

天竺遗法在平城

李聿骐

内容提要 佛教传入中国之后，中国与南亚在佛教文化和艺术领域的交流全面展开，南亚的佛教雕刻与绘画技艺随之传入中土。2015 年大同新出土的彩绘石椁板即用“天竺遗法”绘制而成。这种绘画技法应用广泛，印度阿旃陀石窟、斯里兰卡狮子岩壁画和中国新疆克孜尔石窟与敦煌莫高窟等早期壁画都留有遗迹。据文献记载，“天竺遗法”在六世纪前半叶已传入南朝。新出土的彩绘佛像石椁板为北魏中后期遗存，由此成为中原北方地区现存最早采用“天竺遗法”绘画的标本，比建康一乘寺“凹凸花”的绘制时间提早了约半个世纪。

关键词 平城 彩绘佛像石椁板 天竺遗法

2018年6—10月，由大同市博物馆、呼伦贝尔民族博物院和洛阳博物馆联合举办的“融合之路：拓跋鲜卑迁徙与发展历程”在大同市博物馆举办，展览除了汇集内蒙古、山西、河南等地的重要北魏遗迹与遗物外，还特别展示了各地新近发现的拓跋鲜卑遗物。其中四件“彩绘佛像石椁板”引起了笔者的注意，展览说明牌写到：“在葬具石椁板上彩绘佛像，尚属首次发现，反映了北魏平城中后期佛教的兴盛，也是佛教世俗化的具体表现。”

石椁板出土于大同市富乔垃圾发电厂工地，现为大同市考古所收藏〔图一〕。石椁为长方形屋宇结构，悬山顶，由地袱、四壁、梁和顶板组成。四块石椁板绘制时所采用的技法别具一格〔图二：1、2〕，其中一块石椁板的上半部绘制释迦多宝对坐像

〔图三：1〕，这是云冈石窟第二期洞窟开始流行的题材^{〔1〕}。释迦多宝对坐像的画面中，左侧坐佛大衣作袒右式披覆，裸露出的肌肤用艳丽的赭红线条勾出轮廓，然后沿轮廓线向内晕染，色度逐渐浅淡，与浅

〔图一〕大同市博物馆展览的“彩绘佛像石椁板”



〔1〕 参见宿白：《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，载氏著《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年。

〔图二:1〕大同市博物馆展览的彩绘石椁板之一



〔图二:2〕大同市博物馆展览的彩绘石椁板之一局部



红底色形成笔触与色阶，包括面部、颈部、右肩、右胸、右臂、双手以及右足等部位，致使面颊、胸部和手臂等处显得圆润凸起〔图三：2〕。这种采用不同色度、色彩叠染所表现的佛像，具有较强的体积感，系用天竺“凹凸法”画出。

天竺凹凸法，即文献记载的“天竺遗法”，是古代天竺及西域佛寺和石窟寺壁画早期赋色的一种重要技法。“凹凸画法根据人体肌肉结构的形状变化，用概括有力的墨笔勾勒，以同一色呈现出不同的色阶，以由浅入深或深浅渐变的晕染，形成明暗关系，使体面结构的低处和远处显得凹下去，使高处和近处显得凸起来，呈现出阴阳相背的立体感，以表现人物的立体感，并在脸部以白粉涂鼻梁、眼部和下颌，以表现隆起部分，使人体面部和肢体，在高低明暗的变化中体现出立体感。在这里，线描的表现力不再具有主宰画面的功能，而更凸显出色彩的表现力度和丰富性来”^{〔1〕}。

唐许嵩《建康实录》卷十七记载，梁大同三年（537）“置一乘寺，西北去县六里，邵陵王纶造，在丹阳县之左，隔邸，旧开东门，门对寺。梁末贼起，遂延烧。至陈尚书令江总舍书堂于寺，今之堂是也。寺门遍画凹凸花，代称张僧繇手迹，其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世咸异之，乃名凹凸寺”^{〔2〕}。王逊认为：“由此故事中可见，这种画法是稀罕的，并不是普通流行的，而这种画是画在门上的建筑装饰，不是一般的绘画。此种印度画法，就文字表面上看来似乎是装饰图案中的‘退晕’的方法，即类似（依）色，按浓度顺序排列，而产

