

## 莫高窟第17窟壁画主题浅探

高启安

(兰州商学院 敦煌文化研究所, 甘肃 兰州 730020)

**内容摘要** 敦煌莫高窟第17窟壁画内容表达的是高僧圆寂主题。其拄杖具有禅宗高僧教导徒众教具的意味;所绘日常用具、侍女,体现了“事死如事生”的丧葬观;所谓“树下美人”图像,其来源受到了古代印度和中国本土早先神树崇拜、生殖崇拜的影响,可谓中印文化在此点上的交融汇合。文章还对拄杖、团扇、双树和绶带鸟等绘画元素,双鹿祥瑞图像,“双履”进行了分析,进而认为:第17窟壁画显示了禅宗高僧在往生西方世界过程中的行头和愿望表达,以及与世俗生活割舍不断的联系。

**关键词** 敦煌莫高窟;第17窟;壁画主题

**中图分类号** :K879.41 **文献标识码** :A **文章编号** :1000-4106(2012)02-0039-08

## Exploration on the Theme of the Murals in Mogao Cave 17

GAO Qi-an

(Research Institute of Dunhuang Culture, Lanzhou Commercial College, Lanzhou, Gansu 730020)

**Abstract** : The wall paintings in Mogao Cave 17 mainly illustrate the theme of monk's Parinirvana. The stick not only functions as a walking support but also foreshadows the tools used by Zen Masters to enlighten their followers. The daily necessities for monks in the murals stand for what they need on their way westward. The maid in the mural represents the real life of the masters at Dunhuang and reflects the influences from secular funeral murals, showing the funeral idea of treating life as death. The beauty under the tree was influenced by the worship for holy wood and reproduction in ancient India and China, which can be regarded as evidence for Chinese and Indian cultural exchanges. This paper also analyzes the elements such as the walking stick, round fan, double trees and paired deer and suggests the murals in cave 17 display what Zen masters need on their way to the Western Pure Land, and their wish to be reborn there as well as their connection to secular life.

**Keywords** : Mogao Grottoes in Dunhuang; Cave 17; Mural theme

收稿日期 2011-10-18

**作者简介** 高启安(1957—),男,甘肃景泰人,历史学博士,兰州商学院敦煌文化研究所教授,从事敦煌学、中国饮食文化史研究。

敦煌莫高窟第 17 窟——也就是著名的藏经洞,由于特殊的学术背景,有关该窟的研究成果层出不穷,从封闭原因到洞窟性质,探寻的目光逐步投射到该窟的壁画当中,研究渐次深入。但这些壁画内容出现在影窟中,究竟反映了怎样的主题思想,尚无人作整体考量。笔者于石窟考古领域涉猎无多,因缘际会,亦为藏经洞魅力所吸引,愿以浅显,求教于方林。

## 一 第 17 窟壁画内容概述

莫高窟第 17 窟,开凿于唐宣宗大中五年(851)。有关介绍很多,今摘录其全面者如下:

莫高窟今编第 17 窟,俗称“藏经洞”,位于第 16 窟甬道右壁,建于唐大中五年至咸通三年(851-862)间,是晚唐释门河西都僧统洪辩的影堂。平面近于方形,覆斗形窟顶,从地面至窟顶高约 3m,正壁(北壁)贴壁建长方形禅床式低坛,坛上泥塑洪辩像,身后画菩提树,枝叶相连以示洪辩在菩提树下坐禅,左侧(东)画比丘尼,右侧(西)画近侍女,左壁(西壁)嵌大中五年洪辩告身敕牒碑一通……附属洪辩像背景的壁画,绘菩提树和树枝上悬挂净水瓶、挎袋及树两侧执扇的比丘尼和执杖近侍女。比丘尼双手持团扇侍立于树下,身着袈裟,团扇饰双凤图案,树上飞着一对绶带鸟。近侍女又称优婆夷,是供奉高僧的女信徒,在家持五戒修行,敬奉三宝,供养高僧,照料僧统、寺主生活起居的女子。这身近侍女像,身着圆领缺胯长衫男装,头绾双髻,腰束带,左手执巾,右手持杖,眉清目秀,容貌端庄,但愁眉轻锁,表情木讷,塑造了一个谨行慎为、小心翼翼的都僧统婢女的形象。面部表情虽算不上生动,但显示画师的线描和设色技巧已达到极高的水平。衣褶的晕染,以及树叶正背面的不同颜色,使画面显得层次丰富,空间感较强,整体效果相当生动。是晚唐人物画的代表之作。<sup>[1]</sup>

关于该窟性质、大小以及原来的作用,研究者已有充分论证,不赘。本文只专注于壁画内容,可分解为以下诸元素:比丘尼和一年轻侍女;侍女在主

尊塑像之右,比丘尼在主尊塑像之左,分立双树下;双树、绶带鸟四只,两雄两雌;布囊、水壶,分别挂在双树上;侍女手持一拄杖,左膊搭一巾,比丘尼手持一团扇,团扇上饰有双凤图案;双履;坛床壶门处之双鹿衔草及狮子;壶门外廓之茶花边饰(图版 7)。

