

佛教與中國繪畫

潘文彥

——魏晉南北朝隋唐時期

魏晉南北朝隋唐時期是中國繪畫¹成就輝煌時期。

這一時期繪畫創作呈現出極其繁榮的景象，無論繪畫作品還是繪畫的理論著述，都達到了空前的、很高的水準，湧現出不少專業畫家。繪畫在這一時期突飛猛進，是與佛教東漸，同時帶來印度、中亞等地外來藝術的營養分不開的。可以說，如果沒有佛教在這一時期的興盛，中國繪畫史上也就不可能有如此燦爛的一章。當然，一種藝術的發展，在汲取外來養分的同時，必須結合本民族的民情風俗，才會被民族大眾所接受、所讚賞。中國在這一時期形成繪畫的新氣象，創造出這個時代的偉大成就，以及繪畫理論的建立，標誌著我們古人對美的追求的自覺時代的開始。本文想就佛教對魏晉南北朝隋唐時期繪畫的影響作些探討，供佛友們共用，也就教於方家。

翻開中國美術²史，秦漢以前，多是古代圖案，魚鳥走獸，線條簡單。繪畫附屬於工藝和實用美術，表現

為從物質世界向藝術世界過渡的起步。以線條作為主要造型手法的楚地帛畫《夔鳳人物》、《卸龍升天》，可以看作是我國早期繪畫的基礎，但畢竟技法簡陋，「古雅尚不可及，巧妙亦不足道」（豐子愷語）。人物像多畫正面或正側面，這是繪畫早期階段的特徵之一，這特徵延續到魏晉時期人物畫長卷上，尚可見其影響的殘餘。今就魏晉南北朝隋唐時期繪畫的發展，以佛畫的領軍人物為代表，分述如下：

一、中國佛畫之祖曹不興及其追隨者 衛協

東漢明帝遣使臣赴西域訪求高僧，從月氏請來攝摩騰、竺法蘭，同時，用白馬馱來佛經和佛像，長途跋涉，到達東都洛陽。明帝十分歡喜，遂命畫工精心臨摹佛像，供奉到清涼台和顯節陵上，這大概是中國自作佛畫的肇始。不過漢代畫家擅長作佛畫的不多。三國紛爭，

世事無常，促成了佛教在中土的發展，佛教普遍為朝野所接受，信佛成為一時風尚。佛教美術隨著佛寺大批建造，佛事繁榮，佛像畫的普及，隨處可見。據近代考證，佛教以及佛教文化的傳入，並非西域一點一線，而是分別經中亞、新疆、印度支那和南洋等地，各自獨立地先後進入中原、華南、江南、江淮等地區。發展得快了、多了，難免粗制濫造。所以，我國早期佛教美術的表現手法雖古樸，也不免稚拙。與印度、希臘、波斯風格融合的犍陀羅派³藝術相去甚遠。數百年後，唐人張彥遠有「形制古樸，未足瞻敬」的譏評。這當然是對當時大多數佛教美術品而言，至於其中精品，也並非乏善可陳，被尊為中國佛畫之祖的三國時吳人曹不興，就是名震一時的代表人物。曹不興以善畫人物著稱，他領略到天竺僧人康僧會設像傳教中的印度佛像畫的風采，遂臨摹傳寫。他注意將人體比例、臉型形貌與漢人特徵相結合，故易被時人所接受，一時曹氏所作佛像名聞天下。及至西晉，畫家衛協效法曹不興，一改粗簡漢風，而「巧密於情思」，對精密畫風的形成做出了重要貢獻。他的藝術手法曾一度左右當時畫壇，衛協所作《七佛圖》，人物不點睛，稱「點睛即飛去」。東晉大畫家顧愷之親眼觀賞過此畫，讚歎不已，指出：「七佛」栩栩如

