

佛陀世界

江苏美术出版社

阮荣春
黄宗贤

编著



FOTUOSHJIE

佛陀世界

编著：阮荣春 黄宗贤

江苏美术出版社

上篇 佛教美术的发展

一、佛教造像的源点	1
1. 佛教艺术的产生	1
2. 佛像的出现	2
3. 秣菟罗与犍陀罗	2
4. 笈多美术	3
二、佛教美术的东传	4
1. 中国佛教造像的产生	4
2. 西域之风	6
(一) 五胡十六国时期的佛教美术	7
(二) 北魏前期的佛教美术	11
(三) 北魏后期的佛教美术	13
(四) 东西魏、齐、周时期的佛教美术	16
3. 南朝崇尚	18
(一) 东晋、宋时期的佛教美术	19
(二) 齐梁陈时期的佛教美术	19
4. 隋唐光辉	20
(一) 隋代的佛教美术	21
(二) 初盛唐时期的佛教美术	22
(三) 中晚唐时期的佛教美术	25
5. 世俗化的风韵	27
(一) 五代宋辽金时期的佛教美术	27
(二) 元明清时期的佛教美术	31

下篇 佛教图像的展开

三、佛陀诸像	33
1. 释迦如来	33
(一) 本生故事	33
(三) 佛传故事	33

(三) 释尊之形象	35
(四) 释尊之印相	36
(五) 释尊之眷属	36
2. 药师如来	38
(一) 药师佛的信仰	38
(二) 药师经中的“十二大愿”与“九横死”	38
(三) 药师佛像的造作	38
(四) 药师佛的眷属	39
3. 阿弥陀如来	39
(一) 阿弥陀佛的信仰	39
(二) 净土世界的图像	39
(三) 未生怨与十六观	40
(四) 来迎图	40
4. 弥勒如来	41
(一) 弥勒佛的信仰	41
(二) 弥勒造像的兴衰	42
(三) 弥勒像的造制	42
5. 毗卢舍那如来	43
(一) 法身之佛	43
(二) 密宗最高尊神	43
(三) 两界曼荼罗	44
四、菩萨天地	45
1. 观音菩萨	45
(一) 观音菩萨的信仰	45
(二) 观音菩萨诸形象	45
(三) 观音的性别	47
2. 地藏菩萨	48
(一) 地藏菩萨的信仰	48
(二) 地藏菩萨诸形象	48

3. 文殊菩萨	49	3. 执金刚神与金刚力士	55
(一) 文殊菩萨的信仰	49	(一) 由金刚力士到哼哈二将	55
(二) 文殊菩萨诸形象	49	(二) 金刚力士之形象	55
4. 普贤菩萨	49	4. 吉祥天与辩才天	56
(一) 普贤菩萨的信仰	49	(一) 吉祥天女	56
(二) 普贤菩萨诸形象	49	(二) 辩才天女	56
5. 势至菩萨	50	5. 天龙八部	56
(一) 势至菩萨的信仰	50	(一) 天部	56
(二) 势至菩萨诸形象	50	(二) 龙神	56
6. 虚空藏菩萨	50	(三) 夜叉	56
(一) 虚空藏菩萨的信仰	50	(四) 乾闥婆	56
(二) 虚空藏菩萨诸形象	50	(五) 阿修罗	56
五、明王尊容	51	(六) 迦楼罗	57
1. 五大明王	51	(七) 紧那罗与摩睺罗伽	57
(一) 不动明王	51	6. 十二天与其它天神	57
(二) 降三世明王	51	(一) “十二天”之成立	57
(三) 军荼利明王	51	(二) 焰摩天与冥间十王	57
(四) 大威德明王	51	(三) 诃利帝母与欢喜天等	57
(五) 金刚夜叉明王	51	七、罗汉与达摩	58
2. 八大明王与其它明王	52	1. 罗汉	59
(一) 八大明王	52	(一) 罗汉信仰的形成	59
(二) 其它明王	52	(二) 五百罗汉造像主要遗存	60
六、天部尊神	52	(三) 流藏于日本的罗汉美术遗珍	60
1. 梵天·帝释天	54	(四) 罗汉信仰与禅的精神	61
(一) 梵天	54	2. 达摩与禅	61
(二) 帝释天	54	(一) 禅宗六祖	61
2. 四天王天	54	(二) 禅的“空无”境界	61
(一) 四天王天	54	(三) 文人与禅僧的禅画	62
(二) 四天王的眷属	55	(四) 达摩诸形象	62

上篇 佛教美术的发展

1 向佛陀出示佛像的优填王 三世纪 犍陀罗出土	1	30 佛饰铜镜(局部) 三国~西晋 日本文化厅藏	16
2 阿育王法敕狮子柱头 前三世纪 鹿野苑博物馆藏	2	31 供养女子像 三世纪 新疆出土	16
3 桑奇一号塔南门 前一世纪	3	32 克孜尔壁画 三~七世纪 新疆拜城	16
4 菩提树的崇拜 前一~前二世纪 巴尔夫托	4	33 金铜坐佛像 后赵建武四年(338年) 美国旧金山 亚洲美术馆藏	17
5 桑奇一号塔药叉 前一世纪	4	34 如来及其眷属 十六国 日本东京出光美术馆藏	17
6 迦腻色伽钱币佛像	4	35 金铜坐佛像 十六国 美国福格美术馆藏	18
7 犍陀罗佛立像 一~二世纪 犍陀罗出土	5	36 佛头像 三~四世纪 日本 东京国立博物馆藏	19
8 犍陀罗造像 二世纪	6	37 金铜菩萨立像 十六国 日本藤井有邻馆藏	19
9 犍陀罗造像(局部)	6	38 炳灵寺 169 窟塑像与壁画	20
10 执拂药叉像 前三世纪 巴托拉博物馆藏	7	39 麦积山菩萨与沙弥 五世纪	20
11 药叉像 一~二世纪 秣菟罗博物馆藏	7	40 金铜立佛像 太平真君四年(434年) 日本大阪私人藏	21
12 佛头 三世纪 秣菟罗出土	7	41 云岗第20窟主佛 北魏	22
13 佛坐像碑 二世纪 秣菟罗出土	8	42 云岗第二窟中心 北魏	23
14 秣菟罗造像碑 二世纪 秣菟罗出土	9	43 交脚弥勒像 北魏	23
15 秣菟罗造像碑 二世纪 秣菟罗出土	9	44 石佛头 北魏 美国哈佛大学博物馆藏	24
16 秣菟罗造像 一世纪 秣菟罗出土	10	45 释迦多宝金铜佛 神龟元年(518年) 法国巴黎 格梅美术馆藏	24
17 佛立像 二世纪 秣菟罗出土	10	46 如来及其眷属 正光五年(524年) 美国纽约 大都会美术馆	24
18 坐佛像 三世纪 秣菟罗出土	11	47 敦煌 壁画 北魏	25
19 笈多式佛立像 五世纪 秣菟罗出土	11	48 敦煌 壁画 北魏	25
20 笈多式佛立像 五世纪 秣菟罗出土	12	49 响堂山石窟神王像 北齐	26
21 佛塔画像砖 汉 四川什邡出土	12	50 金片线刻佛立像 东晋 镇江博物馆藏	26
22 佛柱础 汉 四川彭山出土	13	51 金铜坐佛像 宋元嘉十四年(437年) 日本永青文库藏	27
23 崖墓佛像 汉~三国 四川乐山	13	52 无量寿佛 齐 南京栖霞山	27
24 佛饰钱树盆 汉~三国 日本久慈悠纪念美术馆藏	14	53 坐佛像 齐永明六年(488年) 浙江绍兴博物馆藏	28
25 佛带饰 吴永安二年(262年) 湖北鄂城出土	14	54 卢舍那佛 唐 洛阳龙门石窟	28
26 佛像贴饰 吴凤凰二年(273年) 南京赵士岗出土	14	55 半跏菩萨像 唐 敦煌 230 窟	29
27 魂瓶(局部) 西晋 江苏金坛出土	15	56 华岩寺菩萨像 辽 山西大同	29
28 魂瓶 吴 南京市博物馆藏	15	57 养鸡女 宋 四川大足石窟	29
29 白毫相俑(魂瓶局部) 西晋 浙江上虞出土	15		

