

在北大读艺术学

北京大学艺术学院
硕士论文精选

美 术 学 卷

主编 丁宁 李凇

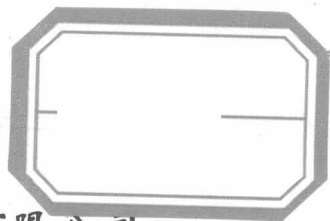


陕西师范大学出版总社有限公司

在北大读艺术学

——北京大学艺术学院硕士论文精选（美术学卷）

主编 丁宁 李凇



陕西师范大学出版总社有限公司

图书代号 ZH9N1163

图书在版编目(CIP)数据

在北大读艺术学/北京大学艺术学院硕士论文精选. 美术学卷/丁宁编.
—西安:陕西师范大学出版社,2009.12
ISBN 978-7-5613-4952-6

I. ①在… II. ①丁… III. ①美术-文集 IV. J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第227918号

在北大读艺术学——北京大学艺术学院硕士论文精选(美术学卷)

主 编 / 丁 宁 李 淞
责任编辑 / 安 雄
装帧设计 / 阎 伟
出版发行 / 陕西师范大学出版总社有限公司
(西安市长安南路199号 邮编 710062)
网 址 / <http://www.snupg.com>
印 刷 / 西安交大印刷厂
开 本 / 787mm×1092mm 1/16
印 张 / 21.75
字 数 / 416 千
版 次 / 2010年10月第1版
印 次 / 2010年10月第1次印刷
书 号 / ISBN 978-7-5613-4952-6
定 价 / 38.00 元

读者购书、书店添货或发现印刷装订问题,请与本社营销部联系、调换。

电 话:(029)85307864 85251046(传真)

序

老子说：“知人者智，知己者明。”

美丽的燕园从来就是一个融会中西、论古鉴今的好地方，而且，仰仗老校长蔡元培先生对美育、艺术教育不遗余力的一贯倡导和亲躬而为，至今校园里似乎也不缺乏谈美论艺的优雅气氛。无论是艺术史论专业的学子，还是社会科学甚或自然科学的学子，一样会对最爱的艺术品有着独到、灵澈而又绵长的体会。毫不夸张地说，在众多的高等学府中，北大是显得美而艺术的。

沐浴在北大的中西融通的研究氛围中，兼之有无所不在的“以美育代宗教”的精神气质，从上个世纪90年代后期开始，背景各异的学子进入了美术史论领域的硕士生行列，其中不乏功底扎实且对学术创见孜孜以求的翘楚者。忝为人师的我们在激赏和欣喜之余，早有一种将优秀学子的学位论文结集出版以便于学术共享和共同激励的念想，只是觉得一时无从下手，因为论文优秀者或者饱含见地的委实不在少数，反而让遴选和成书有了不小的难度。

于是，干脆不做那种A—Z式的挑选，也就是说，不是将招收美术史论硕士以来的所有论文作为编辑时考虑的范围，而只是将近四五年的毕业论文中的出类拔萃者拣出，请作者压缩字数，或略加修订，然后付梓。我们深知，这样的编辑方法一定会漏掉不少早期的优秀论文，不免造成缺憾，但是，这样做一定可以比较真实而又自然地反映我们的教与学的现状，同时，隔些年再编一本同类型的集子也不至于变得太难。

辑入本书的论文不免还有些青涩的意味。不过，我们在意和赞赏的恰恰是其中初生牛犊不怕虎的探索精神以及趋于严谨、规范的研究心态。不完美，又何尝不是走向卓越的必要进阶！

此时此刻，春意已在不经意间悄然爬上燕园的树梢，这一美好的季节又将是莘莘学子激荡思想、领悟创见的难忘时光。

是为序。

丁宁

2009年3月15日识

出版前言

北京大学艺术学院10年来已为国家培养了90位拥有艺术学硕士学位的专业人才。这些学生均是北大艺术学院按照自己的选拔标准，高标准、严要求，在众多考生中选拔录取的；也是北大艺术学院按照自己的培养方式、课程设置、教育理念、学术标准培养的；是在北大教授教育、指导下进入艺术学殿堂，走上艺术学之路的。

在北大艺术学院攻读艺术学硕士学位的才子才女们，在经过了三年系统的理论学习，修完全部课程之后，完成了学位论文，通过了论文答辩，获得了硕士学位。他们中的多数毕业生已走上工作岗位，也有不少学生考上了国内和国外知名大学的博士，其中有的已经获得博士学位，有的正在攻读博士学位。

人们或许会问，作为在中国享有崇高声誉、最负盛名、堪称第一名校的北京大学，它培养的艺术学硕士的质量到底如何呢？他们是否如人们所期待的那样，确确实实是与北大的学术地位相称的优秀人才或学术精英呢？是否会成为未来中国艺术学殿堂中的佼佼者呢？对此，在他们刚毕业之时，就来做判定尚为时过早，但是，他们的毕业论文应该能从一定程度和某些方面，反映出北大艺术学院的教育质量，能够反映出北大艺术学硕士生的理论水平、学术研究水平和艺术学方面的才华。他们的论文既是他们在完成学业之时，交给母校北大的一份足以证明他们学术水平的答卷，也应该看做是北大艺术学院和他们的硕士毕业生交给国家和人民的一份答卷。

