



佛教造像藝術的宗教情趣

禪文化美學思想對我國佛雕藝術的影響

王壽雲

我國的雕塑藝術源遠流長，根據近代考古文化的資料證明，遠在新石器時代，就出現了彩繪陶塑，殷周時期的玉刻和石刻，及至到了戰國時代的彩繪木俑等雕塑，已有了生動的藝術造型，具有精美的裝飾和明麗的色彩。

二十世紀七、八十年代，我國考古工作者在陝西臨潼發現了號稱世界八大奇迹的彩繪陶塑的秦俑，其規模宏偉，反映了我國雕塑藝術在佛教造像傳入之前，已具有了高度的藝術水平和驚人的藝術成就。

但是，我國佛教造像藝術的形成，確是一種外來雕塑藝術影響的結果，在公元前後，最初隨佛教從西域等地傳入，逐漸發展成爲具有中國民族風格和特色的雕塑形式。現從造像藝術的宗教情趣來觀察。禪文化對中國石窟造像、壁畫彩塑、木雕泥塑等藝

術的審美，有着深刻的影響，下面我們從佛教造像藝術和禪文化美學關係，作進一步探討和說明。

一 佛教造像藝術的源流

佛教造像原起於佛教，從實物來看，初以石窟造像爲主的，它起於僧侶宗教信仰的需要，以後，又隨佛教一起傳入中國。

印度佛教早期是沒有偶像的，然佛雕藝術最早確是出現在釋迦時代。據《增一阿含經》卷二十八載：當時憍賞彌城的優填王和舍衛大城的波斯匿王，因釋迦牟尼上天爲母說法，思念不已，而分別召國內的能工巧匠，按佛陀的形像，塑造的梅檀木和紫（磨）金的釋迦造像，經曰：「是時（優填）王即勅國界之內諸

奇巧師近而告之曰：「我今欲作（如來）形像！」巧匠對曰：「如是！大王！」是時優填王即以牛頭栴檀作如來形像，高五尺。」又曰：「是時波斯匿王聞優填王作如來形像高五尺而供養，是時波斯匿王復召國中巧匠而告之曰：『我今欲造如來形像，汝等時當辦之。』時波斯匿王而生此念，當用何寶作如來形像？斯須復作是念，如來形體黃如天金，今當以金作如來形像。是時波斯匿王純以紫磨金作如來像高五尺。爾時閻浮提內始有此二如來像。」

到了孔雀王朝阿育王（約公元前272—232在位）大力提倡佛教。佛教在印度成爲國教以後，佛教造像藝術才普遍出現了。公元四世紀，貴霜王朝出現了古印度佛教造像藝術的希臘化的時代。由於宗教信仰的需要乃至受到希臘文化影響，借鑒希臘的雕塑藝術。至時，釋迦牟尼有了佛祖之像，供人頂禮膜拜，犍陀羅佛教藝術因此而誕生。在秣菟羅地區，則純粹從印度本土孕育的佛教雕塑，以雅利安民族的相貌塑造佛像，產生薄衣透體，衣紋細密而勻稱的佛教造像藝術的另一大流派。其後，秣菟羅風格式樣，在印度及佛教南傳的地區展開，而犍陀羅的造像風格，則經西域傳到中國。

印度佛教的早期造像藝術，用希臘雕刻的手法與風格塑造釋迦牟尼的形像，從面到衣飾紋理，都具有強烈的希臘特點，是典型的東西方文化匯聚的產物，對後世佛雕藝術產生了深遠的影響。這種藝術流派隨着佛教的傳播，以及禪文化意識的進一步滲透，首先產生影響我國佛教石窟造像藝術。

佛教傳入中國以後，佛教造像藝術便隨佛道一起流行起來。早期的佛像雕塑是依據西域僧侶傳來的模式，在新疆等地的石窟中供奉，以後，我國雕塑藝人根據佛教的《本行集經》、《大智度論》等經典記述佛陀的形像有三十二相、八十種好的內容，進

