

汉式善财童子和汉式童子在明代藏传佛教艺术中的流传与演变

熊文彬

(四川大学中国藏学研究所, 成都 610064)

目次

- 一 西藏明代壁画中的汉式善财童子和汉式童子
- 二 内地明代藏传佛教寺院艺术中的汉式善财童子
- 三 内地汉式善财童子的造型
- 四 汉式善财童子在藏区的传播与演变

明代是汉藏文化交流和融合的又一重要历史时期,随着明朝中央政府对西藏和其他藏区施政,以藏传佛教及其艺术为代表的藏族文化大规模传入以南京和北京为首的内地;另一方面,以汉传佛教及其艺术为代表的汉族文化也陆续传入西藏和其他藏区,正是这种相互的交流和融合,丰富和发展了中华民族的传统文化,加深了各民族之间的相互认同。在内地传入西藏和其他藏区的汉传佛教艺术中,就人物造型而言,四大天王和十六罗汉是藏传佛教艺术中汉式风格人物造型的经典代表,一直被藏族艺术家所钟爱。经过多年的田野考察发现,在西藏和内地现存明代以来的壁画中有不少表现汉式善财童子和汉式童子的形象,并且逐步融合演变成成为藏传佛教艺术母题的有机组成部分。这一造型的出现不仅是明代西藏和其他藏区与内地政治、经济、文化频繁紧密交流的结晶,也是藏族文化对汉族文化认同的又一例证,同时丰富了汉藏艺术文化交流的内容。为此,笔者在此对这一造型的渊源、特点及其在明代各大藏传佛教寺院的表现和演变进行概要性的梳理和总结。

一 西藏明代壁画中的汉式善财童子和汉式童子

据笔者调查,西藏明代的汉式善财童子和汉式童子壁画主要分布在拉萨市的哲蚌寺、江孜县的白居寺、扎囊县的贡嘎寺和拉孜县的平措林寺等明代寺院。从建造年代来看,哲蚌寺最早,建造于1416年;平措林寺最晚,始建于1615年;白居寺建于1418—1436年,贡嘎寺则建于1465年。汉式善财童子和汉式童子的造型几乎与明代相始终。在这些壁画中,汉式善财童子

和汉式童子通常是一位体型丰腴、天真烂漫、清秀聪灵的儿童，其中面容丰腴、头梳抓髻、裸露上身、跣足是其最显著的造型特点。

哲蚌寺汉式童子壁画主要分布在措钦大殿内转经道。根据藏文文献，位于色拉寺顶部的措钦大殿是该寺修建最早的建筑之一。该殿因在清代扩建，初建时的内转经道及壁画只有部分得以保存至今，近年已由中国文化遗产研究院进行了修复。现存转经道只有初建时的一半，呈“L”型，即转经道入口的西段和北段部分。汉式童子造型出现在北段内壁，亦即南壁八塔壁画。他们位于相邻佛塔上方的云彩中，或持伞盖，或击鼓，或双手张开并握住相邻佛塔上装饰的帛带。其造型头部较大，面部饱满，颈部较短，裸露上身，四肢壮硕，胸部略微肥大，环披天衣，跣足。部分童子在双颊和唇部抹红(图版壹,1)。与典型的汉式善财童子相比，造型特征不是十分明显，头上未见明显的抓髻特征。

江孜白居寺壁画中的善财童子则体现出比较明显的汉式善财童子的形象特征。白居寺由祖拉康大殿和吉祥多门塔等两座主要建筑及其附属建筑组成，由江孜法王饶丹贡桑帕分别修建于 1418—1427 年和 1427—1436 年^[1]。经初步调查，该寺至少创作有一铺善财童子的壁画。善财童子出现在吉祥多门塔二楼兜率宫殿的弥勒净土壁画中，并题写有藏文题记。弥勒为菩萨装，裸露上身，环披天衣，下身着长裙，身躯呈优美的三折枝造型，头部左向，矗立于画幅中央，其右题写有“至尊弥勒(rje btsun byams mgon)”的题记；左侧绘有两身胁侍菩萨立像，装束与主尊相同，系为弥勒支撑宝幢和伞盖的“众菩萨(byang sems kyi tshogs)”；弥勒右前，善财童子双手合十，单腿下跪，正在向弥勒菩萨致礼，顶部同时题写有“善财童子(nor bzang)”题记(图版壹,2)。与此同时，在画幅下方题写有四行墨书藏文题记。藏文题记为：“……phal po chevi mdor/ thub dbang sangs rgyas nas ring po ma lon ba na lho phyogs kyi rgyud phreng pa stobs kyi grong ldal[rdal] khang khyim can zhes bya bar rje btsun byams mgon skye bar bzhes bar stan to/ devi tshong dpon gyi bu no bzangs [nor bzang] bla ma bag gis // //……pa ltar byams mgon gyi drung du phyin pa na gnas gnad zhig nas pho brang du byon par mthong ste/ rgyang rin pa nas phyag byas shing drung du vdug nas vphags pa bdga la byang chub kyi spyod pa bstan du gsol zhes zhus pas/ byams mgon// // ……vdi la bltos shig dang ces smras nas sgo phye ba dang byams mgon dang po byang chub tu thugs sked pa na mya ngan las vdas pavi bar gsal bar mthong ngo// de nas byams mgon gyis khyod kyis ting ne vd-zin gyi dgav ba rgya che ba nyams su myong mod/ ma vongs pa na bdag sangs// //……vdzin vdis khyod la sogs pa gdul bya du mavi mngon sum du vgyur ro zhes bkav stsal to//

