

敦煌石窟早期佛像樣式及源流

趙聲良*

一、前言

十六國北朝時代，是敦煌莫高窟營建的第一個階段，這期間，敦煌的藝術家們經過吸收西域傳來的藝術風格，並結合漢晉以來的傳統藝術，創造出了具有敦煌本地特點的佛像藝術。又在北朝後期受中原文化的衝擊，而形成了新的時代特點。本文在對莫高窟早期佛像作全面調查的基礎上，分析佛像的類型，從而探討不同類型的來源等問題。

二、佛像的組合及其在洞窟中的位置

北涼時代的三個洞窟，由於窟型各不相同，彩塑的佛像均為單尊像，僅在龕內或背後的壁畫中畫出相應的脅侍菩薩等形象。第268窟是一個禪窟，最初可能是沒有佛像的，現存的佛像為交腳坐佛，著偏袒右肩式袈裟，內著僧祇支。袈裟沿右肩部而下，從右臂下部環繞而至左肩，左臂外側可見垂下部分，袈裟的下部露出雙腳，在雙腳的外側袈裟邊緣形成橫向的褶襞。佛的袈裟以陰刻線表現衣紋，佛的頭部明顯地經過後代的重修，但身軀大部分應為原作。圓拱形的佛龕裝飾也較為簡單，僅在龕兩側繪出龕柱，上沿繪出火焰紋龕楣，龕楣較小。龕內於佛身後繪出頭光及佛背。兩側各繪二菩薩，一身站立、一身胡跪。作持花或合掌供養狀。佛龕外兩側各有二菩薩，均胡跪於蓮花上，雙手合十作供養狀。

第272窟為方形殿堂窟，在正壁中央開一圓拱龕，內塑倚坐佛。佛頭也經後代重修，但身體部分保存較好，大體保持了原作特點。佛的衣著形式與268窟的佛像大體一致，但袈裟在右肩部搭出一部，遮住了肩膀。袈裟的衣紋以貼泥條的形式表現，製作更為精緻，寫實性較強。佛龕兩側各繪一身站立的脅侍菩薩，在脅侍菩薩上部各有數身合掌跪於蓮花上的小菩薩形象。

* 敦煌研究院研究員

第 275 窟主尊為交腳菩薩像，這是莫高窟洞窟中唯一以交腳菩薩為主尊的一例。本窟正面沒有開龕，高大的交腳菩薩坐像就塑於正面。菩薩頭戴三面寶冠，交腳而坐，上身半裸，項飾瓔珞，下著裙，裙子以貼泥條的形式表現褶襞，衣紋整齊，有很強的裝飾性。菩薩的兩側各塑一獅子，表示菩薩坐於獅子座。在菩薩像後部，佛座兩側各畫出一身脅侍菩薩以及數身坐於蓮座的供養菩薩像。在洞窟兩側壁開列龕，內側各有二闕形龕，外側存一圓拱龕，由於洞窟前部塌毀，外側是否還有一個或數個圓拱龕，不得而知。南北兩側壁的列龕內，也是各塑一身菩薩，闕形龕內為交腳菩薩像，與主尊菩薩像呼應。圓拱龕內為思維菩薩像。

北魏以後，洞窟內的主尊均為佛像，雖然也出現不少交腳菩薩像，但大多在洞窟的側壁或中心柱側面，沒有再作為主尊出現。

北魏時代的敦煌石窟主要為中心柱窟，佛像安置在中心塔柱四面所開的佛龕中。通常在中心柱的正面開一大龕，內塑如來像。其餘三面分上下層，各開一龕。通常在中心柱南北向的上層開闕形龕，龕中塑造交腳菩薩或思維菩薩，而在西向面龕和下層龕內均為如來像。這在第 251、254、257、260、263 等窟中都可以見到。也有在洞窟南北壁上部開龕的情況，如第 259、254、263 窟。

北魏洞窟中如來像大都是坐佛，主尊多為倚坐佛，僅有幾處例外：如第 259 窟正龕為釋迦多寶二佛並坐像，均為半跏坐；第 254 窟中心柱正面龕內為交腳坐佛。中心柱正面龕主尊以外的佛像多為結跏趺坐，但在第 259 窟南北壁龕內也有倚坐佛。北魏洞窟中的佛像兩側往往有脅侍菩薩，有的洞窟還出現天王的形象（如 257 窟）。

比起北涼洞窟，龕內單身佛像的形式減少，一佛二菩薩的組合形式出現較多。在一些側壁的小龕內還保存一些單身像，如第 259 窟南北壁上層闕形龕內的菩薩像，第 263 窟南北壁上層圓拱龕內的佛像等。但主尊像與兩側脅侍像組合的形式已經成為主流。主尊佛像兩側均有塑出的脅侍菩薩，如第 254 窟中心柱正面龕的佛像兩側各有二身脅侍菩薩，在龕外還各有一身菩薩像。同窟南北壁上部列龕中，不論是佛像和交腳菩薩像的兩側均塑有脅侍菩薩。第 257 窟的主尊佛像龕外北側還出現了天王的形象。有的洞窟雖然沒有在龕內造出脅侍像，但往往在龕外兩側塑出脅侍。如第 257 窟中心柱南、西、北三面上下層佛龕的兩側均有影塑的脅侍菩薩。在中心柱的上部，還有大量的影塑菩薩或飛天的形象，此外，在龕內龕外，以壁畫的形式畫出的菩薩形象數量也大增。往往有十幾身乃至二十多身的，如第 257 窟正面龕內主尊兩側繪出的菩薩共有二十身。說明當時對

