

[史学] 栏目常青文章着重考察制作于西秦、后秦时期的甘肃永靖炳灵寺第169窟塑像与壁画。就其表现出的风格要素,对照其他石窟相近时期造像风格,探讨其来源与表现特点。蒋英、侯亚群文章在中苏关系与国共关系的双重视野下,动态考察20世纪二三十年代苏俄版画在中国的传播动机、传播策略、传播内容、传播方式及社会影响,还原苏俄版画在中国从合法到非法再到合法的接受过程;揭示不同时期下社会各界对苏俄版画的认知差异,尤其是官方对其态度发生转变的深层原因。[理论] 栏目李方红一文从宋徽宗矛盾的多重历史形象入手,综述了20世纪以来宋徽宗绘画研究角度、方法及成果,同时展望了跨学科趋势下徽宗绘画的研究可能性。[学人档案] 介绍主要活动于浙江苍南地区的学者、书法家萧耘春,总结其在宋代民俗研究及章草书学上的成果、认识,兼及萧耘春与张鹏翼、苏渊雷、钱钟书等师友的交往。

## 炳灵寺第169窟西秦塑像与壁画风格渊源

常青

**内容提要:** 甘肃永靖炳灵寺石窟第169窟是迄今发现的最早纪年的中国石窟,制作于西秦建弘元年前后的塑像有来自印度笈多和西域的传统因素,壁画方面则兼有西域凹凸画法与东方汉族线描风格。后秦长安是十六国晚期的佛教中心,西域佛教艺术的表现手法(包括凹凸画法)东来长安后,与新译大乘佛教思想相结合,又融汇了东晋等地的中国传统艺术形式,造就了新的后秦佛教艺术样式。由于后秦和西秦的密切关系,在第169窟发现的大乘佛教题材可看作后秦长安影响的结果。

**关键词:** 炳灵寺第169窟 西秦 后秦 长安 笈多 犍陀罗

甘肃永靖炳灵寺石窟第169窟有明确的西秦建弘元年(420年)题记,证实窟内的一批西秦塑像与壁画是中国迄今发现的纪年明确的最早佛教石窟艺术品。因此,第169窟一直是佛教艺术界的一个热门话题。<sup>[1]</sup>由于窟内西秦塑像与壁画表现出多种风格,关于它们的艺术渊源,在以往的研究中形成了多种观点:1. 犍陀罗(Gandhara)的影响。1989年,张宝玺认为炳灵寺西秦石窟的形成和发展与中原和西域犍陀罗艺术有着密切关系,和西域佛教艺术的关系主要是对犍陀罗艺术的借鉴。<sup>[2]</sup>金维诺认为第169窟里有的西秦塑像有犍陀罗和西域艺术影响,但又有自己特有的风貌,也对来自内地的信息产生了反应。<sup>[3]</sup>2017年,李静杰论述了第169窟中的一些图像,认为它们真实地反映了犍陀罗文化因素东传情况。<sup>[4]</sup>2. 秣菟罗(Mathura)或笈多(Gupta)的影响。1994年,赵声良认为第169窟的西秦塑像更多地体现出秣菟罗艺术的特征,并认为犍陀罗艺术对中国内地的影响晚于秣菟罗。<sup>[5]</sup>2018年,

梁燕认为第169窟的西秦塑像为笈多秣菟罗风格。<sup>[6]</sup>3. 笈多和犍陀罗的双重影响。1989年,董玉祥认为第169窟造像是在中国民族传统艺术的基础上保留了一些犍陀罗和秣菟罗造像特点的痕迹,也和河西走廊北凉石窟关系密切,同时也有着自己的地域性特点。<sup>[7]</sup>1990年,王万青也认为是吸收了古印度、犍陀罗式各种造像风格。<sup>[8]</sup>2008年,王锡臻、仇宇认为炳灵寺第1窟和第169窟S7立佛基本特征是笈多样式,又有新疆地区犍陀罗的样式。<sup>[9]</sup>4. 西域和汉地的影响。1987年,董玉祥认为第169窟西秦壁画有两种画法,一种为中国传统的淡彩线描,另一种采用印度凹凸晕染法。<sup>[10]</sup>1994年,赵声良的观点与此大致相同,认为第169窟的壁画有传自龟兹等西域的画法,也有汉晋以来的传统画法。<sup>[11]</sup>5. 北凉、后秦的影响。1986年,宿白认为西秦佛教与凉州关系密切,用炳灵寺西秦龕推测凉州石窟或许没有大误。而炳灵寺西秦石窟中的大乘图像,很可能更多地受到东方长安的影响。<sup>[12]</sup>1992年,笔者曾发文赞成并进一步论述这一观点。<sup>[13]</sup>6. 后秦长安的影响。2003年与2015年,黄文昆认为炳灵寺西秦石窟塑像、壁画的作者可能直接来自长安。<sup>[14]</sup>7. 众多的影响因素。2009年,顾晓燕认为第169窟塑像与壁画受到了印度犍陀罗、秣菟罗以及新疆地区的西域石窟的影响,还有中原传统的魏晋之风、秦汉之风的影响因素,和西部的天梯山北凉石窟、东部的麦积山后秦石窟亦有交互渗透影响。<sup>[15]</sup>最后一种观点明显将第169窟的艺术渊源复杂化了,需要理清久远的间接影响和近期的直接影响,且麦积山现存最早洞窟并非后秦之作。<sup>[16]</sup>观点的众说纷纭,源于第169窟内西秦塑像与壁画风格的多样性。

综合来看,学者们一般认为第169窟塑像表现着更多的犍陀罗或笈多风格,而壁画则有两种风格,一种是来自西部的西域或北凉,一种是来自东方的汉地。多数学者认为第169窟的艺术风格是在东西方交替影响下形成的。

面对多样风格,我们需要首先理清间接和直接影响的关系。第169窟塑像与壁画确实与犍陀罗艺术有相似之处,但犍陀罗并非第169窟西秦艺术的直接来源。犍陀罗指今阿富汗东部和巴基斯坦北部地区,以白沙瓦(Peshawar)为中心。公元1世纪至4世纪,这里是贵霜帝国(30—375)的中心区域。所谓犍陀罗艺术,就是贵霜帝国时期在犍陀罗地区发展起来的佛教艺术。公元2至3世纪,强盛时期的贵霜帝国曾向外移民和传播佛教,使中国新疆地区以及内地东汉、三国、西晋、十六国早中期的佛教艺术深受犍陀罗风格影响。<sup>[17]</sup>公元375年,贵霜灭亡于印度北方兴起的笈多王朝。从此,影响中国佛教艺术的主要外来因素就被笈多取代,直至南北朝晚期。因此,制作于公元420年前后的炳灵寺第169窟西秦塑像与壁画不可能直接接受犍陀罗艺术的影响。笈多艺术继承印度北方秣菟罗造像传统,又吸收了一些犍陀罗因素,特别是对人物体型写实的刻画,使传统秣菟罗佛像风格大为改观,从此持续影响西域与中国内地。这种造像风格对新疆地区的于阗、鄯善、龟兹等国产生了影响。同时,笈多朝壁画流行有晕染的凹凸画法,也对新疆地区产生影响,还影响到了位于今甘肃西部地区的北凉国。所有这些西域因素都影响到了十六国晚期北方佛教中心后秦国的首都长安。位于北凉和后秦之间的西秦国佛教及其艺术,便是在东西方影响下形成的,直接表现在了第169窟中。<sup>[18]</sup>正因为如此,第169窟的西秦塑像与壁画可以看到些许犍陀罗因素,因为贵霜帝国的犍陀罗艺术可以作为西秦国艺术的祖宗,但并非直接来源。这种关系就如同在有些唐代造像上也能看到些许犍陀罗因素一样。

在本文中,笔者将比较炳灵寺第169窟西秦塑像壁画和印度笈多、新疆、北凉国佛教艺术的相似性,以及第169窟内容和东晋佛教及其艺术间的相似性,得出西秦国兼有东西方佛教艺术因素的结论。但这种东西方交融的综合体,大有形成于北方佛教中心后秦长安的可能。由于后秦长安对西秦国最具影响力,又具有汉族文化传统,因此,第169窟西秦艺术的直接来源很有可能是后秦长安。这是本文最终要总结的问题。

