

西印度所见舍卫城大神变佛教造像十例(下)

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,而均以“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)03-0068-07

Ten Statues of the Miracles at Sravasti in West India(II)

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 popular Buddhist statuary based on the miracles at Sravasti, which describes the Buddha surrendering six heretics at Sravasti. It includes three main plots: Amra - Pratiharya, Yamaka - Pratiharya, 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 grottos in west India as a stylized statue. As we have 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 so far.

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

三 大神变造像与说法印佛像的组合

(一) 双龙擎莲与说法印佛像组合

上述图像特别提到了佛陀结说法印。据我们所研究,这种手印首先出现于鹿野苑。对比著名的鹿野苑坐佛与阿旃陀第9窟壁画主尊,我们就可以明白,福歇所说的“椅子后背由叠生的动物构成”,实际上是摩羯鱼与神狮的组合,这也是西印度石窟造像常见的形象。说法印,是毗卢舍那佛的基本特征。也就是说,在“舍卫城大神变”中暗示的禅定印,在图像中被替换成了说法印;本来是以世尊佛

陀为主角的场景,自然也被改造成了毗卢舍那佛为主体的画面。

壁画中省略了那伽龙王擎举宝莲的场面,这或许是一个偶然现象,因为我们所见西印度石窟的许多浮雕中,“那伽龙王擎举宝莲”的场面受到特别的喜爱。福歇举出了出自孔坎库达(Kuda)的浮雕作为例证,“仅仅是为方便读者而复制的伯吉斯博士著《印度古迹与佛寺》图版164的中间部分。原来大量地装饰在孟买南部库拉巴地区的库达(Kuda)第26窟”,“两个龙王难陀和邬波难陀用双手支撑着一个巨大的莲花花茎,上面是一尊印度式坐姿的

收稿日期:2012-02-05

基金项目:华东师范大学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”(2010)

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。

说法佛。其两侧的另两个莲花上站着两个神圣的人物,皆持拂。考虑到晚期作品,显然我们应将其识别为两菩萨,尤其是右边的那个,其左手持长长的、蜿蜒的粉红色莲花说明他是莲花手观音菩萨”。以此为例,福歇要求“我们必须承认在西印度的所有石窟寺中都布满了这类造像”。^[1]宫昭治也举出了卡尔拉支提窟(6世纪)的一方造像饰板为代表加以论述。确实,以我们有限的实地考察和同样有限的文献阅读来看,他们的这种说法千真万确,没有丝毫值得怀疑的地方。让我们从阿旃陀第26窟开始巡礼这种类型的造像吧。

例4:阿旃陀第26窟支提塔前主佛造像(图5)

阿旃陀第26窟是一座宏大的装饰华美的支提窟,窟内顶端雕造支提塔,塔前设龕,龕内主佛右手残坏,从胸前的残痕判断,原先应为说法印。倚坐。宝座由两头狮子支撑,狮子分别站在大象背上。椅背两侧是神狮(vyala)等。龕顶两侧是飞天(Vidyadhara = flying geniuses)。现在,让我们注意主尊的双脚放在一朵仰覆束腰莲座上,莲座由两位龙王托举。龙王的身形之小,在硕大的窟内空间,几乎很难被人注意到。

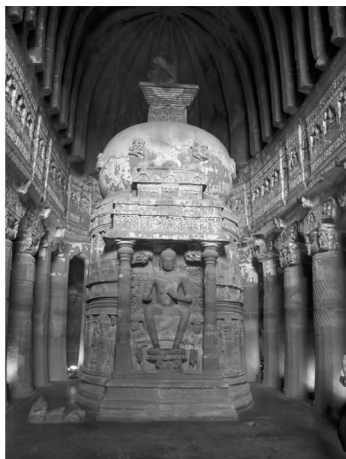


图5 阿旃陀第26窟支提塔前主佛造像

四周墙壁上类似的造像更多。进入石窟,首先是左手侧的一尊巨大的涅槃像吸引了我们的注意力,从这里沿着石窟的边廊向里走,石壁上雕刻许多与库达(Kuda)石窟类似的浮雕。其中的一方饰板,分为上下两段。上段是倚坐佛,结说法印。与阿旃陀第9窟壁画相似,主尊的狮子座两侧也是摩羯鱼和神狮构成的精美的装饰。主尊头部左右各有乐神夫妇。主尊两侧的两尊造像,也都站立于莲花之上。从形象特征来看,应该与第9窟壁画同样判定为化佛。尽管“三尊像”的形式,通常由一佛二菩萨构成,但这里的两尊造像具备了佛像的特征,

