

美国大都会艺术博物馆藏龙门 北魏《皇帝礼佛图》考辨*

刘连香

内容提要 美国大都会艺术博物馆陈列的北魏《皇帝礼佛图》浮雕,原属龙门石窟宾阳中洞,是宣武帝为其父孝文帝祈福开凿。研究者对于该浮雕被盗凿、修复现状以及真伪问题曾有不同看法。本文通过实物考察,对比浮雕被盗之前照片、拓片和目前窟壁凿痕,追踪大都会当年经手人研究轨迹,考证出该件文物大致修复时间和现在展示中对原浮雕位置布局的改动,指出展品的修复痕迹及多处错误,同时阐明该文物在中国佛教史和雕塑史中的重要地位。

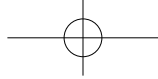
关键词 皇帝礼佛图 大都会 真伪 价值

在纽约大都会艺术博物馆二楼208中国艺术展厅中,陈列着著名的北魏《皇帝礼佛图》[图一],该浮雕原位于龙门石窟西山北段宾阳中洞窟门北侧,与其对应的窟门南侧是《皇后礼佛图》,两幅浮雕分别表现魏孝文帝和文昭皇后礼佛场景,一般习惯将其并称为“帝后礼佛图”。20世纪30年代,在美国文物盗贼指使下,两幅浮雕被中国不法商贩盗凿损坏后分别卖给了美国大都会艺术博物馆和堪萨斯城纳尔逊博物馆。

一 开凿与盗凿

龙门石窟宾阳洞为一组南北毗连的三个洞窟,是北魏宣武帝(元恪)为其父母孝文皇帝和文昭皇后祈求冥福做功德而开凿,《魏书》称:“景明初,世宗诏大长秋卿白整准代京灵岩寺石窟,于洛南伊阙山,为高祖、文昭皇太后营石窟二所。初建之始,窟顶去地三百一十尺。至正始二年中,始出斩山二十三丈。至大长秋卿王质,谓斩山太高,费功难就,奏求下移就平,去地一百尺,南北一百四十尺。永平中,中尹刘腾奏为世宗复造石窟一,凡为三所。从景明元年至正光四年六月已

* 本文为2010年教育部人文社会科学研究一般项目《北魏后期拓跋鲜卑民族融合研究——以出土墓志为中心》成果之一,编号:10YJA850028。



〔图一〕《皇帝礼佛图》浮雕 美国大都会艺术博物馆藏



前，用功八十万二千三百六十六。”^{〔1〕}由此记录可知，洞窟凿造于景明元年至正光四年(500-523)，前后历时24年。后因宫廷内乱，该洞窟只完成中间一窟，即宾阳中洞。洞内正壁中间主像为释迦牟尼结跏趺坐，前壁左右两侧第三层各有一幅大型浮雕，即孝文帝及侍从礼佛图和文昭皇后及嫔妃礼佛图。这两幅浮雕作品人物众多，威仪庄严，衣冠仪仗体现北魏迁都洛阳并推行汉化之后的典型特征，雕刻艺术精美，从他们礼佛的场景反映出北魏皇室对于佛教的推崇和当时佛教的繁盛。

宾阳中洞“帝后礼佛图”历经1400余年岁月流逝，因有洞窟庇护，其精湛的雕刻不仅未受损伤，反而增加了历史的厚重与沉稳之感。但到20世纪30年代初，刚刚出任纽约大都会艺术博物馆远东部主任的普艾伦(又译为“普爱伦”，Alan Priest)来到龙门，立刻被两幅浮雕深深震撼。他拍了一些照片，然后交给北京专做洋庄(外商)生意的岳彬，要求依据照片盗凿两幅浮雕。普爱伦曾在哈佛大学专门学习过汉语和其他亚洲文化，之后在哈佛大学艺术系工作^{〔2〕}。由于普艾伦在哈佛学习过壁画揭取等博物馆专业技术，1925年与华尔纳一起到过敦煌，企图再次粘取壁画未遂^{〔3〕}，进而把目光转向龙门，并最终与岳彬签订了买卖帝后礼佛图(石头平纹人围屏像)合同，普艾伦分三期支付彬记银洋一万四千元，立约时间是民国廿三年(1934)国历十月廿一日^{〔4〕}。

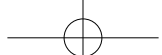
岳彬盗取礼佛图和合同发现过程已广为人知：他找到洛阳偃师县杨沟村伪保长王梦林等，勾结洛阳东关古玩商马龙图，借助土匪，胁迫石匠王光喜、王水、王惠成三人深夜进洞窟盗凿，然后将凿

〔1〕 《魏书》卷一一四《志第二〇·释老》页3043，中华书局点校本，1974年。

〔2〕 The Metropolitan Museum of Art Bulletin, *Annual Report of the Trustees for the Fiscal Year 1962-1963*. October 1963.