### 一、炳灵寺第169窟西秦塑像的笈多与西域之源

炳灵寺第169窟制作于西秦建弘元年前后至431年亡国之间的塑像有S6的无量寿佛并观世音、大势至像,S7的二立佛像,S9的三世佛立像,S12的立佛残像,S16的一佛二菩萨像(仅存右侧立菩萨)。<sup>[19]</sup>S7立佛像头顶髻呈馒头形,表面磨光。面相方圆浑厚,五官宽大,块面结构清晰。身材雄健有力度,有宽肩、挺胸、细腰、收腹的特点。着通肩式大衣,胸前衣纹为平行与对称的同心圆上弧线。大衣质地轻薄,紧贴身体,衬托出胸、腰、腿的轮廓外形,衣纹为阴刻线,没有写实感(图1左)。炳灵寺第1窟立佛像风格与S7立佛相似,也是西秦作品。<sup>[20]</sup>S9三立佛像有着通肩大衣者,也有着右袒覆肩衣者,但基本造型与S7立佛相同,特别是头顶的磨光肉髻,质

地轻薄的大衣紧贴身体,衬托出清晰的胸、腰、腿外形。

针对第169窟受犍陀罗艺术影响的观点,我们先来看看S7与S9是否和犍陀罗立佛像相似。犍陀罗佛像头顶都有写实的波状发纹,着通肩式大衣的立佛像服装都有写实性很强的衣褶自左肩处向下呈放射状分布。在有些着通肩式大衣的小佛像身上,衣纹呈左右对称的同心圆下弧形。由于大衣质地显得厚重,大衣虽也贴体,但所衬托的胸、腹、腰、腿外形多不太明显。最典型的还是犍陀罗佛像的面相,表现着欧洲中年男子形象,反映了来自古希腊罗马雕塑风格的影响(图1中)。可以看出,第169窟S7与S9立佛像与犍陀罗风格差别很大。

相反,第169窟S7与S9立佛像却与笈多造像风格很相似。最早的印度佛像约制作于公元2世纪的秣菟罗地区,与犍陀罗佛像不同,头发表面磨光,面相浑圆,大眼,身躯硕壮,没有欧式面相,继承着阿育王时代古塔雕像的传统风格。佛像的大衣质地轻薄,紧贴身体,衬托出清晰的肢体外形,衣纹均没有写实感。到了笈多时期,印度艺术家在早期秣菟罗造像风格和犍陀罗艺术的基础上对佛教造像进行了改进。笈多的新风格佛像有非欧式长圆面相,头上有密集的螺髻,身体比例协调自然,体魄健康,大衣轻薄紧贴身体,衬托着佛陀自然写实的体形,胸、腰、腹、腿部位清晰可见。笈多艺术家继承着两种犍陀罗服装样式,即通肩式和袒裸右肩式。但衣纹刻法则继承秣菟罗的非写实传统,极细的突线衣纹像犍陀罗通肩装立佛那样自左肩处向下呈放射状分布(图1右);另一种佛像没有衣纹,是纯笈多风格,代表性作品是在萨尔纳特发现的石雕初转法轮像<sup>[21]</sup>。在北齐时期,中亚曹国人曹仲达在内地以笈多风格作画,因其画中人物衣服紧窄,如出水一般,人称“曹衣出水”。<sup>[22]</sup>但实际上这种笈多风格早在北齐之前就已传入汉族地区。第169窟的S7和S9立佛像都和笈多佛像很相似,最大的不同就是仍然继承着早期秣菟罗佛像的磨光发髻,改突线衣纹为阴刻线,在胸前排列成平行对称的同心圆上弧线。S7立佛衣纹的排列法虽见于犍陀罗佛像,但也见于在中国制作、受到犍陀罗影响的佛像,如在河北地区发现的后赵建武四年(338年)金铜坐佛像<sup>[23]</sup>。因此,这种衣纹排列法也可以是对中国内地曾经流行的佛像衣纹的继承。

虽然笈多艺术来自印度,但西秦国佛像的笈多风格也有来自佛教东传的中转站西域(今新疆地区)的可能。贵霜帝国曾向新疆地区移民,一度占领了塔克拉玛干沙漠南缘的今喀什、莎车、和田一带。在这些地区,考古学者发现了许多贵霜帝国发行的铜币,还出土了大量用佉卢文书写的文书、木简等。佉卢文是一种在犍陀罗文化区域内使用的古老文字,曾在贵霜帝国和粟特流行,展示了贵霜对这些地区居住的汉人和贵霜移民的强烈影响。当贵霜移民向新疆地区传播他们的文化时,贵霜僧人也给那些地区带去了佛教及其艺术。贵霜的高僧大德从中亚犍陀罗和罽宾出发,沿着克什米尔北部的河谷北去,这就是中国史书上记载的“罽宾古道”,然后到达新疆的于阗、鄯善,还从于阗北上到疏勒、龟兹,在西域广泛传播佛法。<sup>[24]</sup>在新疆发现的佉卢文文书之中,现存最早的一件是在和田发现的《法句经》,年代在2世纪中期至3世纪早期之间。<sup>[25]</sup>可知,至迟在公元2世纪中期,中亚僧

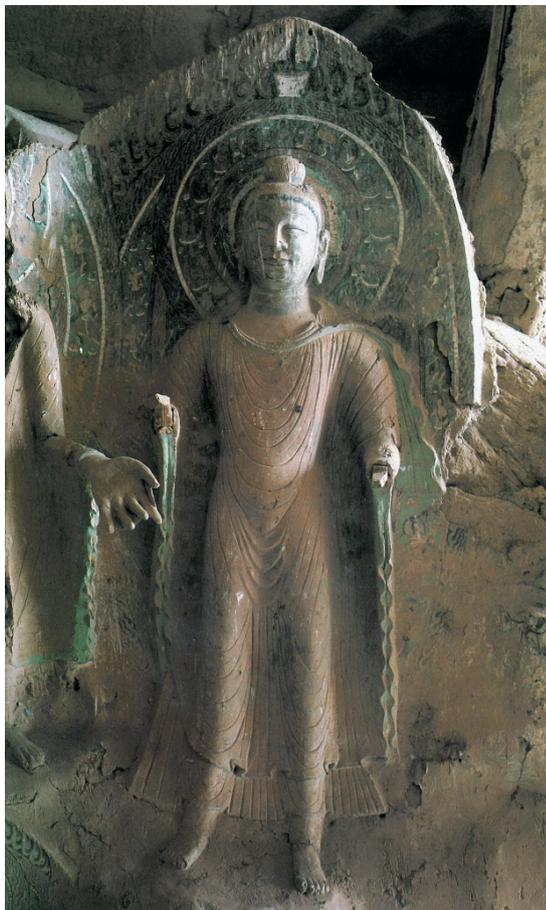


图1左：炳灵寺169窟S7二佛立像 西秦 选自《中国石窟永靖炳灵寺》图版34  
图1中：犍陀罗石雕立佛像 3世纪 高50.8厘米 美国纽约大都会艺术博物馆藏  
图1右：笈多朝石雕立佛像 约5世纪 高216厘米 印度新德里国家博物馆藏

人已经把佛教从犍陀罗文化圈传播到了新疆。我们可以想象贵霜帝国的犍陀罗艺术必然对新疆地区产生过强烈影响。

但自贵霜帝国灭亡以后至公元6世纪中叶，从印度前往西域或经西域前往中国内地传法的僧人们多与笈多有关，即使新疆地区仍然保留着诸多犍陀罗传统。因此，新疆地区发现的早期佛教艺术品多是犍陀罗与笈多风格的结合体。丝绸之路在新疆塔里木盆地南北两侧形成了两条主要通道，北道以龟兹为中心，南道以于阗为中心。在今和田至若羌一线，保存了不少与贵霜相关的遗址与遗物。和田北的拉瓦克（Rawak）遗址，1900年英国考古学家斯坦因曾做过发掘。这是一座方形建筑物，中央构筑基座，座上建圆塔，塔周绕以圆形礼拜道。礼拜道周壁内外塑造八十余身立佛，虽然上身已残，但下半身仍可见其大衣紧贴身体，衬托出了双腿的外形，如出水一般，衣纹写实感不强，表现着笈多影响因素。<sup>[26]</sup>在若羌县的米兰，斯坦因也曾发掘了不少土坯佛寺遗址，第五号寺院有花绳供养图、有翼天人、须大拏本生，第三号寺院的有翼天人、相师占梦、佛陀与六弟子等。这些壁画中的人物均有圆脸、大眼，佛陀有髭，颇具犍陀罗风格。<sup>[27]</sup>

