

中国佛教文化丛书



郑伯萍
张培生
孙小力
著

悟入丹青

— 中国画僧



华文出版社

中国佛教文化丛书

悟入丹青

——中国画僧

郑伯萍 张培生 孙小力 著

华文出版社

3075016

1
E

图书在版编目 (CIP) 数据

悟入丹青：中国画僧/郑伯萍等著. —北京：华文出版社，1997. 1

(中国佛教文化丛书)

ISBN 7-5075-0583-9

I. 悟… II. 郑… III. 佛教—画家，僧侣—生平事迹—中国 IV. B949. 92

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (96) 第 19526 号

悟入丹青——中国画僧

著 者：郑伯萍 张培生 孙小力

出版发行：华文出版社

责任编辑：郭增荫 胡圣云

封面设计：王铁麟

经 销：新华书店

社 址：北京西城区府右街 135 号

电 话：63099271 63097990

邮 编：100800

印 刷：北京密云胶印厂

开 本：850×1168mm 1/32

字 数：100 千字

印 张：7. 375

版 次：1997 年 1 月第 1 版 1998 年 3 月第 2 次印刷

印 数：6001—10000 册

书 号：ISBN 7-5075-0585-9/B·19

定 价：11. 00 元

华文版图书，版权所有，盗印必究
华文版图书，印装错误，随时退换

序：中国佛画的 昨天和今天

（一）曾经辉煌——唐代以前的 佛教造像和画佛艺术

中国的佛教美术，经历了画佛和佛画两个阶段。

画佛是宣传佛教的需要，或是采用绘画雕塑，将佛经故事、佛教教义演绎出来，告诉普通百姓；或是绘塑成一尊尊形态各异的佛菩萨像，供善男信女顶礼膜拜。最初，它们是典型的舶来品，是从天竺国（今印度）引进的。

1. 初露曙光——顾恺之、戴逵大显身手

据《魏书·释老志》和《后汉书·西域传》记载，距今一千九百多年以前，东汉的明帝（公元58—75年在位）某天夜里梦见一个金人翩翩翱翔在皇宫

上空，顶放白光，身材魁伟，不知何方神圣。明帝遂召群臣进殿，细问究竟。有大臣禀奏说，此金人即西方的“佛”，西人奉之为神，身長一丈有六，通体金黄闪烁。于是明帝立即派遣使臣，赴天竺请来高僧。两位高僧牵着白马，白马驮着佛经和佛陀的站像，长途跋涉，来到东都洛阳。明帝欣喜之余，吩咐画工临摹佛像，分别安置于清凉台和显节陵上。从此，我国美术大家庭就又增添了一个成员——佛教美术。

其实，佛像不可能在汉明帝时代传入中国。因为原始佛教认为，佛陀是已入涅槃、彻底摆脱业报轮回的圣人，是不能再生的。因此在印度本土，在释迦牟尼离开人世后的五百年间，尚无偶像崇拜。佛像在古印度的发明，大约是在公元一世纪之末、贵霜王朝迦腻色迦王执政的时候。迦腻色迦王提倡的佛教与印度西北犍陀罗地区流行的希腊文化相互渗透激荡，遂有偶像崇拜的发生。所谓犍陀罗派的佛像雕塑和绘画初露端倪之后，不断向周围邻近地区扩展延伸，佛教美术的辉煌时期就此拉开了序幕。

虽然佛像艺术不可能在偶像崇拜尚未发生的汉明帝时代传入中国，但是至迟到汉末献帝时代（189—200），佛教在中国已相当流行，伴随佛寺的

构建，佛像也并非罕见。据《后汉书·陶谦传》记载，当时丹阳（今江苏镇江）人，笮融在徐州广陵（今江苏扬州）大建佛寺，并作黄金涂像。可见佛陀塑像随着佛教的传入，在汉末已普遍为人们所接受。

