

【書評】

評《考證與辨析——西域佛教文化論稿》

趙莉

新疆龜茲石窟研究所副研究員

新近出版的《考證與辨析——西域佛教文化論稿》（新疆美術攝影出版社，二〇〇二年七月）收錄了霍旭初先生繼他的第一部論文集《龜茲藝術研究》（一九九三年）出版後至今的十七篇作品，茲列目如下：

- （一）〈鳩摩羅什大乘思想的發展及其對龜茲石窟的影響〉
- （二）〈克孜爾《優陀羨王》壁畫與敦煌《歡喜國王緣》變文〉
- （三）〈「般遮瑞響」考〉
- （四）〈敦煌佛教藝術的西船——從新發現的新疆阿艾石窟談起〉
- （五）〈印度、龜茲、敦煌降魔變之比較——佛教哲理向通俗化的衍變〉
- （六）〈唐代龜茲佛教藝術〉
- （七）〈「無遮大會」考略〉
- （八）〈西域佛教藝術中的金剛力士〉
- （九）〈對龜茲流行密教幾個論說的辨析〉
- （十）〈唐代龜茲僧勿提提犀魚漢譯《十力經》及相關問題〉
- （十一）〈克孜爾「噴吶」的真相——兼談研究龜茲樂資料上應注意的幾個問題〉
- （十二）〈米蘭「有翼天使」問題的再探討——兼談鄯善佛教藝術的有關問題〉

(十三)〈柏孜克里克「奏樂婆羅門」壁畫新考〉

(十四)〈龜茲壁畫緣何生殖崇拜〉

「附錄」：

(十五)〈關於克孜爾石窟內容總錄〉

(十六)〈克孜爾石窟的分期問題〉

(十七)〈黃文弼在克孜爾石窟〉

《考證與辨析——西域佛教文化論稿》一書內容比較廣泛，但龜茲佛教文化藝術研究是其中心，也涉及了龜茲地區以外的西域佛教文化藝術。本書內容分為兩個部分：一是關於西域佛教文化藝術領域新課題的考證和研究；一是對一些文章論說和觀點的辨析與爭鳴。

—

近十年來，霍旭初先生對龜茲佛教文化和石窟藝術作了不少新的探索和考證，解決了有關佛教文化藝術研究領域存在的一些問題。

在《鳩摩羅什大乘思想的發展及其對龜茲石窟的影響》一文中，作者以龜茲石窟群中的克孜爾石窟前期的大像窟為中心，探討了鳩摩羅什大乘思想的發展，認為大像窟是羅什在龜茲弘揚大乘佛教的產物，是羅什對龜茲石窟影響的一個重要方面。關於鳩摩羅什和龜茲石窟藝術關係的研究前人少有涉及，霍旭初先生就此課題進行了有益的探討。

《克孜爾〈優陀羨王〉壁畫與敦煌〈歡喜國王緣〉變文》通過對克孜爾「優陀羨王」壁畫與敦煌「歡喜國王緣」變文的比較研究，揭示了西域佛教文化向中原文化發展的一個側面和脈絡。

以往很多學者都認為，中國佛教音樂的梵唄起源於曹植的「魚山制梵」。陳寅恪先生曾對此事提出了質疑，經過考證後認為曹植魚山制梵的傳說純屬後人偽托，陳先生的觀點在學術界多有認同者，但大多數佛教信徒還是相信曹植魚山制梵之說。至今，中外佛教界還有相當數量的人奉曹植為東方佛教音樂的始祖。〈「般遮瑞響」考〉一文作者根據文獻梳理出「般遮瑞響」即是「梵天勸請」時樂神「般遮」吟唱的讚歌，而且還發現其歌詞就留存於《太子瑞應本起經》中。不但如此，作者又在龜茲石窟中找到了「梵天勸請」的藝術造型，由此認為，中國佛教音樂起源於龜茲，流行於西域，而後隨著佛教的東傳才進入中原。此文匡正了