公元4世纪时，龟兹佛教已相当盛行，当时有僧众一万多人<sup>[28]</sup>，五六世纪是鼎盛时期。在今库车、拜城地区，即古龟兹国范围内所保存的大量石窟与寺院遗址，最早的大约建造于4世纪，最晚的可至10世纪以后。其中以克孜尔石窟年代最

早，数量最多，共有236所洞窟。<sup>[29]</sup>1906年，德国普鲁士皇家吐鲁番考察队在这里考察与发掘。从当年出土的彩塑情况看，菩萨头像一般戴冠，有卷曲厚重的发纹，欧式中年男子面相。有些塑像则明显具有犍陀罗和笈多的双重特点，如克孜尔第76窟出土的一件木雕禅定坐佛像有欧洲面相，磨光发髻，通肩式大衣表面没有衣纹，并紧贴身体衬托出胸、腹、双臂形态。另一尊木雕坐佛像有着相同的坐姿、手印、体态，也着通肩式大衣，但表面有阴刻衣纹。德国人在新疆图木舒克发现的塑像中，有一尊着通肩式大衣的木雕立佛像虽仍有欧式面相，但体形特征与炳灵寺第169窟S9立佛像十分相似。这些像的时代大约可至公元5世纪。<sup>[30]</sup>类似风格的塑像在龟兹国境内一直延续到了公元7世纪。

德国探险队在焉耆七格星石窟发掘出了一尊精美的彩塑结跏趺坐佛像，带来了更多信息。这件坐佛像有写实的卷发纹和欧式面孔，是犍陀罗遗风。着袒裸右肩式大衣，内有右袒式的僧祇支。一块衣襟覆盖在右肩与右臂的外侧，被一些学者称为“覆肩衣”。大衣质地轻薄，紧贴身体，表面有阴刻衣纹，衬托出了胸、腰部的外形，表现着笈多佛像风格。制作于西秦建弘元年的第169窟S6主尊无量寿佛也是结跏趺坐（图2），在肉髻、面相、五官、体型等方面与同窟的S7立佛相似，但其大衣为右袒覆式，衣纹与体型都与七格星的坐佛像相似。炳灵寺第169窟S6主佛是迄今在中国发现的确切年代

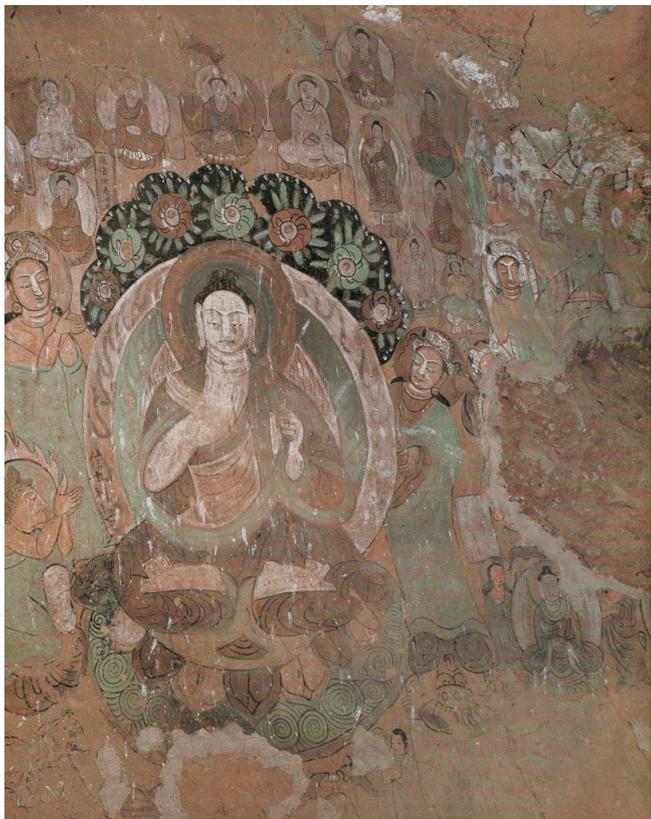


图2 炳灵寺169窟S6西方三圣像 420 选自《中国石窟·永靖炳灵寺》图版21

最早着右袒覆肩衣佛像。<sup>[31]</sup>七格星的坐佛年代虽被学者们定在了7世纪,但右袒覆肩衣是犍陀罗地区创始的,该佛又具有欧式面相,显然不可能是炳灵寺那样的佛像西行影响的结果,而应是当地早已有的兼容犍陀罗与笈多风格的结果。由此可知,第169窟S6主佛样式也有西域的影响因素。

比较新疆发现的兼具犍陀罗与笈多样式的造像,第169窟西秦塑像在具有笈多样式的同时,却不具有新疆地区发现的犍陀罗风格,特别是欧式面相也与笈多原始样式不同。因此,西秦塑像具有的笈多因素可以直接来自印度或西域地区,但明显经过了一个中间环节的再创作,才出现在了第169窟之中。这个再创作更多地接受了纯正的笈多朝风格,摒弃了旧式犍陀罗遗风。西秦国的东西两侧分别是后秦和北凉,其佛教多来自这两地。我们先来看看北凉国的情况。

新疆于阗与龟兹这两个系统的佛教及其艺术,于新疆以东首先融汇于凉州(今甘肃武威)地区。412年,北凉王沮渠蒙逊入主凉州之后,凉州佛教达到极盛,佛教艺术也逐渐兴起。<sup>[32]</sup>酒泉、敦煌、吐鲁番等地出土的十余件小型供养性质的北凉石塔,最早纪年为承玄元年(428年),最晚纪年为太缘二年(436年),是学者们公认的一批北凉遗物。<sup>[33]</sup>石塔上造像组合多系七佛并交脚弥勒菩萨像,类似的题材可见于炳灵寺第169窟。石塔上的坐佛像都是磨光发髻,大衣轻薄贴体,衣纹没有写实感。交脚菩萨双手并拢抚胸,帔帛在头后绕一圆环。这些特点都和第169窟的佛塑像和壁画中的交脚菩萨相似,可以看出二者之间艺术风格相近。

目前能确定为北凉时期的佛教石窟有武威天梯山第1号、4号、18号塔庙窟<sup>[34]</sup>,肃南金塔寺东窟、西窟,酒泉文殊山千

佛洞等<sup>[35]</sup>。虽然多数学者认为这些石窟是北凉遗迹,因为没有发现原始纪年题记,有些学者认为它们都是北魏产物<sup>[36]</sup>。宿白认为天梯山的早期洞窟属于北凉,金塔寺东、西窟与文殊山千佛洞的年代“有可能出自北凉时期,或是北凉亡后,这里沿袭了凉州佛教艺术的系统而开凿的”,<sup>[37]</sup>笔者赞同。天梯山的北凉塑像已无。金塔寺东窟、西窟与酒泉文殊山千佛洞这三所中心柱窟的塑像与壁画的主要题材,与炳灵寺第169窟西秦内容有相似之处,是大乘经典所宣扬的千佛、思惟菩萨、佛装弥勒、菩萨装弥勒、十佛、阿弥陀三尊等。<sup>[38]</sup>只有金塔寺石窟东窟和西窟中心柱四面龕内外保存有彩塑像,相比新疆的发现,和炳灵寺第169窟西秦塑像的相似性更进了一步,但也不尽相同。例如,泥塑佛像所著服饰有袒裸右肩加覆肩衣和通肩式两种,前者有结跏趺坐施禅定印的,和第169窟S6主尊无量寿佛相似。发髻均为磨光,大衣紧贴身体显露体形。但着通肩式大衣的坐佛像出现了贴泥条式衣纹,不见于第169窟。佛的面相方圆浑厚,眉眼细长,深目高鼻,身躯健壮,接近汉人的审美观,也类似于印度笈多佛像风格,都接近第169窟S7与S9佛像。金塔寺大部分菩萨像袒裸上身,下身穿长裙,饰有项圈、臂钏、璎珞。多数菩萨像饰有长帔帛,在肩后绕一大圆环,类似炳灵寺第169窟S6的观世音和大势至。金塔寺有些菩萨还饰有斜披络腋,也见于第169窟S6观世音像。但金塔寺的一些菩萨像身穿类似于佛的通肩式大衣,虽不见于第169窟塑像,却见于同窟壁画。金塔寺菩萨有的戴冠,有的头顶束椭圆形发髻,面相浑圆,不同于第169窟西秦菩萨像的尖状发髻、方圆清秀的面相。金塔寺彩塑飞天动作呈V字形,第169窟没有这样的彩塑,但在B12中有类似的飞天壁画。

