

西域绘画·2 (菩萨)

敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品

马建中 编著



西域绘画·2 (菩萨)

敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品

马 炜 蒙 中 编著



图书在版编目(CIP)数据

西域绘画·2/马焯、蒙中编著.—重庆:重庆出版社,2010.1
ISBN 978-7-229-00626-6

I. 西… II. ①马…②蒙… III. 绘画—作品综合集—中国—古代 IV.J221


中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第068722号

西域绘画·2

XIYU HUIHUA · 2

马焯 蒙中 编著

出版人: 罗小卫
策 划: 蒙 中 郭 宜
责任编辑: 郭 宜 吴芝宇
封面设计: 蒙 中 未 山
装帧设计: 蒙 中 未 山 赵艳华
责任校对: 李小君

 重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆长江二路205号 邮政编码: 400018 <http://www.cqph.com>
重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印制
重庆出版集团图书发行有限公司发行
E-MAIL: tcph@cqph.com 邮购电话: 023-68809452
全国新华书店经销

开本: 787mm × 1092mm 1/8 印张: 4.5
2010年1月第1版 2010年4月第2次印刷
印数: 3001—4600
ISBN 978-7-229-00626-6
定价: 56.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换, 023-68706683

版权所有 侵权必究



西域绘画·2（菩萨）

本书收录的菩萨像大多数取自于幡幅的幡身部分，并没有将画像所在的幡幅做出完整的展示。由于幡身一般都呈长条形，因此上面多是绘制单尊画像，几乎占满了整个幡身。

由于审美习惯的原因，相信多数读者都会对书中收录的一组颇具印度风格的画像产生特别的感受，画像里的菩萨发辫披肩，上身裸露，细腰长腿，笔直的双腿看不见膝关节，而双腿显得异常强壮甚至有些生硬。据记载，这几件幡幅在发现之初便出自同一个包裹，可见是缘于某种原因而制作的成套作品，风格如此地近似也就很正常了。书中还有一件《观世音菩萨像》，给人的印象也非常深刻，因为既是侧面像又是以行进姿态示现的画像难得一见。

佛画创作的一个重要现象即类型化。不只上面提到的成套的印度风格的幡幅如此，本套书收录的其他本土风格的画像同样是成套出现，貌相、构图、服饰等大同小异。不过这种成套的类型化创作特征并非是一般意义上的雷同，而是源自佛画创作以及民间画工创作的特殊背景。首先，佛画的创作必须严格遵循相关佛典中所记载的仪轨，不可能像后来文人画家那般任意发挥——一个是礼佛供奉之用，一个是怡情悦性之用。所以，唐代敦煌的菩萨画像即便是极富世俗人物的韵致，它理应遵循的仪轨仍然是很严格的——这也就是为什么佛画绘制时往往得依照事先准备好的粉本范式。其次，民间画工的创作往往师徒相授，各自沿袭和传承着本门本派的技术路数，再加上各自拥有有着较为固定的征画信众，因此，佛画的面目相似也就更不足为奇了。当然，一定程度的程序化是宗教艺术共通的特性，而敦煌的佛教造像艺术之所以让后人无比景仰，恰恰在于当时的画工们以虔诚的心态、细微处的精妙手法化解了类型化的弊端。而且印证书中的菩萨画像，是否还可以这样讲：程序化的仪轨对于画工而言，与其说是创作上的制约，倒不如说是菩萨庄严法身得以显现的依据。

据统计，敦煌藏经洞流失海外的遗画中，观音的

画像占到作品总量的几乎一半，在被供奉的主尊画像中排位第一。观音像不仅数量多，而且品类造型也十分丰富，即如为人熟悉的正观音、多面多臂观音、千手千眼观音、如意轮观音、不空罽索观音、水月观音等。绘画造像的情形很大程度上表明了信仰的深入度和广泛度，而诸菩萨对信众的影响，观音当属第一，地藏其次。有关地藏信仰及其图像的介绍，可参看《西域绘画·4》。

