

## 有容乃大：佛教思想一瞥

——以敦煌石窟佛教藝術為中心

沙武田

蘭州大學敦煌學研究所博士生

眾所周知，在佛教傳入中國之前，中國已經有著非常悠久的歷史文明，以儒家為中心的傳統思想文化可以說是根深柢固了，更不用說在漢代統治階層當中也曾出現過「獨尊儒學」的激進潮流，況且自秦漢王朝以來以中原長安、洛陽為中心的中央集權也不斷得到加強；還有在佛教傳入之前，在中國本土土生土長的道教也漸趨興盛，因此儒道二種思想特別是傳統儒學，在佛教之前基本成為占統治地位的思想。而我們知道，佛教在印度得以不斷發展並最終成功的一個主要原因，即為當時印度並沒有完全統一，小國城邦林立，在思想文化領域內也是百家爭鳴，多種宗教流派同時並存，因此在這種特殊的情況下，佛教才得以以其特有的思想性和包容性、開拓精神，最終而成為印度的主要宗教，並不斷向外發展。應該說佛教向外特別是向中國的傳入，在人類文明史長河當中，是一種外來文化對已有相當成熟並已有著廣泛基礎的本土文化進軍的最為成功的典範之一，以至於佛教的最後中心和興盛地在中國，而不是印度或其他地區。

那麼佛教又是怎樣打開中國傳統思想文化的堅固之門的？對於這一問題的研究與探討，學者們從文化史、思想史、交流史、社會政治等多角度已作過極為豐富的揭示，成果無數，可謂是汗牛充棟。在這裡筆者則試圖從佛教藝術的角度，特別是以世界著名的敦煌石窟佛教藝術為中心，力圖從中找出我們所期待的答案與結論。

佛教之所以能夠比較順利並較早地進入中國，其中一個很重要的原因便是佛教思想本身的包容性和開放精神，佛教本著「有容乃大」的胸懷，對待自身的發展，也對待與之碰撞、交流的文化。也就是說佛教本著寬容和開放的態度，只有這樣才會在傳播交流過程中，以一種平和的心態對待每一種外來的或陌生的文化，進而發現其中與之相合或相關聯的共有的東西，這樣就可以在共同的追求或思想意識中找出發展的路徑。有一個很明確的例證，即我們在浩如煙海的佛經中隨處可以看到歷代譯經僧們受中國傳統文化影響的影子，他們有意識地加入大多中國人所知道或喜聞樂見的東西，特別是其中有相當一部分佛經可以說是完全表現中國的文化特色，甚至有的佛經的編譯本身就是為了當時當地的政治統治需要，完全是為了取合時代與社會需要的產物，在廣泛容納吸收的基礎上達到有效傳播佛教思想的目的。而大量的所謂「偽經」的出現，則更是佛教的「有容乃大」精神的直接體現。

每一種文化思想要發展，特別是要在一種完全不同的文化思想環境中求得生存與發展，如果不作出變通和靈活的姿態，那麼就很難前進，因為一個地方本身固有的和傳統的文化思想是不可能讓一種完全陌生且與自己毫不相於的思想意識進入，同時如果沒有任何可以生存的土壤與環境，佛教的進入也是非常困難，或者說是不可能的。因此，綜觀佛教在中國的傳播與發展歷史，不難發現佛教一直以一種寬容的精神、有容乃大的寬廣胸懷，在前進的道路上開拓著，也因此而為我們留下了如此豐富多彩的佛教文化。

敦煌石窟佛教藝術舉世聞名，敦煌石窟是敦煌學研究的主體，主要包括有敦煌莫高窟、安西榆林窟、敦煌西千佛洞、安西東千佛洞、肅北五個廟等眾多石窟，當然其中主要以敦煌莫高窟為主體，共計有八百多個洞窟，近三千身彩塑和五萬多平方米壁畫，歷經十六國、北朝、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十多個朝代，一千多年時間，可謂洋洋大觀。如此豐碩的佛教文化藝術遺存，是人類文明史上的奇跡，也是世界人類文化藝術的寶庫，更是我們研究佛教如何進入中國，並不斷發展演進的歷史進程的最為直接和形象而客觀的第一手可信資料，其中所包含著佛教特別是中國佛教史的方方面面的問題。從某種角度上來講，如此集中、量多、面廣、時間歷史悠久的佛教藝術是一部形象的中國佛教史，加之由於視覺藝術特有的客觀現實性等特徵，因此對於這些藝術品的分析研究，可能要比佛經等文獻所反映的歷史更具可信度和說服力，也更能揭示出問題的本質。

