

曾有西風半點香

敦煌艺术名物丛考

扬之水 著



曾有西風半點香

敦煌艺术名物丛考

扬之水 著



Copyright ©2011 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品中文版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

曾有西风半点香 / 扬之水著. — 北京 : 生活·读书·新知
三联书店, 2012.1

(敦煌艺术名物丛考)

ISBN 978-7-108-03788-6

I. ①曾… II. ①扬… III. ①敦煌学—佛教—宗教艺术
—研究—中国 IV. ①J19

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第142827号

责任编辑 吴 彬

装帧设计 罗 洪

责任印制 常宁强

出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2012年1月北京第1版
2012年1月北京第1次印刷

开 本 720毫米×1000毫米 1/16 印张 18.5

字 数 120千字 图片435幅

印 数 0,001—5,000册

定 价 75.00元

序 一

樊锦诗

当扬之水先生嘱我为她的新著《曾有西风半点香：敦煌艺术名物丛考》一书写序时，说实话，我颇感忐忑。虽然我多年从事敦煌石窟研究，但对她所从事的名物研究领域却少有涉猎，而她在此书中所涉及的名物领域又是相当深广，我怎么能为她写序呢？但转念一想，我与此书确有缘分。当初，是我邀请扬之水先生来敦煌研究院领衔担当“敦煌艺术中的名物研究”课题的，而我又是这个课题的创意者和组织者，为了让这个课题能够顺利开展，并取得预期效果，我有责任为她的新著作序。

二〇〇五年的初秋，我在敦煌见到了新加坡友人袁婕女士和久闻大名的扬之水先生，袁女士向我介绍了扬之水所从事的名物研究工作。在与扬之水的融洽交谈中，我们萌生了将名物考证的方法用于敦煌艺术名物研究的想法。当二〇〇七年扬之水再次来敦煌考察时，我便邀请她与我院合作研究敦煌艺术名物，并就具体的合作事宜交换了看法。第二年，我和我的两位同事便与扬之水一起申请了“敦煌艺术中的名物研究”课题。该课题一经立项，她便全身心地投入了研究工作。

为了搜集佛教名物的图像资料，扬之水曾多次来敦煌考察，她还带领课题组成员远赴佛教与佛教艺术的诞生地——印度和佛教传播的中转地——新疆石窟进行实地考察。考察途中，她潜心治学，执著而忘我的工作精神给大家留下了很深的印象。经过数次考察，尤其从印度和新疆考察归来后，扬之水自称“茅塞顿开”。很快，她就陆续撰写出了一篇又一篇敦煌艺术名物研究的论文，这些论文不仅内容涉猎广泛，而且见解独到新颖。现在，她又将已发表的这十一篇研究论文结集出版，令我欣喜和钦佩。

佛教艺术以表现佛教思想和佛教内容为宗旨，但佛教内容又无不与社会生活和物

质文明密切相关，敦煌佛教艺术亦是如此。毫不夸张地说，敦煌石窟艺术中所描绘的物品器具触目皆是，在有雕塑和壁画的四百九十二个洞窟中几乎每个洞窟、每铺壁画、每类题材中都有，其数量之多难以计数，类别之繁亦难以穷尽，诸如建筑、交通工具、生产工具、生活用具、服饰、乐器、佛教法器等等，都呈现了古代社会生活乃至精神生活的丰富多彩。以往，敦煌艺术名物研究已取得了不少成就，但要将其逐类考订准确、分析透彻、解读明白仍十分艰难，任重而道远！“功夫不负有心人”，扬之水刚开始的敦煌艺术名物研究已取得了可喜的成绩。

