

# 中国早期净土变相的型制与渊源

张同标

(上海大学美术学院, 上海 200444)

**摘要:** 中国佛教艺术中的净土变相,其主要图像特征是阿弥陀佛三尊处于楼阁与莲池之间,周围有菩萨天众与各式化生等,表达了信众往生西方乐土的愿望。最早的净土变相典型像例是南响堂山第1、2两窟的浮雕,表明净土变相正式形成于北齐。净土变相的基本图式和构成要素,与犍陀罗地区出土的“穆罕默德那利造像”尤为相近,是借用古印度流行的“舍卫城大神变造像”为图像范本,结合净土佛典而创制的。这一发现,既指明了中国净土变相的源头,也从具体的案例中显示了笈多王朝的佛教艺术对中国的巨大影响。

**关键词:** 净土变相;南响堂山石窟;舍卫城大神变造像;穆罕默德那利造像

中图分类号: J329

文献标识码: A

文章编号: 1674-9014(2011)05-0098-07

中国佛教造像来源于古印度,大部分类型的造像都能比较明显地看出古印度的痕迹,而关于中国净土变相,以往的研究尚未明确指出其古印度渊源。古印度造像影响中国,有三次大的浪潮,分别来自古印度的贵霜(Kushana)时期、笈多(Gupta)时期、波罗(Pala)时期<sup>[1]</sup>。虽然法显和玄奘分别记录了笈多时期(320~646年)的早晚两个阶段的许多方面,但是,笈多时期的佛教艺术对中国的影响,目前还缺少系统的研究。本文所研究的中国早期净土变相,就是笈多时期艺术影响中国的一个方面。在笈多时期,流行一种取材于“舍卫城大神变”(Maha-Pratiharya = The miracles at Sravasti)的造像类型,该类造像类型以大莲花上的主尊释迦牟尼为中心,从大莲花上分出许多枝蔓,这些枝蔓各自生长出莲花,莲花上又各自刻有佛像。“舍卫城大神变造像”衍生出了宏大的谱系,有极简的三尊像形式,也有极繁的如同本文征引的出自犍陀罗穆罕默德那利(Mohamed Nari)的高浮雕造像。出土于穆罕默德那利的这件造像,通常被称为“穆罕默德那利造像”,我们将之与中国“南响堂山石窟净土变相浮雕”加以对比研究发现,“穆罕默德那利造像”是中国净土变相的图式渊源,该研究初步解决了中国净土变相渊源这一

悬而未决的难题。

## 一 早期净土信仰与净土变相疑例

在中国,自后汉月支国三藏支娄迦讖译《佛说无量清净平等觉经》四卷(大正藏 No. 361)、曹魏天竺三藏康僧铠译《佛说无量寿经》二卷(大正藏 No. 360)以来,以阿弥陀佛为中心的净土信仰就非常盛行。有关的造像,也曾经历了雕造阿弥陀佛造像至净土变相的一个转换过程。早先流行的阿弥陀造像,这样的例子可以举出较多,如:支道林(314~366年)曾请人图画阿弥陀像,并撰像赞<sup>[2]196</sup>;兴宁(363~365年)中,沙门竺道邻造无量寿佛像,竺法旷为之立殿《高僧传》卷五)。康宁三年(375年),沙门释道安威德昭彰,擅名宇内,于襄阳郭西铸丈六无量寿佛像(《集神州三宝感通录》卷中)。著名雕塑家戴逵、戴颙父子也曾造丈六无量寿佛像,史称“二戴像制”。特别著名的是庐山慧远,他于太和六年(381年)入庐山,元兴元年(402年)与其他信徒一起在阿弥陀佛像前结社念佛,立誓期生西方净土。他的这一举动影响很大。以上各例,均从著录可知,大约均为阿弥陀佛像。现存遗迹中,保存完好并明确可辨的,首推炳灵寺第169窟建弘元年(420

收稿日期: 2011-06-17

基金项目: 华东师范大学人文社会科学后期资助项目“中国和古印度佛像源流的调查研究”(2010)。

作者简介: 张同标(1970-),男,江苏盐城人,上海大学美术学院博士研究生,湖南工业大学包装设计艺术学院副教授,研究方向为佛教艺术。

年)龕造像,中尊为无量寿佛坐像,两侧为观世音与大势至。

以上各像还都不是净土变相。金维诺曾指出:净土变相较早的例子,是麦积山第127窟的西壁遗存中的雕刻于西魏初年(约公元539年左右)的一铺西方净土变相,该雕刻的中央殿内无量寿佛结伽趺坐于莲座,两侧的观音、大势至侍立于莲台,两旁为七宝严饰之楼阁,四边阶道、七重行树间,诸菩萨、声闻云集。殿前乐队分坐两厢,中为建鼓,长袍广袖之舞伎随音乐轻盈起舞,壁画下方为七宝莲池、八功德水,莲花水鸟浮游其上。壁画上所表现的广殿净宇、青台紫阁、莲池伎乐、法音梵舞,创造性地构想了西方极乐之净域,从这铺画可以看到南朝西方净土变相的早期发展面貌<sup>[3]</sup>。

