

云冈石窟第6窟佛传故事雕刻再研究

常青

内容提要:云冈石窟第6窟开凿于北魏孝文帝迁都洛阳之前的年代里,里面有迄今保存在中国的情节最多的一套连环佛传故事雕刻,情节是沿着人们环绕中心柱作右旋礼拜的方向发展的。然而,在过去八十多年时间的研究中,学者们多将这套故事画的起始定在中心柱南面(前面),或定在中心柱东面,从而对其中的一些情节无法得到相对恰当的解释。作者通过考察窟内结构,认为第6窟最重要的位置是中心柱北面和窟内北壁大龕之间,这套连环画的开始应该在中心柱北面下层东侧,表现能仁菩萨身处兜率天宫和乘象入胎。以往的学者都将这幅菩萨乘象画面解释为悉达多“太子骑象”,是不能认识整套故事画合理发展顺序的关键。通过这样的次序调整,作者较为合理地解释了中心柱四面佛传故事情节的发展,还对东、南壁的一些故事情节重新作了解读。作者还指出,这套故事画的艺术设计应该和当时人们在窟内的绕行中心塔柱、右旋观想佛像的礼仪相结合,恢复这样的设计,才能正确解读所有故事画的情节发展。

关键词:云冈石窟;北魏;佛教艺术;佛传

DOI:10.13318/j.cnki.msyl.2023.02.008

山西大同云冈石窟是中国三大石窟群之一,而第6窟是这个石窟群中雕刻最为繁复华丽的一所洞窟,开凿于五世纪下半叶的孝文帝执政时期(471-499)。^[1]第6窟主室平面近似于正方形,每边长约13米,正中立着一座粗大华丽的通顶方形塔柱,分为上下两层,每层每面都开龕造像(图1、2)。第6窟最重要的位置在窟内北壁。北壁龕像共分三层。在第一层开凿着一所连通东、西壁的大型盪形帷幕龕,龕内主尊结跏趺坐佛高6.1米,两侧各雕一身胁侍立菩萨,高5.6米。这三尊大像应该是第6窟中最重要的造像,也是体量最大的造像,惜它们的表面已经风化殆尽。因此,北壁前的空间(即与中心柱北面之间的空间)就是窟内聚会最重要的场所。此外,第6窟东、西、南各壁间也布满了雕刻,题材多样。这三壁间的造像都分五层排列,各壁各层之间又互相联通,统一设计,构成了一幅璀璨的佛国画卷。

在全中国的石窟寺艺术中,

云冈第6窟的浮雕佛传故事内容最为丰富,包括雕刻在中心柱下层四面的共14个画面和东、西、南壁下起第二层的各8个画面,以及南壁明窗两侧壁的2个画面、东、西、南壁下起第三层的5个画面。虽然第二层的东壁北侧2幅、南壁西侧2幅和西壁的8幅画面都已风化不存,它仍以无与伦比的现存长达33幅以上的连环画形式讲述着释迦的一生,故事连贯,构图严谨,又结合着中印文化艺术形式,不愧是北魏中期创作的艺术精品。

然而,第6窟这套佛传故事雕刻的题材考证却经历了一个曲折的过程。云冈石窟的大规模研究是从1938年开始的。从那时起,学者们多是从中心柱正面(南面)开始解读这套佛传故事,并且从中心柱正面开始给这个连环画编号,因为他们认为这里应该是窟内最重要的地点,也就应该是这套连环画开始的位置。其实不然,窟内最重要的地方应该是窟内北壁的大龕像,^[2]而中心柱北面和窟内北壁之间的空间才是第6窟最重要的场所。

因此,佛传故事从这里开始,才应该符合实际情况,也才能解释八十多年来一直无法判断清楚的中心柱下层北面东侧、东面、南面的故事雕刻题材。

本文将从梳理前人对这套佛传故事雕刻的研究入手,来还原这套连环画的前后顺序,从而解读过去无法做出合理解释的中心柱上的一些关键性连续画面情节。此外,对位于东、南壁间下起第二、三层的一些故事情节,笔者也将作出不同于前人的判断,还望同行不吝指正。为了论述方便,笔者将全窟佛传故事雕刻的分布用图3表示,并在讨论中使用该图对各画面的编号。

一、以往研究的问题所在

对于云冈第6窟连环画式的佛传雕刻,在梳理前人研究的问题之前,我们先来看看它的三个基本要素。其一,这套故事画的情节顺序是连续的,基本的发展走向也是清楚的。这点我们从一些图像特征十

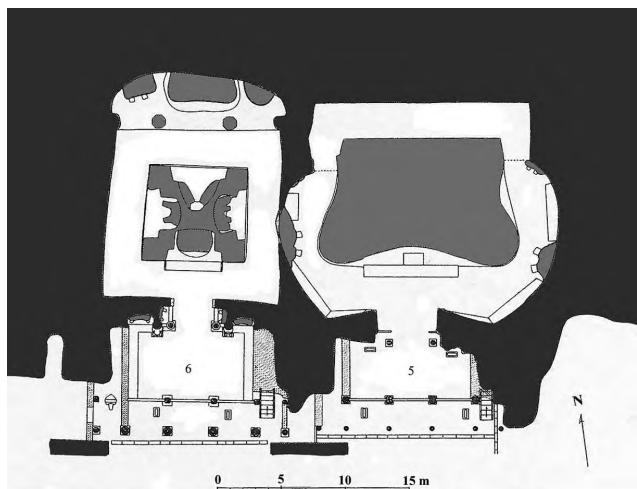


图1 云冈石窟第5、6窟平面图(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷《第五洞本文》第8页)

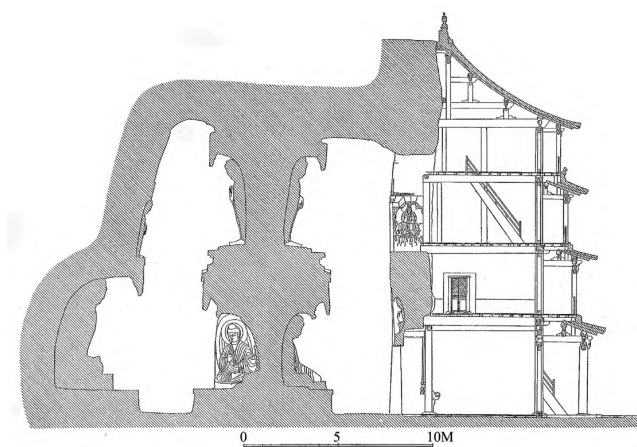


图2 云冈石窟第6窟纵剖面图(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞本文》第16页)

