

魏晋南北朝时期的川陕道教美术略论

秦 臻

(四川大学 历史文化学院, 四川 成都 610064)

摘 要:中国道教,在公元4~5世纪左右,完成了由原始信仰向具备理论化的教义及严密组织结构的宗教的转化。并设立了用以集聚信徒、传达教义的场所,建立了专门供养道教诸神的享堂,开始塑造自身的偶像崇拜系统。早期道教造像,沿用了一部分传统神话信仰中的形象,又借用了外来的佛教形象。从魏晋到南北朝时期,逐步完成了从早期的佛道同龕、形象混杂到具有明确所指、形象序列明确、特征基本明晰的道教造像的形成过程,从而确立了自己的美术传统。

关键词:魏晋南北朝;川陕地区;道教美术

中图分类号:B95 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2009)03-0176-04

中国道教,在公元4~5世纪左右,完成了由民间方仙道、鬼神崇拜性质的原始信仰向具备理论化的教义及严密组织结构的宗教信仰的转化。其时,用以集聚信徒、传达教义的场所的设立,专门供养道教诸神的享堂的建立,使得道教偶像造像的塑造成为可能。而道教偶像崇拜形象的确立,除了有对传统神话信仰系统中的西王母、太一、龙虎、女娲、建木等传统民间形象的沿用,更多的是对随佛教传入的佛教形象及其象征意义的直接借用。早期道教美术的源流及它与佛教的关系,以及它的图像学特征问题,国内外众多学者都对其有过探讨和研究。他们或是从道教地域发展的角度,或是从艺术史、图像志的角度出发,利用考古发掘出土及存世的具有早期道教神仙崇拜的材料着手,如对四川、陕西、山东等地的墓室石刻造像、石棺、砖石画像、摇钱树座形象的分析,以及对三段式神仙镜的图像意义的探讨来为我们复原了解早期中国道教美术的状况^①。在这些研究中,巫鸿提出的“地域考古”的概念^[1],有效地揭示了早期道教发展过程中的美术传统是如何确立和成型的。近年来,一批道教考

古、道教研究及道教艺术专著的出版,为我们研究早期道教的发展,了解道教美术特征的形成提供了更多的资料来源^②。本文试图利用现有的材料,略论魏晋南北朝时期的川陕道教美术表现及其特征。

一、天师道与早期道教美术表现

天师道,被后世公认为正统道教的主流门派,于公元2~3世纪盛行于四川、汉中一带,由“天师”张陵在蜀中鹤鸣山所创立。据《华阳国志·汉中志》中载:“汉末,沛国张陵,学道于蜀鹤鸣山,造作道书,自称‘太清玄元’,以惑百姓。”^[2]由于其信徒入道时须交纳五斗米,又称为五斗米道。张陵之后,其子张衡、孙张鲁一直继承“天师道”的首领地位。至张鲁时期,天师道在川陕地区居于绝对统治地位,甚至以汉中为中心建立了政教合一的地方政权。当时的状况,可谓全民信奉道教。随着张鲁215年降服曹操,大批五斗米道信徒随之北迁进入当时曹魏统治的中心区域。在这批道民北迁过程中,产生了以陕南周至县为发源地,随之流行于北

① 鲜明. 论早期道教遗物摇钱树[J],四川文物,1995(5);张勋燎:东汉墓葬出土的解注器材料和天师道的起源[G],道教文化研究第九辑,上海古籍出版社,1996;丁明夷:从强独乐建周文王佛道造像碑看北朝道教造像[J],文物,1986(3);巫鸿. 汉代道教美术试探,礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编[M],三联书店,2005。

② 近年来,在道教考古及道家艺术领域比较重要的几部著作分别是:张勋燎、白彬,中国道教考古[M],线装书局,2006;刘昭瑞,考古发现与早期道教研究[M],文物出版社,2007;胡文和,中国道教石刻艺术史[M],高等教育出版社,2007。

