

第22辑

中文社会科学引文
索引 (CSSCI) 集刊



中国美术研究

Research of Chinese Fine Arts

华东师范大学艺术研究所

《维摩诘经变》中的“不二”手势研究
关于什邡画像和襄樊陶楼并非佛塔的辨析 (下)
论清代通商口岸西洋风景画的兴起发展
李成生卒年考
半印关防：元代秘书监书画度藏关防考
互文性视角下世德堂本《西游记》插图的形成与影响研究
“当代艺术”是一种美国式杂耍



东南大学出版社
SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS

旧金山亚洲艺术馆所藏后赵建武四年青铜鎏金佛造像考

李雯雯

(河南大学历史文化学院, 河南开封, 475004)



图1 建武四年(338年)造像背面

封面是美国旧金山亚洲艺术馆所藏的一件青铜鎏金佛造像,是现存最早的有明确纪年可考的中国佛教造像,为十六国后赵太祖石虎建武四年(338年)造像(图1)。此像高39.7厘米,佛陀宽额,大眼细长,高肉髻,束发状的佛发,发纹刻画精细。佛双手作禅定印,五指纤长,身着圆领通肩大衣,胸前衣纹呈“U”字形垂下,结跏趺坐在方座上。方座残存三处圆孔,原应有浮雕雕刻。台座后刻有铭文:“建武四年,岁在戊戌,八月卅日,比丘竺……慕道德……及……三……生……”(图2)佛像的头部与手部较大,与身体的比例不太匀称,也展现了早期佛教造像的特点。

中国的金铜佛造像在东汉末年始见于记载。《三国志·吴志·刘繇传》记载丹阳人笮融于献帝初平四年(193年)任下邳相,“大起浮图祠,以铜为人,黄金涂身,衣以锦采,垂铜槃九重,下为重楼阁道,可容三千余人,悉课读佛经”。可惜在汉代考古中,本地区并没有金铜佛像的发现。这一时期,西南地区青铜摇钱树树干上的佛像发现较多。2002年初,在重庆丰都县镇江镇

槽房沟9号墓地发现的一件右手施无畏印,左手提袈裟的摇钱树干铜佛(图3),摇钱树底座一侧刻有“延光四年(公元125年)五月十日作”的铭文(图4),是目前已知汉代金铜佛像中唯一具有明确纪年者。这一佛像属于受秣菟罗影响的早期佛像样式,同建武四年造像风格差异非常大,应没有直接的传承关系。

十六国时期的金铜佛像存世并不多,此外较著名的还有美国福格美术馆藏金铜佛像与日本藤井有邻馆藏的一件金铜鎏金菩萨立像。北凉石塔中的佛像,其典型也同旧金山亚洲艺术馆所藏建武四年造像相似,双手呈禅定印。1969年酒泉石佛湾子出土的高善穆石塔,塔身覆钵周围雕刻有七佛一交脚弥勒菩萨,就是这一特点(图5),其年代为北凉承玄元年(428年)。

从目前早期佛像的发现看,建武四年(338年)造像的风格应来源于两晋时期长江中下游的釉陶或青瓷佛像。第一件是北京故宫博物院馆藏青瓷禅定佛,此佛像1958年由陈万里捐献。像高16.5cm,佛像高肉髻,唇上有胡须,手施禅定印,身着通肩佛衣结跏趺坐。造像的外表施釉,但多处剥裂(图6)。另外一件是1992年初,考

(下转封三)



图2 建武四年(338年)造像铭文

附:

本文系2014年国家重大招标课题“中印佛教美术源流研究”(项目编号:14ZDB058)阶段性成果。

作者简介:

李雯雯(1987—),女,博士,河南大学历史文化学院讲师。研究方向:佛教美术与美术考古。



图3 延光四年钱树佛像残件



图4 延光四年钱树底座铭文

(上接封二)

古人员在湖北鄂州塘角头六朝墓M4发现的釉陶佛像，佛像面部五官清晰，脸形短而圆，眼在面部所占比例较大，顶有肉髻，着通肩衣，衣褶清晰，两手交叠于腹部，手势被衣服遮盖，类似禅定，结跏趺坐（图7）。

这两件造像的材质虽然与建武四年（338年）造像不同，但佛像的衣着、雕刻的风格均相似。从材质和工艺上分析，故宫藏早期佛像应出自青瓷烧制较为发达的江浙一带。长江中下游出土佛教造像特别集中在陶瓷谷仓罐和铜镜图纹上，而且都分布在吴境之地，这里也是江南佛教最早的传播地之一。

西晋时期，南方佛像常与中国传统神祇共同出现在一个器物上，佛像多为器物的附属装饰，有的出现在铜镜、谷仓罐上。值得注意的是，故宫藏的早期禅定佛体积较大，并不是谷仓罐上的饰件，是一件罕见的我国佛教初期的造像珍品。鄂州六朝墓M4佛像出土时其两侧各分列一侍俑。与建武四年造像一样，此三件造像均为单体佛像，这也说明南方地区人们早已对佛教有了较深的认识和理解，不再是单纯的装饰作用，而是有了供奉礼拜的意味。

从细节上看，青瓷与釉陶佛像具有绵密的U字形衣纹，以及双手的禅定印，头略向前倾等特征，表明其与建武四年造像具有明显的传承关系。鉴于南方佛像的出现时间比北方早，其材质同早期作为装饰的魂瓶上的佛像如出一辙，其年代应比建武四年（相当于东晋成帝咸康四年）更早。因此我们认为，后赵乃至北凉石塔中典型的北方早期佛像样式很可能是受到了长江中下游地区佛像的影响，而不是相反。



图5 高善穆石塔塔身佛像



图6 陈万里捐献故宫博物院青瓷禅定佛像



图7 鄂州塘角头六朝墓M4出土釉陶佛像

■主 编 阮荣春
■总 监 理 杨 纯
■副 主 编 胡光华 汪小洋 张同标

编委会

主 任: 阮荣春
编 委: 刘伟冬 阮荣春 汪小洋 张晓凌 陈传席
陈池瑜 胡光华 贺西林 顾 平 顾 森
凌继尧 黄宗贤 黄厚明 黄 惇 曹意强
樊 波 薛永年 林 木

编辑部主任: 徐 华

副 主 任: 朱 浒

栏目编辑: 顾 平 程明震 何志国 张 晶 张 索
曹院生 顾 琴 李万康 马 跃 孙家祥

图书在版编目(CIP)数据

中国美术研究. 22, 绘画史研究、书画理论与鉴定研究 / 阮荣春主编. —南京: 东南大学出版社, 2017.6
ISBN 978-7-5641-7261-9

I. ①中… II. ①阮… III. ①美术—研究—中国②绘画史—研究—中国③书画艺术—艺术理论—研究—中国④书画艺术—鉴定—研究—中国 IV. ①J12②J209.2③J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第164143号

中国美术研究·第22辑

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京市四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
网 址: <http://www.seupress.com>
电子邮箱: press@seupress.com
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 江苏省南通印刷总厂有限公司
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 10.5
字 数: 356千字
版 次: 2017年6月第1版
印 次: 2017年6月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-7261-9
定 价: 68.00元

*本社图书若有印装质量问题, 请直接与营销部联系,
电话: 025-83791830。

目 录
Contents

NO.22

[宗教美术研究]

- 《维摩诘经变》中的“不二”手势研究 封加樑 4
关于什邡画像和襄樊陶楼并非佛塔的辨析(下)
张同标 10
北朝佛教造像碑与佛教之本土化迹象初探
——以台北历史博物馆藏之张解等造佛七尊像碑为例
苏原裕 19
犍陀罗佛传图像艺术探究 闫 飞 32
图像抑或文本: 大足南山三清古洞主尊身份辨析
周 洁 39

