

## 中国早期



## 探源

廖明君

何志国

何志国: 男, 1959 年生, 江苏大学艺术学院教授, 美术学硕士生导师, 主要从事宗教艺术、美术考古和设计艺术史研究, 已出版学术专著《中国西南考古研究》(2001 年), 《中国南方早期佛教艺术初论》(2004 年), 《美术考古与考古研究》(2005 年), 《汉魏摇钱树初步研究》(2007 年), 发表学术论文 100 余篇。

廖明君: 研究员, 《民族艺术》杂志社社长 / 总编辑, 广西民族文化艺术研究院院长, 中国艺术人类学学会副会长, 主要著作有《生殖崇拜的文化解读》、《壮族自然崇拜文化》、《万古传扬创世歌》、《生死攸关——李贺诗歌的哲学解读》、《文化田野图文系列丛书》(主编)。

廖明君 以下简称“廖”): 中国佛教和佛教艺术起源的研究, 历来是学术界给予密切关注的重要课题。近年来, 有一批学者对中国南方早期佛教艺术进行了长期研究, 你是参加者之一, 请问该课题研究肇起的原由? 有关它的研究进展怎样? 你的研究状况如何?

何志国 (以下简称“何”): 《东南文化》1990 年 1 至 3 期发表南京艺术学院阮荣春 (现为上海大学艺术研究院院长、教授、博士生导师) 文章, 该文以 3 万多字篇幅, 系统地研究了印度和中国佛教造像的起源, 认为汉晋时期由中印度经长江流域至日本存在一个受秣菟罗造像风格影响而形成的早期佛教造像南方传播系统 (简称“南传系统”); 中国早期佛教造像先兴于南, 而后盛于北。因该观点与中国佛教造像受印度犍陀罗艺术经西域传播影响的传统观点相悖, 于是在国内外学术界引起了广泛的关注。1991 年 4 月, 南京艺术学院、北京大学、南京博物院和日本龙谷大

学派员成立了“早期佛教造像南传系统 (以下简称“佛教初传南方之路”) 研究班, 先后五次到中国南方诸省进行了大量的调查工作, 获得了数百处汉晋佛教造像资料, 其中有确切纪年的 30 余处。1991 年 9 月 20 至 21 日和 11 月 26 日至 28 日, 先后在成都和南京分别举行了“早期佛教造像南传系统”学术研讨会。来自日本和中国滇、川、鄂、苏、浙、甘、桂、京等地研究佛教艺术、美术史、哲学史、历史地理、考古学和文博系统专家学者 80 余人参加了会议, 1993 年 11 月 23 日至 30 日, “早期佛教初传中国南方之路”中日学术讨论会在日本京都龙谷大学和名古屋举行。1993 年, 文物出版社出版了《佛教初传南方之路文物图录》。1991 年至 1994 年, 《东南文化》开辟研究中国南方早期佛教艺术专栏, 发表了报告和论文数十篇。可以说, 从 1991 年至 1994 年, 中国南方早期佛教艺术的研究, 达到了一个小小的高潮。但是, 自那以后, 学术

界便陷入沉寂。

我的中国南方早期佛教艺术的研究始于1990年。当时我在《人民日报·海外版》读到了赴日访问学者阮荣春的一篇论文，便有感而发，参与了讨论，由此开始了该课题的研究。此后，我先后撰写论文出席了成都、南京、日本京都的国际专题学术会议。遗憾的是，该课题结束后，绝大多数中外学者都停止了对有关中国南方早期佛教艺术的研究。但是，我个人认为，中国南方早期佛教艺术研究是一个非常重要的课题，它涉及佛教和佛教艺术传入中国的很多重要问题，这是一个才刚刚开始而不应当就很快结束的课题。因为有很多问题尚未解决，例如，中国南方早期佛教艺术的起始年代、来源、传播途径、性质、艺术风格和影响诸问题，才刚刚提出来，学者们意见分歧很大；研究还存在不少空白点。这些都需要深入研究。因此，我一直在思考上述问题，并持续不断地进行该课题研究，将其作为自己的主要研究方向之一。17年来，我已经撰写和发表了有关该课题的论文21篇，成为中外学者在该领域研究发表论文最多者。2001年8月，我应邀携带论文赴美国西雅图艺术博物馆就摇钱树佛像的研究发表演讲。2004年，我结集出版了《中国南方早期佛教艺术初论》专著。2006年，我申请到江苏连云港孔望山佛教造像研究课题。目前，我计划把研究范围拓展到中国早期佛教艺术和印度早期佛教艺术领域。

