

法正相反。人像姿态优美，飞动自如。长袍颜色白黑相间，对比鲜明，使画面显得明快清晰。飞天使用的乐器也是成对的，两身弹琵琶、两身吹排箫、两身吹横笛。更有趣的是，飞天的衣服、头饰与下面的供养人一样，似乎可以说，这是善男信女奉佛可以升天思想的升华。

5. 敦煌早期艺术的供养人与画师塑匠

总的来看，敦煌早期壁画有两个基本主题：尊像画（佛与菩萨等）和故事画（包括本生、因缘和佛传三类）。为使对早期故事画有兴趣者更方便地查阅相关材料，今将早期故事画分三类按时代顺序列表如下：

一、敦煌早期本生故事统计

内 容	窟号和位置	时代	所 据 佛 经
毗楞竭梨王本生	275窟北壁	北凉	《贤愚经》卷一《梵天请法六事品》，《大正藏》第四卷第350页
虔阇尼婆梨王本生	275窟北壁	北凉	《大智度论》第十一卷《释初品》中檀相义第十九，《大正藏》第二十五卷第143页
尸毗王本生	275窟北壁	北凉	《六度集经》卷一《菩萨本生》，《大正藏》第二十五卷第87~88页
	275窟北壁	北魏	《贤愚经》卷一，《大正藏》第四卷第351~352页
乾夷王施头本生	275窟北壁	北凉	《六度集经》卷一《乾夷王本生》，《大正藏》第三卷第2页
快目王施眼本生	275窟北壁	北凉	《贤愚经》卷六《快目王施眼缘品》，《大正藏》第四卷第390~392页
九色鹿王本生	275窟西壁	北魏	支谦译《佛说九色鹿经》，《大正藏》第三卷第452~454页
摩诃萨埵太子舍身饲虎本生	254窟南壁	北魏	北凉昙无讖译《金光明经》卷四《舍身品》第十七，《大正藏》第十六卷第353~356页
摩诃萨埵太子舍身饲虎本生	428窟东壁	北周	同上
	299窟窟顶	北周	
	301窟窟顶	北周	
须达拏太子本生	428窟东壁	北周	西秦圣坚译《太子须达拏经》，《大正藏》第三卷第418~421页
	294窟窟顶	北周	
独角仙人本生	428窟东壁	北周	《大唐西域记》卷二《健驮罗国跋虏沙城》条，上海人民出版社1977年版第54页；《大智度论》卷第十七独角仙人条：《大正藏》第二十五卷第183页

须阇提太子本生	296窟北壁	北周	《贤愚经》卷一《须阇提品》，《大正藏》第四卷第356~357页
善事太子本生	296窟窟顶	北周	《贤愚经》卷九《善事太子人海品》，《大正藏》第四卷第410~415页
睽子本生	462窟西壁	北周	西秦圣坚译《睽子经》，《大正藏》第三卷第438~443页
	438窟窟顶	北周	
	299窟窟顶	北周	
	301窟窟顶	北周	

二、敦煌早期因缘故事统计

内 容	窟号和位置	时代	所 据 佛 经
须摩提女因缘	257窟西壁北壁	北魏	前秦昙摩难提译《增一阿含经》卷二十二《须陀品》，《大正藏》第二卷660~665页
弊狗因缘	257窟南壁	北魏	《经律异相》第四十七卷《弊狗因一比丘得生善心品》，《大正藏》第五十三卷第249页
沙弥守戒自杀缘品	257窟南壁	北魏	《贤愚经》卷五《沙弥守戒自杀品》，《大正藏》第四卷第380~382页
	285窟南壁	西魏	
施身闻偈	285窟南壁	西魏	《大般涅槃经》卷十四圣行品，《大正藏》第十二卷第450页
宾头卢度跋提长者姊	285窟南壁	西魏	《经律异相》卷第十三《阿那律等共化跋提长者及姊》，《大正藏》第五十三卷68~69页
度恶牛缘	285窟南壁	西魏	《撰集百缘经》卷六《佛度水牛生天缘》，《大正藏》第四卷第232页
五百盲贼得眼故事	285窟南壁	西魏	昙无讖译《大涅槃经·梵行品》，《大正藏》第十二卷第458页
	296窟南壁	北周	《大方便报恩经》卷五《慈品》第七，《大正藏》第三卷第150页
微妙比丘尼缘品	296窟窟顶	北周	《贤愚经》卷三《微妙比丘尼品》，《大正藏》第四卷第367~368页
梵志夫妇摘花坠死缘	428窟东壁	北周	《法句譬喻经》卷四《生死品》第三十七梵志夫妇摘花坠死缘，《大正藏》第四卷第605~606页

