

# 佛教与远东艺术

约翰·弗雷明 休·霍勒尔 著  
傅仲超 译

## 佛教与远东艺术

十米高、光滑细长的独石柱上，一只沙岩雕凿的雄狮踞于顶端。这是一座诸种艺术、政治、宗教的丰碑，它位于印度东北部广阔的恒河平原上难丹喀尔罗丽亚村(Lauriya)。初看一眼，它似乎从距西方两千多英里的珀塞波利斯(Persepolis)漂泊而来，它那呈莲花状的柱顶和顶端的狮子，不禁使人回想起希腊的雕塑。实际上，它们的历史时期非常接近，只不过相隔大约一个世纪。柱上的碑铭显示，它是第一个印度王国孔雀王朝的缔造者之孙阿育王建立的(Asoka 272—32 BC)。阿育王在他的王国里建立了许多这样的石柱，遍布整个印度次大陆，从喜马拉雅高原到德干高原(Deccan)覆盖了现今的巴基斯坦、孟加拉国和大部分印度共和国。他们或许将自己的起源归功于这些具有古代宗教意义的象征着天地之柱、宇宙之轴的石柱，或许归功于这些记录着早期的征服和代表西亚统治者领土权利的石刻，比如那罗蒙辛的石碑(Naramsin)。阿育王碑铭的主要旨意是前所未有的：信奉佛陀的教诲，根除暴力。在一根石柱上，他讲道，他陷入了无限的悔恨之中，深深地感到歉疚和愤憾，因为对先前那些不能征服的人的征服，诉诸了屠杀、死亡和流放。他向佛陀请教而领悟到“德的征服，才是唯一的征服”。另一根石柱记载，阿育王曾派传道士到西方向希腊的统治者宣讲佛陀的和平教义，到过希腊国王安提奥卡库斯(Antiochus)的居住地，还到过远于安提奥卡库斯的四个国王的居住地，他们是托勒密(Ptolemy)、安提戈诺斯(Antigonos)、麦伽斯(Magas)和亚历山大(Alexander)。

这些传道士们没有统一的教义资料，但作为佛教的使者，毅然到了西方——尽管人们未必对他们给予极大的关注，但仍然熟知他们大约在公元一世纪活跃在亚历山大(Alexandria、埃及港市)。希腊与印度沟通，后来与罗马帝国沟通，主要是靠经越商道的商品性艺术作品。虽然古时候，中国丝绸制品出口到地中海，但更为经常的交往是从西方到东方，因此，印度的艺术和它所表达的思想观念，对西方人而言显然是陌生的。

一尊象牙雕像，公元七十九年庞贝城毁灭之前流传至该城，它是印度艺术在欧洲罗马的唯一孤品。精工细作的工艺品展示出极为成熟的处理材质的技艺，尽管缺乏公元二世纪印度象牙雕刻非凡才艺和优美高雅的艺术感觉，但仍不亚于任何同类型罗马作品。流传至庞贝城的这尊人物形象的人体比例，头过大，两边侍者的高度不及她的髌骨。这表现出了对希腊逐步发展形成的人体美观念的东方式的冷漠。她的衣饰仅为玉器，塑造分辨了性器官，她的动作展示的恰巧是维纳斯(Venus pudica)以姿势隐蔽遮盖的身体部分。然而这尊牙雕却并没有庞贝雕塑和绘画所表现的具有无限性爱特征作品的性感。

这尊牙雕犹如一面忠实于历史的镜子，它表现的题材通常认为是一位名妓，其实更象一位药叉(yakshi)或雕刻在桑奇大窠塔波塔(Great Stupa at Sanchi)大门上的自然之神。她裸体而饰以珠宝，佩带的项链垂于肥大而富于性挑逗的两乳之间，饰带环绕臀部，手和脚分别带着手镯和脚链。手握榕树枝，这位药叉随着有节奏的音乐摇摆起来——在英文中，没有字眼来形容这种自腰部开始的身体弯曲——在印度被称为“三道弯”的这种姿势，数世纪来迷住了印度的艺术家。这种动作表现出了极其柔软的曲线，它渗透到了他们的雕塑作品中，即使有时并不具表现性而只是作单纯的装饰。这个形像几乎完全由柔软而具韧性的肌肉所组成，而没有刚劲的骨架结构。然而这却自相矛盾地赋予她奇异的飘逸的特质，体现出色情性和精神性相结合的印度艺术区别于所有其它的文明。这种印度艺术形式形成了供奉佛陀神殿的部分内部

特征，佛陀，他教导说痛苦和悲伤的存在源于对自我和愉悦的感官的依恋。

药叉出现在复杂的，相互和平共存的宗教信仰时期，她比印度佛教的时间更长。犹如树和溪流之精灵一样，她们被达罗毗荼人(Dravdians)崇拜。公元前二千前，在雅利安人(Aryan)入侵北部以前达罗毗荼人就栖息在印度。雅利安人带来了与希腊之神一样的神灵，他们将这些不需要庙堂，没有偶像崇拜的自然的现象神格化，著名的因陀罗(Indra)是雷神、气神；苏利耶(Surya)如宙斯和阿波洛一样(Zeus、Apollo)是太阳神。这些神在著名的吠陀赞美诗中(vedichymms)受到极大的赞誉。吠陀赞美诗创作于公元前1500—800年之间，使用的是一种类同于希腊土语的梵文。凯尔特人(celtic)和日尔曼人(German)也在公元前二千年迁栖到欧洲。达罗毗荼人和雅利安人的信仰二者都对宗教做出了贡献，或者更为确切地说是为巫术实践作出了贡献。宗教狂热的哲学人生观在西方熟知为“印度教”，这在印度语言里没有精确的对应词。早期奥义书中(upanishads)，玄学的阐述疏于解释最初被具体描绘为具有人形特征的上帝，而更注重叙述生涩难懂的抽象化的理念，比如：婆罗门(Brahman)宇宙的精灵或世界的灵魂；阿特曼(Atman)永恒的人的灵魂；玛雅(Maya)使所有生灵都充满生机的宇宙空幻境界。奥义书创作于公元前800—600年间，是吠陀赞美诗的注释。如其它的当代文化一样，宗教实践的目的并非化解或抑制超自然力，而是将阿特曼吸收进婆罗门，这样使灵魂从人们熟知的业报(karma)的原理中解放出来，业报即是以德行决定再生为人或动物的无限轮回。

业报的信仰，不仅具有社会性而且还具有伦理道德的意义。由于在总体上形成了种姓等级制，便产生了阶级结构：婆罗门或曰僧侣、刹帝利(Kshatras)或曰勇士、吠舍(Vaisayas)或曰从事农耕的平民、首陀罗(Sudras)或曰农奴。只有婆罗门才有权利以苦行主义的方式和仅为他们知晓的宗教仪式来逃避轮回再生。(其余的人，如希望达到这种目的，必须通过惩戒性的生活并实行自我克制，才能获得如婆罗门一样的新的肉体)。他们全部的精神和世俗的权利必须受到耆那教(Jainism)和佛教创始者的审判，这是公元前六世纪出现的两大教派的活动。耆那教注定成为局限于印度的小教派，而佛教则变革了整个东亚的思想观念和艺术。

## 印度的佛教艺术

“佛陀”即意为开明、进步。佛教的宗旨是灭寂世间存在的一切苦难，但并不是以祭祀典礼和苦行主义来免除这些苦难，而是通过摒弃一切欲望和私念，全心全意地沉思静悟或想象产生一种超自然的力量，最终获得光明和智慧。佛教为所有皈依八正道的人们打开了拯救灵魂的大门，神圣八正道即：正确的信仰，正确的决断，正确的言论，正确的行动，正确的生活，正确的努力，正确的思想和正确的自我专心。它的创立者乔答摩·悉达多(Siddhartha Gautama 563—483 BC)出生于印度北部尼泊尔边界的武士阶层，是一位释迦族(Sakya)王子——常被称为释迦牟尼(Sakgamuni)即释迦族人的圣贤。他无视尘世，投入了倡导自我禁欲的婆罗门教。然而，他却抛弃了他们的苦行主义，获得了进步、光明的宇宙观。这就是佛陀在伽耶(Gaya)的菩提树或智慧之树下静悟沉思的结果。他的余生全部奉献给了为印度北部各阶层的人们宣讲佛教教义的事业。他死后，或用佛教的术语说，获得了涅槃(Nirvana)之后，他的事业由不断增加的弟子们继承发扬。如我们所知，公元前三世纪中叶，阿育王便采用佛教作为印度绝大多数地区的国教。

印度早期宗教艺术的发展是佛教传播的直接结果。婆罗门教没有必要建

立佛寺庙堂,也几乎没有塑造偶像使民众易于理解接受这种神秘宗教的愿望。尽管已经消亡的巫师们几乎总要为非雅利安人的民众祭祀塑造偶像崇拜,但除了印度河流域文化消失后一千年出现的宗教文学作品,根本就没有他们的雕塑和绘画作品残留下来。第一个大佛教统治者是阿育王,他也是印度艺术的第一个最主要的庇护者。除了建立雕刻石柱以外,人们还知道他建立了人造小山丘,称为窣堵波塔,用于存放佛陀的舍利骨。他将舍利骨分别送到他王国里的主要城市,作为“德的征服”的象征。他那个时代的窣堵波塔没有遗留下来,但这种基本形式——最初起源的使人起死回生的土丘,特别是婆罗门教和统治家族成员的土丘——在印度中心的桑奇大窣堵波塔中被保存了下来。尽管它标明的日期主要起始于公元一世纪,但或许这就是阿育王建立的窣堵波塔的延续。

这是一个象征性的建筑结构,一种可以立即看见佛陀存在的表现形式——佛陀的自然遗体的存在,使崇拜者认为他就是现实存在的万物之神——这种象征宇宙的建筑图式是按照精心策划的具有神秘意味及和谐关系的体系精确地面向东方而设计的。它由坚固的半球形构成,象天一样呈穹窿形,顶上为一见方平台,中心的杆柱代表世界之轴将下界的水引向上天而沟通天地。杆上的三个伞状物意味着上天的神和婆罗门神,或许还意味着佛教的三个重要组成部分——僧伽、佛法和佛陀。由于世俗君主所戴头冠类似于伞状物,人们又称佛陀是宇宙的统治者。

栏楯(Vedika)环绕着土丘;它由石头砌成,但看起来却象木头栅栏。细心雕凿装饰的石头吻合在一起,就好像粗壮牢固的木头立柱和横杆。称为“陀兰那”(Toranas)的四大牌楼门也用石头摹仿木纹而砌成。雕凿的横梁穿越立柱,两头为锥形的小棍立于横梁切面,或许,这象征着植物生命的茎。尽管用这样的方法雕刻笨重的石头,技术上的困难难以想象,但为什么还要如此逼真地去摹仿木头?同样的现象在其它的文化中也发现了,例如:古埃及、希腊、甚至在罗马帝国。毫无疑问,桑奇的这种栏楯形式,特别是牌楼门在早期具有明显的象征意义,或许与露天的火之祭坛有关,婆罗门在中央的祭坛上举行祭祀典礼。当进入面向东方的主牌楼门和塔墙之间的廊道时,游人不能向左转,这样就只能随着太阳起落的进程绕塔而行,这就当然地反映出了婆罗门偏颇的宇宙思想观念。但是无论过去还是现在,在所有婆罗门的祭祀器皿上,都十分回避图案装饰。而在另一方面,桑奇和其它窣堵波塔的“陀兰那”上,却完全刻满了各种图案和形象,有动物和达罗毗荼人的药叉,也有具有象征意义的印度神灵,甚至还有佛陀在尘世生活的情景——尽管没有佛陀的形象(具有人特性的佛陀直至后来才被塑造出来)。

