

# 天衣考

孙彦

(南京大学历史系 江苏南京 210093)

The article researches textually the Tianren images of the mediaeval times of China, the style and the specialty of the Heaven clothes and the connotation of their conception, according to the clue that the Wu Emperor of Nan Qi Dynasty painted and seek the Heaven clothes.

Key words: the Heaven clothes Tianren religion

内容提要 以南齐武帝“画天衣”、求天衣的记载为线索,钩沉索隐,详细地考证了中古时期的天人图像和天衣的款式、特点及其观念内涵。

关键词 天衣 天人 信仰

中图分类号 K875.2

文献标识码 A

《南齐书·武帝纪》载:永明十一年(493年),秋七月,武帝萧赜遗诏曰:“我识灭之后,身上著夏衣画天衣,纯乌犀导,应诸器悉不得用宝物及织成等,唯装复袂衣各一通。”<sup>[1]</sup>诏书所云“夏衣”就是指夏天所穿的衣服。唯“天衣”难解。

《南齐书·舆服志》曰:“建武中,明帝以织成重,乃采画为之,加饰金银薄,世亦谓为天衣。”<sup>[2]</sup>所谓“织成”,是指皇帝所穿之袞衣,因其以“五色六章十二衣还相为质地”,织以成文,作为天子之衣,故当时也称为天衣。但是,这能否就认为齐武帝遗诏中的天衣就是袞衣呢?《舆服志》又曰:“指南人衣裙襦天衣,在厢中。”<sup>[3]</sup>指南人的天衣当然不可能是袞衣或织成,为何也称为天衣呢?如果说齐武帝所云之天衣是指袞衣或织成,那么死后“著夏衣”又作何解释呢?《太上真人内传》在描述太上形象时曰:“太上头并自然髻,项映天光,九色锦绣华文之帔,衣天衣。”太上的是道教的最高神,其天衣当是天神之衣,应无异议。所以,齐武帝遗诏中所云之天衣,不是袞衣或织成,而是指天人之衣。

那么,天人之衣是怎样的呢?

东晋顾恺之《洛神赋图》中,洛神飘然行进在波澜微起的洛水之上,天资高雅,身材秀颀,著开领束腰长裙,身上的飘带与裙裾迎风飘舞,与岸边

的曹植脉脉相视,所谓翩若惊鸿,婉若游龙。此图为历代所推崇,而且顾恺之相距齐武帝只有30多年,从逻辑上讲,齐武帝应该会见到的。但是,洛神之衣是否就是齐武帝所说的天衣呢?

《乐府诗集》卷五一,《清商曲辞》八尚存梁武帝制《上云乐》七曲,其中第六曲《金钗曲》的曲辞为:“紫霜耀,降云飞。追以还,转复飞。九真道方微,千年不传,一传裔云衣。”<sup>[4]</sup>据殷亚昭先生考证,《上云乐》是梁武帝于天监十一年(512年)据南齐吴歌西曲改制的,其演出形式和曲调变化都不大<sup>[5]</sup>。《金钗曲》中的“云衣”是否就是天衣呢?

南京灵山南朝大墓出土1件青瓷莲花尊<sup>[6]</sup>,高85、口径21.5、底径20.8厘米,侈口,呈喇叭形,长颈,椭圆形腹,圈足外撇,僧帽形盖,自盖至足装饰了11层纹样,有莲瓣、忍冬、菩提叶、天女等。器物造型庄重,装饰繁富,器形巨大,非常人所用,推测其为宫廷用品。毫无疑问,这是一件佛教题材的作品。以图像观之,天女的形象与洛神相仿佛,其衣饰极具动感。这是天衣吗?

江苏常州田舍村画像砖墓出土的“飞仙”图像(图一),在墓葬甬道北壁有二飞仙,甬道南壁有一飞仙,墓室南壁有一飞仙。飞仙模印于4块砖拼成的砖的端面。考古报告将其分为二式,I式:脸面

略偏侧,眉清目秀,脸型较丰满,梳开屏状发式,著开襟长衣,束腰,衣带飘舞。左手托一葫芦形器物,舒展右手。Ⅱ式:脸型丰满,头扎双环发髻,著开襟长衣,束腰,双袖舒展,衣带飘舞,体态婀娜,回首作舞蹈状<sup>[7]</sup>。

常州戚家村画像砖墓出土的“飞仙”图像<sup>[8]</sup>(图二),墓室西壁有四飞仙,东壁有二飞仙,墓中壁画中共有6幅飞仙图像。和田舍村飞仙一样,画面由4块砖的端部组成,飞仙束发向上,两手捧博山炉,衣裳及飘带向后飞舞,显出凌云直上之势。这两处飞仙的衣服是天衣吗?

