

世界美术



古代中国、印度、日本

修订版

主 编：朱伯雄
本卷主编：薛永年

山东美术出版社

世界 美术



中国美术学院美术考级教材
中国美术学院美术考级教材
中国美术学院美术考级教材

J110.9

67

:3

2006

世界美术



修订版

主 编：朱伯雄

本卷主编：薛永年

山东美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

世界美术史 / 朱伯雄主编. — 济南: 山东美术出版社,
(2006.5)

ISBN 7-5330-1980-6

I. 世... II. 朱... III. 美术史—世界

IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 111070 号

策 划: 李 新 肖 灿

主 编: 朱伯雄

编 委: 马文启 王 镛 朱伯雄 朱青生 朱 铭

(按姓氏笔画) 俞永康 奚传绩 薛永年

本卷修订者与撰者: 朱伯雄 李 松 李福顺 薛永年 王 镛 刘晓路

(按章节顺序)

责任编辑: 陈 蔚

装帧设计: 苗登宇

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 总印张 254

版 次: 2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷

总 定 价: 1200.00 元 (全八卷)

1	——	概 论
10	——	第一章 中国秦汉时期的美术
12	——	第一节 秦汉在世界文化的方位
13	——	第二节 秦陵 7000 兵马俑
18	——	第三节 汉代雕塑
23	——	第四节 汉代绘画
29	——	第五节 秦汉书法
32	——	第六节 秦汉建筑
34	——	第七节 古滇族与北方草原游牧民族的美术
37	——	第二章 中国魏晋南北朝时期的美术
39	——	第一节 佛教兴起与佛教艺术的发展
		一、遍布全国的石窟艺术
		二、新疆克孜尔千佛洞
		三、敦煌石窟
		四、云冈石窟
		五、龙门石窟
		六、麦积山石窟
54	——	第二节 魏晋南北朝时期的绘画
		一、主要画家及其作品
		二、顾恺之的艺术成就及其影响
		三、墓室壁画
64	——	第三节 魏晋南北朝时期的书法
69	——	第四节 魏晋南北朝时期的建筑
		一、都城建筑
		二、园林建筑
		三、寺、塔、石窟建筑
		四、陵墓建筑
72	——	第五节 魏晋南北朝时期的工艺

	一、陶瓷
	二、丝织工艺
75	—— 第三章 中国隋唐时期的美术
77	—— 第一节 隋唐石窟艺术
	一、龙门石窟
	二、炳灵寺
	三、天龙山石窟
	四、乐山大佛及安岳石窟
	五、巴中南龛、剑川石窟与大足石刻
90	—— 第二节 隋唐时期的绘画
	一、隋代绘画
	二、初唐绘画
	三、唐代中期绘画
	四、晚唐绘画
99	—— 第三节 隋唐时期的工艺
	一、陶瓷工艺
	二、金属工艺
	三、丝织工艺
104	—— 第四节 隋唐时期的建筑
	一、都城与宫殿
	二、园林建筑
	三、寺、塔、陵墓建筑
108	—— 第五节 隋唐时期的书法
	一、唐初书法
	二、唐代中期书法的全面繁荣
	三、唐中期篆、隶书的再兴与变化
	四、晚唐大书法家柳公权
116	—— 第四章 中国五代两宋时期的美术

117	——	第一节 承前启后的五代绘画
		一、渐趋繁丽精整的人物画
		二、南北殊途的荆关董巨山水画
		三、“徐黄体异”的花鸟画
123	——	第二节 体备众法的北宋绘画
		一、由雄放转入精微的人物画
		二、由雄浑到秀丽的山水画
		三、从夺造化到移精神的花鸟画
135	——	第三节 南宋绘画之变
		一、人物画主题的变异与画法的演进
		二、向精奇与抒情求索的山水画
		三、由工细绚烂归于纵逸平淡的花鸟画
143	——	第四节 五代、宋的书法
		一、承唐启宋的五代书法
		二、尚意之风大兴的北宋书法
		三、南宋辽金的书法
150	——	第五节 五代、宋的建筑与雕刻
		一、五代、宋的城市、宫殿与园林建筑
		二、祠、庙、寺、塔与经幢
		三、五代、宋的陵墓建筑
		四、五代、宋的雕刻
		五、陕西延安地区宋代石刻
		六、山西太原晋祠宋塑
162	——	第六节 宋代工艺
		一、金银器的造型与装饰
		二、宋金雕漆、剔犀工艺
		三、锦、绫、缂丝工艺
		四、宋代瓷器

