

# 天国的装饰

## ——敦煌早期石窟装饰艺术研究之一

### Heavenly Decoration

### — Investigating the Early Decorative Art of Dunhuang Grotto

赵声良

Zhao Shengliang

内容摘要: 本文以敦煌早期的石窟艺术为中心, 分析了佛教石窟中反映的中国传统思想因素及其在装饰上的特点。并通过比较印度、中亚等地佛教艺术, 探讨了敦煌石窟藻井图案、忍冬纹样、天宫建筑及天人等形象的特征及样式源流等问题。

关键词: 佛教、敦煌、石窟、天国、装饰

1 克孜尔第38窟窟顶天象图



敦煌石窟艺术是佛教艺术, 佛教艺术最初是从印度经中亚而传入中国的, 石窟中彩塑与壁画也不例外, 最初都是按照外来的样式制作的。但随着佛教在中国的逐步普及, 中国的艺术家们就开始按照自己的理解来开凿洞窟、塑造佛像和绘制壁画。佛像(包括菩萨、天王等形象)是崇拜的偶像, 相对来说, 不太容易进行较大的改变, 而与佛经没有直接关系的装饰图案等内容, 却是较容易按不同地域、不同民族习惯来进行改变的。但任何一种改变, 都是渐进式的演变, 一般来说不会完全把原有的形态彻底抛弃。总是要经过一段时间之后, 形成一定的地方特色。这使我们今天在认识这些佛教石窟的装饰绘画时, 总是能找到一些演变的痕迹, 从而了解不同样式的来源及其演变规律。本文试从敦煌早期壁画对天国的装饰中探索佛教石窟装饰的理念, 以及部分纹样的源流。

#### 一、佛教的天、天国的理念

宗教, 首先是要解决对生命、对世界或者宇宙的认识问题, 几乎世界上的每一种宗教都有一套对宇宙和生命的看法。这些认识表明了人类不同的发展阶段, 不同的民族对宇宙和生命的认识。

佛教认为, 世界是由无数的大千世界组成的, 所谓“三千大千世界”<sup>[1]</sup>, 这些世界多如恒河之沙。而每一个世界的中心则是须弥山, 往上就是天堂, 也有很多层次, 包括三十三天, 往下就是人间, 然后就是地狱, 地狱也有不少层次, 最下有十八层。佛教讲轮回, 认为人死后总会不断地轮回, 直到由于长期修行或行善事, 达到一定的积累, 便可进入极乐世界——佛教的天国, 那时, 人就会脱离人间的轮回, 而永远地生活在天国。所以, 对于信众来说, 佛教的天国就是最美好的地方。

由于佛陀和菩萨、天人等就是生活在极乐世界的, 所以, 寺院、石窟中除了雕塑或绘制佛像外, 还往往要表现佛教的天国世界。在石窟的顶部表现天国世界, 是最常见的做法。印度和中亚

的石窟，窟顶除了一般装饰图案外，总是要表现佛、菩萨及天人（飞天）等形象，并描绘出天象图景或天宫形象。巴米扬石窟的东大佛窟顶还画出了乘着马车的太阳神像，反映了古希腊罗马的影响。在克孜尔石窟中心柱窟的拱顶中部，往往画出天象图，如第17、38、80窟等，特别是第38窟可以清晰地看出日天、月天、风神、双头金翅鸟等形象（图1）。在拱券顶的两侧画出菱格形中的本生故事和因缘故事，东壁和西壁的上部与拱顶相接处，还画出了天宫伎乐。显然，在东西两侧壁的上部到拱顶的绘画，表现的就是天与天国的景象。

敦煌石窟的建筑与克孜尔石窟完全不同，中心柱窟改成的后部以方柱为中心，前部在顶部造成人字披顶的形式。这种形式，实际上是以印度塔庙窟的理念，按汉民族传统建筑形式加以改造而成的中国式的支提窟。这样的洞窟中，窟顶后部平顶都以平棋图案加以装饰，前部人字披顶则往往绘出莲化与化生形象。化生，是指从莲中化出而进入佛国世界的人，是进入佛教天国的最初形式。在洞窟四壁的上部与窟顶相接的地方，画出天宫伎乐形象，