[1] Tucci, Giuseppe, *Indo-Tibetica*, Vol. IV, English version, translated by Uma Marina Vesci, Aditya Prakashan, New Delhi, 1989; Ricca Franco, and Erberto Lo Bue, *The Great Stupa of Gyantse*, London, 1993; 熊文彬:《中世纪藏传佛教艺术——江孜白居寺壁画艺术研究》，中国藏学出版社，1996 年。

maṅghala[mamṅala] // //。”大意为：按《华严经》(phal po chevi mdo)，弥勒化现为菩萨时，商主家的儿子善财对弥勒菩萨十分虔信，来到弥勒菩萨面前虔诚礼拜，并请求弥勒菩萨教授菩提行。弥勒菩萨对其说，未来他将化现成佛，以普度善财童子等芸芸众生。藏文题记清楚表明，此幅场景根据《华严经》描绘的是善财童子参拜弥勒菩萨的故事。在这铺壁画中，善财童子裸露上身，环披天衣，佩饰耳珰、项圈、手镯等装饰，下身着长裙裤，并用带子捆扎腿部，跣足，头部的抓髻极其醒目。整个造型除面部和装饰外，与汉式善财童子非常接近，显然受到了汉式善财童子造型的影响。

与白居寺的善财童子造型相比，位于山南贡嘎县岗堆镇贡嘎寺壁画的善财童子或汉式童子造型不仅具有显著的汉式善财童子特征，而且表现形式丰富。贡嘎寺由宗巴·贡噶南杰建于1465年，其中的祖拉康大殿在二十世纪二十年代左右经过扩建^{〔1〕}。善财童子或汉式童子壁画就分布在祖拉康大殿一层集会大殿内转经道和扩建前回廊绘制的《如意藤》本生故事壁画之中。这一题材在此大致有四种配置形式：其一，在佛传故事和本生故事中替代传统伎乐天和净居天等神灵的造型(图版贰,1)。其中，伎乐天通常以成对的形式出现在主尊像头顶左右的云团中，或击鼓，或击钹，或吹笛，或吹螺号，演奏各种不同的乐器。有的壁画中甚至以乐队的形式出现。其二，与背光中的缠枝纹样配合，出现在转经道萨迦五祖壁画中(图版贰,2)。艺术家创造性地发挥儿童活泼好动的天性，将汉式善财童子或童子构图在背光中由莲枝蔓延而成的缠枝纹中，他们或攀附或骑吊、穿行、游戏在枝蔓上，动作灵活、神态纯真，整个画面生机勃勃，极富情趣。其三，在佛本生故事中出现于婴戏图场景中。这一场面的表现不多，他们三五成群聚集在一起，正在尽情地嬉戏，动作和神情都无不充满童趣，令人强烈地联想到内地艺术家笔下婴戏图的场景。其四，以化生的形式出现在佛本生故事中，如《如意藤》故事第六十二品《声称》壁画中的化生采用的就是这一造型(图版叁,1)。不过值得一提的是，与白居寺壁画中的善财童子不同，贡嘎寺壁画中的这些善财童子并没有明确的身份题记，他们应该不是特定的善财童子，而只是汉式童子。

在位于拉孜县、由觉囊派高僧多罗那他始建于1615年的平措林寺壁画中^{〔2〕}，汉式善财童子和汉式童子并存。他们主要出现在祖拉康大殿各殿壁画中，其形象除无胸前的肚兜外，与汉式造型基本无异。其中，表现善财童子的壁画至少有两铺。第一铺与汉传佛教艺术一样，善财童子作为观音菩萨的胁侍出现在三楼色究竟天殿十一面观音壁画中。善财童子与马头明王侍立在十一面八臂观音菩萨坐像的左侧，裸露上身，下着裙裤，跣足，身体转向十一面观音一侧，

〔1〕 关于集会大殿的扩建和回廊壁画及其风格，分别参见熊文彬、哈比布、夏格旺堆：《西藏山南贡嘎寺主殿集会大殿〈如意藤〉壁画初探》，《中国藏学》2012年第2期；罗文华：《从西藏贡嘎曲德寺壁画看钦则画派的特点》，《故宫博物院院刊》2015年第5期。

〔2〕 关于一层集会大殿壁画及其题记的辨识，参见闫雪：《西藏甘丹彭措林寺大经堂壁画题记识读与研究》，《中国藏学》2014年第3期。

面容秀丽,身材修长,双手当胸合十,同时在左手的腋下夹持长条经书,向十一面观音致敬(图版叁,2)。第二铺则出现在一层集会大殿的配殿中,据藏文题记,壁画表现的是善财童子参见莲花大师受宝(slob dpon padmas/gter btod pa)时的情景(图版肆,1)。有趣的是,仅从造型特征上来看,第一铺壁画中童子的造型与白居易壁画更接近。而第二铺壁画与其说表现的是童子造型,毋宁说是少年形象更为确切。

此外,与贡嘎寺壁画一样,平措林寺壁画中大量的伎乐天、净居天和供养天等神灵也有浓郁的汉式童子特点。在色究竟天殿壁画中,四位位于彩色云端的伎乐天或击鼓,或吹笛,或击钹,或吹螺号(图版肆,2),其构图与前述贡嘎寺伎乐天基本一致。在集会大殿的佛传故事壁画中,净居天也以汉式造型特征的童子出现,释迦牟尼佛在鹿野苑说法壁画中的三位净居天采用的也是这一形象。在释迦牟尼佛说法图顶部华盖上方的天空中,三位净居天驾云而来,其中一位手持花篮,另两位向身下的释迦牟尼佛散花。另外,该寺部分供养天的形象采用的也是汉式童子造型,如色究竟天殿壁画就描绘有一位手捧巨大花瓶、瓶中鲜花怒放的汉式童子(图版伍,1)。