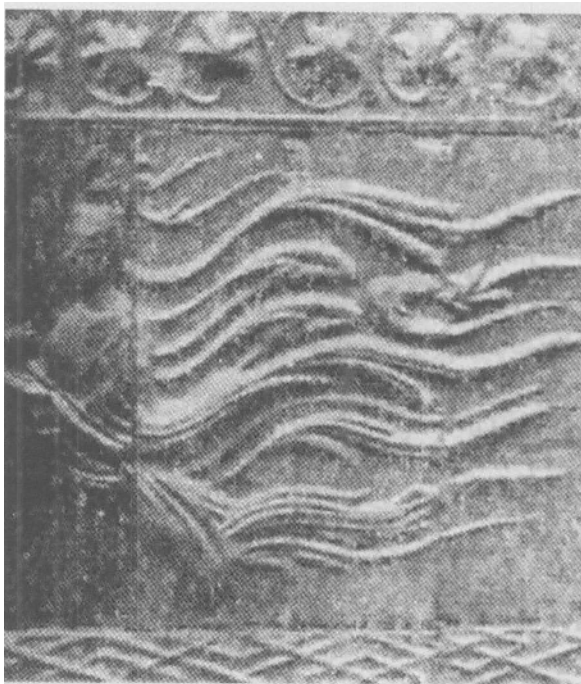
上述洛神之衣、《金丹曲》之云衣、莲花尊天女之衣以及常州画像砖上的飞仙之衣是否就是天衣,还不敢妄下论断。然而,齐武帝为什么在临终前还对天衣念念不忘、如此重视呢?这可能与中古时期的神仙信仰有关:天人是升仙思想的反映,天衣是升仙的工具,人得道成仙,可无翅而飞。下面来看看齐武帝的宗教信仰。

其遗诏又曰:“祭敬之典,本在因心,东临杀牛,不如西家禘祭。我灵上慎勿以牲为祭,唯设饼、茶饮、干饭、酒脯而已。天下贵贱,咸同此制。未山陵前,朔望设菜食……显阳殿玉像诸佛及供养,具如别牒,可尽心礼拜供养之。应有功德事,可专在中。”<sup>[9]</sup>

齐武帝的遗诏表述非常明确:他是一位虔诚的佛教信徒。另外,他和僧人释宝月的关系也有文献记载。既是佛教信徒,其所追求当然是得道成佛,进入极乐世界,因此,只要求得天衣,就可以脱离尘世,一生逍遥。那么,怎样才能求得天衣呢?

南朝陈释智匠《古今乐录》曰:“帝数乘龙舟,游五城江中放观,以红越布为帆,绿丝为帆,辘,玉石为篙足,篙榜者悉著郁林布,作淡黄袴,列开,使江中衣出。”<sup>[10]</sup>

采取这样兴师动众、耗费资材的办法以求天衣,史所罕见。但是,上则史料中却透露出很多道教的信息:以五颜六色的布绳等物做道场,是典型的以通鬼神为目的的道教法术;“江中衣出”也是当时江东道教中流行的与水有关的法术。史乘所载东晋孙恩等天师道信徒的很多做法与水相关,可做旁证。此外,《南齐书·武帝纪》又云:“陵墓万世所宅,意常恨休安陵未称,今可用东三处地最东边以葬我,名为景安陵。”<sup>[11]</sup>裴皇后在武帝即位前去世,葬休安陵。如果按照惯例,齐武帝本应与之合葬,但他认为此陵选址不佳,故重定“东三处地的最东边”为陵址。对此,他的理由是“陵墓是人死



图一// 常州田舍村画像砖墓“飞仙图”