[绘画史研究]

- 论清代通商口岸西洋风景画的兴起发展 胡光华 50
李成生卒年考 韩 刚 62
吴镇《渔父图》卷中的禅宗源流考论 施 琦 68
明中期吴中文人日常生活的“脱俗入雅”
与诗画互动 袁志准 81
石涛热和黄山写生 何 丽 87

[近现代美术研究]

- 原件作品的“缺失”与印刷史料的“补位”
——著录作品的整理与中国近现代西洋美术研究
秦瑞丽 94
杭稚英画学渊源之良师益友 杨文君 101
林风眠绘画中女性形象的符号学分析
廖泽明 凌承纬 108

[书画理论与鉴定研究]

半印关防：元代秘书监书画度藏关防考

李万康 113

《维摩诘经》残卷校录与研究

陈一梅 119

互文性视角下世德堂本《西游记》

插图的形成与影响研究

杨 森 124

字义、制度、名物——美术古籍的

注释问题：以《画继》为例

刘世军 132

中国书画“神品”论探源

阮 立 139

[设计史研究]

拈花之道——敦煌莫高窟北朝至唐代花卉纹样探析

张春佳 刘元风 145

木雕博古图像生成与变异的文化阐释

汪晓东 154

[学术争鸣]

“当代艺术”是一种美国式杂耍

河 清 160

“‘阅约深美’2016中国南京书法

研究生教育论坛”综述

梅吟雪 166

后赵建武四年青铜鎏金佛造像

封面

旧金山亚洲艺术馆所藏后赵建武四年

青铜鎏金佛造像考

封二、封三

十六国佛坐像

封底



后赵建武四年青铜鎏金佛造像

《中国美术研究》启事

1.《中国美术研究》由教育部主管下的华东师范大学艺术研究所创办。作为美术学研究的专业科研单位所主编的专业学术研究系列，我们将本着学术至上的原则，精心策划艺术专题，邀请国内外知名专家和学术新秀撰写稿件，立足于对中国美术学科开展全面研究，介绍最新学术理论研究成果，展示优秀艺术作品。

2. 本研究系列为每季1辑，自2006年9月创立以来，已经发行40余辑，在学术界取得了一定的社会影响力。2017年入选CSSCI（艺术类）2017—2018版收录集刊。目前由东南大学出版社出版。

3. 本研究系列设定主要栏目有：民国美术研究、新中国美术研究、美术考古研究、宗教美术研究、美术史研究、美术理论与批评、美术史学史、美术教育、艺术市场与艺术管理、博物馆美术馆研究等。竭诚欢迎投稿。

投稿邮箱：zgmsyj@yeah.net

编辑部地址：上海市普陀区中山北路3663号华东师范大学艺术研究所（干训楼605室）

联系电话：021—52137074

邮编：200062

欢迎阁下赐稿！尊文如被采用，我们将略付稿酬。

《中国美术研究》编辑部

导 读

本辑为2017年度第2辑，总第22辑。“宗教美术研究”栏目是本辑的重点。佛教美术有四篇文章，《关于什邡画像和襄樊陶楼并非佛塔的辨析（下）》与《犍陀罗佛传图像艺术探究》从不同视角阐释了中印佛教美术的源流问题；《〈维摩诘经变〉中的“不二”手势研究》以及《北朝佛教造像碑与佛教之本土化迹象初探》两篇文章则将重点放在中国佛教艺术的本土化问题上。道教美术的一篇文章，对宋代大足南山道教摩崖造像第5号“三清古洞”的道教神御进行了考辨，对主尊身份问题做出考证。

“绘画史研究”栏目是本辑的另一个重头戏。胡光华教授通过对清代中西经济文化交流的研究，还原了清代通商口岸西洋风景画的兴起发展。韩刚教授通过详细考辨，指明了五代宋初李成生卒年与享年存在的问题，并给予了新的推断。另有三篇文章，分别对吴镇《渔父图》卷中的禅宗问题、明中期吴中文人日常生活的“脱俗入雅”问题、“黄山画”派的中兴等问题展开讨论，颇有新意。

“近现代美术研究”向来是我们的特色栏目，本辑共收录了三篇文章。秦瑞丽指出中国近现代西洋美术研究中存在原件作品的“缺失”与印刷史料的“补位”问题，并尝试提出了解决方案。杨文君从杭稚英与徐咏青、何逸梅两位良师益友的交往角度出发，完善了杭稚英的画学渊源。廖泽明、凌承纬则以林风眠绘画中女性形象的视觉秩序为切入点，阐释了其形象背后的叙事话语和文化蕴涵。

“书画理论与鉴定研究”栏目，共收录了五篇文章。其中，李万康从“礼部评验书画关防”这一印章入手，通过对其使用规律的推导，将其应用在书画鉴定中。陈一梅披露了一件尚未著录的初唐敦煌《维摩诘经》残卷，对其进行了校录与鉴定。另外几篇文章，分别就世德堂本《西游记》插图的形成与影响问题、以《画继》为代表的美术古籍的注释问题，以及中国书画的“神品”等问题展开探讨。

“设计史研究”是我们近期新增设的栏目，本辑录有两篇文章。张春佳、刘元风将唐代的花卉纹样进行解构分析，阐明了唐代装饰纹样中体现的审美历史和民族文化特征，以及与佛教艺术的渊源。汪晓东则通过对木雕博古图像生成与变异的文化阐释，指明其演进历程与象征意义。

“学术争鸣”栏目中，河清先生一针见血地指出，“当代艺术”不是艺术，而是美国在二战以后在全世界推广出来的“美国式杂耍”，我们要摆脱原先的文化自卑，振发文化自信，夺回我们的艺术主权和文化主权。梅吟雪对南京艺术学院美术学院承办的“‘阅约深美’2016中国南京书法研究生教育论坛”进行了学术总结。

■主 编 阮荣春
■总 监 理 杨 纯
■副 主 编 胡光华 汪小洋 张同标

编委会

主 任: 阮荣春
编 委: 刘伟冬 阮荣春 汪小洋 张晓凌 陈传席
陈池瑜 胡光华 贺西林 顾 平 顾 森
凌继尧 黄宗贤 黄厚明 黄 惇 曹意强
樊 波 薛永年 林 木
编辑部主任: 徐 华
副 主 任: 朱 浒
栏目编辑: 顾 平 程明震 何志国 张 晶 张 索
曹院生 顾 琴 李万康 马 跃 孙家祥

图书在版编目(CIP)数据

中国美术研究. 22, 绘画史研究、书画理论与鉴定研究 / 阮荣春主编. —南京: 东南大学出版社, 2017.6
ISBN 978-7-5641-7261-9

I. ①中… II. ①阮… III. ①美术—研究—中国②绘画史—研究—中国③书画艺术—艺术理论—研究—中国④书画艺术—鉴定—研究—中国 IV. ①J12②J209.2③J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第164143号

中国美术研究·第22辑

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京市四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
网 址: <http://www.seupress.com>
电子邮箱: press@seupress.com
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 江苏省南通印刷总厂有限公司
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 10.5
字 数: 356千字
版 次: 2017年6月第1版
印 次: 2017年6月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-7261-9
定 价: 68.00元

*本社图书若有印装质量问题, 请直接与营销部联系,
电话: 025-83791830。

目 录
Contents

NO.22

[宗教美术研究]

- 《维摩诘经变》中的“不二”手势研究 封加樑 4
关于什邡画像和襄樊陶楼并非佛塔的辨析(下)
张同标 10
北朝佛教造像碑与佛教之本土化迹象初探
——以台北历史博物馆藏之张解等造佛七尊像碑为例
苏原裕 19
犍陀罗佛传图像艺术探究 闫 飞 32
图像抑或文本: 大足南山三清古洞主尊身份辨析
周 洁 39

