

揚之水談名物·卷九

曾有西風半點香

敦煌藝術名物叢考

揚之水 著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目 次

佛入中土之“棲居”(一)	
——敦煌早期至隋唐石窟窟頂圖案的意象及其演變	I
佛入中土之“棲居”(二)	
——帳、傘、幢、幡細部構件的考訂	39
“大秦之草”與連理枝	
——對波紋源流考	73
丹枕與綰綖	93
牙床與牙盤	117
從禮物案到都丞盤	151
搗鼓考	
——兼論龜茲舍利盒樂舞圖的含義	165
象輿	
——兼論青州傅家北齊畫像石中的“象戲圖”	179
淨瓶與授水佈施：須大拏太子本生故事中的淨瓶	193
立拒舉瓶	201

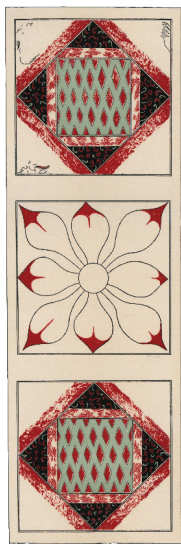
荃提	207
索引	213
三聯版後記	221
新版後記	225
附：初刊之篇名以及期刊號	228

佛入中土之“棲居”(一) ——敦煌早期至隋唐石窟窟頂圖案的 意象及其演變

佛陀在印度，是一位由苦修者而成就的覺悟者，在很長的時期內，本土是沒有圖像的。這時候用來象徵佛陀的或是菩提樹，或是傘蓋、坐具。以後的貴霜王國時期，犍陀羅和馬圖拉的佛教藝術裏都出現了佛陀的形象，在犍陀羅浮雕表現最多的佛傳故事中，佛陀理所當然地使用了世俗生活裏王子貴族的儀衛，如象輿、傘蓋、起居坐具之類。佛教東傳，初始階段，遠來的“神仙”含義尚未明確，因不免居無定所，——陶罐、銅鏡，都是他曾經的棲身之地，待到新的信仰世界確立，則原有尊崇之意的幄帳便最宜安置這一位尊神。於是異域新風很快與本土固有的造型藝術相結合，更以不同的搭配創造出許多自由活潑的變體^❶。

作為禮拜空間的佛教石窟，窟頂圖案是整個佈局中最富裝飾意趣的部分，紋樣的取用和安排也因此最為靈活。

❶ 南北朝時期藝術表現中的帷帳，尚沒有世俗與佛教的一個截然劃分，如河南洛陽出土時屬北魏的一組石刻中的夫婦對坐圖（王子雲《中國古代石刻畫選集》，圖五：6，中國古典藝術出版社一九五七年），如河北磁縣北齊高潤墓壁畫中的墓主人圖（《考古》一九七九年第三期，圖版七），圖中所表現的帷帳，與當時佛教藝術中的帷帳，並無不同。



1-1 沂南畫像石墓後室東間藻井

❶ 梁思成《造法式註釋》，《梁思成全集》第七卷，頁213，中國建築工業出版社二〇〇一年。

❷ 或認為藻井的形式是從古屋頂的“雷”式結構發展而來：“雷”式屋頂的基本構造是在一個方形或多角形平面上，於底架之上用抹角樑層層疊，逐層收縮，以此形成屋頂構架，於是上面留下一個天窗，外形則成四面坡式屋頂。以後隨禮的建立與完善，“雷”式結構的屋頂漸被賦予尊崇之意而多用於禮制建築，藻井在形式和意義上對此也承襲下來，因此採用藻井的建築多為殿堂。這時候，它已經由房屋的結構形狀演變為裝飾的構造。李允鉅《華夏意匠》，頁206、284，中國建築工業出版社一九八四年。

❸ 中原、西北、中亞，均有其例。中原地區俱見於墓葬。西北、中亞則見於佛教石窟，如巴米揚，如克孜爾。或認為“東漢至南北朝時畫像石墓及高句麗墓中的疊石天井頂，與西域的塔廟天井頂可能有關”（常青《西域文明與華夏建築的變遷》，頁86，湖南教育出版社一九九二

它的設計，不同於四披、四壁，即不必依憑特定的經典來組織畫面，而重要在於營造氣氛。在並不敞亮有時甚至是幽暗的空間裏，它是用來籠罩這一方天地的暖色，而與佛陀的慈悲憫人相呼應，於是引導信眾摒除貪嗔愛癡，進入一個純美吉祥的世界，如聞佛法，如聆梵音，而歡喜讚嘆。研究敦煌石窟中的圖案，窟頂自然分量最重，相關的研究成果也很多。不過關於圖案構成各個細節的定名，似乎討論很少，常見的稱謂是“垂帳紋”、“垂幔紋”、“環珞鈴鐺紋”、“長桶形彩幡鈴鐺紋”，等等。而這樣的名稱，並不能夠真正反映圖案的意象來源，也很難揭示圖像在歷史進程中發展演變的內在含義。因此從若干細節的定名入手，也許有助於推進我們的認識。