后的阴宅,其地址必选风水绝佳之地。风水学向来为道教所用,与佛教无涉。从传统上讲,升仙用天人之衣是汉代原始道教羽化成仙方式的延续,有羽翼表示成仙,因此,天衣象征着天人。可以肯定:他的宗教信仰带有浓厚的道教成份。那么,为什么佛教信徒会采用道教的法术呢?为什么齐武帝又如此重视阴宅的风水呢?欲解决这一问题,必先考察魏晋南北朝时期人们的宗教观念。以下举例说明之。

《洛神赋图》作者顾恺之是一个兼有儒道释思想的画家。宋米芾《画史》载:“顾恺之《维摩》、《天女》、《飞仙》在余家。”又云:“吾家《维摩》、《天女》二尺,《名画记》所谓《小身维摩》”<sup>[12]</sup>。据《贞观公私画录》和《云台山记》记载,顾恺之还画过《剑仙像》、《天女像》以及画张天师七试弟子赵生的故事等道教人物故事画。他的《咏赋》、《咏赞》等画论,阐述了其道教思想对绘画的影响。陈寅恪先生认为:“六朝天师道信徒,以之字为名字者颇多,‘之’在其名中,乃代表其宗教信仰之意。”<sup>[13]</sup>因此,顾恺之正是天师道信徒,其所创作的艺术形象洛神就是一位水中所出的道教天女。不过,洛神的形象可能还带有佛教的因素。

《上云乐》第六曲《金丹曲》曲辞中的“云衣”,与炼丹升仙的内容有关,“也是道家性质。”<sup>[14]</sup>这也说明,南齐武帝时的吴歌西曲、南梁武帝时的宫



图二// 常州戚家村画像砖墓“飞仙图”

廷乐舞表现的形式与内容都是炼丹升仙的道教性质。升仙观念在社会意识形态领域中占据着主要位置,成为宫廷乐舞表现的主题,其与宫廷人物的交互影响应该是很大的。

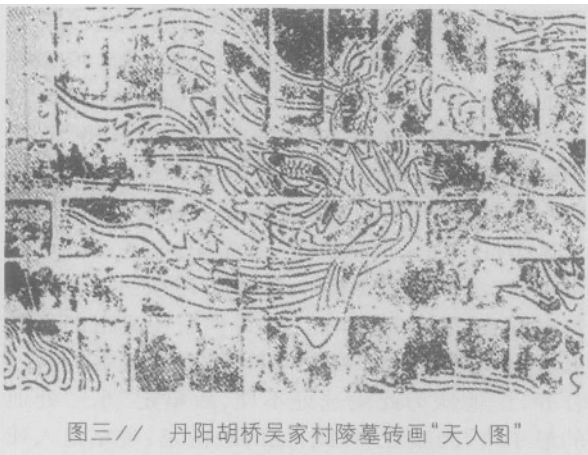
儒释道兼修的理论与实践会对当时人们的意识观念产生较大的影响。萧梁时期的张僧繇是专绘佛像的大画家,《续画品录》说他“善图塔庙”。《历代名画记》曰:“武帝崇饰佛寺,多命僧繇画之。”又曰:“江陵天皇寺,明帝置,内有柏堂,僧繇画卢舍那佛像及仲尼十哲。”<sup>[15]</sup>从张僧繇的作品可以看出,佛门内画入儒家圣贤,将儒家礼制与佛教相融合。

除了文献记载之外,考古材料中也发现有释道融合的证据。例如,南京雨花区长岗村出土的孙吴时期青瓷釉下彩羽人纹佛饰壶<sup>[16]</sup>,肩部贴塑佛像,佛生莲花座,座侧左右配以双师,器腹绘有21位持节羽人。其间饰以云气芝草图案,主旨即在祝祷升仙。持节羽人反映的是传统的道教羽化观念,但是道教图像却与佛像共存,表明在当时人们的生活中,释道双修已成为一种普遍的认知。这件羽人纹佛饰壶可信地证明了释道融合、释道双修的信仰观念,从三国孙吴时期就已经存在了。另外,在开凿于西魏时期的莫高窟第249窟<sup>[17]</sup>中,窟顶南披画西王母乘凤车图,北披画东王公乘龙车图。这种出现在佛教石窟中的道教图像也是释道融合的产物。开凿于北魏的宜君道教石窟<sup>[18]</sup>,其雕刻的内容多采用佛教的造像方式,龕楣上方有7个凌空翱翔的天女,飘带夸张地向上扬起,每人手中持有不同的法器,图像构造明显袭用了飞天模式。左侧的供养人旁有题榜:“道士吕清黑”、“道民功曹孟永兴”、“婁白颜容”等。说明北魏时期道教对

