

本刊特稿

赵朴初先生《佛教画藏系列丛书总序》释读

——纪念赵朴老诞辰100周年

霍旭初

(新疆龟兹石窟研究所, 新疆 乌鲁木齐 830002)

摘要: 20年前,赵朴初先生与季羨林先生连袂发起编辑出版《佛教画藏》,是一部史无前例的巨大美术出版工程。赵朴初先生为《佛教画藏》写了总序言。这是一篇义理深邃、内容丰富的重要文章,它深入浅出地论述佛教义理与佛教艺术的辩证关系,提出许多精到的见解,是佛教文化研究的纲领性、指南性文献。文章对《佛教画藏系列丛书总序》试作解读,同时结合佛教研究、特别是新疆佛教艺术研究中存在的某些问题,作辨析和评述。

关键词: 赵朴初;《佛教画藏系列丛书总序》;解读

中图分类号: I206 **文献标识码:** A **文章编号:** 1005-9245(2007)04-0005-06

引言

今年11月5日是赵朴初先生诞辰100周年,我们以崇高的敬仰之情,缅怀这位德高望重、世界仰慕的文化巨匠、著名社会活动家、伟大的爱国主义者。

赵朴初,安徽太湖县人,早年就读苏州东吴大学。后笃求佛学,精研佛法,在兼理其它社会活动时,坚行佛教事业,在佛教文化上取得很高的成就。1980年后历任中国佛教协会会长、中国佛学院院长、中国宗教和平委员会主席等。赵朴老也是中国民主促进会的发起人,是中国共产党的亲密朋友。赵朴初先生一生追求进步,探索真理,孜孜以求,矢志不移,在中国人民解放事业和社会主义建设事业上做出了卓越的贡献。

作为佛教居士的赵朴初先生,一生为佛教事业的发展奔波劳瘁,他长期研究佛理佛法,造访名山古刹,与各地高僧谈经论道,也曾漫游海外的佛教国家,识多见广,造诣出群。他将佛学的理解,与现实生活紧密联系在一起。从更广阔的方面揭示了佛学的真谛,使佛教更加贴近百姓的生活与思想。可谓当代最权威的佛学大师之一。赵朴老文学功底深厚,书法精妙。他的诗词、书法为当代之佼佼者,是遐迩闻名的佛教文学与艺术大师。

20世纪80年代末,赵朴老为了进一步将佛教基本义理和佛教美术大众化、普及化、通俗化,使佛教更好地为现代两个文明建设服务,在与学术巨擘季羨林先生连袂策划并亲自指导下,开始了中国出版史上最大规模的佛学与美术出版物——《佛教画藏》的筹备工作。《佛教画藏》是一部巨大的文化工程。由80余名国内著名画家、文学家、史学家、佛学家参与,耗时6年完成的恢宏钜作。《佛教画藏》收纳图画30000余幅。全书共分:《佛部》、《禅部》、《护法部》、《经部》、《居士部》、《罗汉部》、《名胜部》、《菩萨部》、《僧部》、《寓言部》共11部,91册。该钜书已于2006年12月由河北美术出版社正式出版。

赵朴初与季羨林两位老先生对《佛教画藏》的编辑出版给予高度的重视和全力的支持。两位大师为《佛教画藏》写了十分重要的序言。季羨林先生在序言中有一段含义精深的话:“《佛教画藏》的出版,实能济西方文化之穷,并使东方文化为人类造福,为人类未来造福,使人类免于灾难,其意义不可说不大矣!”后来有学者联系季羨林先生95岁生日那天,与温家宝总理谈“和谐”时说:“有个问题我考虑很久,我们讲和谐,不仅要人与人和谐,人与自然和谐,还要人内心和谐。”其实季羨林先生写的《佛教画藏》序言,正是体现“内心和谐”深刻意蕴的。赵朴老为