一 藻井和幄帳

敦煌早期石窟窟頂圖案的設計意匠有兩個來源，即藻井和幄帳。

藻井屬於小木作制度，它其實是用提高單體建築中心位置的方法造成更高的空間感，以強調建築的重要性^❶，



1-2-1 甘肅高台地梗坡魏晉墓三號墓前室頂



1-2-2 甘肅高台地梗坡魏晉墓三號墓室結構示意圖

因此歷來多用於宮室和殿堂。不過它最初可能只是以一種結構屋頂的方式形成的疊澀天井^②，而使用的地區很廣，且在各自的地域裏形成傳統^③。

“藻井”，或曰“方井”，名稱均始見於漢賦。張衡《西京賦》“蒂倒茄於藻井，披紅葩之狎獵”，薛綜注云：“藻井，當棟中，交木方為之，如井干也。”所注頗得要領。綜為漢末時人（卒於東吳赤烏三年），其說應可信據。“倒茄”之茄便是藕莖亦即蓮莖，莖既倒殖於藻井，蓮花自然向下反披；狎獵，即花葉參差之狀^④。王延壽《魯靈光殿賦》“圓淵方井，反植荷蕖”，也是同樣的意思。以蓮花為飾，原有避火之意，《風俗通》：“殿堂象東井形刻作荷菱，荷菱，所以厭火。”^⑤《宋書》卷十八列舉歷代典事曰：“殿屋之為圓淵方井兼植荷華者，以厭火祥也。”藻井因又名作“蓮井”^⑥。它通常為殿堂所用，而中央倒垂的這一大朵蓮花，便成為藻井最引人注目的裝飾。不過早期蓮花藻井的實例以地面建築無存的緣故，今所見都發現於墓葬，如江蘇徐州青山泉漢墓^⑦，山東沂南畫像石墓^⑧〔1-1〕，如甘肅高台地梗坡魏晉墓三號墓前室以生土做成仿木結構的斗四式藻井^⑨〔1-2〕，又敦煌佛爺廟灣墓群西

年），不過似乎至今未在西域發現早期的實例（至少要早於漢代，方可顯示出由西向東的傳播案）。

- ④ 《文選》卷二薛綜注：“茄，藕莖也。以其莖倒殖於藻井，其華下向反披。狎獵，重接貌。”
- ⑤ 《藝文類聚·居處部》引。又《初學集·地部》引作“堂殿上作以象東井。藻，水草所以厭火”。
- ⑥ 陳朝徐陵《梅花落》“燕拾還蓮井”。
- ⑦ 南京博物院《徐州青山泉白集東漢畫象石墓》，頁139，圖五，《考古》一九八一年第二期。
- ⑧ 曾昭燁等《沂南古畫像石墓發掘報告》，圖版二〇，文化部文物管理處一九五六年。
- ⑨ 國家文物局《二〇〇七中國重要考古發現》，頁87，文物出版社二〇〇八年。

1-3 彩繪蓮花磚

敦煌佛爺廟灣西晉
三十七號墓出土



1-4 彩繪蓮花磚

敦煌佛爺廟灣西晉
三十九號墓出土



1-5 幄帳木構架 甘肅高台駱駝城南東漢墓出土

❶ 俄軍等《甘肅出土魏晉唐墓壁畫 中》，頁 562、頁 597，蘭州大學出版社二〇〇九年。

❷ 甘肅省文物局《甘肅文物 華》，圖一八二，文物出版社二〇〇六年。

❸ 帷與幄在很多情況下雖不妨通用，但初始的時候二 卻頗有區別。《周禮·天官·幕人》云“幕人掌帷幕幄帟綬之事”，所舉帷，幕，幄，帟，名稱不同，形制不一，用途也有別。關於幄，鄭注：“四合象宮室曰幄，王所居之帳也。”賈疏：“幄，帷幕之內設也。”《詩·大雅·抑》“相在爾室，尚不愧於屋漏”，鄭箋釋“屋”為“幄”，孔疏云：“禮之有帷幕，皆於野張之以代宮室，其宮內不張幕也。幄則室內亦有之。”《南齊書》卷四《郁林王傳》云“昭業少美容止”，“世祖常獨呼昭業至幄座，別加撫問”，世祖，即齊武帝蕭頊。

晉第三十七號墓、第三十九號墓出土用於墓室藻井的彩繪蓮花磚^❶〔1-3~1-4〕，等等。

上古以來流行的各種帷帳，以幄帳為尊，其式原是仿自宮室建築，即所謂“四合以象宮室，王所居之帷也”。《釋名·釋牀帳》：“幄，屋也，以帛衣板施之，形如屋也。”是幄以象屋而得名。《漢書》卷二十二《禮樂志》錄《天馬》歌云“照紫幄，珠煥黃”，顏師古注：“紫幄，饗神之幄也，帳上四下而覆曰幄。”甘肅高台縣駱駝城南東漢墓發現一具木製幄帳，係以板條榫卯相接拼斗出“屋”形，出土時木帳尚覆有彩繪絲織物^❷〔1-5〕，正是“以帛衣板施之”，“帳上四下而覆”，“形如屋也”。

幄與帷帳或曰帷幕之類的一個主要區別，在於幄可設於宮室，又可設在帷帳之中，以為尊位^❸。安徽馬鞍山市三國吳朱然墓出土一件彩繪漆案，上面繪出極有聲勢的宮廷宴樂場面。宏闊的殿堂裏，一個方形平面、四合攢尖頂的小幄，幄中三人，男子居中，與兩邊的女子相擁而坐。幄帳外面的筵席上一排坐着八人，由漆畫中的榜題可知，從左向右依次為皇后，太子本，平樂侯與夫人，都亭侯與夫人，長沙王與夫人。漆畫所繪又有虎賁，黃門，羽林。



1·6 彩繪漆案局部 馬鞍山市朱然墓出土

那麼幄帳裏邊的居中者，自然是帝^④〔1·6〕。所謂“四合象宮室曰幄”；“幄，帷幕之內設也”，它正是一個最為形象的註解。

“四合以象宮室”的幄帳，一面成為可以移動的起居所，一面可以用它在室內特設一方象徵尊貴的空間，因此宮室所具有的富麗堂皇，當然也包括藻井的蓮花，都是幄帳必要仿製的內容。《鄴中記》云後趙石虎冬月施熟錦流蘇帳，“四角安純金龍頭，銜五色流蘇”，“帳頂上安金蓮花”，且覆帳的絲帛四季各有不同^⑤，種種妝點，其實並非石虎的創造，不過是宮室和帷帳尊顯的形制以及華美之裝飾的集中而已。

