



中國佛教藝術的燦爛明珠

石窟藝術（續）

靜華

北魏晚期諸窟中，最大者當數五、六兩窟。五窟的釋迦佛像高達十八米，堪為雲崗造像之最。第六窟有人稱之為釋迦佛洞。窟內雕滿了佛傳圖浮雕，共十七幅之多。這是一組故事性的連環畫。在這裡，天人藝舞，豕牛鬼怪、殿堂屋宇等，一一都被安排得恰到好處，千姿百態，妙趣橫生。這類故事畫我們已在新疆克孜爾石窟里先睹為快了。雖然我們當無法肯定這兩者之間是否有某種傳承關係，但是，其取材相同都是無可辯駁的事實。

由於雲崗地勢高低不一，石窟開鑿大都以「單窟」為多，但也不乏「雙窟」的樣式。比如七、八兩窟就是一組「雙窟」的典型。

七、八兩窟規模不大，但與前幾窟相比有兩點明顯的不同。其一是前幾窟（除十二窟的裝飾藝術外）出現的佛、菩薩、佛弟子等，或是天人鬼怪之類，無一不是接受了印度造型藝術的影響，藝術上表現出強烈的外來氣息。而此二窟雖也有西域之風，但更多的是多種藝術的綜合性創造。例如第七窟中彌勒像脚下的大獅

子，那大眼睛，闊嘴巴和身上的卷毛，簡直與秦漢以來的造型一模一樣。再如八窟中那口銜珠子，狀如孔雀的猛禽，佛經里稱作「鳩摩羅天」，是想象中的尤物。藝術家們把這些具有傳統風格的鳥獸，加上我國建築藝術的形式，印度的造像藝術，和諧地調和在一起，成為既有別於傳統藝術，又不同於外來造型，同時又有吸取兩者之長的獨特的藝術形象。其二，外來的植物裝飾圖案，為我國漢代藝術品中所未見。它帶來了新的風格、題材和意境，擴大了我國石刻藝術的表現範圍。而且這些植物圖案，除了在敦煌莫高窟的壁面上出現過之外，別處尚無。

雲崗石窟是運用犍陀羅藝術式樣，同時汲取漢民族文化傳統，來表達北方民族純樸粗獷精神的典範，它較之於漢時的石刻藝術，在人物造型處理和場景安排方面，都具有顯著的進步。它接過克孜爾石窟的創作題材，吸取莫高窟的創作手法，為中古時代石刻藝術的傑出代表龍門式樣鋪平了道路，為我國的石窟藝術打

開了新的局面。

2. 龍門石窟藝術

在距離洛陽市二十多華里的地方，有一條伊水，兩岸有香山與龍門夾峙，遠望形如門闕，故名伊闕。舉世聞名的龍門石窟就深藏在這兩山的崖壁里。石窟長達一公里，長度正好與雲崗石窟相吻合，但方向相反，一個東西，一個南北。龍門石窟開鑿的確切年代，衆說紛紜，目前尚無定論。但可以肯定的是在雲崗石窟之後。據《魏書·釋老志》載，景明（公元五百——五百〇三年）初年，北魏宣武帝下詔大長秋卿白整，在洛陽南部伊闕山爲孝文帝及太後營建兩座石窟。初建時，由於離地面太高（三百一十尺），費工難就。大長秋卿王質建議下移至一百尺。永平年間，中尹劉騰又上奏爲宣武帝建石窟一座。這樣，總共建窟三座。從景明元年至正光四年（公元五百二十三年），費工八十萬二千三百六十個。可見當時建窟費時費工之巨、之難。

後來，考古學家根據斬山去地尺寸，三窟的內部結構以及窟內的供養人像推斷，基本確認，此三窟即爲龍門有名的賓陽三窟。其實，賓陽三窟的石佛造像並非完成於北魏時期，而是延緩到唐朝貞觀十五年（公元六百四十二年）才告罄的。

