

浅析中国绘画中维摩诘形象

尹 星

(南京艺术学院 美术学院,江苏 南京 210013)

[摘 要] 维摩诘形象的绘制最早出现在魏晋南北朝时期,随后在历朝历代绘画中都有这一形象的出现,从晋代的“秀骨清相”,到隋唐时期的“能言善辩”,再到宋代的“淡定自如”,维摩诘形象都有不同的形态、神态以及动态的描绘,本文从绘画的作品入手,结合当时社会和政治的状况,详细地论述了历代绘画中维摩诘形象在形态、神态以及动态上的差异。

[关键词] 维摩诘;绘画;形象

一、维摩诘含意

维摩诘,意译为净名或无垢称,他是一位在家的居士,被人称为长者,而不是“沙门”;他娶妻生子,资财无量,衣服饮食皆尽丰好,而不是苦行头陀。但他却在这种世俗生活中保持了清静梵行,住佛威仪,心如大海。这位佛教中的宣扬大乘佛教、充满智慧的人物,也是诸位艺术家表现的题材之一。

《维摩诘经》即《维摩诘所说经》,自东汉开始,就开始在中国流传,一直到北宋,共有八种译本。其中鸠摩罗什于所译的《维摩诘所说经》最为流行。自鸠摩罗什译出后,诸家相继讲赞或注疏。南北朝时,演说维摩诘经盛极一时,名家辈出。此经主要内容是:维摩诘居士住在毗耶离城,是一位善知识者,又名净名居士。曾在过去劫中供养无量诸佛,深闻法要,契入不二,为了方便摄化众生,他上自政要,下至酒肆,广泛地参与了社会生活。为了方便度众,而现出疾病的形象。于是当地的国王大臣、长者居士、婆罗门及诸王子、百官等无数千人,皆前往探望疾病。维摩诘居士便以他的疾病为题,现身说法。

据佛经说,维摩诘是个神通广大、能言善辩的居士,他不出家,却精通佛理。他经常在家称病,人们去探望他时,他即向人们宣讲他的大乘佛理。维摩诘经变画就是以佛派弟子去看望维摩诘这一中心事件展开描绘的。由于维摩诘善于辩论,佛的十大弟子都不敢前往,佛就让“智慧第一”的文殊菩萨率众到维摩诘的住所,于是产生了一系列戏剧性的情节。维摩诘经变由此拉开序幕。^{[5](P.124)}由于中国各时期各朝代的政治因素,导致了各时期各朝代对佛教的热衷程度不同,因此就产生了各时期不同的维摩诘的形象,本文试图通过不同时期来分析维摩诘形象的发展和演变。

二、维摩诘形象的创作与兴起

据张彦远的《历代名画记》记载,东晋的顾恺之是最先绘画维摩诘的人,“顾生首创维摩诘像,有清羸示病之容,隐几忘言之状”^{[5](P.112)}这反映了最早在东晋时出现了维摩诘的画像,并且反映了当时在美术家的眼里维摩诘的形象虽有病容,但透着长者的智慧的形象,可惜顾恺之的维摩诘作品已经无从考证,我们一方面只能从史书中了解他对维摩诘的描绘,另一方面可以从顾恺之一贯的画风中来了解。

他画的线条“如春蚕吐丝”,“春云浮空,流水行地”^{[4](P.109)}这样的绘画,是为了强调古典的精神,其次魏晋南北朝时的整体画风是“秀骨清相”,从以上两点我们不难想象顾恺之所绘画的维摩诘像中维摩诘的病容及病中论道的特殊神色。在此之后仍有许多画家绘画维摩诘,但顾恺之对维摩诘的绘画为后人奠定了基础,而且或多或少的影响了后人对维摩诘形象的绘制。

