

# 中印支提窟比较研究

李崇峰

**内容提要：**印度佛教寺院的历史，可以追溯到公元前6世纪。最初，比丘们尚无严格称谓的居住场所。他们“此时住这，彼时居那；或栖止林地，或安身树下；或托迹山坡，或容身洞穴；或隐居墓地，或托足森林；或卜居旷野，或存身草堆。”摩揭陀国王频婆娑罗奉献给佛及其信徒的竹林精舍，是佛教创始以来提供给僧伽的第一座寺院。标志着它是早期寺院制度史上的一个转折点。而皇室及大众信徒的慷慨捐赠，对于佛教寺院的创立，起到了极大的促进作用。这些寺院大多为木结构，房基为砖砌或石垒。其后随着寺院组织的进一步发展和完善，它们演变为多层砖结构，并添加若干附属建筑。孔雀王朝阿育王开创了开山造窟活动。对佛教徒来说，在山丘和崖壁上开凿石窟寺院，成为一种普遍实施的正规手段。石窟寺院就是摹仿地面寺院建成的。一处石窟群，就是一处地面寺院建筑的再现。

最先为和尚开凿的是住宅窟，即比丘窟（Bhiksu-guhā），尔后逐步地把支提窟、方形窟等添加到寺院群体中来。根据洞窟形制和使用性质的不同，印度的佛教石窟大体可以分为僧人生活用窟和礼拜仪式等宗教活动用窟两种。伴随着佛教的传播，这种石窟建筑亦同其它佛教艺术形式，如塔、雕刻及绘画等一道步出印度国门，流布于东方世界各地。这种石窟建筑首先传入中亚地区，尔后流入中土，最后到达朝鲜等地。

支提窟无论是在印度还是在中国的石窟中，都是一种很有代表性的重要窟形，相对精舍窟来说，它更具有时代气息和代表性。印度的阿旃陀石窟，早期以支提窟为中心；晚期亦盛行此种形制。而中国北朝的石窟中，支提窟是主要的窟形。至隋唐，亦能看到这种形式。只是愈往后愈少见。因此，研究中印两国的佛教支提窟，不仅对探讨两国石窟的形制、题材内容及其演变，以及相互关系等具有直接意义，而且对中印佛教史、佛教艺术史及中印佛教文化交流史的研究，亦可提供具体而形象的丰富材料。

作者李崇峰，1960年生，印度德里大学哲学博士，北京大学考古学系副教授。

前人在对中印两国佛教石窟的调查和研究中，涉及到了许多支提窟。他们注意到了支提窟的平面、立面及整个形制。对其中的若干组成部分，如塔的结构、题材布局等进行了考证和研究。近年来，有些学者也对中国的某一处石窟群中的支提窟（如克孜尔、莫高窟、河西诸石窟）做了专题探讨，有了深入的认识，为今后的研究工作奠定了基础。但随着石窟研究的深入，还有必要做些探源工作。迄今为止，对中印两国支提窟的比较研究还是一个空白。本文就是笔者在这方面做

的一点尝试和探索。

## 一

支提窟的主体是其内部的窣堵波（意译塔，stūpa）。窣堵波的建筑无疑是从古代陵墓而得到的启示。在理论上，它是藏纳圣者遗骨的。来此朝拜的人最后绕塔一周作结束。梵文 stūpa 这个词最早出现在《梨俱吠陀》中，译作“柱”或“树干”，二者意思皆赋予稳定之义。而在《鹧鸪氏本集》（Taittiriya

Saimhitā)中,它被译作发髻,暗指至高或最高地位。据《翻译名义集》卷七,塔“义为灵庙。刘熙《释名》云:‘庙者,貌也,先祖形貌所在也’。”作为纪念祖先和哲人的形式,塔成为最高地位和等级稳定的象征,因而受到了古代帝王的极大推崇。他们企望死后仍能享受尘世的最高权力和保持地位的稳定。

佛教创立后,这种建筑形式亦被移植过来。当时为先哲、圣人起塔成为一种时尚。帝王驾崩,骨灰藏入坛中,上建塔。据《大般涅槃经》,佛在行将入灭时,再次嘱咐阿难:他入灭后,遗体应火化。佛主用塔作为他教主地位的象征性纪念物。地位的稳定和合法变成达磨的永恒和神圣不可侵犯。

除窣堵波之外,另一个与之接近的词汇是 caitya (巴利语作 cetiya),汉文音译作“支提、制底、制多”等。支提这个词亦可以追溯到吠陀时期,它源于 citi——吠陀火祭坛,是围绕火祭坛或吠陀 citi 建立的。《梨俱吠陀》就有支提保护者一词。佛在世时,有许多支提奉献给药叉或天人。在 Sārandada—cetiya,佛向仙族王种(Licchavis)作了著名说教,劝告他们把支提作为七种达磨之一来朝拜。依据佛教传统,共有四种支提:1. Paribhoṭṭa—cetiya 或 paribhoga—cetiya (藏纳佛陀用具);2. Dhātu—cetiya 或 sārīrika—cetiya (藏纳佛舍利或圣者的尸骨);3. Dhamma—cetiya 或 uddesika—cetiya (藏经典或供奉造像等);4. Vratānusthita—cetiya (还愿用)。因此,支提是一种多功能的佛教纪念物,通过藏纳佛的用具、佛或先哲的舍利、经典或造像以及对佛一生中重要事件的纪念,变得神圣起来。据《摩词僧祇律》云:“有舍利者名塔;无舍利者名支提,如佛生处、得道处、转法轮处,般泥洹处、菩萨像、辟支佛窟、佛脚迹等”。在5世纪初,这二词于经典上的区别为:塔有舍利;支提则藏纳造像和其它圣物,或者仅仅是佛教重要事件的遗迹之标志。到了7世纪下半叶义净撰写《南海寄归内法传》说:“大师世尊既涅槃后,

人天并集,以火焚之。众聚香柴,遂成大藪,即名此处以为质底,是积聚义。……又释:一想世尊众德俱聚于此;二乃积砖土而成之。详传字义如是。或名窣堵波,义亦同此。旧总名塔,别道支提,斯皆讹矣。或可俱是,众共了名,不论其义”。义净游访印度时,窣堵波和支提二词之间在意义上已没有什么区别了。后来,支提又引申为一般的庙宇或朝圣地。如成书于807年的慧琳《一切经音义》云:“制多,古译或云制底,或云支提,皆梵语声转耳,其实一也。此译为庙,即寺宇、伽蓝、塔庙等是也。”而到南宋法云于1143年完成《翻译名义集》时,则作如下解释:“支提,或名难提、脂帝、制底、制多。此翻可供养处,或翻灭恶生善处。《杂心论》云:‘有舍利名塔;无舍利名支提。’《文句》云:‘支提,无骨身者也’。”

从上述文献可以看出,尽管支提与窣堵波意义大体相同,但支提本身更偏重“可供养处”和“庙”的含义。它是一个适于任何神圣之物、意义广泛的名词。二者皆为宗教建筑而非殡葬建筑。

现在大多数学者认为塔是欧亚图兰人坟墓的直接派生物。佛塔的形制和建造,则要上溯到佛在世之时。据说释迦成道后,首先对当时北印度的商人提谓和波利说人天教,并授与发爪使之造塔。《大唐西域记》对此有详细的记述:“如来以僧伽胝、方叠布下、次郁多罗僧、次僧却崎,又覆钵竖锡杖,如是次第为窣堵波。二人承命,各还其城,拟仪圣旨,式修崇建,斯则释迦法中最初窣堵波也。”这段文字告诉我们释迦用僧衣、饭钵和锡杖教示造塔的形式,这就是覆钵塔的原型。后来印度佛教徒造塔大都依据这一基本形式。

尽管佛陀时代所造之塔没有实物幸存下来,但我们可以依据文献推测其形状为:方形塔基(身),上置半圆形覆钵,再上为伞杆及伞。这种形式,无疑是从古代陵墓中演化出来的,其原型在南印及德干高原均有发现。

而释迦涅槃后所建之 8 座舍利塔，亦应是与佛教示的塔相同。汉文佛教文献有译塔为“方坟”者，可能就是因为早期佛塔塔基为方形之故。

阿育王从事传播佛教的方法之一，就是在各地广建佛塔。根据阿育王在位第十四年（公元前 255 年）的一件刻铭，他曾在尼泊尔的 Nigalisagar 扩建了拘那含佛的寺塔。传说他曾打开多个原始佛塔，从中取出佛的舍利。尔后，他“以神力分佛舍利于诸鬼神，造八万四千塔布于世界，皆同日而就。”借这种方法，既可以起到供奉佛陀与传播佛法之目的，也可以使佛教变成人们可以感受的某种东西。这些存放佛舍利的塔，影响是深远而持久的。佛舍利固然受到崇拜，可是到了后来，不管塔中是否有舍利，它本身也被视为佛的象征物，因此也就成了值得崇拜的东西。以至于仅仅是造塔，不论大小，不论用何种材料，也成了一种做功德的方法，建塔者可以因此在进入极乐世界的道路上更进一步。

随着佛教的发展，塔的形式亦有了变化。据考古发掘，桑吉大塔的内核为阿育王时所建，为标准的覆钵塔。（图 1）后来，塔身逐渐升高，成为桶形，默拉沃蒂大塔就是代表。而这种圆桶形塔身之继续演变，就形成了高层建筑，如佛陀伽耶之大菩提寺。