[绘画史研究]

- 论清代通商口岸西洋风景画的兴起发展 胡光华 50
李成生卒年考 韩 刚 62
吴镇《渔父图》卷中的禅宗源流考论 施 琦 68
明中期吴中文人日常生活的“脱俗入雅”
与诗画互动 袁志准 81
石涛热和黄山写生 何 丽 87

[近现代美术研究]

- 原件作品的“缺失”与印刷史料的“补位”
——著录作品的整理与中国近现代西洋美术研究
秦瑞丽 94
杭稚英画学渊源之良师益友 杨文君 101
林风眠绘画中女性形象的符号学分析
廖泽明 凌承纬 108

[书画理论与鉴定研究]

半印关防：元代秘书监书画度藏关防考	李万康 113
《维摩诘经》残卷校录与研究	陈一梅 119
互文性视角下世德堂本《西游记》	
插图的形成与影响研究	杨 森 124
字义、制度、名物——美术古籍的	
注释问题：以《画继》为例	刘世军 132
中国书画“神品”论探源	阮 立 139

[设计史研究]

拈花之道——敦煌莫高窟北朝至唐代花卉纹样探析	张春佳 刘元风 145
木雕博古图像生成与变异的文化阐释	汪晓东 154

[学术争鸣]

“当代艺术”是一种美国式杂耍	河 清 160
“‘阅约深美’2016中国南京书法	
研究生教育论坛”综述	梅吟雪 166
后赵建武四年青铜鎏金佛造像	封面
旧金山亚洲艺术馆所藏后赵建武四年	
青铜鎏金佛造像考	封二、封三
十六国佛坐像	封底



后赵建武四年青铜鎏金佛造像

《中国美术研究》启事

1. 《中国美术研究》由教育部主管下的华东师范大学艺术研究所创办。作为美术学研究的专业科研单位所主编的专业学术研究系列，我们将本着学术至上的原则，精心策划艺术专题，邀请国内外知名专家和学术新秀撰写稿件，立足于对中国美术学科开展全面研究，介绍最新学术理论研究成果，展示优秀艺术作品。
2. 本研究系列为每季1辑，自2006年9月创立以来，已经发行40余辑，在学术界取得了一定的社会影响力。2017年入选CSCD（艺术类）2017—2018版收录集刊。目前由东南大学出版社出版。
3. 本研究系列设定主要栏目有：民国美术研究、新中国美术研究、美术考古研究、宗教美术研究、美术史研究、美术理论与批评、美术史学史、美术教育、艺术市场与艺术管理、博物馆美术馆研究等。竭诚欢迎投稿。
投稿邮箱：zgmsyj@yeah.net
编辑部地址：上海市普陀区中山北路3663号华东师范大学艺术研究所（干训楼605室）
联系电话：021—52137074
邮编：200062
欢迎阁下赐稿！尊文如被采用，我们将略付稿酬。

《中国美术研究》编辑部

《维摩诘经变》中的“不二”手势研究

封加樑

(南京师范大学美术学院, 南京, 210046)

【摘要】“不二”手势是《维摩诘经变》中经常出现的一个佛教手印或印相，它由隋唐本土画工所独创，其代表的佛经意思是“真入不二法门”。在佛教传入中土之初，《维摩诘经变》中并没有出现此手印，直到隋唐之际才出现不太标准的“不二”手势，到盛唐才完全成熟。此手势最初的演示者是文殊菩萨，但在中唐以后，不同群体的画工在对经文的理解上出现差异，从而使此手势由文殊和维摩并行演示。发展到五代，画工为了强化维摩作为佛教人物的本体特征而不至于与魏晋高士混同，使得“不二”手势的演示主体逐渐变为维摩，并成为其身份的象征因素之一。

【关键词】“不二”手势 维摩诘 文殊菩萨 《维摩诘经变》

维摩诘是古印度毗舍离城的一个在家居士，资产丰厚，家有万贯，辩才不断。其形象不仅大量出现在佛教经变壁画中，而且也是传统卷轴画中描绘的“主题传统”，古代美术史中的很多大画家都创作过他的形象。根据张彦远在《历代名画记》中的记载，早在东晋兴宁年间（363—365年），顾恺之就因画维摩像而名满天下，但他只是“画维摩诘一躯”^[1]，并不能称作严格意义上的维摩诘变相图。稍后的张墨、陆探微、张僧繇等人也画过维摩诘像，但他们画的到底是维摩诘像还是维摩诘变，目前还有待考证。刘洪石认为最早的维摩诘变相可以追溯到东汉时期创作于连云港的摩崖造像，不过这一说法却遭到了贺世哲的质疑。^[2]目前学术界一般认为炳灵寺第169窟中的壁画是现存最早的维摩诘变相图。对于历代《维摩诘经变图》和《维摩诘经》的研究成果非常丰硕，有的着重于图像学考释和经变结构的研究^[3]；有的致力于搜集资料，梳理壁画的数量、名称及发展脉络等^[4]；有的从佛教本土化的过程出发研究《维摩诘经》与中国文化的关系，如陈寅恪、孙昌武等学者；有的致力于研究方法的创新与突破等。^[5]然而在这些成果当中，学者们却忽略了一点，就是对维摩诘和文殊菩萨两者的形象细节没有给予更多的关注。对《维摩诘经变》的研究重点一直在图像志领域，对经变史的风格分析依然缺乏细腻的研究。这其中不仅有整体经变风格的变迁，也有局部细节的变迁，如维摩诘和文殊菩萨“不二”手势的变迁

就是一个典型的例子。

一、《维摩诘经》与“不二”手势

在众多的敦煌《维摩诘经变》中，我们可以发现文殊菩萨或维摩诘经常演示的一个手印：前臂弯曲，手心向前，手指向上，食指和中指并拢伸直，其他手指自然弯曲。关于这一手势的含义，一般认为它代表了《维摩诘经》中的“不二法门”，但很少有学者充分地研究过这一手势，在有关佛教手印的研究论著中很少提及。^[6]这一手势的演示者有时为维摩诘，有时为文殊菩萨，那么，它到底应该由谁来演示才合适呢？有学者认为由文殊菩萨竖起“不二”手势是对佛经教义的一种合理表达，与佛经的记载相符。如果是维摩诘竖起“不二”手势，他认为这一安排背离了《维摩诘经》的经义，属于对教义经典的一种篡改。^[7]要验证他的这一观点是否正确，我们先对这铺壁画所要表现的经义大致了解一下。《维摩诘经》所说经共分十四品，分别是佛国品、方便品、弟子品、菩萨品、文殊问疾品、不可思议品、观众生品、佛道品、入不二法门品、香积佛品、菩萨行品、见阿閼佛品、法供养品、嘱累品，而维摩或文殊竖起“不二”手势，表现的就是“入不二法门品第九”。其经文意思大致为：

维摩问诸位菩萨，怎样才算是“入不二法门”，期间共有二三十位菩萨阐述了自己的观点，有的认为“一相、

作者简介：

封加樑（1966—），男，江苏无锡人，博士，南京师范大学美术学院教授。研究方向：艺术史与油画创作。

无相为二”；有的认为“受、不受为二”；有的认为“善、不善为二”……诸位菩萨说完之后，他们就问文殊“何等是菩萨入不二法门”。文殊认为：

“如我意者，于一切法无言无说，无示无识，离诸问答，是为入不二法门。”最后，文殊问维摩“何等是菩萨入不二法门”，但维摩却给出了一个出乎意料的答案：“时维摩默然无言。”也就是说，当时他以“默然无言”的状态来代表他对“不二法门”的理解。文殊看了维摩“默然无言”的表情后，叹曰：“善哉，善哉！乃至无有文字语言，是真入不二法门。”^[8]

