



教育部人文社会科学重点研究基地资助

主编：郑炳林  
花平宁

# 麦积山石窟艺术文化论文集

上

兰州大学敦煌学研究所  
麦积山石窟艺术研究所 编

兰州大学出版社

## 麦积山石窟艺术文化论文集

上

兰州

责任编辑：文史毅  
封面设计：安毅



ISBN 7-311-02420-X



9 787311 024208 >

ISBN7-311-02420-X  
定价：108.00元(上、下册)



教育部人文社会科学重点研究基地资助





2002年麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化国际学术研讨会全体代表合影

# 麦积山石窟艺术文化论文集

## (上)

主 编 郑炳林  
花平宁

兰州大学出版社



图书在版编目 ( C I P ) 数据

麦积山石窟艺术文化论文集/郑炳林主编. —兰州:  
兰州大学出版社, 2004. 6  
ISBN 7-311-02420-X

I. 麦... II. 郑... III. ①麦积山石窟-艺术-学  
术会议-文集②麦积山石窟-佛教-文化-学术会议-  
文集 IV. K879.244-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 057710 号

麦积山石窟艺术文化论文集(上、下)

——2002 年麦积山石窟艺术与丝绸之路

佛教文化国际学术研讨会论文集

郑炳林 花平宁 主编

兰州大学出版社出版

兰州市天水路 308 号 电话:8617156 邮政编码:730000

E-mail:press@onbook.com.cn

http://www.onbook.com.cn

---

甘肃省委印刷厂印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:35.5

---

2004 年 6 月第 1 版 · 2004 年 6 月第 1 次印刷

插页:2 字数:890 千字 印数:1-1200 册

---

ISBN 7-311-02420-X 定价:108.00 元

# 目 录

|                                       |              |
|---------------------------------------|--------------|
| 序 .....                               | 郑炳林(1)       |
| 甘肃省人民政府秘书长孙公平先生在会议开幕式<br>上的讲话 .....   | 孙公平(1)       |
| 兰州大学校长李发伸教授在会议开幕式上的讲话<br>.....        | 李发伸(4)       |
| 中国敦煌吐鲁番学会秘书长柴剑虹教授在会议开<br>幕式上的讲话 ..... | 柴剑虹(7)       |
| 从麦积山石窟艺术看丝路佛教文化的特质<br>.....           | 柴剑虹 古丽比亚(9)  |
| 从麦积山“寂陵”谈西魏时期关陇地区的文化融合<br>.....       | 陈 骏(16)      |
| 麦积山与乙弗后有关之洞窟 .....                    | 郑炳林 沙武田(27)  |
| 麦积山石窟第 76 窟建窟时代考 .....                | 郑炳林 花平宁(49)  |
| 麦积山石窟第 48 窟四臂观音造像初探 .....             | 吴景欣(66)      |
| 由麦积山第 127 窟的经变浅谈台湾清凉艺展 .....          | 陈娟珠(83)      |
| 麦积山第 127 窟研究 .....                    | 项一峰(95)      |
| 麦积山 10 号造像碑的图像源流与宗教内涵 .....           | 陈清香(125)     |
| 麦积山 16 号造像碑内容风格辨析 .....               | 王纪月(146)     |
| 麦积山万佛洞(第 133 窟)千佛碑探究 .....            | 林 梅(160)     |
| 麦积山第 133 窟石刻造像碑研究概述 .....             | 谢生保 陈玉英(183) |

- 麦积山十六国时期的佛教造像 ..... 李西民(199)
- 麦积山石窟造像由“涅槃”到“卢舍那”的转变 ..... 赖鹏举(205)
- 试探麦积山石窟摩崖龕的功能和意义 ..... 胡同庆 宋琪(219)
- 麦积山石窟窟形二题 ..... 董广强(231)
- 谈麦积山石窟的北周窟龕 ..... 孙晓峰(243)
- 麦积山石窟的保护与研究 ..... 张锦秀(270)
- 麦积山石窟保护及特殊病变的治理研究 ..... 罗明(282)
- 麦积山宋僧秀铁壁考 ..... 屈涛(291)
- 客观理解麦积山壁画《睽子本生》的构图图式  
——对王宁宇先生《睽图》为平远法构图  
并改写中国山水画史的质疑 ..... 夏朗云(321)
- 从印度到中国——丝绸之路上的睽子故事与艺术 ..... 张鸿勋(337)
- 从麦积山石窟雕塑技巧浅议神、情、义 ..... 段一鸣(359)
- 麦积山石窟北周艺术浅议 ..... 唐冲(368)
- 对麦积山几所北魏壁画代表窟的述说 ..... 李光霖(380)
- 麦积山第4窟北周飞天壁画浅议 ..... 刘俊琪(391)
- 麦积山石窟伏羲女娲塑像试释 ..... 刘惠萍(399)
- 陇南麦积山石窟与巴蜀石窟 ..... 宋朗秋(415)
- 四川南朝造像对麦积山的影响及传播 ..... 费泳(433)
- 试论麦积山北朝石刻造像与青州石刻造像所受  
南朝之影响 ..... 李晓红(446)
- 天水麦积山石窟是佛教艺术中国化杰出的代表 ..... 张建全(480)
- 略论中国早期天王图像及其西方来源  
——天王图像研究之二 ..... 李淦(490)
- 一佛五十菩萨图源流考 ..... 王惠民(529)
- 萨埵太子本生故事画所据佛典之判读 ..... 梁丽玲(546)
- 壁画千佛的符号性及其特征 ..... 梁晓鹏(568)



## 序

麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化国际学术研讨会论文集是2002年由兰州大学敦煌学研究所、麦积山石窟艺术研究所、陇东学院(原庆阳师范专科学校)联合举办的“麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化国际学术研讨会”与“北石窟佛教艺术与丝绸之路佛教文化国际学术研讨会”的论文结集,经过冯培红同志精心编辑终于与读者见面了。

这次会议有三个特点:

第一,多单位、多地点联合举办,学术研讨与学术考察相结合,因此时间进行得比较长。第一阶段由教育部人文社会科学重点研究基地兰州大学敦煌学研究所与麦积山石窟艺术研究所联合举办的“麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化国际学术研讨会”于2002年7月15日至18日分别在兰州大学和麦积山石窟举行,会议的讨论主题:1. 麦积山石窟考古与艺术研究;2. 丝绸之路佛教文化研究;3. 丝绸之路其它石窟寺研究;4. 麦积山石窟与中国各地石窟的比较研究。7月15日在兰州大学逸夫科学馆201会议室举行开幕式,由兰州大学副校长杨恕教授主持,出席开幕式并讲话的有甘肃省人民政府秘书长孙公平先生、兰州大学校长李发伸教授、省文化厅副厅长兼文物局局长马文治先生、天水市副市长曹晓琴女士和中国敦煌吐鲁番学会秘书长柴剑虹教授。7月16日至18日在麦积山石窟举行了三天学术研讨会。会议收到论文70余篇,其中半数以上是研究麦积山石窟佛教艺术的论文,先后有40位学者在会上报告了自己的论文。7月18日会议闭幕,天水市

人民政府领导出席会议闭幕式并讲话。同时与会代表考察了天水麦积山石窟、天水市博物馆,19日考察了甘谷大像山石窟等,甘谷县人民政府宴请与会代表。第二阶段,7月20日至22日,与会代表考察泾川南石窟、王母宫和庆阳北石窟、合水石刻造像馆等,并与庆阳师专、北石窟文管所等单位联合召开北石窟佛教艺术与丝绸之路佛教文化学术研讨会,先后有7位学者在会议上作了专题发言,陈国灿、荣新江、赖鹏举、伊丽莎白、周秀琴、陈玉女等作了自由发言。第三阶段,7月24日至29日,台湾地区学者陈玉女教授一行考察了河西敦煌石窟。学术活动从开始到结束前后持续半个月时间。

第二,无论对于麦积山石窟研究还是对于庆阳北石窟研究来说,这都是第一次国际性的学术研讨会,也是规模最大的一次学术会议。与会代表120余人,其中来自美国、日本、韩国和中国台湾地区代表40余人。

第三,是麦积山石窟研究成果的集中反映,会议收到论文70余篇,其中半数以上是关于麦积山石窟的学术研究论文,这些论文对麦积山石窟的年代判定、内容考释、开凿时代背景、艺术风格等作了多方面的研究和探索。

麦积山石窟是中国四大石窟之一,以北朝泥塑享誉世界,现存洞窟编号218个,从开凿到现在大约1600年的历史。麦积山石窟艺术的研究,是从1941年冯国瑞考察并撰写《麦积山石窟志》作为标志才开始的。麦积山石窟的大规模考察与研究是在新中国建立之后,1952年、1953年西北军政委员会文化部、中央人民政府文化部组织的两次麦积山石窟勘察团,不仅对麦积山石窟进行了全面勘察,冯国瑞、王朝闻、史岩、常任侠、傅抱石等先后撰写论文对麦积山石窟艺术进行了研究,增加国内外对麦积山石窟艺术的了解;1953年成立了麦积山石窟文管所,以加强石窟的管理和保护工作。1956年日本学者名取洋之助考察麦积山石窟,并编撰了

《麦积山石窟》，对扩大麦积山石窟的国际影响起了很大作用。这些研究成果主要是对麦积山石窟的艺术成就、艺术风格和石窟分期及其在中国美术史上的地位进行了探讨。特别值得一提的是洪毅然将第43窟比勘为史籍所载西魏文皇后乙弗氏之寂陵墓室，在学术界产生很大影响。20世纪70年代随着第78窟仇池镇经生榜题的刊布，对研究麦积山早期石窟提供了根据，引发了学术界对麦积山早期石窟的争论，以张宝玺为代表认为麦积山石窟晚于敦煌石窟，早于云冈石窟和龙门石窟，而与天梯山石窟、炳灵寺石窟为同期。改革开放之后的80年代，随着学术文化的新生，麦积山石窟研究也进入一个新的繁荣时期，首先是1986年麦积山石窟文管所更名为麦积山石窟艺术研究所，这不仅是名称改变和地位提高，而且标志其职能发生转变，即由管理保护为主变为管理保护研究并重。一批重量级的研究成果问世，主要有麦积山文管所编《麦积山石窟》、阎文儒主编的《麦积山石窟》、麦积山石窟艺术研究所主编的《中国石窟·天水麦积山》、董玉祥主编的《中国美术全集·麦积山石窟壁画》、孙纪元主编《中国美术全集·麦积山石窟雕塑》、胡承祖著《雕塑之宫——麦积山石窟艺术》、张锦秀《麦积山石窟志》等著作和一批学术研究论文。大批麦积山石窟图录的刊布对于研究和了解麦积山石窟带来了很大方便，特别是《中国石窟·天水麦积山》中收录有麦积山石窟艺术研究所编的《麦积山石窟内容总录》、黄文昆与何静珍编《天水麦积山大事年表》及金维诺、孙纪元、张宝玺、傅熹年、邓健吾等人的研究论文，分别就麦积山石窟的兴建时间、雕塑艺术成就、古建筑及分期等作了研究，是从事麦积山石窟研究必备的参考书。另外麦积山石窟艺术研究所在《敦煌研究》、《丝绸之路》杂志开辟专门栏目发表麦积山石窟研究成果。《敦煌学辑刊》也刊发了一批有关研究成果。麦积山石窟东与关中地区接壤，西与炳灵寺石窟及河西石窟相连，南通巴蜀，北接庆阳南、北石窟群，石窟造像风格既有龙门石窟、青州



造像的特点,又有巴蜀风格,从西秦到宋代历代造像都有遗存,是研究中国雕塑史的标本,可以同敦煌石窟相媲美。麦积山石窟不仅仅保留有大量的雕塑,而且保留有很多壁画和石刻造像,因此麦积山石窟的艺术内涵非常丰富多彩。但是同敦煌石窟研究相比,麦积山石窟研究显然滞后,这是历史形成的一种状况。根据学术界的分析大约存在这样几个方面的问题:第一是研究队伍不健全,研究不成体系;第二是重要研究成果内外倒置。因此这次会议对于加强麦积山石窟研究中的国际合作意义重大,通过这次会议加强麦积山石窟艺术研究所与作为教学、科研单位的兰州大学敦煌学研究所学术研究与人才培养上的合作,共同促进麦积山石窟艺术研究的繁荣昌盛。庆阳北石窟在中国历史上影响巨大,但是由于地理位置偏僻、交通不便,这样不但参观考察人数少,而且研究力量和成果也很不足;与之原因相同的泾川南石窟寺也是这样。因此这次会议也是庆阳北石窟研究史上的一个里程碑。这次学术会议是关于麦积山石窟、庆阳北石窟研究史上的第一次国际学术研讨会,也是第一次集中对麦积山石窟的学术研究,必将对麦积山石窟研究产生巨大的影响。

麦积山石窟艺术研究所是集麦积山石窟保护、研究为一体的科研和文物保护单位。成立于1953年,当时名为天水麦积山文物保管所,1986年更名为麦积山石窟艺术研究所。下设保护研究室、美术研究室、资料室、接待室等机构,直属省文物局管理。麦积山石窟艺术研究所成立之后,集中了一批在麦积山石窟研究上卓有成就的专家,在资料收集和基础研究、石窟断代、内容总录等方面作了艰苦的努力,出产了很多有影响的研究成果,主要成果有《麦积山石窟内容总录》、《中国石窟·天水麦积山》、《中国美术全集·麦积山等石窟壁画》、《中国美术全集·麦积山石窟雕塑》、《佛国世界麦积山》、《麦积山石窟志》、《麦积山石窟资料汇编》、《麦积山石窟》、《雕塑之宫——麦积山石窟艺术》等。特别是出现

了一批在学术研究上崭露头角的年轻学者,他们在麦积山历任领导的带领下,作出很多有影响的研究成果,特别在基础研究方面走在了前列,完成了石窟的全面建档工作,为以后《麦积山石窟考古报告》的编写奠定了基础。他们是麦积山石窟艺术研究的真正希望所在,麦积山石窟艺术研究走上国际化,必将依靠他们的努力和奋斗。

庆阳北石窟文管所虽然职责主要是北石窟的管理和保护,但是在研究上也有很多成果,在石窟的研究上有很多作为。作为与北石窟毗邻的科研、教学单位的陇东学院,作为一个新建立的高校并以地方史研究见长,如果促成研究上的合作,必然会给北石窟研究带来新的契机。

本次会议的主办单位兰州大学是教育部属重点大学。敦煌学是兰州大学的重点学科,早在1979年就建立了敦煌学研究机构,1983年筹建敦煌专业资料室,创办了敦煌学专业期刊《敦煌学辑刊》,建立敦煌学硕士学位授权点,1985年中国敦煌吐鲁番学会在兰州大学建立中国敦煌吐鲁番学会兰州大学资料中心,1986年通过教育部申请到美国基督教亚洲高等教育基金会的资助。1995年成立兰州大学敦煌学研究所。1998年建成敦煌学博士学位授权点并成为甘肃省重点学科,1999年成为首批教育部人文社会科学重点研究基地,2003年成为敦煌学博士后科研流动站。作为学科所在单位的兰州大学敦煌学研究所科学研究、人才培养、资料建设、学术交流等方面都取得很大的进展,并逐步发挥其优势。

学术交流上兰州大学敦煌学研究所采取四种渠道,广泛开展学术交流。第一,举办学术会议;第二,进行学术访问;第三,申请国外及其港台地区的各种基金项目,联合进行学术研究;第四,聘请国内外专家来研究所驻所研究并开展学术交流。近年来在这些方面都有很多作为和成绩。我们还将通过联合共建的形式,与美国密西根大学(University of Michigan)在学术交流、人才培养、学

术研究等方面进行合作,拟筹建中国佛教艺术与文化国际研究中心(International Center for the Study of Chinese Buddhist Art and Culture)。这样便于同国际接轨,提高兰州大学敦煌学专业的科研和专业人才培养水平。

要培养一流的敦煌学研究人才,就必须拥有一流的图书资料。我们在图书资料建设上,采取购买、复制与接受捐赠三种手段。经过近几年的重点建设,本专业图书资料有了很大的改观,不但购买了齐全的敦煌学研究资料,如俄藏敦煌文献、法藏敦煌西域文献、英藏敦煌文献、永乐北藏、四库全书及其续编等大型图书,以及近年或者以前出版的所有能购买到的敦煌学研究参考全部图书;还利用各种办法购置最近台湾地区出版的敦煌学图书和日文版图书。在采购图书中,我们采取集中采购与零星购买相结合、个人购买与集体购买相结合等方法,力图在资料购置上做到齐全,为敦煌学专业培养一流的人才、出产标志性成果提供必要的研究条件。图书资料建设在科学研究、人才培养和对外交流上发挥了巨大作用,不仅保证了敦煌学专业的科研教学,同时也为国内外敦煌学界提供服务。还创建了敦煌学资料信息中心网站,为整个学术界的研究提供网上信息服务。

兰州大学敦煌学研究所还注意为国外培养敦煌学研究人才,招收国外和中国港台地区留学生,先后招收的留学生有读博和短期研修两种形式,主要来自于韩国国立汉城大学、中国台湾地区南华大学、日本早稻田大学、京都大学、东京大学、九州大学、青山学院大学、成城大学、东北大学、东京艺大学、东京女子艺术大学、龙谷大学、美国密西根大学。通过对留学生的教授辅导,对我们的研究和教学方法促进很大,目前留学生培养趋于成熟,教学和研修效果反映都非常好,得到派出机构的称赞。这些经过培养的日本留学生也在敦煌佛教艺术研究上崭露头角,出产很多高质量的学术研究成果。



敦煌学专业的人才培养还体现在整体研究成果和研究方向上。敦煌学专业博士授权点承担有国家、教育部、国家文物局、古籍整理委员会、教育部文科重点研究基地和国际交流基金项目,特别是国际交流基金项目和博士生承担的基金项目增多是本学科的特色,有国际敦煌学项目、美国学术基金项目和日本和平基金项目。敦煌学研究主要体现在三个方面:第一,敦煌文献整理研究是兰州大学敦煌学研究所的传统与优势,除了对部分文书进行分类整理和专题研究外,还将对俄藏敦煌文献和法藏敦煌文献非佛经部分进行整理研究,并逐步开展对甘肃藏藏文文献整理研究;第二,敦煌史地文献与中国西北区域史地研究是兰州大学敦煌学研究所多年来的研究重点,在这方面我们做了很多工作,出产了一大批研究成果。第三,石窟艺术和敦煌文献结合研究上体现我们的地缘优势。石窟艺术研究是敦煌研究院的优势,自1945年成立至今,经过几代人的辛勤努力,完成了敦煌石窟的断代和壁画内容考释等大量的研究工作,代表敦煌佛教艺术研究的国际水平。联合共建之后,这一优势的研究成果及时体现在博士生的培养过程中。今后还要扩大敦煌学的研究范围和研究领域,提高我们的教学和培养水平,出产更多敦煌学复合型研究人才,成为国家敦煌学人才的培养中心。

佛教艺术与文化是兰州大学敦煌学研究所正在加强的研究领域,这次与麦积山石窟艺术研究所合作,是双方联合研究、共同促进麦积山石窟艺术研究的开始,相信经过双方诚挚的合作一定能够将麦积山石窟艺术研究提高到一个新的层次。

本次会议得到甘肃省人民政府、兰州大学、甘肃省文物局、天水市人民政府及麦积山石窟艺术研究所、陇东学院、北石窟文管所等单位的关心与大力支持,特别是甘肃省文物局马文治局长在通盘指挥、协调关系等方面付出巨大的努力。麦积山石窟艺术研究所花平宁所长、朱毓中、胡承祖、魏文斌、吴桦林、项一峰、孙晓峰、

屈涛等先生和甘谷大像山石窟文管所所长王来全、庆阳北石窟文管所所长宋文玉以及陇东学院政史系的诸位先生在会议后勤服务等方面做了很多工作。没有他们的无私帮助,这次会议不会顺利完满进行,在此深表谢意。

愿麦积山石窟艺术研究的明天更美好!

郑炳林

2004年6月1日

## 甘肃省人民政府秘书长孙公平先生 在会议开幕式上的讲话

各位专家、学者：

我谨代表甘肃省人民政府向参加“中国西部佛教石窟艺术研究与遗迹保护海峡两岸学术考察活动暨麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化国际学术研讨会”的专家、学者表示最诚挚的欢迎！

甘肃是个文物大省，地处丝路古道的东段，从汉到唐中国古代对外文化交流主要通过这条道路连接东西方，中国的丝绸以及文化通过这条道路向西方传播，西方的佛教文化及其先进的科学技术通过这条道路传入中国。因此甘肃在汉唐时期是中国对外开放的通道和门户。由于受中外文化交流的影响，甘肃遗留下来的文物十分丰富，贯穿全省东西的佛教石窟遗迹就是佛教传入中国留下的最珍贵的遗产，而敦煌和麦积山石窟是这些佛教遗迹中的两颗璀璨的明珠。麦积山石窟是中国佛教四大石窟之一，以泥塑为其特色，麦积山石窟的研究也有其灿烂的时期，1953年由文化部组织的麦积山石窟勘察团是麦积山研究的高潮时期，改革开放以后麦积山研究又掀起了第二个研究高潮，出版一批高质量的研究成果，在国内外产生了很大影响。

敦煌学研究使敦煌莫高窟这个佛教艺术石窟对全省对外开放、文化交流以及旅游经济的发展起了很大作用，带动了全省旅游事业的发展，使全世界了解甘肃、研究甘肃。在前期发展中敦煌学起了很大作用，由于敦煌学的发展，推动了学科建设、学术研究和

经济的发展。目前我省在敦煌学研究上集中了一批专家和科研机构,建立敦煌学博士学位授权点和敦煌学重点研究基地,为甘肃培养了一批研究人才。作为敦煌学研究的拓展领域,麦积山石窟以及甘肃其他地区的石窟也是亟待研究的对象。敦煌莫高窟是对外开放的龙头,带动全省对外文化交流,展现学术研究特色,但是其他地区石窟研究相对较弱,使甘肃旅游开发和学术研究、对外交流显得一枝独秀,这离我们要求的目标还很远。我们将通过敦煌学研究带动其他石窟佛教艺术研究的发展,使全省石窟研究发展到一个新的层次,达到一个新的水平,使甘肃文物大省变为文物研究、文物开发的大省,特别是石窟艺术研究的中心,从而促进旅游事业的发展,带动全省对外文化交流和经济的发展。

我们举办这次学术研讨会,就是要在敦煌莫高窟之后进一步开展对麦积山石窟的研究与宣传,提高麦积山石窟的知名度,使全世界的人们了解天水麦积山石窟的伟大艺术,了解文物众多、宝藏丰富的甘肃。

在中国众多的佛教石窟寺中,麦积山石窟具有重要的地位,与大同云冈石窟、洛阳龙门石窟、敦煌莫高窟并列为中国四大石窟。其中甘肃就占到了两个,说明甘肃拥有十分丰富的佛教石窟寺资源。而且,除了这两个著名的石窟之外,甘肃境内还有像天梯山石窟、马蹄寺石窟、金塔寺石窟、文殊山石窟、榆林窟、北石窟等许多石窟寺遗迹,分布在传统的丝路古道上,成为丝绸之路上重要的佛教文化内容。尤其值得一提的,今年是麦积山石窟开凿的1600周年,为纪念这一伟大事件,兰州大学敦煌学研究所与麦积山石窟艺术研究所联合召开了以麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化为主题的学术研讨会,让全世界的专家学者关注麦积山石窟与甘肃境内的其他石窟的佛教艺术与文化,开展研究,弘扬文化,具有十分重要的意义。同时,甘肃省还将麦积山石窟申报了世界文化遗产,希望通过这次会议进一步宣传麦积山石窟、宣传天水、宣传甘肃,

使麦积山石窟得以列入世界文化遗产之列。

最后,我祝愿本次会议取得圆满成功,并祝代表们考察顺利、身体健康!

甘肃省人民政府秘书长 孙公平

2002年7月15日

## 兰州大学校长李发伸教授 在会议开幕式上的讲话

各位学者、专家：

大家好！

继去年兰州大学敦煌学研究所联合中国台湾南华大学、美国密西根大学等单位举办以“敦煌佛教艺术与文化”为主题的国际学术研讨会之后，今年我们又与麦积山石窟艺术研究所联手，共同举办和召开以“麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化”为主题的国际性学术会议，这是兰州大学近年来的重要学术活动，也是我们进一步开展敦煌学、丝绸之路与佛教研究的重要内容，特别是在开展对外学术交流方面的一个成功举措。今天，来自海内外的学者来到兰州大学，济济一堂，共同切磋，讨论古代先民创造的伟大的佛教艺术，这是兰州大学的盛事，也是兰州大学的光荣。我谨代表兰州大学向参加这次会议的专家、学者致以最热烈的欢迎！

兰州大学地处中国的西部，也是分布在最西部的一所教育部属重点高校，在西部大开发的形势下，兰州大学提出了“做西部文章，创国内一流”的口号，为西部地区的开发建设发挥重要的作用，作出自己的贡献。兰大所在的甘肃省，是传统丝绸之路的必经之地，古老的丝路古道，横贯甘肃全省。分布在这条丝绸之路上的，有许多重要的文物，特别是佛教石窟寺遗迹，如西面敦煌的莫高窟和东面天水的麦积山石窟，以及其他各地的大小石窟寺，都是甘肃丰富的文物与旅游资源。

兰州大学的敦煌学研究所是教育部与兰州大学、敦煌研究院联合共建的人文社会科学重点研究基地,也是全国唯一的敦煌学基地,拥有全国唯一的敦煌学博士学位点,具有一批在敦煌文献、石窟艺术以及唐代西北历史方面研究专长的学者队伍,在国内外有着一定的学术地位和学术影响。兰州大学的敦煌学研究始于上个世纪70年代末,成立了专门的研究机构,创办了《敦煌学辑刊》这一专业刊物,在全国同类高校中都是最早的。学校从一开始,就大力支持敦煌学的研究,把敦煌学作为地处甘肃的兰州大学的特色学科和重点学科来抓。经过自身的努力发展以及和敦煌研究院的联合共建,1984年、1998年分别获得了硕士、博士学位授予权,1998年被列为甘肃省级重点学科,1999年入选为首批教育部人文社会科学重点研究基地。

近年来,兰州大学的敦煌学研究对石窟艺术与佛教文化的研究非常关注,对与敦煌莫高窟、榆林窟相关的其他石窟寺如天水麦积山石窟等也开展了一些研究。因此,在去年以“敦煌佛教艺术与文化”为主题的国际性会议之后,今年接连再办一个以“麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化”为主题的会议,就是我们现在及今后的研究方向和发展趋势。地处甘肃的兰州大学,有责任与义务去开展对这些重要问题的全面性研究,并积极地发挥对地方石窟研究的辐射作用,带动各地石窟寺艺术的学术研究。

今年又是麦积山石窟建窟1600周年,在2000年举世庆祝莫高窟藏经洞发现100周年之后,我们应将目光投向麦积山石窟这座伟大的东方雕塑馆,去关注这座与莫高窟东西辉映的石窟。从另一个意义上说,这也是全面开展敦煌学与石窟艺术、佛教文化的新的尝试,是全面宣传甘肃的石窟寺艺术、提高甘肃知名度的机遇,并为麦积山石窟申报世界文化遗产作出自己应尽的贡献。

这次会议与考察活动得到了教育部港台办的支持,被列为“中国西部佛教石窟艺术研究与遗迹保护海峡两岸学术考察活

动”，我最后祝愿本次会议取得圆满成功，并祝代表们在考察中一切顺利、身体健康！

兰州大学校长 李发伸

2002年7月15日



## 中国敦煌吐鲁番学会秘书长柴剑虹教授 在会议开幕式上的讲话

大会主席,各位来宾、各位代表:

首先,请允许我代表中国敦煌吐鲁番学会及季羨林会长对这次学术研讨会的召开表示热烈的祝贺!91岁高龄的季老因身体的原因不能亲临盛会,他嘱咐我与荣新江教授转达他对全体与会代表的问候,转达他对兰州大学敦煌学研究所的关切之情,转达他对前不久刚刚获得国家杰出专业技术人才荣誉的敦煌研究院樊锦诗院长的祝贺。

去年7月8日,季老在给兰州大学敦煌学研究所举办的“敦煌佛教艺术与文化国际学术研讨会”写的贺词中说:“敦煌佛教文化的研究我们有优势,却又并非我们的强项,因此这次研讨会受到海峡两岸学界的共同关注和国外学者的支持就有特殊的意义。”今年,在郑炳林教授的带动下,兰州大学敦煌学研究所在去年会议取得成果的基础上再接再厉,又举办本次“麦积山石窟艺术与丝绸之路佛教文化国际学术研讨会”,由此可见甘肃同行鼓足干劲,下定决心,要开拓敦煌佛教文化研究的新局面,继续扩大优势,变弱项为强项,这是十分可喜的。由于麦积山石窟艺术具有鲜明的特色,与新疆、敦煌及中原石窟艺术有着密切的关联,也是研究丝绸之路佛教文化不可或缺的重要对象,所以选择麦积山石窟艺术作为研讨会的切入点,也是很有眼光、很有意义的。今年3月,我在北京举办的“中日敦煌佛教学术会议”的开幕式上说:“敦煌莫高

窟是世界文化的宝贵遗产,是古代世界文明的象征。敦煌的佛教文化(包括艺术品、典籍、史迹等),是敦煌文明最重要的组成部分。但是,敦煌的佛教文化并不狭隘,也不排他,而是以兼容、包容和宽容的精神,注意吸取其它文化的精华,以成就其博大精深。”我觉得这段话同样适用于整个丝绸之路的佛教文化,因为丝绸之路是一条向全世界各种文明开放的大道,是各种民族文化、宗教文化交融的通衢,是连接和平与友谊的纽带。我们今天来探讨丝绸之路的佛教文化,对借鉴与发扬中华民族优秀的传统文化,促进精神文明建设,也具有重要的现实意义。我们相信,有会议主办单位给大家提供的良好的切磋交流和实地考察的条件,有各位代表积极、热情的参与,这次研讨会一定会取得丰硕的成果。

最后,祝各位来宾、代表身体健康,祝会议圆满成功!谢谢大家!

中国敦煌吐鲁番学会秘书长 柴剑虹

2002年7月15日

# 从麦积山石窟艺术看丝路佛教文化的特质

柴剑虹 古丽比亚

(中华书局)

甘肃境内遗存至今的上百处佛窟、寺,大多分布在丝绸之路与唐蕃古道上,且形成陇东、陇中与河西的几大石窟群。其中,天水麦积山石窟是接近丝绸之路东端最大的佛窟群。就佛教文化艺术而言,它与东部的龙门、云冈造像及西边的莫高窟、克孜尔千佛洞均关联密切,可谓一脉相传;同时,它又具有丝路佛教文化鲜明的特质。麦积山石窟的艺术品遗存以泥塑、石胎泥塑的雕塑为主并著称于世。对麦积山各类造像的创作年代、内容及风格,学术界已有众多的研究成果。本文即是在这些成果的基础上,拟对麦积山石窟艺术品所体现出来的丝路佛教文化的多民族性、民间性与世俗化谈些简要的认识,以求方家指正。

## 一、麦积山造像的多民族性

这里讲的多民族性,是指呈现多民族文化交融的特性。佛教创始于古印度地区,而佛窟造像则大约在公元2世纪产生后不久即随着佛教一道传入我国,这是古代中印文化交流的一件头等大事。丝绸之路应是其主要的传播途径。许多论者早已指出,佛教传入中国的过程也就是其中国化的过程。但是人们往往忽略了这样一个事实:这个过程并非简单地从甲到乙、甲乙之间直接互相影

响的过程,因为甲、乙之间还有十分重要的中间环节、中介因素存在着。最重要的事实是,中国中原地区与古天竺间,横亘着辽阔的西域、中亚地区,佛典与佛教教义、艺术的传播,光有一条通道是不行的,这种传播必须经过交流的主体(人),并通过交流的工具(语言)来进行。据史籍记载,汉武帝时西域地区有 36 国,到班超击败焉耆之时,则已增至 50 余国;各国均有自己(本国、本族)的语言。而且,正是汉、晋时期活动在新疆、河西陇右或进入中原地区,通晓梵文及各种民族语言的一些高僧,如安世高(安息太子)、竺法护(月氏后裔)、鸠摩罗什(天竺后裔、龟兹僧)、竺佛念(凉州人)、僧伽跋澄(罽宾人)、昙摩难提(吐火罗人)、支谦(月氏后裔)、释宝云(凉州人)等等,为佛经的内传与翻译作出了极其重要的贡献。我们还可以举出一大串名单来说明这一点。《高僧传》中关于“敦煌菩萨”竺法护有一段话特别值得注意:

外国异言三十六种,书亦如之,护皆遍学。贯综诂训,音义字体,无不备识。遂大赍梵经,还归中夏。自敦煌至长安,沿路传译,写为晋文。

其实,不仅竺法护能融会贯通各种民族语言,他如译《新无量寿经》与《佛本行赞经》的释宝云“华戎兼通,音训允正”,主持译《增一阿含经》与《中阿含经》的竺佛念“洞晓方语,华戎音义,莫不兼解”等等,都说明了西域多民族语言在佛经翻译中所起的重要作用。事实已经证明译成汉文的佛经中有不少少数民族的语汇。<sup>[1]</sup>同样,在丝路佛窟寺佛教图像的创作中,也呈现出多民族文化交融的特性。麦积山造像即是明证。

天水麦积山石窟号称“北朝雕塑陈列馆”,现存 7000 余身塑像,绝大多数为北魏、西魏、北周及隋代作品,真实地体现了那个民族大融合时代的风貌。一方面,许多塑像各具本民族特色;另一方面,则是有些塑像难辨为某一民族的形象,而是综合了各民族的特点。让我们简单地举几个例子。大家熟知的第 74、78 窟(5 世纪

下半叶)的佛像,面相饱满,表情沉稳,衣饰简洁,古朴雄健,有鲜明的印度、巴基斯坦早期造像的风格,使人们联想起著名的巴米羊大佛;这两窟的菩萨像则面目清秀,表情刚毅,上身硕长,衣饰飘逸,带有北魏时期中国北方少数民族的特征。第148、115窟(6世纪初)的佛、菩萨的头像则略显圆润,面带微笑,从五官与发饰都分辨不出来究竟是哪个民族的特征。北魏、西魏、北周时期的洞窟中当然也有北方少数民族面相的佛像(如第20、44窟)及各式各样的“胡人”、“胡僧”的造像(如第87窟的迦叶、第139窟的力士、第123窟的童男等),但更多的则是难以指明某个民族特征的形象(如第67窟的力士像、第12窟的菩萨像等)。有些研究者将此一概称为“汉化”的结果,恐怕只有一半的道理。因为在中国古代民族交融的长河里,实在说不清是“汉”化“胡”还是“胡”化“汉”。可以肯定的一点是:汉族真正是一个由多民族交汇而成的“混血”民族,是一个善于汲取多民族营养成分的民族,这正是她最大的优势所在。还可以肯定的是,少数民族艺术家在他们的创作实践中,同样也在注意吸收别的民族(尤其是中原华夏民族)的养分。1983年6月4日,我的导师启功先生曾在乌鲁木齐的新疆人民政府礼堂作过《少数民族与中华民族文化的关系》的演讲,其中提到鲜卑工匠在北魏的佛像雕刻中起了主要的作用。这当然也包括当时在麦积山造像中起的作用。后来,包括鲜卑在内的许多北方少数民族早已融合在汉族之中,但今天应该说,正如当时鲜卑工匠的技艺水平与艺术风格,影响了其后一千多年的中国艺术史一样,少数民族文化已经成为源远流长、内涵丰富的中华民族文化不可分割的组成部分。还应该说明的是,多民族文化交融的过程,从整体上来讲,是一个渐进的、潜移默化的过程;反映在艺术作品风格的形成与演变上亦是如此,时代性与民族性都不是凝固的、僵化的东西,那种非此即彼、非汉即胡、非中即外、非东即西的认识肯定是失之于绝对化的。对于许多石窟艺术研究者常常使用的“汉风”一

词,应该持慎重的态度,作具体、细致的分析。

已经有一些研究者论及麦积山造像体现的儒、释、道合一的特色,这也是多民族文化交融的结果。这里,我想强调指出的是,尽管任何宗教文化都有兼容性与排他性两面,而在我国汉唐时期的丝绸之路上,在多民族文化交融的大背景中,源于印度与西域的佛教文化同来自华夏中原的儒家与道教之间,“兼容”始终起着主导的作用,“排他”是被压缩、淡化到最小程度的。即便是像“老子化胡”这样的故事,其初始阶段的本意与基调,也仍然是“化”,而不是“排”,诚如汤用彤先生所言:“夫异族之神不宜为诸华所信奉,则老子化胡之说,在后世虽为佛家所痛恨,而在汉代想实为一般人所以兼奉佛老之关键。”<sup>[2]</sup>在麦积山造像中,儒、释、道的交融主要是体现在“天人合一”思想的融会贯通上,体现在各色雕像“内心世界”的生动而细致的刻画上。例如麦积山第123窟左壁的维摩诘像,从他的表情、手势,我们真的很难判断是在闭目沉思,还是在眯眼微笑?抑或是侧耳倾听?兴许三者兼而有之?仿佛儒者的雄辩进取、道家的遗世超然、佛门的禅机义理均成竹在胸,蓄势待发。这就是文化交融形成的永久魅力。

## 二、麦积山造像的民间性与世俗化

汉魏两晋南北朝时期,不管当权的统治集团对佛教是排斥还是提倡,中国的佛教信仰始终只是作为一种广泛的民间信仰而存在,而既未沦落为秘密社团,也从未晋升成全民族的或整个国家的信仰。同时,从一定意义上来讲,汉晋时期的丝路上佛窟寺的佛教艺术,比起长安、洛阳或建康来,更少帝王气、贵胄气,更加散发出大众化、通俗化的气息。而且,比起敦煌莫高窟来,麦积山在这一方面的特点更为鲜明。

麦积山造像的民间性,主要表现为其内容具有广泛的民间基

础与风格,呈现丰富的民间色彩;而它的通俗化,则主要体现于佛教题材的世俗化及世俗题材的运用。民间性与世俗化,是紧密相关、相辅相成的;而且,都要归结为现实生活的多样性。麦积山造像中的人物形象,因为取材于民间生活,所以无论是佛祖、菩萨,还是比丘、居士以及一般信众、供养人,都塑造得栩栩如生,各具特色,绝少雷同、呆板之作。例如同在第115窟的两身看似基本对称的菩萨像,其面庞、头饰、手势都不一样,又都朴实无华,很像是两位性格不同的村姑形象。第80窟左壁的菩萨,右手持花置胸前,左手提罐,也是一位勤劳而爱美的村姑形象。再如第123窟的两位侍者形象:右壁前部亭亭玉立的童女与左壁前部拢袖而站的童男,一文静,一伶俐,一汉装,一胡服,完全是多民族聚居地区民间生活的真实反映。我认为,当年那些雕塑作品的创作者们,将大众的信仰、大众的愿望,乃至大众的行为、性格、心理、外貌,都倾注和赋予到他们所塑造的人物形象上。至于第76窟着世俗装的各色供养人像,更是以现实生活为基础的。当我们面对第133窟释迦与弟子(又称“罗睺罗受记”)这一大一一小两身塑像时,除了领悟到释迦的庄严与慈悲外,不也真切地感受到他拳拳的爱子之情和眷恋之心吗?看着双手合什、面容沉静而不脱稚气的罗睺罗形象,我们也不难体会到释迦伸手爱抚欲止、凝目俯视欲闭时内心的波澜。正是这种世俗化的细微刻画,增添了作品巨大的艺术震撼力量。

对于第121窟两组被称为“窃窃私语”的塑像,学界已有不少评赏,此不赘述。我想,从服饰、姿态等各方面分析,与其说他们是“菩萨和弟子”,还不如称作“居士与弟子”或“家人与弟子”更为恰当。双手合什侍立的是新出家的子弟(比丘与比丘尼),他们在侧耳聆听一旁家人的殷殷嘱咐与叮咛,内心充实,神态安详。麦积山的许多造像都特别注意通过刻画面部的细微表情来反映他们丰富的内心世界,因此能引起观者的兴趣、思考和共鸣,百看而不厌。这一点是大大高过敦煌彩塑的。至于前面提到过的“天人合一”,

除了题材的因素外,也常常表现在塑像的外观姿态与内心思想的和谐统一上。飞天形象在这方面最为特出,如第133窟11号造像碑上的两组高浮雕飞天,姿态优雅、自然,似飞似跪,似动似静,似天仙似侍女,给我们提供了广阔的想象空间。

我们几次参观麦积山石窟,有的担负讲解的工作人员都提示参观者对比一些塑像和天水当地姑娘的脸庞。我们注意观察,确有相似的特征。例如第147窟正壁佛龕左侧的比丘尼形象,清秀的脸庞,沉稳而文静。他如第123窟的文殊菩萨像,第172窟的提瓶菩萨像,第133窟的飞天,都有鲜明的地方风采。唐代佛画有“菩萨如官娃”的说法,麦积山造像则是“菩萨似秦女”。这也启示我们:民间性与世俗化也一定离不开地域特色。我想,当年那些工匠在精心塑造人物时,一定是有他们所熟悉、所喜爱的人作“模特儿”的。同时,这种塑造又并非是简单的摹拟或复制,而又是多多少少地添加了想象的成分和理想的色彩,做到源于生活又高于生活。理想化与民间性也是高度统一的。

### 三、简要的结论

我们从麦积山石窟造像艺术所体现出来的丝绸之路佛教文化的特质,至少可以得出以下几点简要的结论:

第一,丝绸之路不仅是一条商贸通衢,也是文化交流的大道,活跃在这条通道上的各族民众,都是各民族文化艺术的传播者、吸收者、改造者,也是新的文化艺术的创造者。中华民族优秀的传统文化,是长期生息在神州大地上的各民族人民共同创造的。

第二,佛教早期从印度传入中国的过程,就是佛教文化不断地与西域地区各民族文化交融并得到改造、发展、丰富的过程。在这个过程中,河西陇右地区的各族人民起到了特别重要的作用。不仅河西走廊与唐蕃古道是一个开放的环境,而且那里的民众也具



有开放的性格。

第三,佛教文化本身具有的开放性、兼容性,使它在丝路传播的过程中体现出多民族交融与民间性、通俗化的特质,这无疑也大大增强了它的生命力。另一方面,以儒家文化为代表的华夏中原文化,同样具有兼收众长的气魄,这是得以和佛教文化交融的基础。这也说明,任何一种文化艺术(包括宗教文化艺术),只有坚持扬长弃短,克服保守、狭隘、排他,才能与时俱进,长盛不衰。

第四,麦积山石窟艺术和敦煌、克孜尔、云冈、龙门、大足石窟艺术一样,都是珍贵的艺术宝库,既有共性,也有个性,二者统一在一起形成其特质。我们只有准确地把握它的特质,才能真正充分地开掘它丰富的宝藏。

#### 注 释

[1]季羨林《吐火罗语的发现与考释及其在中印文化交流中的作用》,《龟兹佛教文化论集》,乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1993年,第1—14页。

[2]汤用彤《汤用彤学术论文集》,北京:中华书局,1983年,第80页。

# 从麦积山“寂陵”谈西魏时期 关陇地区的文化融合

陈 骏

(兰州大学敦煌学研究所)

在撰写《西北通史》魏晋南北朝历史时,涉及到了麦积山石窟的一些文献。其中谈到了西魏文帝皇后乙弗氏曾凿麦积山为龕而葬,号为“寂陵”一事,从而使人联想到南北朝后期关陇地区文化融合的问题。

宇文泰统有关陇地区以后,迅速地组成被前代史学家称为的“关陇统治集团”,成功地起到团结内部、消除隔阂的作用。从而在此基础上,后继者平定北齐,统一南北,结束了长达三百多年的分裂割据。可以这样说,“关陇统治集团”的出现,影响到了我国中世纪几代的历史进程。

“关陇统治集团”的出现,应是关陇地区民族融合的结果。关陇地区的民族融合,则又是以关陇地区文化融合为先驱的。从麦积山曾凿有“寂陵”一事,使我们更清晰地看到了关陇地区在南北朝后期胡汉各族交往的情景,看到了中原传统的汉族文化和氐、羌、鲜卑等族文化,以及由西东来的佛教文化在这里汇合的状况。由此也使我们更深刻地理解宇文泰打起“复古”的招牌、以“周”为国号的用意。

关于乙弗氏的身世,《北史》卷13《后妃传》说:

文帝文皇后乙弗氏,河南洛阳人也。其先为吐谷浑渠帅,居青海,号青海王。凉州平,后之高祖莫瓌拥部落入附,拜定州刺史,封西平公。自莫瓌后,三世尚公主,女乃多为王妃,甚是贵重。父瑗,仪同三司、(西)兖州刺史。母淮阳长公主,孝文之弟四女也。

其传还说道:

年十六,文帝纳为妃。及帝即位,以大统六年册为皇后。

乙弗皇后传中所说到的莫瓌,《魏书》卷44有《乙瓌传》。据《魏书·官氏志》所说,孝文帝实行改革时,改变鲜卑复姓,将乙弗氏改为乙姓,故其传称乙瓌了。其传称:

乙瓌,代人也。其先世统部落。世祖时,瓌父匹知慕国威化,遣瓌入贡,世祖因留之。……尚上谷公主,世祖之女也。又说,乙瓌死后,其子乾归袭爵,复尚慕宗女安乐公主。乾归死,子海嗣,曾为洛州刺史。海死,“子瑗,字雅珍,尚淮阳公主,高祖之女也。”<sup>[1]</sup>

这些记载有不相一致的情况。在《北史》乙弗皇后传中说其先祖是“吐谷浑渠帅,居青海”,而《魏书》说莫瓌是“代人”,“先世统部落”。乙弗皇后传中还说她是“河南洛阳人也”。那么,乙弗皇后的上代到底是居住在青海,抑或是居住在山西的代北?一说是“吐谷浑渠帅”,一说是“先世统部落”,这部落是否即是吐谷浑部落?为什么乙弗皇后又是“河南洛阳人”?对这些问题,我想应先有个交代。

首先,我想应从乙弗鲜卑的南迁说起。乙弗是鲜卑的一个部落。《通鉴》在记述西秦乞伏乾归降于秃发利鹿孤时,有一位镇北

将军秃发俱延曾向利鹿孤建议,应将乾归“徙置乙弗之间”,使其不能逃逸,胡三省在其下注曰:“乙弗,亦鲜卑种,居西海。”<sup>[2]</sup>其后还引用了《北史》卷 101《吐谷浑传》所附《乙弗勿敌国》的记述:“吐谷浑北有乙弗勿敌国,风俗与吐浑谷同。不识五谷,唯食鱼及苏子。苏子状若中国苟杞子。”这里所说乙弗这个部落居住在吐谷浑的北面,也即是在青海湖一带。又据《晋书·秃发乌孤载记》的记述,乌孤在后凉时曾被吕光署为“假节、冠军大将军、河西鲜卑大都统、广武县侯。”这广武县侯,今人考证,应在今甘肃兰州、武威之间。<sup>[3]</sup>乌孤为扩展地盘,于是“讨乙弗、折掘二部,大破之。遣其将石亦干筑廉川堡以都之。”连川堡在今青海民和县西北。这也就是说,乙弗、折掘二部当时已徙居在今青海境内了。后来,到秃发傉檀的末年,他受到北凉沮渠蒙逊的侵逼,于是又发动了“西征乙弗”的战争,用以解决内部的困窘。公元 414 年五月,秃发傉檀以“唾契汗、乙弗等部皆叛南凉”,“乃帅骑七千袭乙弗,大破之,获马牛羊四十余万。”<sup>[4]</sup>但至六月,傉檀留守乐都的太子虎台为乞伏炽磐攻破。傉檀进退无路,不得已降于西秦。

这里所说的乙弗鲜卑,是青海湖一带的部落。《北史》说在吐谷浑之北,《晋书》说傉檀西征乙弗,也即在乐都之西。两书所指的方位基本上是一致的,即在今青海湖北面一带。

然而,乙弗部的活动,不仅见之于青海湖一带,也见之于今山西的北部,据《魏书·太祖纪》记载,登国元年(386)五月,“车驾幸陵石。护佛侯部帅侯辰、乙弗部帅代题叛走。”到秋七月,“代题以部落来降,旬有数日,亡奔刘显。”刘显当时活动的地区是在马邑一带,也即今山西朔州市附近。这也就是说,代题所领的乙弗部也在这一带活动。又《北史》卷 49《乙弗朗传》说:“乙弗朗,字通照,其先东部人也。世为部落大人,与魏徙代,后因家上洛焉。”又说:“孝明末,北边扰乱,避地居并、肆间。”这个乙弗朗,也应是乙弗部的成员。他所在的部落是同北魏拓跋部一起由东迁代的。到北魏

末年,居住在今山西太原、忻州之间。

根据以上所引资料,我们是否可以这样认为:乙弗鲜卑也同拓跋鲜卑一样,由东向西,然后进到漠南,一部分留在漠南,如前投依刘显的代题所率的部落,到北魏统一北方,都融入拓跋魏里面了。而另一部分则由漠南继续南下,迁至今青海湖一带,这就是《北史》中所说的乙弗勿敌国。

在青海湖一带的乙弗部落,上面曾说到,南凉秃发氏曾多次发动对这个部落的掠夺,损失很大。到南凉为西秦所灭,西秦亦不断袭击乙弗部落。公元415年五月,乞伏炽磐攻陷北凉湟河郡,“以左卫将军匹达为湟河太守,击乙弗窟乾,降其三千余户而归。”<sup>[5]</sup>至418年,又有乙弗鲜卑乌地延率户二万降于炽磐,署为建义将军。“地延寻死,弟他子立,以子轲兰质于西平,他子从弟提孤等率户五千以西迁,叛于炽磐。凉州刺史出连虔遣使喻之,提孤等归降。炽磐以提孤奸猾,终为边患,税其部中戎马六万匹。后二岁而提孤等扇动部落,西奔出塞。他子率户五千人人居西平。”<sup>[6]</sup>居于青海地区的乙弗部,在西秦乞伏炽磐时,似乎又曾分成了几股力量,一股向西出塞,一部则入居西平郡(治今青海西宁市),还有更多的应留在青海湖之北。至428年,炽磐死,暮末继位,西秦衰败,暮末东走投魏,在南安(今甘肃陇西县东南)为赫连定击败,降于夏。赫连定又畏魏之强,想向西夺北凉之地以立足,途中又为吐谷浑所袭,兵败被擒,夏亡。至此,吐谷浑遂成为河湟地区的主人。原来为西秦所统属的部落皆附于吐谷浑,乙弗部鲜卑应亦在其中。上面说到乙弗皇后先世为吐谷浑渠帅,应在西秦灭亡之后,即吐谷浑占有河湟的时候。上面引乙弗皇后传中说到,魏平凉州,其高祖莫瓌拥部落入附。而《魏书·乙瓌传》说的是“世祖时,瓌父匹知慕国威化,遣瓌入贡,世祖因留之”,后来尚世祖女上谷公主。两种记载虽有不同,但魏平凉州,是在太武帝太延年间,乙瓌入贡尚公主,也说是太武帝在位的时候。因此,说乙瓌入魏在太武帝年

间是没有问题的。结合当时形势观察,乙瓌也只有在这时入魏。因为太武帝征凉时,吐谷浑王是慕利延,他惧魏之袭击,曾率部众西入沙漠以避之,而太武帝以慕利延有擒赫连定之功,遣使宣喻,让其返回河湟。但不久,吐谷浑内部又发生了慕利延兄子纬代及叱力延投魏并引兵来击的事件,慕利延再次西逃,进入于阗,经一年后才复还故土。匹知遣子乙瓌入贡尚主,也只有吐谷浑两次西逃被削弱的时候。

乙瓌入魏,应当是留在魏都平城。及到孝文帝迁都洛阳,推行改革,改鲜卑复姓及郡望,将乙弗氏改为乙姓,将迁洛的鲜卑人都称之为河南洛阳人,故乙弗后传中又称之为“河南洛阳人”了。

## 二

乙瓌尚公主,是北魏统治者用婚姻来笼络周边部落首领的一种手段。从文化角度来看,这只是两个鲜卑部落之间的往来。可是,到乙瓌子乾归袭爵时,《魏书·乙瓌传》说,乾归“颇习书疏,尤好兵法,复尚恭宗女安乐公主。”这位驸马似乎已受到了汉文化的较多的影响了。到乾归孙乙瑗时,他又尚孝文帝四女淮阳公主,曾任洛南太守、司农少卿、西兖州刺史等职,其汉化程度应比之于乃祖更深了。也正因此,在东、西魏分裂时,乙瑗忠于魏室,在西兖州响应樊子鹄起兵,反对高欢,后来为高欢大将宋显所杀。

乙弗皇后应是在东、西魏分裂之前出嫁于元宝炬的。因为按《北史·乙弗文皇后传》说,“年十六,文帝纳为妃。”按其传记载,乙弗后死时是31岁,时在西魏文帝大统六年(540)。按此上推,乙弗后16岁应是孝明帝孝昌二年(524)。西魏文帝元宝炬原是孝文帝子京兆王元愉之子。元愉,据史载,他是个“好文章,颇著诗赋”,“广引才人”,“招四方儒学宾客”的一位王爷,但同时也是“竞慕奢丽,贪纵不法”的一个纨绔子弟。<sup>[7]</sup>宣武帝时曾为冀州刺

史,不安于位,起兵造反,结果失败被擒,送至京师气绝而死,年仅21岁。元愉两子,即宝月、宝炬。宝炬因父之故,在宣武帝时被幽于宗正寺。孝明帝时曾为直阁将军,但又因反对掌权的胡太后被免官。一直到孝庄帝初年,才被封为南阳王。后来孝武帝因不满高欢专权,宝炬为孝武帝“中军四面大都督”,扈从入关,拜太宰、录尚书事。孝武帝为宇文泰鸩杀,因宝炬为孝文帝之孙,故被立为帝,是为西魏文帝,年号大统。文帝在位十七年,病死后由子元钦继位,这就是西魏废帝。废帝就是乙弗后所生的。

元宝炬为帝,是宇文泰拥立的,也是宇文泰手中的傀儡。《魏书》在说到元宝炬时,说他“轻躁薄行,耽淫酒色”,<sup>[8]</sup>显然这是魏收仕于高齐,以此阿谀高欢、丑化西魏君主的言词,不足为据。我们应从《北史》所记西魏文帝的表现来看,文帝并没有耽于酒色、荒唐败政的记录。相反的,倒说他“帝性强果”,在洛阳时敢于顶撞高欢亲信高隆之;高欢父改葬时,曾有“安有生三公而拜赠太师”的言论,其倔强个性由此可见。只是在入关之后,无兵无权,只好做个傀儡了。李延寿在《北史》卷5《魏本纪》的“史臣论”中说:“文帝以刚强之质,终以守雌自宝”,正道出了其中不得已的原委。

535年,西魏文帝即位,其时元宝炬为29岁。当年即立乙弗氏为皇后,后时年25岁。这位皇后似乎受汉文化影响很深,史称她“性好节俭,蔬食故衣,珠玉罗绮绝于物玩。又仁恕不为嫉妒之心,帝益重之。”<sup>[9]</sup>她一生曾育男女十二人,但多早夭,唯存太子元钦和武都王元戊。据谢启昆《西魏书》所录,她还有一个兄弟叫乙弗绘,曾做到中书监及吏部尚书的高官。<sup>[10]</sup>如果说元宝炬是宇文泰手中的傀儡,那么,这位贤淑的乙弗皇后则是西魏政权为讨好柔然而献出生命的外交牺牲品。

东、西魏分裂之初,原来依附于北魏的柔然阿那瓌的势力开始强大起来。分裂的两个政权都想拉拢北面的柔然以增强自己的声

势。其中很重要的手段就是“东、西魏竞结阿那瓌为婚好”。<sup>[11]</sup>在孝武帝入关之前，孝武帝以范阳王元海之长女瑯琊公主许阿那瓌长子为妻，后因孝武帝入关而罢。东、西魏一分裂，东魏高欢即竭力拉拢柔然，他让张徽纂使于柔然，以常山王元鸷妹为安乐公主，嫁阿那瓌子菴罗辰；又让自己九子高湛娶阿那瓌孙女邻和公主。后来他自己还娶阿那瓌女为妻，让原来的正室娄氏避位。这位公主在高欢死后，从柔然习惯，又为高欢子高澄所继承，产有一女。<sup>[12]</sup>

在西魏方面，宇文泰亦想通过婚姻讨好柔然，于是发生了废弃乙弗氏的事件。《通鉴》记载，在西魏之初，“魏丞相泰以新都关中，方有事山东，欲结婚以抚之，以舍人元翌女为化政公主，妻头兵（即阿那瓌）弟塔寒，又言于魏主，请废乙弗后，纳头兵之女。”到文帝大统四年（538）二月，“以乙弗后为尼，使扶风王孚迎头兵女为后。”<sup>[13]</sup>这也就是说，为了外交上的需要，乙弗氏只当了三年多时间的皇后就被迫削发为尼了。根据《北史·后妃传》所记，头兵女郁久闾氏为皇后以后，仍心存嫉妒，不让乙弗氏留在长安，迫使文帝将乙弗氏徙至秦州（治上邽，今甘肃天水市），跟为秦州刺史的儿子武都王元戍生活。但这位贤淑的皇后离去，使文帝怀念不已，“帝虽限大计，恩好不忘，后密令留发，有追还之意。”大概是文帝所念为柔然公主察觉，于是在大统六年（540）春柔然出兵侵扰夏州（治绿岩县，今陕西靖边县东北白城子）时，传言是为文帝思念乙弗氏，而柔然公主不受恩宠的缘故。这一传言迫使文帝不得不作以下表态：“岂有百万之众为一女子举也？虽然，致此物论，朕亦何颜以见将帅邪！”他并不相信柔然扰边是为女儿争宠，但迫于“物论”，因命中常待曹宠拿手敕让乙弗氏自尽。乙弗氏得手敕后说：“愿至尊享千万岁，天下康宁，死无恨也！”因与儿子诀别，为侍婢数十人落发出家，然后“引被自覆而崩”，年仅31岁。<sup>[14]</sup>乙弗氏死后，即凿麦积崖为龕而葬，号曰“寂陵”。据专家考证，现麦积山



编号为第 43 窟的石窟,即是原乙弗氏寄放灵柩之处,其柩室、享堂、拜廊尚可辨识,所以后人称此窟为魏后墓。<sup>[15]</sup>乙弗氏死后,那位柔然公主不久亦难产而亡,年仅 16 岁,葬于少陵原(今陕西长安县东南)。按礼仪规定,这位公主应与文帝合葬于永陵。但到文帝死后合葬时,却曾发生了灵车车轴折断之事,似乎死后两者仍不相和合。相反的,文帝在自己山陵修毕以后,即留下手书,“令后配享”,要与乙弗氏合葬在一起。到文帝死,乙弗后子元钦继位,于是移乙弗氏灵柩合葬于永陵。

元钦继位,即是西魏的废帝。元钦立三年被废,遇鸩而卒。元钦弟元廓继立为帝,是为恭帝。也仅三年被迫逊位于宇文泰子宇文觉,国号改为周。宇文觉即北周第一个皇帝孝闵帝。

### 三

曾凿麦积崖而葬的乙弗皇后也同历代的许多宫廷妇女一样,是封建政治的牺牲品,令人同情与惋惜,然而,在我们研究这段历史时,却从中看清了北魏末年关陇地区民族融合、文化融合的情状,也使我们能更深刻地理解宇文泰利用这种融合,打起复古改制的旗号,创建关陇统治集团的用心。

两汉时期的关陇地区,原来也是全国经济、文化最发达的地区之一。但从东汉末年羌人起义以后,继之是韩遂、马腾的割据。西晋十六国时期,氐、羌各族不断徙入关陇,这里成为西部各族争夺的场所。在三国以后至北魏占有关陇之前的一百多年时间里,只有前秦、后秦两个政权在文化上有所建树以外,都是各族混战、生产破坏的记录。而前秦、后秦两个政权又都是短命的,继之而来的赫连夏进行了一次更严重的破坏。北魏占有关陇,这里仍是个生产凋弊、文化落后的区域。拓跋鲜卑族的残暴统治,还曾激起了这里的一次大规模的农民起义,这就是卢水胡盖吴领导的各族人民

的大起义。这次起义虽被太武帝强大的军队所镇压了,但也迫使北魏统治者不得不进行一些改革,用以缓和各族的反抗。

孝文帝顺应历史发展的改革曾缓和了一下当时紧张的民族矛盾和阶级矛盾,使北魏出现了一段比较平稳的时期。但就关陇地区而言,其经济、文化则远远不如关东的黄河中、下游地区。孝文帝迁都洛阳,所用的世族地主官僚大多是中原的大族分子,如荥阳郑氏、范阳卢氏、太原王氏、清河崔氏、赵郡李氏等等。关西大族,只有陇西李氏可与之相比。而陇西李氏是北魏初期由河西入魏的,在关陇地区没有更多的影响。至于关中的一些大姓,同关东的一些大姓来比,似乎还有较大的差距。

孝文帝以后,迅速汉化了鲜卑贵族更为贪婪残暴,所以到宣武帝时期,关陇地区各族人民不断发动起义。王仲荦先生曾作过统计,宣武帝统治的十五年中,全国发生了十次起义,其中五次就在关陇地区。领导起义的既有汉人,也有屠各、羌人,既有一般百姓,也有出家为僧的沙门。<sup>[16]</sup>及至北魏末年爆发关陇人民的大起义,其领袖是羌人莫折太提父子、敕勒酋长胡琛、鲜卑人万俟丑奴等,说明关陇大起义也是一次各族人民共同参加的反抗斗争。应当说,北魏后期关陇出现这些反抗斗争,正反映了这一地区自魏晋以来就是各族聚居、各种文化交融汇合的一个场所。

及至宇文泰随贺拔岳西来镇压关陇人民起义,孝武帝入关投奔宇文泰,使关陇地区又增添了原六镇兵民及汉化了的洛阳拓跋氏宗室的成份。从民族文化角度考察,关陇地区更显得复杂纷繁了。

在这样一个民族与文化极为复杂的地区中,要对抗东边经济文化比较发达、而且拥有六镇兵民主要力量的高欢集团,那是宇文泰及其创建的西魏政权面临的最严峻的问题。为要立住脚跟,壮大自己的力量,从对外关系来说,最重要的当然是交好柔然,藉以增强自己的声势,减少北来的压力,使得关中政权能全力对付东面

的高欢集团。交好柔然,这也只能同历代王朝一样,通过和亲,送去大量的财帛。西魏初年所以出现废乙弗皇后为尼、并令其自杀这样的悲剧,可说是宇文泰创建西魏政权的政治需要,是必定要发生的。而从对内的政策来说,如何团结内部,熔各民族及其文化于一炉,泯灭民族、文化的隔阂和偏见,共同一致对外,这也是亟待解决的问题。为达到这一目的,宇文泰一方面扩大府兵制,招募关陇豪右参加这支鲜卑化了的军队,并赐这支军队的汉族将领以鲜卑复姓,士兵亦以主将的姓氏为姓,用以泯灭六镇兵将与关陇豪右氏族间的隔阂。另一方面,为改变六镇鲜卑、关陇世家的地域成见,将西迁的鲜卑族都改成京兆郡望,同时也不歧视山东郡望的将帅,即组织起史家所称的“关陇统治集团”。用这样的办法。将这个原来民族纷繁地区的各族上层都糅合在一起了。更为重要的是宇文泰还打起了复古改制的招牌,以“周”为号召,将各族文化都联结在一起了。关陇原是统一的西周王朝的发祥地,以周为号召,实行复古的西周六官制度,这就将徙入的氐人、羌人的文化、鲜卑的文化,中原传统的文化,甚至于西来的佛教文化,都统统溶入“周”文化之中了。关陇集团的组成和打出“周”的旗号,这正是宇文泰在政治、文化上的成功之处。

乙弗氏的悲剧发生在西魏的初年。从这个悲剧故事中我们可以见到西魏初年关陇民族和文化的多元化,有鲜卑的文化、氐羌的文化、中原传统文化、西来的佛教文化等等。但到宇文泰复古改制,组织起关陇集团,将这一切都融合起来了。应当认为,这是几百年来民族分裂的必然结果。在中国历史上,统一毕竟是主流,许多民族进入中原以后,在长期的共同生活中,都融入以汉族为主体的国家中了,一些民族的名称,如鲜卑、氐、羌、羯、屠各、敕勒等等,此后都逐渐在史籍上消失了。

## 注 释

- [1]《北史》卷 25《乙瓌传》与《北史》的记载基本相同。
- [2]《资治通鉴》卷 111 晋安帝隆安四年秋七月条。
- [3]周伟洲《南凉与西秦》，西安：陕西人民出版社，1987 年，第 28 页。
- [4]《通鉴》卷 116 晋安帝义熙十年五月条。
- [5]《通鉴》卷 117 晋安帝义熙十一年五月条。
- [6]《晋书》卷 125《乞伏炽磐载记》。
- [7]《魏书》卷 22《孝文五王传·京兆王愉传》。
- [8]同上。
- [9]《北史》卷 13《后妃传上·文帝文皇后乙弗氏传》。
- [10]谢启昆《西魏书》卷 23《乙弗绘传》。
- [11]《北史》卷 98《蠕蠕传》。
- [12]《北史》卷 14《后妃传下·蠕蠕公主郁久闾氏传》。
- [13]《通鉴》卷 158 梁武帝大同四年二月条。《通鉴》说郁久闾氏于大统四年四月至长安。而《北史·后妃传》作正月至京师。
- [14]《北史》卷 13《后妃传上》。
- [15]李月伯等《麦积山石窟主要窟龕内容总录》，阎文儒主编《麦积山石窟》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 207 页。
- [16]王仲荦《魏晋南北朝史》下册，上海：上海人民出版社，1980 年，第 561 页。

## 麦积山与乙弗后有关之洞窟

郑炳林 沙武田

(兰州大学敦煌学研究所)

考察麦积山北朝石窟,其中有一件历史事件是应当引起我们加以注意的,那就是西魏文帝文皇后乙弗后在麦积山的活动,及其在麦积山北朝石窟艺术中的表现与影响。对于这一问题此前学者较多的谈到乙弗后在麦积山的墓窟第43窟的问题,其它则较少论及,因此我们在本文意欲就这一问题略作讨论,以求同好。

首先让我们对与乙弗后相关之历史作一交代。西魏文帝文皇后乙弗氏,《北史》卷13《后妃传上》有记:

文帝文皇后乙弗氏,河南洛阳人也。其先世为吐谷浑渠帅,居青海,号青海王。凉州平,后之高祖莫瓌拥部落入附,拜定州刺史,封西平公。自莫瓌后,三世尚公主,女乃多为王妃,甚见贵重。父瑗,仪同三司、兖州刺史。母淮阳长公主,孝文之第四女也。后美容仪,少言笑,年数岁,父母异之,指示诸亲曰:“生女何妨也,若此者,实胜男。”年十六,文帝纳为妃。及帝即位,以大统元年册为皇后。后性好节俭,蔬食故衣,珠玉罗绮绝于服玩。又仁恕不为嫉妒之心,帝益重之。生男女十二人,多早夭,唯太子及武都王戊存焉。

时新都关中,务欲东讨,蠕蠕寇边,未遑北伐,故帝结婚以抚之。于是更纳悼后,命后逊居别宫,出家为尼。悼后犹怀猜忌,复徙后居秦州,依子秦州刺史武都王。帝虽限大计,恩好

不忘,后密令养发,有追还之意。然事秘禁,外无知者。

六年春,蠕蠕举国渡河,前驱已过夏,颇有言虜为悼后之故兴此役。帝曰:“岂有百万之众为一女子举也?虽然,致此物论,朕亦何颜以见将帅邪!”乃遣中常侍曹宠手敕令后自尽。后奉敕,挥泪谓宠曰:“愿至尊享千万岁,天下康宁,死无恨也。”因命武都王前,与之决。遗语皇太子,辞皆凄怆,因恸哭久之;侍御咸垂涕失声,莫能仰视。召僧设供,令侍婢数十人出家,手为落发。事毕,乃入室,引被自覆而崩,年三十一。凿麦积崖为龕而葬,神柩将入,有二丛云先入龕内,顷之一灭一出,后号寂陵。及文帝山陵毕,手书云,万岁后欲令后配飨。公卿乃议追谥曰文皇后,祔于太庙。废帝时,合葬于永陵。

由此我们知道,乙弗后在大统六年由于政治的需要而被赐死于秦州,并“凿麦积崖为龕而葬”,这一重要的历史记载,为我们研究乙弗后与麦积山西魏洞窟提供了十分有用的信息与线索。作为当时西魏皇帝的前妃,更何况文帝对乙弗后“恩爱不忘”,所作所为均为不得已而为之;加之乙弗后又为当时太子之生母,也是秦州刺史武都王戊的生母。因此乙弗后死后不是葬于其它地方,而要在麦积崖凿窟龕为墓;同时也不按中古传统习俗,却要以佛教的方式为乙弗后安排后事,这些均与乙弗后的身份地位有背之意。唯一可以帮助我们理解的是乙弗后“出家为尼”,但毕竟她是不同于一般的尼僧的。因此这一特殊的事件,似乎表明乙弗后到达秦州后,虽然主要是“依子秦州刺史武都王”,但她主要的活动应是在麦积山。麦积山石窟由位于第4窟上层转角崖面上现保存下来的系为南宋绍兴二十七年(1157)阎桂才所记铭刻可知“始建于姚秦,成于元魏”,<sup>[1]</sup>另据宋嘉定十五年(1222)《四川制置使司给田公据碑》和明崇祯十五年九月十五日庚午举人姚隆运撰《麦积山开除常住地粮碑》也有同样之记载,<sup>[2]</sup>另外由《高僧传·玄高传》可知玄高曾“杖策西秦,隐居麦积山。山学百人,崇其义训,稟其

禅道。时有长安沙门释昙弘、秦地高僧隐在此。与高相会，以同业友善。”<sup>[3]</sup>玄高入麦积山是在西秦建弘五年（422）前后，<sup>[4]</sup>由此均表明在西魏之时麦积山石窟早已开凿，且应是相当之兴盛，有石窟，有寺院，又是当时中国北方的一禅学基地。另外从麦积山现存的石窟我们也知道，北魏时期在麦积山兴建了大量的石窟，这一时期也是麦积山石窟兴建的一个高潮。<sup>[5]</sup>因此发展到西魏时代，麦积山必当是秦州地区的佛教中心，有着大量的寺院和僧人活动于此，麦积山石窟的开凿活动也十分兴盛，反映在现存石窟及大量的精美彩塑艺术当中。正因为如此乙弗后在来秦州后，以女尼的身份，在由朝廷的安排下，特别是作为当地父母官的秦州刺史武都王戊，便把乙弗后安置于作为天水秦州地区佛教中心和“秦地林泉之冠”麦积山，这种安排也应是极其符合当时乙弗后在遭受一连串打击与不公正待遇后郁闷心情的疗养。

毫无疑问，乙弗后在麦积山的活动对麦积山石窟有着重要的影响，正如李西民先生所认为的那样：“这个事件不能不说是轰动朝野和麦积山的大事，朝廷地方官吏争相在此营窟造像，京师高手参预造像也更有可能是”，而且也认为麦积山第135窟应是纪念乙弗后的洞窟，同时也提到了现位于麦积山寺院东侧松涛岭山腰与东崖相对应的一些石窟可能为乙弗后坐禅洞窟。<sup>[6]</sup>虽然我们目前没有足够的证据表明麦积山有更多的洞窟是与这一事件密切相关，但我们认为这种事实存在的可能性极大。本文限于资料，仅欲对麦积山石窟乙弗后之墓窟与功德窟作一论述。

正因为乙弗后自来秦州后一直活动在麦积山，主要从事的是佛教事业，使得本来死后是可以作为特殊葬埋的乙弗后，只是较为简单而与众不同地葬于麦积山，且是以窟为墓。麦积山现存第43窟即为她的瘞窟，即“后号寂陵”之洞窟。

麦积山第43窟，位于东崖下部西侧，外观作石雕三间四柱单檐庑殿顶前檐崖阁，前部为廊；廊正壁中央开一圆拱楣大龕，平面

半圆形,龕顶穹窿形,龕二侧上部各开一小耳龕;大龕后壁通一梯形平面的盝顶后室。洞窟内现存造像全为宋塑,但存有西魏壁画,洞窟建筑也是西魏作品,且极具特色。

对于第43窟,自从1957年洪毅然先生提出是为西魏文皇后乙弗氏“寂陵”后,<sup>[7]</sup>随着时间的推移,学者基本一致地认为是史书所记当年为乙弗后“凿麦积崖为龕而葬”、“后号寂陵”的洞窟。洪先生对第43窟作为乙弗后墓窟的论证是基本可信与值得我们参考的。笔者在这里仅作为进一步确定而作以适当的资料补充。

第43窟作为乙弗后之瘞窟,主要是从洞窟特殊的建筑形制,特别是仿木构建筑及其雕刻;还可用作放置灵柩的梯形盝顶后室,此后室从形制分析不宜于放置佛像,也不是一般的礼佛窟;在后室发现有属于西魏时代的遗物;还有其它一些细微的例证,在此不一一列举。在肯定第43窟为乙弗后墓窟之后,仍有几个问题有待作进一步的回答:

作为佛教石窟中的瘞窟,一般在窟内是没有壁画塑像的,这一点我们在敦煌莫高窟北区石窟大量的瘞窟可以得到应证,<sup>[8]</sup>另外在龙门石窟也有一定数量的瘞窟发现。这一点我们的解释是这样的,麦积山第43窟作为乙弗后之墓窟,应当是与众不同的,这已经由其洞窟特殊而颇为豪华的建筑形制所证明,当然在洞窟内有塑有画是可以理解的,更何况在放置灵柩的后室现见不到有类似的痕迹,表明在墓室内没有佛教内容,是与一般瘞窟相一致的。而前室的壁画与彩塑,一则是由于受到麦积山其它佛教石窟的影响,另一方面也很有可能表示的是当时人们、特别是作为儿子的武都王戊和太子、还有对乙弗后“恩好不忘”的文帝对这位“美容仪”、“性好节俭”的乙弗后的深切怀念之情,因为在乙弗后墓窟内画上壁画、塑有彩塑,使人们把对佛的礼拜和对乙弗后的祭祀合而为一,其寓意是相当明显的,佛即是乙弗后,乙弗后即是佛。特别是对于那些在乙弗后死前“手为落发”而出家的“侍婢数十人”更是如此,



她们极为可能就是特意安排为日后陪守寂陵的一些人。只可惜那些壁画与彩塑今已不存,否则一定会极为有意思。

另外我们现在在此洞窟内几乎除洞窟建筑之外看不到其它西魏时期较为完整内容的现象,也是十分特殊,这在麦积山石窟中并不多见,特别是作为一较为大型且十分重要洞窟更是独此一窟,这一现象也是与该洞窟曾为乙弗后之寂陵密切相关。很有可能在乙弗后“合葬于永陵”后,被“慕名”而来的偷盗者破坏殆尽。

以上是我们对乙弗后之寂陵麦积山第 43 窟的大略介绍。

下面我们就乙弗后有可能在麦积山活动时所建功德窟作一尝试性的研究。

阎文儒先生是对麦积山石窟进行较早和较系统研究的专家学者,他曾敏锐地指出:“既然乙弗氏出家居秦州,死前又令侍婢数十人出家,手为落发,死后又葬于麦积山中,那么乙弗氏为尼可能居住在麦积山的寺院内,而秦州刺史武都王,就完全可能因为他母亲在这里,就大事凿窟和修建佛阁了。”阎先生并因此而认为残存的北宋《瑞应寺再葬佛舍利记》中所记“昔西魏大统元年再修崖阁,重兴寺宇”之事,就很有可能与乙弗后的这一历史有关。<sup>[9]</sup>其后,金维诺先生在研究麦积山第 127 窟时,通过洞窟时代的考定,第 127 窟的规模,“壁画七佛之侍从中有落发女尼形象”,洞窟壁画之内容与特色,结合西魏文皇后乙弗氏的历史,也曾十分敏锐地指出:“所以此窟似是武都王元戊为母乙弗后建造之功德窟”。<sup>[10]</sup>金先生提出这一问题,并作了简要而可信的论证,但由于题材所限先生并没有对此展开论述,只作了一个大概的论断,因此这一问题便成了一个历史悬案,其后鲜有响应。本文的目的也就是意欲通过对第 127 窟的全面的考察,以期进一步确信第 127 窟为乙弗后之功德窟。

鉴于乙弗后在麦积山活动的事实,作为合理的推测,她在麦积山是有相应的功德窟的,否则与她的特殊身份地位并社会关系,还

有她在麦积山石窟的活动不相对应,她在目睹此前或当时其他一般人们在麦积山发心造窟,而可以无动于衷,肯定是与历史不相一致的。因此我们认为金维诺先生对这一问题作出的肯定推断是完全可以成立的。同时经过详细的考察研究,我们也认为金先生有关麦积山第127窟为武都王戊为其母乙弗后所建功德窟的论断是极有可能的。进一步论证第127窟作为乙弗后功德窟是本文的主要任务与中心思想。

乙弗后是大统元年册封为皇后,至大统六年三十一岁时赐死,其间又先在关中长安,后才入秦州,因此她在麦积山的活动至多不过四五年而已,时间有限,在如此短的时间内要建成符合她身份地位关系的一所较为大型的洞窟是不大可能的,因此极有可能她发心建窟,但是并没有在她死前完全建成,后由其子武都王戊续建而成。另一种可能性就是她所建功德窟为一中小型洞窟,但由于历史的原因,现已无从考证。第127窟作为乙弗后的功德窟,即使是她生前有过经营,但主要的工作是在她死后由其子武都王戊完成,或者说就如金维诺先生所论,第127窟本身便是武都王戊在乙弗后死后为其母所建功德窟,而且后一种可能性更大。不管怎样,我们可以认为第127窟基本是由武都王戊主持营建而成的,他才是洞窟实际上的赞助人、功德主,乙弗后是名义的功德主,他们二人均为洞窟实际的受益人。

麦积山第127窟位于西崖上部窟龕群的最高处东上角,旁邻西魏第123窟,是麦积山石窟中并不多见的一所大型洞窟,有一较长的甬道,主室为盝顶长方形窟,三壁凿龕,高4.00、宽8.00、深4.00米。为西魏时代所建洞窟。洞窟内三面有造像:正壁龕内为一石雕结跏趺坐佛一尊,左右两侧为石雕胁侍菩萨各一尊,佛项光中央为一大朵莲花,左右两侧为相向而飞的浮雕伎乐天各六身,构成项光的外周装饰;又在佛的背光两侧浮雕弟子二身、供养天四身、供养人四身。左壁龕内泥塑结跏趺坐佛一尊,左右两侧各塑供

养菩萨各一尊。右壁龕内也同为泥塑结跏趺坐佛一尊,左右各塑胁侍菩萨一尊。另外在窟中正后有晚期宋时加塑的结跏趺坐佛一尊和左右的胁侍菩萨各一尊(这一点非本文所论,仅此提及)。

第127窟也是麦积山石窟保存有最为丰富和最为精美壁画的洞窟之一。窟顶藻井正中画帝释天与帝释天妃,左右坡分别画萨垂太子舍身饲虎,正坡画未知名本生故事图,前坡画炎子本生。正壁上画涅槃变一铺,左壁上画维摩诘经变一铺,右壁上画西方净土变一铺,前壁上画七佛,下部门两侧画十恶十善图。门右侧下角画战骑图。

对于麦积山第127窟,1953年中央文化部天水麦积山石窟勘察团初步定为“魏晚期”即北魏晚期至西魏时期洞窟,<sup>[11]</sup>其后在阎文儒先生主编《麦积山石窟》中定为北魏晚期洞窟。<sup>[12]</sup>董玉祥先生在进行麦积山石窟分期研究时,定第127窟为北魏最后一期洞窟。<sup>[13]</sup>李西民先生定为北魏洞窟。<sup>[14]</sup>在大型图录《中国石窟·天水麦积山》中,无论是在由蒋毅明、李西民、张宝玺、黄文昆编写的图版说明还是后附由李西民、蒋毅明整理的《麦积山石窟内容总录》中均定为西魏时期洞窟,<sup>[15]</sup>著名的美术史家金维诺先生明确指出第127窟为西魏初年窟,并通过实地的考察,以考古学的层位与打破关系进行比对,指出由于有题记的北魏晚期洞窟第120窟与北魏洞窟第121窟二小窟分别被第127窟打破的情况,得出可信的结论。<sup>[16]</sup>张宝玺先生在进行麦积山石窟壁画研究时,把第127窟界定在北魏晚期至西魏之间。<sup>[17]</sup>傅熹年先生在进行麦积山石窟建筑研究时认为第127窟是西魏时期洞窟。<sup>[18]</sup>项一峰在《麦积山西崖西上区石窟内容总录》中定第127窟为北魏时期洞窟,<sup>[19]</sup>相同的观点也反映在他的相关研究当中。<sup>[20]</sup>近年张宝玺先生在有关论着中再次确认了麦积山第127窟为北魏至西魏时期洞窟,同时又明确标明是“六世纪中”。<sup>[21]</sup>

综观学者们的研究和观点,基本一致认为第127窟为西魏时

期洞窟,部分以北魏晚期至西魏时期的界定,应是受当初中央文化部勘察团的影响,其实当初的断代也只是个初步与大致而已,由于受时间与认识的限制,是可以理解的。而结合金维诺先生详实的研究,以及董玉祥先生的科学分期,还有以上其它学者们的近于一致的意见,我们认为把麦积山石窟第 127 窟定为西魏时期所建洞窟,是可以成立的,这一点也可以从我们本文所讨论的问题中得到更进一步与另一个角度的证明。

首先从洞窟建筑形制上来讲,正如傅熹年先生所研究表明的那样,第 127 窟窟顶雕作横长矩形录顶帐的形式,是“与第 43 窟西魏乙弗后墓窟后室相同”的。<sup>[22]</sup>充分表明第 127 窟与第 43 窟二窟在某些方面的密切之关系,而第 43 窟已明确是为乙弗后之寂陵瘞窟,因此第 127 窟也应与乙弗后有一定之关系。

如果从洞窟修建的规模与豪华程度上来进行分析,第 127 窟是麦积山石窟开凿以来至西魏时期最大的一所洞窟,洞窟内四壁和窟顶画有十分精美的壁画,另外三面之造像也是有雕有塑,整个洞窟显得极为富丽堂皇,如此大规模经营的洞窟,如果没有一定经济力量和足够的人力物力是不可想象,而在当时作为来麦积山的乙弗后和其子秦州地方长官武都王戊是最为可能和适合的洞窟功德主。正如当时的文人庾信撰《秦州天水郡麦积崖佛龕铭》所记其后北周时期大都督李充信建七佛阁一样,<sup>[23]</sup>大窟营建的背景是相同的。

第 127 窟窟内三壁所存造像,其中正壁的一佛二菩萨是为石雕而成,是一铺精致的石刻说法图,中间坐佛高达 1.69 米,两侧的胁侍菩萨也高达 1.22 米,如此高大而精美的大型石雕,在当时的条件下运到最高的洞窟谈何容易,足以表明建窟者的敦厚力量。另外这几身造像的风格与近年在山东青州龙兴寺发现的大致同时期石雕佛教造像<sup>[24]</sup>极为相似,在人物的神情面貌、衣着装饰、雕刻技法等方面,特别需要引起我们注意的是,第 127 窟主佛背光和身

光中的飞天伎乐、化佛、供养人等的题材与表现形式,与青州龙兴寺西魏东魏同类造像几无二样。这一比较的结果也告诉我们一个重要的历史问题,就是西魏时期麦积山佛教艺术与东面的中原固有的佛教艺术紧密相关,也就是说无论是西魏或是东魏的佛教及其佛教艺术均与北魏有不可分割的关系。北魏佛教之兴盛我们早已十分了解,致佛教史者之论证清晰明了,<sup>[25]</sup>而北魏之佛教艺术有著名的大同云冈石窟和洛阳龙门石窟及其它多处石窟寺艺术,也有《洛阳伽蓝记》留给我们关于当时北魏都城洛阳佛寺造像盛极一时之记载。需要注意的是,无论是西魏佛教艺术,还是东魏佛教艺术其源头均来自北魏,政治的分裂并没有割裂文化与艺术的紧密联系。由此看来麦积山第 127 窟的这几身石雕造像,应是从东面中原一带来的工匠所为,而作为与乙弗后有关的洞窟,极有可能就是从长安前来专门为乙弗后建功德窟的工匠所为,而这些工匠又应是原为北魏时佛教艺术的制作者,本身对这一时期最为流行和具有明显时代风格特征的造像烂熟于心,由此便有了第 127 窟这几身石雕像的产生。事实上第 127 窟内左右壁的泥塑造像,只是材料的不同而已,其它与正壁造像是一致的,反映着同样的问题。

若论及壁画,则更是反映出麦积山第 127 窟的特殊性,及其与乙弗后、武都王戊的不可分割的联系。第 127 窟壁画艺术在麦积山石窟艺术中占有极为突出的地位,最为精美和最为恢宏的壁画就保存在这一洞窟,窟内所有的壁面均绘制有相关的壁画。总括起来,麦积山第 127 窟壁画艺术有以下几个方面的特点,而更为重要的是这些特征与我们研究的问题关系密切:

首先在绘画风格上,第 127 窟壁画的技法十分成熟,经营得当,无论是在整体还是局部的表现,均处理得和谐而统一。在着色上也显得丰富多彩又不失相互照应之美。特别应当引起我们注意的是,第 127 窟各幅壁画均是大画面处理,人物事物十分复杂,故

事情节变化多样,画面结构显得十分恢宏大度。还有那在每一幅画面中所表现出来的运动感极强,又疏密有致,把画面中所要表现的情节活灵活现在观者的面前。

其次我们也知道,佛教艺术,特别是佛教壁画或绘画艺术,发展到西魏时期,仍处在初期阶段,并没有完全成熟。特别是在表现大型经变画方面,基本上仍停留在探索尝试阶段。我们在诸如较早的武威天梯山石窟、敦煌莫高窟、永靖炳灵寺、大同云冈石窟、洛阳龙门石窟、以及麦积山,基本上西魏及其之前的题材以诸如本生、佛传、因缘故事、千佛、说法图、尊像等为主,且均表现得较为原始而简单,同时又有一部分仍与西域中亚一带的佛教造像风格有相承之关系。即使在以壁画著称的敦煌莫高窟,大型成熟的经变画也是晚到初唐时期才大量表现于洞窟,隋代的经变画均为小幅或并不完全成熟,如第420窟的窟顶壁画,虽然是为法华经变的情节,但在表现形式上明显没有摆脱之前沿续下来的故事画风格技法的影响。因此应该说麦积山第127窟多幅大型成熟经变画的绘制,是一个极为特殊的现象,也是应当引起我们重视的问题,毫无疑问第127窟的绘画在佛教艺术特别是壁画、绘画艺术史上有着特殊的地位和深远的意义。这些特征,虽然表明麦积山处在东西南北交通要道的十字路口的文化优势,充分显示特殊地理位置的原因。但是有一点应当不为忘记,那就是第127窟的这些重要特点,有一个重要的原因就是强烈地表明了这些绘画粉本与画匠组成来源的特殊性因素,如此伟大而杰出的作品,在当时也只有作为王朝都城的地方才会拥有,一般地方正如我们在其它石窟所见的不是不大有可能存在的。因此再一次表明第127窟的功德主是乙弗后,在西魏时期的麦积山石窟,也只有她才是唯一记载具有如此条件的人物。可以想见得到,当时为了修建乙弗后的功德窟,肯定是从关中长安的皇室工匠中派出一个阵容可观的队伍,而且他们大多又是前朝北魏时期的佛教艺术专家,正因为这样我们才在第

127 窟内看到了十分成熟而精美又极为新鲜的壁画内容。

另外,经过观察,发现麦积山第 127 窟的壁画风格与敦煌莫高窟西魏同时代部分洞窟,特别是有明确造窟纪年题记的第 285 窟在诸多方面可资比较。主要是在绘画风格方面,二地二所同时代洞窟均强烈地表现着在原南朝画风,人物姿态的舒展,画面极强的动感。二窟的飞天伎乐的造型一致,另外那种褰衣博带式的服饰特点也是相同的,窟顶的神怪画在二窟内有同样的表现。莫高窟 285 窟内五百强盗成佛因缘中的官兵与所骑马的装饰,与麦积山第 127 窟内好几处画面中的士兵战马装饰一致,均为鲜卑甲骑具装铠的典型形式。<sup>[26]</sup>还有麦积山第 127 窟内人物部分所戴之冠,也与莫高窟西魏第 288 窟供养人之所戴冠相同,即笼冠。<sup>[27]</sup>再者麦积山第 127 窟顶中心画帝释天,同样的题材在莫高窟西魏第 429 窟内有更为丰富和完美的表现。在洞窟建筑形制方面,麦积山第 127 窟与莫高窟第 285、249 窟也是大同而小异的,均为方形主室,盝顶收形顶,同时窟顶帐形又均是在窟形的基础上,或画或塑的形式表现。莫高窟第 285 窟有明确的题记表明是建成于西魏大统四、五年前后,这一时间也正好与麦积山乙弗后功德窟第 127 窟的修建时间相当,乙弗后是在大统六年被赐死,因此第 127 窟的修建正在进行当中,二者的时间是相当的,作为艺术的变化更应是相一致的,不会有特别大的变化。更甚者,由学者们的研究可知,莫高窟第 285 窟是北魏宗室东阳王元荣为功德主而营建的洞窟,<sup>[28]</sup>同时学者的研究表明,第 285 窟内风格与题材变化突出的窟顶画,还有除西壁之外的各壁壁画的强烈的中原南朝风格,主要的原因是由于元荣从中原带来的新画样与工匠,<sup>[29]</sup>在这一点上是与麦积山第 127 窟乙弗后功德窟的背景相同的,更甚者二者又有着同源的历史,那就是北魏。此外我们必须注意,在上述有关莫高窟西魏有关洞窟中与麦积山第 127 窟可资比较的内容,在莫高窟是新出现的现象,而不是固有的东西,这样无疑增加了我们比较的

可信度。

第 127 窟每一幅壁画均为所见最为早见的或最为成熟的相应题材与绘画品,依次分别叙述如下:<sup>[30]</sup>

正壁涅槃经变。第 127 窟涅槃经变上部中间为佛说法图,一佛二菩萨;整个故事情节是从左向右展开的,左侧依次画释迦临终遗教;释迦仰卧在七宝床上,并为迦叶示现双足;天、人、飞禽走兽俱来劝请释迦莫般涅槃;前来分舍利的各国王子。右侧主要画的争分舍利的战斗,包括有火化、战争、运舍利、起塔供养等情节。下部龕两侧对称构图,画的均为车骑仪仗行进的场面,残破严重,当与押运舍利有关。石窟艺术中出现涅槃经变,早期 2 世纪的犍陀罗浮雕中就已出现,并且这一地区延续了约有三个多世纪,表现的内容情节主要为释迦牟尼涅槃像和其它相关人物。<sup>[31]</sup> 在新疆地区从 4 世纪开始出现,流行至约 7 世纪,在内容与情节上除了继承印度艺术之外,又加入了其它的一些较为复杂的情节。<sup>[32]</sup> 另外在中国其它地方如云冈石窟、麦积山、敦煌莫高窟等处北朝石窟涅槃经变极少,且情节简单。<sup>[33]</sup> 同时以上各处较早的或与麦积山第 127 窟同大约时代的涅槃经变,多数并称不上是经变,只是以突出涅槃造像而已,情节复杂的至多也不过是简单的情节与少数的相关人物的描绘。而敦煌石窟中涅槃经变也同样是只有发展到初唐时期如莫高窟第 323 等窟,才可以与麦积山第 127 窟涅槃经变相媲美。总括以上的介绍发现,不管怎么样,麦积山第 127 窟涅槃经变在艺术成就上如此之高,竟然是石窟艺术发展到初唐时才有同等水平之作品,由此可以想见得到当年绘画第 127 窟壁画的画工的高超技艺,如果不是出自皇室,也必当与中原洛阳等曾为佛教艺术繁盛之地或南朝文化与艺术极为发达的地区,而在西魏时期的秦州麦积山,也只有像乙弗后、武都王戊这样的人物才有如此的条件与实力进行经营。

左壁维摩诘经变。第 127 窟维摩诘经变主要包括有如即对坐



的文殊与维摩诘及其众属,为《问疾品》;中间为施法力散花取笑佛弟子的天女,为《观众生品》;文殊与维摩诘下分别画前来听法的中国帝王与群臣和各在王子,为《弟子品》;另有《香积品》等,下部佛龕两侧残破不清。维摩诘经变在中国石窟艺术中出现,最早见于现存有石窟寺最早记年题记的炳灵寺西秦建弘元年(420)前后开凿的第169窟北壁,画有维摩诘与文殊菩萨像,中间为释迦牟尼佛,具体表现的应是《维摩诘经变》中的“问疾品”画面十分简单原始,是石窟艺术中维摩诘经变的雏形,但却形成了以后大型维摩诘经变的基本构图形式与结构布局。其后北魏时代的维摩诘经变,据贺世哲先生的研究可知,无论是在石窟艺术或造像碑等形式中,均较为简单。<sup>[34]</sup>而敦煌壁画中的维摩诘经变最早则出现于隋代,而且也是规模较小,情节简单,远不比麦积山第127窟维摩诘经变精美与恢宏。敦煌石窟中的维摩诘经变只有发展到初唐时期如莫高窟第220、103等窟时才可以说是与麦积山第127窟维摩诘经变可相媲美。因此可以看出麦积山第127窟维摩诘经变在当时乃至以后较长的时间内,代表了佛教造像艺术维摩诘经变的最高水平。但据画史记载,十分复杂的维摩诘经变也是较早出现,如《历代名画记》卷6记,南朝刘宋时的袁倩始画“维摩诘变一百卷,百有余事,运思高妙,位置无差。”<sup>[35]</sup>由此可知该维摩诘经变一定为十分复杂、内容丰富的经变画,这样就为麦积山第127窟的维摩诘经变找到了理论来源。这种奇特的现象再次表明了第127窟绘画粉本来源的中原南朝特色,当与乙弗后的个人因素不无关系,否则从时间和空间上来讲,当时麦积山出现如此风格与成就的维摩诘经变较难理解。更何况在麦积山北朝石窟中也是存在有传统形式的维摩诘经变如西魏第133窟造像碑上的维摩诘经变,也有属于麦积山石窟富有特色的维摩诘经变形式,即西魏第123窟与北周第4窟的塑像维摩诘与文殊,构成独特的维摩诘经变,而第123窟又与第127窟位置是相近的。因此第127窟新形式新风格维摩

诘经变的出现,必当是外来因素所致,诚如我们前面的分析。

右壁西方净土变。第127窟西方净土变,上部绘有楼阁、殿堂、树木、莲池等,人物众多有一百余身;中间佛殿内为阿弥陀佛与两侧的菩萨弟子等;中间殿前为乐舞;下面横带中画净水,中有莲花水鸟。对于西方净土变,到目前为止我们在佛教造像中所见,在早期北朝时期的净土思想造像如有一些单尊无量寿佛像,炳灵寺第169窟西秦造无量寿三尊龕,敦煌莫高窟北朝洞窟一些画出宝池莲花的说法图,但这些都不是净土变。含义明确的西方净土变在莫高窟出现于隋代洞窟,而内容完整和表现成熟的净土变在莫高窟则是出现于唐代初年洞窟如第431窟。由此可知麦积山第127窟西方净土变也是现存最早又最完整、表现最成熟的净土变。宁强先生在研究中国佛教天国形象时,也认为麦积山第127窟此铺经变画是相当有代表性的作品。<sup>[36]</sup>这种特殊的现象似乎表明其绘画粉本和工匠来源的不同,特别是净土变中的宫殿建筑等无不反映着画家们的开阔眼界,当与皇室有关。

前壁七佛与地狱变。上部画七佛两侧均有菩萨与供养菩萨、比丘、比丘尼。下部门两侧分别画十恶十善图。在七佛中的比丘尼形象,金维诺先生认为可能与乙弗后有关,我们持相同之观点。对于地狱变,由画史可知多出现于唐代,另外我们在敦煌壁画中见到的地狱变也是最早出现于唐代的洞窟。而麦积山第127窟西魏地狱变、十恶十善图的出现并十分成熟的表现和构图、布局以及内容。如此完整而成熟又至为早见的地狱变,也当与窟主人的特殊身份有关,绘画粉本当来自佛教绘画早以发达的洛阳南朝等地。

窟顶藻井帝释天。画中帝释天乘坐龙车,张伞盖,有旌旗飘扬,四周有众多的乘龙飞天围绕;在前方有一天人在众伎乐天围绕下飞行;整个画面以无数的飘带和流云造面强烈的动感,满天飞腾。专家们认为这幅画在诸多方面是与东晋顾恺之画《洛神赋图》十分相似,意在表明此类画的流行。同样的内容在莫高窟同

时代第 249 窟顶也有表现,但内容更为复杂和全面。其它莫高窟第 249 窟顶的壁画内容明显是与莫高窟当时传统的和占主流地位的绘画风格完全不同,明显具有中原南朝的影响,虽然我们并无法完全苟同段文杰先生关于莫高窟第 249 窟顶壁画内容为道教的观点,<sup>[37]</sup>但是先生之对于该洞窟艺术成就等的论述,仍对我们具有很重要的启发意义,表明第 249 窟顶内容为当时敦煌绘画艺术中传自中原南朝色彩的开始。同样麦积山第 127 窟相同内容也有同样的问题,也是由当时专门从长安朝廷来麦积山为乙弗后建功德窟的工匠们的杰作。

正坡、左右坡萨埵太子本生。这是目前为止所见规模最大的一幅萨埵太子本生故事画,当属同类题材之代表作。故事是从左坡开始,转向正坡,再转向右坡,采取顺时针构图方式。详细故事情节是和敦煌莫高窟北周第 428 窟大至相同,但是在表现形式上比前者更加规模大而富有气势,特别是对国王及其宫殿、车行、仪仗等的集中突出描绘,整个壁画虽然是本生故事画,却是超出了传统连环画的表现形式,而走向了经大幅经变画的构图与布局。

前坡睺子本生。这幅画也是佛教石窟现存睺子本生绘画品中内容最为丰富、规模最大的一幅,最有代表性的作品。整个画面分为右、中、左三段,分别顺序画中王出行、狩猎、误射睺子、睺子诉说、国王至盲父母处、盲父母大恸等情节。在敦煌石窟西魏、北周及隋代洞窟和云冈石窟北魏洞窟中的同类题材,在画面规模和表现气势方面均不及麦积山第 127 窟。

上面的分析告诉我们一个十分重要的历史事实,那就是无论是第 127 窟内的哪一铺经变画,在同类题材中,均在中国佛教艺术占有十分重要的地位,有相当一部分甚至是此前此后的代表作,多数又是石窟艺术中某一方面的源头。这些都又与当时麦积山石窟艺术的一般现象格格不入,表现出一种新的样式的出现。而这种特殊的现象在当时的麦积山,也只有正在此生活的乙弗后才是最

佳人选。也就是说只有她才可以为麦积山的佛教艺术带来如此彻底的变化和新鲜的气息。

为了说明我们的问题,下面拟从另一角度进行讨论:

作为一所洞窟,整个洞窟壁画各部分之间是有一个统一的规划与指导的,也就是说该洞窟壁画是经过严密的设计与布局的,并不是随意的组合,而是强烈反映和突出表现功德主乙弗后与武都王戊的个人特色或二人之间的特殊关系。也就是我们也必须承认第127窟内各壁画之间在思想意义上是有一个统一和相互联系组合的关系,而不是各自独立地存在着的单一画面。对于洞窟进行个案考察,在方法上当然也是要注意的,是与以往的传统的单一图像的考察相似而有所区别的,因为这样毕竟是一个全方位多角度的思考,要上下左右的联系。这种进行佛教艺术的研究,现任美国芝加哥大学美术史系著名的美术史专家、华裔学者巫鸿教授有着自己极为精辟的见解和指导性意义的论述:“这种方法概括为‘建筑和图像程序’(architecturalandpictorialprogram)的研究。……简而言之,其基本前提是以特定的宗教、礼仪建筑实体为研究单位,目的是解释这个建筑空间的构成以及所装饰的绘画和雕塑的内在逻辑。……根据这种方法,研究者希望发现的不是孤立的艺术语汇,而是一件具有历史意义的完整作品。”“大部分装饰有绘画和雕塑的敦煌石窟都可以看作是这样的‘作品’(work)。每一个石窟均经过统一设计:哪个墙面画什么题材,作什么雕塑,肯定在建造时都是有所考虑的。这种内在而具体的‘考虑’是这些石窟‘历史性’(historicity)所在。但是如果把石窟的建筑空间打乱,以单独图像为基本单位作研究的话,石窟的这种历史性就消失了。”<sup>[38]</sup>笔者在这里介绍巫鸿先生的论述的目的是十分明确,意在想通过我们的介绍和尝试,进而推动佛教石窟研究的新篇章。在我们的理解是,巫鸿先生所倡导的思路与研究方法,也就是在佛教石窟研究中的多种学科方法的综合运用,亦即为历史学、文献学、考古学、

图像学、美术史等的全方位考察分析,以期最终解释洞窟的“历史与图像意义”,也就是“确定所体现的特殊建筑和图像程序(或称‘样式’)的特点和内涵,并思考这种样式产生的原因或传入敦煌的社会、政治、宗教背景。”<sup>[39]</sup>概括地来讲就是意在通过对第127窟所有内容的综合作为一个统一整体的思考,以期确定第127窟是为乙弗后功德窟的史实,进而恢复历史的本来面貌,也是对第127窟以至天水麦积山北朝石窟艺术从另一个特殊的视角的观察,把握石窟艺术的另一条脉搏,即思想内含和社会层面上的意义。

就这种思路与方法出发,下面让我们借张宝玺先生的示意图,具体来分析一下麦积山第127窟的图像的“历史性”,以期用此方法进一步揭示麦积山第127窟是为乙弗后功德窟的可能性:

一进入洞窟,首先进入视线的是正壁的涅槃经变。在洞窟的中心位置画上表现与“涅槃”思想有关的内容,极有可能是与功德主乙弗后被赐死有关。如果这种推测不误的话,说明洞窟壁画主要是在乙弗后死后由武都王戊发心主持营建的,武都王把对母后乙弗后的死的怀念曲折地通过佛教涅槃思想来表达。这一点或者也是可以从该幅涅槃经变画本身的特征得到说明,我们在壁画中发现大量的和最为精彩的情节是表现八王争分舍利之事,无非意在寓意对乙弗后的怀念之情。

其次便是右壁的西方净土变,较好理解,就是希望母后死后能往生西方净土,永得安乐。壁画中表现天国净土思想的如宫殿、侍从、乐伎、净水池、莲花、树木等各种美好的事物,应有尽有。当然乙弗后能生活在这样的地方,当是作为武都王戊最大的心愿。

维摩诘经变,其中有一处特殊的现象应当加以注意,那就是在壁画中把“观众生品”中表现天女戏弄舒舍利弗之事画得非常突出,一形象极为飘逸洒脱的天女位于主要人物维摩诘与文殊的中间,似人特意表现之意,或许这一天女就是乙弗后的象征。是武都

王戊再次提高母后地位,与表达怀念之情的又一次曲笔。

地狱、十恶十善图,是以“劝恶行善”思想,要求人们的行为规范。一则表达仍然希望乙弗后升入天堂的愿望,另一方面也可能是表示乙弗后在生前善良而多行好事,因此在死后仍然在要求人们。

窟顶帝释天,帝释天是三十三天的最高统治者,是一种权力的象征。另外壁画中形式是以中国传统的东王公乘龙车来表现,一则更加突出权力的象征意义,另一方面我们必须注意到,壁画中并不是如莫高窟第249窟等一样同时也画出帝释天妃,即西王母的形象,而是在帝释天的前面画一飞行的天人,女性形象。这种画法很有可能就是绘画者要表达的是当今帝王与王后,即文帝与乙弗后,但是由于乙弗后早已被帝后称号,因此无法一起表现,因此也只有单个画出帝王形象,而把帝后以曲折的方式加以表达。

萨埵太子舍身饲虎本生故事画的绘制,寓意也是十分明确,在这里把乙弗后的死看成是一种“舍身饲虎”的精神,同时也是寓意乙弗后将成佛果。另外注意到“萨埵太子”,联系到当时的太子与武都王戊,是不是也有特别之意思。

睽子本生,突出表现的是洞窟的实出资者武都王戊个人的功德,即强调一个“孝”字,在这里武都王戊以儿子的身份,表达了对母后的孝敬与怀念。还有我们也注意到该铺画面中的特别之处,即睽子变中没有表现出睽子复活与盲父母复明的情节的原因,有可能是在表达对母后之死的悲愤与不平,也从侧面表达了对父皇逼杀乙弗后的不满。

联系到乙弗后之死的社会背景,回过头来再考察第127窟壁画内容时,有一个很有意思的现象,即综观第127窟洞窟壁画,有以下几个方面的突出特征:

一是在洞窟壁画中有几处突出表现女性的画面,如窟顶帝释天前之天人、维摩诘经变中之天女、七佛中之女尼。这些都是一种

以曲折表达的方式,反映对乙弗后本人的怀念。

二是在洞窟几幅画多有表现中国帝王的情节与内容,如维摩诘经变中前来听法的中国帝王与大臣侍从,涅槃经变中来分舍利的各国王与随从,萨埵太子舍身饲虎本生中的国王,睺子本生中的国王,既是地狱变中也有帝王图,而且这些国王多是以出行图的形式出现,场面十分壮观,这种情景并不是一种简单的巧和,而就是是洞窟功德主的一种特意的按排,似乎表明了一种强烈的忠孝报国思想,是与乙弗后之死有异曲同工之妙。另外要画出这样的绘画的画匠,绝不会是一般的工匠,必当是来自朝廷有亲身经历或亲眼所见的工匠所为,进一步佐证了我们前面对壁画粉本和工匠来源讨论之正确性。

综上所述,作为总结,我们初步认为麦积山第127窟当是乙弗后功德窟,而洞窟主要的主持营建者是乙弗后之子、秦州刺史武都王戊,洞窟内的所有内容有一个明显的主题,就是对乙弗后之死的深切怀念,是与当时的社会历史背景密切相关,由此我们也看到了佛教洞窟营建强烈反映社会历史现实的一面。这一点也是北魏皇室在云冈石窟和龙门石窟等处兴建佛教石窟的一个主要表现形式,均在石窟中强烈反映世俗社会皇室贵族的人物事情,如有著名的云冈石窟北魏大窟造像分别为为北魏皇帝的象征与代表,云冈石窟在当时实际上是为北魏王室的皇家石窟,应和了北魏有帝王“即当今如来”和“拜天子乃礼佛”的说法,石窟中的佛即为皇帝的象征。这种习俗与做法沿续在后来开凿的洛阳龙门石窟中,如有学者对“皇甫公窟”的研究表明,该窟是由北魏孝明帝与其母胡灵太后为代表的胡氏家族与皇甫家族经过多年经营而成的洞窟,洞窟中表现的是“君权神授”的政治内涵,其中之造像也是为与之相关的重要人物的反映与表现。<sup>[40]</sup>这种情况在后来的巩县石窟中也有浓郁之表现,麦积山西魏洞窟艺术同样受其影响,其中以第127窟最为明显,也最具代表性意义。

在基本确认了乙弗后在麦积山的瘞窟和功德窟,洞窟窟内的艺术内容,及其所反映的思想主题并社会历史背景之后,作为一点补充,也是合理的逻辑推理:麦积山第43窟和第127窟作为当时在特殊情形下为乙弗后所建的洞窟,特殊的题材与来源,还有特殊的画工成份等,这些必将对麦积山同时代及其后的石窟艺术产生深刻之影响,也就是说与乙弗后有关的社会历史在麦积山的活动,无疑会对麦积山石窟艺术活动带来一些新的现象和因素,也是学者们所较为共同一致的认识,而这些新内容的源头又是与中原洛阳长安等地密不可分,特别是对这些地区的现存石窟等佛教造像艺术的全面考察,以及相关文献画史资料等的记载,和对于一些当时著名画家的考察,联系到麦积山西魏及其以后石窟艺术的发展特征,或许为我们研究麦积山石窟的发展变化及其在佛教石窟艺术研究中的地位等相关课题意义重大。

### 注 释

[1]金维诺《麦积山石窟的兴建及其艺术成就》,天水麦积山石窟艺术研究所编《中国石窟·天水麦积山》,北京:文物出版社,1998年,第165页。

[2]此二碑现均藏于麦积山石窟艺术研究所。

[3][梁]慧皎《高僧传》卷11《释玄高》,《大正藏》第50册,第397页。

[4]邓健吾《麦积山石窟的研究及早期石窟的两三个问题》,《中国石窟·天水麦积山》,第223页。

[5]李西民《论麦积山石窟艺术史上的六个高潮》,天水麦积山石窟艺术研究所编《石窟艺术》,西安:陕西人民出版社,1990年。

[6]李西民《论麦积山石窟艺术史上的六个高潮》,天水麦积山石窟艺术研究所编《石窟艺术》,西安:陕西人民出版社,1990年,第77页。

[7]洪毅然《西魏文皇后乙弗氏“寂陵”遗址蠡测》,天水麦积山文物保管所、麦积山艺术研究会编《麦积山石窟资料汇编》(初集),1980年3月。

[8]彭金章、王建军《敦煌莫高窟北区石窟》第一卷,北京:文物出版社,



2000年。

[9] 阎文儒《麦积山石窟的历史、分期及其题材》，阎文儒主编《麦积山石窟》，兰州：甘肃人民出版社，1983年，第20、21页。

[10] 金维诺《麦积山石窟的兴建及其艺术成就》，《中国石窟·天水麦积山》，第165—180页。

[11] 麦积山石窟勘察团《麦积山石窟内容总录》，《文物参考资料》1954年第2期。另见天水麦积山文物保管所、麦积山艺术研究会编《麦积山石窟资料汇编》（初集），1980年3月，第43、44页。

[12] 阎文儒主编《麦积山石窟》，兰州：甘肃人民出版社，1984年。

[13] 董玉祥《麦积山石窟的分期》，《文物》1983年第6期，第18—30页。

[14] 李西民《论麦积山石窟艺术史上的六个高潮》，天水麦积山石窟艺术研究所编《石窟艺术》，西安：陕西人民出版社，1990年。

[15] 天水麦积山石窟艺术研究所编《中国石窟·天水麦积山》，北京：文物出版社，1998年，第238—240、286页。

[16] 金维诺《麦积山石窟的兴建及其艺术成就》，《中国石窟·天水麦积山》，第165—180页。

[17] 张宝玺《麦积山石窟壁画叙要》，《中国石窟·天水麦积山》，第190—200页。

[18] 傅熹年《麦积山石窟所见古建筑》，《中国石窟·天水麦积山》，第201—218页。

[19] 项一峰《麦积山西崖西上区石窟内容总录》，《敦煌研究》1998年第2期，第69页。

[20] 项一峰《〈维摩诘经〉与维摩诘经变——麦积山127窟维摩诘经变壁画试探》，《敦煌学辑刊》1998年第2期，第94—102页。

[21] 张宝玺《甘肃石窟艺术壁画编》，兰州：甘肃人民美术出版社，1997年。

[22] 傅熹年《麦积山石窟所见古建筑》，《中国石窟·天水麦积山》，第212页。

[23] 《庾子山集》卷12，另见范资《玉堂闲话》，《太平广记》卷397。

[24] 中国历史博物馆、北京华观艺术品有限公司、山东青州市博物馆《青州龙兴寺出土佛教造像精品》，1999年。

[25] 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，北京：北京大学出版社，1998年。

[26] 杨泓《敦煌莫高窟壁画中军事装备的研究之一——北朝壁画中的具装铠》，《1983年全国敦煌学术讨论会文集·石窟艺术编（上）》，兰州：甘肃人民出版社，1985年。

[27] 段文杰《敦煌壁画中的衣冠服饰》，《段文杰敦煌艺术论集》，兰州：甘肃人民出版社，1994年，第252页。

[28] 贺世哲《敦煌莫高窟第285窟西壁内容考释》，《敦煌石窟研究国际讨论会文集·石窟考古编》，沈阳：辽宁美术出版社，1987年，第350—382页。

[29] 段文杰《敦煌早期壁画的风格特点与艺术成就》，《段文杰敦煌艺术论集》，兰州：甘肃人民出版社，1994年，第66页。

[30] 关天麦积山127窟壁画研究请参见张宝玺《麦积山石窟壁画叙要》，《中国石窟·天水麦积山》，第190—200页；《甘肃石窟艺术壁画编》，兰州：甘肃人民美术出版社，1997年。

[31] [日] 宫治昭著、金申译《犍陀罗涅槃图的解读》，《敦煌研究》1996年第4期。

[32] 贾应逸《克孜尔与莫高窟的涅槃经变比较研究》，新疆龟兹石窟研究所编《龟兹佛教文化论集》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1993年。

[33] 贺世哲《敦煌壁画中的涅槃经变》，敦煌研究院编《敦煌研究文集·石窟经变篇》，兰州：甘肃民族出版社，2000年，第68—126页。

[34] 贺世哲《敦煌壁画中的维摩诘经变》，敦煌研究院编《敦煌研究文集·敦煌石窟经变篇》，兰州：甘肃民族出版社，2000年，第8—67页。

[35] [唐] 张彦远《历代名画记》卷6。

[36] 巫鸿、宁强《早期中国艺术中的天国形象》。

[37] 段文杰《道教题材是如何进入佛教石窟的》，《段文杰敦煌艺术论集》，第318—334页。

[38] 巫鸿《敦煌323窟与初唐佛教》。

[39] 巫鸿《敦煌323窟与初唐佛教》。

[40] 顾彦芳《皇甫公窟三壁龛像及礼佛图考释》，《敦煌研究》2001年第4期，第84—91页。

# 麦积山石窟第 76 窟建窟时代考

郑炳林

花平宁

(兰州大学敦煌学研究所) (麦积山石窟艺术研究所)

麦积山石窟第 76 窟是麦积山诸石窟中最早开凿的石窟之一，时间稍晚于第 78 窟和第 74 窟，根据学术界的研究成果，第 78 窟是北魏早期或者十六国时期开凿的石窟，而 76 窟按照石窟的艺术风格应当是十六国石窟向北魏石窟风格过渡时期的石窟。关于麦积山石窟第 76 窟的研究，最权威的成果就要算金维诺先生的《麦积山石窟的兴建及其艺术成就》一文提出的看法，弘始九年(407)所建，是南燕主慕容德迎其母妻东归之际命人所开的石窟，主要根据是第 76 窟主尊佛座前正面铭记。如果金先生的研究确切无误的话，那么麦积山石窟第 76 窟就是这一石窟群断代的标准石窟，对研究麦积山石窟意义重大。笔者于 2001 年 12 月中旬在麦积山石窟考察期间，在项峰、屈涛二先生及林梅女士的陪同下再次详细参观考察了这个石窟及其主尊佛座正面铭记，发现有一些值得我们研究的问题，主要是金先生对这个铭记的释读还有进一步探讨的余地，特别是“燕”字的辨识我们还不能苟同。经过我们的研究并结合当时的历史情况，我们认为麦积山石窟第 76 窟的开凿与南燕主慕容德无关，很可能与在陇南地区建立政权并一度管辖天水的仇池国有关，是仇池管辖天水时期开凿的石窟。现在我们将自己的看法提出来，希望得到学术界有关专家的批评指正。

## 一、麦积山石窟第 76 窟的研究状况与问题

关于麦积山石窟的研究影响最大是金维诺先生于《中国石窟·天水麦积山》中发表的相关论文,是系统的关于麦积山石窟的研究。为了便于论述和了解金先生的研究要点,我们将金先生的论述引用如下:

值得注意的还有第 76 窟,1953 年勘察团未能攀上此窟,只从望远镜里窥视到其中有一佛二菩萨造像,定为魏窟。这是一个 1 米见方的小窟,除主尊佛像与左、右壁二菩萨外,壁上部有小龕一周,内皆为坐佛。壁下部尚有影塑供养人数身。窟顶之壁画飞天尤翠丽如新。在主尊方形佛座前面有铭记。表层只有墨线长条空格,已不见字迹(或者是重修时尚未来得及题铭)。在中央剥蚀部分露出底层铭记二行:

南燕王安都侯□□□

姬□□□后□造……

按南燕未曾领有秦州,麦积山如何竟出现南燕题铭,颇值得玩味。根据历史记载:慕容德隆于隆安二年(公元 398 年)正月率户四万徙台,称燕王,统府行帝制,改后燕永康三年为元年。次年慕容德引师而南,进据琅邪、莒城,北入广固,即皇帝位于南郊,又改元为建平元年,是为南燕。慕容德在前秦时就任过张掖太守。其兄慕容纳为广武太守,去职后,与母公孙氏就弟德家于张掖。慕容德从苻坚南征,曾留金刀于母处。后慕容纳和德的儿子都被张掖太守苻昌杀害,公孙氏与纳妻段氏得到狄掾呼延平的救助逃入羌中。段氏于羌中生慕容超。慕容超后娶呼延平女,并随凉州民徙于长安,变姓改名后,逃归南燕,于建平五年到达广固,见到叔慕容德“呈以金刀,具宣祖母临终之言”,被封为北海王,拜侍中、骠骑大将

军、司隶校尉，开府置佐吏。十一月德立超为太子。德死，超即皇帝位，改建平六年为太上元年（公元405年）。慕容超由于母亲段氏和妻子呼延氏仍在后秦，于是在三年（公元407年）七月遣中书令韩范聘秦。姚兴许还超母妻。八月秦使兼员外散骑常侍韦宗还聘。超北面受诏，复遣仆射张华、给事中宗正元入长安，送太乐伎一百二十人。姚兴大悦，还超母妻，十月慕容超遣征虏将军公孙五楼率骑二千迎于境上。超亲率六官迎于马耳关。四年正月大赦。尊父北海王为穆皇帝，母段氏为皇太后，居长乐宫，妻呼延氏为皇后。

根据以上记载，说明南燕确曾数度报聘于后秦，遣使称藩。铭记称“南燕主安都侯”，安都侯可能为后秦所册封。例如：弘始三年（公元401年）凉王吕隆遣使请降于秦，拜为镇西大将军、凉州刺史、建康公；弘始四年秦拜秃发傉檀为车骑将军、广武公；拜北凉沮渠蒙逊为镇西将军、沙州刺史、西海侯；拜西凉李暠为安西将军、高昌侯；赫连勃勃奔于秦州，亦拜为安北将军、五原公；弘始十一年（公元409年）秦遣使册拜譙纵为大都督、相国、蜀王；弘始十三年（公元411年）拜西秦乞伏乾归都督陇西、岭北杂胡诸军事、征西大将军、河州牧、单于、河南王。可知南燕称藩于秦，慕容超并北面受诏，同样会受册封。而安都侯封地适在燕领地。汉时文帝四年封齐悼惠王子志为安都侯，安都城当在齐境内。张守节《史记正义》称，安都故城在瀛州高阳县西南三十九里，则属涿郡。涿郡在三国魏黄初中改名范阳。慕容垂曾封慕容德为范阳王。后秦可能亦因之封慕容超为安都侯。故有“南燕主安都侯”之称。这正符合在后秦境内题铭不得不写秦封号的状况。

第76窟题虽剥蚀不全，但主要字迹已可显示其内容为南燕主安都侯妻□□姬的造像铭。弘始九年（公元407年）慕容超遣使迎母妻国，其妻呼延氏在行将东归之际，命人开龕还

愿,按当时情况,亦在情理之中。所以后秦佛教胜地麦积山出现南燕主安都侯妻室造像铭,并非偶然,南燕王慕容超有安都侯封号亦可补史籍之未祥。

麦积山第76窟底层铭记既有南燕题铭,此窟当建于弘始九年。但窟中造像与壁画曾经后代重新妆奁。现存壁画供养人部分尚涂有灰浆,似准备重绘,与台座铭记被涂尚未及重题一样。窟顶莲花藻井,四周伎乐飞天一周,色彩明丽,似为北魏晚期所绘。从中部莲心仍可见到底层原有莲花较偏后,重绘时莲心移向前部。此窟虽经重修,但窟内布局以及主要造像仍可窥见初见时之形制。此窟建于弘始九年(公元407年),又早于炳灵寺建弘(公元420年)龕十三年。这一题铭的发现,不仅证实麦积山确实创建于十六国姚秦时期,史称“六国共修”盖亦有所据,而且对于佛教造像形制的发展,又提供了新的研究资料。<sup>[1]</sup>

金维诺先生对麦积山第76窟的判定主要根据窟中题铭,但是金先生并不完全对这一看法肯定,因此在注文中说:“关于麦积山第76窟‘南燕主安都侯’题铭及全窟之供养人题记,均待进一步研究,在此不过作初步推测,以引起注意。希望今后能配合放射性碳素年代测定等科技方法加以印证。”表现了老一代从事学术研究的严谨态度和审慎作风。

金先生的观点在麦积山石窟研究中产生了很大影响力,为学术界研究第76窟所采用。如《中国石窟·天水麦积山》蒋毅明、李西民、张宝玺、黄文昆等撰写的图版说明中,就采用了金先生的观点:“第76窟位于第74窟左上方,是一个1米余见方的小窟。正壁须弥座上塑坐佛一身,着通肩袈裟,禅定印,面形略方。二胁侍菩萨在左右两壁,高0.80米,已不纯是北魏早期胁侍菩萨一手抚胸前、一手伸直下垂的刻板僵硬的姿态,而增加了动作的变化,尤其胯部稍稍向侧方的扭动,丰富了形体轮廓的曲线。正壁两侧

上部小龕四个,现存塑像均坐佛。左壁上部小龕三个,右壁上部小龕四个,两壁前部又有小龕各两个,全窟共计小龕十三个,其中泥塑坐佛均为禅定相。正壁佛座前面曾剥出底层造窟铭记,据金维诺先生识读,铭文起首有‘南□(燕)□(主)安都侯’六字。这一铭记曾被涂盖,现表层白地上画有栏格,但未书写。显然此窟经过重修,由窟内形制和布局的早期形式和现存造像表现出的较晚期的因素之间的矛盾状况,也可得到证明,其建窟的时间也许可以追溯到很早。”<sup>[2]</sup>另外在刘建华《义县万佛堂石窟》第五章之四南燕佛教中肯定了407年左右慕容超妻呼延氏在麦积山第76窟造像的真实性:“石窟中还发现有超母、妻崇佛的实例。1986年,著名美术史专家金维诺先生在甘肃麦积山第76窟正壁佛座上发现了一则重要的题记,即‘南燕主安都侯□□□姬□□白前□后造……’,金先生考证此南燕主即为慕容超。晋义熙三年(公元407年),超母、妻仍在秦,超遣使去秦请之,秦王姚兴责超称藩,求太后伎。超为救母、妻,‘暂降大号,以申至孝之情,权变之道,典谟所许’,并献给姚兴太伎120人。姚还其母、妻,厚其资礼而遣之,超亲率六宫迎于马耳关。公元408年超立其母段氏为皇太后,妻呼延氏为皇后。由此推之,段氏、呼延氏在麦积山开龕造像的时间,正是超妥协称藩于姚兴之际,即公元407年。超母、妻敬造佛像,以佑平安。”<sup>[3]</sup>温玉成先生也赞同这种看法:“据张锦秀执笔的《麦积山石窟志》介绍,‘此则题记上,原有一层白粉。’从而可判断:第76号窟经后人改造过,原题记也被覆盖过。仇池杨难当被北魏封为‘大秦王’,而北魏人称之为‘南秦王’。后秦姚兴称慕容超为‘南燕’是可能的;而流落于后秦的慕容超妻呼延氏用南燕自称,也顺理成章。”<sup>[4]</sup>这种论断基本上就成了定论。

我们从金先生的研究思路和资料根据,有很多地方还有待于进一步的研究的余地。第一,慕容超及其祖母、母曾生活在广武、羌中和凉州,虽然羌中距天水较近,并不在天水,后从凉州归后秦,

没有记载他们生活在秦州,所以东归之际没有必要舍近求远,到后秦西部边疆造窟纪德。第二,安都作为地名出现于汉代,仅一度是南燕所管辖,在弘始年间慕容超东归时期已经不在南燕管辖范围,所以不应当封慕容德为安都侯,实际上慕容德在此前已经称王称帝,不可能接受后秦安都侯之封。而慕容超时为迎归母妻接受后秦封号,也不可能是侯最小也是公。第三,407年前后,秦州是仇池杨氏政权的一个护军镇,属于仇池政权的管辖的范围,慕容超妻呼延氏没有任何理由,也不可能到仇池管辖的秦州命人开龕建窟。所以麦积山石窟第76窟可能与南燕无关,而与当时曾经管辖过秦州的西秦或者仇池有关。

## 二、麦积山石窟第76窟题铭内容考证

麦积山石窟第76窟主尊佛座正前题铭记载内容经过我们仔细辨认可以释读为:“南□主安都侯□右谕□俊敬造。”显然“燕”字是无法辨认的字,所以不能肯定就是南燕主。而“南□主”,有可能是南秦主。这样以来麦积山石窟第76窟的开凿很可能与仇池或者西秦政权有关。

西秦乞伏氏曾经管辖过秦州。乞伏国仁于孝武帝太元十年(385)自称大都督、大将军、大单于、领秦、河二州牧,建元曰建武。置武城、武阳、安固、武始、汉阳、天水、略阳、涇川、甘松、匡朋、白马、苑川等十二郡。天水是西秦十二郡之一,表明西秦一度管辖过天水。<sup>[5]</sup>到乞伏乾归是苻登封他为河南王领秦梁益凉沙五州牧,天水很可能也在西秦的管辖范围。后来氏王杨定率四万步骑来伐,乞伏乾归用秦州牧乞伏益州领兵拒之,杀杨定之后,尽有陇西、巴西之地。<sup>[6]</sup>也说明西秦时天水是管辖范围。此后不久天水为姜乳袭据,西秦失去了对天水的管辖权。乞伏氏一般称西秦王,与题铭之南□主无关。



后秦对秦州的管辖。南秦州的出现是在前秦时期,371年前秦派兵攻仇池,“西县侯雅进攻仇池,杨统帅武都之众降秦。篡惧,面缚出降,雅送篡于长安。以统为南秦州刺史;加杨安都督南秦州诸军事,镇仇池。”胡三省注:“秦置秦州于上邽,仇池在其南,故置南秦州。”<sup>[7]</sup>373年“王统为南秦州刺史,镇仇池。”<sup>[8]</sup>385年南秦州刺史是杨璧,秦州刺史是王统,直到386年还是王统管辖秦州。386年“九月,王统以秦州降于后秦。后秦主苻以姚硕德为使持节、都督陇右诸军事、秦州刺史,镇上邽。”《晋书·姚苻载记》记载基本相同,太元十一年(386)姚苻即皇帝位于长安,“苻如安定,击平凉胡金熙、鲜卑没奕于,大破之。遂如秦州,与苻坚秦州刺史王统相持,天水屠各、略阳羌胡应苻者三万余户,统惧,乃降。……拜弟硕德都督陇右诸军事、征西将军、秦州刺史,领护羌校尉,镇上邽。”“苻复如秦州,为苻登所败。”《晋书·姚兴载记》记载安南金熙等叛军兵败,“熙闻兴将至,率户二千奔秦州。”“初,上邽姜乳据本县叛,自称秦州刺史。硕德进讨之,乳率众降。以硕德为秦州牧,领护东羌校尉,镇上邽。”“魏人袭没奕于,于弃其部众,率数千骑与赫连勃勃奔于秦州。……使没奕于权镇上邽。”396年“秦陇西王硕德攻姜乳于上邽,乳率众降。秦以硕德为秦州牧,镇上邽;征乳为尚书。”<sup>[9]</sup>后不久以没奕于镇高平,又以姚硕德镇上邽。义熙二年(406)“赫连勃勃杀高平公没奕于,收其众以叛。”鲜卑没奕于是后秦高平公,镇高平,后被赫连勃勃杀于高平川。很显然,407年前后,秦州的管辖权是在后秦手中。但是在390年前后一度失去。

夏赫连氏政权也对秦州进行过短期的管辖。416年夏赫连勃勃帅骑四万攻取上邽,杀秦州刺史姚军都及将士五千余人,因毁其城。<sup>[10]</sup>这里是说赫连氏占领了上邽还是仅仅毁掉上邽城而已,还有待研究。427年北魏与夏军战,“夏主不及人城,遂奔上邽。”<sup>[11]</sup>当时赫连定与北魏奚斤战于长安,“定闻统万已破,遂奔上邽。”奚

斤上言称“赫连昌亡保上邽，鸠合余烬，未有蟠据之资，灭之为易。”<sup>[12]</sup>428年北魏平北将军尉眷攻夏主于上邽，夏主退屯平凉。<sup>[13]</sup>431年赫连定被吐谷浑灭亡，秦州被仇池杨氏占据。

仇池杨氏曾经管辖过秦州。杨初时称藩于晋，永和十年封天水公；杨国时桓温表为秦州刺史；晋太和三年以杨世为秦州刺史；晋简文帝时封杨纂为秦州刺史。苻坚死后，杨定时晋孝武帝以为秦州刺史，登国四年（389）杨定攻取陇城、冀城，杀后秦将姚常，“定自称秦州牧、陇西王；秦因其所称而授之。”十月苻登以杨定为左丞相、都督中外诸军事、秦梁二州牧，<sup>[14]</sup>“遂有秦州之地”。<sup>[15]</sup>太元十五年（390）：“其年，进平天水、略阳郡，遂有秦州之地，自号陇西王。”直到394年十月杨定被西秦所败，“乾归于是始有陇西之地。”胡三省注：“乞伏始得秦州。”<sup>[16]</sup>同年杨盛时自号征西将军、秦州刺史、仇池公，“分诸氐羌为二十部护军，各为镇戍，不置郡县。遂有汉中之地，仍称藩于晋。天兴初，遣使朝贡，诏以盛为征南大将军、仇池王。”<sup>[17]</sup>从此以后，天水就成为仇池国二十部护军镇之一，由仇池杨氏直接管辖。刘裕封杨盛为武都王，杨玄时号秦州刺史武都王。始光四年晋封杨玄为征南大将军、都督、梁州刺史、南秦王。从此以后仇池王就有了南秦王的称号。

432年杨难当“以其子顺为秦州刺史，守上邽。”436年“赫连定之西迁也，杨难当遂据上邽。”这里显然是追记，赫连定的西迁时间，发生在431年六月，准备西渡黄河进入河西地区，结果被吐谷浑所灭。那么杨难当取得上邽的时间是在431年。北魏封杨难当为领护西羌校尉、秦梁二州牧、南秦王。“太延初，难当立镇上邽，世祖遣车骑大将军、乐平王丕等督河西高平诸军取上邽，又诏谕难当，难当奉诏摄守。”刘宋刘义隆遣裴方明攻仇池，“难当为方明所败，弃仇池，与千余骑奔上邽，世祖遣中山王辰迎之赴行宫。”<sup>[18]</sup>太延二年（436）七月“赫连定之西也，杨难当窃据上邽。”九月“难当奉诏摄上邽守。”太延五年（439）“庚寅，以故南秦王世

子杨保宗为征南大将军、秦州牧、武都王，镇上邽。”<sup>[19]</sup>太平真君三年(442)闰四月“刘义隆龙骧将军裴方明、梁州刺史刘康祖寇南秦，南秦王杨难当败，奔于上邽。六月丙戌，难当朝于行宫。”上邽为北魏直接管辖。从登国四年(389)起仇池管辖天水起，到太平真君三年(442)，管辖天水地区54年，而这一时期正是麦积山石窟佛教造像艺术从西秦向北魏的转型时期，仇池杨氏政权在这样长的时间里，不可能在麦积山石窟无所建造。

仇池国曾经称之为南秦。《魏书·氏传》记载：“正光中，尚书右丞张普惠为行台，送租于南秦、东益，普惠启公熙俱行。至南秦，以氏反不得进，遣公熙先慰氏。”表明仇池地区北魏时期称之为南秦，仇池王经常被封为南秦州刺史。杨弘被封“都督、南秦州刺史、征西将军、西戎校尉、武都王。”弘子“集始后朝于京师，拜都督、南秦州刺史、安南大将军、领护南蛮校尉、汉中郡侯、武兴王。”杨绍先时“拜都督、南秦州刺史、征虏将军、汉中郡公、武兴王。”<sup>[20]</sup>《周书·异域传上》记载仇池地区亦为南秦州，赵昶平定了杨氏后，周太祖以赵昶“行南秦州事”。事见《周书·赵昶传》：大统十五年“时属军机，科发切急，氏情难之，复相率谋叛。昶又潜遣诱说，离间其情，因其携贰，遂轻往临之。群氏不知所为，咸来见昶。乃收其首逆者二十余人斩之，余众遂定。朝廷嘉之，除大都督、行南秦州事。”表明在整个北朝时期，始终把仇池地区称作南秦州。但是《南史·夷貊传下》记载作北秦州：“文洪死，以族人集始为北秦州刺史、武都王。梁天监初，以集始为持节、都督秦雍二州诸军事、辅国将军、平羌校尉、北秦州刺史、武都王。”南朝之所以称仇池为北秦州，是南朝在汉中设立有南秦州，并把秦州以西吐谷浑管辖的地区称之为西秦州。我们是否可以这样看，南秦州或者南秦是北朝对仇池的称呼。南□主，释读作南燕主还不如释读作南秦主更贴切。同时我们还从文献记载中得知，仇池杨氏在接受中原封号时，同时既封王，又封公或者侯。

仇池杨氏政权接受北朝封号中就有南秦王,先后有杨玄、杨难当被北魏南秦王。南秦州或者南秦称呼的出现是从北魏始光四年,根据《北史·氏传》记载:“始光四年(427),太武帝遣鸿胪公孙軌拜为征南大将军、督梁州刺史、南秦王。玄上表请比内蕃,许之。”《北史》卷3《魏本纪二》记载延和二年(433)八月“戊午,诏兼大鸿胪卿崔曷持节拜征虏将军杨难当为征南大将军、仪同三司,封南秦王。”三年正月“丙辰,南秦王杨难当克汉中,送雍州流人七千家于长安。”439年杨保宗投奔北魏,三月“庚寅,魏主以保宗为都督陇西诸军事、征西大将军、开府仪同三司、秦州牧、武都王、镇上邽,妻以公主。”<sup>[21]</sup>太平真君三年(442)杨难当归魏。这样以来基本可以确定天水麦积山石窟第76窟创建于427年到442年之间的十六年间。根据史籍记载从427年开始称南秦王,因此第76窟应当在这十六年中。但是杨玄没有管辖天水地区,天水是于431年才归仇池杨氏管辖,所以,最有可能创建第76窟的是杨顺、杨保宗、杨难当三人。就是说南秦主安都侯应当是三人中的一个。在三人当中,杨顺是杨难当之子,杨难当称南秦王,杨顺不可能称南秦主。只有杨难当和杨保宗二人可以称南秦主。

但是我们根据《宋书·氏胡传》记载从杨定起晋孝武帝“又进持节、都督陇右诸军事、辅国将军、开府仪同三司、校尉、刺史如故。”号称陇西王。义熙元年,晋安帝杨盛“为都督陇右诸军事、征西大将军、开府仪同三司。”杨玄时“自号使持节、都督陇右诸军事、征西大将军、开府仪同三司、平羌校尉、秦州刺史、武都王。虽为蕃臣,犹奉义熙之号。”宋太祖以玄为使持节、征西将军、平羌校尉、北秦州刺史、武都王。“乃改义熙之号,奉元嘉正朔。”死时犹自称晋臣。杨难当时,元嘉十二年“索虏主拓跋焘以为都督陇右诸军事、征西大将军、开府仪同三司、平羌校尉、南秦王,遣袭上邽,难当子顺失守退,以为雍州刺史,守下辩。”<sup>[22]</sup>十三年号大秦王,十七年降大秦王为武都王。又根据《宋书·氏胡传》记载仇池杨难

当时有安昌侯杨虎头驻守阴平。由此可以肯定,安都侯肯定是仇池杨氏的封爵,而不是南燕主慕容超的封号。按仇池国从杨定起南朝或者北朝的分授官爵中往往带“都督陇右诸军事”,题铭第二行第二字明显是个“右”字,可以推断题铭第二行前三字应当是“陇右诸”三字。

从仇池国杨氏与天水麦积山的关系看,麦积山石窟地76窟应当是仇池国杨氏所建,按照当时的历史背景和仇池国杨氏管辖天水时期的官爵封号,特别是称“南秦王”及带“陇右诸军事”等情况看,应当是杨玄或者杨难当所为。但是杨难当于元嘉十三年至元嘉十七年(436—440)称大秦王,特别是元嘉十二年仇池国秦州刺史杨顺失守上邽,次年(436)七月再次夺回上邽,那么从436年至440年不可能有这样的题铭,因为当时杨难当已经称大秦王,“年号曰建义,立妻为王后,世子为太子,置百官,具拟天朝,然犹奉朝廷,贡献不绝。”因此仇池国在这个时期绝对不可能自称安都侯的。另外,南秦主是北朝的称法,那么第76窟应当创建于仇池国附属北魏接受北魏官爵封号的时间里,元嘉六年杨难当以杨玄之弟辅政杨宗保而废宗保自立,在元嘉十二年以前接受南朝官爵封号,只有在元嘉十二年至十三年、元嘉十七年至十九年接受北魏官爵封号,在这样短的时间里要建一个大型的窟似乎可能性不大,所以处于第78窟与74窟之间的第76窟很小,就是在这样的时代背景下建成的。同时“南秦主”并不是一个非常恭顺的称呼,表明还有一定的独立性,又与元嘉十九年杨难当奉诏摄上邽守的情况有点不相符,很符合此前建窟的推测。我们倾向于麦积山石窟第76窟创建于杨难当管辖天水时期,即431年到439年间,最可能的是431年到436年间。因为431年向北魏称藩,安都侯可能就是北魏最初对仇池杨难当的封爵,这样就对南秦主又带安都侯有一个比较好的解释。但是这里对题铭中出现的俊(或者后)就无法作出合理的解释。

从文献记载看,仇池杨氏往往被后秦及北朝政权授予南秦州刺史或者南秦王,因为这件题铭作于后秦或者北朝时期。另外南秦州刺史往往带“都督陇右诸军事”,所以题铭应当是“南秦主安都侯□陇右诸□□俊敬造”。至于“俊”与“后”字繁体接近,题铭中的字左边为单人旁,右边是与后字繁体相同,是释读作俊还是作后?根据《魏书·氏传》记载杨俊于永和“十二年,国从叔俊复杀国自立。国子安叛苻生,杀俊,复称藩于晋。”那么杨俊很可能北附于前秦。另外名与此接近者还有后起,杨弘死“从子后起统任,高祖复以鼠爵授之。鼠子集始为白水太守,后起死,以集始为征西将军,武都王。”无论释读作俊或者作后都有问题:释读作俊,但是杨俊时期没有南秦州封授;释读作后,后起时期看不出后起对天水的管辖。如果说是南秦州刺史依附北朝之后派人到秦州修建的,以当时的仇池地位很难有资格来称主。如果说在杨俊时期,也看不出当时杨俊对秦州地区的管理,晋安帝于汉中南郑建立秦州,是否当时就出现了北秦州的称法,还不能确定。杨俊当权是在公元356年,前秦苻生永寿二年。死于360年。杨俊当权的次年苻坚杀苻生,苻双据上邽反叛,直到368年前秦才收复上邽,当时上邽由苻双和苟兴盘踞,可以肯定杨俊时期前秦苻坚还没有控制秦州,仇池与苻双等肯定有某种联系,称南秦主肯定只有这个时期在这种情况下才能使用,杨俊对其施加影响并到麦积山开窟是很容易的事情。所以我们倾向于杨俊开凿了第76窟。93窟与76窟虽然不处在一个平面上,但是窟内造像布局形制及大小完全一致,特别是窟内所塑供养人的位置服饰等基本相同,表明这两个窟是同一时期开凿的两个窟。

### 三、仇池杨氏政权与麦积山石窟及第76窟的关系

东晋十六国南北朝时期天水地区曾经一度属仇池国杨氏政权

管辖,杨氏在管辖天水的期间不但在天水设置护军镇进行行政军事管辖,而且在麦积山石窟也进行开凿石窟的活动,留下了很多佛教遗迹,对于我们研究仇池佛教史有很重要的意义。综合前人的研究成果,结合我们对麦积山石窟的多次考察研究,与仇池国有关的石窟还有第78窟佛坛供养人画像。第78窟是天水麦积山石窟中最早的石窟,就其造像艺术风格来说,应当早于第76窟,属于西秦所开凿的石窟,与第74窟为同期作品。“在第78窟凹字形佛坛上,1965年从后代覆盖层之下清理出坛壁上原绘供养人行列,大多漫漶,难以辨识。现仅西面保存较好,画高0.55、宽1.50米,为上下两列、共十六身男供养人像,均头包巾帻,上身着交领窄袖大衣,腰束带,下身为宽腿束口裤,足穿尖头乌皮靴。每身供养人都有题名。有两则题名中可辨认出‘仇池镇’字样,据此可知,此龕经过仇池镇氏族供养人的修造。446年至488年,北魏在天水以南置仇池镇,这一时间界限为考证该龕的修建年代提供了重要的依据。在这一时间界限之内,若作更具体的考虑,公元446年即北魏太武帝太平真君七年,既置仇池镇,同年下诏灭佛法;此后,只有到了452年即正平二年,文帝即位后,于年底下诏复法,麦积山石窟才有可能继续修造;因此可以确定这一批壁画供养人的绘制时间,当以452年为上限。又据清理这些壁画的记录,认为这并非最底层的遗迹,在它的叠压之下,应还有一层更为古老的壁画。据史籍记载,后秦姚兴封杨盛为都督益、宁二州诸军事征南大将军益州牧。431年西秦亡国之后,仇池氏王杨难当据秦州几达五年之久。所以,此龕初建于北魏仇池镇之先的可能性是值得认真考虑的。”其中“佛坛西面上列右起第七身男供养人像,高0.23米,着浅色窄袖袍,领缘黑色镶边,手持花枝。身后的第八身供养人题名为‘仇池镇……经生王□□供养十方诸佛时’。”“佛坛北面上列右起第二身男供养人像,高0.23米,着深色窄袖袍,领口、袖口及衣裙边缘均以红色镶边,手持花枝,枝头莲蕾呈球状形,题名已漫漶。由