## 二 图像内容辨证

### 1. 女尼和所谓近侍女

壁画中右侧女性为比丘尼应无歧义。影窟中高僧画像或塑像旁为何侍立女尼,其身份、用意为何,尚未找到相关记载。合理的解释是,当时寺院高僧在佛事活动时,往往有地位较低之僧尼随从。这种现象被画家绘于壁画、绢画或纸画当中。藏经洞出土之绘画中,就有不少僧人和善男信女身后有地位较低之僧尼、侍仆陪侍的画面可证<sup>[2][3]</sup>。

画面中着男装之年轻女性身份,仍有讨论之必要。检索历来介绍文字,有如下称谓:小女子、近仕女、供养仕女、近侍女、近事女、优婆夷、僧统婢女等。“北壁画双树,西侧树下画近事女一身(执杖、持巾),树间挂布囊。东侧树下画比丘尼一身(持执扇)树间挂一水壶。床上晚唐塑洪辩影像。床西向面画双履,床南向面壶门内画双鹿衔花与狮子。”<sup>[4]</sup>

其中以近侍女称谓为多。但很少有人解释过为何会在影堂中绘此二女性,此二女性与影窟主洪辩究竟是什么关系,是一种图像格式,还是有实指。

近仕女、优婆夷、近侍女、近事女应为同一词的不同翻译,即梵语 upāsikā。据《佛光大辞典》“梵语 upāsikā 之音译。又作优婆私诃、优婆斯、优波赐迦。译为清信女、近善女、近事女、近宿女、信女。即亲近三宝、受三归、持五戒、施行善法之女众。为在家二众之一,四众之一,七众之一”<sup>[5]</sup>,为宗教身份称谓。

相关问题的探讨,有马世长《关于敦煌藏经洞的几个问题》、梅林《496 窟与莫高窟石室经藏的方位特征》、王惠民《敦煌“双履传说”与“双履图”本源考》、沙武田《敦煌写真真迹真画稿研究——兼论敦煌画之写真肖像艺术》、张景峰《敦煌莫高窟的影窟及影像——由新发现的第 476 窟谈起》、韩春平《关于藏经洞为洪辩影堂(影窟)的一点认识》、王冀青《国宝流散——藏经洞纪事》之《后语》、王冀青《关于敦煌莫高窟“藏经洞壁画问题”》等。

详见台湾故宫博物院编、张大千遗著《莫高窟记》、谢稚柳《敦煌艺术叙录》、常书鸿《常书鸿文集》、《敦煌学大辞典》、梅林《496 窟与莫高窟石室经藏的方位特征》等论著。

径称之为近侍女虽有合理之处,但诸家没有提供根据。所以亦有称之为“小女子”者。

与第 17 窟具有相同性质的第 139 窟(阴海晏影窟)影窟主人公左右亦分别为女性和比丘尼。左边女性隐约可见其亦身穿圆领男装,残余部分可看出下垂之双髻,与第 17 窟相同。

细审与此窟具有同样性质之莫高窟第 139、476、443 等影窟画像,双树下均有人物形象,其中一些也较为明显是女性,因此,这些影窟主人公身边出现的人物,应该是写真(即学者称之为“肖像画”)的一般范式。如同后世之肖像画,其后必置女仆以显示其地位之隆。此类图像可称之为主仆式。

因为是僧人身份,所以其背后之女性,分别为一僧一俗。其俗者,应非近侍女,而是侍女(女仆)身份。理由如下:

第一,此窟为影窟,具有纪念该高僧之性质,则壁画当以高僧生前生活为依据。而敦煌高僧或有地位之僧人,生前多蓄养女仆。P. 3410《年代不详(840 前后)僧崇恩析产遗嘱》:

娼柴小女,在乳哺来作女养育,不曾违逆远心,今出嫡事人,已经数载。老僧买得小女子一口,待老师终毕,一任与娼柴驱使,莫令为贱。崇。(后略)<sup>[6]</sup>

显然高僧蓄养侍女,在敦煌人来看,并无不妥,因此,高僧影窟中出现侍女,也就在情理之中了。

第二,高僧之女仆,其宗教身份亦可以是近侍女,但这一“树下美人”绘画范式出现在类似世俗人墓葬的影窟中,应与唐代贵族墓葬中出现的“树下美人图”图像一致。此类树(多为双树)与美女的图像组合,日本学者称之为“树下美人图”(图版 8)<sup>[7]</sup>。唐代贵族墓葬壁画中,主人身后多为女仆。阿斯塔纳唐墓就曾出土过不止一幅树下美人图,其女仆之装束与第 17 窟之女性相同(图版 9)。只不过影窟主人公为雕塑像。因此,第 17 窟出现女仆与唐墓壁画有同工之妙。而藏经洞出土之多幅绘画作品中,有梳类似发式女性的,均是以仆人身份站立在主人身后的,甚至是童男童女的身份<sup>[3]</sup>。