〔3〕 1924年，华尔纳用特制强力胶水和布匹剥离敦煌石窟壁画26块，其中包括323窟汉武帝遣博望侯张骞使西域迎金佛图等。陈文平：《流失美国的中国国宝》，《寻根》2001年第3期。

〔4〕 王世襄：《记美帝搜刮我国文物的七大中心》，《文物参考资料》1955年第7期。



下的碎块运抵北京，在岳彬店铺中修复粘接后卖到美国^{〔1〕}。1953年，著名雕塑家刘开渠等到龙门石窟调查，得知岳彬不择手段将大量中国珍贵文物倒卖国外非常愤怒，在《人民日报》上发出检举信，三百余人联名上书，要求严惩奸商岳彬，政府查封了炭儿胡同的“彬记”古董店，在其账本中发现他与普艾伦签订的买卖合同，也就找到他盗卖龙门石窟“帝后礼佛图”的铁证，岳彬因此入狱，后病死狱中。根据合同，在“彬记”古董店查到一些石雕碎片，后归还龙门石窟^{〔2〕}。

二 现状与修复推测

《皇帝礼佛图》为一整块长方形浮雕，高208.3厘米，宽393.7厘米，大都会的说明牌上写着：“来源：弗莱彻基金会(Fletcher Fund)，1935年；入藏编号：35.146。”^{〔3〕}根据大都会文物编号规则可知，礼佛图在1935年入藏大都会艺术博物馆，即岳彬与普艾伦签订合同的次年。现在看到的青石浮雕已经严重损毁，因盗凿时整个浮雕都成了碎片，修补粗劣不堪，除了下面几人服饰尚能看出在原来行进队伍中的位置与相互关系之外，大部分人物则身首分离，一个个孤立的人物头像被生硬地放置在浮雕上方，让人视之怪异，已经失却了庄严与美感。所有礼佛图人物在一个平面上朝着右方前行，这一状况与原浮雕有很大差异。

《皇帝礼佛图》具体修复状况目前没有找到任何文字记载。在岳彬与普艾伦签订的合同中有言：“今普君买到彬记石头平纹人围屏像拾玖件，议定价洋一万四千元。该约定立之日为第一期，普君当即由彬记取走平像人头六件……至第二期，彬记应再交普君十三件之头。……至与(于)全部平像身子，如彬记能一次交齐，而普君再付彬记价款四千……”^{〔4〕}[图二]此处提及的十九件平像人头，即是《皇帝礼佛图》中的人物头像，目前大都会展览的这件浮雕保存有19个人物头像，正与此数目相等(实际礼佛图人物应为21人，因二人面部被其他饰物遮掩不易发现，可能普艾伦从照片中仅看出19人)。当年普艾伦与岳彬签订合同之日，已经取走6个人物头像。

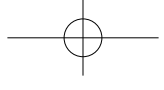
根据大都会艺术博物馆的一贯管理规则，他们在购买或接受捐赠文物之后，一般会很快在馆刊(*The Metropolitan Museum of Art Bulletin*)上发表论述文章或简介，身为远东部主任的普艾伦在这方面著述颇丰，据不完全统计，其担任远东部主任长达35年时间，先后写出关于中国文物的论文、介绍、展览说明等49篇，内容涉及佛教造像、石刻、木雕、丝绸、青铜器、绘画、象牙雕刻、清代朝服及其他装饰、折扇、玉器、陶瓷器、皮影等方方面面。《皇帝礼佛图》早在1935年已归大都会收藏，但普艾