于是北魏太和十八年(494)诏禁士民胡服之前的壁画作品,人物衣冠当是仇池氏民族服装的形象。”<sup>[23]</sup>但是这一判断存在一定的问题:第一,北魏管辖仇池以前,仇池就建镇,根据《宋书·氏胡传》、《北史·氏传》、《魏书·氏传》记载,杨盛时分四山氏羌为二十部护军,各为镇戍,不置郡县。根据我们研究的结果,当时所置镇中就有仇池镇,这些壁画也有可能是当时仇池镇经生经过天水镇时绘制上去的。第二,服饰保留了原来的面貌,就是原来氏人的服饰,很少接受中原汉族服饰特点。根据以上几点,我们认为这些仇池镇的供养人像绘制于仇池杨氏管辖天水的期间。他们的服装特点为研究第76窟奠定了基础。

仇池氏族服装特点,根据麦积山石窟第78窟佛坛供养人画像,均头包巾帻,上身着交领窄袖大衣,浅色用黑色镶边,而黑色用红色镶边,腰束带,下身为宽腿束口裤,足穿尖头乌皮靴,形成了仇池氏族杨氏特有的民族服装特色。这一特点并见载于有关史籍的仇池记载。《南史·夷貊传下》记载:“武兴国,本仇池。杨难当自立为秦王,宋文帝遣裴方明讨之,难当奔魏。……其国东连秦岭,西接宕昌。其大姓有苻氏、姜氏、梁氏。言语与中国同。著乌皂突骑帽,长身小袖袍,小口裤,皮靴。地植九谷,婚姻备六礼。知书疏。种桑麻,出绉绢布漆蜡椒等,山出铜铁。”《梁书·诸夷武兴国传》记载基本与之相同:“其国东连秦岭,西接宕昌,去宕昌八百里,南去汉中四百里,北去岐州三百里,东去长安九百里。本有十万户世世分减。其大姓有苻氏、姜氏。言语与中国同。著乌皂突骑帽,长身小袖袍,小口裤,皮靴。地植九谷,婚姻备六礼。知书疏。种桑麻。出绉、绢、精布、漆、蜡、椒等。山出铜铁。”仇池的服装与相邻的邓至、宕昌、河南吐谷浑的服饰基本相同,都是小袖袍、小口裤,区别在于男子戴大头长裙帽(所谓突何),女子披发为辮。由此得知仇池氏族的服装特点有这样几个要点:黑色小圆帽、长身窄袖口上衣,小口裤,黑色皮靴。所谓突骑帽之突骑,可能是氏族



人对帽的称呼。与第78窟佛坛正面供养人画像完全相符合。

在76窟右壁下方泥影塑三身女供养人像,就其服装来说,上身穿交领长身小袖袍,下身穿裙摺,头挽高髻。两身皂衣绿裙,一身绿衣皂裙。单从上衣来说,完全符合仇池氏族人的服装特点。图版及说明并见载于《中国石窟·天水麦积山》:“正壁和左、右壁下部的影塑供养人制作精致。这些采用模制方法塑成后贴于壁上的影塑,一般高约0.21米,生动活泼。正壁下部佛座右侧的女供养人,梳高髻,穿交领襦、长裙,面部塑造简练含蓄,微笑俯视的神态,十分感人。佛座左侧的男供养人,头戴冠,穿交领袍,表情庄重。这男女窟主的形象所表现的是北魏有一定地位的上层人物。右壁下部菩萨圆台里侧的女供养人亦保存完好,肩披风衣,是当时现实生活中年青美丽的女子形象。”<sup>[24]</sup>虽然注意到这些男女供养人身着交领窄袖袍等特点,但是并没有把他们同仇池氏族的服装联系起来。因为将76窟定为北魏所建,加上又把题铭同南燕联系起来,无形中把这些男女供养人的服装当成中原地区的服饰。

通过对麦积山石窟第76窟男女供养人像服饰分析得知,这些服装与仇池氏族的服饰十分接近,相反与北朝中原的服饰有一定的距离,仇池氏族服饰所具有的特点,在第76窟的供养人服装上基本都表现出来了。所以我们根据这些表征,证实麦积山石窟第76窟是仇池杨氏政权所建,76窟与78窟所表现出来的供养人服饰差异反映出来杨氏上层的官礼服装与普通百姓的服装还有一定差距。

其次,麦积山石窟第76窟“左右两壁菩萨立像背光外侧均画供养比丘,自上部小龕以下成上下三层。右壁上层一身,榜题‘比丘朗嵩供养佛时’,中层二身题名‘比丘法和供养佛时’等。下层则与影塑供养人一一相间排列。左壁残破较甚,菩萨背光外侧上层残存一身,显然级别较高,身后有一侍者为之张伞,榜题‘比丘法彤供养佛时’,即如图中所示。此比丘作老者形象,五官尚清

晰,着色清雅,与窟顶石青、石绿为基调的浓重鲜艳色彩适成对比。”<sup>[25]</sup>这些供养人题记我们目前还无法从文献记载中找出相应的人物事迹来,应当指出的是这些人是第76窟的实际修建者。仇池国处于南北交往的交通要道上,仇池本身又是一个两属政权,他与十六国北朝的臣属关系的确定,受军事压力的成分要多一些,而对于东晋南朝政权来说,仇池接受影响要多于政治的干预。因此76窟所表现的艺术风格与74、78窟相去比较远,这说明麦积山石窟佛教造像艺术通过仇池也接受了南朝的风格。

通过以上研究探讨,我们认为麦积山石窟第76窟是仇池杨俊时期所开凿,由于受当时政治形势的影响,所以窟龕建造得比较小;从供养人的服饰看是典型的仇池装束,从造像风格上说更多地接受了南朝的影响。因此,第76窟是十六国时期开凿的石窟,与南燕没有任何关系。

#### 注 释

[1]《中国石窟·天水麦积山》,北京:文物出版社,1998年,第165—180页。

[2]《中国石窟·天水麦积山》,第232页。

[3]刘建华《义县万佛堂石窟》,北京:科学出版社,2001年,第127—128页。

[4]刘建华《义县万佛堂石窟》中之温玉成序《上下求索 成绩不凡》。

[5]《晋书》卷125《乞伏国仁载记》。

[6]《晋书》卷125《乞伏乾归载记》。

[7]《资治通鉴》卷103 简文帝咸安元年(371),第3244页。

[8]《资治通鉴》卷103 孝武帝宁康元年(373),第3265页。

[9]《资治通鉴》卷108 孝武帝太元二十一年(396),第3436页。

[10]《资治通鉴》卷117 安帝义熙十二年(416),第3687页。

[11]《资治通鉴》卷120 文帝元嘉四年(427),第3794页。

- [12]同上,第3795页。
- [13]《资治通鉴》卷121文帝元嘉五年(428),第3799页。
- [14]《资治通鉴》卷107孝武帝太元十四年(389),第3389页。
- [15]《魏书》卷101《氏传》。
- [16]《资治通鉴》卷108孝武帝太元十九年(394),第3417页。
- [17]《魏书》卷101《氏传》。
- [18]《魏书》卷101《氏传》。
- [19]《魏书》卷4《世祖纪上》。
- [20]《魏书》卷101《氏传》。
- [21]《资治通鉴》卷123宋文帝元嘉十六年(439),第3870页。
- [22]《宋书·氏胡传》。
- [23]《中国石窟·天水麦积山》图版说明,第230—231页。
- [24]《中国石窟·天水麦积山》图版说明,第232—233页。
- [25]《中国石窟·天水麦积山》,第233页。

# 麦积山石窟第 48 窟四臂观音造像初探

吴景欣

(台北故宫博物院)

目前有关麦积山石窟的研究,多着重于南北朝至隋唐时期的造像,唐以后的宋代石窟或注意其造像风格与前代的不同,<sup>[1]</sup>或归于麦积山石窟造像活动的最后一波高潮,<sup>[2]</sup>至于元代造像则鲜少提及。事实上,麦积山石窟元代的佛教造像虽然不多,但是位于第 48 窟的四臂观音像,呈现出耐人寻味的新风格样式。此尊四臂观音像位于 48 窟双龕中的左龕,除了尊像位于胸前的主要两手手掌佚失、次二手手指缺损,部分细节平面化与色彩脱落之外,从主尊、台座乃至背光的整体造形皆保留得十分完整。

四臂观音是藏传佛教观音菩萨的重要造形之一,其所代表的咒语:“唵嘛呢吧咪吽”六字大明咒,信仰广布、流传久远,直至今日仍为人称颂。因此,有关此观音信仰的流传与图像学上的演变,即是一件饶富兴味的课题。究竟四臂观音的信仰从何时开始?四臂观音的图像又是何时形成、在哪些地区传播?是本文首先想要理解的问题。本部分将会着重于经典中的相关记载,以及图像学的分析与区域风格的特征表现。在厘清四臂观音初期造相的图像与风格特色之后,将探讨麦积山第 48 窟中的四臂观音像的风格来源,并比对于其它地区保存的元代佛教相关造像,进一步检讨所谓的“西天梵相”是否亦有区域风格的差异。

## 一、四臂观音的相关经典与信仰流传

四臂观音的梵文为 Sadaksari Avalokite vara 或 Sadaksari-Loke vara, 也有称为 Caturbhujā Avalokite vara 者。梵文 Avalokite vara 指观音菩萨, Sadaksari 意为“有个六音节”,<sup>[3]</sup> Caturbhujā 意为“有四只手臂”。<sup>[4]</sup>同梵文,中文的“四臂观音”,也称作“六字观音”。究竟具有四臂的观音造形如何等同于有六个音节的观音,其中牵涉到图像与咒语之间如何连结的问题。

四臂观音的图像,根据清代乾隆年间章嘉若必多吉(1717—1786,又称章嘉呼图克图三世)所编的《三百佛像集》,<sup>[5]</sup>其基本造形为:一面四臂,结跏趺坐,中央的双手合掌于胸前,另外两手则前臂向外伸展,手掌优雅地向内弯曲,中指与无名指向下轻触拇指,左手轻捻向上绽放的莲花,右手拎着向下垂吊的念珠。

若仅由“四臂观音”字面上的意思推测,容易将所有具四只手臂的观音都称作“四臂观音”。事实上,观音的造形多变,具有四臂的观音也不只一种,但是唯有符合上述图像特征的四臂观音,才是六字观音。本文所讨论的图像仅限于等同于六字观音的四臂观音,其它具有四臂的观音非此文能及,暂不讨论。

汉文经典中,最早提及六字大明咒和四臂观音图像的经典,是宋代印度高僧天息灾(?—1000年)所翻译的《佛说大乘庄严宝王经》。经中记载者六字大明咒与观音菩萨的关系,并提及四臂观音的图像。

六字大明咒与观音的关系缘起于除盖藏菩萨向佛询问六字大明咒:

世尊我须是六字大明陀罗尼。我为此故。以四大洲满中七宝布施以为书写。世尊若乏纸笔。我刺身血以为墨剥皮为纸析骨为笔。如是世尊我无悔吝。尊重如我父母。<sup>[6]</sup>

佛告知除盖藏菩萨莲花上如来知道此六字大明咒：

善男子汝往到彼。见莲华上如来应正等觉在于彼处。彼佛知是六字大明陀罗尼。<sup>[7]</sup>

除盖藏菩萨于是前往莲花上佛处。莲花上佛告知除盖藏菩萨,他能够计数微尘的数量、大海的沙树、千百河流的滴数、所有四足动物的毛数等等,但却无法计数念持六字大明咒一遍所获得功德的数量。除盖藏菩萨求咒的心意坚定,被无量寿佛所知,通知观音菩萨此事,观音于是言明必须要见到曼拿楞才能得此法,并详细描述此曼拿楞的样貌:

今此曼拿楞相。周围四方各五肘量中心曼拿楞安立无量寿粉布应用因捺楞祢楞宝珠。钵訥么楞(引)诃宝珠。摩楞揭多宝珠。玻胝迦宝珠。苏嚩楞拿嚩(引)播宝珠。于无量寿如来右边。安持大摩尼宝菩萨。于佛左边。安六字大明。四臂肉色白如月色种种宝庄严。左手持莲华。于莲华上安摩尼宝。右手持数珠。下二手结一切王印。于六字大明足下安天人。种种庄严。右手执香炉。左手掌钵满盛诸宝。于曼拿楞四角列四大天王。执持种种器仗。于曼拿楞外四角。安四贤瓶。满盛种种摩尼之宝。<sup>[8]</sup>

因此,此曼陀罗总共要用五种宝珠建置,在无量寿佛的右边安置大摩尼宝菩萨,在佛左边安置六字大明,此六字大明有四臂,肉色白如月色,左手持莲花,右手持念珠,下二手结持一切王印。这位“六字大明”就是日后广为流传的四臂观音,经典中清晰地说明了其图像上的重要特征。

观音菩萨与莲花上佛最后诵念的六字大明咒“唵(引)么 掘钵钵訥铭吽(引)”,<sup>[9]</sup>就是流传后世久远的六字观音咒语。

天息灾是中印度惹烂驮罗国密林寺的高僧,于宋太宗太平兴国五年(980)与北印度乌填曩国帝释宫寺僧施护一同携带梵本来到京城。太平兴国七年(982)七月,天息灾、施护以及稍早来华的

印度高僧法天开始试译几部密教经典,并培养翻译人才。雍熙四年(987)天息灾奉诏改名为法贤,宋真宗咸平三年(1000)病逝。<sup>[10]</sup>《佛说大乘庄严宝王经》的译者注明为:“西天中印度惹烂驮国密林寺三藏赐紫沙门臣天息灾奉诏译”,是天息灾还未改名为法贤之时,所以此经当在982—987年间完成。因此,至迟在10世纪末已经有六字大明咒的流传,以及四臂观音图像的文字描述。

10世纪以后,六字大明咒以《佛说大乘庄严宝王经》内容为本,继续流传于辽、西夏各地,只不过往后的经典多着重于此咒的功德,而未言及图像。

例如辽道宗(1055—1100年在位)时五台山金河寺沙门道殷所撰的《显密圆通成佛心要集》<sup>[11]</sup>记载“六字大明真言”为“◇唵◇么◇呢◇钵◇纳◇吽”,强调其诵念和书写的功德:

诵持之人……口中所出之气触他人身。蒙所触者离诸嗔毒当得菩萨之位。假若四天下人。皆得七地菩萨之位。彼诸菩萨所有功德。与诵六字咒一遍功德等无有异。……若人书写此六字大明。则同书写八万四千法藏。所获功德等无有异。若以金宝造如来像数如微尘。不如书写此六字中一字功德。<sup>[12]</sup>

又如西夏桓宗天庆七年(1200)雕印流通的《密咒圆因往生集》<sup>[13]</sup>则言“观自在菩萨六字大明心咒”为“唵麻祢钵嘛铭吽”,除了诵念和书写功能之外,戴持与触碰此咒亦有功德:

若以此咒戴持之者。则同如来金刚之身。以手触于余人之身。其蒙所触者及所见到有情。皆速得入菩萨之位。而永不受生老病死爱别离苦。<sup>[14]</sup>

书写六字大明咒以获得无量功德的风气,持续流行到元代,并且普遍盛行于西域各民族之间。例如至正八年(1348),镇守敦煌的西宁王速来蛮和他的妃子,就在敦煌莫高窟立了一阙用汉文、八

思巴文、藏文、梵文、西夏文、回鹘文六种文字刻成的《六字真言碑》。除此之外,属于元代的敦煌莫高窟诸窟中,第464窟前室前方南壁信道上书写有梵、藏、回鹘、汉四种文字的六字真言(1370年)、在前室前方北壁信道上则书写者梵、回鹘、蒙、八思巴、汉文五种文字的六字真言(1373年),与敦煌莫高窟第465窟相通的禅窟北侧廊内亦书写有汉文六字真言,<sup>[15]</sup>第95窟主室中心柱东面龕顶、礼拜道顶以及甬道顶上也书有六字真言。<sup>[16]</sup>

## 二、四臂观音的图像演变

### 东北印度的石雕与铜像

四臂观音最早的图像形成于何时,由于相关图像的年代至今未有定论而显得扑朔迷离。一件现存于印度 Patna Museum 的四臂观音石雕像,可作为理解四臂观音早期图像的重要作品。然而,关于这件作品的年代却是众说纷纭,一说为10世纪,<sup>[17]</sup>一说为11世纪晚期或12世纪,<sup>[18]</sup>一说为12世纪中期。<sup>[19]</sup>无论如何,至迟于12世纪,此造形的四臂观音造像已流行于东印度一带。

这件被归为东北印度帕拉-斯坦王朝(或译为波罗-斯那, Pāla-Sena, 750—1200年)的四臂观音造像,显现出早期四臂观音流行的三尊样式。中央主尊虽然上手臂皆已残损,但是若比对收藏于鹿野苑博物馆(Sarnath Museum)类似风格的四臂观音造像以及尚存的手臂方位,可以推断中央两手应为合掌当胸,上左手持莲、上右手持念珠。在主尊的左右两侧各有一跪坐的胁侍,虽然头部亦残破,身体与手臂仍保持完好,可以辨识出主尊右边小像胸部平坦,为男性特征;左边小像胸部丰满,具有女性特征,两者同样中央两臂合掌当胸,上左手持莲、上右手持念珠。座背上方有五方佛像,其中位于主尊头上的为手持禅定印的阿弥陀佛,是辨识观音图像的主要特征。



事实上,此时期的四臂观音造像又称为六字曼陀罗(Sada-shari-Mandala),<sup>[20]</sup>是由主尊六字观音(Sadaksari Avalokite vara)居中,主尊像右边为具有男性特征的 Sadasari Manīdhara,左边为具有女性特征 Sadasari Mahāvīdyā,此三者呈同样印相与持物。有两种图像表现,一种是三尊排成一行,大小相似,皆正面结跏趺坐;另一种则是主尊比例较大,位居主体,左右两尊尺寸较小,位于背后台座,结跏趺坐或呈跪立姿。<sup>[21]</sup>

金铜造像的四臂观音的中,往往舍去左右两尊像,仅单纯地表现单尊造像的特色。例如收藏在美国布鲁克林博物馆,12世纪东北印度的四臂观音黄铜像,<sup>[22]</sup>就仅以合掌当胸与左右各持莲花与念珠,点明四臂观音的图像特色。

#### 西夏黑水城的两件绢画

除了石雕与金铜佛像之外,在时代略晚的西夏故地黑水城,出土了两件四臂观音的绢画。<sup>[23]</sup>由于两件都是残本,所以无法判断除了主尊四臂观音之外,两侧是否还有其它的四臂像。但是由图8的画面配置可知,主尊四臂观音坐在独立、多层的台座上,台座两旁或为僧人、或为供养人,并不见其它四臂像的痕迹,因此初步假设此二绢画并没有要表现三尊像的企图。

西夏绢画上没有表现三尊像的六字曼陀罗,可能的解释有二:其一是区域特色的差异:东北印度帕拉-斯坦王朝流行的三尊样式,在西夏黑水城一带并不盛行;其二是材质的差异:如同金铜佛多以单尊像表现,绢画作品也不取三尊像的图像形式。

不过,绢画毕竟显示出石雕与铜像所不能展现的另一图像学的特色:色彩。图7的四臂观音身呈不透明的纯白色,装饰以黄色、红色等各色璎珞,符合经典中所描述的“肉色白如月色种种宝庄严”。<sup>[24]</sup>然而图8的四臂观音却呈略带透明的肉色,而且微微晕染,相对于平涂的白色台座,更显得肤色带红,可见经典的记载并

非图像绝对依循的准则。

四臂观音的图像在西夏时期很可能十分流行,除了上述两件绢画之外,在石窟壁画中也可见到其踪影,例如安西东千佛洞西夏时期第5窟窟室后部左侧北壁上即绘有四臂观音。<sup>[25]</sup>

### 西藏夏鲁寺的壁画与其它

六字曼陀罗的图像虽未在西夏发展,却在西藏广为流行,至迟于14世纪上半叶,西藏的四臂观音已呈现出成熟且华美的风格。位于西藏中部的夏鲁寺北外配殿南壁东侧与西侧壁画,被认为可能是14世纪的作品,描绘者华丽的四臂观音三尊像。<sup>[26]</sup>主尊四臂观音像位于一个完整的壁龛中,顶有阿弥陀佛化佛,身呈白色,中央两首合掌当胸、左右两手各持莲花与念珠,结跏趺坐于富丽堂皇的台座上,Sadasari Manīdhara 和 Sadasari Mahāvīdyā 也各自位于独立的壁龛中,一左一右地面朝四臂观音,脸呈半侧面,身体为跪坐姿,手印与持物皆与四臂观音相同,除了 Sadasari Manīdhara 手中所持的莲花样式略有不同。另一处14世纪的壁画,则是以三角形构图将三尊像容纳在内,同样地,四臂观音和 Sadasari Mahāvīdyā 持相同的莲花,Sadasari Manīdhara 持另一样式的莲花。<sup>[27]</sup>另一座14世纪于西藏那塘寺南札桑波沛所建塔,在塔基上层南面后壁也塑奉有四臂观音。<sup>[28]</sup>

除了夏鲁寺之外,法国居美博物馆(Musee Guimet)收藏一件定为13世纪后半的西藏唐卡中,也有一尊四臂观音像。此四臂观音图像特征与造形风格皆与夏鲁寺的壁画十分接近,只不过线条较为方正拘谨,可能是夏鲁寺成熟风格的先行样式。

### 汉地的流传

四臂观音在汉地流传的时间与上述各地流行时间相去不远。从至元十九年(1282)到至元二十九年(1292),由元代江淮诸路释

教都总统杨琏真伽主导,于杭州飞来峰开凿了68龕石窟,共计117尊佛教造像,<sup>[29]</sup>在第93龕中即雕造有四臂观音像。此四臂观音石雕像中央双手紧密合十,上右手手指残缺,但手中念珠仍清晰可见,左手前臂已缺损,但由图像学可推知应该是手持莲花。除此之外,至正八年(1348),西宁王速来蛮在敦煌莫高窟除了立《六体真言碑》,也立了四臂观音像,但目前造像的情况不明。<sup>[30]</sup>

本文所要探讨的麦积山石窟四臂观音像,即是属于同时期作品,也就是元代开始流行的藏传佛教样式,又称“西天梵相”。<sup>[31]</sup>由于现存汉地元代的四臂观音图像并不多,麦积山石窟此尊四臂观音像即显得弥足珍贵,可作为探讨元代北方四臂观音造像风格的重要依据。

自元以后,四臂观音的图像历经明清两代,持续盛行不衰。尤其在宫廷的佛像制作中,四臂观音一直是帝王后妃所喜爱的藏传佛教造像。例如有永乐年款的四臂观音金铜造像,衣纹线条流畅、制作精细,又如清康熙年间也曾铸制端正庄严的四臂观音像。

### 经典记载与图像学的发展

比较四臂观音图像的基本造形与经典所述,大致符合。只有“左手持莲华。于莲华上安摩尼宝”以及“于六字大明足下安天人”两项图像特征,从四臂观音图像出现以来,就不曾出现过。最初四臂观音的图像如何形成已不可考,但是显而易见地四臂观音的图像并非完全遵循着经典的记载,而是由图像特征独立发展。

四臂观音图像自12世纪一出现就十分成熟,这种成熟的图像一直依循着相同的造像原则历经数代而无改变,也就是一面四臂,中央二臂合掌当胸,另外两手向外伸出、前臂向上,左手持莲、右手持念珠。而且,图像本身也不会因为材质的不同——石雕、金铜造像、绢画或壁画,而有所差异。也因此,我们可以很明白地断定麦积山第48窟的四臂观音所残损的四手,应是中央两手合掌,另两

手持莲花和念珠。

图像学的探讨有助于厘清四臂观音的图像特征,藉由固定的佛教图像仪轨补足缺漏的印相与持物。然而,风格的演变却会随着时代与地区而有所变迁,下文将以麦积山第 48 窟的四臂观音为主题,详细考据其风格来源。

### 三、麦积山石窟第 48 窟的四臂观音像风格来源

#### 主尊

将麦积山石窟第 48 窟的四臂观音像比对于杭州飞来峰第 93 龕的四臂观音像,可发现除了他们肩膀的两旁同样披着汉式披衣之外,两者呈现迥异的风格。飞来峰的四臂观音宽厚而方整,面容方胖,身体松软饱满,手掌肥厚,略微削肩,披衣自肩部垂落至腿部,与宽胖的胸膛及肚子使上半身形成稳重的长方形,也使结跏趺坐的腿部在全体比例中显得十分扁平,整尊造像形成正立长方形的稳重感。麦积山的四臂观音则身体稍瘦,四肢臂膀皆较为结实,肩膀方宽,腰肢细缩,上半身形成一倒梯形,结跏趺坐扁而宽,横向发展,使整尊造像如同一正三角形。

麦积山的四臂观音宽肩细腰的风格特征,可以追溯至东北印度帕拉-斯坦王朝(Pāla-Sena)的风格,如同图 3 的四臂观音即是方肩细腰、肌肉结实紧密。西藏夏鲁寺壁画中的四臂观音也呈现类似特色。除此之外,麦积山石窟四臂观音端坐在上下仰覆的莲花座上,其原意也可能出自于帕拉王朝的作品。

所不同的是,帕拉-斯坦时期的四臂观音像,其结跏趺坐的双腿上以规律的弧线暗示衣纹,麦积山的四臂观音虽然具有薄衣贴体的原意,却表现以繁复而充满皱折的衣纹。此种衣纹表现可见于 11 世纪西藏叶玛寺(艾旺寺)的佛像,<sup>[32]</sup>此佛像衣纹明显,皱折极度稠密。相对而言,麦积山四臂观音的衣纹表现虽然立意相

同,但较为含蓄,不过分强调皱折的立体起伏,仅在两腿交叉的衣纹稠密处有较多的衣褶。

麦积山的四臂观音与上述诸多四臂观音像最大的不同点,在于头上并未戴任何饰品。无论是帕拉王朝的四臂观音,或是西夏、西藏甚至杭州的四臂观音,头上都会戴装饰以各式珠宝璎珞的华丽头冠,耳上则常穿戴圆形的大耳环。西藏的菩萨常戴五叶头冠,此头冠不但饰以各色宝珠,而且在接近耳朵处还常有扇状装饰,两侧的飘带向上弯曲飞扬,形成优美的曲线。杭州四臂观音的头饰也是此菩萨的装饰重点,几乎与面容一样高的头冠上满布花朵与圈纹,两旁的飘带亦在耳旁 U 型折起。此种强调头冠、耳环与飘带的四臂观音,直到明、清宫廷的藏传佛教造像仍持续沿用着。

相较之下,麦积山的四臂观音显得俭朴内敛。虽然因为其耳部大半残损,无法判断是否有戴耳饰,然而由整体简敛的造形推断,有华丽耳饰的可能性并不高。观音额头上是一平整的发际线,头发分两三层向上渐进缩小,至高处呈一锥形。这种简朴的造形,应是麦积山石窟特有的风格。例如第 54 号龕的西魏、北周时代的佛坐像,头上仅以平整的发际线以及平缓的馒头形发髻表现;第 101 号窟的北魏作品比丘尼像,也仅以几条简单的刻线画出头发,再重复叠加几层平圆发髻而成。第 48 窟的四臂观音当是继承了此一风格传统。

至于此四臂观音的面相,与同为元代的麦积山第 35 号窟佛坐像相似,面容皆扁而圆,细眉细眼,小鼻小嘴,五官位置较低,下巴短。张掖马蹄寺的元代造像也有类似特征,面容同样扁圆、下巴短小,如第 2 窟或是第 5 窟的佛造像,然而其额头比麦积山元代造像较宽一些,两颊肌肉较为松弛,不排除元代北方的“西天梵相”可能也有地域风格的差异。

## 座背

麦积山四臂观音的座背如同其头部表现一样,呈现简明的风格。头光与身光连在一起,由上下两层圆弧构成,在二圆弧的相交处向左右各伸出一横杆,横杆上端立着一只兽,横杆末端伸出宝珠;头光的上方是一方仰月,上载三个圆形宝珠。最外层是一马蹄型的圆拱,将身光、立兽与宝珠全部容纳于内,圆拱外还有一层比圆拱稍大的叶形。

此种座背的风格来源可以追溯至帕拉-斯坦王朝。帕拉-斯坦时期的背光样式,常在主尊后架着两柱,柱上横放一梁,将主尊背后划分出上、左、右三个空间,在这三个空间中分布着各式灵兽。在梁的左右末端,常装饰以连珠纹、宝珠或是兽首。这种样式的座背亦广泛流行于西藏地区,并在元代传入中原各地。例如西藏夏鲁寺的壁画中则为完整的金刚宝座形式,最上方是金翅鸟、其下左右两边各有一只摩羯立在横梁上,横梁下是一童子骑者角兽立在较小的横杆上,横杆下则是狮子骑在大象上;框围住头光、身光、座背的则是更大的一层背光。张掖马蹄寺第7窟元代造像中,则以两条将横梁分隔背光,龕顶是金翅鸟,左右横梁上立着长嘴兽,梁下是一只立兽,下面是大象。

依此观之,麦积山四臂观音的座背采用相同的构想,只不过化繁为简,将横梁、头光与身光的线条,全部化成同一宽度的条状物,简洁大方地将背光的空间分成上、左、右三块。横梁保留了原意,在末端伸出向上凸起的尖型宝珠。

### 摩竭

在横梁上左右相对的动物有几项特征：一前一后的两足，向外伸长的鼻子以及向上卷起的尾巴。此时流行的座背横梁上，常出现的动物为黄骠鸟和摩竭，依造形判断，此兽应该就是摩竭。

摩竭，梵文 makara，中文又称作摩羯、摩伽罗，<sup>[33]</sup>是古代印度传说的一种长鼻、利齿、鱼身的动物。印度在公元前三世纪就已有摩竭图案，特征是长鼻向上卷、露出利齿，尾巴卷曲成圆弧状，有些并有脚。<sup>[34]</sup>12世纪在佛像座背的摩竭，长鼻上卷、伸出长舌、露出利齿、有脚，只不过尾端已经幻化成缤纷的卷文。<sup>[35]</sup>这种卷文很快便发展成炫丽的涡旋装饰纹样，与摩竭卷曲的象鼻相对应，成为佛像座背中最华丽的装饰。

这种在印度、西藏、尼泊尔极尽装饰之能事的摩竭图案，传到麦积山则被转化成俭朴的样子。麦积山四臂观音座背上的两只摩竭，尾巴虽然有卷曲的意图，但仅朴实而收敛地绕一小圈，即收于起始处；象鼻也仅高高举起，并未在鼻尖处做卷曲的变化；反而是两腿直立的姿态，显露出较为威武的气势。

### 须弥座、仰月与三宝

如同研究者葛婉章女士所观察，元代开始流行的金刚宝座，其架构理念可能源自于塔的形式。金刚宝座的“台座”，可对应到塔的“塔基”，塔身中的拱型龕或方型龕内塑佛像，如同金刚宝座马蹄形背光中有坐佛。<sup>[36]</sup>基于同样的概念，则麦积山四臂观音十字折角须弥座与背光上的仰月与三宝珠，其架构理念也可能由塔的形制而来。

在论及元代藏传佛教艺术时，北京大圣寿万安寺塔（今妙应寺）、居庸关过街塔常作为其中的代表，它们都是塔式建筑。北京的大圣寿万安寺塔（1272—1288年），被认为是元代尼泊尔艺师阿尼哥现存仅有的作品。<sup>[37]</sup>居庸关过街塔（1342年建，1343—1345

年竣工)的塔虽不存,但依宿白先生的研究,其原始样式应是有三塔立于现存塔基上。<sup>[38]</sup>这两座塔式遗存的塔基都是十字折角须弥座样式。事实上,这种折角塔基的形式在西夏晚期即开始流行,<sup>[39]</sup>西藏地区也多有分布,如14世纪西藏那塘寺南札桑波沛所建塔,就是由二层十字折角式基座构成塔基。<sup>[40]</sup>

13、14世纪流行的塔,不只有真正的塔式建筑,还出现在石浮雕、唐卡、木版画等等媒材中。而且在塔顶常装饰以仰月和日轮。如由亦集乃城(原西夏黑水镇燕军司驻地:黑城)出土的八臂观音曼陀罗木板画的覆钵塔盖,或是榆林窟第3窟南壁东侧六臂观音曼陀罗正中塔龕之塔盖形制,都是以仰月承载日轮的样式。<sup>[41]</sup>西夏至元宁贺贺兰县拜寺口双塔上,也绘有日月图案。<sup>[42]</sup>麦积山四臂观音座背上的仰月图案,或源自于此。

至于叠成三角形的三宝样式,也与塔有关。俄国冬宫博物馆收藏13世纪初的药师佛唐卡,月光菩萨上方塔内,即供有三宝。塔最原始的意义即是要保护、收藏珍贵的宝物。三宝原来作为塔的收藏物,至麦积山演变成头光顶上的装饰。

总之,麦积山四臂观音背光上的仰月、三宝珠与十字折角须弥台座,都存有塔的架构理念。仰月取塔盖的仰月、日轮形式,三宝是塔的供奉物,十字折角须弥台座则是13—14世纪所流行的塔基形制。

## 四、结 论

四臂观音的经典从10世纪开始流传,图像则从12世纪开始出现。图像符合经典所述,但却独立发展。麦积山的四臂观音可作为元代北方四臂观音图像流传的初始样式。

这件取材自藏传佛教题材的四臂观音像,显现出与南方四臂观音造像迥然相异的风格。主尊的身材比例、座背的形式可以追



溯至东北印度帕拉-斯坦风格,并融合入西藏式样,但却非直接引用,尤其观音的头部造形俭朴,沿袭着麦积山石窟特有的风格特色。背光的横梁、梁末端的宝珠与摩羯立兽,都源自于藏传佛教的金刚宝座样式,然而却化繁为简,呈现简约的风格。十字折角须弥座与仰月及三宝,取意塔的形制中“塔基”、“塔盖”与“塔藏”的架构理念,恰到好处地安排至整体构图中。

藉由风格的比对与分析,显示出元代所流行的“西天梵相”,实具有多元而丰富的面向,尤其不可忽略区域风格的差异。不但以杭州飞来峰为代表的南方石窟与北方石窟的“西天梵相”有明显的区域差别,同为北方的石窟在制作藏传佛像时,也有各自特殊的取舍,麦积山石窟的四臂观音即是一个明显的例证。

#### 注 释

[1] 阎文儒《麦积山石窟的历史、分期及其题材》,《麦积山石窟》,甘肃:甘肃人民出版社,1984年,第34—36页。

[2] 李西民《论麦积山石窟艺术史上的六个高潮》,《石窟艺术》,陕西:陕西人民美术社,1990年,第81—82页。

[3] 获原云来编纂《梵和大辞典(下)》,台北:新文丰出版社,1988年,第1364页。

[4] 获原云来编纂《梵和大辞典(上)》,台北:新文丰出版社,1988年,第457页。

[5] 《三百佛像集》的藏文全名为《上师、本尊、三宝获护法等资粮田三百佛像集》,收罗藏传佛教中重要的佛、菩萨、护法等尊像的图像,并标志出尊像名称与咒语。参见章嘉若必多吉《三百佛像集》,中国藏学出版社、美国展望图书公司,1994年。

[6] 《佛说大乘庄严宝王经》卷四,大正新修大藏经第二十册 No. 1050,中华电子佛典协会数据库,中华电子佛典线上藏经阁,2001年7月。

[7] 《佛说大乘庄严宝王经》卷四,同上注。

[8]《佛说大乘庄严宝王经》卷四,同上注。

[9]《佛说大乘庄严宝王经》卷四,同上注。

[10]《中华佛教百科全书》,台北:中华佛教百科全书基金会,1994年。

[11]蓝吉富《准提法在中日两国的流传》,《妙心杂志》第46期,1999年10月。蓝吉富《〈显密圆通成佛心要集〉初探——五台山佛教文献之一考察》,“中国佛教与五台山”学术研讨会,1999年8月24日。

[12]《显密圆通成佛心要集》卷上,大正新修大藏经第四十六册 No. 1955,中华电子佛典协会数据库,中华电子佛典线上藏经阁,2001年7月。

[13]根据《中国印刷通史》第七章第二节的第三部分:辽金西夏和蒙古时期的刻书事业中记载,《密咒圆因往生集》是由兰山崇法禅师金刚幢译定,中书相贺宗寿作序,在桓宗天庆七年(1200)雕印流通。张树栋、庞多益、郑如斯等《中华印刷通史》,台北:财团法人印刷传播兴才文教基金会,1998年,大中华印艺网 <http://www.cgan.com/book/books/print/g-history/00723.htm>。

[14]《密咒圆因往生集》,大正新修大藏经第四十六册 No. 1956,中华电子佛典协会数据库,中华电子佛典线上藏经阁,2001年7月。

[15]此窟的建造年代仍有争议,谢继胜先生在2000年第3期的《中国藏学》杂志中,再次检讨诸多说法,认为此窟是西夏时期的洞窟,但还未能确定是吐蕃时期或是西夏时期所建造的。尽管如此,但是本处所提的六字真言是位于与第465窟相通的禅窟内,此禅窟据宿白先生的描述,在北侧廊内画有噶当觉顿式佛塔一座、汉文、梵文、藏文与蒙文的墨书,多为元代流行的图像与文字,故仍据宿白先生之文,将之归于13世纪后半。谢继胜《关于敦煌第窟断代的几个问题》,《中国藏学》2000年第3期,第75—92页。谢继胜《关于敦煌第窟断代的几个问题(续)》,《中国藏学》2000年第4期,第75—90页。宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》,《藏传佛教寺院考古》,北京:文物出版社,1996年,第245页。

[16]宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》,前引书,第245—247页。

[17]S. K. Saraswati, *Tantrayāna art an album—With Introduction and Notes*, (The Asiatic Society 1977, Calcutta 16, p27.

[18]Susan L. Huntington, *The Art of Ancient India*, New York, Tokyo, Weatherhill, 1985, pp393—394.

[19] Kramrisch, Stella, edited and with a biographical essay by Barbara Stoller Miller, *Exploring India's sacred art: selected writings of Stella Kramrisch*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983, p233.

[20] Benoytosh Bhattacharyya, *The India Buddhist Iconography*, New Delhi, Madras, 1993, Asian Educational Services., pp33—35.

[21] 相关资料见 Susan L. Huntington, *The Art of Ancient India*, New York, Tokyo, Weatherhill, 1985, pp393—394., Benoytosh Bhattacharyya, *The India Buddhist Iconography*, New Delhi, Madras, 1993, Asian Educational Services., pp33—35.

[22] 王家鹏《藏传佛教金铜佛像图典》，北京：文物出版社，1996年，图81，第429页。

[23] 此两件四臂观音画像被标为12至13世纪。参见《丝路上消失的王国——西夏黑水城的佛教艺术》，台北：历史博物馆，1996年，图13、图14。

[24] 《佛说大乘庄严宝王经》卷四。

[25] 宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》，前引书，第238页。

[26] 宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，前引书，第87—96页。宿白《西藏寺庙建筑分期试论》，前引书，第186页。

[27] 韩书力《西藏艺术集萃》，台北：艺术家出版社，1995年，图143。

[28] 宿白《西藏日喀则那塘寺调查记》，前引书，第128页。

[29] 赖天兵《杭州飞来峰元代石刻造像艺术》，《中国藏学》1998年第4期，第96—107页。

[30] 宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》，前引书，第246页。

[31] 相关文章参见葛婉章《辐射与回向：蒙元时期的藏传佛教艺术》，《大汗的世纪——蒙元时代的多元文化与艺术》，台北：故宫博物院，2001年，第246—265页。熊文彬《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品（上）》，《中国藏学》2000年第2期，第24—48页。熊文彬《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品（下）》，《中国藏学》2000年第3期，第93—104页。

[32] 玛丽琳·丽艾(Marylin M. Rhie)著、葛婉章译《西藏佛教艺术的美学、年代与风格》，《慈悲与智能——藏传佛教艺术大展》，台北：时广企业有限公司，1998年，第39页，插图九。

[33] 岑蕊《摩竭纹考略》，《文物》1983年第10期，第78页。又，杨伯达

先生进一步考据,认为与黄道十二宫有关的摩羯宫图像应为“摩羯”,与佛经与印度神话相关的摩羯鱼或摩羯舟应写作“摩竭”。杨伯达《摩羯、摩竭辨》,《故宫博物院院刊》2001年第6期,第41—46页。

[34]岑蕊前引文,第78—79页。

[35]私人收藏,见 Robert E. Fisher, *Art of Tibet*, London: Thames and Hudson, 1997, Fig. 113.

[36]葛婉章,前引文,第259—260页。

[37]参见葛婉章前引文、熊文彬前引文。海瑟·噶尔美著、熊文彬译《早期汉藏艺术》(*Early Sino-Tibetan Art*, Aris and Phillips Ltd. Warminster, England, 1975),北京:中国藏学出版社,1994年,第41—42页,第46—49页。

[38]宿白《居庸关过街塔考稿》,前引书,第338—364页。

[39]宿白《西夏古塔的类型》,前引书,第308—310页。

[40]宿白《西藏日喀则那塘寺调查记》,前引书,第127—128页。

[41]宿白《西夏古塔的类型》,前引书,第309页。

[42]《西夏佛塔》,北京:文物出版社,1995年。

# 由麦积山第 127 窟的经变 浅谈台湾清凉艺展

陈娟珠  
(华梵大学)

## 一、麦积山石窟简介——特点与价值

麦积山石窟,位于甘肃省天水市北道区东南 35 公里处,秦岭山脉西端层嶂叠翠,景色如画的群山环抱之中。据有关文献、碑碣与现存窟龕中的早期造像与壁画风格判断,其开创年代约在公元 4 世纪末或 5 世纪初(384—417 年)的十六国后秦时代,历经西秦、北魏、北周、隋、唐、宋、元、明、清各代绵延不断,延续约一千五、六百年左右,都有不断的开凿与修缮。

第 127 窟位于麦积山西崖是著名的西崖三大窟之一,是我国石窟寺中,现存的最早的保存较好的大型经变画,对研究中国大型经变的起源与发展,都有着十分重要的意义。<sup>[1]</sup>

董玉祥先生认为:第 127 窟以其保存大量的壁画而闻名。麦积山第 127 窟是麦积山石窟寺中,现存壁画最多,内容最丰富的洞窟之一,其壁画特点具有浓厚的民族传统风格和强烈的世俗化倾向,这些壁画在研究中国佛教绘画艺术史上,具有举足轻重的作用,是值得深入研讨的。

## 二、第 127 窟壁画的内容及画面

第 127 窟壁画的内容有：<sup>[2]</sup>

正壁(北壁)：龕顶正中绘一佛二菩萨，两侧画山水树石和各种禽兽及菩提成道、释迦说法、释迦涅槃、八王争舍利等佛传故事中的一些情节。

东壁：顶上方绘大型的“维摩诘变”。

此大型《维摩诘变》西壁顶上方的大型《西方净土变》是北魏作品，在我国石窟现存的同题材壁画中都是最早的。在《维摩诘变》画面上，维摩与文殊肃然端坐于山林中，似在辩说教义；他们周围簇拥着众菩萨、弟子、天人，似在谛听二人辩说。这一场面生动地再现了《维摩诘所说经·问疾品》记载。

麦积山石窟第 127 窟东壁中部(北魏作品)维摩诘经变，天女及听法侍众。

维摩诘与文殊菩萨以默默无言来表示“真如不二的法门”的佛理时，……维摩诘知其意后，即显神通，作化菩萨到香积佛处借食，须臾之间回而以满钵香饭与舍利佛，由是“饭香普熏毗耶离城及三千大千世界”。画中天女身穿袿衣，右手高举，左手正在倾倒托来的香饭，衣袖飘飞，宛若刚刚从天际飘落。其体形动态、衣着飘带和后面的一群僧众，与东晋名画家顾恺之所画的《洛神赋》图很有相似之处。可见麦积山北朝壁画风格直接受到了中原东晋画风的影响。<sup>[3]</sup>

第 127 窟中的“维摩诘变”的可贵之处，在于其历史悠久、场面宏大、绘画技巧成熟，反映了北魏时期的绘画水平。《维摩诘所说经》的《问疾品》经文中所写到：“尔时佛告文殊师利，汝行诣维摩诘问疾……菩萨、五百声闻，百千天人，皆欲随从。于是，文殊师利与诸菩萨、大弟子众及诸天恭敬围绕，入毗耶离大城。”这一

动人场面在画面上充份表现出来。画上维摩、文殊端坐于山林之中,神情镇定自若,周围众菩萨、弟子及众天人簇拥围观(画面上还绘了“方便品”中国王大臣和“香积品”中的天女形像)。壁画把一部经典中几个情节巧妙的揉合在一起,反映了当时的艺匠们卓越的智能和技巧,堪称麦积山石窟壁画中的优秀佳作。<sup>[4]</sup>

第 127 窟内东壁龕顶的大型“维摩诘变”,也是我国石窟寺壁画中现存的较早的规模宏大的经变画。据有关画史记载,魏晋南北朝时期的一些名画家,如顾恺之、张墨、陆探微、张僧繇等先后曾作过维摩诘像,但其表现的画面也仅维摩诘一人。<sup>[5]</sup>

在敦煌壁画《维摩诘经变》“问疾品”,文殊菩萨与维摩诘辩论佛法的场面中,来听法的各国王子,不同的肤色与服饰特点,表现了当时中亚及西北等地各族王子的形象。他们汇集在敦煌壁画中,充分反映了敦煌作为丝路重镇,“华戎所交一都会”独特的地理位置与其所肩负的重要的历史作用。

西壁:顶上方绘大型的“西方净土变”。

在《西方净土变》画面上方,楼榭亭台富丽庄严,阿弥陀佛端坐殿中,观世音、大势至菩萨侍立两侧;殿外两侧众多弟子向佛肃立;殿下一鼓手臂鼓,二舞伎应节起舞。是为现今可见的最早的《西方净土世界图》。

麦积山石窟第 127 窟西壁(北魏)纵 1.55 米,横 4 米。

整个画面,以阿弥陀佛为中心,上绘殿堂宝盖,下设高台、栏楯,两旁高楼对峙,大树参天。阿弥陀佛端坐在须弥座上,左有大势至,左有观世音;分别侍立在左边的数十位罗汉弟子,或双手合十作礼敬状,或手托供品恭身侍立。台下正中,置饰有华盖的巨型建鼓。两侧各有一人在击鼓,另有俩个伎乐天人弯腰舒袖起舞。在台前两旁,还各有四人正坐在地面上奏乐。僧众云集,歌舞升平,一派“极乐世界”景象。这幅画是研究我国早期经变画的重要资料。<sup>[6]</sup>

第 127 窟中出现了中国石窟现存最早的经变壁画——《西方净土变》，画中以气势宏伟的建筑和众多的佛教人物组成了佛教净土世界的美妙景象。

南壁：门顶绘七佛及弟子像，窟门内东侧画善报与恶报，其下绘武士与战马。所谓七佛，一般是毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍浮佛、拘留孙佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛和释迦牟尼佛。这组佛和胁侍菩萨、弟子，体型修长，神情飘逸，是典型的“秀骨清像”。衣饰佛座以及宝盖背光等，多用青绿加墨色描绘，清新雅素，给人以宁静肃穆之感。其后的树木，交干缠枝，笔力犹劲，在汉晋传统的基础上，已有明显的进步。<sup>[7]</sup>

窟顶：长方形藻井内绘东王公、西王母等（中国神话中的天神），遨游太空。窟顶藻井内的《东王公遨游太空》，在我国石窟中也是较早的洞窟壁画。画面上的东王公，乘四驾驶的鲸鲙大车，前有仙人指路，后有天扈从，腾云雾游天际。<sup>[8]</sup>

南面坡上绘睽子本生故事的连续画；窟顶南面坡有睽子本生（北魏），国王出猎图，画面有迦夷国王率众出游射猎的情景，众臣云集，宝车华盖，前有宝羽，后扬旌旗，其下为许多猎获的野兽。场面十分庞大雄伟，俨然一幅浩浩荡荡的帝王出行图。<sup>[9]</sup>

敦煌第 299 窟窟顶北披有睽子本生（北周），此图绘于覆斗顶西北东披，呈凹形。东、北两坡绘萨埵那舍身饲虎本生故事主要情节的连续画。



第 127 窟后龛中还有一尊石雕佛像，在佛像的背光上雕刻了十二位伎乐飞天，每一位飞天都抱持着一种乐器，姿态柔媚地飞动着，绕成了一个大圆环。<sup>[10]</sup>



### 三、第 127 窟各类经变画与相关佛经

以麦积山第 127 窟的经变为探讨重点,根据经文解读及义理分析归纳其思想内涵。谨以下列五项探讨之:

#### (1)“睽子本生”之意涵与义理分析

画面内容为:国王准备入山狩猎;于山中修行并侍奉失明双亲的睽子,……遭国王射箭误伤身亡;将误射睽子的事情告诉其父母,……盲父母抚子恸哭,天神因为睽子孝心感人,遂使其复活,父母双目复明。

《佛说睽子经》谓:“睽至孝仁慈,奉行十善不杀、不盗、不淫、不欺诳、不饮酒、不妄语、不嫉妒。信道不疑,昼夜精进,奉待父母如人侍天,言常含笑不伤人意。行则应法,不妄倾邪,于是父母即大欢悦,无复忧愁。”<sup>[11]</sup>《佛说睽子经》所要阐明的是,生时供养父母的重要性,为供养父母,甚至牺牲性命在所不惜。孝道不仅为佛家“人成即佛成”之启点,亦为佛教伦理观的核心。

佛家思想透彻人天,既有超尘物外的生命究竟之真谛,也有无缘大慈的淑世护生之行谊,而衔接人天、兼爱物我的基石,仍在“孝”道上落实为现实人生的基本义理。<sup>[12]</sup>

#### (2)“涅槃经变”之意涵与义理分析

所谓涅槃经变图,是将艰涩的佛经中有关佛陀入涅槃的内容转换为通俗易懂的方式,或以绘画或以雕刻的形式展现,亦称为涅槃变相,简称“涅槃变”。

何谓涅槃?涅槃即梵语 nirvana,又作泥洹、泥曰、涅槃那等。意译作灭、寂灭、灭度、寂、无生。与择灭、离系、解脱等词同义,或作“般涅槃”(“般”是巴利语 pari,意指“完全的”,意译为圆寂)、“大般涅槃”(大,即殊胜之义)。<sup>[13]</sup>大般涅槃经亦简称涅槃经。涅槃原意即远离现世烦恼;指修行者了悟常、乐、我、净,明无迁谢及

诸苦累而达寂静的解脱境界。<sup>[14]</sup>

涅槃是人生的最后归趣,也是佛教修行者所达到的最高理想境界。更是佛陀所证得的究竟真理。就佛教思想发展而言,每一时期对涅槃思想有不同的诠释。但不离一个基本原则即为“诸行无常,是生灭法,生灭灭已,寂灭为乐。”<sup>[15]</sup>释迦的涅槃观即是此偈的具体表现。<sup>[16]</sup>《涅槃经》继承《般若》空观及法华思想,主要阐述佛身常住不灭、涅槃常乐我净,一切众生悉有佛性,一阐提亦能成佛的大乘思想。

一、法身常住:已入灭的释迦佛,是应化身,应救度众生而出现的佛身,而其本体是与生死无关、常住不变的法身。<sup>[17]</sup>

二、众生悉有佛性说:一切众生,悉有佛性。佛与众生的分野,在于有无修证。而在根本上并无差别,众生如无佛性,释迦也难成佛。<sup>[18]</sup>

一阐提成佛说:《涅槃经》强调一切众生皆有佛性,断绝善根的恶人,亦有成佛的可能。<sup>[19]</sup>

### (3)“西方净土变”之意涵与义理分析

《阿弥陀经》描述西方弥陀极乐世界净土依、正二报庄严,然后继续解说必须如何修持方能往西方净土。其次,有东、西、南、北、上、下六方诸佛赞叹阿弥陀佛不可思议功德。结论时,以信佛、持名、发愿方能往生西方极乐净土。

### (4)“维摩诘变”之意涵与义理分析

维摩诘所说经:“尔时毗耶离大城中有长者,名维摩诘,以曾供养无量诸佛深殖善本,得无生忍,辩才无碍,游戏神通,逮诸总持,获无所畏,降魔劳怨,入深法门,善于智度,通达方便,大愿成就,明了众生心之所趣,又能分别诸根利钝,久于佛道,心已纯淑,决定大乘,诸有所作,能善思量,……敬度人故,以善方便,居毗耶离,资财无量,摄诸贫民,奉戒清静,摄诸毁禁,以忍调行,摄诸恚怒,以大精进,摄诸懈怠,一心禅寂,摄诸乱意,以决定慧,摄诸无

智,虽为白衣,奉持沙门清净律行,虽处居家,不着三界,示有妻子,常修梵行,现有眷属,常乐远离,虽服宝饰,而以相好严身,虽复饮食,而以禅悦为味。”

长者维摩诘。不可称说善权方便无所不入。其以权道现身有疾。以其疾故。国王大臣长者居士。群臣太子并余众辈。从而问疾者无数千人。其往者。维摩诘辄为说。<sup>[20]</sup>

维摩诘维摩诘所说经弟子品第三:

佛告贤者大目犍连。汝行诣维摩诘问疾。

目犍连白佛言。我不堪任诣彼问疾。所以者何。忆念我昔为诸少年居士说法。时维摩诘来谓我言。贤者莫为居家白衣说法如贤者所说。欲说法者当为如法。维摩诘所说经:“以一切众生病,是故我病,若一切众生得不病者,则我病消灭。所以者何,萨为众生故,……病,若众生得离病者,则菩萨无复病。譬如长者,唯有一子,其子得病,父母亦病,若子病愈,父母亦愈。”于一切人爱之若子。彼人病我则病。彼不病则不病。

由《麦积山 127 窟的经变研究》之研究,不但增进对经义之理解,也具有相当重要的意义。“经变”亦具有扶助政教、匡正人心的影响。寓教于艺,不只为艺术而艺术,而是透过艺术的构思,传达了佛法,善导心灵之感格、摄受。“麦积山石窟艺术文物”是佛教艺术之瑰宝,曾在日本东京、京都、大阪、横滨等各大城市展出,含有美育之启人心智。

## 四、清凉艺展“维摩经变”“涅槃经变”

### 之意涵与义理分析

1986 年清凉艺展的“维摩经变”作品有三幅,分别取材于《弟子品》中,维摩居士与目犍连尊者在毗离耶城中的街道上相遇时的对答;及《文殊问疾品》,文殊菩萨承受佛旨前往探望维摩居士。

另外一幅则是维摩居士独倚床中，而室空无一物，似已望见彼佛弟子及大菩萨之列临。在变相画面的人物皆采印度式样，这与以往历代所绘维摩居士多以中国文人名士装扮有所不同；画面色彩及其作风，其中一幅“大目犍连尊者与维摩居士”则采以岭南画派，比较后期而淡薄的渲染法，且变化以参考早期印度派之浑色，而特具一种神秘的感觉，此是晓云导师指导创造的别具风格而成。而另二幅用色的是现深沉沉之黄色色素，并线条粗健，整幅画面呈现充实与雄健之感，至于人物之描绘注重神情专注，讲者听者与大众皆能神情专一，极具整体性。<sup>[21]</sup>

1986年第十三届的“清凉艺展”，即以《大般涅槃经》义命题作画，展出计有《还源品》、《纯陀品》、《圣行品》等五幅。作者有晓云导师、释净华(Ven. Ching Hua Upparavana)、郑正庆、张明及华梵佛学研究所师生，晓云法师指导。

如人牧牛(《遗教品》)作者:郑正庆、张明 题字:仁钦

涅槃经后分卷上遗教品第一云:

尔时佛告阿难普及大众，吾灭度后汝等四众，当勤护持我大般涅槃已显说，汝等一切诸佛诸佛神金刚宝藏常乐我净周圆无缺，而般涅槃，最后究竟理极无遗，然而众根基不一，是以我佛大慈父，愍念众生，故佛垂般涅槃略说教诫经，亦名佛遗教经，譬如牧牛之人，执杖视之，不令放逸，犯人苗稼。<sup>[22]</sup>

画面上，有一水牛，牧牛之人，执杖驾驭之。

顶生王处高楼 作者:华梵师生 题字:张明

顶生王以宿世善法因缘，殊胜示现，于十五日，处于高楼，沐浴受斋，即于东方，有金轮宝，鞞鞞具足，不由工匠，自然成就而来。

画面上顶生王处高楼，金轮宝、法宝、马宝、象宝，自然成就而来。

佛受纯陀献供

作者:华梵佛学研究所师生 题字:晓云法师

尔时会中有优婆塞。是拘尸那城工巧之子。曰纯陀。与其同类十五人俱。……偏袒右肩右膝着地。合掌向佛悲泣堕泪。顶礼佛足而白佛言。唯愿世尊及比丘僧。哀受我等最后供养。为度无量诸众生故。……尔时大众闻佛世尊普为大会受于纯陀最后供养。欢喜踊跃同声赞言。善哉善哉。希有纯陀。

此画面上佛陀身着右袒袈裟，右斜而卧，神态正定安祥，接受纯陀最后供养，众弟子低首合十，其神态至为感人。

佛垂般涅槃

作者：释净华 (Ven. Ching Hua Upparavana)

《大般涅槃经》：“尔时拘尸那城娑罗树林。其林变白。犹如白鹤。”<sup>[23]</sup>

《大般涅槃经后分》：“世尊入涅槃已。其娑罗林东西二双合为一树。南北合为一树。垂覆宝床盖于如来。其树实时惨然变白犹如白鹤。枝叶花果皮干悉皆爆裂堕落。渐渐枯悴摧折无余”<sup>[24]</sup>

画面上，佛陀身着右袒袈裟，右斜而卧，神态正定，安祥，众弟子垂首合十，其神情表现之镇定，神态至为感人。

## 五、现代经变图之教育意义

寓佛法于艺术，这是一种学术与艺术之融汇的研究，当然只懂绘画而未研究佛经，或只研究佛经而未从事绘画也不能。故于经变图之创作，应是集体合作的成果。晓云法师虽为一代禅画高手，但对于佛经变相之研究与创作，以敦煌壁画赋与承前启导发展现代经变之创意。

“现代经变图”创作三个原则：<sup>[25]</sup>

一、合画理与画法。

二、主题明确，显示经中旨意，启发性灵。

三、具象与抽象交融运用以期达到内容意义，设色脱俗，笔线

简明。

“经变图”，根据佛经的义理作画，具有双重的教育意义：

- 一、佛典经义具有净化思想、悲智精神。
- 二、寓佛法于艺术，具有潜移默化的教育功能。

“经变图”亦具有扶助政教、匡正人心的影响。寓教于艺，正是“清凉艺展”之构思，不只为艺术而艺术，而是透过艺术的构思，传达了佛法，善导心灵之感格、摄受。“现代经变”是佛教艺术之一项新作，含有美育之启人心智，传达佛法在视觉艺术，以更具体的表现，挹取经中义理、人物造型、环境情节，再经艺术布局、手法描绘而出，以期令观赏者意易于了解佛经义，更有内在的教育意义。<sup>[26]</sup>

历届清凉艺展有“法华经变”、“涅槃经变”、“本生经变”、“仁王护国经变”、“维摩经变”、“法华经变”、“净土经变”、“楞严经变”、“胜夫人经变”、“长寿王经变”、“华严经变”的创作（此是第一期十年中之作品）。2000年五月六月分别在台北、台南及高雄举办清凉特展亦为响应教育函邀各文教基金会推行“终身学习：艺文赏析列车”之活动，展出第二期“现代经变图”，有天台、华严、净土、禅宗等新作品，主题明确，设色鲜明，赋予于画理六法。人物表情精彩并配岭南画派之渲染，十分传神。

至于以经变作品而影响世道人心向善，最著名的记载是，唐吴道子画景云寺壁的地狱变，依《地藏菩萨本愿经》而绘现种种地狱果报，因此令京都从事屠沽渔罟的人，恐惧而改业的甚多，<sup>[27]</sup>可见经变的创作，传达佛经义理，可收移风易俗，转化人心之功效。

清凉艺展寓教于艺，亦为宏扬佛法的重要凭借，由构图及绘制皆由晓云导师及郑正庆教授指导，在历届“清凉艺展”中都有“经变图”展出，这些“经变图”都是在晓云法师的督导下完成得的。第一届至第四届皆假台北市立博物馆展出，此后曾假华冈博物馆、阳明山华梵佛学研究所、华冈佛教文化研究所与华梵大学展出，并

应邀台中省立博物馆、新竹社教馆、高雄市文化中心、台北国父纪念馆、国立历史博物馆及湖南长沙岳麓山寺展出,深获国人与海峡两岸各界人士之赞赏。国外则应邀欧洲比利时布鲁塞尔文渊阁乾隆画廊、荷兰阿姆斯特丹荷华协会、德国西柏林沙洛登堡市政大厦国民画廊、美国加州罗盖斯特(Los Gatos Museum)博物馆、新加坡菩提学校、古晋佛教居士林及沙巴亚庇普陀寺等地展出。亦为中国佛教文化艺术宣扬于海外之佛教文化活动,对文化艺术交流,深具实质上的贡献。

## 致 谢

本文之作,主要因感佩于中国兰州大学敦煌学研究所举办学术研讨会深具意义,更要感谢承董玉祥老师之邀,得以于前年暑假前往麦积山石窟考察。感谢董玉祥老师、麦积山石窟艺术研究所花所长及屈涛、董广强先生等陪同石窟考察,并拜读董玉祥老师之大作。再以清凉艺展有关经变,不辞浅陋,勉就近年所得有关者排比成篇,行文仓促,疏漏难免,尚祈方家有以教正。

### 注 释

[1]董玉祥《麦积山等石窟壁画》,《中国美术全集》,北京:人民美术出版社,1987年。

[2]同上注。

[3]张学荣《东晋南北朝石窟壁画》,《中国美术全集》,北京:人民美术出版社,1987年,第20页。

[4]同注[1],第24页。

[5]同注[1],第24页。

[6]同注[1]。

[7]同注[3],第21页。

- [8]同注[1]。
- [9]同注[3],第21页。
- [10]常青《麦积崖的晨曦》,《佛教雕塑》。
- [11]西晋沙门圣坚奉诏译《佛说睽子经》, T175, vol13, 第438C页。
- [12]刘易斋《从生命“觉”义、浅论儒佛会通——开显生命价值的儒佛“觉”义》,第六届儒佛会通学术研讨会,台北:华梵大学,2002年。
- [13]佛光出版社编《佛光大辞典》,台北:佛光出版社,1989年,第414页。又,望月信亨《望月大辞典》,台北:地平线出版社,1977年,第4146页。
- [14]“涅槃者,天然正音,此言解脱”,说明涅槃即解脱之意。参阅宝亮《大般涅槃经集解》卷1,日本大正一切经刊行会编《大藏经》第37册,台湾北投中国佛教文化馆,1959年,第378—383页。
- [15]昙无忏《大般涅槃经》卷19,台北:新文丰出版公司,1994年,第184—185页。
- [16]张曼涛《涅槃思想研究》,台北:大乘文化出版公司,1981年,第9页。
- [17]于凌波《简明佛学概论》,台北:东大图书公司,1981年,第101页。
- [18]同上注,第101页。
- [19]同上注,第101页。
- [20]姚秦三藏鸠摩罗什译《维摩诘所说经(一名不可思议解脱上卷)》 T14,第475—537页。
- [21]晓云法师《现代经变图》,台北:原泉出版社,1998年7月,第20页。
- [22]昙无忏《大般涅槃经》卷19,台北:新文丰出版公司,1994年,第184—185页。
- [23]参见涅槃经。
- [24]参见涅槃经。
- [25]郑正庆《现代经变图之缘起与创作》,《二十周年清凉艺展纪念特刊》,台北:原泉出版社,1994年7月,第20页。
- [26]参考释心晖《现代佛经变相的创意》,《现代经变图》,台北:原泉出版社,1998年5月,第161—162页。
- [27]参考《景印文渊阁四库全书》,子部118艺术类,台北:台湾商务印书馆。



# 麦积山第 127 窟研究

项一峰

(麦积山石窟艺术研究所)

麦积山石窟开凿于姚秦之 402 年,<sup>[1]</sup>现存石窟 214 个(包括东崖侧梁崖上王子洞处 20 个洞窟,过去未编窟号),泥塑、石胎泥塑、石刻等造像 7800 多尊,壁画 1000 多平方米,石窟中大型崖阁 8 座。其中造像保存完好,集泥塑、石刻为一石窟,技艺精湛,壁画内容丰富,艺术辉煌,第 127 窟列为首位。尤其是“北魏法生造像碑”在此窟中发现,麦积山石窟唯存此窟佛造像须弥座上发现“大代景明三年(502)”与第 4 窟(散花楼)北周庾信为李充信因亡父修造的七佛龕有明确年代材料之重要性。本文就第 127 窟的开凿年代、塑像、壁画内容等方面及有关问题作一些初步研究,请大家指正。

## 一、洞窟形制及造像分布

麦积山第 127 窟是现存大型洞窟之一,位于西崖西上区最高层,左侧第 158 窟,右侧第 120 窟,定为特级窟,平面横长矩形,盝顶四面披窟,盝顶各边沿凿出仿木构建设的梁架结构,仿木构建筑的梁架上敷泥皮,等距对称彩绘束腰仰覆莲及莲朵等。前壁开近正方形门,平顶,门道较深,窟内正、左、右三壁各开一圆拱形大龕,龕内正壁石雕一佛二菩萨,左右壁龕皆泥塑一佛二菩萨,宋代在窟

内地面正中补塑一佛二菩萨。盪顶四面披及四面壁墙上皆彩绘壁画。有《西方净土变》、《维摩诘经变》、《涅槃经变》、《睽子本生故事》、《萨埵那太子舍身饲虎故事》、《十善十恶》、《七佛》等。

窟高:3.94,宽:8.56,深:4.65米。

窟门高:2.18,宽:2.12,深:2.88米。

正壁龕高:2.40,宽:1.90,深0.76米。

左壁龕高:2.64,宽:1.92,深:0.60米。

右壁龕高:2.67,宽:2.00,深:0.60米。<sup>[2]</sup>

第127窟平面作横长矩形,此形制在河南密县打虎亭东汉墓壁画中已见其形象,汉墓顶作庑殿形。<sup>[3]</sup>但第127窟顶为盪顶构造形式,平面作横长矩形。窟顶为盪顶的窟,北魏时期麦积山石窟唯有第127窟,西魏时期亦只有几例,而盪顶洞窟构造形式,在龙门古阳洞景明年间的窟龕中有众多的出现。<sup>[4]</sup>从时间上言,盪顶构造形式窟,北魏景明年间及前后在龙门石窟、麦积山石窟应该是同时并存,不应该存在前后互为传承影响的情况。若言龙门北魏时期大量出现盪顶窟结构是中原京都故有的一些木构建筑形式而仿演的结果,尔后影响到西北麦积山石窟,却忽略了麦积山第127窟的凿龕造像者或许是洛阳人法生,他又从古都而来,他对古都、中原的一些木结构建筑应该是熟知的。

第127窟前壁左侧下部与西魏第120窟(窟内题记有:龙骧将军天水太守王宗供养佛时)后壁相通,曾用泥坯修补。窟门右侧近地而亦有约平方米的孔与北魏第121窟相通。按一般常理推论,开凿大窟构思、设计、勘察、开窟等综合因素考虑比开凿小窟严谨周密。若空间比较紧张,开凿大窟定然要破坏小窟,但是从现存石窟中开凿大窟破坏小窟的情况看,是不考虑小窟还能保存多少。如:敦煌北魏第265窟,麦积山北魏第98窟、隋代第13窟等曾破坏周边的窟情况严重,并有同时破坏几个窟的情况。而麦积山开凿第127窟时仅与第120、第121窟之间壁、顶存在空洞,第120、

第 121 窟现存窟形完整。这种情景应该是开小窟凿破大窟而止的可能性。实地详加考察三个窟通破之处,从相关之重叠关系等方面推论,是晚于第 127 窟的第 121、第 120 窟开凿时破坏了第 127 窟的壁面。第 127 窟开凿年代现拟定为北魏晚期,但从造像风格来看与麦积山众多定为北魏晚期的洞窟中汉化成熟的造像相比,还是有不少区别,或许时间应该早一些。从而是否可认为西崖西上部唯一的大窟第 127 窟,是北魏时期汉化始施阶段时开凿的洞窟。不过这种洞窟构造形式,在后来虽有延续,从麦积山现存的洞窟看,没有得到普及。这可能与西北民族故有的审美等习惯不无关系。

第 127 窟塑绘造像的分布,遵守佛教早期的传统形式,结合中国传统文化理念,以正壁为主,左右壁为重,前壁为辅,窟顶壁画是围绕壁面壁画而以助教,四面披相承,盃顶为峰。其窟造像内容的选题,表面看来似乎杂散,详加推究,布局之严谨,分布穿插之延续性,所弘思想之贯穿性,无不深思熟虑,表现造像者宣弘佛法的所向所愿,及造像者对佛法高深体悟,或许只有像法生这样得到皇家推重的出家弟子方能所为。

## 二、造像内容及艺术

第 127 窟正、左、右三壁龕各造一尊结跏趺坐佛(左右壁龕内佛为宋代重修),合为“横三世佛”,每龕内佛左右侧各造一尊胁侍菩萨。即“中土三圣”、“西方三圣”、“东方三圣”。宋代在窟中补塑一尊结跏趺坐佛,及左右各一尊胁侍菩萨。窟内现有造像佛四尊、菩萨八尊。其中正壁龕内佛菩萨像为石刻,其余佛菩萨造像皆为泥塑。正壁龕内佛背顶光上刻有小坐佛一尊,阿难、迦叶,十二身伎乐飞天,八身供养飞天,三身莲花化生,其计 38 身。造像基本保存完好,有部分造像的个别部位有不同程度的残损。

正壁龕内佛通高:2.05,宽:0.85,厚:0.40米。

佛高:1.40,佛座高:0.58,宽:1.05,厚:0.54米。

左右侧菩萨通高:1.51,宽:0.57,厚:0.20米。

左菩萨高:1.09,右菩萨高:1.10米。

左壁龕内佛高:1.63,宽:1.04,厚:0.65米。

座高:0.50,宽:1.04,厚:0.60米。

左侧菩萨高:1.37,宽:0.60,厚:0.20米。

右侧菩萨高:1.36,宽:0.70,厚:0.15米。

莲台均高:0.09,直径:0.15米。

右壁龕内佛通高:1.70,宽:1.09,厚:0.62米。

左侧菩萨通高:1.51,宽:0.57,厚:0.20米。

右侧菩萨通高:1.46,宽:0.51,厚:0.20米。

窟中宋塑佛高:2.50,宽:1.49,厚:1.30米。

座高:1.06,宽:1.52,深:1.51米。

左侧菩萨高:2.23,宽:0.78,厚:0.54米。

莲台高:0.22,直径:0.82米。

右侧菩萨高:2.27,宽:0.77,厚:0.64米。

莲台高:0.20,直径:0.89米。

石刻佛高肉髻,漩涡纹,面形长方,前额较平饱满,眉间有白毫,细眉弯秀,双眼皮较薄含笑,鼻梁挺,嘴唇内收,嘴角上翘,下巴微尖丰润,双耳丰厚紧贴脑后,颈略细显丰,双肩及胸部较宽丰。内著偏袒僧祇支,中罩对襟小褂,并于胸前结带下垂,外著双领下垂式袈装,结跏趺坐于工字形坛座上,袈装衣裾分三片折纹弧状下垂。

石刻菩萨戴四梁花冠,冠前火焰宝珠纹装饰,阴刻线细发,五朵小花装饰,面容略同于佛微瘦,耳后结于宝缙于双肩后下垂,双肩有圆形饰物,并结带下垂,戴项圈,佩三朵花状项垂,内著偏袒僧祇支,双肩披巾于腹前交叉,复搭于双肘,并于两侧下垂,披巾外挂

珊瑚、宝珠等装饰于腹前交叉，交叉处为环形壁。手戴镯，其中一手提桃形法器。下着长裙，显足立于覆莲台上。佛衣纹简洁洗练，阴刻线挺健。菩萨线条流畅，造像比例匀称，十分和悦可亲的神态，流露出一种庄重慈祥，雕刻技艺达到了高度完美的水准。

尤其是佛背项光两侧的十二身伎乐飞天，手拿横笛、跋、腰鼓、箜篌、埙、角、排箫、阮籍、左琴、箏粟等，<sup>[5]</sup> 踩于云头，横空飞舞，穿插对应组合的和谐巧妙，而与佛像相互辉映，不仅造像优美，生动活泼，而且雕刻的玲珑剔透，活灵活现，给观者以充分的美感。

泥塑菩萨造像上身袒露，下着长裙，或着对襟上衣，披巾于腹下作重叠式交叉后下卷穿肘而下扬，赤足立于莲台上。左壁龕内左侧菩萨身体倾斜，自然而优美，流露出一种欢悦快乐的神情。右侧菩萨端庄秀丽，风姿绰约，沉稳而优雅，表现出一种高贵典雅的情态。

宋代佛，螺髻，面相丰圆，结跏趺坐于束腰方形座上，神态肃穆，其造像风格还具有唐代造像的遗韵。菩萨尖桃形发髻，宝缙束发飘举，上身袒露，戴项圈，下着长裙，裙围外翻，赤足立于仰莲台上，戴脚环。由此像尖桃形发髻及方形圆脸和细长吊的双眼，服饰等诸方面的风格特征分析，元代重塑的可能性大些，具有宋造像的特点。

第 127 窟塑绘题材分布的内容，遵守佛教早期的一种传统形式规范，结合中国的传统文化理念，迎合当时佛教思想传弘在社会人们中的接受程度和普及状况。塑造横三世佛及相应的六尊胁侍菩萨。<sup>[6]</sup> 以正壁为主，左、右壁为重。其造像内容形式表现为：正壁龕内造中土娑婆世界释迦牟尼佛，那么左右侧二胁侍菩萨应该是文殊、普贤二大菩萨；左壁龕内造东方琉璃世界药师琉璃光佛，左、右侧二胁侍菩萨应该是日光、月光遍照菩萨；<sup>[7]</sup> 右壁龕内造西方极乐世界阿弥陀佛，左、右侧应该是观世音、大势至菩萨。<sup>[8]</sup> 不过三佛所伴胁侍菩萨与佛经中所述通常手持何物有所不符，这与

造像者注意佛教造像的中国化、地方化、民族化、世俗化等文化艺术不无关系,此还得进一步详加研究。

中国石窟造像,就从现存在中国北方的石窟中一些北魏有关的铭文造像得知,大约在北魏孝文帝太和十三年左右以前,不论在佛像的样式,还是服饰,皆还基本上保持西晋十六国时期的一些特点,造形服饰也免不了带有一些犍陀罗式抹菟罗地区造像的某些特点。这与佛教当时在汉土弘化的程度有关,随着佛教的进一步弘传深入普及,尤其是在北魏孝文帝推行的一系列“汉化政策”后,佛教造像,由原来的古朴雄健,趋于清秀俊丽,注重传神,服饰亦由原来的印度或西域风格逐渐地演变成汉民族形式化。这种变化的重要原因之一,无疑是北魏汉化政策推行的结果。如此新产生的这种具有汉民族传统鲜明特点的形式。从地域来言,北方首先应在当时北魏的国都平城,随之在与平城交往直接且平繁的地方产生,如洛阳、秦陇等地。洛阳是北魏出平城的新都,而秦陇与平城之间有它的特殊关系。秦陇人李冲为孝文帝禁止鲜卑人著胡服,提倡著汉服,在迁都前就受命于禁中议定衣冠,经六年才制成官吏的冠服,妇女的服饰,也大抵依南朝的款式。孝文帝还纳他之女为夫人,以崔挺女为嫔。<sup>[9]</sup>仇池杨大眼在龙门古阳洞为孝文帝造石室龕,时间约在503年。麦积山石窟第78窟有仇池镇供养人壁画题记,经考时间在501年前。仅从此可知当时秦陇与平城关系并非一般,与洛阳之间交往应该频繁。麦积山第127窟的造像者洛阳法生,又是一位三地弘法的特殊人物,从平城至秦陇麦积山造像,而后去洛阳龙门古阳洞造像。北魏孝文帝时具有汉民族传统特点的新的汉民族化的佛教造像,若详加考析推敲应该先在平城、秦陇、洛阳三地推行,逐渐在中原北方各地流行。而三地佛教造像汉化间的关系先后,从时间上言,或许无多大差别,应在较短的时间段中互为交叉的融合发展,从三地石窟现存北朝时期有题记和相关的文献资料来考之佛教造像来看,基本上具有似同特征。

麦积山北魏早期洞窟中的佛菩萨与大同云冈昙曜五窟的佛菩萨有众多似同之处,麦积山第 127 窟菩萨与龙门古阳洞正壁胁侍菩萨雕饰风格基本相一致,佛像与景明年间的造像亦有众多共同点。

第 127 窟佛像,具有北魏早期体魄的形体,但是身著汉民族化的袈裟,与北魏晚期如第 147 窟佛的“秀骨清像”相比较还是有很大的区别。菩萨有改变北魏早期斜披珞珈为偏袒僧祇支,或上身袒露。变披巾两侧自然飘垂,为腹前或腹下交叉后搭肘两侧下垂,又外增瓔珞,如此变化,增添了造像的装饰性和富丽感。这与后来的菩萨着上衣,披巾或着宽袍大袖完全汉化服饰又不相同,这是印度西域化造像逐渐演变成完全汉化形式中一时期产生出汉民族化的过渡艺术新形式。这一新的汉民族艺术形式,在佛教造像中对后来仍具影响,时间较长。

佛教石窟造像,在孝文帝汉化改革以后,汉民族传统化的形式特点已显明。佛菩萨体形不仅汉民族化,面形五官亦是汉民族的特征,眉清目秀。从佛教造像神格化演变成具有人格化,已是神人合一,注重传神。观之不是早期离人们较远,高高在上,或言是人们心目中想象的伟大而崇高,且神秘莫测,高不可攀的神圣佛菩萨,已显佛菩萨在世,人中之圣,慈悲大度,法力无边,圣人的和睦慈详,可敬可亲。面含微笑,更特出佛菩萨以形传神,像教弘法,普渡众生。这类佛教造像,景明前后在中原北方石窟中众多出现,麦积山第 127 窟北魏佛菩萨造像亦较为突出。

窟中元代二胁侍菩萨,形象服饰显示出北方蒙古族的特征,此形象的菩萨造像在麦积山唯有此二尊,这类作品在中原北方众石窟中亦不多见,为研究佛教在众多少数民族中的传弘影响提供了较为宝贵的实物资料。窟中佛背光中十二身伎乐天,面形方俊秀美,表情含笑,披巾飘带,凌空飘扬,娑婆飞舞,弹拔演奏,布局严谨,穿插巧妙,造形潇洒,刀法娴熟,是北魏石刻造像中难得的上乘精品。它与甘肃博物馆藏北魏造像塔上的飞天多有相似之处,与

江苏出土的砖印壁画《羽人戏龙图》和《羽人戏虎图》上的“飞仙”“飞人”在造形手法上亦极为相似。

### 三、壁画内容及艺术

第127窟是麦积山石窟现存大型洞窟之一，窟内壁项彩绘壁画内容众多，是石窟中壁画现存最完整的洞窟，堪称“壁画宫”。现有窟顶、四披，壁面大体可分为三类：第一类为“经变画”，有《涅槃经变》、《维摩诘经变》、《西方净土变》等。第二类为“本生故事画”，有《萨埵那太子舍身饲虎》《睽子本生》系列；第三类为：“善恶因果”，有《十善》、《十恶》系列。下面将北窟壁画情况大体作一识论。

正壁上方绘大型的《涅槃经变》，横长方形画面的大自然中的山林为背景，正中绘释迦牟尼佛结跏趺坐于束腰方形台上，左右两侧各一尊菩萨侍立。以佛说《涅槃经》图为中心，画面被分为左、右两方，左侧：左上方华盖下绘释迦牟尼佛涅槃前于婆罗双树间为众生临终的最后一次说法，二尊菩萨侍立于两侧，弟子众生虔诚恭立，聆听佛的教诲。佛之前面绘长方形七宝床，床上释迦牟尼平躺于宝床之上，表示佛之涅槃。七宝床上仰卧式的佛涅槃像是中原地区早期出现的形式，不同于西域的侧卧式，宝床右侧天龙八部族聚听法，各国王臣及十方众生来集劝请佛莫般涅槃。七宝床前众弟子举哀。其中有一弟子手抚佛足，即表示佛涅槃后为迦叶现足，《长阿含经》中言：“于时佛身从重椽内双出双足，足有异色。”“说法图”左侧下方绘出恒河一段。

正中佛说法图之右侧绘佛涅槃后八王分舍利的情景，其故事内容梗概讲的是佛涅槃后，八国国王为分佛的舍利而引起争端，遂在一婆罗门的调停之下平息了这场争端，八国国王平分得佛的舍利各自回国起塔供养。画面右上方在环境幽雅的山林中绘一座方



形城垣,城垣内筑一高台,城垣四周幡带飘扬,高台上置放着两排细颈舍利瓶,这是佛祖火化的场所,即经中所言的“荼毗所”,<sup>[10]</sup>亦是分舍利的地方。此方画面左侧有成组穿不同服饰的各国国王及臣民,随从士兵手持剑、矛和盾牌,在互相厮杀。城垣下方绘一队队车辇,在著铠骑士的护送下行进,表示各国分到舍利后满意运载而归。其中此画面左下方有人认为是:“起塔供养”,详辨应是一国护送舍利而归,非起塔供养。

正壁壁面中间装饰带相隔,带下即龕左右两侧壁画基本上模糊难辨,隐约可看出一些手持剑、盾的骑士,后面跟随着车队,左右画面对称,由此画面情景分析,是与《涅槃经变》有关的护送舍利的场面,或是功德主出行礼佛图。

左壁壁面壁画由两条装饰带将壁面分为上中下三部分。龕外顶部及龕外两则上方绘大型的《维摩诘经变》,画面以繁茂的树林为背景,左侧华盖下文殊菩萨侧身地持扇形法物,半结跏趺坐于束腰长方形座上,他的对面宝帐中为维摩诘居士,二菩萨相对而坐,因画面残破漫漶,维摩诘具体形象难辨,仅留残迹,可大致认出。文殊菩萨维摩诘居士周围绘众菩萨天人等,簇拥而立正在听他们俩辩论。这是依据《维摩诘经》中的《问疾品》内容所绘。

画面正中绘一身形态优美、衣裙飘举的天女,似自天而降,左手持香钵,面朝文殊菩萨,右手舒展施法,此突出的画面是《香积品》中所描述维摩诘居士显神通,由天女为众生施饭的情节。有言《观众生品》,可能性小些。在《维摩诘经·问疾品》中以十分醒目的位置绘《香积品》,不仅含示突出维摩诘高深的法力神通,而且巧妙利用了有限的空间穿插将《问疾品》与《香积品》两品的内容情节融为一个画面,使画面更具生动活泼。文殊菩萨下方左侧依据《方便品》绘帝王问疾,帝王戴冕旒,身着大袖长袍,腰束玉带,众多的随从大臣,侍从前呼后拥,后侍从持翠扇、伞盖,此一行人似缓缓前去赴会。在此画面前绘女供养人。《维摩诘经变》画

中还穿插绘出众多树林,应该是表示《阿閼佛品》中的内容。<sup>[11]</sup>此幅《维摩诘经变》为何选《维摩诘经》十四品中的上述四品作图,造像者深思熟虑地重视到选材宣传的佛教思想,并且具有地方特性,欲在教徒信众中达到一定的效用等。这幅“经变”画与敦煌石窟《维摩诘经变》画选材不一样,故而所反映宣传此经的重点内容亦不同。<sup>[12]</sup>

第127窟《维摩诘经变》是现存中国南北朝时期初出的一幅大型壁画,演变了过去单一,或简单的经变画。可言开创了内容丰富、造像壮观《维摩诘经变》画的先河,亦促进了此经变画的沿续发展。

右壁面壁画分隔情况与左壁面相同,龕外及龕两侧上方绘大型的《西方净土变》。画面以起伏的山峦与茂密的树林为背景,正中绘庑殿顶式的宫殿建筑,高大宽敞,殿基平整,前有七宝椀杆。大殿两侧绘对称的高大二层阙楼,阙楼作四面坡形,楼墙砖以青、绿、白三色直缝装饰,显得豪华壮丽,表现出西方极乐世界的“庄严妙相”。大殿内绘着褒衣博带的阿弥陀佛坐于束腰长形座上,双手作说法状,两侧绘观世音、大势至菩萨及四弟子分别侍立,其中内侧二身弟子手中各托一盘,盘中置放细颈宝瓶。大殿外殿基之上的栏杆内,左右分别绘十大弟子拱手相对虔诚而立。殿基之下的栏杆外,正中画一个装饰独特而华丽的键鼓,高高架起,键鼓两侧绘击鼓者正在举臂敲击。键鼓两侧各有一组伎乐天,每组四人,呈八字形席地跪坐于长方形毯垫之上,此跪坐式样同西北民族坐炕的式样。右侧伎乐天分别手持管弦乐器,有:古筝、箜篌、笙和排箫。左侧伎乐天分别持击奏乐器,有:羯鼓、腰鼓和铙(其中一种不可辨认),均在欢快地演奏法乐。此幅《经变画》中伎乐天所演奏的正是中国化的“龟兹乐”。此亦是目前中国石窟中现存最早较完备的关于“龟兹乐”的实物资料。<sup>[13]</sup>二身舞伎在悠扬天乐的伴奏中,位于击鼓者前侧扬臂翩翩起舞。大殿庭院之中,楼阁周围

树下,站立着众多弟子,其中有出家弟子形象,亦有俗家弟子形象,皆井然有序地交错向佛恭立聆听佛说法。大殿顶部左右侧各绘二身飞天,飘然翩翩而来参加法会,殿前七宝池内,碧水荡漾,池中荷花盛开,似发出阵阵幽香,宏伟的画面,众多的人群,构成了西方极乐世界的美妙景象。

门内壁面以一条绘有缠枝忍冬的装饰带分隔上下,上方绘“七佛”,下方门两侧绘“十善”“十恶”。壁画内容似分两方面,实际为相关的一大内容,皆为扬善止恶的因果报应思想。扬善止恶,僧俗信徒首先要守戒,即要受戒,《受十善戒经》是佛门一部大乘戒律,此经开头就言:“过去七佛,现在释迦牟尼尊佛,及弥勒等未来诸佛,教会佛已应作是言,七佛僧听,释迦牟尼佛僧听……,某甲优婆塞,某甲优婆夷,身口意净堪为法器,今欲乞受十善心戒及八戒法”。《增一阿含经》卷1《序品》中约束僧人行为的“七佛通戒偈”言:“诤恶莫作,众善奉行,自净其意,是诸佛法。”如此可看出七佛和戒律之间的密切关系。故同壁绘出“七佛”、“十善”、“十恶”,强调宣传众弟子信徒听诸佛所言(佛藏)止恶正信行具十善业。

“七佛”图以茂密的树林为背景排绘,佛著双领下垂式袈裟,半结跏趺坐于束腰方形座上,双手作说法状,以示神情恬静自若,端庄安详的佛在十分幽静的自然环境中为众生说法。佛上方皆绘装饰华丽的宝盖,有宝珠形,龙首、玉环、铜铃、飘带等饰物。佛与胁侍菩萨或弟子的组合,自左至右分别为一佛四比丘尼,一佛二菩萨,一佛二菩萨四比丘尼,一佛二菩萨,一佛二菩萨二比丘,一佛二菩萨,皆立于佛之两侧之圆莲台上。特别是其中的比丘尼、比丘,有的虔诚恭立,有的交头接耳,有的多恣多态,富有人格化。七佛为北魏时期的造像、壁画中常见的题材之一,但以如此巨大的画面,严谨的结构和高度的和谐与统一绘制出的七佛图,在国内各石窟寺中现存的壁画中还极为少见,弥足珍贵。

窟门内壁下方,即门左右侧壁绘《地狱变相》,左侧壁绘“十恶”图,画面烟薰和风化严重,其内容已十分难辨,仅留一些小鬼和油锅等利具残迹,及位于画面上方的长方形白底墨出题框,其中书写有:“此人生时好□□□令坠刀山地狱”、“此人生时好□财□□□人□住地狱”、“此人生时□□……人地狱”等。此榜题是画面中所绘众生(依人为主)生前作恶多端,有种种罪孽,死后根据其罪孽的性质不同程度,而分别坠入不同地狱,而受种种酷刑折磨的变相图名称,榜以明示众生作何种罪孽即人何种地狱受苦。

右侧壁绘“十善”图,与左壁同样已不清晰,但可看出一些画面的内容情节。画面正中绘一座四面有高墙的殿庭和大门,左侧台阶上大殿庭内一人坐于正中,身前有一躬身之人,似在禀报,殿堂之内又有群臣侍立,这可能是阎罗殿,台阶之下有兵卒护卫。殿庭后右上方又绘一座规模较小的多进院落,门前有武士出人,门外有几身穿铠甲装持长矛等武器的骑士,及数身着铠甲装持弓、箭等武士的骑士,似在巡逻,左下方画一穿着红色衣长袖,腰系垂带的人物,拱手躬身似行大礼。院内屋顶上站立一身头束细长形高髻,上身着长袖交领短衣,下着裙,左臂平伸,衣袖宽长飘扬。其左侧白底墨书榜题框内书写:“此人行十善□□道时”。其下院落大殿内似有一人斜于床榻之上。屋顶上亦绘一人伸臂站立,右侧有一方榜题,已不能辨,此壁画左上方,即两座院落之间虚空中绘四身飞天,手捧法物,轻俊飘逸地向前飞行,有白底墨书榜题框内书写:“诸天罗汉迎去时”,似反映人生前多做好事和善事,死后得到好报,而升天堂去享乐的情景。壁面上左侧是殿堂,右侧是地狱,及有关的榜题,显然是十善十恶相联系在一起,在结合上方七佛来绘于一个壁画,不仅反映了七佛与佛经中的戒律有密切的关系,而且直接宣扬了佛教思想中的因果报应,从而起到某种程度上扬善止恶的教化效果。有关地狱的佛经,早在东汉十六国时期就有《佛说罪业应报教化地狱经》、《受十善戒经》、《大楼炭经》中的《泥黎

品》、《长阿含经》中的《地狱品》、《大智度论》中第十六等,但见于经变画,则盛于唐代。麦积山第127窟《地狱变》出现的“十善”“十恶”图,是北魏时期比较成熟的作品,亦是国内各石窟壁画中现存最早的大型地狱变相,虽然众多内容情节不可视,有的还待于进一步考识,不碍它为难得实物之作。

窟顶前(南)披壁画:坡呈梯形,上绘佛本生故事中的“睺子本生”,画面以长卷式展开,全图以“睺子本生”故事中最富有戏剧情节冲突的“国王出行”、“群臣观猎”、“误射睺子”、“睺子中箭向国王倾诉”、“国王亲省盲父母”、“国王背盲父母探视睺子”、“帝释天下凡救睺子”等情节,基本上分不同的场景及画面向观者展示故事的梗概。

画面左侧的场面,主要表现是国王去山中狩猎豪华的出行队伍,以优美的山林为背景,正中绘装饰华丽的龙头三辕车,宏丽的宝盖旌幡随风飘荡,车辇周围文武百官及侍从前呼后拥,浩浩荡荡,以示国王已入山猎狩。人群中有的交头接耳,有的低声细语,有的拱手静立,向前观望,猎手们掌鹰逐犬,整装待发,宏大的场面,众多的人群,反映了国王出行狩猎时的壮观景象。

画面中部主要为国王射猎时的情景,广阔的原野,线条带状的河川,如同横向的格式,将山川原野分隔,形成一组组射猎追逐的场景。山川中猎手扬鞭,骏马疾驰,有的张弓射猎,有的穷追不舍,鹰犬追逐,鹿兔狂奔,雉鸡飞窜,争相逃命,反映了国王狩猎时紧张激烈和惊心动魄的场面。

画面右部将“误射睺子”、“睺子向国王倾诉”、“国王省睺子盲父母”、“国王背盲父母探视睺子”、“帝释天下凡救睺子”等几个情节融为一个场景。左侧中部山林中睺子被国王误射后,斜卧于一块山石之上,右手抚射入胸中的利箭,向对立于是他前面的国王等数人诉说他不幸的遭遇和他的身世及他念念不忘的盲父母。山前树枝倾斜,似狂风大作,衬托出当时悲切与苍凉的气氛。画面

向右方展开为国王大臣侍从等亲赴睽子盲父母的草庐前,见盲父母后躬身诉说睽子被误射的经过,似内心已无法弥补的歉疚。草庐前的盲父母闻讯后,一个晕倒在地人事不省,一个双臂高举悲痛欲绝。《佛说睽子经》中言:“举身自扑,如大山崩,地为大动,号哭仰天,自陈诉言。”使画面显得十分悲怜感人,紧接着画面又逆向转为国王亲自背着睽子盲父,群臣举抬,睽子盲父缓缓去睽子绝命处。

画面右侧“睽子向国王倾诉”下方,一棵枝繁叶茂的大树下,国王及群臣于树下静立,前面睽子中箭平躺,盲父跪地痛苦地扶目睽子的头,盲母爬地放声嚎哭,此悲恸的情景感动了帝释天,他以飞天的形象于虚空中急驰而下,手中持一细颈宝瓶往睽子口中倒灌灵丸圣药,“毒箭自出,平复如故”,<sup>[14]</sup>救治善良孝心的睽子,并使盲父母双眼复明。

此幅睽子本生故事,<sup>[15]</sup>依据佛藏中绘出众多的情节,不仅画面组合巧妙,极富有戏剧情节,更具有强大的感召力和震撼力。它是中国石窟中北魏时期保存完好且最生动的一幅本生故事画。它(与同窟舍身饲虎故事画)还是中国现存大型山水人物画中最早的作品之一,为了解中国早期人物山水画构图,技法、施色等艺术保留了可观可探、不可多得的实物资料,可说是中国绘画史中具有里程碑的作用,弥补了美术史上的重要一页。

窟顶、左、正、右三披绘“萨埵那太子舍身饲虎”的连环画式的多情节本生故事,顺序从右披开始至正披,沿续右披达到窟顶。左披梯形框中画一方形内外两重城,外城城墙以青绿两色相间的直缝堆砌,城正、左、右三间均有城门,左侧城门有凸出城墙的门墩,下开一个门,门墩上建有三层的内楼。城门两侧又有两个突出城墙的方墩,上面各建高三层的方亭。在城墙的轩角处又出方墩,上建角楼。在城墙之外有对峙的双阙,阙身细长,上建三层阙楼,正、右两面城墙楼与此建筑形制大同小异,城外有护城河环绕。内城

山门为三层式门楼,左右二门为单层,歇山式门楼,左、右两侧分别有用立柱隔开的三个门道,城内有大殿建于长方形殿基之上,大殿前后由两座单檐庑殿顶的建筑组成,前后两座相距甚近,前后檐相接紧密,屋顶的青瓦为青色,脊与鸱尾为石绿色。这是麦积山石窟中保存最完整、建筑形式最壮观精巧的一幅建筑画。围绕这一宏伟壮丽的宫殿建筑,结合“萨埵那太子舍身饲虎”的故事,将“三太子出宫游山”、“二兄长回宫报信”、“国王王后闻知三太子舍身饲虎身亡”的悲恻组合在一个画面上,宫城外山峦起伏,树木葱郁。三太子在众护卫的随从从,乘马出城郊游,由此展开故事的开端,在城外的右下角两人骑马向宫城飞奔而来,表示萨埵那三太子舍身饲虎后,二兄长急不可待地奔向宫中向父母禀报噩耗的紧张情景。宫城大殿台基下,一身男子(国王)仆伏在地,左侧四位大臣侍立,大殿之内三侍臣肃然静立。一身躬身似向坐于殿内的国王及王后诉说三太子舍身饲虎的情景,国王与王后闻讯后作出悲痛昏厥之状态。三组画面融为一体,各有主题,情节有序,繁而不乱,表现出造像者丰富的想象和制作造诣之独特。

正面披壁画残缺严重,由现存残块壁画分析,应是国王闻太子身亡后赶赴出事现场的情景,左侧残块上前方绘旌旗飘扬的车舆急促地行进在山林之中,其后众随从乘马紧紧跟随。中部残块上左侧绘装饰华丽的车舆及大队随从,似暂时停止行进,车前绘两身骑马前去开道的护从回来下马后,向国王禀报前面道路艰险路窄,车队不能行进,两匹骏马一匹昂首,一匹似低头吃草,左侧绘宝车,车内已无人,表示国王听探路者禀报前面路况后,停车下车,步行进山。右侧残块上正是绘山林之中,伞盖之下国王在群臣的保护下缓缓而步行。

右块残正梯形框内绘最富有悲壮情节的“萨埵那太子舍身饲虎”,画面上群峰峙立,林木苍翠,山崖上画太子跳崖,山崖下树林中可见两只大虎及十四只小虎啖食太子,有的在舔食骨肉,有的张

牙舞爪,太子躺于血泊之中。左侧角是国王、王后及群臣随从等赶赴现场后静立,目睹了这一悲壮牺牲场面的惨景。

窟顶天井横长方形框内绘“萨埵那太子死后升兜率天”(有认为帝释天,东王公朝西王母),右侧画一尊菩萨足踩莲花,在天际之中急速行进,众飞天前呼后拥伴其左右。菩萨及众飞天之后,绘一辆装饰豪华美丽,旌旗翻飞,四龙驾驭的宝车,车内帐幔下弥勒菩萨端坐其中,旁有人非人(此称或许不准)等随车而奔,宝车左右及其后又有众多乘龙疾行的诸天等护驾跟从。整幅画面气势浩荡,这幅壁画应该是“萨埵那太子舍身饲虎”故事的延续,是此本生故事的最后结局,太子舍身饲虎命终后,菩萨接引,转生兜率天宫,或许可认为足踩莲花的菩萨是转生兜率天宫后的萨埵那太子,他转生后在空中劝导悲伤的父母说:我是王子摩诃萨埵,我因为舍身救了饿虎,所以转生兜率天,父王应该知道,有终归于无,生必有死,做了坏事会坠入地狱,做了好事就能转生天上,生与死是常事,你们为何这样伤心,不赶快觉悟多做善事呢?他的父母说:你怜悯众生做了大善事,丢开我们去死,可我们还想念你,难过得心都碎了。天神(后面画两人物)就用种种美妙的语言将国王和王后劝慰回宫。<sup>[16]</sup>

此组故事画充分利用窟顶、四面披中的三披广阔的壁画,以故事中几个主要情节为主线,连续性地将几个不同的内容,根据故事的内容与发展逐步使故事达到高潮而结局。全故事画以“舍身饲虎”为重点,宣扬“无我”、“自我”的牺牲精神,死后升生天堂“极乐世界”,从而达到教化众生赶快觉悟、不作恶事、多做善事的积极作用。它与前壁壁画“七佛图”、“十善”、“十恶”是相辅相成的。

第127窟内不论是“经变”、“本生故事”、“七佛”,还是“十善”、“十恶”等佛藏内容的佛教变画,虽然在中国北朝以上寺观、石窟中有出现,但是,从规模宏大、内容丰富、情节众多、人物生动



等方面来言,是目前中国现存北朝时期最具壮观的作品,亦是中国早期同类作品中无一能相比争艳的杰作。从造像内容来言,它的主导宗旨是宣传大乘佛教,特出“众生平等”、“众生皆有佛性,有佛性者皆可成佛”的思想。强调指出佛灭后佛弟子“以法为师”的行径,迎合不同时代佛弟子、信男善女不同层次人众的信仰心态,并与中国传统文化思想“孝道”等相一致,达到像法时代“普渡众生”的弘法愿望。其主要表现为以大乘《涅槃经》、《阿弥陀经》、《维摩诘经》及众多佛经中宣讲的“七佛”。《涅槃经》中佛最后说法言“佛灭后以法为师”,《维摩诘经》中所表维摩诘居士法学道行在众出家弟子(比丘)之上,依法不依人,《舍身饲虎》救众生。《阿弥陀经》中,无论什么人,只要一心信佛念佛,即可往生西方极乐世界的简捷之路。《维摩诘经》中的不拘出家在家弟子的学佛寻道方法,及维摩诘居士的佛门俗弟子行径,给皇家贵族自命不凡找到依据。“十善”、“十恶”亦给平民百姓予以依托。《睺子本生》无疑亦是尊老爱幼,“孝道”等中国传统思想益教的不同形式,最终达到广弘佛法,普渡众生,往生极乐。

从窟内壁画绘画的内容巧妙布局来分析它的示象,四壁上方所绘,以正壁娑婆世界现在佛释迦牟尼宣讲的一切经为真实不虚的真谛。而左壁维摩诘居士以法为师,及一切学佛者以法为师的佛弟子演示的经律论要视佛所言。右壁上方西方净土,只要众生信佛,放下屠刀可立地成佛。前壁下段“十善”、“十恶”讲因果报应,教化人众首先有善恶之分,善有善报、恶有恶报。窟顶四面披,先从前披“睺子本生故事”沿续讲“孝道”为善,人善之善报。左、正、右三披“萨埵那太子舍身饲虎故事”从人善至一切众生善,太子舍身饲虎后善报往生兜率天宫弥勒净土,窟顶兜率天宫净土乐园正是人众追求向往的佛国,它是候补佛的居住处,众生学佛成佛先往生此国土,即是成为佛之前因。此窟佛教教化在这里达到一个顶峰,亦是人们所追求达到的圆满结果,从此窟壁画内容布局折

射出北魏时期“弥陀净土”、“弥勒净土”盛行的历史,亦反映出北魏《法华经》、《维摩诘经》等较为普及流行。

窟内壁画还较为明确地突出宣教“一切众生平等”,佛门出家弟子,俗家弟子平等,一般社会人们善男信女乃至欲界众生平等。而最能震撼人之心灵的佛教思想教育,在于同为国王,射伤他人之子,为人父母悲痛欲绝,而非为人父母的国王,并无大的悲伤之感。当国王之子被虎吃掉之后,国王悲伤过度。同为父母,前者伤子有别,而感受有别。人的身份地位亦有别,及善恶有别。后者国王伤子,与前者平民伤子,同为人父母,伤心同度,及身份地位有别,善恶无别。巧妙的是睽子本生故事中是国王娱乐射猎,而舍身饲虎故事中是救众生之命,虎吃太子,乐者、悲者由何而生,“杀”,佛门众戒“杀”为第一重戒。结合令人毛骨悚然的十恶地狱惨景及十善升之乐道。宣教一切众生平等,行善去恶,是人本性,怎么能不被众人所接受。天水自古以来就是多民族杂居地,多头文化思想。北朝时期战争极为频繁,众生平等,人性本善,或许最具教化力。

窟内顶部前披“睽子本生”与正披“萨埵那太子本生”故事画中的山、石、川、河、树木等构图形式,考就它的蓝本,南方难寻此势态,而在北方秦岭山脉的西南沿线都可得相似之处。图中马、鹿、虎等动物奔跑之状,骑马射猎之状态,若不熟知西北游牧民族的画家,可想难能画出如此切实的高水准作品,应为当地画家所为。

窟内雕塑有含早期上身袒露,斜披珞瓌,披巾,下着长裙,变为上身袒露,或着斜式小衫衣,外披巾,佩挂瓌珞,下着长裙的服饰。这与北魏晚期著“宽袍宽大长袖”的成熟汉化服饰是有区别的。壁画中虽亦有着“宽袍长袖”的汉化服饰,细作观察,此出现的袍大袖长,与晚期的“宽袍大袖”的宽大程度(较小些)还是有区别。并且正壁《涅槃经变》中“八王争舍利”画面中,至少有五种(部分残缺)不同西北地方民族(不同国家)的服饰,与汉化不彻底的服饰并存,反映出汉化程度还处在交融替换期,并没有成熟。若与北

朝晚期出现完全汉化的服饰壁画相比较,不难看出它们的差距。这与孝文帝推行“汉化政策”改制初的历史应是相吻合的。给我们对第 127 窟造像时代的定位亦找到了一些线索。

谈论北朝壁画,一般人都要提到顾恺之的《洛神赋》,有人疑非顾恺之原作临本,或后人假借讹说为他所作,最早的临本《洛神赋》为宋代,早的文献资料中也未见记载。如此看法应引起重视,现在众多专家说北魏造像艺术风格,尤其是壁画,在服饰方面等以《洛神赋》画作比较,特别强调是汉化后南朝文化影响,这种艺术风格的比较有一定的道理。此影响到当今众多研究石窟的专家学者,多套用此说。十几年来多次实地考察石窟中现存北魏早一些的壁画,产生疑问,这些石窟壁画,以麦积山第 127 窟为例(最少看了上百次),实物汉代风格的存在与《洛神赋》上人物存在差别。如此石窟壁画中造像与北魏《洛神赋》上的造像,究竟谁早谁晚,还是同时并存,目前又无确切的更早的北魏实物资料可佐证,这在石窟现存壁画中的断代问题上带来大的难处。麦积山第 127 窟今日仍存在北魏晚期、西魏两种不同时代的论断,纵横观思,顺逆思察,具有较独特性的实物作品存在,虽有源泉、承袭,变化更为重要,实察深思可能更接近它的原貌。麦积山第 127 窟造像时代或许是北魏汉化初期的作品,吾想大体不会为过错,当然还有待于进一步深入研究。

第 127 窟壁画绘画方法,以朱红色起底稿,人物形象施重彩平涂的传说施色方法,然后以劲健流畅、如行云流水般的墨线勾勒定型,施色据采样分析有:白膏、朱砂、赫黄、赫红、石青、石绿及金粉等,多选用矿物石灰颜料,这些颜色大多来自外地。

#### 四、法生造像碑与开窟年代

法生造像碑(残)拓本,纵 42 厘米,横 38 厘米,碑头残存五年

莲瓣形龕，龕内各造一尊坐佛，文 12 行，行 12 字。从碑头残存情况看，原应为七佛。从碑拓看（图 13），此碑右侧微残，右下部、左侧残毁部分，右下部残毁严重，惜碑原貌不可见，碑文全文不可读，幸五十年代考察专家当时所拓碑拓今存，不然碑今日已不可寻，残文原貌亦不会为人所知，先辈之功也。

碑文现存录下：

大魏(夫)(洪)(愿)/复□言四照面而/□□若水月物感  
/□□(根)□教获利尘/七息苑□罗真容虽替/化又沙弥法生  
俗姓刘洛(阳)□/也自慨进不值释迦初晖退□/蒙慈氏三会  
两宜中间逢兹季/运忝荷缙未冥报贫阍然出(苦)/有田非善  
不洛故肆力加功于/麦积崖造龕一所屈请良匠积/(念)(始)  
(就)(藉)(此)□□叩愿帝祚。

此碑初次发现是 1953 年 8 月中央人民政府文化部组织麦积山石窟勘察团，团长：吴作人，团员：王朝闻、常任侠、李瑞年、罗工柳、邓白、孙宗慰、萧淑芳、冯国瑞等著名的文、史、考古、美术家学者 15 人。拓本上题跋的有：郭沫若、吴作人、马衡、谢国祯、叶恭绰、冯国瑞等。“法生造像碑”这次面世至今可见所有有关的考察记述材料中都没有记录下当时碑在第 127 窟的具体方位及存放现状，本人亦曾求教过罗工柳、王朝闻、常任使等老前辈专家，无有收获。这给今天探讨碑与造像、碑与石窟间的关系留下遗憾。这块法生造像碑，既然在第 127 窟发现，而且目前在麦积山所有的现存石窟中又找不到具体的何窟是法生所造龕（有人认为此碑是从它窟移入，按无证据），那它与第 127 窟定然存在一些关系。

首先来读解碑文中的有关文字，碑文中虽未指年月（可能残失），有“大魏”二字，系北魏时代应该无疑。又有“沙弥法生俗姓刘洛阳□”之文句。无独有偶，洛阳龙门石窟古阳洞中有景明四年（503）比丘法生为孝文帝并北海王母子造像龕。马衡先生在麦积山“法生造像碑拓”上题跋有“详加考释，谓洛阳龙门有景明四

年比丘法生为孝文帝并北海王母子造像记为一人”。马衡先生是考古界大家,他的详加考释不会是无根据的吧。现在虽有人疑为二人,应该是不可信。龙门比丘法生造像记中有言:“法生傲逢孝文帝专心于三宝,遇北海母子崇信于二京,妙演三际,屡叩末筵,一降净心,忝充五戒。”他曾在平城遇到北海王元祥母崇奉佛法,参与法会。元祥(476—504年)太和十年封王,法生参与平城法会的时间必在太和九年至十七年间(485—493),此时的法生还只是一个受“五戒”的优婆塞(居士)。但至迟在景明初,他已受“具足戒”称为比丘,这是有道理的。法生在平城时是位居士,深信佛法,而出家为沙弥。可能因北魏迁都,旧都一时较乱,众人思迁,新都一时还不能稳定,他为学法西行,从平城至麦积山,他至麦积山与“玄高(402—444年)仗策西秦,隐居麦积山”,后来又回到平城“大流法化”,麦积山大名因他远扬不无关系。法生在麦积山造像时称“沙弥”,去洛阳龙门时已是“比丘”。法生在龙门古阳洞造像于503年,在麦积山石窟造像应该为何年?从法生名前的“比丘”“沙弥”二字可以推计,依佛门出家僧人受戒仪规,出家人年满18周岁方可受比丘戒,年不满18周岁的出家僧人皆称沙弥,或年满18周岁以上没有受比丘戒的亦称沙弥(俗称老沙弥)。法生在麦积山石窟造像时称“沙弥法生”,而在龙门石窟造像时称“比丘法生”,说明法生在麦积山时没有受比丘戒,亦是说法生先在麦积山石窟造像,尔后再去龙门石窟造像。有人“疑北海王元祥被诛后法生西来造龕”,若是,法生在麦积山造像应在龙门造像之后。在龙门法生为比丘,而在麦积山法生为沙弥,法生是位倍受皇室尊崇的高僧,又怎么会舍比丘戒退回沙弥,此疑可除。如此说明沙弥法生应该在503年之前在麦积山造像。法生在麦积山石窟学法造像,为何又去洛阳龙门石窟造像,原因可能有二:

(一)是北魏太和十八年(494)由平城迁都洛阳后,国都佛教大兴,龙门石窟的开凿就是实证。佛事活动频繁,法生去国都受比

丘戒,造就自己成为一名合法的比丘僧,尔后留在洛阳在龙门造像。

(二)是皇家在国都洛阳龙门始建龙门石窟,招募天下开窟造像的各类人才,沙弥法生当时就是一位有经验的造像僧人,尤其是法生为元详母子所供养的僧人,随后被专招进京,在龙门为孝文帝及北海王母子造像。不论是何种原因,或二者皆备,法生在麦积山石窟造像时间应在494年至502年之间。

法生在麦积山石窟“屈请良匠”造龕一所,造像碑在第127窟出现,是否就是现存的第127窟?现从三个方面来分析:

(一)碑存此窟,而又无任何迹像可证实它窟开龕造像与法生有关,应该是此窟故有之物。

(二)从第127窟现存造像壁画人物造形精美,技艺超群,题材精通,布局严谨巧妙等,与法生之法识、“屈请良匠”是相吻合的,并非一般造像者所能为。

(三)从第127窟现存造像形体、服饰、技法等方面与龙门古阳洞中的造像进行比较,有众多相同之处。

故认为麦积山第127窟可能是法生造像龕,那么第127窟的开窟造像时间亦是在494—502年之间。

## 五、有关问题及结语

第127窟龕内造像存在石刻与泥塑两种材料,正壁龕内三尊像为石刻,左右壁龕内各三尊像为泥塑。为何正壁独有石刻造像,此石刻造像,从石质分析,又非本地近有材料,那一定是从较远的地方或外域运用。从材料造像所需时间费用来说,石刻造像比泥塑造像代价要高,尤其是石材来之不易。这或许改变了造像主持者的初衷,在造就正壁三尊石刻像后,左右壁以泥塑代替,故而三壁造像艺术风格整体统一协调,而不是有人推测的,正壁石刻像可

能是法生所为,而左右壁泥塑像,壁画是另有他人所为。不然矛盾问题众多,亦无资料,不可以释。

第 127 窟内壁画现有烟熏的迹象,考察此壁画烟熏现状程度,主要在前壁,下方烟熏严重,而渐淡化壁上方,然后引向左右壁及正壁,有微弱的痕迹。麦积山众多石窟中如:第 133、第 135 窟等,因北魏以下时代战乱等原因,当地老乡避难住入洞窟,砌坑做饭生活时烟熏洞窟。第 127 窟位于麦积山西崖右上角最高处,攀登是一问题。据现存现象看,没有老乡在此窟居住过的任何痕迹。既然无老乡居住过,窟内壁面的烟熏是从何而来,此窟是个长方形的石窟,除壁面开龕造像外,若大的窟内空空荡荡,是现存石窟中北魏时期唯一的大型窟,或许如此有它一定的功能。“石窟寺”石窟即寺,寺即石窟,讲经说法,众弟子聆听,天晴之日,法师讲经说法可学佛祖,树下阔地而行,雨日何处?龙其是“释观”“像观禅”,结体行法,就必须有一场所,此窟可能就是这种功能作用的窟。第 127 窟窟大门小,门道较深,白天晴日洞窟内就较黑暗。行法事需要光线,若是晚间或黑夜更不用说,因此,在前壁下方地面放置一排油灯照明,久而久之,油灯烟熏黑壁面,因灯盏靠近壁面,故下方较黑,侵袭上方它壁,门道口内亦烟熏较严重,不然难寻它因。

结语:第 127 窟是麦积山石窟最大的最重要的洞窟之一,亦是 中国石窟中北魏时期特别重要的洞窟之一,其中的壁画在麦积山石窟所有洞窟中保存最多,而且内容亦最丰富,特别是经变画的较早出现,在中国美术史和佛教艺术发展的研究中,占有十分突出的地位。其中国化、地方化的艺术风格,格外受到国内外学者的高度重视。其中造像,尤其是正壁的石雕和左右壁的泥塑菩萨,以神形兼备、以形传神、人神合一的造型和生动活泼的表现形式,及雕塑手法的高度纯熟,成为麦积山石窟艺术,北魏时期造像最有代表性的上乘作品,亦受到国内外学者的高度赞赏与评价。其中建筑的界尺等,同样是中国界画中不可忽视的杰作。法生造像碑拓现

存,此窟断代时间若成立,对麦积山石窟,乃至中国北朝时期的造像艺术风格的演变发展,无疑会起到重要作用,仍然受到国内外学者的视重。

后附窟内可辨认刻划题记:

龙记元年

山西平定州高/至正二年四月初八日上香

正统四年□月初一日

康熙三年二月

凤翔押衙买省木赵仁蕴雷司马七时/于/宝五年五月十三

日记之

李敬能游此天成四年

咸通三年□□□

赵□□天复八年十月□日到□□

绍熙八年□□□

薛兴/刘岐二人建□四年

北京顺天府大兴县郝諫□

嘉定二年三月二十日

宝正三年三月二十一日/西和□军仓张伯兀同□□此山

□□□□□

秦州弟子□迪见佛了生死世世行菩萨道原来三丈诸/凡愿得□□心地开通□□/愿共一日□□□□

乾宁元年二月二十三日 凉州山客人□□□□

天复□年正月□□□

## 注 释

[1] 项一峰《丝绸之路与麦积山石窟》,“纪念中国佛教传入二千年国际学术研讨会”论文提要,无锡,1998年;文载《丝绸之路》学术专集,2001年。



[2]本文所用尺寸的部分内容,参考本人与同事合作调查的《麦积山石窟洞窟档案》稿。

[3]安金槐、王与刚《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》图版壹,《文物》1972年10期。

[4]参见温玉成主编《中国美术全集·龙门石窟雕塑卷》文字部分。

[5][13]界平、李光霖《谈麦积山石窟中的伎乐天与音乐》,《伏羲文化》,北京:中国社会科学出版社,1994年。

[6]项一峰《十六国北魏时期麦积山石窟三佛考析》,1994年龙门石窟国际学术研讨会提交论文;文载《佛学研究》,1997年。

[7][8]三世佛及胁侍菩萨在经文中通常出现的组合,参照《菩师经》、《观无量寿佛经》、《阿弥陀经》。

[9]《资治通鉴》卷114,《北史》卷3《崔挺传》。

[10]《大涅槃经后分》卷下《机感荼毗品》,《大正藏》第12卷。

[11][12]项一峰《〈维摩诘经〉与〈维摩诘经变〉——麦积山127窟维诘经变试探》,《敦煌学辑刊》1998年2期。

[14]《杂宝藏经》卷1。

[15]参见康僧会译《六度集经》卷5《啖道土本生》,西秦圣坚译《佛说啖子经》,前秦僧伽跋澄译《僧伽罗刹所集经》卷上,北魏吉迦夜共昙曜译《杂宝藏经》卷1。

[16]参见《贤愚经》,《频伽藏》宿九。



图1 第127窟窟顶“兜率天”前部



图2 第127窟窟顶“兜率天”后部



图3 第127窟窟顶前披“啖子本生故事”左部



图4 第127窟窟顶前披“啖子本生故事”中部



图5 第127窟窟顶前披“睽子本生故事”右部

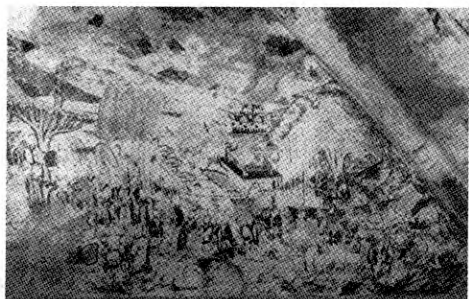


图6 第127窟窟顶正披“睽子本生故事”局部

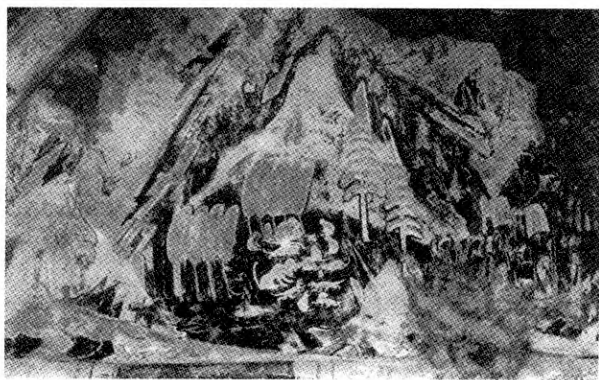


图7 第127窟窟顶右披“舍身饲虎”

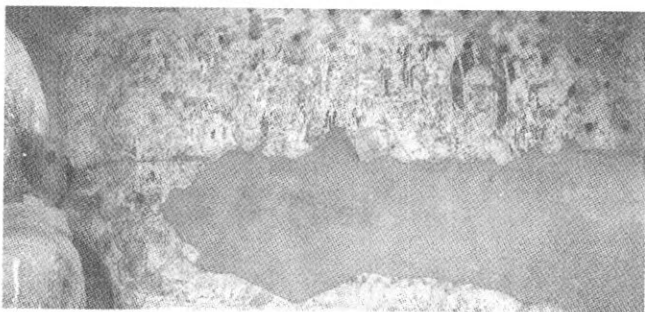


图8 第127窟正壁上方“涅槃经变”左部



图9 第127窟正壁上方“涅槃经变”右部



图10 第127窟左壁上方“维摩诘经变”

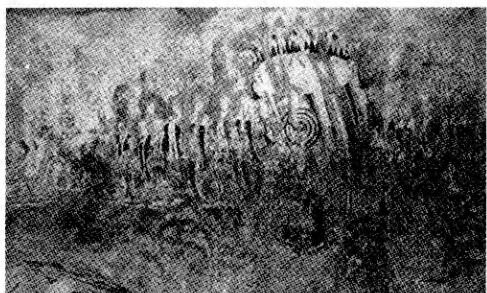


图11 第127窟左壁上方“维摩结经变”局部

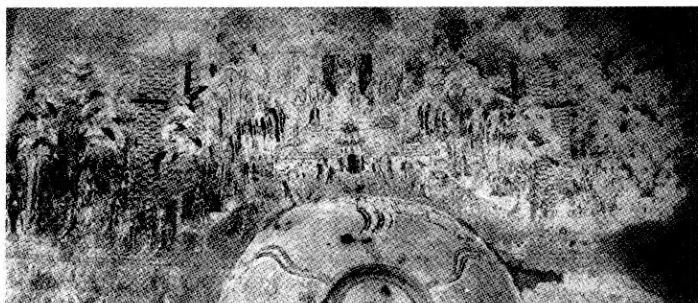


图12 第127窟右壁上方“西方净土变”



图13 第127窟正壁龛内石刻  
一佛二菩萨



图14 第127窟窟中左肋侍菩萨  
元代

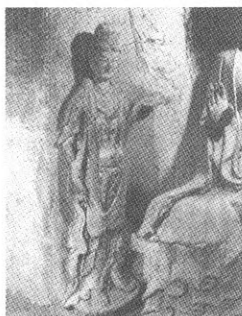


图 15 第 127 窟左壁龕内泥塑  
右胁侍菩萨



图 16 第 127 窟右壁龕内泥塑  
左胁侍菩萨



图 17 法生造像碑



图 18 龙门古阳洞正壁  
左胁侍菩萨像(正面)  
北魏景明以前

# 麦积山 10 号造像碑的图像 源流与宗教内涵

陈清香

(中国文化大学)

## 一、前 言

造像碑的制作是佛教雕刻史上的一项辉煌的成就,它代表着雕刻技巧、审美观念、与宗教内涵,是研究艺术史、宗教史不可或缺的一环。麦积山第 133 窟 10 号造像碑,是历来流传的造像碑中,内容最丰富而题材最具代表性者之一。根据风格的考定,该造像碑制作于北魏景明以后(502—534 年),也就是 6 世纪初年至北魏分裂为止。<sup>[1]</sup>

就政治环境而言,那是一个君主崇佛、大乘诸宗并弘的时代,从造像碑的题材,不但可以追溯经典的流传、风格的变迁,从而寻找东西文明交流的轨迹,而且可以就创作的年代来厘定崇佛君主的宗教政策与教派的思想理念。

10 号造像碑就题材与图像二端而言,约可追溯两个源流,其一为来自印度者,在造像碑的上段、中段的左右二侧,罗列着八个画面,依其内容,应属释迦世尊一生中重要的故事情节,这些情节的刻画,在 10 号碑制作以前,如龙门石窟、云冈石窟、敦煌石窟,以及无数的单独石碑、金铜佛像,均已一再重复的制作过。可知,那已在中国流行了好几百年。但追溯其更早的图像形式源流,则无

疑地,是来自印度。

图像源流之二,则为创自中国本土者。在造像碑正中上端刻释迦多宝二佛并坐像,中段刻交脚弥勒菩萨像,下段刻释迦说法三尊像,下段右侧刻文殊维摩对问图,这些图像题材虽来自汉译的佛典,但图像的创意却是中土的。本文为追溯此二源流,以下先分析其布局大要。

## 二、10号造像碑的布局大要

依蒋毅明的描述,10号造像碑是灰色花岗岩,碑通高1.36米,宽0.73米,厚0.10米。碑两侧及背阴表层粗糙无任何造像痕迹。全碑可分成上、中、下层,每层又分成尺寸不尽相等的小方块,三层由上而下逐渐变大,其内容为上层正中为释迦多宝并坐说法像,左侧上方菩萨树下思维、阿育王施土,下方为佛入涅槃,左侧为深山说法,中层正中兜率天弥勒交脚坐,左侧上为梦日入怀、乘象入胎,下为降服六师外道,右侧上为树下诞生、九龙灌顶,下为布发掩泥、燃灯授记,下层正中释迦佛二胁侍菩萨,左侧文殊问疾,右侧鹿野苑初转法轮。<sup>[2]</sup>

由于10号碑中题材佛传故事占绝大多数,故若依世尊一生事迹的先后次序,姑定其为八相成道。并依图像内容,依次订为:

1. 布发掩泥、燃灯授记
2. 乘象入胎
3. 树下诞生、九龙灌顶
4. 树下思维
5. 断发出家
6. 降魔成道
7. 初转法轮
8. 涅槃



如依此先后次序而言,乍见之下,布局漫无章法头绪,但仔细推敲,亦可看出端倪。首先看出,碑的右侧几乎都是基数,左侧几乎是偶数,换言之,佛传的是依一左一右对跳而成,既不是由上而下,或由下而上,也非秩序性的由左而右,或由右而左,为了解过去佛传图的排列次序,先追溯一下印度的佛传碑,以对比其布局次序。

首先举制作于 5 世纪现藏于鹿野苑博物馆的八相成道碑,此碑为笈多派(Gupta School)的佛传图代表作品。此碑将世尊一生中最重要的事项:佛诞、成道、转法轮、涅槃等,置于石碑之四角,再安排猕猴奉蜜、降伏醉象、三道宝梯而降、舍卫城等画面神变,于石碑的中段,按照佛传的次序如图:

又如另一藏于加尔各答(Calcutta)的印度博物馆的四相成道碑,佛传的内容为诞生、成道、转法轮、涅槃,其布局是由下而上。又如另外一件出土于鹿野苑的佛传残片,布局由下而上:1. 佛诞 2. 出城、断发、苦行 3. 降魔及转法轮,推测上必另有涅槃像。以上是笈多派的佛传布局。

若再追溯 2 世纪时的佛传布局,在贵霜(Kushan)王朝时代,西北印度的犍陀罗(Gandhara)式佛传布局,通常以佛诞、宫中生活、出家前夜、白马跪别、苦行、降魔成道、说法、舍卫城神变、涅槃等,为最常见的题材。<sup>[3]</sup>在排列的次序上,是以由上而下为准则。至于中印度的秣菟罗(Mathura)式样的佛传图,虽然出土物不多,但多做长方形的排列,多以四相或五相成道为常见内容。如秣菟罗博物馆所藏,红色砂岩石碑佛传图,表现了右肋而降、降魔、三道宝梯而降、初转法轮、涅槃等情节。<sup>[4]</sup>这是由右而左的次序排列。另有南印度的自左而右的横长排列,右左上下的四方排列,以及由中央而上下端的排列,分别见于阿玛拉瓦提和龙树山的佛传图浮雕中。<sup>[5]</sup>

10 号造像碑的佛传造像布局,超出了印度的犍陀罗式、秣菟

罗式、南印度式、笈多式等诸多式样,别出心裁地以跳跃式地布局,在六世纪以前的佛传图遗例中,实无出其右者。

至于中央的部分,上段为释迦多宝二佛并坐图,中段为交脚弥勒像,下段刻释迦三尊像,下段右侧刻维摩经变,其图像源流、布局意义,将在第四节讨论之。

### 三、佛传图像源流

兹依世尊一生的先后次序,而讨论 10 号碑上的八相成道情节。

#### (一) 燃灯佛授记

此事迹属于本生谭,即闍多迦(Jataka),指释迦的前生故事,在北魏以前所译的经典,如《修行本起经》、《太子瑞应本起经》、《异出菩萨本起经》、《过去现在因果经》……等均有记载。故事大意为一位穷苦的青年,花下五百银买下一女子手中七茎中的五茎青莲华以供佛,又将自己头发铺于泥地上,让燃灯佛以足踩过,由于他的诚心,花不坠地。燃灯佛又对他授记曰:“佛告童子,汝却后百劫,当得作佛,名释迦文。”<sup>[6]</sup>如依原始的经典,燃灯佛授记本生的内容共计二部份,一为释迦前生(或称儒童、或称善慧,或称摩纳<sup>[7]</sup>)买花供佛,二为布发掩泥,以供佛踩踏,在印度佛传故事遗品中,以犍陀罗风格的石雕较多,遍藏于拉合尔(Lahal)博物馆、白夏瓦(Peshawar)博物馆、加尔各答(Calcutta)印度博物馆等,兹举拉合尔博物馆藏品为例,高 33 英寸的石碑中,在两只柯林斯式柱子间,正中那位高大身形而微侧站立者为燃灯佛,其身前有一人向他献花,一人跪拜在地,头发布列在佛的足下。左侧面是持花女和买花人。佛的右侧为一比丘,从买花人到供花人到跪地布发人,其实都是同一人,即释迦前生,但三次出现、姿势不一,发挥及高度的布局技巧。

10 号碑的中段,亦刻了一龕布发掩泥的故事情节,画面中,燃灯佛全身罩着头光和身光,顶上有华盖,两边垂挂着登幡,身形高大,几乎占满整个龕面,燃灯佛身前有跪地布发的年青人,龕东侧有持花女子,均占画面小位置。世尊前生买花供佛人并未一再出现,是与犍陀罗式燃灯授记最大不同处。

依蒋毅明文中提到据《佛本行集经》的文字记载,<sup>[8]</sup>暗示此图的经典依据为《佛本行集经》,但《佛本行集经》译成于隋代,由闍那笈多译成,但此造像碑完成于景明至北魏分裂之间(502—534年),早于隋代,故若举早于北魏的佛传典据则较佳,以下亦同。

## (二) 灵梦托胎

这个故事情节,遍布所有佛传经典,但内容不尽相同。大意谓释尊未降世之前一世是住在兜率天,被称为净幢菩萨,菩萨投胎摩耶夫人时,夫人得梦,梦中情景一说是白象入胎,如《普曜经》曰:“佛告比丘。于时菩萨为大天众。敷演经法。劝助开化咸令悦豫。问诸天子。以何形貌降神母胎。……答曰。象形第一。六牙白象头首微妙。威神巍巍形像殊好。……菩萨便从兜术天上。垂降威灵化作白象。口有六牙诸根寂定。……首奋耀光色巍巍。眼鼻晃昱现从日光。降神于胎趣于右胁。”<sup>[9]</sup>

又如《方广大庄严经》:“尔时佛告诸比丘。菩萨为诸天天人演说正法。劝勉开晓令其悦豫。告天众言。我当以何形像下阎浮提。……下生菩萨当作象形而入母胎。”<sup>[10]</sup>另一说为化乘白象者,如《修行本起经》:“于是能仁菩萨。化乘白象。来就母胎。”<sup>[11]</sup>

又如《太子瑞应本起经》:“菩萨初下。化乘白象。冠日之精。因母昼寝。而示梦焉。从右胁入。”<sup>[12]</sup>

就图像的源流上,追溯纪元二世纪的犍陀罗石碑像雕,摩耶夫人裸着上身,侧躺在铺有厚厚被褥的锦床上,床巾垂至地面,在壁面上,一头小象乘着光轮,直指夫人胁下,摩耶夫人和侍者的面部轮廓异常明显,身躯曲线凹凸有致,充分表现了希腊雕像的手法。

若再追溯更早的 Bharhut 佛塔浮雕中,那是制作于公元前 2 世纪的巽伽王朝(Shung Dynasty)。在图形的栏楣浮雕中,摩耶夫人侧身躺在宝床上,夫人举高右臂,敞开右胸,以迎接从兜率天飞降下来的宝象,宝象头上还戴者宝冠,夫人床下,床头尚有三位女侍,坐在前后,床尾一只油灯,以代表夜晚时刻,此图所显示的是印度土俗的稚拙之美。

此二例之外,其它在南印度的阿玛拉瓦提的佛塔石雕上,均以摩耶的睡姿加上小象为主体,亦有少数无摩耶者,但基本上,小象均无载人,此代表是依《普曜经》、《方广大庄严经》的版本,但 10 号碑中段右侧上端的画面是:“画中悉达多太子乘坐着一头幼小的六牙白象,从天空徐徐降落,小象身上装饰着璎珞宝珠,它翘着首喷鼻两腿分成八字形,神情十分逗人喜爱,太子头顶上旌旗飞扬,天花纷纷扬扬,云朵似轻纱漂浮在太子身边”,<sup>[13]</sup>很明显的,这是依《修行本起经》、《太子瑞应本起经》的情节。

### (三) 右胁而降、九龙灌顶

这是释迦世尊的诞生故事,是一生之中最重要的事迹。无论四相、五相、八相均少不了的一环。而其经典的依据,也最普遍,从《长阿含经》、《过去现在因果经》、《普曜经》、《方广大庄严经》、《佛所行赞》、《本行经》以及南传的巴利文藏经等,均有详实的记载,其情节细节或有出入,<sup>[14]</sup>但内容大同小异。

太子生下后,行七步,先作狮子吼,天帝释梵及龙王下来为太子沐浴身,龙王的人数,或言二龙、或言九龙。言二龙者,如修行本起经,言九龙者,如普曜经。

“到四月八日。夜明星出时。化从右胁生。堕地即行七步。举右手住而言。天上天下。唯我为尊。”<sup>[15]</sup>

“夫人出游。过流民树下。众花开化。明星出时。夫人攀树枝。便从右胁生堕地。行七步。举手而言。天上天下。唯我为尊。三界皆苦。吾当安之。……有龙王兄弟。一名迦罗。二名郁

迦罗。左雨温水。右雨冷泉。释梵摩持天衣裹之。天雨花香。弹琴鼓乐。熏香烧香。捣香泽香。虚空侧塞。”<sup>[16]</sup>

“尔时菩萨从右肋生。忽然见身住宝莲华。墮地行七步显扬梵音。无常训教。我当救度天上天下为天人尊断生死苦。三界无上。使一切众无为常安。天帝释梵忽然来下。杂名香水洗浴菩萨。九龙在上而下香水。洗浴圣尊。”<sup>[17]</sup>

就图像的源流而言,右肋而降的早期图典以犍陀罗出土的石碑像最受瞩目,如现藏拉合尔博物馆的佛诞浮雕。摩耶高举右臂,手樊圣树,太子自其右肋诞生,四周的侍者,或提水壶或以衣巾接生,或持乐器祝贺,小小的方块间,人物壅塞却各司其事。

另一浮雕则是佛诞再加上七步行。至于龙王或帝释天灌水的部分,有时是另外一种独立画面。如白夏瓦所藏石碑是以太子为中心,立在一具三足的凳子上,左右有侍者、天帝释等持水壶灌沐其身子,其人物姿势衣纹,均十分写实生动。

南印度的龙树山(Naganjunakonda)的佛传浮雕中,仍然保留了象征性的佛像手法,世尊不以人间形象表现,在诞生及七步行的题材中,摩耶以高举右臂表示,四大天王共同捧着一条长布巾,上面印着七个足印,以代表七步行,画面正中上端刻着伞盖,以象征有高贵人存在,但悉达多太子并未具体呈现。

佛诞故事在秣菟罗也有遗品,到了五世纪的笈多时代,鹿野苑派的雕刻,最具印度古典美,所刻佛诞故事,通常是将托胎灵梦、右肋而降、七步行,三个情节合成一组。10号碑的中层右侧上端所刻摩耶树下产子及九龙沐太子的场面,在衣着上已是汉化。

#### (四)树下思维

依诸本佛传故事情节中,如《过去现在因果经》、《普曜经》、《方广大庄严经》,均载悉达多太子年岁渐长,久在深宫,思欲出游,得父王的允许而出城,但出城东门见老人、出城南门见病人、出城西门遇死人,皆使太子不乐,再出城北门见沙门,心更有所感,想

出家学道。净饭王知道了,非常着急。有人建议令太子监农殖,以打消学道的念头,但是“太子坐阎浮树下。见耕者垦壤出虫。天复化令牛领兴坏。虫下淋落。鸟随啄吞。又作虾蟆。追曲蛇从穴出。吞食虾蟆。孔雀飞下啄吞其蛇。有鹰飞来。搏取孔雀。鸱鹞复来。搏撮食之。菩萨见此众生品类展转相吞。慈心愍伤。即于树下得第一禅。”<sup>[18]</sup>

若依《异出菩萨本起经》亦载有太子出游的情景曰:

“太子上马欲去。恐门有声故。徘徊中庭。……逾屋出城。自到王家佃上。止树下。明日王不知太子所在。宫中骚动。王曰。吾子未曾出游。今且在佃舍耳。王即自到佃舍。遥见太子坐树下。……太子在树下。专精长思惟累劫之事。”<sup>[19]</sup>

由此可知树下思维是悉达多太子出家的前奏,他在树下观看田野耕作,思索者人生的问题,以及解脱之道,树下思维也是最初的禅思。

就图像而言,在拉合尔博物馆所藏的一件 Shicri 佛塔浮雕图,图中悉达多在树下坐禅定坐姿,其身前两头牛正在犁田,牛身后拉着犁,一名农人正催赶着,太子的身后有帝释天,此图仍是犍陀罗风格。

10号碑的上段右侧树下思维和犍陀罗式布局截然不同,但作半跏思维式。若单就半跏思维式的图像源流,则二世纪秣菟罗遗作中,即已完成。

#### (五)断发出家

这一段故事情节,主要描述悉达多太子正式辞别娇妻美眷以及富贵豪奢的宫廷生活,其坐骑白马犍陟,侍者车匿也都遣送返宫,太子在深山之中剪断了发须,摘掉了饰物,以苦行求解脱,依《太子瑞应本起经》曰:“既历深山。到幽闲处。见贝多树。四望清净。自念。我已弃家。在此山泽。不宜复饰发如凡人意。以有栉梳汤沐之念。则失净戒正定慧解度知见意。非道之纯污清静

行。当作沙门如菩萨法。天神奉剃刀须发自堕。天受而去。”<sup>[20]</sup>

如《过去现在因果经》所载：“尔时太子。便以利剑。自剃须发。即发愿言。今落须发。愿与一切。断除烦恼及以习障。释提桓因。接发而去。”<sup>[21]</sup>

剃发的情节,亦有若干差异,如前述《修行本起经》仅曰断发,但《方广大庄严经》则进一步谓剃发掷向空中,天帝释于空中承接:“菩萨作是思惟。若不剃除须发非出家法。乃从车匿取摩尼剑。即自剃发。既剃发已掷置空中。时天帝释见希有事。心大欢喜。即以天衣于空承取。还三十三天礼事供养”<sup>[22]</sup>

至于南传经典更盛传太子剃发时尚发一重誓:“若我日后成佛,发留空中不堕,若不成佛,发必堕地。”当时天帝释便以天眼视之,以宝器承接,于是发不堕地。<sup>[23]</sup>

在图像学上,悉达多落发的场面,早期遗品不多,倒是在南传的佛传遗址上有较多的表现。

10 号碑上段左侧的图像构图十分唯美,悉达多坐在巨石上,一手执发、一手执刀,场面感人。他身前有侨陈如等五人围观,虽和经典所载有所出入,但表现了深山修行的决心,在图像的创作上是弥足珍贵的。

#### (六)降魔成道

降魔是佛传故事中重要情节,四相成道之一。诸经均有记载,大意均谓魔王波旬欲坏世尊的道业,召其三女以妖冶之姿巧媚之辞,而挑逗迷惑之,世尊不为所动,魔王又召鬼神,变成狮子熊豹虎象等丑怪之形,持弓箭武器攻击之,世尊依然不惊不怖。以上情节之经典原文略去。

在图像遗作上,犍陀罗和秣菟罗均有二世纪前后的遗品。在布局上以世尊坐在菩提树下的金刚座上,两旁或身前有无数的魔军魔女,或持弓箭武器,或以媚态诱惑世尊,犍陀罗式人物衣纹厚重,秣菟罗式则衣纹薄而贴身,多数的降魔变世尊,以手做触地印,

表示降魔,但亦有坐禅定印者。

至于五世纪时代的笈多鹿野苑派,亦以世尊做降魔印为主轴,阿姜塔石窟(Ajanta caves)第26窟中的降魔变,亦是由世尊、魔军、魔女三者组合而成。

新疆的克孜尔石窟壁画,敦煌莫高窟257窟降魔均有相同的布局。

10号碑中的中段左侧下端所刻的降魔变,世尊身着褒衣博带的汉式服,结跏趺坐,手坐禅定印,其右侧刻者三魔女及张弓射箭的魔军,不同于印度者是布局左右不对称。

### (七)初转法轮

初转法轮是指世尊悟道后,第一次到鹿野苑向五比丘说法的故事,是四相成道中必备的一环,诸经均有记载。其故事情节通俗,故亦略去引文。

在图像的源流而言,初转法轮以世尊结跏趺坐、手作说法印、身前有双鹿及法轮,在贵霜王朝时期的犍陀罗派其手印是双手分开,右手上举,五比丘或刻于两旁。但五世纪时的鹿野苑派,以双手在胸前结说法印为主,且将五比丘刻在金刚座下,阿姜塔石窟第一窟的初转法轮像亦然。

10号碑石碑的下段右侧佛像以身前两只鹿,来表示鹿野苑的说法,手印与服饰因袭北魏晚期式样。

### (八)涅槃示寂

涅槃是指佛临命终前的一段事迹,故事情节最早依东汉安世高所译小泥洹经,其次有西晋自白法祖译的《佛般泥洹经》,属于小乘部,另有竺法护的《方等般泥洹经》,属大乘部,其后译经不断,由于译本众多,<sup>[24]</sup>兹从略。

大乘部与小乘部的涅槃经的虽不尽相同,但所加载灭后情景是一致的,反映在图像上,即所谓的涅槃变相。涅槃变相的制作可能在佛灭后之际即有创作。<sup>[25]</sup>但遗物不存,今存具体的涅槃像



祖形,在犍陀罗及秣菟罗均有遗物,有单独的涅槃变相及附属于佛传图中的涅槃变二种。

就结构而言,涅槃变可分二部份,一为世尊作躺卧状,一为诸弟子作悲伤痛苦状。做躺卧状的世尊,作右胁而卧,面部安详,毫无痛苦状,那是符合《大般涅槃经》所载的:

“尔时世尊出灭尽定,更还入于非想非非想处,乃至次第入于初禅后出于禅,入第二禅,入第二禅,出于二禅,入第三禅,出于三禅,入第四禅,即于此入般涅槃。”<sup>[26]</sup>

世尊离开人间,是先入禅定,依次直到入第四禅天而涅槃的。因此容貌祥和,而无病容。在印度各时期各派的涅槃像,尽管衣纹技法有所不同,但安详而卧,如入睡梦之姿,却是一致的。10 号碑的涅槃像,也同样的承袭了这一原则。

但悲哀弟子的部分则不同。犍陀罗式的弟子们围绕佛床痛哭,秣菟罗式的高举双臂嚎叫,笈多式及阿姜塔(Ajanta)式的跪拜在地,均各具千秋。尽管弟子们因哀痛而有夸张的姿势出现,但并无一人接触世尊的身躯,但 10 号碑却很异常的出现。

“佛母摩耶夫人一手抚摩佛头,一手放在佛胸部,表现了母子诀别时的痛苦心情,旁边一女子为释迦姨母,他那放在佛胸部的手似乎极力抑制内心巨大悲痛,他的妃子则失魂落魄,表情木然。”<sup>[27]</sup>

佛母摩耶夫人在悉达多诞生后七日已升净居天,这次佛涅槃时又赶回相送的情节不知依何典据?