综上所述,炳灵寺第169窟塑像的基本风格是在笈多艺术的影响下形成的,并非来自犍陀罗艺术的直接影响。笈多艺术传至西秦国的途径应有一个或多个中间站,即并非直接传入西秦,因为西秦与笈多塑像仍有一些差别。西秦佛教艺术有来自西方因素,这个西方可以是北凉、龟兹或于阗,它们都可以作为笈多艺术传入西秦的中转站。这就是为什么第169窟西秦塑像的一些笈多风格可以在北凉、龟兹、于阗地区找到相似性。但通过上述比较可以看出,新疆地区早期雕塑兼容犍陀罗与笈多的风格与第169窟西秦塑像不同。北凉国雕塑较新疆与笈多风格更加相似,更加脱离犍陀罗的欧式风格而接近第169窟的西秦彩塑,这是因为北凉国和西秦国的佛教徒大部分是汉人,与新疆地区的中亚移民后代不同。因此,北凉佛教艺术应是笈多风格在北凉国的再创作,但与第169窟西秦作品仍有些许差别。如果再结合下文对绘画风格的分析比较,就会看出西秦与西方在具有一些相似性的同时表现着更多的差异与多样性。因此,传入西秦的佛教艺术应该另有主要的或东、西方两个不同的中转站。

## 二、炳灵寺第169窟西秦壁画的西域与北凉之源

第169窟西秦壁画明显具有两种风格:线描,线描加晕染。第169窟壁画B12的主尊坐佛与二胁侍菩萨像主要用中国传统墨线勾勒基本轮廓,再用朱砂色或肉色贴着肌肤部位的轮廓线晕染一道,使人物肌肤略具凹凸立体效果,仅在主

佛面部眉、眼、鼻处略有一些浓淡变化。此外，还在人物的眉、眼、鼻、下颌处涂白，以高光来表现隆起部位。这种绘画技法意在二维平面表现三维立体感，在中国画史上称作凹凸画法，也叫“天竺遗法”，因为此技法起自印度，在印度笈多时期或稍后的阿旃陀（Ajanta）、巴格（Bagh）、阿富汗巴米扬（Bamyan）等石窟壁画中均可见到。<sup>[39]</sup>此画法后传入西域，又在十六国时期进入河西走廊与内地，至迟在梁朝传至南方，载入中国绘画史籍。<sup>[40]</sup>但若与上述印度与中亚几个地点的凹凸人物画法对比，与第169窟的差别十分明显：印度绘画注重人物肌肤晕染的浓淡变化，以表现凹凸块面，比第169窟B12人物有更强的立体感。因此，B12的技法应当不是直接引进印度，或是直接照搬印度的技法。

若将第169窟B12与现存龟兹早期壁画内容与技法比较，可看出二者的相似性。2017年，张宝玺认为B12主尊释迦右下侧有胡人面相的胡跪双手合十者为大梵天，题材应是梵天劝请释迦说法图，源于犍陀罗艺术。他还认为犍陀罗的梵天劝请都有帝释天相陪，而中国式的B12仅有梵天单一跪拜求请，在新疆克孜尔等石窟也没有这种图像。<sup>[41]</sup>同在2017年，李静杰在同一期刊中发表论文，也认为B12的这身胡跪人物是梵天劝请，大概是参考汉译佛传经典，但参考过犍陀罗图像粉本。<sup>[42]</sup>2019年，杨波认为在克孜尔石窟中有多幅梵天劝请，且在释迦身旁只有胡跪的梵天，与犍陀罗差别较大，而与第169窟B12图像更相似。<sup>[43]</sup>笔者同意此说，即B12应是在龟兹艺术的影响下绘制的。克孜尔第17窟、27窟、38窟开凿于4至5世纪。<sup>[44]</sup>这些洞窟的许多佛、菩萨、天人等以线描勾勒轮廓，再在肌肤部位贴着轮廓线以肉色晕染，由浓到淡，起到立体效果。在有的人物眉、眼、鼻、下颌处描白。<sup>[45]</sup>与第169窟相比，克孜尔石窟壁画人物使用凹凸晕染法很普遍，人物肌肤更有立体感。与龟兹国地区发现的雕塑像具有犍陀罗风格不同，这些壁画人物具有鲜明的龟兹地方特色，很少见到欧式面相。也许是因为雕塑在石窟中是主要崇拜对象，既然佛教来自印度，就应该在雕塑像身上倾注更多的印度风格，壁画人物就主要表现龟兹本土风格了。

炳灵寺西秦壁画佛像样式与克孜尔石窟也有相似之处。第169窟B12主佛面相丰满，身躯丰满，克孜尔第38窟壁画佛像几乎都有这样的形象特征。不同的是，第169窟B12主佛着右袒覆肩衣，而克孜尔第38窟壁画中着右袒式大衣的佛像都没有覆肩衣。两地最为相似之处是佛像头顶的花树。B12主佛头上方绘有一株花树，树冠由连续循环的圆朵状花束组成，以黑色为地，呈半圆形绘于主佛上方，并被佛之圆形头光与背光遮挡下半部。树冠的每个圆朵中绘有一朵花，如莲花状，花瓣呈顺时针方向旋转，花的周围是一圈绿叶。艺术家想要表现的是该佛身后有一株花树，树干与树冠的大部分被佛及其身光遮挡。这种壁画表现法在印度没有发现，却多见于克孜尔石窟。杨波认为B12坐佛头顶的花树与克孜尔早期第92窟佛说法图中的花树非常相似。<sup>[46]</sup>这种花树还绘在克孜尔第8窟、32窟、38窟、58窟、77窟、80窟、84窟、87窟、101窟、104窟、110窟、114窟、118窟、123窟、129窟、132窟、163窟、171窟、172窟、175窟、176窟、179窟、196窟、207窟、

224窟的一些菱格故事画中佛像或一些主要人物头顶。<sup>[47]</sup>例如，早期的第38窟侧壁菱格因缘故事画中，诸佛身后出露的部分树冠有更多圆朵状花束，也是以黑色为地。<sup>[48]</sup>不同的是，克孜尔树冠中的花束以白色圆点画出花心，花心周围有放射状花瓣。在有的菱格本生故事画中，还画出了完整的一株同类型花树。因此，第169窟B12主佛和克孜尔第38窟因缘画中的佛都是坐在花树之下，它们并非菩提树，主要起着装饰效果，树冠与花没有写实感，如图案一般。克孜尔第80窟、104窟、163窟、171窟、175窟、224窟主室券顶因缘壁画中的坐佛头顶也绘有花树，花朵较大，有的花树的花瓣呈顺时针或逆时针方向旋转，在第110窟东壁还绘有完整的有这种旋转花瓣的树，与第169窟B12的花树更接近。<sup>[49]</sup>

在坐佛头上装饰部分树冠起源于犍陀罗和早期秣菟罗艺术。犍陀罗艺术中刻于佛像头上方的树冠一般是以较写实的手法表现枝叶，叶子在很多例子中像菩提树叶，也有花树的叶与花。印度秣菟罗考古博物馆收藏的早期秣菟罗坐佛像身后刻一株菩提树，树叶也是较为写实的菩提树叶。这些雕刻无疑是克孜尔壁画佛像头上方绘制树冠作法的渊源，但经过了龟兹艺术家的极大改进，成为佛在各种场所的一种装饰，表现着龟兹艺术来源于犍陀罗但又不同于犍陀罗的一种独特图像。很明显，第169窟B12主佛头上的树冠源自龟兹，并非直接来自犍陀罗或笈多。<sup>[50]</sup>