〔1〕 张锡磊、宋振科：《龙门石窟文物流失黑链条》，《郑州晚报》2005年10月21日。

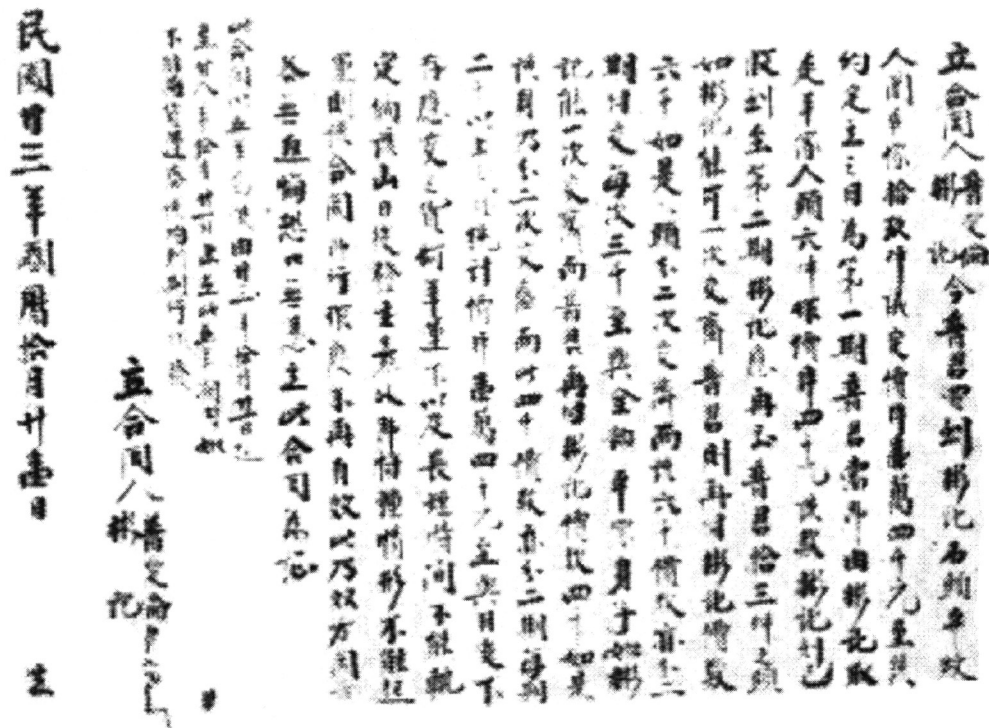
〔2〕 《帝后礼佛图，洛阳人的“百年心痛”》，《洛阳晚报》2011年4月13日。

〔3〕 纽约大都会艺术博物馆说明。

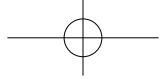
〔4〕 王世襄：《记美帝搜刮我国文物的七大中心》，《文物参考资料》1955年第7期。



