

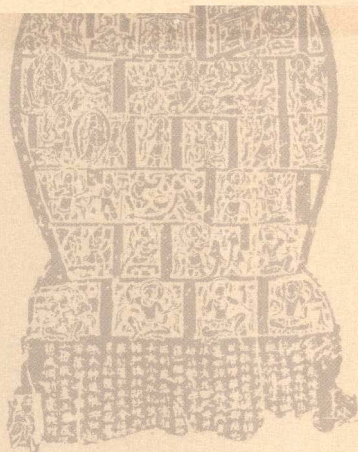
中国本土宗教美术研究丛书



主编 汪小洋

中国佛教美术本土化研究

汪小洋 主编



上海大学出版社

上海市重点图书

上海文化发展基金会图书出版项目资助出版

上海市教委科研创新2007年度重点项目（项目代号：08ZS56）

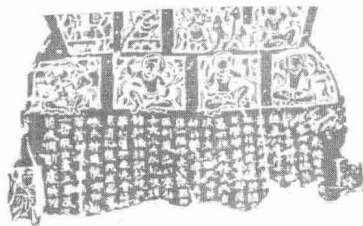
国家“211工程”三期“艺术学理论创新与应用研究”项目成果之一



中国佛教美术本土化研究

汪小洋 主编

于向东 包艳 孔庆茂 王伟丽 李晖
苏金成 吴越蓝 张敏 张婷婷 张景丽 撰稿
姚义斌 闻静 郭振文 高金玉 姜莉



上海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国佛教美术本土化研究 / 汪小洋主编. —上海:
上海大学出版社, 2010. 5

ISBN 978-7-81118-603-1

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 054271 号

策划编辑 傅玉芳

特约编审 王瑞祥

责任编辑 傅玉芳

封面设计 柯国富

技术编辑 孟 玫

中国本土宗教美术研究丛书

中国佛教美术本土化研究

汪小洋 主编

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 66135110)

出版人: 姚铁军

*

南京展望文化发展有限公司排版

江苏南洋印务集团印刷 各地新华书店经销

开本 787×960 1/16 印张 19.25 字数 296 000

2010 年 5 月第 1 版 2010 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81118-603-1/J·179 定价: 40.00 元

序 一



“日出东方隈，似从地底来。

历天又入海，六龙所舍安在哉？”

这是李白《日出入行》中的两句。按照唯物与唯心的论说，前一句可能属于唯心论；又按照宗教迷信的论说，后一句可能属于迷信。假如真有人这么幼稚地理解并简单化地论定，李白将是一无是处了。事实上，真正的唯物论者和无神论者不会有这样的看法。因为那只是诗人的一种感受，即使是想象，也没有上升到哲学的高度。哲学的思考是另外一回事。在文艺创作方面，如蒲松龄写《聊斋》，那些鬼狐故事，并非就是迷信；吴承恩写《西游记》，唐僧率弟子孙悟空等赴西天取经，也不是宣传佛教。在美术中，特别是古代美术和民间美术，表现宗教内容的很多，但其积极意义另有所指，是应该加以区别的。

我一向认为，艺术的价值和积极作用，是助人向上、人生更为完美的。因此，艺术必须直面人生、有益于人生。在我国传统文化中，宗教艺术是一种直面人生的形式，它的产生和发展，都是与人们对当时社会的现状、对自己命运的把握等认识有关；而且，宗教艺术是以向善的面貌示人的，这也是助人向上的一种形式。

中国的所谓“三教”，道教虽是土生土长的，由于长期热衷于炼丹长生和轻身升仙，没有佛教思维宽阔。佛教虽系外来，但早已融汇在中国文化之中，亦即中国化了。儒家不是宗教，却在某些方面带有宗教色彩，特别是曾经发生过的谶纬迷信。可能出于这样的原因，有人拿西方人对于宗教的“定义”来规范我们，说中国没有严格意义上的宗教。好像宗教的发生与发展是按照统一模具铸造的，不是由人们即时即地的思想和精神需要来确定的。



如果根据礼仪之邦的中国,在我们的“定义”上说西方人没有道德,他们会同意吗?当然,以这样的浅薄之见强加于人,我们是不会做的。

在信仰的问题上,我总以为中国人的信仰是“真善美”,求的是“精气神”;都是为了提高人的道德素养和生活美好。如果把宗教与人割裂开来,宗教还能存在吗?

