

主编 纪宗安 马建春

暨南史學

道堂題前



第十二辑



暨南史學

JINAN SHI XUE

第十二輯

主編 紀宗安 馬建春

图书在版编目 (CIP) 数据

暨南史学. 第12辑 / 纪宗安, 马建春主编. —桂林:
广西师范大学出版社, 2016.9

ISBN 978-7-5495-8870-1

I. ①暨… II. ①纪…②马… III. ①中国历史—
文集 IV. ①K207-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 225118 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
网址: <http://www.bbtpress.com>

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

广西民族印刷包装集团有限公司印刷

(南宁市高新区高新三路 1 号 邮政编码: 530007)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 15.75 字数: 320 千字

2016 年 9 月第 1 版 2016 年 9 月第 1 次印刷

印数: 0 001~1 200 册 定价: 58.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目 录

- 洛阳景教经幢图像再考察 殷小平 张 展/1
- 宋代帝、后神御开光的礼仪与择吉研究 吴 羽/26
- 宋季韩震之死及相关问题 熊燕军/52
- 归属与调整:界区小尺度区划的变动
——以宋代乐安县云盖乡为中心的考察 王 旭 周 倩/68
- 元代色目人康里回回事迹考述 马建春 陈小红/80
- 元代儿童买卖刍议 陈柳晶 陈广恩/104
- 东莞资福寺元至正铜钟款识考 陈鸿钧/115
- 明代广东倭患的时空分布特征研究 吴宏岐 崔文超/126
- 万历朝鲜战争第一阶段中的陈璘 郑洁西/149
- 再谈玉米在中国引种和农民起义发生率
——兼与陈永伟等先生商榷 李昕升 王思明/157
- 中国人初识卢梭学说时的历史情境
——晚清首届驻日使臣与自由民权运动 庄泽晞/167
- 论英国对驻藏大臣有泰的间谍工作 梁忠翠/186
- 20 世纪初美国华侨对“排华法”的调适与挑战
——以《中西日报》资料为中心的探析 莫光木/197
- 清帝退位前袁世凯的谋划与经营 丁 健/212
- 日本中古说话集与讖纬:以《日本灵异记》为例 司志武/228
- 附:《暨南史学》稿件格式要求/242

洛阳景教经幢图像再考察^①

殷小平 张 展

[提要]本文以2006年洛阳出土景教经幢顶部两组天神十字架图像为研究对象,探讨唐代入华景教的本土化问题。通过与西安景教碑额图像、高昌景教壁画及敦煌残经绢画等同时代景教图像相比较,作者认为洛阳经幢图像在主题、结构和人物表现手法上有其独特性。论文借助“图像证史”的方法,探讨该组图像的文化渊源,通过早期基督教艺术中的天使形象与印度佛教飞天形象的比较,认为就其图像外形而言,无疑更接近本土佛教之飞天,而非西域基督教之天使;然而,在华夏基督教徒的心目中,该等图像则是景教之天使。

[关键词]洛阳景教经幢;西安景教碑;天使;飞天;本土化

景教是东方基督教之聂斯脱利派(Nestorianism)在唐代中国的自称。唐太宗贞观九年(635),景教正式传入中国,相关史事见载于著名的西安“大秦景教流行中国碑”(以下简称“西安碑”)。作为中国景教最重要的文物与文献,西安碑自明天启年间出土以来,备受中西方学术界瞩目,三百年来研究成果甚夥,不赘。^②大致而言,在20世纪初敦煌藏经洞景教写经问世之前,整个中国景教史的研究,盖围绕“西安碑”进行,即“以碑证史”。地不爱宝,2006年,洛阳唐故城东郊又出土一方景教石刻经幢残件(以下简称“洛阳景教经幢”),上刻《大秦景教宣元至本经》(以下简称“《宣经》”),复勒有《幢记》,述建幢之始末,包含了丰富的历史信息。该经幢甫一出土,就受到了国内学术界的高度关注。

① 本文为广东省哲学社科“一二五”规划一般项目“比较视野下的唐元景教研究”(项目编号:GD15CLS03)、广州市哲学社科“一二五”规划一般项目“岭南学者与景教研究”(项目编号:15Y23)阶段性成果。

② 耿昇:《中外学者对大秦景教碑的研究综述》,收入中外关系史学会编《中西初识》,大象出版社,1999年,第167—200页;林悟殊:《西安景教碑研究述评》,收入氏著《唐代景教再研究》,中国社会科学出版社,2003年,第3—26页。

张乃翥先生率先刊布经幢基本信息、拓本照片,并发表灼见;^①此后,诸多学者跟进,就经幢之《宣经》、幢记、碑像及洛阳景教社团等重要问题展开讨论。^②总的看来,目前对洛阳景教经幢的研究多围绕碑刻之文字,于经幢上部绘刻的图像之讨论则尚多有余地。

按此洛阳景教经幢,形制上乃借用佛教陀罗尼经幢,为一不完整八面体石柱体,其中部被拦腰截断,斜切面异常平整光滑,似人为所致。幢体每面均宽 15 厘米左右,长度则介于 60 至 85 厘米。整个经幢通体阴刻楷体汉文之祝词(第一面)、《宣经》(第二、三、四面及第一面第 1 行,计 19 行文字)、《幢记》(第五面第 2 行到第八面,计 21 行,题记 2 行),共计存 809 字。幢体上部绘刻两组十字架飞翔人像图案(图 1,位于第一、二、三面上部;图 2,位于第五、六、七面上部)。^③

