



著作：印度佛教史

第三节 印度的佛教艺术

宗教与艺术的关系

所谓艺术，它的范围和定义，可以言人人殊；但在普通的观念，艺术是指的：建筑、雕刻、图画、音乐，和各种文学作品。现代人往往把科学、宗教、艺术，分别地加以界说，认为：科学在於求真，宗教在於求善，艺术在於求美。事实上，未必真有如此的界限可求。因此，在艺术的立足点上，又可分有科学的艺术、宗教的艺术、艺术的艺术。

尽管近代人中有的为了艺术而创造艺术的概念；但是，追寻古代人类的遗迹，凡是伟大的艺术品，很少是脱离了宗教的信仰而独立存在的。就建筑而言，在希腊、在埃及，最伟大的古代建筑物，乃是宗教的神殿，以及基於宗教信仰而来的金字塔；即在我们中国古代，最大的建筑物，称为「明堂」，《礼记》中载有一篇〈明堂位〉的文字；明堂是什么，便是古代帝王拜天、祭祖、行政及推行教育的所在。

再说雕刻，现存古代的雕刻，大多是属於宗教性的神像，纵然有人像，也是於宗教的信念而产生，例如《史记·周本纪》所载：「周武王为文王木主，载以伐纣。」便是说，武王伐纣之时，用车子载着文王的木雕像，以代表文王，此到后来，便成了图画先人的遗像，以及供奉祖先的牌位。

至於音乐，在古代，用在宗教上的，远较用在娱乐上的为多，唱颂赞神的诗歌，无不伴之於音乐，有音乐又会出现舞蹈。我们知道，印度的《吠陀》，原先，都是用来赞美神明的诗。再从古代壁画的遗迹之中，发现许多神话人物的舞蹈姿态，优美异常。直到现代，尚有一些落后地区的土人，用歌唱及跳舞来祭神和谢神。

所以，在古代的人类社会中，艺术的创作，大抵是基於宗教的信仰而出现。当然，从性质上说，宗教和艺术，并不相同，因为宗教是在信仰，艺术则在表现，信仰了宗教之后，永远得到安全感的依赖；艺术则唯有在表现的当时或在欣赏的当时，获得美的安慰感。

因此，虔诚到了相当程度的宗教徒，他可以不需艺术的生活，也能保有一颗平静安乐的心；一般的人则须仰仗艺术方法作为媒介，而进入宗教的信仰。所以宗教不一定要有艺术，只

是有了艺术的表现，更能引导人群进入宗教。这从佛教的思想而言，正好说明了这样的事实。

佛教的本质对艺术的迎拒

（一）原始佛教重修持、重解脱，未暇及於艺术：我们略具佛学知识的人，都知道作为一个比丘或比丘尼，他是不可以从事艺术工作的。因为从缘生法所产生的一切现象，无一非假，既是假有和暂有的光影中事，就不必去重视它，同时应该设法去解脱對於这些光影中事的占有欲和贪恋心。一个修道的人，若不超脱这些光影中事的束缚，他就得不到修道的实益了。所以，原始佛教的教义，无非是教我们速离生死业，急求解脱法。这是宗教信仰至相当境界之时的必然现象。特别是佛教，由佛陀的悲智之中，流露出来的因缘观，在在促使我们觉察我们所生存的空间和时间，乃由五蕴假合的身心而暂时存在，毕竟终归於消灭，所以不要被外在的物质，色与声所迷惑。艺术的表现，却又必须仰赖於色与声的媒介。

总之，在佛陀时代的人间教化之中，佛陀固然未尝反对艺术，而艺术對於佛陀的教化工作，并不是很积极的被重视。因为，人生几何，寿命无常，旦不保夕，求出生死苦海，急於燃眉，那里还有闲暇从事於艺术的工作呢？故在原始圣典中，以及印度古代佛迹遗址的发掘中，在佛陀入灭之后二百多年的阿育王时代，始有佛教艺术品的出现。这是由於距离佛陀的时代越久，信仰者對於佛陀的圣格越难想像和捉摸，同时也受了其他宗教及文化的影响，才渐渐地产生了以声色为表达工具的佛教艺术，故最初这些艺术品的创作，并非为了欣赏，而是为了藉以作为信仰的象征。

（二）由小乘佛教至大乘佛教的艺术观：在此，先要说明，在佛的时代，并无大小乘之分，只是一味的佛法，由於弟子们的根器不同，對於佛法理解，才有不同的程度。从对象而言，佛陀对出家弟子所说的法，是着重於离世出世的，对在家弟子所说的法，是侧重於和世乐群的，而其目标则同为解脱的涅槃境。因为佛陀的常随弟子多是出家人，佛灭后初次结集（编纂）佛经的，也全是出家人，故从原始圣典中，虽可得到大乘思想的消息，原则上毋宁是偏重於小乘的。