这一点可以看出受克孜尔壁画的影响（图2）。

在敦煌早期石窟中还存在一种石窟形制——覆斗顶窟。这是带有地方特色的洞窟形制，在北凉第272窟已经出现，但在其后的北魏时期并没有出现，直到西魏的第249、285窟，才以覆斗顶窟的形式出现，此后，覆斗顶窟就渐渐代替了中心柱窟成为敦煌石窟中最流行的形式。西魏第249窟可以说是一个标准的覆斗顶窟，窟顶为一个倒斗形，顶中心为藻井，有四面披，洞窟正面对开一大佛龕。令人注目的是窟顶的内容，除了佛教的须弥山外，还画出了中国传统神话中西王母和东王公的形象，并有相关的风、雨、雷、电诸神，以及朱雀、玄武等中国传统神怪形象。为什么要把中国传说中的神怪形象绘在佛教的石窟中呢？这实际上反映了古代中国人对天、对宇宙的认识观念与印度传来的佛教宇宙认识的一种交融现象（图3）。

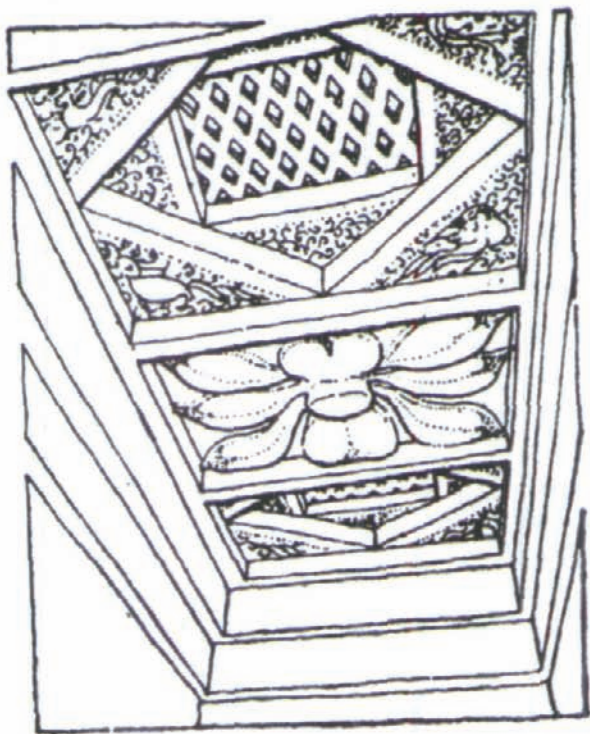
同世界上许多文明古国一样，中国古代对世界的产生有很多神话传说，其中如伏羲、女娲创造世界之说，人可以修炼而成神仙的传说，西王母、东王公的故事正是神仙传说中比较流行的一



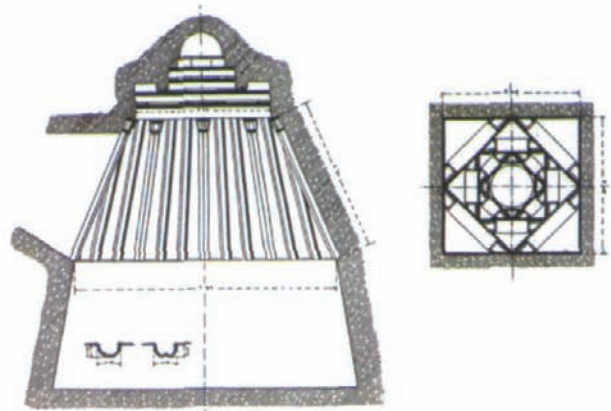
2. 莫高窟第257窟内景  
3. 莫高窟第249窟内景  
4. 酒泉丁家湾5号墓  
5. 莫高窟第248窟平棋



6. 沂南画像石墓顶结构
7. 山奇寺院顶部藻井
8. 巴米扬第733窟立面及藻井平面图
9. 克孜尔第165窟平面剖面及藻井平面图
10. 尼维亚宫殿装饰纹(前7世纪)
11. 古希腊装饰陶罐(前4世纪)



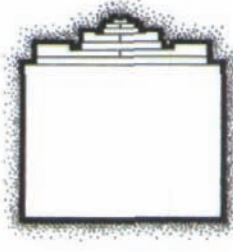
6



8



9



10



种。在汉代以来的墓室壁画及画像砖画像石中就有很多关于东王公、西王母、伏羲、女娲等形象。画在墓室里，实际上是希望死者能够成仙，到西王母这样的神仙所在的地方去。

佛教传入中国后，佛教所说的天国世界，按中国人的理解，正与传统的神仙思想一致。如果比较莫高窟第249窟与酒泉丁家湾5号墓顶部的壁画内容(图4)，就会发现在内容和布局上惊人的一致。墓室中一边绘西王母，一边绘东王公，周围还有飞马、飞鹿、九尾狐等神兽，在四披的下部画有一列山峦。如果说山峦象征着人世间的现实世界，那么，山峦上部的天空中显然就是天国世界了。

