



天龙山石窟

流失海外石刻造像研究

孙迪 编著

外文出版社

天龙山石窟

——流失海外石刻造像研究

孙 迪 编著



外文出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

天龙山石窟：流失海外石刻造像研究 / 孙迪编著.

北京：外文出版社，2003.10

ISBN 7-119-03443-X

I.天… II.孙… III.石窟-石刻造像-研究-山西省-汉、英 IV.K879.294

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003)第 082988 号

外文出版社网址：

<http://www.flp.com.cn>

外文出版社电子信箱：

info@flp.com.cn

sales@flp.com.cn

天龙山石窟——流失海外石刻造像研究

顾 问 柴泽俊

策 划 范 纬

编 著 孙 迪

责任编辑 刘承忠 刘 慧

封面设计 孙喜征

出版发行 外文出版社

社 址 北京百万庄大街 24 号 邮政编码 100037

电 话 (010) 68320579 (总编室)

推广发行 (010) 68329514/68327211 (推广发行部)

制 版 北京奇彩嘉图文设计中心

印 刷 北京振兴华印刷有限公司

经 销 新华书店 / 外文书店

开 本 大 16 开 字 数 100 千

印 数 001-500 册 印 张 12.5

版 次 2004 年第 1 版第 1 次印刷

装 别 精

书 号 ISBN 7-119-03443-X/Z · 652 (外)

定 价 380.00 元

版权所有 侵权必究

内容简介

天龙山石窟位于山西省太原市西南约40公里处，主要洞窟21座，全部造像242尊，规模虽远逊云冈、龙门、敦煌等大型石窟，但天龙山魏齐隋唐历代石佛皆堪称同时代造像之白眉翘楚，艺术成就比之上述著名石窟实在有过之而无不及。正因为艺术魅力的高妙，20世纪20年代天龙山石窟遭遇了几乎整体搬迁式的大肆盗凿，将近200处造像被盗，流散后珍藏于海外各大公私文博机构。本书是国内第一部探讨流失天龙山石窟造像的专著，一方面就天龙山石佛所受异域造像风格的影响以及“天龙山式样”的形成做了概貌式的讨论；另一方面尽可能的搜罗到海内外近百年来出版的相关图文文献，较为完备系统的梳理了流失异域的天龙山造像资料，其中包括石窟未遭破坏前珍贵的历史照片以及流散异邦后精美的实物图版，结合实地勘查及考古报告对流失天龙山石佛的窟室原位以及归属真伪做了进一步考订。全书图文并茂、资料翔实、直观生动、考证精当，堪为佛教美术研究者、爱好者提供探讨天龙山石窟造像艺术所必需的第一手资料。

Introduction

T'ien Lung Shan Grottoes is located 40 kilometers southwest of Taiyuan, capital of Shanxi Province. There are 21 main caves housing 242 statues. Although smaller in size than Yunkang, Lungmen and Dunhuang Grottoes, they are really the best arts of the Wei, Ch'i, Sui and Tang dynasties and as perfect as the above-mentioned grottoes. It is just because of the beautiful art of the statues that in the 1920s T'ien Lung Shan Grottoes suffered a terrible robbery and nearly 200 statues were stolen. These lost treasures were later collected by some famous overseas museums and connoisseurs. This book is the first of its kind in China that deals with the lost statues of T'ien Lung Shan Grottoes. On the one hand, the book gives a general idea about the influence of foreign styles on T'ien Lung Shan Grottoes and on the shaping of its own style, and on the other hand, sorts out almost all the information published in the last hundred years both in China and abroad. The book also shows the reader exquisite pictures of original statues and those overseas collections. With on-the-spot investigation and archaeological reports, the book makes further research into the original locations of the statues and tells the true from the false. Excellent in both pictures and language and rich in detailed information, this book provides the necessary first hand reference for researchers and fans of the arts of T'ien Lung Shan Grottoes alike.

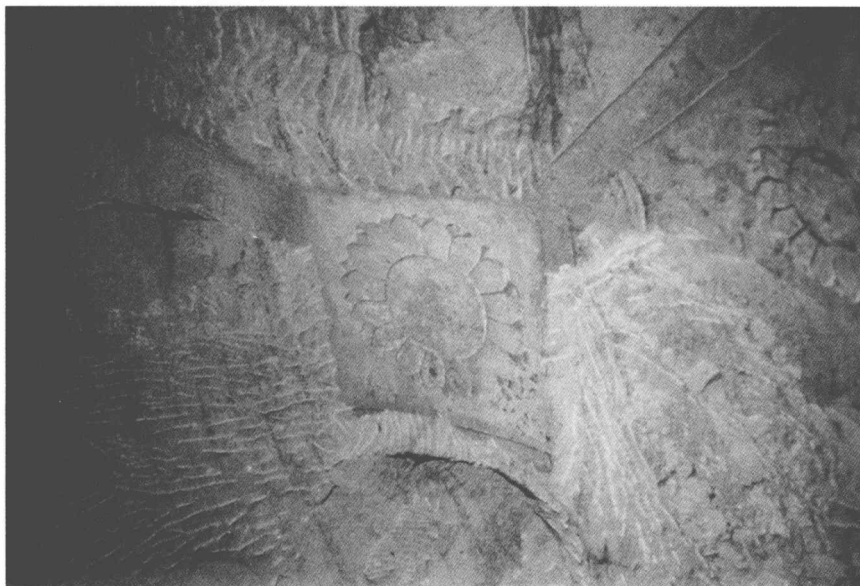
目 录

Contents

天龙山石佛祭(代序)	1
A Memorial Ceremony for the Stone Buddha of T'ien Lung Shan Grottoes (Foreword)	
天龙山石窟艺术	7
The Art of T'ien Lung Shan Grottoes	
天龙山石窟造像复原与断代	31
The Sculpture of T'ien Lung Shan; Reconstruction and Dating	
天龙山石佛辨伪	47
The True and the False; the Stone Buddha of T'ien Lung Shan Grottoes	
图表	
Indexes	
天龙山石窟造像总目表	55
Index of the Original Statues of T'ien Lung Shan Grottoes	
天龙山石窟造像统计表	60
Statistical Graph of the Statues of T'ien Lung Shan Grottoes	
天龙山石窟流失造像一览表	62
Index of the Lost Statues of T'ien Lung Shan Grottoes	
图版壹	69
Plates I	
图版贰	171
Plates II	
彩色图版	181
Color Plates	
主要参考文献及图版来源	189
Bibliography	
后记	191
Postscript	