却不具备菩萨的特征。然而,奇妙的是,两尊化佛却手持拂子,这又与佛的造像特征不尽相符。这方饰板的下段是大神变造像的典型特征:两位龙王擎举宝莲。龙王都由龙盖标识他们的身份,屈膝弓步,各出一手共同扶举莲茎。两龙的两边是五尊跪像,他们应当被解释为初转法轮时的五位比丘。在这座窟内,还有另外一方饰板,两位那伽龙王被两头卧鹿替代了,五位比丘与两头卧鹿,把我们再次引回了鹿野苑。

例5:奥兰加巴德第2窟浮雕(图6)

在奥兰加巴德石窟,我们同样看到类似的浮雕饰板。在第2窟尤为集中。特别有趣的是,走廊周边的佛龕,确实充满了众多的多样化的嵌板雕刻。他们中的大多数,表现了模式化的雕像程式。佛陀坐宝座,双手结说法印,两侧是胁侍菩萨。宝座放置在莲花之上。莲花由两位那伽龙王扶持。说法印佛陀是毗卢舍那佛,与华严信仰有关。双龙举莲,则是舍卫城大神变造像的典型图式特征。二者的结合,显示了华严信仰与舍卫城大神变之间的联系。



图6 奥兰加巴德石窟第2窟浮雕饰板

布兰卡乔指出:^[2]这样的图像模式总是出于奉献嵌板,在所谓的大乘佛教阶段,捐赠给德干佛教石窟的某处。在阿旃陀,沃尔特斯宾克教授(Walter Spink)建议,这些“侵入”面板增加于遗址破坏期间,当瓦卡塔卡王朝(Vakatakas)对石窟失去控制,来自于他们的赞助,在抛弃石窟寺之前突然崩溃。相反,在奥兰加巴德第2窟的开造设计似乎已经设想,以适应这些个人布施的宣誓,作为巡礼而留下的未经修饰的空间,为这些图像腾出了地方。一个独具特色的功能,这些图像的主体,暴露了流行的奉献起源,被频繁描述在这些嵌板的底端。他们大多是俗信信徒,经常是女人,很少是僧伽成员。而

且,在第2窟饰板左下角的蹲踞女人造像,通常被鉴定为Lajja Gauri(图6)。像这样的佛教人物形象的出现,与当地世界和祖先信仰相联系。这个石窟群体及其雕刻嵌板,似乎印证了世俗信仰模式。

宫治昭如下之说,可以作为“舍卫城大神变”与“毗卢舍那佛”两者相结合加以表现的内在原因:舍卫城神变的故事,在图像表现上就是借助“增殖莲花”的意蕴。布满虚空的化佛,就是梵本经典的“上至阿迦腻吒天的伟大佛之聚集(buddha-avatamsaka)”是汉译“庄严化佛,次第上至阿迦腻吒”(《阿育王传》)、“作无数化佛,相好庄严,次第而上至阿迦腻吒天”(《阿育王经》)的意思。尽管佛的聚集被译为“庄严”,《华严经》之题名确实为“Buddha-Avatamsaka”,如此考虑,仍然可以说“增殖莲花”的意象衬托了“佛的聚集”吗?实际上,“华严经”这个题名与舍卫城神变中的“佛陀聚集”有着密切的关系。^[3]

根据这样的意见,“神卫城大神变”与“毗卢舍那佛”的组合,其实并不是心血来潮的好奇,而是两者的背后贯穿着同样的佛学思想。在这种思想的支配下,把当时流行的两种图式结合起来加以表现,无疑是深得信众欢心的。我们甚至发现,中国可能也有过类似的造像,《图画见闻志》卷二记载了五代时期“杜子瑰,华阳人,工画佛道,尤精傅彩,调铅杀粉,别得其方。尝于成都龙华东禅院画毗卢像,坐于圆光中碧莲花上,其圆光如初日轮,浓淡无遗,人所不到也”。毗卢舍那造像与碧莲花的关系,画史虽语焉不详,但与古印度佛教造像联系起来考察,杜子瑰所画可能与阿旃陀或奥兰加巴德造像相似。