廖：我注意到，中国南方早期佛教艺术大多出自汉晋时期（公元二至四世纪）墓葬之中，它们有的刻于墓额，有的铸于摇钱树、铜镜、铜牌，还有的塑于神瓶（一称魂瓶）和其他青瓷器之上。它们与云冈、龙门、敦煌、麦积山等南北朝石窟寺佛教造像以及金铜佛像不太一样，有其自身的特点。

何：是的。我将中国南方早期佛教艺术划分为供奉佛像、具有某些佛教仪轨特征的人像和佛教象征图案三类。供奉佛像主要是作为偶像的佛陀或菩萨形象，他们一般呈结跏趺坐，头后有圆形或椭圆形项光，头顶有高肉髻，穿圆领袈裟或袒右肩，手施无畏印或禅定印，具有非常明显的佛教造像仪轨特征。具有

某些佛教仪轨特征的人像有尖顶帽胡俑、白毫相俑、戴莲花俑、施无畏印俑，等等，他们有的与供奉佛像有密切联系，如尖顶帽胡俑，就出现在供奉佛像一侧，作下跪礼拜状，其余的人像具有一些佛教仪轨特点。佛教象征图案有莲花、钵生莲花、寺塔画像和舍利图案。

中国南方早期佛教艺术有一个重要的特点，那就是除了江苏连云港孔望山佛教造像外，均出自汉晋时期（公元二至四世纪）墓葬之中，这与南北朝及其以后佛教艺术以石窟寺、造像碑和金铜佛像的形式出现有很大的不同。早期佛教与丧葬的密切关系并不限于中国南方，也包括中国北方，而且源远流长，可上溯至佛陀涅槃之时。最早的佛教艺术是佛塔。佛塔初义为“坟”，其起源在佛陀之前的吠陀时期，主要用于埋葬古印度诸王，塔的使用显示较高的等级和礼遇。在印度白沙瓦（Pripahwa）、巴尔胡特（Bharhut）和桑奇（Sanchi）等地发现的公元前四世纪至公元前后的早期佛教艺术品，大多是舍利器或舍利塔上建筑构件的雕刻，反映了早期佛教与丧葬的密切关系。崇拜舍利、佛塔是印度早期佛教艺术的一个重要特征。

廖：学术界对汉晋佛像的性质一直存在分歧，聚讼不绝，主要有两类观点，第一类观点认为，汉晋佛像表示佛教信仰，第二类观点认为，汉晋佛像被时人视为神仙。你是怎么看的？

何：两种观点都有一定道理，但都失之偏颇。

第一种把汉晋佛像表示佛教信仰的观点具有一定的合理性。佛教从公元一世纪由于印度贵霜王伽腻色迦的倡导，开始造作佛形象，并且很快向四周传播，使得佛教迅速为人们所接受，到现在，信徒遍及东亚和东南亚，成为世界第一大宗教。由于佛像对佛教的传播起到了特殊的重要作用，所以，佛教又被称为“象教”。从这个意义上讲，用三国初期僧人康僧会“设像行道”的记载来解释中国早期佛教的传播，是有一定道理的。但是，佛教传入中国初期，在汉晋时期的中国南方，有关佛教传播的记载较少，尤其是在长江上游的四川地区，缺乏东汉至蜀汉时期的佛教传播记载。



虽然这里有东汉佛教寺庙的传说，但都是见于晚出地方志文献的记载。因此，学术界大多对中国南方汉晋佛像的佛教性质持否定态度。

第二种观点将汉晋佛像视为神仙也有其一定的合理性。的确，从汉晋文献的记载可以看出，佛与神仙有不少相似之处。但实际上，将佛视为神仙是似是而非的，神和仙是两种不同的概念。中国国家博物馆信立祥研究员就曾指出：“在古代特别是在汉代人的观念中，‘神’和‘仙’是性质完全不同的两种存在。……住在天上世界的上帝和诸神，不仅是宇宙万物的创造者，也是宇宙秩序的主宰者和管理者。对人类来说，上帝和诸神无所不知、无所不能，是超越时间和空间的终极存在。而仙人，却与‘神’有着本质不同。……所谓仙人，是同时具有超越时间和空间的不死不老的神性和人的肉体的永恒存在，其住处不是天上世界，而是高高耸立在现实世界的仙山。”例如，关于汉代的西王母，不少人认为她是神仙。但是，汉代《易林》载西王母具有赐福避祸的神灵职能。《易林·坤卦第二》：“稷为尧使，西见王母。拜请百福，赐我善子。”《易林·名夷卦第三十六》：“王母祝词，祸不成灾。”从考古实物发现来看，西王母图像高居天门之上，为受崇拜的偶像，因此，汉代西王母就是神灵，而非神仙。

