文章编号：1003-9104（2006）07-0208-02

《元景造像记》考评

张　俊
（渤海大学 教育学院，辽宁 锦州 121000）

摘　要：《元景造像记》是北魏时期具有很高史料价值和艺术价值的一方石刻题记，现残存304字。为研究方便起见，本文对该碑残存文字重新进行了梳理，并从年代、文字、内容、艺术等诸方面与《龙门廿品》作了比较研究，在比较研究中凸显了《元景造像记》的价值。最后，文章还回答了该碑之所以具有较高史料的原因。

关键词：元景；造像记；北魏；龙门廿品
中图分类号：J292.2-3　　**文献标识码**：A

On Yuanjing Image-creation

ZHANG Jun

《元景造像记》是北魏时期具有很高史料价值和艺术价值的一方石刻。1921年，由周养庵（肇祥）最早于万佛堂石窟发现，得初拓三十本，流传于社会，此后，该碑始为世人所熟知。万佛堂石窟位于辽宁省义县境内，距县城西北8公里处，背依福山，南面宽阔秀美的大凌河谷，是东北最著名的古代石窟。据题记记载，该碑刻于太和二十三年（公元499年），为北魏孝文帝太和晚期，石窟的始建年代与举世闻名的云冈石窟属于同一时期。

《元景造像记》被刊刻在万佛堂石窟西区第五窟前壁的内侧，石窟已残破，右与西六窟几乎合而为一，左与西四窟凿壁相通，后壁建有僧房，石窟改建痕迹十分明显。据学者陈建华现场勘察，刻有题记的石壁复原宽度为1.35米，上方残存有供养人像，及雕有小坐佛、维摩诘与侍者像的小佛龛，石壁主面为题记碑刻。刊刻碑文的崖面事先经过凿平磨光加工后，做出碑形，上端为碑首，半圆形，高0.50米、宽0.98米，两侧雕有蟠龙，龙首向下，龙身回绕碑头。碑的主体为碑文部分，碑面上段有两个明显的圆孔，是清末民初在石窟的后壁增建佛殿时架木所留，因此毁掉碑文十余字；下段已经完全剥泐损坏，损字甚多，万佛堂所在的福山石质松软，为多孔的岩屑凝灰岩，容易剥蚀。据2005年10月学苑出版社出版的《锦州市文物志》提供的数据，碑身现高90厘米（东）橐140厘米（西），宽100厘米，残存304字[①]，正文22行，每行10~19字不等。

笔者经过实地考察后，对比中国古籍出版社1989年版《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第三册梁启超题跋影印本、1999年义县文物保管所影印本以及1991年锦州市文物博物馆学会影印本等资料，确定可辨认残碑文字如下：

唯大魏太和廿三年岁次己卯四月丙午朔八日癸丑
诸军事平东将军营州刺史元景上为……
皇帝陛下敬造石窟一区
夫灵觉冲虚非像无以答其形妙门潜寂非唱……
生灭昧识于慧旦将以轮回尘网缠服□弊……
释迦如来契慈心于因初达妙致于遐劫……
揖慧舟以拯溺夷俎济艰人天仰德功盖……
我皇代受命光□□□日新景福增崇圣……
皇帝陛下诞□□□□高振古游神虚宗……
兴援及州镇靡不□□况景藉荫洪基根……
土虽丽岂同岩石之固于州城东北一百……
暨浩沧右带龙川临清流以藻秽背修峦……
明可以轨瞩东民信之威训穆然存道久……
皇帝陛下资化无为一同率土享祚齐……
明元皇帝栖神常住降及一切普沾……
是诣速证大果又愿已身并诸眷属……
文靡述国之侻祉可无称乎故于□……
玄觉体空真□□□公谁究竟悟兹……
空有同照无微□□调风洒泽怀……
详陟太合想作□□雕岩镂馆……[②]
建兹华窟投心请庆仰愿圣……
上愿明元神栖妙宫受道……

