

五世紀二佛並坐像 在敦煌與雲岡石窟的表現

于向東

東南大學藝術學院

摘要

五世紀下半葉，法華思想對敦煌、雲岡石窟造像都產生了影響，但是在所受影響的方式、程度以及後果等方面，兩地有著十分明顯的差別，這在二佛並坐題材造像方面表現得尤為突出。從這個角度來看，雖然兩地窟龕的形制、藝術風格等有著相似之處，但是主流的總體設計、造像思想卻迥然不同。本文認為，導致這種差別的主要原因在於，五世紀後期，兩地占主流地位的佛教義學、禪法並不一致，在它們的影響下，洞窟的總體設計與造像思想明顯有別。通過比較研究，可以發現雲岡模式雖然對於北魏境內的石窟產生了廣泛的影響，但是對於敦煌石窟造像思想等的影響相當有限。這與當時的歷史文化背景有著一定的關聯。

關鍵詞：法華思想、二佛並坐、敦煌石窟、雲岡石窟

一、引言

五世紀下半葉，敦煌、雲岡石窟造像呈現出多方面的關聯。兩地石窟中，共同流行中心塔柱、闕形龕等樣式，都能見到附有榜題的浮雕或壁畫畫面，比較常見的造像題材則有千佛、佛傳故事等。此外，兩地石窟造像也受到了法華思想的影響。

五世紀後期，雲岡模式的造像廣泛影響到周邊地區：

東自遼寧義縣萬佛堂石窟，西迄陝、甘、寧各地的北魏石窟，無不有雲岡模式的蹤跡，甚至遠處河西走廊西端、開窟歷史早於雲岡的敦煌莫高窟亦不例外。雲岡石窟影響範圍之廣和影響延續時間之長，都是任何其他石窟所不能比擬的。¹

李崇峰在探討敦煌塔廟窟的淵源時，進一步提出：

在東方五世紀末以前兩個佛教藝術中心之間，雲岡石窟對敦煌的影響較涼州系統石窟要大得多。²

值得注意的是，雖然在窟龕形制、藝術風格等方面，敦煌、雲岡造像有一些相似之處，但是洞窟總體設計以及所反映的造像思想的差別卻十分顯著。由此看來，雲岡模式對於敦煌造像的影響情況，值得進一步探討。

從五世紀起，法華思想開始對石窟造像產生強烈的影響，但是，無論從接受影響的程度，還是從接受影響的方式來看，敦煌、雲岡石窟之間都存在著十分明顯的差別。五世紀下半葉，敦煌

¹ 宿白，《中國石窟寺研究》，文物出版社，1996年，頁144。

² 李崇峰，《中印佛教石窟寺比較研究·以塔廟窟為中心》，北京大學出版社，2003年，頁257。

僅莫高窟第259窟明顯受到法華思想的影響，猶如曇花一現，而雲岡石窟的洞窟中則普遍出現了釋迦多寶二佛並坐像，有些還佔據了洞窟中軸線上的主尊位置。就總體情況而言，除了第259窟外，敦煌此期石窟造像的總體設計等幾乎沒有受到法華思想的影響，而雲岡石窟造像則受到了顯著的影響。下文擬先分析五世紀法華思想對敦煌、雲岡石窟造像產生的影響，在此基礎上，進一步展開比較研究。本文的研究目的在於，從接受法華思想影響的角度，分析五世紀敦煌、雲岡石窟造像總體設計等的差別，進而結合五世紀的歷史文化背景，探討導致這種差別的一些原因。

本文所探討的法華造像，以釋迦、多寶二佛並坐像為主，並包括反映法華思想的相關造像。

二、五世紀敦煌石窟造像受到法華思想的影響

相比炳靈寺石窟而言，敦煌石窟造像較遲受到法華思想的影響。莫高窟北朝第二期（約西元465～500年）的洞窟主要有第251、254、257、259、260、263、265、487等八個，其中僅第259窟造像直接受到了法華思想的影響。

第259窟平面呈長方形，前部人字披頂，後部平棋頂，西壁（後壁）中部鑿成前凸的半中心塔柱。塔柱僅正面開一圓券龕，內塑釋迦、多寶二佛並坐像，龕外兩側塑脅侍菩薩二身，龕壁畫供養菩薩十四身、寶蓋兩個以及飛天十身。浮塑龕楣畫化生伎樂。塔柱南、北側面各塑菩薩一身。根據開窟造像常規可知，半中心塔柱內的二佛並坐像是此窟主尊，因此，窟內其他的塑繪造像的配置當與主尊有緊密關聯。第259窟的南壁上層殘存三個闕形龕，東起第一龕殘存一角，第二龕、第三龕內分別塑交腳菩薩一身，下層西端存一圓券龕，內塑趺坐佛一身。北壁人字披下畫說

法圖一鋪，圖下壁面上層有四個闕形龕，東起第一龕殘損，第二龕內塑思惟菩薩一身，第三、四龕內均塑交腳菩薩一身，下層則有三個圓券龕，東起第一龕塑趺坐禪定佛一身，第二龕內塑倚坐說法佛一身，第三龕內塑趺坐說法佛一身。這些小龕內外通常塑繪脇侍菩薩或供養菩薩。值得注意的是，南、北兩壁以及半中心塔柱的兩側壁面上，還畫了較多的千佛像。

