

国家社会科学基金艺术学规划研究课题
江苏省“十二五”重点图书出版规划项目

The Development of History of Chinese Buddhist Art

中国佛教美术 发展史

阮荣春 张同标 著



国家社会科学基金艺术学规划研究课题
江苏省“十二五”重点图书出版规划项目

中国佛教美术发展史

阮荣春 张同标 著

东南大学出版社

内 容 提 要

《中国佛教美术发展史》是我国第一部系统的大型佛教美术史著作。全书从追溯古印度佛教美术发展历程开始,按东汉三国西晋、东晋南朝、十六国北朝、隋唐、五代两宋、元明清等六个条块展开论述,以汉传佛教美术为主体,注重“发展”两字,着重论述代表佛教美术在中国不同时期和不同地域的典型成就,揭示了中国佛教美术近两千年的发展演变。

图书在版编目(CIP)数据

中国佛教美术发展史 / 阮荣春, 张同标著. —南京:
东南大学出版社, 2011.12

ISBN 978-7-5641-3261-3

I. ①中… II. ①阮… ②张… III. ①佛教—美术史—中国 IV. ①J19

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第278974号

中国佛教美术发展史

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京市四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
网 址: <http://www.seupress.com>
电子邮箱: press@seupress.com
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 江苏凤凰盐城印刷有限公司
开 本: 889mm × 1194mm 1/16
印 张: 25.75
字 数: 534千字
版 次: 2011年12月第1版
印 次: 2011年12月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-3261-3
定 价: 198.00元

* 本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系,电话: 025-83791830。

前言

本课题列入“国家社会科学基金艺术学项目(97GB23)”，已经过去了十多年。虽然初稿早已完成，但一直难以定稿，始终处于反复权衡、小心修订的状态。这不是我们“妄自菲薄”，主要是在完善的过程中确实遇到许多困难，有相当部分的撰写是经过反反复复的修改才完成的。其中有一个重要的原因是我们感到作为一本系统的史学研究著作，必须在宏观开阔和微观深入两者相结合的前提下进行，必须尽可能地全方位收集资料。为此，我们在十多年的时间内几乎考察了国内所有重要的石窟遗存和文博机构；为了解决中国佛教美术的源流问题，我们还先后两次考察了印度的佛教圣地、遗址和博物馆。通过本项目的研究和大量的实地考察，不但掌握了大量的第一手相关资料，也丰富了我们的书本知识，扩充了研究视野，使得本书的写作有了粗略模样。王安石说“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”，陆游也说“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”。掩卷而思，甘苦难以言表。

中国的佛教美术遗存极为丰富，从大型石窟至手不盈握的小型雕像，从气势恢宏的摩崖巨佛到灿烂辉煌的石窟壁画，从雪岭荒漠到江湖闹市，从东汉中期到现在，在两千年来的悠久历史中留

下了无以量数的佛教美术作品，但是，真正进入中国学者的研究视野的历史却仅有百年左右。对于中国佛教美术的研究，虽然中外学者付出了巨大的心血，取得了许许多多的重要成果，可遗憾的是至今为止没有一分量较重的系统的中国佛教美术史著作，原因可能是多方面的，在此不作赘言。就中国佛教美术的研究发展而言，中外学界大体上经历了三个阶段：第一阶段，欧、美、法、德、日、俄等多国学者对中亚佛教艺术的调查；第二阶段，建国后的考古调查，诸如敦煌壁画保护和文书研究、石窟寺考古等；第三阶段，上世纪90年代以来的关于中国佛教艺术与周边诸国的源流研究。经过多年的努力，中国学者立足于中国佛教艺术遗产的研究取得了出色的成就，约为四类：一是考古遗迹的发掘与考古文物的整理，建立佛教美术研究的资料基础；二是中国佛教美术风格特色的探讨，构建了史学演变和个案分析的研究框架；三是作品图像的解析和经典根据的追考，奠定佛教美术内容研究的基础；四是中国和印度、中亚佛教美术的源流关系的追溯，增进了我们对亚洲佛教文化的认识。由于种种原因，中国学者对佛教艺术的研究，成果还不够丰富，研究队伍还不够壮大，尚有以下四个努力方向：



一是通史意识淡漠；二是研究对象不平衡；三是源流研究薄弱；四是海外学术成果译介少。因此，摆在读者面前的这部《中国佛教美术发展史》，只是我们在前人研究的基础上做出的一次系统整理工作，其中肯定会有许多薄弱乃至遗漏之处，一方面谨请同仁和读者批评指正，另一方面也期待学界将来有更好的同类著作问世。

