

西域绘画·3 (菩萨)

敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品

马林 著 中 编著





定价：56.00元

西域绘画·3 (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

西城绘画·3/马焯,蒙中编著.—重庆:重庆出版社,2010.1
ISBN 978-7-229-00628-0

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第068721号

西城绘画·3

XIYU HUIHUA · 3

马焯 蒙中 编著

出 版 人: 罗小卫
策 划: 蒙 中 郭 宣
责任编辑: 郭 宣 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305号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆市金耀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: tcshu@cqph.com 联系电话: 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 978-7-229-00628-0
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。023-68706693

版权所有 侵权必究



西域绘画·3（菩萨）

敦煌壁画享誉中外，而本套丛书所收录的这批以绢画为主的作品，无疑是对壁画非常有利的补充。即如本书所呈现给观者的这些菩萨画像，壁画当中本来完全可以找到相对应的绘制图式，而且有的作品从表现规模、场景布置上还要胜过尺幅相对狭小的绢画。但是考虑到绢画特殊的材质与绘制手法，加上其于藏经洞封存千年，我们便不能不对敦煌遗画另眼相看。尺幅小、易于绘制，所以绢画往往由画师们在专门的画室完成，自然敷色、用笔上较之壁画更显用心。

封存千年，不见阳光，拥有保持原初效果的绝佳环境，所以当我们将心于有些壁画遭受自然剥蚀风化时，再来一睹色彩如初、华艳夺目的绢画，定会是一番别样的感受。正是因为如此，今人研究敦煌绘画艺术，必须将绢画、壁画两类作品从多方面做出更深入的比较、印证，方能取得较为完善的认识。

菩萨画像在整个敦煌遗画中占有半数以上的比例，这跟敦煌千佛洞的壁画创作是一样的情形。就分类而言，首先可以从菩萨的身份来讲，如为人们所熟知的观世音、地藏、普贤、文殊、供养菩萨等，以及一些尚无法确定身份的菩萨。这当中，观音的画像所占比例最重，其次是作为幽冥教主的地藏。而且，这一比例也恰好印证了历史上观音、地藏信仰对信众影响的轻重。

另一种分类方法则是按照地域风格进行。本套丛书有一批印度风味特别强烈的菩萨画像：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。据相关学者考证，以该系列为代表的画像，不论构图、服饰，皆与11世纪尼泊尔经卷中的菩萨插画非常接近。所以可以得出这样的推断：藏经洞的此类印度风格的作品，其来源之一便很可能是从南面经过西康传入敦煌的。

当然数量最多、最能代表敦煌绘画艺术水平的还是中国本土风格的作品。佛教在中国的传播始终伴随着与中国本源文化相融合而自成一系的过程，而对应到佛教艺术领域，本土化的特色似

乎更为显著。特别是佛教造像——托之于形象塑造的表达方式，如果期望给予信众以内心的震撼或感染，那么摆脱外域的束缚而采用为信众所习惯的图式与手法，是再合理不过的事情。印证于敦煌石窟造像与壁画，北朝至隋代是这一演变过程的开始与初成，到了唐代则基本实现了本土化——而且转化得非常自然，丝毫不觉有中外之间的冲突或者勉强糅杂。菩萨的身材、服饰、璎珞配饰、法器等等或多或少还是能看出印度传统的影响，但整个的神情、姿态，绘制的技法完全是纯粹的唐代世俗风格。且不用全面对比敦煌绘画与唐代墓室壁画的相通相合之处，仅从几个细节品鉴，便已经让人寻味不已。如本书中的《普贤菩萨图》，细读飘举洒落之衣袂，其勾线用笔不能不让观者联想到吴道子运斤成风般的《天王送子图》。再如书中的《引路菩萨像》，身为菩萨，举止却俨然是一位唐代贵妇的态度，与周昉笔下《簪花仕女图》的妇人可谓如出一辙，而那斜斜状的胡须此时已然只是象征性的装饰了。说到这里可能会产生这样的疑问：为何距长安数千之遥的敦煌，本土风格的作品占据着主导地位？长安城里的周昉画风竟也能风行于此？要解释此类疑问，我们除了要关注敦煌、中原两地的文化交流，最不可忽视对敦煌信众的考察。因为大凡画工的佛画创作，无非是满足供养者祈福消灾、往生净土的心理，供养人的审美风尚，无疑也就决定了画工们的绘制风格。而回顾历史，唐五代时期，敦煌信众的文化结构正是以中原本土文化为主体的，且敦煌一带的地方统治者也多是张、曹汉姓大族。

