

杭州佛学院
光泉主编

吴越佛教



人民出版社

杭州佛学院
光泉 主编

吴越佛教

 人民出版社

责任编辑:詹素娟

封面设计:彭世兴

图书在版编目(CIP)数据

吴越佛教/光 泉 主编. —北京:人民出版社,2014.11

ISBN 978-7-01-014255-5

I. ①吴… II. ①光…②杭 III. ①佛教史—华东地区—文集 IV. ①B949.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 279363 号

吴越佛教

WUYUE FOJIAO

光 泉 主编

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京厚诚则铭印刷科技有限公司印刷 新华书店经销

2014 年 11 月第 1 版 2014 年 11 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:30

字数:560 千字

ISBN 978-7-01-014255-5 定价:69.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

目 录

在第十一届吴越佛教学术研讨会上的讲话 光 泉 / 1

艺术与佛像 谢成水 / 3

石窟造像与佛教雕塑

略论西域丝路与石窟艺术 黄剑华 / 15

略论嘉陵江流域石窟寺的分期 蒋晓春 聂和平 常青青 / 50

剑川石窟造像的空间布局与白族佛教信仰的世俗化 朱安女 / 65

文殊普贤菩萨在西湖石窟的图像表现 陈清香 / 79

故宫藏斯瓦特四臂佛像的图式研究 王忠林 / 94

长安与成都北周到隋代佛教造像交流 秦 臻 / 100

四川邛崃龙兴寺出土佛教造像的装饰特征 苏 奎 / 107

杭州古代佛教雕塑造像遗存现状调查 何 鸿 / 117

保圣寺:佛教山水塑壁之意境 曾齐宝 / 153

略谈“笑”与“腮脰”、“蹙頞”之间的博弈

——基于历史时期布袋弥勒形象演化的探讨 刘 闯 / 166

飞来峰布袋弥勒与十八罗汉大龕的年代问题及其罗汉组合 赖天兵 / 174

佛教绘画

炳灵寺第3窟藏传佛教壁画研究 张宝玺 / 193

恶道取宝化城还是佛陀波利求法图

——莫高窟第217、103窟主室南壁经变画研读札记 沙武田 / 200

河西水陆画“水陆缘起图”北水陆法会图考 杨冰华 / 211

宗教艺术的辉煌巨制

——关于水陆画艺术特征与价值相关问题的探讨 苏金成 / 224

重泰寺水陆画“三教合一”特色之分析 孟 亮 / 236

唐五代成都寺院壁画考 王 斌 / 244

论现存日本的中国曹洞宗高僧顶相

——以云居道膺、天童宏智、天童如净和宝庆寂圆为中心 胡建明（法音） / 254

略论戴进《禅宗六代祖师像》 王 栋 / 263

简述中国传统释道人物画的流变 王一飞 / 270

传统技艺在当代的复兴——以山西大同寺观壁画复建为例 梁 怡 / 274

佛教美学、音乐、山水

论北朝敦煌艺术中的于对称中求不对称美学特征

——兼谈与当代艺术创作的关系 胡同庆 / 281

佛教所谓“乐见颠倒”的美学意蕴 罗同兵 / 293

乐以导和：南传、汉传佛教与儒家、道教音乐观比较研究 杨家刚 / 300

天纳传中《寺院音乐》——中国音乐家协会编——考察译介 本 戒 / 314

佛学视界中的音乐研究、创演与教育 周 钟 / 333

史籍中的巨然及其山水艺术略释 徐玉红 赖骞宇 / 346

佛教禅观与山水画起源——宗炳《画山水序》佛教修身因素的再探讨 赵 超 / 357

其他

浙闽有关傅翕的三座寺院 张子开 / 365

试论大足民众的崇佛心理——以佛教造像记为中心的探析 郭宗玲 / 373

泰山经石峪摩崖石刻的佛学价值和书法艺术价值简析 佟 伟 赵 群 / 388

麦积山石窟宋元时期两例佛教“装藏”物品及相关问题讨论 董广强 / 396

隋唐五代时期佛塔地宫出土钱币略论 霍宏伟 / 408

中唐诗僧皎然送别诗意象论 温新瑞 / 416

董其昌与晚明士大夫的游戏禅悦生活 代 娜 / 431

佚经《佛说修多罗般若波罗蜜经》的流传 邓星亮 / 441

【Z031】《大比丘尼羯磨》校录整理 周 慧 / 451

当今中国艺术与传统佛教艺术 计 锋 / 468

在第十一届吴越佛教学术研讨会闭幕式上的发言 刚 晓 / 473

西湖谈艺集雅客 灵隐论道会高朋

——第十一届吴越佛教论坛综述 毛建波 建志栋 / 474

在第十一届吴越佛教学术研讨会上的讲话

光 泉

(杭州市佛教协会)

尊敬的郭清晔局长,尊敬的各位学者专家,以及各位老师、同学大家上午好!

