·理论与研究·
DOI:10.3969/j.issn.1005-0639.2025.01.002

常任侠中印石窟彩塑交流史研究述略

常安妮[1],吴衍发[2*]

(1.安徽财经大学艺术学院,1251990277@qq.com;2.**通信作者**,安徽财经大学艺术学院,840351788@qq.com)

摘　要:常任侠采用艺术人类学研究方法,以美术史的宏观视野,对中印石窟彩塑交流史进行考察研究,借助史料文献与考古实物上溯历史源头,梳理中国石窟彩塑的发展路径,强调其动态发展的演变规律。文章立足于学术史视角,梳理常任侠中印石窟彩塑交流史的研究脉络,构建常任侠中印石窟彩塑交流史研究模式,旨在揭示其研究的学术价值与当代启迪。常任侠的中印石窟彩塑交流史研究,为中国美术史学科建设提供了重要的参考资料,进一步丰富了中印美术交流史领域研究的资料库,为中外文明交流互鉴和建设人类命运共同体提供了重要启示。

关键词:常任侠;中印石窟彩塑;史学研究

随着佛教东传,造像艺术迅速发展,在与汉文化的融合过程中,不同时期的佛教造像也呈现出具有不同地域审美倾向的时代风貌。古朴清秀的北魏造像,浑厚的北周造像,精巧柔和的隋唐造像,历朝历代的造像无不是中国人智慧与审美的结晶。中国佛教造像最早兴起于何时,常任侠援引《后汉记》《后汉书》及《佛祖统记》等文献记载指出:“蔡愔等于中天竺大月氏国遇迦叶摩腾、竺法兰,得佛像、梵本经六十万言,载以白马,达洛阳。”[1]391常任侠从而推测中国佛教造像以此时的佛像为最初范本,并进一步指出最早的佛教雕刻始于三国吴时,是借助僧人康僧会在南方传播的结果[2]236。近年来,随着科研手段的进步,早年研究中有关年代的模糊之处,大多可以缩小时间范围。像长期致力于佛教艺术研究的阮荣春教授,在搜集整理大量史料后进一步提出:“佛教造像在中国的兴起主要在笮融和康僧会之际的汉末至三国期间。”[3]虽然常任侠提出的时间与科学技术检验下的时间有所偏差,但其观点的前瞻性与珍贵性仍不容忽视。中国石窟彩塑艺术是佛教中国化进程中民族风格的重要呈现,常任侠指出,“此种技法,也是中国佛教艺术所特有的”[1]378。中国初期的造像艺术,虽然受到外来影响,但也与印度的造像风格有所不同。由于敦煌和麦积山的石质不适合雕刻,当时的匠师独具匠心,创彩塑之法。在南北朝对佛理研究的基础上,隋唐时期出现具有本土色彩的佛教宗派,这意味着佛教开始获得全新的发展机会,也意味着古印度的佛教艺术对中国佛教的影响逐渐式微,加快了佛教的中国化进程。此时,

[**收稿日期**]2024-09-29

[**基金项目**]国家社科基金一般项目“常任侠与丝绸之路艺术交流史研究”(21BA022);安徽财经大学研究生科研创新基金项目“常任侠与中印美术交流史研究”(ACYC2023317)

中国知网 https://www.cnki.net

敦煌石窟中的彩塑艺术更是焕发光彩。常任侠的中印石窟彩塑交流史研究,立足文化多样性,主要通过敦煌和麦积山的彩塑作品,考察中国石窟彩塑的演变路径。

1 常任侠中印石窟彩塑交流史研究脉络

石窟最早在印度流行。印度近赤道,天气炎热,对于僧人来说在石窟中修行更加宜于静心礼拜。石窟既然是作为礼拜的场所,其内必然要有造像。就材料而言,敦煌石窟与麦积山石窟一样,山石质地松软,不适合精雕细琢,这就决定了敦煌石窟与麦积山石窟一样,以塑像为主。中国佛教造像因地制宜,塑像创泥塑与彩绘相结合的方法,即常任侠文章内所称彩塑。据常任侠考察,不仅是敦煌石窟,麦积山北周时期至隋唐时期,也有许多彩塑作品[1]393。以李泽厚为代表的一部分专家学者认为,彩塑才是敦煌石窟的主体,洞窟内的其他艺术都是围绕彩塑形成的。李泽厚在《神的时间风貌》一文中就强调了彩塑的主题性[4],但可惜的是,常任侠的研究重点多集中于敦煌壁画上,对于敦煌彩塑只有些宏观角度的概括性言语。对于本就以塑像而闻名的麦积山石窟,其文章笔墨自然多集中于对石窟内塑像的描述。常任侠在1953年响应国家号召前往麦积山考察,先后发表了《甘肃麦积山石窟艺术》和《麦积山的佛教艺术》两篇文章,详细记录了他在麦积山考察中的所见所得,较为系统地梳理了麦积山石窟艺术瑰宝,以及随着朝代更迭中国佛教塑像的本土化进程[1]130-141。