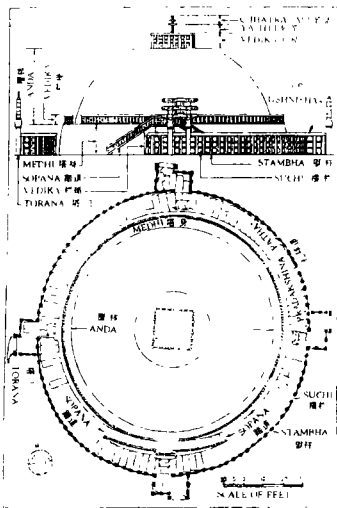


图 1 印度桑吉大塔立面图、平面图

2 世纪时，贵霜帝国皇帝迦腻色迦一世成了佛教徒。他的帝国以犍陀罗为中心，首都在弗楼沙，陪都在秣菟罗。迦腻色迦在支持佛教和容忍一切宗派方面与阿育王争胜。在佛教文化上，他开创了高塔型窣堵波，大大不同于以前的半圆形，最著名者为雀离浮图。此外，犍陀罗地区佛塔的另一特点是满布龕像和装饰。

中国的佛塔，主要为楼阁型木塔和砖塔，此外尚有少量墓塔、金刚宝座塔和喇嘛塔等。这种高层楼阁型大塔，与印度乃至犍陀罗的覆钵塔，究竟有什么关系，长期以来一直是有争议的。有的学者认为中国的高层大塔，系摹仿犍陀罗的雀离浮图而造；有的认为中国的大塔受印度佛陀伽耶大菩提寺的影响；也有的学者认为印度的塔传入犍陀罗时，塔身已升高，逐渐形成了北魏嵩岳寺塔之形式；还有的学者认为塔顶上之相轮、露盘部分为印度所传入，而塔身则为中国固有之形式。实际上，中国佛塔之形成，当具各种因素。首先，中国古代文明中最重要的一个特征，就是“把世界分成不同的层次，其中主要的便是‘天’和‘地’。不同层次之间的关系不是严密隔绝、彼此不相往来的。中国古代许多仪式、宗教思想和行为的很重要任务，就是在这种世界的不同层次之间进行沟通。进行沟通的人物就是古代的巫、覡。”而古代巫师沟通天地之间所用的工具之一，就是神山，或称地柱，通过攀登这根柱子，巫师可以从一个世界到另一个世界中去，这就是中国古代的宇宙观。其次，中国古代的“台榭”建筑形成很早。这种台榭建筑，自赋予神仙方士之说后，于是便有高台的产生，如《史记》提到的汉武帝时所建的神明台、柏标台、通天台等。这种高台是汉武帝用来迎接神仙的，为多层的木结构高楼，高达数十丈，“上通于天也”。此外，甘肃武威出土的明器绿釉楼阁，其中庭上耸立着五层楼阁。这从另一方面反映出汉代高层建筑颇为发达。佛教传入后，佛教思想与中国古代的宇宙观及固有的神仙思

想相结合,应是高层佛塔出现的最恰当理由。而从构造上讲,印度早期佛塔所包括的主要部分为覆钵、平头和相轮。这三者与中国古代的神仙、地柱概念及方士所用的高楼相结合,随之置于古代帝王礼神之“神台型”木结构高楼之顶,以示对佛法之崇敬,应为最合理的办法。因为佛教在汉代,本视为方术之一种。其流行之教理行为,与当时中国的黄老方伎相通。就是到了北魏,佛道混杂现象仍然存在。高允《鹿苑赋》中“凿仙窟以居禅,辟重阶以通术”的重阶通术,就“有通天台之意”。因此正如已故著名建筑史学家刘敦桢教授所强调的那样:“塔虽然是佛教象征意义最重的建筑物,传到中土,却中国化了,变成这种中印合璧的规模。而在整个结构及外观上,中国成分,实又占得多。如果《后汉书·陶谦传》所记载的不是虚伪,此种木塔在东汉末期,恐怕已经布下种子了”。此后由于佛教盛行于中国,佛塔之构建,日益增多,形制亦多样。及至唐代,由此演化出的密檐塔逐渐兴盛起来。至于墓塔、金刚宝座塔及还愿小塔,尽管它们出现也较早,但数量不多,构不成主流。而与印度覆钵塔最为接近之喇嘛塔,直到南宋时才开始出现,蒙元之时大盛,可代表后期佛塔的一个发展阶段。

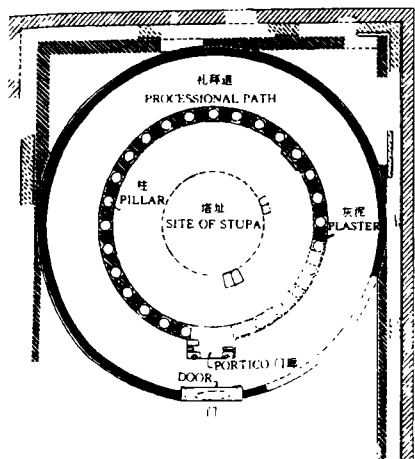
在佛教建筑术语中通称的支提堂,实际上就是一座祈祷殿,梵文作 *caityagrha*, 巴利语作 *cetiyaḡharā*。窟内的俗语 (Prakrit) 题铭把它叫作 *chētiyaḡhara*。在中国,这种石雕建筑通称为中心柱窟,亦作支提窟、制底窟塔洞、塔庙窟、中心塔柱窟等等。*Caityagrha* (*cetiyaḡharā*) 是由两个截然不同的词组合在一起的,即 *caitya* (*cetiya*) 和 *grha* (*gharā*)。 *Caitya* (*cetiya*) 的含义我们在上文中已做了讨论,而 *grha* (*gharā*) 的意思是指房子、屋、殿等。顾名思义, *caityagrha* (*Cetiyaḡhara*) 就是支提堂。关于支提堂究竟是如何起源的,许多学者都曾做过有益的探索。近年来 *Debala Mitra* 女士认为:支提堂的产生,显然是为了

向佛教信徒提供一便利的场所。在那里,他们可以不受天气的干扰而进行朝拜活动。否则的话,在同一地方同时建造一露天塔和一座支提殿就无法解释了。笔者的看法与此基本相同,而且最近检出的汉文文献,更证实了这一点。

据《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷十四云:“缘在室罗伐城时,诸比丘于夏雨时施绕制底,有泥污足,佛言:应可布砖。上以碎砖和泥打之,复安礞石、灰泥。塔大难遍,佛言:应齐一寻。此亦难办。佛言:安版。复更难求。佛言:步步安砖。比丘寺门及寺内地多有泥陷,佛言:如上所做,准事应为”。既然比丘在夏雨施绕制底(支提)时为防止污足而布砖,那么将其盖上棚顶或建于房内,不就一切都解决了吗?!这种简单的道理,当时的比丘一定是通晓的。而《弥沙塞部和醯五分律》卷二十六说:“佛言:所有四种人应起塔,如来、圣弟子、辟支佛、转轮圣王。诸比丘欲作露塔、屋塔、无壁塔;欲于内作龕像,于外作栏楯;欲作承露盘;欲于塔前作铜、铁、石、木柱,上作象、狮子种种兽形;欲于塔左右种树,佛皆听之。”从这段文字,我们获知:①如来、圣弟子、辟支佛和转轮圣王应造塔供奉;②佛在世时,他允许比丘建造三种佛塔:一为露塔,一为屋塔,一为无壁塔。其中的露塔,大概就是山奇大塔那种露天所建之塔;无壁塔,是于塔上方以木或竹搭一顶棚,用以挡雨和日晒,但棚下无墙壁,就象帕鲁德栏楯上的浮雕所示;而屋塔大概就是 *stūpa-grha* 或 *thūpe-gharā*, 汉译时所据的梵语原文,可能就是 *caityagrha*, 只是我们现在无法找到梵语原文对勘罢了。值得注意的是,汉译律藏明确地表明 *caityagrhe* 是佛陀允许建造的三种佛塔之一,在功能上它与露塔和无壁塔相同。③佛陀允许比丘于塔上开龕造像。这后来在犍陀罗及南印度默拉沃蒂大塔上皆采用了。但不管怎么说,后世开龕造像之制,大多是凭借佛说(经),遵循律藏进行的。④佛陀同时亦许可比丘于

塔顶作承露盘，塔周围作栏楯。现存巽伽时期桑吉大塔覆钵上的相轮及其周围的栏楯，皆属此制。<sup>⑤</sup>比丘获许于塔前做铜、铁、石和木柱，柱顶雕象和狮子等动物像，同时可以在塔左右种树。关于佛陀时代的铜、铁、石、木柱，我们现已无从获知。不过桑吉大塔南门附近的阿育王石柱，可证实这点，而萨尔那特和吠舍厘的狮子石柱，亦立于佛塔附近。至于植树之制，桑吉和帕鲁德大塔栏楯上的浮雕塔之左右就有树。因此，这段文字对于我们研究塔的起源、形制、种类、装饰和塔周围的建制以及支提堂（窟）的起源等，是极为有价值的。

现在发现的最早的支提堂，是在距拉贾斯坦邦首府斋普尔 52 公里的拜拉德 (Bairat) 发掘的，时代为阿育王时期。遗址中央为一佛塔，其周围为 27 根八角木柱环绕，最外围是墙壁。在墙壁与列柱之间，是宽约 7 英尺的环形通道。列柱和外壁皆于东侧开门道 (图 2)。屋顶饰瓦。



拜拉德圆形支提殿平面图

随着佛教石窟在德干高原的出现，这种木结构圆形的支提堂亦被石化了。既然初期的精舍窟 (lêna) 是摹仿地面的 vihâra 而建，那么支提窟 (chêtiyaghara) 也应如此。这点已被 J—图尔伽莱纳第 3 窟所证实。此窟是拜拉德支提堂是最忠实的仿造。其平面圆形，中央为石雕圆塔，周围绕以 12 根八角素面石

柱、顶为穹窿顶。在列柱与窟壁之间是通道。伴随佛教的进一步发展、僧团的日益扩大，这种圆形的支提窟已难于满足愈来愈多信徒朝拜和集会活动的要求，尤其是对一座大型的石窟寺院来说更是如此。我们今天在西印度发现的巨大的倒 U 字形平面支提窟，其功能是前面集合，后面绕塔礼拜。而后来所建的支提窟，大多是在此基础上演化的。

