



西夏佛教图像中的皇权意识

王胜泽^{1,2}

(1. 兰州大学 敦煌学研究所, 甘肃 兰州 730020;

2. 宁夏大学 美术学院, 宁夏 银川 750021)

摘要: 西夏佛教图像除了宣扬宗教思想之外, 还体现着一种皇权意识。皇帝与上师列于说法图中的菩萨、佛弟子行列, 除了显示皇族特殊的身份外, 也在宗教上得到了认可, 加强了皇权的控制力。此外, 西夏皇权还可以从图像中人物的大小与服饰、画面的色彩、装饰图案等各方面得到体现。

关键词: 西夏 佛教图像 皇权

中图分类号: J01

文献标识码: A

文章编号: 1001-6252 (2018) 01-0107-10

图像是中国各朝代统治者笼络人心、树立统治形象、加强统治地位行之有效的工具。张彦远在《历代名画记》卷1《叙画之源流》开篇写到:“夫画者, 成教化, 助人伦,”^①强调了图画的社会教化功能。又曰:“古圣先王, 受命应箒, 则有龟字效灵, 龙图呈宝。”^②紧接着他把图像与天地、先王、圣贤等联系在一起, 强化了图像的神秘色彩。《宣和画谱》卷1《道释叙论》强调:“于是画道释像与夫儒冠之风仪, 使人瞻之仰之, 其有造形而悟者, 岂曰小补之哉? 故道释门因以三教附焉。”^③诚然, 道释像的这种瞻仰与宣教功能, 也是统治阶级青睐的。

古代中国, 寺观与宗庙是图像主要的展示场所, 带有宗教性或世俗性的壁画, 被赋予了某种神圣的蕴含, 它们除了宗教仪轨上的限制, 其内容多被统治者的权威所左右。宗教的世俗化, 在某种程度上是一种皇权的影射, 掌握着庞大权力的统治者, 为了达到国家的长治久安, 利用图宣扬君权神授, 皇帝代表神灵来管理百姓。

纵观中国历史, 统治者惯用的手法是, 把自己塑造成神的形象, 或标榜自己是佛陀

收稿日期: 2017-01-16

基金项目: 教育部哲学社会科学重大委托项目“西夏多元文化及其历史地位研究”(16JZDW020); 宁夏哲学社会科学(艺术学)项目重点项目“西夏壁画研究”(16NXYYA01); 国家社会科学重大招标项目“敦煌西夏石窟研究”(16ZDA116)

作者简介: 王胜泽(1979-), 男, 甘肃会宁人。博士研究生, 副教授, 主要从事敦煌学、艺术学研究。

① [唐] 张彦远著, 俞剑华注释《历代名画记》, 上海: 上海人民美术出版社, 1964年, 第1页。

② [唐] 张彦远著, 俞剑华注释《历代名画记》, 第1页。

③ [宋] 佚名, 王群栗点校《宣和画谱》, 杭州: 浙江人民美术出版社, 2012年, 第6页。

降世,或鼓吹自己是佛弟子,并出现在各种佛教题材中。北魏时期的昙曜五窟五尊佛,就是五位皇帝的化身,释迦、多宝二佛并坐也有冯太后、孝文帝的影子。初唐时期武则天依据怀义、法藏等人所进《大云经》,兴建洞窟,大塑佛像,广绘壁画,妄言弥勒下生,蛊惑民众,从而使自己大周宝座更加合法化、神圣化。^①敦煌莫高窟各类佛经故事壁画中,出现了为数众多的帝王、军政长官的形象,如各国王子举哀图、国王问疾图、国王听法图等,他们与各类佛陀、菩萨、天人绘在一起,俨然是佛教大家庭中的一员。