据考古年代来看,麦积山石窟的开凿时间略晚于敦煌石窟,但相差年份不多,也可大抵算作同时期风格。“从现存的敦煌北凉到北魏时期的彩塑来看,外来的因素十分突出,除了犍陀罗风格外,印度本土的秣菟罗风格也传入了敦煌。”[5]石窟早期塑像,从人物造型、服饰,到艺术风格,虽然深受印度风格影响,但都在不断发展。这一点,在不同石窟中的不同艺术形式都有同样的表现。常任侠虽未对敦煌彩塑作具体作品描述,但我们也可以从麦积山石窟的塑像中窥见此时期的风格走向。麦积山第133号窟是北魏时期的代表洞窟,由于佛像多又被称为万佛洞,五代诗人王仁裕形容其为“万躯菩萨,列于一堂”[6],所有壁面都满布无数小影塑,有的龛还塑有供养人和山水背景。龛内佛像面目含蓄,表情自然,衣褶自然流畅。常任侠对窟内的接引佛立像给予高度评价,认为其艺术造诣很高,“尤其是佛的手部,生动地表现了敏锐的触觉感”[1]140。无论是造像,还是碑石雕刻,麦积山石窟对于线条的运用随着时间的推移而慢慢呈现出装饰性效果,线条如同毛笔般行云流水,给予艺术家表现的空间。

相较于北魏时期,北周时期的中国佛教艺术已有了显著发展。常任侠指出,中国佛教艺术在这一时期,已经有了更进一步的新发展,“在发展的过程中,经了这样一个为时不长的、旧的抛不掉、新的未成熟的阶段,然后又转向宏伟富丽的隋唐艺术作风的新格。”[1]137-138关于此时期的塑像,常任侠在文章中以麦积山第3号窟和第4号窟为例进行描述,其文章所标注的千佛庙(第三号),即现在千佛廊(第3号窟)。据常任侠考察,千佛廊崖壁上分层排列着258尊石胎泥塑佛像,塑像神态不一[2]220。千佛廊尽头,便是麦积山规模最大的洞窟,散花楼上七佛阁,即现称第4号窟,开凿于北周。周武帝大力发展农业,促进社会生产力的发展,经济的发展带来了精巧的雕刻技艺。制作水准高超的七佛阁,将麦积山佛教艺术推向

中国知网 https://www.cnki.net

高潮。内部七座佛龛,各有佛像多尊,庄严慈祥,上饰天龙浮雕,面部狰狞,肌肉遒劲,彰显雄健,更加衬托出佛像的悲悯宽善。千佛阁由李充信家族建造,隶属功德性洞窟,李充信家族举全族之力,寻找名匠打造,用以纪念祖先。这也就导致本是宗教性质的洞窟,与世俗牵绊,与人世有了联系,因此佛像体现出理想的人格化。随着北朝动荡,李充信家族势力减弱,这个洞窟便由私有转为公有,成为寺院举行佛教活动的中心,在之后的朝代更迭中,这一洞窟都会按照当时取向进行重点重修。常任侠随麦积山考察团队实地探查研究麦积山石窟后认为:经过唐、宋、元、明,甚至清代的不断妆修,佛像已不是初始样貌,“有佛七龛,系明万历时重饰,天龙八部,犹是北周所作。”[2]114然从中仍可见塑像神态庄严可亲,充斥着世俗感情和浓郁的人文主义精神。