但是，所谓小乘佛教，并非出现於佛世，而是在佛陀入灭之后，出家僧团由於地域分布的不同影响，对佛的教法，产生了各不相同的异解，分张出许多的部派，小乘佛教，便是部派佛教。最先分为老比丘派的上座部与青年比丘派的大众部，后来又从上座及大众两派之下，各自分出了许多部派，据《异部宗轮论》的介绍，共有二十个部派，所谓部派，相当於中国佛教的宗派，或希腊哲学的学派。

在此许多部派的小乘佛教之中，以南印度的大众部各派及流传在西北印度的上座部下的一切有部，思想较为进步，故当着重於在家生活之教化的佛法再度复兴之后，便是大乘佛教。南印的大众部，即由小乘而渐渐地融入大乘。西北印的一切有部，也由小乘僧团之中，产生

了许多大乘的宗师。（此请参阅第八章）我们知道，大乘佛教既然侧重於和世乐群，大乘的精神，便是自度度人的菩萨行，菩萨行与世俗法，在表现上并无差别，只是在存心上有所不同。菩萨行是入俗而化俗，世俗法则流俗而同於俗。所以，大乘的菩萨道，乃是外现世俗行，而内修解脱道的伟大法门。

既然入俗化俗，便有四摄法中「同事摄」的要求，先去随顺众生的欲乐，再来导归佛陀的正道。这样一来，佛教艺术，也就很有需要了。故从进步的小乘部派所传下的佛教圣典之中，我们就见到了绘画及雕刻的记载。

在《根本说一切有部 奈耶杂事》卷一一（《大正藏》二四·二五二页上），虽规定比丘不应作画，但其若画死尸或髑髅像者无犯。

在根本说一切有部所传诵的《奈耶》卷三四（《大正藏》二三·八一一页中），记载於寺门屋下，画有壁画，画着生死轮回相、地狱相、人天相、佛像，并以鸽像表贪染，以蛇形表嗔恚，以猪形表愚痴。并在周围画有十二缘生生灭相。

《根本说一切有部目得迦》卷八（《大正藏》二四·四四五页下），有因为彩色的壁画陈旧不清时，比丘予以重新再画的记载。

在上座部的法藏部所传的《长阿含经》中的《世记经》（《大正藏》一·一一四页中—一一四九页下），描写天上、人间、地狱、神道的各种世界，已完全是用艺术手法。法藏部在部派之中是比较晚出的，而且也是比较接近於大乘的，所以法藏部传诵的戒律《四分律》，中国的律宗初祖道宣律师，也以为是「分通大乘」的。在大众部所传的《增一阿含经》卷二八（《大正藏》二·七〇六页上），更有了优填王命巧匠「以牛头栴檀，作如来形像，高五尺」的记载。

到了大乘圣典之中，佛教艺术的气氛，当然是更加的浓厚了。纵然如此，在《大般若经》卷三二七〈初分不退转品〉（《大正藏》六·六七四页下），仍要说菩萨「於诸世间文章伎艺，虽得善巧，而不爱着」，因其皆为「杂秽语」、「邪命所摄」。

在此，我们必须指出，佛教艺术品的创作，固然是由於接引众生以及表达信仰的热忱，同时也有外在的因素，因为南印度的土着民族，有其独特的文化和独特的信仰，他们由庶物崇拜而发展成为神明的偶像崇拜，佛教为了化导当地的土民，故也采用了他们所习惯的方式，将土民的神明，摄为佛教的护法神。所以，佛教最初有的偶像，倒不是佛菩萨像，而是护法的神像及天人像。

在西北印度，由於希腊政治势力的南侵，带来了希腊的文化。我们都知道，亚历山大虽是马

其顿人，但他於西元前三二六年侵入印度的目的，便是将希腊的文明，加惠印度。到了西元前一百六十年代，又有一位希腊将军，侵入印度，占有了恒河上游各地，那就是《那先比丘经》中所记的弥兰陀王。我们又知道，近代西洋文化的启蒙，是渊源於希腊文艺的再兴；同样的，在印度的北方，也是受了希腊文艺的激扬。最具代表性的，便是犍陀罗地方所留下的佛像的雕刻艺术。