不过,这铺造像,是否是净土变相,尚有争议。宁强指出这铺壁画,以音乐表演为中心,既有击鼓弹琴的乐师,也有翩翩起舞的舞者,佛与二菩萨四弟子或坐或站立于正面屋檐下观看。他们头上均有圆光,以示与世俗众人之别。两边是汉式阙楼和树木,树林中有大批男女前来观看表演。因此该画也有可能描绘的是以“音乐供养”来娱佛的场面。我们在敦煌北凉第275窟北壁供养人行列中也可见到以音乐表演来供佛的俗人。隋代壁画中有更详尽的“音乐供养”场面。如果此图描绘的是西方净土,那么众多世俗妇女出现其中就难以解释,而且那些看起来像和尚的大批男子也不应该出现在西方净土中。因此,这幅画能否定为“西方净土变相”还值得进一步思考<sup>[4]</sup>。

宁强还饶有兴趣地考证了“净土”的梵文语汇“Sukhavati”的汉译经过。他根据日本学者藤田光达的详细调查得出,在汉译佛经中共有290部提到了西方净土。值得注意的是,在这些佛典中,凡译成于公元220年以前者,均将此“Sukhavati”译成“须摩提”或“须呵摩提”。这种根据读音译成的汉语名词对绝大多数人来说,是难以理解的,这表明当时的中国人对“Sukhavati”仍很陌生,找不到一个易于理解的合适的中文词汇来翻译对应的梵文。然而,从公元220年起至7世纪初止,汉译佛经将“Sukhavati”译为“安乐”或直接译为“安乐国”。这种以平安快乐来理解这一净土的原因,大概与魏晋南北朝分裂战乱时期人们祈求平安快乐的心理有某种关联。从初唐开始,绝大多数佛经把“Sukhavati”译为“极乐”。虽然鸠摩罗什早在公元401年就使用过“极乐”来翻译这一净土,但直到唐初,“极乐”的译法才

真正被广泛采用,天国图像的广泛流行也正在此时,主要依据的佛典是《观经》。于是,他认为,直到唐初,净土变图像才开始广泛流行,并且认为雕凿于642年的敦煌第220窟壁画,是“最早的纪年西方净土变”。然而,他似乎没有注意到南响堂山石窟。南响堂山位于北齐的邺都附近,邺都及周边地区曾经盛行以菩提流支和昙鸾为首的净土信仰。菩提流支和昙鸾为首的净土信仰,与庐山慧远一派,并称早期中国净土信仰的南北两大策源地。南响堂山石窟出现了中国最早的净土变相浮雕。

## 二 南响堂山石窟净土变相浮雕

上文的征引,说明难以把麦积山壁画看作是中国最早的净土变相,这一点,我们表示赞成。但宁强把造像出现与译经时间比类起来,认为净土变相最早出现于唐代初期的看法,我们却难以认同。我们的看法是,南响堂山石窟的净土变相浮雕,是中国早期的典型的净土变相,已经具备了唐代净土变相的主要图式特征,而且更容易看出造像的域外渊源。

南响堂山第2窟前室后壁所刻隋碑《滏山石窟之碑》上说:“有灵化寺比丘慧义,仰惟至德,俯念濒危,于齐国天统元年乙酉之岁,斫此石山,兴建图庙。时有国大丞相淮阴王高阿那肱,翼帝出京,憩驾于此,因观草创,遂发大心,广舍珍爱之财,开此□□之窟。”<sup>[5]</sup>李裕群指出,南响堂山第1、2组窟,“由北齐天统元年(565年)灵化寺僧慧义兴凿,丞相高阿那肱资助修成,完工年代不晚于周武帝灭齐之年(577年)”<sup>[6]</sup><sup>187</sup>。在第1窟,“最引人注目的是窟内前壁上方有大型浮雕的西方净土变,这是目前发现最早的石刻净土变”<sup>[6]</sup><sup>187</sup>。第2窟的净土变相已盗运国外,现藏美国华盛顿弗利尔美术馆<sup>[7]</sup>。中村兴二《日本的净土变相与敦煌》明确指出南响堂山石窟的这两铺浮雕是净土变相的早期作品,主要是依据《无量寿经》雕造的:

这幅净土图上有三个宝池,最主要的是中间的宝池。在这个宝池里,香炉周围有四种化生人物,虽同在莲花中化生,但莲花分全开、半花、未开三种。坐在全开的莲花上的两个往生者是上辈,半开的是中辈,未开的是下辈,以此在窟壁上明确地表现了极乐往生者相互之间的差异,即上中下三辈的区别。《无量寿经》更注意所谓“化生”或“胎生”的问题。《无量寿经》卷下有“彼国人民有胎生者”的话,接着是“世尊,

何因何缘,彼国人民胎生化生”,看来,所谓“化生”、“胎生”,是相对的概念。而且,在初期的《无量寿经》中,上辈作“化生”,中下辈作“胎生”。在考察西方净土变时,“化生”和“胎生”是两个重要的概念。<sup>[8]212</sup>

确实,我们在曹魏天竺三藏康僧铠译《佛说无量寿经》卷下看到这样的记载“佛告阿难:十方世界诸天人民,其有至心愿生彼国,凡有三辈。其上辈者,舍家弃欲而作沙门,发菩提心,一向专念无量寿佛,修诸功德愿生彼国。此等众生临寿终时,无量寿佛与诸大众,现其人前,即随彼佛往生其国,便于七宝华中自然化生,住不退转,智慧勇猛神通自在。是故阿难,其有众生,欲于今世见无量寿佛,应发无上菩提之心,修行功德,愿生彼国。”<sup>[9]272</sup>“尔时慈氏菩萨白佛言:世尊,何因何缘,彼国人民胎生化生。佛告慈氏:若有众生,以疑惑心修诸功德,愿生彼国,不了佛智、不思議智、不可称智、大乘广智、无等无伦最上胜智,于此诸智疑惑不信,然犹信罪福修习善本,愿生其国。此诸众生生彼宫殿,寿五百岁。常不见佛不闻经法,不见菩萨声闻圣众,是故于彼国土,谓之胎生。若有众生,明信佛智乃至胜智,作诸功德信心回向,此诸众生于七宝华中自然化生跏趺而坐,须臾之顷,身相光明智慧功德,如诸菩萨具足成就。复次慈氏:他方诸大菩萨,发心欲见无量寿佛,恭敬供养及诸菩萨声闻之众,彼菩萨等,命终得生无量寿国,于七宝华中自然化生。弥勒当知:彼化生者智慧胜故,其胎生者皆无智慧。于五百岁中,常不见佛不闻经法,不见菩萨诸声闻众,无由供养于佛,不知菩萨法式,不得修习功德。当知此人,宿世之时,无有智慧疑惑所致。”<sup>[9]278</sup>依据“化生”和“胎生”这两个概念,以及造像其它部分与经文的对照,中村兴二指出“这样一铺十分完备,忠实于经意的阿弥陀净土变,在北齐时代就已出现,这是令人惊奇的。”

支道林撰《阿弥陀佛像赞》和序言中有对于佛国的描述“西方有国,国名安养。……其佛号阿弥陀,晋言无量寿……男女各化育于莲花之中,无有胎孕之秽也。馆宇宫殿,悉以七宝,皆自然悬构,制非人匠。苑囿池沼,蔚有奇荣。飞沉天逸于渊藪,逝寓群兽而率真,闾阖无扇于琼林,玉响天谐于箫管。”<sup>[2]196</sup>“琼林谐响,八音文成,民谣沉聚,芙蓉晞阳,流澄其洁,蕊播其香。”<sup>[2]197</sup>虽然魏晋南北朝的“像赞”,作为一种与图画有关的文体,未必是如实描写画面的,但支道林心目中的西方净土,与南响堂山这铺浮雕比较相近,却也是事实。

通常认为,“净土变相图”是中国人自己依据佛典创造的,而且,唐以前的净土变相仅仅寥寥数例,真正的流行是在唐代。或许正因为如此,许多学者以中国造像为起点勾画净土变相的历史,殊少指出中国早期净土变相的古印度渊源<sup>①</sup>。但是,我们却惊奇地发现:见于南响堂山的中国早期净土变相,其基本图式构成是来自于古印度“舍卫城大神变造像”的。