无论“陀兰那”以前意味着什么,它们对于佛教而言,却获得了极为特殊的意义。当人们穿过牌楼门绕塔而行时,凝视着塔中埋藏的圣骨,便从凡人的感觉进入到神的意识,从短暂的意识进入到永恒的执着,靠近了光明进步的宇宙观念。人们从早期印度各种繁复的宗教信仰中解脱出来,投入到大一统的佛教之中。从总的说来,桑奇大窣堵波塔证实了新的艺术是怎样从与玄学内容的“吠陀”和具有泛灵论的前雅利安人信仰的“奥义书”结合一体的佛教中产生出来的。雅利安人的信仰那时是大众的宗教信仰。佛陀将祈祷生命置于至高无上的地位,这鼓舞了日益增多的追随者投奔寺院佛庙,这称为剃度。最初,他们居住在非常简陋的木屋、茅草蓬或自然岩洞中。象早期印度神秘的隐士一样。公元前三世纪,在山边石崖上和峡谷中开凿了许多精舍和佛堂。最大最具代表性的是迦尔梨(Karli)的支提(Chaitya),意即窟殿。它的正面雕刻摹仿木建结构的风格,大型的葱形拱架茅篷的三角墙。它的内部用一排排立柱划分成中央殿堂和侧耳房。严格地说,这是雕塑而不是建筑。它不是修建出来的,而是开凿和雕刻出来的。在岩石上最先开凿出一条通道,然后凿出顶和横梁,不需要脚手架,继续开凿下去,直到凿出柱子周围的空间,凿出半圆形后殿中的小型窣堵波塔和平整的走道。

信徒们可以直接靠近佛堂中设置的塔,常常可沿柱子和墙之间的通道绕塔而行,这样就完成了绕行仪式。阳光透过中门上方的窗户直射塔身,从昏暗的耳房穿过廊柱之间的间隙向外一看,殿堂内,天光灿烂,照着塔身,光芒四射。站在大殿正中观看,被两边半明半暗的廊柱所衬托,塔波塔犹如无边无际浑沌幻中唯一的存在。这些廊柱的装饰是特意设计并有所限定的。每一根柱子都有一个雕刻得象水罐一样的基座(或许隐喻着天宇下的水),柱身呈十六边形,轮状的柱顶上一对对雌雄大象俯视着大殿中心,一双双马面对侧雕。石窟的正面有许多人物雕塑,包括男女药叉的浮雕。但是其入口处富有表现力的雕刻作品是后来阿旃陀(Ajanta)时期的代表作。值得关注的是,在这些雕塑中出现了佛陀的形象,这是公元一世纪或二世纪初首次出现的佛陀偶像。

早期的佛教信徒十分敬重释迦牟尼,尊他为世间启迪光明、智慧并最终达到涅槃的大师。涅槃——灵魂从人的形体中解脱出来,这种尽善尽美,完美之极至对他们而言或许是抽象化形式的形象化解释,就如窣堵波塔的意义一

样,信徒们不可能用其它任何方式来代替它。早期佛教圣经这样宣称:“他就象太阳沉落了,再不会有任何人可与他相提并论了”。但是,大众对佛教的呼吁不断高涨,他们认为圣象可形象化地帮助理解教义。于是,窣堵波塔的牌楼门上雕刻了浮雕,图释了佛陀在公元一世纪或二世纪的生活片断。印度中心以北巴卢特(Bharhut)窣堵波塔上的优秀代表作描绘了一位国王拜会佛陀的情景,这是一种玄念思想与自然主义奇妙的混合。有时一些人物形象比他们伫立之旁的建筑物的柱子还更高,有时又极其明显地表现出引起幻觉艺术的技法——右边迎面而来的拉着王室双轮马车向前疾跑的两头公牛;左边通过窟殿弓形大门的马的后腿以及上方尽全力阻止大象绊倒芒果树枝的象人,大量细节的描绘十分惊人。但是对佛陀本人的描绘却仅仅是象征性地在车轮上抛撒些鲜花。这个车轮,与西亚太阳的圆盘相关,与至高无上的神和智慧相关,在印度,有着获得了生、老、死亡和无尽轮回再生的伟大的宇宙变革多重象征性意义。它还具有更加特殊的佛教意义——法轮(Dharmacakra),当恢复了精神和健康,获得了觉悟的佛陀首次宣讲布道时,法轮运转了。这就象圆的太阳,照亮了尘世所有的地方,神灵之光,普照着芸芸众生。在早期的浮雕中,佛陀讳避出现,而以他所骑之马暗示,当他看破红尘离开他父亲的家时,或以他在其下静悟的菩提树暗示,或以空白座位或他的脚印暗示。

随着新的流派的出现,佛教发生了重大的变革。新流派的思想被信徒们称之为大乘佛教(Mahayana),就是一种拯救灵魂的大思想传介媒体,它区别于早期的小乘佛教(Hinayana),也就是小的思想传介媒体。小乘佛教是一种彻底的无神论者的哲学,它衍生于佛陀的教义,衍生于信徒们可借以拯救自身灵魂的责戒和禁令,它支撑、鼓舞着寺院的隐居人沉思祈祷的寂寞生活。然而,大乘佛教并不认为佛陀是一位思想和戒律都可以仿效的尘世中的导师,而认为他是永恒存在的神灵,象婆罗门和耶和华一样(Jehovah),没有开始,也没有结束。在这种情形中,佛教更易于和印度的,乃至我们所知的中国和日本宗教信仰融洽、和谐。从这种超自然的观点看,历史上的佛陀便逐渐被演变成了虚幻世界中的神,于是便荒谬地以偶像来代表他,因为所有的偶像都是虚幻飘渺的。大乘佛教为普通知识水平的人们打开了通向可视的佛教先哲神灵的庙堂之门,这些神犹如其它宗教的神一样,具有人的形象和特点。神中最重要的是神是雕刻塑造的菩萨和佛陀,为拯救人类的灵魂,他们抛弃了可能获得的轮回再生。

一个具象的人的佛陀偶像出现在迦腻色迦国王一世(Kanishka I)发行的硬币上。他信奉大乘佛教,大约在公元七十八年成为了贵霜王国(Kushan)的统治者。贵霜王国的疆域从威海穿过阿富汗东南向前,远至恒河的贝拉那斯城(Benares)。硬币上的人物形象表现了后期出现的佛陀偶像的许多特征,例如,头部隆起的前额象征着神的超人的智慧;青年时当王子因佩戴玉饰而拉长的耳垂;他举起右手,以稳健的姿势为人们祝福;僧袍拖在身后,脑后是神圣的光环。这些特征,无论雕塑中,还是绘画中,均曾有过先例。但是早期留下的佛陀形象,没有一个比近期的特征更多。他们有两种风格,一种发展于犍陀罗北部(Gandhara,白沙瓦一带,现今的巴基斯坦),另一种发展于秣菟罗(Maurya)贵霜王国的南部。

尽管地理位置有所不同,但从艺术上看,犍陀罗却和西部有相通的地方。这个亚洲边界的中心地区曾对希腊开放并受其影响,那时,它是巴克特利亚王国(Bactria)的一部分,受到过希腊诸王的统治,包括酒糟鼻子尤塞丹蒙斯的统治(Euthdemus)。后来,它成为贵霜王国的一部分时,又被安息人(Parthians)从地中海地区中划分出去了。但是,艺术品的交流并没有因此而被中断,同时与罗马东部地区艺术家的往来也没有中断。其结果,由于罗马与印度之间频繁的艺术交流,便产生了两种完全不相溶的观念的艺术结合物。由于这种奇异的艺术结合,产生了首批伟大的佛陀偶像。其中,绝大多数的作品都十分安祥而具有神韵。如基督徒们要求可视的基督像,艺术家在二百年后便有所创造一样,犍陀罗的雕塑家为了以人的形态展示神的思想,他们开始转向了对希腊的雕塑和罗马的神的研究。或许是由于共同的起源,佛陀和基督的脑后都装饰有眩目的光环。然而犍陀罗雕塑家从西方获得的远远不止是肖像的设计方法。

就欧洲人看来,最早的一尊犍陀罗佛陀偶像属最古典的类型。它着宽松而皱褶的衣饰,但仍然表现出了体态和身体下部的动态,就好像神化了的罗马皇帝的雕像,或更接近带给人类诗意的纯洁和神的智慧的缪斯(掌管文艺、音乐、天文的九女神之一)他具有古希腊雕塑的韵味和朝气蓬勃的风格。他的头使人不禁想起希腊的阿波罗,波浪式的卷曲的头发遮住了前额,只有一缕头发于眉宇之间,长长的耳垂有别于其它佛陀偶像。以如此出色的形象来传达如此意味深长、高尚而文雅的仪表和平和心态,在西方的艺术中却是没有先例的。后来,在又一尊佛陀头像中,希腊的对称、平衡和宁静又一次与印度独特的世俗情欲精神结合在一起,创造出一种庄重的、东方式的、宁静致远的偶像、简直就是东方的阿波罗。在犍陀罗艺术中,印西合璧创造出了崭新的艺术

美,这种美不仅表现于印度佛陀的偶像中,或许还更加强烈的表现在中国的佛像中。

与犍陀罗相比,秣菟罗的佛陀偶像是纯印度式的。这个地区红沙岩雕凿的深浮雕就是最好的例子,使人印象至深。这里,佛陀如碑铭所述,释迦牟尼在获得光明和启迪之前,以瑜伽(yoga)姿势结跏趺坐于菩提树下沉思静悟;他王室的身份以狮子座和两个手拿尘拂的侍者来表现,神灵的力量以上方翱翔的飞天和他身上特别的标识来显示,包括刻在他掌心和脚底的轮状物。光滑圆润的皮肤和丰满的躯干,具有桑奇药叉的精神气质,甚至其有最早时期印度流域小型雕像的韵味。

这种风格的人物形像也影响了犍陀罗的雕塑家。例如,在犍陀罗建筑的中楣雕刻饰带上,偶像被罗马式石棺上神情专注的人物形像簇拥着——一个身着宽松的长袍,另一个在他身旁姿态典雅,全身赤裸,甚至表现着无人时才显露的情欲性爱情景,这在印度艺术中,是弥足珍贵的。但雕塑家在塑造印度瑜伽姿势时,明显感到十分困难而力不从心。因为,在西方的艺术中没有提供这样的范例。盘起的腿象置于躯干之下的长枕头,向上翻转的右脚以服饰的衣纹皱褶代之。这个中楣饰带描绘了佛陀的出生、菩提树下的静悟,并用图解的方式表现了他在鹿园(以宝座上的两鹿和其间的法轮作为象征表示)首次讲经布道的情景,以及他的死亡和榻前哀思的最后的门徒。不同的人体比例起着不同的重要作用。秣菟罗浮雕中的佛陀也比他的侍者更大;他们只不过是活着的大师身旁的附属物而已。大师身体微微向前倾斜,脸上露出同情怜悯的表情,犹如在给众生演讲。在犍陀罗的中楣饰带上,小型的陪衬人物形像生动活跃,人物众多济济一堂。然而佛陀却处于永恒的宁静超然状态,象一尊英雄的塑像被活生生的顶礼膜拜的门徒们簇拥着。事实上,他代表着上帝,超越了人类的欢乐和悲伤。在后期的佛教艺术中,他同样被表现为这种角色。