分鲜明的为大家所公认的一些情节表现上可以看出。例如，在中心柱西面雕着悉达多太子刚出生时的四个连续情节，从南向北依次为树下诞生、独步之吟、龙浴太子、太子回宫（图4）。然后，情节转到了中心柱北面西侧，是阿私陀仙人占相，也正是太子回宫后的情节（图5）。这个现象说明在中心柱的四面，故事情节应该是以人们右旋绕行塔柱的方向连续发展的。在东壁下起第二层和与之连接的南壁下起第二层的窟门东部，表现太子在宫中生活和出游四门的连续情节，在东壁从北向南发展，再转入南壁东半部，依次是较艺射鼓、出游东门、出游南门、出游西门、宫中忧思、出游北门、踰城出家。接下来的情节是位于明窗西侧的犍陟辞别，和刻在南壁下起第二层窟门西部的山中苦行。这些连续的画面都说明故事情节的发展仍然是按照人们右旋绕行中心柱的方向依次刻在窟内主室的东壁（从北向南）、南壁（从东向西）、西壁（从南向北）的下起第二层（图3）。总之，我

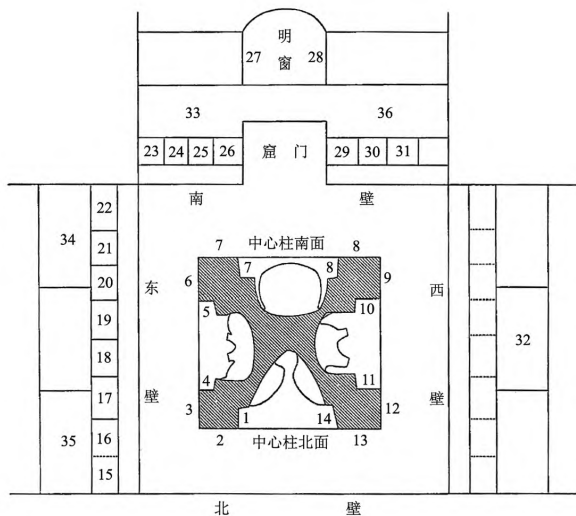


图3 云冈石窟第6窟佛传雕刻分布图(根据水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞本文》第38页改绘)

1. 处忉利天宫；2. 乘象入胎；3、4. 诸天神造宫殿；5. 天神奉食；6. 相师占梦；7. 树神现身；8. 各国朝贺；9. 树下诞生；10. 独步之吟；11. 龙浴太子；12. 太子回宫；13. 仙人占相；14. 姨母养育；15. 已毁；16. 比武招亲？17. 较艺射鼓；18. 太子成婚；19. 请求出游；20. 出东门遇老人；21. 出南门遇病人；22. 出西门遇死人；23. 宫中忧思；24. 出北门遇比丘；25. 天神来请；26. 夜半逾城；27. 树下思维；28. 犍陟吻足；29. 山中苦行；30. 诸天神供养；31. 诸天或菩萨供养；32. 降魔成道；33. 梵天供奉钵；34. 初转法轮；35. 降伏火龙；36. 三迦叶皈依

们可以看到这套连环画形式的佛传故事情节是按照顺时针方向连续发展的，不可能出现后来发生的情节突然出现在前面，或是前面发生的节情突然出现在后面的情况。例如，如果我们在关于太子出生的几幅画面之中考证其中的一幅情节是发生在太子出家以后，或是在太子出家以后的一些连续情节中考证其中一幅的故事发生在他出家之前或刚出生时，就不合逻辑顺序了，就应该重新思考我们考证的故事情节是否正确。

其二，一些相似画面题材考证的可能性较多。如在中心柱四面有四幅是净饭王夫妇（或净饭王和姨母）并排同坐，一或二身菩萨形人物在其前跪拜或站立（图4:7、5:3、5:6、5:14）。这些画面常被解释为净饭王夫妇、姨母养育、商议赴学、太子行孝等，总之就是表现太子和父母（或父亲、姨母）在一起的某个情节，不论是A或是B，似乎都问题不大。再例如，有两幅画面都展示的是一座门楼，前有踏道，门前立一身着菩萨装人物，分别刻在中心柱北面东侧和东面北侧（图5:1、5:4）。这两幅画面常被解释为“建三时殿”和“建大学堂”。但要对这些相似的画面作较为合理的考释，就需要和第一要素相结合，即把它们放在一个合理的情节发展顺序之中，才能做出接近正确的判断。

其三，正确的题材都应该有佛经依据。在北魏

朝,人们所能见到的关于释迦一生故事的经典主要有东汉竺大力、康孟详译的《修行本起经》、孙吴月支优婆塞支谦译的《太子瑞应本起经》、西晋竺法护译的《普曜经》、西晋聂道真译的《异出菩萨本起经》、刘宋求那跋陀罗译的《过去现在因果经》等,这些都有可能成为云冈艺术家们的参考依据。如果我们解释了某个画面,觉得它合理,但这种解释却在上述佛经中找不到任何可以支撑的情节经典依据,就是明显的失误。如中心柱北面下层东侧雕着一身菩萨形人物骑象,前后有胁侍簇拥着,历来被解释为“太子乘象”(图6)。然而,在上述佛经中没有任何关于太子自己乘象的故事情节。遇到这种情况,我们就必须要重新审视这种考释是否正确,以及与之相关的画面顺序是否合理了。

基于上述三个基本要素,我们来梳理一下具有代表性的四项前人对第6窟佛传故事雕刻的考证与研究,看看他们的成果与问题所在。

1938年至1945年间,日本学者水野清一、长广敏雄在云冈石窟作了细心地调查与研究,在五十年代出版了二人合著的16卷《云冈石窟》。[3]在第三卷关于第6窟的记录与研究中,[4]以及第七卷《云冈石窟と佛彫彫刻》一文,二人对第6窟的佛传雕刻题材作了考证,还给窟内保存较好的37个画面编了顺序号。依据他们的顺序号,这套佛传连环画故事是从中心柱南面东侧开始的,很可能基于他们主观认为的主室窟门正对的中心柱南面应该是第6窟最重要的壁面。他们认为第一个可辨识的情节是中心柱北面的“树神现身”,即他们编的第二个情节(图4:7左),因为他们对编的第一个情节(图4:7右)内容不清楚。实际上,这两个画面表现的是同一

个情节,都表现太子降生之前所现的三十二端应之一——“树神现身”。接着他们认为自己编的第四是“净饭王夫妻”,但第三的情节却不知。实际上这两幅画面表现的是同一个情节(图5:8)。然后,他们辨识出了中心柱西面的四个情节,从南向北依次是“树下诞生”(9)、“独步之吟”(10)、“龙浴太子”(11)、“太子回宫”(12),还判断了中心柱北面西侧的“仙人占相”(13)(图4、5)。此后,学者们对这五个情节再无异议,笔者也认同。

