

魏晋到隋唐佛像背光创作流变述考

侯 艳

(福建师范大学闽南科技学院人文艺术系, 福建 泉州 362332)

摘 要:佛教崇尚光明,认为佛的身体有种种光明,佛光在佛像中以背光的形式表现出来。佛像背光的宗教内涵与艺术价值都值得深入研究,我国魏晋到隋唐这段时间佛像背光的创作非常发达,通过对其发展演变的整理研究可以管窥佛教的像教意义及我国佛像制作发展的艺术历程。但目前对此尚无成系统的专门论述,选取此阶段有代表性的一些佛像背光进行比较分析,述其流变轨迹,以见其由最初的依据佛经为得福报而造背光,到以背光雕刻来扩大宗教宣传的影响,再到后来成为装饰性的纯艺术作品的发展过程。

关键词: 佛光; 佛教艺术; 佛像背光; 魏晋南北朝; 隋唐

中图分类号: J327 **文献标识码:** A **文章编号:** 1673-7059-(2011)09-0115-06

佛教崇尚光明,认为佛的身体有种种光明,这种佛光在佛像中以背光的形式表现出来。目前,关于佛像背光的论述散见于一些佛教史及佛教艺术著论中。如任继愈主编的《中国佛教史》在介绍我国南北朝时期的佛教艺术时,对一些佛像背光有所提及;阎文儒在《中国石窟艺术总论》中也谈及佛光是石窟造像中的重要组成部分;金申在《佛教美术丛考》一书中在讨论佛像时代特征时也有谈及。这些论述或略陈造佛光之原因及其佛经依据;或在论不同造像艺术风格时,以背光之不同作为区别项之一;或列举出几种背光的不同造型制式而未详加考辨。目前,关于佛像背光发展流变成系统的专门研究尚未见到。其实,佛像背光的宗教内涵与艺术价值都值得深入研究,我国魏晋南北朝到唐初这段时间佛像背光的创作非常发达,因而有必要对其发展演变做出详细梳理以管窥佛教的像教意义及我国佛像制作发展的艺术历程。兹以魏晋到隋唐佛像背光中的一些典型样式为例略述其流变过程及其与佛教在我国的发展相适应的关系,不当之处,请方家指正。

一、佛光概说

《后汉书》、《水经注》、《法苑珠林》等书都记载了汉明帝的一个异梦,他梦到殿前飞来一个“项佩日光”^[1]的丈六金人。第二天大臣告诉他这是西方的佛陀,于是他就遣使者去天竺求法。这虽是一个传说,但身体会发光的金色佛陀却因此而为国人所知。1954年,在山东沂南发掘的一座东汉画像石墓中发现“墓室八角石柱的顶端背面和南面各刻有一个神童,头上用带结发,绕头有一个圆圈,好似佛的顶光,……在柱子中部南面神童的下方有一结跏趺坐的羽人,肩生双翅,右手上举,掌心向外,似作施无畏印,可以认为这是早期的受佛教影响的造像,特别是羽人,佛教味道很浓,说它就是佛像也未尝不可”。^{[2]131-132}1959年,新疆民丰出土了一块东汉时期的腊染棉布,图案中有一个带头光的半身裸体人物,这也被判断为是一件佛教艺术品。这两例说明头光或曰项光已成为佛教人物的特殊标志。