敦煌石窟是集石窟建築、彩塑、壁畫三位一體的藝術載體。石窟建築亦即石窟形制，敦煌石窟洞窟形制基本上均為有前室和主室，主要洞窟形制有中心柱窟（又稱支提窟）、禪窟（毗珂羅窟）、覆斗頂佛殿窟、大像窟、涅槃窟、覆斗頂背屏式洞窟並其他洞窟形制。敦煌石窟各洞窟本身，是一種建築空間，以莫高窟前後綿延的時間之長，歷代所鑿洞窟之多，比起國內其他石窟來，都是首屈一指的。它的洞窟形制，各個時期均有所不同；同一時期的洞窟，在主要盛行某種基本形制的同時，又有其他一些不同形式。這些乍看起來似乎完全不同於一般建築的石窟，除了具有本身的特點以外，在大多數情況下，都與同時代的一般木結構建築或其他如殿堂、廟宇、墓葬、府第等有許多相類之處。單就石窟建築的這種多樣化表現，以及濃厚的中國傳統建築色彩在佛教石窟藝術中的廣泛存在，無疑是在表明佛教在發展的過程中與中國傳統的緊密結合，也是佛教包容精神的體現。

敦煌莫高窟洞窟形制本身，在早期十六國北朝時期所流行的中心塔柱窟，雖然是由印度支提窟發展經西域新疆而來，但洞窟內人字坡頂並椽子、椽望、斗拱、浮塑斗四平棋藻井以及窟大量闕形小龕等新題材的大量出現，表明了石窟建築在敦煌一開始便具有濃厚的中國傳統建築的色彩，石窟建築的中國化在敦煌石窟藝術中是同步並存發展的，受到中國傳統建築的深刻影響。這種影響所及在敦煌石窟中，到隋唐五代宋曹氏歸義軍時期所開鑿的洞窟形制多為覆斗頂佛殿窟，這種洞窟形制是典型的由具有濃厚中國傳統色彩的「帳」發展演變而來，無不體現佛教的積極因素和相容性。而其他洞窟形制，如禪窟（莫高窟第二六八、二七二、二八五窟）、大像窟（莫高窟第九十六、一三〇，二大像窟）、涅槃窟（莫高窟第一四八、

一五八窟) 也是如此。因為禪窟雖是具有印度西域特色，但是在敦煌卻是以方形主室與帳形頂為主體出現，突出體現的是殿堂式或類似於傳統墓葬形制；大像窟前建大型木結構窟簷與殿堂，完全中國化了；一四八、一五八，二涅槃窟型，分別類似於民間所見錄頂形和圓券形棺材，寓意明確。還有，我們必須注意到在晚唐張氏歸義軍時期和五代宋曹氏歸義軍時期敦煌建築中所出現和大量存在的窟前殿堂建築遺址和窟簷建築，也是佛教藝術完全中國化的特徵。

另外，新近經過考古發掘的莫高窟北區洞窟，共計編號有二四三個洞窟，是莫高窟石窟寺不可分割的一重要部分，分別有僧房窟、禪窟、僧房窟附設禪窟、瘞窟、倉庫窟、佛殿窟等多種性質和用途的洞窟，其洞窟形制多見有人字坡頂、前人字坡頂後平頂、覆斗頂，方形主室內或有一炕或有一禪床或有一棺床，一般為僅容一人的小型洞窟。這些洞窟建築形制，一則體現中國傳統建築特徵，同時又是極其具有與其性質相適應的設計上的科學性，變化多樣，在性質、結構等方面均富有多樣化的文化特色，集傳統民間建築多樣化於一身。