收稿日期:2007-09-01

作者简介:霍旭初(1934-),男,天津市人,新疆龟兹石窟研究所研究员,主要从事西域佛教文化艺术研究。

《佛教画藏》写的总序言,是先生对佛教文化理念精髓的全面阐释。这篇总序言对佛教文化研究者是一篇纲领性的文献,是佛教义理与佛教艺术研究的科学辩证法,是佛教文化工作者不可不读的经典和指南。

一、释读与注释

赵朴老的总序言,哲理深刻、内涵宏富。笔者不敏,拟试做释读和注释,以供读此总序言者参考,如有谬误,诚望诸家批评斧正。

《佛教画藏系列丛书总序言》全文分三段揭示如下:

无相^(一)是佛法的究竟义^(二),有相^(三)是佛法的方便道^(四)。修证佛法,理解佛教,弘扬佛教文化,必须由有相到无相,由方便般若^(五)而证实相般若^(六)。从金刚般若^(七)即法界的本体上说,当然是无眼耳鼻舌身意,无色声香味触法^(八),若以色见我,以音声求我,是人行邪道,不得见如来^(九)。这只是般若空的一面。从理趣般若^(十)即法界的现象上说,又是六大无碍常瑜伽^(十一),四曼相^(十二)即各不离,三十二相八十好^(十三),有花有月有楼台。万德庄严,万象宛然,这又是般若不空的一面。空而不空,不空而空,有相而无相,无相而有相,方是般若的究竟,佛法的世界也可以说是佛的世界^(十四)。

注释:

(一)无相:梵语 *animitta*,无形相之意。相,即状态、各种色(物质)的形状。根据大乘佛教基本理论,“一切诸法本性皆空”。认为既然一切事物是在一定因缘条件下形成的,事物本身便是“空幻无实”的。本性为空,也就无形相可得。《吠般涅槃经》称:涅槃无色相、声相、香相、味相、触相、生相、住相、坏相、男相、女相等十相,故涅槃又称无相。无相是佛教最高理想境界。

(二)究竟义:究竟,梵语 *uttara*,形容至高无上的境界。或对事务彻底极至之意。佛示现终极真理,即称为“究竟法身”。佛教最终目的称为“究竟涅槃”。究竟义即终极之道理。

(三)有相:梵语 *sakara*,无相之对称。系指有差别、有形状,又能生灭变化的事相。大乘“空宗”认为有相是“虚假相”。

(四)方便道:方便,梵语 *upaya*,又作善权、变谋,意指巧妙地接近、施設、安排。方便道即用各种不同方法引众生进入佛教。佛、菩萨度化大众时,根据众生不同“根机”用不同方法达到目的,称之为“方便法”。

(五)方便般若:般若,梵语 *prajñā*,即智慧之意。

佛教为达彼岸必修的六种“行”的最主要内容,称为“诸佛之母”。方便般若是以推理判断,了解诸法的一种相对智慧。也就是认识真实般若的一种权巧灵活手段。

(六)实相般若:即以智慧观察一切事物的绝对真实的本体。为般若之实性,是“真智”;又称“一切种智”。

(七)金刚般若:金刚,梵语 *vajra*,佛教常用金刚比喻佛法之坚固、锐利、能摧毁一切。金刚般若比喻智慧有金刚之性,至坚至利,能碎万物,能断众生难断之感。

(八)无眼耳鼻舌身意,无色声香味触法:眼、耳、鼻、舌、身、意,即六根,人的六种感觉器官,或认识能力;色、声、香、味、触,即五识。以上六根与五识互相对应,眼缘色、耳缘声、鼻缘香、舌缘味、身缘触。意思是思维活动,属于精神层面。前五种称为“色”即物质,“意”属“无色”。从金刚般若讲,上面这些“根”和“识”都应该是“无”。