犍陀罗艺术和秣菟罗艺术二者均为上古印度艺术作出了巨大的贡献。在月护王一世(Chandra Gupta)之后的笈多时斯古印度艺术达至成熟。月护王一世在公元三百二十年被加封为古老的孔雀王朝都城波吒厘子城的王侯。佛陀首次布道的深浮雕是这类风格的精作,也是世界宗教艺术的奇葩。精湛的雕刻技巧或许就是从犍陀罗的艺术实践中获得的,但进一步深入提炼出的优美、独到的细节和微妙精细的结构布局却不同西方的任何艺术作品。

犍陀罗雕塑家把佛陀塑造成一个具有人的自然特性的上帝,几乎和西方一模一样。在笈多的塑像中,佛陀以本质意义上的神之面貌出现,纯净的灵魂洗涤着尘世的俗气和轻浮。这样的人物形像似乎就是静悟沉思激发出的产物,超越了印度人理智的感觉。早期代表作的基本特征有着普遍的影响——飞天、车轮、鹿(可惜被毁坏了)和信徒。佛陀精巧的具有表现力的手,以一种深奥的语言符号的姿势转动了教义之轮,也就是法轮(Dharmacakra)。无论在外貌还是在象征意义上,这尊塑像均获得了庄严肃穆的宗教氛围和驱除暴力的神威。完美的匀称平衡和饱含自我克制的最简单的几何形像都体现了冥界的宁静。脖子、腰部的线条和下面腿部的衣饰衬托出光环大圆圈;两个三角形相交,一个从头上的王冠到膝盖盖住身体,另一个沿着狭窄的腰部逐渐展开直到阔肩的身躯,再到飞翔在光环边缘的飞天。头部呈卵状形,或许这是暗喻蛋形宇宙观的印度思想,鲜明的眉毛轮廓和眼睑的切线反复表现着曲线。如此严谨抽象的外形能如此明显、自然而轻松地与这个温柔高贵的人类偶像揉和在一起,这无疑是雕塑家天才的体现,这是一个在任何方面没有不自然的超自然的艺术作品。

为追求内在的精神实质,摆脱西方自然主义和写实手法的迷惑,印度雕塑家常做小型雕塑作品。或许,这样会更有成效地进行艺术实践,尽管他们也偶然地走向相反的极端。他们也逐渐制定了一套塑造英雄形像,甚至是小型人物的身体比例。但这种比例和古希腊的具体形像、古埃及的具体形像相比较,更接近于古埃及形像的比例(从下额到额头之间的距离作为系数乘九即是人物形像的身高)。但是,严格遵循这种理论上设想的法规,不得妨碍给人以美感的艺术处理方式,例如,当主题内容要求并暗示需要的时候,对菩萨的自然特性的艺术处理。自然美具有吸引力,但同时也促使头脑去思索除感官和理智一系列以外的问题。一尊红色沙岩躯干,或许晚于笈多时期,但保持了那时同样高的艺术水平,淋漓致地表现了感官的极限。这种感受塑造了丝绒般平滑柔美而又青春勃发、运动健美的肌肉,腰带微微突出,被轮廓分明的玉饰和羚羊皮质的披肩反衬出来。这里,再一次地如桑奇的药叉一样,表现了精力充沛、情欲强烈的生命和三道弯姿势的激情挑逗的摇摆动态。

阿旃陀石窟壁画尽管没有得到很好的保护,但仍然佐证了在笈多时期的绘画艺术如同雕塑艺术一样高度发展。印象至深的是——一幅比真人和她周围众多的人物形像都大得多的菩萨像。它的损坏程度较轻,从技巧上看,它相似于壁画:岩面用粘土和别的混合物复盖一层,涂上石灰。保持湿度,吸收颜色。用红色画外轮廓然后填色,最后将整个表面擦亮使其富有光泽。画面上有时使用阴影和高光表现立体感,但不是表现光的效果(菩萨的鼻梁较白,两边都使

用了阴影)。

一种梦幻般的和谐、宇宙万物健康、幸福的感觉溢满了这幅非凡的动人心弦的作品。尽管画中人物众多,但他们都悠然自得,没有拥塞或单薄的感觉,它没有表现使人感到厌恶的空泛而表面狂热的欢乐。一对王室的或神的恋人靠向菩萨的左边,一位黑肤女子戴着珠宝宝器的头饰站在另一边,背景中的猴子、鸽子和传说中的动物活跃在树丛中,或确切地说在壁画的顶端,因为西方的观念中,不会把画“读”成空中的幻想。这些形像,沉浸在自我内心深处的冥想中,有着同一思想情感的观者会以独特的眼光审视欣赏他们。他们端正地朝墙外看去,因为印度艺术家刻意回避侧面形像几乎就和埃及与希腊回避正面形像一样,在欧洲人的意识中,没有构成概念,不能综合理解控制与之相关部分的布局观念。画中的这些构成形式似乎就象云一样飘在一起,赋与了这件作品具象的或幻想的感觉。欧洲绘画意义对印度人的影响,远远逊色于西方音乐意义对印度人的影响。

这位菩萨以三道弯姿势而立,凝视的目光中显出温柔而富于思索的表情。他的形像,毫无疑问是蓄意使人想起佛教文学中描述的超自然美的比喻——弯弯的眉毛像印度的弓,明亮的眼睛象莲花瓣等等。玉质的冠状头饰,蓝宝石扣子的珍珠项链,这是婆罗门佩戴的垂至胸口的珍珠项链,所有的特征均表明,这是王侯的雕像。手持象征意义的青莲花显示出他是文殊师利菩萨(Avalokitesvara Padmapani,洞察光明的先知),大乘佛教中至关重要的人物形像。在中国,他被尊为观音,在日本也同样被尊为观音。他是一个潜在的佛陀,永恒地向尘世中的芸芸众生传授启迪光明的教义。王权的标记表明,他是上天的王子,也是历史上的世俗王子——青年佛陀。作为对人类仁慈、同情、怜悯的神的化身,他比已经获得涅槃的,在每个人灵魂中具有拯救力量象征意义而又逐渐消失的模糊的先师形像更能满足人们虔诚的情感的需要,他更象传统的印度宗教崇拜的永远存在的神。他的莲花把自己和先前的雅利安人联系在一起,也和毗湿奴(Vishnu)和婆罗门联系在一起。

到七世纪,当这幅壁画在阿旃陀完成时,实际上,大乘佛教已开始阻碍佛教的发展了。十一世纪早期伊斯兰教入侵后,佛教在北方便完全被破坏了(因此残存的纪念碑也稀有罕见了)并被吸收进了南方的印度教。在南方,佛陀甚至被看作是毗湿奴的显现和化身。随后的佛教艺术历史便主要存在于印度之外的国度了。

## 印度教艺术

公元一千年,佛教、耆那教和印度教之间相互影响,和平共处并行发展。佛教徒和耆那教徒有时实行暴力,但他们宣称他们所作不及基督徒。他们不迫害,也不被其它宗教和非宗教以及包括印度教在内的哲学信仰的迫害。宗教的活动支持、鼓舞、带动了艺术的发展,因此,对肖像的研究比文体更多。印度教给今天留下了大量的宗教信徒,以及比佛教和耆那教更丰富的,无与伦比的艺术遗产(耆那教是一个相对较小的教派)。印度教的人物形像更加复杂化,合并了许多具有复合意味的人物形像。

在笈多时期,印度中心迪奥伽神庙(Deogarh)里的一座浮雕中,几乎刻画了所有主要的印度教神灵。庙中供奉的毗湿奴神具有头等重要的地位。世界和所有的生灵在毗湿奴的梦中,常常是虚幻的,梦魇的。他呈睡眠状,憩息在被称为阿难陀(Ananta)的巨蛇的缠绕环绕中。巨蛇居于衍生万物的宇宙大洋,他不仅是神,也是尘世的居者。难陀竖起九个头,在顶上形成了一个华盖,无论作为神,还是大蛇,均体现出一个唯一的神的宇宙真谛:能潜藏在所有居住在尘世的生命形式中。毗湿奴的右腿被他的妻子拥抱着,爱抚着,他是印度早期前雅利安居民无限崇拜的自然之神。大蛇或许与达罗毗荼人称为那加(Nagas)的水神有关。上篇谈到的一个呈瑜伽姿态的佛陀形像或许是个错误,假如他不是以四个头来表示他是婆罗门的话。他位于一朵传说是从毗湿奴肚脐中长出、盛开的莲花里(尽管在迪奥伽的浮雕中没有直接表现出来),他的左侧是骑着大象的因陀罗(Indra、吠陀神);右边是骑在公牛上的湿婆(siva)和他的妻子。浮雕的基座上,五个男人和一个女人是其它诸神在人间的身化身,他们以令人眼花缭乱的姿态和基座上边永恒入睡的状态和气氛相对比。他们的故事与毗湿奴的化身克释拏(Kaishna)有关,牵扯到《薄伽梵歌》(Bhagavadgita)。这部有着巨大影响的宗教诗著创作于大约公元前两百年,它表明大众的有神论的印度教源于婆罗门神秘的吠陀教义(Vedic)。在印度宗教的历史长河中,我们饶有趣味地注意到,在迪奥伽神庙的浮雕中,婆罗门——世界婆罗门教的灵魂却处于崇拜,而间接者克释拏神无论过去还是现在却一直一直是印度最广泛、最普遍崇拜的偶像。

传统的三位一体是由婆罗门,宇宙创造者、毗湿奴,宇宙的保护者和支持者、湿婆,宇宙的破坏者组成的。由于他们起源于同一要义,他们的角色可以互相交换,每一位都被认为具有三者的意义。象岛位于孟买港口六英里之处,

象岛神庙中所供奉的湿婆是三位一体之一。有三个头十七英尺高的半身像立在神庙入口对面的黑色壁龛中。庄严肃穆长着男性胡须的侧面像头顶一条眼镜蛇，左边是一个起平衡作用的恐怖头像，正面是一个女性头像，它宁静柔和，嘴唇富于性感，头饰精巧美丽。他们分别表示男人和女人，创造和破坏。令人敬畏表情冷漠的男性，威严的脸上，无不显露出神的本质。总的说来，这个不可抗拒的，极具诱惑力的人物形象被赋予了神秘的具有双重性意义的神具体的可视形态。或许人们会说这不同于一般简单构思，更不同于古代西方朴素的人具有人之特点的人格化的神。然而，它不是这个神庙中的主要崇拜偶像。在一个神龛中，一个有四个通道的至圣之地，供奉着一个男性生殖器石雕，它象征着宇宙创造的源泉。这样的生殖器石龛在每一个供奉湿婆的神庙中都可找到，在摩马拉普拉姆的寺院中(Mamallapuram)就有一个保护得很好的典型例子。生殖器崇拜或许起源于印度人丰富的想象和狂热的宗教崇拜，许多仿真的生殖器物件已在印度河流域文化的遗物中发现。以这种严肃的几乎成几何形状而又具深刻象征意义的构成来表达印度教中深奥抽象的超自然的含义，带有明显完全不同的特殊意义。这进一步具备了抽象性：虔诚的信徒到南部马德拉斯城(Madras)契丹蒙巴雷神庙(Chiclambaram)去礼拜神圣的生殖器，一个无形的上苍的生殖器。

无形象征的思想与西方的观念是矛盾的，但无论是印度艺术还是与之紧密相关的宗教哲学都没有受到推理分析的影响和非难，二者都是超理性的。一件印度雕塑作品并非一个虚幻的仿造——柏拉图或亚里士多德的观点——而是部分有形世界的仿造，而这个有形世界本身完全是虚幻的。在真实和虚幻之间，在自然主义和象征性之间没有区别界线。