由经文可知，这是一段非常抽象、充满禅意的经文，要用经变图解的方式来表现这段经文全貌，可以说为当年的画工提出了不少的挑战。但可以肯定的一点是，经文中的确没有维摩或文殊伸出“不二”手势的这一描述，甚至连这一提示都没有。所以，许忠陵认为《维摩诘经变图》中文殊竖起“不二”手势应该与佛经记载相符的表述明显是站不住脚的。所以，“不二”手势可以说是一种完全本土化自创的手印或印相。如果把二三十位菩萨都辩论不清的“不二法门”仅仅用一个简单的手势替代，直观明了，由此可见中国古代画工之匠心独具。至于到底应该由谁来演示“不二”手势，这可能出自画工、供养人、僧释、文人间的互动与协调，是一个长期而复杂的过程，不能将其简单归结于某一条原因，只有将其放到历史语境之中才能有一个比较合理的解释。

二、魏晋时期《维摩诘经变》中主体人物的手势

通过现有资料显示，在早期的《维摩诘经变》中，还没有出现“不二”手势。如创作于西秦时期的炳灵寺第169窟就是典型的例子（图1）。这铺壁画是目前可知最早的维摩诘经变图，虽然经变内容很简单，但相比于后期的经变故事画，它却最符合《维摩诘经》的内容。如维摩在画面中的形象完全符合“唯置一床，以疾而卧”的经文原义，图中并没有出现“不二”手势，也没有复杂的场景，仅仅表现的是“独寝一床”“以疾而卧”的场景，人物形象很明显是印度佛陀的造型特点。其中维摩右肩袒露，但右手已残缺不清，无法看清其到底有没有做出“不二”手势，左手自由伸展，并无任何佛教手印的象征性指意，手中也没有玉扇、麈尾、如意等道具。可以说，这铺壁画是最原始的维摩诘经变故事图。到了西魏，经变的场景依然很简单，不过此时的维摩不再是“以疾而卧”，而是趺跏而坐（图2）。这样一来，维摩的形象已完全失去了“疾”这一特点，在人物手势上也逐渐有所表达，但其含义并不明确，再加上这铺壁画线条较粗犷，形象简洁，具体表现的是什么手势已不能辨识，不过整体来看，应该与“不二”手势无关。除了这些无名画工的作品外，《历代名画记》还记载顾恺之“首创”维摩像，但



图1 《维摩诘像》，炳灵寺第169窟左壁11号局部，图片采自甘肃省文物考古研究所主编《中国敦煌壁画全集11.敦煌麦积山 炳灵寺》，天津人民美术出版社，2006年，第15页。



图2 《维摩诘经变》局部，敦煌第249窟，图片采自吴健编著《中国敦煌壁画全集2.西魏卷》，天津人民美术出版社，2002年，第80页。

具体的形象特征或人物的手势张彦远并没有为我们作过多的描述，只是说他画的维摩诘“有清羸示病之容，隐几忘言之状”^[9]。正如上文所述，顾恺之表现的仅仅是维摩诘像，而并非是经变故事图。根据张彦远的描述可以推测，顾恺之很可能只表现了“维摩示疾”的这一场景，而没有将“入不二法门品”添加进来，但随着供养人或信众审美需求的不断提高和画工技艺及创作经验的长期积累，经变故事画的形式和内容被不断

拓展，画工试图将《维摩诘经》中的所有品相都能融合到同一铺壁画之中，从而使得场面越来越宏大，人物、道具等也越加复杂，“不二”手势很可能就是在这时期出现的。

三、隋代《维摩诘经变》中主体人物的手势

在隋代创作的敦煌壁画中，现保存较为清晰的有276窟、420窟、423窟和380窟。276窟是隋代较为特殊的一铺壁画，其中的维摩诘和文殊像既不是卧姿，也不是坐姿，而是采用了站姿，这在《维摩诘经变》中是比较少见的（图3）。维摩和文殊对向而视，维摩双手持一把麈尾，文殊右手施无畏印，左手手势类似于说法印，都与“不二”手势无关，但文殊与维摩相对的二元构图，维摩手



图3 《维摩诘经变》，敦煌第276窟，图片采自段文杰主编《中国壁画全集17.敦煌隋代》，天津人民美术出版社，1991年，第142-143页。

中的麈尾等图式已经确立。另外，在敦煌380窟中，维摩诘和文殊对向而坐于两座禅房之中，由于壁画已经严重失色，我们看不出维摩诘的手势，但对面文殊左手的手势却比较清晰，应该是无畏印。

这种由文殊施无畏印的经变图我们还可以在敦煌423窟中找到。在此窟中，维摩和文殊被安排在一间屋内，画工为了表现屋内的人物，可谓匠心独具，他为房子特意开了一扇门和两扇窗，将文殊和维摩安排在门框内，这样既可以显示主体人物的高大，也能让我们更加清晰地看到他俩的形象及手势等。众弟子被安排在两扇窗子的位置，这样巧妙的安排不仅使屋内场景更显真实，且主次分明，也能为观众预留一定的想象空间。通过门框中的图像我们不难发现，左边的文殊仍然是左手施无畏印，右手自然下垂，放在腿上，应该和380窟中的形象属于同一类型。坐在对面的维摩虽然也伸出了一只手，但很明显不是“不二”手势。

到了420窟中，维摩和文殊辩法的场景和380窟有点类似，只是比380窟描绘得更加精致。这铺壁画中维摩的手势并没有发生太大的变化，只是文殊的手势稍微有点变化，似乎有点接近“不二”手势。但如果仔细观察，发现此手势伸出的是拇指、食指、中指三根手指，其中食指和中指应该是合并在一起的，只是由于壁画日久变黑，粗看似乎是“不二”手势。

从现有的壁画资料来看，似乎在隋代的《维摩诘经变图》中还没有发现较

为典型的“不二”手势，但也有一些壁画已经隐约有表现这一手势的意图，这必然为唐代画工的创作提供一定的借鉴作用。

四、唐代《维摩诘经变》中的“不二”手势

在初唐，《维摩诘经变图》发生了突然的变化，首先是场景显得更加宏大，人物繁多且安排得主次有别，更具叙事性，在同一铺壁画中，融入了多种品相。其次，不管是主体人物还是次要人物，都被安排在一个开放的场景之中，不像上文讨论的几铺隋代壁画，主体人物都被安排在封闭或半封闭的空间中，如420窟、423窟、380窟中的主体人物及其弟子都被安排在一个拥挤狭小的半封闭空间之中，与外面的人物很难发生互动。除此之外，还有一个非常重要的变化，就是文殊菩萨的手势发生了重要的变化。

在初唐的335窟中，维摩的动态呈现出典型的唐代模式：他左手自然下垂，放置于蜷曲的左腿之上，右臂支撑在盘曲的右腿之上，手中持有一把圆头麈尾。从神态上看，挺胸昂首，身体前倾，显得气宇轩昂、精神饱满，完全没有“清羸示病之容”。文殊菩萨的手势也完全不同于隋代的说法印或无畏印，而是双手合十于胸前，认真倾听维摩诘论法。但“不二”手势仍然没有出现在他俩的手势中。



图4 《维摩诘经变》敦煌220窟局部，图片采自段文杰主编《中国敦煌壁画全集5. 敦煌初唐》，天津人民美术出版社，2006年，第52页。



图5 《维摩诘经变》敦煌203窟局部，图片采自段文杰主编《中国敦煌壁画全集5. 敦煌初唐》，天津人民美术出版社，2006年，第17-18页。

直到初唐220窟中，真正意义上的“不二”手势才算出现（图4）。与335窟相比，维摩和文殊的位置、姿态基本没有发生太大的变化，但文殊的手印却发生了变化，他盘腿而坐，右手放于膝