西夏笃行佛教,建国后,开国皇帝李元昊为隆兴佛教采取了一系列的措施,通过崇佛、赎经、译经、建寺等活动,确立了佛教在整个国家的地位。元昊还动用行政命令使官民皈依佛教,规定每年四孟朔,即各季第一个月的初一为圣节,下令官民礼佛,这种全民性的佛事活动,把佛教抬上了更高的地位。^②《凉州重修护国寺感通塔碑铭》也记载了西夏佛教兴盛的场景,(汉文)云:“至于释教,尤所崇奉,近自畿甸,远以荒要,山林溪谷,村落坊聚,佛宇遗址,只椽片瓦,但仿佛有存者,无不必葺。”^③作为佛教圣地的莫高窟、榆林窟,统治者向来尤为重视,西夏占领瓜沙以后,在此进行着频繁的佛事活动,虽然此时断崖上所开凿的佛窟已经达到相当饱和的程度,但是,党项人继续修建寺庙,营造佛窟,朝山巡礼,诵经拜佛。^④西夏时期两窟区开凿、重修的洞窟达80多窟,留存下了大量的佛教艺术图像。西夏虽然是少数民族政权,但是统治者接受了中原传统的礼制思想与统治策略,并充分利用图像的功能,在内容和形式上大做文章,塑造高大神性的帝王形象,传达君权神授的思想,让皇权成为一种无所不能的法器,使广大的信众臣服于他的统治之下。俄罗斯艾尔米塔什博物馆东方部的主事者萨玛秀克在她的论文《黑水城出土绘画作品中的历史人物》就指出:“将现实生活中的统治者的容貌绘制于佛陀像中,这种做法并不是新的发明。唐代时统治者就曾将其威严的容貌表现在神像中。天子显然不满足于传统的造像艺术,他们也想在佛陀或菩萨的塑像中看到自己的容貌。”^⑤西夏国王,既是世俗也是宗教的统治者,他通过加入宗教而成为如赞歌所描述的:“人类的皇帝、菩萨和佛陀,上帝的儿子。”^⑥

现藏国家图书馆的木版画《西夏译经图》(图1),是一件极为珍贵的文物,也是现

① 汪小洋主编《中国佛教美术本土化研究》,上海:上海大学出版社,2010年,第225页。

② 史金波《西夏佛教史略》,银川:宁夏人民出版社,1988年,第31页。

③ 陈炳应《西夏文物研究》,银川:宁夏人民出版社,1985年,第108页。

④ 刘玉权《西夏时期的瓜、沙二州》,《敦煌学辑刊》1981年第1期,第104-106页。

⑤ [俄]萨玛秀克著,马宝妮译《黑水城出土绘画作品中的历史人物》,载景永时编《西夏语言与绘画研究论集》,银川:宁夏人民出版社,2008年,第148页。

⑥ [俄]萨玛秀克著,马宝妮译《西夏绘画中供养人的含意与功能》,载景永时编《西夏语言与绘画研究论集》,第176页。

今认识和研究西夏不可或缺的文献。它出现在西夏文《现在贤劫千佛名经》前面,保存完整,图像清晰,图中有 25 身人物,都与佛教译经相关。最令人欣慰的是,这幅木版画出现了西夏文款识达 12 条,其中重要的一些人物形象都标出了身份和姓名。据史金波先生翻译和研究,这些款识翻译依次为:“都译勾管作者安全国师白智光”;“相祐助译者,僧俗十六人”;“北却慧月、赵法光、嵬名广愿、昊法明、曹广智、田善尊、西玉智园、鲁布智云”;“子盛明皇帝”;“母梁氏皇太后”^①。显然,通过翻译的题款,画中主要人物的身份一目了然,有安全国师白智光和皇帝,也有皇太后,这种布局结构比较特别,白智光国师端坐正中,



图1 国家图书馆藏西夏译经图

(采自《西夏艺术史》,第164页)

正在主持译经活动,十六位僧俗助译者对称地分坐两边,他们或倾听,或凝思。尤为注目的是,画面下端左右相向分坐的两组人物,左侧四身人物,其中较大的一身头戴王冠,身穿团花长袍,手捧香花,仪表瑰杰,王者风范,三位手持金瓜的侍从紧随其后。从题款得知这位冠服端严、神情闲远的“子盛明皇帝”,被研究者认为是秉常皇帝。皇帝对面的四身人物,最前边较大女身坐像被三位手持团扇的侍从簇拥,头戴宝冠,项饰璎珞,着锦绣长袍,手持香炉,雍容华贵,这位举止端庄的人物形象显然和梁氏皇太后的题款相当吻合。在这幅图里,国师与皇帝、皇太后同时出现,除了反映皇帝重视译经之外,皇帝与国师、皇权与教权的关系都能够得到体现。萨玛秀克认为:皇帝侍从手中拿着非常别致的贡物,其中两位拿着王权的标志——顶部饰有平顶球的节帐。^②

