

## 序言

胡素馨

美國西北大學 項目主任

本書中的文章論述了佛教對中國物質文化的影響。主要論述了世俗和寺院實體的積善活動與物質和精神財富交換之間的關係。通過999—2001年三年的調查和實地考察所作的29篇論文論述了精神和物質範疇的聯繫。2001年6月，原先由15人組成的考查小組同另外的16位佛學學者在北京大學交換和共用研究成果。在我們擴大範圍的考查期間，我們重點研究了唐宋時期甘肅和四川的藝術，主要集中在七個地方：甘肅的莫高窟和榆林，四川的資中、安嶽、大足、巴中和廣元。我們的研究範圍也不局限於這些核心地點，還包括中國其他地方和中亞的發展。例如，李淞在他的文章中討論了陝西的佛教石窟。我們的研究共同關注的是佛教徒的積善行為和它在物質世界的因果表現之間的聯繫，以及它在藝術和文學作品中的表現。在唐宋交替的重要時期，尤其是九世紀後期和十世紀中央政權衰微而地方權力擴張的時期，佛教藝術在中國迅速繁榮。當唐王朝於西元907年覆滅，地方獨立政府擴張時期，佛教藝術得到了非常顯著的發展。同時得到了世俗的廣泛支援和贊助。來自蜀（四川）、瓜和沙縣（甘肅）和南京（南唐都城）的記載表明分權推動了藝術發展，尤其是寺院藝術的成熟。此研究集中在這三個地區的其中兩個地區（甘肅和四川）。

莫高窟藏經洞中的42,000件文件、手稿和畫卷最能有力地證明地方政權的加強、俗家佛教信徒和藝術作品之間的關係。雖然這些文件跨越了整個4—12世紀的封建社會，但它們主要是848年—1035年之間的歸義軍張曹時期的產物。財務文件和功德簿記錄了地方政府的捐獻人通過高額施捨獲取社會和政治地位。附有他們姓名和頭銜的肖像，或附有姓名和家族地位的女眷肖像佔據了壁畫和橫幅的顯著位置。在莫高窟的第98和61窟內，不斷佔有更多的壁面的供養人像超過200身，都配有表示身份的題記，排列在甬道和壁面下部。藏經洞中的文獻中提到的捐贈行為也包括捐獻穀物、紡織品和其他有經濟價值的物品，他們可以兌換成日用品，如貢酒、畫匠的食糧、世俗和寺僧的宴席、衣物、裱糊畫卷和手稿的材料以及法器。正如我在這篇文章中指出，這些物質實物通過寺院的迴圈和流動從而能夠積善，得到好報，在輪回中消除惡報或從苦難中得到重生。

所謂的藏經洞實際上收藏了17個地方寺院的文獻和許多中亞和絲綢之路地區的物品，因此它是從巴基斯坦到中原地帶，從蒙古到四川和西藏廣大地區的一個代表。榮新江的文章明確指出，古索格代亞納的商人向瓜沙地區（敦煌）提供了諸如氈製品和銀器等用於佛教捐獻的主要物品；在這一時期，佛教在中亞的政治、語言和文化交流中起著關鍵的作用。敦煌的寺院藏經洞中發現的手稿和資料是從和田和庫車運來的，以土耳其文寫成的；而維吾爾文和藏文寫成的佛經和契約也表明佛教曾經是文化交流最主要的工具。敦煌和四川地區10—12世紀的神像中清楚地反映了波羅王國、克什米爾和尼泊爾的藝術風格，這表明即使兩宋時期經濟中心已經向東轉移到開封和向南轉移，佛教在中國的西北和西南仍很繁榮。在唐宋交替的過渡時期內，寺院在地方社會的經濟結構中起著重要作用。作為精神指導者，寺院僧人指導俗人的積善活動，超度祖先亡靈，提供碾磨穀物的服務，向社區借貸糧食，通過講法佈道活動提高大眾人群的文化水平和讀寫能力。這個活動網路與佈施行為緊密聯繫。史太文(Stephen Teiser)和張先堂的文章致力於解釋世俗活動與更廣泛的社會傳統之間的聯繫。