敦煌石窟彩塑藝術是敦煌藝術十分重要的和不可或缺的一個方面。古代人們開鑿佛教石窟，塑像是洞窟的主體，因為人們開窟主要是為了禮拜和供養主尊佛像，因此洞窟內相關塑像的製作則顯得意義深遠。不僅僅如此，石窟藝術之塑像，作為當時人們頂禮膜拜的偶像和心靈痛苦的寄託，則反映和表達著當時每一時代人們的喜怒哀樂和審美情節，並不是像佛教經義所規定的那樣，每一尊佛像的製作是嚴格按照「三十二相，八十種好」的佛教儀規去製作的。而通過對敦煌彩塑藝術的考查發現，在敦煌石窟開鑿之初，洞窟彩塑藝術便是人間和社會的折光反映，有什麼樣的社會歷史背景和社會思想意識便會有什麼樣的石窟彩塑藝術，而且每一時代的彩塑藝術，都隨著時代的不同而有著不同時代的藝術表現形式和藝術語言，反映著敦煌彩塑藝術的發展和變化特徵。

敦煌彩塑，和所有的佛教雕塑一樣，借用真實的人物形象，象徵神靈的智慧和力量，象徵善良美好的願望。從總體上來看，十六國北朝時期的彩塑藝術，造像清晰，有衣薄透體的寫實作風，也有緊貼身體的「曹衣出水」手法，又有褒衣博帶式的南朝風姿，所有這些特徵應和當時盛行的禪修、清談等有關。又由於當時河西戰亂頻仍，社會動盪不安，人民生活極端痛苦，因此我們看到的塑像均慈祥和善，親切可愛，又面露微笑，和藹可親，給人們一種心靈的慰藉和麻醉。到有隋一代，隨著全國大一統局面的形成和經濟的發展，絲綢之路在裴矩的有效經營和煬帝西巡的大力推動下，敦煌河西再度出現前所未有的繁盛新局面，這一變化也反映在敦煌彩塑藝術上，如第四二七窟三世佛造像，人物高大厚重，樸實簡練，給人一種力量感和向上的精神，也從一個方面顯示了當時經濟實力的增長。另外隋代彩塑的另一個特點即為活潑大方，清秀靈麗，精神飽滿，如有第四二〇、四一九等窟龕內造像，明顯反映了其向唐代藝術發展的過程。唐代敦煌彩塑藝術，集中體現著大唐帝國空前的繁榮和昌盛，人物造像豐滿略胖，極富人格化，世俗化傾向濃厚，佛國世界的人物已不再是那麼嚴肅，而是走下佛壇，成為人間社會的真實形象，而且這一時期的造像——一鋪、一佛、二弟子、二

菩薩、二天王、二力士，人物配製齊全。莫高窟第四十五窟頗具代表性，平頂敞口龕內塑像一鋪七身，體態各異，個性明顯，主尊正襟危坐，溫和慈祥；大弟子迦葉老態深沈，襟懷坦蕩。小弟子阿難年少穎悟，敦實憨厚；菩薩婷婷玉立，秀外慧中，作 S 形身姿；天王戎裝革裹，金剛怒目。莫高窟第一九四窟菩薩更是一位貴婦人形象，面相豐腴，肌膚光潔豐潤，人物神態安詳。上身全裸，飾以瓔珞帔帛長裙，正如畫史所記「菩薩如宮娃」，反映了唐人以胖為美的習尚，也從一個側面表明唐代社會和文化的高度發達。唐以後敦煌彩塑藝術再也沒有達到唐人的高峰和水平，五代宋曹氏歸義軍時期的敦煌彩塑藝術開始走向程式化，藝術造詣有所下降。

敦煌歷代彩塑藝術集中體現一個突出的特徵，就是佛教在自身的發展過程中，始終以佛教藝術品這些最為直接和形象的客觀的感性認識視覺藝術材料，以極強的現實性和感染力，來達到一般大眾瞭解和信仰的目的。而不是刻板地本著佛經的教義或嚴肅的佛教尊像畫的形式來表達佛教思想，充分把握社會與時代的文化與生活的脈搏，融和社會與時代於藝術品當中。

敦煌石窟壁畫藝術是敦煌藝術的主要方面和最為豐富的內容，也是敦煌學研究在石窟藝術方面的主體。敦煌佛教石窟壁畫藝術，在內容上主要包括有尊像畫、經變畫、故事畫（佛傳、因緣、本生、歷史等佛教故事）、供養人畫像和裝飾圖案，時間跨度上從十六國至元十多個朝代一千多年。具體地來看，在敦煌壁畫中反映有不同時代、不同民族、不同階層各種各樣的事物，如有勞動生產、歌舞昇平、悲歡離合、風土人情以及人的歷史命運等，是古代中國歷史的真實而形象的記錄和反映，因此有著極高的史料價值，其中隱含著極其豐富的至關重要的歷史信息，是一部形象的歷史，而不是一般意義上人們所理解的佛教材料。其實佛教洞窟經變畫更多地反映和表現的是人間社會的歷史，而不是純粹宗教學上的宗教畫。也就是說佛教經變畫雖然表現和名義上所要表達的是佛經的東西，而最終卻是吸收融和當時當地時代與社會的文化與文明成果，且涉及到方方面面，由此，佛教在融和的基礎上才得以不斷地發展。

