

再证杭州飞来峰“西游记图”浮雕的历史意义

——兼谈古代文献与美术史研究的关系

常 青

内容摘要：杭州飞来峰的“西游记图”浮雕位于龙泓洞口外北侧接近地面的石壁上，在20世纪90年代被编为二个龕号：46、47。第46龕的僧人立像有题记曰：“唐三藏玄奘法师”，表现唐代高僧玄奘，为学术界公认。第47龕浮雕三人牵二马作阔步行进状，中间一人物有“朱八戒”榜题，在学术界一直存有争议：有北宋“朱士行取经图”说与元代唐僧随从说等，两说都认为这个榜题是后人改刻上去的。作者以考古学的方法重新研究这两龕造像的年代与考察“朱八戒”榜题是否真被改刻过，认为第46、47龕应同为元代“西游记图”，“朱八戒”榜题应为元代原刻。即使现存《西游记》文献将朱八戒的出现时间指向可能的元末明初、第47龕年代可能是元代早期，也不能据此断定“朱八戒”榜题是改刻的，因为现存文献并不一定记载了所有在元代曾经表演过的《西游记》剧目。这幅“西游记图”是我们研究朱八戒形象出现年代的有原始题记证明的现存最早的实物资料。

关键词：佛教 石窟寺 飞来峰 西游记 朱八戒 猪八戒 玄奘 猴行者

Re-proving the Significance of the Images on “Journey to the West” at Feilailong of Hangzhou: With a Discussion on the Relationship between Historical Texts and Art History Study

Chang Qing

Abstract: A close analysis of the figures suggests that niche nos. 46 and 47 at Feilailong of Hangzhou were meant to be read together and depict Xuanzang's (600-664) legendary Journey to the West. Once there was an inscription on niche no. 46, identified the monk figure of the niche as Xuanzang. As for the three figures carved in niche no. 47, some scholars identified the inscribed name Zhu Bajie [Red Eight Precepts] for the second figure as Zhu Shixing (act. third cent.), the first Han monk in China and the

作者：常青，四川省成都市，610000，四川大学艺术学院。

first person to go to the West to bring Buddhist sutras back to China. They also thought that the inscription reading Zhu Bajie must have been scratched and re-carved in a later period. All previous scholarships suggested that nos. 46 and 47 are two separate groups all carved in the early Northern Song (960-1127) period. They claimed that in Southern Song (1127-1279) fiction, Xuanzang only had one attendant, Hou Xingzhe [Monkey Postulant]. The three figures from no. 47, therefore, could not be the attendants of Xuanzang, but depicting Zhu Shixing's journey. Only niche no. 46 portrays Xuanzang.

If we review the development of Xuanzang's legend from the Song through the Yuan periods, we can demonstrate that the subject of nos. 46 and 47 is Xuanzang's Journey to the West. In the Yuan period, Xuanzang acquired additional attendants, Zhu Bajie [Red Eight Precepts], and Sha Heshang [Sand Monk]. Accordingly, niche nos. 46 and 47 just correspond with the group of figures of Xuanzang's legend developed in the Yuan period. In niche no. 47 Red Eight Precepts is identified by his Yuan-dynasty name, so the three figures in the group must have been carved in the Yuan period, but before the Ming (1368-1644) standardization of the name as Zhu Bajie [Pig Eight Precepts]. Because in the legends, Monkey Postulant leads the group of attendants, he is probably the first figure of niche no. 47. In addition, the costumes and attributes of the figures in niche no. 47 indicate that they are guards for the Buddhist mission rather than monks. The inscription on Zhu Bajie [Red Eight Precepts] in niche no. 47 is the original carving from the Yuan period, providing the existing earliest inscribed material to study Red Eight Precepts (later period Pig Eight Precepts) from the texts and plays of "Journey to the West." Therefore, the images of the two niches represent the great significance to study the date when the figure of Zhu Bajie appeared in Chinese history and the development of "Journey to the West" during the Yuan period.

Key words: Buddhism, cave temples, Feilaifeng, Journey to the West, Zhu Bajie, Xuanzang, Hou Xingzhe

杭州飞来峰的“西游记图”浮雕位于龙泓洞口外北侧接近地面的石壁上，在 20 世纪 90 年代被编为两个龕号：46、47（图 1）。第 46 龕雕有一身僧人向右侧身立像，其右上方原有题记曰：“唐三藏玄奘法师”。这身造像表现唐代高僧玄奘（600～664），为学术界公认。第 47 龕浮雕三人牵二马作阔步向右行进状，它们的题材在学术界一直争议较大，直至今日。争论的主要问题一是该龕雕凿的年代：是宋代，还是元代？是笼统地定为元代，还是可以确定在元代早期（即十三世纪晚期）？争论的第二个问题是第 47 龕中间一身人物所据有的榜题“朱八戒”三字，是原来就有的？还是经后人改刻的？第二个问题其实是从属于第一个问题的，即如果将第 47 龕定为宋代，或是元代早期，许多学者就会认为“朱八戒”榜题应该是后人改刻的，因为还没有发现任何宋代与元代早中期的与《西游记》有关的文献资料提到“朱八戒”这个人物。这两个争论问题也关系到另一个问题，即第 46、47 龕属于同一题材，还是分属两个不同题材。

笔者以为，这些争论之所以会出现，是因为我们对分析此处石刻造像所应采取的研究方法没有达成共识。因此，什么样的研究方法，就能得出什么样的结论。在此，笔者想就研究方法特别是如

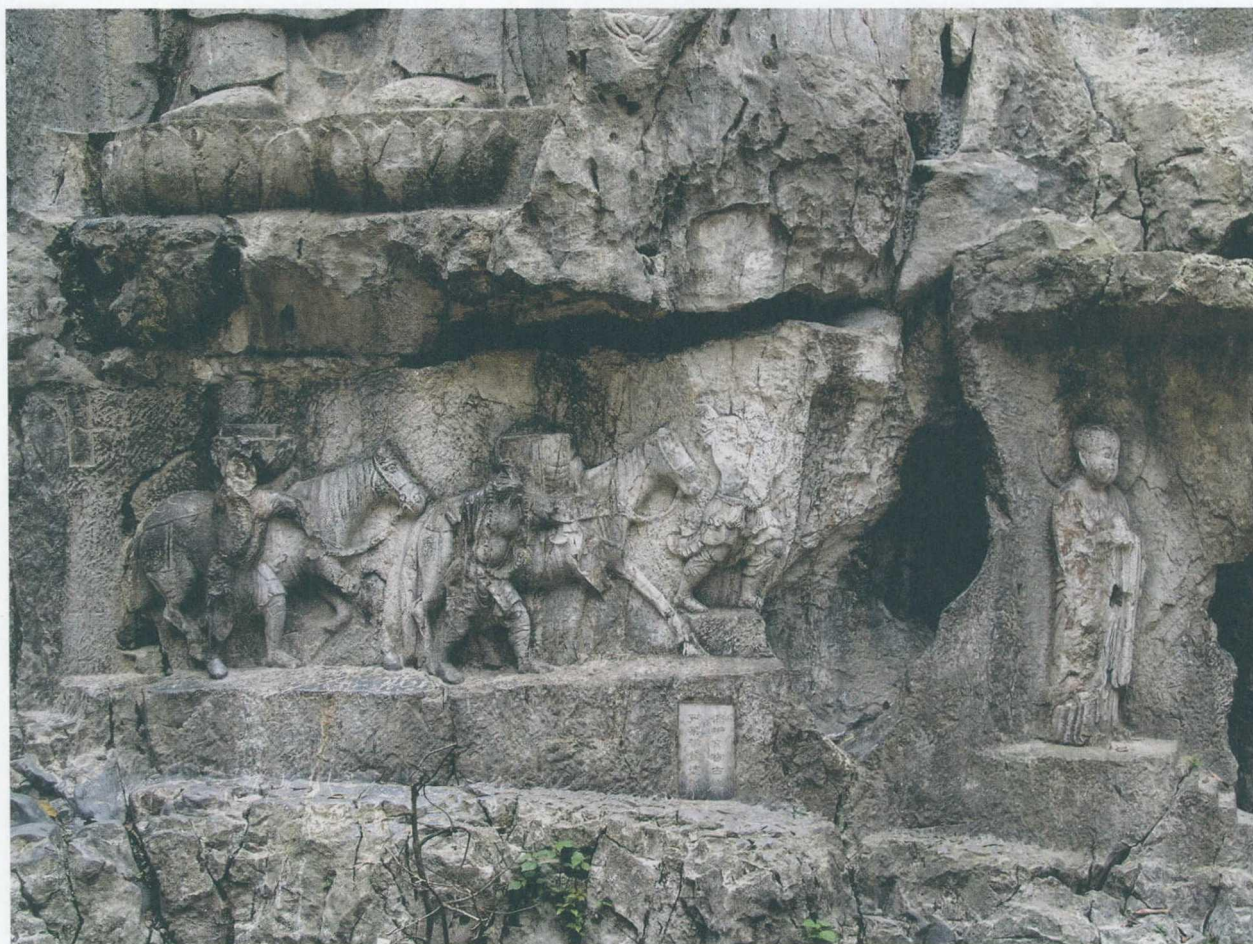


图1 杭州飞来峰石窟第46(右)、47(左)龕

何运用历史文献来研究中国古代美术问题做一些探讨，再次论证飞来峰的这幅“西游记图”在中国美术史上的意义。同时，笔者将重点探讨应如何以纯考古学的方法来分析这幅浮雕的年代、题材与“朱八戒”榜题真伪等问题。在本文中，笔者仍坚持在2006、2009年得出的观点：飞来峰第46、47龕不应被分为两龕，而应属于同一题材“西游记图”；第47龕中的“朱八戒”榜题应是原刻；这幅浮雕雕刻时间应该是元代。笔者想要强调的是：飞来峰的这幅“西游记图”是中国现存规模最大的一幅的该题材雕刻，其中的“朱八戒”榜题记其所属人物是迄今发现最早的《西游记》中的朱八戒（即后来的猪八戒）形象，对研究《西游记》的发展史据有证经补史的重大意义。

