

文/阮荣春 张同标

古印度佛像影响中国的三次高峰

【摘要】古印度佛像的大发展时期，分别形成于贵霜时代、笈多时代、波罗时代，并辐射到中国，形成了影响中国佛教艺术的三次高峰。中国佛像艺术在“师仿”与“新创”两个层面上受古印度的影响，这说明中国佛教艺术发展的外部动力，以及吸纳改造外来元素的内部动力。中国佛教艺术的兴衰与古印度基本同步。在中国，虽然师仿与新创是同时并存的，但是，中国的新创历程也同样若隐若现地受到古印度的影响。新创重于师仿，而新创的基本却是源于古印度的。古印度佛教艺术衰落之后，中国的佛教艺术也随之丧失了发展的动力。

【关键词】佛教艺术；贵霜艺术；笈多艺术；波罗艺术；中印文化交流

古印度佛像对中国佛像艺术的影响，表现在“师仿”与“新创”两个层面。一方面是中国的佛教艺术直接师仿古印度的式样，另一方面，我们也注意到中国佛教艺术上的创造。这两者是相辅相成的，师仿是接受古印度佛像的前提，新创是师仿基础上的进一步发展。在古印度，佛像艺术可以划分为三个大的发展时期，分别是贵霜时期、笈多时期、波罗时期，创造了各具时代特色的佛像艺术，是印度历史上文化艺术发展的高峰期，强有力地影响了中国，成为古印度佛像影响中国的三次高峰的源泉。这三次高峰，分别对应着中国的东汉三国魏晋、十六国南北朝、唐五代北宋。中国的佛像艺术受到古印度的影响，在师仿借鉴的同时，也创造了中国风格的佛教艺术。相比较而言，新创逐步超过了师仿，新创使得中国的佛教艺术足以与古印度并驾齐驱，甚至超越了印度。

古印度佛像影响中国的三次高峰，是我们在印度考察时形成的看法。^[1]之后又进行了系统的梳理，三次高峰的脉络更加清晰，形成本文的基本意见。需要说明的是，三次高峰实际上是古印度佛教艺术的三次高峰在中国的反映，在时间上，中国通常滞后数十年，而且还会自觉形成一种造像传统，在中国继续影响后来的造像艺术，在造像方面，固然可以找出中印相互对照的具体实例，但中国也依据佛经或求法僧的见闻创造了中国特有的造像，师仿与新创往往混杂在一起，因而更多的是一种的宏观的考察，不宜局限于一碑一石一时一地的比对。而且，通过中国造像的谱系，还可能对古印度佛教艺术进行有效的补益，可以就古印度佛像产生时地、式样谱系等相关问题提出我们的看法。

第一次高峰：贵霜艺术及其在中国的影响

贵霜时期产生了佛像，这是佛教艺术史上的重大事件。但是，佛教产生的更加具体的时间不详。一般认为，伽腻色迦王在位期间，在犍陀罗发行了铸有佛像的金币，并且带有“佛陀”（bodda）的铭文，有学者认为这是最早的佛像^[1]。然而，我们认为，这恰好表明了佛像在这个时期已经较为盛行，因为，用于流通的钱币不大可能使用世人陌生的图像。在恒河流域发现了伽腻色迦初年的佛像，表明佛像在伽腻色迦王在位期间有了较大的发展。古印度的历史很不明晰，缺少明确纪年的文献典籍和考古实物，伽腻色迦在位时期颇多争议，连带着对佛像产生的时间也形成不同的看法。就中国发现的延光四年（125年）佛像来看，伽腻色迦的即位之年很可能是公元78年，他使用的可能是塞种纪年。

秣菟罗在新德里东南约140公里，是恒河流域的佛像雕造重镇，造像使用了秣菟罗当地特有的红砂岩，至少在东到鹿野苑（Sarnath）西到萨格尔（Sanghol）的广大范围内屡屡出土。在鹿野苑发现了伽腻色迦三年立佛（高270厘米），在犍赏弥（Kausambi）发现了伽腻色迦二年立佛（高248cm），都是超过真人大小的巨像，与帕尔卡姆（Parkham）出土的药叉立像相近，表明立佛是由药叉像发展而来的。收藏在秣菟罗博物馆的“卡托拉（Katra）坐佛”，通常认为是伽王即位之前的作品，与耆那教的奉纳版中心的造像相近，甚至可以追溯到古老的印度河印章上的“兽主”像。这些佛像，都身着薄衣，袒露右肩，右手施无畏印，身体强壮，宽肩挺胸，