(九)若以色见我,以音声求我,是人行邪道,不得见如来:此句系《金刚般若波罗蜜经》中佛说的一段偈文。此偈缘起于佛弟子须菩提问佛:可不可以用三十二相观如来?佛答言:不应以三十二相观如来,随说此偈。以色见我:色,梵语 *rūpa*,为物质存在的总称。前面所述人的眼、耳、鼻、舌、身五根都是色。我,梵语 *ātman*,原意为呼吸,引申为生命、身体、自己、本体、自性等。佛教主张“无我”。以色见我,即以物质本体显示佛体;以音声求我:音声,入于耳根者,称之为音声。佛用音声说法度众,其说法事业称为“音声事业”。以音声求我,即以作用于耳根的音声寻找佛体。这些都是不正确的,是人间所行的邪道,是见不到如来的。这段偈文是讲一切空,佛也是“无相”的原理。

(十)理趣般若:理趣即比喻说理,就是用形象说理。这里理趣般若指的是法界的现象,是以“有相”所见的世界境界。

(十一)六大无碍常瑜伽:六大,梵语 *sad-dhātu*,万物生成的六大元素,即地、水、火、风、空、识。此六大为法界体性,相涉相应,互相融通而无障碍,故称六大无碍。瑜伽,梵语, *yoga*,意译为相应。也含结合、连接、统一之义。六大无碍常瑜伽指世界万物交织,互相结合为一体。

(十二)四曼相:即四种曼荼罗,略称四曼,又称四印,梵语 *caturmudrā*。内容有大印:诸尊佛之形象;三摩耶印:各种手结印契;法印:各种真言梵字;羯摩印:各附属菩萨之威仪。

(十三)三十二相八十好:即佛三十二相和八十种好形貌的合称。佛的容貌和形相有三十二种显著

特征,又有八十种细微隐密特征。这里泛指一切佛的各种形象。

(十四)佛法的世界也可以说是佛的世界:佛是彻底觉悟真理者,大乘佛教认为佛遍布十方,而佛又有法身、报身和应身。佛既是具体的又是抽象的。因此佛的世界无边无际。佛法即佛所说的教法,包括各种教义及其表达的佛教真理。有心、境、事、理四方面。佛法是现世佛教的具体表现,也包括为表达佛法的种种现象,如佛教艺术等。这里所称佛法世界也就是佛的世界,是指在佛教艺术所体现的具象世界里,蕴含着佛的精神世界的最高境界。

佛教文化是中国传统文化的重要组成部分,佛教文化渗透到中国文化的方方面面,其中包括佛教的建筑、雕塑、书法、绘画、图饰、佛像、工艺等等美术领域,形成了别开生面独树一帜的艺术。佛教美术是和佛教的教义紧密联系结合在一起的。佛像都是表法的,佛教教义的谛,就体现在佛教艺术。所以懂得佛教,其手印^(一)、坐势、三昧耶^(二),就可了知本尊佛像的法义和法门^(三),所以绘造佛像,要求有依据,有量度^(四),有意境,有诚心,有神悟,有证量^(五),丝毫不能错乱,塑佛即佛,绘天即天,唯心所造,相应无碍。过去绘画造像者,不是一般的美工,而大都是大阿闍黎^(六)。佛的世界是重重无尽的,佛画的世界也是重重无尽的。以我心的清净世界去契合法界的华藏世界^(七),则花花世界,叶叶如来,心美如画,画美如心,心在画中,画在心中,心心相印,心画一如。其启迪理想,开发智慧,陶冶情操,修养道德,也是重重无尽的。

注释:

(一)手印:指用手指所结之印契。梵语 mudda,为教义规范的表记。佛教认为结手印可以感受佛、菩萨的力量并与之成为一体。佛教手印种类繁多,两手与十指组成丰富的含义。学习印契要拜师教授,十分庄严隆重。

(二)三昧耶:梵语 samaya,意译为时、众会、一致、规则、教理等。密教还有诸佛的本誓之意。另像征佛、菩萨、诸天本誓的器物、手印等称为三昧耶形。这里所说的三昧耶,即指此三昧耶形的各种器物 and 形式。

