

權力、信仰與技藝：石窟藝術中國化的動力研究 ——以河西地區為例

李樹林

摘要：石窟藝術自傳入中國即開啓中國化進程，既保留印度佛教藝術基因，又融入中原審美與本土思想，形成獨立美學體系。其中國化動力源於“權力-信仰-技藝”的三重互動，統治集團借石窟營建將宗教作為政治權力延伸；佛教與儒道等中國本土思想融合推動石窟藝術的轉型；中外雕塑、繪畫、建築技藝的碰撞催生創新。研究石窟藝術中國化的動力，不僅為古代文明互鑑提供典型案例，也為當代文化遺產保護及中華文化創新發展提供歷史參照與理論啓示。

關鍵字：河西走廊 石窟藝術 美學體系 中國化

Power, Faith, and Craftsmanship: A Study on the Dynamics of the Sinicization of Grotto Art ——Taking the Hexi Region as an Example

LI Shulin

Abstract: Grotto art initiated the process of sinicization upon its introduction to China. It retained the essence of Indian Buddhist art while integrating Central Plains aesthetics and local thoughts, thus forming an independent aesthetic system. The driving force behind its sinicization lies in the triple interaction of “power-belief-technique”: ruling groups utilized grotto construction to extend religion as an extension of political power; the integration of Buddhism with Chinese indigenous ideologies such as Confucianism and Taoism propelled the transformation of grotto art; and the collision between Chinese and foreign techniques in sculpture, painting, and architecture gave rise to innovations. Studying the driving force behind the sinicization of grotto art not only provides a typical case for the mutual learning of ancient civilizations but also offers historical references and theoretical enlightenment for the protection of contemporary cultural heritage and the innovative development of Chinese culture.

Key words: Hexi Corridor; Grotto Art; Aesthetic System; Sinicization

【項目基金】此成果為甘肅省文化和旅遊廳課題《河西走廊國家遺產線路內容體系》（甘文旅廳合同（2025）70號）階段性成果之一。

【作者簡介】李樹林（1999-），西北師範大學傳媒學院碩士研究生，研究方向為藝術學。

石窟藝術不僅是多民族文化交融共生的歷史見證，更是中華文明兼收並蓄的視覺化呈現。河西走廊作為絲綢之路的核心地帶，連接中原與西域的咽喉要地，自張騫鑿通西域以降，便成為佛教東傳的關鍵樞紐。在漫長的歷史進程中，這裏不僅保存了以敦煌莫高窟、武威天梯山石窟為代表的豐富石窟藝術遺產，更見證了佛教藝術從犍陀羅風格、笈多風格到中國本土化風格的演變歷程。河西地區的石窟藝術既承載著印度佛教藝術的造型基因，又融入了中原漢地的審美意趣與儒道思想，在建築形制、造像題材、表現技法等方面呈現出鮮明的中國化特征，最終形成具有獨立美學體系的藝術形態。

深入分析河西石窟藝術的中國化過程，可見權力、信仰與技藝構成了核心動力。統治集團通過石窟營建將宗教作為政治權力的延伸，佛、儒、道三家融合促使石窟藝術本土化，中外技藝的碰撞催生了建築形制、造像風格的創新。“權力-信仰-技藝”的三重互動，既塑造了石窟藝術的中國化形態，也映現出中華文明吸納外來文化的主體性邏輯。隨著“一帶一路”倡議的縱深推進與文化強國戰略的全面實施，對河西石窟藝術中國化動力的研究，一方面，可為當代文化遺產保護提供歷史維度的實踐參照，推動中國優秀傳統文化創新性發展與創造性轉化。另一方面，在世界文化交流日益頻繁的當下，有助於從歷史經驗中發現中華文化主體性建構的路徑，為新時代中國文化在全球語境中保持獨特性、增強影響力提供啟示。

一、權力：石窟藝術中國化的總體性推力

河西走廊作為貫通東西的地理長廊，自古是中原與西域的戰略要沖，歷來為兵家必爭之地。歷史上在此盤踞的政權，大多面臨著整合多元民族勢力的治理難題，而協助構建穩固統治秩序、實現思想層面的民族融合成為該地區引入佛教，修建石窟藝術，推動石窟藝術中國化，本土化的重要歷史動因。

（一）政權合法性的營造

十六國時期，少數民族政權的合法性問題貫穿統治始終。作為遊牧部族建立的割據政權，北涼沮渠氏既要解決正統敘事，又需整合境內多民族勢力。佛教作為超越族群界限的宗教體系，為政權的穩定統合提供了可能。這種政治需求從根本上推動了佛教從民間信仰向官方意識形態的轉化。