收稿日期:2008-07-26

作者简介:秦臻(1971-),男,重庆丰都人,四川大学历史文化学院,博士研究生;四川美术学院,讲师,主要研究美术史及美术考古。

方地区的“楼观派”。随后又有因寇谦之重整道教而形成的“北天师道”流行,北路道教由渭北而洛阳、邠城,向中原地方扩散。在南路则沿长江流域顺江东下,恰好迎合当时东晋、刘宋社会士大夫阶层中谈玄论道的风气,得以迅速滋生蔓延。南朝道教,通过陆修静、陶弘景等人的努力,吸收儒、释、墨思想,对道教的教义、偶像系统、仪式、典籍、教团组织等方面进行了完善,推动了道家思想的发展。从当前所掌握的考古材料中的造像分布的时间和地域情况来看,正契合了这样一个事实。

道教造像,最早的文献记载见于《隋书·经籍志》中对北魏太武帝因信奉寇谦之而供养天尊及诸仙的描述“于代都东南起坛宇,……刻天尊及诸仙之像而供奉焉”^[3]。学界也一直将中国道教美术的正式成型定于这一时期,即公元5世纪早期^①。其实,除了前文所述的四川等地具有某些早期道教因素的美术形象之外,四川剑阁县碗泉乡的石刻造像应归入明确的天道教造像之列^②。碗泉乡造像刻在一块长4.2,宽3,高3米的露天大石之上,有石刻三层十一龕,一共有造像20尊。其中有一组由四尊组成,一尊头发高绾,一尊头戴高冠,均坐于莲花台上,应该是并列的两个主尊,而站立于左右的稍小的两尊应该是两个胁侍。莲台下有一高台,其下卧有两石兽。纪年标示为:“大兴二年岁九月十一日弟子□造”,东晋大兴二年即公元319年。高绾的发髻、头冠及坐姿均表明了这一造像的道家性质。而莲花座、石兽等形象,主尊与两旁的胁侍都应该是佛教美术中的造型元素和表达方式。再看整个的造像,具有三国魏晋时期的面容清瘦、削肩宽衣的特征,衣纹的处理、衣纹与形体准确流畅的表达关系,则颇有西来的犍陀罗艺术风范。在相距不远老君崖的另一处摩崖石刻上,出现了佛教人物慈航观音和高绾发髻、着道袍、穿道履的道家人物并置的现象。对佛教形象的改造利用,甚至混用、并存使用,是中国早期道教美术的特点。碗泉乡造像所反映的正是中国道教在自己的偶像系统尚未确立以前,道教美术对域外传入的佛教艺术的一个学习和模仿过程。

关于张陵创立“天师道”的鹤鸣山,存在两种说

法,一说是现在的四川省大邑县境内,一说即是剑阁的鹤鸣山^③。不管哪种说法正确,剑阁都应该处于“天师道”流传的源头区域,处于张鲁政权统治的中心。同时,剑阁县地处川陕交界处,位于以汉中为枢纽的南北交流、交通线路中。也应该是楼观派发源、流传的主要区域。从道教的历史起源及楼观派的产生、发展的渊源关系来看,碗泉乡造像和他们的关系应该是非常密切的。楼观派的传说中有这样的描述:周幽王时,老子西行遇函谷关令尹喜,为其写下道教第一部经典《道德经》,而后与尹喜共同前往西域化胡为佛。“老子遂令尹喜乘白象化为黄雀,飞入清妙口中,状如流星。后年四月八日,割右肋而生,墮地而行七步,举右手指天而吟‘天上地下,唯我独尊。三界皆苦,何可乐焉?生便精苦,即为佛身。’佛道于此而更兴焉。”^[4]这是关于尹喜成佛的描述。对比《三天内解经》中关于老子生世“从玄妙玉女左肋而生。生而白首,故号为老子”^{[5]684}的说法,我们可以看到道教对佛教传说的借用,也可以看到道教为了传教的需要,开始依据佛教造像来建立自己的崇拜偶像。同时,根据楼观道的传说和教义,割右肋而生的尹喜的地位基本上接近左肋而生的老子,甚至与老子对等。“尹喜在北朝道教造像中所占的地位仅次于老子,突出尹喜的重要地位,可以说是北朝道教造像的一个特点。”^{[5]36}而北朝道教造像的另一个特点则是与楼观道的派属关系^④。道家对尹喜形象的描述见于《关尹内传》“坐莲花之上,执《道德经》而咏之”^[5]。综合以上几个方面,我们是不是可以这样推断:剑阁碗泉乡造像中头发高绾的一尊是尹喜,当然这一形象是直接取自犍陀罗艺术中对佛的形象描述。而另一尊头戴道冠的则是加以处理和中国的佛:道教的太上老君——老子。其实,不管这个说法成立与否,这一组有明确纪年的最早的天道教造像应该可以表明川陕地区北朝造像的渊源,并且是其后一系列造像的基础参照和初步蓝本。