佛、菩薩形像組合的重視。

北魏晚期開始改變了上下開龕的佈局，於中心柱四面各開一龕，均為如來像。西魏到北周時期，洞窟主要存在兩種形式，即中心柱窟和方形覆斗頂窟。中心柱四面各開一龕，彩塑的數量相對減少了，一佛二菩薩的組合成為較流行的形式，還出現了一佛四菩薩的形式。在北周以後，出現了一佛二弟子，或者一佛二弟子二菩薩的形式。而在覆斗頂窟中，只有正面開龕造像，塑像較少，一佛二弟子二菩薩的組合形式較為流行。

北涼第 272 窟的倚坐佛像與北魏第 254 窟、260 窟等主尊像，頭型較豐圓，表情莊嚴肅穆，身體比例適度，衣服貼體，造型豐滿，富有體積感和力量感。但在北魏第 254、251、259 等窟中心柱側面或側壁的龕內佛像，則有身體扁平，瘦小的傾向。頭部不像前者那樣圓潤，往往下頷較小，嘴角露出微笑，表情顯得柔和而清秀。西魏諸窟的佛像更發展了這種較秀氣的風格，身體更加清瘦，衣飾更加繁富。北周以後的佛像身體不再清瘦，而變得豐滿富有肉感，頭部較大，五官集中，有的佛像頭部近於方形，上身較長下身較短。逐步增加體積感和力量感，這是北朝晚期佛像發展的一個傾向。

三、佛像衣著的樣式

如來像樣式的區別，主要表現在袈裟的形式與衣紋表現等方面。佛的袈裟大體可以分為四種：1、通肩袈裟，2、偏袒右肩式袈裟，3、雙領下垂式袈裟，4 褒衣博帶式袈裟。以下分別敘述。

•、通肩袈裟

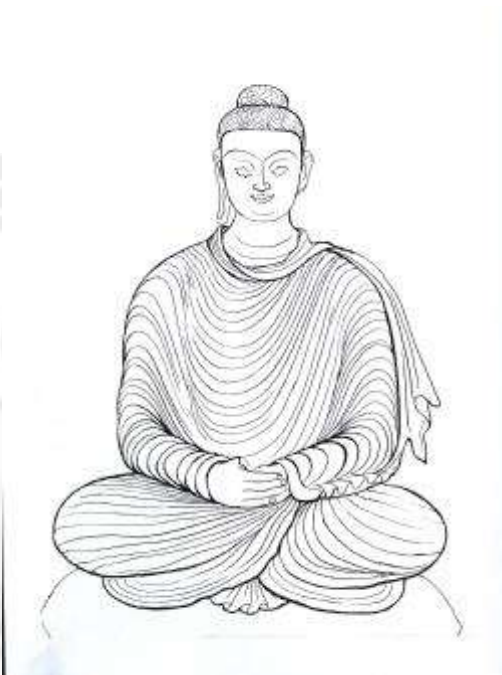
通肩袈裟是中國早期佛像最流行的袈裟形式之一。但在敦煌早期石窟中，著通肩袈裟的佛像似乎並不占主要地位。洞窟的主尊就很少有著通肩袈裟的，除了第 248 窟主尊外，主尊為通肩袈裟的幾乎沒有。著通肩袈裟的佛像大部分都是結跏趺坐式，較多地出現在中心柱窟中，如第 251、254、257、432 等窟的中心柱側面或後面的龕內。第 259 窟北壁龕內也保存了一身著通肩袈裟的禪定佛像。也有少數著通肩袈裟的佛像為倚坐形式，如北周第 290 窟中心柱北面佛龕內的佛像等。

敦煌早期石窟中，佛像的通肩袈裟比起犍陀羅雕刻的佛像來，袈裟的領口較寬，第 248 窟的佛像甚至還可以看到袈裟裏面的僧祇支（圖 1）。袈裟的上沿，往往做出如衣服領子的邊沿，彩塑中以顏色相區別，如紅色袈裟則有藍色邊沿圍繞脖項由右側翻到左肩

部搭下。大部分佛像的通肩袈裟以密集的陰刻線表現褶襞，衣紋按袈裟環繞的方向呈自然的放射狀（如第 259 窟北壁東側佛像、第 257 窟中心柱南北側佛像，第 254 窟中心柱北面佛像等，圖 2）。但有部分佛像的衣紋在胸前呈「U」字形表現，帶有較強的裝飾性。如第 254 窟中心柱後部、第 263 窟北壁佛像等（圖 3）。



