

敦煌与九华山文化交流的历史考证

钱 征

(池州市人大常委会,安徽 池州 247000)

[摘要] 在敦煌莫高窟的藏经洞被发现 110 周年之际,笔者着眼于长江之南的九华山与丝绸之路的敦煌文化交融的历史进程,考证了[天仙子]留住九华云一片、[捣练子]原是傩戏《孟姜女》的片断、傩舞《舞回回》竟然是《西凉伎》的子遗、敦煌也有《目连救母幽冥宝传》、敦煌壁画中的地藏菩萨、流落海外的地藏绘画品等文化现象,研究了敦煌与九华山的文明互动,初探了敦煌与九华山之间的文化因缘。

[关键词] 敦煌;九华山;文化交流

[中图分类号] B91

[文献标识码] A

[文章编号] 1674-1102(2010)05-0061-08

敦煌,位于甘肃河西走廊西端。敦煌,这个丝绸之路上的重镇,曾经风起云涌。当朔风与黄沙蚀尽最后一丝荣光,敦煌也无法跳出盛极而衰的宿命。衰落的敦煌,被人们渐渐遗忘,直到公元 1900 年藏经洞的发现,震动世界,并由此形成了一门新的学科——敦煌学。

九华山,位于安徽万里长江南岸。九华山,中国佛教圣地,地藏菩萨道场。一千多年前,即唐开元年间,自古新罗(今大韩民国)僧地藏卓锡于此,释家遂辟为地藏菩萨的道场。九华山,以中国佛教文化和奇丽的自然景观为特色,是中国首批 5A 级旅游景区,也是中国首批自然与文化遗产地。

一千年来,敦煌与九华山,这两个中国佛教圣地,一个在河西走廊的西端,一个在万里长江的南岸,相距 2800 多公里,两地之间有哪些文化交流呢?

在敦煌莫高窟的藏经洞被发现 110 周年之际,我着眼于长江之南的九华山与丝绸之路的敦煌文化交融的历史进程,试图考证[天仙子]留住九华云一片、[捣练子]原是傩戏《孟姜女》的片断、傩舞《舞回回》竟然是《西凉伎》的子遗、敦煌也有《目连救母幽冥宝传》、敦煌壁画中的地藏菩萨、流落海外的地藏绘画品等文化现象,研究敦煌与九华山的文明互动,初探敦煌与九华山之间的文化因缘。

1 【天仙子】留住九华云一片

王国维在《云谣集杂曲子跋》里云:“【天仙子】唐

人皇甫松所作者不叠,此则有二叠;【凤归云】二首,句法与用韵各自不同,然大体相似,可见唐人词律之宽。【天仙子】词特深峭隐秀,堪与飞卿、端已抗行,惜其余二十余篇,不可见也。”王国维提到的云谣集杂曲子【天仙子】,就是发现于敦煌莫高窟的藏经洞,现在正式编号为第 17 窟,位于第 16 窟内的北壁。

藏经洞文物发现伊始,就遭到西方列强的劫掠,大部分文物随着西方列强探险队的“光辉业绩”而流落海外,小部分劫掠余留在国内。这些敦煌藏经洞文物,分藏于英、法、俄、日、美、印度、丹麦和中国等国家。王国维所言云谣集杂曲子,共三十首(斯坦因 1441、伯希和 2838)原件,现藏英国和法国。其中【天仙子】“燕语啼时三月半”的内容为:

燕语啼时三月半,烟蘸柳条金线乱。五陵原上有仙娥,携歌扇。香烂漫,留住九华云一片。犀玉满头花满面,负妾一双偷泪眼。泪珠若得似真珠,拈不散。知何限,串向红丝应百万。

在这首【天仙子】中,有两个地名,需要作些诠释:

一是五陵原,汉代帝王陵墓所在地。五陵原,即五陵地区的塬上。西汉元帝以前,每筑一个皇帝的陵墓,就要在陵侧置县,令县民共奉园陵,叫做陵县。其中高帝长陵、惠帝安陵、景帝阳陵、武帝茂陵、昭帝平陵五县,都在渭水北岸,今陕西省咸阳市附近,合称五陵。五陵地近当时的京城长安,为游观之地。汉时豪家多徙居五陵,故亦为歌舞淫秽之地。

二是九华,山名。位于安徽省南部,地处池州市

收稿日期:2010-04-12

作者简介:钱征(1952—),男,安徽东至人,池州市人大常委会党组副书记、副主任,中国作家协会会员,江苏教育学院兼职教授,研究方向为佛教文化。

青阳县境内,地理座标为北纬 30°24′-30°41′,东经 117°43′-117°50′。旧名九子山,因有九峰,形似莲花,故名。李白有“妙有分二气,灵山开九华”、“天河挂绿水,秀出九芙蓉”的千古名句。九华山,既是国务院首批公布的国家重点风景名胜区,又是中国佛教地藏菩萨的道场。

这首《天仙子》的作者,是歌伎?是诗人?是行者?还是商人?我们今天已经不得而知。但是,这是抒发歌伎怨情之词,“特深峭隐秀,堪与飞卿、端已抗行”,艺术感染力之强是毋庸置疑的。特别是“五陵原上有仙娥,携歌扇。香烂漫,留住九华云一片”。是写歌伎之美,极写九华山之美。

《天仙子》,原唐教坊曲名,后用作词调名。唐段安节《乐府杂录》云:“《天仙子》本名《万年斯》,李德裕进,属龟兹部舞曲。因皇甫松词有‘懊恼天仙应有以’句,取以为名”。唐人用单调,宋以后始有双调。