第十一届吴越佛教学术研讨会今天在这里举行,我谨代表杭州市佛教协会、杭州佛学院对各位老师、专家学者、同学的到来表示热烈的欢迎!

这次的吴越佛教艺术研讨会,我们已经筹备了一段时间,非常高兴今天能在这里如期圆满开幕。我们杭州佛学院对吴越佛教艺术的教学到现在已经是第三年,快进入第四年了。在整个吴越佛教艺术的教学,我们得到了中国美院的老师以及其他一些专家学者的大力支持,使我们整个的教育计划能够如期地进行。通过几年来的学习和教学,我们的学僧对佛教艺术初步有了一定的了解,并且取得一些进步,当然,我们的这些进步与在座的各位老师以及其他一些专家的悉心教导也是分不开的。今天“汉传佛教艺术展”展出这些教学成果,也意味着从现在开始,杭州佛学院正式进入了一个对佛教艺术进行研究和学术研讨的一个新阶段,对于杭州佛学院来说这也是一个新的起点。

我们希望,通过这个吴越佛教艺术的研究,不仅能够给我们杭州佛学院的佛教艺术研究方面带来推动,并且在中国佛教界也能够产生一定的影响,产生一定的推动力,在大家对佛教艺术的研究、保护方面也能够起到一定的促进作用。大家知道,佛教艺术在佛教中占有相当大的内容,佛教传入中国以来,佛教的传播有相当一部分是通过佛教艺术来进行推广、传播的。比如,汉唐时期佛教的传播,相当一部分是通过敦煌壁画以及石窟艺术来传播的,或通过经变的形式向社会传播。而且,不仅仅通过绘画方式,还包括佛教的其他方面,如说唱、小说等方面的一些艺术形式,向社会广泛传播与推广。所以,佛教艺术的研究应该说是很有意义的,并且在今天新的形势下、二十一世

纪这么一个大环境之下,进一步挖掘佛教的一些宝贵资源,来宣传佛法,弘扬佛法,为社会服务,非常有意义。

由佛教界或者佛学院自己来举办佛教艺术这样的的研讨,在全国来说好象还没有,我们这里还是第一次。通过这一次吴越佛教艺术研讨会,我们希望在佛教艺术的研究学习方面能够起到一个更大的推动,并以此希望带动全国各地其他的一些寺庙或者是佛学院也能够开展对佛教艺术的研究。在这里,我对大家的到来与支持,再次地表示衷心的感谢,谢谢大家!

阿弥陀佛。

2013年12月25日

艺术与佛像

谢成水

(杭州佛学院)

一、艺术有相非实相

艺术是将我们看到和听到或感觉到的那种东西通过一种语言形式表现出来,所以它所呈现的并非是实物的那种真实像。比如画的马,并非是一匹马,所以艺术不仅不能拘泥形体上的真实和绝对的相象。艺术之相更重要的是“神似”。宋代苏东坡说过,如果绘画只讲究形似,那是一般儿童的见识。画家齐白石说过,画要在“似与不似之间”。可见艺术只要求达“似相”即可,而且更重要的还要有“神似”才是上乘作品。这里面就是要考验每个艺术家的心灵感受的程度来确定艺术的品位之高低;换句话说,是由你心灵悟见和认知的程度来定位的,艺术之相也即是心相。所以艺术重要是修炼静心的。弘一法师的书法为什么至今无人超越,皆因心境无法到达也。西方艺术也同,我们都以为画家梵高是个疯子,但我看到他画的“向日葵”原作时,那种画面的无比寂静会令我们每个世人难以置信。在他面前显得我们如此浮躁。从他得神经病以后的画中也同样看到的这种宁静,其实他是为了追求极度寂静的心灵表现,才使神经错乱被世人认为是疯子的。艺术达到这种“物我两忘”之时,才能画出最好的艺术,当然这种高度的寂静的呈现是非常困难的,佛陀在金刚经中有一段非常有意思的论述:“若复有人,得闻是经,不惊不怖不畏,但知是人,甚为稀有。”看来真正看见自己进入那种万象俱灭极度清净的境界时,还有点恐怖的危险之感了!这里使我想到弘一法师进入了这种境界,他不惊不畏,仍能继续泰然处之,并用书法艺术传递出来,成为高人,“甚为稀有”。而梵高也进入这种境界,但他没有这种禅修修心的心理的准备,所以他的神经产生了错位。