十六國北朝敦煌壁畫藝術，這一時期是敦煌石窟藝術的開創和初步的發展階段，包括有北涼、北魏、西魏、北周幾個歷史時期，壁畫內容主要有千佛，說法圖，本生、因緣和佛傳故事畫，供養菩薩、天宮伎樂、藥叉、供養人畫像等。故事畫是早期壁畫的主要表現方式之一，如有莫高窟第二七五窟出遊四門、月光王施頭等佛傳和佛本生故事畫，莫高窟第二五四窟有薩埵太子捨身飼虎、難陀出家因緣，莫高窟第二八五窟五百強盜成佛，莫高窟第二五七窟小沙彌守戒自殺、須摩提女因緣和九色鹿本生，莫高窟第四二八窟須達多太子本生等。早期敦煌壁畫藝術明顯具有西域風格，人物形象、粗獷的畫風、暈染等西風濃厚，因此明顯反映了早期敦煌壁畫藝術受到新疆西域文化的影響，這也和佛教由西而東的傳播路線相一致，集中表現在早期飛天和供養菩薩等畫法上。但我們並不能因此而否定敦煌早期壁畫藝術又同時受到中國傳統文化之作用，這是佛教中國化和中國文化對外來文化之特點與強大作用的表

現，如有第二七五等窟闍形龕、第二五九等窟人字坡、具有南朝瘦骨清像和褒衣博帶式服飾，第二四九、二八五窟所見有明顯為道教題材的內容等等，不一而足。也正因為如此，有學者極力主張敦煌文化本土說，當然同時也有學者所倡導的綜合交匯文化論也同樣發人深思。不管怎樣，都是在體現著佛教包容性的一面。

隋代敦煌壁畫藝術承上啓下，變化較大，又極具風格，隋代菩薩等人物畫像，灑脫而又靈動，形象生動逼真，已開始走向人間化，如有莫高窟第四〇七窟供養菩薩，活似一少女美姿。另外這一時期的飛天滿壁風動，女性身軀舒展，飄帶飛揚，鮮花四散，動感十足，擺脫早期的拘束和沈重，已完成中國化發展，如有莫高窟第四二〇、四一九、四二七、三九〇等窟飛天。隋代人力求革新，南風和西風等風格同時並行。

敦煌初唐和盛唐時期的壁畫藝術，千佛漸漸退出或少見，整壁一鋪大幅經變畫，用色多樣而濃豔，手法自由活潑，充滿奔放的激情，給人一種想像的天地和向上的精神。人物形象閑適高雅，富於內在和外表的雙重美，又極富質感，寧靜中透露出活潑。無論從那一個方面均表明大唐王朝的強盛和富裕、文化的博大而深厚。如莫高窟第二十三窟一窟基本以表現法華經變為主，又如莫高窟第四十五窟南北兩壁的觀音經變和觀無量壽經變，莫高窟第三二九、三四一、三三一等窟內的大型淨土變，構圖複雜，場面宏大，題材新穎，加之莫高窟第二二〇窟風格一變的構圖、繪製、用色等，又如有第九十六、一三〇，二大佛窟和第一四八涅槃大窟內的巨幅涅槃經變、藥師經變、觀無量壽經變畫，均表現著敦煌唐朝時人們在開窟禮佛思想上的博大情節和深厚的經濟、文化底蘊，充分體現了一時代之文化與一時代之藝術的相互密切關係。