从某种意义上讲,宗教学研究 and 宗教艺术的研究,虽然在因果关系上有一定联系,但并非是一回事。尤其是诉诸视觉的造型艺术,既经将神塑造成人,其意义已经起了变化,如果说佛道的水陆画是纯然的宗教宣传,那么,一般宗教题材的美术作品则多是借喻和譬喻,并非直接就是宗教。这里有一个分寸和程度的把握,是应该特别注意的。

我同意该选题的这个判断:宗教美术的理论研究,学者们的热情往往集中于原始宗教美术和地域宗教美术的主题,而对于完整的宗教美术理论则关心不够,因而造成了包括佛教、道教美术理论在内的认识不完整。不完整的理论势必导致分散或偏倾,乃至割裂,对于学问的研究是有害的。

因此,我非常赞成本选题的研究目标,这是一个宏观的大结构,具有全面而深刻的理论意义。其中有些研究的角度也颇新颖,引人注目。譬如,关于汉代绘画的认识,从宗教性的影响看,分为中下阶层的画像石和中上阶层的汉墓壁画,这是过去学术界缺少深入研究的;再如,提出了我国宗教美术发展的两条主线,一条是在道教和佛教影响下的石窟、宫观中的美术;另一条是在灵魂信仰指导下的墓室绘画等。这样的研究更加细致,不但可以相互勘比,也互相联系。

古来学问无遗力。资料的积累和整理是相当辛苦的。“中国本土宗教美术研究丛书”分五卷撰写,不但是一项大工程,也是一个较完整的系列。对于宗教美术研究来说,既大又全,其意义是明显的。我希望做得细致些,深入些,借一句佛教用语,将是“功德无量”。

张道一

2010年3月3日于龙江寓中

(张道一,东南大学教授,博士生导师,苏州大学美术学院院长)

序 二



在我国美术发展史上,宗教美术占有非常重要的地位,许多重大的美术现象、优秀的美术作品都来自宗教美术的创作领域,其中,本土宗教美术具有特别重要的意义。首先,本土宗教美术接近现实,直接与我们的日常生活发生互动关系;其次,本土宗教美术在我国宗教美术发展中起着主导作用,佛教美术本土化的走向就是最好的说明;再次,本土宗教美术发展涉及我国宗教发展的形态,可以为相关的传统文化研究提供理论依据。

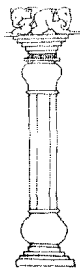
本土宗教美术是我国传统文化的重要内容,但是相关的研究却表现出明显的滞后,突出的问题是完整性的研究不多,缺少全局性的理论思考。所以,“中国本土宗教美术研究丛书”是一个非常有意义的尝试。本丛书从五个选题展开研究,结构庞大,也显得比较完整,在传统文化得到普遍重视并有了良好研究条件的今天,我们需要这样颇具规模的研究。

初步浏览后,我对本丛书有这样几点印象:

首先,强调文献收集的全面性。文献先行是我国的传统治学方法,本丛书争取文献资源的全面梳理是一个很好的思路,不仅是为研究打好基础,而且《中国宗教美术史料辑要》本身就是一个填补空白的选题。

其次,突出理论研究的系统性。本丛书从五个选题来认识本土宗教美术的发展,基本上可以涵盖我国本土宗教美术在各个时期的发展形态;同时,这五个选题之间又有着内在的逻辑联系,可以看出选题在理论建构层面上的努力。目前,我国佛教美术的理论研究有着庞大的理论研究结构,道教美术研究等则缺少这样的研究结构,本丛书的努力是有意义的。