## 二

经过实地调查，我们发现马哈拉施特拉邦境内的 55 座支提窟，除窟壁外，大多包含六个部分，即平面、外立面、明窗、窟顶、列柱和塔，且具有分期意义。

第一期洞窟包括 J—杜尔贾莱纳第 3 窟、贡迪维蒂第 9 窟、珀贾第 12 窟、第 26 窟、阿旃陀第 10 窟、比德尔科拉第 3 窟、贡德恩第 1 窟以及根赫里 2e 窟等 8 座。

这一期的石窟在形制上变化多样。从平面看有五种类型：①平顶圆形窟 (A<sub>i</sub> 式)，塔置中央；②穹窟顶列柱式圆形窟 (A<sub>ii</sub> 式)，塔亦置中央；③方圆兼并式窟 (A<sub>iii</sub> 式)，前为平顶长方形大厅，后为圆形穹窿顶塔堂；④纵券顶列柱式倒 U 字形平面窟 (B<sub>i</sub> 式)，塔置半圆形后室中央；⑤平顶方形窟 (C<sub>i</sub> 式)，塔置其中央。其中，以马蹄形平面列柱窟为主。除平顶圆形窟窟口较小外，其余支提窟的窟口高大敞开，从地袱和门道两侧槽眼推断，支提窟原无石质前壁，而以高大的木结构替代。倒 U 字形平面窟的拱形大明窗与门道相连。明窗内侧 (拱腹) 皆有椽头装饰，拱两翼垂直向下，拱脚外张，拱顶呈尖状 (A 型)。窟外立面大多无装饰，有的于拱形明窗两侧雕刻栏楯及太阳拱 (中央明窗即属此类) 图案。倒 U 字形平面窟的主室为纵券顶，侧廊顶作扇形，半圆形后室之顶呈半穹窿形，主室及后室之顶曾有木构横向弯梁 (肋拱) 和纵向长缘承托；侧廊的扇形顶，有的亦为木构梁、椽 (A<sub>iia</sub> 式) 承托，有的以岩石仿木雕

出(Aiib式)。穹窿顶列柱式圆形窟和倒U字形平面纵券顶列柱窟内的柱子,皆作素面八角形,上细下粗,顶端略内倾。这种类型(Ai式)的柱子,后来极少用。

这一期的佛塔共有三种形式:①塔身和覆钵为整块岩石雕刻而且极为简朴。平头及伞盖分体雕出(或为石雕或为木构),这可以从覆钵顶部的榫眼判定(Ai式);②塔与Ai式相似,只是在塔身上雕出栏楯装饰(Aii式);③塔身升高为二层,它与半球形覆钵,方龕及三重板石构成的平头雕在一起,伞杆及伞盖为木构(Bi式)。在上述三种塔中,第一种和第三种是此期流行的形式。需要说明的是,比德尔科拉第3窟内的塔系半雕半砌而成。总之,支提窟内塔的基本形式,与露天所造是一致的。

除了上述主要特征之外,这一期支提窟亦有若干独特之处。有的窟壁内倾;有的绘有本生等故事画;有的于外立面雕男女人像;有的塔内藏纳舍利。而最有趣的是,本期支提窟忠实地模仿地面木构原型,有些甚至直接用木料做出。

第二期洞窟分前、后二段,其中前段洞窟10个,它们是:比德尔科拉第12窟、13窟、J-门莫迪第40窟、阿旃陀第9窟、纳西克第18窟、J-伽内什·伯哈第34窟、奥兰伽巴德第4窟,讷德苏尔第8窟以及贝德萨第1、3窟。

这一段洞窟平面除贝德萨第1、3窟沿袭一期的Ai式外,其余洞窟皆采用两种新形式:①纵券顶倒U字形或方形平面列柱窟,凿出前壁(Bib式);②纵券顶倒U字形平面窟,内无列柱(Bia式)。除Ai式平面窟外,其余洞窟皆雕出前壁,代替了前期的木构门屏(B型),窟外立面平行分作二层:底层开门道,或者门窗俱在;上层中央凿拱形大明窗。外立面大多浮雕出太阳拱、圣轮和栏楯图案,有的还雕出人物像。但简朴的平顶圆形窟仅有一方形入口,外立面素面无饰。拱形明窗内侧雕出两壁柱及一横梁,拱腹雕出

截面为长方形之凸起椽头。拱内壁柱及拱腹上有若干槽孔,这表明大拱形明窗之内原镶有木构太阳窗,故习惯称此窗为太阳窗。拱脚外突,如同人脚;有的拱脚弯曲,形如大脚趾。此外,拱形明窗的下部,即两翼向内大大弯曲(B型)。这一期的窟顶形制亦丰富多样,除沿袭一期的Ai、Aia、b和Bi式外,又出现了两种新类型:一种主室为纵券顶,侧廊为平顶(Aiic式);另一种为简朴的纵券(Aiii式)。除阿旃陀第9窟主室纵券顶尚承托木构梁、椽之外,其余纵券顶皆为仿木构雕出的石梁、石椽。这两种新出现的窟顶一直流行到第三期。平面倒U字形长方形列柱窟内的柱子,除个别为Ai式外,又出现了三种新形式:①素面八角柱,无柱头和柱础,但顶端微细,微内倾(Aii式);②柱子为八角形或方形,中段刻棱且有一小长方形凸起物(Aiii式);③八角柱下有一罐形柱础及四重板石构成的叠涩式础座(Bi式)。

这期支提窟内的佛塔共有四种类型。其中的三种沿袭一期旧制,分别为Ai、Aii和Bi式。另一种是新出现的:其塔身、覆钵和方龕与上期Bi式所见相似,唯平头之板石为五重或更多,而且在顶板上可见若干榫眼,用于固定伞盖和幡杆(Bii式)。最后这种塔不仅是此段,而且也是下段的主流。

第二期后段洞窟有7个,包括贝德萨第7窟、伽尔利第8窟、根赫里第3窟、J-伽内什·伯哈第6窟、比德尔科拉第10窟、格拉德第5窟、J-门莫迪第26窟。

除比德尔科拉第10窟和格拉德第5窟的平面沿袭前期旧制(Biia式)之外,其余洞窟的平面皆为Biib式,为本段新出现的一种类型,它是由一纵券顶倒U字形平面列柱窟和一平顶前室或门廊构成。有的甚至在主室和前室之间增设一横廊,如伽尔利第8窟(图3)和根赫里第3窟。由于洞窟出现了前室,外立面变得复杂了(C型)。前室与主室之间屏墙,即前室后壁,亦同第二期一样分作上、下二层。下层开一或三个门道,若是

三个，中央大的通向主室，两侧小的通向侧廊，如伽尔利第8窟和根赫里第3窟。上层除J—伽尼什·伯哈第6窟外，皆凿出拱形明窗。此外，前室之前部或由列柱构成，如贝德萨第7窟，J—门莫迪第26窟，或由柱墙遮挡，如伽尔利第8窟、根赫里第3窟。本期前室后壁及两侧壁有的素面，无任何装饰图案；有的则浮雕高水准的图案，如太阳拱、栏楯，甚至男女人像，使人感到它是一座四五层的建筑。此外，伽尔利第8窟和根赫里第3窟的前室两侧曾各雕一巨大的石柱，柱头上有动物像。本期的拱形明窗有三种类型：一种为B型，沿袭前段旧制；另外两种则是新出现的：一为C型，为半圆形拱，拱腹雕出方形椽头，拱中央凿出一长方形明窗，这种半圆拱长方形窗是空前绝后的，但方形明

窗在中国的支提窟中，则是普遍存在的。另一种为D型，它是在B型的基础上演化而成的，拱两端向内弯曲，形如一个半圆，拱脚外凸，微上卷。拱内两侧各雕一壁柱，拱顶尖较宽。值得注意的是，拱腹未雕出椽头。所有支提窟的前室皆作简朴的平顶，主室窟顶沿袭上段旧制，有三种类型，分别为AiiB式，AiiC式和AiiI式。窟内的列柱，除了沿袭前段的Aii和AiiI式外，又出现了三种新类型：第一种为Bii式，由罐形础、八角柱和钟形柱头构成。柱头之上的平托上面，有动物及骑手雕像；第二种为Biii式，除了钟形柱头改作罐形之外，其余与Bii式相同；第三种为Biv式，由罐形柱础、八角柱和罐形柱头构成，但平托上没有动物及人像。这种柱式在第三期颇为流行。

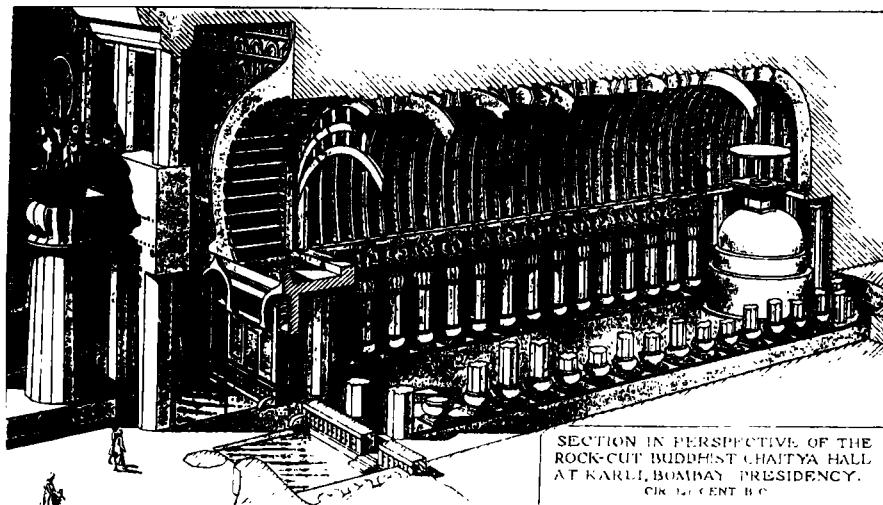


图3 伽尔利第8窟透视图 (采自 Indian Architecture)