廖：造成这两类观点分歧的主要原因是，第一类观点只侧重用佛教仪轨和经典解释汉晋佛像，而忽略佛像初传中国时，汉地流行神仙思想的大背景，这容易使人造成汉晋时期佛教盛行的错觉。第二类观点则正好相反，它们往往采用当时流行的神仙思想去阐释汉晋佛像，却对汉晋佛像具有显著的佛教仪轨的现象或视而不见，或淡然处之。这两类观点似乎存在两个极端的倾向。

何：是的。我认为，对汉晋佛像性质的研究，应从它自身的造型特点分析入手，既要站在汉晋时期中国人的角度去认识佛像，又要看到初传佛像顺应中国国情扮演神灵的同时，又顽强保持佛教仪轨特征而避免被中国本土神灵所替代的实情。只有这两者不可偏废，我们才能比较恰如其分地探知汉晋佛像

的性质和内涵。

要确定汉晋佛像的性质，我们应首先从它的图像志特征入手，汉晋佛像既具有中国本土神灵西王母某些相似的图像特征，又有佛像独特的图像志特征。例如，汉晋佛像与西王母两者具有正面偶像式、两侧有胁侍等共同特征，某些佛像处于与西王母相同的位置。但是，两者又具有各自主要的图像志特征。西王母主要的图像志特征是其头戴胜和两侧有龙虎胁侍；佛像主要的图像志特征是手印、项光和结跏趺坐。图像特征不同是区分佛与西王母的形象依据。从图像志分析，大多数佛像头后有项光、施无畏印、结跏趺座等图像特点，与中土本地西王母戴胜、坐于龙虎胁侍、上有华盖的图像特征不同。具有上述特征的佛像在中土大地此前从未有过，这些不同的图像志特征，强烈地昭示着佛形象来自异域。但是，佛和西王母均具有正面神像特征，并且，有的佛像位于壁之上，或者有龙虎胁侍，其上有华盖，说明时人把佛视为西王母之类的神灵，用以保佑生人或墓主。这就给我们一个提示：佛与西王母均为受供奉的神像，只不过汉魏时期的人民把传入中土不久的佛像当作外来之神——胡神（即佛神）加以供奉。

据梁《高僧传》记载，东吴皇帝孙皓由于侮辱铜佛像而受到报应。当时，他人“于地得一金像，高数尺，呈皓，皓使著不净处，以秽汁灌之，共诸臣笑以为乐。俄耳之间，举身大肿，阴处尤痛，叫呼彻天。太史占言，犯大神所为，即祈诸庙，永不差愈。嫪女先有奉法者，因问讯云：‘陛下就佛寺中求福不？’皓举头问曰：‘佛神大耶？’嫪女云：‘佛为大神’。皓心遂悟具语意，故嫪女即迎像置殿上，香汤洗数十遍，烧香忏悔”。孙皓和嫪女均把佛视为“佛神”，“佛神”很有威力，人们便虔诚拜佛求福。所以，汉晋佛像既不能草率地认为是佛教普及的结果，也不能简单地将其混同于神仙，它是汉人误读（视佛为神）和“设像行道”的胡人将错就错的结果，这是初传佛教的特点，可称为“佛神模式”。“佛神模式”曲折地反映了佛教初入中土时，胡人“设像行道”的佛像被汉地老百姓视为神灵而顶礼膜拜的过程，其奇异的图像（含佛像仪轨）被视为神灵而记录，



其教义因被误读而湮没。这种阴差阳错是早期佛教在中土立足的特殊形式。视佛为神不仅仅是汉地人民的认识,从历史渊源和佛像本质含义分析,佛像在印度出现时就已经被偶像化和超人化。民间信佛实际上一直是将佛当作神灵加以崇拜和供奉,印度初期供奉佛塔的在家信徒如此,汉魏和六朝的民间信佛尤其如此,至今仍旧如此。“求神拜佛”这句俗语反映了两千年来中国民众对佛教不一定正确,但一定真实的认识。

廖:一般认为,汉晋时期是我国道教的萌发期,有学者从汉晋时期的道教背景,尤其是西南早期佛像的分布与早期“五斗米道”的分布地域接近的实际情况来分析,提出汉晋佛像是道教艺术。

