

中国装饰艺术丛书

中国佛教装饰

倪建林 著



广西美术出版社

中国装饰艺术丛书

中国佛教装饰

ZHONGGUO FOJIAO ZHUANGSHI

倪建林 著



广西美术出版社

版权所有☆翻印必究

中国装饰艺术丛书

中国佛教装饰

倪建林 著

责任编辑：蓝柏坚

出版：广西美术出版社

(南宁市望园路9号 邮编：530022)

发行：广西美术出版社发行部

(电话：5701356 传真：5701355)

印刷：精一印刷(深圳)有限公司

开本：889mm × 1194mm 1/32

印张：6

版次：2000年8月第1版

印次：2000年8月第1次印刷

书号：ISBN7-80625-856-6/J · 719

定价：28.50元

(本书如出现印刷装订质量问题,请直接向承印厂调换)

序

这是一套有关装饰艺术的丛书,是从某个特定的研究角度出发,对中国古典装饰艺术的展示与研究之综合成果。

当代所谓的“装饰”,已有了越来越多的含义。但仅就这一词汇的汉字本义来讲,它应当主要是指人类社会生活中所通行的美化物体与美化自身的艺术,也应当包含着这类艺术的设计、制作与应用之全部过程。“装饰”的目的是“引人注目”,因而,它天生具有社会时尚中最典型且最普遍的审美特征与最先进且最实用的工艺特征。所以,它具有代表时代文化基础的意义。

由于研究角度的不同,有关“装饰艺术”的分类也有不同的着眼点与不同的切入点,这套丛书的分类便是典型的例子。它既有对某类型特定装饰题材的形成与发展历史进行梳理,也有从某个特定的社会文化领域着手对该领域中的装饰现象进行归纳,还有就某一特定的观念追求来钩沉这一类装饰方式中的文化内涵。正是这种多角度的研究,才从更深广的角度展示出中国古代装饰艺术的悠久历史,展示出它们丰富的面孔以及研究者们独特个性来。

但这并非说这套丛书没有统一的风格追求,总的来讲,研究者们均以该领域中资料的丰富占有为前题,以各类装饰图案为主线,并尽量达到可阅可赏、可评可析、可鉴可用的功能而编撰的。因此,我们不能不重视在中国文化中与“图案”有关的重要文化含义。

“图案”是现代汉语中的新生词汇之一,有人认为它源于日

本学者对西方装饰的翻译，实际上，“图案”也是汉字从古以来最常用的组词方式之产物。“图”在中华文化中是一个极古老的重要观念，它源于中华民族特有的自然条件下定居农业社会所形成的记录方式——以点画构成特定符号来记录观念与表述事物。随着这种方式的发展分化，形成了各类不同的定型化点画纹样结构，使得它们各自分担着不同的侧重作用，分别形成了“图识”的“字学”、“图理”的“卦符学”，以及“图形”的“画学”。“字学”成了后来书法艺术的先导，“卦象”与“图符”成了后世中国图像学的研究对象，而“画学”又派生出了以绘画为主线的一支及以装饰为主线的一支。后一支形成了大量的定型纹样与联缀方式，并引入了各类由文字或卦符变化而产生的多种组合纹样，成为民族美术中延绵不断的、最重要的“图”形。直到现在，我们不但把书籍称为“图书”，我们也把一切文献泛称为“图籍”，我们还把一切非绘画性的形象记录方式统称为图，如地图、天象图、气象图、加工图等等。构成“图”的基本单位是各种纹样，有时也称为“图例”。而研究其构成方式与构成规律，便泛称为“图案”了。“案”在中国本是指“食具”或“工作台”，后来引伸为古代官员在“工作台”上处理的社会生活中的特殊事件。而禅宗曾以“公案”来称特殊的认识与观照方式。因而，“图案”在中文中自然也包含着“组纹样成图形的规律之认识与观照”这层含义了。