#### 四、中国自创的图像布局

10 号碑正中央龕,上段刻二佛并坐,中段刻交脚弥勒像,下段刻佛说法图,以及下段右侧的维摩变均属于中国自创的图像,以下分析之。

### （一）释迦、多宝二佛并坐像

表面上二佛并坐图,是依妙法莲华经见宝塔品所载,但是追寻印度和中亚成经的原始发源地,都未见到类似的图像题材,因此推测是中国人藉经义而创出的图像,根据现存最早的二佛并坐像出现在北魏始光元年(424)的魏文朗造佛道像碑中(耀县博物馆藏),<sup>[28]</sup>可视为最早依据《法华经》见宝塔品的内容而刻的石碑。不过此像刻法风格尚有不明处。其后二佛并坐的题材也偶而出现在石碑释迦佛坐像的宝座上,有装饰意味(如大安元年(455),佛三尊像,藤井有邻馆藏)。

二佛并坐像的制作到了北魏献文帝、孝文帝时,逐渐达到创作的高潮期,在石佛与金铜佛中,从主尊像宝座的装饰位置(延兴二年(472)石造佛坐像,大和文华馆藏),逐渐而为光背背面的浮雕主题(太和元年金铜佛,台北故宫藏),终至演变成以二佛为主尊的造像(太和十三年(477)金铜佛,根津藏)。<sup>[29]</sup>

二佛并坐的题材在北魏后半期最盛行,表现在石佛及金铜佛像上,尤以释迦说法为正面的构图。二佛并坐往往作于光背的背面上,依刊载于《中国佛教雕刻史论》一书中的图版,计有二、三十件,北魏以前的二佛并坐像其中半数左右是表现在说法图的背面,四分之一左右是以二佛并坐为主尊者。二佛并坐的题材几乎是和释迦说法图并盛。

二佛并坐的题材所以盛行,应是和北魏皇室宫廷政权有着微妙的关系,由于文成帝崩于和平六年(465),献文帝继六年后又由孝文帝继位,二位皇帝在位时,均年幼,由文成帝的皇后冯氏主政,一直到太和十四年(490)冯后薨逝为止,前后二十五年间,冯氏始终是北魏政权的主导者。

冯氏奉佛,其先世曾建北燕国,是崇佛的政权,其兄冯熙也曾舍家产立佛寺。北魏在此已是佛教为国教,后虽推行华化运动,但君臣士庶崇佛之风不灭,佛像碑中以二佛并坐的遗制,贯穿了延

兴、太和等冯后主政时期,也反映了当时国有二主的时代。冯后薨逝之后不久,孝文帝主政,迁都洛阳,实施汉化运动,虽然政权回归皇帝一人,但二佛并坐的题材,已在民间成为定制,代表法华经思想的图式象征,仍然继续流行下去。<sup>[30]</sup>

法华经虽在西晋太康七年(286)便由竺法护译出“正法华经”而流行中土,但法华思想大力流行的奠基应为鸠摩罗什于姚秦弘始八年(406),译出妙法莲华经之后,尤其罗什门下竺道生着法华经疏,僧 着法华经序,僧导也学习法华经义,在五世纪的前半流行于华北至寿春建康间,到了五世纪下半,受到魏孝文帝信任的道登也精通法华经。

总之,二佛并坐的题材,代表法华经在五世纪前后百年左右的盛行,雕造于六世纪初的 10 号碑,正中最上端的二佛并坐像,既是继承五世纪初法华思想的流布,也应是继承了延兴太和以来的图像架构。

## (二) 交脚弥勒像

弥勒菩萨,梵文 Maitreya,依弥勒大成佛经,弥勒下生经的记载,弥勒菩萨是正居在兜率天宫说法的菩萨,在五十七亿万年之后,将继续迦牟尼佛,而在娑婆世界降生,也将经历成长、出家、苦行、成道、说法等一如释迦一般的教化过程,但由于如今尚未成佛,因此在图像上,多数是以菩萨装来表示,少数为佛装。

弥勒菩萨在贵霜(Kushan)王朝时代的犍陀罗地方,多数以持瓶立姿表现之,亦有结跏趺坐像者,而很少有交脚者,但在东京博物馆的藏品中找到一件交脚的犍陀罗式菩萨像遗例,在秣菟罗出土的佛传石碑遗例中也见到一件双手合十交脚菩萨像,这应是最早的交脚菩萨像,是中国弥勒交脚像的祖形,时间在二世纪。

交脚像入华后,最显著的例子是敦煌 275 窟主尊弥勒像,像高 3.4 米,宝冠高耸、璎珞严饰,虽然二手已残,但那用泥条贴衣,以表示衣纹紧密的交插双脚,表现了北凉时代标准的菩萨坐姿,此窟

的南北壁上,尚有不同手式的交脚弥勒像,以表兜率天宫中说法的弥勒。

除了敦煌莫高窟之外,云冈、龙门等石窟也遍布交脚弥勒像的题材。根据日本学者佐藤智永的统计,北朝在云冈、龙门、巩县等石窟造像传世的金铜佛中,有铭文者,释迦计有 178 尊,弥勒则有 150 尊。<sup>[31]</sup>冢本善隆计龙门石窟北魏一代的弥勒像也有 35 尊,仅次于释迦的 43 尊,可知其流行之盛。<sup>[32]</sup>

10 号碑中段正中的弥勒像,居于尖拱形的佛龕内,有层层的韩幕,主尊的头冠姿势,因袭莫高窟 275 窟主尊像,但衣巾自肩至腹前作 X 行交插,肩上有圆形饰物与肩巾,手作施无畏印,是典型的麦积山风格。尖拱的佛龕上有方形阶梯式的浮雕纹及六身飞天,圆形摩尼宝珠,十分精美。主尊弥勒像两旁有形容较小的胁侍像为衬,增添贵族气息。

弥勒的信仰,自西晋以下逐步流行,五六世纪时大盛于中土,

### (三) 释迦说法像

10 号碑下段正中为尖拱形佛龕,龕楣大片的卷草纹,十分华丽,是沿袭云冈石窟中常见的忍冬草纹,再加以变化而成,因卷草纹中有五个小巧玲珑的化生童子,穿插其间,增添活泼的气息。

释迦世尊是结跏趺坐于金刚宝座之上,其肉髻高耸,脸略瘦长,胸部扁平,衣纹厚重,是承袭孝文帝推动华化运动以来的佛容与佛装,既秀骨清象又褒衣博带,手势右上举施无畏印,左下垂与愿印,是典型的北魏式。

佛容端庄,两侧有胁侍菩萨,佛龕两旁有莲花柱,最引人注目的是柱头上的两身胡跪供养人和两只羽毛丰茂展翅欲飞凤凰,此种图饰是承袭秦汉以下所流行的朱雀纹,是属于汉地语汇,柱头下有二力士手擎柱础,脚下踩着夜叉。此种图饰源于印度纪元前二世纪流行的药叉、药叉女,足踩动物或邪鬼的造形,如 Bharhut 佛塔浮雕药叉护法神。但六世纪以前的中国佛教图像,还不是十分

普遍。

自从法果禅师言：“皇帝即是当今的如来”<sup>[33]</sup>以来，北方皇帝也常自比佛陀，因此 10 号碑下段的释迦说法像，其龕楣华贵的藻饰，佛身褒衣膊带的袍服，便犹如北魏皇室的天子居太极殿中，接受万民的朝拜。

#### （四）维摩经变

维摩诘经，全名维摩诘所说经，梵语 Vimalakirti - nirdeśa，亦名不可思议解脱法门经，自后汉以来，即有译本流传中国，至北魏以前译本凡六见，其中以鸠摩罗什的译本最为流行。<sup>[34]</sup>

罗什译本成于姚秦弘始八年（406），自译出之后，罗什弟子僧肇加以注解，庐山慧远作《维摩经义记》，高僧僧达、宝亮、智脱等相继讲述，连皇帝也移驾听讲，北魏的宣武帝更是亲自宣讲，可知维摩故事的流传，在五六世纪是十分热络的。

就图像的形成而言，维摩经变是中国自创的图像，自东晋顾恺之创作了“清羸示病之容，隐几忘言之状”的维摩居士之后，历代画家相继承继仿效，今存最早的维摩变相是存在西秦时代所造的炳灵寺 169 窟的壁画之中，为西秦建弘元年（420）所作，至于云冈石窟中属于第二期窟中的第一洞、第五洞、第六洞、第七洞等，均有维摩变相，其中以第六洞浮雕最精彩，释迦佛端身正坐于正中，文殊、维摩居两旁，遥遥相对。文殊着菩萨装，维摩手执尘尾，着居士服，呈现出中国文人的相貌。龙门宾阳中洞亦有维摩变，维摩与文殊的距离更远，即使在石碑金铜佛中的维摩文殊均是遥遥对立的。

就 10 号造像碑的维摩变布局而言，方形的帷幕之下，维摩与文殊面对面的对谈，维摩并不躺卧，更无病容，造形布局均已改变了自东晋顾恺之所创的原始维摩，拉近文殊维摩二人的距离。虽将听众安排在屋顶上，仍有承袭龙门旧风，但已开启隋唐时代雄伟辩士维摩形象的先河。

## 五、十号造像碑所彰显的宗教内涵与时代意义

### (一)法华思想

10号造像碑所呈现的是北魏标准风格,就单纯的宗教内涵而言,一块碑中,以正中部位为彰显主题的所在,而正中部位的上、中、下三段中,无论是上段的二佛并坐、中段的交脚弥勒、或下段的释迦三尊像,其意义都在表现说法的场面,尤其上段的释迦多宝佛,出自法华经的记载,所描述的多宝佛是属于过去久远劫前的佛,但却能从宝塔中出,与现代的释迦佛并立共同说法。在中段的交脚弥勒菩萨,却是再过五十七亿万年以后才来下生渡众的未来佛,未来还未到达,人们却早就雕好形像以膜拜之。此固然是代表民众冀望启迪智能成就道业的人天导师早日降临,但也象征未来佛与现在佛得以同时并存。

在有情世间中,时间有三际,即过去、现在、未来,这是真实存在的,但在佛的境界里,时间是虚妄的,成等正觉的佛陀,可以穿越时间的隧道,打破时间的界限,10号碑在正中安排了过去佛、未来佛、现在佛,不但意味着三际时间皆有佛,皆有教化者,也意味着悟了道的佛,是和时间一体的,不拘于任何过去、现在、未来。

进一步说,10号碑将释迦多宝像刻在最上端,那象征着法华经思想的弘传。法华经,被喻为经王,是世尊五十年说法的至极教理,是世尊五时说法的第五时,含义深远,精华所在。<sup>[35]</sup>其所强调的是一佛乘,所谓“世间无有二乘而得灭度,唯一佛乘而灭度耳。”

在自罗什译出妙法莲华经后,至北魏之间,罗什门下的僧睿、道融、僧肇、道生、聂影、慧观等,或作讲说,或造注疏。法华思想流布于南朝北朝的宫闱之中。北朝的皇帝尤爱听讲,在法华经的二十八品尚未全面的化成图像之际在,在智凯大师尚未以法华经为天台宗立教基础之际,二佛并坐像是唯一代表北魏以前的法华思

想者。

## (二) 维摩思想

其次就维摩经变的表现,在图像上的源流演变已悉如上节,如今在引伸其宗教哲理,依维摩经不思议品中所叙述的,主要是藉维摩所居的小室而能容纳三万三千师子之座,无所妨碍,而叙及诸佛菩萨的解脱,名为不可思议,它是巨细兼容,殊同并度的:

“若菩萨住是解脱者,以须弥之高广,内芥子中,无所增减,须弥山王本相如故,而四天王忉利诸天,不觉不知己之所入,唯应度者乃见须弥入芥子中,是名不可思议解脱法门。”<sup>[36]</sup>

维摩诘以居士身说法,他的三万听众能个个进入他的斗室,能每人分到一具师子座,空间却不拥挤促迫,这说明了空间不会阻碍听法,在修持悟道之际,不但时间是虚妄的,连空间的隔阂也能消除,依佛经言空间十方,方皆有生,不但十方皆有众生,十方也皆有佛法,只要有心人便得闻法、修持、悟道。

维摩经的阐述是释迦说法五时中的第三时,也属大乘经典,是藉须弥山纳芥子之说来彰显其不思议解脱法门。另外也藉维摩居士响应文殊的“默然无语”来彰显其“入不二法门”。

维摩经和法华经同样的是南北名僧多次讲说、注疏的经典,同样是北朝皇帝经常倡导的题材,维摩和法华同时出现在同一石碑中,既是反映佛法对时间、空间的概念。也是北魏皇帝独衷此二经典的表现。

## (三) 说法图与佛传图的图像组合

就 10 号碑的佛传故事而言,佛传故事是最古老的佛教艺术题材之一,自佛灭后,印度佛陀的家乡,为了纪念世尊的人格与教诲,逐渐创作释迦一生事迹的图像,从无佛像期,以象征的菩提叶、法轮、金刚座、佛足等来代表佛陀法身的所在,到纪元前后世尊以具体的人像出现,释迦一生的重要的生涯旅程,总是一再的反复的表现在图像上,无论南传、北传、大乘小乘、纵横两千五百年,历久弥

新,无远弗届。

不过,佛教在南北各地流传的过程中,佛陀本人的事迹,在整个教派、教义的宣扬上,其所占有之份量比例不一,因此反映在碑刻上最为明显。概括之,印度早期的佛塔石刻浮雕,几乎都有佛传浮雕,且是单以佛传为主题,不参杂其它任何题材。

但是佛教入华后,表现在石雕上则不然,除了纪念世尊其人,更有其它动机,如祈福、消灾,荐祖先希冀能往生佛国……等等,造立佛形象,更加上了时代的因素、政治的因素。

因此,入华后的石碑,很少是单独的佛传石碑,而增加了更多的释迦说法图、二佛并坐、交脚弥勒像或观音像一类的主尊题材。

现存的石窟造像单独石碑金铜佛的北魏遗品中,不难看出当时最流行的主尊题材,依次是释迦像、弥勒像、二佛并坐像、观音像、无量寿像,而这些主尊像的背面、侧面或次要地位,便佐以佛传故事为陪衬。换言之,佛传故事题材,是依附于说法图的光背背面,例如大安三年铭<sup>[37]</sup>或延兴二年铭石造佛坐像,<sup>[38]</sup>其正面为释迦坐像,光背背面为佛诞图。又如皇兴五年铭石造交脚弥勒像,<sup>[39]</sup>其正面为弥勒像,背面为佛传图。日本私人所藏的佛碑像,正面为二佛并坐像及交脚弥勒像,背面为诞生佛。这些佛传均依附于单一主尊的背面,并未有三世佛(指二佛并坐、弥勒、释迦,表过去、未来、现在三世)并列的主尊式样。

就佛传在北魏以前的遗例而言,完整的八相成道者,除了云冈石窟第六窟有三十三块佛传故事以外,其它表现在石碑、金铜佛便很少见,而且其情节仅有右肋而降、七步行等佛陀生涯中的一小部分情节而已,很少有自前生、诞生、成长、成佛、说法、直至涅槃等完整的架构。但10号碑却能将这些情节具体而微地表现在同一块画面上,独树一帜。

10号碑是六世纪前半,将北魏以来三世佛说法图与佛传图的图像组合,刻得最周全的一例。总之,10号碑继承印度原始佛传



故事的精华,又因袭四世纪以下中土佛教图像的创意,展现北魏后期皇室的汉化风采,统合了五世纪以来中原最流行的佛教题材,是六世纪前期最具魅力的造像碑之一。

### 注 释

[1] 蒋毅明《麦积山 10 号造像碑的艺术特色》,《石窟艺术》,西安:陕西人民出版社,1990 年,第 51 页。

[2] 同上注,第 51—54 页。

[3] 例如美国克利福兰博物馆(Cleveland Museum of Art)所藏的佛传石碑,由上而下,依次为佛诞、宫中生活、出家前夜、出城等,见 Kushan Sculpture, Images from Early India, 1985。又如白夏瓦博物馆所藏破风型佛传浮雕,由上而下,依次为降魔成道、降魔与转法轮,提婆达多的计谋、涅槃等。见 Gandhara Art of Pakistan, 1984, Tokyo。

[4] 秣菟罗出土的佛传图浮雕,见 Ancient Sculpture of India, 1984, Tokyo。

[5] 南印度式以阿玛拉瓦提(Amaravati)和龙树山(Nagarjunakonda)为二据点,佛传故事偏重于诞生前后,即出家前后、成道前后的情节,而无涅槃相,如大英博物馆所藏,阿玛拉瓦提出土的佛传浮雕有自左而右的横长排列者:自兜率天而降下,象形降神,托胎灵梦等,也有一石碑分成方形四格,分别表现托胎灵梦、占梦、诞生、参拜药叉树神等情节,那是右左上下的次序。龙树山的佛传图浮雕多为长方形石板。如新德里国立博物馆所藏的佛传图浮雕,上下区分成三格,由上而下,其情节分别是,右报喜、左礼赞、右接生左诞生、宫廷庆宴等,其次序是先中央再上端、下端。

[6] 依《修行本起经》,《大藏经》第 3 卷,第 463—464 页。

[7] 依《修行本起经》称“梵志儒童,……”,依《异出菩萨本起经》称“佛为菩萨时,名如摩纳,依鹿皮衣,……”,依《过去现在因果经》曰:“尔时有一仙人,名曰善慧,净修梵行,……”。

[8] 同注[1],第 53 页。

[9] 见《普曜经》卷第一,第 488 页;《普曜经》卷第二,第 491 页,《大藏

经》第3卷。

[10]见《方广大庄严经》卷第二,降生品第五,《大藏经》第3卷,第545—546页。

[11]见《修行本起经》卷上菩萨降身品第二,《大藏经》第3卷,第463页。

[12]见《太子瑞应本起经》卷上,《大藏经》第3卷,第473页。

[13]同注[1]文,第52页。

[14]如佛所诞生的圣树,依《过去现在因果经》、《普曜经》,称为无忧树(Asoka),但《大庄严经》则称波罗叉树(Plaka),《修行本起经》曰流民树。此外,佛作狮子吼,在《长阿含经》中谓:“天上天下唯我为尊,要度众生老病死”,《因果经》曰:“我于天人之中最尊最胜,无尽生死,于今尽美,此生利益,一切天人”,《普曜经》卷二曰:“我当救度天上天下为天人尊,断生死苦,三届无上,使一切众生,无为常安”,《方广大庄严经》曰:“我于世间最尊最胜,此即是我后边身尽生老病死。”如《修行本起经》曰:“夫人出游,……”。

[15]《太子瑞应本起经》卷上,第473页。

[16]见《修行本起经》卷上菩萨降身品,《大藏经》第3卷,第463页。

[17]见《普曜经》卷第二,《大藏经》第3卷,第494页。

[18]《修行本起经》卷下,《大藏经》第3卷,第467页。

[19]《异出菩萨本起经》,《大藏经》第3卷,第619页。

[20]《太子瑞应本起经》卷上,《大藏经》第3卷,第476页。

[21]见《过去现在因果经》卷第二,《大藏经》第3卷,第634页。

[22]见《方广大庄严经》卷第六,《大藏经》第3卷,第576页。

[23]见《巴利文Jataka佛传》,伦敦出版英译本,1877年。

[24]请参考陈清香《涅槃变相研究》,《中华佛学学报》第1期,台北:中华佛研所,1987年3月。

[25]依毗奈耶杂事所载,当世尊方示现涅槃时,大弟子摩诃迦叶尊者曾顾念到阿闍世王信根初发,恐受不了哀痛的打击,因而命行雨大臣,将佛陀的自生天托生、降诞、苦行、成道、转法轮、度众,以至于涅槃示寂等的一代化迹,图画于妙堂殿上。这幅包含了涅槃图的佛传图,应是时代最早的涅槃图。

[26]见法显所译《大般涅槃经》,此外《长阿含经》亦有记载。

[27]同注[1]文,第 51 页。

[28]见李静杰编《石佛选粹》,北京:中国世界语出版社,第 22 页。

[29]以上图版见松原三郎《中国佛教雕刻史论》,东京:吉川弘文馆,1995 年。

[30]以上请参考陈清香《北魏的政治措施对佛教造像的影响——以太和改制前后为例》,台北:南北朝学术研讨会,1998 年。

[31]见唐长孺《北朝的弥勒信仰及其衰落》,《魏晋南北朝史拾遗》,北京:中华书局,1983 年。

[32]依此冢本善隆《北朝佛教史研究》,《冢本善隆著作集》第 2 卷,大东出版社,1974 年。

[33]法果,事北魏太祖,依魏书释老志曰:“初法果每言,太祖明睿好道,实时当今如今,沙门宜度尽礼,遂当致拜,谓人曰:‘能鸿道者人主也,我非拜天子,乃是礼佛耳’。”

[34]参考陈清香《敦煌画中的维摩经变》,《第二届敦煌国际研讨会论文集》,台北汉学研究中心,1991 年 6 月。

[35]释迦一代说法之次第,天台家区别为五时,第一华岩时,指佛成道后三七日中说华严经。第二鹿苑时,指说华严后十二年,中于鹿野苑等说小乘阿含经。第三方等时,指说阿含后八年说维摩胜蔓等诸大乘经,广谈藏通别圆四教。第四般若时,指说方等经后二十二年说诸部般若经。第五法华涅槃时,指说般若二十二年后,八年说法华经,一日一夜说涅槃经。

[36]见《维摩诘所说经》不思议品。

[37]日本私人收藏。

[38]现藏日本奈良大和文华馆。

[39]现藏西安碑林博物馆。

# 麦积山 16 号造像碑内容风格辨析

王纪月

(麦积山石窟艺术研究所)

—

以佛教内容为题材的造像碑,是佛教传入中国后在我国传统石刻的基础上,以减底浮雕的形式,辅助于汉画像石阴刻线的运用来表现佛教造型艺术的另一种形式,是佛教艺术在发展过程中由单一模式逐渐向多样化形式发展的必然产物。

麦积山著名的第 133 窟(又称万佛洞)就保存有十八通北朝时期的造像碑。每通碑均刻有为数不等、大小不一、形态各异的佛、菩萨、弟子、飞天、力士、小千佛等佛家造型,视内容不同,雕刻形式有别。其中有“佛传碑”、“佛说法碑”,更多的是“千像碑”,累计近 4000 身。因窟内放置有十八通石碑,故又称其为“碑洞”。其中尤以 1、10、11、16 号碑堪称魏时杰作,国之瑰宝。

清代王昶《金石萃编》“北朝造像诸碑总论”中记载:“造像立碑,始于北魏,迄于唐之中叶,大抵所造者释迦、弥陀、弥勒及观音、势至为多,或刻山崖,或刻石碑,或造石窟,或造佛龕,或造浮屠,其初不过刻石,其后或以金涂彩绘,其形模之大小广狭,制作之精细不等……造像必有记,记后题名……而释氏以往生西方极乐净土,上升兜率天宫之说诱之,故愚夫愚妇相率造像,以冀佛佑,百余年

来,漫成风俗……故造像率不外此。”<sup>[1]</sup>陕西耀县《魏文朗造像碑》刻于北魏太武帝始光元年(424),是我国已知最早的佛教与道教混合而凿的造像碑(现藏耀县药王山博物馆)。<sup>[2]</sup>麦积山万佛洞现存十八通造像碑凿于何年、何人之手,什么时候置于此窟中,目前尚未有确切的佐证材料,但就窟内现存造像、壁画,再与现存不同时期造像碑比较分析及文献旁证,当属北魏太和改制至西魏时作品。窟内十八通造像碑也明显地存在着截然不同的两种风格。其中十六号造像碑应为西魏时(535—554)雕凿(图1)。可例举三通纪年相近的造像碑:一、成都万佛寺出土的“康胜石佛造像碑”为南梁普通四年(523)现藏四川省博物馆。<sup>[3]</sup>二、“薛氏佛造像碑”西魏恭帝元年(554)现藏美国波士顿美术馆为西魏碑之精品。<sup>[4]</sup>三、“沙石佛造像碑”无纪年,考证为西魏晚期至北周(535—581)现藏西安市文管会。<sup>[5]</sup>与麦积山 16 号造像碑作概况比较其相同点:1、碑中雕像在形象、气质及审美情趣上均具有鲜明的民族特色及南朝文化遗韵。2、碑质形式、构图布局、刀刻运用、手法表现上均有异曲同工之妙。3、内容布刻有一佛、二佛、七佛、弥勒、菩萨、弟子、金刚与雄狮等形象相似。不同点:1、“康胜”碑虽南韵显明,但在人物躯体、衣着上等稍嫌僵硬与呆板,画面布刻少了些许灵动感。2、“薛氏”碑在碑质形式、布局造型等上与麦积山十六号碑极为相似,但在局部雕刻中显得繁杂、零乱与拥挤,魏风的疏简含蓄渐失。3、“沙石”碑魏风特点虽明显,但造像局部如衣裙、菩萨之冠带均已见北周之端倪。所以,麦积山 16 号造像碑应晚于“康胜”碑,而略早于“薛氏”、“沙石”碑为西魏时雕凿较为妥当。而“康胜石佛造像碑”、“薛氏佛造像碑”、“麦积山 16 号造像碑”与“沙石佛造像碑”在形式、内容、风格上也明显地存在着包前孕后脉络变化。

麦积山现存北宋靖康元年(1126)《秦州雄武军陇城县第六保瑞应寺再葬舍利记》碑刻云:“阿育王始初□建号无忧寺……昔西魏大统元年再修崖阁,重兴寺宇……。”《北史》卷 13《后妃传上·

文帝文皇后乙弗氏传》载：“文帝文皇后乙弗氏，河南洛阳人也。其先世为吐谷浑渠帅，居青海，号青海王。凉州平，后之高祖莫瓌拥部落入附。……父瑗，仪同三司、兖州刺史。母淮阳长公主，孝文帝第四女也。……年十六，文帝纳为妃。及帝即位，以大统元年册为皇后。后性好节俭，蔬食故衣。……又仁恕不为嫉妒之心，帝益重之。生男女十二人，多早夭，唯太子及武都王戊存焉。……蠕蠕寇边，未遑北伐，故帝结婚以抚之。于是悼皇后（蠕蠕公主郁久闾），命后逊居别宫，出家为尼。悼后犹怀猜忌，复徙后居秦州，依子秦州刺史武都王。……六年春，蠕蠕举国渡河，……颇有言虜为悼后之故兴此役。帝曰：“岂有百万之众为一女子举也？……”乃遣中常侍曹宠赉手敕令后自尽。后奉敕……因命武都王前与之诀，遗语皇太子，辞皆凄怆。……召僧设供，令侍婢数十人出家，手为落发。事毕，乃入室，引被自覆而崩，年三十一。凿麦积崖为龕而葬……后号寂陵……追谥曰文皇后……废帝时合葬于永陵。”围绕文皇后乙弗氏出家、龕葬、迁陵，文帝、太子（钦）、武都王（戊）等必有大规模开窟造像之举，展示了麦积山西魏开窟时背景，说明麦积山在西魏短短的二十二年间受到皇族的重视与青睐。所以，麦积山西魏时洞窟如第 20、43、44、102、105、123、127、135 等窟大多具有一定的规模与水准。这时期作品在建筑、雕塑、碑刻、绘画上吸收消化了外来文化的影响，作品不再程式化，大多采用中国传统的构图形式及表现手法，运用简练朴实的“线”造型，以通脱、清俊、潇洒的人物形象及赋于思辩的儒道气质，来揭示人物内心情感并注入浓郁的生活情趣与亲切感是西魏造像之特点，16 号造像碑正是其中之典范。

## 二

16 号造像碑位于第 133 窟前壁左侧，为青灰色细沙岩。碑高

1.85 米,宽 0.90 米,厚 0.12 米,长方形竖碑无碑头。阳面呈浮雕,阴面与两侧为平面无雕像痕迹。全碑于下部 2/3 处以斜线断裂,现已粘合。1985 年麦积山文研所用白水泥为此碑作了长方形束腰仰覆莲花座,并安装了玻璃防护罩及射灯。

全碑阳面浮雕自上而下可分为四部分:

第一部分:(图 2)高 0.53 米,上下二层六个画面,分块大小基本相称,局部视内容需要略有变动。一、三佛入定禅坐;二、五佛一铺;三、维摩·文殊;四、一佛二菩萨;五、释迦·多宝佛;六、佛出行图。以中部为主向周边展开。正中:上下各雕一圆拱形浅龕。上龕内雕三佛一铺入定禅坐。主尊突出,高肉髻,清秀脸,身着汉化式褒衣博带袈裟,结跏趺坐于半圆型仰覆莲台上。两边佛侧身对坐神态安祥,身后浅雕莲瓣形背项光。此龕主尊莲台雕刻完整而饱满,与裙裾采用浮雕形式与阴线结合雕刻的如盛开的莲花散落在座前,醒目而别致,不光具有装饰性美感,也突出了佛教中爱莲、喜莲、崇莲之意境,衬托出佛的儒雅与高洁,表现的可能是释迦三尊。下龕雕五佛一铺,正中主尊,左右上下各雕一小佛围绕主尊侧身结跏趺坐禅定印。主尊头部已残损,半结跏趺坐于须弥座上,手施说法状。以阴刻线处理的裙裾衣袂翻转自如,层次分明呈半圆型较大篇幅地垂落在座前,质感轻柔而飘洒。周边四小佛与上龕小佛皆同。有趣的是须弥座底层,古代匠师们根据画面的需要,打破了框界,有意向下延伸与下排佛的背光连接叠压,这样画面不但舒展明朗,也给人一种高高在上的空间感,又不失传统的对称美。五佛题材在麦积山出现不多,从布局方位看:一、可能是依据《金光明经》所雕刻的五方佛,但属藏传密宗派系。二、唐译《首楞严经》中所指的“卢舍那、释迦、弥勒、阿閼、弥陀”五佛,时代明显见晚。三、综观全碑内容分析,拜读贺世哲先生的《莫高窟北朝五佛造像试释》、霍旭初先生的《鸠摩罗什大乘思想的发展及其对龟兹石窟的影响》等文章,再查阅佛经,此图雕刻有可能反映的是释迦

如来的“五分法身”像。即：一、戒身，二、定身，三、慧身，四、解脱身，五、解脱知见身。龕中正中一身代表的应是囊括前四身的第五身解脱知见身。佛教的法身与生身是相对而言的，法身是佛生前所讲的经法与戒律之概括，也就是释迦生身时的五项基本思想学说，涅槃后以五种德行化为佛身，故名五分法身像。<sup>[6]</sup>其原因：一、五佛（五分法身像）流传于北朝诸多石窟造像中，大乘涅槃经典的弘布，阐发了“法身常住”及佛之生命永存的思想观念。二、五分法身像常与三世佛雕塑在一起。天梯山 18 窟中心塔柱上将三世佛与五分法身像造于一塔。金塔寺东窟中心塔柱东西面也将三世佛与五分法身像塑在一起，<sup>[7]</sup>本碑中下龕帐内也醒目地雕刻有三佛。三、五分法身像与未来弥勒造像有一定联系。四、五分法身像是僧侣禅观礼佛的常备造像题材。这些都与碑中画面内容是上下衔接而吻合的。

左侧：上龕雕一帐幔呈“八”字型于两侧绳系垂落，帐内二像侧身结跏趺坐于覆莲台上手施禅定状，左边一身更为清瘦文雅。从布局、举止、神态上分析反映的应是“维摩·文殊”辩法。按《维摩诘经》“问疾品”和“入不二法门品”讲，这组像正是维摩居士与文殊师利以“默然无言”来表示大乘空宗“真入不二法门”的佛学奥理。这组像莲台直接雕刻在画面的分隔底段上呈一排覆莲，可谓匠心独到，别具一格，它不但延伸了方帐的面积与空间，也起到了美妙的装饰效果。帐内造像概括简洁，在视觉上给予人们宽阔的思维规迹也呈现出人物“寓丰富于单纯中”的玄奥精神状态。但此龕造像有肉髻，为佛的形象，是否“维摩·文殊”，还是另有所指有待斟酌。北朝时《维摩诘经》上至达官显贵，下至黎民百姓均广泛信仰与传播，在此碑画面中，雕刻一组“维摩·文殊”辩法也是极有可能的，至于形象差异或许有作者的随意性，而“维摩·文殊”辩法也是释迦弘法行经的主要典章情节。

下龕，圆拱龕内雕一佛二菩萨。佛结跏趺坐于长方形高台座



上禅定状。裙裾衣袂繁复飘逸,如一幅美丽的绘画覆盖在整个佛座的正面,款款而下(约占造像 1/2)。裙裾的厚重与翻转变突出出了造像上半身的概括洗练,衬托出佛的沉稳、慈祥与大度。二身胁侍小菩萨,身材修长,头戴花蔓冠,细颈小肩,身穿宽袖襦长衣,下系裙,双手合掌于胸前,温柔、恬静地侍立在佛的两边,反映的应是释迦与其胁侍菩萨。在龕上方莲瓣形背光之两端各浮雕一团莲,即有装饰趣味,在画面轻、重、疏、密的布局上也起到了平稳的视觉效果。

右侧:上龕细密的阴线雕刻出一绳扣系的帐幔,帐内二佛并排对坐在佛床上,手施禅定状。二佛并坐的题材,出自后秦鸠摩罗什译《妙法莲花经》“见宝塔品”,表现了释迦牟尼与多宝佛于多宝塔内并坐说法的场面。不同的是外来的佛塔变成了中国式的方帐,人物形象已汉化、儒化。下龕雕佛出行图,佛高肉髻,身穿褒衣袈裟,内着僧祇支,体态高大雍容,面向左前方侧身而立,左手前举作召唤状,右手置腹侧。“立像本于释迦佛游行说法的姿势,佛的立像多为一脚向侧前略伸,表示步行的样子,一般称之为行径像。”<sup>[8]</sup>佛前后各雕一少年弟子相随,前弟子双手端“钵”举步欲往,似听到佛的召唤茫然回首,那欲往即停的神态刻划得微妙微肖,后弟子双手筒于袖内紧步相随,神情虔诚恭顺。佛背后雕一硕大的桃形头光,与光脑壳的弟子在形象上形成了明显的“圣”与“俗”的区别与对比,又突出主尊。整个画面情趣横生,作者仅以三身姿态优雅,朴实简练的造型语言,向我们展现了浓郁的佛家生活气息,揭示了人物内心情感。以上重点雕刻出反映五分法身思想的五佛造佛及释迦佛生身中弘法的几个场面。

第二部分:(图 3)高 0.44 米,上下二排,浅浮雕七佛一铺,均为高肉髻,清瘦脸,细颈削肩,正面端坐,双目微下视,禅定状,浅雕莲瓣形背光。上排七佛:身着双领下垂褒衣式袈裟,裙裾裹腿,右衣角搭至左臂弯而垂下,结跏趺坐于半圆形覆莲座上,裙裾以圆润

的阴刻线处理简洁流畅与覆莲座结合呈图案化。下排七佛:身着通肩袈裟,结跏趺坐于坛台上,裙裾分两瓣呈弧状式垂于座前。上排七佛略大,尤其是正中一身背光上又雕出圆形头光,大而有空间,以示有别,代表的应是七佛之最后现在释迦佛。七佛——“过去之七佛也,其七佛出世教化之相。”<sup>[9]</sup>《魏书·释老志》曰:“释迦前有六佛,释迦继六佛而成道,处今贤劫,文言将来有弥勒佛,方继释迦而降生。”<sup>[10]</sup>《佛说观佛三昧海经·念七佛品》曰:“佛告阿难,若有众生观像心成,次当复观过去七佛像”,“我与六佛,现其人前。”又曰:“见七佛已,见于弥勒。”<sup>[11]</sup>七佛内容的出现,是信仰者(包括僧尼)观瞻佛像,为亡人祈福往生,为自己广积功德,以及对未来弥勒佛的祈盼,对弥勒净土的向往。七佛题材,自十六国时期传入中国后,就不断得到各代王朝广大民众的信仰与供奉。在新疆克孜尔石窟及河西走廊发现的北凉石造像塔中,也都彩绘雕刻有七佛与弥勒像。<sup>[12]</sup>随着佛教之东渐,七佛造像、七佛信仰和其它佛教经典一样,与内地传统文化相结合,至北朝晚期已广泛流行。

麦积山北朝晚期至西魏残存有七佛的绘画(第127、135窟),大量圆雕泥塑部分窟龕高大壮观,造像伟岸。麦积山第4号窟上七佛阁就是北周“大都督李允信者,籍于宿值,深悟法门,乃于壁之南崖,梯云凿道,奉为亡父造七佛龕。”<sup>[13]</sup>是我国现存最大的崖阁式七佛窟,16号造像碑中七佛的出现应考虑与弥勒信仰的关系。

第三部分:(图4)高0.56米,三佛说法图与第一部分相呼应,碑之精华。中部雕一殿堂式圆拱形大浅龕,龕楣顶部雕有大小相间,错落有致的火焰摩尼宝珠,龕楣下附挂着三层依次叠压的流苏及折叠有序的帷幔,幔下是绳扣系呈波浪式的帐,依龕柱垂落。龕楣左右两侧各雕一龙头,口衔结穗带的法幢,下系响铃随风摇曳。法幢上方各雕一飞天,相对飞舞。飞天的帛带、长袖、裙裾衣角均

高高扬起,冲出了画面框格的限制,使飞天有着更为宽广无垠的空间任其遨游。画面在规整对称中追求灵活多变,充满着动感。帐内三佛一铺,主尊佛善跏坐于须弥座之高台上(头部已毁)。左右两侧各一佛,侧身对坐于通长须弥座上,面向主尊。三佛均身着褒衣博带式袈裟,手施说法状,浅雕莲瓣形背光。两侧佛身躯高挑,清秀端庄,突出的是裙裾部分,作者采用减底浅浮雕,辅助以柔和的阴刻线作圆角处理,使悬裳的衣裙如二团“锦绣花簇”的图案画,长长地垂落在座前。裙裾衣襞繁密,层次波折荡漾,突出了“丝绸”的质感又极富变化,有着强烈的写意性绘画技巧与装饰趣味。裙裾的繁褥厚重,衬托了佛的儒雅、智圣与潇洒,有着明显的南朝文化遗韵。三佛雕刻在同一平面上,主尊高坐与两侧佛在视觉上形成了宽广的空间与透视效果又突出主尊。龕外下方两侧各雕一金刚力士,身着铠甲战裙,肩披帛带外扬,脚踏雄狮背与尾,肩后雕有桃形头光。二金刚力士体格健壮,英姿勃发,表现了强悍的性格魅力与内在力量。双狮呈蹲卧式,细密的阴线刻出鬃发(左雌、右雄),面对抬头仰望。金刚的专注职守,雄狮的威武昂扬,飞天的飘舞腾动,均与帐内三佛宁静安详的气氛形成了鲜明的对比。画面“动”、“静”结合,“意”、“趣”相辅。浮雕的高低支配合理恰当,使画面有一种“幽静”美,给人以“静”的玄思,<sup>[14]</sup>禅的开悟。在中国北魏晚期渐渐流行对弥勒下生经的信仰,同时也开始出现身穿佛装的弥勒像。龙门石窟:“火烧洞北壁的弥勒龕,已着佛装,但仍‘秀骨清像’,衣褶密集,时间当在北魏之末。”<sup>[15]</sup>帐内三佛以善跏坐式的主尊佛及两侧佛的造型分析,表现题材可能是依据《弥勒下生经》而雕刻的三世佛,即过去多宝佛、现在释迦佛、未来弥勒佛,与碑中的五分法身像、七佛在内容形式上都有着相互之承继关系。

第四部分:高0.30米,与第二部分呼应。上下二排均雕七佛,禅定印。上排七佛:身着双领下垂式褒衣袈裟。下排七佛:身着通

肩式袈裟,均结跏趺坐于坛台上,裙裾分两瓣呈弧状式垂于座下。碑中两处七佛雕刻虽为二排组合(不排除画面构图装饰的需要),但上下排七佛在服饰、莲座及造型大小上均有区别,反映的应还是七佛题材。

综观全碑,第一部分重点雕刻了佛主释迦牟尼涅槃后,代表五分法身思想的五佛造像及释迦生平中弘法的五个主要场面。第二、三、四部分宣扬的是过去七佛及对未来弥勒佛的祈盼、信奉。碑中雕刻的三佛、五佛、七佛与释迦·多宝、弥勒佛等都与当时北朝甚为流行的《法华经》、《贤愚经》、《金光明经》、《维摩诘经》,尤其是《弥勒经变》等佛教经典的弘布息息相关。全碑释迦与弥勒诸像组合在一起,在内容形式上,上下传承,弘扬了大乘佛法的思想精髓,也反映了弥勒信仰思想在此时的广泛流行与成熟。另外,碑中造像气氛静谧,禅状较多。雕出的释迦如来的五分法身像,三世佛、七佛、弥勒像等本身就是坐禅观像者必备像。所以,禅观礼佛、崇仰弥勒是麦积山16号造像碑的主要宗教内容。是否与西魏文皇后乙弗氏出家麦积山,死后“凿龕而葬”,刻石立碑,祈福超度,往生弥勒净土有关,有待进一步思考。

### 三

16号造像碑艺术、美学特征:

1、造像汉化,意境深邃。

16号造像碑没有10号造像碑那种以连环组画的形式,以众多幅佛传故事来激越观众的情绪,更没有众多的各色人物、建筑、山川、林木、动物等占据整个碑面。有的只是“以静态人体的大致轮廓,表达出高度概括性的令人景仰的对象和理想。”<sup>[16]</sup>以安详、凝炼的静态姿势,重点展现人物内在的智慧与脱俗的精神状态,这正是魏晋六朝以来中华民族的审美情趣与时代风尚。造像汉化,

赋有浓郁的“魏晋风度”与儒道气质正是 16 号造像碑的美学特征与意境所在。

## 2、“经营位置”妥当

16 号造像碑与北朝其它造像碑大体相同,大多采用分段、分块式构图,整个碑刻在布局构图上和绘画一样,一开始就十分注重中国传统的均衡与对称格局。在整个碑的上下段落之间,龕与龕之间,以及龕内物像配置之间都严格遵循着“经营位置,画之总要”这一原则。如:碑的第一、三部分版面大小基本相同,龕内物像、菩萨、弟子、飞天、力士、狮子、帐幔、法幢、莲花等均布刻得均衡对称又有空间感而不呆板。这二部分在整个碑面上属于有具体内容表现的重点,繁刻部分。碑的第二、四部分版面大小亦相差不大,均刻七佛,内容单一,造型简练,属于浅刻简形部分。这二部分在整个碑面布局上起着承上启下,装饰过渡,底部平托的作用,内容上也有着点题醒目之启示。碑的布局:疏密相间,重、轻、繁、简处理得当,给人一种均衡平稳又和谐统一的美感。

## 3、表现手法多样

16 号碑共雕刻了大小不等 55 尊像。其中佛像 15 身,小七佛 28 身,菩萨 2 身,弟子 2 身,飞天 2 身,金刚力士 2 身,雄狮 2 身,维摩·文殊一铺。还雕刻有众多的龕楣、帐、莲台、法幢、莲瓣背光等,这些不同的物像造型,要达到预想的效果就必须采用不同的雕刻技法及表现手法,古代匠师们根据物像的需求“在整块石料上作不同程度的深浅减底”,<sup>[17]</sup>采用高浮雕,浅浮雕又辅助以阴线刻等多种表现手法,使物像造型成立。如:在主要造像的躯体部分,要求有深度的地方,大多采用减底高浮雕以示深、浅、明、暗,突出物象的体积感与空间感。造像的衣裙、小七佛、飞天帛带、法幢等大多采用减底浅浮雕以示薄、厚、远、近,来突出层位及装饰效果。其它如帷幔、纹饰、点缀的莲花等大多在浅浮雕的基础上添加以阴刻线以突出物象的“质感”及“动”的变化。总之,采用多种表现手

法,视内容需要而灵活处理,使物像在一定的环境中,一定的光线下,一定的角度中产生出不同的艺术效果。

#### 4、“骨法运笔”流畅

此碑造型丰富,各具特色。技法上不论是采用高浮雕、浅浮雕还是阴刻线均刀法娴熟,简洁明快。运用本民族传统石刻及绘画中“线”的技法,以“线”表现“形”求得“神韵”且刚柔兼用,方圆适度,在轻、重、虚、实转折顿挫中呈现韵律感又圆润流畅,使造像有着“迹高意澹而雅正”之笔法风骨。<sup>[18]</sup>

#### 5、装饰趣味浓厚

16号造像碑在追求传统形式美的同时,也十分注重画面的装饰趣味,碑面造像大多雕刻的如“镶嵌的绘画”,造像的龕楣、帐幔、流苏、法幢、飞天帛带、莲台背光等在追求“质”、“量”感的同时又强调装饰效果,包括在画面的分隔段与框界上都点缀有装饰。突出的是造像的裙裾部分,作者采用浅浮雕与圆润的阴刻线结合,个个雕刻得如盛开的“花卉”,极富图案装饰美。整个碑刻,装饰性与写意性,绘画性与雕刻性均达到了自然和谐的统一。

著名雕刻家刘开渠先生评价16号造像碑:“整个浮刻的高低支配的如此之妙,不管光线从那边照过来,都让人像面对着一朵清晨中的玫瑰花”,认为“是北朝时代最好的作品之一”。<sup>[19]</sup>

### 注 释

[1]参阅蒋毅明《麦积山10号碑的艺术特色》,《石窟艺术》,西安:陕西人民出版社,1990年11月。

[2][5]参阅李淞《陕西古代佛教艺术》,西安:陕西教育出版社,2000年1月。

[3][4]参阅金申《中国历代纪年佛像图典》,北京:文物出版社,1994年6月。

[6][7]参阅贺世哲《莫高窟北朝五佛造像试释》,《敦煌研究》1995年3

期。

[8]参阅张德宝、徐有武绘图,业露华撰文《中国佛教图像解说》,上海:上海书店,1995年3月。

[9]参阅《佛学大辞典》。

[10][11][12]参阅魏文斌、唐晓军《关于十六国北朝七佛造像诸问题》,《北朝研究》1993年第4期。

[13]《庚子山集》、《秦州天水郡麦积山崖佛龕铭并序》。

[14][16]参阅李泽厚《美的历程》,北京:文物出版社,1981年。

[15]参阅温玉成《试论武则天与龙门石窟》,《石窟艺术》,西安:陕西人民出版社,1990年11月。

[17]参阅孙纪元《麦积山雕塑艺术》,《石窟艺术》,西安:陕西人民出版社,1990年11月。

[18][唐]张彦远《历代名画记》卷6。

[19]刘开渠《中国古代雕塑的杰出作品》一文中之麦积山雕塑艺术部分,转引自《麦积山石窟资料汇编》(初集),1980年3月。



图1 16号造像碑



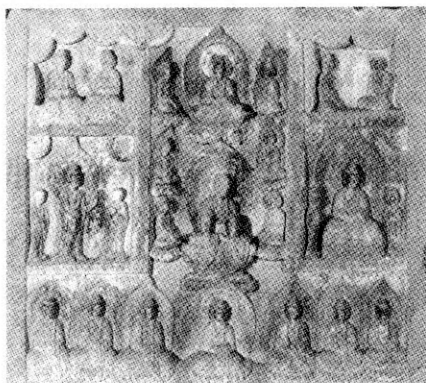


图 2 16 号造像碑第一部分



图 3 16 号造像碑第二部分



图 4 16 号造像碑第三部分

# 麦积山万佛洞(第 133 窟)千佛碑探究

林 梅

(麦积山石窟艺术研究所)

## 引 言

北魏时期<sup>[1]</sup>统治阶级为了加强维护其统治,极力推崇和宣扬佛教,另一方面由于人民在暴政的逼迫下,皈依沙门,避免重役。在《魏书·释老志》中云:“魏有天下,至于禅让,佛经流通。大集中国,凡有四百一十五部,合一千九百一十九卷。正光之后,天下多虞,王役尤盛,于是所在编民,相与入道,假幕沙门,实避调役,猥滥之极,自中国之有佛法,未之有也。略而计之,僧尼大众二百万矣,其寺三万有余。”<sup>[2]</sup>与此同时,随着佛教的兴盛而发展起来的石窟寺,也相应地得到了进一步的兴起而风靡一时,建寺立塔,开窟凿像,蔚然成风。朝廷上下,竞相争造。北魏时期由于麦积山禅学风行,<sup>[3]</sup>开凿洞窟多达 89 个,占麦积山全部洞窟的 1/2。而麦积山第 133 窟是北魏晚期(约自宣武帝正始到北魏亡(504—534 年))<sup>[4]</sup>经典性洞窟。其中千佛碑就有 15 通,一号千佛造像碑最为精湛,共雕刻塑像 1312 身,其中刻千佛 1304 身。千佛碑上留有北魏时期的供养人姓氏题记(见表一)。它让我们窥探到 1400 多年前秦州人活动的遗迹。

麦积山由于受早期高僧大乘禅学思想的影响,在后秦<sup>[5]</sup>就有千佛题材的出现,现麦积山有许多洞窟还保存浮塑或绘有千佛,据

统计有千佛内容的洞窟约有20个左右。

本文就麦积山第133号洞窟保存15通千佛碑结构状况,浅谈千佛碑产生原因及碑中残存墨色姓氏题记内容,管窥北朝秦州地区历史名人姓名状况,并根据碑中妇女称谓“氏”字供养人次数出现情况略谈魏晋南北朝妇女地位及崇佛理念。

## 一、千佛造像碑产生原由

### 1、高僧修禅与译经产生大乘千佛理念。

石窟的起源与禅定有关,佛经中称早期石窟为禅窟。早期僧人习禅是一种思维修法,“禅”又叫“定”,或称“禅定”。进行禅思需要有安静的环境。《禅秘要法经》卷中云:“出定之时应于静处,若在冢间,若在树下,若阿练若处。”同书卷下云:“佛告阿难,佛灭度后,佛四部众弟子,若修禅定,求解脱者……当于静处,若冢间,若林树下,若阿练若处,修行甚深,诸圣贤道。”经中说,修禅定之人应远离喧嚣,至深山密林“凿仙窟以居禅”。北方许多著名高僧就远离闹市,专修禅业。如创建莫高窟的乐傅,据《李君莫高窟佛龕碑》记载,他“戒行清虚,执心恬静,尝仗锡林野,行止此山,忽见金光,状有千佛,遂架空凿,造窟一龕。”他是禅僧无疑。继乐傅之后的法良,碑文写着是“禅师”,“从东届此,又于傅师窟侧,更即营建。”炳灵寺第169窟供养人像列中有题名“□国大禅师昙摩毗之像”。“学究诸禅,禅力自在”的玄绍,在炳灵寺“蝉蜕而逝”。被人称之为“东方鸠岛,迹循三禅”的麦积山,是“专修禅律”的玄高修行圣地,并有“山学百余人,禀其禅道。”昙曜早年就是北凉的著名禅师,后至平城,主持创建了闻名的云冈石窟。天竺禅师佛陀到达平城,孝文帝为他“别设禅林,凿石为龕,结徒定念。”<sup>[6]</sup>

北魏时期是麦积山开凿洞窟最鼎盛的时期。麦积山早在姚秦时期就有修窟坐禅之举,<sup>[7]</sup>汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》中说

道：“后高杖策西秦，隐居麦积山。山在天水东南八十里，庾子山作《麦积崖佛龕铭·序》，有‘方之鹭岛迹循三禅’之句，盖陇右之名山也。从高学者百余人。长安释昙弘亦隐于此，均以禅法为业……。盖玄高在西北已为禅学之宗师矣。”<sup>[8]</sup>麦积山地近长安，佛教思想很可能受到鸠摩罗什长安僧团的影响。例如著名高僧玄高，听说关中有浮驮跋陀禅师在石羊寺弘法，就前往师之。玄高到麦积山之前，长安高僧昙弘已经隐居在麦积山了。“罗什是北禅的大师”，在长安译了许多禅经，如《坐禅三昧经》、《禅法要解》和《禅秘要法》，后又译《首严三昧经》，其中《首严三昧经》是大乘佛教最重要的禅定之一。佛教“大乘”思想就是要救济一切众生，使社会全体净化。所以，鸠摩罗什译《佛说千佛因缘经》主要讲“贤劫千佛”因缘。故麦积山北魏千佛碑的出现，是早期高僧所译禅经、禅学风行秦州之后的产物。

以上资料显示，麦积山作为北方诸石窟之一，它的佛教造像与早期著名禅师修禅、译经有着密切的承袭联系。

## 2、北方诸帝崇佛，使百姓上行下效，开窟凿像，蔚然成风。

北魏北方诸帝多尊重禅师，奉佛之虔诚，求福之热忱，超过其它时期，太武帝甚重世号白脚禅师的惠始，每加礼敬。灭凉后，迎接玄高到平城，太子晃事玄高为师。太武帝毁佛后，听了禅师惠始的话而有些后悔，至文成复法时，起用师贤和昙曜，他们都来自凉州。而昙曜又以禅业见称。孝文帝时佛陀禅师到北台，“敬隆诚至”，“国家资供，倍加余部。”禅师僧达、僧实也都被礼遇，咨问禅秘，从受禅法，“无有加焉”。太和二十一年，下诏为鸠摩罗什建浮图，而罗什是北禅的大师。其后，孝武帝也敬礼禅僧。僧稠在怀州马头山，孝明帝三召不出，孝武帝又在尚书谷中为之立禅室，集僧徒供养。”<sup>[9]</sup>从上面皇帝尊重禅僧的事例，也可以看出北魏佛教重禅的特点是很明显的。佛教由于皇室极为推崇和宣扬，魏时百姓崇佛达到了空前的高潮。佛教造出了数以万计的千佛名号，由于

念佛入禅定,由禅定得智慧,由智慧得解脱。造像、观像、礼佛和供养,都是禅僧修持的课题,亦是北魏时期禅僧们大行开窟造像的重要原因。

至于“清信士女造像”其目的各有不同,但大致不出王昶《北朝造像碑总论》所记:“综观造像诸记,其祈祷之词,上及国家,下及父子,以至来生,愿望甚夥。其余鄙俚不经,为吾儒所必斥。然其幸生畏死,伤离乱而想太平,迫于不得已,而不暇计其妄诞者。”佛教把念佛神化,倡导念佛,说称名念佛,功德无量,可消除现世种种灾难,获得福利,还可得到诸佛的迎接入生佛国净土。这对社会各阶层人的思想起着引诱的作用,使人们造像,累积功德,往生净土。“其宗旨自在求福田利益:或愿证菩提,希能成佛;或冀生安乐土,崇拜弥陀;或求生兜率,得见慈氏(弥勒)。或于事先预求饶益;或于事后还报前愿(《镇池寺李磨侯造像记》)。或愿生者富贵(《边定定造像题字》);或愿出征平安(《北海王元祥题记》、《尼法光题记》等);或愿病患除灭(《比丘惠鉴题记》);以至因“身常瘦弱,夙宵暗暗”,而雕造七佛徒众(《僧渊造像记》)。或一人发心,独建功德;或多人共同营造,于是题名,有自数人至数十人,乃至三百余人者(叶昌炽《语石》)。在已通行金石书所载造像记,已称极多。”<sup>[10]</sup>

由上文和千佛碑墨迹姓氏知,千佛碑是由多人共同出资供养营造的,故麦积山万佛洞中的千佛碑就是在这种历史背景下产生的。

## 二、第 133 窟 1 号千佛碑结构布局

1 号造像碑又称“千佛碑”,用整块石灰岩精雕而成。石质坚细,保存完整。碑全通着石绿色,碑高 1.85 米,上宽 0.53 米,下宽 0.60 米,厚 0.16 米。全碑共刻千佛 1304 身,菩萨 4 身,弟子 4 身。千佛像头光中有残存墨迹。全碑共刻有大小雕像 1312 身是石刻

中的精品。

碑首阳面:碑首外圈呈半圆形,有似菩提叶状团花纹饰图案,刻于中间佛龕眉外部。龕楣上浮雕一佛静坐禅定。龕内正中刻一佛坐于莲花台中,做说法状。两侧刻二菩萨侍立于莲台之上,一手在胸前,一手持玉佩,头戴花幔冠,肩上披帔,腰带长垂,着羊肠裙。二菩萨身姿向内倾斜,有风吹衣纹的飘动感。龕外左右各刻有一弟子,右弟子身下阴刻菩提树一棵,旁阴刻“龕”不清。

碑首阴面:碑首外部呈半圆形,边缘有似菩提叶状纹饰刻于中间龕眉外边,龕正中刻佛坐于莲台之上。做静坐禅定状,两侧刻二菩萨,头戴花幔冠,双手盘卷于衣内,龕外两侧刻二弟子,双手合十,单腿跪,呈“胡跪”状,躬身稽首虔诚礼拜。

碑身阳面:上层与碑首相连处佛垣两侧各塑三身坐佛,大小约4厘米。自下共28排坐佛,从第2排至22排有姓氏题记墨痕(见表一),从第23排至第28排佛头光中无墨色痕迹。碑身阳面共刻千佛503尊,碑下部有宽边。有墨色,但不清。

碑身阴面:大小3厘米,坐佛36排,每排18身(9对)。碑阴面26排至28排左侧佛像略残,全通刻满千佛共648尊。碑身无任何墨色题记。

碑身左侧:刻坐佛共25排,每排3尊,大小约4厘米,每尊佛像大小有细微不同,共75尊佛像。

碑身右侧:刻坐佛共25排,每排3尊,大小和左侧相同,共75尊佛像。

其它诸千佛碑,第十七号碑,因其它千佛造像碑无存早期残墨,概不作详述,皆称“千佛碑”。

### 三、千佛碑的佛经造像题材信仰及佛经依据

现存北魏及其之前关于“千佛”的专门经典主要有:

《敦煌研究》1986年第4期刊载宁强、胡同庆《敦煌莫高窟第254窟千佛研究》一文云：“西晋月氏三藏竺法护译《贤劫经》八卷；后秦龟兹国三藏鸠摩罗什译《佛说千佛因缘经》一卷；所谓‘阙译人名今附梁录’及‘开元拾遗附梁录’两种版本的《过去庄严劫千佛名经》、《现在贤劫千佛名经》和《未来星宿劫千佛名经》各一卷……此外，还有宋西域三藏罽良耶舍译《佛说观药王药上二菩萨经》……”，以及表现释加化身的《妙法莲花经》等。麦积山万佛洞中的千佛碑上无千佛名号傍题，我们只能根据北魏修禅观像题材粗略推知，北魏时修禅须先观象，“禅经说，习禅所见的各种化佛形象，多在石窟中。”<sup>[11]</sup>

下面我们再看一下贺世哲和刘慧达两位先生有关观三世佛和十方诸佛的研究叙述。观像有：1、观释迦牟尼像；2、观三世佛和十方诸佛；3、观释迦、多宝并坐；4、观无量寿佛；5、观四方佛；6、观七佛像；7、观弥勒像。

观十方诸佛：“十方诸佛”就是“千佛”、“万佛”。《思维略要法》云：“念十方诸佛者，坐观东方，廓然明静，无诸山河石壁，唯见一佛，结迦趺坐，举手说法。”“既见之后，更增百千，乃至无有边际。”<sup>[12]</sup>“但见诸佛，光光相接。”麦积山万佛洞中的千佛碑，皆是以上“既见之后，更增百千，乃至无有边际。”

观三世佛和十方诸佛。《坐禅三昧海经》卷下云：若行者求佛道，入禅先当系心专念十方三世诸佛生身，……佛身如是，有三十二相，八十种好，……常念佛身相，如是行者便得十方三世诸佛悉在心目前一切悉见三昧，……是时便见东方三百千万千万亿种无量诸佛，如是南方、西方、北方四维上下，随所念方，见一切佛，……是为菩萨念佛三昧。<sup>[13]</sup>

由上述七种现象，我们看见万佛洞1号千佛造像碑与上述第2情形相符。从贺世哲对北朝石窟内的千佛定名可知，<sup>[14]</sup>“围绕一佛单坐龕的千佛是贤劫千佛”。故1号千佛造像碑为贤劫千

佛。“千佛”的信仰就是佛经所言的“佛名”信仰,也就是抄写称颂、画像、造像礼敬佛名号来解脱诸苦,累积功德。

佛经中有专门宣传造像功能的经典。例如《佛说作佛经》、《佛说造立形象福报经》等,在《过去庄严劫千佛名经》中有关三世三千佛信仰云:“若有善男子善女人,闻是三世三劫诸佛世尊名号,欢喜信乐持讽读诵而不诽谤,或能书写为他人说,或能画作立佛形象,或能供养香花伎乐,叹佛功德至心作礼者,胜用十方诸佛国土满口珍宝纯摩尼珠,积至梵天,百千劫中布施者。是善男子善女人等,已曾供养是诸佛已,后生之处历侍诸佛,至于作佛而无穷尽。皆当为三世三劫中佛而所授决,所生之处常遇三宝,得生诸佛刹土。六情完具不堕八难,当得诸佛三十二相八十种好具足庄严。若能五体投地作礼,口自宣言:我今普礼一切十方三世诸佛,愿三涂休息国丰民安,邪见众生向正道发菩提心。持此功德,愿共六道一切众生,生无量寿佛国立大誓愿,使诸众生悉生彼刹,身诸相好智慧辩才,如阿弥陀佛。所获果报巍巍堂堂,寿命无量。”

从以上文字中我们见佛教极力宣传造佛有善报。若能“读诵”、“书写”、“画作立佛形象”、“供养香花伎乐”等等,就可以“得生诸佛刹土”。可见,第133窟所有千佛碑是魏时秦州地区虔诚善男信女集资营造的,造千佛的目的是祈求佛保佑他们现世消灾,来世往生净土。从千佛碑残墨看他们对所供养的千佛偶像繁杂名号并非十分清楚,只是一味效仿。

#### 四、从千佛碑姓氏题记看秦州名人活动状况

由万佛洞1号、17号千佛碑中我们共记录下24个姓(见表三):



|      |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 姓    | 刘 | 冯 | 赵 | 穆 | 吕 | 杨 | 王 | 雷 | 康 | 何 | 白 | 孟 | 谢 | 李 | 胡 | 张 | 余 | 史 | 任 | 柴 | 莫 | 戴 | 付 | 侯 |
| 出现次数 | 5 | 1 | 9 | 1 | 3 | 2 | 9 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 1 | 4 | 3 | 6 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 5 | 1 | 1 |

千佛碑中的这些姓氏残墨可以让我们与古代史书记载魏时秦州先民姓氏人群活动状况相印证。

现在我们就以上 24 个姓中选择一些出现次数较多,或魏时秦州地区的“名人”之姓而略谈碑中所见姓氏人群活动状况。

### 1、天水很早就是赵姓的郡望

在以上 24 个姓中,我们发现赵姓出现频率为 9 次,是出现次数较多的姓。唐代司马贞《史记索隐》和张守节《史记正义》云:“《左传》郑国,少昊之后,而嬴姓盖其族也,则秦、赵亦祖少昊氏。”“益,伯翳也,即秦、赵之祖。”知赵姓的祖先始于五帝(《礼记·月令》将太昊伏羲氏、炎帝神农氏、黄帝轩辕氏、少昊金天氏、颛顼高阳氏并称五帝。皇甫谧《帝王世纪》等则将少昊、颛顼、高辛(帝誉)、唐尧、虞舜并称五帝)中的“少昊金天氏”。据《穆天子传》记载,少昊的后裔造父因驾车伴周穆王西行立下大功,穆王按功赏赐造父赵城(今山西洪洞县北)作封邑。造父的子孙就以封邑名为姓,形成赵姓,造父就是赵姓的立姓始祖。

公元前 222 年,自秦始皇灭掉造父裔孙所建的赵国之后,秦始皇后对代王赵嘉特别礼遇,并让他的儿子赵公辅任西戎地区的行政长官,居住天水。自汉代起天水郡已成为赵氏最著名的郡望自汉魏至唐,天水赵氏历代仕宦不绝,封侯拜相者数十人,任官为吏者不计其数。而且天水赵氏衍生了众多的遍布全国各地的望族,在宋以前,天下赵氏都以天水为宗。并且,赵姓很早就有自己的家谱,宋代的《天水堂·赵氏族谱》把西汉名将营平侯赵充国世系的

发展、演变做了详细的记载。现今西安碑林还藏有《天水赵氏墓碑》。<sup>[15]</sup>

从下列史书记载,我们可以知道魏时赵姓在天水任职、活动的情况。如“赵逸,字思,天水人也。十世祖融,汉光禄大夫。……逸好学夙成,……。年逾七十,手不释卷。凡所著述,时、赋、铭、颂,五十余篇。”<sup>[16]</sup>

“赵琰,字叔起,天水人。父温为杨难当司马。……年八十卒。还都洛阳,子应等乃还乡葬焉。应弟熙,字宾育。好音律,以善歌闻于世。位秦州刺史。”<sup>[17]</sup>以上可见赵姓天水人魏时任秦州刺史的记载。这与千佛碑上出现的赵姓供养人题记相对应。

“三年春二月丙午,……壬子,秦州沙门刘光秀谋反。州郡捕斩之。癸亥,秦州陇西羌杀镇将赵儁,阻兵反叛。州军讨平之。”<sup>[18]</sup>此文中我们看见魏时秦州刘姓沙门、赵姓镇将与千佛碑姓氏题记出现时代相符。

再看,麦积山第 163 窟魏时题记:“□女大赵□主供佛时”、“清信赵□婆供养佛时”,以上也是赵姓魏时供养佛的文字遗迹。

“(赵)叔隆,步兵校尉。……。后以货自通,得为秦州□西府长史,加镇远将军。秦州殷富,……。叔隆与敕使元修羲同心聚斂,纳货巨万。……。赂司空刘腾,……叔隆……忘背恩义。……是其族人前军将军赵文相之力,后无报德之意……”,<sup>[19]</sup>可见当时赵姓在天水活动非常普遍,屡见不鲜。

赵姓子孙在天水繁衍了上千年,魏时的史书中也有许多记载古代天水赵氏人群活动的情况,可见麦积山第 133 窟魏时所造千佛碑上频繁出现赵姓供养人姓氏是符合天水当时的历史背景的。千佛碑上的赵姓墨迹从另一方面也表明第 133 窟千佛碑很可能就出自天水古人共同出资营造的。

2、千佛碑其他姓氏魏时在天水活动的记载和古遗迹留下的情况

查阅《魏书》可见：“秦州民王智等聚人二千，自号王公，寻推秦州主簿吕苟儿为主，年号建明。”<sup>[20]</sup>

以上是王姓、吕姓在秦州活动，此二姓在1号、17号千佛碑中出现。

下面我们再看莫姓记载，魏后期，秦州莫折大提与其子莫折念生领导秦陇人民起义。“六月，秦州城人莫折太提据城反，自称秦王，杀刺史李彦。……南秦州城人孙掩、张长命、韩祖香据城反，杀刺史崔游以应太提。”<sup>[21]</sup>“十有一月戊申，莫折天生攻陷岐州，执都督元志及刺史斐芬之。高平人攻杀卜朝，共迎胡琛。……是月，莫折念生遣兵攻凉州，城人赵天安复执刺史以应之。……壬辰，莫折念生遣都督杨钁、梁下辩、姜齐等攻仇池郡城，……斩下辩、齐等首。”<sup>[22]</sup>

“正光五年，莫折念生反于秦州，遣其别帅卜胡、王庆云等众寇泾州。”<sup>[23]</sup>起义由于内部分裂，其部属秦州的杜粲和南秦州的辛琛叛变。莫折念生及其全家，皆被杜粲杀害。故现今莫姓在天水甚少。

题记中的“匚”姓究竟是不是古人的“莫”字的别字，我们且不必考证确定，我们从上述介绍莫折念生等文中可见的李姓、胡姓、张姓、赵姓、杨姓、王姓在千佛碑中所出现的姓氏，在古代秦州地区《魏书》中就有记载。这种千佛碑古代文字史料与史书的印证，进一步说明千佛碑虽石质现不明出自秦州地区附近何处，还待进一步考证，但残墨姓氏结构可以证明千佛碑确为古代天水人集体筹资为供养营造的。

再看麦积山第115窟和第120窟有魏时题记张姓、王姓的题记。第115窟：“唯大代景明三年九月十五日遣上邽镇司□张元伯稽首白常住三宝今在此麦积□□□□□□为菩萨造石室一区……。”120窟：“亡□□督 龙襄将军天水太守王守供养佛时”、“……武□(兴)镇将王胜□(供)□□□(时)”、“□叔假伏波将军

□石县今王□供养佛时”。以上二窟题记也能与千佛碑姓氏墨迹相印证。

在《中国石窟·天水麦积山》麦积山大事年表中载的一些情况：

第 255 页：北魏太延五年(439)“三月，以杨保宗为秦州牧、武都王，镇上邽……凉州名士阚骞、刘昫、索敞……十二月，氏王杨难当将兵寇魏上邽，……难当引还仇池。”(《魏书》卷 4《世祖纪》、卷 114《释老志》、《续高僧传》卷 25、《资治通鉴》卷 123)。

第 256 页：北魏太和十七年(493)“北地民支酉聚众起兵于和安城北，秦州民王广亦起兵应之，攻执刺史刘藻。”(《南齐书》卷 57《魏虏传》、《资治通鉴》卷 138)。

第 256 页：北魏太和二十一年(497)“氏帅南梁州刺史杨灵珍举州降南齐，袭魏武兴王杨集始。……九月，魏以河南尹李崇将兵讨之，……以崇为都督梁秦二州诸军事梁州刺史。”(《魏书》卷 66《李崇传》、《资治通鉴》卷 141)。

第 258 页：北魏永熙三年(574)“如南秦州刺史李弼与之拒秦，又弃州城南保山险。弼聚悦众举城降，秦入上邽。”(《魏书》卷 80《侯莫陈悦传》、《周书》卷 14《周惠达传》、《资治通鉴》卷 156)。

第 258 页：北魏永安三年(530)“明年三月，以贺拔岳为岐州刺史、侯莫陈悦为秦州刺史。”(《魏书》卷 10《孝庄纪》、卷 75《尔朱天光传》、《资治通鉴》卷 153)。

第 259 页：西魏大统十四年(548)“去年，侯景来附西魏，诏征独孤信东下。”(《北史》卷 9《周本纪》、《周书》卷 2《文帝纪》)。

“吕罗汉，本东平寿张人。其先，石勒时徙居幽州。……出为秦州司马。”<sup>[24]</sup>

“偃北俚，字宝掌。……时秦州屠各王法智推州主簿吕苟儿为主，号建明元年，……。诏以俚为使持节、都督、秦州刺史，与别杨椿讨之……。行秦州事李韶破苟儿于孤山……椿又斩瞻。……”

诏有司不听追检。”<sup>[25]</sup>

李姓名人在魏时秦州活动见现存的《李虎墓志铭》：“大隋使持节骠骑大将军、开府仪同三司、慎政公、上州刺史李府君之墓志铭。公讳虎，字威猛，陇西成纪人也。昔高阳氏之苗，秦将军之后也。厥生树下，而因李姓焉。徙自陇西，遂称令族，固知长河带地，津泽于是派流；高枝拂汉，垂阴之以布叶。公即魏陇西行台爵之孙，周陇东太守之世子也。”<sup>[26]</sup>碑虽出自隋人记载，但碑中言李虎是陇西成纪人，他的先人生在李树之下，因而便姓了李。后来，李氏家族迁到陇西，世代繁衍，成为望族。李虎是北魏陇西行台李爵的孙子，北周陇东太守李宝的长子。这足以证明李姓魏时在水活动的情况，与1号、17号千佛碑出现李姓相符。

下面我们再看白姓记载，《重修武安君祠堂记碑》北宋绍圣四年(1097)碑文：“秦以虎吞诸国，力并天下，虽曰地得百二，而资累世之勋，盖亦爪牙有助焉。方是时，得白起忠节使之为将授收兵柄，而不疑起。”<sup>[27]</sup>上碑文记述秦昭王二十五年(公元前282年)，白起首次伐赵，以后多次攻赵，夺其垒壁，坑赵士卒，屡建奇功，遂共定大业。白姓早在魏以前已在水活动，此碑文虽出自宋人，但碑中的记载在秦时天水地区已有白姓人活动，故在魏时麦积山万佛洞中千佛碑出现的白姓供养人题记也就不足为奇了。

以上历史文字记载，足以证实以上北魏时期赵姓、王姓、李姓……等所有千佛碑中上出现姓氏在水活动的状况，说明千佛碑上所有这些姓在魏时活动非常普遍，例证累见不鲜，不在多例。

## 五、由千佛碑残墨姓氏题记略谈魏 晋南北朝妇女地位及崇佛理念

### 1、从千佛碑姓氏“称谓”看古代妇女地位

从万佛洞一号、十七号千佛碑姓氏题记(表一、表二)中，我们

可以摘录下古代姓氏有 24 个姓,这些姓氏见表三,其余姓氏不太确定,这里略之。

从女姓称谓某某“氏”字出现的次数为 39 次,并从一号和十七号千佛碑中我们发现姓氏称谓中妇女出资供养佛的人数较男性多,这说明处于依附、卑弱从属地位的古代妇女,她们似乎更强烈地要求“佛”的庇护,把所有精神需求寄托于“佛国净土”。可见魏时,妇女崇佛非常普遍,“魏末僧尼数二百万”。<sup>[28]</sup>麦积山第 127 窟绘有姿态庄严、形象高贵的女尼形象。第 23 窟北魏佛座下部绘有女供养人四身,第 76 窟北魏影塑有女供养人,第 110 窟右壁西魏供养人墨书题名:“玄宝妻……”、“□□画工郑□女供养佛时”、“夏侯妻皇□□□□”、“□妻春花供养佛时”、“谈妻王胜供养佛时”。另第 159、163、122、126、142 窟都影塑或绘有比丘尼或供养人形象。由于魏晋南北朝时期是封建宗法制社会,妇女受儒家纲常礼教影响,以及传统的“三从四德”的伦理道德观念的束缚和女性的生活环境、社会作用等与男性有较大不同,所以历史上女性长期处于依附男性的卑弱从属地位。自汉以来中国传统一直延袭着“夫如尊长,妻如碑幼”、“男尊女卑”、“既嫁从夫”、“夫为妻纲”等封建思想统治着妇女。这一点,我们从 1 号及 17 号千佛碑残墨姓氏题记中也可以看出,从千佛碑题记(表一、表二)称谓格式中我们可以了解到,古时妇女姓名只在出嫁之前使用,此时依靠父母生活,所以使用父姓。出嫁之后,因为变成某男子的夫人,靠从属丈夫生活,其姓名称谓也变成“夫姓+己姓+氏”的固定格式,似乎原来名字的使用也随着她出嫁而完成。例如:麦积山万佛洞第八号千佛造像碑有墨题“吕宅史氏”称谓。一号千佛碑上有“付宅王氏妆”、“□宅李氏妆”、“张宅赵氏妆”,十七号造像碑“白宅王氏”、“杨宅谢氏”等等。这种称谓现象,累见不鲜。

麦积山 133 窟 1 号、17 号千佛碑,妇女的这种称谓格式也和史书称谓相吻合。妇女的这种称谓格式从一方面也浓缩地反映了

女性的血统身份以及在婚姻市场上的地位及价值,从另一个侧面也反映出,万佛洞中的千佛碑虽无明确的年代题记,但从“称谓”格式中知墨书姓氏确为古人所书。虽然这些碑的确切年代和碑刻石质从天水附近何处而来等还需深入考定,但从碑的姓氏结构我们也可以知道此碑出自天水,而非天水以外的地域移来。

从以上妇女“称谓”格式也了解到,妇女虽然在称谓上要将男子“姓”放在前位,自身地位显然比男子低,居从属地位,但她们敬佛、供养佛时,都是以个体行为为准则的,是以个体独立存在社会空间形式而出现的,都是为个人求福、消灾而供养佛。不像男子供养佛是需要连带所有“诸师父母”、“妻儿及一切众生普同成佛”。例如我们比较魏时麦积山第163窟、160窟<sup>[29]</sup>和115窟供养人题记就可以知道了。

麦积山北魏第163窟题记:正壁右侧墨书“比丘尼□□供养佛时”,“□女大赵□主供养佛时”,“清信□香供养佛时”,“清信□姜供养佛时”,“清信赵□婆供养佛时”。

从上段题记看“比丘尼”为女性,“□女大赵……”为女性,“□香……”用香取名似女性,“赵□婆”是女性。这些都是以个体行为供养佛的妇女。

麦积山北魏第160窟题记:“姜氏妹小晖□□供养佛时”,“妹小□持花供养”,“妹□晖持花供养佛时”,“祖母齐供养□□”,“母田持花从□□□”,“母□□持花供养佛时”,“卫□洪晖供养佛时”。

从第160窟题记看,“姜氏”为女性,“妹小□持花……”,持花者一般为女性供养人,“妹□晖持花”也为女性,“祖母齐……”女性,“母田持花”女性,“母持花……”女性。

麦积山第115窟题记:“唯大代景明三年九月十五日遣上邽镇司□张元伯稽首白常住三宝今在此麦积□□□□ □□□为菩萨造石室一躯愿三宝兴□法轮常转众僧□□天宝所□□右愿国 祚

□(乃)昌万代不绝八方倭负天人庆 右愿第子所有诸师父母命之者神儿生孳□□□尊□□□教悟无生忍□(右)现在之右愿使四大□(康)像六□□烦□□二宜命不□□□□第子夫妻媳□现世之中众灾消灭百□□□ 常为国之良辅学者联□□篋内列 诸典记□□□历代不□及一切众生普同成佛 愿子□养大愿是见佛。”<sup>[30]</sup>从以上资料表明,魏时妇女地位虽然卑弱,行为活动也无权连带亲人。但崇佛心理需求比男子更强烈,妇女崇佛现象非常普遍。如麦积山第5号窟中就有女供养人礼佛图,第127窟绘有高贵的女尼形象。

从第133窟1号、17号千佛碑题记看妇女崇佛人数比男子多,就代表女性“氏”字题记而言出现的次数为39次,而以所有姓氏称名出现最多的姓名“赵姓”也只有9次。这说明女性更需求“佛”的保佑,她们把所有的精神希望寄托于佛国净土,希望佛能解脱她们深重的苦难。例如:魏时妇女们的僧尼寺院非常多,出家的僧尼人数也非常多,妇女出家成为比丘尼以求得独立存在于社会的空间位置。麦积山第163窟题记有:“比丘尼□□□供养佛时”,麦积山第120窟“比丘尼法静供养佛时”,第121窟魏塑有比丘尼的现象,第142窟也塑有比丘尼的形象等等。《洛阳伽蓝记》记有专为女性营建的寺院“昭仪尼寺”、“魏昌尼寺”、“景与尼寺”、“明悬尼寺”、“瑶光寺”等等。古代妇女崇佛是为了寻求独立于社会的空间位置,摆脱男子依附从属地位,但佛教也未必能为她们实现多少愿望。如麦积山石窟“凿麦积崖为龕而葬”的西魏文帝文皇后乙弗氏就是其中的一个例证。从古代佛教史中我们看到没有一个著名高僧是女性。也没有一个名尼亲自到西方取来多少经卷的记载,也没有一个名尼著述翻译了多少经卷,也没有一个名尼创立了哪种佛教的流派或成为哪种佛教教派的始祖。

所以说古代妇女的崇佛理念,从某种意义上讲,她们的理念是为了通过佛教的途径寻找与男子等同的社会、政治、自由、平等的



权利位置。她们对佛教的追求与理解并非像一些高僧要求自身“修禅”而达到“禅脱而逝”的佛教要求深度。可见,古代妇女追求佛教和一些高僧求佛的深度意义是有所不同的。再看:第17号千佛碑(见表二)我们发现“胡氏”称谓女性题记出现了三次,“胡氏”使我们想到了魏时崇佛最有影响的就是胡灵太后。为清楚了解魏时妇女崇佛状况,我们摘录《魏书》部分原文如下:

宣武灵皇后胡氏,安定临泾人,司徒国珍女也。……后姑为尼,颇能讲道。……世宗闻之,乃召入掖庭为承华世妇。而椒掖之中,以国旧制,相与祈祝,皆愿生诸王、公主,不愿生太子。唯后每谓夫人等言:“天子岂可独无儿子,何缘畏一身之死而令皇家不育冢嫡乎?”……幽夜独誓云:“但使所怀是男,次第当长子,子生身死,所不辞也。”……太后性聪悟,多才艺,姑既为尼,幼相依托,略得佛经大意。新览万机,手笔断决。……太后父薨,百僚表请公除,太后不许。寻幸永宁寺,亲建刹于九级之基,僧尼士女赴者数万人。及改葬文昭高后,太后不欲令肃宗主事,乃自为丧主,出至终宁陵,新奠遣事,还哭于太极殿,至于讫事,皆自主焉。<sup>[31]</sup>

从上文我们知,胡灵太后“性聪悟,多才艺”,“略得佛经大意”,她就是利用了佛教的诱惑力实现了她“亲览万机”,“至于讫事,皆自主焉”,摆脱妇女从属地位,从而取得了独尊天下的政治社会地位。

## 2、佛教是古代妇女独立存在社会可以避难的“净土”世界

我们先摘录史书的一些记载,看看古代妇女生存环境受到侵害后她们如何选择生存方法和道路的。“北魏后妃多信佛,……北魏时期,为消除母后临朝之害,凡太子之母,都要赐令自尽。”《魏书·太宗纪》载:“初,帝母刘贵人赐死,太祖告帝曰:‘昔汉武帝将立其子而杀其母,不令妇人后与国政,使外家为乱。汝当继统,故吾远同汉武,为长久之计。’帝素纯孝,哀泣不能自胜,太祖

怒之。帝还宫，哀不自止，日夜号泣。”世祖拓跋焘的亲生母亲杜贵嫔，也是于太武帝为监国前两年，即泰常五年(420)薨。史称太武帝“生不逮密太后，及有所识，言则悲痛，哀感傍人。”高宗的亲生母亲郁久闾氏，于太平真君元年(440)生高宗，至世祖末年薨。高宗是太武帝的嫡长孙，《魏书·高宗纪》载：“世祖爱之，常置左右，号世嫡皇孙。”高宗的父亲恭守薨于东宫，没有即位，因此郁久闾皇后仍在确定高宗即位之前，即太平真君末年被赐死。高宗的儿子显祖，其母李贵人于兴光元年(454)秋七月生显祖。太安二年(456)二月，显祖被立为皇太子。同年，李贵人由常太后下令赐死。其传记：“太安二年，太后令依故事，今后具条记在南兄弟及上所结宗兄洪之，悉以付托。临诀，每称兄弟，辄拊胸恸泣，遂薨。”显祖之子，即改革最有成绩的孝文帝。其母李夫人，于皇兴元年(467)八月戊申，生之于平城紫宫。他于皇兴三年(469)夏六月被立为皇太子，而《魏书·献文思皇后李氏传》则记李夫人于“皇兴三年薨，上下莫不悼惜。”虽没有明文记载为赐死，但仍不难看出是执行这项残酷政策的结果。虽然孝文帝实行了改制，但这一旧制，却并没有被废止。孝文帝的皇后林氏，生下皇子恂，在以“恂将为储贰”之后，仍于太和七年(483)，依旧制薨。史称“高祖仁恕，不欲袭前事，而禀文明太后意，仍执行旧制。这一制度直到宣武帝时，才被废止。”<sup>[32]</sup>

《北史·后妃传上》：“孝文废皇后冯氏，……立后为皇后，恩遇甚厚。孝文后重引妹昭仪至洛，稍有宠，后礼爱渐衰。……昭仪规为后主，……寻废后为庶人。后贞谨有德操，逐为练行尼，后终于瑶光佛寺。”<sup>[33]</sup>

同传：“宣武皇后高氏，文昭皇后兄偃之女也……后拜为皇后，……及时帝即位，上尊号曰皇天后。寻为尼，居瑶光寺，非大节庆不入宫中。建德公主始五六岁，灵太后恒置左右，抚爱之。神龟元年，太后出观母武邑君，时天文有变，灵太后欲以当祸，是夜暴

崩,天下冤之。丧还瑶光佛寺,殡葬皆以尼礼。”<sup>[34]</sup>

同传:“孝明皇后胡氏,灵太后从兄冀州刺史盛之女。……后既入道,逐居于瑶光寺。”<sup>[35]</sup>

同传:“文帝文皇后乙弗氏,河南洛阳人也。……时新都关中,务欲东讨,蠕蠕寇边,未遑北伐,故帝结婚以抚之。于是更纳悼后,命后逊居别宫,出家为尼。悼后犹怀猜忌,复徙后居秦州,依子秦州刺史武都王。……六年春,蠕蠕举国度河,……颇有言虏为悼后之故与此役。帝曰:“岂有百万之众为一女子举也?……”乃遣中常侍曹宠……自尽。后奉敕,……僧设供,令侍婢数十人出家,手为落发。事毕,乃入室,引被自覆而崩,年三十一。凿麦积崖为龕而葬,……后号寂陵。”<sup>[36]</sup>

同传:“恭帝皇后若干氏,司空长乐正色惠之女也。有容色,恭帝纳之为妃。及即位,立为皇后。后出家为尼,在佛寺薨,竟无溢。”<sup>[37]</sup>

从以上文字记载我们了解到早期魏时宫嫔、后妃若生“太子”,有赐令自尽的制度。这一制度直到宣武帝时才被废止。所以,胡灵太后之前的许多宫嫔、后妃生了皇太子就要被赐死;或“失宠”便被迫出家为尼,从佛教寺庙中寻找自身独立存在于社会的空间位置。可见封建制度下妇女悲惨苦难的命运。所以怎么能不使许多妇女为寻求自身的价值而努力地和封建礼制抗争,从佛教途径中寻求解脱呢?

从以上文字记载我们了解到佛教成为古代许多不幸妇女生活的避难所,佛教也是她们能够独立存在于社会的“乐土”世界,这也是魏时皇室崇佛和百姓上行下效而形成的潮流,因此,魏时妇女崇佛热烈之遗风的影响,至隋唐开放的社会时期,妇女争取独立平等的权利的事例更为常见,妇女崇佛现象更为普遍。所以魏时妇女崇佛理念直接影响隋唐妇女崇佛热忱的程度,如武则天就运用佛教宣扬“华严宗”,“据中国佛教史,隋唐时佛教宗派大兴,华严

宗作为一个教派,在唐初已经确立。华严二祖智俨大法是武则天的同乡……可以说华严宗的兴盛,就是以武则天为后台的。”<sup>[38]</sup>为摆脱封建从属地位建立妇女的独尊地位而成为一代女皇帝,并使隋唐社会妇女地位环境得以宽松、缓和。“由于唐代社会的开放,特别是在习俗文化方面长期受北朝社会遗风的影响,女性所受理法的约束较小,生活氛围相对宽松,加上女性群体在当时社会上地位较高,反映在家庭内部,使得长期以来受封建压迫最重,受苦难最深的‘为人妻’角色,在与男子社会不断抗争中,获得了较多的人身自由。这不仅表现她们对个人命运的选择和把握上,而且还突出地表现在她们敢于走出家庭狭小的天地,广泛涉足社会,开阔眼界,增长才干,参与社会生活。这一切使得她们在家庭中的地位较之身为家长的丈夫,显得不那么低下,夫妻之间处于相对平等的关系之中。”<sup>[39]</sup>

可见,魏晋妇女崇佛遗风为以后妇女追求平等自由的权利起着深远的影响。





## 注 释

[1] 参考阎文儒主编《麦积山石窟》中董玉祥《麦积山石窟的北魏窟龕及其造像》，兰州：甘肃人民出版社，1984年10月，第61页，“公元四四三年北魏占据秦州到公元五三四年北魏王朝灭亡，共经历了近一个世纪，这期间几次变革，无论在政治、经济、文化诸方面，都经历了深刻的变化，麦积山石窟的北魏窟龕和造像，主要也是在这一期间开凿和修造的。”

[2] 《魏书》卷114《释老志》，第3048页。

[3] 同注[1]，第68页。

[4] 同注[1]，第64页。

[5] 参考阎文儒《麦积山石窟》之《麦积山石窟的历史、分期及题材》，第18页。

[6] 贺世哲《关于北朝石窟千佛图像诸问题》，《敦煌研究》1989年第4期，第43页。

[7] 同注[3]。

[8] 参考汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第350页。

[9] 刘慧达《北魏石窟与禅》，《考古学报》1978年第3期，第337—338页。

[10] 同注[8]，第364页。

[11] 同注[9]，第342页。

[12] 贺世哲《敦煌莫高窟北朝石窟与禅观》，《敦煌研究文集》，兰州甘肃人民出版社，1982年3月，第122页。

[13] 同注[9]，第344页。

[14] 1989年第4期。

[15] 《天水文史资料》第9集。

[16] 《魏书》卷52，第1145页。

[17] 《魏书》卷86，第1882页。

[18] 《魏书》卷9，第209页。

[19] 《魏书》卷52，第1148页。

[20] 《魏书》卷9，第201页。

[21] 《魏书》卷9，第236页。

- [22]同上,第238—239页。
- [23]《魏书》卷61,第1355页。
- [24]《魏书》卷51,第1137页。
- [25]《魏书·景穆十二王传上》,第449页。
- [26]同注[15],第14—15页。
- [27]《天水文史资料》第9辑,第21—23页。此碑1975年10月恭门乡城子村出土,现藏张家川县博物馆。
- [28]汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》,第366页。
- [29]《中国石窟·天水麦积山·麦积山石窟内容总录》,第290页。
- [30]阎文儒《麦积山石窟》,兰州:甘肃人民出版社,1984年10月,第184页。
- [31]《魏书》卷13,第337—339页。
- [32]龙晦《孝文帝与龙门石窟的开凿》,《龙门石窟一千五百年国际学术讨论会论文集》,北京:文物出版社,1996年5月。
- [33]《北史》卷13,第449页。
- [34]《北史》卷13,第502页。
- [35]同注[33],第505页。
- [36]同注[33],第506页。
- [37]同注[33],第508页。
- [38]《龙门石窟一千五百年国际学术讨论会论文集》,第154页。
- [39]段塔丽《从夫妻关系看唐代妇女家庭地位的变化》,《兰州大学学报》2001年第6期,第57页。



# 麦积山第 133 窟石刻造像碑研究概述

谢生保

陈玉英

(敦煌研究院) (麦积山石窟艺术研究所)

麦积山西崖第 133 窟是麦积山北魏时期开凿的大型洞窟之一。因为该窟四壁原来贴满数以万计的影塑小千佛,俗称万佛洞。又因窟内藏石刻造像碑 18 块(实际上是 21 块,有三块残损严重,其中一块只剩一半,两块只剩四分之一,没有计算),又称“碑洞”或“藏碑洞”。本文就第 133 窟石刻造像的发现、题材、内容、风格特点、雕刻时代、入藏年代、入藏原因等问题,总结前人的研究成果,结合我们的调查,作一概述,以引起学术界诸位专家对麦积山第 133 窟石刻造像研究的关注和兴趣。

## 一、第 133 窟石刻造像碑的发现

麦积山第 133 窟石刻造像碑的发现得力于冯国瑞先生。冯国瑞先生是新中国建国前,第一位考察、研究麦积山石窟的甘肃籍学者。1941 年,冯国瑞先生和朋友整理家乡文献时,发现搜集了许多有关麦积山石窟的资料。为了唤醒地方政府和民众对麦积山石窟的保护,便邀乡里朋友前往麦积山考察。该年农历四月八日浴佛节庙会出发,次日到达麦积山,立刻被“万龕千室,雕于一山”的情景所震惊。随后,他们采取“对证古本”的方式,寻找古迹,多有符合。并对洞窟进行编号,简记内容,抄录碑文。回城后,冯国瑞

先生在暑假中写成了《麦积山石窟志》，约2.4万字。由陇南丛书编印300本发行，引起了学人的普遍关注。《大公报》等国内大报作了专题报导，文论评价极高，国内学者相继前来考查研究。麦积山石窟始继莫高窟之后而扬名于世。<sup>[1]</sup>

冯国瑞先生第一次考察麦积山石窟时，因当时西崖栈道未通，西崖三大洞窟（第127、133、135窟）未曾考察。但对第133窟进行了推测。他在《天水麦积石窟介绍》中介绍主要洞窟时说：“85窟在大佛像东头，俗名碑洞，有人推测庾信的《佛龕铭》石刻存放在这里，拿望远镜看，窟口内稍深处，悬有篆文，榜曰“民乐堂”（实是极乐堂），两面还有小字，不能辩视。据寺僧说：相传上代有三人自携木板由原存栈道互连攀授而上，循栈道经大佛像下，再东上进入此窟。又说：“窟中碑刻很多，墙角堆积松鼠鸽子粪很高。”

1947年（国民三十六年灯节），冯国瑞先生邀几位朋友又到麦积山，追寻一位曾经上过西崖洞窟的木工。经过一天的寻问，他们终于找到了这位木工。“他叫文得权，勇敢地答应了探视碑洞的任务。攀木结绳而上，直入洞内。他下来告诉了许多奇迹，大家都高兴的狂欢起来。文得权也发了痴！我认为照文得权所谈得材料，这碑洞无疑就是《玉堂闲话》里面所记载的‘兹山西阁万菩萨堂甚伟丽……’的实证。大家准备了一块石头，要刻记此事。教我撰书，写了一篇《天水麦积山西窟万佛洞铭并序》，里面有这样一段“木工文得权架插七佛龕椽栋称能，乃倩挟长板，架败栈间，递接而进，至穷处，引索攀援，卒入西窟大佛之巨洞中，三十六年二月十日也。洞广阔数丈，环洞二十四佛，十八碑，高有五六尺，多浮雕千佛，隐壁悬塑无数……”<sup>[2]</sup>碑文中对文得权凌空攀援的勇敢精神给予了赞扬。这就是麦积山石窟第133窟石刻造像碑发现的经过。但在麦积山石窟近现代史上，登上第133窟者，文得权并不是第一人。碑洞的传闻故事也不是从冯国瑞考察麦积山石窟而始的。在文得权登上第133窟之前，曾有人登临过第133窟，并得知

此窟中藏有很多石碑,只是没有留下姓名,详细地记述这些石碑。前文已引,冯国瑞先生在《麦积山石窟介绍》中说:“85 窟大佛像东头,俗名碑洞,有人推测庾信的《佛龕铭》石刻存放在这里”。“据寺僧说:‘相传上代有三人……进入此窟。’“窟中碑刻很多,墙角堆积松鼠鸽子粪很高”。所谓“俗称碑洞”。就是人们叫了很久,达成共识,才约定俗成。上代有三人,进入此窟。如果一代人为 50 年,那么 19 世纪初,就有人进入了此窟,并得知“窟中石刻很多。”还有比这更早的传闻和文献记载。清人任其昌于光绪七年(1881)秋游历麦积山,并作《游麦积山记》。在此游记中,他写道:“崖上架木栈,前人以太险,在崖上凿以石洞,竖哉尺余,横如之,蛇行人,约十许步,出则牛耳堂矣,石崖之最高处也。洞一,佛像亦一,再西则又渐下,为洞尚十余。前明中,木栈为野火所烧,榱椽间存,人迹绝不能至。闻僧徒有痴者曾入之,云内多石碑,惜不能名其字,吾意庾子山《佛龕铭》真迹,当在其中。”<sup>[3]</sup>《游麦积山记》中所言:“人迹绝不能至”的十余个洞,就是西崖所存的“第 127 号,第 133 号,第 135 号等窟。”“痴者曾入之,云内多石碑”的就是第 133 窟。从而可知,18 世纪晚期,已有痴者进入此窟,并知道“窟内多石碑”,19 世纪初可能人们已把此窟称为“碑洞”。

## 二、第 133 窟石刻造像的研究

继 1952 年 11 月,西北文化部组织的麦积山石窟勘查组,在敦煌文物研究所所长常书鸿先生率领下,对麦积山石窟进行勘查之后,1953 年,中央文化部又组织考古、美术、艺术理论、测绘、摄影等各有关方面的专家学者及其专业人员,在吴作人为团长,王朝闻、常任侠、冯国瑞等 15 人为麦积山勘查团。对麦积山石窟进行了深入全面的考察。为了配合这次考察研究的顺利进行和有利于今后的保护管理工作,在当地政府和民众的支持下,架设了 800 余

米凌空栈道,使数百年像第 113 窟等无法上去的洞窟,又得以顺利登临。<sup>[4]</sup>半个世纪过去了,麦积山石窟的研究得到了很大的进展,但对第 133 窟石刻造像碑并没有进行深入全面的研究。只对第 10 号佛传造像碑,有专题研究,发表的文章仅有三篇:何静珍、张学荣《麦积山第 133 窟造像碑内容剖析》(载《1990 敦煌学国际研讨会文集·石窟艺术编》,辽宁美术出版社,1995 年)、蒋毅明《麦积山石窟 10 号造像碑的艺术特色》(载《石窟艺术》,陕西人民出版社,1990 年)、项一峰《麦积山石窟 10 号造像碑》(载《丝绸之路》1998 年第 1 期),对其它造像碑并没有专题研究,仅在有关麦积山石窟艺术的论着中和图版中作一般性的介绍,而且多从美术雕刻艺术上介绍,很少从题材内容、时代判定上进行深入地研究。

2002 年 6 月,我们用了近 20 天地时间,对第 133 窟 18 块完整的造像碑,从题材内容、石质形制、雕刻技艺、风格特点等方面进行了较全面地调查研究,现将我们的调查,研究内容,简述如下:

1. 从题材内容上看,18 块造像碑分为四种类型:

A 以佛传故事为内容:是第 10 号碑

B 以说法图为内容:是第 11 号,第 16 号碑

C 以千佛说法图为内容:是第 1 号,第 3 号,第 8 号,第 14 号,第 17 号碑

D 以千佛为内容:是第 2 号,第 4 号,第 5 号,第 6 号,第 7 号,第 9 号,第 12 号,第 13 号,第 15 号,第 18 号碑。

2. 从石质上看,18 块碑,分为两种种类:

A 石质为硬灰质大理岩的是:第 1、2、8、9、10、11、12、13、15、16、17、18 号碑

B 石质为软细沙岩的是:第 3、4、5、6、7、14 号碑

3. 从形制上看,18 块碑分为两种类型

A. 有圆型碑额,长方形碑身的是:第 1 号,10 号碑。

B. 没有碑额,长方形碑身的是:第 2、3、4、5、6、7、8、9、11、12、

13、14、15、16、17、18号碑。

4. 从题材内容,石质形质,碑身的大小,碑块的薄厚。雕刻技艺上看,18块造像碑是不同时代,不同匠人雕刻的,而且多是每两块为一对。其中第1号、10号碑为一对;第11号、16号为一对,第2号、9号为一对,第8号、11号为一对,第12号、第13号为一对,第15号、18号为一对。这些成双配对的造像碑,不仅石质、形制、大小、薄厚,雕刻技艺相同,而且题材内容大体相似。如第11号、16号都是、说法图为主,千佛为副的,第8号,17号碑都是以千佛为主,中央绘一绘小型说法图。第12号、13号,第15号、18号整碑全刻千佛。

5. 从艺术风格和特点上分析,18块造像碑雕刻于北魏文成帝复法,孝文帝改制以后。是北魏中晚期和西魏时期的艺术风格特点。参照麦积山周边陇东地区发现的北朝石塔,石幢,造像碑的风格特色,初步推定:除第11号、第16号为西魏时期的作品,其中第3、4、5、6、7、14号细沙岩刻成的造像碑,因时代久远,风化严重,又早于第1、2、8、9、12、13、13、15、17、18号碑。

6. 我们对18块造像碑的题材内容作了初步的调查研究,对前人研究成果产生了一些疑问,并有一些新的看法。现以第11号、第16号、第10号碑为例简要说明。这三块造像碑,除10号碑定名为:佛传造像碑,其它两块没有定名,也没有专题研究。

第11号碑:无碑额,长方形,通高184厘米,宽87厘米,厚13厘米,内容分上、中、下三栏。上栏:刻千佛三排,每排七身,中间一身较大。下栏:刻三排千佛,每排9身,之下又刻较小的千佛一排,19身。中栏:为说法图,分左、中、右三格。中间一格较宽,刻佛帐式浅龕,龕楣并排刻七身莲花化生,龕楣外上部又并排刻莲蕾十三朵。莲蕾左右两侧各刻罗汉头像三个。佛龕左右柱头上饰以莲花,柱外垂挂缨络铃铎。龕内刻高浮雕的一佛二菩萨。佛陀身后有桃形通肩背光,顶作高发髻,右手上向,手心向外,作无畏印,左

手向下,手指向外,作与愿印,结跏趺坐,身着双领通肩袈裟,衣摆披于座前,呈现多层而又规整的衣纹。座下有叠涩形基座,正面雕莲花,忍冬图案。从佛座下伸出两枝莲花,莲花上各立一身菩萨,束发戴冠,肩搭帔帛,腰系长裙,一手拈花,一手下垂,侧身向佛。佛座两侧,各侧一身雄狮,张口扬尾,翘首回顾。佛龕左右两条形小格中,各刻两身飞天,持花持钵,乘云飞翔,作散花供养。飞天衣带飘扬,姿态优美。左右两格下部各刻一圆拱形尖楣浅龕,龕楣饰以莲花,龕柱饰以忍冬纹。龕内各刻一结跏趺佛,身穿双领下垂袈裟,衣纹多层,自然下垂。头有高髻,低首俯视,神情专注。全图造像布局合理,主次关系明确。

经过分析,我们认为这是一块以《阿弥陀经》为内容的西方三圣说法碑,也是北朝时期,以石刻表现的西方净土变,其理由如下:

1. 从佛座两边伸出的莲花,喻意西方净土世界的七莲花池,八功德水,阿弥陀是坐在七宝莲花池上说法,大势至菩萨和观世音菩萨立于莲花上作胁侍,协助阿弥陀佛向众生宣讲佛法。敦煌莫高窟北魏第251窟的《西方三圣说法图》就是这样表现的:阿弥陀佛座前画莲花,以莲花喻意七宝莲花池,八功德水。大势至,观世音菩萨分立两朵大莲花上作胁侍。

2. 龕楣上的莲蕾和莲花化生童子,喻意表现九品往生,莲花化生和化生到西方极乐世界的天众、听法、享乐的内容。

3. 佛龕外侧两边小条格上部的散花供养飞天,表现西方净土世界中自由,欢乐的内容。

4. 石碑上栏和下栏所刻的小千佛总计77身。是表现西方净土,十方诸佛的。

依据上述理由,我们可把此碑定为西方三圣说法碑,或石刻西方净土变。

第16号碑:无碑额,长方形,通高180厘米,宽90厘米,厚10厘米。内容分上下栏,上栏:中间上部刻一长方形浅龕。龕内上部

刻三坐佛,中间佛较大,两边佛较小,侧身向主佛,坐仰覆莲座。下部刻五坐佛,中间佛较大(头已损)坐须弥座,四角佛较小,坐仰覆莲座。左右两侧各刻上下两个方楣龕,其中左右上部两龕均为二佛并座像。龕楣饰以帷幔。左侧下龕刻一佛二菩萨,佛为结跏趺坐,菩萨为立像,身后有桃形背光和莲花瓣圆形头光。右侧下龕内刻一佛二弟子,佛侧身而立。举手作说法状,身后有桃形通肩背光,佛前一弟子持钵,侧身向佛,似听佛法。佛后一弟子随佛而行。上栏下部刻坐佛两排,每排七身,坐佛后皆有桃形通身背光。其中上排坐佛穿双颌下垂袈裟,坐莲花座,下排坐佛穿圆颌通肩袈裟,坐通长座。

下栏:刻一宫殿式圆拱形浅龕,龕楣及左右龕柱饰以帷幔。龕楣顶部刻莲花宝珠3颗,火焰宝珠4颗,两种宝珠相间出现。龕楣两端各雕一蟠龙,口衔一串硕大的璎络铃铎。龙头外侧各刻一身飞天,举手屈腿,相向飞翔,巾带飘扬,姿态优美。龕内刻三身坐佛,中间佛略高(佛头已损),左手抚膝,手指向下,作降魔印;右手向上,手心向外,作施无畏印,善跏趺坐于束腰座上,双脚外露,其下的基座为须弥座。两侧佛顶作高肉髻,面相丰润,结跏趺坐于通长须弥座两侧,侧身面相主佛,似在谈经说法。三佛均内着僧祇支,外披双颌下垂袈裟。造型清秀,比例匀称,仪态典雅,其中两侧佛陀衣饰层层重叠,迤俚下垂,如像两朵盛开的团花,显得柔和优美。龕外下部两侧各刻一身天王,一只雄狮、一只雌狮,天王一只脚踩于狮尾,一只脚踩狮背,造型新奇完美。下栏下部又刻两排小坐佛,每排七身。其中上排小坐佛身穿双颌下垂袈裟,下排小坐佛身穿圆颌通肩袈裟。整个画面布局得当,错落有致。雕刻精细,造型优美,具有很强得空间感和浓厚的装饰性。雕塑家刘开渠先生认为是:北朝时代最好的作品之一”。

经过分析,我们认为这是一块以《法华经》为内容的三世佛说法碑。其理由如下:

1. 上栏上部左右两格中的二佛并座说法像,是表现《法华经》第十品《见宝塔品》的内容是北朝石窟、寺院雕塑、壁画中最多表现的题材内容。

2. 上栏下部左右两格中,左格所刻内容是释迦佛禅定修行像。右格所刻内容是释迦佛教化图。释迦成佛后,传教四十余年,常与弟子出行,随时随地,随事随缘对弟子讲经说法,教导弟子众生严守佛法戒律。

3. 下栏佛龕中的三坐佛,中间较高的佛陀,左手抚膝,手指向下,作降魔印;右手高举,掌心向外,作施无畏印。这是释迦佛塑像和画像常用的手印。以此我们可以判定下栏佛龕内的三坐佛是:左侧过去迦叶佛,中间现在释迦佛,右侧未来弥勒佛。三世佛是北朝石刻,壁画最流行的题材内容。

4. 上栏下部的两排小坐佛和下栏下部的两排小坐佛,共计 28 身,是表现大千世界三世三劫千佛的。

依据上述理由,我们认为把此碑定名三世佛说法碑为宜。

前人对此碑的内容考证,我们有些疑问,经分析研究,我们提出一些新的认识:

1. 过去有人认为此碑上栏三佛左侧的二坐佛是:文殊、维摩说法图。我们认为是二佛并坐说法图,理由是这二坐佛,都是头束肉髻,身着双领通肩袈裟坐在一个大莲花座上,如果是文殊、维摩说法图,文殊应该身着菩萨装,维摩应该身着俗人装。维摩应坐在方丈或几椅上,不能与文殊同坐在一个莲花座。北朝时期石窟中,在三世佛主佛释迦牟尼身两侧常对称地塑绘多幅多宝,释迦并坐说法图。如麦积山北魏,第 X 窟,第 X 窟。云冈石窟北魏第 5 窟、第 13 窟、第 17 窟。

2. 过去有人认为此碑上栏中部的五坐佛是五方佛说法图。我们认为乃是释迦佛说法图。理由是“五方佛”是密宗和藏传佛教的造像内容。纯正的佛教密宗在初唐时才传入中国,莫高窟晚



唐第 14 窟才出现四方佛说法图,元代第 465 窟才出现五方佛说法图。在南北朝时期流行五方佛的造像是不大可能的。此碑中栏中部的五坐佛是中间一身佛较大,其造型,手印,衣饰和下栏三世佛说法图的中间一佛完全相同。只不过在四角各刻一小坐佛,这四小坐佛不表现四方佛,因为它们在四角,不在东南西北的正面。这四身小坐佛是艺术家为了平衡画面而刻的四身小千佛。

3. 过去有人把上栏下部的七身小坐佛定为七世佛。我们认为仍然是三世三劫千佛。因为此碑中上下两栏中的四排小坐佛都是一排七身。如果把上栏第一排定为七世佛,那么其它三排小坐佛作何解释?第 16 号碑中,上部三排小坐佛,每排为七身,下部三排小坐佛,每排都九身,又作何解释呢?这只是艺术家根据碑面构图而设计,并不一定表现七世佛的内容。三、五、七、九在中国人的数字概念中是多数的意思。千佛之多,一碑刻不下,只能以少代多。另外,据我们所见,南北朝时的七佛造像,多为立像,坐像的较为少见,如云岗石窟北魏第 11 窟,第 13 窟的七佛塑像,莫高窟西魏第 285 窟的七佛画像都是立像,这个问题有进一步研究探讨。此处存疑。

第 10 号:现称:“佛传故事碑”。全碑以佛祖释迦牟尼生平事迹为主要内容的浮雕连环画,碑额为半圆形,碑身为长方形。通高 137 厘米,上宽 72 厘米,下宽 80 厘米,厚 10 厘米。早年曾断为上下两截,以铁圈箍之,1985 年去其铁圈,用高分子化学材料粘结。全碑正面上、中、下三栏,各栏正中刻一较大的浅龕,龕外左右又分刻 1—2 小方格,全碑共刻 14 个小方格,每个小方格内刻 1—2 个故事情节。内容丰富,情节生动,雕刻技艺精湛,以浮雕为主,辅以透雕和圆雕,构图严谨,层次分明,是 18 块碑中的杰作,也是北朝佛传造像碑中的精品。

前人对此造像碑的内容,大体上已经考释清楚,但对碑中的某些故事情节解释尚不一致。如上栏右侧方格中,释迦佛面前立一

小孩的画面,有人解释为《阿育王施土》的故事,有人解释为《罗侯罗认父》的故事。又如此格下方《释迦涅槃图》中在释迦佛头前有一背东西的老者的,有人解释为是释迦佛的最后一个弟子须跋陀罗,闻佛涅槃,自背柴火,先身灭度。有人解释为“依佛遗教”,受命为释迦佛入殓的婆罗门逝心理家,身背裹锦百布,前来裹裹释迦身体。如此不一致的解释还很多。全碑共刻身份不同的大小人物共计100余身,前人只对主要人物作了解释,而对一些小人物的名称、地位、身份并没有作详细的解释,例如:上栏右侧方格中剃度出家,深山修行图中,释迦面前的八人究竟是谁?下栏说法图中,佛龕外侧,天王身边、头戴高帽,身着俗装,手持物件的二侍者,他们是谁?有的略作解释,没名身份,有的根本没提及。诸如此类的问题还很多。我们将在《麦积山第133窟10号造像碑内容考释辨析》一文中,提出我们的看法,此处不再讨论。

### 三、第133窟石刻造像碑的来源

对于第133窟石刻造像碑的来源,现有两种观点:一种是原麦积山石窟艺术研究所所长张学荣先生的观点:认为第133窟石刻造像碑原来就放在二内窟和二侧壁的前面。论据是:“从二内窟和二侧壁下部均未开龕以及所贴影塑千佛的泥层痕迹看,最初开凿此窟时,就专门留出这片地方放置石刻造像碑的。”<sup>[5]</sup>另一种是现麦积山石窟艺术研究所研究人员董广强的观点:认为这些石刻造像碑原不放置此窟,是从其它地方移入的。主要论据一是:这些石刻造像碑的摆置不符合洞窟形制,二是这些石刻造像碑的石质与原窟的石质不同,说明它们并非开窟时的原刻。<sup>[6]</sup>

参考上述两种观点,经过我们的调查分析,认为这些石刻造像碑不是该窟原物,是从其它地方移入的,其理由如下:

1. 从该窟整体设计,窟形大小,塑像、壁画位置上看,开凿此

窟时,没有设计这些石碑的位置。如果把这二十余块石刻造像碑放置在此窟的四壁下部,将碍于整窟的美观,也妨碍于僧俗大众对此窟塑像、壁画的礼拜和观赏。

2. 现存完整的 18 块石刻造像碑都很高大。大多通高 180 厘米,宽 70 厘米,厚 10 厘米。如果把这么高大的石碑放置稳当,需要两种方法,一种是在窟壁上开深槽,将石碑镶嵌在窟壁上,一种是给石刻造像碑造碑座。将石碑放置在碑座中,石碑才全稳当安全。从该窟四壁下部留存的泥层上看同上部贴影塑千佛像在一个层位上,并没有镶嵌石碑的开槽痕迹。这 18 块石碑原来靠窟壁立着,没有碑座。现有的水泥碑座是 80 年代新造的。从此可以说明这些高大的石碑不是该窟的原物,是从他处移入的。

3. 前文已述,从我们这次调查中发现,该窟中完整的 18 块石刻造像碑,从石质、形制、高低、大小、薄厚、雕刻技艺、时代风格特点上都不相同。从此可以说明这些石刻造像碑,不是同一时代雕刻,也不是同一批匠师雕刻,也不来自同一个地方。

那么第 133 窟中的石刻造像碑来自何方?我们初步推测:这些石刻造像碑可能来自麦积山下层洞窟和麦积山下的瑞应寺,香积寺等附近的古寺院。为什么要把这些洞窟,寺院中的石刻造像碑入藏到第 133 窟中呢?我们推测是某一时代,为了躲避某种政治灾难,灭法事件出于保护的目,把这些石刻造像碑,有组织,有计划地入藏到了第 133 窟中。第 133 窟中的三块残碑,两块大型石刻背光。第 135 窟中的一佛二菩萨石刻造像也是这一次行动中入藏的,因为根据第 133 窟、第 135 窟所处崖面的位置,只要把一侧的木栈道拆除损毁,人们就无法登临此窟。这是保护石碑造像碑和石刻造像的最佳选择。

#### 四、第 133 窟石刻造像碑的入藏年代

麦积山石窟第 133 窟“藏碑洞”的入藏年代,与敦煌莫高窟“藏经洞”的封闭年代一样,至今都是一个千古之迷。不过,敦煌藏经洞因出土 5 万余件经卷文书和艺术品,影响较大,研究藏经洞封闭年代和原因的论著很多,约有 30 余篇,观点不下六种。麦积山藏经洞,因仅发现二十余块石刻造像碑,影响较小。研究藏经洞入藏年代和原因的论著很少。现仅见董广强的一篇文章《麦积山石窟“碑洞”释疑》。<sup>[7]</sup>本文的主要观点是:北周建德三年(574)周武帝下令灭佛,毁坏寺院,焚烧经像,逼使僧人还俗,没收寺院财物。一时“关陇佛法,诛除略尽。”麦积山的僧人在还俗之前,为了保护佛像,就将寺中这些可移动的石刻移至高层洞窟中保护起来。如果当时的僧人采取破坏栈道的方法,一般人是很难登临的,更谈不上破坏,所以洞窟中的石刻造像碑保存至今。<sup>[8]</sup>

这个推测有一定的道理,一是石刻造像碑的雕刻时代是北魏晚期至西魏时期,既北魏太武帝灭法之后,北周武帝灭法之前,二是天水地区距长安不远,周武帝灭法时间长,行动比较彻底,麦积山石窟受灭法影响难免。但麦积山处于深山,又有崇信佛法的秦州大都督李充信等一批官吏的庇护,麦积山的僧人是有能力将这些石刻造像和石刻造像抬到高层洞窟保护起来的。

但这仅是一种推测,没有更充分的文献论据证明。而且本文所引用五代秦州文士王仁裕《玉堂闲话》中对麦积山记述一段文字,由于标点错误,理解上出现了错误,原文“由西阁悬梯而上,其间千房万室,缘空摄虚,登之者不敢回顾。将及绝顶,有万菩萨堂,凿石而成,广古今之大殿,其雕梁画拱,绣栋云楣,并就石而成。万躯菩萨,列于一堂。”董广强说“万菩萨堂即现的 133 窟,又称碑洞。从这段文字可以得出 911 年,这些石刻造像碑就被摆放在洞

窟之中了。那么,我们就以造像最早的制作年代北魏晚期为上限,以公元 911 年为下限。”<sup>[9]</sup>

我们认为王仁裕的这段文字,应当这样理解:“并就石而成”是指:“广古今之大殿,其雕梁画拱,绣栋云楣”并就石而成。而不是“万躯菩萨,列于一堂并就石而成的”。“万躯菩萨,列于一堂”是指此窟中数以万计的影塑千佛,并不是石刻造像碑上的千佛,因为石刻造像碑上的千佛不足三千。如果这样理解,王仁裕进入此窟,石刻造像碑还没有入藏此窟,入藏年代的下限也不是王仁裕进入此窟的年代——公元 911 年。

我们的初步推测,第 133 窟石刻造像入藏年代可能在宋代至清代前期。最大的可能在南宋末期,其理由如下:

1. 在有关于麦积山石窟历代碑铭、游记等文献中,只有两人撰文详细地记述了麦积山石窟的艺术成就,并撰文中提到“万佛洞”即现编第 133 窟。

第一位是王仁裕,生于晚唐僖宗乾符五年(879),卒于后周显德三年(956),是五代秦州名士、文学家、诗人。官至翰林学士、户部、兵部尚书。于前唐辛未年独立登临麦积山石窟西崖最高窟龕万佛窟、天堂洞,并撰文《麦积山记》收集在他的《玉堂闲话》,后选入《太平广记》中。现仅引他对西崖万佛窟天堂洞的一段描述:“由西阁悬梯而上,其千房万室,缘空蹶虚,登之者不敢回顾。将及绝顶,有万菩萨堂。凿石而成,广古今之大殿,其雕梁画拱,绣栋云楣,并就石而成。万躯菩萨,列于一堂。自此室之上,更有一龕,谓之天堂。空中倚一独梯,攀缘而上,至此则万无一人敢登者。于此下顾,其群山皆如培楼,王仁裕时能登之,乃题诗于天堂西壁。”<sup>[10]</sup>王仁裕是五代时秦州的文学家、大诗人,对碑文石刻最为敏感,但对“万佛窟”四壁所立的 18 块高大的石刻造像碑,丝毫没有提及,可以推断,唐辛未年(911),石刻造像碑尚无藏入第 133 窟。

第二位是任其昌(1831—1900年),清代秦州人。同治四年进士,官至户部主事。当时朝政日非,以终养告归,主讲于天水陇东阁各书院,弟子著籍者数千人。著有《敦素堂诗文集》、《秦州新志》。他于光绪七年(1881)秋天游历麦积山石窟,并写了《游麦积山记》。现仅引他对西崖牛儿堂和碑洞的描述:“再西无石门,又无外障,崖上架木栈,前人以太险,在崖上凿以石窟(洞),竖哉尺余,横如之,蛇行人约十许步,(此处现名小洞天),出则牛耳堂矣,石崖之最高处也。洞一,佛像亦一。再西则又渐下,为洞尚十余。前明中,木栈为野火所烧,榱椽间存,人迹绝不能至。闻僧徒有痴者曾入之,云内多石碑,惜不能名其字。”<sup>[11]</sup>从此游记中可知:清代时有人曾进入第133窟,并知窟内多石碑。游记中还记载西崖十几个洞窟在“前明中,木栈为野火所烧,榱椽间存,人迹绝不能至。”可以推断明代时,石刻造像碑已藏入第133窟。

在《麦积山石窟大事年表》中,也记载“公元1543—1559年,明世宗嘉靖二十二年至三十八年,麦积山木栈为野火所烧,榱椽间存,人迹绝不能至。”<sup>[12]</sup>与任其昌《游麦积山记》所言相符。

2. 从《麦积山石窟大事年表》中查看,明代至清代时,麦积山除了受到自然灾害野火和地震的破坏,没有受到政治,法难,兵灾,战乱的危害。只有南宋时期,与辽金征战,麦积山屡遭兵火之难,现录几例如下:

公元1132年,南宋高宗绍兴二年十月,金遣宋叛将驻秦川,窥仙人关,是年麦积山崖阁栈道遭兵火毁损。

公元1142年,南宋高宗绍兴十二年,金熙宗皇统二年,宋金和议达成,宋应金方要求,割秦之半于金。

公元1207年,南宋宁宗开禧三年,麦积山寺宇遭兵之灾。明年,麦积山瑞应寺遭忠义首领李实等骚扰打劫。

公元1220年,南宋宁宗嘉定十三年,麦积山瑞应寺见国家兵未已,遂将物斛尽数赴随军转运司,助献军粮二百五十石。

公元 1222 年,南宋宁宗嘉定十五年。建炎、绍兴以来,秦州为金人侵占,麦积山瑞应寺前给赐田已失三分之二。开禧之后,所余湫池一带田地又被拘作屯田。经寺主持赐紫明觉大师重遇反复申诉,始由四川制置使司判准给还。牒利州路提举平常司及移牒总领所照会,并下天水军照应施行。是年二月于寺内立《四川制置使司给田公据》碑,以资凭证。<sup>[13]</sup>

从上述几条大事记中,可以看出,南宋与辽金征战,天水是两军争夺的要地。麦积山石窟多次受到兵火之难。麦积山瑞应寺的僧人为了保护石窟寺,不惜一切代价,尽将寺院财物,粮食助献宋军。那么麦积山瑞应寺的僧人,在某次兵难之前,为防止金兵破坏石窟和寺院中的佛像,把石窟下层和寺院中的石刻佛像和石刻造像碑,入藏到高层洞窟第 133 窟、第 135 窟中是很可能的。

4. 第 133 窟内有很多宋、元、明代的游人题记,现已辨认清楚的有宋代 5 条,元代 7 条,明代 17 条。最早的 1 条为第 9 号造像碑后朱书“大宋熙宁八年(1075)三月二十六日稍瞻书石。”最晚的一条为 12 号造像碑侧面墨书:“岁大明崇祯四年(1631)仲夏。”这些游人题记也许会提供第 133 窟石刻造像碑入藏年代的信息。我们将对这些游人题记进行深入地研究。

本文上述四个问题,是前人和我们对第 133 窟石刻造像碑研究的概述,以供学术界同仁参考。对第 133 窟石刻造像碑的研究,我们将会深入全面的研究,力求写成一本《麦积山石窟石刻造像碑研究》的集成之作与读者见面。

在甘肃莫高窟、炳灵寺、麦积山三大石窟中,西有“藏经洞”,东有“藏碑洞”。这两个洞窟的封闭年代、封闭原因、入藏年代、入藏原因已成两大千古之迷。我们企待通过更多人的参与和研究,有一天能将这两大千古之迷解开。

## 注 释

[1] 参照麦积山石窟志编写委员会编《麦积山石窟志》，主编执笔张锦秀，兰州：甘肃人民出版社，2002年4月，第245页。

[2] 冯国瑞《天水麦积山石窟介绍》，天水麦积山文物保管所编《麦积山石窟资料汇编》（初集），天水，1980年3月，第75页。

[3] 任其昌《游麦积山记》，《麦积山志》，兰州：甘肃人民出版社，2002年4月，第285页。

[4] 麦积山石窟志编写委员会编《麦积山石窟志》，第246页。

[5] 何静珍、张学荣《麦积山第133窟10号造像碑内容剖析》，《1990敦煌学国际研讨会文集》，沈阳：辽宁美术出版社，1995年7月，第396页。

[6] 董广强《麦积山石窟“石洞”释疑》，《丝绸之路》1998年第1期。

[7] 同注[6]。

[8] 同注[6]。

[9] 同注[6]。

[10] 王仁裕《玉堂闲话·麦积山记》，全文见天水麦积山文物保管所编《麦积山石窟资料汇编》（初集），1980年3月，第167页。

[11] 同注[3]。

[12] 麦积山石窟志编委会编《麦积山石窟志》，第270页。

[13] 所引大事年表之条目，均见《麦积山石窟志》，第268—269页。



# 麦积山十六国时期的佛教造像

李西民

(麦积山石窟艺术研究所)

佛教在西汉末年至东汉初年传入中国内地,从寥若辰星的东汉及三国佛教艺术品的遗存来看,这时的佛教及其艺术的初传已从统治上层向民间传播。而且早期的传承路线先是沿丝绸之路由月氏、安息等国为中介东进中国并流传南北,后有海路南来交叉互补。佛教艺术的真正走向成熟是在东晋十六国时期,这在大多数专家学者中都是有共识的。但在佛教造像发展的先后,特别是石窟艺术的发展上有著名学者过早的划框定模式,无论是以敦煌套全国或以云冈套其它石窟都困难重重,使当前的深入研究大有蹙脚之感。笔者就麦积山石窟早期十六国造像呈述已见,供学者专家们讨论。

古秦州天水的麦积山石窟,保留了从东晋十六国的后秦开始,经西秦、北魏、北周、隋朝、唐朝、五代、宋、元、明、清等十二个朝代,完美的7800余身造像和一批早期的典型壁画。它们奇迹般的陈列在悬崖峭壁上的194个洞窟和崖阁中,它以泥塑为主的突出特点而不同于敦煌、云冈与龙门。尤其以北朝洞窟之多和雕塑之精美堪称全国之首,被中外学者赞誉为“东方雕塑馆”。尤其是泥塑造像,自然保存了1600多年,还这样完好精美,形神兼备。极富生活气息和人情味。给佛与菩萨以人性而呈现出无穷的魅力。是佛教雕塑史上在我国较早的形成了佛教造像之麦积山风格或“麦积

山模式”。所以考古学家、北大教授阎文儒老先生与前辈大雕塑家、美术史家史岩先生在他们的论著中都曾断言麦积山在早期石窟艺术中处于“领导地位”和“领导核心”的作用。可见其重要性和文物学术价值是不容置疑的。

据考察,麦积山石窟创始于东晋十六国之后秦、西秦时期,当时由于北方战乱纷扰,人民群众苦不堪言,为祈福安宁与和平,求得精神上现世与来世的寄托,信佛者颇众。西晋以后的诸多王朝的帝王们,企图借助于佛教延长统治,大都提倡佛法。北方到了前秦、后秦、西秦、前凉、北凉时期礼佛更盛。后秦皇帝姚兴更是一位登峰造极的佛教信徒。他在长安设译经院,请高僧鸠摩罗什到长安译经,并拜为国师。在此后不久南梁慧皎所著的《高僧传》卷2这样记述皇帝姚兴与罗什的关系“待以国师之礼,甚见优宠,晤言相对,则淹留终日,研微造尽,则穷年忘倦”。此时“州郡化之,奉佛者十室八九”。佛教事实上已成为后秦的国教。秦州刺史、镇西将军姚嵩是皇帝姚兴之胞弟,坐镇国都长安的西大门天水,这位地方最高军政长官更是一位虔诚的佛教徒。他不但和皇帝常有关于佛事的表诏往还,又与鸠摩罗什有密切的关系,而且大力提倡奉佛观像。天水地方开窟造像,兴建佛寺势在必然。后秦弘始二年,东晋名僧法显等去印度取经过秦州,就在水寺讲经。麦积山碑碣和崖面题记中有“始自东晋起迹,赦赐无忧寺”,“始于姚秦,成于元魏”等记载。宋本《方輿胜览》中有“在麦积山,后秦姚兴凿山而修,千崖万象”的明确记述。从《高僧传》看,名僧玄高“杖策西秦,隐居麦积山”时,长安高僧昙弘已在此山,已有山学百余人的经营规模,可证麦积山之开窟必在西秦之前。当玄高离开麦积山去西秦首府会印度高僧昙无毗时带弟子300人,可见玄高与昙弘在麦积山讲学时,麦积山石岩寺规模之大与佛事活动的极盛状况,可谓惊人了。当然玄高的弟子玄绍等留唐述山(即今炳灵寺),他本人又去河西北凉为国师,北凉被北魏灭后,与昙耀同去山西平

城,玄高所到之处对佛学与开窟造像等都有深远的影响。

考察麦积山现存状况,山体加固工程前的 165 窟以下,自然湫洞以上及西下方地震毁坏区所留残窟形迹,大多和现存十六国方形平顶圆角窟龕型制相似,加上地面中部以西崖面上所存大量密集建筑用椿眼,这无疑就是石碑所载十六国的石岩寺了。再就是详考 78 窟的原始层和重修的层位关系,从西面佛座高坛基前面的壁画窄袖胡服的一组供养人来看,原北魏所重修的表层泥皮已脱落,这层供养人壁画应属第二层,供养人旁的有“仇池镇王经生供养佛时”之标题。经查证“仇池镇”建制一是《北史·氏传》与《宋书·氏胡传》中所述仇池王杨盛分四山氏羌为二十部护军为镇戍,不置郡县时的“仇池镇”。时间当在前秦与后秦之间。二是《魏书·氏传》中所载北魏早期仇池王扬难当依附北魏时所立之“仇池镇”。从壁画供养人典型的氏羌服式看这个“仇池镇”二者的可能性最小,当属后秦为妥。那么这层供养人壁画是第一次维修层,它和已脱北魏表层泥皮向上延伸的翘起部分,均叠压在大伙烧残的原坛基本沿之上,七十年代末这部分叠压层之上部才自然断落,其断落茬现在还一目了然。1979 年笔者为配合拍资料片时才亲手将掉落碎片清理在右侧门后。而这烧残坛基本沿与被烧成半陶质的大佛像才应是原始层位。可证此窟的开凿与造像时间必早于北魏,应在后秦之前的可能也是有之。再综合上述的历史变革及题记与“有石碣可考”的石碑载述情况分析,麦积山 78、74 窟等开窟造像的年代最保守的定位不会晚于东晋十六国之后秦时期。或者依据重修所绘壁画供养人的前秦氏族服饰与上述史籍氏胡服饰相同而推到前秦造像也未尝不可。但定到后秦开窟是最为可靠的。

据天水地震资料看,十六国后期天水有过大地震与魏武灭法之大火焚毁后,幸存至今的后秦时期的洞窟还有 74、78、70、71、51、57、165 等均为一期所开凿。这里要申明的是 165 窟从东壁

上沿的伎乐天及正壁东上部的方格壁画看,此窟可能还要早些,它和上面分析的 78、74 窟一样都不会超出东晋十六国之范围。这些洞窟中的塑像大多经北魏太武灭法文成复法后修复过,部分造像还为后世所重修。大多数专家认为,惟有 74 和 78 号两个大龕中尚存的五身大佛与三身大型菩萨以及 70 窟和 71 窟东西壁的四身菩萨还是后秦时的原作。就全国石窟而言,这十二身坐佛与菩萨是国内石窟现在最早的佛教雕塑造像。距今已越 1600 年沧桑,而依然完好与独特,其存世意义确实非同凡响。74、78 两大龕中造像内容应是当时所崇的三世佛(即去世、现世、来世),其中一身佛与门口的菩萨已毁于早期地震或魏武灭法之火灾,现存的五身火后近似陶质的大佛,顶天坐坛,高大魁梧,双目平视,其气势非凡,大有中国帝王庄严雄伟的气概。

佛像以 78 号窟主尊佛为突出的代表,佛结跏趺坐于高坛基上,头作高肉髻,脸形圆实饱满,双目大而较长,昂首平视,鼻梁挺直不作鼻孔,双唇微薄分面,嘴角稍翘微露笑意,下巴方圆略带弧状,两耳大而向外下垂,面部形态神情宽厚祥和,具有亲切之感。整个体型健壮高大,肩宽腰直。衣着处理上,内着僧祇支,袈裟紧贴胸臂,左穿右袒,但右边袈裟已搭肩头而袒胸不袒肩的作风更符合我们民俗,尤其是衣褶平直,衣纹紧密平行成喇叭状松展自然地着于腿下坛基上,在变化中求流畅,富有装饰性,并且采用传统的民族手法深刻阴线,使之更有铁线美之感。佛的总体造型雄健浑厚,虽然按“三十二相”来移植但更多的是经过改造而融进中国传统文化的表现,特别是形象处理中,充分运用了秦汉以来的传统的雕塑手法重写实、重传神,给佛以人性和地方性,创造出了忠厚的西北人的形象和少数民族强悍的体魄与精神,风格独特的创造出中国化的早期佛像,其意义重大,影响深远,这种遗迹在河西的北凉造像中及山西云冈 20 窟大佛造像上都能看到它的沿承关系,尤其是在麦积山石窟本身北魏早期的 128、148、100、80 等窟的造像

中更加民族化的发展,并使北魏晚期的西魏造像走向辉煌。

麦积山十六国后秦菩萨造像以 74 窟主佛两侧的大型胁侍菩萨最为完整,并且没有一点后来重修的痕迹。为突出主尊佛的地位而靠后低于佛头成高浮雕形式贴壁角而塑。以右侧胁侍菩萨为例,造像身高 2 米左右,脸形方圆适中,眼窝微陷,但眼角较长,鼻高嘴大,口角向上翘起,带有佛国幸福的微笑,双耳较大,饰有上小下大之圆锥状耳饰。颈戴桃形窄边宽项圈,肩宽胸厚但已扁平,已无印度及键陀罗菩萨明显的乳房隆起。整个形体修长而健美,上身与上肩袒露,饰有双环臂钏与腕钏,左手上举胸前捻花,右手下垂屈指挽着净瓶。胸前斜披的天衣络腋及羊肠窄裙紧裹形体,这种近似裸体的流线形造像,在曲线中求得姿态舒展,给人以一种无限的柔美感受。这里虽然不难看出一些印度式马土腊的情调,但还是经过改造后而创新,中国人乐于接受的可亲可爱的精神色彩占了主导地位。70 与 71 窟的同期造像虽经北魏重修妆绘,但其中两窟的四身菩萨还是后秦原塑风貌,古朴柔和人体美造型与上述两身菩萨同出一辙。这些后秦泥塑菩萨的古朴优美的特点,在炳灵寺石窟有纪年的 159 窟西秦菩萨身上得到了发展。尤其是这种含蓄微笑的菩萨神韵,在麦积山石窟从古朴的十六国造像开始而朝朝代代的笑了下去,而且逾笑逾甜美,甚至成为麦积山北朝造像的一大特征。

另外还有一件藏于麦积山库房的 7 号石刻造像很值得一提,它是西崖下地震堆积层中所出土的。这是用一块灰色花岗岩雕刻而成的一佛二菩萨,大小不超过 30 公分的三身雕像,头大身小,两耳特长,形体由简洁的几块面组成,如同刀削斧砍,衣着简朴单纯,只刻几道粗略的平行线作象征性衣纹,全身无任何饰物,结构简单,刀法单一原始。粗犷古拙之造型与简练的雕刻手法,既近似汉晋高度概括的陶俑,又像初刻佛像的尝试品。这件作品明显还多少残留了一些键陀罗艺术粗犷厚重的感觉,很可能是被地震塌埋

于地下的麦积山建窟初期的造像,更有可能是佛教初传入内地时,流传于麦积山的国内罕见的早期佛像艺术珍品之一。

总观十六国后秦时期的麦积山造像,无论佛还是菩萨,从袒露胸臂或半裸流线造型及轻纱透体的特征中,还能看出保留着印度热带习俗和笈多“马土腊”式艺术的烙印。但为适应当地人民的审美习惯,创作中脸形变得圆润饱满,眼大唇薄,神情平和宽厚,面带微笑,体格健壮,则体现出较强的本民族的主体意识。在塑造技法和艺术表现上则发挥秦汉传统,注重刻画内在精神和形神兼备的艺术效果,在塑像上运用流畅阴线的手法和头发与衣纹的绘画装饰性,乃是中华民族审美意趣所决定的艺术传统。这就明确得出结论,任何一种文化的传播与发展,都是辐射性相互影响,吸收先进和优秀,才可能出现新的再创造。中华民族的文化从来不是自我封闭的。麦积山的十六国后秦造像一开始就是对外来的佛教艺术加以改造和消融,特别是被西北地方性文化所揉和,创造出了以我国北方民族形象为特征的麦积山十六国时期雄健浑厚、洒脱大气的造像风格和新的佛教造像模式。而且这批塑像也是国内石窟佛教造像中现存最早的造像了,它们的存世意义和价值重大,研究中是不可忽视的。

# 麦积山石窟造像由“涅槃”到 “卢舍那”的转变

赖鹏举

(圆光佛学研究所)

## 前 言

中国佛教史上有一个有趣的大问题,那便是成立甚早的“涅槃思想”在隋唐宗派出现以后几乎消失得无影无踪。

“涅槃”思想在东晋末慧远与罗什义学的论辩与融合后几已确立,北凉一代更以之建立河西以“十方三世”为涅槃主要内涵的石窟造像与禅法,如北凉吐峪沟第44窟的窟顶为“十方佛”,四壁为三世的“千佛”造像。南北朝时,涅槃之学风行天下,见之于《高僧传》的讲经、《涅槃经集注》的南北涅槃诸家及诸僧俗造像与铭记,涅槃思想可说是总持当时佛法之大纲。但南北朝后期,诸宗逐渐形成,“涅槃”一系的发展就显得较不突出。<sup>[1]</sup>至隋唐之际,诸宗成立,而独缺“涅槃”一宗。

关于涅槃思想的不兴,佛教史家并不认为它是因为落后而在竞争中被淘汰,如小乘有宗的《俱舍》与小乘空宗的《成实》等论。相反地,涅槃思想应是被性质相近的宗派所吸收乃至取代,其中最有可能的取代者便是“华严”。

虽然学界怀疑“华严”思想取代“涅槃”由来已久,但苦无实际

的例子作观察。待石窟造像的“禅法”研究兴起,终于发现了“华严”逐渐取代“涅槃”的具体造像与场所。北朝以前的石窟清一色以“涅槃”造像为主,北朝中后期的麦积山石窟与敦煌石窟造像,开始出现“涅槃”与“华严”造像同在一窟的情形。唐代以后的敦煌石窟,“涅槃”相关的造像几乎不易再看到,全为华严、天台、密法、忏法等诸宗派的天下。

本文便是站在观察“华严”思想如何逐渐进入乃至取代“涅槃”的角度,以麦积山的石窟造像作为切入点,来说明这种“切入”的过程。

## 第一节 麦积山石窟以传统“十方三世” 为内涵的“涅槃”造像

麦积山石窟及其内的造像自开窟以来即有一定的形制及内容,亦即是在穹窿顶的小方形窟内,三壁各塑一尊坐佛,成“冂”形的排列。在正壁主尊的两侧多开有对称的小龕,内塑交脚菩萨及二佛并坐等像。

三壁的造像内容由两侧小龕内多为“交脚菩萨”及“二佛并坐”来解读,并不困难,问题在麦积山方形窟的窟顶造像。麦积山石窟的窟顶由于是在石壁上施以厚泥,再敷白粉,然后彩绘,因重力的关系,多已崩塌。故窟顶造像为何?学界一直没法了解,连带对下面四壁造像的解读,也不能形成一个全盘的观点。

1965年中国考古学者在麦积山早期的78窟基坛剥离出带有“仇池镇”榜题的供养人造像行列及其它题记,确定本窟是开造于446—488年的北魏早期窟洞。但笔者由基坛右侧的另一榜题寻找到解开窟顶造像的线索:

仇池镇……经生王□□供养十方诸佛时

参与造窟的供养人,皆会指定供养窟内的特定造像而分担其对应



部分的供养金,故榜题有“供养十方佛”的内容即表示在本窟内亦有一铺“十方佛”的造像。

由于“十方佛”的造像自中亚阿富汗石窟及北凉吐峪沟石窟以来,皆在窟顶,故可在第78窟的窟顶寻找相关的造像。可惜第78窟窟顶崩塌得十分严重,没有留下任何十方佛造像的痕迹。笔者遂转而寻找其它与第78窟年代相近、造像结构相同的早期窟洞,终于在第74窟的窟顶找到一铺麦积山硕果仅存的“十方佛”造像。

笔者是在1992年夏天至麦积山石窟考察时发现第74窟窟顶的“十方佛”造像,整铺的造像仅余后半部靠近主尊的部分,以窟顶正中央为圆心,一尊尊坐佛并坐成半弧形(图1、2),共形成四条弧线(图3)。

以窟顶中央为圆心,向外形成一圈圈的同心圆正是北传阿富汗及吐峪沟石窟“十方佛”造像的典型,其造像内容可依《般舟三昧经》完整地解读为“十方佛”。<sup>[2]</sup>其佛与佛间的排列成圆弧形,与“三世千佛”造像佛与佛间成直线的关系不同。