匈奴族酋長沮渠蒙遜占據姑臧（今武威）建立北涼政權後，出于政治統合與宗教弘化的雙重需求，以涼州為中心大力推行佛教建設。石窟藝術因此在河西大規模興盛。《高僧傳》卷二

《曇無讖傳》中記載，“沮渠蒙遜素奉大法，志在弘道。”^{[1]77}這種行為本質是通過扶持佛教，構建合法性話語，而石窟造像因其開鑿在山體之上，更難被時間與戰爭所磨滅的空間特質，成為承載這一話語的最佳載體。《集神州三寶感通錄》中記載，“乃顧眄山宇，可以終天，於州南百里，連崖綿亘，東西不測。”^①此處所提到的沮渠蒙遜建立的石窟，正是今天位于武威的“天梯山石窟”。其“可以終天”的表述，則直接暴露了借石窟象征“政權永續”的政治意圖。學者陳煌在論述現象時提到，“它們以‘佛是戎神，正所應奉’為口號，自覺地利用佛教為統治政權服務。”沮渠蒙遜對佛教的支持始終以政治利益為尺度。沮渠蒙遜派世子興國率軍攻打西秦乞伏暮末，興國因輕敵冒進，在定連城戰敗被俘。後西秦被胡夏所滅，興國落入赫連定之手。胡夏軍挾持興國進攻北涼途中，遭吐谷渾突襲，混戰中興國身中流箭重傷，雖被送回救治，仍不治身亡。喪子後，他痛斥：“事佛無應！”。《高僧傳》卷二《曇無讖傳》中對此有記載，“遜大怒，謂事佛無應，即遣斥沙門五十已下，皆令罷道。”^{[1]79}蒙遜下令搗毀佛寺塔廟，驅逐僧侶，強令 50 歲以下僧人還俗，屠殺抗議僧人。這一事件暴露出此時的石窟造像為宗教工具化服務的本質，當其未能保證王權永續的預期時，政權便立刻將其拋棄。北涼政權推動的石窟造像，實質是通過石窟造像的宏大形式與佛像的威儀將王權與神權合為一體，繼而擁護政權的合法性。這種與政治權力的高度綁定，正是早期石窟藝術在中國發展的重要原因。

（二）本土民衆對權力的認知適配

早在漢武帝時期，河西地區就已正式納入中國版圖，大批漢人在此屯駐軍隊、開墾農田，漢文化隨之不斷向西傳播，在此基礎上形成了以漢文化為核心的河西地域文化。而此時的石窟藝術由印度犍陀羅藝術為主，雖經過於闐、龜茲的改造後才傳入中國，但依然難與本土的河西文化適配。因此石窟藝術的“中國化”便成為必然。

西域佛像的異域特征，如高鼻深目、赤裸上身等，無法直接對應中國王權的莊嚴性，因此必須融入本土元素，這就導致石窟藝術在造型、服飾、儀軌等層面進行適應性改造，從而形成具有中國特色的造像範式，其中最突出的代表當屬“涼州模式”。涼州模式是將龜茲、於闐兩地的佛教藝術與河西地域文化進行融合創新，從而形成的一種全新石窟造像模式。“這個模式第一次做著將西域和中土這兩種東西阻隔的文化結合起來的嘗試，從而使涼州模式具有相當的漢文化色彩。”^[2]例如，“涼州模式”的造型改造，本質是將西域藝術審美轉化為符合漢地的藝術審美。比如天梯山石窟造像雖然保留了龜茲藝術那種寬肩厚頸的健壯感，但菩薩面部卻畫

^①(唐)道宣撰《集神州三寶感通錄》，收入《大正新修大藏經》第 52 册

成細長的線條，更符合了漢人追求的“眉清目秀”，鼻子是三角形，下巴飽滿但不寬，臉型更接近漢人的樣子（詳見圖1）。佛像的頭身比例也改成“頭大身短”，打破了西域造像修長的傳統。在繪畫技法上，“涼州模式”引入了中原的線描，既保留了西域的立體效果，又通過線條體現中式的秩序。“涼州模式”對服飾也進行了改造雖然保留了“袒右肩”的佛教傳統，但用衣褶從背後覆蓋肩膀，回應了漢文化對裸露的避諱。“涼州模式”的形成，根本上是漢文化中的權力觀念對西域藝術進行了改造。從造型、技法到服飾的調整，都體現出中原文化對外來文化的改造，通過藝術重構，讓佛像能夠為統治者服務，能夠促進政權穩定、民族融合。



圖1 天梯山石窟第1窟北涼菩薩摹本

(圖片出自《武威天梯山石窟》，文物出版社，2000)

二、信仰：石窟藝術中國化的精神推力

中國石窟藝術千年發展的本質，是多種信仰推動下的文化融合過程。佛教在東漢傳入中國後，本土化進程呈現兩方面變化。一方面，佛教內部不同流派相互融合，像大乘佛教與小乘佛教在教義上滲透，漢傳佛教和藏傳佛教因地域形成不同體系，造像時既保留佛教基本樣式，又融入地方文化特點；另一方面，佛教與本土儒道思想逐漸交融，儒家的倫理觀念、道家的自然

哲學滲入其中，讓石窟藝術從印度傳來的異域風格，逐漸演變為一種中國的獨特藝術。

（一）佛教內部流派融合

法華信仰以《妙法蓮華經》為根本義理，形成于公元 1 世紀前後，正值大乘佛教作為新興教派與小乘佛教激烈論辯之際。《法華經》立足大乘立場，調和大小乘思想沖突，將小乘義理融入大乘思想體系，成為在中國普遍傳布、影響深廣的佛教經典。它是佛教中國化代表，因首次將印度佛教與中國文化深度融合將忠孝倫理納入教義，建立固定寺院與師徒傳承制度。其從思想、修行到組織的全面本土化，標誌中國佛教從譯介轉向自主創新，成為傳統文化重要組成部分。