生，因為他們「偉而有情」，不是一味孤傲冷峻，偉嚴肅穆。也就是說，衛協的佛畫中蘊有中國人重視的人間情愫，而不再是純粹的崇高莊嚴。

二、長於畫技又長於畫論，倡中國繪畫經典的顧愷之

東晉著名藝術家顧愷之，長於畫技又長於畫論。倡「畫六法」理論（後經南齊謝赫總結發揮），成為中國繪畫史上最早的經典。顧氏博學多才，書詩畫俱佳，文化底蘊深厚，一生創作十分豐富，有人物、山水、花卉等等，題材廣泛，其中大部分是人物畫，而人物畫中尤以佛畫為最多，史載有三〇〇多件，形象生動，富有時代氣息。他所作維摩詰像尤為出色，手執拂塵，一派清淡雅致的神情，表現出物我兩忘，超凡脫俗的氣質。這顯然已經不是毗耶離城辯才無礙的大居士，而作了更新的改造，富於當時東晉名士的情狀與神色，已經不是印度傳來非本土宗教人物的摹寫，而是從現實生活中提煉出來的典型代表。所以，受到當時知識界的普遍青睞。在理論上，他主張「遷想妙得」、「悟對通神」，提出「以形寫神」⁴。這裡的中心是傳神論，「神」是魏晉六朝以來文藝追求的重點。顧愷之是畫藝和理論方面取

得劃時代成就的一代大家。而他的作品主要在佛教題材上。

三、為佛教畫中國化作出巨大貢獻， 佛畫四大流派的奠基人戴逵和曹 衣出水的大名家曹仲達

幾乎與顧愷之同時代的戴逵，於繪畫，無論人物、山水、走獸無一不精。文殊、觀音、羅漢是他經常描繪的對象。用民族審美心理改造佛像是戴逵孜孜以求的藝術精神。早期佛像，特別是玉門關以西的佛陀像鼻樑隆起、眼睛深凹，印度人的臉型比較顯著，而中原地帶佛陀像大多已經漢化。北朝佛像多依傳入之粉本，比較多地表現出希臘和印度的審美心理。戴逵的成就，對當時或後期畫界是有重大意義的。唐人張彥遠寫過《歷代名畫記》，他認為：以北齊曹仲達的曹家樣，梁朝張僧繇的張家樣，中唐吳道子的吳家樣，和周昉的周家樣，都是在戴逵的影響下發展起來的，他們成為光耀美術史的佛畫四大流派，這和戴逵的藝術土壤的滋養是分不開的。

南北朝是佛教興盛時期，無論南朝還是北朝的帝王，幾乎都信佛教。比之印度本土佛教的衰落，中國成了

佛教的中心，當然，佛教美術自然也迅猛普及開來。北齊畫家曹仲達在北朝所有畫家中享有特殊的盛譽，曹仲達雖是撒馬爾汗（今屬俄羅斯）人，因其曾師承南朝名家周曇研、袁倩，所以其畫風是南北畫風交融匯合而成的。他的風格線條稠密，衣服緊窄，素稱「曹衣出水」，實際上，通過衣紋繁密，緊貼身體，可以看出人物的體態，樂伎和飛天的豐乳細腰大臀，力士的茁壯，從獨具佛教風采的藝術精華中，看到外來文化和本土文化的完美結合。

四、「畫龍點睛」的張僧繇和「秀骨清 像」的陸探微

北朝佛教美術十分活躍的同時，南朝的佛畫也取得了很大進步，出現了兩位名聲顯赫的大畫家陸探微和張僧繇。

陸探微生活於劉宋文帝到明帝時期，正是北魏雲岡石窟開鑿的年代。陸氏師法顧愷之，後人以顧陸並稱。陸氏用筆細密，畫壇上稱為「密體」，線條勁利，筆勢連綿不斷，創造出「一筆劃」，極具特色。他創造的《降靈文殊圖》是北宋（以畫取仕）宮廷的珍品。陸探微繪製佛像，素有「秀骨清像」之稱，這一特點，在北朝

後期石窟中有非常顯著的體現。由此可見南朝畫風對北朝造像的深刻影響。

張僧繇是梁武帝時期最負盛名的畫家，官居右軍將軍、吳興太守等職，一生勤奮。他所作各類題材中以佛畫為最多。他的畫風被唐人研習繼承。唐代是我國佛教的鼎盛時期，佛事繁榮，需求大量佛畫。張僧繇創「疏體」畫風，可謂「筆才一二，畫已應焉」，開創了國畫追求簡略含蓄的新穎表達方式，這也符合當時社會的需要。張氏的「疏體」與顧、陸「密體」不同，張的畫像在人物造型上豐腴為典型，創造出「沒骨」的畫法。與顧、陸作品的清瘦，形成鮮明對照，視覺上顯得更為豔麗。後來，唐人繼承此法，成為唐時的審美觀念。張氏的暈染技法上汲取西土佛教藝術的「凹凸法」，表現出很強的立體感。在佛畫界後人評論張、顧、陸三人作品「像人之美」時說：「張得其肉，陸得其骨，顧得其神。」梁武帝崇飾佛寺，多命張僧繇畫之。民間傳說很多，潤州（今鎮江）興國寺殿內雀鳥為患，屎污佛頭，張於東壁畫鷹，西壁畫鶴，怒目簷外，自此雀鳥不敢再犯。又有一則小記記載：「張僧繇於金陵安樂寺，畫四龍於壁，不點睛。每曰：『點之即飛去』。人皆以為妄誕，固請點之。須臾，雷電破壁，一龍乘雲騰去上天，