（圖 1）第 248 窟中心柱東向面 佛像 北魏



（圖 2）第 254 窟中心柱北向面坐佛 北魏



（圖 3）第 254 窟中心柱西向面 坐佛 北魏



（圖 4）第 251 窟中心柱西向面 坐佛 北魏



(圖 5) 第 259 窟北壁 坐佛 北魏



(圖 6) 第 259 窟南壁 坐佛 北魏

袈裟的下沿(除部分塑像損壞,無法看到以外),可以看出兩種形式,一是在雙腿下部中央垂下一個如扇形的衣服下襟(圖 4)。另一種是衣襟垂下形成圓弧形裝飾(圖 5)。

•、偏袒右肩式袈裟

佛教把露出右臂,只將袈裟末端搭於左肩上的袈裟穿著形式稱為偏袒右肩。通常是在對佛及師僧共同修行和供養時,著偏袒右肩袈裟。而在外出遊行或入俗舍時,披通肩袈裟。在石窟中,佛像著偏袒右肩式的袈裟,也許是要表明這裏正是修行之地,並且對於修行的僧人們來說,一定會感到親切吧。

敦煌早期洞窟中,主尊佛像幾乎都是著偏袒右肩式的袈裟。但雖然同是偏袒右肩,其中也有不同。我們可以分為二種

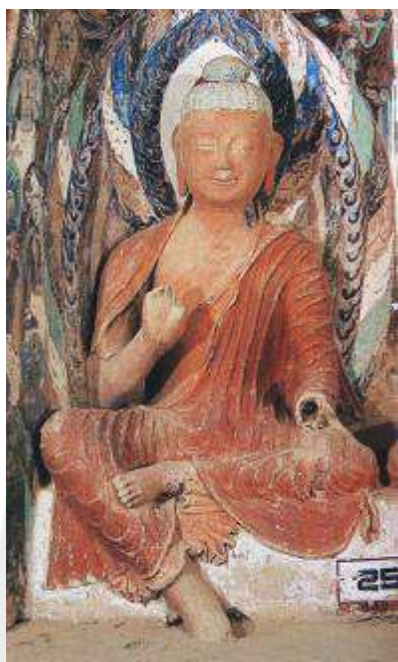
A 型 右肩完全露在外,袈裟從右脅下繞過經右腹從左胸部上繞而搭於左肩上,在胸腹的右側還可看到袈裟下面露出內層的僧衣(右袒衫)¹。如第 260 窟中心柱正面龕的倚坐佛、259 窟南壁西側龕內及北壁下層中央佛龕中的倚坐佛等(圖 6)。但總的來說,這一類型的佛像出現較少,更多的是 B 型的袈裟。

B 型 袈裟在右肩上搭出一部分,差不多蓋住肩頭,卻又從右脅下部環繞而經左胸最後搭在左肩上。右胸部位仍可看出袈裟下部的僧祇支。雖說是偏袒右肩,但似乎並沒

¹ 吉村憐用右袒衫的名稱以區別於僧祇支,參見吉村憐〈古代佛、菩薩像的衣服〉,刊於雲岡石窟研究院編《2005 年雲岡國際學術研討會論文集·研究卷》,文物出版社,2006 年 8 月。按僧祇支與右袒衫均為僧人內衣,但僧祇支是以布環繞左肩與右脅而成,當有較多的衣褶,而右袒衫是以布製成的衣服,應無褶痕。這在早期石窟雕塑中是可以分辨出來的。本文採用吉村氏的說法。

有把右肩全部露出。這一形式最早出現於北涼時代第 272 窟主尊倚坐像，北魏第 251、254、259 窟的主尊佛像均採用這樣的袈裟形式（圖 7）。應是早期較流行的形式。

著偏袒右肩式袈裟的倚坐佛像，袈裟的下部露出雙腳，袈裟下沿可看出內層僧衣垂下的部分。一部分倚坐像的衣紋以密集的陰刻線表現，如第 260 窟主尊。一部分倚坐像以凸起的衣紋表現，北魏晚期多以貼泥條的形式表現衣紋。



（圖 7）第 259 窟西壁 坐佛 北魏



（圖 8）第 260 窟中心柱南向面 坐佛 北魏

•、雙領下垂式袈裟

袈裟從雙肩垂下，就像披著一件大衣，顯得較寬鬆。內著僧祇支。右手從垂下的僧衣內伸出，與左手疊在一起作禪定印。或者右手伸出，左手則握住袈裟的一端。

這種形式似乎是通肩袈裟的變種，有的書上乾脆把這一形式稱為通肩袈裟。但是畢竟不是標準的通肩袈裟，所以這裏單獨作為一種，暫且稱為雙領下垂式袈裟。通常在中心柱側面或後面的苦修佛像多著此類袈裟。如第 251、257 窟中心柱南面、第 260 窟中心柱南北兩面、第 248 窟中心柱西向面均有這樣的佛像（圖 8）。

著雙領下垂式袈裟的佛像較多的是結跏趺坐式。袈裟的下沿從雙腳下部露出較自然的衣裾褶襞，有的形成扇形。部分佛像右足露於外（如第 257 窟），或雙足都露於外（第 431 窟中心柱南向面），但大多數雙足未露出。