一、缘起与争议

从题记可知，飞来峰第46龕内的僧装人物表现的是唐僧玄奘，是典型的僧人形象（图2）。从现存的题记来看，第47龕中的三身人物浮雕也应与西行求法有关。此龕内雕有三身向着右侧作行进状的人物，其中左侧两身人物各牵一马，以示其较低的地位。右侧第一人站立在一矮台之上，头部已毁损，其头部一侧原也应刻有榜题，应为此龕三人之首。第二人位于这组浮雕的中部，被



图2 飞来峰第46龕唐三藏玄奘法師像

他牵着的马背上驮有一个佛经袱(图3)。在马项上方刻有一方题记曰:“朱八戒”(图4)。第三人位于这组浮雕的左侧,他所牵的马背上驮着一个莲花宝座,在马项上方刻有一方题记曰:“从人”。在第二身人物所牵马的左上角处还刻有一方题记曰:“天竺口口口”。很明显,第47龕表现的也是一组前往天竺(即印度)取经像的人物。这三身雕像均不为中国传统的僧人装束,且都身佩兵器,明显具有随行护卫的职责,行进的方向也与第46龕的玄奘相呼应。再加上第47龕中间人物的“朱八戒”题记,笔者以为,第46与47龕应为一组,可统一命名为“西游记图”(图1)。

然而,在过去的半个多世纪中,学术界对这组浮雕之题材存在着三种观点。其一为元代玄奘及其随从像说。早在1958年,黄涌泉认为:第46、47龕浮雕应同属唐僧取经题材,造



图3 飞来峰第47龕中尊与右尊
(采自高念华编《飞来峰造像》图版70)



图4 飞来峰第47龕中尊榜题“朱八戒”
(赖天兵 摄)

于元代，表现玄奘和他的随从^[1]。到了20世纪80年代，黄涌泉给刘荫柏先生的信中又再次明确了他的观点：第46、47龕造像同属“唐僧取经”题材，第47龕的三人物是玄奘的侍从僧，不是悟空、八戒、沙和尚^[2]。如此看来，黄先生怀疑第47龕的“朱八戒”榜题是后人改刻的。

其二为北宋玄奘与朱士行取经像说。这种观点是将第46、47龕造像分割开来，认为它们分属不同题材雕刻。1979年，王仕伦主张刻于第47龕的题记“朱八戒”原先应该是“朱士行”，那位于公元三世纪中国第一位西行取经之人。同时，王仕伦认为：现存的“朱八戒”三字是后人剔除了“士行”二字后重新补刻而成的。所以，他认为第46龕为“唐僧取经”浮雕，第47龕为“朱士行取经图”^[3]。在这个观点的基础上，1986年，劳伯敏发表论文，认为第46、47、48龕为三所相互没有联系的独立龕，均开凿于北宋早期。在确定了时代之后，劳进一步认为：在南宋时期的与唐僧取经有关的文献版本中，玄奘只有一位随从——猴行者，因此，第47龕的三身浮雕人物不应属于玄奘的随从。只有第46龕表现的是唐僧取经题材。劳同意王仕伦的说法，认为第47龕表现的应该是“朱士行取经图”^[4]。他们的观点得到了众多学者的认同并引用，特别是得到了杭州地区文物与考古学者的较多认可。2002年，高念华在其主编的《飞来峰造像》一书中沿用了劳伯敏的观点^[5]。1994年，韩国学者郑恩雨综合了中国学者的观点，认为第47龕“朱八戒”题记表现的是猪八戒或朱士行，她没有表明自己的观点，但同意王、劳等学者将此龕定为宋代^[6]。到了2010年，劳伯敏再撰文坚持自己原有的观点^[7]。

其三为宋代“白马驮经”像说。在飞来峰，位于第47龕左侧的第48龕为“白马驮经”故事浮雕，在学术界没有争议。但在1987年，北京大学考古系阎文儒教授则认为：飞来峰第46、47、48龕同属一组造像，都是表现“白马驮经”故事的。与劳伯敏的推论法相似的是，阎先生也是先把这一组造像的年代定在了宋代，然后相信在唐僧取经故事中，猪八戒的出现是明代的事，所以第46、47龕不可能与唐僧的西行求法有关^[8]。但这种观点没有别的学者附和，因为第46龕的玄奘像显然不是“白马驮经”故事中的人物。

我赞同黄涌泉的部分观点，即第46、47龕浮雕应同属《西游记》题材，雕刻年代为元朝。但我认为第47龕的“朱八戒”榜题没有问题，是凿像之时的原始题刻。2005年，笔者在现场做了调查，于2006年发表《从飞来峰看十世纪以后中国佛教信仰与艺术的转型》^[9]一文，说明了我的

[1] 参见黄涌泉：《杭州元代石窟艺术》，北京：中国古典艺术出版社，1958年，第7页。

[2] 刘荫柏编：《西游记研究资料》，上海：上海古籍出版社，1990年，第258页。

[3] 王仕伦：《杭州史话》，杭州：浙江人民出版社，1979年。

[4] 劳伯敏：《关于飞来峰造像若干问题的探讨》，《文物》1986年第1期。

[5] 高念华主编：《飞来峰造像》，北京：文物出版社，2002年，第102、103页。

[6] 郑恩雨：《杭州飞来峰佛教雕刻》，《美术史研究》1994年第8期。

[7] 劳伯敏：《再谈飞来峰高僧取经浮雕——兼答赖天兵先生》，《杭州文博》2010年第9辑。

[8] 阎文儒：《中国石窟艺术总论》，天津：天津古籍出版社，1987年，第295～297页。

[9] 常青：《从飞来峰看十世纪以后中国佛教信仰与艺术的转型》，《燕京学报》2007年第21期。

观点。2009年,笔者发表《杭州飞来峰“西游记图”与“白马驮经图”浮雕再探讨》^[10]一文,进一步阐述了笔者的观点。简而言之,我认为,把此二龕年代断为宋代,并认为“朱八戒”榜题不是原刻,而系后人改刻,原榜题应为“朱士行”三字的观点,显然是基于断代优先并将造像与榜题区别对待为前提。也就是说,先把三龕造像断在了北宋,然后考察历史文献,发现宋代的各种《西游记》版本中并没有朱八戒这个人物,于是就怀疑“朱八戒”三字榜题是后人改刻的,而原先的榜题应该是“朱士行”三字。这种先断代再确定题材的做法,无疑会限制了探讨题材的范围。如果年代断错了,题材的确定就会出错。再者,说原来的题刻应该是“朱士行”三字,则毫无根据,纯属主观臆测,因为朱士行是僧人,他的形象应该与第46龕的玄奘与第48龕的摄摩腾与竺法兰形象相近,最起码应穿着僧人的服装。而具有“朱八戒”榜题的刻于第47龕中间人物明显不是僧人形象,而是一尊执兵器的卫士形象。再者,把二龕年代断为北宋,也没有立足于飞来峰本身雕刻风格的发展脉络。因此,笔者认为:飞来峰第46、47龕应属于同一组雕,以表现元代《西游记》题材。再结合元代的文献,第46龕的“朱八戒”题记,正是元人对《西游记》中猪八戒的称谓,该榜题没有经过后人的改刻。若将第46、47龕的雕刻风格与飞来峰北宋及元代造像作一比较,二龕造像的风格明显与元代造像相似,而与北宋风格相去甚远。因此,它们的雕凿年代应在元朝,但笔者并没有推断它们的确切年代是元代早期,还是中期或晚期。2009年,赖天兵发文赞同笔者在2006年论文中的观点^[11]。

2013与2014年,于硕博士发表论文《杭州飞来峰高僧取经组雕内容与时间再分析》(以下简称《再分析》),基本支持黄涌泉的观点^[12]。于硕熟知现存与《西游记》有关的文献与图像资料,精心梳理了大量珍贵资料,使对《西游记》文献的研究较前人前进了一大步,对研究《西游记》的发展史贡献颇大。他认为迄今发现的最早包含猪八戒形象的作品是《西游记》杂剧,产生于元末明初。但他明显不敢确定朱八戒形象是否真的出现在元朝晚期,因为他不能确定现存的这个杂剧本子是否经过明人的修改。于是,于硕只在文中提到朱八戒这个人物有可能产生于元代晚期,并认为“总体来看,现有的文献材料争议与疑惑颇多,且尚未发现明确证明朱八戒形象出现于元代的文献材料”^[13]。同时,他将飞来峰第47龕的年代断为元代早期。因此,他认为第47龕内的三身人物雕刻都不可能表现朱八戒,只应表现第46龕内玄奘法师的取经随从。他进而认为第47龕内的“朱八戒”榜题可能在元末或明初被人重刻,并改动了原有的内容。他的另一个理由是现存第46、47龕诸榜题在同等条件下的保存状态不相同,更使其怀疑有重刻的可能。

笔者以为,于硕提出的“朱八戒”榜题被改动的外在条件的主观性较大,只是他的观点的一

[10] 常青:《杭州飞来峰“西游记图”与“白马驮经图”浮雕再探讨》,《艺术史研究》2009年第11辑。

[11] 赖天兵:《关于飞来峰高僧取经浮雕几个问题的思考》,《杭州文博》2009年第8辑。

[12] 该文发表在《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2013年第1期;谢继胜等编著:《江南藏传佛教艺术:杭州飞来峰石刻造像研究》,北京:中国藏学出版社,2014年,第461~482页。