166	——	第七节 宋代对外美术交流
170	——	第五章 中国元代美术
171	——	第一节 元代的建筑、雕刻与工艺
		一、城市建筑
		二、宗教建筑
		三、元代雕刻
		四、元代工艺
181	——	第二节 元代的绘画
		一、愤世嫉俗的遗民画家——龚开、郑思肖、钱选
		二、时代新风的开创者——高克恭、赵孟頫
188	——	第三节 元代绘画的杰出代表——元四家
198	——	第四节 “四君子”题材之风行
202	——	第五节 元代的书法
205	——	第六节 元代的中外美术交流
209	——	第六章 印度贵霜时代的美术
210	——	第一节 犍陀罗艺术
219	——	第二节 马图拉雕刻
224	——	第三节 阿马拉瓦蒂雕刻
229	——	第七章 印度笈多时代的美术
230	——	第一节 笈多式佛像
237	——	第二节 阿旃陀石窟
246	——	第三节 印度教艺术的勃兴
252	——	第八章 印度中世纪美术
254	——	第一节 南印度诸王朝的美术
		一、帕拉瓦王朝
		二、朱罗王朝
		三、后期诸王朝
263	——	第二节 德干诸王朝的美术

	一、遮卢迦王朝
	二、埃洛拉石窟
	三、象岛石窟
273	—— 第三节 北印度诸王朝的美术
	一、波罗王朝
	二、奥里萨神庙
	三、卡朱拉霍神庙
	四、北印度西部
283	—— 第九章 印度莫卧儿时代的美术
284	—— 第一节 莫卧儿建筑
	一、莫卧儿建筑的草创
	二、莫卧儿建筑的兴盛
	三、莫卧儿建筑的黄金时代
	四、莫卧儿建筑的衰微
295	—— 第二节 莫卧儿细密画
	一、胡马雍时代的细密画
	二、阿克巴时代的细密画
	三、贾汉吉尔时代的细密画
	四、沙·贾汉时代的细密画
	五、奥朗则布时代以降的细密画
310	—— 第三节 拉杰普特细密画
	一、拉贾斯坦派
	二、帕哈里派
318	—— 第十章 日本美术
320	—— 第一节 史前时代的美术
	一、绳纹文化
	二、弥生文化
325	—— 第二节 古坟时代的美术

一、建筑

二、雕塑

三、绘画

四、工艺

331 —— 第三节 飞鸟时代的美术

一、建筑

二、雕塑

三、绘画

四、工艺

五、书法

338 —— 第四节 奈良时代的美术

一、建筑

二、雕塑

三、绘画

四、工艺

五、书法

355 —— 第五节 平安时代的美术

一、平安前期的建筑

二、平安前期的雕塑

三、平安前期的绘画

四、平安前期的绘画

五、平安前期的书法

六、平安后期的建筑

七、平安后期的雕塑

八、平安后期的绘画

九、平安后期的工艺

十、平安后期的书法

381 —— 第六节 镰仓时代的美术

	一、建筑
	二、雕塑
	三、绘画
	四、工艺
	五、书法
396	—— 第七节 室町时代的美术
	一、建筑
	二、雕塑
	三、绘画
	四、工艺
	五、书法
416	—— 第八节 桃山时代的美术
	一、建筑
	二、雕塑
	三、绘画
	四、工艺
	五、书法
429	—— 第九节 江户时代的美术
	一、建筑
	二、雕塑
	三、绘画
	四、工艺
	五、书法
462	—— 第十一章 南亚、东南亚、东北亚诸国美术
463	—— 第一节 尼泊尔美术
465	—— 第二节 斯里兰卡美术
468	—— 第三节 越南美术
470	—— 第四节 柬埔寨美术