二 内地明代藏传佛教寺院艺术中的汉式善财童子

与西藏明代寺院中的善财童子相比,北京、甘肃、青海和云南等地现存明代藏传佛教寺院艺术中汉式善财童子的表现更为流行,题材也更加丰富,艺术形式也更加多样,造型更加接近原型。从地域分布来看,主要保存在以首都北京为主的内地及甘肃、青海和云南等汉藏交接地带的藏传佛教寺院,如北京的大觉寺、法海寺、甘肃的感恩寺、青海的瞿昙寺和云南的大宝积宫等。从题材来看,善财童子与水月观音的配置最多,或与文殊菩萨等诸佛菩萨配置,或以主要人物的形式出现,成为《善财童子五十三参》的主角。这些题材多与《华严经》和《妙法莲花经》相关;从艺术形式来看,不仅有壁画和雕塑,也有大量的版画作品存世。

从造型和配置来看,善财童子主要有如下几种配置。其一是与水月观音配置;其二是与诸佛菩萨配置;其三作为装饰元素独立出现。

(一)善财童子与水月观音

善财童子与水月观音配置的作品主要有北京大觉寺、法海寺的壁画和雕塑,国家图书馆珍藏的宣德六年(1431年)修积善住施刊的《妙法莲花经观世音普门品》版画插图、云南省丽江市白沙的大宝积宫壁画等。

从年代来看,位于北京西山脚下的大觉寺水月观音与善财童子的配置创作最早。据寺内现存明清石碑,该寺创建于辽代(1068年),明宣德三年(1428年)重修后敕赐今名,是一座与藏传佛教关系密切的明代寺院。水月观音、善财童子和韦驮天的雕像位于无量寿佛殿背屏,其中水月观音头戴宝冠,冠中央饰化佛,结游戏座(或舒相座)端坐于临水岩石上,四周祥云环绕,右

上方为武士装的韦驮天立像,左下方为善财童子立像。善财童子为四分之三侧面像,身体侧向水月观音,头上梳抓髻,裸露双臂和前胸、跣足,双手合十,虔诚向水月观音致礼(图版伍,3)。从水月观音的背光形制、面相和装彩来看,这三尊塑像非当时原作,应为清康熙二十九年(1720年)重建时重装,但其配置、构图和祥云等部分纹样仍体现出浓郁的明代风格。

位于北京石景山模式口的法海寺也保存有一铺水月观音和善财童子的壁画。始建于正统四年(1439年)的法海寺也是一座与藏传佛教相关的寺院,由来自西藏的格鲁派高僧、明封大慈法王释迦也失等众多驻京藏传佛教高僧助缘修建〔1〕。与大觉寺相比,该寺的建造年代稍晚,但壁画保存得十分完整。其中,水月观音和善财童子壁画也位于大雄宝殿背屏(图版伍,2),并且与大觉寺塑像相比,人物的配置、构图及其造型几乎如出一辙。

除北京的大觉寺和法海寺外,位于云南丽江市白沙镇的大宝积宫也保存有一铺水月观音与善财童子的壁画。大宝积宫由丽江木土司修建,最早由明成祖赐额,现存壁画绘制于藏历阴水羊年(1643年),是一座融汉、藏、纳西族文化艺术为一体的藏传佛教寺院〔2〕。其中水月观音壁画位于大定阁回廊北侧西段,观音菩萨呈游戏座端坐于临水的岩石上,善财童子隔水弯腰礼赞,整个构图除左上方的净居天外,为元、明两朝内地汉传佛教寺院中流行的同一构图模式(图版陆,1),只是该壁画疑在清初经过重绘。

现藏于北京国家图书馆的《诸佛菩萨妙相名号经咒》中的版画插图则是明代用版画形式表现水月观音和善财童子的代表。按序和跋,这部由汉、藏、梵、蒙四种文字的经咒和插图组成的经集,由五世噶玛巴大宝法王得银协巴的一位名叫修积善住的弟子施刊于宣德六年(1431年),大多版画都按藏式风格创作而成,其中水月观音和善财童子位于《妙法莲华经观世音菩萨普门品》卷首〔3〕。这幅版画的构图与造型都与前述作品基本一致,区别只在于人物位置发生了变化,即大觉寺和法海寺右上角的韦驮天在此消失,同时在水月观音右前增加了一位献供的龙女,正好与善财童子相对。

由此可知,明代与藏传佛教艺术相关的水月观音与善财童子作品至少有两种配置方式,其一为善财童子与水月观音和韦驮天配置,其一为善财童子与水月观音和龙女配置。

(二)《善财童子五十三参》的主角

与水月观音题材相比,明代藏传佛教寺院中现存的善财童子五十三参作品不多,迄今发现完整的只有一套,保存在青海乐都县瞿昙寺。与北京大觉寺和法海寺一样,瞿昙寺按汉传佛教寺院的建筑样式布局,主殿布局在中轴线上,其余建筑对称地布局在两侧。其中主殿由金刚

