

敦煌石窟艺术研究



A STUDY OF
DUNHUANG
GROTTOES ART

段文杰 著
敦煌研究院 编

甘肃人民出版社





敦煌石窟艺术研究



A STUDY OF
DUNHUANG
GROTTOES ART

段文杰 著
敦煌研究院 编

 甘肃人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

敦煌石窟艺术研究 / 段文杰著. -- 兰州 : 甘肃人民出版社, 2017.7

ISBN 978-7-226-05174-0

I. ①敦… II. ①段… III. ①敦煌石窟—研究 IV. ①K879.214

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第184640 号

出 版 人：王永生
责任编辑：王建华 李树军
封面设计：徐晋林
英文翻译：张艳梅 王平先
执行编辑：党燕妮 丁得天

敦煌石窟艺术研究

段文杰 著

甘肃人民出版社出版发行

(730030 兰州市读者大道 568 号)

兰州大雅文化艺术有限公司设计制版

上海雅昌艺术印刷有限公司印刷

开本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张 26.75 插页 4 字数 572 千

2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷

印数：1~2 000

ISBN 978-7-226-05174-0 定价：180.00 元



段文杰先生

自序

我是学中国画的，理应从事创作，为什么走上了敦煌艺术研究的道路？这当中有一段曲折的历史过程。

1941年我考上国立艺专学中国画。那时不少名教授，都是山水花鸟画专家，教室里挂的示范作品，不是兰竹，便是花鸟。老师还津津有味地一面示范作画，一面念画诀，“头笔长，二笔短，三笔四笔飘凤眼……”我对花鸟画并无反感，但在国难深重、民族危亡之际，谁能有领略文人骚客笔墨情趣的闲情逸致呢？

我的志愿是学人物画。当时我认为只有人物画才能直接表现现实世界，才能揭示人类创造世界的历史，才能鼓舞人们去反抗侵略，挽救民族危亡。但是，国画系只有一位人物画教师，对工笔仕女画有一定技巧。他一进教室就挂起他那清朝费晓楼派的工笔仕女。人物形象颇有特点，额头宽，下巴尖，八字眉，吊吊眼，长脖子，溜肩膀，一身明末妇女常穿的窄袖衫裙，加上难以捉摸的内心表情，看起来像笑，但似乎愁锁眉间，说是哭吧，又好像并不悲伤，真是叫人哭笑不得。

我爱人物画，但并不欣赏这种弱不禁风的充满封建颓废情感的仕女画。我感到在国画系与人物画无缘，只好自己另去找老师。当时学校有位油画教授，他经常到嘉陵江边去画码头工人、船夫。我也很感兴趣，我赞赏他的画有时代色彩，有机会我就追到江边去看他作画，到他家里去请教。他画的人物只有大轮廓和一招一式，眉目传情都看不出来，西方现代派追求的抽象，那时的我毫不理解。

一次很好的机遇，李可染先生领我们去石家花园看徐悲鸿先生的画。徐先生油画功力极深、沉雄豪放，国画颇有创新精神。我着重看他的国画，一幅《九方皋》吸引了我，至今记忆犹新。九方皋牵着一匹马，敏锐的目光正检视和品评马的筋骨毛色。身边的马夫，抱着膀子，叉着腿，似乎非常得意地望着他饲养的马。这幅画深刻地表现了人物的心灵状态，虽然在笔墨运用上还不够完美，但是仍不失为一幅传神之作。

又一次偶然的的机会，在重庆七星岗看了《抗战画展》，作者都是年轻画家，其中有沈逸迁、金风烈、赵望云等。他们抗战写生派笔下的轰炸、逃难、抗击等等悲壮的画面，迸发出爱国

家、爱民族的热情，画出民族的苦难和人民的心声。尽管人物形象、表现技巧有的还不够成熟，然而强烈地表现出了时代精神。

这一切都鼓舞着我去探索人物画的新路子。

1944年初夏，张大千在重庆举行敦煌壁画展览，我从梁家花园跑了二三十里山路到上清寺去参观。进入展厅，鲜艳夺目的人物画强烈地吸引着我：飞天、伎乐，比真人更高的菩萨，四大天王和唐代供养人，《二牛抬杠图》《结婚典礼图》，特别是画在布上的巨型经变的宏伟场面，新颖的境界，这一切都是富有生命力的艺术形象。唐伯虎、仇十洲、费晓楼的条幅、横卷、册页，虽然有其艺术价值，但是却无法与敦煌壁画的创造力和想象力相比。于是我下决心去敦煌向古人学习。