由北大艺术学院选编的艺术学硕士论文精选集（“美术学卷”和“影视学卷”），是北大艺术学院成立10年来，首次选编和出版的艺术学硕士论文集。收入两书中的17篇论文，均是北大艺术学院院长、副院长，美术系和影视系主任，以及各位硕士生的导师等多位教授，从北大艺术学院历年来已毕业的90位艺术学硕士生的90篇毕业论文中，精选出来的优秀论文。

这些论文在结集出版时，我们按作者专业方向的不同，分为“美术学卷”和“影视学卷”分别出书。其中“美术学卷”共收入8位硕士生的8篇毕业论文，“影视学卷”共收入9位硕士生的9篇毕业论文。在每篇论文的正文前后，还特意

附有作者简介、导师简介和导师对学生论文的评语等内容，以期为读者提供与这些论文有关的更多重要信息。

从收入本书的论文的作者简介中，我们发现了一个有趣的现象，就是有些作者本科阶段的专业并非是艺术学，而是与艺术学相距较远的其他学科。从中可以看出北大艺术学院在招收硕士生时独特的招生理念和选拔标准，那就是也从非艺术学专业的本科毕业生中选择和招收硕士生。例如，两书17位作者中，共有7人在大学本科时的专业并不是艺术学领域，甚至是理工科专业的。但是，这些学生在北大艺术学院攻读硕士学位期间，同样取得了良好的成绩，并顺利通过了学位论文答辩，论文质量也堪称优秀。其中有多位作者考上了国内或国外著名大学的博士，有的已经获得博士学位，有的正在攻读博士学位。例如，美术学专业的施杰，本科学的是北京大学古典文献专业，在北大艺术学院获得硕士学位后，考入美国芝加哥大学美术史系攻读博士学位；熊雯，本科专业为北京大学国际关系学院国际政治专业；徐津，本科专业是中国人民大学国际政治专业，在北大艺术学院获艺术学硕士学位后，现在美国芝加哥大学艺术史系攻读博士学位；陈亮，本科专业为清华大学生物学，现在德国海德堡大学东亚艺术史系攻读博士学位；许春阳，本科专业是北京大学化学与分子工程学。再如影视学专业的黄雪蕾，本科专业是复旦大学新闻传播学，现在德国海德堡大学汉学系攻读博士学位；许乐，本科专业为北京大学地球与空间科学，从北大艺术学院硕士毕业后，于2005年考入北京电影学院电影历史及理论专业，获博士学位；李兴，本科专业是天津财经大学国际贸易专业。

以上事例，使我们可以大致了解到北大艺术学院在硕士生选拔、培养上的鲜明特点。

综上所述，这两本北大艺术学硕士论文精选集，可以从一个方面和一定程度上，反映北大艺术学院在艺术学硕士培养方面的教育理念、教育质量、教育经验和教育成果。我们相信，这两本书，既可以为国内艺术院校专业的本科生、硕士生提供毕业论文写作方面的参考文本，也可以供其他社会科学、人文学科的本科生、硕士生作为论文写作时的参考文本。同时，无论是艺术院校的教师或是学生，都可以通过这两本书，了解北大艺术学硕士生的学术理论水平和论文写作水平，从中获得学术上的交流，获得教学和论文写作上的不同经验。

以上就是我们出版这两本书的宗旨和目的。

Contents

目录

药王山碑林北魏造像碑研究

——以供养人群体和造像风格为中心 徐 津 / 1

敦煌莫高窟中唐时期的五台山图 刘礼红 / 32

山西繁峙县公主寺东西壁水陆画内容考释与构图分析 熊 雯 / 64

1320—1350年多族互动文化氛围下的传统绘画发展格局 张 卉 / 124

孤独的坚守者

——对立体主义艺术家勃拉克的再认识 汪 瑞 / 169

当代心理学对艺术心理研究的新贡献述评 许春阳 / 224

祭祀、感应与汉墓建筑——以刘胜墓为例 施 杰 / 278

汉代墓葬门区符策与阴阳别气观念研究（节选） 陈 亮 / 298

药王山碑林北魏造像碑研究

——以供养人群体和造像风格为中心

徐 津



徐津，男，籍贯宁夏。中国人民大学国际政治专业本科毕业，2004年9月—2007年7月就读于北京大学艺术学院美术学专业，指导教师为李淞教授。现就学于美国芝加哥大学艺术史系攻读博士学位。

内容提要

药王山碑林位于陕西省耀县，这里汇集了上世纪这一地区陆续发现的一百余块造像碑，其中大部分年代为北朝至隋代。本文以药王山碑林北魏造像碑为研究对象，通过对实地考察获得的图片和文字资料进行分析，一方面探讨了造像活动中供养人群体的类型和角色，另一方面也揭示出这些造像碑风格和样式的来源。以此为基础，本文试图重建前、后秦至北魏时期关中地区的宗教艺术传统。

关键词

药王山碑林 造像碑 风格与样式 供养人群体

药王山碑林位于陕西省铜川市耀州区药王山上,该碑林始建于1936年,地址位于原耀县政府西,新中国成立后移至县文化馆,1971年迁到药王山吕祖庙保存,1989年在原集谋宫废址建成新馆陈列。药王山碑林汇集了从上世纪初至90年代在原耀县地区及周边区县发现的造像碑一百余件,其中大部分年代为北朝时期。^①

