

中国艺术研究院中国雕塑院 南京大学美术研究院 南京毗卢寺 主办

主编 吴为山 传 义

中国佛教艺术

BUDDHIST ART OF CHINA

第2辑

净 因:宗教与艺术漫谈

黄夏年:古代中外佛陀涅槃像赏析

杨维中:东汉佛教艺术遗存漫谈

韩从耀:佛国天籁——西藏史诗与歌舞

〔美〕汪悦进:《绘塑法华经:中国中古佛教视觉文化》导言

〔日〕曾布川宽:龙门石窟北朝造像若干问题的探讨(二)

南京大学出版社

BUDDHIST ART OF CHINA

中国艺术研究院中国雕塑院 南京大学美术研究院 南京毗卢寺 主办

中國佛教藝術

吴为山敬书

主编 吴为山 传 义

江苏工业学院图书馆
藏书章



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国佛教艺术.第2辑/吴为山,传义主编.—南京:南京大学出版社,2008.9

ISBN 978-7-305-05524-9

I.中… II.①吴…②传… III.佛教—宗教艺术—研究—中国 IV.J19

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 137300 号

出版者 南京大学出版社
社址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
网址 <http://press.nju.edu.cn>
出版人 左健

书名 中国佛教艺术(第2辑)
主编 吴为山 传义
责任编辑 陆蕊含 编辑热线 025-83597482

照排 南京紫藤制版印务中心
印刷 南京爱德印刷有限公司
开本 787×1092 1/16 印张 7.25 字数 169 千
版次 2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-05524-9
定价 32.00 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 sales@press.nju.edu.cn(销售部)
nupress1@public1.ptt.js.cn

《中国佛教艺术》

征稿启事

《中国佛教艺术》是国内首家专门以介绍和弘扬中国佛教艺术为宗旨的学术性出版物。由中国艺术研究院中国雕塑院、南京大学美术研究院、南京毗卢寺主办,南京大学出版社出版。

中国雕塑院院长、南京大学美术研究院院长吴为山教授,南京毗卢寺方丈释传义法师担任主编。著名佛学学者、南京大学哲学与宗教学系赖永海教授,香港中文大学中国文化研究所所长、艺术系主任苏芳淑教授担任学术委员会主任。

现就以下栏目征集稿件:

特稿:国内外知名专家、学者关于佛教艺术的最新研究成果。(6000~10000字)

理论研究:国内外佛教学者关于佛教艺术研究的专业论文。(6000字)

佛艺资讯:佛教艺术展览展讯、佛教艺术学术会议及活动掠影或综述、佛教艺术学术出版物书评等。

经典赏析:历代佛教艺术经典作品的赏析和点评,辅以精美图片。(2000字)

当代丹青:当代僧人的佛教艺术作品的选登及评论、当代艺术家的佛教艺术作品选登及评论。(高质量作品图片及评论文章)

禅心漫笔:佛教胜迹介绍、佛教圣地参访、佛教艺术感悟等随笔札记。(3000字)

诚望佛教界、学术界以及广大社会人士能够关注与支持,将您的优秀稿件和宝贵意见反馈给编辑部,共同实现保护佛教艺术、弘扬佛教文化的初衷和愿望。

来稿恕不退稿,请自留底稿。论文代表作者本人观点,与本编辑部无关。

投稿邮箱:南京大学美术研究院 尚荣(收)

邮政编码:210093

电子邮箱:zhgffjys@163.com zhgffjys@gmail.com

《中国佛教艺术》

主 办 中国艺术研究院中国雕塑院
南京大学美术研究院
南京毗卢寺

出 版 南京大学出版社

主 编 吴为山 传 义
副主编 王月清 圣 凯

学术委员会顾问

王文章 张异宾 范迪安 张道一 周 宪 左 健 杨 勋

学术委员会主任

赖永海 苏芳淑(香港)

学术委员会副主任

吴为山

学术委员会委员

滕守尧 曹意强 凌继尧 王 镛 阮荣春 徐小跃 洪修平 张建军 黄夏年 邹 文
丁沃沃 孙振华 廖 军 郑 奇 杨维中 丁 方 聂危谷 庄天明 封 钰 傅 江
金 宁 廖明君 邓乐群 汪悦进(美国) 何培斌(香港) 王静芬(美国) 李琛妍(美国)

执行编委 杨小民

编辑委员会委员

方小壮 季 峰 尹 航 刘鹿鸣 府建明 江 洪 崇秀全 吴述霏 龚道德 葛小飞
曹再飞 司开国 王忠林 王 彬 梦山法师(韩国) 刘 丹 雷 琳

编辑部

主 任 尚 荣
编 辑 陈小鸣 毛秋瑾 许 颖 陈秋平(马来西亚) 徐 敏
编 务 尚莲霞
秘 书 黄 辉 姚 蓓

地 址 南京市汉口路南京大学美术研究院 《中国佛教艺术》编辑部
邮政编码 210093
电 话 025-83596634
传 真 025-83597313
邮 箱 zhgfjys@163.com zhgfjys@gmail.com

目 录



理论研究

- 02 / 净 因
06 / 黄夏年
09 / 杨维中
14 / 韩丛耀

- 20 / [美]汪悦进 著 毛秋瑾 译
29 / 杨小民

宗教与艺术漫谈
古代中外佛陀涅槃像赏析
东汉佛教艺术遗存漫谈
佛国天籁
——西藏史诗与歌舞
《绘塑法华经:中国中古佛教视觉文化》导言
浅论“梁楷图式”的时代必然性



佛艺资讯

- 36 / 徐 敏
43 / 南 哲
47 / 楚 风 朴 父

“首届中国近现代佛教学术研讨会”暨毗卢寺开放十周年纪念在南京隆重举行
关于南京大学“中青年佛学骨干研究生班”的报道——赖永海教授访谈
若问古今兴废事 请君只看洛阳城
——南京大学宗教艺术课程洛阳佛教文化考察侧记



龙门专栏

- 50 / [日]曾布川宽 著 傅 江 译
58 / 高东亮
64 / 王 彬
69 / 尚 荣
75 / 陈文水

龙门石窟北朝造像若干问题的探讨(二)
世界文化遗产——龙门石窟的保护
略论龙门石窟药方洞造像及其药方石刻的价值
驰思造化古今之故 寓情深郁豪放之间
——康有为与《龙门二十品》
古阳幽思