西夏时期绘制说法图较为流行,榆林窟第2窟东、南、北三面墙上通壁出现了八幅大尺寸的说法图,这一时期说法图的构图,突破了以往的传统格局,在听法的队伍中,把皇室成员甚至高僧也绘列进来,使他们与佛弟子、菩萨、天王等处于相同的级别地位,把世俗人物神质化,把皇权与神权结合,提升了皇族的统治地位。中国国家图书馆藏一幅西夏文经卷《大方广佛华严经》(B51·001),卷第74是《毗卢遮那佛说法图》(图2),这幅说法图人物众多,达55身,有佛、弟子、上师、菩萨、护法、鬼神、诸天、伎乐,还有皇族成员。毗卢遮那佛端坐中央,正在说法,众菩萨弟子等簇拥两边,

① 史金波《西夏佛教史略》,第76页。

② [俄]萨玛秀克著,马宝妮译《黑水城出土绘画作品中的历史人物》,载景永时编《西夏语言与绘画研究论集》,第149页。

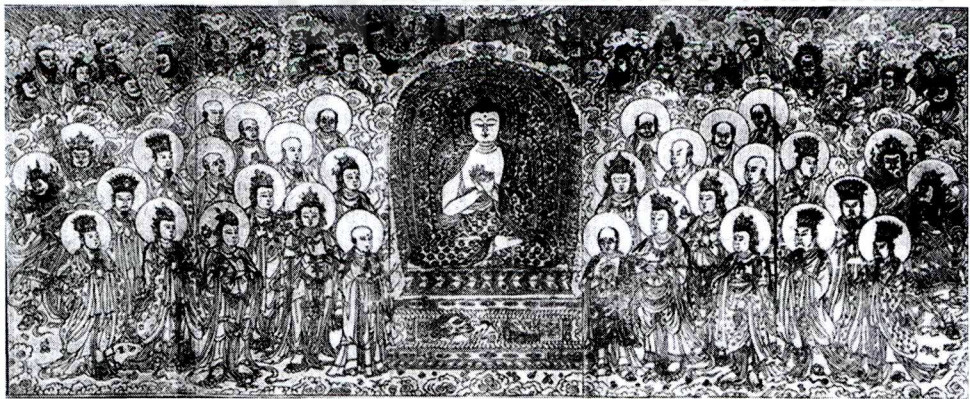


图2 国家图书馆藏毗卢遮那佛说法图

(采自《西夏艺术史》，第142页)

虔诚听法。陈育宁先生认为，左右两边的众多人物里共有8身皇室成员。这些皇室成员从图中看与其他的佛弟子、菩萨没什么两样，面相饱满，雍容华贵，戴高冠，着装饰团花的长袍长裙，带头光，他们与列神们整齐排列，浑然一体，使他们的身份从世俗人间上升至神的行列，受人膜拜，这一华丽的转变，除了显示皇族特殊的身份外，也在宗教上得到了认可，加强了皇权的控制力。^①

此外，西夏图像中礼佛图、供养人像，也无不折射出皇权的威力。榆林窟第3窟南壁所绘的佛顶尊胜曼荼罗中，供养人很可能是西夏皇帝仁宗，也同样显示了西夏皇族的特权地位。^②

二

西夏时期对皇权的加强同时也体现在与帝师^③之间的关系上。在中国历史上，西夏最早封设帝师，把佛教抬到一个很高的地位，加强了皇室和佛教领袖之间的联系，同时佛教领袖对政治产生影响。西夏统治者借助佛教教会的实力，加强对广大信徒、百姓的管理，这样既照顾和满足了佛教和佛教领袖的至高声威，又使掌政并笃信佛教的皇帝没有失去实际的统治权力，^④而且，使皇权有了一个较大的提升。

国师在帝师出现之前，是西夏佛教中最高领袖。《西夏官阶封号表》中对国师的

① 陈育宁、汤晓芳《西夏艺术史》，上海：上海三联书店，2010年，第143页。

② [俄]萨玛秀克著，马宝妮译《西夏绘画中供养人的含意与功能》，载景永时编《西夏语言与绘画研究论集》，第166页。

③ 西夏僧人最高的职位是帝师，除了帝师之外，西夏佛教中称呼僧人还有国师、法师和尚（上）师等称号，其中国师是西夏初期对僧人的称呼。见谢继胜《西夏藏传绘画》，石家庄：河北教育出版社，2002年，第160页。