炳灵寺第169窟菩萨像与克孜尔石窟中的菩萨形人物也是有同有异。第169窟B12有一身交脚弥勒菩萨像，头顶宝冠上有三个圆形装饰物，中绘几周联珠纹，上身袒裸，下身着裙，帔帛在双肩与双臂后绕一圆环。<sup>[51]</sup>具有这些特征的交脚菩萨像见于克孜尔第38窟前壁门上方。所不同的是，B12交脚菩萨下坐束帛座，双手相并抚胸；克孜尔第38窟的交脚菩萨像下坐亚腰叠座，双手于胸前施无畏与愿印。克孜尔第38窟的其他菩萨像都是面相丰满，头戴宝冠，冠上也有类似的三个圆形装饰物，中部也绘有几周联珠纹。B12的二胁侍菩萨面相呈椭圆形，不似克孜尔菩萨像面部圆如球状；它们也戴宝冠，但冠中主要是花样装饰，没有如克孜尔菩萨像那样的三个圆形饰物。最大的不同是，B12的二胁侍菩萨像分别身着通肩式和袒裸右肩式大衣，如佛装，而克孜尔壁画菩萨像都是袒裸上身、下身着长裙。<sup>[52]</sup>即使如此，两地间在造像题材与样式等方面的相同与相似性是明显的，不容忽视。此外，第169窟西秦壁画有菩萨或飞天执瓔珞或花盆供养佛，均见于克孜尔石窟。<sup>[53]</sup>

再来比较西秦与北凉壁画。在武威天梯山石窟的早期壁画中，第1窟中心柱左向面下层龕外左侧下部第1层壁画中有一尊胡跪供养菩萨，面相丰满，双手合十，身着袒裸右肩式大衣。天梯山第4窟中心柱正下面层龕外右侧第1层也有一身供养菩萨像，饰圆形耳环，也着袒裸右肩式大衣，在肌肤部位有凹凸式晕染。这两身供养菩萨像的面相与服饰与炳灵寺169窟西秦B8壁画中的左胁侍月光菩萨有相似之处。不同的是，月光菩萨头顶发髻有三束，而天梯山的供养菩萨头顶仅一束椭圆形发髻。天梯山第4窟中心柱正下面层龕外右侧上部第1层壁画有一身北凉菩萨立像，应为右胁侍菩萨。他左手手

举, 胯部向左侧扭动, 面部丰圆如球形, 饰有圆形耳环, 在肌肤部位有较重的凹凸晕染, 且有浓淡变化。有圆形头光, 两朵发髻垂于肩后, 帔帛在肩后绕一圆环。该菩萨的装束、面相和绘画技法都和炳灵寺第169窟西秦壁画B1的立菩萨像相似, 左臂上扬的动作则与B18中的右胁侍菩萨相同。后者是以左手上扬一拂尘, 推测天梯山的这身菩萨之左手也是上举拂尘。与上述天梯山第4窟中心柱正面下层菩萨像相似的, 还有一身绘于同窟中心柱右向面下层龕外第1层的北凉提瓶立菩萨像, 不仅在肌肤部位有浓淡变化的凹凸晕染, 还在眉、眼、鼻处描白, 技法虽同于第169窟B12主佛, 但更具立体感。不同的是该菩萨身挂U形璎珞。第169窟西秦壁画B4中的弥勒菩萨立像也有U形璎珞, 但样式不同<sup>[54]</sup>。从上述比较可知, 天梯山的北凉壁画较克孜尔更接近炳灵寺第169窟的西秦壁画。

再来看看肃南金塔寺东窟、西窟与酒泉文殊山千佛洞的壁画。第169窟B12上部的千佛, 结跏趺坐施禅定印, 多着褐色通肩式大衣, 衣纹有自左肩处呈放射状的, 也有呈对称上弧线的。金塔寺东窟左壁下层壁画也有千佛题材, 在坐姿、大衣着色方面均与B12千佛相似, 胸前衣纹也是对称的上弧线。二者千佛均有圆形头光与背光, 下坐覆莲。金塔寺西窟窟顶飞天与供养菩萨有着袒裸右肩式大衣者, 和炳灵寺西秦B8、B12中的部分菩萨着装相同。文殊山千佛洞四壁下部绘体量较大的立佛、坐佛并二立菩萨像, 中上部绘千佛, 窟顶绘飞天。所有人物在肌肤部位轮廓线旁有晕染, 且略有浓淡变化, 在眉、眼、鼻处描白。该技法和第169窟西秦B1、B12、B26中的部分人物相同。在千佛洞下部的坐佛与二立菩萨说法图中, 主佛着袒裸右肩式大衣并有覆肩衣, 出露双足, 右手施无畏印、左手握衣襟, 头上有伞盖, 和第169窟B12主佛和B8、B9坐佛头顶的伞盖相似。千佛洞说法图中的左胁侍菩萨戴冠, 右手高举拂尘, 与第169窟西秦B26部分立菩萨相似, 主要的不同是前者有斜披络腋。千佛洞壁间中上部的小千佛像的坐姿、大衣样式、衣纹走向和第169窟B12上部千佛相似, 两者在每个像旁都有榜题, 是汉族地区的艺术传统, 应与汉族文化的西传有关。不同者为: 千佛洞的小千佛和体量较大的立、坐佛像在肉髻下部绘一排白色珠珠, 不见于第169窟。在千佛洞侧壁下部的立、坐佛之间绘有飞飘的莲花, 在炳灵寺第169窟西秦壁画中, 在佛像伞盖与背光两侧绘飞飘的单瓣乃至多瓣莲花很习见, 如B4十方佛与立佛、B5释迦与维摩诘像等。到了北魏时期, 第169窟内仍在一些塑像身后背光两侧绘飞飘的莲花, 如B23的千佛、S25的三佛并坐和S24的二佛并坐像等。文殊山千佛洞窟顶飞天呈V字形的动作与袒裸上身、下身着裙、有帔帛、项光等特点, 都和第169窟B12飞天相似。不同的是千佛洞窟顶飞天戴冠, 有着斜披络腋者。可以看出, 文殊山千佛洞与炳灵寺第169窟壁画中的部分人物有相似性, 也有差别。两地在绘画风格上最大的不同是炳灵寺多线描, 千佛洞的壁画人物几乎全部有凹凸晕染, 在很多人物的服装衣纹处也有晕染, 更增强了人物的立体感。<sup>[55]</sup>

综合分析西秦与龟兹、北凉壁画的图像与风格, 可以看出西秦与北凉的相似性要多一些, 但基本风格与技法都是渊源于龟兹地区。这点与雕塑风格的自西向东传播有一定的相

似性。第169窟西秦壁画反映的西域凹凸画法, 与龟兹、北凉的同类画法都有不同之处, 反映了这种技法传入中土以后, 与中国传统线描技法相结合产生的一种融中外技法于一体的新型绘画风格。与龟兹、北凉相比, 第169窟的西秦壁画是中西绘画的合体, 也反映着来自汉族地区的绘画因素。

### 三、炳灵寺第169窟西秦壁画的东晋与后秦长安之源

第169窟西秦塑像与壁画还反映来自由汉族统治的东晋与以汉人为主体的后秦首都长安的影响。这种影响可以从西秦佛教艺术的壁画人物形象、功德主身份和作品题材上看出。

第169窟西秦壁画中还有很多人物形象主要用汉民族传统线描技法绘制。B8以纯线描绘坐佛并月光菩萨、华严菩萨像, 坐佛虽着印度通肩式大衣, 但面相清秀, 完全没有龟兹或北凉壁画佛像那样的丰圆面相, 且身体也显得消瘦, 没有丰满的体态。B8的三身女供养人像均着宽袖衣与宽大的裙子, 是汉族女子的装束, 不见于龟兹、北凉壁画。第169窟B18有三身男供养人像, 头戴冠, 身着交领宽袖长袍, 是汉族男子服装。<sup>[56]</sup>第169窟B4绘有男女供养人行列, 男供养人着交领宽袖拖地长袍, 足穿笏头履; 女供养人头束大发髻, 以白色涂面部, 着交领广袖衣, 有长裙拖地, 裙间有三条飘带飘向身后, 有站立在风中的感觉。这些供养人形象都不见于西部地区, 反映着强烈的东方汉族文化因素。这种妇女服饰与东晋画家顾恺之(348—409)传世品《洛神赋图》《女史箴图》中女主人、山西大同北魏司马金龙墓出土的膝屏凤画中的妇女所着的袿衣类似, 是那个时代汉族上层妇女的常服样式。<sup>[57]</sup>另外, 供养人旁边绘榜题的做法在第169窟西秦壁画中极为流行, 见于B4、B8、B12、B18等, 在B9坐佛下方还绘有香炉, 这些都是汉族艺术传统, 不见于印度和西域。