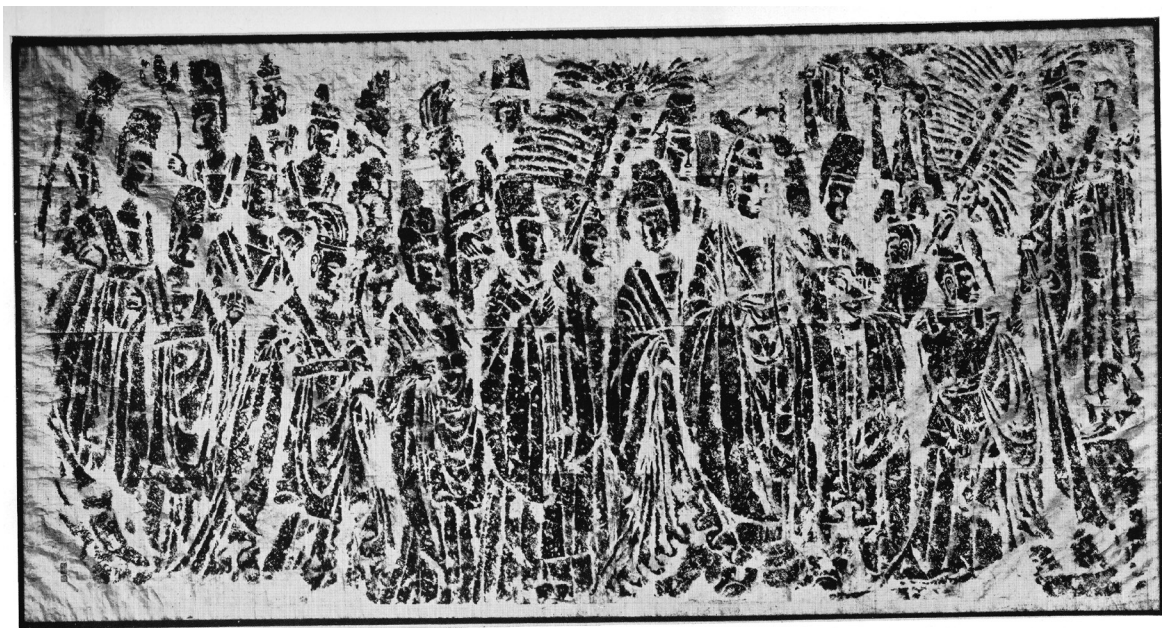
〔图二〕岳彬与普艾伦签订的合同 采自前揭王世襄《记美帝搜刮我国文物的七大中心》



伦作为直接经手人却一直没有介绍该件文物，可能与因盗凿盗购文物之罪责有关。直到1944年，普艾伦出版《中国雕塑》一书，才对该浮雕进行简单描述，但此书却歪曲被盗过程，完全将自己置于事外。对于浮雕被毁的痛惜，更有虚情假意之嫌：“我们对于展示的反映中国最伟大时期辉煌纪念物的简短介绍包括：……一幅中国最著名文物的悲惨残片——来自于宾阳洞男供养人的浮雕造像。照片XXV为该浮雕拓片。有关宾阳洞供养人浮雕的最近历史应当被记录下来。在1933年和1934年，来自于这一特殊石窟中男、女供养人浮雕上的头像、衣纹服饰及其他残片开始出现在北京的市场上。它们是这样被凿下来的：在龙门石窟附近河流对岸可以看到一座小村庄，夜间，村民蹚过腋窝深的河水，将浮雕表面凿成碎片。他们把碎片带到郑州，被北京的代理商买走。在北京，这些碎片被重新粘接拼合，并根据照片和拓本进行了精心复制。你将会发现属于龙门男、女供养人浮雕的头像广泛散布于欧洲、英格兰、日本各地，而他们大部分完全是赝品。美国的两座博物馆已经购买而挽救了这两块浮雕——女供养人浮雕残块在堪萨斯城的威廉姆柔克义纳尔逊博物馆展览，大都会博物馆买了男供养人浮雕碎片。堪萨斯城现在展出的浮雕已经被完全修复成最初的设计，尽管修复技术精湛，就像所有的尝试一样，其结果宁愿遮掩而不愿澄清这件中国珍宝的痕迹。大都会博物馆将要及



〔图三〕《皇帝礼佛图》被盗之前拓片 采自Alan Priest: *Chinese Sculpture In The Metropolitan Museum of Art*, Plate XXV

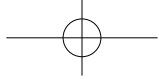


时展出这些已经被敲成碎块的浮雕，但在这本目录中仅提供浮雕被毁之前的拓片。宾阳洞男、女供养人浮雕是失去的东西——没有什么比一个种族纪念物的丢失更为可恶了，他们已经消亡——我们展示的仅仅是这些可怜的碎块。但是，我认为，照片和拓本，就是这些文物的最好反映。”^{〔1〕}由这段记录可知，1933、1934年期间，帝后礼佛图碎块曾经在北京被重新粘接拼合，即由岳彬进行修复。到1944年，堪萨斯的《皇后礼佛图》已经由该馆重新修复完整。但对于大都会的《皇帝礼佛图》则未言及修复状况，也未展出，该书中仅使用了一幅浮雕被盗之前的拓本〔图三〕。

根据大都会博物馆1949年年度报告可知，该馆第二层北翼，原来属于远东和近东部，曾经收藏大量文物，该馆二战期间将两个部门的文物仔细收藏起来，把展厅出租给国外举办临时展览，直到1948年6月最后一个展览结束后，该展厅重新归两个部门的普艾伦和迪曼德(Dimand)博士指导举办展览。远东部展览中包括中国绘画、中国青铜器和中国雕塑等，其中雕塑都是从未展出的文物，1949年初对外开放^{〔2〕}。也就是在这次展览中，《皇帝礼佛图》开始出现。或许可以推测，该浮雕主体部分基本保留了岳彬在北京的修复状况，1935—1948年间，大都会博物馆仅将原来普艾伦先期带回的六个人物头像粘到浮雕背板上后展出，也就是今天看到的保存现状。

〔1〕 Alan Priest, *Chinese Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1944, P26-27.

〔2〕 The Metropolitan Museum of Art Bulletin, "Report of The Director for the Year 1948", Summer 1949: p.12. New York.



三 真伪考辨

《皇帝礼佛图》以接近真人大小的浮雕表现北魏孝文帝及其大臣一起礼佛的盛况，礼佛图场面恢弘浩荡，人物重叠密集，既有伞盖羽葆等仪仗导引，又有帝王衮冕礼服的身份体现，变化中方向统一，是礼佛过程的瞬间再现。对于大都会这件展品的真伪问题，需要从以下两方面具体分析：

一方面，浮雕将礼佛队列置于一个平面，整体布局改变。

《皇帝礼佛图》从内容上看是统一的整体，人物组合前后一致，布局疏密得当，服饰风格一致。但根据法国人沙畹1909年所拍浮雕被盗之前的照片^{〔1〕}〔图四〕、龙门石窟宾阳中洞的实际结构〔图五〕^{〔2〕}，可以清楚地看出，《皇帝礼佛图》位于该洞窟的前壁（东壁）和北壁的东侧，在东北角有明显转折。也就是说，该浮雕从东壁第三层的窟门口开始，向北延续到东北角时并没有结束，而是以一棵菩提树为间隔，然后转向北壁，菩提树占据了东壁和北壁的转角位置，在北壁同一层，菩提树左侧，又有8个人物，他们与东壁的人物在方向、形态上完全一致，仅以菩提树相隔，为整体礼佛队列的一部分，由于空间局限，将它们分为两段，每段都位于第三层（自上而下），前壁（东壁）近窟门处高192厘米，内侧高198厘米，宽288厘米，距地面高110厘米。北壁高198厘米，上宽约120厘米，下宽86厘米，距地基92厘米^{〔3〕}。由于洞窟本身不是规整的正方形，窟顶内收，北壁另有造像，造成东壁与北壁的