世界
美术

③ 目录

474	——	第五节 缅甸美术
475	——	第六节 泰国美术
480	——	第七节 印度尼西亚美术
487	——	第八节 朝鲜美术
		一、原始社会
		二、古朝鲜时代
		三、乐浪时代
505	——	译名对照
507	——	参考书目
513	——	彩色图版

概 论

我们在审视世界美术史的发展与革命进程时,发现许多原来昌明而后来因种种内外因素滞后了的古代民族文化,在与世界文化同步革命中出现了两种主要模式:一是发扬民族文化传统,力求摆脱殖民文化,如印度与非洲各族;一是批判民族文化传统,大胆汲取外来文化,其中有俄国、中国以及欧美一些国家。从深层结构上去研究,这两种模式具有一致之处,即都很重视在文化碰撞中的民族传统意识,通过借鉴外来的文化,予以重新调配,如现在的日本那样,既是世界的又是民族的文化。

如何从一个全新的角度去把握东西方文化之异同,对比与认识世界,克服前人在文化比较中所处的困惑与焦虑。我们这一代人应该说有更多的经验与感受,应从科学与理性上去举述种种事实,才不至于有更多的失落与迷惑。“画之道,所谓宇宙在乎手者,眼前无非生机”(董其昌语),踏实的理性比较,有助于认识与思考,甚或可以避免当今艺术创作中为了“走向世界”而出现生硬的“文化焊接”现象。我们这里最感兴趣的倒不是历史上某种艺术风格的价值,而是产生这种风格的文化感情、理性的抉择和群体意识的心理认同。

比如,自古以来西方人重在探索客观世界的真谛,热中于寻求自然主义的科学理性。早在古希腊之前的原始宗教神话中,这种求索精神已在孕育发展,使古代希腊人长期来感奋于严密的形式逻辑思维,诞生出一批逻辑思维学者,特别在亚里士多德时期,已建立了形式逻辑系统。我们从前一卷所讨论的艺术与科学诸问题中发现,以实用为目的的技巧经验和纯粹的推理思辨,确实给西方人较早提供了认识客观世界的条件,无怪黑格尔会情不自禁地说:“一提希腊这个名字,在有教养的欧洲人心中,尤其在我们德国人心中,自然会引起一种家园之感。”相比之下,我国的传统文化,尽管世代人物也各领风骚,然而长时期以来所形成的民族思维模式是比较稳定的,他们在认识世界和把握自我时,怀有一种博大精神,使对事物本质的洞察带有综合性、宽泛性、灵活性和不确定性等特点。而且越来越朝一个几近“炉火纯青”的哲理世界净化,随着历史的发展,艺术也被紧紧地包裹在宇宙精神和人生哲理的思想之中,使艺术本身更加“内向”。

单就绘画艺术来说,自从产生文人画以来,使自然从属于“绘画精神”的宗旨表现得更为强烈,所谓拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘,提倡一个“逸”字,所追求的

已不是欲再现自然之美,而是用某种风格样式来抒写心情,追寻一种“象外之致”、“韵外之味”了,客观现实已不是艺术表现的目的。这方面最为典型的是在中国绘画上的线条意识,从前古人画一枝兰草、一条柳絮或藤蔓等,全凭线条的功夫。自唐宋以还,竟以书法之学为前提,后来书法技巧成了中国画的重要法门,从此每谈书画,必讲究线的哲理与禅趣,以刚柔虚实、明暗枯润、色墨方圆、向背浓淡等线的变通运用,为书与画的美学原理,并把它们归入玄学的“阴阳二气”之中。赏画,乃在于“瞻外形以得神理”,这即是说,客体形象只是一种中介物,它必须能载画家之“意”,而“意”又存于心。心中之意乃是缘物而起的,触景才能生情,因此“意”的生发,还得借助于物。所绘之“物”,必须传神,“神”是寓于物的,于是“意”与物不可分离,借物之通“神”,才能达画家胸中之“意”,意神密切相关。观赏者如何感知画家在所绘形象上的主观心态,除了领悟画上物象的“线”之外,诗往往是传情达意的一把钥匙。文人画本来与诗有不解之缘,此种血缘关系,由来已久,比画本身的品味史更早些。所谓写意,即是借诗与画来达到造型艺术的“畅神”、“寓意”、“自娱”,“摄情”。这一切,均不能不挥写客观事物,因此,在中国的传统绘画上也明白无误地提出,要尽可能显现接近自然的面貌,“夫无不可以无明,必因于有”(王弼语)、“自然之理,有寄物而通也”(郭象语)。讲求“似与不似之间”正是文人绘画长期以来坚守不渝的思想,它和西方进入20世纪后形成的抽象画意识是全然不同的概念,当然,也非罗兰·巴特或者苏珊·朗格等学派的“符号学符号”所能与之相通的道理。