隋唐统一带来的和平稳定的局面,影响了艺术风格的转变。造像风格由秀骨清像转为唐代的雄浑有力,麦积山第五号窟牛儿堂,就是这一时期的作品。窟内佛像高大健硕,胁侍菩萨和蔼,天王威猛骇人,牛儿温顺服从,以整体气势吸引观者注意,充分展现塑像艺术的优美。但遗憾的是,常任侠只对唐代佛像进行了数量统计,“在敦煌莫高窟,有唐代壁画与彩塑的洞窟共207个,可分初、盛、中、晚四个时期。”[1]379但在《中国美术中之外来因素》一文中,常任侠也提到了唐代佛教艺术的一大特点,即菩萨像中观音形象的性别改变和创新[1]46-58。观音形象在印度佛教绘画中以印度王子的形象出现,呈明显男性特征,而在不断与儒道思想融合后,至隋唐时期,观音形象逐渐变为了一位善良美丽的女性形象。常任侠曾描绘过唐代佛画的艺术水平,“所绘画的佛、菩萨、诸天、力士等,都是美丽和健康的化身”[2]339,所以这同样也能反映出,同一时代背景下,敦煌彩塑与麦积山塑像的艺术水平。艺术家们仔细观察了日常生活中的人体形象,以此为创作基础,进行合乎逻辑的加工、概括、想象。宗教的庄严与塑像人格化统一在一个艺术形式中,这导致了彩塑作品中的矛盾感,也是其艺术魅力所在。

到了宋代,审美风尚再一次转变。对于宗教艺术而言,世俗化倾向更加具体。窟内菩萨的塑像变小,供养人的塑像变大,比起前朝的供养人塑像,此时更加精致。在常任侠关于敦煌石窟的研究文章中,并未提及宋代石窟彩塑作品,仅以宏观性语言概括宋代佛教艺术相较前朝的衰落情形,而在其麦积山石窟研究文章中,则罕见地提及了宋代作品,“165号洞正壁左侧供养人头像,高髻云鬓,丰容秀目,在宋塑中也是最可珍贵的作品。”[1]133

石窟内的塑像充分展现了时代更替下传统汉晋塑像传统与印度佛教艺术的融合,体现出古代艺术家在塑像艺术上的光辉成就。大多数石窟内都是以彩塑的形式突出表现佛或者菩萨,再以壁画的形式描绘飞天、僧众、山水、花鸟等陪衬,利用视觉观感的变动模糊空间,这充分体现了中国传统绘画不喜表现视觉真实的描绘。彩塑在有限的空间内,借用三维与二维交互的方式,表现佛典中的形象,以庄严慈祥的造型,体现人们美好的愿望。与壁画一样,彩塑艺术一开始也受到外来风格和本土审美的影响,但由于敦煌和麦积山都没有适合雕凿的材料,只能就地取材。泥塑与石雕是相通却又不同的两种艺术形式,当题材被局限住时,必然会发展出独特的神态和表现。不久后,中原风格传入,社会生活开始不断冲击宗教在创作中的主导地位。通过观

中国知网 https://www.cnki.net

察可以发现,石窟彩塑在脱离早期的照搬形式后,开始以现实为蓝本,通过概括、提炼、想象等方式塑造了独具一格的世俗化宗教形象。相较于金石材料,泥塑更能表现艺术家的技法,自唐宋以后逐渐顶替了洞窟石刻的主体地位,可谓中国佛教艺术的一大演变。古代艺术家们在佛教的规制中,创造出施展才能的新天地,丰富了石窟艺术的内容与形式。中国石窟艺术虽然源于印度,却在发展中超脱,开拓出新天地。

从常任侠上述研究文献中,我们能进一步感受到美术发展的多元素影响。中国石窟艺术不是单纯地受外来文化影响形成的,而是在东西方古代文明交流背景下结合时代审美风尚发展的。常任侠通过对麦积山石窟和敦煌石窟的多年考察,直观总结中国佛教艺术从南北朝到隋唐时期的特殊演变;深入剖析历史,阐述中国佛教艺术如何在多民族文化交融的背景下,展现出全新的艺术面貌,并揭示了推动这一变革的社会因素、文化因素与技术因素。石窟彩塑艺术是中国佛教艺术史上的独特创造,敦煌早期的彩塑,以及麦积山从北周到隋唐的彩塑,清楚展现了中国石窟彩塑艺术的发展路径。常任侠不仅对史实进行梳理,还进行了严谨的实证搜集,深刻揭示了佛教艺术在中国本土化过程中的多样性与复杂性。他的研究不仅为我们提供了丰富的历史资料,更印证了印度佛教艺术与中国本土文化在碰撞与融合中产生的深刻变革,展现了两种文化在相互借鉴与影响中共同发展的壮丽图景。

2 常任侠中印石窟彩塑交流史研究方法

常任侠以艺术考古研究、文献研究、艺术比较研究这三种方法的综合运用来考察和研究中印石窟彩塑艺术的风格及其影响。他借助实地考察的第一手资料,探寻印度佛教艺术进入中国后的发展规律,梳理出中国石窟彩塑艺术的基本路径。他的文章多以艺术考古研究方法为主,将中印石窟彩塑艺术作为一个“整体”来研究。