由此可知麦积山早期洞窟大部分已崩塌的窟顶是“十方佛”的造像,接着讨论四壁的造像内容。麦积山大部分石窟四壁的造像内容相当一致,除正壁作与愿印的主尊外,两侧壁各塑一尊等大作禅定印的坐佛。三尊成“冂”形排列的坐佛代表的佛法含义为何是接下来所面临的问题。这问题可参考时间、地缘与麦积山靠近、性质又与麦积山同为“禅窟”的永靖炳灵寺。中国早期的石窟三佛造像以炳灵寺第169窟居多,三佛间或合并交脚弥勒,乃至演变为尔后的过去七佛与弥勒,拙作《纪元后北传地区“三世佛”的思想、造像与禅法》<sup>[3]</sup>一文说明了能有尔后合并交脚菩萨及演变为七佛的并列三佛是“三世佛”。进一步而言窟顶为“十方佛”,下方为并列的三佛,第169窟亦有例子,那便是无量寿佛龕的造像。此龕龕顶为“十方佛”造像,下部主尊左侧各有一尊彩绘立菩萨及

立佛,各有榜题。坐佛主尊为“无量寿佛”,立菩萨为“弥勒菩萨”,立佛为“释迦牟尼佛”。其“释迦牟尼佛”就当前的“无量寿佛”而言是“过去佛”,而“弥勒菩萨”是“未来佛”,故三者亦合为“三世佛”。麦积山三壁之三尊像,其侧壁的一尊间或为交脚的菩萨像,“菩萨”是即将成就的佛,与其它二尊佛之间的关系,亦是时间上的“现在”与“未来”,故麦积山的三壁三佛应读为“三世佛”。另外在麦积山石窟主尊的两侧常开有小龕,内有交脚菩萨、半跏坐思惟菩萨及二佛并坐像。并坐的二佛一为“过去佛”,一为“现在佛”,其间的关系是时间上的“三世”,而交脚或半跏坐菩萨,不论其是释迦或弥勒,皆是等待成佛的“未来佛”,与并坐二佛或主尊佛像的关系亦是“三世”的关系,故麦积山石窟三壁之三佛在佛法的含义上是“三世佛”。

由本节的讨论可知,麦积山石窟的造像主要沿袭中亚阿富汗石窟及北凉吐峪沟石窟的“十方三世”内涵,其主要的思想与禅法还是在“涅槃”。

## 第二节 西魏第 127 窟前壁的“七佛” 造像与南壁的“西方净土变”

麦积山石窟的造像自开窟以来一直就以“十方三世”为内涵的“涅槃”思想为主,几乎没有例外,表现为窟顶的“十方佛”造像与三壁三佛所形成的“三世佛”。

到了北魏中期以后,麦积山的石窟造像在“涅槃”以外逐渐加入了“华严”的成分。虽然加入了新的成分,但“涅槃”造像的基本成分仍然被保留,表现在西魏第 127、135 窟正壁的“涅槃经变”与“十方”、“三世”为内涵的四壁造像。

就第 127 窟而言,“三世”的内涵转化为前壁的“过去七佛”,而“十方”的内涵则转化为西方的“极乐世界”,作为进入十方世界

的方便。“三世”的内涵转化为“过去七佛”的造像较易了解,而“十方”的内涵被转化为“西方净土变”则需要加以讨论。

“西方净土变”与原来窟顶的“十方佛”在造像内容上有二层转换:一是由“十方”转变为“西方”;二是代表一方世界的单尊“佛像”转变为详细描述彼世界依报正报的“净土变相”。

众生在成就菩提的过程中,先成就往生西方的阿弥陀净土,然后再以此为方便,进入十方的净土,这是西方净土的基本性质之一。且最早的《般舟三昧经》在修行“十方佛观”时,亦是先成就一方的佛观,然后再渐次成就十方佛观。故知麦积山第127窟将“十方”转化为“一方”是基于修行上的方便,亦即是考量众生的立场。

其次对一方净土的描述,皆以成就此净土的佛陀为造像的主尊。且早期的净土学涉及的内涵是如何由佛菩萨的“法身”依“慈悲观”而形成入于“十道”的“化身”,再由佛菩萨功德与众生功德共同成就“净土”。<sup>[4]</sup>亦即整个净土造像是以“佛陀”的角度来描述,炳灵寺第169窟无量寿佛龕的造像即是一个典型的例子。但西魏第127窟南壁的净土造像则不然,它是从众生修行方便上的角度为考量,故所绘的内容尽是西方的莲池、宝树、楼阁等“依报庄严”及优游于其中的人天等“正报庄严”,这是令众生依彼土庄严果报发起“愿心”,而非以佛陀为因地重心来说明净土的形成。也因纯由众生修持的角度为出发,令第127窟南壁的“西方净土变”成为中国已知最早的净土变相之一。

麦积山第127窟之所以能在西魏时代形成以众生修持为角度的净土造像,有其佛教史上的背景。北传净土学的基本架构完成于五世纪初后秦的关河佛教,但其整个内容的开展乃以佛菩萨为重心。到了北魏时代的昙鸾方才运用僧肇的诸“般若禅法”来开展对西方净土“正报”及“依报”的禅观,其具体的禅法步骤载诸昙鸾所著的《无量寿经优婆塞舍注》中。其“观察门”中包含了对净

土的三种禅观内容：一者观察彼佛国土功德庄严；二者观察阿弥陀佛功德庄严；三者观察彼诸菩萨功德庄严。“观察”即是对所述之境为禅观，而所观察的对象中前一者为“依报”，后二者为“正报”。不论是彼土宝树、莲池的“依报”或是彼土佛、菩萨的“正报”，皆是众生往生彼土时所见，也是尚未往生者用以“发愿”之所由。故昙鸾《无量寿经优婆塞舍注》的净土内容是站在众生的立场而有，不同于关河净土学之站在佛菩萨的角度。以基于众生的立场，故偏重在净土世界依正报详细而具体的内容，这是后世“净土变”形成的主要背景。

北魏山西昙鸾的《注》打开了中国佛教以净土“依、正报”为禅观内容的大门，这也说明了为何在昙鸾稍后的西魏甘肃麦积山会出现中国已知第一辅以禅观为主的西方净土变相。

在“涅槃”的主要思想下，第127窟将麦积山原有“十方三世”的造像转换为“过去七佛”与“西方净土变”，成为北齐小南海与隋代大住窟结合“涅槃”与“华严”两思想后，两侧壁转为“弥勒净土变”与“西方净土变”的前奏。

### 第三节 北魏第115窟“十道众生”卢舍那造像 及西魏123窟的《维摩诘经》造像开 启麦积山“华严卢舍那”思想的先声

麦积山在“十方三世”为内涵的传统“涅槃”造像下，及外在“涅槃”思想的笼罩中，在南北朝的中后期陆续引入了“华严”的思想与造像，这个切入点发生在北魏景明三年（502）所造第115窟的卢舍那“十道众生”造像及西魏第123窟的《维摩诘经》造像。

第115窟的卢舍那“十道众生”造像见于正壁。本窟是小型禅坐用的方形窟，三壁造像，正壁塑一结跏趺坐、手结与愿印的主尊佛像，侧壁各塑一胁侍的立菩萨。在正壁主尊背光的外侧两旁，

由上至下各有三铺造像,过去并不曾引起学者太大的注意,却是开启麦积山石窟造像涉入“华严”思想的关键:佛左侧上方的造像是禅坐于山中窟洞中的僧人,解读为“十道众生”中的“圣道”;中间一铺为两位身体瘦弱、身躯弯佝、双手上捧作乞食状的人物,解读为“饿鬼道”;下方为一只白色鸟类,解读为“畜生道”;佛右侧上方同样为禅坐群山中的僧人,解读为“圣道”,中间为一殿宇端坐一人物,殿前有一桥。此人物解读为“阎罗王”,与北魏道教地狱造像中的阎罗王造形相似,<sup>[5]</sup>“桥梁”的含义待进一步解读。整铺造像解读为“地狱道”;下方的一铺造像残损,内容不得而知。整个正壁的造像解读为佛光通彻于“十道众生”。

佛光通彻于十道众生是《华严经·十地品》第十“法云地”的境界,成为中亚龟兹卢舍那“佛衣造像”的主要依据。麦积山地处河西走廊的要冲,又为古来禅者重要的荟萃之地,自有可能引入同处丝路龟兹石窟四至五世纪间所建立的“佛衣卢舍那”造像与禅法。<sup>[6]</sup>另一方面龟兹的卢舍那佛衣造像由当时的高僧罗什传到长安,天水与长安同在丝路的东端,由第115窟的“十道众生”造像亦融合了中国本土的地狱造像,故其“十道众生”造像亦有可能同时受长安所出“佛衣卢舍那”思想的影响。

麦积山第115窟以在主尊背光两侧的“十道”众生来表阐“卢舍那佛”的境界,成为尔后敦煌北周以来“佛衣画”及唐代石窟由主尊开展出“十道”众生的造像基础。“维摩诘经造像”之所以会与华严“卢舍那佛”造像有关,主要是因《维摩诘经》“芥子纳须弥”、“一劫为七日”的“不思议解脱三昧”与华严第十地“无量色为一微尘”、“无量劫为一劫”的“菩萨无碍三昧”为同一三昧。<sup>[7]</sup>同时也因为《维摩诘经》译文的美丽、内容的生动,使本经在五世纪初重译后成为中国最脍炙人口的经典之一,也成为《华严经》深奥义理最好的介绍人。北齐以来的石窟造像(如小南海石窟)与卢舍那造像铭文(如《北齐武平七年慧圆道密等造卢舍那像记》)在

说明华严卢舍那的境界时,皆以《维摩诘经》的内容来搭配。

麦积山自北魏以来的石窟造像甚为一致,在面积不大以禅坐为主的方形窟内,窟顶绘满一圈圈的“十方佛”,三壁各塑一尊代表“三世”的佛像,这是自北凉吐峪沟石窟以来以“涅槃”思想为主的“十方三世”造像。而西魏时期第123窟完全以《维摩诘经》为内容的造像,可以说是继北魏第115窟之后为麦积山进一步引进了华严一系的思想。

第123窟的“维摩”造像正壁为说此经的释迦佛,左壁为维摩诘居士,右侧为文殊菩萨。主尊释迦两侧各有一菩萨以为侍者,文殊、维摩则各有一声闻弟子以为侍者。

主尊及诸菩萨的出现是本经序品的《佛国品》,出现在两侧壁的声闻弟子说明了不堪任问疾的《弟子品第三》,出现在三壁的菩萨也叙说了同是不堪任问疾的《菩萨品第四》。右侧壁的文殊菩萨以第一智能称着,最后代表所有的声闻众与菩萨众前往问疾而有法义甚深的问答,从而显现了《文殊师利问疾品第五》的内容。左侧壁为本经主角维摩诘的造像,不但说明了其平日起居方便劝诱各行业以佛法的《方便品第二》,也因舍利弗因缘召须弥灯王佛土三万二千狮子座悉入维摩丈室而不显迫迨的神通,从而开演本经主题“不思議解脱”的《不思議品第六》。

#### 第四节 西魏第127窟北壁的“维摩经变” 及前壁的“十善十恶”造像

“涅槃”、“华严”相关的经论虽不分前后地由西域传入中国,但“涅槃”一系整体的发展显然较“华严”为早。在东晋的庐山与同时的后秦关河时代,“涅槃”的义学及思想即已被完整地建立;在北凉时代,以“十方三世”为内涵的“涅槃”禅法与石窟造像都达到相当成熟的阶段,<sup>[8]</sup>这些发展都较“华严”为早。故由北魏惠光

的《花严经义记》<sup>[9]</sup>及北魏灵辩的《花严经论》<sup>[10]</sup>可以看出两位当代的佛学大家皆以“涅槃”思想来解释“华严”的境界。如惠光法师以“自体果行”、“自体智行”、“道备圆满”、“德熟归本”等涅槃义释《华严经》的《如来光明觉品》；灵辩法师亦以“权、实”、“法身常住”、“涅槃常身”、“法性永恒”等“涅槃”基本术语来注解《如来光明觉品》。

然而到了麦积山的西魏第127窟，虽其主壁是涅槃经变，其四壁的造像亦包含了以“十方三世”为内涵的涅槃造像，但在此窟的北壁却出现了代表“华严卢舍那”境界的“维摩经变”，表现了“华严”思想已逐渐成熟壮大到足以侵入原本以“涅槃”思想为主的麦积山石窟造像，这与上述北魏时代由涅槃思想来注解华严经典的趋势正好相反。相同的情形亦见于同在河西的敦煌莫高窟，其自北魏以来一直以涅槃为主的石窟造像，在北周第428窟的南壁突然出现一铺以华严“佛衣造像”为主的卢舍那佛。

华严卢舍那思想的切入涅槃造像的石窟自然带来与原来不同的造像取向。“华严”与“涅槃”思想在内容上也不是没有重叠的地方，两者俱以“十方三世”为基本的境界即是例子，故第127窟中由“十方三世”衍生而来的南壁“西方净土变”与前壁“过去七佛”造像是两种思想共同的内容。但华严卢舍那思想自四至六世纪的龟兹、于阗“佛衣画”卢舍那佛以来即以“十道众生”的境界为主，这种趋势到了北齐时代更为明显。“十道众生”与原先“涅槃”圣道境界最大的差别即在本窟前壁“十善十恶”的“六道”造像内涵。

此铺“十善十恶”的造像因受烟熏黑，造成解读上的困难，但大体的造像轮廓及三条榜题仍可读出。整铺造像的中央为一座大宫城，其城内近城门端的中央端坐一位帝王，两侧有文武百官侍立，殿阁内并有人活动，其榜题为：“此人行十善道得参道时”。<sup>[11]</sup>此应是行十善之人，得生于六道中之“人道”，且为尊贵人家，又得

与闻佛法。在面对城门的左侧上方,有天衣飘舞的人物,其榜题为“诸天罗汉迎去时”。<sup>[12]</sup>此应是行善业,得生“天道”乃至“圣道”,诸天圣人来迎的场面。面对城门的右方有数字骑于马上的武者,在其旁有数字萎倒于地的人物,其榜题是“此人生时,……令人截臂地狱”,此应是六道中“地狱”的场合。

此铺造像由上到下有“圣道”、“天道”、“人道”及“地狱道”,整铺造像应是描述“十道”众生的场面,同于第115窟卢舍那“佛衣画”的内容。但其中各道的造像及题榜并非出自一特定的经典,而是揉合诸经的思想而成,不似尔后唐代敦煌莫高窟诸壁对“佛衣画”中“六道”众生的开展,“天道”有《天请问经》,人道有《报恩经》等为依据。

“过去七佛”与“西方净土变”的“圣道”加上前壁“十善十恶”的“六道”合为“十道”造像,西魏的第127窟对以“涅槃”思想为造像传统的麦积山石窟而言是另一个转折点,华严卢舍那“十道众生”思想及阐述华严“不思议三昧”的《维摩经》造像为前导下,更进一步确立卢舍那“佛衣造像”的“十道”内容。

## 第五节 甘肃武山拉梢寺北周的“华严卢舍那”造像

河西地区在涅槃的基础下引入华严思想与造像,其肇始乃在麦积山北魏的第115窟及西魏的第127窟,但其后续发展则见于敦煌北周第428窟的卢舍那佛衣造像,与麦积山附近的武山拉梢寺北周的华严卢舍那造像。<sup>[13]</sup>前者已另有专文讨论,<sup>[14]</sup>本节则讨论后者。

武山的卢舍那佛为摩崖造像,其造像中央为结跏趺坐的主尊,披福田衣袈裟。主尊两侧各有一尊持莲花而立的菩萨为侍。由菩萨的造形不能分辨出其为何尊特定的菩萨,然而主尊莲座上却浮



雕有<sub>三</sub>层神兽,可以用来帮助鉴别。莲座上<sub>三</sub>层神兽的分布是一层莲花瓣一层神兽,由上至下分别为“狮子”、“鹿”及“白象”,分别代表由左至右的<sub>三</sub>尊佛菩萨像。上层的“狮子”是文殊菩萨的坐骑,说明了在主尊左侧的立菩萨是“文殊菩萨”;中层的“鹿”代表鹿野苑,说明了中央的主尊是在鹿野苑说法的“释迦牟尼佛”;下层的“白象”是普贤菩萨的坐骑,说明了在主尊右侧的立菩萨是“普贤菩萨”。以释迦说法的<sub>二</sub>位上首菩萨来表现特定的法会,此铺造像正是说《华严经》的“华严海会”。

“华严海会”的表现除了文殊、普贤两位上首菩萨外,另有描述“华严海会”的场面。在主尊及胁侍菩萨造像的两侧,尚有表现法会浩大的场景,两侧由上至下分别浮雕有一排坐佛共十尊,一排声闻众共十尊,一排菩萨众共十尊及一排持杵金刚众共十尊。《华严经》在数目上以“十”为满数,以“十”来代表重重无尽的“海会”场面。

故知武山拉稍寺的摩崖造像是一铺描述“华严海会”的场景,其主尊如同造像左侧的铭文所言是“释迦牟尼佛”,<sup>[15]</sup>亦即是在华严会上开演《华严经》,但具有“卢舍那佛”境界的释迦牟尼佛。由《十住经》为主的“佛衣画”卢舍那造像至以《华严经》为主的海会大众,也预告了尔后敦煌石窟“华严”有关思想与造像由《十住经》“卢舍那佛衣画”到《华严经》释迦、文殊、普贤“华严三圣”的发展顺序。

## 结 论

甘肃的河西走廊是中国佛教“涅槃”思想、禅法及造像建立的地方,自北凉完成此“涅槃学”后,涅槃思想席卷整个中国南北朝的佛教。但在南北朝中后期,结构体系相近的“华严”思想后来居上,逐渐取代了“涅槃学”的地位与角色。“华严”思想取代“涅

槃”的切入点便发生在甘肃天水麦积山的西魏石窟,尤其可以第115、123、127三窟作为代表。

西魏第127窟的华严化乃北魏第115窟的卢舍那“十道众生”及以第123窟的《维摩经》造像为开端,在传统以“十方三世”为内涵的“涅槃”造像基础上,引入了起源于中亚的卢舍那佛衣造像,以其“十道众生”为重点而有前壁“十善十恶”的“六道”造像。

南北朝中后期以来,麦积山石窟的“华严化”成为中国佛教华严化的门户,其以“十道众生”为主的造像思想见于尔后北齐山东地区的佛衣造像<sup>[6]</sup>及敦煌莫高窟唐代以“卢舍那”为主尊“十道”思想为开展的石窟造像。

#### 注 释

[1]佛教史家吕澂在《中国佛学思想概论》之《南北各家师说(上)》中认为,南北朝末由于三论、天台、地论诸家的兴起,涅槃一家逐渐衰微。台北:天华出版社,1982年,第131页。当代佛教石窟学者贺世哲在其《敦煌莫高窟的“涅槃经变”》一文中亦持相同的看法,《敦煌研究》1986年第1期,第4页。

[2]请参考拙作《北传〈般舟三昧经〉与四世纪末中亚“十方佛观”的形成》,《丝路佛教图像学》第1期,台北:丝路佛教图像文献整合研究中心,2003年。

[3]收录于拙著《丝路佛教的图像与禅法》一书第一章。

[4]参考拙作《北传佛教“净土学”的形成》,《圆光佛学学报》第5期,中坜:圆光佛研所,2000年,第1—45页。

[5]参考拙作《早期中国佛教与本土“地狱”思想、造像的融合》,未刊稿。

[6]有关龟兹“佛衣画”的内容与形成请参考拙作《四至六世纪中亚天山南麓的华严义学与卢舍那造像》,《中华佛学学报》第11期,台北:中华佛学研究所,1998年,第73—102页。

[7]参考拙作《东晋末中国(十住)义学的形成》,《圆光佛学学报》第3期,中坜:圆光佛学研究所,1999年12月,第1—22页。

[8]参考拙作《北凉以“十方三世”为内涵的思想、禅法与造像》一文,收录于拙著《丝路佛教的图像与禅法》一书第四章,中坫:圆光佛学研究所,2002年7月。

[9]《大正藏》第85卷,第224页。

[10]《卍字续藏》第93卷,第936—945页。

[11]天水麦积山石窟艺术研究所编《中国石窟·麦积山石窟》图版163及其说明,东京:平凡社,1987年5月,第286、287页。

[12]同上。

[13]造像题记年号为“大周明皇帝三年己卯二月十四日”,孙纪元主编《中国美术全集》之《雕塑编8·麦积山石窟雕塑》,北京:人民美术出版社,1988年,第38页。

[14]参考拙作《从敦煌石窟造像看北朝由涅槃“白衣佛”到华严“卢舍那佛”的转变》,收在《丝路佛教的图像与禅法》一书第四章,中坫:圆光佛学研究所,2002年7月。

[15]本铺摩崖造像北侧菩萨下方有一通阴刻的造像铭文:

维大周明皇帝三年岁

次己卯二月十四日

使持节柱国大将军陇右

大都督秦州□陇右大都督

武岷洮郡文康诸军事秦州刺史

宁蜀国公尉迟迥与比丘

□□□于□州山崖敬造释迦牟尼佛一□……

录自《中国美术全集》之《雕塑编9·炳灵寺等石窟》,北京:人民美术出版社,1988年,图74说明。

[16]参考拙作《东魏北齐以“佛衣画”为主的“卢舍那佛”造像、铭文与思想》一文,口头发表于2002年3月2日现代佛教学会在台北举办的年会。

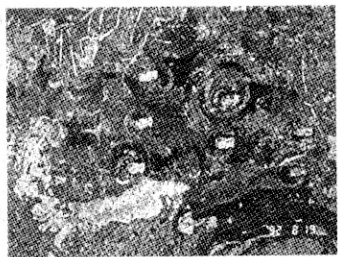


图1 麦积山第74窟窟顶的“十方佛”，  
右下方的小龕是主尊右侧塑  
有交脚弥勒菩萨的小龕。



图2 “十方佛”的每尊佛并坐  
成半弧形



图3 第74窟窟顶“十方佛”在主尊上方形成四条半圆的弧线

## 试探麦积山石窟摩崖龕的功能和意义

胡同庆            宋 琪

(敦煌研究院)    (甘肃省博物馆)

在1953年12月由吴作人先生执笔的《麦积山勘察团工作报告》中,曾将麦积山石窟的窟龕形制归纳为七种类型:(1)崖阁;(2)人字披顶窟;(3)方楣棱锥顶型窟;(4)拱楣穹顶型窟;(5)方楣平顶型窟;(6)方楣覆斗藻井型窟;(7)摩崖龕。<sup>[1]</sup>这里面非常明确地将“窟”和“龕”划分开来,为此吴作人先生还特别解释说:“关于龕和窟的区别,我们沿用永靖炳灵寺石窟勘察的原则。就是有洞口的叫‘窟’。敞口的叫‘摩崖龕’以区别于窟。”<sup>[2]</sup>

随后,许多专家学者在探讨麦积山石窟艺术时,都感觉到应该将龕和窟给予区别。如王朝闻先生在介绍麦积山石窟艺术时说:“看起来有点像蜂房一样的密布着的黑洞——石龕和石窟。……麦积山有一百八十多个龕和窟。规模最大的是‘碑洞’(第一三三号),高五·九七公尺,横广宽一四·九一公尺,进深最大处一一·五八公尺,也有很小的石龕,小到人都进不去。”<sup>[3]</sup>阎文儒先生在《麦积山石窟的历史、分期及其题材》一文中分析说:“1. 大型卷顶或平顶的龕(七十、七十一、七十二、七十五、七十四、七十八等龕)……2. 方形平面、平顶的中型窟,左右各开大龕(一二八窟)……第一、二期的窟,还是很简单的大龕,或是方形平顶的中型窟,没有什么大的规则。”<sup>[4]</sup>董玉祥先生在《麦积山石窟的北魏窟龕及其造像》一文中,在介绍北魏中期的窟龕形制时写道:“①平面方形的

平顶低坛基窟……②平面方形的平顶深龕……③平面长方形、圆拱顶双联龕……④平面长方形的平顶低坛基窟……”<sup>[5]</sup>张学荣先生在《关于麦积山石窟中的北周洞窟、造像和壁画》一文中也认为“从洞窟的型制和结构来讲,除了象上七佛阁(第四窟)那样前面凿仿木构柱廊、后面并列开龕的殿堂、崖阁式巨型洞窟外,一般都作得小巧玲珑。其具体型制,大致可分为四类:第一类为方形平顶窟……第二类为方形四角攒尖顶即所谓的斗四式或四阿坡式洞窟……第三类为拱门马蹄形平面圆顶洞窟,即所谓的穹窿形洞窟……第四类为圆拱形小龕。这种小龕,多因陋就简而开,虽有平拱、圆拱、尖拱和莲瓣式等形,但一般说来,都比较狭小,从北魏开始,代有所凿,并无明显的变化。”<sup>[6]</sup>

另外,在项一峰先生的《麦积山石窟内容总录》(东崖部分)和《麦积山西崖西上区石窟内容总录》中,虽然将窟和龕也给予区别,如“窟龕号:第 00 八……窟龕型制:摩崖龕”、“窟龕号:第 0—0……窟龕型制:拱楣穹窿顶窟”或“第 99 窟……窟龕形制:摩崖龕”、“第 101 窟……窟龕形制:平顶方形窟”,但“第 82 窟……窟龕形制:摩崖浅龕”、“第 106 窟……窟龕形制:摩崖浅龕”、“第 124 窟……窟龕形制:拱形摩崖龕”等,其中窟和龕的概念则混为使用。<sup>[7]</sup>在李月伯、何静珍、陈玉英先生的《麦积山石窟的主要窟龕内容总录》中,洞窟形制是“龕”的,其窟龕号则一律以“窟”谓之,如“窟龕号:第三十七窟……形制:穹窿顶平面马蹄形摩崖大龕”、“窟龕号:第六十窟……形制:平面近方形穹窿顶低坛基摩崖龕”等。<sup>[8]</sup>这里我们应注意到,尽管项一峰、李月伯等先生在进行序列编号时,未将窟与龕严格区分,但他们在介绍具体的洞窟形制时,则窟是窟,龕是龕,介绍得很清楚。他们和吴作人、阎文儒、董玉祥、张学荣等先生一样,也充分注意到龕与窟之间的差异。几乎所有的专家学者都敏感到在龕与窟之间的差异中一定包含着某种特殊的意义,否则他们决不会不厌其烦地一会儿言窟,一会儿又言

龕。尽管他们未对有关问题进行深入地探讨,但他们已认识到窟龕之间的差异,这便给予了我们足够的启发。

长期以来,已经有许多专家学者探讨过各种类型的窟的功能和意义,如吴作人先生在《麦积山勘察团工作报告》中便对崖阁这一洞窟类型作了颇为详细深入的探讨,宿白、萧默等先生也曾对塔庙窟(中心柱窟)、禅窟、佛殿窟、涅槃窟、大像窟等等洞窟形制作了全面深入的分析研究。<sup>[9]</sup>然而,对已成为一种洞窟形制的摩崖龕这种类型,研究的人却不多。<sup>[10]</sup>

为此,笔者以李西民、蒋毅明先生整理的《麦积山石窟内容总录》<sup>[11]</sup>为主要资料,同时参考吴作人先生所划分的类型,将麦积山石窟的各类洞窟形制给予分类整理,或许从中我们又可以发现一些有意义的问题。下面是分类整理的情况:

1、崖阁(8个,占总窟龕数的4.1%)

001(北魏)、004(北周、隋)、005(隋、唐)、009(北周)、028(北魏)、030(北魏)、043(西魏)、049(西魏)

2、人字披顶窟(2个,占总窟龕数的1%)

003(北周)、015(北魏)

3、方形四角攒尖顶窟(16个,占总窟龕数的8.2%)

007(北周)、011(方楣方形四角攒尖顶窟;北周)、012(方楣方形四角攒尖顶窟;北周)、014(北周)、026(北周)、027(北周)、032(北周)、035(北周)、036(北周)、039(北周)、044(西魏)、052(方楣方形四角攒尖顶窟;北周)、062(方楣方形四角攒尖顶窟;北周)、065(北周)、102(西魏)、136(北周)

4、拱楣穹窿顶窟(6个,3.1%)

010(拱楣马蹄形穹窿顶窟;隋)、024(拱楣马蹄形穹窿顶窟;隋)、034(拱楣圆形穹窿顶窟;北魏)、066(拱楣方形穹窿顶窟;时代不明)、090(方形穹窿顶窟;北魏)、091(方形穹窿顶窟;北魏)

5、方形平顶窟(51个,占总窟龕数的26.3%)

017(北魏)、020(西魏)、022(北周)、023(北魏)、072(北魏)、076(北魏)、080(北魏)、085(北魏)、086(北魏)、088(西魏)、089(北魏)、092(北魏)、093(北魏)、094(北周)、095(时代不明)、100(方楣马蹄形平顶窟;北魏)、101(北魏)、104(西魏)、105(西魏)、108(北魏)、110(西魏)、112(北魏)、114(北魏)、115(北魏)、117(北魏)、120(北魏)、122(北魏)、123(西魏)、126(北魏)、128((北魏)、131(北魏)、135(横长方形平顶窟;西魏)、139(方楣方形平顶窟;北魏)、140(拱楣方形平顶窟;北魏)、142(北魏)、144(北魏)、145(北魏)、146(北魏)、148(北魏)、154(北魏)、155(北魏)、156(北魏)、158(北魏)、159(方楣方形平顶窟;北魏)、160(方楣方形平顶窟;北魏)、161(北魏)、162(方楣方形平顶窟;北魏)、163(北魏)、165(横长方形平顶窟;北魏)、166(北魏)、172(北魏)

6、方形覆斗顶窟(11个,占总窟龕数的5.7%)

063(时代不明)、064(北魏)、081(方楣方形覆斗顶窟;北魏)、083(方楣方形叠涩顶窟;北魏)、084(方楣方形覆斗顶窟;北魏)、087(西魏)、103(北魏)、109(西魏)、113(北周)、121(北魏)、141(北周)

7、摩崖龕(84个,占总窟龕数的43.3%)

006(圆券龕;北周)、008(券顶龕;隋)、013(摩崖大像;隋)、016(方形平顶龕;北魏)、018(圆券龕;北周)、019(残龕;北魏)、021(圆券龕;北魏)、025(圆券龕;隋)、029(敞口龕;清重修)、031(单檐庑殿顶屋形浅龕;北周)、033(圆券龕;宋)、037(圆券龕;隋)、038(券顶龕;时代不明)、040(穹窿顶龕;北魏)、041(残龕;北魏)、042(圆券龕;北魏)、045(圆券龕;北周)、046(残龕;北周)、047(圆券龕;北周)、048(拱楣马蹄形穹窿顶双龕;北周)、050(穹窿顶浅龕;宋)、051(方形平顶龕;北魏)、053(券顶龕;北魏)、054(圆券龕;西魏)、055(圆券龕;北周)、056(方形平顶龕;北魏)、058(敞口龕;宋)、060(拱楣坡顶龕;西魏)、067(圆券龕;北周)、068



(圆券龕;北魏)、069(圆券龕;与第169龕合为双龕;北魏)、070(圆券龕;北魏)、071(圆券龕;北魏)、073(圆券龕;北魏)、074(敞口平顶龕;北魏)、075(残龕;北魏)、077(圆券龕;北魏)、078(敞口平顶龕;北魏)、082(圆券龕;隋)、096(圆券龕;北魏)、097(圆券龕;北魏)、098(摩崖大像;北魏)、099(圆券龕;北魏)、106(浅龕;北魏)、107(券顶龕;北魏)、111(方口浅龕;北魏)、116(券顶龕;北魏)、118(券顶龕;北魏)、119(浅龕;北魏)、124(圆券龕;北魏)、125(圆券龕;北周)、129(券顶龕;北魏)、130(圆券龕;北魏)、132(圆券龕;西魏)、134(圆券龕;北魏)、137(圆券龕;北魏)、138(圆券龕;北魏)、143(残龕;北魏)、152(残龕;北魏)、153(圆券龕;时代不明)、157(圆券龕;北周)、164(圆券龕;北魏)、167(圆券龕;北魏)、169(圆券龕,与第69龕合为双龕;北魏)、170(圆券龕;北魏)、171(浅龕;时代不明)、175(马蹄形平顶龕;北魏)、179(残龕;时代不明)、180(圆券龕;时代不明)、181(浅龕;北魏)、182(圆券龕;时代不明)、183(浅龕;北魏)、184(圆券龕;时代不明)、185(圆券龕;时代不明)、186(圆券龕;时代不明)、187(圆券龕;时代不明)、188(浅龕;时代不明)、189(残龕;隋)、190(圆形穹窿顶龕;时代不明)、191(摩崖造像;西魏)、192(残龕;时代不明)、193(残龕;时代不明)、194(残龕;时代不明)

#### 8、其它(16个,占总窟龕数的8.2%)

002(横长方形盝顶窟;北周)、057(天然窟;时代不明)、059(摩崖墨书题记;宋)、061(残龕;时代不明)、079(残龕;时代不明)、127(横长方形盝顶窟;西魏)、133(方楣平顶型与覆斗藻井型混合;北魏)、149(残龕;时代不明)、150(残龕;时代不明)、151(残龕;时代不明)、168(石阶廊道;北周)、173(残龕;时代不明)、174(残龕;时代不明)、176(残龕;时代不明)、177(残龕;时代不明)、178(残龕;时代不明)

(按:以上窟龕编号后括号内的说明均依据《麦积山石窟内容

总录》所述。)

尽管以上统计不是很准确,但明显可以看到数量最多的是摩崖龕,为84个,占麦积山全部窟龕总数(194个)的43.3%;其次是方形平顶窟,为51个,占26.3%;然后是方形四角攒尖顶窟,为16个,占8.2%。另外崖阁为8个,占4.1%,人字披顶窟为2个,占1%;拱楣穹窿顶窟为6个,占3.1%;方形覆斗顶窟为11个,占5.7%。“其它”的16个窟龕,占8.2%。尽管这里面有值得商榷之处,但不管怎样,麦积山石窟中的摩崖龕,至少占全部窟龕数量的40%以上,这是毫无疑问的。也就是说,在麦积山石窟中,“窟”“龕”几乎各占一半。

前面我们提到有许多专家学者已经注意到龕与窟之间的差异,那么,龕与窟之间的差异究竟是什么呢?

所谓“窟”,在《现代汉语词典》里是这样说的:“窟 ku①洞穴:石~|山~|狡兔三~|。②某种人聚集或聚居的场所:匪~|盗~|赌~|贫民~。”<sup>[12]</sup>而所谓“龕”,则是:“龕 kan 供奉神佛的小阁子。”<sup>[13]</sup>应该承认这两个词的定义都是准确的,也符合石窟艺术中的实际情况。具有一定的深度,除放置神佛像外,还能够容纳一定数量的人,这是窟的重要特征;在深度上只需要能够放置神佛像,人在相对独立的龕外空间,这是龕的重要特征。也就是说,区分窟于龕的标准是深度,是容积,要看人是在其内还是在其外活动。窟内可能有龕,而龕内则不可能有窟。

在有关麦积山石窟的历史文献中,使用“龕”这一概念的时候较多,而使用“窟”的时候较少,“龕”“窟”有时候也一起使用。如《秦州雄武军陇城县第六保瑞应寺再葬佛舍利记》中云:“昔西魏大统元年,再修崖阁,重兴寺宇,至我宋乾德二年,计四百年。又至隋文皇仁寿元年,再□(开)龕窟,敕葬舍利,建此宝塔,赐净念寺。”<sup>[14]</sup>这里的“龕窟”,似是同义词并列结构词组,而且与偏正结构词组“崖阁”相对应。

更多的地方是既有只能放置神佛像的龕的意思,又有除此之外还能容纳一定数量的人的窟的意思,也就是“龕”涵盖了“窟”的词义。如第127窟北魏法生造像碑中记载:“于麦积崖造龕一所,屈请良匠。”<sup>[15]</sup>又如《四川制置使司给田公据》中云:“群山围绕,中间突起一峰,镌凿千龕,现垂万像。”<sup>[16]</sup>又如《西魏文帝文皇后乙弗氏传》中载:“凿麦积崖为龕而葬,神枢将入,有二丛云先入龕中,顷之一灭一出,后号寂陵。”<sup>[17]</sup>

替换“窟”而与“龕”配合使用的词还有“室”“堂”,如《玉堂闲话·麦积山》中云:“其青云之半,峭壁之间,镌石成佛;万龕千室,虽自人力,疑其神功。隋文帝分葬神尼舍利函于东阁之下。石室之中,有庾信铭记,刊于岩中。古记云:六国共修,自平地积薪,至于岩巅,从上镌凿其龕室神像。……有万菩萨堂,凿石而成,……万躯菩萨,列于一堂。自此室之上,更有一龕,谓之天堂。”<sup>[18]</sup>又如《秦州天水郡麦积崖佛龕铭并序》:“疏山凿洞,郁为净土。拜灯王于石室,乃假馭风;礼花首于山龕,方资控鹤。大都督李允信者,籍于宿植,深悟法门。乃于壁之南崖,梯云凿道,奉为王父造七佛龕。……穿龕架岭……壁累经文,龕重佛影,……横镌石壁,暗凿山梁。”<sup>[19]</sup>

“石室”也就是“石窟”的意思,如第115窟北魏景明三年(502)张元伯墨书题记中:“□□为菩萨造石室一区。”

在以上资料中可以发现这样几种情况:

1. “龕”可以涵盖“窟”的词义,而“窟”却不可以涵盖“龕”的词义;“龕”经常替代“窟”出现,而“窟”却不曾替代“龕”出现过。

2. “龕”可以并常和“窟”组成并列词语使用;“龕”也可以和“室”组成并列词语使用。

3. “龕”常与“室”“堂”交替或呼应使用。

4. 在有关麦积山石窟的历史文献中,使用“龕”的时候很多,而使用“窟”的时候相对较少。

在与敦煌石窟有关的历史文献中,我们可以更多地了解“窟”“龕”的涵义。

有把“龕”作为“窟”的量词的,如 P. 2551《李君莫高窟佛龕碑并序》中:“忽见金光,状有千佛,遂架空凿险,造窟一龕。次有法良禅师,从东届次,又与傅师窟侧,更即营造。……复有刺史建平公、东阳王等,各修一大窟。……计窟室一千余龕。”<sup>[20]</sup>这里还值得注意的是,在记载同样莫高窟营建史的 P. 3720《莫高窟记》中,将前文中的“窟”改换用“龕”,如:“见金光如千佛状,遂架空镌岩,大造龕像。次有法良禅师东来,多诸神异,复于傅师龕侧又造一龕。”<sup>[21]</sup>

也有用“灵龕”替换“窟龕”的,如 P. 4640《陇西李家先代碑记》中:“造为窟龕,上下云矗;构以飞阁,南北遐连。”<sup>[22]</sup>而在 P. 3608《大唐陇西李氏莫高窟修功德记》中,则是“凿为灵龕,上下云矗;构以飞阁,南北霞连。”<sup>[23]</sup>

虽然可以用“龕”或用“窟龕”等代替“窟”,但窟内的龕则是不能用“窟”或“窟龕”代替的,而是明确地以“龕内”或“内龕”谓之,如 P. 4638《大番故敦煌郡莫高窟阴处士公修功德记》中:“将就莫高山为当今圣主及七代凿窟龕一所,……第二层中,方营窟洞。其所凿窟额号报恩,君亲也。龕内素释迦牟尼像并声闻菩萨神等共七躯。帐门两面画文殊、普贤菩萨并侍从。”<sup>[24]</sup>又如 P. 4640《翟家碑》中:“遣不违存,更建耆阁之窟。……内窟塑诸形象等。……镌龕窟兮福无边。”<sup>[25]</sup>又如 S. 3245《创于城东第一渠庄新造佛堂一所功德记并序》中:“今则有清信弟子某,且于祖父旧庄上创建佛宇;……龕内顶上画某佛[一]铺及变相、四大天王。”<sup>[26]</sup>

此处还值得注意的是,“龕内”几乎都塑神佛像,但很少言“窟内”塑神佛像的,除以上几例外,又如 P. 2991《敦煌社人平诰子等泉建功德记》中:“龕内素释迦佛一躯,……凿龕创窟,……龕成华丽,净室光辉。”<sup>[27]</sup>

“窟”有寺庙意味的,如 S. 1947《咸通四年管内寺窟算会文书》中:“河西释门都僧统敦煌管内一十六所及三窟。”<sup>[28]</sup>又如 P. 4660《勾当三窟僧政曹公邈真赞》中:“检校三窟,百计绍隆。”<sup>[29]</sup>李正宇先生在《敦煌地区古代祠庙寺观简志》中认为“三窟”即指莫高窟、西千佛洞和榆林窟。<sup>[30]</sup>马德先生也认为“三窟”就是我们今天看到的莫高窟、西千佛洞和榆林窟。<sup>[31]</sup>马德先生还在分析了乾元寺和莫高窟的关系后指出:“乾元寺就是‘窟’,或曰‘窟寺’,但决不是指莫高窟崖面上的某座洞窟,而是敦煌佛教教团设在莫高窟从事窟上诸事务管理的专门寺院。”<sup>[32]</sup>由此可见历史上确曾有以“窟”来称谓寺庙的情况。

莫高窟曾有许多“住窟禅师”、“住窟禅僧”和“窟禅”、“窟主”,如第 443 窟主室西壁供养人题记中的“住窟禅师三界寺沙门戒昌一心供养”、“住窟禅僧显德寺沙门惠□□(一)□(心)□(供)□(养)”。<sup>[33]</sup>又如第 148 窟北壁龕下供养人题记中的“窟禅莲台寺释门法律福遂供养”、“窟禅显德寺释门法律兴遂供养”。<sup>[34]</sup>又如第 196 窟东壁门南侧供养人题记中的“窟主管内释门都法□京城内外临坛供奉大德阐”。<sup>[35]</sup>问题在于不曾见有“住龕禅师”、“住龕禅僧”或“龕禅”、“龕主”的词语,由此可见禅师或禅僧只能住在窟内,而不能住在龕内,“窟”是某种人聚集或聚居的场所,“龕”则是供奉神佛的小阁子,这两个概念的区别在此显示得非常清楚。

另外,还有一些能帮助区别其差异的情况,如 P. 4660《吴和尚赞》中:“久坐林窟,世莫能牵。”<sup>[36]</sup>P. 4660《禅和尚赞》中:“乐居林窟,车马不骑。”<sup>[37]</sup>又如 S. 5448《敦煌录》中:“其山西壁南北二里,并是镌凿高大沙窟,塑画佛像。”<sup>[38]</sup>可以组词为“林窟”“沙窟”,但却不能组词为“林龕”“沙龕”。

特别值得注意的是,在敦煌研究院藏敦煌文书 322 号《腊八燃灯分配窟龕名数》中记载有许多诸如“阴家窟”“王家窟”“宋家

窟”“李家窟”等等窟名的“家窟”，<sup>[39]</sup>其本质正如马德先生分析：“在莫高窟营造大窟的敦煌世家大族，有一般的大族家族，也有出自这些家族的官宦和高僧。他们所造大窟之名号，包括一些以官宦之职务称号命名的大窟和一些以高僧职务命名的大窟，无一不在前面冠以这些世家大族姓氏的‘家窟’，有一些高僧所造大窟则直接冠以窟主之俗姓而称为‘家窟’。”“这些窟名本身就具有非佛教的世俗性质。”<sup>[40]</sup>确切地说，“窟”具有更多的世俗性和人性，而“龕”则具有更多的宗教性和神性。

### 注 释

[1]《麦积山勘察团工作报告》，天水麦积山文物保管所、麦积山艺术研究会编《麦积山石窟资料汇编》（初集），1980年3月编印，第8页。

[2]同上，第10页。

[3]王朝闻《麦积山石窟艺术》，《人民画报》1954年2月号，转引自天水麦积山文物保管所、麦积山艺术研究会编《麦积山石窟资料汇编》（初集），1980年3月编印，第8页。

[4]阎文儒《麦积山石窟》，兰州：甘肃人民出版社，1984年，第23—25页。

[5]阎文儒《麦积山石窟》，第63页。

[6]阎文儒《麦积山石窟》，第95—96页。

[7]《敦煌学辑刊》1997年第2期；《敦煌研究》1998年第2期。

[8]阎文儒《麦积山石窟》，兰州：甘肃人民出版社，1984年，第165—168页。

[9]宿白《中国石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996年。萧默《敦煌建筑研究》，北京：文物出版社，1989年。

[10]温玉成《龙门北朝小龕的类型、分期与洞窟排年》，《中国石窟·龙门石窟》（第1卷），文物出版社、日本平凡社，1991年，第170—224页。

[11]天水麦积山石窟艺术研究所编《中国石窟·天水麦积山》，文物出版社、日本平凡社，1998年，第274—292页。

- [12]《现代汉语词典》(修订本),商务印书馆,1996年,第727页。
- [13]《现代汉语词典》(修订本),商务印书馆,1996年,第704页。
- [14]阎文儒《麦积山石窟》,兰州:甘肃人民出版社,1984年,第129页。
- [15]天水麦积山文物保管所、麦积山艺术研究会编《麦积山石窟资料汇编》(初集),1980年3月编印,第161页。
- [16]阎文儒《麦积山石窟》,第119、120页。
- [17]阎文儒《麦积山石窟》,第145、146页。
- [18]阎文儒《麦积山石窟》,第150页。
- [19]阎文儒《麦积山石窟》,第134、135页。
- [20]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,兰州:甘肃教育出版社,1992年,第10页。
- [21]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第17页。
- [22]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第39页。
- [23]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第19页。
- [24]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第240页。
- [25]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第56页。
- [26]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第547页。
- [27]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第327页。
- [28]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第70页。
- [29]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第110页。
- [30]《敦煌学辑刊》1988年第1、2期。
- [31]马德《敦煌莫高窟史研究》,兰州:甘肃教育出版社,1996年,第212页。
- [32]马德《敦煌莫高窟史研究》,第208页。
- [33]敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》,北京:文物出版社,1986年,第167页。
- [34]敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》,第70页。
- [35]敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》,第88页。
- [36]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第200页。
- [37]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第204页。
- [38]郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,第242页。

[39] 马德《敦煌莫高窟史研究》，第 147 页。

[40] 马德《敦煌莫高窟史研究》，第 245、250 页。



# 麦积山石窟窟形二题

董广强

(麦积山石窟艺术研究所)

## 一、从窟形推论第 165 窟的相对年代

第 165 窟是一个位于西崖的敞口大龕,现内存一佛二菩萨二供养人,从造像风格和窟内“维大宋庆元丙辰(1196)四月初八日”的题记判断,造像应为南宋时期的作品,但正壁的束帛形须弥座和三壁的背光是早期的遗存。对这个窟的开窟年代目前有两种意见,第一种意见认为是后秦时期,属麦积山石窟的早期洞窟;第二种意见认为是北魏时期。在公开发表的文字中不时地见到这两种意见。两种论点的依据都是背光中残存壁画中的伎乐天人。在平时的谈论中,研究人员对这个窟的年代也难取得一致,但均没有专门对这个问题进行行文论述。因缺乏可靠的开窟题记,麦积山石窟的洞窟除了第 115 窟之外都没有绝对准确的开窟年代,因窟内壁画中的伎乐天也模糊不清,即使有很清楚的形象,限于复杂多变的地域风格也是很难断定其年代。所以,笔者就以较为完整的窟形为切入点,利用麦积山石窟早期洞窟的演变规律来推论第 165 窟的开凿年代。

在论述在个问题之前,首先要对洞窟形制演变的基本规律作一简要的阐述:

众所周知,佛教自传入中国,在其各个方面便不停地进行着中

国化、民族化的改造,在形式和内涵上都是如此,如佛经的内容、壁画和塑像的表现形式等。那么,作为壁画和塑像的载体的洞窟形制也是如此,经过数百年的演变,从纯印度的洞窟形制演变为纯中国的洞窟形制,很明显的例证便是中心柱窟在各石窟中的演变。而具体的表现形式又因时代风格和地域风格而在各个石窟群中的表现形式不尽一致,认清其演变的内在规律就可以对洞窟的开凿年代作出准确的判断。

洞窟形制所表现出的外观形式和内部空间形态是建筑文化的一部分,而建筑文化又和各地区、各民族的文化息息相关,其外观表现形式和内部的空间表现形式以及在其中蕴藏的文化内涵都是和民族心理紧密相连的,所以各文明古国都有各自与众不同的建筑体系和建筑文化。不同的文明产生出的不同的建筑文化在对接时,就必然会产生碰撞、交流、融合、吸收等,而在中国石窟发展的早期,洞窟形制作为一种来自异域的建筑文化就不停地被中国工匠以中国传统的建筑文化眼光观察着、审视着,并且不断地把中国传统的建筑文化元素表现在洞窟的外观和内部的空间形式上,使中国传统的建筑文化因素逐渐占据主导地位并逐步地取代外来的建筑形式。

以上所述的仅是洞窟演变的一个总体趋势,那么,在麦积山石窟,早期洞窟演变的具体趋向又是如何的呢?

位于西崖的第74窟和第78窟经专家论证,是公认的麦积山石窟现存最早的洞窟,其洞窟形制为敞口大窟,穹庐顶,窟顶和三壁相接处均为弧形转角,并于正壁和侧壁相接处上部各开一小龕,窟内有高坛基(图1)。很显然,和窟内有浓郁古印度色彩的雕塑一样,这完全是一种印度式的建筑形式。在此之后,窟形便逐步地向中国化过渡,因为在很久以前,中国建筑就已经形成了四柱为“间”的平面方形、平顶的基本模式,这种四壁及顶部方正平直、相互交接呈直角的传统建筑模式对麦积山石窟的基本窟形有直接的

影响,麦积山中后期的窟形大多为这种窟形。而早期的窟形演变也正是由敞口大窟、穹庐顶、窟顶和三壁相接处均为弧形转角的窟形(印度式)向前壁开门、平面方形、平顶(或帐形顶)的基本窟形(中国式)过渡。

在理清了窟形的演变规律后,就可以用以上观点推论第 165 窟的相对年代。

第 74 和第 78 窟洞窟形制和造像内容及艺术风格都基本相同,窟内的造像内容为在坛基上供三佛,正壁佛两侧作两菩萨,在小龕内作交脚和思维菩萨。

第 165 窟形平面为横长方形,三壁面交接处为直角,三壁无龕,正壁微带弧形,两侧壁正直,顶为弧形顶(不是穹庐顶),但弧度与其他穹庐顶的洞窟相比较为缓和(图 2),同时由于各壁面平直,所以弧形顶多未引起研究者的注意而认为是平顶。

在叙述了第 74、78 窟和第 165 窟的窟形后,我们再将它们作一对比。整体上看,都是敞口大龕,但仔细观察,就会发现它们之间的差别很大,最大的和最根本的差别是在各壁面和窟顶的交接关系上(窟内的倒“凹”字高坛基和小龕是由于具体的信仰和造像内容不同而造成的,高坛基是附属性的坐具,小龕是附属性的小空间,所以,从整个窟内建筑空间的角度而论,它不是根本性的差别,所以在此不作为对比内容),第 74 窟和第 78 窟洞窟三壁和窟顶的均是弧形交接,且各壁面也带有弧度,而第 165 窟的三壁和窟顶均是直角交接,各壁面平直无弧度,除了敞口之外,和第 74、78 窟还有微微的一个共同点就是窟顶,但第 165 窟顶的弧度较第 74、78 窟顶的弧度要平缓得多,而且为单向(左右向)的弧顶,而不是穹庐顶。

由以上对比可以看出,第 74、78 窟和第 165 窟之间有相同点,但更多的是不同点;相同点(敞口、窟顶有弧度)是洞窟形制在演变过程中的继承部分,而不同点(窟壁平直、交角为直角)则是新

发展的因素,这些新因素就是中国传统建筑文化的因素。虽然只是洞窟壁面部分的弧与直和交接部分的弧角和直角的简单变化,但却完全改变了洞窟的空间形态,可以讲是由浑圆的建筑空间向方正的建筑空间的转变,使印度化的洞窟空间逐步地演变为中国化的洞窟空间,这是一个很重要的演变,由此可以肯定,第165窟的开窟年代要晚于第74窟和第78窟。

既然肯定了第165窟晚于第74窟和第78窟,但是其开凿年代是后秦还是北魏早期的问题仍然没有解决,那么,从第74窟(第78窟)的窟形到第165窟的窟形之间还有没有更为细致和更为清晰的演变脉络呢?换言之,其窟形之间的演变是一步到位呢还是有一个逐步的演变过程?有没有处在两者之间的、可以确定年代的过渡型洞窟呢?答案是肯定的。

第70窟和第71窟位于第74窟西侧,都是敞口的小龕,和第74、78窟一样,两洞窟的形制及大小、造像和壁画的内容都基本相同,且处于同一水平线上,相距仅一米有余,一般认为是同时开凿的洞窟,有学者称为姊妹窟。但是,从窟形演变的角度看,两个窟形之间是有区别的,开凿时间也就随之有先后的区别,并非是同时开凿的洞窟。

第70窟和第71窟的窟形在整体上是完全相同的,都是形制很简单的敞口小龕,在正壁前有束腰须弥座,上塑一佛,在正壁的壁画中有弟子形象,两侧壁各立一菩萨;塑像和壁画风格完全一致。但仔细观察,窟形却有着微微的不同,即第71窟的正、左、右三壁和窟顶交接是弧形交接,而第70窟的正壁和左、右及窟顶的交接是很明确的直角,各壁面平直,窟口外侈;而左右壁和窟顶的交接却仍是弧形交接(图3)。很显然,两窟之间存在着前后演变的关系,第71窟的窟形直接沿袭第74窟和第78窟的基本窟形,只是由于具体信仰的不同(三佛和一佛)而使窟形比以上两个窟形更为简洁;而第70窟又在第71窟的基础上有了进一步的发展,

窟壁的交流由弧形交接演变为直角交接,窟壁的弧度减弱甚至消失。而我们再把第70窟窟形和第165窟窟形作一对比,就会发现第165窟又是在第70窟的基础上作了进一步的发展,由第70窟的正壁和其他各壁面交接为直角(严格地讲是钝角)、左右壁和窟顶的交接仍为弧形交接的窟形演变为各壁面的交接均为直角、窟形方正,所继承的只是窟顶微微的一点弧度。

第165窟基本上把中国传统建筑由平直方正的壁面围合出的空间形态表现出来了,但仍为敞口,窟顶还是带有一定的弧度,仍包含有古印度建筑的一些特点,所以在此之后,麦积山石窟的窟形就继续沿着中国化的道路发展下去,古代工匠继续对这些包含古印度建筑特点的洞窟形制进行改造。第100、128窟的窟形是前壁开门、平面方形、平顶(图4),就是对第165窟窟形的继承和继续发展。可以讲,到此为止,麦积山石窟就基本完成了对洞窟形制的中国化改造,是把最初的敞开性的浑圆空间改造为围合性的方正空间,古印度的建筑文化因素基本退出了洞窟的外观特别是内部的空间形态的领域,传统的建筑文化因素在洞窟形制中占据了不可动摇的主导地位,在此之后众多复杂的洞窟形制演变就只是在中国化的建筑空间的范畴之内所进行的演变。

通过以上论述可以看出,麦积山早期洞窟的演变脉络是很清晰的,在理清了其演变脉络之后,我们就可以对麦积山石窟早期的几个洞窟作一个简单的开窟先后的排序:即第74、78窟→第71窟→第70窟→第165窟→第100、128窟。第74窟和第78窟是各方专家公认的后秦洞窟,而第70窟和第71、100窟和第128窟是北魏早期洞窟也不存在争议,所以,依据这个排序,第165窟的开窟年代就只有可能是北魏早期,而不可能后秦是后秦开窟。

外来的文化有着其本身的文化影响力和延续性,中国传统文化不可能对其进行一步到位的彻底改造,只是逐步地进行改造。其改造的速度是和本地区传统文化的氛围有关。从第74窟到第

71窟、到第70窟、再到第165窟、最后到第100窟,可以看出,洞窟形制的每一步演变都只是一个很微小的、甚至是不易被觉察的变化,但这些变化最终却形成了一个大的变化,正所谓从量变到质变,中国传统的建筑文化元素首先是以很微弱的“量”进入到佛教文化的主要传播载体——石窟的洞窟形制中,它的面目一出现,就孕育和决定着洞窟形制以后的发展方向,既中国化的方向,在其后的发展过程中,中国传统建筑文化元素的“量”在洞窟形制中不断地增加,最终替代了古印度建筑文化元素而形成了质变,既印度式的洞窟空间演变为中国式的洞窟空间。

## 二、麦积山第123窟窟形中蕴涵的建筑文化因素

麦积山第123窟是一个西魏初期的洞窟,平面方形,平顶,三壁开三个浅龕,四周环列有低坛基。正壁龕内供一佛,右壁为维摩诘,左壁为文殊菩萨,正壁两侧侍立两菩萨,窟门两侧侍立维摩诘的侍者(即童男和童女)。

从整体上看,这个洞窟的形制和这段时期流行的平面方形、平顶、三壁开龕的洞窟的形制是符合的,没有什么奇特之处,但仔细观察,就会发现在一些具体的细节上异于其他洞窟:在左右壁龕的前面,各外凸出一个方台,台面高度和龕内台面齐平(图5),各龕的造像并没有完全居于龕内,而是向外居于台座上,龕只是作为一个造像身后的依托背景,没有真正起到其原有的作用,这种形制,在麦积山石窟仅此一例,而在其他石窟也没有见到这种窟形,如果按照“孤证不立”的原则,似乎没有对此作深入探讨的必要;或者会因没有其他的可供对比的参照物,在研究中极容易产生偏差。但笔者认为,只要研究的切入点正确,这个洞窟形制就不是和其他洞窟没有联系的孤例,而且在麦积山石窟北朝时期的洞窟形制的演变过程中是一个不可忽视的重要环节。

为我们提供重要信息和研究方向的是窟内壁面上绘制的帐形图案,在弧形龕楣的上方,绘有连续的弧形帐幔,色彩以青绿为主。这种用壁画的形式表现出帐的形象在同时期的其他洞窟内也多有出现,但具体的表现形式有所不同,其他洞窟是在窟内四角绘出帐柱,在窟顶绘出帐杆的形象,而没有绘出下垂的帐幔;第123窟则只绘出帐幔而没有绘出帐杆和帐柱的形象,表面看这两种形式似乎没有本质的区别,只是具体的表现手法的区别,但是,从建筑空间的角度看,在四角绘出帐柱、特别是在窟顶绘出连接在一起的帐杆,就等于是把整个洞窟和窟内各龕限定在一个帐内,进而言之是在一个建筑空间之内,而第123窟在三壁龕的上方绘出帐幔,而没有绘出帐杆和帐柱,其用意也是很明显的,就是把三壁龕内的佛、文殊菩萨、维摩诘三个人物放置在正、左、右三个方向的三个建筑空间之内,三人各居一帐,相聚讲法。那么,这样作有何意向呢?是受到什么因素的影响?

出自于《维摩诘所说经》中的文殊问疾(也称维摩诘辩法)是石窟造像和壁画中长盛不衰的内容,从北朝时期一直延续到唐宋,其基本组合首先是文殊和维摩诘相对而坐,稍后在两人之间又出现了一佛或二佛的形象,所处的环境有帐和殿堂两类,细分有文殊和维摩诘隔龕于帐中对坐、隔龕在殿中对坐,或是维摩诘居于帐中、而文殊菩萨坐于台座之上,另外还有个别的隔龕(或门)对立式。但总地讲,三人各居一个空间的居多,也有个别三人在一个空间之内,即三人在同一殿堂中对坐,这个图像只有两例,一例是云冈第6窟,一例是莫高窟的第423窟;而三人在同一空间内的图像在北朝时期只有云冈第6窟一例(麦积山第133窟的10号造像碑中有文殊和维摩诘在殿中对坐的图像,但现在讨论的是三人同在一起的建筑空间,故此例不在讨论的范围内)。由于各自不同的地域文化等诸多因素的影响,这一例尚未形成定制的图像没有对其他地区的佛教文化和石窟产生影响,就是在云岗石窟本身也没

有扩散性的影响。在麦积山第123窟的这个问题的研究中是可以不考虑云冈第6窟的影响。即使考虑云冈第6窟三人居于一殿堂的影响,但在北朝时期的石窟造像和壁画中,却没有发现一例同在一帐内对坐的图像,这并非是由于殿堂空间大而帐的空间小,在北魏时期的画像石中就有士大夫在同一帐中对坐谈玄的图像,所以,笔者认为,第123窟把佛、维摩诘、文殊三人以造像的形式置于同一洞窟,又以绘出帐的形式表现出三个建筑空间,至少是受到以下两个因素的影响,一是麦积山石窟从开窟始,把多身造像置于同一空间内便形成了一种定制;二是在反映维摩变的壁画中,三人(或二人)各居一个空间也基本形成了定制,所以,当需要以造像的形式把三人表现出来时,当时的艺术家就以这种即是一个建筑空间的现实存在、又有三个空间的意向,把两种空间观念巧妙地结合在一起。

解决了窟和帐的空间观念的问题后,就又出现了一个新的问题,那就是龕的空间观念问题。

穹隆形的佛龕是随着佛教的传入从印度传入我国的一个辅助性的建筑空间形式,是佛和菩萨特有是空间,外来的佛自然要居于与之相符的外来空间之内,虽然外在的大空间——窟形不断地发展变化,在形式上逐步地中国化,但和佛身影相随的龕却一直贯穿着中国石窟的发生、发展,是生命力最强的佛教建筑空间形式。在这个和佛最贴近的建筑空间中,体现出了古代人民对外来建筑文化的一种深层次的认知。

中国人对外来的建筑有一种深层次的认知精神,对本民族的建筑文化和形式则更是抱着执着地继承和传递的精神。帐就是我国传统的室内辅助性的建筑空间,在贵族、士人的住宅中普遍地使用,历史上流传时间较长,宋代以后逐渐消失。正如同古人认同龕是印度式的空间、必然和佛在一起一样,古人也认为帐是中国化的空间,作为被中国人认可、并且从外在形象到思想内涵都完全中国



化、成为文人士大夫的代表的维摩诘自然要居于帐内，所以，维摩诘这一人物虽是源于印度，但其形象在中国石窟一出现，便很快地中国化，古代工匠从未以龕作为其所居的空间，石窟壁画中出现的维摩诘形象绝大多数都是居于帐内的。

外来的建筑空间——龕和中国传统的建筑空间——帐在一般情况下并不产生冲突，各行其道，如最为常见的隔龕对坐式：壁面中间一个龕，两侧壁画中是居于帐内的文殊和维摩诘，分别以实体空间和绘画的方式表示，麦积山第127窟左壁便是这种布置形式，不但无冲突，而且还相得益彰。但是在第123窟的最初的窟形设计中，当时的工匠显然是遇到一个了难题，那就是如何将佛、维摩诘、文殊菩萨三人以塑像的形式表现出来，并配置在一个空间、又要表现出三个空间的意向（以前的表现形式都是壁画，不存在这个问题），更困难的是不能把维摩诘放置在龕内，因为如果把维摩诘放置在龕内，在此之前是没有先例可以遵循，而且这样作无论在形式上还是在内涵上都很让当时的人们接受，再者，维摩诘是一个非常自如、潇洒、无拘无束的人物形象，常常是很随意地坐在帐的台座上，因为帐是一个四面敞开、宽敞、疏朗的空间形式，在空间上符合文人士大夫手挥麈尾、洋洋洒洒地谈玄论易的心理状态。而龕的空间却是一个很狭窄、局促的空间，左、右、后及顶部四个方向均是围合的，高度也极其有限，是佛或佛教徒为了不受干扰而居于其中静坐思维，而维摩诘居于其中显然不合适，在建筑空间上就会产生不相适应的心理状态。所以从任何角度来看，维摩诘都不可以居于龕内。但是在此之前，麦积山石窟的方形平顶、三壁开三龕的窟形已经形成了一种固定不变的模式，在文化正常传递的前提下，仅为了解决一个洞窟内维摩诘的空间问题而在窟形上作出一种超越前代的突破是较为困难的。在此之前虽有第142、163窟是三壁无龕、做三个须弥座的窟形，但须弥座也是一个外来的建筑形式，是受佛经中须弥山意向的影响而产生出的建筑形式，于维摩诘的身

份也是不合,那么,这个问题该如何解决呢。

龕和帳在内容和形式上虽有冲突,但并非水火不容,如前所述,工匠在各个壁面上绘出帐幔,在一个洞窟内表现出了三个帐的意向,顺着这个思路,上面是帐幔、帐顶,下面就应该是于其上可以自由坐卧的帐的台座,这种打坐的帐根据当时的图像资料都是方形或长方形的,所以,工匠就在两侧壁龕的前方作了一个方形的台座,塑像的位置微微前移,从龕内移置到台座上,对维摩诘和文殊菩萨来讲,后面的龕形只是一个象征性的背景,是在形式上对以前窟形、龕形的继承,并没有真正的建筑文化含义。具有真正实用和文化意义的是龕前凸出的方台,而这新出现的台座则是对以前的窟形的发展,这样作就很好地在窟龕和帐的空间意识和形式之间找到一个很好的联结点,既解决了矛盾,很好地处理了两者的关系,又使窟形得到了进一步的发展。这样就形成了正壁为龕、两侧壁为龕加方台的窟形,可以讲这是壁画中维摩诘和文殊菩萨最为常见的配置形式——隔佛龕于帐中对坐式(如第127窟)的延续,或者说是将壁画形象进行了实体(塑像)化,相对于壁画而言,这样做更具有形象具体化和突出重点的特点。

由于第123窟在窟形的处理上较为成功,除了以上所述的各点之外,又使窟形变得简洁明朗,使我国传统文化因素更多地融入到窟形之中,符合当时洞窟形制的发展方向,特别是对士大夫而言,更容易从文化心理上接受这种空间形式,所以,这个窟形一出现,便在麦积山石窟孕育和创造出了一种新的窟形,既方形平顶、三壁无龕、于三壁前各作方台的窟形,如第20、102、120窟等,这都是受第123窟窟形的影响而进一步发展出的窟形。从这个角度看,第123窟在麦积山石窟的窟形演变中起到了一个承上启下的作用,它的重要性是其他洞窟不能替代的,其影响不仅仅局限在西魏时期,北周时期的三壁无龕、方形台座的洞窟和正壁开龕、两侧壁起通长方台的洞窟都应该是第123窟窟形发展的余绪。

建筑文化是传统文化的一个分支,和其他文化形态一样,其对  
人思想意识的影响也是根深蒂固的。在第123窟的窟形处理上,  
我们可以看到不同的文化之间是如何在一个具体的点上进行交流  
、冲突,也正是这种交流和冲突促进了两者之间的融合和进一步  
的发展。

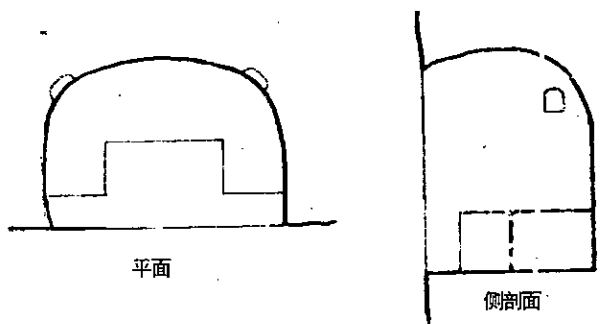


图1 第74窟窟形示意图

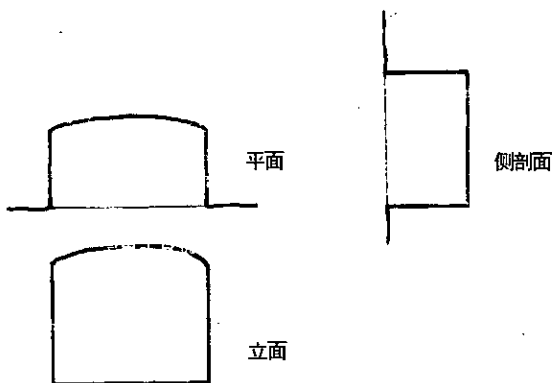


图2 第165窟窟形示意图

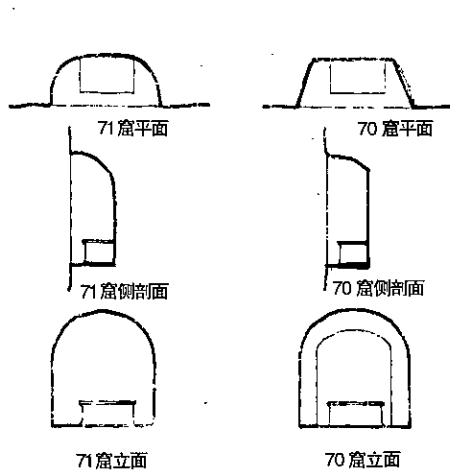


图3 第71窟、70窟窟形对比图

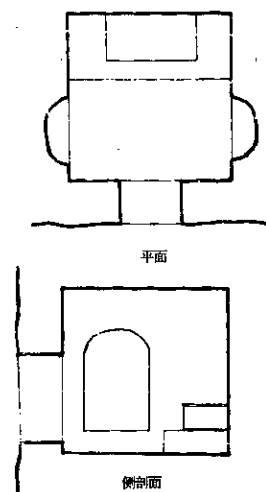


图4 第128窟窟形示意图

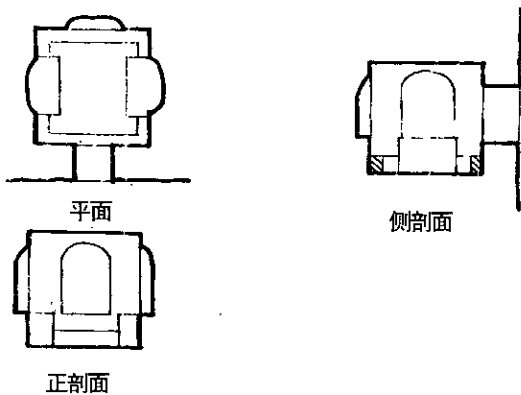


图5 第123窟窟形示意图

# 谈麦积山石窟的北周窟龕

孙晓峰

(麦积山石窟艺术研究所)

北周王朝(557—581年),先后历经孝闵、明、武、静、宣等五帝25年,全盛时期疆域包括中国北方大部及四川和湖北一带,为后来隋统一全国打下雄厚的军事及经济基础。与当时曾先后统治北方的其它政权一样,北周统治者也非常笃信佛教,在现存的北周窟龕群中,麦积山的北周窟龕无论从规模、数量,还是窟龕种类、造像内容等方面来看,都是首屈一指的。因此,本文拟在前人所做工作的基础上对其做点粗浅的探索。不足之处,敬请各位专家学者指正。

据有关史料记载,麦积山石窟最早凿建于十六国后秦时期,<sup>[1]</sup>在北魏中晚期形成了一个开窟造像的高峰,经过西魏阶段较为平缓的过渡之后,北周时期又重新达到一个开窟高潮。据统计,现存北周开凿的大小窟龕43个,北周重修、重绘的窟龕9个,两项合计达52个,占麦积山现存窟龕的1/4强,短短二十几年的时间中,在地僻人稀的秦岭山区能营建出如此大规模的窟龕群,充分反映出佛教在当地的盛况,同时也留下了许多问题和思索。下面通过对麦积山北周窟龕有关内容的阐述,以期分析和解释这一现象和原因。

## 一、北周窟龕营建的历史背景

北周政权承祚西魏,其实际开国之君系西魏权臣宇文泰。宇文泰(507—556年)字黑獭,代郡武川(今内蒙古武川西)人,鲜卑族。他早年参加六镇起义,后来在追随贺拔岳镇压关陇起义的过程中,逐渐成为关陇军事集团的首领。西魏建立后,他积极推行一系列的政治经济和军事措施,使西魏政权转弱为强,特别是在西魏废帝年间,通过对萧梁的战争,夺得大片土地和人口,使国力进一步增强。

此时的麦积山石窟,经过北魏末年关陇起义的动荡之后,也日渐恢复往日的生机,“昔元魏大统元年,再修崖阁,重兴寺宇……”。<sup>[2]</sup>它表明,西魏政权的建立,又一次为麦积山石窟的营建提供了契机。特别是西魏文帝皇后乙弗氏在麦积山出家为尼,死后又凿麦积山为龕而葬<sup>[3]</sup>这一事件,极大地提高了麦积山的政治地位。从某种意义上讲对北周时期麦积山石窟的营建产生了重要影响。

从当时的统治阶层看,北周对佛教的崇信丝毫不逊色于北齐,宇文泰本人既非常支持佛教,史载“太祖雅好谈论,并简名僧深识玄宗者一百人,于第内讲说。又命[薛]慎等十二人兼学佛义,使内外俱通。由是四方竞为大乘之学”;<sup>[4]</sup>孝闵帝及明帝时期,由于朝中大政尽属宇文泰之侄宇文护,礼佛更成为当时北周国主的日常事务和重要的精神寄托,天竺僧人舍那崛多在周明帝武成初年“届长安,止草堂寺。……被帝诏入后园,共论佛法,殊礼别供,充诸禁中,思欲通未能,无由自展,乃翻新经。”<sup>[5]</sup>宇文护也是虔诚的佛教徒,周武帝灭佛既遭到他的强烈反对,直到他被诛杀后,北周灭佛才正式开始。等宣帝继位后,佛教又很快恢复:“帝传位于太子衍,自称天元皇帝,改元大象,是岁初复佛像及天尊像。”<sup>[6]</sup>后宫

佛事更加兴盛,他所立的四位皇后中,就有三位出家为尼。

不仅皇室如此,在北周上层统治者中佛法也是大行其道。其中不乏开窟造像者,较具代表性的有蜀国公、秦州刺史尉迟迥在武山拉稍寺、护国公子谨在敦煌莫高窟,以及原州刺史李贤在固原须弥山所凿建的窟龕,其共同特征都是规模较大,内容丰富,体现出很高的艺术水平。

在民间,佛事更加炽盛,武帝灭佛时,全国各地共拆毁佛寺4万余所,还俗僧尼200多万人,仅僧侣数量就占北周人口的近十分之一,佛教巨大的影响力由此可见一斑。

麦积山所处的秦州,在西魏立国之初,即被作为南控巴蜀、西抚诸戎、护卫长安的战略要地,历任刺史多为皇亲或重臣,如柱国李弼、赵贵、独孤信,文帝之子武都王元戊、宇文泰内兄王超世等。西魏后期及北周阶段,其政治、军事舞台主要转向与萧梁和北齐争夺中原及江淮一带。553年,巴蜀又被纳入西魏版图,陇右形势更加平稳,客观上使秦州的地位不再突出,因而在秦州刺史的任命上也由最初的重臣制转向家族制,大统十三年(547),宇文导接替独孤信出镇秦州,他死后,“朝议以导抚和西戎,威恩显著,欲令世镇陇右,以彰厥德。乃葬上邽城西无疆原,华戎会葬者万余人,奠祭于路,悲号振野……”。<sup>[7]</sup>此后,北周年间,其子宇文广、宇文亮及部属李充信等先后出任秦州刺史,直到周宣帝即位后,尉迟运为避祸而出任秦州刺史才结束了宇文氏家族经略秦州的历史。

宇文导父子镇守秦州期间,政绩较为突出,他们均笃信佛教,宇文广部属李充信更是“籍于宿植,深悟法门”,<sup>[8]</sup>由此可以肯定,宇文氏家族主政秦州为麦积山石窟的营建提供了相对稳定的客观环境和有利的物质条件,从而使麦积山北周窟龕的开凿达到一个前所未有的高峰。

## 二、北周窟龕的分布与营建

北周窟龕不仅数量大,而且分布上也很有规律性,前期窟龕多分布在麦积山西崖窟龕群的边缘地带(113窟)或窟龕间的空隙地带(063窟),后期窟龕基本分布在东崖和中区下部。但也有例外,如位于西崖140—142窟之间的141窟属于典型的北周后期窟龕,这种情况的出现与当时栈道的走向有一定的关系,也可能有其它因素。

如果结合当时的历史背景,不难发现,北周窟龕这种分布格局的形成是一种必然现象。首先,自宇文导接任秦州刺史到废帝三年(554)死于任上,前后近七年。尽管与萧梁、北齐的战争连年不断,在宇文导的支持下,麦积山的开窟造像一直进行。但受大环境的影响,开凿始终局限于栈道完备的西崖和位置较低的东崖中区下部,这一习惯在西崖窟龕尚不特别拥挤的魏末周初阶段对北周前期窟龕的开凿起到了潜移默化的作用。

其次,立国之初的北周,可谓国力强大,佛法昌盛,史称:“佛经流通,大集中国,凡四百一十五部,合一千九百一十九卷。”<sup>[9]</sup>557年4月,宇文广出任秦州刺史。558年10月,由柱国大将军尉迟迥接任,次年春,“迥在武山拉稍寺造摩崖像释迦牟尼一铺”。<sup>[10]</sup>562年,宇文广再度出任秦州刺史。这一阶段到武帝灭佛前应是麦积山开窟造像的高峰期,东崖有计划的开凿也应始于此时,特别是在宇文氏家族的控制下呈出繁荣的态势,东崖现存的028、030、009、004等规模宏大的崖阁建筑也充分说明了这点,唯一遗憾的是具体的功德主多已无从可考。



### 三、北周窟龕的类型与演变

北周窟龕按其形制可分为方形窟、龕窟、崖阁和其它等四种类型(见图表一),下面分别略加论述。

1、方形窟(见图表二),窟内地表平面呈方形,多数正壁正中开一圆拱形浅龕,左、右壁各开一个或三个并列的圆拱形浅龕,个别有前室,或者设佛座。四角攒尖顶或覆斗顶,窟门窄小,门道较深,个别带有前室;方形窟具体又分为两类,A:窟内无仿木梁架结构,正、左、右三壁正中各开一圆拱形浅龕(063、064、084、104窟)或仅正壁设一佛座(113窟)个别为平顶、四壁转角及顶部有彩绘的帐架(088窟)。B:窟内四壁及顶部均做仿木帐架,窟内修凿十分平整,窟形已趋于样式化,具体包括四种形制,a:三壁三龕窟,地表凿一“回”形低台基,窟门较深,带前室(062窟)。b:三壁七龕窟,地表凿一“回”形低台基,正壁开一龕,左、右壁各并列开三龕,所有龕均浮塑尖拱型龕楣及半圆龕柱,柱头饰莲瓣及摩尼宝珠,覆莲瓣形柱础(014、026、027窟),个别窟为覆斗顶(141窟)。c:三壁一龕窟,地表多凿一倒“凹”型浅台基,正壁开一圆拱形龕,多浮塑龕楣及龕柱,装饰大致同前。左右壁各贴壁凿或砌长方形佛座(007、012、032、035、036、039、065窟),个别窟为覆斗顶(109窟)。d:方形窟,窟内不开龕,仅正壁设一佛座,窟门多为方形且较大(011、052窟)。

通过分析,我们发现A类方形窟没有统一的样式或标准,开凿过于简单、粗糙,位置也比较分散、零乱。说明这类窟龕显然是直接承袭了麦积山北魏晚期至西魏阶段方形窟的某些特征,如上述时期内流行的2—3重斗顶(081、083、123窟)和初具雏形的四角攒尖顶(102、072窟)开始向单一的四角攒尖顶方向发展。三壁三龕窟继续延续的同时也流行四壁不开龕的方形窟(104、113

窟),个别窟内有彩绘的帐架(088窟)。与A类方形窟相比,B类方形窟不仅数量多,而且除少数位于西崖外,基本都集中在东崖中下部,其窟内普遍采用的仿木帐架结构也是受到西魏窟龕影响的结果,如竣工于西魏初年的127窟顶部既为仿木覆斗顶,西魏重修的160窟顶部及四壁转角也有彩绘的帐架图案。这种做法在麦积山北周窟龕营建中逐渐成为一种时尚和潮流。Bb、Bc两种方形窟的盛行与当时七佛题材的出现有直接关系,Ba型窟的减少则是七佛题材和思想的广泛传播的必然结果。Bd型窟在某种意义上讲是龕窟的另一种形式。

总之,B类方形窟在内部形制上仅顶部较多地汲取了A类方形内四角攒尖顶的特征,而四壁部分则为适应七佛造像题材的需要变化很大,并最终成为麦积山北周窟龕的主流样式之一。另外值得注意的是覆斗顶窟的出现,其很大程度上受到西魏127窟的启发,这一方面体现了北周窟龕形制演变过程中承袭性的多元化,另一方面也反映出西魏、北周王朝之间在渊源上有诸多密切而复杂的内在联系。

2、龕窟,包括两种类型,A:平面呈长方形或梯形,多为浅敞口平拱顶龕,正壁设一佛座(094、053、055、067窟)或长条形高坛台(054、060、018窟)有的佛座或高坛台两侧沿壁面砌条形低坛基(041、046、082窟),这类窟一般较小。B:平面呈马蹄形,穹窿顶,窟门多做圆拱顶。窟内正壁设一佛座,座左右多贴壁面砌一圈条形低台基(010、034、040、042、045窟)。

综合龕窟的特点,可以看出,A类数量多,形制上差异大,主要沿袭了麦积山北魏晚期至西魏阶段龕窟的做法。同时为适应一辅五身造像组合的需要,有的龕窟开凿略深一些(094、067窟)。B类龕窟则是A类龕窟日臻完善的标准样式,其形制上更接近草原民族喜爱的穹窿顶帐的样式,较鲜明地反映了鲜卑民族游牧特性的一面。

3、崖阁,麦积山的崖阁最早出现在北魏晚期和西魏阶段,关于其时代的断定国内学术界有多种不同看法,目前基本可以确定的仅有凿建于西魏的 043、049 两座崖阁。本文所认定由北周开凿的崖阁有 4 座,既 004、009、028、030 窟,它们具体以分为两种类型, A:三间式崖阁(028、030 窟),均位于东崖大佛下部,外观为三间四柱式构造,单檐庑殿顶,雕有正脊、角脊和筒瓦瓦垄,脊及鸱尾表面素平,无线角及纹饰。八棱立柱,柱头托一方形侈口栌斗,上托阑额,方形柱础;窟内分前廊和后室两部分,前廊为平顶,梁呈方条形,自檐柱直抵廊后壁。后室由三个并列开凿的平面马蹄形穹窿顶龕组成,龕内正壁设一佛座,龕门圆拱形。其中 028 窟浮塑尖拱形龕楣及半圆形龕柱,柱头饰莲蕾及摩尼宝珠,覆钵形柱础。B:七间式崖阁,既 004、009 窟。其中 009 窟又称“中七佛阁”,位于东崖大佛右侧,其外部建筑为后人重修,原貌已不详。从现状分析,当时有木质的殿堂式前廊建筑。现仅存后室部分,由七个并列开凿的平面半圆形大龕组成,每龕内正壁凿一方形佛座。004 窟又名“散花楼”,位于东崖大佛上方,系北周大都督李充信为其亡父营建,虽前廊及顶部大部分坍塌,但原貌仍较清晰,它为七间八柱殿堂式结构,单檐庑殿顶,仅存部分正脊、角脊、鸱尾和少许瓦垄,多已塌毁。前廊仅存两侧的立柱及数块平棋,两侧壁上方各开一个平面八角形圆锥顶小耳龕。立柱截面呈八角形,柱头上一侈口大斗,正面露出梁头,栌斗上方齐心斗、散斗、替木、檐檀等仿木构件保存尚好。圆形覆莲瓣柱础,凿雕精美;后室由七个并列开凿的帐形龕组成,龕外浮雕兽首、莲瓣、帐头、帐幔、流苏、鸾铃等帐饰物。龕与龕之间浮雕护法神。龕内浮雕仿木帐架,八棱帐柱,柱头雕束莲,仰覆莲柱础。梁柱交叉处均塑莲蕾,精美异常。每龕内正壁正中均凿一方形佛座。从演变上看,北周崖阁在形式上仍属西魏崖阁的发展和延续。但在斗拱、殿顶等建筑构件的处理上更接近实物化,而不仅仅是追求形式上的美观和装饰效果,从而达到了

麦积山崖阁建筑的鼎盛阶段,内部构造上则充分融入了北周方形窟和龕窟的特征,如果综合比较北周这两种类型崖阁在构造形式及开窟位置等方面的差异,可以肯定 A 型崖阁在时间上要略早于 B 型崖阁,它甚至有可能将开凿时间上溯至宇文导主政秦州的后期,对此本文不再加以论述。

4、其它,除上述三种窟型外,北周窟龕还有其它一些形式,因为均与仿木构造有一定的关系,因此归于一类加以介绍,A:015 窟,位于东崖大佛左侧中部,前壁已崩毁,原外观已不可考,现仅正壁及右壁完整,窟内平面呈矩形,地表沿四壁开窄条形台基,人字披顶,左、右壁各雕出长两架的梁,梁上雕叉手,托在脊檩下替木之上。梁两端亦雕出檐檩,隐出于前后壁顶上,下无替木,脊檩、檐檩间雕出前后披椽子,椽为圆椽,后坡保存较好,共计 15 根。从前廊右壁前侧的凿卯及地表残留的柱础可知,该窟前廊原有木质建筑,是否属于殿堂式崖阁,已无从推测;B:003 窟,又称“千佛廊”,位于 009 窟上方,系摩崖长廊,现存摩崖坐佛六排,共计 297 身。其窟顶凿成两坡廊子的内部形式,外檐及地面部分现已塌毁,据傅熹年先生考证,该长廊顶部原分为十四间,除两端门框处上部是素壁外,中间凿有十三道月梁,梁中央雕出驼峰,其上再雕出替木和脊檩,内壁和外壁顶上各雕出檐檩,脊檩、檐檩间雕出前后两坡的椽子。C:031 窟,位于 030 窟右侧,窟较小,内凿一外观似崖阁的小龕,仅表现出顶部形象,单檐庑殿顶,无鸱尾和瓦垄,正脊、角脊表面素平,其正壁壁面分上下两排贴影塑十方诸佛,整个构造非常简单。

这几种窟型尽管各不相同,但它们的出现都与麦积山北周后期窟龕内盛行仿木风格有一定的关系,其形制上有别于当时的主流窟型主要是因为造像题材因素所致。

## 四、北周造像、壁画及艺术特点

与麦积山北周窟龕型制的形成过程一样,其窟龕内的造像与壁画在这个特定的历史时期里也形成了具有自身时代特征的艺术作品,下面分别加以阐述。

### (一)造像

从题材上看,北周造像大致包括以下几种类型:①窟内仅正壁塑一佛或一佛二菩萨(018、041、053、054、082窟)。②正壁塑一佛,其左、右壁各塑一菩萨一弟子或力士(010、034、040、042、067、094、113窟)。③正、左、右三壁龕内各塑一佛,龕外及门壁两侧各塑一菩萨、弟子或力士(022、045、062、064、084、088、108窟)。④正壁塑一佛二菩萨,左、右壁各并列塑三佛,有的门壁两侧各塑一弟子(012、027、032、035、036、065、109、141窟)。⑤正壁塑一佛,左、右壁各并列塑三佛(007、026、035、039窟)。⑥窟内并列开七龕,每龕内塑一佛二弟子六菩萨、一佛八菩萨或一佛二菩萨(004、009窟)。

上述造像组合中,①、②型常见于北周龕窟,前者的组合方式在北周以前的窟龕中比较多。后者这种五辅作的组合方式在北周以前的窟龕中相对较少。目前,仅可以肯定凿建于北魏晚期的126窟具有类似的组合情形。但是在北周,它不仅是一种流行的题材,并且主要出现在平面马蹄形穹窿顶窟和较深的龕窟中,对麦积山隋代造像组合影响很大。同样,在当时的北齐境内,这种一辅五身的造像组合也很盛行,如青州龙兴寺出土的B169号背屏式石造像,即属于这种形式,<sup>[1]</sup>它充分体现出不同地域在同一时期内的共性。③型这一组合形式在麦积山石窟整个北朝阶段,甚至开窟之初,就是造像的主流样式。如同敦煌莫高窟北朝窟龕以弥勒造像为主一样,麦积山北朝方形窟中主要以三世佛造像为主。

究其原因,可能与麦积山自身的地理位置有关,麦积山、炳灵寺地近长安,其初创阶段在佛教思想上主要受到以鸠摩罗什为首的长安僧团的影响。因此在三世佛造像上受三世论的影响,佛形象基本雷同,没有个性,以充分强调过去、现在、未来三世佛的平等性。<sup>[12]</sup>这一题材到北周阶段仍然非常盛行。它表明,十六国北朝时期,特别是北魏文成帝复法以来,大乘佛教思想得到更为广泛的传播,三世佛信仰已经拥有根深蒂固的社会基础,并为众多信徒所接受,在佛陀跋陀罗所译的《大方广佛华严经》卷3《卢舍那品》中说:“一切三世佛所愿,皆得清净满足。”人们这种对未来佛国世界的美好向往和迫使三佛造像组合形式得到前所未有的发展。它几乎见于所有中国北方早期的石窟寺中,在麦积山石窟北周阶段这类题材可以说是其北魏、西魏阶段三佛造像的延续和发展。其三佛形象仍然基本雷同,仅正壁主尊坐佛略显高大(062窟),由于没有明确的题记,具体是那三世佛很难断定。在北朝晚期,阿弥陀信仰日渐流行,在同时期的响堂山1、2、4窟中都或多或少有一些关于阿弥陀佛的旁证资料,<sup>[13]</sup>而将释迦、阿弥陀、弥勒三佛合造于一碑的实例也很多,如北周保定四年(564)的赵口昌等150人造《圣母寺四面像碑》,南面造释迦像、北面造弥勒像、西面造无量寿像,<sup>[14]</sup>北齐武平三年(572)四面造像碑中正面上层龕内为弥勒大像、中层龕内为释迦像、下层龕内为阿弥陀像,<sup>[15]</sup>上述材料是否可以认定麦积山北周三佛身份也为释迦、阿弥陀和弥勒仍需进一步考证。总之,当时三佛仍是一种较为流行的题材,其形式和布局显然是承袭了麦积山北魏和西魏三佛的特点,体现出强烈的地域性色彩。④、⑤、⑥型则是麦积山北周造像组合中最常见的题材,应是当时七佛思想盛行的直接反映。

七佛,即过去七佛,主要依据法天所译的《七佛经》和《长阿含大本经》。指包括释迦牟尼在内的过去七世佛,每世一佛按《佛说七佛经》,其名号依次为毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍浮佛、拘留孙佛、

拘那含牟尼佛、迦叶佛和释迦牟尼佛。而七佛造像量早可溯源至印度,在著名的桑志大塔第一塔北门上就浮雕有表示有过去七佛的塔和圣树,随着大乘佛教的产生、传播和佛像的制作,七佛造像开始出现,现藏于巴基斯坦拉合尔博物馆和白沙瓦博物馆和两件3世纪前后的石板上就浮雕有并立的七佛及弥勒菩萨造像,在中国,从新疆、敦煌、河西、陇东南到华北及中原诸石窟中,都以现有大量的以七佛为题材的造像和壁画。对于观七佛所能带来的种种益处,《佛说观三昧海经》之《念佛品》中有详细的描述:

佛告阿难,若有众生观像心成,次当复观过去七佛像。……过去久远,有佛世尊,名毗婆尸,……若有众生闻我名者,礼拜我者,除却五百亿劫生死之罪。汝今见我,消除诸障,得天量亿旋陀罗尼于未来也,当得作佛。……尸弃世尊,……见尸弃佛,复更增益,无量百千陀罗尼门,于其中间,恒得值遇诸佛世尊,生菩萨家。……毗舍浮世尊,……见此佛已,复更增进,诸陀罗尼三昧门,于未来也,必定不疑,生诸佛家。……拘留孙佛,……见此佛者,常生净国,不处胞胎,临命终时,诸佛世尊,心来接迎。……拘那含佛牟尼佛,……见此佛者,即得百亿诸三昧门,无数陞罗尼,……迦叶世尊,……见此佛者,得寂灭光,无言相三昧,于未来也,恒住大空三昧海中。

可见观七佛既能消除人世间各种劫难罪孽,又能生诸佛家,进入佛国世界,这正当时人们的追求和梦想。因此,七佛信仰的常盛不衰也就成为一种必然现象。

在麦积山,七佛题材出现是比较早的,如100、128等窟内左、右壁上方耳龕中均有影塑七佛造像,竣工于西魏初年的127窟门壁上方亦有彩绘的七佛经变画。但将七佛作为主尊造像则始见于北周,并很快成为主流样式,同样的做法也见于天水附近的武山水帘洞石窟。除传统的信仰因素外,北周恢复鲜卑旧俗的思潮也是七佛盛行的另一个重要原因:在佛教徒看来,一世一劫只有一佛出

世教化众生,七佛则代表七世,它与封建帝王追根寻祖的习俗相一致,因此造七佛像在某种意义上体现出古人对祖先的追溯和怀念之情。

值得注意的是,尽管北魏时期甘肃境内许多石窟都开凿有关于七佛内容的窟龕,但以本尊形式最早出现的只有泾川南石窟 1 号窟和庆阳北石窟 165 窟,而麦积山七佛窟到北周时才出现,其型制、规模、组合方式等十分丰富,可以说更为完善和壮观,达到了一个前所未有的高峰,至于两者之间的内在联系则有待于进一步的探索和研究。

从艺术风格上看,麦积山的北周造像上承北魏中期以来形成的“秀骨清像”之余韵,下启隋唐造像“丰腴圆润”之先河。总体上可以归纳为神情肃穆端庄、高贵恬静,体态敦厚圆润、健壮挺拔,服饰轻柔透体、简洁流畅。可谓真正继承和体现出中国传统造形艺术所追求的“以形写神、神形兼备”的艺术真谛。

尽管处于过渡阶段,但北周造像这一鲜明的艺术特征在发展脉络上仍然表现得十分清晰。具地讲,成熟期北周的佛低平肉髻,面形饱满圆润,弯眉细长目,两眼下垂、似闭微睁。鼻尖柔和,鼻翼略内凹,口小唇薄,嘴角上翘内敛,下颌丰满。短颈圆肩,挺胸鼓腹。神情雍容安详,体态挺拔庄重。穿圆领通肩袈裟或内穿僧祇支,外着垂领或半披肩袈裟,下摆较短或呈多重卷云状褶皱垂于座前,服饰轻柔贴体,阴刻刚劲流畅的衣纹线。菩萨多束高髻,冠饰繁缛华丽,面容与佛类似,圆润之中更多地流露出一种典雅、秀丽的气质。发辮至耳后披于双肩,挺胸鼓腹,腰姿微扭,体态修长婀娜。戴耳垂、项圈及手环,上身袒露或穿僧祇支,下身贴身长裙,披帛搭肩于腹或双膝做 1—2 重呈弧形再搭小臂下垂,有的披帛之上缀有链珠形饰物,衣裙及披帛上阴刻细密的衣纹线。弟子天庭饱满,双颊丰腴,弯眉细目,平视前方,悬鼻小口。细颈端肩,挺胸平腹双手合什而立,神情虔恭平和,内穿僧祇支,肩部系一衣带,外披



袈裟,服饰上阴刻曲如钢丝的衣纹线。力士束发髻,扎发带,面形长圆,凝眉高鼻,怒目圆睁,阔口宽下颌,牙齿外露,短颈端肩,挺胸收腹,赤足而立。多带顶圈,上身袒露,下系长裙,披帛搭肩绕臂于膝前做十字交叉。全身造像端庄厚重,雄武之中充满着刚毅。

上述各类造像的特征与北周初期造像相比存在着诸多差异:例如初期的佛肉髻略高,面形长圆,眉弓略短,双目微闭,略下视,鼻直且削,双唇紧闭略上翘。颈稍长,略削肩,平胸鼓腹,神情端庄。内着僧祇支,外穿垂领式或低通肩袈裟下摆呈三片式或做八字形垂于座前,衣纹为稀疏有力的粗阴刻线(图1);菩萨高发髻,束发带,冠饰简单,面容圆润秀丽,发辫披于双肩,削肩挺胸鼓腹,身材修长。带顶圈或圆形肩饰,上身袒露或穿裙裾带有明显的飘动感;弟子面容清秀,体态端庄,双手做持钵状或笼于袖中,内着僧祇支,外穿宽博袈裟,服饰阴刻稀疏的衣纹线(图2)。

通过图中北周前后阶段造像形象上的差异,我们大致可以追溯出其发展和形成的脉络,它与当时的社会历史背景,特别是萧梁造形艺术风格发生了变化有重要的关系。

麦积山北周初期的造像更多地是吸收和汲取了麦积山西魏造像的特点,人物形象上依然带有较多“褒衣博带、秀骨清像”的韵味,略显清秀、飘逸。但面部神态、形体及服饰、衣纹等已经开始有所变化:面形日渐丰满,体态变得壮硕,服饰由繁缛厚重改为轻薄贴体,衣纹更为细密并开始出现双阴刻线。而成熟期的北周造像形体敦厚挺拔,衣裙轻柔贴体,衣纹刻划简洁。这种造像形式最早源于中印度秣菟罗艺术风格,盛于4—5世纪的印度笈多王朝时期。自4世纪起开始传入我国,在此后的100多年里,逐渐自新疆、河西走廊传入甘肃以东诸石窟。北魏孝文帝改革后,以“褒衣博带、秀骨清像”为代表的中原造像样式迅速普及,笈多式造像开始逐步消失。但是到6世纪中叶,这一造像形式再度兴起,不仅北周境内如此,近年来在山东及四川等地区出土的诸多石造像表明,

当时的萧梁和北齐境内也盛行这种笈多式风格的造像,特别是山东青州龙兴寺出土的大批窖藏北齐石雕造像,其工艺精湛、技法纯熟,达到了很高的艺术水平,它表明此类造像在当时已经十分风靡。

北周与西魏王朝在交替过程中体现出良好的继承性,这是宇文泰家族始终控制着西魏政权的必然结果。西魏立国之初,国弱民贫,人才匮乏,其政治、经济、文化基础远不及东魏。对此宇文泰一方面提倡儒学,恢复周制,重用苏绰、周惠达、卢辩等汉族官吏,积极争取关西世族的支持。另一方面,为取得以六镇军人为核心的鲜卑军事集团的信任,他采取诸如设立府兵制、恢复鲜卑旧姓等措施,即政治上中原化、军事上鲜卑化。<sup>[16]</sup>这一策略取得了很好的效果,西魏在萧梁、东魏三足鼎立的态势中迅速转弱为强。但是它在文化、礼仪方面却远不如地处江南的萧梁地区发达,因此同东魏一样,模拟南朝及中原文化的风尚也是一种必然趋势,在当时的情况下,尽管处于分裂割据状态,但西魏和萧梁的经济文化交流依然比较密切,官员、僧侣以及民间贸易等往来不断,特别是与四川地区的往来更为密切,这些因素在客观上也有利于促进彼此间的文化交流。

而这一时期的萧梁较为安定,梁武帝萧衍崇佛甚深,造像弥多。有关他奉请天竺佛像的事例在《梁书·海南诸国传》、《广弘明集》、《续高僧传》等书中均有记叙。<sup>[17]</sup>当时扶南、天竺僧人浮海东来,在南朝境内营建寺院也达到了全盛阶段。<sup>[18]</sup>此外,当时南朝绘画艺术上始于顾恺之,成于陆探微的“秀骨清像”,到张僧繇时变为“丰满为体”,即通常所谓的“张家样”,这一派的艺术风格在造像形体上趋于丰满,面容圆润,身躯魁武。正是由于对外交流的加强和审美观念的变化,一种面相丰满圆润、肩胛宽厚而腰身细瘦、衣纹疏朗的天竺薄衣形象的佛像开始出现。<sup>[19]</sup>并且在成都地区多有出土,如题铭为“太清五年(551)九月卅日佛弟子杜僧逸为

亡儿李佛施敬造育王像”的单体石佛像即属于这种样式。

553年,西魏大将尉迟迥攻占巴蜀,长安与四川地区的往来更为便利,使萧梁地区所风行的笈多式佛像得以更为迅捷地影响到长安及其周边地区。麦积山作为距长安不远的北周境内一处有影响的石窟寺,很快接受这一样式是很正常的现象,现存于麦积山西崖55窟的北周石雕立佛像与成都万佛寺出土的带有北周纪年的石雕佛像具有很多的相似性和继承性。而尉迟迥于周明帝三年(559)在武山拉稍寺所营建的摩崖大佛,其服饰亦属于比较典型的笈多样式,这其中不排除其工匠有来自巴蜀地区的可能性;554年,西魏大将于谨、杨忠又率兵攻破江陵,杀死梁元帝,将大量财物及官吏、百姓数万人掠归长安。其中大批南梁官员先后入仕西魏及北周政权,如文学家庾信、王褒,<sup>[20]</sup>画家田僧亮、郑法武等。<sup>[21]</sup>这种大规模的军事行动在客观上也促进了当时南北方的经济和文化交流,势必对北周造像艺术风格的形成产生重要的影响。

北周建立后,同北齐一样,在统治阶级上层,反对北魏以来的汉化政策,主张恢复鲜卑旧俗的力量非常强大。由于宇文泰以来的执政者一直推行比较开明的民族政策,因此北周的胡化风气不如北齐炽烈。但是在统治阶层的生活习俗上仍表现得十分突出,史载周宣帝继位后,“大成元年(579)正月初一,周主受朝于路门,始与群臣服汉魏衣冠”,胡三省在注中提出“以此知后周君臣,前此著胡服也。”<sup>[22]</sup>陈寅恪先生在其论著《隋唐制度渊源略论稿》之《礼仪篇》中也明确指出北周君臣“平时常服或杂胡制,而元旦朝贺,既服摹拟礼经古制之衣冠。”故可以知道,至少在周宣帝以前,北周的朝服是以胡服为主的。对于这种人物形象上变化,宿白先生有一段精僻的论述,他指出:5—6世纪中叶,中原北方地区的造形艺术有两次变化,在人物形象上表现的尤为明显,它和中原北方统治集团锐意汉化,摹拟南朝制度风尚有直接的关系,一次发生在刘宋时期(420—479年),其人物形象特征主要表现为秀骨清像,

第二次发生在萧梁时期(502—549年),人物形象都清晰地具有丰腴健壮的特点,同时表现服饰也一反此前之繁缛而盛行简洁,在当时以洛阳为中心的北方地区影响深远,在麦积山、莫高窟、须弥山等皆沿袭此丰腴形象。<sup>[23]</sup>这种日常生活中着装习俗的变化也自然会渗透到当时的造像艺术创作中去。

## (二)壁画

由于麦积山潮湿多雨,不利于壁画的保存,因此各个时期保存下来的壁画较少且残损剥落严重,相当一部分内容已模糊不清。北周壁画也不例外,除004、026、027有较多保留外,其余北周窟龕内壁画多已非常零星残破或模糊不清,但是其构图规律仍基本清楚。从内容上看,方形窟中,四壁及顶部多绘整齐划一的千佛(104、108、109、062、065、036窟),部分顶部绘《法华经变》、《涅槃经变》等内容(026、027、035窟),佛、菩萨造像四周绘背项光及头光;龕窟中规模较小的在佛、菩萨等造像四周绘背项及头光,佛两侧壁面绘比丘(070、071窟)、莲池、飞天等内容(082、054窟)。较大的龕窟顶部绘呈环形排列的千佛,造像四周绘内容复杂的背项光(074、078窟),平面马蹄形穹窿顶窟中满壁绘千佛(010、011窟);崖阁中的壁画多已烟熏或后人重新绘制,仅004窟前廊顶部平棋及龕外上方阑额以及009窟第1—3龕龕楣上方尚保留有少量的北周原作。

虽然数量不多,但北周壁画却极具特色,在题材运用、构图设色、创作风格等方面都达到了很高的艺术水平。如绘制于004窟龕外上方的五幅薄肉塑飞天,人物的头部、躯体、手足等部分均为浮塑,而发髻、衣裙、飘带、流云、花卉、乐器、香熏等全部用绘画表现,整幅画面绘塑结合,人物错落有序,各种饰物点缀其中,飘逸灵动之气扑面而来,真正使人领会到一种美的意境和心灵的启迪;而绘制于顶部平棋内的壁画,虽仅残存数块,却真实地记录和反映出当时北周社会生活的几个场面:《出行图》中一贵妇端坐于双轮车

中,前面四马并驾拉车,马左、右各一驭手,体态强健,戴幘头,穿圆领袍,腰束带,合裆裤,足蹬靴,马车四周,数名武士骑马护卫;《赴会图》中前面四身飞天导引,后面诸菩萨、比丘等身体前倾,缓缓而行,众信徒虔诚佛法之心跃然而出;另外两幅反映城廓及宅居生活场面的壁画,因残损较多内容不详,但却真实记录了当时宅院及城廓的建筑形式,有很高的研究价值;又如绘制于026窟顶部的《涅槃经变》和027窟顶部的《法华经变》,整幅壁画充分利用空间,有意突出涅槃、说法、释迦多宝并坐等中心画面,并巧妙在佛周围利用林木、城廓等景物将众多的信徒、弟子、菩萨等人物安排的错落有序,既丰富了场面内容,又烘托了气氛,有效地起到弘扬中心思想的作用,充分体现出作者的想象力和艺术才华。

除上述几外较完整的壁画外,其它北周窟龕内的壁画在题材和内容等方面仍体现出浓郁的时代特色,现分类略加陈述。

1、千佛。麦积山千佛题材的壁画始见于北周时期,其实际上是北魏以来盛行的窟内满贴影塑千佛的另一种表现形式。北周千佛均绘头光,穿圆领通肩袈裟,禅定印,结跏趺坐于圆形莲台上,个别窟内千佛中夹有穿垂领袈裟的坐佛(010、071窟)。技法上均采用朱线或墨线勾绘大稿,再填涂色彩的方式,头部、五官及衣纹用墨线绘出。早期的千佛面形长圆,身躯较为清瘦(109、104、189窟),更接近北魏末年佛造像头光中的坐佛形象(163窟)。而后期的千佛面形圆润,身躯较为敦厚雄健(063、074、078窟)。

2、飞天。与西魏相比,北周飞天有两个明显的变化,一个是飞天绘制的位置从窟内顶部开始向佛龕的两侧及顶部转移,更多地起到一种装饰的效果,如054、082、141、009、135等窟内的飞天均为这种形式,特别是141窟内正壁龕内两侧下方的飞天,束莲瓣形高髻,前侧饰宝珠,仰首挺胸,双手合什,身躯扭呈“V”形,飘带搭肩绕臂自身后向上飘扬,与周围的火焰纹、莲叶、莲蕾等巧妙地融为一体,充分反映出画工高超的构图技巧;另一个是飞天明显变

大,出现长裙裹足的飞天(082、135窟),它们2身或4身成组地呈对称分布于佛龕两侧或上方。

3、比丘及供养人。北周绘的比丘主要出现在当时重修的原造像保存较好的窟龕内,可能是受窟内空间过于隙小,无法增塑造像而采取的一种补充方式,如070、071窟主尊两侧的彩绘比丘以及022窟主尊两侧的彩绘十大弟子等等都属一这种情况,另外在个别的方形七佛窟内,由于受空间的限制,在正壁主尊两侧也有彩绘比丘(141窟),所绘比丘面形圆润之中略显稚嫩,五官墨线勾绘,神态庄重虔诚。身穿圆领通肩袈裟,手持香熏,赤足立于圆形莲台之上(070窟)。或内着僧祇支,外穿垂领袈裟,双手合什或笼于袖中,簇拥而立,相互交谈(022窟)。

北周彩绘供养人保存极少,现仅090窟正壁主尊两侧残留数身,均为男性,头部多已模糊不清,仅右侧中部一身供养人头部有少许残留,大致可辨束发,带介幘,五官系墨线勾绘。上穿交领小袖紧袍,腰际束带下穿合裆裤,足蹬尖头靴,双手笼于袖中,持一莲蕾,虔恭向佛而立;这组供养人的装束与004窟顶部平拱《出行图》中驭手服饰具有一定的类似性:宋人沈括在《梦溪笔谈》中说:“中国衣冠,自北齐以来,乃用胡服。窄袖绯绿,短衣长靴,有蹠蹠带,胡服也。窄袖利于驰射,短衣长靴,皆便于涉草,所垂蹠蹠,盖欲佩带弓箭、算囊、刀砺之类。”介幘为幘的一种,主要供当时的文官或下级官吏合用;幘头俗称头巾,在冠出现后,逐渐为士大夫以外庶人所用的头饰,其使用方法为用整幅布向后裹头发,故称幘头,北周时,在巾的四角各加一条带子,成为后来隋唐时期流行的幘头;<sup>[24]</sup>北周时的胡服,不仅指裤褶服,亦指这一时期流行的圆领窄袖袍。合裆裤系北方游牧民族创造,汉代匈奴既有,北周时仍很流行,类似今天的裤子,便于骑马。<sup>[25]</sup>靴也是由北方游牧民族传入的,是他们涉草游骑的需要,类似今天的高统靴,《释名》中称:“靴,本胡服也,赵武灵王始服之。”<sup>[26]</sup>在北魏孝文帝改革后,有所

收敛,北朝后期再度流行。蹀躞带即加缀饰物的腰带,北朝时很受重视和喜爱,《北史》之《侯莫陈顺传》和《李贤传》中均有周太祖宇文泰赐带的记载。

上述材料表明,090窟所绘供养人及004窟平拱内所绘驭手的装束均为当时北周社会人们常见的服饰样式。

4、背项光。它是北周彩绘中保存数量最多的一类,包括佛背项光及菩萨头光两部分,鉴于后者在形式上与前者基本雷同,故本文仅以佛背项光为主加以阐述。

北周佛头光呈同心圆形,中心为莲蕊及莲花瓣,然后内至外依次绘5—7层圈宽纹带,多施以朱红、石绿、石青、灰白、褚红等色彩,其外侧绘折忍冬纹带,最外圈绘火焰纹,多以石青、石绿、朱红等色为主(图3)。在较大的佛像头光中,忍冬纹带多由一圈呈环形排列的坐佛所替代。而忍冬纹带则多见于其胁侍菩萨的头光纹饰中(070、074窟)。背光的构成基本类似,仅最内圈无莲花,但两侧近底部多绘有莲池等内容。

从特点上看,与西魏头光中莲花较抽象化相比,北周头光中莲花更为形象化(113窟);忍冬纹主要有两种,均为折枝双叶忍冬,但忍冬花一种呈对称排列,一种呈平行排列,而此前的忍冬基本为折枝单叶忍冬,纹带的宽度也明显小于北周忍冬纹带(图4)。将千佛做为装饰纹带此前很少见,在北周却非常流行,另外这一时期也出现一些新的装饰特点,如头光纹带中使用联珠纹及变体联珠纹等(070、054窟)它表明北周与波斯萨珊王朝有密切来往,并受到其文化的影响。<sup>[27]</sup>

5、仿木帐架纹饰。如前所述,北周窟内盛行仿木结构,因而也保留了一定数量彩绘纹饰,由于残损、烟熏等原因,许多纹饰已无法辨识,但其变化规律依然比较清晰,北周窟内最初的帐架彩绘而成,受西魏的影响,它将方形窟内顶部原中心及四角各一圆莲的图案再绘以梁柱连结起来,并在四壁夹角绘出相应的帐柱,梁柱间等

距绘束莲图案,空隙外再描绘细密的折枝纹饰(088窟)。当仿木帐架出现并流行后,梁柱交叉处的圆莲采用贴塑或浮塑,其上再彩绘的手法,但梁柱上仍采用等距绘束莲图案,空隙间描绘折枝花卉(062、065窟)。随着004窟的开凿这一装饰方法达到了高峰,即梁柱交叉处上的莲花更实物化,而且梁柱上的束莲瓣也采取浮雕的工艺制作,然后再整体施色,立体感更强,装饰效果也更为突出。

总之,麦积山石窟的北周壁画主要承袭了中国传统绘画中以线为主的创作技法,特别是萧梁以来形成的以张僧繇为代表的从变“重神骨”为“得其肉”,即变“清瘦”为“丰壮”的绘画风格。<sup>[28]</sup>这一点在:“散花楼”(004窟)前廊上方的薄肉塑伎乐飞天形象上得到了极好的印证。人物表象丰腴饱满,线条简洁流畅,为我们窥视和探索当时的画风留下了极其珍贵的实物资料。

在这种装饰风格中另有一处变化较为明显的饰物,就是梁柱交汇处的圆莲。最初为绘制(088窟),然后在浮塑的圆形物上绘制(062窟)或绘塑共存(141窟),再发展到在浮塑的圆莲上添彩,最终变为在更立体化的莲花上施色(图5)。可见圆莲是北周仿木窟龕中梁柱上非常流行的饰物,由此推测诸多色彩已剥落的北周仿木帐式结构窟内的情况也大抵如此。另外,等距绘束莲瓣、其间空隙处勾绘折枝纹的方法在北周龕楣拱梁上也是一种常见的装饰手法(039、022窟)。

## 五、结 语

综上所述,麦积山石窟在北周时期的鼎盛与西魏、北周统治者对佛教的笃信和大力支持是分不开的。其窟龕形制、造像题材及组合壁画内容及技法等,在继承和发展前代有关模式的同时,又有所创新和突破,如窟龕中出现形式多样,雄伟壮观的崖阁和大量仿木构四角攒尖顶窟;造像一改此前的繁缛华丽端庄清秀为简洁流



畅、敦厚挺拔,并出现了诸多以七佛为主尊的新样式;壁画在承袭传统题材的同时还创造性地出现了绘塑结合的“薄肉塑”伎乐飞天,加外题材上除传统的佛教经变故事外,还出现了诸如《出行图》一类的世俗生活画面。这些新成份的出现与当时的社会政治背景、生活习惯、佛教信仰、周边地区的影响等等因素都有或或少的联系。

还应看到,麦积山北周窟龕中以神态丰满圆润、服饰轻柔贴体、衣纹简洁流畅为主要特征的各类造像和壁画并非人们通常意义上的复古和简单地恢复鲜卑旧制,恰恰相反,其中更多地孕含和反映出以萧梁文化为代表的中原文化的发展变化痕迹,充分体现出当时南北之间文化上的交融性,同时在形式上也较多地反映出鲜卑民族的某些风俗,如身着胡服的供养人,平面马蹄形穹窿顶龕等,很好地展现出一种新的时代精神风貌,因此也成为研究我国北周佛教艺术不可缺少的组成部分。

### 注 释

[1] 麦积山东崖 003—004 窟栈道旁崖壁上宋绍兴二年题记:“麦积山阁胜迹,始建于姚秦,成于元魏。约七百余年……此□因□迹□□,阎桂才刻石记之。”

[2] 据馆藏宋《秦州威武军陇城县第六保瑞应寺再葬佛舍记》。

[3] 《北史》卷 13《西魏文帝皇后乙弗氏传》。

[4] 《周书》卷 35《薛善传附弟薛慎传》。

[5] 《续高僧传》卷 2《译经》舍那崛多条。

[6] 《周书》卷 7《宣帝纪》。

[7] 《北史》卷 57《周宗室传·宇文导传》。

[8] 庾信《秦州天水郡麦积山崖佛龕铭(并序)》,《庾子山集》卷 12。

[9] 《魏书》卷 114《释老志》。

[10] 据甘肃省武山县拉稍寺摩崖大佛尉迟迥等造像铭:“维大周明皇帝

三年岁次己卯二月十四日使持节柱国大将军陇右大都督秦州□凉甘□□武  
岷洮邓文康十四州诸军事秦州刺史开国公尉迥与比丘□□□校□州仙崖敬  
造释迦牟尼佛一区……”。

[11]夏名采、王瑞霞《青州龙兴寺出土佛教背屏式石造像分期初探》，  
《文物》2000年第5期。

[12]贺世哲《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题(二)》，  
《敦煌研究》1993年第1期。

[13]贺世哲《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题(一)》，  
《敦煌研究》1992年第4期。

[14]王昶《金石萃编》卷36。

[15]周到、吕品《河南浚县造像碑调查记》，《文物》1965年第3期。

[16]何兹全主编《中国通史》第五卷《三国两晋南北朝时期》(上)，上  
海：上海人民出版社，1995年12月，第363页。

[17]宿白《青州龙兴寺窖藏所出佛像的几个问题——青州城与龙兴寺  
之三》，《文物》1999年第10期。

[18]汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》下《佛教之南统·梁武帝》，北京：  
中华书局，1983年3月。

[19]丁明夷《缤纷入世眼 雕琢尽妙谛——青州佛像断想》，《文物》  
2000年第6期。

[20]《北史》卷83《文苑传》。

[21]张彦远《历代名画记》卷8。

[22]《资治通鉴》卷173陈宣帝太建十一年正月。

[23][28]宿白《北朝造形艺术中人物形象的变化》，《中国石窟寺研  
究》，北京：文物出版社，1996年8月。

[24][25]朱大渭等《魏晋南北朝社会生活史》，北京：中国社会科学出版  
社，1998年8月，第90—183页。

[26]《太平御览》卷698《靴》引。

[27]《宁夏北周李贤夫妇墓发掘简报》，《文物》1985年第11期。



①初期(032窟)



②成熟期(062窟)

图1 北周坐佛



①初期(022窟)



②成熟期(062窟)

图2 北周菩萨

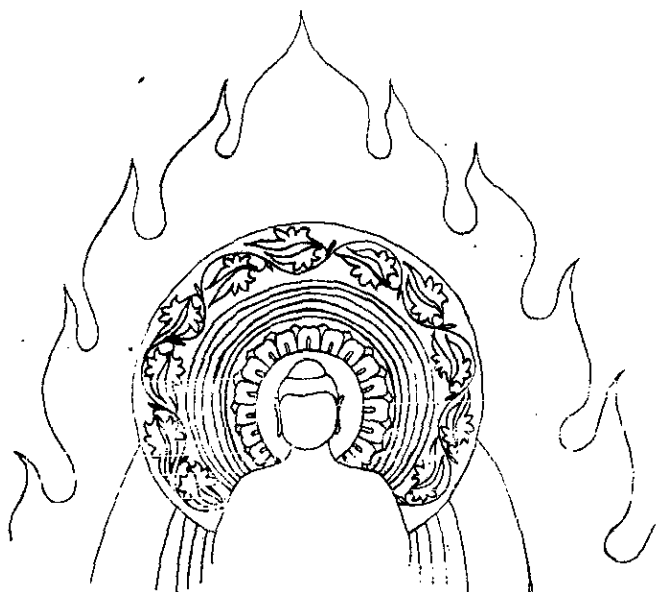


图3 北周佛头光示意图



①070 窟菩萨头光中的忍冬纹

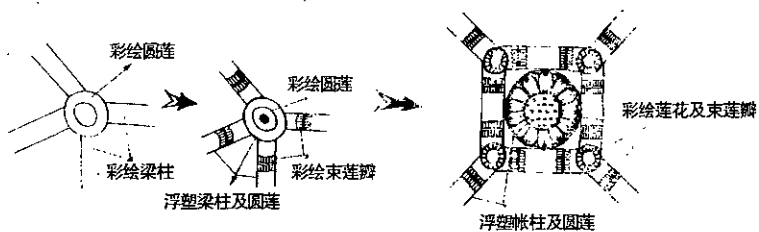
④060 窟佛项光中的忍冬纹

②071 窟菩萨头光中的忍冬纹

⑤141 窟佛项光中的忍冬纹

③074、090 窟菩萨头光中的忍冬纹

图4 北周佛及菩萨头光忍冬纹带示意图



①088 窟前壁右上角示意图    ②062 窟正壁右上角示意图

③141 窟顶部藻井示意图



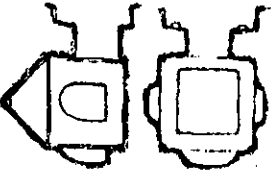

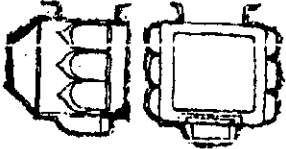
图5 北周彩绘圆莲及莲瓣装饰演变过程

图表一:

麦积山石窟北周窟龕表

| 窟号<br>位置 | 崖<br>阁            | 平面方型四角攒尖顶窟                                      |                     | 龕                       |                                    | 其它<br>类型          | 北周<br>重绘                 | 北周<br>重修   | 总<br>计 |
|----------|-------------------|---|---------------------|-------------------------|------------------------------------|-------------------|--------------------------|------------|--------|
|          |                   | 带仿木结构   | 无仿木结构               | 平面马蹄型穹窿顶                | 斜敞口顶                               |                   |                          |            |        |
| 东<br>上   | 004               |   |                     |                         |                                    |                   |                          |            |        |
| 东<br>下   | 009<br>028<br>030 | 007、011、012、014、<br>026、027、032、035、<br>036、039 |                     | 010、034、040、<br>042、045 | 018、041、046                        | 033<br>015<br>031 | 023                      |            |        |
| 西<br>上   |                   | 109、141   | 104、113             |                         | 082                                |                   |                          | 108<br>135 |        |
| 西<br>下   |                   | 052、062、065                                     | 022、063、<br>064、084 |                         | 053、054、055<br>060、067、<br>094、189 |                   | 070<br>071<br>074<br>090 | 078<br>088 |        |
| 合<br>计   | 4                 | 15  | 6                   | 5                       | 11                                 | 3                 | 5                        | 4          | 53     |

麦积山石窟北周方形窟龕形制示意图

| 时间   | 四角攒尖顶方形窟  |       | 覆斗顶方形窟  |   |
|------|---|-------|---|---|
|      | 无仿木结构   | 带仿木结构 | 无仿木结构   | 带仿木结构   |
| 557年 |  |       |   |   |
| 565年 |   |       |   |   |
| 573年 |   |       |  |   |
| 581年 |   |       |  |  |

113窟

084窟

062窟

012窟

141窟

# 麦积山石窟的保护与研究

张锦秀

(麦积山石窟艺术研究所)

石窟寺同所有文物古迹一样,一开始就存在保护问题,因为自它的第一个洞窟建成之日起,就有它的对立面——破坏作用存在。因此如何进行有效保护,是它第一位的任务。相对而言,其研究工作则处于从属地位,起步时间有早有晚。麦积山石窟自十六国后秦开窟造像以来,保护管理和维护工作代代绵延不断。只不过这种由僧团进行的保护管理往往并不严格,维护方面也带有很大的随意性,因此洞窟文物在大部得以保存的同时,也有不少遭到损毁。新中国成立以后,整个文物工作的面貌为之一新,保护工作也由自发走向自觉。人民政府颁布了一系列文物政策、法规,石窟寺的保护工作开始走向科学化、规范化的轨道。至于对麦积山石窟的研究,则始于20世纪40年代初的冯国瑞先生;以科学态度对其进行考察研究,则是在新中国成立以后。半个世纪以来,在党和人民政府的关怀下,麦积山石窟的保护和研究工作成绩斐然,硕果累累。目前正紧锣密鼓,加快保护和研究工作步伐,改造周围环境,创造良好条件,朝着加入世界文化与自然遗产名录的目标迈进。

—

石窟寺遭受破坏的因素,无非是天灾人祸,亦即自然的破坏和



人为的破坏两方面。自然的破坏,在麦积山则表现为地震坍塌、风化剥蚀、鸟雀做窝、虫鼠伤害、风吹日晒、潮湿雨淋、酥碱霉变等;人为的破坏主要是灭法毁像、盗挖盗剥、刻划涂抹、烟熏火燎等,技艺拙劣的重妆重修,也会造成一定程度的破坏。在这些破坏因素中,地震坍塌和灭法毁像是人力不可抗拒的突发性破坏,其后果往往最为惨重。盗挖盗剥也是突发性的,但数量往往并不太大。其余的破坏则是每日每时地在不知不觉中进行着,年深日久同样会显示出极大的破坏性。

麦积山石窟来自以上两方面的破坏是触目惊心的。北魏太武灭法(446年)中,朝廷明令焚毁经像,麦积山早期造像多罹其难,这从重修层以下的火烧痕迹中可以窥知一二。唐开元二十二年(734),秦州发生大地震,殷殷有声,经时不止,地拆而复合,造成了惨重损失。在这次地震中,麦积山中部崖壁大面积崩塌,中部窟群荡然无存,自此窟群遂分为东西两部分。此外在宋金争战中,栈道毁于兵燹;明代木栈被野火所烧。这对洞窟文物变造成了一定损害。在地震中崩塌的洞窟数量不得而知,但从西崖下部堆积层中发掘出土的石刻柱头及窟龕残迹可知,其数量定然是不小的。在现存209个洞窟中,前部坍塌残损者有93个之多,几占洞窟总数之半。由于此地终年阴湿多雨,壁画泥层受潮后逐渐酥碱霉变,提携泥层的木椽腐朽松动,造成大面积剥落,现存壁画仅1000多平方米,不及原作的十之一二;而且由于风吹、日晒、烟熏,色褪色变现象严重,有的全被熏黑,有的成为空白。

造成石窟文物遭受损害的原因,除了人力无法抗拒的重大破坏外,平时的管理不善也是重要原因之一。石窟是佛徒们进行佛事活动的场所,保护管理石窟寺应是僧团的天职,日常的看护管理不使损坏亦是僧人的份内之事。石窟寺的管理,是其保护工作的一个重要方面。因此可以肯定,寺院在历代都会有成文的或不成文的规章制度,但至今未发现任何记载存留,具体情况不得而知。

大体说来当时的管理是松散的,或者时松时紧,主要靠信佛教徒和普通群众的自觉意识。石窟寺又是众人活动的场所,人们朝山敬香礼佛无可厚非。但是人群之中良莠不齐,道德修养和基本素质参差不齐,难免有个别人随便动动手脚,挖剥涂抹,乱刻乱划,进行有意无意的破坏,以致造成许多塑像和壁画的伤残现象。面对此种情况,僧徒们束手无策,无可奈何。昔日“有龕皆是佛,无壁不飞天”的辉煌景象早已不复存在,其损失可谓大矣。值得一提的是,在北周武帝灭法(574年)中,虽对佛教进行了严厉打击,但在麦积山由于地方官吏的着力庇护,保存了大批北周造像,实为幸事。

麦积山石窟是由驻寺僧人主持,官民并修、僧俗共建的地方性石窟。它不像云冈、龙门主要是由朝廷出资兴建的皇家石窟,规模宏伟,具有皇家气魄。麦积山则是一座民间石窟,洞窟大多小巧玲珑,造像和壁画较为贴近现实,具有人情味和生活气息。维修和修复工作,差不多各个朝代都曾进行过。北魏文成帝复法(452年)后,麦积山在大规模进行开窟造像的同时,修复了在魏武灭法中被毁坏的塑像。史载“天下承风,朝不虑夕,毁坏图寺,仍还修复,佛像经纶,又得再现。”麦积山的情况,与此大体吻合。麦积山现存北魏洞窟及造像各占总数之半左右,壁画340多平方米,而且绘塑技艺精湛,创造了麦积山石窟艺术史上最辉煌的篇章。西魏“大统年间,再修崖阁”,产生了一批精美的泥塑作品。北周时期再掀开窟造像热潮,重妆重绘了部分塑像和壁画,同时还创造了绘塑结合的“薄肉塑”飞天壁画。隋代由于隋文帝父子都崇信佛教,不仅开窟造像,而且敕建舍利塔,也有重修重妆的情形。唐代中后期,由于开元大地震的破坏和唐武宗“会昌法难”的打击等原因,佛教在此渐趋衰微。大诗人杜甫在安史之乱后游历麦积山时,看到的已是“野寺残僧少”的荒凉冷落景象。后来虽然也有“迴觉大师寻旧基,迹构精蓝”之举,但遗迹无存,看来建树不大。地震中

崩塌的是否有初唐洞窟,亦未可知。

麦积山石窟塑像的大量重修重妆和壁画的大量重绘,是在宋元明清时期。宋代是麦积山石窟史上大规模重修时期。雍熙四年(984),工匠桑秀春维修散花楼;景祐二年(1035),应乾寺主沙门惠珍及太原王秀等募捐钱物,妆修东西两崖塑像400余身。宋代重塑造像数十身,大多是写实洗练的优秀作品;而重修重妆的大多显得有些臃肿,原貌尽失。幸好西崖西上部由于栈道长期不通,塑像未被重修,使我们今天才能看到大批原作的风貌。明代麦积山的佛教曾一度复兴,附近群众妆修东崖等处塑像200余身,重绘壁画400多平方米,风格繁缛富丽。清代曾重修山顶舍利砖塔,妆修塑像30余身,重绘壁画40平方米,大多技艺不高,气质大不如前代。

民国时期,天水学者冯国瑞先生于1941年考察石窟,并编撰《麦积山石窟志》,石印发行300本。一时文论评价极高,麦积山石窟始继莫高窟而显扬于世。历史上的士大夫阶级及文人墨客游历麦积山,徒讶惊险,吟啸赞叹。而冯先生此志则可以视为麦积山石窟研究的发轫之作,实起了开拓和奠基作用。1946年,他还负责架通了东崖上部的木栈道。1947年,冯国瑞邀请当地木工文得权系绳缘木,攀登悬崖峭壁去西崖东上部万佛洞(第133号窟)探险,始知洞内有造像碑18块,还有许多大小不等的泥塑和石雕造像。为记述此事,冯国瑞撰书《天水麦积山西窟万佛洞铭并序》,并为文得权书写宋人李师中摩崖刻题诗中堂一幅。后于1953年文得权木工小组在架通了东西崖栈道后,冯先生又为其集书对联一幅,联曰“洞窟猿升山上下,莲花鱼戏叶西东”,赞扬文得权攀登悬崖去万佛洞探险和架设木栈道时敏捷自如的动作和勇敢无畏的精神。1945年北京大学阎文儒考察石窟,考察报告于1984年发表。1947年敦煌文物研究所李裕前往调查,调查报告万余言,未刊。

## 二

对麦积山石窟真正有组织、有计划地进行科学维护保护和考察研究,是在新中国成立以后。解放初期,麦积山石窟在经历了千百年的风雨沧桑之后,已是满目疮痍,百废待兴。党和人民政府对它极为重视。1952—1953年,为配合石窟勘察,天水专员公署组织人力,由16人组成的文得权木工小组,架通了800余米栈道。1952年西北军政委员会文化部组织了麦积山勘察组,由敦煌文物研究所所长常书鸿率领,参加人员有段文杰、史苇湘、范文藻、孙儒侗、窦占彪等人,对石窟进行了较详细的勘察。

1953年,中央人民政府文化部组织了麦积山勘察团,对石窟进行了全面勘察。勘察团由考古、美术、艺术理论、测绘、摄影等方面的专家和专业技术人员组成。团长:吴作人,团员:王朝闻、常任侠、冯国瑞、罗工柳、邓白、孙宗慰、萧淑芳、戴泽、陆鸿年、吴为、张鸿宾、程新民、张建关、李瑞年等,共计15人,可谓阵容强大,实力雄厚。当时他们正年富力强,工作满负荷高效率,仅一月多时间,就完成了基本勘察任务。

同年9月,成立了文物保管所,负责进行石窟的保护管理工作。1986年改称石窟艺术研究所,其性质发生了重大变化,研究工作提到了重要日程,以此揭开了麦积山石窟发展史上新的一页。

1954年,文化部麦积山勘察团发生了《麦积山勘察团工作报告》(吴作人执笔)、《麦积山石窟内容总录》、《麦积山勘察团工作日记》,文化部社会事业局编辑出版了中型图册《麦积山石窟》,由首任国家文物局局长郑振铎作序。随着对石窟的两次勘察,出现了前所未有的研究热潮,陆续有大量研究文章发表。早在勘察团勘察之前就有学者发表研究文章,主要有冯国瑞《天水麦积山石窟介绍》、辜其一《麦积山石窟及窟檐记略》。勘察之后发表的主

要研究文章有:王朝闻《麦积山石窟艺术》、史岩《麦积山石窟北朝雕塑的两大风格体系及流布情况》、梅剑龙《巧夺天工的佛塑艺术——试谈天水麦积山石窟艺术的成就》、周石《从麦积山石窟谈古代雕塑的继承问题》、洪毅然《西魏文皇后乙弗氏之“寂陵”遗址蠡测》等,对麦积山石窟的诸多方面进行了探讨研究,对其艺术成就给以高度评价与赞扬。有的专著或文论中,如温廷宽《我国北部的几处石窟艺术》、常任侠《中印艺术姻缘》、傅抱石《中国的绘画》等,都以相当的篇幅论述麦积山石窟的艺术成就及其在美术史上的重要地位。此外,日本学者也有一定数量的研究文章发表。

60年代初期,对麦积山石窟的考查与研究又有了深入发展。以北京大学阎文儒为首,中国佛教协会、甘肃省博物馆和敦煌文物研究所共同参与,对所有洞窟进行了全面深入考察。张学荣自1962年由敦煌文物研究所调任麦积山文管所所长后,文物保护管理及各项工作的面貌为之一新。首先整修加固了部分栈道,主要是凿深挑梁桩眼,保证了行人安全;其次带领县瑄、何静珍等人,完成了洞窟初步分期断代工作;再次曾先后邀请工程、地质、建筑、文物等方面的专家和技术人员,对麦积山的地质地貌进行勘察,陆续提出过一些地质评价和加固设想,为以后进行大规模维修加固做了许多准备工作。60年代中期“文化大革命”开始,石窟的保护与研究等工作基本陷于停顿。

70年代初,为回答国内外出现的谣言,王冶秋局长指示张学荣写了《麦积山石窟的新通洞窟》(《文物》1972年第12期)。70年代后期,随着“文化大革命”的结束和拨乱反正的进行,麦积山石窟的保护与研究同其他工作一样,开始步入健康发展的轨道。

1977年开始的麦积山加固工程,是国家文物局批准并投资进行的一项规模宏大的石窟抢险维修工程,是石窟维修史上的壮举,是我国文物保护事业的一项杰出成就。工程采用“喷锚粘托”加固方案,这在国内外尚属首创,因此自始至终带有试验性质。由于

领导的重视和支持,工程技术人员高度认真负责和勇于开拓进取,历时八年之久,至1984年终于圆满完成了工程任务,谱写了石窟维修史上的新篇章。1985年,该工程荣获国家科技进步三等奖。如此规模浩大的石窟维修工程,在历史上是不堪设想的,只有在社会主义的新中国才能得以实现。

70年代后期,为了推动研究工作,成立了由所内外数十名专业人员组成的“麦积山艺术研究会”(1992年改称“甘肃省麦积山艺术研究会”)。为了适应学习和研究的需求,1980年3月编集了《麦积山石窟资料汇编》(初集),收录公开发表的专论、报导、书摘、简介、诗歌、碑文、史料等,共计48篇。

进入80年代以后,麦积山的保护及研究工作出现了新局面。保护管理方面,随着加固工程的竣工和对内对外的开放,逐步建立健全了各项规章制度。在一些要害部位安装了报警器,在石窟的三个门口及文物库房都设有值班房,有专人日夜值班看管,重点是防盗防火,并配备警犬守护,后又增设了电视监控系统,基本保证了文物安全。文物修复方面,对濒危的百余身塑像和百余平方米壁画,按其危险程度分期分批修复加固。石窟研究方面的主要成果有:阎文儒主编、甘肃人民出版社出版的《麦积山石窟》,内有阎文儒、董玉祥、张学荣等人的文论及石刻跋识、注释,主要窟龕内容总录、大事记等。本所主编、中国文物出版社和日本平凡社共同编辑出版大型图册《中国石窟·麦积山石窟》日文版,首次向国外系统地介绍了麦积山石窟艺术,后出的中文版书名是《中国石窟·天水麦积山》,内容有王朝闻、金维诺、傅嘉年等人专论5篇,历代泥塑、石雕、壁画代表作品的图版298幅,还有图版说明及内容总录。由人民美术出版社按美术门类编辑出版的60卷宏篇巨帙《中国美术全集》中,关于麦积山的有两卷,即《麦积山等石窟壁画》(1987)和《麦积山石窟雕塑》(1988),内容由文论、图版和图版说明三部分组成。前者有主编董玉祥概述一篇,后者有主编孙

纪元和副主编李西民专论各一篇。这些文论体现了麦积山石窟艺术研究的新水平。

研究工作还包括临摹与展览两方面。麦积山石窟艺术的临摹内容包括雕塑和壁画两大类,都是按其现状进行的客观临摹。此种临摹要求忠实于原作,严格按照复制文物的规程进行,不允许有任何增减成分,要尽可能使临品达到“乱真”的程度。临摹过程包含着研究、创造和工艺制作等方面,临摹人员不仅要具备深厚的艺术功力,而且要有刻苦耐劳的精神和认真负责的态度。临摹工作始于1953年的文化部勘察团勘察时期,至今共临摹雕塑100余件,壁画80平方米,由所内外美工人员共同完成。自80年代以来,有的临摹品曾多次参加国内外展出,受到各界普遍好评。

展览既是对研究及临摹成果的检阅,又是宣传介绍和文化交流。自1986年5月1日起,麦积山石窟艺术精品在本所陈列室展出。展品多为雕塑、壁画的临摹品或复制品,也有一定数量的雕塑、壁画原作,还有部分库藏著名书画、经卷及拓本等。1990年5月,选送泥塑、石雕及壁画原作共20余件,赴兰州参加为期一周的“甘肃文物精品展”,引起了各界极大关注。1990年5月,选送泥塑、石雕及壁画原作20余件,赴兰州参加为期一周的“甘肃省文物精品展”,引起各界关注。1990—1993年,选送雕塑临摹复制品10件,壁画临摹品7幅,赴西安参加陕西省博物馆举办的“汉唐丝绸之路文物展”,受到广大观众的高度赞扬。1992年1—4月,“中国麦积山石窟展”赴日本东京、大阪、京都、横滨等四城市先后展出,参展作品有麦积山石窟(包括库藏)泥塑39身、石雕8件、壁画残片(泥质)两块、经卷两本;玻璃钢复制品12件,壁画临摹品(纸质)7幅。此外尚有平凉、庆阳、天水等地及甘肃省博物馆的文物24件。“中国麦积山石窟展”首次出国在东瀛邻邦日本展出,获得圆满成功。先后有各界观众14万人次参加,引起了学术界、宗教界的极大重视,并给予高度评价与赞扬。这次展览期间,由日

本经济新闻社编辑印制了《中国麦积山石窟展》大型图册,内容分专论、图版和图版说明三部分。专论两篇,其中中日学者各一篇,图版 91 幅,均为本次参展作品彩版。

自 80 年代以来,麦积山注意了对业务人员的培训提高。通过邀请专家学者举办学术讲座、自修函授、去高等院校进修深造等各种途径进行学习培训,业务人员的基础知识、基本理论和专业技术有了较大提高,多数业务人员取得了大专学历。由此推动了保护及研究工作的开展,每年有 10 多篇研究文章发表。历经 10 余年编撰的《麦积山石窟志》已经出版,可以视为半个世纪以来麦积山石窟研究成果的概括和总结。

对于附属建筑及周围环境的保护,是石窟寺保护工作的一个重要方面。近年来对麦积山下的瑞应寺进行了全面修缮,新铺了山门前的广场,在西崖下种植了草坪,初步改造了环境,面貌焕然一新。随着国家西部大开发战略的实施和麦积山申报加入世界文化自然双遗产名录工作的推进,麦积山周围环境将会得到有效保护、合理改造和建设,从而变得更加秀美。

### 三

半个世纪以来,麦积山石窟在保护与研究方面做了大量工作,取得了令人瞩目的成就。保护方面的重大项目有 10 余项,以山体维修加固工程最著名;研究方面累计发表文章百余篇,以文化部麦积山勘察团的成果最重要。但是麦积山的保护和研究工作,和全国各大石窟相比还存在一定差距,还远远赶不上形势发展的需要。就本所保护与研究二者而言,其发展也是不平衡的。总的说来,在保护方面用力最多,投入最大,成绩最显著;而在研究方面投入较小,用力不大,成绩不突出。当然,把文物保护工作列为重点无疑是正确的,而且必须始终坚持。鉴于文物的不可再生性,就决定了



保护是第一位的基础性工作,因此中央制定了“抢救为主,保护第一”的方针。保护工作只能加强,不能削弱。但是相对而言,石窟研究工作则显得有些薄弱,处于被动落后局面。以往的研究只是勾画出了麦积山石窟艺术的大体轮廓而已,其重点集中在对洞窟内容、分期断代、艺术价值等方面的研究分析。其他如天水及麦积山的佛教发展史、麦积山石窟与周边诸石窟的关系等方面,则很少有人涉足。因此麦积山石窟的研究不仅要向纵深发展,而且要拓宽领域,全面推进。保护方面应继续加大投入,提高保护工作的科技含量,其中的文物修复工作尚需加快进度。当前,为了推动麦积山石窟的保护和研究工作全面深入发展,取得应当取得的丰硕成果,我以为以下几点至关重要,务必引起足够重视。

第一,发挥领导和专业人员两方面的积极性。领导是关键,领导重视,措施得当,至关重要。专业人员的积极性更是不可或缺,因为有关计划、任务、课题,要靠专业人员个人的辛勤劳动付诸实施。所以只有调动领导和专业人员两个方面的积极性,才能收到最好的效果。麦积山在文物保护方面,以往虽然成绩显著,但是还有数百身塑像和数百平方米壁画亟待修复,任务非常繁重。而现在仅有为数不多的几名专业技术人员从事此项工作,每年仅可修复10多身塑像和10多平方米壁画,按此速度,尚需半个世纪才能全部完成。这样的速度显然过于缓慢,因此加大投入、加快进度,就显得很有必要了。修复中继续采用传统工艺和现代科技相结合的方法,并尽可能增加科技含量,以提高修复水平。

研究方面多年来基本上是随心所欲、“人自为战”。研究人员凭着自己的热情和兴趣去选题,去研究。这些年来虽然每年也有10余篇文章发表,但大多数内容平平,没有突破性进展。以往虽然也曾有过普遍号召和公开倡导,但由于任务不落实,措施不具体,终归流于形式,收效不大。如1993年确定在当年9月份建所40周年的庆典活动期间要刊印的《麦积山石窟资料汇编》续集和《石窟艺术》

第2期,至今10年时间过去了,仍遥遥无期,无影无踪;能否在明年建所50周年完成,亦未可知。为了推动研究工作深入开展,必须改变以往那种个人游击的散漫局面,加强组织领导,把整个研究工作纳入有计划、有组织的轨道。在充分调动专业人员个人积极性的同时,还要注意发挥集体的智慧和力量,使个人与集体相结合,遇到重大研究课题,便于联合“攻坚”,突击完成。只要领导干部和专业技术人员两方面的积极性都调动起来,经过大家的共同努力,麦积山石窟的研究工作定能出现一个崭新的局面。

第二,所内外研究相结合。麦积山石窟历史悠久,内容丰富,是“我们民族一千四五百年以前所创造的、在艺术上有惊人造诣的人类文化的奇迹。”(《麦积山勘察团工作报告》)只因麦积山地处深山老林,解放以前几乎不为外界所知。当时人们只知有“三大石窟”,而不知有麦积山石窟。解放后通过文化部勘察团的勘察,专家们惊愕地发现麦积山的早期雕塑,无论数量或艺术水平,都不亚于其他“三大石窟”,因此有学者认为应提包括麦积山在内的“四大石窟”为好。1989年,由中国美术全集编辑委员会编辑出版的《中国美术全集·雕塑8·麦积山石窟雕塑》,在环套中首次作了权威性的说明,明确提出麦积山是我国“早期著名四大石窟之一”。这种提法在1992年西安举行的全国文物工作会议上得到确认。其顺序按开窟时间先后排列:敦煌、麦积山、云冈、龙门。麦积山开窟时间稍晚于敦煌,比云冈、龙门都早。麦积山雕塑、壁画皆有,泥塑、石雕俱佳,又以早期彩塑最为著名,被学者誉为“东方雕塑馆”,因之列入“四大石窟”是当之无愧的。因为麦积山在四大石窟中发现最晚,又以景艺兼优而著称于世,所以它是一个尚待开发的宝藏。只有动员社会力量参与,所内所外共同研究,麦积山石窟的真正价值才会显露于世,从而更好地为我们继承优秀传统文化、创造新的文化艺术服务。目前麦积山石窟艺术研究所仅有10余名研究人员,与敦煌研究院100多名研究人员的阵容相比,

简直是小巫见大巫。况且那里的高级研究人员云集,而麦积山的高级研究人员却寥若辰星。在此情况下要把麦积山石窟的研究工作向前推进一大步,光靠本所的力量显然是不切实际的。因此麦积山必须敞开胸怀,吸纳四方英杰共同参与研究。同时所内专业人员在这种共同参与的活动中,通过学习交流、切磋借鉴,得到较快提高,又可促进研究工作深入开展。

第三,造成浓厚的学术气氛。研究所应当像个研究所的样子。我以为名副其实的研究所应当是保护与研究并重,即在保护好文物的前提下搞好研究工作。要搞好研究工作,就应当造成浓厚的学术气氛。而浓厚的学术气氛,只有在长时期的呵护和培养中逐渐形成。石窟研究涉及历史、地理、艺术、宗教等诸多方面的内容;石窟单位一般地处僻远,条件艰苦。因此石窟研究者不仅要有广博的知识,而且要有刻苦耐劳、甘于寂寞和勇于奉献的精神。石窟研究主要是个体劳动,全靠个人的自觉。工作和生活中不可能事事如意,一帆风顺。要经受困难和挫折、误会和打击等种磨难的考验,锲而不舍,长期坚持,辛勤的劳动终归会获得丰硕的果实。当然从组织和领导的角度来讲,要尊重知识,尊重人才,关心和爱护研究人员,真心实意地团结他们,帮助他们解决生活中的困难,使其无后顾之忧,全身心投入研究工作。要讲究领导艺术,注意工作方法;提高待遇,创造良好的工作条件。鼓励公平竞争,奖励有突出成绩者,逐步改变不公正、不合理的分配现象。如此,生动活泼、蓬勃发展的新局面便可出现,浓厚的学术气氛便可形成。

抚今追昔,麦积山石窟经历了新中国成立以来半年世纪不平凡的岁月,展现在人们面前的是一个全新的面貌,文物保护及研究工作都有长足的发展。展望未来,任重道远,有许多工作等待人们去做。可以相信,有各级领导的重视和支持,有所内外专家学者和专业技术人员的共同努力,麦积山石窟的保护及研究工作定会出现崭新局面,结出丰硕成果,麦积山的明天会美好。

# 麦积山石窟保护及特殊病变的治理研究

罗 明

(天水师范学院)

古代遗留下来的壁画、彩塑艺术是我国的瑰宝,值得研究与借鉴,但这些珍贵的文物由于年代久远,遗留下了好多亟需解决各类病害、病变问题。我们都知道文物是不可再生的资源,损坏了就没有了,这会给我们的深入研究造成无法估量的损失。为此,在我们研究人类文化遗存的同时,必然要将保护人类文化遗存列在首位,在保护好的前提下,再进行深入研究、发掘。

## 一、保护石窟壁画、彩塑艺术的意义

中国的古代壁画、彩塑是具有我国民族特色的艺术,由于它的题材很广泛;从佛道故事、历史人物、神话传说、山川风物,到社会现实生活,范围和深度都很惊人,艺术风格也很独特。所以说是研究我国古代社会结构、人民生活无可代替的实物象形资料。而艺术价值较高的壁画、彩塑,大都集中在石窟寺内。

佛教在中国有其兴盛衰亡的历史,同时佛教艺术本身也融入我国文化传统,凝聚着我国民族的艺术特征和风格。时间越长,其艺术魅力就越大,生命力也越强。像经历了漫长岁月的麦积山石窟的壁画、彩塑至今仍然光辉灿烂就是明证。

保护古代壁画、彩塑的意义在于,这些壁画、彩塑艺术本身贯

注了中华民族文化传统和独特的艺术风格;即以自己的民族形式接受并改造了来自外部的影响,而表达了自己的民族文化传统,所以更具鲜明个性与研究价值。而有效地保护这些艺术品、文物,实际上就是保护我们民族历经千百年遗留下来的传统文化结晶。

积极实施文物保护,使之不受自然力破坏和人为破坏,将珍贵文物完好流传下去,则是我们这一代人义不容辞的责任。

## 二、石窟保护及特殊病变洞窟的分析、治理研究

石窟寺内的壁画、彩塑由于长年累月地受到自然力的破坏,往往会出现起甲、酥碱、剥落、烟熏、空鼓、虫害、色彩褪变、崖体裂隙等病变现象。属于这种自然力的破坏来看:水的浸蚀、光的辐射、空气污染、霉菌繁殖等诸多原因;而水、盐、碱、酸、光、空气、生物这几种因素往往是互为作用、互为因果的。另外鼠类危害、飞禽等破坏亦较为严重。

对于来自自然力的破坏,主要解决的方法就是依靠科学手段。我认为对于麦积山石窟的实质性保护工作,从总体来讲,首要的问题是杜绝水患,水患问题不解决,很难将麦积山石窟的文物保护好,这是一个关键性问题,务必引起重视。其次,再研究壁画、彩塑的材料成分,了解其病变过程,探索各类材料的变化规律。筛选后对症下药,配合采用相应的技术措施,实施于文物上,达到阻止或延缓文物继续损坏之目的。对洞窟小气候环境进行控制,即防止水源渗透、控制窟内温湿度变化、降低光照、防止紫外线辐射、消灭虫菌生长防止霉变等等。

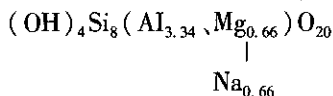
具体分析研究如下:

### 1、成分分析

麦积山石窟属于砾岩结构,其成分为:长石、石英、岩屑等。长石中又分为钾长石和酸性斜长石,以钾长石为主;钾长石中又包括

正长石和微斜长石两种。岩屑则以石英岩岩屑为主,其次是粘土岩岩屑,有少量花岗岩屑及云母片岩岩屑,砂岩则以细、中粒砂为主。碎屑含量约占70%左右,胶结物占岩石总量约30%左右,大多为泥质胶结,有不量的硅质岩以及极少的片状黑云母,以充填式胶结为主。

矿物成分所占比例为:钾长石和酸性斜长石 > 30%, 石英 20 ~ 25%, 岩屑 15%, 泥质 > 30% (含有较多方解石)。麦积山石窟中胶结泥质中矿物类还有: Montmorillonite、illite、Kaolite、Chlorite 等,它们的相对含量分别为: Montmorillonite 占 29%, illite 占 48%, Kaolite 和 Chlorite 占 23%。在这里我重点要说的是 Montmorillonite (蒙脱石), 其化学式为:



其特性为:在干燥条件下,相当稳定,但在吸水后,则发生体积膨胀。

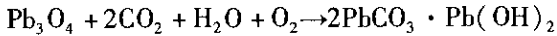
正是由于 Montmorillonite 和水有很强的亲和力,当水份进入 Montmorillonite 晶格间隙后,随即将间隙充满,引起体积急速膨胀,导致解体,这就是风化现象。而酥碱一类的病变实际上就是石窟壁画地仗层受到水分和潮湿空气的影响,土中 Montmorillonite 引起膨胀、解体的一种现象。自然,水中的碱金属、碱土金属离子的侵入会造成更为严重的后果。

故而,如果在胶结泥质中含有的 Montmorillonite 成分较高,在遇到相对湿度较高或水分较大时,则该砂砾岩将会产生十分严重的风化及酥碱病变。

## 2、壁画、彩塑颜料及其变色分析

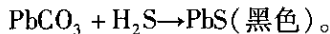
麦积山石窟中的红色颜料主要是土红、朱砂和铅丹。铅丹 ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ) 是我国古代炼丹术最伟大的成就之一,也是最早使用并

且今天仍然在应用的一种人工制作的颜料。作为一种壁画和彩塑中的颜料,最早出现在我国汉代的壁画中,中亚地区公元5至10世纪的壁画中就使用了铅丹,在公元6世纪的阿富汗壁画中也使用了沿丹,在公元7—8世纪的日本法隆寺壁画中也使用了铅丹,这是因为铅丹色彩鲜艳的缘故。但其成分却很不稳定,当湿度在>80%的高湿度下,铅丹分子( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ )与空气中的水分子及有害气体 $\text{CO}_2$ 发生作用生成了铅白。化学式表示为:



故 $\text{Pb}_3\text{O}_4$ 变色,相对来说受湿度影响较大,受光照影响相对较小。所以石窟中的壁画及彩塑中的 $\text{Pb}_3\text{O}_4$ 颜料实际上在建窟完成以后的一个时间段中,就已开始发生变色过程。原因就是当时洞窟中相对湿度较大,且又受到山体地下水及雨水的影响,开挖深的一些洞窟则由于空气不流通,在短时间内往往都很潮湿。又由于砾岩崖面在开凿时凹凸不平,故在绘制壁画时须在崖面上敷上约5cm厚的泥层,这也是洞窟小区域气候环境高湿的因素之一。在这一时间段内壁画表面较为潮湿,如果再受到可见光的影响,铅丹( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ )变色就非常之快。再到后来又随着墙壁慢慢变干燥,则变色的速度也大大减缓。铅丹、铅白颜料的变色产物都是 $\text{PbO}_2$ ;在历代所用颜料中凡变成深浅不同的灰、棕、褐、黑等颜料都分析出是 $\text{PbO}_2$ 。变色原因是山体中水的影响,使壁画局部特别潮湿,或者是颜料颗粒不均匀所致。

有害气体的存在也能导致壁画及彩塑中的颜料变色。石窟壁画及彩塑中应用了大量的矿物质颜料,而这些颜料在遇到 $\text{H}_2\text{S}$ 气体会时迅速生成硫化物的黑色沉淀,其败坏文物的机理:



所导致主要变色颜料有:铅白、铅丹、石膏、石绿四种。原因是生成了 $\text{PbS}$ 和 $\text{CuS}$ 。

$\text{CO}_2$ 属于酸性氧化物,有过量 $\text{CO}_2$ 存在时,会使铅白变成中

性的  $\text{PbCO}_3$ , 使白的品质大大变坏; 在  $\text{CO}_2$  及水分的作用下, 还会使碱性较大的  $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$  [石绿] 变成  $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$  [石膏]。  $\text{O}_3$  的浓度增高也定然对壁画中的颜料带来危害, 这是因为  $\text{O}_3$  的化学活性比  $\text{O}_2$  高得多, 属于二次污染产物的缘故。最容易被氧化的颜料是铅黄, 铅丹次之, 铅白几乎没有变化。例如壁画中颜色由铅黄变成咖啡色, 实际上被  $\text{O}_3$  氧化成了  $\text{Pb}_2\text{P}_3$ 。

麦积山第4窟外顶部正壁颜色褪落, 壁画表面已形成密集的白色斑点。是由于  $\text{CaSP}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$  而形成, 由于  $\text{SO}_2$  的作用而导致。受  $\text{SO}_2$  危害的主要物质是  $\text{CaCO}_3$  (大理石、石灰石、壁画)。形成的酸雨产生的腐蚀性危害, 我们用分子式表达如下:

$\text{H}_2\text{SO}_4$  (氧化)  $\rightarrow \text{SO}_2 + \text{H}_2\text{O} \rightarrow$  形成酸雨。

PH = 3 ~ 4 之间。

$\text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{SO}_4 \rightarrow \text{CaSO}_4 + \text{H}_2\text{O} + \text{CO}_2 \uparrow$

可推荐吸收  $\text{SO}_2$  的植物是: 垂柳、臭椿和洋槐。

光照也能影响颜色的褪变。比如应用于壁画、彩塑当中的朱砂颜料遇光照而变色, 但它却不会受湿度变化的影响。故而我们在做文物复原时, 一定要注意这些因素的影响, 注意不同结构的化学颜料混合在一起时发生色变的可能。例如石黄 ( $\text{As}_2\text{S}_3$ ) 或朱砂 ( $\text{HgS}$ ) 与铅颜料合用时, 因生成  $\text{PbS}$  会使颜料变色等等。

盐类与色彩颜料的关系也很重要, 值得区分。通常我们分为易溶性盐类的有:  $\text{Na}_2\text{SO}_4$ 、 $\text{NaCl}$ 、 $\text{MgSO}_4$ 、 $\text{KCl}$ 、 $\text{NaHCO}_3$ ; 中溶性盐类有:  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ; 难溶性盐类的有:  $\text{CaCO}_3$ 。古代画师们为了增加色彩附着力和鲜艳度, 在壁画中使用了盐水, 这就意味着留下了后遗症, 易溶盐类在水分的参与下发生溶解、迁移、阳离子交换和重结晶作用, 使地仗层颗粒之间连接力减弱, 导致颜料层剥落, 地仗层疏松、掉块或散落; 而颜料及沙泥中的盐分不断水解、聚集, 当盐分集中在某一个点上时就形成疱疹状, 形成盐晶体最后连同颜料一起脱落。麦积山石窟和敦煌莫高窟就曾发现过铅矿类含盐的



颜料,如  $\text{PbCO}_3$  (白铅矿)。麦积山第 51 窟(明代修建)和明末清初牛儿堂有氯铜矿  $[\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}]$  亦称碱式氯化铜和水氯铜矿  $[\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl} \cdot 1.5\text{H}_2\text{O}]$  也叫碱式氯化铜水合物。

另外选作填料的土壤,由于是一种腐蚀性电解质,当土壤中含盐、碱量较多时,会使其腐蚀性显著提高,从而影响颜料的褪、变色。所以说修复壁画、雕塑中土质选择也很重要,

水对文物的危害是极大的。水进入岩体后,会溶解岩体胶结物中可溶性石盐( $\text{NaCl}$ ),升高了窟内相对湿度,使壁画表面盐霜化(出现白色析出物即硫酸钙),相对湿度升高,在岩体中产生了一定的化学反应,形成一种较硬石灰质物质和砾石紧密结合,由于岩体中含有 Montmorillonite,遇水后膨胀,岩体内部产生各种机械压力。解决方法:在修复时,先要断绝岩体中水分的来源,再想办法将地仗层中的盐除去。另外水分的渗入还会带进其它有机成分。

铅白在高湿度下仍不变色的原因是,从壁画地仗上分离出来的灰泥层中的生石灰( $\text{CaO}$ )长时期吸收空气中的氯化碳,已经变成了碳酸钙( $\text{CaCO}_3$ )——已属中性基质的缘故。

麦积山众多洞窟如第 26、27 等窟中,土红( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) + 胶后,其明度、彩度会明显降低,但色相没有差异。

### 3、壁画与彩塑中所用的胶结材料的老化及霉菌问题研究

胶结材料的老化是导致壁画颜料层强度降低、颜料脱落的重要原因,修复壁画,彩塑时要注意胶结材料的筛选。古代人们在绘制壁画时,用于调和无机矿物颜料中的有机胶结材料,非动物胶即植物胶。动物胶通常用马、牛、毛驴等的筋、骨、角加工而成。明胶(通常分为皮胶、骨胶)是动物中使用最为普遍的一种,鱼胶和蛋清也属于此类胶。植物胶是用植物的杆、茎等分泌出的树脂,经加工提取而成。我国绘画中应用最广的是桃胶。日本东京国立文化财研究所的见城敏子(To Shiko Kenjo)曾对日本古代绘画中的胶

做了大量的研究分析,证明了加在颜料中的多为鱼骨一类的动物胶,日本叫“にがお”。

各种不同动物制成的胶类,都有相似的化学性质,主要从氨基酸组成类似率及动物胶的主要成分——胶原体的差异而区别于植物性胶类。颜料中所用动物胶接材料,在光照强的情况下老化速度很快。一般老化后的动植物胶颜色变暗,从而使颜料变色。例如麦积山北周时期第 26、27 等窟壁画就是由于调合在颜料中的胶结材料老化失去胶结性,故颜料层粉化脱落,颜色变浅,而土红颜料的变色是直接和调入的胶材料有关,但其化学成分并未发生变化。人们在作画中往往也使用胶矾水,实际上其中的明矾并不起直接胶结作用,它和胶同时加入颜料中起固定胶中蛋白质的作用,以此也起到固定颜料的作用。

由于石窟壁画中使用的胶结材料等均为有机介质,加上窟内通风条件有限,则形成了霉菌温床,在温度、湿度达到一定条件下,霉菌就会繁衍生长,而其在新陈代谢过程中的产物和菌死体就会严重地污染壁画表面,形成霉变壁画。

此外还有随处可见的松鼠对石窟文物的危害等等,限于篇幅不再赘述。

麦积山石窟中第 127 窟正壁下部则属于另一类较为特殊的病害类型,其症状为起甲、脱落、酥碱综合病变,有小部分脱离了墙壁而悬挂;对于这类病变治理起来就要格外小心谨慎。我的意见第一步应先控制窟内温、湿度,然后对洞窟地仗层作防渗漏处理(技术性较高),最后针对麦积山潮湿的特点,筛选出一种较耐潮湿的药剂作粘结剂,同时又须具有可逆性的特点,对病变壁画进行技术性复原、加固工作,使病变壁画体归位,这样做方可不留下“后遗症”,真正再现石窟原始风貌。

### 三、保护石窟文物应遵循的原则与目的意义

“不改变原状”的原则是文物保护技术工作的一个普通性原则。首先要保持壁画、彩塑的历史原貌,也就是保持它的历史性、历史价值。

保护石窟文物,还要注意保护它所在洞窟的山体,以及山体周围的风貌;我认为这一点麦积山没有做得太好与完美。因为这也存在着原有的时代风格和特征的问题。

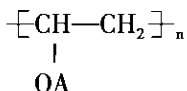
其次采取预防为主的原则,采用科学保护管理,预防文物继续损坏。同时预防为主还能最大限度地降低、延缓文物损坏进程。

最后应用现代科技手段与传统技术相结合的方针对文物进行全面、系统、综合性的治理保护。

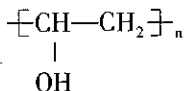
用现代科学理论和现代科技手段整理、研究、总结传统技术,使我国的文物保护事业也能得到继承、提高和发扬光大!

