

# 敦煌西夏藏传佛教洞窟及其图像属性探析<sup>①</sup>

——以西夏官方佛教系统为视角

沙武田

**[摘要]** 敦煌石窟西夏洞窟壁画中的藏传佛教图像是受11—13世纪新译密续经典影响下的题材,在艺术风格和表现形式上与敦煌本地传统壁画有明显的区别。此类壁画图像在洞窟中往往是汉藏共存、显密共融,集中体现出西夏佛教“圆融”的特点,无疑是理解西夏佛教的重要内容。借助西夏藏传佛教的大背景和黑水城藏传文献,判断敦煌西夏藏传佛教洞窟及其图像的“官方佛教”系统属性,或许对我们理解敦煌西夏洞窟有一定的启示意义。

**[关键词]** 敦煌西夏洞窟;西夏佛教;藏传佛教;官方佛教;系统性

**[中图分类号]** K879.21

**[文献标识码]** A

**[文章编号]** 1002-557(X)(2020)03-0211-10

自20世纪30年代石滨纯太郎、聂历山提出西夏佛教的“系统性”的看法和假设之后<sup>②</sup>,史金波在研究西夏佛教时承袭了这一基本观点<sup>③</sup>,新近索罗宁的研究,把西夏佛教“大系统”正式分为以“汉传”背景为主的“官方佛教”系统和以“藏传”背景为主的“民间佛教”系统,而且“官方佛教”和“民间佛教”在不同时段有融合“汉”“藏”“显”“密”的现象和特征<sup>④</sup>,最终形成西夏佛教“汉藏结合”“显密圆融”的基本特征<sup>⑤</sup>。此观点对我们今天理解敦煌石窟西夏洞窟壁画艺术有一定的启示意义,值得关注。

但到目前为止,在探讨西夏佛教的“系统性”问题时,学界关注的主要是黑水城文献,忽视了相关图像。敦煌石窟群中保存有丰富的西夏洞窟及壁画艺术,其中受藏传佛教影响的一批洞窟最具西夏的时代特色,也最引人注目。如何认识这一批洞窟及其图像与西夏佛教的关系,阐释其图像属性,并利用这些洞窟及图像重新检讨西夏佛教的“系统性”问题,显然很有必要。

<sup>①</sup> 本文为国家社科基金重大招标项目“敦煌西夏石窟研究”(16ZDA116)、高等学校学科创新引智基地计划资助(Supported by the Project 111)“长安与丝路文化传播学科创新引智基地”(B1803)的阶段性成果。

<sup>②</sup> [日]石滨纯太郎、[俄]聂历山著,周一良译:《西夏语译大藏经考》[J],《国立北平图书馆馆刊·西夏文专号》1932年第4卷第3号。

<sup>③</sup> 史金波:《西夏佛教史略》[M],银川:宁夏人民出版社,1988年。

<sup>④</sup> [俄]索罗宁:《西夏佛教之“系统性”初探》[J],《世界宗教研究》2013年第4期,第22—38页。

<sup>⑤</sup> [俄]索罗宁:《〈金刚般若经颂科次纂要义解略记〉序及西夏汉藏佛教的一面》[J],《中国藏学》2016年第2期,第93—102页。

## 一、敦煌西夏洞窟“官方佛教”系统判别

西夏佛教“大系统”可分为以汉传佛教为主的“官方佛教”系统和以藏传佛教为主的“民间佛教”系统,二者之间有相互“融合”“圆融”的一面,但区别也是明显的。这一判定是基于对黑水城发现的西夏汉文和西夏文经典及相应的印施记、发愿文、功德记等记载,但是如果面对内容同样丰富的敦煌石窟,情况又会如何?