天龙山石佛祭(代序)

中国的文物典章制度完备，历史悠长，上下五千载一气呵成，蔚为大观。然种种天灾人祸、刀兵水火劫难历代也从不曾断绝，可以说，一部中国古代史同时也就是一部中国文物乃至文明的厄史。到了1840年，这段沉痛的历史终于揭开了那最让人椎心泣血的一幕。当列强用他们的坚船利炮打破普天率土、天朝大国这般迷梦的时候，窥觊垂涎、等待、企图也就立刻化作豪夺巧取的



2 天龙山石窟第3窟窟顶飞天被盗凿后遗留的残迹

实际行动，如入无人之境了。在祖先手创无数流失海外的物质精神财富中，佛教造像的损失应该说是最为巨大的。20世纪前后，代表中外文化交流最高成就并在中国美术史上占有重要地位的佛教画塑成了欧美各大文博机构及私人“收藏家”竞相搜求的爱物。先是敦煌、黑城，然后是

龙门、云冈，接下来是巩县、广元、响堂等处石窟被搜罗殆尽，佛寺也再劫难逃，八佛洼、智化寺、广胜寺、兴化寺、太阴寺、宝庆寺、香积寺、慈胜寺……直到中华艺术的无上瑰宝——山西太原天龙山石窟魏齐隋唐累世的佛雕珍品被毁于一旦。自此，中国雕刻和造像的历史就要由东洋欧美的“学者”越俎代庖，用强盗的笔去写就[1]，以致直至今日，任何一位研究佛教美术的中国学者，都不得不去“借鉴”大量的外国资料。

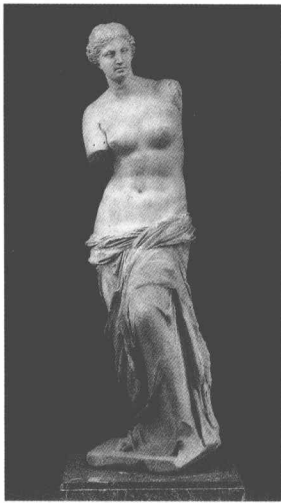
天龙山石窟位于山西省太原市西南约40公里处，东西两峰共21座洞窟。石窟始凿于北魏末至东魏[2]，北齐时代开凿有编号第1、10、16三座



1 日本古董商山中定次郎肖像

[1] 最著名者如瑞典籍学者喜龙仁(Osvald Siren)的巨著——《五至十四世纪中国雕刻》(“Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century - Over 900 Specimens in Stone, Bronze, lacquer and Wood, Principally from Northern China”), 几乎成为每位中国雕塑(特别是佛教造像)研究者的必备工具书, 亦为梁思成先生撰写的我国第一部古代雕塑史专著——《中国雕塑史》的第一手参考资料。

[2] 编号为第2、3窟。



3 法国卢浮宫典藏米洛斯的阿芙罗狄忒雕像

洞窟，隋代仅第8窟一例，唐代则是天龙山大放异彩的时期，共开凿有15座洞窟，占总数的70%还要多。不惟数量上占优势，唐代天龙山的佛教造像更是取得了极其高超的艺术成就，足堪媲美于敦煌、龙门、云冈这样的大型石窟艺术宝库。“木秀于林，风必摧之”，正是由于天龙山创造出了唐代乃至整个中国佛教美术史上的最高典范，故而在中国的石窟中，天龙山受破坏的程度也是最为严重的。20世纪初，天龙山就引起了国际学术界的密切注意：E·伯尔施曼在1908年首先调查了天龙山石窟，其后美国的C·弗利尔，日本的关野贞、长盘大定、田中俊逸、山中定次郎以及瑞典籍的学者喜龙仁，都曾一次或数度踏访天龙山石窟。1924年前后，天龙山石窟遭大规模破坏，除去第9窟上层弥勒倚座像因体量实在巨大难于搬运而幸免于难外(双目亦遭破坏)，其余全部洞窟的造像几乎皆被盗去头部，精美者则被全身凿走，甚至于窟顶的飞天以及一些浅浮雕的供养人像乃至石窟的装饰都未能幸免于难(插图2)。据说，强盗们在行窃以前，出于安全的考虑，曾经买通了山西的实权人物阎锡山，而这一切劫难的始作俑者和罪魁祸首则是日本大古董商山中定次郎(Yamanaka Sadajiro, 1866-1936)和他一手经营壮大的山中商会(Yamanaka & Company)。山中商会是二次世界大战以前全球最大的中国文物古董经营商，鼎盛时除总店大阪，在奈良、京都、纽约、波士顿、芝加哥、华盛顿、伦敦、北京、上海都开设有分店，1918年整个股份有限公司的资产竟高达500万美金(插图1)。繁荣昌盛的古董王国的背后是中华文物典章制度惨遭蹂躏的苦苦呻吟，每每读到这段历史，想必每个有良知的国人，掩卷之余，都会久久不能平静。由于个人的“爱好”，凡是艺术价值较高，保存情



4 天龙山东魏时代第3窟西壁凿痕

[3] 山中定次郎于1928年主持编纂出版了《天龙山石佛集》。

[4] 参见《中国大百科全书·考古学》一书中“天龙山石窟”相关词条。

[5] 参见斯德本《天龙山石窟造像复原及断代》，《亚洲艺术》1965年第27卷。

[6] 笔者根据两度实地考察所搜集的图文资料，参考李裕群《天龙山石窟调查报告》(《文物》1991年第1期)及最近出版的《天龙山石窟》一书(科学出版社2003年)所提供的内容总录详加统计，天龙山石窟主要21座洞窟雕塑造像总计242件，包括圆雕(半圆雕)218件、浮雕24件，结合斯德本德的研究工作笔者已确认130件造像(含整体及局部)确属天龙山石窟，详见下文。