再来看看参与第169窟壁画制作的功德主身份。第169窟西秦壁画中保存着大量墨书题记, 可以清楚地知道很多功德主的姓名。<sup>[58]</sup>其中大部分是僧人名字, 如“比丘道元之像”(B10)、“沙弥弘兹之像”(B12)、“沙弥法聪”(B6)、“比丘道贵”(B12)、“法显供养”(B12)、“道聪之像”(B12)等。B26发愿文提到比丘“道融”与“道元”, B4建弘题记下左起第二身男供养人榜题为“比丘道融之像”, B10中又有“比丘道元”墨书榜题。B4一身女供养人题名“清信女妾王之像”。从他们的名字来看, 都应该是汉族僧俗, 可以和他们的供养人像相对应。西秦佛教是从外界传入的。据梁慧皎(497—554)《高僧传》卷十一《玄高传》记载, 许多在西秦活动的高僧或从凉州来, 或从东部来经西秦向凉州去。当时的外国禅师昙无毗、关中玄高(402—444)、秦州玄绍、长安县弘等均曾受到西秦太祖乞伏炽磐(412—428年在位)的敬请与供养。<sup>[59]</sup>从第169窟西秦壁画附有的榜题来看, 供养者有相当一部分是来自西秦以外的其他地区。B4一供养比丘旁有“口国大禅师昙摩毗之像”的墨书榜题, 很可能指《高僧传·玄高传》中的昙无毗。<sup>[60]</sup>上述法显与道聪合写的榜题在B12右菩萨右侧还有一则, 为“秦州道人道聪供养佛时”“恒州道人法显康乐而也礼拜/佛时”, 叠压飞天所执莲花, 属后期所补。可知道聪与法显分别来自秦州和恒州, 在不同时期曾两次在

第169窟B12留题。<sup>[61]</sup>B18供养人有“敦煌翟氏”。B4供养人中有“博士南安姚庆子”“侍生天水梁伯熙”“侍生天水杨口”“侍生广宁邢斐”“侍生金城万口”“清信士金城万温”“清信女温妻口口口”等。这些功德主都是汉人，主要来自炳灵寺以东地区。<sup>[62]</sup>B4女供养人中“乞佛口罗使之像”，很可能是乞伏王室成员<sup>[63]</sup>。

可以看出，上述功德主有的来自西部地区，有的来自东部地区，有的来自印度，有的则是西秦本国人。第169窟西秦壁画明显具有东方和西方两种绘画技画与风格，但与这些功德主来自不同的地域无关，即并非来自西方的一定喜欢西域凹凸画法，来自东方的一定选择汉族传统线描法。例如，来自印度的昙摩毗在B4有其本人的供养画像，但他和众多的汉族功德主一起出资绘制的B4主要使用汉族线描技法<sup>[64]</sup>；B12与B26中有西域凹凸画法，但功德主主要是汉族僧人。从第169窟所有西秦壁画风格来看，汉族传统线描技法占绝对优势，使用西域凹凸画技法的壁画只是少数，似乎说明了这是汉族功德主根据本民族审美情趣的主要选择。

再者，第169窟塑像与壁画的许多题材得益于东方译经事业的成就。该窟的许多题材是在东方新译经典西传西秦之后产生的，最具代表性的是B4中的十方佛。B4壁画左上角绘有两排共十身坐佛像，有明确的十方佛墨书榜题。其十方佛名只与东晋佛驮跋陀罗译的《大方广佛华严经·如来名号品》中的十方佛名相同。<sup>[65]</sup>据梁僧祐（445—518）《出三藏记集》卷九记载：沙门支法领于于阗得此《华严经》胡本，佛驮跋陀罗在建康道场寺译出，时间为东晋义熙十四年（418年）至元熙二年（420年）。刘宋永初二年（421年）十二月二十八日校毕。炳灵寺第169窟B4十方佛完工于420年，六十卷《华严经》中十方佛名称仅见于卷四、卷五。可知在421年该经在建康校毕前，《华严经》前五卷一经译出，即流传北方，影响到了炳灵寺西秦壁画的制作。又根据《无量寿经》，这里的十方佛壁画应是对S6西方三圣信仰的补充。<sup>[66]</sup>此外，第169窟西秦塑像与壁画还表现药王佛、弥勒菩萨、文殊师利、维摩诘、释迦与多宝、华严菩萨、月光菩萨、七佛、定光佛、一切功德自在光明王佛、三世佛、千佛等。这些题材都是来自当时流行的佛典，特别是龟兹高僧鸠摩罗什（344—413）在后秦首都长安译出的一些经典，如《阿弥陀经》《维摩诘所说经》《弥勒大成佛经》《诸法无行经》《首楞严三昧经》《文殊师利问菩提经》《妙法莲华经》《菩萨瓔珞经》《大智度论》《千佛因缘经》等，以及后秦佛陀耶舍译《长阿含·大本经》《四分律比丘戒本》《自在王菩萨经》等。此外，东晋佛驮跋陀罗译的《大方等如来藏经》《观佛三昧海经》，东晋瞿昙僧伽提婆译的《增一阿含·十不善品》也和第169窟部分西秦题材有关。<sup>[67]</sup>由此可见第169窟西秦佛教艺术和东方的密切关系，相反却和西域的关系不大。

第169窟西秦雕塑与绘画多以大乘佛教经典为思想依据，应该是更多地受到了来自后秦长安的罗什及其弟子传译和弘扬大乘佛教的影响。后秦文桓帝姚兴（394—416）颇信佛法，他于弘始三年（401年）迎请龟兹高僧鸠摩罗什至长安，待之以国师之礼，专事翻译佛典，讲解经论。罗什在青年时

期，就曾在龟兹传播大乘佛教。385年至401年，罗什又居住凉州17年，其后方在长安立寺弘扬佛法。<sup>[68]</sup>罗什（死于413年）在长安的十几年间培养了数千弟子。他前后所出，据梁僧祐《出三藏记集》卷二记载有35部，294卷。<sup>[69]</sup>其高徒又分别为其译典注疏，广为研讨，奠定了中观派佛学和大乘经典移植的基础。<sup>[70]</sup>罗什在长安翻译佛典，对当时的佛教界以及未来都有深远的影响。后秦长安在当时不仅是北方的佛教中心，也是北方的政治中心，割据河、湟的各诸侯国均畏后秦的军力强盛，后凉吕隆、敦煌李玄盛、南凉秃发氏、北凉沮渠氏、仇池杨盛、南燕慕容氏等先后向姚兴称臣，连东晋刘裕、北魏拓跋珪也分别向姚兴请和或求聘<sup>[71]</sup>。加之姚兴对佛教的倡导，罗什在当时北方的声誉大增，各国也无不视后秦佛教为正统所在，罗什一系的大乘佛教思想就大有自长安向四方传播的可能。在西秦立国的46年间（385—431），西秦王乞伏乾归（？—412）和炽磐父子就曾多次臣附于后秦。元兴元年（402年），乾归与炽磐在长安接受姚兴封赏，正值罗什率数千弟子译经之初，他们一定领略了那里弘扬佛法的空前隆重场面。<sup>[72]</sup>炽磐本人崇信佛法，罗什新译的大乘佛法必然会传入西秦，在首都枹罕（今甘肃临夏）地区建寺造塔大力弘扬，并依据这些新译经典制作造像与壁画。《高僧传·玄奘传》提到的曾经在西秦传法的关中玄高、秦州玄绍、长安玄弘等均来自后秦国。在第169窟同时参与B4和B26两幅大壁画绘制的僧人道融，很可能就是《高僧传》卷六提到的道融，是汲郡林虑人，曾在长安深受鸠摩罗什和姚兴的器重。<sup>[73]</sup>第169窟西秦壁画作品能选择如此多的东方汉族因素，应该和从后秦前来西秦传法的高僧有关。第169窟的塑像与壁画只是当时西秦国佛教艺术在炳灵寺这个天然溶洞中的一点反映而已。