(二) 双龙擎莲的图像普泛化

大神变图像的核心要素是双龙擎举荷花,在西印度石窟造像中被广为使用,既影响了其他宗教造像,后来也对波罗王朝的密教造像产生了影响。阿旃陀第26窟可以看到一尊立佛与双龙擎荷组合的例子,立像与双龙擎荷无关,这表明来自一定特定故事情节的图像,一旦成为程式,很快便脱离了原先的故事情节,成为一种纯粹的装饰纹饰。

例6:象岛石窟瑜伽湿婆造像(图7)

在象岛石窟北门入口左手侧的瑜伽湿婆也使用双龙擎荷作基座,并且采用笈多佛教造像的模式来塑造湿婆大神,与满窟舞动的湿婆造像形成了绝大的差别,在所见数以千计的印度教造像,这是一个异常特别的案例。

后来,双龙擎荷也被引入了后期的密教图像。

兹举“密教部”典籍《大方广菩萨藏文殊师利根本仪轨经》(西天译经三藏朝散大夫试鸿胪少卿明教大师臣天息灾奉诏译, No. 1191)二则为例,前者谈释迦牟尼佛,后者谈文殊菩萨:

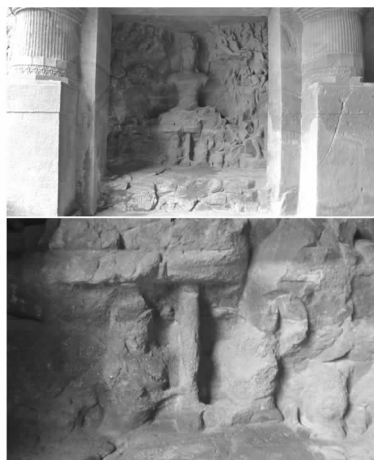


图7 象岛石窟瑜伽湿婆造像

卷七《上品帧像仪则品》:“先画释迦牟尼佛,切诸相并须具足,三十二相八十种好,坐宝莲华圆光炽盛面貌熙怡光明遍体作说法相。所坐莲华琉璃为茎,于莲花下复有大池。池中有二龙王,一名难陀二名跋难陀,左手执莲花茎右手顶礼瞻仰如来。半如人相半如蛇形,身白色具诸庄严。又彼莲池多有莲花荷叶水族飞禽,具相庄严殊妙端正。又彼如来所坐莲茎上下周回,出无数莲花次第高低一一得所。”

卷八《第四帧像仪则品》:“于一茎干有三枝莲华,中枝白莲华坐妙吉祥(文殊菩萨),两边白莲华右坐普贤、左坐观自在。其莲华茎作大绿宝色,于大无热恼池出二大龙王,一名难陀二名跋难陀,身作白色一切庄严,各于头上戴七龙头,上半如人相下半如蛇形。于此池中捧白莲华茎,举头瞻视妙吉祥菩萨。其池之内无数莲华,或开未开而用庄严。”

回想本文第一部分所引关于“舍卫城大神变”的经文,我们不难知道,这个故事的主体情节和造像程式,都被密教采用了。埃洛拉第12窟密教女尊像,似可作为上引经文的佐证。

例7:埃洛拉第12窟密教女尊像(图8)

在埃洛拉第12窟第三层外沿廊道顶端的饰板中,看到一铺三尊女像,丰乳细腰,明系波罗时代的造像,尊格尚未能判明。三尊女像均屈左腿结跏趺座,垂右足踩踏在小莲花上,右手分别持莲等物(不易辨认)。值得注意的是,这三位女尊都坐于莲花之上,莲花由两位龙王各出一手相对擎举。这明显是“舍卫城大神变”的基本格局。从莲茎中斜伸出