关于药王山碑林的研究已有半个多世纪的历史,而研究方向主要体现在以下三个方面:^②第一,药王山碑林收藏北朝造像碑的数量巨大,这些造像碑是研究北朝造像艺术和信仰活动的珍贵资料,因此对造像碑图像和文字作系统的整理就显得尤为重要。最早研究药王山碑林的石璋如先生以及后来的耀生和曹永斌先生以编目的形式将碑林造像碑介绍给学术界,他们对造像碑进行命名、考订年代、记录文字(以发愿文为主),并对造像的风格和社会背景进行了一些初步的研究,^③这些工作使人们能够了解到药王山碑林的基本情况并为进一步研究提供了线索。第二,药王山碑林中有许多道教或佛、道混合造像碑,这些造像碑集中反映了当时的道教思想、道教艺术以及佛、道关系等问题,是道教研究不可缺少的宝贵实物。李淞先生长期致力于道教艺术研究,他对药王山碑林的道教和佛、道混合造像碑的图像、文字进行了全面详实的记录,并以此为基础讨论了关中地区道教造像的主尊名称、供养人服饰以及佛道混合造像出现的原因等内容。^④胡文和先生一直以来也十分关注药王山碑林道教题材的造像,他使用考古类型学的方式探讨了道教题材造像碑形制及图像的演变。^⑤此外,还有许多学者的研究围绕具体的问题展开,如石松日奈子先生对魏文朗造像碑年代的考证,^⑥Stephen R. Bokenkam对姚伯多造像碑反映的道教信仰的考察^⑦等。第三,药王山碑林北魏造像的雕刻技法 and 艺术形式具有明显的地方特色,从而使它们在风格上和平城、洛阳等地的造像形成了强烈的对比。王静芬、阿部贤次、罗宏才等先生将这些造像视为“陕西造像”的重要组成部分,其中王静芬先生重点讨论了这种地方特色和汉代石刻艺术的渊源,^⑧阿部贤次先生从供养人阶层的角度阐述了药王山碑林造像在风格上表现出的多样性,^⑨罗宏才先生则结合工匠群体分析这种地方特色^⑩的内涵。总之,对药王山碑林造像碑的研究是多方面的,但同时我们应该看到关于碑林造像碑尚没有一份完整的考察报告,这一缺陷严重地限制了学者对这些造像碑展开进一步的研究。

为了能够对药王山碑林造像碑蕴含的历史信息进行深入的发掘,本文在选题上以北魏时期为限。在方法上则吸取了曹永斌、李淞等先生的经验,通过实地考察记录的方式尽量完整地将这些造像碑承载的雕像、线刻、铭文等信息转化为图片、文档等材料,从而形成一个在时空关系上相对统一的研究文本。以这个文本为基础,本文展开了两个专题的讨论。一,探讨造像碑的功能与供养人身份及供养人群体的关系。这部分讨论在方法上受侯旭东先生研究的影响,^⑪利用造像碑上的供养人题名揭示造像活动背后的各种社会关系。这部分讨论在理论上则受包华石先生的影响,^⑫将造像碑视为一种世俗话语,在此基础上分析造像活动的世俗动机。二,延续王静芬、阿部贤次、罗宏才等先生的思路,将药王山碑林北魏时期的造像看做是一种地方流派的造像,进而从关中地区的造像传统中寻找

其形式的来源。这个专题使用的主要方法是形式分析，通过比对不同时期、不同地域的图像，建立图像形式在时、空上的联系，进而引发以“传统与革新”、“本地与外地”为中心的讨论。

本文的结构是以上方法和思路的反映。正文中的铭文和图片大都来自实地考察，这部分内容结合之前学者的研究成果形成了本文研究的基础。第一章讨论的对象是造像活动的背景，对参与造像活动的不同类型的群体作出了分析，进而讨论佛道混合造像碑产生的原因。第二、三章讨论的对象是药王山碑林北魏造像碑反映的地方风格，我们称之为“耀县风格”。其中第二章探讨的是耀县风格的历史，即耀县风格的产生、发展和衰落，并尝试为这一过程提供一些解释。第三章通过“外来样式”这一概念，将耀县风格造像在形式上的来源从关中地区扩展到西域和南方。在这里对“风格”与“样式”的界定是：前者是一种艺术处理手法，它为造像提供“超符号”的意义；而后者是一种艺术处理对象，它为造像提供“符号”的意义。西域样式和南方样式分别将耀县风格造像纳入到佛教和道教艺术发展的主流传统中，使耀县风格造像获得一种超越地方性的身份。

第一章 药王山碑林北魏造像碑铭文反映的供养人群体

药王山碑林北魏造像碑铭文的大部分内容均为供养人题名，这些题名涉及的信息包括供养人的姓氏、官职、邑职、辈分、性别等诸多方面，它们构成了理解造像活动的社会背景的基础。下文通过对世俗群体、僧人与道士参与造像活动的分析，分别展示了造像活动所具有的世俗与宗教的双重背景，并以此为基础探讨了佛道混合造像碑出现的原因。