1945年7月毕业后，我和三位同学直奔敦煌，到兰州后，时逢“八一五”抗战胜利，日本投降，我们沉浸在胜利的狂欢中。但是，敦煌艺术研究所被明令撤销。敦煌的美术工作者纷纷东归，堵死了我们去敦煌的道路。在一片复员声中，我送走了敦煌归来的画家，又送走了经过八年抗战、饱受骨肉分离之苦的同窗好友，我下定不到黄河心不甘的决心，在兰州等待着。

1946年，敦煌艺术研究所恢复了，常书鸿先生再返敦煌。这年7月我便从兰州加入了这支重新建立起来的美术工作者队伍，中秋节前夕，到达了盼望已久的敦煌。当汽车驶入莫高窟时，激动的心情无法抑制，我跳下汽车便钻进了洞窟，目光贪婪地扫视，像饿牛进了菜园子，饱餐了一顿。

我们住在马棚改成的宿舍里，土炕、土桌子、土凳子、土壁橱。一切皆土，却别有风味。从此，我们天天上洞子临摹壁画，晚饭后，常常坐在后门大石头上等待三危山上金光万道的奇景出现，或者跟青年伙伴们到戈壁滩上去游荒，捡五色石子。我没有觉得生活是单调、枯燥和寂寞的，因为一进洞窟，就像进入了“极乐世界”，在民族艺术的审美享受中，我的灵魂顿时得到美的净化，真是“一画入眼里，万事离心中”。但是，毕竟是生活在现实世界里。侵略者的飞机刚刚过去，内战的炮声又响起来，国民党的抓兵、催款、逼债，老百姓的逃难，这一切随时都有降临在我们头上的危险，真是大佛脚下无净土啊！

生活的苦难算得了什么，我决心埋头临摹，学习古代画家的创作方法和表现技巧，准备用于新国画的创作。

一开始临摹我就看中了北魏壁画，认为它自由活泼，甚至粗犷狂怪。第一幅临本是一幅天官伎乐，画完了自我感觉良好，认为临摹没什么了不起。日久天长，越画越觉得要在临本上体现原作精神，并非易事，除了锻炼线描等表现技术外，我开始做临摹对象的调查研究工作，探索魏画的特点和制作规律。北魏壁画多在泥型上作画，首先在墙壁上像木匠分解木材一样，弹线、分格，划分各类画的部位，主题性故事画，放在主要壁面——四壁中部，下部是金刚力士，上部是天官伎乐，再在分好的壁画上用土红线起稿，人头画一圆圈，腰部四肢都只画两条粗线，画出一个比例准确的裸体人形，接着上色。魏画的上色有很大的灵活性，实际上，赋彩过程也是继续完善人物形象的过程，上色时笔上浇色饱满，涂色自由，往往涂出稿线以外，有时发现起稿不满意，即放弃稿线，另以色彩造型。地色和层层叠染等上色过程完成之后，再描定形线，因为起稿线已全部掩盖在浓重的色彩之下，没有纯墨依据，而人物形象是否完美，精神状态是否鲜明，确在此一举。因此，最后描线必须高手。这条举足轻重的创造性的定形线，决定着一幅画的艺术水平。

摸了一下魏画的底细，做了一点临摹前的研究工作，在我临摹 254 窟《尸毗王本生》时，心中就有数了。《尸毗王本生》是北魏一幅优秀的主题画，首先我了解故事情节，了解全画十九个人物不同的身份地位，同时还仔细观察了每个人物的姿态、动作、神情和相互关系，弄清这幅画表现的主题思想。与此同时，还摸清了制作过程、变化情况、晕染方法、线描技巧，特别是一些蜿蜒曲折、上上下下、一气呵成的线描，实际上不是一笔完成，而是巧妙地运用了接力线绝招。线描是关系临本成败的关键。为了体现原作精神，保证临本质量，得花大力气练线，练不同时代各种不同形态的线，以体会线描塑造人物形象的微妙表现力。

一个时期，我专临唐画。我选择了一幅难度最大的供养人像，即 130 窟天宝时代的晋昌郡太守乐庭瓌夫人太原王氏全家礼佛图。这幅画是张大千先生从重层壁画中剥出来的，剥出时画面比较清楚，色彩绚丽夺目，后来壁画大面积脱落，色彩斑驳、蜕变，岁月使这幅盛唐