### 四、结 语

强调的关键点是在做文物保护及修复工作时,最忌“头痛医头”的做法,必须在充分认识和分析出病害机理的前提下,筛选出一两种适合于麦积山石窟病变所需的化学药剂。比如在敦煌石窟中可以应用的药剂如:



具有渗透性好、无毒、无色、无味等优点的透明状材料,其粘结性、弹性及耐冻性都非常之好。还有另一类药剂:



有很好的成膜性,无色、透明、强度大、质地柔软、耐磨性好,其水溶液不易受菌类、霉变的破坏,可将粘土层和壁画层有机地结合在一起。但是在麦积山石窟中就不宜使用,如果勉强使用将会留下诸多的后遗症,形成另外一种新的破坏因素。所以说生搬硬套并不是一种好的和有效的办法,只有在研究出其文物病变机理的前提下,才好“对症下药”,达到切实保护、修复文物之目的。

文物保护也并非简单的补补修修,而是一种多角度、综合性的学科,然而它也必须以科学手段为基础,加之传统工艺相结合而对文物进行全面、系统、综合性的治理保护,只有这样才是一种比较合理的保护方法,才称得上是研究性的文物保护。

对麦积山石窟中文物的保护,首先要解决好水的问题,才可对文物施加其它成分因素(即指其配药剂之类),否则将起到反作用。如果因情况特殊,必须对文物进行修复治理,那么首先也必须对石窟及地仗层作其防渗透处理,选用吸湿材料去湿,然后再筛选一些有可逆性、耐潮湿特点的药剂,进行技术性修复、加固,尽量避免留下“后遗症”,方可不破坏石窟文物的原始风貌。

作者附记:本文中所有实验数据系在复旦大学文物保护科学系完成,在此深深致谢!

# 麦积山宋僧秀铁壁考

屈涛

(麦积山石窟艺术研究所)

麦积山石窟艺术研究所所辖瑞应寺天王殿外廊山墙壁面嵌有一通南宋宁宗嘉定十五年(1222)三月所刊的《四川制置使司给田公据》<sup>[1]</sup>碑(以下简称《给田公据碑》),碑中除记述了麦积山应乾寺寺产田亩情况的宋代寺院经济资料外,尚有关于郡治存废、开窟沿革、历史变迁及北宋麦积山佛事活动的重要资料,该碑在麦积山文献资料奇缺的状况下,显得极为重要,向受学界重视。

《给田公据碑》原不见于任何金石著录,邑人冯国瑞先生在 20 世纪 40 年代首次发现并节录入他的《麦积山石窟志》中;1943 年,张维先生又依《麦积山石窟志》将此碑收入他的《陇右金石录》卷 4,但冯、张二先生对此碑的定名均显不妥;<sup>[2]</sup>之后,在 1945 年及 1962 年,阎文儒先生两次至麦积山考察,掘土剔苔,抄录全文,并于 1983 年,在他主编的《麦积山石窟》一书中做了地理沿革及碑中所出职官、佛事活动的相关考证。<sup>[3]</sup>凡此,三位先生为此碑最初的研究开拓者。

余后,大凡事涉麦积山石窟开窟造像或宋代佛教艺术等研究的著述,均不同程度地倚重此碑,其史料价值日益彰显。

20 世纪 90 年代末,李之勤先生据《给田公据碑》撰写了《天水麦积山石窟的题记、碑刻与宋金利州路、凤翔路之间的分界线》一文,刊于《中国历史地理论丛》1997 年第 1 期,该文充分利用此碑

所记,结合地志、史书、题记等资料,通过缜密考证,认为谭其骧教授主编的《中国历史地图集》第6册第57—58《金凤翔路图》和第69—70《南宋利州路图》所绘的宋金分界线,与当时的实际情况存在着相当大的距离,出入很大。这一收获无疑是近年来利用《给田公据碑》资料,所得出的较重要的研究成果。

可是,上述及余后的研究成果均未涉及碑中所记的麦积山宋僧圆通法师秀铁壁,这一高僧素来无人研究。

·《给田公据碑》中记载:

又奉神宗皇帝宣诏,本寺得道高僧秀铁壁,入内升座,讲演宗乘。敕赐圆通禅师,照得本寺□□□往给赐田土贰百余项,共贍僧众。

查阅有关典籍后知,神宗时代的圆通禅师即《五灯会元》卷16所载的法云法秀禅师,时号“秀铁面”或“秀铁壁”,为赵宋一代麦积山应乾寺所出最为显赫的得道高僧。

## 一、法秀之生平

《五灯会元》卷16《法云法秀禅师》载:<sup>[4]</sup>

东京法云寺法秀圆通禅师,秦州陇城辛氏子。母梦老僧托宿,觉而有娠。先是,麦积山老僧与应乾寺鲁和尚者善,尝欲从鲁游方。鲁老之,既去,绪语曰:“他日当寻我竹铺坡前,铁场岭下。”鲁后闻其所俄有儿生,即往观焉,儿为一笑。三岁愿随鲁归,遂从鲁姓。十九试经圆具,励志讲肆。习《圆觉》、《华严》,妙入精义。因闻无为军铁佛寺怀禅师法席之盛,径往参谒。怀问曰:“座主讲甚么经?”师曰:“《华严》。”曰:“《华严》以何为宗?”师曰:“法界为宗。”曰:“法界以何为宗?”师曰:“以心为宗。”曰:“心以何为宗?”师无对。怀曰:“毫里有差,天地悬隔。汝当自看,必有发明。”后闻僧举:“白兆参报慈:‘情未生时如何?’慈曰:‘隔。’”师忽大悟,直诣方

丈,陈其所证。怀曰:“汝真法器。吾宗异日在汝行矣。”初住龙舒四面,从诏居长芦法云为鼻祖。神宗皇帝上仙,宣就神御前说法,赐圆通号。僧问:“不离生死而得涅槃,不出魔界而入佛界,此理如何?”师曰:“赤土茶牛奶。”曰:“谢师答话。”师曰:“你话头道甚么?”僧拟议,师便喝。问:“阳春二三月,万物尽生芽。未审道芽还增长也无?”师曰:“自家看取。”曰:“莫便是指示处么?”师曰:“芭蕉高多少?”曰:“野火烧不尽,春风吹又生。”师曰:“这个是白公底,你底作么生?”曰:“且待别时。”师曰:“看你道不出。”上堂:“看风使帆,正是随波逐浪。截断众流,未免依前渗漏。量才补职,宁越短长;买帽相头,难得恰好。直饶上不见天,下不见地,东西不辨,南北不分,有甚么用处?任是纯钢打就,生铁铸成,也须额头汗出。捻不恁么,如何商量?”良久曰:“赤心片片谁知得?笑杀黄梅石女儿。”上堂:“山僧不会巧说,大都应个时节。相唤吃碗菜汤,赤无祖师妙诀。禅人若也未相谙,踏著秤锤硬似铁。”上堂:“秋云秋水,看山满目。这里明得,千足万足。其或未然,道士倒骑牛。参!”上堂:“寒雨细,朔风高,吹沙走石,拔木鸣条。诸人尽知有,且道风作何色?若识得去,许你具眼。若也不识,莫怪相瞒。参!”上堂:“少林九年冷坐,却被神光觑破。如今玉石难分,只得麻缠纸里。还会么?笑我者多,哂我者少。”上堂:“衲僧家高揖释迦,不拜弥勒,未为分外。只如半偈亡躯,一句投火,又图个甚么?”良久曰:“彼彼住山人,何须更说破。”师示疾,谓众曰:“老僧六处住持,有烦知事、首座、大众,今来四大不坚,火风将散,各宜以道自安,无违吾嘱。”遂曰:“来时无物去时空,南北东西事一同。六处住持无所补”,师良久,监寺惠当进曰:“和尚何不道末后句?”师曰:“珍重!珍重!”言讫而逝。

《五灯会元·法云法秀禅师》传中未载法秀生卒年月,但载:

后诏居长芦法云为鼻祖。神宗皇帝上仙，宣就神御前说法，赐圆通号。

由此而知法秀的活动时间活跃于神宗年间(1068—1085)先后，此与碑载甚相吻合。

《五灯会元》中的法秀传略实际上出自北宋惟白于建中靖国元年(1101)撰成的《建中靖国续灯录》(简称《续灯录》)。<sup>[5]</sup>而后两灯录相较，几无别差。

此情况后在《古今图书集成》卷50法秀条目中亦清楚反映。<sup>[6]</sup>

上举各书所记均无法秀的生卒年月。

依《佛祖通载》卷28《法云圆通法秀禅师》所载：<sup>[7]</sup>

法云圆通法秀禅师，秦州陇城人也，生辛氏。母梦僧癯甚须发尽白托宿曰：“我麦积山僧也。”觉而娠。先是，麦积山有僧，亡其名，日诵《法华》，与应乾寺鲁和上善，尝欲从之游方。鲁老之，既去，绪语曰：“他日当寻我竹铺坡前，铁疆岭下。”俄有儿生其所，鲁闻之往观焉，儿为一笑。三岁愿随鲁归，遂冒鲁氏。十九通经为大僧，天骨峻拔，轩昂万僧中，凛如画。讲大经章分句析，机锋不可触，京洛著闻。倚圭峰钞以詮量众义，然恨圭峰学禅；唯敬北京元华严，然恨元非讲。曰：“教尽佛意，则如元公者，不应非教。禅非佛意，则如圭峰者，不应学禅。然吾不信世尊教外以法私大迦叶。”初至随州护国，读净果禅师碑曰：“僧问报慈：‘如何是佛性？’慈曰：‘谁无？’又问净果，果曰：‘谁有？’其僧因有悟。”秀大笑曰：“岂佛性敢有无之？”矧又曰：“因以有悟哉！”其气拂膺。去至无为铁佛，谒怀禅师。怀貌寒危坐涕垂沾裳，秀易之，怀收涕问：“座主讲何经？”秀曰：“《华严》。”又问：“此经以何为宗？”曰：“以心为宗？”又问：“心以何为宗？”秀不能对。怀曰：“毫厘有差，天地悬隔。”秀退自失，悚然乃敬服。愿留日夕受法，久之乃证。



怀移池入吴，皆从之。初出世准之四面，杖笠之外包具而已。以至栖贤蒋山长芦，众千人，有全椒长老。至登座，众因哂之，无出问者，于是秀出拜趋问：“如何是法秀自己？”全椒笑曰：“秀铁面乃不识自己乎？”秀曰：“当局者迷！”一众服其荷法心也。冀国大长公主建法云寺成，有诏秀为开山第一祖。开堂日，神宗遣中使降香并磨衲，仍传圣语，表朕亲至之礼。皇弟荆王致敬座下，士大夫日夕问道。时司马光方登庸，以吾法太盛，方经营之。秀曰：“相公聪明，人类英杰，非因佛法不能尔，遽忘愿力乎？”温公意少懈。元祐五年八月卧疾，诏医官视之。医请候脉，秀仰视曰：“汝何为者也？吾有疾当死耳。求治之，是以生为可恋也，平生生死梦三者无所拣择。”挥去之。呼侍者更衣，安坐说偈而化。阅世六十四，坐夏四十五。依上传所记：“元祐五年（1090）八月卧疾，……阅世六十四，坐夏四十五。”可推知法秀生年是北宋仁宗天圣五年（1027）。<sup>[8]</sup>二传相参可以互补，前半部分均神异而诡秘，后半部分显然记叙更为真实可信。

由于法秀平生以詈骂为佛事，有疵皆呵，故时号“秀铁面”。那么《给田公据碑》中所称的“秀铁壁”亦可能为“秀铁面”<sup>[9]</sup>之误。因《给田公据碑》刊于1222年，此距法秀行化已有132年之久，代以诵传，“鲁鱼亥豕”或也难免。

## 二、法秀之师承

依《五灯会元》所载将法秀纳入天衣怀禅师<sup>[10]</sup>的法嗣之列。<sup>[11]</sup>

从前章所录《五灯会元》法云传中：“三岁愿随鲁归，逐从姓鲁。十九试经圆具，励志讲肆。”可知法秀在十九岁之前是依师应乾寺<sup>[12]</sup>鲁和尚，三岁依止，故弃本姓辛，随师鲁姓，可见法秀禅师与鲁和尚的师徒情谊非同寻常。

俟后，法秀“因闻无为军铁佛寺怀禅师法席之盛，径往参谒。”法秀南游至安徽无为县的铁佛寺，所依义怀（989—1060年）禅师，本是出自云门宗僧人雪窦重显一系的名僧，除了在铁佛寺住持外，后常住越州（今浙江绍兴）的天衣寺，僧团庞大，丛林炽盛，名著于时的嗣法弟子有八十三人之多，法秀位列上首，与法秀同时列为义怀上道弟子的，尚有慧林宗本、长芦应夫、天钵重元等人。

《佛祖通载》卷28所载法秀“十九通经为大僧”后，已是“京洛著闻”，之后由于“倚圭钞以论量众义，然恨圭峰学禅；唯敬北京元华严，然恨元非讲”，于是“乃罢讲南游”。“初至随州护国”，然后才至无为铁佛寺谒义怀，机锋应证，深为应服，“怀移地入吴，皆从之。”离开义怀禅师后，法秀“初出淮之四面”，后又“以至栖贤蒋山长芦”，待到“冀国大长公主逮法云寺成，有诏秀为开山第一祖。”法秀自此开始了在东京（今河南开封）的住锡活动，声誉之盛，宗门之荣可谓到了极致，“开堂曰，神宗遣中使降香并磨衲，仍传圣语，表朕亲至之礼。皇弟荆王致敬座下，士大夫日夕问道。”

依上述二书之记，可知法秀一生活动的主要地点是：麦积山应乾寺——湖北随州护国寺——安徽无为铁佛寺——浙江越州天衣寺——湖北宜昌四面山——栖贤蒋山长芦寺——河南开封法云寺。

这与《五灯会元》法秀传中所自称的：“老僧六处住持”基本吻合。亦即法秀的一生主要活动在麦积山、安徽、江苏、江西及京城一带。

### 三、法秀之禅锋

法秀承天衣义怀禅师衣钵，因此宗门应在云门宗内。云门宗是中国佛教禅宗五家之一，由于开创者文偃在韶州云门山（今广东乳源县北）的光禅院，名播一时，从世即称此宗为云门宗。

云门宗原创广东，宋仁宗时由于设立“十方净因禅院”，初请

临济宗僧主持,后由云门禅师育王怀琏(1009—1090年)主持。至神宗时,由于云门宗净慈寺僧宗本主持大相国寺,因此云门宗在北方之势力渐次强大,终成与临济宗对峙之势。云门宗内人才济济,三传至雪窦重显(980—1051年),由于重显素怀兴宗夙愿,入主北方后,更为迅猛得势。云门宗传承较长,直至南宋才渐趋衰落。<sup>[13]</sup>

法秀自“十九试经圆具”后,“习《圆觉》、《华严》,妙入精义”,涉猎广泛,励志讲经。当时已是“天骨峻拔,轩昂万僧中”,“讲大经章分句析,机锋不可触,京洛著闻”,但,仍“谓同学曰:‘吾将穷其窟穴,撷取其种类,抹杀之以报佛恩乃已耳。’”继至无为铁佛寺谒义怀禅师。经过一番机锋悟对,终至不能对答,法秀自此从教入禅,此后法秀“将华严学与禅学结合起来教人,强调直观的体验,而不仅仅自足于专肆讲经,解说义理。”<sup>[14]</sup>

法秀平生的传禅机语,以詈骂接引,其性刚直,面目峻冷,因此时号“秀铁面”。

北宋慧洪(1071—1128年)所著《林间录》卷下载:<sup>[15]</sup>

雪峰悦禅师见僧荷笼至,则曰:“未也更三十年定乘马行脚。”法云秀禅师闻包腰至者,色动颜面。彼存心于丛林,岂浅浅哉?今少年比丘见其画像,则指曰:“遮不通方汉也死耶?”

听说有“包腰”而来的和尚,法秀脸上变色,视丛林事体之谨严,由上可见一斑。无怪之后纲纪弛松的年轻和尚见到法秀画像,会不以为然:“这不通时宜的老汉死了吗?”

相去几十年,认识尚切如此,益可见法秀道望日重之时,锋机犀利,性格突兀之点。

宋僧慧洪在《禅林僧宝传》卷26《法云圆通秀禅师》传末云:

赞曰:余至京师,秀化去已逾月。观法云丛林,其遗风馥烈,尚可想见。及拜瞻其像,面目严冷,怒气逼人,平生以骂为佛事,又自谓“丛林一害”,非虚言哉。

这段赞语真乃“秀铁面”最为恰当脚注了。

宋释晓莹所撰的《罗湖野录》卷1及卷4分别载有法秀与同道小秀禅师<sup>[16]</sup>及时达蒋之奇<sup>[17]</sup>的二则事迹,从中亦可看出法秀禅师的某些独特个性,我们今天据此可以对他有一个更为丰满的认识。

《罗湖野录》卷1载:<sup>[18]</sup>

汾山小秀禅师与法云大秀禅师,久依天衣怀公,号为饱参,俱有时名,故丛林以大小呼之。因结伴探诸方,首谒圆鉴达公于浮山。远欲罗致,乃示以偈,并所编《禅门九带集》而谕之曰:“非上根利智,何足语此哉。”大秀阴知其意,即和偈曰:“孰能一日两梳头,缘得髻根牢便休。大底还佗肌骨好,不搽红粉也风流。”于时南禅师居黄檗积翠庵,小秀闻僧举三关语,悚然惊异,欲往见之。大秀曰:“吾不疑矣。”小秀于是独行。大秀迟其不复,潜令僧窥南公作为,僧至期月,见其孤坐一榻,泊如也。返告大秀曰:“此公无它长,但修行道者僧耳。”大秀由是让小秀曰:“这措大中途失守,负吾先师。”大秀寻游淮上,首众僧于白云,而端禅师举之出世四面山。小秀于黄檗久而有契证,闻大秀迁栖贤,以偈寄曰:“七百高僧法战场,庐公一偈尽归降。无人截断黄梅路,刚被迢迢过九江。”又尝颂三关语曰:“我手佛手,谁人不有。分明直用,何须狂走。我脚驴脚,高低踏着。雨过苔青,云开日烁。问我生缘,处处不疑。语直心无病,谁论是与非。”小秀,弋阳应氏子,家世业儒,环安院乃其故居也。若大秀因人之言,昧宗师于积翠,而能依白云,盖得所择。小秀疑三关话而求所决,真不自欺矣!尔后俱为法道盟主,其所决所择,亦何可譬哉?

云门一系中除法秀外,尚有契嵩、惟白、宗本及怀深等僧,都是持禅重华严、兼弘净土的代表性人物,他们大多曾奉诏住持过京城各大寺院,既与宋王朝皇室有密切关系又与当时士大夫交游频繁,

共结方外之谊。由于他们本身所具有的良好佛学素养及文化修养,在与皇室及士大夫交往中,施展影响,奠定了教禅在宋代社会环境中弘布的社会基础。

儒释兼通的禅僧与文士及理学家的交往,促进了宋代思想界的活跃和理学的最终形成,<sup>[19]</sup>从而构成了赵宋一朝思想文化领域一道特有的文化风情,共同熔铸了宋代文化的多样性,这也是宋代佛教发展的新趋向。

《罗湖野录》卷4载:<sup>[20]</sup>

枢密蒋公颖叔与圆通秀禅师为方外友。公平日虽究心宗,亦泥于教乘,因撰《华严经解》三十篇,颇负其知见。元丰间,漕淮上,至长芦访秀,而题方丈壁曰:“余凡三日遂成《华严解》,我于佛法有大因缘,异日常观此地,比觉城东际,惟具佛眼者当知之。”于时秀辩之曰:“公何言之易耶?夫《华严》者,圆顿上乘,乃现量所证。今言‘比觉城东际’,则是比量,非圆顿宗。文云‘异日’,且一真法界无有古今,故云十世古今,始终不离于常念,若言‘异日’、‘今日’,岂可非是乎?又云‘具佛眼者方知’,然经云:‘平等真法界,无佛无众生。’凡圣情尽,彼我皆忘,岂有愚智之异?若待佛眼,则天眼、人眼岂可不知哉?”公于是悔谢。

宋代文士蒋之奇是一代名臣,以文才名世,但也笃信佛释,日常除研究心宗外,且醉心于教乘。著名的河南汝州香山寺《香山千手千眼大悲菩萨赞》,即是蒋之奇于北宋元符二年(1099)末,由时任翰林学士兼侍读被贬、出守汝州(今河南临汝县)间所撰。<sup>[21]</sup>

从《宋史·蒋之奇传》中可知,他的仕途似乎一直不太顺利,这也可以从他热衷于释教活动中反映一二。

《罗湖野录》所述,元丰间蒋之奇在淮上漕运任上,至长芦寺拜访法秀禅师,并挥毫不无得意地在方丈素壁上题字,述己只用三天便撰成《华严解》,且“我与佛法有大因缘,异日常观此地,比觉

城东际(指《华严经》所记善财童子悟入法界的故事),惟具佛眼者当知之。”自负之姿,自信之态,尽皆张扬。

当时,法秀凭借自己深厚的华严学修养及机智的禅机,一一反驳了蒋之奇的题言,并毫不客气地指出蒋之奇说话“太随便”。之后,便从认识真理的角度,指出“现量”(因明学术语,指不可用语言文字表述,不能以概念思维把握的感觉及体验)是对“比量”(因明学术语,指对“现量”获得的感觉和体验进行推理,是由已知推论未知的思维活动和表述方式)形成的基础。若从修行解脱方面论,“现量”又起决定作用。并从“现量”的不可言说性,推证“比量”文字在表述“现量”经验方面必定充满矛盾,不得圆说。

接着,法秀又说:“但《经》(指《华严经》)上说:‘平等真法界,无佛无众生。’凡圣情尽,彼我皆忘,哪有愚和智的不同?如果要待佛眼,则天眼、人眼那可不知呢?”蒋颖叔听到这里,也就只有“悔谢”了。

法秀的这些议论充分说明了“现量”在理解华严教理亲身实践上的重要性,这也正是义怀一系云门宗华严学僧,重视研习《华严》,倡导创用结合的必然体现。<sup>[22]</sup>这一学说亦为云门宗系的华严思想在适应社会发展中所倡导的教禅华严学说的基本思想。

法秀正是通过自身深湛的华严学素养,从教入禅的实践,重视“现量”、“比量”的差别,加之机智冷峻的辩才,从而造就了自己成为宋代云门宗重要法嗣的历史地位。

“云门宗的家风,总的精神是简捷明快,以快刀斩葛藤,明本心。”<sup>[23]</sup>看法秀驳蒋之奇的禅锋机宜,窥斑知豹,亦是不离一二。

#### 四、法秀之交游

法秀之交游可分为教内及方外二相叙证。

南宋临济宗僧人道融所撰《丛林盛事》中基本概括了法秀的教内所游,如果再结合《五灯会元》及《佛祖通载》中法秀的传略,

了解的是比较明晰的。

《丛林盛事》卷上载：<sup>[24]</sup>

法云圆通秀(法秀)禅师,初习《华严》。一日叹曰:吾观善财始见文殊,复过百十城,事五十三善知识。又闻达磨西来,老庐(指慧能)南去,教外别传,无上心印。吾岂止方隅,滞性相之宗耶?因弃所业,束装南游。至无为谒怀(义怀)禅师。怀问曰:座主讲甚么经?秀曰:粗习《华严》。怀曰:《华严》以何为宗?秀曰:以法界为宗。怀曰:法界以何为宗?秀曰:以心为宗。怀曰:心以何为宗?秀不能答。怀曰:毫厘有差,天地悬隔,汝当自肯,会有省发。后十七日,闻僧举“白兆问报慈云:情生智隔想变体,殊情未生时如何?慈云:隔。”师于此大悟,直到方丈陈所得。怀喜曰:前后座主见吾者多,唯汝一人堪承大法。吾宗异日在汝一人行矣。师遂服勤八年,怀推为上首,出世舒之四面。后居东京法云,云门正宗由兹大阐。

从文献来看,法秀的方外交游自元丰年间(1078—1085)住持长芦寺时,即与在淮上漕运任上的蒋公颖叔就华严学的“现量”与“比量”学说有过一番精彩的机锋论辩,令蒋公“悔谢”。法秀示寂后,蒋公以文祭之:

方外之友,惟余与师。今昔相见,一语投机。师来长芦,我漕淮沂。亦复交臂,笑言熙怡。我论《华严》,师为品师。陷虎机缘,脱略径畦。曷为舍我先其往!而蔬奠致诚,庶其歆之。<sup>[25]</sup>

从蒋之奇的祭文中我们不难看出他对法秀禅师的敬仰之情与追思之痛,方外情谊,跃然于文。

元丰七年(1084):

冀国大长公主建法云寺成,有诏秀为开山第一祖。开堂日,神宗遣中使降香并磨衲。仍传圣语,表朕亲至之礼。皇弟

荆王致敬座下，士大夫日夕问道。时司马光方登庸，以吾法太盛，方经营之。秀曰：“相公聪明人类英杰，非因佛法不能尔，遽忘愿力乎？”温公意少懈。<sup>[26]</sup>

遥想当年皇帝、皇弟、公主的优渥礼遇及士大夫的竞相从学问道，法秀主持的法云寺佛事之盛、法席之隆，真可谓如日中天、道望炽隆。及至司马光朝中主事，欲对佛教“经营”，法秀利用自身地位与影响，更多的大约是倚重于皇室宗亲、士大夫们的崇敬与势力，三言二语，便使司马光“意少懈”，轻松地化解了一场可能潜在的对佛教的发展极为不利的隐患。彼时法秀的地位与影响的确是非同寻常。之后，法秀于次年，即元丰八年（1085），被宣就神御前，“入内升座，请演宗乘”，并受“圆通禅师”号，他的荣誉和地位，至此达到了一生的峰巅。而麦积山作为法秀的起迹之地，惠泽所及，山僧们获赐田土贰百余顷，得以供贍。这也是我们今天所知法秀青年南游，离开麦积山之后，唯一的与麦积山有涉的事件。就今天所见到的资料而论，法秀实际上再也没有回到过麦积山。

慧洪的《禅林僧宝传》卷26载：

蒋山元禅师歿，舒王以礼致秀嗣其席，秀至山，王先候謁，而秀方理丛林事不时见，王以为慢己。遂不合，弃去。

驸马都尉王洸晋卿候秀，秀方饌客。晋卿为扫墨竹于西轩以迟之，秀来未及揖，顾见不怿，晋卿去，即漫之。

这两件事亦从侧面反映了法秀在与皇室交往中独立不阿的真实个性，由此亦知他视丛林之事重于世俗人情，“秀铁面”的鲜明个性看来绝不仅仅是针对“包腰而至”的和尚。王公驸马若是令他生厌，或“弃去”、或“漫之”，一样遭遇尴尬，正是这种鲜明突出的典型性格与人格魅力，使他在宋代众多僧人中显得“天骨峻拔，轩昂万僧中”，倍受丛林内外推重。

法秀除与皇室及宦官往来外，在士大夫中与李公麟的交游尤为特殊。



李公麟(1049—1106年),字伯时,号龙眠居士,舒城(在今安徽)人,累官至朝奉郎,精赏鉴,擅长书画,尤善长画山水、鞍马、佛像,号称宋画第一。“李伯时善画马,东坡第其笔当不减干鞞,都城黄金易得,而伯时马不可得。”<sup>[27]</sup>“宣和间,其画几与吴生<sup>[28]</sup>等,有持其一二纸取美官者踵相继。”<sup>[29]</sup>《宋史·李公麟传》中称他“传写人物尤精,识者以为顾恺之、张僧繇之亚。襟度超轶,名士交誉之,黄庭坚谓其风流不减古人,然因画为累,故世但以艺传云。”<sup>[30]</sup>李公麟早年尤善画马,后来却专攻佛道人物画,《宣和画谱》载:“公麟初喜画马,大率学韩干,略有损增。有道人教以不可习,恐流入马趣。公麟悟其旨,更为佛道尤佳。”<sup>[31]</sup>

查宋人邓椿《画继》卷3《轩冕才贤》载:<sup>[32]</sup>

以其耽禅,多交衲子,一日,秀铁面忽劝之曰:“不可画马,他日恐堕其趣。”于是翻然以悟,绝笔不为,独专意于诸佛矣。其佛象每务出奇立异,使世惊惑,而不失其胜绝处。

由是可知“有道人教以不可习”中的“道人”,其实正是法秀禅师。

《宣和画谱》载李公麟:“熙宁(1068—1077)中登进士”,之后,“仕宦居京师十年”,<sup>[33]</sup>这个时间与法秀诏住京师法云寺相吻合。而这一段法秀“度化”李公麟的佳话尚见于李纲的《梁溪全集》、朱熹的《朱文公文集》、岳珂的《程史》、袁桷的《清容居士集》等多人著述中。<sup>[34]</sup>士大夫所津津乐道的法秀与李公麟的交游,看来在当时是广为人知的。

众所周知,一位画家若专擅一科绘事,皆会穷其一生,使其技臻于化境,今人如齐白石攻草虫与虾,黄胄画毛驴,李苦禅绘雄鹰等均是如此,中道弃熟从生者,历来罕闻。李公麟在早到法秀时,画马之精已与唐人韩干齐名,法秀禅师却利用锋机外露的禅话,一语攻破,使李公麟改弦易张,其中的玄妙,除了源于李公麟“以其耽禅”外,恐怕也不能排除法秀劝化李公麟画佛,借李之手弘化禅教的深层用心。威望与信仰,机缘与默照,共同促成了中国佛教史

和绘画史上的这一段佳话,进而丰富了宋代的释教艺术,这实在是令人叹服其异。

李公麟与前代画家一样,笔下亦有绘当代交游的画迹,目前所知画家画的时贤小集之图,有两幅画上便有法秀禅师。一幅名《西园雅集图》,记载在米芾《宝晋英光集》补遗卷中。<sup>[35]</sup>画面有圆通法秀坐在蒲团上为众说无生论的情景,锦石桥畔,竹迳缭绕,翠阴茂密,苏东坡、王晋卿、蔡天启、李端叔、苏子由、黄鲁直、李公麟、晁无咎、张文潜、郑靖老、秦少游、陈碧虚、米元章、王仲至、刘巨济,另有婢女、童子各一人,共绘十八人。“自东坡而下,凡十有六人(未记一婢一童),以文章议论、博学辩识、英辞妙墨、好古多闻、雄豪绝俗之资,高僧羽流之杰,卓然高致,名动四夷。后之揽者,不独图画之可观,亦足彷彿其人耳。”米芾的这一段记言,道出了《西园雅集图》的宗旨,这幅画兼记录与追念于一体,使我们在今天虽难睹妙迹,但亦可遥想法秀禅师当年交游之盛,时贤俊达往从之情。

元祐四年(1089)六月六日,李公麟探访吴郡陆佃,兴之所致,为陆佃绘了一幅《王荆公游钟山图》,画上王荆公骑驴游钟山,一人提经,一人抱《字说》前导,一人负木虎子随侍。画面松荫下有二人站立,一为进士杨驥、一为僧法秀。<sup>[36]</sup>作此画时,在法秀辞世前一年。从李公麟两画中可以看出法秀生前的交游及与画家本人的关系。

稍后,南宋初年画僧梵隆<sup>[37]</sup>又绘《述西图》,胡祇遹曾作画题。<sup>[38]</sup>画中苏东坡以下又绘黄山谷、米南宫、李伯时、苏黄门、晁无咎、张文潜、秦少游、杨巨济、僧圆通、王仲至、陈碧虚、郑靖老、蔡天启、王晋卿、李端叔,共十六人。画中亦有法秀禅师身影。

由于梵隆绘事师于李公麟,加之《述古图》与前述李公麟所绘《西园雅集图》在主要人物上俱为十六人,其中两画除个别人物有更替外,<sup>[39]</sup>余者基本一致,因此我怀疑梵隆所绘《述古图》是摹自李公麟的《西园雅集图》,只是人物上有增删罢了。

大约在法秀身后的一段时间内,社会上尚存像李公麟、梵隆等画家所绘的法秀图画,因此慧洪的《林间录》才会记载后世的少年和尚见到法秀的画像会指着奚落:“遮不通方汉也死耶?”<sup>[40]</sup>北宋时期,全国寺院四万多所,僧尼几十万,其间鱼龙混杂,多有麻滥,《宋会要辑稿·道释一》载:“游堕凶顽,隐迹为僧,结为盗贼”,僧团絮败如此。时过境迁,世事沧桑,由此可一叶知秋。

瞿汝稷《指月录》卷25载:

黄鲁直工艳词,师亦诋呵之。鲁直笑曰:“又当置我马腹耶?”师曰:“汝以艳语动天下人淫心,不止马腹,正恐生泥犁耳。”黄竦然悔谢,遂励精求道。

这又是一段法秀在丛林内“度化”同道的佳话。从中我们又一次感受到法秀禅师心系丛林素志高洁与认知卓尔。他视虚名哗世如寇仇,待曲学阿世似殊毒,宗风之烈,谨严之缜,堪称师表,法秀的威望,绝非空穴来风!而这种预防性的焦虑,似乎是一种预感,预示了法秀身后宗门无奈的凋敝与泯灭。法秀度化时贤、针砭世事的行爲,更像是预知后败的先知。这一点在宋代丛林中是甚为罕有的。

由以上可以看出法秀一生的交游上至帝王及皇亲国戚,下及士大夫宦宦、风流才俊,交游面很广,这些显赫的社会关系,奠定了法秀本人的社会地位,同时大大便利了云门宗教禅学说的广泛传布与深远影响。

正是得益于云门宗僧人多有奉诏住持京城寺院的势力众大,才使云门宗学说挟皇权威势,得以使影响及于全国,结束了禅宗北方唯识、律宗诸派把持的格局。<sup>[41]</sup>同时,宋代“当时著名的禅师经常与官僚等周旋,接触上层人物,这就使原来禅宗居住山林同平民接触而形成的朴素作风丧失殆尽(本来从五代以来已经丧失不少),其基本思想亦积极向主观唯心论方面发展,最后还归结为‘一切现成’。这句话的实际意义,即彻底肯定现实,不需任何改

变。”<sup>[42]</sup>这种情况亦有研究者认为:宋代禅宗走向了早期禅宗的反面;禅宗渐次发展为士大夫宗派。这些变化从慧能早期开创的“教外别传”、“不立文字”,到宋代大量《灯录》及《语录》的涌现,均得以充分反映。<sup>[43]</sup>这也折射出“宋代以后,中国佛教文化依靠居士阶层来支撑,也正是禅宗为他们提供了主要的信仰上和思想上的依据。”<sup>[44]</sup>这一点,我们从法云法秀的交游上亦有明显感受。

### 五、法秀之法嗣

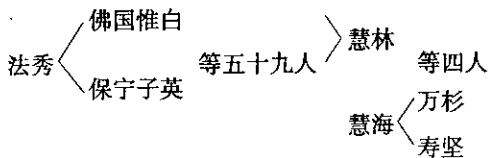
陈元靓在《事林广记》中云门宗条下记叙云门宗的法嗣传承是这样的:<sup>[45]</sup>

云门宗清原传曹溪之法,云门乃僧中之王故能名其家:

清原——石头——天皇——龙潭——德山——雪峰——

云门——香林——北塔——雪窦——天衣——圆照——法云  
——云峰

共传十四祖,法秀是第十三祖。



法秀的法嗣有:

法秀主持法云寺行化后,由善本(1035—1109年)继任法席。《五灯会元》卷16载,善本依姑苏圆照之命,曾依圆通法秀禅师。但他被列入慧林宗本禅师法嗣,时人称其师徒为“大小本”。哲宗时(1086—1100年)奉诏,继承法秀法席,号大通禅师,他住持法云寺八年。<sup>[46]</sup>之后,佛国惟白继任法云寺住持,晚年则移住明州天童寺。

惟白是法秀的上首弟子之一,《五灯会元》卷16有他的事迹。惟白勤于著述,撰有《建中靖国继灯录》(简称《续灯录》)30卷,另

有《大藏经纲目指要录》(简称《大藏纲目》或《指要录》)8卷。对后世颇有影响,《建中靖国续灯录》,后来被普济参考集入《五灯会元》中。

《五灯会元》卷16《法云秀禅师法嗣》中所列法秀禅师嗣有十三人,即:法云惟白、保宁子英、仙岩景纯、广教守讷、慈济聪禅师、白兆圭禅师、净名法因、福岩守初、德山仁绘、秀积用旻、瑞相子来、真空从一、乾明广禅师。<sup>[47]</sup>

这个法云法嗣传序应该是具有权威性的,从上述十三位弟子的公布看,地跨中原及南北方,这也正是云门宗挟皇权之势,影响遍及全国时的忠实写照。

值得一提的是《五灯会元》卷16所载天衣义怀之徒,长芦应夫之嗣长芦宗曠慈觉禅师。宗颐,俗姓孙,襄阳(今湖北襄樊市)人,生卒不详。幼年丧父,志节高远,夙修儒业,博通世典,谥号“慈觉大师”。他在二十九岁时,依长芦寺圆通法秀落发,并受具足戒。宗颐以弘传净土名重于世,宗晓《乐邦文类》卷3曾把他列为净土宗第五祖。宗颐撰述颇多,其中《禅苑清规》10卷,详记丛林规矩,细密如发,一直流传至今,仍在丛林作用。另外尚有《葦江集》、《坐禅箴》、《西方净土颂》、《念佛回向发愿文》等,以在禅宗中推行净土法门,即禅净双修,禅归净土,对后世有一定影响。<sup>[48]</sup>

法秀的法嗣中如惟白等较有时名,但结合云门宗之后渐趋式微的事实,法秀之后,宗门再也没有弟子能够超越法秀。这种情况的出现亦是两宋教禅发展的实际状况,法秀的辉煌亦正是云门宗的鼎盛时代,法秀法嗣的情况,亦正是云门宗日后的写照,一代名师永存,一代名门却至绝响,历史的融合汰裁,真是非常无情。

## 六、法秀与麦积山宋代佛教活动

前文已经述及从法秀的事迹分析,十九岁离开麦积山南游参

学之后,法秀终其一生再也没有回到麦积山。

麦积山僧在神宗元丰八年(1085),因法秀御前说法,受“圆通禅师”号,麦积山瑞应寺获赐田土贰百余顷,供贍僧众。这是我们今天所能够准确判定的唯一一件法云法秀在离开麦积山之后与麦积山又发生联系的历史事件。

元丰年间(1078—1085),法秀住持长芦寺时曾与蒋之奇论辩《华严经》的“现量”与“比量”之学。法秀在元丰七年(1084)奉诏住持法云寺,即已离开长芦寺入京,据此可知,他与蒋之奇的长芦会面应在元丰七年之前,即元丰元年(1078—1084)间,又据蒋之奇元丰四年(1081)三月即到麦积山,因此,法秀与蒋之奇的会面当在元丰元年(1078—1080)间。大约在此会面或前后法秀曾为宿有根植的蒋之奇提到过麦积山壮丽的佛教艺术遗存及秀美的林泉风貌,于是就接续出了蒋之奇与麦积山的一段因缘际会。

元丰四年(1081)三月二十六日,蒋之奇竟然亲至麦积山,登临游览之余,并在麦积山石窟今编第5窟(即牛儿堂)中洞,门侧西壁刻石留题:“蒋之奇登麦积山,观悬崖置屋之处,知杜诗为不诬矣。<sup>[49]</sup>元丰四年三月二十六日。”

查《宋史》卷343《蒋之奇传》载:

历江西、河北、陕西副使。……移淮南,擢江、淮、荆、浙发运副使。元丰六年,漕粟至京,比常岁溢六百二十万石,锡服三品。<sup>[50]</sup>

可知元丰六年(1083),蒋之奇由陕西擢升淮南。元丰六年之前曾任任陕西,在任间他利用辖区(宋代天水为陕西路所辖)之便,游至麦积山,并刻石留题,以记壮游。

排查麦积山石窟北宋元丰前后题记,有以下几则特别引起我们注意:

1. 熙宁三年(1070)六月二十四日,李师中至麦积山;<sup>[51]</sup>

2. 熙宁初(1068—1071),王韶制下来麦积山;<sup>[52]</sup>
3. 熙宁八年(1075)三月二十四日至二十六日,试校书郎赵瞻到麦积山;<sup>[53]</sup>
4. 元丰四年(1081)三月二十六日,蒋之奇游麦积山;
5. 元祐六年(1091)二月三日,游师雄入麦积山。<sup>[54]</sup>

上列五人均是朝廷命官,而且曾是镇守边疆或统治天水的地方官,他们在麦积山的记游时间都在法秀活动京城之后,麦积山在此期间声名在士大夫官宦之间流布,看来并不仅仅是一件孤立的历史巧合,这与法秀或多或少应有一定关系。

这其中的李师中、王韶、蒋之奇、游师雄等,《宋史》皆有传。

麦积山石窟现存有宋代佛教遗存的洞窟,据统计共有54个之多,<sup>[55]</sup>占有内容洞窟的2/5左右,两宋大的维修、妆塑活动分别在:

1. 景祐二年(1035);
2. 绍兴二十七年(1157)八月。

从今天的遗存情况看,兼顾东、西两崖区域,纵横上、下各洞窟中,维修规模大,时间跨度长,组织有序,行动划一。

麦积山石窟东崖下现编第50窟内主尊为宋塑高僧像,由于没有任何榜题文字,一直以来他的身份就是一个谜,影窟主人身份及姓名均无从判识。看两宋时代,麦积山僧人能圆通法秀禅师相比肩者,绝无一人,那么,如果将50窟主尊判定为法秀之像,应该也不会有太大差池。

禅教在宋代的兴盛,打破了佛教以观想为重要修持手段的垄断地位,观像的作用和地位,被禅教的多种简便实用的修行法门所替代。因此在麦积山此期佛教艺术的特点与前代遗存风格迥异,造像面貌多以苦行硬峻、嗚声疾色的形象出现,似乎都是“秀铁面”风采的再现,这从另一个方面证明了禅宗渐北之后,北方佛教艺术的一次悄然变动。云门、净土等思想的广泛传布,可以“杀佛

骂祖”、“焚经毁像”的极端修行理念的渐次风行,北朝以来所流行的,迁想妙得的种种相好,以及被士大夫贵族提倡及民众接受的已经被历代贵族化的佛教造像艺术,至此,丧失了它赖以往下传继的信仰基础,终至衰落。这期间麦积山在 54 个洞窟的重妆活动中,多以至尊为修妆对象,菩萨、弟子几乎不予理睬,亦从宋代信众实际行动中曲折地反映出了禅教北渐下佛教信众信仰活动的权益之变。

虽然历史的发展如此剧烈,变革的代价是将近千年的传统重新肢解重组,但雪泥鸿爪,总有例外。例如现存于麦积山石窟第 133 窟的泥塑释迦瑞像、165 窟的泥塑女供人、43 窟的泥塑金刚力士等都是同期作品中的上乘之作,即使放在中国雕塑史的大背景中衡量,亦极具份量。这些造像与麦积山北朝遗存及隋唐作品,共同组成了彪炳万代、光耀九州的麦积山石窟佛教艺术,使我们得以在消失渐远的历史长河中重温先民奔涌不息的创造激情,感受跨越时空的人生与信仰对话,共同熔铸成炎黄血胤的文化情结。

法秀时代之后,理学昌盛,中国文化总的精神又有一些新因素出现。因事涉广泛,这里不作讨论。<sup>[56]</sup>

## 注 释

[1]《四川制置使司给田公据》碑,全文见于天水麦积山文物保管所麦积山艺术研究所编《麦积山石窟资料汇编》(初集),天水,1980年3月,第162—165页。

[2]冯国瑞《麦积山石窟志》,天水报社印刷厂线装铅印本,1989年12月,第36—38页。当时,冯先生将碑名定为《四川制置使捐田公据碑》,显系有误;这一错误后来又延续在民国三十二年甘肃省文献征集委员会校印、张维编纂的《陇右金石录》卷4中,将此碑又名为《麦积山捐田碑》。这二次定名显然均不妥当。

[3]阎文儒《麦积山石刻跋识》,阎文儒主编《中国石窟艺术丛书·麦积



山石窟》，兰州：甘肃人民出版社，1984年10月，第118—129页。

[4][宋]普济著、苏渊雷点校本《五灯会元》下册，北京：中华书局，1984年10月，第1037—1039页。本文以下所引《五点会元》资料俱出上书，恕不别注。

[5]见《频伽藏》，云帙第7册《续传登录》卷8，第46页。

[6][清]陈梦雷编纂、蒋延锡校订《古今图书集成》第50卷《博物汇编·神异典》，法秀条目，中华书局、巴蜀书局，1985年10月，第61645页。该条实际上是依《五灯会元》及《续灯录》中法云法秀传删减而成。

[7][元]念常《佛祖通载》卷28，江苏广陵古籍刻印社本，1993年10月，第330—331页。此为《大正藏》影印本，本文所引《佛祖通载》资料皆出自本，无特别需要，恕不另注。

[8]又查陈垣《释氏疑年录》卷7《东京法云圆通法秀》条下的考证，法秀的生年亦为公元1027年。所据本为江苏广陵古籍刻印社，1991年5月，第313页。案：法秀于元祐五年卒，年六十四。《佛祖通载》所记清楚无误。陈垣先生在《释氏疑年录》法云条下考曰：“《建中录》无年岁，《佛祖通载》作年六十七，今据《禅林僧宝传》26。”核《佛祖通载》所载法秀条下，未分行又载江州东林常总禅师传略，他的世寿为六十七，由此观之，陈垣先生当是审视欠周，而误为之，把常总的卒年误植为法秀的卒年了。今备于此，可补先生之失。

[9][北宋]慧洪《林间录》卷下载：宁代临济黄龙系禅僧福严慈感“面目严冷孤硬，秀出丛林，时谓之‘感铁面。’”可见此类禅僧称谓，均以禅锋冷峻，名震丛林。见《禅林四书》，武汉：湖北辞书出版社，1998年4月，第203页。

[10]天衣义怀禅师《五灯会元》卷16《青原下十世下·雪窦显禅师法嗣》后有传，参见注[4]揭书，第1015—1018页。

[11]《五灯会元》卷16天衣怀禅师法嗣下首列惠林宗本禅师，次即法云法秀禅师。参注[4]揭书，第1036—1037页。

[12]麦积山下寺院，据《四川制置使司给田公据》碑载：“始自东晋起迹，敕赐无复，大唐敕应乾寺”，“圣朝大观元年于绝顶阿育王塔傍地产芝草三十八本，蒙秦州经略陶龙图具表进上，奉敕改赐瑞应寺。”现寺名仍袭宋定，由引可知应乾寺当在麦积山下，改名瑞应寺为大观元年，即1107年。这时，法秀已辞世十七年了。瑞应寺名称变迁及来历亦又可见于《秦州雄武军陇城

县第六保瑞应寺再葬佛舍利记》碑，现藏麦积山石窟艺术研究所文物库房。碑残，录文见注[1]揭书，第161—162页。是碑与《给田公据碑》相吻合，可互校。

[13]参见吕澂《中国佛学源流略讲》，北京：中华书局，1979年8月，第256—257页。

[14]这一转变亦可视同从教入禅，参见魏道儒《中国华严宗通史》第六章《宋代华严与禅净教融合》，南京：江苏古籍出版社，1998年7月，第248—250页。同时，魏道儒先生认为：法秀是以现量比量之别为人讲如何体认华严境界，强调现量的重要性。是书阐述详备，可为一参。

[15]慧洪《林间录》卷下，见《禅林四书》，武汉：湖北辞书出版社，1998年4月，第202页。

[16]小秀禅师：怀秀（生卒不详），宋代临济黄龙禅僧。俗姓应，江西弋阳人。黄龙慧南法嗣。

[17]蒋之奇（1031—1104年），字颖叔，即下引文所见的蒋公颖叔，常州宜兴人。嘉祐二年（1057）进士，累迁至殿中侍御史，因诬劾欧阳修，被贬。旋为淮东转运副使，升江淮荆浙发运使，除观文殿学士。谥文穆。著有文集、著作百余卷。《宋史》卷343有传。

[18][宋]释晓莹《罗湖野录》，本文所用本为王云五主编、商务印书馆发行、民国二十五年六月初版《丛书集成·初编》第3354册《罗湖野录（及其他二种）》第12页。另外亦参考了前揭注[15]之《禅林四书》。

[19]参见杜继文、魏道儒《中国禅宗通史》第六章《两宋社会与禅宗巨变》，南京：江苏古籍出版社，1993年8月，第403—405页。

[20]前揭注[18]书，第50—51页。

[21]详见[英]杜德桥（Glen Dudbridge）著、李文彬等译《妙善传说——观音菩萨缘起考》，台北远流图书公司，1980年3月本资料承台北易心华小姐惠赐，谨此志谢。

[22]详参注[14]所揭书，第246—250页。

[23]张中行《禅外说禅》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1991年3月，第148页。

[24]《丛林盛事》卷上，第55页下、第56页上，《续藏经》第148册。

[25]见前揭注[20]书，第50—51页。

[26]见前注[7]揭书,第330页。

[27]惠洪《冷斋夜话》卷8,津逮秘书本。

[28]吴生指吴道子,又称吴道玄。唐阳翟(今河南禹县)人。先师张旭、贺知章学书,后攻画。因画名卫入宫廷,易名道玄。授内教博士,官至宁王友。张怀瓘评其:“吴生之画,下笔有神,是张僧繇后身也。”

[29]叶梦得《避暑录话》卷下,学津讨原本。

[30][元]脱脱等《宋史》卷444《文苑传六》,北京:中华书局,1977年11月,第13126页。

[31]《宣和画谱》卷7《人物三·李公麟》条,岳仁译注本,长沙:湖南美术出版社,1999年12月,第156页。

[32][宋]邓椿《画继》卷3《轩冕才贤》,黄苗子点校本,北京:人民美术出版社,1963年8月,第19页。

[33]前注[31]所揭书,第155、157页。

[34]有关法秀点化李公麟的史料请参阅本文后附录二《文献所载法秀劝李公麟废马画佛事辑录》。

[35][宋]米芾《宝晋英光集》补遗卷《西园雅集图记》,湖北先正遗书本。全记见于本文后附录三《后世所绘法秀像图资料辑录》之①。

[36]事见陆佃《陶山集》卷11《书〈王荆公游钟山图〉后》,武英殿聚珍版。全记见于本文后附录三之②。

[37]梵隆,字茂宗,号无住,吴兴(今浙江湖州)人。南宋初画僧,生卒年月不详。绘事师李公麟,长于佛像及人物画。原为左丞叶梦得门下僧人,攀事炎贵,得高宗恩宠,召对内殿,赐与庵居。事见陆游《渭南文集》卷21。传现藏于美国华盛顿弗利尔美术馆的《十六应身图卷》及《罗汉渡海图卷》两画为梵隆所作。

[38]参见胡祗遹《紫山大全集》卷14《题梵隆〈述古图〉》,三怡堂丛书本。全文见于本文后附录三之③。

[39]此较二画,两图中所记李公麟画中的刘巨济与梵隆画中的杨巨济,实际为一人,后者者误记所致。梵隆《述古图》中有黄山谷,而李公麟《西园雅集图》中是黄鲁直,这或许亦是误记所致。比较结果,两画实际仅有一人有别;若有失记,则全部十六人俱一致。因此,我推断梵隆之本是摹于李公麟之画。

[40] 见前揭注[15]书。

[41] 杜继文、魏道儒《中国禅宗通史》第六章《两宋社会与禅宗巨变》，第403—405页。

[42] 参见吕澂《中国佛学源流略讲》第九讲《南北宗禅学的流行》，第257页。

[43] 参见郭朋《中国佛教简史》第五章《宋元明清佛教》第二节《宋代禅宗》，福州：福建人民出版社，1990年4月，第278—294页。

[44] 孙昌武《“东山法门”和唐初文人佛教》，《敦煌学与中国史研究论集——纪念孙修身先生逝世一周年》，兰州：甘肃人民出版社，2001年8月，第366页。

[45] [宋]陈元靓《事林广记》丁集卷下，北京：中华书局，影印本，1999年2月，第103页。

[46] 这里的排法是依据《五灯会元》卷16及中国佛教协会编《中国佛教》第一辑，东方出版中心，1980年4月，344—345页。另外，亦可参杜继文、魏道儒《中国禅宗通史》第六章《两宋社会与禅宗巨变》，第404—405页。

[47] 《五灯会元》卷16，第1065—1070页。

[48] 宗颐的事迹及思想，另参见陈扬炯《中国净土宗通史》第六章《诸宗归净土》第四节《宋代兼弘净土的禅僧》，南京：江苏古籍出版社，2000年1月，第434—438页。

[49] 杜甫在唐乾元二年(759年)，因避“安史之乱”，由长安取道天水入蜀，是秋至秦州，流寓三月余，依侄杜佐。天水市北道区街子乡东柯谷有其草堂迹可寻，市区南山南廊寺原立杜公祠，已毁，今有新置。老杜在秦州期间，吟有《秦州杂诗》二十章，数十首。其中有《山寺》一首：

野寺残僧少，山圆细路高。

麝香眠石竹，鹦鹉啄金桃。

乱石通人过，悬崖置屋牢。

上方重阁晚，百里见秋毫。

见录于《分门集注杜工部诗》。蒋之奇此题记中“杜诗”即指此诗，大约他认为牛儿堂正是杜诗中所说的“悬崖置屋牢”处，因有“观悬崖置屋之处，知杜诗为不诬矣”之叹。由蒋之奇题记亦可知，他在来麦积山之前似已知此胜境并熟杜甫诗，因此，登临之时，诗、景相证，欣然题石，这也似乎可以支持本文

中对法秀在长芦寺元丰间告知蒋之奇麦积山事的推测,因法秀在麦积山前后十九年,应该熟知麦积山历代掌故。蒋之奇元丰间在陕为官期间,于甘陕一带多处佛教遗迹间留有刻石题记,本文不作展开讨论,将另文专述。

[50]《宋史》,北京:中华书局,第10916页。

[51]李师中刻石师记在麦积山现编168号东崖石梯上石壁西侧,全题如下:“留题二首/路入青松翠霭间斜阳倒/影下溪湾此中猿鹤体相/顾谢傅东归自山/大抵襟怀要自然至贤/事业本优闲东山不负/苍生[望]更有何继谢/安/陈留李师中罢使与傅/君 陈君琪庞君元直/吕君大忠游遂宿弟/纯中男称伉侍行熙/宁三年六月二十四日/[囿]令吴安规供职事/以[行]”。

[52]上刻划题记在麦积山第26号窟西壁,全文如下:“□州随王韶制下/虞候孙赧随/贾文[检]巡游到此”。

[53]赵贍刻石题记在麦积山牛儿堂(现编第5号窟)中洞西壁门侧,全文如下:“熙宁八年三月二十/四日试校书郎赵贍/自秦州陇城寨簿权/陇城县尉来观麦积/山石佛阁因书”。另一则在第133号窟(即万佛洞或碑洞)第九号碑阴,朱书,全文为:“大宋熙宁八年三月/二十六日赵贍书石”由赵贍两则留题可知,他在麦积山观览在三日以上,游的甚是从容。

[54]游师雄刻石题记在麦积山第4号窟(即散花楼或上七佛阁)前廊西壁“小有洞天”刻石上方,留题全文为:“提点秦凤等路刑狱公事游师雄/提举茶马公事仇伯玉同登麦积山/山寺七佛崖阁元祐六年二月三日/陇城县令杨诉巡铺[马]震巡/赵远偕至京东副将段絨题”。

[55]关于宋代麦积山佛事活动、造像情况、艺术风格、洞窟统计等,参见屈涛《麦积山石窟10—13世纪的营造》,《2000年敦煌学国际学术讨论会论文集·石窟考古卷》,兰州:甘肃民族出版社,2003年9月,第406—436页。

[56]从天水及周边所出土的文物遗存看,主要题材为《二十四孝》、天马、神鹿、吉羊、麒麟及现实生活场景等,佛教题材鲜为发现。参见陈履生、陆志宏编《甘肃宋元画像砖》,北京:人民美术出版社,1995年12月。此外,宋代道教在天水地区发展也非常兴盛,宗教信仰的多元化,信众的分流也是两宋之际天水佛教由盛转衰的一个重要原因。

## 附录一

## 法秀年表

| 年号            | 公元             | 事迹  | 出处  |
|---------------|----------------|---|---|
| 天圣五年          | 1027年          | 生,秦州陇城竹铺坡前、铁场岭下,俗姓辛。  | 《佛祖通载》卷28《法云圆通法秀禅师》,另参《释氏疑年录》卷7法秀条。               |
| 天圣八年          | 1030年          | 三岁,随麦积山应乾寺鲁和尚,并改姓鲁。   | 《五灯会元》卷16<br>《法云法秀禅师》                             |
| 皇祐元年          | 1049年          | 十九岁,试经圆具,励志讲肆,习《圆觉》、《华严》,妙入精义。                                  |   |
| 皇祐二年~<br>熙宁十年 | 1050—<br>1077年 | 分别在随州护国寺、无为铁佛寺、越州天衣寺、淮之四面山、栖霞蒋山长庐寺参学或住持。                        | 《指月录》卷25、《丛林盛事》卷上、《续传灯录》卷8、《禅林僧宝传》卷26、《佛祖通载》卷28等。 |
| 元丰年间          | 1078—<br>1083年 | 住长芦寺,与蒋之奇论辩《华严》“现量”、“比量”之学。                                     | 《罗湖野录》卷四。   |
|               |                | 此间,宗颐慈觉二十九岁,就长芦寺圆通法秀落发,并受具足戒,后为天衣义怀之徒长芦应夫之嗣。元祐中(1086—1093)住长芦寺。 | 《中国净土宗通史》,第435—436页。(所据不详)                        |
| 元丰七年          | 1084年          | 冀国大长公主遣法云寺成,诏住法云寺,为开山第一祖。                                       | 《中国华严宗通史》,第248页。(所据不详)<br>麦积山事见《四川制置使司给田公据》碑。     |
| 元丰八年          | 1085年          | 神宗宣就御前说法,受“圆通禅师”号;麦积山瑞应寺因此获赐田土贰百余顷,供贍僧众。                        |   |
| 元祐五年          | 1090年          | 行化,阅世六十四,坐夏四十五。   | 《佛祖通载》卷28《法云圆通法秀禅师》。                              |

## 附录二

## 文献所载法秀劝李公麟废马画佛事辑录

①以其耽禅，多交衲子，一曰，秀铁面忽劝之曰：“不可画马，他日恐堕其趣。”于是翻（同“幡”）然以悟，绝笔不为，独专意于诸佛矣。其佛象每务出奇立异，使世俗惊惑，而不失其胜绝处。

——邓椿《画继》卷3《轩冕才贤》，黄苗子点校本，人民美术出版社，1963年8月，第19页。

②伯时留意画马，每欲画，必观群马，以尽变态。有僧劝其不如画佛，后遂绝笔。

——李纲《梁溪全集》卷9《罗畴老所藏李伯时画马图二首·右蕃马》诗后之记，清道光刊本。

诗中有：“……想当盘礴初运思，工与造物争毫芒；此中念虑皆可熟，至言发药诚难忘。从兹绝笔不画马，但写妙相依圆光；斯人于今入黄土，斯画可宝且珍藏。”

③李伯时善画马，东坡第其笔当不减韩干，都城黄金易得，而伯时马不可得。师让之曰：“伯时为士大夫而以画行，已可耻也。又作马，忍为之耶！”伯时悲曰：“作马无乃例能荡人心堕恶道乎？”师曰：“公业已习此，则日夕以思其情状，求为神骏，系念不忘。一日眼光落地，必入马胎无疑，非恶道而何！”伯时大惊，不觉身去坐榻曰：“今当何以洗其过？”师曰：“但画观音菩萨。”自是画此像妙天下。故一时公卿服师之善巧也。

——惠洪《冷斋夜话》卷8，津逮秘书本。

④李伯时喜画马，曹韩以来未有比也。曹辅为太仆少卿，太仆视他卿寺有廄舍，国马皆在其中。伯时每过之，必终日纵观，有不暇与客语者。法云圜通秀禅师为言：“众生流浪转徙，皆自积劫习气中来。今君胸中无非马者，得无与之俱化乎！”伯时惧。乃教之，使为佛像以变其意，于是深得吴道子用笔意。……

——叶梦得《避暑录话》卷下，学津讨原本。

## ⑤跋李伯时《马》

观龙眠《飞骑图》，及读延之、廷秀、大防三君子佳句，因思法云秀公语：尤物移人，甚可畏也。庆元三年孟冬八日朱熹仲晦父。

——朱熹《朱文公文集》卷 84，四部丛刊初编本。

⑥记李龙眠《海会图》

李龙眠既弃画马之嗜，喜作补陀大士相以施缁徒。垂老得匹楮，戏笔五百应真像，几年乃成。平生绘写，具大三昧，仅此轴耳。先君在蜀得之，母氏雅敬浮屠常棲致香火室中。余来京口，因暇日出示王英伯，遂仿贝叶语为作记其右曰：“……有大居士号曰龙眠，得画三昧，始好画马，念念弗忘。有大比丘见而语之，由此一念，当堕马腹。于是居士蹶然忏悔，乃于一切诸佛诸大菩萨而致意焉。端严妙丽，随念现形，皆得三昧。……是记也，益为画设。开禧二年百六日，初学王迈谨记。

——岳珂《程史》卷 6，学津讨原本。

⑦题贾菊径龙眠《马图》

龙眠之马，皆少年之笔也。初，龙眠好画马图，马所在至忘食纵观，神游于群马变态之中。有一僧，语之曰：“观君胸中无非马者，得无与之俱化乎？”龙眠大惧，始绝笔。……

王伯《鲁斋集》卷 11，续金华丛书本。

⑧题李伯时《马性图》（仁庙赐郝参政，此图为龙眠李元中作）

龙眠三李，元中厠伯时，岂浅浅哉。当闻伯时谷工马形状，或有告者曰：非人天厩不可。今世所传好头赤等图，悉天厩摹写，鸣立起俯，神气洞马腹矣。后复有告者曰：“子性非马性，入于自然，宁有悔悟，使真人之，曷有出理！”由是忏悔作大士像。……

——袁桷《清容居士集》卷 47，四部丛刊初编本。

⑨公麟初嘉画马，大率学韩干，略有损增。有道人教以不可习，恐流入马趣。公麟悟其旨，更为佛道尤佳。

——《宣和画谱》卷 7《人物三·李公麟》条，岳仁译注本，长沙：湖南美术出版社，1999 年 12 月，第 156 页。

⑩李伯时善画马，师呵曰：“汝士大夫以画名，矧又画马期人夸妙，妙人马腹中亦足惧。”伯时遂绝笔。师劝画观音赎过。

——[明]瞿汝稷集·海明重梓《指月录》卷 25，《明嘉兴大藏经》第 30 册，台北新文丰出版公司影印，1987 年，第 410 页中。案：《禅林僧宝传》卷 26 所记法秀观李公麟事，与上略同，故不录。所用本为新文丰出版公司影印、径山藏版《明嘉兴大藏经》第 20 册，1987 年，第 609—610 页。



## 附录三

## 后世所绘法秀像图史料辑录

## ①西园雅集图记

李伯时效唐小李将军，为著色泉石、云物、草木、花竹，皆绝妙动人，而人物秀发，各肖其形，自有林下风味，无一点尘埃气，不为凡笔也。其乌帽黄道服，捉笔而书者，为东坡先生；仙桃巾紫裘而坐观者，为王晋卿；幅巾青衣据方机而凝仁者，为丹阳蔡天启；捉椅而视者，为李端叔。后有女奴，云鬟翠饰，倚立自然，富贵风韵，乃晋卿之家姬也。孤松盘郁，上有凌霄缠络，红绿相间，下有大石案，陈设古器瑶琴，芭蕉围绕。坐于石盘旁，道帽紫衣，右手倚石，左手执卷而观书者，为苏子由。团巾蚕衣，手秉蕉箑而熟视者，为黄鲁直。幅巾野褐，据横卷画渊明归去来者，为李伯时。披巾青服，抚肩而立者，为晁无咎。跪而捉石观画者，为张文潜。道巾素衣，按膝而俯视者，为郑靖老。后有童子执灵寿杖而立。二人坐于盘根古松下，幅巾青衣袖手侧听者，为秦少游；琴尾冠紫道服摘阮者，为陈碧虚。唐巾深衣昂首而题石者，为米元章；幅巾袖手而仰观者为王仲至。前有鬃头顽童捧古砚而立，后有锦石桥，竹迳缭绕于清溪深处，翠阴茂密，中有袈裟坐蒲团而说无生论者，为圆通大师；旁有幅巾褐衣而谛听者，为刘巨济，二人并坐于怪石之上。下有激湍流于大溪之中，水石潺湲，风竹相吞，炉烟方袅，草木自馨。人间清旷之乐，不过于此。嗟呼！汹涌于名利之域而不知退者，岂易得此耶！自东坡而下，凡十有六人，以文章议论、博学辩识、英辞妙墨、好古多闻、雄豪绝俗之资，高僧羽流之杰，卓然高致，名动四夷。后之揽者，不独图画之可观，亦足彷彿其人耳。

——米芾《宝晋英光集》补遗，湖北先正遗书本。

## ②书《王荆公游钟山图》后

荆公退居金陵，多骑驴游钟山，每令一人提经，一仆抱《字说》前道，一人负木虎子随之。元祐四年（1089）六月六日，伯时见访，坐小室，乘兴为予图之，其立松下者，进士杨驥、僧法秀也。后此一夕，梦待荆公如平生，予书“法云在天，宝月便水”二句，“便”初作“流”字，荆公笑曰：“不若便字之为愈也”。既觉，怅然自失。念昔横经座隅，语至言极，迨今阅二纪，无以异于昨夕之梦，人之生世何如也？伯时能为我图之乎！吴郡陆某农师题。

——陆佃《陶山集》卷 11, 武英殿聚珍本。

③题梵隆《述西图》

写万象易,写人物难。山水、云烟、昆虫、草木皆有定质,惟人也得二五最秀最灵之精英。自有生人以来而至于今,后至无穷,面面不同,上而大圣大贤,下而至愚至贱,赋分禀受,又复天壤。每观画题写尘俗之人则十九得真,写高人胜士,则百不得其一二,盖高人胜士又得天地之奇气,虽造物不易生成,画工尘臆岂能得其仿佛。非李龙眠则不能形容莲社诸英贤苏东坡、黄山谷、米南宫、李伯时、苏黄门、晁无咎、张文潜、秦少游、杨巨济、僧圆通、王仲至、陈碧虚、郑靖老、蔡天启、王晋卿、李端叔十六人,想见风采一时龙鸾,惟龙眠能仪形之。梵隆此幅亦庶几造龙眠之门墙者欤!

——胡祇遹《紫山大全集》卷 14, 三怡堂丛书本。

作者附记:本文所用《指月录》及《禅林僧宝传》法秀资料,均蒙陈玉女教授远赐,谨志谢忱。

# 客观理解麦积山壁画《睽子本生》的构图图式 ——对王宁宇先生《睽图》为平远法构图 并改写中国山水画史的质疑

夏朗云

(麦积山石窟艺术研究所)

## 前 言

《美术研究》2002年第1期刊载了王宁宇先生《孝子变相—睽猎图—山水平远——麦积山127窟<sup>[1]</sup>壁画〈睽子本生〉对中国早期山水画史的里程碑意义》一文(以下简称“王文”)。过去,一些老美术史家也曾注意到此壁画,但都未曾大胆地提出过如“王文”之结论,<sup>[2]</sup>本文也有以下与王先生的分歧。

### 一、《睽图》是人物鞍马动物画而非山水画

山水画是“以山川自然景色为主体的绘画”,独立完整的山水画可全面地研究其各个方面,尤其是其构图图式。“王文”为研究山水画的图式,力图将《睽图》称为一幅独立的完整的山水画,即所谓“独幅”的山水画。如:

“王文”第一节有:“它还堪称中国山水画发展史上的一座里程碑”。笔者按,既是“里程碑”,王先生就应当认为它是真正的山水画。

“王文”第二节有：“但人群及动物形象在画面上所占面积较小，而群山、河川、原野、树木、池沼、窑洞等景物却几乎布满了整个画面，而且这些景物具有统一性、连续性的组织关系，他们为人物活动的历时性过程提供了一个宏大而完整的自然空间环境，也同时形成了支配整个画面构图节奏开合起伏的骨架系统，是整个画面的主旋律所在。”笔者按，王先生的意思是：此图的主体是山水环境，是山水画。

“王文”第三节有：“《睽图》具有独幅画的有机的形式面貌。在这里，山水业已超越了作为人物画的背景和环境的衬托的地位，在构图中发挥了支配性的作用；相形之下，倒是作为佛即孝子的本生故事之情节内容在幅画中有所剪裁，而这正是为了突出画面中的环境景象描写的自然性、集中性与完整性所需要的。”笔者按，王先生认为此图不是人物连环画，而是山水独幅画。

总之，“王文”的意思是，此图是一幅主要表现山水的独立山水画，山水内容非附庸的配景。以此为基础来谈早期山水画史。

众所周知，魏晋南北朝及其以上的时代，真正的独立的山水画见于记载的就很少，传世的和考古发现的山水画也几乎没有形成公认的规模。著名的《洛神赋图》大多数认为是人物故事画卷，不能称为独立的山水画，《女史箴图》和《列女图》中的山水也只是片段，况且它们都是传世品。如果麦积山《睽图》作为考古材料能称为山水画，因它处在文献记载中山水画的形成发展时期，那么自然是稀见的里程碑（更何况还有“王文”所谓的平远图式）。问题是，如下文所述，我们看不出它是一幅主要表现山水的山水画（也看不到后世以它为楷模的现象），因此难说是里程碑。

具体地看，《睽图》如同传世《洛神赋图》一样，是主要表现人物故事的情节的。二图均可作如是观察：从单个的人物动物看，自然空间环境肯定会大于他们，但从画面主要去表现的主体看，人（群）及动物（群）则是其着重所表现的，人、动物及其相互之间的

紧密关系,所形成的活动空间范围在画中的面积,也大于周边的、非其活动范围的山水环境在画中的面积。就《啖图》看,画面是上小下大的梯形,人群和动物群所形成的较密集、呈规模的活动空间范围所占的画面在梯形的下方偏右,占画面的 $\frac{3}{5}$ 强,处于画面的具有基础和主宰的中心位置。因此,我们与“王文”相反的结论是:人(群)及动物(群)的活动场面和情景,形成了支配整个画面构图的疏密开合起伏的骨架系统,是整个画面的主旋律之所在。

另外,看一幅画中的主旋律所在,要看是什么形象和事物掀起画中的高潮?或看画中的高潮在哪里?山水画中,是山水形象掀起画中的高潮;人物画中,是人物场面掀起画中的高潮。二图中,是人物的场面,掀起了画面一个个扣人心弦的情感高潮,只不过是多时空的人物鞍马等场景用了一个山水环境。不能因为人物情节有剪接而否认它的主体性,相反,高潮所在的连环画故事情节表明,山水只是作为其背景。因此,在构图中,人物应该是作者首先考虑到的,发挥着支配性的作用,《啖图》和《洛神赋图》应该是人物及其相关的鞍马动物等的连环画,“王文”所谓《啖图》“具有独幅(山水)画有机的形式面貌”是不能成立的。

## 二、《啖图》的山水背景是“类似于斜轴测投影式”的构图图式而非“平远”构图图式

“王文”力图将《啖图》描绘成平远图式,如:

“王文”第二节有:“画幅右段约占 $\frac{1}{5}$ 底边长度部分,其上部画面是远山、层林”,“中段,约 $\frac{3}{5}$ 底边长度的画面上,横向伸延的起伏原野从前景层递推向画面纵深;向上是远山拔起,层叠透迤,气象旷远。”画面左部“都在稳健老到地兜回着全幅的‘气’,也加强着向画幅中部纵深消失的空间整体感。”

“王文”第三节有:“在这个复杂的现实自然环境中,画师明显

地把握住了一条能支配全幅的统一的视平线(约略在画面高度的2/3处),从林郊、原野一直贯穿到深山丛林,成功地组织出一个旷阔而符合视觉合理性的空间。”

因此,“王文”的第四节有:“与目前已知的遗迹相较,《睽图》堪称中国山水‘平远’法运用最早的范例。”

笔者按,右段1/5底边长度上部所谓“远山”不能成立。因为:第一,如果是“远山”,则其上的“层林”过于高大。因此“远山”实为低丘,“层林”实为灌木。第二,这些灌木同《睽图》中部前景处、马蹄下的山坡上的灌木大致相当高。所谓的“远山”上有明显的石头,又与此图前景处的石头在形状和大小上都差不多。因为前景处的石头、灌木和最后景处的石头、灌木的大小比例一样,故此图无“远小近大”的观察方式,所谓“远山”应看作画面后景处的低丘而已。第三,所谓“远山”处有一坐禅的人物以及一只飞鸟的形象,也与前景的人物和鸟的比例一致,说明了同样的“非平远”现象。

所谓“中段前景层递纵深,向上远山拔起”,也是不能成立的。笔者观察,所谓前景处,其前和后的石头大小一样,非远小近大;且较为平缓的,可供鞍马驰骋的层层山坡,几乎画成了相同的、一宽一窄相间的、平行线构成的长条形,且颜色也是大体两种机械地相间;所谓远处和更远处的山,其颜色也是大致两种,在块面上深浅机械地相间,而非渐渐冲淡的情况。因此,此段景色无递进的构图形式。另外,所谓“拔起的远山”,在其右处的一座上,却长了两棵极为高大的树,与此图前景中的树木,如泉水旁和茅屋旁的树木大致相同大小,远山上的石头也与前景处的石头形状基本一样,大小大体一致,这些也均与平远观察法相抵触,说明图中所谓“远山”不是因透视而显小的山,而应看作是后景处的低山丘而已。另外,在此处左边的所谓“远山”的坡石间,有一游行的人(神),也与《睽图》前景中的人物比例一致,也说明了同样的非“平远”现象。

画面左部,在睽子中箭的泉水旁的上部有几棵树,此树如按平远法观察当小,但却与整个画面前景处的树,如画面左下部茅屋旁和山坡上同种的树,大致同样大小。说明此处画面无“远小近大”,其“兜气”并不稳健老到,也未“加强着向画幅中部纵深消失的空间整体感”。

在左部画面中,笔者还注意到,泉水是向画面上部,即后景的右后处流淌的(虽然泉水后部被后景的山石所遮挡)。这说明山图的右后处,即整个画面的右上部的地势较低,画面前景,尤其是左前景处的地势较高,那么,所谓“远山”应为低丘的(本文的)看法就更趋合理了。试想,如画面右上为高山山脉的话,则更有可能与左上的主峰相连形成地势较高处,小小的泉水不可能向画面右后部,从山脚低处将高山山脉切割成极窄的小峡谷而流出去,而只能向画面的前部流淌,因此,正因为泉水没向前部流淌而向画面的右后流淌,则更明显地表明,画面中,右后部,即右上部的所谓“远山”实际上是“低丘”而已。

王先生只注意到画的某一部分,而未注意到画面的某些关键部分所形成的整体观察效果,同时又被古壁画上部的残损所形成的空灵幻觉所迷惑,难免就产生“王文”中所说的“气象旷远、极目之旷望、及冲融、飘渺、冲淡、旷阔、暝漠、微茫、幽远、荒远等山水平远意境”的设想,并欣赏为“复杂的现实自然环境”。但这毕竟是一种“幻象”,非此壁画的原始效果,原始的效果是,其色彩几乎均为平涂,较为艳丽,其背景色,包括以所谓平远法观察的,画面上部必然作为天空的地方均被平涂为深红色。因此,壁画原作者并非强调山水的自然色彩效果,而是强调人物画背景的深厚的装饰性色彩。另外,此壁画的造型也是较图案化和装饰化的,如山石多几何图案式,多片状,树冠多呈封闭状等。更重要的是,因此而产生的总体构图图式,必然或连带地也会呈装饰性、平面地图性的效果,而非递进的效果。这就是,画面的空间感不充分,缺乏自然的

远近感。既然“无远近纵深感”，也就无严格意义上的“透视”或所谓“散点透视”，也就没有王氏在文章中所提出的在画面三分之二高处有一条“大致统一的视平线”，所谓“旷阔而符合视觉合理性的空间”及“中国山水平远法最早范例”也就无从谈起。

上述《睽子本生》构图图式，在麦积山第 127 窟中的其他部分的壁画上基本上也是如此，即：在同属于大树的情况下，后景树和前景树的大小比例一致；同时，后景的人和前景的人的大小比例也是一样的。不存在“远小近大”的效果，不存在“平远”的构图图式。<sup>[3]</sup>

虽然“王文”为了说明《睽图》的平远不孤立，举出了北魏的《孝子石棺石刻线画》已有远小近大的图式，但《睽图》如上文分析，却在图式上较原始。因此，总体上看，《睽图》不能同北魏《孝子石棺石刻线画》比附，而应被看作汉魏晋画构图图式的继承。

通过以上的分析，我们可以看到，《睽图》没有所谓“平远”的构图图式。画面不是整体的远小近大，而是远近事物，包括远近人物、动物，大小比例一致，有相互的遮挡，呈平面和立体结合分布的形式。其构图图式为视平线非一，且是可远近移动的斜俯视的观察效果。因此，其图式颇为接近于斜轴测投影图式，较接近于汉代绘画多出现的那种平面布局和立体投影相结合式的“平列诸物”的构图，但在复杂性和稳定性等方面有所发展。

### 三、《睽图》不能改写中国山水画史

所谓改写，主要指从“质变”方面的改写，因此“王文”力图在质的方面，用《睽图》来改写以下三个方面：一、美国美术史论家方闻先生的“所言”，二、山水画史上的张彦远“定理”，三、中央美院教材的“习惯的学术结论”，并且，在中央电视台于 2002 年 4 月播出的《美术星空》以及 5 月份西部频道中进一步宣传，谓发现了麦



积山石窟的《睽图》将“平远”图式的产生时代大幅度地提前了,因此,从三方面改写了中国山水画史。故,本文也从这三个方面来分析:

### 1、《睽图》难以修改方闻先生在山水画发展史上的判断

“王文”在其第四节末尾中有:“《睽图》在山水表现上凸现出来的与上述(平远)特征相符合的品质,使我们对中国山水画空间法则成熟的时间有了一个具体实在的新的认识线索。方闻先生过去所言‘考古发现所展示的,从唐之前(7世纪前)到元代初期(13世纪末)的山水画,可以说是从表意性符号到创造视错觉空间的发展过程……在七八世纪期间,固定的构图图式有了发展……’,<sup>[4]</sup>现在可以改说为:在五六世纪之交的北魏后期,在中国的北方地区,可以看到山水画‘从表意性符号到视错觉空间的发展’探索,已取得了决定性的突破。”

笔者按,“王文”所谓决定性的突破,即指《睽图》在山水画史上,首先出现了较强的统一的空间纵深感。但是,如本文第二论点所述,《睽图》并没有在山水表现上凸现出来平远的品质特征。因此,“王文”的误解所导致的,对方闻先生从考古发现所进行的、中国山水画史的判断的“改说”是不能成立的。

### 2、《睽图》没有提供充分的理由指误于张彦远的著名论断

“王文”在其第六节前段中有:“至迟在《睽图》这个时代,中国山水画的本体在表达自然环境中业已能够形成基本合理、真实而完整的画面。在这个时期成问题的却是那些外加的、主观先验、非现实理性的人物故事情节组合。它们一方面不肯轻易离开前台地盘,一方面又逐步衰退着。这是否应当看作中国山水画史上一个特殊而又重要的发展(蜕变)阶段呢?”

“王文”在其第六节后段中有:“在《睽图》上,摆脱古拙粗放或流动华丽的装饰图案遗痕、注重视觉感受与理性认知、趋向自然写实的迹象多有表现。……这些绘画上的具体处理都透露着一种社

会审美风尚转变的信息。因此,它给人的美感与南朝《竹林七贤与容启期像模印砖画》(甚至北魏洛阳《石棺线刻孝子图》)中景物的装饰性图案美都有判然之别。”

因此,“王文”在其第七节中有:“事实面前,我们不能不以质疑的态度重新审读唐代美术史家张彦远那一段为后世学者反复引证奉若定理的著名论说:‘魏晋以降,名迹在人间者,皆见之矣。其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栉,或水不容泛,或人大于山,率皆俯以树石,映带其地;列植之状,则若伸臂布指。’这个说法现在显见是偏缺有误的,如果不是有意故作抑扬的话,至少说明作为批评家和画史家的他,眼界仍然有局限而妄夸‘皆见’。”

笔者按,“王文”以上的说明应该解剖为:同“平远”相对应,《跋图》的山水树石也表现得较为自然写实,非“群峰之势,若钿饰犀栉”,非“列植之状,若伸臂布指。”并认为此图作为山水画,人物所占的比例小,且图中有“人小于山”和“河川”的情况,故认为张彦远的“人大于山”“水不容泛”的论断有所未见。

首先,我们前文已经否认了所谓“平远”的论调。

至于山石的所谓“写实”,我们看到,“王文”所举的例子却是题材方面的,而非技法方面的,如所谓与“天水一带所见实际地貌相似”,并没有举出写实的艺术技法的进步。画均有相似之处,有的像北方,有的像南方,但“王文”并没有举出相似的程度是如何加深的。况且“王文”所谓地域特色的“山脉河川坡梁与丘石溪涧陂池相间”并不与张彦远的描述矛盾。而恰恰相反,我们认为,此壁画的艺术形象,应当复原到它原来未残损时的样子来看,那恰恰是“古拙粗放或流动华丽的装饰图案痕迹”。且众山(包括众低丘)之势,起伏如圆弧等规矩之状,大致色彩平涂,故“群峰之势,若钿饰犀栉”的装饰感形象的描述成立。又此图中的石头多具“符号”感,其色彩多平涂如薄片,分布于山峰和丘坡之间,也和“率皆俯以树石,映带其地”相合。

至于树木,“王文”所谈的所谓“写实”乃“画中树木多作摇曳状,充分体现着西北多风的气候特点,称得上是真正的‘风景’;许多树木的种属也具有很鲜明的地域特色(如白杨、落叶松、柳树及茅稍)。”我们认为,这还是说明地域特色,也同样没有说明在艺术表现技法上有任何创新的写实成分。《睽图》中的树干、树枝的具有图案化的平面排列形式,少立体的“树分四枝”的因素,且较为“光滑无鳞”,并没有大的突破性的写实方向的进展,因此,还应看作是“列植之状,则若伸臂布指。”南北朝其他画中的树木同样能看出一些种属的不同,并非此图所独有的特点,南朝砖画《竹林七贤与容启期像》中的树木均个性分明,比起麦积山《睽图》中的树木形象,有过之而无不及。

“王文”中第二节提到的,《睽图》中的“河川”“河流”是不存在的。事实上,王氏把画面下部的山坡,因其色彩较暗,误认为是河川了。因如是河川,则画面右部的车马和人群就会“不合理”地站在河水流经处,甚至河水里。古人表现水面,一般色调较明亮,第127窟其它壁画(如《西方净土变》和《涅槃变》)中的水画,颜色也一般较鲜亮,《睽图》泉水中加了几点石青色和其它的浑浊色,则表现《佛说睽子经》中所谓睽子中箭后泉水干涸的情景),一般不应有用暗色甚至黑色来调色表示水的深邃的(这种水的深邃,在西画以及现代国画的表现中才有),因此,《睽图》并无大面积的河川形象,只有泉水,颇合“水不容泛”。

此图左侧茅屋附近有“人小于山”的现象,但不足以批驳张彦远的著名论断。张说为“或人大于山”。按,“或”乃“有的”之意,和“不是……就是……”之意,但决无“率皆”之间。否则,张彦远就不会在两个“或”之后再“率皆”,而应会直接写作“率皆水不容泛,人大于山,附以树石,映带其地。”故张彦远的意思应为“有的图画中人大于山”或“在相当一部分的图画中,人大于山”,或这些古画中“不是水不容泛,就是人大于山。”他并不绝对地说,所有

魏晋以降、隋唐之前,画水山树石的相关图画中,均存在“人大于山”的现象,他并不否认古画中有“人小于山”的情况。事实上,无论是《洛神赋图》还是《北魏画像石》<sup>[51]</sup>中,均存在人物“小于”长着树木的山包和甚至长着草的山石的情况。

另外,“王文”中还有一处所谓“写实”,即所谓“二老居住的不是天竺式的茅庐,而与陇山地区旧时农家的土窑洞形制十分仿佛。”则是由于识图上的错误,而急于认为具有地方特色的“写实”了。以“柴草为屋”的茅庐是《佛说睺子经》中所明确规定的,虔诚的绘画者不会在壁画中作大的改革,况且此图中二老的居所也是茅庐,为立体的尖锥形象,非窑洞口的平面平拱形象。

从以上对此图的分析看,“王文”中所谓:“这些绘画上的具体处理都透露着一种社会审美风尚(向写实)转变的信息”,也就不是那么强烈了。应该说,此图与南朝《竹林七贤与荣启期像模印砖画》,甚至北魏《石棺线刻孝子图》中景物的装饰性图案美基本一致,而非如“王文”所谓的“有判然之别”。由此观之,张彦远之“定理”,信以为然。

### 3、《睺图》不能改写习惯性的学术结论

“王文”以上错误地理解考古材料的“写实”结论,必然引起对南北文化比较方面的错误理解。学术界历来以为,在南北朝这一文化交流时代,南方是中华文化的主流,但“王文”力图通过山水画及其构图来说明北方的要比南方的先进,从而动摇南朝在文化上的主流地位。它至少要说明的是,从考古材料的情况看,在南北朝后期,北方的山水画要引起重视,其成就就要高于南方。同时,它强调,北方山水画的“先进”,是对孝子、孝子变相、畋猎的写实表现所激发的,这种“写实”表现是南北朝山水画“进步”的直接动力,因此怀疑中央美院教材的习惯性学术结论。其具体表述如下:

“王文”在其第五节中有:“南朝模印砖画上这种衬景处理,虽然已较汉代以来美术作品中殊少自然景物的空间意识有一定的进

步,但跟北魏《石棺孝子图》相较,就差距很大了。在这样一种认识基础上来比较《孝子石棺》与《睽图》,我们又会认识到:当中原本土的相对静态的孝子图题材一旦被外域引入的内容活跃、环境场面宏大的‘孝子变相’题材替代时,这种绘画空间意识的进步又获得了激越的动力和鲜活的施展机会。”

第六节有:“《睽图》在宏大空间、复杂层次的视觉真实把握上的进步确是惊人的。联想到古画著录中记述过而如今却已佚失的古代一系列畋猎题材绘画作品,注意到这类题材(特别是大幅)作品中旷阔风景几乎是不可避免的描述对象,就不免让人猜测它们可能是中国山水画,特别是平远山水曾借重过的主要演练阵地。……南北朝时代在政治上处于强势、在民族融合和中外文化交流大潮中处于潮头地位、采取积极进取态度的北方,其艺术所取得的成就也应得到相应的重视与研究。而这个问题以前并不被我们很看重。”

“王文”在其第七段中有:“对麦积山石窟壁画中山水风景画的研磨,触发我们对以往一些习惯的艺术结论产生怀疑:山水画的发展和当时玄学思想的盛行、玄学之士标榜隐逸有关,也和江南秀丽的山水给人以自然美的享受有关。<sup>[6]</sup>迄今,考古发现的实际材料仍不能支持上述认识。自然客体是否秀丽不是山水画艺术本体产生发展的决定性因素,玄学和隐逸也未必能胜任作为山水画进步的最直接的动力。相反,文学界关于六朝山水诗发展史研究所得的一个重要论断移用到山水画演进史上可能也是同样适当的,那就是:玄言不死,山水不立。”

笔者按,所谓“差距”、“潮头地位”、“积极进取”、“‘很’看重”、“考古材料”、“山水画进步”,“王文”的言下之意已很明显了,“王文”感兴趣于用考古材料来建构中国山水画史,虽然有些遮遮掩掩,其结论当然是北朝的作品要“进步”。但是,考虑到各方面因素的“皆见”,“王文”的“言下之意”就难成立。

自然南朝《竹林七贤模印砖图》比北朝《孝子石棺图》的空间感少,但南朝《邓县画像砖》中的一幅无榜文的《吹笙凤鸣图》的山水空间感也较强,其前部有形象较大的人、树和凤,中景有由远而近的云气,远景位于画面的右上部,为一带远山。虽在茂密上不比北朝的《孝子石棺图》,但在自然和飘渺感上略胜一筹,其区别只在,南派和北派的风格不同而已,不在本质上的构图图式上的先进或落后,因为两者都有近、中、远景的具体表现。

但两者的远山,都靠近画面的上部的边缘,仿佛是图案的填充装饰部分,而两者的整个画面确实都是满满的,为缺乏较多天空面积的、有很强的图案感的画面,因此两者(在散点透视意义上)的视平线,都靠近“画中内容”的上方,其构图图式只能被称为“深远”,不能被称为“平远”。况且,这些“石画”、“砖画”也并不能被称为真正意义上的“画”。因此如果北朝麦积山的《睽图》壁画是场面宏大、层次复杂的“平远”山水画,自然它会成为里程碑,自然会引出北方山水画进步的结论。但通过我们对“王文”所谓“平远”和“写实”的批驳,我们同样也可以说,麦积山的“考古材料”不能支持“王文”所认为的北朝“先”出现山水画进步的状况。

因此,仅从考古材料上看(姑且把石画和砖画看成画),在南北朝后期,“山水”是“人物”等题材的背景,无独幅山水画;南朝和北朝的“山水”都带有图案化的因素,北方的较茂密,南方的较疏朗,都能表现一定的空间感但不充分;在构图图式上,其“山水”背景或许可勉强认为出现了“深远”图式(如《孝子石棺图》和《邓县画像砖》中的无榜文的《吹笙凤鸣图》),但迄今仍未发现“平远”图式。总之,南北朝后期,南北方对山水表现的总体技术水平大致相当,这是南北文化交流的频繁、广泛和逐渐融合的结果。其他方面的文化现象也是大致如此,如佛像的褒衣博带式样,此时,南北方风格上没有本质上的区别,基本一致;书法的帖、碑形式,此时在南北方也基本都有,只有细节上的差别并没有本质上的区别。

而且,我们发现,南北朝的绘画中,恰恰是为了表现人物,可以忽略山水背景的表现真实,并使之协调于人物,如“人大于山”“钿饰犀栉”“伸臂布指”的表现形式。<sup>[7]</sup>因此“王文”所谓山水平远的产生借重了人物画《畋猎图》的说法证据不足,何况表现了“畋猎”的麦积山《睽图》非平远山水画。故,如果探究南北朝山水画,因无独幅山水画的考古材料,又不能主观地从考古材料中的“人物画”中去寻找山水画产生及发展的原因,那只有从文献和思想史,尤其来自“江南”的有关山水画的信息中去寻找,别无他法,所以,“王文”对玄学、隐逸和江南秀丽山水与山水画进步的关系的“否认”,以及对“非文学史”意义上的、而是“山水画史”意义上的“玄言不死,山水不立”的“肯定”,没有考古材料方面的依据。

另外,北方重禅修,多开凿石窟。南方重义理,以木构寺宇为主。因此,北方的考古材料多土石,易于保存。不能因为北方的现存考古材料丰富而认为其文化先进,南方虽较少石刻画,也应有大量的壁画和其他种类的画,只不过由于气候和历史战乱等原因,不易于保存罢了。基于这种考古的“皆见”,我们就能更客观地看待南北朝山水画演进的历史和现状。

总之,我们否认了麦积山壁画《睽图》的山水平远图式。同时我们也看到,麦积山第127窟中的其他壁画同《睽图》的构图图式基本一样,均较缺乏空间纵深感,同样,也不会有山水“平远”甚至“高远”和“深远”的构图图式的存在。因此《睽图》不能“改写历史”,相反却能“证经补史”了,基于此,作为考古材料,它可以又一次让我们“客观地、历史地”来感知古代优秀的壁画作品。

#### 四、絮 论

从麦积山第127窟《睽子本生图》,以及同窟相关的《太子舍身饲虎图》、《十善图》、《西方净土图》、《维摩变图》、《八王净舍利

图》等上,我们感知到的是,并非“陶然于自然山水之中”的情趣,而“损己利他”的善行,和“一心向佛”等的种种行为表现。这些图画给我们的,主要不是山水的幽静清远,而是人们活动场面的热闹、嘈杂、激烈、甚至熙来攘往,是人的善行、佛性的颂歌,以及人的美德的壮丽升华,给人以人类可以通过积极进取、以追求更高境界的精神方面的鼓舞。其背景山水技法和构图并不是那么“先进”,正是“人物故事”主题的“先入为主”所要求的。正是主题人物、车仗、宫殿院落,用类似“斜轴测投影”的、注重“平均表现”的手法,支配了山水背景也必须以同样的形式“映带其地”。正如王伯敏先生所论述的“树木为群山量体裁衣”<sup>[8]</sup>那样,其实山水树石背景也为人物的特殊艺术风格和构图“量体裁衣”了。总之,这种映带其地的、非有远近平远纵深感的拙朴的山水图式,承载并保证了故事中的人物、车仗、宫殿院落建筑具有更强的表现性,即远近的人物、车仗、宫殿院落建筑以同样的大小,表现在我们面前,使观者看清楚内容,而非欣赏有“远近真实”的所谓“风景”,从而起到强烈的宣传鼓舞作用。它具有很强的示意性,这同某些汉画和魏晋画的构图的场面表现形式是相似或一致的。

我们不贬低《睽图》的艺术价值,如同不任意拔高它的地位一样。客观地看,在南北朝“画山水树石”的总的艺术风格中,《睽图》在表现山野的场面上,比同时期同类作品,<sup>[9]</sup>甚至更晚至北周<sup>[10]</sup>和隋<sup>[11]</sup>的同类作品都要更具有疏密开合、表现出较生动尽致而广阔的特点。但它们的造境方法仍未脱离那个时代较原始的壁画构图图式。《睽图》生动尽致而广阔并不是平远,它的构图形式仍处在继承汉画风格的魏晋艺术的总的质朴的格局中(如嘉峪关魏晋墓壁画中的《屯垦图》和《营垒图》的构图图式,同《睽图》的构图图式没有本质上的区别)。虽然南北朝时期出现了上文所提到的,诸如《孝子石棺图》和《邓县画像砖》中,具有远近纵深感的画面,但麦积山《睽图》的构图图式并不是那么“进步”,可能是



麦积山石窟地处偏远,或因石窟壁面并不是如石头和砖块那么精巧,并且为满足观者在较远和有角度的情况下,能看清楚较为复杂内容的要求等因素所决定的。

总之,麦积山第127窟《啖图》所表现的,基本上不是山水平远的、较为写实的广阔场面,而是有山水背景的较为图案化、装饰化、平面化的人物活动的广阔场面。它在山水画史中,在画山水树石方面有一定特殊性的量变地位,但并没有产生各方面突飞猛进的质的变化。它的艺术成就上的辉煌并不在于图式,而是在于:较为广阔的场面;人物情景布局的疏密开合;山水配置与人物故事场面的对角布局;山水背景独立存在面积的增加;多了些“人小于山”的结合,以及某些细致的绘画表现和生动的艺术造型等。

## 五、结 语

王教授毕竟在麦积山壁画前呆的时间较短,同时又囿于容易受到表象美色感染的心情,于是激动于眼前壁画残损幻象之所见,叹张彦远之所未“皆见”以及今人的不重视,同时,也因麦积山石窟艺术研究所中“自夸家珍者”的误导,故有智者之失。总之,标新立异的观点也要经得起对现代考古材料个体内部结构和多方面客观情况“皆见”的考验。

### 注 释

[1]麦积山第127窟的时代从各方面因素分析应为西魏,非如王宁宇先生所认为的开凿在北魏。王先生在其注①中谓第120窟打破第127窟,即使这个说法成立,因第120窟的风格从各方面因素分析也是西魏的,那也是西魏窟打破西魏窟,因此动摇不了第127窟的西魏时代。何况,两窟的层位关系还存在别的可能性。笔者赞同金维诺先生对第127窟的西魏断代。

[2]如王伯敏先生在《中国绘画史》中对此图只称场面宏伟和生动尽致

而已。其他老先生之说也基本如此。

[3]虽然麦积山第127窟左壁上的西方净土变中的两侧建筑向画面后景处及中心处收分,因其前后体积大小一致,并不构成焦点透视的效果,两侧建筑实际上是呈燕翅排列的外张形式。故整个西方净土变的构图图式与同窟其它壁画没有两样。

[4][美]方闻《山水画的结构分析》,《海外中国画研究文选》,上海:人民美术出版社,1992年6月。

[5]见《中国美术全集》绘画编19石刻线画。

[6]此段学术结论见于中央美院美术史教研室编著的《中国美术简史》,北京:高等教育出版社,1990年9月。

[7]魏晋南北朝时画家的人物画是其所长,故张彦远《历代名画记》论及当时画家的画山水树石时曰:“专在显其所长”,而对于山水树石“不守于俗变也”。王伯敏先生在《中国绘画史》中对“人大于山”的解释为:“充分体现着对于神或对于人的力量的估价与赞美。”

[8]见王伯敏《中国绘画史》,三联书店,2000年12月。

[9]如莫高窟西魏第249窟、第285窟的《山野狩猎图》。

[10]如莫高窟北周第299窟的《睽子本生图》。

[11]如莫高窟隋第302窟的《睽子本生图》。

# 从印度到中国

## ——丝绸路上的睒子故事与艺术

张鸿勋

(天水师范学院)

闻名于世的古丝绸之路,不仅是一条促进中外经济往来的商贸之路,而且也是一座沟通东西文化交流的友谊桥梁。仅以文化交流而言,就涉及到宗教、哲学、医学、科技、工艺、语言、文学、音乐、舞蹈、绘画、民俗等等,泽及后世,极为广泛而深远。我国民间广为传布的“二十四孝”中所谓“郟子鹿乳奉亲”一事,就是通过丝绸之路,从古印度经中亚传入中国内地,经过千年流传改造本土化后,融入我国社会生活,转变为中国孝道故事的一个极好例证。

---

所谓郟子鹿乳奉亲,事见《二十四孝》载:

周郟子,性至孝,父母年老,俱患双眼,思食鹿乳。郟子顺承亲意,乃衣鹿皮,去深山入鹿群中,取鹿乳以娱亲。猎者见而欲射之,郟子具以情告,乃免。

老亲思鹿乳,身挂鹿毛衣;若不高声语,山中带箭归。

此处所据,是1999年12月中国书店出版的线装《二十四孝》本。此本依次收虞舜、汉文帝、曾子、闵损、仲由、郟子、董永、江革、黄

香、姜诗、丁兰、郭巨、杨香、蔡顺、陆绩、王裒、孟宗、王祥、吴猛、庾黔娄、唐氏、黄庭坚、朱寿昌等 24 人孝行事迹。每人事迹以四言标目，如“孝感动天”（虞舜）、“亲尝汤药”（汉文帝）、“啮指心痛”（曾子）之类。每事又配以单幅画图，如“鹿乳奉亲”图，背景是深山中有一奔鹿，郟子头顶鹿角，身披鹿皮，拱手向二武士作讲说状，武士中年少者持枪，年长者执弓箭，其旁有犬向郟子作吠状，增添了活跃气氛（图 1）。每人孝行的介绍，极为简略，文后附以五言诗作结。对于这一刊本的底本所据，中国书店未作任何说明，不从其文句看，似乎是据日本天保十四年（1830）刻本《分类二十四孝图》或民国乙亥年（1935）潮阳郭氏双百鹿斋刻本《二十四孝图说》翻印。《二十四孝》除此本外，还有其他印本，如 1933 年北平古物陈列所珂罗版影印的清宫旧藏南宋赵孟坚和画家刘松年合作的《赵子固二十四孝书画合璧》等，其文句与中国书店本差不多，如郟子一则，其文为：

周郟子，性至孝，父母年老，俱患双目，思食鹿乳。郟子乃衣鹿皮，去深山入鹿群之中，取鹿乳供亲。猎者见而欲射之。郟子具以情告，乃免。

至于 1923 年北平永盛斋刻本《二十四孝图说》、《百孝图》等，就不再一一介绍了。

传说中的郟子鹿乳奉亲故事发生在周朝，具体说是春秋时期的事情。当时距鲁国不远，今山东省郟城县西南二十里有一诸侯小国，即郟国。对郟国，杨伯峻《春秋左传》注有个简介：

郟音谈，国名，据昭十七年传，为少皞之后，则为己姓；然《史记·秦本纪赞》云：“秦之先为嬴姓，其后分封，以国为姓，有徐氏、郟氏。”则似又郟出于伯益。《汉书·地理志》谓为“少昊后，盈姓”，盈即嬴。则其所自出从《左传》，姓则从《史记》也。《楚世家》顷襄王十八年有郟国，则郟国至战国犹存。<sup>[1]</sup>

郟子的先祖,在《左传》昭公十七年中有个十分详细的自述:

秋,郟子来朝,公与之宴。昭子问焉,曰:“少皞氏鸟名官,何故也?”郟子曰:“吾祖也,我知之。……我高祖少皞摯之立也,凤鸟适至,故纪于鸟,为鸟师而鸟名……。自颛顼以来,不能纪远,乃纪于近。为民师而命以民事,则不能故也”。仲尼闻之,见于郟子而学之。既而告人曰:“吾闻之,‘天子失官,官学在四夷’,犹信。”

从这一段话可知,郟子自称是神话人物少皞(昊)后裔;郟国是一个由摯(鸷)鸟为主、众鸟为百官组成的鸟图腾崇拜联盟国家。《春秋》之例,于当时所谓夷狄之国,皆以“子”称,故它又是生活在中国东部沿海一带东夷集团中的一个小国。《春秋左传》涉及到它的记载,有如下数则:

一、宣公四年(前605):“四年春,公及齐侯平莒及郟,莒人不肯”。

二、宣公十六年(前593):“秋,郟伯姬来归,出也”。

三、成公七年(前584):“七年春,吴伐郟,郟成”。

四、成公八年(前583):“晋士燮来聘,言伐郟也,以其事吴故。……使宣伯帅师会伐郟”。

五、襄公七年(前566):“七年春,郟子来朝,始朝公也”。

六、昭公十六年(前526):“齐侯伐徐。……二月丙申,齐师至于蒲隧,徐人行成。徐子及郟人、莒人会齐侯,盟于蒲隧”。

七、昭公十七年(前525):(见前引)。

八、定公三年(前503):“冬,盟于郟,修郟好也”。

九、哀公十年(前485):“公会吴子、郟子、郟子代齐南鄙,师于郟”。

《左传》所记郟国之事,若以初见记载的宣公四年算起,到《史记·楚世家》最后见到它的楚顷襄王十八年(前281)止,共历三百多年,郟国之君不知传了多少代,其间竟毫无见有郟子孝亲的记

载；向以用字深寓褒贬著称的《春秋》，在宣公十六年把嫁于郟国之君、中途被遗弃、遣回娘家郟伯姬的事，因关乎“诸侯出夫人”之礼（参见《礼记·杂记下》）都著于经传，如果真有某一位郟子孝亲的事，就不会不写入《春秋》之中吧？所以郟子鹿乳奉亲之事有无，是很可怀疑的。不过郟子孝亲一事虽于史无据，但若作故事来看，其基干情节：孝顺的郟子——年老病眼的父母——着鹿皮入山觅鹿乳——几误中箭等，按此类型寻找，那就是从古代印度传来的郟子孝亲故事。

## 二

著名的东方学家季羨林先生早已指出，我国二十四孝中的郟子孝亲故事，是通过译经从印度传入我国的睽子故事。而睽子故事原本是古印度民间广为流传的一个传说，其最早的记载，见于完成于公元前4—3世纪，由一个名叫蚁垤（Valmiki，一译瓦尔米基或跋弥）的行吟诗人所完成的史诗《罗摩衍那》之中。<sup>[2]</sup>《罗摩衍那》（一译为《腊玛延那》，意译为“罗摩游记”或“罗摩传”）与《摩呵婆罗多》并称为印度两大史诗，也都是享誉世界的两部史诗，《罗摩衍那》在印度流传许多有差异的版本，经印度学者汇集精校后，编订为7卷24000余颂（一颂两行，一行16个音）的定本，经季先生译成汉文，收入其文集第17—24卷，它的篇幅虽长，但其故事的基干情节却并不复杂。季先生将其故事梗概简述为：

大神毗湿奴化身为四，下凡生为十车王的四个儿子。长后怛萨厘雅生子罗摩，小后吉迦伊生子婆罗多，另一后须弥多罗生子罗什曼那和设睹卢祇那。罗摩娶遮那竭王从壘沟里拣起来的女儿悉多为妻。十车王想立罗摩为太子。小后要挟他，放逐罗摩14年，立自己的儿子婆罗多为太子。罗摩、悉多和罗什曼那遵父命流放野林中。十车王死后，婆罗多到林中

来恳求罗摩回城即国王位。罗摩不肯。十头魔王劫走了悉多,把他劫到楞伽城。罗摩同猴王须羯哩婆联盟,率猴子和熊黑大军,围攻楞伽城。神猴哈奴曼立下了奇功。后来魔王被杀。罗摩同悉多团圆,流放期满,回国为王。<sup>[3]</sup>

在这基干故事之中,一如印度其他故事书,像《五卷书》、《故事海》或阿拉伯著名的《一千零一夜》等那样,又穿插了大大小小、许许多多其他故事,形成故事套故事的独特结构。睽子故事,就是穿插在《罗摩衍那》第二篇“阿逾陀篇”第57—58章中的一个小故事。

这个故事是在十车王放逐了长子罗摩以后,题像上绘有装饰性的猴子、禽鸟、奔鹿而已(图2)。这些菱形画中的人物,其发型、饰物、衣着、提壶等,都呈现出浓郁的当地民族风格,而且睽子的图像,都是提壶于泉边汲水,说明它们是按照佛经故事绘制而成,尚未转化为中土故事。

当睽子故事进入当时“华戎所交一都会”的敦煌后,在文学和艺术方面,都有多样表现。敦煌遗书有5个残卷专收孝行故事,即伯2621卷23则、伯3536卷3则、伯3680卷3则、斯5776卷6则、斯389卷5则。经王庆菽先生综合校理,夜半时分,痛苦难眠的十车王想起过去一件事,遂向也同样思念儿子的长后侨萨厘雅诉说。原来十车王年轻时就练就了闻声射箭命中任何东西的本领,在一个炎热天的夜晚,他驾车执箭去萨罗逾河边闲玩。这时,忽然听到水的咕咕响声,十车王以为遇到了来饮水的大象,于是随手向水响处射去一箭,但出人意外地:

接着从黑暗中传来了  
森林居民说话的声音:  
“啊,啊!”说着倒入水中,  
那里有人在说话呻吟。  
怎么这一支箭竟射中了,

象我这样苦行者之身？(2,57,18)

我在夜里来到了  
这寂静的河边汲水，  
我却被这毒箭射中，  
我做了什么坏事？对谁？(2,57,19)

我本是仙人，与世无忤，  
住在林中，以林产品为生。  
……(2,57,20)

身上穿着树皮和兽皮，  
我头上梳子辮子。  
谁会想到把我来伤害？  
我对谁干过什么坏事？(2,57,21)

……  
断送了我的性命，  
我没有什么忧愁，  
只是我身死后，  
我要为父母担忧。(2,57,23)

那一双老人年纪大了，  
长时间来由我来抚养。  
在我化为五种元素以后，  
他们依靠谁把生命延长？(2,57,24)

……  
你只射出了一支箭，  
就把我自己射死；



你同时也就射死了  
我年迈双亲两个瞎子。(2,57,30)

他们俩眼瞎体弱，  
正等着我打水回去；  
他们好久就忍着渴，  
满怀希望等在那里。(2,57,31)

.....