收稿日期:2011-04-31

基金项目:2011年国家社会科学基金项目“晋唐佛教文学史”成果之一,项目编号:11BZW074

作者简介:侯 艳(1977-),女,河南郑州人,福建师范大学闽南科技学院讲师,博士。研究方向:佛教文献。

佛教是注重形象艺术教育的宗教，因称像教。佛经中广说造像功德，鼓励人们造作佛像，佛光则是佛像的一个重要组成部分。佛陀因以往累世的修行业缘而获得了不同常人的美好相貌，其身有种种光明。佛的光辉甚至超过日月，能照彻大千世界。环绕佛身，周围各一丈之光为常光，亦称丈光。如《大智度论》卷四中就说佛身“四边皆有一丈光，佛是在光中端严第一”。^[3]佛将说妙法或欲为后世能作佛的众生授记时就会从面门、颈项或眉间白毫放大光明。如《法华经》卷一序品中说佛在说法之前就：“眉间白毫相放光，照东方万八千世界，靡不周遍”。^[4]佛经中还说了造作佛光的诸多好处，“佛告阿难，佛灭度后，佛诸弟子，若能割捐诸事，捐弃诸恶，系念思惟佛常光者，佛不现在亦名见佛。以见佛故，一切诸恶，皆得消除。随其所愿于未来世当成三种菩提之道。”^[5]思念佛光即是思念佛，就可消除一切罪恶，来世成菩提道，自然应在佛像中造出佛光。佛光在佛像中表现在佛身背后，成为背光，包括了头光与身光。同时造出佛光的重要性还当与佛教之光明崇拜有关。光明可以驱走黑暗，带给人温暖，世界上的大多数宗教都有对太阳与火的崇拜。佛教就规定在佛像前一定要供奉长明灯，甚至在佛经中还有因为一灯之奉而得来世成佛的本生故事。也有许多佛的名字与光明有关，如阿弥陀佛又叫无量光佛，毗卢遮那佛即是大日如来。

无常形之光在佛像中往往以圆的形状来表示，这一则是象日之形，以圆来表示光线的发散性特质。再者中西哲学中都有以圆为美的观念。古希腊哲人毕达哥拉斯在公元前6世纪时就指出：“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。”^[6]中国美学思想中对圆的爱好亦由来已久，如《易》之所谓：“著之德，圆而神。”^[7]佛教认为圆的形象代表着圆满无缺与中道不偏，也是最高智慧的象征，佛经中往往以满月喻如来智慧。事理圆融，圆照圆觉，《华严经旨归·示经圆第十》中更是概括出佛教的十大圆通，表现了佛教对圆满完美的强烈追求。而且圆无起点亦无终点，是宇宙无穷的象征，只有圆形才能表现佛光的无处不在。

从宗教意义上讲，佛像背光表达了丰富的教理内容，开阔了观者的眼界，使之对佛的观想易于为功。从艺术角度讲，背光不仅是佛像的附属物，而且是一种独具魅力的表达方式，成为艺术家驰骋想象发挥创造力的神奇园地。

二、佛像的产生与中国早期佛像背光形制

佛教产生于印度，原始佛教不提倡偶像崇拜，释尊生前是没有佛像的，^①当时的信徒只能对着一些佛的象征物，如菩提树、法轮等，来表达对佛的景仰之情。甚至在佛涅槃之后很长一段时间里的佛教艺术品中都未出现佛陀的形象。在坦叉始罗城出土的公元1世纪中期的灰泥塑像或雕像，现在一般被看作是犍陀罗地区菩萨或佛陀像的前身。公元一二世纪贵霜王朝迦腻色迦王一世的硬币上出现了最早的佛像。此后，印度的犍陀罗及秣菟罗和阿玛拉瓦提都开始制作佛像。公元一二世纪，正当大乘佛教兴起之时，其时佛灭已500余年，^②佛教学说在不断传播中发生了很大变化，而且“不仅仅是佛教，印度的其他宗教——特别是当时变化很大的婆罗门教——其思想理念均在变化着。古代沿袭下来的吠陀献祭的行为，已经加进去了一些新的东西：祈祷和礼拜。从而使原本是神爱和寻求庇慰之宗教变成了向神像祈祷。那些不认为佛陀有固定的形象、整日处在禅定之中以及从不进行偶像崇拜的佛教僧伽们，也无法长期逃避这一趋势”。^[8]造出具体的佛像供信徒礼拜祈祷，此时已成为佛教积极宣传、扩大影响的迫切需要，佛教艺术也蓬勃发展起来，并随着佛教传播到世界各地。东汉时期佛教从印度传到中国，从那时起就开始了佛教艺术中土化的漫长过程。中国的艺术家创造出了具有中国特色的佛像，这些佛像形形色色的精美背光也成为佛教艺术中的奇葩。