1.1 世俗群体与造像活动

耀县地区北魏造像碑的兴造大都是以某一世俗群体为单位的。这些群体构成的因素包括家庭、民族、姓氏、性别、同僚等，涉及的社会关系十分广泛。各种世俗群体参与造像，说明造像不再是一种单纯的宗教活动，它已经融入当地民众的日常生活，成为民众中不同群体开展活动的重要形式。以下是根据参与造像的群体类型对造像碑所作的一些讨论。

家庭造像碑

家庭造像碑通常由家庭中某位成员或由几位成员共同出资兴建，碑上出现的题名以家庭成员为主，药王山碑林所藏年代较早的造像碑多为此类。最早如始光元年（公元424年）魏文朗佛道造像碑，出资者为魏文朗，碑身则刻有其父母、妻子、儿女、孙子孙女等四代人的姓名。还有如太和二十年（公元496年）姚伯多道教造像碑，出资者除了姚伯多，还有其兄弟姚伯龙、姚定龙、姚伯养、姚天宗等人。造像碑的题名中会有不同家庭成员的姓名，但不是每个人都作为出资者出现。家庭造像碑中的主要出资人一般会出现在发愿文中，如“某某……建立石

像一区”这样文字。此外，主要出资者有时还会被冠以“像主”的头衔。如神龟二年（公元519年）夫蒙文庆佛教造像碑，既在发愿文中提到“夫蒙文庆为亡父亡妹，七世父母，因缘眷属，造立石像一区”，又在题名中出现“像主夫蒙文庆”。^⑬这些主要出资人大都是家庭中的男性年长者，他们上有父母，下有妻子儿孙，往往承担着一家之主的角色。如果将造像碑看做是一种宗教产品，它带来的价值显然是宗教教义所宣扬的种种福报。在家庭造像碑中，作为一家之主的像主割舍家珍，兴造佛像或道像，一方面使全家受益，另一方面也巩固了自己在家庭中的威望。

随着佛教和道教在民间的普及，造像兴福的观念也越发深入人心。这带来的结果就是家庭造像碑题名所涵盖的家庭成员数量以及亲属范围随之扩大。比如正光二年（公元521年）锺麻仁道教造像碑，主要出资人为锺麻仁，题名包括其祖、父母、叔父、兄、弟、息、侄、孙、女、侄女、孙女等一百二十九口人。锺麻仁造像碑为单面造像，有造像的一面为碑阳。家庭中男性成员在碑阳，女性成员在碑阴（除锺麻仁母及祖亲），辈分高者位置在上，低者位置在下，显示出严格的家庭秩序。现存题名中没有锺麻仁，但根据碑阳供养人排列次序判断，他的位置应当在主像下方香炉左侧（现已残缺）。^⑭锺麻仁上方为一道龕，龕左右有日月（月已残）。日月之下分别站立着富平令王承祖、锺麻仁的祖先和父母。在这样一个融合了宇宙、宗教、政治以及家庭历史等因素的图像结构中，锺麻仁兄弟位于中心，这似乎在显示他们掌管庞大家庭的权力正是从这些因素中继承而来。这样看来，像主锺麻仁出资造像不仅为家人积了功德，还宣扬了自己和兄弟在家庭中的支配地位。亲属范围在题名中的扩大可见永熙二年（公元533年）张暎周佛教造像碑，题名中出现的亲属关系有叔祖、宗族、高祖、祖、祖母、外祖、父、母、叔父、叔母、外舅、外舅母、外弟、姊夫、姊、弟、妹、妻、女等二十余种。^⑮这些题名不仅包括了像主张暎周的父系亲属，还包括了许多母系亲属。侯旭东先生在研究汉魏六朝亲属关系时指出，这一时期“人们生活中不仅依托父方亲属，同样也依靠母方亲属，有时后者更重要”，^⑯张暎周造像碑反映的正是这样一种情况。

合邑造像碑

除了家庭造像碑之外，合邑造像碑也是一种普遍的造像形式。和前者相比，耀县地区合邑造像碑出现的时间较晚，现存最早纪年明确者为正光四年（公元523年）三县邑子二百五十人佛教造像碑。^⑰合邑造像碑的参与主体是“邑”，“邑”内设有邑主、邑正、维那、平望、典录、香火等各种邑职。“邑”表面上看是一种宗教群体，但实际上每个邑总是基于某一世俗群体而建立。这些世俗群体的构成因素包括民族、性别、姓氏、同僚等各种世俗社会关系。

有些“邑”为同族同姓者构成。耀县地区在北魏时期是羌族的重要聚居区，羌族民众主要信奉佛教。三县邑子二百五十人造像碑便是由西羌族合邑所造，从题名分布来看，整个造像碑的参与人数超过三百人。而现存题名中绝大多数为

夫蒙氏和同[王帝]氏，二者皆为西羌大姓。此外，该碑正面题名有檀越主夫蒙氏、邑主同[王帝]氏，背面上方有题名都维那夫蒙文惠、檀越主夫蒙弱非。他们在集合本族同姓民众参与造像时一定起到了关键作用。这些西羌邑子来自当时雍州北地郡宜君、同官、土门三县，这一方面显示出佛教在西羌族民众中的流行程度，另一方面也显示出夫蒙、同[王帝]二姓强烈的群体意识。北魏羌族同姓合邑造像碑还有雷氏五十人造像碑^⑧和荔非周欢造像碑。

