

西域绘画·6 (佛传)

敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品

万寿 蒙中 编著





ISSN 978-7-229-00431-0



9 787229 004310 >

定价：56.00元

西域绘画·6 (佛传)

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·6/马壮, 蒙中编著.—重庆: 重庆出版社, 2010.1
ISBN 978-7-229-00631-0

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068718号

西域绘画·6

XIYU HUIHUA · 6

马 壮 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205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>
重庆市金鑫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: fxchu@cqph.com 联系电话: 023-68809452
全国新华书店经销

开本: 787mm x 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: 3 001—4 600
ISBN 978-7-229-00631-0
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; 023-68706683

版权所有 侵权必究



西域绘画·6(佛传)

敦煌莫高窟里,表现释迦牟尼生平传说故事的绘画,占有相当的比例。

这类题材的绘画作品,早期多为片段画面,如四相、八相,或是乘象入胎、夜半逾城、深山断发等等。到北周时期,开始出现了完整的连续佛传故事画。今天我们能看见第二百九十窟中,六条并列的佛传壁画,总长度达二十五米。画面有乘象入胎、蓝毗尼园诞生、仙人看相、太子读书、比武、迎亲、出城、夜半逾城、山中苦修等。近80个画面连缀成了一幅长卷,这是我国已发现最早的佛传连环画。

经洞发现的这批丝绢画,无论从尺寸还是场面,都比壁画小很多。它们多数是出自晚唐五代时期画师的作品,被封藏在洞窟中800余年,不见阳光。因此受到的氧化及人为破坏相对较小,颜色饱满艳丽,有的甚至鲜艳如初。这些佛传故事画,被组装在经幡一类的佛教用品上。总计约有26件(包括完整和不完整的)。因为经幡的尺寸限制,画面多在六七十厘米,宽十至二十厘米左右。由于形制特殊,画面的场景展开,主要是按从上到下的排列顺序,四个场景一组,或者两条成对,或者数条成套。故事一般是先从释迦牟尼乘象入胎开始,直到菩提树下正道结束,按照时间的先后顺序排列。各场景之间,有的背景用山峦景物隔开,也有的用绘有花纹或无花纹的边栏隔开。每幅画面一般都有规则矩形空栏,用来题字。大乘佛教最早在印度传播时期,或者更早,信徒们就有雇请画师定制,或者购买现成的这类绘画,献给寺庙的习俗。这些尚未题字的佛传经幡,很有可能是信众们在当地购买的现成品,即刻献给寺院的,忽略了题字这个环节。寺院在张挂一定的时间后,将它们收集存放起来。这批东西在藏经洞封闭时,已经有不短的年头,由于张挂和使用的时间不长,所以大多都有不同程度的旧痕。王道士开启藏经洞的时候,这批绘画被埋在堆放着的还愿用的织物和废纸中间,有的则裹在一些经卷里。斯坦因的记录告诉我们,当他获得这批绘画时,它们在王道士眼中,是藏经洞里最不值钱的东西。

这批绢画,多数制作于洞窟封闭之前的一两百年前。从上面的人物衣着、楼宇景致、生活细节等来看,有着鲜明的中国唐、五代时期的风格,和犍陀罗时期的佛传雕刻比较,我们能明显地感觉到,这一时期的佛教绘画,已经彻底汉化。艺术家们脱离了犍陀罗风格的影响,画师们将佛传文字的记载和现实生活中的场面融合。男人、女人的衣着形象,发式风格,参照20世纪六七十

年代在西安附近出土的一系列唐代墓葬壁画,风格很接近。在这里,我们可以见到丰腴的宫女,这是唐代中原地区的审美时尚。比照唐、五代时期传世绘画作品,如周昉《簪花仕女图》、张萱《捣练图》,以及这一时期出土的陶俑三彩侍女像,它们有着非常一致的特征。