〔1〕 关于该寺的历史和碑文,参见黄颢:《在北京的藏族文物》,民族出版社,1993年。

〔2〕 关于壁画的题材和年代的详细讨论,参见熊文彬、夏格旺堆、哈比布:《云南丽江大宝积宫明代壁画藏文题记及其相关问题讨论》,《中国藏学》2013年第S2期。

〔3〕 熊文彬、郑堆:《〈诸佛菩萨妙相名号经咒〉木刻版画——明代内地汉藏与藏汉艺术交流的重要遗珍》,《诸佛菩萨妙相名号经咒》,中国藏学出版社,2011年。

殿、瞿昙殿、宝光殿和隆国殿等建筑组成。据该寺现存碑铭可知,寺院由三罗喇嘛始建,洪武二十六年(1393年)明太祖赐名后,又在明太宗和明宣宗等皇帝的支持下,在永乐和宣德年间进行了大规模的扩建,最后建成明代西北地区最大的皇家藏传佛教寺院。其中《善财童子五十三参》壁画位于1393年建成的瞿昙殿,保存较为完整。构图类似册页,每一参场景依次递进,叙事类似连环画,且大多题写有相应的汉文题记,如“第二参德云比丘”、“第六参海幢比丘”等〔1〕。此处的善财童子造型更接近汉式原型:体态丰腴、赤膊跣足、环披天衣、眉清目秀、头梳抓髻,虽然头带圆形头光,但造型和动作充满童真,活脱脱就是清纯的孩童形象(图版陆,3)。尤其是其额头、鼻子和下颌部分装饰白粉,这种在唐以来被称之为“三白法”的敷色特征在此清晰可见〔2〕。

(三)作为装饰元素独立出现

甘肃永登县红城镇的感恩寺保存有善财童子彩塑。感恩寺,又称大佛寺,位于甘肃兰州东北80公里永登县的红城镇,据感恩寺现存嘉靖四年(1525年)《敕赐感恩寺碑记》,该寺由元朝皇后裔鲁土司家族传人鲁麟修建于弘治五年至八年(1492—1495年)〔3〕。历代鲁土司都笃信儒释道三教,对佛教尤为推崇,先后修建了六座藏传佛教佛寺和道观,其中显教寺(建于1411年)、妙因寺(建于1427年)、感恩寺和雷坛(建于1555年)等四座寺观保存至今。感恩寺的布局为“正堂金垒诸像,左廊护法,右厢菩萨,中前天王,两壁钟鼓,三门僧舍”〔4〕,在中轴线上分布的天王殿和大雄宝殿(正堂)的立柱上方就分别装饰有善财童子彩塑(图版陆,2)。在彩塑中,善财童子面容饱满,裸露上身,环披天衣,头梳抓髻,跣足,其造型与汉式善财童子如出一辙。由于天王殿为四大天王彩塑,大雄宝殿正中为三世佛塑像,四周为藏传佛教诸佛菩萨和上师塑像,在周围塑像和壁画中均未见常见的水月观音或善财童子五十三参题材的其他作品,因此善财童子在此的配置十分奇特。

三 内地汉式善财童子的造型

比较发现,位于明代西藏、北京和二者之间汉、藏、蒙和纳西族等交接地带的藏传佛教寺院中的善财童子或汉式童子,其造型无疑受到了汉传佛教艺术中善财童子或汉式儿童造型的影响。在汉传佛教艺术中,善财童子主要出现在唐以来的善财童子五十三参和水月观音等题材中,主要渊源于佛教经典《华严经》中的《入法界品》和《普贤行愿品》等章节。按《华严经·入法

〔1〕 谢继胜、廖旸:《青海乐都瞿昙寺瞿昙殿壁画内容辨识》,《中国藏学》2006年第2期。

〔2〕 廖旸:《瞿昙寺瞿昙殿图像程序溯源》,《故宫博物院院刊》2012年第6期。

〔3〕 据笔者2002和2006年两次实地调查,碑文由汉藏双语组成,汉文碑铭云:该寺之建“始于壬子岁(1492)春正月也……不逾三载,幸成其事。今年乙卯(1495)岁春三月吉日,奏闻圣天子,请颁寺额”。藏文碑文大致相同,但材料更全。

〔4〕 见嘉靖四年(1525)《敕赐感恩寺碑记》汉文部分,藏文部分记载相同。其布局为:“其前右为无量寿佛殿,左为护法神殿。其前为天王殿。再前左右分别为茶房、钟楼。此前建厢房。其前为三门,左右建僧舍等众多建筑。”

界品》，善财童子是文殊菩萨指导下遍访名师、四处求学、潜心修行、终成正果的典范。由于他一共访问了一百一十座城市、五十三位善知识者（大师），因此被称为善财童子五十三参，又因其参访是在文殊菩萨的指导下完成的，因此其作品又被冠以《佛国禅师文殊指南图赞》来表现，成为汉传佛教绘画中常见题材之一。其中他访问的第二十七位善知识者为观音菩萨，并因其在普陀洛迦山得到观音菩萨的指点和教化，成为观音菩萨的弟子，所以在汉传佛教艺术的水月观音题材中经常作为观音菩萨的胁侍造型出现。