有些“邑”由相同性别者构成。如永熙二年（公元533年）僊蒙氏佛教造像碑，^⑨“邑”由女性组成，其中又以羌族妇女为主。再如夏侯僧□佛道造像碑，“邑”的成员全部为男性，而大多数成员又为夏侯氏。

有些“邑”由同僚构成。如神龟三年（公元520年）锺石珍道教造像碑，此碑早锺麻仁造像碑一年，二碑姓名多有重合。锺石珍造像碑参与者21人，除去“富平令王承祖”为20人，与发愿文中提到的“廿人”相符。在20人中，锺姓18人，其中有9人在锺麻仁造像碑中可以辨识，他们是邑师锺双胡（锺麻仁弟）、但官锺众举、邑正锺平洛（侄）、邑子锺阳生（孙）、邑子锺神欢（孙）、典坐锺道愔（息）、邑子锺申起（侄）、香火锺神敬（侄）、邑子锺荆州。尽管以锺姓为主，锺石珍造像碑显然并不是家庭性质的造像碑。该碑发愿文中既有“合邑”字样，题名中还有非锺姓的平望田安周、邑正王买兴二人。对于此二人和锺氏的关系，我们可以从锺麻仁造像碑的题名中找到线索。锺麻仁造像碑左侧列出锺家有官职者十余人，其中在锺石珍造像碑中出现的有县功曹锺荆州（邑子）、皇帝西巡贡士板锺众举（但官）、军主锺平洛（邑正）、统府录事锺道愔（典坐）。可以推测，田安周、王买兴二人应该和锺荆州等人一样，皆为富平县官吏。锺石珍造像碑上的供养人因同僚关系结邑造像，而富平令王承祖作为上级领导不但参与了这次官吏造像，还参与了一年之后锺氏的家庭造像。

1.2 造像活动中的僧人与道士

尽管上文从参与群体的角度强调了造像碑的世俗特征，但是作为一种宗教产品，造像碑不能完全脱离宗教背景，其中一个重要表现就是造像活动中僧人或道士的参与。家庭造像碑中有时会有“门师”题名，在合邑造像碑中则会有“邑师”题名，这些门师和邑师通常由僧人或道士来担任，他们的角色应该是对家庭或合邑群体进行宗教上的教化，此外他们可能还起到指导造像活动的作用。

道士参与到家庭造像碑中的情况有：太和二十三年（公元499年）刘文朗道教造像碑，其中有题名“门师刘万”、“道士姚文殊”、“道士刘道□”；吴洪标道教造像碑正面和背面道龕右侧各有吴姓门师一人。两碑门师皆和像主同姓，或许与像主有亲属关系。

僧人参与到家庭造像碑中的情况有延昌四年（公元515年）郭县胜造像碑，其发愿文称该碑是比丘郭县胜为亡弟子县丰所造。^⑩从碑四面题名来看，造像的主要参与者还有檀越主梁洪相和北地太守梁祐。碑左侧为梁洪相及家人的龕下题名，题名中明确的亲属关系只有梁洪相的母亲、女儿以及死去的父亲。从佛龕

下方题名的排列顺序来看，第一行为梁氏男性，其中梁洪相位列中央。第二、三行有梁母、梁女以及邓氏、马氏、柳氏、杨氏等女性题名。可以推测第一行男性应该是梁洪相的兄弟，其中可能还包括其儿子或侄子。第二行中的非梁氏女性当为梁家妻子。除去这些人，佛龕左侧有亡者梁某的题名，和龕右梁洪相的亡父相对，应该也是梁洪相的亲人。龕上方有题名“亡弟子县丰”，他当是发愿文中提到的郭县胜的弟子。县丰出现在梁洪相家人的题名中，可以推测他应该和梁洪相具有某种亲属关系。碑正面为比丘郭县胜的家人，包括其亡父、母、从兄、从侄、息、外生等人。另外还有比丘七人，可以推测他们或是郭县胜的弟子或是其亲属中的出家之人。和龕左侧“亡父郭僧景”相对，龕右侧有“梁丰一心”的题名，他和郭县胜的关系或许同样为师徒。碑右侧佛龕下为梁祐及妻子儿女的题名，还有比丘尼、沙弥尼题名若干。龕上题名中有比丘二人，其中一位为“比丘郭县胜”。综观碑上题名，我们发现比丘郭县胜与梁洪相、梁祐两家关系密切，其下门徒就包括梁氏成员。而梁氏两家也笃信佛教，家中男女和僧人都有来往。

合邑造像中也多有僧人或道士参与，如儒蒙氏造像碑中，有比丘僧郭僧景和沙弥夫蒙僧贵。僧人和道士在合邑造像中有时会以邑师的身份出现。邑师在合邑民众中应当具有很高的声望，他们的形象或题名一般列于像龕左右，位列供养人行列顶端，有时与地方令长相对。如合邑二百五十人造像碑，其碑阳正面上方有邑师王僧□、沙弥王僧□。二人位置和龕左檀越主大都督边□、南面像主武安周齐平，超过了宜君令以及众多邑职人员，其地位应当十分显赫。道教合邑造像碑如锺石珍造像碑，其中邑师为锺双胡。锺双胡作为一名家庭成员，在锺麻仁造像碑中只能处于道龕之下，位列像主锺麻仁之后。在合邑造像碑上，他却位列供养人行列顶端，和富平令王承祖分列道龕两侧，这种安排显然是因为他在锺石珍造像碑中担当了“邑师”这一重要的宗教角色。