犍陀罗时期的佛传雕刻中,佛本生故事场景和经幡上有着很多不同之处。比如佛传图(燃灯佛授记、三苦、入胎、瓮居)里,燃灯佛向未来佛预言他将伟大成就的场面。在犍陀罗时期的雕塑中,画面情节就要表现得复杂一些。而这里的绢画,山水背景轻描淡写的勾勒和空间分割,将故事安排在野外的空地上。山石嶙峋,“石分三面”、“树分四枝”,山水画的语言在此时已趋于成熟。再比如释迦牟尼的出生,这是所有佛教艺术中常见的题材。佛经记载,摩耶夫人抓住树干,婴儿从她的右肋生出。但印度的传统绘画和雕刻,在这个情节里,一般是描绘的众神给婴儿接生。在画佛传图断片(入胎、诞生、九龙浴、七步)中,助摩耶夫人生产的却只有一群她的侍女,摩耶中国式的大袖子巧妙地避开了生产的过程。这里明显的反映出了属于中国人的羞耻观念。在释迦牟尼意识到自己的宗教使命前,有两次很大的触动。一是在乡间的别墅里人定,二是“四门出游”使他目睹了世间的老病死诸种苦。犍陀罗时期的佛传雕塑大量的表现了前者的人定,绝少去表现四门出游的场景。而在敦煌绢画中以同时期的云冈石窟浮雕中,却大量的表现四门出游的场景。两者的相反,很能看出两者的关系和区别。

这批绢画还为我们保留下了一些珍贵的唐代风景画片段。画面背景的山石树木,表现手法正处于走向五代、北宋山水画成熟时期的前一个阶段。张彦远所形容的“水不容泛,人大于山”南北朝时期山水特征已经远去。代之而来是处处可见的皴法、渲染、设色、点苔等的丰富和完善。在第23页的《佛传图》(苦行、尼连禅河沐浴)这幅画的背景中,我们甚至能看见在北宋郭熙《林泉高致》中被称为“深远”一类山水画手法的雏形。山石皴法、渲染,用笔勾勒转折顿挫的讲究,恰到好处地表现了山峦的质感。和现存的五代时期关仝山水画杰作《秋山晚翠图》以及北宋郭熙的《早春图》颇有相通处。

藏经洞的这批佛传绘画,在今天,对于佛教史、绘画史以及绘画创作领域,都有着很高的研究借鉴价值。



劳度叉斗圣迹

唐(9世纪) 绢本设色 纵63.5cm 横46.7cm



灵鹫山释迦说法图断片
唐（8—9世纪） 绢本设色 纵95.9cm 横51.8cm

这张细画是描绘释迦牟尼在灵鹫山的山顶，对天人菩萨众生说法的场面。

灵鹫山又称耨鞞山，其地在今印度境，相传释迦牟尼佛在此演说佛法，汉地影响甚大。《妙法莲华经》开篇即说：“如是我闻，一时佛住王舍城耨鞞山中。”敦煌有以“灵鹫山说法”为题材的壁画。画中山石的勾勒描绘可以看出唐代早期山水画的痕迹，可惜的是画面残损大半，中间的释迦佛只留下了右边的一段手臂。从画面的纹饰来看，依然可以想见其完整时的精工华美。



局部 修复佛头部的场景（放大1.3倍）





佛传图·燃灯佛授记。三善（原寸）

唐（9世纪） 绢本设色 全图纵60cm 横16.5cm 内图部分纵39cm 横16.5cm



这幅画画面用深褐色的边框将不同故事区分开来。早期的佛教绘画在描绘由几个场景连续展开的故事时，一般都是利用划分边框来区分的表现手法。这种手法不仅用在幅画上，也大量地用于卷轴或壁画等的长幅画面中，画面还放置了可以写人说明文字的空白区域，这种形式与近代的连环画似乎有着很深的渊源。

