

北朝维摩诘经变与南朝因素 ——从云冈第6窟胡服维摩变谈起

Elements of the Southern Dynasties in the Northern Dynasties Illustration
of Vimalakīrti Nirdeśa: The Illustration with Vimalakīrti in Hu Clothes in
Yungang Cave No. 6

谭浩源

Tan Haoyuan

故宫博物院
The Palace Museum

Journal of Gugong Studies 2020 Vol.21

故宫学刊

二〇二〇年 总第二十一辑

故宫出版社 | The Forbidden City Publishing House

北朝维摩诘经变与南朝因素

——从云冈第6窟胡服维摩变谈起

Elements of the Southern Dynasties in the Northern Dynasties Illustration of Vimalakīrti Nirdeśa: The Illustration with Vimalakīrti in Hu Clothes in Yungang Cave No. 6

谭浩源

Tan Haoyuan

内容提要：

长期以来，对于维摩诘经变的研究，学界一直关注南北朝佛教对北朝造像之影响，及北朝由此形成之风貌。但是，作为北朝开凿较早的云冈第6窟维摩变，其样式构成、风貌及人物装饰细节，并未显示出与南朝因素完全对应的情况。本文希望通过对《维摩诘经》及经变画的梳理，在总结以往学术史成果和问题基础上，以云冈第6窟维摩变为问题研究的起点，对维摩变在北朝所体现的思想内涵及其所承载的文化信息进行分析，进而探讨在此发展演变过程中，北朝维摩变的形成又会受到何种因素的影响。

关键词：

维摩变 北朝造像 云冈石窟 南朝因素

ABSTRACT:

For a long time, in terms of the study of illustrations of the Vimalakīrti Nirdeśa, the academic circles' attention is drawn to the influence of Buddhism in the Southern Dynasties period (420-589) on the statues of the Northern Dynasties (386-581), and the resulting style formed in the Northern Dynasties. However, the pattern composition, style, and decorative details of the figure concerning the illustrations of the Vimalakīrti Nirdeśa in Yungang cave no. 6, one of the early Northern Dynasties caves, show little connection with the Southern Dynasties elements. Therefore, with the illustrations in this cave as a starting point, this article hopes to analyze such illustrations' ideological implications reflected and cultural information carried of the Northern Dynasties through surveying illustrations of the *Vimalakīrti Nirdeśa* and summarizing past research results and questions left unanswered, and then explores elements contributing to the formation of such illustrations in this process of development and evolution.

KEYWORDS:

Illustrations of the Vimalakīrti Nirdeśa, Buddhist statues of the Northern Dynasties, Yungang caves, Elements of the Southern Dynasties

一 由云冈石窟第6窟胡服维摩变引发的思考

《维摩诘经》是印度大乘佛教初期的重要经典，全称为《维摩诘所说经》，约成书于公元一世纪，代表了初期大乘的思想特征¹。该经主人公为维摩诘居士，为梵语 Vimalakirti 音译，亦作“毗摩罗诘”，译曰“净名”、“无垢称”，意即以洁净无污染而著称者，俗惯以“维摩”略称²。《维摩诘经》于汉末时传入中国，最早为后汉严佛调所译，其后又有六个译本。今日仅存孙吴支谦、姚秦鸠摩罗什、唐玄奘三个译本³。此经自于中土译出之后，讲习注解该经者代有其人，如东晋僧肇、竺道生，隋之吉藏、智顓，唐之窥基、湛然等⁴。

《维摩诘经》对天台、三论、华严、禅宗、净土均有不同程度的影响。该经依其旨趣当属真空法性部经典，宣扬“唯心净土”及“亦出世亦入世”、“入世出世一而不二”、“不思议”等观点，而其中对不二法门义理的强调则更融入了诸派理论构架核心之中，成为公认的中国中古时代最深入而广泛的佛教经典之一⁵。但是，《维摩诘经》在南朝得到广泛的认可和盛行更源于当时佛教般若空宗与玄学论旨的契合⁶，从而使整个社会崇尚哲学思辨，知识分子讲求名士风度，清谈成为时尚之风。而维摩诘正“深达实相，善说法要，辩才无滞，智慧无碍，一切菩萨法式悉知，诸佛秘藏无不得入，降服众魔，游戏神通，其慧方便皆已得度”⁷，故而不仅在思想观念上与当时的贵族士大夫相互呼应，将入世与出世予以完美统一，同时也迎合了清谈玄风的社会心理，得到了当时门阀士族、清谈之士的普遍推崇⁸。由此可见，《维摩诘经》深刻契合了六朝时期贵族文人的心态，从一定意义上说，当时的贵族佛教即是《维摩经》的佛教⁹。

由于《维摩诘经》在南朝得到了广泛的推崇和信奉，以其为题材的经变作品在这一时期多有出现，而维摩诘也突出表现为辩才无碍的形象¹⁰。据《历代名画记》载，东晋兴宁二年（364），顾恺之在瓦官寺首创维摩像，谢赫《画品》及许嵩《建康实录》中均有记载¹¹。《历代名画记》载：“顾生首创维摩诘像，有清羸示病之容，隐几忘言之状。陆与张皆效之，终不及矣。……张墨、陆探微、张僧繇并画维摩诘居士，终不及顾之所创者也。”¹²值得注意的是，虽然顾生所创图像必然与当时崇尚清谈以及士大夫博学善辩之时风息息相关，但其所创并非经变而是单一形象，同时，其与北方现存常见维摩经变图像并未显示出明确对应关系，此点已多