在西方称为空间物质和固体物质之间也没有作任何区别。按照印度天学论，我们的可视有形世界是由所有充满光明的物质构成的，苍天，它之一小部分浓缩凝聚成空气。以相似的过程，火源于空气，水源于火，泥土源于水。空气是一种与其它元素一样多的物质，宇宙中就没有空空如野的空间。这个在浮雕和绘画中创立一个虚幻空间的问题，这个数世纪来使欧洲艺术家困惑迷茫而又如痴如醉着迷的问题，根本就没有引发出来。印度雕塑家常常在未经琢磨的天然岩石上塑造形像，这个过程本身就类似于上文所谈到的在至高无尚之神之存在的创造意识的影响下，媒能凝聚成了有形的物质。

印度教艺术呈现出的这些思想观念以及它们对构成的影响，能够在东海岸马德拉斯南部摩马拉普拉姆寺院中巨大的花岗岩上杰出的雕刻中十分清晰地观察到。主题内容是印度恒河从湿婆几缕头发上降落凡间的神话。一百多个神、人、半人半神和动物的形像，包括真物大小的象，立于V字形岩缝的两边，其上国王和王后泳腾漂浮于水中。整个场面大约六米高，二十四米长，沸腾快乐，欢欣鼓舞。这种效果，在特定的时空和环境，当飞溅的水花从上边水泄中倾泻而下的时候，就必定会被增强而无疑了。其中的形像，特别是动物浮雕表现了神话中的一个情节：那时，恒河从天而降泽惠着凡间生灵万物。然而更早的历史事件均有描述，并融进了这个整体构思，却唯独没有那一连串的记叙事体。故事是从V形崖左边静悟的两位瑜伽信徒开始的，在他们下边紧接着是两个婆罗门信徒。它们产生于雕塑家所属的时代产生于雕塑家自身的内心世界：一个凡夫俗子在神圣的洗涤罪孽的溪水中沐浴后正擦干自己。倾泻的恒河之水灌溉着印度东北平原，形成了永恒的奇观：神话中各种各样的情节因此而能同时演绎。漠视西方立体空间观念的这种艺术形式超越短暂而获得了永恒。没有先后，没有连续，整个时代完全融合凝聚在这座雕刻中。引用埃利特T·S先生的话说，这是因为“开始和结束总是存在于开始之前和结束以后”。

另一些天然巨石在摩马拉普拉姆寺院被雕刻成自由排列的雕像，大象、狮子和公牛。其它裸露的巨石雕凿成了五座独石神庙或圣殿。我们熟知，最早幸存的印度庙宇和寺院都是开凿在山崖上的，但这些庙宇雕凿在裸露的天然巨石上，既独立互补，又形成了地和空的元素。在埃罗拉(Ellura)，一个佛教徒和婆罗门苦行僧居住和礼拜的古老而神圣的地方，开凿了一座存放圣物的凯刺萨神庙(Kailasanth)，它从基座到钟形圆顶大约三十米高，其构成形式和装饰都相似于稍晚的或当代的石砌庙宇，它极其生动地体现出了死而不僵的印度建筑群的博大精深。

这些神庙的建构和装饰显然含有富贵的象征。在埃罗拉，湿婆是凯刺萨神庙供奉的大神，这牵扯到印度北部的一座山，它被认为是宇宙之轴灵鹫山(Meru)在凡间的对应山。最初，它被画成白色，象白雪复盖的喜马拉雅山峰。在许多印度复合形塔中，一种蜂箱状的塔特征尤为突出，被称为“希河罗”(Sikhara)，其意为“峰”。这些建筑物的尺度大小均取决于精心计算的数学比例，这种数学比例又非常符合神秘的宇宙数值依据。实际上，一个印度神庙就是一个微观宇宙，或者说是在缩小结构比例的宇宙复制品。它也是一个上帝居住的地方，比任何一个尘世的统治君主所居住的地方更为富贵，更为宽绰。它的装饰取自原始民间建筑中的砖、木、屋顶材料、基本图案和色彩。过梁重过

梁，屋顶重屋顶，似乎无限完美成功。建筑的基本结构式样不断重复，有时整个儿的层层排列，借以体现上帝的伟大。大量的庙宇迷惑了印度人，因陀罗的化身，神中之王，据说在人类历史上延续了三万零六百七十二万年，按照流行的教义中的说法，这是婆罗门历史的一百一十万零三千七百六十倍，然而，要达到与上帝沟通，人的灵魂才能超越世俗诞生而再生的轮回，在这一点上，甚至诸神也不例外。圆根顶子“希河罗”就是这种与上帝沟通的潜在的能的象征，它犹如一个绽开在空中的球，或象微微张开的表现出纯洁本质的莲花萌芽。另一类型的宗教建筑呈现出战车的形状，这是上帝的战车。最著名的是东北海岸康那拉克(Konarak)庙宇，它供奉日神苏利耶，并被建成类似古代双轮马拉战车的式样。车上，日神巡视长天，庙的底座上雕刻着巨大的车轮，前面塑造的是向前腾跃、所向披靡的战马。这个神庙比普凡奈斯瓦尔(Bhuvanavar)的神庙晚几个世纪，它雕刻装饰的人物形像更加富贵堂皇、高尚典雅。古爱经中(Kama Sutra)描绘的各种姿态做爱的对对恋人在整个场面中无比欢跃，戴着柔软的花环沉浸在极度兴奋的纵情之中。类似的色情性作品还出现在印度中心卡朱拉河神庙中(Khajuraho)，其余的都遭到所谓正经的穆斯林的破坏。虽然人们对他们作了许多探讨，但这些燕婉情侣的准确意义仍旧是个未解的谜，他们被认为是心醉神迷之人之灵魂与神沟通的隐喻。这是与女人是宇宙中主要支配力的密咒联在一起的，如果没有这种力量，男人的力量便不能被激发出来变成行为，这是七世纪出现的一种教义，这影响着佛教和印度教积极反思分析微观精神世界中性别的双重性。在康那拉克神庙的雕刻中还表现了他们将自己的起源归功于狂热进行的神庙仪式典礼，后来又被正统的婆罗门教镇压的情形。在任何时候，他们都是十分独特的印度人，世界上没有任何别的文化能如此公开突出地表现性欲，而又自相矛盾地特别加重禁欲。

由于非凡的坦荡和对无欲之爱艺术的难以理解印度教从根本上就承认情欲的愉悦，仅古爱经就足以证明这一点(用梵文写于四世纪至七世纪之间)。在宗教艺术中，色情是强化精神意念的主要手段，“如果形象美，就越象神”印度教经文这样宣称。作为媒体、一种工具或礼拜的器皿，只有当它在肉体和精神领域之间的鸿沟上架起一座桥梁沟通时，被狂热崇拜的形像才能够实现它的意图和目的，它就是瑜伽悟的观念。因此，这就必须把神的诸方面归总合并成一个化身，礼拜形像和神之间的关系也一如神和上帝之间一样是一致的。

四条手臂体现了湿婆——舞王湿婆——诸方面的权力和品质，这是青铜小雕像表现的最大众化的流行题材，它产生于南印度的河拉(Chola)时期(9—13世纪)青铜小雕像的象征意义远远超出了舞蹈湿婆的传说，它表现了整个印度长期形成的生命观。按照印度的宇宙观，在创造的轮回中，事物是无尽的，不曾消失或不可能消失的，一切都在不停地变化。湿婆将宇宙秩序中的力量和权力、宇宙不断消涨变化的能以及永远不停地使万事万物分解重组的动力都人格化。在他右上方的手中，握着一个鼓意味着声音，与之相关，通过这个媒体，所有其它的因素便被创造了。他左上方的手中，有一条火舌，火舌舔过，宇宙便被破坏了。创造和破坏就是这样平衡和对称的。他右下方的手势意味着毫不惧怕，他的眼神十分虔诚地专注地投向左下方翘起的脚，这只脚象征着从湿婆踏在脚下的恶魔的幻觉中逃离出来。他的长发是苦行主义的象征，从头的两边飘洒出来，绕着左边象征着恒河的小型人物形像。周围的火焰状光环，据说在自然舞蹈中，寓意着宇宙的过程、一切事物的知能，同时还寓意着超越自然的智慧之光。在这个奇妙的构思中，既没有压抑禁固，也没有动势，或者说应该说二者皆有。这是一张礼拜者渴求的上帝平静的面孔，在这张脸上凝聚着过去和未来。

印度狂热崇拜的偶像是痴迷静思的形像，类似助人为本的形象。一篇印度工艺论文谈到，“让偶像以神性的沉思静悟来建立它自身在神庙寺院的形像”。由于瑜伽取得的成就，书中详尽地描述了偶像的各种面部表情，甚至哪怕是微小的细节。不以别的方式，甚至不以最接近的或直接的实物具体实物作想像，在偶像塑造的过程中，这种静悟就完全有可能被艺术家接受。于是艺术家独特的自然和超自然的想象就习惯性地被引导和限制了。个性无论过去还是现在都是与印度教思想不相溶的，除了它所涉及的单独的特殊表现形式或神的降凡，例如，舞王湿婆或克释拏的化身，即出现在尘世的毗湿奴。人被认为具有不同的社会阶级、职业、性别和年龄。艺术家也不例外。他们的禀性才能和训练完全是世袭遗传，形成了一种精心保持着自己古老的传统工艺技巧和雕刻技艺的普通社会阶层。从那时起，至少是从阿育王时代或有可能从一千多年前印度河流域文化起，印度艺术便有了强烈的延续性。艺术家们因此或许保护了同行围绕在术士、巫师周围的氛围。工艺条文责成他们去“荒凉的或没有别的同行的地方去雕凿，并永远不要在俗人面前献艺。他们是神的代理人，从神那里获得神秘的雕凿人物形像的力量。

宗教艺术几乎是唯一的印度艺术——在十六世纪以前，很少有非宗教的作品遗留下来。因此，印度艺术的历史是和宗教的历史紧密相联的；佛教的发

展,佛教和印度教之间的相互影响、符咒教义的传播、本土的前雅利安人周期性的祭祀典礼活动等等。许多保存下来的雕塑、建筑和绘画作品折射反映出印度宗教思想的深刻意义并留下了深深的烙印。然而,大约从十一世纪起,印度教便开始走向衰落。雕塑独特敏锐的传统处理方法,甚至正统的工艺技巧都逐渐消失了,神庙中,大量丰富的刻意追求的雕刻风格和作品似乎成了它的尾声。这是因为伊斯兰教的人侵和蒙兀儿王国的缓慢扩张,他们控制了最著名的艺术家团体机构。

## 东南亚地区的佛教和印度教艺术

紧随印度宗教信仰,印度艺术及各风格流派也传播到了东南亚国家和印度尼西亚诸岛。佛教是第一个改宗的宗教,它是首先向人类提供精神救助并帮助人们从本土的、部落之神崇拜中解脱出来的宗教。众所周知,阿育王曾选派传道师到西方向希腊国王宣讲和平教义,随着越来越大的成功,他派遣他的儿子去锡兰(Ceylon今斯里兰卡)宣传佛教,那儿,不久便接受了早期的小乘佛教并建立信仰延续至今。大乘佛教以菩萨作为偶像,并借以进一步的促进、扩大和发展,而印度教则以毗湿奴和湿婆作为偶像,组成虔诚而单纯的超自然的玄学体系并普及发展。由于佛教中没有本土观念的特征,区域性的印度教雕塑和建筑就常被称为“大印度”。发端于印度的艺术风格在异地他乡获得了新的活力并极其独立的发展起来,特别是在爪哇(Java)和克美尔(Korobudur)王国的领地。