经典赏析

- 78 / 果 光
85 / 朱元曙
88 / 朱 静
90 / 徐 英

对徐州云龙山大石佛的考证
范古农跋金粟山藏经纸
自在自为的世界
——麦积山第三窟右壁胁侍菩萨鉴赏
大同华严寺露齿菩萨赏析



当代丹青

- 92 / 吴为山
97 / 成 峰
100 / 顾 浩
106 / 聂危谷

我与圆霖法师的交往
佛智佛艺 慈光永辉
——纪念南京兜率寺方丈圆霖法师
传义法师的诗与书
——《传义诗稿》序
宝塔——永恒的符号



禅心漫笔

- 110 / 陆纪明

延陵昌国寺寻踪

宗教与艺术漫谈

净 因

随着科技的发展、经济的繁荣,人们对宗教与艺术的需求都与日俱增,呈现出一幅宗教复兴、艺术繁荣的时代画面。然而,尽管当今社会鼓励各种形式的对话及跨学科的交叉研究,宗教与艺术之间的对话渠道仍然显得不太畅通。一方面,以艺术形式表现宗教超凡脱俗的意境尚未有显著性的突破。譬如说,大多数寺院、道观,特别是新建的宗教场所,在建筑布局和内部设计上,并未因人们审美观点的改变而作出相应且得当的调整,审美情趣和艺术感染力的缺失,无形当中也减低了其宗教功能。同时,以宗教为题材的艺术作品,也因表现手法缺少时代气息而难以被大众接受与认同。另一方面,艺术界似乎也有一个不成文的规定,一旦有艺术家的作品涉及宗教题材,尝试从某种意义上挖掘生命的内涵,以表达正面的宗教精神与情操,这位艺术家往往便被划为圈外之士。宗教在艺术作品中成为点缀,有时甚至被错误地使用,这种局面使不少优秀的艺术家只能从美学形式上对人间的七情六欲进行创作与反思,而忽略了艺术本身所具有的与宗教情感和宗教追求的共通性。有些艺术作品因缺少高层次精神境界的引导而在市场潮流的逼迫下迷失方向,甚至有沦为庸俗娱乐之嫌。上述两种现象给予我们的启示是,在当今社会,艺术与宗教之间的对话与交流、合作与互补是十分迫切和重要的。那么,两者之间究竟存在着怎样的深层关联,或者说有哪些携手共进的可能性呢?

首先,宗教本是艺术创作的不竭源泉。早在文字发明之前,宗教就已经萌芽,原始人类用图腾描绘他们敬畏的神灵,以音乐和舞蹈的仪式来祭祀神灵。人类文明发展史告诉我们,无论是在东方还是在西方,宗教发展的辉煌时期,也是艺术创造的鼎盛时期。原因其实很简单,因为宗教的哲理十分深奥,所追求的终极目标也很抽象,而心灵的证悟更是非常之玄妙,使得宗教家们不得不借助于艺术创作,即图画、符号、



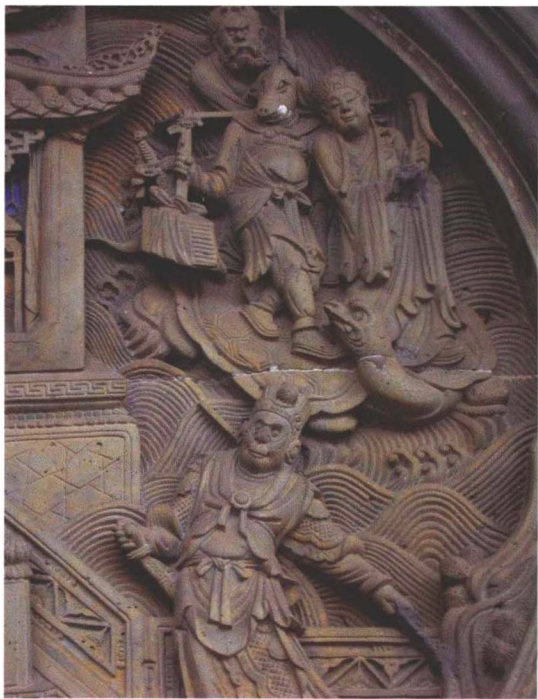
敦煌 321 窟壁画《天女散花》,初唐(618~704 年)



色彩、音乐、唱咏等形式来显示宗教内涵,使得普通民众也能够了知宗教超凡脱俗的美妙境界。从这种意义上来说,宗教成为艺术家们创作的不竭源泉,信仰则成为艺术创作的永恒动力。以佛教为例,“天女散花”这一典故出自《维摩诘经·观众生品》,讲的是佛陀得知维摩诘居士患病,便派弟子前去问候,维摩诘趁机向佛陀的弟子们讲解“空”的教义。当说到精妙之处时,感动了天神,美丽的天女手提花篮,飘逸而来,在天空翩翩起舞,向听众散下五彩缤纷的花朵,以试探听众的道行。花瓣飘到菩萨众身上,纷纷掉落地上,而飞落到弟子们身上,便紧紧粘住不掉。天女对弟子们说:悟“空”的大菩萨去除了执著,所以花不着身,而尚未领悟“空”义的弟子处处执著,因此花瓣就粘在身上了。这则动人而又富有人生哲理的故事,成为历代文人、艺术家创作的素材。公元4世纪,敦煌壁画中就有了“天女散花图”,成为人们心目中最美好的艺术形象。唐朝时门神中出现的“天女散花”,则是吉祥祈福的象征。近代京剧艺术大师梅兰芳主演的《天女散花》,成为中国戏剧文化中的精品。在中央电视台2008年春节联欢晚会上,章子怡独唱《天女散花》,飘飘欲仙、空灵优美的飞天伴舞,宛若敦煌壁画中的飞天再现,给观众带来了美的享受。可见,作为文化的两种组成方式,艺术与宗教之间总是存在着割不断的关联。