水月观音图式虽然相传为唐代著名画家周昉所创，一直为后世所钟爱，自唐以来留下不少传世杰作，但水月观音菩萨与善财童子配置的作品则始于宋朝和西夏时期。日本京都国立博物馆收藏的南宋理宗时期（1224—1264年）、宁宗嘉定元年（1208年）或三年“临安府众安桥南街东开经书铺贾官人宅印造”的《佛国禅师文殊指南图赞》版画中，善财童子第二十八参表现的是参拜观音菩萨的场景。观音菩萨和善财童子的配置为典型的水月观音样式：观世音菩萨端坐在岸边一角，身后为奇石和竹子，左侧为净瓶。观音菩萨面对善财童子，善财童子隔水双手合十，向观音致礼〔1〕。这一配置的西夏时期作品有甘肃安西县榆林窟2号窟水月观音壁画、内蒙古额济纳旗黑水城出土、现收藏于俄罗斯艾尔米塔什博物馆的X-2439号绘画作品。在后面这件作品中善财童子的位置略微不同，他位于观音菩萨右侧净瓶上方的云团中。至元、明两代，这一配置更加流行和固定。其一为水月观音与善财童子和韦驮天配置；其二为水月观音与善财童子和龙女配置，如元代刊印的《妙法莲华经观世音菩萨普门品》版画插图；其三为水月观音和善财童子配置，如元代刊印的《佛说观世音菩萨救苦经》版画插图；其四为水月观音、善财童子和施主相配置，如明宣德七年（1432年）信女魏氏施刊的《出相佛顶心大陀罗尼经》卷首插图〔2〕，其中前两种配置更为流行。

善财童子除与水月观音配置外，至少从元代开始，还与各种观音变像配置，如独坐观音、蚌珠观音、大悲观音（千手千眼观音）、骑狮观音、天男大士、石龕观音、持诸观音和鱼篮观音等等，不仅如此，还经常与文殊菩萨配置，创造出“新样文殊”样式〔3〕，可见善财童子在汉传佛教艺术中广为流行。

作为善财童子五十三参（图版陆，3）或佛国禅师文殊指南图赞主角的善财童子与观音和其他诸佛菩萨、上师的配置始于唐代，其渊源和发展与华严宗关系密切〔4〕。据考证，敦煌莫高窟第44窟是善财童子求法题材现存最早的作品。据统计，此类题材在莫高窟还有中唐时期的第

〔1〕 周心慧主编：《中国古代佛教版画集》（一），61页，学苑出版社，1998年。宿白先生道，日本东京艺术大学美术馆和大谷大学都有藏本（宿白：《唐宋时期的雕版印刷》，88页，文物出版社，1999年）。

〔2〕 周心慧主编：《中国古代佛教版画集》（一），121、134、140页，学苑出版社，1998年。

〔3〕 廖扬：《妙意童真末后收 五十三门一关键——善财童子五十三参图概览》，《宗教信仰与民族文化》第3辑，中国社会科学出版社，2009年。

〔4〕 廖扬对汉传佛教中善财童子的文本和图像渊源和发展进行了详细的梳理，详参廖扬：《妙意童真末后收 五十三门一关键——善财童子五十三参图概览》，《宗教信仰与民族文化》第3辑，中国社会科学出版社，2009年。

237 窟、晚唐时期的第 9、85 和 156 窟以及五代时期的第 53 窟等^{〔1〕}。到宋代,这一题材也非常流行,现存作品主要有莫高窟第 431、449 窟壁画,西夏时期第 464 窟壁画、安西榆林窟 2 号窟壁画^{〔2〕},山西上华严寺大雄宝殿金代壁画(清代重描)^{〔3〕}、四川安岳卧像沟第 4 号窟、重庆大足白山多宝塔(北塔)、南宋杭州隆兴元年(1163 年)建成的六和塔五十三善知识雕塑^{〔4〕}和日本京都国立博物馆收藏的南宋临安府众安桥南街东开经书铺贾官人宅印造的《佛国禅师文殊指南图赞》版画。

对后世影响之大者,首推北宋哲宗元祐元年(1086 年)杭州惠因院“转运使许懋、孙昌龄同绘善财童子参善知识五十四轴”和南宋《佛国禅师文书指南图赞》,前者可以看作是华严宗教活动催生五十三参图的一个例证,其中由五十四个画面来表现、每幅独立构图的方式,也为后世大多数作品所仿效^{〔5〕},后者则为明代翻刻的范本^{〔6〕},从而使这一题材的构图和善财童子的造型逐渐成为定式。元代则有山西洪桐县广胜寺、山东胶州讲经寺和桓台大洪福寺善财童子五十三参壁画^{〔7〕}。

至明代,善财童子五十三参题材的创作掀起了一个小高潮,北京法兴寺、太原崇善寺(壁画长廊毁于 1864 年火灾,但该寺有善财童子五十三参图册或童子南询册存世)^{〔8〕}、平遥双林寺^{〔9〕}、甘肃民乐胜泉寺^{〔10〕}、河北蔚县观音阁、四川新都县龙藏寺、邛崃县盘陀寺^{〔11〕}和大量佛经插图等传世。

在汉传佛教艺术中,善财童子的造型也经历了一个逐步演变定型的过程。在早期艺术中,善财童子为青年或儿童两种形象,但“至迟在盛中唐时期已把此‘童子’理解为小儿,根深蒂固”^{〔12〕}。儿童的形象此后成为善财童子的主要造型,并且至少从宋辽夏金开始,逐渐定型。根

〔1〕 殷博:《莫高窟第 85 窟善财童子五十三参初探》,《敦煌研究》2014 年第 2 期。

〔2〕 关于 464 窟壁画的年代,学术界存在两种说法:其一为西夏说,参见谢继胜:《莫高窟第 465 窟壁画绘于西夏考》,《中国藏学》2003 年第 2 期;其一为元代说,参见梁蔚英:《莫高窟第 464 窟善财五十三参变》,《敦煌研究》1996 年第 3 期。