扬之水在开始研究敦煌艺术名物之前，已经有了十多年从事名物研究的经历，先后出版过《诗经名物新证》、《古诗文名物新证》（一、二）、《终朝采蓝——古名物寻微》、《奢华之色——宋元明金银器研究》等著作。她凭借着多年在名物研究中的深厚积淀、渊博学识和宽广视野，很快就打通了名物与敦煌佛教艺术之间的通道。在短短的二三年中，扬之水娴熟地利用佛教典籍、传世典籍、敦煌文献以及诗词歌赋、笔记小说等资料，并结合佛教艺术图像、传世古器物 and 出土文物，展开了敦煌名物研究工作，发表了十一篇力作。对敦煌艺术名物研究来说，十一篇论文不算多，但从中可以看出，扬之水已经开拓了敦煌艺术名物研究的新思路和新方法。

纵览扬之水的这十一篇力作，我想主要有这么两类，一类是“以物找名”，另一类是“因名寻物”。

“以物找名”就是给佛教艺术图像中一些具体的物品器具准确定名。如扬之水对羯鼓、象舆、净瓶、立柜举瓶、茎提、丹枕、蜿蜒以及忍冬边饰等的考证和定名，就很好的范例。在“以物找名”的研究中，扬之水除了进行一器一物的考订外，还尝试从整体和全局的角度出发做综合研究，如敦煌莫高窟窟顶图案研究。敦煌窟顶图案是石窟图案中分量最重的部分，扬之水首先从细节入手，通过对取材于世俗生活的藻井、幄帐到其各个部件的所有细部进行考订和定名，然后对设计思想、结构、装饰、形制予以综合分析，进而将其上升到意象的高度和层面，揭示出敦煌石窟窟顶图案的

设计者所营造的石窟空间氛围、表达的精神内涵；她还梳理了早期至隋唐，乃至西夏、元的窟顶图案，可以说几乎概括了敦煌石窟所有洞窟窟顶图案发展演变的脉络和规律，及其演变中呈现的不同意象，开创了敦煌图案研究的新视角。

“因名寻物”则是从已知的物件名称入手寻找其对应的图像。敦煌藏经洞出土的“点检历”记录了八至十一世纪的敦煌一些寺院所保存的各类器物，尤其是详细记载了帐、幢、伞、幡等供养具及其种类繁多的装饰配件的名称。扬之水从分析藏经洞出土的供养具的实物和其装饰配件的形制与结构入手，结合佛教经典和传世典籍的相关记载，在敦煌石窟中找到了与名称相对应的图像。其中以对“者舌”的考辨最为精彩。虽然“者舌”一词反复出现在“点检历”中，但它究竟为何物？一直都是学界之谜。扬之水在对“点检历”的有关记述重新断句和标点后，分析“帐、幢、伞”的形制与结构，又参考《一切经音义》相关记述，成功考证出“者舌”即文献记载的“楮舌”，“伞盖（也包括帐、幢、伞）边缘的垂覆之饰”，进而在敦煌石窟中找到了形形色色的“者舌”图像资料。

扬之水研究涉及的对象都是古代器物，似乎显得琐碎繁杂。但她对器物的研究并不仅仅限于考订名称，而是对其名称、形制、用途、功能都予以追源溯流的考订和梳理，因而她的敦煌艺术名物研究成果总能以小见大、察微见著，为敦煌学研究提供新的启示和佐证。

扬之水的敦煌名物研究成果为敦煌石窟的断代提供了佐证。莫高窟第465窟是备受学界关注的一个洞窟，关于它的营建年代众说纷纭，或为唐代，或为西夏，或为元代。扬之水在辨识和考证丹枕（坐具后的软靠垫）图像时指出，在西夏的绘画作品中，原来的丹枕图像两端若似花朵的束结状部分已不复存在，被改变为背屏两侧的嵌宝装饰。第465窟的坐具多采用这种背屏嵌宝装饰的形式，而元代绘塑作品中极少有这种背屏嵌宝装饰。因此，她支持第465窟建于西夏的观点。这是极有见地的。

