

The Decoding of Printmaking in the Western Xia-Dynasty Buddhism

# 解读西夏佛教中的版画艺术

文 / 雷志远 慕青藤

“中国的木刻画，从唐到明曾经有过体面的历史”，而这种历史的起始又是从表现佛教内容开始的。从今天所能见到的大量西夏佛教文物来看，西夏佛教活动无疑是中国佛教发展历史上的一环，也是其中不可缺少的重要组成部分。随着佛经的出现，作为佛经扉页的版画，同样在中国佛教版画历史中占有重要的位置。

西夏艺术特别是作为西夏主体艺术的佛教美术，在过去很长时间一直没能受到重视，这其中，一是因史料的缺乏，二是西夏出土文物没能很好地整理成文。西夏佛教版画在以往和现在的各种各样的美术史论著作里较少论述，一些只言片语也多是现象上的罗列。笔者试图就西夏佛教版画的产生及发展作一探讨。

西夏境内的居民以党项族和汉族人口最多，大量的佛经也主要是这两种文字本，有代表性的版画作品也都出现在这两种文字本内。据史料记载六次赎经活动都集中在西夏前期阶段，即德明时期（1031年）、元昊时期（1035年）、谅祚时期（三次：1055年、1058年、1062年）和秉常时期（1078年），每次赎入一藏计数千卷佛经。这些赎入的佛经一般都保存在佛事活动比较集中的重要寺庙内，而更多的中小型寺庙的佛经还多是些手抄本。这其中尽管有相当数量的版画都是赎入佛经中的版画的翻版，但刻印毕竟还是西夏匠人完成的。早期刻版技术的形成也应视为西夏版画开拓的功绩。译经初期正是人才缺乏和经验不足的时期，主要译经僧人的来源还是被征服的回鹘人。回鹘人较早信仰佛教，理解佛经方面往往能明其旨要且译经也有较丰富的经验。流入西夏的版画人才也有一部分是这些回鹘人，早期有代表的作品也大多出自这些外来人之手。从总的方面来看，统治阶级还没有认识到这种绘画的潜在作用，认为这些地位卑下的体力劳动者与译经学者还不能同等相待，因此这些被征服的异族奴隶还不能很积极地发挥和传授这门技艺给西夏。对版画设计制作的着眼点还放在原有审美习惯上，学习这门手艺的西夏人也多是一些下层没有文化素养的贫苦人。同时

流入西夏的异族版画艺人（其中一部分是从宋王朝流入的），都是从中原地区学来的手艺。中原地区佛教版画对他们来说已是很完美的图案了，长期形成的经验与程式成为这些版画艺人一种高而不可企及的规范。他们在西夏所表现的也是这种程式性的东西，且影响了很长时间。

早期代表性的版画作品多出自秉常时期，其中有天赐礼盛国庆五年（1073年）印制的《般若多心经》卷首版画。这部佛经是目前所知最早的西夏刻印的汉文佛经。大安十年（1082年）刻印的汉方佛经《大方广佛华严经》前“教主大毗卢遮那佛说法图”，是此期一件重要的作品，图中佛祖跏趺而坐，众菩萨弟子端坐于左右听法。人物形象处理上较好地把握了佛祖的端庄慈祥 and 菩萨的典雅秀美，人物比例也是适度的，线的表现特点也是他们在中原地区看到的那种流畅型。这些佛经的文字处理还没有形成规范化，版画的设计也都是中原版画的沿袭与模仿。随着佛教活动的强化和民众对佛经需求量增多，译经工作及雕版印刷业在西夏中后期有了更进一步的发展。大量出现的大型寺庙为贮存佛经、翻译佛经和培养人才提供了必要的场所。求经、译经、建寺这三种重要佛教活动互相依赖、互相推动，促进了佛教的发展。政府在对译经重视的同时也对版画艺人提出了很多技艺上的要求，版画艺人在不断改进工艺技术的同时也开始熟悉西夏民族的喜好，灵活地追寻地方性特征以补充画面内容，不同程度地满足西夏民族的心理需求。

这些零星出现在版画上的民族“符号”多补充在对佛教来说次要的可以灵活处理的部位。在这当中西夏民族版画人才也在逐步成长起来。他们是土生土长的，对民族文化习惯比较熟悉。他们在对版画设计上更能积极地追求自己的民族特点与地方性语言。宋代出现的活字排版术使字体更加规范统一，版画作品也日趋精美，这门手艺也成为社会上一种重要的职业。有更多的西夏人乐意从事这项工作，一度形成了以西夏人为主的版画艺人群。