雙領下垂式的袈裟與偏袒右肩的 B 型袈裟可能是一致的，當佛像的右手向上揚起的時候，袈裟右側僅蓋住了右肩的一部部，顯示出偏袒右肩的特徵。而當佛像的右手平伸

作禪定印時，袈裟就呈現出雙領下垂的形式。但雙領下垂式袈裟較多地體現出通肩袈裟的性質（即袈裟罩住了全身），而偏袒右肩的 B 型袈裟則較多地體現著偏袒右肩式的特徵。

•、褒衣博帶式袈裟

褒衣博帶式袈裟本來出自通肩袈裟的形式，但領口往下垂較多，能看到袈裟下面的僧衣和結帶²。這種形式出現較晚，西魏以後的洞窟中才出現。但出現以後就很快流行起來。西魏和北周時代洞窟中主尊的形象幾乎都是這一類佛像。西魏第 249 窟主尊的袈裟領口形成長長的 V 字形，露出裏面的僧祇支以及帶飾，帶子在中央打結而垂至袈裟外面。袈裟的衣紋是貼泥條手法做出的 U 形衣紋。第 285 窟以及北周大部分主尊佛像袈裟的領口形成較為寬鬆的 U 形，可以看出有兩層袈裟，外層為紅色，裏層為綠色並有花邊，最裏層是斜向的僧祇支襯在胸部，內部的帶子打出漂亮的結，並垂向袈裟外（圖 9）。西魏的部分佛像袈裟更為寬鬆，本來環繞到左肩上的袈裟末端往往僅搭在左腕上（如第 432 窟主尊，圖 10）。而這樣的形式在北周以後則成為普遍形式。第 249 窟、285 窟的佛像袈裟都是兩重，而第 432 窟的主尊從袈裟下沿可以看出袈裟共有三重，北周以後，褒衣博帶式袈裟也都是三重形式了。



（圖 9）第 285 窟西壁佛像 西魏



（圖 10）第 432 窟中心柱東向面佛像 西魏

² 關於褒衣博帶式袈裟，前人多有研究，參見楊泓〈試論南北朝前期佛像服飾的主要變化〉，《考古》，1963 年第 6 期；岡田健、石松日奈子〈中国南北朝時代の如來像著衣の研究（上）〉，《美術研究》第 356 號、1993；阮榮春〈論「褒衣博帶式」佛像的產生〉，《東南文化》，1992 年第 3 期等等。

西魏佛像褒衣博帶式袈裟的衣紋多採用貼泥條的形式來表現，裝飾性較強。但在北周以後，較多地採用更為寫實的階梯式表現³。裝飾性少了，顯得更為自然。

西魏北周有部分佛像的褒衣博帶式袈裟未出現在僧祇支上打結並將帶飾垂下的形式，如第 432 窟中心柱北向龕，第 428 窟中心柱正面及南面龕，第 430 窟西壁佛龕內的佛像等。是因為時代久遠彩塑的脫落還是因為塑匠一開始就沒有做出這樣的帶飾？未能斷言。但除了帶飾外別的部分均與褒衣博帶式袈裟形式完全一致，因此，我們還是把它歸入褒衣博帶式袈裟。

褒衣博帶式袈裟最初在西魏洞窟中出現時，主要體現在領口部位較寬，並在袈裟下層的僧祇支上有帶結紐而垂於袈裟外。衣服的下部是沿身體自然垂下。北周以後，這種袈裟在下沿形成較為豐富而具有裝飾性的褶襞，兩側往往向外飄起。在第 428 窟的佛像上我們可以看到這種具有裝飾性的衣褶，與龍門、鞏縣石窟佛像的表現是一致的。

四、樣式的源流

•、犍陀羅與馬圖拉的樣式

袈裟本是僧人修行所穿的簡單的衣服。在印度，由於天氣較熱，往往穿得較少，印度早期雕刻的佛像，大多只有一塊布從左肩斜披下來，馬圖拉早期的雕刻佛像主要是這種形式，這也許是偏袒右肩式袈裟的源流。但在犍陀羅的雕刻中，通肩袈裟就很多了，大約是犍陀羅地區位於印度西北，氣候較涼，日常生活中是不可穿太薄的衣服，因此，我們現在見到的犍陀羅雕刻佛像，都是通肩袈裟為主的。而且，袈裟的質感顯示出都是較厚面料。這樣，在佛像雕刻中就形成了兩種傾向，一是以馬圖拉為代表的佛像，身體裸露較多，衣服較薄，衣紋細密而帶有裝飾性。另一類是以犍陀羅雕刻為代表的，袈裟把身體遮得嚴實，衣服質地較厚，衣紋也很厚重而寫實。

印度早期佛像分別形成了以犍陀羅和馬圖拉為中心的佛像藝術風格，但在 3-5 世紀佛像大舉向中國傳播之時，犍陀羅和馬圖拉的佛像差不多同時傳入中國，所以中國早期佛像中同時出現具有馬圖拉和犍陀羅兩種樣式特徵。現存中國北方出土的一些十六國時代的青銅佛像，以及新疆甘肅一帶發現的北涼石塔中，我們看到有明顯的犍陀羅造像風格，同時也體現出馬圖拉雕刻的某些特徵⁴。在有後秦建弘元年（420）題記的炳靈寺第