圖 2 天梯山石窟第 1 窟北涼菩薩摹本

（圖片出自《中國石窟藝術——莫高窟》，江蘇鳳凰美術出版社，2015）

學者楊童舒認為，在甘肅十六國時期的石窟遺存中，法華信仰主要通過釋迦與多寶二佛並坐的圖像形式得以展現，“在炳靈寺第 169 窟中具象為二佛並坐的壁畫遺存，該窟第 11、13、24 龕內均繪有此類圖像”^[3]，成為早期法華信仰藝術表達的重要實物佐證。這種造像形式不僅是對佛教經典的視覺演繹，更體現了大乘佛教融合大小乘思想後，在藝術創作中形成的獨特表現方式，為中國石窟藝術注入了新的內涵。

“唐代密教的興旺，給佛教中國化道路上增加了新的內容。”^{[4]77} 密宗作為佛教重要流派，自傳入中國後，對石窟藝術產生深遠影響，通過題材創新、形制變革與藝術風格融合，推動了佛教石窟藝術的中國化進程。其特有的多面多臂菩薩、明王形象及曼荼羅壇城體系成為石窟造像核心題材。如敦煌莫高窟第14窟千手千鉢文殊變（詳見圖3），據佛經記載，毗盧遮那佛稱文殊菩薩為修持金剛秘密法教的導師，其清淨心化現千臂千鉢，鉢中顯千釋迦及百億化身，象征“修行加持秘密性海法藏”教義。畫面中央文殊菩薩戴化佛冠，千手呈圓盤狀排列托寶鉢，近身處鉢中可見釋迦化身；其寶座立於大海中央須彌山上，山體上下寬、中間細，中央雙龍纏繞，體現密教空間觀並融入中國龍紋裝飾。該圖以石青、朱砂為主色調，線條剛勁流暢，壇城結構對稱，既保留印度密教儀軌，又彰顯唐代壁畫富麗風格。此外，密教明王像如不動明王、降三世明王等憤怒相尊神，以及五方佛（大日如來與四方阿閼佛、寶生佛、阿彌陀佛、不空成就佛）體系也被引入石窟，四川大足石刻北山第5號窟將五方佛分置方形龕壁五方，中央大日如來結智拳印，四佛持金剛杵、寶塔等法器，衣紋採用宋代寫實技法，實現密教儀軌與中國雕塑技藝的深度融合。



圖3 莫高窟第14窟千手千鉢文殊變
(圖片出自《中國石窟藝術——莫高窟》，
江蘇鳳凰美術出版社，2015)



圖4 莫高窟第3窟千手千眼觀音
(圖片出自《中國石窟藝術——莫高窟》，
江蘇鳳凰美術出版社，2015)



圖 5 莫高窟第 158 窟涅槃窟

(圖片出自《中國石窟藝術——莫高窟》，江蘇鳳凰美術出版社，2015)

密教修法對壇場（曼荼羅）的需求，促使石窟形制向儀軌化演變。吐蕃時期敦煌佛殿窟中，正壁多設方形盃頂龕，龕內壇床呈倒凹字形，安置坐佛、弟子、菩薩、天王像，壇床側立面開壺門塑伎樂，這種布局源自密教壇城儀軌，如龍門石窟初唐洞窟的倒凹字形壇床布局便被吐蕃時期敦煌石窟繼承，體現中原藝術形式與密教空間需求的結合。另外，密教徒誦經修法需要清淨的壇場，這一需求在石窟中轉化為圖像敘事空間。敦煌莫高窟中唐時期的洞窟把密宗壇城圖繪制在牆壁上，使石窟成為具象化的密教修行場所。如敦煌莫高窟 158 窟雖然以涅槃為主題，但其橫長方形的平面設計和貫通牆壁的佛床設置，仍然隱含著密宗對神聖空間秩序化的要求。

總之，法華信仰與密宗信仰作為佛教內部不同流派融合的典型代表，通過獨特的教義闡釋和圖像表現，為中國石窟藝術的發展提供了豐富的精神資源和創作素材。它們在保留佛教基本信仰內核的同時，不斷吸收本土文化元素，形成了具有中國特色的造像形式，成為佛教中國化在藝術領域的生動體現。

（二）佛教與本土信仰的融合

中國石窟藝術的中國化，是佛教藝術與儒家倫理、道家思想、本土民俗及世俗生活交融的千年過程。這一進程從北魏開始，經唐宋延續至明清，通過吸收重構不同文化元素，讓外來佛教藝術逐漸形成具有中國特色的體系。

儒家倫理對石窟藝術的滲透，體現在石窟藝術及壁畫的題材選擇和思想重構上。北周時期

的《睽子本生故事畫》以“孝親”為核心，將佛教故事改編為睽子為盲父母舍身取水的情節。故事中國王誤殺睽子後的自責、供養其父母的內容，既保留了佛教因果報應觀念，又通過“忠君孝親”強化了政治秩序。這個題材不僅在莫高窟、雲岡等中原石窟流行，還傳播到新疆克孜爾石窟，成為佛教藝術融合儒家倫理的典型。這種融合還反映在對儒家禮制的呼應上，比如“麥積山第4窟又稱散花樓，為仿木結構的七間八柱傳統庑殿形式，鑲嵌在懸崖峭壁之間，顯得雄偉壯觀，”^{[4]77}讓石窟空間從印度風格變為更符合中國儒家禮制的空間，體現了“禮”對藝術形式的規範。

