

文明的交流互鉴与中国 佛教绘画的发展历程

何劲松

中国佛教绘画史的发展历程充分证明，习近平主席在联合国教科文组织总部的演讲中所阐发的“文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富”这一论断是非常正确的。从“曹衣出水”到“吴带当风”的历史选择乃至禅画以及受禅学影响的文人写意画的产生，更说明“中华文明是在中国大地上产生的文明”。我们既注重文明的交流互鉴，让中华文明不断地补充新鲜血液，同时更注重外来文化同中国传统文化的融合，最终形成具有中国特色的文化。

关键词：佛教绘画 文明 交流互鉴 禅画 文人写意画

作者 何劲松，中国社会科学院世界宗教研究所研究员、博士生导师。

2014年3月27日，国家主席习近平在访问联合国教科文组织总部时发表的关于“人类文明交流互鉴”的重要演讲，至今虽然四年时间过去了，但每次重读仍然让人有回味无穷的感觉。习主席指出“文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富。文明交流互鉴，是推动人类文明进步和世界和平发展的重要动力。”至于如何推动文明的交流互鉴，习主席提出应当坚持文明的多样性、平等性、包容性三项原则。承认文明的多样性，人类文明才有交流互鉴的价值；承认文明的平等性，人类文明才有交流互鉴的前提；承认文明的包容性，人类文明才有交流互鉴的动力。由于文明的交流互鉴，“各国人民形成了你中有我、我中有你的命运共同体”。习主席向世界介绍中国文化时说“中华文明经历了5000多年的历史变迁，但始终一脉相承，积淀着中华民族最深层的精神追求，代表着中华民族独特的精神标识，为中华民族生生不息、发展壮大提供了丰厚滋养。”他强调指出“中华文明是在中国大地上产生的文明，也是同其他文明不断交流互鉴而形成的文明。”

演讲中，习主席还多次提到佛教中国化的历程与意义。他说“佛教产生于古代印度，但传入中国后，经过长期演化，佛教同中国儒家文化和道家文化融合发展，最终形成了具有中国特色的佛教文化，给中国人的宗教信仰、哲学观念、文学艺术、礼仪习俗等留下了深刻影响。”“中国人根据中华文化发展了佛教思想，形成了独特的佛教理论，而且使佛教从中国传播到了日本、韩国、东南亚等地。”

的确如习主席所言，中国佛教是古代中外文化交流互鉴最成功的范例，特别是佛教中的禅宗正是中、印两大文化“不断交流互鉴”并“在中国大地上产生的”“具有中国特色的佛教文化”。对此，前辈学者已有论述，如冯友兰先生认为，佛学和道家思想有着极其相似的一面，特别是在神秘的形式上很有相似之外。比如道家的“道”是不可名的，佛家也说“真如”是不可言说的。它既不是“一”，也不是“多”；既不是“非一”，也不是“非多”。实际上，这就是中国人所说的“想入非非”。关于魏晋名士和佛学之间的关系，冯先生指出“在公元三四世纪，

中国著名的学者一般都是道家，他们又常常是著名的佛教和尚的亲密朋友。这些学者一般都精通佛典，这些和尚一般都精通道家经典，特别是《庄子》。他们相聚时的谈话，当时叫做“清谈”。他们谈到“非非”的时候，就一笑无言，正是在无言中彼此了解了。”冯先生特别强调，正是在这种场合出现了“禅”的精神。所以禅宗“真正是佛学和道家哲学最精妙之处的结合。它对后来中国的哲学、诗词、绘画都有巨大的影响。”^①

下面本文拟以佛教绘画艺术在中国的传播和发展看“文明交流互鉴”的意义所在。

实际上，早期佛教是反对偶像崇拜的，反对或至少是不鼓励使用具有审美价值的艺术手段，因为众生“皆乐生求安，贪欲嗜味，好于声色”。（《太子瑞应本起经》）。这种“声色”便是耳识和眼识的对象，是渴爱、贪欲、痛苦的来源。佛教认为“音声虽不可见，而生耳识觉知之相，亦起爱憎；声不可见，但以闻时而生苦乐。”（《大威德陀罗尼经》卷四）所以《十诵律》卷四八规定“佛身像不应作”。但是，佛教在后来的发展过程中，出于宣教的需要，又逐渐运用起各种艺术形式，最终发展成名副其实的“像教”。佛教绘画据说起源于释迦牟尼时代，此事在《根本说一切有部毗奈耶杂事》（卷二八）中就记载，说是给孤独长者皈依佛陀，欲请佛画，称“若不彩画，便不端严”。不过，佛教绘画的大量出现则要等到犍陀罗、阿旃陀时代之后。现存犍陀罗艺术主要是雕塑，未见绘画，但玄奘《大唐西域记·健驮逻国》则说，犍陀罗“大窠堵波石阶南面有画佛像，高一丈六尺”。阿旃陀艺术中则出现了大量石窟壁画，内容主要是佛传故事，菩萨形象多带女性的温柔，与犍陀罗的菩萨形象有较大区别，由此形成天竺笈多佛教绘画的特色。除此之外，在佛教绘画史上留下浓墨重彩的还有：位于今阿富汗喀布尔西北兴都库什山巴米扬佛教艺术中的壁画、斯里兰卡僧伽罗艺术中的佛教壁画等。在中国境内则有西域鄯善的米兰佛教壁画，以及西域于阗、龟兹的佛教绘画艺术，特别是古丝绸之路上的艺术宝库敦煌石窟，保存了十六国至元朝（公元5—13世纪）的大量佛教壁画，有着极高的艺术价值。