何:这种观点实际上是汉晋佛像为神仙说的延伸。因为神仙崇拜是道教信仰的核心。应当指出的是,汉晋佛像具有清晰的佛教造像的仪轨特征,汉晋佛像为道教造像之说对此无法做出合理解释。还有人认为摇钱树佛像是太上老君(老子的俗称)。但是,巫鸿认为汉魏以前老子没有偶像形象出现。传张鲁著《老子想尔注》说:“至道尊,微而隐,无状貌形象也。但可从其戒,不可见之也。”巫鸿指出:“桓帝在祭祀中并没有使用老子的偶像,所设之‘华盖之座’就是老子的象征。”另外,从考古实物来看,目前发现最早可靠纪年的道教造像是北魏始光元年(424年)魏文朗造像,有确切“太上老君”铭文的是北周保定二年(562年)造像,有明确“老子”铭文的是隋开皇十一年(591年)造像。值得注意的是,隋代老子造像的特点是:道冠,长髯,左手依挟轼,右手执麈尾。因此,不宜将汉晋佛教艺术划入道教艺术范畴。

廖:中国早期佛教艺术与印度早期佛教艺术年代非常接近,无疑受到了后者的影响。印度早期佛像有犍陀罗(Candhara)和秣菟罗(Mathura)两大艺术流派。犍陀罗艺术是受古希腊雕刻艺术影响而形成的印度最早的佛教艺术之一,流行于公元一至三世纪的西北印度,其作品多采用灰色的云母岩雕凿而成,佛像面相具有深目高鼻胡人的特点和庄严肃穆的神态,螺发,上唇有口髭,身穿希腊式披袍。

秣菟罗艺术起源和流行于中印度地区,起源时间与犍陀罗艺术相同;与犍陀罗艺术不同,秣菟罗艺术则更多的继承了印度本土的雕刻风格,采用红砂石雕刻佛像,裸露身体,或穿薄衣,佛像为圆脸、大眼,有一种气宇轩昂的英雄气概,面相具有印度本土人种的特点。

学术界一般认为,印度的犍陀罗佛教艺术对中国早期佛教艺术产生了影响,还有另一种观点认为,中国早期佛教艺术受到了秣菟罗佛教艺术的影响。你对此有何评价?

何:应当说,两种观点都有一定道理,但都有完善的必要。

我的观点是,汉晋佛像杂糅了印度犍陀罗和秣菟罗艺术的风格。以西南地区出土的汉魏摇钱树佛像为例:摇钱树佛像高肉髻、头有项光、口上有髭,穿圆领衣,右手施无畏印,左手拳执衣角下垂延经右手腕再下垂,形成长长的“U”形衣纹,结跏趺坐(枝叶佛像表现了赤裸的盘脚)等特征,与印度早期佛像相比,多有相似之处;具体而言,摇钱树干A型佛像大眼圆睁、面相丰满的特点,与秣菟罗佛像非常相似,而摇钱树干B型佛像深目高鼻、口上有髭的胡人特征,则与犍陀罗佛像多有相似之处。概言之,中国最早的佛像——摇钱树佛像除了具有汉代艺术风格外,还糅合了印度犍陀罗和秣菟罗艺术的风格。

从构思意匠看,摇钱树佛像与其后的佛教造像存在一个很大的区别是,其构图是佛像与树的结合。这种文化渊源应当从古代印度去寻找。在印度河文明的遗址(约公元前2350至前1750年)中,出土一种护身符石牌,刻有大量的树木神,有的刻一株大树,大树下有一长方形台座,有的还刻有人礼拜或向树木供献花环。这些都反映了印度次大陆青铜文化中的圣树崇拜。圣树崇拜以后成为印度教和佛教的传统。从孔雀王朝到巽伽王朝(Sunga)(公元前4世纪至前1世纪)时期的金属铸币上继续流行以树为崇拜对象的图案。佛教产生后,古代印度崇树的传统被佛教继承。据佛经记载,佛陀的诞生、成道和涅槃,都与树有关。在佛像出现以前,公元前三世纪到公元前后的印度阿育王石柱、巴尔胡特和桑奇大塔等佛教石刻中,大量出现莲花、雄





狮、大象、法轮、脚印、菩提树等象征图案,其中,佛诞生时,其母摩耶夫人采摘的无忧花树,佛成道时静坐的菩提树,佛涅槃时侧身而卧的娑罗林,等等,都表现了佛与树的密切关系。我认为,树与佛像的结合,在印度和中国成为佛教艺术从象征性向具像性演变的契机,它是佛教艺术传入中国时,把佛形象造作之前佛的象征物之一——树和佛形象有机结合在一起。从塑造手法上看,它是佛象征性和具像性的结合;从佛像起源历程来看,它应当是佛陀形象出现之前的象征物,发展到独立造作佛形象之时,中间的过渡产物。

廖:佛教艺术传入中国的路线和途径历来是学术界所关注的课题,但分歧较大,学术界存在西域“丝绸之路”、海上“丝绸之路”和西南“丝绸之路”传入中国等观点。你持何种观点?