〔3〕 柴泽俊:《山西寺观壁画》,151 页,文物出版社,1997 年。

〔4〕 《西湖游览志》卷二四引曹勋《塔记》云六和塔:“环壁刻金刚经及塑五十三善知识,备尽庄严”。

〔5〕 廖旸:《妙意童真末后收 五十三门一关键——善财童子五十三参图概览》,《宗教信仰与民族文化》第 3 辑,社会科学出版社,2009 年。

〔6〕 周心慧主编:《中国古代佛教版画集》(二),189—194 页,学苑出版社,1998 年。

〔7〕 柴泽俊:《山西寺观壁画》,74 页,文物出版社,1997 年;胡:《新绘五十三参之铭》,《山右石刻丛编》卷三十七,山西人民出版社,1988 年;释福真:《元大德十年(1306 年)重修大洪福寺碑记》,民国二十二年(1933 年)《重修新城县志》卷二十二《金石志一》;廖旸:《妙意童真末后收 五十三门一关键——善财童子五十三参图概览》,《宗教信仰与民族文化》第 3 辑,社会科学出版社,2009 年。

〔8〕 张纪仲:《太原崇善寺文物图录》,山西人民出版社,1987 年。

〔9〕 金维诺:《双林寺的雕塑艺术》,《法音》2007 年第 12 期。

〔10〕 弘治八年(1495 年)《胜泉寺碑》,见《陇右金石录·明四》,民国三十二年(1943 年)甘肃省文献征集委员会校印。

〔11〕 李静杰、谷东方、范丽娜:《明代佛寺壁画善财童子五十三参图像考察——以成都与张家口的实例为中心》,《故宫学刊》2012 年第 3 期。

〔12〕 廖旸:《妙意童真末后收 五十三门一关键——善财童子五十三参图概览》,《宗教信仰与民族文化》第 3 辑,社会科学出版社,2009 年。

据大通善本禅师在宋仁宗嘉祐八年和活动时于淳熙年间的临济宗禅僧别峰云记述,当时所绘善财童子五十三参中的善财童子已经具备了头梳抓髻(“鬘角”)、合掌施礼的儿童等特征。前者云“夜梦见童子,如世所画善财,合掌导向南”;后者说善财童子“鬘角分明者小儿,肚皮好待你闻知。赚他五十三知识,败阙都卢纳向伊”〔1〕。他们的记载与同一时期两组传世版画插图大体一致:一为日本京都国立博物馆收藏的南宋《佛国禅师文殊指南图赞》版画〔2〕,一为内蒙古黑水城出土、西夏桓宗时期由皇后罗氏施刊的《大方广佛华严经入不思議解脱境界普贤行愿品》卷首版画。其中,前者题写有明确的赞文,后者在善财童子身后题写有名字。〔3〕在这两组版画中,善财童子的形象基本一致为典型的儿童造型,体型饱满,面部丰颐,头梳抓髻,双肩环披天衣,跣足,双手当胸合掌,略弯腰,或下跪,呈敬礼状。

从此之后,善财童子这一造型在与其相关的题材中广为流行,成为明代以首都为首的内地、汉藏交接地带和西藏的藏传佛教寺院艺术常见的题材。

四 汉式善财童子在藏区的传播与演变

正如前述,在内地与西藏交界地带的甘肃、青海和云南等地现存明代藏传佛教寺院艺术遗迹中,汉式善财童子主要出现在水月观音、善财童子五十三参和观世音菩萨普门品等作品中。与内地宋、西夏以来的佛教艺术中同一题材的善财童子造型相比,明代善财童子的配置与造型显然受到了内地佛教艺术的显著影响。

从宋、西夏以来,汉式善财童子就出现在前述《佛国禅师文殊指南图赞》、《大方广佛华严经入不思議解脱境界普贤行愿品》和安西榆林窟2号窟水月观音壁画等作品中。众所周知,西夏佛教艺术是在自身传统艺术基础上融合汉传佛教和藏传佛教艺术而成。西藏不少宁玛派、噶举派和萨迦派的上师在西夏境内传法布道,他们对西夏境内的佛教及其艺术十分了解。入元后,出于政治的需要,元朝尊崇以萨迦派为首的藏传佛教各派,并且在大都修建了大圣寿万安寺等众多皇家藏传佛教寺院,仅在元文宗时期就多达十二座,并且融汉藏艺术于一体,肇开宫廷藏传佛教艺术西天梵相或西番佛像艺术流派。江浙地区虽然与西藏相隔数千里,但元朝在攻灭南宋首都临安后,不仅在此设置江南释教总统所,而且创作了杭州飞来峰藏传佛教雕塑、磧砂藏汉文大藏经和河西字大藏经版画插图,在文化交流过程中,藏地艺术家对北宋以来江南兴起的水月观音和善财童子五十三参题材和风格也有所了解。

〔1〕 分别参见慧洪撰:《禅林僧宝传》卷第二十九《大通本禅师》,《乐续藏》卷79之549页;道融撰:《丛林盛事》卷下,《乐续藏》卷86之699页;廖暘:《妙意童真末后收 五十三门一关键——善财童子五十三参图概览》,《宗教信仰与民族文化》第3辑,社会科学出版社,2009年。