这一段支提窟内的佛塔，大多为Bii式。圆柱形塔身、半球形覆钵、方龕和五重以上板石平头皆为整块岩石雕出，伞杆及伞盖为木制，如卡尔利第8窟。塔身上雕出栏楯装饰。此外，本期新出现的Ci式塔，也在下期盛行。

第三期洞窟也分前、后两段。前段洞窟有14个，它们是J—门莫迪第2窟、25窟，J—锡万内里第2窟、43窟、56窟、66窟、比德尔科拉第11窟、J—伽尼什·伯哈第14

窟、格拉德第11窟、伯瓦拉第2窟、根赫里第4、36、2c、2d窟。

除了根赫里第4窟和36窟为小型平顶圆形窟外，其余所有支提皆为平顶长方形窟，有前室。佛塔置于主室后部，窟内列柱消失。前室外端雕出两立柱和两壁柱。除J—门莫迪第2窟和J—锡万内里第43窟外，其余支提窟前室后壁及侧壁没有任何雕饰。本段的14座支提窟，除J—门莫迪第2窟雕出一拱形盲窗（与主室不相通）之外，其余洞窟皆

未开凿拱形或方形明窗，窟内采光完全依靠门道。本期支提窟的窟顶，可分作四种类型：①简朴的平顶（Bi式）；②主室顶低于前室之顶（Bii式）；③主室窟顶与前室之顶同在一水平线上（Biii式）；④主室窟顶高于前室之顶（Biv式）。其中，以Bi和Biii式为主。在14座支提窟中，仅有5座雕出柱子或壁柱，且均在前室。柱子均为Biv式，由罐形柱础、八角形柱身和罐形柱头构成，平托之上无动物雕像。

这一段的佛塔，除个别为Bii式外，大多数为Ci式。塔身略内倾，且雕有栏楯边饰，上面的覆钵为半球形，底部内收；方龕雕出栏楯；平头由四、五重石板构成；再上为粗伞杆及伞盖。值得注意的是，塔身、覆钵、方龕、平头、伞杆和伞盖皆为整石雕出，且分别与窟顶和地面相连。如伞盖就是雕在窟顶之上的。这种塔最终舍弃了唯一的木构或石雕附件——伞盖，标志着建筑设计上的进步。需要说明的是，这种Ci式佛塔和下段的Cii式佛塔，对中国支提窟内的佛塔影响颇大，后者主要承袭了这种建制，即塔与窟顶相连。

总之，这一段的支提窟变得极为简朴和实用。而促使石窟建造者选择这种简朴而先进设计的主要原因，可能是当时日益增长的功利主义思潮。此外，人力和财力的减少也是另一缘由。

第三期后段的支提窟共12个，包括古达第1窟、6窟、9窟、15窟，格拉德第6窟、16窟、48窟，默哈德第8窟、15窟、21窟，谢拉尔瓦迪第8窟。

这一段支提窟因循前段旧制，在许多方面表现出建筑上的发展。洞窟平面多样化，除了沿袭简朴的Ci式方形窟之外，新出现了三种类型。第一种为平顶长方形支提窟，塔置后部中央，前室两侧壁各开1~2个小禅室（Ciia式）；第二种为Ciib式，由平顶长方形支提堂+横廊+中央大厅+横廊+前庭构成；第三种为支提（Ciic式），后为支提堂，前面大厅周围凿出许多小禅室。这种支提精舍混

成式窟，与大乘时期开凿的精舍窟关系密切。除默哈德第15和21窟窟口敞开外，其余支提窟前皆有一柱廊。这期的支提窟均不开明窗，窟内的采光，亦是通过门道射入的。虽然支提窟皆作平顶，沿用上段的形制，但Biv式顶则是本段流行的形式，即前室之顶较大厅和主室为低。做这样设计，是防止雨水侵入。此外，在窟内举行宗教活动时，可避免阳光直射窟内。主室列柱亦不见，前室（廊）的柱子分作两种：一为Biv式；沿袭上段旧制；另一种是新出现的，为Bv式，柱身为八角形式或方形，柱础为方形。前室两侧的壁柱大多为方形，有的刻记时用的水漏图案。

本段支提窟内的佛塔分作二种类型：一种为Ci式，沿袭上段旧制；另一种为Cii式，是本期新出现的。这种塔有三层薄基座，圆柱形塔身素面或上雕栏楯边饰，再上为覆钵和方龕，由四或五重石板构成的平头与窟顶相连。

这段的支提窟，可有若干雕像，诸如大象、动物及骑手、单身及男女双人像等。此外，纳西克第18窟及根赫里第3窟所补雕的类似作品，也是在这段完成的。

值得注意的是，马哈拉施特拉邦境内的石窟建筑活动，几乎是与沙多波汉那王朝的兴起同时开始的。而且石窟建筑活动的盛衰，亦和沙多波汉那王朝的兴亡密切相关。随着大乘佛教的传入，西印度，尤其是阿旃陀、奥兰伽巴德和埃洛拉的开窟活动，又重新活跃起来。在瓦卡塔卡王朝统治者的倡导和扶持下，5~7世纪又开凿了一批石窟，第四期支提窟就是这一时期的作品。

第四期支提窟共4座，包括阿旃陀第19窟、26窟，埃洛拉第10窟和阿旃陀第29窟（未完成）。

这一期的支提窟，前庭平面为方形且多有柱廊；主室平面为倒U字形，半圆形后室置塔，列柱再次重新出现，顶为纵券，侧廊为平顶。总体布局与第二期的接近，只是较



其更为繁复。外立面亦平行分作上下二层。上层的主体是装饰华丽的拱形明窗，下层为柱廊，柱廊与明窗之间凿出阳台。整个外立面及前庭侧壁雕出丰富精美的造像和装饰图案，有佛、菩萨、药叉和飞天像及太阳拱、栏楯等图案。拱形大明窗分作二式：一为E型，两拱端向内弯曲，拱顶尖雕出涡卷花饰，拱腹饰椽头，拱脚上卷如火焰；另一种为F型，系由E型演化而来，为三叶形，中央偏上开圆窗，拱顶尖亦雕涡卷形花饰，拱脚上卷呈火焰状，三叶拱表面雕出额枋及椽头。窟内列柱及前庭廊柱的形式皆是新出现的，分作三式：第一种为Bvi式，方形柱础，圆形柱身，托架式柱头表面雕出佛及胁侍像；第二种为Bvii式，圆形薄柱础，柱身为八角形、多边形和圆柱形相间，托架式柱头表面雕佛像等；第三种为Bviii式，高方础、上为多边形与圆柱形相间之柱身，长方形柱头。

与前三期佛塔相比，这期支提窟内的大塔极为复杂，可分作两种形式，第一种为Di式，低基座，高塔身，圆形覆钵，高方龕，多重板石构成的平头上撑三重相轮，顶为宝瓶。塔身正面开大龕，内雕立像；第二种为Dii式，高塔身，覆钵为扁圆形，高方龕，平头之上的相轮已残。塔身正面开大龕，内雕佛倚坐像。总之，塔身开龕造像表明，这座暗示过世大师并受到佛教信徒礼拜之塔，已经变成了活着的佛陀之位，这样便轻略地改变了其原有的性质。

这期支提窟最显著的特征，是佛教造像无处不在，它们既雕在外立面，也雕在窟内侧壁表面；既在塔身开龕造像，也于柱头上镌像，根据题材和内容，这些造像可分作四类：①单身佛像；②三身像，中为佛，两侧为胁侍；③佛传；④其它从属形像，如飞天、龙王以及观音保护其信徒免遭八难像等。

总之，第四期建造的支提窟形制，基本上保留了早期，尤其是第二期洞窟的特点，只是木构部分完全被石雕代替，洞窟结构更加复杂，从这个意义上说，它们可以看作是早

期支提窟的复兴。而此期支提窟最显著的特征，是大乘多佛思想的流行。除了刻在窟内及外立面上的小型佛教造像之外，大乘观念主要是通过雕在塔身正面的佛像来表现的。

自19世纪初以来，各国学者对确定支提窟的分期做了许多有益的探索，但同时亦有无尽的争议。笔者在前人研究的基础上，以洞窟题记、历史背景及<sup>14</sup>C测定的数据为依据，并与其它相关纪年实物对比，将上述四期支提窟的年代推定为：

第一期支提窟，建造于公元前150年～前100年；

第二期支提窟，前段建于公元前100～前50年；后段建于公元前50～后50年；

第三期支提窟，建于公元50～150年；后段建于公元150～250年；

第四期支提窟，建于公元475～625年；其中，阿旃陀第19窟完成于475～625年；阿旃陀第26窟应定为6世纪之作；而埃洛拉第10窟可能于575～625年间完成。

### 三

伴随佛教传入中亚和我国古代西域地区（今新疆），佛教石窟艺术亦在那里扎根落户。这一地区的支提窟，应以古龟兹的克孜尔为代表。关于克孜尔各期中心柱窟年代，我们主要依据近年来北京大学考古系实验室所做的<sup>14</sup>C测定和宿白教授关于克孜尔部分洞窟的阶段划分及年代来推定。

克孜尔的中心柱窟与印度的支提窟有何异同和关系呢？拟从三个方面阐述。

首先从洞窟形制上看。克孜尔的第一期支提窟，主室平面近方形或长方形，主室后壁正中开龕。在主室后壁的左右两侧下部，向内（里）凿出与主室侧壁方向一致的通道，左右通道的内端相连，这样便形成了与主室后壁平行的后通道。而通道与主室包绕的实心岩体，从正面看，形如一巨大的蘑菇形物。主室和通道顶皆作筒拱，前壁不开明窗（图6、