④ 史金波《西夏佛教史略》，第142页。

封号做了说明,其地位处于诸王位和中书位、枢密位之间,并在国师下注明“上品等位”。西夏文法典《天盛改旧新定律令》也对国师的上品位做了规定,其地位与朝廷诸司中中书位、枢密位相等,可见国师在西夏有很高的地位。在国家图书馆藏《西夏译经图》中,主译人白智光国师,形象高大,端坐画面中心位置,其他人物分八字形排成两排,在图的最下面左右两边,分别是皇帝与皇太后及其侍从。尽管三位主要人物形成了稳定的三角构图,但也突出了国师的尊高地位。皇权与教权的结合,是一种妥协与联合,双方都达到了自己的既得利益,同时,皇权通过教权得以有效地传达。正如谢继胜先生在《西夏藏传绘画》一书中提到的:“藏传佛教僧人对其传法上师非常尊敬,一个人的上师地位在所有神灵之上,甚至有可能是在最高的佛释迦牟尼之上。”^①西夏后期藏传佛教传入,西夏僧人在西夏社会中的地位和吐蕃僧人在吐蕃社会的地位十分相似,西夏王室大力提倡佛教的国策提高了佛教僧人的社会地位。僧人不仅享有崇高的政治地位,而且可以不纳租税,成为西夏社会的特殊阶层。^②

黑水城和拜寺口西塔出土了两幅以上师为主尊的唐卡,其中黑水城出土的《帝师像》(艾尔米塔什馆编号 X2400)(图3),主尊是一位秃顶鬓须的僧人,披红色僧袍,贺兰山拜寺口西塔出土的《上师像》(图4),主尊著棕色百衲衣袈裟。两位上师都跏趺坐,手印姿势也相同,占据唐卡的大面画幅。众所周知,唐卡是藏传佛教膜拜体系的一部分,西夏把上师作为唐卡的主尊,可见其西夏的崇高地位。



图3 黑水城出土帝师像



图4 拜寺口西塔出土上师像

(采自《丝路上消失的王国》,第239页)

(采自《西夏艺术史》,第113页)

榆林窟第29窟西壁上角出现了一尊姓名法号都确切的国师像,依据题记汉译为“真义国师昔毕智海”(图5)。从莫高窟各朝代的供养人看,高僧或法师作为导引一般

① 谢继胜《西夏藏传绘画》,石家庄:河北教育出版社,2002年,第160页。

② 谢继胜《西夏藏传绘画》,第160页。

画在供养人最前面,与供养人一样恭敬地面向佛陀站立,但这位国师显得尤为特别,他端坐于须弥座上,从神态和手势来看似在施法,其身后的侍从为其撑着伞盖,享受着与帝王一样的气派待遇,由此见得西夏国师的崇高地位与其享受的特权。^① 萨玛秀克认为,西夏在其创建一个完整的国家体系中不断寻求既适于统治权又适于宗教信仰的模式。佛教僧伽得到西夏政权的赞助,并为其财富提供强大的保护,帝王权力和佛教僧伽的兴趣趋于高度苟同,都致力于对佛教的不断加强。^② 因此,皇权在对佛教控制的过程中,逐渐地得到强化。



图5 榆林窟第29窟国师像

(采自《中国石窟艺术·榆林窟》,第133页)



图6 黑水城出土西夏国王肖像

(采自《丝路上消失的王国》,第85页)

三

西夏的皇权还可以从图像中人物的大小与服饰、画面的色彩、装饰图案等各方面得到体现。中国自古就是一个重礼制的国家,把服饰当作礼仪的一部分,其规格与形制都受到中国帝王的高度重视。因此,服饰是皇权及封建等级制度的重要体现。西夏法典《天盛改旧新定律令》中规定:御用服饰的颜色、图案,官民士庶不得冒用,僧俗男女禁穿石黄、石红、杏黄、绣花、饰金,有日月,及原已纺织中有一色花身,有日月,及杂色等上有团身龙,禁止官民女人冠子上插以真金之凤凰、龙样等饰物。^③ 从以上的条文规定不难看出,西夏的皇帝如同中原一样,把黄色、金色作为帝王的专用色彩,把龙凤、日月图案作为皇帝皇后的专用装饰,来显示其地位的尊贵与至高无上的权威。