三国以后，纷乱的事事更加促成了佛教的发展。东来传教的僧人不断涌入，上自君王，下至士庶，信佛成为时尚，到处修建佛寺和绘塑佛像，佛教美术随着佛教的普及而兴盛起来。

中国早期的佛教美术，一开始形式就有多种多样，有摩崖石刻，有壁画，还有雕塑。雕塑包括石雕、木雕、铜铸，以及一种别致的夹纻塑像。所谓“夹纻”，即用脱胎法制作漆器的一种方法，制作时先塑泥胎，作为内范，然后用纻麻布若干层附在泥胎上，逐层涂漆，干实以后，去掉泥胎，夹纻塑像就制成了。夹纻塑像轻便、结实而又极富立体感，尤其适合行像仪式，每当传统节日，佛教徒就将夹纻塑像或彩画的佛像载于车上，到街道上游行宣教。

不过，无论石刻、壁画，还是雕塑，中国早期佛教美术的表现手法都还是相当古朴稚拙的。由于当时直接从印度和西域传入中土的佛教美术实物较少，只能依照西方传来的粉本，或仅仅根据传闻或经文的描写来绘制塑造，既缺乏中国传统美术的风

韵，又与融合了印度、希腊、波斯风格的犍陀罗艺术相去甚远，粗糙在所难免。难怪数百年之后，唐人张彦远有“形制古朴，未足瞻敬”的讥讽。

中华文化和中国美术的博大，正在于她不排斥外来的东西，而总是以她柔韧的胸怀，吸纳它们，改造它们，直至成为被中国人喜闻乐见的东西。佛教美术也是如此。

相传三国吴人曹不兴是我国佛画之祖。画师曹不兴本以善画人物著称，适逢天竺僧人康僧会远来东吴，吴主孙权特意在建业（今江苏南京）为他修建建初寺。康僧会时常设像行道，曹不兴得以领略印度的佛画像，遂临摹传写，曹氏佛像一时盛行遐迩。其后，西晋卫协效法曹不兴，却更出色，人称“画圣”。据说卫协曾绘有一幅《七佛图》，却始终不画眼睛，说唯恐点睛后“七佛”会升腾飞去。东晋画家顾恺之亲眼目睹此画，赞不绝口，认为“七佛”之所以栩栩如生，关键在于它不是一味的孤峭傲岸，而是“伟而有情”。可见自卫协开始，中国的佛教绘画不再单纯效仿印度那种肃穆冷漠的风格，开始蕴有中国人历来讲究的人间亲情。也就是说，佛像不再纯粹崇高庄严，开始掺入世俗情调。

佛教美术的世俗倾向在东晋更加明显，著名艺

术家顾恺之和戴逵绘制的佛教人像，不仅生动传神，而且富于时代气息，因而更加符合民族的欣赏心理。

顾恺之（约345—406）博学多才，诗、书、画无一不精。他所绘制的佛教人物，以维摩诘最为出色。相传东晋兴宁（363—365）年间，金陵瓦棺寺初建，向朝野人士募捐集资。一般人认捐皆不超过十万钱，顾恺之却狮子大开口，认捐百万。随后他独自一人躲进瓦棺寺北面的殿堂里，足足花了一个月，绘成一幅维摩诘像。据说殿门开启的那一刻，维摩诘像光彩耀目，照彻一寺，观赏的、捐钱的争先恐后，门为之堵，转眼获钱百万。

顾恺之所画的维摩诘像，其实已不同于佛教传说中的原型，在这位毗耶离城的居士身上，顾恺之表现了东晋名士的气质：那身有羸疾、病态显露的面容体态，那物我两忘、脱俗超凡的神情气质，恰恰是东晋知识分子的理想模样。现藏日本东福寺的绢本墨画维摩诘，相传也是顾恺之的手笔，画面上的维摩诘手执麈尾，活脱脱一个嗜好清谈的东晋名士模样。正因为顾恺之绘制的，已经不是虚无飘渺的理想世界的宗教人物，而是从现实生活中提炼出来的名士代表，难怪会受到士大夫普遍的青睐。