1 徐文明译注：《维摩诘经译注》，中华书局，2012年，第1页。

2 纳一：《佛教美术中的维摩诘题材释读》，《故宫博物院院刊》2004年第4期，第96页。

3 贺世哲：《敦煌莫高窟壁画中的〈维摩诘经变〉》，《敦煌研究》1982年第2期，第62页。

4 赖永海、高永旺译注：《维摩诘经》，中华书局，2010年，第7页。

5 赖永海、高永旺译注：《维摩诘经》，第3、10页；纳一：《佛教美术中的维摩诘题材释读》，第97页；徐文明译注：《维摩诘经译注》，第3-4页。

6 肖建军：《维摩诘图像的创造及其图像来源分析》，《文艺争鸣》2011年第10期，第146、148页。

7 王仁波：《试论云冈、龙门石窟北魏主要造像题材与佛教史诸问题》，《上海博物馆集刊》，1996年，第285页。

8 纳一：《佛教美术中的维摩诘题材释读》，第98页；谭淑琴：《维摩经变所体现的中国艺术精神的嬗变》，《中原文物》2003年第6期，第58页；张艳：《云冈石窟中的二佛并坐和文殊问疾》，《文物世界》2005年第4期，第19页。

9 孙昌武：《中国文学中的维摩与观音》，高等教育出版社，1996年，第417页。

10 金维诺：《敦煌壁画维摩变的发展》，《文物》1959年第2期，第3页。

11 邹清泉：《莫高窟唐代坐帐维摩画像考论》，《敦煌研究》2012年第1期，第37页。

12（唐）张彦远撰，秦仲文、黄苗子点校，启功、黄苗子参校：《历代名画记》，人民美术出版社，1963年，第28-29页。



图一 甘肃永靖炳灵寺第 169 窟《维摩诘变相》

西秦建弘元年（420 年）图版采自金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西美术出版社，1995 年，第 90 页



图二 维摩诘经变位置 云冈石窟第 6 窟南壁

北魏 图版采自《云冈石窟》第三卷第六窟，图版一，科学出版社，2014 年，第 30 页

有学者指出，不做赘述¹。由于南朝诸家所做维摩诘图像均无遗存，故对该题材的图像研究多以北方现存遗迹为参考，并经北朝隋唐而至宋初，形成了“诸经变相以维摩诘为最多”的状况²。现存最早有明确纪年者为甘肃永靖炳灵寺第 169 窟维摩诘变相（图一），时间为西秦建弘元年（420）³。自此之后，关中陷落，至北魏平定凉州，维摩诘经变始自复兴，其中又以云冈石窟所见维摩造像为先。据统计，现存云冈石窟维摩诘经变题材共计 30 余幅⁴，而本文所欲探讨者，为其中第 6 窟的胡服维摩诘经变。

云冈石窟第 6 窟约完工于北魏迁都洛阳之前的太和十年至十八年（486—494）⁵，素有“云冈维摩变第一”之称⁶。该窟维摩诘经变位于南壁明窗与门拱之间（图二），龕内正中为释迦坐佛像，左侧为维摩诘，右侧为文殊（图三：1）。其中文殊端庄文静，头戴花蔓冠，身着短衫长裙，背靠屏风坐于床榻之上，身躯微向前倾，右手上扬，作说法印，身后作忍冬纹头光。中部释迦双目微启，神情安详，身着褒衣博带式袈裟，衣摆下垂，高发成髻，右手呈胸前作说法印，结跏趺坐于须弥座上，背后头光、背光装饰华丽，内绘诸佛，外置火焰纹饰。释迦另侧维摩诘头戴帷帽，面相圆润，眯眼微笑，下颌呈三角状长须，身穿胡服对领长衣世俗装，腰系宽带，双腿并拢下垂坐于榻上，身姿后倚，支左手扶于榻上，右臂向上弯曲，高举桃叶形麈尾（图三：2）。龕顶作中国式屋脊样式，顶端两侧置鸱尾，檐下设三角垂帐。维摩、文殊足下和屏后簇拥数位姿势各异的供养者及飞天，龕下亦雕一列供养者。此龕造像体现出胡汉杂糅的时代特征，其中维摩诘容貌、服饰多为胡服

1 关于维摩诘单身像及经变关系及发展演变诸问题学界已多有涉及，参见金维诺：《敦煌壁画维摩变的发展》，第 3 页；肖建军：《中国早期维摩诘变相的创造与展开》，《中国国家博物馆馆刊》2011 年第 9 期，第 132-133 页；邹清泉：《虎头金粟影——维摩诘变相研究》，北京大学出版社，2013 年，第 53 页。

2 饶宗颐：《饶宗颐史学论著选》，上海古籍出版社，1993 年，第 392 页。

3 肖建军：《中国早期维摩诘变相的创造与展开》，第 133 页。

4 张华：《云冈石窟中维摩诘和文殊菩萨造像的探讨》，《2005 年云冈国际学术研讨会论文集》，文物出版社，2006 年，第 239 页。

5 宿白：《石窟寺研究》，文物出版社，1996 年，第 104-105、110 页。石松日奈子将第 6 窟归于云冈中期后半段，即 483-494 年。（日）石松日奈子（姜捷译）：《云冈中期石窟新论——沙门统昙曜的地位丧失和胡服供养人像的出现》，《考古与文物》2004 年第 5 期，第 81-92 页。

6 张华：《云冈石窟中维摩诘和文殊菩萨造像的探讨》，第 247 页。



图三 1. 维摩诘经变 云冈石窟第6窟南壁

北魏 图版采自《中国美术全集·雕塑篇10·云冈石窟雕刻》，文物出版社，1988年，图版60

俗装形象，带有北方少数民族特征，反应胡人贵族风采，而文殊、释迦虽服饰已具中原装束，然而文殊坐姿属胡式，释迦造型亦属犍陀罗式，体现出明显的印度风格，可见此窟功德主必为一尚未汉化之鲜卑贵族，其将原本南朝崇奉的“游戏神通、辩才无碍”的维摩诘居士改造为鲜卑上层贵族的形象，并多体现出憨厚、纯朴之相，而少潇洒之态¹。