莫高窟第259窟的主尊，即是半中心塔柱龕內的二佛並坐像，此窟可以說是敦煌最早的法華窟，窟內主尊與壁面千佛以及小龕內的造像都有一定的關聯，很可能與修持「法華三昧」法門有著緊密的關聯。對此課題，李玉珉的〈敦煌莫高窟二五九窟之研究〉³ 與賴文英的〈北傳早期的「法華三昧」禪法與造像〉⁴，從不同層面作了比較深入的探討，兩文一致認同第259窟造像的題材與佈局，是精心設計的產物，設計的主旨比較充分的體現了法華思想。下面擬從該窟半中心塔柱的設計角度，探討法華思想對全窟造像設計產生的影響，即在上述兩文的基礎上，作些補充論述。

對於第259窟後壁半中心塔柱的設計，有些學者認為，「此窟應是中心塔柱窟的一種不成熟和不完備的形式」⁵。從這個角度來看，與該窟年代相近的其他中心塔柱窟，似乎是在此半中心塔柱設計的基礎上進一步發展、完備的產物。但是，從中心塔柱窟的源流來看，這種半中心塔柱並沒有構成一個必要的環節，換

³ 李玉珉，〈敦煌莫高窟二五九窟之研究〉，《1994年敦煌學國際研討會文集·石窟考古編》，甘肅民族出版社，2000年，頁74~90。

⁴ 賴文英，〈北傳早期的「法華三昧」禪法與造像〉，《圓光佛學學報》第六期，臺灣：圓光佛學研究所，2001年，頁87~90。

⁵ 樊錦詩、馬世長、關友惠，〈敦煌莫高窟北朝洞窟的分期〉，《中國石窟·敦煌莫高窟》第一卷，文物出版社，1982年，頁188。

言之，河西一帶中心塔柱窟的產生過程中，不太可能經歷半中心塔柱設計這一探索階段。

河西中心塔柱窟的起源，可以追溯到西印度的支提窟，但是對這種洞窟設計產生直接影響的應是克孜爾中心塔柱窟。河西現存石窟中，玉門昌馬第2窟與張掖馬蹄寺千佛崖第1、4窟的中心塔柱，多於正面開一龕，其餘三面不開龕，中心塔柱的正面與克孜爾中心塔柱窟基本相同，顯然兩者一脈相承。李崇峰在對涼州系統中心塔柱窟與克孜爾石窟比較研究的基礎上，指出：

漢式支提窟最初在河西出現時，基本上模仿西域龜茲式支提窟，塔為蘑菇形，如馬蹄寺千佛崖第1、4窟。甚至初連窟頂也進行了機械式地模仿，只是把龜茲大多數中心柱窟主室的縱券頂，改作橫券而已，如昌馬第2窟。這種類型的支提窟，在河西疊花一現……取而代之的是，每層上寬下窄的方形塔柱，窟頂也在橫券的基礎上，⁶演化成橫向的人字坡式漢式殿堂的基本頂式。

此外，張掖金塔寺東窟、西窟，酒泉文殊山前山千佛洞以及武威天梯山第1、4窟等，其中的中心塔柱應是在克孜爾中心塔柱窟的基礎上，進一步改進的產物。

無論是西印度的支提窟，還是克孜爾、河西的中心塔柱窟，它們在設計意匠上有一共同之處，都十分重視「繞塔」這一基本功能，這與早期的禪法有密切關係。然而，莫高窟第259窟的半中心塔柱的設計，卻無視「繞塔」這一重要功能。本文認為，這種非常規的設計，很可能與此窟造像中突出的法華思想相關。鳩摩羅什所譯《思惟略要法·法華三昧觀法》寫道：

⁶ 參見李崇峰，《中印佛教石窟寺比較研究·以塔廟窟為中心》，北京大學出版社，2003年，頁237。

正憶念法華經者，當念釋迦牟尼佛於耆闍崛山與多寶佛在七寶塔共坐。⁷

第259窟半中心塔柱內的二佛並坐像，可以作為此種觀想法門的所緣物件。劉宋曇無蜜多所譯《佛說觀普賢菩薩行法經》中，也十分重視這一觀想法門：

樂見多寶佛塔者，樂見釋迦牟尼佛及分身諸佛者，樂得六根清淨者，當學是觀。⁸

不僅觀想，有時還需要禮拜，該經寫道：

遍禮十方無量諸佛，禮多寶塔及釋迦牟尼。⁹

此外，鳩摩羅什所譯《妙法蓮華經》¹⁰以及上述《佛說觀普賢菩薩行法經》¹¹中，都很強調讀誦經典的重要性。綜上所述，與「法華三昧」相關的諸多修持方法中，觀想禮拜多寶佛塔受到特別的重視，而「繞塔」這一方法已退居次要地位。

莫高窟第259窟造像的設計者，應是根據修持「法華三昧」法門的需要，對於傳統的中心塔柱窟設計作了創造性改變。首先，以半中心塔柱取代了中心塔柱，一方面放棄了「繞塔」這一功能，另一方面也突出了觀想、禮拜多寶塔的重要性。其次，莫高

⁷ 《大正藏》冊15，頁300。

⁸ 《大正藏》冊9，頁389。

⁹ 《大正藏》冊9，頁390。

¹⁰ 參見《妙法蓮華經》的〈見寶塔品〉、〈普賢菩薩勸發品〉。

¹¹ 《佛說觀普賢菩薩行法經》中寫道：「佛告阿難，汝今持是懺悔六根觀普賢菩薩法，普為十方諸天世人，廣分別說。佛滅度後，佛諸弟子，若有受持讀誦解說方等經典，應於靜處，若在塚間，若林樹下，阿練若處誦讀方等，思大乘義，念力強故，得見我身及多寶佛塔。」《大正藏》冊9，頁393。