从这方面来看，图案的研究，并非单是为了装饰的实用，它实际上已经包含着更多从“图”中所获得的文化启示与“图”所展示的民族文化精神，而这正是我们的丛书所期待的。

陈绶祥

己卯深秋于北京天禅堂

目 录

第一章	概述	1
第一节	佛教与佛教装饰	1
第二节	佛教装饰的形态与手法	2
第二章	中国佛教装饰的兴起与演变	5
第一节	佛教的传入与全面兴起	5
第二节	初期的佛教装饰	6
第三节	南北朝时期的佛教装饰	7
第四节	隋唐——佛教装饰的民族化时代	12
第五节	佛教装饰的衰弱	19
第三章	佛教装饰的形式与内容	21
第一节	佛教建筑的结构与装饰	21
第二节	佛教装饰的主题	33
附 图		84
后 记		186

第一章 概述

第一节 佛教与佛教装饰

在人类文化的发展史上,各民族几乎无一例外地都经历过一个宗教阶段,而在宗教的传播过程中,各种艺术手段又成了重要的辅助形式与宗教礼仪活动紧密地联系着,这类服务于宗教的艺术也就是我们常说的宗教艺术。正如黑格尔所认为的那样,在文化发展的进程中,存在着一个宗教艺术阶段,它不仅是文化发展的必经阶段,也是艺术发展进程中的一个必经阶段,而它本身就构成了文化和艺术的发展。作为世界三大宗教之一的佛教当然也不例外,为了更有效地传播其教义,艺术手段也成了佛教思想外现的物化形态,其中美术的形式是最主要的艺术手段。那么,那些服务于佛教礼仪活动所需要的美术形式也就是佛教美术了。

佛教美术包括佛教建筑及其内部装饰,也包括雕塑和各种与佛教有关的器物。总的来说,主要是实用的和装饰的美术。目的是为了崇拜礼仪和传播教义的需要,其中也蕴涵着不同民族和不同时代人们的审美理想。我们知道,任何宗教的传播首先都必须提供特定的礼仪场所,于是就产生了宗教建筑。佛教建筑的典型

代表是石窟寺庙,在这些礼仪场所内,有关崇拜对象的塑造和环境氛围的渲染是必不可少的,通过视觉形象把佛教教义及相关内容凸现出来,使朝拜者进入其间便肃然起敬,产生一种亲临佛国的幻象,于是各种造型艺术的手法都在这里得以施展,雕刻、绘画和工艺美术的特长都得到淋漓尽致的发挥,与经营独特的建筑空间环境交相辉映,从而营造出非人间的神秘氛围。广义地讲,这种氛围正是装饰的结果,它无处不在地体现着装饰艺术的魅力。

宽泛意义上的佛教装饰内容太广,并非区区小书所能涵盖,本书介绍的重点,主要放在那些比较典型的装饰造型及纯粹的装饰图案方面。如果说,那些表现神像和佛教故事题材的造型艺术更多地在于功能性目的,那么大量的、作为纯粹装饰目的的纹样则体现了较大的审美性,从中表现出来的丰富形式足以揭示出佛教图案中所蕴涵着的审美意义。需要特别指出的是,运用于石窟寺庙之中的装饰并非全然是佛教的,其中有不少内容仅仅是作为装饰而存在,本身并无宗教与非宗教之分,因此这里所论及的佛教装饰也未必都具有佛教的特定含义,而是指被佛教活动所采用的装饰。

第二节 佛教装饰的形态与手法

由于受到多种因素的影响,不同宗教的装饰在形态特征上也不尽相同,大到宗教建筑地域的选择,小到一些专用物件的设计,不同的宗教往往有不同的选择。就拿宗教建筑来说,基督教的教堂往往修筑于喧嚣的城市中心位置,这与其教义所主张的干预世俗社会以及西方政教合一,甚至神权凌驾于皇权之上的历史