婆罗浮屠(Borobudur)实际上是爪哇中心最杰出的佛教艺术建筑。它始建于八百二十五年,那时赛林多罗(Sailendra)王朝还统治着这个岛屿,它亦或出自印度的世系之手,亦或直接受到被穆斯林破坏的印度北部窣堵波塔的影响。它的九级平台以一座自然而坚固的山丘为核心环绕而建,塔顶上没有与神秘佛龛相隔的内室,佛龛用于放置佛陀的雕像。

婆罗浮屠的基座大约一百一十米宽,塔高约三十五米。这座建筑疏于宏伟壮观的气势,而重视错综复杂的细节建筑。佛塔成倍地增加而不扩大,顶端的平台上,围绕主塔就有七十二个钟形小塔,下面的平台上塔更多,宛如塔林。一些塔壁被挖进一些做成壁龛,放置佛陀雕像。这些雕像均以瑜伽姿势结跏趺坐,千姿百态各不相同,只有手势的语言符号意义相同。婆罗浮屠这个名字或许就是“许多佛陀”的简称。

这个建筑结构由方形平台和4个同心圆组成。平台的每一边中间向前突出,类似曼多罗(Mantra)或最初佛教咒语中所使用的图表,这个图表用来帮助觉悟,后来成了符咒。它的基本形状就好像是一个截顶的金字塔,顶上有一个锥形物,将象征宇宙的灵鹫山和窣堵波塔结合在一起——尘世和天堂、存在与涅槃。矩形平台壁上的浮雕是更加简明、公开的说教,为佛教的朝圣香客从虚幻的境界到最终实现提供一个思想演变的进阶过程。他们“最底层”的人们,完全被外壁阻隔了视线,幻想着从人生到业报的情景,生和再生轮回的情景。但外壁当初是为加固上层平台而建、并不是人们所说的象征着“上界”。在基坛上的第一条回廊中,浮雕表现了流行的本生经(Jataka)故事,描绘了佛陀生前的化身以及他的生活情节,这延续至第二个回廊。当香客爬上第三个回廊,他便离开了小乘佛教进入了大乘佛教。一系列的浮雕表现了弥勒佛(Maitreya),他是降凡到尘世的未来佛陀。下一阶段,阐述了咀多罗(Tantra)佛教的创始者无著(Asanga)的教诲,这时,精神和肉体虔诚地准备着上升到以圆形平台作为象征的永恒天国。那儿,幽雅、庄严、禅定的佛陀。卓越超群的救世主,镇静地端坐在带孔眼的窣堵波塔下静悟沉思达至觉悟。

不管印度艺术起源于他们自身的主要经历,还是他们的构成形式和象征体系,婆罗浮屠的雕刻都没有误解印度的作品。爪哇人独特的面部特征把自身同印度的作品区分了出来。但比表面特征更大的区别在于青年佛陀剪掉他的头发准备过苦行生活这样一个陪衬性人物上。如本生经所述:“他想,‘我的这些头发不适于一个僧侣,但又没有一个合适的人来剪掉我这个未来佛陀的头发,我只好自己用利剑割掉它们。’他用右手抓起弯弯的短刀,用左手握住头顶的发结,将它割掉了。一同割掉的还有象征王权的头带。”显然,在这一阶段的生活,他应当称为悉达多(Siddhartha)。浮雕中,他被表现为一个纤弱的青年,而不是一个青年圣人。这个场面虽然构想丰富,却没有超自然的先验含义,没有演绎出太多的神圣象征性。这个情节正式定为一种宗教礼仪,包括他的随从侍者和四位合手祈祷的人在內,都要进行加冕而剪去发结。这个构思是符合逻辑的(本生经中仅提到悉达多离开他的父亲时所骑的马和拿走他的头发和头饰的神人)。作品中,人物大小一致,而且进一步表现了三维空间感,没有玛雅(Maya)从石头里进出的情景。采用了缩短和延伸的透视法来表现视觉效果。事实上,这个雕塑与其说是来自印度的风格,倒不如说是源于西方同期描绘基督题材的著名浮雕,这也许纯粹是一种巧合。

柬埔寨雕塑中,与印度艺术的关连表现在将印度二神(毗湿奴和湿婆)结

合成一体的非凡形像,温和的河罗神像(Harihara)。但是,当八世纪来自北方的克美尔人占领了整个印度支那半岛后,引起了极大的变化。克美尔统治者交替使用佛教和印度教,有时一个君王的统治使用这种教派,轮到下一个君王的统治又使用另一种教派。但由于他们均视这两种教派为同一政治目的服务,所以一种艺术形式和风格就足以满足他们的需求了。每一个统治者都声称自己是神王、菩萨的化身或印度神灵的降凡,他们都承传了印度的思想观念。密集型是克美尔艺术的特征。许多同一的形像刻在浮雕上,有时成十成百的刻在圆形物上,浮雕上出现了一排又一排前进的士兵;阿甫沙拉斯(APsaras)——上天的神灵和因陀罗宫殿的宫女们正一排排步调一致的舞蹈。吴哥瓦特(Angkor Wat)的浮雕刻画了一组音乐伴随的狂热舞蹈,柔软轻快的身段和激起性爱的姿势交织在一起,具有印度药又强烈的色情诱惑,但却没有药叉的精神气质。克美尔人的主要艺术成就是建立了大型神庙,供奉了天神帝凡拉杰(Devarajas)。最初的神庙寺院建于城邦中,由于建材不结实经久,现已消失得无影无踪。吴哥瓦特(其意为首府的神庙)是其中最宏伟的,或许也是世界上最大的神庙。这是一座石雕的山,高约六十米,回廊环绕,周围有约四公里长的深壑。修建它的时候,没有用沙浆凝固,巨大的石头以铁扣固定吻合在一起。回廊的廊顶以翘托支撑,显得有些狭窄。至于真正的拱顶技术便无人知晓了。这个建筑由矩形台和台上的对角塔组成,具有象征天宇的深远含义。中心的构成形式是一个呈阶梯状的冠以塔尖的锥形,最大限度地模仿了印度的希河罗,缩小了平台角上塔的规模并精简了其中的全部容纳物。印度的单一组成要素在这里重复倍增,尽可能地延伸扩展,但是吴哥瓦特设计得更加紧凑合理,完全没有这类庙宇的复杂性,比如普凡奈斯瓦尔神庙(Bhuvanavar)。它似乎不打算太多地去恭维上帝,甚至很少去表现神的抽象概念,而主要注重威慢凡人的人。长长的回廊和导向高层平台的陡峭阶梯增强了宏伟壮观和凌空广阔的感觉。它的建筑者是苏利雅凡曼二世(Surgavaman II 1112—52),一个自称是毗湿奴降凡的化身。后来的帝凡拉杰(Devaraja)是伽雅凡曼七世(Jagavaman 1181—1219),他是一个佛教徒,他所建的神庙有许多塔,塔上,一张具有菩萨特征的脸俯视着大地上富饶的风光。的确,我们和虔诚的佛教徒阿育王所建的狮柱、窣堵波塔以及注重精神、谦恭的早期佛教徒相距甚远,然而健陀罗时期的雕塑家在公元一世纪所创造的神之美都留在了这些总是微笑着的巨大、优雅而高贵的脸庞上。整个庞大而繁复的神庙宏伟而壮观,这种象征宇宙微观世界的印度式宗教建筑向我们展示了它无限的魅力和风采。

## 中国的儒家、道教和佛教艺术

公元一世纪,佛教传到了中国,那时正值繁荣的太平盛世,民族自尊几乎不适合注重精神的异国宗教介入。周朝分崩离析后,经过很长一段时期的内战,第一个秦朝皇帝(公元前221—209)首次以强劲的实力统一了中国。在汉朝的统治下(公元前206—公元220年)中国又享有了她在历史上最辉煌的时代,整个国家一片太平。她以极高的权威和强大的实力把野蛮的部落从她的边界地区到扩张地,从太平洋到帕米尔高原,从朝鲜到北南亚坚决地赶了出去。回顾历史,后来的中国人常称他们自己是汉朝的子民。其后四百年,局势极不稳定,公元六百一十七年汉末唐初之交,当大部分中国北方再次沦丧在外寇的统治之下的时候,佛教开始在中国广泛地传播并被接受,尽管儒家和道教都对佛教采取了敌对的行为。

孔子(公元前551—479),中国哲学的奠基人,几乎与历史上的佛陀(公元前563—480)是同代人。但是,孔子的理论在被系统地阐述为完整的儒家哲学之前,已过去了许多个世纪。这就是汉代的产物,从那时起,尽管星移斗转,它一直是中国思想观念的基本结构。从汉代起,中国施行的唯一的全部教育是儒家学说。青年人目的明确,为应试而学习写作(公元前二世纪中叶就已建立这种科举制度)。这种科举制打开了通往官府的进阶之门。作为一种哲学体系,儒家思想几乎被认为是忠诚的官府人员的道德准则。它深深地关系到统治者和被统治者,父母和儿女、老人和孩子、雇用者和被雇用者之间的品行和内在关系。它特别强调尊奉关系,社会的秩序被想象为是宇宙“德”的秩序。道德被儒家理解为正确适中的行为方法,如此便提出了一个全面综合的生活艺术准则。如十九世纪的一位作家所说:“绘画促进了文明并强化了道德品行的原则,它贯穿在宇宙精神的各个方面。”绘画(而不是雕塑和建筑,它们象工艺一样与手工技巧有着太紧密的联系)和与之同源的书法艺术构成了官方部分教育内容,由此便培养训练出了一大批具有各种文化特征的业余书画爱好者,每一位教育者都是书法绘画的鉴赏家,许多还是行家里手,甚至包括一些皇帝本人。

儒家学说不是宗教,尽管它一开始就提倡鼓励中国传统的对祖先的孝道精神。道教才是深深地与神和超自然、超世俗的精神紧密相联的。在汉代,道教被阐述为主要起源于老子的说教。老子是一位难以琢磨的神秘莫测的哲

人,据说他生活在公元前六世纪。道教以龙——天上的,地下的神灵——和术士的魔力获得了大众的信仰。道教象佛教和印度教一样,易于被各种文化层次的大众理解和接受。道,如道教信徒解释,它是人大脑意识之外的非理性的生命力量。服从它,就意味着无需认同社会习俗或甚至道德规范,自然天性便会得到解放,最终便获得的就是冥——内在的幻想。在冥之中,所有“自我”和“物”之间的区分,“内在”与“外在”之间的差别都在舒展奔放的痴迷的宇宙自然法则的贯输和接受中忘却了。道教为人们展示了一个最佳黄金时段,那就是当一个人与他周围的人一起生活在和谐的氛围中时,生命就象季节一样自然,两个生命,男人和女人,所有自然的法则——阴和阳——便不再相互排斥反而协调揉和在一起了。他们的思想观念是作一个隐居遁世者,抛弃尘世中所有的奢望去修炼内力、内功和内在的喜悦。

儒家宣扬尊奉服从、适度中庸和逻辑思辩,而道家则讲求个性、激情和想象。然而这两种思想观念并不相互排斥对立,而是并协互补。现代作家凌冬子评论说:“我们有善于处事的儒家学说和个性张扬的道教教义”。佛教引入了完全不同的知识和精神价值体系,其核心是拯救人们灵魂的信仰,这种信仰超出了社会男女生命的所能,而儒家主要关注社会性,道教则侧重个体的内在生命。一个生活在宗教团体的僧侣举例阐述了佛教的看法,佛教作为一个全面发展的宗教体系传入中国,它有一整套系统的神圣经书、祭师、僧侣、偶像和典礼仪式,在传播过程中,它被儒家和道教所影响,又反过来影响了儒家和道教,终究还是给中国留下了一些异国他乡的东西。后来在五世纪和十二世纪期间佛教积聚力量极力发展,鼓舞产生了许多艺术作品。