十六国时期,《龟兹乐》已传入中原。据《隋书·音乐志》载:“龟兹者起自吕光灭龟兹,因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。其声多变异”。看来,从后凉(公元384-403年)至北魏迁都洛阳(公元494年)这一百来年间,《龟兹乐》在中原流传的过程中已发生了变化。

被列为首部的《燕乐》,其主要内容是歌颂当时的统治者和祝福唐代兴盛。如贞观十四年(公元640年)有“景云现,河水清”。据说这是祥瑞的象征,唐代规定“景云庆云为大瑞”,于是宫廷音乐家张文收作了《景云河清歌》,后来又配上了乐队演奏,就成了诸乐之首的《燕乐》。到了唐朝晚期,《燕乐》中的四部乐舞,只有《景云乐》还有演出,其余三部都已失传。

晚唐成书的《乐府杂录》,载有“龟兹部”。除列举该部所用乐器外,并载:“戏有五方狮子,高丈余,各衣五色,每一狮子,有十二人,戴红抹额,衣画衣,执红拂子,谓之狮子郎,舞太平乐曲。破阵乐曲,亦属此部……万斯年曲,是朱崖李太尉进,此曲名即天仙子是也”。

在敦煌。天上的一片云,地上一排杨树,还有经常光顾莫高窟的风沙,都是敦煌忠实的朋友。在莫高窟第390窟甬道顶部《地藏十王厅》壁画中,从菩萨身边投射出的是八朵云彩(而如今常见的构图是六朵云)。

青海塔尔寺。有一组佛塔,叫如来八塔,是覆钵式佛塔。从东向西,这第一座塔,叫莲聚塔。传说释迦牟尼降生人间后,即会行走,共走了七步,每走一步都出现一朵莲花般的彩云(即步步生莲),七朵祥云烘托着刚刚诞生的灵婴——佛祖,故名莲聚塔。

记得《太平御览》卷四六,引《九华山录》云:“此山奇秀,高出云表”。九华山化城寺有一楹联:“华嵎峰前香云缥缈,化城寺里花雨缤纷”。九华山龙庵有一楹联:“无事渡溪桥洗钵归来云满袖,有缘修法界谈经空处雨花飞”。九华山接引庵有一楹联:“云封天际路,烟锁梵宫楼”。这些楹联,反映了九华山四季多云。尤其是春季,春雨潇潇,云雾迷漫。云层一般为90米到400米,如果云层厚度在1000米左右,在天台就可以看到云海;在百岁宫、神光岭、小天台等处,有时也能看到云海。九华山,不仅多云,而且多雾:有时雾粒、低云和毛毛细雨,相互交融;有时在风力作用下,云雾时涨时消,山峦时隐时现,犹如蓬莱仙境。

当您读到“山从人面起,云傍马头生”时,就会油然想起飘飘欲仙的李白。天宝年间,李白曾题诗:“昔在九江上,遥望九华峰。天河挂绿水,秀出九芙蓉。我欲一挥手,谁人可相从?君为东道主,于此卧云松”。李白《秋浦歌十七首》第十七云:“桃坡一步地,了了语声闻。暗与山僧别,低头碰白云”。

九华山,座落在青阳县境内。青阳县有青阳腔《琵琶记·辞朝》载:“(小唱)彤云隐耀。(白)一片白云青山内,一片白云青山外,青山内外有白云,白云飞去青山在。但见祥云飘,料想黄门已到”。在青阳剧目里还有:“山门不用锁,自有白云飞”;“窗开一片云五色,坐向春风荡我舟。只见烟雾迷江口,带雨拖云掩山头”等诗句。

写到这里,联想到敦煌遗书《天仙子》那种:“五陵原上有仙娥,携歌扇。香烂漫,留住九华云一片”的情感,也就予以充分理解了。

2 【捣练子】原是《孟姜女》的片断

据已故的贵池傩文化专家王兆乾先生介绍,敦煌遗书中的《捣练子》四首,与安徽贵池傩戏剧本对照,就可以断定它是长篇说唱中的片段。

王兆乾先生认为:如果说傩戏请神所用的“感”、“断”等词,尚不足以证明傩戏的成戏年代与变文的时代相近,那么傩戏用假面表演的《孟姜女》一戏,其故事既见于敦煌遗书,又是南戏旧篇所有,不妨举两段唱词作一剖析,将有助于问题之探讨。

刘复先生在巴黎国家图书馆首次抄回的敦煌写本(编号伯3911、3319、2809),后收入王重民辑《敦煌曲子词集》和任二北校《敦煌曲校录》,曲名《捣练子》(孟姜女)四首,仅录如下:

(1)孟姜女,杞梁妻,一去燕山更不归。造得寒衣无人送,不免自家送征衣。

(2)长城路,实难行,乳酪山下雪纷纷。吃酒只为隔饭病,愿身强健早还归。

(3)堂前立,拜辞娘,不觉眼中泪千行。劝你耶娘少帐望,为吃他官家重衣粮。

(4)辞父娘了,入妻房,莫将生分向耶娘。君去前程但努力,不敢放慢向公婆。
乍看起来,它不过是两支小曲,故一直被作为“敦煌小曲”看待。但与傩戏剧本对照,就可以断定它是长篇说唱中的两个片段。