下篇 佛教图像的展开

释迦牟尼佛

- 58 舍身饲虎 北魏 敦煌壁画 30
- 59 燃灯佛授记 宋代 辽宁省博物馆藏 30
- 60 摩耶夫人 三世纪 犍陀罗出土 31
- 61 托胎灵梦 二世纪 印度加尔各答美术馆藏 31
- 62 白象入胎 三世纪 犍陀罗出土 32
- 63 摩耶夫人及侍者 七世纪 日本法隆寺藏 32
- 64 摩耶夫人像 十九世纪(尼泊尔) 法国巴黎
格梅博物馆藏 33
- 65 诞生佛立像 八世纪 日本奈良东大寺藏 33
- 66 娱乐太子图 北朝 克孜尔壁画 34
- 67 苦行释迦像 二世纪后半 犍陀罗出土 34
- 68 出家前夜 三世纪 犍陀罗出土 35
- 69 逾城出家 北朝 敦煌壁画 35
- 70 降魔变 北朝 克孜尔壁画 36
- 71 初转法轮 三世纪 犍陀罗出土 36
- 72 说法图 北朝 克孜尔壁画 37
- 73 佛涅槃 37
- 74 八国分舍利 三世纪 犍陀罗出土 37
- 75 释迦如来立像 北宋雍熙二年(985年) 日本
京都清凉寺藏 38
- 76 释迦如来局部 38
- 77 手足千幅轮相 日本药师寺金堂 39
- 78 迦叶 唐代 敦煌 39
- 79 阿难 唐代 敦煌 39
- 药师佛**
- 80 药师佛 奈良时代 日本药师寺藏 40
- 81 药师立像 平安时代 奈良元兴寺藏 40
- 82 十二神将 唐代 四川剑阁鹤鸣山 41
- 83 十二神将之一安底罗 康平七年(1064年) 长势作

日本京都广隆寺藏 41

阿弥陀佛

- 84 阿弥陀净土图 宋淳熙十年(1183) 日本京都
知恩院藏 42
- 85 西方净土变 唐代 敦煌壁画 42
- 86 西方净土局部(龟兹乐舞) 唐代 敦煌壁画 42
- 87 无量寿变相 宋 四川大足北山 42
- 弥勒佛**
- 88 弥勒菩萨 一~二世纪 印度安黑恰托那出土 43
- 89 弥勒菩萨 二世纪 犍陀罗出土 43
- 90 弥勒思维像 二世纪 犍陀罗出土 44
- 91 交脚弥勒像 十六国 敦煌 44
- 92 金铜交脚弥勒像 北魏神龟元年(518) 日本藤田
美术馆藏 45
- 93 半跏思维弥勒像 东魏兴和二年(540) 河北曲阳出土 45
- 94 弥勒五尊像 北齐 日本东京国立博物馆藏 46
- 95 木造弥勒半跏像 七世纪 日本广隆寺藏 47
- 96 金铜弥勒半跏像 朝鲜三国时代(七世纪) 48
- 97 石造弥勒半跏像 北宋 四川安岳华严洞 48
- 98 弥勒大佛 唐 四川乐山 49
- 99 和尚装弥勒像 明 福建出土 南京私人藏 49
- 卢舍那佛**
- 100 卢舍那佛 七世纪 日本唐招提寺藏 50
- 101 大日如来(金刚界) 日本円成寺藏 51
- 102 金刚界曼荼罗 平安时代前期 日本京都东寺藏 51
- 103 胎藏界曼荼罗 平安时代前期 日本京都东寺藏 51
- 观音菩萨**
- 104 持莲观音立像 北魏太和二十二年(498) 日本
东京新田个人藏 52
- 105 铜造观音半跏像 唐 日本东京新田个人藏 52
- 106 观音 北魏熙平三年(518) 日本香川个人藏 53
- 107 铜造观音半跏像(云南大理) 十二世纪 日本同上 54

108 鎏金观音半跏像 五代 历史博物馆藏	54	139 菩提叶观音 明丁云鹏作 日本京都国立博物馆藏	70
109 圣观音 奈良时代 日本药师寺	55	140 观音眷属二十八部众之一帝释天 鎌仓时代 日本京都三十三间堂藏	71
110 圣观音 日本东京新田个人藏	56	141 观音眷属二十八部众之一金毗罗王 鎌仓时代 日本京都三十三间堂藏	71
111 观音立像 平安时代 日本奈良斑城寺藏	56	142 观音眷属风神 鎌仓时代 日本京都三十三间堂藏	72
112 木造观音立像 隋 日本堺市博物馆藏	57	143 观音眷属雷神 鎌仓时代 日本京都三十三间堂藏	72
113 圣观音 奈良时代或中国唐代 日本 MOA 美术馆藏	57	地藏菩萨	
114 如意轮观音 唐 日本奈良法隆寺藏	58	144 地藏菩萨 宝町时代 宿院源次作 日本药师寺藏	73
115 缟索观音 南宋 四川大足	58	145 地藏十王 高丽时代 朝鲜	73
116 数珠观音 宋代	59	146 地藏十王 五代~宋(敦煌)法国巴黎格梅博物馆藏	73
117 数珠观音 南宋 四川大足	59	文殊菩萨	
118 日月观音 南宋 四川大足	60	147 渡海文殊 平安时代 日本奈良西大寺藏	74
119 观音 北宋 四川安岳	60	148 文殊菩萨 宋 故宫博物院藏	74
120 白衣观音 南宋法常作 日本大德寺藏	61	普贤菩萨	
121 白衣观音 元正悟作 日本京都国立博物馆藏	61	149 普贤菩萨 南宋 四川大足	75
122 观音 日本京都三十三间堂	62	150 普贤与十罗刹女 日本奈良国立博物馆藏	75
123 白衣观音 日本 藪本庄五郎藏	62	151 普贤菩萨 宋 故宫博物院藏	75
124 水月观音 五代 敦煌绢画	63	势至菩萨	
125 马郎妇观音 宋? 日本前田育德会藏	63	152 势至菩萨半跏像 十二世纪 日本京都长讲堂藏	76
126 度母菩萨 日本东京新田集藏	64	五大虚空藏菩萨	
127 瓷造如意观音 明 重庆市博物馆藏	64	153 五大虚空藏菩萨 日本神护寺多宝塔	77
128 九面观音立像 唐 日本奈良法隆寺藏	65	154 金刚虚空藏 唐 日本京都东寺藏	77
129 九面观音局部	65	155 业用虚空藏 唐 日本京都东寺藏	77
130 十一面观音 唐长安三年(703) 日本东京国立博物馆藏	66	明王	
131 十一面观音 唐 日本东京国立博物馆藏	66	156 不动明王 平安时代 日本京都东寺藏	78
132 十一面观音局部 八世纪 日本滋贺向源寺藏	66	157 不动明王立像 鎌仓时代 日本京都东寺藏	78
133 千手观音 宋 台湾故宫藏	67	158 降三世明王 平安时代 日本京都东寺藏	79
134 千手观音 宋 敦煌	68	159 军荼利明王 平安时代 日本京都东寺藏	79
135 千手观音 元 敦煌	68	160 大忿怒明王 南宋 四川大足宝顶山	79
136 千手观音 南宋 四川大足宝顶山	69	161 大威德明王 平安时代 日本京都东寺藏	80
137 千手观音 平安时代 日本滋贺延历寺藏	69	162 大威德明王局部 平安时代 日本京都东寺藏	80
138 观音曼荼罗 宋 敦煌	70		

163 金刚夜叉明王 平安时代 日本京都东寺藏	80	193 诃梨帝母 加拿大私人藏	95
164 孔雀明王 宋 日本京都仁和寺藏	81	194 诃梨帝母 宋 四川大足石窟	95
165 孔雀明王 北宋 四川大足北山	81	195 欢喜天 元 敦煌壁画	95
诸天		196 药草树木天神 明 北京法海寺壁画	96
166 梵天 平安初期 日本京都东寺藏	82	罗汉达摩	
167 持国天 北宋 苏州瑞光塔出土	83	197 十六罗汉之一 五代(传贯休作) 日本文化厅藏	97
168 增长天 北宋 苏州瑞光塔出土	83	198 十六罗汉之一 五代(传贯休作) 日本文化厅藏	97
169 多闻天 北宋 苏州瑞光塔出土	84	199 五百罗汉部份 南宋(周季常林庭珪作) 日本京都大德寺藏	98
170 广目天 北宋 苏州瑞光塔出土	84	200 五百罗汉部份 南宋(周季常林庭珪作) 日本京都大德寺藏	98
171 持国天 镰仓时代 日本药师寺东院堂藏	85	201 十六罗汉之一 南宋(传五代贯休作) 日本高台寺藏	99
172 增长天 镰仓时代 日本药师寺东院堂藏	85	202 十六罗汉之一 南宋(传五代贯休作) 日本高台寺藏	99
173 多闻天 镰仓时代 日本药师寺东院堂藏	85	203 十六罗汉之一 南宋(传五代贯休作) 日本高台寺藏	99
174 广目天 镰仓时代 日本药师寺东院堂藏	85	204 十六罗汉之一 南宋(传五代贯休作) 日本高台寺藏	100
175 持国天 增长天 明 北宋法海寺壁画	86	205 十六罗汉之一 南宋(传五代贯休作) 日本高台寺藏	100
176 多闻天 广目天 明 北京法海寺壁画	86	206 十六罗汉图局部 南宋(传五代贯休作) 日本高台寺藏	100
177 毗沙门天 唐 日本京都东寺藏	86	207 十六罗汉图局部 南宋(传五代贯休作) 日本高台寺藏	101
178 韦驮 明 范道生作 日本万福寺藏	87	208 罗汉群像 宋 四川合川涪滩三佛寺	102
179 金刚力士 隋开宝四年(584年) 日本藤井有邻馆藏	87	209 红衣罗汉 元(赵孟頫作)	102
180 金刚力士 日本东大寺	88	210 五百罗汉图之一 明(丁云鹏 盛茂烨作) 日本京都、香川私人与仁和寺分藏	102
181 金刚力士 日本东大寺	89	211 五百罗汉图之一 明(丁云鹏 盛茂烨作) 日本京都、香川私人与仁和寺分藏	103
182 执金刚神 天平时代 日本东大寺法华堂	90	212 五百罗汉图之一 明(丁云鹏 盛茂烨作) 日本京都、香川私人与仁和寺分藏	104
183 力士像 唐 敦煌	91	213 五百罗汉图之一 明(丁云鹏 盛茂烨作) 日本京都、香川私人与仁和寺分藏	104
184 鎏金力士 宋	91	214 菩提叶罗汉 清(丁观鹏作) 日本京都国立博物馆藏	105
185 吉祥天 于阗乌里克出土	92	215 罗汉渡水图局部 清(逸然性融作) 日本神户市立博物馆藏	106
186 吉祥天 元 敦煌壁画	92	216 面壁达摩 明(逸然性融作) 日本藏	106
187 阿修罗 天平六年 日本兴福寺藏	93		
188 十二天中的毗沙门天与月天 镰仓时代 日本京都东寺藏	94		
189 十王图局部 宋 日本和泉市久愿纪念美术馆藏	94		
190 十王图局部 宋 日本和泉市久愿纪念美术馆藏	94		
191 十王图局部 宋 日本和泉市久愿纪念美术馆藏	94		
192 十王图局部 宋 日本和泉市久愿纪念美术馆藏	94		