通观敦煌遗画的菩萨画像，不仅有上面所述的本土风格、印度风格，还有吐蕃或是来自中亚的风格。不同的风格背后则是相应的画工流派，他们各自有着自己传承已久的绘制路数，各自有着自己的相对固定的信众群体。当然同处敦煌的画工们免不了要互相取鉴和交流，而这一过程无疑也正是敦煌绘画得以繁盛的一个重要因素。



菩萨像
唐（9世纪末） 绢本设色 纵81.5cm 横26.3cm

酥
子
香
粉
PDG



局部 持琉璃碗的菩萨(原寸)



观世音菩萨像

唐（9世纪后半期） 明本设色 纵148.3cm 横55.9cm

此尊观音为立像，容姿温和慈悲。观音左手持玉净瓶，右手持杨柳枝，头光饰有旋涡云；上身近裸，仅裹以天衣、璎珞，披绶带；下身着橙黄色的长裙，褶皱的染色层次与线描相互映发，倍感柔美之姿。绶带的飘摆和裙子相呼应，整体又与菩萨的身姿相和谐。这正是每件上乘艺术品所具备的表现特征：每一处都恰到好处，整体表现得十分和谐。

将该画像同《西域绘画·2》里的《四观音文殊普贤图》做一对照，可以发现两图的菩萨不仅是印度色彩风格的近似，而且连具体的手法都很相似。首先是脸部的轮廓和发型，黑色的浓发结髻于宝冠之上，顺着耳后自然垂落双肩，浑圆的额头被一圈黑发环绕，如同黑色的镶边一般。其次是裙子褶皱的描绘、绶带的式样，以及头光的修饰，都体现出了同一风格。

此外，该作的线描尤其值得关注。例如唇部，不再是以前惯常的唇缝仅用两端隆起的简单方法，而是更加细致的钩形描绘。不单如此，作品中也可看出底稿线、定稿线的线描过程。最后的定稿墨线，既是润饰，也起了“提神”的关键作用。当然，最后的关键墨线肯定要交由画师中最富威望的人来完成。



观世音菩萨像

唐（9世纪后半期） 绢本设色 纵74.7cm 横55.5cm

一般而言，佛教绘画中的佛像、菩萨像都有不同时期的通行图式，不大可能做随意的发挥，这一点尤其体现在民间画工的创作形态。宋以后文人的逐步介入，才逐渐改变了这一情形。基于这一点，我们有理由说该幅菩萨像最为出彩的地方恰是菩萨两掖下方的少年供养人。如左边是一男童，头上结双髻，双手合十，神态恭敬中透出可爱。额头正中和脸颊上涂红，脸庞愈显丰腴柔润。童子身体微微前倾，后扬的围裙上装饰着粉红色的花纹。本作中观音的表情、装饰、勾线等方面皆与前一图相近，可推断为同一时期的作品。



局部 童子供养者像（放大约1.3倍）



局部 观世音菩萨



观世音菩萨像

唐（9世纪后半期） 絹本设色 纵103.1cm 横71.2cm

该作品的画师不仅长于人物，对植物的刻画同样精彩。观音两侧是弯曲上耸的两株三瓣花，花瓣敷粉色，叶茎皆是用细墨线勾勒而成。花叶随风摇曳，富贵而不失清雅。植物的刻画自成一局。枝叶的姿态与菩萨身上的天衣飘带相映成趣，丝毫不觉构图布局促拥挤，十分巧妙。就连菩萨左手所持的净瓶中的一株小花，画师也独具匠心：绕过掌心，援飘带亭亭玉立——这已似乎不是现实之中的一株花，配在观音身上再合适不过了。