### (一)敦煌西夏洞窟的“系统性”归属

敦煌石窟群<sup>①</sup>中保存下来的西夏洞窟及其中的彩塑和壁画艺术,一直以来是从事西夏学、敦煌学、藏学、艺术史等领域研究的专家学者解读西夏绘画艺术和理解西夏佛教的重要的形象史资料,属于一手的考古实物资料。特别是对于西夏艺术史研究者而言,如此丰富的洞窟壁画艺术,可以和黑水城、拜寺沟方塔、宏佛塔等西夏遗迹出土的艺术品相互补充,共同构成宝贵的西夏艺术史资料库。

敦煌石窟群虽然保存有数量较为庞大、内容和题材也较为丰富的西夏壁画艺术,但是因为没有更多的文献和本地出土的写本相印证,因此对于西夏时期的敦煌佛教诸多问题如僧人、寺院、经典、汉传和藏传佛教的关系、僧人修行方式等实际上并不十分清楚。因为以莫高窟西夏洞窟为主的壁画,相较唐五代宋时期而言题材大大简化,画面极为简略,多半是简化后的净土式经变画,画面结构与画面人物组合雷同,且讲求相互对称的经变画画面的完全统一性,没有变化。此类经变画画面总体的图像元素显示均为净土类经变画(图1),即以西方净土变为主的题材。另有个别洞窟出现文殊变、普贤变、行道的药师接引像、密教多臂观音、行脚僧、过去七佛等题材与以上简化的净土变相搭配,部分洞窟的净土变以净水中的行道式供养菩萨来表现,属于净土变的极简处理方式,还有完全以千佛的形式布局于主室四壁的更加简化的洞窟。<sup>②</sup>



图1 莫高窟第376窟北壁净土变

以上壁画题材和绘画形式的洞窟,是西夏时期莫高窟洞窟的主体,且均是重修重绘之前的各代洞窟,洞窟壁画的艺术风格特征并不十分明确。这一时期在莫高窟新建的洞窟有第3、149、465窟,北77窟、第4号塔、慈氏塔,改建的洞窟有第95、464窟。这些窟塔内的壁画题材和占主体的简化净土变为主的洞

<sup>①</sup> 敦煌石窟群指古敦煌地区的各石窟寺,包括敦煌地区的莫高窟、西千佛洞、南湖石窟、瓜州榆林窟、东千佛洞、下洞子、旱峡石窟、碱泉子石窟、肃北五个庙、一个庙石窟、玉门昌马石窟。

<sup>②</sup> 以上洞窟壁画内容均系笔者在洞窟现场长期调查所得。

窟完全不同,各自绘有特征明显的经变画或其他图像,其中第465窟壁画题材与艺术风格属于典型的藏传密教图像。

敦煌石窟群中属于西夏的洞窟,数量上以莫高窟最多,占绝对主体位置。因此如何界定莫高窟西夏洞窟在西夏佛教“大系统”中的归属,是理解敦煌西夏石窟营建的关键。

事实上这个问题并不难解决,若按索罗宁对西夏佛教“系统性”的定义和划分,以上以汉传显教壁画题材为主的莫高窟西夏洞窟,无疑属于西夏的“官方佛教”,只有第465窟似有例外,但第465窟的问题非常复杂,需要单独讨论。



图2 榆林窟第29窟真义国师供养像

有了对莫高窟西夏洞窟佛教“系统性”的“官方佛教”归属,再来看敦煌石窟群中的其他石窟,似乎也简单明了。莫高窟是整个河西石窟的主体,在西夏时期也不例外。五个庙虽然在第1窟出现了藏传密教坛城图、第3窟有真实名文殊造像、第4窟出现护法的明王造像,但其整体以汉传佛教图像为主,又同属沙州(今敦煌)境内,因此径可归入西夏的“官方佛教”系统。瓜州(今西安)的东千佛洞(西夏时期的接引寺)和榆林窟,虽然在有些洞窟出现较多的藏传密教图像,但是这些洞窟均呈现出汉藏共存、显密共融的情况,而且总体上在洞窟中是以汉传佛教图像为主;另外,榆林窟第13、14、26等西夏重修的洞窟,题材内容完全与莫高窟汉传佛教洞窟相同;若再考虑到瓜州是西夏的西平监军司所在,从榆林窟第29窟真义国师鲜卑智海供养像(图2)、第4窟各壁经变画和坛城曼荼罗下部出现的多身上师、国师供养像,东千佛洞第4窟以上师像(或国师、帝师)为主尊的情况(图3),第5窟国师像的出现,可以认为瓜州的西夏洞窟中更多受到“官方佛教”的影响,应归入西夏的“官方佛教”系统。