³ 敦煌早期彩塑的塑造手法包括三種，即 1、陰刻線式、2、貼泥條式、3、階梯式。參見孫紀元〈敦煌早期彩塑〉，《敦煌研究》試刊第一期，1981 年。

⁴ 參見殷光明《北涼石塔研究》，財團法人覺風佛教藝術文化基金會，2000 年 6 月。

169 窟雕塑佛像上，我們也可以看到馬圖拉的風格特徵⁵。當然，雖說在中國的佛像中存在犍陀羅和馬圖拉風格，但從這些佛像本身來說，不論是犍陀羅風格還是馬圖拉風格都已不完全是原有的樣式，而是經過沿途或本地藝術家們再造的形式。因此，在敦煌早期的佛像中會看到兩種風格交融的情況，有時甚至會在同一塑像身上，既有犍陀羅某些樣式的特徵，又有馬圖拉樣式的特徵。仔細剖析這些不同樣式特徵，分別梳理其源流，對於我們認識敦煌早期佛像發展的歷史，具有重要的意義。

如前所述，通肩袈裟是在犍陀羅和馬圖拉雕刻中都存在的佛像衣著形式，但是二者的區別在於衣服質感和衣紋表現的差異。但在敦煌早期佛像中，著通肩袈裟的質感大體是一致的，既不像犍陀羅雕刻那樣厚重，也不像馬圖拉佛像那樣薄，但從衣服緊貼身體的特徵來看，應該說是傾向於馬圖拉風格的。衣紋也存在兩種形式，一種是呈 U 形有規律地排列而成的裝飾性衣紋，這是早期馬圖拉雕刻中最常見的衣紋形式。另一種較為寫實的，自左肩而下呈放射狀的衣紋，這種衣紋線雖然是犍陀羅較普遍的樣式，但在馬圖拉佛像上也出現較多，特別是衣紋較有規律地排列，形成具有形式感較強的裝飾意味，勿寧說是馬圖拉式的。

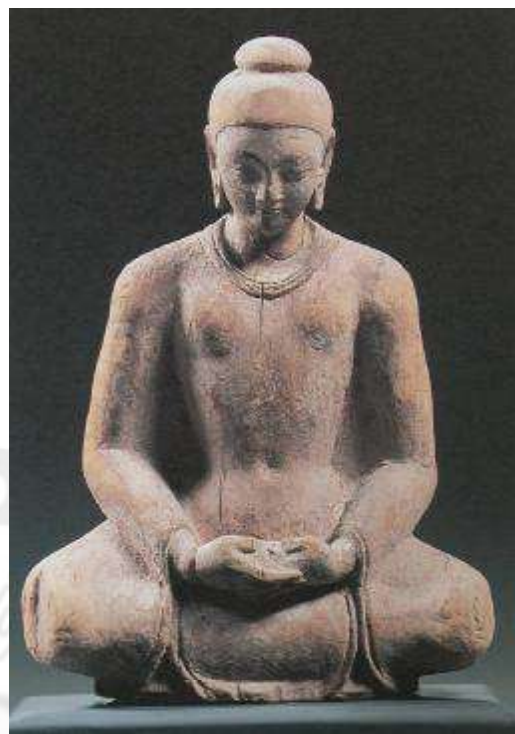
敦煌早期的佛像袈裟的不同樣式還體現在衣服下沿的裝飾上。一種是在衣擺的下沿形成三道圓弧形的裝飾。這本來是犍陀羅佛像的一個特徵，表現衣服下沿自然形成的一種形式，在二至五世紀的犍陀羅雕刻中較為常見（圖 11），雖說從衣服的輪廓來看形成了三個圓弧形，但一般來說是根據衣服下垂的自然狀態較為寫實的表現。這種形式發展到敦煌，顯然被形式化了。這樣形式化的處理，在新疆地區為數不多的雕塑中，也可以看到。如吐木舒克出土的一約為五世紀的禪定佛像，袈裟的下沿兩膝部分各形成一個圓弧狀，在結禪定印的雙手下面也形成一個圓弧形（圖 12）。敦煌第 254 窟中心柱南面、259 窟北壁的佛像與之完全一致。

另外一種是在衣服的下沿出現扇形的裝飾，這是典型的馬圖拉佛像特徵，我們從馬圖拉雕刻中可以找出很多例證，直到笈多時代以後，馬圖拉的佛像的衣著仍然保留著這一富有裝飾性的特徵（圖 13）。這一形式在敦煌早期的佛像中十分流行，不論是著通肩袈裟的佛像還是偏袒右肩式袈裟都有這一形式。只是在不斷的發展中，原來較為規整的扇形裝飾，逐漸變化為不規則的形式，以至出現了向兩側分開的「魚尾形」褶襞形式，特別是在北魏晚期到西魏時期，這種形式向另一方面發展，褶襞更加富於裝飾性。

