

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2012.01.011

西印度所见舍卫城大神变佛教造像十例

张同标

(湖南工业大学 包装设计艺术学院, 湖南 株洲 412007)

[摘要]古印度笈多时期普遍流行一种取材于“舍卫城大神变”的佛教造像,描绘佛陀在舍卫城降服外道六师,包括三个主要情节:芒果树奇迹、水火双神变、大神变。造像通常舍弃了叙事性,转而倾向于礼拜性,形成了以佛陀为主尊集结化佛天众的宏大场景,作为程式化的造像遍布于西印度诸石窟。就西印度石窟所见,这类造像有繁简不同的造像图像,但均以“并蒂莲花”、“千佛化现”和“双龙擎莲”为图像特征,并影响了耆那教造像和印度教造像,也是古印度后期密教造像的图式渊源之一。“舍卫城大神变”系列造像对中国佛教美术的影响,尚没有得到充分的重视。

[关键词]舍卫城大神变;古印度佛像;石窟寺造像

[中图分类号]B925;J19

[文献标识码]A

[文章编号]1674-117X(2012)01-0060-06

Ten Statues of the Miracles at Sravasti in West India

ZHANG Tongbiao

(College of Packaging Design and Art, Hunan University of Technology, Zhuzhou Hunan 412007, China)

Abstract: During the Gupta period of ancient India, there was a popular Buddhist statuary based on the miracles at Sravasti, which describes the Buddha surrendering six heretic at Sravasti. It includes three main plots: Amra - Pratiharya, Yamaka - Pratiharya and Maha - Pratiharya. The statue usually abandons narrativity and turns to worship, forming a great scene that the Buddha is surrounded by deva, which spread all over the grotto in west India as a stylized statue. As seen in west India, these statues are simple or complex, but they all have distinguished features, such as the “twin lotus”, “thousand Buddha” and “double nagaraja lifting up lotus”. This features influenced Jainism and Hinduism statues as well as the scheme resource of Esoteric Buddhist statues in ancient India. The effect of the series statues of the miracle at Sravasti on Chinese Buddhist art still has not won enough attention.

Key words: the miracle at Sravasti, ancient Indian Buddhist statues, grotto statues

相当于中国东晋、十六国、南北朝时期的古印度笈多时期(320~646),佛教艺术在佛教故国形成了秣菟罗和鹿野苑两大流派,对中国有很大的影响。同时,德干高原西部开凿了阿旃陀等石窟寺,绘制了精美的壁画,描绘了许多佛传和本生故事。期间,还流行着一种取材于“舍卫城大神变”(Pratiharya - Sutra = the miracles at Sravasti)的佛教造像类型。刻画佛陀在舍卫城施展无上大神变(Maha - Pratiharya)。佛陀世尊坐在难陀与邬波难陀(Nanda & Upananda)两位那伽龙王(nagaraja)奉献的七宝妙莲花上对众说法。这朵莲花瞬息之间又

幻化出无数的莲花,所有莲花的莲茎犹如树枝般联结在一起,枝蔓相连,弥漫天宇,每朵莲花上又各有佛陀,现行住坐卧四威仪,形成了一个众佛集结的华严世界。从中国武昌莲溪寺东吴永安五年(262)佛像等同类图像判断,古印度的“舍卫城大神变造像”从公元3世纪开始出现,^[1]很可能在4世纪开始流行,到了第5世纪时已经极为兴盛,同时遍布古印度的佛教石窟,成为当时石窟中最为流行的装饰性造像。

对这种类型的佛教造像的研究,基本都是由海外学者进行的,国人很少言及。2011年6月,我们

收稿日期:2012-02-05

基金项目:华东师范大学2010年人文社会科学后期资助项目“中国和古印度佛像源流的调查研究”