但水野和长广接下来对中心柱北面东侧和东面情节的考证就出现了大问题。首先,在中心柱北面东侧至东面的共六个情节中,只考证出了一个,即12号,而对另外五个情节的内容无法确定。其次,他们认为12号(即位于中心柱北面东侧的菩萨骑象画面)是“骑象太子”(图6),至今仍被学者们认可。然而,笔者在前文已说过,任何关于佛传的经典中都没有记载悉达多太子有独自骑象的情节,他既不曾骑象在宫中行走,也没有在宫外骑象的记录,而他在宫外的四次出游和最后的离家出走都是骑马。所以,将该图判断为“骑象太子”明显有误。因此,水野和长广并没有合理地考证出这套连环故事画在中心柱的排列顺序。

水野和长广还考证出了主室东、南壁第二层的大部分画面,如东壁的“较艺射鼓”(17)、“宫中欢乐”(18)、“净饭王与太子”(19),以及跨越东、南两壁的“出游四门”(20-24),南壁窟门东侧的“踰城出家”(26),明窗西侧壁的“犍陟吻足”(28),窟门西侧的“山中苦行”(29)等。他们还考证了东、西、南壁第三层一些大龕的情节,如西壁中龕的“降魔成道”(32)、东壁南龕的“初转

法轮”(34)、东壁北龕的“降伏火龙”(35)。这些情节的考释都得到了以后学者们的认可,包括笔者(图3)。可以看出,水野和长广考证了第6窟现存33个情节中的大部分,其中的19个情节至今被学界认可,奠定了阐释这套佛传故事的基础。至于二人对主室东、南壁某些情节解释的误区,笔者将在下文论述。

1963年,杨泓对第6窟的佛传故事浮雕作了研究。[5]首先,他延用了水野、长广的主要观点,认为这套佛传事连环画是从中心柱正面(南面)开始的,再依次转到中心柱西、北、东面。他也认为第一个情节就是刻在中心柱南面东侧的“树神现身”(图4:7)。其次,杨考证了一些水野和长广没有解释的情节。对于中心柱北面“阿私陀仙人占相”东侧的一幅(图5:14),他认为是“姨母养育”,笔者赞同。对于中心柱北面东侧的骑象菩萨西侧画面(图5:1),他认为是“王建宫殿”,也就是给太子建宫殿。对于骑象菩萨(图6),他延用了水野、长广的观点,认为是“太子乘象”,但没有找到相关的佛典记载。此外,杨对一些情节的考证也值得进一步思考。如对中心柱东面北侧的一幅画面,与北面东侧的相似,同样表现一菩萨形人物站在一座门楼前(图5:1、5:4),他认为是国王给太子“建三时殿”。在一套佛传故事画中,有两幅都表现给太子建殿,显然可能性不大。对于中心柱东面北侧南一幅,他根据《过去现在因果经》卷一,将其解释为“商人奉宝”(图5:5)。如果属实,这个情节就跳跃了。因为根据该记载,“商人奉宝”发生在太子降生不久刚刚回宫之时。而这幅雕刻排在他自己认可的“阿私陀仙人占相”、“姨母养育”、特别是已长成少年的太子骑象的情节之后,这

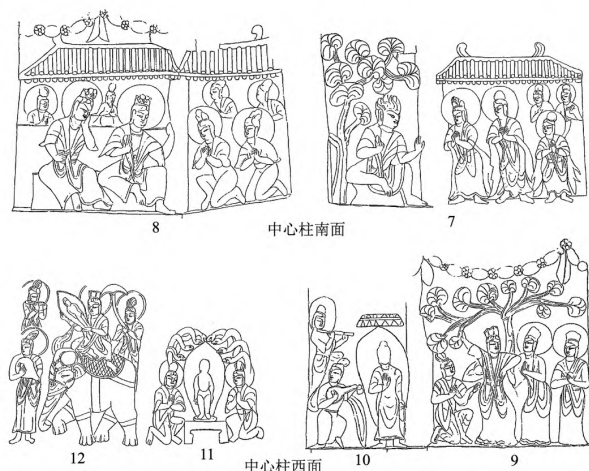


图4 云冈石窟第6窟中心柱南、西面佛传雕刻测图(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞本文》第40页);情节编号随图3。
7. 树神现身; 8. 各国朝贺; 9. 树下诞生; 10. 独步之吟; 11. 龙浴太子; 12. 太子回宫

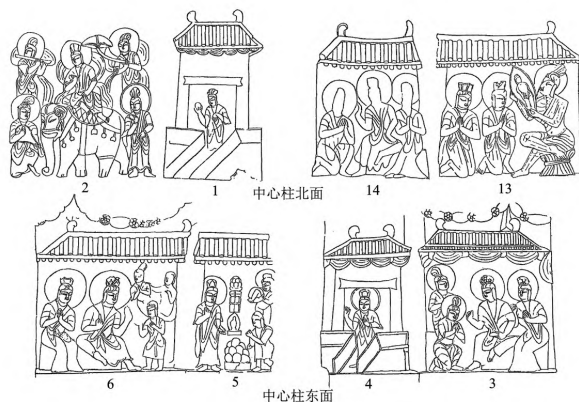


图5 云冈石窟第6窟中心柱北、东面佛传雕刻测图(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞本文》第41页);情节编号随图3。
1. 处忉利天宫; 2. 乘象入胎; 3、4. 诸天神造宫殿; 5. 天神奉食; 6. 相师占梦; 13. 仙人占相; 14. 姨母养育

是不可能的。

2004年,蔡宛霖对第6窟的佛传题材作了全面考证。[6]首先,她同意水野、长广对全窟佛传情节排列的次序,认为中心柱南面是礼拜者进入窟中视线最先接触的地方,沿着右绕礼拜的顺序,佛龕两侧的佛传图顺序就应该是左前右后。之后,她对水野、长广没有考证的一些题材作了解读,还对他们已考证出的一些情节重新作了解释。但是,她仍然延用水野和长广的说法,将中心柱北壁东侧的骑象菩萨解释为“太子乘象”(图6),[7]对整套佛传图的排列次序没有突破前人的框架。

赵昆雨在二十一世纪的研究取得了一定的突破。2004、2010、2017年,赵昆雨对云冈石窟的佛传、本生、因缘故事雕刻作了全面考证。[8]在他的著作

中,赵认为第6窟的这套连环故事雕刻起始于中心柱的东面南侧,把位于那里的两幅画面解释为“降神选择”和“相师占梦”(图5:5、5:6)。对于“降神选择”,笔者有不同看法,但赞同其“相师占梦”画面的判断。对于中心柱南壁东侧两幅画面和西侧的两幅画面,赵认为分别表现两个情节,为“树神现身”和“礼贺母胎”(图4:7、4:8),笔者也同意。可以看出,赵的考证较前人前进了一大步,因为他打破了整套佛传故事画起始于中心柱南面的说法。但赵也延续水野和长广的观点,将中心柱北壁的骑象菩萨解释为“太子乘象”(图6),还用了和蔡宛霖同样的经典依据。[9]