在中国，对观音的崇信与观音具有强烈的下化众生的慈悲精神有极其紧密的关系，观音不仅可以接引现世的人们往生极乐净土，更以显现无量化身救苦救难的功德赢得了广大信众的无上信仰。具体到敦煌造像，只要读读供养人的发愿文，就能体会出人们供养观音无不是怀着浓厚的现世诉求，或为生者祈福消灾，或为亡者早脱轮回。就如同《大乘大集地藏十轮经》对地藏信仰所起的作用，观音信仰的确立与兴盛同《法华经·普门品》的传译密不可分。《普门品》言不论身受多少烦恼，只要“闻是观世音菩萨，一心称名，观世音菩萨实时观其音声，皆得解脱”，明示了观音的无尽功德与灵验。正是缘于《法华经》等相关佛典的不断传译，加之民间避难灵验故事的流传，早在唐代之前，观音的信仰已经深植于全民。对此，北朝石窟中的观音造像便给了这一信仰风气最好的展示。

随着佛教密宗的兴起，唐代开始出现各种类型的多面变化观音造像。起初流行十一面观音，以武则天时期最盛。之后又渐兴如千手千眼观音之类的各种变化观音，而且各类观音的造型互有借用。变化观音的流行本就与观音随机应化以解救众生的慈悲品格相一致，再加之不空大师对密教的弘扬，特别是对十一面观音念诵仪轨的推崇，此风随即大兴。需要特别强调的是，如敦煌造像中所展示的，许多多面观音画像本身自成一铺曼荼罗，即借助画像所绘制的坛法，达到藉相悟体、修持密法的作用，这跟一般的菩萨画像的功用是有很大的区别的。



观世音菩萨像（部分）

唐（9世纪中期） 绢本设色 纵101.6cm 横58.5cm



观世音菩萨像（部分）

唐（8世纪末—9世纪初） 绢本设色 纵119.5cm 横35.4cm



二观音菩萨像

唐(9世纪中期) 绢本设色 纵147.3cm 横105.3cm

两尊观音菩萨相向而对，右侧菩萨右手托宝瓶，左侧菩萨左手拈花，花与宝瓶上方留有一块浅色长方形的地方，上面书写着供养者的发愿文。辨识其中的文词对了解该幅作品，乃至一般的佛教绘画创作的背景因缘都有非常重要的意义。发愿文分两部分，各自沿正中向左右两侧方向书写。其书体是唐代成熟的楷书，用笔不苟，微含隶意。绢布顶端边缘受损，故每行文字约有一两字的缺损。

左半边内容如下：

觀世音菩薩清信弟子溫義為己身落

番得酬鄉敬造一心供養

永安寺老宿慈力發心敬畫觀世音菩薩為過往父

三早過佛界一心供養 信弟子男永安寺律師義

溫信一心供養 弟子兼仗南子弟董文亥一心供養

右半边内容如下：

觀世音菩薩清信弟子溫義為己身落

番得酬鄉敬造一心供養

優婆夷覺惠同修觀世音菩薩一為先亡父母神生淨土

三塗承生淨過早登佛界一心供養

清信弟子义温、温义可能是同一个人。所谓清信弟子，即在家亲近奉事三宝和受持五戒的居士。一般男居士称“清信士”，梵言“优婆塞”；女居士称“清信女”，梵言“优婆夷”。本条发愿文中的“清信弟子”似乎专指“优婆塞”。作品的创作年代属于吐蕃时期——唐王朝一度失去对敦煌的控制权，由发愿文的内容可以做一印证。因为供养人一再表达了期望“归乡”的强烈愿望，祈求脱离三涂而往生佛国净土。（“三涂”可作两种解释。其一，火途，地狱趣猛火所烧之处；血途，畜生趣互相食之处；刀途，饿鬼趣以刀剑杖逼迫之处。其二，六道之中的畜生道、地狱道、饿鬼道。）