作者简介 阮荣春，华东师范大学艺术研究所教授，博士生导师；张同标，上海大学艺术研究院美术学博士生，湖南工业大学包装设计艺术学院副教授。

面带古风式的微笑，表明了与那迦和药叉同样的膜拜心理和审美特色，是印度本土艺术的发展。后来，秣菟罗与犍陀罗艺术之间的联系和交流加强，秣菟罗佛像的风格发生了变化，佛像改着通肩衣，风格化的衣纹表现得浑厚拙壮，禅定印也逐渐流行起来。中国延光四年佛像恰好对应了秣菟罗第三期造像的风格，更加表明佛像在古印度已经经历了相当的发展时期，至少在公元1世纪中后期已形成了相当广泛的信仰基础。在长江中下游发现的两尊禅定印青瓷造像，是中国早期金铜佛的造型样板，其型制应该渊源于禅定印盛行时期的秣菟罗造像。

古印度西北地区的犍陀罗艺术，已经有了相当充分的研究。据学者的普遍看法，犍陀罗艺术的兴盛期是公元2世纪^[2]。犍陀罗艺术有三个极为重要的特征。其一，是佛像具有浓郁的希腊罗马的艺术风格，带有明显的欧洲艺术的特征，是欧洲后裔使用了雕造阿波罗的艺术来塑造佛陀的。但是，这种艺术特征，在对外传播过程中，受制于传播地的艺术传统，佛像的希腊罗马的艺术特征，往往被丢失，很难在犍陀罗之外的地区再现。在中国的新疆地区发现的早期佛像，有一部分具有较为明显的犍陀罗特色。其二，犍陀罗佛塔大幅度地增加了基座的高度，通常由一个四方形的平台和划分为数节的桶状塔身构成，四周设龕供奉佛像。类似于桑奇大塔那样的半圆形窄塔波被缩小放置于桶状塔身的顶端，再往上是重叠的相轮。中国的早期佛塔，如四川东汉画像砖佛塔、甘肃的北凉石塔，都是渊源于犍陀罗的，特别是前者，已经与后世典型的楼阁式佛塔相差无几。其三，犍陀罗佛像往往依附于佛塔。我们在印度考察时特别注意到，造像背面粗糙，不加雕凿（上海博物馆近期展出的犍陀罗佛教造像也是如此）^[2]，横条状的浮雕板多略呈弧形平面，显然是嵌入佛塔外墙的。一般体量不大，多在50厘米左右，较大的也多在100厘米上下，尚未发现鹿野苑立佛那样的巨制。这些特点，表明犍陀罗佛像是建构在佛塔崇拜的基础上。而秣菟罗早期佛像却是独立供奉的，与窄塔波信仰并行，两者之间不能排除并行存在的可能性。因为秣菟罗佛像不依附于佛塔，因而桑奇等佛塔窄塔波的完工时期，不足以成为考证佛像产生年代上限的依据。

贵霜时期，在秣菟罗和犍陀罗两大流派之外，还在印度南部克里希那河两岸（龙树菩萨的故乡）形成了阿拉瓦提流派，再现了无佛像的象征物崇拜与佛像崇拜并行的过渡性的历史进程。借助于贵霜王朝广阔的疆域和强大的实力，佛像艺术传为中国，成为古印度佛教艺术影响中国的第一次高峰。

这一次高峰，是阮荣春教授二十年前的发现，称之为“早期佛教造像的南传系统”。他说：近年来，中国南方的长江沿线已发现有大批早期佛教造像，主要分布在云南、四川、湖北、湖南、江西、安徽、江苏、浙江等地，并在同时期的日本古坟中也发现有十多件类似的佛像造像器物。从造像风格分析，主要是受中印度秣菟罗造像艺术的影响所致。可以看出，