① 敦煌研究院编《中国石窟艺术·榆林窟》,南京:江苏美术出版社,2014年,第133页。

② [俄]萨玛秀克著,马宝妮译《黑水城出土绘画作品中的历史人物》,载景永时编《西夏语言与绘画研究论集》,第139页。

③ 史金波等译注《天盛改旧新定律令》卷7《敕禁门》,北京:法律出版社,2000年,第282页。

与夏仁宗时期颁布的《天盛改旧新定律令》中服饰色彩规定相比,西夏早期的皇帝服饰色彩则更有民族特性。元昊继位后“始衣白窄衫,毡冠红裹,冠顶后垂红结绶”。^①元昊把白色作为正式场合穿的服饰色彩,据专家研究,白衣也许具有宗教或仪式上的意义。黑水城出土的两幅绘画《西夏国王肖像》(图6)与《官员与侍从》(艾尔米塔什博物馆编号X2531)(图7),每幅都有一国王形象的人物,端坐画面显要位置,仪态华贵,身着白衣,两者衣服上都有圆形图案,只是前一幅显得很模糊。^②由此可以推断,白色服饰是西夏早期皇帝服用的正装,西夏有尚白的传统,白色在西夏是一种崇高的颜色,也许只有国王才有特权穿。

西夏不仅对皇帝的服饰有严格的规定,各级文武官员的服饰也是大经大法。元昊立国之初,就建立了一套完善的服饰制度,规定西夏文武官员的衣着:文职则幘头、靴笏、紫衣、绯衣;武职则冠金帖起云镂冠、银帖间金镂冠、黑漆冠,衣紫旋斓,金涂银束带,垂蹀躞,佩解结锥、短刀、弓矢鞬……便服则紫皂地绣盘球子花旋斓,束带。民庶青绿,以别贵贱。^③



图7 黑水城出土官员与侍从
(采自《丝路上消失的王国》,
第243页)



图8 榆林窟第29窟供养人像
(采自《中国石窟艺术·榆林窟》,第134页)

榆林窟第29窟西壁窟口南北两侧和北壁下侧各有男女供养人像,据刘玉权先生考证,该窟为夏仁宗时期营建的洞窟,供养人为赵麻玉、赵祖玉父子及眷属,赵麻玉为沙州监军司

① [清]张鉴著,龚世俊、王伟伟点校《西夏纪事本末》卷10《元昊僭逆》,杭州:浙江古籍出版社,2015年,第109页。
② [俄]Mikhail Piotrovsky编,台湾历史博物馆编译小组编辑,许洋主译《丝路上消失的王国——西夏黑水城的佛教艺术》,台北:台湾历史博物馆,1996年,第86页。
③ [元]脱脱等撰《宋史》卷485《夏国传上》,北京:中华书局,1977年,第13993页。

都统军,根据西夏时期“李”“赵”姓为“国姓”的推断,赵麻玉很有可能为皇族的一支。^①从壁画题记和人物穿着判断,赵麻玉与赵祖玉为西夏武官,身穿红色圆领窄袖襦袍,头戴黑色尖顶云镂冠,腰束革带,脚蹬黑色靴子,他们的服饰与《宋史·夏国传》中记载基本吻合,为武官形象的化身。(图8)

西夏所定“以衣冠采色别士庶贵贱”^②的服色制度,把等级法律化,把皇帝、官员与百姓严格地区分开来。这是统治者维护皇权的一种政治手段,他们利用服饰等级塑造了皇权的威严,时刻传达着皇权至高无上的讯号,以达到统治的目的。

西夏石窟大量应用龙的形象。“绛纱袍,以织成云龙红金縠纱为之,红里,皂褙、襖、裾,绛纱裙,蔽膝如袍饰,并皂褙、襖、裾。白纱中单,朱领、褙、襖、裾。白罗方心曲领。白袜,黑舄。”^③龙纹在宋朝时开始成为皇帝专用纹饰,西夏也吸收了宋朝的这一规定。《西夏译经图》中皇帝被描绘成一位菩萨,穿着一件龙形团花图案装饰的外衣,黑水城出土《西夏国王肖像》与《官员与侍从》中,国王也同样穿着带团龙的袍子。