两尊菩萨像神态慈祥温婉，头戴化乐天冠，足部饱满，紧踏莲座，腰部略向前弯曲。晕染敷色华美富丽，只是勾描用笔略微有些不够爽利圆劲。



局部 左方观世音菩萨



局部 右方观世音菩萨



四观音文殊普贤图

唐 咸通五年（公元864年） 绢本设色 纵140.7cm 横97.3cm

此幅《四观音文殊普贤图》的布局呈上中下三层。上层四观音像并列，皆立于宝莲座上。中间一层为文殊、普贤像，头光、身光的绘制异常华丽。文殊骑狮，普贤乘六牙白象，狮与白象四足皆踏于莲花之上。两侧各有侍从手举伞盖，并有一昆仑奴牵狮驭象。画面下方跪坐供养僧尼和供养人唐氏一家。发愿文题记中可见咸通五年字样。整幅作品布置严谨端稳，而象狮四足夸张的动势同菩萨像的静穆形成的鲜明对比，赋予了画面别样的生趣。

新
知
学
堂
PDG



局部 十一面觀音 (放大的1.2倍)



大聖天竺普賢菩薩

局部 普賢菩薩與文殊菩薩





局部 文殊之左胁侍菩萨（放大约1.6倍）

文殊菩萨全称文殊师利菩萨，常与普贤菩萨并称，主智慧，侍立于释迦牟尼左侧。大乘佛教中，文殊菩萨具有菩萨众首的地位，被认为是如来“法王”之子，因此称之为“法王子”。《维摩诘经》中有段维摩诘示疾的记载，从中可见文殊之妙德智慧。维摩居士示疾，佛遣众弟子前往问疾。弟子皆言曾被维摩诘呵斥，故不敢前往。最后佛遣文殊菩萨前往问疾，并与维摩诘辩说佛法。

一般的文殊菩萨像多是顶结五髻，戴五髻宝冠。五髻象征证会五智（法界体性智、大圆镜智、平等性智、妙观察智、成所作智）。左手执青莲花，比喻般若智慧一尘不染，右手执宝剑，以表示智慧宝剑斩断一切无明烦恼。文殊菩萨像身骑狮子，以狮子表示智慧威猛之故。

画面右下角牵狮的黑人特别引人注目：体格健壮，赤裸上身，仅以巾带斜披腰间，双目圆睁，黑发似乎微卷，正与回视怒吼的狮子相呼应。

不论是身姿，还是天衣、饰品，该图的菩萨像显然带着浓郁的印度风格，这可能跟画师采用的粉本图样有关。不过，究其整体的设色、用笔技法依旧是唐代敦煌绘画的一贯风格；虽用色种类不多，但层次细腻，极尽绚烂；虽富丽华艳，但总归于沉静凝重。在简约与丰富之间，唐代画师们无疑给后人做出了典范。



文殊菩萨像

唐（9世纪） 绢本设色 纵66cm 横24.8cm



局部 狮子(放大约1.2倍)



局部 文殊菩萨



菩萨像
 (9世纪末) 绢本设色 纵71cm 横17.5cm



菩萨像
 正(9世纪末) 绢本设色 纵68.2cm 横19cm

此两幅菩萨像，风格极为接近，应该是同一时期、同一画工流派所作。在佛教、道教等宗教绘画、雕塑艺术中，造型相像，技法类似是很常见的事情。民间形态的创作，往往师徒相授，有着较为固定的“家法”，再加上宗教题材的特定范围、特定范式，因而某种程度上的重复是自然现象。不过，高明的画师能够在一般法式的制约下，以虔诚的心态和细微处的精妙变化克服类型化的弊端。

两尊菩萨华艳而威严，不属于柔婉慈祥类。也许正是内在的威仪使得美艳无比的衣饰、设色化归典重宁静的意蕴。菩萨颈部系着细带，墨线勾勒，敷以白色，异常醒目。以同一技法绘制的宽幅绶带从腰间一直飘落至莲花座，继而又翻转垂折至座下。与绶带相呼应，菩萨的裙袖更见画功非凡，层层堆栈而不见冗繁，反而意发地洒落飞逸；色调对比强烈——袖里红，袖外绿，不显刺眼，反而透出热烈奔放的自在。特别是右图菩萨像，衣纹的渲染颇能感受到褶皱的明暗深浅；再加上天衣绿白两色交替染制的半圆形花纹装饰，这绝非凡手所为。二图莲花座、头光的用色也同样精彩，蓝色、绿色的自如过渡正好衬托出菩萨的优雅庄重。