人物画最初似乎比山水画要更严格些,可是唐以前的功臣名士肖像一直染有孔学的艺术思想影响,无论是节烈牌坊、宫殿陵墓边的神道石像,更多体现的是美与善的统一,“德音不瑕”、“正声感人”,要求形貌端庄,温柔敦厚,其神态务须“乐而不淫,哀而不伤”,这是中和之美的艺术观,它与神道、佛学有难解的联系。与此相反,古希腊把神看成可以与人同乐的对象,把他们画成或塑成裸体,因而古希腊的宗教从来不讲苦修与忏悔,也毫无恐惧、威慑或神秘感。由于儒家之道从不宣扬个人主义,提倡一种推己及人的思维方式,致使这种历史悠久的传统人物画始终保持着达观、平和的献身精神,即使敏于时患的个性人物,也显得十分持重,这正是当时社会哲理思想的最好说明。

自汉末以后,随着印度佛教及其艺术的传入,中国的传统文化频添了一层佛学的面纱,儒学的正统受到挑战,使文人士夫所固有的“独善其身”或“兼济天下”的双重人格,加进了“出世”与“静思”的成份。至魏晋时期,新兴的道学观是与佛学同时冲击着汉文化传统的,老庄的“自然”观,充满着对天地之美的颂赞:“至人神矣!大泽焚而不能热,河汉沍而不能寒,疾雷破山飘风振海而不能惊。若然者,乘云气,骑日月,而游乎四海之外。”把宇宙万物的本源通统归之于“道”,“道无处不在又无法感识”,进而又把这种“道”的状态与特征归结为“无为”。即是说,

天地自然之美是摸不着看不见的，这在南北朝时期的山水画思想上所反映尤其明显。宗炳在《画山水序》中说：“圣人含道映物，贤者澄怀味象，至于山水，质有而趋灵，是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉，又称仁智之乐焉。”这就是“天人合一”的宇宙一统论，它不仅开始于中国的山水画上，在中国的传统艺术各方面都染有这种思想。

“天人合一”说最早见于张载的《正蒙·乾称》，经历代学问家阐释，此种宇宙本体论的思维模式已钩玄提要为民族特有的审美观，用现代语言说，即“主体与客体互为融合”，以至泯灭一切物我差别。那末，如何进入传统的思维模式中的，这在留存下来的古代画论中随处可见。起初，讲究不善师者师其迹，善师者师其意，因为迹象易变，而神意难灭。山水物象在文人的画里不过是一种诱导或者是传达某种特定情绪的契机，山水的内涵已延伸到视觉领域的后面——社会层次中，它只是作为“游于艺”的价值观的一种表达方式；所有笔墨情趣负载着一定的“意”，绘画上的写意性因素的不断发展，正是此种观念的恰当说明。苏轼在赞赏画竹高手文同的作品时诗云：“与可画竹时，见竹不见人，岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。”把庄子的“嗒焉若丧”，物我相忘的移情理论，发挥到了极致，这恐怕不全是唯心之说。

造型艺术内所体现的“神意”，是民族传统中深层结构的质，它较为稳固，而艺术上个性的东西应变力强，是属于浅层结构的质，笔墨上皴、擦、点、染的综合性技法程式的出现，正是这种观念的显现。宗炳在论画中不是还指出：“夫圣人以神法道，而贤者通，山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎？”那就是说，艺术家的人格、情感等等必须与“道”冥契。