[13] 谢继胜等编著:《江南藏传佛教艺术:杭州飞来峰石刻造像研究》,北京:中国藏学出版社,2014年,第470页。

个辅助证据。他之所以能得出“朱八戒”榜题被改刻的结论，主要是因为他在检索现存有关《西游记》文献时没有发现任何明确的早于明代的关于朱八戒的记载。虽然现存最早的包含有朱八戒形象的作品是作于元末明初的《西游记》杂剧，但他也怀疑这个本子是否在明代被修改过。换言之，于硕怀疑第 47 龕“朱八戒”榜题被改刻、题记所对应的人物不可能是朱八戒的理由，是没有明确的元代早期与中期的文献与实物资料能够证明朱八戒这个人物在那时的《西游记》中已经出现，而他又恰恰将第 46、47 龕的年代定为元代早期。

关于飞来峰第 46、47 龕题材的讨论到了如此的深度，即在文献的考证与年代的判断没有大误的情况下却仍有如此大的分歧，就应该考虑研究方法问题了。笔者在下面的论述中将主要针对于硕的《再分析》一文，从方法论上来探讨研究文物资料时应以考古学的分析优先还是以查文献优先；如何运用历史文献资料来佐证考古与文物资料，即把文献与实物资料看成是一种绝对从属的关系，还是间接的相互印证的关系。当我们明确了这种关系，再来思考飞来峰第 47 龕的造像题材及“朱八戒”榜题是否经后人改刻过，就会少有争议了。

二、考古学的考察与分析

飞来峰第 46、47 龕造像属于实物资料，本身并没有任何与之对应的第一手文献资料。也就是说，我们迄今并没有发现任何文献资料是直接记载这两龕造像如何产生的，只有目前仍被人怀疑的关于题材的榜题。因此，我们应该像对待任何考古资料那样以考古学的方法来研究这两龕造像。现存的任何有关《西游记》的文献资料都与这两龕造像不存在直接对应关系，它们只能作为间接的附属资料加以旁证。让我们先来假设这两龕造像就像新石器时代的彩陶一样也没有任何间接文献资料来加以旁证，应该如何对它们进行考古学分析，最终的年代与题材的结论将会如何。

首先，从考古类型学的比较分析，可以得出此二龕造像雕凿于元代而非宋代的结论。笔者在《杭州飞来峰“西游记图”与“白马驮经图”浮雕再探讨》一文中已详细分析了两龕造像雕于元代的依据，在此不再赘述。至于此二龕究竟造于元代早期，还是造于元代中、晚期，则不易确定。对此，《再分析》倾向于此二龕造于元代早期，因为于硕主要比较了飞来峰元至元二十六年（1289 年）雕凿的藏式第 89 龕无量寿佛坐像（图 5），认为此像肩部至胸部、衣袖处袈裟衣纹均呈 S 形翻转状，与第 46、47 龕中人物衣纹十分近似，因此推测



图 5 飞来峰元至元二十六年（1289 年）第 89 龕无量寿佛坐像

此二龕年代很可能在元代早期。但笔者以为,这个比较并不能成为将第46、47龕断为元代初年的理由,原因如下。其一,飞来峰的所有元代藏式造像在基本风格上都十分相近,而现存有纪年的飞来峰元代造像龕均将年代指向元代早期,即十三世纪末期。换句话说,所有飞来峰的元代纪年造像均雕凿于元代早期,但我们仍不能断定所有飞来峰的元代造像都是产自元代早期,而只能推测元代早期应该是元代飞来峰造像的高峰期。也就是说,有些现存飞来峰元代造像也有雕于元代中期或晚期的可能性。其二,现存飞来峰题记中有元代晚期的造像记,只是无法对应于现存崖面的造像。在飞来峰青林洞外有周伯琦(1298~1369)撰元伯颜篆刻造像记,记载元至正十六年(1356年)元帅杨伯颜在理公岩造十佛及观音菩萨像一事。周伯琦是元朝江南的著名文人,在《元史》中有传^[14]。笔者相信这些像如今应还存在于飞来峰摩崖,我们只是还无法判断它们所指的到底是哪些现存的造像。其三,《再分析》提到的第46、47龕造像身上的“S”形衣褶,其实是飞来峰所有藏式坐佛像左肩处衣纹的共同特点,并非只限于元代早期雕刻的第89龕藏式无量寿佛坐像。例如,飞来峰第29、37、43、64、77、81龕中也各有一尊元代藏式坐佛像,都在大衣的左肩下部刻有“S”形的衣褶,只是较小一些(图6)。相比之下,第41龕内的藏式药师佛像左肩处的“S”形衣褶要大得多,与第89龕坐佛像的同类衣褶大小相仿(图7)。但这些龕像都没有纪年,



图6 飞来峰元代第37龕炽盛光佛局部
(采自高念华编《飞来峰造像》图版118)

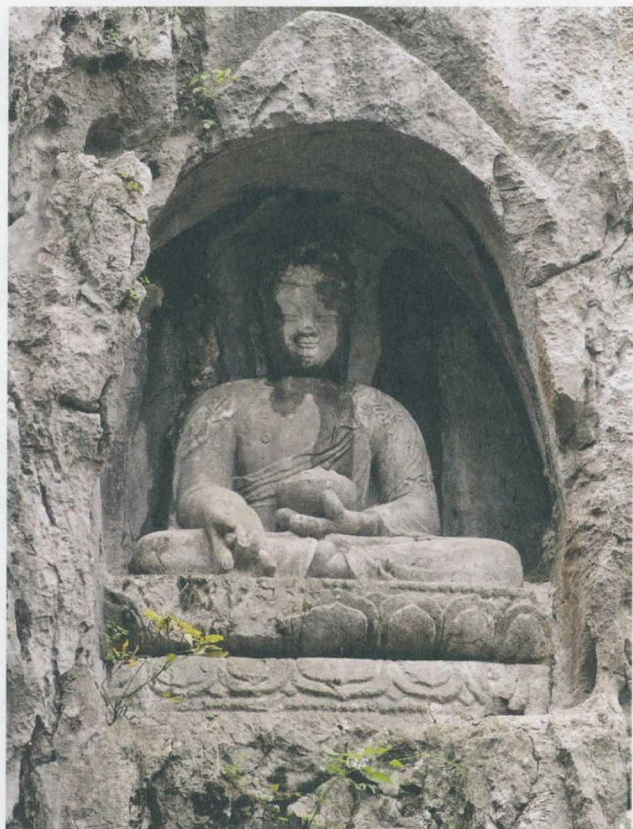


图7 飞来峰元代第41龕药师佛像

[14] 谢继胜等编著:《江南藏传佛教艺术:杭州飞来峰石刻造像研究》,北京:中国藏学出版社,2014年,第73~75页。

其中有没有可以对应于杨伯颜造的那十尊佛像呢？所以，从纯考古学的分析来看，那些无纪年的元代坐佛像有可能造于元代早期，但也有可能造于元代中期或晚期，因为元代中晚期继承早期造像风格是完全有可能的。对第47龕造像来说也是如此。

另外，从它们所在崖面的众多元代龕像的分布情况看，第46、47龕均位于崖面下方，且体量小，无法与崖面中部与上部的中型与大型造像龕的显要位置相比（图8）。在此崖面中部的造像龕中，第40龕内造藏式四臂观音三尊像，有元至元二十四年（1287年）题记，功德主是江南释教总统所的官员郭经历（图9）^[15]。位于第40龕上方与右侧的几所坐佛龕都要比第40龕高大，位置也更加显要。相比之下，第46、47龕的位置明显不是最重要的与首选的，加之没有功德主的题记，大有在其上方元代初年的第40龕与其他坐佛龕完成后而插空补刻的可能性。因此，这两龕就有造于元代中期或晚期的可能性，但也不能排除其造于元代早期的可能性，



图8 飞来峰第46~48龕所在崖面的元代诸造像龕



图9 飞来峰第40龕元至元二十四年（1287年）总统所郭经历造藏式四臂观音三尊像龕

因为位于此处崖面的诸龕造像也有在统一规划之下在同一时间完成的可能性。这就是笔者只将第46~48龕断为元代，而没有定其在元代的确切时间段的原因。

我们再来看看第47龕的“朱八戒”榜题是原刻还是后人改刻的。考虑这个问题，要以抛开所有先入为主的观念为前提，即不能带有元代文献中是否已有朱八戒这个人物而考虑该榜题是否被后人改刻过。首先，在第46龕与48龕都刻有榜题，特别是第46龕的“唐三藏玄奘法师”，早已被学术界所接受，并作为确定该龕题材的依据。第48龕造像之所以能被确定为“白马驮经”，也是因为其榜题。在造像身旁刻写榜题是中国古代艺术的一个重要特征，早已流行于石窟雕塑与壁画之中，以及碑刻造像之中，以表现造像的题材。刻榜题的习惯，是与在造像旁边刻题记相辅相

[15] 赖天兵：《飞来峰郭经历造像题记及相关的元代释教都总统所》，《文物世界》2008年第1期。

承的,在供养人像身旁更是流行刻榜题以表明其功德主的身份与名字。五代、宋、元的飞来峰就不乏造像题记与榜题。那么,别的飞来峰题刻为什么就从来没有人怀疑它们是否被人改刻过,而只有人怀疑这个“朱八戒”榜题呢?这恐与学者们的主观感受有关。