### 三 舍卫城大神变及其雕刻表现

舍卫城大神变是《天譬喻经》(Divyavadana)<sup>②</sup>第十二篇讲述的一个故事,这个故事也见于《根本说一切有部毗奈耶杂事》第二十六卷(唐三藏义净译):在舍卫城(Sravasti)与祇园精舍之间,佛陀为挫败外道六师,显示了种种神通。其中,特别引人注意的有两个神变。其一,佛陀浮世于半空中,身上出火,身下出水,依次示现东南西北的四方天空中,称为“水火双神变”(Yamaka - Pratiharya)。其二,佛陀坐在那伽龙王奉献的大如车轮的莲花上,莲花的前后左右化现出无数的莲花,这些莲花又进一步分别化现出无数的莲花,枝蔓相连,弥漫天宇,每朵莲花上又各有化佛,现“行住坐卧”四威仪,称为“千佛化现”或“大神变”(Maha - Pratiharya)。神通之后,佛陀归座对众说法,闻法各众均蒙福泽。据释迦自己说,“水火双神变”是各种佛陀与声闻弟子所共有的神通,后者的“千佛化现”才是只有佛陀才能够示现的神通,因而更加神奇瑰丽,是笈多时期佛教造像喜好表现的题材。

对舍卫城大神变造像进行开创性研究的是法国学者福歇(Alfred Foucher)。福歇由《天譬喻经·舍卫城大神变》出发,将图像表现加以对照,对一系列的造像题材进行了认定,指出了造像的图像学特征<sup>③</sup>。如“鹿野苑释迦八相造像碑”中的一个画面,表现了舍卫城大神变最基本的特征:在花茎相连的三朵荷花上,佛陀居中而坐,左右莲花上各有一端坐佛。在画幅下部的莲茎两侧,跪着的是难陀(Nanda)和邬波难陀(Upananda)两位那伽龙王,这两位龙王为佛陀变现出这朵硕大如车轮、珠宝饰成的莲花。这是最简洁的一种表现。在南响堂山第19号摩崖的第22龕也有类似的雕刻,惟两侧站立的是菩萨<sup>[5]</sup>,表明北齐邺都师仿大神变造像是客观的历史真实。

在犍陀罗地区穆罕默德那利(Mohamed Nari)出土的近乎方形的一块高浮雕,堪称这一系列的变体的繁复化的极致。与“鹿野苑释迦八相造像碑”

一样,佛陀坐于难陀和邬波难陀两位龙王变现的硕大莲花上。密集排列的各种形像,环绕在佛陀周围,他们也都位于莲花之上,表明他们是神变的一部分。同样,画面上的各种楼阁,也是神变场景的一部分,是波斯匿王为邀请佛陀显现神变而建造的,体现了神变发生的具体场景。由于增加了许多人物,或许是出于艺术美感的考虑,在佛陀头部上方增加了两个精灵举顶的王冠。再往上,圣树的繁枝茂叶之中,出现了象征神圣和敬意的华盖。

诚如福歇自己所说,特别之处是像碑下端的水池,“从一个满是鱼和莲花的塘中升起一枝莲花,茎秆经过装饰,且与叶子分离开”<sup>[10]161</sup>。这是大神变故事文本中所没有的情节,似难解释,各学者对福歇的质疑也就此入手。但是,如果让我们回到舍卫城故事本身就会发现,这个故事有着一个发生、发展与变异的过程<sup>④</sup>。我们相信,当时所流传的这个故事,即使与今天大致相近,恐怕也会在细节上有多多少少的差异。比如,难陀和邬波难陀,为佛陀奉献了七宝莲花。难陀和邬波难陀这两位龙王,在汉译《杂事》中没有出现具体的姓名,而在汉译《药事》中却出现了与梵本《天譬喻经》相同的名字“难陀和邬波难陀”。《根本说一切有部毘奈耶药事》卷第十六记载“难陀、邬波难陀龙王……即于池中化出大莲花,其花千叶,犹如车轮,色如天金,宝茎花蕊,金刚所作,无量千花周匝围绕。尔时世尊坐此花上,及诸苾刍各坐一莲花。”<sup>[11]76</sup>也许,这是将舍卫城大神变的故事情节,移用到其他的释迦说法场景中的;或许是这类故事广为流传之后,不能排除当时的僧众或匠师把这两个故事混淆为一体的可能性。这似乎是“穆罕默德那利造像”的水池图像的来源。纵非如此,我们也应该承认,“穆罕默德那利造像”是“舍卫城大神变造像”系列作品繁复化的极致,同时也是离舍卫城大神变故事文本距离最远的作品。

#### 四 净土变相渊源于大神变造像

由于“穆罕默德那利造像”出现了舍卫城大神变故事文本中所没有的情节设置,这就促使学者从其他角度对造像题材进行解释,也启发了我们进一步寻找“穆罕默德那利造像”的后续流变。由此我们发现了中国净土经变图像的基本构成是渊源于此的,尤其是早期的南响堂山净土变相浮雕,与“穆罕默德那利造像”的基本图式和构成要素非常接近。

南响堂山第一窟的净土变图像保存得相当完好,我们从线描图上看得更加清晰。图像由以下几

部分构成:一是莲座主佛及其随侍、供养人众等,居于画面的中心位置;二是图像下方的七宝莲池;三是主佛上方的飞天、王冠等;四是主佛左右两侧的楼阁。这四部分都可以与“穆罕默德那利造像”逐一对应。