賓陽三窟是龍門石窟五個時期中第一期的代表。第四期的範例則是唐上元二年（公元六百七十五）峻工的奉先寺大盧舍那佛（如圖）。其它幾個時期的洞窟，如蓮花洞、古陽洞、藥方洞、火燒洞等，皆與前者相類，或是前後過渡時期的作品。本文只在分析龍門石窟的造像特點時一筆帶過，茲處從略。

所謂賓陽三洞，實際僅指三洞中的中間一洞。該洞全是北魏時期的作品。無論從其規模，還是佈局來看，都屬一流水平。

洞門口左右兩側，各立一位怒目金剛，青筋暴突，肌肉凸出，給人一種即將迸發的力量。經尖拱形的窟門入內，基本是一個呈馬蹄形平面的洞窟。窟深十一米，寬十一點一米，高九點三米



奉先寺大盧舍那像西壁和北壁

窟的正面有一方壇，壇上是一尊釋迦佛像，左右是大迦葉、阿難兩位大弟子，再是兩位脅侍菩薩。佛座前有一對石獅子。左右窟壁上復為一佛二菩薩立像。在佛菩薩背後、頭後，飾有華麗的圓光。窟頂呈穹廬形，與雲崗石窟造型一樣，且與下面的四壁相連。中央是重瓣大蓮花，四周有十位正在奏樂的飛天，真有「天衣飛揚，滿壁風動」之感。洞窟前壁左右兩側有上下四層浮雕。分別雕有我們在克孜爾、莫高窟、雲崗所早經見過的維摩變、佛本生故事，還有帝后禮佛圖、十神王圖等。洞窟地面也雕有甬道和裝飾圖案。

整個洞窟的佈局，以突出方壇上的釋迦佛為主，其它的人物和裝飾圖案均起襯托作用。比如帝后禮佛圖中，藝術家巧妙地安排人物之間的關係，對宗教活動場面的處理，刻劃出一種虔誠、莊嚴肅穆的氣氛，來渲染、烘托作品的主题。從構圖、人物和綫條的表現力以及裝飾圖案的設置，都顯示出藝術深厚的藝術功底。總之，賓陽洞給我們的印象就是一座華美的小型藝術宮殿。

始建於唐咸亨三年（公元六百七十二）四月，完工於上元二年（公元六百七十五），歷時三年零九個月的龍門奉先寺，其規模大大超過了龍門其它所有石窟。奉先寺的造像不象以前的造像那樣採取開鑿洞窟的方式，而是在露天開鑿。這樣，既可以建造大規模的建築，又可以節省相當的時間。這是龍門石窟有別於以前其它石窟的地方，也為以後四川大足地區的摩崖石刻提供了範本。據唐開元十年銘記：奉先寺「佛身通光座高八十五尺（唐時尺度，下同），二菩薩七十尺，迦葉、阿難、金剛、神王各高五十尺。」奉先寺摩崖石像的價值不僅在於造型規模的罕見其匹，更重要的在於羣像本身的塑造以及體現羣像之間相互內在聯系的匠心獨具。

盧舍那大佛豐容秀目，莊嚴典雅。他那寧靜、慈祥的目光流露出對眾生苦難的深切同情和世事滄桑的敏銳洞察力。這是人生

追求完美理想的典型，也是人類至為合理的歸宿。

大佛兩側的弟子迦葉（已毀）、阿難，其外側的兩菩薩以及左右兩壁的各一對神王、金剛（右壁神王、金剛已毀）其形象又是各自不同的風格：阿難外表樸素，溫順虔誠；菩薩表着華麗，端莊矜持；強壯有力，威武持重的神王；肌肉突起，兇暴強悍的金剛，都表現出藝術家追求主觀理想化的不同人物性格方面所下的功夫。

若從單個的藝術雕像來欣賞，這九個形象的外表是彼此孤立的，但這是一組羣雕，當你置身於其中時，你便立刻覺得這是一個和諧光整的羣像，仿佛有一根無形的紅綫把這組藝術珍品穿在一起。你的這個感覺得自於藝術家對人物空間的合理安排和對不同人物不同性格的成功刻劃。