艺术既然也离一切诸相,那么又怎能生相呢?换句话说,画家是怎样在想象中画出画来的。《金刚经》精辟地论述:“信心清净,即生实相”,艺术也正是这样在虚幻之

中产生实相,当然这实相又非相,《金刚经》又说:“是实相者,即是非相,是故如来说名实相”。就是说这种艺术之相虽然很像所画的物体,但终非实物本身,只是名称上称为“人物”“花鸟”或“山水”而已。

二、佛本无相心生相

佛教诞生在两千五百多年前,在佛陀释迦圆寂之后,信徒们也一直在想造一个佛的像来供朝拜,但又认为佛不可造像,佛本无相,并不是不会造像,而是因为释迦牟尼指的是佛和佛性,不仅指人,还有众生以及清静宇宙自然境界。换句话说,无法用一种形象来代替所有。虽然在佛经中讲到佛有三十二大人相,八十种好相,但仍无从下手造像。《金刚经》中也说道:“不可以三十二相得见如来,何以故?如来说三十二相,即是非相,是名三十二相。”所有在佛陀圆寂五百年之后都无人敢造佛像,早期的礼拜偶像多用佛的脚印、法轮、莲花、须弥座来表示佛像。佛像由心灵来感悟,这一时期的佛像是由心生相。如上所述:“信心清静,即生实相。”

到公元1世纪左右,佛教的发展,艺术家也顺运了佛教信徒的渴求,用艺术的创造来创造出了佛像。被认为最早的是在北印度的犍陀罗地区出现佛教造像,犍陀罗造像明显受到希腊艺术的影响,所有形象都是希腊帝王和皇室贵族的形象来塑造的。当然也有专家认为比犍陀罗地区更早出现过印度本土的佛造像,只是名字写为“菩萨”,其实造像就是后来的佛陀的形象。

毫无疑问,早期佛像的诞生,就是根据佛经的精神和佛经记载的三十二大人相,八十种好相来进行艺术创造而成的。佛像就是艺术之相,换句话说,艺术之相,即非实相,也是由“信心清静,即为实相”产生的。也完全符合佛教对“相”和“非相”的观点:“相由心生”,同样,我们今天看见佛像时,如果你“信心清静,即生实相”。即见佛也!

在这里要特别强调一点,在印度的造像中,不管是早期的犍陀罗造像或是秣菟罗本土佛造像以及发展到印度笈多朝时期的佛造像,都还是局限于以一个成年男性的比例,以释迦牟尼为原形来塑造的佛像式样。虽然有三十二大人相,八十种好相作为创造依据,但艺术家还是按照艺术的需要进行有选择的表现。所以,佛像一直是被世人认为是艺术品。因为在古代的佛教造像中,倾注了艺术家全部的心血和灵感以及对佛的崇敬和虔诚。

三、艺术对佛像创造和贡献

佛像艺术和佛教一样,应该分为印度本土、南传、北传三个体系来划分比较合理。

南传佛像先入斯里兰卡,后由斯里兰卡传入缅甸、泰国等地,北传先传入新疆龟兹地区,后再又西域和印度传入中国。

上面所述,由于佛像是艺术的,所以,传入每一个地区,都会由当地艺术家对佛像进行再创造。特别是各地艺术根据本土民族的审美创造出适于本土民族审美的佛像。

在印度,虽然犍陀罗的佛造像盛行了一段时期,但当印度本土的秣菟罗造像兴起时,犍陀罗造像逐渐衰退,因为犍陀罗艺术是以希腊人的形象和雕刻手法进行造像的,虽然也结合了印度本土的装饰手法的塑造,但印度人还是更喜欢他们自己本土的纯装饰性表现方式,到了四世纪的笈多朝时期,犍陀罗造像的式样几乎消失,所延续和兴盛的是秣菟罗造像风格。传入中国的佛造像艺术也是以笈多朝时期的式样为主的。当然在南北朝之前,即在印度笈多朝之前曾有传入少量的佛像式样,带有犍陀罗造像式样的痕迹。如在长江流域出土的魂瓶和雕刻中有出现过。

但佛教北传到龟兹古国时,正处于3—4世纪左右,印度本土艺术和犍陀罗地区的佛造像都有出现,但早期带有浓厚的犍陀罗艺术的风格造像更多些,包括壁画也带有犍陀罗的风格。到后期同时也有出现了一些秣菟罗造像艺术。当然,龟兹的民族艺术审美同样结合在这两种艺术之中。所以,古龟兹的艺术在东方艺术中成为了一种极其独特的艺术式样。

传入中国的佛像艺术式样,应该由两条路线的传入来区分,一条是在十六国时期从西域传入北方诸国的龟兹风格造像。另一条是直接从印度笈多王朝传入中土的印度秣菟罗风格造像式样(也有称笈多朝式样)。严格地讲,龟兹的风格传入中国西北地区会更早些。笈多朝风格造像在北魏时期才普遍兴起。如敦煌的275窟十六国时期的洞窟,受西域风格影响较大,而北魏254窟则很纯粹正统的印度笈多朝式样。据史料记载,北魏时期有专门派遣高僧直接到印度学习。所以带回的也是比较纯粹的印度当时造像式样。