莲座主佛及其随侍、供养人众等的比较。在“穆罕默德那利造像”中,主佛异常的高大庄严,占据碑面的大部分空间。而在南响堂山浮雕中,虽然主佛没有那么高大,但无疑占据了画面正中心的位置,是视觉的焦点所在。更为重要的是,主佛都在硕大的莲花座上结跏趺座,惟犍陀罗造像结说法印,南响堂山造像施无畏印。巨大的七宝莲花及其上的圣众,既是舍卫城大神变中着力渲染的对象,也是净土佛典中的关注焦点。姚秦龟兹三藏鸠摩罗什译《佛说阿弥陀经》指出“池中莲花,大如车轮,青色青光,黄色黄光,赤色赤光,白色白光,微妙香洁。”<sup>[12]347</sup>曹魏天竺三藏康僧铠译《佛说无量寿经》卷上“众宝莲华周满世界,一一宝华百千亿叶,其叶光明无量种色,青色青光,白色白光,玄黄朱紫光色亦然,炜烨灿烂明曜日月。一一华中,出三十六百千亿光。一一光中,出三十六百千亿佛,身色紫金相好殊特。一一诸佛,又放百千光明,普为十方说微妙法。”<sup>[13]272</sup>

巨大的莲花,是我们首先联想两者之间有渊源关系的关键要素。我们知道,在古印度,在舍卫城大神变图像流行之后,图像中的佛陀才与莲花紧密联系在一起。也就是说,莲花与佛像联系起来,是“舍卫城大神变”盛行之后的产物,已有学者指出,“直到公元4世纪,莲花开始成为支撑佛陀的典型形象,无论坐的或站的”<sup>[14]</sup>。在此之前,秣菟罗等地的佛像多为狮子座,犍陀罗多为方墩座。笈多时代(320~600年)的佛像,凡有莲花座,都与舍卫城大神变造像有关,目前尚未发现例外。

另外,古印度贵霜时代的佛教造像,多为单尊像,或少量的帝梵胁侍的三尊像。但是把大量的佛陀、菩萨与帝梵天众以及供养人等组合在一个完整的画面,在笈多时代,仅有“舍卫城大神变”这种图像模式能够满足要求。事实上,大神变造像,在笈多时代的石窟中广为分布,大量出现在西印度石窟中。如此众神云集的造像,总是与舍卫城大神变有着紧密的联系。作为一种流行的图式,往往会不知不觉地被借用到其他题材的雕刻之中。

图像下方七宝池的比较。福歇说,“穆罕默德那利造像”的特别之处是像碑下端的水池,这是“一个满是鱼和莲花的池塘”。南响堂山第1窟浮雕的

下方,也同样有一个横向展开的水池(第2窟浮雕把这个水池隔成了三个水池,分别置于净土三尊的面前),水面正中是一朵硕大的莲花。莲茎两侧的两人,在犍陀罗造像中是难陀与邬波难陀两位龙王。在南响堂山造像中,虽然这两人未必是两位龙王,但之所以刻画这两人,却不是表现经文的需要,而是明显受到了犍陀罗造像的图式布置的启示。南响堂山造像的莲茎左右的画面上,各有成对的水鸟嬉戏。碰巧的是,佛经也提到鸟,“彼国常有种种奇妙杂色之鸟:白鹄、孔雀、鸚鵡、舍利、迦陵频伽、共命之鸟”这些净土佛国的鸟,“昼夜六时出和雅音,其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法”<sup>[12]347</sup>,想必是中国匠师受到佛典的启示而创作的吧。水池中还有端坐于莲花之上只露出半身的形象,比照盛唐壁画,可称为“化生童子”。

净土变相的典型特点,是如同在佛典中竭力铺张描绘的七宝池。曹魏天竺三藏康僧铠译《佛说无量寿经》卷上记载“讲堂精舍宫殿楼观……内外左右有诸浴池,或十由旬,或二十三十,乃至百千由旬,纵广深浅各皆一等。八功德水湛然盈满,清静香洁味如甘露,黄金池者底白银沙,白银池者底黄金沙,水精池者底琉璃沙,琉璃池者底水精沙,珊瑚池者底琥珀沙,琥珀池者底珊瑚沙,车璩池者底玛瑙沙,玛瑙池者底车璩沙,白玉池者底紫金沙,紫金池者底白玉沙。或二宝三宝,乃至七宝转共合成。”<sup>[13]271</sup>