第249窟也是这样，南披绘西王母，北披绘东王公，在四披的下部也绘出一列山峦。至于山中的动物等形象，也是汉代

以来绘画中见的形象和风格。在西魏第285窟顶东披还画出了伏羲、女娲的形象，与249窟同样是中国式的天国景象与佛教天国的结合。

## 二、藻井、平棋和人字披

佛教石窟要表现的是佛教的天国，但是天国的概念最终是来自于对人间生活的美化和想象。所以在洞窟的顶部，艺术家们还是按照古代建筑的形式来表现的。北魏流行中心柱窟，窟室中心有一个中心塔柱，是象征佛塔的形式，前面的窟顶为人字披顶，后部为平顶，人字披是模仿中国传统建筑的屋顶形式而来的，平顶部分装饰着象棋格一样的图案，称为平棋(图5)。平棋图案和每一个单元是仿照藻井的形式而绘。西魏以后中心柱窟减少，较流行的是覆斗顶窟，洞窟的顶为覆斗形顶，顶部中心为一个方形藻井，藻井四面以斜披的形式延伸到四壁。这样，洞窟形成了一个空间较大的殿堂形式。这种覆斗顶形窟成为了隋唐以后洞窟最普遍的形式。

敦煌石窟中的藻井通常是在方形井心向内叠涩进三层，第一层内部的方形都作45度转角，称为叠涩式藻井。藻井的名称汉代就已出现，如张衡《西京赋》中叙及殿堂的装饰，就写道：“蒂倒茄于藻井，披红葩之狎猎。”李善注：“藻井，当栋中交木方为之如井干也。……孔安国《尚书》传曰：藻，水草之有纹者，《风俗通》曰：今殿作天井，井者，东井之像也，菱，水中之物，皆所以厌火者也。”<sup>[2]</sup>

王延寿的《鲁灵光殿赋》中描绘鲁灵光殿中藻井：“圆渊方井，反植荷蕖。”<sup>[3]</sup>另外，三国时期何晏的《景福殿赋》中也写道“茄密倒植，吐被芙蓉，繚以藻井，编以粹疏。”<sup>[4]</sup>



文中描绘的就是景福殿的顶部藻井上彩绘装饰的样子，可知汉代的宫殿建筑在顶部设置藻井。但从这些文献中，我们只知道藻井为方形，并绘有莲花等纹样。至于是否有45度转角的叠涩式结构等空间上的特征，却无法得知。从现存的考古遗迹来看，沂南汉代画像石墓中有方井内作45度角叠涩之例（图6）。但是在中原汉代以前的建筑遗迹中，叠涩式藻井并不是普遍存在的形式。

从考古发现来看，时代最早的叠涩式藻井是帕提亚王朝的尼萨（位于今土库曼斯坦的阿尔哈巴德市附近）的宫殿遗址所存的藻井，时代约为前3-2世纪（图7）。印度的山奇大塔附近寺院遗址中，也可见到顶部为叠涩式藻井的形式，该寺院时代较晚，大约为7世纪以后。

叠涩式藻井作为佛教石窟的装饰出现，最普遍的是巴米扬石窟，据樋口隆康等研究人员的调查，巴米扬石窟中有叠涩式藻井的洞窟有三十多例<sup>[5]</sup>。大部分洞窟的平面为正方形，还有一部分平面为八边形的。而藻井的形式，有相当一部分叠涩式藻井的中央为向上突起半圆形的穹顶形式（图8），也有少数为平顶。藻井三层叠涩较多，也有相当一部分为四层叠涩的<sup>[6]</sup>。巴米扬石窟中出现这么多的叠涩式藻井，一定与当地的建筑传统文化有着密切关系。

克孜尔石窟中也有很多洞窟的窟顶出现叠涩式藻井。有的虽是中心柱窟，但在洞窟前部的窟顶设置藻井，如第132窟、207窟等。有的是方形窟，窟顶藻井往往叠进六层甚至七层的，如第165窟、第167窟等（图9）。克孜尔石窟附近的克孜尔尕哈石窟也可看到有叠涩式藻井的洞窟（如第32窟）。按宿白先生的石窟分期研究，克孜尔第132窟为第二期的石窟，时代当在395（±65）- s 465（±65）年最晚到6世纪<sup>[7]</sup>。

总之，作为佛教石窟中出现叠涩式藻井，其来源应是来自中亚，是随着佛教由印度经中亚而传入中国的。敦煌石窟接近西域，叠涩式藻井出现较多，到了中原的石窟中，就不是最普遍的形式了。

敦煌石窟中除了北凉第272窟和268窟的藻井为浮塑以外，其余各窟都是以绘画的形式表现叠进，没有空间上的凸起；也就是说，敦煌壁画中的藻井已成为一种装饰，而不是建筑空间意义上随着叠进而逐步上升的藻井了。

