

# 北魏平城佛教艺术 与后秦长安的关系

[美] 常青

**内容提要** 云冈石窟的第一期工程昙曜五窟，属北魏前五位帝王的功德窟。北魏统治者能聚集如此财力与智慧来营造这项巨制，是与其在北方兼并战争中所获得的人力、物力、财力分不开的，其中来自原后秦首都长安地区的工匠与佛教神祇人员应当引起我们的注意。十六国后期的后秦长安是北方的政治与佛教中心，其佛教来自西域，主要继承发展着西域大乘佛教因素。在甘肃永靖炳灵寺 169 窟发现的大乘佛教题材的西秦国塑像与壁画，可看作是后秦长安影响的结果。昙曜五窟的开凿，主要继承着太武帝毁佛前的北魏佛教传统，包括来自后秦长安的佛教传统，可从昙曜五窟造像和大同新发现的北魏石椁板上的佛画与炳灵寺 169 窟西秦塑像、壁画的相似性了解到。这种相似性体现了北魏对后秦长安佛教的继承，从而影响到了昙曜五窟的造像内容与风格。

**关键词** 北魏平城 云冈石窟 西秦 炳灵寺 169 窟 后秦长安

DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2020.08.001

公元5世纪初，北魏在统一北方的过程中，伴随着掠夺各地人口特别是能工巧匠以充实首都平城（今山西大同），统治者兼收纳各地的佛教思想及艺术，最终在5世纪中期形成了北魏平城佛教艺术模式，迎来了云冈石窟的开凿<sup>〔1〕</sup>。在北魏鲜卑族遇到的各地佛教艺术中，十六国后期北方佛教艺术中心后秦首都长安的艺术创作对平城模式的形成起到了关键作用。从艺术角度而言，研究云冈石窟样式的来源，必须去迄今确定的早于云冈的佛教遗迹中寻找，包括甘肃与新疆制作于西秦、北凉或更早时期的佛教艺术品。而甘肃永靖炳灵寺第169窟的西秦佛教艺术正为我们推想后秦长安佛教艺术样式提供了珍贵的实物资料。因此，如要了解北魏平城模式与后秦长安的关系，就可以通过比较现存169窟与平城发现的佛教艺术品而得出结论。

炳灵寺169窟是中国迄今发现的有明确纪年题记的十六国时期的石窟，属于5世纪前期占领今甘肃东部地区的西秦国的作品。它的出现与以长安为中心的后秦国佛教及其艺术有着密切的关系。换句话说，西秦国炳灵寺169窟中的艺术创作是在后秦长安佛教及其艺术的影响下产生的，反映着后秦长安地

〔1〕 宿白：《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，刊于氏著《中国石窟寺研究》页114—144，文物出版社，1996年。

区曾经制作过的佛教艺术题材、样式与风格<sup>〔1〕</sup>。简而言之，当时后秦国的首都长安已成为北方的佛教中心，而后秦的国力也使长安成为当时北方的政治中心。然而，后秦国的佛教艺术究竟对中国北方其他国家、特别是以后的北魏国产生过什么样的影响，史料无载。由于考古资料的缺乏，也只能限于与5世纪早中期的北魏佛教艺术进行比较研究。

北魏在5世纪制作的佛教艺术以今山西大同云冈石窟为代表。关于云冈第一期石窟造像样式，北京大学考古系宿白教授认为“是5世纪中期平城僧俗工匠在云冈创造出的新模式”，且“融合东西各方面的技艺”。对此，宿先生运用了大量的笔墨引用古代文献来论述北魏对十六国后期诸国与西域诸国文化、宗教资源的聚集和融合<sup>〔2〕</sup>。他的研究奠定了云冈模式形成的基础。笔者想进一步思考的是：云冈石窟第一期昙曜五窟造像样式的主要来源与所继承的具体旧有传统到底是什么？就昙曜五窟而言，除了有来自凉州（今甘肃武威）的样式之外，5世纪早期的佛教中心后秦首都长安的影响不容忽视，而且很有可能是云冈一期石窟造像样式的主要来源，这是由长安在当时的历史地位决定的。黄文昆先生认为西秦石窟是后秦石窟的接续，也是长安佛教文化的组成部分，他认为“长安迁去（平城）的能工巧匠，积累后秦、西秦石窟的经验，足以在云冈石窟工程中一显身手”。黄先生的证据是半披式佛像在西秦、云冈、北魏太平真君年间（440—451）佛像中的出现<sup>〔3〕</sup>。笔者对于这些观点深表赞同，并拟在本文中展开讨论。无独有偶，近年在大同发现的北魏石椁佛教题材绘画，也为我们研究后秦长安对平城的影响提供了极好的实物资料，因为这些绘画作品与炳灵寺169窟西秦壁画有很大的相似性。

下面，笔者以炳灵寺169窟的部分西秦作品与现存山西大同的佛教艺术加以比较，来论述后秦长安与北魏平城佛教艺术之间的关系。本文所用的大同佛教艺术作品包括云冈石窟的早期洞窟与造像、近年在大同发现的北魏皇兴三年（469）邢合姜墓石椁板画。笔者拟通过169窟与现存大同地区的5世纪北魏造像样式的相似性，来判断平城佛教艺术模式形成的后秦影响因素。

## 一 炳灵寺169窟与云冈昙曜五窟造像比较

炳灵寺169窟是迄今发现的保存有最早汉文纪年题记的一座洞窟，制作时间为西秦建弘元年（420）以前，可视为西秦国开窟造像的一处重要地点。云冈石窟位于北魏首都平城附近，是5世纪北魏国开窟造像的中心。据宿白先生研究，第一期仅开凿五窟，为现编第16—20窟俗称“昙曜五窟”，开凿于和平

---

〔1〕 在20世纪90年代，笔者曾发文论述了炳灵寺169窟中的西秦作品与后秦长安的关系，以及当时的后秦国在十六国后期阶段诸国中的影响力。参见常青：《炳灵寺169窟塑像与壁画的年代》，刊北京大学考古系编《考古学研究（一）》页416—481，文物出版社，1992年；常青：《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》，刊中国社会科学院考古研究所编《汉唐与边疆考古研究（一）》页111—130，科学出版社，1994年。

〔2〕 宿白：《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，刊于前揭氏著《中国石窟寺研究》页122、125。

〔3〕 黄文昆：《中国早期佛教美术考古泛议》，《敦煌研究》2015年第1期，页1—20。

〔图一〕山西大同云冈石窟第20窟  
北魏（5世纪中期）



〔图二〕云冈石窟第17窟主尊交脚弥勒  
北魏（5世纪中期）



（460—465）初年<sup>〔1〕</sup>。“昙曜五窟”的开凿时间与炳灵寺169窟相距约40年，是继十六国之后再次大规模开窟造像之始。笔者发现，这两个地点造像的题材、样式与风格存在着很多相似因素。

首先，两地造像在题材上有一定的相似性。昙曜五窟的题材以三世佛为主，其中第16、18—20窟主尊均为释迦，以立姿的过去佛与未来佛胁侍〔图一〕。第17窟以未来的交脚坐姿的弥勒菩萨为主尊〔图二〕。在窟室内壁多雕千佛题材，或为稍后时期补刻。在炳灵寺169窟的西秦作品中，S9为三世佛立像泥塑〔图三〕，B4中有弥勒菩萨立像壁画，B5为释迦牟尼佛与维摩诘像壁画，B6壁画中有释迦文佛，B12壁画中有交脚坐姿的弥勒菩萨像，B12与B26中有象征性的千佛壁画<sup>〔2〕</sup>。可以说，昙曜五窟中的主要题材在40年前的炳灵寺169窟中均已出现。

其次，造像样式方面也有诸多相似性。云冈第20窟主尊结跏趺坐，双手于腹前施禅定印〔参见图一〕。佛的头顶肉髻呈馒头形，表面磨光，面相方圆浑厚，五官宽大，块面结构清晰。

其身材雄健有力度，具宽肩、挺胸、细腰、收腹的特点，身披袒露右肩的大衣，内着右袒式僧祇支。所有这些特点都与炳灵寺169窟创作于西秦建弘元年的S6主佛一致〔图四〕。二者尤为相似的是：二佛的

〔1〕 宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》1978年第1期，页25—38。以下所述云冈石窟的内容，均根据此文。

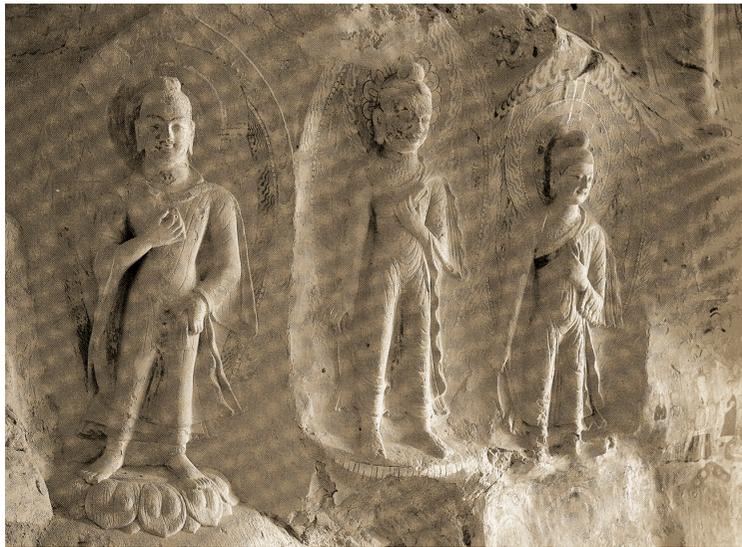
〔2〕 文中所引169窟编号，均根据前掲拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画的年代》。169窟塑像与壁画题材，参见前掲拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》。