一朵小小的莲花,被踩踏在右脚下。波罗时代出现的“舍卫城大神变”,基本上形成了固定化的图像模式,即“并蒂三莲式”,像这样的龙王擎举的例子并不多见。不过,波罗王朝的造像,目前还缺少深入研究,究竟是否如此,尚不易断言。



图8 埃洛拉第12窟密教女尊像

尽管如此,我们还是在密教图像中发现了类似的女尊像:大随求观世音菩萨。作为例证的是张胜温《梵像卷》中的一部分,主尊一面八臂,持物众多,雄踞莲池中升起的大莲台之上,^[4] 坐姿与前举埃洛拉女尊像同。大随求菩萨是胎藏界曼荼罗观音院的一尊女像,《秘密藏》说她有八臂,“左上手莲花,上在金轮火焰,次手梵篋,次手宝幢,次手索。右上手五股拔折罗(金刚杵),次手镑铍(戟),次手宝剑,次手钺斧”,与图像基本相近。又,云南发现的大理保天八年(1136)《诸佛菩萨金刚等启请次第》,其内有一篇《大自在随求佛母启请次第》云:“佛母身真金色,口面微笑,具足八臂。发髻宝冠,杂色宝衣,耳珰环钏,璎珞庄严,背赤圆光,光外火炎,坐莲花上。右脚垂下,踏小莲花。其二莲花从池中出,二大龙王示现半身,各以一手捧持花台等。”^[5] 关于其坐姿与两位龙王捧持莲花的描绘不仅与《梵像卷》相符,而且也与前举埃洛拉造像相符。《梵像卷》成画年代约1172~1176,正值印度佛教的尾声(通常以1203年作为佛教在印度消亡的标尺年份),正是遭到穆斯林洗劫最为严重的时期,因此有古印度的僧人和造像流入中国西南地区,长卷中的大随求观音造像或许与此有关。虽然《梵像卷》的绘制时间晚于埃洛拉三四百年之久,但造像特征却是如此惊人的相似。

四 西印度石窟的千佛图像

无论前因后果如何,佛陀世尊施展的“无上大

神变”最动人的一瞬间:主尊端坐莲台,前后左右上上下下,各有无数的佛。把这些佛像描绘在一个幅面上,或纸或石,或画或塑,删除一切叙事性因素,也不必突出高大主尊的膜拜性,这就成了佛教艺术中常说的“千佛”。千佛,是大神变图像的异化。

(一)千佛壁画

例8:阿旃陀第1窟

Amina Okada 与 Jean-Louis Nou 在《阿旃陀》一书影印了他们称之为“各种姿势的佛陀”的壁画的几个细部,^[6] 第115页影印的一幅尤其佳妙。解说:在这幅表现佛的各种姿势的画中,我们可以看到著名的舍卫城奇迹的图示。一群异教徒向佛陀发起挑战,说,如果佛陀能够演绎奇迹,他们就能够实现更大的奇迹。为了平息他们的讽刺,佛陀将自己升到空中,同时身体里喷出水 and 火来。佛陀以冥想姿势坐在莲花上,出现在僧侣团面前——从他的身体里涌出无数的佛。在表现化佛增繁的奇迹时,阿旃陀的画家选择了在每个图像之间插入鲜活的植物和花朵,以自然主义的手法,表现了花朵的不同形态。

例9:阿旃陀第2窟壁画(图9)

阿旃陀第2窟是一座大型的毗诃罗,以精美的壁画著称于世。本文关心的千佛,描绘在佛龛前的过厅两端、佛龛入口两侧的正面墙。^[7] 整面过厅的三面墙上都绘制了成排的小佛像。另外,大殿侧墙也绘制有类似的千佛图像。



图9 阿旃陀第1窟壁画千佛

Benoy K. Behl 在《阿旃陀石窟》一书中也影印了第2窟的部分图像,题为“舍卫城大神变”,解说文字为:舍卫城奇迹表现,画于主殿前厅的右手边墙上,为了平息不相信佛陀传教的怀疑者,佛陀在他们面前表现了一千个形象。该窟中也有另外的这个奇迹的表现,与之相比,这件绘画显然比其他

的壁画要晚,在佛陀的常规化复制中,表现出比早期艺术家缺少的灵感。^[8]