三、敦煌早期佛传故事画统计表

内 容	窟号和位置	时代	所据佛经
出游四门	275窟南壁	北凉	《佛说太子瑞应本起》 《普耀经》 《修行本起经》 等
降魔	254窟南壁	北魏	
降魔	260窟南壁	北魏	
降魔	263窟南壁	北魏	
乘象入胎与夜半逾城	431窟塔柱南面	西魏	
佛传（烟熏不清）	294窟窟顶	北周	
降魔、诞生、涅槃	428窟北壁西壁	北周	
入胎到成道说法	290窟窟顶人字披	北周	

以上我们对敦煌早期艺术的主要内容和形式特征作了总体的研究，并对不同时期的代表作品作了细致的分析。但读者可能已经注意到，我们以上的论述主要集中在艺术品本身，而对创造这些绝世佳作的艺术家未作探讨，对出钱开窟造像并对这些艺术家有很大影响力的“施主”，即现在所谓“艺术赞助人”，也着墨很少。其主要原因，是关于他们的材料极为有限，实际上，我们对他们的具体生活状况并不十分了解。在敦煌从事实地研究的近八年时间里，我试图通过不同的途径弄清楚这一问题，但敦煌现存早期壁画中没有任何关于创作者及其艺术活动的文字记载，敦煌藏经洞遗书中有少量材料，如塑匠赵僧子的《典儿契》等，但时代较晚，我们对早期敦煌艺术家的活动仍一无所知。后来，我注意到唐张彦远写于大中元年（847）的《历代名画记》这一重要美术史文献中，可以找到一批与敦煌早期艺术时间相同的艺术家和赞助人的材料。张彦远将隋以前的画史分为上古、中古和下古三个时期。上古是汉、魏、三国；中古是晋、（刘）宋；下古是齐、梁、北齐、后魏、陈、后周。他划出的中、下古正与敦煌早期艺术的时代大致相合。《历代名画记》中共记载了120名中、下古时期的画家，并著录了他们的传世作品。

当然，我们注意到，张彦远《历代名画记》在中、下古部分主要记述的是中国东南部的南朝艺术，而敦煌位于中国西北部。前者以世俗绘画为主，后者则是宗教绘画。但二者同是泛中国政治文化圈内主要由中国人创造的艺术，当时中国东南与西北之间政治、经济、文化的交流很频繁，其途径既有和平方式，也有战争方式。因此，将二者联系起来作比较研究并非南辕北辙。

张彦远在《历代名画记》中记载的120名中古、下古时期的画家主要创作世俗作品，真正创作过佛教艺术作品者仅有33位，约占其所记中古、下古画家的四分之一。这批艺术家的情况对我们探索敦煌早期艺术家最有参考价值，所以我将他们的材料从《历代名画记》中逐一选出，并按姓名、时代、身份、佛教艺术作品和宗教信仰等栏目列表如下：

姓名	时代	身份	佛画作品	信仰
司马绍	晋（明帝）	皇帝	画佛像于圣贤堂	
张墨	晋	“画圣”	维摩诘像	
卫协	晋	“画圣”	楞严七佛图	
王廙	晋	左卫将军 武康侯 晋明帝与王羲之之师	画昌东寺东塔西塔	
顾恺之	晋	散骑常侍 大画家 文人	瓦棺寺画维摩诘像	
史道硕	晋	画家	梵僧图	
戴逵	晋	文人 名画家 雕刻家	壁画文殊像 木雕无量寿佛并菩萨 观音像 五百罗汉像	佛
戴颙	晋	逵子 画家 雕刻家	改制瓦棺寺佛龕像	佛
陆探微	（刘）宋	皇帝侍从 名画家	壁画菩萨 阿难维摩图 释僧虔像 维摩诘居士像	
陆绥	（刘）宋	探微子 画家	麻纸画立释迦像	
顾宝光	（刘）宋	尚书水部郎	天竺僧	
袁倩	（刘）宋	名画家	天女白画 东晋高僧白画 维摩诘变一卷	
谢灵运	（刘）宋	康乐公 永嘉太守 画家	甘露寺内有菩萨六壁	
宗测	南齐	炳之孙 隐居画	永业寺佛影台壁画	
惠觉	南齐	僧人画家（姚昙度子）	白马寺宝台祥	佛
蘧道	南齐	善画寺壁之画家		
张继伯	南齐	善化寺壁之画家		
僧珍	南齐	僧人画家（蘧道甥）		佛
毛惠秀	南齐	待诏秘阁	释迦十弟子图 胡僧图	
萧绎	梁（元帝）	皇帝	圣僧（文殊）师利像	
陆泉	梁	工书画 特进扬州大中正		佛
张僧繇	梁	武林王国侍郎直秘阁 知画事 右军将军 吴兴太守	天皇寺卢舍那佛像 定光如来像 维摩诘并二菩萨像 二胡僧像 行道天王图	