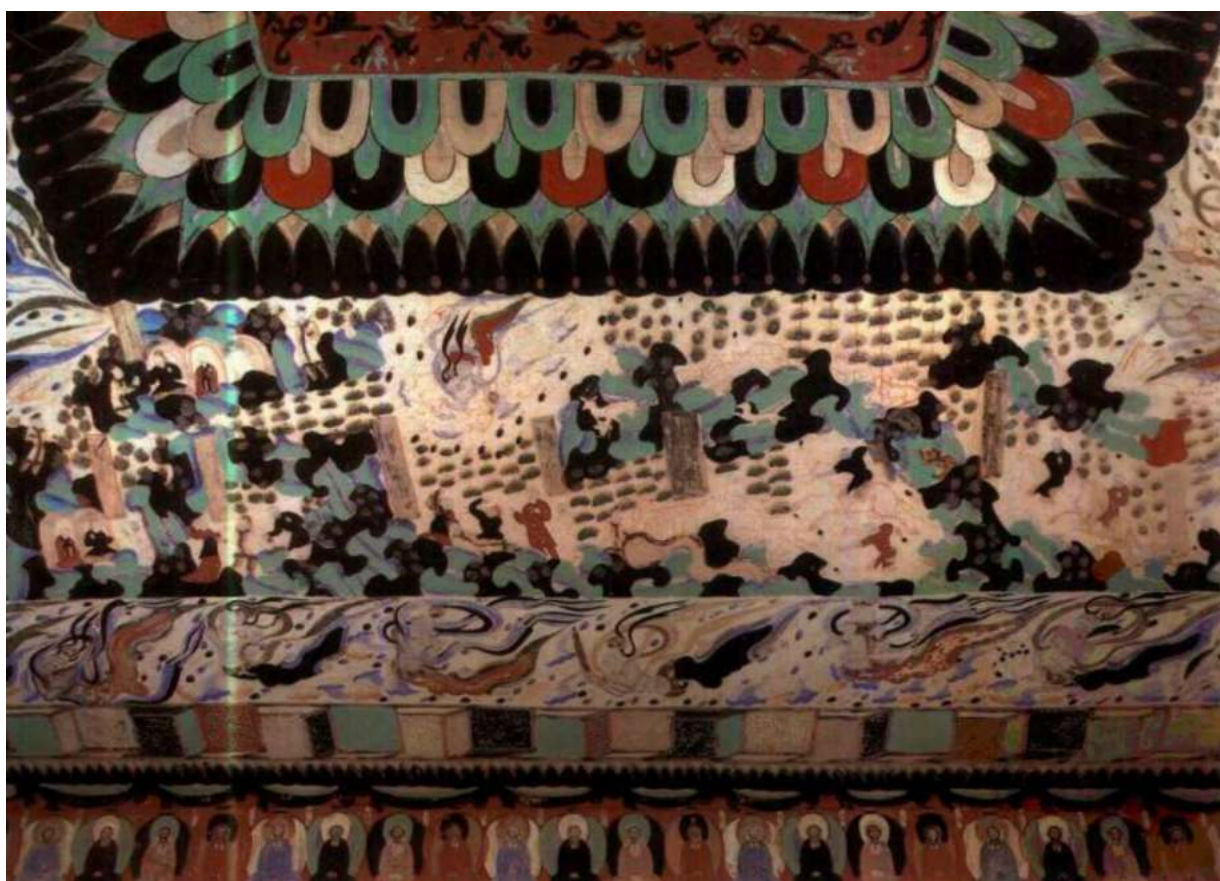


圖6 莫高窟第301窟北坡睽子本生

(圖片出自《中國石窟敦煌莫高窟》，文物出版社，1984)



圖 7 麥積山石窟第 4 窟散花樓

(圖片出自《中國石窟天水麥積山》，文物出版社，1998)

道家思想和神仙體系的融入，推動了佛教藝術與中國本土神祇的融合。莫高窟第 285 窟“窟頂畫藻井，四披繪摩尼寶珠、力士、飛天外，還有中國傳統神話中的雷公、烏獲、畏獸、伏羲、女媧等”^{[4]77}，使佛教護法神體系與本土神仙信仰在圖像上共生；雲岡第 5、6 窟及第 9、10 窟的塔柱發展為仿木構樓閣式，塔身分層、斗拱飛檐，頂部保留印度塔刹（相輪），但整體結構已中國化，將印度窣堵波式塔轉化為承載“天人合一”宇宙觀的中原樓閣式塔，讓道教宇宙觀通過建築雕刻與形制融入佛教空間。佛教與道教的競爭融合還催生了思想層面的調整，北魏時期《老子化胡經》把佛陀說成老子弟子，為佛教爭取文化正統性；到明清時期，八仙山石窟丹霞洞將佛陀、玉皇、孔子同置一窟，形成“三教共頂”的景象，體現了道教思想與佛教藝術在民間信仰中的融合。