大衣都以一块衣襟覆盖在右肩与右臂的外侧，这种服装被一些学者称为“覆肩衣”。我们知道，传自印度与中亚的佛像服装有两种样式，一为袒裸右肩式，一为通肩式。而佛像的覆肩衣也是传自印度与中亚，因为在犍陀罗式佛像雕塑中就有此种大衣样式。炳灵寺169窟S6主佛是迄今在中国发现的年代最早的着覆肩衣的像例<sup>〔1〕</sup>。另外，云冈第20窟主佛大衣的左侧边缘有Z字形波褶纹也见于炳灵寺169窟S6主佛。二者的显著不同仅表现在衣纹的处理上：云冈大佛的衣纹为突起的长条棱状，而炳灵寺坐佛的衣纹多为阴刻线。

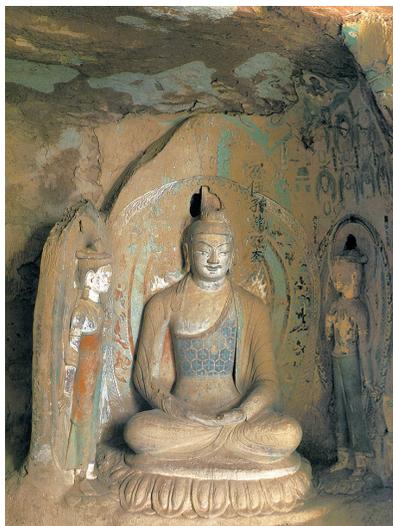
云冈第20窟的左胁侍立佛也能在炳灵寺169窟中找到类似的样式。立佛的肉髻、面相、体型特征均同其主尊坐佛，仅大衣样式为通肩式，且胸前衣纹刻作平行与对称的同心圆上弧线〔参见图一〕。炳灵寺169窟西秦S7的立佛像，在肉髻、面相、五官、体型等方面与同窟的S6主佛相似，但身着通肩式大衣，其胸前的衣纹也是平行与对称的同心圆上弧线〔图五〕。二像的不同之处也仅为衣纹：云冈立佛衣纹为突起的长条棱状，而炳灵寺立佛的衣纹为阴刻线。

两地的菩萨像服饰也有相似之处。云冈第17窟主尊交脚弥勒菩萨像袒裸上身，自左肩处垂下斜披络腋，在同时期开凿的第20窟的飞天与供养菩萨身上也有使用，是5世纪菩萨、飞天像的一种服饰，后世基本不再使用〔图六〕。无独有偶，在炳灵寺169窟中，S6的右胁侍菩萨与西秦S16的右胁侍菩萨立像均着有斜披络腋〔图七〕。两地菩萨像均表现出了健美的身段。不同之处为：云冈昙曜五窟的菩萨像戴冠，而炳灵寺169窟的西秦菩萨像不戴冠，仅在头顶束一高发髻。

〔图三〕炳灵寺169窟S9三佛立像  
西秦  
采自《中国石窟·永靖炳灵寺》图版29



〔图四〕炳灵寺169窟S6西方三圣像  
西秦建弘元年（420）  
采自《中国石窟·永靖炳灵寺》图版21



〔图五〕炳灵寺169窟S7二佛立像  
西秦  
采自《中国石窟·永靖炳灵寺》图版34

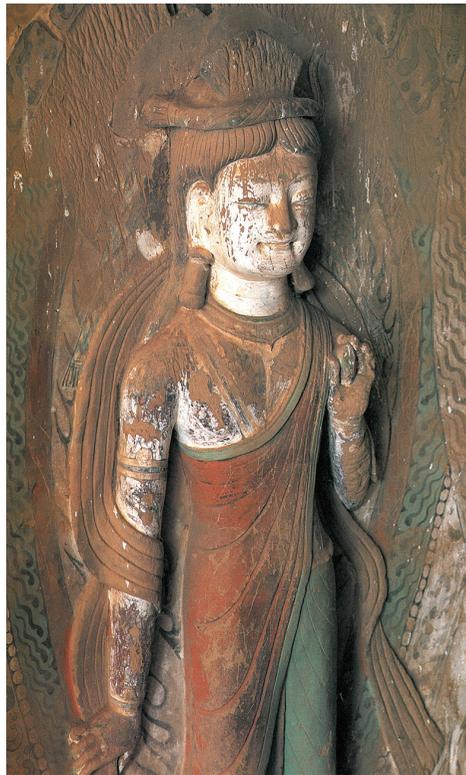


〔1〕 杨泓在论述中国佛像服饰发展时，认为覆肩衣样式与在衣领上刻成折褶纹的做法，应该出现在北魏和平元年（460）以前不久，即云冈昙曜五窟开凿之时。见杨泓：《试论南北朝前期佛像服饰的变化》，《考古》1963年第6期。

〔图六〕云冈石窟第20窟西壁上层飞天及供养菩萨  
北魏（5世纪中期）  
采自《中国石窟·云冈石窟》第2卷图版186



〔图七〕炳灵寺169窟S6右肋侍菩萨  
西秦  
采自《中国石窟·永靖炳灵寺》图版24



昙曜五窟规模宏大，雕饰奇伟，五窟均为椭圆形平面、穹窿顶，为摹拟草庐形式的大型窟，且各窟主尊形体高大，明显大于窟内的肋侍像〔参见图一〕。而炳灵寺169窟的情况较为特殊，它是依自然溶洞稍事修凿而成的，窟内塑像的体量均不十分高大，主尊与肋侍间的体量差别没有云冈一期窟像大。即便如此，两地间在造像题材与样式等方面的相同与相似性是明显的，不容忽视。

## 二 炳灵寺169窟与大同北魏邢合姜石椁壁画比较

我们以前能利用的保存在大同的北魏佛教艺术都是雕刻，很难与西部十六国时期的雕塑与壁画作全面的比较研究。2015年，大同城南富乔发电厂出土了一副彩绘石椁，现藏于大同市考古研究所，为我们提供了珍贵的北魏都平城时期的佛教绘画资料。李梅田、张志忠发文论述了该石椁的结构、绘画题材与布局，以及墓室的礼佛空间意涵<sup>〔1〕</sup>。笔者拟将该石椁的佛画与炳灵寺169窟西秦壁画加以对比，以观察二者间的相似性。

这副石椁为长方形屋宇结构，悬山顶，由地袱、四壁、梁和顶板组成。据该墓同出的一块圆首长方形石墓志，墓主人是葬于北魏皇兴三年（469）的邢合姜。整个椁室如同一座地下佛殿，在椁内四壁与顶部绘画，表现一个佛国世界空间。石椁正壁有三块石板，正中绘释迦与多宝，两侧石板各绘一身坐佛（左侧石板已佚）〔图八〕。两侧壁各有二块石板，均绘一身坐佛。这些坐佛两侧有的绘有肋侍立菩萨、外道、飞天等。六身坐佛与释迦多宝共同组成了七佛题材，位于西壁外侧以右手抚罗睺罗头顶的坐佛应为释

〔1〕 李梅田、张志忠：《北魏邢合姜石椁壁画研究》，《美术研究》2020年第2期。以下关于该石椁的信息均来自此文。

迦，其余六块石板所绘应为过去六佛。在北魏石窟中，释迦多宝常在三世佛题材中扮演过去佛的角色<sup>41</sup>。在该石椁中，把释迦多宝绘在正壁中间最为重要的位置，显示出此二佛的来源，是由墓主人对后秦高僧鸠摩罗什（344—413）所译《妙法莲华经》的偏爱和该经在当时北魏社会的流行。前壁（南壁）由三块石板拼成椁门和门梁，椁门外壁两侧各绘有一身力士，内壁上层有七身体量较小的坐佛像，构成了又一组七佛题材；下层椁门两侧各绘一身虎形长舌神兽相对而立。石椁顶部由八块石板拼成，绘有六组飞天。释迦多宝与七佛题材见于炳灵寺169窟西秦壁画<sup>42</sup>，而该石椁的七佛年代早于云冈石窟中的七佛造像。李梅田、张志忠认为邢合姜石椁中的七佛题材可能源自遥远的河西地区，笔者以为很有道理，并进一步认为可能源自后秦长安，因为河西地区的七佛题材也可能和后秦长安有关。在石椁内正、西、东壁坐佛像下分别统一绘一香炉，两侧分别绘男女供养人行列，前有比丘引导，供养人旁边各有一榜题〔图八〕。供养人旁边绘榜题的做法在169窟西秦壁画中极为流行，见于B4、B8、B12、B18等〔图九〕。在B9坐佛下方绘有香炉〔图十〕，在B4、B8中绘有男女供养人行列，且有比丘引导〔参见图九〕。

邢合姜石椁正壁中央绘有释迦与多宝佛

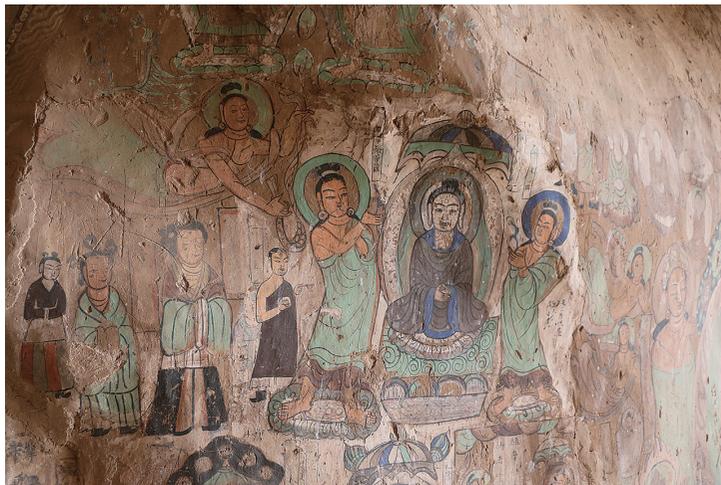
〈1〉 如龙门石窟北魏孝昌三年（527）完工的皇甫公窟正壁雕坐佛，两侧壁龛内分别雕释迦多宝与坐菩萨像，共同组成三世佛题材。参见刘景龙：《龙门石窟皇甫公（1609）窟》，外文出版社，2010年。