佛教美术的发展

一、佛教造像的源点

1. 佛教艺术的产生

从经典看,早在佛陀在世时,便有佛像产生了。《增一阿含经二十八》载,当佛陀去忉利天为母亲说法,人间四众弟子们因很久不见佛陀,非常想念,其中优填王思念尤切,若再见不到佛陀,他会因此而死去。于是,令巧匠以牛头栴檀作如来形象高五尺而供养。波斯匿王闻优填王用檀香雕像,也请了巧匠用紫磨黄金铸造了佛像,亦高五尺。另外在《根本说一切有部毗奈耶卷二十八》记载,弟子们当佛陀坐于众中之时,便能威仪整肃,而佛陀不在座时,他们便无威德,于是给孤独长者在征得佛陀的允许下造佛陀尊容于众中。佛陀曾云:随意当作,置于众首。亦在同部经籍卷四十五中,还记述了摩竭陀国的影胜王欲画佛像送给胜音城的仙道王,佛陀也回答说:大王,善哉妙意,可画一铺佛像送于王。还规定了画像的格式。

就上述记载看,佛陀在世时,佛像的造作已普遍流行。然而,就当时佛教发展情形而论,这些有关佛像造作的记载,显然是后世教徒出于化世导俗的讹撰。而就这些传说,据近代考古发掘的实物证明,在公元三世纪前后已开始流行。白沙瓦博物馆所藏《向佛陀出示佛像的优填王》造像(公元三世纪)即示明这一点(图1)。

其实,佛陀在世时,并不主张弟子们对他作形式上的崇拜,并时时教导弟子们,修道的人最要紧的是速离生死业,急求解脱法。如果不修圣道,即使天天见到佛陀也无多大意义。而就当时的经典看,作为比丘或比丘尼,是不可以从事艺事的。因为艺术的表现,必须仰赖色与声的媒介,出家人若不弃却声色光影的占有欲与贪恋心,就难以取得修道的实益。所以,在初期佛教中,曾规定比丘是不能作画的。

佛教艺术有赖“和世乐群”的大乘教而得以光大。然而,佛陀时代尚无大小乘之分,虽然在原始经典中,可以得到一点大乘思想的信息,但基本上偏重于小乘。即使到了大乘圣典中,佛教艺术的气氛有所加强,但在《大般若经初分不退转品》中仍称为“杂秽”、“邪命所摄”。事实上,就原始佛典与近代的考古发掘证明,阿育王以前有关佛教艺术的实物在印度尚未发现。

宗教不一定要有艺术,虔诚的宗教信徒可以不需要艺术而能保持一颗平静的安乐心;但宗教一旦有了艺术的表现,则更能引导世人步入宗教的大门。

佛教艺术品的出现,是在佛陀涅槃二百年后的阿育王时代才开始。

公元前三世纪,孔雀王朝的阿育王统一了全印度,残酷的战争惨状,使他放弃了以武力征服外敌与国内的反抗者,他采用了佛教教义,以佛教的道德为正式的国家道德,以和平的正法来建设繁荣安乐的社会。也即于此时开始,佛祖释迦被奉上了神灵的地位,佛教艺术作为宣传教义的工具由此产生,并随着佛教的兴盛而兴盛,随着佛教思想的蔓延而流溢四方。

阿育王曾亲自巡礼佛迹,到处竖立石柱,刻敕纪念,并建造寺院和窣堵波。传说他曾建窣堵波八万四千。唐代玄奘,曾见有十六处石柱石幢,五百余窣堵波。现存石柱石幢尚有九处,窣堵波仅剩两处,一为桑奇、一为婆尔河特。

最精美的石柱收藏于鹿野苑博物馆,柱头上端雕刻有四只雄视四方的狮子。石柱中部以高浮雕手法刻着象、马、虎、牛四兽,皆琢磨精细,劲健而有气势(图2)。

窣堵波,即塔,本义为坟冢。史前时代即已存在。释迦入灭后,其遗骨曾引来八国争分,并以窣堵波安奉,自此窣堵波即成为佛教圣物。对佛教徒而言,窣堵波是最神圣的地方,故塔寺建筑亦庄严美观。

阿育王造塔八万四千,并非实数,一如中国人爱用十万八千以形容数量之多。印度古代的塔,均以砖瓦或石块堆砌而成,塔顶为圆形,成覆钵式,塔底周围以石堰围绕,四面建石栅栏及门。现存最早的佛塔建筑以阿育王时代开始营造,于一世纪方告完工的桑奇一号塔为代表(图3),上雕有金刚力士、夜叉、佛传故事、本生故事以及与佛教有关的内容。值得注意的是,此时尚未有佛陀形象出现,仅以大象表示佛降生,菩提树表示佛成道,轮宝表示佛说法,塔表示佛涅槃等等(图4)。似乎雕刻者对表现本生故事尤感兴趣,匠师们将动物的生活拟人化,表现出他们对自然生活的美好的赞颂,对人类社会的爱恋之情。在人体表现上,亦充分展示了他们的高深的匠意,赤裸着躯体,健壮丰满,充满着青春的活力(图5)。

桑奇佛塔的形式,奠定了印度佛塔造型的基础。贵霜王朝的迦腻色伽,曾于印度西北的犍陀罗建造了“基址所峙一里半,层基五级,高一百五十尺……复于其上更起二十五层金铜相轮”(《大唐西域记》)的宏伟窣堵波。此塔今已毁坏,但由考古遗物可证,形制一由桑奇式衍化而来。中国最早的佛塔为洛阳白马寺佛塔,据《洛阳伽兰记》载,寺式仿照印度祇园精舍,中有塔。祇园与桑奇同属中印度,白马寺佛塔可能与印度现存桑奇大塔形式相去不远。

2. 佛像的出现

在原始佛教时代,佛教并不是偶像崇拜的宗教,阿育王大兴佛法,置释迦于神的地位,但不准雕造佛像,或认为是对佛的亵渎。“如来是身,不可造作”,“不可摸则,不可言长言短,音声亦不可法则”^①,自然,不造像才是对佛的最大尊重。是故仅以象、菩提树等象征物替代。这种替代现象持续了相当长的时间,直至贵霜王朝的迦腻色伽时代才出现了真正为人崇拜的佛像,佛教亦由此进入了偶像崇拜的时代。其时离释迦涅槃已相去近六个世纪左右。

从阿育王到迦腻色伽,在印度史上无论是宗教或政治,几乎是一片空白,所以对这一发展过程的了解,唯有近代考古发掘以及间接参考中国等方面的史料始可知其概略。据考古发掘看,当时的佛教造像中心有两个地区,一为印度中部的秣菟罗,另则是印度西北部的犍陀罗。然而,究竟在哪一点上率先产生崇拜的佛像呢?欧洲学者曾为此前赴后继地进行了长达百余年的考古调查,日本学者也紧步其后,作出了积极的贡献。但就“源点”问题至今仍诸说不一。

秣菟罗与犍陀罗皆紧邻中国,有关佛像产生的“源点”,对研究中国佛教造像的产生及发展意义十分重大,然而百余年来论争,中国学者未能介入,这不能不说是中国艺术考古史上的一大憾事!