东汉西晋间，从中印度经长江流域到日本，存在着一条早期佛教造像的南方传播系统。从这些造像中有纪年的三十余件，多集中在公元320年以前，而当时的北方，最早的敦煌石窟尚未开凿，而且没有发现一例佛像作品，由此可以表明，佛教造像是先兴起于南方而后弘盛于北方的。^[3]

在这次高峰中，中国的早期佛像，是从中国西南的滇缅古道传入中国的，主要受秣菟罗造像的影响。不排除犍陀罗造像的部分因素，但这些因素是直接来自古印度西北地区的犍陀罗地区，还是秣菟罗接受了犍陀罗的影响再随秣菟罗一起传入中国的，还需要仔细的研究。尤其重要的是，延光四年佛像，可以反证秣菟罗造像的兴盛时期（而不是佛像的创始时期），应在公元1世纪末期，而且，这时的秣菟罗已经较多接受了犍陀罗风格的影响，相应地，同时期的犍陀罗也有了较多的秣菟罗的影响。由于古印度在佛教产生之前已经流行了相当一段时期的象征物崇拜，这些也与佛像一起传入中国，如狮子、华盖、六牙白象等，在中国也有所发现。当时的中国毕竟刚刚开始接触佛教，缺少广泛的信仰基础，数量虽少，但意义重大，这些早期佛像使得中国人首先认识了佛像，为佛教隆盛创造了契机。

佛教造像在中国的传播仅仅局限于长江流域，从云南、四川沿长江向下游传播，造像年代呈现出西早东晚的大趋势，并波及到东邻日本。这些佛像多混同于道教图像，与丧葬结合，看不出与佛教义理、寺庙之间的密切联系，虽然表现出“一知半解”的时代特色，但在中国引入佛教的起始阶段有极为重要的创辟意义。由于北方地区的曹魏政权对宗教的限制，与南方巫道之风兴盛有很大的区别，佛像难以传入中原地区。另外，佛教传入对中国早期道教图像的形成，可能也有很大的启发意义，四川的西王母图像与秣菟罗造像有诸多相似之处。

据学术界的主流意见，佛教初传中国是在公元1世纪^[3]，与南方早期佛像系统基本一致。但是，仅就《汉书·西域传》与《后汉书·西域传》两种文献而言，班勇没有提到西域的佛教，但他对佛教是有所知的，他说天竺“其人弱于月氏，修浮图道，不掠夺，遂以成俗”，这或许是班勇经略西域时期（123-127年）听说的，或许当时有天竺人信佛。至少可以说，佛教在西域产生一定影响是在班勇离开西域（127年）之后，亦即公元2世纪中叶^[4]（P228-229）。虽然在西北尚未发现早期的造像，也许在将来有可能发现东汉时期的造像，也许这些造像更加倾向于犍陀罗，不过，就目前的文献记载与考古发现而言，恐怕在时代上要晚于南方。

第二次高峰：笈多艺术及其在中国的影响

笈多王朝始于公元320年，塞秣陀罗笈多（Samudragupta，335-375年在位）、旃陀笈多二世（Candragupta II，375-414年在位）时期，笈多正值鼎盛时期，繁华安定的局面持续至鸠摩罗笈多（Kumaragupta，414-455年在位），前前后后，大

约持续了百年。之后，受到匈奴的侵袭，国势日衰。戒日王朝（606-647年）时期，曾经一度恢复了笈多王朝的繁盛局面，但戒日王朝之后的恒河流域始终处于战乱之中。笈多王朝（320-600年）之时的中国，正处于东晋南朝（317-589年）与十六国北朝（304-581年）时期，也是中国佛教艺术极为隆盛的时期。中国的求法僧，法显目睹了笈多盛世，玄奘名震于戒日王朝。