第三,称为近侍女,均为后人猜测。按:近侍女为在家修行之女性,不应出现在高僧随从之列。

第四,该侍女身穿男性服装。唐时女作男装,是一种流行时尚<sup>[8]</sup>。唐窟中许多女供养人,都穿袍衫,如第 130 窟等。晚唐莫高窟壁画中的女供养人、侍女、奴婢多有着此装者。在上举阿斯塔纳墓葬树下

美人图中,女仆也穿圆领长衫的男装。

第五,该女子发饰基本形为丫髻,是在垂双髻基础上,头顶再梳两个抓髻。头顶双抓髻图像在唐人绘画和出土陶器上多见。承蒙卢秀文先生相告,这种发髻多为侍婢、童仆、未婚青年女子的梳扎,则该女子为侍婢、仆人身份的可能性很大。侍婢梳扎这样的发式,除上举阿斯塔纳出土之画外,著名的敦煌壁画盛唐第 130 窟《都督夫人礼佛图》中,女仆大多梳扎该发型。只不过没有抓髻而已。

第六,该女右手持藜杖,左膊搭一手巾,正体现了婢仆的职事。

因此,画面中女性应为婢女身份,而非近侍女。

## 2. 双树

释迦牟尼在娑罗双树下涅槃,其信徒之影窟出现树木,显然是对释迦的追随。学者指出,释迦的涅槃,出现双树乃至多树,是生命新的开始的象征,与生殖、繁衍有关,是早期圣树出现场合的原有图像意义。因此,影窟中出现双树,暗示着高僧成正果和生命的重新开始和永生、不朽。而出现神树与美女的搭配,则受到了东西方传统生殖文化的影响,特别是受到了华夏丧葬文化的影响。有关这点,笔者将有专文讨论,此处不赘。

关于双树,介绍者多谓“菩提树”。马世长先生认为第 17 窟之双树形态与戈壁胡杨极为相似<sup>[9]</sup>。近年,有学者指出,其双树应为娑罗双树<sup>[10]</sup>。

佛经记载,释迦涅槃是在娑罗树下而非菩提树下。如为菩提树,则第 17 窟壁画主题另当别论。菩提树和娑罗树在植物学分类上属于不同科,菩提树为桑科榕属植物,树干笔直,树皮为灰色,树冠为波状圆形,有悬垂气根。娑罗树(Shorea robusta),又名波罗叉树、摩诃娑罗树、沙罗树,产于印度及马来半岛雨林中,为龙脑香科娑罗树属,多年生乔木。

---

“圣树信仰早在印度河文明的遗物中就可见到,其后在印度仍作为土著的民间信仰顽强地存在着,甚至可以说这一信仰构成了印度文化的基础……佛传的四件大事(诞生、成道、初转法轮、涅槃)都发生在圣树之下,仅此一例即可推测圣树信仰的根深蒂固。由于圣树可以重复再生,具有永久的生命力,被认为是丰饶多产永无穷尽的源泉,栖息其中的精灵能够给人治病,赐予子嗣和财产,带来繁荣和好运,故而受到广泛的信仰。”宫治昭著,李萍、张清涛译,敦煌研究院编《涅槃和米勒的图像学》,文物出版社,2009 年,第 18-19 页。

仔细对比,两树树叶形状和颜色有一定区别(图1),或为了表达佛经所谓双树四枯四荣或非枯非荣之特征<sup>[10]</sup>而画成是样的。



图1 莫高窟第17窟所绘双树之树叶线描图

如将第17窟双树解为菩提树,则影响到对第17窟主题的判断。因此,笔者同意韩春平“此双树绝非影堂周围任何其他树木,而只能是影堂中具有象征意义的娑罗双树壁画”<sup>[14]</sup>,是高僧大德对释迦的追慕,表达的是一种涅槃再生愿望。

### 3. 绶带鸟

绘于双树两侧,作振翅飞向树冠顶状。绶带鸟,拉丁文学名 *Terpsiphone paradisi*,雀形目,鸚科,绶带属。在中国文化中,“绶”与“寿”谐音,所以此鸟往往出现在纺织品或器物上,以此来寓意长寿,而名其“绶带”,又与中国人的官禄爵位相关。因此,该鸟作为后世传统吉祥绘画题材,也是唐代墓葬壁画“树下美人图”的传统的绘画元素之一<sup>[11]</sup>。但仔细观察,两树旁振翅向上飞的鸟形状不相同,一尾巴长,一尾巴短,这应是该鸟雌雄外形的不同。

### 4. 布囊、军持

分别挂在左右树的断杈上。前者,有谓挎包、挎袋、布囊者。根据佛经,僧人拥有的称之为衣囊的布袋,又称为头陀袋、衣袋、盛衣、打包、三衣袋、袈裟袋等,梵文为 *cīvara-brsika*,为装盛僧衣的袋子,故翻译为以上诸种称谓。