关于佛教来华的传说有很多，东汉时期已传入中国的说法是可信的。佛教早期在中国的传播“主要是通过佛像，而不是经典；人们最初对于这一外来宗教的认识，也是通过祭祀、礼拜佛像获得的”。^{[2][84]}佛教是外来的宗教，印度佛教艺术对中国的影响自不待言。在佛教传入中国后的三四百年间里留存下来的佛像也以犍陀罗风格的为多。但中国这样一个文化发达的国家，对外来文化不可能一味地接受，而是以本民族固有的文化传统来认识，甚至是同化和改造外来文化，对佛教与佛教艺术就是如此。因而可以说印度有印度之佛教，中国有中国之佛教及独具中国特色的佛教艺术。

我国自东汉以来就开始开窟造像，魏晋南北朝时期更加盛行，直到中唐以后才逐渐衰落，历时千载。这些遍布全国各地的大小石窟是佛教艺术的渊藪重镇。西域的丝绸之路是佛教最初传入中国的通路之一，早期的石窟多在新疆、甘肃，如著名的克孜尔石窟和敦煌莫高窟。然而汉魏造像遗存不多，“晋代实为中国佛教造像之始”。^{[9]55}到了五胡十六国时期才真正出现了作为礼拜对象的独体佛像。从此期留存的造像和壁画来看，这时还基本沿袭了犍陀罗风格，但头光、身光俱全的背光形式已很普遍。佛像头光一般为圆形，身光有圆形或莲瓣形，装饰性纹样较简单，多以圈线分层，每层涂染不同色彩，有些有简单的线刻纹饰，有的则直接在佛身后的窟壁上彩绘背光，表现出北方质朴的风格。早期的如新疆克孜尔石窟中的佛像背光就仅以层层光圈的形式来表现，以朴雅的白、褐、绿为主色调。甘肃的金塔寺石窟北凉造像的背光中还出现了五彩波纹，仿佛从佛身放出万道光芒，旋转闪烁，华彩流动。这样绘制背光与佛经中的描述相吻合，北凉所译《大般涅槃经》中就有多处提到：“尔时世尊，于晨朝时从其面门放种种光，其明杂色，青黄赤白颇梨马瑙光。”^[10]卷1“世尊从其面门放种种色青黄赤白红紫光明。”^{[10]卷10}甘肃炳灵寺一座西秦建弘元年（420年）建的石窟中却有一屏极其精美的飞天乐伎背光，是同类设计中最早的。这些乐伎在佛光中翩然飞舞，演奏着羌笛、阮、排箫、箜篌等中西乐器，是研究古代乐舞的珍贵资料。佛经中常常出现飞天乐伎为佛、菩萨奏乐的场面，当如来演说妙法时他们更少不了“作天伎乐歌叹彼佛及诸菩萨声闻大众”。^[11]因而，在佛背光中造其形象以表达赞美佛法之意。此后在北朝出现更多背光中带有飞天的金铜造像，南朝小型造像背光上也常有飞天乐伎。南朝飞天姿态更加优美婉转，对身体的柔韧性表现更到位，与炳灵寺的背光飞天相比确实是艺术上的进步。

总之，我国早期的佛像背光还普遍因袭印度传统，形式简单古朴，且多以佛经的描述为依据，制作背光为得福报的目的性也较强。

三、南北朝佛像背光的创新与发展

南北朝时期佛教艺术的中国化跨出了坚实的一大步。这与东晋著名画家戴逵所做的努力与尝试是分不开的。戴逵并不是佛教徒，但却从10余岁起就在佛寺画画，一生创作出很多佛像，在中国佛教美术史上占有重要地位。佛教初来时，人们对其理解是中国式的，往往将佛陀与黄老并称，以中国原有的概念来比附佛教概念，是为格义佛教。魏晋时期高僧与士大夫密切交往，很多成为名士型高僧，而当时士大夫的不为物役、不拘礼法的旷达个性，使佛教在他们的谈玄说理中认归了中国文化，此时的佛教艺术也不可避免地濡染了魏晋风流，终在名士兼佛画家的戴逵手中成为一种在技法与面貌上都不同于印度的中国南朝式样。戴逵造佛像不完全按照佛经的要求，而是“以自己的生活感受去塑造形象，以自己对佛陀的理解去创造佛陀，因此才达到‘精妙’的程度”。^{[2]202}他正是因为不墨守成规才走上了艺术创新的道路，开创了所谓的南朝样式，在我国佛教美术史上留下光彩的一页。