作者简介:张同标(1970-),男,江苏盐城人,湖南工业大学副教授,主要从事佛教美术研究。

有机会考察了印度德干高原西部的巴贾石窟(Bhaja)、象岛石窟(Elephanta)、阿旃陀石窟(Ajanta)、埃洛拉石窟(Ellora)、奥兰加巴德石窟(Aurangabad),本文就考察所见的“舍卫城大神变造像”进行了初步的讨论。这些造像,主要有分布在阿旃陀的晚期窟,如第1、第2窟的壁画,第7、第26窟的石刻浮雕等。奥兰加巴德石窟西部窟群的第1、第2窟也相对集中,而年代更晚的东部窟群没有出现,反而出现了密教特征浓郁的多罗菩萨造像及其他女尊造像。一般认为,奥兰加巴德石窟的开凿时期在阿旃陀基本终结之后。这些情况基本上可以暗示舍卫城大神变在西印度石窟的流行时期:大约始于5世纪末年或6世纪前期(阿旃陀石窟尾声阶段),大约经历了一百年左右的时间,基本上就不再流行了,取而代之的是具有密教特色的各类图像。这是西印度石窟的情况,不完全与其他地区单体造像的流行情况对应。

有关“舍卫城大神变”系列造像的研究,是法国福歇(Alfred Foucher)开始研究的,近百年来,得到了各国学者的热烈反应。福歇对这一系列的犍陀罗像例尤为重视,花费的笔墨也比较多。他对犍陀罗像例的题材判断,屡遭争议,而他对印度本土相关造像的认识,基本没有异议。福歇的著作,直到近来才有中文译本,^[2]有效扩大了我们的研究视野,由此我们也清楚地看到中国佛教造像的某些形式、型制的印度渊源,^[3]也看到这一系列研究的复杂性。我们近期对这一专题给予了特别关注,在西印度石窟考察期间也特别留意相关的造像遗存,借些机会对其中的10件造像进行简要的报道和分析。一方面纠正了书面上语焉不详的难解之处,另一方面也对与中国造像的古印度渊源提出了自己的设想。

一 舍卫城大神变的故事梗概

舍卫城,梵名“Sravasti”,玄奘音译“室罗伐悉底”,^[4]意为“一切有”,曾经是憍萨罗(Kosala,或译“拘萨罗国”)的都城。这个国家,是古印度十六大国之一,也是十六大国中的四大强国之一。在舍卫城的祇园精舍,佛陀度过了他一生中的许多光阴,有许多部佛经在一开头就说“佛在舍卫城祇树给孤独园”或“佛在舍卫城”云云。舍卫城的祇园精舍,是中国历代求法僧热衷膜拜的佛教圣地,我们也曾造访此地。现在的祇园精舍,古木参天,遍地是砖砌寺塔遗址,幽静得像一个世外桃源。这里也曾经是外道云集之地,在玄奘的记载中,在笈多末年,这

里的佛教与外道的势力不相上下,甚至还有凌驾于其上的态势。在古印度,佛教与外道的竞争向来十分激烈,甚至有些残酷,“舍卫城大神变”是这些宗教竞争中一个片断的神奇演义。

“舍卫城大神变”是一则譬喻故事,收录于《本生经》第483则、^[5]《天譬喻经》第12篇、^[6]《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷二十六^[7]等佛书:佛陀为了制服外道六师的挑战,在舍卫城施展了所谓的“无上大神变”(Maha-Pratiharya)。面对这个惊人的大神变,外道六师俯首认输,六师之首的富兰那(Puranah Kasyapo)以沉水自尽的方法结束了整个竞技过程。这个故事,在各种佛书中的详细程度不同,故事情节的关注点也各有不同。综合各书详细不等的记载,大体如下:

《本生经》第483则《舍那婆鹿本生》的“序分”中说到,佛陀接受外道六师的挑战,答应在舍卫城城门外,在芒果树下,施展“双神变”(双倍神通, Yamaka-Pratiharya)。外道六师却事先想方设法把舍卫城附近一带的芒果树全部砍伐殆尽,然而,佛陀却使得一颗芒果种子在刹那之间长成一棵高大的果实累累的芒果树。经文详细地描述说:

尔时,(频婆娑罗)王苑之园长名鸯茶者持一如水壶大之纯熟美丽庵罗之实,往王所之途中,彼于城门之处会佛,“将此献佛为宜”,彼以庵罗之实向佛献上,佛受之坐于其处而食。食终佛言:“阿难!将此核付与园长,植于此处,此将成为鸯茶庵罗树。”长老依言,于是园长掘地植之。其核忽破,数根下垂,出锄柄粗细之芽,彼于多人得见之间,成为高达百肘,干枝五十肘之大庵罗树;而于观看之间,开花生实,蜜蜂群集,果实坠满树上,耸立于天空之中。风来吹打,使美味之实落地,后来之比丘等食之而去。……佛为摧破外道,行双倍神通,即令弟子亦感异常,而多人见此持有信心。佛继站起,坐佛座而说法,使二十俱胝之有情,如饮甘露。