(三)法义和法门:法义:佛法之深刻义理;法门:梵语 dharma-paryaya,为众圣入道之通处,又有佛游历之圣迹之意。即入佛法的各种方法和途径。

(四)量度:造佛、菩萨、诸天等像规定的尺度。现有清代《造像量度经》传世。

(五)证量:梵语 pramana,指认识事物的标准和认识作用之形式、过程、结果,及判断真伪之标准。这里是表示佛教造像要符合标准、规范和仪轨。

(六)阿闍黎:梵语 acarya,意译为轨范师、教授、传授、导师等。是佛教徒受具足戒时必须亲临在场的三师之一。

(七)华藏世界:梵语 padma-garbha-loka-dhatu,释迦如来真身毗卢舍那佛之净土,谓此净土上有香水海,海中生大莲花,莲花中包藏微尘世界,故称莲花藏世界,略名华藏世界。后将净土世界均称华藏世界。如阿弥陀佛的极乐世界,也通称华藏世界。

为了更好地弘扬佛教文化,将佛教文化之主要内容绘制成连环图画,系统地、全面地介绍给一般读者,使之体现生活,净化心灵,以大众化之形式,达到化大众之目的,为两个文明建设服务,爰是编辑出版《佛教画藏》。本书兼顾到佛教教义和佛教美术的两个层面,还尽可能使它圆融起来,可以从中一窥佛的世界,从而净化美化自己的心灵,使自心之世界如同佛之世界,真正心佛众生,三无差别^(一),这就是我们的宗旨和祈望,希望能够得到广大读者的爱好和随喜^(二)。

注释:

(一)三无差别:指心、佛、众生平等无差别。另说为佛、法、僧平等或身、语、意平等。这里所说指自己与佛、众生心心圆融,共通佛的世界。

(二)随喜:梵语 anumodana,意为见他人行善,随之心生欢喜。随喜有两种:一、通随喜,若见、若闻、若觉、若知他人造福,皆随而欢喜;二、别随喜,特指听《法华经》随而欢喜。

赵朴初先生的《佛教画藏系列丛书总序》总共八百余字,但言简意赅,意蕴深邃,内容极为丰富。第一段论述“无相”与“有相”的辩证关系。虽然佛理深奥,但赵朴老深入浅出地将两者关系阐释得精到而清晰。其最基本要点是“究竟义”与“方便道”的互为表里、互为作用的关系。这样我们就能充分理解佛教为什么重视和大力实践佛教艺术;缘何佛教被称为“像教”的缘由了。为了“无相”的最高境界,就必须发展和繁荣“有相”。这个矛盾统一的事物,也是佛教的哲学特色所在。

第二段的精髓是:“佛教美术是和佛教的教义紧密联系结合在一起的。佛像都是表法的,佛教教义的谛,就体现在佛教美术。”佛教艺术的本质就是“表法”,佛教艺术千姿百态、繁花似锦,但最终的任务是用丰富多彩的视觉形象,说明佛教原理。明确了这些关系后,赵朴老接着说:“以我心的清净世界去契合法界的华藏世界,则花花世界,叶叶如来,心美如画,画美如心,心在画中,画在心中,心心相印,心画一如。”这段心画交融的精妙比喻,是佛教义理与佛教美术关系的点睛之论。“启迪理想,开发智慧,陶冶情操,修养道德”是赵朴老对佛教艺术作用、功

能的高度概括,有巨大的指导意义。此段中关于古代佛教画师的地位和造像的规范要求的论述,澄清了某些对古代画师的行为准则、道德操守的不当解释。

第三段指明编辑《佛教画藏》的目的是“体现生活,净化心灵,以大众化的形式,达到化大众的目的”、“真正心佛众生,三无差别”。就是自己、佛、众生融合为一体,实际就是达到生活和谐、世界和谐、自我和谐,从而推动当前两个文明建设。因此,赵朴老的总序言,既有深远的历史意义,又有可操作的现实意义。