### 積善/功德

敦煌的橫幅用繪畫語言清晰地說明了宗教儀式和供養之間的關係。五佛佔據了這個兩層曼荼羅的中心；他的四隻手臂代表著觀音的慈悲德行：救苦救難之繩、蓮花和念珠（圖 1.1）。人物繪製在綠、白、黃、紅、藍綠色塊交織的背景之上。四尊色彩鮮豔的天王神像守護著各大門。各種法器排列其上：花、金剛杵、淨瓶、五彩斑斕的絲綢祭台、海螺和寶劍。另外七尊觀音像排列在上排中部。這個複雜的多層宗教世界在空間上跟畫面下第五層所描述的施捨人的世界截然不同。這一部分的兩邊分別有一個頭戴官帽的男施主。他們和其對面的僧人手

中都擎著焚香的香爐。緊隨在官員之後的是一群地位更低的施主；他們都被描繪在簡單樸素的背景之上。儘管畫框已經很模糊，畫的產生年代已經無據可查，但畫中的人物身著戰袍，手持武器，與848—1035 歸義軍時期的作品相符。許多橫幅都包含類似的施主畫像，包括本卷中童丕 (Eric Trombert) 關於僧侶生活中的紅花的文章中所討論到的。

作者強調了兩個世界根本的區別和時間空間的不同。下部供養人代表現代，表明他們在歷史上某一時間對宗教儀式的參與。上部的宗教空間描繪著天國之門下日月同輝的景象，象徵著一個永恒時空裏的宇宙世界。然而最明顯的區別是強調他們之間的連續性。創作類似這種繪畫的宗教作品的善行可以轉化為精神力量。下面的供養人層面暗示可以通過積善進入宗教世界。

極其豐富的唐卡本身也代表著世俗和宗教的物質性。圖畫由色彩斑斕的精緻平整的絲綢製成，鑲嵌著金飾和黃色的絲邊，鮮豔的色彩和金飾用二維圖畫空間描繪了另一個三維物體的世界或層面。雖然只繪製在平面上，整齊排列的宗教場景在象徵性的空間裏層層嵌套。它們實際是層層重疊，具有有形的物質形態和抽象的精神世界或宗教規則。

### 莊嚴具足

在封建社會的寺院文化中，行善積德和捐獻物品是永不停息的活動。象這樣富麗堂皇的藝術作品表明精神財富伴隨著向寺院和寺僧捐贈豐富的物質而增加。然而，從它在印度誕生之日起，“少慾知足，一切皆空、莊嚴具足”就是佛教的核心原則。浮華和奢侈似乎與佛教理想相違背。正如柯家豪的文章所論述的，寺院的物質文化並不符合佛教的戒條。對佛教信徒的戒律描繪在第323窟的東壁上，勾勒了初唐石窟特徵的巫鴻對此進行了論述。

簡樸的生活原則與奢侈的物質生活最明顯的對比是在許多圖畫中大量的金飾，例如華嚴經。佛身、菩薩的法冠和淨瓶都鑲有金飾（圖 1.2）。這些閃亮的形體表現了這幅畫和讚美《華嚴經》的橫幅所描述的九聚集七地方和十地的真實性和存在性。作者用鮮豔的顏色和金飾逼真地突出了佛教世界。從一格到另一格神像群的重復強調神靈在宗教世界的存在。這個二維畫面以一種引人注目的形式表現了複雜的宇宙和神像世界。艾利克 (Eric Reinders) 試圖討論褻瀆封建時期的中國佛教物質文化和破壞它的連續性。

佛教藝術的禮儀器具的完美性在圖像和裝飾空間上都是顯而易見的。例如，第329窟的頂部就裝飾有千佛，每身佛的面部都鍍了金（圖 1.3）。在下一排的中央，白底上有飛天環繞三角形帷帳圖案，形成一圈裝飾頂的花樣。其他幾排用鮮亮淺藍色，蓮花圖案和更多的飛天形成內部結構。四披和頂擴展了建築空間，流淌出精雕細琢的顏色和圖案的韻律。這個顏色鮮豔的藻井顯示了神聖空間令人驚奇的美或者意識的啓發狀態。

