

云冈石窟中的二佛并坐和文殊问疾

□ 张 艳

云冈石窟中大量出现的“二佛并坐”和“文殊问疾”雕刻画面，是北魏佛教流行《法华经》和《维摩诘经》的结果。佛教认为，《法华经》是释迦牟尼五十年说法的最后至极教理，因而流传中国很早。西晋竺法护于太康七年（286年）就译出《正法华经》。至云冈石窟开凿（北魏社会繁荣期，公元5世纪中叶）前的近200多年中，又经过数译，其中以姚秦时鸠摩罗什于弘始八年（406年）所译《妙法莲华经》流行最广。云冈石窟雕刻了近400处“二佛并坐”造象，其根据就是《法华经》中的《见宝塔品》内容。以此宣传、教育佛教徒去实践法华思想。在“文殊问疾”画面中，雕刻了文殊菩萨和“维摩居士”对坐的形象，其中以着世俗装（头戴尖顶帽，身穿对领长衣）并手执尘尾坐于床榻形象出现的维摩居士（其佛理道行之深足以与文殊菩萨论道），成为广大在家修习佛道的善男信女之榜样。佛教试图以这一形象呼唤更多的社会人士参与佛教的信仰和传播。这是云冈塑造“维摩居士”最直接的目的。

1. 二佛并坐

二佛并坐的佛经根据是《法华经》，全名《妙法莲华经》。西晋竺法护所译《正法华经》，是《法华经》

流行中国的第一个译本。

由于《法华经》是释迦牟尼说法达到最高层次时（第五时）佛教含义最深邃的经典，故鸠摩罗什非常重视它的传播和流行。在译出《妙法莲华经》后就命令数位门下（如僧肇、道融、道生、聂影、慧观等）或宣讲，或造注疏。流传最著名的注疏有法云著《法华义疏》八卷。

《法华经》全书二十八品，其中心内容是第二方便品、第十四安乐行品、第十六如来寿量品和第二十五观世音菩萨普门品等四品。按照唐代妙乐大师湛然的说法，得此四品的大义，便能了解全经的纲领。

但这些所谓《法华经》的主要内容很少被早期佛教艺术形式所采纳，因此，几乎见不到这些内容在佛教石窟寺或其他佛教艺术中的身影。而第十一见宝塔品，则在早期石窟寺中是常见的《法华经》表现内容，其形式就是二佛并坐龕。在云冈，这种造像龕是石窟中最突出的内容之一。《妙法莲华经·见宝塔品第十一》经文摘要如下：

尔时佛前有七宝塔，高五百由旬，纵二百五十由旬。从地涌出，住在空中……

尔时佛告大乐说菩萨：“此宝塔中有如来全身，

乃往过去东方无量千万亿阿僧祇世界,国名宝净,彼中有佛号曰多宝。其佛本行菩萨道时,作大誓愿:“若我成佛灭度之后,于十方国土,有说法华经处,我之塔庙,为听是经,考试涌现其前”……”

尔时释迦牟尼佛,见所分身佛悉已来集,各个坐于师子之座,皆闻诸佛,与欲同开宝塔,即从座起,住虚空中,一切四众起立合掌,一心观佛。于是释迦牟尼佛,以右指开七宝塔户,出大声音,如却关钥,开大城门。

即时一切众会,皆见多宝如来,于宝塔中坐师子座。全身不散,如入禅定。又闻其言:“善哉善哉,释迦牟尼佛,快说是法华经,我为听是经故而来至此。”尔时四众等,见过去无量千万亿劫灭度佛说如是言,叹未曾有。以天宝华聚多宝佛及释迦牟尼佛上。

尔时多宝佛于宝塔中分半座与释迦牟尼佛,而作是言:“释迦牟尼佛,可就此座。”即时释迦牟尼佛入其塔中,坐其半座,结跏趺坐。尔时大众,见二如来在七宝塔中,师子座上结跏趺坐,各作是念:“佛坐高远,惟愿如来以神通力,令我等辈俱处虚空。”即时释迦牟尼佛,以神通力,接诸大众皆在虚空,以大声音普告四众:“谁能于此娑婆国土,广说妙法华经。”

经文内容说明,早以前(过去东方无量千万亿阿僧祇世界)就成佛灭度的多宝,在作菩萨时就作了以后“有说法华经处,我之塔庙,为听是经,故涌现其前”的誓愿,今天是为听释迦牟尼佛讲《妙法莲华经》而来。可见,“见宝塔品”并非要说明什么佛教义理,它的存在是以宣传《法华经》为己任的。由此我们似乎明白了为什么在佛教艺术的表现中(包括云冈石窟),多见二佛并坐形象的实际意义。

云冈最早期的“昙曜五窟”,虽然没有将二佛并坐龕作为主像安排于正壁,但在洞窟中东、西、南壁的不同位置上,已经普遍雕刻了这种造像龕。这些二佛并坐造像龕形,呈横向长方状。龕中二佛像并排面向正前方,均举右手于胸前,左手握着表示传承佛法的“法衣”。与其他早期造像一样,佛像高肉髻,面相丰腴,