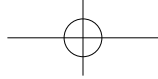
〔图四〕《皇帝礼佛图》被盗之前照片（最下层） 采自：E.Chavannes, *Mission Archéologique dans La Chine Septentrionale*, p.291



〔图五〕《皇帝礼佛图》被盗后原位凿痕 龙门石窟研究院杨超杰研究员提供

〔1〕 Édouard Chavannes, *Mission Archéologique Dans La Chine Septentrionale*. Paris Imprimerie Nationale, 1909. P1.CLXX.

〔2〕〔3〕 龙门石窟研究院杨超杰研究员提供资料，谨致谢忱。



〔图六〕《皇帝礼佛图》局部：单独盗凿的人物头部



浮雕上下不完全相等，其中北壁浮雕占据整体浮雕约四分之一强。

大都会展出的《皇帝礼佛图》将两壁浮雕直接放置在一块背板上，把浮雕上面的黑色界格连为一体，中间的菩提树因为损坏已看不出分界功能，菩提树下的位置故意做出人物的衣纹褶皱。这样整个浮雕就成为长393.7、高208.3厘米的规整长方形，在展出的板面中没有任何转角的显示，旁边文字说明集中位于东北墙，违背了原来石窟的实际布局状况，误导了观众对于该浮雕的客观认识。这一状况同样出现在堪萨斯纳尔逊美术馆展出的《皇后礼佛图》中，该馆仅修复了东

壁部分，对于南壁两个羽葆和众多人物部分则没有修复。

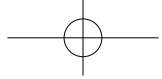
另一方面，浮雕多处出现错误，存在严重修复痕迹。

有观点认为大都会展出的《皇帝礼佛图》纯粹是复制品，另一观点则认为目前展出的浮雕是严重损毁的真品。从目前搜集资料对比发现，此两说均有失偏颇。

首先，目前展出浮雕的人物头部，大部分应该是真品。由上文岳彬与普艾伦的买卖合同可知，在合同签订时，普艾伦先取走了6个头像，这是岳彬交给普艾伦的首批货物，且经过普艾伦鉴定，应该是真品。合同的第二期要求“彬记应再交普君十三件之头”，说明普艾伦在购买浮雕时对头像更加重视。整体浮雕中头部较小，分布疏朗，盗凿时相对方便，因而先凿下头部交货可能是岳彬和石匠的共同选择。1965年12月23日，当年被逼实施盗凿的石匠王光喜等三人到龙门石窟现场指认地点，据他们交代，当时按凿的多少收钱，凿时先把头凿下，再凿其他部位^{〔1〕}。这一说法正好印证了当时合同的描述内容。现在看到浮雕人物头像大多独立于身体之外，与其下的身体不连，说明当时被分开盗凿〔图六〕。根据岳彬多年经营古董的能力，他完全可以将人物头像与身体进行衔接处理，甚至做到天衣无缝。但由于第一期普艾伦已经带走6个头像，并知道其余头像仍然按照同样方式凿下，因而，岳彬不能再行修补完整，只能保持头部与身体分裂的原样。由此或许可以推测，浮雕的头部大部分应该是真品。但其中也有复制品，如浮雕最左侧几个人物头像，原来位于北壁，靠近墙角位置，受到损伤的几率相对少〔图七〕^{〔2〕}，但目前看起来比较怪异，色彩偏黑，头像周围的空间比

〔1〕 张锡磊、宋振科：《龙门石窟文物流失黑链条》，《郑州晚报》2005年10月21日。

〔2〕 Édouard Chavannes. *Mission Archéologique Dans La Chine Septentrionale*, Paris Imprimerie Nationale, 1909. P1.CLXXI.