事实密切相关。而中国的佛教则不同，在佛教教义中有着浓厚的避世脱俗倾向，因此在石窟寺院建筑地域的选择上，多钟情于人烟稀少的荒山野林，诸如大同的云冈石窟、敦煌的莫高窟、天水的麦积山、南京的栖霞山等，无不营建在远离繁华城市的山林野地之中。在装饰的具体形态上，中国的石窟寺院装饰主要以彩绘、石刻、泥塑、木雕以及金银铜铸、玉雕为主，彩绘主要用于建筑内部壁面及结构部件上的装饰，雕塑以佛像、菩萨像为主，也有的以浮雕形式替代壁画的。还有许多是带有综合性的，譬如在石胎外进行泥塑，再在外表施以彩绘等。

在佛教装饰的影响下，一些世俗的非宗教专用的器物装饰也不同程度地体现出一定的宗教性，如在一些日用陶瓷器上就常见饰以诸如莲花、忍冬、狮、象以及八宝等佛教中具有象征意义的内容，然而直接以佛像做装饰的却很少，以佛教故事(佛本身故事和佛传故事等)做装饰的就更少了。

从中国佛教装饰的工艺手法来看，彩绘壁画和雕塑并非佛教传入我国后才出现的，在汉代之前就已有之，然而将这些工艺推到极致，却与佛教的兴起与发展有着密切的关系。所谓彩绘壁画，是指以手绘的方式在石窟或寺院内的壁面上绘饰以各种与佛教有关的或纯粹的装饰内容。其制作程序大致如下：首先是做底，即做墙面，早在我国佛教装饰兴起的汉代，多以“胡粉涂壁，青紫界之”，早期的佛教石窟多用粗泥掺麦秸和以黄土作底子，捶紧压平，壁面多较粗糙。隋唐时期还在泥中掺入麻筋之类，晚唐的石窟壁面还涂以薄薄的石灰，有的还在第二层加入胶和沙，做底工艺也日渐讲究。底子做好后就可以在上面用毛笔绘画了，一般先用朱色勾出样稿，再用墨色修正，最后着色完成。壁画主要采用勾线平涂的表现手法，因此画面具有较强的装饰感。在雕塑手法中，彩塑是我国石窟艺术中独具特色的手法，除纯粹的泥

塑外，石胎泥塑彩绘很富创造性。由于我国的石窟有的是开凿在砾石上的，属于水成子母岩类，石质松碎，不宜精雕细凿，因此民间艺术家们便在砾石胎外采用泥塑妆奁，以捏、塑、贴、压、削、刻等传统泥塑技法进行塑造，创造出了丰富多样的佛像和浮雕式的壁面装饰，然后再用点、染、刷、涂、描等手法彩绘完成。

第二章 中国佛教装饰的 兴起与演变

第一节 佛教的传入与全面兴起

佛教传入中国的时间,目前学术界普遍的说法是约公元建元前后,佛教开始由印度传入我国,后经长期的传播发展,形成具有中国民族特色的中国佛教。严格地讲,中国的佛教可分三大系,即汉地佛教(汉语系)、藏传佛教(藏语系)和云南地区上座部(巴利语系)佛教。这是由于佛教传入中国各地的时间、途径、不同的民族文化以及社会历史背景的不同等因素造成的,不同体系的佛教,除了有宗派的不同之外,在外现形式上也风貌殊异,本书所要介绍的,主要是汉地佛教的装饰。

据古籍记载,早在秦始皇时就有印度沙门来到中国。从近年的考古发现看,至少在东汉以前,佛教已经传入我国,如四川彭山墓葬中就曾发现过东汉时期的佛像,江苏连云港孔望山的佛教摩崖石刻也初步证实刻于东汉时期。据史书记载,东汉明帝于永平八年(公元65年)赐楚王英诏言其“尚浮屠之仁祠,洁斋三月,与神为誓”,证明当时已有佛教。相传中国第一座佛教寺院洛阳的“白马寺”就兴建于东汉时期。佛教传入汉地后,经三国至南