杰作黯然失色，而且逐渐消失。为了留存这幅壁画，我下决心临摹它。但当时壁画的现状，形象已经看不清楚了，无法临摹。要保存原作，只有复原，把形象和色彩恢复到此画初成的天宝年间的面貌。这样的临本据说已有两幅，都是名家亲笔，但我都不满意，因为他们的摹本不是形有所失，便是彩色不足。于是我开始复原的研究工作，在八平方米斑驳模糊的墙面上去寻找形象。这幅画共有十二个人物。前面三人榜题尚清晰，依次是“都督夫人太原王氏一心供养”“女十一娘供养”“女十三娘供养”这是画面主人。后面九人没有榜题，都是奴婢，要在画稿上把这十二身人物的形象肯定下来，心中无数。如面相残缺不全，眼睛只有半截，嘴唇被泥粘掉了，鬓发少了一块，衣服看不清穿着层次。没有依据，无法复原。我就对盛唐供养人和经变中的世俗人物进行调查，掌握了盛唐仕女画的脸面、头饰、衣裙、帔帛、鞋履等等形状和色彩，把残缺不全的形象完整起来。接着脑子里又浮起一个个问题：为什么这幅画的人物形象是胖胖的？为什么有的有帔帛，有的没有？为什么有的女扮男装？为什么发髻有的束于头顶，有的下垂？诸如此类的问题，如能找到历史的科学的解释，这幅复原作品的质量就会大大提高的。我查阅了历史、美术史、服装史、舆服志和唐人诗词，搞清了这一切的历史依据，这样就提高了临本的艺术性和科学性。

在临摹实践中，我逐步进入了研究领域，但这仅仅是为临摹而做的研究工作，也只是敦煌艺术研究的一个方面，远远不是敦煌艺术理论研究的全部，更不是主体课题。

真正从事科学研究工作，是在1963年，领导给了我一个研究课题——敦煌服饰。为什么突然提出要研究敦煌服饰呢？这是有原因的。1958年敦煌艺术赴日展览，日本的中国服饰史专家原田淑人参观展览之后说：我的唐代服饰史要重写。他充分利用了展品中的服饰资料，修改本《唐代服饰》很快出来了。我们花外汇买了这本书。据说原田淑人还将了一军：“这么丰富的资料，你们为什么不研究？”大概提出这一课题的原因就在这里吧。我是学画的，在历史方面没有多少基础，对服饰史从未接触过，也没有兴趣。但是，我硬着头皮答应了“敦煌服饰”的研究。我认为五千年的文明古国，为世界文化的发展做出了巨大贡献，今天却没有一部自己写的中国服饰史，中国的服饰史是外国人在写。当然，外国人研究中国服饰史是

值得欢迎的。但是，十亿炎黄子孙就写不出自己的服饰史吗？当责子孙，愧对祖先啊！

怀着激动的心情，我开始摸索。首先通读二十四史《舆服志》，与此同时，大量阅读服饰史论文，从他人论文的参考书，顺藤摸瓜，逐步摸清了服饰资料。此外，向专家请教，特别是向考古专家学习并了解服饰史的新资料。我花了一年多的时间，翻阅了近一百种资料，摘录了两千多张卡片。我这个服饰史的门外汉，初步理出了中国衣冠服饰的发展概况，把敦煌壁画中的服饰纳入历史发展体系，初步做了探讨，准备写出一本《敦煌服饰》。由于十年浩劫，搁置起来了。这便是我第一次搞敦煌艺术的副产品——敦煌服饰研究的来龙去脉。经过亲身体验，我感到研究历史问题，比较枯燥，但很有意义，每弄清一个问题，便得到一番安慰性的乐趣。

要说正式转入艺术研究，那是20世纪70年代末，由于工作的需要，才放下使用了三十几年的画笔，开始理论性的研究，主要是从艺术的角度探讨敦煌艺术发生发展及其成就。这方面前人已经走过漫长的道路，中华人民共和国成立前就写过许多文章，对介绍敦煌艺术起过积极的作用。但许多文章流于泛泛赞美，而探根溯源，深入研究，具有真知灼见的文章不是很多的。