上，左臂弯曲，左手竖起二指，以示“不二法门”。这一手势在初唐较为简单的《维摩诘经变》中也有体现，如203窟就是一例（图5），与220窟相比，主体人物的位置发生了很大变化。上文中分析的许多壁画都是文殊在左维摩在右，而在此铺壁画中，却是维摩在左文殊在右，但是文殊的“不二”手势并没有发生太大变化，只是从220窟中的左手换成了右手，手指显得更加清晰、自然、优美。而到了备受艺术史学界关注的盛唐103窟中，其场景设计、线条质量、人物形象等已高度成熟，是一铺艺术水平很高的集大成之作，也是《维摩诘经变》图中最具代表性的作品。其中维摩和文殊的形象及手势显然与203窟和220窟中的内容一脉相承，只是壁画中“线”的表现语言更强烈，形体结构也更为清晰，相对应地，“不二”手势及其实施者在这铺壁画中也表现得最为清晰。



图6 《维摩诘经变》局部，敦煌第61窟，图片采自段文杰主编《中国敦煌壁画全集9. 敦煌五代·宋》，天津人民美术出版社，2006年，第68页。

盛唐之后，“不二”手势及其演示主体一直持续到晚唐的《维摩诘经变》中而没有发生太大的变化，如在晚唐的第9窟中，壁画的表现手法虽然没有“吴家样”那种立笔挥扫和势若风旋的线条美感，但维摩的神情形态与103窟并没有本质上的差别，人物手势也没有改变。然而，自唐代中期开始，“不二”手势的演示主体却在敦煌的另外一些壁画中发生着悄然的变化，在这些壁画中，手势的演示主体不再是文殊，而换成了维摩。

五、“不二”手势演示者的改变及原因

在唐代创作的《维摩诘经变》中，“不二”手势的演示者一般都是文殊，而维摩只是一只手放在腿上，另一只手持一把麈尾，这一特征占大部分经变故事画。不过，在中唐的有些壁画中，维摩却成了“不二”手势的实施者。如敦煌159窟壁画中的维摩左手持麈尾，右手手指部分的壁画现已剥落，无法看清其手势具体是什么，不过从右臂的动态来判断的话，其很有可能是“不二”手势。维摩的这一形象及动态在五代也有延续，如在敦煌61窟中（图6），维摩诘右手持麈尾，左手施“不二”手势。再如五代的98窟，维摩诘也是一手持麈尾，一手施“不二”手势。另外，两铺壁画与159窟中的维摩形象还有一个重要的相同点，就是他们三者的坐姿都非常相似。上文所论第9窟、220窟、103窟中



图7 《维摩诘与舍利佛》，敦煌第9窟，图片采自段文杰主编《中国敦煌壁画全集9. 敦煌五代·宋》，天津人民美术出版社，2006年，第68、142页。

的维摩都是挺胸昂首，身体前倾，而在中唐及五代的这三个窟中，人物的动态明显不同。首先是维摩诘的坐姿发生了改变，身体由前倾状变为后仰状，这其中的一部分原因可能是凭几的改变，如98窟中将前凭隐几改为后凭隐几，虽然也有一些壁画沿用前凭隐几，但人物依然是向后靠在床围上。其次，人物气质也明显不同，61窟、98窟中的维摩诘似乎没有盛唐103窟那种意气奋发、妙语连珠的雄辩之相，而是显出一副逍遥自在、自得其乐的从容之态。除了中唐和五代的这几个窟，在晚唐还出现了一些文人气息较浓的维摩像，其中也是由维摩施“不二”手势。如在晚唐第9窟的《维摩诘与富楼那》和《维摩诘与舍利

佛》（图7）两铺壁画中，维摩像都采用站立模式，而富楼那和舍利佛却坐在禅椅上，不过从人物形体上来看，维摩诘显然要比两位佛弟子高大许多，说明此壁画的中心人物依然是维摩诘。从画面可以看出，人物形象及背景中的宗教氛围不是太浓，即使是两位佛陀弟子，也没有其他经变故事画中神秘的宗教色彩，完全是两位世俗的僧侣，并在他们的身旁配以修竹、梧桐等，颇有“竹径通幽林，禅房花木深”的意境^[10]，人物形象也与“竹林七贤”的形象有点神似。他们不像是在传授佛法大义，更像是文人与僧人间的雅集活动。在这两铺壁画中，维摩的手势非常明确，是典型的“不二”手势，他似乎在为两位佛弟子传授佛法，即告诉他们“何等是菩萨入不二法门”。如果在此图中维摩诘不施“不二”手势的话，我们似乎无法判断此形象到底代表佛经中的哪位角色，更像是魏晋名士在与僧侣友人谈玄论道。或许正是为了在这种场合区分或强化维摩的身份特征，画工才将本应由文殊演示的“不二”手势转移到维摩身上。

在五代还有一铺重要的壁画，它可以是所有维摩施“不二”手势中最具代表性、艺术水平最高的一铺壁画，它就是五个庙石窟第三窟中的维摩诘经变图（图8）。在这幅壁画中，维摩的左手持一把麈尾，右手施“不二”手势，线条遒劲，形象清晰。可能是床榻上凭几被去掉的缘故，维摩端坐于床榻之上，既不前倾，也不后仰，而是直立打坐，神情默然。这一形象特征被一直沿用到

后来的卷轴画中，为宋代卷轴画中维摩诘的创作开辟了先河。如现藏于故宫博物院的《维摩诘演教图》就是典型的例子。这铺壁画应该是五代后期，甚至有可能是入宋以后的某位高手所画，它与五代时期的61窟和98窟在艺术水平上有着质的不同，前两窟虽然变经场面宏大，如98窟的描绘内容为十品，而61窟的变经内容多达十二品，但其装饰色彩较重，线条质量也不高，艺术性并没有五个庙石窟高。而五个庙石窟壁画中的线条浑圆流畅，刚健有力，色彩淡雅古朴，形象准确简洁，衣纹的转折之处有精细的墨笔分染。这一形象的塑造也似乎预示着有宋一朝人物画辉煌成就的到来。



图8 《维摩诘》，五个庙第3窟左壁，图片采自段文杰主编《中国敦煌壁画全集10. 敦煌西夏·元》，天津人民美术出版社，1996年，第214页。

在初唐及盛唐原本由文殊所施的“不二”手势为什么会在晚唐、五代以来逐渐被维摩替代呢？许忠陵认为晚唐以来广大信众已不满足于由文殊菩萨来称赞维摩诘“真入不二法门”，而是更愿意体验维摩亲自演示“不二法门”。也就是说，信众想让维摩独具两种身份，从而使得文殊在此成为故事的点缀，成为被“教化的对象存在”。^[11]笔者不赞同他的这一观点，首先，该文是以传为李公麟的《维摩诘演教图》为图像特征来讨论“不二”手势，并没有将其放在《维摩诘经变》创作的历史语境之中，难免会以偏概全。其次，他是站在白居易、元稹、苏轼等维摩诘信仰中的文人群体中来探讨“不二”手势的发展变化，不可否认的是，维摩诘信仰的确在文人佛教信仰中扮演着非常重要的角色，可是文人的审美趣味到底在多大程度上影响着中唐以来敦煌画工的实践操作，还是一个有待考证的论题，不能因为文人写了几首与维摩诘有关的诗就将其思想和远在千里之外的敦煌壁画联系在一起。事实上，维摩诘信仰在晚唐、五代以来呈现出了衰落、萎缩的局面，取而代之的是文殊信仰的广泛盛行，“《维摩经变》的视觉主体已由维摩诘转换为文殊师利”^[12]。如果在这个意义上来看的话，就更不能说是信众对维摩诘信仰的狂热导致了“不二”手势演示主体的改变。