其次,艺术是宗教内涵的最佳载体之一。古今中外,大凡流传于世的艺术精品都能够从中发现宗教的印记,同样地,不管何种宗教无不借用艺术作为传播教义、化导群众的重要手段。仍以佛教为例,公元一至二世纪左右的马鸣菩萨,不仅是大乘佛学思想的先驱之一,也是一位名闻于世的古典诗人。他创作的长篇叙事诗《佛所行赞》,将佛教故事和义理,与当时流行的文学形式巧妙地结合起来,既传达了佛陀的教化,又因其高超的文学成就成为印度文学史上的传世之作。在中国的古典文学当中也不乏这样的例子。人性中的恶与善十分抽象,直接表述很难令普通人明白,吴承恩的《西游记》则以艺术手法将人性的方方面面淋漓尽致地表现出来:唐僧代表人天性善良的一面;三个徒弟猪八戒、孙悟空、沙和尚分别代表人性的三种劣根性——“贪、嗔、痴”,这些都是造成痛苦的根源;各种妖魔鬼怪则代表了人世间种种邪恶、仇恨、妒嫉、暴力、恐怖与疯狂;紧箍咒代表一个人一旦悟到“空”的道理,便能看破放下,降服烦躁不安的心;西天取经的九九八十一难则代表人在一生中只有经历种种考验与磨难,才能修成正果。《西游记》是中国文学史上流传最广、影响最大的古典小说之一,随着艺术媒体的发展,《西游记》的故事被制作成电影、电视剧、动画片乃至电子游戏等等,当人们在欣赏起伏跌宕、引人入胜的西游故事的同时,千万不要忽略了其背后所传达的丰富的人生哲理。

再者,艺术是开启人们心灵深处宗教情操的金钥匙。以佛乐为例,佛教常以音声作佛事,以从清净心、慈悲心中所流露出来的



宁波阿育王寺大殿浮雕《西游记》

微妙清浄的梵音唤醒人们心灵深处真善美的音符,达到化世导俗、净化人心的目的。幽深悲悯的晨钟暮鼓之音,给烦躁不安的心灵带来一丝清凉;淡远宁静、空灵和缓的梵音妙乐,使闻者超然拔尘,生起清浄、安详之心;庄严神圣的赞佛偈让人体验到圣洁的佛之境界。再如人们所熟知的舞蹈《千手观音》,以其庄严华美的艺术表现,传达了观音菩萨慈悲普度的宗教情怀。特别值得一提的是,这个舞蹈是由一些失聪的艺术家表演的。稍微有一些佛教常识的人都知道,观音菩萨是寻声救苦,哪里有深陷苦厄众生的呼救,哪里就有观音菩萨慈悲救护的眼手,而由一群聋哑艺术家来表现这一宗教题材则更具有非同寻常的意蕴。《观世音菩萨普门品》中云:“妙音观世音,梵音海潮音,胜彼世间音,是故须常念”,观音菩萨所观之音,是梵音,海潮之音,其广大深远绝非世间音韵可比。那些聋哑艺术家虽然听不见世间的声音,但她们可以用心去聆听观世音菩萨的心音。宗教与艺术的完美结合,不但迸发出前所未有的艺术魅力,而且使宗教意境的表达更深入人心。

最后,同时也是最重要的,艺术与宗教确有相通之处。以中国传统书画和禅宗的特色来做对照:第一,传统书画追求“意境”,强调跳出简单的描摹和实境,打破时空限制,得意而忘象,表达“象外之象”、“景外之景”的意境,这与禅宗拈花微笑、得意忘言、以心传心的意境相通;第二,传统书画所谓的神来之笔,来自物我两忘、主客合一之际,以情构境、托物言志,使作品达到超凡脱俗之意境,这与禅宗“心空欲灭、物我一如”,将自我与外境绵绵密密、打成一片的道理,如出一辙;第三,艺术与禅宗都强调悟性,艺术创作的技巧与禅宗的打坐一样,都只是手段而已,重要的是在于“任运自在,随处领悟”,而不拘泥于手段的形式,艺术所展现的境界即是禅宗悟性的体现;第四,艺术创作的上品与禅修的上乘境界都强调“无住生心”,如王羲之的《兰亭序》是与友人会聚,酒过半巡之后的乘兴之作,颜真卿的《祭侄文稿》实为悲愤之书,顾不得笔墨的工拙,故字随人的情绪而有起落,纯粹是书法家精神与功力的自然流露,成为书法史上不可多得的珍品。上乘的禅修者在无所求中通达妙境,上等的艺术创作也成就于在全然的放下中,自然流露出的身心状态。综合以上四点,可以看到艺术与宗教的相通之处,上品的艺术创作与宗教超然脱俗的精神境界紧密相关,非宗教无以成就艺术的极致,非艺术无以展现宗教的超然,两者交互成就、彼此升华。

当然,艺术与宗教相生相伴、相资为用的关系绝非仅限于上述四个方面。就佛教艺术而言,自佛法东渐传入我国,就与艺术结下了不解之缘,逐渐形成了富有中国特色的佛教绘画、雕塑、书法、音乐以及佛教文学等,极大地丰富了中国文化艺术的宝库。

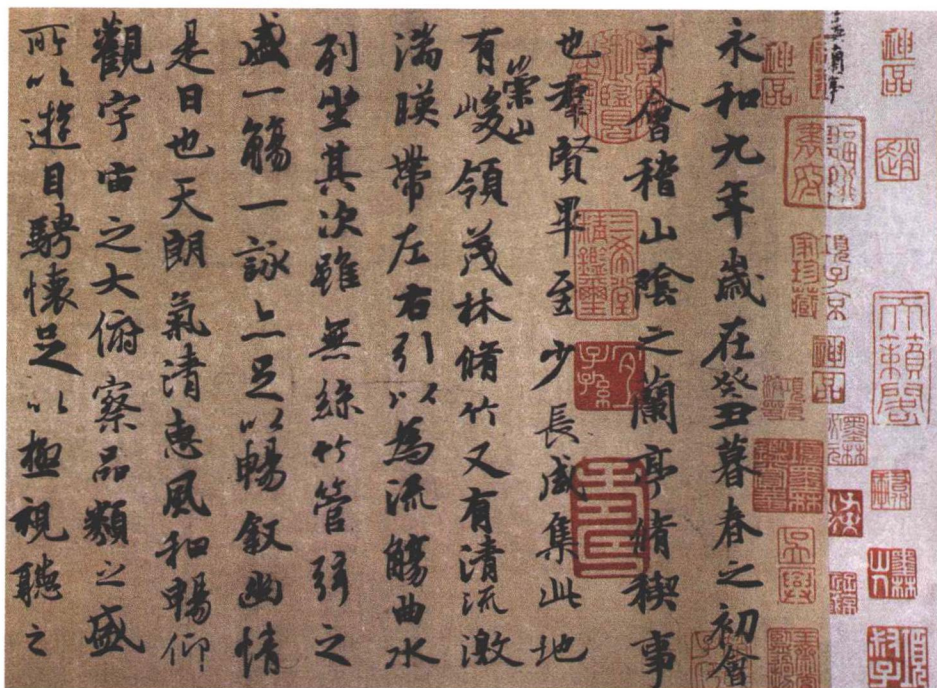
今天,当宗教和艺术这一古老的课题又重新摆在我们面前时,我认为,历史的挖掘与研究应与现实中的弘扬与创造结合起来,同步进行。艺术是关于美的学问,它和求真、求善的宗教本来不二、一体同源。对宗教界人士来说,重新审视并善加利用艺术对宗教修行、传播与发展的特殊功能是十分重要的。对专业从事艺术创作的艺术家而言,一些宗教意味上的体悟,有助于激发作者的艺术灵感和道德责任感,从而创作出既有艺术价值又对社会有益的艺术