北朝得以大兴，上至帝王下至庶民百姓，崇佛之尚遍及南北，尤其是帝王对佛教的推崇，对汉地佛教的兴盛起到了推波助澜的作用。营建了大批寺院石窟，其中山西大同的云冈石窟就开凿于北魏文帝时期，也是保存至今的最重要石窟之一，其他如敦煌莫高窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟等，也都先后开凿于这一时期。

由于魏晋南北朝对佛教的大力弘扬，为佛教向中国化的嬗变奠定了重要基础，隋唐时期政治稳定、经济发达，加上帝王的倡导，使中国的佛教日臻鼎盛，尤其到了唐代，帝王推行佛道并行的政策，设译经院，在帝都及各州营建官寺，当时佛教僧人倍受礼遇，高僧、佛学者辈出，还建立了许多具有民族特点的宗派，如天台宗、三论宗、法相宗、净土宗以及禅宗等都创立于这一时期。

北宋以后，中国的佛教逐渐趋于衰微，徽宗时(1101年—1125年)的扬道抑佛，宋儒理学对佛教的批判和排斥，使佛教的发展大受影响，远非昔比。元、明、清三代的统治者尽管大多崇信佛教，但仍然难以改变大势已去的局面，加上元、明、清三代的宫廷主要崇奉藏传佛教，汉地佛教的发展也因此而受到影响。

第二节 初期的佛教装饰

佛教装饰的发展与佛教自身的发展状况密切相关，甚至可以说，佛教装饰的演变正是佛教自身发展演变的视觉体现，同时也折射出中国美术文化与人的思想观念的变化，了解中国佛教装饰艺术，是了解中国传统文化的一个重要方面。

毫无疑问，随着佛教的传入，佛教美术也就随之在中国发展，遗憾的是，中国最早的佛教美术形态究竟是个什么样子，我

们已无法目睹。我们只有从史料典籍中了解一些当时的情况，聊补实物材料的阙如。

《后汉书·西域传》载：“世传明帝梦见金人，长大，顶有光明。以问群臣，或曰：‘西方有神，名曰佛，其形长丈六尺而黄金色’，帝于是遣使天竺问佛道法，遂于中国图画形象焉。”晋袁宏《后汉纪》、《佛祖统纪》等著述中也有类似的记载。另传蔡愔于东汉明帝永平初出使大月氏，至永平十一年(公元68年，一说永平九年)偕同沙门迦叶摩腾、竺法兰东还洛阳，当时以白马驮经，白毡裹释迦像，便在洛阳城西雍门外建寺，名“白马寺”，并在寺中壁上作千乘万骑三匝绕塔图。《魏书·释老志》载：“自洛中构白马寺，盛饰佛图，画迹甚妙，为四方式。”又说：“明帝令画工图佛像，置清凉台及显节陵上。”

从记载中我们隐约窥见中国最初的佛教画，只可惜它们早已随古建筑一同湮灭了。文献记载表明，中国最初的佛教美术(包括佛画、造像和造塔)是以印度的模式为范本的，在传世的早期佛教美术作品中仍然可以看出这一特征，在下面的介绍中还将述及。

第三节 南北朝时期的佛教装饰

南北朝时期是汉地佛教大兴的时代，留存至今的南北朝佛教装饰可谓洋洋大观，从而使我们得以领略其时代风采。山西大同云冈石窟的绝大部分洞窟开凿于这一时期，也可以作为传世的这一时期佛教装饰艺术的代表。其他在甘肃敦煌的莫高窟、河南洛阳的龙门石窟等遗迹中，也都有不少南北朝时期佛教装饰的遗存。

