

# 《如来佛身量明析宝论》的理论成就

——藏传佛教绘画艺术理论试析之一

土旦才让 王兆宁

(青海师范大学民族师范学院)

**摘要:**《如来身量明析宝论》中佛像量度的观点,尤其是十柞造像量度的观点与同一时期欧洲艺术大师达芬奇对人体比例的论述有异曲同工之妙。它对藏传佛教美术如何创造既符合视觉美感规律又具备本民族审美情趣的艺术形象方面提出了自己具体的要求。对藏传佛教艺术风格的演化和定型,对推动藏族美术的发展具有深远的影响。

**关键词:**藏族绘画;理论;成就

公元七世纪中叶,吐蕃王朝的第一代赞普松赞干布先后从尼泊尔和唐朝迎娶赤尊公主和文成公主为妃,两位公主入藏时带去了大量的佛教经典、佛像、法器文物以及许多尼泊尔与汉地的僧人、艺人与工匠,由此揭开了佛教在西藏高原发展的序幕,作为宣扬佛教思想意识的绘画艺术也适逢其时,在雪域这块土地上产生并得到发展。随着佛教的传入和勃兴,有关古代印度的佛教造像经典也随之传入,以“三经一疏”为代表的印度佛教造像理论便成为藏传佛教绘画塑像必须严格遵循的厘定范式。

吐蕃时期的佛教美术是藏传佛教美术的传入和发展期,是本土美术对外来佛教美术手法和理论不断吸收、借鉴、融合的时期,产生了后来称之为“吉然拉庆”的早期藏传佛教绘画。但是吐蕃最后一代赞普朗达玛的灭佛运动使藏传佛教和藏传佛教文化艺术遭受了一场深重的灾难,佛教寺庙、佛像、经典毁坏殆尽,佛教及佛教艺术在雪域高原销声匿迹长达一个多世纪,直到公元十世纪中叶,在多康和阿里两个地区的佛教徒复兴势力的积极活动下,才使濒临灭绝的佛教以一种新的形式出现,并得到空前发展,佛教艺术也随之得到恢复和广泛传播。这一时期开始,对印度佛教造像量度经典“三经一疏”已不再是机械地模仿,虽然在人物造型上仍严格按照规定的仪轨,但在人物气质和表现手法以及背景、装饰纹样的处理上已发生了较大的变化,并在印度造像理论和西藏自身佛教美术实践经验的基础上产生了希顿大师的《大日鉴》、米庞·索南加措的《造像量度总集》、宗喀巴大师的《观世神像宝镜》、松巴堪布·益希班觉的《佛像绘塑量度经》等绘画理论。标志着藏传佛教美术从创造到理论开始走向全面成熟,并已形成自身完整的技法与造像理论体系。

—

15世纪初,诞生在西藏山南洛扎地区的画师门拉·顿珠加措创立了“门塘”画派,<sup>[1]</sup>并根据《二续部》撰写了《如来佛身量明析宝论》一书(以下简称《身量论》),此书被后世奉为藏族绘画艺术的经典著作,成为藏区公认的藏画艺术理论。《身

量论》虽然以《二续部》及其注疏中的有关神佛造像量度的段落为依据,并沿用了《二续部》的许多内容,但并不是照本抄写,而在撰写时融进了藏族艺术家们艺术创造的实践经验和作者自身独特的量度主张。该书共由七章组成。第一章讲述了佛像合乎宗教法度、呈现“妙胜庄严”之相所必须遵循的三十二大人相与八十种随形好,指出若要充分体现佛的精神品质和仪容必须认真按照此标准进行绘塑。第二章根据尼泊尔学者雅桑达所著、降秋朋翻译的《如来佛身量论》和三十二大人相中“身广长等相”这一基本的佛教绘画身量观点为理论依据,批判了那些不符合佛像身量论、不能够与尼拘落陀一般横竖相等的各种绘画理论谬误。第三章和第五章论述了绘塑佛像不符合标准而造成的各种罪过和绘塑标准佛像而获得的成就与功德,要求画师认真观察和学习佛像的塑造技法以求得福德与安宁。第四章中对显宗诸名家有关佛身量的学说做出进一步的量度解释。第六章中对绘塑师的职业道德、思想品质提出了规范化要求,指出谦虚好学、淡泊名利、善良诚恳是绘塑师的必备条件。