(3)、(4)应为范杞梁逃避徭役,无意看到孟姜女塘边洗澡,结亲后携妻回家,又被追捕者抓获,在告别父母妻子时所唱。

(1)、(2)所写的是孟姜女乳酪山遇盗时的情景。“吃酒只为隔饭病”一句显然有误。当系强盗同情孟姜女,馈赠盘缠送她上路时所唱。

贵池傩戏《孟姜女》,至今仍然保持着与其大体相似的唱词,亦各择八句于下:

(1)范杞梁告别父母妻子时的唱词:

范唱:千嘱咐,你须听,我妻家中且放心,
寒来送些寒衣服,黄昏早起看慈亲。
孟唱:夫妻事,夙世缘,明镜分开各半边,
铁打心肠寸寸断,捶胸拍肚泪涟涟。

(2)孟姜女六罗山遇盗时的对唱:

孟唱:天又暗,赶路程,乌鸦头上打成群,
叫人胆碎心中怕,锣声响处是强人。
强盗唱:莫愁雨,莫愁霜,逢人便问路何方,
寻得我兄回来日,六罗山上吃茶汤。

两相对比,有三点值得注意:

第一,都是四句为一反复的民歌体结构,类似七言诗但每段首句均为两个三言。这是较早的民间歌谣体,也是七言诗之先声。成书于梁武帝天监初年的《宋书·乐志》,收有《拂舞歌行》五篇。其中《淮南王篇》,据崔豹《古今注》云,系“淮南小山之所作”,当系汉人作品,歌词是:“淮南王,自言尊,百尺高楼与天连,后园凿井银作床,金瓶素绠汲寒浆”。唐徐坚等所撰《初学记》卷七标名为古舞歌诗收录。这种体裁,汉代便已在民间滥觞,并已与歌舞相配合。这种三、三、七句子,到了唐、五代,已为佛家唱经所吸收,在敦煌遗书中时有应用,曲名【十二时】、【十二月】或【捣练子】。如“敬拟讲,日将西,计将门徒总大归。念佛一时归舍去,明日依时莫交迟”。在贵池傩戏中,有一场脍炙人口的戏,名《姑嫂行路》,写杞梁之妹送孟姜女上路送寒衣,一路对唱【十二月】,所唱即为全国流行的【孟姜女调】,词颇古朴,录其一段:“四月到,日正长,村村妇女采柘桑,蚕成

作茧丝织绢,暂时辛苦乐时闲。犬又吠,鸡又啼,笋子长枪穿过篱,黄莺口内声声叫,又闻心下好孤凄”。可见【十二月】之曲调与词格,在民间广为流传后,才为佛寺唱经所借用。贵池傩戏《孟姜女》唱词,从头至尾均为三、三、七句式,其风格不同于宋人涯词之七言和元、明间刻本之十言。王兆乾先生认为,它的母本是更早的民间长歌,历史与敦煌小曲抄写时代相近,或更早。

第二,从敦煌小曲看,所唱地名与傩戏相同。“六罗山”与“乳酪山”,南音实无区别,恐怕还是六罗山较准确。当此曲传至塞外后,才由于风土之变化而会意成“乳酪”。加之【十二月】所写的江南景色,也可推断傩戏所据之本,不是北方传来,而是南方的产物。

第三,孟姜女是作为节烈女子被傩戏歌颂的人物,其故事产生的背景,当在《孝经》、《列女传》被当作儒教经典之后不久,由巫祝在“村歌社舞”时传唱的。联系对昭明太子的歌舞祭祀在唐代宗永泰元年(公元765年),而唐末僧人贯休《杞梁妻》诗,就已写出了孟姜女的形象:“筑人筑土一万里,杞梁贞妇上呜呜”。证明贯休,是接触过孟姜女故事的表演的。所以,贵池傩戏把自己的演出,称为“搬演唐文”。

3 《舞回回》竟然是《西凉伎》的子遗

1997年,傩戏专家王兆乾在《池州师专学报》上发表过《贵池傩舞<舞回回>考》一文,认为贵池傩舞《舞回回》是一种多层面的架构。作者在实地踏察的基础上,将该舞表演类型分为回回祝福型、回回舞方型、回回舞狮型、回回饮酒型等,着重对这四种类型的《舞回回》进行了考析解构。

《舞回回》,一名《舞回子》,是贵池傩事活动中比较普遍的舞蹈。以刘街乡姚村为代表的,是回回祝福型;以刘街乡殷村姚和桃坡乡星田谢为代表的,是回回舞方型;以清溪乡碧崖江和刘街乡锦溪曹、太和章为代表的,是回回舞刀型;以清溪乡杨家畈、西湾舒和茅坦乡老屋唐、茅坦杜为代表的,是回回舞狮型;以刘街乡太和章为代表的,是回回饮酒型。此外,也有将舞回回穿插于正戏《刘文龙》中表演的,如邱村柯。

王兆乾着重介绍了清溪乡杨家畈、西湾舒和水岩胡三姓,戴回回面具舞狮的表演。狮头用竹扎纸糊,涂以青色,呈平面形;狮身以土布做成长方形,青色。演者三人:一人舞狮头;一人弓腰作狮身;另一人戴回回面具,为引狮人。由于中辍了四十余年,且表演者年事已高,舞蹈动作较为简单。但是,这极为粗犷的表演,却应在中国舞蹈史上占一席之地。

“礼失而求诸野”。它竟然是《西凉伎》的子遗!