行造像雕塑的，其主要特徵大致有以下五點：

1. 頭上有高肉髻或螺髻，傳說釋迦佛頭生肉丁如山頂，髮圓卷而濕潤。
2. 兩眉之間有「白毫相」，傳說釋迦佛兩眉之間軟白如兜羅棉，光白鮮潔，白毫相可以放射，光照一切。
3. 早期的服飾不尚奢華，通常爲袒右肩或肩大衣，以後，逐漸演變爲漢族的褒衣博帶式的大衣。
4. 蓮座，蓮花象徵清淨，釋迦牟尼成道以後，初轉法輪時，坐於蓮花座，相應的坐勢也叫「蓮花坐勢」，即兩腿交叉，雙腳盤在大腿上，足心向上，菩薩像一般是腳踩蓮花呈「S」型。
5. 身放丈光，佛像之後有一背光圓，身光一丈，此光放出可滿三千大千世界。

釋迦造像的規範，在佛經中就有詳細的記載：如面部要爲橢圓的卵形，手柔軟長過膝，手指豐滿如豆莢，腳似蓮花瓣形，兩肩圓潤，肩部與前臂要彎如象鼻，胸膛如雄獅肢體等，它體現了早期印度佛教雕刻藝術的審美觀念上的要求。

在佛像雕塑藝術中，菩薩的造型華麗而莊重，早期爲天人文夫像，以後，又遂演化成世俗的美女形象，其基本的特徵是頭戴寶冠，上身赤裸，飾手鐲、臂鐲，頸有項圈，身披瓔珞，肩搭飄帶，下身爲羊腸大裙，赤露雙足。這種既強調宗教的信仰，又屬於世俗化和實用性的佛教造像藝術。

南北朝以後的歷代帝王護持佛教，佛教造像藝術進一步發展，不論是雕塑藝術，還是佛像造像，都比過去有了較大的發展。特別是北朝佛教的佛教造像藝術同傳教佈道結合起來，當時，北朝佛教偏重於佛教的形迹，開石窟，建佛寺，雕塑佛像，同時還注重戒律與修行，視苦修和禪定爲出家僧人修行的指南。

莫高窟早期石窟的開鑿與造像、壁畫等，多與僧人修禪入定等修行生活，有着密切的關係。

早期佛教造像的格局，一般來說：只塑單身佛像，或雙身佛像。彌勒菩薩（佛教的未來佛）塑像多交腳高於上層闕內，這與我國民間佛教的彌勒信仰有關的，至於布袋和尚的彌勒塑像，是據五代奉化契此應化事迹，塑成袒腹踞坐，喜笑顏開，手拿布袋的中國和尚。這是宋朝以後的事。至於脇侍菩薩像，一般都是雕塑（壁畫形式繪畫的）於佛的兩側。

塑像一般都與壁畫連為一體的，從造像藝術的特徵來說：菩薩束髮戴花鬘寶冠，面形渾圓，額寬嘴大唇薄，眉長眼鼓，嘴角一般上翹，鼻高直到額際；上身半裸，胸飾瓔珞莊嚴之，肩披大巾，腰裹長裙，如新疆克孜爾石窟28號窟的壁畫菩薩（約公元3—8世紀），頭戴寶冠，袒露上身，不著裙褲，臉形方圓，面部眉線挑起，下端與鼻線相連，人中較短，顯得高鼻深目，五官集中。塑雕菩薩站立的身姿。大都是呈「S」型的，四肢動作富有音樂的節奏，顯出舞蹈姿態，美倫美奐的，薄衣透體，瓔珞嚴身，披巾繞臂，豐乳，細腰大臀，猶如人間天上的美女，更甚的是以妓作為雕塑的模特兒，具有很高的造像藝術的水平。