在設計上，藝術家採取以盧舍那佛為中心，以下八個羣像兩邊對稱排列的手法，突出主體。利用佛身周圍的圓光、項光和胸前弧形的花紋，使佛像的臉部恰到好處在整座羣雕的中心點上，加之佛像和其它八個雕像由高到低、不同尺寸的安排，從而達到了只要這組羣雕一進入你的視野，便給你主體鮮明的強烈印象。對人物表情的不同處理，如佛的慈祥，菩薩的善良，弟子的溫順，穩重的天王和暴怒的金剛等等，皆屬同一主題下的各個方面，它們相互不同又相互結合，相互補充，使整個洞窟充滿現實生活的氣息。

縱觀龍門石窟，概括起來，具有以下幾個特點：

首先，龍門石窟是我國封建皇室發心造像最集中之處，它與國家的政治興衰休戚相關，與封建帝王的更替相沉浮。因此，可以從這些沉默的石像上看出時代車輪的印轍。

其次，石窟的構造較之莫高窟、雲崗等處，單純樸素，大都利用天然岩洞加以拓寬而成，如蓮花、古陽洞等窟，皆屬此類。取材內容也趨向簡明、集中，突出主體。在藝術上日臻純熟、平

實。

還有，在唐代佛教各宗派形成和繁榮的同時，龍門石窟也相應有了佛教各宗派的造像，但為數十分有限。此外，還有西域僧人及道教的造像。

3. 大足摩崖石刻

位於四川大足縣境內的大足石刻（主要有北山、寶頂山等十幾處），不同於本文前面所敘述的克孜爾、敦煌、雲崗、龍門的地方，主要有：其一是肇始年代非在魏晉南北朝時期，或在此之前，而處於唐末、五代。其二，不象前面的石窟那樣的出自無名的藝術家之手，而有明確的創造人，刻石寶頂的趙智風（宗）便是最主要的人物。據明代劉敞人所撰之《重修寶頂山聖壽寺碑》云：趙智風「年十六，西往彌牟雲游，三晝（年）既還，命工首建聖壽本尊殿，因名其山曰寶頂。發弘誓愿，普施法水，息災捍患，遠近莫不皈依。山之前岩後洞，琢諸佛像，建無量功德。」寶頂山道場即是他慘淡經營七十餘年而成之傑作。其三，寶頂山根據經變故事雕鑿的石刻作品，其中儒家傳統道德的氣味也比以前濃厚，此與趙智風的思想有關。

在寶頂山，數里之內到處有佛菩薩刻像。登其山，恍如入佛國之境。石刻造像以大佛灣的規模最為恢宏出色，造像一萬餘尊。分兩部分：左邊從牧牛圖、圓覺洞至辟支佛止，屬禪宗刻像。右邊有六趣生死輪、釋迦示教圖、父母恩重經、護法神、佛報思經等等，係理教造像。內容前後銜接，圖文並茂，宛如一幅巨型連環畫。佈局井然有序，從中找不到相互重復的洞窟和雕像。這是大足石刻又一獨到之處。而且直接反映現實生活的作品也遠較其它石窟為多。