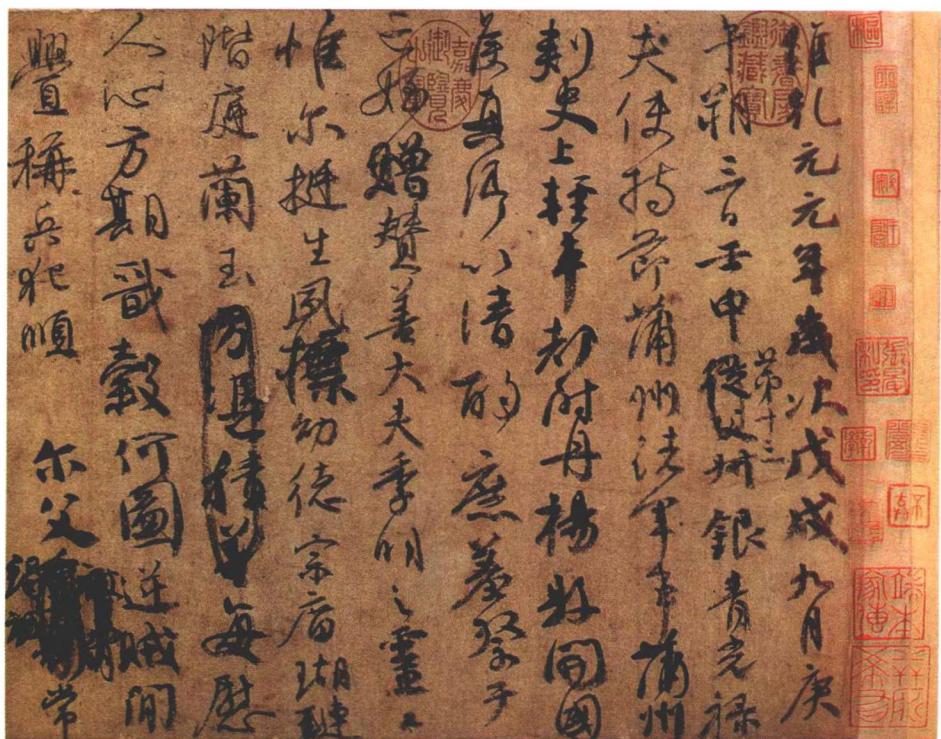
宝顶山大佛湾第8号千手观音(南宋)

作品。而对研究艺术史的学者来说,对宗教本身的历史与教义了解得越多,对艺术史的把握就有可能更准确更全面。因此,在更高层次上探索宗教与艺术的契合点,将有赖于社会各界多方的参与和努力。

(净因:香港大学佛学研究中心总监)



东晋王羲之《兰亭序》



唐顏真卿《祭侄文稿》

古代中外佛陀涅槃像赏析

黄夏年

释迦牟尼佛是一位大自在成就者。他的出生到圆寂一直充满了传奇的神话,历来是佛教艺术家手下的作品和佛教艺术创作的主题。从古到今,中外佛教徒创作了众多的以佛陀涅槃像为特点的作品,这里仅撷取几例古代中外的佛陀涅槃像作品作简单的介绍,以展示古老的佛教艺术的成就。

佛陀的圆寂被称为“涅槃”,故描绘这一主题的作品被称为佛陀涅槃像。据经典记载,佛陀涅槃是化身佛八相之一。佛陀用了45年的时间说法教化众生,化缘既尽,于中天竺拘尸那城跋提河边沙罗双树间,一日一夜说《大般涅槃经》后,头北面西,右胁而卧,从第四禅定起,乃至最后入灭。这时四边双树开白花,如白鹤群居,信徒们以转轮圣王之荼毗式,移置金棺,诸力士族人奉金棺至荼毗所。七日后,积大栴檀,投香烛欲焚之,而火不燃。七日以后,迦叶率五百弟子来诣佛荼毗处,方将佛陀渐渐荼毗,再过七日,佛陀肉身皆悉焚尽,诸王分取舍利,各起塔供养。所以描绘释尊入于涅槃状况之绘画或雕刻,通常为在四株沙罗双树之间的宝台上,释尊枕北右胁,作睡眠状,其旁有诸菩萨、佛弟子、国王、大臣、天部、优婆塞、鬼神、畜类等五十二众围绕,并有佛陀之母摩耶夫人出现其间。这种像主要用作纪念释尊入灭的涅槃会上。现在世界各地有很多涅槃,例如印度现存最古的涅槃像遗品在联合州迦斯阿(Kasia)西南的涅槃堂(亦即佛陀入灭之地),系一长约六米余之卧佛石像,依其上铭文所载,乃5世纪前所造者。另据《大唐西域记》卷一“梵衍那国”条记载,该国都城之东二三里之处有一伽蓝,其内有佛入涅槃之卧像,长千余尺,其王每于此涅槃像前举行无遮大会。此外,印度的阿旃多(Ajanta)石窟第二十六窟亦有著名的佛涅槃像,这是笈多时代的雕刻遗品。