我们的汉代艺术知识几乎全部是从陵墓里获取的。陵墓里,道教和儒家的因素并行出现,千真万确,在一件浮雕艺术品上表现出了孔子和老子聚首相会的场面,入口被传说中的兽把守着,这种兽有一种驱恶避邪的神力。墓室里以传统的道教众神作为装饰,毗连的墓室中还有虔诚的子孙们供奉的墓主的牌位。小型建筑模型、侍者小雕像以及用古代杀生祭祀之法宰杀的动物陪葬死者进入来生。那个妄自尊大的秦朝始皇帝,儒家不可饶恕的仇敌,公元前二百零九年被埋葬了,随葬的有众多泥俑卫士。当他陵寝的墓道在陕西临潼被发掘后,于一九七四年出土了五百多兵士和二十四匹战马,其中部分是铸造,部分是泥塑的。这些分离的断头和断手塑造得极具个性——真人大小没有上釉的赤素陶形像代表了具有悠久历史传统的陵墓艺术中人物造型和动物造型的最高水平。它们是中国人长期的思想观念典范,注重人物个性的张扬而不是人的形式。在汉墓中出土的小型造像展示了更具感染力的艺术魅力。比如在甘肃武威发掘出的青铜“奔马”。完美的平衡展现在一只轻轻点踏着飞燕的马蹄上,它是三维立体空间表现形式的杰作。它的头生动地表现出朝气蓬勃的气质,是不可多得的动物肖像。实际上,这匹马是天马,公元前一百年从亚洲中心费加那(Ferghana)引进的汗血马,它已成为一种雕塑的象征。同一墓室中还有许多马的小雕像,它们都是战利品。这清楚地显示出了与这些雕像同在墓中的主人那高贵的王侯身份。

在汉代的陵墓中,大多数的绘画和浮雕着重表现了死者在凡间曾发生过的重要事件。朝廷官员和他们的随从侍者是其喜爱偏好的题材,人物动态都具有孔子倡导的庄重和礼仪。其它的题材也具有儒家思想特殊的道德风范,包括改编的连环故事集,比如“献子图”(画于公元前79—78年)。那时,一些画从中国汉代特有的技法雕刻在石头上,这些形像表现为侧面像,打磨得十分光滑,并在其轮廓上刻出阴线。砖瓦也刻成浮雕,用以装饰陵寝墓室椁椁。在一块画像砖上的两位官员就几乎阐明了儒家社会关系的思想观念,一位谦和而庄重威严,一位则至诚的恭敬,他们的轮廓线用色彩勾勒,但没有阴影和别的特点,然而三维立体空间的效果却生动地传达表现出来了,完全不同于轮廓鲜明的希腊装饰画或印度绘画(例如阿旃陀时期的绘画)。沉着自信、柔韧灵活的中国毛笔抑扬顿挫表现出了凝重、浓密和运动形式感。绘画运作时而浓厚,时而纤细,时而毛笔轻抖又表现出断断续续、颤颤悠悠的线条。绘画具有和中国书法同样高超的表现力。在一块浅浮雕画像砖上,侧面人物形像还表现了一种形式,图中,人物的姿势变化——收获者在下,射手在上——体现出对动态人物形像的深入研究。简炼概括的鱼,好象浮在水面,然而莲花的叶子和子房又描绘得十分具象逼真,与印度艺术中表现的同一象征性植物相比,立刻就可道出它们的区别。虽然它们是乡村手艺人的作品,然而或许就是这些画像砖折射出了帝王都城的艺术。帝王都城的艺术作品无一尚存,因为,公元一百九十年都城被攻陷时,汉皇喜爱收藏的绘画杰作不幸被全部毁灭。

四世纪以前的汉代皇宫艺术品无一例留存下来。最早留下的宫廷绘画是顾恺之和他之后的人所绘的丝质手卷,顾恺之(344—406)于南京宫廷任职。题为“女史箴图”的画包括了一系列的人物场景,开导教悔的情节被分割为一个又一个的画面。一个室内画面这样描绘:“如果你言之有理,成千上万的人就会聚结起来拥戴你;但如果你背信弃义,甚至与你同眠的友人也会不信任你”。谁不信任谁?谁不拥戴谁?这并不完全清楚,这就显示出这幅绘画的微妙之处。画中,女子的侧面与男子四分之三的面部相对,表达出了复杂的心理

因素。顾恺之是一位声望显赫的人物画家,他不仅能抓住人物的表象,而且还捕捉人物的精神特质。众所周知,他是一位性情怪僻的道教信徒,但或许他还具备一些他所描绘表现的凡间儒家的道德风范。后来的画卷是七世纪唐代宫廷最杰出的艺术家阎立本所绘,他潜心描绘了十三位著名的帝王形像(历代帝王图)。这些帝王都具有伟岸的身躯、高贵的气质和沉着冷静的自信。尽管卷幅很小,但构图布局却显气势磅礴,当它被全部展开的时候,帝王们浮华壮观的盛况便呈现在人们的面前。

国外的绘画、雕塑和建筑以及各风格流派随着佛教的传播从横贯亚洲的沙漠商队之路传入中国,这就是所谓的丝绸之路。沿着这条路,大量的中国丝绸输出至印度、伊朗和欧洲。从敦煌开始,这条路由现今的新疆。新疆是中华人民共和国广阔的西部地区,它北接苏联,南接西藏。公元一世纪时,这里主要以游牧部落为主,但在西方和印度文化的影响下,兴建了一些城邦。犍陀罗艺术发展的最后村落是边界上的米诺(Miran),仅距敦煌西部四百八十公里。那儿二世纪或三世纪佛教题材的绘画签名是一位叫着泰特或泰特斯的艺术家(Tita or Titus),这表明他来自罗马东部地区。位于东北部塔里木河畔的小镇库车成为了四世纪重要的佛教中心,那儿有许多独立的石窟神庙和寺院。从五世纪至七世纪,中国的旅行家就对这个小镇与其它亚洲中心城市一样的辉煌壮观赞不绝口。由于十一世纪穆斯林入侵的结果,所有的一切全部被毁,佛教也作为异端邪说根除掉了。然而残留的碎片仍向后世的人们展示了独树一帜的印度佛教艺术曾高度发展的壮观景象。

早期遗留的最著名的中国佛教偶像是雕塑,它区别于敦煌石窟中壁画的形像,它也是被儒家纲领排斥在外的一种艺术形式。刻有日期为公元二百八十八年的小铜雕是最早的作品(圣·弗兰西斯科亚洲博物馆藏)。公元四百四十四年,佛教的神庙寺院遭到大规模的毁灭,少数幸免于难的也都伤痕累累,展示出对佛教施与的宗教暴力迫害。然而公元四百五十二年发起的很长一段时期的强烈艺术活动又把佛教推上了北魏王朝的宝座(北魏是被划分的三国之一)。从四百六十年至四百九十四年,离长城不远的云岗沙岩石窟被开凿成了石窟神庙,其场面蔚为壮观。大大小小的雕刻得维妙维肖的人物形像排列在天然岩石上。这些杰出的石窟一定是受了印度寺庙和窟殿以及两尊庞大的著名雕像的感染和影响,这两尊雕像分别为三十七米和五十三米高,公元二世纪或三世纪雕刻于阿富汗巴雅石窟上(Bamiyan)。这样的雕像以其庞大的身躯象征超越自然生死的普通佛陀等同于宇宙自身。然而,这种雕刻风格和内涵丰富的塑像立刻就可在库车的神庙中找到。云岗石窟的正面展示了一尊十四米高的佛陀雕像,侧面则是两尊菩萨,形成了三位一体,当洞穴里光线朦胧仅能隐约可见的时候,它们看起来就更加神秘莫测气势袭人了。姿态和衣饰都使人回想起释迦牟尼讲经布道的佛陀,但所有自然主义的特征都从云岗巨像消失了,面孔变成了不可思议的微笑的面具,前额和拉长的耳垂如此俗气以至它们看起来与王权的特征相去甚远。

小型偶像是铸铜的。众所周知,铸铜艺术在中国很早就掌握了,但在五百二十四年所铸造的圣物匣上,却几乎不能强烈地感觉到商朝典礼仪式器皿上那潜藏的金龙形之神秘,以及晚期汉代陵墓中那深动的动物自然形像感。佛陀雕像位处中心,脚下是小型菩萨,阿浦沙拉斯(Apsaras)——印度教、佛教的安琪儿——正张开羽翼般薄明的衣饰飞舞于佛陀头上光环的边缘,这一切都是从印度的模式中获得而派生出来的。线条艺术熟练地运用到这些形像和构图中,使其闪烁着强烈的生命活力。所有这一切,使人回想起那个动人的传说:释迦牟尼在他葬礼的柴堆上不燃烧,这隐含着精神不死的伟大意义。事实上宗教的象征意义已与虔诚的偶像融为一体了,其意义已远远超过了其全部总和。所有为宗教偶像崇拜造像的雕塑家和画家都要受到肖像画法规道德上的约束,以确保宗教的效果和影响。在表现佛教信徒时,允许艺术家使用更自由更丰富的手法。比如表现善良孝顺的皇后和她忠实随从侍女的浮雕,与静态的凡乎呈几何形状的,石质坚硬的佛陀和菩萨相比——它们规模庞大,位于皇后礼佛浮雕所在地的龙门石窟——这些形像立刻就显示出了自然主义和幻想境界的特点,或许是有意识地表明永恒的真实性和短暂的幻觉现象之间的区别。身着重自然而随意从肩上垂下的长袍,仙女一般的皇后和皇妃们毫不拘泥地聚在一起,以阴刻表现,向前走着就好像微风轻轻地飘过一般。汉代画家修炼了以寥寥几笔意写创造形像的功力。这种功力创造了一种具有自身生命活力的有韵律节奏感的线条。这种线条运用到雕塑中,不失任何微妙和雅致精美,并与佛教传入中国的神之激情融汇贯通结合在一起了。

在唐代初期几位皇帝的统治下,中国国内又处于一个和平统一的时期并享誉海外。唐明皇治唐期间,各类艺术空前繁荣(713—756),他是至今存在的翰林学院的创始人。然而,七百一十五年,来自西方的穆斯林不断骚扰中国,内乱接踵而至,削弱了帝王的统治,一段时期处于衰落的状态。直至这个时期,如果不是相当强烈的民族自尊和信念、佛教的大乘教就几乎在中国翻版形成了,佛教被儒家和道教遣责为灭庙宇而耗财物,独身生活的僧侣不事生产而浪费人力。八百四十五年,当朝皇帝下令禁止所有的外来宗教,特别是佛教。约四千六百座神庙、四万个神龛被拆毁,二十万僧侣被遣返还乡从事

农耕。后来禁令松懈，佛教又死灰复燃了。但是经济和政治状况没有恢复。到九百零七年，中国又分化瓦解成一个混乱不堪的国家，也就是众所周知的五代时期。

在中国后来一段时期的佛教中，为满足人们情感的需求而非知识的需求，一个形象移位中心：观音。他曾在印度被称为观世音菩萨(Avalokitesvara)，在这幅画中，观音穿着优质、光洁、柔软、有着美丽图案的中国丝绸，但他却没有印度血统的特征。一位美丽优雅的小妇人乞求得到神灵的保佑，也许她是一位还愿的香客，观音从左上角的天国里飘然而下，一个具有人性的吸引人的天神，取代了涅槃的模糊概念。神和人之间的区别完全混淆了。观音虽被描画得很大，但在自然属性上并不亚于他的信徒，他俨然象一位凡间的王子。神学家天真幼稚的神之观念只不过表现得十分微妙而深奥罢了。整个构图中，线条宛转曲折，色调柔和而充满激情，弥漫着同情怜悯的气氛。