《佛光大辞典》:衣囊,梵语 *cīvara-brsikā*。指收纳三衣之囊袋。又作衣袋、三衣袋、袈裟袋、袈裟行李、袈裟文库、盛衣、打包。三衣,乃僧众之三种袈裟。据《十诵律》记载,僧众应护三衣如护身皮,护钵如护眼目,不得着大衣(即三衣中九条或二十五条之僧伽梨)从事除草、铲土、扫地等作务。故三衣不用时,应收入衣囊<sup>[4]2571</sup>。

关于衣袋之缝制法,《根本萨婆多部律摄》谓:“三衣袋法,长三肘,广一肘半。长牒两重,缝之为袋,两头缝合,当中开口。长内其衣,搭在肩上,日安

带,勿令虫入。”<sup>[12]</sup>

《祖庭事苑》引述诸经谓:“毗奈耶杂事云。时有苾刍作三衣竟。置在肩上。随路而行。遂被汗沾并尘土污。佛言。应以袋盛。其袋可长三肘。阔一肘半。所置之衣。常用者在上。非常用者在下。今禅人腰囊虽装束小异。亦乃承佛之制。游方之人。束囊之时。亦当念佛祖遗德之重。无自忽也。言肘者。准佛肘也。尺则用姬周尺为准。人长八尺。佛长丈六。今言三肘。即六尺也。”<sup>[13]</sup>六尺长短,则不类壁画者明矣。

《佛光大辞典》画有衣囊图,类似于两头挽结可斜挎肩膀上之包袱,与《祖庭事苑》所言规定相符,与第17等窟树上所挂者大不相同。

《庐山记》记载了道士陆修静的事迹,看来树上悬挂布囊也可能有一定来头:

先生名修静。吴兴东迁人。元嘉末因市药京邑。文帝素钦其风,作停霞宝辇。使左仆射徐湛宣旨留之。先生固辞,遂游江汉。后帝有大和之难,人咸异之。大明五年,始置馆庐山。泰始三年,明帝复加诏命,仍使刺史王景文敦劝,屡辞不获。乃至阙设崇虚馆通仙堂以待之。仍会儒释之士,讲道于庄严佛寺久之。永徽初,启求还山。不许。五年三月二日,即化,肤色如生,清香不绝。后三日,庐山诸徒咸见先生霓旌纷然来止,须臾不知所在。先生之去也,常衣布囊。至是布囊挂于岩树。今西涧一峯名布囊岩。”<sup>[14]</sup>

布囊作为宗教修行者日常所用器物,也被蒙上了一层神秘的灵异性。史料记载,当时云游禅僧往往具备两样器物:藜杖和布囊。布囊非为装盛衣物,而是用来装盛日常用品。一些高僧往往“以杖荷囊”,则其布囊形状非衣囊明矣。而且布囊中可以装盛钱物、食物,应与第17窟树上所挂者相似。

僧人十八物(头陀十八物)中无有衣囊和布囊。后世僧人所挎之布囊或者就是衣囊的改造:不仅装衣物,亦可能用于装其他日常杂物,因此,布囊设计成了像第17窟、S. P. 163、第139窟、第476窟高僧背后树枝上所挂的这种美观、方便、简约的样式。直到今日,僧尼出行所携背包样式,多与第17窟所悬挂者相同。

第二件,介绍者多谓水壶、净水瓶、水瓶、瓶等,名异实同,也即“军持”。这件军持为我们提供了当



时僧人所携带水瓶的样式。此样式在敦煌壁画中大量存在着。

#### 5. 团扇

女尼所持之扇,为长柄团扇。团扇或称纨扇。周昉《簪花仕女图》中绘有长柄团扇。双凤图案应是唐代长柄团扇流行之纹饰,周昉《簪花仕女图》中的团扇即为双凤团扇。除第17窟外,第476窟距主人公最近的僧徒也持有团扇。长柄团扇一般是仆人为主人扇拂,而非自持扇拂。因此,唐代画作中出现长柄团扇的场合,其主人均为地位较高者。莫高窟晚唐第12、156等窟婚礼场面中,伴娘都手持长柄团扇,表示了作为服务者的身份。所以,影窟内出现僧徒手持长柄团扇为高僧服务的画面,应是主人公地位隆崇的反映,受到了唐代墓葬壁画的影响。仆人手持团扇为主人驱蚊去暑的画面,也多见于唐墓壁画。

#### 6. 拄杖

佛经所规定的僧人十八物中有锡杖,但第17窟画面侍女所持拄杖非佛经所规定之锡杖,而是被称之为弯头杖<sup>[15]</sup>的拄杖。这种拄杖往往作为隐逸之士亲近自然的持物,应该称为藜杖。《祖庭事苑》:

佛在鹫峯山。有老苾刍登山上下。脚跌倒地。佛言。应畜拄杖。闻佛许已。六众即便以金银杂彩等物雕饰其杖。俗旅嫌贱。苾刍白佛。佛言。苾刍有二种缘应畜拄杖。一为老瘦无力。二为病苦婴身。又制大小不得过粗指。正如今禅家游山拄杖。或乘危涉险。为扶力故。以杖尾细怯。遂存小枝许。串铁永者是也。行脚高士多携粗重坚木。持以自衒。且曰。此足以御寇防身。往往愚俗必谓禅家流固当若是。岂不薄吾佛之遗训乎。”<sup>[13]433</sup>