当然,每个民族传入外来艺术时,必然要加入自己的民族意识和审美。中国的汉民族也不例外。很快到了北魏的后期,就出现了不同于印度以成年男性为偶像的造像式样,而是出现了许多以孩童为佛教造像的式样,这明显受到中国传统的道教思想的影响。在《庄子注释》的庚桑楚篇中有这样的记载:庚桑楚有一弟子不能解脱人生之苦恼,去求拜老子,老子说,你能像小孩子那样纯真吗?保持本性吗?那样无拘无束地自由自在吗?小孩子终日哭叫而喉咙不哑,是因为不伤心,任凭声音自然发出而和谐之故;小孩子整天睁着眼睛在看而不累,是因为他不是要得到什么,不把目光停留在某一事物上;小孩子整天奔跑行走而不累,因为他没有目标和方向要去,停下了也没有事要做;和外物接触,委屈随顺,随波逐流,一切听其自然。这就是生命的常道(《庄子注释》)。这种道教思想对中国佛教艺术造像影响是很大的,自北魏后期至隋代的几个朝代都在这种思想影响下进行造像的。西魏、北周、隋代时期的造像,这些孩童式样的

佛像,似乎越早期的年龄越小,开始大约七八岁的孩童形象,到了隋代,似乎逐渐“长大”,年龄大约在十四五岁的少男少女的形象了。为了要表现出佛的威严和老成持重,在这些小孩的佛造像脸上又画上了成年人的胡子。真有点“小大人”的味道。

我们从印度佛教造像的诞生到中国隋代这一漫长的期间看到,所有的造像式样都是围绕着“人相”这种“有相”意识层面上去创造的,在真正佛的意义上还未达到“非相”和“相与非相”之间的表现创造,换句话说,佛像艺术创造还停留在执著于“人”的范围之内的思想层面,还未触及到其他众生和宇宙自然的佛境。而佛的含意是包容更为广泛的。

到了唐代,艺术家终于悟见表达佛的艺术创造的天机,创造出了成年男女共性美的佛造像,圆满地表达并完成了佛教造像这一以“人”为主的“万相之相”。同时使中国艺术的创造和表现腾跃到了一个至高的峰巅。进入一种“神”的创造,让世人至今叹为观止!

首先,唐代艺术家重新采用成年人的比例来造佛像,放弃了隋以前以孩童为偶像的式样,认为小孩虽有纯真和无邪无念,但毕竟不像成年人经过烦恼的痛苦而解脱的那种清净无念。唐代佛像头部头发的塑造还是保持了印度和犍陀罗造像中原来的三十二大人相中的“头顶有肉髻相”。脸部则以女性的特征来塑造,以示佛有女性的阴柔之美,再则在中国的审美中,男人女相也被认为是一种高贵的面相,虽然三十二相和八十种好中有讲到“眉如新月”这些女性的特征。但印度造像还是给人看到的仍是一个标准成年男性特征的脸。而中国唐代的佛脸完全是纯女性化了。并且在这个完全女性化的脸上又添上了男人特征的胡子,以示佛有男性的威严和阳刚之美。而佛像的上半身以男性比例来塑造,即以男性肩宽两个头长度来塑造。下半身则以成年女性臀部宽两个头的长度比例来塑造,以示佛有宇宙孕育之美。手脚则以女性和小孩子的手的造型来塑造。由于佛与菩萨同俱佛性并也达到了佛的觉性。所以,菩萨像的塑造也与上述佛的比例造像一样。只是菩萨头上加有女性的发饰,表示更有女性的慈悲心。由于采用了男女共性的创造艺术手法,使佛像全面表达了佛经的含意和完美的解读。即相在有相和非相之间,这种所谓的“名实相”,对佛经所说的“相”的含意包容性既大而又显得无限空灵。这种深刻的含意不仅圆满地完成了对佛经全部奥义表现,更使艺术的创造飞跃到了极高自由的空间。特别是菩萨佛的塑造,尽管全身都完全女性化袒胸半裸的样子。但宽宽的男性肩膀和扁平的胸脯,以及脸部三撇男性的胡子,使人们会一下进入一种无欲无念的空间。回神到一种清净不凡的境界。最为值得重视的是:到盛唐时期佛像和菩萨像都没有乳头了,完全成了“非男非女也非人”的造像,换句话说,完全进入了佛的“相与非相”之间的“名相”的符号代表,代表着“万相即无相”“万相即空相”的最高境界。这一时期才真正最为圆满地表达了佛教的全