7)。主后室满绘壁画，龕内安置佛像。有的于主室前加凿前室。而二、三期中心柱窟，皆

是在一期洞窟的基础上演进、发展的。

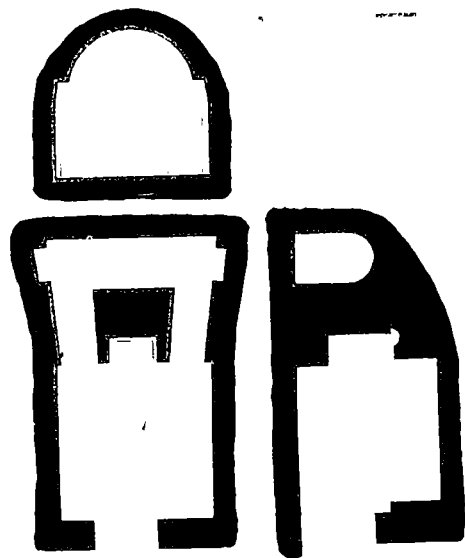
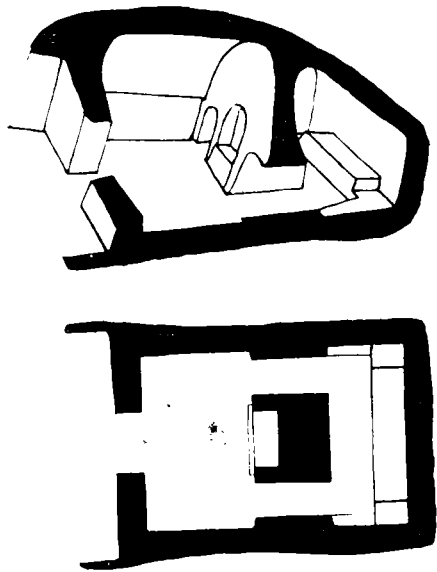


图6 克孜尔104窟平面和透视图

图7 克孜尔17窟平、剖面图(据《中国石窟克孜尔(二)》绘制)

由于克孜尔中心柱窟的形制和布局与印度的支提窟差异较大，所以有的学者对其能否称作支提窟，即塔洞提出质疑。经过对比研究，笔者认为克孜尔中心柱窟的确与印度的支提窟有渊源关系。

石砌而成(图4)。另一处是Sirkap遗址，内部的塔为圆形。值得注意的是，从考古发掘来看，这两处构造的支提堂内皆无列柱遗迹。由此可见，印度的支提堂建筑，传至犍陀罗时，其内已不置列柱了。

尽管从正面看，克孜尔中心柱窟的主体，形如一巨大蘑菇，但仔细推敲，我们就会发现它是把印度早期的覆钵塔抽象化了。其上半部的蘑菇头，应该是对印度佛塔覆钵的摹仿和再现；而下部的方柱体，则是塔身的升高。这是因为佛塔自印度传至犍陀罗时，塔身就已升高，并演化为多层，变为塔的主体，而其覆钵及上部的相轮部分，仅仅成了塔的象征。由于支提窟是佛陀所允许建造的三种佛塔之一，因而其塔の様式，应该与露天塔无异。这点在印度表现得极为清楚。遗憾的是，迄今为止在犍陀罗地区尚未发现任何支提窟。但贵霜时期建造的支提堂却有发现。其中较为著名者有二处：一是法王塔(Dharmarajika Stūpa)遗址，从现存的遗迹看，该支提堂平面与贡迪维蒂第9窟接近，唯后半部为八角形而非圆形。塔平面亦呈八角形，系

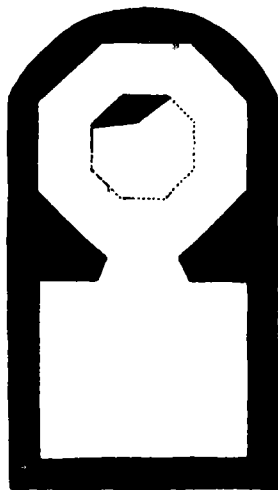


图4 蛋叉始罗法王塔遗址中的支提堂平面图

佛塔传至中国新疆时，基本沿袭印度或犍陀罗原来的形制，唯平面多作方形，塔身部分略为增高，这可以从克孜尔石窟壁画中

窥见一斑，因为壁画内容，应是当时现实生活的再现。但需要注意的是，龟兹地区佛塔的覆钵底沿，明显地超出其塔身之处许多，而这一特征，则是印度和犍陀罗地区所不见的；它也正是该地区佛塔的地方特征之所在。

既然露天塔塔身上的覆钵宽于其下的塔身，那么支提窟内的塔亦应如此。只不过克孜尔中心柱窟内的佛塔，采纳了印度第三期

支提窟内佛塔之制，把相轮、方龕等全部舍去，仅留下了塔的主体——覆钵和塔身（图9）。至于说克孜尔中心柱窟内的佛塔与露天塔有一定的差异，这是因为龟兹地区的岩石多为砂岩，质地松散，不象西印度暗色岩那样，适于精雕细刻。因而细部不易处理，故形成了现在这种粗犷的造型。

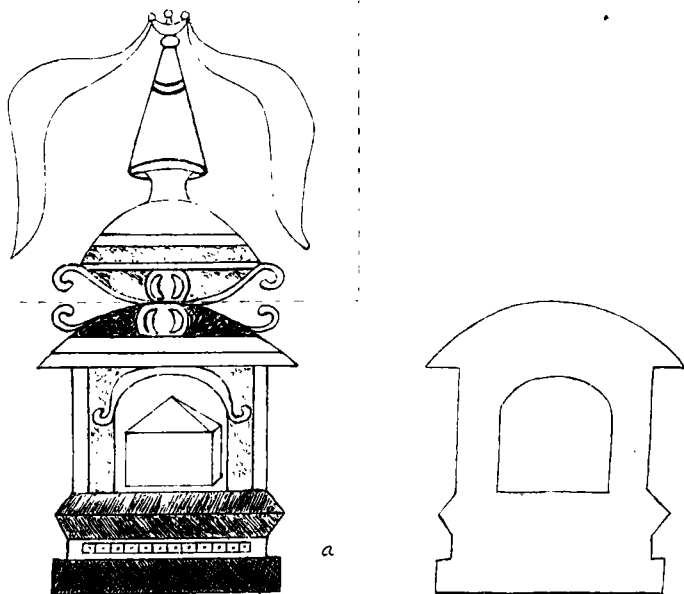


图9 克孜尔第7窟壁画中的佛塔 a. 正立面；b. 塔身和覆钵外轮廓

此外，克孜尔中心柱窟内佛塔四面的壁画题材，进一步证实了我们的推论。克孜尔中心柱窟后通道后壁每窟的画或塑涅槃图像，而与之相对的壁面（即塔后壁壁画）则为荼毗焚棺。此外，通道侧壁还绘有八王分舍利、阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏以及度善爱犍闍婆王等，这些内容皆与佛入灭及荼毗焚棺后的舍利有关。据《南海寄归内法传》卷三云：“大师世尊既涅槃后，人天并集以火焚之，众聚香柴，遂成火大茈，即名此处为质底（支提）”。因而此窟显然具有支提的意义。而克孜尔第一期中心柱窟中佛塔表面亦多画小舍利塔，则更清楚地表明其所具有的舍利塔含义殆无可疑。在这一点上，它与印度支提窟内佛塔的含义是相同的。

印度的考古工作者50年代后期（1958

年）曾在比德尔科拉第3窟内的佛塔中发现了水晶石舍利盒。珀贾第12窟中的佛塔原来亦藏有舍利。“因此，好像在开凿支提窟时，在窟内佛塔中藏纳舍利之举是颇为流行的”。据有的学者研究，大多数西印度支提窟内的佛塔，看来是舍利塔。因此，克孜尔中心柱窟内的蘑菇形建筑实体与西印度支提窟内的覆钵塔，在性质上是完全相同的。至于前者的塔平面呈方形，实际上亦符合“佛言：（塔）若四方，若八角、若圆作”（《四分律》卷五十二）的规定。如犍陀罗地区法王塔遗址中支提堂内的佛塔，并非圆形，而是八角形。因此，克孜尔中心柱窟内的蘑菇形实体，无论是从外形上，还是从性质上，都是一座颇具龟兹特色的佛塔。

此外，基于巴米扬石窟中无中心柱窟，但

阿富汗的哈达和巴基斯坦白沙瓦石窟中有中心柱窟这一事实，有的学者认为“开窟时在中心留出的中心方柱，在构造上起着支柱的作用，不是由佛塔演变而来的。”

笔者认为，如果中心方柱在构造上仅起支柱的作用，那么同一处石窟群中为何出现两种不同的洞窟形制呢？以克孜尔为例，若仅仅是为了支撑窟顶，那么象第212窟（航海洞）那样的纵长方形大窟，更应该用中心方柱支撑窟顶才是。至于说克孜尔乃至敦煌的中心柱窟是由巴米杨的龛窟发展而来，我认为这一点亦值得商榷。实际上，巴米杨的龛窟，亦具有支提窟的性质，可以看作是印度支提窟的另一种变体。这样说，是因为从整个龛形来看，它就是一座佛塔的再现。龛窟的上半部就是一个覆钵，下半部是高塔身；而其左右两侧的礼拜道，就是右绕佛塔的道路（图5）。在这点上，它与该地同期的东西两大像及克孜尔的大像窟，在性质上是相同的。这种窟形可以看作是一种特殊的塔庙窟，但不具备印度支提窟的另一属性——集合。而且，巴米杨两大佛的开凿，也许还是受到了龟兹的影响。