[7] 主要是飞天及供养人等浮雕。

[8] 根津美术馆的创始人根津嘉一郎(Nesu Kaichiro, 1860-1940)系山中定次郎的挚友，故而该馆才能“近水楼台先得月”，得以成为全球集藏天龙山雕塑数量最多的文博机构。

[9] 见参见斯德本《天龙山雕刻复原及断代》，《亚洲艺术》1965年第27卷。

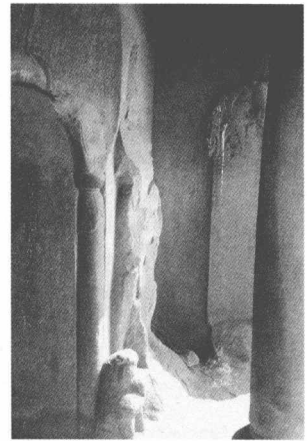
况较好的天龙山石雕，山中定次郎都会不惜代价的广为搜集，以致1927年前后所有流失异域的天龙山造像名品，无不出自山中商会[3]。

流失异域的天龙山造像据外国学者的统计共有150件，已找到原来窟室位置确知为天龙山石窟的有47件，其中又有29件可以复原归国[4]。美国芝加哥大学艺术史学者斯德本(Harry Vanderstappen)曾在60年代富有创造性的开展了流失海外天龙山雕塑的窟室复原研究工作 [5]，并最终得以确认共有96件流失造像归属于天龙山石窟[6]。这些早期曾为世界各地顶极收藏家珍藏的雕塑精品现今主要收藏于日本和美国的博物馆中，此外像大英博物馆(The British Museum, England)、瑞士的瑞特保格博物馆(Museum, Rietberg, Switzerland)以及荷兰莱顿国立民族学博物馆(Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Netherlands),这样的欧洲博物馆也有少量收藏。

北魏末到隋代天龙山石窟流失的作品，其大宗主要包括美国麻省剑桥哈佛大学福格美术馆(The William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, U.S.A.)收藏的原属第2、3窟的19件雕刻[7]和日本根津嘉一郎收藏的8件头像。其中荷兰莱顿国立民族学博物馆以及德国科隆东亚艺术博物馆(Museum für Ostasiatische Kunst, Köln Germany)收藏的原属第2窟北壁、东壁的两尊佛头，眉清目秀，巧笑嫣然，共同代表了东魏佛教造像艺术所能达到的最高成就。现藏美国夏威夷火奴鲁鲁艺术学院(Honolulu Academy of Arts, Hawaii, U.S.A.)的北齐时代第16窟窟顶浮雕，四身凌空飞舞的天人或抚琴、或吹笙、或舞弄笛子、或弹奏琵琶，置身其间似觉满壁风动、仙乐飘飘。隋代流失最著名的作品，要数日本京都藤井有邻馆收藏的原本位于第8窟窟门两侧的两身力士像——为数不多的被指定为日本“重要文化财”的中国雕刻。



5 天龙山北齐时代第1窟北壁现代游人“题记”



6 天龙山隋代第8窟窟外前廊东侧护法造像凿痕

唐代形成了独具地方特色的所谓“天龙山式样”(T'ien Lung Shan School),因其无与伦比的艺术价值,故而流失数量最巨。尤以第21、17、14窟造像,这些精品中的精品更是在劫难逃,今天收藏有这3窟雕像似乎成为国外各大博物馆、美术馆及私人收藏家最大的骄傲与荣光。日本东京的根津美术馆因收藏有28件唐代头像和浮雕,成为全球收集天龙山唐代雕塑数量最多的文博机构[8]。天龙山唐代佛像流失最著名的作品,应算是收藏于美国哈佛大学福格艺术博物馆的那尊原处21窟北壁中央的跏趺坐佛像,“在被盗凿出天龙山石窟的众多雕塑中唯一一尊幸运的能够以其引人注目的完整性从而赢得显赫声名、倍受推崇的造像名品[9]”。轻柔服贴的袈裟如同出水的湿衣,极好的表达出衣料丝绸般的质感和肌体的起伏变化,同样的跏趺坐像在瑞特保格博物馆也有收藏。日本东京国立博物馆(Tokyo National Museum, Japan)

则收藏有一尊同样被指定为“重要文化财”的天龙山唐代倚座佛像[10]。此外，日本东京的茧山氏(Mayuyama)收藏的原属第6窟东壁的佛头像、美国康涅狄格州哈特福德沃兹沃恩图书馆(Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut, U.S.A.)珍藏的原属第14窟北壁主尊的头像、日本根津博物馆收藏的原位于第18窟东壁的佛头像，亦皆堪称唐代佛教造像艺术的翘楚之作。“貌如宫娃”的天龙山唐代菩萨造像更为艺术史家所推崇，菩萨头像的极品，首推美国纽约大都会艺术博物馆(The Metropolitan Museum of Art, New York, U.S.A.)收藏的，由石油大王洛克菲勒夫人捐赠的那尊[11]以及日本根津美术馆收藏的同处21窟北壁的一尊菩萨头像。这两尊头像原来分属“福格坐佛”身侧两胁侍菩萨，本是一对，如今却身首异处，天各一方。此二尊菩萨头像都有确切证据表明出自天龙山石窟，且确知原来窟室位置，因而弥足珍贵。而旅美华人收藏家陈哲敬先生所藏菩萨头像，据传系辗转购自旧金山一位收藏家，且多处经过修补，所以要认定为天龙山的作品，不能有十足的把握。游戏坐菩萨像