图三 2. 维摩塑像局部

图版采自《中国美术全集·雕塑篇10·云冈石窟雕刻》，文物出版社，1988年，图版60



图四 1. 维摩塑像 云冈石窟第7窟主室南壁

北魏 图版采自《云冈石窟》第四卷第七窟，图版，科学出版社，2014年，第103页



图四 2. 维摩塑像局部

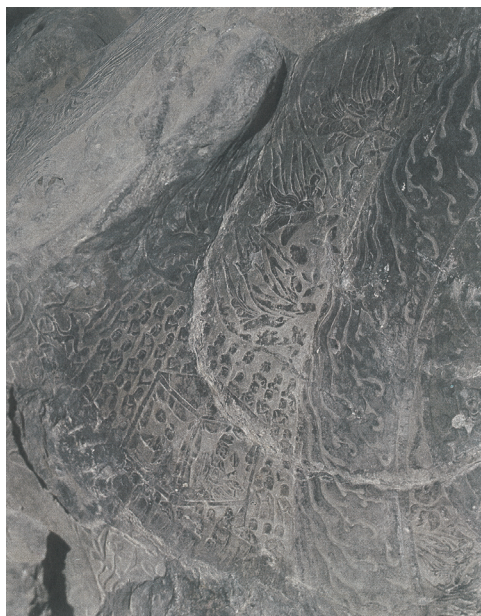
图版采自《云冈石窟》第四卷第七窟，图版，科学出版社，2014年，第113页

类似于云冈第6窟的胡服维摩诘形象另可见于第7窟中，样式与之相仿佛（图四：1-2）²。至龙门石窟古阳洞北壁第186、188、190龕楣还可见到胡服维摩诘形象（图五）。这类在北朝石窟出现的早期维摩诘经变，因其体现出的强烈的鲜卑民族服饰特色和风貌，以及未受汉化影响的状态引起了笔者对以往学术成果的反思。

关于维摩诘经变在北魏时期的大量出现，学界多认为是南朝士族阶级意识形态和中原文化以及在此基础

1 对此窟维摩诘经变造像描述详见张华：《云冈石窟中维摩诘和文殊菩萨造像的探讨》，第240、243页；高金玉：《魏晋维摩诘说及其艺术精神解析》，《艺术百家》2009年第6期，第211页；肖建军：《中国早期维摩诘变相的创造与展开》，第135-136页；张一驰：《入世为辩才——维摩诘像之人文精神初探》，《文物鉴定与鉴赏》2012年第8期，第79页。

2 第7窟南壁拱门左右的维摩及文殊造像，就时代而言更早。此外，第1、2窟也同在拱门左右配置维摩与文殊，但第6窟那是与窟门上部屋形龕内的坐佛左右对置维摩及文殊。见《云冈石窟》第十七卷，文本篇，科学出版社，2018年，第138页。因本文注重探讨由胡服维摩诘造像所体现出的南北文化交流及影响等问题，故以第6窟造像为重点讨论对象。



图五 维摩诘形象

北魏 龙门石窟古阳洞北壁中层东起第二龛
图版采自《中国美术全集·雕塑篇11·龙门石窟雕刻》，
上海人民美术出版社，1988年，第23页

上形成的南朝美术因素，对北朝贵族及其宗教美术的深刻影响而导致的。贺世哲先生既认为南朝盛行玄学，清谈成风，而北朝虽不重视清谈，但其士大夫仍视南朝为“正朔所在”，对南朝传来的文化顶礼膜拜，所以北朝石刻造像中也出现了大量的维摩诘经变¹。张乃翥先生也认为，南朝士族阶级意识形态必然给予拓跋统治集团很大影响，《维摩诘经》正式在这种历史背景下随着汉民族传统文化对拓跋集团的影响而进入到北魏社会中，并由此成为北朝社会内部部门阀士族阶级的精神需要，从而在石窟艺术中表现出来²。王仁波先生则认为，维摩诘经成了北朝贵族士大夫们经常读诵的经典，其维摩诘形象可以说是贵族士大夫中佛学家和玄学家的代表，为当时士大夫所羡慕，所以在寺院石窟中得以盛行³。张华先生也认为《维摩诘经》所宣扬的般若“空”的思想与老庄“无”的思想相契合，而维摩与文殊的问答场面也正符合当时好清谈的风尚，所以北魏朝野大力拥戴，因此这是鲜卑民族在孝文帝朝野统治北方时期积极接受中原文

化，根据当时社会需求而在佛像艺术造像中予以反映⁴。此外，谭淑琴、贺玉萍等多位学者也均持相似观点，认为《维摩诘经》迎合了士人对佛学、玄学的审美趣味，维摩诘经变是其对此审美理想追求的必然结果⁵。

虽然在众多学者的研究成果中对个别问题存乎差异，但总体而言，多认为：一、北魏维摩诘经变的盛行是对北魏士大夫及贵族阶级审美趣味和意识形态的反映；二、对维摩诘的推崇及造像制造源于当时北朝所受南朝玄学风气的影响，以及对南朝正统文化的倾心接受，亦即南朝文化影响北朝，而维摩诘经又附属于南朝文化而来，并影响到石窟造像上。所以，北朝的维摩诘经变造像乃是南朝文化思想与北魏贵族及士大夫阶层意识形态的综合反映。

二 云冈石窟胡服维摩诘造像的背景、成因与意义

这样的研究基本得到了学界的普遍认可，本文对以上成果均持赞同态度。但是，还可在此主流脉动之下作细微的观察与思考。如将视点聚焦于云冈石窟第6窟的胡服维摩诘身上，似乎又可提出新的思考，是否维摩诘经变及其信仰就完全来自南朝佛教与玄学思想以及背后正统文化的影响？北朝石窟中的维摩诘经变是否