何:印度佛教艺术传入中国的情况比较复杂,不好一概而论。我国西北地区的早期佛教艺术无疑是从印度经西域“丝绸之路”传入。但是,我认为,西南地区早期佛教艺术是从印度经缅甸、云南直接传入的。

首先,上面已经提到,西南地区摇钱树佛像是我国的最早的佛像之一,它的出现几乎与印度早期佛像同时,而且,两者具有非常相似的图像志特征,这说明它受到了印度早期佛像的直接影响,不存在辗转、变异。

其次,我国西南地区自古就有一条经云南、缅甸通往印度的通道,古称“蜀身毒道”,即滇缅道。司马迁《史记·西南夷传》:“元狩元年(公元前122年),博望侯张骞使大夏(今阿富汗)来言,居大夏时见蜀布邛竹杖,使问所从来,曰:‘东南身毒国,可数千里,得蜀贾人市。’身毒即今印度。巴蜀通往印度的滇缅道是一条捷径。《史记·西南夷传》说:‘或闻邛西二千里有身毒国。骞因盛言大夏在汉西南,慕中国,患匈奴隔其道。诚通蜀身毒道便近,有利无害。’邛西在今四川西昌一带,若以蜀郡成都为中心,则距身毒约三千里。如从中原经“丝绸之路”到印度,则路途遥远。《汉书·西域传》载:“捐毒国王治鸟飞谷,在葱岭西,去长安九千八百六十里,……。”捐毒即身毒,印度。加上从长安到成都这一段路程,经四川从

滇缅道去印度,不及从“丝绸之路”往印度的路程的三分之一!因此《史记》说“通蜀身毒道便近”。此段路线也见于《史记·大宛传》的记载。

滇缅道上出土的汉代钱币主要有五铢钱和贝币两种。五铢钱为汉王朝铸币。一般认为,西南地区贝币由印度输入。滇缅道上出土的汉代钱币具有三个特点:其一,如果将出土汉代钱币的地点串联起来,就形成了完整的由中国西南通往印度的滇缅道路线。与《新唐书·地理志》记载的滇缅道路线,大致吻合。其二,在古道沿线地区出土的历代钱币中,以汉代钱币数量最多,其他时期较少,既显示出汉代滇缅道沿线地区经济的繁荣,也证明了滇缅道开通于汉代这一基本事实。其三,距滇缅道越近,出土的汉代钱币就越多,反之较少。它有力地证明,在汉代,滇缅道已经成为一条重要的国际商道,并且,就在这条商道途径所在地区,业已进行了频繁的商业、贸易活动。据《后汉书·西南夷传》记载,永元九年(公元97年),“徼外蛮及掸国王雍由调遣重译奉国珍宝,和帝赐紫绶,小君长皆加钱帛。”永宁元年(公元120年),掸国王再次遣使向汉廷进贡。掸国地望大致在今缅甸及更西一带,其势力甚至到达印度阿萨姆邦。

再次,在“蜀身毒道”上还发现了大量其他中印交流的证据。在中印滇缅道沿线,分布着相似的新石器时代文化,均与稻作农业有关。印度从新石器时代到青铜时代的大石墓,与我国滇、蜀地区的早期大石墓有关。东晋《华阳国志·蜀志》载:“蜀有五丁力士,能移山,举万多钧,每王薨,辄立大石,长三丈,重万钧,为墓志,今石笋是也。”又言蜀王妃死,“蜀王哀念之,乃遣五丁之武都,担土为妃作冢,益地数亩,高七丈,上有石镜,今成都北角武担是也”。成都平原尚留石笋、石镜、天涯石、支机石、飞来石等大量遗迹。此外,滇池地区西汉墓出土的琉璃珠、蚀花肉红石髓珠、蛙饰铜鼓、铜钹、有翼虎错金镶嵌银带扣,以及狮身人面像鎏金浮雕铜牌饰均为西亚产品,经印度和滇缅道传入云南。

因此,我认为,印度初期佛教艺术也经此道传入我国西南地区。



廖:从考古发现来看,目前发现的汉晋佛像主要分布于长江流域,那么,它在长江流域是如何流布的?