在許多圖畫和三維形式中佛身都是五彩斑斕，圖案鮮豔。除了在許多橫幅中運用金飾和在寺院天花板上的佛像的重復，如莫高窟第329窟，藝術家也在圖畫中探求全知者的性質和深層的冥思狀態。在魔軍的進攻（圖 1.4）一圖中，佛陀希望實現教化。光環和畫中人體周圍放射出來的柔和的光隨著光和火的凝聚而搖擺。光線從他的頭部向上波動；一系列的相互嵌套的三角形從他的下半身散發出亮藍、綠、紅、紫、白和黃色的光。這些亮麗的色彩模仿感覺並刺激視覺。進攻佛的邪惡力量都是半人半獸的樣子。他們揮舞著棍棒、毒蛇和厲劍，咆哮著沖向莊嚴的佛。堅定消滅無知的憤怒的不動明王佔據著佛的天蓬的上部。他揮舞著象徵佛法的燃燒的法輪。這幅畫的表面用精緻的絲綢連接，在它的二維空間內部應用了各種各樣的三維物體來表現具體的事物。

圖畫的其餘三個部分與這個充滿憤怒形象的世界截然不同；它們包括用相同精度來描繪的人物和物品。左右兩邊垂直的兩排構成了圖畫的邊框。裝飾圖案包括佛悟道後創造的奇迹；每個空間都裝飾有淺色的風景作為背景。它們的構圖特點使這些故事好似發生在不同的時間空間內；顏色和設計的變換使他們與中央的空間區別開來。與畫中心的佛像一樣，這些佛像都很莊嚴肅穆、冷靜沈著。在這種方式下各種人物諸如佛和魔眾都被賦予了特殊的物質形式。多個層面同時存在。在畫面的底部，還有另外一個區域。佛的七寶出現在這個特意用於施

捨和祭祀的部分。它們是佛的教誨的象徵，包括拒絕物質享受（悉達多放棄享樂生活時所騎的白馬），苦難的終結和重生的輪回（法輪和摩耶夫人概念中的白象）等等，這些都說明了物質文化在宗教分化中的固有功能。

也許佛的物質連續性和物質維度最極端的例子就是可追溯到建於 981 年的千手千眼觀音（圖 1.5）。觀音的身體成爲代表物質和精神財富的中心。在他的身體中部有三組手臂，擺著說法和如願的手印。另外三十隻手臂從他的胸部伸出，握著象徵悟道的器具：寶劍、斧頭、金剛杵、寶鏡、佛、佛經、蓮花、繩子、橫幅、寶塔和其他吉祥法器。在每只手裏邊和身體的周圍有幾百隻眼睛，象徵洞察和理解的無限可能性。他的軀體分裂開，重疊起來，變成靈驗的法體。其餘的眼睛增加了神靈和信徒的視覺觀察能力。菩薩的身體與佛的形體結合在一起；無量壽佛盤坐在蓮花臺上，釋迦牟尼坐在寶座須彌座上，置於耀眼的光圈和眼睛之外。如此繁華的內容和細節佈滿了整絹的平面。它們說明瞭在佛教藝術內，畫絹下方的歸義軍供養人如何堅持用物質的富裕來表達將慈悲。密教藝術相近時期的發展也在丁明夷和揚薇的文章中做了分析。

用作畫布和畫中人物的衣飾的紡織品和絲綢充分證明了物質形式的激增和物質本身的奢華。在一幅爲已故的少女所作的橫幅中，藥師佛穿著製作精美、色澤鮮豔的多層長袍（圖 1.6）。以唐朝作坊的絲綢爲模子，上層僧侶的長袍是紅色鑲金的。下身的綠袍用天藍底的半朵荷花鑲邊。腳下踩的蓮花強調地藏邁步向前的動感，而他手中的藥鉢顯示他的藝術。他手中的法杖是鍍金的。盛余韻和齊東方的論文都論述了絲綢和黃金製品對佛教精神經濟的重要性。奢侈品成爲寺院的精神和物質經濟的一部分。做工精細的布料就像貨幣一樣在寺院中有很多用途。