魏晋时期的文人多沉思，易激动，好狂噪，往往处事待人，虚掩真意。然而唐代的社会风气，倏然变得豁达大度，性格爽朗，喜形诸于言表，情绪较为热烈。如果推敲一下魏晋南北朝风靡一时的小乘佛教与老庄思想，就不难理解儒风趋于野怪与玄思的表现。唐代则得益于生活的安定，对异族文化取宽容与认同之势，因而造成了“不间华夷，兼收并蓄”的时尚。唐以后的禅学使禅宗的南宗兴起于京华，它与佛教关系又很密切，对于文艺的影响自不必说。因禅宗本重自然，当然与道、玄也一拍即合，但禅学更重自然中的超时空的审美观。日本的绘画思想受这种禅学影响颇深，所谓“世尊拈花，迦叶微笑”，“青青翠竹，总是法师；郁郁黄花，无非般若”。翻开日本的古代美术史，从天平、贞观到藤原时代几乎比比皆是。中国的美术虽经外来文化与宗教的催化，只是催而不化，强大的民族思维基质总要把一切外来的东西经过一番选择，才成为自己独特的艺术思想体系。在初唐时，还没有力量完全排斥佛教或使之中国化，就是因为未与其达到真正的融合，后来被吸收入自己传统的文化中，使佛教玄学化与儒学化，才真正战胜了外来思想，把佛教纳入自己的

思想轨道。历史学家范文澜先生说：“禅宗是披着天竺式袈裟的魏晋玄学”，这句话正是一言中的。

比较，是一种把握。通过剖析民族思维模式的特殊历史性，来认识艺术的民族特色，决不是去评判孰是孰非，孰短孰长，而是为了取得理解，在比较艺术史上，“理解”恐怕是最重要的研究方法。深刻地从比较中获得理解，对于治疗那些容易陷入喋喋不休的争论之中的某些国粹思想或者幼稚的崇外观念等顽症，也是一剂良药。中国和西方，甚或中国和也在东方的印度，在艺术上有许多值得比较研究的学问可做，这方面美术史学界的任务还重得很，恐怕几代人也做不完。同样是东方文明古国，公元前二千多年前早熟的印度河文明，由于形成的思维模式不同，绝不能与中国商周时期的陶玉、青铜文明作不适当的类比。这个充满神奇色彩的文明古国，是世界三大宗教中心之一，可是在二千年前印度并不存在任何石雕佛像。当雅利安人入侵印度，并征服了当地的土著后，那里的被征服民族沦为“达萨”（奴隶），然而征服者对自然变化的规律不可捉摸，遂产生一种崇拜自然神的宗教，即传为天启圣典的吠陀教。直至公元前七百年左右，以吠陀教为基础，才产生了印度的婆罗门教。婆罗门教把这个奴隶制国家的政权神圣化，敬奉梵天、毗湿奴、湿婆三大主神，仍将吠陀视为天启，作为祭祀万能之神。至社会的繁盛时期，印度全国被分成四个种姓，即婆罗门——祭司、刹帝利——武士、吠舍——农民和工商业、首陀罗——无术的体力劳动者。还划定出各种姓间的职业世袭，社会义务以及婚嫁诸方面的不可逾越的鸿沟。印度的佛教大约产生于四世纪前后，它为婆罗门教所容忍，并兼蓄了耆那教等地方民间宗教信仰，中国接受印度佛教的最盛时期，是在印度的笈多王朝时期。

在此以前，中国不仅早已从奴隶制社会转入封建割据时代，在文化上也出现了早熟的繁荣局面。商周的青铜艺术可被称为世界雕刻与器皿史之冠，它的玉雕工艺已完全臻于成熟的境地（据最新考古资料证实，中国的玉雕工艺最早可远推到新石器时代。在西安半坡、临潼姜寨、郑州仰韶文化遗址、甘肃秦安大地湾第九区仰韶文化遗存、宁夏南部地区仰韶文化遗存、河南南阳黄山遗址，均有出土物）。玉器的出现不仅标志着华夏祖先掌握高度的采玉与治玉的技巧，还作为“六器，以礼天地四方”之物，标志着祭祀文明的早熟性。