〔1〕 姜婕：《从“凹凸画法”看佛教美术对中国绘画的影响》，《装饰》2006年第12期，页101。

〔2〕 （唐）许嵩（张忱石点校）：《建康实录》页686，中华书局，1986年。

生了浮雕的效果。”¹³

据载，东晋法显游历五天竺时，曾于多摩梨帝“写经及画像”，后经狮子国“持经像乘船泛海”回国¹²。北魏时，宋云、惠生受命出使西域，于北天竺乾陀罗国“以铜摹写雀离浮图仪一躯，及释迦四塔变”¹³。在中国高僧西行求法的同时，天竺及狮子国等地僧人及画家也持经像接踵来华，《高僧传》记载，魏晋南北朝时期来华的西方僧人已有三四十人之多。据《魏书·释老志》，“(北魏)太安(455—459)初，有狮子国胡沙门耶奢遗多、浮陀难提等五人，奉佛像三，到京都(平城)”¹⁴。姚最《续画品》¹⁵记载三位外国僧人画家，即释迦佛陀、吉底和俱摩罗菩提提到了中国¹⁶。其中的释迦佛陀是天竺人，大约在北魏时来华¹⁷。天竺与狮子国僧人及画家来华，也必然把南亚当时的佛教雕刻与绘画技艺传入中土。

据研究，印度阿旃陀的艺术家用晕染法(shade)和点高光(highlight)方法营造出壁画的立体效果，各种物象在画面中并

〔图三:1〕大同市博物馆展览的石椁板上“释迦多宝”壁画



〔图三:2〕大同市博物馆展览的石椁板上“释迦多宝”壁画局部



〔1〕 王逊编：《中国美术史讲义》铅印本，页57，中央美术学院，1956年。

〔2〕 (东晋)法显(章巽校注)：《法显传》页146、161、173，上海古籍出版社，1985年。

〔3〕 (北魏)杨街之撰(周祖谟校释)：《洛阳伽蓝记》页220，中华书局，1963年。

〔4〕 (北齐)魏收：《魏书》页3036，中华书局，1974年。

〔5〕 据余嘉锡考证，“《续画品》一卷，旧本题陈吴兴姚最撰……(姚)最生于梁，仕于周，歿于隋，始终未入陈。……然余疑其作于入周以后”。又，《四库提要辩证》目录页有“《续画品》一卷，旧题陈姚最，今案最实隋人”，参见余嘉锡：《四库提要辩证》页775—776，“目录”页23，中华书局，1980年。

〔6〕 (隋)姚最：《续画品》(明万历初年王世贞鄞阳初刻《王氏画苑》本)，叶十五。伯希和认为：姚最《续画品》所记三位僧人画家，分别为释迦佛陀(Sakyabuddha)、佛陀吉底(Buddhakirti)和俱摩罗菩提(Kumārabodhi)。[法]伯希和(冯承钧译)：《六朝同唐代的几个艺术家》，见《西域南海史地考证译丛八编》页135，中华书局，1958年。

〔7〕 (南齐)谢赫《古画品录》/ 姚最《续画品录》页17—18，人民美术出版社，1962年。

〔图四〕印度阿旃陀第2窟本生故事局部
采自Ajanta Murals, ed. A. Ghosh, Plate LIV



没有凸起，却有呼之欲出的感觉^{〔1〕}。所谓晕染法，是用颜色或水墨渐次浓淡地烘染物像，使其分出阴阳相背并产生立体效果。如阿旃陀石窟(Ajanta Caves)第1、2、16、17窟的壁画，“人体裸露的肌肤，通常在轮廓线边缘染较深的赭红色(reddish—brown)，晕染逐渐向内减淡，最后颜色变为较明亮的浅棕或肉色，致使面颊、胸部、腹部、四肢等显得圆润隆起；眉骨、鼻梁、嘴唇、下巴等凸起部位再点高光，整个人体造型立体效果明显〔图四，图五〕”^{〔2〕}。此外，印度中央邦印多尔附近巴格石窟(Bagh Caves)的营造时间与阿旃陀晚期洞窟的开凿年代基本相当，壁画内容及绘制方法也与阿旃陀石窟如出一辙^{〔3〕}。

斯里兰卡狮子岩(Sigiriya)壁画，天女像轮廓线清晰，先以橘红色在灰泥地仗表面起稿，绘画中再行修改并以黑色或棕色定稿，之后沿人体各部分的轮廓线染较深的赭红色，晕染色度逐渐向内减淡，最后变为较亮的肉色〔图六〕。与阿旃陀石窟壁画的色调相比，狮子岩壁画用色更趋大胆，明暗度更趋强烈^{〔4〕}。

除南亚外，古代西域和中国地面佛寺与石窟寺壁画的创作，画家使用技法最广泛者应属“凹凸法”，即“天竺遗法”，如阿富汗巴米扬石窟、中国新疆克孜尔石窟〔图七〕和敦煌莫高窟的早期壁画〔图八〕^{〔5〕}，只是各地在具体运用天竺凹凸法时侧重点稍有不同，创作时间主要当在五至七世纪^{〔6〕}。

〔1〕 Ingrid Aall, “The (Ajanta) Murals: Their Art”, in *Ajanta Murals*, ed. A. Ghosh (New Delhi: Archaeological Survey of India, 1967), 40-52, esp. 48-51.