部含意和精髓。当然,中国唐代艺术家这一伟大的创举,也体现了中国唐代艺术家对佛的全部精神的真正彻悟。同时也使中国的艺术在世界的东方闪烁出了一道非常独特耀眼的光芒。唐代佛教造像风格的突破和形成,一直影响兴盛到后来的宋元时期。并影响到韩国和日本。

四、明清时期佛教造像艺术的衰落

中国的佛教造像艺术到了明代开始了衰落现象,严格地说,应该是到中国明代中期以后才比较明显。主要原因还是受到西方艺术和文化思想的影响。唐代这种造像样式,被认为“不科学”的,也“不符合”人体比例的。由于上层阶级审美意识的改变,使得上层艺术家从此不再介入佛教这种艺术的创造,而在唐宋元时期和在此之前的历朝历代都有当时最著名的艺术家参与制作佛造像和佛教绘画艺术的。如顾恺之、张僧繇、戴逵、吴道之等。明代以后佛教艺术只被一些民间艺术流传下来,由于民间艺人仅从生存和手艺活的角度上考虑,不仅无法深读和理解佛经的含意,也无法从艺术的深度作更多的追求和提高。由于这种原因,工匠们只能做他力所能及的事情。只能借助一些现实中所见的真人形象作为蓝本,观音菩萨完全变成了农村妇女,成了观音娘娘,佛也变成完全女性化,一脸媚态,眉毛成了八字眉,樱桃小口,也没有了男性的胡须。胸脯越做越大,所以不敢再裸露,只好用衣裙裹起来,完全失去了中国传统佛造像的对“心”和“佛”的“传神”塑造。更谈不上有什么神圣和庄严,是一个普通人的样子坐在佛台上。更无法看到有觉悟和解脱的智慧。菩萨的造像张力极弱,每个菩萨都像温室里培育的豆芽菜。这种现象到清代更为严重,人物造型不仅软弱没有骨头,而且苍白无神。这使我们想起清末敦煌莫高窟王圆禄之辈在莫高窟塑所塑的佛教和道教的塑像,不仅没有艺术可言,甚至会令人反胃呕吐。佛教艺术完全走入民间化的原因,还有一部分受到民间信仰的影响,中国各地都有自己各地的神圣供奉。如马祖庙、城隍庙、土地庙和财神庙等等。当然,明清时也有两三个比较好的寺庙的佛教艺术。说明还存在少部分比较好的民间艺人,比如山西的“双林寺”和北京法海寺的绘画。但还是无法和元代前的佛教艺术相比,双林寺的菩萨像也像豆芽一样的脆弱和空洞。

五、如何振兴佛教艺术

尽管如上述的明清时期佛教艺术衰落成了民间匠人的手艺活。但还是有不少有识之士,时常加以提醒和呼吁,因为我们毕竟还留下了这么多的古代佛教艺术可以参照。比如敦煌莫高窟,由于敦煌藏经洞的大量珍贵文物流失在国外,而唤起了国人的

重视,首先由留学法国的画家常书鸿先生带领了第一批艺术家进驻莫高窟,保护了这里十个朝代的佛教壁画和雕塑艺术,使古代传统的艺术重新回到了真正艺术的认识层面上来。当然,解放后还有中国其他石窟,如大同云冈石窟、洛阳龙门石窟、天水麦积山石窟、新疆克孜尔石窟、四川大足石窟及永乐宫等艺术宝库,都得到了一定的保护和重视。每年国内外数以千万的艺术家和各大美术院校的师生都要来到这些地方学习和研究。有的美术院校还开了专门传统艺术的课程,这对于中国现代艺术的影响和发展无疑是起了巨大的作用。特别对我们今天为表现新中国社会主义建设的现实生活的艺术创作起到了非常重要的作用。但是作为佛教方面的艺术创新却还停留于近代民间艺人的工艺层面上,似乎谈不上什么创新。当然,在新中国刚解放初期得到党和人民政府的关爱,一些重要的寺庙和佛教古迹得到保护和重建。但文化大革命又对佛教和佛教艺术受到相应的冲击。改革开放后,佛教也得到了大开放,但在这大好形势下,又迎来了佛教造像的粗制滥造,仍然不能在这个前所未有的大好形势下,把佛教艺术从民间工艺的底层拉回到最高的艺术层面上来。这是很令人心痛的。更有甚者,有的寺庙住持本身认为“佛本无相”,随便弄个拜拜即可。这种无知根本不知道什么是“相”,更谈不上什么艺术与佛的关系,制造了太多的很粗俗的佛像。这也表明了在佛教界里的一种浮躁。