西夏时期开凿或重绘的莫高窟与榆林窟的洞窟中,出现了众多精美的龙凤纹样,根据《敦煌莫高窟内容总录》的统计,莫高窟西夏时期的洞窟,藻井以龙、凤为装饰图案的达32窟。其中以龙为藻井图案的洞窟29窟,以凤为藻井图案的2窟,以龙、凤合璧装饰的藻井1窟。^④此外,榆林窟西夏时期洞窟藻井以龙为装饰的有1窟,甬道顶画凤1窟;^⑤东千佛洞甬道顶以龙、凤装饰的图案有1窟。^⑥这么庞大的数量,在以前各朝代的洞窟中不曾见到。

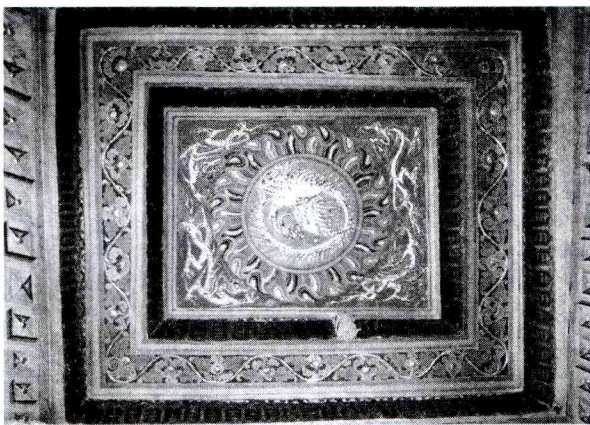


图9 莫高窟第16窟藻井

(采自《西夏艺术史》,第67页)

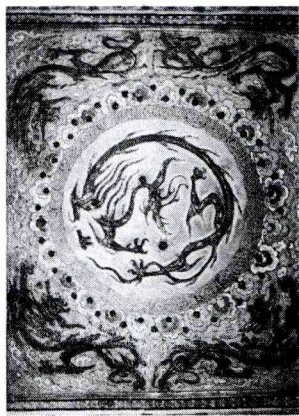


图10 莫高窟第234窟藻井

(采自《西夏艺术史》,第67页)

① 刘玉权《榆林窟第29窟考察与研究》,收入敦煌研究院编《榆林窟研究文集》,上海:上海辞书出版社,2011年,第390页。

② [清]张鉴著,龚世俊、王伟伟点校《西夏纪事本末》卷10《元昊僭逆》,第108页。

③ [元]脱脱等撰《宋史》卷151《舆服志三》,第2905页。

④ 敦煌文物研究所整理《敦煌莫高窟内容总录》,北京:文物出版社,1982年。

⑤ 霍熙亮《榆林窟、西千佛洞内容总录》,收入敦煌研究院编《榆林窟研究论文集》,第131-159页。

⑥ 王惠民《安西东千佛洞内容总录》,《敦煌研究》1994年第1期,第127页。

西夏龙纹的样式很多,以单龙为主,也有双龙、四龙、五龙,还有龙凤的结合。其造型多为团龙出现,有一条团龙的井心,也有团龙鹦鹉、团龙莲花、二龙戏珠,有时也配以祥云。装饰手法以绘制、贴金、涂金、沥粉堆金(半立体浮塑)表现,满窟金碧辉煌,龙型纤巧灵活,立体感强烈,这种独特的艺术处理手法,不仅满足了西夏皇族们对洞窟富华高贵的要求,而且使西夏艺术家的想象力和创新精神发挥得淋漓尽致。

莫高窟第16窟的藻井图案(图9)是西夏时期的上品之作,长方形的覆斗顶藻井绚丽多彩,井心是一展翅飞翔的凤凰,立体浮塑描金处理,逼真生动,长长的凤尾绕圆一周,绿色的底色与金色凤凰,色彩对比强烈。在团凤的外围环绕多彩的卷瓣莲花图案,莲花外四条同样浮塑描金的飞龙分布于长方形的四角,金龙首尾相接,同向旋舞,朱红底色的映衬使蛟龙格外显眼。从整体上看,藻井龙飞凤舞,活泼生动、典雅庄重,形成了强烈的动感之势。莫高窟第234窟的方形藻井(图10)绘制在石绿底色上,中间圆形内绘制一浮塑描金的戏珠蟠龙,蟠龙纤细修长,盘绕成圆环形,与一发光宝珠相映成趣。蟠龙的周围,是用黄色团云连续形成的一个圆环,环外的莲花瓣镶嵌宝珠,与环外的四条蟠龙亦或形成了戏珠样式,且四条蟠龙头与头、尾与尾相对,盘旋飞腾,气势如虹,动静结合,尤为壮观。榆林窟第2窟藻井中心的龙(图11),身体也是盘曲成环形,龙头高昂,四爪挥舞,鳞甲清晰,龙身光润,色彩红白相间,黑绿相衬,整个龙的造型体态优美,屈伸自如,极具动感,尤其是龙的外圈以黑、白、红、绿等色绘成具有急速旋转动势的环状图案,给人以强烈的视觉艺术感受。