画面中第一个场景表现的是带着两名侍者的燃灯佛，轻抚一位修行者的头的情景。第二个场景描绘的人物应该和上面一张是同一个人物，生病后躺在病床上，接着死去，被埋葬，最后成为骷髅的场景。画面中重点描绘的是他的灵魂朝着空中楼阁飘升的场景，这个空中楼阁或许代表了兜率世界，表明他上升兜率净土，来生成佛。第三个场景是迦毗罗卫国宫城内庭的场景。画面左下角是一间敞开的房屋，摩耶夫人正在里面熟睡，右上方飘来的云上有个骑着白象双手合十的婴儿（即释迦牟尼）。这便是乘象入胎的故事。第四个场景是摩耶夫人带着侍女在宫廷行走的场景。这组画有着细腻雅致的建筑物的表现手法，画中的山石树木，勾勒准确，明暗和质感都显示出了一种较为成熟的表现技巧。



佛传图·入胎、笮居（原寸）

唐（9世纪） 绢本设色 图版部分纵30cm 横16.5cm



佛传图断片·入胎、诞生、九龙灌浴、七步

唐（9世纪） 绢本设色 上部断片纵37cm 横18.8cm 下部断片纵31cm 横19cm

这是一幅幡盖上四个场景残存部分。场景没有用边框进行划分，而采用了低矮的山丘作为画面隔断，这种手法和后来用屏风一类的东西分割画面有着同工之妙。使得画面能够分而不断，自然延续。第一段描绘的是释迦牟尼入胎场面，即释迦牟尼乘着白象驾云而来，摩耶夫人此刻正在熟睡中。第二段则描绘的是释迦牟尼诞生场景。据佛经记载，摩耶夫人四十五岁怀孕，降生太子悉达多。这些场景的构图方式，与敦煌壁画同时期壁画相仿，有着极其类似的表现手法——着重于表现整体场景，烘托气氛，手法简洁质朴，并不做过多的装饰刻画。

画面上女性大都白晰圆润、体态丰腴，面部还施有朱粉与胭脂一类的化妆品。这种形象正好和8世纪后半期妇人流行的装束一致。玄宗皇帝是中国历史上喜好丰腴的妇人出名的皇帝，他的爱妃——历史上有名的美人杨玉环，就是这种审美时代的美女代表。画面中她们留着很大的发髻，佩戴华丽繁复的发饰。不过，却不见10世纪初普遍的发髻。背景中的沙罗树及山丘，也同样有着唐代绘画的双勾填色的时代特征。第三段描绘的是太子在蓝毗尼园诞生后，正接受九龙灌浴的场景。太子站在须弥坛形状的台上。九条翻腾于祥云之中的飞龙正吐香水给太子灌浴，画面中的九龙形象已经被抽象化，寥寥几笔，成为类似符号的表现。第四段表现的是，太子在蓝毗尼园降生后，东西南北各行七步，一手指天，一手指地，并说出“天上天下，唯我独尊”的惊人话语。据记载，太子降生时出现很多瑞相，比如初行七步，步步举足，足下便立刻化出巨大的莲花承接。画面中所绘莲花，除了太子站立的那朵，还有地上三朵和上方空中的三朵莲花，共七朵。这幅幡盖的描绘总体风格粗放，不是精工一路的作品。

这幅虽然缺失了顶端部分的幡画，据斯坦因记载，在最初发现时尚有茶色绢布质地的幡画残片留在上面。



局部 太子诞生(放大1.7倍)