佛教仪轨的模仿已达到了几乎全盘接受的地步了。相比而言,南朝不是模仿而是创造,从天人图像的艺术性上来说,南朝则高于北朝一筹。陕西省博物馆收藏的《田良宽造像碑》,四面开龕,佛道造像各半,天尊头戴道冠,上唇有髭,下颌有须,右手持扇,左手扶膝,作跏趺坐,后立2位真人。龕下为造像主、道士和道民的供养像。值得注意的是,在北侧的道像龕楣上还刻有两身“飞天仙人,其形象明显袭用了佛教飞天的仪轨”<sup>[19]</sup>。称这块造像碑上的仙人为“飞天仙人”,不妥,应称其为天人;说他“袭用了佛教的仪轨”,则是对的。此外,在南京地区发现的多件六朝时期的青瓷盘口壶和铜镜上,也有佛像与道教图像共存的现象<sup>[20]</sup>。

通过上述论证可知,魏晋南北朝时期,佛教为了扩大影响,吸收了一些道教的因素;同样,道教为了与佛教竞争,吸引信徒,也吸收了一些佛教的因素。多元化的信仰观念表明,只要能够脱离现实生活的苦难,求得长生,任何手段都可以无所不用,因此,形成了道教为体、佛教为用的释道交融的时代特征。以此观之,齐武帝采用道教的仪式祈求天衣与他的佛教信仰并不矛盾,反而与当时宗教信仰的现实情况相吻合。其遗诏中所谓天衣,也既是以道教因素为主,又掺杂有佛教因素的天人或天女之衣。

饶有趣味的是:在齐武帝的故乡,今江苏丹阳胡桥吴家村、建山金家村南齐帝陵<sup>[21]</sup>中,发现了模印拼镶砖画天人图像(图三)。金家村天人图像位于砖画“羽人戏虎图”中,在虎的上方有凌空飞舞的3个天人,容貌美好,身材苗条,头戴花蕾状冠,着开领束腰长裙,飘带和裙裾翻飞。最前面的一位天人修饰豪华,袖上以鸟羽为饰;第二位天人图像不清晰,无法辨识;第三位天人吹笙飞行,如闻其声。胡桥吴家村的天人图像与上述金家村的



图三// 丹阳胡桥吴家村陵墓砖画“天人图”



天人图像基本一样,稍有不同的是,吴家村的第一位天人胸前捧着冒烟的香炉,第二位持物不明,第三位右手持一吊着小铃的棒。另外,胡桥仙塘湾墓中的模印砖画上也有“羽人戏龙、戏虎图”,只可惜全被毁坏了。

这3座南朝大墓,学者们认定是南齐的帝陵。曾布川宽先生经过详细考证后认为,建山金家村帝陵是齐明帝萧鸾的兴安陵,胡桥吴家村帝陵是齐和帝萧宝融的恭安陵,胡桥仙塘湾帝陵齐景帝萧道生的修安陵。另外,齐武帝萧赜的景安陵位于丹阳前艾庙<sup>[22]</sup>。这4位皇帝(齐景帝萧道生是其子齐明帝萧鸾追封的)驾崩之年分别是永泰元年(498年)、天监元年(502年)、建武元年(494年)、永明十一年(493年)。从时间上看,这4座帝陵相距极短,有的仅仅一年,而且模印砖画天人图从绘画、制模具到模印、烧制是需要花费大量时间的,所以在齐武帝过世之前就已亲眼目睹过天人图砖画或粉本是极有可能的;从艺术风格、内容题材和图像构造上看,兴安陵和修安陵中的天人图像又惊人的相似,其传承关系也非常清晰。此外,从南齐宫廷的吴歌西曲,到齐武帝的天衣之梦,再到修安陵、兴安陵的天人图,其中的因果关系至为密切。虽然齐武帝的景安陵目前还没有考古发掘资料可征,但是根据上述分析推测,其墓中有类似的天人图像应该是符合逻辑的。

然而,何以断定金家村、吴家村出土的“天人图”中的天女一定就是天人呢?