二 禪對雕塑藝術的影響

隋朝以後，佛教造像藝術受到當時名家的人物壁畫的影響，以及禪文化審美意識的進一步介入，得到了帝王們的重視，不少名家藝人創作大量的佛教壁畫藝術，於是，它進一步影響了佛教的石窟雕塑，形成了石刻泥塑兩大類的佛教造像藝術，逐漸形成中國宗教情趣的風格，以簡練寫實的手法，突破了宗教聖像雕塑

的舊程式，有了創造性的發展。這時，菩薩的造型生動圓潤，雕塑時不施色彩，而是以柔和而洋溢着生命感的流動線條，刻法流暢明快，刻畫出那豐滿美麗的軀體，以及裹着勻稱四肢的薄絹一樣的裙帶衣裳。這樣的造像藝術體現了禪文化美學思想的審美情趣，可以說是通過宗教式淨化和藝術升華的結果，給人以一種強烈的藝術美感，是一種美的享受。

佛教到了唐朝，禪宗在中國的地位正式確立，佛教造像開始將理想與現實，佛性與人性有機地結合起來，極大地推動了佛雕塑藝術的技巧和風格。這時，佛像既莊嚴又親切。既出世又入世，既煥發着佛國淨土的聖光，又散發現實人間的氣息，創造出了時代的風格特色，佛教造像藝術有了禪文化審美意識固有的含蓄安詳之美，為中國傳統雕塑藝術增添了藝術和生命力，這些結果來自藝術家的特定感受，都與禪文化的審美情趣相關的。因此，禪意識的介入，使佛教雕塑藝術更加生動，更加藝術化，具有推廣宗教信仰的作用和效果，使佛教進一步普及社會，深入民間。

禪宗到了六祖慧能以後，逐漸形成了「南頓北漸」的禪修的局面，隨之慧能的南禪進一步盛行。加快了佛教中國化的步伐，由繁至簡地將印度佛教變成中國式的禪法，其影響的意義是極為深刻的。特別是禪宗提倡自我，頓悟成佛說，強調人人本具佛性，人人都可以成佛作祖，充分地展示了人的至尊品位與極高的價值。

中晚唐以後，由於禪宗進一步盛行，這時「禪」已經不再是原來的靜坐、思慮和禪修了，而注重人生、人性，提倡「平常心是道」，將禪法運用到日常生活的「擔水砍柴」中去「智慧觀照」，說明禪是不假外求，自心自悟，成佛完全在於個人內心的一念之間。

因此，這時期的佛像雕塑藝術受到禪宗的影響，中晚唐時所

造的佛像比隋代所造的佛像，更具有農業社會的樸素，以及儒家人本思想的審美情趣和禪文化具有一種靜穆觀照的體悟，雕塑面貌更爲圓滿，姿態也顯得比較妥貼，衣褶的雕法也更爲流暢，這些藝術美感都是我國雕塑藝人在禪文化美學的審美情趣中，吸收了犍陀羅和印度雕塑藝術的特點，而發展成爲一種具有中國民族風格特色的造像藝術。所以，有人以爲：這時期的佛教造像藝術風格與印度也頗相仿佛的，標誌着中國雕塑技藝達到了登峰造極的地步，豐富了我國傳統文化的雕塑藝術，顯示了民族精華之不朽。這時，我們可以說中唐佛教造像藝術的風格特點是禪的內省對藝術審美進一步滲透的結果。

唐代的造像藝術爲適應當時現實社會的審美習尚，以豐滿健壯，雍容華貴爲美。其造像發展的風格特點：早期爲天人丈夫像，初唐清瘦，後演變成世俗的美女形像。到了唐代中期，佛教禪宗進一步發展，這時的佛教造像藝術達到了精妙的地步。菩薩塑像制作精美，風度典雅，體態婀娜，平腴光潤，身佩瓔珞，頭戴寶冠或束高髻，素面如玉，長眉入鬢，有的如貴族女性莊淑典雅。有的如二八妙齡少女，婷婷玉立。特別是到了開元、天寶年間，菩薩造像豐滿健壯，再度爲肥碩。唐代是莫高窟佛教藝術最輝煌的時期。