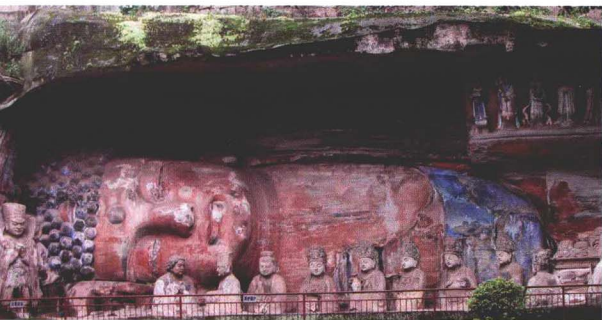
现在的巴基斯坦国的塔克西拉地区是古印度乾陀罗佛教流行的地带,这里的佛教徒曾经创造了佛涅槃像(图一)。这尊佛像是作为台基底座的装饰物而雕塑的,时间在2至3世纪,不应晚于印度出现的同一类作品的雕刻时间。在这幅雕刻里,释尊枕在榻床上,右胁而卧,作睡眠状,身上盖着袈裟。但是神奇的是当袈裟盖在身上的下半部时,“U”形绉褶还十分清楚,这不是合理的安排。从实际情况



塔克西拉佛涅槃像

来看,佛陀侧身而卧时,袈裟不应有整齐的皱褶,除非是人工刻意安排成这个样子,或者这件袈裟本身就是做成了这种样式。因为袈裟裹身时,根据引力的作用,布料应该自然下垂,从而形成的应是没有皱褶的覆盖,所以现在我们所见到的应是一种艺术形式的夸张。卧佛神情安泰,但是身体却不丰满,似乎是在经过病痛折磨之后,整个体型羸瘦,有弱不禁风的感觉。

这幅雕刻从精品的角度而言,它还没有达到这个高度,因为整个雕塑看来还是很粗糙的,特别是在细部的处理与表层的打磨,以及线条的处理都做得很不到位。但是就整个人物的形态与场景的布置以及人物的比例而言,还是有可取之处的,至少做到了比较准确的传神与表达了人物内心的情况。释迦佛闭着双眼,安详地入睡,他的身材是按人体的比例而均匀地塑造,没有艺术的夸张,是希腊写实主义指导的结果。在释迦佛的表情上,我们看不出有任何遗憾与悔恨,说明这时他已经进入了最高的无余涅槃之空的境界,超越了常人的执著世间的感受。在佛的上方有四位恸哭的男子,他们的表情各不相同,从左到右看,最左边的一位起身探出朝下看着佛陀的头部动情,第二位两手分开悲伤地望着佛陀,第三位一只手放在腮边,另一只手放在佛的身上,满脸悲痛。最后一位表现最明显,他一只手捶着自己的头,另一



重庆大足石刻佛涅槃像(局部)

只手按在左胸的心脏,号啕大哭,特别伤心。在佛陀的床榻下方,有四座雕塑的人物,其中三座已经基本毁掉,只剩下左边的一位,还有衣服可见,看得出来,这是一尊坐佛像。

这幅雕刻的粗糙,说明它是民间艺术家的产物,虽然在艺术成就上并不能说极其高明,但是由于它的创作时间较早,在人物的表情刻画上尚可,所以仍有着自己的闪光点,今天我们重新审视这幅雕刻时,应该承认这是艺术家用心去雕刻的作品,只是由于他的艺术水平未能达到完全的高度,故留下一定的遗憾,但正因为他是用心去创作的,所以在人物的塑造上还有

它的独特之处,这是我们要注意到的地方。

佛涅槃像是世界佛教界里最常见的形象,因此也被称为卧佛像、睡佛像、寝释迦等不同的名称。在中国,最早造立涅槃像是在南朝刘宋时期,《出三藏记集》卷十二“法苑杂缘原始集目录”上有“宋明帝陈太妃造法轮寺大泥像并宣福卧像记”等说,可惜的是这尊造像早就毁灭了。现在我们所能见到的早期的佛涅槃像是大同云冈第六窟东壁、敦煌千佛洞第十九乙窟等的造像,这是我国比较出名的早期佛涅槃像遗存。但是要论最成熟的佛涅槃像,我认为还是现在仍然透露着稳重的重庆大足宝顶的佛涅槃像。

重庆大足石刻宝顶佛涅槃像是现存中国最大的雕像之一(图二)。这幅雕刻于宋代的作品,长16米,占据了整整一面山坡。与塔克西拉的佛涅槃像相比,大足的佛涅槃像不管在造型设计还是在雕塑技法上,都远远超出了前者,但是在时间上当然也晚了几百年。因为大足佛教艺术雕刻活动始于10世纪以后,代表了中国佛教艺术最成熟期的作品。

大足宝顶佛涅槃像高达数米,气势庞大。因地形条件,整个卧佛是沿着山体而雕造的,长十数米,站在佛的头或脚的一边,都会感到前面是那么遥远,产生佛会有这么大的震撼之疑问?宝顶佛涅槃像的创作者在设计这尊像的雕刻时,确实动了一番脑筋。根据大足是红砂岩的特点,雕刻者们实际上是利用了红砂岩易于雕刻的柔性,因此在雕刻这尊像时,就把一面山坡开凿出一座石窟,其工程是何等的伟大!

这尊佛涅槃像仍然依据传统的造型式样:释尊枕在床榻上,右胁而卧,作睡眠状,身上裹



着袈裟。与塔克西拉的佛像身上的袈裟不同的是,佛的身体被袈裟裹住,这样的处理就较好地解决了袈裟的动感问题,也显得更加真实。佛安详地双眼紧闭,没有半点离开人世的痛苦,似乎已经进入了解脱的最高境界。这尊卧佛面相圆润,是唐代造型艺术遗风的延续,与塔克希拉卧佛瘦弱的形象,形成了鲜明的对照。中国人审美观表现在大富大贵,特别是唐代欣赏的是丰腴之美,这尊涅槃像的面部饱满红润,应是大富大贵的国王相,符合传统的中国审美要求,而这也正是佛教中国艺术化的特有表现之一。卧佛的身材也被雕刻成与身体等量,颈部粗壮,袒露上半身,下身用袈裟裹覆,在细节的造形上他不如塔克希拉的佛像细腻,因为这是利用自然地形在雕塑佛像,面对整座山峦,雕刻者需要的是要突出整体的效果,以此来烘托出佛陀大自在的形象。所以雕刻者在这里以突出整体,在面部和周围人物上作更多的精雕细刻的手法,较好地处理了审美的要求。