二、佛传图在中心柱起始的新思考

总的来看,前人对第6窟佛传题材考证的缺欠主要集中在中心柱的北、东、南三壁。他们之所以不能对这三面的内容作出较为合理的解释,主要是没有考虑到这套连环画故事应该从哪里开始。

笔者以为,寻找整套佛传故事雕刻顺序的起始,可以从考证骑象菩萨画面入手。前文已述,在前人所有的研究与著述中,都将中心柱北面东侧的骑象菩萨解释为“太子乘象”或“骑象太子”,也就是悉达多太子乘象(图6)。笔者在前文已阐述过,佛经中从来没有记载悉达多太子在何时独自乘象出游。所以,此画面表现“太子乘象”的可能性不大。乘象的菩萨,在北朝时期只能有两种可能,一是普贤菩萨,二是能仁菩萨“乘象入胎”。在云冈石窟第9窟的明窗西侧壁也刻了一身菩萨骑着大象在山中行走,旁有天人随侍,李静杰将其解释为普贤菩萨,因为他正好可以与明窗东侧壁的观音配对。[10]云冈第37窟东壁就有“乘象入胎”画面。[11]但在第6窟的佛传故事系列中,这幅骑象菩萨显然不可能是普贤菩萨,而只能是能仁菩萨“乘象入胎”,也就是来到净饭王的王宫来就王后摩耶夫人之胎。因此,整套画面应该从中心柱的北面东侧开始,这在逻辑上也能讲通,因为那里是窟内最重的地方(图1、2、3)。故事情节从这里开始,然后转入中心柱东面,再向中心柱南、西面发展,许多情节都可以得到合理的解释。因此,乘象菩萨图像是解读这套连环故事画开始和许多情节的关键。下面,我们来看看这套佛传故事连环画在中心柱的起始与情节的发展,仍然使用图3中对各画面的编号。

1. 处忉利天宫

在中心柱下层北面东侧刻一座庑殿顶房屋,门口立一菩萨(图5:1)。这个画面应表现能仁菩萨身处忉利天宫的情景。[12]

切利天，也叫兜率天、兜术天，是即将成佛的菩萨（即补处菩萨）的居住之所。能仁菩萨在转世成释迦前，曾在那里居住。如今是在未来成佛的弥勒的居所。《修行本起经》卷一记载，释迦的前世能仁菩萨寿终后上生兜术天宫，再从上下来为转轮飞行皇帝，又上生切利天宫。最后化乘白象，来就母胎。[13]《太子瑞应本起经》卷上也说菩萨在化乘白象投胎之前，居住在兜术天上。[14]《普曜经》卷一说菩萨是从兜术天上化作白象，降神胎于摩耶夫人右胁的。[15]

2. 乘象入胎

《修行本起经》卷一记述能仁菩萨化乘白象，来就母胎。摩耶夫人梦见空中有乘白象，“弹琴鼓乐，絃歌之声，散花烧香，来诣我上，忽然不现。夫人惊寤。”[16]在中心柱下层北面东侧刻一菩萨装人物骑象，四周有天人围绕执伞盖并奏乐，表现的正是能仁菩萨在天人奏乐散花烧香的伴随下去就摩耶夫人之胎（图5:2、6）。[17]

3、4. 诸天神造宫殿

《普曜经》卷二记载，白净王（即净饭王）想造新屋宅安置怀孕的王后。此时，四天王诣白净王，“谓王言：大王安意，今我等身当为菩萨造立妙宅。时天帝释、炎天、兜术天、无怙乐天、化自在天往诣王所，各上天宫。”“一切欲界天王俱来诣迦维罗卫，贡上宫殿，一心自归供养菩萨。时白净王亦在其上，兴立宫宅，严好如天。于时菩萨承大净定，使其王后普见宫殿，身处其中皆怀菩萨。时诸天王所上宫殿各不相见，各自念言：今菩萨母在我宫殿，不在余所。”[18]

在中心柱东面下层南侧刻一庑殿顶屋檐，象征着净饭王的宫殿（图5:3）。殿中坐着净饭王夫妇，正在与面前一位胡跪并且双手合十的人物交谈着。此人的身后还

有一位同样装束的人物。这个画面应表现诸天神依次拜见净饭王、请求为王后建造宫殿。该画面向西折，刻着另一幅画面（图5:4），表现的是与中心柱北面下层能仁菩萨所居之兜率天宫（图5:1）十分相似的宫殿，应是天宫的样子，门前也有一位菩萨装人物，表现王后身处诸天王所建的宫殿之前。[19]

5. 天神奉食

《修行本起经》卷一曰：“自夫人怀妊，天献众味，补益精气，自然饱满，不复飧王厨。十月已满，太子身成。”[20]

中心柱东面下层南侧内、外层龕的交接面上刻一屋檐，檐下有一菩萨形人物站立在外侧，是为王后摩耶夫人。在画面中部，下为一盘供奉的食品，中为一身有台座与舟形背光的小立佛，靠近王后的身体，表现身处母胎中的太子。小佛的上方也有供品。内侧上一人身背囊袋回首顾盼，下一人双手合十于胸前，向着中部的小佛恭敬礼拜（图5:5）。该画面表现的正是诸天向王后奉献食品，但实际上是献给身处母胎中的太子。[21]

6. 相师占梦

在中心柱东壁下层南侧的浮雕屋檐下，刻净饭王夫妇并排而坐。在画面的北侧下部刻一身材矮小的短发男子，是修行人的打扮，正在和国王交谈。他的上方有一身双手合十、正在飞翔的天人，还有一身与下部男子同样装束的人物（图5:6）。赵昆雨认为该画面表现相师为王后占梦，笔者赞同。[22]在佛典中，相师占梦紧接着王后梦见能仁菩萨乘象入胎。这里把这个情节安排在天神造宫殿和奉食之后。

7. 树神现身

在中心柱下层南面外龕东侧雕一庑殿形屋顶，屋檐下站着穿菩萨装的二人，都将双手拱于胸前。二人身后还雕着三位侍女。在这幅



图6 云冈石窟第6窟中心柱下层东侧“乘象入胎”（2）（采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版177）



图7 云冈石窟第6窟东壁第二层佛传图(16)、“较艺射鼓”(17)（采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版63）

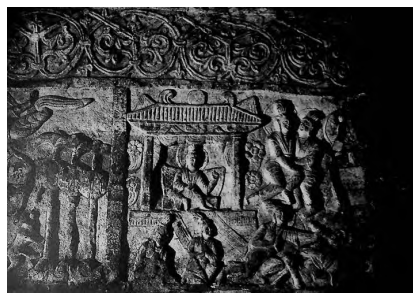


图8 云冈石窟第6窟东壁第二层“太子成婚”（18）（采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版64）