〈2〉 参见前掲拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》。

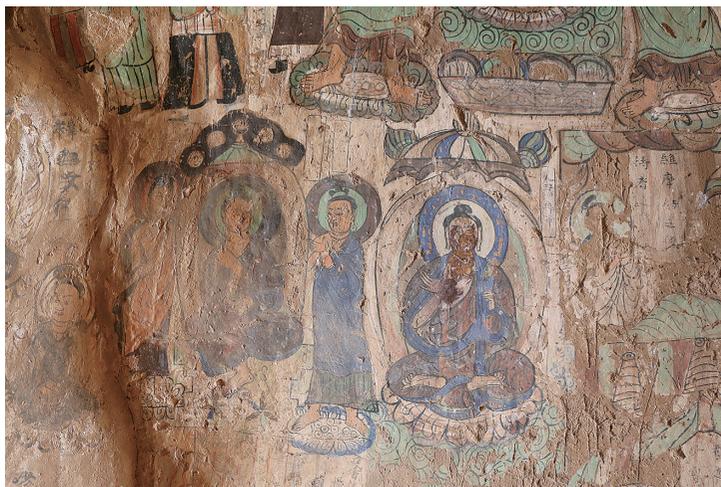
〔图八〕大同出土北魏皇兴三年（469）邢合姜石椁正壁（北壁）  
采自《美术研究》2020年第2期



〔图九〕炳灵寺169窟B8佛说法图  
西秦 常青摄



〔图十〕炳灵寺169窟B9坐佛像  
西秦 常青摄



〔图十一〕炳灵寺169窟B12佛说法图局部  
西秦 常青摄



〔图十二〕炳灵寺169窟B10释迦与多宝佛  
西秦 常青绘



〔图十三〕大同出土北魏皇兴三年(469)邢合姜石椁西壁  
采自《美术研究》2020年第2期



结跏趺坐于尖拱形塔门内，下有束腰坛床。二佛上身相对扭动，头部略向对方下低，双手姿势不同，作相互交谈状。其中右佛着通肩式大衣，左佛着袒裸右肩式大衣，并有衣襟搭覆右肩〔参见图八〕，这种大衣样式与169窟B12主佛相同〔图十一〕。二佛背光之间有榜题，内部字迹已不清。尖拱形塔门的上方绘有荷叶与莲花。在炳灵寺169窟西秦壁画中有三幅释迦与多宝佛并坐像，均为倚坐之姿，其中B10保存完整，二佛也是坐在尖拱形塔门之中，在背光之间也有榜题〔图十二〕。169窟西秦壁画中的结跏趺坐佛要么不显足，要么出露双足。邢合姜石椁板上的二佛均只出露右足，是一个不同之处。

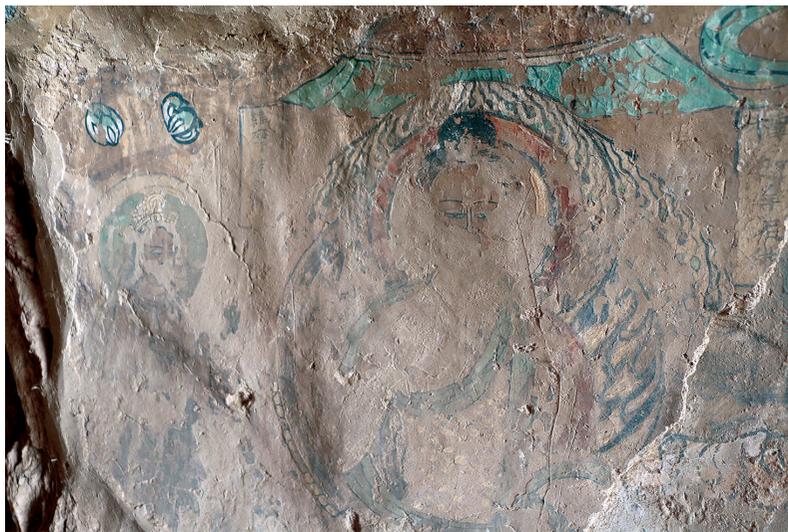
再来看看邢合姜石椁正、西、东壁的五尊单身结跏趺坐佛像。有四身着通肩式大衣，一身着右袒覆肩衣。四身坐佛不露足，一身出露右足。二身双手施禅定印，二身右手施说法印，左手握一块衣襟。这些坐佛头后有圆形头光及桃形背光，内部没有纹饰。背光上方后部有伞盖，两侧边呈锐角展开，内绘褶纹。背光与伞盖两侧飘着单瓣与多瓣莲花〔图十三〕。在炳灵寺169窟西秦壁画中，着通肩式大衣施禅定印的结跏趺坐佛像可见于B8、B15，相似的头光与背光可见于B9的无量寿佛像〔参见图九，图十〕，相似的伞盖样式可见于B5中的释迦牟尼佛伞盖和B18中的主佛伞盖，且都是背光尖部遮盖伞盖少许〔图

十四)。在伞盖与背光两侧绘飞飘的单瓣仍至多瓣莲花，在169窟壁画中更为习见，如B4的十方佛与立佛、B5的释迦与维摩诘像等〔图十四〕。到了北魏时期，169窟内仍在一些塑像身后背光两侧绘飞飘的莲花，如B23的千佛、S25的三佛并坐像和S24的二佛并坐像等。石椁内单身坐佛身旁有的绘立菩萨，有的佛两侧分别绘外道与立菩萨。菩萨头顶束发髻，双手合十伸向坐佛，着斜披络腋，有帔帛在头后绕一圆环，足下踏有覆莲花。在炳灵寺169窟的西秦壁画中，头顶束发髻、双手合十伸向主佛的菩萨像可见于B8，也是足踏覆莲花〔参见图九〕<sup>〔1〕</sup>。身着斜披络腋的菩萨像可见于169窟西秦S6中的观世音菩萨塑像<sup>〔2〕</sup>。

邢合姜石椁前壁上层的七尊坐佛像，如同上述正侧壁间单身坐佛像的缩小版。七佛均着通肩式大衣，不露足，双手施禅定印，身下有覆莲，有圆形头光和椭圆形背光，头上伞盖被身光遮挡少许，身体两侧有飞飘的莲蕾〔图十五〕。所有这些特征，均和169窟西秦S7立佛塑像头光表面绘制的一周小坐佛像壁画很相似<sup>〔3〕</sup>。

邢合姜石椁顶部所绘的飞天着菩萨装，有圆形头光。头顶束发髻，身躯扭成V字形，有帔帛在身后绕一大圆环。身体周围飞飘着小莲花〔图十六〕。类似的飞天形象可见于炳灵寺169窟西秦壁画中的B9和B12〔参见图十，图十一〕。所不同的是，石椁顶部的飞天着袒裸右肩式大衣，但在169窟B12中则可见到着相同服装的菩萨像。飞天和菩萨常常穿着相同的服装，这也许是大同石椁板北魏飞天服装的来源。

〔图十四〕炳灵寺169窟B5释迦牟尼佛与维摩诘像  
西秦 常青摄



〔图十五〕大同出土北魏皇兴三年（469）邢合姜石椁前壁  
采自《美术研究》2020年第2期



〔1〕 上文所引炳灵寺169窟部分西秦壁画，可参见甘肃省文物工作队等：《中国石窟·永靖炳灵寺》图版10、13、15、21、25、26、36、37、38、40、41、42、48，东京：平凡社、文物出版社，1989年。

〔2〕 前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》，图版24。

〔3〕 前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》，图版35。

邢合姜石椁板上的佛教人物画使用了西域凹凸画法，引起了一些学者的注意。李崇峰、李聿骐先后对邢合姜石椁部分板画技法作了研究，认为这些画主要表现的是传自印度的凹凸画技法，并认为是天竺与狮子国僧人及画家在南北朝时期把南亚当时的佛教雕刻与绘画技艺传入平城的结果，是中原北方地区现存最早的使用凹凸技法绘制的佛像。他们还对比了印度阿旃陀（Ajanta）、巴格（Bagh），阿富汗巴米扬（Bamyan）等石窟的凹凸技法壁画<sup>〔1〕</sup>。

这套石椁板画的发现确实是中国佛教绘画史上的大事，但笔者对其意义有不同看法。中国历史上的凹凸画法也叫“天竺遗法”，起自印度，首先传入西域，出现在了新疆早期石窟中。再在十六国时期传入河西走廊与内地，至迟在梁朝传至南方，载入中国绘画史中<sup>〔2〕</sup>。由于在北魏统一北方以前印度的凹凸画法早已在中国内地流行，出现在了炳灵寺西秦时期的第169窟之中，不存在此绘画技法在北魏统一北方后才从印度传入平城。因此，平城的这些石椁板画技法当另有来源。虽然此技法的最早渊源是印度或中亚，但若与上述印度与中亚几个地点的凹凸人物画法对比，差别十分明显：印度与中亚的绘画注重人物肌肤晕染的浓淡变化，以表现凹凸块面，而大同的石椁板画则明显不同。这套石椁板画上的佛像均有丰圆的面相与丰满的身躯，都以中国传统墨线勾勒基本轮廓，再以朱砂色贴着肌肤部位的轮廓晕染一道，使人物肌肤略具凹凸立体效果，但其晕染没有浓淡变化〔图十七〕。这种技法应该是凹凸画法传入中土以后，与中国传统线描技法相结合产生的一种融中外技法于一体的新型绘画风格。炳灵寺169窟西秦壁画B12的主尊坐佛与二胁侍菩萨像也是用同样的墨线勾勒基本轮廓，再用朱砂色或肉色贴着肌肤部位的轮廓晕染一道〔参见图十一〕。不同的是，B12人物还在眉、眼、鼻梁和下颌等处涂白，以高光来表现隆起部位，承自新疆地区的石窟壁画人物技法<sup>〔3〕</sup>，比邢合姜石椁板画技法复杂一些。邢合姜石椁板画继承的就是这种早已在中土流行的画风，并非是在5世纪中期左右新近传入的。