再次,明确的理论探索性。本丛书注意突出自己的理论认识面貌,努力



在理论描述中寻找原创性的角度。比如,关于汉画像石与汉墓壁画的阶层分析;又如,墓室绘画中绘画作品与明器的联系等。

最后,对非物质文化遗产内容的关注。本丛书作者认为,中国本土宗教美术的遗存是物质文化遗产,同时也是非物质文化遗产。这一点,指出了宗教美术遗存与一般美术遗存的不同特点。宗教美术是美术活动,同时也是具有宗教行为性质的活动,它的综合性使得宗教美术作品在物质文化遗产之外获得了丰富的非物质文化遗产内容,并且,其中许多内容仍然存在于我们身边。这样的特点,赋予了本选题认识非物质文化遗产的现实意义。

汪小洋是我的博士生,博士学位论文完成之后产生了完整思考我国宗教美术发展的想法,这次以“中国本土宗教美术研究丛书”的选题付诸实践,我认为这样的选题理论起点高,史料等梳理细致,是一次很有意义的理论探索。

阮荣春

2009年12月27日于上海

(阮荣春,教授,博士生导师,华东师范大学艺术研究所所长)

目录

引 言	001
第一节 艺术载体的本土化 / 002	
第二节 艺术形象的本土化 / 004	
第三节 艺术审美的本土化 / 006	
第一章 佛教建筑的本土化	010
第一节 印度佛教建筑形式 / 010	
第二节 中亚地区佛教建筑 / 022	
第三节 从西域到中原 / 027	
第二章 多教合窟的造像	059
第一节 多教合窟遗存梳理 / 060	
第二节 多教合窟造像的艺术特征 / 073	
附 历代多教合窟简表 / 081	



第三章 观音菩萨的女性化

084

- 第一节 菩萨女性化的佩饰要素 / 086
- 第二节 观音菩萨女性化的演变 / 093
- 第三节 佛教典籍的描述和观点 / 109
- 第四节 文学作品的推动作用 / 115

第四章 本土化的地狱造像

118

- 第一节 本土化的死后世界观 / 118
- 第二节 敦煌石窟的地狱造像 / 130
- 第三节 巴蜀石窟的地狱造像 / 150
- 第四节 十王造像的南北比较 / 161

第五章 敦煌石窟中的屏风式变相

168

- 第一节 敦煌屏风式变相的起源 / 169
- 第二节 敦煌屏风式变相与变文 / 179

第六章 水陆法会与水陆画

192

- 第一节 水陆法会与水陆画的基本内容 / 192
- 第二节 水陆画的艺术创作 / 201
- 第三节 两种形制水陆画的比较 / 209
- 第四节 水陆画的宗教思想与教化功用 / 216

第七章 佛教造像的帝王化

224

- 第一节 皇家造像的昙曜五窟 / 225

第二节 帝后化身的释迦、多宝二佛并坐像 / 230

第三节 帝王“圣君”的弥勒造像 / 235

第四节 “福地善果”的帝后礼佛图 / 242

附 录

249

明代“还宗教”宝卷《昙忏凡脱圣圆觉地藏经》 / 249

本土化的文殊菩萨造像组合 / 263

青州佛教造像的本土化特征 / 271

唐代铜镜与佛教本土化 / 280

明代的佛教版画 / 288

后 记

297

003



目

录



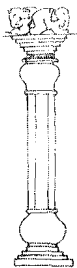
引 言



关于中国传统宗教的发展形态,学术界普遍是从儒释道的发展来描述的。儒释道三教中,佛教是外来宗教,但在进入中国之后的传播中,不仅与儒道比肩而进,而且,在广纳本土信徒的同时,也在接受着本土化的改造,具有许多鲜明的本土化特征。佛教美术本土化的认识,即是在这一背景基础上展开的。

