

中国古代佛教造像艺术表现手法溯源

文 / 内蒙古赤峰学院美术系 / 肖媛

[内容摘要] 本文通过对中国古代佛教造像艺术表现手法的追根溯源, 将古代埃及、古希腊、古印度、古中国这四个文明古国的宗教艺术传统, 以及之间的师承关系作了简要的分析。说明我国古代的佛教造像艺术是古代东西方艺术交流的成果。

[关键词] 佛教 造像 古埃及 古希腊 犍陀罗

佛教, 相传于公元前6世纪由天竺(古印度) 迦毗罗卫国 (今尼泊尔境内) 净饭王的长子悉达多·乔答摩所创立。公元1世纪传入我国, 从公元3世纪开始成为我国的主要宗教而历经千余年不衰。中间虽有个别时期遭遇政府抵制, 如唐代宗、明嘉靖, 以及近代冯玉祥的毁佛运动和“文化大革命”浩劫等, 但是一个不争的事实是佛教自传入中国开始, 在很短的时间内便俘获了当时中国社会上下各个阶层人士的诚心, 使他们成为虔诚的信徒。信徒们倾其所有为佛祖建立华丽的殿堂, 并用尽装饰, 因而也为我们后人留下了无比丰富而独特的佛教艺术作品。这些佛教艺术作品在我国古代美术史中占有极其重要的地位。

自魏晋以后, 中国的雕塑几乎皆为佛教的天下, 至于佛教绘画也和世俗绘画平分秋色。而作为佛教艺术之中最有特色的石窟造像, 经过历代工匠之手所存很多, 分布于我国南北各地。如在新疆, 有古代龟兹、高昌等洞窟造像; 在甘肃河西走廊, 有敦煌莫高窟、安西榆林窟、永靖炳灵窟、天水麦积山等石窟造像; 再向东有山西大同云冈、河南洛阳龙门、山西太原天龙山、河北邯郸响堂山、河南巩县石窟寺、山东云门山、江苏连云港、辽宁义县万佛堂等, 甚为壮观。在南方则有南京的摄山石窟, 四川的广元石窟、大足石窟等, 分布既广, 数目亦多。

至于寺庙殿堂之中所存的壁画与彩塑则更是星罗棋布于各地, 不胜枚举。如此众多的佛教艺术作品, 在其纯粹的造型元素的运用上, 如同佛教自身一样, 随着时间的推移和时代的变化走过了一条自外而内的融合之路。

一、佛教造像艺术起源

关于佛教造像艺术起源的说法很多, 而关于最初佛祖造像的记载则出现在《增一阿含经》(卷廿八) 里面, 说舍卫国波斯匿王和侨赏弥国优填王二人笃信佛道, 不见佛故, 忧恼成病, 性命垂危。群臣商议, 作如来像来给他减忧, 或许能够康复。优填王听后十分高兴, 赞道: “善哉, 卿等所说至妙。”于是命国中奇工师匠“以牛头旃檀作佛形像, 高五尺”。波斯匿王听到这个消息后, 也命工匠仿造, “时如来形体煌如天金, 遂以紫磨金作五尺高像”。经结语云: “尔时阎浮里内, 始有此二如来形像。”

然而此种说法颇有值得商榷的地方, 因为佛教中的《十诵律》云“佛身像不应作”, 佛祖在世的时候也十分反对这样做。当时都是用一些象征手法来显示佛的存在, 如以“象”代表诞生, “马”代表出

家, “座”代表降魔, “菩提树”代表成道, “法轮”代表说法, “塔”代表涅槃。这是因为佛是精神的超人, 于外形具备“三十二相”“八十种好”, 与常人迥异, 不敢妄作。直至佛祖涅槃之后, 则用一对足印来象征佛的存在。“尔时迦叶哽咽悲哀, 说是偈已, 世尊大悲, 即现二足千辐轮相, 出于棺外, 回示迦叶, 从千辐轮, 放千光明, 遍照十方一切世界。”(《大般涅槃经后·分卷下·荼毗品第三》)