本书所述的藏传佛教美术是比较独特的自成体系的文化现象，我们约请毛君周先生根据他自己的研究和学术界已有成果进行了简明的叙述，谨以致谢。

在本书付梓之际，东南大学出版社的领导十分重视，给予了积极支持。东南大学汪小洋教授、责编张丽萍女士为此书的出版提出了许多宝贵建议，在此一并致谢！

阮荣春 张同标

2011年12月01日

目 录

中国佛教美术发展概论	1
第一章 古印度佛教美术历程	17
第一节 佛陀缺席的象征物表现时代	21
第二节 贵霜时期的佛教美术	27
第三节 笈多时期的佛教美术	44
第四节 波罗时期的佛教美术	50
第五节 印度佛像影响中国的三次浪潮	55
第二章 东汉三国西晋佛教美术	60
第一节 佛教美术传入的文献记载	62
第二节 南方长江沿线的早期佛像	65
第三节 南传系统的传入路径	76
第四节 神仙方术化的早期佛像	82
第五节 初期佛教美术的中国化改造	84
第三章 东晋南朝佛教美术	88
第一节 四家样与疏密二体(上)	90
第二节 二戴像制历代独步	97
第三节 晋宋之际金铜佛的兴起	100
第四节 南京栖霞山石窟	104
第五节 浙江新昌大佛与千佛岩造像	120
第六节 四川的南朝佛像	124
第七节 云南巍山佛教造像	134
第八节 南方样式对北方的影响	135
第四章 十六国北朝佛教美术	141
第一节 西域佛教美术遗存	148
第二节 西域地区的石窟寺	156
第三节 河西走廊的石窟寺	162



第四节	敦煌莫高窟（上）	174
第五节	云冈石窟	183
第六节	龙门石窟（上）	189
第七节	北朝的中小型石窟	194
第五章	隋唐佛教美术	204
第一节	四家样与疏密二体（下）	207
第二节	寺院壁画	219
第三节	敦煌莫高窟（下）	224
第四节	龙门石窟（下）	240
第五节	北方的石窟寺	252
第六节	四川的石窟寺	265
第七节	西域佛教美术	277
第八节	南诏国佛教美术	288
第六章	五代两宋佛教美术	293
第一节	唐风余绪与佛教绘画	296
第二节	禅逸墨戏佛画	313
第三节	文人化的佛教美术	323
第四节	寺庙雕塑	325
第五节	石窟寺雕塑	327
第六节	辽金佛教美术	337
第七节	西藏古格王国的佛教美术	338
第八节	云南大理国的佛教美术	340
第七章	元明清佛教美术	346
第一节	文人化的佛教绘画	349
第二节	文人清供中的佛教美术	362
第三节	寺庙壁画	364
第四节	寺庙雕塑	369
第五节	阿尼哥、刘元	375
第六节	石窟寺造像	376
第七节	西藏的佛教美术	379

Contents

An Introduction to the Development of Chinese Buddhist Art	1
Chapter 1 Development of Buddhist Art in Ancient India	17
Section 1 The Pre–icon Era of Buddhist Art	21
Section 2 Buddhist Art under the Kushan Dynasty	27
Section 3 Buddhist Art during the Gupta Dynasty	44
Section 4 Buddhist Art in the Pala Dynasty	50
Section 5 Three Tides of Influence from Indian Buddha Images to China	55
Chapter 2 Buddhist Art in the Eastern Han, Three Kingdoms and Western Jin Dynasty	60
Section 1 Documents about Buddhist Art Spread into China	62
Section 2 Early Buddha Images Excavated around Yangtse River	65
Section 3 The Southern Road of Buddhist Art in China	76
Section 4 Early Chinese Immortal and Astrologic Buddha Images	82
Section 5 The Chinese Reformation in Early Times	84
Chapter 3 Buddhist Art from the Eastern Jin Dynasty to the Southern Dynasties	88
Section 1 Four Styles of Chinese Buddhist Paintings and Two–style Density (I)	90
Section 2 The Original Chinese Buddha Images by Dai Kui and Dai Yong	97
Section 3 The Rise of Bronze Buddha Image in Jin and Song Dynasties	100
Section 4 Qixia Mountain Grottoes in Nanjing	104
Section 5 Xinchang Giant Buddha and Thousand–Buddhas Cliff in Zhejiang Province	120
Section 6 Buddha Images in Sichuan in the Southern Dynasties	124
Section 7 Weishan Buddha Images in Yunnan Province	134
Section 8 The Northern Pattern Effected by the Southern Pattern	135
Chapter 4 Buddhist Art from Sixteen Kingdoms to the Northern Dynasties	141
Section 1 Buddhist Art Remains in the Western Regions	148
Section 2 Grotto Temples in the Western Regions	156