觀世音菩薩像

唐（9世紀）絹本設色 縱37.5cm 橫38.1cm

唐代绘画用色不多，但能给人以绚烂之感，此尊菩萨像便是一例。之所以有绚烂的感受，其一是巧用对比色。头光一圈的火焰、裙子，施以鲜丽夺目的红色，而飘带、莲座、璎珞的一部分则是沉静绿色，两者对比鲜明而不生冲突。其二是采用局部用色的变化来调整整体色彩，让画面层次更丰富。如花瓣的粉色，净瓶以及头发的青色，都对整幅画面起到了丰富层次的作用。



大悲救苦观音菩萨像

唐 大顺三年（公元892年） 明本设色 纵83.3cm 横63.1cm

观音菩萨头戴化乐天冠，额头有一圈黑发围绕，额前现第三眼，身光绘制异常华丽，头光宛若五色祥云。菩萨端坐莲花宝座，宝座则乘于莲池外侧的三角基坛之上，莲池左右两侧，莲花茎叶挺立而生，茎端荷花正灼灼盛开。可巧的是，荷花正上方恰好安排了两尊手捧花盘的云上菩萨。莲池、荷叶花枝，加上顶端的华盖，将观音大士环绕于正中。

画面左上方的空栏中题写献辞“一心供养南无大悲救苦观世音”，下方正中 also 题写了信息量较为丰富的发愿文。其中可知年代为唐代大顺三年（公元892年），有供养人名沙门智刚和尼性明，该幅绘画的创作正是为了纪念亡故的比丘尼。

供养人的姿态和发饰在9世纪下半叶的绘画中，发生了明显的改变，本幅作品即可看出一些端倪。早期作品流行双手搁于膝上，而此时则双手置于胸前，身姿微向后倾。发饰上，华丽修饰的倾向已经颇为普遍，而9世纪初的画作中还很难看到发髻的使用，发饰大都简单朴素。





局部 右上方云上菩萨（放大约2.4倍）



千手千眼观世音菩萨像

唐（8世纪—9世纪初） 绢本设色 纵79.3cm 横62cm

千手千眼观世音，又名千眼千臂观世音，为六观音之一。两眼两手外左右各具二十手，手中各有一眼，四十手四十眼配于二十五有，而成千手千眼。表度一切众生有无碍之大用也。观世音菩萨，以修证圆通、无上道故，能现众多妙容。由一首三首乃至一百八首，千首，万首，八万四千烁迦罗首；由二臂四臂乃至一百八臂，千臂，万臂，八万四千母陀罗臂；由二目三目乃至一百八目，千目，万目，八万四千清净宝目。该尊画像，观音占的面积尤为突出，只是在四个角落给日天子、月天子和两个供养人留有很小的位置，其目的无非是突出观音的无量法力和功德。该尊菩萨的绘制显示了画师对线描技术纯熟的驾驭功力，青色和橙色的线描从容舒和地勾勒出璎珞、手部的细微之处，疏宕而沉着，灵动复蕴古质。除此之外，敷色也极为高明，尽管一些画面出现脱色、残破。如莲花宝座上花瓣的用色，依稀让观者看到了该作品最初绘制时焕然明丽的色彩。



局部 千手千眼观音左上部，月天（原寸）



局部 千手千眼观音右上部，日天（原守）。



观世音菩萨像

五代 天显十年（公元910年） 绢本设色 纵77cm 横48.9cm

菩萨中立，足踏莲台，头戴化佛天冠，右手持净瓶，左手以食指拇指拈柳枝，身后似为竹子之类的高大植物。两腋下各站一人，一为童子模样，双手托花盘，一为比丘尼，双手提炉。关于本幅作品的创作因缘，题记文字给了我们非常重要的信息。画面右上方有一块绿色的长条诗笺式的文字，从左向右录之如下：