〔2〕 周心慧主编:《中国古代佛教版画集》(一),58—63页,学苑出版社,1998年。

〔3〕 周心慧主编:《中国古代佛教版画集》(一),82—84页,学苑出版社,1998年。

明朝对藏区的治理施行“多封众建”的政策,建立朝贡和赏赐制度,礼遇藏传佛教高僧,封敕三大法王和五王为宗教和世俗首领,在南京和北京广建大能仁寺、大隆善护国寺和大慈恩寺等皇家藏传佛教寺院,并在汉族文化艺术的基础上融合藏式风格,创作了“永宣造像”等无以数计的藏传佛教艺术作品,用于皇家寺院的供奉和赏赐朝贡的僧俗首领。一时之间,来往于藏区与北京的朝贡和赏赐使团川流不息,不绝于途,汉藏之间及其与其他民族之间政治、经济、文化、艺术的相互交流盛况空前。朝廷封敕的大批法王、西天佛子、灌顶大国师和国师等藏传佛教僧人“居京自效”,对藏、汉佛教及其艺术都十分了解,汉传佛教艺术中传统的水月观音、善财童子五十三参、观世音菩萨普门品等题材和风格的作品自然也就传入北京等地的皇家或与此相关的藏传佛教寺院中。明代现存汉式善财童子造型的青海瞿昙寺、北京大觉寺、法海寺、甘肃感恩寺和云南大宝积宫都属于这类寺院,其中瞿昙寺为明朝敕建的皇家藏传佛教寺院,其余则为朝廷赐额并与皇家相关的藏传佛教寺院。

从这些寺院现存的壁画和雕塑作品以及其他传世的版画作品来看,其题材和风格都与汉传佛教艺术基本一致。一方面,汉式善财童子的造型除细小变化外,均与汉传佛教艺术中的同一造型如出一辙;另一方面,与汉传佛教艺术一样,它们表现的都是水月观音、善财童子五十三参和观世音菩萨普门品题材,二者表现的题材相同。

汉式善财童子的造型在传入北京、甘肃、青海和云南等藏传佛教寺院的同时,也传入了白居寺、贡嘎寺和平措林寺等西藏的藏传佛教寺院。从现存作品来看,西藏寺院壁画中的善财童子不是对汉传佛教原型的全盘吸收,在题材和风格上都出现了一些明显的变化。

首先,西藏寺院壁画中的善财童子并非出自汉传佛教艺术中常见的水月观音、善财童子五十三参或观世音菩萨普门品题材,江孜白居寺壁画中的善财童子虽然也按《华严经》绘制,但其构图已完全不同,只是在其中吸收了汉式善财童子的造型。

其次,汉式善财童子的造型本身也出现了部分变化:其一,不见传统汉式善财童子造型中三白法的表现;其二,拉孜县平措林寺色究竟殿中善财童子的身体明显加长,并非童子形象,更像青年造型,饰物也与传统的汉式造型有别。

另外,白居寺善财童子用带子捆扎腿部裙裤的装束也与汉式原型有别。除此之外,哲蚌寺、贡嘎寺和平措林寺壁画中的净居天、伎乐天、供养天和部分装饰人物大量采用与汉式善财童子相同的儿童造型。这种表现方式在前述明代北京、甘肃、青海和云南的藏传佛教寺院中尚未发现,应为西藏独创。除哲蚌寺童子造型外,贡嘎寺和平措林寺壁画中的这些童子造型与汉式原型几乎如出一辙。

总之,西藏明代寺院壁画除善财童子外,部分净居天、伎乐天、供养天和装饰人物的表现也采用了汉式童子的造型,与同一时期北京、甘肃、青海和云南的藏传佛教寺院艺术相比,题材和形式更加丰富,体现出明代西藏本土佛教艺术的审美取向。

实际上,这一取向通过十一至十二世纪西藏西部善财童子五十三参壁画中善财童子的表

现展现的更为清楚。从现存遗迹来看,西藏与善财童子相关的《华严经·入法界品》虽然在吐蕃时期就译入藏文〔1〕,并可能在艺术中有所表现〔2〕,但早期藏传佛教艺术对善财童子的表现似乎并不十分流行,而且其造型与明代西藏寺院中所表现的造型截然不同。在古代西藏西部保存有两个实例,其中建于 996 年并在 1042 年经过维修的塔布寺,是迄今所知最早表现善财童子五十三参的例子〔3〕。该寺集会大殿三层回廊共四百六十个场面来表现善财童子五十三参的过程〔4〕。在壁画中,善财童子是一位年轻健美的男子形象。与此同时,在十二世纪曼珠寺弥勒菩萨大型塑像的裙裤上也保留有部分疑似善财童子五十三参的彩绘场景。每一参的场景采用的是连续性的菱形构图,善财童子体型娇小,两眼突出,头梳马尾辫,虽然也是儿童造型,但与白居寺和平措林寺善财童子的造型大相径庭,而与塔波寺壁画中的青年善财童子一样,完全是典型的克什米尔人物造型〔5〕。

由此不难看出,明代西藏哲蚌寺、白居寺、贡嘎寺和平措林寺的施主和画家们十分喜爱汉式善财童子和汉式童子造型,并且按照自己的审美对其进行了丰富和发展,融会贯通为西藏藏传佛教艺术有机的组成部分。汉式善财童子和汉式童子在西藏的大量出现,正是明代西藏地方和以首都南京和北京为首的内地之间大规模频繁政治、经济、文化、艺术交流的又一例证,同时也是明代西藏认同以汉式善财童子和汉式童子为代表的内地文化的又一例证。

附记:本文为国家社科基金重大项目“西藏阿里后弘期初的佛教遗存与多民族交融研究(项目批准号:19ZDA177)”阶段性成果之一。云丹法师对文中藏文题记的转写、释读提出了宝贵意见,在此谨致谢忱。