窟同期以及河西早期的中心塔柱通常四面開龕，而第259窟的半中心塔柱僅正面開龕，內置二佛並坐像，由此，明顯強調了龕內塑像的主尊地位，表明了此窟造像的設計主旨與法華思想緊密關聯。再次，第259窟沒有出現同期中心塔柱窟內常見的佛本生、佛傳故事題材，這進一步表明了在法華思想的影響下，該窟造像的設計主旨與其他中心塔柱窟迥然不同。在窟內壁畫題材、佈局以及塑像風格手法等方面，第259窟又與第254窟等中心塔柱窟也有許多相似之處，表明第259窟正是在參照此類中心塔柱窟設計的基礎上，根據表達法華思想的需要作出了新的總體設計。

三、五世紀雲岡石窟造像受到法華思想的影響

與敦煌石窟不同，五世紀雲岡石窟中的法華造像數量很多，分佈廣泛。雲岡第19窟南壁東部中層的千佛中，已經出現二佛並坐像，而在明窗西部也有一鋪，這些造像應是原初設計雕刻的。它們表明，雲岡第一期石窟（約始於西元460年）造像已經受到了法華思想的影響。

雲岡第二期（約西元471～494年）的造像，則十分普遍地受到法華思想的影響，從大窟到小龕，都可以見到以二佛並坐為主的法華造像。值得重視的是，二佛並坐像還成為一些大窟中的主尊。雲岡第二期的主要石窟一般成組開鑿，其中有四組是「雙窟」，即第7、8窟，第9、10窟，第5、6窟以及第1、2窟，而第11、12、13窟則是由三窟構成的一個組合。這些組窟的造像通常是經過周密設計而成，主尊與其他造像之間有著比較緊密的關聯。此外，此期開鑿的還有第11窟外崖面上的小窟與第20窟以西的個別中小窟，第3窟前部上方彌勒窟的造像也完成於此期。

第7、8窟構成的雙窟，是雲岡石窟第二期中最早開鑿的一組，大約完成于孝文帝（西元471年即位）在位初期。兩窟後室後壁的上下大龕內的造像，可以視為窟內主尊，其中第7窟上龕內的主像是三世佛，下龕主像則是二佛並坐像。前後室壁面大面積的佈置了本生故事浮雕與表現佛傳故事的佛龕，而維摩和文殊造像也最早出現在這組雙窟裏。略晚於上述兩窟的第9、10窟，雖然主尊分別是釋迦與彌勒，但是這組雙窟的壁面中雕刻了較多的二佛並坐像，引人注目。此外，第9窟明窗東西壁還出現了坐蓮菩薩和騎象普賢造像。第1、2窟是一組中心塔柱式窟，窟內後壁的主尊分別是彌勒與釋迦。第2窟的中心塔柱四面都雕刻上中下三層，南面中上兩層雕刻組合不同的三世佛，下層則是二佛並坐像。第5、6窟的主尊都是三世佛，第6窟中心塔柱下層四面大龕內，南龕雕坐佛像，西龕雕倚坐佛像，東龕雕交腳彌勒像，北龕則雕二佛並坐像。第11、12、13構成的組窟中，具有前後室的第12窟是中心窟，該窟後室後壁分上下龕，上龕內為彌勒，下龕為二佛並坐像，共同構成窟內主尊。第3窟平面呈橫長方形，窟分上下兩層，上層兩側各雕一塔柱，塔柱下層主龕內均為二佛並坐像。在兩個塔柱之間，開鑿一矩形窟，窟內主尊為彌勒，壁面布滿千佛造像，東西兩壁千佛中開鑿二佛並坐像龕。雲岡石窟第二期的法華造像中，還包括雕造在已開鑿的石窟壁面小龕內的大量二佛並坐像，曇曜五窟中現存約120餘鋪此類二佛並坐像，大多數可能完成於此期。¹²

雲岡第二期洞窟的形制不太統一，造像的題材內容十分豐富，窟內主要的造像組合關係也比較複雜，這些都為把握洞窟造像

¹² 曇曜五窟中的二佛並坐像大多分佈在第16、17窟中。賀世哲曾大略統計過曇曜五窟中的此類造像，結果是122鋪。參見賀世哲，《敦煌圖像研究—北朝十六國卷》，甘肅教育出版社，2006年，頁83。

的設計主旨增加了難度。但是，從釋迦、多寶二佛並坐像與其他主要造像組合的角度，還是可以探討此期洞窟造像設計所受法華思想的影響。

其一，釋迦、多寶二佛並坐像與三世佛的組合。雲岡石窟第一期造像中，三世佛明確的佔據洞窟的主尊地位。到了第二期造像中，三世佛雖然不像前期那樣佔有突出的主導地位，但是仍在一些主要的窟龕內出現，且與二佛並坐像等形成了新的組合關係。第7窟後室後壁上下兩層龕中，上龕正中為彌勒菩薩，兩側為倚坐佛像，這應是三世佛的一種組合方式，此龕的下方龕內即是二佛並坐像。第5、6窟這一組窟相對較晚開鑿，第5窟的主尊為三世佛，中間為一坐佛，兩側各一立佛，而第6窟的主尊則分佈在後壁上下層龕內，上龕為三立佛，下龕內的三佛配置同於第5窟主尊。由此可見，這兩窟中的三世佛仍佔有重要地位。第6窟中心塔柱北面下龕內為二佛並坐像，與同處於中軸線上後壁的三世佛應該有內在的關聯。另外，第2窟中心塔柱四面上中下三層造像中，除了塔柱西面中層的彌勒及其脅侍、南面下層的二佛並坐像以外，其他各層都是不同組合的三世佛。根據這些情況來看，雲岡第二期石窟中，前期的三世佛崇拜思想並沒有完全被法華思想取代，但是，不排除它被後者融合的可能性。此期的二佛並坐像常與彌勒菩薩像組合在一起，某種程度上，也可以視為過去佛（多寶佛）、現在佛（釋迦牟尼佛）、未來佛（彌勒菩薩）的三世組合關係。這種新的三世佛觀念與前期造像也可能有一定關聯。

