

THE RELIGIOUS CULTURES SERIES

宗教文化丛书

王志远 主编

汉传佛教 绘画艺术

张剑华 著

今日中国出版社



汉传佛教绘画艺术

张剑华著

今日中国出版社

1993·北京

(京)新登字 132 号

宗教文化丛书

中国现代文学馆

北京幽州书院哲学部

《宗教文化丛书》编委会

顾问：宛耀宾 梁 衡

舒 乙 孟纪青

主 编：王志远

副 主 编：戴维熊 宋立道

秦惠彬 文 庸

主编助理：张世英 李百替

本书责任编辑：严欣强

汉传佛教绘画艺术

张剑华著

今日中国出版社出版

(原中国建设出版社·北京百万庄路 24 号)

新华书店北京发行所发行

国防工业出版社印刷厂印刷

850×1168 毫米 1/32 印张 4.5 字数：100 千 附图 113 幅

1992 年 8 月第一版 1993 年 7 月第一次印刷

印数 0—5000 册

ISBN7—5072—0318—2/Z·73

定价 (软精装) 5.50 元

丛书总序

0209/06

宗教是一个动态的概念，是一种与特定的时代相联系，具有多种表现形态和丰富内涵的社会性的精神现象和文化现象。“‘同一的’宗教适应着信奉它的各民族的经济发展的阶段而本质地改变了它自己的内容。”（普列汉诺夫《论一元论历史观之发展》），迄今为止，仍是如此。即使在看似最无宗教传统的中国，它也在潜移默化地影响着人们的道德观念、价值尺度和修养水准，以至成为意识形态的某种材料。宗教不仅是信仰者和研究者的事，而且是涉及几乎所有文化界思想界的普遍性课题。了解宗教、研究宗教已成为当代人文化修养的一部分。

从这种时代的要求出发，我们编辑了这套《宗教文化丛书》。丛书总计百种，将按三大系列介绍宗教文化，其中包括专著系列（国内学者的学术专著）、译著系列（世界著名学者的名著或新作）和普及系列（由专家为非宗教专业读者撰写的融汇最新学术成果的知识读物），希望能做到有助于推动中国宗教学的学术研究和学科建设，有助于引进世界宗教学的优秀研究成果，有助于使广大读者建立起以学术思想为基础的对宗教的认识。丛书将以佛教文化、基督教文化和伊斯兰教文化为主，同时介绍儒教、道教、萨满教、神道教以及犹太教等各种宗教与文化的关系。所有编入丛书的作品，都要求有相当的学术功底，或有较高的认识价值，语言

表达力求深入浅出、雅俗共赏、融汇贯通。既使宗教研究者可资借鉴，也使对宗教感兴趣的各界学人开卷有益。由于涉猎范围广，著述品种多，出版时间紧迫，审读人手短缺，尽管参加著译的大多是宗教学的博士、硕士或教授、副教授和讲师，但挂一漏万、美中不足之处总会有的，尚祈望各界方家赐教，以便在再版时校正。为了提高排版质量，本丛书基本采用激光照排，由于这在中国还是新技术，也带来一些诸如缺字、跳空的新问题。尤其要说明的是，丛书所收作品的观点不一定都与主编者一致，只要言之成理，持之有故，对中国文化建设能尽一家之责，这里便提供了一鸣之地。我们主张“文责自负”，以宽容的襟怀进行学术切磋。

作为一种复杂的社会现象和文化现象，宗教包含了人类社会得以维系的几乎全部因素。如果从哲学或神学，正统信仰或民间信仰的某一单纯角度去理解宗教或判断宗教的兴衰，都难免会作出片面的结论。只有进行全方位的考察（从政治学、经济学、哲学、神学、社会学、心理学、人类学、文学、美学、民俗学、艺术及人体科学等不同角度）、立体的阐述（兼顾统治阶层信仰、知识阶层信仰和民间下层信仰的差别与联系）以及系统的论证（综合不同学科、不同发展阶段、不同信仰层次、不同文化体系、不同时代背景下的变迁与延续，分析宗教的出发点和客观社会效果），才能揭示宗教的真实面貌和实际作用，揭示宗教在人类历史上的过去、现在和未来。《宗教文化丛书》正是要在广义文化的前提下，给人们提供各种观察了解宗教的机会。