秣菟罗与犍陀罗均属大月氏贵霜王朝迦腻色伽统治范围之内。据汉书西域传等记载,大月氏本是居我国敦煌祁连间的游牧民族,至冒顿攻破月氏,老单于杀月氏以头为饮器,月氏乃远去,过大宛,西击大夏而臣之,并分其为五部翎侯。后百余岁,贵霜翎侯丘就却攻灭四翎,自立为国王,号贵霜王。丘就却年八十余死,子阎膏珍代为王,灭天竺,更将领土扩张到恒河上游与印度南部的安达罗国,并形成与之对峙的局面。迦腻色伽当政,疆域更大,东至阎牟那河流域,南自频阇那山脉到印度河口,西与安息接壤,东北则达葱岭以东。印度中部以北的广大地区均属其统治范围。

迦腻色伽是有部佛教的护法之王,他促成了佛教的第四次结集,他是继阿育王之后大力倡导佛法的重要人物。佛教由于他的宏扬而进入了一个全新的天地。一般认为,佛像的产生就在迦腻色伽统治期间。

然而有关迦腻色伽即位的年代尚未统一说法。“某些学者相信,迦腻色伽曾在公元三世纪盛极一时”,但亦有学者认为他是公元一、二世纪的人物。就中国方面的史料“大月氏迦腻色伽嗣为王”的时间为汉永初四年(110^②年)。

迦腻色伽原不信罪福,并轻毁佛法,后于野间受牧童建塔启示而皈依佛门的。《大唐西域记》中说他常读佛经,每日要请一僧入宫说法,又因为佛教各部派间对佛义

解释的争论,他主持了佛教的第四次结集,会后著作“凡三十万颂,九百六十万言,备释三藏”,并以“赤铜为模,镂写论文,石函缄封,建窣堵波藏于其中”。佛陀的形象亦于此前后的钱币上开始出现,秣菟罗与犍陀罗两地亦首先拉开了佛教造像运动的序幕(图6)。

3. 秣菟罗与犍陀罗

犍陀罗与秣菟罗虽然同属迦腻色伽统治时期佛教造像的两大重心,然而,佛教造像的形式却表明了两地有着迥然不同的文化背景。秣菟罗是在传统文化的基础上发展起来的,而犍陀罗显然是受到了希腊或罗马文化的直接影响。欧洲学者之所以倾力于犍陀罗美术产生的研究,其意义大都本于此:即探讨这个明显受欧人影响的造型是否亦源于欧人信仰的产物。

犍陀罗地区原为希腊人的殖民地,亦可说是希腊文化在亚洲的一个重要中心。这个地区自亚历山大入侵(公元前326年)后,即为希腊人德弥多利奥斯族人所占有,佛教史上著名的弥兰陀即是统治该地区的希腊国王之一。希腊人在印度西北部建立的许多居留地,可算是亚历山大入侵的最主要的直接后果。而他建立的某些城市,遗存了好长一个时期。阿育王有一张诏谕,曾提到在他帝国的西北部有“耶槃那”(希腊人)居留民的存在。阿育王的孔雀帝国复亡后,大夏希腊人在印度西北部重新建立了希腊人的统治,直至公元一世纪为大月氏贵霜帝国伽德费塞斯一世推翻。而大月氏自占据大夏后,一直承袭着希腊人于该地留下的文化。如在这个时期的货币上常有希腊文的铭刻,迦腻色伽王的形象也被铸成高额大鼻和着外套靴子的装束,俨若希腊武士。

迦腻色伽大力倡导佛教,犍陀罗地区遂成为西北印度的佛教中心,该地区的宗匠们即沿用希腊雕造手法造就了大量的佛教艺术品,因雕造地主要在犍陀罗古国(今巴基斯坦白沙瓦及临近的阿富汗东部一带)是故名为犍陀罗艺术。

一如希腊罗马对神或英雄形象的创造过程,最初犍陀罗地区的佛像亦是作为释迦族的圣人或部族英雄的形象登场的。佛传故事是犍陀罗造像中最热衷的题材,从释迦的出身、成道、说法至涅槃,用夸张传奇的手法歌颂这位英雄成长的过程和伟大业绩。

在犍陀罗造像的初期,单独的供养像根本不可能看到。而随着佛传图的普及,释迦的形象逐渐比其它诸多人物增大起来,直至占据画面的中心,进而发展到单独崇拜佛像。

犍陀罗造像的最大特点:写实性较强,面部明显具西方特征,波浪型发纹,深目高鼻,眼睑细长,丰颊唇薄,头部肉髻多采用束发式,著希腊罗马式披袍,衣裾起伏堆叠,有厚重质感,背光大多素面无纹。雕刻的材料均以青灰色云母片岩,整个造像显得凝重肃穆(图7—9)。

秣菟罗，一作马土腊、摩偷罗等，位于恒河支流朱末那河西岸，是恒河流域连接东南亚诸国与西北各国通商干线之要冲，这里不仅商业殷盛，尤以宗教闻名于世，特别是二世纪后半至三世纪前半，秣菟罗已成为贵霜帝国政治、军事上的重要据点，宗教美术亦达到了顶点。除佛教外，耆那教、婆罗门教也盛极一时，这一局面一直延续到四至六世纪的笈多王朝时代。

秣菟罗地区对供养图倾注着强烈的感情，从有佛教美术以来，此地一直将佛作为供养对象，如在公元一世纪的桑奇大塔上，作为象征佛像的菩提树、法轮等，均在大塔横柱中心的供奉位置，或可以说，秣菟罗的佛教艺术是从供养图开始的。而当佛像一经出现，便置入了画面中心，替代了象征物的位置。这一现象，是有其深广的社会基础与历史条件的，其中最根本的原因是，这里佛教圣迹密集，如释迦诞生地兰毗尼，成道地菩提伽耶，初说法地鹿野苑，涅槃地拘尸那迦及重要传教中心祇园精舍、王舍城等，均属秣菟罗地区。

秣菟罗的宗教造型艺术活动源远流长，如巴托拉出土的执拂子夜叉女神像和桑奇出土的树神断片为孔雀王朝遗物，均显示出惊人的成就（图10—11）。秣菟罗佛教造像即是在此基础上发展而来：像容以印度人种为基准，脸型圆润，眼眶在脸部所占比例较大，双目圆睁，炯炯眼神威严而坚定，头部肉髻以螺旋状最为典型。其造像继承了崇尚肉感，喜好裸体的传统美学原则，着意于人体结构，衣纹线条细劲流畅，衣饰简结，有的通肩袈裟作平行下弧状，有薄衣透体之致（图12—18）。

就现有考古实物看，似乎从佛教造像产生的那天起，犍陀罗与秣菟罗即以印度河及其支流萨特累季河为界，各守南北，在各自的体系中发展衍植，两大系统接触甚少，至笈多王朝统治北印中印后，两者间的交流才明显表露出来。

4. 笈多美术

四世纪初，中印度摩揭陀古地，又出现了一个足以与孔雀王朝媲美的政权——笈多王朝。根据碑铭记载，这个家族的创始者为旃陀罗笈多一世。至笈多二世（380—414年）时，国势大盛，西印度与旁遮普的一部分和中印度及整个恒河流域均属笈多王朝的版图。笈多王朝与东西方

各国保持友好往来，中国的法显亦于此前后来到了印度，法显在其著作《佛国记》中对笈多王朝的社会生活状况有着极好的评说。随着政治经济的繁荣，笈多王朝的文化艺术亦闪烁着灿烂光彩，出现了许多杰出的文学家、艺术家、哲学家和科学家。佛教在这时期有着重要建树，无著、世亲等名僧辈出，印度教亦得到复兴，参拜毗休奴、湿婆、伽提凯耶、苏利耶以及耆那等多种神祇，亦是笈多时期政治与宗教宽容的象征，雕刻把各种各样的神带到了普通人家。从某种意义上说，即使佛教在印度进入了全盛时期，它也没有像天主教在欧洲那样单一的占有绝对的统治地位。此时诸多宗教的并存，无疑对佛教有一定影响。尤可留意的是，印度教正潜移默化地开始同化五、六世纪开始变化的佛教。很自然，佛教艺术也在原秣菟罗造像的基础上融进了新的艺术因素，得到了进一步升华。

笈多王朝的雕刻，被认为是印度历代雕刻中最完美的作品。时代政治的强盛、宗教的宽容、对外交流的频繁，是笈多造像达到至境的主要原因。

就笈多造像总的风格而论，这是在秣菟罗融合了犍陀罗的基础上创造出的一种新样式。脸圆颊丰，双肩宽阔，头部多见小螺发，通肩袈裟薄衣贴体，衣纹骤密，以浮雕细线为主，背光饰以莲瓣、唐草花纹，雕饰极尽华美（图19—20）。

笈多美术以秣菟罗和鹿野苑为重心，但随着笈多王朝的北上统治，也直接影响着犍陀罗以及中国的西北部地区。此时的犍陀罗美术已失去了昔日的光彩，石雕作品锐减，泥塑激增。虽然早期的写实手法仍很流行，但在风格上越来越为笈多式同化，许多造像亦作螺发，薄衣贴体的佛像大量出现，佛像身后的素面背光上亦增添上华丽的装饰纹样。