洞窟中更多受到“官方佛教”的影响,应归入西夏的“官方佛教”系统。



图3 东千佛洞第4窟现状

玉门昌马石窟全是汉传佛教图像,同属西夏“官方佛教”影响下的产物。酒泉文殊山石窟虽然在后山万佛洞出现了坛城曼荼罗图像,但是窟内主体是汉传的弥勒上生经变画和西方净土经变画及本生因缘故事画,又有上师供养像,因此同属西夏的“官方佛教”系统。甘州的卧佛寺和凉州的感通塔的营建维修工程,均是官方行为,毫无疑问属于“官方佛教”体系。

整体来看,以敦煌石窟群为主的西夏河西佛教主体上是以“官方佛教”为主,这也符合学者们通过黑水城文献研究对西夏佛教“系统性”判别的结果。

以上判别的结果伴随着如何对待洞窟中藏传佛教图像的问题,因为西夏的“官方佛教”基于汉传佛教,但在敦煌和河西的石窟中似乎有些出入,必须充分考虑其中藏传佛教图像的存在。

## (二)敦煌西夏洞窟藏传佛教绘画的“系统性”判别

就目前已知的资料和学界的研究来看,敦煌西夏洞窟中的藏传佛教绘画,主要保存在莫高窟第465窟、4号塔,榆林窟第3、4、29、27、10窟,东千佛洞第2、4、5、6、7窟,五个庙第1、3、4窟。另有文殊山后山万佛洞、前山千佛洞和万佛洞,数量总体上有限。更加需要注意的是,在以上有限的洞窟中,壁画题材与艺术风格往往是汉藏共存、显密共融,洞窟中浓厚的“圆融”思想,初步彰显了这些洞窟的营建仍然属于西夏“官方佛教”的背景。

不过,莫高窟第465窟、榆林窟第3窟和东千佛洞第4窟以较为纯粹的藏传佛教图像布局全窟,其他洞窟中的藏传佛教图像并不占主流,仅是搭配诸多汉传佛教图像共存于洞窟当中。因此判别这三所洞窟的系统归属问题显得很有必要。

以藏传佛教图像最集中、最典型的莫高窟第465窟为例,据考证,窟顶是据《金刚顶经》(又名《初会金刚顶经》,简称《真实摄经》)绘制的金刚界五佛,图像系统来自尼泊尔<sup>①</sup>;主室东壁,正中门上为大威德金刚,北侧马哈嘎拉即大黑天神,南侧上铺独髻母,下侧为大黑天宝帐怙主和吉祥天女,共同组成宝帐怙主三兄妹护法,是据《吉祥喜金刚集轮甘露泉》而来<sup>②</sup>;主室正壁即西壁三铺,中间为上乐金刚双运身,又称胜乐王佛、上乐王佛,阮丽考订为俱生上乐金刚,南侧为胜乐金刚,阮丽考订为上乐金刚,北侧为金刚亥母,相关典籍有《胜乐本续》《识续队阿布达那》等;主室北壁三铺,中间喜金刚双身像,西侧残,阮丽复原为上乐金刚,东侧上乐金刚眷属身或上乐金刚系一种,据宋法护译《佛说大悲空智金刚大教王仪轨经》(又作《大悲空智金刚经》《喜金刚本续王》《喜金刚本续》)绘制;主室南壁三铺,中间密集金刚双身像,奥山直司和阮丽考订为黑阎摩敌<sup>③</sup>,东侧大幻金刚双身像,西侧大力金刚双身像,阮丽考订为上乐金刚。<sup>④</sup>

至于洞窟整体的研究,黄英杰认为莫高窟第465窟图像来自西夏时期“现已不存的个别译师传规”教法,就其图像特征而言,其中既有噶举派的内容,也有萨迦派的影子,这正是西夏时期藏传佛教各派共弘并存现象的反映。<sup>⑤</sup>陈庆英研究指出:“萨迦派和噶举派的教法在西夏传播时的这种交错和配合,至少说明在这一时期藏传佛教的萨迦派和噶举派等派别,还不像后来那样强调教派之间的判别,因此从现在