其次,在第46~48龕的众榜题中,如果只是“朱八戒”榜题被后人改刻过,于逻辑上讲不通,因为一系列问题就会随之而来却无法圆满回答,如后人为什么要改刻?为什么单单改刻“朱八戒”的而不改刻其他的?如果后人认为那身像应该是朱八戒,而前人却刻为“朱士行”,这也不合常理,因为笔者前面已说了,朱士行的形象应该是一位僧人,而这位有“朱八戒”榜题的人物是一位袒丰胸露大腹、身挂超大串念珠的佛教卫士形象,正与明代以后流行的猪八戒形象相符,只是手持的兵器不一样而已(图3)。为了更合理地解释“朱八戒”榜题为什么被改刻过而不仅仅是只改此榜题,《再分析》认为第46~48龕的所有榜题可能都被重刻过。但他又提了一个自相矛盾的可能性:“(这些榜题)或许是按照原样重新刻划,也可能内容有所改动。”其实,这两者是不可能同时发生的。如果真如《再分析》所说的,所有这些榜题或许是按照原样重新刻过的,那么,“朱八戒”的榜题就值得信任,而它对应的第47龕中间人物就应该表现朱八戒,不论它的年代可定在元代早、中期还是晚期。如是这样,《再分析》就无再分析的必要了。但很显然,《再分析》是倾向于“可能内容有所改动”。既然是可能,那就有不可能性。

《再分析》认为第46~48龕所有榜题可能被重刻过的一个依据是他对各榜题现存状态好坏不等等的分析。他认为有些榜题的上方有一块岩石伸出,似屋檐遮挡雨水风沙,这些榜题的现存状态就应该好一些。反之,没有这种“屋檐”保护的榜题,现存状态就应该差一些。但是,《再分析》却看到有“石头屋檐”保护的“唐三藏玄奘法师”榜题却模糊不清,仅有三字能辨,甚至边框也是模糊的。而同样有这种“屋檐”保护的“朱八戒”题刻却要清晰许多。他据此认为:“这样就不得不令人怀疑,这些榜题可能都被重刻过。”^[16]笔者以为,这也是一种主观的想法,因为《再分析》所提到的“屋檐”并非能确定起到遮挡风雨作用的真正的保护性建筑屋檐。在有风沙与雨水的天气里,它们对下面的造像龕究竟能起到什么样的保护作用则不得而知,除非《再分析》作者常年累月地蹲守在那个崖壁前来观察记录自然损害的数据,才能得出有益的结论。至于诸题记被自然力量破坏的程度之不同,应有我们无法知晓的自然界的具体原因,不能据此解释有题记被改刻的可能性。另外,如果真像《再分析》所说的“唐三藏”与“朱八戒”榜题上方都有“石头屋檐”保护但却现存状态一个差一个好,也不能说明第46~48龕所有榜题都可能被改刻过,而只能说明“朱八戒”榜题可能被改刻过,因为在同等自然条件下现存状态好的榜题就有可能年代较晚。这样就又回到了《再分析》想必不愿看到的上述疑问之中了,即为什么只改刻“朱八戒”榜题。

再者,一块榜题是否被后人改刻过,单从考古学的观客分析就能得出结论。我们知道,石窟造像开凿与雕刻的崖面本身是不平整的。如要在表面刻榜题,就要在崖面先凿出一个长方形或方

[16] 谢继胜等编著:《江南藏传佛教艺术:杭州飞来峰石刻造像研究》,北京:中国藏学出版社,2014年,第477页。

形幅面，其向崖面内部的深度一般在1厘米左右，再将这个幅面打磨光滑，然后在表面刻文字。如果在同一时期由一位或几位艺术家合作完成的造像身旁刻榜题，一般会选择一位书法较好的文人来题写，然后凿刻。这样，各榜题的磨光幅面的凿入深度与榜题的字体应该都是相同或相近的。我们再来看看飞来峰第46~48龕中的榜题如何。《再分析》发表了七幅照片，以展示这三龕内的七块榜题。我们可以看到的是：各榜题所在的竖长方形磨光幅面的凿入深度都在1厘米左右，基本相等；各榜题的字体也基本相同，都是工整的楷书。可以想象，这些榜题应该是在同一时间由同一组艺术家依据同一位文人题写的字刻成的。我们再想象一下：如果真有后人改刻了一块铭文榜题，就必须要把榜题的磨光幅面深凿、磨掉阴刻旧字而重新刻字。这样一来，就必然会在字体上有所不同，而被改刻的榜题所在的磨光幅面也必然要比其他榜题的深一些。但从第46、47龕诸榜题雕刻的深浅程度来看并无大的差别，且诸榜题内的字体也基本相似没有大的风格区别。如果第46~48龕造像真的造于元代早期，而“朱八戒”的榜题真的在元代晚期或明代初年被后人改刻过，我们很难想象在相隔70年以上的时间里所产生的重刻会与同龕、邻龕内的原始榜题的书法有如此相似性（但有人怀疑各榜题的字体或风格不同，见下文讨论）。《再分析》的作者很可能也看出了这种矛盾之处，才认为这些题刻可能都曾被重刻过，也只有这样，才能解释为什么诸榜题中的字体与所在磨光幅面的深度如此一致的原因。然而，如果这些榜题真的都被重刻过，则会产生另一种现象：所有榜题所在的磨光幅面要比正常或一般榜题所依附的磨光幅面更深一些。但在第46~48龕的各榜题中，我们也看不到这种现象，而是很一般与正常的磨光幅面深度，特别是有“朱八戒”三字的榜题（图4）。如果三龕的所有榜题真的被重刻过且改动了原来的内容，使原来的“从人”变成了“朱八戒”，那么，第46龕内的“唐三藏”榜题与48龕内的白马驮经主人公的榜题会不会也被改过呢？它们还能被人信任吗？

据说现在有一种微腐蚀的科技手段，可以测定石刻文字的年代。如果将来能用此法测测“朱八戒”榜题，或许能得出更令人信服的年代结论。

我可以想象，怀疑“朱八戒”三字为后人改刻的学者如果继续怀疑，就会在书法风格上提出疑议。果然，2009年赖天兵发文论述了飞来峰第47龕的年代与题材，与我的观点相同^[17]。2010年，劳伯敏发表《再谈飞来峰高僧取经浮雕——兼答赖天兵先生》以反驳赖的观点。他在文中不仅重复了自己以前的观点，更对“朱八戒”榜题提出了新的疑议，说那三字只要仔细观察就会发现“虽形似却未能做到神似，明显是近现代所为，缺乏古意”^[18]。劳先生的观点包含了两层意思，一是字体风格，二是改刻的时代。我们先来分析一下他说的字体风格。关于这三字如何缺乏“古意”，劳先生没有具体说明，更没有与不缺乏“古意”与明显缺乏“古意”的同样字体比较说明。其实，这是我在辩论任何美术史的疑议中最不愿意看到的观点，因为这种观点太过主观，是仁者见仁、智者见智的观点。一件艺术品，在一个人的眼里缺乏古意，在另一个人的眼里也许并非如此。但如果面对的是一件艺术真品，就会在行外引起误解，在行内使人望而却步，最后就把所有

[17] 赖天兵：《关于飞来峰高僧取经浮雕几个问题的思考》，《杭州文博》2009年第8辑。

[18] 劳伯敏：《再谈飞来峰高僧取经浮雕——兼答赖天兵先生》，《杭州文博》2011年第1期。

辩论带到了不可知性,也就不了了之。因为纯主观性的感觉只有个人拥有,旁人谁也说不清楚。笔者在美国常遇到类似的事情。一些博物馆里收藏着极好的中国佛教艺术真品,但总有一些多疑的美国收藏家或学者提出各种疑议以怀疑它们是赝品,在诸多的疑议中常听到的一句话就是“风格不对”或“风格不古”。至于风格怎么不古,怀疑者并不多作解释。这样就往往使一件极好的中国艺术品被行外与行内人士产生误解,再也不敢在自己的文章中引用,就等于在不经正当庭审与握有效证词的情况下给一个好人判了无期徒刑。好在飞来峰第47龕是摩崖石刻,不是一件传世品,不会有人怀疑它是现代赝品,只是有人怀疑它的一个榜题而已。

我们来看看“朱八戒”的书法风格是否“缺乏古意”。从图4来看,三字的书法是很正规的传统楷书,工整规范,一撇一捺均书写有致,没有败笔,即没有因不懂书法而在笔画上书写不规则的现象,而且在间架结构上也掌握得恰到好处。笔者自幼习过中国书法,明白书写此榜题之人应有一定的书法功底。那么,这三字表现的是“古意”还是现代的“今意”呢?这就需要首先了解劳先生说的“古”到底有多“古”,在哪一个中国历史时期以前算“古”,在哪一个中国历史时期之后就不算“古”了。这些劳先生均没有说明。笔者在此作一些推测。我们常说的古代中国的“古代”二字所指的历史时期极广,一般涵盖清代及清代以前的四千年史。只有在1840年以后才开始中国的近代史。也有当代学者认为中国近代史实际上是从20世纪初期开始的。那么,劳先生眼里的“古意”应该就是19世纪及其以前的历史时期的书法风格了,当然也包括飞来峰石刻所表现的五代宋元时期。再来看看“朱八戒”三字会是何时的人刻上去的。《再分析》经过对众多《西游记》文献的梳理,认为朱八戒这个人物形象在文献中的出现可能在元代晚期,此名称在明代初年仍在用。意即明代中期以后,这个人物的名字就变成猪八戒了。笔者深表赞同。所以,这三个字就算是被后人改刻的,也只能刻于明代中期以前,即大约在公元十四世纪晚期或十五世纪初期之前,距今也有六百多年的历史了。换言之,这三字绝不可能刻于明代改“朱八戒”称谓为“猪八戒”之后,特别是明代小说家吴承恩(1501~1582)在前人基础上创作出了小说《西游记》之后,那时的猪八戒早就随着他的名字一起更加深入人心了。如果劳伯敏先生认为“朱八戒”三字是在元末或明初改刻上去的,则可与《再分析》的观点相同,从文献研究角度来看也能说得过去。但如是这样,元末明初文人写的“朱八戒”三字应在劳先生“古意”范畴之内是没有疑问的,因为那个时代就是今人眼里的古代。笔者明白劳先生仍持第47龕北宋说,他认为那三个字的原刻应该是“朱士行”三字,刻于北宋。北宋的书法应距今九百年左右。也许,在劳先生的眼里,只有北宋或北宋以前的书法才有“古意”,而元末明初的书法就没有“古意”了。