总体而言,南北朝时期的佛教装饰艺术主要有三大特点:一是大量吸取,甚至是直接移植了外来装饰的题材和形式;二是中国传统文化的深厚底蕴与外来文化的相互渗透和融合;三是体现了南北朝时期时代审美的特征。

佛教本是外来的宗教,在传入之初,从教义到外化形式带有浓厚的异域色彩是件很正常的事。在题材方面,佛经故事(包括了佛本身故事和佛传故事)占据着重要位置,与教义有关的如飞天、天龙、金翅鸟、狮、莲花等具有象征意义的内容也随处可见。此外,许多与佛教教义并没有直接关联的,作为纯粹装饰存在的各种动植物、人物和风景建筑等,尤其是洋洋大观的植物花卉装饰,是我国传统装饰中少见的题材,在这一时期的石窟装饰中却异彩纷呈,盛况空前。其中较为典型的如忍冬纹、缠枝纹、葡萄纹以及各种折枝花卉,可以说绝大多数植物花卉图案只是作为营造佛国仙境氛围的装饰。

上述装饰题材大部分是随同佛教的引进而传入中土的,有的题材尽管在佛教传入之前的中国装饰中就有之,但被大量地应用并发展出丰富的变化形式,却与佛教的发展有着密切的关联,其中莲花是比较典型的例子:早在春秋战国时期的青铜器装饰中,就有用莲花题材作装饰的先例,但那毕竟是少数,在造型上也带较大的意象性,自南北朝以后,莲花主题的装饰便大量涌现,并且从写实到变形形式多样,仅云冈石窟中的莲花形式就有二十余种,莫高窟这一时期的莲花装饰造型也十分丰富,这一现象的形成,当与佛教中把莲花视为圣洁、吉祥的象征物有直接关系。

从装饰的形式来看,南北朝时期的佛教装饰有相当一部分是直接运用了外来形式的原形,最典型的是忍冬图案(见图1),忍冬纹的源头至少可以追溯到古希腊时期,甚至更早的古埃及时



图1

期,后影响到犍陀罗佛教装饰、南北朝时期我国佛教装饰中所大量使用的忍冬纹几乎是原样移植,直到南北朝后期才逐渐出现变化的形式。其他还有缠枝纹、葡萄纹等也属此类。尽管如此,南北朝时期的佛教装饰艺术并没有被淹没在外来文化的海洋中,我们从引进与吸取的背后,仍能看到中华优秀传统文化深厚的底蕴,看到本土文化对外来文化的接纳性,以及外来文化对本土文化强有力的渗透性。当然,这种渗透与改造毕竟尚处初期,要达到彼此消融并发展出新的民族样式,还取决于时间和社会大环境等综合性因素的成熟程度,因此,这一时期本土传统精神的体现主要表现为中外因素的组合,也有少量的变化形式已经显现出中国化的端倪。中外组合的特点主要体现在装饰工艺和装饰造型两方面:就工艺而言,中国在汉以前石刻工艺和彩绘壁画工艺技术就已炉火纯青,石窟装饰中所采用的浮雕式手法和彩绘壁画手法都与之接近,尤其是云冈石窟中的许多浮雕装饰,大多用减地平刻加阴刻线的手法,与汉画十分相似;在造型方面也如此,譬如,《天龙八部》中的龙完全采用了中国龙的造型,金翅鸟则与传统的朱雀造型相仿,佛塔也被设计成汉代重楼的造型。这种相互套用或组合的方式尽管还不能算是成熟的民族样式,但一个全新的民族样式正在孕育之中,如果说到隋唐时期民族化的形式已完全成熟,那么这一时期则奏响了民族化的序曲。这种过渡性特征,还可从初显端倪的部分装饰造型中看出来,它们既非外来样式的原形沿用,也不是简单地套用中国传统的造型,而是在外来纹样基