① 阮丽:《敦煌石窟曼荼罗图像研究》[D],中央美术学院2012年博士学位论文,第54页。

② 参见台北故宫博物院编辑委员会:《吉祥喜金刚集轮甘露泉》[Z],台北:故宫博物院印行,1984年。沈卫荣:《西藏历史和佛教的语文学研究》[M],上海:上海古籍出版社,2010年。

③ 黑阎摩敌在《黑阎摩敌本续》(Kṛṣṇayāmāri-tantra)、《成就法鬘》《究竟瑜伽鬘》(Niṣpānyogavali)中均有相关的记载。

④ 参见奥山直司:《敦煌第四六五窟の壁画について一》,《密教图像》13,1994年,第24—32页;《敦煌第四六五窟の壁画について二》,《密教学研究》通号27,1995年,第151—163页。谢继胜:《敦煌莫高窟第465窟壁画双身图像辨识》[J],《敦煌研究》2001年第3期,第1—11页。霍巍:《敦煌莫高窟第465窟窟史迹再探》[J],《中国藏学》2009年第3期,第187—194页。林怡惠:《敦煌莫高窟第465窟图像结构之分析》[A],载敦煌研究院编:《敦煌吐蕃统治时期石窟与藏传佛教艺术研究》[C],兰州:甘肃教育出版社,2012年,第449—462页。阮丽:《敦煌莫高窟第465窟曼荼罗再考》[J],《故宫博物院院刊》2013年第4期,第61—85页。

⑤ 黄英杰:《从藏传佛教看敦煌莫高窟第465窟佛教艺术》[A],载敦煌研究院编:《敦煌吐蕃统治时期石窟与藏传佛教艺术研究》,第447页。



所见到的史料来说,在西夏王朝还没有见到有关藏传佛教的教派矛盾的记载。”<sup>①</sup>按照阮丽的研究,莫高窟第465窟是以无上瑜伽部密教图像为主要题材的洞窟,通过对本尊像及其眷属身份的辨识,发现洞窟主题应是上乐金刚,中心土坛的五层圆轮结构是上乐金刚坛城,因此其主尊只可能是上乐金刚或金刚亥母,又以金刚亥母的可能性为大。整体上讲,第465窟是以金刚亥母为中心(图4),并配有几种本尊而形成的一个坛城,在图像上属噶举派传承。洞窟整体坛城的结构和观想、修法的仪轨与上乐金刚供养仪轨《上乐金刚三三昧》(Cakrasamvarasamūhi)所记相一致。<sup>②</sup>总体观察,第465窟图像是在《金刚顶经》《胜乐本续》《金刚本续》《吉祥喜金刚集轮甘露泉》《上乐金刚三三昧》诸文本影响和规范下的作品。



图4 莫高窟第465窟后室金刚亥母坛城

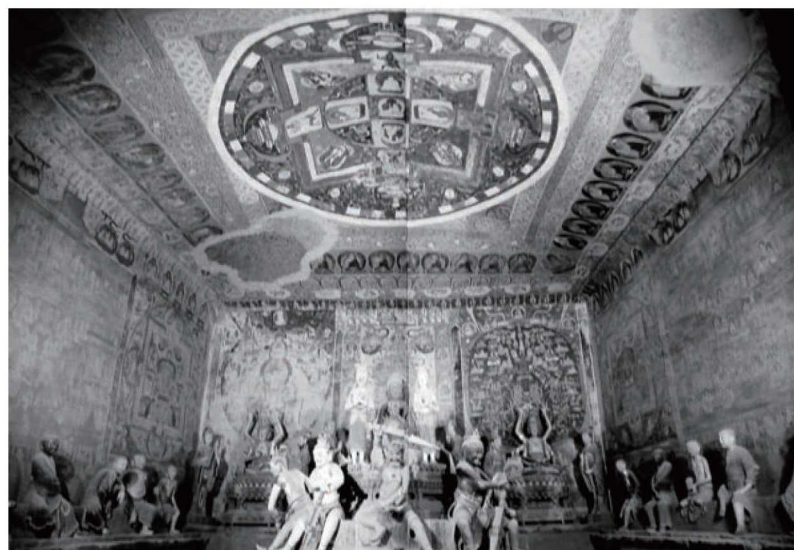


图5 榆林窟第3窟主室

榆林窟第3窟其中的藏传佛教图像(图5)及其相应的经典为:南壁东铺的顶髻尊胜佛母曼荼罗,出自法天译汉文本《佛说一切如来乌瑟膩沙最胜总持经》以及法军和巴哩译师所译藏文本《一切如来顶髻

