

西域绘画·6 (佛传)

敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品

马 伟 蒙 中 编著



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/马炜,蒙中编著.一重庆: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 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: 4.5
2010年1月第1版 2010年4月第2次印刷
印数: 3001—4600
ISBN 978-7-229-00631-0
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。今天我们能看到第二百九十窟中，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。

经洞里发现的这批丝绢画，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。这些佛传故事图，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）。因为幢幡的尺寸限制，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。故事一般是从释迦牟尼乘象入胎开始，直到菩提树下证道结束，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。每幅面画上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，献给寺庙的习尚。这些尚未题字的佛传幢幡，很有可能是信众们在当地购买的现成品，即刻献给寺院的，忽略了添字这个环节。寺院在张挂一定的时间后，将它们收集存放起来。这批东西在藏经洞密闭时，已经有不短的年头，由于张挂和使用的时间不短，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，佛本生故事场景和幢幡上有着很多不同之处。比如佛传图（燃灯佛授记、三苦、入胎、笼居）里，燃灯佛向未来佛预言他将来伟大成就的场面。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遮住了生产的过程。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入定，二是“四门出游”使他目睹了世间的生老病死诸种苦。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。而在敦煌绢画中以及同时期的云冈石窟浮雕中，却大量地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”南北朝时期山水画特征已经远去。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，我们甚至能看到在北宋郭熙《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

这张绢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。

灵鹫山又称耆闍崛山，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，一时佛住王舍城耆闍崛山中。”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）



局部 比丘

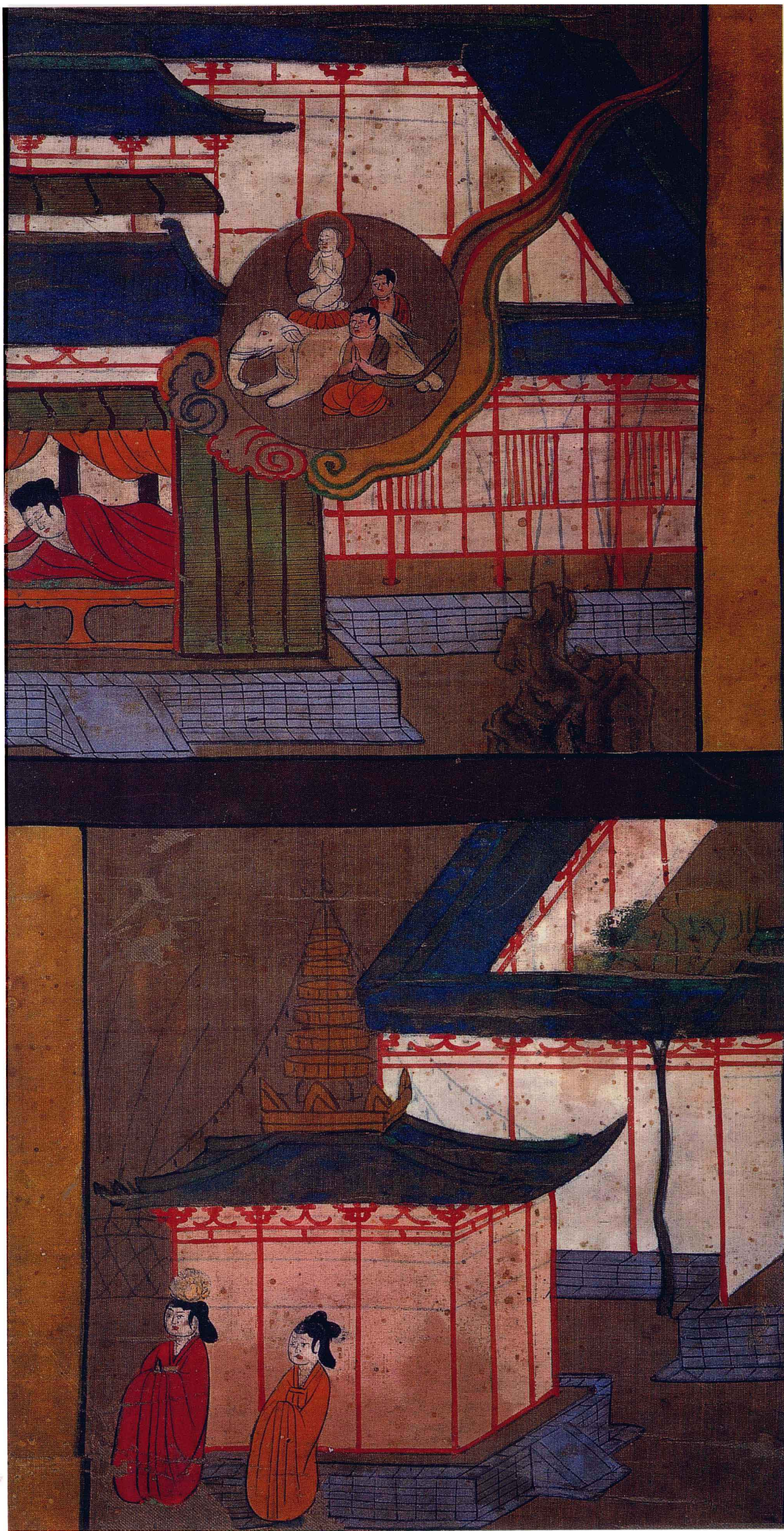


佛传图·燃灯佛授记、三苦（原寸）

唐（9世纪） 绢本设色 全图纵60cm 横16.5cm 图版部分纵30cm 横16.5cm

这幅幡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。这种手法不仅用在幡画上，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入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，最后成为骨骸的场景。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走动的场景。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、笈居（原寸）