“不二”手势演示主体的转变是一个长期而复杂的过程，这里面可能牵扯不同画工群体对经文意思的理解，

因为从画面风格可以看出，由维摩演示“不二”手势的经变风格在初唐、盛唐、晚唐以来都有明显的继承特点，而由文殊演示的壁画同样也有着明显的继承痕迹。所以，这两种不同风格可能承载着至少两个创作群体对经文的理解与图解。他们可能是家族性的师承关系，也有可能是师徒性质的关系，或两者兼有。另外，维摩诘的形象有着明显的魏晋高士风格，这一风格在盛唐的103窟中最为显著，如果在经变故事中隐去与其对坐的文殊，或让维摩与其他佛弟子出现在一起，他似乎就失去了特有的身份特征，跟普通的魏晋名士没有两样。为了让他的形象更为突出，画工有可能将这一特殊手势添加到维摩诘的形象因子之中而不至于混淆、弱化他的形象。如第9窟的《维摩诘与富楼那》和《维摩诘与舍利佛》两铺壁画就是典型的例子，到五个庙洞窟壁画中，这一形象才算彻底完成。

小结

通过对《维摩诘经变》中“不二”手势的梳理，我们可以得出一些较为明确的结论。“不二”手势是由中国古代画工在描绘《维摩诘经变》时根据《维摩诘经》中的“入不二法门品第九”的经文意思所独创的一个佛教手印或印相，其代表的意思是“真入不二法门”或“不二法门”。“不二”手势并非在创作《维摩诘经变》的初期就出

现，而是经过魏晋、隋代的酝酿之后在初唐才逐渐出现，到盛唐时形成标准的“不二”手势。它最初的演示者是文殊菩萨，但从中唐开始，由于不同画工群体对经文意思的理解不同，演示者由文殊和维摩并行交替发展，到晚唐及五代以后，逐渐由维摩一人演示，并成为维摩的身份象征。这一过程是长期而复杂的，维摩形象从一开始的“以疾而卧”到跏趺而坐，显示出典型的佛陀形象。在隋唐的演变过程中又逐渐从佛陀形象变为魏晋高士的形象。到了晚唐、五代，画工或供养人为了区别居士与高士之形象特征，同时也为了强化佛教人物的本体属性而不至于与普通文士混同，才将“不二”手势添加到维摩诘的形象因子之中，并去掉了维摩诘床榻上的凭几，使其直立打坐，将以前那种或后躺、或前倾的“不拘佛法”的形象在五代后期的壁画中得以改变。

注释：

- [1] [唐]张彦远著，于安澜编：《历代名画记》卷五，上海人民美术出版社1963年版，第68页。
- [2] 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。
- [3] [日]石松日奈子：《维摩和文殊造像的研究》，收录于龙门石窟研究所编《龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集》，文物出版社1996年版。
- [4] 金维诺：《敦煌壁画维摩变的发展》，《文物》，1959年第2期。
- [5] 关于佛教经变美术研究方法的讨论参见[美]巫鸿著；郑岩，王睿编：《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》，三联书店2016年版。
- [6] 参见李鼎霞编：《佛教造像手印》，北京

（下转第61页）

关于什邡画像和襄樊陶楼并非佛塔的辨析（下）

张同标

（华东师范大学艺术研究所，上海，200062）

【摘要】什邡画像和襄樊陶楼，虽然向来被认为是楼阁式佛塔的早期实例，但就目前而言，尚没有明确的基于建筑自身的证据作为支撑，因而不能判读为佛塔。这些图像表现的都是汉武帝以来基于“神仙好楼居”的墓葬明器。汉武帝、魏明帝、苻融三人都营建了宏大的建筑群，中有多层承露盘，套镶在立柱上端。什邡画像和陶楼，将立柱承露盘移至屋顶之上。浙江越墓铜屋模型表现屋脊立柱，柱顶栖息凤鸟，汉武帝建章宫凤阙沿用了这一思路。襄樊陶楼将立柱承露盘与立柱凤鸟组合起来，与什邡画像同样，都体现了神仙方术意义。中国楼阁式佛塔应该来源于汉代高楼。同时期的印度流行桑奇大塔那样的覆钵式窣堵波，除个别特例外，覆钵顶上都只有单层相轮，无法建构印度窣堵波与汉末高楼之间的联系。印度西北犍陀罗地区有些多层相轮伞奉献塔，其时代应该晚于汉代，不能视为什邡画像和襄樊陶楼的原型。

【关键词】什邡画像 襄樊陶楼 神仙好楼居 楼阁式佛塔

作者简介：

张同标（1970—），美术学博士，华东师范大学艺术研究所教授、博士生导师。主要研究方向：佛教美术。

项目基金：本文系国家社会科学基金艺术学项目“舍卫城大神变与佛像莲花座源流研究”（15BF078）与上海市哲学社会科学规划课题“佛教庄严图像的中外源流与传播”（2015BWY003）的阶段性成果。

三、关于湖北襄樊陶楼不是佛塔的考察

1. 襄樊陶楼的发现与已有考释

与什邡画像砖图像相近的实物发现于湖北襄樊。据《湖北襄樊樊城菜越三国墓发掘简报》^[1]和内容更加丰富的《湖北襄樊樊城菜越三国墓发掘报告》^[2]，2008年，湖北襄樊市樊城区发现一座保存完好的砖室墓，由封门墙、石门、甬道、前室、过道、后室组成（报告第392页）。“此墓虽出土有永初二年（108年）的纪年铜盘，但从墓葬结构、形制和随葬的其他器物分析，却明显具有东汉末年或三国早期的特征”，最终把该墓的年代可确定为“三国早期”（简报第19页、报告421页），因而题以“三国墓”进行发布。也有研究者认为其时代为“东汉晚期”，根据我们在后文对汉墓所出陶楼型制的排比结论，在没有更明确证据之前，仍宜据发掘报告确定

的“三国早期”之说，大约可以确定为三世纪前期。

该墓最重要的发现是一件釉陶佛塔模型，编号为M1:128，简报和报告都称之为“楼”或“陶楼”，由门楼、院墙和两层楼阁组成。出土于“正对西棺的西过道”的铺地砖上，“陶楼出土时上部倒塌，其宝刹的底座则发现于后室的西南角”（报告第394页）（图13）。这件陶楼为什么会在墓室不同位置出土，由于平面图（报告394、395页）没有标注，暂时推测如此。

发表稍晚的《发掘报告》，基本沿用了早先《简报》对陶楼的描述（简报13-14页，报告398-399页），两者仅有个别文字的差异，〔〕内为简报的内容。《发掘报告》称陶楼“施黄褐釉〔出土时倒塌，已修复〕^[3]。由门楼、院墙和二层楼阁等组成。院墙平面呈长方形，进深31、宽33厘米。左、右、后三面墙顶盖双坡式檐瓦。前墙较高，上承双面坡屋顶，前坡下有两根八边形廊柱相承，廊柱和前墙以两横梁相连，后坡檐搭于左右围墙之