Section 3	Grotto Temples in Gansu Corridor	162
Section 4	Mogao Grottoes in Dunhuang (I)	174
Section 5	Yungang Caves at Datong	183
Section 6	Longmen Caves at Luoyang (I)	189
Section 7	Midsized and Small-sized Caves in the Northern Dynasties	194
Chapter 5	Buddhist Art in Sui Dynasty and Tang Dynasty	204
Section 1	Four Styles and Two-style Density (II)	207
Section 2	Temple Mural Paintings	219
Section 3	Mogao Grottoes in Dunhuang (II)	224
Section 4	Longmen Caves at Luoyang (II)	240
Section 5	The Northern Grotto Temples	252
Section 6	Sichuan Grotto Temples	265
Section 7	Buddhist Art in the Western Regions	277
Section 8	Buddhist Art in Nanzhao Kingdom	288
Chapter 6	Buddhist Art in The Five Dynasties, The Northern Song and Southern Song Dynasties	293
Section 1	A Buddhist Art Pattern Left by Tang Dynasty	296
Section 2	Zen Buddhism Ideology Chinese Buddhist Paintings	313
Section 3	Buddhist Art of Literati Stylization	323
Section 4	Temple Sculptures	325
Section 5	Grotto Temple Sculptures	327
Section 6	Buddhist Art in The Liao Dynasty and Jin Dynasty	337
Section 7	Buddhist Art in Guge Kingdom in Tibet	338
Section 8	Buddhist Art in Dali State in Yunnan Province	340
Chapter 7	Buddhist Art in Yuan, Ming and Qing Dynasties	346
Section 1	Buddhist Paintings of Literati Stylization	349
Section 2	Literati implements in Buddhist Art	362
Section 3	Temple Paintings	364
Section 4	Temple Sculptures	369
Section 5	Anigo and Liu Yuan	375
Section 6	Grotto Temple Sculptures	376
Section 7	Buddhist Art in Tibet	379

佛教美术，本书取狭义概念，主要论述佛教绘画和佛教雕塑。中国佛教美术佛教神祇、因缘故事、佛教史实等题材，用中国传统绘画和雕塑的形式表示出来，借以表达佛教义理和宗教信仰，同时也是具有审美意义的艺术品。

一、佛教美术发展的阶段划分

东汉延光四年（125）摇钱树佛像是迄今所知中国有明确纪年的最早的佛像，自此至清末（1911），中国佛教美术经历了近两千年的发展历程，留下了难以计量的丰富遗产，在今天看来，这些遗产既是佛教文化的物化形式，又是耐人寻味的艺术珍品。可把这将近两千年的佛教美术发展历程，大致划分为有相对独立的各有特色的六个条块。

（一）东汉三国西晋（65~316）。佛教在两汉之交传入中国，历史久远，苦于无文献可征，佛教初入时候的很多具体的历史史实还难以有清晰明了的认识。就文献记载而言，“明帝梦佛”的佛门记载，显然带有虚构的成分，但僧侣们把中国佛教源头追溯到东汉明帝时期（58~75）也是有历史依据的，因为《后汉书》记载了明帝永平八年（65）以朝廷诏命的形式正式认可了楚王刘英“尚浮屠之仁祠”的做法。就佛

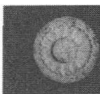
教美术而言，有可能不是与佛教信仰、佛教义理同步传入中国的。目前所知的最早的有明确纪年的佛像是东汉延光四年（125）摇钱树青铜佛像，发现于长江三峡，这为同类造像提供了可靠的断代参照。迄今为止，自东汉到西晋末年所发现的佛像大都集中在长江沿线，从四川沿长江而下到达江浙地区，然后有东传日本、北上齐鲁的迹象。这些佛像遗物大都依附于丧葬而存在，如摇钱树、魂瓶等，也有一部分是装饰于日常物品的熏炉、铜镜上，殊少单尊佛像，而且，看不出与佛教教义之间的联系，也缺少同类的北方器物可以类比，似乎只是一种孤立的存在。这时的佛像举着神仙方术的旗帜，用以祈福、辟邪、压胜等，很快在民众信仰中形成相当的影响。从佛像取代了龙虎座上的西王母来看，他们制造的是佛像，而不再是道统的神灵。尽管对造像仪轨和宗教义理的理解并不完备，但佛教信仰已有了相当的民众基础，尤其是两尊用于供奉的单体青瓷佛像，表明佛教信仰逐渐摆脱了神仙方术的束缚，成为独立的宗教信仰，开始独立的佛教造像创作。等到东晋时，依附于丧葬和日常物品的佛像几乎全部不再出现，取而代之的是与佛教义理、宗教信仰、僧侣教团之间有密切联系的佛像艺术。