1.3 造像活动中的地方官吏与豪强

家庭造像碑的像主以及合邑造像碑的主要出资人，多为地方官吏或豪强。佛教造像如郭县胜造像碑，参与者有北地太守梁祐。再如三县邑子二百五十人造像碑，可辨题名者有大都督边□以及宜君令南宫法兴。道教造像如上文提到的锺石珍合邑造像碑，出资人为富平县令及下属官吏。再如吴洪标道教造像碑，正面龕右有北地太守骑马像，龕下有“泥阳令杜恭”、“泥阳县户曹吴道养”。^②还有出资人在外地为官者，如雷氏五十人造像碑，其中有前将军左银青光禄淮州苻壘县令汝南郡丞雷标、赵州功曹雷伏敬、鲁阳郡守雷□周。^③有些造像碑尽管像主没有官职题名，但列出长辈中有官职者，显示出像主的不凡家世。如姚伯多造像碑，像主先祖有皇越大将军雍州刺史司徒公姚和、留时大中大夫江夏太守姚□石、□吏部尚曹寇将军上谷太守姚铨荫、姚时四县都盟统晋阳保主回州令姚某等；如夫蒙文庆造像碑，像主高祖曾为某县令；^④如雷汉仁造像碑，像主父亲为云阳令^⑤。从这些造像碑题名可以看出，北魏时期耀县地区的造像活动主要由社会中上层发起并出资完成。这大概因为制作造像碑的花费不菲，只有身处社会中上层的地

方官吏和豪强才有经济实力来支付这笔费用。

1.4 佛道混合造像碑

最后谈一下药王山碑林佛道混合造像的情况。通过上文的分析,我们了解到造像碑的兴造大都是以家庭、民族、姓氏、同僚等世俗群体为基础的。当这些世俗群体中包含了不同的宗教信仰时,人们通常会选择混合造像来维护群体的团结。^⑤

从家庭的情况来看,药王山碑林现存年代最早的魏文朗造像碑便为一佛道混合造像碑。发愿文显示像主魏文朗为一佛教徒,其家中又有信奉道教者,即题名中出现的“道女”。尽管魏文朗本人信奉佛教,但是作为一家之主的他不能不考虑家庭中其他成员的信仰倾向。通过佛像道像并造这种方式,他使每位家庭成员都获得了各自追求的福报,这也更好地实现了他维护自己在家中威望的目的。^⑥为了更好地说明家庭混合造像碑的情况,我们再以西安碑林藏延昌元年(公元512年)朱奇兄弟造像碑^⑦为例。该碑为朱奇兄弟三人为父母所造。朱奇和妻儿的题名刻在碑阴,碑阳是其父母以及门师比丘昙海的题名。碑左侧是朱奇弟朱山埠以及妻儿的题名。以上三面皆为佛像,题名显示佛像主为朱奇。佛像旁刻有“某某供养佛时”的文字,表明供养人的信奉对象是佛。碑右侧上方仍为佛像,但在下方有一个小龕,内刻道像一区,题名显示道像主为朱安兴。朱安兴为朱奇的兄弟,他造道像一区,应该和他信奉道教有关。朱奇显然是这块碑的主要出资人,因为他和父母妻儿的题名占据了碑阴和碑阳两面,而兄弟及家人的题名仅在碑的两侧。朱奇联系兄弟共同为父母造像,显然向外人表明了自己所具有的孝悌的美德。而作为北华山太守,这样的道德评价对于他来说应该是十分重要的。^⑧

同姓群体中的不同信仰也会促成佛道混合造像碑的建造,如西安碑林藏田良宽合邑造像碑,^⑨碑正面和左侧为道像,背面和右侧为佛像。道像供养人皆列于刻有道像的碑面,其中有邑师、道士、道民等题名;佛像供养人皆列于刻有佛像的碑面,其中有比丘僧、沙弥、佛弟子等题名。道像和佛像供养人不但在题名和位置上表现出各自的不同信仰,其服饰也互有区别。至于佛教徒和道教徒共同造像的原因,我们可以从他们的姓氏上找到答案。该碑供养人共有66人,可辨识田姓供养人29人,在参与造像的各姓氏邑子中人数最多。在田姓供养人中,有道像供养人20人,佛像供养人9人。可见田姓群体中已存在佛教和道教两种宗教倾向。此外吴姓供养人中有道教徒4人、佛教徒2人,董姓供养人中有道教徒1人、佛教徒2人。这些同姓供养人尽管具有不同宗教信仰,但却能够在一起兴建佛像和道像。这种现象的产生一方面在于佛教和道教相互融合,佛道信众能够接纳彼此信仰,另一方面则在于世俗群体的凝聚力较强,群体中具有不同信仰倾向的成员既希望为各自的教主造像,又不愿因为宗教分歧导致群体的分裂,建造混合造像碑无疑是调和这一矛盾的最好方式。药王山碑林中的合邑佛道混合造像碑有夏侯僧□造像碑和合右邑子七十人造像碑,两碑年代较田良宽造像碑晚。夏侯僧□造像碑的供养人以夏侯氏为主。碑正面和左侧为佛像,右侧无像下方为发愿文,背面为