二、几点认识

结合《佛教画藏系列丛书总序》的释读,我们需要回顾和清理一下在佛教义理和佛教艺术研究中,特别是新疆佛教艺术研究曾经出现过和现在仍然存在的某些问题和偏颇的现象,使佛教艺术沿着赵朴老指出的正确轨道向前发展。对此拟从两个方面谈一谈我的认识。

(一)在相当长的时间里,佛教义理研究与佛教艺术研究,似乎是各行其道,互不联系、互不交流。从事佛教哲学理论和佛教史研究工作者,注重佛教经典和文献的考据和爬疏,很少注意佛教艺术形象资料的比照和运用。举一个例子,以前研究西域佛教,都以日本羽溪了谛之《西域之佛教》为圭臬。此书确有一定的学术价值,于20世纪初出版和译成中文后,产生很大的影响。但此书只是从文献到文献,诚如吕澂先生在《中国佛学源流略讲》中所指出:“早年,日人羽溪了谛著有《西域之佛教》,中国曾有翻译,以后他还在继续研究,但仍未能对西域佛教做出完整的介绍。他的研究方法,是采用‘逆转’法,即从中国内地的资料去研究西域,而不是从西域本身的资料进行研究,未免有所不足。”(《中国佛学源流略讲》,北京:中华书局,1979年,第11页。)当时,外国探险队从新疆等地已经获得大量佛教艺术品、文书等新资料,并陆续公布。这些资料完全可以反映出古代西域佛教的一些真实情况。就以西域龟兹佛教为例,综合文献所载,龟兹佛教的大致轮廓是:奉行小乘佛教,以“说一切有部”为主导。鸠摩罗什在龟兹时期,大乘佛教有所发展,但罗什东去后,小乘佛教势力再兴。此外密教在龟兹也有影响。唐代开始,汉地大乘佛教西传龟兹,后来回鹘人入主龟兹,回鹘佛教也曾流行一时。如果仅靠文献资料,龟兹佛教的研究很难再有新突破。然而,龟兹大量石窟壁画,展现了极其丰富的佛教内容,不仅形象地反映龟兹佛教的历史和理念,也能补文献许多之不足。就以龟兹小乘佛教内容说,通过近年对石窟壁画的研究

表明,除了“说一切有部”外,“法藏部”在龟兹也有深刻的影响。龟兹石窟壁画还保留有原始佛教“轮回业报”等思想内容,这些在有关龟兹佛教文献上是很难找到的。此外,石窟大量佛教故事壁画是研究佛教历史不可或缺的资料。

通过丰富的佛教艺术资料来揭示佛教思想和佛教历史,日益显出其重要作用。但佛教义理研究和佛教艺术研究的“脱节”情况在某些层面里仍在延续。笔者在20世纪80-90年代间,多次参加“纯粹”的佛教学术会议,包括“中日佛教学术交流会”。这些会议在佛学义理研究方面,水平很高,成果显赫。但就是有些淡漠佛教艺术资料的倾向。有学者曾提出佛教造像、石窟壁画和新发现文物等可以解释佛学上的某些问题,但部分佛教学者特别是佛教徒学者不以为然,认为佛经或佛教文献以外的东西,不足据凭。以前诸家的《中国佛教史》也受此影响,有些著作运用佛教艺术资料论述佛教义理和历史的不是很多。20世纪80年代出版的由任继愈先生主编的《中国佛教史》开始改变这种情况。该书第三卷(北京:中国社会科学出版社,1988年。)就设有“南北朝时期佛教艺术”章节,全面论述了中国佛教艺术。以后论述中国佛教的著作、文章,利用佛教艺术的情况在发展、增强。出现佛教义理与佛教艺术研究相结合的和谐研究局面。从而推动佛教文化研究的多方面发展与进步。