(二) 东晋南朝 (317~589)。这一时期的南方佛教美术与前期看不出有继承关系。自晋室渡江以后,僧侣与玄学名流的交往十分密切,支道林等名僧精通玄理,使得名士们为之叹服。名僧们和名士们努力将佛教与玄学结合起来,并迅速形成了一种精英文化现象。东晋流行的佛教般若学与玄学之间有相通之处,但这种相通有人为放大的成分。自晋宋起,开始转向以佛性论为中心的多元化发展,提倡人人有佛性,人人皆可成佛。就像名士清高一样,南方的僧侣满足于探索佛学、玄学的文化自足感,又保持着方外身份,“沙门不敬王者论”最终成为南方佛教的成规。因此,相对于北方宏大的石窟寺建筑来说,南方的佛教美术的规模要小得多。但也由于佛教自觉的文化精英意识,使得许多清流士大夫投身于佛教美术创作的行列,如东晋的戴逵父子(史称“二戴像制”),其与顾恺之、陆探微、张僧繇等人的佛教绘画等量齐观。来自域外的佛像作品可以被尊奉,可以被赞叹,如来自师子国的玉佛,与戴逵的行像、顾恺之的维摩诘像一起被奉为“三绝”。但南方的士大夫和僧侣似乎从来没有想到把域外风格引入自己的佛像创作中来,反而时常听到“胡夷朴陋”“不足开敬”的批评。顾陆等人的艺术风格被称为“密体”、“秀骨清相”,在孝文帝改制之后,在北方大地遍地开花,成为压倒一切的主流样式。

(三) 十六国北朝 (304~581)。

这一段时期的北方佛教和佛教美术空前繁盛,但也留下许多令人困惑的难题。从艺术发展的角度看,中国的佛像渊源于古印度,但西域的佛教美术的传入时期并没有显示出比南方更早的迹象,即使是佛教本身也往往被许多专家认为比内地的京洛江淮还要晚。就早期的佛教美术来看,西域与中亚的交往密切,著名的丝绸之路就是从西域延伸向中亚、西亚的,因此像于阗出现的罗马式样的有翼飞天,并不是特别令人震惊,但这些就如同克孜尔的菱格本生一样,并没有在河西走廊的石窟中留下太多的印记。在外来的佛教美术面前,中国文化既再次显示了强大的包融性,又显示出强大的排他性,这使得佛教美术在中国大地上不得不艰难地本土化。从敦煌向东,在河西关陇、晋豫燕赵,外来因素越来越淡,等到了孝文帝迁都洛阳之后,北方的佛教美术已经完全成为中国僧俗们自己独立的艺术创作。与同期的南方相比,北方大地留下许多规模宏大的石窟寺建筑,从西向东,有克孜尔石窟、敦煌石窟、麦积山石窟、炳灵寺石窟、云冈石窟、龙门石窟、巩县石窟等。与南方相比,北方的僧侣更加普遍相信当今天子便是如来,佛教在政权的庇荫下获得极大的发展,佛教美术也在政府的支持下获得巨大的发展。南北朝是中国历史上的大动荡、大融合时期,佛教和佛教美术既抚慰了民众精神上的创伤,又寄托了对来世的希望。

