

观无量寿经变画的图像分析

胡绍宗

摘要 敦煌《观无量寿经变画》壁画的图式结构大致可分为三种：一是中堂与两联，二是“凹”字形，三是上、下结构方式。以莫高窟二一七窟观无量寿经变画为例，洞窟环境有效地实现了佛经内容与表现形式的统一、礼拜过程与洞窟图像结构的统一。

关键词 敦煌；观无量寿经变画；图像结构

中图分类号：K879.41

文献标识码：A

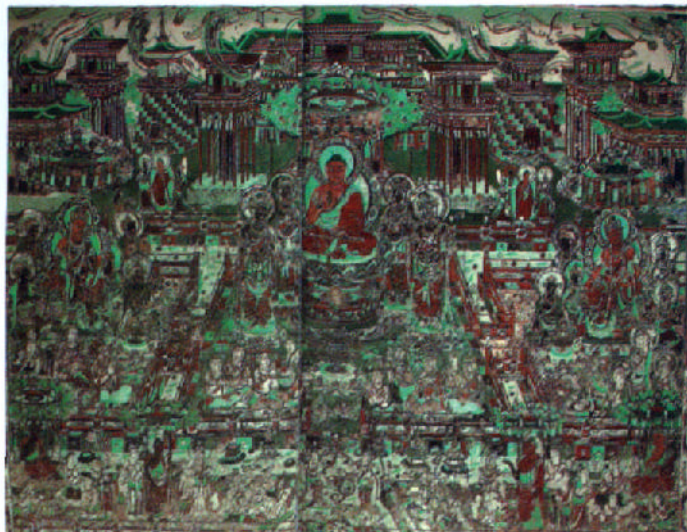
文章编号：1003-6962(2009)05-0011-04

敦煌莫高窟坐落在河西走廊的西端，甘肃省敦煌市东南 25 公里处的鸣沙山东麓断崖上。它始凿于前秦建元二年，历经十六国至元代，形成了世界上现存规模最大、内容最丰富的佛教艺术圣地。其中，尤以精美的壁画和塑像闻名于世。在莫高窟现存的四百九十二个洞窟中，全部壁画总面积超过四万五千平方米，实际上构成了莫高窟宗教艺术的主体部分。而在这些壁画中，经变画无疑是最重要的形式之一。经变画是指画家依据一部经文绘制一铺画面，把那些晦涩难懂的经文形象地用绘画的方式表现出来，使佛教教义形象直观，从而达到宣教的目的^[1]。

本文讨论的《观无量寿经变画》在敦煌都是鸿篇巨制，它们是佛教艺术在中国的创造性表现形式，图式结

构大致可以分为三种。第一种形式：中堂与两联的结构模式。这种结构方式最为典型，在莫高窟壁画中共绘制有 61 铺。它的特点是中间绘制以阿弥陀佛说法为中心的佛国图像，两边分别绘有“未生怨”和“十六观”的故事画，形似中堂的两联。第二种形式：中间主体画面是宏大的说法图，在说法图的左、右、下三方分别绘制“未生怨”和“十六观”的故事画，从而形成特定的“凹”字形结构模式。第三种形式：“未生怨”和“十六观”的情节性故事绘制在主体说法图像的下部，呈上下结构方式。这种结构通常是因为石窟壁面大小以及该经变画与其它经变画同壁绘制等原因灵活处理的结果^[2]。

因此，像《观无量寿经变画》这样特征鲜明、规制宏大、绘制精良和画面结构变化灵活的经变画，无论是从宗教意义上，还是从艺术学的角度上，都值得我们作深入地研究。本文试图以二一七窟《观无量寿经变画》壁画为例，分析观无量寿经变画的图像结构特征。