国王呀！这一条小路，  
就通向父亲的净修处。  
你去安慰他下吧！

但愿他不一怒把你诅咒。(2,57,35)

在诉说这些话后，那个苦行者死去。“出于无知犯了大罪”的十车王，循着苦行者所示道路，找到了那对盲父母，向他们讲述了前边所发生的一切；悲痛欲绝的盲父母让他带路，来到了儿子的尸旁，呼天抢地，大放悲声，诉说自己失子之痛。这时死去的苦行者降临在父母面前，说是因其对父母做了善事，而“获得了天上神仙的躯体”，劝父母勿过分悲哀。可是这父亲仍然向十车王发出了这样的诅咒：

既然你现在已经让我  
由于丧子而痛苦难当；  
国王呀！同样我也让你  
为儿子担惊害怕而死亡！<sup>[4]</sup>(2,58,46)

这一故事的基本情节：国王夜游——误射为盲父母觅水的苦行者——找到盲父母——盲父母痛哭子亡——盲父咒国王将遭报应，与我国郟子鹿乳奉亲故事相较，虽然郟子是为病目父母入山寻鹿乳，也并未被射中，射猎者当然也就没受到什么诅咒，但是他们的身份同为国王（只是一为射者，一为被射者），同样披着兽皮在

丛林为病目父母觅水或觅乳,同样遇到射箭者,只是最后结局不同而已。但从故事类型学而言,它们既有如此多方面的相同或相似,二者应属同一类型。也说是说,这两个故事之间,存在着一定的嬗变关系。但是,季羨林先生考察,我国郑子孝行故事并非直接受《罗摩衍那》的影响才形成。因为《罗摩衍那》在古印度属于伶工文学,即靠流浪各地艺人传唱此故事谋生的世俗文学,所以在古代从未被译经大师们全译为汉文。它之传入我国,是在被佛教本生故事吸收之后从佛经的汉译传到了我国。这些汉译佛经是:

《六度集经》卷5(三国吴、康僧会编译)、《僧伽罗刹所集经》卷3(苻秦、僧伽跋澄等译)、《睽子经》卷1(姚秦、圣坚译)、《睽子经》卷1(乞伏秦、圣坚译)、《佛说菩萨睽子经》卷1(失译)、《杂宝藏经》卷1(元魏、吉迦夜共昙曜译)、《善见律毗婆沙》卷2(萧齐、僧伽跋陀罗译)、《经律异相》卷10(南朝梁、宝唱纂集)、《法苑珠林》卷49“忠孝篇”(唐、道世撰)。

此外,北魏杨衒之的《洛阳伽蓝记》卷5、唐玄奘的《大唐西域记》卷2等,对他的事迹也略有涉及。上述诸本,内容与文句的繁简虽有差异,但其故事人物、基本情节、孝行主题等,却无大的不同。现举《六度集经》卷5“忍辱度无极章第三”《睽道士本生》全文,以见一斑。

昔者菩萨,厥名曰睽。常怀普慈,润逮众生。悲闵群愚不睹三尊,将其二亲处于山泽。父母年耆,两目失明;睽为悲楚,言之泣涕。夜常三兴,消息寒温。至孝之行,德香熏乾,地祇、海龙,国人并知。奉佛十善,不杀众生,道不捨遗。守贞不娶,身祸都息。两舌、恶骂、妄言、绮语、谗谤、邪伪、口过都绝。中心众秽,嫉恚、贪饕、心垢都寂。信善有福,为恶有殃。以草茅为庐,蓬蒿为席。清静无欲,志若天金。山有流泉,中生莲华,众果甘美,周旋其边,风兴采果,未尝先甘。其仁远照,禽兽附恃。二亲时渴,睽行汲水。迦夷国王入山田猎,弯弓发矢,射

山麋鹿，误中睽胸。矢毒流行，其痛难言，左右顾眄，涕泣大言：“谁以一矢杀三道士者乎？吾亲年耆，又俱失明，一朝无我，普当殒命。”抗声哀曰：“象以其牙，犀以其角，翠以其毛，吾无牙角光目之毛，将以何死乎！”王闻哀声，下马问曰：“尔为深山乎？”答曰：“吾将二亲，处斯山中，除世众秽，学进道志。”王闻睽言，哽咽流泪，甚痛悼之。曰：“吾为不仁，残天物命，又杀至孝。”举哀云：“奈此何！群臣巨细，莫不哽咽。”王重曰：“吾以一国救子之命。愿示亲所在，吾欲首过。”曰：“便向小径，去斯不远，有小蓬庐，吾亲在中，为吾启亲：‘自思长别，幸卒余午，慎无追恋也。’”势复举哀，奄忽而绝。王逮士众，重复哀恸。寻所示路，到厥亲所。王从众多，草木肃肃有声。二亲闻之，疑其异入，曰：“行者何人？”王曰：“吾是迦夷国王”。亲曰：“王翔兹甚善，斯有草席，可以息凉；甘果可食，吾子汲水，今者且还。”王睹其亲，以慈待子，重为哽噎。王谓亲曰：“吾睹两道士以慈待子，吾心切悼，甚痛无量。道士子睽者，吾射杀之。”亲惊怛曰：“吾子何罪，而杀之乎？子操仁恻，蹈地常恐地痛，其有何罪，而王杀之？”王曰：“至孝之子，实为上贤。吾射麋鹿，误中之耳。”曰：“子已死，将何恃哉？吾今死矣！惟愿大王，牵吾二老，著子尸处，必见穷没，庶同灰土。”王闻亲辞，又重哀恸。自牵其亲，将至尸所。父以首著膝上，母抱其足，鸣口吮足，各以一手，扞其箭疮，椎胸搏颊，仰首呼曰：“天神、地神、树神、水神！吾子睽者，奉佛信法；尊贤孝亲，怀无外之弘仁，润逮草木。”又曰：“若子审奉佛，至孝之诚，上闻天者，箭当拔出，重毒消灭，子获生存，卒其至孝之行；子行不然，吾言不诚，遂当终没，俱为灰土。”天帝释、四大天王、地祇、海龙，闻亲哀声，信如其言，靡不扰动。帝释身下，谓其亲曰：“斯至孝之子，吾能活之”。以天神药，灌睽口中，忽然得苏，父母及睽，王逮臣从，悲乐交集，普复举哀。王曰：

“奉佛至孝之德，及至于斯！”遂命群臣：“自今至后，率土人民，皆奉佛十德之善，修睽至孝之行，一国则焉。”然后国丰民康，遂致太平。佛告诸比丘：“吾世世奉诸佛，至孝之行，德高福盛，遂成天中之天，三界独步。时睽者，吾身是；国王者，阿难是；睽父者，今吾父是；睽母者，吾母舍妙是；天帝释者，弥勒是也。”菩萨法忍度无极忍辱如是。<sup>[5]</sup>

以此经所述与《罗摩衍那》相应部分比对，虽一为诗颂，一为散文，文体各异，但故事情节内容，二者几乎完全一样。只在某些无整体故事处稍有差异：叙述者一为十车王，一为佛说；射猎者一为十车王，一为迦夷国王；被射杀者一为无名无姓的苦行者，一为修道士睽；结局一为苦行者成仙升天，十车王受盲父母诅咒，且已实现，是悲剧；一为睽由天帝释灌药而复活，迦夷国也由此奉佛，“国丰民康，遂致太平”，皆大欢喜。特别是，《罗摩衍那》中这段故事，虽也有因果报应思想，但总体上尚保持着民间诗歌反复咏唱的朴实叙事风格，而《睽道士本生》结尾处“佛告诸比丘”云云，把十车王这个故事中人物比附为佛教中人，轻轻巧巧就将民间传说故事，转化成了佛教故事。这样的套语是编造佛本生故事者最常用的手法，几乎成了滥调。

睽子故事进入佛本生故事后，也就成为佛教艺术的题材之一。位于今印度中央邦首府博帕尔附近，距毗底萨（今比尔萨）西南约8公里处，有一座约建成于公元前3—1世纪初的山奇佛塔（Sāñhi Stupa），是印度著名的早期佛教建筑艺术。大塔下有4座砂石塔门，每座塔门约高10米。由3道中间微拱的横梁和两根方形的侧柱以插榫法构成。在横梁和侧柱的嵌板上，布满了浮雕、半圆雕或圆雕，以人物和背景的变换来展现不同时、空的一系列佛本生和本行故事，同中国传统的绘画长卷十分相似。大塔的西门上就镌刻着一幅睽子孝亲故事的浮雕（图3）。整个画面由人物、草木、鹿群与茅屋组成；右上方是两间茅屋，为睽子盲父母所居处；左

上方为鹿群,左下角是引箭射鹿的国王,和中箭的睽子。雕刻简单古朴而凝重,这是睽子故事首先见于艺术的表现。再者,在南印度德干高原文达雅山的悬崖上,有古代佛教徒开凿的阿旃陀(Ajanta)石窟。其中第10窟约建成于公元前1世纪,该窟右廊壁,也绘有连环画形式的睽子故事。该画虽已剥落严重,但情节大体尚可辨识。它包含有:国王入山狩猎;盲父母隐居池边草庐,睽子与鹿交谈;睽子肩负水罐汲水,国王引箭误中睽子;国王与濒死的睽子交谈;国王至草庐前,向盲父母陈述睽子身亡事;国王引盲父母至睽子尸处;帝释以药拯睽子、睽子复苏、盲父母目复明,皆大欢喜。又,第17窟,约建成于公元5世纪,却仍是单幅多景式构图。画面下方是上身赤裸、下身着裙的睽子,肩负内坐盲父母的两筐前行,表现了睽子侍奉父母入山隐居。在其上方,则是国王引箭,一侍者双手托起中箭倒地的睽子;最上方仅存一马头和两马腿,应该是国王到盲父母隐居处之类的情节。<sup>[6]</sup>除印度外,睽子故事还传到狮子国(今斯里兰卡),是能流动展现的经变彩画,见东晋法显(337/342—418/428年)所撰《佛国记》载:

佛齿未出十日,使一辩说人著王衣服,骑象上,击鼓唱言:“菩萨经三阿僧祇劫,苦行不惜身命,以国、妻子及挑眼与人,割肉贸鸽,截头布施,投身饿虎,不悛髓脑,如是种种苦行,为众生故。……却后十日,佛齿当出,至无畏山精舍……”如是唱已,王使夹道两边作菩萨五百身已来种种变现,或作须大拏,或作睽变,或作象王,或作鹿、马。如是形象,皆彩画庄校,状若生人。然后佛齿乃出,中道而行。<sup>[7]</sup>

所谓“睽变”,就是以睽子故事为题材的变现彩画。<sup>[8]</sup>至于其具体内容,则不得其详了。

## 三

睽子故事何时传入我国？以目前所知，较早收有该故事的译经是《六度集经》。北经8卷，依大乘佛教所说6度，分为6章，收佛经91篇。这些经并非全为编者自译，有的系前人所译。编者康僧会是三国时吴人。康僧会生年不详，据梁僧佑《出三藏记集》卷13载，他祖籍康居（地当今中亚撒马尔罕北），世居天竺，因其父经商，移居交趾（今两广境）。十余岁时，双亲并亡，遂出家。吴赤乌十年（247）赴建业（今江苏南京），居孙权为其所建的建初寺，从事传教译经，于吴末帝天纪四年（280）卒。《六度集经》中的《睽道士本生》的传入，约在此时，又，据梁释慧皎《高僧传》卷13“经师·论”载：

天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土，诵经则称为转读，歌赞则号为梵音。昔诸天赞呗，皆以韵入弦管；五众既与俗违，故宜以声曲为妙。原夫梵呗之起，亦肇自陈思，始著《太子颂》及《睽颂》等，因为之制声，吐纳抑扬，并法神授；今之“皇皇顾惟”，盖其风烈也。

说梵呗《睽颂》创自曹植，并不可靠，陈寅恪先生于《四声三问》中已加辨驳：

《睽颂》者即据康僧会译《六度集经》五《睽菩萨本生》而作之颂。考《高僧传》壹《康僧会传》云：会以赤乌十年始达建业。《魏志》拾玖《陈思王植传》云：（太和）六年发疾薨。吴大帝赤乌十年，即魏齐正芳正始八年，上距魏明帝太和六年，即植薨之岁，已十五年之久。陈思何能于其未死之前，预为未译之本作颂耶？其说……为依托，而非事实，固不待详辨也。<sup>[9]</sup>

事虽伪托，但睽子故事撰成偈颂传唱，则是可能。于此可见，至迟

在三国之时,睽子故事已经流传。

睽子故事,随着佛教的传入,沿着丝绸大道,由西向东,在绘画、雕刻等艺术上,都有表现。新疆拜城附近克孜尔石窟中的第7、8、17、63、114、157、178、184、186等窟;森木塞姆石窟第26窟、克孜尔尕哈石窟第11窟等的壁画中,都有睽子经变画。这些壁画,大约绘成于两晋南北朝时期。<sup>[10]</sup>其特点是少有表现完整的故事画幅,往往是选择睽子故事中一二核心情节,以单幅菱格图式,夹绘在众多佛本生故事画群之中。如第17窟的一幅,菱格顶端为跌坐穹庐中的睽子盲父母。其下右侧(从像的左右定位下同)为身着甲冑、骑马张弓欲射的国王,左侧为跏坐泉边正弯身汲水的睽子(图4),构图非常简洁。而第114窟的一幅,构图与第17窟相似,只是在穹庐中跌坐的盲父母放在了下方(图5)。又,第178窟中的一幅,却未有盲父母出现,只是在主题像上绘有装饰性的猴子、禽鸟、奔鹿而已。这些菱形画中的人物,其发型、饰物、衣着、提壶等,都呈现出浓郁的当地民族风格,而且睽子的图像,都是提壶于泉边汲水,说明它们是按照佛经故事绘制而成,尚未转化为中土故事。

当睽子故事进入当时“华戎所交一都会”的敦煌后,在文学和艺术方面,都有多样表现。敦煌遗书有5个残卷专收孝行故事,即伯2621卷23则、伯3536卷3则、伯3680卷3则、斯5776卷6则、斯389卷5则。经王庆菽先生综合校理,拟名“孝子传”,收入《敦煌变文集》卷8,睽子故事即见伯3680卷,其文为(补以伯3536卷):

闪子者,嘉夷国人也。父母年老,并皆丧□。闪子晨夕待养无阙,常著鹿皮之衣,与鹿为伴,担瓶取水,在鹿群中。时遇国王出城游猎,乃见间下有鹿群行逐,王张弓射之。误中闪子,失声号叫云:“一箭煞三人”。王闻之有人叫声,下马而问。闪子答言:“父母年老,又俱丧明,侍养无人,必应饿死。”

语了身亡。诗曰：

闪子行尊孝老亲，不恨君王射此身，  
父母年老失双目，谁之一箭煞三人。<sup>[11]</sup>

这里值得注意的是，一改《罗摩衍那》中苦行者“穿着树皮和兽皮”，也一改《睽道士本生》中“射山麋鹿，误中睽胸”，却明说闪子“常著鹿皮之衣，与鹿为伴”，显出故事向郟子鹿乳奉亲转变的开始。与此同时，佛教传入的睽子故事，开始为本土人士所认可，与中国古孝行人物丁兰、董黯、郭巨等同列，见德化李盛铎旧藏敦煌遗书本《佛说父母恩重经》（一般认为此为唐人伪经）：

……昔丁兰木母，川灵感应；孝顺董黯，生义之报德；郭巨至孝，天赐黄金。迦夷国王，入山射猎，挽弓射鹿，误伤闪胸，二父母仰天悲号。由是至孝，诸天下药涂疮，闪子还活。父母眼开，明诸日月。不慈不孝，[不]感应。闪子更生，父母开目。人之孝顺，百行为本。外书内经，明文成记。……<sup>[12]</sup>

这两则“睽子”都作“闪子”（还有讹误作“刺子”者），其实都是取自梵文 *Syāma*（商莫迦）或 *Syama*（睽摩）的首音，在《广韵》中，它们都是失冉切咸摄开口三等上声琰韵书母字，只是用字不同而已。至于敦煌壁画中以睽子故事为题材的绘画，就更多了。据统计，现存洞窟中敦编第 461 窟西壁龕楣（建于西魏），第 299 窟窟顶西、北、东坡，第 301 窟窟顶北坡，第 438 窟窟顶北坡（以上皆建于北周），第 302 窟窟顶前部下段，第 417 窟窟顶东坡（以上皆建于隋），以及西千佛洞第 12 窟（建于北周）等，都绘有睽子故事壁画。<sup>[13]</sup> 这些壁画的表现形式分两种：一种是立体式单幅画，如西千佛洞第 12 窟的那幅，其图分上下两层，自右而左，上层先绘睽子跪奉父母；其下层乃国王跃马射向背跪水边的睽子；再转上层，依次是国王向盲父母跪告睽子身亡；国王领携盲父母去睽子亡处；盲父母抚尸痛哭，天神飞降；折转下层，是睽子再生，皆大欢乐（图 6）。另一种是横卷式连环画。它一般是按故事的发生、发展、高潮、结



束来展开画面,第299窟的睒子故事画,是其代表作,该图绘此窟主室窟顶藻井外围的西坡北段、北坡、东坡北段,呈“凹”字形。画面表现了该故事的六个情节:(一)迦夷国王跌坐宫殿,前立拱手二大臣,后立一侍者;(二)在执曲柄伞侍从的遮护下,国王骑马向茂密山林走去;(三)国王纵马张弓欲射飞驰的奔鹿,睒子坐在水边,旁立一鹿;(四)国王跪在内坐盲父母的穹庐之前,告以睒子之死;(五)国王携领盲父母去睒子亡处;(六)盲父母抚睒子尸,天神降临。全图由右向左从两头开始展现,恰好使国王误射睒子这一关键情节处于中央部位,表现了画家的匠心独运(图7)。

丝绸之路重镇天水,麦积山石窟第127窟前坡,有北魏时所绘的《睒子经变》图,以及陇西县和清水县宋金墓砖彩绘二十四孝中的睒子鹿乳奉亲图。前者长7.6米,高1.4米,呈梯形横贯第127窟前坡,是麦积山现存最为完整、内容也最为丰富的一幅北魏后期原作壁画。对此壁画,麦积山石窟艺术研究所刘俊琪先生历时三年完成了临摹工作,并先后发表过两篇研究文章。据他介绍,“全图以朝臣送行、观猎、狩猎、误射睒子、睒子倾诉、国王告盲父母、国王背盲父母去看睒子、盲父母哭尸八个场面组成。”而且“这幅北朝壁画,无论对物象形神的刻画、画面布局,还是对山川河流、即山水的处理,均达到了一个前所未有的高度”(图8)。<sup>[14]</sup>至于宋金墓砖雕画,则分雕于二块砖上,左侧为一人骑马,背负数箭,左手执弓,右手前扬;其前有一人牵马,马后上方墨书“国王出游”;右侧为头顶鹿角、身披被一箭穿透的鹿皮服的睒子半身像,身傍站一左手执棒抗肩、右手抬起指向睒子的人。两人间有墨书“睒子行孝”、“嘉口人也”两行(图9)。由于是砖雕,故其图像简单而呆板,谈不上什么艺术,仅备一格而已。

以睒子故事为题材的雕刻艺术,进入中原后,偏北则有山西大同云冈石窟第19窟中刻于北魏时的《睒子经变》浮雕。第1窟的那幅残缺过甚,大多画面已难辨识,只有第9窟前腰壁的那幅,

虽也有残破,但保存基本尚属完整。据谢生保先生介绍,这幅《睽子本生》从西壁南部开始,延伸至北壁。纵高0.8米,横长约4米。西壁三个画面。第一个画面是:妙行菩萨下凡投胎,盲父母施舍财物。第二个画面是:睽子肩驮着父母入山,盲父母在草庐中修行。第三个画面是:睽子辞别父母去汲水,睽子同泉边的野兽戏耍。北壁两个画面:第一个画面是:国王入山狩猎,侍从紧随后面;国王射鹿,误中睽子。第二个画面是:国王亲到草庐前向睽子父母谢罪;盲父母听后,举手哀痛,呼唤天神。共用五个画面表现了故事的主要内容,但没有天神下凡救活睽子,盲父母重见光明的情节。每个画面旁边原有石刻榜题,现已风化,不见字迹(图10、11)。<sup>[15]</sup>从中原向西南行,则有四川大足石刻在宝顶山大佛湾第17窟刻于宋代的《大方便[佛]报恩经变》中之《睽子经变》图。该窟为平顶窟,高7.1米,宽14.7米。全图以释迦佛半身座像为中心,在东西两侧的岩壁上,分三层雕刻12组该经变画。西壁上层自西向东第一幅即为“释迦因地睽子行孝图”。图中仅刻睽子父母抚尸痛哭、国王肩负弓、腰系箭壶、面向睽子父母端立,其下方刻《睽子经》内容节略,相当于该图的解说辞。至于在甘肃、山西、河南、北京、辽宁等地发现的宋、辽、金、元等历代墓室壁画或石棺线刻中包含睽子行孝的二十四孝图,数量不少,但已不在丝绸之路范围,当另撰文论之,这里就不赘言。

#### 四

睽子故事传入我国后,经过世俗化、本土化,才逐渐融入我国民间社会,被认可为我国二十四孝之一。在统治我国思想的儒家道德伦理体系中,“孝”是具有特殊重要地位的一种传统道德观念。儒家六经之一、先秦时期孝道文化的总结和升华的《孝经·开宗明义章》就说:“夫孝,德之本也,教之所由生也。”《大戴礼·

曾子大孝篇》也说：

夫孝者，天下之大经也。夫孝，置之而塞于天地，衡之而衡于四海；施诸后世，而无朝夕；推而放诸东海而准，推而放诸西海而准，推而放诸南海而准，推而放诸北海而准。《诗》云：“自西而东，自南向北，无思不服。”此之谓也。

在这种文化氛围下，孝行人物及其事迹的传说故事，就为人们所津津乐道，并且常常刻绘于壁，用来表彰孝行和伦理的“教材”。如东汉晚期山东嘉祥武梁祠石室石刻画像中就有曾子、闵子骞、老莱子、丁兰、董永等孝行人物画。同时，自汉以来，历代都有人搜集、整理、编纂《孝子传》以褒扬其事。《隋书·经籍志·史部》著录有：王韶之撰《孝子传赞》3卷，晋辅国将军萧广济撰《孝子传》15卷，又，宋员外郎郑缉之撰10卷，师觉授撰8卷，宗躬撰20卷，佚名撰《孝子传略》2卷，梁元帝撰《孝德传》30卷，佚名撰《孝友传》8卷等。到了《旧唐书·经籍法·史部·杂传类》除继续著录上列各著外，又增添了佚名撰《杂孝子传》1卷，卢盘佐撰《孝子传》1卷，又徐广撰3卷等。不过这些著作大多亡佚，至清道光年间茆泮林自唐宋类书《初学记》、《太平御览》、《艺文类聚》及其他有关著作中，辑得“古孝子传”十种，计有汉刘向以下萧广济、王歆、王韶之、周景授、宋躬、虞盘佑、郑缉之、佚名等十家，又有茆泮林辑录的《孝子传补遗》10则。值得注意的是，这11种“古孝子传”辑佚中，并无睽子孝行故事，虽不排除原有睽子故事未能保存下来的可能，但11种辑佚中竟然未有片言只语涉及其人，就不能不认为在隋以前，睽子故事虽早已传入中国，但只作为佛本生故事传布，尚未融入中国孝行人物之中。之所以如此，是同那时一些儒者排斥佛教有关。佛教传入中国后，发展虽很快，且往往得到多数统治者的信仰和支持，但也引起了一些儒者的反对。特别是在中国传统文化中心的“孝”与“忠”问题上，更是大受儒者们的攻击。他们说，和尚剃度出家，毁形伤体，断人后嗣；身披袈裟，不拜王者，无君

臣礼,这都违背了事亲、事君之教。梁僧祐《弘明集》卷3所收晋孙绰《喻道论》内,就引有对佛教在孝道问题上的责难:

周孔之教,以孝为首。孝德之至,百行之本;本立道生,通于神明。故子之事亲,生则致其养,没则奉其祀,三千之责,莫大无后。体之父母,不敢夷毁,是以乐正伤足,终身含愧也。而沙门之道,委离所生,弃亲即疏,元!剔须发,残其天貌,生废色养,终绝血食,骨肉之亲,等之行路,背理伤情,莫此之甚。

在这种情况下,自然不可能把佛教的菩萨睽子认同为本民族的孝行人物。当然,对于这种攻击,佛教界内外都有为之抗辩者,双方争论不已,而最后以佛教不懈的辩解、调和、妥协与改革,逐渐向中国封建传统文化靠拢,才得以渐渐平息了下来。

在现存文献中,首见引睽子故事入孝行的是成书于唐高宗总章元年(668),释道世撰《法苑珠林》卷61、62“忠孝篇·睽子部”。显然,其事迹仍限于佛教范围。它进入我国二十四孝之列,大约也就在此后不久。一者,前引敦煌遗书伯3680卷“孝子传”内已有了睽子故事;二者,晚唐五代时有了“二十四孝”之说,见五代高僧云辩撰述的《故圆鉴大师二十四孝押座文》(斯1、伯3361、斯3728)。<sup>[16]</sup>其内容虽仅及目连、释迦、舜、王祥等9人孝行,未出现睽子名目,但也不排除该文仅系列举,二十四孝之人不必一一出现,故无睽子。直到河南林县城关发现的宋神宗熙宁至徽宗宣和年间(1068—1117)墓葬群雕<sup>[17]</sup>与《赵子固二十四孝书画合璧》,元郭居敬(一说郭守正)编《二十四孝诗》等,睽子便以郯子之名收入了二十四孝。因而把睽子故事经过改造收入了中国二十四孝的时间定在晚代至北宋时,应该是没什么大问题的。至于睽子一变为郯子,大概是因“睽”、“郯”字形相近,且“睽”音与徒甘切平声谈韵字“郯”,同属咸摄开口呼定母字,音相近,便于转变附会,于是古代印度的睽子故事,也就成了周王朝时的郯子故事,融入了中国社会。

## 注 释

[1] 见该书第 676 页,北京:中华书局,1981 年 3 月。下引《左传》,皆据此本,不另注。

[2] 详论参见其《〈罗摩衍那〉初探》,《季羨林文集》第 8 卷,南昌:江西教育出版社,1996 年 12 月。下凡引及此文集,皆据此版,不另注。

[3] 《〈罗摩衍那〉在中国》,《季羨林文集》第 8 卷,第 289—290 页。

[4] 上引皆《季羨林文集》第 18 卷,第 353—371 页。

[5] 据《大正经》第 3 卷。

[6] 有关阿旃陀石刻的介绍,皆据刘永增《苏藏一幅敦煌壁画内容异议》,《敦煌研究》1988 年第 3 期。

[7] 据章巽《法显传校注》本,上海:上海古籍出版社,1985 年。

[8] 详参《饶宗颐史学论著选》之《从“睽变”论变文与图绘之关系》一文,上海:上海古籍出版社,1993 年。

[9] 《金明馆丛稿初编》,上海:上海古籍出版社,1980 年,第 340 页。

[10] 参见阎文儒《中国石窟艺术总论》第一章,天津:天津古籍出版社,1987 年 3 月。

[11] 据潘重规《敦煌文集新书》,台湾中文大学中文研究所印行,1984 年 1 月,第 1266 页;参以王重民等编校《敦煌变文集》,北京:人民文学出版社,1957 年。

[12] 黄永武主编《敦煌宝藏》第 139 册,台北:新文丰图书出版有限公司,1990 年,第 127—128 页。

[13] 详见敦煌文物研究所编《敦煌莫高窟内容总录》有关注录,北京:文物出版社,1982 年 11 月。

[14] 见其《麦积山北魏壁画〈睽子本生〉图的内容和艺术特色》,《天水行政学院学报》2001 年第 2 期。

[15] 见其《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》,《敦煌研究》2001 年第 2 期。

[16] 王重民等编校《敦煌变文集》卷 7。

[17] 赵超《“二十四孝”在何时形成(下)》,《中国典籍与文化》1998 年第 2 期。



图1 采自《二十四孝》，中国书店，1999年12月。



图2 克孜尔第178窟 睽子本生  
采自贾应逸、非青编《新疆壁画线描表精品》，新疆美术摄影出版社，1993年8月。



图3 采自《古印度：神秘的土地》，华夏出版社、广西人民出版社，2001年1月。



图4 采自谢生保《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》（参本文注[15]）



图5 采自谢生保《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》

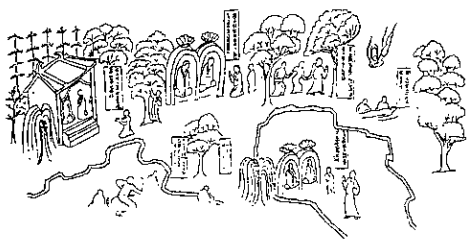


图6 敦煌西千佛洞第12窟 睽子经变  
采自谢生保《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》

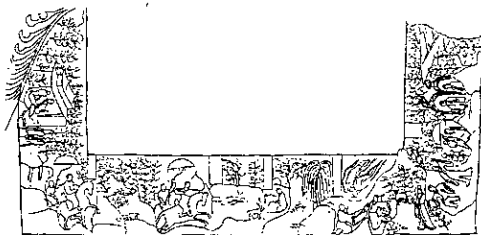


图7 莫高窟第299窟窟顶 睽子经变  
采自谢生保《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》



图8 麦积山石窟第127窟窟顶 睽子经变(局部)  
采自谢生保《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》



图9 睽子鹿乳奉亲

采自魏文斌、师彦灵、唐晓军《甘肃宋金墓“二十四孝”图与敦煌遗书〈孝子传〉》，《敦煌研究》1998年第3期。



图10 云冈第9窟前室西壁 睽子经变

采自谢生保《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》



图11 云冈第9窟前室北壁 睽子经变

采自谢生保《从〈睽子经变〉看佛教艺术中的孝道思想》



# 从麦积山石窟雕塑技巧浅议神、情、义

段一鸣

(麦积山石窟艺术研究所)

麦积山石窟雕塑是佛教从西域大举东渐时的产物,与其说佛教征服了中国,倒不如说是中国征服了佛教。佛教这个外来信仰只不过是把自己嫁接到了中国传统这个巨大的躯干上而已。不管这一论点是否能确凿成立,至少,西来佛教艺术给已暮气沉沉、涣散疲惫的中国雕塑打了一剂强心针,信仰那不可抗拒的感召力毕竟唤醒了一种热情。西来佛教偶像对中国人灵魂的震撼从当时人们那种舍生忘死的追求和创造行为中反映出来,并将外来文化融化在本土文化的氛围当中,形成具有自己本民族特点的佛教艺术,麦积山石窟雕塑就比较明显地体现出这一点。<sup>[1]</sup>

麦积山石窟开凿于十六国后秦,历经北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、元、明清约一千六百余年。山体属于第三纪红色砾岩,这些砾岩的结构松软,抗风化能力弱,<sup>[2]</sup>从雕刻角度来讲,不宜精雕细刻。正因如此,这里的雕塑大多为泥塑或石胎泥塑,只有数十件石刻,其材质也是从外地运来的。面对如此地理环境,富于智慧的古代雕塑家创造出独具特色的材料调配方法与塑造技巧,以至使那些形制小到几厘米、大到数十米的泥质塑像竟有烧陶般的效果。为了使这些佛、菩萨、弟子达到细腻完美的最佳效果,采用了诸多方法。如在第4窟“散花楼”的龕柱浮雕石胎泥塑“天龙八部”中,从现在依然裸露在外的石胎底部雕刻来看,它当时已经是一件很

宗整的作品了,只不过略显粗犷一些。从石胎上可以看到他们形体魁梧,面相丰圆,嗔目斜视。有的手持长剑于腹前,有的手握兵器于身旁,各个动态生动自然,造型比例准确。但是雕塑家在完成底层的石胎后,考虑到砾岩因受潮湿易疏松的特点,不能代替坚硬的花岗岩作雕刻材料,于是就不得不重新考虑在石胎上塑作一层薄泥,一来避免粗糙凹凸不平的表面不宜着色,二来可以使观音看到细致入微的面部细节。同时,也能真正表达出作者内心想要雕刻的理想物像。这是麦积山窟雕塑的独道之外,也是古代雕塑家的聪明智慧的结晶所在。

从距今 8200 年前的秦安大地湾新石器时期遗址出土的地画来看,考古学家作过测试,其地画的质地硬度与现今一百号水泥的强度相同,它的原材料据考证是源于一种“料礞石”粉(碳酸钙结构)的混合泥,其制作方法是,先将料礞石煨烧,然后粉碎,掺和约 10~20% 的红粘土,<sup>[3]</sup>坚硬光滑。而麦积山距秦安也不过百余里,它的泥塑材料与秦安大地湾也有相似之处。

麦积山石窟雕塑其制作过程是,先用方木捆扎成骨架,再用当地盛产的细竹缠绕。为了使塑像不宜跌倒,在站像身体的背后连接一个方木桩,再在岩体上凿开一个小方洞,将它固定在岩体上,与其形成整体。手臂飘带除用木竹外,有的还用当地鸡窝铁矿炼制的细方铁条。<sup>[4]</sup>这与《元代画塑记》中所述佛像用料的菘豆铁条、豌豆铁条、黄米铁条相接近。<sup>[5]</sup>(如麦积山第 44 窟左右菩萨、127 窟左右龕佛等都有铁条出现)坚实柔韧,经久不断。完成此项之后,即刻上大粗泥(用麦草秸合成的泥),等水份蒸发到 80% 左右,再在表面塑一层薄泥,并塑造细节反复紧压平整,等完全干后再敷色。这种具有民间特殊的制作手法,既可防水,又坚如烧陶。而这层表面的泥土制作甚是考究。据史料考证,在敦煌莫高窟的工匠中就有“专门从事土木建筑的工匠。泥匠活计主要是筑垒墙壁(包括上泥),在一些文书中又称“托壁匠”。<sup>[6]</sup>麦积山虽然未能

留下像敦煌一样的题记史料,但是,从敦煌匠史料上也可以断定与其无异差别。他们将黄土、料礞石、净砂、糯米、鸡蛋清和麻刀等物按比例调配和制成泥。净砂减少塑像收缩,麻刀防止裂变,而黄粘土、糯米和蛋清增加其粘性。这样才能使整个雕塑达到坚硬光泽,常年不损,千年不变。这种材料最适合于捏、塑、刻划,灵活性大,加之麦积山地处长年阴雨潮湿之地带,十天半月不易干透。这种泥土与现今在学院里用的泥土是完全不一样的,也是石雕、木雕等其它艺术种类所无与伦比的。

另外,中国传统雕塑(泥塑)的制作工具与现在学院里使用也是不同的。众所周知,中国现代学院雕塑一直沿袭法国的和俄罗斯(前苏联)的教学体系,而使用的工具也是“洋”工具,因此,使用洋工具很难作出我国传统的泥塑来。与此同时,麦积山泥塑还有一个特点,在一米左右高的泥塑当中(包括几十厘米)有80%是先塑头部,等到头部塑好干的差不多时再将它安装到身子上去(从窟龕中的绝大多数塑像颈部有裂隙和毁坏的塑像中可以证实)。这样塑作难度较大,比例不宜掌握,从三维空间中不能整体观察,只能凭借经验把握形体大小。这样做其目的有二,一是为了不影响背光着色。有的塑像头部离墙壁很近,头光彩绘无法落笔。二是头部若连身塑造,胸后无法操作。

由此可见,上述工具、材料是造成麦积山石窟泥塑坚久牢固,常年不损,流畅洒脱,细腻飘逸风格特点的重要原因之一。而相形之下,敦煌莫高窟、永靖炳灵寺等石窟的泥塑,虽然在造型特点上属于同期作品,但在塑作手法和材料上就远不如麦积山的娴熟飘逸,倒是略显粗糙。这一特征显示出它的独创性和地方性。

麦积山石窟泥塑的完美性,不仅是在材料的追求和利用上而言,就其塑作手法和技巧在中国石窟塑中也是堪称一绝。

麦积山石窟第4窟开凿于北周秦州大都督李充信为其亡父造七佛阁,文坛名宿庾信撰写一篇《秦州天水君麦积山佛龕铭》具有

很高的史学价值,这也是麦积山石窟中最大的一个洞窟。<sup>[7]</sup>在窟龕的上方有五幅(共有七幅壁画,其中1—5龕上部为“薄肉塑”,6—7龕上部为壁画)飞天壁画,就是一个集绘画与浅浮雕相结合的伟大创举。所谓“薄肉塑”就是将飞天的脸、手臂、脚采用压缩比例的浅浮雕塑造而成。其衣着、裙带、花饰、乐器、供品、流云则以彩绘壁画形式表现。这五幅飞天为伎乐天,四身一组,对称呼应,或奏乐,或散花,或捧熏香炉,或持供品,姿态各异,衣带飞舞。脸形有正有侧,人物正面浮雕形像制作难度较大,因此,一般多表现侧面形像,<sup>[8]</sup>此画正面形像表现得如此生动,令人赞叹不已。他们伴随着纷飞的花絮和悠扬的乐声在天空中自由地飘舞,形成强有力的节奏和韵律感。这种将绘画和浮雕巧妙地结合在一起的艺术表现形式,在中国其它石窟寺中也是罕见的。而它压缩比例的塑造方法,也是达到了炉火纯青的地步,显示出当时艺术家高超技艺和熟练程度,并且也表达出了古代雕塑家对宗教信仰和对佛的虔诚以及对雕塑艺术的执著追求。

我们知道,中国传统的雕塑技艺,长期以来都是师徒相授流传,即使一些名家在实践中探索出一条宝贵经验,也是不会轻易授予他人。同时,由于受自身文化与地域条件所限,也使雕塑难以相传。<sup>[9]</sup>这五幅“薄肉塑”飞天的塑造者出自于一派师徒之间,自此之后,再也没有出现过这样的类似佳作。

在中国古代传统雕塑中,雕和塑是分离开的。雕塑从字义上讲,雕是指雕刻,可以用作雕刻的须是硬质材料,如石雕、木雕等。它是用减法。塑是指用粘土、粘面来塑造捏制的材料,如泥塑、面塑、酥油塑等等。它是加减法并用。比前者更富有灵活性。古代雕塑,雕者不塑,塑者不雕。在敦煌史料中就记载有石匠和塑匠,“石匠是专门从事石质器具加工和制造的工匠。古代敦煌的石质器具(农具)一般都是用于粮食加工,如石磨、石碾、碓等。塑匠则是从事雕塑行业的工匠。”<sup>[10]</sup>由于敦煌莫高窟没有石质雕刻,因此

也就没有记载之。而麦积山则是将雕与塑揉和在一起的。从第4窟的“天龙八部”石胎泥塑的底层中就可反映出这点。一件完整的石胎泥塑不可能用两套人马去完成,前者雕后者塑不附合行规,也不能达到和谐与统一,更不能表达作者的意图。只有具备两者技巧功能和优点,方可塑作出如此举世瞩目的杰作,也无愧于“东方雕塑陈列馆”的美誉。

在麦积山石窟中,同一个窟龕在塑作技巧和手法上也有高低之分。处于同时代的第127窟东西两龕的菩萨,东壁一组在把握人物形象和性格特征上,更注重形体的韵律和动感,左侧菩萨身躯呈S形,身体弧度很大,神态上显得更加虔诚和恭敬。而西壁左侧的菩萨则僵直站立,身体呆板,没有韵律感、节奏感。从东壁左侧与西壁右侧菩萨相比较,差之甚远,无论从手法上与技巧上,全然不是一个层次。他们一个维妙维肖,洒脱秀丽。另一个则姿态呆板,四肢如木。从此类作品中可明显看出师徒手法的高低区别。敦煌史料对工匠就有高低之分。他们是都料、博士、师、匠、生等级别。我想在麦积山也不会例外。

此外,古代雕塑家对佛教的信仰也是与当时的社会背景分不开的。在大兴佛教的整个社会环境中,他们的思想也是积极的、乐观的、富于幻想的,而不是消极的、低沉的。他们的生命受精神所支配,抱着宣扬佛教因果报应、来生传世的思想,既是佛像的塑造者又是信仰与崇拜者。因此,他们的心态是很平静的,而不是浮躁的。虽然获得的报酬很低,却是没有过多地怨言。敦煌史料2100《塑匠都料赴僧子典儿契》就是一个很好的例证。“赵僧子凭靠自己的过硬技术,一步一步由一般工匠而取得最高级匠师资格的,然而,他是一位一贫如洗的高级匠师,所赚报酬还不足以维持生计,只好将亲生儿子典与他人。”<sup>[11]</sup>从某种意识上讲,对宗教的信仰,对艺术的追求,可以抹去人们之间高贵与贫贱的界线,可以把官吏与百姓、贵族与平民拴在一条绳上。这里面固然也包括佛教在内

的宗教所谓平等观念的影响。

麦积山石窟雕塑注重表现人物神情及内心世界的刻划,它除了表现佛的威严之外有它的人情味、世俗味。因此,在中国本土雕塑传统中占有独特风格。北朝雕塑造像艺术人间化倾向是其重要特点之一。

从第123窟男侍童女侍童、第133窟小沙弥、第121窟菩萨与弟子等塑像中都要反映出这点。它以质朴的塑造表达了菩萨、弟子、侍童对佛界纯净心灵的感受。这些造像手法写实概括,雕塑语言运用非常到位,没有任何过多的修饰,衣纹处理就几条简单而有力的阴刻线条。整个身体采用大体面塑造,着重刻划人物的面部表情及内心世界,它既是神,又不是神;既是人,又不是人,人神兼备。第123窟女侍童造型洗练,神情纯朴。粗看,她通身上下似乎无任何动态,仔细一瞧,则每一根细微的线条,无不蕴藏着一种内在的韵律,孕育着一种从童真雅气中洋溢着虔诚与自信。本来她是泥塑的,但却能够使人忘记是在看泥塑,仿佛面对着的是一个活灵活现的真人与你在对话,颇具生命力,表现的出神入画使人百看不厌。其艺术创作才能是惊人的,这些作品的出现,从侧面反映出艺术家是在生活中吸取塑材,再经过艺术加工提炼。从女侍女侍童的形象上,我们在麦积山周围似乎仍然可以看到她那熟悉的身影和童趣般的笑脸,如某某小女孩的脸庞、眼睛,某某的小嘴或是鼻子……这充分说明雕塑家在创作之前不是将某个孩子的真实形象搬到窟中,而是集中筛选了多个孩子的单个方面,形成我们现在所看到的雕塑家认为是最维美的理想形象,这与西方完全实现主义思维方式是相背的。<sup>[12]</sup>它是理性的艺术,而我国古代则是感性的艺术。“气韵生动”<sup>[13]</sup>是古代雕塑家所追求的最高精神境界,正因如此,上述作品才能显示出雕塑家对现实生活中的客观对象观察仔细,对雕塑语言的运用以及塑造技法的娴熟达到了很高水准。

在人物造型中表现突出的第121窟右侧胁侍菩萨与弟子(北

魏)俗称“窃窃私语”,这是一组菩萨与弟子紧靠在一起,似乎是在说悄悄话。一个在吐露秘密,一个在会心的聆听,其形象及神态极为生动有趣,在中国其它石窟寺中均未发现有类似之作,这也堪称是麦积山雕塑的独树一帜吧。菩萨、弟子身体修长,头部微低,身着褒衣博带式袈裟,立于佛右侧,似乎就根本没有佛界的存在。这使我们联想到现实生活中也常见到此情景,只不过是将其上升了一个艺术层次。整个雕塑三维空间处理得当,雕塑家将动与静、说与听形成互衬关系来打动观音的心灵,并且从神、情、意等整体美感出发,夸张自若恰到好处,体现了古典美学中充满的神与形、情与心、意与境主体与客体之间的关系,并且还注重艺术实践中审美体验的一面。他们正是沉醉于审美情境中的理想方式“乘物以游心”,它的极致状态就是人的主体感情存在于自然中的物的全然融合,雕塑家在塑造每一件作品时,无不浸注自己的感情,他们写意抒情的表现风格是对严谨、明确的写实阶段的超越,感情认识超越了理性认识,他们那种无精细刻能力,无典范依据的无具体的神圣参照对象的造型准则,恰好是对应着“天人合一”的宇宙观的成熟。<sup>[14]</sup>因此,在中国本土雕塑中也不需像西方表现主义那样,以期在更高层次中得以完美,而只是通过对原始象征型艺术的改进中实现自觉写意艺术的过程,这也是中国人的智慧所在,更是中国本土文化的选择。

纵观麦积山石窟雕塑兴衰,在其漫长的历史长河中,古代雕塑家虽然给我们留下了无数件精美绝伦的雕塑。但遗憾的是没有几位作者能够留下他们自己的名字和史料。只有在敦煌史料中才记载了几位塑匠的名子,如“(戊寅年 978?)二月八日,粟壹斗,付塑匠赵僧子”;“及塑匠张建宗、屈塑匠”等。是何原由造成?那么与中国绘画相比较,就知其在中国文化史中的命运则大相殊异。宋元是中国绘画走向鼎盛的时期,而此时却偏偏是雕塑的高峰期已过,并且开始逐渐走向衰败阶段,中国画论、画史层出不穷,雕塑论

述只可在少量文献中见到只言片语,中国画传统一直延续至今仍是主要画种,而传统雕塑只有一小部分民间艺人延续,是何原由造成这种局面?

历史上最早从事雕塑与绘画的都是工匠。商时有“百工”。他们的传世技艺,下率工奴,并得到统治者重视,尽管百工对文化发展起到了非常重要作用,但做百工仍然被当作是“皂隶之事”,这属于中国文化的旧传统观念之影响。他们离不开工匠,却又瞧不起工匠。而早期画家和雕塑家就包括在百工之内。<sup>[15]</sup>

从敦煌文献中搜集出有关古代工匠的记载,发现他们有细致的分工和一定技术级别,大部分是社会最底层的劳动者。

据资料有关“良工”与“巧匠”的零星描述,从佛窟与佛画中的工匠供养人画像与题记,以及官府和寺院的账目中关于工匠的役使的供给记录等研究发现,公元9—10世纪,创造敦煌石窟艺术的工匠们分为画匠、塑匠、石匠、木匠、泥匠、打窟人等等几十个种类。<sup>[16]</sup>

先秦时,士是君子,百工是小人,雕塑、绘画是君子不为的。自汉代开始有文人慢慢参与绘画。到魏晋南北朝时期,兼善绘画的文人也越来越多,并且还出现了一批著名文人画家撰写的画论。其中最价值和最有影响的莫过于南齐谢赫的《古品画录》、晚唐朱景玄的《唐朝名画录》、唐末五代梁荆浩的《笔法记》等。到了唐代,文人画已基本成熟,至宋以后文人开始主宰画坛。而雕塑家属于工匠和民间艺人,在历史上除东晋的戴逵、唐朝的阎立德、阎立本、杨惠之、吴道子等不多的几位留下名外,绝大多数人名是无存可考。雕塑在历史上的地位发生了质变,传统局面被打破,绘画与雕塑拉开了距离。初唐彦悛就有“不近师匠,全范土体”之说,苏轼也有“观士入画,如阅天下马……,”雕塑与绘画在创作主体上的分化,使得雕塑一直不能登上中国历史文化大雅之堂。不能占有一席之地,从事雕塑的始终是工匠;而绘画则地位自然而然地提



高了。<sup>[17]</sup>

除此之外,麦积山石窟的雕塑出自民间的可能性较大,除了第4、135、133和127窟较大的洞窟不能排除有官府行为外,其余绝大多数都来自民间。因此,在源远流长的历史长河中不能标榜姓氏也是不足为奇的,但是他们对全人类的文化遗产所作的贡献是无法用价值来估量的。

### 注 释

[1]丁方、张谦《风化与凝聚》,北京:燕京出版社,1995年10月。

[2]李最雄《李最雄石窟保护论文集》,兰州:甘肃人民出版社,1994年8月。

[3]李最雄《世界上最古老的混凝土》,《李最雄石窟保护论文集》,兰州:甘肃人民出版社,1994年8月。

[4]李西民《麦积山石窟史略及期雕塑源流》,《中国美术全集·麦积山石窟雕塑编》,北京:人民美术出版社,1988年。

[5]《元代画塑记》,北京:人民美术出版社,1964年5月。

[6]马德《敦煌工匠史料》,兰州:甘肃人民出版社,1997年11月。

[7]孙纪元《中国美术全集·麦积山石窟雕塑编》,北京:人民美术出版社,1988年。

[8]《麦积山石窟雕塑艺术》,1988年。

[9]孙振华文载《文史知识》1989年第1期。

[10][11]马德《敦煌工匠史料》。

[12]孙振华《走向荒原》,南宁:广西美术出版社,1999年12月。

[13]谢赫《古画品录》中提出“六法论”:气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位值、传移模写。

[14]丁方、张谦《风化与凝聚》。

[15][17]孙振华《走向荒原》。

[16]马德《敦煌工匠史料》。

# 麦积山石窟北周艺术浅议

唐 冲

(麦积山石窟艺术研究所)

北周王朝作为封建社会的一个阶段,在上下五千年中国历史的长河里,的确是转瞬而已。但对于麦积山石窟而言,却需要大书特书一笔。到过麦积山石窟的人,几乎没有人不知道“散花楼”、“千佛廊”。那庄严静穆的“贤劫千佛”,气势恢宏的仿木建筑,精美绝伦的雕塑、壁画,无不深深打动着每一位参观者的心,不得不叹服古人的伟大。本文正是要从“散花楼”、“千佛廊”说起。

在麦积山石窟,依山开凿的“密如蜂房”的洞窟群,其时间跨度,包括了从后秦至清末的所有朝代。大小194个洞窟中有40多个洞窟是北周开凿的,占麦积山洞窟总数的1/4还多。这其中尤以第3窟(千佛廊)、第4窟(散花楼)、第9窟(中七佛阁),以及第12、26、27、36、62、45、94、141等窟最为著名。从现存洞窟的分布情况看,这批北周洞窟除第62、82、141等少数几个洞窟零星分布于西崖以外,绝大多数分布于东崖(当然,麦积山山体中部疑是地震塌方的部分崖面已不可考证),形成以第13窟隋代摩崖大佛为中心的北周洞窟群。大佛正上方是北周时期最大的洞窟4号窟散花楼;大佛东侧,自上而下大体可分四层,依次为千佛廊;9号窟中七佛阁;10、11、12号窟;下七佛阁(28、29、30号窟)。大佛西侧上部有桩眼数层,甚密,靠近上七佛阁的几层原有木桩,不知何用。唯四窟七龕正下方有194号窟,仅残存一佛石胎,后人加泥皮一

层,细节不详,已无太大价值。西侧则由上至下依次分布着 14、15;26、27;36、37、35、41、40、42 等窟。这些北周洞窟基本占据了整个东崖区。

至于为什么北周时期洞窟会这么集中分布于东崖?将另行探讨,本文不赘述。但是,为什么在北周王朝短短 25 年间,在麦积山石窟开凿的洞窟数量会如此之多?规模如此之大?则不能不引起我们的重视。

佛教自两汉传入中国,一直到北周王朝,经历了由初期佛教知之甚少、信奉者不多,到三国两晋大量佛经的翻译及在社会各阶层的流传,相当一部分人开始信仰佛教,佛教义学有了一定的发展。信徒们礼佛、修行需要的增加以及佛教所宣扬的为佛造像功德无量,利于修行等教义的影响,在南北朝时期则兴起了大规模开凿石窟、兴修寺院之风。除敦煌、云冈、龙门等石窟以外,麦积山石窟也是这一时期开凿的大型石窟之一。

史书记载,麦积山石窟自姚秦起建,北魏、西魏已形成相当大的规模。从现存洞窟的分布看,这一时期洞窟主要集中在西区。两魏时期除北魏太武帝时有过一次“太武灭佛”事件以外,历代帝王、官僚们大都信奉佛教。有的人甚至是非常虔诚的佛教徒,他们在政治经济等各方面都给佛教大开绿灯。西魏时期,魏文帝皇后乙弗氏失宠后即出家于麦积山,死后依山开凿有“寂陵”。可见西魏时期的麦积山石窟甚至可以说是“皇家石窟”。所以,佛教在这一时期得到了很大的发展,同时在佛教艺术方面,也相应取得了巨大的成就(当然,佛教石窟的开凿并不是为了艺术这一目的)。以上这一切为北周佛教的发展,包括石窟寺的开凿,在思想上奠定了坚实的基础;在形式上提供了多方面的参考;在方法上给予了强有力的帮助,使北周时期石窟寺的开凿能够“有法可依”,“有源可溯”。

557 年,宇文觉废西魏恭帝,建立北周政权,历明帝、武帝、宣

帝、静帝,共计 25 年。尽管只有很短的时间,但是由于北周统治者“东灭北齐,南侵江汉,西举巴蜀,北控大漠”,结束了北方长期以来四分五裂的局面。并且,周武帝颁行诸如“刑书要制”、“举贤任能”等一系列改革措施,使得当时的政治相对稳定,国家的经济实力大大增强。这一切为北周时期能够大规模开凿石窟建立了良好的社会环境,奠定了雄厚的经济基础。

更主要的是,北周王朝的历代帝王将相也都笃信佛法,礼佛之风不减两魏。周太祖是一个虔诚的佛教徒,他提倡大乘佛教,闵帝、明帝时都曾下诏建造“大陟岵”和“大陟岵”两大寺院,有“国家年别,大度僧尼”之举。武帝初期也兼信佛教,据史书记载有卫元嵩师徒“善制作,常慕阮嗣宗之为人。梁元帝深见礼待,及江陵变乱,西入岷蜀,及国人取蜀,乃至长安,帝王公卿,甚致敬礼。”

尽管周武帝末期(574)曾下令灭佛,但是这主要出于政治上的考虑。大量的信徒由民户变为寺户,减少了国家直辖编民;寺院占有大量的田产,又不向国家纳税,这些都不同程度地削弱了国家的才力和人力;况且周武帝早期也信仰佛教,在京城建造宁国寺、会昌寺、永宁寺等寺院,造佛像 200 多身,度僧众 1800 百多人,写佛经 1700 余部。再者其对佛教的态度也是十分谨慎的,在他下决心灭佛之前,多次召集王公大臣、沙门道士,反复辩论儒、释、道三教之优劣,曾下令“以儒教为先,道教次之,佛教为后。”最后不得不下令灭佛,“断佛道二教,经像悉毁,罢沙门、道士,并令还民,禁诸淫祀。”但是这一法令在其死后第二年,即宣帝大象二年(580)便被“复佛像及天尊像”之诏令所取代,历时仅 5 年,有各代帝王如此之倡导,则民众崇佛之心不得不胜,大举土木,兴修寺院,凿岩造像则更不用说。

再者,这次灭佛事件,虽然史书有“数百年来官私佛寺,扫地并尽”、“关陇佛法,诛除略尽”等记载,但从麦积山以及其他石窟现存洞窟情况看,北魏以来佛像、壁画等,保存还算完好,并非皆如

史书所云。这大概与麦积山所处位置、地方官员对灭佛的态度,以及老百姓对佛教的崇信程度都不无关系。也许都城周边地区,慑于政令皇威,不得不实行灭佛;而边远一点的州郡,则由于地方官信仰佛教,老百姓千方百计护法,而显现出“山高皇帝远”、“君令有所不从”的情况,所以寺院、佛像等得以保存。麦积山石窟应该属于后者。

大量的史料充分证实,麦积山石窟所在地秦州,在北周时期是佛教发展非常兴盛的地区之一,也是北周时期一个非常重要,经济比较发达的州郡。保定五年(565)周明帝行幸秦州,这一年正是秦州都督李充信开七佛阁期间,不能排除明帝过问麦积山佛事的可能,是否上山礼佛也未可知。好多信仰佛教的朝廷重臣都曾在水郡任职,这其中有皇族宇文广(保定二年任秦州总管,封大将军开府仪同三司蔡国公)、宇文道;有持节柱国大将军开国公尉迟迥;有开府仪同三司秦州都督李充信;有朝廷职掌沙门的柱国大宗伯侯莫陈琼等,他们都是虔诚、忠实的佛教徒,在秦州任职期间,不能不到佛教圣地麦积山礼佛,也绝对不会不提倡和宣传佛教,所以在麦积山开凿如此规模的北周洞窟,也就顺理成章了。

559年前后,持节柱国大将军陇右大都督十四州诸军事秦州刺史开国公尉迟迥,在武山(属古秦州辖区)拉梢寺营造大型摩崖浮雕释迦牟尼像,揭开了北周大规模开凿造像的序幕。麦积山石窟北周洞窟,则以保定、天和年间开府仪同三司都督秦州刺史李充信为其亡父营造之七佛阁最为著名。北周大文人庾信曾为其撰《秦州天水郡麦积崖佛龕铭》详细记述了这一事件,可见其影响之大。同时,这一窟型也影响麦积山北周时期其它洞窟,形成一种以仿木质汉式建筑为特点的独特的洞窟型制。

关于北周的洞窟型制及其演变的详细情况,麦积山石窟艺术研究所孙晓峰先生有一篇文章对此作了深入细致的考察研究,本文不再多说,只就其一些显著特点作一点简要介绍。麦积山石窟

北周时期洞窟主要以仿木结构汉式建筑为其主要特征,尤其以大型仿宫殿式建筑为代表。已不像两魏时期只凿成简单的四方形或方形穹窿顶式覆斗顶形,不加太多的修饰。北周洞窟在传统的基础上,更多地注意到自身的美观。像第4、28、30窟,主室外多开凿了由前壁和门柱形成的前廊,上有屋脊、鸱吻、瓦垅等,前廊高大,廊顶上有平棋;廊柱多为八角形,上有柱头,下有柱基,柱头上有斗拱。第4窟的各主室窟门也都仿木结构雕有门柱,饰有帷幔。考察麦积山石窟各期洞窟,在北周以前,只有第43窟是这种形式的洞窟,学术界一直认定第43窟为西魏洞窟,这也许是北周仿木结构洞窟的传承原形。而这种形式在北周得到了充分的发展,成为北周洞窟的主体风格。在北周数量众多的中小型单窟中,也都采用仿木梁柱进行装饰,使得洞窟更显精致典雅。一般为方形或长方形洞窟,四角攒尖顶式;四角立柱,大多都有柱基,上连梁枋;柱身与梁枋或梁枋与梁枋连结处多饰有立体莲饰。人字披顶的洞窟大都雕有椽子及岭架,与木质结构无二。这些结构与前代洞窟形成鲜明的对比,同时也对后代洞窟的开凿提供了一种全新的样本。

北周洞窟在表现题材方面亦有其显著的特点。造像以“七佛”为主;“贤劫千佛”也是其主要内容之一;有少量“三佛”形式。组合多为“一佛二菩萨”或“一佛二弟子”;第4窟各龛“一佛二弟子六菩萨”或“一佛八菩萨”形式则比较特殊。

在这些北周洞窟中,保存了大量的北周雕塑和壁画艺术品,是中国艺术史上非常珍贵、为数不多、艺术水平又非常之高的北周艺术品实物资料。

这些北周洞窟中雕塑所表现的对象,仍然和其他各朝代一样,主要为佛、菩萨、弟子飞天、供养人等。北周佛像可划分为两种类型;一类佛像,肉髻低平,面相方中育圆,颈稍长,宽肩较圆浑,胸复平直,起伏变化较小,一般着通肩式通体袈裟,部分佛像内着僧祇支,袈裟下摆不多,也无其他饰物,袈裟紧裹身体,仅以细密的阴刻

线表现出衣纹的起伏走向,使造型单纯整体,似有“曹衣出水”之风,尽量使本应为三维体面的转折起伏统一在身体基本体块的二维平面之内。这类佛像的塑造手法有些类似于北魏早期佛像的特征,这种艺术手法上的复兴,在以后各朝代的塑像中再未出现;而是渐渐被唐宋以后偏重于写实的、缺乏艺术再创造的追逐表像(即起伏转折逼真肖似表现对象)的造型手法所替代。整个佛像成“品”字形,形成一个稳定的三角形,给人一种庄重肃穆的感觉。由于省略了好多不必要的细节,使得整个塑像浑然一体。而对于面部及手的精心刻画,则使得这些冰冷的泥的“团块”显现出生命的活力,洋溢着动人的感情色彩,活脱为一位位慈祥和谒而又不失威仪的长者(北周佛像所带有的父性的特征相对多一些,与西魏母性特征的佛像相比,更多的具有北魏佛像的特征)。此类造像在第22、82、94、141等窟都可以看到。

另一类佛像,低平肉髻,面形较前一类更为圆润丰腴,颈较短。胸腹部有轻微但却很自然的起伏变化;一般内着僧祇支,外穿双领通体袈裟,下摆较长,转折丰富,层次复杂。整个造像的造形虽也简练概括,但衣纹和转折等作出轻微的立体感,同时配以少量的阴刻线纹,使得整个造像整体中显变化,概括中含丰富。此类佛像的神态刻画同样非常精细入微,饱满圆润的面颊,恬静满足的笑眼,如月如钩的弯眉,微微上翘的嘴角以及恰到好处的嘴角窝。整个形像给观者的感觉用“珠圆玉润”一词来形容是非常恰当的。使信徒们在观礼膜拜之际,灵魂随之升华,唯有一心向佛,世俗之事与我无关。第135窟北周小坐佛、第62窟诸佛即是如此。

北周时期菩萨、弟子造像的艺术水平同样很出色。菩萨面相的特点与佛相似。头戴花蔓宝冠,形式多样,甚美;与其他朝代菩萨造像的冠和头饰相比,北周时期菩萨的冠和头饰等更为复杂,有着强烈的装饰味(第26窟正壁菩萨造像这一特征非常明显。)造像长发披于双肩,颈有宽项圈,披巾横于腹、膝两道,很少像魏时那

样于腹前作交叉。有的挂有长长的璎珞,部分菩萨饰有臂钏,上身多为半裸,有的着僧祇支。下穿撮腰长裙,赤足,多立于莲台之上。体态修长,但却丰满健壮。部分造像腰身手臂动态较大,婀娜多姿,动中求静。部分造像端庄静穆,稳重典雅,静中育动。整个造像所采用的塑造手法与佛像的处理手法相同,只是菩萨服饰、动态较为复杂,塑造出的层次更为丰富,形式美感更为强烈。尽管菩萨造像所要表现的内容较佛像更加繁杂,但北周匠师们仍然将整个造像统一在简朴单纯、浑然一体的大的体块效果之中,无丝毫繁琐、主次不分的感觉,雕塑的体量感一点也没有减弱,充分显示出古代匠师们对于艺术规律的把握,水平之高令人叹服。对于比丘弟子的塑造,由于这类题材和现实生活非常切近,而且在佛教经义中对此类形象也无太多规范,所以塑造此类形象成为艺术家们任理想驰骋的乐土,他们往往把生活中最生动、最美好的形象拿来,用他们充满憧憬的心灵去塑造出一躯虔诚天真的信士弟子。这些形象大多是匠师们美好希望的化身。从他们面部神态的刻画可以看出,他们陶醉于宗教的幸福和欢娱之中,肉体 and 灵魂得到佛的抚慰和满足,内心的喜悦和恬美以及还未脱尽的稚气,溢于言表。

北魏的弟子造像是这样,像第 133 窟小沙弥。西魏也是如此,如第 123 窟童男童女。北周的艺术匠师们仍然继承了这一点,他们深刻的认识到艺术的真谛所在,“发于心,动于情,现于形。”此类塑像的重点全放在了对其内心世界的刻画上,身体部分只作非常简约的大体面的处理,配以阴刻线装饰,使人一看便被其天真无邪、一心向佛的神气所控,而不再关注其何装何饰,是僧是俗,是贫是富,只求能伴于佛祖左右,此生足矣。

还有一点值得我们注意,北周的艺术匠师们对浮塑这一艺术手法的运用,达到了相当高的水平,和早期造像(北魏、西魏)相比,有规模大、技法多样、运用范围广、浮塑特点非常明显等特点。在早期造像里我们大多是在石雕中见到大量的浮雕作品,如 133



窟所藏数十通石雕造像壁,第127窟石雕主佛之头光和身光上的飞天等,而浮塑作品比较少见,虽零星有如第133窟浮塑山水这样的作品,但其规模相当小,技法也不是太成熟,较为简单。在北魏早期的菩萨造像中,有的菩萨背部紧贴墙面,有高浮雕的特点,但是这些造像更多的具有圆雕和半圆雕的成分,很难给他们下一个明确的结论。而北周时期的浮塑则不然,第4窟散花楼各龕楣顶上的薄肉塑飞天壁画及各龕门柱间的浮塑天龙八部,代表了麦积山浮塑的最高水平。亲眼目睹过这五块薄肉塑壁画的人,无不感叹古人的构思之巧妙,技法之娴熟,创造力之伟大,能把浮塑与壁画结合的如此天衣无缝,能把浮塑作得如此之写意传神,没有高深的艺术造诣是万万做不到的。本文将在壁画部分详细介绍这五幅薄肉塑壁画。兹不赘述。位于十个主龕门之间的“天龙八部”浮塑,高都在3米以上,这些护法天神,被塑造得威猛雄壮,神情威悍,五官粗犷,肌肉强健,有的怒发冲冠,粗胸赤足,有的身穿甲冑,威风凛凛,手执法器立于龕门两侧,使人望而生畏,可能会偶生恶念,但却再也没有恶胆了。这些造像充分运用了浮雕的手法,虽也有较厚、较突出的地方,但整体的平面性比较明显,可以看出非常明显的浮雕特征。而且规模非常大,雕塑手法成熟,是不可多得的精美的浮塑作品。第26窟佛坛基上浮塑伎乐飞天也是北周时期浮塑的典型代表,只是规模相对第4窟小一些,但艺术水平与之不相上下。

麦积山北周时期雕塑造像总的来说有以下特点:其造像神态刻画生动深入,细微传神,一丝不苟;形体塑造简约朴实,概括洗炼,突出“团块”效果;寓动于静,动静相生;造像风格上承西魏之俊伟秀美,下启隋唐之丰肥健壮,形体饱满,方中求圆,形成敦厚纯朴、方圆得体、简约传神、生动典雅的艺术风格;塑造手法沿用两魏以来大体块配以阴刻线条,充分发挥整体的三维立体特征,加强其雕塑的体量感,细节的处理则多利用阴刻线使之依附二维的表面,

不作太多的体面转折,把二维空间的绘画手法运用到雕塑的三维表面,使得绘画与雕塑有机结合,使二者相得益彰(这一特点也是我国早期雕塑区别于其它国家艺术的一个突出特点,与西方纯粹强调体面转折,忠实表现对象的手法大相径庭),从而使局面服从于整体,寓丰富于单纯,运变化于统一,最大限度地发挥了线的造型能力,更充分地表现出造像的整体氛围。这些艺术特征虽受到两魏艺术风格的影响,但又和它们有着明显的不同,充分显示出艺术创作的独立性和创造性。真正的艺术品是优秀的传统与全新的创造的有机结合,是艺术的普遍规律通过艺术活动在各种艺术品中的不同表现。独特的显现,是普遍和特殊的水浮交融,是一般在个体中的闪光。

麦积山石窟由于地处高山林区,气候多雨潮湿,所以历代壁画残脱殆尽,现存壁画总区不过 1000 多平方米。北周时期壁画现存数量也不多,这些壁画大部分集中于第 4、26、27 窟等。第 26 窟残存的窟顶斜坡上绘有大约 5 个多平方米的“涅槃经变”故事画,系北周原作。画面主要描绘了两个场面,靠左边一部分主要表现释迦涅槃前最后一次说法时的情景,释迦下坐八角形须弥座,上有宝盖,施说法印;众弟子侍立其侧,后有树木三组,两棵一组,枝杆近似后代所谓“鹿角枝”。上部有飞天数身。佛前有弟子跪拜、供奉,前有狮子一对,左右相向,佛座前有香炉。靠右边部分表现释迦涅槃时的情景,画面中心是横卧于金棺内的释迦,棺的周围是举哀的众弟子。金棺下方,有一弟子正扶摸释迦的足部,据佛经此人应是迦叶。众弟子有的捶胸顿足,有的举手挥泪,有的仰天嚎啕,有的合掌祈祷,有的垂头丧气。周围有双树三组与左边各组相似。四面有飞天数身树木凋零,人心沮丧,一派萧瑟之气。

与第 26 窟相邻的第 27 窟也是北周洞窟,在与第 26 窟相同的位置残存有“法华经变”故事画——释迦、多宝说法图。整个画面气势磅大;人物众多。画面中央是并坐于须弥座上的释迦、多宝二

佛,上有富丽之宝盖,众多听法之菩萨弟子排列左右,或站或跪,组合得体,疏密有致。前有莲池,后有山林,左侧城郭严整,天空中飘浮着天花蕊苒,营造出佛国净土、太平祥和的融融瑞气。此窟顶东西披还残存有飞天多身。飘带弧形曲线的多次重复,使得整个画面流动而飘逸。艺术语言运用之自如到位,令人佩服。

这两窟壁画的造型风格以及表现手法完全相同;人物造形圆润饱满,体态健壮。覆彩采用勾线平涂,多用复合色,偏向土红、土黄、紫灰色调;很少运用石青、石绿、朱砂等纯度较高、色彩倾向明确的色彩。这一点与两魏以及隋以后各代相差很大,其他各代壁画中均运用大量的石青、石绿、朱砂等色,唯北周时期壁画中少用或不用,抛开颜料风化,褪色等原因,与北周时期画师们的用色习惯不无关系。种种迹象表明这两窟壁画似为同一人或同一师门弟子所绘。

第4窟(散花楼)不论就其洞窟形制、开窟规模,还是其造像壁画题材之广、艺术成就之高,都堪称北周时期乃至麦积山所有洞窟之最。此窟保存了大量北周时期的壁画作品,在长廊顶部平棋内,原绘制着四十二块精美的北周壁画作品。可惜历代多次地震无情地毁去了其中的绝大多数,现仅残存五方。有赴会图,绘众菩萨弟子在飞天的引导下,乘云赴法会的情景,人物造形简约整体,体态较两魏时期丰满健壮,面型珠圆玉润,和北周塑像有异曲同工之妙。建筑人物图,采用俯视式构图,建筑结构清晰,透视适度,为我们提供了不可多得的珍贵的北周建筑蓝本。庭院内外绘人物多身,似少数民族形象,上身裸露,有披巾,下着齐膝短裙,后摆较长。与115窟正壁北魏壁画中“婆罗门”形象相同,只是比其体态健壮,风格不同而已。出行图绘一贵妇坐四辕马车,在众人簇拥下出行的场面。随从们身着胡服,脚穿长靴,头戴皮帽,或扎“幞头”,骑马相拥,表现出北周时期北方民族特有的生活风貌。其余两块残损严重,已看不出所表现的主题,只有狮子、建筑、菩萨等形象,

虽残犹美。

由于这部分壁画,保存完整,形象清晰,色彩明了。从这些壁画我们可以清楚地看到北时期绘画的一些显著特征。人物形象已不再如西魏之“秀骨清像”,而显得健壮敦厚,圆浑饱满;服饰明显带有当时北方民族的地方特征。这与佛教与中国文化的融合是分不开的。画工们把外来佛教的经义用中国式的、身边熟悉的形象来加以表现。人物形象的变化也与当时南朝中原画风的影响不无关系,当时南梁大画家张僧繇以表现人物肌肤之丰满圆润而著称。这些特点在北周人物形象中都得到体现。

在北周时期众多的艺术品中,最有代表性,也最为精美的,就要数前文我们已经提到过的第4窟散花楼正壁列龕上部的七方伎乐飞天壁画。尤其是靠东侧的五方,即我们所说的薄肉塑壁画。尽管我们的祖先很久以前就知道绘塑结合,就知道把中国画的线很巧妙的运用于雕塑的表面,把五官最终归结为线的造形。但是在大幅的壁画中运用浅浮雕的手法来加强其真实感,丰富其艺术效果,营造出一种“虚幻的真实”,这五幅薄肉塑壁画还是第一次,而且在世界范围内也是绝无仅有。画师们通过巧妙的构思,在壁画的表现手法上进行了大胆而非常有开拓性的创新。他们在塑造这些飞天时候把飞天的面部、手臂、脚等裸露在外的肌肉部分采用浅浮雕的形式,用极薄的泥,塑出其立体感,最厚处也不过三四毫米;刻画细腻生动,写意抒情,肌肤富有弹性,造成一种脱壁欲出的虚行效果。而大面积的服饰、飘带、天花、祥云等则用绘画的形式表现出来。通过平面与立体的对比,使得平面的东西更加平面化,立体的东西更为立体化。这种绘塑结合的“薄肉塑”技法,可谓是前无古人的绝创。表现出古代艺术匠师们伟大的创造力和勇于开拓的艺术精神。

这几方壁画每块都在五六平方米以上,每方壁画均画四身飞天,飞天身姿飘逸,“不翼而飞”;或弹阮,或扶琴,或吹箫,或击鼓,

或执香炉,或吹胡角。在仙乐欢歌中,翻飞舞动,飘摇绰约,飘带迎和风飞舞,天花伴祥云荡漾,把一个佛国圣境活脱于观众眼前,使人不禁想融身其中,同歌共摆,畅游一通。

综观麦积山北周时期壁画艺术,其独特的艺术风格以及卓越的艺术成就是显而易见的。在造形风格上仍然受到“神韵”为上的魏晋审美思想的影响,“得意而忘形”,省略了许多不必要的细节描写,而着力于表现人物的神态以及画面的整体氛围,“气韵生动”是一幅画成功与否的关键所在。人物形象以北方民族现实生活的原形为基础,代替和充实了佛经中空泛的仪规形象,以北方民族的敦厚健壮为其特点,结合民族特征与佛教相法为一体,塑造出具有北方特色的北周壁画样式;在绘制手法上,一般采用单线平涂的传统技法;“薄肉塑”壁画是其独创。打粉底,土红线起稿;覆彩多用复合色,色相偏向土黄、紫灰等中性灰颜色,很少运用石青、石绿;画面色调和谐统一,稳重典雅,是北朝绘画的优秀代表之一。

短暂的北周王朝已伴随历史车轮的转动而灰飞烟灭,但北周的艺术匠师们用他们对艺术的赤诚之心,凭着他们对佛教的虔诚信仰,用他们纯朴心灵所创造出的一件件艺术珍品,却伴着麦积山顶那矫健的松影,聆听着一代又一代善男信女们对幸福生活的向往,对美好明天的祝愿。同时也激励着一代代艺术家们,取其精华,弃其糟粕,向着更高的艺术境界攀登,永无止境。

## 对麦积山几所北魏壁画代表窟的述说

李光霖

(麦积山石窟艺术研究所)

麦积山石窟始建于姚秦，盛于元魏，历代重修，历 1600 余年之久，成为我国灿烂古代文化中的一枝奇葩，尤其在美术方面。

三国两晋南北朝时期的政治、经济形势，促进了中华民族大融合，其阶段的思想相当活跃，科技、文化都得到了长足的发展。祖冲之的圆周率、新历法，贾思勰的《齐民要术》、范缜的《神灭论》。在艺术上出现了顾恺之、陆探微、张僧繇等人高质量的绘画作品。美术理论已相当成熟，尤其顾恺之、陆探微、王微、宗炳等人的绘画理论，已达到后世画家至尊的金科玉律的程度。在南北朝，杨子华的造像艺术也达到了极高的水平。

更为突出的是佛教及其文化的发展。在北方，开凿了大量的石窟寺群，全国各地营造佛寺，仅洛阳就有寺院三千余所。至于南朝，后人也吟唱“南朝四百八十寺”。这样，这段时期的科技、文化及儒、道、玄思想，更不用说当时的雕塑、绘画艺术及其理论，都成了佛教文化发展的基础。

本人近些年临摹了麦积山第 154 窟顶壁的壁画《赴会》（有同道也说是《帝释天》），第 127 窟的东壁《维摩诘经变》、西壁的《净土经变》、西披的《舍身饲虎》，第 23 窟的《供养人》，详细地察看过其姊妹窟的壁画。现就其结合塑像作一述说：

第 154 窟位于麦积山中部，方形平顶窟，高 2 米有余。正面及

两侧面各有一主尊及左右胁侍菩萨,门后两侧各塑一力士。三主尊塑造风格一致,头顶微平,脑后如削,肉髻上大下束,如短圆柱。面部前庭广平,额角急转折,两颊如削,颧骨开阔,其面长方且正。眉棱不显,起于鼻根消于两鬓之眼稍,长而且细。眼之刻画上眼帘曲、下眼帘直,目细而长,使人会感到神秘的微笑。眉宇间的白毫小而已失。鼻不阔,但梁高通直。嘴唇上出下缩,嘴角作较深之圆涡,画有蝌蚪须。耳宽大不外朝,上齐眉下齐颧,使人知其特遵塑佛的“特定相好”;从侧面看略向前倾,其姿结跏趺坐。手已残无,撇胸平直,使人感到逊于僵直,“三衣”之中衣结于胸前,且绘有“卍”字号。除胸、颈、袖口高起层次外,其余部分大褶起而细褶平,只作阴刻线而已。应不属北魏晚期之作品。

窟顶长宽各约250厘米,其顶之后上方不知何年代凿一近60厘米开外的洞(以通下下窟)。窟顶之前后,也就是说壁画的左右两侧残损很严重。

从壁画的构图看,大的方面采取对称的方式,小的方面采取均衡。上部是三身侍乐的伎乐天(一身由于凿洞已无存),下部也是侍乐的两身伎乐天(一身已残),中部之重要位置绘谈笑风生、鼓掌合好的弟子四身和主尊菩萨,以其飘扬的天衣、飘带、忍冬花纹,多变的云朵及菩萨、弟子足登的所乘之物(非莲台),随风而动。再加上最上部遨翔的仙鹤配以凤凰、孔雀、青鸟(基本对称)。最下部亦是随风云自右而左起的青鸟,使整个画面人物乘风腾云,飞逸九霄。

整个画面除左下角的图案花纹重用石青、石绿与上部边缘的孔雀、凤凰等残存的数块指尖大小的色块如凤毛麟角外,其余的颜色几乎剥落殆尽,使整个画面高度统一在白中略偏黄紫的协调色中。

飞天、菩萨的头顶较平,面形长方,额阔,两眉细而长,直入两鬓,目亦细长。鼻梁高而直,翼不阔。两耳上齐眉,下齐颧。嘴唇

上覆下,两角显出小涡。颈长圆,且无横画线。臂细圆,肩头有圆形饰物。弟子体态修长,眼睛明显地变圆变短。手在写实的基础上变得修长、灵巧、生动。伎乐天的发式为花形髻;菩萨头戴莲花宝冠,宝缯长飘,有项饰,披风,腰系拽地长裙,对襟上衣,内着斜襟衣着,首一弟子右手平执长柄熏香炉、左手提衣托右臂,回首恭听,右手托钵状物,左手曲举佩带的菩萨的笑谈。菩萨后一身弟子双手拍而欲合。最后一身弟子与菩萨后一身弟子切身并肩唱彩(菩萨和弟子皆有头光),传达了他们的音容兴致;上部第一身伎乐天侧身吹箫,中一身手拨长颈阮弦。下部第一身伎乐天吹排箫,后一身吹横笛。除中一身伎乐天衣着素净外,其他四身皆着皂色衣裙,神识与所奏乐器高度统一。

整幅画面除菩萨身姿造型略短,伎乐飞天、弟子均造型修长。线条绵密细柔如丝。壁画人物(菩萨和伎乐天)和塑像的面部和有些方面的风格极为一致。

第23窟位于东崖之中部,由于隋唐大地震,仅存窟之正壁。两侧仅余壁角的两身菩萨,其风格和第169、80窟的菩萨相似。从窟顶残留的极为窄小的一部分壁画用线看,和主佛与第154窟有很大的同一性。正壁上部所绘的千佛较为粗糙。

最精彩的是正壁主佛两侧的礼佛图,各高约50厘米,长70厘米。其布局各从左右朝主佛而来,前面导引的侍女着拽地长裙,发型不高而平,面表略同于左右之泥塑菩萨,大有婷婷之状。主要男礼佛人乘辇,皆长袍官冠。男女礼佛人各有男侍执宝伞盖之类的仪仗。虽数人,但华贵雍容,非王侯也即达官显贵,姗姗而来。从色彩看,重用墨、土红(略深一点的),简朴沉稳(大部分已残,使人感到是原来的底色),面部五官难以辨清,但已退变的浅色更为柔和。从造象的线条看,则更为纤细,较第154窟的壁画用线显得柔中带刚。

从以上壁画看,也正是中国绘画和雕塑自由发展的东晋十六



国时戴逵、顾恺之的遗韵。再说从三世纪末杨茂搜居仇池(今成县西),四世纪初晋南阳王司马保称晋王居上邽(今天水),五世纪上期,氐王杨难当居上邽,这些都说明今之天水那时多在南朝人的统辖区内。从文化的交流着眼,也就多于南朝人之手笔。

位于西上区最高位置的第127窟,是麦积山石窟壁画最多的大窟。正、东、西三壁开龕。其东西两龕均为泥塑像,且经宋人对主佛重修时覆加了一层泥(东壁龕主佛从身至膝的一块可以掀起,衣褶乃可辨是北魏时的塑作风格)。东西两龕之品位大相径庭,西龕明显逊于东龕。此可视为匠师手艺之差。东龕除主佛而外的两身菩萨堪称北魏之精品。右胁侍温文尔雅,体态轻盈娴淑,右手提佩带,左手上侧举,腕有饰物,略倾身于前方,示意向佛。其头戴束发宝冠,面略长方,眉入双鬓,细眼弯而微笑。唇薄而嘴角下涡,鼻直,端庄清秀。上身博带透体,圆形肩饰。下着拽地长裙,仅露双足。一着眼就感到是智商高超的才女。左胁侍和右胁侍除了褰衣博带的服饰的同一性外,无冠,发式作前倾的双环形发髻。左手抚胸,右手托供物。S形的身姿动态较大。面容开朗活泼,含笑可亲。和右胁侍形成了明显的对比,诚可谓高手之作。

正壁主龕为镶壁式的(连座及背光)佛坐像和连带头光的左右胁侍菩萨。三身皆为石刻造像。

主佛具有北魏特征,冬瓜形长方面部,眉细入鬓,细眼上弯。鼻高且直,翼不阔。白毫(已无存)镶涡较大,高于双眉。笑容神秘。身躯平直,结跏趺坐。写实宏厚的双手作禅定印式。僧祇支被结于胸,外着撇胸大衣。除袖口、领口有大的层次起伏外,其余显体的部分皆用阴刻线。佛座上下垂的裙摆层次虽略近于浮雕,但流畅的下垂纹层次于圆转浮翻的裙口里外曲线富于韵律、优美。背光已远去火焰纹路,座部腰身两侧各有迦叶、阿难。外围各有四身飞天,两边下三身呈坐式侍香侍乐,上一身作从天而降之姿。腰腿部和衣裙飘带冲天而起,和其上部的忍冬花叶及周围的飞花更

助长了天国的祥和。上方最中部刻一佛身坐莲花宝座，莲花宝座之饰物下垂呈波浪连环曲之花蔓，围成了头光的第二圈。花蔓头开花带叶，间有小蕾，举灯细观，小蕾上眉目具在，是一人面。最内部即佛的头背处，为一盛开的葵花，花瓣凸起的形线构成了四射的光芒。现在我们再谈更为精美的头光外围的一圈飞天。在上方最中部的莲花座佛两侧，各有一伎乐相向飞来，其人和裙带构成了三角形之状。紧接下面各刻双身组合的伎乐相向向主佛头部飞来。下半圈也就是主佛两肩上部各有三身不同姿态的伎乐飞天向主佛头部乘祥云夹飞花飞来。这圈除莲花座佛外的十二身伎乐天各侍奏箫、笙、角、箏、阮弦等不同的器乐。这圈十二伎乐加上中部的莲花座共十三身造像皆褒衣博带型的高浮雕，面容虽小而形神精美俊秀，其衣带裙摆向外飞扬。祥云、飞花徐徐而动。整个背光线感舒展流畅。从形式上说，更胜于光感的火焰纹，更突出了主佛的形像，真乃神品也。

左右胁侍菩萨贴立于覆花型莲台之上，相向主佛。菩萨头戴束发宝冠，额际发上佩饰有花朵。面部长方饱满。肩佩圆形饰物，璎珞之饰交于胸前。下着拽地长裙。赤足。左胁侍举右臂，手于胸前。右胁侍举左手臂，手于胸前。头光除头背处和主佛头背处相同，是盛开的葵花外简无它纹，造像呈褒衣博带型。形像雍容华贵，俨然一虔诚的贵妇之像。

从主龕石雕看，和洛阳龙门石窟古阳洞之造像风格近似。1953年中央文化部勘察团当时从第127窟发现了一块残碑，刻着大魏洛阳沙弥法生的造龕铭文。虽有瑞应寺僧“此碑是移自邻窟”之说，但邻窟第126窟有龙骧将军天水太守王宗等的墨书文，系魏窟。其它窟又无龕可言。洛阳法生在上古阳洞造像是景明四年十二月一日，麦积山第127窟下层的第115窟佛座上有景明三年的题记，第127窟又有法生造像碑文，且形像和古阳洞造像风格一致，故可断第127主龕即是在古阳洞为孝文帝及北海王母子造像

的比丘法生所造的龕，可推沙弥法生由麦积山阶而上至北魏都城的。

第127窟之形制为覆斗型的长方形大窟，除三壁龕外，窟之正中顶天立地的塑一佛二菩萨。主尊是南宋的精品，二胁侍是金人和南宋拉锯战时的产物，姑且不谈。其四壁和顶部满布壁画。前壁上部绘七佛，门之两侧绘十善十恶图，左下壁绘有朱砂红的征战骑将，右下壁泥皮已毁。东壁绘维摩诘经变，西壁为净土经变，后壁为说法图。窟顶中部绘帝释天，前披绘睺子本生，东、后、西三披绘萨埵那太子本生故事画，诚可谓满壁生辉。

窟顶所绘帝释天长约500厘米，宽130厘米，前有四身飞天翩翩飞舞，成为后队护法侍卫及龙车的前导。随从护法冠顶袜额，阔袍大袖，各乘龙驹。其姿或抑扬反转，或踊跃直前，分布于龙车周围。其中有一人高擎条形大旗，值随车后。特别值得一说的是有一人为特写，画得比画面中的一般人特别大，似裸身赤体，身横长带，飞跨巨步，追随于四龙车之后。龙车之形更胜于洛神赋长卷中之车。车顶高台莲瓣三层，周围帘帐随风飘扬，典雅华贵中更显古朴。护法所乘之驹和一排驾车之龙驹形体抽象变形，龙头鹿腿，形体动态富于想像，生动活泼而古朴。在造形上已越出了戴逵、顾恺之等的范围。在线条的应用上较顾恺之、陆探微的纤细如游丝而粗重、规律、匀称，较张僧繇的密而劲健。整个画面在不同的物象造形中形成大的疏密，直率、流动中造成了不同的节奏、韵律之感。

覆斗的东、正、西三斜披绘制了萨埵那太子本生故事画。西披皇城城阙巍峨简练，门楼高耸，殿宇庄严，内外城层次分明，城外塔寺林立，其建筑型制汉风犹存。手法古朴大气。鸟瞰式的呈图将城内外之活动反映得明确清晰，发挥了绘画叙事的特有功能，是研究汉代城池、宫阙型制的绝好范本。壁画左下角来往进出城的骑士高冠耸额，对襟阔袍，大袖飞扬，以各自不同的姿态，乘着姿态不同、深浅相间的骏马扬鞭驰骋于林木所隔的构成之中，动静对比非

常强烈。

正斜披绘国王接到萨埵太子饲虎的消息后,同王后前往探看的段落。由于年久潮湿,画面泥皮剥落,仅残存为三块。右起第一块残露出旌旗、人马,仅见的部分人马活跃;中一块和左一块略有相连。其左部分旌旗车仗完好。右部车仗转残。大小树木山石形象较为清晰,人马静中有动;左一块上部崇山峻岭,下部驾仗宝扇,国王出车,有人双手捧盘跪于国王足下,将萨埵太子所遗衣衫献给国王。礼仪之隆重使虽残的画面气势恢宏。车之盖顶出现的莲瓣更为复杂华丽精美。马匹肥臀细腿,身姿矫健,生动活泼,有如甘肃武威雷台出土的汉代铜奔马的风格。人物阔袍大袖,身形清俊靓丽,高冠束腰,深显崇高玄学的魏晋士大夫风度。

西披是萨埵那太子舍身饲虎的主要部分,是故事发展的高潮。有小半部分剥落残缺,但表现故事内容的主要部分亦然可观。在右边残损的边缘中上部,有两人相携登攀峭壁的情形,长袍官服,疑是萨埵的两位兄长返回寻觅萨埵的情节。中部绘较多的人群中有犍扇仪仗,有头戴高冠、束腰长袍的官员,前绘一妇披头散发,双手高举过头,双膝跪地,嚎啕痛哭,悲恸欲绝。当是萨埵太子的母后。画面上以大树而隔,接着便是萨埵那饲虎的场面,一只大虎蹲卧,带一群憨态可爱的小虎,尽食太子的血肉。隐隐看见萨埵太子的遗骸。接其左侧在高山丛林之下,两位兄长寻得萨埵太子的遗骸,一位兄长作仰天之状,一位作五体投地之状(皆高冠皂衣,束腰长袍),恸哭以泄悲恸之情。在左斜上角之上与高坡下有麋鹿,形象和动态极为优美,装饰趣味极强。左斜角下是一条涓涓河水;大面积的山崖似有皱笔纹路,巨石空旷无皱,但起笔峻丽。大树的表现手法和《洛神赋》图卷及北魏孝子棺所刻树木的手法近似。

前披绘睽子本生故事画,较东、正、西三披更为清楚。故事自右及左,徐徐展现。右起用不大的篇幅表现国王围猎途中小息的情节,众多的随从人马拥着高大精美华贵的四骖龙车。旌旗宝盖,

仪仗肃穆,及身着威严官服的人群,切近的巨树,胁迫了远外的山峰,通显了恢宏的气势。前近处举鹰的猎手跃跃欲试,揭鞍的骏马食饮青草溪流。随从卒伍攒三聚五,谈笑风生。实是人欢马叫,静中有动,生动非常;中部用了大幅面表现围猎的场面。在群峰巨石的山峦斜坡上,平行着安排了数路跃马奔驰的勇士,或挺枪跃马,或张弓射箭,或投掷追击。猎物有野猪、老虎、兔子、山羊、麋鹿,各作伤、逝、奔逃之状。几道斜坡之状的横斜线同时也造成了平远之感。风动之势,活显了围猎的气氛;紧接着把故事内容推向高潮,国王误射了瞎子。成列的随从及国王在林木深处探看将逝去的瞎子。在画面左下角,画国王及随从将瞎子抬到其家(窑窟门口),瞎子的盲父母闻讯伤恸欲绝,国王抚慰瞎子的盲父母。设法救治瞎子,感动了天地,有飞天仙女状的仙人手持净瓶飞来,救活了瞎子。三个情节出现的部分人物形象,充分、生动地显现了国王误伤瞎子的悔痛及随从为救瞎子的情绪——惊叹——焦燥,以及盲父母的痛苦。直至仙女以净瓶水救活瞎子后大家的兴奋之态。在人物的分组处理上得到了充分的表现。在树木环境的表现上,第一个情节树随风势,激发心绪的喧泄,配合表现人物的惊叹与焦燥。瞎子窑窟门口环境、溪流的表现,更加强了国王的悔恨和对瞎子盲父母的绵长情意。瞎子救活,盲父母复明,又出现了中间一组人物的欢态,其间的树木也泛华,山势高耸(几近大写意之状),达到了山水画的主旨:大仁、大恩、大德。

从四斜坡的故事画看,官宦王者高冠,束腰的阔袍大袖。整个人物造形修长,线条舒展。在妆饰于写实之中,充分地表现了大兴玄学的魏晋士大夫风度;在树木的描绘方面,于写实的基础上更趋于妆饰风,符号化,重意的表现。在山石峰峦的表现上,山石造形峻丽已有斧辟的势头。缺乏纹理的皱擦的厚度,宽旷而平。峰峦坡面骨架硬而旷,明显地体现了对“骨法用(谢赫六法之一)笔”的要求,显得大气磅礴,溪水荡漾、草坡 穢穢更显风韵,体现了“六

法”的总要求——气韵生动。

窟室的前壁，门楣以上横列七佛，作说法之场。七佛各作一佛二胁侍菩萨，二弟子，旁有比丘供养。靠东头的比靠西头的更为清楚。佛各作结跏趺坐的说法之势。流苏络绎，华丽秀美。菩萨头戴花蔓冠，肩有圆形饰物。披风，拽地长裙，佩带。面部已略显圆润，颈项稍长，有的有项饰。弟子和比丘除秃头外，衣饰的区别较明显，无饰物，或双手臂抚胸，或扭转身姿，或回首反顾。各具世俗之态，极富人情之味。门之左右上绘十善十恶图，以反映地狱变相。但因烟火熏至模糊不清。门西下面泥皮已毁无可察。门东下面绘数身（约30厘米高）朱砂红的征战骑将，执弓踩蹬，何等威武。

正壁上部较为清晰可辨，下已漫漶不堪。画面的左边表现舍利战争，中部绘说法，右边绘佛的最高境界——涅槃。

表现舍利战争的人物虽小，但有的至今眉目清晰。有的虽剥落，但还能看到壁画的起稿底层。骆驼、战骑、征战仪仗，明显地反映了西域地界的人物、服饰。骑队人物往来复杂，形象非常生动；中间的说法图，佛和背光形象高大，佛座后面的大树枝叶清晰，其枝叶描绘有序而不板，明显的妆饰风格得到了很好地应用；西边的涅槃部分表现得较大，释迦横卧于佛榻之上。表现较小众弟子围于周围，他们各作举哀之态。佛榻和中部说法的一组中间，绘有佛教之前的不少小教之众，诸如婆罗门教徒，以玩蛇及杂耍的出现，因而此幅表现的地域广、历史久，形式多样，形象生动。龕楣以下的两面已漫漶无存。

东壁绘维摩诘经变。壁画的左端自下而上已漫漶剥落。右部虽起痂，但还可辨。左端的馈漫中，透出一方宝帐。莲花顶，内座一人隐隐可辨是年轻的维摩诘，前有高冠阔袍，对手合抱的人物近十身。中有一人素服，一看便知是在家修行的维摩诘式的官员；近右近的中部，绘华盖宝顶，络绎漫垂，形象和前壁七佛的华盖宝顶

相同。座中文殊菩萨头戴束发宝冠，面部馈漶不清。颈项较长，有圆形肩饰。披风长裙，垂腿坐于宝座之上。圆环形头光数层。右手上举，似托何种法器。华盖顶帐后的大树下，上下三排女弟子，皆头戴不同的花蔓冠，发髻也形式不同。面部皆是细眉入鬓，直鼻嘴薄，庄重秀丽的面部各异，颈项较长，无肩饰，领较高，披风，腰系长裙，与左端不同的是右边的人物衣带的重彩颜色还存在有较大的斑块。有的衣裙和佩带的色彩还较完整。文殊菩萨的最前边是其弟子——比丘和僧尼，皆长袍皂衣。尤其是有一个扭身回首（前一身），一人扭躯侧身（后一身），作交谈之态，和第123窟中的塑像菩萨与弟子（窃窃私语）异曲同工；画面最引人入胜的中部（佛龕的上部），于左右大树的开阔之地，绘从天上刚降落地的吉祥菩萨。其面部直鼻细目，两眉细平入鬓，耳垂嘴薄，面堂开阔，颈项较长。右手平举，右手托一扇状法器，披风，大袖衣裙，佩带朝后平飞起，恰是刚从天而降的动态；龕之右边绘山坡环境中众人簇拥辇盖宝扇中之一人端坐，有同事谓之帝后礼佛。

查《中国历史大事年表》：北魏永平二年（509）宣武帝亲自为诸僧和朝臣讲《维摩诘经》。此窟有大魏法生造像龕，其时非常吻合，想必此维摩经变画正是这一时期之作。龕右所画就是北魏宣武帝讲经礼佛。

西壁绘净土经变。龕之左右下部已剥落殆尽。龕上之中部绘阿弥陀佛法堂。佛的头部已剥落，可辨的身躯、衣饰，与此窟前壁上的“七佛”相似。有背光。两旁的两身菩萨身躯修长（左边的头部剥落已几近无存），颈项稍长，有项饰，无肩饰。天衣长裙，侍立于覆莲台上，颜色已完全剥落，素妆给人以婷婷玉立之感。左胁侍的身后有众多的弟子，右胁侍的身后仅两身弟子。众弟子皆着素色僧衣，和佛、菩萨高度统一。画面最中下置一妆饰华丽、造形极为精美的羯鼓。八身座部伎乐分两边坐于条形地毯之上。左起一排第一人吹箫，第二人吹长管芦笙，第三人弹箜篌，第四人弹古筝。

右起一排第一人双手合袖,因剥落已不知持何器乐,第二人打细腰长鼓,第三人打钹,第四人打鼓。坐部伎乐前(龕楣上),羯鼓的两边各有两身伎乐挥臂扭身,优姿漫舞。上述中部的两侧,呈对称式的绘大树及高大的阙楼。阙楼两侧之大树下莲池后绘众多女众(和同窟维摩变文殊后的一样无头光),莲池除栏杆隐隐可辨,池花已馈漫无存。画两端大树之上的天空有飞天翔飞于天上,一派祥和庄严的净土天国。

此壁画虽中间素净,但高大的阙楼(城砖)和其下的女众乃属重彩。所以四壁皆属重彩画,但所遗的重彩仅存斑斑点点于人物的衣领、佩带和树冠的聚叶处,实属凤毛麟角,但透过这些足以想到原画之色彩辉煌。色彩虽已剥落,但剥落后所留底层的色块,泥色、灰底反映得更为协和,色块边缘线,轮廓线,则构成了线描的乐章。今人所说的“力透纸背”在古代壁画的今日观中成了“色墨入壁”。

四壁壁画的构图,多采取传统的对称均衡的手法平列画面内容。从美学的角度讲,突出地表现宏大、威严。在造形上:大树、车辇、宝扇、旌旗的形象和《洛神赋》图卷风格一致,人物清俊秀丽,或男之高冠阔袍,女之发髻衣裙带饰,皆和魏晋大兴玄学的士大夫习性一脉相合。龙车之龙驹和马匹大有汉风遗韵。

四壁壁画从剥落已残的色块的边缘线、轮廓线、衣褶线、佩带线、人物形象线、导具线、山石树木线所呈现的线感看,紧劲绵密,已属陆探微的同类风格。

四壁壁画除佛而外,无论是菩萨、弟子、僧众、官员、随从,皆中原化、南朝风。神情姿态多变,注平和于肃穆,化森严于世故,使之世俗而易于接受,达到了弘佛布教的目的。



## 麦积山第4窟北周飞天壁画浅议

刘俊琪

(麦积山石窟艺术研究所)

麦积山第4窟,即上七佛阁,俗称散花楼。在该窟一列七大龕外顶部壁间,绘有七幅大型北周飞天壁画,这七幅飞天壁画造型之完美、技法之高超、表现手法之新颖,在中国现存壁画中实属罕见。但因该窟高距地面六七十米,七幅飞天壁画距该窟廊面也有八九米之高,加之壁画着色有所剥落,如没有经细致临摹获得的壁画白描稿,很难辨识清楚并作出较为深入的研究。麦积山石窟艺术研究所美术研究室的临摹人员,经多年的临摹,整理出全部的白描稿(本文作者完成其中三幅),使我们对这七幅飞天壁画有了进一步的了解认识。本文拟就这七幅大型飞天壁画的绘制背景及艺术成就作一探讨。

国内学者研究认为,麦积山第4窟是北周秦州大都督李充信为其亡父做功德而建。庾信《秦州天水郡麦积崖佛龕铭并序》中有:“麦积崖者,乃陇坻之名山,河西之灵岳,高峰寻云,深谷无量,方之鸞鸟,迹遁三禅……大都督李充信者,籍于宿植,深悟法门,乃于壁之南崖,梯云凿道,秦为王父造七佛龕。”大都督李充信身为北周重地秦州的最高行政长官,在陇坻名山麦积山为亡父做功德而建七佛阁,动用的财力人力是一般豪富和庶民不能比拟的。此窟开凿在麦积山诸窟龕的最高处,依山体凿成七间八柱的汉式巨型殿堂,窟高15米,宽30多米,进深残留13米,柱石内为廊(柱石

外当初亦应有廊,估计和其中六大柱在唐代大地震时同时塌毁),廊后凿成一列七个大龕。这一宏伟浩大的仿宫殿式雕刻建筑,居中国此类窟型之首,在北周更是首屈一指,为此工程李充信特邀大文豪、骈体文大家庾信为其作铭作序,更显此窟非同一般,七幅大型飞天壁画就绘制在七大龕外顶部壁面上。现要提出的问题是:李充信为其亡父做功德开凿如此壮观浩大的工程,并请庾信作铭作序,那么该窟七幅大型飞天壁画又出自何人之手?

这七幅飞天壁画和大多数古代壁画一样,没有题写作者姓名,使我们对原作者已很难考证。但从这七幅飞天壁画高超的技法,完美的造型和新颖的表现手法(此三点待后论述)上看,它不会出自普通的民间画工之手,而应是当时具有极高艺术水准的艺术家的作品(当然,我们不能否认民间画工的聪明才智及在中国绘画史上的重要地位,但同时也不能不承认民间画工和具有较高艺术水准的艺术家,在绘画技法、艺术造旨等绘画语言上的差别)。

一、李充信作为地方最高行政长官为亡父做功德,开凿北周最浩大的石窟工程,并请北周重臣、大文豪庾信作铭作序,如果让民间画工绘制该窟位置最重要(廊内正壁墙面上),规模最大(每幅平均六平方米)的七幅飞天壁画似乎不在情理之中。这与李充信的地位及该窟本身在当时诸石窟中的地位是不相符的,根据李充信的地位及开凿该窟的非凡决心,以及他请到庾信的事实,他完全有能力请来国内最好的艺术家完成这七幅飞天壁画。

二、北周时期麦积山石窟应有国内著名艺术家从事壁画和雕塑艺术。北周在历史上只有短短 20 多年,期间又遭周武帝灭法劫难,据《北史》卷 10《周武帝纪》载:“建德三年五月丙子,初断佛、道二教,经像悉毁,罢沙门道士,并令还俗。”故此,北周国内诸石窟开窟造像较少,但麦积山石窟还不被人们所知的原因,这一时期却开窟造像空前,包括上七佛阁在内,共开凿 40 多个洞窟,这在中国诸石窟中是极为罕见的,而且不论壁画还是雕塑,大多是现存国

内北周诸石窟中的上乘之作。第4窟七幅在型飞天壁画更是其中的精品。从大量的史料可以看到:南北朝时期,特别是北朝的大部分艺术家,多以道、释人物见长,而主要在寺院及石窟中从事壁画、雕塑艺术。如魏之杨乞德、王茂道、蒋少游。齐之曹仲达、萧放、刘杀鬼。周之田僧亮、冯提加、袁子昂。而隋代郑法士、展子虔这些名冠一时的大家也都曾入仕北周,他们活动于北周的时间和麦积山第4窟的开凿时间基本吻合。更有许许多多的艺术家,将毕生的精力投身于石窟艺术,只不过没有留下姓名罢了(因古代艺术家很少在其壁画作品中题写姓名)。正像郑午昌先生在《中国画学全史》中所说的一样:“……北朝注重石刻,一部分能画之士,多费心力经营于石窟造像,日与石工为伍,而其名亦遂不著故也。”所以,作为北周国都长安周围最显赫的石窟寺麦积山,有一批艺术家长期从事壁画和雕塑艺术是没有问题的。而作为北周开凿的最大洞窟即麦积山第4窟,让他们中的顶尖高手来绘制七幅大型飞天壁画,亦是完全可能的。

三、如果我们把麦积山第4窟北周飞天与敦煌同时期的飞天作一比较,也不难看出二者之间的差异。敦煌第290窟和第428窟北周飞天(图1、2),<sup>[1]</sup>是敦煌北周时期具有代表性的作品,粗犷奔放,但却显得笨拙臃肿,比例失调,扭动僵硬,飘带沉重,飞动之势不强,民间画工的烙印比较明显。而麦积山第4窟的飞天(图3、4),则体态轻盈,造型优美,比例准确,刻划生动精致,衣裙轻举,飘带飞扬,极尽飞动之美。二者之间在绘画技法,艺术造诣等方面的差别是显而易见的。

前面将麦积山第4窟的七幅飞天壁画称为大型飞天壁画,这是因为,在佛国人物中,飞天比起佛、菩萨、弟子等地位较低,在佛教壁画中常以点缀装饰的形式出现,单以飞天出现的壁画较少,且篇幅也小,麦积山第4窟这七幅壁画全是飞天,画幅非常大(每幅平均6平方米,总计40多平方米)。飞天身长1.5米左右,是中国

古代单幅飞天壁画的大型作品。飞天也称“飞仙”，“飞神”等，是中国早期羽人、飞仙与佛教中乾达婆（香音神）、紧那罗（音乐神）等在中国长期演化融合而形成的一种艺术形象，佛、道二教并用。在佛教壁画中，飞天的职能主要是“娱佛”。歌舞奏乐的飞天，被称为伎乐飞天；进香散花的飞天，称为供养飞天。这七幅壁画每幅四身飞天。从左至右依次为：1、3、5、7 四幅为伎乐飞天，共十六身。2、4、6 三幅为供养飞天，共十二身。其中十六身伎乐飞天分别演奏古琴、琵琶、阮咸、画角、笙、横笛、箜篌、节鼓、腰鼓、铙等十种不同乐器。描绘非常精细，是研究我国古代器乐的极好资料。十二身供养飞天有的捧炉进香，有的托盘献花，刻划亦非常生动。

麦积山第4窟北周飞天壁画，与现存古代壁画不同的是，艺术家在表现手法上，进行了大胆而非常成功的创新突破。1—5幅飞天的表现手法，没有沿袭传统的纯绘方法，而是将飞天的面部、上臂、手足等外露肌肉部分，用细泥以浅浮雕（也称浅浮塑）表现。即所谓的“薄肉塑”。<sup>[2]</sup>飘带、衣裙、流云、天花等则以绘画表现，这种绘塑相结合的艺术表现手法，在国内古代壁画中还不曾发现。而且技法非常高超。浅浮雕中按比例压缩这一近现代人才掌握的技法，在近一千五百年前的北周便已运用，使人赞叹。但它又没完全按照浅浮雕的技法处理，而是运用了传统雕塑的转折、逐渐消失等技法，使浮雕显得更加自由活泼。塑出的凸起部分要与所绘衣裙等紧密地结合在一起，其难度是比较大的，没有长期的艺术实践及高超的技艺是很难把握的，艺术家以消失、透视的方法，从脚趾、手指开始，由高而低至腕部慢慢消失，与壁墙巧妙地融为一体，这样便不会影响绘画部分的效果。被物体掩盖的手足部分，则采取了大胆取舍的方法，如第五幅左上方吹画角飞天的手，被画角掩盖的手掌没有去塑，只塑出外露演奏的手指。同幅右下方击钹飞天掩于钹后的手也只塑出外露的手指。第三幅左上方吹横笛的飞天在绘塑结合上更大胆巧妙（图5）。所绘横笛从飞天下嘴唇处通

过,上唇塑吹笛状,按常规思维,下唇亦应塑出,但如塑出下唇,所绘横笛通过下唇时,就会弯曲变形,所以艺术家干脆将下唇省去。这样当绘出的横笛从下唇通过,使人不感到没有下唇,画面效果反而和谐统一。这种绘塑相结合的表现手法丰富了作品的艺术语言,画中飞天时隐时现,有脱壁欲出之感,加强了画面的真实感,达到了纯绘画或纯浮雕无法达到的艺术效果。

中国画历来以形神兼备为衡量的重要标准。顾恺之说:“以形写神空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。空其实对则大失,对而不正则小失,不可不察也。”这就是说,一幅成功作品的获得,首先须“实对”,即对现实中的物象进行深入细致的观察分析。飞天虽是天界人物,翱翔于太空之上,但其创作蓝本还是现实中的人。麦积山第4窟28身飞天袒胸露膊,斜披短袖衫,佩项圈臂钏,手镯,璎珞绕身而舞,飘带凌空飞扬,造型生动准确,若无“实对”,怎能创造出这许许多多栩栩如生的艺术形象?顾恺之又说:“一象之明昧,不若悟对之通神也。”一幅绘画作品是否成功,是否能创作出形神兼备,气韵生动的作品,只“实对”是不够的,还须“悟对”、“通神”方能达到。即作者对现实中的形象把握并悟得内在精神,然后与作者的创作意图、思想情感相结合而创作的艺术形象。28身飞天有的恬淡典雅,有的愉悦欢快。或捧炉进香,或击鼓奏乐,或正飞或背飞,婀娜多姿,神情各异。同时可以看到:这种“实对”、“悟对”、“通神”而创作的艺术形象,并不是生活中某一形象的忠实模写,而是经作者提炼加工后,创作的一种源自生活又高于生活的艺术形象。这一特点,同时反映在七幅壁画的其它形象中:如流云,天花等也不是随意涂抹,而是根据画面的整体飞动感,把它们处理成相应的流动趋向和飘飞姿态。这种“物之传神”的生动刻划,使画面中的流云、天花似乎都在欢快地跳动,增强了整个画面的动感和艺术效果。

这七幅飞天壁画中的飞天、流云、天花和丹阳吴家村南朝墓砖

印壁画中的风格特点极为相似(图6),<sup>[3]</sup>所不同的是,人物形象已趋圆润。张彦远说:“中古之画细密精致而臻丽,展、郑之流是也。”麦积山七幅壁画中,飞天衣裙、天花(莲花)等刻划已非常细密精致。这与展子虔、郑法士所代表的隋代的风格特点是一致的。是上承北魏、西魏,下启隋唐的作品。

麦积山第4窟七幅大型北周飞天壁画,造型完美,技法高超,加之它在表现手法上的突破创新,无疑是中国古代艺术家的杰出作品,在中国美术史上应占有重要地位。对研究中国美术史,中国早期绘画及独特的表现形式,是不可多得的标本。

### 注 释

[1]《敦煌飞天》,兰州:甘肃人民出版社,1995年。

[2]1953年中央考察团在考察报告中,首次把麦积山第4窟北周壁画中绘塑相结合的表现手法称之为“薄肉塑壁画”。

[3]《全国敦煌学术讨论会文集·石窟艺术编(下)》,兰州:甘肃人民出版社,1983年。



图1 莫高窟第290窟托花盘飞天



图2 莫高窟第428窟击鼓飞天



图3 麦积山第4窟飞天



图4 麦积山第4窟飞天



图5 麦积山第4窟飞天

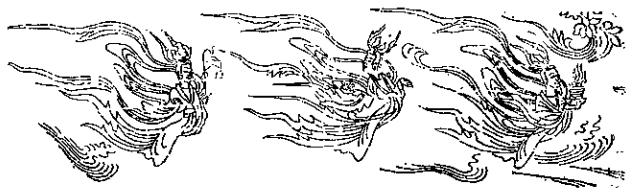


图6 丹阳吴家村南朝墓砖印壁画“羽人戏龙”中的飞天(495—502年)



# 麦积山石窟伏羲女娲塑像试释

刘惠萍

(中正大学)

## 一、前 言

麦积山石窟为甘肃省东南部渭河上游开创历史最久、窟龕数目最多、内容也最丰富的著名佛教艺术宝库,诚如北周。庾子山在《秦州天水郡麦积山佛龕铭并序》中所云:“麦积崖者,乃陇坻之名山,河西之灵岳……是以飞锡遥来,度怀远至,疏山凿洞,郁为净土。……”由于其险峻的地势、秀丽的环境,使得这里成为历代佛教徒们修禅习性和开窟造像的理想胜地,亦成为古代秦州一带佛教活动昌盛的地区。

而麦积山石窟艺术大致上以北朝雕塑为主,这一批泥塑造像技艺精湛,在创作和造型上不但形神兼备,而且更注重传神和气韵,并具有浓郁的生活气息和极其生动活泼的艺术情趣。由于它的艺术成就名闻中外,故被誉为“东方雕塑博物馆”。在这些泥塑中,位于麦积山石窟西崖中部六十余米高的 69 窟与 169 窟之间的崖面上,塑有一伏羲女娲交尾的浮雕(图 1)。这组人首蛇身的交尾图,虽然头部有些残损,但它的鳞身蛇躯以及其交尾的形象仍还完好地被保存着。

追溯此一塑像的源流,其与众多中原地区出土的汉代石刻画像及壁画中的伏羲、女娲交尾像渊源深厚。根据考察,第 69 与

169窟这二处洞窟的造像,均系北魏中早期的作品,<sup>[1]</sup>由此则可推断此一伏羲女娲交尾塑像的断代最迟应属北朝早期,但也有学者认为此塑像的完成可能要早至两晋时代。<sup>[2]</sup>

伏羲、女娲人首蛇身的形象与信仰,在近数十年来各地大量出土的画像砖、画像石、壁画乃至绢帛画等考古文物中,是一非常普遍的题材。尽管自佛教传入中土以后,中原固有文化及艺术便深受佛教文化及其造像艺术风格的深刻影响,然而从麦积山石窟此一伏羲女娲人首蛇身的泥塑造像来看,它应当仍是华夏固有始祖信仰与神话传说的呈现。尤其此一塑像被塑置于69与169两洞窟之间的廊柱上,其是否仍与汉代墓室装饰中的伏羲、女娲多被刻画于墓室或祠堂的门柱以及藻井上,以作为墓室中引导墓主人升天或成仙的引路神灵之特殊信仰有关,这都是值得深入探究的问题。故不揣浅陋地拟以伏羲、女娲的神话传说与信仰功能为立论基点,以探讨麦积山石窟伏羲女娲塑像的形成背景,以及其在麦积山石窟造像中所代表的意涵与价值,并藉此突显麦积山石窟造像艺术承先启后的特殊意义。

## 二、伏羲女娲的神话传说与人首蛇身像

伏羲、女娲是上古神话乃至华夏民族信仰中两位显赫的大神。相传伏羲始画八卦、创制文字,制嫁娶之礼,教民结绳网罟、以佃以渔,取牺牲以供庖厨,使人类脱离了茹毛饮血的原始生活,是上古各种文明与典章制度的创造发明者,由于他具有这些伟大的功绩,因此被人们尊奉为三皇之首。至于女娲,据《说文》所云:乃“古之神圣女,化万物者也。”在古代神话中他也是伟大的创造者,他抟黄土造人、修补残缺的天地、定婚姻制度、制笙簧等乐器,由于他劳苦功高,故同样也被列为三皇之一。

伏羲、女娲这两位可能原系分属不同部族传说中的始祖神,

到了汉代以后,由于族群的融合和神话的粘连复合,使得伏羲和女娲二神结为夫妻,成为生育人类的共同始祖。而伏羲、女娲始创人类的神话传说也得到了广泛的传布和普遍的崇信,于是,人们便将他们刻画于石刻壁画之上,以寄托人类冀求生命繁衍、生生不息的美丽幻想。

伏羲、女娲的画像在汉代以前即已见于祠庙,在《楚辞·天问》中即载有屈原观楚先王庙堂,见女娲像而云:“女娲有体,孰匠制之?”之语,由此可见,女娲画像可能比伏羲画像出现得早。而至晚到了西汉中、晚期以后,伏羲、女娲便开始出现在同一幅画面上,据东汉的王延寿在其《鲁灵光殿赋》中叙述了鲁灵光殿中有“伏羲鳞身,女娲蛇躯”的壁画,鲁灵光殿为西汉鲁恭王时所建,可见王延寿所见到的伏羲、女娲像,可能是建殿或建殿后不久的西汉时期作品。

目前,我们所能看到的较早的伏羲、女蜗人首蛇身的画像,是西汉至东汉时期的墓葬石刻画像与壁画、帛画,如长沙马王堆的汉墓帛画和河南洛阳卜千秋墓顶的壁画,以及稍后一点的汉墓石刻画像。而这些大量出现的伏羲、女娲像,都具有一明显的特征:即以“人首蛇身”的形象,或对偶交尾、或呈对称不交尾的形式,被广泛地刻画在汉代的石刻画像之中,充份表现出汉代人们对于伏羲、女娲的普遍信仰与崇拜。

由近半世纪以来在各地发现的伏羲、女娲画像数量来看,仅山东、山西、河南、江苏、陕北等这几个汉画较集中的地区,即出土了近百幅此类画像。另外再加上南北朝时期的墓饰与洞窟艺术,以及隋唐时期在新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬群中所发掘的数十幅彩色绢画,归纳地来看,伏羲、女娲画像的基本形象特征大致为:

1. 形体特征基本为人首蛇身(或云人首龙身)。
2. 成对偶形式,或对偶交尾、或对称不交尾。
3. 手中执捧的附属物,主要包括有规矩、日月和芝草等物。

从这些石刻画像中,我们可以看出:到了汉代,伏羲、女娲的神话传说出现了比较复杂的情形,如以规矩、日月来表现阴阳学说,运用芝草来反映神仙思想等,这实际上与汉代的社会意识、哲学思想及宗教文化都有着极为密切的关系。而由于艺术上的需要,各地的汉画绘制者在某一细部的增减,也都有可能影响着其形象的一致性,但其主要的特征——人首蛇身,却始终都未改变。在主体部份,各地的伏羲、女娲像都是以人首蛇身或蛇尾为主,尽管仍有一些例外的变例:如四川地区呈人首人身蛇尾、山东地区的蛇尾无足、河南地区的则多数有足,但这都仅仅是局部的变化,并不影响其“人首蛇身”这一显著的特征。

关于伏羲、女娲的人首蛇身形象,古代文献中多有记载。如:王逸《楚辞·天问》注云:“女娲人头蛇身。”

《淮南子·坠形训》云:“庖牺氏、女娲氏……蛇身人面,牛首虎鼻。”

曹植《女娲画赞》云:“或云二皇,人首蛇形。”

司马贞《补三皇本纪》有:伏羲,“蛇身人首有圣德。”

伪本《列子·黄帝篇》云:“庖牺氏,女娲氏……蛇身人面。”

《拾遗记》云:“蛇身之神,即羲皇也。”

《艺文类聚》卷2引《帝王世纪》云:“庖牺氏……蛇身人首”,“女娲氏……亦蛇身人首。”

在中国的神话中,见诸于文学作品中的“人首蛇身”形象神人也很多,如《山海经·海外西经》中谓:黄帝“人首蛇身,尾交首上。”《史记·天官书》注云:“轩辕之国……人面蛇身,尾交首上。”同样地,共工也是“人面蛇身”,据《山海经·大荒西经》注引《归藏》所云:“共工人面蛇身朱发。”而《淮南子·坠形训》高诱注云:“共工,……人面蛇身。”另外如传说中的烛龙也是“人面蛇身”,《山海经·海外西经》载:“……有神人面蛇身而赤,……是为烛龙。”由此可见,许多具有神力的神话人物都是“人首蛇身”。

事实上,以“人首蛇身”来表现神人之独特形象特征的现象,这不仅在中国神话中颇具特色,即便在世界上许多其它民族的神话中也有此一现象,<sup>[3]</sup>因此可知:世界上许多民族中都存在着对“蛇”图腾的崇拜,这可能和人们普遍认为蛇不会死亡的观念有关。关于蛇“不死”的观念是非常古老的,在世界上的许多民族中都存在着,而在我国许多少数民族中,相关的传说也很普遍,如台湾的高山族。在现今的陕西、广西、安徽、江西等地,也都有“蛇蜕皮型”神话流传,讲述着人类死亡的起源:说人类本来是通过蜕皮可以长生不死的,但由于忍受不了蜕皮的痛苦或其它的原因,与蛇作了调换,从此人有了死亡,而蛇则可以通过蜕皮而长生不死。<sup>[4]</sup>也许伏羲、女娲的蛇身形象,便是希望借着蛇的躯干来表现人们冀求长生不死的信仰内容,这正与伏羲、女娲作为人类始祖,具有创造、孕生人类乃至万物的功能恰巧相符。

关于“人首蛇身”与伏羲、女娲的关系,形成的时间可能很早。闻一多便认为:上古神话中的神灵“延维”或“委蛇”就是伏羲和女娲。<sup>[5]</sup>而芮逸夫则以在河南安阳殷墟侯家庄 1001 号大墓中出土的一件蛇形器(图 2)为依据,认为:“细察被毁遗痕,似当二首二身,似当为《山海经》中所记的‘延维’,也即是流传在东汉及隋唐石刻、绢画上的伏羲、女娲。”<sup>[6]</sup>因而推论伏羲、女娲的神话传说与信仰发展得很早。至于刘临渊则依据殷代以至汉唐时期单独或对称的蛇身像与伏羲、女娲的密切关系,而将伏羲、女娲的信仰前推至殷商时期。<sup>[7]</sup>然而,无论这些“人首蛇身”像是否即伏羲、女娲,我们从殷商以后中原地区的许多古器物上,常出现有“交蛇”或“交龙”的图案便可发现,这些交尾的龙蛇形象与伏羲、女娲信仰应有着某种共同的深厚信仰基础及孕育土壤。

再从考古学的发现来看,和伏羲、女娲较有渊源关系的“人首蛇身”像彩陶,也出现在西北地区的渭河流域一带。1985 年,在甘肃省甘谷县西坪乡,出土了一件仰韶文化庙底沟类型的彩陶瓶,时

代在距今 5500 年左右,瓶上以墨彩绘有一状似鲛鱼形(一说人首蛇身)动物,其头部滚圆,两眼圆睁,眉部有数道横纹,下颌长有露出齿的大嘴,身子窄长,尾高卷至首上,有二足。<sup>[8]</sup>同样地,在武山县付门遗址出土的马家窑文化类型彩陶瓶,也具有同样的花纹,<sup>[9]</sup>这可能是甘肃地区的仰韶文化晚期和马家窑文化早期彩陶上特有的花纹。除了上述二件陶器外,在甘肃省秦安县、礼县、永登县等地,也发现了绘有鲛鱼或其变体花纹的陶器。<sup>[10]</sup>而渭水流域这些鲛鱼纹,被有些研究者们径称为“人首蛇身”或“原龙纹”,并认为它与后世的“龙”及“人首蛇身”形象一脉相承。<sup>[11]</sup>萧兵则认为这些陶纹中的许多“人首蛇身”像,“至少可以证明殷商以及前此的北方原始文化里已经有人首蛇身乃至它们相交的形象,伏羲、女娲神话及交尾图很可能就潜藏于其中。”<sup>[12]</sup>何新甚至大胆地推论甘谷县西坪乡的陶纹便是“人首蛇身,尾交首上的原始‘伏羲’神形象。”<sup>[13]</sup>

另外,在甘肃省临洮县冯家坪齐家文化遗址中,还出土过一件“双连杯”,器身表面刻画有对称的两个“人首蛇身”像,有学者便根据少数民族中存在的同类器物的用途,认为这“双连杯”上的两个对称的人首蛇身像,无疑是代表了两个氏族或两个家族的“祖先”的形象。<sup>[14]</sup>这又和伏羲、女娲作为上古氏族时期共同祖先的信仰不谋而合。由此可见,以二“人首蛇身”像相交合来象征生殖与繁衍的意象,其起源应当很早。

其实,在中国古代很早就有“二龙”的传说,《国语·郑语》云:“夏之衰也,……有二龙同于王庭。”据闻一多所说:“同”就是交合作爱的意思。<sup>[15]</sup>而在春秋战国时代,有一种画在旗帜上的二龙相交的图象便叫作“交龙”,这种交龙的形象,可能是由宗教仪式所造成的。在原始宗教的仪式中,常藉由男、女二人扮成蛇的形象并跳舞以求降神,故蛇族的巫神总是画成雌雄交尾的样子,并寓有阴阳交泰的意思。因此伏羲、女娲“人首蛇身”、二者两尾相交之状,

据清代及近代中外诸考古学者的考证,则是夫妇的象征,代表着男女生殖、阴阳交合的意义。<sup>[16]</sup>

伏羲、女娲作为华夏民族共同的始祖神,人们让他们两尾相交,以象征男、女阴阳之道与生殖信仰,这种以阴阳交合的观念为出发点,用以解释人类、自然和社会的现象,乃是中国传统文化中最基础的哲学观念之一。而这种传统哲学中的阴阳观念,实际上便是从男、女分化和交合的观念中起源的,在古代人类的生活中,种族的繁衍是一件非常重要的事情,因此对于生殖繁衍有着强烈的愿望与崇拜。也正是由于这种生殖崇拜中两性交合、阴阳交合等观念的转化为神话意象,便构成了绘画或艺术作品中伏羲、女娲的合体形态。

按照原始人类的想法,性交图形可以保障魔法原则中类似现象引出类似结果的效力,即保障家庭和周围整个大自然的繁殖生育,故在汉代的石刻画像中,伏羲、女娲他们以对偶神的形式出现,有的或互相拥抱;有的则尾部紧紧相缠,生育人类的形象非常鲜明。甚至在有的石刻画像中,在伏羲、女娲像的中间或身旁,还会有一状似小儿的人首蛇身像出现,如山东嘉祥的武班祠有一伏羲、女娲像(图3),女娲身前有一小人首蛇身像,状似正欲投入女娲怀抱的样子,而伏羲则是倾身伸臂逗戏自己身前的小人首蛇身像,孙作云便认为此一小人象征“人类的第二代”,<sup>[17]</sup>而有学者更认为这是“一幅非常美妙的家庭行乐图”。<sup>[18]</sup>同样地,徐州睢宁县双沟出土的伏羲、女娲画像(图4),在伏羲、女娲盘旋交缠的蛇躯尾部,亦绘有二个小人首蛇身像,看起来也似乎是他们的后代。由此可知,其目的便是在企图透过交媾巫术,以达到补充人口、繁衍后代的目的。

在汉代的画像艺术中,伏羲、女娲以对偶的形式大量地出现,从而使得他们占据了对偶神形象崇拜的最高位置,又由于他们一男一女,时又呈交尾之状,因而更确立了他们在古代信仰中阴阳相

配的神话地位。其后,到了唐代高昌地区吐鲁番墓葬中亦发现了绘有伏羲、女娲交尾的绢帛,在这里伏羲、女娲则被塑造成龙的身躯,粗大的龙尾亦交缠在一起,就以英国旅行者和考古学家 A. 斯坦因于 1907 年在阿斯塔那地区首次发现的那幅绢画(图 5)为例,伏羲、女娲的尾巴便交缠了四次。而稍晚在同一地区出土的其它绢画中,也出现了许多类似尾巴交缠在一起的伏羲、女娲图像。从这里可以发现:墓葬形成的时间愈晚,伏羲、女娲交缠的次数便愈多,其强调男、女交媾以繁衍后代的意味便愈明确而且强烈。

### 三、麦积山石窟伏羲女娲塑像的形象特征及其意义

在汉代的画像中伏羲、女娲除了以“人首蛇身”的形态出现外,他们普遍手中持有器物,其中多是伏羲手中执矩或双手捧日;女娲手中执规或双手奉月,学者们对此作过各种解释。<sup>[19]</sup>而在各种不同的类型中,又以执规矩型的数量最多。细察麦积山石窟的伏羲女娲塑像,在其头部的部份虽已残损,无法明确地辨识出其间伏羲、女娲的区别,然而从其手中所执之物,则仍可清楚地看出:右边的“人首蛇身”像手中所执之物为一似“矩”形的器物,由此可以推知,位于左边的“人首蛇身”者所持之物可能即为“规”。值得注意的是:伏羲、女娲手持圆规、方矩的形象,其实是一种对交尾的呼应,它是一种对人类生殖意识的深化。由于古人相信天圆地方之说,用规可以画出圆形,用矩可以画出方形。因此将规和矩执于伏羲、女娲之手的用意非常明显:他们是规天矩地、创造万物的始祖神。也就是说,“伏羲、女娲不仅以人首蛇身交尾表现两性间的超自然状态;其也含着天地交泰的内容。伏羲、女娲分别手持规矩,依古代天圆地方说,圆规为天形的代表,方矩为地形的代表。阴阳在自然中的代表天地,在人世间的代表男女,在这一图象中就完善



地体现出来。”<sup>[20]</sup>

在较早的文献记载中,伏羲在还没有和女娲结合前,帮他治理东方的助手句芒便是“执规而治春”,而在《拾遗记·春皇庖牺》中也有:庖牺“调和八风,以画八卦,分六位以正六宗,于是未有书契,规天为图,矩地取法”的相关记载,据此可知,规、矩本来就是伏羲和他的助手句芒治理东方的工具,也是他们权力的象征。而女娲在和伏羲结合之前,本来是代表着生育的始母神,并没有“执规”一说。是后来在和伏羲结合之后,二者不但成了夫妇,并且也成了“佐虑戏治者也”的重要神灵,于是句芒助手的职位便被女娲所取代,而伏羲助手权力的象征——规,也就为女娲所执。然而,也有个别的画像出现了伏羲执规、女娲执矩的现象,如山东临沂白庄汉画像石墓及四川成都市郊出土的画像砖等,这可能是受到当时阴阳五行学说的影响,以为伏羲属阳性,故执规以象天;女娲属阴性,故执矩以象地,以代表们创制文明的伟大功业。这就和有些地区以伏羲捧日表示阳性;而女娲捧月表示阴性的道理相同,都是使天地万物完全在伏羲、女娲的掌握之中,他们共管天地,理通阴阳。这正可以说明传统社会中人们对于他们伟大功业之至高无上的尊崇。

伏羲、女娲既作为人类的创始者,又具有规天矩地、调理阴阳、庇佑长生的多种功能与神性,因此到了汉代的墓室装饰中,他们又增添了担任墓室中引导墓主人升天成仙之引路人的新职能。汉代亡灵升天的思想流行,人们相信死后灵魂会升天,因此便用各种艺术图像装饰墓室,希望能藉此让亡灵在墓中有一个舒适理想的生活居住环境,于是便形成了各种光怪绮丽却又琳琅满目的墓室装饰艺术。在各种汉代墓室石刻画像中,伏羲、女娲是颇为常见的内容。表现这一主题的伏羲、女娲画像,一般都是伏羲戴冠、女娲高髻,上身着襦衣,下身蛇躯,而伏羲、女娲都有被仙化的倾向,最明显的标志便是他们或手持华盖、或手执芝草,例如在南阳汉墓中的

伏羲和女娲便手持芝草和华盖,而在他们的周遭则又刻饰有云气,从整个画面来推测,他们应该是生活在仙境而不是在人间;又如河南洛阳西汉中期的卜千秋墓室壁画顶棚所绘的伏羲、女娲像,自东而西,则又依次绘有黄蛇、日、伏羲、墓主人卜千秋夫妇、仙女、白虎、朱雀、二泉羊、二龙、方士、月和女娲等,从这些图绘的神灵异兽更可以明显地看出:汉代的人们把伏羲、女娲刻于墓室之中,是把他们奉为神仙的,而伏羲、女娲的神职便是在护佑人类乃至死人的灵魂,这些是伏羲女、娲在汉代被仙化的形象反映。

另外一方面,由于地区的差异,伏羲、女娲在墓中的位置亦不尽相同,如徐州十里铺、利国、黄山、周庄、睢宁双沟墓中的伏羲女娲画像,<sup>[21]</sup>便被刻绘在墓室的门柱上;而山东安丘墓、<sup>[22]</sup>徐州东海昌梨墓<sup>[23]</sup>中的伏羲、女娲则被刻画于藻井上。一般而言,墓室中的藻井象征“天”,是天境入口的象征,也是通往天堂世界的大门。而“阙”即代表“天门”,<sup>[24]</sup>是天国的入口,亦即是亡灵升天的信道。原来被尊崇为人类祖先的伏羲、女娲,按理实应安排在前室或中室,用以纪念敬奉,但实际上从汉代墓室中的伏羲、女娲图像多分布在墓的门柱、藻井或榜题天门的阙和帛画上等,我们可以看出,汉画像中的伏羲、女娲是一对看管墓室、阙门和天门的神祇,让他们立于门侧的用意也是很明显的,一是为了表示祥瑞,二是为了避邪恶。此时,他们已超越了原始神话史料的记载,由创造人类的始祖演变成接纳亡灵升天、沟通人神的桥梁,他们扮演着护送墓主人灵魂升天、保佑墓主人在阴间安宁的新职能。同样地,麦积山石窟的伏羲女娲塑像被安置于69与169号洞窟的入口处,是否亦意味着其与汉代墓室中刻绘伏羲、女娲像于阙门或门柱上,以作为避邪恶和沟通人神桥梁的功能相同?由于个人学养有限,在此不敢妄下断语,然而由此则可看出,麦积山石窟中的伏羲、女娲信仰与中原传统文化仍有着深厚的传承关系。

事实上,甘肃天水地区素来与伏羲、女娲的关系深厚,从古典

文献以至现代民俗志的资料来看,相传伏羲生于“成纪”,而甘肃天水地区又为古“成纪”一地,素有“羲皇故里”之称。而在羲皇故里的天水市区,又建有规模最大、目前保存最完整的伏羲庙,在距离伏羲庙 20 公里的北道区三阳川渭河与葫芦河交汇处,则有传说为伏羲仰观俯察天地、画八卦的“卦台山”,在这一地区,与伏羲相关的传说遗迹更是不胜枚举。相传每年的农历正月十六日为伏羲的诞辰日,天水以及来自全国各地的男女老少都会携带香果纸人,云集于伏羲庙前,在喜树八卦柏前贴纸人,以祈婚求子,或招魂禳病。再沿着卦台山葫芦河逆流而上三十公里的秦安县五营、陇城乡一带,据考证则为“娲皇故里”,乃相传女娲的诞生地,现存有目前所知最早的女娲祠庙。<sup>[25]</sup>又据清代道光年间所编的《秦安县志》所载:陇城镇过去有“娲皇故里”的牌坊,而至今陇城则仍保“娲皇村”和以女娲、伏羲风姓命名的“风谷”、“风台”和“风莹”等传说风物。

另一方面,自 20 世纪 60 年代以来,在原“羲皇故里”的天水地区所发现的大地湾遗址中,发掘出许多新石器时代的文化遗址,以及大量的史前文物,其中包括有我国最早的彩陶,结绳织网用的纺轮坯和尖状骨锥,庖厨食物的大型灶炕、火塘和炭化的植物种子,以及目前所知最早的原始刻划符号十余种。<sup>[26]</sup>这些考古遗存又正好与伏羲、女娲神话传说时代的文明不谋而合。<sup>[27]</sup>由此可知,甘肃地区的甘谷平原一带,有着源远流长的伏羲、女娲文化与信仰。

总而言之,麦积山石窟中的伏羲女娲塑像,其人首蛇身交尾、手持规矩的形象特征,是可以从民族文化中寻找其历史的根源:一是对于始祖图腾的崇拜,“因为他们象征性地代表了人类通过婚姻而不断繁衍的意义”;<sup>[28]</sup>另外一方面,则是甘肃天水地区的人们对于伏羲、女娲信仰的长久历史记忆,表现于日常生活的信仰之中,而呈现于其石窟的造像艺术作品中。

## 四、结 语

综上所述,艺术是心灵的产物,特别是伏羲、女娲“人首蛇身”的形象,实代表着早期原始社会中的图腾信仰与崇拜,表现在后世的各种艺术中,无论是汉代的石刻画像、南北朝时期的佛教艺术,甚至于唐代新疆吐鲁番地区的陪葬帛画中,它完全都是为了满足人们在特殊环境下的某种心灵寄托。它不是为了自娱,也不是为了观赏,而是为了适应人们神秘的心理状态,以实现人类祈求与神沟通的愿望。

甘肃天水地区的渭河流域为中华文化的发祥地之一,<sup>[29]</sup>而麦积山为佛教早期传入中国的重要地区之一。麦积山的石窟艺术基本上虽是以佛教造像为主,但从其绘塑作品来看,地方民族性的特征亦十分明显。尤其若由第2号洞窟中的藻井,以全方位的变异将伏羲的八卦图与佛教文化中的五大菩萨相结合的内容来看,天水麦积山地区的佛教信仰与固有的传统民间信仰,彼此之间不仅没有产生互斥,反而出现了兼容并蓄与相互渗透的结果。

因此,麦积山石窟的这幅伏羲女娲塑像,无论是人首蛇身交尾的样貌,抑或是手持规矩的造型,也都忠实地呈现着积累于传统文化中的伏羲、女娲信仰。换言之,佛教文化与艺术为天水地区带来了异样的光彩,而天水地区的固有民族文化同时也丰富了佛教的文化与艺术。

### 注 释

[1]李西民《伏羲文化与麦积山小议》,霍想有主编《伏羲文化》,北京:中国社会科学出版社,1994年5月,第155页。

[2]李西民以为联系165窟东壁上伎乐天之形象装饰特征与崖下出土

较多的绳纹砖的情况来看,认为麦积山石窟的创始年代整个提前至东晋的可能性很大。同前注书,第155—156页。

[3]据阿尔奈编纂、汤普森补充修订的《民间故事的类型》一书中所收的不包括中国传说故事的世界各国蛇人形象故事,即有80例,而这类故事则普遍分布于世界各大洲,包括有印度、巴基斯坦、日本、朝鲜、苏联、保加利亚、法国、荷兰、意大利、希腊、土耳其……等各国,可见这类故事流传之广。

[4]如在安徽淮南市即流传着一则“人、牛、蛇”的故事,内容大致为:“远古时候,人和牛、蛇都一样老死,并不像现在这种情景。一天,创造万物的天神忽然心血来潮,认为世间应当善有善报、恶有恶报,便写了一份天书,交给自己的仙童,让他去人间传这几句咒语。咒语是这样的:‘牛老死,人脱壳,蛇该杀。’……谁知仙童竟把天书弄丢了,想了多少天,才想起三句咒语来,可是他把咒语记错了。每到一个地方他就喊:‘人老死,蛇脱壳,牛该杀。’于是,……这个咒语就传遍了世界。从此全世界就遵循这个规矩了。”陶阳、钟秀编《中国神话》,上海:上海文艺出版社,1990年4月,第710页。

[5]闻一多《伏羲考》,《闻一多全集(一)·神话与诗》,台北:里仁书局,1993年9月20日,第15—17页。

[6]芮逸夫《苗族的洪水故事与伏羲、女娲传说》,芮逸夫《中国民族及其文化论稿(下)》,台北:国立台湾大学人类学系出版,1989年3月再版,第188页。关于此说,有学者则持怀疑的态度,如杨俐慧便以为,此件蛇形器尽管其蛇身相交之状,很像后世石刻画像中的伏羲、女娲交尾像,但却不能据此肯定此即伏羲、女娲,它可能只是殷代常见的交龙形象的一种。见《女娲溯源——女娲信仰起源地的再推测》,北京:北京师范大学出版社,1999年9月,第77页。

[7]刘临渊《甲骨文中的“虫”字与后世神话中的伏羲女娲》,《中研院史语所集刊》第41本第4分,1970年,第604页。

[8]张朋川《中国彩陶图谱》,北京:文物出版社,1990年,第166页。

[9]同前注书,第167—168页。

[10]同前注书,第168页。

[11]刘志雄、杨静荣《龙与中国文化》,北京:人民出版社,1992年,第19、33—36页。

[12]萧兵《女娲考》,《楚辞与神话》,江苏:江苏古籍出版社,1987年,第

375—377 页。

[13]何新《太阳神与远古华夏民族的起源》,《诸神的起源》,台北:木铎出版社,1987年6月,第39页。

[14]李仰松《试谈我国新石器时代出土的“双连杯”和“三耳杯”及其有关问题》,《河南文博通讯》1980年第4期,第13—15页。

[15]同注[4]书,第17页。

[16]同前注书,第4页。

[17]孙作云《长沙马王堆一号汉墓出土画幡考释》,《考古》1973年第1期,第55页。

[18]袁珂《中国古代神话》,台北:台湾商务印书馆,1993年,第41页。

[19]李陈广《汉画伏羲女娲的形象特征及其意义》,《中原文物》1992年第1期,第33—37页;程健君《南阳汉画像石中的伏羲女娲》,《民间文学论坛》1989年第1期,第56—61页。

[20]辛立《男女、夫妻、家国——从婚姻模式看中国文化中的伦理观念》,北京:国际关系文化出版公司,1989年,第158页。

[21]《徐州汉画像石》,江苏:江苏美术出版社,1985年6月,图28、47、122、185—186、233。

[22]山东省博物馆《安丘画像石墓发掘报告》,《文物参考资料》1994年第4期。

[23]南京博物院《昌梨水库汉墓群发掘简报》,《文物参考资料》1957年第12期,第31页。

[24]“阙”汉代画像艺术中常见的建筑图像,据1988年在四川简阳县鬼头山东汉崖墓中发现的画像石棺上榜题,书有书“天门”二字,而“天门”又呈双阙、两阙间有长廊相连,形成门状,上绘有各种仙人、神兽等祥瑞图案的情形来看,可知画像上“阙”即代表“天门”。参杨爱国《不为观赏的画作——汉画像石和画像砖》,成都:四川教育出版社,1998年7月,第84页。

[25]据明代胡宗缙纂《秦安志》记载:隴城镇北“有娲皇庙,庙建于汉以前。”而1986年在水南市北道区放马滩出土的秦墓中,发现有7幅木板地图,其中绘制葫芦河的2号图标有一亭物,据张修桂《当前考古所见最早地图——天水〈放马滩地图〉研究》一文中认为那即是女娲祠,他以为:“水经注所载女娲祠,其位置正与2号图亭形物位置一致,由此亭形物无疑应是女娲

祠。”若考证确实,则在这里的女媧祠远在秦代便已经存在了,也可能是现今所知最早的女媧祠庙之一。

[26]张尚忠《大地湾遗址与中国古代文化》,同注[1]书,第158—166页。

[27]张华、夏峰《伏羲·成纪·大地湾》,同注[1]书,第84—94页;李建成《从大地湾遗址看伏羲对人类的贡献》,《天水师范学院学报》第20卷第4期,第50—53页。

[28][英]丹尼斯·赵《中国人信仰中的蛇》,《民间文艺集刊》第7集,上海:上海文艺出版社,1985年。

[29]萧兵《楚辞文化》,北京:中国社会科学出版社,1990年,第4—5页。



图1 麦积山伏羲女娲塑像

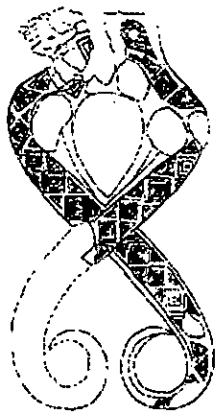


图2 侯家庄1001号墓蛇形器



图3 武班祠伏羲女娲画像



图4 双沟伏羲女娲画像

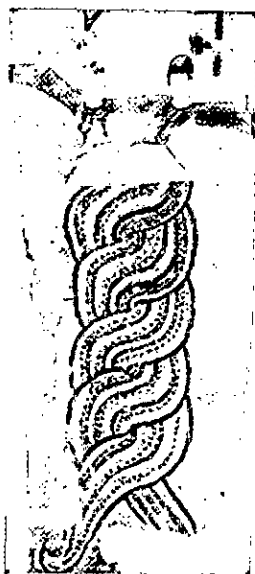


图5 阿斯塔那墓葬唐代伏羲女娲绢画



## 陇南麦积山石窟与巴蜀石窟

宋朗秋

(重庆市大足县委)

在中国西北丝绸之路，古阳关之东，有着敦煌莫高窟、安西榆林窟、酒泉文殊山、张掖马蹄寺、武威天梯山、永靖炳灵寺、天水麦积山、庆阳北石窟寺、固原须弥山，它们是以真丝彩绳联结的石窟珍珠；与之成不规范的二字形的金沙江长江上游，以发源陕、甘，由北而南的大渡河、青衣江、岷江、沱江、涪江、嘉陵江、巴河、渠江联结着这二字形形成一个不规范大罗马字Ⅲ。这里散布着中国几百处早中晚期石窟。从地缘政治、经济、历史文化衍化来说，是并非偶然的。本文是一篇“急就章”，不可能系统全面论及一切，只是信手拾起其中几粒晶亮珍珠就几个方面加以比较。也只是笔者读书、考察中笔记的点滴整理，就教于诸位方家。以期说明各石窟艺术在接受佛教时，是受着本土经济、历史、文化的影响形成了既不是大同小异，也难说是小同大异，而是各有异同，并相互吸取的特点。今仅就陇南麦积山石窟与巴蜀的广元、巴中、安岳、大足等石窟作点滴论谈。

天水麦积山石窟，西去敦煌、龟兹等地，东去长安、中原，北往漠北，南达巴蜀，是古丝路之要冲。现存 194 窟，分布于东崖 54 窟，西崖 140 窟。有历代泥塑与少数石雕造像共 7800 多躯，壁画近 1000 平米。如果说敦煌莫高窟是壁画之宫，而麦积山石窟则是泥塑之宫，云冈、龙门以及本文将要论及的巴蜀广元、巴中、安岳、

大足石窟就是石雕之宫,它们又分别是石雕早、中、晚期的代表者。麦积山石窟开创于后秦(大约姚兴皇初三年,即396年),包括西秦、北魏、西魏、北周、隋、唐、宋等8个时期,而以北魏数量最多,也是造像的高潮时期。由于唐开元年间,麦积山大地震,麦垛整体岩层中部震陷,其余部分受损。五代时天水曾属于蜀,前蜀皇帝王衍曾游麦积山,但毕竟中原动荡,必然影响天水的安定。宋以后海上交通逐步发展,西北丝绸之路失去往日的繁荣景象,所以唐以后麦积山没有大的开凿,且崖面也少有空位,只能在原有窟龕上做一些补刻补塑。

巴蜀是中国文物大区也是石窟艺术的大省市。四川69个市县、重庆7个市县有石窟。其中窟龕在10个以上的有300余处,基本分布在长江、嘉陵江、岷江、青衣江、沱江、涪江、渠江等沿江市县。窟龕在100个以上、造像逾1000尊者有:广元千佛崖、观音崖,合川涪滩,潼南大佛寺,资中北岩,安岳卧佛院、千佛寨、圆觉洞,大足北山、宝顶山,蒲江飞仙阁,丹棱郑山、刘嘴,夹江千佛崖、牛仙寺,仁寿牛角寨。<sup>[1]</sup>本文仅就广元、巴中、安岳、大足4个市县石窟为代表与麦积山石窟加以部分的对比,偶尔并及其余。

广元市,位于川北,与甘、陕接壤。石窟较为集中,现共有1060多个窟龕。分别集中于3处:一是市北5公里的嘉陵江东岸,川陕公路右边千佛崖的悬岩上,最多处窟龕重叠13层,密如蜂房。造像区域长417米,最高处达40米。1934年国民政府修筑川陕公路,将17000余尊造像炸毁,只剩900余窟龕7000余尊。千佛崖一般认定开创于唐开元三年(715),自当时益州长史韦抗凿像后,又不断加以增刻的。但四川省社科院专家胡文和在四川人民出版社1994年6月出版胡氏的专著《四川道教佛教石窟艺术》中指出:“[千佛崖]南段……北端有两大窟,……右边名莲花洞,左边名大佛洞。莲花洞中,该窟尽管无造像记说明其开凿的具体时代,不过根据主要形象的造型风格,无疑是与北魏的风格相

关,特别是与甘肃麦积山的,因此大佛洞应是北朝北魏时期的产物。……千佛崖的绝大多数作品都是雕刻于初盛唐时期。”另外,皇泽寺,离广元市1公里,在嘉陵江西岸,现有52个窟龕。“根据风格特征,大多数造像是雕刻于七世纪的初唐时期……第45号窟的形制,中心柱上四角塔式样,以及三壁上大龕的龕形和装饰,是源始于北魏模式,此窟应是北朝时期开凿的。……第17至27号一群龕,……造像都非常素朴,没有装饰,形体比例,即身躯颇有点过于修长,它们明显地体现了隋代造像风格特征。”<sup>[2]</sup>再有,观音崖,在广地市东南15公里的盘龙乡嘉陵江南岸的云罗山(五佛岩),造像在高30余米、宽100余米的岩壁上,原有130余窟龕,现存108窟龕。第32号龕外左壁有此处最早的造像碑,系天宝十年(751)“云南招慰使范元逸”的《释迦牟尼像赞》。第25号龕龕额题刻有“唐永和公主造”(永和公主系肃宗的女儿,韦妃所生,卒于唐代宗大历时)。观音岩,观音造像乡,当地人因而称观音崖。窟龕多小型,立面大体是1—2.5平米,造像时间大多是8世纪后期至9世纪前半期。有具体题记说明是751—833年。

巴中市在巴河之滨,位于广元市东南185公里,为川北重镇名城。全市石窟较为集中,共55处,分布于城之四周东、西、南、北龕(山)、大佛寺与市东北35公里的水宁寺。《輿地纪胜》卷187有载:“东龕在字江东岩巾子山下,即唐兜率寺,寺废而碑存焉。”东龕,1985年岩石崩坍,大部分造像被毁,大佛寺造像也风化殆尽。北龕在玉堂乡北龕村东面200米处,现存24窟龕,造像300余尊。分布在长100米、高8米、距地面1米高的绝壁上,大部分保存完好。第6号窟是此处最大的窟,高3.5、宽3.2、深2.9米,结构、内容、装饰与西龕第16号窟相似。第12号龕,与西龕5号龕相似。北龕大多制作于初盛唐。西龕在巴中城守乡后坝村西200米处,现存59窟龕,造像1900余尊,分布在长185米西龕寺、流杯池、龙日寺三处岩壁上。西龕寺“文革”中受到较严重破坏。西龕现存

造像碑刻题记:10号龕,外龕左壁有“开元三年(715)”“郭玄亮”等造“菩萨、金刚”像。16号窟,第一重龕左壁存一则题刻,文曰:“捡得大隋大业五年(609)造前件古像,永平三年(913)院主僧傅芝记。”西龕寺(又称佛爷湾)造像,都是初盛唐作品,只16号龕有定为唐,有定为隋,风格有似麦积山北魏时作品。西龕的流杯池,内刻西方净土变,像全毁。现只存窟门楣和门额建筑图像。第40号窟,龕上立面面积大约3.5—4.5平方米。正壁主像是正觉佛。宝座的中部开凿三莲叶状小龕,从左至右刻伎乐,左一风化不清,中系箜篌,右为笙。第54号龕,系千佛龕。高2.4、宽3.30、深0.8米,正壁上方刻佛字,其正下面左刻“唐龙日寺”,右刻西方三圣,其余刻浅浮雕小千佛。第40、45号在龙日寺。南龕,在巴中城南1公里化成山上,是巴中石窟的重点之一,系全国文保单位。有133窟龕,造像3000余躯,分布在云屏石、山门石、佛爷湾三处。佛爷湾是南龕的重点,有122窟龕,开创年代和大多数窟龕排年,以及对唐代乾元三年(760)巴州刺史严武《南龕奏请题名表》的争论甚是激烈,参与争论的古今中外专家专文专著不少,有的提出“当在梁、陈之世”(《巴州志》)。有的提到“知雕镌在梁魏,时为巴中佛教盛始”(《巴中县志》)。有的提出“现存南龕造像,始创于唐,形成于唐”(中央工艺美术研究所研究员顾森《南龕造像年代的再研究》)。据南龕现有69、71、89、87、93、65号造像碑记,16、101、71、77妆修碑记,80、103号题刻记,68—81号龕李思弘的报修妆题记均可证顾森先生结论不误,的确“始创于唐,形成于唐”,极少部分为宋和宋以后的造像。水宁寺,古名始宁寺,原属巴州始宁县,始宁废县而得名始宁寺。清代《始宁县志》谓“龕雕诸佛,精妙绝伦。”1992年秋,笔者陪同敦煌研究院段文杰院长一行人等考察水宁寺,段先生认为水宁寺唐代造像之精美当为全国第一,真是同类之“白眉”。水宁寺位于距离巴中市35公里的清江镇水宁村。共有27个窟龕。有纪年题刻仅有2处。水宁寺造像当系盛

唐作品。

安岳石窟,位于涪江与沱江流域之间。安岳县以县治在铁门山上,安然于山岳故名安岳。北周建德四年(575)置州,并置安岳县。东界大足,西接乐至,南邻内江,北连遂宁。宋代王象之《舆地纪胜》卷158载“普州·风俗形胜”有谓,“眉(眉山)之秀以水,阆(阆中)之秀以山,普(安岳)之秀以石,古俗称石秀。”“石秀”言其山多石多,石刻雕像精美。全县共有石窟217处,窟龕1298个,造像22272躯。<sup>[3]</sup>今以刘长久《中国西南石窟艺术·安岳石窟分布概况》、胡文和《四川道教佛教石窟艺术》以及其他学者著述,加之笔者几次考察记录予以简介其中几处主要者:

卧佛院摩崖造像,位于县城北40公里八庙乡卧佛村。卧佛院(沟)长约1公里,壁高约50米,造像区长850米,现有窟龕139个,造像1613躯。开创于唐代。最早造像题记为唐开元十一年(723),最晚造像题记为五代后蜀广政二十四年(961),另有宋代重妆、游人题记,少数宋代补刻造像。卧佛院尚有唐代摩岩石经15窟,刻有《佛性海藏智慧解脱破心相经》,系中国唐代高僧所撰,该经“自古伪录皆未曾载,《武周经录》独编。”由于是伪经,历代一切经未收录它,早成为佚经,日本把敦煌写经卷中该经收入《大正藏》卷85《古逸部》中,卧像院该经也许是国内仅存的孤本。安岳卧佛院共刻有佛经22种,包括《大唐东京大敬爱寺一切经论目序》、密宗与禅宗一些经典外,多为《大般涅槃经》等涅槃部经典。所刊刻大多为当时民间流行的。《涅槃经》是与当地开元年间刻的涅槃变像相配合的,它是一种功德思想的反映,即嗔念佛经、宝藏经典皆是功德。作为学术思想来说,是书法艺术、区域性信仰研究的第一手资料,其价值与安岳双龙乡孔雀村、大足宝顶山小佛湾《大藏塔》(俗称经目塔)相类似。

千佛寨摩崖造像,位于县城西北2.5公里岳阳镇贾岛村大云山上,造像区长705米,现存105个窟龕,3061躯造像,摩崖浮图7

座。系唐代开凿,现存千佛寨的3块唐碑和26则题记,纪年最早为唐开元廿年(732),最晚是民国廿年(1933),现存以唐宋造像为多。千佛寨造像风化严重,有的由于后代改刻,失去原貌。

圆觉洞摩崖造像,在县城东南2公里的云居山上,宋称灵居山,明代至今称云居山。造像分布在山的南北两面,北面区域长75米,有22窟龕,造像87尊,南面造像区域长111米,存81个窟龕,共计南北长186米,103个窟龕,1931尊造像,历唐、五代、宋前后400余年。五代造像分布在山南面半山腰,有20余龕,这20余龕左下方岩壁开有10余龕(晚唐或五代)造像。这里是全国五代造像重要地区之一。还有安岳八庙乡寂光村、林风镇塔坡村侯家湾有少数五代造像。敦煌莫高窟保存有从后梁开平元年(907)至后周广顺三年(953)梁、唐、晋、汉、周五朝纪年题记洞窟32个。杭州西湖飞来峰、烟霞洞、石屋洞、八卦田、慈云岭等处少数为吴越王时开凿。另外,四川简阳、资中北岩栈道28、145、157号龕,西岩35、82、83、84、85号龕是五代造像。富顺罗浮洞造像系前蜀王建武成元年(908)。乐至龙门乡报国寺千佛岩“西方龕”“大悲龕”分别是后蜀孟昶广政廿年(957)、廿四年(961)造像。最为可贵者是大足县北山前后蜀造像,最具规模,保存最好,共有158龕。

毗卢洞摩崖造像,位县城东南50公里石羊镇油坪村厥山上。现存窟龕20个(内空龕6个),造像465躯,石碑题刻18块,但无造像纪年题记。从明、清培修记并参照安岳赤云乡华严洞造像加以辨析,应是创自北宋。造像区长118米。有东汉岩墓10个,佛塔2座,单个石像29尊。其中,柳本尊十炼图、柳氏三身像系“川密”祖师题材,除安岳、大足外,全国其他处无此造像,也无此类文献资料,这是具有十分典型的地方特色。19号水月观音龕,造型与身姿均十分优美,观音舒坐于金刚座上,与大足北山佛湾113号、133号、麦积山58号、延安清凉山以及整个陕北诸石窟的同类题材同时代造像而论,安岳石羊镇毗卢洞水月观音完整地表现了