Amina Okada 与 Jean-Louis Nou 在《阿旃陀》一书第 146 页复制了这幅大型壁画的另一局部。作者称壁画为“千佛”。解说:在第 2 窟前室的墙壁上,复制了无数的传统类型的佛陀的形象。艺术趣味较少,一行行的佛陀描绘粗糙,但反映出严格的对宗教教义和图示习惯的顺从。创造形象的艺术家,让佛陀处于他惯常的圣徒姿势:尤其是他的头项上的突起的顶髻,以及两只眉毛之间的白毫,仍然穿着僧侣的袍子,手处于不同手印的姿势。

诚如这些作者们所说,就艺术性而言,这些壁画确实缺少灵感,倘若与第 1 窟的同题材的壁画相比较,这种感受能更加深刻。

关于第 1 窟,纵横成排成列的小佛像,确实注意到了许多姿势、手印和细微表情的差异,整体却相对统一。无数的莲花梗茎相连,共同组成一幅浩大的场面。或许是画家为了避免单调,在人物与人物之间、莲花与莲花之间增添了许多奇花异草,顺着莲茎从下而上喷涌而出,表现印度艺术家热衷于表现细节的偏好,而在今天看来,虽然“在每个图像之间插入鲜活的植物和花朵”,却没有丧失大神变表现的整体把握。

相比较之下,阿旃陀第 2 窟的壁画,不免流于机械复制,不仅仅是缺少灵感,甚至连作画的热情和佛教的虔诚,都难以寻觅。当然,这也许是一种刻意重复以积累功德的劳作。这类无限制重复图像的起源,大概只能是像这样的“千佛化现”或“舍卫城大神变”,其他种类的佛教图式似乎无法衍生出这样机械重复的习惯来。这样说,好像并不过份,因为图像省略了莲花梗茎,也取消了笈多佛像特有的优雅温婉。

阿旃陀第 1、第 2 窟千佛图的艺术优劣似乎成了一种公认的意见,我们也极赞成这样的看法。百年之前,福歇就已经指出,阿旃陀第 1 窟的“这些壁画中的一幅已经出版了,其中带有坐或立佛像梦幻般形象的花的花冠与植物的极其完美的结合,是装饰在第 1 窟前室右边墙壁上的壁画”。又在注释中进一步指出:“通常认为该窟的壁画属于 6 世纪。第 2 窟前室墙壁上同样装饰着佛像,与此壁画相比,绘制很差。格里菲斯记为 1055 尊,高大约 0.2m,覆盖了 22m² 的墙面。他还复制了其中的一些,可以把这些壁画和绘制在木头沟第 1 窟拱顶上的千佛壁画联系起来,格伦威德尔教授在他书中复制了这些千佛的一个样本:《1902-1093 冬在哈喇

和卓及其周边的考古报告》,请注意佛座奇特的具有程式化的一朵云和一朵莲花”。

虽然我们讨论了艺术的的优劣,但无意深论,这并不是本文的主要任务。我们的目标在于寻找大神舍表现的流变痕迹。我们在此发现了从大神变图像即将转化为千佛图像的最初的信息。在印度,除了阿旃陀,极少有千佛信仰的艺术表现,而在中国的石窟中,却有频繁展示,甚至我们疑心,《千佛名号经》之类佛典的编纂与流行,也与此相关。

关于这第 2 窟开凿时间,各家有不同的看法。然而大致在 5~6 世间之交前后,或云“5 世纪后半至 6 世纪”,或云“6 世纪早期”,或云“6-7 世纪”,如果依据斯宾克教授近年来的研究成果,^[9]大致上应当完成于 460~480 的二十年时间里,如果适当放宽,我们认为“5 世纪末期至 6 世纪初叶”的说法是比较稳妥的。这个时间段,表明了千佛图像沦为草率复制的开端,也标志着千佛图像在古印度的消失。

(二)千佛浮雕

例 10:阿旃陀第 7 窟佛龛前厅浮雕千佛(图 10)