敦煌早期石窟的窟頂圖案，可析為兩類構成因素：幾重方井錯疊相斗的形制，取象於宮室藻井，此外的各種裝飾，取象於幄帳，以此象徵時人所認同的最高規格。

敦煌石窟窟頂圖案所依仿的幄帳，富麗者即如西魏第二八五窟，窟頂圖案便恰似石虎的奢華之帳：中央裝飾鋪展開來的一大朵蓮花，四角各設金龍，金龍口銜雜佩，下綴羽葆^⑥〔1·7〕。然而此幅圖案的構成元素尚不止於此，《敦煌石窟全集·圖案卷》形容它說：“藻井為三重方井套

④ 案背有朱紅漆篆書“官”字款。馬鞍山市文物管理所等《馬鞍山文物聚珍》，圖七二，文物出版社二〇〇六年。

⑤ 《鄴中記》曰：“石虎御床，闕方三丈，冬月施熟錦流蘇斗帳，四角安純金龍頭，銜五色流蘇。或用青綈光錦，或用緋綈登高文錦，或用紫綈大小錦，絮以房子錦百二十斤，白綈為裏，名為裏復帳，帳四角安純金銀鑿金香爐，以石墨燒集和名香。帳頂上安金蓮花，花中懸金薄織成囊。春秋但錦帳，表以五色，總為夾帳。下用紗羅或文丹羅，或紫縠文為單帳。”（《太平御覽》卷六九九《服用一》“帳”條引，頁3120）

⑥ 關友惠《敦煌石窟全集·13. 圖案卷·上》，圖五〇，商務印書館（香港）有限公司二〇〇三年。



1.7 莫高窟第二八五窟（西魏）窟頂圖案

疊構架，方井邊框土紅色地，繪單葉忍冬連續紋。中心為綠地水渦紋，繪重層捲瓣蓮花，四角繪摩尼寶火焰紋和兩重三角垂帳，藻井四角繪飾有獸面流蘇。”可見它是充滿了細節表現的。這裏的關鍵在於，豐富的表現樣式並非散漫無序的堆砌，每一個圖案化的細節原都有着意象的來源，如此組織在一起，方成為語言流暢、表述清晰的敘事。那麼從紋樣的定名入手，追索細節意象之究竟，便如同考校詩詞歌賦的用典，出典明確了，其中多層次的表現內容也就隨之浮現出來。

二 金博山與摩尼寶

第二八五窟窟頂圖案的“四角繪摩尼寶火焰紋”，是莫高窟早期石窟藻井式或平基式圖案的流行做法：仿斗四藻井的內裏兩個方井相疊，形成四個三角形空間，——後世稱此為“角蟬”^❶。“角蟬”處每每彩繪一或兩對三角形，三角內填繪一個四出花葉，三角外輪廓裝飾摩尼寶式的光焰。或繪製精細，或略具其形，總之是一個已成定式的圖案。在敦煌莫高窟中，這種做法自早期的北涼一直延

❶ 《造法式註釋》，《梁思成全集》第七卷，頁215：“在正方形內抹去四角，做成等邊八角形，抹去的四個等腰三角形，就叫做‘角蟬’。”



1-8 莫高窟第二六八窟(北涼)平基及局部

續到北周。如開鑿於北涼的第二六八窟，窟頂平基採用仿木構藻井的方式，以泥塑做出方井的交互疊置，中心繪製碧色中的一朵蓮花以象“圓淵方井兼植荷華”，其外的四個“角蟬”裏，為兩兩相對的蓮花化生和火焰包裹的三角形飾，最外一重“角蟬”內分別填繪四個飛天^②〔1-8〕。同為北涼時期的第二七二窟窟頂藻井形制與此相近，惟細節安排稍有不同，如第二重方井的四個“角蟬”內均為火焰三角。此外的不同便是繪筆更為精細，如在火焰三角的內三角中填繪一枚五出花葉，又在方井邊框上面分別繪製各式卷草紋和三角紋^③〔1-9〕。之後的北魏第二五四窟、北周第四二八窟中心柱外的一周平基，均為類似圖案，但是不再結合泥塑，而全部出以繪筆^④〔1-10~11〕。

石窟覆斗式窟頂的設計構思既有來自對幄帳的模仿，則此三角形圖案也應與帷帳密切相關。它的來源便是帳頂上面的博山，不過博山在此乃與摩尼寶紋樣的表現因素相結合而演變為藻井的適形圖案。——摩尼寶是一個含義豐富的視覺語彙。它最初來自佛教藝術，東傳之後則成為普遍施用於建築設施以及各種器用的流行紋樣，且在流行過程中不斷同本土的傳統紋樣相結合，形成種種變體。