1 贺世哲：《敦煌莫高窟壁画中的〈维摩诘经变〉》，第78页。

2 张乃翥：《龙门石窟维摩变造像及其意义》，《中原文物》1982年第3期，第42-43页。

3 王仁波：《试论云冈、龙门石窟北魏主要造像题材与佛教史诸问题》，第286页。

4 张华：《云冈石窟中维摩诘和文殊菩萨造像的探讨》，第248-249页。

5 谭淑琴：《维摩经变所体现的中国艺术精神的嬗变》，第60页；贺玉萍：《维摩变在北魏洛阳石窟中的文化意义》，《云梦学刊》2010年第1期，第112页。

完全出于北朝贵族阶层和士大夫对于南朝文化中维摩诘形象的推崇和膜拜，而将南朝维摩诘的思想内涵及形象特征直接反映、复制到北朝石刻造像之中？再进一步来看，北朝石窟中的维摩诘造像又是否仅仅是对贵族阶层及士大夫思想意识的反映？本文试图从云冈石窟第6窟的胡服维摩诘造像出发提出思考，结合云冈、龙门相关石窟材料，尝试性地对以上诸思考予以解答。

因此，我们需要重新观照北朝地区现存维摩诘图像与文献记载中的维摩诘图像存在哪些变化，而这些变化又反映出北朝维摩诘图像蕴含着哪些与之不同的思想和观念。本文将重点放在云冈二期的维摩诘图像上¹，是因为这一时期，维摩诘图像在北方地区北魏政权的统治之下重新兴盛起来。其中，云冈石窟第6窟、第7窟被认为是最早开凿并雕刻有维摩诘图像的石窟²，窟中维摩诘图像成为探讨北方维摩诘信仰及经变画与南朝相关内容关系的重要参考，而云冈石窟第6窟维摩诘经变又有“云冈第一”之称³，同时，该窟出现胡汉服制杂糅现象，且其图像及其功德主之研究学界以往亦多有涉及，便于本文对相关问题的深入探讨，故本文先从云冈石窟第6窟中的维摩诘经变入手，对其中的部分细节进行分析和讨论。

云冈石窟第6窟维摩诘经变中，维摩诘手持麈尾的造型及其身着胡服的表现方式引起了笔者的好奇和关注（图六）。

维摩诘经变中所刻画的麈尾一直被学界认为是将维摩诘与玄学及清谈等魏晋南朝文化予以紧密联系的有力证据。麈尾本身是魏晋六朝时期清谈名士之雅器以及崇尚清谈的象征⁴。《世说新语·容止》既载：“王夷甫容貌整丽，妙于谈玄，恒捉白玉柄麈尾，与手都无分别。”⁵而顾恺之所创造的维摩诘也应当是具有名士风范的形象，亦或者说维摩诘的形象是按照当时清谈名士的样子进行设计的，所以让维摩诘手执麈尾便是当时清谈名士希望借此附会于维摩诘，标榜他们自己也如维摩诘般“辩才无碍、游戏神通”⁶。又由于孝文、宣武极力与南朝接触，吸收南朝的华夏正宗中原文化⁷，故在北朝石刻造像中大量出现维摩诘经变，其中手执麈尾的维摩诘像便也成了崇尚清谈的门阀贵族的艺术概括⁸，并由此成了断定北朝维摩诘图像源于南朝，以及为当时贵族及士大夫向往南朝文化并同样喜好玄学清谈的反映。



图六 维摩塑像局部

图版来自《云冈石窟》第三卷第六窟，图版一，科学出版社，2014年，第33页

1 宿白先生认为大约自文成帝以后至太和十八年迁都洛阳前的孝文帝时期（465-494年）属于云冈第二期。宿白：《石窟寺研究》，第78页。
 2 事实上，第7窟应为最早开凿维摩变图像的石窟，其开凿时间应为孝文帝执政初期，而第6窟略后于第7窟，但时代上大体均属于孝文帝执政前期。宿白：《石窟寺研究》，第79页；陈霞：《石窟造像中文殊菩萨形象的演变》，《五台山研究》2008年第3期，第38页。
 3 张华：《云冈石窟中维摩诘和文殊菩萨造像的探讨》，第247页。
 4 张华：《云冈石窟中维摩诘和文殊菩萨造像的探讨》，第243页。
 5 张万起、刘尚慈译注：《世说新语译注》，中华书局，1998年，第590页。
 6 肖建军：《维摩诘图像的创造及其图像来源分析》，第148页；吴文星：《莫高窟〈维摩诘经变〉对〈维摩诘经〉的“误读”》，《华南师范大学学报（社会科学版）》2008年第3期，第77页。
 7 宫大中：《龙门石窟艺术》，人民美术出版社，2002年，第249-250页。
 8 贺世哲：《敦煌莫高窟壁画中的〈维摩诘经变〉》，第78页；高金玉：《魏晋维摩诘说及其艺术精神解析》，第211页。



图七 朝鲜安岳三号墓（冬寿墓）永和十三年（357年）西侧室墓主人像
图版采自洪晴玉：《关于冬寿墓的发现和研究的》，《考古》1959年第1期，第30页



图八 石椁内正壁墓主像
北京石景山区八角村魏晋墓
图版采自贺西林、李清泉：《中国墓室壁画史》，高等教育出版社，2009年，第78页

北魏维摩诘形象与南朝存在紧密联系自无须赘言，但同时也应该注意到，作为名门士族清谈象征的麈尾自魏晋时期便已盛行，至南朝时期得以延续，因此手执麈尾的习俗并非发源于南方六朝时期，也并非于该时期的士族间才流行。根据张华的研究，这种出现于云冈第6、7窟维摩诘经变中的树叶形麈尾与十六国北朝墓室壁画墓主人手中所执麈尾极其相似，如永和十三年（357）安岳3号冬寿墓壁画中墓主人像所执麈尾（图七），及北京石景山八角村魏晋墓墓主人所执麈尾（图八），再及德兴里古坟壁画墓主像等（图九），皆与石窟中麈尾形象类似，而与南朝《麈尾铭》所记样式并不相同¹。由此可见：一、这种麈尾的样式在北方地区一直有所流传；二、第6、7两窟中所见麈尾可能并非直接来源于南朝；三、尚且无法通过维摩诘手执麈尾就