阿旃陀第 7 窟是一个佛堂窟,窟门很特别地设置了两座方亭,各由四根柱子撑起。窟内左右壁和后壁开凿了许多小小的僧房,里壁正中开凿佛堂,主尊左手捏衣角,右手残缺,似为施无畏印,而不像其他石窟的主尊那样双手结说印。在佛龛与大厅之间开凿了一个过厅,由两根柱子与大厅隔开。这个过厅隶属于佛龛,过厅中的图像应当与佛龛造像视为一个整体或者关系更加密切的群体加以考虑。过厅左右两端的整面墙上都浮雕了“千佛化现”,这个场景是“舍卫城大神变”最动人的结果。由于舍弃了一切叙事性的痕迹,也尽量取消了佛陀之间的造型差异,呈现在我们面前的是就是无数佛陀会聚一堂的华严世界。

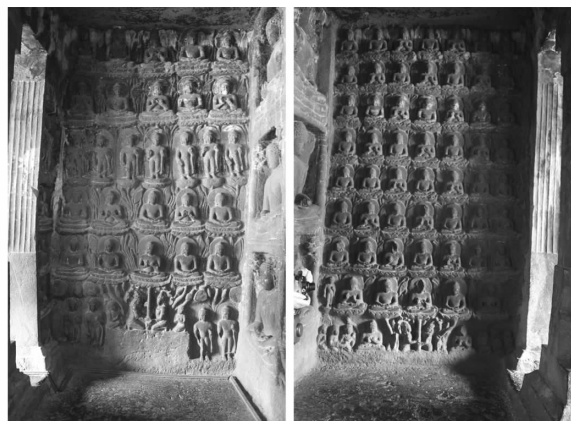


图 10 阿旃陀第 7 窟佛龛前厅左右两端侧墙千佛浮雕

左墙浮雕千佛。过厅左端侧墙(主尊的左手侧)浮雕了千佛。宫治昭在论文中征引了这铺造像,他说,“舍卫城神变图像中也有强调千佛化现的。如阿旃陀第7窟佛堂前室两侧壁就是典型之例,下方中央面对面地跪着的二龙王,支撑着笔直的莲茎,其上莲花座上,结跏趺坐着结转法轮印的佛。其特征是二龙王支撑的莲茎分枝出许多莲花,莲花上或坐或站化现佛,布满整个壁面,几乎都与主尊佛大小一样,结转法轮印、施无畏印、与愿印等。乍一看像似布满壁的千佛图,其实是舍卫城神变”。

浮雕自上而下分为九层。上七层均为坐佛,每层七佛,大体是禅定佛与说法印佛交替雕刻。第八层是五尊坐佛,中间一尊为佛陀世尊,两端各有一尊立佛。这些佛像之间也同样布满了与前图相似的莲叶梗茎之属。第九层,也就是贴近地面的这一层,中间雕刻两位龙王各出一手扶举莲茎,他们的下半身和另一只手都没有雕刻出来。只露出半身,应当是有佛典依据的(现在仅知中国北宋时期的佛典提到龙王示现半身)。龙王左右各有一尊说法印坐佛,再外侧各为三尊跪像。这六尊跪像不是佛像,很可能表现了《天譬喻经》中所说的世尊部众:“长者鲁哈索达多(Luhasu - datta)、王弟哥罗(Kala)、园林主罗帕迦(Rambhaka)、优婆夷(女居士)利蒂罗秣陀(Riddhila - mati = 神仙母)、沙弥尼阿萨帕罗摩莎(Asampramosa = 总髻)、沙弥准陀(Cunda)、比丘尼邬波拉瓦尔那(Utpalavarna = 莲花色)等人。

右墙浮雕千佛。这是福歇讨论过的石刻浮雕,位于过厅的右端。他在书中影印的图版,“是1897年9月在阿旃陀阴暗的第7窟设法拍摄的照片。表现了圣殿门廊左墙(即本文所说的过厅右端)的局部。可以与费格森和伯吉斯出版的《印度石窟寺》中的图XXXI进比较。我们仅限于借用伯吉斯《阿旃陀佛寺笔记》第45页的描写:前室壁面全部覆盖着小佛,每排五至七个,或坐或立于莲花上,他们中间是莲花叶子。最底下中间的莲花茎由两个跪着的人物举起,戴着装饰有多头龙的高贵头饰;左边跪着一个人和两尊立佛;右边龙王的后面是一尊佛,而在佛的后面是三个供养人”。