現就莫高窟285號窟的彩塑菩薩像來說，不僅有意識的突出菩薩慈悲愍世，更甚的是以禪的意識進一步滲透，努力地打破「神」與「人」的界線，更多地賦予溫柔娟着的慈母特點，無論從外觀形貌，體格或服飾等，都出現了漢民族的特色。此菩薩像高一·八五米，頭頂寶冠，頸佩項鏈，臂腕戴着鈎環，足脛套着鐲飾，顯得十分華貴的，身體呈「S」形傾斜，優美地站立在那裏，頭部斜而微低，彎彎修長的細眉下，鳳眼似開似閉，眼神恍惚而朦朧，抿緊櫻唇，兩角微微上翹，顯現出禪那種「唯我獨

尊」的神態。

這是一尊真正的盛唐貴族女性像，它那生動的神情體態刻劃精美的狀變彩繪，令後代雕塑家仰之彌高，望塵莫及的。然而，唐德宗貞元年間的石刻佛像，更使人們驚嘆不已的，據文獻記載：佛像從唐玄宗開元元年（公元713年），由樂山凌雲寺海通禪師發起修鑿，後經劍南川西節度使韋皋於唐德宗貞元十九年（公元803年）才鑿成，歷時九十年之久。佛像原有七層十三重檐的大佛閣覆蓋，此閣毀於元末戰亂，今成露天大佛了。

大佛位於四川樂山凌雲山棲鸞峰的臨江峭壁上，是一尊彌勒佛的坐像。佛像兩側還有身高十餘米，手持戈戟，身穿戰袍的護法武士兩尊。以及神態各異的造像數千。大佛面水背山，遠遠望去，山是一尊佛，佛是一座山。大佛頭高出山，腳踏江水，佛像通高七十一米，頭寬十米，鼻長十米，耳長七米，眉長五·六米，眼、嘴均長三·三米，頸長三米，肩寬二·八米，從腳背到膝蓋二·八米，腳背寬八·五米。佛像如此魁偉高大，比例均勻，立於三江匯合處，真有一夫當關，萬夫莫開之勢。

從造像藝術價值來說，樂山大佛是世界上最大的一尊石刻佛像，以高巨魁偉著稱於世，也以他的形神兼備和浩大的工程令人驚嘆，其雕琢精細，工藝高超，比例恰當，給人以肅嚴穩重的美的享受，同時也說明了禪的輝煌黃金時代，顯示大唐帝國的宏大气魄，又顯示了唐代雕塑藝術精湛無比的技藝，是我國佛教造像藝術的登峰造極之作。

三 禪的心靈回歸與內在的情神

中國傳統文化對外來的文化有融合消化的功能，它非但沒有

拒絕外來的印度佛教，而且能使他們和諧地進入自己的美學結構中，就拿禪文化的美學意識來說，佛教的造像雕塑藝術等，創造性地加以變成能適合中國文化藝術的需要，特別是寺院泥塑造像的成果輝煌。足以使這一時代稱為佛教藝術的黃金時代。

中晚唐時，我國禪宗進一步流行，到了五代宋朝時，南方禪宗更加興盛，和禪宗關係甚為密切的羅漢造像非常普遍，出現了十六羅漢的造像藝術。這時，江蘇吳縣角直保壽寺的羅漢群像，能把握人物特徵，寫實性的雕塑在形貌上力求酷似真人，受到人們的稱贊，它屬於揚惠之傳派的宋代作品，達到了佛教世俗化的目的。在這裏特別應該指出的是北宋、南宋的彩塑也達到了出神入化的境界，受到世人的推崇。從雕塑藝術來說：中國傳統文化十分注意藝術的內在精神，然而，禪文化確將藝術作為自己的心靈回歸，達到盡善盡美的境界。