趙智風是一位虔誠的佛教徒。他創作的最大雕刻像是釋迦臥佛。其像未鑿完整，僅至膝部，已有二十七米長。佛像雙眼微合，表情寧靜、平和，成功地顯示出佛涅槃時的神態。



大佛灣最優秀作品之一的「牧牛道場」是一組有象徵意義的作品。佛教修證法門有八萬四千種之多，但多數修行方法均不離禪定。禪宗不立文字，直指人心，見性成佛。且以話頭機鋒，相互印證，心心相傳。「牧牛圖」蹊徑獨辟，用牛比喻人心，以牧牛者比附修行者，譬喻人在修戒定慧時，用八正道調伏煩惱，心體澄靜，物我雙亡，入大覺境界的證道過程。在起伏不平的崖壁間，在雲霧飄蕩的林泉下，穿插着十牛十牧的畫面。牛有受驚狂奔、溪邊飲水、低首徐行、溫順躺臥等姿態；牧者則相應有揚鞭揮打、並肩耳語、橫笛牛背、怡然忘歸等情景（如圖）。分別象徵從煩惱如出欄之牛，叢生不絕始，經行者有心發愿，欲降伏之，至狂勁已息，狂心未服，尚須努力，達到煩惱已盡，如水澄靜，無有風波，最終至人、牛不見杳無蹤，明月光寒萬象空，等實證中的境界。有人認為「牧牛圖」係趙智風依據唐宗意禪師的《牧牛十首》而作，但缺乏有力的佐證。不管怎麼說，「牧牛圖」不僅是一幅優美的古代牧牛圖，更重要的是借此形象地傳達了佛教修行中那種難以言喻的意境，給人以啓迪、回味。

趙智風「奉母最孝，母嘗抱疾，乃求於其師，將委身救之，母病以愈。」(12)為教育、警誡世間「知恩者少，負恩者多」(13)的忤逆眾生，趙智風刻下了《釋迦報恩經變圖》和《父母恩重經變圖》各十幅。並在《父母恩重圖》下，又刻上《地獄圖》。

《釋迦報恩圖》十幅，係趙智風依據《大方便佛報恩經》(簡稱《報恩經》)、《淨飯王般涅槃經》、《涅槃經》《雜寶經》等制圖而刻。《釋迦佛親擔父王棺》(如圖)是《十報恩圖》中最成功的作品。據《淨飯王般涅槃經》云，淨飯王逝世入棺後，佛與弟子難陀立棺前，堂弟阿難與子羅雲在棺後。阿難與羅雲及諸天等，都爭抬王棺。佛言：「當來世人兇暴，不報父母養育之恩，為不孝眾生設化法，如來親擔父王之棺。」所以，佛陀親擔王棺去葬場火化，收骨灰起塔供養。圖中，棺上刻有「淨飯王棺」字樣，難陀手執香爐前行，抬棺三人中，佛面帶戚容，抬在前，頭上出二道佛光，兩佛光之間書「大孝釋迦佛，親擔父王棺」十字。阿難以肩爭抬，佛不允。羅雲跟在後。整個場景的處理，簡潔、生動、逼真，深具現實感。

現實生活的實例是最具說服力的。十幅《父母恩重經變圖》就是趙智風為進一步教化剛強眾生，所作的努力。這組連環畫描繪一對夫婦由佛前求子、懷孕、分娩、哺乳、把尿、嬉戲、老年以至懷念游子等一係列鏡頭，圖文對照，內容真實感人。其中「懷念游子」一節，作品展現出一對白髮夫婦，老嫗焦慮不安，凝視老者。老者扶杖，注視遠行之子，兒子執傘前行，回望其母。那種「兒行千里母擔憂」的真摯骨肉之情，呼之欲出。

父母抵牾，恩重如山。子女忤逆不孝，當墮地獄受苦。趙智風還特別設《地獄圖》：刀山、湯鑊、寒冰、鋸解、斷膝等十七種受苦受難之慘象。一不孝者披枷帶鎖被牽至一處，一獄卒手執鐵勺舀銅汁灌入罪者口中。其側一犬，口吐烈焰，猛燒其身。罪者焦疼難耐，叫苦不迭。另一惡行者被放置冰窟中，肌肉痙攣，渾



身抖作一團，那饑寒交迫的痛苦神情，刻劃得活龍活現。

此外，趙智風還創作了不少具有勸誡意義的作品。如勸人戒酒的「四不識圖」（父不識子、夫不識妻、兄不識弟、姐不識妹）和「養鷄女圖」，那養鷄女純樸可愛的形象，極易使人忘掉她旁邊還刻着「養鷄者入地獄」的字樣，有較強的感染力。