随着佛教在中国的传播，佛教绘画艺术也在中国内地落地生根。据东晋袁宏《后汉纪》、南朝宋范晔《后汉书·西域传》等史料记载，汉明帝曾梦见“金人”，于是遣使天竺，问其道术。南齐王琰《冥祥记》记载，汉明帝永平初使者蔡愔赴大月支，偕西域沙门迦叶摩腾等，以白马驮经至洛阳白马寺，“于白马寺寺壁画千乘万骑绕塔三匝之像”。北宋郭若虚《图画见闻志》卷一引蜀僧仁显《广画新集》说“昔竺乾有康僧会者，初入吴，设像行道。时曹不兴见西国佛画，仪范写之，故天下盛传曹也。”

据统计，魏晋南北朝期间，中国画家绝大多数都画过佛教题材的绘画。张彦远的《历代名画记》就记载不少这类画家的名字，如张墨、卫协，晋明帝司马绍、王廙、顾恺之、史道硕、戴逵、戴颙、谢灵运、陆探微、陆绥、顾宝光、宗炳、袁倩、宗测、惠觉、蓬道愨、僧珍、章继伯、周昙研、毛惠秀、梁元帝萧绎、张僧繇、张善果、张儒章、聂松、解倩、威公、吉底俱、菩提、迦佛陀、杨乞德、王由、曹仲达、冯提伽等。这些人还只是见诸史料的艺术家，如果从当时的敦煌、云岗、龙门等石窟寺庙之多、规模之大来看，从事佛教艺术创作的工匠、画家又何止成千上万。这种风气至隋唐时期更加有过之而无不及，比如被称为“画圣”的唐代大画家吴道子在长安、洛阳画过25座寺院的壁画，共三百余堵。再如敦煌莫高窟现存从十六国至元代的492窟当中，隋代占70余窟，而唐代竟占247窟。隋唐合为317窟。由此可见，佛教绘画的传入，带动了中国美术创作队伍的迅速成长，造就了一大批优秀的画家。

非但如此，佛教绘画的传入还为中国美术带来了全新的技法。在此之前，我们看战国时期的漆画、帛画也好，看汉代的墓室壁画、画像石、画像砖也好，乃至魏晋时期的墓室彩绘，总体上中国绘画都是以线条来造型，画面注重节奏感和气势，重点表现的是人物的动态，缺乏对人物形

^① 冯友兰《中国哲学简史》，北京大学出版社1996年版，第181—182页。

象的细致刻画，虽然神彩飞扬但实体感不足，尤其对人物结构的比例关系的处理更是弱项。佛教绘画的传入弥补了这些缺陷，所以我们看南北朝时期的绘画，明显地注意到形体的体积和光影，人物造型准确生动，具有现实感和真实感，特别是西方净土变、卢舍那净土变、药师净土变、弥勒净土变等在同一空间由众多人物组合而成的宏大场面，更是之前的单幅画所无法比拟的。谢赫点评善画佛画的西晋画家卫协说“古画皆略，至协始精。”这一评价是符合历史事实的。谈到佛教绘画带来的新技法，应当着重强调一下焦点透视法和凹凸晕染法。在造型构图上之所以“古画皆略”，原因是先秦两汉时期的绘画基本上都是平列所有形象，不善于处理纵深远近的空间关系；随着焦点透视法和凹凸晕染法的推广和运用，人物形象的立体感得到增强，变得栩栩如生而具有了真实感和厚重感。《建康实录》就曾记载，梁大同三年张僧繇于建康一乘寺寺门遍画凹凸花，其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世咸异之，乃名凹凸寺。这种“凹凸花”在新疆克孜尔石窟中至今还有遗存。