现存最早的南朝式佛像是一尊有元嘉十四年（437年）铭文的铜佛，^③此像“高约一尺三寸。两肩覆袈裟，颇似犍陀罗佛像。然在技术上毫无印度风。其面貌姿态乃至光背之轮廓皆为中国创作，盖戴安道所创始之南朝式也”。^{[9]64}此像头光圆形分为两层，仅外层有极简洁的线刻卷草纹，身光共三层，内两层椭圆形无雕饰，而最外层则为宽大的叶形，雕有繁富华丽的火焰纹，边缘呈锯齿状象火焰跳跃之自然形。铜金色在这构成火焰的繁密圈纹中流动闪烁，带给人们的美感或已超越了其本身所承载的宗教意义。外缘参差的火焰纹在以后的佛像背光中成为一种最常见的构成要素。元嘉二十八年（451年）刘国之所造佛像背光外缘虽平滑无齿，但其密圈火焰纹与此像相似。北朝亦常采用火焰参差的外缘样式，包头博物馆收藏的一件北魏延兴三年（473年）铜佛像与河北宽城出土的太和十二年（488年）铜佛像就有类似的舟形火焰纹背光。不同的是，北魏铜像中的佛身体是直接以背光为底板的浅浮雕，仿佛与背光融为一体，但其背光与底座却不是个整体，仅由佛的两脚连接，延兴三年的佛像底座已断失。这种大背屏的背面一般刻有题记或发愿文，这一点南北都有多例，有些还有线刻佛像，如永明八年（490年）法海造像的背面就有阴刻一佛二菩萨像。北朝许多石造像的背屏背面雕刻有佛传故事，更充分地利用了空间，传达了丰富的信息。北魏太安元年（455年）张永所造

像背光的背面浮雕有“睽子本生”和“舍身饲虎”的故事。兴皇五年（471年）一尊弥勒造像背面竟分八层以连环画的形式雕刻了儒童本生和佛传的许多情节。太和二十三年（499年）比丘僧欣造像背面有佛像及多达88字的发愿文。北魏金铜造像还很流行观音和弥勒的组合样式，这种情况也反映在造像的背光形式上，太和十三年（489年）阿行造观音立像的背光背面就雕着在树下的半跏思维弥勒菩萨像。东魏武定元年（543年）骆子宽造佛立像背光背面刻有二佛并坐像。北朝佛教艺术的代表云冈石窟中保存了大量造像和壁画，其中开凿较早的“昙曜五窟”内就已出现了二佛并坐像。自后秦鸠摩罗什翻译《法华经》以后，其中释尊与多宝佛并坐说法的事迹即逐渐成为佛教艺术中一个较为常见的题材，并流行了很长时间。

在云冈第二十窟大佛背光中有浮雕千化佛，一一化佛亦有圆形头光及身光。这种化佛在炳灵寺的西秦乐伎背光中已有出现。北齐一座石佛坐像大背光中饰有五尊化生于莲花中的佛像。一尊高句丽二佛并坐像的背光中亦有五个这样的化生童子，这五个童子头梳双髻，造型更加生动。可见将莲花童子纳于背光中的形式广为人们喜爱。最早在贝格拉姆佛像的代表作“大奇迹佛”背光中即有化佛形像，这里的化佛已不再是一种单独的造像而成为佛光也即佛本身的组成部分。佛经对佛光中化佛的记载很多，如《佛说观普贤菩萨行法经》中说：“释迦牟尼佛举身毛孔放金色光，一一光中有百亿化佛。诸分身佛，放眉间白毫大人相光。其光流入释迦牟尼佛顶，见此相时，分身诸佛一切毛孔，出金色光一一光中，复有恒河妙微尘数化佛。”^[12]《观无量寿经》云：“彼佛圆光如百亿三千大千世界，于圆光中有百万亿那由他恒河沙化佛。”^[13]因而，在佛像背光中常常塑造出多尊甚至是上百尊化佛，甚为壮观。