凉州,州、卫、府名。西汉置凉州,为汉武帝十三刺史部之一。东汉时治所在陇县(今甘肃张家川回族自治县)。辖境相当今甘肃、宁夏和青海湟水流域、陕西定边、吴旗、凤县、略阳等县。三国魏移治姑藏(今甘肃武威)。魏、晋以后,辖境缩小,只限于今甘肃黄河以西地区。十六国时前凉、后凉、北凉皆在此建国。

唐时辖境仅及今甘肃永昌以东、天祝以西一带。公元755年,“安史之乱”爆发后,唐王朝调陇右、河西及安西四镇精兵平叛,吐蕃及乘虚而入,攻陷陇右河西之地。建中二年(公元781年),敦煌为吐蕃占领。唐大中二年(公元848年),敦煌人张仪潮乘吐蕃赞普新亡内乱之机,率领沙州汉人,首举义旗,经过浴血奋战,于大中五年收复河西诸州。咸通二年(公元861年),张仪潮克复吐蕃在河西的最后一个据点——凉州,于是“河陇陷没百余年,至时悉复故地”。

五代及西夏时,又称西凉府。元降为西凉州。明洪武初改为凉州卫。清雍正二年(公元1724年)改为府,治所在武威(今县),辖境相当今甘肃武威、永昌、民勤、天祝、古浪、永登等县地。1913年废。

唐代诗人白居易《西凉伎》诗,对当时狮子的制作有这样的描写:“刻木为头丝作尾,金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳,如从流沙来万里”。白居易的描述,恰如贵池茅坦杜和老屋唐所制作的木狮。白居易还描写道:“西凉伎,假面胡人假狮子……紫髯深目两胡儿,鼓舞跳梁前致词”。

值得注意的是,至今贵池《舞回回》的吉祥词里,仍保存着唐代“西凉伎”的一些蛛丝马迹。如舞狮时所喊的口号:“回子舞来回子舞,回子舞到西凉府”;“回子生得非狂,家住夫昌,子孙安泰,寿命延长”;“回子鼻梁高”;“回子生得矮,只会唆牛奶”;“皮靴踏踏响,步步上金阶”等等。这些对边陲民族生活习惯的描写,决非江南鱼米之乡所可以杜撰的。尤其是“回子舞到西凉府”,恰能说明唐代西凉在经济文化方面的地位和多种音乐舞蹈,自西域经西凉传至中原的历史面貌。

明人顾景星《白茆堂集》“乡傩诗”记述湖北蕲州,在明代末年,还有髻发胡人(当是假面)舞狮,诗曰:“假狮西凉舞,髻髻骑蛮奴。似闻西凉破,西向悲唏嘘”。当然,顾景星是循着白居易《西凉伎》诗的立意去写的,后面两句大约是诗人的发挥。但是,作为乡傩,戴胡人面具舞狮,大约不会凭空捏造的。就地理位置来说,1900年发现藏经洞的王道士,他就是湖北麻城县人,籍贯离湖北蕲春和安徽贵池相距很近。可见明、清的湖北,也与贵池一样,早把舞狮的

纳入了驱邪纳吉的乡傩范畴。

4 敦煌也有《目连救母幽冥宝传》

上次,我去敦煌考察,路遇敦煌市政协高德祥同志,他很热情,送我一本由其整理的《敦煌民歌宝卷·曲子戏》。最吸引我眼球的,是《目连救母幽冥宝传》及宝卷曲牌《达摩佛》、《洒净词儿》等。

宝卷,是一种民间讲唱文学形式,在敦煌及周边地区酒泉尤为流行,并产生了深远的影响。在敦煌本地,“宝卷”亦称为“念卷”。所谓“宝卷”,实际上是对这种卷本的一种尊称,尤其在民间,把这种卷本看得非常神圣,所以有此称谓。

20世纪90年代,酒泉文化馆就开始在民间搜集宝卷,共收集到的宝卷有140多本,51种作品,并整理出版了《酒泉宝卷》上、中、下三卷。其中《目连救母幽冥宝传》,是1980年从吕家堡乡秦州村王登云老人处收集的,是“大清嘉庆二十一年”木刻印刷版,首尾完好,内容完整,这是高德祥同志从民间收集到的一个宝卷。敦煌《目连救母幽冥宝传》,与郑之珍的《目连救母劝善戏文》,是一脉相承的。

郑之珍,字汝席,号高石,今安徽省祁门县渚口乡清溪村人。关于郑之珍的生平情况,很长时间内都不清楚,许多戏曲史论著都说他生卒年不详,对他籍贯,或称徽州,或称新安,也不够准确。1986年,在编纂《中国戏曲志·安徽卷》时,发现了郑之珍的墓和《清溪郑氏家谱》,这才对他的生平有了一个较为清晰的了解。明万历壬午年(公元1582年),郑之珍编撰的《目连救母劝善戏文》,由歙人黄铤首刻刊行,影响巨大。尤其是在九华山地区,形成了目连戏的高潮,并对青阳腔等高腔都产生了积极的作用。

早在南北朝时期,随着佛教的传入,目连事迹也随之传入中国,《洛阳伽蓝记》卷五,即记城北中“有目连窟”;而此时业已兴起的盂兰盆会的盛大佛事活动,也起到了传播目连故事的作用。到了唐代,目连故事已成为寺庙俗讲中的一项重要内容。现存的敦煌变文中,即有《目连缘起》、《大目乾连冥间救母变文》、《目连变文》、《盂兰盆经讲经文》等。