从常任侠的研究来看,我们很少看到对石窟彩塑的线、色彩、造型等元素的具体分析。因为石窟彩塑是佛教艺术在中国的特殊变式,所以这就决定了要将石窟彩塑放置在整个中印佛教艺术交流史中考察。常任侠常年进行田野调查,获取第一手考古资料,判断石窟艺术的年代和分类,再从中推断出艺术作品的发展规律,复原历史社会面貌。常任侠作为麦积山国家考察团的研究者,与吴作人、冯国瑞一起,校勘过去所绘麦积山洞窟编号图。在关于麦积山的研究中,常任侠将麦积山石窟艺术风格与其他佛教艺术中心的艺术风格进行比较,来认识麦积山石窟艺术不同时期的风格演变,并提出“各时代艺术风格不是截然分开的,而是不断在发展,在转变的过程中”[1]137。常任侠的研究方法,并没有停留在表象,而是试图揭示“一种艺术形式由产生、发展、繁荣到消亡而出现另一种新的艺术形式或艺术形态的基本规律”[7]486。他于1958年发表的《佛教与中国雕刻》一文中,构建中印石窟彩塑交流史脉络,从早期的敦煌彩塑的兴起,到麦积山北周和隋唐塑像的繁荣景象,再到唐杨惠之等泥塑名手,最后宋元以来各地寺观盛行泥塑,取代洞窟石刻[1]390-396。

从理论上讲,艺术考古学所研究的对象是所有艺术考古资料,艺术凝聚了人们的审美观念,而审美观念又是社会面貌的历史产物,所以艺术考古必然会涉及到社会背景与精神文化层面。常任侠的文章,总是先从石窟所在地的历史走向为基点,探索石窟风格演变背后的社会意义与历

中国知网 https://www.cnki.net

史原因,再由此总结中印佛教艺术的交融。北魏时期的战乱,导致早期偶像式信仰崇拜。北周时期历经灭佛复法的第一个佛教艺术高潮,佛教艺术飞速发展,出现不同风格前后交替。隋唐统一,社会稳定,国力强盛,审美随之改变,崇尚大气威严,佛教艺术中国化基本完成,体现出中国式佛教艺术的独特世俗化魅力。宋代社会思想转变,审美风尚内敛,流于公式化,鲜少有杰出作品。元代政权影响,佛教艺术开辟了新的画风。从石窟彩塑作品中,分析“非物质”成分,将对石窟彩塑的研究扩展到整个艺术史范围,努力探查“原境”。

综上所述,常任侠的中印石窟彩塑艺术交流史的研究方法是建立在艺术史的宏观视野下,运用艺术考古研究,还原、阐释中印石窟彩塑交流史的基本脉络,包括其发展规律、社会背景、精神文化,强调科学性和客观性;运用艺术比较研究,凸显中国艺术的独特性,强调艺术交流的互通性。他注重考古资料与艺术史学的结合,运用多元化方法论,试图构建中印石窟彩塑交流史的图景。他的中印石窟彩塑交流史研究,极大丰富了中印美术交流史研究的资料库。

3 常任侠中印石窟彩塑交流史研究的学术价值

常任侠致力于研究东西方文化交流,他从中印美术交流史的源头,追溯中外艺术交流的渊源和发展规律。常任侠痛感于中国艺术的衰落和西方列强对中国文化的损毁抢掠,意图通过研究外来文化寻求中国艺术的出路。1945 年常任侠前往印度国际大学交流学术工作,之后,他更是一直活跃在中印美术交流史研究领域,发表一系列学术文章,他的研究涵盖了多个领域。所以,无论是中国艺术史、东方艺术史研究,还是丝绸之路艺术交流史研究,常任侠的研究和实践活动,为中印文化交流打开了新的视野和路径,填补了这一研究领域的学术空白。常任侠基于实地的艺术史研究实践经验和艺术考古学的理论体系,建构了独特的中印交流史研究模式。常任侠的研究,揭示了中印两国在佛教美术方面的相互影响和交融。他通过对大量史料的细致分析和解读,深入探究了中印两国在石窟彩塑等领域的交流和影响,对于理解中印美术交流的进程和机制具有重要意义。虽然因为当时各方面因素的影响,其所构建的理论体系不够系统化,但无论从手稿还是发表的文章、书籍来看,其研究模式不局限于一种专业或一种维度,而是站在整个文化史的高度进行研究,对当代的美术史研究有重要启迪作用。