这里我想借此机会谈一下杭州最有名的寺庙灵隐寺在解放后的五十年代重修建大雄宝殿大佛造像的一些情况。灵隐寺大雄宝殿大佛,高17米坐像,内木胎,气势雄伟庄严,塑造于中国解放后的50年代,可以看出当时是花了很多精力和人力以及各方面的人才资源来完成的,这个大佛与国内明清以后的佛像相比,神韵以及法相庄严的气势都称得上一个好作品,不仅达到了一定的艺术塑造和表现的水准。而且形态很独特。在此之前,有人说是某某艺人所做,但又没有见过其他作品,因为一个好作品决定于艺术的设计者,在一般民间艺人是很难达到的。必定有艺术水准高的艺术家参与和制作。特别是要有传统佛教造型的艺术制作水准。很有幸的是,我去年在中国美术学院何鸿教授家里看到了一张他收藏的当年灵隐寺大佛的设计图纸。图纸上设计的佛像非常精致,两侧上方各有两个飞天,从这四个飞天的设计稿的造型来看,是选用了唐代的飞天造型。这张图纸没有签名,但可以想象肯定有很了解敦煌艺术的或去过敦煌、龙门等地的艺术家参与设计绘制的。因为当时的敦煌资料是很少的,只有国外才印过有图录集。但不知什么原因,中间的大佛做了,两侧的四个飞天没有做,至今仍留下两块大白空墙。更有趣的是,何鸿先生还收藏到了这张设计图上的四个飞天和大佛泥塑的小样稿,我们看到,从中间的大佛和底下的金刚座以及装饰纹样全部都做出了小泥塑效果图,并按照视角透视拍了这张仰视照片。可以看出,中间的大佛是有参照龙门大佛来塑造的。说明当时是非常严谨的,先出设计图纸,后做出小泥塑效果样稿,

从这种图纸的手绘线条和晒图的痕迹看出,动用了专门设计的高手绘制成线描的。为了纪念这个大佛的制作和设计的功德,何鸿教授将这张珍贵的设计原稿捐献给了灵隐寺,我也特地陪他到灵隐寺见了光泉大和尚,由光泉大和尚亲自接受何鸿教授的捐赠。

我今天之所以要在这里说这件事,是要让我们大家重新认识做一个好的作品是需要很认真才能做好的。当然还要有很高的艺术眼光。而现在一些佛教造像,基本上东搬西凑,大同小异。特别是近几年兴起做大佛,可是设计者的心中格局大小,没有和周围环境结合一体,真所谓:像很大,格局很小气。记得香港大屿山的大佛制作时是比较严谨的。做出了一些唐代传统的风貌和神韵,所以也是目前最好的一个。无锡灵山大佛,简直就是拿一个明清小瓷器佛像的放大,没有什么创作可言,更谈不上什么艺术了。尽管放大到了88米高,但还是一个小瓷器的工艺品,真是“大而不可畏”。1998年在无锡开了个国际会议,我和中央美院的金维诺教授一起谈到这个佛像时,金维诺先生直摇头,他说他当时参与了审定初稿,他当时建议要用一个唐式的样稿。因为在室外明清的式样是压不住环境的,可是当时当事的方丈坚持要用现在的明清式样的稿,结果放大出这样的—个佛来。可见,一个寺庙的住持是决定的关键。就像敦煌王圆禄请人塑的佛像菩萨都像他自己。这个东西最可怕。还有几个大像用西洋雕塑来做的,比如三亚的108米的观音,作者完全不懂佛经,就这么造下了这么大的像。根本不如法。北京佛协和三亚政府请我去,要我说点什么,我说这个观音眼睛视线看在一里路之外,我来到跟前她不看我,就像去拜见朋友,朋友站在门口,可是眼睛始终不看你,你是什么感觉?佛不看你,怎么说你看见了佛呢?你即使拜拜了也索然无味!何况佛菩萨是讲究内视法门的,更糟的是走上莲花台上则什么也看不见了,只能看见四堵高高的白墙。最底下突然出现几个脚趾头,没有视觉连贯。为什么就不能参照一下唐代乐山大佛从脚下每个角度都能“见佛”的做法呢?当然,现在还有很多是走政治路线的,明明知道这人不会做佛像,却因为是名人,也由某某领导指派给他做。这种事虽然听起来很搞笑,却到处都有。这两年又出现了一种新现象,比如那里要搞个什么佛教园或什么禅修中心的,很快就有商家来承包走,垫资盖完后再付款。使用的甲方根本不必过问,坐享其成。其质量就可想而知了。所以现在谈到振兴佛教艺术也很难,因为这里面牵扯太多因素。我也不知这是在做功德还是在造罪孽,如果是罪孽的话,那可就大了,子孙后代还不清。所以,还是想在这里给商家、艺术家和当官的提个醒。我只信一个念:“万法皆空,因果不空”,种了什么“因”,必结什么“果”。