笈多王朝（319—600年前后）统治全印有几个世纪，佛教思想及其造像艺术曾给中国以巨大影响。这期间，有许多高僧来中国传教，如鸠摩罗什、昙无讷等。以往中外学者往往只注重贵霜王朝的佛教及其犍陀罗造像对中国的影响，其实，笈多王朝的佛教及其艺术对中国的影响远比前者大得多。中国北部于此前后开凿的一些大型石窟造像，或多或少受到笈多风格的影响。

二、佛教艺术的东传

1. 中国佛教造像的产生

佛教传入中国,通常作“两汉之际”,东汉初,在统治阶级上层已有信奉佛教者,至于佛像于何时传入中国,至今尚是个谜。东晋袁宏《后汉记》载:“初,帝梦见金人丈大,项有日月光,以问群臣,或曰:西方有神,其名曰佛,其形丈大,陛下所梦得无是乎。于是遣使天竺,而问其道术,遂于中国而图其形象焉。”范晔《后汉书》亦有相同记载。但是,从佛教艺术在印度发展的时间看,象征物的崇拜正在流行,《后汉书》等所言“于中国而图其形象”,至多只可看作是象征物的崇拜形象。至于南齐王琰《冥祥记》及其它著作中有关蔡愔等从西域带回佛像的说法则更是靠不住,因为此时的印度佛像尚未出现。

近年来,我国一些学者提出了迟至东汉桓灵年间佛教造像已在中国分布相当广泛,并举出了内蒙和林格尔汉壁画中有“能仁菩萨骑白象”,孔望山摩崖佛教造像群为东汉所造,学术界对此颇有争论,尚待进一步研究³。

中国正史上第一次明确记载兴建佛寺佛像和社会一般民众信奉佛教的情况见诸《三国志吴志刘繇传》,其中记载丹阳人笮融在使督广陵、下邳、彭城运粮之际于广陵“大起浮图寺,以铜为人,黄金涂身,以衣锦采,垂铜盘九重,下为重楼阁道,可容三千人,悉课读佛经,每浴佛,多设酒饭,布席于路,经数十里,民人来观及就餐且万人,费以巨亿计”。

浮图寺即佛寺,可容三千余人的佛寺建筑已具相当规模。值得注意的是佛寺顶端的“垂铜盘九重”,或是用金属做的塔刹,多源于印度的窣堵波。“重楼”,或如史记所载汉武帝为近神仙而建造的多层木构高楼。在迎奉中国神仙的传统建筑的高楼顶端安上印度式的刹,这即是中国人最初理解的窣堵波状貌,中国式的佛塔由是诞生。四川什邡县新近出土了一块佛塔图像的汉砖残件,这是迄今所见中国最早的佛塔图像,三层重楼上置三级塔刹,形制清晰可辨,对研究中国寺塔建筑的产生弥足珍贵(图21)。

明确说,笮融所造铜人,尚不是真正的佛像。既然作为浴佛用,当用裸形诞生佛,即裸形童子立像;而黄金涂身,则不必衣以锦采,可见,此铜人虽与佛教有关,但在造型上尚相当模糊。山东沂南汉晋画像石墓⁴中,也出土了一件童子项光立像,童子著中国儿童服饰,然头后有光

环,可看作同一类型。

是时,佛教造像已开始在中国流行,其重心在中国南方。

近年来,中国南方的长江沿线已发现有大批早期佛教造像,主要分布在云南、四川、湖北、湖南、江西、安徽、江苏、浙江等省区,并在同时期的日本占坟中也发现了十多件类似的佛教造像器物。从造像风格分析,主要受到中印度秣菟罗造像影响所致。可以看出,汉至西晋间,从中印度经长江流域至日本,存在着一条早期佛教造像的南方传播系统。就这些造像中有纪年的30余件,时代集中在公元320年前,而此时的北方,有最早纪年的敦煌石窟尚未开凿。即此或可表明,佛教造像在中国是先兴于南方而后盛于北方的⁵。

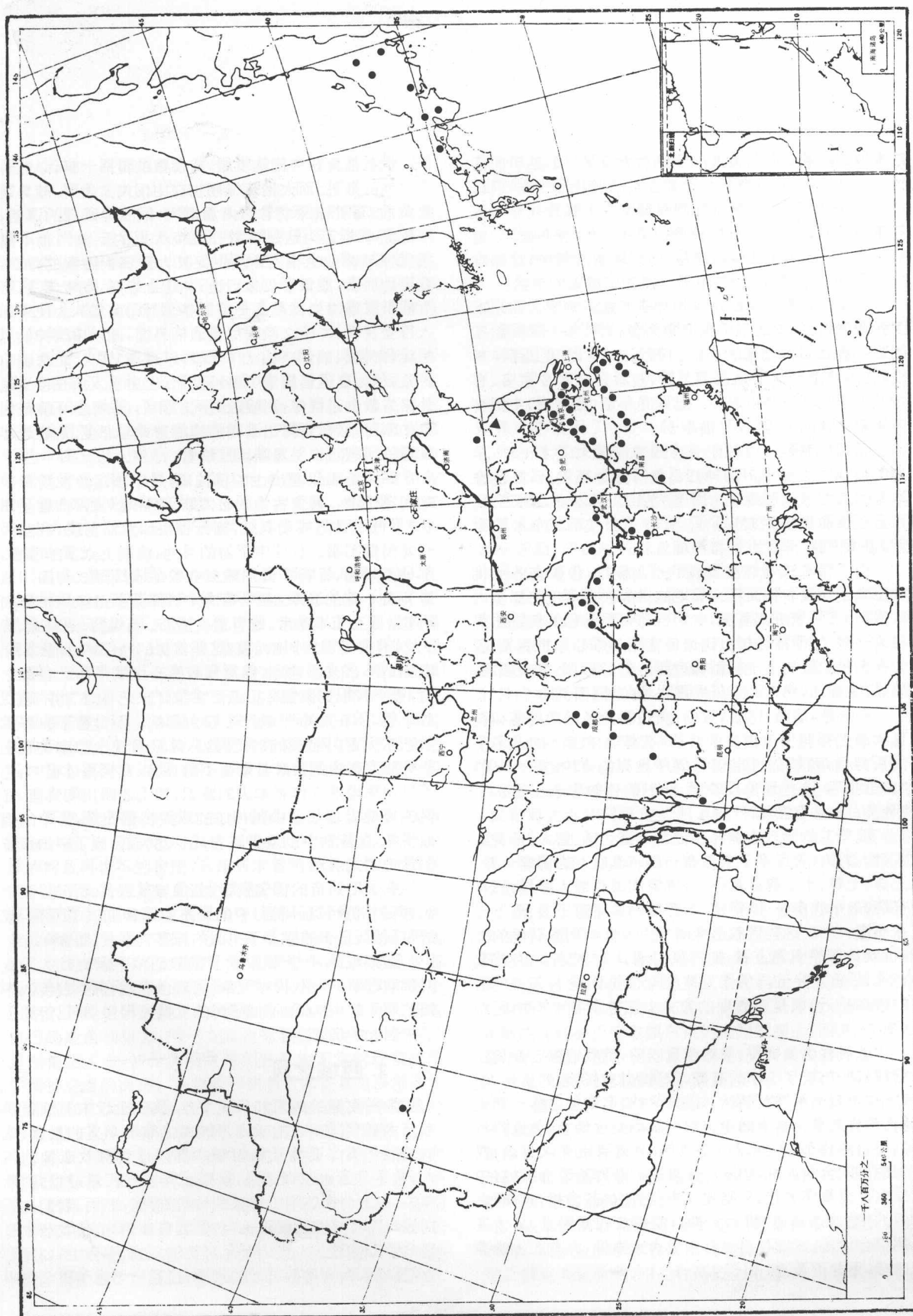
这似乎是中国佛教史上的奇特现象,从汉桓帝时代开始,安世高、支讖、安玄、支曜等俱到当时北方政治中心从事译经活动,他们翻译了大量的佛教经典,汉桓帝本人亦“数祠浮图”,缘何佛教造像先兴于南方呢?