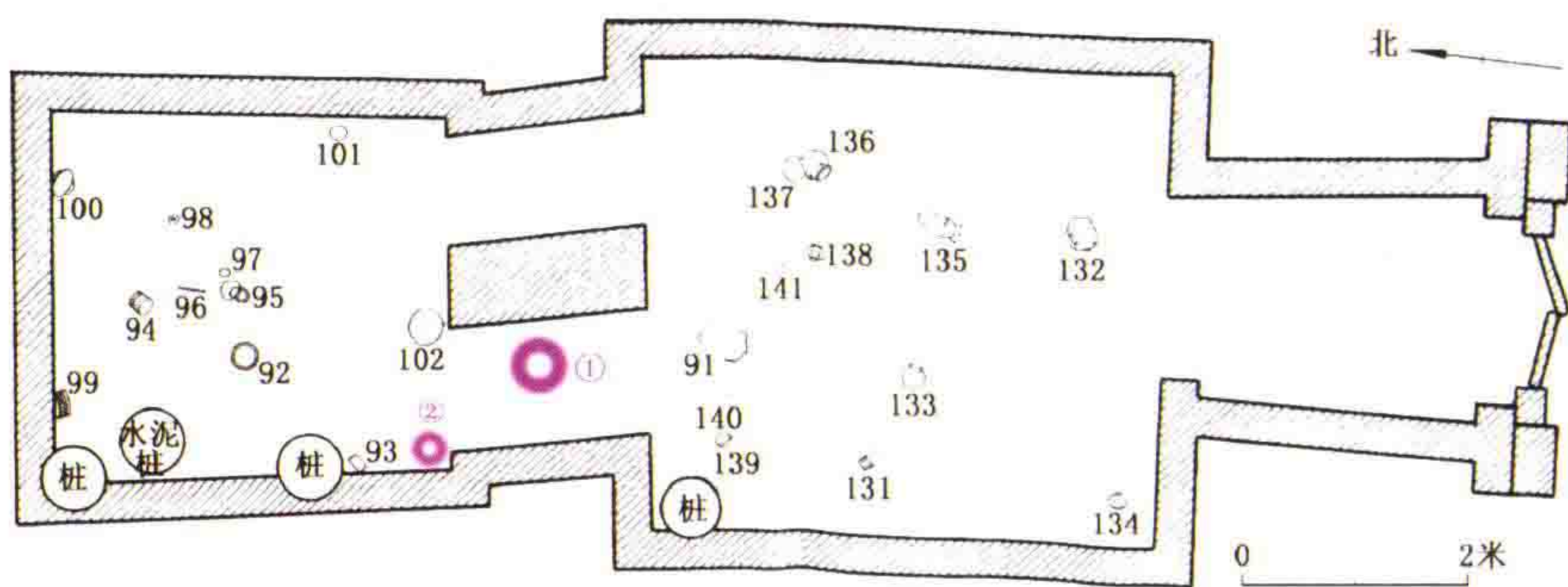


图13 襄樊三国墓前后室平面图，推测①为主体陶楼出土大致位置，②为陶楼顶部“宝刹”出土大致位置。



图 14 襄樊陶楼羽人

上，形成门楼。两廊柱下有熊形柱础，内侧有两根拴马桩。前墙中部开一大门，两扇门扉〔两扇可开合门扉，门扇〕^[4]上部门枢装在门内顶部横额两端的圆孔中，下部门枢安在白座内，门之相合处呈斜面，门下部有门限，每扇门扉上堆塑两羽人和一衔环铺首。大门右侧开一单扇小门，门扉上堆塑一羽人（图14）。大门左侧的墙下部有一上为圆形、下为三角形的孔洞，大门右侧前墙上开有一‘井’字形花窗^[5]，花窗下有一熊。院内有两层楼阁，底层楼阁前墙开一大门，两扇门扉，上饰竖向条纹，门上方墙上装饰网格纹和竖向条纹，左、右侧墙壁上方各有一长方形窗。五脊四注式腰檐，正脊和垂脊末端有菩提树叶形鸱尾〔叶形鸱尾〕^[6]，其上以四熊托起平座，平座四周有勾栏，平座上承第二层楼阁，四壁装有窗棂〔百叶窗〕^[7]，五脊四注式屋顶，脊端有菩提树叶形鸱尾〔叶形鸱尾〕，顶部正中立有宝刹（相轮），底座镂空，近半球形，镂刻出母子熊斗虎图案，上为重层覆豆状，顶立一月牙形兽。屋顶有瓦垄，瓦垄末端模印圆形云纹瓦当。通高104厘米。”

作为结论，《发掘报告》指出，“该墓出土的陶楼经过拼对，完整无

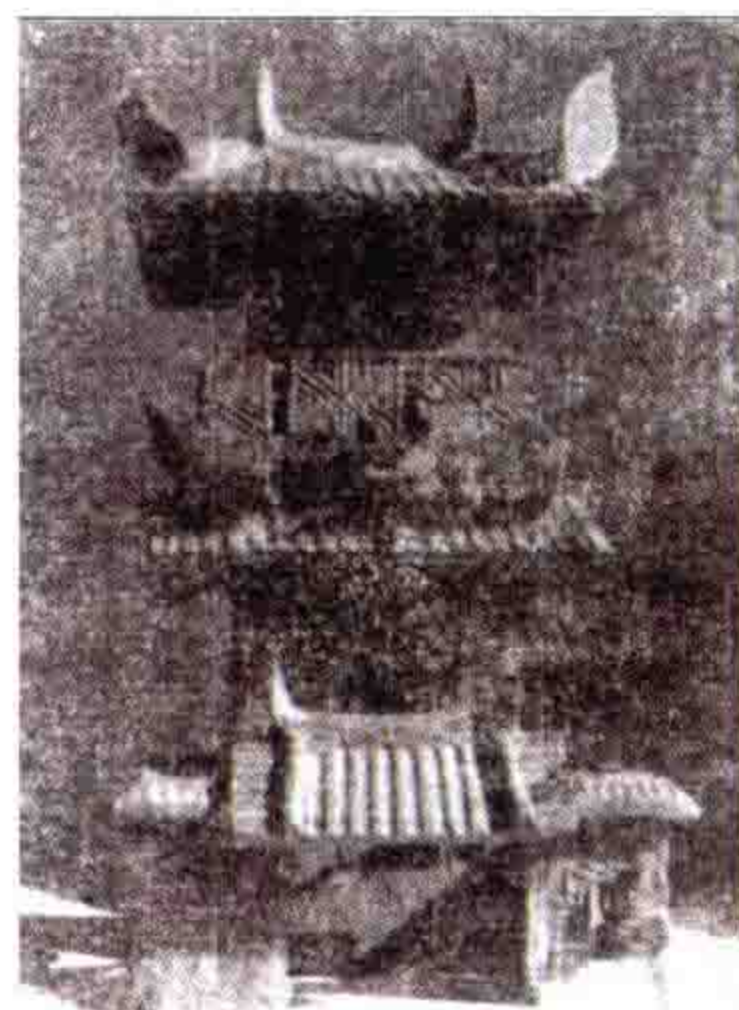
缺。体量较大，制作精美，整体造型结构承袭东汉的建筑风格，门、屋顶等部位装饰特殊。有关学者根据门上装饰的五个小羽人和楼顶上的七重轮盘等初步认定它是我国最早的佛寺——‘浮屠祠’的模型。小羽人是佛教传入汉地后的‘供养童子’造像。若此，则为研究当时的楼阁式建筑及佛教的传播与流行等提供了极其珍贵的实物资料。”（第422页）

2. 襄樊陶楼不是佛塔

这件陶楼被认为是佛塔，这是陶楼的特别价值所在。不过，我们先暂时撇开这一点，仅就陶楼自身分析，这是东汉及三国墓葬的常见明器。全国各地的汉墓所出陶楼极多，然而襄樊地区似乎并不多见。

除了楼顶的圆盘之外，我们注意到檐角如同圆形树叶那样的装饰，这是东汉晚期陶楼的特色。这类陶楼的正脊或檐角上常有凤鸟形象。兹据檐角装饰和凤鸟形象这两者，以张勇《河南出土汉代建筑明器》所录中原地区的陶楼为准^[8]，简略列表如表1（表1中的数字是图录的图版