⁵ 參見趙聲良〈炳靈寺早期藝術風格〉，《佛學研究》1994 年。



(圖 11) 犍陀羅佛像 二至三世紀
加爾各答印度博物館藏



(圖 12) 圖木舒克出土木雕佛像 五世紀



(圖 13) 馬圖拉雕刻坐佛 二世紀 馬圖拉博物館藏



(圖 14) 雲岡石窟第 20 窟佛像 北魏

• 涼州式的偏袒右肩袈裟形式

如前文所述，敦煌早期石窟中偏袒右肩 B 型的袈裟樣式與雙領下垂式的袈裟應屬於同一類型。如果考慮到右臂的動作，即當作禪定印時，雙手平放在雙腳上，此時袈裟呈雙領下垂的形式，而當右臂上舉做說法印或者施無畏印時，袈裟不可能從右臂部位下垂，只能有一小部分搭在右肩上，而沿右臂外從右脅下環繞而至左肩。當然，當偏袒右肩 B 型的形式成為一種在較多佛像中都採用的樣式以後，即使是在做禪定印的佛像身

上，也同樣可以採用這樣的表現形式。雲岡石窟第 20 窟主尊以及北魏時期很多佛像雕刻的袈裟就是這樣形成的（圖 14）。岡田健把河西地區石窟中較常見的偏袒右肩式（包括本文所說的「雙領下垂式」）袈裟稱為涼州樣式⁶。因為這種樣式見於有明確紀年的炳靈寺第 169 窟第 6 龕坐佛（圖 15）。還見於北涼石塔的索阿後塔（435）（圖 16）、程段兒塔（436）、王堅塔與岷州廟塔（433-439）、宋慶塔與吐魯番小塔（442-460）⁷等。



（圖 15）炳靈寺第 169 窟第 6 龕佛像 420 年



（圖 16）索阿后塔線描展開圖 435 年

而這一樣式由於在雲岡石窟十分流行，引起人們的特別關注。在印度和犍陀羅佛像雕刻中，幾乎沒有這樣的形式。但是犍陀羅雕刻中有一件十分獨特的立佛像，值得關注。這是巴基斯坦拉合爾博物館收藏的一件高約六十公分的小型石雕立佛像，時代約為三至

⁶ 參見岡田健、石松日奈子〈中國南北朝時代の如來像著衣の研究（上）〉，《美術研究》第 356 號，1993 年。

⁷ 關於北涼石塔的時代推斷，依據殷光明《北涼石塔研究》，財團法人覺風佛教藝術文化基金會，2000 年 6 月。

四世紀，從石質和衣著樣式看，是典型的犍陀羅風格。佛披通肩袈裟，左手部位已殘，右手卻從袈裟領口部位伸出，可以看到袈裟下的僧祇支（圖 17）。台信佑爾認為這樣的衣著形式類似古希臘希瑪提奧作的索福克勒斯雕像，表現出貴族統治者的儀態⁸。我們從一些古希臘雕刻中也可以看到類似的衣服表現。可以說這種最初源於古希臘的服飾表現，被犍陀羅佛像雕刻中所吸取。不過，在犍陀羅雕刻中，這樣的形像也並不是很多的，相反可以說是十分少見。有意味的是，這樣在犍陀羅少見的衣著形式，卻在傳入中國後被加以改造而流行開了。在河西的文殊山石窟千佛洞右側壁繪出兩例佛立像，其衣著形式與前述的犍陀羅雕刻完全一致（圖 18）。反映了犍陀羅藝術對河西早期石窟的影響。



（圖 17）犍陀羅佛像 二世紀 拉合爾博物館藏



（圖 18）文殊山千佛洞窟壁畫佛像 北魏

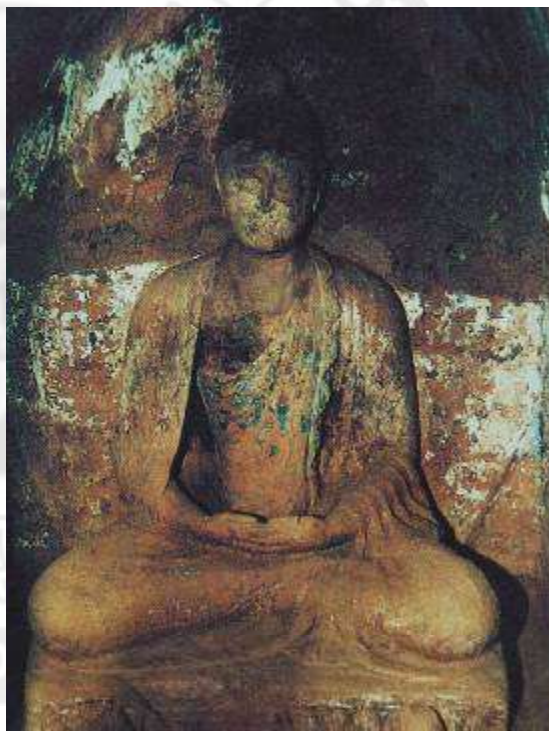
不過，如文殊山千佛洞壁畫那樣完全保持犍陀羅風格的佛像也是很少見的。在北涼時代，河西地區的藝術家們把來自犍陀羅的這種衣著形式作了改造，以炳靈寺第 169 窟為代表，形成了新型的偏袒右肩形式（炳靈寺第 169 窟第 9 龕、16 龕等，圖 19）和雙領下垂形式（炳靈寺第 169 窟第 6 龕，圖 15）。由於北涼時代的大多數佛教遺跡已經不復存在，我們很難斷言這種所謂「涼州樣式」袈裟形式是否是在炳靈寺最後形成，但炳靈寺石窟無疑為我們提供了一個時代的典範。同時，也為敦煌早期佛像形式提供了時代的依據。