北宋於公元960年（建隆元年），由趙匡胤代後周稱帝，建都東京（今河南開封），國號宋，史稱北宋。這時期的佛教造像，從格局到規模，都不能同大唐帝國相提並論的。然而，寺院的泥塑佛像，卻承繼傳統有餘，特別是建於北宋嘉祐六年（公元1061年），山東長清靈岩寺（位於秦山西北山麓）的千佛殿中的彩塑佛像，是宋代造像中的寫實性雕塑代表，歷來受到人們的稱贊。殿中央塑像是「中天教主釋迦牟尼文佛」的立像，兩側排列着四十尊彩塑羅漢的坐像，其藝術價值很高，首先是它突出了塑像的人間性、佛性平等的特點，羅漢既是人間的僧人，就應該首先具有凡人一般的神完氣質。栩栩如生，呼之欲出的形象，充滿了濃郁的人間氣息。

從整體上說，靈岩寺的羅漢塑像是以真人為模特兒，具有典型的山東人的形貌特徵，它是唐以後寫實性雕塑的復蘇。或者說是禪文化宗教情趣交融的結果。四十羅漢像我們在生活中常見的

人物一樣，有的橫眉怒目，有的低頭含笑，有的在熱烈講說，有的正凝神冥想猶如參禪，有的抱膝昂首仰望天際，有的拄杖側面觀賞，有的更甚地進入了禪定的境界……不同年齡，不同性格的僧侶，人面不同，各如其心，無不生動傳神，栩栩如生。同時，人物的肌肉皺紋，襟褶袖縫等各部位細節的刻劃，體現了鮮明的寫實手法，被梁啟超先生譽為「海內第一名塑」。

到了南宋，佛教造像藝術體現將佛與人世溝通，將神格還歸於人格來雕塑了，如江蘇吳縣太湖東山紫金庵，相傳建於唐代初葉，後廢。據清康熙《蘇州府志》記載，寺重建於明洪武年間，現存的建築為後期重建的。

紫金庵大殿南宋彩塑（一說元末明初）三世佛（釋迦、藥師、彌陀）以及迦葉、阿難侍立兩側。其雕塑藝術型制古樸，為同類塑像中少見的佳作。正殿左右兩壁的十六尊羅漢和壁背面的觀音塑像，相傳是南宋（一說元末明初）民間雕塑藝人雷潮夫婦的作品，後壁的八尊羅漢塑像為邱彌陀於明末增塑。羅漢等彩塑經過多次重裝，最近一次在清光緒年間，裝鑿彩繪的。這些羅漢塑像高一·二米左右，比例適度，衣褶流轉自如，容貌各異，又因性格，年齡不同，神態也不一，有作笑作怒，或沉思冥想，有含眠呈入禪定，有的還作假寐，意姿悠然，栩栩如生。觀音塑像的神情安詳莊嚴，姿態裊娜遠眺大海，富有藝術的感染力。這裏特別指出：三世佛中的釋迦佛塑像的眸子，藝人採用凹凸雕塑，將塑像的眸子更顯活靈活現。釋迦眸子能八方睨視，也就是說隨着信徒的角度不同而產生轉動，這種似乎的閃動，將佛與人世溝通，將極樂淨土拉回到了人世間，更體現出禪的法味了。

不論是三佛、二弟子、以及十六羅漢、海島觀音，乃至日後補塑的八尊羅漢，造型比例合適，多數如禪僧一樣平易近人，傳神入妙，用簡潔的手法達到極妙的效果，不愧為江南古塑佛像中

的珍品，其藝術價值受到世人推崇備至的。

佛教自宋代開始，禪宗逐漸趨向衰落，特別是南宋時教內主張禪淨一致，禪教一致，使禪宗失去它昔日的雄姿。與宋同時，在北方先後興起遼、金兩國，在西邊興起了西夏國。這一時期，佛教在中國北部和西部等地區仍然受到了歷朝統治者的保護和利用。在遼代重熙七年（公元1038年），大同建華嚴寺薄伽教藏殿，作為遼金兩代佛教雕塑的代表。

