

西域绘画·1 (佛·菩萨)

敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品

马 炜 家 中 编著



西域绘画·1 (佛·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·1/马炜,蒙中编著.一重庆:重庆出版社,2010.1
ISBN 978-7-229-00627-3

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068713号

西域绘画·1

XIYU HUIHUA·1

马 炜 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: 400016 <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: fxchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452
全国新华书店经销

开本: 787mm×1092mm 1/8 印张: 5
2010年1月第1版 2010年4月第2次印刷
印数: 3001—4600
ISBN 978-7-229-00627-3
定价: 62.00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·1（佛·菩萨）

关于佛画，有广义、狭义两说。广义地讲，本套《西域绘画》编选的佛、菩萨、天王、金刚等众多类型均属于佛画的范畴；狭义地讲，佛画可以理解为仅指将佛作为绘制主体的作品。

在佛教发展进程的初期，并没有出现佛陀的造像。当时人们普遍认为，作为最高智慧的证悟者，任何以凡人形象塑造佛陀的做法都是不合适的。如果人们想表达对佛陀的向往与崇信，只能借助某些象征性的东西：或是菩提树，或是莲花、足印。甚至于在一些表现佛传故事的作品中，本应出现佛陀的地方被处理为空白。这一“佛像不得再现”的戒律直到公元一至三世纪才被打破。当时的贵霜王朝兴起了两处佛教造像中心——犍陀罗与秣菟罗。其时的佛像大多是头顶肉髻螺发，通天高鼻，两耳大垂，双目微睁，身姿直立或端坐。可以说已经形成了日后造像的基本范式。不过值得注意的是，早期的风格，特别是犍陀罗地区的佛像明显受到了古希腊雕塑的影响，衣纹折带的处理着力传达出体肤肌肉的起伏变化；而这一手法日后传入中国，对我国造像技法可谓是极其有益的补充。

我国的佛像最早可追溯到东汉末年，其时佛教刚刚传入中土，成熟的佛像仪轨还未能普及，所以往往只是按照一般的神仙形象来塑造，其姿态、衣纹的刻画手段与两汉画像石相似。真正意义上使佛陀造像初具规模是在五胡十六国时期。而之后随着南北朝佛事大兴，石窟造像风气的愈衍愈盛，佛像制作也步入了有史以来的第一个高峰期。很明显，这一时代受到了外域佛像范本及其艺术手法的影响，但无疑表现出本土的时代文化特征。如许多佛像的体貌容姿大有“秀骨清像”的名士风度便十分耐人寻味。作为中国佛教造像史上的巅峰，唐代则实现了宗教性与现世性的统一，达到立足本土传统与兼取外来风格的圆融境界。证之于本套丛书所收录敦煌遗画，虽然佛像不比菩萨像体现得那么充分——佛像重在内在的智慧力量，外在形象一般须遵循严格的仪轨，依旧是螺发、白毫、肉髻的神圣特征，然而面相圆润丰腴，表情慈悲静穆，姿态雍容洒落，较之前代无疑多了几分世间的人情味与亲近感。

本书分为佛与菩萨两部分。佛画中《树下说法图》是敦煌藏经洞中创作年代最早、保存状态最完好的一件作品。其中不论主尊、胁侍菩萨，还是女供养人的勾勒和敷色都十分细腻，特别是六位比丘弟子的表情刻画得极为生动，是敦煌遗画中不可多得的精品。关于《炽盛光佛及五星图》，同样的题材出现在千佛洞Ch.VⅢ洞窟甬道南壁的壁画上，尺幅和场面更为宏大。读者不妨将两者做一对比，定然会对因不同材质而限定的绘制技法有所理解。《释迦瑞相图》带有浓厚的犍陀罗风格，虽为断片，但细密劲健的勾线足以让我们领略到当年“曹衣出水”的风采。书中《阿弥陀·八大菩萨图》、《千手千眼观世音菩萨图》均属于曼荼罗类型的作品，即依照一定的佛典仪轨而绘制，供修行者借相悟体、修持密法之用。

上面是对本册作品的一个大致说明。接下来，让我们放宽视野，针对整个敦煌遗画，简要述说几句关于供养人的话题。第一，大量保存完好的供养题记文字对读者考察敦煌遗画的创作背景是一个极好的途径。通过题记我们不仅能看出遗画的主要供养者是俗家信众，而且多为中下级官吏及普通信众，这与敦煌石窟造像者的身份有很大的区别。石窟造像，只有世家大族或上层官吏才能支撑起巨大的开支，而对于一般人而言，绢、麻、纸本之类耗资较低的绘画作品无疑是比较现实的供养形式。读者还不妨留意，大凡既绘有供养人又题写发愿文字的作品大多水平较高，材质也较为精良。这说明此类作品理应事先交由画工，按照供养人的意愿专门绘制。而一些并未题写发愿文字，且没有供养人形象的作品多是这样的情形：画工提前制作好一批作品，专门应对信众临时供养的需求。第二，解读供养题记可以进一步印证敦煌遗画的创作意图，即或为亡人追福，早日脱离三涂恶道，往生极乐净土；或为生者祈福，永保平安。不仅如此，题记中还提示出了当时信众的信仰状况，如观音信仰、地藏十王信仰等。第三，遗画中供养人的形象多为写真画像，这为研究唐五代时期的服饰演变、审美风气无疑提供了极为珍贵的图像材料。