(四) 隋唐 (581~907)。隋唐



盛世一直为世人赞叹，在这个意气风发的年代，既出现李白、韩愈、颜真卿这样扬名千古的人物，也出现了吴家样和周家样这样为宋元明清佛教美术取法的楷模。吴道子和周昉在佛画界的地位一如李杜之于唐诗、韩柳之于文章、颜柳之于书法，俱毕天下之能事。史称吴道子为“画圣”，仗酒使气，笔力雄劲，满壁风动，天衣飞扬，表现出唐人特有的激昂和风度。我们可以从敦煌壁画的西方净土变、龙门石窟的奉先寺卢舍那大佛中，得到同样的感受。隋唐佛教有“大乘八宗”，这是佛教高度繁华的表现，基本照搬古印度的法相宗和密宗，很快成为过眼烟云；反而是摒弃了一切成规教典的禅宗一枝独秀，成为唐以后最受尊奉的教派，对学术思想、文化艺术贡献极大，但禅宗并不热衷于偶像崇拜，反而时常出现“丹霞烧木佛”那样的骇人之举。当中国佛教接受了禅宗，也就意味着南北朝隋唐时代的佛教美术开始日益走下坡路了。

（五）五代两宋（907~1279）。这时的佛教让位于道教，不再对中国人产生多大的吸引力。当时的古印度，佛教已趋没落，既无佛经也无佛像来华。虽然四川地区的大型石窟寺雕塑仍有建树，但已经远离京师而偏居一隅了。佛教壁画除了高益、高文进两人在汴梁大相国寺驰骋才华之外，其他大多汲汲无名。吴道子作画，都人咸观、热闹非凡的景象已成为尘封的记忆。受禅宗思想和诗情画意的启发，佛教绘画开始文人

书卷化和禅逸墨戏化，前者以李公麟为代表，后者推尊于牧溪法常。这是一个新的动向，寓示着佛教美术由高堂巨壁转入了案头清玩。在题材上，为适应这种审美情趣的新变化，罗汉和观音成为广大僧俗的最爱。

（六）元明清（1271~1911）。传统的寺庙壁画仍有可观的成就，大致可分为真草二体。真体继承吴道子遗风，擅长落笔如飞的线条描绘、结密无间的造型、富丽堂皇的设色，多由民间画工世代相传。草体多接受写意画的思路，线描起断缺落，结体求其大意，设色不求工细，与真体是两种趣味。草体吸取了文人画的一些特色，却在寺院壁画里成了表现质朴民俗趣味的利器。对于佛教壁画艺术发展而言，这是值得重视的新动向。石窟寺雕刻已几成绝响，砖木寺院里的罗汉造像越来越盛行。民间供奉，多以观音为主，并与民俗神祇、风土习俗联系起来，呈现出全面的民俗化。文人佛画和禅逸佛画有合流的趋势，佛教题材渐渐与山水、花鸟一样，成为抒情写意的媒介，而不是传达佛教义理和宗教信仰。与汉传佛教相比，来自雪域高原的藏传佛教，不仅自身有了越来越精妙的藏传佛教美术，还随八思巴一起，在汉文化圈里有所发展。有唐卡和雕刻、肥臀丰腰的度母和愤怒怖畏的护法金刚，也有汉人不易理解的双身欢喜佛，虽然数量不多、影响较小，但毕竟是这一时期引人注目的新发展。

以上划分的六个阶段，兼及了时代

顺序和艺术特色。所谓时代顺序，是就传统正史而言的，同时期存在的地方政权也包括在内。把几个时期合并为一部分，是考虑这一历史时期的佛教思想与佛教美术具有如上所说的大致的共性。这里谈论的是共性，有意忽略了一些特别的现象，以求简明扼要地展示中国佛教美术发展的整体态势。

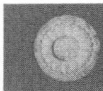
二、中国佛画主流风格的演变

佛教美术在中国的发展过程，整体表现为趋同于传统绘画和雕塑的过程。佛教美术自古印度传入中国之后，一开始便与中国传统的神仙信仰结合起来，表现为“仙佛式样”，兼具佛陀和神仙的宗教特征，这是宗教信仰所决定的无意识的中国化行为。三国时期的曹不兴、西晋的卫协等人创作的佛教题材绘画，可以称得上是第一次有意识的佛教绘画的中国化尝试，卫协的《七佛》被赞为“伟而有情势”，自此，佛教绘画的中国化进程正式拉开了序幕。在接下来的东晋、南朝、隋唐的四百年左右的历史时期里，佛画风格经历了重要演变，最终以“吴家样”的形式归于一尊，而全国各地缓急不等的中国化进程也都统一为“京洛风格”。这一过程，按唐末张彦远的概括，被归纳为“四家样”和“疏密二体”，其词曰：“顾陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张吴之妙，笔才一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意

周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。……其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。”“张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。国朝吴道玄，古今独步，前不见顾陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。张既号书颠，吴宜为画圣，神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺，虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。”