道像。邑主、邑正、化主、弹官、邑谓、维那等邑职题名都在佛像一面，说明该面为碑阳。佛像一侧有“邑师僧均”题名，发愿文末尾则有“檀越主夏侯僧（残）”题名。以上这些说明夏侯氏以供养佛像为主，兼及道像。这应该和供养人中存在部分道教徒有关。吴洪标道教造像碑是吴氏的家庭造像，其家庭成员皆信奉道教，而其中有“弟夏侯□起”的题名；夏侯僧□造像碑的道像一面则有吴氏供养人多人。尽管我们不能确定“弟夏侯□起”出自信奉佛教的夏侯家族，也不能确定夏侯氏中的吴姓供养人出自信奉道教的吴氏家庭，但我们有理由相信，不同姓氏之间诸如联姻之类的交往是造成同姓群体中信仰分化的重要因素。

佛像和道像在这类造像碑中的位置并不固定，它通常会受到主要或多数供养人信仰的影响。在以佛教徒为主的群体中，一般佛像位于碑阳，道像位于碑阴，如魏文朗造像碑和夏侯僧□造像碑；或只在碑侧造道像，如夫蒙氏造像碑。在以道教徒为主的群体中，情况刚好相反。如合右邑子七十人造像碑，碑正面和背面皆为道像，只在碑侧分别刻一坐佛和一交脚菩萨。

1.5 结论

通过以上分析我们发现，和信仰因素相比世俗关系在造像活动中扮演的角色更加重要——这甚至在造像碑的形式上也有所表现，大多数造像碑都会留出至少一半的面积来雕刻供养人的形象和题名——造像碑在很大程度上成为世俗群体的“纪念碑”，而家长、地方官吏和豪强作为世俗群体的核心以及造像碑的主要出资人以宗教的名义表达着各自在政治、伦理等方面的诉求。在这一背景下，我们不难理解当世俗群体中出现信仰分化时，供养人会以佛道混合造像这样一种形式来维护家庭、家族、同僚、同族乃至国家的团结。李淞先生在书中曾以“长安模式”来总结陕西的南北朝佛教艺术，其中一段话准确地概括了当时佛、道混合造像出现的背景，兹引于下作为本章的结束：

“无论是邑社团体还是家族，都是民间有共同生活利益的群体，是中国农村的基本结构单元。他们不是因共同的宗教信仰而结合在一起的宗教团体，而是因为共同生活在某一村落和地区甚至有着血缘关系的社会和家庭团体。在这样的团体中，社会的、经济的、宗族的利益显然高于其他的利益——如宗教的利益，在这个群体中当然可能会有不同宗教信仰的人，如信佛或信道，然而他们为了共同的生活利益而放弃了宗教的分歧，或者说，宗教的不同并未能足以影响他们的共同生活基础。他们为了共同的生活利益而在寻找不同宗教的共同点，显然这种共同点存在并足以使他们和平相处。与上流社会佛、道之间尖锐的对立和冲击相反，民间下层社会的造像赞助人为我们展现了一个和睦的、‘佛道合慈’的生动画面，这种和睦画面是文献记载所缺乏的。而站在这些造像碑背后的一个个邑团与家族，正是将佛道连结在一起的黏合剂。”^⑧

第二章 药王山碑林北魏造像碑反映的“耀县风格”

所谓“耀县风格”指药王山碑林北魏造像在人物和服饰的造型以及衣纹处理上所表现出的一种独特形态，具体来说即人物和服饰造型几何化，衣纹则由细密的平行隆线构成，造像在整体上呈现出一种比较抽象化的形态。综合北魏时期西北地区的造像来看，药王山碑林造像的“耀县风格”实际上是渭河以北广大地区的造像所共有的一种艺术风格，对于这种风格学者根据研究对象的不同所使用的名称也不同，如松原三郎先生提出郿县样式^①、罗宏才先生提出的北地样式^②、陈悦新先生提出的黄土高原风格^③等，它们在人物和服饰的造型以及衣纹处理上的特征和“耀县风格”是相同的。

之所以使用“耀县风格”这一概念，主要的考虑是：首先，本文以药王山碑林造像碑为研究对象，这些造像碑集中反映了耀县地区的造像风格；其次，“耀县风格”强调了这一风格的本土性，它在关中地区具有深厚的发展传统，而对于药王山碑林的北魏造像来说，从5世纪初到6世纪中期“耀县风格”始终是最有影响力的一种造像风格；最后，“耀县风格”在很大程度上只是一种具有地域特色的艺术处理手法，“耀县风格”的造像在造型、服饰等方面仍然受到多种外来造像样式的影响。