体现门拉·顿珠加措佛像身量理论的具体内容在第七章——绘塑实践工序评述。在这一章里作者根据时轮根本续经对等觉、无上化身佛像、无上报身佛像、菩萨像、金刚亥母等女神、大梵天等世间天王、夜叉等忿怒明王和各类护法的身量,以及各种坐姿佛像、服饰和法器等都给出了十分具体和精确的量度。这一章是门拉·顿珠加措根据自己多年的实践经验,并结合本民族的审美情趣、审美习惯进行的具有创造性的个性化论述,是门拉·顿珠加措宗教美学思想的具体体现。

在这一章中作者坚持了前辈智者对诸佛、菩萨佛母、夜叉等忿怒身姿以及各类护法造像分别给出的十柞、九柞、八柞和六柞各不相同的绘画量度。对佛身各部位的量度进行了较为详尽的阐述,并始终坚持了造像不论几柞,佛像的长度如印度尼拘陀落树纵横量度相等的佛像量度观点。他的佛像量度观点与欧洲文艺复兴时期艺术大师达芬奇对人体比例的论述有异曲同工之妙。如果我们把门拉顿珠加措的十柞造像量度与《芬奇论绘画》一书中第五篇里<sup>[2]</sup>对人体比例的论述进行一下比较,就会发现有一些地方极为相似。

第一、《身量论》中佛像面部量度为十二指半,整个佛像高度为一百二十五指,与达芬奇提出的“从下颌到发际为人体的十分之一”的比例量度完全相同。

第二、《身量论》中认为直立的佛像,从头顶至脚跟的端部平分为十柞,坐像的一半即头顶至阴处的跟部之间为五

杵,与达芬奇提出的“阴部始于人体正中”的比例量度完全相同。

第三、《身量论》中认为身广长等相是必须遵循的基本量度依据,与达芬奇提出的“人平伸两臂时的宽度等于他的高度”的比例量度是相同的,他们都以人体纵广体量相等为完美而神圣的人体比例关系。

基于以上三点相同之处,导致他们在人体其它部位的比例也十分相似。如:《身量论》中论述前臂为16指,手板12指(则肘到中指为28指),与达芬奇提出的“肘到中指指尖为全身的五分之一”、“全掌为全身长的十分之一”的比例量度是相同的;《身量论》中论述膝盖至阴处为31指,膝盖至脚底为31.5指,与达芬奇提出的“膝下到阴茎根部为全身的四分之一”、“膝盖至足踵为全身的四分之一”的比例量度是相同的。

再如:《身量论》中论述发际、眉毛、鼻尖各间隔4指鼻尖至下颌4.5指,与达芬奇提出的“下颌到鼻子的距离以及眼眉到发际的距离为面部的三分之一”的比例量度相同。

从以上对比中,我们可以看出《身量论》中的十杵诸佛、菩萨量度与达芬奇对人体比例的论述在大的躯干部位的比例都极为相似,如面部的比例,手掌与人体的比例,上身和下身各部位的比例等都基本一致,但在有些部位比例关系却有明显的差别。

第一、两肩宽度。在《身量论》中肩膀宽度为20指,比达芬奇的人体比例论述中两肩之间的宽度为人体高度的四分之一的比例略宽。

第二、手臂的长度。在《身量论》中臂膀长20指,前臂长16指,手掌长12指,手臂总长48指。比达芬奇的人体比例论述中手臂的长度为身高的三分之一的比例略长。

第三、头部及五官的比例。假设佛像的头长与常人的头长相等,我们将面部以“三亭五眼”作为度量法则,可以发现:1、常人的眼睛在头中线之上,佛像的眼睛则在头中线之下,且下降位置较大,从而使鼻子、嘴的位置都依次靠下。2、眼睛较常人稍长。3、嘴小于常人。4、佛耳比常人长出很多。5、发际线底于常人。6、佛像的头部外轮廓大于常人。