我国与印度的往来，是随着印度洋与中国海之间海路的开发，使这条海上“陶瓷之路”取代陆上的丝绸之路后，构成中印文化交流的新通途的。中国的佛教传自印度，应说是唐朝一件文化盛事。在此以前，通过西域已有少量的沟通，敦煌造像艺术的早期特征便是一个例证。以前我们在谈及中印雕塑艺术的关系时，首先见到的是印度犍陀罗艺术对中国的影响，犍陀罗艺术是接受希腊化时期文化影响的，因此这条长途跋涉的纽带把中国和西方的艺术联结了起来。不过，从犍陀罗地区经西域到敦煌，要经过万里路程，犍陀罗佛教雕刻创始于公元1世纪，而敦煌的开凿是在

前秦元二年(366年),怎么算也要相差300年。就我国敦煌北凉至北魏时期的造像来比较地看犍陀罗时期的典型造像,除了佛教所法定的佛像细节——顶髻、光轮、印相(手势)、结跏(坐势)等样式变化不大外,从整体的塑像神态看,差别还是明显的,在敦煌的造像上的中国情调更多一些。在一些早期敦煌彩塑上,最富犍陀罗造像痕迹的,诸如波状发、袈裟领部垂叠的褶皱、下摆的边褶等,有的也作了些许改变。这样说,并不意味着中国早期的艺术与印度犍陀罗艺术无关,这里所要表明的,是指广泛接受印度佛教及其艺术的影响,不是在犍陀罗时期,而是在笈多王朝时期。

自从贵霜王国衰微后,东印度恒河两岸的古摩揭陀国,即月护王(320年在位)以强大的军力征讨西北印度的贵霜残部,建立了笈多王朝。后又经萨摩多罗笈多(326—374年)、旃陀罗笈多二世(超日王,375—412年)等君主的军事扩张,其政权实力遍及全印,实现了印度民族的大统一。这个王朝不仅政治稳定,经济繁荣,还大力奖掖文化艺术,尤其使全民拥戴的,是把存在于印度境内的各种宗教,如婆罗门教、佛教、耆那教等不分尊卑地兼收并蓄在它的新教——印度教中。除印度教为正宗外,其他教派都予以容忍。印度的佛教艺术首先在造像上改变了犍陀罗时期所特有的直鼻、深目、薄唇等希腊人种的特征,使佛像渐渐成为腮圆熙满、双耳垂肩、秀眼厚唇的形貌,造像的坐势与立姿也较前更显沉静、含蓄,强烈地体现了佛教教规所要求的养性修心的状态。自东汉以后,这种佛像造型不断随着印度、西域僧人来内地时所携带的佛经与绘像而传入我国,这是不言而喻的事实。据史料记载,笈多王朝时期来中国的印度僧人,就有佛驮跋陀罗(觉贤)、昙无讖、僧伽跋摩、求那跋陀罗等人,此时我国最早赴印求法的僧人是东晋的高僧法显,他于隆安三年(399年)从陆路去印度,约于义熙九年(414年)由海路经苏门答腊、爪哇回国。《佛国记》中记述他在印度恒河下游的多摩黎王国学经二年,还写下大量佛经,画了许多佛像。当他在归途中船遇风浪,生命危在旦夕时,最担心的是“但恐商人掷去经像,惟一心念观世音”。除他以外,去印度的中国僧人还有法兰、支法领、宝云等人,而这些僧人的往返时间,正是在敦煌开窟年代的前后。他们带回的佛像造型(法显虽未曾到西北),为敦煌造窟时所参照是可以被理解的,这些佛像主要是笈多时期的样式。另外一条途径是,自西域地区进入中国的印度僧人,仅史书有记载的就有佛国澄、佛陀耶舍、佛陀什等外僧。

笈多王朝的印度造像对我国佛教艺术的影响,不止在敦煌一地,在麦积山、云冈等石窟内的早期造像上均有印迹可寻。北魏时期吸收得最充分,且在全国数量也大,这多半是由于相互抄袭的缘故。及至隋代,敦煌造像的汉化现象越益显著,才真正开始了那种体型壮实、头大额宽、顶髻扁平、衣褶更趋简化的“汉菩萨”。尽管如此,笈多式造像对中国雕像艺术的影响是深广的。《大唐西域记》中所称的“羯若鞠阇国”,即建于公元606年的印度戒日王(名曷利沙·伐檀那)是一位崇信印度教而又热心于佛教事业的国王,在他的鼓励下,国内兴建了许多佛塔与寺院。唐玄奘