目连救母,是在中国长期流传、影响广泛的故事,也是一个不断被搬演的戏曲和讲唱文学的题材,研究敦煌、九华山地区目连戏的同异,对研究敦煌与九华山之联系是有益的。

5 敦煌壁画中的地藏菩萨

在中国佛教中,不仅有四大菩萨之说,而且有四大菩萨的名山道场,这就是文殊五台、普贤峨嵋、

观音普陀、地藏九华。地藏菩萨,是佛教中最重要而影响深远的菩萨。

九华山地藏道场,其形成的年代,已是我国中古社会的中后期。有关地藏菩萨的经典,大约在北凉时期已经译出,在唐代更有译经大手笔玄奘法师的译作。东晋时期,九华山始传佛教。据明嘉靖《池州府志》、《九华山志》等记载,东晋隆安五年(公元401年),即后凉神鼎元年,天竺僧人杯渡至九华山化城峰(今九华街),始建茅庵,初创道场。唐开元七年(公元719年),新罗国僧人地藏入唐求法,卓锡九华,苦行修道75年,99岁圆寂,肉身不腐,体貌如生,被佛家认定为应身“地藏菩萨”。从此,九华山辟为地藏道场,香火不绝,寺庙日增,名僧辈出,成为佛教信众朝拜的圣境。

说来也巧,在敦煌壁画中,菩萨画像有观音、地藏等著名菩萨,以及一般的胁侍、供养菩萨。和彩塑相比,不仅多了地藏菩萨的形象,观音的形象亦更加丰富、多样化。尤其是在形成的时间上,与九华山地藏道场形成的年代,基本上是一致的。在敦煌莫高窟中,就有53个窟直接涉及地藏、十王等。

(1)北周:宇文觉元年(公元557年)——大象二年(公元580年)。第301窟,北周(五代重修),前室西壁门上存五代画地藏菩萨一身(上毁)。

(2)隋:开皇元年(公元581年)——义宁二年(公元618年)。第305窟,隋(五代、清重修),甬道顶五代画地藏一铺;第314窟,隋(西夏、清重修),前室西壁门上西夏画地藏与十王厅;第379窟,隋(盛唐、中唐、五代、清增补重修),甬道顶中央五代画地藏与十王厅;第380窟,隋(宋、清重修),甬道盂形顶中央宋画地藏与十王厅一铺;第390窟,隋(五代、清重修),甬道项五代画地藏与十王厅(画中有“道明和尚”题记);第392窟,隋(初唐、中唐、五代、清重修),甬道盂形顶中央五代画十王厅一铺;第456窟,隋(宋重修),东壁门北画地藏、六道轮回与十王。

(3)初唐:武德元年(公元618年)——长安四年(公元704年)。第202窟,初唐(中唐、宋、清重修),甬道盂形顶中央宋画地藏与十王厅一铺;第205窟,初唐(盛唐、中唐、五代重修),南壁东起盛唐画药师、观音、地藏一铺;第321窟,初唐(五代、清重修),前室西壁门南画地狱变(一九六五年剥出),门北五代残画下有初唐画;第331窟,初唐(五代、清重修),西壁门上五代画地藏、水月观音(模糊);第372窟,初唐(宋、清重修),东壁门南画地藏一身、坐佛一身;第375窟,初唐(五代、清重修),甬

道盂形顶中央五代画地藏与十王厅。

(4)盛唐:神龙元年(公元705年)——建中元年(公元780年)。第26窟,盛唐(中唐、五代、宋、清重修),南壁中部中唐画地藏、观音、菩萨、势至;南壁西侧中唐画菩萨三身,地藏、观音各一身(观音被五代重描);第32窟,盛唐(中唐、五代重修),南壁西侧中唐画地藏一身(清代重描);东壁门北画地藏一身;第33窟,盛唐(中唐、五代、清重修),东壁门南中唐画地藏、菩萨各一身;第45窟,盛唐(中唐、五代重修),西壁平顶敞口龕外北侧中唐画地藏一身;东壁门北中唐画地藏、观音各一身,下毁;第46窟,盛唐(五代、宋重修),南壁涅槃龕内塑释迦涅槃像、佛母、地藏(已失)、神将、舍利弗各一身;第74窟,盛唐(五代重修),西壁斜顶敞口龕外南侧画地藏菩萨一身、下毁;第75窟,盛唐(晚唐重修),西壁龕晚唐画立佛、菩萨、地藏各一身;第103窟,盛唐(清重修),甬道南壁画地藏一身(残);第115窟,盛唐(中唐、五代、清重修),南壁中唐画地藏一身、菩萨二身;北壁东侧中唐画地藏、药师、菩萨等六身;东壁门南画观音一身(残)、地藏一身,门北画菩萨一身(残)、地藏一身;第116窟,盛唐(中唐、宋、清重修),东壁门北盛唐画地藏菩萨一身;第117窟,盛唐(中唐、五代、西夏、清重修),西壁平顶敞口龕外南侧西夏画地藏一身;第120窟,盛唐(五代、清重修),西壁平顶敞口龕外南侧画地藏一身;第122窟,盛唐(宋、清重修),东壁门北画地藏一身;第124窟,盛唐(五代重修),甬道盂形顶中央五代画地藏一身;第126窟,盛唐(中唐、五代重修),东壁门北中唐画观音与地藏各一身;第148窟,盛唐(晚唐、西夏、清重修),北壁龕顶北披地藏菩萨一铺;第166窟,盛唐(中唐、五代、宋、清重修),西壁平顶敞口龕外北侧画地藏菩萨一身;东壁门南画观音、地藏菩萨各一身,门北画地藏菩萨一身。(注:东壁门北地藏菩萨为王奉仙功德像,王奉仙名又见于吐鲁番阿斯塔那509号墓开元二十一年(公元733年)文书中);第172窟,盛唐(宋、清重修),东壁门南上画地藏、观音等四菩萨;第176窟,盛唐(中唐、宋、清重修),甬道盂形顶中央宋画地藏、十王、轮回一铺;南壁中唐画地藏菩萨、月藏菩萨、地藏菩萨各一身;北壁西起画地藏菩萨一身,千佛,千佛中药师、地藏、观音一铺;东壁门南中唐画地藏一身,门北中唐药师、地藏、多宝各一身;第194窟,盛唐(晚唐、西夏重修),东壁门南画地藏、观音各一身;第199窟,盛唐(中唐、西夏重修),东壁中唐画千佛,下观音、地藏各一身;第217窟,盛唐(晚唐、五代、清重修),