在江苏丹阳仙塘湾修安陵模印砖画的一块砖侧,考古人员发现有“天人右”的刻字<sup>[23]</sup>,其作用是为了将模印烧制好的画砖再按一定的顺序拼镶到墓壁上,也说明她们当时就是被称为天人。类似的天人图还见于河南邓县南朝彩色画像砖<sup>[24]</sup>上,图中2名天女衣袂飘飘,御风而下,在两天女中间的空隙处刻有“天人”两字。这两处天人题榜证明她们是天人无疑,既是天人,其衣也自然就是天衣了。

如果把金家村、吴家村、邓县南朝墓出土的天人之衣与文中提到的洛神之衣、莲花尊天女之衣以及常州画像砖飞仙之衣作一比较,则会发现:无论在服装款式、飘带的形状和位置上,还是在图像的思想内涵上都非常一致。段成式在评论吴道子的壁画《虬骨仙人》时云:“天衣飞扬,满壁风动。”郭若虚又云:“吴之笔其势圆转而衣服飘举……故后辈称之为‘吴带当风’。”<sup>[25]</sup>因此,可以肯定地说,洛神之衣、《金丹曲》之云衣、莲花尊天女之衣、

常州画像砖飞仙之衣以及南齐帝陵、邓县砖画“天人图”中的天人之衣都是天衣,也即是齐武帝遗诏中所云之天衣。

- [1][9][11]《南齐书》卷三《武帝纪》,中华书局1972年,第61~62页。
- [2][3]《南齐书》卷十七《舆服志》,中华书局1972年,第337、341页。
- [4]宋·郭茂倩编撰:《乐府诗集》卷五十一《清商曲辞》,上海古籍出版社1998年,第575页。
- [5][14]冯其庸先生在谈到江苏丹阳南朝大墓“羽人戏龙、戏虎图”时引用殷亚昭先生语,常书鸿:《新疆石窟艺术》前言部分,中共中央党校出版社1996年,第19~21页。
- [6]江苏省美术馆编:《六朝艺术》,江苏美术出版社1996年,第113页。
- [7]常州市博物馆、武进县博物馆:《江苏常州南郊画像、花纹砖墓》,《考古》1994年第12期,第1100~1101页。
- [8]常州市博物馆:《常州南郊戚家村画像砖墓》,《文物》1979年第3期,第34~35页。
- [10]逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年,第1377页。
- [12]陈传席:《六朝画家史料》,文物出版社1990年,第130页。
- [13]陈寅恪:《金明馆丛稿初编》,生活·读书·新知三联书店2001年,第9页。
- [15]唐·张彦远撰、周晓微校点:《历代名画记·卷七·梁》,辽宁教育出版社2001年(万有文库本),第67页。
- [16]江苏省美术馆编:《六朝艺术》,江苏美术出版社1996年,第113页。又见《南京文物精华·器物编》,上海人民美术出版社2000年,第130页。
- [17]敦煌文物研究所:《中国石窟·敦煌莫高窟》(第一卷),文物出版社1982年,图版98、100。
- [18]李域铮:《陕西古代石刻艺术》,三秦出版社1995年,第30~31页。
- [19]金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》,江西美术出版社1995年,第126页。
- [20]南京市博物馆:《六朝风采》,文物出版社2004年,第48、150页。
- [21]南京博物院:《江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬》,《文物》1980年第2期,第10页。
- [22]日·曾布川宽著、傅江译:《六朝帝陵》,南京出版社2004年,第139页。
- [23]南京博物院:《江苏丹阳胡桥南朝大墓及其砖刻壁画》,《文物》1974年第2期,第50页。
- [24]柳涵:《鄞县画像砖的时代和研究》,《考古》1958年第5期,第255~263页。
- [25]宋·郭若虚撰、王其祚校点:《图画见闻志》卷一《论曹吴体法》,辽宁教育出版社2001年(万有文库本),第8页。