南無大慈大悲救苦觀世音菩薩永充供奉

奉為 國界清平法輪常轉二為阿姊師

為亡考妣神生淨土敬造大聖一心供養

右上方的题记落款为：“天復拾載庚午歲七月十五日舉功記”，主体内容是一首诗：“眾生處代如電光，須臾業盡即無常。慈悲觀音濟群品，愛河苦痛作橋樑。舍施淨財成真像，光明曜晃彩繪莊。惟願亡者生淨土，三塗免苦上天堂。”所谓“舍施淨財成真像”，即是出资请人绘制该幅画像，而未尾两句道出了生者希冀借此为亡者超度往生净土佛国的至诚心愿。（“三途免苦”，三途可作两种解释。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。）不仅如此，我们还应注意到诗句中“真像”二字，也就是说，菩萨两侧的比丘尼（作品背面也有题记，因而得知此比丘尼是普光寺的法律的临坛大德严会尼）和亡弟张有成，应该大致都有所依照，绝非凭空而绘。张有成的着装在10世纪的供养像中很常见。黑衣宽大，衣根在腰间分叉，里面露出白色的下装。比丘尼严会的描绘也十分的写真。红蓝绿三色的胸带很显眼，黑色的云头鞋镶着红边，就连剃过头皮的头皮也被设以与菩萨头发颜色一样的淡青色。

最后需要说明，题记中落“天復拾載庚午”字样。“天復”是唐昭宗的年号，且只用了四年。按照“拾載”的提法，应是公元910年，而唐王朝早在907年就已经灭亡了。由此可以推想，这一时期被曹氏归义军掌控的敦煌与中原地区的交流几乎隔绝。



局部 观世音菩萨



局部 供养者（张有成）像



引路菩萨像
唐（9世纪末） 绢本设色 纵80.5cm 横53.8cm

引路菩萨在佛教中被认为可以引导亡灵升入西方极乐净土。该幅作品描绘一菩萨从空中楼阁乘绛紫色祥云缓缓降下，头戴莲花宝冠，胸前配饰环珞，左手持带柄香炉，右手持莲枝并引路小幡。菩萨回首顾盼，似乎正在为紫云中的亡灵指引去路。所引导的妇人，盛装高髻，为唐代贵妇的流行时装。

往细微处讲，该作品有许多地方值得注意。菩萨的天衣设以绿色，而眉毛和胡须除了墨线勾边，正是使用了同样的绿色来敷色。蝌蚪状的胡须很难让人联想到菩萨的男性身份，似乎倒是给身姿优雅、态度温婉的菩萨增添了一丝妩媚。也许画师本来就特别工于仕女的刻画，而且对唐代周昉、张萱一脉的画风有极为深入的承传。且不论随行妇人，该尊菩萨的体态容姿已经让人联想到《簪花仕女图》。妇人身着红黄绿三色的华贵衣装，深褐色的披巾上依稀可辨粉色的花瓣刺绣。头束高髻，发型类似张萱《捣练图》中的妇人。发髻上饰有花钿，更是增添了富丽尊贵的气质。作为发饰的钿有两种，一是插入发髻中的，像钗一样以正其姿。一是用胶贴在发髻上。本图的妇人发髻两边各贴着四个小菱形箔片组成的大菱形，发顶中间则是一把银色梳子，嵌于乌黑的秀发中。因此，不论从面部的气质，还是从发饰、衣着来看，图中随行妇人应该有着不凡的身份。

回到画面的布局构图：背景极为简略，极力突出人物形象，只是在左上方一角绘有象征极乐净土的祥云和楼阁，菩萨身旁散落着几多颜色、瓣形不一的花朵。这一做法不止凸显了作品往生净土的主题，而且也与清丽的整体画风相一致。



局部 引路菩萨



局部 随行妇人 (放大约1.8倍)



引路菩萨像

五代（10世纪初） 绢本设色 高84.8cm 宽54.7cm

本图中的引路菩萨头戴佛宝冠，多半以观音像作为模本。菩萨左手持手炉，右手持长竿，扛于肩头。长竿顶端装有金钩，钩上悬幡。同前一幅一样，幡头呈三角形，幡身长条形，幡头两侧系着飘带，幡身下端有幡足迎风飘摆。