和佛教史的传播基本相同，隋唐之前佛教艺术总体上处于由印度向中国的输入阶段，印度是输出国，中国是接受国。当时印度佛教美术正处于黄金时代，其代表性的流派便是举世闻名的犍陀罗艺术、秣菟罗艺术和笈多艺术。印度贵霜王朝（公元1—5世纪）统治时期，由于统治者大力提倡佛教，犍陀罗（相当于今天巴基斯坦的白沙瓦及其毗邻的阿富汗东部一带）的艺术家们在汲取古希腊、罗马艺术精华的基础上，创造出新的佛教艺术风格。其佛像多作广额、“通天鼻”，衣纹质感强，多为希腊式的披衣，姿态生动，线条简练。秣菟罗位于古代中印度阎牟那河（今朱木那河）流域，其造像艺术有贵霜时代和笈多时代之分。秣菟罗艺术也受到希腊文化的影响，有犍陀罗造像风格的痕迹。到笈多王朝（公元320—600）时期，秣菟罗艺术达到顶峰，并与同一造像系统的萨尔那特（位于恒河与朱木拿河合流的恒河下游）造像样式一起构成笈多艺术的辉煌典范。此时希腊风格与印度人的审美情趣实现了高度融合。佛像螺发右旋，肉髻高圆，鼻梁挺拔，神情端庄静寂，典雅优美。由于秣菟罗和萨尔那特气候火热，当地习俗衣着单薄，崇尚肉体，所以佛像的通肩式大衣极为薄透，好像是潮湿的衣服紧贴在人的躯干上。唐张彦远在《历史名画记》中说，北齐画家曹仲达就擅于画这样的湿衣佛像，并将这种样式概括为“曹衣出水”。从犍陀罗到笈多，印度佛教艺术的各种样式都源源不断地传到中国，并被广泛地加以采纳和吸收，这一点从克孜尔石窟、天梯山石窟、金塔寺石窟、敦煌莫高窟、麦积山石窟、炳灵寺石窟、云岗石窟、龙门石窟以及响堂山、青州等地区的造像和壁画的实物遗存中就可以一目了然。这些造像和壁画虽然在具体形象上有本土化倾向，但在造型方式、表现技巧和审美意蕴上更多地保留了异域艺术的风格特征。

从总体上来讲，魏晋南北朝时期佛教绘画在中国的传播大致呈两种趋势：一是西域新样式的不断输入；一是按照中国人的审美方式对外来样式加以改造。比如东晋的戴逵在佛像的创作上就已经采取了“改梵为夏”的态度，脱去“胡貌”，开启了佛像中国化的道路。与戴逵同时代的著名画家顾恺之（346—407）在理论上倡导“迁想妙得”，“以形写神”。张彦远《历代名画记·顾恺之传》引《京师寺记》载，顾氏曾在建康瓦棺寺画维摩诘像，“光照一寺”。张氏还说：“顾生首创维摩诘像，有清羸示病之容，隐几忘言之状。”顾恺之笔下的维摩诘俨然就是魏晋时期清谈名士的形象。南朝刘宋时期的画家陆探微将顾恺之这种“清羸”“忘言”的名士形象进一步提炼概括成一个时代的审美倾向——“秀骨清像”，令人有“懔懔若对神明”的感觉。谢赫称赞陆氏的绘画“穷理尽性，事绝言象”，这显然是玄学精神在其艺术中的反映。到了梁代，中印佛教艺术的交流更加频繁，笈多风格的佛教造像源源不断地传到中国，而此时魏晋名士所崇尚的那种清谈风气也逐渐淡化。在这种新的历史条件下，画家张僧繇更加自觉地将“天竺遗法”与中国传统的绘画技法糅合在一起，一改顾、陆创立的“秀骨清像”，代之以丰润厚朴、“面短而艳”的“张家样”风格。“张家样”摆脱了顾、陆“密体”画风，形成了“笔才一二，像已应

焉”的“疏体”画法，显示出“笔不周而意周”的风格特征。唐代李嗣真声称“顾、陆以往，……独有僧繇。今之学者，望其尘躅如周、孔焉。”张氏“面短而艳”的造像风格影响深远，直接开启了唐代那种“秾丽丰肥”的人物形象的先河，而大画家吴道子也正是在此基础上确立了“吴家样”，自觉地以汉地人物形象和服饰来造型，彻底解决了中国佛教美术创作中的人体与服饰——内容与形式的矛盾，完成了外来佛教艺术的中国化过程。