图一



图二



图三



图四

一 说法图的舞台式结构

敦煌莫高窟二一七窟开凿时间约为唐神龙至景龙年间,即公元705—709年间。此窟主室平面呈方形,空间开阔,观无量寿经变画绘制在北壁,与南壁的法华经变遥相呼应。通铺经变画包括极乐净土世界图景、未生怨、十六观,呈“凹”型布局,这是莫高窟现存的观无量寿经变中最早使用这种构图形式的壁画(图一、二、三、四)^[3]。描绘西方净土的画面在这铺经变画中占有突出的位置,以阿弥陀佛为本尊,以观音菩萨、大势至菩萨为胁侍,二菩萨分别主“悲”、“智”二门。佛说法图的这种图式在中国经历了较长时间的发展与演变,到隋代才渐趋成熟。四川成都万佛寺出土的南朝造像碑背面西方净土变石刻画,可算是这种结构形式较早的例子(图五)。随着唐代气势恢宏的净土经变画的出现,相对单一地描绘说法的图式演变为大型经变画的一部分^[4],画师巧妙地把密匝匝的图像构成一个视觉整体。从经变画所承担的宗教功能来讲,它应该是该部经文的中心,也是每一位信众入洞“观想”^[5]的目的和结果。佛与西天圣众伎乐有规律的组合,主次相从,层层展开。寺观建筑、楼台的形象安排错落有致,为呈对称性分布的西天圣众营造了一个犹如舞台般紧凑而饱满充盈的气氛。主佛前的平台上舞乐悠扬,一直延引到画面以外,在每一个朝拜者面前舒展开来,实现了观想和参拜者与佛国亲近的心理要求。说法图被营构成舞台式的大场景令人震撼,也令人激动。偶像性的图式结构被对称形式进一步加强,在观看的第一时间里,犹如舞台大幕拉开一样,除了能感知主佛的宝相以外,似乎不容我们细致地、逐一地观看。只有当我们逐渐进入了佛国光辉的境地、安定心绪之后,视觉上的层次关系和图像结构才如舞台上的景观,一一展现,并在

8 舞台出将、上场 (飞天)	5 威严、高贵 (主殿、形象)	9 舞台出将、上场 (飞天)
6 浪漫、幻想 (菩萨)	2 主角、庄严 (主佛)	7 超自然 (菩萨)
3 主角 (侧坐的佛)	1 激烈、动感 (伎乐、歌舞)	4 随意温暖 (侧坐的佛)

图六 舞台区位与净土画面的类比图



图五

静静地“观想”中使人产生一种肃穆与庄严的感觉。

这种结构模式可以用舞台表演艺术的区位布置来比较说明。在舞台表演艺术中,舞台上的平面被分成九个表演区域,每一区域被赋予了不同的象征意义,演员的舞台行进线路及其站位都与角色的塑造、剧情的展开有着密切关系。如前所述,观无量寿经变中说法图的结构就如同一幕场面盛大的正剧一样(图六)。主尊阿弥陀佛被布置在中心点——二位点上,而这个点具有高贵、庄严、权威般的视觉象征意义,在舞台后方左右入口——出将、入相的位置则画满优美的飞天形象,而在被赋予激烈与动感的前台台口布置着翩翩起舞的舞伎,各部分都——切合舞台角色的调度和布景的安排。

舞台戏剧是在空间中通过演员的表演展开戏剧情节的,有限的空间深度和作二维展开的台面是演员既定的表演环境,而对于戏剧导演来讲,他们无不以台口作为假象画框,并对在这一假想画框内的人物展现、背景、道具作平面上的安排。如若不是这样,导演又如何能将演员的每一个表演细节展现在观众的面前呢?台下的观众怎么能看全台上的表演呢?三维空间中的形式构成和安排同时要符合二维平面的要求,这是包括画家、戏剧导演在内的从事视觉艺术的人所应遵循的规律,好的导演恰恰就是要用在狭小三维空间的表演过程来突破这种视觉上的二重性以增强戏剧的看点。无疑,观无量寿经变画中盛大场面的说法图是这种形式表现规律的绝好代表,我们可以把它看作舞台效果的一个镜像。在此,绘画平面本身的二重性问题也得到了很好地阐释。