肖像雕刻在敦煌莫高窟第 17 窟的僧人洪，當他在 848 年吐蕃時期結束掌管敦煌地區的寺院時，收到了來自長安朝廷的紫色長袍。這件長袍和其他的絲織品被詳細記錄在他的紀念堂的石柱上（第 17 窟）。紡織品是寺院重要的日用品之一，與其它的物質文化一樣，它在寺院捐贈中賦有了新的意義。世俗人們施捨的布料碎片被用來裱糊畫卷；其餘碎片成爲了僧袍的一部分，僧袍是有黑布綴以各種碎布塊製成的。用積善施捨的布料製作的僧袍是寺院可視文化的常規部分。他那裝飾繁多的藍褐色僧袍更像是一個富有的僧人的物品，而非一個穿越不毛之地，僅與猛虎爲伴的遊方僧人所有的（圖 1.7）。它佔據了畫面很大的可視部分。這些精美的多層長袍成爲了畫面的主題。另一個焦點是他背上那裝滿佈道的法器的圓形包裹。在靠近上部的地方系著一卷佛經；鍾、鼓和其他講法和誦經的法器固定在下邊以便盡可能多地展示表面細節，就像將每個物體置於顯微鏡下一樣精緻。

模仿是佛教藝術中對想像世界的描述。在包裹的頂部，他的蘆葦帽子的上面，一片白雲升起，並隨著它升入空中而變濃。與戒律相關的物體從具體到抽象的輕易轉化表明佛教的物質文化有驚人的聯繫，可以輕易的從一種形式轉化爲另一種形式。這幅圖畫說明，用精確的細節描述的佛教物品可以轉化成在靈驗的狀態下沒有具體形式的宗教力量。

### 建築空間：想象、寺院，與世俗建築。

建築空間也是佛教想象領域中以圖畫或三維形式表現的一個重要部分。61 號石窟的西牆展示了一個虛幻的佛教世界、世俗的平凡特徵和寺院建築的高度融合，此建築使佛教世界的平凡真實和虛幻想象之間無法區別（圖 1.8）。這面巨大的牆描繪著五臺山文殊菩薩之道場和前往五臺山的朝拜路線，而 61 號石窟正是爲文殊菩薩開鑿的。這幅畫描繪了通向山西省群山叢中的 30 多座寺院的大門。畫家們根據想象力創造了這些寺院。五臺山距離敦煌約 1500 英里；這個石窟是翟夫人授意修建的，她是 942-975 期間統治敦煌的曹元忠的妻子，祖籍山西。在敦煌峭壁上的石窟的牆上繪製的中國內陸的風景，跨越時空的距離，把這兩個世界聯繫在一起。佛教藝術和哲學經常與世俗的空間和習俗相衝突。這幅畫在具體的空間裏再現了一個遙遠的地方；人們在參觀這個描繪著異地風景的石窟時，會超越其敦煌本身。

中國最早的地形圖——一種描寫風景名勝的圖畫——以簡單的地形為背景，描繪了包括神像大廳和寶塔的宏大寺院

建築群；僧俗人等在這個巨大的建築群和連接房屋的路途上穿梭往來。何培斌根據1號石窟的壁畫來研究唐宋時期寺院建築的發展。彭金章進一步論述了敦煌北部地區簡易的寺院建築，魏明傑 (Michael Walsh) 論述了寺院作為積善的場所。郝春文，林悟殊，和羅漢 (Harry Rothschild) 探索了這些寺院裏的和尚和尼姑的生活。但是理想寺院的想象設計究竟在多大程度上影響了當時的寺院和建築，這點仍然不很清楚。例如，《觀無量壽經》詳細描述了西方淨土的圖景。根據經書記載，寶樹上的64,000個寶石的側面的反光照射著廣闊的空間；陽臺分許多層；水從龐大漂亮的西天下面流過。畫家是如何表現這廣闊的空間的？

淨土是唐宋時期眾多圖畫和雕刻所集中表現的主題，例如敦煌莫高窟第217窟的西方淨土圖，據說是由唐代修建的大明宮所引發的。彌勒淨土也是寺院最經常的代表之一，同時它也將非物質的事物物質化。很明顯的，畫家從現實的寺院得到啓示而創作了佛教世界，我們也可以推測壁畫上巨大寺院也影響了實際修建的建築物的設計。61號石窟的南牆上描述了《法華經》中的氣勢恢弘的須彌山 (圖 1.9)。釋迦牟尼和多寶在峰頂論道；在他們下邊的畫的中央描繪著釋迦牟尼在菩提樹下講經的情景。虛幻的世界和非常真實具體的寺院建築巧妙地融合在一起。《華嚴經》中九聚集七地方再次清晰的出現在這裏。在佛教世界裏真實與虛幻之間的區別非常模糊，因此沒有必要區分它們。任博克 (Brook Ziporyn) 的文章研究了一些像《法華經》中提到的車的數量之類的簡單事物為何如此多變，以致佛經中提到的真實地點和事件會各不相同。