其二，釋迦、多寶並坐像與彌勒、千佛造像的組合。雲岡石窟第二期造像中，有一個比較明顯的特點，即二佛並坐像與彌勒（包括菩薩像、佛像兩種類型）、千佛經常成組出現。第7、8窟中，第7窟後室後壁上龕的三世佛中，中間的彌勒菩薩比較突出

，與下龕的二佛並坐像關係較為緊密，而第7窟右壁、第8窟左壁均雕千佛像。第10窟的主尊為彌勒菩薩，窟內壁面上較多二佛並坐像，也有千佛像。第2、6窟的中心塔柱四面的造像中，既有二佛並坐像，又有彌勒菩薩像，另外還有倚坐佛像，可能是表現彌勒下生成佛後的形象。第11、12、13窟構成的組窟中，彌勒菩薩與二佛並坐像的關係尤為緊密，第12窟後室後壁的上龕為彌勒菩薩，下龕為二佛並坐像，兩龕造像共同構成了該窟主尊，而第13窟主尊是彌勒菩薩，第11窟塔柱的上層南面也是彌勒菩薩，後兩窟的彌勒造像與主窟第12窟中的主尊應有呼應關係。第3窟前方上部開鑿的矩形窟內，主尊彌勒與壁面上的千佛以及二佛並坐像龕，顯然有著內在關聯。

關於釋迦、多寶與彌勒造像的組合安排，應與當時流行的「法華三昧」禪法密切相關。對於彌勒造像的重視，則可能與早期禪僧比較關注的「彌勒決疑」有關，與此同時，還可以借助於觀像修法，以便往生包括兜率天等的佛國淨土。根據《思惟略要法·法華三昧觀法》所述相關內容來看，釋迦、多寶二佛並坐周圍的千佛群像可能是釋迦牟尼佛分身十方的化佛。¹³而《佛說觀普賢菩薩行法經》則提及，釋迦牟尼佛打開多寶塔時，見到多寶佛入普現色身三昧後示現出百千萬億化佛。¹⁴由此看來，釋迦、多寶佛周圍的千佛像，似乎也可能是多寶佛示現出來的無數化佛。但是，鑑於釋迦、多寶與彌勒、千佛的關係愈到後期愈密切，這種造像組合的依據更可能出自《妙法蓮華經·普賢菩薩勸發品》：

¹³ 《思惟略要法·法華三昧觀法》中寫道：「三七日一心精進，如說修行，正憶念《法華經》者，當念釋迦牟尼佛於耆闍崛山與多寶佛在七寶塔共坐，十方分身化佛遍滿所移眾生國土之中。一切諸佛各有一生補處菩薩一人為侍，如釋迦牟尼佛以彌勒為侍。」《大正藏》，冊15，頁300。

¹⁴ 《大正藏》冊9，頁391~392。

若有人受持讀誦，解其義趣，是人命終，為千佛授手，令不恐怖，不墮惡趣，即往兜率天上彌勒菩薩所，彌勒菩薩有三十二相，大菩薩眾所共圍繞……有如是等功德利益。¹⁵

綜合第二期造像中的這些組合來看，釋迦、多寶與彌勒、千佛有內在關聯，而且，它們之間的關係愈到後期愈為緊密。

其三，釋迦、多寶二佛並坐像與文殊、維摩像的組合。雲岡第二期石窟中，文殊、維摩像通常雕刻在窟門內側的南壁上，位置比較重要。第7窟的文殊菩薩與維摩詰造像，被安排在後室南壁窟門兩側的兩龕內。第6窟南壁窟門正上方的屋形龕內，釋迦牟尼佛居中，文殊、維摩詰分坐兩旁。第1窟南壁東側的一座屋形龕內，雕刻了文殊、維摩對坐像，第2窟南壁也有一鋪這樣的造像。而第7窟的後室後壁、第6、2窟中心塔柱等重要位置，均有釋迦多寶二佛並坐像造像，它們與上述文殊、維摩像顯然有一定關聯。北魏遷都洛陽後，一方面文殊、維摩像仍在雲岡石窟繼續出現，另一方面，在雲岡石窟影響下，這一造像也在其他石窟中出現。譬如，吳官屯石窟第4、5窟中即雕刻了文殊、維摩像，尤其是第5窟中的文殊、維摩對坐像，被安排在結合彌勒與二佛並坐的重層龕兩側。¹⁶它們之間的這種組合可以說延續了雲岡造像。