〔图七〕《皇帝礼佛图》被盗之前北壁 采自E.Chavannes. *Mission Archéologique dans La Chine Septentrionale*. p.292



〔图八〕大都会展出《皇帝礼佛图》北壁部分



其他部分稍低稍疏朗，菩提树左侧上面三个人物，靠右的两个人原来戴进贤冠，最左侧一人戴笼冠，但大都会展出的此处三人所戴冠饰均改变为没有覆盖双耳、类于唐代笼冠的样式，与浮雕其他人物冠饰差异较大〔图八〕，应该为后来修复所致。

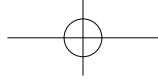
由于该浮雕不是以人物大小表现身份高低，从神态、布局和冠饰等方面才能分辨出核心人物魏孝文帝〔图九〕^{〔1〕}，但盗凿的石匠甚至修复的岳彬本人也许对于浮雕中人物关系不是很清楚。因此，在盗凿过程中将魏孝文帝所戴冕旒主要特征破坏，现在展出浮雕中魏孝文帝的衮冕顶部已不存，也没有垂下的纓带等细节，前后冕旒分别为一残块，似乎与冠式没有联系，造成衮冕看起来类似进贤冠〔图十〕。

在破坏之前的照片上可以看到，从右边数第三个人物为面朝皇帝、头梳丫髻的女性，在她的身后另有一人也面朝孝文帝，与她方向一致，该人面部正好位于其前的丫髻之间，显得瘦削，头戴笼冠，上方华盖垂下的一个流苏挡在笼冠之前，这一造型极为生动，体现出雕塑家的空间感与层次性。但由于二人比例偏小，普艾伦当时计算头像时没有将他们计算在内，盗凿时两人像均被破坏。

其次，浮雕人物身体、服饰、器物仪仗等多处修复。根据后来在岳彬家搜出《皇帝礼佛图》残块^{〔2〕}〔图十一〕，经粘修整理后有些部分能看出大概，如两个羽葆的部分主体和柄部都有所保留，而目前大都会的展品中的相应部分居然非常完整，可以判断两个羽葆在修复时都经过补加。服饰部分如右

〔1〕 Édouard Chavannes. *Mission Archéologique Dans La Chine Septentrionale*, Paris Imprimerie Nationale, 1909. P1.CLXXII.

〔2〕 《文物参考资料》1955年第7期，图版三。

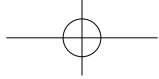


〔图九〕《皇帝礼佛图》被盗之前东壁 采自E.Chavannes, *Mission Archéologique dans La Chine Septentrionale*. p.293

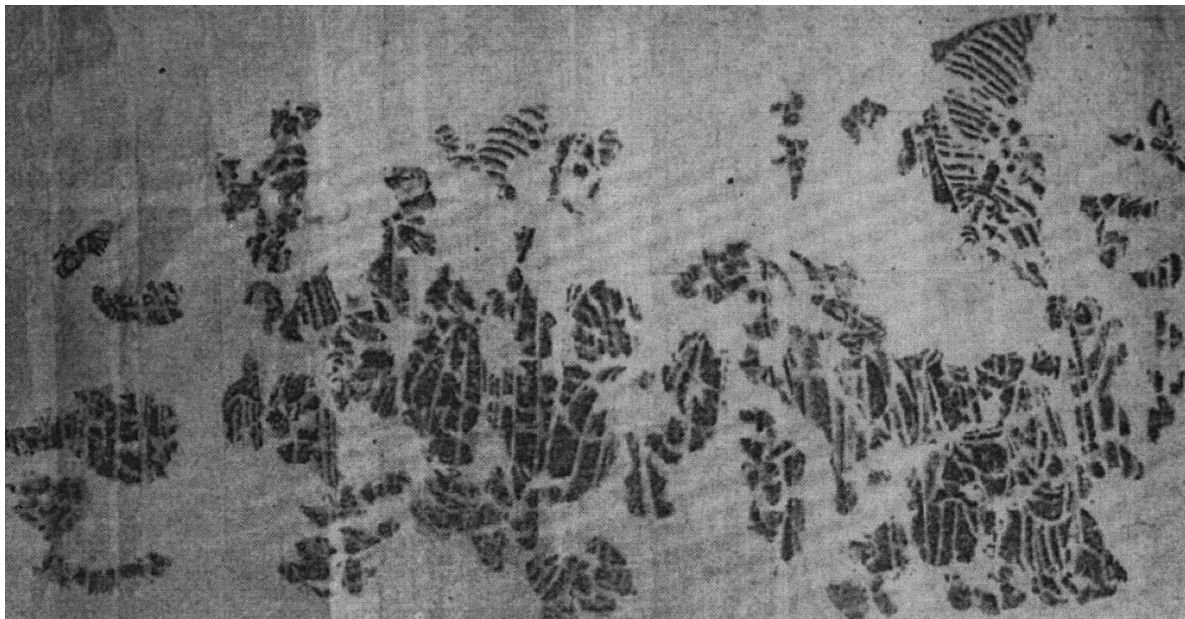


〔图十〕大都会《皇帝礼佛图》中的皇帝(左一)和丫髻侍女(右三)