任何宗教的兴起,离不开社会与民众,汉桓帝年间虽有许多高僧于政治中心从事译经,但毕竟受到语言的障碍;桓帝数祠浮图,但又局限于宫廷与上层权贵之间。就整个时代背景而言,西域僧人所宣扬的佛教理论在当时并未产生影响,直到魏晋以后才引起人们的注意⁶。

其实,佛教初传时,僧人的神咒方术远比译经在民间的影响大得多,也只有当人们把佛教视若神仙方术,希冀从中求取功利时,才出现顶礼膜拜,佛教由是开始踏上它的黄金大道。人们既然视佛教为神仙方术,欲加以顶礼膜拜,就需要有个对象,所以当僧人的“设像行道”一开始,便引起人们的极大兴趣,由是争相仿效,凭着他们各自对这个外来神的不同理解而塑造出了面目繁多的佛教形象。就史料联系实物看,“设像行道”是中国佛教造像兴起之契机。

以设像行道取得最大成效者是康僧会,其世居天竺,父亲因商贾移于交趾(今属越南),康于吴赤乌十年(247年)来到建业,他营立茅茨,设像行道,由是江左大法遂兴。曹不兴一开中国佛画之先河,张墨、卫协等佛教艺术大家亦在这时代风潮下不断涌现出来。

康僧会对中国佛教造像兴起的功绩是巨大的,但历史的典籍毕竟属后人追记,往往有顾此失彼之遗阙。汉末三国,至南方的僧人甚多,设像行道者谅非一人。且《高僧传》仅记载康僧会于吴赤乌年间至建业,何时发足于交趾,途中又经过哪些地方并未交代。就佛教由西渐东的总



插图一 西晋前佛教遗迹分布图

的发展趋向看,四川、湖北一带的佛教造像兴起的时间应比江浙地区早。也许康僧会至建业前曾驻足于川鄂一带,然后“乃振锡东游,于赤乌十年至建业”^⑦。或许川鄂一带在康前已有其它僧人开始设像行道了。如《武昌县志》曾载建安二十五年(220年)建昌乐院,内有二浮图;维祇难亦于黄武二年(224年)自中天竺携法句经来到武昌。

近年于川鄂一带的发现也印证了这一规律。四川以汉代造像为多,湖北以三国造像为多,而江浙一带则以三国后期至西晋的造像为多。由西渐东、在时间上西早东晚,在风格上印度遣风西浓东淡,在数量上西少东多,在地域上呈喇叭形辐射趋向。这即是早期(西晋前)中国南方佛教造像的流势状况(插图1)。

正如佛教初传时依附于中国传统黄老道术一样,早期的造像亦大多与中国神仙鸟兽等造像相混杂,其佛像本身的造型尚未形成较为固定的格式。可以说,汉、三国、西晋这佛教造像的初兴阶段,是个盲目仿制或创制的时期,造像内容、形式大多具模糊色彩。

由于佛教东渐时空发展的不平衡性,中国南方的佛教造像呈现着多种面目。蜀地的佛像大多表现在崖墓内或钱树上。佛像进入墓室,表明已与死后升仙的传统思想融为一体了;而摇钱树上铸造佛像则与成仙思想有关,因为在汉代的钱树上一般都铸有西王母、羽人之类的形象,显见,在蜀地,佛与西王母同属供奉的神(图22-24)。

在吴地,魂瓶、铜镜、带勾、熏炉等许多日常用器和丧葬物品上都有佛教内容的装饰;在墓室中出土的许多平民百姓俑,颜额部也出现有佛所具有的32相好之一的“白毫相”。这些现象反映出,此时的佛教影响已进入了“寻常百姓家”(图25-29)。

魂瓶上的佛教造像内容最为丰富。佛、僧人、乐及仙人、羽人、哭灵孝子交杂在一起。魂瓶上的佛像一尊、三尊、七尊、十三尊多寡不一,佛像周围有僧人跪拜,飞鸟祥绕、鼓乐吹奏……;铜镜上,佛像则又与东王公、西王母在一道……。这些佛教造像的特点及其与周围环境的关系,就其思想内涵上看,前者属引魂升天,或称之为超度亡灵;后者是将仙与佛作为神灵同时供奉。这与四川地区的崇尚相近,只是在表现的方式上因地制宜而有所区别(图7-8)。

就现有出土物看,虽然西晋以前,佛教造像已在长江沿线省区出现了小小的高潮,但是人们对佛教的认识,尚处于“一知半解”的程度。《法苑珠林》记载着这样一则史料:孙权儿子孙皓于园中得到一尊小型金佛像,适逢四月八日,(浴佛节)他便以小便浇佛,共诸群臣笑以为乐,岂知顷刻间全身大肿,阴部剧痛难忍,叫呼彻天。此时宫中采女已有奉佛者,向孙皓建议去佛寺求福(含祷告赎罪之意)孙皓这才知道“佛为大神”,便将佛迎置殿上,又请来康僧会说法。可见,当时宫中已有人奉佛,亦有人去佛寺求福,但并不普遍。

佛教造像在中国的发展,与佛教的传播一样,必然有个时间的渐进。而大量佛饰器物在中国南方发现,就其现象背后,有着很深的思想内涵,是个很值得研究的课题,不能简单断定为这是佛教在江南大盛的反映^⑧;也不能因佛像与神仙像相混淆而否定其大量佛教因素的存在。就吴地而言,康僧会设像行道,并建立寺庙,宣传佛法,不可能不在当时当地产生一定影响。而印度僧人为使中国人接受佛教,并使之教理尽量通俗易懂,遂以中国神仙思想诠释佛教,诸如以仙比作佛等,以这种“格义”之法晓喻民众,使之在通俗易懂中潜移默化。但由于人们在接受这外来宗教的过程中,因接触时间的先后,或身份环境等因素的制压,必然表露出不同的理解方式与态度。这在近年发现的佛教造像上清晰地反映着。

四川彭山汉墓出土的佛柱础,是中国迄今发现最早的陶塑佛像。其像容为圆脸大眼,高螺髻(发部肉髻呈螺旋状)平行下弧阴线刻衣纹,施无畏手印紧贴前胸,底座为双龙衔璧图案。长江中下游的吴地,魂瓶上众多的佛像,那种高螺髻、平行下弧阴线刻衣纹的表现形式与四川造像有着一定的联系,均可看作受到林菟罗造像风格影响所致。或有范本参考,或有僧人指点。高螺髻、通肩衣、背光、或作禅定,或作施无畏,这些佛像的特征,中国匠人凭空创造不出来的,除非他对佛教有一定的了解。当此之时,曹不兴根据康僧会行道之佛像,“仪范写之”,并“模写数十躯,所在流布”^⑨或产生较大影响。不过曹不兴等佛教艺术大家乃至民间的工匠们,其宗教观念和审美观念毕竟建立在中国传统基础之上的,所以在模写过程中,也不可避免地渗入作者本人的意识。如上述四川陶佛座,在佛的座础上增加了中国传统的双龙衔璧图像,吴地的魂瓶佛像,莲座两侧的双狮首变成了龙虎首,成了中国传统图像中的龙虎座。

在吴地铸造的佛像铜镜上,佛与东王公、西王母在一起,有的佛像特征明显,有的则系中国神仙式的双髻,或著平顶冠,还有的穿上了中国的绅带式服装(图30)。

这些现象,一方面反映了佛教初传中国时社会民众对佛教理解的一些模糊现象,同时也表明,佛教自传入中国的那天起,在依附神仙思想的发展过程中,就已经踏上了中国化的道路。

2. 西域之风

考古发掘的成果和历史文献,展现出汉末至魏晋佛教艺术在我国南方的长江流域由滥觞而渐盛的景象,这就使我们有必要重新检讨学术界以往就佛教造像的传入,最早是通过丝绸之路,从西北印度经西域,然后由西向东、由北向南往中土传播的传统观点。然而,我们决不能因此而忽略西北丝路上(包括西域在内)的佛教艺术在整个中国佛教艺术史上举足轻重的地位。事实上,公元三世纪以后,西域佛教艺术的风潮,迅速地席卷了整个北中

国。从五胡十六国到魏齐时代,佛教艺术在这片土地上发展之快、声势之大,比之南中国有过之而无不及。

尽管,在此期间,佛教造像的南传系统和南方士大夫的审美风尚,曾经北渐,给北方以重大影响,但是,佛教艺术的重头戏毕竟是在北中国展开的。举世闻名的克孜尔、莫高窟、炳灵寺、麦积山、云岗、龙门等石窟,无不是开凿在这片土地上,它们像镶嵌在漫漫丝路上的颗颗璀璨的明珠,辉煌千古。

西晋以后,佛教艺术骤然在北中国兴盛起来,其原因,一是东汉而后丝路日渐畅通,中国与印度、西域的文化交流日益频繁,佛教文化也更多地获得了由陆路经西域传播到河西走廊和中原的机会;二是西域的佛教和佛教艺术在三世纪前后大兴起来,其速度、来势之快猛,均非内地可比,于是,具备了向内地渗透、涵盖的能力和条件。此时,历史将中国推入了一个大变革、大动荡、大灾难、大分裂的时代,这就为佛教及其佛教艺术提供了滋生兴盛的沃土。

首先,魏晋以后,不少士族文人面对政局的险恶,礼法的虚伪,由长期以来对儒家思想的尊崇而转为向老庄思想的回归,清谈“玄理”之风弥漫。人们以老庄思想解释儒家经典,提出有无、本末、动静、体用等哲学范畴,论证在现象世界背后存在着的真实的、永恒不变的、超言绝象的精神性本体——“道”或“无”。这些思想与佛教,特别是与般若学为基本内容的大乘空宗所关注的问题,有内在的相似性,因而,佛教及其艺术东渐过程中的思想文化阻力基本被消除,它再也不被视为道术的附庸而通达四方。