《維摩詰經》中蘊含的本跡思想與法華思想的有關。僧肇的〈維摩詰經序〉對於這種本跡思想作了闡述。¹⁷關於二佛並坐像

¹⁵ 參見李靜傑，〈北朝後期法華經圖像的演變〉，《藝術學21》，覺風佛教藝術文化基金會，2004年，頁72、73、78。

¹⁶ 參見丁明夷、李治國，〈焦山、吳官屯調查記〉，《中國石窟·雲岡石窟(一)》，文物出版社，1991年，頁219~221。

¹⁷ 僧肇，〈維摩詰經序〉，《出三藏記集》第八卷，《大正藏》冊55，頁58。

造像與文殊維摩像的組合，應該體現了法華思想與維摩思想兩者之間的密切關聯！對此，郭祐孟作了比較貼切的論述：

（維摩詰）暢言假方便統萬行、用六度樹德本、以慈悲濟羣惑，依不二語宗極的教法。僧叡也稱揚維摩詰演「普現色身之要言」，而這正是法華三昧平等大慧的展現！透過關河僧團的提點，《維摩經》與《法華經》的本跡思想緊緊地相扣，成為整個南北朝禪觀與義學的主流之一。因此，打開《高僧傳》、《續高僧傳》，同時以兩部經為禮拜、研修，或禪誦主體的僧侶經常可見！¹⁸

對於石窟造像研究而言，每一洞窟或成組設計的洞窟內的各種造像之間，一般都有著內在的關聯，上述分成不同組合探討的方法，只是一種方便之法，在此基礎上，還應該進一步綜合探討每一洞窟或組窟內造像的總體設計思想。

雲岡石窟第一期石窟（曇曜五窟）中，三世佛與千佛造像佔據醒目的位置，到了第二期石窟時，雖然三世佛、千佛題材仍在延續，但是釋迦、多寶像逐漸盛行，甚至佔據了一些洞窟中主尊的地位。第7、12窟的後室後壁下龕、第6窟中心塔柱下層北龕以及第2窟中心塔柱南面下層，這些窟內中軸線上的位置都是二佛並坐像。而在第9、10窟以及第3窟前方上部的矩形窟內，二佛並坐像同樣佔據了壁面上重要的位置。由於雲岡第二期石窟大多是成組開鑿，因此，可以說此期主要洞窟都受到了法華思想的明顯影響。

綜上所述，可以發現雲岡石窟第二期造像呈現出一個明顯的發展趨勢，即愈到後期，釋迦、多寶與彌勒、千佛等造像的關係

¹⁸ 郭祐孟，〈試論麥積山石窟的維摩詰造像〉，《2004年佛學研究論文集：麥積山石窟藝術與人間佛教》，財團法人佛光山文教基金會，2005年，頁16。

愈密切，而釋迦、多寶並坐像也似乎愈來愈佔據窟內（乃至組窟）的主尊地位。這表明，此期造像的總體設計受到法華思想的影響是逐步深入的。

四、法華思想對敦煌、雲岡石窟造像影響的差別

五世紀下半葉，法華思想對於敦煌、雲岡石窟造像的影響是顯而易見的，但是在所受影響的程度與方式等方面，兩者之間存在著明顯的差別。這具體表現在如下幾個方面。

首先，兩者有著個別性、普遍性的差別。敦煌石窟造像中，僅莫高窟第259窟一窟受到法華思想的影響，同期的其他洞窟中，幾乎看不到受到這種影響的跡象。然而，如果把組窟視為一個整體來看，那麼雲岡石窟第二期的主要洞窟，幾乎無一例外地受到了法華思想的影響，只是在所受影響的程度上有所不同而已。此外，第二期開鑿的大量小龕中，二佛並坐像比比皆是。值得一提的是，雲岡此期造像中的浮雕佛塔比較常見，塔內的主龕內主要是二佛並坐像。由此可見，五世紀下半葉，雲岡石窟造像已經普遍受到了法華思想的影響。

其次，從所受影響的方式來看，敦煌具有突發性特點，而雲岡則有漸進性的特點。莫高窟第259窟的總體設計，顯示出大膽的創新性，既沒有採用莫高窟第一期洞窟的形制，又沒有直接套用此期各地比較流行的中心塔柱窟形制，而是在後者的基礎上，根據修持「法華三昧」等相關法門的需要，將中心塔柱大膽改造成半中心塔柱，塔柱正龕內則配上二佛並坐像，該像顯然佔據了窟內的主尊地位。這種半中心塔柱已經不是代表一般的佛塔，而是能夠集中體現法華思想內涵的多寶塔。半中心塔柱在炳靈寺尚存一例，即編號第184窟，該窟半中心塔柱的正面，原有佛尊像

的佛傳造像，或許與《妙法蓮華經·如來壽量品》提及的方便說法有一定關聯。²²本文認為，雲岡第二期石窟對於佛傳、本生故事題材的重視，似乎表明法華義學與禪法流行的同時，傳統的禪法仍在一定程度上影響著石窟造像。

此外，雲岡第二期石窟中，雖然釋迦、多寶並坐像在窟內（乃至組窟）的地位愈來愈顯得重要，但是對於中心塔柱窟的設計，始終沒有採用莫高窟第259窟那樣的半中心塔柱，換言之，雖然此類洞窟受到法華思想的影響愈來愈深，但是在一定程度上保留了傳統中心塔柱窟十分重視的「繞塔」功能。綜合以上幾方面的情況來看，雲岡石窟第二期造像所受法華思想的影響具有漸進性特點。