<sup>①</sup> 陈庆英:《大乘玄密帝师考》[J],《佛学研究》2000年第9期,第138—151页。陈庆英:《西夏大乘玄密帝师的生平》[J],《西藏大学学报》2000年第3期,第5—13页。

<sup>②</sup> 阮丽:《敦煌莫高窟第465窟曼荼罗再考》,《故宫博物院院刊》2013年第4期,第61—85页。

尊胜陀罗尼仪轨》;北壁东铺的摩利支天曼荼罗有可能据天息灾译《佛说大摩利支菩萨经》,但同时也可能受到了3部藏文成就法集即《百五十成就法》《成就百法》《成就法海》及西夏文《圣摩利支天总持》诸文本的影响;北壁西铺的金刚界曼荼罗是据《初会金刚顶经》而来;南壁西铺的恶趣清静曼荼罗是据其根本经典《恶趣清静怛特罗》和宋法贤译《佛说大乘观想曼拏罗净诸恶趣经》,同时受到西夏译本《如来应供真实究竟正觉一切恶趣令净威德王释》《吉有恶趣净令本断纲》的影响;南壁西铺上方的五护陀罗尼佛母有西夏译本《佛说守护大千国土经》可供参考。<sup>①</sup>

学界对东千佛洞第4窟缺乏研究,该窟残破严重,诸多图像或残或模糊,但洞窟中以上师(或国师、帝师)作为主尊的现象,明显是西夏“官方佛教”的产物,在黑水城唐卡中有类似的图像出现,第4窟在东千佛洞的存在,可以认为是西夏“官方佛教”的典型代表。

以上洞窟中出现的藏传佛教图像及其所据经典文本,明显具有浓厚的官方色彩,而这些图像和文本能够在河西地区的各石窟寺得到如此精彩而完美的呈现,说明其传播渠道是畅通的,整体判别这些洞窟的图像系统归属,无疑是“官方佛教”的产物。

### (三)小结

以上敦煌石窟群中藏传佛教图像与黑水城出土的涉及藏传密教文本的关系不是十分紧密,这或许是黑水城与瓜沙地区的区别所致,或者是敦煌地方传统佛教影响的缘故。但考虑到黑水城与瓜沙地区在西夏时期地缘上的关联,结合黑水城文献“印施记”“发愿文”反映出来的地方与西夏中央“官方佛教”的紧密关系,可以认为影响黑水城的藏传密教,也必然会影响到瓜沙地区<sup>②</sup>。

因此,在这里我们把敦煌石窟群中的藏传佛教图像归入西夏佛教“大系统”中的“官方佛教”系统,不仅与洞窟中汉藏结合、显密圆融的情形相符,也与黑水城西夏佛教文献的整体性关系相一致。

## 二、洞窟中藏传佛教图像与藏传密法之关联

有了对敦煌洞窟藏传佛教壁画图像西夏“官方佛教”基本判别,接下来需要讨论敦煌洞窟藏传佛教图像与相关藏传佛教密法文本之间的关联,进而探讨这些洞窟藏传佛教图像的选择原因、与汉传佛教图像的搭配关系、图像与修行者的关联、图像的思想与功能,最后讨论这些洞窟中的藏传佛教图像在西夏“官方佛教”中扮演的作用和相应的地位。在这里我们仍然以具有典型藏密特色的莫高窟第465窟和藏传佛教图像占据主导地位的榆林窟第3窟为例进行分析,其他汉藏关系明显的洞窟的官方佛教系统属性则不在此作专门辨析。