關於印度的佛像

（一）原始佛教是否已有佛像？这是一个值得重视的问题。至少，佛陀并不主张弟子们仅对他做形式上的崇拜，时时教诫弟子们，要以圣道的实践，来表示对於佛陀的亲近。否则自己不修圣道，纵然天天见到佛陀，也无多大意义。同时，从近代考古学的发掘之中，在印度尚未发现有关阿育王以前的佛像或表示佛教艺术的遗物。

但是，在部派佛教所传的经律中，确有佛陀时代即有佛像出现的记载，现在试举数例如下：

- 1.《增一阿含经》卷二八（《大正藏》二·七〇六页上），记载因佛陀去利天为母说法，人间四众弟子们，久久不见佛陀，非常渴念，尤其是优填王想念最切，如果再不见到佛陀，他就会因此而死，所以接受了群臣的建议，由巧匠用栴檀香木雕了一尊五尺高的佛像。当波斯匿王知道这个办法之后，也请巧匠，用纯粹的紫磨金，造了一尊五尺高的佛像。
- 2.《根本说一切有部奈耶》卷二八（《大正藏》二三·七八二页中），记述因为佛陀坐於众中之时，弟子们都能威仪整肃，佛陀不在座时，弟子们便无威德，所以给孤独长者便请示佛陀，准许造像以代表佛陀，供於众中，佛陀的回答是：「随意当作，置於众首。」
- 3.同在《根本说一切有部毘奈耶》卷四五（《大正藏》二三·八七四页上）又载，摩揭陀国的影胜王，欲画一佛像，送给远地胜音城的仙道王，经向佛陀请示，佛说：「大王，善哉妙意，可画一铺佛像，送与彼王。」并且还规定了画像的格式。

由此可证，《增一阿含经》及《根本说一切有部奈耶》，虽属於部派佛教的圣典，我们也不可以说，佛教是不主张礼供佛像的。佛在世时，利用身教及言教，佛灭度后，便以像教为信仰的中心了。凡是有形像的佛教事物之能产生化世导俗的功用者，无一不是像教的范围。

（二）佛像的出现：若据近代的考古发掘而言，印度最初的佛像，是南印萨特那地方的立像，乃是阿育王即位之后一百五十年（西元前一百年）顷的作品。在阿育王时代，虽有了佛塔、石柱、石刻的遗留，却尚未见有佛像的雕刻。萨特那立像，虽属於佛教的艺术，但却仍是取的夜叉的形像，而此夜叉，即为南印土民达罗维荼人的民族神，后归佛化而成为

佛教的护法神。

佛教，原来唯重人格精神的内在建设，不重形式的崇拜，所以原始的佛教，没有任何祭祀的仪式，故也用不着偶像的崇拜。此到我们中国的禅宗，尚能看到这样的消息，例如丹霞禅师把佛像劈了烤火取暖，后来有的禅堂之中也不供任何佛像。因为佛在你我的心中，不在心外。此与专门诽谤佛教为拜偶像、拜木头的基督徒比较，实在无法比喻，他们不拜偶像，却以十字架代表偶像来下跪祈祷。

由上可知，佛教徒本不设立偶像，到了后来，佛法的化区渐广，接触到的异民族日众，例如南印的达罗维荼民族，侵入西北印的希腊人和月氏人，均各有其所崇拜的神像。当他们接受了佛教的信仰之时，便有了崇拜佛像的要求。因此，在早期的南印方面，仿照夜叉像而造佛像，所以顶上没有肉髻相，多以狮子为座；在此后的北印方面，则仿照希腊神像而造佛像，顶有肉髻，以莲花为座，有须有发，此在西元前后四百年间，即形成了有名的犍陀罗的雕刻艺术。

印度佛教的雕刻艺术

印度佛教的雕刻艺术，大致可分四个时期。

（一）由阿育王至案达罗王朝：无疑的，雕刻的技术，在佛陀时代已经有了，但在今日残存的遗物来说，则自阿育王的磨崖石刻及石柱的雕刻为始。此时技术已极高明，例如阿育王立于鹿野苑的石柱，其柱头如今存于印度的鹿野苑博物馆，高七尺，柱头上部雕四只狮子，狮下为一鼓，鼓边又有浮雕的象、马、鹿、狮四兽，四狮与四兽，皆极神似生动，磨琢也极光滑，故在世界艺术史上也占有极高的地位。

在阿育王后百余年，约为西元前第二世纪，则有婆尔诃特（Bharhut）和桑（Sanchi）塔的塔门及其栏楯的雕刻，遗留迄今。雕有狮子、金刚力士、夜叉、佛传等的故事人物。不过，此时尚未出现真正的佛像，仅以莲花象征诞生时的佛，以菩提树象征成道时的佛，以轮宝象征说法的佛，以塔婆象征涅槃的佛。以上是属于南印的佛教雕刻。