1 张华：《云冈石窟中维摩诘和文殊菩萨造像的探讨》，第243-244页。



图九 德兴里壁画墓主像 高句丽(408年)
图版采自韦正:《将母同:魏晋南北朝图像与历史》,上海古籍出版社,2019年,第169页

来断定北朝石窟造像中的维摩诘与南朝因素有直接关系。进一步来看,北朝时期是否依然将麈尾视为清淡及玄学的象征本身就值得怀疑。贺玉萍曾在研究中指出,在史传中很难发现北朝士人的所谓名士风范,并对其精神风貌的记载相当模糊,在北魏文学作品中更难找到飘逸潇洒、清淡品题的影子,似乎魏晋风流并未在北魏地区继续存在,而正是通过维摩诘经变才使我们看到了北魏士人精神中遗留的士人风流¹。但是,这种推论也许并不能真正反映当时北魏士人的精神风貌。事实上,北方地区自鸠摩罗什逝世,北方玄谈转就消沉,于是燕齐赵魏,儒生辈出,名僧继起,均具朴质敦厚之学风,大异于南朝放任玄谈习气²。而据《二十二史札记》对麈尾论述可知,其“盖初以谈玄用之,相习成俗,遂为名流雅器,虽不谈,亦常执持耳”³。由此来看,北魏时期玄学清淡之风亦未必盛行,同时,麈尾可能在北方一直有所流传和使用,并逐渐演变为名流雅器,成为主人身份和地位的象征。因此,这一时期维摩诘图像中的麈尾形象并不能简单认为源于南朝,也不能简单

定论北魏时期维摩诘完全源于南朝影响,并与南朝清淡及文化建立对等或连属关系。

其次,石窟中维摩诘的胡服形象同样值得讨论。此前,学界主要认为维摩诘作为北魏贵族和士大夫崇尚南朝玄学及文化等思想和意识形态的反映,随孝文帝时期的汉化进入到北朝佛教造像之中。

事实上,我们确实可以看到在云冈后期以及龙门、巩义等多处石窟造像中,维摩诘同其他题材佛教造像一样在佛像服饰装饰上发生较为彻底的变化,改为褒衣博带式,这无疑缘于孝文帝推行汉化政策的时代风尚的直接影响⁴。并且,北魏这种秀骨清象的风格样式在供养人像及墓中陶俑与画像石刻上亦均有表现⁵。由此来看,南朝风气确实在北魏帝王的推动下深刻影响到了北朝造像。但是,这却无法解释为何受孝文帝汉化影响,且追摹南朝风尚所塑造的维摩诘却身着胡服。对此,宿白先生认为可能由皇室开凿的第6窟,其主要佛像均已采用新服制予以制作,这无疑受到了太和十年之后开始服制改革的影响,而如6窟如此宏伟华丽的大型窟,

1 贺玉萍:《维摩变在北魏洛阳石窟中的文化意义》,第113页。

2 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》,昆仑出版社,2006年,第464页。

3 转引自宫大中:《龙门石窟艺术》,第250页。张万起、刘尚慈也对麈尾功能及意义持相同看法,详见张万起、刘尚慈译注:《世说新语译注》,第591页。

4 金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》,江西美术出版社,1995年,第111页。

5 宿白:《石窟寺研究》,第349页。

必然会经过多年的设计和施工，故此可能导致在设计并制作完成维摩诘经变之后才开始发起服制的改革乃至更大范围的汉化推行，亦或者胡服的制作源于那些有权势并相信佛教，同时又抵制服制改革的北魏上层人物的影响和指导¹。由此形成了与之后身着汉族士大夫褒衣博带式的汉地维摩诘风格迥异的胡服维摩诘形象²。

笔者赞同以上对6窟出现胡服维摩诘形象的解释，但如果进一步追问，则会发现在这一解释的基础上，需要面对另外两个问题：其一，如果在孝文帝大力推广汉化及其服制改革之前就已经设计并制作了维摩诘造像，那说明维摩诘经变的设计要早于孝文帝汉化和服制改革的时间，而《维摩诘经》在北魏流行的时间则会更早，换言之，维摩诘信仰及经变造像是否是源于孝文帝汉化的推行以及南朝文化的影响就需要进一步考量；其二，如果制作旧服制造像的乃是信佛而抵制汉化的上层贵族，那就更难以将维摩诘的雕刻解释为是出于对南朝文化及其思想的仰慕而所做的效仿³。由此来看，胡服维摩诘的出现，在一定程度上构成了对以往学术史的挑战，通过对胡服维摩诘图像的研究则将有助于进一步了解当时南北朝文化的关系，以及维摩诘信仰及经变画又是如何在北魏地区生成、发展和演变的。

宿白先生已经指出，解释胡服维摩诘图像的重点首先是考察此窟功德主的身份。除宿白先生的研究外，肖建军也认为该窟功德主必为一尚未汉化的鲜卑贵族⁴。石松日奈子则认为随着云冈石窟于此一时期逐渐与皇室关系渐趋疏远，并转由民间邑义组织修建，该窟实际上很有可能是由宦官钳耳庆时督导修建的⁵。如是，恐怕维摩诘图像在北朝的盛行就无法用北朝贵族对南朝士族及其文化的向往来予以回答。退而言之，即便此窟造像主为北魏皇室或贵族，也很有可能并未完全接受或仰慕南朝的风尚和文化，故也未必是出于对南朝玄学与清谈的喜好而将南朝士大夫所推崇的维摩诘形象移置到自己供养和修建的石窟之中。即便受到南朝文化的影响，北朝石窟中所表现的维摩诘形象也已与南朝文献中所记维摩诘形象及其思想内涵有所差异。这种差异在孝文帝大力推行改革之前即可窥见，但随着汉化的严格执行，这一时期所显露出来的信息被遗漏和忽视了。