经我们观察,与福歇百年前的照片比较,这铺浮雕几乎没有变化,说明保存状况出人意外地良好。两位那伽龙王跪在一个高台子上,各出双手扶举莲茎。他们的身后各有一人,身形较小,分别为男像和女像。男像的发式引人注意,在阿旃陀第4

窟、奥兰加巴德第2窟的供养人也是如此,这应当是身份高贵者的打扮。高台子的两侧各有两尊立像,有圆光头光,磨光高肉髻,右手均缺,原先应施无畏印,左手屈于胸前,袒露右肩,袈裟从手腕处垂下与脚踝处的下摆连接起来形成一个漂亮的曲线,显示了来自鹿野苑的造像风格的强大影响力。——这与福歇描述的明显不同。回想过厅另一端的那铺千佛底端,福歇显然是把两铺千佛浮雕混淆起来了,他把那一铺浮雕内容挪到了这里加以叙述了。

龙王之上的佛像,自上而下,共计有五层。第一层、第二层均为五尊坐像,中间坐像、第二层两尊,共四尊坐像结说法印,其他为禅定印。第三层为立佛,共七尊,造型与前述最低端的立佛相近。第四层、第五层均为坐佛,各五尊。第四层中间为禅定印,两侧为说法印,再外两侧是禅定印。第五层中尊端坐于双龙擎举的莲花上,他就是“千佛化现”的主角,也就是“舍卫城大神变”的灵魂人物。他左右的四尊像均为坐佛。以上佛像都居于莲花之上。

整个造像群从地面上至天花板,铺满了整个过厅的侧墙。佛像之间由荷花、荷叶和梗茎填满,视觉上像潺潺流水流淌在整个画面上,很美。

福歇还强调,“图版中的高浮雕仅仅是石质复制品:雕刻家模仿绘画,将人物之间的空间成功地布满了粉红色莲花的叶子和花蕾,与那些迭生的带有佛的莲花一样。只是主尊坐佛的莲座底部是由两个跪姿龙王用双手支撑着,两个龙王都戴有五个毒蛇头的头饰。因为阅读了《天譬喻经》,所以,我们立刻想到他们的名字——难陀和邬波难陀,甚至对构图细节我们也有了满意的解释。在这里,我们必须认识到,艺术家因为有可以自由支配的空间,从而大规模地表现了舍卫城大神变。仔细想一想,在每个世界只有一个佛的绝对法则下,这确实是解释几个佛在同一幅画面中出现的唯一正统的方式”。

的确,我们看到了纵横成列的佛像,佛像与佛像之间由莲花的梗茎相连,这些纷繁的莲茎都连接到了中间主佛所坐的莲花上。尤为难得的是,这里出现的那伽龙王、难陀和邬波难陀,确凿无疑在说明了造像题材就是《天譬喻经》中的“舍卫城大神变”。在同类题材的比较研究中,具有“标准器”的意义。然而,我们也看到了佛陀世尊与化佛没有什么区别,形体大小相似,姿势形态相似,雕刻家或设计者当时在想什么呢?也许,所有的神奇过程都不

重要,所有的前因后果都可以省略不提,他们想看到的,只是弥漫天宇的无穷无尽的千佛罢了。

我们面对阿旃陀石窟的千佛图像时,不免会想到中国千佛图像的古印度渊源。关于中国千佛研究的专著,目前仅见梁晓鹏著《敦煌莫高窟千佛图像研究》,据其所述,“学界往往把甘肃省永靖炳灵寺石窟第169窟东壁的千佛图作为基础来论证。因该壁画下有纪年的题记(建弘元年,公元420年),既能确定其性质为千佛,而且也说明它是至今所发现的能够确定的最早的千佛图”^[10]。