画面的西侧，即内外龕交接处，刻着游戏坐姿的树神，身后有树（图4:7）。水野、长广、杨泓、赵昆雨等人都是认为是“树神现身”，笔者赞同。这个画面应表现净饭王夫妇向着现人身的树神行礼。[23]

8. 各国朝贺

《修行本起经》卷一曰：“粟散诸小国王闻大王夫人有娠，



图9 云冈石窟第6窟南壁第二层窟门东侧二幅佛传图“宫中忧思”(23)、“出北门遇比丘”(24)(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版34)



图10 云冈石窟第6窟南壁第二层窟门西侧三幅佛传图“山中苦行”(29)、“诸天神供养”(30)、“诸天或菩萨供养?”(31)(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版36)



图11 云冈石窟第6窟南壁第三层东侧龛“梵天供奉钵”(33)(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版19)

皆来朝贺，各以金银珍宝衣被花香，敬心奉献称吉。无量夫人，举手攘之，不欲劳烦。”[24]

在中心柱南面外龛西侧和内龛交接的拐角处雕一庑殿形屋顶，屋檐下是净饭王夫妇并坐。在他们的东侧，刻着两身跪姿人物，上方

还出露两身同样装束的二人半身，四人都是将双手放于胸前，表示恭敬。这里应表现各小国的国王朝贺王后怀孕的情景(图4:8)。[25]

在中心柱西面下层自南向北刻着“树下诞生”(9)、太子的“独步之吟”(10)、“龙浴太子”(11)、摩耶夫人乘象抱着婴儿“太子回宫”(12)等。在中心柱北面西侧刻“阿私陀仙人占相”(13)(图4、5)。这些情节自水野、长广考证出后，再无异议。对于中心柱北面西侧13东侧的画面14，杨泓认为是“姨母养育”(图5:14)，赵昆雨延用，笔者也赞同。[26]

可以看出，将这套连环故事画的开始安排在中心柱北面，对于绕行塔柱的右旋礼拜也是合理的。中心柱北面前部是窟内最重要的空间，故事从这里开始，右旋绕行中心柱一周后，又在这里结束。然后，再继续右旋至东壁北端，开始观赏下一个情节，由北向南发展，也是右旋的方向。我们试想，如果故事开始的画面像其他学者认为的那样是在中心柱南面或是东面南侧，那么人们从中心柱南面或东面开始绕着塔柱观看佛传故事情节，最后都会在中心柱的东面停止。接下来的画面是窟内东壁下起第二层北端。那么，人们就不得不向后转身再向北走，来到东壁北端。这样以来，右旋的礼拜就不连贯了，就是图画情节顺序设计的失败。

三、东、南壁部分佛传情节再研究

前文已述，对于第6窟后室东、南壁第二层的连环故事画情节，水野和长广基本都考证出来了。他们还考证出了西壁和东壁第三层的三个情节。但对于东、南壁的部分情节内容，笔者有不同看法，在此一并列出，略陈管见，仍

然使用图3中对各情节的编号。

东壁第二层佛传情节

16. 比武招亲?

在东壁下起第二层最北侧的两幅画面(15、16)都已风化残损。北起第二幅画面(16)仅存南侧上角，可见一人物仅出露头胸部，举起左臂。他的身前是一横向的建筑构件(图7)。根据下一幅画面“较艺射鼓”的内容，这幅画面原来也可能和比武招亲有关。

17. 较艺射鼓

该画面展示太子等三人同时张弓射箭，射向三面树起的鼓(图7)。水野、长广考证此为“较艺射鼓”，之后无人有异议。《修行本起经》卷一记在比武招亲之时，“复以射决，先安铁鼓，十里置一，至于七鼓。”调达、难陀、太子依次射，显然与此画面不相符合。[27]《太子瑞应本起经》卷上记载：调达邀请太子和难陀“请戏后园，的附铁鼓，俱挽彊而射之。太子每发中的彻鼓，二人不如。”[28]这个版本表现的是三人同时在园中射鼓，与画面相符。

18. 太子成婚

据《修行本起经》卷一记载，在比武(射鼓)招亲之后，是太子与裘夷(即耶输陀罗)成婚。[29]在东壁第二层刻着单幅多情节画面(18)。画面左侧是一座庑殿式宫殿，太子独自坐在殿内。殿前踏道的北侧是两身跪姿侍者，踏道的南侧有一女子躺在地上，太子坐在她的身旁，伸出左手抚摸她的脸。在画面的南侧上部，太子与一女子相拥玩耍(图8)。这幅画面表现太子婚后在宫中的欢乐与忧愁。[30]

19. 请求出游[31]

在东壁第二层的19刻净饭王坐于盂形帷幕龛之下，北侧有一侍者，南侧是跪姿的太子，双手相拱，姿态恭敬。[32]水野、长广认为该情节是“净饭王与太子”，杨

泓认为是净饭王与太子对话（太子向王请求出游），赵昆雨认同，笔者也同意。[33]在各种经典中，太子共在四个不同的时间里出游了四门，都是提前向父王请示。这里只用一个面画来表现他四次向父王请求出游。

在东壁第二层最南部的三个画面，从北向南依次是“出东门遇老人”（20）、“出南门遇病人”（21）、“出西门遇死人”（22）。[34]水野和长广首先考证出，后人无异议。

南壁第二层与明窗佛传情节

23. 宫中忧思

南壁第二层窟门最东侧的故事雕刻（23）中部是一座盂形帷幕式房屋，东半部已风化不清，这里应该是该画面的主要人物所在。西半部尚存两身侍者。水野、长广将此图和前三幅、下一幅都包括在“出游四门”的情节中，想必将其视为太子出游之后在宫中忧思人间疾苦的情景（图9）。赵昆雨认为是三次出游之后的“宫中不乐”。[35]笔者赞同他们的看法。其实，太子每次出游城门，回宫之后都有忧思。在此只表现第三次出游之后的忧思。

多数版本的佛传认为太子是先成婚，后出游四门。但《太子瑞应本起经》卷上说，太子第三次出游之后才成婚。[36]如果第6窟的佛传故事根据的是这个版本，那么这幅画面中的残损部分很可能表现太子成婚的情节。如果是这样的话，前面的射鼓情节（18）就与比武招亲无关了，而是表现堂兄弟三人在后园比试射箭玩耍。那么，接下来的情节（19）就应该是太子在“宫中欢乐”，并非“太子成婚”。正如蔡宛霖所言，对比佛典与图像，可知这套连环画佛传并非依据单一佛经，而是采集了当时流传的多部佛典融合而成。[37]但由于部分画面毁损严重，我们还是无