大足石刻藝術，雖說都是為宣揚佛教之義而創作的，但藝術家在叮叮噹噹的錘聲中，自覺或不自覺地使自己的主觀意境進入了其中的作品。這就是為什麼根據西域佛教題材創作的作品都有那麼濃厚的傳統文化意味的原因。藝術造像的精雕細刻，一絲不苟，刻求真實生動是為從精神上感染觀眾，從而更好地起到宣傳、教化的目的。但由於藝術的美感作用，反而在很大程度上衝淡了宗教的味道，真實地反映出當時社會生活的廣闊畫面和勞動人民質朴可愛的形象，成為那個時代造像藝術的優秀代表。這樣的效果，本在造像者的意圖之中還是始料不及的呢？

結束語

當我們的眼光匆匆地掠過一座座石窟，一幅幅，一尊尊多姿多彩、美妙絕倫的藝術造像時，到這裡，我們該停下來思考一下了。

從石窟藝術的取材來看，新疆克孜爾石窟大都採用佛傳故事和佛本生故事，範圍狹窄，表現手法也較單一化，畫面和背景的处理，也沒有突破原有素材的束縛，缺乏創造性。這是早期佛教藝術的明顯缺憾。敦煌莫高窟的取材範圍就相當廣泛，它不僅擁有克孜爾石窟的全部題材，而且有大量淨土變和供養人像。中期盛唐時代，故事畫就很少見，而代之以經變畫，「維摩變」尤為著名。人物形象的處理，也已明顯地漢化了。在經變題材的雕塑作品中，漢化程度最高的，要數宋代的四川大足的石刻藝術，其題材大都從符合中國儒家傳統倫理道德的立場出發，選取有關的創作材料，加上主觀的想象發揮，其表現手法靈活自如，不受拘束。其中還不乏地道的中國佛教藝術的例子。

印度佛教中國化的歷程，也同樣在佛像造型的演變上反映出來。最初的石窟造像，無論是壁畫、彩塑還是石刻，受西域犍陀羅藝術影響很大。克孜爾石窟的壁畫采用的是「曲鐵盤絲」和立體烘托的手法，綫條曲折、有力、人物衣薄透體，肌肉和衣服富有質感。北朝時莫高窟的佛像彩塑趨向面龐瘦削，高鼻通額，雙耳垂肩，屬印度風範。唐代欣賞以現實生活中的人為藍本所塑造的佛、菩薩、佛弟子和天王、金剛等形象，佛像臉的造型豐富廣額，菩薩秀麗端莊，弟子溫順虔誠，是反映那個時代人物面貌的見證，也是那個時代審美意向的實在表現。五代之後，彩塑創作皆師法隋唐，幾無出其右者。至於石刻像的塑造又有異於壁畫和彩塑，除了造型高度可以自由調節之外，又有氣勢、力度和厚重方面的優勢。雲崗石窟的「露天大佛」就是高大偉岸、莊重威嚴的典例，其藝術造型逐漸由印度型向中國型轉變，衣服從緊身貼體趨向寬衣博帶；龍門則走向修長秀麗、精細圓潤，追求端莊典雅的哲儒風格。這些從一個側面反映出南方文化進入北方前後對石窟造像藝術所產生的不同影響。

從新疆克孜爾石窟至四川大足石刻藝術，時間延續近一千年，各個時代的藝術家們在這些無言的石壁上，用自己的智慧、鮮血和汗水，鑿下了對宗教的虔誠、時代的面貌和自身的影子，它們既是佛教東漸的必然產物，也是封建皇權和廣大人民力圖擺脫塵世苦難，追求未來理想生活的結果，更是中華民族以其博大的胸懷包容、吸收外來文化以滋潤自身的偉大創造，其意義已遠遠超出宗教本身。它們的形成、發展、全盛乃至衰微，不僅是一部形象的中國佛教沉浮錄，也是一本燦爛的中華藝術的盛衰記。它的影響早已越過國界，遠播朝鮮和日本，成為東亞佛教藝術的源流，在世界藝術史上，它是不可缺少的組成部分。（本篇完）

註：

⑫、⑬皆據大足寶頂山聖壽寺玉皇殿明朝曹瓊所撰之《恩菓聖壽寺碑》