扬之水的敦煌名物研究成果为敦煌艺术的中西文化交流研究做了新的探索。众所

周知，佛教和佛教艺术最早起源于印度，后经中亚、新疆，再传至敦煌、中原。缘此，早期敦煌石窟无论是形制、还是绘塑的内容及其表现形式都或多或少地受到了印度、中亚和新疆等地石窟艺术因素的影响。扬之水在研究中紧扣佛教艺术的这一传承关系，在对佛教艺术名物的具体器物定名时，十分注重追本溯源，找到这些器物及其图式源于印度，经中亚、新疆，传播至敦煌、中原的发展演变，以及中土化的轨迹。如她指出丹枕“原系印度上流社会日常生活中的习用之具”，很早就被刻入早期的印度佛教石雕，至五、六世纪，又出现于阿旃陀石窟的雕像和壁画中。然而，“丹枕”图像传入中土后，虽没有在汉传佛教艺术中形成广泛流行的图式，但其实物却受到了广大民众的青睐，成为中土民众日常生活中不可或缺的物品。只是随着岁月的流逝，世人已淡忘了“丹枕”之原名，而将其改称为“隐囊”。正是扬之水独具慧眼，关注到了佛教雕像和壁画中所绘制的这种“软靠垫”，并根据佛典考证，将其定名为“丹枕”，由此澄清了“丹枕”与“隐囊”异名同源之关系。通过扬之水缜密而细致地分析和考订“丹枕”这一细小物件，我们明白了日常生活中几乎天天使用的软靠垫原来是中西物质文化交流的产物。

扬之水接通了敦煌名物研究与敦煌以外的佛教艺术名物的研究。虽然扬之水将她的论文集取名为《敦煌艺术名物丛考》，其实，这些论文并不是就敦煌艺术名物而论敦煌艺术名物，而相当多的篇幅是着眼于敦煌以外的佛教艺术名物之研究。如“象舆”一文，扬之水对印度、中亚、新疆的出土遗物和佛教图像中流行的“象舆”做了准确定名，又说明“象舆”图式首次于公元前三至二世纪在希腊—巴克特里亚的银鎏金马具饰中出现，又途经印度桑奇大塔—犍陀罗地区—龟兹石窟，再传敦煌的历史轨迹。另外，在谈到礼物案时，扬之水将莫高窟晚唐洞窟中的礼物案图式作为标尺，高瞻远瞩地从家具发展史的角度阐发了礼物案向栏杆桌子和栏杆高几的发展演变历程。这个实例说明，扬之水的敦煌艺术名物研究的视野很宽广，她从敦煌艺术名物研究入手，解决了佛教艺术名物之外的问题，使敦煌艺术名物研究的范畴得以进一步拓宽。

扬之水先生从事敦煌艺术名物研究的时间虽短，但她的研究成绩斐然，有目共睹。这些具有相当深度和广度的研究成果，既是敦煌艺术名物研究的开拓之作，又将进一步促进敦煌艺术名物向纵深发展。她取得的这些显著成绩足以说明，敦煌艺术名物研究并非无足轻重，而是敦煌学研究的一个重要组成部分。我相信，随着敦煌艺术名物研究的不断发展，还会促进敦煌学其他领域的研究。

敦煌石窟不仅是一座辉煌灿烂的艺术殿堂，同时也是蕴含丰富物质文化的宝库。这些物质文化从衣、食、住、行到佛教法器，几乎涵盖了中国社会生活的各个方面。它们在反映神圣和美好佛国世界的同时，也展现了丰富多彩的古代社会生活和精神生活。与扬之水先生合作开展敦煌艺术名物研究，旨在为这些形形色色的器物定名，并进而诠释它们的思想和人文内涵，多角度、全方位地展示中国传统文化。我相信，随着敦煌名物研究的不断深入，最终会把一个内容丰富、多彩多姿的文化宝库呈现在世人面前。