7 天龙山隋代第8窟中心柱北壁造像凿痕

的抗鼎之作则非日本东京国立博物馆所藏的那尊莫属，一波三折、潇洒俊逸的身姿，饱满健康、深蕴活力的肢体以及充满生气、吹弹可破的肌肤，无不向世人证明古代中国工匠在艺术上所取得的骄人成绩——竟能把冰冷坚硬的石头雕凿成温暖滑腻的肌体，天龙山雕塑在艺术上无可比拟价值，只这一尊菩萨像就足以见证了。虽然她逸失了头部、左下臂以及右足，右手和左足也有残缺，但却丝毫没有造成审美上的任何遗憾，反而更加突出了躯体的美，就“残缺的美”而言，她与举世闻名的“米洛斯的阿芙罗狄忒”相比(插图3)，亦是毫不逊色。瑞特保格博物馆虽收藏有更为完整的游戏坐菩萨像，然一望而知其艺术魅力比之前者要大打折扣。立姿菩萨像的名品，要属瑞特保格博物馆收藏的天龙山第十四窟的作品最为优秀[12]，只要留意她的膝关节，就不难领悟天龙山唐代造像高超的写实美感了。美国旧金山亚洲艺术博物馆(The Asian Art Museum of San Francisco, U.S.A.)收藏的立姿菩萨同样出名[13]，分外绰约的身姿益发增加了她的美，遗憾的是属于这尊菩萨像原藏德国柏林

的头部，不幸毁于二战战火[14]。天龙山唐代的护法雕像，例如哈佛大学福格艺术博物馆典藏的两件第17窟的唐代天王头像，费城的宾州大学博物馆(University Museum, University of

[10] 该馆尚收藏有第18窟西壁唐代佛头等若干件天龙山雕刻。

[11] 本尊造像曾于1935年参加英国伦敦举行的迄今为止最高规格的国际中国艺术博览会(展品第2384号)，菩萨身体部分现藏日本出光美术馆。

[12] 原位于第14窟西壁南侧，头像现藏于日本东京国立博物馆。

[13] 原位于第21窟东壁北侧，该窟东壁南侧与之成对的另一身菩萨立像现藏于美国波士顿美术馆(Boston Museum of Fine Arts, U.S.A.)。

Pennsylvania, U.S.A.)收藏的两件唐代天王全身像,也都是引人瞩目的天龙山流失造像名品。唐代的浮雕作品,也能引起海外各大文博收藏机构的兴趣,号称全美最大中国文物收藏机构之一的波士顿美术馆,即珍藏有两身浮雕飞天[15]。

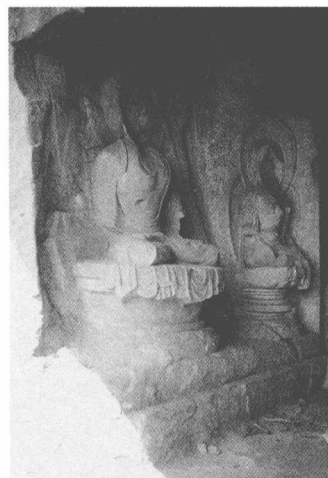
正因为天龙山石窟雕刻的珍贵,流失的精品早已成为海外各大博物馆、美术馆最可宝贵的收藏。但一些大收藏家的私人藏品亦因种种原因而仍于文物市场上时有流通。比如中国文物收藏大家戴润斋(J.T.Tai)丰富的佛教造像藏品就曾于1985、1997年两度拍卖。其中1985年拍出的一尊天龙山唐代砂石佛坐像,成交价即达22万美金;而1997年苏富比春拍,上次拍卖流标的天龙山隋代砂石佛头像,都以90万港元的价格成交,一尊风格肖似瑞特保格博物馆藏品的天龙山唐代砂石游戏坐菩萨像,则以717万港元的高价由台湾一古董商购藏[16]。2003年纽约克里斯蒂春拍以1183500美元高价,为一亚洲藏家竞得的一尊天龙山唐代半跏菩萨石雕,更是刷新了中国古代石雕造像拍卖的全球纪录。可见天龙山艺术的魅力,历经千载之后仍能引起今人的强烈共鸣。

今天的天龙山虽然被开发为旅游风景区,但交通仍不如现代人想象中的那么方便。一路奔波,到得窟前,满眼都是文明被野蛮蹂躏后留下的缕缕凿痕(插图4-9),斑斑罪证,亲眼目睹了这样的



9 天龙山唐代保存最完整的洞窟 第十八窟北壁现状

惨状之后,只有借鲁迅先生那句著名的“我已出离了愤怒”来略微抒发一下胸中的闷气,除此之外就只剩下生不逢时,不能力挽狂澜的怨艾了,不管是对“00派”还是“01派”来说,现在都是21世纪的新时代了,但千禧年那规模庞大的庆祝并未能带走上个世纪的所有愚昧,19世纪和20世纪发生在中华文明身上的悲剧,竟然仍在这块古老文明最先扎根的土地上荒唐的上演,中国文物的厄史竟还没有丝毫要停滞的迹象,文物流失海外的步伐原来一刻也不曾停息,一直都有唯利是图的同胞在打着那些祖先留给我们子孙后代的文化财富的主意,这些承载着无比丰富的古代信息的文化财宝,正在无比迅速的转化为作为物质财富符号的各国钱钞,以



8 天龙山唐代保存最完整的洞窟 第十八窟西壁现状

的惨状之后,只有借鲁迅先生那句著名的“我已出离了愤怒”来略微抒发一下胸中的闷气,除此之外就只剩下生不逢时,不能力挽狂澜的怨艾了,不管是对“00派”还是“01派”来说,现在都是21世纪的新时代了,但千禧年那规模庞大的庆祝并未能带走上个世纪的所有愚昧,19世纪和20世纪发生在中华文明身上的悲剧,竟然仍在这块古老文明最先扎根的土地上荒唐的上演,中国文物的厄史竟还没有丝毫要停滞的迹象,文物流失海外的步伐原来一刻也不曾停息,一直都有唯利是图的同胞在打着那些祖先留给我们子孙后代的文化财富的主意,这些承