这种根据现实需要，对宗教人物形象施行改造

以适应民众心理的美术创作，并非只是顾恺之一人在探索，和他同时的戴逵，则致力于完善佛教造像，创制中国化的佛像以赢得观众。

戴逵（约 326—395）富有巧艺，绘画以外，还善于弹琴，尤以雕造佛像著名。戴逵的绘画题材相当广泛，人物、山水、走兽，无所不能；文殊、观音、罗汉等佛教人物，是他经常描绘的。至于雕塑方面，戴逵堪称我国美术史上第一位知名的杰出雕塑家，他曾耗时三年，殚精竭虑雕成一尊高达一丈六尺的无量寿佛像及其他菩萨像，后来又在南京瓦棺寺，用夹纆工艺制成无量寿佛和观音、大势至、地藏、龙树等五尊佛像。后人将金陵瓦棺寺内顾恺之的《维摩诘像》、狮子国（斯里兰卡）赠送的玉像和戴逵的这五尊佛像，并称为“瓦棺三绝”。

戴逵不同凡响之处，在于他不是机械摹仿印度传来的佛像原型，而是充分听取民间的议论和批评，不断改进，创造出民族自己的佛教美术新样式。北宋郭若虚《国画见闻志》说，印度僧人携来的佛像粉本，与中国人寻常看到的佛像不尽一致，因为佛像形式输入内地后被改造过了。这改造的风气始自戴逵。

戴逵为何要改动粉本形式呢？按郭若虚的说法，

是希望赢得观众的崇敬之心。相传他刻制无量寿佛木像和菩萨像时，曾悄悄藏身于帷帐中倾听观众的评议，然后加以修改。他塑造瓦棺寺那五尊佛像，花了整整十年的心血。戴逵次子戴颙，也是塑像高手。据说刘宋太子曾请人在金陵瓦棺寺铸造了一尊一丈六尺高的铜佛，观者均说面部太瘦，戴颙却认为问题不在脸部，而是肩部过于宽厚。于是削减肩部，铜像立刻显得匀称和妥贴了。另据《诗苑珠林》记载，戴颙还在吴郡（江苏苏州）绍灵寺改造过晋人慧护铸造的丈六释迦铜佛，他嫌慧护造的像过于“古朴”，于是在肩以上缩短六寸，足部削减一寸，铜像立刻变得“宛然如真”。其实戴颙改进的主要是比例关系，由于我国早期佛像大多依据粉本制作，不免蕴含希腊、印度等民族的审美心理，躯干过高过壮，以致在中国百姓看来，头部与躯干的比例似乎不太妥贴，有失真的感觉，戴颙正是根据民众这种追求真实自然的心理，来指导自己的塑像制作的。

戴逵父子创造的佛教雕塑的民族样式以及他们孜孜探求的精神，不仅影响了当时和后世的民间工匠，也启迪了许多致力于宗教美术的艺术大家。唐代《历代名画记》的作者张彦远认为，所谓“曹衣出水”的北齐曹仲达的“曹家样”、“天女宫女面短

而艳”的梁朝张僧繇的“张家样”、“吴带当风”的唐朝吴道子的“吴家样”和人物形象“秣丽丰肥”的唐人周昉的“周家样”，都是在戴逵影响下分别发展起来的新风格和新形式。他们终于成为光耀于美术史上的四大佛画流派。

2. 如火如荼——南北朝石窟造像和画佛艺术

南北朝时，佛教兴盛，可谓炽烈非常。当时南北两地的帝王几乎都信仰佛教，建塔立寺自不必说，甚至舍身入寺，无意还俗执政。于是西土僧侣纷至沓来，我国成了当时佛教的中心。因之，佛教美术也不可遏制地普及开来。

北齐曹仲达，在北朝所有画家中享有特殊地位，他那出色的“梵像”制作，名扬一时。曹仲达的画风在当时和后世都有较大影响，无论是佛教雕塑还是绘画，都有“曹家样”之美称。并且成为唐朝四种最为流行的样式之一。曹仲达是曹国（今属乌兹别克）人，曾师法南齐名家周昙研，也曾师从南朝画师袁倩，而袁倩则是刘宋名家陆探微的弟子。可见所谓“曹家样”，其实是南北画风交汇融铸而成的。曹仲达的风格，素有“曹衣出水”之说，是指人物线条稠密，衣服呈现紧窄的特色。传说曹仲达笔下的龙蛇能呼风唤雨，神奇莫测，虽属虚妄，但却