中国佛教传播,有北传佛教、南传佛教和藏传佛教三个部分,从传入时间看,佛教东渐初期的路线是北传和南传两条线,即北传佛教的西域陆路传入和南传佛教的海路传入及陆路传入。其中,西域是一条最主要的传入路线,是依托丝绸之路而形成的文化交流通衢。汉武帝经营西域以来,这条东西交通要道的贸易往来频繁,僧侣们也多行走在这条路线上东来传法和西行求经。这条路又分南北两道,皆在天山山脉南麓。北道路线为疏勒(今喀什一带)、龟兹(今库车一带)、吐鲁番、伊吾(哈密)和敦煌一线;南道则为莎车、于阗(今和田)、昆仑山脉北麓、塔克拉玛干沙漠南部和敦煌一线。南传佛教路线有海路和陆路之分,海路目前缺少考古材料的支持,陆路则在云南、四川等地形成了广泛的分布。佛教东传的过程中,以北传佛教的影响面最为广泛,如对我国政治、文化影响巨大的禅宗、净土宗就来自于北传佛教的传播;又如鸠摩罗什、唐玄奘等著名佛教人物也是来自于北传佛教。所以,探讨北传佛教中的美术现象对认识佛教美术本土化意义重大。

因为佛教美术是为佛教教义的传播服务的,所以我们可以从这样三个视角来讨论本土化的佛教美术及其艺术价值,即:从佛教仪式场所而考虑的艺术载体的本土化;从佛国供奉系统而考虑的艺术形象的本土化;从佛教美



术的象征体系的建立、存在而考虑的艺术审美的本土化。

第一节 艺术载体的本土化

佛教美术与世俗美术在艺术载体上的区别非常明显。作为宗教信仰指导和影响下的美术创作,佛教美术含有佛教仪式方面的要求,并以此满足信徒们的宗教体验需要,这是宗教美术艺术创作的前提,所以,严格意义上的佛教美术,其艺术载体就是道场的物质存在,如寺庙石窟等仪式场所的建筑物。佛教美术的这个特征,不仅使壁画、造像成为佛教美术的主要形式,也使佛教美术在创作过程中得到了一个明确的规定,即艺术载体的有限选择。

道场是佛教礼拜、诵经、行道的场所,最普遍的形式就是寺庙石窟。僧肇注《维摩经》时如此说:“闲宴修道之处,谓之道场。”在佛教的传播中,“闲宴修道”离不开佛像,道场也就成为佛像集中的地方。佛教道场可以分为两类,一是以供奉佛祖为主的道场,一是供奉其他尊神的道场。

佛教尊神中,能够自立道场的尊神必然是有着广泛的信仰基础,所以尊神道场应当成为我们关注的重点。佛教传入中国后,认神不认教的本土宗教文化影响到佛教的传播,与信徒现实需要密切相关的菩萨因此而得到了特别的欢迎。南北朝后,中国佛教信徒通过各种附会请来西方菩萨定居,自立道场,其中有弥勒、文殊、普贤、观世音、大势至、地藏等。在之后的信仰传播中,观音、文殊、普贤随缘应化,本土化进行得更加彻底,从而得到普遍欢迎,最终形成著名的汉化佛教的四大菩萨和以之为名的四大道场。有了自己的道场,艺术形象在塑造上就有了更好的依托,观音、文殊、普贤、地藏在自己的道场都出现了新的形象组合,如普陀山观音道场中的三十三体观音,突出的是杨柳观音、鱼篮观音和蛤蜊观音。本土化,使四大菩萨有了自立道场的基础。

寺庙石窟,更是与佛教本土化紧密联系的艺术载体,也往往得到学者们的普遍关注。石窟是纯粹的仪式场所,是早期佛教美术遗存最丰富的地方。北传佛教进入西域后,开始了本土化的进程,著名的“龟兹风”就是在石窟形制地域化基础上产生的艺术风格。比如,中心柱窟是富有龟兹特色的石窟