不點睛者皆在。」這就是成語「畫龍點睛」的由來。簡直越傳越神了。

五、「畫聖」吳道子，古代佛畫第一人

隋代雖則短短三十七年，在中國美術史上卻佔有重要的地位。隨著隋朝政治經濟的統一，各種上層建築也逐漸統一了步調。表現在繪畫上，南北不同的畫風互相吸收融合。就敦煌石窟來說，隋窟有九十五處之多，占現存總數五分之一。其繪畫上的成就雖不及唐代，卻是承前啓後的過渡階段。隋唐佛教繪畫逐漸與社會相結合，生活場面宏大等社會現象，是這一時期畫壇上新的成就。

唐初的代表人物是閻立本兄弟，現在普陀山博物館的《楊枝觀音》即閻氏作品。與此同時，於闐（今和闐）人尉遲乙僧所作《千手千眼菩薩》和《千鉢文殊》，史載「小則用筆緊勁，大則灑落有氣派」，時人有「身若出壁」「逼之標標然」的評價。現存西安大雁塔門楣石刻畫多認為由乙僧起樣。

盛唐繪畫的領軍人物無疑首選吳道子。他是中國歷史上最負盛名的畫家之一，直到現在畫界仍尊之為「畫聖」。吳氏的繪畫成就，無疑是值得大書特書的。他

的繪畫題材雖然多種多樣，但主要創作是佛教繪畫，僅在長安洛陽兩地就繪製寺廟大型壁畫三〇〇多處，包括各種變相和佛、菩薩、天王、力士、僧人，賦予各種形象，無一雷同。他的畫非常生動，極具藝術感染力。特別是他所作佛像異常傳神，當你正面對著佛像凝視，但見佛像也注視著你，當你走到左邊或右邊，或任一位置，再凝視佛像時，會發現佛像的目光仍在注視著你，即佛像的目光有「轉目視人」的奇妙。他畫力士，其勁可見毛根出肉，畫天女則明眸含笑。相傳他畫《地獄變相》⁵，雖沒有刀山、油鑊，也不見牛頭阿旁之像，而氛圍陰氣逼人，慘狀可怖，令觀者毛骨悚然，腋下冷汗直流。據傳，長安屠夫、漁人看了之後，心神難安，很擔心從事殺戮行業，死後會打入地獄，很多人紛紛改行。可見吳道子的畫是如何逼真，也反映出藝術感染力產生的宗教效果。這使筆者聯想到義大利文藝復興三傑所作的教堂壁畫，不過比之吳道子，遲了將近七個世紀。吳道子早年用筆較為工細，後來受張僧繇簡括畫風的影響，形成自己的風格，與張僧繇同為「疏體」的代表人物。「中年行筆磊落，揮霍如純棗條。」用筆輕重多變，流暢而又有頓挫，賦予線條更強的運動感和表現力，使畫面「天衣飛揚，滿壁風動」，史稱「吳帶當風」。他

畫人物以線條為主，敷彩簡淡，稱為「吳裝」。又有「只有墨蹤為之」的「白畫」，是後世白描的先驅，唐代佛畫，雖有四家（曹、張、吳、周）樣式，但是吳道子吸收了張僧繇、曹仲達等大家的優點，溶入到他的作品中，構成自己獨特的風格。可以說，具有中國民族風格的佛教繪畫，是由吳道子最後定型的。