表明世人对他颇具灵感的绘画十分赞赏。

不过，北朝佛教美术最为辉煌的贡献，并不只是北齐出了个名画家曹仲达，而是当时北地无名工匠创造的大量石窟艺术和分布于各地的浮雕、壁画和线雕石刻。

北朝石窟艺术和摩崖石刻等佛教美术遗迹，首先是分布于丝绸之路沿线。在新疆吐鲁番的伯孜克里克、吐峪沟、拜西哈尔、奇康湖、雅尔湖的众多石窟里，就留有許多精美壁画，内容包括佛本生故事、说法图、佛像和菩萨像等。又如敦煌莫高窟，更是我国古代佛教美术的宝库，据唐人李怀让《重修莫高窟佛龕碑》和无名氏《莫高窟记》，莫高窟始创于苻秦建元二年（366），当时正是东晋名家顾恺之相当活跃的时期，可见南北佛教美术的兴盛是同时发生的。

从莫高窟艺术中，包括壁画、雕塑和图案装饰，可以探索我国古代佛教美术的发展脉络。如北魏早期的壁画，土红色的背景上满布散花，人物半裸，动作极其夸张，为了表现肌体的质感和色调，采用的是晕染法。这一切均明显含有域外风格。而北朝后期同样表现佛本生故事的壁画，虽然人物形象出入不大，但采用了横卷式构图，从每一段落所附文字

榜题以及树木、动物、建筑物的形式中，都能窥见汉民族传统绘画的特点。

至于北朝早期的雕塑作品，现存仅有少数鎏金铜像，难以据此了解这个时期雕塑艺术的全貌，而公元460年开始陆续修建的云冈、龙门等地的许多石窟，却保存了我国雕塑史上的大量瑰宝。

山西大同云冈石窟的开创，其实是宗教斗争直接促成的。北魏历届帝王虽然佞佛，但也有例外，太武帝拓跋焘就提倡道教，排斥佛教，甚至下令“灭法”。一时之间，僧人被迫还俗，佛寺经像难逃厄运，佛教顿时一蹶不振，无声无息。文成帝拓拔濬即位后，又恢复佛教，灭法期间逃遁的和尚纷纷复出。尤其昙曜担任统领佛教事务的“沙门统”之后，更以百倍的热情推广佛教，并不失时机地利用权势，在北魏京城开创了云冈石窟。

昙曜首创的五个洞窟建成之后，帝王宗室和贵族纷纷效仿，小窟小龕的修建一直延续到孝明帝正光末年（约524）。云冈石窟是我国内地已知并现存的最早石窟，其佛像之巨大、立体造型技巧之纯熟和各种人物形象富于人间亲情的姿态，都是值得称道的。

孝文帝于太和十七年（493）迁都洛阳后，仿照

云冈，修建了大规模的石窟——龙门石窟。龙门石窟造像最盛的日子是北魏晚期（500—540）。当时洛阳还修造了历史上罕见的巨大佛教建筑——永宁寺，寺内佛殿中塑像的规模之大和数量之多，都是罕见的。

以龙门石窟和永宁寺为代表的营造佛像佛寺石窟的风气蔓延开来，北魏末期石窟造像就普遍开花了，其中著名的有甘肃敦煌莫高窟、永靖炳灵寺、天水麦积山和辽宁义县万佛峡、河南巩县石窟寺等。佛教思潮的泛滥刺激了佛教美术的兴盛，佛教美术作为有效的传播工具，又促使佛教思想更广泛地深入人心，导致北魏后期产生了佛寺三万余，僧尼二百万的奇异现象。

北朝佛教美术活动如火如荼，南朝的画佛艺术也有了长足进步，并且出现了两位声名卓著的画师：陆探微和张僧繇。

陆探微活跃于刘宋文帝至明帝期间（424—471），恰与北魏云冈开窟时间大致相当。陆探微师法东晋顾恺之，故后人并称“顾陆”。“顾陆”用笔较为周密，与后来张僧繇、吴道子疏放的笔触迥然不同，后人遂以“密体”、“疏体”概括区分。