中国传统建筑多采用大屋顶的两面坡形，屋顶形成一个人字形。在洞窟中，这样的建筑形式并没有功能上的意义，仅具有装饰性。但在外来的佛教石窟中装饰人字披顶，反映了一种强烈的民族文化意识的作用。人字披顶上仿照木结构建筑浮塑出中梁和两头的椽子以及两头的斗拱等形式，使这种传统式建筑装饰更有仿真效果。在人字披的椽间通常描绘莲花、忍冬纹以及化生的形象。

### 三、忍冬纹的变化

忍冬纹，国外学者多称为茛苕纹（Acanthus）或称帕尔梅特（Palmette，棕榈叶纹）<sup>[8]</sup>，最早源于古埃及和两河流域文明，可能是棕榈树叶的抽象化变形而成，在古希腊的建筑和陶器装饰上采用得很多，后来经中亚随着佛教艺术而传入了中国（图10、11）。在克孜尔石窟壁画中出现很多，而且已有多种变形和组合形式，如单叶波状忍冬纹（第67、77、163、198窟）、双叶波状忍冬纹（第83、172窟）、双叶环抱忍冬纹（227窟）、龟背状忍冬纹（第17、192窟）等等（图12）。这些丰富的忍冬纹样在敦煌早期壁画中都可以看到，表现出明显的传承关系。

但是敦煌壁画中的忍冬纹却远比克孜尔石窟丰富得多，不仅在变形和组合的种类上丰富得多，而且在风格上产生了很大的变



12. 克孜尔忍冬纹

13. 莫高窟壁画中的忍冬纹



克孜尔第192窟



克孜尔第212窟



克孜尔第172窟



克孜尔第17窟

12



莫高窟第254窟



莫高窟第251窟



莫高窟第254窟



莫高窟第428窟

13

注释:

[1] 据《观无量寿经》卷十二、《俱舍论》卷十一等佛经记载,一个小世界以须弥山为中心,周围环绕四大洲及九山八海,而上下从色界之初禅天至大地底下之风轮,其间包括日、月、须弥山、四天王、三十三天、夜摩天、兜率天、乐变化天、他化自在天、梵世天等。一千个这样的小世界,称为小千世界。一千个小千世界称为中千世界,一千个中千世界称为大千世界。这个大千世界因为是由小、中、大三种组成,而称三千大千世界。

[2] 《文选》(卷二),上海书店,1988,第19页。

[3] 《文选》(卷十一),上海书店,1988,第153页。

[4] 《文选》(卷十一),上海书店,1988,第158页。

[5] 樋口隆康编:《パーミヤーン 京都大学中央アジア学術調査報告 第1卷》,同朋舍,东京,1984。

化。说明敦煌在接受了这种外来图案纹样之后,进行了很多改变和创造。

一是吸收汉代以来的云气纹那种轻盈、飘逸的精神,使龟兹壁画中那种体形较肥厚的忍冬纹变得清秀条长,舒展流畅。这种加长了的忍冬纹的效果与北魏末到西魏初期人物画中流行的秀骨清像的风格是一致的(图13)。

在佛背光中也常常采用忍冬纹的变形形式,使它具有与火焰纹类似的效果,用以表现背光的光芒。

二是与莲花纹样相结合,创造出新的忍冬莲花形式,有时还把禽鸟等动物组合在忍冬纹中,由于莲花中常常要绘出化生的形象,忍冬莲花与化生童子的主题常常描绘在藻井、龕楣、人字披等位置。这样,忍冬纹就不仅仅是一种边饰,而作为主体内容描绘在人字披、龕楣等处。

#### 四、天宫与天人

在四壁的上沿表现天宫的形式,从克孜尔石窟就可以看到,在印度和犍陀罗的雕刻中,也常常以建筑的形式表现佛国世界的天宫,这些建筑显然是世俗的人间的产物,每个地方的人都会把自己所见的以及所想象的华丽高贵的建筑形式用于表现佛国世界的天宫形式,但在佛教发展传播中,最初出现的一些建筑形式,往往会形成一种模式,而向外地传播。圆拱形门窗以及凹凸形的栏墙,是早期佛教艺术中较为流行的表现天宫的形式。印度本土和犍陀罗的雕刻、壁画中都可见到这样的建筑形式(图14)。在克孜尔石窟中得到继承,然后又影响到了敦煌早期壁画。