〔2〕 Chongfeng Li, “Mural paintings of the monastic complex and shading & highlighting techniques of Hinduka”, in: *Studies in Chinese Religions*, Vol. 4, No. 2: 197.

〔3〕 John Marshall et al, *The Bagh Caves in the Gwalior State* (London: The Indian Society, 1927), 5-6, 22-23.

〔4〕 1) Benjamin Rowland and A. K. Coomaraswamy, *The Wall-Paintings of India, Central Asia, and Ceylon* (Boston: Merrymount Press, 1938), 84; 2) Senake Bandaranayake, “Sigiriya: City, Palace and Royal Gardens,” in: *The Cultural Triangle of Sri Lanka*, edited by UNESCO (Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, and Colombo: Central Cultural Fund, 1993), 114-120.

〔5〕 关于莫高窟第272窟年代，现在学界有争议。宿白先生认为其年代应是太和初年(476)前后，宿白：《敦煌莫高窟早期洞窟杂考》，见同氏著《中国石窟寺研究》页214—225，文物出版社，1996年。

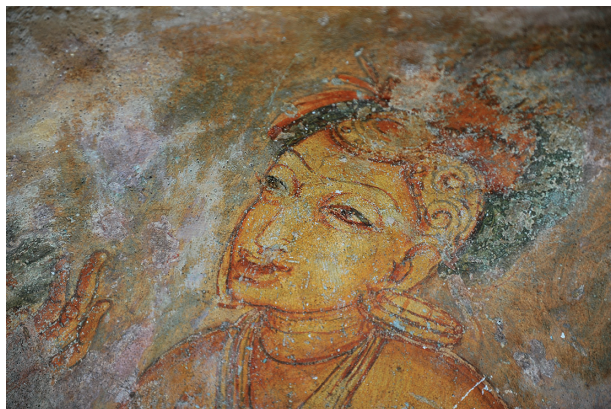
〔6〕 Chongfeng Li, “Mural paintings of the monastic complex and shading & highlighting techniques of Hinduka”, in: *Studies in Chinese Religions*, Vol. 4, No. 2: 195-258.

〔图五〕阿旃陀第2窟佛殿顶部飞天

采自 *Ajanta Murals*, ed. A. Ghosh, Plate XLVIII



〔图六〕斯里兰卡狮子岩壁画



中国早期壁画创作时采纳“天竺遗法”，或与魏收所记“凡宫塔制度犹依天竺旧状而重构之”理念有关，疑为遵循天竺“正统”佛教及佛教艺术。

印度《画经》(*Citrāsūtra*)记载：“线描(rekhā)、晕染(vartanā)、装饰(bhūṣaṇa)与色彩(varṇa)，通称可作装饰的(四因素)。大师赞美线描，智者称誉晕染，妇女喜欢装饰，大众爱好色彩。”“一幅作品中物象毫无晕染堪称平庸(madhyama)，一幅画的某一部分晕染、其他部分缺失是下品(adhama)，只有一幅完全采用晕染法之画作乃为上品(uttama)。”¹¹因此，天竺绘画中只有那些勾出轮廓后完全采用晕染法的作品才可称作上品，这反映出古代天竺绘画技法的核心是线描与晕染，即天竺凹凸法。

汉译佛典中，无著菩萨的《大乘庄严经论》卷六《随修品》中最早出现了“凹凸相”一词：“复次更有似画譬喻，能遮前二怖畏。偈曰：‘譬如工画师，画平起凹凸；如是虚分别，于无见能所。’释曰：譬如善巧画师，能画平壁起凹凸相，实无高下而见高下；不真分别，亦复如是。于平等法界，无二相处；而常见

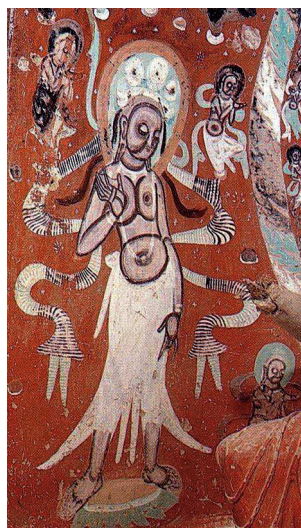
〔图七〕新疆克孜尔第7窟大善见王(Mahāsudarśana)及王妃

采自《中国石窟：克孜尔石窟》(一)，图版14



〔图八〕敦煌莫高窟第272窟西壁龕内胁侍菩萨

采自《中国石窟：敦煌莫高窟》(一)，图版10



¹¹ Priyabala Shah, ed. and trans., *Shri Viṣṇudharmottara Purāṇa (A Text on Ancient Arts)* (Ahmedabad: The New Order Book Co., 1990), 145, 151, 153-154, 162.