二、南北朝时期道教美术表现

在东晋到北朝的近一百年时间内,从现存的遗

① “根据文献记载,道教造像大约起始于南北朝初年,公元424年,北魏太武帝始光元年,奉寇谦献书太武帝,‘魏文朗造像’,这是现存最早的有明确纪年的道教造像。”卿希泰《唐大潮,道教史》[M],江苏人民出版社,2006:444。

② 网上资料:<http://www.taoist.org.cn/daojiaozazhi/zgdj1/94-1/13p.htm> 并电话采访作者蔡运生先生,索取相关图片资料。

③ 关于两个鹤鸣山的讨论参见卫复华,《中国道教发源地一鹤鸣山》[J],《成都文物》,1985(1)及蔡运生,《道教发源地新考》[J],《四川文物》,1994(1)。

④ 北朝道教造像与楼观派的关系问题,张勋燎,白彬在《中国道教考古》第五章中有详细的论述。

迹和文献资料来看,几乎没有更多的道教造像。但是从剑阁发现的有东晋大兴二年的造像的情况来分析,这一时期的造像应该是有的,可能是遭到毁坏或者还没有被发现。东晋晚期的道教造像存在与否,由于没有考古学的明确证据支持,所以只能是一种猜测。其后的造像,根据张勋燎和白彬最近刚刚出版的《中国道教考古》一书中关于对北朝道教造像的统计,一共有80多件造像,其中有明确年代标记和纪年的则有55件。年代跨度从北魏始光元年(424年)到北齐武平九年(578年),前一段时期造像很少,随后从5世纪晚期即北魏孝文帝太和十四年以后开始比较密集地出现。在地域分布上,则是以靠近周至县的耀县最多;其他则分布于西起周至以西的陕甘交接地带,东达河南洛阳等地,北至陕西富县,南含终南山北麓楼观台及西安周边地区。而四川的其他北朝时期道教造像,则是到了北朝晚期才开始出现,“与该地区早期属于南朝的势力范围,后来才被纳入北朝版图的这一历史背景完全吻合”^{[5]736}。

魏晋以降,南北朝时期,随着外族统治者逐鹿中原,自西汉末东汉初就传入中国的佛教得到广泛传播。在北方,有后赵石勒父子对佛教的信奉;有北魏文成帝大建云冈石窟,确立佛教为国教等因素,导致了佛教艺术得到空前发展。佛教艺术、造像的发展则为道教造像提供了众多的蓝本和图像资料。而道教本身,不但是在社会中下阶层中广为流传,也开始为社会各界甚至统治阶层所接受和推崇。其时,对佛道关系的混同理解及同时供奉的现象广泛存在。这几方面原因直接导致了本来崇尚“道本无形”的道家,需要建立自己的偶像系统,并建造自己的祭拜场所。在这个过程中,佛教教义、典故被道家借用;佛陀形象、佛教造型元素被道家造像照搬使用。早期道教造像就这样被创造出来。这些努力,被陶弘景最后以《真灵位业图》中的五个等级,多达七百余位的庞大神仙群而确认下来。道教造像才从早期的佛道同龕,形象混杂到逐渐明确所指,形象序列明确,特征基本明晰。