边第二仗剑人物的束腰服饰、左边羽葆下一人的宽大袍服，在龙门所存的残块中都能清晰看到服饰形状、特点等，那么大都会展品中此两人服饰应为修复而成。浮雕中还有一些部分，如皇帝袍服、其他人服饰的局部等，均有残块存留。但展品中却相对流畅、完整，显然均经历了修补、装饰。此外，在修复过程中，也出现了画蛇添足的情况，如东北角菩提树下原来没有人物，是东壁与北壁人物服饰的自然相邻相接，但在修复时却无端地增加了袍服前摆下的皱褶，尽管修复出的衣纹线条美观、流畅，但却与原来浮雕不符，而且这种衣褶应当与其上的袍服一致，并要有穿着袍服的人物，修复中仅做出一个衣褶装饰，暴露出其修复没有完全忠实于原作。



〔图十一〕“彬记”搜出的《皇帝礼佛图》残块 采自文物参考资料 1955年第7期,图版三



四 内容与艺术价值

北魏“帝后礼佛图”是迁都洛阳以后在龙门石窟和巩县石窟中开始出现的一种佛教造像题材。在中国佛教史和雕塑史上均具有重要地位，主要体现在以下几个方面。

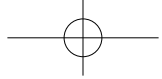
第一，该浮雕体现北魏由“皇帝即佛”向“皇帝礼佛”的转变。

北魏早期因与内地隔绝，不信佛教，“及神元与魏、晋通聘，文帝久在洛阳，昭成又至襄国，乃备究南夏佛法之事”。太祖天兴元年(398)，“始作五级佛图、耆闍崛山及须弥山殿……太宗践位，遵太祖之业，亦好黄老，又崇佛法。京邑四方，建立图像”^{〔1〕}。以上文献说明，道武帝、明元帝时期，佛教开始在北魏出现，由于佛法宣传需要依赖皇帝支持，因而，僧徒将皇帝视为佛：“法果每言，太祖明睿好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰：‘能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳。’”^{〔2〕}

之后虽经历太武灭佛，但恭宗、高宗立刻恢复，且比之前更盛，皇帝本人也自比佛陀：一方面，以皇帝为本造佛像：“是年(兴安元年)，诏有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子。论者以为纯诚所感。兴光元年秋，敕有司于五级大寺内，为太祖已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺，都用赤金二十五万斤。”“昙曜白帝，于京城西武州塞，凿山石

〔1〕 前揭《魏书》卷一一四，《志第二〇·释老》，页3030。

〔2〕 前揭《魏书》卷一一四，《志第二〇·释老》，页3031。



壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世”¹¹。开窟五所即云冈昙曜五窟，开凿于460—470年前后，为云冈石窟第一期工程，显示北魏无上皇权，五座如来造像象征五代皇帝¹²。另一方面，皇帝行使佛教如法如律的僧人剃度之权，亲为高僧落发：京师沙门师贤罢佛法时还俗，“于修复日，即反沙门，其同辈五人，帝乃亲为下发”。“承明元年(476)八月，高祖于永宁寺设太法供，度良家男女为僧尼者百有余人，帝为剃发，施以僧服，令修道戒，资福于显祖”¹³。皇帝在佛教中的特权甚至被其他王公贵族所效仿，龙门石窟古阳洞中有“慧乐旦论俗苦，晚悟法律，蒙北海大王落发入道……魏景明四年十二月一日，比丘慧乐为侍中太傅，领司徒、禄尚书北海王元详造”¹⁴。北海王元详亦曾为僧落发。

以上主要在北魏平城时期，皇室对于佛教的信奉主要是“令沙门敷导民俗”，基于统治需要，作为一朝统治者的皇帝，具有至高无上的权利，等同于人们信仰的佛。迁都洛阳实行汉化政策之后，身为皇帝对于佛教的信仰则注重佛教义理，“栖心真趣，道业清远”，将自身置于信徒的谦卑之位，故宣武帝为其父母祈求冥福作功德时开凿造像，出现了帝后礼佛的场景。这一转变反映出北魏皇帝对于佛教精神统治从利用到认可和尊崇的发展过程。