在西夏的中后期作品中，出现了两种不

同的追求方向。一种是以异族版画艺人和部分西夏的忠实追随者为代表的对原有定式的忠实坚守和因袭模仿式。这种倾向由于涉及面较广故其根基深厚，成为西夏版画的主体力量。由此派生的大批“说法图”式的版画，总是在极力地变换角度重述过去的精神，无论是线条的风格化、构图的特定要素及形象处理的套式化等方面都是对中原版画的沿袭，其艺术发展的生命力就很弱。另一种倾向是以崛起的西夏民族版画艺人为代表的融入本土特点以促进原有定式的地区性演变，作品在下文中再作评述。西夏第五代皇帝仁宗李仁孝执政的53年时间里，是西夏文化的鼎盛时期，汉文佛经刻印量较大，代表性的版画作品有：仁孝时期刻印的《妙法莲花经》首页版画《大方广佛华严经普行愿品》卷首扉画《佛说圣母般若波罗蜜多心经》及《金刚般若波罗蜜经》中的版画等。其中以《大方广佛华严经普行愿品》前“说法图”为最重要作品：头戴法冠的大毗卢遮那佛端居中间，左右文殊、普贤菩萨依次排定，位于普贤菩萨右方的金刚藏菩萨面带怒容与其他菩萨的温和形成对比，整个画面被背景缭绕的云气所衬托，形成一种肃穆而热烈的气氛。仁孝死后罗太后发愿刊印的汉文《佛说转女身》前的“教主释迦牟尼说法图”也是这种定式的重要作品。由此可见，版画发展中地方性、民族性的积淀在西夏文佛经中愈加丰厚起来。北京图书馆所藏西夏《梁皇宝忏图》是一幅描绘郗氏化蟒后升天的故事图画。画面右半部绘23身如来端坐其中双足踏莲花说法，身后有四大神，周围菩萨弟子皆做合十状。这段人物的安排及线条的处理手法在很大程度上受唐代《金刚经》的影响图中长老须菩提的位置在这里安排为一女子听法。图的左半部绘一帝王（系梁武帝），身后侍从男女四人，上有一幅盘卷蟒蛇为因不贤所化的妃子郗氏。这是一幅表现伦理道德的说法图。画面各人物姓名均用西夏文题款，对如来周围的人物独具匠心地安排，较好地表现了整个故事情节的戏剧性效果。图的周围还饰以西夏特有的波状卷草式云纹。莫高窟塔婆中所出的西夏文佛经解本《妙法莲花经观

《世音菩萨普门品》是我国现存较早的一套连环版画。全部共计53图,每图上部均有经文,图画在这里起图解佛经的作用。首页绘一水月观音图:浪花之上浮起一轮明月,菩萨趺坐其上表情端庄安详。人物形象处理上有西夏人特点,线条勾描舒卷自如。

《现在贤却千佛名经》卷首木刻画“译经图”现藏北京图书馆。此图呈正方形,有僧俗人物25身,从西夏文题款可知高位者为西夏译经事业的主要代表之一“渡解三藏安全国师白智光”,很多译经活动都是由他主持进行的。白智光做手势似乎在讲解,左右两侧各有僧俗八人。西夏文题款为“相祐助译者,僧俗十六人”,“其中八位僧人中”,“北却慧月”、“嵬名广愿”、“西玉智园”、“鲁布智云”四人为党项族人。“嵬名广愿”还是皇族姓氏。八位僧人身穿短袖素衣,前均置一长案,上有经卷、笔墨、纸砚等物,披袈裟作持笔握经状。后排8位俗人或合十,或听讲,均身着西夏服饰。各僧俗皆有辅助、记录、翻译、核定译文、润色等工作。“译经图”下部,右有一手持香花穿着华贵者从西夏文题款为“子盛明皇帝”,其原有3名室侍者。左面女身像头饰华丽、手持香炉,西夏文题款为母梁氏皇后,其后也有3位侍者手持团扇等物。所以“译经图”是我们了解西夏佛教版画语言的形成及宗教文化的重要史料。下面以三个方面来阐述。