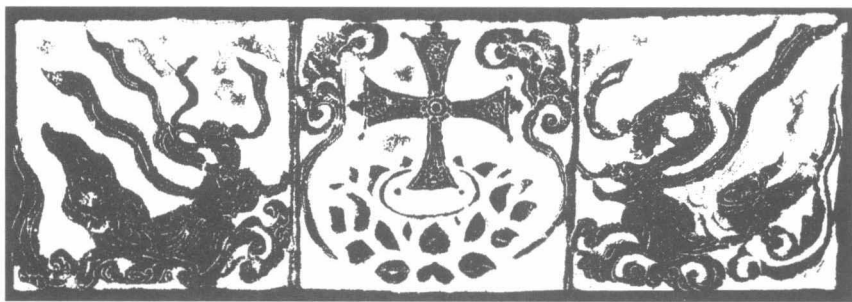


图 1 经幢上部第一至三面图像

图片选自葛承雍主编《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》图版十一

① 张乃翥:《一件唐代景教石刻》,刊《中国文物报》2006 年 10 月 11 日(第 7 版);张乃翥:《跋河南洛阳新出土的一件唐代景教石刻》,《西域研究》2007 年第 1 期,第 65—73 页,收入葛承雍主编《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,文物出版社,2009 年,第 5—16 页;《补正说明》,刊《西域研究》2007 年第 2 期,第 132 页。

② 罗炤:《洛阳新出土〈大秦景教宣元至本经及幢记〉石幢的几个问题》,《文物》2007 年第 6 期,第 65—73 页;《再谈洛阳唐朝景教经幢的几个问题》,《世界宗教研究》2007 年第 4 期,第 96—104 页;二文整合后,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第 34—59 页;冯其庸:《〈大秦景教宣元至本经〉全经的现世及其他》,刊《中国文化报》2007 年 9 月 27 日,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第 60—67 页;林悟殊、殷小平:《经幢版〈大秦景教宣元至本经〉考释——唐代洛阳景教经幢研究之一》,刊《中华文史论丛》2008 年第 1 辑,第 325—352 页,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第 68—91 页;殷小平、林悟殊:《幢记若干问题考释——唐代洛阳景教经幢研究之二》,《中华文史论丛》2008 年第 2 辑,第 269—292 页,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第 92—108 页;林悟殊:《经幢版“三位一体”考释——唐代洛阳景教经幢研究之三》,刊《中华文史论丛》2009 年第 1 辑,第 257—276 页,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第 109—121 页;林悟殊:《唐代景僧名字的华化轨迹——唐代洛阳景教经幢研究之四》,《中华文史论丛》2009 年第 2 辑,第 149—193 页;葛承雍:《西安、洛阳唐两京出土景教石刻比较研究》,《文史哲》2009 年第 2 期,第 17—23 页,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第 122—133 页。

③ 参考罗炤《洛阳新出土〈大秦景教宣元至本经及幢记〉石幢的几个问题》,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第 30—31 页。



图2 经幢上部第五至七面图像

图片选自葛承雍主编《景教遗珍：洛阳新出唐代景教经幢研究》图版十二

考基督教无论何种派别，皆把十字架作为其宗教艺术的核心。在上揭西安碑（立于建中二年，即公元781年）上，可看到唐代景教最重要的图像，其以镶珠等臂十字架为主体，饰以祥云、莲花等。洛阳景教经幢图像也沿袭了西安碑图像的基本构图，即以镶珠十字架为中心、以莲花祥云为装饰符号的景教十字架图案。不过，在十字架图像左右两面，增加了两组飞翔人像。

张乃翥先生对该图像中的飞翔人物（flying figures），用词较谨慎，称其为“飞翔天神”，并指出：“刊经上端除了‘十字架’图案明显带有西方基督教装饰理念外，其对称两侧的飞翔天神的刻画，并非沿袭景教旧邦习习常见的带翼‘天使’的模样。其曲折婀娜的身躯及身后腰间凌空飘逸的披帛、裙下流荡的祥云，将这类画面人物刻画得与佛教造像中的‘飞天’极其地接近。”^①罗炤先生进一步指出，洛阳经幢图像所勒刻者为男性与女性“飞天”，其形象与洛阳佛教飞天完全一致，无疑受到了佛教的影响。^②2014年，葛承雍先生发表其《景教天使与佛教飞天比较辨识研究》^③一文，从经幢形制、西方天使造型发展及飞天在华演变三个方面，探讨碑像人物的宗教属性，葛先生认为“景教传教士不会轻易放弃神学立场改变中心形象与外在文化符号”，在景教传教立场上，该等人像应为基督教之“天使”，而非佛教“飞天”。^④

① 张乃翥：《跋河南洛阳新出土的一件唐代景教石刻》，收入《景教遗珍：洛阳新出唐代景教经幢研究》，第13页。

② 罗炤：《洛阳新出土〈大秦景教宣元至本经及幢记〉石幢的几个问题》，收入《景教遗珍：洛阳新出唐代景教经幢研究》，第37页。

③ 该文最早在第四届“萨尔兹堡国际景教会议”上提交，参殷小平《第四届萨尔兹堡国际景教会议综述》，《西域研究》2013年第3期，第148页。

④ 葛承雍：《景教天使与佛教飞天比较辨识研究》，刊《世界宗教研究》2014年第4期，第1—7页。

克莱因鲍尔(W. E. Kleinbauer)曾指出,对视觉艺术的历史探究为图像学。^① 本文拟使用“图像证史”的方法,^②从洛阳景教碑像的构图、主题、表现手法及其与其他景教艺术的比较,尤其是两组飞翔人像的源流与内涵,在诸学研究的基础上,进一步探讨,以就教各位方家。