本文所欲讨论的问题，不在于否定南朝对北魏时期维摩诘信仰及经变图像的影响，而是在于探讨影响北魏维摩诘信仰及经变图像的方式和渠道，是否完全归于南朝一脉？及其在北魏时期又体现出何种变化，以及由此所产生的文化意义。通过上文关于第6窟的分析，至少可以得出以下几点认识：一，胡服维摩诘经变的出现显示，北魏时期维摩诘信仰的流行并不完全源于孝文帝汉化的推广，很可能于更早的阶段即进入到北魏社会之中。由此可以看到维摩诘在北魏时期的流传与南朝文化的渗透并不完全同步；二，维摩诘经变图像的出现说明当时社会上维摩诘信仰的存在，但是这种信仰如果不是源于汉文化对北魏地区的影响，那么维摩诘信仰及经变图像在北魏地区的出现很可能也并非等同于南朝地区盛行的原因，亦即并非仅是佛教与玄学的契

1 宿白：《石窟寺研究》，第101、104-105、107-108页。

2 (日)石松日奈子：《云冈中期石窟新论——沙门统昙曜的地位丧失和胡服供养人像的出现》，第86页。

3 邹清泉曾在其研究中，通过比较隐几的性质演变，以及对瓦官寺维摩诘坐姿的探讨，指出炳灵寺第169窟北壁、龙门宾阳中洞东壁卧姿维摩诘与瓦罐寺维摩诘画像并无关联。此外另如巩义石窟第1窟莲花座维摩诘、云冈石窟第6窟、第7窟胡装坐榻维摩诘等，也与瓦官寺维摩诘画像无直接渊源。由此亦可为本文所论云冈6窟胡服维摩诘形象并非直接受到南朝影响，提供一有力辅证。邹清泉：《虎头金粟影——维摩诘变相研究》，第73页。此外，结合此经变居中释迦身着褒衣博带袈裟，以及第6窟主要造像，亦多见着典型褒衣博带袈裟样式，可以看到整体同时亦体现出明确的汉化因素，显示出制作此龕的时期，正是拓跋鲜卑政权逐渐接受汉化，同时又将本民族的文化、习俗、服制予以糅合的阶段。由此再反观胡服维摩诘形象，其实更可见出制作者欲借此塑造鲜卑民族自我形象的意图。

4 肖建军：《中国早期维摩诘变相的创造与展开》，第136页。

5 (日)石松日奈子：《云冈中期石窟新论——沙门统昙曜的地位丧失和胡服供养人像的出现》，第90页。

合以及“亦出世亦入世”而带来的对维摩诘个人的崇拜；三，胡服维摩诘形象的出现说明制作者希望将维摩诘表现为一个鲜卑族的人物形象，这也说明了在孝文帝推行汉化之前或同时，也曾存在过维摩诘信仰及图像进入鲜卑族文化系统，即维摩诘信仰及图像胡化的过程。

通过上述分析，可以看到在孝文帝迁洛之前，维摩诘信仰及经变所体现出的非汉族因素，并显示出当时人们对于维摩诘信仰不完全同于南朝士人的认识和观念。同时，维摩诘信仰很可能在南朝文化风尚全面侵染之前已在北魏社会生根发芽，得以流传。无论在随后的时期，其与南朝因素又发生怎样的联系和变化，我们首先都需要对这一时期二者的关系进行深入的探究与讨论。事实上，对这一时期维摩诘信仰及图像与南朝关系的讨论和分析，也有助于进一步理解维摩诘图像在北魏时期所发生的变化及意义。因此，有必要进一步探析维摩诘信仰及图像进入北魏的途径，以及当时人们赋予维摩诘何种观念和意义。

虽然云冈第6窟中胡服维摩诘在服制与姿态上均与汉人礼俗不符，故而就其图像本身而言很有可能系平成工匠在汉晋坐榻人物画像传统上所自创¹。但在北地维摩诘信仰的盛行确乎与南朝存在紧密的联系，邹清泉既认为其与崔光有着直接或间接的联系²，而孝文时，朝臣之知佛教义学者，如崔光、王肃等又均系出江南³，是故维摩诘信仰很可能通过来源于南方的朝臣士大夫而传至北地继而盛行。这其中无疑又得到了仰慕南朝文化的孝文帝以及之后宣武帝的大力推崇和影响⁴。但另一方面，北方地区同样有其自身流传维摩诘信仰的途径。北魏时期佛教界主流思想系后秦鸠摩罗什僧团思想的延续⁵。鸠摩罗什于弘始八年（406）再译《维摩诘经》，于此不久，该题材经变便在炳灵寺石窟中被予以表现，可见当时北方地区也已开始流行维摩诘信仰。据载，鸠摩罗什于长安译《维摩诘经》，集者千二百余人⁶，如此规模的听众势必促进北方地区维摩诘信仰的流行和传播。而至北魏中晚期维摩诘信仰的兴盛，无论其与南朝有何直接或间接的影响，北方地区维摩诘信仰的流布也定与之前鸠摩罗什一派在北方的传布相关。

事实上，北魏佛教的兴盛本就受到了鸠摩罗什派系的深刻影响。北魏平城时代后期对《维摩诘经》《涅槃经》《法华经》等大乘佛教思想的推崇源于孝文帝与冯太后对于佛教义学、义理的重视⁷。而此时期云冈石窟兴建极盛，实际上也主要源于冯氏的倡导，冯氏及其兄熙皆极为崇奉佛教，其与佛教之渊源又在一定程度上源于冯氏故国北燕黄龙一脉的影响，据梁慧皎《高僧传》记，晋未曾受业于鸠摩罗什、慧远的昙顺和受业于鸠摩罗什的昙无成皆来自黄龙⁸，可见黄龙地区本身佛教传统中就受到鸠摩罗什一派的影响，而冯氏受其故国佛教传统的影响，则势必会将该地区的佛教传统带到北魏平城地区，是故鸠摩罗什一派的佛教传统也必然会影响到平城时期的佛教传播。