敦煌莫高窟第220窟中的《维摩诘经变》图(图1)这幅图中不但绘有维摩诘,而且还有文殊菩萨以及各国的王子。《方便品》中云维摩诘:“游诸四衢饶益众生,入治政法救护一切,入讲论处导以大乘,入诸学堂诱开童蒙,入诸精舍示欲之过,入诸酒肆能立其志。若在长者,长者中尊,为说胜法。若在居士,居士中尊,断其贪著。若在刹利,刹利中尊,教以忍辱。……长者维摩诘,以如是等无量方便饶益众生。”^{[6](P.32)}维摩诘利用一切场合、一切机会向他人传导大乘佛法,不论他们的地位出身职业年龄如何,所以赢得了所有人的尊重和崇高的声誉。从这幅“问疾图”的构图中可以看出,主体人物处于画面的中心位置,帝王形象处于画面的中心位置,所描绘的人物的大小与其地位成正比,因此在画面中,帝王的形象最大。这幅画中描绘了帝王和诸多朝廷大臣,他们这样身份的人前来向维摩诘“问疾”,不仅反映了当时的朝代对佛教的信仰,也反映了维摩诘的能言善辩和他的智慧。

在《请饭香土》图中表现了众菩萨从上方众香国降临

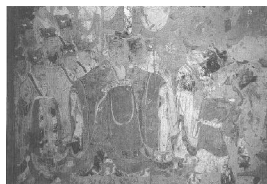


图1 隋唐《帝王问疾图》

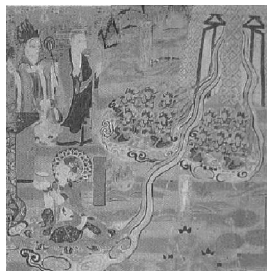


图2 隋唐《请饭香土》



图3 唐代《维摩诘》
(75 × 74cm)

作者简介:尹 星(1986-),女,江苏淮安人,南京艺术学院美术学院硕士研究生,研究方向:中国美术史。

[40]

此土,或供饭文殊,或献钵维摩的场面,维摩诘以其神通法力作化菩萨,转瞬之间到四十二恒河沙佛土之外的众香国香积佛处取来一钵香饭,并且让与会大众均吃饱还有剩余,所以描述为“于是钵饭,悉饱众会。”因此在这幅图中不仅有文殊菩萨,维摩诘居士,还有众多佛家弟子,在众多人物中,层次分明,文殊菩萨和维摩诘居士被安排在画面的左侧,其中维摩诘位于画面的左下角,化作菩萨,手捧饭钵,众多弟子位于画面的右侧,此图与图1的构图方式有明显的不同,图2的构图方式并没有采用主体人物居于中心位置,而是处于旁侧的位置。此时的绘画方式仍是平涂的方法,并不像新疆克孜尔石窟中采用晕染法的壁画,而是以块面的颜色来表现人物的衣着和形体,而不是用线条来表现人物形象,壁画设色沉稳和谐,画家是用这种方式给后人呈现出这样一幅图画,其内容和形式都在现维摩诘充满智慧这一形象。

在敦煌第104窟东壁南侧也有一幅《维摩诘画像》(图3),这幅画中维摩诘不再是顾恺之笔下的“有清羸示病之容,隐几忘言之状”,而是脸上显现出兴奋的状态,似乎有话要说,画中的维摩诘坐在木榻上,右手执扇,左手很自然地靠在左膝盖上,身体微向前倾,眉头紧锁,似乎是在急切地要倾听要诉说或是在思考。唐代的画家开始大量绘制佛教的绘画,说明当时已经有佛教图式的形成。虽然这幅作品的作者已无法确定,但我们可以从这幅画中发现它与唐代画家吴道子的画风有极其相似之处。画面中的人物形象是以线描勾勒来塑造的,线条粗细不一,衣纹转折自然利落,人物造型丰润匀称,体态自然生动,作者用笔十分流畅,潇洒自如。画中人物身体微向前倾,使画面具有动态感。人物面部神态也十分精彩,维摩诘紧锁眉头,眼睛有神地看着远方,嘴唇微微张开,似乎即将要进行一番精彩的讲演或辩论,画面的节奏性和戏剧性,呈现出了一位充满激情和力度的维摩诘形象,是一位具有意气风发精神面貌的居士,充分展现维摩诘深邃的思想。

三、维摩诘形象的传承与变化

在宋代,在文化认识方面,宋代的统治阶级的意识形态整个地转向了儒家理学的范畴,并不像唐人那样,在不同宗教和哲学之间徘徊,因此宗教导致了美术形象的制作上的侧重点发生了不同。宋代的宗教绘画采用表现现实主义的手法,在宗教绘画方面也是采取同样绘画手法,将佛或菩萨描绘为现实中的人物形象。