观音救“八难”与水月观音的空观“色即是空，空即是色，色空无二，无别。”真可谓无愧为“白眉”之作。

华严洞摩岩造像，位于县城东南 56 公里赤云乡华严洞村箱盖山上。现存 2 个大窟，造像 159 躯。宋代开创。从艺术风格分析，此处造像最早为北宋，最晚的当在明代。第 1 号华严三圣窟，造像十分精美，有学者评说为安岳石窟中之极品。

玄妙观摩岩造像，位于县城西北 20 公里黄桷乡玄妙村集圣山腰。现有窟龕 79 个，造像 1293 躯。唐代开创。尚存唐开元、天宝间的碑刻 4 块。6 号龕存唐天宝七载(748)镌刻的《启大唐御立集圣山玄妙观胜境碑》，说明了玄妙观最初造像是由法师李玄则开元十八年(730)营造。主要是道教造像，也有少数佛道合龕。此处是巴蜀道教造像数量最多、时代较早的石窟。但“文革”以来，损毁不少。

茗山寺摩崖造像，位于县城东南 60 公里顶新乡民乐村虎头山上。现有窟龕 20 个，造像 63 躯，另有 34 躯不在龕中，共有 97 躯造像。可能创建于唐宪宗元和年间(806—820)，盛于北宋。今寺毁像存。此处无明、清以前纪年造像题记，只 29 处明清培修题记。按风格、服饰，判定为宋代特别多为北宋造像，大致无误。造像区域长 350 米，气势宏伟，其中高 5—7 米的有 8 尊，1—4 米的 50 余尊，矗立于顶峰绝壁，造像窟龕依山就势，沿崖造窟。其中，有释迦、毗卢佛等，也有 12 圆觉造像，茗山寺寨内单个造像，系圆雕。造像区沿山间大道向前走 200 米，有一山岩又有 20 余小龕造像，第 4 号龕(药师佛、日、月光菩萨)正壁左上侧有学者提出茗山寺造像要晚于大足宝顶大佛湾，两处造像有少部分相似之处。

大足石刻，位于重庆市西 116 公里，东邻铜梁，东南、西南接永川、荣昌，西北、东北界安岳、潼南。唐肃宗乾元元年(758)割泸、资、合、普四州地置大足县，昌州同置，隶东川道。辖昌元(今荣昌)、静南、大足三县，治昌元。唐代宗大历十一年(776)析资、渝

二州地置永川县,昌州辖静南、大足、昌元、永川四县,唐昭宗景福元年(892)省静南县入大足等三县,昌州徙治大足。直至元世祖至元二十二年(1285)州废,大足县作为昌州州治共527年。实际作为州治地的作用就是至宋亡近400年间。唐昭宗大顺元年(890)韦君靖“使持节都督昌州诸军事守昌州刺史,充昌普渝合四州都指挥、静南军使”,昌州成为节度使都督府驻地(约10年)。绍兴元年(1131)复诏诸道类试,昌州曾作类省试(礼部之试)地。“大足石刻为今大足县境内整个摩崖造像群(含少量圆雕、塔雕、壁雕)之总称,本应称大足石窟,因民国三十四年(1945)四月以杨家骆为首的大足石刻考察团定名大足石刻沿用至今。”<sup>[4]</sup>大足石刻肇始初唐高宗永徽时(650—655),<sup>[5]</sup>兴于晚唐、五代(前、后蜀),鼎盛于两宋,余绪迄至明清、民国。有1030窟龕,造像5万余躯,10余万文字,共有102个石窟分布点,其中75处已成为国家、市、县三级管理。大足石刻于1999年12月1日,成功申报列入《世界遗产名录》。“报宋朗秋对948个龕窟分期统计:唐前期10龕窟,占1.06%;中唐后期35龕窟,占3.69%;五代(前、后蜀)158龕窟,占16.67%;宋代527龕窟,占55.59%;明清210龕窟,占22.15%;民国三十四年四月止,8龕窟,占0.84%。”<sup>[6]</sup>石窟主要集中于尖山子、北山、宝顶山、南山、石门山、石篆山、千佛岩、妙高山等处。今加以简介:

尖山子摩崖造像,位于大足县城西24公里宝山乡建角村西凿于一独立巨石上。崖面高8米、宽11.8米,面东开9龕,通编为10号,1、3、4、7龕保存较为完好。1号释迦说法五尊像。2号力士像。3号释迦说法龕。4号阿弥陀佛五十菩萨龕。5号观音菩萨龕。6号释迦佛龕。7号弥勒说法龕,此龕外龕框左侧崖壁中部竖刻一行纪年题记,残存末行字:“永徽年(650—655)八月十一日”。8号观音菩萨龕。9号刻二俗装人像。10号摩岩题记“大乾封元年八月廿日等来此游”。此龕发现后,也就否定了大足石刻据北



山韦君靖碑所定的开凿于唐景福元年(892)之说,因此,也确定了川东石刻的最早年限为唐永徽年间。

北山摩崖造像,北山古名龙岗山,宋以后一般称北山,今两种称谓并用。距县城北约 1.5 公里的龙岗山诸山峰上造像。包括佛湾(290 龕)营盘坡、北塔、观音坡、佛耳岩及其他零星处。有窟龕 492 龕,造像万余躯。是大足石刻窟龕最多之处,也是大足石刻的第一个中心地带。唐景福元年(892),昌州刺史充昌普渝合四州都指挥、静南军使韦君靖于此建“永昌寨”(在佛湾周围 28 里范围内),并开创了北山石窟(今佛湾 3、5、9、10 号等窟龕)。韦之所以重军事与尚佛事并重,是出于统治之需,也如《十国春秋》所说“岷峨之人,酷好释氏,军中皆右执凶器,左秉佛书,诵习之声,混于刁斗。”从唐景福至宋绍兴时,历时 250 多年而成现北山造像之规模。北山表现了净土信仰突出,有弥勒下生经变(宋,176 号)、观经变(晚唐,245 号)、东方药师佛经变(后蜀,279、281 号)。观音、地藏信仰突出,往往二菩萨同龕,或者加上“十王”同龕,或者地藏单独成龕,大足石刻约有 62 个这样的龕,以北山居多。看重南朝傅大士思想心性学说,北山佛湾 136 号窟《转轮经藏》是宋代造像之极品。另外《古文孝经碑》、《赵瞻神道碑》,是宋代秘阁本古孝经寰宇之孤品与书法、文章双绝之璧玉。

宝顶山摩崖造像,位于县城东北 15 公里,原称宝峰山,宋始称宝顶山,在今圣寿寺山顶维摩殿前有一坚硬巨石,当地人视之为“宝石”。20 世纪 80 年代就地埋入土内,“宝顶山”又名“香山”,这有佛经义理的内涵,即“宝顶山”是“广大宝楼阁”金刚不坏之地,香水海中之山,无热恼之地。宝顶石窟包括周围数公里 18 处造像群,以大佛湾为中心。共 69 个窟龕近万尊造像,气势雄浑。如果说,印度马哈拉施特拉邦的文达雅山麓离谷底 76 米的悬崖,于公元前 3 世纪凿的阿旃陀石窟的 30 个窟龕是世界佛教的开山之作,那么,宝顶山石窟则是世界最精美的压轴之作。不仅是佛教

中国化、人间化最成熟的作品,也是保存最为完好的石窟,经 1945 年考察团结论完好率 79%,居中国诸石窟之首位。

石篆山摩崖造像,位于县城西南 20 公里石泉乡佛会村,冈峦回环岩若篆故名。山有佛惠寺,寺西 1 里许为佛湾(子母殿)有造像 10 龕,200 余尊,均系北宋年间铜鼓山石篆庄主严逊主持所造。石篆山像含儒释道三教,其中 6 号《孔子及十哲》系北宋哲宗元祐三年(1088)铸造,据笔者所知,如此结构造像,也许是宇内孤本,孔子及十弟子像的石刻品也许是最早的。佛惠寺已残,存宋碑一通,明清碑 5 通,少许圆雕石像。

石门山摩崖造像,位于县城东 20 公里石马镇新胜村,有大石夹山寺门故名。含释道造像共 16 龕,现存 268 尊。大多为宋哲宗到南宋绍兴刻像。1 号药师北山佛湾 279、281 略同,本龕系变像,北山系经变像(东方净土变)。2 号玉皇龕。左右外壁刻“千里眼”“顺风耳”,形神兼备,精细入微,表现其各司其职,显示出皮肉感、血脉流动感。6 号西方三圣和十圣观音窟。三圣与观音各各不同,保存完好,系大足石刻中精品之一。10 号三皇洞,为绍兴时代作品,三皇、文官、二十八宿、神将均精雕细刻,造像大多眉眼上斜,与麦积山 165 号(西秦、宋补修)有类似之处,值得探讨。

北山北塔造像,建于宋绍兴十七至廿五年(1147—1155)。北塔又名多宝塔,因为多宝佛证悟之塔,下有《见宝塔品》多宝佛释迦佛并坐说法,塔系楼阁与密檐结合的砖塔,外 13 级,高 33 米,8 面,塔门面南,内 8 层,内外 122 龕造像(内有 83 龕,其中 36 龕属五十三参图)镌记 70 余则。

大足妙高山摩崖造像,位于县城西南方向 37 公里的季家镇曙光村东风水库南。南宋造像,编 8 号,在面宽 36 米、高 6 米的岩石上造像。妙高山,按佛教义理,佛常讲法处名须弥山,须弥山意译:须(或读为舒)弥(或读为迷卢),须、舒意译妙,弥、迷卢意译高山。这表示妙高山是佛所在之处,佛说法之处。第 2 号三教合一窟,高

宽深 $2.75 \times 2.52 \times 3.33$ 米。窟正中刻释迦,左右侍立迦叶、阿难。左壁刻老君,道髻,道袍,脚穿云头靴,左右各侍立一道童。右壁刻孔子像,戴冕旒,着广袖长袍,手捧朝笏,脚穿云头靴,左右各立一侍者。右壁门口立一力士,风化严重。右壁窟口上方题记:“东晋攻隗文仲璋,侄文玲、文珠,天元甲子记(绍兴十四年,即1144年)”三教同窟造像,山西平顺宝崖寺、甘肃庆阳平定川石窟晚于妙高山2号几个世纪。

## 二

窟龕型制。这一问题在石窟艺术界,有时对它过多探索为历史时代因素,笔者一直认为不能把历史时代看得过重,更不能把窟龕型制与历史朝代划上等同号。在拙作《从中国部分主要石窟看大足石刻外在的基本特征》<sup>[7]</sup>作了详尽的阐述。窟龕型制应作综合性的分析,它包括历史时代、区域地质条件、题材、功能性质等等。窟龕型制是多种多样的,有礼佛用的支提窟(殿堂式),有说法用的讲经窟,有生活用的毗诃罗窟,有修止用的禅窟,有堆物用的仓库窟等。<sup>[8]</sup>笔者以为还有俗讲观赏窟与保存佛经与唵念用的经窟。作为后于龟兹石窟的麦积山石窟,没有过多采用龟兹石窟、莫高窟早期支提窟(塔庙式)与禅窟形式,但早期后秦到西秦间可能开凿的74、78、70、71、165窟(约384—431年)左右,为麦积山石窟第一期,<sup>[9]</sup>约三种窟龕型制:一是平面近方形平顶大窟,正壁两侧各开一圆拱小龕(74、78窟)。二是平面近方形平顶窟(165窟)。三是平面方形的券顶龕(70、71窟)。这些是从麦积山实际山体与岩石情况<sup>[10]</sup>及礼佛、供养、修功德与禅观之需用而采取的形式。大中小型平顶窟龕在巴蜀广元,特别巴中南龕、安岳卧佛沟、华严洞、大足北山、妙高山、石门山、宝顶圆觉洞等进行了大量运用。

麦积山北魏一期窟龕以 128、148、110、90、80 号等为代表,平面方形平顶,低坛基;平面方形平顶左右两壁各开大龕或大龕内套开小龕。北魏第二期(500—515 年)窟龕较多,如 115 窟为代表,窟龕形式从第一期加以延伸,或左右两壁各塑一菩萨,或窟内正面及左右各开一大龕,四壁上方又并列开小龕。北魏第三期大约孝明帝熙平至北魏亡(516—534 年),这一时期是北魏石窟规模、数量最兴盛之时。除继承一、二期窟龕形式,有三壁开龕,或平面马蹄形、穹窿顶 28、30 号窟,仿中国古建形式的崖阁窟,这是中国崇尚木结构的反映。北周时期普遍流行中小型窟,大多平面方形盝顶四面坡式,四角雕石柱,交角处还饰以圆莲。总起来说,巴蜀石窟平面方形平顶大窟小窟特别中小窟较多,或者矩形窟,并由于巴蜀石质关系,有的发展为露天大龕,如大足宝顶山、巴中南龕、安岳毗卢洞。有的发展为双叠室龕,如广元观音崖。有的发展为穹形顶单口窟,横或竖方形龕如安岳千佛寨。窟内如北朝时的饰物,一般加以抹去,把空间与精力放在佛、菩萨的精雕细刻,这是哲学思想人本主义的强化、艺术思想与手法的“神像人化”的反映。具体以大足石刻的窟龕型制与龕楣为例,大足石刻中心塔柱式窟龕 6(均为宋代)、内外双叠联龕 1、阁楼式二层龕 1、飞檐龕 1、洞形窟 15、覆斗形阶梯状窟 23(主要在北塔内)、穹窿顶窟 1、嵌壁盝形龕 51(主要在北塔内),共 99 个窟龕,占大足石刻窟龕 1030 个的 9.5%。另外,初盛唐尖山子、中晚唐圣水寺二处石窟 20 龕中约一半以上系双重龕楣,约占大足石刻总窟龕数的 1%,其余 90% 基本是方形、弧形龕门中、小型窟龕以及一部分露天大龕。至于龕楣、龕额、龕门一般没有什么装饰,只北山、尖山子等唐、五代及少数宋代窟龕约 20 多个窟龕(占大足石刻龕总数的 2%)有七种装饰:1、飞天;2、浅浮雕桃形或莲瓣形图案;3、单层或双层龕左右二角处有一点点帷幔装饰物;4、山水、花纹或山芭蕉装饰;5、联珠与小方形图案;6、有十或七小佛坐莲台图像;7、以“十六观”小方格作门柱

装饰。其中第4、6、7三种是充分利用空间刻画某些经变或“观音变”的部分内容,因而宗教义理内涵大于装饰性的意义。

总之,巴蜀中、晚期石窟对于如麦积山等早期石窟在窟龕型制上,根据自己实际予以衍化,可说是创新大于继承。

### 三

题材与内容。由于历史时代人们信仰思想的变化发展,各地石窟的题材内容也在不断变化。麦积山石窟的开创与发展时代是在北朝,唐以后很少有新开窟龕。在题材内容上会有一定局限性的。“魏有天下,……佛经流通,大集中国,凡有四百一十五,合一千九百一十九卷”,<sup>[11]</sup>不可能当时这许多经典都反映在麦积山石窟之中。加之,窟内壁画大多损毁,泥塑因自然等等原因也损坏不少,题材内容上不可能多于敦煌莫高窟,<sup>[12]</sup>也不可能多于巴蜀几处大型石窟,它作为以北朝为主体的石窟,反映这一时期,这一地区的内容确定是十分丰富的,现作一粗略叙述:

麦积山石窟在后秦、西秦时间泥塑主要以三世佛、交脚(弥勒)、思惟等菩萨以及壁画以千佛为主,因为这些都是中国北方僧众世俗之人礼佛修功德与禅观主要对象,北朝佛教是比较看重禅修与观像的。佛涅槃、本生佛传故事,较之更早的龟兹有所弱化。但较之巴蜀后期的石窟在涅槃、佛传故事仍是较为丰富的。北魏中期以后题材仍以三世佛为主,但有七佛、二弟子的出现,以及《法华经》等的《见宝塔品》、《观音普门品》等与第115窟法华思想的墨题出现。北魏的后期,所造窟龕较多,题材在原来的基础上更加丰富起来,有一佛二弟子二菩萨或一佛二弟子二菩萨二力士以及十大弟子,佛本生故事仍有较多的制作。534年西魏建立,为时不长,只22年。除继承原有的题材以外,又出现仿我国传统木构宫殿建筑的崖阁,上雕屋脊、瓦垅、八角大柱,柱后长廊,廊后造龕

(如第43窟)。以彩绘莲枝等代替北魏以来满壁影塑。大量出现以七佛为主。维摩诘经变、西方净土变从单纯的阿弥陀经变加以发展了起来。第127窟西方净土变是现在所知最早的阿弥陀世界的经变画。隋代13、98两窟造一佛二菩萨,佛身高大,大修舍利宝塔。唐代大大译经,奠定了佛经在未来五代宋以后大量流行的趋势,直至取得近代累计佛经共有7500多部、9000多卷的洋洋大观。宋代没新开窟龕,但进行大量补塑、改塑。

巴蜀石窟,“从现状看,广元千佛崖和皇泽寺两处石窟中有少量北魏晚期、西魏和北周时期的造像窟龕,如千佛崖第37号佛龕、21号三圣堂,皇泽寺45号中心柱窟,第7号一佛二弟子二菩萨二力士龕,第38号一佛二菩萨龕,其窟龕形制和造像特征,受云冈昙曜五窟和麦积山同期石窟造像的影响。原因在于:一方面广元当时是四川的北大门,历来为中原北方入川的必经之道;另一方面广元当时为北魏占据,因此广元为四川石窟创始之地,也是十分自然的事。同时,再一次证明四川石窟的传播途径,……是由中原北方首先进入四川广元,然后由广元及于川北巴中、通江等地,再由川北地区深入川西、川南,最后向川东延伸。”<sup>[13]</sup>

隋代巴蜀石窟佛、道造像,主要见于广元、巴中、蒲江、绵阳、潼南等地,广元千佛崖第38号北大佛窟内刻一佛二弟子,主尊为弥勒结跏趺坐。广元城关移入千佛崖一躯观世音菩萨残像,肩宽,身躯滞重,系隋代风格,巴中北龕1、2、13号,西龕18、21号,其中21号释迦说法,龕楣装饰华丽、精美,不同于巴蜀其他石窟,类似西北与云冈石窟。初盛唐巴蜀石窟仍受西北、北方中原影响。玄宗避蜀、文人墨客来蜀,巴蜀交通有金牛道、米仓道、褒斜道、阴平道,巴蜀诸江河上游与陕甘各地的来往增多,与江南等地交往增多,巴蜀经济发达,所谓有“扬一益二”之说,为石窟的发展提供了大好条件。石窟主要分布于广元、巴中、蒲江、安岳、大足等地,佛教题材多为释迦佛、弥勒佛、阿弥陀佛、释迦说法、弥勒说法、释迦多宝说

法、阿弥陀净土变(阿弥陀与五十闻法菩萨)、观音菩萨等。也有卢舍那佛及毗卢佛与弥勒佛并龕。道教题材主要为天尊或天尊与老君并龕像。在巴蜀弥勒信仰较早,造像始于南齐永明元年(483),隋唐以来更加盛行,造弥勒大像之风兴起,直到宋明之世。盛唐乐山弥勒大佛(71米)为世界之最,巴蜀10米以上大佛有20尊,为中国之冠,这与武则天有关,她自诩弥勒下生,敦煌莫高窟第321窟南壁有“宝雨经变”一铺,纯属伪经:“释迦说法,东方有支那国,将有一女皇左右手托日月,于海中出现”,影射武氏之名“曩”。则天皇帝出生地广元(唐代利州)千佛崖38号北大佛窟的主尊弥勒佛,是四川最早弥勒大像。

盛唐开元元年至唐代宗永泰元年(713—765)巴蜀造像未断,特别开元、天宝年间为最。广元、巴中、安岳、夹江、合川、綦江等20多个县市有造像,内容丰富,雕刻装饰精美。有佛说法图(广元皇泽寺千佛崖,巴中南龕、西龕、北龕、水宁寺、安岳卧佛院、千佛寨均有如此造像)。有阿弥陀净土变(巴中南龕、西龕有多处此类造像)。有涅槃变(广元千佛崖4、10号,安岳卧佛院3号,23米长卧佛“头东脚西,左胁而卧”与《大般涅槃经》有异,经文:“北首右胁卧,枕手累双足。”巴蜀学者曾为此争论不休)。有弥勒大佛,有双头瑞像,故事见玄奘、辩机《大唐西域记·健驮罗国》。巴中南龕有双头瑞像为盛唐造,早于敦煌宋代造像。有三世佛,这是中国北方兴起最早题材。横三世佛(药师、释迦、阿弥陀佛)竖三世佛(燃灯古佛、释迦、弥勒佛),中晚唐后把阿弥陀代替燃灯古佛,其实二者均为古佛,如此代换,其意何在?待考。有七佛、千佛。巴中南、西、北龕、广元千佛崖有此类造像。有密宗造像。巴蜀在初、盛唐就有此类造像,但不如中晚唐、五代、宋兴盛。如广元皇泽寺的四臂观音,千佛崖十一面观音,巴中南龕16号如意轮观音,安岳卧佛院45号千手千眼观音,这一时期巴中南龕25号有地藏与六道轮回龕,广元千佛崖8号有地藏与十王,药师经变巴中北龕、水宁寺

均已出现,尤以水宁寺造像栩栩如生。河利帝母在巴中南龛 68、74、81 号出现。盛唐巴蜀地方道教盛行,安岳玄妙观 11 号是四川石窟中最大型的老君龛,有二胁侍、二女真、八护法,内龛楣刻天尊、护法神,龛下刻九真人立像,全龛约有近 60 躯造像。安岳玄妙观从开元六年(718)至乾元二年(759)41 年间共造道教像、佛道合龛像 1297 躯。是四川规模最大最集中的道教摩崖造像之一。

中晚唐,经济、文化重点向南方推进,北方中原石窟衰颓,巴蜀独秀,原因在于巴蜀造像优势独具,刘长久先生列出了四大优点。<sup>[14]</sup>初盛唐造像较多的广元、巴中已渐衰微,安岳、大足日益兴起,直至五代、两宋明清,这一时期,在盛唐基础上题材有增多,“西方净土变”更加内容丰富,以大足北山佛湾 245 号(晚唐昭宗时代)为代表。“维摩诘变”、“北方天王”和多种观音等增多。密宗造像超过盛唐,如安岳千佛寨 96 号龛《药师经变》刻有药师佛、八大菩萨、十二药叉、“九横死”、“十二大愿”内容丰富,刻工精细,可谓空前绝后之极品。道教造像、三教合龛主要有安岳玄妙观、绵阳、资中、剑阁等处,遂宁东禅乡龙居寺甚至出现了庄老合龛。题材有药师三尊。药师经变、华严三圣、毗沙门天王、佛顶尊胜陀罗尼经幢,多种多样的观音,观音与地藏、阿弥陀佛与地藏观音,说明巴蜀这时仍有早已被隋、盛唐王室取缔的“三阶教”的影响。还有《佛说十王经》、《佛说盂兰盆经》也反映在石窟中,安岳圆觉洞 84 号的《地狱变》是这些经典的融合。

宋代巴蜀石窟,总体上来说,经济文化在盛唐、中晚唐发展的基础上,又得到前后蜀的偏安稳定,宋灭后蜀只两个多月从川东进军就取得全川。战争的破坏不大,宋代巴蜀的发展特别手工业、农业比唐代有所前进,为石窟艺术的发展提供了极好的条件。宋代石窟和摩崖造像兴盛,但川北、川西已逐渐衰微,川南、川东发达,特别安岳、大足两地数量多,题材丰富,尤以大足更是如此。笔者对大足石刻 1030 窟龛中 948 个进行了分析,宋代占 527 个窟龛,



占 55.59%，造像数量是 5 万躯总数的 70% 多，接近 4 万尊。大足石刻题材大约 87 类，少于莫高窟（约 100 多种题材），但与其他石窟比较，内容各有侧重，总的门类毫不逊色。以净土宗、禅宗、密宗、华严宗、道教神系、儒家人物、历史人物、世俗之神（山王、牛王、五通大帝即农村呼名“小山”者等）为镌刻题材。世俗之神占 20% 左右，这是早期石窟所没有的现象。由于它写实性强，“神像人化”表现充分，无怪雕塑大师刘开渠评价：“大足石刻开创了一个新的时代，即大足石刻时代。”也正如刘长久在其《中国西南石窟艺术》一书中评价“宋代四川石窟的登峰造极”：“之所以说两宋时期是四川石窟自成体系和造像的鼎盛期，不仅表现在题材内容多样化和地方性，以及神像的世俗化倾向，而且体现出以安岳文氏工匠和大足伏氏工匠等为代表的雕刻艺术风格的独特性。”

元明清至民国巴蜀石窟。随着元初、元末明初、明末清初、清初及清末社会的动荡，民国军阀混战，佛教、道教处于衰微之中，虽不说石窟艺术这时已是狗尾续貂，但毕竟少有佳作，也就略而不赘。

纵观麦积山石窟与巴蜀石窟，麦积山石窟高潮在北魏，广元等早期造像接受了这些传统，进入唐代从盛唐至中晚唐是巴蜀石窟第一个发展创新高潮。前后蜀，部分巴蜀石窟开凿了一些可贵的石窟文化，为中国有如凤毛麟角的五代作品增添了异彩。有宋一代是巴蜀石窟开凿的第二个高潮，无论数量、质量、题材都有所发展，有所继承，更有不少创新，至元明清民国已是夕阳曲终景象。艺术品类已转向绘画、工艺，石窟只是自发零星民间之作。这一历史的轨迹并非是由北而南来，其实有南朝、南方巴蜀对北、西北的“往”与影响，拙作《从中国部分文物、石窟看西夏佛教文化的一斑——兼谈民间宗教文化交流与融合》已有一定提及，<sup>[15]</sup>不予赘述。

## 注 释

[1]参阅胡文和《四川道教佛教石窟艺术》一卷,四川道教、佛教石窟的分布概况,第1页。

[2]同上书第5—8页。

[3]安岳石窟造像数历来有多种说法,有10万躯之说。1987年文物普查后,曾在《四川文物》等刊有说18450躯的,今以四川人民出版社1998年10月出版的刘长久《中国西南石窟艺术·安岳石窟艺术概论》为准。

[4]参阅《大足县志》廿五编“大足石刻”第一章“大足石刻概略”,北京:方志出版社,1996年12月。

[5]大足石刻肇始初唐永徽年间与晚唐昭宗景福元年(892)两说,笔者从“初唐”说。参阅刘长久《中国西南石窟艺术》,成都:四川人民出版社,1998年10月,第112—113页。

[6]《大足县志·大足石刻概略》。

[7]《敦煌学国际研讨会文集·石窟考古卷》,兰州:甘肃民族出版社,2000年6月;《四川文物》1995年第6期;《大足石刻精品画册》,北京:中国摄影出版社,2001年10月。

[8]《龟兹石窟》,乌鲁木齐:新疆大学出版社,1996年10月,第52—53页。

[9]董玉祥《麦积山石窟的分期》,《文物》1983年第6期,第18页。

[10]初师宾《石窟外貌与石窟研究之关系》,《西北师院学报》1983年第4期,第86页。

[11]见《魏书·释老志》。

[12]据1982年文物出版社出版的《敦煌莫高窟内容总录》,笔者作了一定分析统计,莫高窟492个洞窟45000平米壁画题材是96种,加上2000多尊塑像,共约有120多种题材。

[13]刘长久《中国西南石窟艺术》中的《南北朝四川佛教造像与石窟缘起》。

[14]同上书,第9—10页。

[15]银川:宁夏人民出版社,1992年12月,第459—471页。

# 四川南朝造像对麦积山的影响及传播

费 泳

(南京艺术学院)

孝文帝改制以后,南式造像风格北上,影响范围甚广。在对南式造像风格的承袭及与南朝步调的一致性来看,麦积山有着与南朝更为密切的渊源关系。

麦积山地处北方丝路古道及关陇地区,与四川交往密切,其西有凉州造像,东有云冈、龙门,南有成都为代表的南式造像,促成其风格形成的因素较为复杂,学界对麦积山与川地的造像关系尚存争议。本文就麦积山及成都两地造像风格比对入手,以期明确二者的传承关系,进而探索其传播路线。

## 一、成都、麦积山造像风格分析

地处秦州上邽县境内的天水麦积山石窟,为公元396—416年间后秦姚兴凿山而修,后毁于北魏太武帝灭法,十六国时期的石窟遗存,在剥蚀的墙体中依稀可辨。<sup>[1]</sup>现存早期造像多造于北魏文成帝复法之后,其早期造像已受到南朝的影响,杨泓先生认为,“由于当时关陇地区和四川等地交往密切,麦积山作通肩式服装的塑像,从面型到衣纹等方面,与南朝元嘉鎏金造像更肖似。”<sup>[2]</sup>阮荣春先生在阐述麦积山早期造像的南式因素的成因时认为,“中印度笈多造像可经四川北上影响,同时逐渐形成的南朝造像

风格也乘势北上,使北方造像风格发生了根本的变化”。<sup>[3]</sup>麦积山在受到东、西线影响的同时,来自南线的影响不容忽视。

南朝造像大规模地影响北方,是在孝文帝改制之后,麦积山此间佛像转型出于何时,学界意见不一。其现存唯一保存纪年铭文的是景明三年(502)的115窟,黄文昆先生认为此间麦积山造像仍延续旧式,变化不大,并认为麦积山石窟艺术获得长足发展,是在此后的三十年。<sup>[4]</sup>金维诺先生考证此铭文,认为是重修所题,窟中壁画、造像形制均较古,不类景明年间的造像。麦积山造像在494年改制之后,是否对南式造像作出迅速反应,尚待研究。但纵观其造像风格演变的进程来看,麦积山较成都显得滞后。

现存四川地区南朝纪年造像历宋、齐、梁三代,在一期萧齐年间的造像中盛行三瓣式悬裳座,以茂汶齐永明元年(483)造像(图1)及成都西安路齐永明八年(490)法海造像(图2)为代表。川北广元1983年出土有延昌三年(514)造像题记“释迦文佛”造像碑(图3),<sup>[5]</sup>主尊为结跏趺坐,作无畏与愿印,佛衣为褒衣博带式,三瓣式裳悬座。同时出现的另一件背屏式造像,主尊也为三瓣式下垂佛衣,与延昌三年像同,应为北魏晚期遗物。麦积山三瓣式悬裳座较早见于北魏太和改制以后的121窟佛弟子像(图4),这以后至北魏晚期麦积山佛造像形式,有许多与四川茂汶造像完全相同,<sup>[6]</sup>麦积山三瓣式悬裳座发生时间要迟于四川,云冈、龙门及巩县石窟则不见此风,多为外展下垂及水平下垂式佛衣,可见北方因地域的不同,对南朝造像的吸收具有选择性。通过三瓣式佛衣的南北流布,可以看出由成都经广元到麦积山,存在一条佛教造像传播路线。

南京栖霞造像一至三期均为螺发,川地萧齐纪年造像,佛均为无纹肉髻,表现出与栖霞不同的风格取向,四川螺发的大量出现约迟至萧梁中叶。麦积山太和改制前,佛多为水波纹肉髻,如74、78窟三佛。改制后佛作褒衣博带装束,且佛多为无纹肉髻,以23窟

主尊为代表,在佛着装和发饰上,显示出与川地造像的一致性。在成都,第二期造像大规模盛行的螺发,未被麦积山吸收,其仍然恪守无纹肉髻,显出与东洛相同的造型取向。

在印度,犍陀罗地区造像多为波浪式发纹,秣菟罗地区佛像发式主要有三种:螺状肉髻、螺发及无纹肉髻。无纹肉髻犍陀罗系统也有,在中国,这也是早期南传佛教造像的特征之一,汉魏时期四川乐山麻浩崖墓龕楣坐佛即为无纹肉髻。江浙地区魏晋时期的青瓷魂瓶上,佛像也常用这一形式。北方出现无纹肉髻,据现有实物资料来看,在魏晋时期见于凉州造像、炳灵寺 169 窟及云冈一期等造像。在中土这种发式南方流行要早于北方。

茂汶齐永明元年释玄嵩造无量寿、弥勒二尊像,像碑背面主龕右上角刻有榜题“无量寿佛”,其左右条石侧面菩萨像应为观音和势至,这也是现存南朝最早的西方三圣像,北方现存此类题材造像为炳灵寺 169 窟第 6 号龕,建于西秦建弘元年(420),龕内塑有无量寿坐佛及观音、势至二胁侍立像。有关对西方三圣造像表现的记载,较早为东晋戴逵(326—396 年),《历代名画记》载戴逵“曾造无量寿木像,高丈六,并菩萨……三年刻像乃成,迎至山阴灵宝寺”,同书另记:“今亦有逵手铸铜佛并二菩萨在故洛阳城白马寺。隋文帝自荆南兴皇寺取来。”戴逵所造西方三圣,有木雕和铜铸两种,且规模宏大,体现了南朝对这类题材的热衷,从记载来看,戴逵造西方三圣要早于北方。

四川茂汶造像侧面条石上的胁侍菩萨身着 X 型帔帛交叉于腹前,宽帛由肩后沿身体两侧外展下垂,两菩萨均为立像,跣足立于莲座上。西安路永明八年法海造像,主尊两侧胁侍为着 X 型宽帔帛(图 5),值得注意的是川北广元千佛崖大佛洞左壁菩萨立像(图 6),与法海造像左侧胁侍菩萨极为相似,头顶均作双髻,着 X 型帔帛,宽大覆肩。广元菩萨着 X 型宽帔帛,还见于延昌三年释迦文佛的胁侍菩萨。麦积山这种覆肩 X 型帔帛,见于太和改制后

的北魏中期菩萨像,如 121 窟右壁与正壁的菩萨、比丘造像(图 7),并且菩萨也为双髻,可以看出菩萨造像是由成都经广元向麦积山传播的轨迹。

## 二、关于齐梁年间褒衣博带佛衣的演变

四川萧梁造像中褒衣博带佛衣的演变值得关注,类似变化还出现在栖霞、麦积山及青州。成都地区萧齐至萧梁前期,佛衣为褒衣博带式,右领襟敷搭左肘,佛作无畏与愿印,这一阶段佛衣厚重,坐佛与立佛衣饰下摆均呈外展式,为典型的秀骨清像造型。6 世纪中期,佛衣趋于单薄,形体表现加强,下摆由外展变为内敛,佛衣右领襟由敷搭左肘上升至敷搭左肩,西安路梁大同十一年(545)两佛并坐像,左侧坐佛佛衣由右肩敷搭至左肩,并露有未被遮挡的舌状左领襟,这里称其为“褒衣博带演化式”佛衣,<sup>[6]</sup>右侧坐佛仍为早期敷搭左肘的褒衣博带式装束。

西安路另一件编号为 H1: 6 的三佛并坐像(图 8),<sup>[7]</sup>造型与梁大同十一年双佛像相近,整体布局也类似,应为同期作品。三佛的装束,对萧梁时期佛衣类型呈现的较为全面,中尊为早期褒衣博带式,左侧坐佛为“褒衣博带演化式”,右侧坐佛衣着为萧梁时期常见的通肩衣。

这种由褒衣博带演化而来的佛装,与天竺通肩衣在穿法上是有区别的,以西安路梁太清五年(551)的阿育王像为例(图 9、10),佛像为典型的天竺通肩衣,佛衣由右肩搭至左肩并未敷搭至左臂。在印度,佛着通肩衣出自犍陀罗地区,后传至印度中部秣陀罗地区,秣陀罗贵霜时期造像已身着通肩衣。两地佛像通肩衣均从右肩搭至左肩,佛衣并未搭至左臂,圆领服饰没有对襟着装迹象,早期中国佛像较多吸收这种样式,如建武四年(338)金铜坐像,炳灵寺 169 窟 7 号龕立佛(420 年),宋元嘉十四年(437)韩谦

造像,均着通肩衣,佛衣由右肩搭至左肩交待明确。而“褒衣博带演化式”佛衣的敷搭方式,是由对襟着装的右领襟沿右臂敷搭至左肩,在成都类似的佛衣还见于梁中大通元年鄱阳王世子造像及《成都万佛寺石刻艺术》书中图版十一梁代造像。这种形似天竺通肩衣的穿着,是民族化的褒衣博带式佛衣向外来通肩衣的一次回归式的演绎,暗示了当时域外佛教文化对中国固有佛教文化存在着强大的冲击。

四川萧梁中期佛衣主要有天竺通肩式、褒衣博带式及褒衣博带演化式三种,以麦积山、青州、栖霞佛衣的发展演变来看,南北朝后期,褒衣博带演化式佛衣逐渐成为佛衣主流。<sup>[8]</sup>成都地区诸多造像资料待整理公布后,这一现象也应更加明确。

在山东青州,“褒衣博带演化式”呈现明显的两个发展阶段,前一阶段约出现在东魏,主尊右领襟由敷搭左肘上升至敷搭左肩,衣领开口较深,多数造像仍保留胸部带结,如龙兴寺天平三年(536)尼智明造像、诸城武定三年(545)土继叔造像及武定四年(546)夏侯丰珞造像。青州地区这种形式延续至北齐年间,如诸城北齐天宝三年(552)僧济本造像。龙兴寺同期此类佛装中,还有一种胸腹部隐去带结的形式,衣领开口较浅,与成都西安路梁大同十一年双佛之左侧坐佛相同,此型与胸部饰有带结佛衣为“褒衣博带演化式”第一阶段出现的两种形式。青州地区“褒衣博带演化式”佛衣的后一阶段,约发生在北齐后期至北周初年,佛衣领口进一步收紧呈小圆领,胸部结带掩去,佛衣更趋单薄贴体(图11)。<sup>[9]</sup>

麦积山,北魏及西魏佛像仍以孝文帝改制后的褒衣博带佛衣为主,佛多施无畏与愿印,右领襟敷搭至左肘,佛衣厚重外展。北周年间的佛像,风格突然发生变化,佛衣由厚重转为轻薄贴体,并且同时出现青州“褒衣博带演化式”两个阶段出现的佛装,以麦积山北周第141窟为例,正壁主尊呈结跏趺坐(图12),手残,似作无

畏与愿印,右领襟沿左前臂敷搭至左肩,佛内着僧祇支,腹部系有带结,着装方式与青州“褒衣博带演变式”第一阶段造型相同。同窟左壁坐佛(图13),着装与青州后一阶段演变形式相同,右领襟向左肩后收紧,圆领开口较浅。青州在两个时间段产生的佛衣形式,在麦积山同时出现于一个洞窟中。值得注意的是同窟右壁坐佛仍着天竺通肩衣(图14),佛衣由右肩搭向左肩,走势交待明确。在一个窟中同时出现通肩衣及“褒衣博带演化式”,为比较两种相似佛衣的不同提供了条件。

栖霞出现“褒衣博带演化式”佛衣在栖霞二期,萧齐末年,以下004窟主尊及三期无量殿前接引佛为代表(图15)。青州、栖霞、成都、麦积山四地出现“褒衣博带演化式”,时间上以麦积山较晚,成都和青州地区时间相近,栖霞最早,同期北方造像多流行“敷搭双肩下垂式”佛衣,如山西天龙山石窟、河北响堂山石窟、河北曲阳白石造像及河南安阳诸石窟,其地域介于麦积山与青州之间。麦积山此风由青州传去似无可能,结合麦积山早期三瓣式悬裳及菩萨作双髻取自四川,并且麦积山处关陇地区,与四川交往密切,其“褒衣博带演化式”佛衣应源自四川。

由麦积山、成都、栖霞、青州六世纪中期出现的“褒衣博带演化式”佛衣可以看出,以南京为中心,北至山东青州,西沿长江流域至成都,并北上至麦积山,形成一条南式环形佛装造像带,与同期北方流行的“敷搭双肩下垂式”佛装形成并存局面。

“褒衣博带演化式”佛衣在5世纪末的出现和6世纪中期的流行,以往为学界所忽视,常将其与天竺通肩衣混同。对其认识有助于更本质地了解中土佛教造像地域风格的分布及相互关系。

南方早期佛教造像如乐山麻浩1号崖墓佛像,及彭山崖墓钱树陶座佛像,佛均着通肩衣;北方现存十六国时期金铜佛亦多着通肩衣。南北朝时期,南北佛像衣着出现了明显的选择性,南方以刘宋年间金铜佛及摄山一期为例,佛多着通肩衣;北方以金铜佛及云



冈一期造像为例,佛衣多为右袒加偏衫。这种造像上的分歧,在5世纪末至6世纪初,被褒衣博带佛装所统一。6世纪中期之后,南、北方出现了对褒衣博带佛装的不同演绎,即南方演绎出“褒衣博带演化式”,形式与其早期流行的通肩衣相似,北方演绎出“敷搭双肩下垂式”形式,<sup>[10]</sup>更近北方较早流行的右袒加偏衫佛衣。南、北造像由此形成了向各自早期佛教艺术形式回归的局面,从中可以看出褒衣博带佛衣在历经5世纪末至6世纪初的兴盛后,并未就此消亡,而是在南、北两地蜕变出新的表现形式,并与“敷搭双肩下垂式”佛衣共同奠定了隋唐佛装的基本格局。

### 三、成都至麦积山的传播路线

通过风格比对,可以看出麦积山在诸多造像因素上都与成都一脉相承。麦积山造像在孝文帝改制以前,其风格受到南朝影响,已为一些学者阐述,北魏改制以后,受南式造像影响,见于大量“秀骨清像”、“褒衣博带”式造像的出现。这一时期,麦积山吸收南式风格可经洛阳传入,也可直接由成都北上传入,但其盛行的“三瓣式”悬裳座及“褒衣博带演化式”不见于洛阳一带的中原地区,以传入地为成都似更可信。以下即对具体传播路线试作分析。

秦汉时,由蜀中北上的道路有“金牛道”、“阴平道”及“河南道”等。走“河南道”,可由成都经青海,穿越阿尔金山口至西域。这条路线与去麦积山关系不大。“阴平道”由成都至剑阁之西,经江油、平武穿越山可至甘肃境内的文县,此道虽为川陇捷径,但有天险碍隔,跋涉艰难,沿途也未见造像遗迹。“金牛道”由成都出发,经绵阳、广元至汉中,由此西北可达麦积山,东北经“褒斜道”可至西安,至川东可走“米仓道”。由于在绵阳、广元均有南北朝时期造像发现,这使得“金牛道”成为由成都北上麦积山的传播路线得以初步确定,两地造像的风格的一致性,也可辅助这一观点。

绵阳东北4公里处的平阳汉阙,补凿有萧梁大通三年(529)佛像及菩萨,为法国人色伽兰等于20世纪初发现。石阙上刻有诸多萧梁像龕,佛像头部均毁,多呈结跏趺坐,佛着通肩衣或褒衣博带佛装,衣襞覆坛呈外展式下垂或三瓣式下垂。菩萨头部或毁或漫漶不清,天衣呈外展式下垂。造像组合有一佛二胁侍或一佛十胁侍,组合形式与同期万佛寺一致。

“金牛道”上另一处南北朝时期佛迹位于川北广元,地处嘉陵江上游,东界旺巷,西接江油,南连苍溪、剑阁,北与陕西宁强接壤,其地理位置东北扼秦陇而西南控蜀巴,历为川北重镇。“金牛道”的大半路程也在广元境内。

南北朝时期,广元初属宋、齐、梁地,梁天监四年(505),以竺胤为晋寿郡太守,随夏侯道渊入北魏,改立西益州,大同二年(536)改西益州为黎州,还入南梁。西魏大统六年(540),复改黎州为西益州,废帝三年(554)改西益州为利州,之后,北周继领广元。自北魏晚期开始,广元曾相继纳入北魏、西魏和北周版图。广元因其特殊的地理位置和历史沿革,其造像风格的呈现对研究传播路线意义重大。

广元现存石窟造像有多处,被定为北魏晚期石窟一例,为千佛崖大佛窟。窟内一佛二弟子二菩萨组合,主尊和二弟子经后世庄严,原貌已失,佛左右胁侍菩萨尚存南北朝旧风。大佛窟菩萨立像,有学者认为其风格与麦积山造像一致,进而产生四川造像受北线传入影响的观点。这或许是受到考据资料的限制所致。1995年5月,成都西安路发掘出一批石刻造像,笔者进行了实地考察,其中萧齐永明八年(490)法海造像左侧胁侍菩萨在身形、X型帔帛、双髻等造像特征上,均与广元大佛窟菩萨造像极为相似,时间也远远早之。麦积山及广元的此类造像源于成都地区更合理。

广元有明确纪年的北魏造像仅一件,<sup>[11]</sup>为延昌三年(514)“释迦文佛”,作一佛二菩萨背屏式造像。佛呈结跏趺坐,着褒衣

博带佛装,衣袂覆坛呈三瓣式下垂,应建于广元并入北魏时期。延昌三年为梁天监十三年,此间成都造像进入二期前一阶段,佛衣裳悬座已由一期的三瓣式变为外展式下垂,广元同期造像风格较成都显得滞后。麦积山此风造像也只能循四川经广元传入。由此,成都造像北上影响麦积山的传播则应是沿“金牛道”进行的。

麦积山除受到来自成都的影响外,由栖霞直接对其施予影响也是可能的。由汉中至巴中,经通江可达川东,这条路线称为“米仓道”,由川东循江可达建康。这条路上是否存有南北朝时期造像尚不明确,现存巴中石窟早期造像多为唐代所建。麦积山是否受到栖霞造像直接影响尚待研究。

#### 注 释

[1] 金维诺《麦积山石窟的兴建及其艺术成就》,《中国石窟·天水麦积山》,北京:文物出版社,1998年。

[2] 杨泓《试论南北朝前期佛像服饰的主要变化》,《考古》1963年第6期。

[3] 阮荣春《佛教南传之路》,长沙:湖南美术出版社,2000年。

[4] 黄文昆《麦积山的历史与石窟》,《文物》1989年第3期。

[5] 《广元新发现的佛教造像》,《文物》1990年第6期。

[6] 林树中《中国美术全集·魏晋南北朝的雕塑》,北京:人民出版社,1988年。

[6] 费泳《论南北朝后期佛像服饰的演变》,《敦煌研究》2002年第2期。

[7] 《成都市西安路南朝石刻造像清理简报》,《文物》1998年第11期。

[8] 费泳《“青州模式”造像的源流》,《东南文化》2000年第3期。

[9] 杜在忠、韩岗《山东诸城佛教石造像》,《考古学报》1994年第2期。

[10] 北方青州、麦积山除外。

[11] 《广元新发现的佛教造像》,《文物》1990年第6期。



图1 四川茂汶齐永明元年  
(483)造像



图2 成都西安路齐永明八年  
(490)法海造像



图3 四川广元延昌三年  
(514)释迦文佛造像



图4 麦积山121窟佛弟子造像



图5 成都西安路齐永明八年(490)法海造像(局部)



图6 四川广元千佛崖大佛洞左壁菩萨立像



图7 麦积山121窟右壁与正壁的菩萨、比丘造像



图8 成都西安路H1:6三佛并坐像



图9 成都西安路梁太清五年  
(551)阿育王像(正面)



图10 成都西安路梁太清五年  
(551)阿育王像(侧面)



图11 山东青州北齐佛像



图12 麦积山141窟正壁主尊



图 13 麦积山 141 窟左壁坐佛



图 14 麦积山 141 窟右壁坐佛



图 15 栖霞接引佛背面

# 试论麦积山北朝石刻造像与 青州石刻造像所受南朝之影响

李晓红

(麦积山石窟艺术研究所)

## 一、南北朝时期的佛教在中国 佛教史上的地位和作用

佛教自汉代传入中土,即逐渐传播四方。魏晋很多僧人来到中国,佛教经典开始传译,寺院修建渐成风气。据《魏书·释老志》记,仅洛阳一地就有寺庙四十二所。东晋、五胡十六国时期,有佛图澄、道安、鸠摩罗什等高僧携经像由西域来中原,而中国名僧去西域求法的也逐渐多起来,尤以后秦弘始元年(399)由长安出发、经西域去天竺寻求戒律的法显为有名。南北朝时期,佛教已成为全国上下竞相崇信的国教,这时期的佛教在中国佛教史上被视为重要的发展阶段。

随着佛经继续大量的翻译和中西文化交流的增多,佛教自西向东传入中原,被中原文化迅速吸收,经过融合和创新,使佛教文化内容注入了新的活力。从西域到中原的佛教文化传播,以石窟寺自西向东的营造为典型写照。由新疆石窟群——敦煌石窟群——永靖炳灵寺石窟——天水麦积山石窟——中原地区各石窟群。由于南北方佛教信仰的差异性,南朝的石窟数量远远不及北



朝,仅有南京栖霞山千佛岩龕像和浙江新昌宝相寺龕像两处。四川成都地区出土的三百余件<sup>[1]</sup>(据不完全统计)佛教石刻造像,正好填补了南朝造像的资料不足。

纵观南北方佛教发展趋势,南方兴义学,素有“江东佛法。弘重义门”、“佛化虽隆,多游辩慧”之说,<sup>[2]</sup>讲经之风极盛。如名僧宝亮有弟子三千余人,曾讲《大涅槃》即达八十四遍之多,《成实》、《维摩》不下二十遍,<sup>[3]</sup>这源于南朝历代帝王大多信奉佛教,与僧尼交往密切,并对佛教义理有一定的研究有关,以梁武帝崇佛最为突出,梁武帝即位的第三年(504)就正式宣布佛教为国教(见《全梁文》卷4《敕舍道事佛》)。在位四十八年(502—549)间,仅寺院就建二千八百余座,僧尼达八万二千七百余,并先后四次“舍身”同泰寺,命群臣用钱一万亿把他赎回来,<sup>[4]</sup>成为他信佛的造极之举。东晋孝武帝时,僧人竺道潜和竺法汰的死,皆一次即赐以贖钱十万,<sup>[5]</sup>又曾以钱十万为竺法义于新亭罔建立坟墓,<sup>[6]</sup>宋文帝时释慧琳能参与朝廷大事,<sup>[7]</sup>东晋明帝还把自己的故宅改建成湘宫寺,<sup>[8]</sup>这些都是南朝佛教弘化的特有现象。因而,南朝从皇室到民间,大量建寺造塔,佛塔寺院遍布江南各地。正如唐代诗人杜牧望着那烟雨凄迷中一幢幢的殿宇而咏出“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”的诗句,佛教在南朝的盛况,宛然呈现在我们的眼前。

北方重实践。<sup>[9]</sup>由于重视禅观实践之学,因而开窟造像,修寺建塔蔚然成风。太和元年(477)北魏定都平城,建寺一百余所。后迁都洛阳,发展到一千余所。中国四大石窟敦煌、云冈、龙门、麦积山均为北朝时期建造。由此可见,北朝时代为中国佛教石窟艺术的兴盛时期。

## 二、天水、成都、青州地理位置的特殊性，在佛教文化传播中充当桥梁和中转地的作用。

地处中国西部南北通道的麦积山石窟和地处中国东部南北交汇的青州，它们的佛教石刻造像和菩萨的婉约柔丽，北齐、北周造像面形丰硕、躯体浑圆的表现，甚至在造像的配列以及装饰的变化上都明显受到南朝影响，<sup>[10]</sup>南朝士大夫们有很高的文化素养，崇尚清淡的玄学，注重气质风度，以清瘦为美的魏晋风度影响了北方一大批“秀骨清像”造像的出现。国内外学者在比较研究南、北朝佛教造像艺术时，经常引用以成都万佛寺为主的成都地区石刻造像，作为南、北方佛教艺术图像的典型性因素，加以发挥。这说明成都地区造像反映出南朝造像与北朝造像有一定内在联系，拙文也以成都地区石刻作为参照，讨论麦积山北朝石刻造像与青州石刻造像所受南朝之影响，借以抛砖引玉，就教于方家。

麦积山、成都万佛寺、青州三地理位置图。

麦积山石窟位于甘肃省天水市东南约 40 公里的群山环抱之中，与秦岭山脉的西端相连，处于长江与黄河的分水岭。天水古称秦州，是甘、陕、川交通的咽喉和战略要地，有“西倚天门，东扼陇坻”之称。秦州东通关、陇，南通汉中入蜀，西通河西达西域，是长安、洛阳通向西北和西南的门户，是古代中外文化交流的必经之地，在佛教文化传播中担负着桥梁和中转地的作用。从东、西、南三路传人的佛教艺术在麦积山均有反映。麦积山北魏早期（431—499）的造像明显受到来自西域的影响。以第 74、78 窟为代表，<sup>[11]</sup>造像表现为体态健壮而浑厚，神态庄严而神圣。佛饰水波纹高肉髻，面形方圆，直鼻大眼，颈长肩宽胸平，衣着为右袒式袈裟；菩萨梳高髻，上身半裸，神情庄重。北魏中期（500—515）造像是以景明三年（502）的第 115 窟<sup>[12]</sup>为标准，从造像风格可以看到

北方少数民族健壮风格与南方“秀骨清像”相融和的特点:佛着袈裟通肩大衣,面形略宽,眼睛呈扁三角形,衣裙下摆,呈三瓣式;菩萨身体修长,削肩,脸型长圆,以“瘦”突出“秀骨清像”的风格。北魏晚期(516—534)至西魏(535—556)<sup>[13]</sup>具有典型的南方汉民族“秀骨清像”的特点。但造像渐转圆润,菩萨长面细颈,身材修长,面相柔丽含笑,神态潇洒,形象优美。因此可以说,麦积山北魏晚期至西魏的石刻造像受南朝影响较为明显。成都“古蜀山氏之国。秦置蜀郡,汉置益州治,后为公孙述所据。置成都尹。三国蜀汉都此,唐改成都府”。<sup>[14]</sup>成都是中国西南长江上游的政治、文化重镇,也是东部和西部的交通枢纽。传教的僧人来往于成都与长安,成都与荆州之间,使成都成为西由凉州去西域、北经关陇入中原、南经云南通印度、东去荆州到建康的必经之地,是中外僧侣传法取经的通道之一。《南齐书》卷15《州郡志下》益州载:“益州西通芮芮、河南,亦如汉武威、张掖为西域之道也。”由此可见益州成为由西域通往建康的中转地。

青州地处山东省东部。“青州城濒于弥水支流之东岸,胶济铁路通过之地,据西南岱岳之脉,连于东泰山,东南至琅琊台(今诸城东南),没于黄海,小清河,淄水,弥水,东北流斜贯之于渤海,民物殷阜之区也”。<sup>[15]</sup>青州是我国东部的南北交汇之处。海路与东南沿海相通。《法显传》记载:法显于399年从长安出发,经西域去天竺寻法探戒,学习梵文梵语,遍游北天竺、中天竺,乘商船到狮子国(今锡兰),附商船从南洋回国,原准备由广州登岸,行途遇大风,漂至青州长广郡界上岸。由此可见,青州海路位置十分重要。

### 三、来往于南北的僧侣,传播佛教文化。

天水 and 四川毗邻,历史上的陇蜀道,既秦州经汉中、广元抵川

的南北线,穿梭于这两条到上西往东来的僧侣众多,这其中不乏有影响的高僧。使麦积山与成都之间借着高僧的往来互动,南方流行的义学,北方重视禅观的思想自然有所交流。

公元4—5世纪,由于中原北方战乱频繁,大量高僧纷纷离开北方南下,其中有从河西、中原及长安的高僧南下入蜀或由河西到长安南下建康,也有青齐渡江南下的名僧,慧皎的《高僧传》记录了这时期僧人南下活动。如《高僧传》卷11《习禅》释玄高,“……高乃杖策西秦,隐居麦积山,从高学者百余人,崇其义训,禀其禅道。时有长安沙门释昙弘,秦地高僧,隐在此山,与高相会,以同业友善。”之后,长安昙弘法师前往岷蜀行化。还有前秦西域高僧涉公,<sup>[16]</sup>经陇入蜀修炼,又于376年出蜀至长安。河西金城的玄畅,<sup>[17]</sup>在凉州出家,“后遇玄高事为弟子”,北魏灭凉后,随玄高入平城,太武帝灭法时亡奔入宋。“迄宋之季年,乃飞舟远举,西适成都,初止大石寺。”弘法传教影响一方。秦州陇西人僧镜,<sup>[18]</sup>宋世祖籍其风素,敕出京师,止定林下寺;陇西法绥<sup>[19]</sup>及明帝造湘宫新城,大开讲肆,妙选英僧,敕请瑗充当法主。365—379年,道安率弟子四百余人南下襄阳,派手下弟子分路去各地传法。道安弟子法和,派往成都,不久就赢得大量听众。慧远胞弟慧持,于399年前往成都传教,居龙渊寺,在此讲经吸引了许多追随者,后被益州刺史视为知己,并成为益州高僧。慧远弟子道汪,在成都西北建祇桓寺籍以传法,并得到地方权贵的尊敬和支持,成为著名的禅宗高僧。南朝时诸王出镇外藩,常邀请高僧同行,到地方弘扬佛法。慧韶法师就是梁武陵王由扬都邀请入蜀的高僧,他把江南观音信仰的习俗传入蜀地,并为推广。山东青州地区竺道潜,永嘉之乱过江南下建康,受到东晋元帝、明帝、哀帝和丞相等人的敬重,孙绰在《道贤论》中,把他与竹林七贤中的刘伶相比。释法悟,祖世居青州,宋泰始之初(465年),敕请渡江南下,住安乐寺,累当师匠,道俗倾赏。释僧密山东青州人,后来客游南方被受重用,留而不归。

法显西域寻求戒律,由青州胶州湾上岸,由彭城(今徐州)去建康。这些南下僧人在南朝除翻译大量的佛经之外,还有“注经”、“疏经”,也有很多被南朝统治者敕为“僧主”、“寺主”,寺院“纲领”、“法主”<sup>[20]</sup>等。道法,由河西南下成都,由于“专精禅世”被请为成都兴乐、香积二寺主。道猛为“纲领”的寺院,被敕为“兴皇寺”,宋明帝为他赐30万以供资寺。他开说《成实》的第一天,“帝亲临幸,公卿皆集,四远学宾”,皇帝大臣亲自捧场,并且每月给猛钱3万,法献“被敕与长干玄畅(秦州人)同为僧主,分任南北两岸,并常与武帝共语。”,还有道温、弘充、法颖曾先后任宋、齐两代都邑“僧主”,享受极高的待遇。充当“僧主”、“纳领”的僧人,对佛教的发展起到的作用更大。僧人间的相互交流,传播佛教义理,对当时佛教的发展起了一定的推动作用。为便于了解僧人的交流、特列表以比较(后附表)。

#### 四、以成都地区石刻造像作为参照,麦积山北朝石刻与青州石刻造像图像学因素的比较。

麦积山以其精美的泥塑著称于世,但石刻数量仅占泥塑数量的百分之三,主要指北魏晚期或西魏第127窟石雕一佛二菩萨,第135窟石雕佛及二胁侍菩萨,以及第133窟石刻造像碑(计18块),和北周少量的石胎泥塑造像等。这些石刻造像雕刻精美,以神形兼备的造型和生动活泼的表现形式,受到国内外学者的高度称赞,是北朝具有代表性的上称之作。尤其第133窟的16号造像碑被艺术大师刘开渠称为北朝时代最好的作品之一。

成都万佛寺石刻指清光绪八年(1882)在万佛寺旧址出土百余件石刻佛像,20世纪50年代又多次发现宋、梁佛教石刻二百余件。<sup>[21]</sup>南朝佛教石刻集中在四川成都地区。20年代在成都市西北茂汶县曾出土一件南宋永明元年(483)西凉曹比丘玄嵩造像

碑。1991年,成都市商业街出土了九件石刻造像。1995年成都市西安中路又出土九件佛教石刻造像,一件道教造像,其中有确切纪年的五件造像均为南朝。

青州石刻是指青州地区出土的北朝晚期佛教石刻造像。主要以青州龙兴寺、广饶永宁寺以及诸城和博兴县出土的一大批石刻造像为主。1996年在青州龙兴寺出土四百余件佛教石刻造像,被评为全国十大考古新发现之一,其中石灰石造像占95%以上,石材均为青州产青灰色石灰石。另有汉白玉造像,花岗岩造像,陶、铁、泥塑、木质造像七种,大致分为北魏、东魏、北齐三个时期。<sup>[22]</sup>

麦积山石刻与青州石刻的北魏晚期造像,正值北魏孝文帝迁都洛阳,政治上为了巩固其统治地位而采取一系列的汉化措施,改拓跋为元姓,禁说鲜卑语和穿鲜卑服装,改为说汉话和穿汉人服装。加之受南朝士大夫审美观念的影响,出现典型的“秀骨清像”风格,即人物形象属瘦削型,瘦而不失骨法,正是符合陆探微运笔“劲利,如锥刀的效果”,服饰融入了中原汉式衣冠,佛穿双领下垂的大衫,胸前裙带,衣服有厚重之感。这种具有民族特色的、南方洒脱的、长颈削肩的“秀骨清像”,在这一时期得到了充分的体现。东魏、西魏时期,青州与麦积山石刻造像,面部渐丰润而眼角细长,通肩袈裟以由原来的厚重变得较为轻薄,坐式佛裙摆延续北魏晚期“三瓣式”样式,下垂覆座,这显然是张僧繇得其肉的再现也是南北艺术交流的具体表现。北齐、北周造像再次受到南方艺术风格的冲击和影响,佛发髻低平或螺发,面形方圆,薄衣贴体,衣纹简练,有“曹衣出水”之感。这是印度笈多样式的再现,青州由于海陆位置的特殊性,笈多式样南传,经海路直接可传入青州,<sup>[23]</sup>这在一定程度上促进了南梁与北齐样式的形成和发展。<sup>[24]</sup>北周时期,秦州隶属四川,南传的笈多样式经陆路传至云南、四川等地,这样对麦积山影响会更为直接。为了更确切地了解麦积山石刻与青州石刻所受南朝影响,参照成都地区南朝佛教石刻造像进行比较。

以万佛寺为主的成都地区造像,受南朝政治、文化中心,佛教中心——建康的影响突出。首先体现在造像风格之中,当时流行于江南的“秀骨清像”样式和张僧繇已渐趋丰满、骨气奇伟的“张家样式”,在成都地区齐永明造像和梁天监三年造像中体现,以及面相浑圆、着薄衣贴体的印度笈多样式在梁中大通元年和梁太清五年造像中体现。其次出现了江南较流行的无量寿、弥勒、观音为题材的造像。以齐永明元年、永明八年、梁中大同三年的题材中体现。再者与南朝诸王外出邀请高僧同往蜀地有密切关系。梁武陵王出镇庸蜀,闻慧韶法师参义学,便邀之入蜀,慧韶于蜀地各寺讲经,听者众多,并将江南流行的观音信仰带入蜀地,并为推广流行。<sup>[25]</sup>另梁萧惠开入蜀,请高僧僧侯同游,<sup>[26]</sup>僧侯为西凉州人,于“宋孝建初(454)来至京师,颂法华、维摩、金光明,常二日一遍,如此六十余年。之后,僧侯由蜀地返回到京都。”<sup>[27]</sup>最后也与南梁画坛高手张僧繇人成都有一定的关系,张僧繇是六朝杰出画家之一,在梁武帝时最为活跃。“画龙点睛”的成语典故,说明张僧繇精湛绘画的技艺。武陵王萧纪是梁武帝最宠爱的儿子。武陵王出任益州刺史,武帝思之,使善画者张僧繇至蜀图其状。唐张彦远《历代名画记》卷7记其“天监中为武陵王国侍郎、直秘阁、知画事,武帝崇尚释氏,多命僧繇画之。时诸王在外,武帝思之,遣僧繇乘传写貌,对之如画也。”从文献记载中获知,张僧繇作画时,“笔才一二,像已应焉。”张氏本人,既善壁画,又长于雕塑。唐张彦远《历代名画记》转录李嗣真语:“……至于张公,骨气奇伟,师横宏远,岂惟六法精备,实亦万类皆妙,千百万化,诡状殊形。”张僧繇赴成都不但就任武陵王国侍郎,还将其南朝画风一并带入蜀地,这对成都地区造像受南朝影响起到一定作用。

麦积山、青州石刻造像受南朝影响,主要体现在造像的种类、服饰、题材和内容等几个方面。成都地区南朝造像自宋元嘉二年一直持续到梁。由于宋元嘉造像已被盗运到国外,暂时无法考证。

据李裕群先生已统计的数字,有确切纪年造像的有萧齐造像二件,萧梁造像十余件,北周造像二件以及一批可确定为萧梁时期无纪年的造像。从这批周详看,有单体圆雕,带舟形背光的高浮雕和造像碑三类。麦积山第135窟正中央的北魏晚期石雕单体圆雕佛(图1),造像比例匀称,技法简捷明快,衣纹为阴刻线,线条朴实流畅,造型沉稳而优雅,水涡纹肉髻,细眉人髻,眼睛微睁,目光深邃,嘴角饱满而略含笑意,面形方圆,面部肌肉富于弹性,佛着褒衣博带袈裟,胸前束带打结,然后下垂于胸前袈裟上,袈裟宽博厚重,给人以十分强烈的体积感和厚重感,跣足于莲花台上。这种褒衣博带式的着装与四川梁大同三年侯朗造像(图2)如出一辙。而立于两侧的胁侍菩萨(图3),可能是从其它窟移入,头失。二菩萨上身袒露,胸配戴项圈,下身着裙,整体造型比较粗短,身亡垂挂着一串华丽的缨络于腹部穿环垂下,宽博的披巾自双肩搭下,具有西魏风格。以龙兴寺为主的青州造像,基本为单体圆雕,造像均彩绘,以北朝作品为主,分北魏、东魏、北齐三个时期。而青州龙兴寺石刻造像年代最早的是北魏晚期,这与麦积山石刻造像年代接近,但其数量不多,以背屏式造像为主,单体圆雕较少,其中北魏贴金彩绘佛立像<sup>[28]</sup>(图4)佛高肉髻,面形长方,嘴角含笑,褒衣博带式袈裟,裙摆外撇,衣纹阴刻线,内着僧祇支,胸前束带打一小结,长裙略显厚重,垂线较多,佛衣为右侧领襟甩搭左肘与四川梁天监三年法海造像(图5)着装相同。造像题材为无量寿佛,是典型的“秀骨清像”样式,裙摆外侈,这个风格源于江南,已被多学者论及。且三地造像法印服饰相同。因而麦积山135窟北魏晚期单体石雕佛与青州北魏晚期单体石雕佛造像应同为无量寿佛。

麦积山第127窟正壁龛一佛二胁侍均为一整块石料雕凿而成。这是一铺精致的说法图,取材于“阿弥陀经”,主佛为阿弥陀佛,二菩萨为观音和大势至。主佛(图6)属带舟形背光的高浮雕类型,佛旋涡纹高肉髻,鼻梁通于眉际,面形略长,清俊秀丽,细眉



长眼,嘴小唇薄,颈长削肩,结跏趺坐,着褒衣博带式袈裟,内着僧祇支,对襟内衫于胸前打结垂直腹下,衣裙于佛座前分圆弧状三瓣折叠自然垂落于佛座之前,其嘴然微微上翘,略含笑意,流露出一种庄重慈祥和十分和悦可亲的神情。南朝“秀骨清像”,瘦而不失骨法,如锥刀的效果在这尊主佛上体现得淋漓尽致。主尊项光中央为一大朵复瓣莲花,以分枝的莲花忍冬围绕一圈,佛项光上部中间雕莲花化佛一身,左右两侧为相向而飞的伎乐天各六身,构成项光的外周装饰。飞天上身袒露,腹部前鼓,双腿折向身后,下着长裙,腰部系一长带,帔巾绕过双肩飘向后方,腰带、裙摆自双退向后扬起。伎乐各持一种乐器,有吹奏胡角、横笛和排箫的,有弹阮咸和箏的,也有拍击钹、腰鼓、打拍板的,造型体态优美,姿媚飞动,绕成一个圆形,佛背光两侧各雕一弟子、二飞天,二供养菩萨和四供养人,中间佛作说法印,显出说法时的慈祥和悦的气氛,这种组合形成和谐巧妙,给观者以充分的美感,这一座雕像在麦积山,甚至说在所有的中国佛教艺术中都是稀有作品。<sup>[29]</sup> 两侧胁侍菩萨(图7)相对于佛来说时代较晚,菩萨束高髻,着僧祇支、天衣、披帛长裙、璎珞严身,呈X形,两肩有圆形饰物,披肩飘带分垂两边,跣足立于蓬台上,面形清俊秀丽,双眉弯如新月,两眼微睁,眼角细长,鼻挺直,双唇较薄,嘴角微微上翘,含一丝笑意,端庄秀丽、沉稳而优雅,表现出一种高贵典雅的神态,具有典型的西魏造像风格和特点。

此主尊与四川省博物馆现藏茂县出土的齐永明元年(483)石造像风格一致,坐佛高肉髻,着褒衣博带式袈裟,胸前垂出内衣结带,裙摆宽博,内外三层,外层呈三瓣式,下垂形成密褶覆座,从齐永明元年造像所代表的南朝风格标本,源自东晋流行的竹林七贤绘画题材,使得南朝的文化对北朝的影响在北方西部的麦积山出现这种褒衣博带式服装,这是太和改制后北魏佛像服饰的新变化,也是佛教造像更进一步民族化的表现。而在北方东部的青州博兴

县龙华寺旧址出土一批北朝造像，<sup>[30]</sup>多为单体圆雕佛，菩萨的立像，佛作高肉髻，细眉长眼，着通肩袈裟，衣纹阴刻疏朗而流畅，青州东南的诸城，出土一批石造像，最早为北魏晚期，大多为博衣博带，右侧领襟甩搭左肘，衣裙下摆作密褶外展。类似的服饰反映三地造像的密切关系，都渊源于一脉相承的南方造像。

青州龙兴寺遗址出土大量背屏式组雕造像，背屏上部为飞天、化佛或宝塔，跣足立于莲座之上，如北魏佛立像，<sup>[31]</sup>舟形背光上部浮雕舞蹈飞天六身，北魏——东魏<sup>[32]</sup>一佛二菩萨立像，舟形背光上部正中佛塔两侧有八身伎乐飞天环绕。其中两身托塔，六身各持笙、箜篌、排箫、钹等乐器。这种伎乐飞天的布局形成和成都万佛寺释迦座像龕组雕伎乐形式有着明显的继承关系，舟形背光分为左右二列，每列各五身伎乐飞天，各持一乐器，或吹，或弹奏，或敲击，皆作演奏状，这种形式同时影响到麦积山 127 窟主尊舟形背光上部伎乐的组合，所不同的是四川龙兴寺，梁（502—577 年）释迦座像龕项光上部有莲花佛七身。麦积山北魏晚期第 127 窟主尊项光中央雕莲花化佛一身，在青州北魏——东魏的组雕项光中央为一宝塔，这说明同时受南朝影响，也因各个石窟所处的地区不同，而有不同的表现。成都出土的梁大同十一年释迦多宝并坐像，梁三世佛像莲台下台下部均有自罐中生出莲叶、莲花、藕、化生的处理，青州在龙兴寺的北魏晚期组雕下部莲座之下雕飞龙，并从龙嘴吐出莲茎、莲叶、莲花的处理，以及麦积山第 133 窟 11 号碑上段第一排坐佛背光之间饰莲蕾，第二排饰覆莲，佛座间饰莲蕾，第三排背光之间上部为盛开的莲花，中部为莲茎，下部为莲蕾，第 127 窟主尊项光中央浮雕一大朵复瓣莲花，以围绕曲蔓分枝的莲茎、莲叶的构思处理是一致的。这种组合生动自然，构思极为巧妙，同时也反映出造像的继承关系。

麦积山第 133 窟俗称碑洞，因 18 通造像而最为有名，绝大多数学者认为造像碑年代在北魏晚期或西魏，其中 1 号千佛碑、10

号佛传碑和第 11 号、第 16 号造像碑为造像碑中的上乘之作。第 11 号造像碑(图 8)为西魏佳作,此碑布局分上、中、下三段,上段圆雕七佛三排,均有舟形背光,内着僧祇支,外穿双领下垂式袈裟,结跏趺坐,禅定印。其中第三排七佛头姿出现变化,仅正中一身正视,其左右两侧对视,两二身分别互视,构思独特巧妙。中段居中雕一较大的龕,拱形龕楣,两端各雕一覆莲,莲内各一化生童子,下垂四朵桃形缨络,末端系一鸾铃,龕内一佛二菩萨说法,题材应为阿弥陀佛,圆雕,舟形背光,磨光高肉髻,面相浑圆,弯眉,双眼细长,唇薄嘴小,削肩挺胸,内着僧祇支,外穿褒衣博带式袈裟,衣裙下摆密褶堆叠呈八字形。两侧菩萨头戴三瓣式花冠,束宝缯,飘带于耳后垂,恬静含笑,发瓣分三缕垂于双肩,带桃形项圈,穿交流内衣,下系长裙,披帛搭肩绕臂下垂,跣足立于覆莲台上,龕两侧上部各雕二身飞天,以鲜花供养,飞天束发带,面容清秀含笑,上穿交领夹襦,下系长裙,飘带缠臂裹腹绕膝向后飞扬,两身飞天逆向飞行,回首翘望,表现出飞翔的动势,艺术处理深得疏密,与龕内主佛相比,一动一静,错落有序。此碑佛、菩萨,面相已由北魏晚期的“秀骨清像”发展为面像浑圆,体态较之丰满的“张得其肉”的新样式。在此时,青州东魏,菩萨造像也是头戴高花蔓冠,面相圆润,宝缯下垂及肩,双肩圆饰物上下垂长饰带,披巾于腹部穿圆,璎珞为穗物状、玉胜、珊瑚、宝珠相边,裙摆紧裹身体。此粉本源于四川成都地区梁天监三年(504)比丘法海造像中菩萨,梁普通四年(522)康胜造像,梁中大同三年(548)比丘爱造像中菩萨的着装。由此可证,流行于萧梁时期的“张家样式”在同是中原北方的麦积山、青州造像中有所表现,同时也不难看出南朝影响的遗风。无量寿、观音、弥勒在南方极为盛行。首先在成都地区出现了以这种内容为题材的造像。如茂汶出土齐永明元年(483)无量寿佛、弥勒造像,万佛寺出土梁太清二年(548)的观音立像龕。慧远领导的南方佛教大力提倡西方阿弥陀佛的净土信仰,他曾在阿弥陀佛像前立誓,往生

西方净土,并对后世造成影响。这种信仰的影响同样在麦积山第127窟表现出来,石雕主佛为阿弥陀佛、一观音、一大势至菩萨组成,和第133窟11号碑主佛表现。但是,南朝自刘宋以后,敬事弥勒风行朝野,“或造弥勒佛像,或建弥勒精舍,或诵经弥勒属念兜率,或梦睹弥勒,或见真容,或生兜率”。<sup>[33]</sup>从青州地区北朝晚期佛教石刻造像内容看,以弥勒造像居多。广饶出土北魏孝昌三年(527)道休造弥勒像一躯;青州龙兴寺出土北魏永安二年(529)韩小华造弥勒及胁侍三尊立像;诸城出土东武定四年(546)夏侯丰珞等造弥勒一尊,北齐天保六年(555)孟表造弥勒一尊,以及博兴和崂山法海寺各出土北齐时期弥勒像。这种弥勒的信仰在麦积山第133窟10号碑中段出现。主宗为交脚弥勒菩萨在兜率天内院说法,五身天人在上方扬手散花,内院的重重楼阁上镶嵌着缨络宝珠。以上说明麦积山石刻、成都万佛寺石刻以及青州石刻造像,都受到南朝造像题材的影响。

青州、麦积山佛教石刻造像受南朝影响,与他们各自的历史沿革和特殊的地理位置相关。

东晋十六国后期,青州地属南燕,东晋安帝义熙五年(409)。刘裕统军攻南燕,第二年南燕灭。青州入东晋版图,隶属刘宋,属于南朝。宋明帝泰始五年(469)北魏强占青州,从此,青州地区又回到北朝的版图之中,北魏占领青州后,首先将那儿的百姓和名门贵族北迁至代郡一带,称他们为“平齐民”或“平齐后”。这些人在东晋南朝的统治下生活长达近六十年,他们依然会将南朝的先进文化向北传播,佛教造像形式也不例外。众所周知,南方兴义学,在公元4—5世纪时,青州僧俗仍重义学,重讲诵众经。如竺道潜,字法深,俗姓王,琅琊人,永嘉之乱后,他南下建康,受到动劬元帝、明帝的敬重,晋哀帝时,曾两次遣使请竺道潜赴南京讲《方光般若经》。<sup>[34]</sup>释宝亮,姓徐,晋败,避于东莱弦县,师青州义学高僧,道明法师,后客游京师,撰《涅槃义疏》十余万言,弟子三千,大讲《大涅

槃经》。<sup>[35]</sup>更有释僧密闭,无经不讲,有以成实缮奇。<sup>[36]</sup>以上表明,青州佛教与南方义学关系密切。

北魏孝文帝的改制,得到汉士族大地主陇西李冲、清河崔光、太原郭祚等人的拥护和支持。他们为推行孝文帝的汉化政策做出巨大贡献,从而也受到北魏统治者重用。

司徒崔浩以博学多闻为太武帝信任,后因撰写鲜卑国史“尽述国事,备而不典”<sup>[37]</sup>被杀。崔绰是太武帝下诏代表数百名士族去平城做官的士族代表之一,清河太史崔宗伯之女被孝文帝充入后宫。<sup>[38]</sup>由此看来,清河崔氏世袭家族庞大,北迁的崔氏在北魏朝廷倍受重用,地位显赫,而留在南朝的崔氏族人崔元祖仍活跃在南朝的政治舞台上,他的外甥蒋少游,北魏一位多才多艺的工艺家,不仅能画能雕,而且在建筑方面造诣很高,北魏的宫室制度,皆从其中。<sup>[39]</sup>据《南齐书·魏虏传》载:他在永明九年(432),与李道固出使南朝,他看道南朝的新生物、宗教文化、审美取向等一并带入北方并推广流行,青州地区北魏晚期造像受南朝影响,清河崔氏起相当重要的作用。

麦积山所处的天水(秦州),自古就是西北交通的咽喉和战略要地。北魏时,天水仇池镇的杨氏政权曾向南朝称臣,天水麦积山北魏造像亦成为受南朝影响的因素之一,但到了北周,造像风格从南至北骤变,服饰和造像风格再一次发生变革,印度笈多王朝盛行薄衣贴体的艺术风格对中国佛教艺术产生巨大影响。笈多样式陆路由印度经斯里兰卡到越南,进入我国云南,成都万佛寺梁中大通元年(529)鄯阳王世子造释迦像(图9),造像螺髻,着多褶圆领通肩袈裟,质薄透体。北周保定二年至五年的阿育王像和西安路;梁太清五年的阿育王像中再现。而麦积山北周石刻造像无存,但有大量的石胎泥塑可佐证,第3窟千佛石胎泥塑,佛发髻低平,面相方圆,着圆领通肩袈裟,佛衣贴体,阴刻线衣纹简练,第13窟大佛,高浮雕,经宋重修,虽看不出北周遗风,但螺发遗存至今。另外,北

周占领四川后受到当地南朝造像影响,时天水隶属四川,政治上的隶属关系也自然会影响到艺术风格的演化,自然也成为受南朝影响的因素。

山东青州诸城等地出现笈多式佛像和螺发样式的北齐造像,这种样式多为单体圆雕像,佛面形渐趋丰硕,大多螺发,着通肩袈裟,衣纹简洁,佛衣贴体,神态显得安详、宁静。这种笈多式样的出现说明青州海路位置十分重要,海路与东南沿海相通,印度笈多样式经越南、海南诸国直接传入青州的可能性极大。再者北齐造像的变革从南方艺术风格的变化中有所体现,这种艺术风格来源于“曹衣出水”之说。曹画风格北宋郭若虚在《图画见闻志》中评论:“曹之笔其体稠叠而衣服窄”,形象地说明广“曹家样”的特点,是以细腻的线条、依循身体的结构起伏进行刻画,衣服像水湿过似地贴在身上,从而显示人体的健美。唐张彦远《历代名画记》载:“曹仲达,本曹国人,北齐最称工,能画梵像,官至朝散大夫。”僧彦宗云:“曹师于袁(袁倩父子),冰寒于水,外国佛像,亡竞于时。”曹仲达的佛像创作体现了中外文化交流的事实,中国本土的佛像画最初都是依印度的佛画蓝本制作的,而且曹氏即擅佛画,又长于泥塑,他的外国佛像成为本土最受欢迎的“曹家样”,代表那个时代人们的审美取向,“曹家样式”的出现,由现存实物可知,主要是在南朝影响下产生的。南朝经历宋、齐、梁、陈四代,各朝代平稳过渡,文化发展也相对稳定,北朝自北魏431年建立政权之后,才相对的稳定,北朝崇尚、仰慕南朝文化,视南朝为正朔之所在,因而北朝造像受南朝影响顺应了历史的潮流。

## 五、麦积山与青州石刻造像的艺术关系

麦积山造像与青州石刻造像在艺术风格上都有受南朝影响的痕迹所在,表现在麦积山北魏、西魏、北周造像,青州北魏、东魏、北

齐造像中体现在风格、服饰到题材都十分的相似。这种相似有共性,又有各自的特点,这是由于地域、历史多元因素的影响。

僧人间的交流传播对麦积山造像与青州造像风格相似同样起一定的作用。《高僧传》卷3《译经下》记载,凉州僧人宝云,“以晋隆安之初,远适西域,……后还长安。”由长安去庐山与慧远一到建康,安止道场寺,译出《新无量寿》。晚出诸经,多云所治定。云之所定,众咸信服。故于晋宋之际,弘通法藏,沙门慧观等,咸友而善之。沙门慧观者,为清河崔氏,幼出家,僧师鸠摩罗什。清河崔氏家族在北魏时期地位显赫,宝云、慧观同为沙门,僧人间的交流可以互相传递佛教信息,且佛教艺术形式也相互影响,也是成为麦积山造像与青州造像相似的原因之一。

魏孝文帝为巩固北魏的统治,大量重用汉臣,并为自己娶四大汉臣之女为妃。《资治通鉴》卷140记载:“陇西李冲以才识见任,当朝贵重,所结姻,莫非清望,帝亦以其女为夫人。”孝文并且为长弟咸阳王禧聘颍太守陇西李辅(李冲兄)女。李冲在北魏朝廷中曾任秘书令、中书令、侍中、仆射等要职,辅佐孝文帝拟定法律,在太和十八年(494)孝文帝迁都洛阳时,新都洛阳的兴建工程由李冲主持并设计,显而易见,李冲是魏孝文帝改革的关键人物,李氏由于政治上的成就、自身的修养以及与皇室的联姻,使他成为天下名门士族,当朝的权贵,又与清河崔氏同朝共事,亦间接成为麦积山造像与青州造像相似的因素。

## 结 语

造像的传播途径,亦可印证南北造像的继承关系。成都地区石刻造像渊源于江南地区,受来自建康的影响,已基本成为定论,关于南北造像的关系问题有不少学者论及。在下就造像的传播路线来看南北造像的继承关系。成都地区出现佛像着褒衣博带袈裟

及三瓣式裙摆“秀骨清像”风格是在齐永明年间。而麦积山青州石刻造像出现在北魏晚期——东魏、西魏。李裕群先生认为：这种样式的传播路线是由成都向北到长安的，再由长安影响到其它地区。本人十分赞同这种观点，现陕西碑林博物馆收藏一件北魏晋泰元年造像碑出现三瓣式的裙摆在长安以西麦积山北魏晚期，西魏和长安以东的山西隰县千佛洞石窟北魏洞窟中都有出现，也在长安以东的延安地区宜君县牛家庄福地水库石窟，西魏大统元年造像中表现。<sup>[40]</sup>麦积山地近长安，交通更为便利，同时又是长安附近最有影响、知名度较高的石窟，后秦主姚兴于义熙元年（405）请鸠摩罗什到长安译经，组建历史上有名的“长安僧团”，当时的长安，佛塔林立，寺院众多，有五千人出家，在北方影响极大，长安又是西魏的国都，那里聚集西来东往的高僧和较著名的画家和雕塑家从事佛教艺术工作。麦积山造像石材来源，据考证，出自长安西北的富平县，那里以产青石而著名（即使到现在，天水的碑源仍来自富平）。麦积山造像较成都造像更趋成熟，技艺更为精湛，不是一般工匠的手笔，而应该是长安著名的艺术大师，取当地的石材雕刻工毕，成品运麦积山的可能性极大。同时西魏造像由于西魏皇后乙弗氏在麦积山出家为尼，儿子元戊任秦州刺史，造像功德主应与西魏皇室有关。

总之，麦积山与青州造像一脉相承于南朝影响，应该说，麦积山与青州佛教艺术互有关联。



附表一

| 序號 | 時代 | 姓名 | 生平事跡  | 出處            |
|----|----|----|---|---------------|
| 1  | 晉  | 涉公 | 涉公者，西域人也。入蜀修煉，以符堅建元十二年(376)至長安，能以秘咒。  | 據《宋高僧傳·涉公傳》   |
| 2  | 晉  | 寶云 | 釋寶云……以晉隆安之初，遠適西域，與法顯、智嚴先後相隨。……後還長安……會廬山釋慧遠解其摠事，共歸京師，安止道場寺。……云譯出《新無量壽》。晚出諸經，多云所治定。……云之所定，眾咸信服。……故于晉宋之際，弘通法藏，沙門慧觀等，咸友而善之。……以元嘉二十六年終於山寺，春秋七十有四。                    | 據《高僧傳》卷3《譯經》下 |
| 3  | 晉  | 智嚴 | 釋智嚴，西涼州人。……周流西國，進到賓。……時有佛馱跋陀羅比丘，亦是彼國禪匠，嚴乃要請東歸，欲傳法中土。遂共東行。逾沙越險，達自關中。常依隨跋陀，止長安大寺。頃之，憩于山東精舍。座禪誦經，力精修學。晉義熙十三年，宋武帝西伐長安，克捷旋旆，途出山東。……到元嘉四年，乃共沙門寶云譯出《普曜》、《廣博嚴淨》、《四天王》等。 | 據《高僧傳》卷3《譯經》下 |

| 序号 | 时代    | 姓名 | 生平事迹   | 出处            |
|----|-------|----|--|---------------|
| 4  | 晋     | 法和 | 记其“少与安公(道安)同学……因石氏之乱,率徒入蜀,巴汉之士慕得成群。”                                 | 据《高僧传》卷5《法和传》 |
| 5  | 晋     | 昙翼 | 释昙翼,道安弟子,少以律行见称,学通三藏,为门人所推经游蜀郡,刺史毛璩深重之。                              | 据《高僧传》卷5《昙翼传》 |
| 6  | 晋     | 慧持 | 释慧持,为慧远之胞弟,亦师从道安“厚闻成都地沃民丰,志往转化……乃以晋隆安三年(399年),辞远入蜀……大弘佛法,并络四方,慕得成群。” | 据《高僧传》卷5《慧持传》 |
| 7  | 晋     | 贤护 | 释贤护,姓孙,凉州人。来止广汉阎兴寺(今四川广汉北),常习禅定为业。于晋隆安五年卒。                           | 据《高僧传》卷11《习禅》 |
| 8  | 东晋十六国 | 道法 | 释道法,敦煌人,专精禅业,后游成都,请为兴乐,香积二寺主   | 据《高僧传》卷11《习禅》 |

| 序号 | 时代 | 姓名 | 生平事迹   | 出处            |
|----|----|----|--|---------------|
| 9  | 晋  | 玄高 | 释玄高,姓魏,冯翊万年人也。……既背俗秉世,改名玄高。……高及杖策西秦,隐居麦积山,山学百余人,崇其义训,禀其禅道。时有长安沙门释昙弘,秦地高僧,隐在此山,与高相会,以同业友善。……卒于平城之东隅,春秋四十有三。           | 据《高僧传》卷11《习禅》 |
| 10 | 晋  | 昙弘 | 释昙弘,黄龙人,少修戒行,专精律部。先在麦积山与高相会,以同业友善。后人河南。……昔长安昙弘法师,迁流岷蜀道洽成都  | 据《高僧传》卷11《习禅》 |
| 11 | 晋  | 智猛 | 释智猛,雍州京兆新丰人。……以伪秦弘始六年……发迹长安……至凉州城。出自阳关,西人流沙。……后至华氏国阿育王旧部,……誓愿流通,于是便返。……于凉州出《泥洹》本,得二十卷。以元嘉十四年入蜀,十六年七月造传,记所游历,元嘉未卒于成都。 | 据《高僧传》卷3《译经》  |

| 序号 | 时代 | 姓名 | 生平事迹   | 出处            |
|----|----|----|--|---------------|
| 12 | 晋  | 超辩 | 释超辩,姓张,敦煌人。幼而神悟孤发,履操深沉诵《法华》、《金刚般若》。闻京师盛於佛法,乃越自西河,路由巴楚,达于建业。……后还都止定林上寺。诵《法华》,日限一遍。……以齐永明十年终於山寺,春秋七十有三。沙门僧祐为造碑墓所,东莞刘勰制文。   | 据《高僧传》卷12《诵经》 |
| 13 | 宋  | 玄畅 | 释玄畅,河西金城人。在凉州出家,兆魏灭凉后,随玄高人平城,太武帝灭法时亡奔入宋。……洞晓经律,深入禅要,……宋文帝深加叹重,请为太子师,再三固让。……迄宋之季年,乃飞舟远举,西适成都。初止大石寺,乃手画作《金刚密迹》等十六神像。至升明三年,又游西界,观瞩岷岭,乃于岷山郡北部广阳县见齐后山,遂有终焉之志。……时付琰西镇成都,钦畅风轨,待以师敬……春秋六十有九,是岁齐永明二年十一月十六日。 | 据《高僧传》卷8《义解》  |

| 序号 | 时代 | 姓名 | 生平事迹   | 出处                  |
|----|----|----|--|---------------------|
| 14 | 宋  | 僧镜 | <p>释僧镜,姓焦,秦州陇西人。迁居吴地,至孝过人,轻财好施。后入关陇,寻师受法,累载方还。停止京师,大阐经论。……学徒随往百有余人。化洽三吴,声驰上国。……宋世祖籍其风素,敕出京师,止定林下寺。频建法聚,德众云集。著《法华》、《维摩》、《泥洹》等。宋元徽中卒。春秋六十有七。</p>   | <p>据《高僧传》卷7《义解》</p> |
| 15 | 宋  | 法瑗 | <p>释法瑗,姓辛,陇西人,初出家事梁州沙门竺慧开。……经涉燕赵,去来邳洛,值胡寇纵横,关陇鼎沸,瑗冒险履危,学业无怠。无嘉十五年还梁州因进成都。后东适建业,依道场慧观为师。……后人庐山守静味禅,……及明帝造湘宫新城,大开讲肆,妙选英僧,敕请瑗充当法主,帝乃降辇法筵,公卿会座,一时之盛,观者荣之。后齐文惠又请居灵根,因移彼寺。太尉王俭,门无杂交,唯待瑗若师,书语尽敬。以齐永明七年卒。春秋八十一矣。</p> | <p>据《高僧传》卷8《义解》</p> |

| 序号 | 时代 | 姓名 | 生平事迹  | 出处            |
|----|----|----|---|---------------|
| 16 | 宋  | 僧隐 | 释僧隐,姓李,秦州陇西人。家世正信……诵《法华》、《维摩》闻西凉州有玄高法师禅慧兼举,乃负笈从之。于是学尽禅门,深解律要,高公化后,复西游巴蜀,专任弘通。顷之,东下止江陵琵琶寺,……禅慧之风被于荆楚。……春秋八十矣。  | 据《高僧传》卷11《明律》 |
| 17 | 宋  | 慧览 | 释慧览,姓成,酒泉人。少与玄高俱以寂观见称。览曾游西域,……从弥勒受菩萨戒,后以禅法授览……后乃归,路由河南,遣使并资财令于署立左军寺,览即居之后移罗天宫寺。宋文请下都,止在钟山定林寺,孝武起中兴寺,复敕令移主,京邑禅僧皆随踵受业。……宋大明中卒,春秋六十余矣。   | 据《高僧传》卷13《兴福》 |
| 18 | 宋  | 法献 | 释法献,姓徐,西海延水人。先随舅至梁州乃出家。至元嘉十六年,方下京师止定林上寺。博通经律,志业强捍。……以宋元徽三年,发踵金陵,西游巴蜀,路出河南,道经芮芮,既到于阗,欲渡葱岭,值栈道断绝,遂于于阗而返。献以永明之中,被敕与长干玄畅,同为僧主,分任南北两岸。畅本秦州人,亦律禁清白,文惠太子奉为戒师。……时畅与献二僧皆少习律检,不竞当世。并常与武帝共语。 | 据《高僧传》卷13《兴福》 |

| 序号 | 时代 | 姓名 | 生平事迹   | 出处              |
|----|----|----|--|-----------------|
| 19 | 宋  | 慧观 | 释慧观,清河人,姓崔氏,初师鸠摩罗什,后至江南,在道场寺弘法。著辨宗论,论顿悟渐悟义及十喻序诸经序等皆传于世。宋元嘉中卒,春秋七十有一。   | 据《高僧传》卷7《释慧观》   |
| 20 | 宋  | 僧侯 | 记载其为西凉州人,“宋孝建初(454)来至京师,诵《法华》、《维摩》、《金光明》,常二日一遍,如此六十余年。萧惠开入蜀(464),请共同游。后慧开协同义嘉,负罪归阙,侯乃还都。”  | 据《续高僧传》卷12《僧侯传》 |
| 21 | 齐  | 僧远 | 释僧远,姓皇,勃海重合人。其先北地皇甫氏,避难海隅,故去甫存皇焉。时有沙门道慧,高才秀德,声盖海岱,远从受学。宋大明中,渡江住彭城寺,升明中于小丹阳牛落山立精舍,名曰;龙渊。远年三十一,始于青州孙秦寺南面讲说,言论清畅,风容秀整,坐者四百余人,莫不悦服。琅琊王僧达,才贵当世籍远风素,延止众造寺,……以齐永明二年正月卒于定林上寺,春秋七十有一。 | 据《高僧传》卷8《禅解》    |

| 序号 | 时代 | 姓名 | 生平事迹  | 出处                   |
|----|----|----|---|----------------------|
| 22 | 齐  | 僧副 | 僧副为太厚祁县人,曾从达摩禅师出家“齐建武年(494—497)南游扬犂,乃有心岷岭观彼峨眉。会西昌侯萧渊藻(梁武帝兄懿之子)于是佛衣附之,至井络。……又以少好经籍,执卷咸默,动移晨晷。遂使庸蜀禅法自此大行,久之还返金陵。” | 《续高僧传》16<br>《僧副传》    |
| 23 | 梁  | 慧韶 | 慧韶“车颍川太丘之后,避乱居于丹阳之田里焉,……具戒便游京扬……梁武陵王出镇庸蜀,闻彼多参义学……便邀之川蜀。于诸寺讲论,开导如川流……于是成都法席恒并置三四,法鼓齐振,竟敞玄门。而韶听徒济济莫斯为盛。”          | 据《续高僧传》<br>卷6《慧韶传》   |
| 24 | 梁  | 慧初 | 净明寺有慧初禅师者,魏天水人。……而志高清远,淡然物外。晚游梁国,住兴皇寺,……武帝为立禅房于净名寺以处之,四时资给。禅学道俗,云趣请法。……贵胜王公,曾不迎候。普通五年卒,夏秋六十八,葬钟山之阴。             | 据《续高僧传》<br>卷16《释慧胜传》 |



| 序号 | 时代 | 姓名 | 生平事迹  | 出处                      |
|----|----|----|---|-------------------------|
| 25 | 梁  | 法悟 | 释法悟……祖世居青州, 申幼出家……夙怀儒素, 广学经论……大明成论, 誉美州乡。值宗太始之初(465), 庄严寺法集, 敕请渡江住安乐寺, 累当师匠道俗钦赏。”   | 据《续高僧传》卷5《梁扬都安乐寺沙门释法申传》 |
| 26 | 梁  | 僧密 | 释僧密, 乐安人, 曾未胜衣便从翦落, 幼而易悟, 情解过人。年至十六, 学友如林……将欲广闻视听, 师弗之许也。因而潜遁出寺, 从道明沙门受业。一二年中, 声华负海。泰始之初(466) 济汇报住庄严寺……徒众甚盛, 无经不讲, 专以诚实缮奇……。” | 据《续高僧传》卷6《梁扬都庄严寺释僧密传》   |

附表二

## 麦积山石刻、万佛寺石刻、青州石刻造像图像资料

| 序号 | 名称                 | 年代               | 题材            | 组合                             | 佛                                 | 菩萨                              | 飞天   |
|----|--------------------|------------------|---------------|--------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------|--|
| 1  | 石刻造像麦积山第127窟(图6、7) | 北魏晚期(502—534)    | 阿弥陀佛观音菩萨大势至菩萨 | 佛 <sup>1</sup> 菩萨 <sup>2</sup> | 高型通肉髻,长袈裟,肉略肩着,胸结,愿清作下摆式。         | 脸型穿袈裟,袈裟打跌,施身裙瓣。束面身长僧双袂,袂摆物于圆繁。 | 背浮身,形部二乐上十雕。飞天,裸身,裹腰,持空项,复上雕佛。大乐,光一瓣部莲。花,间化。   |
| 2  | 石刻造像麦积山第135窟(图1、3) | 北魏晚期至西魏(502—535) | 中间佛左右侍菩萨      | 佛 <sup>1</sup> 菩萨 <sup>2</sup> | 高面,外袈裟,袈裟前褶,衣褶,梯形,肉髻,圆肩,着胸,衣褶,梯踏。 | 圆形,穿袈裟,袈裟打程,脚台。头补项上,着于叉,纓下台。    | 宋戴袒下巾,交垂,脚莲。失,颈,圈身,披下肩,踏,踏。                    |
| 3  | 石碑造像麦积山第133窟(图8)   | 西魏(537—557)      | 11号像部         | 佛菩萨                            | 磨光肉髻,渐圆,袈裟,裙下,自然瓣。                | 头宝相,身长,衣袈。戴冠,浑体穿式。花面,修袈袈。       | 脸型长,飘手四逆,均望。型,带捧身,向回。长贴,飞,供,飞,首。圆,身,舞,品,天,行,后。 |

| 序号 | 名称            | 年代            | 题材   | 组合       | 佛                 | 菩萨           | 飞天             |
|----|---------------|---------------|------|----------|-------------------|--------------|----------------|
| 4  | 比丘法海造像碑(图5)   | 梁天监三年(504)    | 无量寿佛 | 1 佛 2 菩萨 | 头裹式身瘦,外           | 头蔓面圆,垂带交腹身裙贴 | 花冠、浑肩饰巾于下部,裙,紧 |
| 5  | 鄱阳王世子造像(图9)   | 梁中大通元年(529)   | 释迦佛  | 单体立佛     | 螺发相通,紧贴身。         |              |                |
| 6  | 侯朗造像(图2)      | 梁大同三年(537)    | 佛    | 单体立佛     | 头失,较宽,博袈裟前于衣梯摆下垂。 |              |                |
| 8  | 石刻青州龙兴寺像(图10) | 北魏晚期(502—534) | 佛    | 单体立佛     | 高脸圆,博袈裟,僧胸结。清摆呈梯  |              |                |

| 序号 | 名称                      | 年代                  | 题材                 | 组合          | 佛   | 菩萨                  | 飞天 |
|----|-------------------------|---------------------|--------------------|-------------|---|---------------------|----|
| 9  | 石刻造像<br>青州龙兴寺<br>(图 11) | 东魏<br>534—<br>549   | 中间佛,<br>左二侍<br>菩萨。 | 1 佛<br>2 菩萨 | 螺髻,长<br>发面圆,<br>高形着垂<br>头冠,浑<br>戴面圆,<br>高形璎<br>双下,前<br>壁至 | 双袂覆<br>左臂,与<br>无畏印。 |    |
| 10 | 石刻造像<br>青州龙兴寺<br>(图 12) | 北齐<br>(550—<br>577) | 佛立像                | 单 体<br>立 佛  | 螺髻,方<br>顶饰圆,<br>低面圆,<br>下袂泥衣<br>相                         | 双领式上<br>起的状绘<br>田纹。 |    |

## 注 释

[1][21] 冯汉冀《成都万佛寺石刻造像》,《文物参考资料》1955年第2期;刘廷璧、刘志远《万佛寺石刻艺术》,中国古典艺术出版社,1958年;袁曙光《四川茂汶南齐永明造像碑及有关问题》,《文物》1992年第2期;成都市文物考古工作队、成都市文物考古研究所《成都市西安路石刻造像清理简报》,《文物》1998年第11期。

[2][9] 国家文物局教育处《佛教石窟考古概要》,北京:文物出版社,1993年11月。

[3][35] 《高僧传》卷8《释宝亮传》。

[4][10] 《梁书》卷3《武帝纪》。

[5][34] 《高僧传初集》卷4《竺道潜传》、卷5《竺法汰传》。

- [6]《高僧传初集》卷4《竺法义传》。
- [7][清]严可均辑《全宋文》卷63。
- [11][12][13]董玉祥《梵宫艺苑·甘肃石窟寺》，兰州：甘肃教育出版社，1999年。
- [14][15]顾冠英《中华全国名胜古迹大观》，大陆图书公司，1922年2月1日再版。
- [16]《宋高僧传·涉公传》。
- [17][19]《高僧传》卷8《义解》。
- [18]《高僧传》卷7《义解》。
- [20]杜斗城《魏晋南北朝时代河西僧人的西行与南下》，《北凉译经论》，兰州：甘肃文化出版社，1995年。
- [22]夏名采《青州龙兴寺佛教造像窑藏的发现和清理》，《山东青州龙兴寺出土佛教石刻造像精品》，1999年7月。
- [23]阮荣春《佛教南传之路》，长沙：湖南美术出版社。
- [24]《金维诺简论青州出土造像的艺术风范》，《山东青州龙兴寺出土佛教石刻造像精品》图录，1999年7月。
- [25]《续高僧传》卷6《慧韶传》。
- [26]《宋书》卷87《萧惠开传》。
- [27]《高僧传》卷12《僧侯传》。
- [28][31][32]《山东青州龙兴寺出土佛教石刻造像精品》图版，第48、44、66页。
- [29]常任侠《东方艺术丛谈》，《甘肃麦积山石窟艺术》，上海：上海文艺出版社，1984年。
- [30]《文物》1983年第7期，第38页。
- [33]宿白《南朝龕像遗迹初探》，《中国石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996年。
- [36]《续高僧传》卷6《梁扬都庄严寺释僧密传》。
- [37]唐长孺《魏晋南北朝史论丛》，三联书店，1955年。
- [38]何兹全《魏晋南北朝史略》，上海：上海人民出版社，1958年。
- [39][梁]萧子显《南齐书·魏虏传》，北京：中华书局，1972年。
- [40]靳之林《延安石窟艺术》，北京：人民美术出版社，1982年。



图1 麦积山第135窟主佛



图2 梁大同三年侯朗造像



图3 麦积山第135窟左、右胁侍菩萨



图4 青州龙兴寺北魏佛立像



图5 梁天监三年法海造像



图6 麦积山第127窟主佛



图7 麦积山第127窟  
右、左胁侍菩萨



图8 麦积山第133窟11号碑中段

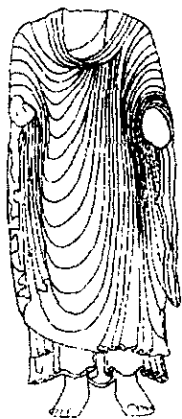


图9 梁中大通元年鄱阳王世子造像



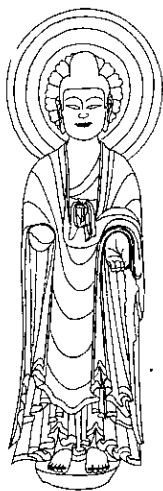


图 10 青州龙兴寺北魏佛立像



图 12 青州龙兴寺北齐佛立像



图 11 青州龙兴寺东魏三尊像

# 天水麦积山石窟是佛教艺术 中国化杰出的代表

张建全

(甘肃省博物馆)

公元3—6世纪的三国、两晋、南北朝时期,是我国历史上一个社会大动荡和各民族大融合的时期,在这一时期内,佛教作为外来宗教及其艺术形象,经过数百年的变革、适应和发展后,逐步变成了中国传统文化的一部分。这是一个漫长的融汇、吸收和逐步、彻底地中国化的过程。鉴于中原地区的那些早期寺庙和名家作品,几乎荡然无存,现在保存在全国各地的早期石窟,便成了探索和研究这一变革的最主要的实物例证。在这中间,天水麦积山石窟,由于位于关陇地区并紧接故都长安,因此,保存在洞窟内的那些精美的雕塑、壁画以及独特的窟型建筑,也就成了研究、探讨这一时期外来佛教艺术逐步中国化的最主要的代表。

佛教和佛教艺术,是一个最能适应各地统治集团的需要并最能和世族传统文化相结合并得以发展的群体。公元1世纪佛教传入我国后,先是在西域一带传播,很快地便产生了具有西域特色的艺术形象;东进玉门关和阳关之后,在当时的凉州和敦煌地区又为之一变,形成了独具特色的凉州风格和敦煌特色;传入我国内地以后,由于各地区间文化底蕴不同,更是特色纷呈,出现了各种各样的派系和流派。在这中间,既有名噪一时的所谓张家祥和曹家样,

又有影响了全国的所谓“秀骨清像”。然而,各个名家的作品和早期著名的寺庙几乎全都荡然无存,有道是“礼失而求于诸野”,现在也就只好从现存诸多早期石窟中来追寻它的踪迹和脉络。

首先,我们从石窟的形制来看。石窟寺本起源于印度,当时主要有两种形式,一种叫毗诃罗,也叫僧房,是供僧众坐禅修行的洞窟,即在一个竖长方形洞窟的两侧壁或三壁各开几个小窟,以供僧人坐禅修行;另一种叫支提窟或制底洞窟,即在一个比较大的洞窟中央,作一个圆形的塔婆,以表示供奉佛舍利。当佛教传入西域时,为了供奉佛像,这种中间作塔婆的洞窟,即变成了中间作方形塔柱并在四面开龕供佛的洞窟,这种窟型,传到敦煌和凉州以后,仍很流行,不过在中心柱的前面,有的又增加了一种仿木构建筑的“人字披”,如敦煌的第254、259窟,武威天梯山的第18窟等,直到北魏中期,在山西大同的云冈石窟中,仍有雕凿,只是在后来的洛阳龙门石窟中,已经很少见到了。但在河南巩县石窟中,仍比较流行。而在水天麦积山石窟中,从始至终,就不再出现。相反,它除了最初开凿的方形平拱敞口大龕外,只有比较常见的圆拱形小浅龕。而很快的又变成了仿木构建筑的人字梁架两面坡顶窟和方形平顶窟,紧跟着,在北朝晚期,特别是在西魏和北周时期,又完全变成了前面作悬庑顶式窟廊,后边作方形四角钻尖顶或圆拱形小龕的组合建筑,这时的洞窟,已完全变成了殿堂式仿木构建筑,如麦积山第28、30、4窟,则完全已变成了在石壁上开凿的殿堂屋宇。其构架、样式等,已与木构建筑毫无二致。这在国内各石窟中,特别是早期石窟中,确实是很少见的。说明麦积山石窟,从一开始,便是按照我国传统的建筑形式开凿的。

第二,在壁画方面。由于地震和窟壁地仗渗水等原因,绝大部分早期壁画,都已剥落殆尽。据统计,在麦积山现存所有洞窟中,包括晚期后修的壁画在内,总共还不到1500平方米。但在仅存的这些壁画中,早、中、晚各个时代的壁画,多多少少都还保存了一

些。值得注意的是,在最初开凿的第165窟南壁紧接窟顶的地方和第74窟后壁接近佛座的地方,还保存了一些后秦和西秦时期的几身飞天和伎乐形象,毫无疑问,这些飞天和伎乐天,都是麦积山最早的壁画之一,它们最大特点是,无论从哪一方面看,它们的面型或是绘画技法都保存着浓郁的西域风韵,和现存新疆克孜尔石窟同期壁画基本一致,但到了北魏初期第78窟坐佛右侧基坛前面剥出的供养人画像,或是在第90窟各壁的下层北魏壁画中,不光人物的衣着、面相,已完全变成了当时鲜卑人和氏族人的形象,其绘制方法也发生了很大的变化。至于保存在第127窟左侧壁北魏晚期壁画维摩诘经变,无论是线描和人物衣着形象,则与我国著名画家顾恺之的《洛神赋》图画完全一致。特别是那画在经变正中略微靠上身穿袈衣的香积菩萨,更是与《洛神赋》画面中的洛神宓妃,其神情、用笔与韵味,可以说几乎完全一致。至于绘制在第127窟右侧壁上部的西方净土变,显然受到了我国汉画像石中《授经图》和《娱乐图》的影响。

第三,在雕塑方面。雕塑是所有石窟的主体,也是麦积山石窟遗存的精华所在。远在六七千年前的新石器时代,天水及其周边地区便已出现了相当完美的人形彩陶罐等器物,除在天水北道区柴家坪出土的红陶人面形器盖、礼县兆家坪出土的人首形灰陶罐外,在秦安县大地湾出土的人首形彩陶罐,更是享誉中外。同时,在传说中利用黄土捏人而创造了人类的女媧也是天水人。因此,对天水来说,既有制作雕塑的历史,更有深厚而精湛的雕塑技巧底蕴,也许正因如此,在十六国后秦时期于麦积山开始创建石窟,其雕塑佛像,便有明显的民族传统,如现存第74、78等窟中所塑的三佛,一个个虽都塑作得昂首挺胸,耸肩收腹,袈裟贴身,尚留有明显的印度和西域风格,但那魁伟、雄健、神圣不可侵犯的架势,已完全像一尊尊不可一世的北方少数民族帝王,其神情与画史所述东晋大画家卫协“伟而有情势”的画风完全相符。这几身佛像,虽经北

魏太武灭法时被毁文成复法时始又重修,但因涂泥较薄,仍未掩盖其原来的“伟势”。到431年,鲜卑族所建的北魏王朝占领天水地区。在这一时期,新造的洞窟,如第100、128、148等洞窟,虽然和第74、78等最早的洞窟一样在北魏太武灭法时也曾遭到了破坏,文成复法时,始又进行了重修,但所有塑像,已有明显的汉化现象,特别是塑作在第100窟正壁主佛左肩上部小龕内的思惟菩萨及主尊右侧的胁侍菩萨,显然已与后期完全汉化了的形象已无二致,事实上,远在公元5世纪前期,我国著名雕塑家戴逵戴颙父子便认为原有佛教造像虽然“依经熔铸”,“精分密数”但仍旧“朴拙”“未足动心”,由是他曾在造无量寿佛及其胁侍木雕菩萨像时,“乃潜座帐中,密听众论,所听褒贬,彻加评研,积思三年,刻像乃成”,当这些雕像迎至山阴灵宝寺时,“邴超观而礼之,随即撮香发誓,连手中的梵香也勃然烟上,极目云际。”后来,尽管庾道季看后,有“神明太俗,由卿世情未尽”之说,但戴逵并不认为佛像的神情“太俗”,正说明戴逵是有意识的在宗教形象中赋予了人的性格。他在当时建康瓦棺寺所作的五尊佛像,一直被当时的信众视之为和东晋著名画家顾恺之的维摩诘壁画,狮子国(斯里兰卡)的玉佛同被誉为“瓦棺寺三绝”。在唐代僧人释道宣所著《法苑珠林》里也有这样的记述,“东夏制像之妙,未之有如上之像也”,“核准度于毫芒,审光色于浓淡,其和墨、点彩、刻形、镂法,虽周人尽策之微,宋客象楮之妙,不能逾也。”“振代迄今,未所曾有。”我国唐代著名美术史述评家张彦远也说“二戴(戴逵及其子戴颙)像制,历代独步”,并说“至今刻画之家,列期模范。”

事实上,任何一种外来艺术,只有和当地人民群众喜闻乐见的艺术形式结合起来,才能获得当地群众所接受,并可得到相应的发展。麦积山石窟中的佛教艺术品,正是这一方面最有力的代表,只要我们仔细地看一看麦积山石窟中的各个雕塑作品,除了上面所说那些早期作品很快地变成了当时当地少数民族及其汉族的形象

外,在以后的发展演变过程中,不但已彻底的汉化,而且很快地也越来越与当时和当地群众的生活习性结合了起来,因此在佛教艺术的世俗化方面也达到了极致。首先,在佛和菩萨的衣着及装饰方面,佛教造像,由于是从印度传来的,绝大部分菩萨弟子,总是头戴印式花冠宝冠。光着双足侍立在佛的旁边,但在麦积山现存最早的第74窟正壁右侧胁侍菩萨的宝冠正面,却清清楚楚的塑造了一个饕餮形的图像。饕餮,本是一种贪食凶残的猛兽,早在商周春秋战国时期这种图像便在我国已非常流行,此后,人们又把它塑造在装饰房门的“铺首”上,以示驱邪镇魔之意,把饕餮图像塑造在菩萨的宝冠上,显然是当时当地的佛教信众,按照中国固有的习惯,把佛和菩萨当作辟邪镇怪的神祇来对待,这种现象,尽管和佛教初传中国时,中国人就是把佛教当作中国原有的神祇来对待的历史事实相符,但这种作法,在其他诸多早期石窟中是绝少见到的。前面已经说过,一般说来,佛的胁侍弟子和菩萨,都是头戴宝冠、花冠和光着双脚的,但在麦积山石窟中,不光有相当一部分菩萨,是按中国妇女梳头习惯作成扇形发髻、丫髻或锥髻、双环髻等,同时,相当一部分菩萨和弟子还在足上穿上了云头履或双鼻梁鞋,这在其他地方,也是很少见的。至于菩萨和弟子的站立姿势,在一般情况下,本来都是极其虔诚和十分拘谨的,但在麦积山石窟中,不仅出现了菩萨和弟子交头接耳,窃窃私语的形象,且在第127窟左壁龕内佛像两侧的菩萨,右侧一身作的和蔼可亲,雍容大度,完全像一身温文尔雅的家庭主妇,左侧一身,则面带笑容,弯腰躬身,左手端盘,右手前伸,活脱脱的像一位正在招徕顾客的餐厅服务员,正在招呼客人去品尝她的美味佳肴,所有这些,尽管在麦积山只是少数,但她们的出现,不能不说是一种突出的世俗化的倾向和表现。

至于造像的神情衣着,除了上面所说而外,在北魏孝文帝改制以后,更是和中国社会完全结合了起来。大部分佛和菩萨,或身穿

褒衣博带、宽袍大袖式的袈裟,或者身着南朝士大夫式的天衣,完全变成了中国当时士大夫的形象。其中最典型的是保存在第169和69窟内的几身佛和菩萨。右侧第169窟所作上身袒露、下系长裙的交脚菩萨,完全是一付印度装束。而塑作在第69窟主尊和两侧的胁侍菩萨,则一律身穿褒衣博带式的袈裟和天衣,完全是一幅南朝士大夫形象,在两龕相连接处,又用高浮雕的方法,塑造了两条双尾相交的交龙(一说是伏羲和女娲),说明当时的塑像和当时的政治社会现象已紧密地联系在一起。

然而,最能体现中国美学思想及美术理论的作品,当属那些保存在窟内各朝诸代的那些极其精美的泥塑和石雕作品,她们是那样的精美生动,又是那样的超凡脱俗,以致于时隔一千多年,就在我们今天看来,仍觉得她们是那样的熟悉,好像在许多地方都曾见到过,但又记不清在哪见过,因为她们是那样的优美,那样的动人,在现实生活中,根本就不可能出现她们那样优美动人的活人。这正是艺术作品“源于生活,高于生活”的缘故吧。在我国古代,不论是绘画或是雕塑,向来是讲究“气韵生动”的。自东晋著名画家顾恺之总结出了“以形写神”的绘画理论和南朝美术理论家谢赫提出绘画“六法”以后,“气韵生动”,“以形写神”,“神行兼备”,“重在写神”,一直是我国文人画士品评绘画和雕塑作品的最主要的标准。纵观存留在麦积山石窟中的各代作品,凡塑作精美者,无不是按这一标准制作的。首先,保存在第23窟中北魏中期的那两身佛和菩萨,中间的佛像,尽管双手已从腕部断毁,但他那英俊洒脱的面庞,身着高高隆起的双领袈裟,端坐在方形座上,超豁高雄,英姿勃勃,完全像一位超凡硕学,雄才大略的年青王子。而残留在右侧壁上的菩萨,头戴花曼冠,身披络腋,上身袒露,下肢裹羊肠细裙,那娟秀典雅的面容,修长而苗条的身躯,左手抚腰弄姿,修长的腰肢微微扭动,经过长期风吹日晒和雨淋以后,尽管原有的色彩均已剥蚀殆尽,但由于整个线条和那低首含嫣、婀娜多姿的容貌与神

韵结合在一起,更显得虚虚实实,若即若离,使人颇有飘飘欲仙、造化无穷的感觉。显然,这是和我国固有的道教风格巧妙地结合起来。因此,更使人感到和蔼可亲。塑作在第133窟第9龕内的那身小阿难,当时的塑造者,以极其细腻而又概括的手法,真实自然地塑作了一个既聪慧又虔诚的少年,他那憨厚而又略带稚气的神韵,以及深深刻印在嘴角上会心的微笑,使人强烈地感到,这不是一身泥塑,而是一个为所有的人们都非常喜爱的天真活泼可爱的中国小沙弥。当我们面对他的时候,不但可以看到他那憨厚可爱的形象,更好像听到了他那清脆的笑声……在这里,我们永远也不会忘记那塑造在第123窟内的童男童女供养像,他们整个身形是那样的洗练,而他们的心神又是那样的真实完美,他们虽然出自1400多年前的西魏工匠之手,但却使我们感到,他们完全像两身头蓄双环丫髻和索头小发辫、身穿圆领童袍的现代孩子。塑造在第44窟的西魏坐佛,是麦积山最主要的代表作品之一。西魏在我国历史上仅仅只有22年,但据有关史料及碑刻记载,远在西魏文帝元宝炬刚刚被权臣宇文泰拥立为帝的大统元年,当地的统治者就曾在麦积山“再修崖阁,重兴寺宇。”之后,文帝元配皇后乙弗氏被废后,不仅在麦积山“出家为尼”,且在死后又在麦积山“凿龕而葬,号寂陵。”因此,尽管许多洞窟因崖面崩塌而多有坍塌,但仍遗存了这一时期的十六个洞窟。在艺术造型方面,这一时期更是一反过去一味追求“秀骨清像”的遗风,不论是佛还是菩萨,都逐渐变得丰润俊秀,隽永端丽,亲切宜人。第44窟内的坐佛,便是这一时期最主要的代表,她面容丰润端庄,比例精确适度,衣纹褶皱,层次分明,繁简适度,从体型、衣着到手印、坐式,无不显示出佛的慈悲与大度,且给人以有求必应的感觉,真可谓气韵生动、形神兼备的代表。北周在我国历史上也是一个极其短暂且又偏处西北一隅的小王朝,但按时间计算,它却是在麦积山开窟最多、保留北周艺术作品最多的时代,从宇文觉称帝到杨坚篡位,仅仅只有24年,但



在麦积山却留下了 39 个洞窟,每年平均修 1.5 个洞窟,特别是大都督李允信新开的“七佛龕”,更是我国现存石窟中规模最庞大的一个洞窟。至于在艺术造型方面,它上承南北朝时期“秀骨清像”的余韵,下开隋唐“丰满圆润”的新风,包前孕后,育古迪新,既寓丰富于单纯之中,又在主要部位着意精工细作,从而使主要部位得以充分表现,重神韵,富质感,轻纱透体,无处不显现出肌体和肌肉的真实与美感。这一时期是我国美术史特别是雕塑发展史上最重要的转变和过渡时期,其间,第 62 窟现存的 12 身造像可谓是最重要的代表作品。第 62 窟是西崖中部的一个方形四角钻尖小型洞窟,在正壁及两侧壁的正中,各开一个小龕,龕内各作三佛,计有六胁侍菩萨二弟子一力士,尽管窟内壁画多已剥落,但现有造像除门外的力士略有残损外,其余诸像都保存的相当完好,从未经过后代重修和妆奁,可谓北周原汁原味的原作,龕内三身佛像,均作光滑低平肉髻,面形圆润,直眉曲鬓,可谓“面短而艳”的典型,身穿褒衣博带式袈裟和通肩式大衣,其衣纹褶皱,只用浅显的阴刻纹来表现,下面的衣裾,虽然层次较多,但却展转有序,浑然一体,毫不繁琐,特别是身躯下面的衣褶衣裾巧妙的结合在一起,更显得既富有变化而又错落有致。所有这些,与整个佛像的容貌、坐式、眉目表情结合在一起,进一步增强了佛的庄严、肃穆、高洁、谦和与慈悲的神情。塑造在佛像两旁的胁侍菩萨,均头戴高大的头盔式宝冠,内穿贴身僧祇支,斜披长长的飘带络腋,胸戴软宝莲瓣形项圈,腕戴条形手镯,附着在络腋上又长又大的璎珞,在腹侧绕膝展转下垂,体态丰盈,腰肢修长,酥胸半露,腹部微突,雍容华贵,典雅大度,完全像一位年轻貌美的贵妇,然,她那低首舒目含情脉脉的侍立在佛像两侧,那种高洁而超尘脱俗的神情,更显现出了菩萨的虔诚与温和的女性美。还有,不知在什么时候便移存在第 135 窟正壁左侧龕内的北周小佛像,同样,在她的脸面及躯体上,都无明显的和过多的修饰,但是通过她那微微前倾的头部,端庄丰美的身体,轻轻

抚在胸前的双手,以及那圆润的面庞,似睁又阖的双眼与微微上翘的嘴角与饱满的双唇,既充分的表现了佛的庄严、肃穆、持重的风度和慈悲、温良、敦厚的美好神情。同时,也焕发出一种庄严凝重的美与孩子般的天真无邪。我国著名思想家孟轲说过,“充实之为美,充实而又光辉之谓大,大而化之之为圣,圣而不可知之之为神。”这身北周小佛,正是这种理念的具体表现。然而,这种丰若有肌、柔若无骨的丰腴美,以及讲神韵重质感,轻纱透体,无处不在表现肌肤美的手法,正是北周时期的艺术特点,也正是我国南北朝晚期大画家张僧繇的风格。据张彦远《历代名画记》张怀瓘说:“象人之美,张(僧繇)得其肉,陆(探微)得其骨,顾(恺之)得其神,神妙无方,以顾为最。”事实上,这种丰肌、秀骨的做法,远在西魏时便已开始,前面所述第44窟的佛像以及其他西魏作品,正是最好的证明,只是直到北周时期,也就是在张僧繇的影响之下,这种做法始臻成熟,只是“张得其肉”的“肉”由于既无具体的实物例证,又无详实的记述,它究竟是个什么样子,早已不为人所知,因此,麦积山石窟北周那些着意刻肌体的作品,应该说是其最主要的代表。

总之,麦积山石窟,由于地近中原,距当时我国的政治文化中心长安很近。应该说中原文化对它当有直接的影响,佛教传入中原后,中原化的佛教,很快地便反馈到了天水,因此,在一定的程度上,麦积山的佛教艺术应该说就是中原佛教的代表。第二,自古天水文化就比较发达,特别是在雕塑方面,从远古的传说和新石器时期,就产生了许多精美雕塑作品,在汉魏两晋南北朝时期更是有了很大的发展,因此,它虽然多为偏居西北一隅的各个少数民族王朝所统治,但各少数民族统治者多仰慕南朝和汉族文化,南北双方相互聘使来往较多,加上南北双方都崇信佛教,僧人南来北往不禁。因此,自佛教艺术传入天水后,其佛教艺术,则直接受中原及南朝美学和艺术理论的指导、影响自然很多,不光产生了极其精美

---

的麦积山石窟艺术,而麦积山石窟艺术也就成了佛教艺术中国化最主要的代表。

# 略论中国早期天王图像及其西方来源

## ——天王图像研究之二

李 淞  
(北京大学)

大约自 20 世纪初开始,对天王信仰及图像的研究一直是佛教和佛教艺术领域的一个重要课题,不断有力作出现,尤其是关于毗沙门天王的问题。<sup>[1]</sup>本文讨论的是南北朝至隋代佛教艺术的图像,旨在考察它们在中国的早期发展,及其外来艺术与中国本土艺术的互动关系,讨论天王图像的来源、变异以及被接受的机制。这是笔者正在进行的关于中国天王图像的系列探讨论文之一。<sup>[2]</sup>本文题目中“西方”一词,指新疆以西的广大区域,包括犍陀罗、印度、伊朗,以及文化上的古希腊罗马。

### 一、天王之名称

“天王”一词在中文中有不同的意思,本意指天子,最初指周天子,春秋时尊称周天子为“天王”。<sup>[3]</sup>晋安平献王司马孚对此“天王”一词有相关解释:“天称皇天,则帝称皇帝;地称后土,则后称皇后。此乃所以同天地之大号,流无二之尊名,不待称国号以自表,不俟称氏族以自彰。是以《春秋》隐公三年《经》曰‘三月庚戌天王崩’,尊而称天,不曰周王者,所以殊乎列国之君也。”<sup>[4]</sup>后泛

指帝王。但历代反叛者尤其爱自称天王,如晋成帝咸和九年(334)“十一月,石季龙弑石弘,自立为天王。”<sup>[5]</sup>东晋永和六年(350)“冉闵弑石鉴,僭称天王,国号魏。”<sup>[6]</sup>直至著名的洪秀全太平天国:“咸丰元年(1851),秀全僭号伪天王……秀全自为天王。”<sup>[7]</sup>至唐代,天王一词的用途扩大,兼及人间与神界,如山神也可称之为天王,据《旧唐书》,“玄宗先天二年(713),封华岳神为金天王。开元十三年(725),封泰山神为齐天王。天宝五载(746),封中岳神为中天王,南岳神为司天王,北岳神为安天王。”<sup>[8]</sup>

佛经中“天王”一词的本意主要指四天王,但也有不同的层次。首先一般指特定的一类护法神,梵文为 *Locapāla* (四大天王的统称为 *Caturmahārājika-deva*, 实际造像中有时扩大至 *Dvārapāla*), 英译为 *Guardian King*。佛教传入后,借用“天王”一词与 *Locapāla* 相对应。8世纪以前,汉译佛经中四天王名称用音译法,四天王具体指东方提头赖咤天王(*Dhrtarāstra*)、南方毗楼勒叉天王(*Virudhaka*)、西方毗楼博叉天王(*Virupākṣa*)、北方毗沙门天王(*Dhanada*, 或 *Vaisravana*, 又译多闻天)。在最初的一批汉译佛经中就已经出现了四天王一词。使用“四天王”一词的东汉译经有:支娄迦谶译《阿閼佛国经》、《般舟三昧经》、《道行般若经》、《佛说纯真陀罗所问如来三昧经》、《佛说阿閼世王经》、《佛说无量清净平等觉经卷》,支曜译《佛说成具光明定意经》,安世高译《佛说犯戒罪报轻重经》、《佛说舍利弗悔过经》、《佛说温室洗浴众僧经》、《佛说转法轮经》,康孟译译《佛说兴起行经》,竺大力与康孟译译《修行本起经》,昙果与康孟译译《中本起经》。但四天王各自具体名称出现的时间要晚一些,在《分别功德论》卷四中已有“四天王中提头赖为最”句,不过未列出四天王之名。<sup>[9]</sup>至晚在三国吴支谦译出的佛经中就已经完整地出现了四天王各自的名称,只是和后来的译名略异。继而,西晋译经僧基本上确定了流行至初唐的四大天王之名称,甚至包括他们的先后顺序,即东、南、西、北,形成几乎所

有佛经都遵循的不变的格式。如法立、法炬于洛阳合译的《大楼炭经》中就有四天王之名及对所居之地的详细描述。<sup>[10]</sup>南北朝时的四天王译名略显有些混乱,鸠摩罗什译《大智度论》中提到了汉语意译四天王之名:

四天王天者。东方名提多罗吒。(秦言治国)主乾闥婆及毗舍闍。南方名毗流离。(秦言增长)主拘盘槃及薜荔多。西方名毗流波叉。(秦言杂语)主诸龙王及富多那。北方名鞞沙门。(秦言多闻)主夜叉及罗刹。

说明当时就存在音译和意译两种名称,然而直到唐代义净以前,正式译经中一般都使用音译。

至隋唐,随着国土的统一,译名也基本上稳定下来。唐代玄奘似乎对另一个词“四大王众天”更有兴趣,在他的一些译著如《大毗婆沙论》、《俱舍论》中曾数次使用此词,<sup>[11]</sup>但终未能代替“四天王”一词。令人颇感意外的是,在玄奘翻译的1335卷经律论中,未出现“提头赖吒”等四天王各自的名称,也没有关于他们方位的详细描写。他偶尔使用“多闻天”一词,但未详方位。他也少量使用“毗沙门”一词,但不是四大天王之一,而是财富的象征,这是来自印度教神俱毗罗(Kubera,别名施财天Dhanada)的本意。<sup>[12]</sup>他在《大般若波罗蜜多经》卷二九二、卷三三七中,使用了另外四个少见的天王名,即:苏夜摩天王、珊睹史多天王、妙变化天王、妙自在(他化)天王。这与上表所列初唐其他译经僧常常译出四大天王名称的情况迥然不同,也与唐代大量流行天王图像的实际情况迥然不同,或许与玄奘“五不翻”原则有关,显示了他对传统的四天王译法及概念的冷落之意。

8世纪开始,译经僧们对四天王之意有了新的理解。约在武周长寿二年至中宗神龙二年(693—706),北印度僧宝思惟(?—721,梵名Manicinta)译出《不空羼索陀罗尼自在王咒经》,卷下有说不空羼索神咒坛法:

坛东门外画二天王守护其门。左边应作持国天王。右边应作增长天王。俱被衣甲器仗严净。作瞋怒面眼光赤色。持国天王以手执剑。增长天王以手执楯。坛南门外应画二王守护其门。左边应作丑目天王。右边应作赤目神王……

经文中出现了持国天王与增长天王,但都作为东方的守护神,显然还未明确为东方与南方天王。

约与宝思惟同时译经的中国著名译经僧义净(635—713年<sup>[13]</sup>)从印度回来后,明确将四天王之音译改为意译。时间约在长安三年(703),在他的《金光明最胜王经》及其《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》等译著中,他将四天王分别译作东方天王持国天、西方天王广目天、南方天王增长天、北方天王多闻天:

王问门人曰。贤首。汝是何人。门人答曰。大王。我是东方持国天王。便往南门欲见世尊。门人白言。大王勿入。王问何意。门人报曰。佛今纯为诸天说法。王问门人曰。贤首。汝是何人。答曰。我是南方增长天王。便往西门欲见世尊。门人白言。大王勿入。王问何意。门人报曰。佛今纯为诸天说法。王问门人曰。贤首。汝是何人。门人答曰。我是西方广目天王。便往北门欲见世尊。门人白言。大王勿入。王问何意。门人报曰。佛今纯为诸天说法。王问门人曰。贤首。汝是何人。门人答曰。我是北方多闻天王。<sup>[14]</sup>

同时,义净对北方天王也还称“毗沙门”,既是四大天王之一,又是财富的象征:

次于坛东面。安沙糖饼及乳粥沙糖水饼饭一盘。供养持国天王健达婆等神。

次于坛南面。安油麻粥并司杜水一瓶饼饭一盘。供养增长天王俱槃茶等神。

次于坛西面。安乳粥并乳一瓶饼饭一盘。供养广目天王诸龙等神。

次于坛北面。安酪和饭并司杜水一瓶饼饭一盘。供养毗沙门天王药叉等神。<sup>[15]</sup>室罗伐城有一长者。名曰善与。大富多财丰足受用。所有资产与北方毗沙门天王可为侔匹。<sup>[16]</sup>

当时不空也采用了义净的意译法,不过有时他仍然使用音译。音译与意译并用,是盛唐时期的特点。实际上,除了不空有时兼用两种译法外,更多唐代译经僧宁愿采用传统的音译法,如金刚智译《药师如来观行仪轨法》、菩提流支译《一字佛顶轮王经》、善无畏译《千手观音造次第法仪轨》,直至贞元四年(788)般若译《大乘理趣六波罗蜜多经》仍采用音译四天王名。然而,至北宋初开始,义净的意译法受到了来自印度的译经僧们的重视,在施护所译《佛说守护大千国土经》等多部佛经中、法贤所译《佛说众许摩诃帝经》等多部佛经中、日称所译《父子合集经》中、法护所译《佛说如来不思议秘密大乘经》中,都普遍采用了义净的意译天王名。此后,义净流畅且通俗的意译基本上取代了已使用数百年的既拗口又难懂的音译,为后代所沿用。

与天王名称的翻译大约相同,四天王的图像也相应地在隋至初唐趋向于稳定,而在高宗至武则天时期形成定式。本文讨论的是稳定之前的这个初传与变化时期的天王图像。

## 二、早期天王图像概况

中国现存最早天王图像(及相关的守门神和神王)多为十六国至北魏作。下面我们列举并初步讨论30余例南北朝至隋代的天王像,以及与天王相关的力士与神王像,包括有炳灵寺石窟、金塔寺、莫高窟、云冈石窟、北石窟寺、龙门石窟、麦积山石窟、克孜尔石窟、大住圣窟、四川南朝石造像、耀县隋代石函,及一些国内外博物馆藏南北朝时期的其它造像碑。以下将这些天王像及相关图像分述之。



1、甘肃永靖县炳灵寺第 169 窟北壁前部较高处的 3 号龕中有一尊彩塑天王,这是现存最早的天王像之一,作于西秦至北魏时期。<sup>[17]</sup>该龕塑像为一铺三尊,中间为坐佛,左为一天王,右为一菩萨(图 1)。坐佛结禅定印,无座,着通肩衣,头光中绘九区小坐佛,背光有火焰纹和伎乐天。菩萨下着长裙,上身裸,左手持一麈尾,右手下垂持披帛,跣足。天王下着长裙,上穿高领紧身铠甲,肩系大披风,足有靴,发型和头饰与菩萨相同,但嘴唇下刻有胡须,右手上举金刚杵,肤色涂赭红,铠甲为石绿、白色和赭红,靴涂黑色。从风格样式上看,不应晚于北魏早期。

2、甘肃肃南裕固族自治县马蹄寺石窟群中的金塔寺石窟之西窟的天王塑像亦为现存最早的天王像之一,该处的开凿年代,一说始于十六国,<sup>[18]</sup>一说始于北魏。<sup>[19]</sup>西窟为中心塔柱窟,塔柱分三层开龕造像,下层的东南两面各塑一菩萨和一天王(图 2)。佛结跏趺坐于莲花座,左为一天王,右为一菩萨。天王造型大致与炳灵寺第 169 窟 3 号龕的天王相同,即下着长裙,上穿紧身铠甲,并刻以棱格形纹,肩系大披风下垂至地,足有靴,发型和头饰与菩萨相同,束带,双手残,似前臂上抬。

3、敦煌莫高窟第 257 窟为北魏开凿,<sup>[20]</sup>窟内有一彩塑天王与一壁画天王。该窟为中心塔柱窟,中心塔柱正面为一龕,龕中主像为善跏趺坐佛,佛左龕外为一天王塑像,天王像站立于凸出的龕沿转角处,动态和装扮大致与上述金塔寺之天王同(图 3):菩萨形的发饰(顶部已不存)、紧身铠甲(胸甲)、外有短裙、内着绿色长裙,两手均不存,左胸部存一洞,可能是左手持金刚杵(现不存)与之连接处。与上述天王像不同处为没有披风、跣足、腹部似裸露(但我们可以排除原为菩萨塑像的可能性,一是因为它的服饰与同期天王像基本相同,二是因为它在尺度上略大于与之相邻的塔柱北龕菩萨)。此天王在身体比例上头略显大,更接近犍陀罗风格。佛右的塑像今已不存,从残留痕迹看,形体大小及动态大致与左边

的天王像相似。

4、敦煌莫高窟第 257 窟壁画天王,位于右壁(南壁)前部中间,为该壁的主龕,龕中主像绘立佛,着通肩衣,右手上抬作施无畏印,后有舟形背光,立于莲花座上(相对应的北壁前部中间绘佛说法图)。左右各画一侍者,其中左边为一天王,装扮与主龕彩塑天王像基本相同(图 4);上身着紧身铠甲、下着裙、跣足、有披帛但无披风、双手持握一金刚杵、身体略作扭转立于莲花台上。与之相对的佛之右侧亦绘一侍者,但是图像模糊,似着长袈裟,或为弟子。天王之后又有两尊更小的供养人像。值得注意的是天王像的头冠,与一般菩萨头饰不同,头顶绘一只白色鸟,形象清晰,其喙似鹰,衔有三角形的饰物。

5、敦煌莫高窟第 263 窟北魏天王壁画,位于北壁后部中层,外表为西夏壁画,内剥出北魏壁画,主像为交脚说法佛,左右各一侍者,上方共四身飞天。右边为一弟子,左边为一天王。<sup>[21]</sup>天王像与上述第 257 窟壁画天王几乎完全相同,不赘述(图 5)。此铺图像因长期被后代壁画覆盖,故比较清晰,与天王像相对应者为一弟子,可作第 257 窟壁画参考。

6、云冈石窟第 12 窟,前室北壁上层明窗西侧有四天王奉钵造像龕(图 6),龕正中为释迦牟尼,捧钵坐于莲花座,背后火焰纹。龕内左右各二天王,着菩萨装,跪姿。龕外有供养菩萨、力士,龕楣十佛,上为飞天。与之相对应的明窗东侧为鹿野苑说法,显然这是作为一对佛传故事表现的。该窟开凿于云冈中期,即北魏孝文帝迁都之前,公元 465—496 年。<sup>[22]</sup>这可能是目前所知现存最早的中国四天王像。四天王奉钵的故事常见于各佛经中,如西晋竺法护译《普曜经》卷第七:“时四天王于颇那山上。得四枚青石之钵欲于中食。时有天子名曰照明。谓天王曰。今者有佛。名释迦文。应用斯钵。非仁之器。今当受食。可往奉之。于是四王则与天子。华香伎乐幡盖并钵。如屈伸臂顷俱下。诣佛四天王各取所持

之钵共贡上佛。佛念取一不快余人。意当悉纳之。”另外,第8窟东壁第3层(由上至下)有两造像龕,二龕造像基本相同:龕中主像为坐佛,两侧各二捧钵的供养者像,被认为是“供养天”,<sup>[23]</sup>我认为这亦是四天王奉钵像,虽然坐佛手中没有钵(如12窟),但相似的坐佛无钵而四天王各捧一钵的造像早见于约一世纪的犍陀罗造像。<sup>[24]</sup>

7、云冈石窟第9窟,北魏太和八年至十三年(484—489)由钳耳庆时主持开凿。此窟有前后室,前室北壁中央即后室入口处,门楣上刻有屋檐,下有香炉和8身飞天,门楣两边左右各一天王(图7,或称守门神,长广敏雄先生称门神,《云冈石窟》内容总录中称金刚<sup>[25]</sup>),天王高髻,穿长战袍,着靴,一手扶戟,一手握金刚杵。与甘肃天王像不同的是无披帛和裙,且位置在入口处上方。在入口的门道两侧及门内两侧,则是各一尊较大的力士像,力士今已基本上风化,愈下部愈甚,难以看出原貌,但可辨认出分别握持三叉戟和金刚杵,头戴双翼形冠(图8)。云冈第10窟的门道及门内两侧,亦有相同的力士像,门内的两尊略小于门道两侧的两尊,且未见双翼冠。门道力士头部保存得较为完好,双翼冠十分清楚,这种冠式在北朝时期不多见,至唐代则常见。相似的门神和力士造像还有云冈石窟第5、6、7、8,以及12、13窟等。这几对石窟同是云冈中期之作,在这几组洞窟的前室与后室相接的门道,都刻有戴鸟翼的金刚像,有的门道之内又还有护法像,造像布置基本相同。

8、龙门石窟莲花洞为北魏孝明帝正光二年(521)以前开凿,右壁下层有一较大龕,主像为结跏趺坐佛及二弟子二菩萨,龕外左侧为一天王(武士,图9),着铠甲(其鳞片清晰可见,肩有革带与背后相连),下着裤,足穿靴,头戴高冠,右半身已残,但还可看出左手持有长棍状兵器(戟?)。龕外右侧与之相对像已残,看不出是否有铠甲。这种穿铠甲和长靴的武士像在龙门石窟的北朝造像中十分罕见,邻近小龕相同位置均为力士,且在尺度上略为矮小。

9、甘肃北石窟寺为北魏永平二年(509)始凿,第165窟是其最大、最重要的洞窟,门口两边各立一天王,天王高达6米,十分罕见(图10)。二天王有些残破,但大体可看出均身着铠甲,有圆形头光,身边各刻有一只大虎。北面天王头戴圆形尖顶盔,双手交叉于腹部。南面天王头部似力士,腹部向前凸出(与窟内立佛相同)。不过,二天王的铠甲形制十分可疑,与唐代至宋金时期的铠甲相似,使人对其年代产生疑虑。但是,从二像(及二虎)的位置与165窟的关系看,它又应是最初的原始设计,虽然天王(守门神)配虎的造像组合在北魏罕见,但可以在犍陀罗艺术中找到实例(见后文),且四周的小龕也是北朝风格,应开凿于二天王像完成之后,因此,可初步推定二天王是经后代改刻的北魏原作。若此论成立,则这二尊天王像就不仅是北魏最大的天王像,而且还是现存大型天王像中最早者。

10、麦积山第121、126窟,均约为北魏晚期窟,第121窟内主要造像为三佛,右前壁(即入门处)有一泥塑天王(武士),天王外着裱裆,前后胸甲有革带相连,内为褒衣博带,头为束发的力士形(图11),相对位置(左前壁)为一力士。第126窟主像为一佛一弟子一菩萨,左壁为一泥塑天王(武士),右壁为一力士,其它壁面塑千佛、弟子、供养人等。天王像与第121窟大致相同,亦着裱裆,虽后世略有修整但未失北魏原貌,尤其是右手伸出的食指特长,这与其它北魏洞窟中的菩萨及弟子造型相同,可证为北魏原作(图12)。

