

藏传佛教绘画中的 拉姆央金玛与其手持乐器之演变

◎ 次 央

佛教诞生于距今 2500 多年前的印度,后流传到世界其他地区。其中,流传于斯里兰卡、缅甸、泰国、柬埔寨、老挝和中国傣族地区的巴利语系经典,称南传佛教;流传于中国、朝鲜半岛、日本、越南的汉语系经典,称北传佛教;流传于中国西藏等藏族地区、蒙古族地区,以及不丹、蒙古、印度北部的拉达克地区、俄罗斯西伯利亚等地区的藏语系经典,称藏传佛教。在佛教的流传过程中,除了上述不同语系的经典等传承载体外,另一个重要的传承载体便是佛教艺术。在与佛教相关的雕塑、绘画等诸多造型艺术中,拉姆央金玛的形象最为多样、丰富。

一、关于拉姆央金玛

在藏传佛教的壁画和唐卡以及文献中描绘的与音乐因缘不浅的拉姆央金玛之形象,原是印度神话里出现的一尊女神,称“萨罗沙缚底”(Sarasvati),是一尊象征着同名的河流并具有学术、诗文和音乐意味的女神。在佛教文化中,这尊女神作为智慧和福德的守护神,其手持乐器的美妙姿容,颇受信徒所亲近。^[1]

拉姆央金玛在汉语中称为“妙音天女”或“妙音仙女”,日本则称“辩才天”。引人注目的是,无论是“萨罗沙缚底”、“妙音天女”或“妙音仙女”、“拉

姆央金玛”还是“辩才天”,都与其称谓一样形态各异,千姿百态,承载着丰富的人文信息。

二、印度系绘画中拉姆央金玛的早期形象

在拉姆央金玛——萨罗沙缚底女神的早期形象中,所怀抱的是叫做维纳(vīṇā)的弦鸣乐器,是一种弓型竖琴(Bogenharfe),到了 8 世纪后才出现半梨形匏琴,包括附加有椰果共鸣体的西塔尔类弹拨乐器,但名称没有变化,仍为维纳。

之后,随着佛教的东渐,拉姆央金玛——萨罗沙缚底女神的形象也随之流传到了其他地方。而



图一：拉姆央金玛——萨罗沙缚底女神怀抱的半梨形有项乐器

且,由于流传路径的不同,其手持乐器也出现了本土化。在唐代的绘画中,拉姆央金玛——妙音天女的手持乐器变成了琵琶——一种半梨形匏琴;而在日本的绘画中,拉姆央金玛——辩才天的手持乐器则恢复成印度系凤首箜篌——一种弓型竖琴。^[2]

三、藏传佛教绘画中的拉姆央金玛形象

在藏传佛教绘画中,早期的拉姆央金玛大多手持类似“曲项琵琶”的有品乐器,少部分则为另一种半梨形有项无品乐器,都泛称“丹布热”(tanbour/tambura)或“哔旺”(bi-wang)。这种现象恰好与佛教传入西藏的路径相吻合,即,与先后从中原和印度分两路传入西藏的事实相符。^[3]

再者,在早期藏文文献中,经常出现作为梵文借词的乐器名称“丹布热”一词^[4],而且多用梵文书写。梵文中的“丹布热”原指弦鸣乐器,后多指弹拨乐器,这一名称在藏语中亦与“举芒”(rgyud-mang,意为“多弦”)或“哔旺”相对应。但“举芒”或“哔旺”其原来的意思为弦鸣乐器,其中“举芒”更多地具有弹拨乐器的意思,而“哔旺”的意思则趋近于拉弦乐器。而且在西藏的许多古代建筑的壁画和藏文古籍当中,就有演奏各类“丹布热”——“举芒”或“哔旺”的情景和描述。这些“丹布热”——“举芒”或“哔旺”不仅形制各异,其演奏方式也各具特色,既有弹拨者,亦有拉奏者^[5]。从这个角度看,一方面这或许从一个侧面能够解释为什么早期藏文文献中的“丹布热”之意思相对含糊的原因;另一方面这也证明了拉姆央金玛之手持乐器随着佛教流传的