再次，從五世紀法華思想影響產生的後果來看，敦煌是短暫的、有限的，而雲岡則是持久的、深刻的。五世紀的敦煌造像中，明顯受到法華思想的影響僅有莫高窟第259窟，該窟的總體設計以及造像思想對於其後洞窟的影響十分有限。西魏開鑿的第285窟中，南壁西端描繪了一鋪釋迦、多寶二佛並坐像，此外，北壁四個小禪室上部繪了一橫列八佛，其中也出現了兩尊佛並坐像，其下部的發願文的文字全部漫漶。關於北壁這鋪造像的解讀，爭議較大，以往多被視為釋迦、多寶二佛並坐像，但是近年來，又有學者提出否定性看法。²³直到北周時期，敦煌造像才再次比較明顯的受到法華思想影響，現存三鋪二佛並坐像。西千佛洞第8窟北壁上部繪千佛，千佛中有一鋪二佛並坐像。莫高窟第428窟主室西壁的中部，描繪了說法圖、涅槃變、二佛並坐像等。以

²² 參見李靜傑，〈北朝後期法華經圖像的演變〉，《藝術學21》，頁73~76。

²³ 參見賀世哲，〈敦煌石窟札記－重新解讀莫高窟第285窟北壁八佛〉，《敦煌石窟論稿》，甘肅民族出版社，2004年，頁122~127。

上兩窟均為中心塔柱窟。莫高窟第461窟為覆斗式窟，該窟西壁上畫垂幔，中畫釋迦、多寶二佛並坐像，龕楣繪跋子故事。二佛並坐像可以視為該窟主尊。由此看來，法華思想除了對北魏洞窟造像產生短暫的影響以外，在北周之前，對於敦煌石窟造像的影響甚微，即使到了北周時期，絕大多數洞窟也幾乎看不到影響的跡象。北周時期三鋪法華造像中，除了第461窟的主尊安排方式外，其他方面與第259窟幾乎沒有關聯，從總體上看，北周三鋪法華造像受到第259窟的影響比較有限。

敦煌寫經中，雖然保存了北涼至北周期間與法華思想相關的一些寫本，其中有紀年的《法華經》及其論、記、注約20號，²⁴但是相對於北朝寫經的總數而言，這畢竟是微不足道的。僅東陽王元榮在西元529至533年的四年時間內，就讓部下等為他抄寫佛經10餘種，2200餘卷。²⁵因此，很難由此斷言，北朝時期敦煌法華信仰就很盛行。根據敦煌二佛並坐像等來看，法華義學、禪法在北朝期間沒有產生很大的影響。到了隋代以後，法華信仰才在敦煌地區逐步盛行。相比之下，五世紀法華思想對雲岡造像影響的後果則是持久的、深刻的。根據前文論述可知，雲岡第二期的主要洞窟，在一定程度上都受到了法華思想的直接影響。就較晚開鑿的第6、12窟等來看，整個洞窟（乃至組窟）造像的設計主旨，都可能是根據法華思想確立的。這些洞窟中的法華造像對其後的石窟造像產生了深遠的影響。

雲岡石窟第三期（約西元495~524年）中，中、小型窟最為常見，成組的洞窟不再出現，而佈局多樣的小龕廣泛開鑿。此期

²⁴ 賀世哲根據池田溫編的《中國古代寫本識語集錄》中的資料統計。參見《敦煌石窟論稿》，甘肅民族出版社，2004年，頁137。

²⁵ 參見賀世哲，《敦煌石窟論稿》，甘肅民族出版社，2004年，頁114。

洞窟雖然與前期有一定的區別，但是仍有一脈相承之處。一方面，二佛並坐像更加普遍的出現，與千佛、彌勒等的組合更為常見，另一方面，就窟龕造像的總體設計而言，第三期中，釋迦、多寶二佛愈來愈多地佔據主尊地位，這顯然是受到前期法華造像影響的結果。第39窟的東西後三壁都雕千佛像，後壁的千佛中出現二佛並坐像龕。第15窟也是典型的千佛洞，四壁都雕刻千佛像，後壁千佛中，上部是彌勒龕，下部則是二佛並坐像龕。兩窟中千佛與二佛並坐像的組合方式，基本延續了此前洞窟壁面的佈局。雲岡第38窟北壁中央的二佛並坐像，顯然是作為該窟的主尊，東壁上層的中央交腳菩薩兩側，分別配置倚坐佛，這應是三世佛題材。就東壁上層造像與主尊二佛並坐的呼應關係來看，該窟造像設計一定程度上受到了第7窟後室後壁佈局的影響。此外，第38窟造像中，還出現千佛、本生故事等造像。由此可見，該窟造像的總體設計明顯受到了前期法華造像的影響。雲岡第三期石窟中，很多中小型洞窟的主尊是二佛並坐像，這些洞窟的總體設計與上述洞窟一樣，受到了第一、二期造像不同程度的影響。

五世紀雲岡石窟的法華造像，還對北魏境內其他地區的石窟產生了較大的影響。甘肅涇川王母宮石窟的總體設計，與雲岡第6窟的關聯十分明顯，該窟中心塔柱的南側面下層即是二佛並坐像，而中心塔柱的形制也在較大程度上模仿了雲岡第6窟。北魏末期開鑿的鞏縣石窟第4窟也是中心塔柱窟，該窟除了前壁以外，其他三壁雕刻千佛像，而中心塔柱四面分上下層開龕造像，塔柱西面下層龕內即為二佛並坐像，該窟造像的總體設計可能也受到了雲岡第二期石窟的影響。龍門石窟皇甫公洞（開鑿於北魏末期）的北壁，雕刻千佛與二佛並坐像，這種佈局很可能源於五世紀後期的雲岡法華造像。由此看來，北魏中後期，雲岡模式對各地造像產生了廣泛影響，其中，第一、二期的法華造像佈局與