在诸多角度中，首先是宗教创立者、传播者和信仰者自身的看法，或简称为神学的角度。这是应予尊重和重视的，是从其他角度观察的对象和研究的基础。一个人尽管不必是

宗教信仰者，但生活在社会中，就不免应具备对信仰者的了解甚至理解。这样，在许多方面都可以避免伤害对方的感情，也不至于由于妄加褒贬或主观歪曲而带来无知与浅薄之名。据估计，全世界现有宗教徒超过 25 亿人，占总人口的五分之三以上。与这样多的人们交朋友，是值得认真对待的。当然，我们绝不是要求每一位作者或读者都膜拜在宗教的脚下，恰恰相反，我们希望每个人掩卷之余都有一番思索，得出一个独立思考后的判断。

其次应提到哲学的角度。哲学是对万事万物的概括与抽象，是任何一种意识形态的理念核心，宗教概莫能外。宗教的内容可以用本体论、认识论和实践论等等框架加以标定，便于人们去把握其实质。但这种把握往往要求把握者有较高的文化水准和较强的思维能力，无论是普通信仰者还是对宗教有一般兴趣的人都不一定能做到。而哲学却实在是宗教的精神支柱，只不过距离宗教登场表演的前台还很远罢了。古往今来，有多少次前台的戏已唱得不起劲甚或停了下来，但这支柱却不会倒。宗教在学术上的不朽价值，较多地体现为其哲学对于人类思辨能力的深化与提高。不过，发人深省的也还有另一种现象：当哲学贫乏到讲不下去的时候，反倒要求助于宗教。二者常常交替出现，面目甚至是模糊的。

再次应提到文学的角度。文学是把宗教作为思想材料的“自由派”。在文学作品中，宗教既可以成为主导和灵魂（或潜在主题和最终信念），如《神曲》、《复活》、《金瓶梅》、《红楼梦》等等；也可以为讥讽取笑世相而借题发挥，如《西游记》、《十日谈》、《巨人传》等等。不了解宗教就不容易理解这两类文学作品；但如果想从这两类作品去了解宗教，前者多为理想化，后者多为世俗化，与神学或哲学的宗

教又都有一定距离。当然这也正是从文学角度体现宗教或对宗教题材进行再创作的特色。如果触目皆是说教而失去了有血有肉的形象，文学则是失败的；而宗教的根本目的也就随之落空。成功的宗教文学总会以一种活灵活现的甚至长存千古的形象来实现宗教理念原本想要达到的目的；这目的其实并不曾说出来，却会在相当一部分读者内心中被自然地唤醒。

当今比较具有现代色彩的一种角度，是心理学。例如，讲“天堂”、“地狱”，会被有知识的人们斥为“迷信”、“陈腐”。但如果像池田大作在《展望 21 世纪》中所说的那样：“‘地狱’就是受生命原有的魔性的冲动所支配，处于痛苦最深的状态”，“‘天’是欲望得到满足，充满欢乐的状态”，是否当代人就会接受呢？据说西方著名的历史学家和哲人汤恩比给予的高度评价是：“超过迄今西方所进行的任何心理分析。”传教者已变换为这种现代口吻，研究者将如何？对历史上的宗教现象又如何从这一角度分析？都是新课题。

还有不能忘的一点，即从政治学角度去看宗教。这一点在中国具有悠久的传统，古来即有“神道设教”的治国安邦之策。宗教之于政治也有比较明确的认识，叫做“不依国主，则法事难立”，基本能自觉地“巡民教化”。政治与宗教的协调互补，在历史上往往与社会的长治久安相联系。而宗教与政治的对立乃至冲突，则标志着动乱和不安。这种现象也很值得从广义文化的角度去重新探讨。

至于其它方面，如经济学的角度，在僧俗之间，传统的说法往往不知不觉总站在正统的立场上，维护皇权的利益，似乎此时皇权便代表全民。而实际上，宗教经济的存在——其慈善事业对于社会经济总体的调节补充作用和心理效应，