笈多特色的佛教造像，从公元4世纪后期开始，而大的发展是在公元5世纪初期。近年在秣菟罗市内高瓦德那伽尔（Govindugar）发现的佛陀立像，几乎是完整的近于等身大小的高浮雕，两眼半睁半闭，呈冥想状，面相静谧，整个身体均衡自然，紧贴肌肉的僧衣覆盖着两肩到下肢，用绳状的隆起线表示衣褶，全身遍施规则的平行线。此像有笈多纪元115年（434年）的造像铭，标志着公元5世纪前半，以“湿衣派”著称的佛像，已经成熟。这种样式，在中国的北齐（550-580年），称之为“曹衣出水”，可能与曹仲达有密切的关联。到了5世纪后半，鹿野苑（今称sarnata萨尔那特）流派开始盛行，擅长制作坐佛，特别精美的一件是在鹿野苑故址出土的，现存于鹿野苑考古博物馆。与秣菟罗相比较，稍稍曲腰，多用三屈法，面相更加沉稳，以僧衣全无衣纹表现的“薄衣派”为特征，几乎与耆那教裸体造像一般无二，推想尊像通体彩绘的可能性很大。诚如是，山东青州造像与鹿野苑的关系就比较密切了。与此同时，鹿野苑还盛行制作“四相”或“八相”的佛传图碑，不仅在西域有类似的图像传世，还可能促成中国北朝造像碑的盛行。以上是笈多典型式样的两种地方流派与中国佛教艺术的大致关系。

与旃陀罗笈多二世（Gandragupta II）立了同盟关系的德干地方，在5世纪中期久已中断的佛教石窟寺院营造得以复兴。特别是伐卡塔卡王朝（Vakataka, 275-497年）支持下继续开凿的阿旃陀石窟，其建筑、雕刻、绘画，尤其是壁画艺术，以最能弘扬笈多文化而闻名。壁画使用的绘画技艺，通常认为是南朝萧梁（502-557年）张僧繇“凹凸花”的源头。在造像题材上，阿旃陀较多地保持了孔雀王朝以来的神祇特征，特别女性类与传统的药叉女相近。西域克孜尔等处壁画中的丰乳肥臀的女性形象，应该是笈多艺术北传假途中亚传入的结果。

笈多王朝的佛教，主要是通过西域丝路传入中国的，西域和中原地区都曾发现了笈多风格明显的造像。西域是输入佛像的前沿阵地，仔细考察中国西域的佛像，除了少量犍陀风格较浓的作品之外，大部分与笈多式样接近⁽⁴⁾。这些具有较多域外风格的造像，向东越过甘肃之后，就很淡薄了。甘肃以东的造像，固然仍然有域外风格元素的存在，但大部分或是接受南朝文化的影响，或是依据汉译佛经自行创造。整体而言，南北朝主要表现为本土风格逐渐超越印度影响的过程，本土风格以顾陆张吴等人的创作为典范而固化下来。虽然到了唐代初期，仍有玄奘、王玄策努力引进印度风格，大

小尉迟带来了西域画风，但是，所谓“华戎殊体”，“中华罕继”，这些努力并没有引起多大的反响，反而在这段时间出现呵佛骂祖的禅宗，出现丹霞烧佛的极端之举。这时的印度处于戒日王朝（606-647年）时期，印度的黄金时代已趋尾声，笈多式样的佛像也逐渐淹没在激荡诡异的印度教造像之中了。禅宗兴起固然是佛教中国化的自觉努力，但也不能忽视与印度佛教与佛像衰微的客观现状密切相关。