一、十字架:景教艺术的核心符号

洛阳景教经幢图像的中心为十字架,其四臂等长,镶嵌宝珠,分别绘刻于幢体的第二面和第六面。第二面十字架(以下简称 F2,见图 1)装饰华丽,第六面十字架(以下简称 F6,见图 2)则无任何装饰,显得质朴浑厚。两个十字架的外部均饰以莲花和祥云,造型上仍保持前者华丽精致、后者素朴简单的统一风格。F2、F6 两个“十字架”左右,绘刻有两组形态各异的飞翔天神,各自面向 F2、F6 中心十字架供奉礼拜,两组飞翔人像呈对称分布,其造型婀娜多姿,飘逸灵动,使整个经幢上部装饰图像极富宗教意味与艺术美感。

从图像学的角度来看,十字架是整个绘画艺术的中心,飞翔人物居从属地位,为外部装饰。如果从宗教属性的一致性来看,其中心图案既然是基督教的核心符号,则外部装饰也当选择与基督教神学符号相一致的图像才对,而在基督教艺术中,托举十字架飞翔的,自然就是众所周知的大天使了。但是,从外部造型来看,洛阳景教经幢上的飞翔天神,却与佛教的飞天毫无二致,而与西方的有翼天使区别明显。洛阳景教经幢上的这组人像究竟只是宗教内涵与外在表现的不统一,还是景教在华传播过程中所发生的华化表现呢?

按洛阳景教经幢十字架沿袭了唐代景教会首都长安地区的官方风格:等臂、镶珠。以装饰较为华丽的十字架 F2 为例。F2 十字架为四臂等长样式,四臂中心窄,外缘宽;十字架正中镶嵌一圆环宝珠花环图案,四臂顶端饰有形状稍小之花朵图案,与中心装饰呼应。十字架四臂外缘两端各镶有两颗圆形珍珠;其上臂、左臂、右臂外缘正中饰有一类似花朵或火焰状的图案,由于磨蚀严重,该图案细节不可辨,但可以确定其与外缘两端的正圆形图案略有差别。

对景教十字架的圆形镶嵌物,一般都视作珍珠。如西安碑十字架,除上臂为两颗珍珠外,其余三臂皆装饰三颗圆形珍珠;十字架正中四臂交叉处也饰有圆形珍珠。日本学者佐伯好郎从景教信仰的层面加以阐释,其援引东方教会《叙利亚日课经》(*East Syrian*

^① W. E. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*, Toronto: University of Toronto Press, 1989.

^② [英]彼得·伯克:《图像证史》,杨豫译,北京大学出版社,2008年,第9页;葛兆光:《思想史家眼中之艺术史——读2000年以来出版的若干艺术史著作和译著有感》,《清华大学学报》(哲学社会科学版)2006年第5期,第26—34页。

Daily Offices), 阐述珍珠在景教信仰中的象征意义及重要性, 经文载曰:

呵, 卓越的殉道者马习里吉斯(Mar Sergius)! 无瑕的珍珠! 光芒照耀着他的灵魂! ……在十字架的引导下, 他们通过了一座跨越尘世海洋的桥, 那是高高在上的珍珠之地, 那里是他们居住的地方。^①

珍珠代表着灵魂的纯净, 是天国的象征; 同时, 珍珠散发出明亮的光芒, 与唐代景教的教义不谋而合。“景者, 光明广大之义”;^②“景者大也, 炤也, 光明也”。^③对“景”意喻“光明”, 学术界颇为认同,^④林悟殊教授结合景教碑之原文“功用昭彰, 强称景教”进一步加以阐释:

“昭”者, 光明也; “彰”者, 显明也。此处“昭彰”, 盖意含双层, 一谓该教有导向光明之功用, 二谓这一功用非常显著。^⑤

西人亦常将“景教”意译成 Luminous Religion(明亮之教)。景教除了用珍珠来彰显本教“光明”“纯洁”, 复以火焰象征之。西安景教碑十字架上臂顶端, 就刻有一清晰可辨的火焰纹, 其形制与佛教的摩尼宝珠如出一辙, 宛似与碑额之摩尼珠的上下呼应, 也将景教这一“火热的教会”(A Church on Fire)形象化。洛阳景教十字架四臂外缘中部纹饰, 虽因磨损难辨形状, 但联系该教“景”字内涵, 以及西安碑所见“火焰”图案, 疑其为火焰或摩尼珠。观洛阳景教经幢十字架与西安碑十字架, 无疑均以珍珠为最重要的装饰符号。

① P. Y. Saeki, *The Nestorian Monument in China*, London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1916, pp. 12-14.