中唐敦煌處在吐蕃人的統治之下，也因此而有好多新題材和新特點，相比之下變化較大，也是在這一時期，敦煌壁畫內容和壁畫藝術開始走向另一方面，主要表現在佛教史蹟故事和瑞像圖的出現，密宗尊像有所增多，經變畫內容亦較前朝更為豐富，主要有阿彌陀淨土變、觀無量壽經變、彌勒經變、藥師經變、報恩經變、涅槃經變、法華經變、華嚴經變、金光明經變、楞伽經變、天請問經變、金剛經變、文殊經變、普賢經變等，由於經變增多，故窟內壁畫分布亦與初唐、盛唐不同。其基本形式大致為：一個壁面分上下兩部分，上部畫二至四幅經變，下部列繪多扇屏風畫，內容與上部經變相呼應，為其詳盡之圖解。這一時期一個突出的特徵是，「一窟之內，宛然十界」，表明多種佛教信仰的進一步發展。在一個洞窟中同時容納本來在佛教發展史上所互不相容的各派宗教的內容，顯示出敦煌佛教的包容精神，這在佛教發展史上並不多見，也是值得注意的。

晚唐張氏歸義軍時期和五代宋曹氏歸義軍時期的敦煌壁畫藝術，佛教的包容性體現在幾個方面，一是「一窟之內，宛然十界」的繼續，二是洞窟中對供養人畫像的強烈突出表現，真人大小，而且是一窟之中幾乎是一個家族的大小大小，男女老幼，活著的，死去的，不外乎意在表明宗教對現實人的需求的更進一步反映與滿足。到了回鶻和西夏元時期，敦煌壁畫

藝術中那種風格全新的藏傳密教藝術，雖在敦煌石窟藝術中是曇花一現，但畢竟對於以前敦煌一脈相承的壁畫藝術而言，又包容了可以說是較為另類的藝術。

敦煌洞窟壁畫藝術除了在藝術風格、題材內容等方面表現佛教的包容性外，洞窟內不僅是各種宗派的信仰都有流行，特別是其中多見有密教與顯教並存的現象，則更是突出體現這種包容精神。

敦煌藝術是形象的歷史，因此記錄有中古社會人們生活的方方面面，如壁畫中見到的大量諸如老人入墓、婚嫁圖等反映歷代民俗狀況，榆林窟第二十五窟為其代表洞窟。在敦煌壁畫中有大量的有關音樂舞蹈的圖像資料，如有天宮伎樂、飛天伎樂、供養菩薩、飛天、經變畫中的樂隊和樂伎、化生伎樂、藥叉樂伎、這些均有樂器，或作舞蹈狀，根據研究可知敦煌壁畫中的樂器有笛、角、笙、排簫、琵琶、塤、五弦、箏、海螺、琴、阮、箏、鼓、鈴、篳篥、拍板、方響、鐃等共計有四十四種、四千五百餘件。保存了我國傳統樂器中非常寶貴的形象資料，是其他任何地方所不及的。壁畫中的舞蹈形象也是種類數量繁多，是研究古代舞蹈的十分寶貴的形象的第一手資料。可見佛教藝術在對文化的包容和接納心理上，不拘一格，也可謂是取其精華。

除此之外，在壁畫中也有大量的表現諸如生產生活的場面，如常見的農作活動有播種、收割、打場等，又有交租和收租（榆林窟第二十五窟）、放牧、圈養等，也有如絲路旅行（胡商遇盜）、作戰等場面，甚至有談情說愛（樹下彈箏）、治病求醫、作奸犯科、兒童嬉鬧情節等等，幾乎包括了歷代人們生活的方方面面，是瞭解和研究古代歷史的彌足珍貴和不可多得的形象資料。正因為如此，我們說敦煌是一部形象的歷史。作為表面是記錄和反映佛教的藝術，而包容了如此豐富多彩的形象歷史資料，這也是佛教在其自身的發展過程中所表現出的獨特的思想性一面，也是在啓示我們文化與思想交流的寬容精神。

以上表明，一時代之社會則有一時代之藝術，即使是作為外來宗教文化的佛教藝術也不例外，佛教藝術總是緊緊把握所進入的時代與社會的脈搏，兼容並蓄。

綜上所述，考察歷代敦煌佛教石窟藝術，無論從那個方面均強烈反映著佛教對中國傳統文化，特別是對敦煌當時當地社會生活的吸收與接納，佛教不僅在對自身作較大的改革，同時為了在外來陌生文化與社會中求得生存，不斷地甚至於是全方位的吸取融和這種文化與社會，因此而使得佛教的傳播暢通無阻，也使得佛教在發展過程中表現出非常合理與理性的一面，而這些最終給我們的一個極富哲理的啓示是：有容乃大。