有学者认为,出家人所用之杖有三种,一锡杖,一禅杖,一拄杖。其中禅杖用木或藤制作,此杖为僧人坐禅时用以警醒昏沉或散乱者(类似今日禅堂中的香板),“而当佛法开出禅宗一流,禅师们大行普门教授之法,拄杖更因成为禅师们随手可拈的教具而一支独秀了”<sup>[16]</sup>。所以,禅宗一脉后来便以拄杖作为教导弟子的法器,因此产生了诸如“棒喝”、“行棒”等流行词汇。

晚唐五代时期,敦煌流行禅宗。P.4660《吴和尚赞》赞洪辩其人“一从披削,守戒修禅,志如金石,劲节松坚。久坐林窟,世莫能牵,盛年舍俗,永绝攀缘”<sup>[17]</sup>等语,可见其不仅是河西僧界领袖,亦为敦煌禅宗高

僧,当然得备一条拄杖。不排除禅宗“棍棒教育”方式传入敦煌。与第17窟性质相同的第476窟,主人公身旁也有一僧持弯头拄杖,应当也是僧统一类职级较高僧人所备的拄杖。

莫高窟中其他类似第17窟影窟陪伴高僧的侍女或比丘尼,多持此类拄杖,如139窟高僧左肩方向之比丘尼(?),第476窟高僧身后第二身比丘尼(?),第156窟高僧身后之侍女等,均手持藜杖。且从第139窟该杖看,并非朱杖,而是经过装饰、缠绕了不同颜色织物的花杖。其实此类杖并非为禅宗高僧专用,莫高窟第144窟壁画表明,世俗人也可持有该类形的杖。敦煌壁画及其藏经洞出土之绘画品中,还有许多仆人为主人持杖的内容,但所持杖多为丁字杖。另外,唐代贵族墓葬中,也不止一例出现侍女为主人持杖(丁字杖)的图像,说明第17窟侍女持杖题材,亦有唐代墓葬绘画题材的影子。

#### 7. 手巾

梵语 snātra-śataka。大乘比丘所常持用的十八物之一。又作拭手巾、净巾,乃拭净脸、手之布片,相当于现在所谓之手帕。敦煌文献中也记载手巾一物,但在侍女之左膊上,一方面显示侍女侍奉僧人的职事身份,另一当面也表示僧人十八物之一。

#### 8. 瑞鹿衔草和狮子图像

马世长先生最早全面系统地介绍并研究了藏经洞壁画。有关坛床底部的内容,有以下介绍:“低坛南侧面残存塑出的壶门,内画衔莲花灵草的卧鹿两头,余皆残失,壶门边缘画有茶花边饰。低坛西侧面画有云头僧履一双。这暗示着低坛上原来有禅定的僧人像。”<sup>[9]21-23</sup>这说明20世纪70年代,坛床壶门位置绘画内容已经残损。

壶门形状残损,内有双鹿,一雌一雄,口内衔瑞草,并排而卧,右侧有一卧狮,隐约可见一狮子后背部和尾梢(图2)。关于此狮子图像,只有《莫高窟内容总录》有记载,张大千、谢稚柳等人的著作中都没



图2 莫高窟第17窟坛床壶门内之双鹿

有提到。根据坛床正面长度,应有两孔壶门,右边壶门内所画图像内容已无法知晓。

有关壶门位置绘画内容,或受到了当时墓葬绘画的影响。如青海都兰唐代吐蕃墓葬中就出土了画在木质器物上的双鹿图像,且双鹿在桃形框内,也是一雌一雄。所不同的是双鹿各在一桃形框内,口不衔灵芝瑞草,旁边是射箭者。被称作射箭图。

由于盗掘破坏,已无法确知画像所在木器之位置,考古报告只以“木箱状木质构件图案”称之。根据西部民间木器传统绘画题材,此画应在木质器物壶门内<sup>[18]</sup>,一如洪辩影窟之禅床壶门,连外廓的桃形线也相同。

由于鹿和禄谐音,中国古代一直以鹿为瑞兽,早在秦代,就出现了多种鹿纹瓦当,其中有双鹿图像者,长沙马王堆汉墓绢画,也有双鹿图像。

藏经洞出土之纺织品中,曾出现过不止一种双鹿图像;青海都兰唐代墓葬出土之纺织品中也有卧鹿的连珠纹<sup>[18]74</sup>。可见,这种双鹿连珠纹饰,是唐代纺织物中经常用的图样。双鹿作为一种瑞祥图案,还出现在不同的器物上。

最早的双鹿衔草图像可能出现在汉代(图3)<sup>[19]</sup>,只不过据说口中所含为“绶”,山东烟台市福山区东留公出土东汉画像石也有双鹿图像<sup>[20]</sup>,而庆阳北石窟第165窟宋代重修坛基东壁花砖纹样,正是一只