事实上,我们发现,专论“千佛”的汉文佛典,其成书时代甚晚。以汉译时间论,《佛说佛名经》,三藏菩提流支在胡相国秦太上文宣公第译,或题元魏三藏法师菩提流支在胡相国秦太上文宣公第译,其人译经于北魏北齐之际。另一种《佛说佛名经》,卷末云:“按开元录伪妄乱真中云。右一经时俗号为‘马头罗刹佛名经’,似是近代所集。乃取流支所译十二卷者错综而成。”^[11]《过去庄严劫千佛名经》,宋置良耶舍译;别本《过去庄严劫千佛名经》,元拾遗附梁录。《现在贤劫千佛名经》,阙译人名,今附梁录;别本《现在贤劫千佛名经》,开元拾遗附梁录。《未来星宿劫千佛名经》(亦名《集诸佛大功德山》),阙译人名,今附梁录;别本《未来星宿劫千佛名经》(一名《集诸佛大功德山》)开元拾遗附梁录。

从佛名经的汉译时间和流行情况来看,实际上是晚于千佛图像兴起的时期,这也更加说明了中国的千佛图像并非是据佛典的自我创造。于是,结合对印度图像的考察,我们得出了以下两点看法:其一,古印度的千佛图像,源于大神变造像的省简,意在强调千佛化现。其二,中国的千佛图像,并非是根据汉译佛经的创作,而是源于印度图本,很可能是阿旃陀千佛图像之型的印度图本对中国佛教艺术的影响所致。

“舍卫城大神变造像”不仅流行于印度本土,在犍陀罗地区也出现了许多造像,图像和教理都可能很大的变化,本文仅就西印度石窟考察所见加以考察,因而没有涉及犍陀罗的相关造像。

西印度石窟的“舍卫城大神变造像”,主要见于阿旃陀石窟,在稍后的埃洛拉和奥兰加巴德也有一些表现。这类造像遍布西印度各石窟,是一种异常盛行的造像类型。从题材内容和表现形式来看,大致有三种:第一,比较忠实地表现故事情节,侧重于叙事性,对故事中的某些情节进行细致的刻画。第

6窟所刻画的一对化佛之间若有所语的表现,就是一个很好的例子。第二,保留舍卫城造像标志性特征的双龙擎举七宝莲花(莲花有生殖之意),与卢舍那说法印造像结合起来,是西印度石窟中广为流行的造像形式,这个事实表明了舍卫城大神变与华严信仰之间的关系。双龙擎莲,作为一种流行甚广的图像程式,不仅在后期密教造像中有所使用,也对印度教造像、耆那教造像产生了一定影响。第三,舍弃叙事性,保存了至尊说法与他所显示的无数的化佛,纵横成行地排列起来,淡化了佛像之间的差异,趋于程式化(程式化标志着题材自身所包蕴的宗教义理变得僵化或逐渐沦弃),称之为“千佛化现”或“千佛”,就也就是中国石窟和金石造像中大量出现的千佛的来源。中国的千佛图像,源于印度的图本,而不是汉译佛典。

参考文献:

- [1] 福歌. 佛教艺术的早期阶段[M]. 王平先,魏文捷,译,兰州:甘肃人民出版社,2008:132,155.
- [2] Pia Brancaccio. *The Buddhist Caves at Aurangabad: The Impact of the Laity*[J]. *Ars Orientalis*, Vol. 30, 2000:42-43.
- [3] 官治昭. 宇宙主释迦佛——从印度到中亚、中国[J]. 贺小萍,译,敦煌研究,2003(1).
- [4] 业露华. 中国佛教图像解说[M]. 上海:上海书店,1992:74-75.
- [5] 李玉珉. 佛陀形影[M]. 台北:故宫博物院,2011:144-145.
- [6] Amina Okada, Jean-Louis Nou. *AJANTA. New Delhi: Brijbasi Printers Private Ltd.*, 1996:112-116.
- [7] Marilia Albanese. *INDIA: Treasures From An Ancient World* [M]. Italy vercelli: white Star Publishers, 1996:206.
- [8] Benoy K Behl. *THE AJANTA CAVES: Ancient Painting of Buddhist India* [M]. London: Thames & Hudson Ltd., 2005.
- [9] 赵玲. 印度考察备览[M]. 上海:华东师范大学艺术研究所,2011:56-57.
- [10] 梁晓鹏. 敦煌莫高窟千佛图像研究[M]. 北京:民族出版社,2006:31.
- [11] W Zwalf. *Buddhism: Art and Faith* [M]. 伦敦:大英博物馆,1985:224-225.

责任编辑:卫华