② [葡]阳玛诺(Emmanuel Diaz):《唐景教流行中国碑颂正诂》, 上海慈母堂刻本, 1978年, 第14页。

③ 李之藻:《读景教碑后》, 参见吴相湘编《天学初函》第一册, 台湾学生书局, 1965年, 第77—92页, 收入吴昶兴编注《大秦景教流行中国碑: 大秦景教文献释义》, 橄欖出版有限公司, 2015年, 第329—333页, 引文见330页。

④ 陈垣:《基督教入华史》, 收入《陈垣学术论文集》第一册, 中华书局, 1980年, 第94—95页; 杨森富:《唐元两代基督教兴衰原因之研究》, 载林治平主编《基督教入华百七十年纪念集》, 宇宙光出版社, 1977年, 第41页; Bernhard Karlgren, *Grammata Serica Recensa*, in *the Museum of Far Eastern Antiquities*, no.29, Stockholm, (1957; repr. 1972), p. 200; 张小贵:《从波斯经教到景教》, 收入陈春声主编《海陆交通与世界文明》, 商务印书馆, 2013年, 第154—176页, 相关讨论见第155—158页。

⑤ 林悟殊:《唐代首所景寺考略》, 收入氏著《唐代景教再研究》, 第54页, 注释1。

这种十字架,可称之为珍珠十字架,是为唐代景教十字架的根本风格。^①

复观洛阳经幢与西安碑的珍珠十字架,均饰有中国传统的祥云以及佛教的莲花宝座。按莲花为佛教的重要象征,被誉为佛教四大吉花与“八宝”之一,其出淤泥而不染,象征素净、超脱、修持的佛性,因此常装饰于唐代佛器及饰物。景教十字架以仰莲承托的特殊构图,在东亚、南亚以及蒙元时代的中亚地区十分常见,例如印度圣托马斯墓上十字架便护以莲花。^② 祥云、莲座元素的借用,就中国本土范围来看,显然是景教努力融合佛道宗教艺术传统的结果。

较之莲花,祥云是一种更能代表中国传统文化的艺术语言。卷云意喻吉祥,以道教为主的古代宗教常将之运用在寺庙装饰、法器制作上。^③ 洛阳景教经幢图像的祥云图案,外部线条外凸,构成一近似 U 形的轮廓线,与莲座形成的底部弧线自然相连。整个图像以莲花座为底,如意祥云左右对称,形成弧形外框,镶珠十字架则居于构图的内部与中心。整个构图左右完美对称,毕现设计的高度精致。

综上,洛阳经幢十字架与西安碑十字架(图 3)都包括了镶珠十字架、祥云、莲花等元素,十字架依托于莲花祥云构成的基座之上。不过,与洛阳经幢十字架祥云莲花所构成的 U 型外框不同,西安碑的祥云角度低平,更加突出十字架的主体地位;其莲花十字位于等腰三角形碑额的中央垂直线位置;两根植物花枝从碑额底端伸出,呈拱卫十字架状。顾卫民指出此乃《圣经》中提到的象征圣洁的百合花枝(爱神木)。^④ 从外型看,其确实与百合花枝相似。不过,在西方基督教艺术中,百合一般是圣母的象征,13、14 世纪始成为西洋基督教艺术的重要表现内容;而纵观整个基督教会历史,圣母在东正教中至关重要,其成为欧洲天主教的重要主题,乃十字军东征时期的事;与欧洲的东正教和天主教会不同,东方教会一向主张圣母非神之母,在信仰层面弱化并降低圣母的重要性,没有形成专门的有关“圣母”的宗教艺术语言;而且,鉴于东方教会一直未能达到拜占庭帝国及罗马天主教廷的政治地位和经济实力,其并未形成可与欧洲基督教艺术相媲美的发达的宗教艺术体系。东方教会是否发展出与宗教教义相匹配的植物学理论,还有待商榷。此处的植物藤蔓,富有装饰性,联系到洛阳景教信徒的粟特裔身份,其是否为中亚地区流行的石榴花枝? 石榴也是《圣经》中记载的植物,以其果实饱满籽多,象征天国的荣耀与教会的繁荣。

从构图来看,祥云、莲花也好,植物花枝也好,都只是装饰语言,等臂珍珠十字架才是

① A. C. Moule, "The Use of the Cross among the Nestorians in China", *T'oung Pao*, Second Series, Vol. 28, No.1/2, 1931, pp. 78-86.

② 贾君卿:《作为文化符号的“十字架”及其入华之始的特征探析》,上海师范大学硕士学位论文,2010 年,第 22—26 页。

③ 孟松军:《论祥云纹样的传统意蕴与现代视觉设计的融合》,河南大学硕士学位论文,2009 年。

④ 顾卫民:《基督宗教艺术在华发展史》,上海书店出版社,2005 年,第 4—5 页。

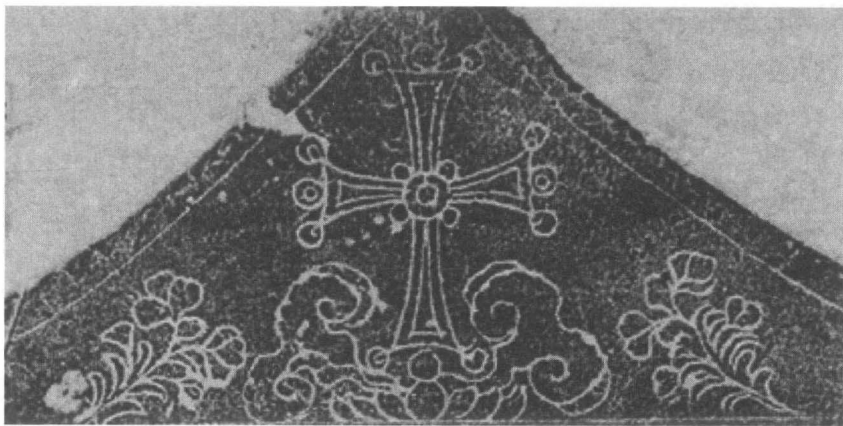


图3 景教碑额莲花祥云十字架局部图像

图片翻拍自中山大学图书馆古籍部典藏拓本

构图的中心,揭示基督宗教的根本信仰,为整个图像的母题(Motif)。考整个西域乃至中国景教的传播历史,景教艺术不论如何发展、变化,作为根本信仰的核心符号十字架,都一直保存。以下试举几例:

1. 高昌景教 MIK III 6911 壁画

西域地区作为波斯景教东传的孔道,景教传入的历史更早,信徒根基更深。两河之外的木鹿(Merv)和哈烈(Herat),约5世纪就已有基督教活动,是中亚景教传播的中心;粟特地区大约在7世纪后半叶设立了教区和主教,粟特景教徒离乡背井,是景教东传的主力。^①作为远离中国本土政治中心的西域地区,其不受中国国内宗教政策影响,会昌迫害外来宗教后,西域乃至西北地区,景教会与景教徒仍然活跃,敦煌地区直到公元11世纪,仍有景僧从事抄经活动。^②

西域地区最重要的景教中心在高昌。公元840年,强大的漠北回纥汗国分崩离析后,其部众之一支进入今新疆吐鲁番绿洲,建立了高昌地方政权。回鹘人逐渐放弃了原来的游牧生活,在信仰方面除保留原所信奉的摩尼教和佛教外,也接受了当地流行了两个世纪的景教。1905、1906年,德国吐鲁番第二、三次考察团在吐鲁番北部的布拉依克发掘到两座景教遗址,属9、10世纪高昌回鹘王国时期。位于高昌城外东侧的寺院遗址,出土了两件景教绘画:一幅绘有一手持十字架节杖之骑马者,残缺(图4);一幅较完整壁

① E. C. D. Hunter, "The Church of the East in Central Asia", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 78, no. 3, 1996, pp. 129-142; 参见[德]克林凯特(Hans-Joachim Klimkeit)著《达·伽马以前中亚和东亚的基督教》(增订本),林悟殊译,淑馨出版社,1995年,第5—10页。

② 林悟殊:《敦煌景教写本P.3847再考察》,收入氏著《唐代景教再研究》,第123—145页。

画(编号为 MIK III 6911,图 5),^①上绘三男一女,皆站立,其中左边站立男子,身形较大,面向右边三人布道,右三人手持树枝,作颌首恭听状。^②图中人物衣服相貌,据勒柯克(A. von Le Coq)的描述:

左端立有一人,身高,着绿色长衣,直遮到脚,上被红罩衣,打着宽褶……右端一妇人,绿色短衣,长裙蔽足,上披赭褐色罩衣;当中二男子,装束奇异,为他画所不见,左者赭褐,右者青灰,俱长衫,不束带,上披一种无襟长袖的罩衣,长达膝盖,左者青灰色,右者赭褐色,而皆胸前翻两领角,露出三角形的红里子。左者似用赭褐色布包头,右者戴黑帽;脚上都穿着赭褐色靴子。^③

左侧站立者深目高鼻,当中两男子着披风式翻领罩衣,为突厥或回鹘式;右侧女子云鬟椎髻,穿“披袄子”、内着襦裙、外挂披帛的样式为隋唐流行服饰;^④对于壁画内容,勒柯克首先认定为基督教“棕枝主日”(The Palm Sunday)的主题,画前方左上角的马腿,勒柯克和佐伯好郎将其认定为进入耶路撒冷城的耶稣的坐骑。^⑤

回鹘景教为唐元景教之间重要的中间环节。^⑥但从高昌出土的两件景教绘画来看,其与唐代中国的景教艺术无疑代表了两种不同的风格,羽田亨认为高昌景教艺术的影响来自波斯或粟特。^⑦陈继春则认为高昌景教绘画为一种自然主义风格。^⑧总的说来,高昌景教绘画有简单的叙事,但象征意义不明显;其壁画艺术的赞助人为教会内部富有之信徒,壁画也揭示了这些供养人与教会间的密切关系;唐代中国景教雕刻的装饰性和象征性趣味,在这里无迹可寻。反映“棕枝主日”主题的 MIK III 6911 号壁画,并无十字架符号,左首站立身格较大者,陈怀宇认为其是身份较高的教士或者是俗信徒中的贵族,而非基督耶稣;而图 4 手持十字架节杖的骑马者,则多被认定为是耶稣,其左侧女供养人与

① 原件 67cm×61cm,10 世纪,彩色壁画,现藏柏林亚洲艺术博物馆。

② A. von Le Coq, *Chotscho, Facsimile-Wiedergaben der Wichtigeren Funde der Ersten Königlich Preussische Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin: Dietrich Reimer, 1913, p.7.