在大足涅槃像身的上部,有一个类似看台的地方,上面据说站的是佛的眷属,其着装都是中国古人的打扮,满脸悲哀,手上捧着供品。在佛的身边则站成一排的佛弟子和俗家人,据说在佛眼皮下的一位就是大足石刻的开创者柳本尊本人。这些人向佛行恭敬礼,有的手上拿着供品,我们已经看不出来在塔克西拉佛像身上所具的乾陀罗风格了。

大足石刻代表了中国佛教的最成熟的艺术创作,它是南方地区佛教艺术的精品。与其同时期在中国的北方地区也出现了一尊非常值得介绍的涅槃像(图三),这就是镌刻在盛装佛舍利银棺上的佛涅槃像。这尊佛涅槃像于1987年在辽宁朝阳出土,至今已有20年的时间,但是由于宣传不够,故知道的人不多,大家知道的更多的是在1986年陕西扶风出土的各种佛教文物与佛的指骨舍利。这批文物是当时辽代皇家用来供奉佛的祭品,所以它的等级是很高的,也是中国佛教艺术中的精品。

朝阳的佛涅槃像图创作于辽代重熙十二年(1043年),与大足石刻属于同一时期的作品,也是北方这一时期佛教艺术的精品。在这幅银雕里,佛睡在台上,整个身子侧躺,右手撑着后脑,后面是一个圆形的枕头。佛安详似睡,同样没有任何烦恼。佛陀整个身材敦厚笃实,脸部圆润,具有中国传统艺术审美的特点。佛身上的袈裟有鱼草纹图案装饰,更显佛的高贵及与常人不同的特点。值得注意的是佛周围人的表情,剃着光头的僧人,有的摸着佛足,有的低头恸哭。特别是披着头巾



辽宁省朝阳市北塔天宫发现的银棺里的释迦涅槃像

的几位,他们应是契丹族的供养者,而他们的痛苦表情最厉害,站在佛的身边大哭,拍打着佛棺,与塔克西拉佛涅槃石刻中的场景非常相似。

通过以上对佛涅槃像的分析,我们可以看到,中外佛教艺术家们对佛教的感情和理解是如何的真挚,正是在这种感情的驱使下,使他们创造出的传世精品,至今仍然在震撼着我们的心灵。由于地区文化的表现形式不一样,中外艺术家在创作涅槃像时也表现了区域化的理解,例如古代乾陀罗的艺术风格趋于写实,在他们手下创作出来的佛涅槃像更加显示了佛陀修行吃苦的一面,但是在中国艺术家的手中,佛涅槃像则被作为大富大贵的代表,在艺术形式上与乾陀罗的风格相去甚远,完全表现了中国化的倾向。但是不管表现形式如何,他们的感情都是一样的,这在所有的同类作品中都反映出来,人们对佛的远离是痛苦的,是悲伤的,所以佛的魅力是永远存在的,他一直受到了后人尊敬。佛

(黄夏年:中国社会科学院世界宗教研究所、世界宗教研究杂志社社长、《世界宗教文化》主编)



东汉佛教艺术遗存漫谈

杨维中

佛教传入中土,经过一段时间的巩固,随即步入了一个较快的发展时期。至东汉末叶桓、灵二帝的时代(146~189年),有关佛教的记载才逐渐翔实,史料也逐渐丰富,这表明佛教的传播更趋于广泛。从传世资料来叙述的东汉佛教看起来很贫乏,但从考古资料来管窥东汉佛教,就会发现佛教在汉代社会存在、流传的广度和深度可能远远超过学术界的估计。

东汉末年,下邳相笮融施造可容纳3000人的佛寺,于中“以铜为人,黄金涂身,衣以锦采”,一般认为即是金铜佛像,这是中国立寺造像首次见于史载。近几十年来,在中国内地发现汉代石雕佛像多处,南方和北方都有。在此仅将山东沂南汉墓、连云港孔望山摩崖以及四川的早期佛教造像简述于后,以之佐证佛教在汉代流传的真实情况。

沂南汉墓第一次发掘于1954年春,当发掘简报及《沂南古画像石墓发掘报告》正式发表后,当即引起了轰动,并因此而引发了一场有关墓葬与画像的学术大讨论,掀起了一股汉代文化艺术研究的高潮。^①1994年,进行了第二次发掘,并结合汉墓的保护在原地修建了遗址型博物馆。沂南汉墓有两座。二号墓在一号墓的南面偏东,两墓相距20米。二号墓早期被盗,出土文物不多,闻名遐迩的项光童子像出土于一号墓中。

北寨汉画像石墓(一号墓),该墓规模宏大,墓室结构复杂,画像雕刻精美,内容极其丰富。一号墓坐北向南,用280块预制石材筑成,其中画像石42块,画像73幅,画像面积44.2平方米。墓南北长8.7米,东西宽7.55米,由前中后三个主室、东三个侧室、西两个侧室组成,总计为八室。室与室之间都有门直通。整个墓室的构筑是由地面、台子、支柱、墙壁、横额、中柱、过梁、横枋、拦角石、盖顶石等先后顺序垒筑起来的,建筑技术相当先进。墓门高2.74米,由门楣、横额和东、西、中三个立柱组成。中室高3.12米,面阔两间,进深两间,也有八角形擎天柱。中室八角柱上线雕的神仙奇禽异兽的画像中,可以看到项有圆光的童子,这样的画像在柱身南面和北面的上端各有一个,正面和背面画着有头光的童子立像,左右两面画有载华盖而坐着的神像。立像和神像的作风差别很大。童子立像颈上有圆光,头上有饰物,颈间也有饰物,腰配铃铛,衣服窄袖,裙下裤管蓬大若灯笼,足下着尖头鞋。大多数考古学家认为,此像是受佛教故事影响而形成的。有些学者将其称之为“仙佛一体”模式。

关于沂南古墓的年代,一般推断为汉末年间,此当公元2世纪左右,正是笮融活动的时期。笮融的彭城或楚王英的彭城,即今徐州,距离沂南棹墓,不过180公里。笮融所立的浮屠铜人,桓帝所铸的黄金佛像,如果在没有图像蓝本之下,一定是继承传统道家思想,再糅杂一