### (一)莫高窟第465窟

据阮丽的研究,莫高窟第465窟的整体图像结构近似于一幅立体的唐卡,壁画的配置方位与观想次第有直接的对应关系,这样的图像配置,是为上乐金刚曼荼罗观想次第的需要而设计的,与流行于尼泊尔纽瓦尔的《上乐金刚三昧》供养仪轨相吻合。整体设计突出了修行者在窟内观想、供养、行忏悔、礼敬、行灌顶,最后即身成佛的过程,思想性缜密,功能突出,应是流行于西夏时期的噶举派行密法的一处坛场<sup>③</sup>。

综合以上因素,一定程度上说明该洞窟的营建设计和思想上的独特性,有西夏藏传佛教密法强烈的

<sup>①</sup> 贾维维:《榆林第3窟壁画研究》[D],首都师范大学2014年博士学位论文。

<sup>②</sup> 谢继胜先生认为黑水城唐卡与敦煌藏传佛教洞窟图像之间关系密切。谢继胜:《西夏藏传佛教绘画——黑水城出土西夏唐卡研究》[M],石家庄:河北教育出版社,2001年。谢继胜主编:《藏传艺术发展史》上册“西夏藏传佛教绘画”[M],上海:上海书画出版社,2010年。

<sup>③</sup> 阮丽:《敦煌莫高窟第465窟曼荼罗再考》,《故宫博物院院刊》2013年第4期,第61—85页。

实践性仪轨的需求所在,符合从黑水城藏传密法文本中看到的西夏人轻理论重实修的特点<sup>①</sup>。从这一点来讲,第465窟应为西夏时期沙州地方佛教界为藏传佛教密法修习的需要而专门营建的一处场所,但我们似乎还不能轻易将其归入西夏的“民间佛教”系统。因为如此规模的道场,恐怕不是一个人甚至几个人能够完成的,一定是一个地方的佛教集体事业的结果,因此从某种意义上仍可归属于当地“官方佛教”系统。

正因为第465窟的设计思想、经典依据、图像粉本来源、功能仪轨出自藏传佛教密宗系统,因此被称为“秘密寺”,崖面位于莫高窟的最北端,远离南区的汉传佛教洞窟群,在洞窟的结构上也留出了足够空间的前室(图6)以方便仪轨的施行。另在第465窟崖面周围出现了几处瘞窟,其中位于窟下侧的北42窟是多人合葬窟,或有配合窟内曼荼罗的意味,如果把第465窟整个理解为一个立体的坛城,则周围卫星窟出现人骨的丧葬窟(图7),正是坛城外围八大尸林的体现。



图6 莫高窟第465窟前室



图7 莫高窟第465窟所在崖面

而第465窟基本上没有出现汉传的图像,与西夏佛教常见的汉藏共存、显密共融的特点大相径庭。

<sup>①</sup> 沈卫荣:《西夏佛教文献与历史研究》[M],兰州:甘肃文化出版社,2018年,第31页。孙昌盛:《试论在西夏的藏传佛教僧人及其地位、作用》[J],《西藏研究》2006年第1期,第39页。



应该是代表西夏官方佛教的藏传密教僧人们,选择在最西边的沙州,给藏传佛教寻找一处理想的展示空间和实践场所。同时洞窟中未有供养人画像,只有黑帽帝师供养像,不仅强化了洞窟修行实践场所的性质,也清晰地表明了洞窟营建的官方背景。

洞窟中上乐金刚曼荼罗有多铺,从现存的西夏时期的众多上乐金刚修法的文献和唐卡可以想见,当时的上乐金刚修法在西夏王朝是非常盛行的并不局限于民间。现存的西夏文献中有关上乐金刚修法内容的还有《依吉祥上乐轮方便智慧变迁运道玄义》《吉祥上乐轮六十二佛百八名》《吉祥上乐轮中有身入定要语要方解经颂》《吉祥上乐轮中有身入定次第》等。除这些文献外,现存的关于上乐金刚本尊坛城的西夏绘画也有不少,仅黑水城一处就出土有9幅描绘上乐金刚坛城的唐卡,宁夏贺兰县宏佛塔出土1幅,拜寺口双塔出土1幅,这几处佛塔均归当地官方寺院所属,因此显然非民间私人性质的藏品,一定是官方寺院的佛塔装藏品。