法完全复原当初的原始设计与经典依据。

24. 出北门遇比丘

位于南壁第二层窟门东侧（图9）。此图被水野、长广辨识之后，再无异议。

25、26. 天神来请与踰城出家
南壁第二层窟门东侧雕刻着太子向妻子告别的场景（25）。在盂顶帷幕之下，耶输陀罗右胁卧在床上，她的脚下坐着太子，床下西侧有一身胡跪合十的天人，来接太子出家。床前有四位姿态慵懶的伎乐。[38]水野、长广认为26是“踰城出家”，[39]25是太子出家之前的“夜半思惟”。[40]杨泓认为25是“耶输陀罗入梦”，意思相近。蔡宛霖和赵昆雨都认为这幅画面表现的是太子向妻子告别出家的情景。对于“踰城出家”（26），自水野、长广考证出后，再无异议。

27、28. 树下思维和犍陟吻足
水野和长广将明窗东侧的27解释为“太子思惟”，将明窗西侧的28解释为“白马别离”，也就是太子出家后与白马犍陟辞别。[41]杨泓认为27是太子逾城后初至山中时思惟的形象。赵昆雨认为27表现的是太子辞别犍陟（28）之后在山中思惟，见到摩揭陀国王频婆沙罗王的场景，根据是《普曜经》卷四。[42]笔者认为，27位于明窗东壁，按照所有故事情节顺时针方向发展的设计，这里的太子思惟应发生在犍陟吻足（28）之前。《太子瑞应本起经》卷上记载太子在离家之后、辞别犍陟之前，净饭王追来，见到太子在田间树下思惟。[43]27似与这个情节有关。

29. 山中苦行

《修行本起经》卷二说，太子入山修苦行，“自誓日食一麻一米，以续精气。端坐六年，形体羸瘦，皮骨相连。”[44]但释迦最终放弃苦行，择中道。《普曜经》卷

五记载，“菩萨修勤苦行竟六年已，心自念言：虽有神通圣明慧力，今吾以是羸瘦之体，往诣佛树，将无后世边地诸国有讥者乎，谓饿得道。吾身宁可服柔软食，平复其体，使有势力，然后乃往至其树下，能成佛道。”[45]

南壁第二层窟门西侧有单幅多情节画面（29）。画面的下部浮雕一排连续山峦，东半部刻较高的山峰，太子在山中结跏趺坐，双手施禅定印，表现太子的六年苦行。画面的西半部刻太子起身站立，向着西方一树行走。这部分画面表现太子放弃苦行，向着尼连禅河行走的情景（图10左）。[46]

30. 诸天神供养

南壁第二层窟门西侧的一幅画面（30），共雕了九身人物，分为上下两层。上层有四身，最东侧一身为盘腿坐姿，双手各执一物，正在和其西侧的一位胡跪人物交谈，此人双手也捧一小物于胸前。位于西侧的二人正在向西行走，双手均持物品。下层有五身跪姿人物，其中西侧二身保存状态较好，可见其左手上持一小物品（图10中）。杨泓和赵昆雨认为此画面表现太子苦行前在山中“问询仙人”，蔡宛霖则认为是太子与仙人相处。[47]

笔者对此有不同解读。《普曜经》卷五记载，太子在尼连禅河洗浴之后，服用了女子奉献的乳糜，就前往菩提伽耶，将在菩提树下成道。此时，千梵天王转告梵天众神这个好消息。梵天、帝释天、日神、月神、四大天王等都听到了这个消息，他们都来到江水边，奉迎太子，共同供养他。[48]画面上层最东侧的一身似为千梵天王，正在将好消息告诉身边的梵天。其余七人似乎表现帝释天、日神、月神、四大天王等，各持物品，向着西侧走行，都是前往佛处虔诚供养的姿态。

31. 诸天或菩萨供养?

据佛经记载,在悉达多成道前的当晚,还有很多佛国世界的菩萨、天神前去供养,其中包括十方菩萨等。[49]在南壁第二层窟门西侧还有连续的两个画面,其中30西侧的31已经大部残损,仅保存东侧上角的一人物,向着西方作行走状,右手提着一物(图10右)。这个画面原来可能有更多的这类供养天人,表现他们正在前往菩提树下供养太子。

31以西的画面,以及位于西壁同层的八幅画面都已风化残损。这些画面原来的内容应该延着上述情节继续发展,表现释迦成道和成道以后的度人故事,直至涅槃。

东、西、南壁第三层佛传情节

在东、西、南壁的第三层雕有系列大龕,有的表现释迦成道和成道以后发生的故事情节,可与第二层的佛传内容衔接。其中西壁第三层中龕题材为释迦在菩提树下“降魔成道”(32),东壁第三层南龕题材为释迦在鹿野苑给五弟子“初转法轮”(34),东壁第三层北龕题材为释迦在三迦叶处“降伏火龙”(35)。[50]水野、长广最先考证出了这三种题材,后人无异议。只是针对35,他们认为是“迦叶归伏”。赵昆雨延用了此说。[51]实际上,“降伏火龙”只是释迦使三迦叶皈依的第一步,那时他们还没有归伏。杨泓则更加明确地称作“降伏火龙”,笔者赞同,因为南壁第三层西龕(36)似乎描述的正是三迦叶最终归伏的场面。

南壁第三层东、西两侧大龕也很可能有故事性。水野、长广将东龕题材解释为“四天王奉钵”,但值得商榷。南壁第三层的东龕(33),龕内主尊是结跏趺坐佛。龕外两下侧共雕了六身跪姿人物,着菩萨装,戴冠,双手在胸前捧一钵作供奉状(图11、12)。

水野和长广认为:这六人表现的正是四天王奉钵的场面。但天王是四位,第8窟后室东壁第三层南龕主尊佛的两侧就有四位跪姿捧钵者,与四天王奉钵题材相符合。[52]而此处的捧钵者是六位,数目不相符,应该表现的是另一情节。[53]

《普曜经》卷七记载,释迦成道之后,身体虚弱需要进食,但却无钵可用。时四天王于颇那山上得四枚青石之钵,献给释迦。释迦把四钵放在左手中,以右手按上,合成一钵。佛用钵“食毕,竟掷钵虚空。有天子名善梵,即接取之,无罣碍。钵齎上梵天,亿千梵天皆共供养,右绕奉事。”[54]因此,南壁第三层东龕的六人捧钵,很可能表现的是佛将天王奉献的钵掷向虚空之后,由众梵天供养的场面。似乎原来的钵又化现成了多钵,由众梵天神各执一钵。