张善果	梁	僧繇子 画家	悉达太子 纳妃图 灵嘉寺塔祥	
张儒童	梁	僧繇子 画家	释迦会图 宝积经变	
解 倩	梁	善画寺壁之画家	五天人像 九子魔图	
吉底俱	梁	外国僧人 画家		佛
威 公	梁	僧人 画家		佛
摩罗菩提	梁	外国僧人 画家		佛
迦佛陀	魏、隋	天竺僧人	鬼神画	佛
杨乞德	后魏	新乡侯 善画佛像		佛
王 由	后魏	东莱太守	摹画佛像	
曹仲达	北齐	曹国画家 官朝散大夫	外国佛像	
冯提伽	后周	散骑常侍 礼部侍郎	画寺壁	

从上表可以看出：

一、当时的佛教艺术家虽然不占多数，但大多有很高的声望。如顾恺之、陆探微、张僧繇、曹仲达等都是当时开宗立派的一流大画家，戴逵父子更是雕塑界的泰斗。还有晋明帝、梁元帝、武康侯王廙、康乐公谢灵运、新乡侯杨乞德等帝王显贵人物参与画佛。可以想见当年南方的佛教绘画具有全国第一流的艺术水准。

二、据《历代名画记》载：晋画家23人，画（或雕塑）佛教题材者8人，约占三分之一；（刘）宋画家28人，画佛者5人，约占六分之一；南齐画家28人，画佛者6人，约占五分之一；南梁画家20人，画佛者9人，约占二分之一；陈一人略去。这些数据反映出六朝时期东南佛画有两个高潮：一是东晋；二是南梁。东晋的代表人物有晋明帝、顾恺之、戴逵父子，还有“过江后为晋代书画第一”的王廙等；南梁则有梁元帝、张僧繇父子等。这两个高潮的形成均与统治者的支持、参与和著名画家的领头有直接关系。

三、有一批信仰佛教的画（雕塑）家在从事佛教艺术活动，如戴逵父子、陆杲、杨乞德等。也有出家僧人画家绘制佛画，如惠觉、僧珍、威公等。还有西域及印度画僧来南朝从事画佛活动，如摩罗菩提、吉底俱、迦佛陀等。

在以上的分析基础上，参照敦煌及其附近地区相关的间接材料，我们可以对敦煌早期壁画的作者作如下几点推测：

1. 敦煌早期壁画的作者主要是地方割据政权的“宫廷画师”、地方官府的官员、文人画家和侍从身份的画家等，而非一般的民间工匠。对比敦煌十六国晚期壁画和嘉峪关、酒泉同期的墓室壁画，前者人物造型的完整、准确及赋色的精美、色种的丰富均远胜于后者，且二者间风格差距极大。可以推测前者是由受过较严格的训练并有较高文化修养的画家吸收融合西域画法，或模仿西方传来的佛画稿本，或与西域来的画家共同画成的，后者则是一般民间工匠所为，尚保留着汉

画造型简朴、用色单纯，以墨线为主的传统。另外值得注意的是，北魏晚期特别是西魏时期敦煌壁画风格的突变，其主要原因是孝昌三年（525）东阳王元荣出任瓜州刺史，从洛阳来到敦煌。如果没有带来一批受南朝影响的中原画家，敦煌壁画中南朝“秀骨清像”风格的迅速普及发展是不可能的。北周武帝建德元年（574）前，建平公于义从中原出任瓜州刺史，敦煌北周壁画中随之出现明显的中原画风影响。所以，敦煌早期壁画的作者主要是官方画家而非社会下层的“民间画家”。

2. 敦煌早期壁画的作者中应有一批西域（包括印度）来的画家。首先，从现存壁画作品看，北凉壁画与新疆和印度壁画较相似。凹凸晕染法对敦煌早期壁画有很大影响，此法即画史所称“天竺遗法”传自印度，但在同期的河西墓葬壁画中却少见此法。如果没有西域画家的直接参与，敦煌早期壁画中很难有如此浓重的西域风格影响。其次，敦煌是当时中西交往的枢纽，佛教和佛教艺术主要通过敦煌输入内地，著名的译经师鸠摩罗什就是经敦煌去中原传教的。龟兹沙门佛图澄也是经敦煌去中原，他的形象和事迹被画在敦煌初唐第323窟的壁画中。与他们同时往来于东西之间的画僧应不是少数。《历代名画记》中提到摩罗菩提、吉底俱等人很可能也是经敦煌再赴南朝的，他们也有可能是在敦煌画过佛教画。