北朝还有不少造型独特的佛像背光。如云冈中期孝文帝时造的一龕交脚弥勒菩萨像头戴天冠，头巾缎带在背光中悠然飘拂，令人不禁想起犍陀罗的王子菩萨像。龙门石窟古阳洞北魏时期的杨大眼造像龕佛像背光极有特色，佛像头光内圈中有一尊趺坐化佛，外圈是火焰纹，身光莲瓣形饰火焰纹，象这样化佛较大且占据头光中心位置的背光形式应算是一个特例了。北朝晚期的北响堂山石窟中有一龕华丽的九龙背光，释迦佛身后以明艳的红、蓝、绿三色绘出莲瓣形火焰背光，背光上雕刻了九条立体的面朝释尊的龙，九龙代表了最高等级的造窟主身份。这屏背光雕绘繁复精美，堪称北朝佛像背光中的一件杰作。

梁代佛教极盛，其时佛教造像也相应地达到一个高峰。小型金属和石质造像的宽大背屏式背光是梁代佛像的重要特征。这类造像主尊两旁一般侍立两个或多个菩萨及弟子，有如石窟中的一铺造像。佛像头光有圆形和宝珠形，光心饰一圈莲瓣。身光是莲瓣形，一般分为两层，外层雕多个姿态优美、裙带飘扬的飞天，有些还在顶部中央刻佛塔，内层是七尊化佛。北朝佛像多将佛传图刻在背光背面，南朝则将其移到了正面。成都万佛寺出土的一尊佛像背光外层为飞天，内层刻有三组佛祖说法图，每组都有一佛坐莲座说法，众弟子跪坐倾听，构图严谨，刻画非常精细，人物众多而不迫促，装饰性较强。梁中大同十一年（556年）的一尊造像表现的是释迦牟尼佛与多宝佛并坐说法的情景，二佛头光均为桃形，背光相融为一个共用的巨大莲瓣形背屏，背光顶部中央有一方形佛塔，两边是十二飞天，内层亦雕说法图。这种能容纳更大信息量的背光形式之所以成为此期造像的主流，当与佛教在我国的进一步深入传播有关。随着佛教的广泛流传，民间对佛像的需求量也越来越大。石窟集中体现了佛教艺术，但石窟中的造像壁画是不可移动流通的，僧人和普通百姓在家中有限的地方只能供奉小型的金属或木制佛像，当然不能象造石窟那样开辟很大的空间来绘制佛传壁画或雕塑人物群像。只能想办法在有限的空间中尽量表现更多的内容。在佛身周围扩展空间，最自然的方式就是增加对背光的刻画。于是，在背光上雕刻出了化佛及佛传故事，佛像背光此时成了叙事载体，也扩大了其宗教宣传的效果，信众对着一尊小小的佛像就可既观佛又观佛传，更易浮想连翩。同时，这种背光形式在南北朝时期的普遍应用也说明了这时佛教正从魏晋的士大夫佛教转变为民间佛教。

南北朝时期佛像背光形式中还值得一提的是对后世产生了较大影响的北齐的双树背光模式。这种背光形式通常是佛身左右有双树，枝叶向上伸展相交构成拱形背屏，枝叶之间多有镂空，显得玲

珑剔透。太原华塔出土的观音五尊立像就是内容比较丰富的一组双树背光，这组像佛、菩萨、弟子皆佩朴素的圆形头光，双树树冠舒展交叠成莲瓣形，顶端刻二龙拱护一座方形佛塔，两侧有正在演奏各种乐器的精美飞天，飞天身体屈曲婉转，比晋时背光乐伎飞天更显柔美。北齐这种双树背光对南朝的板式背屏作了改造，为以后空灵的网状背光设计之先导。到隋唐时代这种背光形式经过改造与发展成为了四川地区石窟造像的流行样式。

四、隋唐佛像背光的演变

隋唐时佛教在中国发展较快，许多本土的重要宗派如天台宗、华严宗及禅宗都在此时确立并迅速发展，使佛教这种外来宗教真正成为本土化的宗教。我国的佛教艺术也在此期出现了第二个高峰。