如果冯氏是云冈石窟开凿的主要倡导者，那么云冈石窟中的题材选取也必然是对冯氏所信奉的佛教传统

1 邹清泉：《北魏坐榻维摩画像源流考释》，《敦煌研究》2010年第4期，第69页；邹清泉：《虎头金粟影——维摩诘变相研究》，第83、92页。

2 邹清泉：《北魏坐榻维摩画像源流考释》，第69页；邹清泉：《虎头金粟影——维摩诘变相研究》，第78-79页。

3 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，第461页。

4 肖建军：《中国早期维摩诘变相的创造与展开》，第138页。

5 卢少珊：《北朝隋唐维摩诘经图像的表现形式与表述思想分析》，《故宫博物院院刊》2013年第1期，第80页。

6 蒋维乔：《中国佛教史》，上海古籍出版社，2007年，第28页。

7 马世长、丁明夷：《中国佛教石窟考古概要》，文物出版社，2009年，第204-205页。

8 宿白：《石窟寺研究》，第112页。



图十 释迦、多宝二佛并坐

据《法华经·见宝塔品》雕出 云冈石窟第6窟后室中心塔柱下层北龕
图版采自《中国美术全集·雕塑篇10·云冈石窟雕刻》，图版40

的反映，因此鸠摩罗什一派的佛教思想也将会影响到石窟中题材的设计和表现。而另据《释老志》所记，孝文时，僧意曾注《维摩》，而昙度亦兼善《维摩》，其皆受于僧渊，而渊又为鸠摩罗什门下彭城僧嵩弟子¹。可见，孝文时期不仅有《维摩诘经》的注疏及流布事迹可寻，其流传又受罗什一派的影响，而这种传播或许也同样来自太后冯氏的提倡和影响。因此，北魏孝文帝时期维摩诘信仰在平城地区的兴盛和流传在一定程度上受到了来自北方地区罗什一派的影响，并很可能影响到了当时人民对维摩信仰的认识，并最终反映到了石窟造像之中。

这种影响在同期其他造像上亦可窥见，就现存图像来看，北朝早期佛教图像更多反映了法华经思想，而维摩诘图像基本从属于法华经图像之中²，这种搭配方式在炳灵寺169窟中就有体现，其亦多受鸠摩罗什弘法之影响³。这样的组合方式同样出现在了

云冈第6、7窟之中，维摩、文殊配置在主室前壁门两侧或上方，处在从属位置，与窟内主体法华经图像相呼应⁴（图一〇）。因此，即使炳灵寺石窟所绘维摩诘经变在图像表现上并未显示出与之后云冈石窟的连续性，但就其与法华经变图像的组合模式而论，二者之间却又显露出了在设计理念上的延续关系，这表明在北魏时期维摩诘经变也受到了来自北地佛教传统及石窟美术的影响。这样的影响方式也说明在维摩诘经变的图像表现上，体现出来自北方佛教的特点与观念。

汤用彤先生曾指出南北佛法差异在于，南朝佛法以执麈尾能清言者为高，其流弊所极，在乎争名，而缺乏信仰。北朝佛法，以造塔像崇福田者为多，其流弊所极，在乎好利，坠于私欲。而北朝上下之奉信，又特以广建功德著称⁵。是故，我们看北朝维摩诘造像，其亦必受北方佛教风气之影响，而不与南朝全同。北朝佛教本身便具功利色彩，而对维摩诘的塑造除利于传播佛教以及笼络人心之外⁶，也存在其他诸多特征。

由于《维摩诘经》本身既是宣传大乘佛教供养布施所得大功德系列思想的代表经典，经中明确强调了布施的重要性，故《维摩诘经》本身便被视为布施、供养的典范而被加以推崇和供奉⁷，所以，从中可见对于重

1 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，第442-443页。

2 李静杰：《北朝隋代佛教图像反映的经典思想》，《民族艺术》2008年第2期，第97、99页。

3 肖建军：《论南北朝至隋时法华造像与维摩诘造像的双弘并举》，第93页。

4 卢少珊：《北朝隋代维摩诘经图像的表现形式与表述思想分析》，第84页。

5 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，第439、453页。

6 详见张艳：《云冈石窟中的二佛并坐和文殊问疾》，第16页；王仁波：《试论云冈、龙门石窟北魏主要造像题材与佛教史诸问题》，第275页。

7 项一峰：《〈维摩诘经〉与维摩诘经变——麦积山127窟维摩诘经变壁画试探》，《敦煌学辑刊》1998年第2期，第96页；李静杰：《北朝隋代佛教图像反映的经典思想》，第100页。

视佛教供奉而修功德的北朝社会而言,《维摩诘经》中的布施思想同样也会得到北魏社会的认可,从而促成对维摩诘经变题材的表现。

而另一个维摩诘经变在北朝石窟中所体现的特点上文业已提及,即与其他题材的组合呈现。在北朝石窟之中,维摩诘除了与释迦佛或释迦多宝佛组合之外,还分别出现了与弥勒菩萨、观世音菩萨以及无量寿佛等主尊搭配组合的模式,由此体现出了与法华、净土等多种信仰的关联¹。而这种关联也正反映了维摩诘信仰自身发展的实际境况,即维摩信仰本身由于其思想的广泛性和包容性,而并不专属一家,为多派所接受。这种维摩诘图像与多种图像的组合方式也说明此一时期对维摩诘图像的表现并不仅仅希望只反映其自身的经义和内容,同时还希望在图像的组合中传达某种共同理念,或给予辅助作用。这一方面说明北朝时期维摩诘图像反映出了一种混合信仰的特征²,另一方面也说明北朝的维摩诘信仰及其经变题材,正逐渐脱离或区别于原本南朝文化所赋予它的玄学、清淡等文化含义,而更为广泛地融入北朝社会文化之中。

除此之外,另一个不容忽视的现象是维摩诘经变中多品的出现。这种现象自北魏中期附加表现《观众生品》中的天女和舍利弗开始,后于晚期加入《香积佛品》《不思议品》等多品情节³,于此以便更好地弘扬大乘佛法,同时也能让更多层次的人们接受维摩诘信仰⁴。据邹清泉的考察统计,十六国南北朝隋唐代维摩诘变相至少涉及《维摩诘经》中的《文殊师利问疾品》《佛国品》《方便品》《观众生品》和《不思议品》⁵。而多品的出现也意味着六朝时代独为贵族阶层所喜爱研习的《维摩诘经》⁶,开始向世俗化迈进。虽然以上所及诸多维摩经及其经变的特点并未在云冈6窟胡服维摩诘经变中予以体现,但是本文的讨论正是从此一现象出发并得以延展。事实上,以上诸特征出现的原因正与胡服装扮出现的原因紧密关联,因为北方地区维摩诘信仰及经变图像的传统并非仅源于南朝一脉,其同样受到来自北方佛教传统的影响,也正因如此,维摩诘经变在北方地区体现出了并不与南朝全同的形式与思想。