南壁第三层西侧龕(36)内雕着释迦坐像,龕外东侧下部有三身倚坐的比丘,虔诚地聆听佛在说法,很可能表现的是迦叶三兄弟皈依后的情景(图13、14)。根据《太子瑞应本起经》卷下,释迦在大迦叶处降伏火龙之后,已经一百二十岁的大迦叶对三十多岁的年轻释迦并不心服口服,仍然认为他自己的道更好,并且让弟子们相信他。之后,佛又在大迦叶及其弟子面前显现了一系列神迹,最终使迦叶三兄弟和他们的一千弟子皈依。[55]

结语

云冈第6窟的连环故事画情节,是沿着人们环绕中心柱作右旋礼拜的方向发展的。既然第6窟最重要的位置是中心柱北面和窟内北壁大龕之间,这套连环画的开始就在中心柱北面下层东侧,表现能仁菩萨身处兜率天宫和乘象入胎。以后的情节就转到了中心柱东面、南



图12 云冈石窟第6窟南壁第三层东侧龕“梵天供奉钵”(33)局部(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版25)

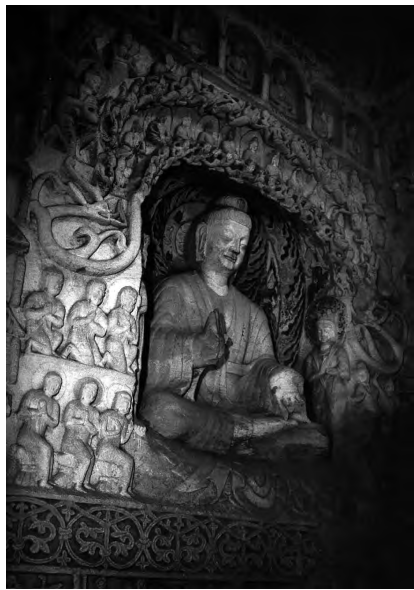


图13 云冈石窟第6窟南壁第三层西侧龕“三迦叶皈依”(36)(采自《中国石窟·云冈石窟》第一卷图版114)



图14 云冈石窟第6窟南壁第三层西侧龕“三迦叶皈依”(36)局部(采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷《第六洞图版》图版25)

面的摩耶夫人怀胎时所遇到的情况，到中心柱西面的太子降生后的故事，再发展到中心柱北面西侧的仙人为太子占相、姨母养育太子为止。此时，礼拜者已经环绕中心柱一周了。接下来的故事情节就沿着人们右旋礼拜的方向又延伸到了东壁第二层，那里有八幅画面，情节从北向南发展着，展示太子在宫中的生活，从成婚到出游四门。然后再转入南壁第二层窟门东侧的四幅画面，完成四门的出游，到踰城出家为止。接下来的情节刻在明窗两侧，正好位于窟门上方，表现太子出家之后在树下思惟、与白马告别。然后情节又按右旋礼拜的方向转到南壁第二层的窟门西侧四幅画面，表现太子在山中苦行、众天神供养等情节。接下来的情节应该转入西壁第二层，共有八幅画面，都已风化不存，它们应该表现释迦成道前后的情节，从南向北发展，最后很可能是涅槃，又回到了窟内北壁前的空间。到此时，进入窟内的礼拜都已经环绕中心柱两周了。也就是说，要在窟内围着中心柱右旋绕行两周，才能把这套连环画观赏完毕。

此外，艺术家们还将释迦成道及其以后的几个重要情节表现在窟内东、西、南壁第三层的几所大龕，来突出他的业绩。在第三层，西壁中龕表现释迦降魔成道，东壁南龕表现佛在鹿野苑初转法轮，东壁北龕是释迦在迦叶处降伏火龙，南壁东龕表现诸天供养佛钵，南壁西龕则是三迦叶皈依的场景。因此，要全部观完窟内的佛传故事雕刻，起码要绕行中心柱三周。

其实，在窟内第三层和以上各层，除了在中心柱四面和侧壁穿插着未来佛弥勒菩萨的图像外，大部分造像龕都应该和释迦一生的故事有关。有的虽然不能确定具体的故事题材，很可能是以抽象和常规的形式来表现佛的一生中的某个片

段，但无具体所指。特别是位于中心柱上层四面和窟内四壁第四层共十五尊立佛像龕，向人们展示着一个宏观的释迦游化四方说法的全景图，和窟内众多的佛传题材融为一体。

注：

[1]关于云冈石窟的年代和分期，参见宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》1978年第1期，第25-38页。

[2]王友奎认为云冈第6窟北壁下龕是窟内最重要的佛龕，故龕内中尊坐佛亦为整窟主尊。中心柱南面下层龕内的坐佛可视为本窟次主尊。见王友奎：《大同云冈第5、6窟图像构成分析》（第17-31页），《敦煌研究》2019年第3期，第24页。

[3][日]水野清一、长广敏雄：《雲岡石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》（16卷32册），京都：京都大學人文科學研究所，1951-1956年。

[4]水野清一、长广敏雄对第6窟佛传题材的考证，见前揭《雲岡石窟》第三卷《第六洞本文》，第38-45页，京都大學人文科學研究所，1955年。下引水野、长广的观点，均出自此文。

[5]杨泓：《云冈第六窟的佛本行故事雕刻》，《现代佛学》1963年第2期，第36-40页。下文所引杨泓观点均来自此文。

[6]蔡宛霖：《云冈石窟第六窟之研究》，台湾大学2004年艺术史研究所硕士论文，下文所引蔡的观点均出自此文。

[7]蔡宛霖引用了刘宋求那跋陀罗译《过去现在因果经》卷一“（净饭王）为（太子）办象马牛羊之车，凡童子所玩好具，无不给与。”根据这条记载，蔡认为这幅骑象菩萨浮雕是表现太子乘象车。见其著《云冈石窟第六窟之研究》，第44页。笔者以为用骑象来表示乘象车，是可以的。但佛典中没有记载太子单独骑象的某个故事情节，因此，此图更大的可能性应是表现“乘象入胎”。

[8]参见赵昆雨：《云冈本缘故事雕刻内

容及其特征》，《敦煌研究》2004年第2期，第34-42页；《云冈第6窟佛本行故事雕刻内容再识》，《文物世界》2004年第5期，第24-29页；《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，20卷）第四卷《第6窟·下》，青岛出版社，2017年，第1-11页。姚乐清、郭静娜也对第6窟的部分佛传题材作了解释，但根据的是赵昆雨的考证结论。见《云冈石窟第6窟佛传故事犍陀罗文化因素初探》，《山西大同大学学报》（社会科学版）2020年第4期，第67-74、83页。

[9]赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，第51、52页。

[10]李静杰：《关于云冈第九、第十窟的图像构成》，《艺术史研究》2008年第10辑，第327-359页。

[11]赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，第39页。

[12]杨泓认为该情节是“王建宫殿”。蔡宛霖认为此图表现太子处于三时殿中的情形，见《云冈石窟第六窟之研究》，第44页。赵昆雨认为是“建三时殿”，见《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，第51页。但该画面只表现一菩萨形人物站在一座建筑的门前，并没有任何图象内容表现修建房屋的信息。