[14] 1945年第二次世界大战最终以正义一方——盟军的胜利告终,但极富盛名的柏林国立博物馆(Staatliche Museen, Berlin Germany)、柏林东亚艺术博物馆(Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin Germany)等大型文博收藏机构中集藏的,包括精美绝伦的新疆石窟壁画在内的大量中国珍贵文物,却在苏军攻克柏林的战役中被无情的炮火付之一炬、毁于一旦。

[15] 据现代发表的天龙山考古学调查报告,天龙山诸唐窟窟顶似无浮雕飞天,故波士顿所藏造像其归属尚待进一步考定。

[16] 上述天龙山隋代砂石佛头像,比照今藏于日本的同窟另外三尊佛头,可以确认原属第8窟主室四壁中某一壁的主尊(极有可能为西壁主尊),但游戏坐菩萨像不仅其归属难以确定,即便是真伪亦尚待考证。

致国家文物局每年都不得不作这样一个馆藏文物被盗及文物保护单位受损情况的统计。就拿最近几年佛教文物的流失和受损为例，摘录它们时，总觉得每个数字似乎都在滴血。

1996年寺、塔被盗17处，丢失文物108件；1997年石刻造像被盗严重，全年案发68起，遭盗割石刻造像高达400余尊；1998年石刻造像及寺庙文物被盗38起，丢失文物110件；1999年石刻造像及寺庙文物被盗28起，丢失文物135件。这其中包括敦煌莫高窟的壁画，天水麦积山的泥塑，济南四门塔隋代的石佛头，五台山南禅寺唐代的彩塑，灵石资寿寺明代的18罗汉头像，甚至于甘肃金代的一整座石雕宝塔。

稍有历史和美术常识的人都不难道出上面这些文物的珍贵之处吧，万万没有想到的是，像南禅寺这样能够逃过会昌法难子遗至今的唐代佛寺，她历经千年沧桑的宝贵泥塑，竟被20世纪末的盗宝者，开膛破肚，攫取腹中的装藏。“我们现在所有的，你们终将会有；而你们曾经拥有的，我们永远也不会有！”——一名普通的德国人如是说。

附：《追究盗卖山西天龙山北齐石刻之始[17]》

山西太原县天龙山摩崖石佛造像，系北朝名迹，工艺精湛，法象庄严，关系我国古代文化者甚巨。前代省县志书均经著录。近期日本考古家关野贞、田中俊逸等，亦均先后亲来踏访，著论阐扬。惟此以来，屡经盗凿毁伤。本会自民国二十年闻悉该项石刻有被盗之讯后，即一方咨函山西省政府飭令太原县加意保护，勿使淹没；一方即加紧调查，追究奸人之盗卖。二十二年冬，侦知北平打磨厂长巷头条谦义馨客棧主人张兰亭，勾通奸人盗运此项石刻两方来平，当即函咨北平公安局协同本会北平分会干事王作宾君前往，将兰亭依法逮捕，押公安局审讯。具供该佛教石刻两方系其友人侯敦卿及已散店伙王御书二人由晋携来，存于店内，曾经介绍古玩商周同山到店内看货，嗣因索价一万八千元，周即拒购，侯敦卿即将此两方石刻以三百元代价，抵押于甜水井日本人田村手中，以两日为限，届时如不赎取，即归中村所有等情。本会除函咨北平市公安局严行追究，务获主犯，依法惩办外，为明了天龙山石刻被盗详情起见，又派干事王作宾躬赴山西太原县调查。

王作宾在调查报告中说：查天龙山北朝石刻造像，共分东西两区：东区各洞原有大小佛像，上下各层，悉被凿毁，或身完首失，或全体残碎，洞顶天龙仙女，亦悉无存，洞外石壁原有碑刻，亦大半经人凿取仅遗空穴。西区各洞，除最大坐像，仅凿矚目，未损全身，余者亦皆被毁坏。纵观各像被毁之处，凿痕极新，碎片石屑，散布满洞，定为最近所为，断非旧迹。又查造像所在，位于天龙寺之山后巔，登陟艰难，石刻坚重，断非一手一足所能盗凿，亦非一朝一夕所能为功。且运送下山必经寺门，山静人稀察觉甚易。寺中原有僧人净亮、普彼二人，及太原县派驻天龙山警察二人，常驻此寺内，倘非同谋盗运，则截留禁止，只需举手之劳，……此项石刻之盗凿私售，寺中僧人驻警，实有伙同勾串嫌疑，该管县政府亦难辞放任疏忽之责。

[17] 本文节录于1935年出版的《古物保管委员会工作汇报》，北平大学出版社，1935年版。

天龙山石窟艺术

天龙山石窟位于山西省太原市西南约40公里处，东西两峰共有21座洞窟[1]，石窟始凿于北魏末至东魏时期，经历北齐、隋代，至唐代臻于极盛，五代宋元以降湮没不闻。东魏北齐是天龙山石窟艺术的第一个盛期，梁思成先生认为此期艺术最精湛者是第2、3窟[2]。在中国的石窟中，能确知为东魏开凿的数量很少，但却是研究中原模式向北齐模式过渡的难得资料，故尔天龙山第2、3窟和安阳灵泉寺大留圣窟这样的东魏洞窟就越发显得弥足珍贵。北齐是中国佛教造像史上承前启后的重要时期，由于中外海上文化交流的日益频繁，不断传来的印度佛教艺术的各种风格流派又使北齐造像呈现出迥异于以往的新风尚，在雕塑技巧上“其手法由程式化的线形的渐入于立体的物体表形法[3]”，追求恰当的人体比例，从秦汉以来的浮雕写意传统过渡为圆雕写实的新风，达到中国古代雕塑史在造像技法上的最高峰。天龙山这一时期的造像一方面在窟龕型制、雕刻技法乃至装饰细节上模仿平城模式及中原模式[4]；另一方面又能在借鉴响堂山石窟为代表的，河北邺都造像系统纯以大大小小的“管状”要素，来抽象表达人体比例和结构这一技法的基础上有所创新[5]；也和当时异域佛教美术影响相