設計思想所產生的影響，也是比較深遠的。²⁶

五、敦煌、雲岡法華造像差別的形成原因

五世紀敦煌、雲岡造像雖然都受到了法華思想的影響，但是在所受影響的方式與程度等方面，兩者之間的差別是相當明顯的。本文認為，這種差別是在五世紀特定的歷史文化背景下形成的，導致這種差別的主要原因，可能是敦煌、雲岡兩地占主流地位的義學、禪法並不相同。

敦煌、雲岡主要洞窟造像的總體設計，不是隨意形成的，應與特定的義學、禪法有著內在關聯。五世紀上半葉，是中國佛教發展歷程中一個十分重要的歷史階段，在涼州與長安，分別形成了以曇無讖、鳩摩羅什兩位高僧為中心的兩大譯經僧團。曇無讖、鳩摩羅什等翻譯經典，講授禪觀法門，直接推動了涼州、長安僧團主流義學、禪法的形成與發展，關於這方面的情況，學術界已經作了比較廣泛的探討。值得注意的是，涼州、長安僧團的主流思想差別較大。長安僧團十分重視大乘般若思想，對於法華、維摩等的義學與禪法研究與實踐，也是在這種背景下展開的。相比而言，涼州僧團無論在義學還是在禪法方面，都顯示出比較明顯的大、小乘相容並包特點。兩地僧團之間的這種差別，也充分體現在對於開窟造像的影響方面。

關於涼州模式造像的形成及影響，已有學者指出：

²⁶ 雲岡石窟的法華造像，還對北魏及其後的造像碑，產生了一定的影響，李靜傑已對此作過一些探討，參見李靜傑，〈北朝後期法華經圖像的演變〉，《藝術學21》，頁84~87。

大多源於今新疆地區。龜茲小乘和于闐大乘這兩個系統的佛教藝術于新疆以東首先融會於涼州地區。在該地區雄厚的漢文化基礎上，創造出盛極一時的涼州模式。作為當時河西文化的中心，涼州傳統文化及其佛教造型藝術，勢必對敦煌的開窟造像活動產生巨大的影響。²⁷

本文認為，涼州模式從石窟的形制到造像題材的選擇與佈局，都在一定程度上體現了大、小乘相容並包的特點，它應是在涼州僧團的主持下創造而成的。這種模式對敦煌、雲岡石窟造像均產生了很大的影響，但是影響的程度、後果也有一定的差別。

莫高窟第二期的中心塔柱窟，一方面繼承了早期涼州模式，另一方面也在其基礎上有所發展。此期洞窟側壁的壁畫，通常上繪天宮伎樂、中繪千佛與說法圖、下繪藥叉人物等，這些題材、佈局與文殊山前山千佛洞側壁較為相近。第257窟中心塔柱上的釋迦苦修像見於金塔寺東窟中心塔柱。此期窟內以千佛為主的四壁壁畫格局，在涼州早期中心塔柱窟內比較常見。

除了第259窟以外，莫高窟第二期洞窟造像的總體設計與涼州模式較多一脈相承之處，似乎與涼州僧團宣導的義學、禪法思想有密切關係。而第259窟造像的總體設計，體現出一種全新的造像思想，則與長安僧團宣導的法華義學、禪法緊密關聯。²⁸值得思考的是，莫高窟第二期洞窟中，為何只有第259一窟受到法華思想的影響呢？整個北朝期間，法華思想對於雲岡等地造像產生了普遍的、持久的影響，可以說以二佛並坐為主的法華造像比

²⁷ 李崇峰，《中印佛教石窟寺比較研究以塔廟窟為中心》，北京大學出版社，2003年，頁246。另外參見宿白，〈涼州石窟遺跡與「涼州模式」〉，載於《中國石窟寺研究》。

²⁸ 參見李玉琨《敦煌莫高窟二五九窟之研究》與賴文英《北傳早期的「法華三昧」禪法與造像》二文。

比皆是，而敦煌法華造像的鋪數為何如此有限呢？換言之，北朝期間十分盛行的法華思想，為何沒有對敦煌造像產生廣泛的影響呢？

本文傾向於認為，五、六世紀期間，涼州僧團宣導的義學、禪法思想，可能在敦煌地區一直延續發展，而且長期占主流地位。西元421年，敦煌納入北涼統治範圍，這有利於該地進一步接受涼州義學、禪法思想的影響。西元439年北涼政權為北魏滅亡之際，涼州僧團成員除了大部分遷移到平城外，也有不少隨北涼流亡政權西遷敦煌、高昌。涼州僧團宣導的義學、禪法思想，可能由此在敦煌確立起比較牢固的主導地位，其後，這些義學、禪法也在此地不斷發展。西元441年，北魏出兵攻打敦煌，次年，沮渠無諱放棄敦煌，西遷而去。這一事件可能沒有對敦煌佛教局面產生太大的影響。莫高窟北朝第二期的大多數洞窟營造時，源於涼州的義學、禪法思想可能仍在該地占主導地位，並對窟內造像的總體設計、造像思想產生了直接的影響。