本土民俗信仰的影響，體現在神祇形象和生活場景的藝術轉化上。雲岡石窟早期“曇曜五窟”的主佛，用犍陀羅深目高鼻的造型融合鮮卑民族崇尚的粗犷風格，形成剛健雄強的“雲岡模式”，“學界認為窟內的五尊大佛像用來附會的是北魏五位皇帝的化身，蘊含有‘皇帝即當今如來’的皇家統治需求，彰顯皇帝威嚴高大的形象。”^{[4]76}這種明顯將佛教文化與本土“君權天授”的統治方式結合的形式，反映了民俗文化與佛教文化的融合；中期菩薩像的櫻珞帔帛接近中原貴族服飾，飛天樂伎出現男性健壯舞者與女性柔美的性別分化，反映出多民族民俗審美的調和。莫高窟第285窟禪僧坐禪圖中的山間草廬場景，與中國文人所崇尚的隱逸主題相呼應，成為本土民俗中的隱逸文化融入佛教修行圖像的代表。

世俗化進程也推動了佛教藝術的生活化和民間化轉變。“宋朝開始，石窟開鑿漸趨衰落，中國佛教與世俗生活的聯系更為緊密，許多洞窟造像題材出現生活化場景。”^{[4]77}宋代鍾山石窟的萬佛造像，面部帶有陝北人特征，服飾表情貼近市井百姓。明清時期，佛教藝術進一步與民間信仰融合，形成“三教共奉”的民間信仰景象，反映出世俗社會對多元宗教的包容。這種世俗化還體現在藝術功能的轉變上——民衆把西王母、雷公等本土神祇納入佛教圖像體系，讓石窟造像成為寄托現實訴求的載體，像敦煌壁畫中的胡商形象、中原樂舞場景，都是佛教藝術回應世俗生活需求的表現，最終促使佛教從外來宗教變為中華文化的有機組成部分。

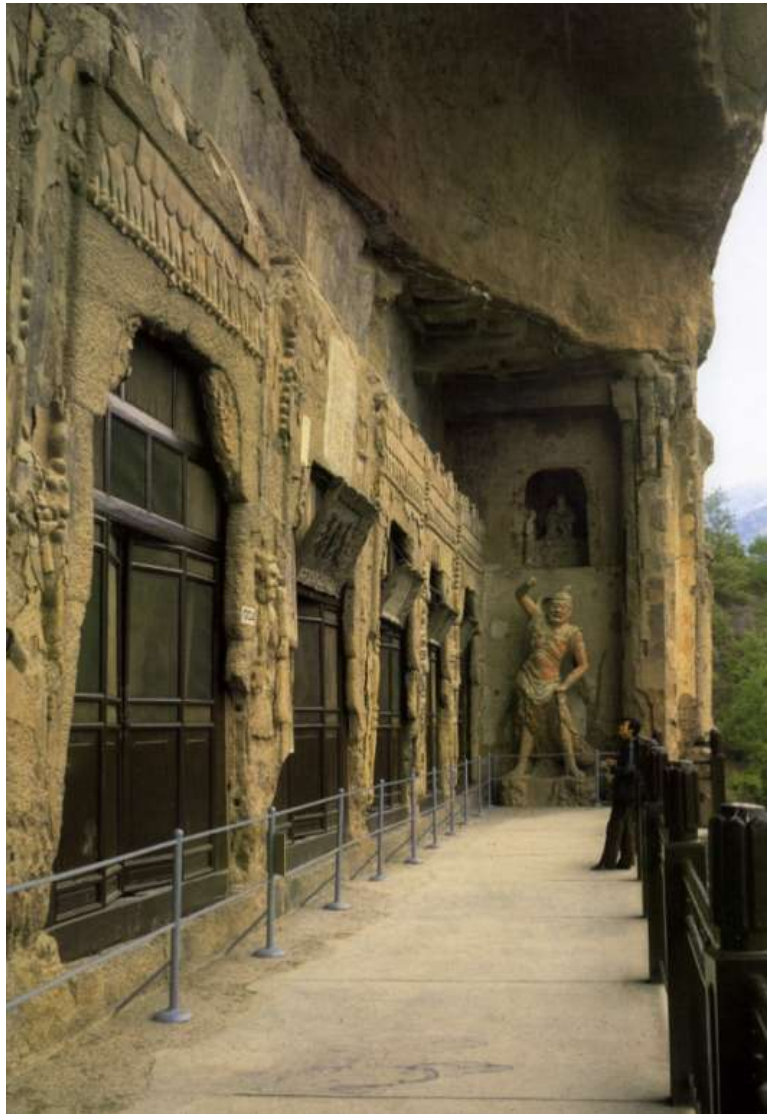


圖8 麥積山石窟第4窟外
(圖片出自《中國石窟天水麥積山》，文物出版社，1998)

三、技藝：石窟藝術中國化的實踐動力

石窟藝術的中國化進程始終與傳統技藝的滲透密不可分。從犍陀羅風格的初始傳入，到隋唐時期本土化藝術範式的確立，中國傳統雕塑、繪畫與建築技法逐漸注入石窟藝術，使其從形式到內涵完成了文化重構。

（一）傳統雕塑技藝與石窟藝術的融合

佛教藝術自西域傳入中原之初，來自西方的犍陀羅藝術與笈多藝術便面臨著如何與中國本土審美相融合的課題。中國雕塑藝術歷經商周青銅造像、秦漢陶俑石刻的發展演進，已形成“天人合一”“以形寫神”的藝術傳統。迥異于西方的美學邏輯、雕塑材料與裝飾技法等，成為重塑外來佛教造像的文化根基。