但是,劳先生却将“朱八戒”榜题的雕刻年代断在了近现代,说那是近现代人所为,在逻辑上更难讲通了,因为1840年以后的近现代人所知“猪八戒”,而不知“朱八戒”。除非是专门研究过《西游记》发展史的学者才会知道猪八戒的前身叫朱八戒,但这种人自近现代以来会有多少呢?如果真有近现代人想把那个古代榜题改刻以表现第47龕内一身人物为“猪八戒”,他会选择“猪八戒”还是“朱八戒”三字,任何人都会心知肚明的。其实,凡习过中国传统书法的人都知道,中国现代的楷书体实际承自唐代,宋元明清的楷书体也是承自唐代。现代中国人仍欣赏唐代开创的柳、颜、褚、欧等体书法,而宋元明清的文人们也是如此。就连当今印刷某种刊物时,我

们都能看到唐代书法风格的影子，更不用说崇尚唐风书体的近现代书法家了。毛泽东的草书就是承自唐代的狂草，他的书法有无“古意”呢？我看很有！因为那种书法绝不是今人创始的，也不是今人风格，虽然毛体草书有毛自己的风格，但却不能说它没有“古意”。因此，今人能写出“古意”的唐代书法，元末明初的文人更可以。如果真像劳先生说的那样第47龕“朱八戒”三字“缺乏古意”，那么劳先生就应该仔细说说在哪些具体方面缺乏“古意”，或怎样才算是具有“古意”，如在间架结构上如何搭配、一撇一捺在写时是应长点细点还是短点粗点就有了“古意”，抑或是朱字勾的上挑要高点大些还是矮点小些就有了“古意”，等等。只有这样摆出具体证据，才能使人心悦诚服。

针对第47龕的“朱八戒”榜题，笔者不知未来是否会有新的疑问产生。但想在此作一些推测。①也许有人会认为“朱八戒”三字中“朱”是原刻，就是北宋原刻“朱士行”三字的第一字，而“八戒”二字是后人（或近现代）重刻。如真是这样，说“八戒”二字含有“近意”或“今意”还能说得通。但是，另一个问题就来了：“八戒”二字所在的磨光幅面应与“朱”字不在同一个平面上，因为要磨掉旧字以刻新字。但这明显与客观迹象不符，因为“朱八戒”三字是刻在同一个磨光幅面上的。②所有第46～48龕榜题由于保存状态不平等、刻的内容也不一样，就难免有人会提出这样的疑问：三龕内的榜题字体有所不同，特别是各龕的榜题字体都不同于别龕的，可能是分别由不同人在不同龕内书写的。笔者以为这是有可能的，但从逻辑上还无法据此来推断出有的榜题被改刻过。③也可能有人会问这样的问题：就算是观察同一龕内的榜题，各榜题的字体都不相同；特别是第47龕的榜题，右起第二身上方的“朱八戒”榜题就与右起第三身上方的“从人”榜题书法风格不同，也与第46龕的“唐三藏”榜题风格不同，因此就怀疑“朱八戒”三字为后人改刻。有没有这种可能性呢？针对这个潜在的疑问，笔者以为：首先，第46、47龕内的三个榜题书法风格如果真有不同，也在情理之中，因为就算是让一个文人书写同一个字而让不同的刻工来雕刻，也会出现稍显不同的风格，更何况此二龕内的三个榜题完全有可能是经三位不同工匠之手刻就且刻的内容不一样呢。

最后，笔者只能再想出一个可能在未来被提出的疑问了。前文已述，“朱八戒”的榜题从其所在磨光幅面的刻凿深度来看，不可能经过后人改刻，因为改刻就要再深凿这个幅面以便磨掉原先的刻字。就算真的被人改刻过，也绝不可能是明代初期以后之人所为，因为那时以后的人如果要改刻，只会刻上“猪八戒”三字，而不可能是“朱八戒”。如果还要继续怀疑这三字榜题绝不可能是与第47龕同期刻就，还有一个可能性或许被人提出：“朱八戒”榜题不是原刻，也不是改刻，而是被后人加刻上去的，在第47龕完成时可能根本没有刻这个榜题。换句话说，疑者可能会想到：第47龕完成于元代早期（或是北宋），当时没有榜题。到了元代晚期或明代早期，有人在此加刻了榜题。如真有这个疑问，那将牵连到第46～48龕中的所有其他榜题，包括第46龕的“唐三藏”榜题的正当性。如是这样，就只有把所有第46～48龕的榜题都看作是后人改刻或新刻，才能圆此说。但别的问题也会随之而来。如是全属后人改刻，就等于又回到了《再分析》提出的疑问，笔者已解释过了。如果全属后人新刻的，那第46龕的“唐三藏”榜题与第48龕的白马驮经主人公的榜题也是新刻的，它们就都不能代表第46、48龕内造像的真正题材。那么，就需要我

们来重新考证这两龕的题材了。如此一来,多数学者会同意吗?

综合上述不带任何先入为主观念的纯考古学观察与分析,笔者以为飞来峰第46~48龕的雕凿年代为元,但不易确定是否可定在元代早期或中、晚期。各龕内的铭文榜题都是元代的原刻,没有经过任何后人的改刻。另外,飞来峰造像所在地属于佛教圣地,一直被杭州佛教信徒们妥善保护与瞻仰。飞来峰地接灵隐寺,应直接受该寺院的管理。在中国历代佛教寺院中,对各项寺产与圣像的管理都有严格的规定。除非在特定的历史时期如皇命灭法等,任何人都不能随意破坏与涂改寺院的艺术品特别是圣像。如果真有后人改刻(或加刻)这些榜题,那将是一项花费时日的工程,不可能在几分钟内偷偷完成,应该得到寺僧的允许。但元末与明初的寺僧们会允许这种有计划地花费相当时间地修改一处在当时人看来是应该好好保存并尊重的前代信徒造像榜题的行为吗?在飞来峰,我们还找不到有元代末年与明代初年去改刻与毁坏造像或榜题的实例。迄今能从实物与文献中查到的毁坏飞来峰造像的实例都发生在明朝嘉靖皇帝(1522~1566年在位)崇道毁佛之后的年代里,且都与汉族文人对元朝崇尚的喇嘛教及其艺术品的民族敌意有关^[19]。这种毁坏举动之所以得到了寺僧的默许或不追究,可能与难违圣意以自保、或对喇嘛教艺术同样没有好感有关。但第46~48龕内的题材与藏传佛教无关,而是传统的汉传佛教题材。其中的造像虽有与元代飞来峰藏式造像相似的衣纹,也不能说明它们就是藏传佛教题材造像而应在被毁或被改刻之列。

为更加明确一件历史文物的时代与题材,除了如上述对其自身的考古学考察与分析之外,以别的地区发现的具有相近年代的同类文物进行类型学的比较也同样重要。飞来峰第46、47龕造像也有这种旁证资料,那就是迄今发现的仅有的两件产自磁州窑的绘有《西游记》图像的瓷枕,被文物界普遍认为是元代作品。在两件瓷枕中,一件现藏于广东省博物馆,上绘唐僧骑马手执拂尘向着左侧行进,其左侧有猴行者持棒、猪八戒肩扛钉耙向着左侧方向行走,唐僧的右侧还有一随从高举一华盖。四人物的背景是丛山(图10)。《再分析》抄录了一段来自广东省博物馆网站的文字,说是元代作品,证明此枕出现于小说《西游记》成书之前,对古典文学研究具有重要的参考价值。另一件《西游记》图像瓷枕藏于河北省文物研究所,《再分析》转录了一段曹凯主编《中国出土瓷器全集·河北》中的文字,有作者认为是河北磁州窑元代的典型器物^[20]。这件瓷枕上绘着唐僧策马向着右侧行进,他的右侧是猪八戒肩扛一长柄兵器向着右侧行走,唐僧的左侧则是猴行者执棒也向右侧行走。三人的背景是山间(图11)。虽然文物与考古学界普遍认为这两件瓷枕产自元代,但《再分析》却认为迄今尚未找到专门论证其年代的文章,并说即便它们“是元代所产,就依此证明飞来峰开凿第47龕时猪八戒形象已出现也是不妥的,因为瓷枕上并未有确切纪年,作于元代什么时期不得而知”^[21]。他的言外之意是,第47龕的年代是元代早期,而元代中期与早期的文献中还没有猪八戒这个人物,因此,这两件瓷枕就不可能是元代早中期的。对此,《再分析》