特别要说明的是，在印度佛像影响中国的这次高峰中，中国佛教是多种文化因素并存的。第一，中国出现了本土化的佛像式样，典型是南朝东晋刘宋时期的“秀骨清相”与萧梁时代的“面短而艳”。前者是域外影响陷入低潮间的产物，此时恰逢贵霜衰微与笈多趋盛之间。后者与笈多关联较多，梁武帝曾遣使团前往印度巡礼，理当输入印度的造像艺术。张僧繇的面短而艳固然有中国的本土渊源，但与凹凸花一起考虑，就难以排除笈多艺术的影响。第二，北朝佛教艺术，既有来自西域的因素，但南朝的文化风尚的魅力更大，特别是从北魏迁都洛阳之后，几乎是南朝风格一统天下的局面。第三，北魏分裂之后，笈多艺术的影响力逐渐增强，“青州造像”与“曹衣出水”是典例的例证。而贯穿整个十六国北朝的石窟寺开凿之风，以及石窟型制与造像布置等因素，不能不与古印度石窟复兴结合起来加以考察。第四，唐初佛教宗派的形成，表现佛教的中国化程度日益加强，各教派对佛教的看法不尽一致，而在敦煌壁画表现出来的弘大气象以及西方净土变等题材的盛行，结合盛唐时期吴周二家样综合考虑，表明笈多国势渐衰之后，中国本土的创造力再次被激发。第五，笈多时期兴起的印度教造像，特别是梵天造像，除了跻身于佛教殿堂之外，还对中国道教天尊造像的定型以及后来三清造像，有极其重要的影响力。就整体而言，中国这一时期的佛教艺术，大致处于本土艺术与外来影响交汇的时期。尽管外来影响与本土因素孰轻孰重，还有很大的讨论余地，而笈多佛像的影响力却是毋庸置疑的。

在以往的中国佛教艺术研究界，“犍陀罗”几乎成了印度佛像艺术的代名词。由于追随海外学者的研究成果，对犍陀罗艺术倾注了很大的热情，有不少编著和译著面世，对秣菟罗、笈多式样等其他造像流派疏于研究，至少现在还没有相关的中文著作面世，而这些却是中国佛教的域外渊源的主体，断断不容忽视的。在笈多王朝趋于全盛之际，犍陀罗已基本丧失了创作的活力。与犍陀罗相比，笈多的秣菟罗作坊，斧凿之声依旧不绝于耳，往日洋溢在佛像嘴角唇边的热情，逐渐转向了内在的宁静冥想，佛衣襞摺更多地成了美化佛陀相好的装饰，超越肉体的精神之美，从贵霜风格成功地转换成了笈多风格，至今仍然令人叹为观止。至于贵霜余部，至此也成了笈多的附庸，“曾经发现有些贵霜货币上刻有塞秣陀罗笈多（335-375年在位）和旃陀罗笈多（320-334年在位）的名字，说明贵霜小王朝也可能接受了笈多朝的宗主权”⁽⁵⁾。再以后，鸠摩罗笈多（414-455年在位）稍后的460-470年间，

白匈奴彻底荡灭了犍陀罗，把这里作为侵略笈多的前沿阵地。可以认为，在笈多时代，犍陀罗基本笼罩于笈多文化的光辉之下。著名的巴米扬大佛，显然是笈多文化扩张的结果，具有鲜明的笈多佛像风格。尽管犍陀罗式微，但作为一种地方流派，以及他的亚种“毕迦试样式”，仍然有可能裹胁于笈多浪潮之中，或多或少地传入中国。如此说来，犍陀罗艺术对中国的影响，恐怕是远远不及秣菟罗和笈多的。如何评价犍陀罗对中国艺术的影响，值得认真反思。

第三次高峰：波罗密教造像及其在中国的影响

自7世纪中叶以来，或者说，从玄奘在印度求法结束，至义净赴印以前的三十年时间之内，佛教印度趋于密教化，随后退居到了波罗(Pala)王朝庇护下的几个大型寺院，日益经院化和密教化。经院化，把佛教理论局限于寺院，使得佛教脱离了广泛的信众基础；密教化，使得佛教与印度教的教义与造像逐渐趋同，虽然努力争取民众认同，却丧失了独立发展的可能性。波罗王朝的主要领地有比哈尔、奥里萨和孟加拉地区，在8-11世纪的三百年的时间之中至为强盛。他们普遍信奉佛教，捐赠布施，不遗余力，扩建或新建了规模宏大的寺院群落，那烂陀(nalanda)、飞行寺(Odanrapuri)、超岩寺(Sri-Vikramasila)是当时以为密教为主的三座大寺，在波罗王朝的底祐下成了佛教在古印度最后的据点。