10 甘肃永靖炳灵寺第169窟第7龕彩塑立佛

对集中的山东青州系统造像，保持有一定的联系[6]。天龙山的此期的造像在灵活的继承北魏的造像风范、充分利用本地区灰白色砂岩特有的质感，并结合当地悠久雕刻传统的基础上，创造出了著名的“天龙山风格”的雏形。梁思成先生说的极好：“其全部雕法极其朴素，其引人入胜不

[1] 天龙山东峰共8座洞窟(编号为1至8窟)、西峰共13座洞窟(编号为9至21窟)，此外东峰上层尚有单独编号为“上层1至4窟”的4座洞窟，山麓河洞悬崖上还保存有五代至元明时期的五座洞窟，总计30窟，见李裕群《天龙山石窟调查报告》，《文物》1991年第1期。

[2] 梁先生认为：“天龙山，北齐造像之最精者为‘第二窟’及‘第三窟’……‘第一窟’亦北齐，然不及二、三窟之精美”，见梁思成《中国雕塑史》P73-74页，1997年百花文艺出版社出版。现代学者将第1窟断代为北齐，第2、3窟断代为北魏末至东魏，见李裕群《天龙山石窟分期研究》，《考古学报》1992年第1期。

[3] 所谓的“立体的物体表形法”实际上是就雕塑的体量感而言的，见梁思成《中国雕塑史》P72页，1997年百花文艺出版社出版。

[4] 见李裕群《天龙山石窟分期研究》，《考古学报》1992年第1期P51-55页。

[5] “全身自顶至踵，各部皆以管形为基本单位”，见梁思成《中国雕塑史》P75页，1997年百花文艺出版社出版。

[6] 《北史》卷7《齐本纪中·显祖文宣帝纪》中有所谓“并州之太原、青州之齐郡，霸朝所在，王命是基”的记载，由此可见天龙山石窟所在地的晋阳，与青齐地区(即青州造像系统的根据地)同为有齐一代高氏皇朝的根本重地，两地间的经济、政治、文化交流想必也曾具备一定的规模！青州系统的影响更多的体现在造像理念以及雕刻技巧上，并以邺都特别是响堂山石窟为媒介潜移默化的感染过晋阳的造像艺术。

[7] 梁先生所言这一特点正暗合大胆借鉴异域佛教艺术传统的青州造像的雕刻理念，见梁思成《中国雕塑史》P74页，1997年百花文艺出版社出版。



11 印度马士腊博物馆典藏笈多—马士腊式石雕立佛

在雕饰之细腻而在物体之表现也[7]”。隋代仅存第8窟一窟，除四面开龛的中心柱外，较魏齐的洞窟并无多少新鲜创意。唐代则是天龙山石窟大放异彩的时期，现存的21窟中，除去



12 云岗第20窟石雕坐佛

东魏北齐的5窟，隋代仅有的1窟，唐代洞窟占了15座之多[8]。不仅数量上占优势，艺术成就亦毫不逊色于敦煌、龙门、云岗这样的大型石窟，甚至有过之而无不及。天龙山历代雕刻都可称之为同时代石窟乃至佛教造像艺术中的翘楚之作，但“天龙山式样”的最终确立，其独特个性的终极彰显还是在唐代才得以完成的(故而本文讨论的重心也放在了唐代天龙山造像上面)。唐代是中国古代雕塑艺术无可企及的最高峰，华丽典雅、大气恢宏、雄健优美是唐代造型艺术的一般特征，

[8] 北魏末至东魏洞窟编号为第2、3窟，北齐洞窟编号为第1、10、16窟，隋代洞窟编为第8号，唐代洞窟包括东峰的第4、5、6、7窟以及西峰的第9、11、12、13、14、15、17、18、19、20、21窟，此编号系统由日本学者田中俊逸于1921年提出后一直沿用至今。

[9] 可与敦煌莫高窟第45窟泥塑菩萨立像、龙门石窟万佛洞洞口外南侧唐永隆二年(公元681年)仪凤寺比丘尼真智造菩萨立像等相比较。

[10] 最早由外国学者提出，参见Osvald Sirén, “Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century – Over 900 Specimens in Stone, Bronze, lacquer and Wood, Principally from Northern China”(喜龙仁《五至十四世纪中国雕刻》)，伦敦，1925年。

从这个角度上说,天龙山的唐代雕刻与龙门、敦煌保持着时代风格上的一致性[9],那么被艺术家、造像学者所热衷探讨的“天龙山式样[10]”(T'ien Lung Shan School)到底又具备如何的独到魅力呢?

秘密在于中外文化的密切交流,这几乎是中外学者在论及天龙山艺术时无不注意到的关键。梁思成先生的观点很具代表性:“天龙山自北齐以来,殆为印度影响之集中点。唐代天龙山造像虽不似隋以前之纯印度式,然与中国他部同时造像相比较,则其印度形制乃特别显著,殆此时期与印度有新接触所产生之艺术也[11]”。佛教的根源毕竟还是在印度,加上设像行教的一贯传统,故而在中国的造像艺术中实际蕴涵了相当浓厚的印度色彩,同时佛教东传一路上诸多国家也或多或少的影响了中土佛像的雕刻和绘画。早在20世纪初,中国雕塑开始为中外学人注目之时,印度