更多地表明了它之所以能存在的历史合理性。宗教文化在相当程度上与宗教经济的兴衰息息相关。

总之，从任一学科的角度都可以去研究宗教，而任一学科也仅仅揭示了宗教的一个方面。在广义文化的前提下扩大探讨宗教的视野，是一件有利于各种学科展现更全面历史的好事，也是一件有利于民族文化建设的好事。

中华民族是一个具有古老文明的民族，对宗教的探索曾显示了她非凡的理解力和天才的创造力，为人类文化贡献过无数璀璨的瑰宝。当我们整理这份遗产时，沐浴着她的智慧之光，更感到应让她为今天和明天的文化建设献出潜在的宝藏。我想，如果意识到宗教几乎是伴随着人类社会而诞生的，并且不会半途便辞别人类而去；如果意识到宗教必将适应经济发展的阶段而本质地改变自己的内容，并由此建立起一种历史的发展的观点，则将使我们对宗教的观察和了解更为客观、更为主动、更为冷静、也更为睿智。

王志远

一九八九年九月
于北京幽州书院

目 录

丛书总序

第一章

第一节 佛画源流..... (1)

第二节 佛画的种类 (28)

第二章

第一节 什么是佛 (34)

第二节 怎样画佛 (39)

第三节 画佛得失 (52)

第三章

第一节 什么是菩萨 (56)

第二节 怎样画菩萨 (69)

第四章

第一节 什么是明王 (76)

第二节 怎样画明王 (77)

第五章

第一节 什么是罗汉 (81)

第二节 怎样画罗汉 (82)

第六章

第一节 什么是天龙八部 (90)

第二节 怎样画天龙八部 (98)

第七章

第一节 什么是高僧..... (101)

第二节 怎样画高僧..... (102)

余 论

一、唐卡	(107)
二、曼荼罗画	(108)
三、水陆画	(111)
四、供养人	(112)

佛画源流

佛教绘画的起源，很自然要追溯到古印度的释迦牟尼（公元前565——485）时代。据《根本说一切有部毗奈耶杂事》载：释迦牟尼成道之后，在侨萨罗国舍卫城的一个大富商叫做给孤独长者的，皈依了释迦牟尼佛，欲延请释迦牟尼到舍卫城度安居期；（印度僧徒于夏时安居三个月，又称“坐夏”）给孤独长者选定了波斯匿王太子祇陀（逝多）的花园，经商谈，给孤独长者以真金铺园为价购得此园，祇陀太子出售了花园的地面，将园中的树木奉献给释迦佛，因而以两人的名字命名，称为祇树给孤独园。给孤独长者在园中为释迦牟尼修建了住室、储藏室、库房、厅堂、浴室、水池等，迎请了释迦牟尼。于是，给孤独长者作如是念：“若不彩画，便不端严。佛（释迦牟尼）若许者，我欲庄饰。”“佛言‘随意当画’。闻佛听已，集诸彩色，并唤画工。报言：‘此是彩色，当画寺中。’答曰：‘从何处作，欲画何物？’报言：‘我亦未知，当往问佛。’佛言：‘长者！于门两颊应作执杖药叉（亦作夜叉）；次旁一面作大神通变；又于一面画作五趣生死之轮；檐下画本生事；佛殿门旁画持鬘药叉；于讲堂处画老宿苾芻，宣扬法要；于食堂处画持饼药叉；于库门旁画执宝药叉；安水堂处画龙持水瓶着妙瓔珞；浴室火堂依《天使经》法式画之，并画少多地狱变；于瞻病堂画如来躬身看病；大小行处画作死尸，形容可畏；若于房内应画白骨髑髅。’是时长者从佛闻已，礼足而去，依教画饰。”