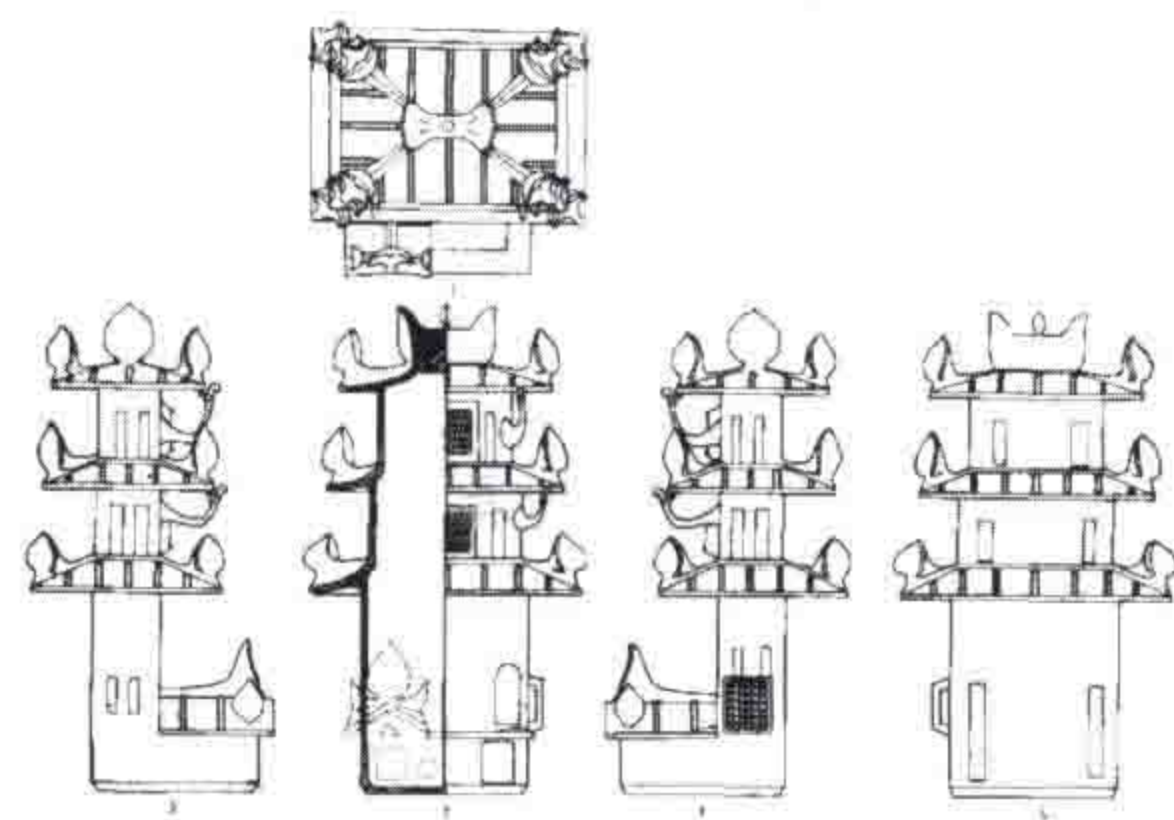
编书），以示陶楼的发展历程。用中原地区的陶楼作为襄樊陶楼研究的旁证，似乎缺乏说服力。这是不得已，各地陶楼的详细情况尚未见到系统的整理，临文之际难免挂一漏万。不过，偶尔所出的襄阳陶楼，如1977年10月襄阳出土的汉绿釉陶楼（图15A），据简报，“在襄阳县伙牌公社张元大队发现的东汉砖墓中，出土一座绿釉陶楼。该陶楼出土于墓室头箱的东南角，通高56、宽为28厘米。共分二层，上层门口有守门人，周围有栏干。栏干外的屋面上有蛇、龟等动物。在两汉时期的陶楼中，这种造型是较别致的”^[9]。1990年随州市干休所M1号东汉墓出土的单进院落黄绿色釉陶楼（图15B、图15C），东汉末期，出土时也是散落于墓室不同地区的散件，拼合后的陶楼通高67厘米，“楼及侧室屋顶都有脊饰及鸱尾”^[10]，与前者类似，又知前者也应为东汉末期。类似的陶楼，甚至还出现在陕西等地^[11]。这件陕西陶楼（图16），大体与襄阳陶楼相似，都以突出的树叶状檐角引人注意，这与襄樊陶楼是一样的。所以，这大体



A



B



陶楼（1/12）

1. 俯视图 2. 右侧视图 3. 正剖面图 4. 左侧视图 5. 背视图

C

图 15 湖北汉陶楼两种。A：伙牌公社绿釉陶楼；B、C：随州黄褐釉陶楼



图 16 陕西陶楼

上可以看作是全国范围内共有的时代特色。从这一意义上看，目前已得到系统整理的中原陶楼，仍然值得重视。

就我们的统计表分析，我们可以得出以下结论。第一，墓葬中更多出现的是单层普通房屋，而多层楼房相对要少一些。单层普通房屋在西汉晚期到东汉早中期，已经有一定的数量，而同时期的多层楼房却数量稀少，表明以单层普通房屋作为墓葬明器的习俗已经开始形成，这类明器的主体不是多层楼房。第二，东汉中期至东汉晚期，单层普通房屋数量增多，同时期的多层楼房引人注意地迅速增多，赢得了与单层普通房屋并驾齐驱的地位。很明显，作为明器的多层楼房，受到了相当的重视。第三，我们关心的多层楼房的檐角装饰，

在东汉中期仅见花朵形态的装饰，至东汉晚期，花形檐角仍然存在。叶形檐角仅仅出现在东汉晚期，一方面表明这是东汉晚期的时代特色，另一方面，可能也显示了花形檐角到叶形檐角的演进历程。前面列举的几件陶楼，都是叶形檐角，根据这个统计结果，我们认为被判断为东汉晚期的结论是可靠的。当然，东汉晚期的特色延续到三国时期也是相当自然的，江南地区所出东吴西晋的堆塑罐建筑常有叶形檐角。对于东汉晚期或三国时期的时代判断，尽管还需要其他考古证据的支持，目前我们仍然认为，考古学者把襄樊陶楼确定为“三国早期”（魏，公元220—265年；蜀，公元221—263年；吴，公元222—280年）是值得重视的。倘如是，这正是曹

植于太和五年（公元231年）周观魏明帝苑囿之际，襄樊陶楼与芳林园承露盘两者是约略同时期的。

根据这样的统计结果，如果我们暂时忽略襄樊陶楼顶脊上的所谓相轮塔刹，那么，襄樊陶楼与当时普遍使用层楼作为丧葬明器的习俗是相应的，并无特别之处。层楼普遍出现在墓葬中的意义，大体上有这样的共识：体现了汉武帝以来“仙人好楼居”的寓意。汉人厚葬，羽化升仙思想浓厚，东汉墓中所置的高楼明器，功能或不离神仙长寿这一目的。根据统计，目前出土的陶楼集中在东汉墓葬之中，而以东汉后期至三国时期数量最多，这一现象说明汉代“仙人好楼居”这一观念已经深入民间，是观察东汉后期埋葬习俗变化的重要线

表1 河南出土陶楼屋顶形态与装饰

		西汉晚期	西汉晚期至东汉早期	东汉早期	东汉早中期	东汉中期	东汉中晚期	东汉晚期
多层建筑	正脊凤鸟		3	5		8	15	44
	正脊凤鸟+垂脊凤鸟						46, 49	42, 108
	正脊凤鸟+花形檐角						34, 38, 39	
	———花形檐角						111	50, 91
	正脊凤鸟+叶形檐角							52, 53
	———叶形檐角							54, 53
单层普通建筑	檐角起翘						110	49
	正脊两端起翘	60	1	4, 15	65, 67		24, 33, 57, 71, 88, 96, 98, 121	20, 43, 174
	正脊檐角都起翘		36		23		25, 32, 40, 89, 106, 136,	19, 47, 48, 51, 61, 112, 146