(包括中亚)佛教艺术对中国造像的影响就引起了足够充分的注意,但由于当时考古发掘工作并未全面展开的局限[12],对印度本土造像风格的流变尚未梳理出足够清晰的轮廓,学者们尚且很难对这一问题作出令人信服的阐述。异域风格的影响是多层次、全方面的,在时间和地域上都存在较大程度的不平衡性,正是由于这个问题自身的复杂性,想作比较透彻的论述则相当困难的。比如炳灵寺第169窟,向来被认为是受笈多—马土腊(Gupta-Mathura)风格影响的典例,将该窟的泥塑立佛与印度马土腊博物馆收藏标准的马土腊石雕立像相比照,不难发现出两者之间存在着很深的渊源(插图10-11)。但在同处一窟之内的几尊坐佛身上又能明显感受到中亚犍陀罗(Gandhara)风格的影响,即以半圆形的袈裟下摆覆盖双足及台座,在犍陀罗是非常典型的作法,同时这几尊坐佛在着装上则又力求与马土腊惯用的湿衣贴体的作风保持一致。同样,每每论及倍受关注的云冈第20窟大佛(插图12),必然提到犍陀罗风格的影响。诚然,厚重有如毡类质感的服装,展示出同为游牧民族的犍陀罗故地居民与鲜卑族共通的生活习惯的影响,突起方硬、刀法犀利的衣褶和火焰纹背光,也都传达着犍陀罗风造像的信息。但若将其与卡特拉出土的贵霜—马土腊(Kushan-Mathura)标准的石雕坐佛相较(插图13),云冈大



13 印度卡特拉出土贵霜—马土腊式石雕坐佛

[11] 见梁思成《中国雕塑史》P143页,1997年百花文艺出版社出版。

[12] 虽然早在18世纪末叶孟加拉亚洲协会即已开始调查佛教建筑,但针对印度佛教遗迹系统而全面的发掘研究工作是在1899年—1931年在英国学者马夏尔的带领下逐步展开的。



14 云岗第19窟南壁西侧立佛

为单纯的磨光肉髻(俗称馒头髻[14]);犍陀罗佛像因受希腊—罗马文化影响,采用具有白种人特征的波浪状发髻,螺髻是依据经典在马土腊及萨尔那特地区进行的新创造,与波髻一起成为犍陀罗、

佛的磨光肉髻应该认为是在学习马土腊造像基础上的一种简化,此外也不难觉察出两者在体态身姿、精神面貌上的神似之处——同样强悍质朴的民族风范。如果说贵霜—马土腊式的影响因时间的流逝而未能在后来的云冈石窟留下足够清晰的印记,那么笈多—马土腊式对云冈的影响力就不容忽视,第19窟南壁西侧立像及第18窟东壁立佛都从这一风格中汲取了营养[13](插图14)。犍陀罗、马土腊两地因为种种原因在贵霜王朝(Kushan Dynasty)就雕刻技法以及文化艺术的各个方面未能开展足够密切的交流,但笈多(Gupta Dynasty)大一统的政治环境,使得两种佛雕古风得以充分融合,造就了堪称印度古典美术最高峰的笈多艺术。早期贵霜—马土腊艺术在坚持本民族自身艺术特质的基础上,充分借鉴犍陀罗传来的希腊—罗马美术传统,脱胎换骨形成了笈多—马图腊式的艺术新风貌,成为对后世中国佛教造像艺术影响最为深远广泛的外来佛教美术流派。在此期间还在佛祖初转法轮的地方产生了笈多艺术的另一流派——笈多—萨尔纳特(Gupta-Sarnath)艺术,也对中土造像产生了一定影响。那么外来造像风格的影响在天龙山石窟中又有如何的具体表现?

首先说佛像的发髻。贵霜—马土腊式的佛像基本都采用平素无纹的发髻,上加整体呈螺旋状的肉髻,在中国这种样式多被简化

[13] 参见《魏书·志第二十·释老十》:“太安初,有师子国胡沙门邪奢遗多、浮陀难提等五人,奉佛像三,到京都。皆云,备历西域诸国,见佛影迹及肉髻,外国诸王相承,咸遣工匠,摹写其容,莫能及难提所造者,去十余步,视之炳然,转近转微。又沙勒胡沙门,赴京师致佛钵并画像迹”。笔者按:上文中“师子国”即今之斯里兰卡,当时该国佛教美术深受印度马土腊及阿玛拉瓦蒂造像流派影响,今云冈第19窟南壁西侧立像及第18窟东壁立佛很可能即受到难提携来造像的影响而表现出笈多—马土腊风格。

[14] 贵霜—马土腊式的佛像中也存在少数平素无纹的“馒头髻”,在中国此种发髻的典例如云冈一期第20窟露天大佛。

[15] 据《高僧传·道安传》载:檀溪寺“有外国铜像,形制古异,时众不甚恭重。安曰:‘像形相至佳,但髻形未称’,令弟子炉治其髻,既而光焰炳焕,耀满一堂”,此为中土造像改造发髻的一个明证。

笈多两种造像风格间最绝然的区别。天龙山东魏时期的造像采用了与云岗石窟类似的磨光肉髻。北齐佛像则采用当时流行的螺髻，到了隋代又恢复了磨光髻的传统，唐代的天龙山佛像则又借鉴了当时流行的波髻。正如贵霜—马土腊式的发髻传入中国后变为化简了的磨光髻，犍陀罗模拟白种人生理特征的写实手法的波髻在引入后，亦引起了不小的变化[15]。早期十六国的造像就采用条缕状的波髻[16]，比较符合



15 犍陀罗石雕坐佛

中国人的体貌特征，但旋即就变化为了程式化具有装饰美的新形式，天龙山也及时适应了这一变化[17]。

次说结跏趺坐佛像袈裟下摆的细节。前已述及犍陀罗坐佛

多以半圆形的袈裟下摆覆盖双足及台座[18](插图15)，这一作法很早就影响到了中国。除了在石窟中拥有最早纪年榜题的炳灵寺169窟[19]，五胡十六国的工匠在铸造金铜佛像时也普遍采纳了这一细节[20](插图16)。与犍陀罗不同，马土腊和萨尔那特的坐佛是以裸露双足为特征的(插图20)，多层袈裟下摆只及脚踝，这也是犍陀罗、笈多造像显著的区别之一。佛教虽然是外来宗教，但从最早传入中国之时，就一刻不停的在接受着本土化的改造。中国文化拥有的同化力与包容力同样令人惊叹。佛教东传的历程，同时也是佛教不断中国化的历程。就云岗石窟而言，不仅在二、三期就出现了秀骨清像、褒衣博带的汉式造像，就连20窟大像袈