以敦煌莫高窟的木骨泥塑工藝為例，其通過“以木為骨、以泥為肉、以繪為神”的工藝邏輯，成為推動河西石窟造像中國化的關鍵力量。這種工藝融合了秦漢以來積累的木構建築經驗、陶俑敷彩技巧和墓室壁畫的色彩美學，並在材料選擇、骨架搭建、塑形敷彩等環節進行創新，使源自印度的佛教造像逐漸擺脫西域模式，形成了符合中國文化心理的視覺風格。在小型造像中，莫高窟第 45 窟唐代菩薩像以硬木軀幹作為核心木胎，再將寫實的肌肉用泥附著其上，豐腴體態融合了犍陀羅藝術的寫實技法與中原“豐肌秀骨”的審美傳統。在中型造像中，工匠採用“芟草綁紮骨架”技法，借木條彈性支撐塑像飄逸曲線，這與漢代建築中以竹筋、木骨增強結構韌性的構造原理一脈相承。以炳靈寺唐代彌勒大佛為代表的大型造像，先在山體預留石胎，再插入木樁敷泥塑形，外層原附木構樓閣，呈現出鮮明的中式建築風格。

敦煌藝術在人物形象塑造上，通過提煉與變形實現了本土化表達。如唐代第 57 窟（見圖 10）菩薩像，以娟秀雙眼、朱唇、黑綠蛾眉呈現“朱轉翠眉映明眸”的視覺效果，區別于印度菩薩像的大眼、厚唇、連眉造型，明顯受唐代婦女剃眉敷粉、畫柳葉眉或蛾眉、塗口脂等化妝時尚的影響。肢體比例的變形同樣服務於美感追求，如手指最上一節特意加長以塑造豐潤纖巧的手部線條，菩薩與飛天的身體比例從四頭身發展至七八頭身，腿部長度甚至達軀幹兩倍，通過超越真人的比例處理，造就瀟灑通脫的形象。動物造型也各具時代特征，“如北魏的馬，頭小嘴尖，脖長而曲，腰細，腿長而無關節，這樣一變，一匹步履輕捷、飄逸駿健的馬脫壁而出。北周的馬，頭大脖粗，腰短而壯，腿短，蹄廣特別大，四蹄著地，穩如泰山，有強烈的力感。”^{[5]9}在追求形象美感的同時，敦煌藝術以“傳神”為最高審美理想，這種“以形寫神”的傳統，既

延續了中國雕塑自秦漢以來的美學追求，也讓佛教造像在中原文化土壤中完成了從“異域神佛”到“本土偶像”的形象蛻變。

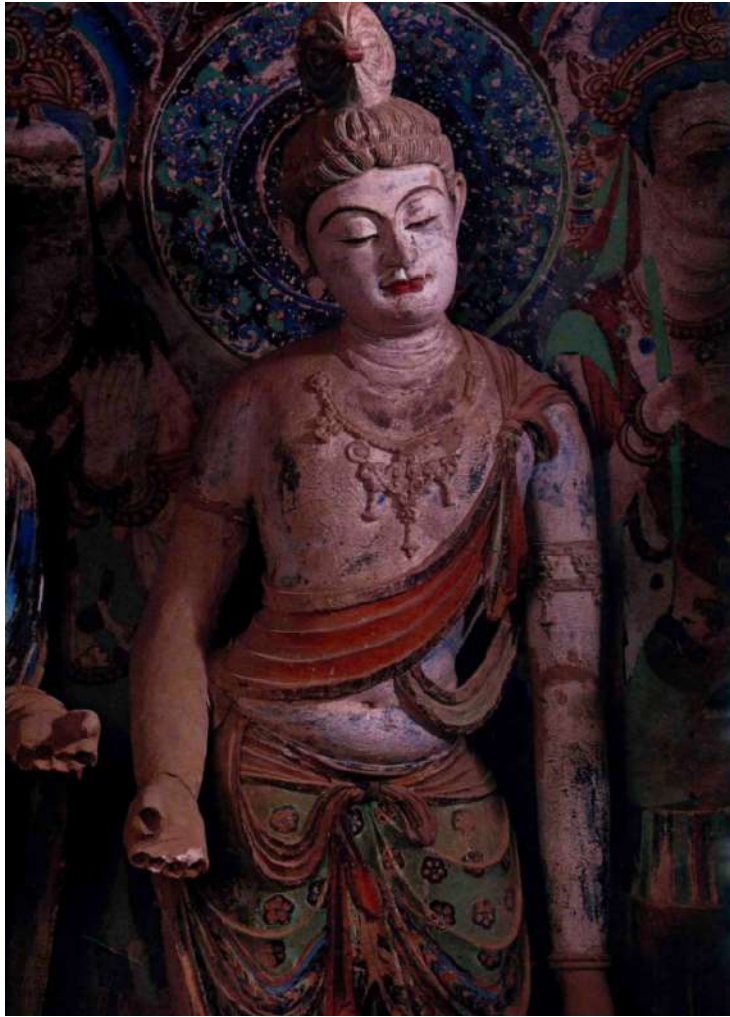


圖9 莫高窟第45窟菩薩

(圖片出自《中國石窟藝術——莫高窟》，江蘇鳳凰美術出版社，2015)