11、康胜造释迦立像造像碑(图13),作于梁普通四年(523),成都西门外万佛寺遗址出土,四川省博物馆藏。造像碑上端略残缺,正面主像为释迦牟尼佛,立于莲花座上,下有二狮及六伎乐天。佛之左右侍众有四菩萨四弟子,下方有二天王,左天王菩萨装,跣足,右手托一方形塔。右天王持一长棒形物,颈系大披风,着靴,有护领和腰带。二天王均有头光,立于莲花座上,座下各一托

座药叉。造像之两侧又各有一天王,天王半跏坐于药叉之上,有圆形头光,衣着同前右天王,头戴宝冠,颌下有须,披巾系于胸前,右侧天王双手合十,左侧天王左手捧盂于胸前。两天王后侧各有一拄杵力士。<sup>[26]</sup>造像碑背面为浅浮雕的供佛图与求医图,<sup>[27]</sup>下部有发愿文:“梁普通四年三月八日,弟子康胜发心造释迦文石像一躯,愿现在眷属常安隐,舍身受形,常见佛闻法,及七世父母,合一切有形之类,普同此愿,早得成佛,广度一切。”这是一件极有价值的造像碑,托塔的形象一般被看作是北方毗沙门天王,虽然此处的托塔者着菩萨装,但其位置和托塔的形式是都是毗沙门天王的特征。如果考虑到两侧面的天王(侧面捧盂的形式可看作为传统的奉钵形式),则应该是四天王布置,只是四天王的形式还不是平行的关系。或可看作是稍后四天王标准形式之前的形成阶段。但是无论如何,它似乎都是目前所知中国有绝对年代的最早一例。相对而言,上述北方的铠甲守护形象更接近一般意义上的守门神。象这样的介于力士、神王和天王之间的较为含糊的护法形象在四川出土的造像中还有一些,如在成都万佛寺出土的造像中,还有普通六年(525)的释迦造像(编号WSZ42)、中大通四年(532)的释迦造像(编号WSZ43)、中大通五年(533)的释迦造像(编号WSZ44)、中大通三年(537)的观世音菩萨造像(编号WSZ45)、无年号的几件造像(编号WSZ46、WSZ47、WSZ48、WSZ50),<sup>[28]</sup>可见在南朝时较为常见。

12. 敦煌莫高窟第285窟是著名的西魏洞窟,根据洞内题记,其壁画约绘制于西魏大统四年(538)左右,正壁(西壁)中央龕内为倚坐佛塑像,龕外左右下方各绘二天王,共四天王(图14)。天王的服饰与姿势大致相同:外着铠甲,下着长裙,手持长矛或戟,头戴花冠(冠式同于该窟其它一般菩萨),有披帛,跣足立于莲花座。唯龕北第一尊天王右手托一塔,塔为覆钵形,下有座,上有刹。四尊天王像旁各有一长方形榜题处,但未见题名,不知是原初未写还

是后来脱落。从这点看,四像应是有具体身份的,由于它们像恰为并列的四尊且其中有一托塔者,所以这应该是四天王像,即当时流行的东方天王提头赖吒、西方天王毗留婆叉、南方天王毗楼勒叉、北方天王毗沙门,这应是中国现存最早,有明确年代,且相互呈平行关系的四天王像,但我们只能从图像志上辨认出毗沙门天王而不能区分其它三尊天王。

13、天平二年坐佛七尊石造像(图15),郑州第二中学出土,河南省博物馆藏,造于东魏天平二年(535)。形制与上述四川出土康胜释迦立像造像碑略同,中央为坐佛,左右各一弟子、菩萨和力士,下有二狮。力士穿襦裆,束发,一腿略抬,跣足。这种穿襦裆的力士实际上介于力士与甲冑天王之间,参见上述麦积山121、126窟塑像,可知此时陇东、郑州皆有之。值得注意的是另外一件晚一年的作品,即天平三年(536)的造像碑,现藏瑞士瑞特保格博物馆(Museum Rietberg),<sup>[29]</sup>其大小、形制、风格基本上与郑州二中的相似,可推定为同一地区或流派作,该碑的二力士没有穿襦裆,为一般典型的力士样式。瑞士藏的这件雕刻水平显然比郑州二中的要高许多,如果我们将穿襦裆的力士看作是不太规范的特例,似乎可以认为,水平更高一些的工匠,其作品也更规范。

14、李道赞率邑义五百余人造像碑(图16),原在河南淇县浮山封崇寺,民国十年碑身被截为二段盗运国外,美国大都会博物馆藏,编号为29.72,30.76.302,该碑高达308厘米(未计已残顶部),雕刻十分精美,是中国造像碑中的精品。正面上部为佛龕,中部有维摩诘与文殊像,下部为供养人。背面及两侧面有千佛,碑座有八神王。发愿文中有:“大魏永熙二年岁在甲寅兴建,至武定元年岁次癸亥八月功就”,可知这件高大的造像碑作于北魏至东魏的十年间,即公元534—543年。上部为螭首,中央为坐佛,下有供养菩萨、弟子、梵志、双狮等,下方外侧有二守卫者,一穿铠甲,这种铠甲胸部有圆形护镜,束腰带,头戴花冠,着履,长裙(裤?)至足

背,手持金刚杵;另一为金刚力士,裸上身,跣足。这又是天王配力士的一例。

15、敦煌莫高窟 428 窟,为北周开凿的中心塔柱型窟,后壁中部偏南处画有“五分法身塔”壁画(图 17),画面中央有一大塔,其中画有释迦牟尼诞生和成道的画面,周围又有四小塔,两边各画二天王,共四天王。天王图像大致相同,均身着铠甲,头戴花冠,无兵器。

16、敦煌莫高窟 298 窟,此窟极小,面积仅约 1 平方米,不容人进,形制为人字披顶,约开凿于北周或隋。<sup>[30]</sup> 门内两边各画一天王像,已褪色,可见铠甲,脚下踩一凸起弧形。这是现存石窟中最早的在门内两侧的守门神形式的天王像。

17、克孜尔石窟 110 窟,约为 6 世纪开凿,即相当于中原内地的南北朝至隋代,东壁中栏有佛传故事数幅,其中有四天王为释迦奉钵图(图 18),这是克孜尔石窟现存唯一一幅该题材的壁画,<sup>[31]</sup>也是天王图像中少有的与故事情节相关的图像。画面中释迦牟尼佛居中(大部脱落),四天王位于两边,铠甲严整,头戴花冠,双手各捧一青石之钵向释迦奉献。下方二角又各有一世俗打扮的侍者,捧盘及壶,这是二商主奉食释迦的故事。<sup>[32]</sup> 相似的四天王奉钵图还见于现藏巴黎吉美博物馆(The National Museum of Arts-Guimet)的两幅壁画残片,画面上可见戴花冠的天王头部和被手托举的钵,其中冠中之花为红色的莲花。这两件时间亦为 6 世纪的残画,是伯希和从新疆 Duldur-Aqur 之北东寺院里掘得,<sup>[33]</sup> 不知是否原为同一幅画? 另外,还有关于“夜半逾城”中“四天王捧持马足”的说法,此内容在克孜尔石窟亦仅见于 110 窟,画面作太子骑马出宫门,马足下有四天人作托起马蹄状,天人裸体,前行如一般飞天状。<sup>[34]</sup> 亦见于更早的云冈石窟中期第 6 窟南壁。<sup>[35]</sup> 在佛经中有三种说法,一说是“四天子各扶马足”(《毗奈耶破僧事》卷 4),另一说是“四天大王捧承马足”(《方广大庄严经卷》卷 6)。第三种说

法是“四天王敕使者捧举马足”(《普曜经》卷7)。在敦煌莫高窟,隋代的一些洞窟的夜半逾城壁画也是天人捧承马足,如第278、397窟等。从北魏到隋代的这些图像似乎都是由“天人”托举马蹄。不过,由于早期四天王也作菩萨或天人装,一时难以依据图像断定。

18、克孜尔石窟第175窟,约为6世纪开凿,主室正壁主龕塑像已不存,龕外偏上方左右各画一护法形象,已被正确地指出为“一对护法天王像”。<sup>[36]</sup>二像均为交脚坐姿,坐于束腰高座。龕左侧的天王头戴多角形毡帽,左手握一金刚杵,右手持白色拂尘,身着铠甲。右侧天王无甲胄,右手持金刚杵,头戴虎头皮帽,虎爪系于天王颈下(图19)。相似的图像见于麦积山石窟第4窟窟门外的天龙八部像,其中门外左侧第2尊像亦为头戴虎头皮帽,造像时间为北周,亦与克孜尔石窟第175窟大致相当。而略晚的隋代则在世俗的墓葬中出现了这种头戴虎头皮帽的武士俑,如北京故宫博物院藏“武士俑”。<sup>[37]</sup>入唐后,这种虎头帽更常见于世俗的墓葬武士俑和佛教的天王像,如1991年河南偃师出土的咸亨三年(672)杨堂墓虎头盔武士俑。

19、陕西耀县隋代石函(图20),该函于1969年出土于耀县照金镇寺坪村神德寺遗址的塔基,<sup>[38]</sup>此处是耀县与淳化、旬邑三县交界处。石函高68厘米,长宽各102厘米,函盖高50厘米,函盖上刻有“大隋皇帝舍利宝塔铭”九字,石函内装有骨灰、舍利子三枚、玻璃瓶、头发、波斯银币三枚等物。石函四面均有线刻画,正面为二力士护宝塔,背后为四弟子举哀,两侧面为四大天王,像均刻有名,计为东方提头发赖吒天王(着铠甲与靴、左手持长剑)、南方毗娄勒叉天王(上身裸露似菩萨、跣足、右手持长剑、左手执三叉戟),西方毗娄博叉天王(着铠甲、系披风、长须、右手持长剑、踩一鹿)、北方毗沙门天王(着铠甲、系披风、长须、左手托塔、踩一夜叉)。东方天王与南方天王在一面,二者之间有二菩提树。塔



铭有“维大隋仁寿四年岁次甲子四月丙寅朔八日癸酉，皇帝……宜君县神德寺奉安舍利、敬造灵塔。愿太祖武元皇帝、元明皇太后、皇帝……送舍利大德法师沙门僧晖”。据此可知是仁寿四年（604）僧晖奉隋文帝杨坚之命到此安放舍利而立。他曾三次将婆罗门沙门所赠舍利分送至全国各大州，共建造百余所舍利塔。第一次为仁寿元年十月十五日在三十州同时起塔，第二次为仁寿二年四月八日在五十三州同时将舍利封入石函，<sup>[39]</sup>又据《续高僧传》记载：“仁寿四年下诏曰：朕祇受肇命，抚育生民，遵奉圣教，重兴象法，而如来大慈，覆护群品，感见舍利，开导含生。朕已分布远近，皆起灵塔，其间诸州犹有未遍，今更请大德奉送舍利，各往诸州依前造塔。”这次补造灵塔的有全国三十余州，<sup>[40]</sup>依此塔铭，舍利入塔日亦应全国统一为四月八日，宜君神德寺塔应为此浩大的造塔工程之一。三个月后，隋文帝杨坚去世。

20、敦煌莫高窟隋代天王像有多处，可分为壁画和彩塑两类。壁画有第276、278、279、282、313、380、394、398等窟，彩塑有第427窟。壁画天王一般都画在门内两侧，形成守门之势，或左右各一（共二天王），或左右各二（共四天王）。第282窟有大业九年（613）供养人题记，位于正壁主龕下：“……释迦像及二菩萨四天王……”，<sup>[41]</sup>虽图像今已不存，但可知当初完整的一铺造像是包括四天王的。完整的隋代四天王壁画现见于第394窟东壁（即门内两边，图21），门内上方为药师经变图，下有四天王，各有题榜（已不清）。天王各有圆形头光，均着甲冑，但内二天王戴头盔，外二天王为花冠，北侧（内）天王右手托塔，塔为覆钵形，上有相轮。南侧（内）天王左手托宝珠，右手持长棍状兵器（矛？）。从伯希和所拍摄的照片上可清楚看出四天王均站立于莲花座上。第380窟可能完成于隋末或至初唐，<sup>[42]</sup>该窟有完整的二天王像，亦位于东壁（门内两侧，图22），二天王均着甲冑，踩一夜叉，北天王头戴花冠，左手叉腰右手持长矛，所踩夜叉似熊猫形；南侧天王左手托一

塔,右手持矛,头戴盔,盔上有鸟翼。这两尊天王像值得注意的有以下几点:①脚下夜叉出现;②冠上鸟翼出现,如前述,云冈石窟的北魏力士曾有鸟翼冠,莫高窟的北魏天王像亦曾冠上出现鸟;③托塔天王位于南侧,可见它并不是一定代表北方天王;④头盔与花冠并存,都可作为天王的标准样式。第398窟东壁的二天王像现已残,仅南侧的天王存,尺度略等人大,左手叉腰,右手拄剑,上有伞盖,双脚立于莲花座,头戴盔,盔上有鸟翼,以红蓝二色绘,亦如上述第380窟。第276窟东壁为二天王,门南天王像不存,门北残留天王像一角,可见胸甲、前臂和手、戟。第278窟东壁的二天王像现已模糊不清。第279窟是一小型窟,东壁北侧存一天王像,可见冠及胸甲,余不清。第313窟东壁亦为二天王像,南侧大部已毁,残留花冠及头光,北侧天王左手托宝珠,右手扶戟,着甲胄。第427窟是一大窟,建于隋,宋乾德八年(970)建窟檐并维修,前室有彩塑四天王二力士,位于门两侧,为隋作宋重妆(图23)。四天王上身均甲胄贴体,头戴花冠,手持兵器(现不存),下着裙子,小腿缚扎吊腿,足有尖头靴,各踩一夜叉,夜叉做俯卧状。其中北壁东侧(外侧)的天王做左手托塔状,但手中无塔,为北宋初建窟檐之木斗拱,估计原为塔。天王各高达380余厘米,又配以约同高的二力士,其庞大的护法阵营为当时少见。从位置、动态、脸型和身体比例看,它们应为隋代原作。

21、河南三例神王像。(1),安阳宝山大住圣窟,开凿于隋开皇九年(589),窟门外两侧各刻一神王(图24),各有题名,东侧为“那罗延神王”,神王头戴鸟翼冠,蓄长须,两侧有披帛,上身裸,下着裙,右手持三叉戟,左手持剑,跣足立于一牛背上。西侧为“迦毗罗神王”,神王亦头戴鸟翼冠,蓄长须,两侧有披帛,上身着甲胄,甲胄胸部及腹部有人面像,肩部为兽头含臂,膝盖为象首,左手持三叉戟,右手握剑,跣足立于一兽背(鹿?)。那罗延为Narayana的音译,意译为金刚力士,迦毗罗为Kapila音译,为伽蓝之守护

神。在汉译佛经中,没有它们配对的记载。(2),这二神王的名称和图像早见于洛阳平等寺出土“韩永义等造像碑”,作于北齐天统三年(567),但该碑中的二神王形似菩萨,披天衣、戴项饰、佩臂钏、结跏趺坐。<sup>[43]</sup>与大住圣窟相似的神王像。(3),相似图像更早见于龙门石窟著名的北魏洞窟宾阳中洞,该窟门道两边各刻一护法神像(图 25),南侧形象为三头四臂,手持三叉戟和长剑,两侧有披帛,胸部及腹部有人面,膝盖有象首,肩头有兽首含臂,跣足,下有药叉托足。北侧神王大致相似,但残损严重,可看出握有金刚杵、三叉戟和箭。此二尊像被认为是梵天与帝释天。<sup>[44]</sup>显然,它们不属于狭义的天王像,但含有许多天王像的成分和图像因素,如持戟与剑、踩兽、胸腹人面、兽首含臂,以及后来被世俗天王吸收的象首膝盖。因此可作为广义的天王像来讨论。宾阳中洞门道的这两尊护法神王像的直接来源,应是前述云冈石窟中期的三对双窟(5、6、7、8 与 9、10 窟)的形制。实际上,云冈石窟护法像、宾阳中洞北魏神王、安阳宝山大住圣窟神王、耀县隋代石函四天王像这几者可看作是一个连续的图像链。

22、相似的一例为麦积山石窟第 5 窟,门外左侧塑一神王像,戴花冠,长须,着甲冑,手握兵器(已不存),立于一卧牛背上(图 26)。门另一侧塑像已不存。此尊踩牛神王早先认为原是四天王之一,后又被称之为“摩醯首罗天”。<sup>[45]</sup>从位置和图像形式上看,它应与安阳大住圣窟那罗延神王的性质相同。按,摩醯首罗天为 Mahesvara 之音译,意译为大自在天,原为婆罗门教之主神湿婆,初时与那罗延天同列于梵天之下,其后渐升至最高神格。进入佛教后成为守护神。其形象有二臂、四臂、八臂等多种,乘牛。鸠摩罗什译《大智度论初品总说如是我闻释论第三》(卷第二):“如摩醯首罗天。(秦言大自在)八臂三眼骑白牛。”北魏般若流支译《正法念处经》卷第三十一:“复有邪见异道诸婆罗门。作如是说。摩醯首罗。乘于白牛。”刘宋沮渠京声译《治禅病秘要法》卷下:“复当想

一摩醯首罗。乘金色牛。”唐代不空译《金刚顶瑜伽护摩仪轨》将它与毗沙门天王相等的作为某个方位的守护神并有具体形象描述：“东北方伊舍那天。旧云摩醯首罗天。亦云大自在天。乘黄丰牛。左手持劫波坏盛血。右手持三戟创。浅青肉色。三目忿怒二牙上出。髑髅为瓔珞。头冠中有二仰月。”然而在唐代菩提流志译的一些佛经中，摩醯首罗是作为天王出现并和大自在天王不同，如《不空羼索神变真言经》卷第二十：“大梵天王帝释天主。焰摩王水天王。俱废罗天王伊首罗天王。摩醯首罗天王大自在天王。那罗延天王娑伽罗龙王。罗陀龙王优波难陀龙王。各持水陆众妙杂华天诸宝华。前后围绕恭敬供养。”中国现存最早的摩醯首罗天大致应是云冈石窟第8窟拱门过道东壁的造像，该像三头八臂坐骑一牛。与之相对的位置是骑大鸟的鸠摩罗天。值得注意的是这两身造像都手持有弓箭，且都位于持三叉戟的金刚力士之上，因此是同作护法身份出现的。这令人立即联想起稍晚的龙门石窟宾阳中洞过道护法神王，前者是来源，后者为变化和发展，可看作是将摩醯首罗天与金刚力士糅合为一体了。

### 三、天王图像的来源与传播机制

以上我们列举并初步讨论了现存的30余例唐以前的天王像及与天王相关的力士与神王像，由此似乎可以概括出一个粗略的发展轮廓：1，穿铠甲的护法武士形象在北魏出现，但一般不是成对出现。可称之为前天王像，来自力士、门神，以及菩萨装的四天王像；同时佛传故事中出现四天王奉钵图像，四天王为天人类型；2，现存最早真正的并列出现的护法类型的四大天王图像约在6世纪初；可称之为典型天王像，即持兵器显示武力的戎装四方天王像；3，门神类型的天王像在北周至隋代出现，尔后，戎装四天王与二天王成为中国佛教艺术中两种最主要的天王形式。但同时伴随有泛

化现象。即后来所称“护法善神”，它们并不着意于四天王的具体性。在配置与功能方面，最初在北魏时存在有三条平行发展的线索：1，守门神与金刚力士，通常位于佛龕之左右或窟门，但已出现有穿铠甲的力士，可视为铠甲天王像的前身；2，神王，位于窟门，形式怪异或配以兽；3，四天王，通常为菩萨形出现于佛传故事中，不着铠甲。至西魏时这些不同形式交融，四天王出现铠甲装，而至隋时四天王出现神异形式，如踩兽或夜叉、戴双翼冠，出现题榜，与守门神合一。至唐代再结合北魏已有的兽首含臂的形式，最终成为天王的固定样式。

#### （一）与中国世俗图像的互动

要言之，中国本土文化的影响主要体现在以下四点：墓室守护者（及门神）的观念与艺术形式；四天王守护四方的观念上恰好与四方神（青龙、白虎、朱雀、玄武）相吻合（如耀县隋代石函，函盖上有四方神图像，函身为四天王图像）；天王（门神）出现裊裆铠（及兵器）等世俗用具；中国传统的左右对称的形式美法则最终影响天王像在石窟和造像碑上的位置。

以下我们简略检索另一条图像系统的发展，即世俗墓室图像中的守护武士形象。从现存实物看，湖北随县出土战国时期曾侯乙墓的彩绘棺画上已有持兵器的守护者图像。至汉代更加普遍，在各地出土的成千上万墓葬中，壁画、画像砖与画像石中有相当多的守护武士图像，一般都在墓门或入口处。山东莒县东莞镇出土的一块汉画像石上，持盾门吏旁刻有题榜“门大夫”，<sup>[46]</sup>门大夫是汉代实际存在的侯之属官，亦即图像之现实生活来源。至北魏时开始出现着铠甲的武士，既有线刻也有陶俑，著名的有1931年在洛阳翟泉村出土的宁懋石室线刻画（现藏美国波士顿美术馆），石室门外两侧各刻一身着铠甲的武士，冠上饰两鸞尾，手持剑、戟和盾牌，咧嘴瞪眼，似汉代武士表情。四周衬以山峦树石背景。据墓志铭，宁懋死于景明元年（501），其妻死于孝昌三年（527），石室为

其子建造。宁懋本为鲁人,又流寓西域,后在北魏任官,这种经历或许能帮助我们理解这个在当时具有不寻常形式和图像的石室。当时在洛阳墓室出现的另一类守护形象则是着裊裆铠的武士,如新近发表的北魏元怱墓室壁画,甬道两侧各绘二武士,头戴小冠,双手执一黑色长剑,右手半握,食指前伸(前述麦积山彩塑亦伸食指),外着裊裆铠(图 27)。<sup>[47]</sup>裊裆原是魏晋南北朝时期北方游牧民族的一种服装,以厚密织物缝制,分为前胸与后背两片,以袷带在肩部相连。它原本为士卒的戎服,后来演变为文武男女均可穿的常服。如前述,佛教石窟壁画中也是这样两种护法武士(天王)形象,即着铠甲或裊裆,前者如莫高窟,后者如麦积山。然而在北朝后期逐渐由铠甲装替代了裊裆装。另一例最近发表的北齐墓室壁画向我们显示了一个有意思的情节,即山东临朐县崔芬墓(天保二年,551),该墓甬道左右各有一武士壁画,武士披铠甲,头戴胄,顶上亦饰两鸱尾,腰束鞞革,按剑张拳,周围绘山石树云。在壁画之底层的石面上,原刻有不着铠甲的门吏各一身,戴小冠,足登笏头履,双手合抱,拄剑于胸部(图 28)。<sup>[48]</sup>显然这是北朝时期更为传统和常见的图像,但被铠甲武士壁画所覆盖。这似乎告诉我们,铠甲武士是更为流行的新图像。这种趋势与佛教艺术中天王像着铠甲的时间大致相同,体现了共同的心态与时尚。隋代不仅延续了武士着铠甲的趋势,还出现了一些新的样式,如前述北京故宫藏头戴虎头皮帽的武士俑。又如陕西铜川出土隋墓黄釉武士俑,为兽首(狮虎之属)含臂,<sup>[49]</sup>这当然是来自北魏至隋的神王形式,最早如前述宾阳中洞门道像。隋开皇二年(582)西安附近的李和墓,更将铠甲武士俑刻到了墓门。两扇墓门上各刻武士一人,“头戴兜鍪,身穿铠甲,腿着窄口裤,裤口筒入长靴内;一手扶腰,一手高举,手握长柄矛,面对站立。”<sup>[50]</sup>隋代墓室全面引进天王像的趋势在初唐更得到加强,西安附近出土有贞观五年(631)李寿墓,石墓门和石棺上共刻有十几尊身着铠甲的武士像,造成重兵把

守之势。有意思的墓门上的二武士头有项光、脚踩夜叉、手握三叉戟,完全仿照佛教天王像。<sup>[51]</sup>石棺上的武士则为世俗兵士打扮,从而形成“天兵地將”两类守护者同现墓室。由此可以看出,佛教天王(守门神)图像与世俗守墓武士图像虽然各有传统且含义不同,但在北魏至隋代渐趋靠拢,相互影响,呈一种互动的关系。

在上述北魏图像中(包括泥塑、壁画、石刻),我们还可以发现一个有趣的现象,即穿铠甲的“天王”很少成对出现,而是单独出现,相对位置为菩萨或弟子,亦即在佛陀的左右分别为“天王”、弟子(或菩萨)。很多佛经在描写释迦牟尼的侍从时都说左右各不相同,一般大都说左边为天帝释,右边为梵天王。如《贤愚经》、《增壹阿含经》、《禅秘要法经》、《月灯三昧经》、《佛说义足经》、《大宝积经》、《菩萨瓔珞经》、《须摩提女经》、《佛说观佛三昧海经》等隋代以前的译经都有相同的说法。与此相对应,在犍陀罗的一般造像中,也多呈不对称形式。然而中国本土的平面构图形式(及空间建筑形式)与审美法则则偏向于中轴左右对称性,这应该是稍后的天王像成对出现的潜在制约因素。由不对称到对称的这个过程,体现了佛经与原始图像对图像的指导作用逐渐与本土审美判断作用相协调的过程。

## (二)对外来艺术形式及观念的吸收

佛教天王(守门神)图像的原始蓝本当然应该是外来文化,是多种外来文化与中国本土文化不断融合与互动的结果,然而由于图像及观念的流传途径和背景不同,传入的时间与方式不同,而呈现出多种来源。这些外来文化包括印度、犍陀罗、西亚,以及间接包括古希腊罗马。

### (1)印度佛教艺术的影响

印度的痕迹主要表现在两个基本方面,首先在石窟形制与天王像的位置(位于窟门两侧),如阿旃陀石窟,中国北方的石窟与之相同。其次在于天王的基本形式,即手持长兵器(三叉戟)和脚

踩夜叉。印度石窟中的天王(守护神)多有手持三叉戟者,这是一种典型的南亚兵器,为直向前的三股平行直刃,形式类似中国渔夫的渔叉。而中国古兵器之戟则是在矛的基础上加横向锋刃,汉代画像中的门神武士多持有此种传统的兵器。中国的天王图像多持外来的新式兵器。脚踩夜叉的形式在中国的南北朝造像中已经出现,至隋唐时成为天王图像系统中必不可少的组成部分。夜叉,即药叉,yaksa 或 yakkha 之音译,意译勇健、轻捷、能啖、祠祭鬼等,是一种半人半神的群类,在印度有男女之别,公元前1世纪初开始已相继出现在在巴尔胡特(Bharhut)和秣兔罗(Mathura),开始多为健壮优美的男女裸体立像,其脚下则匍匐一个丑陋的矮人形象。后来出现单独的、似乎没有骨盆的矮小形象。传入中国后,夜叉则专指匍匐或蹲踞在地上的强健、矮壮而怪异的男性形象。有时单独出现在石窟壁下方,即不与天王组合但夜叉成组出现,而更多出现于天王之脚下。夜叉之手脚多为异相,或二趾二指;或三指三趾,显然这是有别于一般人或神的重要标志。但少数也有五指五趾者。关于夜叉性质,不同佛经有不同描述,但一般都将它作为正法守护神,也有经典认为它是为害众生的邪恶力量。在中国的实际造像中,它是一种力量与威势的体现,既作健壮有力者,协助体现天王之伟力,也作怪诞可怖者,以反衬天王之伟力。其一般发展趋势是由前者到后者。一般没有单独的立像,而是与天王组合在一起(复杂的组合中还有罗刹鬼等部众),这是与早期印度造像不同之处。近有人在论述斯坦因(A. Stein)发现于新疆丹丹乌里克地区的天王塑像时认为,天王脚踩夜叉可能是象征着佛教战胜了印度教,<sup>[52]</sup>这似乎难以解释夜叉图像的普遍性与复杂性。我们知道,这种形式的最早来源是印度的男女药叉立像,而药叉并不是佛教的专有形象,而是普遍存在于印度民间信仰中的一类精灵。另一方面,在天王脚踩夜叉十分盛行的隋唐时期,新疆和中国内地均无印度教的存在背景。或许我们可以将中国天王脚下的这些怪诞



可怖的夜叉作含糊的、宽泛的理解,即一种邪恶势力的象征或天王之部从,其性质视具体的语境(context)和解读者而变化,但无疑是表示天王所具有的一种神性,以有别于世俗的武将。

### (2) 犍陀罗艺术的影响

这方面的影响我们可以从以下几个具体事例中看到。①四天王奉钵是印度和犍陀罗艺术中常见的题材,早见于公元1世纪的秣兔罗和2世纪的犍陀罗。如前述,我国新疆克孜尔石窟110窟、云冈石窟第8、12窟的同题图像与犍陀罗的极其相似,都是释迦牟尼坐中央、四天王捧钵在两边,当是犍陀罗艺术直接传播所致。②甘肃北石窟寺北魏第165窟门口的穿铠甲的守门神与虎的配置,也能在早先的犍陀罗艺术中找到例证,如在巴基斯坦塔瑞利(Thareli)佛教寺院遗址D60ii发掘出土有持盾、穿铠甲武士像,坐于虎身,武士与虎在寺院大门口,时代约在公元250—350年(图29)。<sup>[53]</sup>北石窟寺北魏第165窟门口的天王与卧虎恰与之相似。③印度石窟之守门神一般都不着铠甲,而是呈菩萨形式,上身裸,下着裙,跣足,头戴花冠,身体扭转呈S形。犍陀罗地区的武士则多有穿铠甲者动态一般扭动不大,比例比较粗壮。如前述,中国南北朝时期的天王像也是如此,如甘肃炳灵寺石窟第169窟、金塔寺石窟西窟、莫高窟第257窟的彩塑天王像。④戴虎头帽的守护神形象也早见于犍陀罗艺术,如英国博物馆(The British Museum)藏石造像残部“戴毛皮帽的金刚众”(图30),其中有一力士头戴虎皮,虎前交叉系于力士颈下。再如布鲁塞尔藏巨人阿特拉斯(Atlantēs)像,也是相同的披兽皮形式。<sup>[54]</sup>

### (3) 波斯艺术的影响

如前述,守门神头戴双鸟翼帽的形式早已在云冈石窟出现,时为5世纪中、后期的北魏,之后很长时间不见踪影,再至北齐时在安阳出现,这里我们考察一件在安阳出现的“石棺床”的作品,此物现藏美国弗利尔美术馆(Freer Gallery of Art, 15. 110),棺床两端

各一持三叉戟的守护者,各踩二兽。两位守护者帽上均饰有双鸟翼(图 31)。据说此物出自安阳附近的响堂山石窟第 4 窟,<sup>[55]</sup>但似乎果真出自佛教石窟却存有疑问。从造像形式与风格看,应与伊朗文化及祆教艺术有关,姜伯勤先生已经成功地论证复原了出自安阳的一套北齐石棺床的祆教艺术性质,其中也有弗利尔美术馆另一件藏品。<sup>[56]</sup>何恩之女士(Angela F. Howard)已正确地指出此件石棺床的一些图像源自波斯萨珊。<sup>[57]</sup>双鸟翼帽继而在隋代的安阳宝山大住圣窟和莫高窟出现,以及新近出土的太原虞弘墓祆教石刻图像,论者已指出其中画面人物与波斯萨珊王沙普尔一世相似。<sup>[58]</sup>田边胜美先生早已指出,在祆教徒中相信带鸟形象的东西。他在一部专论毗沙门天王的大作中认为,祆教法若神的鸟翼被移至佛教的毗沙门天王。<sup>[59]</sup>这是敏锐的观察。然后,双鸟翼冠式如何具体与中国图像联系呢?我认为银币上的国王像是一个重要传播途径。双鸟翼帽的形式出现在萨珊波斯的银币上并被带到了中国内地,我国已经出土了相当数量的这种银币,如前述陕西耀县隋代石函中即有三枚,时间各不相同,一枚为卑路斯王时(457—483 年),一枚为卡瓦德王时(488—532 年),另一枚为库思老一世时(531—579 年),其中最早的这枚卑路斯王银币上国王头像上有双翼装饰,而稍后的两枚没有双翼,均为雉堞形饰物,这个特征也正是判断年代的重要依据。另外,长安县也出土有一批波斯的银币,其中有的出自库思老二世时期(590—628 年),币面国王头像上也有双翼装饰(图 32)。<sup>[60]</sup>这种形式一直在 7 世纪都很盛行。在这里,我们发现了中国与伊朗一种有趣的时间与图像都对应的关系:即卑路斯王时对应于北魏中期、库思老二世时对应于隋代,这恰好也是中国图像上出现双翼头饰的时期。显然,这两个阶段里这种图像的直接来源都在波斯萨珊。正如宿白先生所早已指出的,云冈石窟第 9、10 窟中出现的繁缛的植物花纹是中亚与西亚一带所流行的,<sup>[61]</sup>这恰恰与窟中的有双翼冠的守门神形象风格

一致。在上述安阳和耀县隋代神王和天王图像中,大多为长须髯,这也是一种胡人像,与波斯国王形像一致。似乎可以因此推论,当时的观念认为,对于来自西方的至尊者佛而言,其护卫者不应是一般的武将,而应具有国王身份:来自西部的国王。

#### (4) 古希腊罗马艺术的影响

对一些波斯艺术的因素其实可以再向西追溯。上述犍陀罗之力士所戴兽头帽(虎或狮?)的形式,我们可以在中亚土库曼斯坦出土的3世纪后半的Hormuzd一世金币和银币上看见,正面的国王头像都顶有兽头(狮)。<sup>[62]</sup>再向前推一世纪,有约作于公元191—192年的古罗马大理石雕刻“扮作大力神的柯莫多斯”(Commodus as Hercules, From Mons Esquutuulinus. Museo dei Conservatori, Roma),帝王头披狮头皮,狮爪系于胸部,亦如犍陀罗之护法力士(图33)。<sup>[63]</sup>时间上再向前推,这种形式的更久远的来源则是古希腊神话中经常出现的头披狮子皮的大力士赫拉克利斯(Hercules 或 Heracles)。他是主神 Zeus 和 Alcmena 之子,力大无比,曾赤手空拳剥下尼密阿(Nemea)巨狮的皮,然后将狮头制作成头盔,狮皮能抵御任何铁器与石块的攻击。古希腊瓶画中常见他头戴狮皮、手握大木棒作战的场面,而亚历山大大帝宣称自己是赫拉克利斯的后代,常身披狮皮将自己打扮成赫拉克利斯,公元前4世纪就已有这样的雕像。罗马人继承了古希腊的传统,将其带至中亚,继而被佛教艺术借用来护卫神圣的佛。在某些希腊化影响十分显著的犍陀罗佛教造像中,身披狮皮的赫拉克利斯手持金刚杵作为佛陀的护卫者出现,如哈达的塔帕尔休特寺院(Monastery of Tapa-é-shotor, Hadda)。<sup>[64]</sup>然而,在这个向犍陀罗和中国传播的过程中,大力士手中的大木棒变成了中亚和南亚的兵器金刚杵,狮头盔逐渐变成了虎头盔。这或许是因为在佛教中狮子具崇高地位之故,它不宜被力士打死,所以转换为虎。然而这种力士加兽头盔的形式得以保留和传播。而在四川出土的一些南朝造像中,造像

左右两侧常见持“上粗下细的棍状物”而肌肉强健的护法者，今被称之为天王或神王，如四川大学博物馆藏梁中大通四年（532）释迦石像、梁太清三年（549）释迦双身石像，<sup>[65]</sup>以及前述四川大学博物馆藏万佛寺出土的一批石造像，都有这种持棒的裸身护法形象。实际上其原型也应是大力士赫拉克利斯，这种棍状物是他手中常见的大木棒。这是图像在传播过程中保留主要意义但形式有所改动的借用。

上述双翼冠也有古希腊的来源。田边胜美先生指出，在古希腊神话中，赫尔美斯（Hermes）是宙斯的使者，又是道路神、指路神，司丰收、财富等，在古希腊瓶画中他的图像特征是帽子上有一对鸟翼、传令杖、钱包、小孩型外套等，这与最初的奉钵图中的毗沙门天王相同。<sup>[66]</sup>这正确地追溯出了鸟翼冠饰的原始来源，当然这是通过改造过的另一种波斯图像传到中国的，这一点已如上述。然而，为什么鸟翼冠的形式能够被中国人接受呢？我认为这应从中国本土文化传统中寻找解释。我们注意到，在洛阳出土北魏宁懋石室的一对铠甲武士头上插有两根长长的羽毛，北齐山东崔芬墓壁画武士也是如此。这应即中国古籍所称具有双鹞尾的“鹞冠”。《后汉书》卷120《舆服志下》云：“武冠，俗谓之大冠，环纓无蕤，以青系为纓，加双鹞尾，竖左右，为鹞冠云。五官、左右虎贲、羽林、五中郎将、羽林左右监皆冠鹞冠，纱縠单衣。虎贲将虎文袴，白虎文剑佩刀。虎贲武骑皆鹞冠，虎文单衣。襄邑岁献织成虎文云。鹞者，勇雉也，其斗对一死乃止。故赵武灵王以表武士，秦施之焉。”<sup>[67]</sup>至于为什么选择鹞尾，当然是因为此种鸟好斗的品质，即：“其斗对一死乃止”，以此作为武士的象征。相似的汉代图像见山东画像石，如嘉祥宋山出土“二桃杀三士”画像石，武士头上有二飘带形，或即鹞冠。宁懋石室武士的双鹞尾的形状与花纹图像则十分清楚，确为鹞冠无疑。隋代武将亦沿用此制，在《隋书》卷11《礼仪志六》有：“鹞冠，犹大冠也，加双鹞尾，竖插两边，故以名焉。

武贲中郎将、羽林监、节骑郎，在陛列及鹵簿者服之。”<sup>[68]</sup>可见从汉代到隋代的武将冠式的某种一致性。虽然古希腊图像中将鸟翼赋于众神的使者赫尔美斯、波斯将鸟翼赋于国王像，都有各自的含义，但中国本土武将戴鹞冠的习俗，恰与西方传来之图像观念在形式上相合，故为流行之。另外，在后来的《旧唐书》上有关于大秦皇帝之王冠的描述，云：“其王冠形如鸟举翼。”<sup>[69]</sup>与其说这是对罗马皇帝王冠的描述，不如说是当时波斯国王王冠的写照。无论它是否准确，但的确反映了当时对西方制度的一种认识，这种认识还会反作用于中国自身的文化。天王像双翼形式的头冠，还可以在晚至宋代的道教造像上发现，如在重庆大足县石门山的三皇洞造像中，脚踩玄武、身着铠甲的四元帅之一佑圣真武灵应真君，其头顶就有双翼装饰（图 34）。道教四元帅图像的来源显然是佛教的四天王，但该洞中其他三元帅的头顶都没有双翼装饰，似乎说明双翼与真武所代表之北方的重要联系，亦即暗示出双翼形式的北方来源。

## 四、结 论

简言之，天王图像是源自印度和犍陀罗的三条平行发展的线索汇合而成，即守门神与金刚力士、神王、四天王。在隋代以前的早期，天王图像的身份并无明确的一致面貌。

1、穿铠甲的护法武士形象在北魏出现，但一般不是成对出现。可称之为前天王像，来自力士、门神，以及菩萨装的四天王像；同时佛传故事中出现四天王奉钵图像，四天王为天人类型；2、现存最早真正的护法类型的四大天王图像在 6 世纪初；可称之为典型天王像，即持兵器显示武力的戎装四方天王像；3、门神类型的天王像在北周至隋代出现，尔后，戎装四天王与二天王成为中国佛教艺术中两种最主要的天王形式。但同时伴随有泛化现象。即后来所称

“护法善神”，它们并不着意于四天王的具体性。

天王像的范畴大致可分为三个层次：前天王图像、四天王图像和泛天王图像。它在中国北朝至隋代逐渐发展定型。它是多种外来文化与中国本土文化不断融合与互动的结果，这些外来文化包括印度、犍陀罗、伊朗，以及间接包括古希腊、罗马，而本土因素既包括方位四神的观念也包括表现守门（及墓室）武士的习俗和图像，既包含有中原汉民族的观念与图像形式也包含有鲜卑等少数民族的图像形式。与天王有关的图像与观念不断从不同的地方传入，而又不断得到改造与变化，发展成为具有地方特色的各种新图像，并赋予新的理解。外来文化（及图像）只有在与本土文化（及图像）存在相当程度的吻合时才能得以充分地传播和吸收。另一方面，前者又必然会以新的面貌表现和发展，既异于彼又异于此，既同于彼又同于此。天王图像或许是这种普遍现象的体现方式之一。

法国学者格鲁塞（René Grousset，？—1952年）曾经充满诗情地说过：“旧世界的文化，是三种人文主义杰出的产物……这就是希腊文明、印度文明和中国的文明……人类的奇遇中最为引人入胜的时刻之一很可能就是这三种人类文明互相接触的时候。此种融合将会产生什么结果呢？这就是希腊发现了印度……印度又随着本国的佛教而把希腊文化中的某些东西传到了中国社会……实际上，这才是真正地发现了世界。”<sup>[70]</sup>或许我们可以略作补充，再加上伊朗文明，这四种伟大文明围绕着人性的千年互动，正由这种神圣的天王共同守护并体现着。

#### 注 释

[1] 松本文三郎《兜跋毗沙门考》，《东方学报》（京都）10：1（1939）；上野照夫·小林刚《四天王の表情》，《佛教艺术》44（1960. 10）；台信佑尔《敦煌の

四天王图像》，《东京国立博物馆纪要》27(1991)；J. Baker: Sui and Early Tang Period Images of the Heavenly King in Tombs and Temples, Orientations, April 1999；田边胜美《毗沙门天像の诞生》，吉川弘文馆，1999年。

[2] 另一篇已完成的论文是《龙门石窟唐代天王造像考察》，参加北京大学“盛唐工程”项目，由荣新江教授主持。

[3] 《春秋三传》卷1《隐公》：“秋七月，天王使宰咺来归惠公仲子之赠”。《四书五经》下册，北京：中国书店，1984年，第38页。

[4] 《晋书》卷37《列传第七》。

[5] 《晋书》卷7《帝纪第七》。

[6] 《晋书》卷8《帝纪第八》。

[7] 《清史稿》卷475《洪秀全传》。

[8] 《旧唐书》卷24《礼仪志四》。

[9] 《分别功德论》失译人名，传为东汉。

[10] 《大楼炭经》卷3，《大正藏》第1册，电子网络版(下同)。

[11] 《大毗婆沙论》卷172，《俱舍论》卷11，《大正藏》第27、29册。

[12] 《佛地经论》卷1：“如是富贵如毗沙门。”《大般若波罗蜜多经》卷572：“如毗沙门能出世间种种珍宝。”

[13] 义净著、王邦维校注《南海寄归内法传校注》，北京：中华书局，1995年，第2页。

[14] 义净译《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》卷第八，《大正藏》第23册。

[15] 义净译《佛说大孔雀咒王经》卷下，《大正藏》第19册。

[16] 义净译《根本说一切有部毗奈耶》卷第四十四，《大正藏》23册。

[17] 甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所《永靖炳灵寺》，图版62、63，第207页图版说明，北京：文物出版社，1989年。

[18] 马德主编《敦煌石窟知识辞典》，兰州：甘肃人民美术出版社，2000年，第140页。

[19] 李国《河西几处中小石窟述论》，《敦煌研究》1998年第3期，第21页。

[20] 敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1996年，第102—103页。

[21]《敦煌石窟内容总录》将一天王一弟子误为“二菩萨”，见敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1996年，第108页。

[22]宿白《中国石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996年，第78页。

[23]员海瑞《云冈石窟内容总录一》，云冈石窟文物保管所编《云冈石窟一》，北京：文物出版社，1991年，第235页。图像见该书图174。

[24]肥塚隆、宫治昭编《世界美术大全集·东洋编13·印度1》，东京：小学馆，1999年，第110页，插图74。

[25]长广敏雄《云冈石窟第9、10双窟的特征》，员海瑞《云冈石窟内容总录二》，见云冈石窟文物保管所编《云冈石窟二》，北京：文物出版社，1994年，第194、261页。

[26]袁曙光《四川省博物馆藏万佛寺石刻造像整理简报》，《文物》2001年第10期，第26—28页。

[27]该造像碑背面的浮雕图像被笼统地认为是“佛经故事”，见《中国美术全集雕塑编3·魏晋南北朝雕塑》，图版54说明，北京：人民美术出版社，1988年。

[28]袁曙光《四川省博物馆藏万佛寺石刻造像整理简报》，《文物》2001年第10期，第38页。

[29]金申编《中国历代纪年佛像图典》，北京：文物出版社，1994年，图版148。

[30]敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》认为298窟开凿于北周，西夏重修，但该院编五卷本《敦煌莫高窟二》将该窟主龛壁画又定为隋代，见该书图版130。

[31]新疆龟兹石窟研究所编《克孜尔石窟内容总录》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2000年，第139、300页。

[32]丁明夷、马世长、雄西《克孜尔石窟的佛传壁画》，新疆维吾尔自治区文物管理委员会等单位合编《克孜尔石窟一》，北京：文物出版社，1989年，第190页。

[33]田边胜美、前田耕作编《世界美术大全集·东洋编15·中亚》，东京：小学馆，2001年，插图211—212。

[34]新疆维吾尔自治区文物管理委员会等单位合编《克孜尔石窟二》，北京：文物出版社，1996年，图版111。



[35]云冈石窟文物保管所编《云冈石窟一》，北京：文物出版社，1991年，图版140。

[36]新疆维吾尔自治区文物管理委员会等单位合编《克孜尔石窟三》，北京：文物出版社，1997年，第215页。

[37]史岩主编《中国美术全集雕塑编4 隋唐雕塑》，北京：人民美术出版社，1988年，图版33。

[38]朱捷元、秦波《陕西长安和耀县发现的波斯萨珊朝银币》，《考古》1974年第2期，第126—132页。

[39]道世《法苑珠林》卷40，上海：上海古籍出版社，1991年，第311—312页。

[40]道宣《续高僧传》卷21，《大正藏》第50册，第611页。

[41]敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986年，第114页。

[42]敦煌文物研究所编《敦煌莫高窟二》，北京：文物出版社，1984年，图版190、191。

[43]李献奇《北齐洛阳平等寺造像碑》，《中原文物》1985年第4期，第90页。

[44]龙门文物保管所、北京大学考古系编《龙门石窟一》，北京：文物出版社，1991年，图版28、29、31。

[45]天水麦积山文物保管、麦积山艺术研究会编《麦积山石窟资料汇编》（内部发行），1980年，第17—18页。天水麦积山石窟研究所编《麦积山石窟》，北京：文物出版社，1998年，图版278。

[46]中国画像石全集编辑委员会《中国画像石全集3》，图版140，济南：山东美术出版社、河南美术出版社，2000年。

[47]徐婵菲《洛阳北魏元怿墓壁画》，《文物》2002年第2期，第90页，图版见封二。

[48]山东省文物考古研究所、临朐县博物馆《山东临朐北齐崔芬壁画墓》，《文物》2002年第4期，第4—25页。

[49]胡小丽、韩建武编《中国陶俑真伪造鉴别》，合肥：安徽科学技术出版社，2001年，第45页，图5—58。

[50]陕西省文物管理委员会《陕西省三原县双盛村隋李和墓清理简

报》,《文物》1966年第1期,第31页。

[51]李淞《陕西古代佛教美术》,西安:陕西教育出版社,2000年,第118页。

[52] Christoph Baumer: Dandan Oilik Revisited: New Findings a Century Later, *Oriental Art*, Vol. XLV No. 2 (1999), p. 10.

[53]水野清一、樋口隆康编《Thareli: 巴基斯坦佛教寺院遗址发掘报告》,同朋舍,1978年,第158页。

[54]栗田 功编《犍陀罗美术Ⅱ》,二玄社,1990年,图版463、448。

[55] Gunhile Gabbert, *Buddhistische Plastik aus China und Japan*, Wiesbaden, 1972, pp. 279—85.

[56]姜伯勤《安阳北齐石棺床画像石的图像考察与入华粟特人的祆教美术》,《艺术史研究》第1辑,广州:中山大学出版社,1999年,第151—186页。

[57] Angela F. Howard, *Highlights of Chinese Buddhist Sculpture in the Freer Collection*, *Oriental Art*, May 1993, p. 99.

[58]山西省考古研究所等《太原隋代虞弘墓清理简报》,《文物》2000年第1期,第38页。

[59]田边胜美《毗沙门天王の诞生》,吉川弘文馆,1999年,第64—66页。

[60]朱捷元、秦波《陕西长安和耀县发现的波斯萨珊朝银币》,《考古》1974年第2期,第126—132页。夏鼐《青海西宁出土的波斯萨珊朝银币》,《考古学论文集》,北京:科学出版社,1961年。

[61]宿白《中国石窟寺研究》,北京:文物出版社,1996年,第79页。

[62]田边胜美《ササ朝美术の的东方传播》,田边胜美、前田耕作编《世界美术大全集·东洋编15·中亚》,东京:小学馆,2001年,第201页,插图117—120。

[63]青柳正规编《世界美术大全集·西洋编5·古代地中海》,东京:小学馆,1998年,图版169。

[64]栗田 功编《犍陀罗美术Ⅱ》,二玄社,1990年,图版322—325。

[65]霍巍《四川大学博物馆收藏的两尊南朝石刻造像》,《文物》2001年第10期,第39—44页,图4—7。

[66] 田边胜美《毗沙门天王的诞生》，吉川弘文馆，1999年，第70页。

[67] 《后汉书》卷120《舆服志下》。

[68] 《隋书》卷11《礼仪志六》。

[69] 《旧唐书》卷198。

[70] R. 格鲁塞著、常书鸿译《从希腊到中国》，杭州：浙江人民美术出版社，1985年，第6—7页。

**作者附记：**本文在实地考察和收集资料的过程中，得到了敦煌研究院、麦积山石窟艺术研究所、炳灵寺石窟研究所、龙门石窟研究院、兰州大学敦煌学研究所等单位的大力支持，尤其是施萍婷、刘永增、梅林、张乃翥、冯培红、石松日奈子等人的帮助，在此致谢。



图1 炳灵寺169窟3龕彩塑天王  
(《永靖炳灵寺》图版63)



图2 金塔寺西窟天王塑像(张宝玺《甘肃石窟艺术·雕塑编》图版40)



图3 莫高窟257窟天王塑像  
(《敦煌彩塑》图13)



图4 莫高窟257窟天王  
(李湫绘制)



图5 莫高窟263窟天王(《敦煌莫高窟·一》图53)



图6 云冈石窟12窟四天王奉钵  
造像龕(《中国美术全集·云冈石窟》图124)

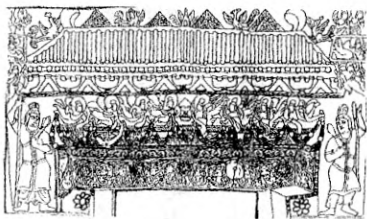


图7 云冈石窟9窟门楣两边左右各一天王(李淞绘制)

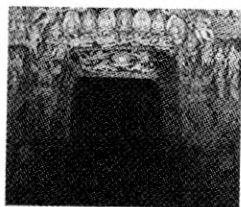


图8 云冈石窟9窟门道力士像  
(《云冈石窟·二》图31)



图9 龙门石窟莲花洞天王  
(李淞摄影)



图11 麦积山126窟左壁泥塑力士  
(董广强、屈涛绘制)

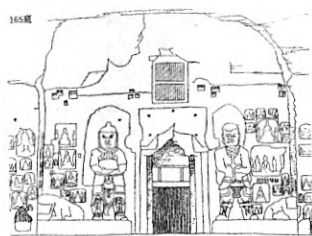


图10 北石窟寺165窟门口两边各立一天王(《庆阳北石窟寺》图2)



图12 荔非周欢造像碑力士  
(李淞摄影)



图 13 康胜造释迦立像碑(《中国美术全集·魏晋南北朝雕塑》图 54)



图 14 莫高窟 285 窟四天王(《敦煌莫高窟·一》图 119)



图 15 天平二年坐佛七尊石造像(《中国美术全集·魏晋南北朝雕塑》图 113)



图 16 李道赞率邑义五百余人造像碑(金申《中国纪年佛像图典》图 168)



图 17 莫高窟 428 窟后壁中部五分法身塔壁画(《敦煌莫高窟·一》图 165)



图 18 克孜尔石窟 110 窟四天王为释迦奉钵图(《克孜尔石窟·二》图 116)



图 19 克孜尔石窟 175 窟护法天王像(《克孜尔石窟·三》图 18)



图 20 陕西耀县神德寺隋代石函北方毗沙门天王线刻(李淞绘制)



图 21 莫高窟 394 窟东壁四天王壁画(伯希和《伯希和中亚之行:敦煌石窟》图 285)



图 22 莫高窟 380 窟二天王像(《伯希和中亚之行:敦煌石窟》图 319)



图 23 莫高窟 427 窟彩塑四天王(《敦煌莫高窟·二》图 46)



图 24 安阳宝山大住圣窟门外神王(《中国美术全集·巩县、天龙山、响堂山、安阳石窟雕塑》图 208)



图 25 龙门石窟宾阳中洞门道  
护法神像(李淞摄影)

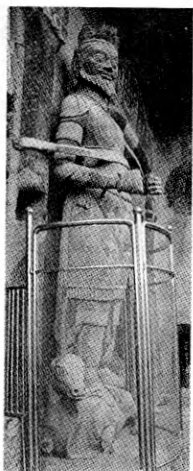


图 26 麦积山石窟 5 窟门外左侧  
神王像(李淞摄影)



图 27 洛阳元怱墓室壁画武士  
(《文物》2002 年 2 期  
封二)



图 28 临朐崔芬墓室壁画武士  
(《文物》2002 年 4 期 10 页)





图 29 武士像(水野清一、樋口隆康编《Thareli:巴基斯坦佛教寺院遗址发掘报告》Pl. 78—4)



图 30 戴毛皮帽的金刚众(栗田功《犍陀罗美术Ⅱ》图 463)



图 31 美国弗利尔美术馆藏北齐石棺床武士(李淞摄影)



图 32 长安县出土波斯银币(冯庚武《陕西历史博物馆》154 页)



图 33 古罗马大理石雕刻扮作大力神的柯莫多斯(青柳正规编《世界美术大全集·古代地中海》图 169)

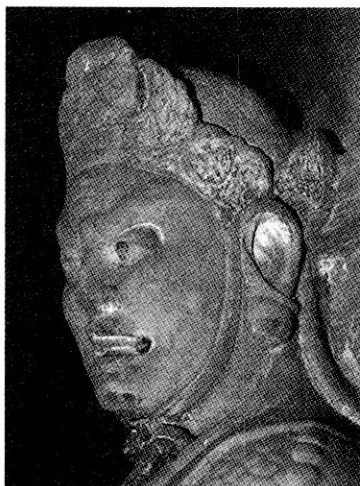


图 34 大足县石门山三皇洞四元帅之一佑圣真武灵应真君(李淞摄影)

# 一佛五十菩萨图源流考

王惠民

(敦煌研究院)

在四川、河南和敦煌等地的石窟中,有三四十铺一佛五十菩萨造像。图像特征是:从主尊佛的佛座下蔓生出莲茎(或树状莲树),分枝上坐着许多菩萨,具数有五十,故称一佛五十菩萨,或加上二大菩萨而称一佛五十二菩萨。一些造像的菩萨数目因壁面等原因而略有增减,但保存最主要的特征:菩萨数目多(五十身左右),均坐在莲茎相联的莲花上(非立姿)。五十菩萨是生活在西方净土世界的菩萨,表示西方世界的成人。九品往生的形像是化生童子,表示刚刚在西方世界诞生。在敦煌莫高窟第 171 窟一佛五十菩萨图中,就穿插着许多化生。

## 一、一佛五十菩萨图的分布

### 1、四川石窟

四川的旺苍、通江、巴中、丹棱、绵阳、大足、梓潼等地石窟都有分布,数量可观。旺苍佛子岩现存窟龕 30 个,造像 220 余尊。1986 年,杨春美先生发表《旺苍县佛子岩唐代摩崖造像》,指出 13、15、20、25 龕有“佛及修观徒众”,称之为“修观菩萨龕”。<sup>[1]</sup>按:作者不识此即一佛五十菩萨图。

1991 年,李巳生先生发表《一佛五十菩萨和菩萨装佛》,提到

四川石窟中有一佛五十菩萨图 20 铺,分布是“通江十一、巴中五、丹棱二,绵阳、大足各一”。<sup>[2]</sup>需要说明的是:1、一佛五十菩萨图像与菩萨装佛图像之间并无密切联系,无混论之必要。2、大足石窟群中实有 2 铺。3、巴中石窟实有 6 铺。4、该文只列出通江第 6 龕有此造像,没有其余 10 铺造像具体窟龕号,笔者尚不得知这些造像的分布情况。<sup>[3]</sup>5、没有提到旺苍佛子岩石窟的一佛五十菩萨图。6、此处没有统计梓潼卧龙山千佛崖造像。

1994 年,四川人民出版社出版胡文和先生的专著《四川道教佛教石窟艺术》,此书对四川石窟内容有较详细的调查。如记载了丹棱郑山 37 龕、刘嘴 39 龕的一佛五十菩萨图(29、31 页,但 247 页又云郑山此造像在 60 号龕)。又记载旺苍佛子岩石窟中有 4 铺(第 12、247 页)。但巴中 6 铺造像只记录南龕 33、62、116 号 3 铺(第 120 页)。通江造像只提到 4 号龕为龙朔三年(663)刻一佛五十菩萨图(第 112 页)。

1994 年,大足石刻艺术博物馆、大足石刻艺术研究所发表《大足尖山子、圣水寺摩崖造像调查简报》,于是我们知道,1987 年发现的大足尖山子石窟有窟龕 9 个,其中第 7 龕残存永徽年号(650—655 年),第 4 号龕的造像为一佛五十菩萨图。<sup>[4]</sup>加上大足北山石窟晚唐第 245 窟,大足石窟群有 2 铺。

巴中石窟始建于初唐。1996 年,罗世平先生发表《巴中石窟三题》,提到南龕 33、62、78、111、116 龕,西龕 37 龕有一佛五十菩萨图造像。<sup>[5]</sup>比李已生先生的统计多一铺。

如通江石窟确如李已生先生所云有 11 铺,则四川石窟至少有 27 铺。

其中梓潼卧龙山千佛崖第 3 龕(此据李已生文,胡文和书第 57、246 页作第 1 窟)是僧道密建于贞观八年(634);是有纪年的一佛五十菩萨图中年代最早的,所刻《阿弥陀佛并五十二菩萨传》碑也十分珍贵。<sup>[6]</sup>其余有纪年的有绵阳碧水寺第 5 龕(此据李已生

文,胡文和书未载),建于贞观十六年(642)。通江千佛崖第6龕(此据李已生文,胡文和书云在第4龕),建于龙朔三年(663)。

## 2、河南石窟

浚县千佛洞石窟主要有2个洞窟,造像千余身,二窟均有武周纪年。1992年,河南省古代建筑保护研究所发表《浚县千佛洞石窟调查》,记载第1窟“右壁主尊身光大莲瓣形,内浅浮雕52尊菩萨;……菩萨所坐莲台,以莲梗相连,布局生动。”<sup>[7]</sup>可惜作者不知这就是一佛五十菩萨图。

龙门石窟有10铺,但李淞先生《龙门石窟唐代阿弥陀造像考察笔记》等专题研究著述并无涉及。<sup>[8]</sup>这些一佛五十菩萨图多数刻于武周时期,分布在万佛洞(543窟)、敬善洞(403窟)、63窟、362窟、363窟、394窟、514窟、1674窟、2003窟、擂鼓台北洞等处,其中有具体年代的是万佛洞刻的一铺,此窟建于永隆元年(680)。顾彦芳、李文生先生《龙门石窟主要唐窟总叙》记:“正壁主像阿弥陀佛,通高5.65米,……背光两侧的带梗莲座共计五十四个,每一莲座上各有一姿态不同的莲花供养菩萨。”又记述敬善寺“北壁自内向外有三组坐莲花座的供养菩萨坐像”,有7、6、16身,南壁“莲花供养菩萨像约二十余身”。西方净土变龕主尊阿弥陀佛“四周刻眷属圣众及众多的菩萨。”<sup>[9]</sup>温玉成先生《中国石窟与文化艺术》描述敬善洞“在窟内四壁间,穿插雕刻了数十身姿态各异的坐式菩萨、立式菩萨,并以莲花梗串联成组。”<sup>[10]</sup>实际上,万佛洞的54个“莲花供养菩萨”、西方净土变龕的“众多的菩萨”、敬善洞“莲花梗串联成组”的菩萨群像都是一佛五十菩萨图。<sup>[11]</sup>

## 3、敦煌莫高窟

莫高窟壁画上有3铺,分布在第332、23、171窟。其中第23、171窟二铺为近年新发现。

莫高窟第332窟是较大的一个中心柱窟,窟内原有圣历元年(698)李克让立的《修慈悲佛龕碑》。东壁门南绘一佛五十菩萨

图,主尊结跏趺坐说法,左右各有一胁侍菩萨立于水池上,佛座下树枝张蔓,树枝上共有 50 菩萨(图 1)。主尊佛身着轻纱透体的袈裟,具有浓厚的印度秣菟罗艺术风格。此图最早由伯希和公布,1937 年,松本荣一先生著作《敦煌画的研究》第三章第十二节“多子塔图”论及了此图。1989 年,胜木言一郎先生完成硕士论文《敦煌莫高窟阿弥陀三尊五十菩萨图考》,对这铺图像进行了详细的分析,但他仍没有注意敦煌第 23、171 窟还绘有一佛五十菩萨图,也未及四川石窟、河南浚县石窟的资料。将巩县石窟一些胁侍菩萨站在莲花上的佛说法图作为比较研究,有牵强附会之嫌(一佛五十菩萨图基本特征之一是五十菩萨为坐姿)。

莫高窟第 23 窟为盛唐窟,窟顶东坡和南披绘法华经变,西披弥勒经变,北披一佛五十菩萨图。此一佛五十菩萨图原定为阿弥陀经变,但画面正中为一佛二菩萨,四周有坐于莲上的菩萨 47 身(上 13 身、东侧 18 身、西侧 15 身,佛座下一身。两侧菩萨数目布置失调,显然是画工在设计上出了问题),故可定为一佛五十菩萨图(图 2)。

莫高窟第 171 窟也为盛唐窟,东壁、南壁、北壁各绘观经变一铺,这是敦煌石窟中唯一在一窟之中绘三铺观经变的洞窟。西壁龕内主尊为唐塑结跏趺坐说法佛、二弟子,南、北壁前各塑一弟子一菩萨。从痕迹看,是先绘制壁画、后塑像,所以部分壁画遭覆盖。西壁塑像主尊下蔓延出莲茎,分布南、西、北壁,三壁尚存莲上坐菩萨 45 身,有的在弹奏乐器,在莲苞中的化生 13 身。内容显然是一佛五十菩萨图(图 3)。

日本法隆寺金堂第 6 号壁为一佛二大菩萨二十四菩萨(其中二身为化生),可能受到一佛五十菩萨图的影响。<sup>[12]</sup>

我们将上述报告归纳如下:

(a)、目前已知的一佛五十菩萨图约有 40 铺,分布广泛,而以四川石窟最多。

(b)、始见初唐,晚唐尚存,但主要流行于初唐时期。

(c)、造像可分作三式:

I 式、一佛二大菩萨五十菩萨,如莫高窟第 332 窟;

II 式、一佛二大菩萨四十八菩萨,如莫高窟第 23 窟(少画一身菩萨);

III 式、因壁面关系,造像数目略有增减,但菩萨坐于莲枝的特征不变,如莫高窟第 171 窟、法隆寺金堂第 6 号壁。

另外,一些初唐造像主尊周围有许多菩萨坐在莲花上,数目较多,或许受到当时流行的一佛五十菩萨图的影响。但有学者将主尊周围菩萨站在莲花上的造像理解为受到一佛五十菩萨图的影响,欠理由,因为在佛教造像中,大部分菩萨都是站在莲花上的。还有,天龙山石窟第 9 窟建于武周时期,上层为 7.55 米高的倚坐弥勒大像,下层正中前部为十一面观音立像,观音像后壁左右有数支莲树,树枝上的莲花坐着结跏趺坐佛,总数有 60 多身。<sup>[13]</sup>莫高窟中唐第 197 窟西壁龕外两侧各绘一棵树,上各有禅定佛 13 身。这些树上群佛定名待确认,可能是千佛变,其背景或许受到一佛五十菩萨图的影响。

## 二、一佛五十菩萨图的文献资料

关于一佛五十菩萨图的文献资料有三条:一是道宣(596—667 年)《集神州三宝感通录》,二是道宣《续高僧传》卷 12“慧海(541—609 年)传”,三是四川梓潼卧龙山贞观八年所刻《阿弥陀佛并五十二菩萨传》碑文。卧龙山刻文是当时流行的一种文本,道宣的记载及此后相关资料几乎均源于此。该刻文全文是:

阿弥陀佛并五十二菩萨传 邓元觉书 作龕及镌字 杨子尚

阿弥陀佛五十菩萨像者,盖西域之瑞像也。传云彼国鸡

头摩寺有五通菩萨至安乐世界，白阿弥陀佛言：“世尊，娑婆世界无世尊像，今愿得之，按彼供养。”佛言：“可。尔汝且前去，寻遣送□。”菩萨即还，适到娑婆，其像已至，有一佛五十菩萨各坐莲花，于树叶上图写，在菩萨前立，菩萨遂取供养，于是彼国始有此瑞像焉。至后汉明帝使郎中蔡暗从雪山南悬度道而入天竺，请三藏法师迦叶摩腾至此洛州，为立精舍。于后有三藏弟子法师□从彼至持此像来，于此汉地始有此像。其弟子法师未盈几时，还将此像而归。西域记传如此。尔时汉地佛法始而人情疏略，本像复还，致今此土不广流布。自魏晋已来，年岁久远，佛流行虑口颓毁，至于同写之迹殆。欲梦闻阿弥陀佛坐千叶莲花口相并出。至大隋开皇元年（581），明献（宪）法师言从道齐长法师所得此一躯，说其因起，与本无别，是已遂更图写流布。至十六年（596），有豫州刺史郑，在州画得一躯，并本传，遂将入京，在真寂寺流通供养。于是京师始有斯像。贞观八年七月十四日。

《集神州三宝感通录》卷中“隋释明宪五十菩萨像缘”条记：

阿弥陀佛五十菩萨像者，西域天竺之瑞像也。相传云：昔天竺鸡头摩寺五通菩萨往安乐界请阿弥陀佛：“娑婆众生愿生净土，无佛形像，愿力莫由，请垂降许。”佛言：“汝且前去，寻当现彼。”及菩萨还，其像已至，一佛五十菩萨各坐莲花，在树叶上。菩萨取叶，所在图写，流布远近。

汉明感梦，使往祈法，便获迦叶摩腾等至洛阳。后，腾之弟子作沙门，持此瑞像，方达此国，所在图之。未几，贵像西返，而此国传不甚流广。魏晋已来，年载久远，又经灭法，经像湮除，此之瑞迹，殆将不见。隋文开教，有沙门明宪，从高齐道长法师所得此一本，说其本起，与传符焉。是以图写流布，遍于宇内。<sup>[14]</sup>

四川梓潼卧龙山所刻《阿弥陀佛并五十二菩萨传》碑文基本相同，



唯记隋代事更为详细。

《集神州三宝感通录》所记与四川梓潼卧龙山千佛崖第3龛所刻《阿弥陀佛并五十二菩萨传》碑文基本一致,说明初唐时期一佛五十菩萨故事流传确实广泛,这一造像在当时“图写流布,遍于宇内”的真实性。

### 三、一佛五十菩萨图与瑞像崇拜

鸡头摩寺位于中印度摩揭陀国波吒厘子城,《杂阿含经》卷25称鸡雀寺(T2P180b),为阿育王的国寺,《阿育王传》卷7云有“十六万八千僧”(T50P129b),同传卷1记载:阿育王建八万四千塔时,该寺上座耶舍以手障日,八万四千塔同时建成(T50P102a—b)。阿育王临终曾对该寺作最后的施舍(《杂阿含经》卷25, T2P180a—181a;《付法藏因缘传》卷4, T50P310b)。一佛五十菩萨的传说依托该寺,是借此寺的名声。《大唐西域记》卷8记载玄奘巡礼时,已经“颓毁已久,基址尚在。”

佛教瑞像是与现实有关的佛、菩萨、天王等圣像,发生地点在娑婆世界,内容与现实佛教徒信仰有关,情节富有传奇色彩,生动有趣,僧人崇拜瑞像以坚定信仰。苏州通玄寺是一所著名的瑞像崇拜寺院,东晋时天竺石佛浮江而至,于是该寺名闻天下,为佛教徒所景仰。莫高窟初唐第323窟绘有此故事。《续高僧传》卷12“慧颙(564—630年)传”记他隋末入住该寺,直至圆寂,平生“依瑞像而弘演”(T50P535a)。

佛、菩萨等佛教诸神能飞行空中,自由往来,佛经和佛教文献多有记载,如《观无量寿佛经》中,释迦牟尼佛“在耆闍崛山,知韦提希心之所念,即敕大目犍连及以阿难,从空而来。佛从耆闍崛山没,于王宫出。时韦提希礼已举头,见世尊释迦牟尼佛身紫金色,坐百宝莲花,目连侍左,阿难侍右。释梵护世诸天在虚空中,普雨

天花,持用供养。”(T12P341b)该经宣称若人临终时,阿弥陀佛会前来迎接,所以一佛五十菩萨从西方极乐世界腾空而来并不稀罕。

五通菩萨是指具有五神通的高僧,五神通即神境智证通、天眼智证通、天耳智证通、他心智证通、宿住随念智证通。五通菩萨以神力去西方极乐世界请阿弥陀佛,结果一佛五十菩萨现身五通菩萨所在的鸡头摩寺,这是标准的一种瑞像。

于阗国雕檀立佛瑞像故事有助于我们对瑞像崇拜的理解。《大唐西域记》卷12“瞿萨旦那国”之十一“媲摩城雕檀佛像”条记于阗(瞿萨旦那国)媲摩城有雕檀立佛瑞像,高二长余,多灵应,“媲摩城有雕檀立佛像,高二丈余,甚多灵应,时烛(或作放)光明。凡有疾病,随其痛处,金薄帖像(《洛阳伽蓝记》卷5作金箔贴像),即时痊愈。虚心请愿,多亦遂求。闻之士俗曰:此像昔佛在世,侨赏弥国驮陀衍那王所作也。佛去世后,自彼凌空至此国北曷落迦城中。初,此城人安乐富饶,深著邪见,而不珍敬,传其自来,神而不贵。后有罗汉,礼拜此像,国人惊骇,异其容服,驰以白王,王乃下令,宜以沙土粉此异人。时阿罗汉身蒙沙土,糊口绝粮。时有一人,心甚不忍,昔常恭敬,尊礼此像,及见罗汉,密以饷之。罗汉将去,谓其人曰:却后七日,当雨沙土,填满此城,略无遗类,尔宜知之,早图出计,犹其粉我,获斯殃耳。语已便去,忽然不见。其人入城,具告亲故,或有闻者,莫不嗤笑。至第二日,大风忽发,吹去秽壤,雨杂宝满衢路,人更骂所告者。此人心知必然,窃开孔道,出城外而穴之。第七日夜,宵分之后,雨沙土满城中,其人从孔道出,东趣此国,止媲摩城,其人才至,其像亦来,即此供养,不敢迁移。”此故事中的瑞像腾空、显灵、民众信仰等内容与我们所讨论的一佛五十菩萨图可相比较。义净译《根本说一切有部毗奈耶》卷46也有胜音城国王用泥土粉比丘、六日雨宝而第七日尘土掩城、二大臣因救护比丘而携宝夜遁、比丘腾空而去之故事(T23P880c)。

许多佛教瑞像起源于中国本土,《续高僧传》卷12“宝袭传”

记宝袭(武德末年卒)在隋代奉敕送舍利至邢州沈爱寺,“忽于函上见诸佛、菩萨等像,及以光明,周满四面,不可弹言,通于二日,光始潜没,而诸相犹存。及当下时,又见卧像一躯,赤光涌起。袭欣其所感,因而敬奉。”(T50P520b)宝袭所图画的佛像就是他见到的一种神异瑞像,所据非佛经或西域传来的粉本。

西方净土信仰在古代印度的流传几无踪迹可寻,道宣二书所记一佛五十菩萨图的滥觞,均与北齐有关。北齐时,西方净土信仰颇盛,除文献记载外,更有邺城地区石窟中的净土图像为证。一佛五十菩萨图产生于佛教兴盛的北齐,也未曾不可能。

#### 四、一佛五十菩萨图探源

据文献记载,一佛五十菩萨图出现在北齐,而现存最早的造像可推至初唐贞观年间。至于迦叶摩腾姊妹携来的传说在中国早期佛教文献中不见记载,其可靠性值得怀疑。

既然一佛五十菩萨图与佛教徒的现实信仰有关,似不当从佛经中找依据,如果从中国佛教发展史角度分析此图像,或有一线希望。

##### 1、一佛五十菩萨图与《十往生阿弥陀佛国经》

一佛五十菩萨图的主尊是阿弥陀佛,但常见的有关西方净土的佛经并没有提到一佛五十菩萨,我们注意到疑伪经《十往生阿弥陀佛国经》的有关记载。

《十往生阿弥陀佛国经》是一部短经,主要叙述往生西方净土的十个条件,一般认为是疑伪经,《大周刊定众经目录》卷15“伪经目录”列有该经(T55P474b),《开元释教录》卷18“伪妄乱真录”同之(T55P678a)。但在此前,曾流行于佛教徒间,道绰(562—645年)《安乐集》也重视该经。《安乐集》共2卷12门类,第12门类援引《十往生阿弥陀佛国经》论往生条件(T47P21a—22a)。经文

流通分提到释迦牟尼佛、阿弥陀佛各遣二十五菩萨拥护受持该经者,则合计有五十菩萨,组成一个集合体:

佛告山海慧菩萨:汝今欲度一切众生,应当受持是经。

佛告大众:于我天后,受持是经,八万劫中,广宣流布,至贤劫千佛,使诸众生,普得闻知,信乐修行,说者听者,皆得往生阿弥陀佛国。若有如是等人,我从今日当使二十五菩萨,护持是人,常令是人无病无恼,若人若非人,不得其便。行住坐卧,无问昼夜,常得安稳。

若有众生,深信是经,念阿弥陀佛,愿往生者,彼极乐世界阿弥陀佛即遣观世音菩萨、大势至菩萨、药王菩萨、药上菩萨、普贤菩萨、法自在菩萨、狮子吼菩萨、陀罗尼菩萨、虚空藏菩萨、德藏菩萨、宝藏菩萨、金藏菩萨、金刚菩萨、山海慧菩萨、光明王菩萨、华严王菩萨、众宝王菩萨、月光王菩萨、日照王菩萨、三昧王菩萨、自在王菩萨、大自在王菩萨、白象王菩萨、大威德王菩萨、无边身菩萨,是二十五菩萨拥护行者,若行若住,若坐若卧,若昼若夜,一切时一切处,不令恶鬼恶神得其便也。(《续藏经》第87册908b—909a)

若人愿往生西方净土,则受到五十菩萨的护持,释迦牟尼和阿弥陀佛各遣派二十五菩萨。阿弥陀佛遣二十五菩萨拥护受持者,说明阿弥陀佛有二十五菩萨围绕,这与鸡头摩寺五通菩萨因“娑婆众生愿生净土,无佛形像”而前往阿弥陀佛处请佛,于是阿弥陀佛与五十菩萨显神于鸡头摩寺,颇可比较,惟数目减半。

释迦牟尼佛和阿弥陀佛所遣五十菩萨是护持者身份,而造像中的五十菩萨是坐在莲花上,类似于常见的化生,不象是护持者,《十往生阿弥陀佛国经》与一佛五十菩萨不能完全对应,但经中云阿弥陀佛有二十五菩萨围绕的记载值得注意。

## 2、一佛五十菩萨图与禅观

由于《十往生阿弥陀佛国经》是伪经,我们还要考察此伪经的

来源。

《十往生阿弥陀佛国经》云：“众生未有念佛三昧缘者，是经能与作开大三昧门。”显示此伪经的产生或许受到念佛三昧的某些影响。

观想阿弥陀佛是禅观的一项内容，《安乐集》卷下云：“凡圣修人多明，念佛三昧，以为要门。”(T47P14b)此说当来源于《般舟三昧海经》(《十方现在佛悉在前立定经》)，该经卷上云：“菩萨于是间国土闻阿弥陀佛，数数念，用是念故，见阿弥陀佛。见佛已，从问：当持何等法，生阿弥陀佛国？尔时阿弥陀佛语是菩萨：欲来生我国者，常念我数数，常当守念，莫有休息，如是得来生我国。”(T13P905b)传说许多中国古代僧人在禅定之中见到阿弥陀佛，如：

《高僧传》卷11“慧通传”记其曾禅中见阿弥陀佛：“释慧通，关中人……初从凉州禅师慧绍咨受禅业，法门观行，多所游刃。常祈心安养，而欲栖神彼国。微疾，乃于禅中见一人来，形甚端严，语通言：良时至矣。须臾见无量寿佛光相晖然，通因觉禅，具告同学所见，言迄便化。”(T50P398c)

《续高僧传》卷15“玄会(582—640年)传”记其“贞观八年，又敕住弘福寺，讲事都废，专修定业，梦登佛手，号无量寿，遂造弥陀像一座，常拟系心，作身同观。”临终，“见佛来迎，因而气尽。”(T50P542c—543a)

前述之慧海也是禅僧，《续高僧传》卷12“慧海传”云：“其自少精苦，老而逾笃。般若密行之行，兰若思惟之仪，亟展修行，瑞相常扰。”(T50P515c)

更具体到佛经原典的是，佛陀跋陀罗(359—429年)译《观佛三昧海经》卷3叙述观佛而现种种景象，其中就有观见佛足生花，“佛足跟出围绕诸光，满足十匝，花花相次，一一花中有五化佛，一一化佛五十菩萨以为侍者，一一菩萨其顶上生摩尼珠光。”

(T15P660a)虽未明言此佛为阿弥陀佛,但一佛有五十菩萨以为侍者之描述与我们讨论的一佛五十菩萨图类似。

笔者据此推想,北朝禅观盛行,《观佛三昧海经》是当时禅观名典,《十往生阿弥陀佛国经》相关记载可能受到《观佛三昧海经》的影响,二经都有“五十菩萨”为一个集合体的内容,一个是“一一化佛五十菩萨以为侍者”,一个是五十菩萨守护受持《十往生阿弥陀佛国经》者。

我们推测,一佛五十菩萨图当是信仰西方净土的僧人们在禅定时所感悟到的一种瑞相。

### 3、一佛五十菩萨图与道场法师

昙鸾一系的西方净土信仰在东魏(534—550年)、北齐(550—577年)最为流行,两朝首都均在邺城。对北齐佛教的描述,以《续高僧传》卷10“靖嵩传”中的一段话最为著名:“属高齐之盛,佛教中兴:都下大寺,略计四千;见住僧尼,仅将八万;讲席相距,二百有余;在众常听,出过一万。故寓内英杰,咸归厥邦。”(T50P501b)《安乐集》卷下记载昙鸾一系的系谱是:菩提流支(生卒年不详,六世纪初来华)—慧宠(道宠)—道场—昙鸾(476—542年)—大海(慧海,541—609年)—法上(495—580年)等六人(T47P14b)。法上的弟子有净影慧远(523—592年)、灵裕(518—605年)等。

《续高僧传》卷8“法上传”将道场与法上列为京师二大高僧:“故时人语曰:京师极望,道场、法上。斯言允矣。”(T50P485a)《魏书》“释老志”列出十二位“世宗以来,至武定(543—550年)末,沙门知名者。”其中有道长法师,一般认为此道长法师即道场法师。<sup>[15]</sup>

道场法师信仰西方净土,说法时有圣僧来听之瑞相,《安乐集》卷下云:“有大德寻常敷演,每感圣僧来听,则有道场法师。”(T47P14b)四川梓潼卧龙山所刻《阿弥陀佛并五十二菩萨传》碑文记:“至大隋开皇元年(581),明献(宪)法师言从道膺长法师(当即

道场法师)所得此一躯。”于是我们怀疑,一佛五十菩萨图或即是道场(道长)法师观想西方净土时所感悟到的一种极乐世界瑞像。

## 五、一佛五十菩萨图的传播

一佛五十菩萨图发源于北齐,而后向西、向南传播,其过程大致可以勾勒出。

### 1、向西传播

道场法师弟子明瞻活动在京师一带,在当时极有影响,《续高僧传》卷24“明瞻(559—628年)传”云明瞻在恒州应觉寺出家后,“师密异其度,乃致书与邺下大集寺道场法师。令其依摄,专学《大论》,寻值法灭,潜形东都,隋初出法,追住相州(今安阳)法藏寺,而立志贞明,不干非类。……将事观国,移步上京,开皇三年(583),敕召翻译,住大兴善。”“贞观之初,以瞻善识治方,有闻朝府,召入内殿,躬升御床,食讫对诏,广列自古以来明君昏主指御之术,兼陈释门大极以慈救为宗,帝大悦,因即下敕,年三月六普断屠杀,行阵之所,皆置佛寺。”在旧战场建寺院一事是实行的,见诸史籍。他信仰西方净土,临终总结说:“吾于《观经》,成就十二,余者不了。”仍见阿弥陀佛与二大菩萨来迎。(T50P632c—633a)

于是我们就可以作以下推测:北齐邺下大集寺道场法师传《大智度论》于明瞻,明瞻后到东都,他带来了一佛五十菩萨图,此图在东都一带流行,并由豫州刺史传到西京的真寂寺,开始在西京流传。

真寂寺位于西京义宁坊,乃隋唐名寺,三阶教的大本营。开皇三年(583)尚书左仆射齐国公高颍舍宅立寺,供养三阶教主信行。武德二年(619)改名化度寺,大中六年(852)改名崇福寺。寺中有中国佛教史上著名的无尽藏院。<sup>[16]</sup>高颍是隋代名臣,《隋书》卷41有传,曾封为义宁县公,所居义宁坊的得名或与此有关。

更深刻的背景是,真寂寺乃是隋代五众(涅槃、地论、大论、讲律、禅门)之大论众所在地。开皇十六年敕法彦为大论众主,住寺讲说《大智度论》。而道场、明瞻正是研习《大智度论》的,法彦的学问来源和一佛五十菩萨图为何传入真寂寺,于是豁然开朗。

法彦在真寂寺任大论众主的同年,豫州刺史将一佛五十菩萨图传来真寂寺,恐非巧合,因为法彦本来就在豫州一带活动,《续高僧传》卷10本传云其“寓居洛州,早岁出家,志隆大法而聪明振响,冠达齐伦,虽三藏并通,偏以《大论》驰美,游涉法会,莫敢抗言,故齐周及隋,京国通惧,皆畏其神爽英拔也。”(T50P505b)至于是豫州刺史带着一佛五十菩萨图来贺其任大论众主,还是护送他来任大论众主?待考。

## 2、向南传播

《续高僧传》卷12“慧海传”记:

(慧海)少年入道,师事郟都广国寺罔法师。……更从青州大业寺道猷法师。……以周大象二年(580)来仪涛浦,创居安乐,修葺伽蓝,……常以净土为期,专精致感,忽有齐州僧道诠贖画无量寿像来,云是天竺鸡头摩寺五通菩萨乘空往彼安乐世界,图写尊仪。既冥会素情,深怀礼忏,乃睹神光熠熠,庆所希幸。于是模写恳苦,愿生彼土,没齿为念。(T50P515c)

据前引《集神州三宝感通录》,此无量寿像实是一佛五十菩萨图。慧海大象二年以后一直在江都安乐寺生活,则一佛五十菩萨图从郟都流传至江南。

由于隋代、初唐时期真寂寺(化度寺)地位显赫,一佛五十菩萨图得以风行开来,四川、敦煌的粉本大约都来自真寂寺(化度寺)。

于此一例,我们得见隋唐佛教艺术的北齐源流。



## 注 释

[1]《四川文物》1986年第3期。

[2]《敦煌研究》1991年第2期。

[3]丁明夷《川北石窟札记》云“通江鲁班石第15窟及佛日岩二大龕”有此造像,《文物》1990年第6期。

[4]《文物》1994年第2期。

[5]《文物》1996年第3期。

[6]胜木言一郎《中国阿弥陀三尊五十菩萨图考——卧龙山千佛崖遗例介绍与意义》有全文,但有一些错字,《佛教艺术》第214号,1994年。冈田健《初唐期转法轮印阿弥陀图像研究》也有全文,《美术研究》第373号,2000年12月。参胡文和《四川道教佛教石窟艺术》,成都:四川人民出版社,1994年,第246页。

[7]《文物》1992年第1期。

[8]李淞文见(台湾)《艺术学》第17号,1997年4月。

[9]《中国石窟》“龙门石窟”(二),北京:文物出版社,1992年,第260、258、273页。

[10]上海:上海人民出版社,1993年,第302页。

[11]《中国石窟》“龙门石窟”(二)有图,图64(万佛洞)、图29—34(敬西洞)、图38—43(敬善洞)、图176(北市彩帛行净土堂)、图250—253(万佛沟的西方净土龕)。

[12]参胜木言一郎《中国阿弥陀三尊五十菩萨图考——卧龙山千佛崖遗例介绍与意义》。

[13]图见松本荣—《敦煌画的研究》“图像篇”第482页插图132图,东方文化学院东京研究所印行,1937年。《中国美术全集》“雕塑篇13”第98图,北京:文物出版社,1989年。参李裕群《天龙山石窟调查报告》,《文物》1991年第1期。

[14]《大正藏》第52册第421页。道世《法苑珠林》卷15同,《大正藏》第53册第401页。

[15]参望月信亨《佛教经典成立史论》,法藏馆,1946年,第620页。

[16]参小野胜年《中国隋唐长安寺院史料集成》,法藏馆,1989年,第

295—299 页。杨鸿年《隋唐两京坊里谱》，上海：上海古籍出版社，1999 年，第 357—358 页。

[15] 参望月信亨《佛教经典成立史论》，法藏馆，1946 年，第 620 页。

[16] 参小野胜年《中国隋唐长安寺院史料集成》，法藏馆，1989 年，第 295—299 页。杨鸿年《隋唐两京坊里谱》，上海：上海古籍出版社，1999 年，第 357—358 页。



图1 莫高窟第332窟一佛五十菩萨(全)



图2 莫高窟第23窟一佛五十菩萨(局部)



图3 莫高窟第171窟一佛五十菩萨(局部)

# 萨埵太子本生故事画所据佛典之判读

梁丽玲  
(铭传大学)

## 一、前言

萨埵太子舍身饲虎是人们最熟悉的本生故事,为中国佛教壁画中表现最多的题材之一,在《贤愚经》、《金光明经》、《菩萨本生鬘论》等佛经中都有记述。早于东晋高僧法显时,就曾在印度见过王子投虎本生图。在新疆各石窟、敦煌莫高窟、天水麦积山石窟、文殊山万佛洞、庆阳北石窟寺、云冈石窟和龙门石窟壁画中均绘此画,可见这则故事广受欢迎的程度。

然而由于各时代绘画所据经典不一,故事画面情节繁简也不尽相同,偶有发生错误判读的情形。本文拟将佛经经文内容与石窟壁画相对照,提出判读萨埵太子本生故事画所据佛典的几点见解。首先,将中国石窟中有关《萨埵太子本生故事画》加以汇整,可看出这个故事在各地流传的情况;其次根据所绘壁画内容和佛典的经文相比对,从虎子数量、画面主题、情节描绘和榜题文字等因素,考证此画所依据的经典,藉以凸显文献与图像结合研究的重要性。

## 二、中国石窟中的《萨埵太子本生故事画》综述

摩诃萨埵太子舍身饲虎是中外佛教艺术最常见的题材,在我国各地的石窟中,皆有一到数幅以这则故事为主题的壁画或石雕。今检索中国各石窟的内容,发现绘有萨埵太子本生题材的故事画,主要集中在新疆各石窟和敦煌莫高窟中,其它还有分散于甘肃省天水麦积山石窟、酒泉附近的文殊山万佛洞、陇东庆阳北石窟寺和南石窟寺、山西省大同的云冈石窟和河南省洛阳的龙门石窟。本文分为新疆石窟、敦煌莫高窟以及其他地区三部分,将各石窟中的舍身饲虎图加以汇整,并一一说明之。

### (一) 新疆石窟

| 窟 别 | 时代 <sup>[1]</sup> | 窟 号     | 位 置        | 构图形式 |
|-----|-------------------|---------|------------|------|
| 1   | 约 4 世纪            | 第 91 窟  | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 2   |                   | 第 47 窟  | 主室南道南壁西端   | 菱形格式 |
| 3   |                   | 第 38 窟  | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 4   |                   | 第 114 窟 | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 5   | 约 5 世纪            | 第 7 窟   | 主室顶部两侧券腹   | 菱形格式 |
| 6   | 约 6 世纪            | 第 17 窟  | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 7   | 约 7 世纪            | 第 8 窟   | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 8   |                   | 第 58 窟  | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 9   |                   | 第 178 窟 | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 10  |                   | 第 100 窟 | 主室券顶两侧券腹   | 菱形格式 |
| 11  |                   | 第 184 窟 | 主室东壁龕外、南北壁 | 菱形格式 |
| 12  |                   | 年代不详    | 第 157 窟    | 主室券顶 |
| 13  | 7—8 世纪            | 第 63 窟  | 主室券顶左侧上端   | 菱形格式 |
| 14  | 6—7 世纪            | 第 11 窟  | 右甬道外侧壁     | 菱形格式 |
| 15  |                   | 第 14 窟  | 右甬道外侧壁     | 菱形格式 |
| 16  |                   | 第 16 窟  | 右甬道外侧壁     | 菱形格式 |
| 17  | 327—640 年         | 第 40 窟  | 东壁中部下层     | 单幅式  |
| 18  |                   | 第 44 窟  | 正壁南侧       | 单幅式  |

在新疆石窟中有关萨埵太子本生故事画的题材,主要保存在

丝路北道上的几个重要石窟,如龟兹境内(今新疆库车附近)的克孜尔、库木吐拉、克孜尔尕哈石窟,以及吐鲁番地区的吐峪沟石窟。兹整理成表如上。

在新疆壁画中,克孜尔第7、8、17、38、47、58、91、100、114、157、178、184等窟,库木吐拉第63窟,克孜尔尕哈第11、14、16窟及吐峪沟第40、44窟等共十八窟均绘有此故事。这些故事画大多绘于中心柱窟前室窟顶的菱形格内,在小小的菱形格内作“投崖”、“饲虎”两个关键性情节,为早期样式的舍身饲虎图。以克孜尔第38窟中的萨埵太子舍身饲虎画为例,菱形格中上方一人飞身跳下,下方一人横卧于地,其身旁有一大虎和二小虎,正在咬食卧者的身躯,此为克孜尔石窟壁画中的典型构图;<sup>[6]</sup>克孜尔第17窟<sup>[7]</sup>亦作上方一人飞身降下,地上横卧一人,旁立一大虎、二小虎咬食身肉的画面呈现(图1)、第47窟的构图也很相似(图2)。又如克孜尔尕哈石窟第14窟的画面上,萨埵躺在地上,一只老虎正在舐他的血肉(图3);第16窟的画面较为详尽精彩,站在萨埵身上舐食的一只老虎,因饥饿而体躯瘦弱,下方一只小虎抬头望着母虎。

## (二)敦煌莫高窟

在敦煌莫高窟壁画中,从北魏起至晚唐、五代及宋初期间,皆绘有萨埵太子本生故事画,可反映舍身饲虎故事在敦煌地区广为流传的情形。<sup>[8]</sup>以下根据《敦煌莫高窟内容总录》<sup>[9]</sup>和《敦煌石窟全集3·本生因缘故事画卷》<sup>[10]</sup>所著录文加以整理,并依画面情节举例说明如下表。

可见萨埵太子舍身饲虎此一著名的故事题材,在敦煌壁画中亦常出现,从北魏、北周、隋、晚唐、五代、北宋期间共被画过十六次,此种同一主题频繁出现,说明本故事引起敦煌人士格外的重视与兴趣。

|    | 时代    | 窟号         | 位置                            | 构图形式           |
|----|-------|------------|-------------------------------|----------------|
| 1  | 北魏    | 第254窟      | 南壁龕下东起                        | 长卷式            |
| 2  | 北周    | 第428窟      | 主室东壁门南壁                       | 三层转折的长卷式连环横幅画  |
| 3  |       | 第299窟      | 主室窟顶西、南披                      | 二层长卷式连环横幅画     |
| 4  |       | 第301窟      | 主室窟顶南披:辞宫、狩猎、憩息<br>东披:饲虎、起塔   | 二层长卷式连环横幅画     |
| 5  |       | 隋          | 第302窟                         | 窟顶人字披前部西披上段    |
| 6  |       | 第417窟      | 窟顶人字披东披                       | 二层长卷式连环横幅画     |
| 7  |       | 第419窟      | 主室窟顶人字披西披下一行<br>东披下一行         | 三层长卷式连环横幅画     |
| 8  |       | 中唐         | 第231窟                         | 龕内南壁           |
| 9  |       | 第237窟      | 龕内南壁下                         | 屏风画三扇          |
| 10 | 晚唐    | 第85窟       | 龕内南壁东起                        | 屏风画三扇          |
| 11 | 五代    | 第72窟       | 西壁下                           | 屏风画二扇          |
|    |       |            | 南壁垂幔下                         | 屏风画二扇          |
|    |       |            | 北壁垂幔下                         | 屏风画二扇          |
| 12 |       | 第9窟        | 西壁下                           | 屏风画二扇          |
| 13 |       | 第98窟       | 南壁下东起第5、6屏                    | 屏风画二扇          |
| 14 | 第108窟 | 南壁下东起第5、6屏 | 屏风画二扇                         |                |
| 15 | 第146窟 | 南壁下东起第5、6屏 | 屏风画二扇                         |                |
| 16 | 北宋    | 第55窟       | 南壁下东起第10、11、12屏<br>西壁下南起第1、2屏 | 屏风画三扇<br>屏风画二扇 |

以北魏第254窟为例,萨埵太子本生被绘于南壁前半部中段,将故事中饲虎及国王、王后抚尸等不同场景合绘于一图,且画在重要的位置来彰显主题,整幅图的画面情节完整,故事性强。其中舍身饲虎这一画面,同时包含第一个情节萨埵太子不忍见母虎饥饿食子,于是置身虎前;第二个情节为老虎无力啖食,王子便爬上悬崖,以干竹刺颈出血,再纵身跃下以身饲虎;以及群虎撕食萨埵的第三个情节(图4)。这种以同一画面表现不同时空内容的方法,不但加深了观众的印象,更强调了坚定舍身的精神。

北周第428窟的舍身饲虎故事画,位于主室东壁南侧,采用横卷连环画顺序式构图,将壁面分为三段,上下排列,情节发展呈“S”形走向,表现了十一个场面,依次分别为:1、三王子辞别国王;2、骑马出游;3、林中射靶;4、歇马谈心;5、进入深山;6、山间观议饿

虎;7、萨埵以身饲虎;8、刺颈出血,投崖饲虎;9、二兄弟见遗骸悲恸,起塔埋葬;10、急驰回宫报信;11、向国王禀告详情。画中每一情节上方都有一方题记,可惜内容已褪色难辨(图5)。

晚唐第85窟画于主室东壁,将画面安排在一个整齐的横长方形内,以屏风画方式展现。在十三个情节的左、右侧都有一方题记,但字迹已无法辨认。有些画面已毁损难辨。今可辨识的情节有:1、三王子出游;2、进入山林;3、发现饿虎;4、萨埵舍身饲虎;5、起塔供养(图6)。

五代第72窟的舍身饲虎图,绘于佛龛内南壁、西壁及北壁下,共占六扇屏风,每屏皆有数个情节,虽有些壁面剥落,但情节完整而详细。第一屏由上到下,讲前世佛救盗贼母子,梵天不解,佛为之说因由;下部是国王、王后及三位王子出游。第二屏由下而上,先是国王及王后途中小憩,三位王子继续前行,遇上饿虎;萨埵在二兄走后,把衣服挂于树上,并坐于群虎之间。第三屏由上至下,萨埵爬上山崖,群虎围食萨埵;中部漫漶,但按情节发展应为二兄长见萨埵尸骨;下见兄长策骑回宫报告噩耗,及国王派使者外出寻找萨埵。第四屏已模糊不清,只有戴王子冠二人结辔缓行于山林间,不知为何情节。其上有榜题谓“萨埵太子在兜率天上劝慰父母”,但无画面。第五屏画面只余国王、王后及大臣出城前赴萨埵舍身处。第六屏下部画面不清;中部是国王及王子在山野中见萨埵尸骨;最上部是起塔供养(图7、8)。

宋代第55窟位于东壁,将故事分为两段,分别绘于《金光明经变》的左右两侧,呈条幅状,由左侧下端开始至上端,再由右侧上端至下端。在每一情节左侧或右侧都有一竖行题记,其中有六条字迹尚清楚。今可辨识的有六个场面:1、王城;2、王子出游;3、萨埵太子舍身饲虎;4、王率众寻找萨埵;5、国王和夫人发现萨埵遗骨;6、起塔供养(图9)。

由上可知,敦煌石窟中的舍身饲虎题材,皆以多场景的连环画



形式描绘,其构图形式大致可分为:一、北魏、北周和隋代的长卷式横幅画;二、晚唐、五代的屏风画式等两类。

### (三)其他地区

除了新疆与敦煌石窟中的萨埵太子本生故事画较为集中外,在麦积山石窟、文殊山石窟、陇东石窟、云冈石窟及龙门石窟等地区,还有堪称巨构的舍身饲虎壁画或浮雕。兹汇总于下:

|   | 窟 别                    | 时代 | 窟 号     | 位 置       | 构 图 形 式 |
|---|------------------------|----|---------|-----------|---------|
| 1 | 麦积山石窟                  | 北魏 | 第 127 窟 | 窟顶右披、窟顶左披 | 长卷横幅式   |
| 2 | 文殊山石窟 <sup>[11]</sup>  | 西夏 | 万佛洞     | 窟壁下部      | 屏风画     |
| 3 | 庆阳北石窟寺 <sup>[12]</sup> | 北魏 | 第 165 窟 | 窟顶前披      | 连环穿插式浮雕 |
| 4 | 南石窟寺                   | 北魏 | 第 1 窟   | 窟顶前披      | 浮雕      |
| 5 | 云冈石窟                   |    | 第 45 窟  |           | 浮雕      |
| 6 | 龙门石窟                   |    | 宾阳中洞    | 前壁北侧      | 浮雕      |

举麦积山第 127 窟饲虎图为例,以窟顶正披和左右披的显著位置和巨大幅面来表现内容,画面情节从左披开始,转向正披,再转向右披,采取顺列式构图。左披卷始是国王所居的城池,以及摩诃三太子辞别国王,在重骑的护持下出城游玩。相对称的右披残损,画太子垂崖、右侧有两幅一大虎及七虎子啖食太子的连续动作,有的在舔食骨肉,有的张牙舞爪跃跃欲试,太子躺在血泊之中,赶到现场的国王及臣民站在一侧。正披迭次画三车表现国王得讯后赶赴出事地,左车急驰于山林中,中车由驷乘具装铠马驾驭、车前二人迎接,右车已不见乘着和驭者,停靠在一旁。此时国王一行张华盖展翠扇步行于山间,前面数人并一马低首哽咽面向国王。其中也有逆向的穿插,即将属于故事后面的情节提到前面来,在左披三太子出城后,有两骑从相反方向奔向侧门,似表现萨埵太子饲虎后二兄弟驰马还宫报讯。城内正殿前坐一王者,做出痛楚的神态,二亲侍在劝慰,群臣及武士侍立两侧,殿前阶下跪一人,表现了国王闻知太子身歿后悲痛欲绝的情形(图 10、11、12)。

北石窟寺第 165 窟前壁窟顶斜披浮雕一幅摩诃萨埵太子舍身饲虎故事,全图宽 15 米、高 2 米、面积 30 平方米。以连续和穿插的构图形式,北为萨埵太子舍身饲虎的局部,南侧部分有太子跳崖、饿虎啖食太子、收拾遗骨、起塔供养等内容,北侧部分有兄弟出游、两兄长报信、将王后惊梦、王后昏厥在地等情节完整的故事内容(图 13、14、15)。

总而言之,萨埵太子舍身饲虎的故事画,在中国石窟寺中共绘有四十幅。其中新疆石窟采用此题材较多,在菱形格内将“菩萨投崖”和“饿虎啖食太子”等情节,以简单的构图来表现。而南北朝时期各地的石窟里,已能广泛运用石雕和壁画表现舍身饲虎的多种情节,其中麦积山石窟第 127 窟萨埵太子舍身饲虎图,是同一题材中规模最大者,这幅画着重在整个气氛的渲染,因而是绘画性很强的艺术作品;庆阳北石窟寺第 165 窟采用浮雕方式,以非常宏大的场面表现舍身饲虎故事殊不多见,亦不愧为北魏的艺术杰作。至于敦煌莫高窟的舍身饲虎图,通常保留新疆故事画的情节再继续发挥,在一个横长方形画面详细描绘故事情节,依不同时代在构图形式上也有变化。

### 三、故事画面所据经典之考证

萨埵太子舍身饲虎这个颇受欢迎的故事题材,在《贤愚经》第二则《摩诃萨埵以身施虎品》、<sup>[13]</sup>《金光明经》之《舍身品》、<sup>[14]</sup>《菩萨本生鬘论》卷 1《投身饲虎缘起第一》、<sup>[15]</sup>《佛说菩萨投身饲饿虎起塔因缘经》、<sup>[16]</sup>《六度集经》卷 1《菩萨本生》、<sup>[17]</sup>《分别功德论》<sup>[18]</sup>里,皆可找到故事画所表现的内容。为弄清画面内容和它所依据的经典,最直接的方法就是将经文内容与画面情节相比对。<sup>[19]</sup>这些与舍身饲虎有关的经典,在故事情节的铺叙上却有些许差异。其中《六度集经》与《分别功德论》,仅以例证方式简扼地

说明情节;《佛说菩萨投身饲饿虎起塔因缘经》的场景、人物与情节发展,皆与其它经典大异其趣,属于另一个故事系统;《菩萨本生鬘论》的叙述过于简略,未对故事情节作详细的铺陈。因此萨埵太子本生故事画,大多依据《贤愚经》或《金光明经》而绘。

就画面本身而言,由于年代久远,保存不易,许多壁画已剥蚀残破、漫漶不清;或因石质风化严重而难以辨识;而画家们在彩绘这则故事时,通常会因为自己的人生阅历、个人好恶、对佛理的领悟以及来自不同地域和民族的艺术审美习惯,在进行故事情节的取舍、人物形象的设计、性格塑造的创作上,就有可能忽略佛经的某些内容,或删节经文内容而自行创作,所以各石窟所呈现画面皆不尽相同,情节有繁有简,各具特色;有时画家们为增加整个壁画的艺术性,降低图解性,并未做完整情节的描绘;再者囿于时空的限制,未能一一亲访各石窟,以及可考证壁画资料不足等因素,常造成我们在解读萨埵太子本生故事画所据经典时的困难,或作错误的判断。

因此本文根据以上各石窟资料的搜罗与整理,提出几点判读萨埵太子本生故事画所据经典的依据,以供参考:

### (一) 虎子数量

舍身饲虎的故事高潮在于太子跳崖及众虎啖食太子,大部分石窟皆绘有这两个重要情节,其中饿虎啖食萨埵太子的数量,可成为解读壁画内容的条件之一。据佛经所载,有些经文只言一虎生子,并未清楚交代数量,只有《贤愚经》明白指出一虎适乳二子,《金光明经》、《菩萨本生鬘论》和《佛说菩萨投身饲饿虎起塔因缘经》称一虎产七子。兹将经文比对于下:

|          | 贤 愚 经   | 金 光 明 经   | 菩 萨 本 生 鬘 论                               | 佛 说 菩 萨 投 身 饲 饿 虎 起 塔 因 缘 经   |
|----------|---|---|---|---|
| 母虎产子饥饿逼切 | 尔时大王与诸群臣、夫人、太子出外游玩。时王疲懈小住休息，其王子三子共游林间，见有一虎适乳二子，饥饿逼切，欲还食之。 | 于诸园林游戏观看，次第渐到一大竹林憩驾止息。……时诸王子说是语已，转复前行见有一虎，适产七日而有七子，围绕周匝饥饿穷悴，身体羸瘦命将欲绝。 | 是时大王纵赏山谷，三子皆从，至大竹林于中憩息。次复前行见，有一虎产生七子已经七日。 | ……其山下有绝崖深谷，底有一虎母新产七子。时天降大雪，虎母抱子已经多日，不得求食，惧子冻死，守饿护子，雪落不息，母子饥困丧命不久，虎母既为饥火所逼，还欲啖子。 |

这些石窟壁画中，恰有各绘二虎子及七虎子的内容，如在新疆石窟中一般都画二虎子，与《贤愚经》的情节较为接近；而敦煌莫高窟第 254 和 428 窟中有七虎子，据《金光明经》而绘的可能性很高。然而虎子数量并非判读的绝对因素，因为大多数壁画的虎子数量皆与佛经不相符，如庆阳北石窟寺和莫高窟第 55 窟为四虎子、敦煌莫高窟第 85 窟为一虎五子、第 72 窟为五虎子（图 16），由于没有任何一部佛经记载与这些画面的老虎数量相同，可见艺术家们在创作时并非完全按照佛经的内容，有时就个人对故事的认知而绘，有时为了配合画面的协调而自行取舍。

## （二）画面主题

晚唐、五代这段期间，出现自成一体的联屏式《贤愚经变》，即以整部《贤愚经》的故事为题材，画在洞窟壁面的下部，内容丰富，品数多量，甚至横贯南、西、北三壁，形成规模空前的鸿篇巨制。故莫高窟第 85、72、98、108、146、55 窟以及文殊山万佛洞中七幅舍身饲虎的壁画内容，当是依据《贤愚经》所绘。以第 72 窟的画面为例，除标榜萨埵太子舍身饲虎的主题外，在情节方面还加绘佛救母子二人及萨埵死后在天上劝慰父母等情节，首尾完整地呈现《贤愚经》的故事内容。兹引《贤愚经》中佛为阿难说救护一老母及二男的因缘：

如是我闻：一时佛在舍卫国祇树给孤独园。尔时世尊乞

食时到，着衣持钵，独将阿难入城乞食。时有一老母唯有二男，偷盗无度，财主捕得，便将诣王。平事案律，其罪应死。即付旃陀罗，将至杀处，遥见世尊，母子三人俱共向佛叩头求哀：“唯愿天尊垂济苦厄，救我子命。”诚心歎笃，甚可怜愍。如来慈矜，即遣阿难诣王请命。王闻佛教，即便放之。得脱此厄，感戴佛恩，欣踊无量，寻诣佛所，头面礼足，合掌白言：“蒙佛慈恩，得济余命，唯愿天尊慈愍我等，听在道次。”佛即可之，告曰：“善来比丘须发自堕，身所着衣变成袈裟。”敬心内发，志信益固。佛为说法，诸垢永尽，得阿罗汉道。其母闻法，得阿那含。尔时阿难目见此事，叹未曾有，赞说如来若干德行。又复咨嗟：“母子三人宿有何庆，值遇世尊，得免重罪，获涅槃安，一身之中特蒙利益，何其快哉！”佛告阿难：“此三人者非但今日蒙我得活，乃往过去亦蒙我恩而得济活。”阿难白佛：“不审世尊过去世中，济活三人，其事云何？”

萨埵升天后劝父母的情节：

摩诃萨埵命终之后，生兜率天，即自生念：“我因何行来受此报？”天眼彻视，遍观五趣，见前死尸，故在山间，父母悲悼，缠绵痛毒。怜其愚惑，啼泣过甚，或能于此丧失身命，我今当往谏喻彼意。即从天下，住于空中，种种言辞，解谏父母。父母仰问：“汝是何神？愿见告示。”天寻报曰：“我是王子摩诃萨埵，我由舍身济虎饿乏，生兜率天。大王当知：有法归无，生必有终，恶堕地狱，为善生天，生死常涂。今者何独没于忧愁烦恼之海，不自觉悟愍修众善？”父母报言：“汝行大慈，矜及一切，舍我取终。吾心念汝，荒塞寸绝，我苦难计，汝修大慈，那得如是？”于时天人复以种种妙善偈句报谢父母。父母于是小得惺悟，作七宝函，盛骨着中，葬埋毕讫，于上起塔。天即化去，王及大众还自归宫。

由于这两个情节皆是《金光明经》及其它相关经典所没有，其

它中外遗存亦未发现,足以证明第七窟的画家是依据《贤愚经》的故事安排画面的布局。

### (三)情节描绘

有关萨埵太子垂崖为众虎所啖的情节,《贤愚经》的叙述较为简略,只言投身虎前,并自取利木刺身出血,虎得舐之,其口乃开;而《金光明经》的内容较为详尽,兹比对如下:

|                              | 《贤愚经》   | 《金光明经》  |
|------------------------------|---|---|
| 舍身卧虎前,母虎羸弱不能食,再取木刺身出血,虎得舐血乃食 | <p>作是语已,疾从本径,至于虎所,投身虎前,饿虎口噤,不能得食。尔时太子自取利木刺身出血,虎得舐之,其口乃开。二兄待之,经久不还,寻?推觅,忆其先心,必能至彼,喂于饿虎。追到岸边,见摩诃萨埵死在虎前,虎已食之,血肉涂漫。自扑堕地,气绝而死,经于久时,乃还稣活,啼哭宛转,迷愤闷绝,而复还稣,即啖身肉。</p> | <p>尔时王子摩河萨埵还至虎所,脱身衣裳置竹枝上。作是誓言:“我今为利诸众生故,证于最胜无上道故,大悲不动舍难舍故,为求菩提智所赞故,欲度三有诸众生故,欲灭生死怖畏热恼故。”是时王子作是誓已,即自放身卧饿虎前。是时王子以大悲力故,虎无能为力,王子复作如是念言:“虎今羸瘦身无势力,不能得我身血肉食。”即起求刁,周遍求之,了不能得,即以于竹刺颈出血,于高山上投身虎前。是时大地六种震动,日无精光如罗睺罗阿修罗王捉持障蔽,又雨杂华种种妙香。时虚空中有诸余天,见是事已心生欢喜叹未曾有。赞言:“善哉善哉!大士,汝今真是行大悲者,为众生故能舍难舍,于诸学人第一勇健,汝已为得诸佛所赞,常乐住处不久,当证无恼无热清凉涅槃。”是虎时见血流出污王子身,即便舐血啖食其肉,唯留余骨。尔时第一王子见地大动,为第二王子而说偈言:“震动大地,及以大海,日无精光,如有覆蔽,于上虚空,雨诸华香,必是我弟,舍所爱身。”第二王子复说偈言:“彼虎产来,已经七日,七子围绕,穷无饮食,气力羸损,命不云远,小弟大悲,知其穷悴,惧不堪忍,还食其子,恐定舍身,以救彼命。”时二王子心大愁怖,涕泣悲叹容貌憔悴,复共相将还至虎所。见弟所着帔服衣裳,皆悉在一竹枝之上,骸骨发爪布散狼藉,流血处处遍污其地,见已闷绝不自胜持,投身骨上良久乃苏。即起举首号天而哭,我弟幼稚才能过人,特为父母之所爱念,奄忽舍身以饲饿虎。我今还宫,父母说问当云何答?我宁在此并命一处,不忍见是骸骨发爪,何心舍离还见父母妻子眷属朋友知识。时二王子悲号懊恼渐舍而去,时小王子所将侍从,各散诸方互相谓言:“今者我天为何所在。”</p> |

敦煌莫高窟的舍身饲虎画,自北魏第 254 窟开始,除了投崖饲虎外,还表现了萨埵自刺流血、二兄悲号、埋骨、造塔等更多情节,几乎是依整体故事情节而描绘。这些画面的内容多半与《贤愚经》不相符,除了艺术家可以凭自己的想象力创作之外,能如此详尽描绘萨埵太子舍身的故事,应与《金光明经》较为接近(图 17、18)。此后从北周至隋间的第 428、299、301、302、419 窟,以及天水麦积山石窟第 127 窟、陇东庆阳北石窟寺、南石窟寺、云冈石窟、龙门石窟等,皆根据《金光明经》的故事情节所绘。

#### (四)榜题文字

在俗讲盛行的时期,有些壁画情节上皆绘有简略的榜题文字,既非经文、又非变文,而是一种提示性的文字,让俗讲僧以抽象的语言进行讲解经文内容时,就是利用这些榜题的提醒来叙说具体生动的画面。所以清晰的榜题,亦是提供我们判读故事画面重要的借鉴。在敦煌文献中发现的 S. 192《贤愚经榜题》,据考订就是莫高窟第 108 窟《贤愚经变》榜题的底稿,<sup>[20]</sup>其内容为本经第二则“摩诃萨埵舍身饲虎”及第三则“二梵志受斋品”的提要。而第 428 窟和第 85 窟的舍身饲虎故事画,画中每一情节上方或左、右侧都有一方题记,可惜字迹已褪色难辨。

只有五代第 72 窟的舍身饲虎图,绘于佛龕内南壁、西壁及北壁下,共占六扇屏风,每屏皆有数个情节,虽有些壁面剥落,但情节完整而详细,每一个情节旁皆有清楚的榜题。以第一扇榜题为例:

虽然第 72 窟的榜题文字,并非完全出自于《贤愚经》,但如前所述这段经文为《贤愚经》所独有,亦可供作据《贤愚经》而绘的重要辅证。

|     | 榜题文字  | 《贤愚经》经文  |
|-----|---|--|
| 第一窟 | 如是我闻,一时佛在舍卫国将阿难入城乞食,见一母老,唯有二男,偷盗活命,财主捉得,其罪至死时                         | 如是我闻:一时佛在舍卫国祇树给孤独园。尔时世尊乞食时到,着衣持钵,独将阿难入城乞食。时有一老母唯有二男,偷盗无度,财主捕得,便将诣王。平事案律,其罪应死。即付旃陀罗,将至杀处,遥见世尊,母子三人俱共向佛叩头求哀:“唯愿天尊垂济苦厄,救我子命。”诚心欷歔,甚可怜愍。如来慈矜,即遣阿难诣王请命。王闻佛教,即便放之。得脱此厄,感戴佛恩,欣踊无量,寻诣佛所,头面礼足,合掌白言:“蒙佛慈恩,得济余命,唯愿天尊慈愍我等,听在道次。”佛即可之,告曰:“善来比丘须发自堕,身所着衣变成袈裟。”敬心内发,志信益固。佛为说法,诸垢永尽,得阿罗汉道。其母闻法,得阿那含。尔时阿难目见此事,叹未曾有,赞说如来若干德行。又复咨嗟:“母子三人宿有何庆,值遇世尊,得免重罪,获涅槃安,一身之中特蒙利益,何其快哉!”佛告阿难:“此三人者非但今日蒙我得活,乃往过去亦蒙我恩而得济活。”阿难白佛:“不审世尊过去世中,济活三人,其事云何?”佛告阿难:“乃往久远阿僧祇劫,此阎浮提有大国王,名曰摩诃罗檀囊,秦言大宝,典领小国凡有五千。王有三子,其第一者,名摩诃富那宁;次名摩诃提婆。” |
|     | 世尊与阿难入城乞食时  |  |
|     | 母子三人投佛救护,阿难白王,得免其罪,投佛出家,得免其罪  |  |
|     | 尔时世尊遣使阿难,告白于王,幸免宽舍此三人令死之罪,王于佛口舍过。即时阿难见母三人头佛口教如来慈济,免死存生。阿难生疑而白于佛,时蒙济状。 |  |
|     | 佛告阿难乃往过去有大国王□□□一名摩诃富单那,次名摩诃提婆   |  |

## 四、结 语

经由以上的汇整与分析之后,在中国石窟中可查考的萨埵太子本生故事画计有 40 幅。我们可以发现不同地区、不同文化背景的艺术师,针对同一题材在选择故事情节时,常有一些明显的差异,而有完全不同的表现形式。如同图画本身的演变一样,萨埵太子本生故事画所据的经典,依时代的不同也不一致。在新疆石窟壁画中,以此为题材的壁画共有十八窟,将“投崖”、“饲虎”两个情节绘在菱形格内,且小老虎皆为两只,这是早期样式的“舍身饲虎”,时代比莫高窟早,与《贤愚经》的情节十分接近。而晚唐、五代时期,莫高窟第 85、72、98、108、146、55 窟以及文殊山万佛洞等石窟所绘的《贤愚经变》,其中七幅舍身饲虎的壁画内容,当是依据《贤愚经》。此外,萨埵太子本生这一著名的故事题材,在敦煌



壁画莫高窟第 254、428、299、301、302、419 窟,以及天水麦积山石窟第 127 窟、陇东庆阳北石窟寺、南石窟寺、云冈石窟、龙门石窟等,皆是根据《金光明经》的情节作整体故事的巨幅描绘。

至于萨埵太子本生故事画,因时空的差异所展现不同的构图形式、表现技法、艺术风格、人物形象等,正可反映敦煌故事画从承袭西域风格至逐渐汉化的转变轨迹等问题,则留待日后进一步探讨。

### 注 释

[1]有关克孜尔石窟的年代与分期,始终是国内外学术界的研究难题。目前很难有一种国内外一致公认的观点,在《克孜尔石窟内容总录》中,客观地介绍目前学术界比较权威的几种学术观点,如新疆龟兹石窟研究所、德国学者、阎文儒及宿白等四种分期意见,本文暂依新疆龟兹石窟研究所的分期。详见霍旭初《关于克孜尔石窟内容总录》“二、关于克孜尔石窟的时代”,《克孜尔石窟内容总录》,第 264—267 页。

[2]新疆龟兹石窟研究所编《克孜尔石窟内容总录》,乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2000 年 6 月;新疆维吾尔自治区等编《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷,北京:文物出版社,1989 年 12 月;第二卷,1996 年 6 月;中国壁画全集编辑委员会编《中国新疆壁画全集 1—3 克孜尔石窟》(中国美术分类全集),乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1995 年 6 月。

[3]新疆维吾尔自治区等编《中国石窟·库木吐喇石窟》,北京:文物出版社,1992 年 3 月;新疆维吾尔自治区博物馆编《新疆石窟·库车库木吐拉石窟》,乌鲁木齐:新疆人民出版社,上海人民美术出版社;中国壁画全集编辑委员会编《中国新疆壁画全集 4·库木吐拉》(中国美术分类全集),乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1995 年。

[4]见中国壁画全集编辑委员会编《中国新疆壁画全集 5·森木赛姆·克孜尔尕哈》(中国美术分类全集),乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1995 年 6 月。

[5]参中国壁画全集编辑委员会编《中国新疆壁画全集 6·吐峪沟、柏孜

克里克》(中国美术分类全集),乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1995年。

[6]参中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集·绘画编16·新疆石窟壁画》,第39图版说明,上海:上海美术出版社,1988年,第14页。

[7]据马世长《克孜尔中心柱主室券顶与后室的壁画》一文之画面说明,收录于《中国石窟·克孜尔石窟》第二卷,第174—226页,以下壁画内容亦同。

[8]在敦煌变文中亦有《舍身饲虎经变文》,详见潘重规《敦煌变文集新书》,台北:文津出版社,1994年。

[9]见敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》,北京:文物出版社,1996年。

[10]参敦煌研究院编《敦煌石窟全集3·本生因缘故事画卷》,商务(香港)印书馆,2000年12月,第246—247页。

[11]《甘肃石窟艺术壁画编》,兰州:甘肃人民美术出版社,1997年4月。

[12]甘肃省文物工作队、庆阳北石窟文物保管所编《陇东石窟》,北京:文物出版社,1987年11月,第4—5页。

[13]见《大正藏》第4册,第352b—353b页。

[14]见《大正藏》第16册,第262页。

[15]见《大正藏》第3册,第332b—333b页。

[16]见《大正藏》第3册,第424b—428a页。

[17]见《大正藏》第3册,第2b页。

[18]见《大正藏》第25册,第35b页。

[19]有关萨埵太子舍身饲虎相关经文的比对,详见拙著《贤愚经及其相关问题研究》第五章第一节,国立中正大学博士论文,2001年5月,第231—243页。

[20]见史苇湘《关于敦煌莫高窟内容总录》一文中“别具一格的贤愚经变”,收录于敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》,北京:文物出版社,1996年,第248—249页。引书同上,第41页。



图1 克孜尔第17窟窟顶(局部)



图2 克孜尔第47窟

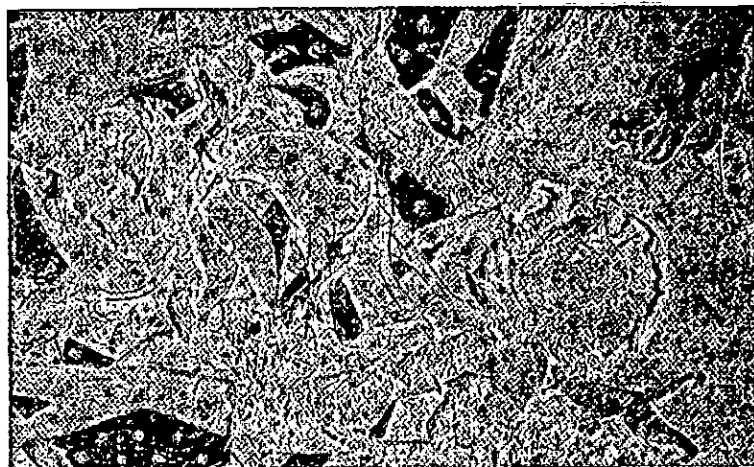


图3 克孜尔尕哈石窟第14窟



图4 莫高窟第254窟南壁



图5 莫高窟第428窟东壁门南(局部)

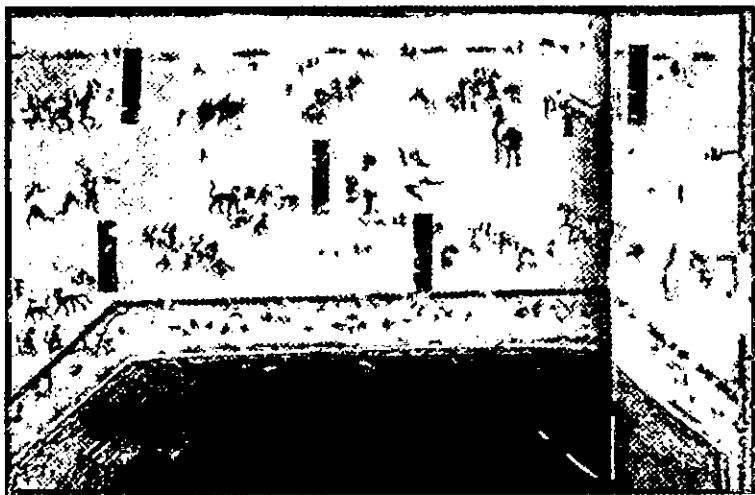


图6 莫高窟第85窟主室南壁东起

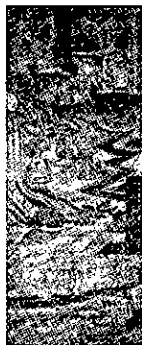


图7 莫高窟第72窟(局部)



图8 莫高窟第72窟(局部)

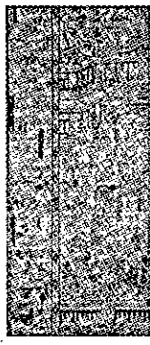


图9 莫高窟第55窟(局部)



图10 麦积山第127窟西披



图 11 麦积山第 127 窟正披



图 12 麦积山第 127 窟东披

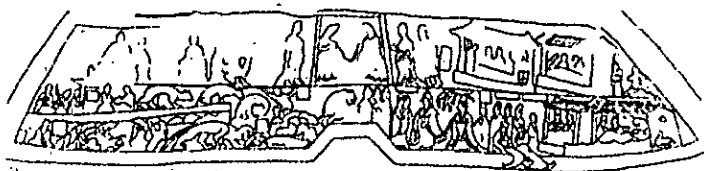


图 13 北石窟寺第 165 窟窟顶西披



图 14 北石窟寺第 165 窟左半部

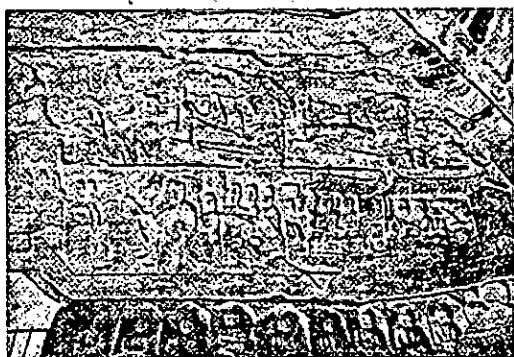


图 15 北石窟寺第 165 窟右半部





图 16 莫高窟第 72 窟(局部)



图 17 莫高窟第 254 窟投崖情节特写



图 18 莫高窟第 254 窟舍身饲虎特写

# 壁画千佛的符号性及其特征

梁晓鹏

(兰州大学敦煌学研究所)

千佛是石窟艺术中的一大题材,也许由于这个原因,许多石窟以此为名,如千佛洞、东千佛洞、西千佛洞、千佛崖等。千佛图像有壁画形式,也有雕塑形式,在我国保存至今的大型千佛群像除了河南洛阳龙门石窟、山西大同云冈石窟、甘肃天水麦积山石窟和永靖炳灵寺等石窟之外,为数最多、形式最多多样化的要数敦煌石窟,尤其是敦煌莫高窟。本文试图从符号学的视角,主要围绕敦煌莫高窟,对千佛图像进行初步探讨。

“千佛”是众多的佛名称之一。根据佛教典籍,一般所说的千佛当指贤劫千佛,或三世三千佛,即过去庄严劫千佛、现在贤劫千佛和未来星宿劫千佛。根据《佛光大辞典》,“千佛”指同时出现的一千尊佛。该词条下同时提及《法华经·药王菩萨本事品》梵文写本中千佛的原文 *buddha-? ata-sahasra*,指出它表示“百千之佛”,藏译本中的“千佛”为 *sans-rgyas brgya-ston*,也表示“百千之佛”;因此《佛光大辞典》提供了确指和大约两种解释。在印欧语系的诸多语言中,表示“千”的数词均有表示“多”的意思,如英语中的 *thousand and one times* 表示“许多次”,法语中的 *mille dangers* 表示“许多危险”,等等;梵文属印欧语系,表示“千”的数词当具有

类似功能。另外,在佛经中,“千”还常常和其他表示数量的词结合,其意义明显为“许多”,如“十千”、“百千”、“无量百千”、“百千亿”、“百千万亿”、“八万四千”等。丁福保《佛学大辞典》“千佛”条的解释为:“谓过现未三劫各有一千佛出世也。单言千佛者,贤劫即现劫之千佛,释迦其第四佛也。法华玄义六曰:‘摩耶是千佛之母,净饭是千佛之父,罗睺罗千佛之子。’”其释义为一千佛,但所引《法华玄义》的解释当指释迦牟尼佛。今人在研究中对图像的描述诸如“窟顶西坡存千佛一身”(第101窟)、“千佛七身”(第6窟)、“龕顶……四坡画千佛共五十身”(第12窟)、“四坡画千佛”(第112窟)等,<sup>[1]</sup>“千佛”似为一个单位,而并非实数的一千个佛。莫高窟三百多个洞窟中的千佛能够达到一千身者并不多,达到三千身者更少,正好一千身者也只是绝无仅有的第246窟;而《过去庄严劫千佛名经》共有千佛名1017个,《现在贤劫千佛名经》1006个,《未来星宿劫千佛名经》佛989个,322个称为如来,共1011个(阙译人名今附梁录);《过去庄严劫千佛名经》共有千佛名1001个,《现在贤劫千佛名经》和《未来星宿劫千佛名经》才均为1000个(开元拾遗附梁录)。总体看来,佛经中的“千佛”大多指“许多佛”,今人描述时所说的“千佛”既有“许多”的意思,也有代表一类佛像的作用。

在莫高窟现行编号的492个窟中,大多数都有彩绘千佛,总数高达331个窟,占洞窟总数的三分之二,其中一些洞窟还有影塑千佛。现场考察可以发现,相对于洞窟整体,千佛图像所占面积均有较大的比例;从所分布的位置看,绝大多数都在窟顶四坡和四壁。或许由于形式上的千篇一律,加之大多数千佛图像没有文字榜题,对于千佛图像的研究较之其他石窟内容的研究略显不足。宁强、胡同庆对莫高窟第254窟千佛与佛经比对及其艺术形式研究,可谓是对敦煌千佛图像首次较为系统的探讨,确定该窟的千佛为过去庄严劫千佛和未来星宿劫千佛。<sup>[2]</sup>稍后,贺世哲先生对北朝时

期千佛图像进行了系统考证,<sup>[3]</sup>从莫高窟第254窟的构图整体提出绘塑结合表现三世三千佛的观点;<sup>[4]</sup>对同时期三世佛及三佛造像,贺先生进行了很有说服力的研究,<sup>[5]</sup>这对千佛图像的研究有着重大的指导意义,因为佛的造像周围常常伴有千佛。张元林同意绘塑结合的看法。<sup>[6]</sup>梁尉英依据榜题提示和西晋竺法护所译《大宝积经·密迹金刚力士会》和高齐那连耶舍所译《大悲经·礼拜品》确定第9窟中心柱南侧平顶西端和东端为千佛变,<sup>[7]</sup>可看作是对同类图像定性的一个标准。

## 二

然而,由于典型的千佛图像既有图像成分,或绘或塑;又有文字成分,榜题中有佛的名号。对于绘画和雕塑,图像学(Iconography)提供了研究方法,而对于文字的系统研究则需借助于语言学(Linguistics)方法。为了使两种研究方法获得统一,只有通过符号学(Semiotics)理论的运用方能实现,因为符号学所关注的是人类表达和交流思想所借助的符号系统,无论是语言符号,还是非语言符号,往往包括文字、绘画、建筑等门类。

在西方,有关符号的研究早在亚里士多德、莱布尼茨、弗洛伊德和达尔文等人的论著中就有,主要围绕符号的性质和功能。但是,真正把符号看作一个系统而提出对其进行研究是在20世纪初。瑞士语言学家索绪尔在其1916年出版的《普通语言学教程》中指出建立符号学(Semiology)并以此来研究符号的性质以及制约符号的规则的重要性,<sup>[8]</sup>该著作标志着符号学的萌芽和语言学的诞生。人类对于自己语言的研究自此开始了新的旅程。与索绪尔同时代的美国,哲学家皮尔士也提出符号学(Semiotics)的问题,并对符号的分类进行过非系统但比较详细的分析,提出了十种区分符号的三分系统,其中两个三分系统仍然有很大的指导意义:

1) 性态 (tone)、例 (token)、型 (type); 2) 肖似记号 (icon)、指号 (index)、符号 (symbol)。按照他的分析,理论上应该有 59049 种符号,后来经过一些学者的简化和归并,总结出了 66 种符号。<sup>[9]</sup>通过分析与研究,美国符号学家西比奥克指出,符号的分类实际上是对其各个方面的分类,同一个符号由于其表现不同而具有一个或多个方面,因此被看作不同的符号。在这个认识的基础上,他提出了六种符号:信号 (signal)、症状 (symptom)、象征 (symbol)、图像 (icon)、指示 (index) 和名称 (name) 性符号。<sup>[10]</sup>

索绪尔视语言为一个符号系统,并把语言学看作符号学的一个组成部分。从这里可以看出,符号学可能会把任何一个符号系统都纳入自己的范畴,无论是视觉的、听觉的、嗅觉的还是触觉的,无论属于人文社会科学范畴还是自然科学范畴,只要是一个符号系统,而且在社会中有着一定的功能。这种功能毫无疑问应该是人们利用各种符号在交际中所想达到的表意功能。因此,按照索绪尔的观点,符号学研究的对象是符号,符号必须具有其社会功能,研究目标为符号的性质、符号间的关系以及制约这些关系的规则。法国符号学家罗兰·巴尔特指出,人类用事物、图像以及行为模式的结合实现表意目的,每个符号系统都掺入语言成分。在这样的理解基础之上,巴尔特认为在符号学与语言学的关系问题上,也许应该把索绪尔的观点倒过来,即符号学是语言学的一个部分。<sup>[11]</sup> 语言学和符号学无论孰主孰次,两者的紧密联系是无可非议的。

当今,符号学研究从人类语言扩展到了非语言符号系统,研究方法上也多借助于语言学理论,因为后者的发展更为迅速,而且其理论体系已初具规模。索绪尔提出,只有通过研究语言才能发现符号学问题的性质;而罗兰·巴尔特更是将语言结构与其它符号结构统一在一个理论框架之内,并尝试语言符号学理论在非语言领域中的运用。

罗兰·巴尔特所看到的是现代社会的现实,其实人类社会有史以来也应该一向如此。迪利(John Deely)所绘制的符号学版图包括了与生物有关的所有门类,其中在非语言门类中将绘画排在第一位。<sup>[12]</sup>艺术史家古德曼认为,要想全面掌握符号的模式和手段及其在人类理解过程中所起的广泛而且不同的作用,就必须仔细审查美术和音乐等非语言符号系统。<sup>[13]</sup>从这样排列可见绘画与文字的亲密关系及其在符号学中的地位。

### 三

符号指的是一事物通过人们的概念或心理图像代表他事物,<sup>[14]</sup>那么我们完全可以认为敦煌壁画中的千佛图像可以视为符号,这是因为:

1)从具体一身千佛来看,因为其眉间白毫、头顶肉髻以及有头光、身光等标志,因而可以理解为佛的形象,相当于图像性符号;

2)具体一身千佛其榜题中的文字表示该佛的名号,相当于名称性符号;无论壁画千佛的形象多么雷同,榜题中的文字使得一形象完全不同于他形象;

3)从与其他众多的同类形象同时出现在某个空间来看,或者表示某个佛所化现的多身佛,或者表示过现未某劫的千佛,或者表示许许多多的佛,相当于指示性符号;

4)众多千佛的图像标志着图像承载者的佛教建筑或其他空间性质,相当于信号;

5)造像代表着一种功德,因此千佛数量的多寡、所用材料的贵贱、加工精细程度的高低,就意味着功德的大小,相当于象征性符号;

6)千佛图像所遭受的毁容记录着异教侵入的历史,相当于症状性符号。

构成千佛的诸要素其本身也具有符号的特点,因为各自具有某种含义。头顶肉髻是尊贵之相,也称佛顶、顶上肉髻相等,是过去敬奉贤圣与尊长而修得的大人相,<sup>[15]</sup>若菩萨于自行十善外,并化导众生修行,见修行者即欢喜赞叹;又以无量怜愍胸怀,发弘誓心,摄受众生归趣正法,顶骨涌起,自然成髻。<sup>[16]</sup>眉间白毫相也是佛的三十二相之一,系佛于因位时,见善众生修习戒、定、慧三学,而称扬赞叹之,遂感得此相,表示除却百亿那由它恒河沙劫生死罪之德。<sup>[17]</sup>手印也称印契、密印等,为教义规范之表记。手印变化多样,表示各种不同的意义。跏趺坐是佛圆满安坐之相,又分为降魔坐和吉祥坐。头光和背光表示修行所达到一定境界时身体所放之光。榜题中文字表示图像的区别性内容。其中有些符号也出现在其他图像中,如头光也出现在佛弟子、天王、天人、比丘、比丘尼,甚至于出现在力士和夜叉的脑后。榜题中的文字作为语言符号,为图像符号区别性特征之一,起到非语言符号所不能实现的目的,所谓图文并茂,在经变中显得尤其重要。

千佛图像除了以上诸要素之外,往往还有起到庄严作用的莲座,在千佛相互之间有时还以莲茎相连,并伴之以莲叶、莲花和莲蕾,表示化现之义。佛教珍视莲花,取其出污泥而不染的喻义,佛及菩萨大多以莲华为座。另外还有被视为佛和菩萨供养品的华盖,“以华香幡盖,敬心而供养。”<sup>[18]</sup>

千佛作为一种符号有其许多特点。由千佛所有的要素构成的千佛图像是这类图像的型,围绕着这种型,在不同时期、不同空间由于其要素的增减以及尺寸和色彩的变化所构成的图像是千佛图像的例。千佛图像的型是千佛图像这个类成立基础;千佛图像的例常常可以作为所在洞窟或构图定年的依据之一。

有些千佛图像有榜题,根据榜题的内容可以知道是属于三世三千佛、贤劫千佛或十方佛;而大多数千佛图像的榜题框没有内容,这或许是因为书手没有来得及抄写,或者因为抄写的墨迹已经

脱落,也许设计者觉得其性质显而易见,不需要写入,因此形成空白榜题。依据常规的造像程序,这依然可以看作是表示三世三千佛,因而成为一种缺省形式。还有大量的千佛图像甚至连榜题框都没有,因为在甘肃省的永靖炳灵寺第169窟东壁的千佛图像一侧有西秦建弘元年“共造此千佛像”发愿文,<sup>[19]</sup>可以类而推之,这种造像形式也属于千佛。

从宏观角度来看,千佛符号既具有任意性,也具有非任意性。说它任意,是因为它并非以真正的某个佛的形象表现——这么多的佛本身就属主观臆造,即使真实存在,我们也无法知道哪个佛是什么模样——其总体形象几乎是千佛一面,而且由于时代不同、画家不同,在色彩、大小和风格上有不同的体现;榜题中的文字更是任意的符号,这一点毋庸置疑。说它非任意,是因为千佛形象又有着很大的象似性和规定性,如它以人——或者更确切地说以一个修行者——的形象表现,辅之以佛经中所描绘的三十二相和八十种好的部分可再现特征,如肉髻和白毫,以及其他佛教符号,如手印、头光、背光、华盖、莲座等。

在排列组合中,千佛符号具有线性特征,具体千佛形象总是依照佛经中排定的次序沿着一定的方向安排,以莫高窟第98窟为例,窟顶四坡的千佛依据千佛名经<sup>[20]</sup>绘制,千佛的排列顺序如下:

南坡共七排:自下而上,各排从左至右(东西向)排列,末端接西坡左上端;

北坡共七排:自下而上,各排从右至左(东西向)排列,末端接西坡右上端;

东坡共九排:自下而上,自右至左(南北向)排列,接西坡下部中线;

西坡共八排:自上而下,分别自左上和右上开始向中线合拢,至下部中线为止。

即使没有榜题与佛经作比对,群体千佛图像总是水平成行、竖



直成列,或者以不同色彩有规律的设计而呈现出各种线条。

作为对佛的一种视觉上的表达,千佛应该是最简明的,而且在不同时期有着不同程度的程式化倾向。构成千佛符号的要素作为次一级的符号,其复杂程度各不相同,它们在石窟这个文本(context)中所处位置的不同以及与其他图像的搭配不同当意味着不同的作用,这是需要进一步研究的内容。

### 注 释

[1]敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》,北京:文物出版社,1996年。

[2]宁强、胡同庆《莫高窟第254窟千佛画研究》,《敦煌研究》1986年第4期,第22—36页;又载《敦煌学研究·胡同庆论文集》,兰州:甘肃人民美术出版社,1994年,第86—107页。

[3]贺世哲《关于北朝石窟千佛图像诸问题》,《敦煌研究》1989年第3期,第1—10页。

[4]贺世哲《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题(一)》,《敦煌研究》1992年第4期,第1—19页;《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题(二)》,《敦煌研究》1993年第1期,第1—10页。

[5]贺世哲《关于敦煌莫高窟的三世佛与三佛造像》,《敦煌研究》1994年第2期,第67—88页。

[6]张元林《融合中印艺术独具风情特色——论莫高窟第二五四、二六〇窟的艺术成就》,《敦煌石窟艺术·莫高窟第二五四窟、第二六〇窟》,南京:江苏美术出版社,1995年。

[7]梁尉英《略论敦煌晚唐艺术的世俗化》,《敦煌石窟艺术·莫高窟第九窟、第一二窟》,南京:江苏美术出版社,1994年。

[8]Saussure, Course in General Linguistics, edited by Charles Bally and Albert Sechehayé, Tr. by Wade Baskin, China Social Sciences Publishing House, Chengcheng Books Ltd., 1959, p. 16.

[9]李幼蒸《理论符号学导论》,北京:社会科学文献出版社,1999年,第482—483页。

[10] Sebeok, Thomas A. : "Six Species of Signs: Some Propositions and Strictures", *Semiotica* 13:3, pp. 233—260. Mouton Publishers, 1975. Barthes, Roland; *Writing Degree Zero & Elements of Semiology*, tr. Annette Lavers and Colin Smith, Jonathan Cape Ltd. 1967, 78—79.

[11] 李幼蒸《理论符号学导论》，北京：社会科学文献出版社，1999年，第7页。

[12] Goodman, Nelson: *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc. Indianapolis and New York, 1968, p. 4. Sebeok, Thomas A., *Encyclopedia of Semiotics (1—3)*, 936, Mouton de Gruyter Berlin, New York, Amsterdam, 1986, p. 936. 《宝女所问经》，《大正藏》第13卷，第469页。《佛说无上依经》，《大正藏》第16卷，第474页。《佛说无上依经》，《大正藏》第16卷，第474页。《妙法莲华经·方便品》，《大正藏》第9卷，第262页。甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所编《中国石窟·永靖炳灵寺》，文物出版社、株式会社平凡社，1989年。《现在贤劫千佛名经》，《大正藏》第14册，第376—383页。