#### 结束语：后秦长安对炳灵寺第169窟的影响力

炳灵寺第169窟西秦塑像有来自印度笈多和西域的传统因素，壁画方面则兼有西域凹凸画法与东方汉族线描风格。比较而言，第169窟的作品与北凉国更为接近，但也不尽相同。第169窟应该反映着西秦国的少许佛教艺术面貌，这一切有可能已经是北方佛教中心后秦长安的艺术表现。即在后秦长安的佛教艺术界既有来自西域的因素，也有汉地传统的保留，而汉地的传统更有新近来自东晋的影响。由于长安对外界的强大影响力，这些艺术形式就出现在了第169窟之中。当然，我们也不能排除西秦兼收东西方的影响，但笔者相信后秦长安在继承汉族传统的同时，也有来自西域龟兹的影响。总之，东西方的艺术风范都会在长安与西秦融合，体现在炳灵寺第169窟之中。长安对西秦国的影响力，取决于它不仅是后秦的统治中心，也是北方的政治与佛教中心。长安主要继承发展着西域大乘佛教因素，西域早期佛教艺术的渊源就是印度与犍陀罗地区。在第169窟发现的大乘佛教题材，可看作是后秦长安影响的结果，因为佛教艺术的传播有赖于经典的传译。河西走廊的北凉大乘佛教艺术也有来自后秦长安的影响因素，因为在西秦与北凉国中没有诸多大乘经典的传译与弘扬基础，而在颇具影响力的后秦长安却有。于是，西域佛教艺术的表现手法（包括凹凸画法）东来长安后，与新译

大乘佛教思想相结合,又融汇了东晋等地的中国传统艺术形式,造就了新的后秦佛教艺术样式。随着丝路交通的频繁往还,再西传至西秦、北凉国,并与那里固有的佛教思想相结合,形成了西秦与北凉国的佛教艺术特色,表现在炳灵寺第169窟与凉州系统的一些早期石窟之中。这就是为什么第169窟与北凉国佛教艺术有更多相似性的原因。至于犍陀罗艺术样式与风格,则是第169窟部分内容的远祖,虽有相似性,却不是第169窟的直接艺术来源。犍陀罗与第169窟西秦艺术的关系,就如同我们看待北宋袒裸右肩加覆肩衣的佛装和北魏同类佛装的关系一样,直接影响北宋此类佛装的因素应该是唐,而不是北魏。□(本文系2020年度教育部哲学社会科学重大课题攻关项目“中国佛教雕塑史研究”阶段性成果,项目编号20JZD042。新疆石窟研究院苗立辉、四川大学艺术学院姜雨孜提供了部分资料,谨致感谢!)

### 注释:

- [1] 杜斗城《五十年以来的炳灵寺石窟研究》;王亨通、邓天珍《炳灵寺石窟研究的过去、现状及未来》。均刊于《炳灵寺石窟学术研讨会论文集》,甘肃人民出版社2003年版,第1—13页、第59—74页。
- [2] 张宝玺《炳灵寺的西秦石窟》,刊于甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》,东京平凡社、北京文物出版社1989年版,第182—192页。
- [3] 金维诺《炳灵寺与佛教艺术交流》,前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》,第193—202页。
- [4] 李静杰《炳灵寺第169窟西秦图像反映的犍陀罗文化因素东传情况》,《敦煌研究》2017年第3期,第16—33页。
- [5] 赵声良《炳灵寺早期艺术风格》,《佛学研究》1994年3期,第144—149页。
- [6] 梁燕《炳灵寺169窟北壁画塑源流》,《中国美术研究》2018年第2期,封二、封三。
- [7] 董玉祥《炳灵寺石窟综述》,前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》,第169—181页。
- [8] 王万青《炳灵寺石窟西秦和北魏造像》,《敦煌学辑刊》1990年第1期,第106页。
- [9] 王锡臻、仇宇《炳灵寺西秦立佛造像风格的再认识》,《甘肃联合大学学报(社会科学版)》2008年第3期,第1—5页。
- [10] 董玉祥《炳灵寺石窟第169窟》,《敦煌学辑刊》1987年第1期,第130—131页。
- [11] 前揭赵声良《炳灵寺早期艺术风格》,第148页。
- [12] 宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》,参见《中国石窟寺研究》,文物出版社1996年版,第49页。
- [13] 拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画的年代》,北京大学考古系编《考古学研究》(一),文物出版社1992年版,第416—481页。
- [14] 黄文昆《炳灵寺石窟研究议》,前揭《炳灵寺石窟学术研讨会论文集》,第14—21页;黄文昆《中国早期佛教美术考古泛议》,《敦煌研究》2015年第1期,第12页。
- [15] 顾晓燕《炳灵寺169窟壁画塑像风格研究》,2009年西北师范大学美术学院专业硕士学位论文。
- [16] 黄文昆《麦积山的历史与石窟》,《文物》1989年第3期,第83—89、96页。
- [17] 宿白《四川钱树和长江中下游部分器物上的佛像:中国南方发现的早期佛像札记》,《文物》2004年第10期,第61—71页。
- [18] 在20世纪90年代,笔者曾发文论述了炳灵寺第169窟西秦作品与

后秦长安的关系,以及后秦在十六国后期诸国中的影响力。参见前揭拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画的年代》;《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》,中国社会科学院考古研究所编《汉唐与边疆考古研究》(一),北京科学出版社1994年版,第111—130页。

- [19] 本文所述炳灵寺169窟西秦内容与编号,参见拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画的年代》,前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》图15-59。
- [20] 前揭张宝玺《炳灵寺的西秦石窟》,第183、184页。
- [21] 该像现藏于鹿野苑博物馆,约制作于五世纪。参见林保尧编著《佛教美术全集2·佛教美术讲座》,文物出版社2008年版,第63页。
- [22] [北宋]郭若虚《图画见闻志》卷一。
- [23] 该像现藏于美国旧金山亚洲艺术博物馆。参见李松等《中国古代雕塑》,北京外文出版社、纽黑文—伦敦耶鲁大学出版社2006年版,第226页。
- [24] 晁华山《从古代遗存看贵霜王朝佛教放射状外传的四重环带》,《西藏考古》1995年第1辑,第165—177页。
- [25] 林梅村认为:和田《法句经》的年代大致写于二世纪末至三世纪初(175—230)之间,是目前新疆发现的最早佚名佛经。参见林梅村《犍陀罗语〈法句经〉残卷初步研究》,刊国家文物局古文献研究室编《出土文献研究续集》,文物出版社1989年版,第255—264页。
- [26] [英]斯坦因在其《古代和阗》(Ancient Khotan, Oxford, 1907)一书中将该遗址年代定在公元六世纪。任继愈主编的《中国佛教史》第三卷(中国社会科学出版社1988年版)定其年代为公元五世纪。
- [27] 参见中国美术全集编辑委员会《中国美术全集·绘画编13·寺观壁画》,文物出版社1988年版,图版1-6。
- [28] [梁]僧祐(445—518)《出三藏记集》卷十四《鸠摩罗什传》记罗什自沙勒“还龟兹,名盖诸国。时龟兹僧众一万余人”。
- [29] 克孜尔早期洞窟及壁画情况,参见新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷,文物出版社、东京平凡社1989年版。
- [30] 这些像现藏德国柏林亚洲艺术博物馆。参见阮荣春主编《西域美术全集3·雕塑卷》,天津人民美术出版社2016年版,第23、24、34、41、94—96页。
- [31] 杨泓在论述中国佛像服饰发展时,认为覆肩衣样式与在衣领上刻成折褶纹的作法,应该出现在北魏和平元年(460年)以前不久,即云冈昙曜五窟开凿之时。见其文《试论南北朝前期佛像服饰的变化》,北京《考古》1963年6期。
- [32] 前揭宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》,第39—41、49页。
- [33] 王毅《北凉石塔》,北京《文物资料丛刊》1977年第1期,第179—188页;殷光明《敦煌市博物馆藏三件北凉石塔》,北京《文物》1991年第11期,第76—83、64页;殷光明《北凉石塔研究》,新竹觉风佛教艺术文化基金会2000年版。
- [34] 敦煌研究院等《武威天梯山石窟》,文物出版社2008年版。
- [35] 甘肃省文物考古研究所《河西石窟》,文物出版社1987年版。
- [36] 张宝玺《河西北朝中心柱窟》,敦煌文物研究所编《1987敦煌石窟研究国际讨论会文集(石窟考古篇)》,辽宁美术出版社1990年版,第123—164页;黄文昆《中国早期佛教美术考古泛议》,《敦煌研究》2015年第1期,第1—20页。另外,日本学者石松日奈子认为金塔寺、文殊山、天梯山的早期中心柱窟开凿时间为北魏时期的五世纪中叶至后半叶,但继承了十六国时期凉州样式。此观点与宿白的“或是北凉亡后,这里沿袭了凉州佛教艺术的系统而开凿的”观点相同。见其著《北魏佛教造像史研究》,文物出版社2012年版,第52页。
- [37] 前揭宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》,第46页。
- [38] 下述金塔寺东、西窟与文殊山千佛洞的情况,参见甘肃省文物工作队《马蹄寺、文殊山、昌马诸石窟调查简报》,《文物》1965年第