关于菩萨上方的天盖，可引《佛教器物简述》所述作解。盖本为遮日防雨所用的一种伞，又称伞盖、笠盖、宝盖、圆盖、花盖、天盖。古印度部族举行重要会议，为避暑，常利用树荫遮阳，而释尊说法时也就继承这种习俗。后来，此习俗变化为伞盖，而后又成为王者的象征、或者法王释尊的象征。盖略有两种：一种是在盖的内部，安装盖柄，以便撑持；另一种则在盖的顶上中央，系着绳索，以便悬吊。悬吊的盖，又叫做“宝盖、圆盖、花盖、天盖”。近世以来，这种悬吊的盖，已经成为佛堂宝殿的装饰供奉之具。



局部 持宝珠的菩萨（放大约1.6倍）



局部 持香炉的菩萨（放大约1.5倍）



地藏菩萨像

唐（9世纪） 绢本设色 纵58cm 横18.5cm



地藏菩萨像

唐（9世纪） 绢本设色 纵63.7cm 横17cm

这两幅地藏菩萨像均题写“南无地藏菩萨”（左图题记呈背面字样，写于背面之故，一部分似乎残缺，其实是因为正面涂有颜料，实非残缺），而菩萨像的形象也正是地藏所特有的。众菩萨一般头戴宝冠，身披璎珞天衣，示现天人之相，唯地藏菩萨示以比丘相，多现光头或是头戴毗卢冠，身披袈裟。

两尊菩萨像，身姿、手势，乃至绘画风格都很相近，大概出自同类型的粉本，又为同一画工流派所作。如右图地藏，身披袈裟，面朝右前方，右手持水瓶。落发以后的头部，以及下颌、上唇部分施以浅蓝色。通体圆转细密的勾勒，辅之以柔和的设色，巧妙地表现出地藏菩萨深深的慈悲和哀怜。此外，手部线描，墨线之上再施以红笔，其痕迹清晰可辨。关于右图菩萨像，还有一点比较特别，即右肩的下方、左肩到胸部的一部分出现点状的白线。据推测，这应是描绘天衣时作的细微标记。



局部 地藏菩萨 (BLA091.501)

大聖地藏菩薩



局部 持水瓶的地藏菩薩（放大約1.8倍）



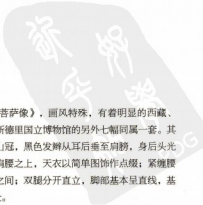
菩萨像

唐（9世纪初） 绢本设色 纵44.5cm 横14.5cm



菩萨像

唐（9世纪初） 绢本设色 纵51cm 横14cm



这两幅菩萨像与下一页的《金刚菩萨像》，画风特殊，有着明显的西藏、和田格调。这三幅绢画与现藏于印度新德里国立博物馆的另外七幅同属一套。其相似之处大致表现为：头戴金色的三山冠，黑色发辮从耳后垂至肩膀，身后头光呈椭圆形；上身赤裸，仅以天衣披挂肩腰之上，天衣以简单图饰作点缀；紧缠腰带，腰带的两端从腰际一直垂到两脚之间；双腿分开直立，脚部基本呈直线，基本不去描绘膝关节部分，双足硕大粗壮。



金刚菩萨像
唐（9世纪初） 绢本设色 纵55cm 横14.5cm



观世音菩萨像
唐（9世纪末） 绢本设色 纵65cm 横18cm

金刚菩萨像

该幅菩萨像除了前文所陈的系列风格之外，最引人注意的莫如双目的造型和绘制。面部以及裸露的身体被涂成青铜色，而杏仁般的双眼，纯白底上点了漆黑的瞳仁，而异常强烈的色彩对比，自然给人留下了深刻的印象。这一对眼睛的表现方法尤其类似印度风格，不妨将之与该国不少用白银镶嵌眼部的金铜像做一对照。