[19] 参见拙文《杭州飞来峰杨珪真伽像龕及其在元明时期的命运》,《燕京学报》2008年第25期。

[20] 曹凯主编:《中国出土瓷器全集·河北》,北京:科学出版社,2008年,第216页。

[21] 谢继胜等编著:《江南藏传佛教艺术:杭州飞来峰石刻造像研究》,北京:中国藏学出版社,2014年,第473页。



图 10 广东省博物馆藏磁州窑产“西游记”瓷枕



图 11 河北省文物研究所藏磁州窑产“西游记”瓷枕

倾向于极少数学者认为的二瓷枕年代应比作于元末明初的《西游记》杂剧晚，应为明代的观点^[22]。

两件《西游记》瓷枕属实物资料，是考古文物学者研究的对象。《再分析》为什么放着如此众多的文物考古学者的断代观点不愿接受，却偏偏倾向于极少数非文物考古学者的断代呢？这恐是《再分析》与持同样观点的学者一样都将现存文献的记载作为考证朱八戒形象出现的直接证据为前提：元代早期与中期的文献中没有记载朱八戒，所以把这两件瓷枕的年代定在元代早期与中期就有问题，最好是定在明代。笔者不是研究瓷器的专家，更不是研究磁州窑的专家。于是，我就请教了两位当代瓷器专家。一位是专门研究中国瓷器的日本冲绳县立艺术大学教授森达也，他的代表作之一是《中国青瓷の研究：编年と流通》（汲古书院，2015年）。他给我的回复是，二瓷枕都是元代磁州窑产品。因为时间关系，森达也教授没有给我说明他的断代理由。我请教的第二位是现任河北邯郸峰峰矿区文物保管所所长张林堂先生。张先生是我自1987年就相识的好友，他是磁州窑考古学者出身，曾经参加过两次磁州窑的考古发掘。我向张先生提的问题是：“这两件瓷枕会不会是明代造的？如果不是明代而一定是元代，证据何在？即有没有明代不可能造出这种瓷枕的证据？难道明代从来就没有造出这种人物画瓷枕吗？”2015年10月29日，张林堂先生给我的微信回复如下。

两件长方形瓷枕图片我看过了，都是磁州窑的作品，内容为《西游记》故事。像这样的人物故事枕，多发生于元代，与元代杂剧戏曲有关系，在宋金时期瓷器上没有看到过这些内容。将它们断为元代的根据是考古发掘地层的判断以及对同类瓷枕所属墓葬出土器物相对与绝对年代的分析。就是说，与这种瓷枕共存的器物类型的年代就可以判断瓷枕的年代。另外，还要看它们的造型、画风、装饰技法等，也有很强的时代感。在磁州窑的出土物中，元代以前的早期瓷枕形体偏小，而元代的长方形瓷枕偏大，造型与装饰技法单一，少有变化。元代的瓷枕以长方形枕为大宗，装饰以白底黑绘技法为主，内容多画人物故事。基于这些

[22]《再分析》在注中引用了杨光熙认为的二瓷枕产生年代比《西游记》杂剧晚的观点，见杨光熙：《论“西游记杂剧”和“唐僧取经瓷枕”创作时代先后》，《明清小说研究》2009年第3期。

时代特征,把这两件瓷枕的年代定在元代,我想应该没问题。我在磁州窑工作多年,参加过两次对磁州窑址的考古发掘,所见到的元代瓷枕都是这种风格。相反,在磁州窑的明代文化层中从来没有出土过这类形体大且绘有人物故事的瓷枕。明代磁州窑也产有瓷枕,但那是极个别的现象,因为很少发现,也不是这种类型。这也是我们曾经思考的问题与纠结的地方,即为什么在明代反而找不到这种元代传统的人物故事画瓷枕了。到了晚清与民国时期,磁州窑产的瓷枕又多了起来。



图12 福建泉州开元寺西塔猴行者浮雕,南宋绍定元年(1228年)至嘉熙元年(1237年)

我相信文物考古学者的断代依据,因为笔者也是考古出身,做过许多考古发掘断代工作。所以,我相信张林堂先生的看法,即这两件《西游记》瓷枕都是元代作品,不可能晚至明代^[23]。当然,究竟是元代早、中期,还是元代晚期,则不得而知。但笔者以为,即使是元代晚期的作品,也是弥足珍贵,因为它们能够确定猪八戒形象要早于明代吴承恩的小说《西游记》并产生于元代的实物证据,对研究《西游记》的发展史意义重大。如果现存的《西游记》杂剧本真的反映了元末的原作,那么,这两件瓷枕就是它的实物旁证,也是飞来峰第47龕“朱八戒”榜题为原刻的旁证。如果根据考古地层学与类型学的研究可以把这两件瓷枕定在元代早期或中期,也不必因为没有文献的佐证就去怀疑它们的断代是否合理,因为文献是无法记载所有实物资料的。对飞来峰第47龕而言也是如此。

与飞来峰第47龕造像可资比较的实物还有福建泉州开元寺东西双塔,均为仿木构八角五层楼阁式石塔。东塔称为“镇国塔”,始建于唐咸通六年(865年),初为五级木塔,南宋宝庆三年(1227年)改七级砖塔,今石塔为南宋嘉熙二年(1238年)至淳祐十年(1250年)间重建,高48.24米。该塔第二层北壁面左侧雕有玄奘法师左手持念珠,其身体右下方有一小猴子作礼拜状。西塔称为“仁寿塔”,始建于五代梁贞明二年(916年),初为七级木塔,称作

[23] 赖天兵也用这两件瓷枕来旁证第47龕题材,并赞同《西游记》瓷枕产自元代。他还引用了郁博文《瓷枕与西游记》一文,刊于《光明日报》1973年10月8日。见《关于飞来峰高僧取经浮雕几个问题的思考》第45页。

“无量寿塔”，南宋淳熙年间（1174～1189年）改砖塔，并易今名。今石塔为南宋绍定元年（1228年）至嘉熙元年（1237年）重建，高44.06米。该塔刻有唐三藏法师侧面合十礼拜像，还有一幅浮雕表现猴行者正面相站立，腰间系有短裙，双足着麻鞋，左手持一大刀（图12）。无独有偶，飞来峰第47龕中的右起第一身人物站在一个矮台之上，头与双臂均残，劳伯敏认为此像表现的正是朱士行^[24]。但他的穿着却不是僧人服装，而是身穿窄袖短衣，着裤与一个齐膝短裙，双足着麻鞋^[25]，腰间束一带，腰部左侧挂着一把入鞘的大刀。第47龕的这身人物身材较矮，但很魁梧，似正作向右侧远方眺望探路之姿，原也可能正在回首招呼他身后（左侧）的同伴。他的姿态与位置，表明了他是第47龕的三人物之首，是一个保镖或武士的形象，绝非一位僧人（图3右尊）。通过比较，我们可以看出，他的兵器与着装均与开元寺西塔的南宋猴行者浮雕着装与所持兵器基本相同。以他在第47龕三人中的地位，应该就是《西游记》故事中的猴行者。这身猴行者手中没有持棒，而是持大刀，应是对南宋该人物图像的继承。我们也可以看出，第47龕的猴行者带领着朱八戒与另一位随从（有可能是沙和尚的前身），担负着保护位于右侧第46龕中的唐玄奘前往天竺取经的职责。

当然，要想证明带有“朱八戒”榜题的第47龕为元代作品，而榜题也不是后人改刻的，单凭上述纯考古学的分析还不能说服所有学者，因为与《西游记》有关的文献还大量存在着，它们的记载也不能被忽视。但是，以什么样的研究方法来对待这些《西游记》文献，则是证明“朱八戒”榜题为元代原刻还是后人改刻的关键。

三、现存《西游记》文献与飞来峰第47龕的关系

由于飞来峰第47龕本身没有纪年铭文题记，也没有发现与之有直接关系的文献资料，即直接介绍这所造像龕的开凿历史的文献资料，所有与之不存在直接对应关系的文献资料只能作为附属资料加以旁证。而第47龕既然是考古资料，就应以上述纯考古学的考察与分析为前提，再辅以间接关系的文献与实物资料。然而，《再分析》却反复强调最早可能出现朱八戒这个人物的文献资料是产生于元末明初的《西游记》杂剧^[26]，而“元代中期或早期的取经故事人物中可能还没有出现

[24] 劳伯敏：《关于飞来峰造像若干问题的探讨》，《文物》1986年第1期。

[25] 笔者在《杭州飞来峰“西游记图”与“白马驮经图”浮雕再探讨》一文误将这身人物所着的麻鞋写为着靴，特此改正。见《艺术史研究》2009年第11辑。

[26] 于硕在其《再分析》中指出：“常青先生考证朱八戒出现于元代是依据元代吴昌龄的杂剧《唐三藏西天取经》，认为在《唐三藏西天取经》中便有了沙和尚与朱八戒作为唐僧的随行人员。”实际上，在吴昌龄的“两套曲文中我们看不到有猪八戒、沙和尚、孙悟空形象出现。……但常先生恐将《西游记》杂剧与《唐三藏西天取经》混为一谈了。”参见谢继胜等编著：《江南藏传佛教艺术：杭州飞来峰石刻造像研究》，北京：中国藏学出版社，2014年，第468～469页。笔者很佩服于硕先生对《西游记》文献的熟悉，感谢他改正了我的这个错误。但无论如何，朱八戒这个人物形象还是有可能在元代末年产生的《西游记》杂剧中出现的，也就是在元代出现的，这点并不影响本文对飞来峰第47龕的讨论与得出的结论。

朱八戒”,并以此来确定磁州窑的两件瓷枕与飞来峰第47龕一定不是元代早、中期的作品。笔者前面已述,《再分析》对第47龕也是断代为先,然后推测它的“朱八戒”榜题有被后人改刻的可能,并以此断定这个榜题所属的人物一定不能对应于可能在元末明初出现的朱八戒与明代出现的猪八戒,在元代晚期以前只能作为唐僧的随从。他的这些结论的得出,无疑是考察了所有(或绝大多数)与第47龕没有直接对应关系的现存文献与纪年实物资料的结果。笔者以为,《再分析》所使用的所有历史文献与有绝对纪年或相对纪年的实物资料都只能作为旁证,而不能作为有直接关系的资料去强制性地决定第47龕的年代与题材。明确了这种我们应有的研究方法,再给飞来峰第47龕断代与考察它的“朱八戒”榜题是否是原刻,就不再那么困难了。下面,笔者想主要谈谈没有直接关系的历史文献对研究古代文物或考古实物资料究竟能起到多大的作用,我们是不是应该处处都应文献记载为先,去考察一件古代文物的年代,并以此决定它的题材走向。