密教是大乘佛教、印度教和印度民间信仰的混合物，以高度组织化的咒术、仪礼、俗信为特征，宣扬三密相应，即身成佛^{[5] (P4)}。密教造像主要有宝冠佛、多头多臂菩萨像、度母女神、生灵座造像和曼陀罗等，印契、执物、身姿，都被赋予了复杂而深奥的含义。这些造像与印度教神祇有密切的关联。印度教造像兴起到笈多时期，发展迅速，很快凌驾于佛像之上。“印度教美术往往是印度教宗教哲学的象征、图解和隐喻，崇尚生命活力，追求宇宙精神，充满巴洛克风格的繁缛装饰、奇特想像与夸张动感，带有超现实的神秘主义色彩”^[6]，以激动夸饰替代了古典主义的单纯静穆，多面多臂的奇异形象取代佛教的凡人造型。密教造像是佛教被印度教同化的产物，至密教后期，两者的造型几乎难以区别。在波罗王朝，印度教的性力派特别流行，以崇拜女神为特点，有左道和右道两派，左道重视轮座（按照宗教规定的男女杂交）、瑜伽和巫咒等，特别是受到赞美和升华的性^{[7] (P57)}，对密教的后期阶段产生重要影响，相应地，密教后期的造像，更加突出女神性力崇拜和畏怖造像，几乎与印度教难以区别。

波罗王朝的密教，可以约略地划分为前后两个阶段，先后传入中国内地和西藏地区。传入中国的路线，不再经过西北古道，而是从海路和西藏尼泊尔传入中国的。据唐释义净《大唐西域求法高僧传》的记载，这一转变是在唐高宗时期形成的。由于海路的缘故，除了直接引进当时印度流行的密教之外，南部印度和东南亚的佛像式样再次顺道传入中国。西藏尼泊尔一线，更是直截了当地把波罗密教整体搬入了雪域高

原。汉地密教对应了波罗密教的盛期，藏地密教对应了波罗密教的后期。

在中国内地密教兴起，以三大士（善无畏，637-735年；金刚智，669-741年；不空705-774年）传教为标志。善无畏于724年译出《大日经》、金刚智于723年译出《金刚顶经》，标志着以前的“杂密”时代结束，自此进入了被称之为“纯密”的历史时期，在唐代的京洛地区掀起了密教造像艺术的新潮。密教注重像法、坛法、供养法。像法专论造像，对造像的规格、配料、颜色、质地、程序以及造像者，都有严格的规定。造像的特色是：一、持明密教崇奉的主尊仍是释迦牟尼佛，除了身著菩萨装、头戴宝冠、背倚菩提树等密教因素外，其他与传统造像基本接近。新出现的也是最流行的是“佛顶佛”，这是“一切佛顶佛”、“金轮佛顶佛”等一个部类或族类的称谓。释迦佛顶像，头戴七宝天冠，两臂及颈项有七宝璎珞，右手伸臂覆掌当右腿膝上，左手屈臂仰掌横置脐下。三大士传入的正纯密教，金胎两界曼荼罗以大日如来为本尊，其基本造型仍与释迦佛或佛顶佛相近。二、盛行观世音造像，有十一面观音、千手观音、马头观音、不空罽索观音、如意轮观音等。三、金刚部和天王、明王等造像，大都现忿怒相，或多臂、执持金刚利器等，特征比较明显，都是从印度教引入的。四、以上各类造像大多是金胎两部曼荼罗的组合，其组织形式、座次位置、执物印相都有严格的规定，表示特定的宗教含义，与传统造像的一佛二菩萨之类有明显的区别。开元三大士传译密典、设坛供养、诵持经咒，密教造像进一步兴盛。新兴起的供奉形式是树立陀罗尼经幢、毗沙门天王信仰。陀罗尼经幢，实际上刻写经文的石柱，所刻经文以《佛顶尊胜陀罗尼经》居多。毗沙门信仰与西北战事有关，据说多有毗沙门助唐军战胜对手的灵验，是唐朝的保护神。相比较而言，有唐一代，密教信仰最突出的表现还是真言咒语的流行，多以真言曼陀罗的形式出现，种类繁多。