综上所述，大同发现的石椁板佛画与炳灵寺169窟西秦壁画在题材、样式、风格与技法方面都存在着诸多相似性，反映着同一个大时代的绘画风尚。据邢合姜墓出土的墓志铭记载，她是幽州燕郡安次县人韩受洛拔之妻，从位于今河北的定州洺河郡迁移来平城。她本人则是长安冯翊郡（治所在今陕西高陵县）万年县（今西安市阎良区）人，享年六十六岁。可知邢合姜的故乡就是后秦国首都长安地区，很可能是在年轻时随着政局的动荡辗转迁至定州、平城的。炳灵寺169窟的西秦内容早于这些北魏石椁板画49

〔1〕 Chongfeng Li, "Mural Paintings of the Monastic Complex and Shading & Highlighting Techniques of Hinduka", in *Studies in Chinese Religions* 4 (2018): 238. 李聿骐：《天竺遗法在平城》，《故宫博物院院刊》2020年第2期，页57—62。

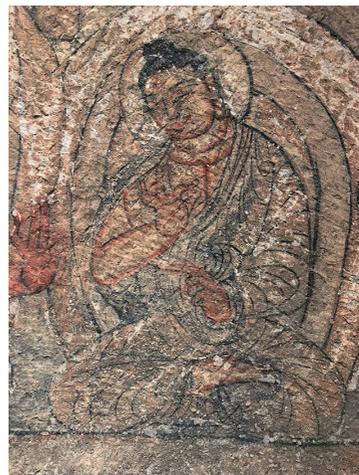
〔2〕 关于凹凸画的研究颇多，如王镛：《凹凸与明暗——东西方立体画法比较》，《文艺研究》1998年第2期，页126—132；〔美〕方闻：《敦煌的凹凸画》，《故宫博物院院刊》2007年第3期，页6—15；王敏：《“天竺遗法”与“凹凸花”析》，《装饰》2008年第11期，页94—95；王金志：《“凹凸造型体系”初探——以敦煌莫高窟壁画凹凸法为中心展开》，西安美术学院博士学位论文，2013年；侯波：《“凹凸画法”考辨及其对中国古代绘画的影响》，《中华文化论坛》2016年第7期，页197—186；顾颖：《论西域样式凹凸法与天竺遗法》，《敦煌研究》2017年第2期，页78—83。

〔3〕 如克孜尔石窟第38窟壁画中的人物，参见新疆维吾尔自治区文物管理委员会等：《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷，图版89、93、103、109、110、111，文物出版社、东京：平凡社，1989年。

〔图十六〕大同出土北魏皇兴三年(469)邢合姜石椁顶部  
采自《美术研究》2020年第2期



〔图十七〕大同出土北魏皇兴三年(469)邢合姜石椁正壁释迦多宝局部  
采自《故宫博物院院刊》2020年第2期, 页59



年多,也早于云冈昙曜五窟40年左右,炳灵与平城在时间上不可能存在直接影响与继承关系。邢合姜石椁板绘画与169窟西秦壁画的不同之处,或许正是这40多年间发展变化的结果,也可能表现着一些平城地域特点。另外,云冈昙曜五窟为北魏皇家工程,居于整个中国北方的佛教中心地区。炳灵寺169窟显然不具备这种优势。且西秦国仅为十六国后期西北地区一小国,不会对其周围大国(如后秦)或次大国(如北凉)产生文化与宗教方面的影响,更谈不上在后世成为统一北方的北魏国的宗教与艺术的参考对象。只有将169窟的西秦内容视为后秦长安的影响才较为合理。但要合理地解释169窟和平城这两地艺术的相似性原因,还需要补充三个与空间和时间有关的环节:炳灵寺与后秦长安的关系,后秦长安与北魏平城的关系,以及后秦长安与太武帝毁佛前北魏佛教传统的关系。

### 三 后秦长安佛教的历史背景及其影响力

炳灵寺169窟与后秦长安的关系,笔者于20世纪90年代在《炳灵寺169窟塑像与壁画的年代》与《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》两文中已作了论述,认为169窟中的西秦塑像与壁画内容基本反映着来自后秦长安的因素<sup>〔1〕</sup>。也就是说,我们可以用该窟的艺术作品来反推十六国时期后秦长安的部分佛教艺术内容与样式,不再赘述。笔者在此只想再强调一下后秦长安的佛教背景以及在5世纪前期中国北方的影响力。

中国佛教石窟艺术源远流长,丰富多彩,堪称世界之最。这些石窟以长安以西的丝绸之路沿线开凿

〔1〕 二文分别刊于北京大学考古系编:《考古学研究(一)》,文物出版社,1992年;中国社会科学院考古研究所《汉唐与边疆考古研究》编委会编:《汉唐与边疆考古研究》第一辑,科学出版社,1994年。

最早且最为密集。其中一些重要石窟的产生与发展，同十六国时期后秦长安佛教的传播与弘扬存在着一定的联系<sup>〔1〕</sup>。后秦文桓帝姚兴（394—416）颇信佛法，他于弘始三年（401）迎请龟兹高僧鸠摩罗什至长安，并待之以国师之礼，专事翻译佛典，讲解经论。鸠摩罗什在长安的十几年间（死于413年）培养了数千弟子。他前后所出，据梁僧祐（445—518）《出三藏记集》卷二记载，有三十五部二百九十四卷<sup>〔2〕</sup>。其高徒又分别为其译典注疏，广为研讨，奠定了中观派佛学和大乘经典移植的基础<sup>〔3〕</sup>，并流行于后世。后秦长安在当时不仅为北方的佛教中心，同时也是北方的政治中心，割据诸侯多惧后秦国威而向姚兴称臣或请和、求聘<sup>〔4〕</sup>。加之姚兴对佛教的倡导，鸠摩罗什在当时北方的声誉大增，各国也无不视后秦佛教为正统所在。在佛教思想自长安向四方传播的同时，也影响到了佛教思想的艺术表现形式之一——石窟寺的开凿。现存十六国时期及其以前的石窟均集中于长安以西的丝路沿线。

鸠摩罗什来自龟兹，后秦长安佛教也渊源于西域，而现存的西域早期佛教艺术又多直接受自印度的影响。公元4世纪时，龟兹佛教已相当盛行，当时有僧众一万多人<sup>〔5〕</sup>，仅都城的佛寺、佛塔就有一千多座，雀梨大寺就是当时著名的大寺院。5、6世纪是龟兹佛教的鼎盛时期，在今库车、拜城地区，即古龟兹国范围内所保存的大量石窟与寺院遗址，多属这一时期。龟兹地区现存石窟寺，最早的大约建造于4世纪初至4世纪中叶，最晚的可至10世纪以后，其中以克孜尔石窟年代最早，数量最多（236所）<sup>〔6〕</sup>，惜其中造像已无幸存者。在现存大量的壁画中，百分之九十以上的内容属释迦事迹，有佛传、因缘、本生等。表现手法以绘或塑出的菱形格排列形式居多，每一菱形图案中各绘一幅内容不同的故事画。在绘画技法上，对人物的身体袒裸部位以肉色作有均匀浓淡变化的凹凸式晕染<sup>〔7〕</sup>，与炳灵寺169窟的部分西秦壁画有很多相似性〔参见图十〕。龟兹壁画在题材、构图以及某些人物形象等方面均受到了犍陀罗艺术的影响，但又非机械地照搬，而是有选择地吸收，形成了龟兹地区特有的艺术风貌<sup>〔8〕</sup>。

〔1〕 20世纪对长安以西早期石窟的研究，参见拙文：《20世纪东汉与魏晋佛教考古研究》，《石窟寺研究》2011年第2辑，页53—64。

〔2〕 《大正藏》第55册，页11a。

〔3〕 参见梁慧皎（497—554）：《高僧传》卷二《鸠摩罗什传》。

〔4〕 《晋书》卷一一七、一一八。

〔5〕 （南朝·梁）僧祐（445—518）：《出三藏记集》卷一四《鸠摩罗什传》，记罗什自沙勒“还龟兹，名盖诸国。时龟兹僧众一万余人”。

〔6〕 克孜尔早期洞窟及壁画情况，参见前揭新疆维吾尔自治区文物管理委员会等《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷。

〔7〕 如克孜尔石窟第38窟壁画，参见前揭新疆维吾尔自治区文物管理委员会等《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷图版89、93、103、109、110、111。

〔8〕 参见晁华山：《新疆石窟壁画中的龟兹风格》，刊于中国美术全集编辑委员会《中国美术全集·绘画编16·新疆石窟壁画》，文物出版社，1989年。此外，龟兹地区还分布了一些小型石窟寺，如森木塞姆、库木吐拉等，参见阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，《文物》1962年第7、8期，页41—59、37—40。

龟兹盛小乘，多凿石窟；于阗习大乘，盛建塔寺<sup>〔1〕</sup>。宿白先生认为：“这两个系统的佛教及其艺术，于新疆以东首先融汇于凉州（今甘肃武威）地区。”<sup>〔2〕</sup>凉州自魏晋以来即为河西地区的政治、经济、文化中心，其地佛法源远流长，并富有译经传统，特别是公元412年北京凉王沮渠蒙逊（401—433年在位）入主凉州之后，使凉州佛教达到极盛，佛教石窟开凿也逐渐兴起<sup>〔3〕</sup>。目前能确定为北凉时期的佛教遗迹有武威天梯山第1、4、18号塔庙窟<sup>〔4〕</sup>；酒泉、敦煌、吐鲁番所出的十座北凉小石塔<sup>〔5〕</sup>；肃南金塔寺东窟、西窟；酒泉文殊山千佛洞等<sup>〔6〕</sup>。十座北凉石塔确系北凉之物，最早纪年为承玄元年（428），最晚为太延二年（436），其上造像组合多系七佛并交脚弥勒菩萨像，在基座上多选刻《增一阿含经·结禁品》经文<sup>〔7〕</sup>。天梯山第1、4、18窟的残壁画在绘制晕染技法上与克孜尔石窟有相似之处<sup>〔8〕</sup>。金塔寺东、西窟与文殊山千佛洞的年代，宿白先生认为“有可能出自北凉时期，或是北凉亡后，这里沿袭了凉州佛教艺术的系统而开凿的”<sup>〔9〕</sup>。这三所中心柱窟的塑像与壁画的主要题材，是大乘经典所宣扬的千佛、思惟菩萨、佛装弥勒、菩萨装弥勒、十佛、阿弥陀三尊等<sup>〔10〕</sup>。但因没有发现原始纪年题记，关于这些洞窟开凿年代的不同观点仍然存在，即认为它们都是北魏时期的产物<sup>〔11〕</sup>。