(二) 傳統繪畫技藝與石窟藝術的融合

佛教藝術自西域傳入時，中原成熟的繪畫技法與審美傳統已構成深厚的文化基底，為石窟藝術的本土化提供了關鍵助力。這種助力並非技法的機械疊加，而是通過本土繪畫理念對佛教圖像的系統性改造，使其在保持宗教內涵的同時，逐步轉化為中國人熟悉的藝術形態。

瀝粉貼金作為中國傳統壁畫最具代表性的特殊工藝之一，所謂“瀝粉貼金”是中國傳統壁畫技法中“瀝粉”和“貼金”兩種工藝的結合。^{[6]53}其技術雛形可追溯至南北朝時期，麥積山石窟北魏造像中已有以泥條堆塑表現衣紋凸起的做法，漢代漆器與魏晉壁畫中也早有貼金工藝的

應用。經過北朝至隋代的不斷探索，初唐時期，這兩種技法在莫高窟壁畫中實現了系統性融合。例如“在敦煌莫高窟初唐第 57 窟（見圖 10）南北壁的說法圖中的壁畫，開始具體運用瀝粉工藝技法在菩薩的頭飾、櫻珞、手鐲、力士的法器上，瀝粉待幹後，再貼以金箔。”^{[6]56} 泥條的堆積高度與金箔的金屬光澤相互映襯，營造出兼具立體裝飾性與宗教神秘感的視覺效果。



圖 10 莫高窟第 57 窟說法圖

（圖片出自《中國石窟藝術——莫高窟》，江蘇鳳凰美術出版社，2015）

隋唐之際，裝飾性彩塑環節將傳統繪畫與雕塑工藝深度融合，形成“塑繪一體”的獨特語言。在開放包容的時代背景下，佛像背光率先突破平面彩繪的局限，採用浮塑技法，“用一圈圈貼塑的泥條區分多層背光，並在邊緣表現鋸齒狀火焰”^{[7]91}，“再結合表面的火焰、蓮瓣、忍冬、團花等紋樣”^{[7]91}。中晚唐以後，背光與頭光進一步發展為上下兩層的疊塑形式，浮塑的立體層次與彩繪的豐富紋樣相互呼應，如第 158 窟（見圖 11）涅槃像背光，朱紅與石綠的濃烈色彩搭配泥條塑型的凹凸起伏，營造出盛大而熱烈的視覺效果。這種工藝既吸收了西域犍陀羅藝

術中浮雕與彩繪結合的手法，又融入了中原傳統“隨類賦彩”的裝飾邏輯，使宗教圖像在立體表現中不失平面藝術的韻律之美。在立體感的表現上，唐代工匠巧妙融合了西域傳來的“凹凸法”與中原傳統技法。“凹凸法”“即明暗法，除了用朱紅暈染凹處、暗處外，在凸處、明處如眉棱、鼻梁、眼眶、下巴等處畫上白粉提亮”^{[5]11}，增強人物的立體感，中國傳統對立體感的表現方法“約起戰國時期，西漢陶俑面部暈染兩團紅色，中部深，四面淺，既表現人物面部紅潤色澤，又有一定的立體感，這種技法已經成熟。東晉顧恺之在《女史箴圖》中已運用自如可以說已達到爐火純青的地步，但立體感是不夠強的。”^{[5]11}北周至隋代，兩種技法逐漸融合，至唐初形成新的本土化暈染模式，既保留西域技法對立體結構的強調，又延續漢晉以來重礦物色、強裝飾性的傳統。如莫高窟第 220 窟唐代菩薩像（見圖 12），臉頰與鼻梁的白粉提亮與衣紋石青、石綠的濃烈色彩形成對比，既符合“肌膚若冰雪”的本土審美理想，又通過色彩的秩序感強化了宗教圖像的莊嚴性。