综上所述,西夏洞窟的龙、凤藻井占西夏洞窟藻井将近一半,这类龙凤藻井不仅数量多,构图奇特新颖,而且绘制艺术水平高。西夏图案装饰艺术打破了以往的程式,增添了许多新的内容题材。龙凤图案大量使用,以及大量沥粉贴金或描金,金碧辉煌、高贵富华,只有西夏皇室才有实力打造。如前述西夏法典中规定的那样,任何官民不准以龙、凤做装饰,只有皇帝才有法律化的特权。西夏的统治者与中原各朝代一样,把龙作为皇权的象征,因为龙具有至高无上的权利,代表了不可侵犯的地位。



图11 榆林窟第2窟藻井

(采自《中国石窟艺术·榆林窟》,第137页)

四

任何一个国家都会建立自己的统治秩序,然思想统治至关重要,皇帝如何把自己塑造成全民信仰的偶像,这就需要一种合法有力的手段来实现。“皇权意识形态的意图有二:第一,把皇帝观念塑造为一种全民信仰和普世价值;第二,在皇帝与民众之间建立起一种直接性的对应关系,使皇帝成为民众利益的唯一合法代言人和保护者。”^①他们把目光转向了佛教及佛教艺术图像,佛教图像的教化功能与膜拜意识,使皇权的意识形态被高高抬起,然后顺理成章地把皇帝信仰深深地植入广大百姓心中。在众多西夏的佛教绘画中,皇帝往往与上师列于菩萨、佛弟子行列。被赋予了神性的皇帝,既提高了在佛教中的地位,同时也巩固了皇帝对广大臣民的统治地位,使皇帝变成了世俗社会唯一能够主宰世界的神圣之物。

佛教作为一种外来的文化,一直努力寻找与中国文化的结合点,而在中国自古以来就是皇权支配一切,佛教只能依附皇权、受制君主而生存。皇权君主对佛教往往在物质上鼎力相助,在思想上依靠利用,西夏的统治者们为了加强统治的需要,时时处处都要体现皇权的威严。西夏是一个少数民族政权,开国之时,落后的体制、局限的经济和薄弱的文化使统治者认识到自身的弱点与不足,他们一方面革新国家职能,广泛学习汲取汉族及周边民族先进的文化,推进经济发展;另一方面安抚愚化人民,借助宗教来麻痹百姓,把自己打造成佛祖眷属中的一员,达到皇权巩固的目的。值得注意的是,西夏自开国皇帝元昊及其后历代统治者,都非常重视佛教活动,乞经印经施经,请僧礼僧崇僧。“佛教成了国教,高僧位居显宦。西夏利用佛教来维护政权,佛教在皇权崇奉信赖下又得以发展。”^②他们开窟造塔,雕佛塑像,彩绘壁画,无论是京畿之地山嘴沟石窟、拜寺口双塔、青铜峡十八塔,千里之外的沙州莫高窟、瓜州榆林窟,还是深居大漠腹地的黑水城佛塔,都留下了大量的佛教图像。从华丽堂皇的石窟壁画贴金、描金,到满壁祥瑞的龙纹、凤纹;从供养人的大小、服饰的色彩,到说法图经变画中的王子君主;从高僧国师的崇高地位,到皇族与僧界的合璧弘法,都努力凸显皇权在僧俗两界的绝对地位,“佛教图像为世俗政权制造神学舆论,为西夏皇权提供神性天命论证。”^③

① 雷戈《意识形态与皇权意识形态:理论与实践的双重建构》,《晋阳学刊》2006年第4期,第95页。

② 张伯元《安西榆林窟》,成都:四川教育出版社,1995年,第64-65页。

③ 张伯元《安西榆林窟》,第52页。