隋代时间虽短，但却有不少石窟雕刻及一些铜像留存下来，可以看作是北朝到唐代的过渡。此期石窟佛像背光一般较为简单，四川地区的佛像背光较有特色，广元皇泽寺大佛洞佛、菩萨、弟子组像群雕背后的浮雕双树背屏及人形化的天龙八部神像正是沿用了北齐的双树模式而又加以改造的新样式。到了唐代，四川各地的洞窟中广泛流行的双树型背屏已发展为镂空的圆雕且与窟顶相连，树冠刻画细致、色彩鲜明，树身如殿堂中的双柱并在像后留出一定空间可供信徒右旋礼拜。隋代小型金铜造像的背光亦沿用了北齐模式，而装饰更加繁富。开皇十三年（593年）所造的一尊铜像的背光就雕刻得十分细腻精美。主尊佛坐在高高的束腰莲台上，台下有两层方形基座，座旁立二菩萨，座上莲台旁立侍四弟子。佛与二菩萨都佩有镂雕的桃形头光，佛身两侧双树从基座生出，在佛头上方枝叶相交如伞盖，且每片叶子都精细刻画，树两边还有花环如珠链从枝叶上垂下，似可迎风而动，极其华丽。这种背光虽还保留有一点背屏的形式，但显然已与南朝样式有很大不同，已成为完全离开底板依托的独立圆雕作品。另有一件开皇四年（584年）的造像就只造出佛及菩萨的头光而无身光。梁思成认为：“周齐以来，铜像背光似已消灭，考之此时印度佛像，多无背光，殆受其影响欤。”^{[9]133}当然，周齐以后佛像中的背光并未完全消灭，不过隋唐以来几乎不再在背光上刻绘佛教故事，而是更加强了其装饰功能，化佛及花草火焰纹都仍常用。出现这种转变或与唐代变文的兴盛有一定关系。

变文始于唐代，是一种讲述佛经故事、宣扬教义的讲唱文学样式，“变”既表示将佛经转变为通俗的宣讲文字，也包含了佛教中神变之义。讲唱变文时往往有与之配套的图画，叫做变相，可以说是看图讲故事。变相多以连环画的形式画出佛经中的神变及本生、佛传等故事。“说故事人通过他的职业上的各种手段使一幅画卷上变现的人物和场景变得真实而生动。”^[14]在敦煌文献中就发现有这样的唐代画卷。有了这样一个方便灵活的宣传载体及通俗生动的宣讲形式，似乎已没有必要再通过佛像背光中刻画的佛经故事来增加宗教宣传的力度。佛像的背光作为纯粹的审美对象来庄严佛身更为合适，唐代一些大像背光就以更为高超的技法雕绘出奢华的装饰纹样来衬托佛像之美，一些独立的小型佛像往往就只有头光而无身光了。唐代的装饰性花纹极发达，不仅继承了汉魏的传统纹样，而且还吸收了印度、萨珊波斯及罗马的优秀成果，广为大众喜爱的忍冬唐草纹样就是从希腊传来的。敦煌几座唐代石窟中不仅建了二三十米高的大像，而且洞内装饰极其富丽，佛像背光色彩鲜明、花团锦簇，每一处细节都精雕细琢，映衬着大佛高贵而宁谧的神情。因密教的兴起，唐代还出现了十一面观音等新奇的形象，佛像背光的设计也不可避免地受到一些密教的影响，一改以往的莲瓣和尖叶形，而较多运用了上宽下窄的背光形式。如山西大同善化寺大雄宝殿的毗卢遮那佛的背光就是一个上宽下窄的巨大覆钵形，这种造型与藏式佛塔的主体部分类似。印度佛塔主体一般为近似于半圆形的覆钵，上有平头和高耸的塔刹，整体有一种冲向天空的气势。而西藏最初建佛塔是为了镇压妖魔，所以就把印度的半圆形覆钵塔身改造为上宽下窄的形式，显示出一种强大的下压的力量。毗卢遮那佛是密教的主尊，为其设计这样的背光自然适合。但这屏背光同时也具有中原的装饰风格，采用浮雕镂雕结合的形式满刻花纹，外层火焰光边缘参差有致，全屏鎏金，体现出一派富丽堂皇的盛唐气象。