⁸ 參見東京國立博物館、NHK 編《パキスタン・ガンダーラ雕刻展》，2002 年，中台信祐爾的圖版說明。

在庫木吐拉第 20 窟也發現了一例有雙領下垂式的袈裟的佛像（圖 20）。研究者認為時代約為五世紀⁹。這也是十分獨特的現象。按照通常的理解，佛教從西方傳入中國，敦煌等石窟也存在著很多龜茲風格的影響，地理位置在西邊的，時代似乎會比東邊的時代早。所以，有人會認為雙領下垂式袈裟既然在龜茲地區出現了，就不會是涼州的樣式了。但是，應該看到，龜茲石窟中大部分塑像都沒有保存下來，難以找到時代的參照，雖說有的學者推斷為五世紀，但未見有相應的論證。而在同窟或相近的其他石窟壁畫中，也未發現類似的袈裟形式。在無法斷定這身佛像時代是否早於十六國時代的河西諸石窟的情況下，我們還不能說明庫木吐拉第 20 窟的佛像必然比河西諸窟的早，更不能說明這種袈裟形式必然從龜茲傳入河西地區。就現存彩塑和壁畫的情況來看，在庫木吐拉石窟以及龜茲地區的石窟中，這樣的衣著形式畢竟還說不上是普遍的或者是流行的形式。



（圖 19）炳靈寺第 169 窟第 16 龕立佛 西秦



（圖 20）庫木吐拉第 20 窟 佛像

無論如何，由於河西一地在絲綢之路東西交通方面的特殊地理位置，在接受來自西方的影響時，具有先天的優越條件。涼州佛教藝術在早期中國北方佛教石窟中產生的影響是不可低估的。涼州樣式的佛像傳入了平城，在雲岡石窟的營造中，又加以改革，形成了雲岡樣式，並影響到了全國。雲岡式的偏袒右肩袈裟從右肩至右臂而下經脅下環繞到左肩上。其中袈裟的邊緣有一道較寬的裝飾性褶痕，右手揚起作施無畏印，手掌靠近

⁹ 參見賈應逸、祁小山《佛教東傳中國》，上海古籍出版社，2006 年 5 月。

胸部，或者右手與左手平放在雙腳上作禪定印。

從北魏時期莫高窟佛像的偏袒右肩形式以及雙領下垂形式來看，作為主尊的佛像大部分為倚坐佛，佛像的右手向外伸出較長，並沒有靠在胸前，袈裟的邊緣也沒有那樣寬的裝飾性褶襞。這種偏袒右肩的形式的並不是來自雲岡的新的形式，而是涼州樣式的繼承。

不過，一些佛像的衣紋，如第 254 窟主尊的交腳佛、第 257、435 窟的主尊倚坐佛、第 259 窟的釋迦多寶佛等都以貼泥條的手法形成較粗的衣紋，同時又在突起的泥條上加陰刻線，形成了手法細膩極富有裝飾性的衣紋線，這樣的衣紋形式我們從雲岡石窟第 17 窟、第 20 窟都可以看到，顯然，莫高窟的這些佛像的衣紋手法不能排除雲岡石窟的影響。

•、褒衣博帶式袈裟

褒衣博帶式袈裟在中國佛像中出現，我們可以從雲岡石窟曇曜五窟之一第 16 窟的主尊看出（圖 21）。但據一些學者的研究，第 16 窟在開鑿後不久就放棄了，其中的大佛是在二十年後重新鑿成的¹⁰。這樣就好理解為什麼在雲岡第一期的洞窟中褒衣博帶式袈裟只有這一個孤例的原因了。應該說，這類袈裟形式較普遍地出現，是在雲岡第二期。如第 13 窟和第 5、第 6 窟，著褒衣博帶式袈裟的佛像很多，表現也很生動。按宿白的分期，雲岡石窟第二期的時代為 465-494 年間。

從南方的一些佛像衣著上，反映出褒衣博帶式袈裟可能最早是在南方出現的，如四川茂縣出土的無量壽佛和彌勒佛二面石雕像有南齊永明元年（483）題記（圖 22），成都西安路出土的一佛二菩薩石雕像有永明八年（490）題記。這兩座石雕像表現出十分成熟的褒衣博帶式袈裟形式，如果考慮到北魏孝文帝改革以後，大力吸取南方漢民族文化這一時代的趨向，南方藝術家創造的富有漢民族特色的褒衣博帶式袈裟傳入北方，就是很自然的事了。況且，從南朝的「竹林七賢」圖等形象中，我們還可以找到南方服飾對褒衣博帶式袈裟影響的根源¹¹。當然，敦煌作為北魏統治下的一個地區，在遠在西北，是不可能直接從南方吸取新的因素，而是在以雲岡石窟為中心的中原地區學習南方藝術樣式，並形成規範之後傳播到敦煌的。所以，褒衣博帶式袈裟在敦煌出現已是相當晚的事了。第 285 窟是有大統四年、五年（538、539）題記的洞窟，第 249 窟的風格與之相近，可能時代會略早一些。褒衣博帶式袈裟主要在敦煌流行就是在西魏和北周初期。莫