在考证碑文文字过程中，笔者查阅了大量文献资料，对国内外近十种有影响的文献进行了比较[③]，发现各文献之间对残碑二十二行三百余字的识读情况出入很大，尤其是下段残破较重部分，在其中的十七行中，各文之间累计共有近七十余处互有出入。出现这种情况的原因在于：a原石字迹模糊、b拓本字迹不清晰、c有的版本在将繁体字转换成简体字时出现问题、d有的作者不懂魏碑异体字、e各文作者对具体碑文的意思与句式的理解互有出入等等，总之，原碑剥泐过甚是其根本原因。梁启超于题跋中慨叹："养庵为言，石质（糜）松，再历年岁，虑更剥泐。颇闻近官斯土者，曾顾恶工狂拓数千通，以为市，恐非久且成没字碑矣。"

①一九二一年，董天华题跋中说"碑身残余之三百十数字，约百七十字尚好"。义县志记载为三百零二字。一九五一年阎文儒先生在《辽西义县万佛堂石窟调查及其研究》的附录中则记载为三百零四字。

②省略号部分为残碑下段缺失部分，8、9、10行及18、19、20行中间连续□号部分为清末维修石窟时凿洞架桩损失的文字。

③辽宁省义县文物管理所影印本（1999年）、金毓黻《辽东文献征略》（1926年）、《义县志》（1931年）、滨田耕作《辽西义县的石窟寺》（《东洋美术史研究》译文，昭和十七年，即公元1942年）、阎文儒《辽西义县万佛堂石窟调查及研究》（《文物参考资料》，1951年9期）、曹汛《万佛堂石窟两方北碑题记中的若干问题》（《文物》，1980年6期）、刘建华《义县万佛堂石窟》（科学出版社，2001年）、关野贞《满周义县万佛洞》（《中国的建筑艺术》译文，昭和十六年，即公元1941年）。

万方数据

由于原碑几乎每行文字均有缺失，对通篇文字进行识读十分困难，致使多年来对该碑的研究情况总是显得扑簌迷离，在书法界与史学界提及该碑的人很多，能做深入与全面研究的人却很少。至于有欲补足原文者，虽然其志可勉，却于史无补。曹汛先生发表在1980年第6期《文物》杂志上的文章棗《万佛堂石窟两方北碑题记中的若干问题》，应该是研究《元景造像记》的一篇比较权威的文章，该文在考据方面作出很大贡献，文章首次对题记中的相关地名、官职、人物，特别是造窟功德主之一营州刺史元景的世系等都作了考证，首次提出了元景乃明元帝拓拔嗣之曾孙、孝文帝拓拔宏之族叔的说法，揭开了困惑学术界多年的元景世系之谜，该文是研究北魏万佛堂石窟石刻最为重要的一篇文章。还有学者通过与万佛堂另一方题记，慰喻契丹使韩贞等74人造像题记（东区第6窟的刻于景明三年，即公元502年）进行对比研究，把研究内容扩展到该地区古代的佛教、民族、地理、政治、军事等诸多领域，对该碑的史学价值做了较为深入的挖掘。其中，能够突显《元景造像记》史料价值的是，通过该碑的文字印证了北魏太和末年在宫廷中所发生的一件重要事件，即在魏孝文帝死后，秘不发丧，在秘讳期间依照魏孝文帝遗诏，秘密处死了冯皇后，为北魏政权除掉了一个政治隐患。

笔者尽量全面地搜集到了关于这方造像题记的相关资料，在对这些资料进行整理与进一步的研究过程中，觉得只有把该题记还原到当时的历史环境中去研究才会有意义。尤其是在与《龙门廿品》等刻石题记的进行对比研究之后，对《元景造像记》的艺术价值、史料价值以及在魏碑书法是中的地位的认识就愈加深刻了。