图中妇人同前一幅中有些低眉垂目，而是昂首直立前行。从着装、发饰、表情上看，该妇人多半也是出身不俗。



局部 观世音菩萨（原寸）



局部 随行妇人（原寸）

该幅壁画虽破损严重，但还是可以辨识出普贤所乘的六牙白象。

画面下方的黑人，应该就是牵引白象的侍从。唐代称此类黑人作“昆仑奴”，不仅证之于出土的唐代黑人陶俑，也见于不少传奇、诗歌等文学作品，如裴铏《昆仑奴》里的黑人奴仆摩勒。张籍作诗《昆仑儿》：“昆仑家住海中州，蛮客将来汉地游。言语解教秦吉了，波涛初过郁林洲。金环欲落曾穿耳，螺髻长卷不裹头。自爱肌肤黑如漆，行时半脱木绵裘。”据有关学者研究，唐代黑人并非源自非洲，而是从南洋诸岛迁入。至于出自何种背景，大致有三种说法：一是作为年贡被遣送至长安，二是作为土著“蛮人”被掠卖到沿海或内地，三是跟随使节入华。



唐末—五代初期（9世纪末—10世纪初期） 泥本设色 纵219.4cm 横115.2cm

普贤菩萨图

PDF



局部 普賢菩薩





地藏菩萨像

五代（10世纪初） 绢本设色 纵55.5cm 横39.8cm

根据《地藏十轮经》所言，地藏菩萨“安忍不动如大地，静虑深密如秘藏”，故而称为地藏。又据《地藏菩萨本愿经》，阿僧祇劫（过去无数劫）前，有一婆罗门女，其母不信三宝，修习邪道，死后堕入地狱。婆罗门女遂变卖家宅财产，供养佛寺，至诚恭敬，一心称念佛号。其母遂因女所积功德，得以脱地狱而升天。后婆罗门便在大日如来像前发弘愿：“愿我尽未来劫，应有罪苦众生，广设方便，使令解脱。”而释迦牟尼佛言文殊菩萨，彼时之婆罗门女，即此时之地藏菩萨也。地藏菩萨的功德不可思议，正在于他悲愿弘深——“地狱未空，誓不成佛”，誓愿救拔所有地狱及三恶道诸罪苦众生，然后方成正觉。因此，诸菩萨中，地藏以“大愿”著称。

该尊地藏菩萨头戴红巾，结跏趺坐于莲座，右手持锡杖，左手持火焰宝珠，身着袈裟，头光、身光的描绘极为壮丽。



局部 地藏菩萨



局部 童子供养者像（放大约1.6倍）





如意轮观音菩萨像

唐（9世纪后半期） 绢本设色 纵111cm 横74.5cm

如意轮观音菩萨为六观音之一，手持如意宝珠，象征成就众生祈愿，持轮宝，表转法轮，所以得名如意轮观音。《观世音菩萨如意摩尼陀罗尼经》曰：“观世音莲华如意摩尼转轮心陀罗尼。”此菩萨有六臂。右第一手捧瓶为思维之相。《观自在如意轮菩萨瑜伽》释六臂如意轮观音云：“手持如意宝，六臂身金色，顶髻宝庄严，冠坐自在王，住于说法相。第一手思维，愍念有情故。第二手持意宝，能满众生愿。第三手持念珠，为度傍生苦。左按光明山，成就无倾动。第二持莲手，能净诸非法。第三手持轮，能转无上法。六臂广博体，能游于六道。”

画中六臂如意轮观音占据了画面的大部分，只留有上下四角绘有四尊小菩萨像。画面底部由于褪色和变色，已经无从辨识，而观音身上所敷的金彩等颜料也脱落了不少。头光、身光的式样，如三角形、云纹、波伏纹的运用与前一幅《地藏菩萨像》有某些近似。