② 敦煌文物研究所《中國石窟·敦煌莫高窟》第一卷，圖版五，文物出版社一九八二年。

③ 《敦煌石窟全集·13. 圖案卷·上》，圖四六。

④ 《敦煌石窟全集·13. 圖案卷·上》，圖七、圖一九。



1·9 莫高窟第二七二窟（北凉）藻井



1·10 莫高窟第二五四窟（北魏）平基局部



1·11 莫高窟第四二八窟（北周）平基局部



1·12 雲岡石窟第九窟
前室北壁

它與金博山的結合，即變體之一。這種樣式的博山，早就出現在雲岡石窟北魏雕塑中的屋頂裝飾，如第九窟前室北壁和後室南壁^①〔1·12〕。

所謂“金博山”，這裏專指用作器物裝飾的一類，它多為金屬製品，而“金博山”之金，也很可能是銅或銅鍍金。其基本造型為圭形，或變體為三角形。筍簋、車輿、傘蓋等，尊貴豪華者，常以博山為飾，比如兩漢以後作為天子之法車的“輅”。《隋書·禮儀志六》曰大業元年更定車制，禋祀所用亦即最高等級的玉輅，其飾“青蓋，黃裏，繡遊帶，金博山，綴以鏡子。下垂八佩，樹十四葆羽”。敦煌莫高窟北周第二九六窟西壁所繪以輅為藍本的鳳車和龍車，車中華蓋高聳，華蓋頂端一個龍頭竿首口銜彩幡，其下一周五枚三角形飾，便是輅制中的“金博山”^②〔1·13〕。

屋檐和帳頂裝飾金博山，在北朝成為一時風氣。《南齊書》卷五十七《魏虜傳》描寫北魏之朝“正殿施流蘇帳，金博山，龍鳳朱漆畫屏風”。三十年代洛陽翟泉村北邙山坡出土的北魏寧懋石室，其上綫刻畫中的“丁蘭事木母”一幅，刻畫了一具盂頂形的坐帳，帳中設屏，帳脊及帳頂四面各有三角與花蕾相間的一排裝飾，此即博山之屬^③〔1·14〕，

① 雲岡石窟文物保管所《中國石窟·雲岡石窟·二》，圖五四、五五，文物出版社一九九四年。本文照片係實地考察所攝。

② 孫機《古輿服論叢·輅》（增訂本），頁84，文物出版社二〇〇一年；梁尉英《敦煌石窟藝術·莫高窟第二九六窟》，圖二三、圖一九，江蘇美術出版社一九九八年。

③ 周到等《中國畫像石全集·8. 石刻畫》，圖一〇，山東美術出版社等二〇〇〇年。



1·13 鳳車 莫高窟第二九六窟（北周）西壁壁畫



鳳車·金博山



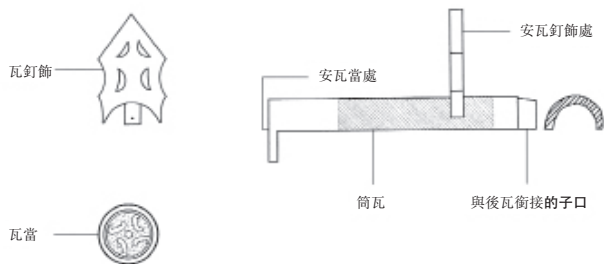
1·15:1 瓦釘 河北平山靈壽古城出土



1·15:2 瓦釘與筒瓦 河北平山中山王墓出土



1·14 丁蘭事木母 洛陽翟泉村北邙山坡出土



1·15:3 筒瓦、瓦當、瓦釘結構示意



1-16 東漢陶樓局部



1-17 瓦釘 大同操場城北魏大型建築遺址出土

與文獻中的描寫正好相合。寧懋石室的年代為北魏景明二年，它也是此類樣式的帷帳一個比較早的例子。

在屋檐和帳頂前端作為裝飾的博山，其源可遠溯到戰國時代固定屋瓦的瓦釘帽^①〔1-15〕，戰國以來至北魏，它始終是樓觀等屋頂常常用到的裝飾手法，河北阜城縣桑莊東漢晚期墓出土的綠釉陶樓是設計最為美觀合理的一例，而達到了藝術與功能的完美結合^②〔1-16〕。北魏建築依然沿用。內蒙古準格爾旗石子灣古城出土的建築構件中，有與桑莊陶樓上面的瓦釘形狀相似者，惟稍殘^③；山西大同操場城北魏大型建築遺址^④〔1-17〕，又漢魏洛陽城一號房址，與瓦當等建築遺存同出的有不少帶菱形裝飾的瓦釘，其中一件即插在蓮花紋的筒瓦中^⑤。石子灣古城建在北魏都於平城時期，一號房址的時代，則當北魏遷洛之後，位在宮城闔闔門南御道東側，西距銅駝街不到二百米。瓦釘的式樣雖略有變化，但與桑莊陶樓同出一源，可以說沒有疑問。它被同時的帷帳取以為式，雖然已不再具有功能的意義，但帳頂平直的水平線上加飾一排博山，卻是簡潔中頗增玲瓏秀巧，自然別有風致。