西安市文物保护考古所藏有永兴三年（公元411年）弥勒造像、始光元年（公元424年）弥勒造像和始光三年（公元426年）弥勒造像^④，它们抽象化的造型、平行隆线式衣纹等特征已经和“耀县风格”非常接近，这说明“耀县风格”的起源可以追溯到5世纪初。李静杰先生认为这种风格的产生受到印度艺术的影响^⑤，但是笔者更倾向于认为它是由本地工匠发展出的一种艺术形式。首先，东汉画像石中就已流行平行隆线的石刻方式，王静芬先生在论述陕西造像碑的艺术风格时便分析过二者之间的联系^⑥，而杨泓先生在考察早期金铜佛时也注意到“鎏金造像上那种线条劲健而简洁的衣纹，是和继承了汉代铜雕艺术传统手法有关”^⑦。其次，“耀县风格”造像的人物和服饰的造型呈现出几何化、抽象化的形态，和西域造像有很大的差异，实际上反映的是本地民众的审美趣味。最后，大部分“耀县风格”造像碑的图像简单、主题比较贫乏，早期造像碑制作粗糙，这些情况说明工匠在雕刻技术上的局限性也是“耀县风格”形成的重要原因。

从药王山碑林收藏的北魏造像碑来看，“耀县风格”最早出现在始光元年（公元424年）魏文朗造像碑上。从5世纪末开始，“耀县风格”逐渐走向成熟。经历了短暂的辉煌后，“耀县风格”在北魏末期开始衰落，到西魏时已经很难见到这种风格的造像。下面结合药王山碑林的北魏造像碑具体地讨论“耀县风格”在这一地区出现、成熟以及衰落的历史。

2.1 “耀县风格”的出现

“耀县风格”的起源可以追溯到魏文朗造像碑（公元424年^⑧）。该碑为药王山碑林现存年代最早的一块造像碑，它在北魏灭法中幸存下来，为我们了解早期

造像风格提供了珍贵实物。从创作手法上看,该碑结合了浮雕与线刻。尽管浮雕结合线刻几乎是所有造像碑的创作方式,但在魏文朗造像碑及后来的碑林北魏造像碑的创作中,这两种方式却是和题材紧密联系的。浮雕用来表现神像,在魏文朗造像碑中包括坐佛像、坐道像、思维菩萨像等;线刻主要用来表现供养人以及龕楣、飞天、日月、祥瑞等装饰图案。总的来看,浮雕和线刻划分了两个世界,一个是由浮雕表现的神的世界,一个是由线刻表现的世俗世界(图1)。在药王山碑林中,这一特色一直保持到北魏末期。

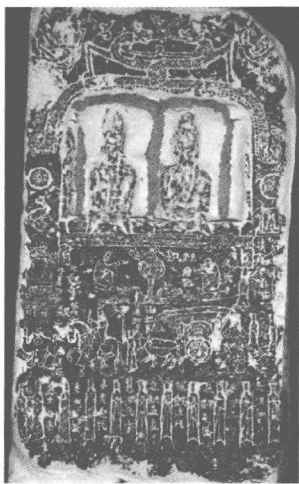


图1 魏文朗造像碑正面,424年

在魏文朗造像碑中,神的世界既有佛像又有道像。除了思维菩萨之外,佛像和道像皆为坐像。他们的服饰显得很生硬,衣服的袖摆被有意塑造成一个尖角。主像衣纹都由细密平行线条构成,在侧面的佛像上这些线条形成一种编织的质感,使他看起来像是被线绳捆扎起来一样。神像的躯干和脖子都被有意拉长,虽然躯干显得很饱满,但却不符合正常的人体结构。主像侍者紧贴像龕两侧,他们身体笔直细长,如同摆在龕中的两支蜡烛。

世俗世界有以下一些内容:在佛龕周围,像主的父母和其他祖先坐在庙堂之中,他们也和神像一样接受着供养;像龕之下有香炉,香炉两侧有像主家人和僧人作虔诚的礼拜;像主以及家中重要的男性会以骑马形象出现,仆人手持华盖跟随在后;像主的妻子则乘坐在牛车中,周围有女仆持扇相随;像主的儿子儿媳等其他亲属成行站立,他们的性别会在服饰上表现出来。供养人的刻画显得和神像一样稚拙,衣服的袖摆和裙摆呈三角形,衣纹用细密的平行线表现。站立的供养人则如同主像两侧的侍者一样笔直细长。

总之,在魏文朗造像碑中,我们看到无论浮雕还是线刻都呈现出一种抽象和简化的特征,比如用细密的平行线表现衣纹,将裙摆和袖摆处理成三角形等。如上文分析,这些特征应该和工匠技术上的局限有一定关系,尽管如此,工匠们却将这些特征发展成一种独特的艺术形式,从而形成碑林造像碑的“耀县风格”。

2.2 “耀县风格”的成熟

经历了太武帝灭法之后,北魏的佛教和道教在皇帝的扶持之下重新兴盛起来。从现存造像碑来看,耀县地区的造像活动在公元500年左右开始恢复,出现了太和二十年(公元496年)魏文朗造像碑和姚伯多造像碑、太和二十三年(公元499年)刘文朗造像碑、景明元年(公元500年)杨纁黑造像碑和杨阿绍造像碑。其中的魏文朗造像碑、杨纁黑造像碑和杨阿绍造像碑延续了魏文朗造像碑的风格,这其中包括细密平行线条的衣纹以及身材细长的侍者等特征。但是这些造像碑的尺寸相对较小,造像碑材质也很粗糙。直到十余年后,耀县地区开始出现吴洪标造像碑、夫蒙氏造像碑等高大之作,正光四年(公元523年)三