佛教音樂起源於「曹植魚山制梵」之說。這個問題研究的深入開展，無疑對中國佛教文化的研究有著重要的意義。

論稿中作者考證了一系列佛教活動和人物。如在〈印度、龜茲、敦煌降魔變之比較——佛教哲理向通俗化的衍變〉一文中，作者檢索了三地的降魔題材的造像和變文，探索了降魔成道題材由原始的哲理闡述到通俗化衍變的發展脈絡，試探了佛教藝術與佛教教義的關係和佛教深奧的哲理向通俗化的衍變，他一針見血地指出：

魔羅是世間一切有礙涅槃的物質和精神的總和和人格化的人物。摩羅代表著人間邪惡和異端。也代表著人們頭腦中的貪欲和無明……所謂降魔成道，實際上就是佛陀克服自身種種精神障礙，達到心靈的寧靜。

作者從對佛教藝術的研究上昇到對深奧的佛教哲理的探索。

在〈西域佛教藝術中的金剛力士〉一文中作者根據佛經的記載，研究了金剛力士來源的多樣性、造像外形的變化性，並且從龜茲石窟壁畫中考證出密跡力士和金剛力士的兩種形象。作者以西域出土文物和龜茲石窟壁畫為中心，對金剛力士的形成、演變和發展作了初步的探討。

無遮大會是佛教法會儀式的一種，曾在印度盛行一時，對佛教的傳播和發展起過十分重要的作用。隨著佛教的傳播，無遮大會在西域、中原亦廣為流行並產生深遠影響。作者在〈「無遮大會」考略〉一文中根據佛經典籍和歷史文獻記載，探索了無遮大會在發展、傳播的歷史過程中在各地的流傳實踐中不斷發生的各種變化。

〈敦煌佛教藝術的西傳——從新發現的新疆阿艾石窟談起〉從新發現的一處龜茲漢風石窟——阿艾石窟談起，討論了敦煌佛教藝術的西傳問題，從阿艾石窟和西域其他漢風洞窟考察了敦煌佛教藝術的影響力和輻射力及其示範作用，正式提出了「敦煌佛教藝術模式」這個概念，使我們對「敦煌佛教藝術模式」的影響在空間和時間縱橫兩方面都有了深刻的認識。

二

現今許多有關佛教藝術的著述脫離了佛教教義，有些甚至完全違背和歪曲了佛教教義。對此問題，霍旭初先生在論稿後記中說：「我一直想找一個正確的概念來解決和說明，但長期沒有找到答案。一九九五年趙撲初先生的一篇短文，使我從中得到開悟和啓示。這裡不妨

摘錄幾句，我想可以澄清某些模糊觀念。趙撲初先生在〈佛教畫藏系列叢書總序〉說『無相是佛法的究竟義，有相是佛法的方便道。……』『佛像都是表法的，佛教教義的諦，就體現在佛教藝術。所以懂得佛教，其手印、坐勢、三昧耶，就可了知本尊佛像的法義和法門，所以繪造佛像，要求有依據，有度量，有意境，有誠心，有神悟，有證量，絲毫不能錯亂，塑像即佛，繪天即天，唯心所造，相應無礙』，這些精闢的論斷，是解決佛教教義和佛教藝術關係的根本原則，它切中佛教藝術研究中各種『虛妄』之要害。它是我們研究佛教藝術的重要指南。」這是霍旭初先生多年來從事西域佛教文化藝術研究得出的深刻心得和體悟，對我們今後的研究工作有著重要的指導意義。

另一個是關於如何對待前人研究成果的態度問題，前人的成果我們一定要尊重，要繼承，但切不可生搬硬套。對待國外學者的研究成果更不能將其視之為定論，在我們學習和借鑒的基礎上要敢於提出新問題，進行「再探討」，而不能將許多問題停留在舊說上。否則，學術研究將停滯不前。