3期,第13—30页;史岩《酒泉文殊山的石窟寺院遗迹》,《文物参考资料》1956年第7期,第53—59页;甘肃省文物考古研究所编《河西石窟》,文物出版社1987年版。

[39] Chongfeng Li, *Mural Paintings of the Monastic Complex and Shading & Highlighting Techniques of Hinduka*, in *Studies in Chinese Religions 4* (2018): 195-258. 李聿骐《天竺造像在平城》,《故宫博物院院刊》2020年第2期,第57—62页。

[40] 关于凹凸画的研究颇多,如王镛《凹凸与明暗——东西方立体画法比较》,《文艺研究》1998年第2期,第126—132页;方闻《敦煌的凹凸画》,北京《故宫博物院院刊》2007年第3期,第6—15页;王敏《“天竺造法”与“凹凸花”析》,《装饰》2008年第11期,第94—95页;王金志《“凹凸造型体系”初探——以敦煌莫高窟壁画凹凸法为中心展开》,2013年西安美术学院博士论文;侯波《“凹凸画法”考辨及其对中国古代绘画的影响》,《中华文化论坛》2016年第7期,第197—186页;顾颖《论西域样式凹凸法与天竺造法》,《敦煌研究》2017年第2期,第78—83页。

[41] 张宝玺《梵天劝请图像考释》,《敦煌研究》2017年第3期,第66—70页。

[42] 前揭李静杰《炳灵寺第169窟西秦图像反映的犍陀罗文化因素东传情况》,第20页。

[43] 杨波《龟兹石窟梵天劝请图像研究》,《敦煌研究》2019年第3期,第74—83页。

[44] 宿白《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》,刊于新疆维吾尔自治区文物管理委员会等《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷,文物出版社、东京平凡社1989年版,第10—23页。

[45] 参见前揭新疆维吾尔自治区文物管理委员会等《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷,图版64、74、89、93、103、109、110、111。

[46] 前揭杨波《龟兹石窟梵天劝请图像研究》。

[47] 前揭新疆维吾尔自治区文物管理委员会等《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷,图版30-37、76、77、99、107、112-140、163;第二卷,图版16、17、43-50、53-64、94-102、115-118、138、143、145、150、151、161、162、169-173;第三卷,图版5-10、12、13、19-22、37、45、94-103、142、151-161、195、197、201、216。

[48] 1987年,董玉祥就认为第169窟B12佛顶背后的彩绘花树形式接近克孜尔石窟中的早期壁画形式。见前揭《炳灵寺石窟第169窟》第131页。2018年,梁燕认为第169窟B12主佛顶上是菩提花叶组成的弧状伞盖,多见于克孜尔第38窟,当取自西域克孜尔。见前揭《炳灵寺169窟北壁画塑源流》封三。但这种花树并非菩提树,更不是伞盖。

[49] 前揭新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟·克孜尔石窟》第二卷,图版57、59、61、63、102、114;第三卷,图版6、9、20、22、142、160。

[50] 李静杰认为第169窟B12主佛头上的花树可追溯到犍陀罗浮雕,反映着犍陀罗文化因素向汉文化地区传播发展的情况。参见前揭《炳灵寺第169窟西秦图像反映的犍陀罗文化因素东传情况》第32页。

[51] 前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》图版36。

[52] 上述克孜尔壁画菩萨像,参见前揭新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷,图版83、85、87。

[53] 前揭李静杰《炳灵寺第169窟西秦图像反映的犍陀罗文化因素东传情况》,第28—32页。

[54] 上述炳灵寺169窟的西秦壁画,参见前揭北京大学考古系编《考古学研究》(一),第446、448、450、454页;前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》图版36、42。上述天梯山石窟壁画,参见前揭敦煌研究院等编《武威天梯山石窟》图版一二、四三、四四、四五、五一、五二。

[55] 上述金塔寺与文殊山的北凉壁画,参见中国敦煌壁画全集编辑

委员会编《中国敦煌壁画全集11·麦积山炳灵寺》,天津人民美术出版社2006年版,图版22、141-144、153-159;甘肃省文物考古研究所编《河西石窟》,文物出版社1987年版。

[56] 前揭中国敦煌壁画全集编辑委员会编《中国敦煌壁画全集11·麦积山炳灵寺》图版25。

[57] 前揭北京大学考古系编《考古学研究》(一),第464页;山西省大同市博物馆等《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》,《文物》1972年第3期,第20—33页;Yang Xin and others, *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven & London: Yale University Press, Beijing: Foreign Language Press, 1997, pp. 51-55.

[58] 下述第169窟供养人题记,参见炳灵寺文物保管所编《炳灵寺石窟内容总录》,刊于前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》,第254—257页。

[59] 西秦佛教及其僧人圣译经情况,参见杜斗城《炳灵寺石窟与西秦佛教》,《敦煌学辑刊》1985年第2期,第84—90页。

[60] [梁]慧皎《高僧传》卷二《昙无讖传》曰:“昙无讖,或云昙摩讖,或云昙无讖,盖取梵音不同也。”可知在五世纪上半叶翻译外国僧人名字时,“无”与“摩”可通用。关于昙无毗,同书卷十一《玄高传》载:“时乞伏炽槃跨有陇西,西接凉土,有外国禅师昙无毗来入其国,领徒立众,训以禅道。”《大正藏》第50册,第335c、397a页。

[61] 这里的法显并非梁慧皎《高僧传》卷三介绍的从东晋西行求法的法显(334—420)。后者逝世于420年,正值第169窟现存西秦壁画开始制作不久。魏文斌《关于炳灵寺石窟研究的几个问题》,《陇右文博》2003年第2期,第50—53页。张宝玺认为“恒州道人法显”是后来的游人题记,见前揭《炳灵寺的西秦石窟》,第185页。

[62] 张宝玺《建弘题记及其有关问题的考释》,《敦煌研究》1992年第1期,第14、15页。

[63] [梁]僧祐《出三藏记集·新集经论录》曰:“虚空藏经八卷……河南国乞佛时沙门圣坚出。”由此观之,乞佛即为西秦乞伏氏。

[64] 梅林认为昙摩毗即昙摩婢,420年前后在西秦活动之前,曾在前秦长安、后秦洛阳、东晋扬州参与译经。他应该是自东方来到西秦的。参见梅林《“昙摩毗”与“昙摩婢”名实辨——附说敦煌法良禅师及其相关问题》,《敦煌研究》2005年第3期,第80—86页。

[65] 《大正藏》第9册,第418bc页。前揭张宝玺《建弘题记及其有关问题的考释》,第12、13页。

[66] 《大正藏》第12册,第278c页。王惠民认为建弘题记年代应该是“建弘五年”,理由是玄枵岁星纪年有误,还有六十卷《华严经》翻译完成时间是421年,因此B4十方佛不可能完成于420年。然“元年”二字清晰可见,不可能有误。笔者以为六十卷《华严经》的前五卷翻译完成后有可能先传至北方。B4十方佛应是S6西方三圣塑像的补充内容。参见前揭拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》。关于玄枵是否有误,参见前揭魏文斌《关于炳灵寺石窟研究的几个问题》。

[67] 前揭拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》。

[68] 前揭宿白《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》,第39、50页。

[69] 《大正藏》第55册,第11a页。

[70] [梁]慧皎(497—554)《高僧传》卷二《鸠摩罗什传》。

[71] [唐]房玄龄(579—648)等编《晋书》(648年)卷一百一十七、一百一十八。

[72] [唐]房玄龄等编《晋书》卷一百二十五。

[73] 金维诺认为这个道融十二岁出家,三十岁前曾游学各地,在去长安前后,类似玄高来炳灵寺游学习禅的可能性是很大的。参见金维诺《炳灵寺与佛教艺术交流》,前揭甘肃省文物工作队等《中国石窟·永靖炳灵寺》,第194页。张宝玺认为此169窟的道融并非《高僧传》中的道融,参见前揭《建弘题记及其有关问题的考释》,第15页。

常青 四川大学艺术学院教授