何:目前在长江流域公元二至四世纪的墓葬中出现了数百例早期佛像,在长江上游,佛像的主要载体有摇钱树,在长江中游,佛像的主要载体有佛兽镜,在长江下游,佛像的主要载体有神瓶(一称魂瓶)。佛像的载体具有区域性特点。汉晋佛像具有早期佛教仪轨清晰、晚期佛教仪轨模糊的特点。例如,长江上游的摇钱树佛像仪轨特征明显,而长江中下游地区的佛像镜和神瓶佛像仪轨就比较模糊。这反映了外来佛像的符号化、普及化、中国化和民间化的过程和趋势。

长江上游地区的早期佛像年代最早,这里有我国最早的佛像,最早的尖顶帽胡人,最早的白毫相人像,该地区早期佛像数量较少;到了长江中下游地区,佛像数量逐渐增多,年代逐渐变晚。因此,尽管长江中下游地区存在个别东汉佛像,不排除向其他地区传播的可能,但是,根据早期佛像在长江流域的分布、演变的总体趋势,仍然可以得出早期佛像从长江上游顺江而下传播的结论。

有关早期佛像在长江流域传播的记载很少,只有康僧会在东吴地区“设像行道”等零星记载,实际上,上述考古事实表明,文献并不能真实、准确反映早期佛像在长江流域传播的实际情况。大量考古发现可以弥补文献记载的不足,填补早期佛像在长江流域流布的空白。我国最早的佛像出现在长江上游地区,将使我们重新审视中国佛像的起源。

廖:对中国南方早期佛教艺术风格演变的研究非常重要。但是,研究中存在一种倾向,人们自称采用图像学的方法对汉晋佛像进行研究,他们认为,佛像不太符合造像仪轨、造像不够成熟,其年代就相对较早,反之就较晚。

何:是啊,这实际上是对图像学的误解。

图像学是西方艺术史的一个流派,它是对美术内容的历史探究,其目的是发现和解释艺术图像的象征含义,揭示图像在各个文化体系和各个文明中的形成、变化及其所表现或暗示出来的思想观念。图像学把美术作

品的解释划分为三个层次:第一个层次是解释图像的自然含义(称前图像志),识别作品中的线条、色彩、形状等;第二个层次是解释图像的传统含义(称图像志),对图像所表现的故事的意义或特定主题进行解释。第三个层次是解释图像的内在即象征含义(称图像学)。图像学运用的合理性是可以寻找重建失传的证据。但是,它也存在明显的局限性,因为图像学研究的作品须有与之相关的文献相结合;再就是图像学是建立在西方艺术史的背景之下的,是否具有普遍的理论指导意义尚使人怀疑,因此,有学者已经对其是否适合中国美术史的研究提出质疑。

由此可见,上述自称采用图像学方法研究汉晋佛像,实际上是对图像学的误用,或者说与图像学无关。这种方法充其量是先入为主的思维影响下主观利用考古类型学方法的结果。地层学和类型学是考古学的基础理论,如果说,完整的考古学是一驾马车的话,地层学和类型学就是考古学的两个车轮,缺一不可。在对古代物质文化和造型艺术研究中,考古学的基础作用是不可代替的。例如,对中国南方早期佛教艺术风格流变和年代的研究,正确方法是全面而不是片面运用考古学基础理论。具体而言,应当是以纪年铭文墓葬作为判断出土佛像年代的重要依据(相当于地层学),在此基础上,运用考古类型学方法分析佛像风格演变。在这里,考古学地层学和类型学的互证分析至关重要,它与历史学研究的“双重证据法”类似,可以确保论证的科学性和严谨性,最大限度地减少研究者的主观臆断。考古学地层学和类型学的互证分析在美术史和美术考古研究具有基础性作用。

廖:汉晋佛像研究的学术价值是显而易见的。

首先,汉晋佛像涉及中国佛教和佛教艺术起源的问题,这是学术界多年关注而尚待解决的重要课题。至今,学术界流行的观点仍然是:佛教艺术于公元2世纪从西域“丝绸之路”传入中国北方,公元三世纪以后再传入南方。但是,近十余年以来,在中国南方出土了汉晋时期佛像约300例,且年代最早者为2世纪初,同时期佛像在北方发现较少,但北方