論稿的第二部分就是對佛教文化藝術研究中長期承襲的一系列錯誤說法，作者根據新的材料和方法進行了考證、爭鳴和澄清。

最早從漢文佛教文獻研究龜茲流行密教的重要代表人物是日本的羽溪了諦先生，他在《西域之佛教》一書中提出了龜茲流行密教的問題。呂澂先生早已指出：「日人羽溪了諦著有《西域之佛教》，中國曾有翻譯，以後他還在繼續研究，但仍未能對西域佛教做出完整的介紹。他的研究方法，是採用『逆轉』法，即從中國內地的資料去研究西域，而不是從西域本身的資料進行研究，未免有所不足。」另外，由於有些佛經目錄存在失誤，對這個問題，雖有前賢已經指出，但許多學者沒有充分注意，只是簡單抄錄前人的著述，後來的一些學者亦不探其究竟，抄襲前人，以訛傳訛。近年又有學者嘗試從龜茲石窟壁畫中考證密教的內容，這種方法無疑是正確的，改變了僅從文獻研究和「逆轉」方法研究的偏頗。但是關於龜茲流行密教的研究，尚有許多問題值得進一步探討。霍旭初先生認真研究了歷代各種佛經目錄形成的歷史和存在的問題，獲得了新的材料。在〈對龜茲流行密教幾個論說的辨析〉一文中針對上述從漢文佛教文獻和從龜茲石窟壁畫論說龜茲流行密教，由於所運用的資料和論據不當及研究方法不妥所得結論失誤進行了有力的辨析。值得注意的是，作者並不否認龜茲佛教沒有密教和密教的影響。

《十力經》是唐代上都章敬寺沙門悟空從印度攜回，在龜茲請勿提提犀魚等翻譯成漢語的。但是，近代有學者認為勿提提犀魚等翻譯的《十力經》屬於密教的經典，並由此引申出當時龜茲地區流行密教。霍旭初先生對此觀點持否定態度，並在呂澂先生編撰的《新編漢文大藏經目錄》中發現，呂先生將《十力經》刊定為「阿含部」。作者在〈唐代龜茲僧勿提提犀魚漢譯《十力經》及相關問題〉一文中對《十力經》的內容和被譯為漢文的前後經過及當時龜茲地區的佛教信仰派屬等作了詳實的闡述，並將中外佛典中有關《十力經》的勘定內容一一進行了仔細梳理，認為呂澂先生的這個分類和勘定是合理而準確的：

《十力經》屬於「阿含部」，這一刊定與當年勿提提犀魚翻譯《十力經》所反映的龜茲佛教的歷史情況是吻合的，恢復了《十力經》的本來派屬。

克孜爾第三十八窟不但以其主室兩側壁的「天宮伎樂圖」聞名遐邇，而且「天宮伎樂圖」中的兩個有喇叭口的豎型管樂器引起了多年的懸念和爭議。音樂史學界都知道，在我國有關嗩吶的記載始於明代。而近年來出現了一種觀點，認為克孜爾石窟第三十八窟的豎型管樂器是「嗩吶」，並由此而提出嗩吶早在西元三至四世紀就在西域出現的論點。周菁葆先生在《絲綢之路的音樂文化》一書中說：

西域石窟中的嗩吶圖，彌補了古代文獻的不足，它有力地說明，嗩吶不是明代才有，西元三至四世紀已經在西域出現，是龜茲樂中的固有樂器。

周先生的觀點在音樂史學界產生了一定的影響，有些學者隨即附和其說，另有一些學者雖對此說存有疑慮，但基本上還是將第三十八窟的豎型管樂器判定為嗩吶。然而霍旭初先生對此觀點持不同意見，認為：

不能將克孜爾石窟第三十八窟的帶喇叭口的豎管樂器定為嗩吶，它應該是箏篋類樂器或者稱為箏篋的變形樂器。

作者經過仔細調查後發現「嗩吶」喇叭口的顏色與管部的顏色不一致，似乎是後來塗改的，但此說並不能令人信服。功夫不負有心人，一九九八年，霍旭初先生看到德國柏林印度藝術博物館贈送給新疆龜茲石窟研究所攝於一九〇六年的第三十八窟「天宮伎樂圖」的照片後發現：「天宮伎樂圖」裡的豎管樂器果真沒有喇叭口。這一重大發現證明了他的觀察是正確的。克孜爾第三十八窟的所謂的「嗩吶」終於真相大白了。《克孜爾「嗩吶」的真相——兼談研究龜茲樂資料上應注意的幾個問題》這篇文章揭開了「嗩吶」的「廬山真面目」，否則這將可能永遠成為不解之謎。嗩吶在西元三—四世紀就出現在龜茲的論說不復存在了，近二十年的一樁「公案」終於畫上了句號。