再就是五胡十六国时的北中国,社会动荡不安,战争绵延不断,处于流离失所、水深火热之中的民众,对于物质的解救再也不抱希望,只是寻求着精神的依傍。而佛教关于彼岸世界的宣传正迎合了当时人们的心理。因而千百万劳苦大众,在现实的黑暗中仿佛寻觅到摆脱苦难,通向彼岸极乐世界的道路,抬头“把希望寄托在天国的恩赐上”,从对宗教的坚定信仰和自我安慰中,无声地忍受着现实世界带给他们无穷无尽的灾难和屈辱。作为割据小王国的封建统治者,一方面靠穷兵黩武扩张和发展着自己的地盘和势力,另一方面也需要借助佛教和乞求神灵来稳定人心,并作为填补他们在胜败无常的野蛮战争中精神空虚的良药。于佛教和佛教艺术在其自身拓展力的作用和广大新信徒的渴求下,似风潮一般浩浩荡荡过阳关、越玉门,沿着丝绸之路由西域向东迅速流布。

从此,佛教艺术在这片广袤的土地上,在相当漫长的时期里弘扬、传播,逐渐获得了领导艺术文化主流的地位。然而,外来佛教艺术之风吹入中土之时,就是与中国传统文化艺术相糅合、交融之始。随着它在空间上愈向东推进,在时间上愈向后递传,佛教艺术的汉化面貌就愈趋明显,以致西域之风与汉风难解难分,甚至前者被统合在

后者中去了。五胡十六国至隋以前近三百年间北中国佛教艺术的发展演变,清楚地证明了这一点。

(一)五胡十六国时期的佛教美术

在对河西走廊早期佛教艺术的观照之前,自然得首先去领略西域(新疆境内)早期佛教艺术的风采。

大约在公元二世纪初,印度佛教沿着古丝绸之路,越过葱岭后分南北二条路线传入西域。南道以塔克拉玛干沙漠南缘的于阗(今和田地区)为中心,北道以龟兹为中心。随着佛教的传入,佛教艺术也在南北二道上播下了种子。从考古发掘来看,佛教及其艺术传入南道的时间比北道略为早一些。十九世纪末以来,中外考古学者在于阗、鄯善一带发现了一些早期佛教艺术遗迹,如棉织蜡染布上有带光环的供养女子图案(图31)、寺院佛塔遗址、壁画残迹等。这些佛教艺术品,具有明显的与希腊文化有渊源关系的特色,显示出贵霜帝国迦腻色迦王统治时期,佛教艺术的风范。这使我们大致可判定这些作品是公元三世纪前后(即迦腻色迦王力倡佛教以后),犍陀罗佛教艺术风格向葱岭以东地区渗透、影响的产物。

但是,龟兹后来居上,约在三世纪前后成为西域南北二道佛教和佛教艺术的中心。这个昔日的北道大国在今天新疆库车、拜城一带,北倚天山、南对昆仑,西通疏勒、东接焉耆,地域辽阔,自然条件优越,它的国力相对于当时其它绿洲诸国而言,是最为雄厚的,再加上国王的倡导,其境内修造佛寺、开凿石窟极盛一时。《晋书·四夷传》记载:“龟兹国西去洛阳八千二百八十里。俗有城郭,其城三重,中有佛塔庙千所。”塔庙林立的景象,早已被自然的风沙和历史的烟云所吞没了,不过一些残存的遗址(如雀离大寺和阿奢理贰伽遗址)和其中的塑像、壁画遗迹,也足以让人为当年佛教艺术兴盛之势而感慨。最能昭示当年辉煌的是占新疆石窟总数五分之三的龟兹地区的石窟艺术。

龟兹石窟主要分布在库车、拜城、新和境内,最具代表性的石窟有库木吐拉、森木赛姆、克孜尔杂哈、克孜尔、托克拉克埃肯等。其中,森木赛姆千佛洞开凿的时间最早,有人认为约在二世纪至三世纪^①;而规模最大,现存窟数最多的则是克孜尔石窟。克孜尔石窟位于新疆天山南麓的拜城县克孜尔镇东南的戈壁悬崖上(图32)。现知最早的洞窟开凿于三世纪末四世纪初,最晚的开凿于七、八世纪以后。洞窟蜂房罗布绵延达两公里,现有编号的有236个窟。这些洞窟中的塑像,大多数在十世纪伊斯兰教统领这片土地时,就被捣毁了,少数残存也最终在风雨的侵蚀和人为的浩劫中,几乎无一幸存。至今,只有三分之一的洞窟里遗存着满目疮痍的痕迹,但仍不失绚丽风范的壁画,堪称沧海遗珠。

从整体上看,四世纪至六世纪是克孜尔石窟的兴盛时期。四世纪的石窟窟形以中心柱分割前后室的布局出现。前室为纵券顶,中心柱两边为甬道,通向带横券顶的

后室。这些窟中的壁画题材主要为佛传故事和本生故事等。一般主室两侧壁绘佛传故事,表现释迦的教化说法的事迹。券顶两侧面排列整齐的象征山峦的菱形小格,每一格内画本生故事或因缘故事。后室正壁绘涅槃像或焚棺图。这一时期壁画的题材内容,反映了当时龟兹地区盛行小乘佛教的状况。五、六世纪,克孜尔洞窟的数量和规模均得到扩大,壁画内容因大乘佛教的渗入,出现了一些新的题材,而更为丰富,艺术风格也臻于成熟。对于六世纪以前的克孜尔壁画风格,过去一般认为仅是键陀罗艺术影响的结果,独具键陀罗风格。其实,克孜尔盛期的佛教艺术是秣菟罗系统的笈多艺术北传后与键陀罗艺术共同影响的产物。公元四世纪初,随着统治印度北部的贵霜王朝被笈多王朝(320—600年)取而代之,盛行于印度南部的秣菟罗艺术风格也随之北渐,开始与键式艺术在西北印度并置、交流、融合。继而两大系统又在西域龟兹的造像和壁画中混流。克孜尔壁画中大量裸体形象的出现,也只有在秣式艺术北传后才有可能,那一对对情侣式的天宫乐伎,那一个个赤裸着的丰满乳房,均在秣菟罗艺术中常见。就壁画人物造型来看,那种衣纹起伏较大,线条奔放“洒落有气概”的风格,显然与键式雕塑同出一辙;而那种线条细劲均匀流畅如“屈铁盘丝”的表现手法则与秣菟罗的笈式内风格一脉相承。当然,天山脚下毕竟不是印度,西域诸国特别是龟兹本就有发达的艺术传统和深厚的文化积淀,不管是键式还是秣式艺术在浸润这片土地的同时,其自身的面貌也在被淡化。那种人物圆脸、小眼、五官集中于面部中央的造型和色彩对比强烈、富有装饰性的菱形画格,都具有鲜明的本地民族地区的特点,在佛教艺术的共性之中,展示出独特的龟兹风范(图31—32)。

当佛教艺术在中国南方已掀起波澜,在西域已渐入佳境之时,河西走廊一线的佛教艺术并未有多大起色。

世界上宗教的盛行(包括印度佛教)一般都是沿着一条由下而上的路线,中国南方早期佛教的发展亦如是。而五胡十六国时期的佛教却是先由上层信奉,上层弘发义理,而后才走向下层的。在今甘肃境内曾经建立过的“三秦”和“五凉”政权的统治者,无不是虔诚的佛教信徒,他们不仅自己信佛崇佛,而且为弘扬佛教、广集名僧、翻译佛教经典,不惜人力、物力、财力,甚至大动干戈。如前秦的统治者苻坚,为了抢到当时的名僧道安,不惜动用十万兵力,攻克襄阳;为了鸠摩罗什,又派大将吕光西征龟兹。苻坚的举动,仅是认为鸠摩罗什“深解相法,善闭阴阳,为后学之宗。贤哲者国之大宝,若克龟兹,即驰驿送什”^[1]。这恐怕是中国历史上少有的不为土地财物和民族纠纷而发起的战争。后秦姚兴即位,即拜鸠摩罗什为国师,“奉之如神”,不仅亲自带群臣百僚、沙门居士聆听罗什说法,并为其营造塔寺,专供翻译佛教经论。北凉的沮渠蒙逊也十分崇佛,敬奉罽宾沙门昙摩讖,称其为“圣

人”,并“每以国事咨之”。

“理论在一个国家的实现程度,决定于理论满足于这个国家需要的程度。”^[2]当统治者对佛教表现出巨大的热情,广大民众纷纷皈依佛门之时,中国佛教广泛流行的时代就到来了。

随着佛教的广泛流传,一股开窟造像的热潮在这块广袤的北方大地上腾起来。现存于甘肃境内的各大石窟,如敦煌莫高窟、酒泉文殊山、张掖马蹄寺、武威天梯山、永靖炳灵寺和天水麦积山等石窟,均先后开凿于这个时期。

但是,佛教造像由西域东传内地,似乎并非直线传入,河西走廊尚未出现开窟造像时,金铜佛像的造制已在河北一带兴起。近年来,在河北及其周边地区发现了许多早期金铜佛,在时间上明显早于上述石窟造像。这一空间上呈跳跃式的传播现象,其原因或与南方佛教造像的影响有一定关系。