确实存在较多有关早期佛教的文献记载。汉晋佛像研究将丰富中国佛教和佛教艺术起源以及汉晋宗教艺术的认识。

其次，它将使我们重新审视印度佛像的起源问题。古印度缺乏历史记载的传统，尤其是缺乏确切、可靠纪年的历史，这影响到了对印度佛像起源年代的判定。由于缺乏可靠的文献和考古资料，学术界一般认为印度佛像的起源在公元一至二世纪之间，不少学者认为是公元二世纪，聚讼不绝。但是，最近重庆丰都的公元125年纪年墓葬出土的佛像，将支持印度佛像起源于公元1世纪的观点，这对印度佛像起源的研究，具有重要意义。

再次，汉晋佛像大量分布于正史和佛教典籍罕见记载的地区，这将丰富我们对汉晋佛像的分布地域及其对民间影响的认识，从而找到南北朝佛教造像的兴起的原因。

那么，从深层次上讲，你认为早期佛教艺术的研究有哪些现实意义？

何：大家都知道，中国是世界四大文明古国之一，与古印度、古埃及和古巴比伦（即两河流域文明）文明曾经有过中断相比，中华文明源远流长，数千年以来连绵不断。究其原因很多，其中有一个很重要的原因就是，中华文明以博大的胸怀，去接纳、吸收异域文明，加以消化，将其融入中华文明之中。两千年以前佛教文化在中国立足的例证就是一个经典范例。两千年以来，中国先后经历了佛教和西方文化两大思潮的交流及碰撞。一个重要的史实是，作为异域文化，佛教艺术初传至中国南方时，其虽披着佛教仪轨的外衣，但其内涵却迎合中国本土的神仙思想，并且尽量采用民间老百姓喜闻乐见的形式出现，居然使佛教这种讲求苦行出家、生死轮回的宗教，在追求忠君孝道、长命百岁等儒道观念深厚的中国南方，得到了较为平和的发展和传播，并对南北朝佛教和佛教艺术的繁荣产生了影响。佛教和佛教艺术传入中国后，虽几经坎坷，但最终逐渐融入中国传统文化，成为中国文化的一部分，堪称中西文化成功结合的范例。这是耐人寻味的。现在，西方文明传入中国已有二百年的历史，其间中华民族经受了血与火的巨大痛苦。当今中国发生了巨大变化，但是，

站在历史的高度来看，她仍然处在中西文明的磨合时期。对比中国与印度和西方两种文明交往的经历，探讨佛教及其艺术初传中国以及融入本土文化的方式和过程，对当今中西文化的交流，显然具有一定的现实借鉴意义。

廖：闻悉你最近在研究汉魏时期的摇钱树艺术，摇钱树这个概念对现代人并不陌生嘛，它反映了拜金主义吗？要知道，自从汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”以后，儒家思想统治中国，统治者实行重农轻商的政策，为何在汉魏时期的西南地区竟然流行这种文物？

何：摇钱树这个概念对现代人来说，既熟悉又陌生。说它熟悉，是由于其义通俗易懂，人们耳熟能详，乃至在某些报纸和电视台就出现过“摇钱树”的专栏名称；说它陌生，是因为大多数人并不知道，在中国西南地区的汉魏时期，的确流行过这种实物。不过，它当时是专门用于丧葬的随葬品。

摇钱树是汉魏时期分布于我国西南地区的一种造型奇特的文物。一株完整的摇钱树由树座、树干和枝叶分别铸造（塑造）后组装而成。树干插于树座之上，树干通常有四至六层插孔，每层插孔有四个，分别挂一枚枝叶，这样，插挂在树干上的枝叶数量就多达16至24枚不等；枝叶上面一般铸有方孔圆钱、西王母、蟾蜍、佛像、方士、凤鸟、龙等图像。在摇钱树上还有钱树浮雕图案：一株大树树枝上长满方孔圆钱，如同果实一般，树下有人持物击钱，树上有人摘钱。这种图像直观、形象地表达了当时人的祈求财富的观念。因此，说它反映了拜金主义也无不可。

摇钱树出现的社会基础是在汉王朝商品经济的高度发达。西晋成公绥在《钱神论》中对汉魏时期追求金钱的社会现象进行了揭露：“路中纷纷，行人悠悠。载驰载驱，唯钱是求。”晋鲁褒《钱神论》也借司徒公子之口，对钱的功能作了透彻的剖析：“失之者贫弱，得之者富强。无翼而飞，无足而走。解严毅之颜，开难发之口。钱多则处前，钱少者居后。处前者为君长，在后者为臣仆。”还引出当时的民谚为证：“有钱可使鬼，而况于人乎！”后世钱被称之为孔方兄之语则出于此。