三 结语：南北朝文化交流的再反思

行文至此,本文希望通过对云冈石窟第6窟胡服维摩诘形象的分析,进一步讨论北魏时期维摩诘信仰及经变图像的形成来源和思想观念等问题。通过对麈尾及胡服的讨论可以看到,目前无法通过手持麈尾既断定这一图像源于南朝,文献中所提到的诸如隐几或清羸示病之容等维摩诘特征于此时期均未明确出现,同时更无法就此说明是对清淡玄风的象征。从胡服的分析中则可看到,维摩诘信仰在北地的流行并不与北朝汉化完全同步,维摩诘经变在北魏的盛行也并非源于汉化在北朝的推行,更且,这一时期存在着鲜卑族汉化与维摩诘信仰融入鲜卑族逐渐胡化的双重发展脉络,由此显示出维摩诘信仰及经变图像所蕴含的思想观念无法等同

1 卢少珊:《北朝隋唐代维摩诘经图像的表现形式与表述思想分析》,第79、82页。

2 肖建军:《论南北朝至隋时法华造像与维摩诘造像的双弘并举》,第94页。

3 卢少珊:《北朝隋唐代维摩诘经图像的表现形式与表述思想分析》,第89页。

4 项一峰:《〈维摩诘经〉与维摩诘经变——麦积山127窟维摩诘经变壁画试探》,第101页。

5 邹清泉:《虎头金粟影——维摩诘变相研究》,第54页。

6 (日)塚本善隆:《支那佛教史研究(北魏篇)》,京都:清水宏文堂,1969年,第531页。转引自邹清泉:《虎头金粟影:维摩画像研究献疑》,《故宫博物院院刊》2010年第4期,第130页。

于南朝佛教中维摩信仰的内涵与观念。

由此来看,北方地区维摩诘信仰及经变图像确实存在与南朝相左的现象,这主要源于北地鸠摩罗什一派的影响,并使维摩诘在兼具南朝思想的基础上,又体现出强调布施、重视功德的思想内涵,同时形成了与其他信仰相互组合及多品经变同时出现的现象,这都显示出维摩诘信仰及经变图像在北地有了新的发展和变化,体现出其在思想观念上逐渐脱离或区别南朝文化以及开始走向世俗化的趋势。以上种种变化正在于维摩诘信仰及经变图像并不完全受南朝佛教决定,同时兼受北地佛教传统影响的结果,而这也是导致出现云冈6窟胡服维摩诘的根本原因所在。

从这一具体个案分析出发,也需再对南北朝时期南北文化交流的问题做一反思。林圣智曾通过对北朝墓葬的研究,提出拓跋鲜卑的汉化过程,在某种程度上亦可视为某些汉文化思想、图像的胡化过程,这一思路与本文不谋而合¹。事实上,一方面确可见到以孝文帝为代表的拓跋皇室或士族,视南朝文化为“正朔所在”,但与此同时也需要注意到在这个北方民族入主中原,接受各方文化资源的过程中,其所进行的吸收、融合和改造。如本文所示,就对维摩诘信仰和图像在接受、推崇和表现而言,拓跋鲜卑的上层阶级不仅有可能吸收自多方面的影响,同时也根据其自身的需求和习惯,加以整合、改造和重塑,从而形成了独具北朝特色和民族特色的思想表达和形式样貌。由此,则需要重新思考南北朝时期南北双方的文化碰撞和影响过程中,南朝因素的影响方式、渠道和程度等问题,这也是今后探讨南北朝文化交流过程中,需要进一步予以细化和探究的重点。

另一方面,还需考虑拓跋鲜卑民族的汉化过程、阶段和程度等问题。如本文所及,云冈石窟第6窟中的诸多图像呈现出胡汉杂糅的风貌,既有胡服装扮的维摩诘形象,也有呈现为褒衣博带式汉式袈裟的主尊佛像,在孝文帝推进汉化的过程中,拓跋鲜卑民族如何接受汉化、选择哪些方面进行汉化,以及如何塑造自我形象,这些方面不是一蹴而就的,显然具有一个转变的过程。因此,则需进一步细化其民族在这一汉化政策的带动下的转变过程,并进一步考察背后的民族心理状态。至少就云冈石窟第6窟中的形象来看,依然呈现出身着胡服的维摩诘形象,表明此时段在拓跋鲜卑民族形象的自我塑造中,仍然强调其自身的某些民族属性和特征。

维摩诘信仰及经变图像自两晋南北朝一直延续至隋唐宋初,其发展演变脉络极为复杂,但其之所以能够延续如此长的时间,说明其信仰中势必存在某些值得广大信众普遍认同和接受的价值观念。但另一方面,其在各个时期和地区的盛行也必然存在着观念上、表现形式上的侧重和选择。本文仅从云冈石窟胡服维摩变一些细微之处出发,来讨论当时南北两地维摩信仰及经变图像的区别,并由此探讨北地维摩信仰及经变图像的特征和意义。而自北朝至隋唐以及唐末五代至宋初等时期维摩信仰及经变图像的发展演变同样值得进一步予以研究和讨论,因为在这些时期之中,维摩信仰及经变图像亦分别体现出了不同特色和思想内涵,只不过以上诸问题的研究已非本文所能涉及和讨论的了。

[作者单位:故宫博物院研究室]

1 林圣智:《图像与装饰——北朝墓葬的生死表象》,台北:台湾大学出版社,2019年,第317页。