六、「南畫之祖」——畫中有詩的晚唐詩人畫家王維

王維，字摩詰。顯然是將印度毗耶離城佛教大居士維摩詰名字拆開，用作自己的名和字。維摩詰居士有《維摩詰所說經》傳世，是智慧與解脫的經典著作。維摩詰居士與文殊勢利菩薩等辯論，表現了他的無礙辯才，這是佛教徒們所熟知的。王維信佛不光是看他對維摩詰居士的拜服，應該從思想和藝術觀點上去分析佛教對他的深刻影響。他雖然早年入仕，在官場擔任重要職務，但歷史留給我們的王維是詩人、是畫家。他首先是佛教人物畫家，後來，影響最大的是他的山水畫，他的畫風結合李（思訓）吳（道子）兩派，自成一家，既沒有「密體」過於雕飾之繁複，也沒有「疏體」過於粗獷豪邁之簡陋。這意境，正像他在詩作中所表現的風格，恬淡

、清逸、秀潤、純淨。

如果說以繪畫的內容題材論，認為畫佛像就是佛教畫，這觀點似乎過於皮相了。好象信佛就是對著佛像叩拜，而不知「諸惡莫作，眾善奉行」一樣，正是莫名所以了。王維是一位出色的佛教人物畫家，這只是一個方面，更主要的是他深契佛理，襟懷高遠，隱跡山林，以宏大的魄力，於畫道多有創意，「天機到處，學不可及」，實為中國文人畫的開倡者，後來人稱他為「南畫之祖」。

這裡特別說一下山水畫——中國畫的最正格。人物畫肇始，多數和宗教有關，中外畫史，概莫能外。歐洲十五世紀文藝復興，主要是文藝從神本位解放出來，走向以人為本位。看中國畫的發展過程，同樣的，初時以人物為主題，以自然為點景，由於王維山水畫的巨大成功及影響，漸漸地確立了山水畫為中國畫的正格地位，而山水畫都屬自然風景，間或船中或山間小道上描繪一二個人物，作為點綴而已，這似乎是脫卻了宗教的羈絆，然而，從畫理分析起來，山水為題材，通過這題材，反映出作者的創作意圖和文藝思想，同樣可以表達佛教義理，而且是通過藝術意境更深層次地認識佛教的豐富內涵。

說起山水畫，不得不提到與顧愷之同時的宗炳。宗炳隱跡山林，與當時的佛學大師慧遠和尚（淨土宗的初祖）過從甚密。宗炳通曉佛理，著有《明佛論》，擅長山水畫，他的專著《畫山水序》就是從佛學理論出發，指出山水通乎大道，聖賢者以山水為觀道之途徑，用佛理對山水，肯定山水美的存在，他還將山水畫的價值由審美提高到精神領域，強調了藝術使精神超脫的功能。王維在思想上、藝術觀點上也和宗炳非常合拍，生活行為上也仿效宗炳，這都對王維創作思想有深刻影響，也是他水墨山水畫發展的基礎。

王維的畫清淡，也有悠閒的情趣，正符合無拘無束、了無掛礙、超脫人生的美學理想，所以他的山水畫極其精練，宛麗和淨化的追求，這正體現了佛家的虛幻清空的主旨，所以，佛教繪畫不一定局限於畫佛像。王維是更高層次的佛教畫家。

綜上所述，從曹不興單純臨摹佛像，發展到顧愷之當時社會人物中提取典型代表，又由吳道子創作出形象生動的淨土經變、地獄變相，賦予鮮明的主題和深刻的含義，再由王維將玄奧的佛學經義，以精湛的藝術手法，創作出水墨山水。用心靈創作的無上珍品，只能用心靈去領受。應該認識到，這不是表象上的變化，而是藝

術的輝煌成就；也不是某個時代的時代特色，而是後人無法企及的佛教美術的顛峰。在中國繪畫發展史上，佛教美術有其特殊重要的地位，他汲取外來藝術精華，又結合民族的時代的審美觀念，開創了充滿活力的風格。時至今日，我們可以說，這些成就，反映了歷史的輝煌，也可領略到它給後人指出的藝術在自由天地裡縱橫馳騁之路。

註：

1. 中國繪畫：用毛筆、墨、中國畫顏料在特製的宣紙或絹上所作的畫。分軸畫和壁畫兩大類。題材上說有人物、山水、花鳥之分。從技法上說有工筆、寫意和兼工帶寫三種，在世界美術領域裡自成獨特的體系。