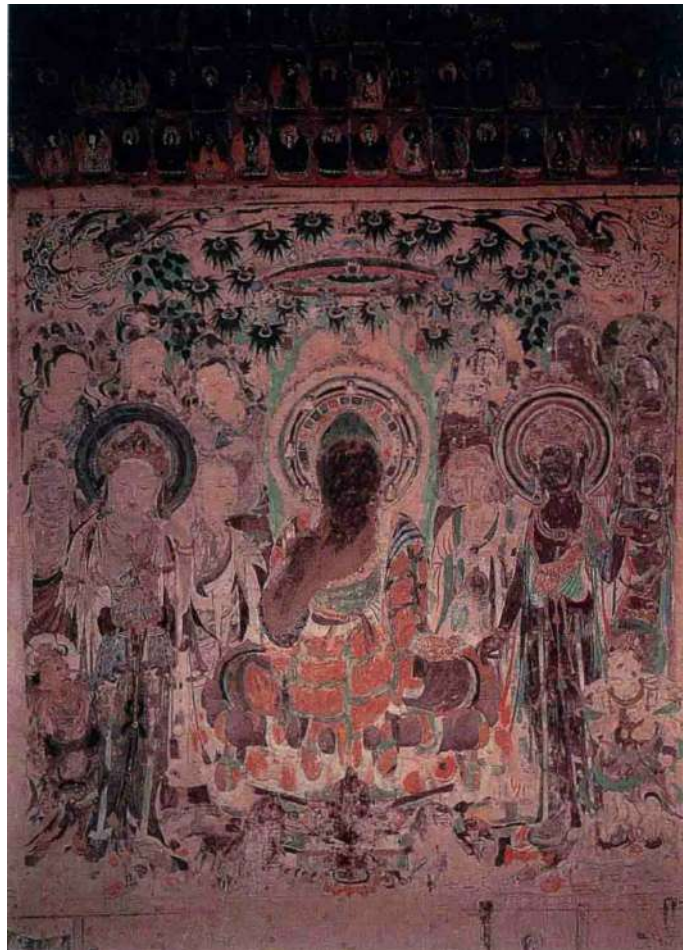


圖 11 莫高窟第 158 窟南壁涅槃變中
(圖片出自《中國石窟敦煌莫高窟》，文物出版社，1984)



圖 12 莫高窟第 220 窟說法圖

(圖片出自《中國石窟敦煌莫高窟》，文物出版社，1984)

(三) 傳統建築技藝與石窟藝術的融合

印度佛教石窟藝術沿絲綢之路傳入河西走廊後，開始與中原建築文化深度融合。這種融合並非一蹴而就，而是在歷史長河中逐步展開，讓佛教石窟不再只是宗教場所，更成為承載本土文化觀念的空間。

北朝時期的莫高窟，見證了中國化進程的關鍵轉折。例如北魏中期的 254（見圖 13）窟，窟頂已變成前半段“人字披”、後半段平頂的結構，平頂部分甚至雕畫出木構建築的房梁、椽子和斗拱，並用土紅色顏料模仿木頭質感。這種屋頂和印度阿旃陀石窟的圓頂完全不同，反而更像中原漢代房屋，暗合了傳統“天圓地方”的觀念。“除了人字披頂外，敦煌莫高窟也出現了其他不同的窟頂樣式，如第 275 窟的盪頂、第 268 窟的疊澀平棋平頂，其中，盪頂梁、椽的部分、疊澀轉角的部分都以浮塑形式展現，內部則繪蓮花、飛天等裝飾圖案，將兩種不同的藝

術形式充分結合起來。與印度早期佛教雕塑裝飾相比，傳入中國本土化後的佛教藝術，顯然更強調繪畫與雕塑的有機結合。”^{[7]91} 佛龕裝飾的變化也很明顯，早期圓拱龕還帶著印度火焰紋，但 257 窟主龕上方的龍形龕梁已是中原風格——龍首長嘴、鳥爪蛇頸、遍身鱗片，明顯吸收了漢代龍紋的造型，和印度神話裏的蛇神截然不同。



圖 13 莫高窟第 254 窟南部前壁上層
(圖片出自《中國石窟敦煌莫高窟》，文物出版社，1984)

“唐代後期，主室佛龕的四周，已經不再雕塑複雜的龕檐裝飾，因為整個龕型已經變化為盃頂形龕，從中式建築演變而來的結構特征進一步明晰。”^{[7]91} 佛像下面的基座多是馬蹄形束腰結構，上下有蓮花瓣，束腰處刻著類似古代器物的裝飾紋樣，比如 16 窟的佛壇做成上下兩層，每層都有蓮花瓣和火焰形裝飾，這些樣式在中原寺廟裏很常見。這時的裝飾雖然還能看到印度蓮花的影子，但整體結構和裝飾邏輯已經完全是中原風格，標誌著佛教藝術中國化基本完成。

四、結語

河西石窟藝術的中國化，是權力、信仰與技藝共同推動的文化融合過程。統治階層通過營建石窟將神權與王權結合，使佛教造像成為政權合法性的象征；佛儒道思想的交融促使藝術內涵發生轉變，從宗教圖像到“三教共融”的空間呈現，實現了外來信仰與本土倫理的結合；傳統技藝對西域藝術的改造具有決定性作用，木骨泥塑、瀝粉貼金等工藝與“以形寫神”的審美結合，讓石窟造像從形式到內涵完成了本土化重構。這一歷程體現了中華文明吸收外來文化的邏輯，以政治需求為引導，以思想融合為核心，以技藝創新為手段，最終形成兼具異域特色與本土風格的藝術形態。

【參考文獻】

- [1] (梁)慧皎. 高僧傳[M]. 湯用彤, 校注. 湯一玄, 整理. 北京:中華書局, 1992.
- [2] 陳隍. 試論魏晉南北朝佛教石窟造像模式[J]. 新美術, 1995(3): 7-25.
- [3] 楊童舒, 魏文斌. 甘肅十六國時期石窟寺的禪觀理念與表現[J]. 西北民族大學學報(哲學社會科學版), 2019(5): 75-84.
- [4] 崔峰. 石窟寺佛教中國化發展歷程的重要見證[J]. 中國宗教, 2022(11): 76-77.
- [5] 段文杰. 漫談敦煌藝術及其有關問題[J]. 敦煌研究, 1987(3): 1-13.
- [6] 岳陽. 敦煌莫高窟壁畫所見瀝粉貼金技法研究[J]. 敦煌研究, 2025(1): 52-59.
- [7] 張韻涵. 從敦煌莫高窟裝飾性彩塑看佛教藝術中國化進程[J]. 雕塑, 2025(1): 90-91.