16 美国旧金山亚洲艺术博物馆典藏后赵建武四年鎏金坐佛

[16] 参见美国旧金山亚洲艺术博物馆(The Asian Art Museum of San Francisco, U.S.A.)收藏的后赵建武四年(公元338年)鎏金铜佛禅定坐像。

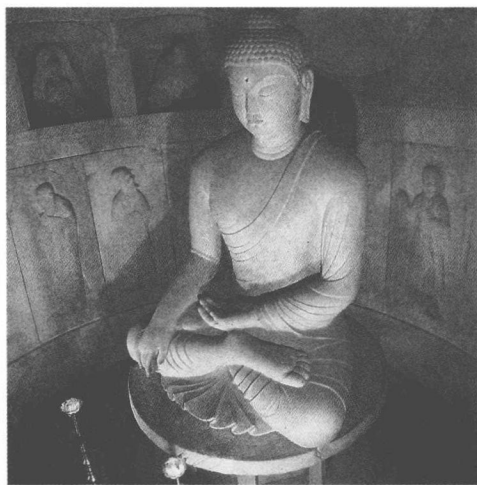
[17] 天龙山唐窟佛像皆采用对称的图案化波髻。

[18] 相对而言亦有一定数量的犍陀罗佛像裸露双足，且特别集中体现于“舍卫城大神变”题材，如现藏于巴基斯坦白沙瓦博物馆出土于萨里—巴洛尔的“舍卫城大神变”雕刻中的跏趺坐佛。

[19] 第169窟窟内第6龕龕外东上方有题记24行，末尾可见“建弘元年(公元420年)”纪年铭。

[20] 参见美国旧金山亚洲艺术博物馆(The Asian Art Museum of San Francisco, U.S.A.)收藏的后赵建武四年(公元338年)鎏金铜佛禅定坐像、美国哈佛大学福格美术馆(The William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, U.S.A.)收藏的五胡十六国鎏金铜佛坐像、美国纳尔逊—雅各斯艺术博物馆(The Nelson-Atkins Museum of Art, U.S.A.)藏十六国至北魏初期金铜佛坐像等。

[21] 此种折带纹源自希腊，典例见德国慕尼黑国家古物博物馆藏公元前6世纪初希腊欧底米德斯制作的“狂欢的酒徒”红绘大瓶，瓶身的人物纹饰。此外，意大利罗马维拉莱莉亚博物馆典藏的出土于波特那乔圣城米耐尔瓦神殿，制作于公



17 韩国庆尚北道庆州吐含山石窟庵主尊 裸露双足

袈上折带纹[21]在突起的浮雕表面阴刻花纹的作法也是对商周青铜器纹饰雕刻传统的继承。故而天龙山唐代造像在接受印度影响的同时,也在进行着卓有成效的民族化改造。其坐佛在马土腊、萨尔那特裸露双足的基础上,再以轻薄贴体的袈裟敷裹佛足[22](插图 17-19),使小腿特别是双足的轮廓和肌肉若隐若现,匠心独具的构成有别于印度造像而独具天龙山特色的新风貌(亦可见于敦煌莫高窟第 45 窟西壁主尊彩塑)。尤其是第 18 窟北壁中央的跏趺坐佛(插图 21),双足间别具匠心浮雕出极具装饰美感的花式袈裟下摆,与典型的笈多—萨尔那特式坐佛更是如出一辙(亦可见于贵霜—马土腊式坐佛),充分体现出天龙山唐窟所受到的印度造像艺术的深刻影响(插图 22)。

再说造像的衣饰。服装亦是不同造像风格彼此间得以相互区别,各成体系的重要因素。佛像的着装一方面取决于造像地居民的生活习惯及审美风尚,另一方面则与国家与国家、民族与民族之间的文化交流紧密相关。犍陀罗因为受到希腊—罗马文化的影响[23],加上当地游牧部落生活习俗的渗透,故而衣着厚重、衣褶方硬,质地上给人以毛毡类的感觉(插图 23)。马土腊由于气候炎热多雨,故当地居民服装简少,表现在佛、菩萨的装束上,就是具有丝绸质感的轻薄贴体的湿衣风格,衣纹较犍陀罗而言要细密服贴、圆润流畅。萨尔那特更是创造了仅在领口、袖口及袈裟下摆处略作暗示,全身平素并无衣褶的所谓“裸体佛”。马土腊的湿衣风格为中国造像广泛、普遍而又充分的借鉴,成为异域佛教美术对中土产生影响最为重要的方面。马土腊样式早在公元 4 世纪就沿着陆上丝路渐次向内地传播,并在北齐时凭借海上交通的发展进行了更大规模的新一轮传入[24]。正是由于马土腊式的影响持续时间既长、波及地域又广,才使得中国古代的画家和工匠能够充分的消化吸收、取长补短,创造出天龙山唐代雕塑那样的不



18 印度尼西亚爪哇岛波罗浮屠石雕坐佛 裸露双足

元前 6 世纪末叶的陶土阿波罗神像,其着装亦可见到此种折带纹。实际上折带纹系工匠因未能见到西方造像衣饰褶边的确切实物而辗转作出的一种程式化折中。

[22] 典例见美国哈佛大学福格美术馆珍藏的原处第 21 窟北壁中央的坐佛。日本学者彦坂周认为南传佛像以袈裟裹足为特征(彦坂周《佛像坐法にみれる南インドの特徴——その源流と展开》,1993 年法藏馆出版《官坂宥胜博士古稀纪念论文集》)见,此观点颇为值得商榷;而实际上影响南传佛教美术至巨的笈多—马土腊式以及笈多—萨尔那特式坐佛皆裸露