础上的改造。譬如云冈石窟二、三期窟中的忍冬纹边饰,已由原形的三叶状发展为多瓣形,造型也更趋丰满圆润,结构变化也更加复杂多样,并出现了忍冬与莲花的组合形式,有的还在忍冬花叶间穿插了葡萄、石榴等果实类内容,使视觉效果更为丰富而具生气,自由多变的叶瓣和丰富多样的组合,对于闻名遐迩的唐代卷草纹的形成具有十分重要的意义。

南北朝时期佛教装饰的另一重要特征,就是体现了当时特定时代的整体审美取向。不同时代、不同民族和不同区域在审美追求上也大不相同,而艺术作品恰恰是这种审美追求的直观体现。汉地佛教装饰作为以汉民族为主、六朝文化为正宗的佛教艺术,时代特征尤显突出。

形成魏晋南北朝时代审美特征的因素主要有两个方面,一是战乱频繁的社会现实,二是对思辨智慧的追求、中国的艺术原则和审美原则的确立。魏晋南北朝是我国历史上一个充满动荡和血腥的时代,“当时的现实是:从东汉帝国的瓦解到李唐王朝的统一、四百年间尽管有短暂的和平和局部安定(如西晋、苻秦、北魏等,当时长安、洛阳也曾繁盛一时),整个社会总的说来是长期处在无休止的战祸、饥荒、疾疫、动乱之中,阶级和民族的压迫剥削采取了极为残酷野蛮的原始形态,大规模的屠杀成了家常便饭,阶级之间的、民族之间的、统治集团之间的、皇室宗族之间的反复的、经常的杀戮和毁灭,弥漫于这一历史时期”^①,在这样的历史现实情况下,民不聊生的平民百姓把对美好、和平、富足的希望寄托在宗教中,将摆脱苦难现实的渴望转化成迷狂的神灵膜拜。统治者更希望借助于神的威力达到统治的目的,企图“作为神的化身来永远统治人间,正像他想象神作为他的化身来

^① 李泽厚:《美的历程》第111页,文物出版社1982年。

统治天上一样”^①，这也正是这一时期朝野上下、大江南北佛教得以大兴的重要原因。基于这样的历史现实，在当时的石窟装饰中，尤其是那些叙事性装饰画中，从题材到造型都令人毛骨悚然，如舍身饲虎、割肉贸鸽、五百强盗剜目故事等普遍流行，在表现形式上也十分恐怖凄厉，充满血腥，营造这些阴森恐怖场面的意图是为了表达一种灵魂的善良与美丽。在那些纯粹作为装饰和气氛烘托的装饰纹样中，则表现为严谨工整和有序，多为对称和连续结构，似乎是对纷乱无序的社会现实的无声抗议，也是对现实的一种精神超越。魏晋南北朝是继先秦之后中国历史上又一个思想大解放的时代，崇尚思辨智慧，重个人内质轻虚华外表，学术的研究深向人心之本。在艺术上也总结创立了影响恒久的审美原则，刘义庆的《世说新语》及以“六法”而闻名于世的谢赫的《古画品录》就是其中最重要的两部典籍，从这些典籍中可以看出，当时人们追求的理想的美是内在的、本质的、超凡脱俗的，那么如何将这种审美理想转化为艺术的形象，就是当时士贵文人们所关心的事了，在文献中可以读到这样的人物描写：“时人目王右军，飘如游云，矫若惊龙”，“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩”^②，可以感受到在这类描写中倾注了时人对内在精神本体的追求。而在绘画理论中则更加明确地指出了“以形写神”、“气韵生动”^③，并成为对后世影响巨大的美学原则。在当时的艺术中，最能体现时人审美观的是人物造型艺术，包括绘画、雕塑在内的魏晋南北朝人物造型，表现出重神韵、好清癯瘦削的仙风道骨之像。这在石窟雕塑与装饰壁画

① 李泽厚：《美的历程》第111页，文物出版社1982年。

② 南朝宋·刘义庆：《世说新语》。

③ 南朝·谢赫：《古画品录》。