(二)过去研究佛教艺术的,忽视佛教义理研究的倾向也大有存在。由于不了解佛教根本原理,对世界各地复杂的佛教艺术现象,缺乏基本的判断和把握,故对佛教造像的解释出现了种种偏离佛教义理的问题。比较典型的例子就是关于新疆米兰佛教遗址发现的“带翼童子”图像的论说。20世纪初,斯坦因在米兰佛教遗址发掘时,发现几身双背有翅膀的童子像,斯坦因将其定名为“有翼天使”,并说是来自基督教造像,其祖先是希腊神话里的爱神——爱罗神(Eros)。斯坦因的论说,在世界产生广泛影响,以后大多学者都采用这个说法。但我国学者对此早有质疑。黄文弼先生1948年发表的《罗布淖尔考古记》、阎文儒先生1962年发表的《斯坦因在我国新疆丹丹乌力克、磨朗(米兰)遗址所发现几块壁画问题的新评述》、常书鸿先生的《新疆石窟艺术》,都辩证地指出了所谓“有翼天使”之名的错误。前几年笔者与赵莉发表了《米兰“有翼天使”问题的再探讨》(《段文杰敦煌研究五十年纪念论文集》,北京:世界图书出版公司,1996年。)进一步对此问题进行探讨辨析。以上文章都是以佛教基本教义为根本出发点,指出佛教诸神虽然从西方特别是希腊神祇吸取外形创造佛教诸神形象,但这些形象都是佛教属性的神

祇,而非是原来西方神祇的移植。斯坦因是位杰出的考古学家、探险家,但他对佛学研究不深,对佛教艺术的理解存在偏颇。如果他掌握了佛教基本知识,就不会将“爱神”的概念,引入于佛教艺术中。中国有一些学者也是因为缺乏佛教常识,而认同将“天使”加于“有翼童子”头上。凡了解佛教名词的学者都知道,佛教也有“天使”一词,但和西方的“天使”意思大相径庭。佛教的“天使”不是人物,而是事物。“天”为自然之义,“使”是“业道”,有自然规律的含义。据《起世经》卷四、《正法念处经》卷十九所述,佛教有三“天使”,即老、病、死。《阎罗王五天使者经》称世界有五“天使”,即生、老、病、死、地狱。因此,将西方“天使”概念,取代佛教“天使”概念,必然造成概念上的混乱。

这个问题不解决,我们在认识犍陀罗艺术上也容易出偏差。大家都知道,犍陀罗艺术是印度佛教思想与希腊艺术相结合的产物。它的准确概念应该是什么呢?英国著名学者约翰·马歇尔说:“犍陀罗艺术首先是一种佛教艺术,一件作品是否为犍陀罗艺术,必须看他是否成功地起到了宗教艺术应起到的作用,它必须被当做表现佛教历史与传说以及赞美释迦牟尼的工具。”(约翰·马歇尔:《犍陀罗佛教艺术》,王冀青译,兰州:甘肃教育出版社,1989年,第64页。)日本羽溪了谛说:“佛传中一切理想的表现,率取希腊艺术之形式。”(羽溪了谛:《西域之佛教》,北京:商务印书馆,1999年,第248页。)我国学者王冀青确切指出:“采用古希腊、罗马的艺术技巧和形式以宣传印度佛教思想内容。”(约翰·马歇尔:《犍陀罗佛教艺术》,王冀青译本,第1-2页。)这些论述都十分清楚地指出:犍陀罗艺术是佛教艺术,所有希腊的艺术形态都是犍陀罗艺术的形式,而不是本质。关于犍陀罗佛教艺术里采用希腊、罗马造型塑造佛教神祇形象的例子举不胜举。近年有学者关于佛教护法神——金刚力士(Vajrapanibalin)从借用希腊大力神赫拉克勒斯(Heracles)外形,到佛教艺术东传,形象逐步演化、变异过程的研究,为认识犍陀罗佛教艺术的形成、发展、演变,划出了比较清晰的脉络,从中也可以认识到犍陀罗艺术的佛教基本性质。