对于上述这段历史，张彦远总结道“其后北齐曹仲达，梁朝张僧繇，唐朝吴道玄、周昉，各有损益。圣贤胖蚤，有足动人；瓔珞天衣，创意各异。至今刻画之家列其模范，曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易矣。”（《历代名画记》卷二）这4人的画风形成了中国绘画史上具有代表性的四种样式。其中“曹、吴二体”又被概括为“曹衣出水”和“吴带当风”。郭若虚《图画见闻志·论曹吴体法》称“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举，……故后辈称之为‘吴带当风’。”相对来讲，“曹家样”基本上是对印度佛教艺术的沿袭而非基于中国民族审美心理的创造，所谓“曹衣出水”正是典型的笈多艺术的特色。如果说曹家样代表了魏晋南北朝时期外来佛教艺术的大规模移植，那么吴道子的吴家样则象征着纯粹的中国佛教绘画样式的成立。因此，以“曹衣出水”为标志的“拿来主义”虽然影响很广，但却不可能成为“万古不易”的样式，最终必然会被适应民族审美心理的“吴带当风”所取代。

如果说从“曹衣出水”到“吴带当风”还只是佛教绘画由外来样式转变成中国风格的话，那么随着佛教的中国化，特别是体现中国特色的禅宗的出现，又使佛教绘画产生了更加深刻的变化。禅以开悟为目的，主张“直指人心，见性成佛”，并且强调“不立文字”，反对外在的偶像崇拜。在这种氛围下，原先那些用于礼拜的佛教绘画逐渐式微，而以表达心性为目的的禅画和受禅画影响的文人画则滥觞于晚唐而于宋元时期达到顶峰。大乘佛教认为，佛性是遍在的。《大般泥洹经》称“泥洹不灭，佛有真我；一切众生，皆有佛性。”《大方广佛华严经》说“三界虚妄，唯心所作。”僧肇明确指出“佛无定所，应物而现，在净为净，在秽为秽。”（僧肇《维摩经注》“菩萨行品”）举凡大千世界的山水树石、花鸟草虫、龙鱼走兽等都是佛性的体现，并因佛性的光辉而充满了生趣和意味。对此后世的禅师们也说“青青翠竹，尽是法身；郁郁黄花，无非般若。”（《大珠禅师语录》）。由于佛性论赋予了世间万物形而上的意义，所以中国绘画在人物画之外又诞生了山水画和花鸟画这两个新画种。于是，我们就见到了王维画的雪中芭蕉、惠崇画的江湖小景、梦休画的花竹禽鱼、仲仁画的墨梅、惠洪画的梅竹、法常画的山水花鸟等。黄庭坚在评论仲仁所画的《梅花图》时说“知大般若手能以世间种种之物作佛事，度诸有情，于此荐得一枝一叶、一点一画皆是老和尚鼻孔也。”（《山谷别集》卷六）画世间万相都被视作“佛事”，当然就不必拘泥于一定要画诸佛菩萨的形象了。

对于佛教和中国绘画之间的关系，尤其是禅宗的兴起给中国绘画史所带来的新变化，潘天寿先生曾做过简要的说明。他说“自从佛教传入中国，二千年以来，佛教与吾国的绘画，极是相依而生活，相携而发展……。”具体来讲，“唐以前的绘画，为佛氏传教的工具，唐以后的绘画，为佛氏解悟的材料而不同罢了。”^①潘先生看到了唐之前和唐之后佛教与绘画关系的这种变化，即唐之前的佛教绘画如同文字的大藏经一样，都是传播佛教义理的工具；而唐以后，随着禅宗的兴起，绘画则成了禅宗僧人表达其内心心境的手段。

中国佛教绘画史的发展历程充分说明，习近平主席所阐发的“文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富”这一论断是非常正确的。从“曹衣出水”到“吴带当风”的历史选择乃至禅画以及受禅学影响的文人写意画的产生，更说明“中华文明是在中国大地上产生的文明”。我们既注

^① 潘天寿《佛教与中国绘画》，转引自《潘天寿谈艺录》，浙江出版联合集团、浙江人民美术出版社，2011年，第133-134页。

重文明的交流互鉴，让中华文明不断地补充新鲜血液，同时更注重外来文化同中国传统文化的融合，最终形成具有中国特色的文化。

习近平主席还提及 1987 年陕西法门寺地宫中出土的 20 件美轮美奂的琉璃器，他说“这是唐代传入中国的东罗马和伊斯兰的琉璃器。我在欣赏这些域外文物时，一直在思考一个问题，就是对待不同文明，不能只满足于欣赏它们产生的精美物件，更应该去领略其中包含的人文精神；不能只满足于领略它们对以往人们生活的艺术表现，更应该让其中蕴藏的精神鲜活起来。”我们回顾中国佛教绘画的发展历程，也应当把握其中所蕴含的精神，那就是中国文化所具有的广泛接纳其他文明的宽广胸怀和善于改造外来文明的创新精神。在中国人民努力实现中国梦的当今社会，我们更应当在中外文明的交流互鉴中，推动“中华文明创造性转化和创新性发展”，“让中华文明同世界各国人民创造的丰富多彩的文明一道，为人类提供正确的精神指引和强大的精神动力”。

(责任编辑: 李建欣)