南北朝是帷帳興盛的時代，它的重要變化更在於由世俗生活向佛教藝術的移植。帳頂博山仍以三角式為主，而

① 如河北平山靈壽古城出土瓦釘，如河北平山戰國中山王墓饗堂遺址出土筒瓦和瓦釘，今均藏河北博物院，本書照片為參觀所攝。

② 河北省文物研究所《河北阜城桑莊東漢墓發掘報告》，頁28，圖二〇，文物一九九〇年第一期。

③ 崔淩《石子灣北魏古城的方位、文化遺存及其它》，頁58，圖八：7，《文物》一九八〇年第八期。

④ 國家文物局《二〇〇三中國重要考古發現》，頁130，文物出版社二〇〇四年。

⑤ 中國科學院考古研究所洛陽工作隊《漢魏洛陽城一號房址和出土的瓦文》，頁210，圖版一：2，《考古》一九七三年第四期。



1·18:1 北響堂山第九窟龕楣



1·18:2 北響堂山第三窟窟外唐邕寫經造像碑龕楣



1·18:3 南響堂山第七窟龕楣



1·19 麥積山第一二七窟壁畫



1-20 莫高窟第二八五窟東壁壁畫



1-21 華蓋 莫高窟第二八五窟南壁

又添加了蓮花、花蕾、摩尼寶等新的造型，如河北邯鄲南北響堂山北齊石窟龕楣表現出來的各式帷帳^①〔1-18〕。此外的變化是以摩尼寶與三角形相結合，合為博山，如前舉雲岡北魏石窟雕塑中的屋頂裝飾。又或以摩尼寶取代博山，如天水麥積山第一二七窟天井和前披西魏壁畫中的龍車^②〔1-19〕，車中雙重傘蓋上緣分別裝飾的摩尼寶，所表現的實即輅制中的“金博山”。其實車中傘蓋以及與貴盛者隨行的華蓋和帳的用途相同，即也是以一個方便移易的遮蔽之所來彰顯對尊者的崇禮，因此基本形制、包括各種裝飾，與帳是一致的。莫高窟第二八五窟東壁華蓋頂端裝飾的金博山與同窟藻井作為填充圖案的金博山即完全相同^③〔1-20〕。而華蓋兩側一對博山的尖角式造型，原是表現側視的效果，比較同窟南壁所繪華蓋，便可見得更為清楚^④〔1-21〕。後世即從這一樣式演變為“山花蕉葉”之“蕉葉”。

前面提到麥積山西魏壁畫龍車中的傘蓋上緣用裝飾摩尼寶來代表博山，其實南北朝以至隋唐，在人們的理解中，博山和摩尼寶這兩個名稱是可以互為置換的。唐釋道宣《集神州三寶感通錄》卷上曰“永徽元年有王顏子者，剽掠有名。夜上相輪取博山，將下至底級，兩柱忽夾之，求出不

① 此為實地考察所見並攝影。

② 天水麥積山石窟藝術研究所《中國石窟·天水麥積山》，圖一六七、一六八，文物出版社一九九八年。

③ 《敦煌石窟全集·13. 圖案卷·上》，圖四九、圖五〇。

④ 鄭汝中等《敦煌石窟全集·15. 飛天畫卷》，圖五七，商務印書館（香港）有限公司二〇〇二年。



1-22 塔利 莫高窟第十四窟（晚唐）西頂壁畫



1-23 巴米揚石窟第一六七窟前室北壁壁畫

得”。敦煌莫高窟晚唐第十四窟西頂繪有一幅塔圖，雖然塔之下部已殘，但所存塔剎部分尚清晰完整：剎頂仰月寶珠，下有寶蓋，寶蓋披垂懸墜金鈴的四條金鍊。相輪四重，中貫剎竿，相輪周緣安排一溜寶珠形裝飾^①〔1-22〕。此寶珠形飾的意象應即博山，也便是《感通錄》所言相輪上的博山。不過這種樣式的佛塔似不多見，阿富汗巴米揚石窟第一六七窟前室北壁壁畫中的佛塔是一例^②〔1-23〕，其時代早於莫高窟。

① 孫儒僑等《敦煌石窟全集·21. 建築畫卷》，圖二〇九，商務印書館（香）有限公司二〇〇一年。按圖版說明曰“相輪周邊飾以寶珠”。

② 口隆康《巴米揚——
佛教石窟寺院 美術考古
學調查》（一九七〇～一九七八），
第一卷，圖版四六：1，同朋舍
一九八三年。

③ 劉景龍《蓮花洞：龍門石窟第一七二窟》，圖一三〇，科學出版社二〇〇二年。

④ 《中國北朝石刻拓片精品集》，頁288。

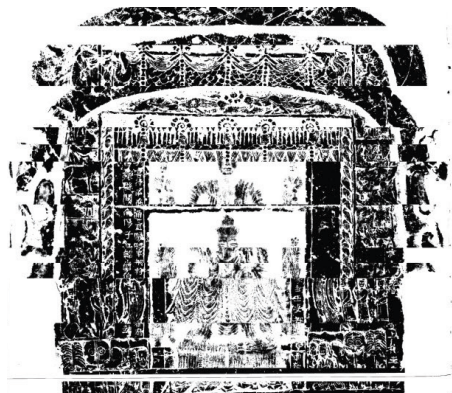
三 “垂鱗”與翠羽

至於第二八五窟窟頂圖案的所謂“兩重三角垂帳”，應是表現帳額下面疊相排列的垂額。帳額，即通貫帳端的一道邊框，也可以單稱作額或顏，其表通常點綴朵花之類，或即裝綴構件的美化。《晉書》卷九十九《桓玄傳》云玄入建康宮，“小會於西堂，設妓樂，殿上施絳綾帳，縷黃金為顏，四角作金龍頭，銜五色羽葆流蘇”，即此。龍門石窟北魏蓮花洞南壁第二十五龕^③〔1-24〕，又北魏正光元年造像碑碑陽上方的佛帳均可與文獻相對看^④〔1-25〕。

作為邊飾，一溜尖端向下的三角是歷時久遠且使用



1-24 龍門石窟蓮花洞南壁第二十五龕局部



1-25 北魏正光元年造像碑陽局局部

範圍很廣的圖案，先秦銅器即已常見。兩漢用於帷帳，也用於衣飾。如發現於甘肅磨嘴子漢墓的一道刺繡花邊^⑤〔1-26〕，四川郫縣宋家林東漢磚室墓出土陶女俑便是用這樣的花邊來裝飾衣領^⑥〔1-27〕。新疆地區漢唐時期則多用此來妝點上衣的下襬^⑦。而這種裝飾方法尚可以追溯到犍陀羅藝術^⑧〔1-28〕。表現為帷帳裝飾的早期之例，見於蒙古諾彥烏拉匈奴墓地發現的刺繡殘片，時代約當紀元前後^⑨〔1-29〕，可見它的流行廣遠。至於名稱，則很可能以施於不同的部件而有不同的命名，此外，也還有地域的分別。這裏稱之為“垂額”，是依據敦煌文書，如“龍興寺點檢曆”中的“佛帳額上金渡銅花並白鎊花，三面畫垂額”^⑩。點檢曆的時代為中唐，但名稱的使用大約已經很久。