建筑。中部立柱有支撑作用,可以使窟顶不易倒塌;同时,体积巨大的中心柱将前后室分开,使间壁甬道与中心柱形成可以环绕进行“右旋”仪式的通道。这种石窟形制,不仅符合佛教信徒举行宗教仪式的要求,而且也可以克服克孜尔地区山岩质地疏松的缺陷。另一方面,这样的窟型有利于造像和壁画,中心柱壁上可以开龕塑像,其他壁面可以满壁绘画。如此,建筑、雕塑、壁画可以充分地融合,完成石窟中的佛教艺术创作。河西敦煌石窟的艺术成就,也体现着石窟本土化的明确影响。莫高窟北朝时期普遍存在的窟型是中心塔柱石窟和方形覆斗式石窟。中心塔柱石窟源于龟兹型窟,但在营造过程中进一步融合了本地木构建筑的样式,形成窟室后部通连窟顶的中心塔柱。前部为人字坡顶,上方为檐枋和椽子的建筑结构,是传统的中原建筑形制。中心塔柱四面开龕,龕内塑造佛像和菩萨像,有的龕外加塑胁侍菩萨,石窟内壁上彩绘佛、菩萨、供养人像和本生故事画。中心塔柱的开龕造像与窟壁绘画,使艺术家创作的面积因此而大大增加。方形覆斗式石窟,平面呈方形,顶为覆斗式,这样可使石窟内部空间更加开阔,窟内除正壁上开龕造像外,其余都绘满壁画,这种形制在空间特征上接近河西魏晋时期的本地砖室建筑结构,并为后代石窟开凿时所沿用。之后,这种形制逐渐发展成为敦煌莫高窟的代表性窟型。

寺庙也是佛教美术的主要载体,与石窟相比更接近于信徒的现实生活环境。目前从明确的文献记载看,汉明帝时的洛阳白马寺为中国佛寺之始,这种借已有世俗建筑为寺庙的做法,使佛教甫入中原就打上了本土化的深深烙印。之后,从以塔为中心的阶段到塔堂并立的阶段,再到以佛殿为中心的阶段,寺庙形制的发展向我们展现了一条清晰的向传统的宫殿建筑布局靠拢的轨迹,并最终归于一致。传统的宫殿建筑是把主要建筑物安排在中轴线上,附属设施安排在东西两侧。寺庙的建筑物往往也是这样安排,山门、天王殿、大雄宝殿、法堂、藏经阁等建筑物都作为正殿而安排于中轴线上;而伽蓝殿、祖师堂、观音殿、药师殿等建筑物则东西配置。正殿供佛,体现了本土化的等级制度;副殿供菩萨,相对独立的空间也突出了菩萨信仰的影响,为信徒们举行礼拜仪式提供了条件。如此,在汉化的寺庙中,我们可以看见以佛为主的组合造像和壁画,也可以看见以菩萨为主的组合造像和壁画。





此外,在一些具体的载体上,我们也可以发现本土化的影响。比如,我国历来就有在建筑物的墙壁上题字作画的风气,影响所及,寺庙的墙壁上也多佛画。唐代张彦远《历代名画记·记两京外州寺观画壁》记载:“安国寺。东车门直北东壁,北院门外,画神两壁,及梁武帝郗后等,并吴画,并题。经院小堂内外,并吴画。西廊南头院西面堂内南北壁,并中三门外东西壁,梵王、帝释,并杨廷光画。三门东西两壁释天等,吴画,工人成色,损。东廊大法师塔院内,尉迟画及吴画。大佛殿东西二神,吴画,工人成色,损。殿内维摩变,吴画。东西涅槃变,杨廷光画。西壁西方变,吴画,工人成色,损。殿内正南佛,吴画,轻成色。”北宋黄休复《益州名画录》亦有记载:“张询者,南海人也。爱自乡荐下第,久住帝京,精于小笔。中和年随驾到蜀,与昭觉寺休梦长老故交,遂依托焉。忽一日,长老请于本寺大慈堂后留少笔踪,画一堵早景,一堵午景,一堵晚景,谓之‘三时山’,盖貌吴中山水,颇甚工。画毕之日,遇僖宗驾幸兹寺,尽日叹赏。王氏朝,皇太子简王欲要迁于东宫,为壁泥通枋移损不全,乃寝前命,今现存。”这些记载在我国传统文献中俯拾即是。

因此,佛教美术载体的本土化可以反映佛教美术的本土化进程和特征。艺术载体不是艺术本体,但是可以参与艺术创作的过程。佛教美术具有宗教仪式的色彩,信徒的宗教体验与仪式场所直接相关,所以,石窟寺庙等佛教美术载体对佛教美术的影响是直接的,甚至可以成为佛教美术的代名词。