在前人的研究中，“西来说”比较流行，此说也是从西方传来，斯坦因、伯希和、格鲁兀德、勒考克等都是不同程度的西来说者。此说传入中国之后，老一辈的敦煌学者论述颇多，一谈敦煌石窟艺术，便是希腊式、罗马式、波斯式、印度式或者犍陀罗式、秣菟罗式。有人认为连石窟形制、制壁方法也都是西方传来的，有人认为佛教艺术从外国传入中国之后，不得不沾上一些中国色彩，甚至有人说我国的六法论也是印度传来的。如果说我国的佛教艺术是外来种子在中国土地上开放的花朵，它确有多方面的影响，而且正是由于吸收了外来艺术的营养，促进了民族艺术的发展，才形成了崭新的中国式的佛教艺术，看不到这一点是不对的。但是，只看到这一点，而看不到数千年岁月逐渐形成的、反映中国人民的民族意识和审美理想、具有中国气派和民族风格的艺术传统强大的生命力和融合力，则是违背历史的根本运动规律的。因此我们不能不看到，佛教艺术作为世界性的宗教艺术，同一种子，播撒在不同的国家

和民族的土壤里，由于不同的雨露阳光的滋润和培养，便开放出艺术上的同形而异质的花朵，形成世界佛教艺术的百花园。如果用中国古典文艺的一种形式作比喻，佛教艺术好像曲牌子，同一沁园春、菩萨蛮，不同时代、不同的人填入不同的内容，则表达出不同的思想感情，呈现不同的艺术风格，给人以不同的审美感受。

敦煌石窟艺术是中国佛教艺术发展历史的缩影，也是中国佛教艺术民族风格的典范。当然，在中国辽阔的土地上，在这多民族的国度里，在不同地区、不同民族里又有不同的特色，这些，丝毫不影响在大范围里统一的时代风格和民族风格。这里所说的民族风格，不单指汉民族风格，也包括边疆少数民族佛教艺术的独特风格。如新疆的龟兹石窟艺术，在人物形象上高鼻深目的民族特征，长裙大巾的龟兹服装，灵活的舞姿，健壮的人体美，展示西域民族艺术特色，但在线描造型、装饰色彩、散点透视等方面，仍然表现了中华民族统一的艺术风格。其他民族地区莫不如此。中国的佛教艺术也是百花齐放，丰富多彩的。

多领域、多层次、蕴含丰富的敦煌艺术，其时代分期，内容考证，正在纵横交错地进行，理论研究正在展开。今后数年内，我将利用我三十多年临摹工作所获得的感性知识，在敦煌艺术创作方法、表现技法和佛教艺术美学等方面进行探讨，为青年美术工作者学习敦煌艺术遗产、推陈出新做一些铺路的工作。

段文杰

1988年于敦煌研究院



目 录

十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术 / 1	
早期的莫高窟艺术 / 35	
唐代前期的莫高窟艺术 / 51	
唐代后期的莫高窟艺术 / 75	
晚期的莫高窟艺术 / 99	
敦煌彩塑艺术 / 120	
敦煌壁画概述 / 131	
榆林窟的壁画艺术 / 147	
敦煌早期壁画的风格特点和艺术成就 / 171	
融合中西成一家	
——莫高窟隋代壁画研究 / 194	
创新以代雄	
——敦煌石窟初唐壁画概况 / 214	
试论敦煌壁画的传神艺术 / 242	
形象的历史	
——谈敦煌壁画的历史价值 / 259	
谈临摹敦煌壁画的一点体会 / 280	
临摹是一门学问 / 286	
敦煌壁画中的衣冠服饰 / 300	
莫高窟唐代艺术中的服饰 / 321	
道教题材是如何进入佛教石窟的	
——莫高窟第 249 窟窟顶壁画内容探讨 / 357	
飞天——乾闥婆与紧那罗	
——再谈敦煌飞天 / 371	
玄奘取经图研究 / 391	
段文杰学术年表 / 404	
段文杰论著目录 / 409	
编后记 / 413	