佛传图断片·佛之七宝、九龙濯浴、七步
唐（9世纪）绢本设色 纵65.5cm 横19cm

这幅幡画的上半部画的是佛教七宝的图案。（不同的佛经所译的七宝各不尽同，鸠摩罗什译的《阿弥陀经》所说七宝为金、银、琉璃、玻璃、砗磲、赤珠、玛瑙；玄奘译《称赞净土经》所说七宝为金、银、吠琉璃、颇胝道、车落揭拉婆、赤真珠、阿湿摩揭拉婆；《般若经》所说的七宝是金、银、琉璃、珊瑚、琥珀、砗磲、玛瑙；《法华经》所说的七宝是金、银、琉璃、砗磲、玛瑙、真珠、玫瑰）这幅幡画的上半部分表现的是“佛教七宝”这一主题（在敦煌后来的其他幡画和绢画上也曾出现）。画面主体都被安置在云上，背景部分与下面连接。上下部分所绘看似各自独立的内容，但画师通过对佛教七宝的描绘，为下半部分的太子成佛故事做了暗示。在人物中有一名将军手持幡盖，持盾而立，幡盖上写有“左一将”。按照中国的传统，左边比右边级别要高，所以这里的将军应该是最高级别的将军。马鬃毛和马尾都呈现出红色。云朵最开始用的是白色与浅色的铺染，之后又加上了深色的漩涡状的粗线条，线条内侧部分添加了锯齿状的细线条，使云彩部分看起来就像卷曲的羽毛般。这种很富于装饰性的绘画手法在盛唐时期的壁画中常能见到。

下半部分表现了佛传中的两个场景，但并未采用一般场面区分的方式。发生在蓝毗尼园的“濯浴”与“七步”两个场景，相毗上一幅，这幅的描绘要精细很多，不过基本的构图还是一脉相承。九条龙的头部聚集在黑云当中，分做两列，具备了典型的中国式龙的特征。在中国传统的色彩象征中，黑色代表水，以黑为玄，古人对黑暗的天空一直抱有深深的敬畏，此处将九条龙设置在画面中的大块黑色云气里，不无这种关系。背景描绘的是蓝毗尼花园风景，四周散布了花草。接受濯浴的太子身有两棵大树，画面最顶端也呼应了树木的枝叶。最下端是“七步”的场景，摩耶夫人的侍女们围绕太子，太子脚踏莲花。一位侍女手持布巾，准备为太子擦拭身体。画面的人物形态，似乎都保持静止不动，但逐个看去，身体姿势却各异，其中还是有些从正面或侧面转成了背面。着色浓厚，工丽细致，属于重彩系统，接近张萱、周昉仕女画的风格，与西安近郊发掘出的唐代墓葬壁画，台北故宫博物院收藏的唐人《宫乐图》中的人物形象非常吻合。他们是唐代人物画的经典风格，也成为后来中国画家经常借鉴的对象。



局部 七宝之一（放大约1.9倍）



局部 九龙灌浴（放大约1.7倍）



残片使用了不透明的白色矿物质颜料，由于年代的久远，画中着粉的地方已经剥落严重。上面还画有身着唐代服饰挤牛奶的身材丰满的女性形象。

佛传图断片·诸兽诞生

唐（9世纪） 绢本设色 上部断片纵18cm 横19cm 下部断片纵24cm 横20cm



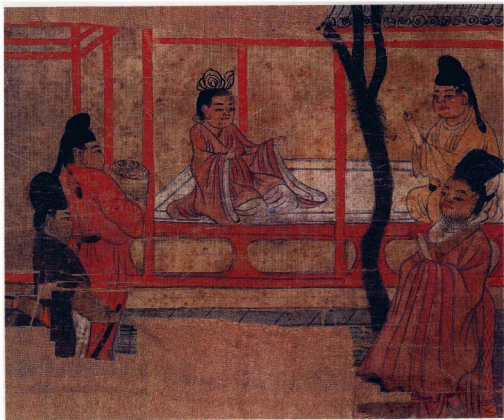
佛传图断片·学习·武勇

唐（8—9世纪初） 绢本设色 纵42.5cm 横17.5cm

这张残片，每个场景的两边及上下都会有同一类型华丽的花纹带。与本书第19页的残片图明显都属于同一系列。画中人物之间的脉络关系的处理清晰易懂，建筑物的表现上也很有立体感，显示了很高的绘画水平。