垂額是帳的組成部分，既為美觀，又兼有“押”的用途，即覆於帷幔之上，使得質地很輕的絲帛能夠柔順下垂而不至於飄揚。因此它也常常如同腳端下綴簾押的蒜條，而在尖腳下面垂繫玉石之類，如龍門石窟北魏賓陽中洞窟頂圖案中的垂額^⑪〔1-30〕，如紐約大都會博物館藏北齊四面龕造像內龕龕頂^⑫〔1-31〕，又莫高窟北周第二九七窟藻井圖案中的垂額^⑬〔1-32〕。

⑤ 甘肅省文物局《甘肅文物 華》，圖三三八，文物出版社二〇〇六年。

⑥ 四川博物院《四川博物院文物精品集》，頁135，文物出版社二〇〇九年。

⑦ 萬芳等《新疆出土三角形及長方形衣飾研究》，頁97~104，《西域研究》二〇一〇年第三期。

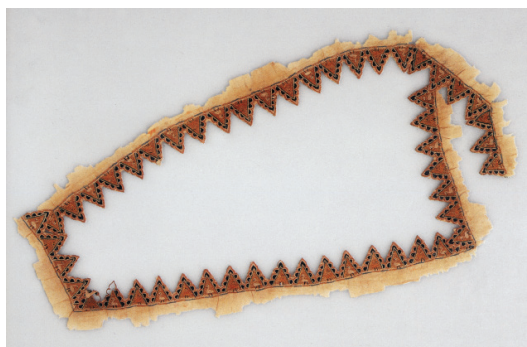
⑧ 栗田功《——美術。II。佛陀 世界》，圖四一九，二玄社一九九〇年。

⑨ 今藏艾爾米塔什博物館，本書照片為參觀所攝。

⑩ 即《龍興寺 趙石老腳下，依蕃藉（籍）所附佛像供養具並經目錄等數點檢曆》（伯．三四三二），其年代為敦煌吐蕃時期。

⑪ 劉景龍《龍門石窟造像全集》第一卷，圖一九八，文物出版社二〇〇二年。

（註釋見頁17）



1·26 刺繡花邊 甘肅武威磨嘴子漢墓出土



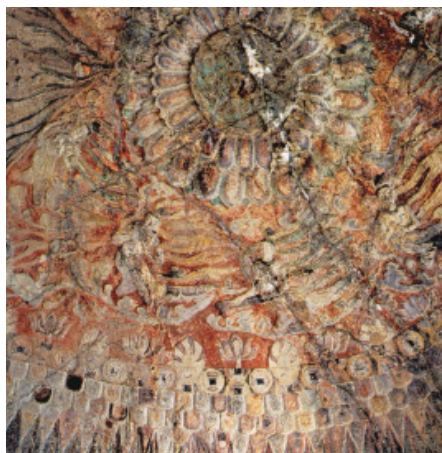
1·29 刺繡殘片 蒙古諾彥烏拉匈奴墓地出土



1·27 陶俑 四川郫縣宋家林東漢磚室墓出土



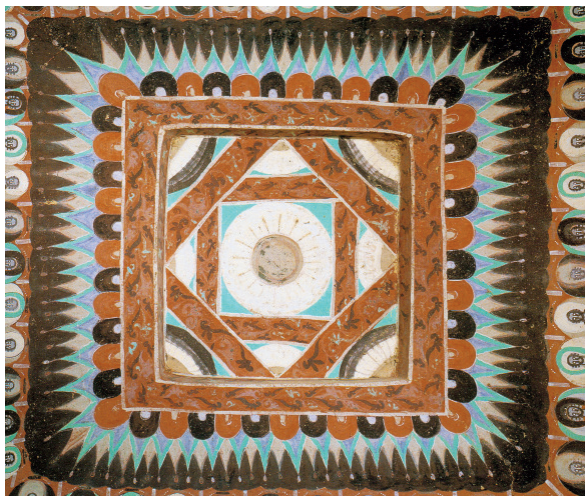
1·28 健陀羅石雕
日本私人藏



1·30 龍門石窟賓陽中洞窟頂局部一



1·31 四面龕造像內龕龕頂 紐約大都會博物館藏



1-32 莫高窟第二九七窟(北周)窟頂

窟頂藻井紋樣中圖案化的垂額之外，方井外框又常常四面安排類於先秦青銅器裝飾紋樣的“垂鱗紋”，如莫高窟第二九六窟(北周)主室窟頂^①。藻井圖案中的井心原繪蓮花(已漫漶)，內外兩重方井的邊框均為卷草紋，其外則是黑紅兩色相間的“垂鱗紋”[1-33]。或稱此為“垂幔”，但對比石窟壁畫中隨處可見的垂幔紋，比如同窟主室南壁垂額之下用組綬節節挽繫的帳幔[1-34]，即可知二者並非一事。而同窟主室西壁西王母赴會的鳳車、東王公赴會的龍車，車中所設雙重傘蓋之上也都分別裝飾與藻井圖案類似的“垂鱗紋”[1-13]。