西藏的密教兴起是在后弘期(978年)。其时正值波罗王朝无上瑜伽盛行时期，无上瑜伽各部通过“上路”(阿里地区)拥入西藏，其发展历程基本与印度并行或同步。藏密兴起，一方面是西藏主动引入密教，另一方面是密教由于穆斯林的入侵而被迫移居尼泊尔和西藏。西藏的密教虽然也曾与当地的苯教^[6]融汇而表现出一定的地方特征，但总体上与毗邻的尼泊尔和印度地区表现出极大的相似性。西藏密教造像盛行六字真言、曼荼罗、喜金刚信仰等，发展出一套庞大的度母或观音体系，这是与波罗王朝有所区别的。其艺术风格、造像类型、造像技巧，也是与汉地藏教有所区别的。西藏密教造像基本上可视为一个相对独立的系统，这个系统近于东北印度、尼泊尔，而远于中国内地的显密二宗的。

开元密教与西藏密教相比，有250年左右的时间差。开元密教虽然也带有少部分性力的因素，但并不明显，虽然屡见女性的波罗密多菩萨，却绝少男女合体的喜金刚之类，一方面是波罗密教尚未发展到这个阶段，另一方面也受制中国

传统文化，而这些恰恰是西藏密教造像的显著特点。尽管汉地密教殊少性力派的成份，密典传译还是遭到了抵制，淳化五年（994年）诏毁《大乘秘藏经》，天禧元年（1017年）禁止《频那夜迦经》，并禁译类似经文。换句话说，就在汉地密教陷入低迷之际，恰恰是藏地密教兴起之时。在印度佛教消亡之后，使得中国失去了古印度佛教影响的源头，中国内地的密教造像，仅保存了千手观音等少量品类，而西藏佛教在向内地传播的努力，也同样没有在主流文化界产生重要影响。

结 论

基于对这三次高峰的研究，我们发现，中国佛教造像的盛衰，与古印度有明显的对应关系，在古印度佛像兴盛之时，中国佛像也随之出现了较为浓郁的天竺风情，而中国格调浓郁的佛教式样多形成于古印度佛像的低谷时期。古印度的佛教消亡之后，中国的佛教艺术也就明显丧失了活力。中国的佛教艺术，一方面直接师仿古印度的式样，另一方面，我们也注意到中国佛教艺术史上，由于本土艺术家的参与，创造了不同于古印度的中国风情，从东晋刘宋时期的秀骨清相到萧梁时代的面短而艳，再到盛唐的吴带当风、水月观音，无不展现了中国艺术的特色，是这些特色成就了足以与天竺并驾齐驱的中国佛教艺术。

从中国佛像返观古印度，我们发现，古印度的造像谱系是相当单调的。在犍陀罗，尽管发现了难以量数的佛教造像，而形像型制却是相近雷同的。佛陀、弥勒和各类佛传题材之外，其他的造像并不多见。在恒河流域的秣菟罗和摩竭陀故地，情况也大抵类似，惟本生故事较西北犍陀罗多见。降及波罗时代，造像谱系才得以迅速地扩展起来，出现了宝冠佛，涌现了波罗密多菩萨（金刚亥母）、多罗菩萨和生灵座菩萨等多样菩萨，由男性一统发展为男女并存的局面。然而，这多半是印度教神祇的翻版和改造。而从中国密教艺术来看，古印度现存的欢喜佛、畏怖像和曼陀罗等，现存的遗物并不多见，除了穆斯林剑与火的摧残之外，恐怕也有信仰方面的原因在内。

由此而言，现存的古印度佛教遗物似乎不足以完成中印对比的完整体。中国佛像中常见的各式观音、二佛并座、各式经变画、阿弥陀佛、地藏、十王图、罗汉、水陆画，大致是中国的新创，而并非取自古印度的样本。所谓“影响”，并不只局限于古印度的佛像输入中国，我们认为，汉译佛经与古印度的信仰习惯，同样起到了不可估量的价值。古印度的佛像固然影响了中国，然而，影响中国的并非全部源于造像。我们强调的汉译佛经、天竺风俗也同样在中国留下了痕迹。汉译佛经的意义更为重要，这不仅仅是佛教信仰的依据，而且还可以在没有任何天竺佛像样本的前提下自行发挥想像力，创造出了相应的佛教艺术。