着袒右肩袈裟。佛像的装饰比较简单,除头的后背有一个不明显的光圈外,没有雕刻身光,因此龕内空间显得朴素干净。佛像龕的雕刻也表现了简单化的特点,素面龕楣为浅浮雕七坐佛,龕两侧素面立柱顶上束帛,龙头回顾立帛之上。龕外雕刻浅浮雕胁侍菩萨以及供养天人等。

按照石窟分期,云冈第5、6窟,7、8窟,9、10窟等属于中期洞窟,这些洞窟不仅在洞窟形制上有了非常明显的变化,在壁面设计布局和雕刻内容上也有了充实和变化。表现在二佛并坐佛像龕的安排上,更是发生了一系列变化:

——将“二佛并坐”龕作为主像置于雕刻正壁(北壁),使这种题材的造像成为洞窟中举足轻重的重要内容。第7窟后室北壁主像就是高3.75米、宽4.50米的二佛并坐圆拱龕。造像虽然风化严重,但不失宏大庄严。第9、10窟前室明窗两侧的二佛并坐龕,尽管不是主像位置,但其突出的位置优势,使其



图一 二佛并坐(第10窟前室北壁)

成为人们经常瞻仰的重点对象。

——为了突出二佛像，在雕刻技法上将龕的深度进一步加大，使佛像的身体更加突出，立体感更强。同时将二佛像跏趺坐位置作了适当调整，从以往二佛并坐为“一”字形，调整为二佛并坐为“八”字形，并使二佛像的身体向前倾斜，佛像间产生了强烈的空间动感，极大地增强了艺术感染力。

——佛像龕艺术装饰绚丽多姿。在第9、10窟前室北壁明窗两侧，都雕刻了装饰华丽的二佛并坐圆拱龕（图一）。佛像着袒右肩袈裟，右手举胸，跏趺坐于同一须弥座上，头光背光饰以“火焰纹”和“飞天”造型，二佛像间雕刻了护法的力士和供养天人。圆拱龕楣由坐佛像和内外两层相对聚中的飞天组成。龕两侧龙头回顾下的胁侍菩萨由力士承托。

二佛并坐龕在云冈晚期依然是洞窟中重点反映的造像内容。这个时期造像中的二佛并坐龕，仍然保留了位于洞窟正壁的做法，这种保留与中期洞相比，且是有过之而无不及。在西部窟群的25个晚期中心洞窟中，有多达11个洞窟北壁的主像为“二佛并坐”龕。由于洞窟规模日益缩小，这时的二佛并坐龕虽然有很多占据了洞窟的主像位置，但其绝对规模已无法与中期大型二佛并坐龕相比了。在佛像佛龕的装饰上，晚期二佛并坐龕明显不如中期造像那样华丽而内容丰富，似乎又返回到早期造像的朴素无华状态。在佛像体态和服装方面，这个时期的二佛并坐佛像与同时期的其他佛像一样，溜肩而面型消瘦。着褒衣博带服装，宽大的服装已将结跏趺坐时置于腿上的脚全部遮掩。五官也发生了明显的变化：双眼细长、鼻梁直峭、嘴角上翘，佛像笑容满面而显得和蔼可亲。

二佛并坐在云冈石窟所以被塑造得格外突出，一方面是因为佛教在北魏发展期大肆“法华”，而早期洞窟已大量雕刻这种造像龕的原因，另一方面，也表现了北魏封建政治处于特殊形势下对艺术

表现的要求。据《魏书》记载，北魏文成帝于公元465年去世，时年24岁的皇后冯氏被尊为皇太后，临朝听政。在其后的25年里，虽然有过短暂“不听政事”阶段，但在大部分时间中，其作为皇太后和太皇太后而临朝听政，甚至是“大权独揽”。在北魏既有皇帝在位，又有太后临朝的情势下，不少皇室亲贵并称冯氏和孝文为“二圣”。反映在当时所建最大规模的佛教石窟寺中，云冈石窟建造了一系列的“双窟”，以象征政权形式中，不仅有皇帝，还有太后的实际。与此同时，二佛并坐龕也受到了格外的关注，它的象征意义丝毫不逊色于双窟。这大概也是二佛并坐龕在云冈石窟大量出现的一个理由。

2. 文殊问疾

文殊问疾的画面，根据《维摩诘所说经·文殊问疾品第五》所塑。据称，维摩诘原来是东方无垢世界的金粟如来，于释迦佛在世之时，自妙喜国化生于毗耶离城为居士（有着很多财富的财主），以“委身在俗”，时机“辅释迦之教化”。当时，佛应五百长者子之请，于毗耶离城中的庵罗树园说法，维摩示病不往，佛欲派遣其弟子和诸菩萨们前去看望，但大家都畏于维摩的善辩而纷纷推辞。最后只有文殊菩萨受命前去看望问疾。维摩诘随机说法，辩才无碍，乃成一经妙义。云冈石窟所塑造的“文殊问疾”画面，表现的就是这一特定情节。