^① 参见杨泓《国内现存最古的几尊佛教造像实物》,《现代佛学》1962年,第4期;曾昭燏、蒋宝庚、黎忠义合著《沂南古画像石墓发掘报告》,南京博物院,1956年。

点初来的浮图意识,而形成一种似佛似仙、非佛非仙的式样。因此形成了沂南古墓立像的创作作风。

最近十几年,佛教考古界最引人注意的事件是关于江苏省连云港市孔望山摩崖石刻的突破性解读。

孔望山位于江苏省连云港市海州锦屏山东北,距海州古城2.5公里,是一个孤立的山丘,东西长约800米,南北宽300米,海拔高度129米,山体由太古代晚期的混合花岗岩构成,山间有怪石松柏,风光秀美。孔望山的得名,最早见于宋人写的《太平寰宇记》,该书记载孔望山是“孔子之郊”时,登此山以望东海,故称孔望山。

孔望山摩崖造像位于南麓最西端,依山岩的自然形势雕成。现可识并已编号的图像有105个,刻在东西长17米、高8米的山崖上。离造像群东70米处有一大型的圆雕石像,南150米处有一圆雕石蟾蜍。石象南25米处还有一块顶部有人工凿槽的“馒头状”巨石。孔望山摩崖石刻造像发现于1979年,其历史价值的认定则经历较长的过程。

孔望山摩崖石刻造像群位于孔望山南麓西端的断崖上,分布在东西长18米,上下高约8米的范围内。造像群像有三种:浮雕造像、小龕内的线刻画像和附属于浮雕造像的台座和灯碗。浮雕造像共有89尊,其中道教的汉装人物像4尊,分别为老子及其供养人、关令尹喜和黄帝。属佛教人物造像共85尊,主要为佛经变故事,核心是位于造像中央偏下部的“涅槃图”,共由46尊人物图像组成,中心人物是高浮雕的释迦牟尼仰身卧像。

孔望山除了造像群这一宗教遗迹外,还发现了其他的类似遗迹,亦有道教也有佛教的东西。在造像群东南侧不远处有一汉代高大石象,它体型雄健浑厚,神态温良驯善。石象左腹刻脚带脚铃、手持长钩的象奴。以钩驯养家象属汉代常见之术,驯象用钩与大象则常见佛家经典和佛事活动之中。石象四足下,均刻出仰莲一朵,更表明了石象佛教题材的性质。再往南较远处,便是汉代的石蟾蜍。战国秦汉,直到魏晋,蟾蜍一直被人们视为神物,是辟五兵、镇凶邪、助长生、主富贵的吉祥之物。对有着超自然的神灵信仰的人们来说,只要是免灾降福的,佛祖、上帝、道尊与蟾蜍是没有什么区别的。

在宗教内容方面,孔望山遗址有浓厚的道教因素和氛围,除前述有关道教方面内容外,早在1984年由丁义珍先生在考古调查中,发现孔望山东主峰顶两处东汉至魏晋的道教遗存。一处为“石承露盘”,另一处为“杯盘刻石”,后者位于前者北偏东约15米处。利用“承露盘”收集和餐饮仙露是当时方士和道教常用的求仙之术。“杯盘刻石”也是当时人们普遍祭祀道教崇敬人物的祭器。这两处重要的石刻遗迹位于孔望山主峰顶上,高高在上,极目远眺,一览无余,给人飘然出世之感,实为理想的饮仙露美酒、求仙拜仙和修炼成仙的绝佳场所。

2001~2002年考古发掘在孔望山遗址多处发现古代建筑遗迹。特别是造像群前不远处的台地上,有一处成规模的建筑基址,有汉代绳纹瓦片和云纹瓦当出土。这些发现至少可以告诉我们,在汉代,孔望山摩崖造像群之前的地方存在着建筑,结合周围的同时期的石象、石蟾蜍等具有宗教因素遗物和此处强烈的道教信息,可以合理地认为汉代此处存在着一座宗教性质的建筑而不应是普通的世俗建筑。在道教中,老子为“大老君”尊为后圣,其下的东海君为古东海之神,被奉祀于“东海庙”。传世汉印有“东海庙长”,为三四百石官吏(相当于东汉一小县之长)之印,表明东海庙是东汉时期由官府管理的一处极为重要的道教庙宇。宋代赵明诚所著《金石录》收录了东汉熹平元年(172年)《东海庙碑》碑文。该碑的碑座据有关考证是孔望山脚下的石碣形碑座。总之,从自然地理环境、文化因素、历史记载和目前的考古发



现,早期道教的重要遗存——“东海庙”应当就在孔望山遗址之中。表明连云港地区应当是东汉海滨地区的道教活动中心。

孔望山以摩崖造像为代表的宗教类遗迹,是佛、道并存,而以道教为盛,是符合佛教中国本土化的历史实际的。

雕刻技法是判断孔望山摩崖造像雕造年代的最重要依据。孔望山摩崖造像的雕刻技法主要有三种。第一种为剔地浅浮雕,画像群中的绝大多数人物像都是用这种技法刻成的。在雕刻画像前先将石面打平,然后将物象轮廓线外剔地成平面,物象面呈边缘圆缓凸起,物象细部如人物的眉、目、口、鼻均用阴线刻出。这种技法,在南阳地区约出现于王莽时期,在山东、苏北地区约出现于东汉早期,东汉中期以后,成为山东、苏北地区汉画像石最重要的雕刻技法。第二种技法为阴线刻,第十五、十六、十七、十八组龕内画像都是用这种技法刻成的。在山东、苏北地区的汉画像石中,阴线刻技法约出现于西汉晚期,成熟于东汉晚期,早期作品构图简单,线条拙稚,晚期作品特别是人物像作品,形象洒脱传神,线条流畅准确,细部的刻画极其细腻。孔望山的四组阴线刻画像,人物众多,线条准确,刻画细腻,具有东汉晚期画像石作品的风格特点。第三种技法是高浮雕,《涅槃图》中的释迦牟尼侧卧像和《舍身饲虎图》中的虎头都是用这种技法刻成的。在汉画像石中,高浮雕技法是浅浮雕与圆雕技法发展到成熟阶段互相结合的产物。目前在山东、苏北地区发现的高浮雕画像石,都属于东汉晚期作品,孔望山画像群中的高浮雕画像,也应属于同一时期。可以看出,用传统的汉画像石雕刻技法来雕造宗教题材画像,是孔望山摩崖画像群的最大特点。这一点,使孔望山摩崖画像群具有明显的汉画像石的艺术风格,而与魏晋以后流行的具有犍陀罗风格的石刻画像迥然有别。因此,孔望山摩崖画像群应是一组东汉晚期的石刻作品。