[13]《大正藏》第3册，第463b页。

[14]《大正藏》第3册，第473b页。

[15]《大正藏》第3册，第488b页。

[16]《大正藏》第3册，第463b页。

[17]水野、长广、杨泓、蔡宛霖、赵昆雨等均认为这幅画面表现“太子乘象”。蔡宛霖和赵昆雨还以《过去现在因果经》卷一所述“（净饭王）为（太子）办象马牛羊之车”为经典依据，认为图中的象表现象车。见蔡宛霖：《云冈石窟第六窟之研究》，第44页；赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，第53页。

[18]《大正藏》第3册，第491c页。

[19]水野、长广没有考证出这两个情节。杨泓认为这两个画面分别是“父子对话”和“建三时殿”。蔡宛霖和赵昆雨认为它们分别是“商议赴学”和“建大学堂”，见《云冈石窟第六窟之研究》，第45页；《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，第

53、54页。笔者仍然认为,4只表现一菩萨形人物站在一座建筑的门前,并没有任何图象内容表现修建房屋的信息。

[20]《大正藏》第3册,第463c页。

[21]水野、长广没有考证出此情节。杨泓认为是“商人奉宝”,发生在太子降生不久刚刚回宫之时。蔡宛霖认为是太子在学堂学书的情形,见《云冈石窟第六窟之研究》,第46页。但此观点无法合理解释图中的小佛像。赵昆雨认为是能仁菩萨在投胎前的“降神选择”,即选择摩耶夫人为其母,画面表现摩耶夫人的“好乐布施”。见《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》,第34-37页。

[22]赵昆雨:《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》,第40页。蔡宛霖认为是太子师返告净饭王与姨母太子无师而博学之事,见《云冈石窟第六窟之研究》,第45页。

[23]蔡宛霖认为该图不是树神现身,而是补处菩萨于树下向诸天众说法的情形。见其文《云冈石窟第六窟之研究》第42页。

[24]《大正藏》第3册,第463c页。

[25]关于此画面情节,水野、长广认为是“净饭王夫妻”。杨泓从此说。蔡宛霖认为是群臣或诸王道贺摩耶夫人有娠,见《云冈石窟第六窟之研究》,第42页。赵昆雨则认为是“礼贺母胎”,即供养天礼贺王后怀孕,见《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》,第42、43页。笔者以为蔡、赵的观点也有道理。

[26]蔡宛霖认为此情节并非是“姨母养育”,而是净饭王与太子姨母并坐,给下届下达建宫殿的命令,见《云冈石窟第六窟之研究》,第44页。

[27]《大正藏》第3册,第465c页。

[28]《大正藏》第3册,第474b页。

[29]《大正藏》第3册,第466a页。

[30]水野、长广认为该画面为“宫中欢乐”,赵昆雨赞同此说法。杨泓认为是“太子宫中观歌舞”,差别不大。见前引他们的著作。蔡宛霖的观点独特,认为是太子试艺中相扑的场面,见《云冈石窟第六窟之研究》,第47页。但此画面表现的应是男女嬉戏,并非二男子相扑。

[31]18和19的画面均不完整。18的北侧

残缺,19的南侧残缺。从其它各幅佛传情节的大小来看,18和19之间应当没有另一个情节画面。水野、长广即此观点,认为东壁第二层佛传共8个情节,笔者赞同。但不同的看法仍然存在。杨泓认为18和19之间还有一图已残损,那么东壁第二层佛传就是9个情节了,赵昆雨认同。见张焯主编:《云冈石窟全集》第四卷《第6窟·下》,第2页。

[32]云冈石窟文物保管所:《中国石窟·云冈石窟》(一),文物出版社、(东京)平凡社,1989年,图版136。

[33]蔡宛霖对此画面观点独特,认为是太子纳妃,见《云冈石窟第六窟之研究》,第48页。

[34]云冈石窟文物保管所:《中国石窟·云冈石窟》(一),图版137-139。

[35]赵昆雨:《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》,第65页。

[36]《大正藏》第3册,第475a页。

[37]蔡宛霖:《云冈石窟第六窟之研究》,第54页。

[38][日]水野清一、长广敏雄:《云冈石窟》第三卷《第六洞图版第一部》,图版35,京都大学人文科学研究所,1955年。

[39]云冈石窟文物保管所:《中国石窟·云冈石窟》(一),图版140。

[40][日]水野清一、长广敏雄:《云冈石窟与佛传雕刻》,见前揭《云冈石窟》第七卷《第十洞本文》,第7页,京都大学人文科学研究所,1952年。

[41]见前揭水野清一、长广敏雄:《云冈石窟与佛传雕刻》,第7页。图版参见云冈石窟文物保管所:《中国石窟·云冈石窟》(一),图版128、129。

[42]《大正藏》第3册,第509bc页。

[43]《大正藏》第3册,第475b页。

[44]《大正藏》第3册,第469c页。

[45]《大正藏》第3册,第511c页。

[46]水野、长广认为这幅画与其西侧接下来的两幅都是表现太子在山中苦行。杨泓则认为29为太子在苦行前的入山求道,赵昆雨同意此说,蔡宛霖认为是太子入苦行林。见前引水野、长广、杨泓的著作,以及赵昆雨《云冈石窟佛教故事

雕刻艺术》,第72页;蔡宛霖《云冈石窟第六窟之研究》,第49、50页。

[47]杨泓:《云冈第六窟的佛本行故事雕刻》;赵昆雨:《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》,第72、73页;蔡宛霖:《云冈石窟第六窟之研究》,第50页。

[48]《大正藏》第3册,第513b页。

[49]事见《普曜经》卷五,《大正藏》第3册,第513b-516b页。

[50]参见云冈石窟文物保管所:《中国石窟·云冈石窟》(一),图版104、106、107。

[51]赵昆雨:《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》,第85页。

[52]赵昆雨:《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》,第81页。

[53]蔡宛霖认为此处六人表现的仍然是四天王奉钵,只是在数目上有所变化,与水野、长广的观点相似,见《云冈石窟第六窟之研究》,第51页。

[54]《大正藏》第3册,第526c、527a页。

[55]《大正藏》第3册,第480c-483a页。

(本文在写作过程中,曾得到云冈石窟研究院赵昆雨、文莉莉、晋行记研学中心赵铭秀、美国佛利尔美术馆图书馆舒悦的帮助,特此致谢!)

[本文为教育部哲学社会科学重点研究重大项目资助的《中国佛教雕塑史研究》阶段性成果(项目编号:20JZD042)]

常青
四川大学艺术学院教授
610207
(本文责任编辑 张涛)