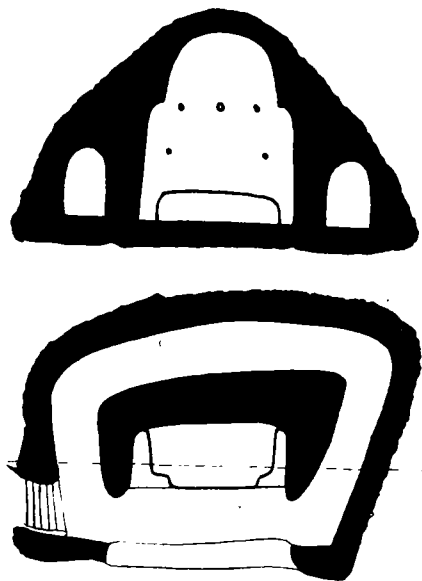


图5 巴米杨404窟平、剖面图

塔的问题搞清楚了，其它的一切都迎刃而解了。克孜尔中心柱窟平面呈方形或长方形，前壁不开明窗，应该是吸收了西印度支提窟第三期的作法；主室窟顶为筒拱、通道顶部低于主室窟顶，应与印度第二期支提窟有关；而窟内无列柱，显然采纳了印度第三期支提窟及犍陀罗构造支提堂的作法。此外，克孜尔中心柱窟的前室，据我们调查与研究，是循奉西印度支提窟前室做法开凿的，尤其与第三期支提窟的前室接近。不过，由于克孜尔石窟群是呈蜂窝状上中下排列，受到岩石本身的局限，尤其是在较高处，不便于开凿较大的前室，这点又与印度的支提窟有别。因为印度的佛教石窟，大多开凿在窟体的底部，呈一线排列，多层现象较少。

总之，克孜尔中心柱窟与印度支提窟在形制是既有关联，又有不同。这种差异正是佛教石窟艺术的地方特色之所在。“然而就窟中立塔（或柱），可供信徒绕行礼拜这一点而言，它们在形制上属于一类，乃是毫无疑问的”。

从洞窟的组合关系来看，印度的佛教石窟早期多由一个支提窟与若干个精舍窟组成一座寺院，许多寺院群连在一起。以比德尔科拉石窟为例，开凿于公元前2世纪后半叶的第3、4窟是一组双窟，共用一个前庭，而面对同一前庭的第2窟，亦属于这一时期之作品。此外，第1、5窟在年代上与之大体接近。因此，这些洞窟可以看作是一组窟，即一座寺院。而后来兴建的第6—9窟，尽管在时代上较晚（公元前一世纪）但亦属于以第3窟为中心的寺院。此外，第二期兴建的第12、13两座支提窟以及更晚的第10、11两个支提窟，皆为双支提窟。这表明自公元前一世纪开始，流行双支提窟的布局。其原因，是对塔的崇拜更加热烈和迫切了。这与当时精心改建古代宝塔之举，是相吻合的。同样的情况，在珀贾和阿旃陀亦有反映。

克孜尔的中心柱窟，总的说来，沿循了西印度石窟的组合形式，只是形式更加多样化。有三种主要组合形式：①中心柱窟十方

形窟+僧房窟(如38~40窟);②双中心柱+方形窟(96~98窟);③多中心柱窟+方形窟+僧房窟(如96~105窟)。其最大的特点,每一组合都包括一座或多座中心柱窟。这从另一方面说明,塔的崇拜在龟兹同样盛行。这点与印度是相同的。

克孜尔第二、三期盛行凿双支提窟的做法,比较明显的例子有新1窟、69窟、97窟、98窟、171窟、172窟、178窟、179窟、184窟、186窟、192窟、193窟等。这种布局可能与印度有关。

其次,从壁画题材和内容来看,克孜尔石窟不外乎如下三项:①菱格本生或因缘;②因缘佛传;③涅槃图像。

克孜尔中心柱窟主室券顶的壁画,主要是本生和因缘故事,二者均画在以山峦为背景的菱形格内,故分别简称作菱格本生和菱格因缘。据专家研究,“克孜尔千佛洞菱格本生故事的内容,大约近90种。本生故事种类之多,内容之丰富,在国内外石窟中都是极少见的。”至于克孜尔的菱格因缘故事画,仅第80窟所画,就有80种左右。因此,“估计克孜尔石窟因缘故事的总数大约不少于90种。无疑,克孜尔千佛洞因缘故事画数量之多,内容之丰富,亦不亚于本生故事画。两者同是克孜尔石窟中心柱窟券顶壁画的主要题材。”

克孜尔中心柱窟本生、因缘故事画如此之多,其来源如何呢?它是受与之最为接近的巴米杨石窟的影响吗?回答是否定的,因为巴米杨石窟除现存七幅涅槃图之外,迄今未发现任何佛传图和本生画。所以有的学者“不能不说龟兹的本生故事、佛传故事画是直接来自犍陀罗的。”

实际上,在现存最早的大塔栏楯雕刻题材中,如帕鲁德的雕刻,佛本生故事在数量上占绝对优势。后来,雕刻家们的兴趣渐渐转向佛本生事迹,再往后,便转移到了佛的偶像上来。因此,与其说克孜尔中心柱窟中的本生故事是受犍陀罗影响,还不如说它受印度本土的影响更为妥当。这是因为,在帕

鲁德、桑吉、佛陀伽耶大塔周围的栏楯上及阿旃陀石窟壁画中此类题材屡见不鲜。而从构图上看,以鹿王本生为例,帕鲁德栏楯浮雕(公元前2世纪)的构图为:鹿王跪于左下方,国王立于右上方,搭弓欲射。整个故事,经营在一圆框之内;而犍陀罗出土的同一故事雕刻(3世纪),构图则作横卷式。至于克孜尔第一期中心柱窟中的鹿王本生(38窟),鹿王同样跪在地上,只是由左下方改在了右下方,国王骑马欲刺小鹿。整个画面限制在一菱形框之内。因此可以看出,克孜尔中心柱窟的鹿本生,与帕鲁德的同一故事画,是有某种承袭关系的。显然,后者是模仿前者而出,只是改原来的圆形构图为菱形而已。笔者在考察西印度的支提窟中,尤其是记录比德尔科拉第3窟时,脑海中曾闪现一个想法:印度第一期倒U字形平面支提窟,主室纵券顶表面原以木质长椽和弯梁(肋拱)交叉相托,构成一排排方形空间(从前向后看,形如一排排菱格),壁画残迹有莲花和树叶等。因而,我们推测这种方格间的壁画内容,有的可能是本生故事。倘若这一推论成立的话,那么克孜尔中心柱窟窟顶的菱格构图起源,就完全清楚了。

克孜尔中心柱窟中的另一主要题材是涅槃图像,几乎每窟必有。在涅槃图像中,佛皆作“右肋卧,枕手累双足”。画面繁简不一,一般多在卧佛右上方画出诸天、菩萨、弟子等;最简单者为一卧佛,双足下方跪一老比丘,余无其它内容;最复杂者,除诸天、菩萨和弟子外,在佛床周围加入须跋陀罗先佛入灭、摩耶夫人自忉利天降下视佛涅槃等。克孜尔的涅槃图,在第一期,多画在后甬道后壁。到了第二期,后甬道被拓宽加高成后室,且于后室后部砌出涅槃台,上塑涅槃像。这表明佛涅槃思想在当时进一步加强了。而克孜尔中心柱窟中涅槃图像的兴盛,应与当时印度和中亚流行的涅槃思想有关。

“涅槃变”是犍陀罗艺术最早的流行题材之一。很快向南北两个方面传播。向南传到

了中印乃至南印；向北传至巴米杨、新疆等地。到4、5世纪时，涅槃图创作达到高峰，萨尔那特等地出土的四相图和八相图，据研究皆为5世纪的作品，而拘尸那城出土的大涅槃石像，也是这一时期所造。到了6世纪，涅槃思想仍在流行，阿旃陀第26窟内长达7.2米的大涅槃像，就是此时的作品。需要说明的是，印度本土和巴米杨的涅槃图像，佛身后不但有比丘、诸天等形象，而且佛床下均有须跋陀罗先佛入灭这一内容，整体构图与犍陀罗出土的1~2世纪的涅槃图相似，同时亦与克孜尔中心柱窟内的涅槃图像无大差异。它们在构图上之所以如此接近，这是因为“在保守的宗教艺术中，没有任何东西比偶像更为保守的了”。所以，克孜尔中心柱窟内涅槃像流行不是孤立的，它是外来的佛教思想和艺术影响的反映。

最后，从人物造型和绘画技法上看，克孜尔石窟亦与印度艺术有着密切的关系。

克孜尔第178窟、198窟、205窟、224窟中《须摩提女因缘》故事画中优毗迦叶之造型，应该是模仿印度那伽形像而设计的。从造型上看，二者是极为相近的。而克孜尔中心柱窟中屡见不鲜的丰乳细腰型菩萨及飞天像，亦是受印度影响所致。帕鲁德和桑吉大塔栏楯上的雕像、根赫里第3窟、贡德恩第1窟、伽尔利第8窟和古达第6窟中的男女双人雕像以及阿旃陀第10窟壁画中的女性形像，皆为这种造型。又，克孜尔第38窟窟顶中的尸毗王本生构图，与阿旃陀第1窟同一故事的经营，几乎如同出自一人之手。而克孜尔中心柱窟中流行的尖楣圆拱龕，显然是仿照印度的太阳拱(chaitya arch)设计的。

克孜尔中心柱窟和方形窟壁画中的人物，面部及四肢流行单边或双边晕染；眉、眼、鼻、嘴和下巴等突出部分点高光。这种绘画，完全是“天竺遗法”影响的结果，这种技法在阿旃陀的壁画中也随处可见。