3. 敦煌早期壁画的作者中可能有一些是父子相传的艺术家。从南朝的情况看，父子以画艺相传很普遍，戴逵、陆探微、张僧繇等艺术大师的后代均继承父业。敦煌早期壁画虽有西域风格、敦煌风格、南朝风格的更替衍变，但各种风格主要是并存、融合、发展，有一些时代先后不同的窟，窟内壁画画法很相似，也可能是绘画世家的两代、三代人所为，同时我们注意到敦煌早期壁画在人物造型、赋色、线描等技法方面有极高的成就，可以视为几代画师不懈努力、发扬光大的结果。

艺术的繁荣，除需艺术家的努力外，重要的动因之一则是艺术赞助人的慷慨。据《历代名画记》载：“魏晋之代，（图画）固多藏蓄”，“宋、齐、梁、陈之君，雅有好尚”。具体记载了桓玄、宋高祖、南齐高帝、梁武帝、梁元帝、陈文帝等各朝统治者热爱书画，悉心购求，热衷收藏的事迹。桓玄为获取顾恺之的得意佳作而用骗取的手段。南齐高帝则“科其尤精者，录古代名手，不以远近为次，但以优劣为差，自陆探微至范惟贤四十二人，为四十二等，二十七秩，三百四十八卷。听政之余，旦夕披玩”。特别是梁元帝（据传他著《山水淞石格》），投降西魏之前焚毁收藏的书画时，痛不欲生，“投火俱焚”，宫嫔牵衣，他才免于死。东晋南朝的最高统治者对画艺多极喜爱，有的还擅长绘画，如晋明帝、梁元帝等。他们对绘画的喜好、推崇、购买，促进了艺术的繁荣。达官贵人、士庶僧俗也喜好艺术，史载顾恺之在瓦棺寺画维摩诘一躯，“及开户，光照一室，施者填咽，俄而得百万钱”。

敦煌壁画、彩塑的赞助人即石窟的供养人。敦煌早期石窟供养人既有当地的最高统治者，如东阳王元荣、建平公于义，也有当地的世家大族，如阴氏、索氏等，还有一些有名的僧人，如乐僔、法良、庆仙等，可见，西北的敦煌和东南地区的艺术赞助者身份地位基本一致。

就赞助目的而论，两地则有些差异。东南着眼于“存形”和玩赏。所谓“存形莫善于画”，其目的正如曹植所言：“观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不

切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵”。可以说，这种“存形”是重在伦理楷模功用而非审美。此外还有存自己之“形”以供后人敬仰者。因此东南画坛有两类最常见的题材：古贤烈女和肖像写真。当时的名画家如卫协、顾恺之、陆探微等都画过这两类题材。所谓“玩赏”有两层含义：一是“玩”，即供茶余饭后或“听政之余”怡情悦目之用；二是“赏”即鉴赏品评。如南齐高帝以优劣为差而不以远近为次，将陆探微、范惟贤等42名画家分为四十二等。南齐谢赫著《古画品录》，陈姚最著《续古画品录》等。这些都是对画家及其作品的品评鉴赏。

敦煌石窟艺术供养人的目的，我们可以从残存的发愿文和佛经中找到一些重要线索。如西魏第285窟有一则题记：“夫从缘至果非积集无以成功是以佛弟子 / 滑□安上为有识之类敬造无量寿佛 / 一区并二菩萨因斯微福愿佛法兴隆魔事 / 微灭后愿含灵抱识离合三途八难现在老苦 / 往生妙乐齐登正觉 / 大代大魏大统五年四月廿八日造”。发愿文两侧的供养人题名有“清信士滑□安供养像”、“清信女丁爱供养佛时”等。这则题记反映的供养目的是纯宗教性的，是为积功德以使“含灵抱识”的芸芸众生能往生极乐世界。此窟另一则题记除表明宗教目的外，还含有行孝道的因素：“夫至极阗旷正为尘罗所约圣道归趣……非积累何能济拔是以佛弟子比丘誓化仰 / 为七世父母所生母父敬造迦叶佛一区并二菩 / 萨因此微福愿亡者神游净土永离三途现 / 在居脊位太安吉普及蠕动之类还登常乐 / 大代大魏大统四年岁次戊午八月中旬造 / 比丘誓化供养时。”两侧供养人题名有“清信士阴安归所供养时”、“信士阴苟生供养”、“信女阿媚供养”、“清信女史崇姬所供养时”等等。这些榜题均是有供养人画像在旁边。供养人的服饰相近，估计应是当时较统一的礼服。他们高矮有别，有小孩和侍者，虽然面目已模糊不清，但他们是真人形象的再现无疑。除了表明自己是供养人之外，也有“留乎形容，式昭盛德之事”的意思。这与南朝达官贵人、文人雅士的写真肖像画有相同之处。^①

^① 拙文《〈历代名画记〉与敦煌早期壁画——兼论南朝绘画与敦煌早期壁画的关系》，《敦煌研究》1988年第4期。