第二节 艺术形象的本土化

艺术创作即艺术形象的创作。从布道角度看,佛教美术的创作活动是围绕着佛、菩萨等佛国尊神形象的塑造而进行的,其他形象和背景的出现,都是为了尊神的完美而存在。如果再考虑到佛教美术的仪式色彩,供奉尊神的意义就会更大,在各种道场,信徒们的心理交流都是在佛光的照耀下进行的。当然,这只是佛教美术的起点,在佛教美术的创作过程中,世俗社会的丰富内容会从各个方面介入,即使是尊神的形象也要接受世俗生活的改造。

佛像是最普遍存在的尊神形象。在佛教教义中,佛是至上神,小乘佛教认为释迦牟尼是唯一佛,大乘佛教认为可以有无数佛,小乘佛教和大乘佛教对佛有不同说法,但都认为佛是至高无上的,所以,佛像就集中了世上最美好的形象元素,形成佛像的“相好”并予以具体的规定和要求,即三十二相和八十种好,合称“相好”。因为是最美好形象的最集中体现,所以在所有尊神中佛像是最为固定的。因此,佛像的本土化空间不大,但还是可以在佛教沿丝绸之路进入中原后所发生的一些变化中看到被改造的痕迹。首先,本土等级观念的影响。受等级观念的影响,我国寺庙中的佛像,基本都落位于中轴线上大雄宝殿,同时,石窟和寺庙中的佛像形体高大,缺少变化,从外形上给人以一个崇高而永恒的感觉。其次,佛造像的帝王化现象。云冈石窟的“昙曜五窟”、龙门石窟中的“卢舍那佛”等,其雕造都受到帝王形象的影响。再次,中原风俗的影响。北传佛教寺庙中的佛像几乎没有全裸体的降生佛,也极少见欢喜佛,这无疑与中原信徒身边的风俗有关,儒教主导下的风俗是反对裸体艺术的。

菩萨像不仅是普遍存在的尊神形象,也是最受基层信徒欢迎的尊神形象,受本土化的影响也最大。以观音菩萨为例。观音菩萨即观世音菩萨,是梵文的意译,唐时为避李世民讳而改称观音菩萨。观音菩萨在印度没有性别区分,亦男亦女而多男相,但到中国之后,开始向女相转变,宋以后基本没有男相了,这显然也是本土化影响的结果。女相后的观音菩萨多美貌状,唐代即有“菩萨如宫娃”之说,民间也有“媚态观音”之像,学者解释说这是世俗化的表现,其实也是受本土化的影响。在中国,除自立道场的四大菩萨之外,还有“八大菩萨”和“十二圆觉菩萨”等,但这些菩萨像没有像四大菩萨那样被信徒广为熟悉,除了教义上的解释外,世俗化程度不够也是一个重要的原因。

弥勒、天王、罗汉、诸天等都是北传佛教深入人心的佛国尊神,同样也都体现了鲜明的本土化特征。北传佛教的寺庙中,弥勒与天王一般被供奉于天王殿,弥勒为主尊,四大天王居两侧。弥勒为笑口常开的大肚汉,传说其原型是五代时期的布袋和尚契此。天王殿的四大天王,皆武将扮相,最早有西域特征,明代后,四大天王已经完全演化为护国安民、风调雨顺的形象代表。天王之毗沙门汉化最为彻底,入宋后还分化出一个托塔李天王(守边武





将李靖)的形象。

罗汉是本土化尊神的大宗。罗汉信仰五代开始风行,这时佛像、菩萨像基本定型,罗汉像因此为信徒们提供了巨大的想象空间。佛经中,最早的罗汉是释尊留下住世弘法的四大比丘,后来增加为十六罗汉,现存汉译佛经中最早的记载是唐玄奘的《大阿罗汉难提密多罗所说法往记》,五代时绘画中已经有了十八罗汉,后来又有了五百罗汉,民间还有以八百罗汉命名的瓷瓶。