我们研究佛教艺术,除了佛教艺术造型技法等重要课题外,也应该注意艺术造型的思想内容的研究。否则只能是“只见树木不见森林”。最近敦煌研究院召开了“敦煌壁画艺术传统与创新国际学术研讨会”,会上重点讨论了一个问题,即壁画临摹的重要性问题。根据敦煌老一辈美术工作者的经验,敦煌壁画临摹成就的高低,与临摹者对壁画内容的理解,即对佛教义理的掌握程度有直接的关系。著名的敦煌美术大师,同时也是谙熟佛经的专家。20世

纪90年代以来,我国美术史学界,在佛教艺术研究领域进入了以佛教义理研究为纲,指导佛教造型艺术探索的崭新阶段。一批美术史学家,发表了可观的佛教艺术研究成果,在佛教的“谛”和“相”关系上,取得颇有成效的进展。还有一批关于佛教美学的论著面世,使得佛教义理研究与佛教艺术研究相辅相成、相得益彰、别开生面。

由于不了解佛教的根本原理,和认为艺术的自身规律可以与佛教义理“分道扬镳”或“背道而驰”的甚至可以“改变”佛教属性的观点,导致出对佛教艺术的种种随心所欲和匪夷所思的解读。20世纪90年代新疆学术界受全国出现的“生殖崇拜”、“裸体艺术”研究热的影响,也出现了龟兹石窟壁画有“生殖崇拜”内容的论说,并公然将“生殖崇拜”列为佛教造像类型之一,这在世界佛教艺术研究中还是少有的。生殖崇拜是人类在原始社会的一种生存意识的反映。随着社会的发展,生产力的提高,文明的进步,人类的意识形态不断改变,审美意识逐步丰富,人的观念内容不断更新和充实,生殖崇拜观念也在变化、吸取、分化、转移。有些原来与生殖关联的东西,就不用生殖的观念去解释了。生殖崇拜只是人类原始社会的一种观念,它可以在某些落后的地区和民族里较多地保存和更长久地延续,而就整个历史发展阶段来说,这种观念早已发生变化。人类进入奴隶社会、封建社会后,对生殖问题的理解已不能与原始社会同日而语了。所以将生殖崇拜与佛教相联系,不论从历史、文化和逻辑上讲,都是非常不科学的。

佛教是公元前6-5世纪古代印度奴隶社会时期产生的宗教。它是印度社会斗争和发展的产物,有着深刻的经济、政治和文化的背景。佛教思想最基本的命题,是集中在关于人的本质和人的解脱方面。而这一主题又集中凝聚在“四谛”问题中。“四谛”是佛教各派共同承认的基础教义。“四谛”即苦、集、灭、道。苦是指人生为苦;集是说明苦的原因;灭是说苦的解脱和消灭;道是说解脱和消灭苦的方法。佛教对人生的认识,苦是第一位的,认为社会人生本是苦的聚集。这一教义成了佛教的全部出发点。佛教对苦作了多层面的分析,把生、老、病、死、忧悲恼、怨憎会、恩爱离别和所欲不得等主观愿望不能满足说成是苦。佛教苦的观念,具有普遍的性格。佛教的人生观就是建立在苦的基础上的。佛教对人的特殊称谓叫“五阴”,即色、受、想、行、识。把所有的苦最后归结为“五阴盛苦”。人生的爱恋和追求就是五阴盛的表现。佛教对于苦的关系用“十二因缘”来解释。“十二因缘”里对人生和社会最起作用的是“生”、“贪爱”和“痴”,把“贪爱”和“痴”看作是人生痛苦的根本原因。“贪爱”也就是“贪欲”,也解释成“烦恼”。增一