这里我还要讲讲杭州佛学院艺术院的始建之事,这是2000年在敦煌召开敦煌学国际学术研讨会的时候,现在的灵隐寺方丈光泉大和尚也来敦煌参加国际会议。他还自己带了一个任务来到莫高窟,他是要来敦煌找一个会做唐代塑像的人去帮他修改在上海定做的中天竺寺佛像。因为他发现了内地的雕塑家无法达到唐代的那种神韵。经

几位同事的介绍,在莫高窟九层楼前面找到我,当时我说我虽不是做佛像的,但我很愿意而且能帮这个忙,便立即答应下来了。交谈中知道,光泉大和尚手下管理着一个杭州佛学院,他很喜欢唐代的佛教艺术。也讲到了内地各地造像不如法的情况。他一心想做一个正宗的唐代佛像在他的寺院里。让人感受唐代佛教艺术的伟大。这使我很感动,因为来莫高窟参观的出家法师和住持不少,但大都仅仅来看看而已,并不想做点什么。我在敦煌这么久更没有人来问过我。于是我建议他说:“既然您这么热爱佛教传统艺术,为什么不把您的‘佛学院’改成‘佛教艺术学院’呢?因为我们国家留存下来的传统艺术,绝大部分都是佛教艺术。”光泉大和尚听了非常高兴,并邀请我到杭州佛学院讲课。也许这就是叫因缘吧。可是在中国做一件事并不容易,去向国家宗教局申请批准,找杭州市批土地筹建。到了2010年杭州佛学院艺术院才正式招生开课。开课前邀我开了个会,他感触很深地对我说,从我们在莫高窟讨论到今天整整十年了,现在终于建成啦。要我来帮忙上课。我一想真的十年了,可以想象这十年对于他的努力和艰辛是可想而知的。这是全国第一所正式批准开办佛教艺术课程的佛学院。这对于振兴佛教艺术是一件最具有说服力的大事。当然,万事开头,我也趁在中国美院带研究生的机会,过来协助佛学院上上佛教艺术的课程。现在已经招生第二届了,学生是以出家僧人为主的,成绩不错。这次可以看到他们的成绩汇报展览。

我想,我们天天讲振兴中国传统文化,振兴佛教艺术。不如像杭州佛学院用上十年或更长的时间去做一件实实在在的事。我认为杭州佛学院艺术院的筹建精神,正是我们当前中国要学习的精神,这样,不管是振兴中国传统文化,或是要将中国传统文化影响于世界,都是大有希望的。

也许,因为我相信“因果”,所以我自己做佛像时就非常认真和谨慎。这里我也想谈谈我对佛像创作的一些想法和体会,希望能达到一种抛砖引玉的效果。

我是2006年才开始做佛像雕塑的,也是因为2000年光泉大和尚请我修佛像的这种缘起吧,后来越来越多地有人请我修改佛像,才感觉到佛教造像的重要性。我第一次做的佛像雕塑是灵隐寺旁边新建的永福寺大雄宝殿的一佛二弟子青铜像,中间佛像为9米高的坐像,相当于三层楼高。弟子为5米站像。记得当时永福寺月真大和尚委托我设计制作时提了三个要求:第一是要做唐代风格,第二是要区别于灵隐寺,第三是要有现代感。材质是锡青铜铸造。

我根据上述要按部就班地进行了设计,画出了草稿图,并做了泥塑小稿,我为了视觉上不出偏差,在我泥塑工作室重新搭起一个与永福寺金刚座高度一样的钢架平台面。并按永福寺大殿的采光高度配好灯光效果。为了区别灵隐寺老成持重的佛像,我把佛的形象做得年轻,因为佛是没有年轻差异的,为了表现现代感,我采用了三个朝代的塑造手法合成一个头部来塑造,首先用北魏的表现手法起稿,当然只有从上面往下