作為藻井裝飾紋樣的“垂鱗紋”也如同垂額一般，是圖案化的，而它最初的意象應是來自漢代制度中天子之車的羽蓋或曰翠羽蓋。《續漢書·輿服志》曰天子之車“羽蓋”，劉昭注引徐廣曰：“翠羽蓋，黃裏，所謂黃屋車也。”張衡《東京賦》“樹翠羽之高蓋”，薛綜注：“樹翠羽為蓋，如雲飛也，今世謂之羽蓋車也。”翠羽車蓋原是天子專用，但有時也可用於特賜。如《後漢書·和帝紀》曰永元四年北匈奴單于款塞乞降，李賢注引《東觀漢記》：“賜玉具劍，羽蓋車一駟。”總之，作為輿服制度，翠羽蓋所包含的是尊崇之意。而它早就出現在幻想中的神仙世界。《九歌·少司命》

(註釋接頁 15)

① 此為參觀所見並攝影。

② 《敦煌石窟全集·13. 圖案卷·上》，圖五三。

③ 梁尉英《敦煌石窟藝術·莫高窟第二九六窟》，圖七六，江蘇美術出版社一九九八年。



1·33 莫高窟第二九六窟
(北周) 窟頂局部

“孔蓋兮翠旌”，王逸注：“言司命以孔雀之翅為車蓋，翡翠之羽為旗旌，言殊飾也。”朱熹《楚辭集注》：“孔蓋，以孔雀尾為車蓋。翠旌，以翡翠羽為旗旗。”只是至今未發現翠羽蓋實物，它的式樣究竟如何，無法確知。不過尚有相關的圖像適與文獻所述宛然相符，因可得其大略。江西南昌火車站東晉墓群三號墓出土一件平底漆盤，漆盤內心彩繪一幅商山四皓圖。圖中的惠太子亦即後來的漢惠帝分別出現在情景連續的兩個畫面，即上為乘車而至，下為下車延請，徒步之際則有侍者持曲柄蓋相隨。車蓋與傘蓋的綠地上面佈滿金黃色的蜩立之物如羽翎，從故事情境來看，這裏表現的應即翠羽蓋，在此原是作為標識以彰顯惠太子的身分^①〔1·35〕。

① 孫機《翠蓋》，《中國文物報》二〇〇一年三月十八日。

以它為參照，可以推知石窟壁畫中龍車、鳳車車蓋所繪“垂鱗紋”的取意，即它應是象徵顯赫、高貴之飾的翠羽，而變形為圖案化的羽紋。華蓋也有相同的做法，如前舉第二八五窟南壁的一具〔1·21〕，此幅之繪筆且頗存寫實的意味。敦煌石窟窟頂圖案便是取羽紋與垂額構成組合，一者成為層次豐富的邊飾，一者如同博山一般，為帷帳意象添助尊顯之意。

把一頂有表、有裏，有帳頂、有垂帷的立體的帳，組織為鋪展開來的平面圖案而用於窟頂，自然要須一番造型



1-34 莫高窟第二九六窟(北周)南壁



1-35 彩繪漆盤 南昌火車站東晉墓群三號墓出土



彩繪漆盤·翠羽蓋



1-36 莫高窟第三八〇窟（隋—唐）窟頂



1-37 佛龕局部 莫高窟第七十四窟（盛唐）西壁壁畫

語言的轉換，龍門石窟北魏賓陽中洞的窟頂圖案已經顯示了這種樣式的成熟：中心蓮花，四周飛天，蓮花、蓮蕾、摩尼寶組成環繞帳額的博山，又帳額、翠羽、垂額，諸般元素依次鋪展，而動靜疏密顧盼有致〔1-30〕。敦煌石窟則又將石刻轉換為繪畫，且加入藻井的意象而把圖案安排得更加簡潔和緊湊。取意於藻井的蓮花為窟頂中心的主題紋樣，幄帳自上而下懸綴的“五色流蘇”造型不變，卻是成為向着四角伸展的放射狀態而形成擴展式韻律。裝飾在帳頂四緣的金博山這時候便成為藻井結構中的填充紋樣，與摩尼寶的結合使火焰光芒閃爍波動生出變幻感，而同回翔在四角的飛天相互呼應。取象於翠蓋的羽紋和象徵幄帳的垂額也被設計為四向放射的展開式，因在造型近乎方整的圖案中形成一種活潑的旋律。如是化用新辭，融於舊典，且以圖案態勢的動靜對比，營造出一種新的空間感受。

四 寶交飾

❶ 莫高窟第三九八、三八〇窟窟頂圖案可以作為演變過程中的兩例，前時代為隋，後為隋至唐。《敦煌石窟全集·13. 圖案卷·上》，圖一六二、一六三。

南北朝之後，“博山”從窟頂圖案中逐漸消失^❶，莫高窟第三八〇窟（隋—唐）窟頂圖案似可作為過渡期的一

三聯版後記

一

佛教藝術雖然是一個獨特的藝術類別，但其中的一器一物，無不與本土的社會生活和物質文化息息相關，它記錄着中西交流過程中的演變及所以演變的種種信息，且在此演變的過程中參與和締造社會風貌。

“敦煌藝術名物研究”，它的重心不是佛教藝術，而是佛教藝術移植過程中接納它的土壤、這片土壤上面的物質文化，此中所反映出來的種種特質，在很大程度上決定了如何接納來自殊方異域的各種事物。

這裏所做的關於佛教藝術名物的考證，限定於漢譯佛經。理想的目標，是回到譯經者的時代，找尋譯經者在選擇與佛經對應的名詞之際，眼中看到的社會生活圖景。也因此所謂“名物考證”，乃力求從佛經中的器物名