上述史实是关于佛画的最早记载，同时也说明佛教绘画早于佛教雕塑。

同一书卷第三十八中叙述释迦牟尼逝世之后，其大弟子迦叶尊者唯恐阿闍世王忧恼呕血而死，因命行雨大臣“于妙堂殿如法图画佛本生像”即绘制释迦牟尼佛在过去生中为菩萨时教化众生的种种事迹。《付法藏因缘传》卷一中叙述得更明白：“图画（释迦牟尼佛）……从兜率天化乘白象，降神母胎；父名白净，母曰摩耶，处胎满足十月而生。生未至地，帝释奉接。难陀龙王及跋难陀吐水而浴，摩尼跋陀大鬼王执宝盖随后侍立。地神化花以承其足，四方各行满足七步。至于天庙，命诸天神，悉起奉迎。阿私陀仙抱持占相，既占相已，生大悲苦，自伤当终，不睹佛兴。诣师学书、技艺、图讖，处在深宫，六万彩女娱乐受乐。出城游观，至迦毗罗园，道见老人及沙门。还诣宫中见诸彩女形体状貌犹如枯骨，所有宫殿，冢墓无异。厌恶出家，半夜逾城，至郁陀伽阿罗罗等大仙人所，闻说识处及非有想非无想定。既闻是已，深谛观察，知非常苦不净无我。舍至树下六年苦行，便知是苦不能得道，尔时复到阿利跋提河中洗浴。尔时有二牧牛女人，欲祀神故，以千头牛犂取其乳，饮五百头；如是展转乃至一牛，即取其乳煮作糜，涌高九尺，不弃一滴。有婆罗门问言：‘姊妹，汝煮糜欲上何人？’女即答曰：‘持祀树神。’婆罗门言：‘何有神祇能受斯食！唯有食者成一切智，乃能受汝若斯之供。’于是女人便奉菩萨（释迦牟尼），即为纳受而食之。然后方诣菩提树下，破魔波旬，成最正觉。于波罗奈为五比丘（男性僧人）初转法轮。乃至诣于拘尸那城力士生地入般若涅槃，如是等皆悉图画。”以上所述无不影响着我国魏晋南北朝、隋唐五代及敦煌壁画等佛教绘画。

到了释迦牟尼逝世后二百多年的阿育王（前 273——前 232 年）时期的印度佛画，有一个值得注意的现象，就是这个时期以前的印度佛画中并没有释迦牟尼的形象。这是因为，早期的佛教认为释迦佛是超人化的，一切艺术手法都不可能具体表现其风貌，所以那个时代的佛教艺术中表现的佛前生（本生）和今世平生的绘画和浮雕都以象征的手法表现，例如佛到一处刻一脚印，说法的地方刻



图1 法轮

其间信奉佛教的戴氏父子“范金赋彩，动有楷模”所绘佛像才达到“天机神巧”的境界。张彦远所说的戴氏父子即戴逵、戴勃、戴颙。

戴逵，字安道（？—396）东晋著名学者，谯郡铨（今安徽省宿州市）人。“幼有巧慧，善鼓琴，工书画”。所谓“幼有巧慧”是指他“为儿童时以白瓦屑、鸡卵汁和溲作小碑子，为郑玄（后汉经学家，世称‘后郑’）碑”一

一法轮、宝座或菩提树等等。（图1——图2）一直到犍陀罗（公元二世纪）的艺术时期才出现了佛的形象。

在我国关于佛画的记载见于后汉明帝（公元58——75年）时期，唐代张彦远在《历代名画记》中说：“汉明帝梦金人，长大，顶有光明，以问群臣，或曰，西方有神，名曰‘佛’长丈六，黄金色。帝乃使蔡愔取天竺（印度）国优瑱王画释迦倚像，命工人图于南清宫清凉台及显节陵台上。”因为佛教初传，文人学士未及参与，所以只是“形制古朴，未足瞻敬”而已。其后虽有“后晋明帝、卫协皆善画（佛）像”仍然是“未尽其妙”



图2 佛足印

事的儿童戏谑，却赢得了“词美书精”的赞誉。戴逵“十余岁时于瓦棺寺中画，王长史（王濛，晋时人，善画，为时所重。官至司徒左长史）见之云：‘此儿非独能画，终享大名，吾恨不见其盛时。’”戴逵不但巧于书画又善于铸造、雕刻佛像。曾造一丈六尺的无量寿佛木像及胁侍菩萨，为了听取评骘，他隐于幕后，窃闻众议，知所褒贬，辄加详研，积思三年，刻像乃成。这种不敢妄造、严肃的创作精神在今天仍是治学者的楷模。《古画品录》的作者东晋谢赫和唐代张彦远都讚扬他的艺术：“情韵绵密，风趣巧拔，善图圣贤，百工所范，荀（勗）、卫（协）之后，实称领袖”。其代表作《五世佛》与东晋顾恺之的《维摩诘像》和狮子国（斯里兰卡）送来的玉佛在当时并称“三绝”。