阿含经说:“欲生诸烦恼,欲为生苦本。”所以,“离欲解缚”是佛教的根本思想。佛教吸收了印度古代传说中的诸神,但都依据佛教精神进行了根本的改造。湿婆神是婆罗门教的创造、毁灭、生殖、舞蹈之神,男根是它的象征。佛教自然不能将代表生殖的神进入佛教,于是佛教让其住在“色界”之顶,名叫“大自在天”。“色界”是只有“物欲”而没有“性欲”的境界,这就消除了他“生殖”功能的一面。湿婆神虽然进入了佛教,但对湿婆原来的性质,却作严厉破斥。佛教称湿婆神为“大自在天外道”,玄奘译的《毗婆沙论》和《瑜伽师地论》中都有驳斥“大自在天外道”的专门论述。《续高僧传·玄奘传》记玄奘在印度劫比他国时见到此派外道说:“俗事大自在天,其精舍者高百余尺,中有天根形极伟大,谓诸有趣,由之而生,王民同敬,不为鄙耻。”(《大正藏》第50册,第449b页。)

持生殖崇拜说者认为:佛教中的密教是由印度远古生殖崇拜衍变而来,故密教在印度是较早的。这是完全违背佛教发展史的。密教是佛教最后阶段。而密教受印度教的“性力派”影响更是在密教的最后阶段的“金刚乘”中。而地域只限“藏传佛教”范围内。必须说明,密教中的“双身修持”,是有密教解释的。“金刚乘”认为“贪染即清净”,用“贪染”达到“清净”,“双身修持”是在做“贪染即清净”的“功德”,而不是“性欲”的发泄。这个概念与古代祈求人类繁衍的“生殖崇拜”没有任何关联。因此,将密教中某些“性力”的现象,生硬地与“生殖崇拜”联系起来,完全是主观的臆断。至于将龟兹石窟中的某些形象

作“生殖崇拜”的解释,就更是无稽之谈了。此外,龟兹石窟壁画裸体形象问题,也有人一直在作不实的论说。把这个问题“炒作”的越来越离谱。与此相关的对古代佛教画师的绘画目的与道德操守等,也有不少违背历史的评说。关于这个问题笔者最近发表《窈孜尔石窟壁画裸体形象问题研究》(《西域研究》,2007年3期,第40-52页。)作分析辩证,这里不再赘述。

如果佛教义理研究中注意运用丰富的佛教艺术资料;如果佛教艺术研究多一些关注与掌握佛教基本义理,两者互为融通,上述的种种问题,可能早有避免。《佛教画藏》是在我国对宗教文化研究的理性要求日趋增强;佛教文化是中国传统文化重要组成部分的共识逐步深化;佛教文化艺术在两个文明建设中的积极作用日益显示的背景下出版的。出版后引起巨大的社会反响和可喜的社会效益。对佛教艺术研究者来说,《佛教画藏系列丛书总序》是一部指南性的文献,它春风化雨,解疑释难。前面所讲的问题在《总序》理念指导下,定会“圆融起来”,从而推动佛教文化研究沿着健康而和谐的方向发展。

赵朴初先生逝世前的1996年12月,病榻上的赵朴老留下朗朗诗句:“生固欣然,死亦无憾。花落还开,水流不断。我今何有?谁欤安息?明月清风,不劳寻觅。”读了赵朴老的总序和这首诗,使我们看到了硕果赵朴老“道德文章”的大家风范和高风亮节的光辉形象。赵朴老是我们永远学习的楷模、精神的导师。

谨以此释读与感言,纪念赵朴老百年华诞!

A General Explanation of “The Preface to Series of Buddhist Paintings” ——A Commemoration of Zhao Puchu's 100th Anniversary

HUO Xuchu

(The Research Institute of Qiuci, Urumqi, Xinjiang, 830002)

Abstract: “Buddhist Paintings”, a great master piece of art, co-edited by Zhao Puchu and Ji Xianlin 20 years ago. The “Preface” by Zhao Puchu to the magnum opus is of profound meaning, which introduces the dialectic relationship of the Buddhist belief, principles and its artistic value. The “Preface” is still considered as introduction to the study of the Buddhism. The present article tries to explain the “Preface”, pointing out the problems existed in the study of Buddhism in Xinjiang.

Key Words: Zhao Puchu; “The Preface to Series of Buddhist Paintings”; explanation

[责任编辑:李蕾]