序 二

罗世平

佛入中土，给中国文化增添了不少色彩。如佛门法事有拈香一节，每在这个时刻，拈香者的虔诚和心愿都专注于片香之上，故称之为心香。似这样的佛事和用物从佛教传入中国之日起，日复一日地过了两千多年，物事有大小，如拈香片片，积木成林，都成了中国文化史的一部分。以敦煌为例，层积的记忆既有文字的线索，也有图像的历史，还有实物的留存，其中的一事一物、一名一相，皆见心迹，成为文化链中的一环，自有其本位的价值，所以从事敦煌学的研究者各有自己的兴趣起点，也各有自身的学术风格。扬之水研究敦煌，起点即在敦煌艺术的名物，这是她继《诗经》名物研究之后的开拓和延伸。最近几年，她与敦煌研究院合作开展的敦煌艺术名物研究项目，不断有新见大作面世，常被转录征引，在敦煌学的既有格局中，可谓一支异军。这些成果现经作者本人编选成书，用《曾有西风半点香：敦煌艺术名物丛考》作为书名，很能体现作者一贯的诗意化学术风格，微言大义，所论皆能引人入胜。

敦煌艺术名物丛考，以见于图画中的物件为资材，一件件说的仔细，又源流有自。描绘这些物事的敦煌工匠，通常有依据的粉本图样，或者由实物传写而来，不会无来由地臆造，失却了物态的名分。基于敦煌艺术的这个特性，敦煌艺术名物于是可以对证地展开讨论，文献、图像、实物之间的链接是客观而紧密的。如作者在书中举述的牙床，名称见录于敦煌遗书的多件检点历中。它的艺术形象既有藏经洞内洪誉和尚塑像的像座，也有第144窟索留南夫妇邈真像座可资参考。而牙床的实物，则有日本正仓院庋藏的一具紫檀棊局供研究者作形制工艺上的详考推敲。这类日用之物，在佛教艺术图像中先后承传变异，自然也披上了历史的重彩，其中的历史语义同样需要

研究者用心去解读。

扬之水解读敦煌艺术名物，援例而作具体而微的近距离观察，接近微观的史学方法。一事一物从源头发生到传播定型，名相功用无不见出时代的烙印。同时又因民族习俗、地域环境、语言条件等的差异，使用者又加以适应性改造，于是在名物上也就出现了源与流的分别，同是一名而物态不能尽同，同是一物而称名或有差异，所以名物之辩首在弄清源流，明了出典。将此观察方法放在敦煌这样一个丝路总馆、胡汉杂居的地区，名物之辨就更多层的学术意义。微观而深入细节，往往可以从中看到一个民族对外来文化的理解和取舍诉求，也能更实际地体会不同文化间的对话能力。对此关节，扬之水在举证分析敦煌石窟窟顶图案意象时已有明确提示：

这里的关键在于，丰富的表现样式并非散漫无序的堆砌，每一个图案化的细节原都有意象的来源，比如“四角绘摩尼宝火焰纹”，又“两重三角垂帐”，等等，如此组织在一起，方成语言流畅、表述清楚的叙事。那么追索细节意象之究竟，便如同考较诗词歌赋的用典，出典明确了，其中多层次的表现内容也就随之浮现出来。（《敦煌早期至隋唐石窟窟顶图案的意象及其演变》，文载《丝绸之路图像与历史论文集》，东华大学出版社，二〇一一年）

作者用“追索细节意象之究竟”的方法，去解读佛人中土在敦煌的栖居，如洞窟内图案装饰细节之金博山、摩尼宝、垂麟、翠羽、宝交饰；又如法事行仪用具之帐、伞、幢、幡、象舆；再如日常起居之牙床、丹枕、筌提等等，一一道明，给出原典和变异的线索，目的是让人看到多层次的内容能在一个叙事结构中逻辑地呈现出来。做好这件事，必定要在文献和图像上同时用力，这一点，既是名物学的传统，又表现出现代学术的性格。