③ 转引自[日]羽田亨《西域文明史概论》,耿世民译,中华书局,2005 年,第 18—21 页;[德]勒柯克著《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》,赵崇民译,新疆人民出版社,1998 年,第 58 页。

④ 沈从文:《中国服饰史》,陕西师范大学出版社,2004 年,第 76—90 页。

⑤ A. von Le Coq, *Chotscho*, p. 7;佐伯好郎:《景教の研究》,东方文化学院东京研究所,1935 年,第 910 页;并参见陈怀宇《高昌回鹘景教研究》,刊《敦煌吐鲁番研究》第 4 卷,北京大学出版社,1999 年,第 174—175 页。

⑥ 殷小平:《唐元景教关系考述》,《西域研究》2013 年第 2 期,第 55—59 页。

⑦ 羽田亨:《西域文明史概论》,第 159 页。

⑧ 陈继春:《唐代景教绘画遗存的再研究》,《文博》2008 第 4 期,第 68—70 页。

MIK III 6911 壁画右侧的女供养人发型服饰类似。就这两件作品而言,如果抛开其出土的景教寺院背景,可判断其宗教属性的标志当为十字架符号。流行于高昌的十字架样式,据图 4 骑马图残片来看,为正十字,十字架等长四臂八个角上都饰有珍珠。



图 4 骑马图



图 5 MIK III 6199 壁画



图 6 敦煌景教绢画复原图

2. 敦煌景教绢画

敦煌《耶稣像》(图 6)^①同属 9—10 世纪作品,从样貌、服饰、动作的表现手法来看,与高昌寺院壁画风格有很大差异,具有浓厚的佛画意味。图中耶稣头现圆光、项饰璎珞、身着纱衣,与佛教菩萨像类似;其右手掌心朝上,呈莲花指状,动作类似说法印,拈花手势更与敦煌石窟佛像无二。确定其为景教遗物的最重要标记,为其冠冕、杖头、项饰的三个十字架。三个十字架装饰都不华丽,有别于佛教的卐字符,属于四臂等长的景教十字架;其中,耶稣胸前、手持的十字架较简单,而冠冕上的十字架则依稀可辨有珍珠镶嵌。值得注意的是,十字架节杖乃基督教艺术独有的表现手法,在高昌的骑马图像中也有表现,它代表了基督的牺牲与救世。

不过,总体来看,无论西域还是中原的景教,其艺术尚未形成体系,比之公元前 1 世纪便已产生的佛像艺术,或擅于用绘画艺术传教的摩尼教,中亚与东亚的基督教绘画艺术并不算发达,留下的图像也缺乏系统性。敦煌景教绢画上的耶稣像无疑深受敦煌本地兴盛的佛教文化影响,形成了别具一格的景教圣像画,但在图像学上不具有典型性,诚如羽田亨所指出:

在整个写实画法中,佛画被采入为基调。仅凭这些材料,是不能论述该地基督教美术性质的。^②

① 复原图系 1908 年斯坦因(Sir. Aurel Stein)在敦煌藏经洞盗取之绢本残片,尺寸为 55cm×88cm,由英国画家 Mr. Furuyama 根据残片复原,现存伦敦大英博物馆。

② 羽田亨:《西域文明史概论》,第 159 页。

从上揭高昌壁画和敦煌绢画的例子看,前者的波斯或回鹘的因素,与后者完全采用佛画的形式不同,反映了景教在传播过程中对地方主流文化的吸收,是景教东传过程中本土化的表现。高昌和敦煌的景教艺术都表现为人像,但高昌壁画不以圣经故事为中心,绘画不是宣讲基督教义的传教手段,也未见有天使托举十字架这类极富宗教象征意义的画面。敦煌耶稣画像搬用了当地佛画的样式,画中耶稣作为信徒崇拜的对象,使此画的性质达到了拜占庭圣像画(ICON)的高度。不过,由于景教自身实力有限,西域地区的景教圣像画似未形成气候,故目前只找到敦煌这个孤例。此外,从艺术风格来看,敦煌绢画表现出佛画的祥和与美感,与拜占庭圣像中的“全能者基督”(Christ Pantocrator)形象相似但气质迥异。撇开马赛克镶嵌艺术与绢画这一艺术媒介的差异,仅就人物表现手法来看,拜占庭艺术中的全能者基督乃正面示人;敦煌耶稣像则是四十五度侧面像。拜占庭与敦煌的基督画像都头戴光晕,但拜占庭艺术中基督光晕与大十字结合,十字架双臂书写希腊字母 IC 与 XC,揭示基督自始自有,全知全能;^①敦煌绢画的十字架则装饰在头、胸、手处。拜占庭艺术的基督左手持《圣经》,右手做出降福手势(掌心示人,拇指与无名指小指三指捏握,代表三位一体,中指食指二指竖起,代表基督的二性),与敦煌绢画掌心向上的佛指说法印不同。拜占庭艺术为了突出全能者基督的威严形象,背景最多镶嵌与之相关的希腊文字母,别无其他装饰符号;^②而敦煌绢画耶稣四周花朵纷飞,更具艺术美感。很明显,敦煌绢画中的耶稣形象,与遥远的罗马帝国基督教艺术并无直接联系。

尤其值得注意的是,在高昌自然主义、敦煌偏写实风格的绘画艺术中,没有使用复杂的神学象征符号,仅以简单的景教十字架,揭示其基督教信仰。这种简单造型的十字架,是中亚地区的流行式样,造型素朴,不饰以云朵或莲花。^③ 相较而言,中国的景教十字架远比中亚十字架华丽、繁复,景教图像从中亚到中国之间发生的变化,得益于中国本土更成熟更发达的本土文化和艺术土壤,而唐代兴盛的佛道教艺术乃景教主要效法对象。

二、飞翔人像的艺术原型

飞翔天神为洛阳经幢的外部装饰图像,与西安碑十字架外部的龙纹装饰有明显不同。但这种不同并不是基于教义上的变化和差异,而是由西安碑的碑体形制所决定的。

西安碑采用中国传统的螭首龟趺造型(图 7),这种碑体形制直到元代中国,仍被基

^① Jane Dillenberger, *Style and Content in Christian Art*, Nashville: Abingdon Press, 1965, pp. 53-56.