北凉时期第272窟的窟顶四边画出的天宫伎乐,就在一个个圆拱形的门窗中现出半身形象,下面是凹凸形的栏墙(图15)。

在克孜尔石窟每一个门窗中伎乐都有两身,一男一女,相互眉目传情,而敦煌壁画中天宫伎乐每一个门窗中只有一身(图16);克孜尔石窟中的天宫形式,拱门较低,人物仅露出上半身到胸部,而敦煌壁画中拱门也较高了,伎乐大都可以看到下半身的裙子。敦煌壁画中对拱门建筑的表现显得有些形式化了,细部表现不如克孜尔石窟那样详细。显然敦煌的画家对那种外来的建筑样式没有太多的感受。北魏晚期到西魏时期的第435、248、249窟壁画中的天宫形式,则出现了圆拱形与汉式屋檐交错出现的情况(图17)。在北凉第275窟就已出现了以汉式城阙的形式表现弥勒所居的兜率天宫的形式。按中国古代礼制,阙是规格很高的建筑,通常用于天子的宫门。以阙表现天宫,反映了中国古人对佛教天国的理解。进而以中国式的建筑形式表现天宫伎乐所在的宫殿,也是佛教中国化的表现。

克孜尔石窟中天宫伎乐仅露出上半身来,实际上是一种写实性的表现。而这一点在敦煌壁画中也作了改变,人物露出了大部分,这样就可以把乐舞伎的动作大体看出来。中亚和西方的艺术受古希腊罗马的影响,强调的是写实性,即以眼睛所见的情况来描绘。而中国艺术讲究完整性,不论是风景、建筑、人物,都喜欢表现完整的形象,风景是全景式的。

而在这样分格形成的天宫形式中,人物总是要受到限制,不可能完整地表现出来,所以,北周以后壁画中天宫建筑的形式没有了,只剩下下部的栏墙,上部打通之后,伎乐变成了飞天,在天空中一边自由飞动,一边演奏乐器(图18)。按过去的习惯分类,把天宫伎乐与飞天伎乐分成两类。实际上,飞天就是指天人<sup>[9]</sup>,当她站在天宫中舞蹈的时候,就被看成“天宫伎乐”,而当她飞起来时,就被看成“飞天伎乐”,而她的天人身份并没有改变,改变的只是动作的姿态。而由站立状舞乐形式,变成





飞动状形式，完全是由于天宮的建築的遮擋，不能完整地表現人物形象，當這些伎樂形象以飛天的形式出現時，天宮建築就不需要了，天人的形象保持了完整性，適合了中國人的欣賞習慣。但下部的欄牆還保留，因為它是天宮的象徵，欄牆以上部分，就是佛國的天界了。

#### 結語

佛教從印度經中亞傳入中國，為適應不同的地區，不同的民族的信仰，除了在思想理念上不斷地作調整，在寺院和石窟藝術方面也在不斷吸收不同地區的本土文化，從而形成了佛教藝術的兼容性。作為佛教石窟，敦煌的每一個石窟都要表現出一個佛國



的世界。而不同地區的石窟總是要打上本地文化的深刻烙印。敦煌地處絲綢之路的要道，在石窟開鑿的一千多年間，不斷地接受來自西域和來自中原的文化藝術風格。在融合了各種藝術之後，最終形成了富有本土特色的藝術。同時，我們又可以通過敦煌藝術中存在的不同特徵，探索其不同文化的背景。從敦煌早期石窟中天國世界的裝飾，就可以窺知來自印度的、中亞的和中國內地的不同文化源流。

14. 巴爾胡特雕刻

15. 莫高窟第272窟天宮伎樂

16. 克孜爾第38窟天宮伎樂

17. 莫高窟第435窟天宮伎樂

18. 莫高窟第290窟天宮欄牆上的飛天

[6] 本文所說的“層”，是包括方格最外層在內的疊進層次，如三層疊進，則是從外到內共有三個方格。樋口隆康的分法則是不算最外層，每進入一層就算一段，則樋口記錄為“三段”，本文則記為四層。

[7] 宿白：“克孜爾部分洞窟階段劃分與年代等等問題的初步探索”，《中國石窟·克孜爾石窟（一）》，文物出版社，北京，1989。

[8] 有關忍冬—卷草紋，前人研究頗多，日本學者立田洋司《唐草紋樣》（講談社，東京，1997）較為集中地探討了棕櫚紋樣經西亞及中亞的傳播，並與印度蓮花紋樣等的結合而傳入中國及日本的过程。中村元、久野健監修《佛教美術事典》（東京書籍，東京，2002）也有對忍冬紋的解說。近年，蘇州大學的諸葛鎰先生也曾對此做過探討。

[9] 參見趙聲良：“飛天新論”，《敦煌研究》，2007.3。