唐以后佛教在中原地区已逐渐衰落，佛教造像的宗教含义越来越淡化了。但佛像制作在工艺技术上更加精湛圆熟，作为一种优秀的艺术成果为更多的人所欣赏。

总之,佛像背光是佛教美术题材中不可或缺的一部分,我国晋唐时期尤其重视佛像背光的造做。随着佛教的传播与佛教美术的发展,佛像背光的造做也是不断地发展变化。从魏晋时期信众依据佛经为得福报而造佛光,发展到以背光雕刻为阵地来扩大宗教宣传的影响,至唐代再发展成为一种装饰性的纯艺术作品。这多姿多彩的佛像背光正如佛教艺术中的一片华光,永远在佛教艺术园地中流光溢彩。

注释:

- ①佛典中虽然也有一些关于佛陀生前画有佛像的记载,但与《十诵律》“佛身像不应作”的规定相矛盾,可能是后来不断编定佛经过程中补入的,并不可靠,考古材料中也未发现纪元之前的佛像。
- ②关于佛灭年代的说法有很多种,中国一般采用众圣点记说,认为佛灭于公元前 486 年。
- ③现有学者提出对此像的疑伪意见,参见金申《谈元嘉十四年韩谦金铜像的疑点兼及其他伪像》。

参考文献:

- [1](北魏)酈道元.水经注[M].长沙:岳麓书社,1995:251.
- [2]吴焯.佛教东传与中国佛教艺术[M].杭州:浙江人民出版社,1991.
- [3]大正藏·大智度论[0].台北:新文丰出版股份有限公司,卷 4.
- [4]大正藏·妙法莲华经[0].台北:新文丰出版股份有限公司,卷 1.
- [5]大正藏·观佛三昧海经[0].台北:新文丰出版股份有限公司,卷 3.
- [6]北京大学哲学系、外国哲学史教研室.古希腊罗马哲学[M].北京:三联书店,1957:36.
- [7](魏)王弼,魏康伯.周易正义[M].孔颖达,等,正义.上海:上海古籍出版社,1990:157.
- [8](德)赫尔穆特·吴黎熙.佛像解说[M].李雪涛,译.北京:社会科学文献出版社,2002:35.
- [9]梁思成.中国雕塑史[M].天津:百花文艺出版社,2006.
- [10]大正藏·大般涅槃经[0].台北:新文丰出版股份有限公司.
- [11]大正藏·无量义经[0].台北:新文丰出版股份有限公司,卷 1.
- [12]大正藏·佛说观普贤菩萨行法经[0].台北:新文丰出版股份有限公司,卷 1.
- [13]大正藏·佛说观无量寿佛经[0].台北:新文丰出版股份有限公司,卷 1.
- [14](美)梅维恒.绘画与表演[M].王邦维,荣新江,钱文忠,译.北京:北京燕山出版社,2000:1-2.

Research on the Creation of the Buddha Backlight from Wei Dynasty to Tang Dynasty

HOU Yan

(Fujian Normal University Minnan Science and Technology Institute, Quanzhou, Fujian362332, China)

Abstract: Buddhism advocates light and believes that the body of Buddha has a variety of light, which appears in the Buddha statue in the form of backlight. Religious connotation and artistic value of this backlight are worthy of further study. From Wei to Tang Dynasty, Buddha backlight creation flourished. The religious meaning of Buddha statue and the evolution of the Buddha production in China can be seen from the collection and research of Buddha backlight creation. Since there have been few systematic discussions about it, the author selects some typical backlight in this stage for comparative analysis and brief discussion of its development, which aims to show the progressive trail from original purpose, for good blessing, to expanding the religious influence, and to appreciation of works of art.

Key words: Buddha; Buddhist Art; Backlight; Wei Jin Southern and Northern Dynasties; Sui and Tang Dynasties

(责编:任秀秀 责校:张永光)