综上所述，克孜尔中心柱窟在洞窟形制、题材内容、人物造型及绘画技法等方面与印

度支提窟及其它早期印度雕刻艺术，有着密切的关系，受其影响颇大，是不容置疑的。

#### 四

作为一边陲重镇和东西交通的咽喉之地，敦煌的塔庙窟（即支提窟）是东西方两种不同的文化互相影响的结果。

敦煌的塔庙窟，从一开始就表现得相当成熟、规范。第一期塔庙窟的主室皆作纵长方形，中心塔柱立于窟内后部正中。在塔柱前面约占全室纵深三分之一的窟顶部分，凿成人字披形，且浮塑出半圆形的仿木椽子。檐枋两端皆有木质斗拱承托，完全模仿中原汉式木构建筑。中心塔柱周围的顶部为平顶，画出平棊。塔为方形，直通窟顶。塔身四面布龕，其中正面开一大龕，侧面开上、下双层龕。开双层龕者，上多为阙形，下为尖楣圆拱形（图10，见59页）。窟四壁及顶部满绘壁画。

从平面上看，应该说敦煌的塔庙窟直接承袭了印度和龟兹中心柱窟的布局。此外，敦煌第一期塔庙窟均开凿于岩面的第二层，多无前庭，这点可能亦与克孜尔高处支提窟的设计相似。然而，作为支提窟主体的塔，它既不同于印度支提窟内的覆钵塔，又与克孜尔中心柱窟内的蘑菇形佛塔有别，这是为什么呢？

这是因为：敦煌的“寺庙图像”从西晋（265~317年）开始，一直崇奉当时的“京邑”。据著名学者宿白教授研究，佛教艺术从新疆向东传播，首及河西地区。而河西的政治、经济和文化中心，魏晋以来一直在凉州（今武威）。作为河西四郡之一，敦煌的佛教艺术，必然与之有关。

河西现存的石窟，没有与印度支提窟相似者。但与克孜尔中心柱窟颇为接近的是玉门昌马第2窟和张掖马蹄寺千佛崖的第1、4窟。这三座塔庙的主室皆分前后两部分。后部正中凿出塔柱，塔柱类似于克孜尔中心柱

窟中的蘑菇塔。塔周围的通道，较前部的为低。塔柱前部的窟顶，昌马第2窟为横券式；而马蹄寺千佛崖第1、4窟的窟顶则为人字披式。窟顶为横券式，应是对克孜尔中心柱窟筒拱（纵券）的拙劣摹仿。而人字披顶，应是从横券顶演化而来，它可以看作是河西塔庙窟的一种创新，因为汉式传统建筑之顶，就为这种形式，或与之颇为接近。而横券顶，不合乎汉式建筑之习惯，故将其改作人字披式。

与上述三窟时代接近的是肃南金塔寺东、西窟，酒泉文殊山千佛洞和武威天梯山第1、4窟。其洞窟形制的共同特点是：平面长方形或方形，窟内方形塔柱直通窟顶。塔基一层，塔身分二至三层。每层上宽下窄，每层每面各开一龕。窟顶前部大多残毁，塔柱周围的通道顶呈一面坡状。

值得注意的是，作为支提窟的主体，为何凉州系统大多数塔庙窟内的塔柱不沿袭马蹄寺千佛崖第1、4窟之制，即克孜尔中心柱窟内的蘑菇式，而成为方形呢？这个问题，应与凉州的本土文化有关。中国内地的佛寺建筑，隋唐以前多沿袭印度和犍陀罗旧制，皆以佛塔为中心。唯中国的汉式佛塔不是圆形覆钵塔，而是多层楼阁式木构佛塔。西晋亡后，中原战乱不堪。凉州成为“避乱之国”，中原的封建文化、盛行凉土。据碑刻，前凉张天锡升平年间（375~361年）修建的宏藏寺，其中心就是一座七级木塔。由此可知，至少在4世纪中叶，河西地区的中心——凉州已有高层木塔之建造了。而作为支提窟主体的塔，在汉文化基础雄厚的凉州，也必然要采纳汉民族喜闻乐见的传统形式——楼阁型高塔。这既符合石窟仿寺院的惯例，也遵循了支提窟乃是佛陀允许修建的三种佛塔之一的准则。既然印度支提窟中的佛塔与地上的覆钵塔相同；克孜尔中心柱窟中的佛塔与地上的露塔接近；那么内地塔庙窟内的主体，也一定是地上方形木塔的再现。这既符合塔的演变过程，又不违背支提窟的发展规律。

总之，这种类型的支提窟，在河西地区

昙花一现，河西以东不见。究其原因，无论是塔形，还是顶式，皆不符合汉式习惯。取而代之的是每层上宽下窄的方形塔柱；窟顶亦在横券的基础上，演化成横向的人字披形——汉式建筑的基本顶式。而这种每层上宽下窄的塔柱，既未完全脱离克孜尔中心柱窟内蘑菇状塔的束缚；又可能意在摹仿汉式高层方塔四面每层挑出的塔檐，只是这里的岩石不适于细雕精刻。至于塔四面开龕，系摹仿地面多层木塔四面布龕之制，这点在云冈石窟中的浮雕木构方塔上，一目了然。此外，凉州系统的塔庙窟，除塔柱四面开龕外，四壁多不开龕或很少开龕，龕形皆为尖椭圆拱形。这是克孜尔中心柱窟习见的形制。而壁画的题材布局、人物造型及绘画技法等，皆与龟兹中心柱窟的相似。

5世纪中叶中国北方的佛教中心地区移到了北魏的都城平城（今大同）。北魏的皇帝以其新兴民族的魄力，融合东西技艺，创造出新的石窟样式——云冈模式。

云冈的塔庙窟，现存共8座。其中第1、2、6、11窟开凿于471~494年间；第4、5—28、13—13和39窟开凿于495~525年。

云冈第6窟平面方形，平棊顶。窟正中雕出方塔，塔顶雕饰须弥山。塔身分上下二层。其中，塔身下层每面各开一大龕，内雕佛像；上层中央为单层方柱，每面雕立佛一，四隅各凿出一多层小方塔，整体作五塔式布局。塔檐雕出椽、瓦和瓦当。主室后壁开上、下龕，其它三壁分层布局。其中，中下层浮雕分栏长卷式故事画，再下为供养人行列。

第1、2窟为一组双窟布局。平面皆作长方形、平顶。窟后部中央雕方塔，塔顶雕饰华盖和须弥山。第1窟的方塔为二层；第2窟为三层。每层皆四面布龕。两窟塔柱皆雕出斗拱等仿木构形式。主室后壁开一大龕，其它三壁上布列龕，中下部浮雕长卷式分栏故事画，下部为供养人。前壁门道上方凿出明窗。

云冈其余塔庙窟的窟龕形制及整体布局

多沿袭第1、2窟之制，且呈简化趋势。

值得注意的是，印度支提窟建筑汉化的一个重要标志，就是云冈塔庙窟中的重层楼阁式高塔。如果说凉州系统的塔庙窟尚残留有龟兹中心柱窟的某种影子，如塔柱每层上宽下窄，那么这种窟形传至云冈后，则完全采用了汉式的传统建制。只是窟中的方塔，把汉式楼阁型高塔顶上的覆钵及相轮部分省去，换上了华盖（义略同于伞盖，即相轮）和须弥山。而完整的汉式楼阁型木塔及布龕情况，可于第2窟东壁的浮雕中窥见一斑。浮雕的楼阁型木塔，塔身三层或五层。塔身之上置有形体较小的印度式覆钵。覆钵之上置多重相轮，相轮挂幡。塔身各层顶部为瓦作，檐下柱间，装饰流苏。各层平面向上渐小，每层中央置龕像。这种浮雕的多层高塔，应是当时极为流行的楼阁型木塔的真实写照。由此可证，塔庙窟中的多层方塔，系完全摹仿地面的楼阁型木塔而造。至于木塔顶部的覆钵和相轮为何未在窟中反映出来，这可能是龟兹和印度支提窟的影响。如上所述，西印度第三期后段支提窟内的佛塔，就把伞盖去掉，只存平头以下部分，平头与窟顶相连；而克孜尔中心柱窟内的佛塔，覆钵以上的部分全部舍弃，只保留了塔的主体——覆钵和塔身。塔传入中土后，变成中印合璧之形式，在整个结构及外观上，中国成分占得相当多、覆钵等部分只成了装饰性的象征物。因此，云冈塔庙窟的建造设计者把其省略是极为自然的。至于塔上雕饰华盖，可能与印度塔上伞的含义一样，因为中国古代的帝王出行时，亦有侍从执盖于上方之制，以示尊贵。华盖可以说是王权的象征。这里吸取到造塔中来，以示对释迦的尊礼。又，盖大于伞，从建造的角度讲，雕于顶部不难处理。而其上部的须弥山，是卫护释迦的帝释天所居之地。至于支提建于须弥山下，亦符合佛经所说。

较第1、2窟略晚的云冈第11窟，窟中塔柱亦为方形二层，塔四面开龕，唯塔身上、下层之间无塔檐，仅以帷幔替代。塔身四面

方直，向上有收分。塔顶雕出须弥座和山。这种简化的佛塔继续演化，就成了第4窟和巩县石窟的方形塔柱。由于这种简化了方塔象一个方柱，故在中国常把它称作“塔柱”；又因其位居中央，故又叫“中心塔柱”，简作中心柱。实际上，在吠陀时期，塔就译作“柱”；而印度覆钵塔的塔身（medhi），译成中文时，有时就译作“中心柱”。因此可以说，“中心柱在形制上，是对塔的模仿；在宗教意义上，是塔的象征”。