之后,佛升到三十三天,度过雨安居,为诸神说有关阿毗达磨之法。又经过一些过程,开始引出了佛陀前生作为舍那婆鹿的一番故事。现在,我们可以清楚了解到,在编辑《本生经》的时候,关注的焦点是魔术般的所谓的“芒果树奇迹”(Amra-Pratiharya = mango tree miracle)。

虽然《本生经》提到了“双神变”,却语焉不详,敷衍了事。这个细节,在《杂事》卷二十六《第六门第四子摄颂之余佛现大神通事》表现得异常明晰:

尔时世尊便入如是胜三摩地,便于座上隐而不现,即于东方虚空中出,现四威仪行立坐卧,入火光

定出种种光,所谓青黄赤白及以红色。身下出火身上出水,身上出火身下出水。如于东方南西北方亦复如是现其神变。^[8]

这个神奇的双神变(Yamaka - Pratiharya),在佛陀看来,却是“诸佛及声闻众共有神通”,并不算特别稀奇。真正非佛陀莫属的是“无上大神变”(Maha - Pratiharya)。经文中继续说道,佛陀以默然无语的方式接受了波斯匿王(主持神变的主角,已不再是《本生经》所说的频婆娑罗王)请求施展“无上大神变”的请求:

尔时,世尊便以上妙轮相万字吉祥网鞞,其指谓从无量百福所生相好庄严,施无畏手以摩其地,起世间心作如是念:如何诸龙持妙莲花,大如车轮数满千叶,以宝为茎,金刚为须,来至于此。诸佛常法若起世俗心时,乃至昆虫亦知佛意。若作出世声闻独觉尚不能知,况禽兽类及以诸龙能知佛念。

时彼龙王知佛意已,作如是念,何因世尊以手摩地,知佛大师欲现神变须此莲花。即便持花大如车轮数满千叶,以宝为茎金刚为须,从地踊出。世尊见已即于花上安隐而坐,于上右边及以背后,各有无量妙宝莲花,形状同此,自然踊出。于彼花上一一皆有化佛安坐,各于彼佛莲花右边及以背后,皆有如是莲花踊出化佛安坐。重重展转上出乃至色究竟天莲花相次。或时彼佛身出火光,或时降雨,或放光明,或时授记,或时问答,或复行立坐卧现四威仪”。

为了施展大神变,佛陀需要七宝莲花作为道具。那伽龙王(naga)得知佛陀的心意,即时满足了佛陀的愿望,奉献了莲花,使大神变得以顺利施展。这个情节,在《天譬喻经》之中有类似的描写,却有诸多细节差异:

世尊起了世俗之心。——假如佛世尊兴起了世俗之心,连下及蝼蚁那样的生物都能以己心度知世尊的心。而兴起了出离世间之心的情况下,连独觉们也不会知道世尊的心。声闻乘弟子们如是说。——

这时,帝释天、大梵天为首的神祇,以及数十万的神祇,以己心度知世尊之心后,如是想道,“为什么世尊兴起了世俗之心呢”?接着,他们想,“为惠泽有情,使得世尊在舍卫城显示伟大的神变”。

这时,帝释天、大梵天为首的神祇,以及数十万的神祇,以己心度知世尊之心后,在宛如力士伸出曲屈的手臂,或者是如同伸出的手臂曲屈的一瞬间,帝释天、大梵天等神众,从天界隐去身姿,现身站立于世尊面前。其后,大梵天等神祇围绕世尊右

绕三次,顶礼膜拜佛足坐于右侧;帝释天等神祇围绕世尊右绕三次,顶礼膜拜佛足坐于左侧。

龙王难陀(Nanda)和邬波难陀(Upananda)制作了千叶花瓣,几与车轮大小,全部由黄金造作的,又带有宝石梗茎的莲花,奉献给世尊。于是,世尊坐莲台,结跏趺坐,挺直背脊,面朝前方,镇定心念,在莲花之上作莲花,其上也有世尊结跏趺而坐。同样的,前面、后侧、两侧也都是如此。像这样,世尊化作为佛的集团,最终直至色究竟天(Akanistha/Aghanistha = 阿迦尼吒天),都是化作的诸佛诸世尊的众会。有的化佛们行走,有的住,有的坐,有的卧,有的问,有的答,唱两首诗颂……^[9]