总而言之,常任侠的中印石窟彩塑艺术交流史研究的学术价值,主要体现在以下几个方面。

一是他研究实践中采用的方法和思路。历史学家钱穆曾提出:“讨论文化应懂得从远处看,不可专自近处寻。文化有其纵深面,有长期的历史演变在内,不可仅从一个平切面去认识。”[8]常任侠不仅在历史学领域有着深厚的造诣,还广泛涉猎艺术学、考古学等领域。他运用多学科的理论和方法,全面梳理了中印两国在各个历史时期的交流情况,深化了对于中印美术交流史的认识。常任侠在研究的过程中,非常注重对于文化遗产的保护和传承。这为我们提供了一种思路和方法,即通过深入研究历史文化遗产,挖掘其内在的价值和意义,从而更好地保护和传承。这种研究方法对于推动中外文化交流、促进世界文化多样性的发展具有重要的意义。中印彩塑艺术交流史不仅是艺术的交流,更是文化和思想的交流。

中国知网 https://www.cnki.net

二是他在研究过程中对原始材料的收集与整理。常任侠非常注重研究材料的真实性,曾多次赴中国和印度的古佛地进行实地考察和考古发掘,亲眼见证了佛教文化遗产的丰富,获得大量珍贵的一手材料,这为他的学术研究提供了依托。1945 年,常任侠在泰戈尔翁创办的世界艺苑,讲授中国文化史与艺术考古学,在圣蒂尼克坦朝圣。在此期间,他向巴贝提、木库德等教授学习梵文,共同研究佛典,探究中印艺术因缘。并且作为一个印度佛教的巡礼者,常任侠循着玄奘法师足迹,到各佛教史迹考察,到华氏城、鹿野苑、波罗奈斯、那烂陀、王舍城、灵鹫山、七叶洞、竹林精舍、尼连禅河、菩提场等作了行脚,亲身体验了佛所说教的地方,并与各地的居人、僧侣、考古研究者、论师们接触,谈说风土民俗[7]37-38。

三是推动了美术史学科的建设进程。中印石窟彩塑交流史是中印美术交流史研究中的重要章节,但相关研究较少。常任侠作为美术史学家、东方艺术史学家,其研究填补了中印美术交流的学术空白,丰富了美术史学科的内容。常任侠的相关研究成果,不仅推动了中国美术史学科的建设,而且有助于推动中印两国在学术领域的交流与合作,同时也为国际学术界提供了有益的参考和借鉴。

常任侠通过深入挖掘各种史籍资料,对比中印两国在艺术风格、技艺手法等方面的异同,揭示了中印两国美术因缘。他认为中国的佛教雕塑早期借鉴了印度佛教雕塑的风格和技法,但在发展过程中逐渐形成民族风格,并创造出彩塑这一独特艺术形式。客观来看,常任侠关于中印美术交流史的研究存在一些局限,他的中印彩塑艺术交流史研究,多集中在考察调研等实践活动上,关于造型艺术的理论研究不够系统完整,很多方面仅简言以概之。同时,由于 20 世纪我国经济尚未完全复苏,实地考察客观条件差,难以完全揭露石窟艺术的全貌,因此其研究成果中有些部分与现代研究成果有差异,但常任侠揭示了中印彩塑艺术交流史的内在机制和进程,为中国古代美术史学科建设和中印美术史学研究提供了重要的理论支撑和实践依据。他的艺术交流史研究方法,也为我们提供了宝贵的启示和借鉴,有助于推动相关领域的研究不断深入发展。

参考文献

[1]郭淑芬,常法韫,沈宁.常任侠文集:卷一[M].合肥:安徽教育出版社,2002.

[2]常任侠.东方艺术丛谈:上[M].合肥:安徽教育出版社,2006.

[3]阮荣春,张同标.从天竺到华夏:中印佛教美术的历程[M].北京:商务印书馆,2016:81.

[4]李泽厚.神的世间风貌[J].文物,1978(12):34-40.

[5]赵声良.敦煌早期彩塑的犍陀罗影响[J].中国美术研究,2016(4):73.

[6]李昉等.太平广记[M].北京:中华书局,1986:3181.

[7]吴衍发.常任侠艺术史思想研究[M].北京:商务印书馆,2023.

[8]钱穆.中国历史研究法[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2005:118.

(责任编辑:刘　丽)

中国知网　https://www.cnki.net