最上面绘制有双手屈指作环形的坐佛像。由于残损，已经看不到旁边有楷书文字注解的长方形空白，但应该是连续的两个场景。中间段描绘的是少年时代的太子，坐在正席，听武术和文学老师讲课的场景（一个老师手持卷轴，另一个双手持笏）。最下面一段的上半部分已经缺失，推测应该是表现太子在竞技场中的场面。少年太子不仅文章盖世，而且武艺超群。一次太子与人比武，取了宫中遗留下来的最好最强的弓，只一箭就射穿了七个金鼓。还有一次，与他的堂弟比武，太子用左手掀起一只大象，右手托住大象，将象抛到城门之外，大象坠落的地方，居然陷成了一个深坑，所以在古印度有象坑的遗迹。

另外画面各个场景边添加的说明文字书法也非常的精美。



局部 太子学习（放大约1.6倍）

平
学
和
学
PDG



佛传图断片·四门出游

唐(8—9世纪间) 绢本设色 纵37.5cm 横17.7cm

这幅画表现的是四门出游的其中两个场景。明显地和前面的那幅画属于同一系列，是按照释迦牟尼成佛故事的时间顺序依次描绘的连串故事。

这幅幅画绘制精美，画面长方形空白中规整地留出恰当的尺寸，字体大小适中，书写流畅整齐。人物和建筑物的表现也经过了精心的安排。和前图的幅画一样，画中人物与建筑物刻画细腻，十分传神，连城墙砖结构也毫不含糊。特别画面中的人物和马匹有着简洁优美的形象。和前面的幅画比较，虽然在色彩和场景布局上给人整体印象不同，不过局部表现技法，例如人物脸部表情的细腻表现，马匹头部骨骼的精细描绘，以及马具的细致的刻画等，却可以找到很多类似的地方。这些画所表现的内容都是在父王宫廷中备受宠爱，过着无忧无虑生活的太子时期生活，描绘的背景事物条理清晰生动准确。堪称我国早期人物画的精品。



局部 西园出游之南门（放大约1.5倍）

欲知詳情
請看
PDG



局部 西門出遊之東門（放大約2.1倍）



这幅幡画由两个场景构成，构图整体而简练，人物背景，造型丰真质朴、富有幽默感。

上面部分所表现的是太子在宫中充满欢乐的生活。画面中太子端坐于室内台上，旁边坐着的太子妃耶输陀罗身着中国式长袖衣裙。脚踩云头履的舞女正在庭中起舞。在舞女左右旁边并膝坐着两位演奏乐器的乐师，一片歌舞欢愉的场景。

下半段画面表现的是太子半夜出城的场景。画中描绘了宫城外墙和城墙，太子出城的场景就在两城墙之间所形成的狭长空间展开。城墙前面是手持旗杆的小心戒备守卫的士兵，城墙内侧可看到旗帜，表示城墙内侧也有士兵，可见守卫森严。城墙的内侧也描绘了两名士兵。士兵们身着铠甲，除城门口站的一名士兵以外，所有人都将手放在耳边，似乎虽然眼睛看不到，但却都在侧耳倾听周围发出的出城的声音。一名士兵身体横躺，似乎已经睡着了，依然保持相同的手势。宫城左上方是身跨爱马健步逾城的太子的形象。抬着马腿的是四位天王。画面讲述的是太子在净居天人的神力支持下，夜半飞出王宫，告别宫城内的生活，入山修苦行的故事情节。

佛传图断片·宫中欢乐、出城
唐（9世纪） 绢本设色 纵50cm 横20cm



局部 太子出城（放大约2.2倍）

这幅帛画除了山岭或岩石等之外，并未采用其他的東西作为场景区分。画中描绘的是太子离开宫城后的四个小故事。最上面的净饭王发现太子出城后，不甘心太子出家，立刻找来亲族中五位大臣赶到雪山去寻找太子。画面中净饭王正在发号施令，他悲伤地对他们说：找不到太子，你们五人就不要回来见我。净饭王头部上方虽有残损，但依然可见低矮的书桌前，他盘腿坐在台上，用力地甩着衣袖的样子，生动地表现出王者独有的权威与知道太子不见了之后的愤怒。与在一旁接受指令的大臣们弯腰点头，唯唯诺诺的样子形成了鲜明的对比。