其一，康有为先生认为，北魏文物尤以太和年间为重，《元景造像记》就刻于北魏太和晚期，与《龙门廿品》相比，它也是一方较早的魏碑刻石。梁启超在题跋中云："造像记石刻传世者，莫先于龙门之始平公，盖太和十二年（公元488年）也。次则十九年（公元495年）之邱穆陵亮夫人，次则廿年（公元496年）之一弗，次则廿二年（公元498年）高楚及北海王详，此其第六矣。"《元景造像记》刻于太和廿三年（公元499年），从时间顺序上来看的确是比较早的一方石刻题记，由此，我们就可以认定它在魏碑书法中的地位。其二，《元景造像记》在文字方面远胜于其他造像记。已故著名书法家康殷先生曾有此碑的临摹本问世，在序言中称该方题记"文辞雅驯"。细品残文，文辞的确清雅高古，讲求韵律，间或出现在文中的魏晋时期开始流行的骈体句式，给文字增添了许多清丽、华美的色彩。另外，这篇文字结构严谨，形式规范，扬扬数百字，与大部分《龙门廿品》略略数语的记事发愿文字相比，犹如鹤立鸡群。该文具有两汉以来"铭石书"为文的风范，说明这是一篇很正式的碑文。其三，《元景造像记》的文字所蕴涵的思想内容十分丰实，涉及儒、道、释等三家思想。该文是佛家造像的题记，本意应该在于"佛"，但文中治国安邦之志却益于言表，说明其思想本源偏重于"儒"家。行文中所表现的语言风格又出于老庄，这正是"尊儒者之教，履道家之言"，带有鲜明的南北朝时期的时代特征。其四，《元景造像记》具有很强的现实性，碑文直接或间接地涉及一些当时的政治与军事内容，这在太和年间的龙门造像题记中是少有的。北魏政权毕竟是一个处在战乱时期的政权，时刻存在着来自内部和外部的政治、军事压力，一方面，北魏政权要花费大量精力来应对来自集团内部守旧势力的政治压力和地方民众的起义，另一方面，北魏政权时刻怀有向南扩张的野心，北魏的军事布防重点主要在南方。营州地处塞北，与库莫溪契丹等部族相邻，虽然物乏人稀，不是用兵重点，但却是战略要地，必须保持稳定。元景于边北塞外斥巨资凿窟造像，运用宗教武器来育化"溺夷"（题记中语），正是在实现北魏在这一时期制定的"南攻北和"的政治军事策略，可以看出，元景并非等闲之辈，他应该是一位具有较高政治军事素养的人。其五，万佛堂虽然地处偏远的营州地区，《元景造像记》却较早地使用了在北魏政治文化中心洛阳地区只在北魏元氏皇族成员的墓志中常出现的"洛阳体"，这在龙门廿品中也是不多见的。文字的结构采用当时比较先进的"斜画紧结"的结构方式，结构严谨，体势开张，书写娴熟，刻制精良，与元氏皇族的墓志比较，它们的风格相似、水准接近。梁启超先生在题跋中对此碑的评语是"天骨开张，光芒闪溢"④。康殷先生认为："（在《元景造像记》面前），龙门廿品也要俯首称臣。"此种评语并不过分。

《元景造像记》之所以与同时期的《龙门廿品》等造像题记有诸多迥异之处，与功德主元景的身份有着直接关系。元景出身于北魏元氏皇族，据曹汛先生考证，元景是明元帝拓拔嗣之曾孙、孝文帝拓拔宏之族叔。不仅如此，元景还是魏孝文帝身边的近臣，太和十八年（公元494年）九月之前，他曾任"集书"省长官之职⑤，"集书"省负有管理图书典籍、草拟圣喻、传达王言等职能。据《魏书·高祖记》记载：高祖孝文帝雅好读书，手不释卷，其汉学工夫很深。依此推理，元景能出任如此要职，决不是碌碌之辈。太和廿三年前后，依北魏当时的官制，元景以皇族身份出任营州刺史。身为皇族、封疆大吏、地方要员，无论元景以何种名义去凿窟造像，都会被认为这是一种代表着政府意志的行为。所以，在远离北魏文化政治中心的营州地区给孝文帝凿窟造像，其真实意义是在向边境地区张显皇威，"轨瞩东民"。所刻题记数百言，是在"述国之烝祉"⑥、"彪蔚以文其响"⑦，意在做育化宣传。《元景造像记》的背后隐含着国家的意志，是教正式的碑，所以，所使用的书法必然是正规的"铭石之书"。在洛阳地区出现的一种"斜画紧结"式的楷书被称为"洛阳体"，在当时已经取代了自汉以来的常用的"平画宽结"式的隶书，成为正统的"官样字"，而且，这种字体多流行于为元氏皇族所刻制的碑刻中，因而，书刻俱精。《元景造像记》使用的正是这种"洛阳体"，使用这种书体既体现着国家（下转第211页）