中印佛教艺术交流的三次高峰，第一次的规模虽小，但有创辟凿空的意义，初传之际的造像有浓郁的域外风格是理

所当然的。第二次的笈多式样、第三次的波罗式样，几乎构成了天竺渊源的全部。第二次高峰主要假途西域，经过犍陀罗故地、毕迦试故地，从西域辗转进入中国的，与中国内地是与本土式样并存的，而且较多让位于本土式样，却成为中国主流文化的一部分。第三次高峰是南海海路和西藏尼泊尔一线为主，所传的密教教义与造像，虽然保存了较多的外来式样，但始终没有融入汉文化主流，就中国佛教艺术的整体而言，密教造像的数量和种类都是相当庞大的，但是，在文化艺术史上的史学地位却是未必与之相称。^[8]

注释：

(1) (巴基斯坦) 穆罕默德·瓦利乌拉·汗《犍陀罗艺术》(商务印书馆, 1997年)第98页：“佛陀像最早被铸在钱币上，而后才产生了灰泥塑像和石雕像。”

(2) (英) 约翰·马歇尔的看法，把犍陀罗艺术的成熟期分为前后两期：“按照我的看法，前期阶段只持续了几十年，即从公元1世纪末至公元140年左右（参考插图87-112）；后期阶段从公元140年开始，到90年后贵霜帝国的瓦解为止（参考插图113-130、131-151）。”（《犍陀罗佛教艺术》，甘肃教育出版社，1989年12月第1版，第68页）。

(3) 任继愈《中国佛教史》第一卷第45页：“如果不断定具体年月而笼统地说佛教在两汉之际输入中国内地，也许更符合实际。”张晓华《对佛教初传中国内地的时间及路线的再考察》（《史学集刊》2001年第1期）认为：“佛教是逐渐地而且是从不同的方向，通过不同的方式传来的。在北方，由印度经中亚，沿丝绸之路进入中国内地；在南方，通上海上丝绸之路传至广州、交州等地，再传入中国内地。传入时间大致为两汉之际。而且，无论以何种方式传入，都与中国同当时的印度与中亚等地的商业活动密切相关。”

(4) 斯坦因发现的拉瓦克寺院造像便是犍陀罗与笈多并存的（参见《Ancient Khotan》下册，英国牛津，1907年）。

(5) 按，两个笈多皇帝的名字，原文译为“沙木德拉”和“昌德拉”，后者的旃陀罗笈多（Candragupta）是笈多的开国皇帝，320—334年在位（刘欣如《印度古代社会史》，中国社会科学出版社，1990年，第161页）。

(6) 王森《西藏佛教发展史略》（中国社会科学出版社，1987年6月）第25页称“古代苯教徒以祈福禳灾放咒复仇为其主要活动”。

参考文献：

- [1] 张同标. 中国学者俄国考察的凿空之旅[J]. 中国美术研究, 2010(2).
- [2] 上海博物馆. 古印度文明: 辉煌的神庙艺术[M]. 上海: 上海书画出版社, 2010.
- [3] 阮荣春. 早期佛教造像的南传系统[J]. 东南文化, 1990(1-3); 阮荣春, 黄宗贤. 佛陀世界[M]. 南京: 江苏美术出版社, 1995; 阮荣春. 佛教南传之路[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2000.
- [4] 余太山. 西域通史[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2002.
- [5] 黄心川. 中国密教史序[M]// 吕建福. 中国密教史. 北京: 中国社会科学出版社, 1995.
- [6] 王庸. 印度教美术(辞条)[G]//《中国大百科全书》总编辑委员会. 中国大百科全书(美术卷). 北京: 中国大百科全书出版社, 2003.
- [7] (法) 罗伯尔·萨耶. 印度-西藏的佛教密宗[M]. 耿升, 译. 北京: 中国藏学出版社, 1999.