唐（9世纪） 绢本设色 图版部分纵30cm 横16.5cm



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较，有着极其类似的表现手法——着重在于表现整体场景，烘托气氛，手法简洁质朴，并不做过多的繁缛刻画。

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。画面中她们绾着很大的发髻，佩戴妍丽繁华的发饰。不过，却不见10世纪初普遍的长发簪。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明艳粗放，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脚残片留在上面。

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



局部 太子诞生（放大1.7倍）



佛传图断片·佛之七宝、九龙灌浴、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、颇胝迦、牟娑落揭拉婆、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旋涡状的粗线条，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。

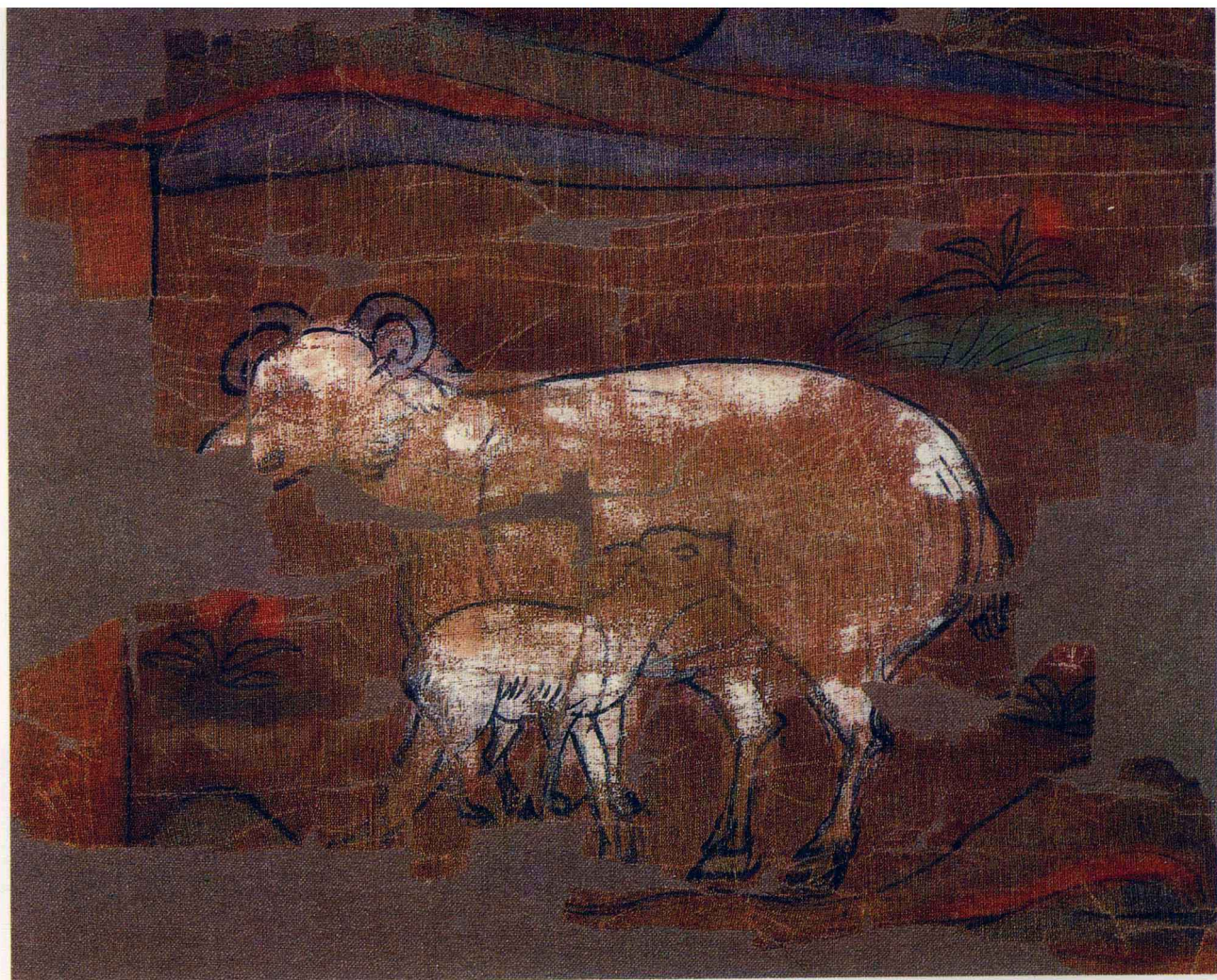
下半部分表现了佛传中的两个场景，但并未采用一般场面区分的方式。发生在蓝毗尼园的“灌浴”与“七步”两个场景，相比上一幅，这幅的描绘要精细很多，不过基本的构图还一脉相承。九条龙的头部麇集在黑云当中，分做两列，具备了典型的中国式龙的特征。在中国传统的色彩象征中，黑色代表水，以黑为玄，古人对黑暗的天空一直抱有深深的敬畏，此处将九条龙设置在画面中的大块黑色云气里，不无这种关系。背景描绘的是蓝毗尼花园风景，四周散布了花草。接受灌浴的太子身有两棵大树，画面最顶端也呼应了树木的枝叶。最下端是“七步”的场景，摩耶夫人的侍女们围绕着太子，太子脚踏莲花。一位侍女手持布巾，准备为太子擦拭身体。画面的人物形态，似乎都保持静止不动，但逐个看去，身体姿势却各异，其中还有些是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。他们是唐代人物绘画的经典风格，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，太子用左手提起一只大象，右手托住大象，将象掷到城门之外，大象坠落的地方，居然陷成了一个大坑，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。