（二）犍陀罗地方的雕刻：犍陀罗在今日阿富汗及印度西北省地区，此一地区遗留有许多佛像雕刻，大约是经西元前后四百年间的孕育，到西元第二世纪，由于大月氏人所建贵霜王朝的迦腻色迦王等之保护而达于鼎盛。此期的雕刻，是以佛菩萨像为主，是用希腊的技术来表现佛教的信仰，故以佛像的形像而言，乃为希腊人种形的高鼻梁，蓄有须发，并以厚厚的毛织物为衣饰。我们知道，剃除须发是沙门相的基本精神，在印度的恒河流域，也用不着厚的毛织物御寒。

案达罗王朝是由南印度人所建，贵霜王朝是由侵入西北印度的大月氏人所建，这在印度史上称为南北朝时期。正由於南北两种民族文化的彼此激荡，介於南北印度之间便出现了阿摩罗婆提（Amara-vat）大塔的栏楯雕刻，它是受了犍陀罗雕刻的影响，而仍保守着第一期纯印度的手法。它的年代，约在西元第一至第二世纪之间。

（三）笈多王朝的雕刻：这是由希腊色彩回顾到印度本位化的雕刻，由於笈多王朝的保护鼓励而达於顶点，这乃是西元三三〇年至六四〇年间的事。

此期是采犍陀罗佛像的技术，发扬古代印度的雕刻原则，其特征是雕像的衣着极薄，紧贴身体，呈透明裸露状态，用极浅的曲线，左右均等地刻划出雕像的衣褶纹路。与犍陀罗雕像比较起来，尚有很多不同之处：第二期的雕像的像背光圈，是单纯的圆板，本期则在光圈上加刻了图案；本期佛像的头发，多为螺形，且有白毫相及手足缦网相等三十二大人相，所以相好端正而富於慈爱的表情，均为第二期所不及。此乃表现了大乘精神，富於利他的理想。例如在鹿野苑的佛陀转法轮像，以及西南印度阿姜他（Ajanta—又作阿閼陀）洞窟精舍中的雕像，便是本期作品的代表。

（四）密教的雕刻：西元第八世纪之后，有一个波罗王朝，偏安於东印，拥护佛法，虔信密教，达五百年之久。本期的佛菩萨像，均系根据密教的教理，對於像座、结印、光背、衣服，以及庄严饰物，都有一定的规定和比率。大致上说，两眼向上钩，颞部呈尖状，以及多手多头等的特征。并且规定，在修某一种密法仪轨之中，必定是用某种式样的佛菩萨像。

印度佛教雕刻艺术的最大宝藏，遗存於今的，则为位於印度西部的一个土邦，海德拉巴的阿姜他石窟寺，西元十九世纪初为欧洲学者杰姆斯（James Fergusson）所发现，共计二十九个洞窟，以其开凿的年代而言，可分为三个时期：西元前二世纪至西元后一百五十年或二百年代，西元第四世纪至第六世纪中叶，西元第六世纪后半期至第八世纪初。其中包括有石佛、石门、石栏、石柱等的各种雕刻。西洋及日本的学者，对此石窟艺术，均已有了专着研究。

印度佛教的建筑艺术

初期的雕刻，是附於建筑而存在的，唯因上古的建筑物，虽有残存，亦已无从求其完整，纵由考古发掘，也仅得其基脚而已。

佛教建筑，可分三大类：

（一）塔婆（Thu-pa）：塔婆又称堵波（Stu-pa）。塔是简称，它的构成，分为基坛、覆钵、平头、竿伞等由下而上的四个部分。塔的形状，则因时代的先后而不同，有在平头的周

围造龕安置佛像；又有在覆鉢的前面安置佛像；也有以二重、三重的轮盖作塔的竿伞，而表崇敬之意，更有以基坛作成三层或五层；最后便出现了塔基与楼阁结合的建筑物，那就是中国及日本等地塔型的由来。今日南传各佛教国家的佛塔，尚保有近乎原始形态的风格。

在今日的印度，尚有古塔的遗迹可求者，则有阿拉哈巴（Allahabad）西南一二哩处之婆尔诃特，以及中央州的皮尔沙（Bhilsa）以南六哩处之桑。前者的塔门和栏楯的雕刻，今藏於加尔各答博物馆；后者大塔的直径有一二〇尺，在十四尺高度的基坛上，置有四十二尺高的半球形覆鉢，覆鉢之上更有平头及伞盖，已於近代修补，此塔乃为古印度建筑艺术的最佳标本。又据一般传说，以上所载两处，本为阿育王所建佛塔的遗址。另在摩偷罗地方的阿摩罗婆提大塔，规模也很可观。