从以上几点不同之处,我们可以看出佛像的臂部饱满、圆浑,手臂圆润、修长,遵循着佛之手“手过膝”的造像要求。佛像的五官在面部分布比较饱满,面轮短阔、圆浑,面部骨骼结构不明显,眼眶饱满,眼形细长,神态含蓄、安详、慈悲。这些特征正好遵循了八十随形好中“面如秋满月”、“目相修广、如青莲花”、“颜貌舒泰”等绘塑佛像的标准。它体现着独特的宗教意义的理想美,与现实中的人体比例有一定区别。而达芬奇的人体比例论是以现实生活中人的面部五官比例为原型的,是以真实地再现客观为目的的,所以达芬奇的比例关系中五官在面部的分布比较匀称,更接近现实生活中人的比例关系。当然,达芬奇的人体比例体系不能完全代表西方古代标准的人体比例。但文艺复兴时期的艺术大师们非常热衷于研究人体的比例,在他们看来,人体是自然界中最完美的东西。他们把人体的比例视为雕塑和建筑中和谐美的基础。而达芬奇的画论不仅是自身创作实践的理论总结,又是西方盛期文艺复兴时期绘画艺术经验的总结。所以从同一世纪的东西方艺术家对人体比例认识的比较中,我们可以看出

当时藏传佛教绘画艺术对人体比例的卓越见解。

## 二

值得注意的是《身量论》在论述佛像的形象表现时,融入了很多具体的、具有藏族审美特色和审美情趣的形象化的比喻和说明。比如:“唇红如果杂次瓦……上唇翘起唇莲如鹦鹉嘴……”,“力士像和女神像应具有蛋卵形或芝麻形的双颊,美丽端庄……喉结成蛋卵形……”<sup>[3]</sup>等等,这些比喻性的论述,即贴近本民族的现实生活,又形象、生动,很容易让艺术实践者理解和记忆。《身量论》还具体区别了各种佛像形象的不同,法相的不同。要求绘塑师按照不同神像的形象特征去绘塑。并说明千差万别的外貌形象是体现不同的性情和人物个性的前提。如“脸型有四种:蛋卵形、芝麻形、方形、球形。大丈夫、仙女为蛋卵形和芝麻形,这是美丽的脸形……”、“右面的双眼宽一指,长三小恰,犹如莲花瓣一样美丽”。“脸部因是发怒相,须布满怒纹,嘴张鼻竖,双眼大睁,眼珠赤红、浑圆突出,额高发竖共一协。”<sup>[4]</sup>可见《身量论》关于形象的理论,强调的是个性化。认为只有通过精刻细划地去把握形象的差异,如实地表现不同人物的形象个性,传达出不同人物丰富的内心世界,才能使形象丰富多彩、赏心悦目。

更值得注意的是在《身量论》一书的字里行间我们可以体会到作者在论述时以突出形象的“神性”为最终目的的同时,并没有忽视佛像形体美感的表现。如他写到“……鼻根高与宽均为一指明显隆起令人喜欢的端正而美丽的鼻子,……脖颈如宝瓶一般美丽,圆润、丰满……”“……也有智者主张纵长不超过四指,宽为二指半,且向前兜,看上去很美,……脚踝骨处正面为五指,粗度为十五指,渐渐变细,看上去很美……”<sup>[5]</sup>如果按照佛教教义的本性来看,人体美是被严厉“排斥”的,艺术只是宗教意义上服从弘扬佛法的需要,是对佛教教义的形象阐释。艺术必须遵循教义的要求,避免艺术家主体思想的体现,每件艺术作品也都是宗教崇拜的象征物,对诸神佛的描绘也只是源于虔诚的宗教信仰。脱离了崇高的神性,艺术将是微不足道的,毫无意义的。然而,我们从《身量论》可以看到作者在对宗教虔诚信仰的前提下,在宗教严格的造像量度基础上,对崇高的艺术美的追求,对世俗的情趣和人性的情怀以及人的创造性本质的实现的追求。它对藏传佛教美术如何创造既符合视觉美感规律又具备本民族审美情趣的优美形象方面提出了自己具体的要求和标准,并使之上升为一般的创作和审美原理。这在佛教外来艺术逐步走向本土化的藏传佛教艺术的探索道路上不能不说是审美理想对宗教桎梏的一种巧妙的突破,这种超越了宗教赋予信徒的特定的审美作用,超越了宗教教义的审美理想的绘画理论和原则,对藏传佛教艺术风格的演变和定型,对推动藏族美术的发展产生了深远的影响。

注释:

[1]张亚沙.西藏美术史[M],中央民族大学出版社,2006年,236页。

[2]达芬奇、戴勉编译.达芬奇论绘画[M],人民美术出版社,1979年。

[3][4][5]门拉·顿珠加措著、罗秉芬译.如来佛身量明析宝论[M],中国藏学出版社,1997年,22-32页。