甬道盪形顶南、北披晚唐画地藏与十王各五身。(注:此窟为阴家窟之一,当建于盛唐早期景云年间);第225窟,盛唐(中唐、五代、清重修),南壁平顶敞口龕外东侧中唐画地藏一身;东壁门南五代画观音、地藏、菩萨各一身;第384窟,盛唐(中唐、五代、清重修),甬道顶五代画地藏与十王厅。(注:此窟盛唐营建未竟,中唐完成,五代时重修窟门);第287窟,盛唐(五代、清重修),南壁存五代画地藏(残);第444窟,盛唐(宋、清重修),西壁门上画地藏、药师、下端毁;第445窟,盛唐(五代、西夏重修),东壁门上画地藏一身,门南画千佛,门沿五代画菩萨、飞天、供宝(均残)。

(5)中唐(即吐蕃时代):建中二年(公元781年)—大中元年(公元847年)。第153窟,中唐(西夏重修),西壁盪顶帐形龕内北壁中唐画卷草边饰,下屏风二扇,一扇画二菩萨,一扇画地藏、一菩萨;第154窟,中唐(西夏重修),南壁(东则舍身品、西侧长者子流水品)各一铺,下毗沙门天王、地藏菩萨各一身;北壁下西夏画地藏一身,持花供养菩萨四身;东壁门南上画金光明经变一铺(南侧流水长者子品、北侧舍身品);第155窟,中唐(五代重描壁画),西壁盪顶帐形龕外北侧画地藏一身;第156窟,中唐(西夏重修),东壁门北画金光明经变一铺,下屏风八扇,画流水长者子品、舍身品;第197窟,中唐(五代、宋重修),南壁中唐画地藏、菩萨各一身;第201窟,中唐(宋重修),南壁西端画地藏一身;北壁西端画观音一身(白描,模糊)、地藏二身。(其一白描,未完成);第449窟,中唐(宋重修),西壁盪顶帐形南侧帐扉顶宋画金刚杵观音,西壁画如意轮观音,南壁画地藏菩萨。

(6)晚唐:大中二年(公元848年)—天祐三年(公元906年)。第138窟,晚唐(五代、元、清重修),南壁西起下画立佛、地藏、弟子各一身;第150窟,晚唐(清重修),东壁门下清画判官、鬼卒各一身;门北晚唐画药师经变一铺,下清画判官、鬼卒各一身;第177窟,晚唐(宋、清重修),南壁斜顶方口龕内南壁上画垂幔,下屏风三扇,画地藏、弥勒、菩萨各一身;第195窟,晚唐,北壁盪顶帐形龕内北壁上画垂幔,下屏风二扇,一扇画地藏,一扇画菩萨。

(7)五代:后梁开平元年(公元907年)—后周显德六年(公元959年)。第6窟,五代(西夏重修),甬道盪形顶中央画水月观音、地藏与十王厅。

敦煌石窟包括莫高窟及周围的西千佛洞、榆林窟、东千佛洞、水峡口石窟、五个庙、一个庙等石窟。以上介绍的是莫高窟的地藏壁画情况,下面也介绍

安西榆林窟和安西东千佛洞。

榆林窟,又名万佛峡,是莫高窟之外敦煌地区最大的一处石窟群,在今安西县境内,距县城70公里,距莫高窟100公里,42个洞窟分布在踏实河两岸。其中:第12窟,五代(清重修),西壁门北侧画地藏坐像一身;第15窟,中唐(宋、西夏、元、清重修),南壁东侧唐画地藏一铺(部分后代描画填色,多划伤);东壁门南上部唐画菩萨一身、地藏一身;第16窟,五代(民国初重修),西壁北侧地藏一身;第19窟,北壁东侧画地狱变一铺(西侧毁),下漫漶;第33窟,五代(清重修),东壁门下画地狱变一铺;第34窟,甬道五代画平顶残存地藏六趣画迹;第38窟,唐(五代、清重修),北壁五代画垂幔下地藏与十王厅一铺(中央被清代涂土红塑像背光覆盖);东壁门北上部五代画赴会佛三组,下部南侧女供养人二身、北侧十王厅。

还有安西东千佛洞,在榆林窟以东约40公里。其中:第2窟,西岸下层,坐西向东,时代为西夏,西壁两侧上部(左、右甬道口上)各绘一布袋和尚;左甬道顶画坐佛、卷草、莲花图案;南壁画菩提树观音,下方一饿鬼肩负另一饿鬼承接甘露;第5窟,西岸上层,坐西向东,时代为西夏,北壁西起画十王变、八塔变、观音变、普贤变各一铺;南壁西起画十王变、如意轮观音、八臂观音、文殊变各一铺。