《维摩诘所说经》源于印度，但在那里并未发现



图二 文殊问疾（第6窟南壁）

有维摩的造像,更谈不上表现“文殊问疾”的维摩和文殊之对坐形象。也就是说,维摩的形象,是在《维摩经》传入中国后出现在中国的。佛教石窟最早塑造的维摩形象,出现在甘肃永靖炳灵寺第169窟北壁11号壁画上,据认为产生于西秦建弘元年(420年)左右。此后不久,云冈石窟就产生了维摩的形象,且是最早以石质浮雕形式出现的维摩形象,并是依照《维摩诘经·文殊师利问疾品第五》,塑造为与文殊的对坐形式。

依云冈分期说,最早的文殊维摩对坐形式,应是雕刻于第7窟后室南壁窟门两侧的维摩和文殊的形象。这种将维摩居士和文殊菩萨对坐的形象分开雕刻于窟门两侧的格式,在较晚的洞窟中,又塑造在佛龕的两侧,使文殊、维摩两者形象间,出现佛的形象。这种情况的形成,一方面是早期维摩、文殊对坐格式的转移(由窟门两侧转移到佛像龕两侧),另一方面是使释迦形象出现在维摩文殊对坐间,以突出佛形象的发展和延伸。雕刻在第6窟南壁明窗与窟门间“文殊问疾”大龕(图二),是体现这一思想的代表,同时也是云冈表现维摩文殊对坐形象最隆重突出的一例。整个像龕以中国传统瓦垄屋顶覆盖,画面中心是跏趺坐于须弥座上的释迦牟尼佛,其右手举胸呈说法印,着褒衣博带,形体高大、挺拔、安祥。佛左侧为维摩居士,他头戴尖顶帽,身穿对领长衣世俗装,右手执尘尾上举,身姿微微后倚,以左手扶床榻而坐。眯眼微笑和下颌呈三角状“山羊须”等形象特点塑造,都显现出智者的特点。我们看到,除明显雕刻出维摩居士所坐床榻及其菱形格靠垫外,周围的侍者等形象皆较小而置于床榻后。这体现了经文“尔时长者维摩诘……以神力空其室内,除去所有及诸侍者,唯置一床,以疾而卧”的内容。释迦佛右侧为文殊菩萨,他头戴宝冠,短衫长裙,形象塑造与云冈同时期菩萨形象一致,所坐床榻与维摩所坐相同,形成双双对称格式。

以“文殊问疾”内容塑造的维摩文殊对坐说法像,自云冈石窟大量产生以后,在诸如龙门石窟等佛教石窟艺术中多有表现。究其原因有三:

一是《维摩诘所说经》重点宣传佛教“空”的思想,其中“文殊问疾品”中文殊与维摩对话的内容主题亦为“空”。经曰:

文殊师利言:“居士此室何以空无侍者?”维摩

诘言:“诸佛国土亦复皆空。”又问:“以何为空?”答曰:“以空空。”又问:“空何用空?”答曰:“以无分别空故空。”又问:“空可分别耶?”答曰:“分别亦空。”

《维摩诘所说经》作为大乘佛典的代表作之一,经文中的思想与中国老庄哲学所倡导的“无”的思想相通,是文人士大夫当时的基本教养所在。

二是维摩、文殊问答场面,符合魏晋以来就形成的好清谈的风尚。所谓清谈,就是“手执尘尾,口谈玄虚”。玄虚即是玄学,“是指对《老子》、《庄子》、《周易》这‘三玄’的研究与解说”。清谈成为豪门士族最热衷的事情,一方面是文人居士的自我炫耀,另一方面是对政事、人物进行品评的风气所致。而《维摩诘经》深刻阐发了般若性“空”的理趣和“不住生死,不住涅槃”的“菩萨行”。“此经自鸠摩罗什重译之后,被玄学家们奉为同《易》、《老》、《庄》‘三玄’并列的‘四书’之一,推进了玄学从‘道玄’向‘佛玄’的蜕变和发展”。“文殊问疾”是维摩居士与文殊菩萨的问答形式,在内容和形式上,都与“清谈”的社会风尚非常吻合。因而,石窟造像中维摩居士就以手执尘尾、口谈佛法的形象出现了。

三是维摩作为形式上的世俗居士而取得佛法成就,成为社会普通佛教徒追求的榜样。有家室、田宅的维摩诘“虽明佛法,常乐世典”,被喻为“火中生莲华”,是在家修行的“居士”,是“不思议解脱”的典范。使社会上更多的在家修行“居士”看到了自己所追求的目标,这对佛教在当时的不断发展壮大有着非常重要的现实意义。

(作者工作单位:山西云冈石窟文物研究所)

栏目主持/赵曙光