第二，该浮雕显示魏孝文帝是目前所知最早的帝王供养人。

中国石窟承袭印度，很早就刻有出资开窟、塑像、画壁的功德主，早期没有题名，由衣冠、神态和位置而判断。如西域的克孜尔、库木吐拉等石窟壁画。敦煌莫高窟492个洞窟中几乎都有供养人画像，大多带榜题，曾被分为五类、三个发展阶段，以帝王级别最高¹⁵。目前有明确记载的帝王供养人造像，以古阳洞北壁上层元详为魏孝文帝所造礼佛图最早，为太和二十二年(498)。其次是宾阳中洞的“帝后礼佛图”，始凿于景明元年(500)。之后龙门古阳洞景明四年(503)比丘法生为孝文帝并北海王母子造像龕及礼佛供养行列。再晚是古阳洞元燮造像，时间为永平四年(511)。以上几幅均为孝文帝所造。较晚有完工于孝明帝孝昌三年(527)的皇甫公窟北壁，为孝明帝及其母胡太后供养像。河南巩县石窟原有18幅“帝后礼佛图”，现存15幅，时间均晚于龙门石窟。敦煌莫高窟中的供养人像最早到北凉时期，但帝王等级都偏晚¹⁶。因此，皇帝作为石窟造像中最高等级的供养人，以进行大力汉化改革的魏孝文帝为第一。

第三，该浮雕提高了供养人形象在石窟中的地位。

11 前揭《魏书》卷一一四，《志第二〇·释老》，页3036、3037。

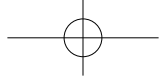
12 杭侃：《云冈第20窟西壁坍塌的时间与昙曜五窟最初的布局设计》，《文物》1994年第10期。

13 前揭《魏书》卷一一四，《志第二〇·释老》，页3036、3039。

14 顾彦芳：《供养人——历史人物的真实画卷》，《耕耘论丛》，科学出版社，1999年。

15 段文杰：《供养人画像与石窟》，《敦煌研究》1995年第3期。

16 《敦煌莫高窟供养人题记》，文物出版社，1986年。



中国石窟中早期供养人是单体独立形式，呈跪拜或虔敬站姿，一般位于佛像下方或旁边狭促的位置，尺寸相对较小，表现出对佛的尊崇。后来出现了多人群体造像，如古阳洞北壁第246龕上部左右两侧，各有八人站立，双手合十，人物造型相同，服饰一致，没有尊卑之别和等级差异^{〔1〕}，人物形象很小。云冈石窟中出现仪仗队列，因风化严重，形象难以识别。龙门石窟古阳洞中尽管出现多幅魏孝文帝礼佛图，但都是小幅线刻。宾阳中洞的“帝后礼佛图”则将规模庞大的仪仗队列置于洞窟门口左右两侧的显著位置，即该面洞窟的第三层。浮雕中的人物接近于真人大小，《皇帝礼佛图》高将近2米，大大超过了以往的供养人尺寸。类似汉代出行图一样的仪仗行列中，皇帝不是以单个人物形象出现，而是前有导引、后有侍从、旁有王公大臣的庞大队列阵容。在人物众多的群体中，通过衣冠、神情、位置等突显出皇帝的特殊身份。队列中既有羽葆、华盖、长戟、利剑等仪仗场景，又有香盒、莲花等礼佛用具，把皇权威仪与虔敬侍佛两者有机结合，以浮雕的形式表现出来，体现皇帝与佛之间的微妙关系。此后佛寺中供养人形象开始出现增大的趋势，“迨至隋唐以后……甚至出现了高度与真人等身的供养人像，加入了那魁伟、高大的佛、菩萨列像之中”^{〔2〕}。这些供养人形象的变化，以宾阳中洞的“帝后礼佛图”为起点，体现出北魏时期中原地区佛教信仰状况，身为人主的皇帝也臣服于佛陀之下，将佛视为高于皇权的存在，大大提高了佛教在信众心中的地位。

第四，该浮雕是中国雕塑中的杰出代表。

在中国雕塑史上，圆雕一直占据主流，浮雕仅仅作为装饰或在小件器物上出现。汉代石阙上有一些浮雕，但相对体量较小。龙门石窟的北魏《皇帝礼佛图》以接近真人的高度，二十余人的庞大阵容，表现皇帝礼佛场景；运用浮雕的形式，展示不同人物的顺序和空间关系，通过艺术创作真实反映人物活动的瞬间变化。尽管《皇帝礼佛图》没有留下创作者的任何信息，但从结构布局分析，与东晋顾恺之的《洛神赋》有异曲同工之妙，说明浮雕与当时成熟的绘画艺术紧密相连，并对绘画艺术进行了突破与创新，成为绘画与雕塑的完美结合，在我国艺术史上具有特殊意义。此后，直到唐代陵墓石刻中，才再次出现“昭陵六骏”、鸵鸟等大型浮雕艺术品。因此说，龙门的北魏“帝后礼佛图”是我国浮雕艺术中的杰作。

〔作者单位：中央民族大学民族学与社会学学院〕

（责任编辑：杨丽丽）

〔1〕 刘景龙：《古阳洞——龙门石窟第1443窟》第一册，页90，科学出版社，2001年。

〔2〕 前揭顾彦芳：《供养人——历史人物的真实画卷》。