考古界起先主要是依据这一雕刻群的技法以比较学的方法确定其为汉末的。2005年后,贾瑞广先生最先发现的孔望山石像“永平四年四月”的铭刻得到考古界的认可。这一重大考古发现将位于连云港市的孔望山摩崖石刻雕造时间确认为永平四年,即公元61年。这不仅使多年来考古界、历史学界有关孔望山摩崖石刻造像雕造时代的“东汉说”、“魏晋说”、“唐代说”的纷争得以统一,而且将佛像雕造的时间提前了127年。

如考古学家研究,东汉的墓室石刻中也可以找到真正的佛像,最突出的例子是四川乐山崖墓里的雕像。这尊刻在额枋上的浮雕坐佛像,坐像高三十七厘米,面部已残,高肉髻,背作圆形项光,身上似披通肩袈裟,左手握衣带,但因衣襟遮足,不能肯定是否为结跏趺坐。同墓的额枋上还刻有朱雀、铺首和垂钓者,而一般崖墓中在此部位也往往是雕刻朱雀、龙、虎等神兽或神仙形象。在其附近与其作风相同的有纪年铭的崖墓里,有过顺帝“永和”及桓帝“延熹”等年号,也可以说明乐山崖墓雕像应是东汉末年的作品。^①1986年,乐山西湖塘出土施无畏陶俑,着汉式衣冠,作侍立状,右手举至胸前,五指平伸,掌心向外,作施无畏印;左手动作不甚明朗。头冠正中可见莲瓣形装饰。^②该俑现藏乐山市崖墓博物馆。

另一件陶质造像出土于四川彭山汉崖墓中。像为灰陶质,系“摇钱树座”,全高20.4厘

① 参见李复华等《东汉岩墓内的一尊石刻佛像》,《文物参考资料》1957年第6期;杨弘《国内现存最古的几尊佛教造像实物》,《现代佛学》,1962年第4期;乐山市文化局《四川乐山麻浩一号崖墓》,《考古》1990年第2期。

② 参见吴焯《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》,《文物》1992年第11期。

米。座下部塑双龙衔璧,上端为坐佛,高肉髻,着通肩袈裟,左右各立一夹侍。四川、云南等地的汉墓里曾出土过很多“摇钱树座”,通常都是塑成神仙或怪兽等形象,神仙多半是传说中的“西王母”,也有的塑制得较复杂些,下面是三座山形,有奇兽出没其间,于正中一座山上再塑出坐在龙虎座上的西王母。而彭山汉崖墓里出土的这件灰陶座,却是一件较特殊的作品,是在原置神仙的位置上塑造了佛像。

东汉时期与佛教相关的文物,发现最多的是摇钱树。据有关资料统计,四川境内已发现的汉魏时期的摇钱树的数量(包括残片和钱树座)已100件有余。^①摇钱树作为一种祭祀工具,与四川商周时期的神灵崇拜有关,许多专家已撰文将摇钱树的渊源追溯至广汉三星堆出土的神树。中国古代的宇宙观,即“三界”,也就是《太平经》中出现的代表“天、地、人”三者的“三界”。湖南长沙马王堆帛画表现的也是“三界”的内容。古人把三界分层,祖先和神居住在上面的层次,生人经由萨满(巫师)或萨满一类的人物,借助动物伴侣和法器包括装饰着有关动物形象的礼器的帮助与他们沟通。先秦时期,青铜礼器上的动物纹样,是协助巫覡沟通天地神人的形象,神上的飞龙、钱树上的朱雀、辟邪、猴、麒麟、天马,堆塑罐上的熊、狗、狮、虎、蛇、飞鸟等动物和瑞兽都应视为沟通神灵的工具体。而在东汉时期的摇钱树造像上出现了佛教内容的图饰。

1989年,绵阳何家山1号东汉崖墓出土摇钱树一株。树干纵列了5尊佛像,每尊佛像高6.5厘米,头后有横椭圆形项光,头顶高肉髻,双眼微合,上唇有口髭,穿通肩衣,领口下垂,衣袖皱纹明显;右手竖掌,掌心向外,作施无畏印相,左手握衣角,衣角甚长,延经右手腕下垂,中央形成长长的“U”形,双腿盘屈,结跏趺坐。树上还有骑马、仙人、龙等图像。^②

2002年初,在重庆丰都县镇江镇槽房沟9号墓地发现铜佛像,残高5厘米,为摇钱树的一部分,火焰状发饰,肩披袈裟,右手施无畏印,左手提袈裟,下部残。该墓摇钱树底座一侧刻有“延光四年五月十日作”,“延光”为东汉安帝年号,“延光四年”为125年。此佛像是峡江地区乃至全国第一座最早出土铜佛像的东汉纪年墓。^③

1974年,四川芦山县清源乡出土的一尊带座青铜人像,通高14.5厘米,铜人头饰锥髻,前额正中有一瘤状凸起,眉梢上挑呈如意



灰陶贴饰佛摇钱树座 东汉 南京博物院藏



灰陶贴饰佛摇钱树座(局部) 东汉 南京博物院藏

① 参见施品曲:《汉魏时期中国西南地区明器“钱树”之图象内涵暨渊源探析》,台湾师范大学研究生论文。

② 参见何志国《四川绵阳何家山1号东汉崖墓清理简报》,《四川绵阳何家山2号东汉崖墓清理简报》,《文物》1991年第3期。根据墓中出土的三段式神兽镜比较分析,霍巍先生认为该墓年代定为东汉晚期至六朝初期更为稳妥。(霍巍《四川何家山崖墓出土神兽镜及相关问题研究》,《考古》2000年第5期。)

③ 参见刘宏斌等《陕西宝鸡考古队完成三峡文物发掘任务》,《中国文物报》,2002年3月22日第2版。