下面一段描绘的是净饭王派遣出宫的搜寻者，他们骑马持着小旗在城外的山间飞奔。四处搜寻太子的踪迹。接下来的场景已经残缺了部分，但仍可以看出这部分描绘的是太子与马夫车匿和爱马健陀告别的场景。健陀留下前肢，伏在地面发出依依不舍的悲鸣。最下面一段是第四个场景，表现的是健陀独自空座而归，回到王宫的情景。一名宫女正轻抚已经失去主人的马鞍，独自用衣袖拭泪。

从这张帛画上，这时期的绘画手法在表现山石冈峦用线的勾勒上，明显的有了粗细提按，用色为较少，只作线条之外的补充，人物神态刻画准确，情节连贯，饶有趣味。

据记载这幅帛画在发现之初已经缺失，只残留了三条青绿色绢布质地的佛脚。



佛传图断片·搜索

唐（9世纪） 绢本设色 上部断片纵31cm 横19.5cm 下部断片纵21.5cm 横20cm



局部 骑马搜索太子的人们（放大约2倍）

这幅幡画所表现的场景与上一幅比较，表现手法和时代风格极完全一致，仔细对照，这一幅应该是上面的延续。

故事在有连绵群山的背景前展开。群山之间紫色旋涡状的乌云拖着长长的尾巴忽然而至。接着电闪雷鸣，雷神出现在围着一圈大鼓的圆形里，云下面搜寻太子的五位大臣为了躲避忽然而至的雷雨正四下惊逃。画的内容侧面暗示了太子在深山里修苦行的恶劣自然环境。在修行的过程中少不了受到的肉体折磨。太子本人出现在下一场景中，在人迹罕至的山洞中：陷入冥思的太子形容枯槁。洞窟的两侧画有峭立的大块岩石，构图匀称。洞窟前方闲适地蹲着两只雄鹿。这些环境的铺垫，为的是突出这个不受打扰的太子修行之境，同时也暗示了太子自己安定修行的内心。这个时期的太子，每天除了吃一粒麻与一粒麦来充饥以外，主要以禅悦为食。这段时间，还有一些麻雀在他头顶筑巢，有许多芦茅和树藤缠绕了他的双腿。这就是佛经上所载的“五年参访，六年苦行，雀巢筑顶，芦茅穿膝”的故事。最下段的场景表现的是，消瘦的太子赤裸着身体仅缠腰带的样子。他抓着细柳枝从湍急的尼连禅河上岸，而上方乘云而来的树神此刻向他伸出了拯救之手。



佛传图·苦行·尼连禅河沐浴
唐（9世纪） 绢本设色 纵69cm 横19.3cm



局部 苦行（放大约1.2倍）

欲知詳情
請洽
PDG



局部 雷神及五位随从（放大约6.6倍）



佛传图·别离、剃发、苦行

唐（8世纪—9世纪初） 绢本设色 纵58.5cm 横18.5cm

这幅幡画与新德里国立博物馆内所保存的幡画是一对。新德里的幡画描绘了太子出城，其后净饭王对侍女和家臣们进行审问。本图的幡画紧接其后，表现了离别、剃发、苦行的各个场景。这些故事都在极为优美的山水之中展开。