观音在这里表现了一撮胡子或称为帝须，后来变成了一位女性形象与传统的中国母亲式的女神扯到了一块儿。菩萨本无性别(象安琪儿一样)，拥有雄雌神仙的德行，可以用任何形式表现他们自己的神威。这样的兼容现象在宋朝的雕像中得到了生动的体现(宋朝九百六十年掌握大权，并统一中国，后被北方满洲的女真族打败，迁都南方长江杭州城，在那里，宋文化得到了空前的繁荣1127—1279)。为了创造一种超越尘世的男欢女爱的形象，希腊人曾将一些形象变成两性人，有意忽略生殖器官和身体特征。这一充满人类纯洁精神境界的思想观念具体体现在给人以美感的雕塑形象中。装饰品、衣饰和飘舞的披肩在线条柔和的构成形式中起到了重要作用，复杂而精巧，具有不对称的形式感，强化了生命和运动的节律。

同一时期，在写实的上釉陶雕中出现了自然主义的特征，这种陶雕受到了各种佛教教派的影响，它产生于远离豪华宋朝宫廷的辽占领地满洲。这是源于生活的真实写照，一个罗汉，小乘佛教的追随者，靠自己的静悟修炼而不是靠超越自然主义的帮助获得了启迪和光明。然而这件作品却被认为极其地因循守旧。自然主义特征的陶雕首次出现在秦代陵墓中众多的人物形像里，汉唐时期，它得到了进一步的充分发展，有时这些陶雕或部分或全部被涂上釉彩(就象那些自制自用的器皿)。大量遗留下来的唐代小陶器使人们对唐代的艺术和中国瓷器在总体上产生了误解。中国从未高度评价过小陶器。这些式样古朴单纯的碗、花瓶和其它瓷容器皿光滑、冰凉，玉一般的质地，特别为大众喜爱，它们始制于唐代，在宋代趋于成熟和完美。在中国后期艺术中，再没有出现卓越超群的人物雕刻形像，随着佛教信仰的介入，它的重要性也逐渐消失了。

由于从西藏渗透进来的和直接源于印度的弥曼差教义的(Tantric Doctrines)逐步影响，七世纪的中国，佛教已渐渐成为大众狂热崇拜的对象，其核心是深奥、神秘的典礼仪式和魔术般的密咒。这是一个重要革命的结果或者说是一种潜在的可能：这就是铺木印刷术的发明。在七世纪，用浸墨铺木印刷术在丝绸和纸上印刷大量的护身符和崇尚的偶像满足了人们的需求(丝绸和纸也是中国人分别在商代和汉代的发明物)。下一步是图释经文的印刷，这在八百六十八年以前发展良好，早期遗留有印刷卷轴(宝石箴言，佛教经文，伦敦英国图书馆典藏)。在后来的一百多年中，佛教经文集印刷了三万五千册，中国古典文学印刷了一百三十册。至十二世纪，所印书籍的种类包括了百科全书，朝代历史和插图说明的医学著作及艺术图册。但是，印刷术在中国产生的强大冲击影响远远小于在欧洲。数世纪后，欧洲引入印刷术并作了再发明创造。约二万多中国原始汉字没有可能发展成活动组合字类型，这种活动组合式使欧洲印刷商生产出比打字稿更加便宜的书。值得称道的是，中国人十分重视艺术家的手笔，他们认识到了拥有木刻艺术形式的自身权利。一套早期山水画印刷品，佛教圣贤被门徒们围坐讲经，便体现了作为媒介物的木刻印刷品价值，但它却没有得到开拓发展。十六世纪前大量生产的印刷品是技术挂图或仅在低层次社会阶层中流行的宗教偶像。

佛教另一种形式的发展对艺术有更加直接的影响：“禅宗”流派(日本人熟悉的禅)。禅宗流派产生于五百二十年，但它在九世纪以前没有取得卓越的成就。它的信徒们声称，佛陀除了本身人的自然属性以外，神之佛陀是不存在的，所有一切典礼仪式、顶礼膜拜的行为和对经文的探索统统都是毫无价值的。他们陷入了沉思，静悟上帝或本源——在一片罕有的闪烁而炫目的光明之中被赐与了灵性。这种超越常规的灵感永远不可能用语言来表达，但便却可以用一幅画来唤醒——一棵植物，一片苍茫而野道的风景或六只柿子——它们表达了事物内在的生命力，反过来说，它们又帮助人们探索追寻进步和光明。绘画主题中虚幻想象的形像并非一定是神。在自发冲动的情绪中，意笔草草，自称梁风子的梁楷(1140—1210)便领悟到了八世纪嗜酒如命、放荡不羁的诗人李白那充满灵感的精神境界。

一种独特的道教艺术便这样产生了。“禅”的思想观念明显地接近道教的思想。道教在山水画中发现了一种他们对宇宙内涵的理解表达方式。由于宋代的新儒家哲学朝着同一的直接反思自然世界的方向发展，山水画艺术在中国便获得了别的文明不可能具有的特殊的独创性。

佛教艺术基本公开形式是：将神龛内的偶像印制成挂像陈列于神庙中。但中国山水画是私人收藏的，进一步说是一种高雅的艺术——一种产生了少数具有高深修养的艺术家的艺术，特别是那些达官贵人、文人雅士和精神情趣相投、关系密切的圈内人欣赏的艺术。只有授业的人才能充分理解那高深莫测，充满迷一般玄机的六法，辨别出画的良莠，现概略地译出：一、气韵生动；二、骨法用笔；三、应物象形；四、随类赋彩；五、经营位置；六、传模移写。在六世纪初，中国人便精辟地阐述了这些绘画法则，它们构成了中国艺术理论的基础。有意义的，其中首次谈到仅靠技巧或理性的分析不能获得传神意境，最后一条含蓄地指出了对“大师”的敬重和临摹他们的作品一千五百多年来所产生的承传效应——这也使西方人着魔似地探索和研究它。

在早期的中国文学中，有许多唐代山水画家可资参照和借鉴的文字意境，包括一些极有个性特征的艺术家用了一些非传统的独辟蹊径的方法步骤。据说有一位艺术家用破笔和他的手指用墨，当问及他是怎样学得这样的技法时，他答曰：“外师造化，大自然是我的老师，中得心源，我跟随我内心躁动勃发的情感和力量”。这些故事深深地影响了后辈艺术家，但却没有这样的范画传下来。的确，几乎没有唐代的山水画传世，甚至哪怕是临摹品。最早流传下来的反映唐代广泛思想观念的画卷是十世纪的作品。最优秀的是一幅手卷，“雨后山中佛庙”，它是宋代宫廷藏品。这是李成所绘(940—67)，这幅手卷几乎表现出了这位艺术家的中国传统思想观念。他出生于一个良好的家庭，受过良好的教育，专注痴迷于绘画艺术，蔑视权贵和那些追名逐利、吵闹喧哗的求画之徒。一位十一世纪的传记作家写道，他唯一的希望便是过一种清静的生活。作为一名艺术家“他的灵性和才气完美地表达了精神神韵，远远超过了普通人的才能”。这幅景色是虚构幻想的，如大多数中国山水画一样却传达出了熟悉的自然景色，犹如亲眼目睹的活生生的真实景象。艺术家游历于自然山水间，即使是极其普通常见的风景，他们都懂得用速写记录下来，因为他们闭门作画想要表现的是自然山水的实质，而不仅仅是简单表面的自然风景。风景画在中国称为山水画，这类作品开拓发展了精神与视觉两种因素的关系。孔子曾说：“智者悦于水，善者悦于山”。水，于道家而言，更有着特殊的意义，例如，道，他们传教举行宗教仪式就在深山中流淌出溪水的地方。

“雨后山中佛庙”用墨绘于丝绸上，少许设色。李成这样的画家避开了鲜艳、明亮的色彩，它们只为那些粗俗的、学识浅薄的画家所喜好，仅作装饰而以。中国人喜好书法用墨(在中国，普遍认为是一种高雅的艺术形式，这对西方人来说极为困难)，这就从技法上的约束限制了山水画，从而也限制了艺术的题材，艺术家在书法实践中获得了许多技巧和灵感。书法要求线条气韵生动，每个字都必须结构严谨，整幅字的布局必须巧妙经营。但是，这不是西方人理解的线：长锋毛笔没有整齐的笔尖，墨，泼溅泼擦酣畅淋漓。构图方式也绝非西方人理解的那样：没有框架结构限制自然景观和视野，李成的画是竖式立面构图，或者确切地说有三个层面，向上登高，向下临渊，从左到右分为三个立面。河岸的雾霭形成一个平面，体现出空间距离感，河对岸的山脚仅用轮廓体现。与手卷的欣赏，方式不同，手卷逐渐展开，山水画面一段段慢慢吸引人，而立轴画一下子全部展开，需驻足凝视观赏，观众的视线被前景中朝山进香的吸引，跟随他越过小桥行至乡间茅蓬，那儿，人们歇脚品茶、谈天说笑，再爬过一片秋林便可登上神庙极目远望。与此同时，观众又被优美的画面感动了，柔和灵巧、闲熟自如的毛笔表现出的组合形式令人惊异，以墨作皴擦点染所塑造出的山崖令人感叹。

其后，南宋的山水画风格发生了变化，色调更为柔和，气氛更为浓烈。夏珪，一位伴驾画师(即宫廷画院待诏)，他所绘山水长卷(1180—1230)其中一段题为“茅屋村舍十二景”。展开手卷，从右到左，它展现了一片群山，宽阔的湖面上小船儿漂在水上，岸边晾晒着渔网。凡画家兴致所至，满意的片段都有题名，比如：“远山野鹤”“烟村归渡”“渔人晚唱”“烟堤晚泊”等等。这幅手卷，由远而近，从雾蒙蒙的白昼到薄暮黄昏，不仅表现出了时间关系，也表现出了空间距离。细看琢磨，它又仿佛听音乐、吟诗词——一段情景浮现脑海，久久萦绕。其中的起伏转折变化如此微妙，直至它们悄无声息地消失了才被注意到。虽然这种画面景象是一个连贯的幻想，但精细独到的变化却避免了千篇一律，有柔和的冲泼泼洒、苍劲有力的笔触，有透明的表现方式、焦墨点擦的细节。丝质画面上还有许多留白，微微的斜视角度(时常使用的方法)表现了宽广的湖面和从视线上逐渐消失在远处的河岸。一些经营布局的点子 and 挥洒的墨线正好完美地表现了幻梦中的船儿和浩瀚的水域。艺术的表现几乎淋漓至尽。

中国的山水画被理解成一种逼真的描写。怪诞离奇的情景要剔除，沿袭老一套会受到轻蔑。按照自然写实这一点很重要，宇宙精神通过艺术家的手表现出来，并与之完美和谐。事实上，当代批评家评论李成太注重视觉效果，特别是描写建筑，只从单一的视点，而不是从整体去描写。物象或许被正确地描绘出来了，但它们的本质却在过分地强调外形时被丢失了。