陆探微曾借鉴书法用笔，创“一笔画”，线条劲

利如锥，笔势连绵不断，极有特色。他的《降灵文殊像》在北宋属宫廷珍品，南宋仍由私人精心收藏着。受其影响，他的儿子陆绥洪和陆弘肃也都擅长绘画，特别是陆绥洪的麻纸释迦像最称奇妙。南朝画家袁倩、江僧宝等人也都受陆探微很多的影响，袁倩曾教授北齐曹仲达作画，故陆探微对佛教美术的贡献不可小觑。陆探微笔下人物，素有“秀骨清像”的特点，这一特征在北朝后期石窟造像中表现突出，由此可以窥见南朝画风对于北朝造像的深刻影响。

张僧繇是梁武帝（502—549 在位）执政时最活跃的绘画大师，当时也正是洛阳龙门石窟开凿、佛教美术风行北魏的时候。梁武帝佞佛，又嗜好绘画，因此张僧繇一生所画各类题材中，佛像最多。他创立的“张家样”，是唐朝吴道子以前佛教绘画和雕刻中最流行的中国风格，南北朝后期的画家大多青睐他的画风。张氏画风被称作“疏体”，所谓“笔才一二，像已应焉”，开始了中国画追求简略含蓄的新颖方向。

大致而言，佛教美术是南北朝时期最兴盛的艺术品种，然南北存有差异。北朝之作大多伟岸艳美，留存于石窟较多而寺庙中较少，南朝所制大都新巧

雅洁，寺庙壁画较多而卷轴较少；北朝所作一般依仿粉本，创意较少，而南朝之作则新意较多。这种风格和精神上的差异，隋唐时期渐渐调合，遂使佛教美术在唐代臻于巅峰状态。

3. 各领风骚——臻于巅峰的唐代佛教美术

处于巅峰状态的唐代佛教美术，其巅峰人物是吴道子、杨惠之和周昉。

吴道子是最负盛名的中国古代画家，唐以后的一千年里，他始终被奉为“画圣”，同时又被民间画工尊作祖师。吴道子最活跃的时期是开元、天宝年间（713—755），他年少时曾师从贺知章和草圣张旭学习书法，后改学绘画。他的绘画是从张僧繇的风格延伸而成的，但他多方面地探索变化，又能以宗教画反映现实内容，这些都是张僧繇难以企及的。

吴道子作画相当勤勉，据说一生仅壁画就绘有三百多幅。他所绘制的壁画，包括各种变相和佛、菩萨、天王、行僧的画像。吴道子还工于书法，常在壁上自题经文。他具有非凡的想象力和驾驭画笔的能力，因此总是赋予不同的变相以不同的情境氛围。他笔下的佛教人物千变万化，无一雷同、特征鲜明，生动感人。如凝眸含笑的天女、毛根出肉的力士、转目凝视的菩萨和凶神恶煞的戟手等，总给人生动逼

真，破壁而出的强烈印象。相传他画的地狱变相，舍弃了前人的陈旧套式，图中一无所谓剑林、狱府、牛头、马面、青鬼和赤者，却仍有逼人的阴气悄悄袭来，令观者不寒而栗。据说长安的屠夫渔人观看之后，纷纷改行，因为吴道子所画的地狱太可怖了，他们担心一味杀戮生命，死后会入这类地狱。吴道子的作品获得同时和后人的一致褒赏，数百年后，宋人邵博见到他的佛本生变相壁画后，仍唏嘘不已，叹曰：“极古今天下之妙！”（《邵氏闻见后录》）

吴道子将自己多年的绘画体验和技法总结为“手诀”，传授给弟子。通过大量作品的传世和弟子的辗转教授，吴道子的绘画艺术，既对同时代画家雕塑家有深刻影响，而且长期滋养着后世的美术家。“吴家样”主要继承张僧繇的画风，同时也吸收“曹家样”的某些特点，造就了更为成熟的中国佛教美术新样式。吴道子的画风在宋代以后仍被追摹神往，而我国的宗教画自宋代以来就没有重大突破，因此可以说，具有民族风格的中国佛教绘画是在吴道子手中最后定型的。

盛唐时期与吴道子并驾齐驱的，是雕塑家杨惠之。杨惠之曾与吴道子一同学习张僧繇的绘画，杨惠之后来专攻雕塑，是因为他发现在绘画上难以超