看才能感受到,为了适用现代人喜欢秀美的审美,我把佛脸部的侧面像按隋代秀美的塑造手法来表现。而正面则按唐代丰满壮美的圆满像来塑造。而且把衣纹加强,如有风动潮涌的感觉。产生一种强有烈的视觉冲击力。去年原中央工艺美院院长常沙娜来杭州,常莎娜是敦煌研究院院长常书鸿的女儿,从小在敦煌长大的,与她父亲常书鸿长期研究敦煌艺术,那天特地来看我的中天竺壁画和永福寺雕塑。她开始看到中天竺壁画很兴奋,后来看到永福寺大佛后,她给我说雕塑感觉令她更“震撼”。我想这也许就是雕塑张力冲击视觉的效果吧。后来,月真大和尚又委托我为韬光寺做一个宝珠观音。由于永福寺大佛在铸造上的局限和打磨上的问题,不能在打磨时保持原有的形体和神韵。我要求月真大和尚允许我将韬光寺观音翻制成传统大漆夹苎的脱胎漆塑像,因为我会脱胎漆工艺制作。当然,开始我还是按部就班进行了小样设计,小样泥塑,以及大样塑造。由于韬光寺是佛教和道教合一的寺庙,所以在造型时采用了隋代以前的受道教影响佛造像的比例,以六个半头高的少男少女为比例。同样,观音的脸部我采用了隋代和唐代两个朝代的造型相结合的塑造方法,即侧面是隋代秀美的脸,正面为唐代壮美圆满像。并且身体姿态采用了隋代以前的孩童站姿,没有采用唐代的S形扭动站姿,以体现道教和佛教思想的合一。另外,把身上的飘带和衣裙塑得飘动弧度很大,体现了唐代的“吴带当风”的表现风格。另外,有意把裙摆离开脚较高,以及把腰做得偏细些。这些都是为了体现现代人的审美而设置的(当然,藏传佛像的腰也是偏细的)。另外,为了表现雕塑的体量感,我把塑像的前后体量空间的塑造采用了古印度做法,所以,这尊观音从正侧面和背后看时非常浑圆厚实,这也是为了表现现代艺术的“体量感”,因为在中国传统造像的形体中往往都“偏扁”的。为了使每一个朝拜者,在跪拜时能看见观音脸部,而观音的眼神又能投向跪拜者,我在塑造时做了许多视角的夸张,比如把右手向外拉开至视中线之外,脸、眼、下颌、颈、胸也做了视觉调整和夸张。所以这尊观音即使贴着底座观望也能见到脸部表情。由于我会做传统的脱胎漆工艺,这尊观音我亲自翻制成脱胎漆,并亲自打磨保持了我塑造时的神韵。人家都说,从塑造到打磨都亲手做,你这样做佛像怎么能赚钱?其实我非常知道这样肯定不赚钱,可我并不是为了赚钱,我一直在想一个问题:我们现代人能不能做到古代艺术的那种神韵?怎样才能做到?我把我的作品照片送给中央美院的袁运生教授看,他说没想到现代人也能做到古代的神韵。原日本东京艺术大学校长平山郁夫先生看到我的作品时,非常吃惊,一直问我是怎么塑造出来的。英国伦敦大学教授的韦驮先生夫妇也说,中国没有人像我这做佛像了,说我是目前中国第一个能这样做佛像的人。去年,我这尊韬光寺脱胎漆宝珠观音参加“中国首届佛教雕塑艺术展”获得了第一名金奖。这当然得感谢月真大和尚对我的信任和支持。他第一次仅看到我的泥塑照片时,马上电话我说:“就按你的感觉做,别人的话可以不听。”体现了他对艺术创造的认知和

大度。

接下来,我承接了杭州中天竺法净寺圆通殿的150平方米的壁画,正好我第二年要准备来中国美术学院公共艺术学院任研究生导师,我想这期间完成这块壁画。其实壁画研究是我原来去敦煌最终极的目的。我从1984年应聘去敦煌时,就曾梦想把敦煌壁画的方法拿到南方来画。于是我到敦煌之后,一方面临摹和研究敦煌十个朝代的壁画艺术,一方面进入各种试验。敦煌由于地处沙漠气候干燥,传统壁画在那里可以保存一千多年,可是如果搬到南方潮湿地区,三个月就坏了。我也同时考察了南方栖霞山石窟、龙门和麦积山石窟以及永乐宫,都分别取样做了化验检测。以及各地的雨水潮湿记录,而杭州中天竺寺在梅雨天湿度可达到90度,即玻璃和瓷砖会自动出水。我选择这样的地方画传统壁画,是一个最大的挑战。我决定将敦煌220窟唐代的壁画的《阿弥陀经变相》、《药师经变相》、《维摩诘经变图》,用敦煌的画法画在中天竺寺,我花了一年多的时间在南京完成了放大的线描稿。中天竺的壁画比220窟原作大一倍。2009年,我正式到中国美术学院带研究生,才开始做墙面和上线描粉本稿,我利用在假期工作,并有意识地进行测试和记录。为什么已经近五年了没有公布,是因为我还有数据还在测试,现在只能提供一些照片给大家看看。从目前的几年测试中,应该说是非常稳定的,因为在梅雨季节或下雨时,壁画墙面能始终保持干燥的。这对于保持传统壁画的制作是至关重要的。当然,制作上的程序以及对胶的运用选择也非常重要。从目前的检测记录的状况,非常良好,没有剥落和霉变、变色的现象。说明基本是稳定的。详细资料待后公布。

以上是我个人在这十年之内对于古代传统佛教艺术的研究过程和一些创造上的探讨和想法。希望各位专家多提出宝贵意见。

2013年12月17日