Contents	Dunhuang Art During the Sixteen Kingdoms and the Northern Dynasties / 1
	Early Art of the Mogao Grottoes / 35
	The Art of the Mogao Grottoes in the First Half of the Tang Dynasty / 51
	The Art of the Mogao Grottoes in the Second Half of the Tang Dynasty / 75
	Later Art of the Mogao Grottoes / 99
	The Art of Dunhuang Painted Statues / 120
	A Survey of Dunhuang Murals / 131
	The Mural Art of the Yulin Grottoes / 147
	The Stylistic Characteristics and Artistic Achievements of Early Dunhuang Murals / 171
	The Fusion of the West and China
	—A Study of the Sui Dynasty Murals at the Mogao Grottoes / 194
	A Creative Time
	—A Survey of Dunhuang Murals in Early Tang Dynasty / 214
	The Art of Conveying the Spirit Vividly in Dunhuang Murals / 242
	Visual Memory of History
	—A Study of the History Value of Dunhuang Murals / 259
	Some Experience of Copying Dunhuang Murals / 280
	Coping Murals is a Kind of Learning / 286
	Dress and Adornments in Dunhuang Murals / 300
	Costumes in the Tang Dynasty Dunhuang Caves / 321
	How Daoist Subjects Entered Buddhist Grottoes
	—A Study of the Murals on the Ceiling in Cave 249 of the Mogao Grottoes / 357
	Apsaras—Gandharvas and Kinnara
	—A Further Study of Dunhuang Apsaras / 371
	A Study of Paintings of Pilgrimage of Venerable Xuan Zang Found in the Dunhuang Caves / 391
	A Chronology of Duan Wenjie / 404
	A List of Works of Duan Wenjie / 409
	Postscript / 413

十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术

敦煌是汉武帝时代建立的河西四郡之一。汉代的敦煌郡，领六县，扼两关，拥有近四万人口，是河西走廊一个新兴的重要城市。

敦煌建郡之初，汉王朝即采取了一系列军事措施，在敦煌境内“建塞徼，起亭燧，筑外城，设屯戍”^①。东汉时期的护西域副校尉驻节敦煌，以后敦煌长史索班又屯兵伊吾，都是为了预防匈奴贵族侵扰。永和二年，敦煌太守裴岑曾率领郡兵三千人西击匈奴，斩除了呼衍王^②，保障了两晋西域和河西的安全。总之，汉晋以来，敦煌在军事上一直是进可以攻、退可以守的战略要地。

为了备边，汉王朝也注意了敦煌的农业生产，修泽，开堰，大兴水利；军屯，民屯，垦荒生产。渔泽都尉崔不意教老百姓力田，搜粟都尉赵过提倡代田法。他们都对敦煌的农业生产有所促进。特别是三国时代的敦煌太守皇甫隆推广犁耕耨种，“省庸力过半，得谷加五”^③，粮食产量大大提高。在农业生产发展的同时，河西和敦煌也出现了“坞壁”（拥有武装力量的地主庄园），嘉峪关魏晋墓中就画有“坞”。“坞”有高墙，门上有望楼。“坞”内有畜圈，“坞”外有帐房，住着看守的奴隶。^④西凉时代，敦煌县西宕乡高昌里，有“赵羽坞”^⑤。北魏时代更是“村坞相属，多有寺塔”。寺院里有僧祇户、佛图户，实际性质与坞相似。当时大量的农民依附于坞壁，从事农业生产，受着残酷的剥削。

封建经济的发展，带来了封建文化的繁荣。汉晋时代敦煌出了许多文人，张芝、索靖便是敦煌有名的书法家和文学家。特别是西晋末年，许多有“高才实学”“博通经史”的文人学士，避乱凉州，因而河西走廊（包括高昌在内）的中原文化蓬蓬勃勃地发展起来。酒泉、敦煌、吐鲁番魏晋墓中发现的大量文书和壁画，便是当时的文化遗存，也是佛教艺术发展的基础。

敦煌建郡以后，中西交往更为频繁，特别是张骞率领三百人的庞大使团第二次出使西域之后，“使者相望于道”。外国使者一起“多者数百人，少者百余人”。中国使者一年中也有十余起，至少五六起。出使较近的国家，三几年往返一次，出使较远的国家，要八九年才能回来。^⑥由于频繁的交往，中国的文化，特别是丝绸，源源不断地传向西方，西方的文化，如皮毛、火浣布等等也传入了中国。但东来西去都必须经



过敦煌，因而敦煌便成了总辖中西的交通枢纽。

三国时代，敦煌太守仓慈，颇善于处理中西关系，凡是西面来的商旅，“皆劳之”，有到敦煌贸易的，“官为平取，辄以府见物与共交市”，事毕回去，派人护送出关。如果还想到长安、洛阳，就发给“过所”（通行证）。由于他妥善地安排了西域各民族和外国商旅的贸易活动，各族各国人民无不称其德惠。^⑦