除塔之外，还有表现殿堂正面的佛龕，即屋形龕，另外浮雕的横卷式分栏故事画中，如1、2窟四壁列龕下的故事浮雕中，亦有汉式殿堂建筑。这两种形式的汉式殿堂建筑，尽管造型简单，但汉式建筑的精华，如檐柱、圆椽、额枋、斗拱、叉手及二面和四面泄水之制的屋顶等清晰可见。

此外，云冈塔庙窟中浮雕的故事画，皆采用汉魏以来分层分段附有榜题的壁画的布局。佛像的服装，在第二期（471~494年）的晚期，也换上了中原流行的褒衣博带式的样式。

这种情况，一方面反映出当时木构寺塔为社会所重，十分流行；另一面反映出北魏王朝在推崇汉文化的同时，外来的石窟艺术亦随之逐渐汉化了。

那么作为交叉文化产物的三大不同区域的支提窟，是否也存在着相互作用即反馈现象呢？对这个问题，笔者仅就千佛题材谈谈自己的粗浅看法。千佛是中原北方地区早期塔庙窟十分流行的题材，如开凿于5世纪末以前的凉州系统石窟、云冈第一、二期洞窟和敦煌第一期塔庙窟，皆以千佛为主要题材之一。而这种题材于6世纪在克孜尔的第四阶段的中心柱窟中出现；千佛的服装，有的还换上了汉式的双领下垂式，这显然是受东方内地影响所致，这种题材在印度6世纪以前的石窟及其它佛教艺术形式中不见，阿旃陀第2、7窟的千佛画和奥兰伽巴德第2窟、根赫里第25窟浮雕的千佛，时代可定在6世



纪。阿旃陀第2窟的题识,还把这种题材称作“千佛”。千佛在印度出现,是否与中原北方5、6世纪以前盛行千佛题材有关呢?据《洛阳伽蓝记》卷五记载,灵太后胡氏诏遣宋云偕比丘惠生于516~522年出使西域,采集诸经律。“惠生初岁京师之日,皇太后敕付五色百尺幡千口……惠生从于阗至乾陀,所有佛事处,悉皆流布”。又据印度已故著名绘画大师南陀拉尔·博斯(Nandalal Bose,此人对中国和日本的绘画颇有研究,1924年曾随诗人泰戈尔一道访华)的研究,阿旃陀“一、二洞内最好的壁画,是有中国画师参加制作的。”既然6世纪初惠生可沿路布幡(估计有的幡可能画有这一时期流行的题材千佛)至犍陀罗,阿旃陀壁画的制作可能有中国画家参与,那么千佛题材于此时流布于印度本土也是情理中事。而印度第四期支提窟内塔前开龕造像的作法,是否也与龟兹中心柱窟有联系呢?退一步说,它可能是受犍陀罗的塔龕影响才出现的。此外,龟兹系统的中心柱窟于6世纪出现千佛题材之后,中原北方地区8世纪以来盛行的阿弥陀净土和其它净土以及一些密教形象,也都逐渐传到那里,“壁画布局和绘画技法也较显著地受到中原北方石窟的影响。”这种情况,与当时中西间的频繁交流密切相关。

从以上比较我们可以看出,5世纪以前支提窟是循着印度——中亚——中原北方这条主线发展和演进的;而5世纪以后,随着中西文化交流的日益加强,出现了反馈现象,而且愈晚愈显著。这种相互作用,是符合支提窟这种具有交叉文化特质的石窟建筑的。

## 五

作为一位考古工作者,笔者可以肯定地说:在中国发现的佛教遗物之数量,大大超过在印度发现的数量。而在漫长的历史变革过程中,这些佛教遗物在中国被毁坏的数量,甚至也大大超过了印度所毁之数。中国敦煌、

云冈、龙门有世界上最大的佛教石窟群,而从数量上说,阿旃陀和埃洛拉(包括印度教和耆那教石窟)的石窟,与中国这些遗存相比,则要逊色多了。

石窟寺院的建造,是古代人的一项伟大的工程业绩。如果没有高度的宗教献身精神和一个群体几代人或若干世纪的奉献,这样的功绩是不可能完成的。建造这样的石窟寺院,要花费巨大的人力和物力。整个当地社会,包括统治者、富商、地主以及受压迫的劳苦大众不得不做出巨大的牺牲。

我们可以设想,在这些支提窟和其它石窟建筑竣工之时,当地人中间所产生的那种心醉神迷般的狂喜:一座神圣的窟龕突然从沉睡的营地中出现;静寂的山岩,突然变成了宗教活动的扬所。石窟不仅是一处信徒和游方僧的住所,而且亦成为佛、菩萨、飞天以及其它超自然动物的家宅。你可以想象古人是如何感受的。通过微弱的烛光或油灯,这座黑暗的现世洞窟变得如此梦幻,古代凡人将看到岩石在祈祷、说教、微笑和飞行;而他忠实的双耳将会听到天乐似乎正从窟顶轻柔地降临、回荡在他的心灵深处。一座支提窟就是一件深奥、微妙而复杂的建筑艺术品;它让人类忘却疯狂的群体争斗和痛苦,去拥抱和平、同情和其它崇高观念和理想所创造的纯洁、宁静和庄严的气氛。那些堂皇、富丽的雕刻和壁画,创造出了世俗世界任何东西都不能相比的美妙和魔力。它们甚至把世俗文化生态学,转变成一种想象的天上另一世界。

就石窟建筑来说,其社会费用,一定不会大大超出它的社会效益。我们知道,当这种石窟建筑最初在马哈拉施特拉创始时,就好象发生了一个奇迹。7世纪初,中国著名高僧玄奘讲到这些洞窟的创造,乃神通之力所持,而非人力之功。

印度一定有人(而非玄奘)已创造出马哈拉施特拉石窟系神通之力创造之神话。而在这一个神话中,必然存在着若干综合考虑,

一种目的，必须吸引游人和香客到这些洞窟中来，因为它们最初是作为展品创造的。由于这种展品继续繁衍，马哈拉施特拉石窟的建造持续了一千多年，并从佛教徒之手转到印度教徒和耆那教徒手中，表明这种事业是有益的。其效益已经超过了它的支出。那么，效益是什么呢？除了向当地的宗教徒提供膳宿并给当地人的生活增添壮观和欢乐，还有就是吸引游客以四面八方来此参观石窟有更大的利益。克孜尔、莫高窟以及其它地方延续的开窟之举，当时也应有类似、甚至更强的考虑。这些地方昔日乃至当今仍为可怕的戈壁沙漠所围绕，而古代在戈壁中创造这些光彩辉煌的瑰宝该有多么艰难！它证实了古代欧亚大陆桥和大动脉——丝绸之路的巨大繁荣和奋激。

石窟寺院本来不是普通的建筑。它是一种附加精神价值——实际上是由它产生的特殊建筑。支提窟从印度洋海岸远布于大同附近的云冈（从印度洋的西北海岸到这里仅仅是一个小时的喷气飞行），有力地说明了历史上强有力的佛教运动。

由于支提窟建筑形式创始于马哈拉施特拉，因此，一定是马哈拉施特拉的环境才产生了支提窟；同样，中原北方所采用的支提窟形式，必须首先属于那里的社会文化背景与环境。这使它必须放弃异己的马哈拉施特拉特有的风格，增补本土特征。正如本文所分析的，马哈拉施特拉支提窟内的佛塔，是一坟塚状的半球体；而在克孜尔中心柱窟中，它演变成一高大的蘑菇形；但到了中原北方开凿的塔庙窟里，它进一步演变为多层木构楼阁型高塔。对此，我们不应把所有这些作为缺乏更大的社会意义之变化细节来看待。在印度，塔意味着纪念高贵贤哲和文化豪杰——乔达磨佛之涅槃，因此，把支提窟设计成一座圆塚，同露天塔一致。龟兹人的祖先之所以丢弃坟塚型式样，是因为坟塚乃死者的房屋，而佛是一个神。至此，塔的社会功能已经历了一次重要的变化，即从纪念死者

的标志变成了拜神的象征。这一变化，亦象征着佛陀正从圣者向神转变。而当这种石雕建筑通过中亚传至中原北方之时，面临礼拜全能佛的强大浪潮，佛成了权力和命运的象征。在当时中国信徒的脑海中，他就是整个人类的恩人，是一位大神。由此，中原北方塔庙窟内的中心方柱采纳了高塔形建筑，外来的石窟艺术与中土汉文化结合，意味着权力和命运的保护。而塔柱四面开龛，则清楚地表明：佛陀已完成从圣人转变为神的漫长旅程。此外，为了把这一天上的高塔与人间的区分开凿，常常在中原北方塔庙窟内的塔顶之上加一须弥山。须弥山乃凡人和神仙皆向往的妙境。由此，这种塔柱就成了连接凡人与神仙、即尘世与天堂的升华之路。需要说明的是，尽管受佛教的影响，中国古代人们也象印度人一样，珍爱须弥天堂，但用在各时代印度寺庙建筑上的天堂须弥，总是赋予暗示性的使用，经常使整个建筑产生一种崇高之感，就象在迦鞠罗祠和秣菟罗所看到的那种峰峦状的建筑形式。而中国的须弥山设计，则更具有描述性而非抽象性。一方面，起源于印度精神的必须保留，以使其可以辨识；另一方面，采纳此土精神明显地占优势，以消除己之感。

佛教艺术起源于印度，但它后来不断向外传播。每传至一地，便与当地的文化相结合。结果，一种具有该民族特征的新风格亦随之出现。这种现象明显地反映在支提窟的深化上。而不同文化圈内的支提窟，确实存在着较大的地域性。上述三大文化圈内的支提窟，分别代表了印度、中亚和中原北方三种不同的支提窟模式。而这三大地域里支提窟的兴建历史，在一定程度上，可以看作是佛教石窟发展史的缩影。

（本文作者博士论文 *Chetiyagharas in Indian and Chinese Buddhist Caves: A Comparative Study* 的中文摘要，原文正在印制中。）