首先,西夏佛教版画语言的生成是处在特定环境中的产物。这是一幅数量极少的以表现西夏译经场面的作品,这种以佛教活动为内容的题材,通过对社会活动的直接描绘,可以更好地体现版画家对自然的直观感受,更能集中展示版画艺人的艺术创造性和技巧素质。假如没有这种以表现自然现象的绘画出现,眼前多是过去样式,那么它绝不可能迅速地得到再生与完善。长期形成的经验与定式还不可能过多地渗透到体现现实生活的题材中来,也因此给版画家以更多的方式去体验创造的空间。漫长的版画历程压抑了艺术家的创造才智,助长了他们的惰性,从而限制了他们的想象力。而“译经图”所表现的特定环境展示了民族文化的精神状态,故而它是漫长的融入借鉴过程中的支点。

其次,“译经图”的出现是奠定民族版画语言的基石。在画面的组织安排上,版画家尽可能地去真实再现译经场面和译经工作人员的座次安排,去熟悉和记录他们的译经环境。构图上过多注重对称性和均衡感,体现出一种次序上的“安排”。这幅画的构图在我们今天来看还有些生硬死板,但我们应站在特定历史角度去认识西夏版画家在构图上初



步自我寻求方面的意义,去把握其积极面。“译经图”对形象的塑造方面极力追求写真效果。画面大部分是西夏当时知名度很高的人物,且都用西夏文将其名题款。所以必须将他们的形貌较真实地再现于画面,如果沿用以前那种公式化的脸谱是不能表现其形象特征的。在刻画这形象时,版画家需要对这真实身份的人物进行生活观察,去熟悉他们的神情以掌握第一手资料,特别是皇室人员及高僧的形象更不能有丝毫马虎。过高地注重人物形象的写真性也是有别于以往的重要特点之一。画面上白智光的表情严肃专注,形象上透露出智慧的学者气质,左右“僧俗十六人”较好地把握不同性格特征和年龄上的差异。特别是4位党项族人的形象特征表现得尤为突出。子明盛皇帝及太后那种皇家气派及对译经事业的关注和支持的神情也通过外部形象表现出来。线条语言的表达也一反卷柔飘舞的风格,而更注重体现环境的肃穆庄重气氛。不同质地织物的质感、衣纹的变化等方面也勾描得很精到。

再次,“译经图”是我们更好了解西夏政治、宗教文化活动的重要史料。在这幅画上真实地记录了皇太后、皇帝亲临译经现场的场面,体现了皇室对佛教的支持和对译经事业的关注。主译人白智光以国师之尊位于画面中央,处理为高大形象制约全局,犹如佛祖一般,反映了统治阶级对佛教的崇敬和对高僧的宠信。这幅版画再现译经场面的组织结构,主译人、助译人分工很细。这种译经场面基本上借鉴了汉文译经场面的组织结构。另外译经工作由党项、回鹘、汉、藏等民族译经学者参加,从这个意义上看,西夏文佛经是多民族协作的产物。

西夏立国时间虽短,但由于从统治者到民众的热心投入,使版画随着佛教在此地区

的空前繁荣而很快成熟起来,最终为了逐渐适应异地部族的审美需求而打上地方性语言的烙印,成为西夏地区性文化的重要组成部分。“译经图”是整个西夏版画发展的最终反映和总结。本文以西夏佛教版画语言的生成是处在特定环境中的产物,“译经图”的出现是奠定民族版画语言的基石,“译经图”使我们更好地了解西夏政治、宗教文化活动的重要史料等三个方面的比较研究。它的现实主义成分,它的异地情趣、异地文化的集中体现,成为中国佛教版画逐渐衰落过程中的回光返照,而且从此以后再也没有出现过这样的势头。西夏佛教版画是中国佛教版画中的分支,它是紧紧依附于这棵苍天大树而生长的,它的努力是对中国佛教继承及地区性的演变,在中华民族版画艺术的传播与发展的过程中起到了重要作用。

基金项目:本论文为中共中央组织部、教育部、科技部、中国科学院(组通字[2007]15号)西部之光“培养计划科研资助项目阶段性成果之一”。

#### 参考文献:

1. 王静如《敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁画》《文物》1980.1
2. 段文杰《榆林窟党项蒙古政权时期的壁画艺术》《敦煌研究》1989.4
3. 史金波《西夏佛教史略》宁夏人民出版社 1988
4. 谢继胜《西夏藏传绘画,黑水城出土西夏唐卡研究》河北教育出版社 2005
5. 王静如《敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁画》《文物》1980.1

雷志远 宁夏大学美术学院讲师

慕青藤 宁夏大学美术学院副院长、副教授 中央美术学院美术学研究所访问学者