五世紀下半葉，長安僧團宣導的法華義學、禪法作為一種潮流，在北魏境內廣泛傳播，並且越來越強烈地影響著佛教造像，敦煌地區也受到了一定程度的影響。敦煌第259窟即是在這樣的背景下營造的。該窟造像的總體設計表明，設計者很可能是一位比較精通法華義學、禪法的高僧，他對於傳統的中心塔柱窟作了大膽改造，以便於更加適合修持「法華三昧」等法門。但是，這種新傳入的法華義學、禪法（以及相關造像），其後可能沒有在敦煌取得穩固的地位，也許由於一些偶然的原因（譬如主持設計、開鑿第259窟的僧人離開敦煌），法華義學、禪法以及相關造像的影響很快衰退。直到北周時期，法華思想對於敦煌造像再度產生了較大的影響，但是影響的深度、廣度仍然比較有限，這種局面到了隋代才有了根本的轉變。相比雲岡等地而言，敦煌地區

對於法華義學、禪法等，似乎沒有採取開放性的接納態度，北朝時期敦煌法華造像的數量十分有限，可能與此密切相關。

北魏滅北涼後，隨著涼州僧團的主體遷移到平城，他們所確立的義學、禪法也在平城一帶產生了強烈的影響，可能一度佔據主流地位。文成帝即位後，曇曜等來自涼州的高僧受到皇室的尊崇，源於涼州的義學與禪法由此直接影響了雲岡石窟造像。但是，北魏自建都平城之年開始，陸續將山東六州、關中長安、東北和龍等地大量的人口集中到平城一帶，其中不乏僧侶人士，這就在客觀上促進了來自涼州的義學與禪法與其他佛教思潮的融合。源於涼州僧團、長安僧團的義學與禪法，正是在平城一帶進行了比較全面的交融，²⁹ 這種交融的過程與結果，在五世紀雲岡造像中得到充分的體現。雲岡第一期造像的總體設計表明，涼州僧團宣導的義學、禪法佔有比較明顯的主導地位，但是已經開始融攝源於長安的法華義學與禪法。

雲岡第二期造像營造之際，正值文明太后馮氏與孝文帝執政期間，此期皇室崇佛與此前有明顯不同之處，即比較重視來自龍城、長安的佛教。孝文帝重視佛教義學，禮敬高僧僧淵及其弟子曇度、道登等，後兩者對於法華義學都比較通達。³⁰ 這些也是源於長安的法華義學、禪法能夠擴大影響的部分原因。雲岡第二、三期造像中，法華造像等的地位越來越突出，並且逐步佔有主導地位，但是第一期造像的主要題材仍在延續。這種情況表明，源於長安的義學與禪法越來越成為主流，在此過程中，它也較多吸

²⁹ 兩種義學的交融早在北涼滅亡前已經開始，涼州高僧道朗曾參與曇無讖主持的《大涅槃經》翻譯，其所作《大涅槃經序》，就有明顯的吸收源於長安的法華義學的痕跡。但是，兩種義學思想在涼州的交融程度比較有限。參見《大正藏》冊12，頁365。

³⁰ 參見慧皎，《高僧傳》卷八，〈釋僧淵傳〉、〈釋曇度傳〉。

收了涼州僧團所宣導的義學、禪法。

由此看來，敦煌、雲岡法華造像的差別是在特定歷史背景下形成的，導致這種差別的主要原因在於，五世紀後期，兩地長期占主流地位的義學、禪法並不相同。

六、結語

從五世紀後期至北朝結束，釋迦、多寶二佛並坐，文殊、維摩以及過去七佛等造像，在各地石窟中十分流行，而在敦煌石窟中數量卻相當有限（文殊、維摩像沒有出現，而過去七佛像除了莫高窟第285窟有爭議的一鋪外，也沒有在其他洞窟出現）。這些情況綜合表明，敦煌地區長期占主流地位的義學、禪法思想，與中原等地有著顯著的差別，這種局面到了北周時期有一定的轉變，但是，直到隋代以後，才發生了根本的變化。

值得注意的是，雲岡模式造像雖然在北魏境內產生了廣泛的影響，影響所及之處，二佛並坐、文殊維摩造像普遍出現，但是，敦煌地區似乎有些例外，在洞窟總體設計以及造像思想方面，所受到的影響是相當有限的。本文認為，這可能與五世紀後期北魏平城一帶與敦煌的關係疏遠有關。據《魏書·韓秀傳》記載，孝文延興四年（西元474年）：

尚書奏以敦煌一鎮，介遠西北，寇賊路沖，慮或不固，
欲移就涼州。群官會議，僉以為然。

而孝文帝時，除龜茲、悉萬斤、粟特有來使記錄外，其他西域諸國已罕見於文獻。³¹ 在這種社會背景下，敦煌當時難以與雲

³¹ 宿白據《冊府元龜》卷969《外臣部·朝貢》作過相關統計。參見《中國石窟寺研究》，文物出版社，1996年，頁135。

岡等地保持頻繁的交流關係，平城一帶盛行的法華義學、禪法以及相關造像，也無法對敦煌產生的深刻的影響。元榮在瓜州任職期間（西元525～542年），雖然在一定程度上推動了敦煌佛教造像與中原的交流，中原佛教思想對敦煌造像產生了一些影響，但是，中原一帶常見的二佛並坐、文殊維摩造像等，並沒有由此流行。因此，就此期石窟的總體設計及造像思想而言，來自中原佛教的影響仍比較有限。

本文認為，從接受法華思想影響的角度來看，五、六世紀敦煌、雲岡石窟的總體設計與造像思想有著明顯的差別，這種差別的形成與兩地占主流地位的義學、禪法等緊密相關。通過比較研究，一方面有利於重新審視五、六世紀敦煌、雲岡石窟造像的關係，另一方面，可以由此深入研究敦煌北朝石窟的總體設計、造像思想，進而探討敦煌北朝的佛教義學與禪法。