因此，中国现存最早的汉文纪年窟——炳灵寺第169窟就成为了学术界普遍接受的十六国时期的石窟遗存。炳灵寺169窟的西秦塑像与壁画表现出了更多的大乘佛教内容，有无量寿、观世音与大势至组

〔1〕 东晋法显（337—422）在《法显传》中记于阗国时曾言：“众僧乃数万人，多大乘学，皆有众食。彼国人民星居，家家门前皆起小塔，最小者可高二丈许。……僧伽蓝名瞿摩帝，是大乘寺。……瞿摩帝僧是大乘学，王所敬重。”

〔2〕 宿白：《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》，前掲氏著《中国石窟寺研究》，页49。

〔3〕 前掲宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》，页39—41。

〔4〕 敦煌研究院等：《武威天梯山石窟》，文物出版社，2008年。

〔5〕 王毅：《北凉石塔》，《文物资料丛刊》1977年第1期，页179—188；殷光明：《敦煌市博物馆藏三件北凉石塔》，《文物》1991年第11期，页76—83、64；殷光明：《北凉石塔研究》，新竹：觉风佛教艺术文化基金会，2000年。

〔6〕 参见甘肃省文物考古研究所：《河西石窟》，文物出版社，1987年。

〔7〕 王毅：《北凉石塔》，《文物资料丛刊》1977年第1期，页179—188；殷光明：《敦煌市博物馆藏三件北凉石塔》，《文物》1991年第11期，页76—83、64。

〔8〕 参见中国美术全集编辑委员会：《中国美术全集·绘画编17·麦积山等石窟壁画》图版21、22、23，人民美术出版社，1987年9月。

〔9〕 前掲宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》，页46。

〔10〕 金塔寺东、西窟与文殊山千佛洞的情况，参见甘肃省文物工作队：《马蹄寺、文殊山、昌马诸石窟调查简报》，《文物》1965年第3期，页13—30；史岩：《酒泉文殊山的石窟寺院遗迹》，《文物参考资料》1956年第7期，页53—59；甘肃省文物考古研究所：《河西石窟》，文物出版社，1987年。

〔11〕 张宝玺：《河西北朝中心柱窟》，敦煌文物研究所编《1987敦煌石窟研究国际讨论会文集（石窟考古篇）》页123—164，辽宁美术出版社，1990年；黄文昆：《中国早期佛教美术考古泛议》，《敦煌研究》2015年第1期，页1—20。另外，日本学者石松日奈子认为金塔寺、文殊山、天梯山的早期中心柱窟开凿时间为北魏时期的5世纪中叶至后半，但继承了十六国时期凉州样式。此观点与宿白先生的“或是北凉亡后，这里沿袭了凉州佛教艺术的系统而开凿的”相同，见氏著《北魏佛教造像史研究》页52，文物出版社，2012年。

成的“西方三圣”，有释迦多宝、维摩、七佛、药王佛、弥勒菩萨、千佛等，均出自大乘经典<sup>41</sup>。该窟S7立佛的姿势大有犍陀罗式通肩立佛的遗风〔参见图五〕。其大衣薄袈透体的作法，则多与起自印度笈多（Gupta）时期（320—550）的后期秣菟罗（Mathura）通肩立佛相似<sup>42</sup>。在壁画技法方面，既有在身体袒裸部位以浓淡晕染者，也有纯以墨线勾勒〔参见图十，图十一〕，说明了来自西域与中原地区的双向影响。另外，B4女供养人像与东晋顾恺之（348—409）传世品《洛神赋图》、《女史箴图》中女主人、山西大同北魏司马金龙墓出土漆屏风画中的人物着有同一种服饰，以展示那个年代上层妇女的常服<sup>43</sup>。这些都反映出了强烈的东方汉族文化因素。

无可致疑，甘肃地区的十六国佛教艺术在洞窟形制、造像风格、壁画技法，以及部分题材上与新疆的龟兹、于阗有着密切关系<sup>44</sup>。但这些融建筑、雕塑、绘画于一体的早期佛教石窟艺术，多是以大乘佛教经典为其思想依据，这里除接受于阗及其以东的影响外，似乎更多地受到了反馈自后秦长安的影响。首先，在思想上，鸠摩罗什所译的阐述观想内容的《妙法莲华经》、《思惟略要法》、《禅要》、《禅法要解》、《禅秘要法经》等，为以习禅为主的北凉与西秦佛教提供了经典依据<sup>45</sup>。其次，鸠摩罗什在后秦长安新译出的《阿弥陀经》、《贤劫经》、《妙法莲华经》、《维摩诘所说经》等经典，在当时的佛教界有着深远的影响，均可对应于炳灵寺与河西早期石窟的大乘佛教题材。再者，鸠摩罗什在青年时期，就曾在龟兹传播大乘佛教。公元385—401年，鸠摩罗什又居住凉州十七年，其后方在长安立寺弘扬佛法<sup>46</sup>。因此可以推测，西域佛教艺术的表现手法（包括凹凸画法）在东来长安后，与新译大乘佛教思想相结合，又融汇了东晋等地的中国传统艺术形式，造就了新的后秦佛教艺术样式。随着丝路交通的频繁往还，再西传至西秦、凉州地区，并与那里固有的佛教思想相结合，形成了西秦与北凉国的佛教艺术特色，表现在了炳灵寺169窟与凉州地区的一些早期佛教艺术作品之上。

## 四 北魏都平城时期的佛教背景

东晋义熙十三年（417），刘裕（363—422）入关。次年，匈奴铁弗部赫连勃勃（381—425）陷长安，

---

〈1〉 参见董玉祥：《炳灵寺石窟第169窟内容总录》，《敦煌学辑刊》1986年第2期，页148—158、174。

〈2〉 [日] 梅棹忠夫等主编：《世界博物馆全集3·印度国立博物馆》图版123，台北：锦绣出版社，1987年。

〈3〉 前揭北京大学考古系编《考古学研究（一）》，页464；山西省大同市博物馆等：《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，《文物》1972年第3期，页20—33；Yang Xin and others, *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven & London: Yale University Press, Beijing: Foreign Language Press, 1997, pp.51-55.

〈4〉 前揭宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》，页49、50。

〈5〉 关于北凉佛教禅法，参见汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》第十九章《北方之禅法净土与戒律》，中华书局，1983年。

〈6〉 前揭宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》，页39、50。

“道俗少长咸见坑戮”<sup>1</sup>，严重摧残了长安佛教。道安与鸠摩罗什所聚名僧多徙南方，或移向西秦、北凉。同时，中国佛教也开始了北方重实践，南方重义理的信仰分途<sup>2</sup>。北魏太平真君七年（446），太武帝拓跋焘（423—452年在位）自长安起开始毁佛之时，长安佛教已紊乱之极<sup>3</sup>。在长安佛教衰落的同时，已统一北方的北魏首都平城佛事却渐趋兴盛，并得益于对长安佛教及其艺术的继承。

北魏拓跋氏自都平城时就开始了对其信仰。根据宿白先生的研究，北魏皇室之所以能在云冈开凿出如此规模之石窟巨制，是因为当时的首都平城具备了以下三项条件<sup>4</sup>。笔者基本赞同，现对这三项条件再作进一步分析。其一，北魏国在北方的兼并战争中，向平城迁徙了大量的人口，包括来自十六国后期的后秦、赫连夏、西秦、北燕、南燕、北凉和南朝的人口，并注重对人才、伎巧的搜求。很多被迁的人口与佛教和造像没有关系，所搜求的人才也多与佛教无关。据《魏书·太祖纪》载：天兴元年（398）春正月，北魏曾徙山东六州民吏及徒何高丽杂夷三十六万、百工伎巧十万余口，以充京师。北魏迁都平城是398年7月。日本学者石松日奈子认为，这次徙民实际上最后被迁往了平城<sup>5</sup>。毋庸置疑，这些从北方各地迁入平城的百工伎巧与徙民等，促进了平城经济的发展，也为日后开凿造像奠定了经济与人才基础。但这批徙民时间较早，距以后云冈石窟的开凿早了六十多年，且从现存4世纪造像的证据链上也难以与云冈早期石窟衔接。在多次大规模的人口迁徙之中，与5世纪中期接近时两个地区向平城迁徙的人口值得注意，且应与佛教资源的迁移有关。一个是北凉首都凉州。据《魏书·释老志》记载，太延五年（439），“凉州平，徙其国人于京邑，沙门佛事皆俱东，像教弥增矣”。过去常有学者根据这条文献资料来说明凉州佛教对云冈石窟的重要影响。对此，黄文昆先生认为：“徙其国人于京邑”之后的下半句“沙门佛事皆俱东，象教弥增矣”，并不是说现成的凉州佛教搬到了东方的平城，也不是说凉州人东去弘法，因为“弥”是“更加”之意。它只说明了凉州佛教给平城佛教增加了一些实力，因为其时平城还受到了河北、关中、河西等多方面的影响<sup>6</sup>。另一个是后秦首都长安。《魏书·世祖纪上》记载：太延元年（435），“诏长安及平凉民徙在京师”。同书《世祖纪下》曰：太平真君七年（446）三月，“徙长安工巧二千