三个小故事自上而下安排。上段的离别的场景是在山间的一个合地上展开。太子坐在岩石上，面前跪着车匿和健步，后面耸立着层峦叠嶂的山岭。山的右边是断崖。断崖下面连接着小树丛生的山岭。平地对面，可以望见水流和青色的远山，空中堆涌着云朵。画面的背景完整地体现了中国山水画的各元素：近景的山峦、树木、平地、断崖、江水、云气、远山、点景人物。尤其令人印象深刻的是，将高耸的断崖劈下，平地延伸到远处，可以看到很远很深的景色。这便是后来北宋郭熙在《林泉高致》中称为“深远”一类山水画手法的雏形。在现存的五代时期关仝的山水画杰作《秋山晚翠》以及北宋郭熙的《早春图》中，我们能清晰地看到与这幅幡画的一些关系。山石皴法的完整丰富，用笔勾勒的转折顿挫，恰到好处地表现了山峦的质感。山峦上的密树林虽然略欠生动，但也很好地表现出茂密葱郁的山林特征。这个时期的山水画，已经度过了唐代张彦远所描述的“水不容泛，人大于山”这一幼年时期，逐步走向了成熟，不久北宋时期山水画高峰即将到来。

中间部分是太子剃发出家的场景。太子到了雪山之后，断发修行，旁边跪着的五个人，便是净饭王派来找回太子的五位大臣。他们找到了太子，但太子决定出家修行，并且发下誓愿“不成佛道，不回国”。大臣们无法向净饭王交差，只好跟随太子一同去修行学道。

最下面部分是太子已缠着红色腰带坐在山间的岩石上，两侧则是陡峭的山谷。山谷用墨线勾勒轮廓，并采用赭石色和墨色强调阴暗部分，强调了结构和氛围。太子赤裸着的上身和手臂已经非常消瘦，正在陷入深深的禅定中。这个部分场景用粗斜线条来与上一场景分割，自然而清晰。



局部 苦行（放大约2.9倍）

欲知詳情
PDG



局部 作别车医、鞭影（故宫博物院藏）



局部 剃发（放大约1.6倍）



佛之七宝图

唐(9世纪) 绢本设色 纵62.5cm 横28cm



佛传图·搜寻, 报告

唐(9世纪) 绢本设色 纵77.5cm 横19cm



局部 报告搜索结果(放大约1.4倍)

这幅幡画，画的是佛教七宝，采用了与描绘佛传故事相同的表现方法。多处出现旁边描绘了七宝图的佛传图。七宝依次为：

1. 金轮宝——转轮圣王坐在上面，一天一夜，能周游天下。
2. 神珠宝——能生成一切众宝，象征愿望达成。
3. 玉女宝（以贵夫人形象表示）——转轮圣王的第一夫人，名叫妙静得。能生育一千个儿子。
4. 白宝马——能日行千里的宝马疾风勇，象征佛法迅速传播久远。
5. 白象宝——转轮王坐在上面，自在无碍，稳如泰山。还能搬运八万四千卷的经典，象征信仰无限广大。
6. 主藏神宝（以文官形象表示）——财务大臣，金银财宝，一切具足。
7. 主兵神宝（以将军形象表示）——转轮王的护卫大臣。

七宝相对应的旁边，各自都有长方形空白线框，都没有写入文字，风格与前面佛传图接近。

这幅幡画的花纹图案的三角形幡头与中心部分是同一张绢布。这幅幡画原本有茶色的幡脚，现已被取下另行保存。作为场景划分的山岳的表现手法以及颜色都说明，这幅画和前面介绍过的幡画同属一系列的内容。画题仍以佛传故事为主。这幅幡画，最上段是净饭王命令家臣去搜寻太子的场景。中段是大臣们骑马搜寻的场景。下段是手下向净饭王汇报的场景。最后的场景描绘了表现宫廷生活欢乐的乐人们形象，另外，为了表现宫廷环境，庭院四周还描绘有莲池、竹篱、竹丛、六角亭等。

该画整体白色颜料已经严重剥落。



局部 骑马男子（放大约2.5倍）



佛传图断片·搜索 (原寸)
唐(8世纪) 绢本设色 纵14cm 横19cm



佛传图断片·别离 (原寸)
唐(8世纪) 绢本设色 纵18.5cm 横19cm