稱裏發現與之對應的圖像，進而發現圖像的設計來源，圖像的“行走”以及“行走”所經之地而一路不斷添加的情節。

中國傳統學科中的名物學，依然可以與此相合。名物學最重要的內涵，是名稱與器物的對應和演變，又演變過程中，名與實由對應到偏離，其中的原因及意義。因此它所要解決的，第一是努力還原器物或紋飾當日的名稱，以發現名稱緣起與改變中所包含的各種轉換關係。第二是尋找圖式的形成脈絡，即一種藝術語彙經由發生、發展、變異、演化，而固定為程式的整個過程。

“東風染得千紅紫，曾有西風半點香”，出自南宋楊萬里的《木犀二絕句》，此借來擬喻魏晉南北朝至隋唐佛教藝術中的名物大致相同的演變經歷。所謂“半點”，相對言，是少，也可以說它從未成為主流，更未能動搖中土之“體”。然而就絕對數量而言，此“半點”卻也頗有可觀。“西風”吹過，每每留下痕跡，只是很快即為“東風”之強勢所“化”，最終是“東風染得千紅紫”，此際則已難辨外來痕跡了。

二

選擇這樣一個題目，是緣於二〇〇五年初秋與來自新加坡的袁澣女士同往敦煌，樊院長和我們見面時，袁女士介紹了我所作的名物研究，於是想到名物考證的方法也可以用於敦煌藝術的研究。第二年深秋，便由樊院長主持建立了“敦煌藝術中的名物研究”課題組，稍早於此，我在中國社會科學院文學研究所申請了同樣的課題。

課題組成員的知識背景不同，關注的問題不同，因此是分別承擔不同的題目，而就共同的研究方向切磋討論，交換信息，交流心得。敦煌研究院多次提供觀摩壁畫和查閱資料的方便。二〇〇九年春夏之交由敦煌研究院全力資助的西北考察，得以近距離接觸實物和觀摩圖像，收穫頗豐。同年初冬，敦煌研究院資助往返路費的印度之行，所得亦巨。

考察過程中，想到的問題不少，但真正能夠理清脈絡，得出合理的結論者，尚不多。這本小書所涉及的十一個議題，都是向着前節所說既定目標的努力和嘗試，只能算作初步的思考。課題組成員的研究成果將會以不同的形式陸續面世，屆時，“敦煌藝術中的名物研究”，或許能夠為敦煌學帶來一點點新的氣息。

新版後記

敦煌藝術，雖然關注了很久，但以自己的知識結構而言，卻不是能夠深入研究的一個領域。這方面的一點嘗試，一是因緣所繫，——即如三聯版後記中的敘述，一是想通過這樣的嘗試，使自己稍稍拓展視野。舊日的一組文章今收入本集，對以往的工作似應略事總結，卻是頗費躊躇。思之再三，覺得還是當年羅世平先生序言中語很可以代為闡發自己的所思所想和所做，特別是所云“名物學的傳統”和“現代學術的性格”，還有“名物觀”，都是我心中所有而不能恰當表述者。因摘引如下：

揚之水解讀敦煌藝術名物，援例而作具體而微的近距離觀察，接近微觀的史學方法。一事一物從源頭發生到傳播定型，名相功用無不見出時代的烙印。同時又因民族習俗，地域環境，語言條件等的差異，使用者又加以適應性改造，於是在名物上也就出現了源與流的分別，同是一

名而物態不能盡同，同是一物而稱名或有差異，所以名物之辯首在弄清源流，明了出典。將此觀察方法放在敦煌這樣一個絲路總綰，胡漢雜居的地區，名物之辯就更有多層的學術意義。微觀而深入細節，往往可以從中看到一個民族對外來文化的理解和取捨訴求，也能更實際地體會不同文化間的對話能力。……作者用“追索細節意象之究竟”的方法，去解讀佛入中土在敦煌的棲居，如洞窟內圖案裝飾細節之金博山、摩尼寶、垂麟、翠羽、寶交飾；又如法事行儀用具之帳、傘、幢、幡、象輿；再如日常起居之牙床、丹枕、筌提等等，一一道明，給出原典和變異的綫索，目的是讓人看到多層次的內容能在一個敘事結構中邏輯地呈現出來。做好這件事，必定要在文獻和圖像上同時用力，這一點，既是名物學的傳統，又表現出現代學術的性格。……除了方法，作者呈現的是鑒識名物的立場，或稱之為“名物觀”。對於敦煌佛教名物，雖有律儀制度的來源引進，但在制度之下的用器，一些傳自於印度，在中土的使用中還因循着原樣，一些則是因地制宜，從中國傳統的禮樂中借來，後者的使用頻率要高出前者很多。佛寺建築就是一個顯例，其他用器自然也不例外。就如初傳

期的格義佛教，翻譯和疏證都寄興在中國的語境之下。同時期的佛像也取格義的形態，常與西王母和東王公坐現示人，是神仙化的性格。在中國的文化土壤上立足，佛教名物也呈現出依附的特徵，雜糅的面貌其實並沒有因佛教系統律儀的推行而印度化，情形恰好相反，伴隨着佛教的中國化，律儀制度中的主體也隨之中國化了，所剩的即是“曾有西風半點香”，也如唐人詩句說和親之後的吐蕃風：“自從貞主和親後，一半胡風似漢家”。這是文化交流的作用使然，自化和化他，是對一個民族同化力的檢驗，敦煌藝術就是觀察文化傳播規律的最好例證。站在這個高度上，看敦煌藝術名物，自然就有了立場，涇渭清濁也一定是了然於心的。這是可以從字裡行間讀出的名物觀，揚之水在書題中傳遞的也是這份心跡。

丙申立秋前一夕