〈1〉 《魏书》卷一一四《释老志》。

〈2〉 宿白：《南朝龕像遗迹初探》，《考古学报》1989年第4期，页389—413、524—525。

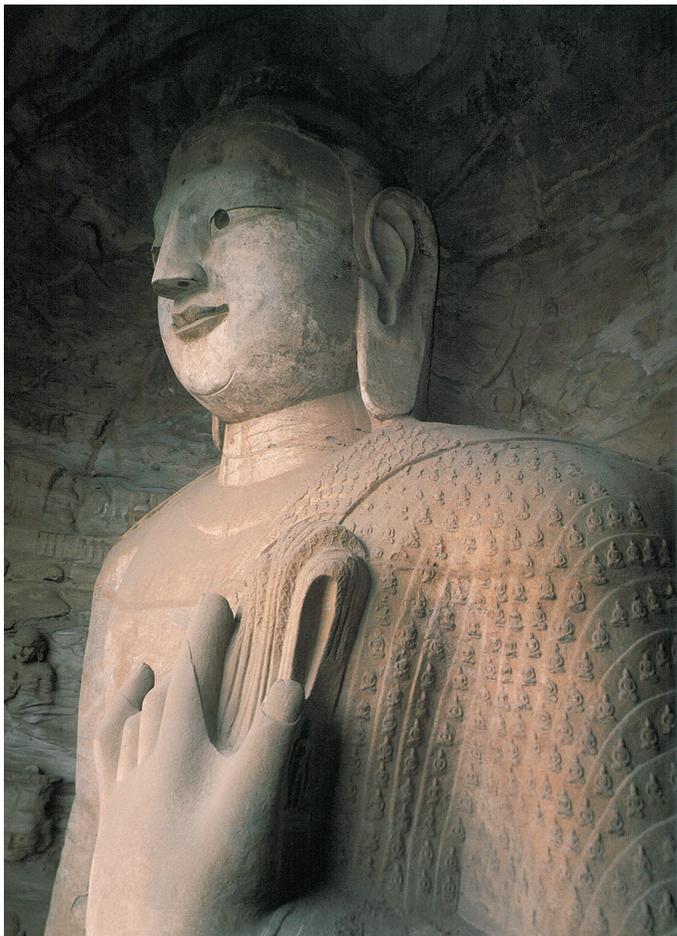
〈3〉 《魏书》卷一一四《释老志》载：太平真君七年（446），“会盖吴（？—446）反杏城，关中骚动，帝乃西伐，至于长安。先是，长安沙门种麦寺内，御骑牧马于麦中，帝入观焉。沙门饮从官酒，从官入其便室，见大有弓矢矛盾。帝怒曰：‘此非沙门所用，当与盖吴通谋，规害人耳！’命有司案诛一寺，阅其财产，大得酿酒具及州郡牧守富人所寄藏物，盖以万计。又为屈室，与贵室女私行淫乱。帝既忿沙门非法，……诏诛长安沙门，焚破佛像，敕留台下四方令，一依长安行事。……土木宫塔，声教所及，莫不毕毁矣”。关于《魏书·释老志》，日本学者塚本善隆有广深的研究，参见[日]塚本善隆（林保尧译）：《魏书释老志研究》，新竹：觉风佛教艺术文化基金会，2008年。

〈4〉 下文提到的宿白观点，均来自宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，刊于前揭宿白《中国石窟寺研究》，页114—144。

〈5〉 前揭[日]石松日奈子《北魏佛教造像史研究》，页52。另外，石松在书中论述了河北、凉州等地对北魏平城的影响。

〈6〉 前揭黄文昆《中国早期佛教美术考古泛议》，页18、19。

〔图十八〕云冈石窟第18窟主尊立佛局部  
北魏（5世纪中期）  
采自《中国石窟·云冈石窟》第2卷图版162



家于京师”。这些工巧匠师们又有多少是从事佛教艺术制作的艺术家呢！在迁往新兴的北魏国首都的人口中，有一些十六国后期闻名于世的高僧，如玄高（402—444）、师贤等，还有来自长安的深受鸠摩罗什影响的惠始。《魏书·释老志》曰：“统万平，惠始到京都……世祖甚重之，每加礼敬。……太延（435—440）中，临终于八角寺……送葬者六千余人。……惠始冢上，立石精舍，图其形像。”可看出北魏统治者对长安高僧的重视。因此，笔者以为在北魏皇室为平城聚集实力的过程中，来自长安的工巧匠与高僧们应值得特别重视，他们应与后来兴起的云冈石窟有着直接或间接的联系。

其二，宿白先生认为，在云冈石窟开凿之前，平城一带的佛事已具备了雄厚的基础，包括建寺造像方面的丰富经验。这方面的基础主要体现在北魏僧俗宣扬的所谓拜“天子乃是礼佛”的思想。昙曜五窟正是兴光元年（454）“敕有司于五级大寺内，为太祖已下五帝铸释迦立像五”<sup>〔1〕</sup>在山岩中的再版而已。笔者以为，这种思想也就直接造就了昙曜五窟

不同于北方其他地区石窟的窟形与布局——以一尊异常高大的佛或菩萨像居于主尊位置，以象征北魏朝的前四位皇帝与一位未登极的太子。这正是昙曜等人的创新性所在。

其三，宿白先生还论述了北魏平城与西域诸国的密切往还，包括佛像画迹的东传。但通过与西域地区现存的石窟造像资料比较，他认为新疆拜城、库车一带龟兹石窟中的大像窟，与云冈昙曜五窟的形制完全不同。云冈的主要造像组合——三世佛与未来佛弥勒菩萨，也为云冈以前各地石窟所罕见。但实际上，如前所述，这些题材在炳灵寺169窟的西秦造像与壁画中业已出现。另外，许多学者与宿白先生还注意到了云冈一期大像既有中亚犍陀罗后期流行的衣着，如第20窟佛像刻出厚重衣纹的右袒或通肩服装，又有印度笈多时期秣菟罗地方流行的衣着，如第19窟西南隅罗睺罗实子因缘中的立佛和第18窟主像立佛刻出贴体衣纹的通肩或右袒服装〔图十八〕。同时，宿先生也注意到这两种服饰与新疆、甘肃早期石窟造像和云冈石窟开凿以前北魏雕铸的铜石佛像的衣着特征相一致。他虽然没有明说与甘肃哪些早

〔1〕 《魏书》卷一一四《释老志》。

期石窟造像相似，但笔者相信其中应包括炳灵寺169窟的西秦塑像。然而，在所有这些东西方服饰因素中，最令人瞩目的则是以云冈第20窟主佛为代表的佛装之覆肩衣，这也是传自印度的一种佛装样式，在中国以炳灵寺169窟中的西秦S6坐佛像为迄今发现的最早案例。这种新型佛像样式，才是我们应该特别注意的内容。而炳灵寺169窟中的相似案例，应是昙曜五窟著相同服装的佛像应该重点比较的内容。大同邢合姜石椁板画也可证明平城北魏佛教艺术因素与炳灵寺169窟的相似性。

那么，云冈昙曜五窟的独特之处在哪里呢？宿白先生认为：像昙曜五窟“这种式样的石窟，就已知的资料，自南亚、中亚以至我国新疆、甘肃地区，都还没有发现相似的先例。因此，我们认为它应是5世纪中期平城僧俗工匠在云冈创造出的新模式”<sup>①</sup>。这种新模式主要体现在哪里呢？宿白先生认为一方面是体现在窟形与造像组合之上。如前所述，窟形与造像布局当与北魏将拜佛与礼天子思想相结合，重在体现五世帝王的化身佛像的高大有关。笔者在前文已述，至于窟内的造像组合与题材，昙曜五窟并没有创新性，只是继承了十六国晚期的传统而已。

宿白先生认为的云冈一期另一方面的创新性在于昙曜五窟中佛像的容颜。他说：“在造型方面，云冈第一期大像所具有的广颐、短颈、宽肩、厚胸等造型特点，虽与葱岭东西乃至甘肃及其以东早期佛像多有接近处，但其雄健之姿尤为突出。所以研究者多联系《魏书·释老志》所记北魏佛教有天子即是当今如来的传统，和文成帝即位后所造石像‘令如帝身，既成，颜上足下各有黑石，冥同帝体上下黑子’的敕令，推测昙曜五窟的主要佛像有可能仿效北魏皇帝的形象。沿西方旧有佛像服饰的外观，摹拟当天子之容颜风貌，正是一种新型的佛像融合。总之，云冈第一期石窟，就整体观察，它应是参考前规，融以新意，有自己的显著特色，从而构成了第一期的云冈模式。”<sup>②</sup>笔者以为，云冈第一期佛像的面相与炳灵寺169窟中的西秦佛像明显相似。比较而言，昙曜五窟佛像更为雄健，但这应体现在体型上，而不是容颜上。即使学者们认为昙曜五窟佛像的容颜不与任何其他地点的佛像相似，也不应认为它们表现的就一定是北魏五世帝王的容颜。如果是摹拟五世帝王容颜，各大窟主佛像的面相就应各不相同、各具特色，因为五世帝王不可能长相相同。但是，我们看到的是五窟不仅主佛像容颜极为相似，而且也与它们的胁侍立佛像容颜相似〔参见图一，图十八〕。化身佛像应非真实仿效皇帝形象。日本学者大村西崖与石松日奈子认为五窟主佛的面相为拓跋族国王风采的英雄相<sup>③</sup>。但此论点也值得商榷，因为类似面相见于较早的炳灵寺西秦169窟〔参见图四，图五〕。

综上所述，昙曜五窟的创新性只在于其窟形与窟内造像的配置，这方面应与北魏皇室与僧俗提倡的“天子即为当今如来”的思想相关联。而昙曜五窟中的造像题材、造像组合、佛与菩萨的服装及佛像的造型

① 前揭宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，页122。

② 前揭宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，页126。

③ [日]大村西崖：《支那美術史雕塑篇》页182，东京：仏書刊行會，1917年；前揭[日]石松日奈子《北魏佛教造像史研究》，页52。

与面相等各方面，均可以在云冈开凿之前的十六国晚期石窟中找到相似因素，是对前期石窟艺术的继承。在十六国晚期，就政治、军事、宗教的发展而论，以后秦长安为最。北魏国的佛教事业无疑吸收了北方各地的因素，但来自后秦长安的因素最为重要，应该特别引起我们的注意。而炳灵寺169窟中的西秦作品，表现的应是来自后秦长安的样式。它们与昙曜五窟和大同邢合姜石椁板画的相似性，代表了后秦长安与北魏平城间的密切关系。