## (二)榆林窟第3窟

据贾维维的研究,榆林窟第3窟的图像结构表现了两种主题:中原内地汉传佛教观念与10世纪末以降的藏传佛教新译密续主题,可看到“华严”“净土”和密教五方佛这三种信仰的凸显,顶髻尊胜佛母、摩利支天、金刚界曼荼罗37尊、恶趣清静曼荼罗41尊、五护佛母和不空罽索观音五尊等均是《金刚顶经》“五方佛”引领下的瑜伽密续本尊。<sup>①</sup>而东壁中铺的八塔变、东壁南北两侧的五十一面观音经变和十一面观音经变、南北壁中铺的二铺观无量寿经变<sup>②</sup>、西壁门南北的文殊变和普贤变,门上维摩诘经变,均是显教的图像,整个洞窟汉藏结合、显密共存。综合考察,该洞窟的设计有强烈的荐亡、度亡、灭罪的功能,最终要表达的是往生西方净土的思想。除了洞窟经变的图像体现之外,窟顶具有强烈装饰意味的“祥禽瑞兽”图像(图8),也具有配合引导亡者往生净土的功能意义<sup>③</sup>。



图8 榆林窟第3窟顶边饰图案

因此,该洞窟整体图像结构虽然有浓厚的藏传佛教密教色彩,但其核心思想还是唐五代以来汉传佛教的净土往生观念,也是西夏社会强烈的净土思想和信仰的实体体现。“总体来说,以榆林3窟为代表的西夏石窟密教题材壁画,是西夏民众在河西走廊地区原有造像传统的基础上、融合本民族信仰倾向和东

① 贾维维:《榆林第3窟壁画研究》,第346页。

② 邢耀龙、沙武田:《瓜州榆林窟第3窟二铺净土变考》[A],《丝绸之路研究集刊》[C](第5辑),北京:商务印书馆,2020年,待刊。

③ 郭静:《榆林窟第3窟五十一面千手观音经变的图像选择》[A],《丝绸之路研究集刊》(第3辑),商务印书馆,2019年,第335—

349页。



印度图像传承体系而对佛教艺术作出的全新阐释,与五代宋之前的敦煌石窟密教造像相比,具有风格鲜明的艺术特征。……这些密教题材仅是在特定时代背景下被赋予全新的图像志特征,而在宗教内涵和图像功能方面则和其他‘显教’题材一样,在‘净土信仰’体系内的各种忏悔、葬礼和荐亡法会仪式中得到圆融统一,适应了唐宋以来中原内地较为盛行的‘信仰性/仪轨性’佛教的发展形态。”<sup>①</sup>这样,榆林窟第3窟属于西夏“官方佛教”系统是没有疑问的,有研究者甚至推测此洞窟的营建或其功德主与夏仁宗可能有关系。<sup>②</sup>

榆林窟第3窟包含的深厚的唐五代宋佛教义理思想的内涵,让我们看到了西夏人在运用新译密续经典及相应的藏传佛教图像来阐释汉传佛教思想时的娴熟技巧,丝毫没有汉藏佛教之间的隔膜,没有显密的障碍,也没有“官方/民间”的区别,相互之间高度的统一和融合,实是我们理解西夏佛教处理汉藏关系的重要实例,也表明在瓜州有“圆融”汉藏、显密佛教的西夏高僧大德具体指导了洞窟的营建。