我们注意到,摇钱树大多出土于四川,这反映了独特的地域背景。早在西汉时期,成都附近的临邛便出现了因铸铁经营成为巨富的有名人物卓王孙和程郑。《史记·货殖列传》载,卓王孙“即铁山冶铸,运筹策,倾滇蜀民,富至僮千人,田池射猎之乐,拟于人君”。程郑“亦冶铸,贾椎髻之民,富埒卓氏”。巴蜀之地自古便有善于经商的传统。汉初,朝廷封锁了蜀郡边关,但蜀商仍“窃出商贾,取其笄马、犍僮、髦牛,以此巴蜀殷富”。巴蜀地区的织锦、漆器、铁器、枸酱等远销全国各地,甚至销往国外。早在武帝时期,巴蜀地区的蜀布、邛竹杖就已经远销阿富汗。由于商业发达,作为交易的媒介——钱币,在人们心目中与财富划上了等号。汉文帝宠臣、蜀人邓通便因铸钱之利而致富。《史记·佞幸传》言文帝“赐邓通蜀严道铜山,得自铸钱,邓氏钱布天下”。蜀人具有擅长经商的传统,卓、程经营铸铁致富的典型事例,以及邓通铸钱致富的示范效应,对蜀人追逐财富,客观上起到了推波助澜的作用。东晋《华阳国志·蜀志》说:“(蜀)家有盐铜之利,户专山川之材,居给人足,以富相尚。”看来,“以富相尚”是摇钱树流行于四川的一个重要因素。

但是,摇钱树的内涵并不简单。西王母作为主神出现在摇钱树上面,表明摇钱树表达了汉代人渴望长生的神仙思想。可以说,它也是汉代的升天神树。既然摇钱树是神树,那么,其上挂钱作为主要装饰,且有取钱图案,其意如何?本来,世人修炼成仙之后,便过着“上有仙人不知老,渴饮玉泉饥食枣,浮游天下邀四海,寿如金石为国保”的神仙生活,不食人间烟火,自由自在,不愁吃穿,不忧生死,要钱何干?追求财富和成仙的内涵同集于摇钱树一体,似乎是一对不可调和的矛盾。其

实,神仙乃人造,超凡脱俗,不食人间烟火的神仙思想,只是钟鸣鼎食的统治阶层和知识阶层的美好理想而已。庄子《逍遥游》描述的神仙生活就美妙无比:“藐姑射之山,有神人居焉,肌肤若冰雪,淖约若处子。不食五谷,吸风饮露,乘云气,御飞龙,而游乎四海之外。”此神仙何等逍遥!《淮南子·地形训》还特别强调神仙不食人间烟火:“食气者神明而寿,食谷者智慧而夭,不食者不死而神。”然而,摇钱树表达的神仙思想与上面记述相比,是有所差别的:它把钱币与升仙题材糅合在一起,所表达的不是统治者和知识阶层正统的升仙思想(飘然欲仙的世外桃源生活),而是下层民间既想升仙,又充满物欲的思想。如果说前者是舍鱼而欲得熊掌的话,那么,后者的打算就是熊掌和鱼兼得了。摇钱树所表现的是民间普通老百姓对神仙思想的独特认识。

升仙的实质是追求长生,这是上层统治阶级的思想追求。统治阶级生活奢侈,花天酒地,他们的唯一希望就是长生不老,以期永享富贵。这才有秦始皇、汉武帝寻求长生不老之药,以及西王母掌管长生不老之药传说的滋长蔓延。受统治者主流思想的影响,民间普通老百姓同样也希望健康长寿;但是,现实中的贫困生活使他们更加实际一些,他们憧憬的理想,无不充满了功利色彩:升仙的同时又有钱财作伴。显然,在老百姓的脑海中构筑的仙界,更为现实。与统治者较为单纯的羽化升仙的思想相比,摇钱树倒是反映了下层人民的朴素追求,反映了民间的神仙思想与官方存在的差异,使其罩上了一层浓郁的民俗特色。因此,我认为,摇钱树所表现的神仙思想是民间的神仙思想,与官方有别。

当然,究其渊源,摇钱树的思想还来自史前先秦的祖先崇拜、社神崇拜。

信立祥:《汉代画像石综合研究》60页,北京,文物出版社,2000年。

巫鸿:《地域考古对“五斗米道”与美术传统的重构》,巫

鸿主编:《汉唐之间的宗教艺术与考古》443-444页,北京,文物出版社,2000年。