我们目前所见最早期的佛教艺术作品均为上述采取象征手法创作而成, 其中的人物造型质朴、浑厚, 属于印度传统特征。

公元前326年, 马其顿国王亚历山大统治了印度西北部的犍陀罗地区(今巴基斯坦和印度旁遮普邦一带), 而希腊罗马的艺术传统也被随之带到了这里。公元前2世纪中叶, 原来居住在中国敦煌、祁连山一带的大月氏人被匈奴人战败, 于公元前130年左右向西逃到了今天的阿姆河流域, 以后又占领了恒河和印度河流域, 建立了强大的贵霜帝国。昔日曾经被希腊人统治过的地区全部都成了贵霜帝国的领土。贵霜帝国的第三代国王迦腻色迦(大约即位于公元2世纪中叶) 统治时期, 国势到达了最高峰。他们在征服中亚地区的同时, 也迅速吸收了当地的古代波斯、希腊和印度文化, 接受了佛教的信仰, 出现了以希腊罗马艺术为母体的犍陀罗艺术。

犍陀罗艺术的中心是今天巴基斯坦北部的白沙瓦, 这里是当年贵霜王朝统治的中心区域。这个地区自从亚历山大东征以来就富有希腊文化的传统, 并且开始形成“希腊-印度文化”的混合区。希腊的雕刻艺术在当地久负盛名, 而且也具备了制作各种神像的传统, 然而却一直没有被用来服务于佛教, 原因如上文所述, 主要是受当时佛教教义的影响。直到公元1世纪, 大乘佛教思潮在贵霜帝国的中心地区兴起, 并且在社会上的影响日益扩大。大乘佛教主张佛不仅仅有释迦牟尼一人, 三世十方都有无量无数的佛, 如阿弥陀佛、弥勒佛、药师佛等, 他们都是各方世界和极乐国土的主宰者。他们宣扬要大慈大悲、普渡众生, 还把往生到佛国净土作为人生追求的最高目标。这样一来, 人人都可以成佛了, 而且在现世或者未来的世界里成就佛道, 就是信徒们修行的最高宗旨, 并不像之前小乘佛教宣扬的那样可望而不可即了。在修行实践方面也不必像小乘佛教那样一味地强调苦行, 而是主张要面对现实, 哪怕是在家修行, 只要能坚持布施、施舍甚至于造像, 也可以在现世求得解脱。这种思想无疑会

对信徒们带来更大的魅力, 也会促使他们产生瞻仰佛祖的真容, 在感官上变佛的抽象为具象的要求。

而佛究竟应该是什么样子呢? 除了佛经中记载的具有三十二相、八十种好之类抽象的描述以外, 没有人能够具体说得清楚。于是, 当时的艺术家们接受了希腊“神人同形同性”的观念, 把佛直接塑造成人的相貌, 当然绝不是普通人的。在当时人们的眼里, 佛在某种意义上与救世主相似, 所以便直接借用了希腊艺术中太阳神阿波罗的形象, 甚至还给他穿上希腊式的长袍(即袒裸右肩式袈裟或通肩式袈裟)。由于这些最早的具有希腊风格的佛像雕刻多发现于犍陀罗地区, 以后人们就习惯地称这种希腊-印度文化相结合的雕刻艺术为犍陀罗艺术。

有关犍陀罗的石刻造像, 在公元1世纪末期表现释迦传记故事题材的雕刻中就已经有了佛的形象。公元2世纪以后, 犍陀罗地区还造出了接受众人礼拜、供养的单体释迦佛像。这些佛像按不同姿态可以分为立像、结跏趺坐像等, 头都塑造成了波浪形, 并且衬出了高高的肉髻, 在双眉之间刻着圆形的白毫, 这些都是佛经中所规定的释迦牟尼的超人体格特征。而最关键的是他们的形象, 均为希腊雕刻艺术中所常见的男子形象, 高鼻深目, 具有典型欧洲白种人的面相特征。在雕刻手法上也与希腊雕刻别无二致。身上穿着长长的袈裟, 衣纹通常以左肩为中心, 成放射状分布全身, 对衣纹的处理手法十分写实, 并通过其起伏去表现衣服里面富有生命力的人体形象。身体各个部位与四肢的连接处清晰明确, 如果是立姿佛像, 则一律右腿直立, 左腿略曲, 头微向右倾斜, 进而整个身体呈现出一个优美的“S”形转折。这一切都让我们想起古希腊的那些经典雕塑作品。二者在技艺和气质上几乎一样, 具有明确的师承关系。