石窟聖殿內部的精美結構可以喚起對許多佛教世界想象的物質美感，如敦煌第55窟 (圖 1.10)。壁畫上人物眾多；數以百計的建築物包含故事敘述和神像圖。壁畫栩栩如生，仿佛延伸到了石窟內部的空間，營造出一種強烈的空間氛圍，但是它在很大程度上，仍然僅僅是一幅圖畫而已。傾斜的房頂在一處凹進的頂點匯合，覆蓋著整個內部空間。像329號石窟那樣的房頂上塑著千佛金身，在深紅色的背景上閃閃發光，就象天蓬一樣，遮蓋著眾多的神像和圖畫 (圖 1.3)。獨立的雕塑和它們下邊升起的平臺對稱地排列在房間的中央。內部四壁都是對稱的映象。南北兩邊分別有四幅圖畫；角落裏排列著四大天王。東西兩面的牆上只有一幅圖畫；對稱和數學的精確在空間規劃和觀察者的空間感覺上都造就了秩序感。巫鴻教授根據莫高窟唐代第323窟研究了石窟整體內容設計的佈局、發展及其影響。馬世長教授研究了《報父母報恩重經》的圖像。

兩個物品體現了饒有興趣的積善輪回的主題，物質財富轉化成精神財富，寺院作為交換的渠道和場所。首先在藏文和漢文的陀羅尼 (圖 1.11)。紅色的藏文印刷在紙上，形狀象徵佛法的法輪，保有進入重生輪回的護身符陀羅尼的第二部分，即因它的保護作用而被反復稱頌的最有魔力的部分，是位於中央的墨色漢字。這些文字形成了具有無堅不摧的神奇力量的語句。一朵樸素的蓮花畫在漢文和藏文之間。大部印刷的繪製過程可以迅速地重印很多類似的物體，從而可以用相對簡單的方法大量積善。佛教是使中國古代印刷術發展的主要推動力量之一；技術的發展使得宋朝時期尤其是四川地區的書籍出版業迅猛發展，文化水平迅速提高。梁詠濤和程崇勛研究了四川在佛教藝術發展的中心地位。這裏的文字，作為佛的隻言片語，變成了象佛、高僧和其他聖人的肉身，在烈火中涅槃後放入佛塔中以求重生的舍利一樣的聖物。因此這個簡單印刷的符咒在狹小的空間裏包含了佛教世界的要素，正如敦煌或四川的石窟一樣。梅林研究了敦煌莫高第365窟的一處重要的藏語和漢語銘文和誦經在石窟設計和使用中的作用。

此《心經》的圖像代表具體表達與涵蓋了多層內容 在寺院中它作為佛的聖物、它也代表皈依者的善行的累積，在供養和禮儀中不斷改變形狀的物質財富的寶庫，更可以作為僧俗人等的財富，或生存和經濟支援的源泉。(圖 1.12)。經文排列成房頂和屋檐的形狀。細小的虛線把文字連接在一起，形成一個井然有序的網路。在底部一座小小的寺院上邊畫著一尊觀世音像。畫像正好在一座獨立的寶塔內。經文假設讀者具有相關的知識，瞭解文字的特殊佈局。文字應該從右至左閱讀。正如印刷的藏文陀羅尼一樣，許多文字都是梵文或藏文的音譯。因此它們是通向一個更廣闊的真理和知識世界的種子、密碼和鑰匙。這本非同尋常的經書向讀者展示了佛教思想裏諸多沒有物質形態的但卻對傳道至關重要的理念。

榮新江為這本書寫了後記，總結了所有的文章。作為大會的合作組織者，我們忠心感謝所有人的參與和合作。