首先谈谈佛教考古中最基本的断代方法。给一件文物断代,应根据它所拥有的纪年题记,可以得出绝对年代。当一件文物没有纪年题记或相对年代时,则可借鉴考古地层学,例如分析壁画与雕塑的叠压、打破关系,可得出相对年代。也可以与已知纪年材料或有相对年代的材料进行比较,从而得出这件实物的相对年代。这两个方法有时会疏于观察,但不易出大错。例如,《再分析》利用飞来峰第89龕坐佛的衣褶样式把第47龕定在了元代早期,但却忽视了别的无纪年的飞来峰藏式坐佛像也具有类似的衣褶特点。其实,最容易在断代上出错的,还是怎样灵活运用古代文献来考证文物。通读《再分析》,笔者认为此文得出的第47龕“朱八戒”榜题为后人改刻的结论与它的推论方法有关,即以现存文献资料与纪年实物资料为主要依据,而不是以纯考古学的考察为主要依据。

如果某件文物本身没有纪年,但在历史文献中却有相关或间接的记载,那么应该如果利用文献来判定这件文物的年代呢?例如,文献记载某个石窟群开凿于甲时代,如果我们做了分期排比之后,就不加分析地把排比所得最早的洞窟定为文献记载的甲时代,就很可能与实际情况不符合。这是因为文献记载的某个石窟群的洞窟不一定全都保存下来了,而现存的最早洞窟很有可能不是文献记载的对象,虽然它们同处于一个群体之中。利用文献资料去确定缺乏纪年材料的某石窟群中的一个群体或个体的创始年代,在20世纪80年代及以前的研究中时有所见,而且都将实际年代定得早一些。例如,宋代祝穆《方輿胜览》等历史文献记载,甘肃天水麦积山石窟创建于十六国时期的后秦国姚兴统治时期(394~416年)。在20世纪60年代,考古学者对麦积山作了初步分期,并根据文献记载,将最早一批洞窟定在十六国后秦或西秦时期(385~400年、409~431年),在80年代陆续发表了研究成果^[27]。这个断代显然过早了,因为根据麦积山现存最早的北魏景明年间(500~503年)题记,把现存最早的一批洞窟定在北魏较为合理,而十六国创建的洞窟也许已由于部分山崖的崩塌不复存在了^[28]。另外,对敦煌莫高窟现存最早三窟(第268、272、

[27] 参见 a. 阎文儒主编:《麦积山石窟》,兰州:甘肃人民出版社,1983年; b. 董玉祥:《麦积山石窟的分期》,《文物》1983年第6期。

[28] 对于麦积山早期洞窟年代的修订,参见 a. 黄文昆《麦积山的历史与石窟》,《文物》1989年第3期; b. [日]

275窟)时代的研究也出现过类似的问题^[29]。在以后的研究中,过去因方法论问题而造成的断代失误已被逐渐修正了,显示了佛教考古学者们在运用历史文献研究实物遗存方面已走向成熟。

另外,石窟往往与木构寺院结合成统一的整体,但木构寺院的初创年代并不等于石窟的初创年代。因此,当我们看到文献中有关于某个寺院建筑的年代,而这个寺院又正好与保存至今的某处石窟遗存处于同一个地点并使用同一名称时,这个年代也不一定就能与现存的石窟寺相对应。例如,唐道宣《集神州三宝感通录》卷下记载的“晋初河州唐述谷寺”即为今甘肃永靖炳灵寺石窟所在地,寺“南有石门滨于河上,镌石文曰:‘晋太始年(265~274年)之所立也’”。过去有学者据此确定炳灵寺石窟的创始年代为西晋^[30]。但1962年的新发现,证实炳灵寺石窟最早实物为西秦时期所造^[31]。

再举一例。慈善寺石窟是保存在陕西省麟游县的一处石窟寺,由三大窟与一些造像龕组成。唐道宣《广弘明集》卷17记载:“(隋)仁寿二年(602年)六月五日夜,仁寿宫所慈善寺新佛堂内灵光映现,形如钵许,从前柱绕梁伏,众僧睹见。……仁寿二年六月八日,诸州送舍利沙门使还宫所,见旨相问慰劳讫,令九日赴慈善寺为庆光斋。僧众至寺,赞诵、旋绕、行香。”于是,有学者认为《广弘明集》所说的“慈善寺新佛堂”,应指完工不久的雕有主尊佛像的1号窟和窟前殿堂。《广弘明集》的记述说到在慈善寺举行庆光斋时,“僧众至寺,赞诵、旋绕、行香”。所谓“旋绕”,应是环绕佛像进行礼拜,而慈善寺1号窟主尊佛像周围,恰开凿有礼拜的通道,与《广弘明集》的记载相合。于是有学者就认为从造像风格和相关文献记载来看,慈善寺1号窟主尊佛像应完工于隋仁寿二年六月五日之前^[32]。

但这与实际情况不符。首先,1982年,慈善寺石窟进行保护维修工程时,于窟前曾出土有唐代砖瓦,以及雕作精细的柱础,应是窟前殿堂的遗物^[33]。《广弘明集》记载的慈善寺新佛堂及其前柱与梁伏,证明这座新佛堂是一座木构大殿而不是石凿的洞窟,因为1号窟内并没有前柱与梁伏。至于它是否就一定是完工不久的雕有主尊佛像的1号窟和窟前殿堂(要是也只能是窟前殿堂),则无任何证据。当年的慈善寺殿堂众多,而第1号窟就算是开凿于隋代,也定非主要的佛事活动场所。其次,假设第1号窟在仁寿二年已有,僧众的“旋绕”仪式是否一定是环绕第1号窟主尊佛

町田甲一:《论麦积山石窟的北魏佛》,《佛教艺术》1958年第35期。

[29] 樊锦诗、马世长、关友惠的《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》将莫高窟最早三窟定为北凉,见敦煌研究院:《中国石窟·敦煌莫高窟》(一),北京:文物出版社,2013年。宿白则将它们定在北魏太和年间,见宿白:《莫高窟现存早期洞窟的年代问题》,《中国石窟寺研究》,北京:文物出版社,1996年,第270~278页。

[30] 冯国瑞:《永靖发现西晋创始炳灵寺石窟》,《文物参考资料》1953年第1期。

[31] 甘肃省文物工作队:《调查炳灵寺石窟的新收获——第二次调查(1963年)简报》,《文物》1963年第10期。

[32] 见西北大学考古专业、日本赴陕西佛教遗迹考察团、麟游县博物馆编:《慈善寺与麟溪桥——佛教造像窟龕调查研究报告》,北京:科学出版社,2002年,第98、99、111、118、138、142、147页。

[33] 杨力民编著:《中国古代瓦当艺术》,上海:上海人民美术出版社,1986年。收录了其中的一块佛像瓦当。《慈善寺与麟溪桥》图版48发表了该遗址出土的佛像与莲花瓦当各一件。

像,也有疑问。在1号窟主佛周围开凿着通道,但佛座与后壁之间宽仅68厘米^[34]。一人环绕尚且不便,更不用说那场盛大的佛事活动了。其实,如果了解中国佛寺发展史,就会知道这个“旋绕”当指绕塔或主殿佛坛礼拜^[35]。中国早期佛寺多以木构佛塔为中心建筑,绕塔礼拜也是僧侣们修行或举行佛事活动的重要项目,北魏洛阳永宁寺塔即为代表作之一^[36]。据文献记载,在隋代寺院中,佛塔仍然是主体建筑,如道宣《续高僧传》记载的隋代长安兴宁坊的清禅寺与江都长乐寺就是这样。宋敏求《长安志》记载的隋长安城建于开皇二年(582年)的灵感寺,1973年的考古发掘表明于寺院大门的后面有一座15米见方的佛塔遗址,塔基的后面是一座大殿,形成了这座寺院的两个中心建筑^[37]。这些事例说明,隋代的慈善寺,很有可能也是以一座佛塔(或与一座主殿同)为其主要建筑的。由此可见,不能机械地以古代文献去比定现存实物^[38]。



图13 飞来峰北宋天圣四年(1026年)第28号龕禅宗祖师像

[34] 这个数据引自西北大学考古专业:《慈善寺与麟溪桥》,北京:科学出版社,2002年,第8页。

[35] 参见萧默:《敦煌建筑研究》,北京:文物出版社,1989年,第40页。

[36] 中国社会科学院考古研究所:《北魏永宁寺塔基发掘简报》,《考古》1981年第3期。

[37] 中国社会科学院考古研究所西安唐城队:《唐长安青龙寺遗址》,《考古学报》1989年第2期。

[38] 上述研究例子曾用于笔者2003年发表的一篇讨论石窟考古断代方法的文章,不想十几年后此类问题仍在



图 14 飞来峰北宋天圣四年（1026 年）第 28 号龕第一身“太祖”像与第二身“六祖”像

我们再来看一个飞来峰石窟的例子。第 28 号龕雕造于玉乳洞北口的东、西两壁，主要展示六身坐姿僧装人物雕像（图 13）。在东壁雕有僧装人物坐像四身与一身僧装人物立像，第五、六身僧装坐像与一身世俗供养人立像雕刻于西壁，与位于东壁的四身坐像相对。在东壁的四身坐像之中，自北向南，第一身坐像头部左侧原有一方题记曰：“清信弟子杨从简舍财造太祖第一身，天圣四年（1026 年）二月日立。”^[39]第二身位于第一身的左侧，他的头部左侧原也有题记曰：“清信女弟子马氏一娘舍净财造六祖像，天圣四年二月日立。”^[40]（图 14）而其他刻于东西两壁的僧人坐像或立像均没有题记，这应是很奇怪的现象吧，是否应怀疑这两则题记被后人改刻或附会呢？但所有学者在研究这六身坐像题材时从没有怀疑过这两则纪年题记的真伪，而是据此把这些造像断为北宋天