薄伽為薄伽梵之略，又作婆伽婆，梵語譯漢為世尊，為佛之十個名號之一；教藏，指佛教三藏經典。此殿自遼中葉以來，向為華嚴寺的藏經殿，雖殿內所藏的五代佛經已散佚，卻完整地保存着三十一尊遼代塑像。華嚴寺遼代的塑像，是遼代造像藝術的精華，塑造藝術高超，每尊菩薩寶冠各異，而且神態也略不同，呈「S」型的。這些遼代的塑像，據金大定二年（公元1162年）碑文記載：是表現「三世諸佛，十方菩薩、聲聞、羅漢、一切聖賢」的，殿內壇的中央並列着三世佛，四角各配置一個身穿鎧冑、面目愠恚的護法天王，在三世佛和佛法天王中間，還有羅漢、菩薩及供養人等塑像，這些塑像容貌豐滿，衣飾流暢，其中的合十菩薩重心放在右腳，身軀輕輕扭動，頭部略傾斜，細眉高鼻，雙眼微閉，如入禪定，兩唇略張，神態典雅而含蓄。這一尊雕塑作品給人有一種超塵脫俗的藝術美的享受，通過靜中有動，有音樂節奏的體態，表現以形傳神的內在美，是一種永恆的生命，使人達到聯想和想象的效果，為我國現存遼代塑像中的精品。

明清以後，是中國封建社會的衰落時期，也是中國佛教造像的最後階段，這時期的作品，承繼傳統有餘，但也不乏有許多粗濫作品，缺乏早期特有的一種禪意識的審美情趣，這同禪在中國衰微有直接的關係。

（上接第36頁「漢藏所奉十六羅漢、十八羅漢辨異」）
袋僧信仰，但起碼它吸收了漢地布袋僧的形象特徵和俗信內容。

歷史是紛繁複雜的，漢藏之間的關係在歷史的長河中千頭萬緒，時隔久遠，的確不易找到大乘和尙這個人物及其形象的令人信服的科學根據。上面所談只是個人看法。

大乘和尙的形象較好辨認，為漢人面目，身體肥胖，腹部尤為明顯。身著漢式袈裟。右手拿念珠，左手捧一個壽桃。

二、供奉儀軌

漢藏所奉十八羅漢一般都是成組出現，不單獨供奉，供奉時各有一定的儀軌。漢地十八羅漢一般都供在佛寺大雄寶殿兩側，拱衛至尊應身佛釋迦牟尼。排列順序是自左至右，即左側自前至後，然後右側自後至前，皆為坐姿。形式大多為立體雕塑，也有繪畫的形式。

西藏所奉十八羅漢通常也有兩種供奉形式。一是以塑像的形式供於寺廟大殿兩側，拱衛中央至尊，排列十分講究。一般是第一、三、五、七、九、十一、十三、十五奇數羅漢置於殿堂的左側，順序是自裏向外排列；第二、四、六、八、十、十二、十四、十六偶數羅漢供於殿堂右側，順序也是自裏向外排列。再一種形式是畫在一幅唐卡上。至尊是釋迦牟尼，釋尊座下為四大天王，自左至右為東、南、西、北四天王；釋尊左右分別為阿難和迦葉兩大弟子；十八羅漢環侍釋尊的兩旁，排列順序與佛寺殿堂布置相同，左側奇數羅漢，右側偶數羅漢。這種供奉形式在西藏寺廟裏十分常見。另外，還有一種供奉形式，即將上面唐卡中的所有人物依主次關係濃縮成一尊圓雕藝術形式。至尊釋迦牟尼是圓雕像的主體，十八羅漢及釋尊二弟子附在釋尊的背光上，四大天王雕在佛座正面，構成一幅內容豐富的立體畫面。這一形式較為難得，北京首都博物館就保存有一尊這樣的造像。