位于“雨后山中佛庙”中心位置的建筑现在看起来非常有趣，但是，画中描绘的那一时期的中国建筑却极少遗留下来。佛教传人的不仅是石窟神庙，

还有随处建造的砖石建筑。早期的这些砖石结构遗留下来了,比如,西方熟知的宝塔(Pagodas出自葡萄牙语)。位于长安的一座宝塔是为远涉印度朝圣的寺院住持而专门修建的,它极象汉代的望塔和印度的建筑。它的屋檐支架在砖托上,这种砖托就像中国的木架托撑。佛教建筑在中国接受得及比雕塑还要快得多,并且在中国木结构的建筑中完全自然地融合了。印度建筑比中国的木架结构历史更悠久,它的建筑风格随着佛教又传入了日本,那儿,留下了最早、最典型的印展建筑。

## 日本神道和佛教艺术

位于日本群岛最大的岛本洲(Honshu)的佛教寺庙是遗留下来的最早的类型日本神道建筑。它始建于六百零七年,后于六百七十年发生火灾被重建,并增建了辅助建筑(著名的十世纪演讲大厅就在这个大型建筑的右边),佛教于五百五十二年传入日本,皇家五百八十八年采用了佛教,并同时发展了它的建筑风格。

中国民间建筑和宗教建筑的主要建筑材料是木材,石头和砖块主要用于修筑防御工事。于是,中国发展了不同于其它任何民族的建筑风格,其中,屋顶具有希腊人柱型建筑的视觉感。日本的建筑相似发展。已知的最早日本窝棚是长方形的地坑,在对角交叉的圆木和横梁上搭起竹片并盖之以茅草作顶。住房的顶和神道的万神殿也以同样的方法建造(神道这个词在七世纪逐步使用借以区分佛教和本土的宗教祭祀)。早在公元三世纪就已用这样的方法建造神殿,最著名的原始建筑形式以贯彻的建筑法保持至今。每隔二十年,在旧神殿旁边建起一个与其完全相同的新神殿,然后拆掉旧的,其中的宗教仪式一如继往的延续,至今保持着纯粹太古的风貌。

这种建筑虽然在结构和原理上都十分简单,便他们十分仔细地挑选纹理美丽的木建材料,并用柿汁染色而不是绘制,使其纹理清晰可见。这样的神殿仍然体现了质朴可爱的乡村风格,这一风格甚至被发展运用到深奥玄妙的宗教崇拜审美中去了。

随着佛教的传入,新型的木质屋顶构造也从中国传入了日本。它的基本原理是柱梁结合,水平的横梁打穿穿进柱顶。这种具有独创性的复杂托架,强化了穿料性的建筑结构,增强了视觉美感。它代替了欧洲古典韵味的柱子,起着纯粹的支架作用而不是装饰作用。立柱的高度决定柱与柱之间的距离,但建筑物的宽度可以同样简单的方式重复加宽(入口如希腊神庙一样,在斜面屋顶的下方,而不是在三角墙的下方)。如进一步增加进深和高度,需在建筑物中增加数对更高的立柱。宏伟的大型建筑采用木瓦和瓦片盖顶,它们盖在由横梁托起的檩条上,这就可以建造出一个凹进的侧面,于是日本神道建筑的特点便十分突出地显现出来了。十分宽阔的屋檐,毫无疑问最初是为遮阴和保护墙体免受大雨的侵袭而设计的,但是翘起的屋檐角,特别是顶上的屋脊却是为了艺术审美的目的而不是为实际使用而设计。木匠以精巧的手艺造出的托架从柱子上悬伸出来支撑起宽阔的屋檐,巨大的屋顶下,没有承重墙,只有房间隔板。建筑物完全是靠立柱和横梁支架构建在一起的。

神庙中,最为复杂的是宝座大厅。厅里的佛陀和菩萨雕像受到了人们对皇帝和朝臣一般推崇尊奉的礼遇。在中国这类建筑物没有留下比九世纪中叶更早的了。但这种建构形式早在传入日本之前曾充分发展过,在日本它被称为“Kondo”,也就是“金鸾殿”。东大寺(Todaiji)的金鸾殿是奈良时期(Nara Period 645—784)遗下的最大最优秀的建筑。殿内设置的神龛供奉了数尊五米五高的雕像,占据了廊道大部分空间,顶蓬悬挂在巨大的屋脊上,这就是其内部的主要特征。

宝塔是中国和日本逐步发展形成的独特的宗教艺术风格和式样,它是纯象征性的建筑,是对佛陀极大的信仰标志。塔建造在圣物被埋藏的地基上。宝塔是日本寺庙建筑群的中心点,它不仅在建材上,而且在建筑设计上都和寺庙建筑群体完美地结合在一起。由于它的立柱和水平横梁互为补充,互为协调,一层层建起的相同的屋顶似乎就象展开的翼翅,一重又一重地飞翔起来了。法隆寺遗下的最早日本宝塔借鉴摹仿了中国宝塔。但不久以后,日本建筑师就开始逐步发展了他们自己的民族风格。比如,药师寺(Yakushiji)就是一个例证,古老的一双宝塔几乎表现出书法的特征,主塔地基更大,重檐大小交替互生,托架具有极为重要的作用,它支撑起屋檐和楼阁,刨光的木块、木条组合在一起,具有明显的雕塑形式感,非常吸引人。

在藤原(Fujiwara)和平安(Heian)时代后期(898—1185),发展了具有强烈日本情调的建筑风格。由于先前日本和中国的密切外交关系和商贸关系破裂了,中断了日本艺术家和中国大陆的发展关系,这就促使反映民族主义的宫廷贵族情调和风格得到了滋生和发展。伟大的——据说是最伟大的——日本小说作品就是在这个时代写成的,这就是宫廷女官紫式部(Murasaki Shikibu)所著的源氏物语(Tale of Genji 980—1030)

藤原时期产生了许多动人的故事,那时的宫殿和宫廷建筑突然消失了,

我们现在所知的与藤原庙宇建筑风格相似的最好典范是京都(Kyoto)附近宇治市(uji)平等院神道的凤凰堂(Byodoin Hoodo)。它虽然在幽雅中含一种放荡不羁的情调,但仍保持了梦幻般宁静的基调。屋角向上翘起,显得精神抖擞,屋顶似乎都在水平线上,整个建筑结构呈现出海市蜃楼般的景象,就好像比它自身在湖中的倒影还要飘渺。这并不是偶然的效果。这座神庙用来供奉偶像阿弥陀佛(Buddha Amid),一尊代表无限光明的神。信奉阿弥陀佛,并反复背诵他的名字,西方净土派(Pure Land Sect)的信徒们坚信他们将会进入凤凰堂所预示的西方极乐世界,那儿有缀满宝石的树,碧波荡漾的莲花池以及重檐叠阁的琼楼玉宇。这个佛教教派以这种简单的拯救灵魂的方法在日本向灯红酒绿的官员们发出强烈的呼吁,并鼓励创作最精湛的超越世俗的佛教艺术作品。佛教为日本引入了大型雕塑。日本早期唯一的雕塑是殖轮(haniwa)陶烧土偶,通常约六十厘米高,产生年代约四或六世纪,在日本十分独特罕见;赤土陶的管筒上立着人头,人物和动物造像立在坟墓土堆的栅栏里。它们的造型光滑简洁,呈几何形状,眼睛和嘴均是一条狭长的口子,脸上毫无表情,却又十分奇妙而饶有韵味。据说它们是先前酋长葬礼中被屠杀的生灵的代用品——象中国同一时期放置在坟墓中的人物造像的作用完全一样。但是关于早期日本的宗教信仰却很少知道。直到佛教的思想观念柔进神道,日本才有了本土的神的偶像。那以后日本雕塑家采用了新的技巧和装饰图案,二者均源于中国,传入的途径,最初是转道南朝鲜抵达日本。众所周知,六世纪传入日本的不仅是绘画和雕塑,随行的还有艺术家,第一位著名的日本雕塑家鸟居布席(Tori Bushi)就是一位移民金属工人的孙子。由于这一时期中国和朝鲜的大型雕塑极少遗留下来,因而也就不可能考证出日本雕塑是从何时起源的。一尊优雅、飘逸的观世音菩萨雕像——日本称为观音——普遍认为的是日本的工艺品。带孔的铜冠、火焰状光环上那精美的图饰以及雕刻流畅的衣饰裙带都赋予这个形像一种飘浮升腾的感觉,她似乎在慢慢地向天国飞去。所有这一切都体现出无比精湛的技艺和艺术家极其伟大的成就。

七世纪末和八世纪的奈良时期,日本艺术直接从中国唐代吸取灵感和启迪。有时中国艺术家还随佛教僧侣一同来到日本,于是,发展了一种庄重的风格,有时还建起了大型的神像,就如我们在东大寺金鸾殿上所见到的那样。这些人物造像是用木头雕刻而成,尽管已是大厅的末尾,但也采用中国干漆工艺流程塑造了一尊千手观音。

在藤原时期出现的一种风格便几乎没有中国的影响,犹为典型的是一尊小巧、彩绘的雕像——吉祥天女(Kichijoten),与中国当代的观音相比较,我们就可看到不同的日本审美观是怎样逐步演化而成的。没有日本这种独到的审美观是难以塑造出这个丰满、健康、美丽的吉祥天女的,这一点十分肯定和明确。这是一位十分稳健踏实的女神,衣饰不是那种飘动的薄纱般的褶皱罗裙,而是富贵庄重的长袍。要不是她站立在莲花基座上,她或许会很容易误认为是宫廷里高贵的夫人,亦如女官紫式部所描写的宫中女性。

藤原时期还用别的方式表现艺术和宗教。许多扇子上用木模印上从佛教经文中选择的内容以及世俗情景的外轮廓,然后用手工染色,再用金色的小方块和点子作装饰。将圣经的内容和日常生活中情趣横溢的诙谐幽默结合在一起,并揉合在一幅微妙、优美的构图中是日本人的独到之处。扇中内容是早期装饰设计中盛行的表现题材,但那时最优秀的绘画亦如最优秀的雕刻一样是虔诚的人物偶像。

日本雕塑达至成熟是在镰仓时期(Kamakara Period 1185—1333)。一系列的内战之后,这个国家置于将军和武士的军事专政之下,新的首府在镰仓,京都北部约三百二十公里之处,然而京都仍是文化的中心。少数极其富有、高度修养、生活愉悦欢爱的王族的统治让位于有着广泛基础的封建政权。朝气蓬勃、简结而具魄力是那时的新特点。在这一点上,没有一个艺术家表现得比由海(unkei)这位领先前卫的雕塑家更为强劲有力了。他最著名的作品是大东寺神庙入口两侧一对庞大的木雕门神。凶猛怒视的眼睛,紧绷的肌肉和飘动的衣饰非常具有特点,它们张开的手指尖有着超凡的魔力。尽管参与塑造的阵容很大,但在塑像架上工作的各类雕塑家都在由海的统一指挥下工作,他们都有象火山爆发一样的激情。由海的特点是多想善思。他是一个思想极为深刻的艺术家,他的敏锐和洞察力体现在肖像和虚构幻想的形象中。“Mujaku”在印度称为无著(Asanga),他是一位古代大乘佛教的导师,他的塑像是件具有深远宗教意义的雕塑作品——表现的是一寻常的人物,区别于其它具有深奥象征的形象,毫无神秘感,但却赋与了它非凡的精神。在这安详平静的面容上,神的韵味显而易见。这是一个伟大的宗教导师的偶像,同时又是信仰中信念的宣言,那就是每个人都有超越自我限制的灵魄力量,这个首次被佛陀阐明的教义改变了整个亚洲每一领域的生命。由海的这件作品也许就是最后一件佛教艺术的作品。尽管佛教一直具有生命力,但它鼓舞创造艺术的力量十三世纪以后便逐渐衰竭了——著名的禅宗派例外。特别是后来的日本,其艺术历史主要是非宗教的历史。