有能所二相，是故不应怖畏。”¹无著大约是五世纪时犍陀罗人²，正好生活在“凹凸法”盛行于五天竺之时。无著《大乘庄严经论》所述善巧画师的手段，与许嵩《建康实录》所记载张僧繇的画法颇为相似。善巧画师“能画平壁起凹凸相，实无高下而见高下”，张僧繇遍画一乘寺门凹凸花，“远望眼晕如凹凸，就视即平”。善巧画师与张僧繇的“绘事笔法”应为同源³。

中国南北朝的画学，“壁画多系名家手迹，纯为佛画而极富丽”⁴。尤以南朝宋梁时期与天竺往来频繁，反映在佛教方面更为明显⁵。以绘画为例，前述姚最《续画品》明确记述“释迦佛陀、吉底、俱摩罗菩提，右此数手，并外国比丘，既华戎殊体，无以定其差品。光宅威公⁶，雅耽好此法，下笔之妙，颇为京洛所知闻”⁷。可见，“天竺遗法”大约在六世纪前半已传入南朝⁸。

至于中原北方，迄今仅知甘肃敦煌、酒泉、张掖、武威和永靖的佛教石窟寺的壁画采纳了“天竺遗法”。自北魏太武帝以来，北魏与兴建佛寺较盛的西域诸国交往密切，包括佛像画迹的东传，如前文记述五位狮子国沙门于北魏太安初奉佛像三至京都，天竺僧人画家释迦佛陀于北魏时入华，有些西域国家和地区还一度划归北魏版图。那么天竺遗法在北魏时传入平城应为情理中事。平城出现的这种新画法，很自然地成为北魏版图内各地兴建地面佛寺、开凿石窟所参考的典型。鉴于平城新出土的石椁板彩绘佛像被考定为北魏都平城中后期⁹，因此，此像可认为是中原北方地区现存最早用“天竺遗法”绘制的佛像，且较南朝张僧繇在建康一乘寺画“凹凸花”提早了半个世纪左右。这次新发现的彩绘佛像石椁板，说明“天竺遗法”可能分别由陆路和海路先后传到了中国。这既是中国美术史上的重要发现，也是当时中国与南亚文化交流的重要实证，对于我们深入认识“一带一路”具有重要的学术价值和现实意义。

[作者单位：故宫博物院宫廷部]

(责任编辑：何 芳)

〈1〉 《大正藏》第31卷，No. 1604，页622c。

〈2〉 吕澂：《印度佛学源流略讲》页184—186，上海人民出版社，1979年。

〈3〉 Chongfeng Li, “Mural paintings of the monastic complex and shading& highlighting techniques of Hinduka”, in: *Studies in Chinese Religions*, Vol. 4, No. 2: 233-235

〈4〉 郑昶：《中国画学全史》页82，中华书局，1929年。

〈5〉 李崇峰：《犍陀罗、秣菟罗与中土早期佛像》，见同氏著《佛教考古从印度到中国》页754、778—779，上海古籍出版社，2014年。

〈6〉 此“光宅威公”在唐张彦远《历代名画记》卷一“叙自古画人名”中列入萧梁，作“僧威公”，位三位外国画家之前；后在同书卷七“梁”中张彦远记述“光宅寺僧威公，中品”。威公生平不详。光宅寺本梁武帝故宅，天监六年(507)，梁武帝舍宅造寺。前揭(唐)许嵩(张忱石点校)《建康实录》，页674—675。

〈7〉 (隋)姚最：《续画品》(明万历初年王世贞郎阳初刻《王氏画苑》本)叶十九。

〈8〉 前揭[法]伯希和《六朝同唐代的几个艺术家》，页136。

〈9〉 如前所述，这次展览说明牌把这批石椁板定在“北魏平城中后期”。参见：Chongfeng Li, “Mural paintings of the monastic complex and shading& highlighting techniques of Hinduka”, in: *Studies in Chinese Religions*, Vol. 4, No. 2: 238-239.