图3 四川川南汉代画像石双鹿图

口衔灵芝奔跑的鹿(图版10)<sup>[21]</sup>。瑞鹿衔芝可能是宋金之际墓葬流行的图案之一,在甘肃宋金砖墓中屡有发现<sup>[22][23]</sup>,甘肃会宁县城北莲花山宋代墓葬曾出土一对瑞鹿衔草模印砖(图版11、12)。中原丧葬文化中,有鹿的地方,被认为是福地。葬地以能选择出现鹿或鹿卧的地方为吉祥福地。

释大川。不知何许人也……及乎终也,卧于寺外,白衣具床榻,相率异归寺中,务营丧礼。方当尸举,无何,双鹿引前若导焉。始履门阼,寺额奋然陨地,远近惊叹。<sup>[24]</sup>

宋安抚使陈汝锡墓。《青田县志》:在县南二里。”先是卜兆人王伋过之,值天雪,有双鹿伏焉,地暖无雪。遂穴于此,名曰“双鹿地”。传谥“循吏”。<sup>[25]</sup>

这种丧葬中双鹿前导和选择“双鹿地”的丧葬观,应该与影窟中床榻下绘画双鹿有一定的关系。

关于鹿口中所衔之物,有谓绶带者,有谓瑞草者,有谓灵芝者(一些灵草图像确实状如灵芝)。大约从汉代开始,鹿口中所衔之物,在不同时代和地区,有不同的变化。瑞鹿衔草(民间也叫双鹿灵芝)和鹿衔绶带(寓意禄、寿)是唐代传统祥瑞图案之一,多见于唐代金银器及后世陶瓷器物上<sup>[26]</sup>。藏经洞曾出土两幅剪纸作品,学者称之为“塔与双鹿”。虽无法知晓是否与当时丧葬有关,但双鹿作为吉祥图案则无疑<sup>[27][28]</sup>。《续高僧传》记载从隋代开始,流行建高塔之风,才有了诸种祥瑞,其中就有瑞鹿灵芝:

隋高建塔之岁。踊瑞纷纭。神光囑于群物。至泽通于疾疢。天花与甘露同降。灵芝共瑞鹿俱程。空游仙圣结雾来仪;水族龟鱼行鳞出听。百有余塔皆备潜通。君臣相庆缙素欣幸,其德荣明不可加也。<sup>[29]</sup>

莫高窟剪纸“塔与双鹿”或即“灵芝与瑞鹿俱程”。佛塔乃是高僧圆寂后灵骨之归宿,第17窟坛床下画瑞鹿灵芝,或与此旨趣相同。可惜由于墙皮脱落,第17窟的狮子图像今已不存,笔者也没有找到狮子的图片,无法知道狮子的形态。

#### 9. 双履

藏经洞的双履图像,位于坛床西壁,为云头履(图版13)。与第17窟有着相同性质的第496窟,亦有双履:“胡床东侧面三个壶门中画出双履、履尖朝南……胡床西面画有树木,其中西北面一棵树的树枝上挂着一个挎袋。”<sup>[15]107</sup>

梅林、王惠民、沙武田等人专论了藏经洞双履图出现的意义,均引P.2691《沙州城土境》记载的一则高僧传奇故事:

ロデリック・ウィットフィールド编辑《西域美术:大英博物馆·染织·雕塑·壁画》,B fig. 9图“平绢地鹿文夹纈断片”,唐代,幡之残片,出土于敦煌;B 40图、B fig. 14,锦幡头断片,对鹿连珠纹,唐代,出土地敦煌。复原图,讲谈社,1984。

图版为甘肃省白银市博物馆提供,谨致谢忱。

此图由殷光明先生提供。

前代王和尚住金光明寺,死时付嘱门徒:“吾死后,全身坐椅子,向西间西迹,面西而坐。”葬后,门徒弟子看和尚去来,其椅子在,全身不见。往往寻到寿昌,得一双履,和尚变化,不知去处,城人惊怪矣。后时僧俗舍身者亦有,只是狼狗而食,不见灵迹异常者也。<sup>[30]</sup>

梅林认为:“应该说,第17窟双履图与上述双履的传说有很直接的关联。洪辩座下画双履图,实际上反映了供养人的一种观念,即将影堂高僧视作圣僧对待。史载唐宋律寺中的高僧影堂,多有灵异之迹,也是出于同一种观念。”<sup>[31]</sup>王惠民认为该双履图“绘于床座的西侧壁上,亦当有向往西方的含义”,“洪辩影堂内绘‘双履图’也许带有企尚祖先达摩的意图”<sup>[32]</sup>。藏经洞出土白描画中,曾有一幅高僧双履图,沙武田认为:“画中菩提树为双树,近侍女执一方巾,像台上画有‘双履图’,可见洪辩之写真像特征是与S. P. 163高僧像完全一样,而且更为完整全面。”(图版14)<sup>[33]</sup>因此,在影窟中绘画双履也是此类洞窟的一种范式。