北宋时流传下来的《维摩诘像》,画面中的维摩诘神态安详,整幅画中既没有夸张变形,也没有降龙伏虎之类的神异色彩,而是用写实主义的手法描绘了一个只是普通凡人的形象,据说此画具有李公麟的画风,李公麟塑造的维摩诘形象发展了前代程式,用宋人注重内省的士大夫形象作为参考,突出了一种长于思索而怯于行动的性格特征。宋代的绘画主张用现实主义表现人或物。从图中可以看出,人物的形体、质感、量感、动感和空间感是通过单线勾勒来表现,人物安详地坐在榻上,给人一种雅逸平淡

的味道。这幅作品没有丝毫的夸张变形,而是用笔墨真实地描绘一位居士的形象,而这幅作品不同于唐代的作品,此图更强调反映人物的内心世界的活动,突出一种长于思考而怯于行动的性格特征。画中的维摩诘似乎在思考,似乎在倾听,从维摩诘这个人物的描绘,也可以看出北宋文人士大夫的内心世界。

南宋时留下了一幅《维摩诘演教图》,此画的作者已无从考证,但从画面上依然可以看出这是传承了北宋时的画风。它描绘了维摩诘向文殊师利以及僧侣、天女讲授大乘佛教的场景。画中维摩诘坐在榻上,面向文殊菩萨和众弟子,维摩诘依然略带病容但精神矍铄,认真得向大家讲授佛理,而文殊师利双手合十,双脚放在莲花上,面带微笑,仔细聆听,文殊师利后面倚坐的众弟子,都在全神贯注地聆听维摩说法。文殊菩萨和维摩诘居士相对而坐,弟子的位置安排在两人的身后,画面中人物均没有设色,人物的形体以及神态都是用单线勾勒,人物的服饰垂顺而下,有“吴带当风”的画风,衣服线条十分流畅,是疏体和密体相结合画法。在构图上,采用主体人物大于次要人物,主要人物放在中心位置的画法,画面布局平衡。维摩诘头戴薄帽,双脚交叉坐在榻上,无论是神态还是形态,都与北宋时的维摩诘像有相似之处,但与唐代的维摩诘像却有着明显的不同。画面中人物多达十人,但人物错落有致,用简练的线条表现了人物不同性格和表情的生动形象,变化多样而不雷同,皆有特色,形态不一,每一位菩萨的头饰都绘画得十分细致,每位菩萨也各有各的动态。此图没有壁画的宏伟气势和鲜艳的色彩,而是用线条勾勒的手法表现了睿智的维摩诘的端庄典雅。

综上所述,维摩诘的形象的绘制从魏晋南北朝时期“秀骨清相”,有病容的维摩诘,到隋唐时期激动辩论的维摩诘,再到宋代淡定自如的维摩诘,他的形象因为朝代、政治、社会状况的不同而有所区别,但画家对于维摩诘的描绘,不论是设色的壁画或是线条勾勒的绢本绘画,但这些画面所要反映的都是描绘一个充满智慧、能言善辩、讲授大乘佛教的一位居士,这种形象的绘制,对宋以后的维摩诘形象奠定了基础,产生了深远的影响。

参考文献:

- [1] 范瑞华. 中国美术源流[M]. 北京: 国际文化出版公司出版社, 1996.
- [2] 赵莉. 龟兹石窟百问. [M]. 新疆: 新疆美术出版社, 2004.
- [3] 樊锦诗, 赵声良. 灿烂佛宫[M]. 浙江: 浙江文艺出版社, 2004.
- [4] 洪再新. 中国美术史[M]. 北京: 中国美术学院出版社, 2005.
- [5] 张彦远. 历代名画记卷五[M]. 北京: 人民美术出版社, 1963.
- [6] 转引纳一. 佛教美术中的维摩诘题材释读[J]. 北京: 故宫博物院院刊, 2004.
- [7] 宫大中. 龙门石窟艺术[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981.
- [8] 金维诺. 中国美术史论集[M]. 北京: 人民美术出版社, 1981.
- [9] [韩]梁银景. 隋代佛教石窟研究[M]. 北京: 文物出版社, 2005.
- [10] 王共钧, 谢燕. 石窟艺术[M]. 北京: 中国旅游出版社, 2006.