④参见《梁启超题跋墨迹书法集》，荣宝斋出版社，1995年版，第213页。

⑤参见《魏书·广陵王羽传》记：太和十八年（公元494年）九月，高祖谓散骑常侍元景曰"卿等自任集书，合省遘堕，致使王言遗滞，起居不修，如此之咎，责在于卿，今降中大夫、守常侍、夺禄一周"。

⑥参见"以拯溺夷"、"轨瞩东民"、"述国之　祉"　等句均出自碑文。

⑦参见《文心雕龙·书记》第二十五。

⑧参见语出金毓黻《辽东文献征略》卷四《金石》第三，"韩光甸"一段。

⑨同④

⑩参见辽宁省义县文物保护所1999年《元景造像记》影印本序言。

万方数据

性，令人惊讶的是其中的美学原则，即机械地根据一般图像作品复制现成图像，在纽约世博会上并未产生影响。毕竟，正如其名称所包含的，这件作品仅仅强调了支配全世界所有展览会的市场需求原则，如同任何一项买卖。然而沃霍尔并非首位在世博会上被官方消极对待的例子。其同僚还有艺术家古斯塔夫·库尔贝，爱德华·马奈，奥古斯特·罗丹和萨尔瓦多·达利都曾因其画面主题被公然拒绝，且在他们参加后仍受到审查与排斥，世博会从未充当过当代艺术有力的传播媒介，相反，逐步的工业化进程已联合起来将艺术家，通常是那些年轻一辈的艺术家排除在外。

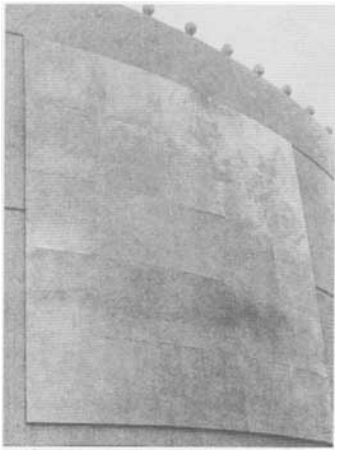
自十九世纪中叶以来，世博会意识到自身的使命不仅是展现工业技术及产品，还须强调艺术与工业之间的紧密关系，这通常牺牲了艺术家的自主性。一项真正意义上的神秘进程出现在1851年和1855年举办的两次工业博览会上，它由圣西蒙主义的理论体系促成，此理论试图将艺术、科学、工业归结为推动社会及所有生产力法则前进的三大动力，事实上，此理论消解了这些力量的个性及其作为属下对“文明”棗科幻般的社会乌托邦棗的顶礼膜拜。对于克劳德·亨利·圣西蒙改革委员会（Claude Henri Saint-Simon's reform Community）的成员们而言，工业化展现了“真正的永恒膜拜”。

经典艺术教规，包括传统形式及流派，首次在其广泛层面上受到质疑。由圣西蒙主义者确立的典范造成了新的视觉艺术等级划分，其中绘画及雕塑被赋予了新的角色。取代英雄主义幻想、取代唤醒19世纪学院沙龙绘画偏爱的完美、理想世界的式样，正视一个加倍平淡的现实：“作为一种功利性的艺术，工业化艺术中的优美感将会被仅存的愉悦感所取代，而工业中的审美也会因艺术的工业化而得以补充。美的艺术（Beaux arts）因与实用艺术相左而走向终结。