^② Christopher Schonborn, *God's Human Face: The Christ Icon*, translated by Lothar Kraugh, San Francisco: Ignatius Press, 1994, p.154.

^③ 陈怀宇提到中亚景教遗物上的十字架,与敦煌、高昌的十字架相仿。参见氏文《高昌回鹘景教研究》,第 175—176 页。

督教官方寺院沿用(图8)。碑首为两条盘绕的无角螭龙,二龙于碑额正上方承托起一枚宝珠,形成“二龙戏珠”主题。碑首宝珠有火焰升腾,为佛教之如意宝珠,又称摩尼珠者,由宝物和火焰组成。螭作为龙的一种,在中国被赋予了神圣色彩,是帝王的权力象征。自东汉以来,螭龙被广泛运用于皇家艺术中;唐时佛教盛行,螭龙托宝珠的石碑形制也大受欢迎,被许多贵族采用。^① 神龟底座兴起于南北朝,既能保证碑刻的平稳安定,又寄托了龟寿延年之意。唐代西安碑所采用的螭首龟趺这一典型中国石碑形制,揭示了唐代长安景教会与朝廷之间的亲密关系。葛承雍先生指明此碑是为了讨好皇帝,“用龙来标示受到朝廷真龙天子的庇护”。^② 林悟殊先生也指出:“无论从其形制、名称、内容,或从其落款的众多高僧名字、职衔看,均可表明其是一座最高规格的丰碑。这样一座丰碑,只有树立在义宁坊大秦寺这个全国景教的中心才配称。”^③ 长安作为唐代景教会的中心、最高领导层的常驻地,从太宗朝以来,其教会就得到了朝廷的高度重视,景教碑在碑铭中高调回顾唐朝历代皇帝对景教的扶持,堪与其碑首螭龙呼应。



图7 西安碑林博物馆藏《大秦景教流行中国碑》碑额



图8 房山十字寺《敕赐十字寺碑记》碑额^①

洛阳景教碑的形制为经幢,是为纪念“安国太夫人”“亡师伯”所立的墓幢,与基督教墓碑形制迥异,是洛阳景教徒效法佛教刻经立幢传统的产物。

按唐代佛教经幢多为八面体,上刻《佛顶尊胜陀罗尼经》(以下简称《陀经》)。^⑤《陀经》受持简单,神力广大,能拯救幽冥,“净一切恶道”,“破一切地狱”,^⑥7世纪后半叶刻刻《陀经》的经幢开始风行。佛教的经幢多立于通衢大道、高山、寺院和坟墓,其中被置于墓侧者,被称为“墓幢”。“墓幢”之流行,源于《陀经》破地狱之法力:

① 更多相似的碑顶雕刻以及图例,参见卢蓉《中国墓碑研究》,社会科学文献出版社,2015年。

② 葛承雍:《景教天使与佛教飞天比较辨识研究》,第2页。

③ 林悟殊:《唐代首所景寺考略》,收入氏著《唐代景教再研究》,第64页。

④ 来源: http://blog.sina.com.cn/s/blog_53d2a6d301012ud2.html, 2014年4月25日。

⑤ 阎文儒:《石幢》,《文物》1959年第8期,第48页。

⑥ 佛陀波利译:《佛顶尊胜陀罗尼经》,《大正藏》(19),第350页上。

于幢等上,或见或与相近,其影映身,或风吹陀罗尼上幢等上尘落在身上。天帝,彼诸众生所有罪业,应坠恶道地狱、畜生阎罗王界、饿鬼界、阿修罗身恶道之苦,皆悉不受,亦不为罪垢染污。为一切诸佛之所授记。^①

据《陀经》,凡接近或见此经者,甚至幢影映身及风吹幢上尘土飘落于身上者,都可净除一切罪业,免受堕入诸恶道之苦,有“尘沾影覆”之效。^②

洛阳景教经幢作为墓幢,完全采用佛教经幢的八面柱体形制,虽只残存幢身,学界一致认为其原有幢顶和幢座。佛教经幢勒刻《陀经》,景教经幢则选刻《大秦景教宣元至本经》,究其原因,乃在于《宣经》除宣扬造物主阿罗诃的无上威力外,还宣扬救世主弥施诃的救世使命,高度阐发本教教义,“但有人受持读诵、信解勤行,当知其人……有能讽持者,皆获景福,况书写于幢铭”。单单念诵此经就能获得“景福”,书写于幢上,更是能获得无上功德,增加死者的冥福。《宣经》还载有:“愿景日长悬,朗明暗府,真姓不迷,即景性也。”与佛教经幢刻《陀经》以度亡灵使不坠地狱的功能,可谓殊途同归。^③ 洛阳景教经幢正是景教深受洛阳佛教氛围影响,采入佛教礼仪习俗的产物。