诸天是佛教中诸位尊天的简称,尊天是佛教中管领一方的天神,他们还没有成佛,不是出家人,因此是在家的“神”,也因此,诸天本土化也进行得最彻底。比如,尊天一般是二十位,信徒称“二十天”,可许多寺庙中有二十四天、二十八天的造像,多出来的就是道教神仙,他们被佛教信徒们直接加了进去,成为佛光下的神仙。

佛教美术是宗教行为,为佛教教义的传播服务是其艺术创作的起点,佛教在中国的传播过程就是佛教本土化的过程,因此从佛教艺术作品中可以了解佛教本土化的具体而深入的内容。当然,这样的认识应当是出于系统性的考虑,将尊神形象的本土化作为一个文化现象来全面考虑,以此认识佛教美术本土化的艺术成就和艺术价值。

第三节 艺术审美的本土化

宗教美术的审美过程,是依靠宗教象征体系来完成的。石窟寺庙中的造像,几乎没有情节展开的条件,但在佛国的象征体系中,佛和菩萨等造像是一种象征符号,与极乐世界的构成、救苦救难的扶助相联系,信徒可以在宗教体验的指导下通过这种符号展开无限联想从而获得心理上的满足,得到美轮美奂的艺术感受。当然,中国佛教美术的象征体系中已经有了庞大的本土化内容。对此,我们可从阶段性、地域性、特殊性等方面进行解析。

一、艺术审美本土化的阶段性

佛教美术的象征体系不是一蹴而就的,而是具有阶段性。从中国佛教

美术发展的总体过程看,可以分为三个阶段:

(一) 东汉末到魏晋南北朝时期

这一时期的佛教艺术颇具神秘色彩,没有定型。世人因初次接触佛教图像而感到新奇,本土化的生活内容正试探性地进入佛教美术的象征体系,呈现的是没有定型的不完整面貌,所以图像的评价标准是模糊的。南朝谢赫《古画品录》评价释迦牟尼等造像时这样说:“右此数手,并外国比丘,既华戒殊体,无以定其差品,无宅咸公,雅耽好此法,下笔之妙,颇为京洛所知闻。”虽已有了进行比较的想法,但也只是些原则性的评语而无法深入。

(二) 隋唐五代两宋时期

这一时期世俗气息弥漫,世俗生活已全面进入佛教美术象征体系,作品也最丰富精彩。宋代李廌《德隅斋画品》对“正坐佛”的评价是:“唐赵公祐所作。予远祖相国卫公为浙西观察使幕中僚也。世俗画佛菩萨者,或作西域相,则拳发虬髯,穹鼻黝目,一如胡人;或作庄严相,妍柔姣好,奇衣宝服,一如妇人,皆失之矣。公祐所作三十二相八十种,好丑皆具,而慈悲威重,有巍巍天人师之容。笔迹劲细,用色精密,缣素暗腐而丹青不渝,真可宝也。”从图形背景到具体手法,都有细致的描述,而这样的描述又多“西域相”、“胡人”、“妇人”的举例,丰富的世俗世界成为佛像评价的参照物。

(三) 元明清时期

这一时期以程式化为主导,佛教美术的象征体系已经定型,佛像的相似甚至雷同都不再被作为贬低的理由,相反而得到了普遍性、广泛性和一致性的褒义解释。在万佛、千佛图像的面前,信徒们的虔诚得到了他们所希望的愿望对应,甚至是震撼的宗教体验。时人的评价往往也是从程式化方面出发的。清代方薰《山静居画论》评价佛画人物时说:“衣褶纹如吴生之兰叶纹,卫洽之战笔纹,周昉之铁线纹,李公麟之游丝纹,各极其致。用笔不过虚实转折为法,熟习参悟之,自能变化生动。昔人云:‘曹衣出水,吴带当风’,可想见矣。”这时,因为程式化的要求使得艺术家只能在“各极其致”和“自能变化生动”方面深入,在比照前人用笔上下工夫,但这些却并不影响佛教艺术作品的影响力。