从现存的一些被确认的道教造像中,我们可以清晰地看到这一发展变化过程。陕西耀县药王山博物馆藏北魏太武帝始光元年(424年)魏文朗造“佛道像一躯”佛、道造像碑^[6]。这也是现在被广泛认为是最早的一尊道教造像。正面是浮雕的佛道造像各一尊同龕而立,四周凿龕造像并刻画了供养

人像及题名,碑阴下部刻有发愿文。现藏于日本永青文库的北魏宣武帝永平二年(509年)的道教三尊式造像碑,形象特征及雕塑手法基本与前者类似。据此判定,应该也是出自该地区。但造型手法、雕塑工艺则更为精细^{[7]图版83}。造像背后为尖顶形的浅龕,边缘用火焰状边饰刻画,体现了佛教艺术中的背光概念。正中主像双手交叉于胸前,跏趺呈依坐姿态,头发高绾,身着道装,衣纹由细密的线条刻画。其宝座两侧各有一兽头,头顶两侧执长带的颇具西域特色的飞天仙女,与左右肃立的两位真人胁侍共同构成了这一造像。上述造像,从形象组合、构形元素以及它的表现手法、风格特征等方面,我们都可以在3到4世纪的印度犍陀罗地区的具有希腊风格的造像上找到相似之处。稍晚一些年代的造像,如北魏宣武帝延昌二年(513)张相队造天尊像^①,日本大坂美术博物馆藏北魏宣武帝延昌四年(515年)四月五日造道教三尊石像^{[7]图版97},虽然有对佛教造像中的背光、飞天等艺术形象的沿用,但更多的是通过对主尊的手持物件,褒衣博带似的衣饰及纹样的刻画,来强调其自身的文化特征。有题刻表明为同一年所制的焦采造道像二尊像碑,则更为明确地表现了道家自身的特性。两位头着道冠的主尊并坐,双肘平于胸前,左掌上翘,右手指向下。后排而立的三位真人也是典型的道家装扮^{[5]619}。这一造像,与藏于中国历史博物馆的北魏孝明帝孝昌三年(527年)王阿善造道像碑几乎同出一辙^[8]。陕西地区,还有一些形制比较特殊、具有重要意义的造像。其中,如:北魏孝武帝永熙三年(534年)的道像^{[5]631},以及现在收藏于美国波士顿美术馆的同一时期的三尊龕像碑^{[5]649}。两个造像的主尊均为明确的道教形象,或头绾高高的双髻;或高戴道冠。龕型均凿成庀殿屋顶形状。用具有典型汉式风格的庀殿屋顶来取代外来佛教特征的尖顶形浅龕,说明了早期道教造像已经开始自觉地摆脱佛教造型因素的影响,努力确立自身的风格特征和视觉表现语言。

三、造像的风格特征及影响

对比陕西发现的众多造像,作为道教发源地的四川地区则相对比较沉寂。这恰恰说明了当时天师道道民北迁,关陇地区楼观道兴起的事实。现存陕西地区的造像几乎都是楼观派的产物,具有楼观

^① 该造像实物已不可见,图片见于胡文和《中国道教石刻艺术史》中收录罗振玉拓片。胡文和,《中国道教石刻艺术史》[M],高等教育出版社,2007;图版9。

派本身教义中的佛道不分、混杂造像等特征。伴随道教的发展,偶像系统的逐步确立,单独的道教造像出现,开始在造像中出现题记,并由明确的题记表明造像的身份^①。造型艺术特征上的变化,则由以下几个因素造成:一方面,中原北朝统治集团锐意汉化,先有对东晋、刘宋时期以顾恺之、陆探微为代表的“秀骨清像”^{[9]127}风格的继承,随后更是有以张僧繇为代表,被形容为“像人之妙,张得其肉”“骨气奇伟”的^{[9]149-150}萧梁画风对北朝的影响。北齐杨子华的“简易标美”^{[9]156}风格,正是在此基础上而形成的。宿白在描述张僧繇南朝画风对北朝风格影响时说到:“魏末以来,这种趋势愈形强烈,……这样的历史背景,可以估计东魏、北齐文物制度楷模南朝,实势所必然。”^[10]其实,当时北朝楷模南朝艺术手法是一个方面,而佛教艺术特点的注入,西域艺术风格及西域艺术家的作用同样不能忽视。以曹仲达为代表的“外国佛像”^{[9]157}风格,则是导致其造像规制及风格形成的另一个方面。在这种情况下,这一时期的道教造像由早期的面相清瘦,削肩而略显瘦长的身体,飘逸的宽衣大袖转向后期呈现面相稍显圆润,宽肩而端平的饱满身躯及贴合形体的宽衣大袖。反映了当时政权因更迭带来的各民族文化和艺术的交流融合、域外文化的流传影响等等因素。