¹⁰ 水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》，京都大學人文科學研究所，1954 年。後來，長廣敏雄又在《雲岡石窟初、中期特例大窟》，《中國石窟·雲岡石窟（二）》，文物出版社，1994 年，強調這一觀點。宿白〈雲岡石窟分期試論〉，《考古學報》1978 年第 1 期，中對第 16 窟的時代，與長廣敏雄的觀點也一致。

¹¹ 參見費泳〈論「褒衣博帶」佛衣〉，《敦煌研究》2005 年特刊。

高窟中著褒衣博帶式袈裟的佛像，雖然在第 249 窟、第 288 窟等窟中顯得比較清瘦。但北周以後的大多數佛像，雖然同樣是著褒衣博帶式袈裟，但身體並不是十分清瘦，而且不像雲岡、龍門石窟佛像那樣身體較平、雙肩瘦削、動態較少。而往往是身體較圓渾，頭和臉較豐圓，上身較寬而腿較短促。



（圖 21）雲岡石窟第 16 窟佛像 北魏



（圖 22）四川茂縣出土的無量壽佛像 483 年

西魏北周時期，由於北魏的分裂，形成了東西對峙的狀況，以洛陽龍門石窟以及附近的鞏縣石窟為代表的最新藝術樣式不能很快傳入敦煌，特別是進入北周以後，河西敦煌的文化氛圍較為守舊，在藝術上出現了對北魏晚期以來新風格的抵制，並重新向西域尋求新的藝術營養¹²。於是，在敦煌石窟北周佛像中，我們看到雖然西魏開始出現的褒衣博帶式袈裟繼續出現，但並沒有新的發展，僅在第 428 窟中心柱四面的佛像中看到佛像袈裟從雙腳垂至臺座下面的結構複雜的褶襞，形成了所謂「裳懸座」的某些特徵。

五、小結

本文主要從佛像衣著方面對莫高窟十六國北朝石窟中的佛像進行分析，在與內地以及犍陀羅、馬圖拉等佛像比較時，應該考慮到由於雕塑的質地不同，很多藝術上的特徵也許是不可比的。但作為宗教崇拜的物件，佛像的基本形式以及他的衣著等所代表著的

¹² 趙聲良〈莫高窟北周壁畫風格〉，《1990 敦煌學國際研討會文集》石窟藝術編，遼寧美術出版社，1995 年 7 月。

宗教含意應該是明確的，當這些象徵物出現變化時，一定是宗教思想發展中出現了某些變化，或者是本地藝術家對外來佛像樣式進行了某種取捨，這種有選擇的取捨不僅僅是藝術家的事，而是包含著當地的傳統文化背景、宗教思想、民眾審美習慣等方面的價值趨向，最後形成的有別於其他地方的佛像樣式，正表現出這一地區文化的獨特性。

從北涼到北魏，具有涼州樣式特徵的偏袒右肩式袈裟和雙領下垂式袈裟在敦煌較為流行，反映了敦煌石窟開鑿的背景，就是在涼州佛教藝術發展的形勢下形成的，儘管北魏以後，作為首都的平城文化大舉傳播之時，雲岡樣式也不可避免地傳入了敦煌，但正如敦煌接受犍陀羅風格和龜茲風格也不是完全吸收一樣，敦煌並沒有完全採用來自雲岡的新樣式，因為涼州文化的傳統並沒有被破壞。

敦煌早期佛像樣式的複雜性就在於在早期四個階段的石窟中，沒有哪個時代形成一種絕對統一的風格和樣式，不論是來自馬圖拉、犍陀羅或是龜茲的樣式還是來自雲岡、龍門的樣式，都沒有在任何一個階段成為所有洞窟普遍採用的形式，甚至往往會在同一洞窟中出現不同的樣式。這一點在壁畫中也同樣，如第 285 窟壁畫雖然較多地表現為來自中原的畫風，但在最主要的西壁卻是典型的西域風格。這種缺乏統一性而異彩紛呈的特點，也許正是敦煌作為絲綢之路重鎮，作為交通口岸的特點吧。

說明：本文插圖所用圖 1-4、6、8 線描圖為馬玉華女士所繪，在此深表感謝！此外，本文所用

圖片除作者本人拍攝的以外，還引用了部分出版物的圖片，引用情況如下：

圖 5、7 引自《中國石窟·敦煌莫高窟》第一卷，文物出版社，1982 年。

圖 9 引自《敦煌石窟藝術·第 285 窟》，江蘇美術出版社，1995 年。

圖 10 引自《中國美術全集雕塑編 7 敦煌彩塑》，上海人民美術出版社，1989 年。

圖 12 引自《世界美術大全集·東洋編·中央アジア》，小學館，1999 年。

圖 16 引自殷光明《北涼石塔研究》，財團法人覺風佛教藝術文化基金會，2000 年。

圖 17 引自《パキスタン・ガンダーラ雕刻展》，NHK，2002 年。

圖 20 引自賈應逸、祁小山《佛教東傳中國》，上海古籍出版社，2006 年。

圖 22 引自《中國國寶展》，朝日新聞社，2000 年。