古希腊雕塑艺术与古埃及雕塑艺术之间的关系早已世有公论。在公元前6世纪, 希腊人完全按照古埃及雕塑的样子雕凿出希腊第一批阿波罗神像, 继而开启了古希腊雕塑的艺术发展历程。时隔近六个世纪以后, 同样的事情再一次发生, 古印度人(或根本就是希腊人工匠) 按照希腊阿波罗神的样子雕凿出了佛的形象。从古埃及到古希腊再到古印度, 我们看到了一条清晰明确的艺术传播之路。此时这条路还没有到尽头, 它将继续发展下去, 直到中国。

运用希腊写实主义的雕刻手法, 佛祖的模样第一次呈现在了信众的面前。他宛如一位身穿长外套的古希腊式的智者。

除佛的形象以外,以希腊艺术为中介,埃及艺术的影响还体现在佛教艺术的其他方面。

公元3世纪中叶以后,在犍陀罗造像艺术更多的影响下,印度本民族的佛像艺术更加完善,外在形体的细腻刻画和佛陀内在的慈悲思想完美地结合在了一起。佛像的头顶装饰了螺纹,表情安详肃穆,身穿着单薄透体的袈裟,表面刻画着整齐平行的细衣纹,衬托出了佛陀饱满而优美的体型特征。有的佛像身后还饰有华丽的项光与背光,坐像底部开始出现莲花座,这些更加反衬出了佛祖宁静平和、深奥玄妙的精神状态。

而用光来表现神的神力这一习俗,始于埃及。在古埃及壁画与雕塑中,那些以人类形象出现的诸神通常在两肩或身后饰以身光,这一习俗经希腊传入印度,被犍陀罗艺术沿袭并应用到佛与菩萨的形象上。

佛教以光来代表智慧,正如《观无量寿经》所谓“彼佛之圆光如百亿三千大世界,圆光中有百万亿那由他恒河沙化佛”。

在佛教造像艺术中又有身光与项光之别。项光是在头后以圆轮代表,也有在圆轮之上加图案或加光焰于缘轮的;身光则顾名思义由佛全身所发。后来的密宗造像,还往往于身光之外附加火焰状图案。

对于莲花的偏爱并将它当做神座,这一观念与习俗同样也源自埃及。早期佛教虽然有以人心比白莲的说法,但是没有以莲花为神座的观念。而在埃及艺术中早已如此,或头戴莲花冠或坐于莲花之上,以象征再生。这种习俗与身光的习俗一样经希腊传入印度,被犍陀罗艺术所继承,只是意义变成了象征清洁。此后,莲花座与身光以及背光被当做佛教造像的固定模式而被保留下来。至此,佛的形象才终于发展完备。它实际上是古埃及艺术、希腊艺术与印度佛教文化的结晶。

公元3世纪初期,佛教艺术中另一个重要的形式——龕像出现了。这种造像形式是将佛像安置在一所龕中,龕的造型象征着佛所身处的大殿,而在龕外布置着形体较小一些的正在作礼拜的供养人像或其他侍侍菩萨罗汉像,在视觉上呈现出众星捧月的效果,这就使佛具有了一种更加超凡的感觉。在以后的佛教艺术发展中,这种佛龕像显示出了强大的生命力,它不仅在后世极为流行,而且也对中国以外的其他国家和地区,特别是对中国产生了深远的影响。

二、佛教造像艺术在中国的发展

发源于印度的佛教造像艺术是在公元1世纪与佛教一起进入中国的。中国建造第一座佛寺——白马寺的时候,就有佛的造像,然而因时间久远,我们已无法得见了。晋袁宏《后汉记》记载:“初,明帝梦见金人,长大,项有日月光,以问群臣。或曰:‘西方有神,其名曰佛,其形长大,陛下所梦,得无是乎?’于是遣使天竺,而问其道术,遂于中国而图其形象焉。”《后汉书·西域传》的记载与此相同。《佛祖统纪》等也对这件事有记载。相传蔡愔于汉明帝永平年间初遣使赴大月氏,至永平十一年(公元68年),偕沙门迦叶摩腾、竺法兰东还洛阳,时以白马驮经,及白毡裹释迦立像,因在洛阳城西雍关