一九〇六年，斯坦因在米蘭遺址的一座佛塔中發現了有翅人物畫像後即毫不猶豫地將其定名為「有翼天使」，並且認為是「借自基督教造像」，他還認為「有翼天使」是從古希臘說話中的愛羅神演變而來。但是，後來在《西域考古記》一書中，斯坦因就完全把「有翼天使」和乾達婆畫上了等號。斯坦因對米蘭佛教寺院出現類似基督教的神像的奇異現象是作過反復思考和分析的，他試圖為「有翼天使」尋找佛教的解釋，但由於他佛學知識的欠缺，而沒有得出確切的結論。鑒於西方學者和斯坦因在西域考古領域取得的重大成就和影響，「有翼天使」之名和「有翼天使」即乾達婆——飛天的論點發表以後，在學術界得到廣泛傳播。後來，諸多中外學者對斯坦因把米蘭有翅人物定名為「有翼天使」和「有翼天使」即乾達婆的論點提出質疑和辯正，但這並沒有引起學術界的足夠重視，問題沒有能夠深入討論下去。〈米蘭「有翼天使」問題的再探討——兼談鄯善佛教的有關問題〉在前賢討論的基礎上，就米蘭「有翼天使」問題進行了深入的探討，給「有翼天使」找到了正確的佛教定名——迦陵頻伽。對於佛教藝術的研究，必須首先搞清楚佛教的基本概念和佛教人物的名稱。佛教藝術雖有藝術本身的發展規律，但它畢竟是從屬於佛教教義和思想的。佛教藝術是佛教教義和思想的形象表現形式。佛教藝術造像中的人物在表現形式和布局上可根據藝術創作的需要而靈活安排，但它必須符合佛教的儀範和精神。

吐魯番柏孜克里克石窟有三個洞窟的後部出現繪塑結合的「涅槃經變」。而且在「涅槃經變」中均繪出演奏樂器的人物。長期以來，不少學者對其進行過研究，大多中外學者認為這些演奏者是聞佛涅槃後幸災樂禍、歡欣慶賀的拘尸那城中的婆羅門外道。〈柏孜克里克「奏樂婆羅門」壁畫新考〉一文對「奏樂婆羅門」的身份進行了新的考證。

〈龜茲壁畫緣何生殖崇拜〉一文針對近年來「生殖崇拜」研究熱潮中存在的某些「草木皆兵」的現象進行了有力的辯正，匡正了龜茲石窟中有反映生殖崇拜的壁畫內容的論說。

附錄中的三篇文章都是關於克孜爾石窟的。〈關於克孜爾石窟內容總錄〉是為新疆龜茲石窟研究所編著的《克孜爾石窟內容總錄》而撰寫的說明性的文章，是對克孜爾石窟的基礎性材料和基本情況的介紹。〈克孜爾石窟的分期問題〉是作者對克孜爾石窟年代分期的初步觀點。〈黃文弼在克孜爾石窟〉是一九九三年黃文弼先生誕辰百年之際而寫的紀念文章，介紹了黃文弼先生在克孜爾石窟科學考察的情況和他在克孜爾石窟考古方面的重要成就。

三

考證與辨析是霍旭初先生研究佛教文化的一貫取向和信條，他對每一個題材、每一個具體事件、每一幅壁畫內容、每一個畫面的細節都進行了細微考證。霍先生把這種研究方法比喻為「自然科學顯微鏡下的觀察發現和醫學手術刀上的解剖。」

這部論稿體現了作者嚴謹的學風。論稿中所論問題皆是在充分佔有史料的基礎上展開的，以可以憑信的資料支持其觀點，不作鑿空之論，不斷臆測之詞，做到了有一分史料說一分話。在對一些文章論說和觀點所作的辨析與爭鳴，作者不僅進行了貼切的分析，從現象深入本質，作出令人信服的結論，而且語言精練簡潔，字斟句酌，論證材料詳實，邏輯嚴密。這部論稿在端正學術態度、展示研究方法等方面，成為新時期學術發展中具有典範性的作品。