东晋以后，北魏统一了北方，“丝绸之路”更为繁荣，“自葱岭以西至于大秦，百国千城莫不款赴，胡商贩客，日奔塞下”^⑧。所以《隋书·裴矩传》里说：“自敦煌至于西海凡三道……总凑敦煌，是其咽喉之地。”总而言之，汉晋以来的敦煌，是中西经济文化交流的重要站口。

随着中西频繁的交往，佛教和佛教艺术也沿着“丝绸之路”传入我国，首先流传于西域（我国新疆地区），然后从南北两路：南路经于阗、楼兰传至敦煌，北路经龟兹、高昌传至敦煌，再从敦煌、凉州传入中原。

佛教，是外来宗教，初入中国时“大受排斥”，曾先后出现过“儒佛之争”“华戎之争”“佛道之争”“黑白之争”“神灭与神不灭之争”等等一系列矛盾。但由于佛教本身就是适应封建经济结构的上层建筑，再经过一些“吃教”人物的诠释、注疏、阐述、比附，宣扬“周孔即佛，佛即周孔”“周孔救极敝，佛教明其本耳，共为首尾，其致不殊”^⑨。说佛经里“包五典之德，深加远大之实，舍老庄之虚而重增皆空之尽，高言实理，肃焉感神，其映如日，其清如风”^⑩，极力把佛教思想、儒家思想和玄学糅合在一起，以适应当时的历史环境。

两晋时代，“流尸满河，白骨蔽野”^⑪。在这灾难深重的社会里，这种中国化的佛教思想，像瘟疫一样流行开来。北方少数民族建立的许多小王朝，都是佛教的倡导者，他们以“戎神”为精神支柱。后赵石虎、前秦苻坚、后凉吕光、北凉沮渠蒙逊以及北魏诸帝，无不招致僧侣，译经传道。龟兹沙门佛图澄，以道术愚弄人民，百姓“竞造寺庙，相竞出家”，获得了石虎的赏识。上朝时王公大臣用雕辇把他抬上金銮宝殿，主事人唱大和尚名号，“众坐皆起，以彰其尊”^⑫，把佛图澄捧上了与帝王媲美的地位。

前秦苻坚，为了得到名僧鸠摩罗什，不惜派吕光率兵七万远伐龟兹。临行前在饯别宴会上向吕光说，我不是为了贪图土地，而是为了鸠摩罗什，“若克龟兹即驰驿送什”^⑬。虽然苻坚玩了一手“此地无银三百两”的伎俩，却也说明他迫切希望拥有这位驰誉西域的和尚。

北魏道武帝为了得到罽宾沙门昙无讖，曾多次遣使到凉州迎接，并恫吓沮渠蒙逊说：“若不遣讖，便即加兵。”沮渠蒙逊为了保留这位“圣人”，断然拒绝说，“此是门师”不能给，如果逼迫太甚，“当与之俱死”^⑭。

这些统治者，不惜打仗，不顾生命，为争夺一个和尚，并把佛教定为国教，僧侣尊为国师，其目的无非是借僧侣之口，宣扬“灵魂不灭”“因果报应”“轮回转世”“天堂地狱”一套唯心主义思想，以“调伏人心”。南朝宋文帝刘义隆说了几句老实话，他说：



图 1-1 莫高窟外景

“若使率土之滨，皆纯此化，则吾坐致太平，夫复何事？”^①北方的各族统治者亦因此而大力提倡佛教，于是造塔立寺，开窟造像，蔚然成风。敦煌石窟就是在这样的历史环境中应运而生的（图 1-1）。

据武周圣历元年（698 年）碑记，莫高窟创建于前秦建元二年（366 年），现存最早洞窟约相当于十六国晚期的北凉时代。其后经过北朝的北魏、西魏和北周，这一百六十多年中，现存洞窟共三十九个。