铜制佛像首先出现在南方,前述竿融在广陵“以铜为人,黄金涂身”,孙皓“得一立金像以秽汁灌之”,康僧会以佛像用于行道等等,这些造像当属铜制无疑。就近年出土物看,四川忠县、绵阳出土的青铜钱树佛像,湖北莲溪寺的铜制佛带饰等也均在南方。上述史料并出土物均为汉至三国时代。东晋至宋,南方金铜造像已进入高潮,政府曾因金铜佛泛滥两次发布禁铜令(详后),这一造像风潮或经运河而直接推向了山东与河北,使河北地区的金铜造像先甘肃、陕西、山西等石窟造像之前开始发展起来。即于此时,印度键陀罗造像与笈多造像之风亦渗入是地,遂使河北地区的金铜造像之风呈现出多元影响的特色。就现有出土物看,早期金铜佛像流布的中心就在由吴地往河北的东部沿海地区。

现藏于美国旧金山亚洲美术馆的后赵建武四年(338年)铭金铜佛像,是我国今存有最早纪年的立体金铜佛,(图33)高肉髻、结跏趺坐,作禅定印相,身着平行下弧纹通肩衣,两袖袖端拂展在膝上。容颜端秀,神情温雅,鼻梁平和,五指纤细,具非男非女之相,这些特征,与四川彭山墓出土陶塑佛柱础之佛像、故宫藏西晋青瓷佛像极为相似,那种两袖端拂于膝上,两袖端间那种下垂的平行衣纹形式又与湖北宜昌西晋青瓷薰炉佛像的衣装完全一样。可以看作是受到南方造像的影响。其它如东京出光美术馆藏铜造如来诸尊像(图34)以及炳灵寺壁画中的释迦三尊像等均为这一风格。这类造像属印度秣菟罗造像的汉化式。另外,现藏于美国哈佛大学福格美术馆的金铜禅定佛像(图35)和1955年于河北石家庄北宋村出土的那件附有华盖、背光的金铜佛像则显示着多元影响的特色。或也夹杂着一些键陀罗造像遗风的因素。

长期以来,中外学者大多强调键陀罗造像对北方石窟造像的影响,而事实上,当北方石窟造像大量兴起之际,键陀罗地区已为笈多王朝统治,希腊式的键陀罗美术

已为笈多式美术所取代。所以给中国石窟以巨大影响的则是秣菟罗与健陀罗共同造铸出的笈多造像风格。

其实,健陀罗美术的影响早在石窟造像前已经渗入中国,日本东京国立博物馆藏金铜佛头,是大谷探险队于新疆天山南路发现的,束发式肉髻,高鼻梁,杏仁形的眼睛,有着浓重的健陀罗风格特色,该佛头的造制年代在三至四世纪间。这是研究健陀罗美术向中国传播方面的一件十分重要的作品(图 36)。菩萨像的造型,以日本藤井有邻馆藏金铜弥勒菩萨立像最具健陀罗风采,粗犷的造型,厚重的衣质,臂间钏饰等均与健陀罗造像相类,这类作品,或由西域僧人直接带来,或是模制,亦是中国早期造像中不可多得的作品(图 37)。

秣菟罗与健陀罗,这印度二大造像源点的不同风格,在早期金铜佛像上反映较为明显,而随着健陀罗美术在印度的消退,笈多造像的大量传入,以及中国民族“汉化”因素的加强,在稍后造制的大量金铜佛像身上,则以笈式与汉式的因素成为主导。

金铜佛像因印度僧人用于传教、携带方便等原因,是佛教造像传入中国的先导,而石窟造像必须建立在大量民众崇佛的基础之上的,所以,当开窟造像一经出现,群众性的造窟供像热潮便接踵而至。

甘肃地形狭长,东西绵延近一千四五百公里,自古以来不仅是一个多民族角逐和居住的地方,而且也是中西经济、文化交流的通道。就甘肃现存的早期石窟的地域分布情况来看,基本上是沿着丝绸之路沿线建造的。从空间方位来看,分别位于甘肃的西部、中部和东部。

开窟的时间,以敦煌莫高窟为最早。地处浩瀚沙漠边缘的敦煌,扼居玉门、阳关两座关隘,西通葱岭,东接河西走廊,是汉唐间东西文化艺术交汇折冲之地。佛教和佛教艺术沿着丝绸之路流传于西域,然后从南北二路东渐,合流于敦煌,又经敦煌、凉州传入中原。莫高窟位于敦煌东南约二十公里的断崖上,与对面的三危山遥遥相峙。据记载^⑨,前秦建元二年(366年),一名叫乐尊的沙门禅僧,讲经传法,“西游至此”,黄昏时分,忽见对面的三危山金光灿烂,仿佛有千万个佛在那里显现,便以此为圣地,开凿了第一个石窟。此后,又有沙门禅师法良,“从东届此”营造石窟。由此至元代的一千六百多年的漫长历史中,劳动人民和天才的艺术匠师们用心血和智慧在茫茫沙漠上浇开了一朵朵绚丽的佛教艺术之花。至今莫高窟还完好地保存着四百九十二个洞窟,其中有四万五千平方米的壁画和两千多尊彩塑,被誉为举世无双的东方艺术宝库。莫高窟似一部首尾完整、最具代表性、系统性的石窟艺术编年史,向我们展示出我国石窟艺术兴起、繁荣和衰歇的全部历程。

当年乐尊和法良开凿的洞窟,我们已无法去领略它的容貌了,即便我们不怀疑有关这两位和尚在此开凿石窟的史料记载的真实性,但是,他们开窟,是否造像,文献

和实物都没有为我们提供可以肯定的证据。历史展现在 我们面前最早的洞窟已是属于北凉政权统治敦煌时期(420—442年)开凿的第 268、272、275 三个洞窟。这也仅仅是根据石窟型制和其间的造像和壁画风格来判定的。1963年,在兰州附近的永靖炳灵寺 169 窟北壁第 6 龕(图 38),发现了西秦“建弘元年(420年)岁在玄枵三月廿四日造”的墨书题记,这是现知国内最早的石窟纪年,它不仅向我们提供了炳灵寺石窟开凿的具体年代和进一步衡量十六国时期其它早期石窟造像与壁画年代的标尺,而且也证明五世纪初,我国西北地区兴窟造像之风已较兴盛。

至于被称为“塑像馆”的位于天水市东南 45 公里的麦积山石窟,根据文献记载及佛像的造型风格来判断,其创建年代也大致在四世末五世纪初。早期洞窟的代表为 74、78 窟。历经各代修缮,现存窟龕 194 个,保存泥塑造像七千多尊(图 39),壁画一千多平方米。整个洞窟开凿在形如麦垛的悬崖峭壁上,重叠十余层的栈道通向距地面六七十米高的洞窟,险峻异常,蔚为壮观。

敦煌以东沿祁连山脉开凿的石窟群,如武威南部的天梯山、酒泉的文殊山及张掖马蹄寺(包括金塔寺、千佛寺等)等处石窟,根据窟形、造像风格和文献记载进行综合考证,也大致开凿于五世纪初。

从印度、西域刮来的兴窟造像之风,进入河西走廊,是否在空间上必然是由西向东依次递进的呢?我们在研究了敦煌莫高窟创建的史料和这个地区早期佛教造像风格后,对这个问题,就要引起特别的关注了。莫高窟的开创者乐尊和法良,一个是“西游至此”,一个是“从东届此”,显然,他们都是从敦煌的东边而来,而不是来自玉门和阳关之外的西域。再将现存莫高窟早期洞窟与凉州等地五世纪初中叶以前的石窟雕塑、壁画相比较,两者之间有不少相似之处,这表明它们在时代上应大致相同。可以说,凉州的佛教和佛教造像的兴起并不晚于敦煌,甚至莫高窟在开创阶段,受到来自东方凉州佛教艺术的影响。

凉州(今甘肃武威),是十六国时期河西的政治、经济和文化中心,也是一大佛教胜地。《魏书·释老志》称“凉州自张轨以来,世信佛教”。魏晋以来,凉州与西域的龟兹、于阗往来日渐频繁,一批月支、龟兹高僧前来此地译经传法,据说中国四大译经家之一——龟兹高僧鸠摩罗什在凉州译经讲法就达十七年之久。西域佛教艺术首及凉州是自然之事。至 397 年,沮渠蒙逊统治凉州,特别是他于五世纪初(420年)灭西凉、取酒泉、敦煌等地,将整个河西置于北凉的控制之下后,这位一向笃信佛教的统治者为加强和巩固其统治,将发展佛教和修造石窟,作为国家的基本国策。他敕令“于州南百里,连崖绵亘,就而斫窟,安设尊像”^⑩。河西地区的酒泉、玉门昌马和敦煌莫高窟的一些北凉洞窟,可能都是在 420 年以后至北凉灭亡(439 年)的十多年中修造的。