更有情味的是,水池的左右两端各有一人在水中游泳,只露出上半身。右侧还有一人正在脱鞋入水。左岸边还有两人作摔跤状,不知是否与游泳有关。在南响堂山第2窟浮雕中也有类似的情景:“在这个浮雕上,靠右的宝池里有一人弯腰而行,水浸没至腹部。在左边的宝池里也有一个,腹部浸没在水中”<sup>[8]214</sup>。这个细节,其实也是佛经中描绘的诱人的净土景象。康僧铠译《佛说无量寿经》卷上记载“彼诸菩萨及声闻众,若入宝池,意欲令水没足,水即没足,欲令至膝,即至于膝,欲令至腰,水即至腰,欲令至颈,水即至颈,欲令灌身,自然灌身,欲令还复,水辄还复。调和冷暖自然随意,开神悦体荡除心垢,清明澄洁净若无形,宝沙映彻无深不照,微澜回流转相灌注,安详徐逝不迟不疾,波扬无量自然妙声。”<sup>[13]271</sup>

主佛上方的飞天、王冠等的比较。这个细节,我们应当予以特别的重视。由两人抬着王冠,虚浮在主佛的头顶之上,这是犍陀罗造像中的经典特征,在“穆罕默德那利造像”中也有这样的一个部分。福

歌描述说,在主佛之上“两个托着王冠的有翼神,在他们和装饰性花中间是四个紧那罗,其中两个双手举华盖”<sup>[10]161</sup>。在谈到另一件类似造像的这一部分时也说,在主佛上方“没有翅膀的两个小天使,他们托着装饰性树叶下的嵌有珠宝饰物的王冠”<sup>[10]160</sup>。马歇尔也注意到了这一部分,并且在其著作《犍陀罗佛教艺术》中提供了一个断落的碎片局部,影印于该书插图126。马歇尔提醒我们“花冠由两个树精抬着,他们的上部还有一树精,手拿花环。浮雕作品中这种赞美佛陀的方式当然深受希腊古典式艺术的影响,这一点是毫无疑问的。但是还要看到,芒果树叶构成的伞形盖和藏身树叶中的树精等等,却完全是印度的东西,作品的雕刻方法是这时期犍陀罗艺术中最标准的方法”<sup>[15]</sup>。请注意,两位天使,或谓树精,他们抬着的是花冠或王冠,而不是华盖。在树叶之中、在花冠之上的,才是华盖(也称伞盖)。让我们再细察南响堂山浮雕,主佛头顶上方,由两位飞天抬着的巨大的新月形的物件,边缘有连续的弧形装饰,比照犍陀罗造像,这是花冠无疑,他们以这种方式礼赞佛陀。这里没有像犍陀罗那样的浓郁的枝干树叶,但出现于枝叶间的紧那罗或谓树精,南响堂山浮雕中也有端坐于莲花之上的小佛像与之对应。我们甚至怀疑南响堂山浮雕是参照大神变浮雕并把树精改造成坐佛的,因为坐佛的莲花座与树精的裙子,其造型非常相似。南响堂山净土变相浮雕的这一部分,在佛典中没有描述。因而,如果我们说,中国匠师是参照“穆罕默德那利造像”之类的范本而雕造的,读者诸位尚有疑问否?

楼阁的比较。净土佛典对建筑有颇多描绘,例如《赞阿弥陀佛偈》:“楼阁殿堂非工造,七宝雕绮化所成。”<sup>[16]</sup>《略论安乐净土义》谈到安乐国有几种庄严,其八曰“千万宝华,庄严池沼,宝殿、宝楼阁种种宝树,杂色光明影纳世界。”<sup>[17]</sup>南响堂山浮雕的左右两端各有一座房子,从造型上看,是典型的中国式建筑,丝毫没有古印度的痕迹。但是,我们说,犍陀罗“穆罕默德那利造像”的对应部位也有相应的房屋,是古印度支提式的建筑。这毋庸置疑,两地的匠师们各自描绘自己所熟悉的房子,是理所当然的,即便换成今天的我们,只要不是过分恪守范本,恐怕也会如此。

七宝池与楼阁,是判断净土变相的标准。我们根据这两点判断南响堂山第1、2两窟的浮雕是正式定型的净土变相。而本文开头指出的一些像例,至少尚不能称之为成熟的净土变相。南响堂山浮雕净土变相,是经过一段时间的摸索,才最终决定依据

“舍卫城大神变造像”为图式样本加以创制的。

## 结 论

通过以上分析,我们确信:南响堂山净土变浮雕的创作范本来自于“穆罕默德那利造像”或其他类似的造像。

检索已有的研究成果,关于净土变相的研究,基本上是以中国的早期造像为起点的,并没有深入探讨中国造像的古印度渊源,因而也都没有指出中国净土变相与古印度大神变造像之间的联系。中印两国的造像,虽然有神祇、菩萨、胁侍的数量多少不同,但二者的共同特征也是明显的,都或坐或立于荷花之上。“穆罕默德那利造像”的图式构成,被中国佛教信众用以表现佛国净土,中国匠师甚至还由此雕造了一些佛典没有提及的细节:主尊莲座梗茎两侧的人物、主尊头顶部的冠盖。