至此,我们有幸看到了“舍卫城大神变”过程中的三个主要情节:1. 芒果树奇迹(Amra - Pratiharya),2. 水火双神变(Yamaka - Pratiharya),3. 大神变(Maha - Pratiharya,化现千佛),也从不同文本中看到了这个譬喻故事从简单到丰富的过程。

相对来说,以上三个情节大多数情况下都是独立表现的。前两种情节的艺术表现少一些。“芒果树奇迹”一般认为在早期的巴尔胡特窠堵波(Bharhut Stupa)和桑奇一号大塔(Sanchi Stupa)有所表现,后来就非常罕见了。美国学者罗伯特·布朗《在印度和陀罗钵地艺术中舍卫城大神变》指出:阿旃陀石窟第2窟中一堵壁画中,“佛陀坐在一棵芒果树下,正施行“千佛化现”神变”。^[10]这两大主题的组合极为罕见,虽然罗伯特·布朗提供了一幅照片,可惜不甚清晰,加之我们在考察时所得图像同样不甚清晰,无由详述,姑记以备考。“水火双神变”造像多发现于阿富汗的派特瓦(Paitava),在印度本土没有发现,在东南亚和中国、日本等地也同样没有发现,基本上可以看作是毕迦试地区独有的一种地域风格。

本文关注的是西印度考察所见的“大神变造像”。虽然在故事文本中,“大神变”是只能佛陀本人才能施展的奇迹,佛陀也因此击败外师六道的挑衅,但我们也应该看到,促使这个故事转换成图像表现时,不仅仅与故事的神奇有关,也与当时的佛教思想有着密不可分的联系。也就是说,是当时的佛教信仰推动了图像的流行。今天,我们试图从造像中还原当年的历史信息。

二 舍卫城大神变图像的基本形态

表现“舍卫城大神变”的造像,以经文为起点,逐渐趋于程式化。前记阿旃陀第2窟壁画,如果罗伯特·布朗所论属实,那么这铺壁画是比较忠实于

巴利文传统的艺术表现(《本生经》《大事等》等以巴利文文本流传至今的,故名)。相对而言,阿旃陀第6窟壁画是比较忠实于《天譬喻经》的文本内容,是比较忠实于梵文传统的艺术表现(《天譬喻经》是以梵文文本流传至今的,故名),特别是关于化佛之间似有对晤交谈的表现,是其他造像中所没有的,颇有罕见。在发展过程中,“舍卫城大神变”的艺术表现趋于程式化,可能是在大乘佛教菩萨信仰的影响下,经文中的帝释天和大梵天逐渐被图像中的胁侍菩萨所代替,出现了从“三佛”至“一佛二菩萨”的图式转变过程。

(1) 忠实表现经文的像例

“大神变”(Maha-Pratiharya)的庄严景象:佛陀坐在七宝妙莲花上,从莲茎分出许多细枝,枝梢各有佛像,枝梢又再细分,其上又各有佛像,如此层层叠叠,铺天盖地,从舍卫城一直到色究竟天的浩瀚空间之中,一时之间,出现无数的化佛。化像有坐住坐卧等不同姿态,有的化佛还再现水火双神变的神变。特别神奇的是,有些化佛相互之间还能对话,甚至化佛与主佛世尊之间还能展开佛法讨论。这个场景,通常被称为“千佛化现”。“千佛化现”有繁简两种表现,分别以阿旃陀第6窟和第9窟的壁画为代表。

例如,阿旃陀第6窟壁画(图1)。第6窟“形成了上墙与下墙的特征,属于5~6世纪。在主殿中的每个墙上雕刻着精致的作品。其中一些保留着起初的着色的痕迹(左边)。主殿外前厅左边下部装饰着绘画,佛陀说法的姿势,现部分毁坏(反面)”。^[1]该壁有一铺壁画是表现“千佛化现”的极好的例子。佛陀坐在莲花上,周围是各类化佛的礼拜者。