敦煌莫高窟的53个窟,加上榆林窟的7个窟、安西东千佛洞的2个窟,共有62个窟直接涉及地藏图像。九华地藏与敦煌壁画,有很多方面的联系,如地藏、十王厅及地狱变,观音与地藏菩萨的组合等。

6 流落海外的地藏绘画品

敦煌藏经洞所出的绘画品,从绘画的材料上可分为绢画、麻布画、纸画等。据有关部门统计,斯坦因所获绘画品共计536件,282件收藏在英国伦敦大英博物馆,254件收藏于印度新德里博物馆,其中绢本画约有335幅,麻布画94幅,纸本画107幅;伯希和所获绘画品共计219件,其中绢本画136幅,麻布画147幅,纸本画33幅。

敦煌藏经洞所出的绘画品,其题材主要是佛像、菩萨像、护法神像、佛传故事、经变画以及曼荼罗等;其时代是公元7世纪至10世纪的遗物:在斯坦因所获的绘画品中,纪年最早的是唐咸通五年(公元864年)的《四身观音、文殊、普贤菩萨像》,纪年最晚的宋太平兴国八年(公元983年)的《大慈大悲救苦观世音》;在伯希和所获的绘画品中,纪年最早的是唐开元十七年(公元729年)的《高僧像》,纪

年最晚的是宋太平兴国八年(公元983年)的《地藏十王图》。

敦煌藏经洞所出的绘画品,有十多幅《地藏与十王》。如大英博物馆藏的斯坦因84号藏画,五代时绘,高55厘米,宽39.8厘米,画面中上部地藏菩萨,头戴帷帽,身披田相袈裟,右舒坐于岩座上,头上有宝盖,身后、脑后是绿、红、白色及火焰组成的同心圆身光、头光,足下有莲花承托,左手持锡杖,右手持宝珠置右膝下;地藏两旁及下部,画有从秦广到五道转轮王等十王及道明王、狮子等。又如《十一面观音·被帽地藏菩萨图》,现存法国吉美博物馆,编号EO.3644,五代时绘,高138.5厘米,宽74厘米,画面上方画十一面观音与地藏菩萨相对而坐。地藏菩萨被帽,身着袈裟,左手托火焰宝珠,右手持锡杖。二菩萨供桌下方有一玻璃花盆,盆内有鲜花盛开。花盆左侧是一只金毛狮子,右侧是道明和尚,双手合十,正举头仰视地藏菩萨。供桌周围及花盆下方,画地府十王,正冠危坐,手执笏板,每王两侧各有男女童子二人侍立。下方还有四位判官坐于案前,头戴幞头,手捧笏板,作问案状。在这两幅绘画中,一幅画了“道明王”,一幅画了“道明和尚,双手合十,正举头仰视地藏菩萨”,使我联想到敦煌莫高窟第390窟甬道顶五代画地藏与十王厅(画中有“道明和尚”题记)。

在九华山地藏道场中,有座寺庙叫“十王殿”,又称“转轮殿”,位于神光岭肉身殿下。清光绪年间重建;1948年,住持僧是智云、化雨;1965年,住持僧是妙通;1972年,毁于火灾;1988年,九华山佛教协会重建。如果有心“地藏与十王”研究的学者,看了九华山的十王殿,再去看敦煌莫高窟第390窟甬道顶五代画地藏与十王厅,又再去研究大英博物馆藏的斯坦因84号藏画和现存法国吉美博物馆的编号为EO.3644的《十一面观音·被帽地藏菩萨图》,就会惊人地发现,九华山与敦煌之间的联系是那么的紧密,而且这种联系是发生在一千年前。

中华民国二十七年(公元1938年),上海国光印书局出版的铅印本《九华山志》八卷,系释印光重修,居士许止净鉴定,释德森编辑。在该志中,可见到一种出自《神僧传》的金地藏传。说地藏乞地之事及父子出家事,“僧乃乞一袈裟地,公许之,衣偏覆

九华,遂尽喜舍。其子求出家。即道明和尚。公后亦离尘网”。此《神僧传》文,据云是引自清代仪润的《百丈清规证义记》。虽然查了明代《神僧传》,根本无此文。但是,清代仪润的《百丈清规证义记》,可能是采自民间传说或某种文传,致使闵公施地藏一袈裟地,道明与闵公离尘随侍地藏等说,在九华山周围,为民间喜闻乐道,影响巨大。

此说最早所见是九华行祠碑记中,祠亦称为石壁庙,是宋淳化(公元990-994年)年间九华当地吴氏后人所建,明代重修。碑说金地藏在九华山得吴氏父子相助,“指诣城峰闵氏之寺居,经为修行之所,今化城寺是也”。以后,又增加了施一袈裟地及道明、闵公相继出家等事,是民间传颂已久之说。另外,在有关地藏的绘卷雕刻中,也早有道明与闵公随侍地藏的作品。

当然,在五代前后的地藏像中,先有的只是道明和尚之像,而且是出自敦煌卷之中的《道明和尚还魂记》。在九华山地区,随着金地藏道场的影响渐巨,逐步形成了道明和闵公与地藏的缘由,并在绘画、雕刻中表现出来。

参考文献:

- [1]王重民.敦煌曲子词集[M].北京:商务印书馆,1950.
- [2]敦煌曲校录[M].任二北,校.上海:上海文艺联合出版社,1955.
- [3]李斌城.唐代文化[M].北京:中国社会科学出版社,2002.
- [4]周贻白.中国戏曲发展史纲要[M].上海:上海古籍出版社,1979.
- [5]张总.地藏信仰研究[M].北京:宗教文化出版社,2003.
- [6]班友书.古剧青阳腔—青阳腔研究文集[M].合肥:黄山书社,2002.
- [7]安徽省艺术研究所 安庆市黄梅戏研究所.青阳腔剧目汇编[G].合肥:安徽省艺术研究所,1991.
- [8]王兆乾.池州傩舞<舞回回>考[J].池州师专学报,1997(2):36-54.
- [9]何根海,王兆乾.在假面的背后—安徽贵池傩文化研究[M].合肥:安徽大学出版社,2000.
- [10][明]郑之珍.郑之珍卷[M].朱万曙,校点.合肥:黄山书社,2005.
- [11]敦煌文物研究所.敦煌莫高窟内容总录[M].北京:文物出版社,1982.
- [12]敦煌文物研究所.敦煌石窟内容总录[M].北京:文物出版社,1996.
- [13]胡同庆,罗华庆.解密敦煌[M].兰州:甘肃人民美术出版社,2010.
- [14]胡同庆,安忠义.佛教艺术[M].兰州:敦煌文艺出版社,2004.
- [15]高德祥.敦煌民歌·宝传·曲子戏[M].北京:中国图书出版社,2009.

[责任编辑 韩志才]

(下转第80页)

现了苏青尖锐而深刻的女性自省意识,苏青也无可否认的成为对女性生存状态进行了深刻反思和独特探究的作家。在封建道德规范里,女性被要求“不离家,不参政”。在三四十年代女性解放已取得一定的进步,但历史的积习仍然在顽固地制约着女性。鲁迅曾一针见血地指出,封建社会家庭关系中男女双方的地位不过是主子和奴才的区别而已,“这制度之下,男人得到永久的终身的活财产,当新妇被人放到新郎的床上的时候,她只有义务,她连讲价钱的自由都没有,何况恋爱。不管你爱不爱,在周公孔圣人的名义之下,你得从一而终,你得守贞操。男人可以随时使用她,而她却要遵守圣贤的礼教,即使‘只在心里动了恶念,也要算犯奸淫’的”^[3]。在这样的家庭关系中,安于“名分”的女性往往受到男性的称赞,不安于“名分”的女性则往往要受到鞭挞。苏青的散文也写出同样认识,“其子不过弱而已矣,长大了便强,便可升而为‘台’,而妻的卑则是命中注定,永无翻身之日,永远是个第十一等人”。这个“第十一等人”便是旧时女子在男权社会里的地位比对,也是苏青笔下祖母、母亲辈在封建家庭中尴尬的身份境遇。她们终生遵从“夫为妇纲”的古训,“别说男人叫她们做第十一等人,她们当然是‘以顺为正’。就是男人让她们把‘人’的资格取消了”^[4]。苏青从女性经验与感受的直接体验上,看到

女性没有获取“人”的待遇,而成了男性欲望的客体。她选择了在自闭中获得释放的女性体验。苏青的自传体小说《结婚十年》及续篇等作品正是贴近现代女性日常体验和实际感受,说出她们难以摆脱的现实困惑。她的作品坦白、直率和大胆,以一个中年女人自身独特的感受和体验来抒写欲望,展示女人生存的真实处境。

综上所述,苏青疏离政治,以家长里短步入文坛。苏青的创作指向嬗变的市民社会的繁杂喧嚣、光怪陆离,琐碎紧张,她咀嚼日常生活的兴味,品尝俗世生活的乐趣,探究红尘生活的精微,将个人对生活的品味、情兴、态度诉诸笔端,抒写具有鲜明的俗常意味。如此,我们看到了属于苏青文学叙事取向。王安忆说“倘若能看清苏青,大约便可认识上海的女性市民”^[5]。王安忆准确概括了许多论者的认识。

参考文献:

- [1] 静思.张爱玲与苏青[M].合肥:安徽文艺出版社,1994:11.
- [2] 苏青.结婚十年.苏青文集:上[M].上海:上海书店出版社,1994:140.
- [3] 鲁迅.准风月谈.鲁迅杂文全集[M].郑州:河南人民出版社,1994.
- [4] 苏青.苏青散文精编[M].杭州:浙江文艺出版社,1995:144-145.
- [5] 王安忆.寻找上海[M].北京:学林出版社,2001:220.

[责任编辑:章建文]

(上接第 67 页)

A Historical Study of Cultural Exchange between Dunhuang and Jiuhua Mountain

Qian Zhen

(Municipal Standing Committee of Chizhou People's Congress, Chizhou, Anhui 247000)

Abstract: On the 110th anniversary when the cave for preserving Buddhist sutra in Dunhuang Mogao Grottoes was discovered, based on the historical process of cultural exchange between Jiuhua mountain and Dunhuang, the paper makes textual research of the cultural phenomena, including the poetry “Tianxianzi” and “Daolianzi”, Nuo Opera dance “Wuhuihui”, Ksitigarbha in Dunhuang frescoes, paintings of Ksitigarbha at abroad, and probes into the cultural exchange and relationship between Jiuhua Mountain and Dunhuang.

Key Words: Dunhuang; Jiuhua Mountain; Cultural Exchange