考索名物之法，表象是在名物，其实它所拨动的则是礼乐文明的制度基石。熟悉

历史者皆知，鼎彝重器在国家礼制上的轻重，了解佛教的人深知，佛教法器供具在寺院律仪上的分量，二者分野虽在僧俗，但制度确是相互比照的。按印度礼佛传统，佛的供养具皆是世间极品的荟萃，信众尽以身边最美之物用来奉献。按中国帝王佞佛的规格，奉佛启用的则是国家的礼乐，皇帝拜佛，物随其主，所以规格礼制尽在高显。佛教一路东来，依了国主之力而得以推行传播，一些国家礼乐，文物典章借此而进入僧团，仿习而成中国化的佛教律仪。在制度化的秩序中，佛寺的用器规格之高几能比象宫廷，即如梁武帝这样自比印度阿育王的崇佛皇帝，兴佛靡费之巨，甚至影响了国力的消长。这样的历史名物，敦煌的画工在石窟中都有持续地描绘，封藏保存下来的名物图像即是一时一地场景中的陈设，佛事上的法器用具，礼佛者的持物佩饰，披图可见，图像语境十分明确，功能性质是斑斑可考的。如佛寺石窟的庄严具，平基、幄帐、华盖之类，在说法图、经变画中多见其例；净瓶、立拒举瓶之类，在须达拏太子本生、涅槃变中见有图例；鼓、乐、铙、钹之类，多见于天宫乐伎；花、香、灯、茶、歌、舞、戏、幔之类，同在结界的菩萨坛场；簪花贴面、汉装胡服之类，则有供养人和邈真像可供观赏。总之，外来的与本土的，世俗的与宗教的，宫廷的与百姓的，家族的与各民族的，敦煌艺术中都有图像实例，可谓万象俱全，百味俱在。由此可知，作者考索明辨敦煌艺术名物的一番用心。由名物而知礼乐，而知律仪，而知民族互动，而知文化迁延。学问这般做下去，十指成林，何者谓之小？何者又谓之大呢？

除了方法，作者呈现的是鉴识名物的立场，或称之为“名物观”。对于敦煌佛教名物，虽有律仪制度的来源引进，但在制度之下的用器，一些传自于印度，在中土的使用中还因循着原样，一些则是因地制宜，从中国传统的礼乐中借来，后者的使用频率要高出前者很多。佛寺建筑就是一个显例，其他用器自然也不例外。就如初传期的格义佛教，翻译和疏证都寄兴在中国的语境之下。同时期的佛像也取格义的形态，常与西王母和东王公坐现示人，是神仙化的性格。在中国的文化土壤上立足，佛教名物也呈现出依附的特征，杂糅的面貌其实并没有因佛教系统律仪的推行而印度化，情形恰

好相反，伴随着佛教的中国化，律仪制度中的主体也随之中国化了，所剩的即是“曾有西风半点香”，也如唐人诗句说和亲之后的吐蕃风：“自从贵主和亲后，一半胡风似汉家。”这是文化交流的作用使然，自化和化他，是对一个民族同化力的检验，敦煌艺术就是观察文化传播规律的最好例证。站在这个高度上，看敦煌艺术名物，自然就有了立场，泾渭清浊也一定是了然于心的。这是可以从字里行间读出的名物观，扬之水在书题中传递的也是这份心迹。