石窟内容可分三项：建筑、雕塑、壁画，三者是互相结合的统一整体，是实用性和艺术性有机结合的产物。

石窟建筑形式主要有三种类型：一种是僧房，即禅窟，如 268、285、487 等窟，主室两侧有小禅室，是僧侣坐禅修行的地方。一种是塔庙，平面作长方形，前部有“人字披”屋顶，横梁两端有木质斗拱承托，完全模仿中原本构建筑，后部有中心方柱，如 254、257、251 等窟，这是早期洞窟的主要形式，适应善男信女右旋绕塔巡礼观像。一种是佛殿，即倒斗藻井窟，正壁开龕造像，如 272、249、296 等窟，是群众礼拜供养之所。

塑像是石窟的主体。早期的塑像内容比较简单，主要有佛、菩萨像，如弥勒像、释迦多宝并坐像、说法像、禅定像、思惟像，以及中心柱四面宣扬释迦牟尼生平事迹的苦修、降魔、成道等所谓“四相”“八相”等内容。北魏时期的佛像，一般都有侍



从菩萨，一如封建帝王“左辅右弼”之制，组成一佛二菩萨的形式。北周时期增加了佛弟子，一铺像最多达五身。

早期洞窟多以弥勒（菩萨或佛像）为主像，这大约与禅修中弥勒决疑有关。弥勒像一般都在中心柱和南北壁上层阙形龕中，表示弥勒高居“兜率天宫”。十六国 275 窟可称为弥勒窟，主像和壁龕中均为“莲花趺”弥勒菩萨。主像头戴化佛冠，发披两肩，袒胸露臂，项饰璎珞，腰束羊肠裙，坐双狮座。仅存左手，作“与愿印”。神情庄静，体魄雄健（图 1-2）。254 窟弥勒佛像，则通肩袈裟紧贴身体，颇有“曹衣出水”之感。突出的衣纹，随身圆转，既真实又富于装饰性。

禅定像是早期塑像的重要题材，遍布各窟，这与北方重禅行分不开。“禅定”就是“思惟修”，意思是澄心静虑，参禅入定。圆拱龕内结跏趺坐、双手重叠作“禅定印”的佛像，身穿百衲衣、闭目沉思的禅僧像，所表现的都是“凿仙岩以居禅”的形象。

263 窟的禅定佛像，是从西夏封闭的墙壁里剥出来的，形象完好，色泽如新，还保存着早期彩塑的本来面貌。

早期菩萨像中思惟像亦高居天阙，跏脚而坐，右手支颐，俯首下视，好像沉浸在冥思苦想之中。

248 窟的菩萨像是极少数未经后代改动的原作，头像大体一样，可能为模制。但经彩绘加工后又各有微小差别。造型的共同特点是眉目隽秀，神情恬淡。白色的颜面在深色的冠帔和头光的衬托下，颇有“素面如玉”的莹润感。

北周时期出现了阿难、迦叶像。阿难均为汉族形象，面相丰圆，少年聪俊，迦叶多为胡貌，高鼻深目，大眼宽腮。有的肌肉松弛、老态龙钟；有的满面笑容，但笑中带有苦涩的味道，真实地刻画了迦叶饱经风霜的经历。

北魏时代龕楣两端已出现翼龙、凤首装饰，凤的敏捷，龙的矫健，各有不同特点。

唯一的交龙羽人像，装饰在 297 窟龕楣上。羽人头出双角，臂有羽，鸟爪，一脚跨于龙背，似有羽人乘龙之意，在佛教塑像中寄寓了神仙思想。

在一龕塑像中，身份地位高低不同的人物，分别以不同的形式表现。主体性的佛、菩萨像，多为圆塑；一般菩萨、弟子，头像为圆塑，肢体隐入壁面，为高浮塑；附属性的飞天、供养菩萨，则为模制的影塑。影塑的形象虽小，数量颇多。432 窟的影塑飞天为现存的北朝影塑精品，面相清瘦，高髻侧倾，宽衣长裙，挥袖而舞，颇有迎风翱翔之感。由于圆塑、浮塑、影塑配置适当，既突出了主体人物，又使整铺塑像的结构形式统一和谐。

同雕塑相比，壁画则表现了更加丰富多彩的内容，从这个角度讲，壁画是敦煌石窟艺术的主要部分。

早期洞窟的壁画，一般都是有一定的整体规划的，大抵顶部画装饰图案：藻井、平棋、椽间自由图案等，四壁腰部画佛像和主题性故事画，其下画小身供养人行列，四壁上端绕窟一周，画天宫伎乐，四壁下方画金刚力士，其余壁面密布千佛，组成一



图 1-2 弥勒菩萨 莫高窟第 275 窟