## 五 后秦长安与太武帝毁佛前北魏佛教传统的关系

和平初年开凿的云冈石窟，应该基本遵循着北魏毁佛前的样式。太平真君七年（446），北魏太武帝灭佛法，至其于452年驾崩为止。历时六年的毁佛，使无数寺庙被毁，经像不存。文成帝拓跋濬（452—465年在位）即位后恢复佛法，八年之后云冈石窟开始雕凿。因此，昙曜五窟的样式应当与这八年在平城发展与重新聚集的佛法相关联，而这些复兴的佛法又当来自毁佛前的传统，并与来自后秦长安的传统有一定的关系。主持雕造云冈一期五大窟的昙曜是在兴安二年（453）自中山（今河北定县）被命赴平城的，其后被任命为北魏的沙门统，掌管全国佛教事务。在此之前，北魏皇室也多重用河北僧侣。因此，台湾学者李玉珉认为“平城佛教从河北地区摄取了不少养分”<sup>〔1〕</sup>。黄文昆先生也认为河北佛教艺术是北魏在平城聚集的佛教实力之一<sup>〔2〕</sup>。但河北在当时会对云冈的开凿究竟起到多大作用，还是要结合当时历史背景、特别是河北地区在十六国晚期与北魏早中期的地位来分析。昙曜原在凉州修习禅业，后来移居中山，是不是就说明昙曜一定会把凉州的佛教艺术传统带到了河北，再由河北带到平城，从而指导五大窟的开凿呢？昙曜是禅僧，以修习为业。他可以主持五大窟的开凿，但具体的设计与采用什么样的造像样式，不一定是昙曜亲为。因此，毁佛前的北魏佛教艺术到底与昙曜五窟造像存在着什么样的关联，还要从具体的实物比较中来判定。

公元396或397年，道武帝拓跋珪（371—409）邀请赵郡沙门法果为道人统，统摄僧徒，事见《魏书·释老志》。398年，拓跋珪迁都平城，开始在新都大造寺塔，为僧人们提供修习的场所。平城最终成为了5世纪中晚期中国北方的佛教中心。

北魏与北凉、后秦均保持着密切关系。在公元428—431年间，魏太武帝曾要求北凉王沮渠蒙逊把印度禅师与译经大师昙无讖（385—433）送往平城，表现了这位北魏皇帝对北凉佛教的关注<sup>〔3〕</sup>。公元431年，吐谷浑攻占西秦，向北魏称臣，由此大有将西秦文化传统与北魏新兴文化相联系的可能，也就是间

〔1〕 李玉珉：《河北早期的佛教造像——十六国和北魏时期》，《故宫学术季刊》第11卷，第4期，页3、34。

〔2〕 前揭黄文昆《中国早期佛教美术考古泛议》，页7—10。

〔3〕 关于北魏与后秦、北凉的关系，参见《魏书》卷二、三，页36、39、40、43、54、56，中华书局，1974年；《晋书》卷一一七、一一八，页2975—3006，中华书局，1974年。

接地再接受后秦文化的可能。此后，许多原后秦僧人转向了平城，开始新的发展，如玄高迁往平城弘扬禅法，并成为了太子拓跋晃的老师<sup>①</sup>。

由于太武帝的毁佛，太武帝时期的北魏佛教不甚清楚。但少量现存的造像还是能帮助我们认识太武帝时期北魏造像传统之一斑，其中可见诸多来自北凉凉州或后秦长安的因素。凡迄今发现的毁佛前有铭文的北魏铜石佛教造像均具有太平真君（440—451）纪年，主要发现于今河北与陕西地区。一件题为菟申为其父母于太平真君四年（443）制造的金铜弥勒佛立像出自高阳（今河北博野县西南）〔图十九〕<sup>②</sup>，有着比例偏大的头部与浑圆的面相，身着通肩式大衣，胸前刻有平行向上的同心圆弧线，可看出佛像的健美身段，与炳灵寺169窟S7立佛像极为相似，也与昙曜五窟中的立佛样式接近，可看出传自印度笈多王朝佛像的风格。与昙曜五窟佛像类似，菟申像的衣纹也为突起的长条棱状。所不同的是，菟申像的肉髻与发髻表面刻有水波纹，特别是在额上刻出水涡纹，是中国僧俗在犍陀罗式佛像发纹基础上的一种创新，但又不同于犍陀罗佛像。这种纹样却不见于炳灵寺169窟西秦佛像与昙曜五窟中的佛像。此像题记称其为“□玉菩萨”，故李玉珉怀疑“此像的造像记或为后代好事者所加”。但其胸前具有同心圆上弧线衣纹的通肩式大衣见于下文将要叙述的四世纪河北制做的金铜佛像，而在额上刻水涡纹的作法也见于意大利奥利地氏

〔图十九〕河北发现的菟申造金铜弥勒佛立像  
北魏太平真君四年（443）  
日本独立行政法人国立文化财机构所有 九州国立博物馆保管  
采自松源三郎：《中国佛教雕刻史论》图版23



（Auriti Collection）收藏的一件刻有太平真君五年（444）的金铜右袒立佛像<sup>③</sup>。因此，菟申像的基本样式造于太平真君年间还是可信的。

类似的衣纹走向可见于炳灵寺169窟S7西秦立佛，以及金塔寺石窟中的北凉佛像。这种同心圆上弧线衣纹排列方式应起源于印度或中亚，在中国的最早之例是后赵建武四年（338）具有犍陀罗式面相的鎏金铜造结跏趺坐施禅定印佛像〔图二十〕。在炳灵寺西秦与金塔寺北凉窟中出现，应是传入后秦长安并反向影响甘肃地区的结果。菟申像的衣纹紧贴身体，衬托出了佛之优美窈窕的体型，有着宽肩、细腰、腹部略鼓的特点，均与炳灵寺169窟S7立佛相似，二者的动作也基本相同。菟申像右手施无畏印，炳灵

① （梁）慧皎：《高僧传》卷一一，《大正藏》第50册，页397c。

② 〔日〕松源三郎：《中国佛教雕刻史论》图版23，东京：吉川弘文馆，1995年。

③ 前揭李玉珉《河北早期的佛教造像——十六国和北魏时期》，页7、67。

〔图二十〕金铜坐佛像 (B60 B1034)  
后赵建武四年 (338)  
旧金山亚洲艺术博物馆藏



寺169窟S7立佛的双手已残，但从其残损的部位来看，其右手原应施同样的手印。菟申像的四足方座则继承着4世纪金铜佛像的传统，并在座上刻有发愿文题记。所不同的是，菟申像四足座的前部呈有云纹边饰的壺门状，体现了中国人在床前一侧制做壺门装饰的传统。在西安地区曾发现了一件刻有太平真君五年（444）铭文的金铜立佛像，在头身比例上头部较大，着袒裸右肩式大衣<sup>〔1〕</sup>。这两件金铜立佛像表现着两种传自印度与中亚的佛衣样式，但有着相似的面相与体型特征。在炳灵寺169窟的西秦塑像中也有着右袒式大衣的立佛像，但有衣襟覆盖右肩部分，应是中国僧俗在印度与中亚佛装基础上的再创作。

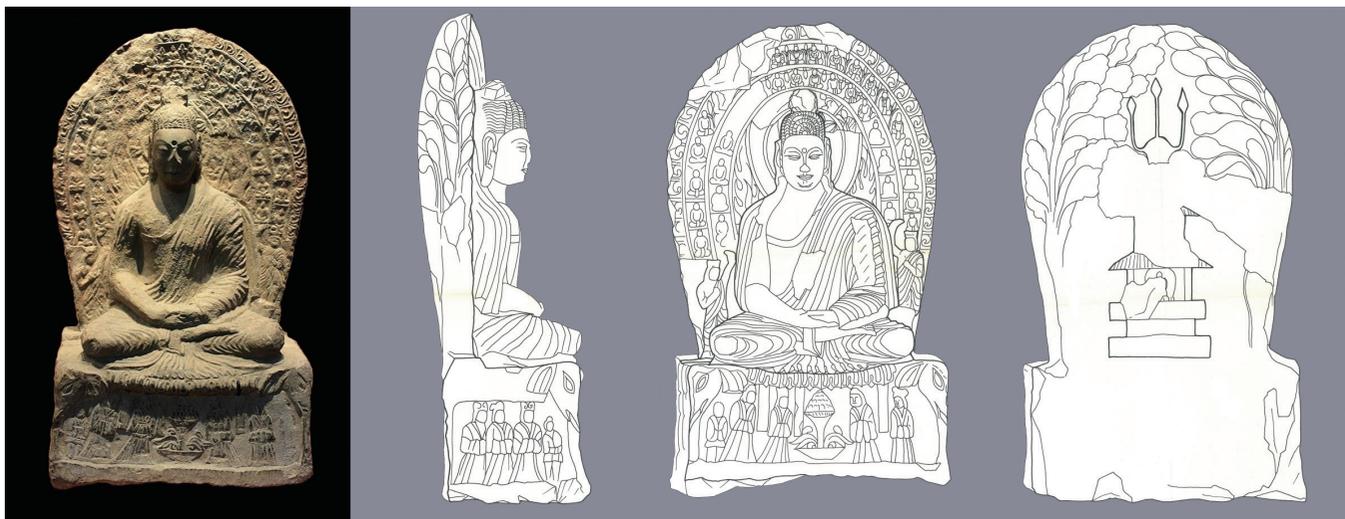
一件太武帝时期的石雕坐佛像表现出了更多的北魏与西北地区在5世纪早期的密切关系。1982年，考古工作者在河北蔚县发现了一尊刻有太平真君五年铭文的石雕佛像，发愿人为朱业微〔图二十一〕<sup>〔2〕</sup>。该佛像结跏趺坐，双手于腹前施禅定印，明显继承着4世纪与5世纪早期坐佛像的传统。它的肉髻与发髻表面的纹饰与菟申像相似，但它的面相长圆如卵形，表现出了在印度笈多朝佛像面相方圆浑厚基础上的变革。该佛的体型特征与炳灵寺169窟S6主佛像十分相似，二者均着右袒覆肩式大衣，并内著僧祇支。不同者为，朱业微像的衣纹为单条平行密集的突棱状，