-
- 〔1〕 藏文名字为 *sangs rgyas phal po che zhes bya ba shin tu rgyas pa chen povi mdo*, 由印度大师胜友(Jinamitra)、天王菩提(Surendrabodhi)和藏族译师智军(ye shes sde)于九世纪上半叶从梵文译成藏文,收入德格版大藏经《甘珠尔》第三华严部,通秩三五至三八。
- 〔2〕 艾米·海勒认为,大昭寺门楣浮雕之一表现的就是善财童子的形象(Heller, Amy, *The Lhasa gtsug lag khang: Observations on the Ancient Wood Carvings*, *Tibet Journal*, 2004, (29):3-24, Figure6.),但廖咏认为,由于木雕缺乏“确定意义的图像细节”和文本的支持,加上大昭寺建于 639 年左右这一较早的建寺年代等原因,因此对“这些木雕的判断仍以暂持审慎态度为宜”(廖咏:《瞿昙寺瞿昙殿图像程序溯源》,《故宫博物院院刊》2012 年第 6 期)。
- 〔3〕 奥地利科学院恩斯特·施泰因凯勒尔教授对该寺的善财童子题材进行了较为系统深入的研究,他不仅辨认出四十二块题记框(部分空白),并且认为壁画题记出自一种地方性的《甘珠尔》,其渊源于九世纪早期的译本,而且可能是公元 814 或 815 年前后译语厘定之前的底本,并且认为壁画中的部分细节无法用题记和相关佛经来解释。详细参见 Steinkellner, Ernst, *Sudhana's Miraculous Journey in the Temple of Ta Pho: The Inscriptional Text of the Tibetan Gandavyuhasutra*, Edited with Introductory Remarks, In *Serie Orietatale Roma* 76. Is. M. E. O., 1995; *A Short Guide to the Sudhana Frieze in the Temple of Ta Pho*, In *the Occasion of the Monastery's Millennium*, Universitat Wien, 1996; *Notes on the Function of Two 11th-century Inscriptional Sutra Texts in Tabo: Gandavyuhasutra and Ksitigarbhasutra*, In C. A. Scherrer-Schaub and E. Steinkellner (eds.), *Tabo Studies II. Manuscripts, Texts, Inscriptions, and the Arts*, Serie Roma 87, Is. I. A. O., 1999, pp. 243-274.
- 〔4〕 Fontain, Jan, *The Pilgrimage of Sudhana: A Study of Gandavyuha in China, Japan and Java*, Mouton, 1967, pp. 16-174; Gomez, L. O., and Jr. H. W. Woodward, eds., *Barabudur: History and Significance of a Buddhist Monument*, Berkeley, 1981, pp. 1-14.
- 〔5〕 Linrothe, Rob, *Skirting the Bodhisattva: Fabricating Visionary Art, Etueds monogoles et siberiennes, centrasiatiques et tibetaines*, 2011, 42:2-47, Figures 32-37, 42.

THE CIRCULATION AND EVOLUTION OF HAN-STYLE SUDHANAKUMĀRA AND CHILDREN IN TIBETAN BUDDHIST ART OF THE MING DYNASTY

by

Xiong Wenbin

The Ming dynasty was another important period of Han-Tibetan cultural exchange and integration. The surviving images of Han-style Sudhanakumāra (Child of Good Fortune) and children in Tibet, Qinghai, Gansu, Yunnan, and other Tibet-related regions, as well as in mainland monasteries such as Beijing, are the crystallization of this exchange. These images mainly consist of wall paintings, sculptures, and prints from the Ming dynasty, including the Drepung Monastery in Lhasa, the Palcho Monastery in Gyantse, the Gongga Monastery in Zhanang, the Pingcuolin Monastery in Lhatse, the Qutan Monastery in Qinghai, the Gan'en Monastery in Gansu, the Dabaoji Palace in Lijiang, Yunnan, the Dajue Monastery and the Fahai Monastery in Beijing, and *Marvelous Images, Names, Sūtras and Dhāraṇīs of the Buddhas and Bodhisattvas* in the collection of the National Library of China. A review and comparison of literature, images, and inscriptions show that the plump, topless, and bare-footed children with hair buns in these works were influenced by the Han-style Sudhanakumāra and children. After the appearance was introduced to Tibet-related areas, its nature, function, and design had undergone continuous enrichment, development, and evolution according to Tibetan culture and aesthetics, and finally became an organic part of the Tibetan art theme, which has been inherited to this day. The massive application of Han-style Sudhanakumāra and children's appearances in Tibetan art was not only a crystallization of the frequent and close political, economic, and cultural exchanges between Tibet and other Tibet-related areas and the mainland during the Ming dynasty, and another example of cultural recognition of Han Chinese culture, but also enriched the cultural exchanges of Chinese-Tibetan art.

责任编辑：黄益飞



1. 哲蚌寺措钦大殿内转经道童子壁画



2. 白居易吉祥多门塔兜率宫殿善财童子参见弥勒佛壁画

明代藏传佛教艺术中的善财童子

图版贰



1. 贡嘎寺甘珠尔殿净居天壁画



2. 贡嘎寺集会大殿回廊萨迦五祖壁画

明代藏传佛教艺术中的善财童子



1. 贡嘎寺集会大殿化生壁画



2. 平措林寺无量寿佛殿壁画

明代藏传佛教艺术中的善财童子

图版肆



1. 平措林寺善财童子参见莲花大师壁画



2. 平措林寺无量寿佛殿伎乐天壁画

明代藏传佛教艺术中的善财童子



1. 平措林寺无量寿佛殿供养童子壁画



2. 法海寺善财童子壁画



3. 大觉寺水月观音雕塑

明代藏传佛教艺术中的善财童子

图版陆



1. 大宝积宫大定阁水月观音壁画



2. 感恩寺大雄宝殿善财童子彩塑



3. 瞿昙寺瞿昙殿善财童子参见普贤菩萨壁画

明代藏传佛教艺术中的善财童子