2. 美術：歐洲文藝復興之前，「美術」和「藝術」的含義是一樣的，拉丁語系的歐美國家以「art」一詞解作「藝術」，也作「美術」用。它的原意是指「自然造化」之外的「人工技藝」。「五四」新文化運動前後，由李叔同等人從日本引進西方美術，在很長一段時期裡，「美術」與「圖畫」是混用的。美術課就是圖畫課，教圖畫的就是美術老師，這種現象，直到今天還可看到。嚴格說來，美術一詞，從廣義上說，包

括繪畫、雕塑、建築藝術、工藝美術。在中國，美術還涉及書法和篆刻藝術。如果結合近代科技的發展，他的外延可以擴展到攝像等。

3. 犍陀羅派：原始佛教認為佛陀已入涅槃，應徹底超脫業報輪迴，不會再回到人世間。因此，在印度本土，釋迦牟尼入滅後五〇〇年，並無偶像崇拜的事，近代考古證實古印度佛教遺址——阿旃陀石窟，開鑿先後綿延了八九百年，窟內有壁畫屬小乘佛教，但畫面中沒有佛陀的畫像，而是用法輪、蓮花和小白象等象徵性的表現釋迦牟尼。西元一世紀末。古印度犍陀羅地區的貴霜王朝執政，迦膩色迦王信佛，他原是大月氏人，是中國西北的原住民，兩漢時被匈奴所迫，遷到中亞阿姆河以南、印度西北的犍陀羅地區，建立貴霜王朝。而犍陀羅曾被馬其頓亞歷山大王統治過，流行希臘藝術，迦膩色迦王提倡佛教，結合當地的希臘文化，遂有偶像崇拜的產生，這就是佛像繪畫（包括雕塑）的犍陀羅派。

4. 以形寫神：顧愷之主張「遷想妙得」、是指創作主體通過藝術形象，將自己的思想感情「遷入」（豐子愷稱為感情移入法）。從而對客體有更深刻的把握，使藝術形象具有更深刻的表現力。他體現了顧愷之對主

太虛大師法語

何謂佛法、佛教、佛學？

佛、原來是印度譯音，具足應稱佛陀；用中國的意義來講，就是覺悟者；是一個覺悟者。我們平常的人，對於宇宙之事物，不能徹底明白其真相，或縱有很多學者來說明這樣那樣，不過對於宇宙的大謎猜猜而已，終是依舊不中的。佛陀是對於這謎不但猜破，而且把這真相一一的揭示出來。所以、吾人尊呼之為佛陀，好像中國人稱孔子為聖人；現在稱有學問的人為學者。有了佛陀這樣偉大崇高的人格，於是就產生佛法、佛教、佛理、佛學

體與客體統一關係的認識，其核心仍然是神。這個觀點，涉及到創作過程中內在的藝術思維活動，是使作品生動、有氣息、有生命力的關鍵。這不僅對人物、對飛禽、走獸、花卉，以至於山水，同樣十分合適。而人與自然，正是人們關注的主題。他在《畫論》中明確地說：如果形象佈置沒有內在聯繫，何來以形寫神？又怎能通神？所以他提出「悟對通神」，強調藝術形象處於相互照應、顧盼的重要性，在「還想妙得」、「悟對通神」基礎上，提出「以形寫神」。

5. 地獄變相：佛教為了進一步在民間吸引信徒，擴大影響，開始推行經變，變易文體稱為變文。我國古代的變文有寶卷、彈詞、鼓詞、是一種通俗的說唱文字、是直接導源於佛教的。用圖畫形式把佛經內容敷演出來，即稱之為變相，如《西方淨土變》、《彌勒變》、《東方藥師淨土變》、《地獄變相》即根據作者對佛經的理解而創作的一種圖畫，可以是一幅，也可以是好多幅，我們所常見的水陸法會用的圖畫就是其中的一種。

等名詞，它的質量，就根本於佛陀對於宇宙中所有一切底事和理完全徹底的覺透，如從黑暗的無底洞裏到了青天白日底光明世界上來。但是在他一個人是得解脫，而無底洞裏尚不知沉沒了若干的眾生，他要喚醒這若干眾生同出此黑暗而登光明大道，故將自己所親見到的光明境界——即佛所證悟的宇宙真理，巧妙地表現出來，這就是佛去。經過他的門弟子記錄編輯成的三藏十二部，就叫做佛教。我們後人去研究它，就稱它為佛學。