有关双履“灵迹异著”的传奇故事由来已久。王惠民例举了历代高僧归西后遗双履的传奇故事,认为:“中国佛教对亡僧之履的注重,确实来源于中国本土文化,具有浓厚的道教色彩,而非传自印度佛教。”并认为P. 3726卷《写真赞》“龙华一会,洗足先登”为“跣足先登”。的是。因此,在中国文化中,“双履”可能已经演变成一种象征符号——高僧圆寂后面西而坐,遗双履,象征高僧弃弊履践佛迹追随释迦牟尼,以此来表达向往西方之愿望。

### 三 藏经洞壁画主题

学者解影窟主人公为“坐禅”:

北壁贴壁建长方形禅床式低坛,坛上泥塑洪辩像。北壁画菩提树二,枝叶相接,以示洪辩在菩提树下坐禅。菩提树左侧画比丘尼一,双手捧持对凤团扇,菩提树右侧画近侍女一,一手持杖。<sup>[34]</sup>

但此说法亦有不谐之处。按坐禅有种种要求,首要是“闲居静处”,即禁绝“五欲”：“色、声、香、味、触”。在双树下由两个女子陪伴坐禅,显然不合适,亦与藏经洞主题思想不谐。虽为禅坐,却非“坐禅”。

双鹿衔灵芝图像出现在坛床下部位置,不仅是

当时佛教流行图像,很可能也是当时人葬俗的组成部分,以双鹿衔草来表达古人对“禄”的追求。

瑞鹿衔草题材最早出现于汉代画像砖中,应是一个具有早先方仙思想背景的祥瑞图像,后来,大量出现在墓葬砖雕中。第17窟出现双鹿衔芝图像,瑞鹿并排,口衔灵芝,或许是受到唐代建筑图像影响所致,也说明瑞鹿衔草是一种祥瑞图像,为墓葬壁画或石刻所采用。

由上诸图像元素可知,藏经洞壁画意在体现高僧圆寂的主题。作为宗教信徒的影窟,壁画的双树、双履等题材,表现了其对释迦牟尼的追随,影窟壁画的布置在一定程度上模仿了释迦摩尼涅槃时的场景。壁画中出现的拄杖实际上是作为禅宗高僧教导徒众的教具而出现的,当然也是高僧年老时的倚仗。壁画中出现僧人日常用具,正是暗示其在西方路途当中的需要。壁画中出现侍女,是高僧现实生活的反映,也受到了世俗墓葬壁画的影响,是一种“事死如事生”丧葬观的反映。

所谓“树下美人”图像,其来源既受到了印度早先神树崇拜的影响,接受了佛教圣树的理念,又受到了中国早先神树崇拜和生殖崇拜的影响,可谓中印文化在此点上的交融汇合。关于这个问题,笔者将另作探讨,此处不赘。就图像而言,画面中出现拄杖、团扇、双树和绶带鸟等绘画元素,不仅是唐代仕女画中常常出现的图式,而且也出现在唐代贵族墓葬壁画中。

因此,第17窟的布置其实就是洪辩作为佛教信徒的一种丧葬形式,其壁画主题无一不显示作为禅宗高僧在往生西方世界过程中的行头和愿望的表达,以及与世俗生活割舍不断的联系。

本文在写作过程中,“敦煌读书班”诸学员曾给予宝贵意见,插图由薛艳丽所绘,谨致谢意!

---

智顗《修习止观坐禅法要》谓:“诃色欲者,所谓:男女形貌端严,修目长眉,朱唇素齿,及世间宝物,青黄赤白,红紫缥绿,种种妙色,能令愚人见则生爱,作诸恶业。如频婆娑罗王,以色欲故,身入敌国,在淫女阿梵波罗房中,优填王以色染故,截五百仙人手足,如此等种种过罪。”“所言诃欲者,谓五欲也。凡欲坐禅,修习止观,必须诃责。五欲者:是世间色、声、香、味、触,常能诳惑一切凡夫,令生爱着。若能深知过罪,即不亲近,是名诃欲。”CBETA 电子佛典集成·大正藏, T46: N61915, 台北:中华电子佛典协会, 2010: 463。