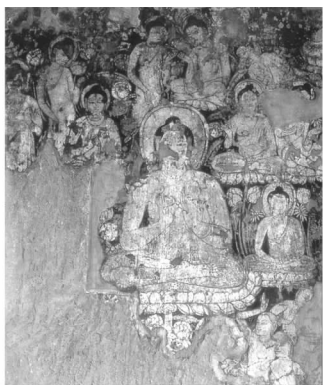


图1 阿旃陀第6窟壁画

标识“千佛化现”标志性的图像特征是双龙擎举莲花。《天譬喻经》指出这两位龙王的名字是难陀(Nanda)和邬波难陀(Upananda),这是佛经中经

常提到的“八大龙王”位列开头两位龙王的名字,他们也曾经在佛陀初诞时吐水浴佛(这应当是龙族的通用名字,不同故事中的这两位龙王未必是同一个人)。图像有残损,但仍然能够清楚看到那伽龙王头部的蛇盖,蛇盖由眼镜陀的头部拼合成兜帽状,像佛像的头光一样置于龙头之后,是龙族的神圣标志。那伽龙王,是古印度俗信神祇,掌握雨水,也是财宝神。他们对面举起一朵硕大的莲花,其上端坐佛陀,结说法印,身形高大,他无疑画壁画的核心,是信徒礼拜的焦点。

主尊的左右和上方是各种姿势的化佛。壁画残存了坐佛和立佛两种形象,据《天譬喻经》和《杂事》,应当是“行住坐卧”四种,似缺两种,但至今所见大神变造像均没有发现行卧两种。这些化佛之中,坐佛均下,立佛居上。尤其是佛顶之上的两尊化佛,一坐一立,似在交谈。在经文中,化佛之间相互交谈、化佛与主尊之间互相问答,是佛特有的神通。这个情节,在其他造像中罕有表达。

化佛之间,由漂亮的花草穿插其中。类似这样的花草,在阿旃陀的其他壁画中也屡有表现。主尊左手侧的一尊坐像,结禅定印,结跏趺坐,斜披袈裟,袒露右肩。他与主尊之间的一组花草,其中有一枝是莲茎托着上方的莲花。他的左手侧的一组花草中,同样能够辨别出一根支托莲花的梗茎。根据经文的描述,佛陀施展无上大神变,化现了无数的莲花,这些莲花梗茎相连。梗茎相连是大神变造像的基本特征。

这种图式的大神变造像,基本忠实于经文描绘的神奇场景。只是,这类绘画和雕刻比较少见。更多的做法是简化了化佛的数量,往往只留下左右两尊,形成了所谓“三尊像”的形式。这里以尼泊尔写经图像为例,无数的化佛在这里被大幅度省略了,只留下了三尊佛像。正中的主尊作说法印,坐在华丽的宝座上。两边各有一尊化佛,坐于莲台上之上,他们分别看着画面左右下角的人物。左右下角表现的是六师之首的富兰那迦叶。左下角的富兰那迦叶,身体肥胖,手持黑色物体,按照经文描述是他用以自杀的沙囊。右下角,他头下脚上,应是表示他把沙囊挂在脖子投水自沉的场景。另一位手臂举过头顶的形象,表示他对于佛陀世尊的无上大神变的恐惧和敬畏。尼泊尔写经图像,虽然有了大幅度省略,但我们仍然能够参考图像谱系和佛典文本辨识图像所表现的舍卫城大神变。

(2) 帝释天和大梵天

《天譬喻经》提到了帝释天、大梵天出现在佛陀

世尊施展大神变的现场,他们有时与化佛一起出现在画面上。我们在阿旃陀第9窟看到了一幅极为残损的壁画,幸好有一幅草图可以使我们理解画面上的帝释天和大梵天。^{[2]129}

例如,第9窟壁画(图2、图3)。位于阿旃陀石窟群的中间部位,是一个极为古老的支提窟。窟内立柱顶托起一圈类似于横梁的构件“长押”,在“长押”的立面上绘画壁画。通常认为壁画远不如石窟那样古老,而是6-7世纪的作品。面对石窟中的支提塔,在我们右手上方的横梁立面上的壁画,其中有两个片面的图式相似,其中一幅保存得更好些(残损较为严重的一幅,就艺术质量而言,远在另一幅之上)。福歇征引“格里芬先生的大作《阿旃陀石窟壁画》(伦敦,1891)”的草图(图2),指出“原作是一幅严重损毁的壁画”。