外,建立白马寺,并在寺中壁上作千乘万骑三匝绕塔图。《魏书·释老志》说:“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。”这是中国最早自作佛画的记载。

从目前我国所存的佛教石窟造像遗迹分布情况来看,佛教传入我国首达新疆西部。现存有拜城县克孜尔石窟壁画、库车县库木吐喇千佛洞、森木塞姆千佛洞等。再沿丝绸之路,至甘肃的敦煌鸣沙山莫高窟、永靖炳灵寺石窟、天水麦积山石窟、安西榆林石窟,再至山西大同云冈石窟、河南洛阳龙门石窟等。

沿着这条自西向东的佛教传播之路,佛教造像从外在容貌与形体特征上也逐渐与当地传统相融合,并随着不同时代审美习惯的变化而不断更替。

如克孜尔石窟壁画中的佛陀以及供养菩萨多以半裸或全裸的形象出现,面相深目高鼻,无论动态抑或服饰均与印度本土佛教艺术中的形象十分近似。而从敦煌至云冈再到龙门,则逐渐变为当时普遍流行的服饰。如开凿于北魏时期的云冈石窟早期造像服饰就为当时鲜卑族的民族服饰,在云冈晚期乃至同为鲜卑族南迁之后开凿的龙门石窟中则变为当时汉族贵族所穿的褒衣博带式,面部特征也随之由仿造皇帝的丰满威仪而变为玄学高士的秀骨清像。至隋唐时期则又趋丰满而圆润,神态慈祥。中唐后菩萨体态与容貌更现女性化倾向,身着宫装,风姿婀娜。

然而无论造像的细节如何变更,那源自希腊的优美“S”形转折体态,源自古埃及的莲花与背光,则始终作为重要的标志性特征而存在着,只是或如唐时的强烈或如宋时的柔蕴。但凡菩萨与天王均自觉与不自觉地遵循着这一原则,以显示其对出身的怀念,是其外来身份的最好证明。

源自希腊雕塑用衣纹表现人体的技法则影响更大。范围已不仅仅局限在雕塑造像,在绘画领域也有其身影。

如在我国美术史上有着重要地位的北齐曹仲



达,其佛画颇享盛名。他来自中亚,画风为典型的西域风格,在中原既久,画艺渐染上中国民族风格,创立了“曹家样”,为唐代盛行的四大式样之一。它的特点是衣服紧窄,大概与印度笈多王朝的雕刻有同样的风格。后与吴道子结合中国传统风格所创立的“吴家样”并称,所谓“曹衣出水,吴带当风”。曹家样中那紧贴身体的衣纹,以及吴家样的以线为骨,而用不同明暗颜色的晕染来表现肌肤凹凸起伏的方法,均为受西域绘画技法启发而来。如果我们把当时受吴道子风格影响而绘制的壁画与之前在罗马的古代壁画相比较,就会发现二者在形体的塑造方法上有着明确的师承关系,只是这一次中间的纽带是中亚绘画艺术。

唐代以后,中国佛教造像艺术的大程式基本固定下来,并开始保留其精髓的基础上,逐渐加入了本民族的造型元素,形成了具有强烈地域风格的中国式造像,并影响了当时的朝鲜与日本,成为东方古代艺术的象征。

综上所述,我国佛教艺术的造型元素,尤其是早期佛教艺术作品,是纯粹的外来元素。它来源于古印度,源于古希腊,更源于古埃及。可以说,早期中国佛教艺术的造型元素和中国本土的艺术传统并无太大关系。它更像是一条纽带,把中国传统艺术与当时的世界性艺术风格紧密地联系在一起,并进而使前者成为当时世界艺术风格中不可分割的部分。

参考文献:

1. 温玉成. 公元1至3世纪中国的仙佛模式. 敦煌研究, 1999. 1
2. 米根孝. 中国佛教造像艺术的特色. 中国民族报, 2001
3. 胡同庆, 胡朝阳. 佛教石窟造像的视觉心理艺术效果. 敦煌研究, 2005. 3
4. 范瑞华. 中国佛教美术渊源. 国际文化出版公司, 1996
5. 阎文儒. 中国石窟艺术总论. 广西师范大学出版社, 2003
6. 李翎. 佛教造像量度与仪轨. 宗教文化出版社, 1995