敦煌艺术名物的林林总总，因了扬之水的用心拈出，更显得多彩多姿。有了这样尽心的导读，相信开卷者会一同拈起这片心香，随作者走进敦煌艺术名物，领略其中的缤纷世界。

二〇一一年七月二日于望京

目 录

序一 樊锦诗 / 3

序二 罗世平 / 8

佛入中土之“栖居”(一) / 2

——敦煌早期至隋唐石窟窟顶图案的意象及其演变

一、藻井和幄帐 / 3

二、金博山与摩尼宝 / 8

三、“垂鳞”与翠羽 / 16

四、宝交饰 / 22

结语 / 40

佛入中土之“栖居”(二) / 46

——帐、伞、幢、幡细部构件的考订

一、帐：帐额，垂额，沥水，蒜条，帘押 / 49

二、幢、伞，华盖：锦屋、者舌、带、柱子 / 53

三、幡 / 68

“大秦之草”与连理枝 / 82

——对波纹源流考

一、对波纹与“忍冬” / 83

二、“忍冬纹”与“大秦之草” / 83

三、卷草·对波：式样之一 / 85

四、卷草·对波：式样之二 / 91

五、对波纹在唐代的演变 / 93

六、余论 / 103

丹枕与綰綰 / 108

余论 / 125

牙床与牙盘 / 139

壹、牙床：都兰吐蕃墓出土的一组彩绘木构件 / 140

贰、牙盘 / 149

一、牙盘之用途：唐至两宋 / 151

二、牙盘形制之一：所谓“连蹄” / 152

三、牙盘形制之二：所谓“脚” / 163

四、两宋牙盘 / 171

五、余论 / 173

从礼物案到都丞盘 / 177

一、书案·牙盘·礼物案 / 178

二、栏杆桌子·栏杆高几·都丞盘 / 182

三、结语 / 190

柶鼓考 / 193

一、柶鼓考 / 194

二、龟兹舍利盒乐舞图的含义 / 203

象舆 / 209

一、库木吐喇石窟第 34 窟壁画中的“象舆” / 210

二、青州傅家北齐画像石中的“象戏图” / 224

净瓶与授水布施：须大拏太子本生故事中的净瓶 / 229

立拒举瓶 / 240

荃提 / 244

附论 磁县湾漳北朝壁画墓卤簿图若干仪仗考 / 252

附论 兰汤与香水 / 266

后记 / 282



佛入中土之「栖居」 (一)



——敦煌早期至隋唐石窟
窟顶图案的意象及其演变

佛陀在印度，是一位由苦修者而成就的觉悟者，在很长的时期内，本土是没有图像的。这时候用来象征佛陀的或是菩提树，或是伞盖、坐具。以后的贵霜王国时期，犍陀罗和马图拉的佛教艺术里都出现了佛陀的形象，在犍陀罗浮雕表现最多的佛传故事中，佛陀理所当然地使用了世俗生活里王子贵族的仪卫，如象舆、伞盖、起居坐具之类。佛教东传，中土的工匠似乎没有想到为远来的佛陀去别创一个居住的天地，却是以原有尊崇之意的幄帐用来安置新的信仰世界中的人物。此际便将异域新风与本土固有的造型艺术相结合，复以不同的搭配创造出许多自由活泼的变体¹。

作为礼拜空间的佛教石窟，窟顶图案是整个布局中最富装饰意趣的部分，纹样的取用和安排也因此最为灵活。它的设计，不同于四披、四壁，即不必依凭特定的经典来组织画面，而重要在于营造气氛。在并不敞亮有时甚至是幽暗的空间里，它是用来笼罩这一方天地的暖色，而与佛陀的慈悲悯人相呼应，于是引导信众摒除贪嗔爱痴，进入一个纯美吉祥的世界，如闻佛法，如聆梵音，而欢喜赞叹。研究敦煌石窟中的图案，窟顶自然分量最重，相关的研究成果也很多。不过关于图案构成各个细节的定名，似乎讨论很少，常见的称谓是“垂帐纹”、“垂幔纹”、“璎珞铃铛纹”、“长桶形彩幡铃铛纹”，等等。而这样的名称，并不能够真正反映图案的意象来源，也很难揭示图像在历史进程中发展演变的内在含义。因此从若干细节的定名入手，也许有助于推进我们的认识。

一、藻井和幄帐

敦煌早期石窟窟顶图案的设计意匠有两个来源，即藻井和幄帐。

藻井属于小木作制度，它其实是用提高单体建筑中心位置的方法造成更高的空间感，以强调建筑的重要性²，因此历来多用于宫室和殿堂。不过它最初可能只是以