图2 阿旃陀第9窟壁画线描图



图3 阿旃陀第9窟壁画

福歇又说:“我们只能满足于勾勒出装饰在第9窟主拱门上那些壁画之一的草图。我们知道那个地下小礼拜堂奇特的平面形状,包括其三个正殿、入口、走廊和标示着祭坛位置的佛塔,其暖色调的壁画如同长方形廊柱大厅的画龙点睛之笔。在柱子上面的拱廊处排列着一系列表现僧团的绘画。其中一个几乎完整的场面在本书中给出了图版。该绘画比仅仅结合主题的基本要素——把脚放在

莲花上的本尊佛——更高出一筹。在佛三尊中,中尊是说法佛,两侧是佛的化现,即自愿屈尊为卑微的持拂角色的两个传统神灵”。

又说:“佛以欧洲人的坐姿(引按,此即倚坐姿势,佛书亦称善跏趺坐)坐于中间,斜靠在传统的王座上,椅子后背由叠生的动物构成,前腿被雕刻成狮子的形状(狮子座)。佛结说法印,同时握着袈裟的左褶边,脚放在一朵莲花上。佛左右两边第一排是另外两个佛。都有华盖,脚搁在莲花上,一侧髁部突出,面向中尊,右手施无畏印,他左手转向后,握僧袍的褶边。佛座两边和后面是两个衣着华丽的俗人——神或菩萨——右手持拂。在这组像的上方悬着花环”。^{[2]153}

尽管福歇著述的汉译不太好懂,还是为我们提供了许多有益的信息。对照图版,他所说的“佛左右两边第一排”的两个佛,显然只是仅仅描绘了主尊右边的一尊,另一尊却不是这样的。他们应当是化佛的代表。特别是福歇所说的“两个衣着华丽的俗人”,对照经文,他们应该是帝释天和大梵天。经文说到佛决定施展无上大神变之时,他们立即来到佛的身边,侍立于左右两侧。“帝释天、大梵天为首的神祇,以及数十万的神祇,以己心度知世尊之心后,在宛如力士伸出曲屈的手臂,或者是如同伸出的手臂曲屈的一瞬间,帝释天、大梵天等神众,从天界隐去身姿,现身站立于世尊面前。其后,大梵天等神祇围绕世尊右绕三次,顶礼膜拜佛足坐于右侧;帝释天等神祇围绕世尊右绕三次,顶礼膜拜佛足坐于左侧”。尽管在经文中提到的是坐姿,我们还是能够判断图像中主尊的右手侧是大梵天,左手侧是帝释天。他们确实衣着华美,手持拂子,侍立于主尊身后两侧。本应该梗茎相连的三朵莲花,在图像中被省略了梗茎(也许是图像损毁造成的)。

到了密教时代,舍卫城大神变造像不再像以前那么流行,但也常常出现。密教特别强调各种佛、菩萨及其他尊神的组合,舍卫城大神变毕竟是一种传承有序的集结诸多尊像的一种有效方法,因而仍然有所使用。现举出一件那烂陀出土的造像为例,这件作品曾经在2007年在北京等地展览过。石雕,公元10世纪,那烂陀考古博物馆藏。石像不大,12×9.5×4.5cm。印度方的阿马兰德拉纳特博士介绍说是发生在舍卫城普拉蒂哈尔亚曼达波(Pratiharya-mandapa)的神变场景,“以高浮雕形式雕刻于一个佛龕中,上三叶形拱顶(trilobite arches)和壁柱,柱头为半人半神的飞天(vidyadharas)。主尊佛像作说法势,坐于仰覆莲座上,莲花茎由两个蛇神托起。自底

座生出许多花茎,盛开的莲花上端坐着佛陀的不同化身。紧挨主尊两侧的佛像结尊贵座(bhadrasana)。上端的佛像手作禅定印(dhyana-mudra),两侧各有一小人物。紧挨着背光两侧的佛像作说法姿势(preaching attitude)。再下面两佛像手作无畏印(abhaya-mudra),左像右手残。所有佛像都有拉长的椭圆形头光。石板的三个拱顶部分交替刻有飞翔的乾闥婆(gandharvas)和流云。石板背后有三行佛经铭文。”^[12]我们注意到解说中提到的两位龙神那伽,露出半身,头后是仅有一条蛇的龙盖,各自伸出一手但没有接触莲茎。莲茎从一朵涡状的浪花中长出来,这是鹿野苑类似造像的常见特色。解说中没有提到的主尊左右两侧人物,他们双手合什,从经文来看,他们是帝释天和大梵天,都是站姿,而不是经文中所说的坐姿。