充分地展示说法场景中的盛况和佛国光怪陆离的

道场,是画师完成经变画的第一要务,但是,宗教绘画本身所担负的宗教仪规以及赞助人的意愿,同时使这些绘画增加了丰富的象征意义。就这幅经变画而言,我们可以把盛大佛国场面从平面的角度分成上位、中位、下位三个层次,再对照着三个位置上的形象布置,其象征意义就一目了然:视觉上位是天国、天界以及人们往生的乐土,当然还有飞天形象、不鼓自鸣的各种乐器。有意思的是,主尊的华盖和主殿宝顶形式的重叠又进一步加强了上位的概念,因而,宗教的仪规、视觉习惯、观想者的心理需求三重结合,使上位的意义丰满,这样使观者就要以仰视的目光来瞻仰了。画幅的中位是这片净土的管理者——阿弥佛陀主尊的位置,这一位置的安排就是要使每一个进得洞来的善男信女有亲在共享的感觉,同佛的慈目相对,达到观想进而生慧的目的。中位三组佛像一字排开,画师以平视的视角描绘,增强了佛与凡众的亲近感。经变的下位被表现得兴味盎然,乐舞悠扬,僧众、伎乐、人间凡俗与观者平齐,从而拉近了与往生彼岸的距离,在这里画师又巧妙地转换了视角——采用俯视的方法来描绘。这种由下到上不断转换视角的方式,是以视觉为起点,引导信众从眼前似乎可以触摸的现实向理想跨越的有效途径。

二 纵深和平面的双向度转换

在整铺经变画中,边栏屏风描绘的“未生怨”、“十六观”也是图像结构中重要的组成部分,与中间的说法图不同的是:线性的图像结构与文学性的内在逻辑关系规定了他的绘制和观看方式。这种情节式构图和中心偶像式、象征式的构图形成了一个二元结构,与朝拜观想的目的、过程和结果相对应,此时多空间中的画面拼接随着观看者位置的移动便产生了意义。

当每一位信徒走进洞窟的时候,他都会主动去寻找主尊的位置,并以此为基点开始他的朝拜活动。对于熟悉佛经的信徒来说,对主尊的观想和名号的念诵

能使他达到安定祥和的心理状态,而此时四壁的画面所产生的错觉效果暗合了这种心里。就二一七窟具体环境来说,呈现在朝拜者面前的是一个视觉上的二元结构环境:西壁正中佛龕内塑造趺坐式佛像一身,它构成洞窟视觉环境的现实部分,并和四壁的绘画形成对比关系,此为第一元结构。西龕的塑像因其体积的可触摸感,使它不至于消失在洞窟这个更大的图像环境中;接着,当朝拜者把目光向四周转移时,在壁画的平面中又分离出第二层主尊与背景的层次关系。这便是第二元结构中的图像关系。而在这一层中的主尊形象是画师通过建立其相对独立的形式系统来实现的:第一步,说法图中的上位楼台组合模式与中位的三组佛、菩萨的组合模式完全一样,这种重叠与对称强化了中位的视觉分量。第二步,主尊头顶上的华盖和头光所形成的外观形态与佛的宝座——须弥座的形态形成同构,这样两个相同形式的重叠再一次加强了主尊的中心地位。这种中轴对称的视觉模式建立起一种与人类自身平衡感觉的同构关系,使观想者产生一种视觉的愉悦感。

总之,洞窟环境有效地实现了佛经的内容与表现形式的统一、礼拜过程与洞窟图像结构的统一。这个内容与形式相统一的空间是一个充满意义的实体,而这个实体的全部意义存在于图像内容和图像的结构方式之中。

注释

- [1] 段文杰:《敦煌石窟艺术研究》,甘肃人民出版社,2007年,14页。
- [2] 同上书,59页。
- [3] 樊锦诗:《讲解莫高窟》,浙江文艺出版社,2006年,137页。
- [4] 荣新江:《敦煌学十八讲》,北京大学出版社,2001年,320页。
- [5] “观想”是七世纪出现的一种宗教礼仪,即是朝拜者以虔诚地注视佛像的方式进入宗教境界方法。参见巫鸿:《礼仪中的美术》,三联书店,2005年,412页。