就现存的佛教造像来看，东晋刘宋之际的顾恺之和陆探微创造的“秀骨清相”的士大夫形象的佛像风靡一时，并且在北魏后期影响了以洛阳为中心的北方佛教美术，至今仍可以在龙门石窟造像中看到形象的反映。梁陈之际画风开始发生转变，张吴风格逐渐占据了主导地位，至中唐时期已发展为“天衣飞扬，满壁风动”、“毛根出肉，力健有余”的吴道子绘画风格，典型的例证有敦煌藏经洞里的盛唐纸绢佛画。这些文物都证明张彦远对“疏密二体”的论断是可信的。

六朝隋唐的佛教绘画以敦煌壁画为大宗。从十六国开始至盛唐时期，在



敦煌石窟中留下了敦煌历史上最优秀的作品。但北朝隋唐的敦煌壁画毕竟也需要经历风格转变的过程，敦煌既远在边疆，又处于中国内地与西域中亚的交通要道上，因而绘画风格与“四家样”和“疏密二体”稍有差异。整体上考察，绘画风格从开始阶段的域外风格，不断汉化，至盛唐以后与京洛画风合流。

张彦远把“四家样”置于佛教美术在中国大发展的背景之中加以叙述。先论汉明帝“乃使蔡愔取天竺国优填王画释迦倚像，命工人图于南宫清凉台及显节陵上。以形制古朴，未足瞻敬”。经过后晋明帝、卫协以及戴氏父子的努力，“北齐曹仲达，梁朝张僧繇，唐朝吴道玄、周昉，各有损益，圣贤胖蟹，有足动人，瓔珞天衣，创意各异。至今刻画之家，列其模范，曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易矣”。到了盛唐时期，形制古朴、未足瞻敬的佛教美术，已经是“万古不易”的标标准准的中国式样了。自此以后，“吴家样”确实实成了佛教绘画无可替代的典范，以致于宋人发出只有师法于吴道子才可能有所成就的感慨了。

我们注意到，历史上曾经盛极一时的顾陆风格，在“四家样”中竟然没有一席之地，“是则为希有”。何以如此，引起了许多猜想。我们推想，唐人推崇的艺术样式大都是宏大轩昂的，如诗歌之李白、草书之怀素、弓马之裴旻、剑器之公孙大娘，佛教绘画也一样，特别推许像吴道子那样的好酒仗

气、笔力雄劲，唐人尤尚其“意气”。诚如张彦远所说：“道玄观旻舞剑，见出没神怪，既毕，挥毫益进。时又有公孙大娘，亦善舞剑器，张旭见之，因为草书，杜甫歌行述其事。是知书画之艺，皆须意气而成，亦非懦夫所能作也。”在这种审美情趣之中，不免冷落了顾陆创造的“秀骨清相”。事实上，顾陆风格不仅在南朝，而且在北朝也同样的声势浩大，影响深远。这样，我们可以把佛教绘画的风格样式划分为三种：

(1) 顾陆：秀骨清相

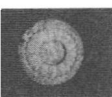
(2) 张吴：面短而艳，吴带当风

(3) 周昉：妙创水月观音

中唐以后，佛教绘画从风格演变时期改变为个性表现时期，大致可以分为向三个方向发展：一是传统的佛教绘画，以寺院壁画为主，包括用以膜拜的帧画；二是佛教绘画的文人化；三是佛教绘画的世俗化。后两个方面可视为后期佛教绘画的主体。

三、华戎殊体

谈到中国佛教绘画时，还有一个重要问题，即所谓“华戎殊体”。中国佛教绘画渊源于古印度，因此来自域外的绘画风格是难以忽视的，但域外绘画风格在汉文化圈里毕竟是“中华罕继”的。中国佛教美术发展历程告诉我们，虽然中国佛教绘画确实存在过域外画风，但毕竟是局部的个别现象。