参考文献：

- [1] 樊锦诗, 范迪安. 盛世和光——敦煌艺术[M]. 北京: 人民教育出版社, 2008: 176.
- [2] ジャック・ジエス编辑, 秋山光和等监修. 西域美術: 吉美美术馆 [M]. 东京: 讲谈社, 1994. B 96b-4 图, B 99b-5 图.
- [3] ロデリック・ウィットフィールド编辑. 西域美術: 大英博物馆·敦煌绘画 [M]. 东京: 讲谈社, 1982. B 19 图.
- [4] 敦煌研究院. 敦煌石窟内容总录[M]. 北京: 文物出版社, 1996: 11.
- [5] 星云监修. 佛光大辞典[M]. 台北: 佛光文化事业有限公司, 1999: 6407.
- [6] 唐耕耦, 陆宏基. 敦煌社会经济文献真迹释录: 第2辑 [M]. 北京: 全国图书馆文献缩微复制中心, 1990: 150-152.
- [7] 森丰. 丝绸之路史考之三——树下美人图考——从正仓院的发现说起[M]. 东京: 株式会社六兴出版, 1974. 图 12.
- [8] 段文杰. 莫高窟唐代艺术中的服饰[C]// 段文杰. 敦煌石窟艺术研究. 兰州: 甘肃人民出版社, 2007: 331, 332.
- [9] 马世长. 关于敦煌藏经洞的几个问题 [J]. 文物, 1978 (12): 21-33.
- [10] 韩春平. 关于藏经洞为洪辩影堂(影窟)的一点认识[J]. 敦煌学辑刊, 2007(4).
- [11] 陕西省博物馆, 陕西省文物管理委员会. 唐李贤墓壁画 [M]. 北京: 文物出版社, 1974. 第40图.
- [12] 根本萨婆多部律摄[C]// 电子佛典集成·T24: Nb. 1458. 台北: 中华电子佛典协会, 2010: 553.
- [13] 祖庭事苑[C]// 电子佛典集成·T64: Nb. 1261. 台北: 中华电子佛典协会, 2010: 432.
- [14] 庐山记[C]// 电子佛典集成·T51: Nb. 2095. 台北: 中华电子佛典协会, 2010: 1032-1037.
- [15] 张景峰. 敦煌莫高窟的影窟及影像——由新发现的第476窟谈起[J]. 敦煌学辑刊, 2006(3).
- [16] 冯焕珍. 禅师拄杖的大机大用——以明楚山绍琦禅师的作略为例[J]. 佛教文化, 2007(2): 106-115.
- [17] 郑炳林. 敦煌碑铭赞辑释[M]. 兰州: 甘肃教育出版社, 1992: 200.
- [18] 北京大学考古文博学院, 青海省考古研究所. 都兰吐蕃墓[M]. 北京: 科学出版社, 2005: 102-103.
- [19] 高文. 四川汉代画像砖[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1987. 图 109.
- [20] 中国画像石全集编辑委员会. 中国画像石全集 3·山东画像石[M]. 济南: 山东美术出版社, 郑州: 河南美术出版社, 2000: 79.
- [21] 甘肃省文物工作队, 庆阳北石窟寺文官所. 庆阳北石窟 [M]. 北京: 文物出版社, 1985: 3.
- [22] 临夏回族自治州博物馆. 甘肃临夏金代砖雕墓[J]. 文物, 1996(12): 46-53.
- [23] 陈履生, 陈志宏. 甘肃宋元画像砖[M]. 北京: 人民美术出版社, 1996. 图 117.
- [24] [宋] 赞宁. 宋高僧传[M]. 北京: 中华书局, 1987: 511.
- [25] 光绪浙江通志[M]. 上海: 商务印书馆, 1934: 4100.
- [26] 韩伟. 海内外唐代金银器萃编[M]. 西安: 三秦出版社, 1989: 5, 100.
- [27] 史苇湘, 史敦宇. 敦煌图案集[M]. 上海: 上海书店, 1995: 206.
- [28] [英] 奥雷尔·斯坦因著, 中国社会科学院考古研究所译. 西域考古图记[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 1998: 97.
- [29] [唐] 释道宣. 续高僧传[C]// 电子佛典集成·T50: Nb. 2060. 台北: 中华电子佛典协会, 2010: 677.
- [30] 唐耕耦, 陆宏基. 敦煌社会经济文献真迹释录: 第1辑 [M]. 北京: 书目文献出版社, 1986: 44.
- [31] 梅林. 496窟与莫高窟石室经藏的方位特征[J]. 敦煌研究, 1994(4): 191.
- [32] 王惠民. 敦煌“双履传说”与“双履图”本源考[J]. 社科纵横, 1995(4).
- [33] 沙武田. 敦煌写真邈真画稿研究——兼论敦煌画之写真肖像艺术[J]. 敦煌学辑刊, 2006(1): 20-26.
- [34] 季羨林主编. 敦煌学大辞典[M]. 上海: 上海辞书出版社, 1999: 60.





图版 7 莫高窟第 17 窟正壁壁画



图版 10 甘肃省庆阳北石窟 165 窟  
宋代坛瑞鹿衔芝图砖



图版 11 会宁县城北莲花山  
下宋墓瑞鹿衔草模  
印砖(1)



图版 12 会宁县城北莲花山  
下宋墓瑞鹿衔草模  
印砖(2)



图版 13 莫高窟第 17 窟坛床西壁双履图



图版 8 吐鲁番阿斯塔纳唐墓出土之纸本画



图版 9 吐鲁番阿斯塔纳唐墓出土之树下美人图  
(引自林良一《丝绸之路和正仓院》)





图版 14 S.P. 163《高僧像》引自  
《西域美术·大英博物馆·敦煌绘画》



图版 15 重庆丰都悟感寺远景



图版 16 重庆丰都悟感寺山门正面



图版 17 重庆丰都悟感寺山门木雕 1



图版 18 重庆丰都悟感寺山门木雕 2