(3) 简洁的三佛式样

虽然很难确知时间,在印度石窟造像中,舍卫城大神变场景中的帝释天和大梵天普遍被两位手持拂子的菩萨所替代,这或许是大乘佛教菩萨信仰的急剧加强所造成的。这样,舍卫城大神变场景转换成了“一佛二菩萨”的简洁形式。



图4 埃洛拉第10窟支提塔侧壁浮雕

例如,埃洛拉第10窟支提塔侧壁浮雕(图4)。在埃洛拉第10窟,我们同样遇到了类似的浮雕饰板。这也是一座支提窟,石窟里端居中的是一座支提塔,塔前有倚坐说法像,左右两侧各有一尊胁侍菩萨。塔身周侧的浮雕饰板中有两方值得注意。其一(图4):主尊结跏趺座,结说法印,左右两尊胁侍菩萨各自左右举拂子,三者构成“一佛二菩萨”形式,与支提塔正面的大型造像非常相似。他们都在莲花上,莲茎相莲。并蒂三莲,是极明显的大神变造像的特征。其二,基本造型同前,惟作倚坐式。而图像下端却是一只侧面的法轮而两侧的卧鹿。前者是容易判断的“大神变造像与说法印佛像的组合”,后者虽然图式相似,却明显强调说法。在我们看来,无论如何变化,这一类的图像的核心要素都是礼拜性的说法印佛。说法印佛,被判定为毗卢舍

那佛,他是佛法的化身,是三身佛之一的法身佛。法身佛像永恒的太阳一样照耀人间,却不受黑夜和乌云的阻碍,因而以日为喻,得名为“毗卢舍那佛”(Vairavana)。毗卢舍那是梵文“日”或“太阳”的译音词。值得注意的是,《天譬喻经》所描述的帝释天和大梵天,在这里被两尊胁侍菩萨所代替了。虽然这两尊胁侍在后来的图像和经文中常常被指认为特别有名的大菩萨:观世音菩萨、金刚手菩萨,但图像尚不足以判断他们的具体尊格,我们倾向于这样的认识:他们是专司胁侍功能的“胁侍菩萨”,不必与其他著名的大菩萨比附。^[13]

参考文献:

- [1] 张同标. 论武昌莲溪寺东吴永安五年佛像的莲花座渊源[J]. 华东师范大学学报, 2012(1).
- [2] 福歌. 佛教艺术的早期阶段[M]. 王平先, 魏文捷译, 甘肃人民出版社, 2008: 119-162.
- [3] 张同标. 舍卫城大神变造像系列天譬喻经舍卫城大神变汉译与造像[M]/中印佛教造像探源. 东南大学出版社, 2011: 258-376.
- [4] 季羨林. 大唐西域记校注[M]. 北京: 中华书局, 2000: 481-483.
- [5] 本生经: 第483则. 舍那婆鹿本生[M]/汉译南传大藏经: 第三十七册. 台北高雄: 元亨寺妙林出版社, 1994: 142-157.
- [6] E. B. Cowell and R. A. Neil: *Divyavadana, A Collection of Early Buddhist Legends* [M]. Cambridge: University Press, 1886.
- [7] 唐三藏法师. 义净奉制译第六门第四子摄颂之余佛现大神通事[CD]. 北京: 中华电子佛典协会(CBETA), 2010: 1451.
- [8] 佚名. 根本说一切有部毗奈耶杂事[CD]. 北京: 中华电子佛典协会(CBETA), 2010: 332.
- [9] 张同标. 天譬喻经舍卫城大神变汉译与造像[J]/中国美术研究, 2012(1).
- [10] Robert L. Brown: *The Sravasti Miracles in the Art of India and Dvaravati* [J]. Archives of Asian Art, Vol. 37(1984): 79-95.
- [11] Benoy K. Behl. *The Ajanta Caves: Ancient Painting of Buddhist India* [M]. London, 2005.
- [12] 中国文物交流中心. 古代印度瑰宝[M]. 北京: 北京美术摄影出版社, 2007: 166-167.
- [13] 张同标. 埃洛拉第12窟的八大菩萨[M]/中印佛教造像探源. 南京: 东南大学出版社, 2011: 118-166.

责任编辑: 卫 华