图二:西藏阿里托林寺拉姆央金玛壁画

路径不断走向本土化的事实。对此,通过以下不同时期绘制的壁画、唐卡等造型艺术的比较研究和分析中还能得到更为清晰的认知。

1,在吐蕃时期修建的桑耶寺、大昭寺和布达拉宫等古代建筑的壁画中,拉姆央金玛所手持的乐器是一种半梨形匏琴,包括有品的和无品的曲项的和直项的,而且大多为弹拨乐器,这与印度系后期形态与唐代的形态是基本一致的。

2,在藏传佛教后弘期修建的托林寺和古格城堡等的壁画中,拉姆央金玛所手持的乐器虽然也是一种半梨形,但这类乐器有琴弓,因此显而易见是拉弦乐器,而且圆形的共鸣箱和短促而略细的琴杆等构成的形制,以及乐器在身体左侧立起演奏的姿势等,都与此前的形制大相径庭。这类乐器的形制及演奏姿势更接近于目前仍然在西藏阿里地区札达县底雅、玛阳一带流传的拉弦乐器哔旺,应该说与该类藏族传统乐器有着千丝万缕的联系。或许由此就能够发现手持乐器本土化的端倪。

3,在此后不久修建的萨迦寺等建筑的壁画



图三:托林寺壁画



图四:托林寺壁画



图五:萨迦寺壁画

中,又出现了新的景象,即在延续此前出现的拉弦乐器的前提下,乐器的形制又有了新的变化,即一尊翩翩起舞的仙女其手持乐器变成了在圆形的

琴筒上插入琴杆并系有两根琴弦的咅旺形态。这类乐器的形制构造、演奏姿势等均与目前仍然流传于藏区各地的咅旺乐器可谓同出一辙,几乎没有两样。这就更能证明拉姆央金玛之手持乐器不断走向本土化的这一事实。

4,在藏传佛教的绘画当中,拉姆央金玛的手持乐器是到了后世才逐步趋于扎念(sgra-snyan)的造型的,这也是似乎与扎念在藏地的普遍流传和盛行时间相一致。有关学者研究认为:扎念作为藏族传统乐器,其发展经历过漫长的时间,就从近世来看,现在的扎念是在梵文称为“丹布热”,藏语称为“举芒”的弹拨乐器和被阿里人称为“古布”的弹拨乐器流传到了后藏地区后,才被藏巴·第司命名为“扎念”这一称谓的。后来,其中的六弦扎念又从西藏的中部向现青海、甘肃、四川等地的藏族聚居区流传^[6],而且至今仍然作为深受藏族人民喜闻乐见的重要传统乐器之一,盛行于雪域高原。

与之相对应的是,大约就在这一时期开始,在藏传佛教的绘画中,拉姆央金玛手持的乐器也开始变成了相对统一的形制,那就是逐渐变成了藏族传统乐器扎念的样式。不过,与在日本恢复印度系凤首箜篌近似的是,这类扎念的琴头却几乎都绘制成

了凤首,这样或许就做到了保留印度系匏琴及其凤首的同时,又实现乐器整体形制的本土化。这样,在文化交流中的不同审美观念之融合中,很好地实现了传承与发展的良性平衡。

而且这种适度的“持恒”,还作为文化的路径和发展的脉络,给后人提供了重要的人文历史和艺术审美等方面的特殊信息而具有很高的学术价值。

(作者为西藏大学艺术学院讲师)

【注 释】

[1]参见觉嘎著《论藏族传统乐器——扎念》,北京:中国藏学出版社,2008年,第94页。

[2]参见林谦三著、钱稻孙译《东亚乐器考》,北京:人民音乐出版社,1962年,第320页。

[3]同[1]第94页。

[4]梵文中的“丹布热”,其实是来自波斯语的借词。

[5]同[1]第93页。

[6]同[1]第97页。



图六:拉姆央金玛 格桑次旦画



图七:扎塘寺壁画