### (三)西夏藏传密法文本与图像的实际运用

西夏的藏传佛教经典数量可观,史金波先生对黑水城等地出土的文献做了详细统计,数量有近百种之多<sup>③</sup>。

黑水城藏传佛教密法仪轨等文本文献,结合黑水城唐卡等绘画,包括宁夏境内拜寺沟方塔、宏佛塔、一百零八塔等出土的各类绘画,以及以敦煌石窟为主的河西石窟寺院所见的西夏藏传佛教图像,可知有一部分确实反映出文本与图像相结合的情况。其中较为常见的是有关大黑天的文本,如《大黑根本咒》的西夏写本《大黑赞》实是大黑天形象(图9)的描述文字<sup>④</sup>。另如 $\phi$ 214《亲诵仪》、 $\phi$ 234《多闻天陀罗尼仪轨》(实为《多闻天施食仪轨》<sup>⑤</sup>),与西夏各地发现的毗沙门天王并八大马王图像的形象描述,基本上是吻合的<sup>⑥</sup>。金刚亥母造像在西夏较为多见,黑水城文献中有关金刚亥母修习仪轨的文本至少有16种<sup>⑦</sup>。另有西夏译本《如来应供真实究竟正觉一切恶趣令净威德王释》《吉有恶趣令净本断纲》,是藏文本萨迦三祖扎巴坚赞所撰的《具吉祥净治恶趣续总义》的西夏文译本,应该与西夏出现的恶趣清净曼荼罗图像有一定的关联。



图9 莫高窟第465窟大黑天图像

① 贾维维:《榆林第3窟壁画研究》,第368、369页。

② 郭静:《榆林窟第3窟五十一面千手观音经变的图像选择》,《丝绸之路研究集刊》(第3辑),第335—349页。

③ 参见史金波:《西夏学和藏学的关系》(下)[J],《西藏大学学报》2006年第2期,第3页。

④ 沈卫荣:《西夏、蒙元时代的大黑天神崇拜与黑水城文献——以汉译龙树圣师造〈吉祥大黑八足赞〉为中心》[A],王尧主编:《贤者新宴》[C](第5辑),上海古籍出版社,2007年,第153—167页。此据氏著《西夏佛教文献与历史研究》,第129—149页。

⑤ 宗舜:《〈俄藏黑水城文献〉之汉文佛教文献续考》[J],《敦煌研究》2004年第5期,第93页。

⑥ 贾维维:《榆林第3窟壁画研究》,第255页。

⑦ 崔红芬:《西夏河西佛教研究》[M],北京:民族出版社,2010年,第344、345页。沈卫荣:《初探蒙古接受藏传佛教的西夏背景》,氏著《西夏佛教文献与历史研究》,第114—128页。

#### (四)小结

通过以上的讨论可以看到,西夏佛教在对待和运用藏传密法的图像时,其实有着相当丰富的文本支持。从榆林窟、东千佛洞及五个庙洞窟中汉藏共存、显密共融的现象,说明其核心仍然受到敦煌地区唐五代以来汉传佛教和本地传统佛教思想的影响。

### 三、结语

敦煌石窟群所在的瓜沙地区是西夏统治范围内的最西区域,这里的佛教艺术传统到西夏时期已是渊源流长,莫高窟、五个庙、榆林窟、东千佛洞等多处洞窟中藏传佛教特征明显的坛城曼荼罗图像的绘制,从表面上看是代表西夏“民间佛教”藏传佛教系统影响的表现,但是这些图像在洞窟中往往是汉藏共存、显密共融,经西夏人最拿手的“圆融”手法的处理,我们在榆林窟第3窟、第29窟,东千佛洞第2窟、第5窟、第7窟,五个庙第1窟等洞窟中与其说看到了藏传佛教密法的实践,倒不如说是瓜沙地区的西夏人受唐五代宋以来佛教传统思想的影响,借用这一时期新译密续主题的相关题材和图像,完成和实现作为佛教信仰者不变的信仰目的和往生净土的需求。仍然体现了作为西夏佛教主流的官方佛教意味。

敦煌石窟群洞窟图像结构中浓厚的华严、净土思想,结合像榆林窟第29窟、榆林窟第4窟,东千佛洞第5窟、第4窟,莫高窟第465窟,文殊山后山万佛洞西夏帝师/国师/上师供养像的出现,更是体现了西夏佛教的“官方佛教”色彩。以此属性定位敦煌石窟群中的西夏洞窟,才能最终理解以莫高窟为主的那些西夏重修、重绘的汉传佛教题材图像洞窟的性质,也可以最终解释长期以来西夏学界、敦煌学界、艺术史界对这一批洞窟研究困惑的瓶颈所在。

[本文责任编辑 张宁]

---

[作者简介]沙武田,陕西师范大学人文社会科学高等研究院副院长,教授,教育部青年长江学者(西安 710119)。