相比较而言,“穆罕默德那利造像”下端的水池,究竟是有意为之,还是无意而为,目前尚难确知。倘若是有意为之,意在表现什么样的佛教义理,也茫然不得其要。但是,它在整个画面上所占的幅面很小,绝不像中国净土变相那样铺张。在中国,净土信仰或净土变相对七宝水池充满了热情。经文且不说,庐山慧远“西方净业,凿池栽莲仿彼国”,“慧远有弟子法要,能刻木为十二叶莲华,植于水中。用以机关,凡拆一叶以为一时,与刻漏无差”<sup>[18]</sup>。唐代比丘善导曾写《阿弥陀经》十万部,画“净土变相”三百铺,他所集记的《观念阿弥陀佛相海三昧功德法门》云“依《观经》等画造净土庄严变,日夜观想宝地者,现生念念除灭八十亿劫生死之罪。又依经画变,观想宝树宝池宝楼庄严者,现生除灭无量亿阿僧祇劫生死之罪。”<sup>[19]</sup>在观想对象中,宝池是其中极重要的一种,足以说明在佛教徒心目中,宝池并非仅仅是艺术的点缀,而是具有相应的宗教意义的。画家对描绘宝池也格外关注,《酉阳杂俎》说到,赵景公寺“三阶院西廊下,范长寿画西方变及十六对事观。宝池尤妙绝,谛视之,觉水入深壁”。文献之外,最直观的例证是敦煌壁画中富丽堂皇的盛唐净土变相。这样说来,中国早期的南响堂山净土变浮雕,虽效仿犍陀罗造像而加以发挥,却也暗示了即使“穆罕默德那利造像”蕴含了净土信仰或类似的佛教观念,也与中国僧众心目中的佛国净土所距甚远。“穆罕默德那利造像”虽然是中国佛教艺术中的净土变相的样本,但是,净土变相后来日趋隆盛,仍应归于中国僧俗的创造。

典型的净土变相,盛行于唐代。白居易曾经“舍俸钱三万,命工人杜宗敬,按《阿弥陀》、《无量寿》二经,画西方世界一部。高九尺,广丈有三尺。弥陀尊佛坐中央,观音、势至二大士侍左右。人天瞻仰,眷属围绕。楼台妓乐,水树华鸟。七宝严饰,五彩张施,烂烂煌煌”<sup>[20]</sup>。然而,在今天看来,白居易施造的高广丈余的画像,未必能及敦煌石窟壁画。虽然唐代的净土变相,比高齐郑都浮雕更显堂皇富丽,但基本图式和画面元素却没有多大的变化。只是,倘若由唐代的净土变相入手考察,不免使人惊叹于古代画师的惊人技艺,“五色令人目盲”,反而不易看出净土变相与“穆罕默德那利造像”之间的图式联系了。

## 注 释:

- ①王惠民《敦煌西方净土信仰资料与净土图像研究史》(《敦煌研究》2001年第3期,第12-19页)所列诸家,均没有涉及净土变的域外范例,也没有指出这类图像的源头。该文提到的“日本泷精一先生发表的《中亚发掘品与我国净土教美术的起源》”(原注《中亚的发掘品与我净土教美术的起源》,《国华》第296期,1915.1),未见原文,就论文标题看,有可能涉及到净土变造像的古印度起源。
- ②参见E. B. Cowell and R. A. Neil, *Divyavadana*. Cambridge: University Press, 1886: 143-162; 平冈聪《ブツダが謎解く三世の物語: ディヴィヤ・アヴァダーナ全訳》,东京大藏出版株式会社2007年版,第265-301页。
- ③参见福歇《佛教艺术的早期阶段》第六篇《舍卫城大神变》,王平先、魏文捷译,甘肃人民出版社2008年版,第119-162页。
- ④参见张同标《中印佛教造像探源》第十篇《天譬喻经舍卫城大神变汉译及造像》,东南大学出版社2011年版,第258-298页。