与西秦、北凉的泥塑佛像衣纹明显不同。但这并不意味着在十六国晚期的西北地区从来没有出现过这种衣纹，而只能说迄今还没有发现过。朱业微像主佛身旁还各刻有一身立菩萨像，均着有自左肩垂下的斜披络腋，这种菩萨像服饰见于炳灵寺169窟西秦塑S6与S16的右胁侍菩萨像，以及金塔寺石窟的北凉菩萨像。炳灵寺169窟S6、S7塑佛像身后头光表面绘有诸小坐佛像，而朱业微像则在身光表面刻出了更多的小坐佛像，表现着大乘佛教提倡的多佛世界空间。朱业微像头光正中刻莲花纹样，身光周边刻出类似忍冬纹的火焰纹。类似的身光纹饰见于炳灵寺169窟S7立佛像〔参见图五〕。朱业微像的背面刻一座三层楼阁式佛塔，塔两旁各刻一株树，右枯左荣，以象征佛入涅槃时一枯一荣的娑罗双树。塔上伸出的三叉戟以不同的风格曾出现在炳灵寺169窟西秦壁画B10与B14的释迦多宝塔之上方〔参见图十六〕。所不同的是，朱业微像背之塔是中国式的楼阁式塔，而西秦壁画中的多宝塔则为草庐状。朱业微像下方台座正、

〔1〕 Osvald Siren, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, London: Ernest Benn Ltd.1925; Reprinted by Hacker Art Books, New York, 1970, pp.37, PL. 146A.

〔2〕 蔚县博物馆：《河北蔚县北魏太平真君五年朱业微石造像》，《考古》1989年第9期，页807—810。

〔图二十一〕朱业微造石雕坐佛像  
北魏太平真君五年(444)  
河北蔚县博物馆藏  
常青绘



左、右三面刻有男女供养人像，似为来自同一个家庭的供养人，在座之正面中正刻一博山炉式的香炉。以香炉供养佛的做法，可见于炳灵寺169窟西秦壁画B9〔参见图十〕。这些供养人像着交领宽袖服装，是汉民族的传统服饰，正可与朱业微及其家人的民族相关联。在台座正面两角部位各刻一象头，以象征二象拱卫佛座，则不见于西秦与北凉遗存，而见于云冈第二期。

上述比较可以看出，太武帝毁佛前的一些北魏纪年造像与现存西秦、北凉佛教艺术明显有一定的相似性，或许表明了后秦长安对这些稍晚造像的影响成份。同时，我们也看到了一些在现存西秦、北凉遗存中所不见的因素，但这并不意味着西秦与北凉就一定没有过那些因素，因为现存的迹象不能代表当年在西秦、北凉、后秦的全部现象。凡在西秦与北凉出现的艺术样式，则很有可能是后秦长安影响的结果。换句话说，制做这些毁佛前的北魏造像的艺术家们或许直接来自长安地区、或北凉旧地，其作品从而表现着一些后秦长安与北凉凉州的艺术传统。另外，在十六国之中，汉人冯氏于公元409年在今河北一带建立北燕国。436年，北魏攻灭北燕，占据河北，迫使冯家逃往东北地区的高句丽（前37—668）。因此，北魏也有机会融入北燕的佛教与艺术形式。但迄今还没有发现明确属于北燕的佛教遗物，故其佛教艺术样式不清楚。如果朱业微像制作于河北，则其样式或许保留着一些不为人知的北燕因素。要证明这点，还需要考古实物资料在河北与大同两地的发现。

## 六 结束语

在5世纪中期的山西大同武州山开凿的昙曜五窟规模空前，属北魏前五位帝王的功德窟，是云冈石窟的第一期工程。北魏统治者能聚集如此财力与智慧来营造这项巨制，是与其在北方兼并战争中所获得

的人力、物力、财力分不开的，其中来自原北凉凉州与后秦长安地区的工匠与佛教神祇人员应当引起我们的注意。与凉州相比，十六国后期的后秦长安不仅是北方的政治中心，也是北方的佛教中心。后秦长安的佛教来自西域，主要继承发展着西域大乘佛教因素。在甘肃永靖炳灵寺169窟发现的大乘佛教题材的西秦塑像与壁画作品，可看作是后秦长安影响的结果。在河西走廊一带发现的北凉大乘佛教艺术中也应有来自后秦长安的影响因素。这是因为在十六国后期的西秦与北凉国中没有诸多大乘经典的传译与弘扬的基础，而在颇具影响力的后秦长安确有。由于北魏太武帝的毁佛，太武帝及其以前的北魏佛教艺术不甚清楚。从现有的少量来自陕西与河北地区的具有太平真君纪年的铜石造像来看，既有与西秦、北凉旧像的相似性，也有自身的特点，应是后秦长安对后世与河北地区影响的结果。昙曜五窟的开凿，主要继承着太武帝毁佛前的北魏佛教传统，包括来自后秦长安的佛教传统与北魏僧俗的新创作。其中后秦长安的传统，可从昙曜五窟造像在题材、样式、风格等方面与炳灵寺169窟西秦塑像、壁画的相似性了解到。换句话说，炳灵寺169窟的开凿早于昙曜五窟约40年，两者不可能发生直接的互动。它们之间的相似性，体现了北魏对后秦长安佛教的继承，从而影响到了昙曜五窟的造像内容与风格<sup>41</sup>。而昙曜五窟的北魏特点主要体现在为强调帝王即为佛之化身而在特大型窟室中突出表现主尊的高大与体型的雄健。平城北魏佛教艺术模式以云冈石窟为代表，后秦长安对平城模式的影响，还可以从大同新发现的北魏邢合姜石椁板上的佛画与炳灵寺169窟西秦壁画的相似性见其一斑。

附记：2020年4月初完稿于美国德克萨斯州达拉斯市。中国人民大学历史学院李梅田教授、四川大学艺术学院姜雨孜女士为本文写作提供了部分资料，谨致谢忱。

[作者单位：四川大学艺术学院]

(责任编辑：张 露)

---

〈1〉 不同观点仍然存在。日本学者石松日奈子也认为后秦长安是十六国时期佛教文化的中心地，认为在439年北魏统一中国北部前后，长安造像受到从凉州方面流入的新造像样式的影响，但她没有说明河西地区对长安的影响是否可以早到后秦时期。关于北魏早期造像，她认为是在河北和凉州造像样式基础上发展而来的，即没有后秦长安的传统。见前揭氏著《北魏佛教造像史研究》，页62、64。

---

## On Buddhist Art Inheritance from The Late-Qin Chang'an to The Northern-Wei Pingcheng

[America] Chang Qing

*The article Chinese appears  
from page 004 to 024.*

**ABSTRACT:** The Tanyao Five Caves which are periodized into the first phase of the Yungang Grottoes were commissioned to be constructed for the merits and virtues of the first five emperors of the Northern-Wei Dynasty. With the manpower, material and financial resources gathered from the annexation wars in the North, above all, the craftsmen and Buddhist priests from the capital Changan of the Late-Qin kingdom, the ruler of the Northern-Wei dynasty implemented the giant project. The Late-Qin Chang'an playing as the political and Buddhist center in northern China in the late period of the Sixteen Kingdoms carried forward the Mahayana Buddhism introduced from the Western region. It is studied that the Mahayana Buddhist statues and murals of the Western-Qin Kingdom in Cave 169 of Binglingsi grottoes in Yongjing of Gansu Province resulted from the influence of the Late-Qin Chang'an. The construction of the Tanyao Five Caves followed the Northern-Wei Buddhist tradition before the persecution against Buddhists in Emperor Taiwu's reign as well as the Buddhist tradition of the Late-Qin Chang'an, which can be learned from the feature shared by the stone sculptures of the caves and the incised Buddhist images on the Northern-Wei sarcophagus in Datong and the Western-Qin sculptures and murals in Cave 169 of Binglingsi Grottoes. It is the embodiment of the Northern-Wei dynasty inheriting the Buddhism of Late-Qin Chang'an, specifically, by the Buddhist images of the Tanyao five caves in theme and style.

**KEYWORDS:** the Northern-Wei Pingcheng; the Yungang Grottoes; the Western Qin; Cave 169 of Binglingsi Grottoes; the Late-Qin Chang'an.

---

## Sage's Gown: Tracing The Dressing Origin of The Buddhist Statue in Kasaya with Right Shoulder Partly-Draped

Wang Yun

*The article Chinese appears  
from page 025 to 042.*

**ABSTRACT:** This article traces the history of Kasaya robe worn by Buddhist statues with the right shoulder partly draped reviewing the previous research results and the issues and analyzing the historical materials such as the literatures, images and what are presented in them, coming to the following conclusion: The Buddha statue dressed this way in the earlier grottoes of China was shaped after the regional traditions of Gandhāra and Afghanistan of the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries. Second, Alfred Foucher's and John Marshall's point is agreed by the thesis that such dressing style of the Buddhism statue in Gandhāra and Afghan derived from Ancient Greece, it was one of the ways himation is worn as the result of the joining of the Central Asian stylization and Hellenistic realism. Third, this dressing motif also evolved in the West, where it was borrowed for the sage's gown in Jewish and Christian art to the day. In a word, himation, a type of cloak draped around the body, worn by the priests, philosophers and statesmen for its high specification in Ancient Greece, taken into the fine arts of Buddhism, Judaism and Christianity, went through a process from the secular to the sacred.

**KEYWORDS:** Kasaya; himation; ancient Greece; Buddhism; Judaism; Christianity