张彦远接着说：“其后北齐曹仲达，梁朝张僧繇，唐朝吴道子、周昉，各有损益，圣贤胖蟹（*xī xiǎng* 布写），有足动人，璎珞天衣，创意各异，至今刻画之家，列其模范：曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易也。”

为了叙述的方便，这里不妨按照张彦远的排列顺序把曹、张、吴、周四人佛画的风貌作一个大约的介绍。困难的是他们的原作多已失传，所幸者中国绘画有其一贯性、继承性；由后人的作品或临摹品中可以推想他们的风貌。

曹仲达，北齐曹国（周代国名，今山东西部定陶一带）人。官至北齐朝散大夫，在北齐最推称工画梵（佛）像。唐化宗律师撰《三宝（佛、法、僧）感通记》具载其画佛之妙。曹仲达师法南朝宋国袁倩，而青胜于兰。大概是曹仲达多画印度静坐入定的释氏人物；印度地处热带，衣饰轻薄，故而“曹之笔，其体稠叠，衣服紧窄。”后人称之为“曹衣出水”又誉之“曹家样”。（图3）

后人往往将曹仲达与吴国曹不兴相混同，赵宋郭若虚在《图画见闻志》中强调指出：“仲达见于北齐之朝，距唐不远，吴道子成名于唐开元之后，证近代之师承，合当时之体范。”所以“曹”应指曹仲达而不是曹不兴。



张僧繇，南朝梁画家，吴郡（今江苏苏州）人。天监（502——519）中为武陵王国侍郎，在宫廷掌管画事。历官右将军吴兴太守，擅画佛像。梁武帝崇奉佛教，凡装饰佛寺多命其画壁。所画佛像，自成体系，有“张家样”之称，被雕塑者取作范式。曾在建康一乘寺门上用“天竺法”以朱及青绿作“凹凸花”。远视凹凸，近看乃平，一乘寺也因此易名为“凹凸寺”。

这种凹凸法来源于印度佛画技法。所谓“凹凸法”，也即讲究明暗的画法，这便成为“张家样”的最大特点。由此我们可以看到张僧繇在中国画史上有如此崇高的地位就在于：他在“用笔多用书法”的民族传统基础上吸收了外来的艺术营养。

图3 禅定图 曹仲达（北齐）“张家样”的另一特点是用笔“点拽斫拂，如钩戟利剑，一变东晋顾恺之，南朝陆探微连绵循环之势。又因用笔不多，点画时见缺落，而形象具备，有意到笔不到之妙。与唐吴道子并称‘疏体’以别于顾、陆之‘密体’。”今天，我们已经无法看到张僧繇的画迹，只能从与他前后相去不远临摹顾恺之和吴道子的作品中深测一点消息。（图4——图5）

吴道子，唐阳翟（今河南禹县）人。少孤贫，相传学书于张旭、贺知章，未成而罢，改习绘画，年近二十已有成就。曾在韦嗣立处当小吏，又做过兖州瑕丘（今山东兖州）县尉。浪迹洛阳时，玄宗闻其名，任以内教博士，改名道玄，在宫廷作画。后官宁王友（官名），乾元初（公元758年）尚在。擅长佛教和道教人物画，远师梁朝张僧繇，近



图4 女史箴图(局部) 顾恺之(东晋)



图5 送子天王图(局部之一) 吴道子(唐)

师张孝师。笔墨磊落，势状雄峻，长于壁画。在长安、洛阳两地作壁画三百余间，情状皆不相同。画人物或从臂起，或从足先，却能不失尺度。写佛像圆光、屋宇、柱梁或弯刀挺刃都是一笔而就，不用规矩。早年笔法较细，风格稠密，中年变为遒劲，圆润似“莼菜条”，点画之间，时见缺落。貌似张僧繇，亦有意到笔不到之妙。所写衣纹，飘飘欲举，有“吴带当风”之称。喜用焦墨，略施淡彩，世称“吴装”，有时只见墨踪，意态已足，后人不能加彩。(图6、7、8)