## 参考文献:

- [1]张同标. 古印度佛教造像影响中国的三次浪潮[M]//张同标. 中印佛教造像探源. 南京: 东南大学出版社, 2011: 3-19.
- [2]道宣. 广弘明集: 卷十五[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第52册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934.
- [3]金维诺. 西方净土变的形成与发展[J]. 佛教文化, 1990(2): 30-34.
- [4]宁强. 从偶像崇拜到观想天国: 论西方净土变相之形成[M]//敦煌研究院, 编. 段文杰敦煌研究五十年纪念文集. 北京: 世界图书出版公司北京分公司, 1996: 145.
- [5]张林堂, 许培兰. 南响堂山石窟新发现“大齐河清二年”造像铭文及龕像[J]. 敦煌研究, 2005(1): 61-66.
- [6]李裕群. 古代石窟[M]. 北京: 文物出版社, 2003.
- [7]金申. 海外及港台藏历代佛像珍品纪年图鉴[M]. 太原: 山西人民出版社, 2007: 328.
- [8]中村兴二. 日本的净土变相与敦煌[M]//敦煌文物研究所, 编著. 中国石窟·敦煌莫高窟: 第三卷. 北京: 文物出版社, 1987.
- [9]康僧铠, 译. 佛说无量寿经: 卷上[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎,

- 编. 大正新修大藏经: 第12册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934.
- [10] 福歇. 佛教艺术的早期阶段[M]. 王平先, 魏文捷, 译, 青海: 甘肃人民出版社, 2008.
- [11] 义净, 译. 根本说一切有部毘奈耶药事: 卷第十六[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第24册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934: 76.
- [12] 鸠摩罗什, 译. 佛说阿弥陀经[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经. 东京: 大正一切经刊行会: 第12册, 1934.
- [13] 康僧铠, 译. 佛说无量寿经: 卷上[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第12册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934.
- [14] Pratapaditya Pal. *Asian Art at the Norton Simon Museum, Volume 1, Art from the Indian Subcontinent* [M]. Yale University, 2003: 前言第20页.
- [15] 马歇尔. 键陀罗佛教艺术[M]. 王冀青, 译, 兰州: 甘肃教育出版社, 1989: 99.
- [16] 昙鸾. 赞阿弥陀佛偈[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第47册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934: 423.
- [17] 昙鸾. 略论安乐净土义[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第47册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934: 1.
- [18] 宗鉴. 集. 释门正统: 卷四[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第75册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934: 305.
- [19] 善导. 集记. 观念阿弥陀佛相海三昧功德法门[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第47册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934: 25.
- [20] 宗晓. 编次. 乐邦文类: 卷三[M]//渡边海旭, 高楠顺次郎, 编. 大正新修大藏经: 第47册. 东京: 大正一切经刊行会, 1934: 183.

(责任编辑: 田 皓)

## The Original stage and source of Chinese Sukhavati scriptural picture

ZHANG Tong - biao

( College of Fine Arts , Shanghai University , Shanghai 200062 , China)

**Abstract:** The main feature of Chinese Sukhavati scriptural picture is that the Amitabha locates between the pavilion and the lotus pond , with bodhisattvas , deve and theirs metaplasia surrounding them , which expresses people ' s aspiration for the western paradise in future life. The earliest typical Sukhavati scriptural picture are reliefs in the grotto 1 and 2 at the South Xiangtangshan , which shows that the Sukhavati scriptural picture was formed in Northern - Qi Dynasty. The basic style and key element of Chinese Sukhavati scriptural picture is much similar to the statues of Mohhamed Nari in Gandhara. It was created according the popular "image of the great miracles at Sravasti" in ancient India and Sukhavativynha - sutra. This discovery not only indicates the source of Chinese Sukhavati scriptural picture , but also shows the great influence of Buddhist art in Gupta dynasty on China.

**Key words:** Sukhavati scriptural picture; South Xiangtangshan grotto; image of the great miracles at Sravasti; the statues of Mohhamed Nari in Gandhara

## 《武陵学刊》主编魏怡应邀出席第五届中国社会科学前沿论坛

由中国社会科学杂志社主办、湖南省社会科学院和永州市委市政府承办的第五届中国社会科学前沿论坛于9月23日至25日在永州举行,此次论坛的主题为“‘十二五’规划与中国哲学社会科学创新体系”。全国20多所高校的领导和专家以及各省社科院系统的专家学者70余人出席会议。湖南文理学院院长、《武陵学刊》主编魏怡教授在学术交流发言中,就中国社会科学怎样创新、创新的关键点在哪里发表了自己的观点,着重阐述了两个问题:一是就人文社会科学研究方面,我们研究文学一定要思考文学及其研究是否真正做到了以人为本,是否处理好了主旋律文学和非主旋律文学的关系;二是就评价体系方面,必须要有评价机制和评价标准,现在社科界各说各话的关键原因就在于评价机制和评价标准的问题。魏怡教授的发言得到了与会专家学者的高度认同。陪同魏怡教授参加此次论坛的有湖南文理学院文史学院院长余丹清教授和《武陵学刊》执行主编张文刚教授。