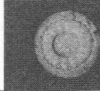
“华戎殊体”之说，出自姚最《续画品》。所谓“华体”，指的是具有中国艺术特色的佛教绘画。所谓“戎体”，是一种外来式样，姚最当时指的是三位外国僧人擅长的他们本国艺术特色的佛画。从更广阔的艺术历史来看，主要有两点，一是与吴道子“吴带当风”并列的“曹衣出水”的风格，二是藏传佛教绘画风格。后者多依据古印度和尼泊尔的绘画风格，主要流行于西藏等藏传佛教地区，自成系统地独立地与汉传佛教绘画并行发展。前者的“曹衣出水”，据张彦远说，是北齐曹仲达的绘画风格。宋代郭若虚《图画见闻志》卷一《论曹吴体法》：“曹吴二体，学者所宗。按，唐张彦远《历代名画记》称：北齐曹仲达者，本曹国人，最推工画梵像，是为曹。谓唐吴道子曰吴。吴之笔其势圆转而衣服飘举，曹之笔其体稠叠而衣服紧窄，故后辈称之为‘吴带当风，曹衣出水’。又按，蜀僧仁显《广画新集》言曹，曰：昔竺乾有康僧会者，初入吴，设像行道。时曹不兴见西国佛画，仪范写之，故天下盛传曹也。……至如仲达，见北齐之朝，距唐不远，道子显开元之后，绘像仍存，证近代之师承，合当时之体范。况唐室已上，未立曹吴，岂显释寡要之谈，乱爰宾不刊之论。推时验迹，无愧斯言也。”又云：“雕塑铸像，亦本曹吴。”

《益州名画录》卷中的记录，倾向于蜀僧仁显的看法，这可能是蜀地普遍的看法：“前辈画佛像罗汉，相传曹

样、吴样二本。曹起曹弗兴，吴起吴暕。曹画衣纹稠叠，吴画衣纹简略。其曹画，今昭觉寺孙位《战胜天王》是也。其吴画，今大圣慈寺卢楞伽《行道高僧》是也。玄画罗汉，吴样矣，今大圣慈寺灌顶院罗汉一堂十六躯，见存。”

郭若虚维护张彦远之论而驳斥仁显异说，认为“曹衣出水”的“曹”，应当是北齐曹仲达。“曹衣出水”的绘画样式，据郭若虚的看法，除了“出水”，还包括“其体稠叠”、“衣服紧窄”两点，都是依据衣纹画法立说的，即其不光是衣服紧窄，而且绘画的线条或者衣褶的处理是“稠叠”的。这些由史料揭示出的问题均有待我们联系现存实物作进一步考察研究。

隋唐之际还有更加知名的尉迟跋质那和尉迟乙僧父子俩，“尉迟跋质那，西国人。善画外国及佛像，当时擅名，今谓之大尉迟”（《历代名画记》卷八），“时人以跋质那为大尉迟，乙僧为小尉迟。（乙僧）画外国及菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概。僧棕云：外国鬼神，奇形异貌，中华罕继”（《历代名画记》卷九）。其结论很明白：虽然尉迟父子颇擅画名，但是，他俩作为“戎体”画家，毕竟是“中华罕继”的，在具有极强包容性又颇具排他性的中国传统文化面前，很快就成了历史的过眼云烟。别说佛教美术了，即使像玄奘那样大影响的人物，照搬古印度的佛教思想，在中国也是很快趋于衰亡的。所以，我们认为，



即使历史上真的有过一种深受古印度艺术影响的，具有古印度梵式风格的，可以称之为“曹衣出水”的佛教绘画，那也一定会“中华罕继”。

四、佛教绘画文人化

文人化与世俗化是唐以后佛教绘画的两个重要方面。

唐以后，传统的用于礼拜的佛教绘画远远不如以前那样为人所重了。北宋中期的郭若虚对此发出了深沉的感慨，他想建议人们“收藏圣像”，并在《图画见闻志》中列举了一长串赫赫有名的佛画名家的姓名清单，说这些画家“无不以佛道为功，岂非释梵庄严，真仙显化，有以见雄才之浩博，尽学志之精深者乎？”但他的愿望显然没有得到响应。相反，像吴道子这样的杰出画家，还被视为画工。苏东坡诗云：“道子实雄放，浩如海波翻。当其下手风雨快，笔所未到气已吞。……吴生虽妙绝，犹以画工论。”尽管这只是26岁的东坡的一时兴到之评，却引起后世不断的回应，似乎成了一条毋庸置疑的公理。这意味着，以吴道子为代表的佛教绘画家再不会成为精英文化关注的焦点，用以礼拜佛教绘画再也不会赢得热烈的赞美。佛画文人化的兴起，实与礼拜佛教的衰微相辅相成。