不过,据葛承雍先生的研究,飞天图像并非佛教经幢习见的装饰语言,即使在中土佛教经幢中也属鲜见。^④ 那么,洛阳景教经幢虽借鉴了佛教经幢的形制及功能,其选择的装饰图像却又独树一帜,原因何在呢?对十字架图像中的莲花祥云装饰,学界没有疑义;但选用飞翔人像为装饰符号,就不那么容易理解了。确实,自洛阳经幢出土以来,围绕其碑上两组飞翔神像是“飞天”还是“天使”的争论,就一直没停歇过。对此两组左右对称的飞翔人像,罗炤先生认为其为男性、女性各一组,形象上近似佛教飞天,“功用则介于飞天与供养人之间,可能尚不足以达到崇拜信条的高度”。^⑤ 唐莉称“经幢上的四位天使是否与《圣经》里所描写的天使相同,还有待于进一步研究”;她怀疑经幢第五面的“天使”手中所持一冒烟的圆形物体,也许就是《以赛亚书》对天使撒拉弗(Seraphim)的记载:“手里拿

① 佛陀波利译:《佛顶尊胜陀罗尼经》,第350页下。

② 刘淑芬:《灭罪与度亡:佛顶尊胜陀罗尼经幢之研究》,上海古籍出版社,2008年,第122—170页。

③ 林悟殊、殷小平:《经幢版〈大秦景教宣元至本经〉考释——唐代洛阳景教经幢研究之一》,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第76页。

④ 葛承雍:《景教天使与佛教飞天比较辨识研究》,第2页。

⑤ 罗炤:《洛阳新出土〈大秦景教宣元至本经及幢记〉石幢的几个问题》,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第37页。

着红炭,是用火剪从坛上取下来的。”火炭常被描述成消除罪孽的圣物。^① 无独有偶,在13世纪元代重要的基督教传教地泉州,也出土了数方飞翔人物供奉十字架构图的石刻,学界也多认定其为“天使”。^② 但泉州“天使”图像出现时代较晚,若作为洛阳景教经幢飞翔人像的参考体系,还需谨慎鉴别。

如前所述,在时代早于洛阳景教经幢半世纪的西安景教碑上,并无人像;在时代相近的新疆、敦煌地区,基督教艺术虽表现为人像艺术,却未见其“飞翔”;甚至在8—10世纪的中亚、西亚地区,天使像也属鲜见。洛阳景教经幢上的“飞翔天神”,无疑是9世纪初期中国景教艺术的新内容。

我们先看看人像构图及表现手法。

第一、三面的两尊飞翔天神(以下简称F1,F3),身系披帛肩带,脚踏祥云,正在礼拜供奉F2的华丽十字架。其中,F3的天神发髻高耸后梳,项饰璎珞,面朝右方,双手同向拱礼,一对肩带呈“U”形飞扬头顶,腰间披帛则飘至身后,与束腰长裙凌空飘逸,加之脚踏流荡的卷云,更显得体态轻盈。F1的天神面朝左方,双手向左前伸,除去肩带不对称地飘扬在头顶上方外,其发饰、服饰、动作均与F3无异,左右完全对称。两身天神都显得眉清目秀,体态苗条,舒卷的云气与柔和的身体使画面极具宗教乐舞的律动感。

第五至七面(F5,F7)的两尊飞翔天神,依旧面向中心的F6十字架飞舞,束环髻,裸上身,着贴体束腰长裙,优美的裙襞流荡腿间,弯曲连绵的卷云衬于其下,加诸身体上方呈半圆形飞舞的飘带,仿佛阵阵轻风将飞神送至。左侧飞神(F7)左手捧莲蕾,右侧飞神(F5)右手托宝珠,做供养状,向十字架礼拜、奉献。画面中裙摆、披帛、云气纹等装饰相互映衬,构成完美的韵律,仿佛舞乐响起,令人沉浸在欢快愉悦的氛围中。

虽然两组图像都采用十字架居其中、人物对称分布左右作供养状的构图,但从人物体态、装饰纹理等元素来看,两组飞神造型的风格并不甚相似。F1、F3的人像体态清瘦,卷云线条细长,腰带裙摆棱角较多,身姿纤巧修长,体现一种玲珑之美;F5、F7的人像看起来更饱满圆润、雍容华贵,云气、莲座、裙襞等装饰都少棱角线多弧形线,带有一种蓬勃

^① 唐莉:《洛阳新出土大秦景教经幢文初释及翻译》,收入《景教遗珍:洛阳新出唐代景教经幢研究》,第134—156页,引文见151页。《圣经》对撒拉弗形象的描述为:“其上有两个撒拉弗侍立,各有六个翅膀:用两个翅膀遮脸,两个翅膀遮脚,两个翅膀飞翔。”(《以赛亚书》6:3)《圣经》中并未确称其为“天使”(angel),但在中世纪欧洲流行的天使阶序(Angelic Hierarchy)中,撒拉弗常被认为是最高等级之天使。笔者不赞成将经幢人像比对为撒拉弗,毕竟经书已明确了后者六翼的外观特点,六翼才是判定其身份的根本特征。

^② Samuel N. C. Lieu, “Nestorian Angels from Central Asia and other Christian and Manichean Remains at Zaitun (Quanzhou) on the South China Coast”, in C. Benjamin and Samuel N. C. Lieu (ed.), *Silk Road Studies*, VI, Turnhout: Brepols, 2002, pp. 1-17; 吴幼雄:《福建泉州发现的也里可温(景教)碑》,刊《考古》1988年第11期,第1015—1020页;李静蓉:《元代泉州基督教天使雕饰的多元文化选择》,刊《泉州师范学院学报》2011年第5期,第26—30页。