在四川成都市区出土的南北朝末期的无题记道教造像^[11]作为这一时期末的造像,可以清楚地看到这种作用的结果:造像既反映了来自长江下游的南朝艺术的影响,具有雕刻细致、人物端庄清秀、衣纹自然飘逸的特征,又体现了北朝造像规制对造像形态的影响。整个造像由一位高大端坐的主尊、四位胁侍及一对蹲狮,博山炉组成。既有莲花冠、头光、蹲狮等外来的佛教造型语言,也有宽衣大袖

的道袍,手持的麈尾、笏板、绾髻、束带等道家符号特征。面部形象比较前期的造像略显丰满圆润,肩部略显饱满、衣纹紧贴形体、表达准确。“该道教造像与北周武帝天和三年(568年)杜崇□造像^[12]尤为相近,当属北朝像制传入蜀地后与南朝造像制度相结合的产物,也可以说是北朝道像制度向外发展后的变体”^{[5]654}。这组造像不但体现了南北朝末期造像艺术由于北方规制、南方风格影响所带来的变化,也标示了其由隋至唐,造像风格变化的前兆。这一变化和发展,我们可以在随后时代的四川广元、剑阁等地的隋唐石窟造像中初见端倪。

参考文献:

- [1] 巫鸿,地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构,礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编[M].北京:三联书店,2005:487.
- [2] (晋)常璩·华阳国志校注[M].刘琳校,成都:巴蜀书社,1984:114.
- [3] (唐)魏征·隋书·经籍志[M].北京:中华书局,1982:1093-1094.
- [4] 白彬·中国道教考古[M].线装书局,2006:413—414.
- [5] 张勋燎,白彬·中国道教考古[M].线装书局,2006.
- [6] 耀生·耀县石刻文字略志[J].考古,1965(3):134-151.
- [7] 金申·中国历代纪年佛像图典[M].北京:文物出版社,1994.
- [8] 石夫·介绍两件北朝道教造像[J].文物,1961(12):
- [9] 张彦远·历代名画记[M].人民美术出版社,2004.
- [10] 宿白·北朝造像艺术中人物形象的变化,中国石窟寺研究[M].文物出版社,1996:351-352.
- [11] 成都市文物考古工作队,成都市文物考古研究所·成都市西安路南朝石刻造像清理简报[J].文物,1998(11).
- [12] 北周武帝天和三年杜崇□造像现收藏于日本东京艺术大学,金申·中国历代纪年佛像图典[M].北京:文物出版社,1994;图版214.

责任编辑 张颖超

A Brief Study on the Taoist Fine Arts in Sichuan and Shaanxi Area in the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties

QIN Zhen

(School of History and Culture, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

Abstract: In about the 4th to 5th century A. D., the Daoism transformed from a primitive belief to a religion with full-developed theory, strict organization and special site. Shrines dedicated to the Taoist deities were constructed, and the Taoist icon system was established. The Taoist figures of early stage partly come from images of traditional mythology and belief, and some are from the Buddhist images. In the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties, the development from the mixture images of the Daoism and Buddhism to the mature system of the Taoist deities with definite characters can be witnessed, and then the tradition of the fine arts of Daoism was established.

Key words: the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties; Sichuan and Shaanxi area; Taoist fine arts

① 该北魏道教造像碑,背面为阴刻的三尊道像,分别有具体的题名表明造像身份。现收藏于美国芝加哥费尔德自然历史博物馆。具体介绍见于张勋燎、白彬,中国道教考古[M],线装书局,2006:649,图版五:26。