社会革命家将当代小说的社会化大生产作为说明此进程的绝好典型，因为在此进程中，自由艺术与手工艺一样在面对工业生产的装饰性实用产品时丧失了自身的重要地位和新的活动领域，如同“艺术与手工艺运动”及“装饰艺术运动”因工业化大生产而出现。当然，这些总是存在的，然而直到19世纪，工业手段对实用艺术的介入才成为可能。

卓越的圣西蒙主义者是朴素唯物主义者，他们通过弱化艺术的自主性在第一届世博会上达到其最完美境界，约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton）在1851年为伦敦世博会设计了一座壮观的温室棗以水晶宫闻名遐迩，但是，观察家们很快注意到它的出现是某种时代错误：在海德公园里，往昔的艺术与珍品宝匣已经历了理想化的复苏，所有的展品均未按类别或价值区分，而是并列放置，维尔那鲁舴蚵 ┌erner Hofmann）将其命名为“复合世界”（composite world），它致使许多人陷入兴奋的情绪之中。

以绝对的商品数量及巨大的梦幻般的展览空间达到吸引众多游客为此主题公园的初衷，“一座商业的芭比塔（美好的幻想）”、“一片人间乐土”、“一座现代神庙”……，这是同时代的人为形容世博会所起的别名，它一半是博物馆，一半是工厂，刺激了普遍存在的实用主义经济，虽然人们在此参观享受的主要原因是其审美因素，绝非巧合的是，理查德·瓦格纳所著有关全方位包围的作品或艺术的论著——《未来的艺术作品》（Das Kunstwerk der Zukunfe）于1850年出版，仅比首届世博会早一年。



瓦格纳“整体艺术作品”（Gesamt kunstwerk）的概念，是各种形式的美学表现与竭力创新的综合体，它的卓越之处在于戏剧化的表现以及对轰动效应与壮观事物的强烈倾向。

由此看来，众多的工业展品与瓦格纳的歌剧并无差别，尤其是“整体艺术作品”概念的孕育，它不仅作为在深谋远虑下所有艺术形式的统一，除此之外，作为一种“为人性的祝福”，全人类将要在生活的舞台上团结在一起，瓦格纳声称：“在艺术作品中，我们都将合一”。

[参考文献]

[1] Wilfried Dickhoff and Kasper Koning. In between——The art project of EXPO 2000[M]. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

（上接第209页）意志，也符合元景的皇族身份。这也正是《元景》与《龙门廿品》风格迥异的根本原因所在。

《元景》的艺术成就是很高的，历代名家对该碑的评价也都很高的。康有为称誉此碑为“元魏诸碑之极品”[8]，梁启超称“其书由八分蜕入今楷，痕迹尽化而神理固在，天骨开张，光芒闪溢。”[9]康殷认为“它有极特殊而高超的书法价值”[10]等等。在由刘涛主编，江苏教育出版社2002年出版的《中国书法史》魏晋南北朝卷中收录有此碑，这是《元景》在当代首次见于书法正史。《元景造像记》的声誉虽高，但在近现代书法史中的实际影响却不是很大。究其原因，1、该碑发现于上个世纪的二十年代，出土时间较晚，碑学书法发现的黄金时间渐逝，时过境牵，此其时运也；2、该碑的精拓罕见，影印本也很少，近世流行的版本质量多不佳，皆受其石质不佳等客观条件所限，影响了该碑的流传；3、万佛堂石窟无法与云冈、龙门、麦积山石窟群相媲美，《元景》出世即晚，虽为石刻精品，却无法形成如《龙门廿品》那样的气候；另外，由于《元景》在艺术风格上不象《二爨》那样个性突出，很容易在众多的石刻与造像记中被风格相似者所淹没；4、缺少临习名家为书法爱好者们解读其用笔、结字等玄机，致使对该碑的研习形不成气候，纵有志于此者，也是收效甚微。

万方数据