在佛教绘画文人化方面做出杰出贡献的，首推北宋的李公麟。李公麟擅长画马，晚年转攻佛画。他也像当时通

行的那样，师法于画圣吴道子，把唐人作为草稿的“白画”发展成为专门的艺术表现形式，“平生所画……多以澄心堂纸为之，不用缣素，不施丹粉，其所以超乎一世之上者，此也”（《画继》）。以至于邓椿发出了这样的感慨：“郭若虚谓：‘吴道子画今古一人而已。’以予观之，伯时既出，道子讵容独步耶？”（《画继》）李公麟画佛像，“每务出奇立异，使世俗惊惑，而不失其胜绝处。”尝画《自在观音》，“跏趺合爪，而具自在之相，曰：‘世以破坐为自在，自在在心不在相也。’”（《画继》）

在他的影响下，白描佛画很快成为一种流行的绘画样式。北京故宫博物院有一件《维摩演教图》，历来相传是李公麟的作品。可是，元代的王振鹏也有一件《维摩不二图卷》，与《维摩演教图》构图完全相同而略大，并且说明这是临自金代马云卿的。由此可以推想，《维摩演教图》很可能是马云卿的作品。正是由于这件作品出色的白描艺术，才使得人们误以为是李公麟所作的，由此看来，马云卿的白描并不逊色于李公麟。但李公麟是首创，马云卿是因袭，新创难而因袭易，因此李公麟的历史功绩还是要远远超过马云卿和王振鹏的。

李公麟在佛画方面，将唐人绘画意气风发的作风转化成了文雅细腻的艺术表现，代表了一个时代风尚的变迁。李公麟“不用缣素”云云，是就创作而言

的，他临摹古画还是用缣素的。李公麟只愿意在纸绢上驰毫骋思，绝不肯作壁画，恐近“众工之事”。也差不多是从这时起，文人画家开始主要创作卷轴画，除了北宋偶尔有画家兼作寺庙壁画，这已成为他们区别于画工的标志之一。

文人不愿涉及佛教绘画还可以举出元代的例子。元代有不少知名的画家，如赵孟頫与管道升夫妇等，虽然出入寺观，但兴之所至，所作壁画多为山水、梅竹，与佛教内容无关。有一位诸暨人毛伦，“居贫自乐，放情吟啸”，所游者多为名士。相传在越中崇光寺居年余，画墨牛数十头于殿后，游人争观，山寺香火因此而盛。后寺僧请他画罗汉，遂隐去。毛伦可以在寺庙里画墨牛，却不肯画罗汉。倘强起而问之，他恐怕会像李公麟一样认为那样做近乎画工，非文士所为也。文士如此，有些佛门中人居然也是如此。有吴僧无诘，到了皖南天福寺，应该寺住持之请，于两廊间画山水四幅，“皆渔樵耕读，不涉沙门”。

明清期间，文人学士游戏笔墨、偶涉佛画的也有不少，就现知的作品来看，他们只是借佛教题材来抒情写意的，而与佛教信仰、宗教义理丝毫扯不上关系。例如徐渭，笔墨豪于一世，是写意花卉的宗匠。中国美术馆藏有其一幅《莲舟观音》，观音位于画幅下截，其上3/4基本是空白。画中一叶莲瓣，观音以此为舟，半倚其上，戴巾着白

衣，侧视画面的右方，周围是淡墨画万里波涛。我们欣赏这件佛画，与欣赏他的花卉，所产生的感受差不多是相同的。他自称妙品绘画的特征之一是“悦性弄情”，而在这幅画里，除了悦性弄情之外，读者恐怕也不大会有恭肃归仰之心的。我们之所以举出极为特殊的徐渭为例，是想表明，有相当一批文人画家，即使是佛教为题材，他们的出发点也并不是佛教，而只是借佛教题材来抒情写意。对于他们来说，佛教题材也好，山水花鸟题材也好，都只是借题发挥罢了。佛教绘画的文人化大率如此。

五、禅宗与绘画

禅宗自慧能以来，在中国可谓一枝独秀，声势远在其他宗派之上。究其实质，是宗教信仰让位于传统的老庄玄学思想，并与文人墨客的学术修养发生共鸣。范文澜曾经直截了当地指出禅宗和尚就是披着袈裟的老庄。禅宗重在义理思辨，疏于宗教膜拜。

中国佛教的各宗派大致是推崇偶像崇拜的，唯独慧能禅宗摒弃一切，主张直指本心，不假外求，一超直入如来地，自然也就漠视偶像，甚至出现丹霞烧佛这样极端的举动。据庐山西林犀照本澈禅师所言，丹霞“遇天大寒，取木佛烧火。向院主诃曰：‘何得烧我木佛？’霞以杖子拨灰曰：‘吾烧取舍利。’主曰：‘木佛何有舍利？’