又据传说，迦腻色迦王曾於富楼沙补罗，造一大塔，高达四十馀丈，庄严冠於全印。

（二）支提（Caitya）：又名制多，本与塔同，后来因了集会之用，便於制多置堂舍，称为制多堂，主要用作每半月比丘诵戒布萨的场所，其构造大体为於长方形的室中，设一个半圆形的制多於室内的后壁正中。今日尚有残存而著名者，则有南印的迦利（Karli）、那西克（Na-sik）和阿姜他等的石窟洞院，便是最古老的支提的遗迹了。

（三）毘诃罗（Viha-ra）：支提是集会所，毘诃罗是止息睡眠处，那便是僧房。乃由多数的小屋集合而成。但是，由多群僧房的集体建筑物，又有一个名称，叫作僧伽蓝（Sam.gha-ra-ma）。也就是说：单纯的僧房，称为毘诃罗，集合食堂、讲堂、禅堂等设备於一处的僧房，称为僧伽蓝。所以，真有艺术价值的佛教建筑，乃是僧伽蓝，例如经律中所载的只园精舍和竹林精舍，规模均极庄严美丽。可惜的是，佛世的旧观，今已无从考究，近世在印度各地发掘出土的精舍遗址，例如鹿野苑乃至那烂陀寺，亦均后世的增建，不是原来的旧貌了。

绘画艺术

佛寺中有壁画，始於《根本说一切有部毘奈耶杂事》卷一七（《大正藏》二四·二八三页上），佛许给孤独长者，在寺中作壁画，并指示如何画、画什么？从门额一直到厕所，无一处不可作壁画。

关于有部律之有此等记载的时代背景，已於前面分析，同样的，今日所知的佛教绘画，也有在犍陀罗雕刻的同一系统内发现。例如在犍陀罗之西的梵衍那（Bamian）地方，有描绘天女的壁画於一大佛龕的内部，其东方之鄯善的弥兰（Miran）佛寺遗址，亦发现西元三世纪间的同系统壁画遗品。在巴古（Ba-gh）的洞窟中，发现有作於笈多王朝末期（西元七世纪）的甚为精美的壁画。

在南印的阿姜他洞窟中的壁画，乃为印度绘画的代表，它的制作年代，是自西元前一世纪到西元后七世纪的长期创作。沿着半圆形石山的内部石壁，开凿有二十九个窟院，其中存有壁画者计十六窟，所画的题材，则以《本生谭》及佛传为始，以及当时贵人生活的描写。从其风俗、衣服等看，知其物质条件并不高，但从艺术看，占有极高位置的作品却不少。

文学作品

初期佛教圣典，文艺的气氛不浓，大乘经典一通行，即多采文学的方式，例如《般若经》为否定的表现法，《法华经》、《维摩经》、《华严经》，采用象征的表现法，《大无量寿经》则为感觉的表现法，密教的明咒乃是声音的表现法。

佛传如马鸣的《佛所行赞》，乃是以优美的宫廷诗的格调写成。《本生谭》则用民间故事的方式而寓佛教的意趣。

在九分教（九部经）中的偈颂（Geyya 只夜）及重颂（Ga—tha— 伽陀），除了论部的颂，均富有文学的色彩。对于偈颂，有种种格律的规定，通常多用塞洛迦（loka）调，此调规定一句有八音，四句为一颂，由三十二音成为一颂。这种韵文译成汉文后，虽已多成无韵，但仍不难想像。

在马鸣的作品中，除了《佛所行赞》，尚有《孙陀利难陀诗》、《舍利弗戏曲》。另有在马鸣之后而年代不详的摩里制吒（Ma—t.rcet.a），他作有《四百赞》、《一百五十赞佛颂》，对此两部作品，据义净《南海寄归内法传》卷四（《大正藏》五四·二二七页中）所载，印度凡是学造赞颂的，无不学习；出家人不论是大乘或小乘，诵得五戒及十戒之后，即应诵此二赞，可见此二赞的地位之重要。

在西元第七世纪前半叶，领有北印度的戒日王（Si—la—ditya），为强调佛教的慈悲观念而作了《龙喜记》（Na—ga—nanda）的歌剧，共分五幕。戒日王是笃信佛教的君主，也是一位文豪，另外他尚作有歌剧《喜见记》、《璎珞记》，诗集则有《迦丹波黎》。

此检体版资料录自法鼓全集 HTML 版（繁体）