树下说法图

唐（8世纪初） 绢本设色 纵139cm 横101.7cm

宝树华盖之下，释迦牟尼佛身着朱红色的和软袈裟，趺坐于宝莲台，正在向四围的众菩萨、比丘说法。莲座呈多层装饰之须弥座，和上方的华盖相应。四尊菩萨端坐莲台，姿态相各异，手中分别持莲花、净瓶、宝珠等，神情皆安详雍容。六弟子侍立佛后，闻听妙法而心生欢喜，颜色和悦疏朗。画面上方，天女乘祥云俯身散花，飘带共云气随风舒卷。下方各有男女供养人，右侧男供养人已缺损。女供养人为一少女形象，椎式发髻，窄袖衫裙，双手持莲，长跪于方形垫上，态度温婉闲静。下方正中留有题写发愿文的位置，作石碑形，空白未题记。

该作品的创作年代约为8世纪初，是敦煌藏经洞中绢画年代较早的一件。从以下几方面可以进行时代的印证。首先，相同的说法题材，其构图与敦煌唐初洞窟的表现最为类似；而且，这一图式正是从隋代石窟壁画中表现佛与二胁侍菩萨的简单图像中演化而来。其次，主尊嘴角的线描式样，与永泰公主墓室壁画非常相近。因为到了8世纪后半叶，一般上下唇之间的勾线，两端要稍粗一些；再到10世纪，线条则拉得更长，末端弯曲得很尖。再次，画中女供养人的发型、着装，甚至是表情，完全与唐初壁画、陶俑中的侍女形象相一致。最后还有一点可以证明该作品的创造年代，即华盖、莲座上灵芝状的祥云，也正是唐初敦煌壁画常见的图样。

值得一提的是，该作在表现人物肌肤的立体感上尤为独到。除了线描本身的刻画，自南北朝以来从西域所传的晕染法起了至关重要的作用。这种晕染法通常沿轮廓线向内染，边沿部分颜色较深，高光部分颜色浅。在鼻梁、眉棱、脸颊等部位往往先施白色，再以肉色相晕染。从而造就了肌肤的微妙变化。观作品正中的释迦牟尼佛，眼神透出无限悲悯，这跟细腻的晕染技法是分不开的。

敦煌遗画中，许多作品皆以对称工致的布局示现。该幅作品即是一例，如胁侍菩萨、六比丘弟子的安排无不是围绕主尊分左右而设，异常的严整对称。有些读者难免产生这样的误会：缺乏变化的布局将限制画工的自由发挥。这里何以称作误会，大致缘于读者忽略了两点重要的信息：其一，佛画的构图往往需要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随意发挥。其二，高明的画工善于凭借细微处的精妙变化，来化解严整布局所带来的局限。前者此处就不详述了，就后者而言，不妨做几处提示。如画面下方左右二胁侍菩萨，侧面的角度、表情、身姿、手姿都有明显的差异；上方有二比丘均被菩提树遮挡，但眼神各异。再如画中的女供养人，上方是菩萨乘坐的莲花宝座，从莲茎斜出一花蕾，恰好衬出她乌黑的头发、娇嫩的脸庞。



局部 中尊、左胁侍菩萨、比丘





局部 右胁侍菩萨、比丘



局部 左肋侍菩萨头部（放大约2倍）



局部 供养妇人像（放大约1.6倍）



局部 飞天 (原寸)



炽盛光佛及五星图

唐 乾宁四年（公元897年） 绢本设色 纵80.4cm 横55.4cm

根据《佛说无比大威德金轮佛顶炽盛光佛消灭吉祥陀罗尼经》言，炽盛光佛，亦称金轮佛顶尊，佛身之毛孔，放炽盛之光明，能教令日月星宿。该图描绘炽盛光佛在空中乘坐二轮牛车，五星追随之。从佛前依顺时针方向数，五星分别是：南方火星（荧惑星），作外道形象，头戴马冠，四手各执剑、戟、弓、箭；西方为金星（太白星），作女子形象，鸡冠，身着白练衣，手抚琵琶；中央为土星（镇星），作婆罗门形象，头戴牛冠，手执锡杖；东方为木星（岁星），作文官形象，头戴猪冠，手捧花果；北方为水星（辰星），作女子形象，头戴猿冠，手执纸笔。画面上方有楷书题记“乾宁四年（公元897年）正月八日炽盛光佛并五星，弟子张淮兴画表庆记”。

此幅绢画曾经在10世纪上半叶有过一次修改。原因是炽盛光佛的面部和身体当初都曾施以金彩，眼、鼻等处的勾描隐约可见头次描绘的痕迹。特别是佛的嘴角，采用的是10世纪的钩状手法，而其他的画像，唇缝的勾描则都表现为笔直或者向两端微微上翘。



局部 水星（放大约1.5倍）



局部 炽盛光佛（放大约1.3倍）



局部 土星（放大约1.4倍）



局部 金星（放大约1.5倍）