菩萨上半身完全赤裸，腰际到脚部缠着平滑的红黄蓝相间的布条，上面覆盖着的天衣，疏疏落落地修饰着五瓣状的白色小花，似乎给金刚菩萨的威严化入了另一种别样的妩媚。

菩萨右手执金刚杵。金刚杵，又叫做宝杵、降魔杵等，原为古代印度之武器。由于质地坚固，能击破各种物质，故称金刚杵。在密教中，金刚杵象征摧灭烦恼之菩提心，为诸尊之持物或修法之道具。金刚杵也象征如来金刚之智慧大用，能破除愚痴妄想之内魔与外道诸魔障碍。金刚杵的材质，有金、银、铜、铁、石、水晶、檀木、人骨等多种质料，大小八指、十指、十二指、十六指、二十指不等。形状以独股、三股、五股最为常见，分别象征独一法界、三密三身、五智五佛。

观世音菩萨像

一般的菩萨像多以静态呈现，像这一幅从动态一面捕捉菩萨风姿的作品还比较少见。

图中的观音正在缓缓迈出右脚，左脚将起未起，妙在给人留有想象的空间。身体随着步子斜扭、前倾，腰部向前探出，肩膀向后微缩。而左右手臂的刻画更为传神。左手绕到身后，伸向下方，牵引着卷曲飞荡的飘带；右手掌托莲花蕾，并向上方举起，似乎就像托着发饰一般。画师利用娴熟生动的线描，以及相应的着色技术，如橙红相叠的衣褶，蓝色的天衣，最终将观音菩萨婀娜轻盈的妙姿呈现于观者，直如真人一般正在缓步走出画面。



局部 金刚菩萨 (放大约1.7倍)



局部 观世音菩萨 (放大的1.6倍)



观世音菩萨像

唐（9世纪末） 绢本设色 纵56.5cm 横16.5cm



观世音菩萨像

唐（9世纪） 绢本设色 纵46cm 横18cm

观世音菩萨像（左）

这尊菩萨像与前几尊同属于和田、西藏一系的画风；脚部粗壮肥大，略显生硬；双臂同身长相比奇长无比。几尊菩萨像皆填满整幅画面，显得极为紧凑，而这幅画像更是如此，以至佛光与上方的边缘装饰重叠。不过，此类画像的异域风格主要体现在绘制所用的粉本，而一旦关注其设色、用笔的技法，其则毫无疑问依然保留着唐代绘画的本质属性。至于该作品的创作年代被定为9世纪末期，可以通过以下表现特征给出印证：唇缝两端勾勒丰满，末端线描向下延伸；双肩披发，其后绘有蝴蝶结状的橙红色装饰，一直垂至手臂。

观世音菩萨像（右）

此幅观音像与左图有某些相似，然而我们更有理由推断其创作者绝非一般的画工。该作的渲染和高光的表现尤为精细讲究；如眉毛在墨笔勾画之后又敷了淡淡的绿色；手部的描绘先以墨笔打底，再施以红色的勾勒，最后加以渲染和高光的处理，微妙地传达出手部的圆润丰腴之感；而天衣、腰带的渲染设色也同样富有深浅明暗的层次变化。此外，同左图菩萨像相比，该作的脚部描绘虽也粗大健壮，然而丝毫没有僵直生硬的地方。



文殊菩萨像
唐（9世纪） 绢本设色 纵39.5cm 横14.5cm



菩萨像
唐（9世纪） 绢本设色 纵41cm 横18.5cm

左图的《文殊菩萨像》连同前面几件菩萨像都与和田美术有一定的关联，而且从腿部以及宝剑的表现手法判断，大致可以推测出作品绘制于吐蕃时期。文殊头戴与三山冠同类的头冠，高髻，卷发浓密，垂披肩头，璎珞上布满了两列珍珠似的白点。右图的《菩萨像》有较强的印度风格。菩萨双手捧火焰宝珠，脸和上身施以金彩，璎珞上绘有三列白点。