学术界出现，故再次拿出来作为例证。见拙文《浅谈石窟考古断代方法与样式研究——〈慈善寺与麟溪桥读后〉》，《考古与文物》2003 年第 5 期。

[39] 该题记与下段所述题记现已不可识读，笔者于 1991 年调查时还可辨识。参见浙江省文物管理委员会编：《西湖石窟艺术》，杭州：浙江人民出版社，1957 年，第 11 页。

[40] 参见浙江省文物考古研究所编：《西湖石窟》，杭州：浙江人民出版社，1986 年，第 92 页。

圣四年作品,同时也据此把这六身坐像定为禅宗六位祖师,包括达摩、慧可(486~593年)、僧璨(?~606年)、道信(580~651年)、弘忍(602~675年)、慧能(638~713)^[41]。2006年,笔者发表文章认为第一身坐像题记中的“太祖”其实是禅宗二祖慧可的谥号,这六身僧人坐像实际表现的是北宋禅宗寺院的祖师崇拜体系,即从上述的唐代禅宗六祖或七祖的系列中选择二人或一人,再加百丈怀海(749~814),并四位与供奉这些祖师像的某个寺院有关的祖师。这个新体系的开始时间,一般都依据北宋熙宁三年(1070年)僧人白云守端(1025~1072)的《祖堂纲纪序》所述,那时,大部分宋代禅寺已将其供奉的六位祖师像改为达摩、百丈怀海、本寺的开山祖师、首任住持及其后继者。在这个新系统中,达摩是作为禅宗的创建人,怀海则因其对禅寺仪轨作出的突出贡献而特加供奉^[42]。但宋人在从唐代的禅宗六祖中选择谁进入这个新的崇拜体系却有一定的灵活性,一件南宋的资料显示位于飞来峰对面的灵隐寺祖师堂中选择的是达摩与慧可^[43]。看到这种文献记载与实物的不同,我们是不是也应该怀疑飞来峰第28龕的两则纪年题记绝不可能刻于天圣四年?怀疑龕内第一、二身僧人坐像也绝不可能表现慧可与慧能?因为迄今为止还没有发现在那么早的时代里制作这种禅宗祖师像组合的任何文献记载与别的实物资料。接下来,我们是否应最后确定这两则纪年题记一定是在守端的记述在熙宁三年发表以后被后人改刻的呢?但笔者以为,飞来峰第28龕的纪年题记绝无被后人改刻的可能,相反,它们表明这个宋代禅宗崇拜的新体系至迟在1026年就已开始,而绝不是守端记述显示的1070年。同时,第28龕的纪年与铭刻题材还可以修正守端对这个新体系的著述,因为第28号龕的第一、二身像表现了慧可与慧能,显示了北宋僧人在选择祖师殿所供奉的前两位或前三位祖师时有一定的灵活性,而不必像守端记述的那样只选达摩与怀海。考古资料的这种证经补史的作用在此并不是孤例。

我们再回头看看学者们对飞来峰第47龕年代与题材的争议,是不是与上述研究之例十分相似呢?在早年的研究中,错误地将此龕断为北宋,发现那时的《西游记》里没有朱八戒这个人物,就断言“朱八戒”榜题一定是后人改刻的,原榜题应是“朱士行”。在近期的研究中,则把第47龕年代断在了元代早期,发现现存所有与《西游记》题材有关的历史文献与纪年实物资料里最早出现朱八戒形象只可能在元代晚期,于是就断定两件磁州窑瓷枕与飞来峰第47龕里的朱八戒形象绝不可能早于元代晚期,进而再次怀疑第47龕“朱八戒”榜题被后人改刻,从而怀疑原榜题的字应可能是“从人”。这种研究方法,实际上是把与第47龕没有直接关系的文献与实物资料当成了与该龕的直接从属关系,也没有考虑到现存的历史文献与纪年实物资料是否一定反映了当时社会上存在的所有文献与实物,更没有考虑到当年的一些《西游记》表演与艺术品反映的剧情与人物

[41] 近期的研究参见劳伯敏为飞来峰石刻所写的图版说明,刊于中国石窟雕塑全集编辑委员会编:《中国石窟雕塑全集10》,重庆:重庆出版社,2000年,第12页;高念华主编:《飞来峰造像》,北京:文物出版社,2002年,第89~95页;〔韩〕郑恩雨:《杭州飞来峰的佛教雕刻》,《美术史研究》1994年第8期。郑恩雨在文章中还认为,要确认这六位祖师像的身份是一件困难的事情。

[42] 白云守端:《祖堂纲纪序》,《续藏经》第120卷,第209页。

[43] 参见拙文:《杭州飞来峰第28号龕禅宗祖师像考述》,《艺术史研究》2006年第8辑。

形象是否一定都有文献记载并流传至今。

四、结 语

综上所述,利用文献给文物资料断代的正确方法应该是:首先要利用现存纪年铭文题记材料,如果没有纪年铭文,就以其他地区的绝对纪年或相对纪年材料对比、确定现存实物遗存的年代,然后再以文献记载作为旁证。当我们的考古研究结论与现存文献资料与别的纪年实物资料所提供的时间不能相对应时,不应怀疑考古研究结论的正确性,因为现存的文献资料并非当时社会所能见到的所有文献资料,而现存的纪年实物资料也并非当时所有的纪年实物资料。考古资料的发现往往能证经补史,这点在中国佛教艺术史上有不少先例,在飞来峰造像中也有先例。

飞来峰第47龕本身没有纪年。在与同地点类似雕刻风格的造像进行比较以判断它的年代时,不仅要用有纪年的元代早期的第89龕,也要用无纪年的同样有类似风格技法的造像龕,还要考虑飞来峰的所有元代像龕并不都是在元代早期完成的,有元代晚期的造像记可以证明。同时,还要考虑第47龕在那处崖面与别的造像龕(包括纪年像龕)的相对位置,是处于显要位置,还是在次要位置,是否有在别的像龕占完显要位置后而插空补刻的可能性。只有这样周全地考虑问题,才能得出第47龕开凿年代的比较正确的结论。如果得出的第47龕年代结论与现存文献与纪年实物资料所显示的朱八戒形象最早只可能出现在元代晚期的结论不相符合,就去怀疑龕中榜题是原刻还是后人改刻,则是主观想法,不是以客观态度对待考古文物资料。对于第47龕中的“朱八戒”榜题,也应以纯考古学的实地考察为主导,即如果该榜题确被后人改刻,是否可以找到确凿的证据,如改刻后的字体如何,被改刻榜题所在的磨光幅面是否应向崖面内部更深入一些。这样的实地考察与分析,就能判断出一个榜题是否真是被后人改刻过,而不应以文献考察为主导去判断一个榜题是原刻还是改刻。

通过以纯考古学分析为主、以现存文献与别的拥有类似题材的实物资料为辅的研究方法,笔者得出如下结论。一是飞来峰第46、47龕共同表现“西游记图”,雕刻时代为元代,但不易判断在元朝的哪一个时期,因为均有刻于元代早、中、晚期的可能性^[44]。二是现存第47龕榜题中的“朱八戒”三字为元代原刻,而榜题对应的龕内中间的人物正是表现朱八戒这个人物形象,也就是明代猪八戒的原型。那个有着丰胸大腹的佛教护卫形象,正与磁州窑出产的元代瓷枕上的猪八戒形象与明代的同类人物形象十分相似,但却无法对应于《西游记》中唐僧的其他弟子。同时,我们也不应该怀疑现存的两件绘有《西游记》图像与猪八戒人物的瓷枕的元代纪年。三是第47龕中的首要人物,即位于右起的第一身人物,应是位于第46龕的唐三藏玄奘法师的大弟子猴行者,他的大刀兵器与着装都继承着南宋猴行者的图像特征。

最后,笔者想要强调两点。现存文献与纪年实物资料绝不能作为研究飞来峰第47龕年代与题

[44] 赖天兵也认为第47龕年代为元,同样没有确定在元代的哪一期。见赖天兵:《关于飞来峰高僧取经浮雕几个问题的思考》,《杭州文博》2009年第1期。

材的首要证据,不能以此来怀疑龕内榜题的真伪。元末明初成书的《西游记》杂剧有迄今发现的文献记载的最早的朱八戒形象,不能代表在元代中期与早期就一定不可能出现朱八戒,更不能以此来确定第47龕与两件磁州窑瓷枕就一定不可能制作于元代早中期。相反,朱八戒完全有可能出现在元代早期或中期,也就是早于现存文献记载的元代晚期。假设第47龕开凿于元代晚期,也是迄今发现的年代最早的朱八戒人物形象,因为正如《再分析》所言,现存的《西游记》杂剧本子也有被明人修改的可能。所以,飞来峰第47龕是我们研究《西游记》里朱八戒(即以后的猪八戒)这个人物形象出现年代的有原始题记证明的现存最早的实物资料,可以起到证经补史的作用,对研究《西游记》的发展史有重大意义。

感谢河北省邯郸市峰峰矿区文保所张林堂先生、河北省文物研究所高建强先生、杭州佛学院赖天兵先生、广东省博物馆提供研究资料!

