

# 跨文化视域下印尼爪哇—巴厘《婆罗多大战记》图像模式及其源流

吴小红 (Ng Siaw Hung)<sup>1</sup>

**摘要:** 印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》在东南亚产生了深远而持久的影响, 印度尼西亚就是一个例子。《摩诃婆罗多》在进入马来群岛后, 遵循着口传史诗传统, 通过文本、皮影戏、文本图像、挂画等多重叙事线路发展。印尼爪哇-巴厘的《婆罗多大战记》主要根据印度的梵语史诗《摩诃婆罗多》中的“战斗篇”进行改译与诠释。《婆罗多大战记》已成为当地皮影戏、绘画、石雕艺术的主要创作源泉。本文对史诗图像所展现的文化特征及其风格进行了深入探讨, 并运用了互文参照的方法进行分析。这一批来自印尼巴厘岛的史诗图像, 不仅反映了印度文化的延续性, 也显现出鲜明的地方化风格。可见, 《婆罗多大战记》为观察史诗图像传统、动态表演与平面艺术的交汇提供了独特的视角, 突显了图像媒体叙事的表现性, 仿佛在纸面上演绎了一出皮影故事。

**关键词:** 婆罗多大战记; 东南亚; 摩诃婆罗多; 卡玛桑瓦扬

**Title:** The Pictorial Patterns and Origins of the *Bhārata Yuddha* in Javanese-Balinese Cross-Cultural Contexts

**Abstract:** The Indian epics *Mahabharata* and *Ramayana* have exerted profound and enduring influence across Southeast Asia, with Indonesia as a prominent example. After its transmission to the Malay Archipelago, the *Mahabharata* evolved through multiple narrative channels—oral traditions, texts, shadow puppet theater (*wayang*), textual illustrations, and scroll paintings—adapting to local cultural frameworks. The Javanese-Balinese *Bhārata Yuddha* (Chronicle of the Bharata War) is a reinterpretation and adaptation of the “Battle Parva” (war books) from the Sanskrit *Mahabharata*. Over time, the *Bhārata Yuddha* has become a foundational source for local artistic expressions, including *wayang* performances, paintings, and stone carvings. This paper delves into epic imagery’s cultural characteristics and stylistic features, employing intertextual referencing to analyze how these visual narratives intertwine with performative and textual traditions. The Balinese epic illustrations examined here not only reflect the continuity of Indian cultural motifs but also showcase distinct localized aesthetics. The *Bhārata Yuddha* thus offers a unique lens to observe the convergence of epic pictorial traditions, dynamic performances, and two-dimensional art, highlighting the expressive power of visual media in narrating stories—akin to a shadow play unfolding on paper.

**Keywords:** *Bhārata Yuddha*; Southeast Asia; *Mahabharata*; Kamasan Wayang

---

<sup>1</sup> 吴小红 (Ng Siaw Hung), 广西民族大学东盟学院讲师, 研究方向: 南亚、海岛东南亚跨文化传播。电邮: 1901111082@pku.org.cn。

根据曼特尔·霍德的说法：“对爪哇和巴厘艺术形式的最大促进因素，以及对它们的延续与发展的激励，是印度教的《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》文学。”（梅维恒，2011, p.86）印度的两大史诗经过长时间的改译，成为了印尼尤其是爪哇地区当地家喻户晓的文学作品。在众多作品中，古爪哇文的《婆罗多大战记》（*Kakawin Bhārata Yuddha*）于1157年最早完成改译。（廖裕芳，2011, p.130）<sup>1</sup> 这部作品由宫廷作家恩蒲·塞达（Mpu Sēdah）和恩蒲·巴努鲁（Mpu Panuluh）共同完成。它成书于查亚巴亚国王（Radja Jayabhaya）统治时期，全书共731颂。作为爪哇少有的提到执政君王的文学作品，国王的名字在史诗开篇和结尾处多次被提及。当地长期处于王权争夺的冲突中，文学作品《婆罗多大战记》也隐喻了查亚巴亚国王和亲属之间的政权内战（R.M.Sutjipto Wirjosuparto, 1968）。根据《爪哇史颂》，当时社会分裂为两个主要政权：查亚巴亚（Janggala）和谏义里（Kaddiri）。该故事集不仅包含《利论》中关于作战和统治的重要指导，还涉及武器使用的说明（dhanurweda）。此外，故事中涉及多处作战阵形（wyuha），成为当时抗战的指南。约在1755年，《婆罗多大战记》由古爪哇语转译而成，这部爪哇格律史诗在巴厘岛广泛流传，较为完整地保留了史诗文化的精髓。（P.J. Zoetmulder, 1983, p.323）

关于《婆罗多大战记》史诗图像的历史，在19世纪荷兰殖民时期，语言学家德尔·图克（Van Der Tuuk）组织了相关手稿图像的制作。这些图像与当地皮影戏的人物形象相结合，呈现出丰富的故事内容。每幅图都配有较长的解说，画师巧妙地通过图文互动，直观地呈现了史诗情节的复杂性。从语言学和艺术史的角度来看，19世纪的这批画作充分体现了异质元素的融合。1896年，荷兰莱顿大学购入了482幅图像，其中包括36幅《婆罗多大战记》的图像。1982年，又有3幅相关画作从英国回流至该大学。这些作品被鉴定为19世纪巴厘岛画师在德尔·图克任职期间创作的作品。2018年，澳大利亚学者Helen Creese对这些藏品进行了研究与介绍。（Helen, 2018, pp.137-179）作为19世纪跨文化艺术形式的典范，《婆罗多大战记》的图像为理解史诗提供了另一重要视角，具有显著的研究价值。这些图像不仅继承了印度史诗的历史传统，同时也实现了本土化转化，反映了当地文化的独特风貌。目前中国国内尚无相关研究，因此，开展对《婆罗多大战记》图像的源起、风格与制作技艺的综合考察，旨在揭示其在历史、文化及艺术传承中的复杂关系，促进对跨文化艺术交流的理解与探索。

### 一、巴厘岛的卡玛桑瓦扬绘画《婆罗多大战记》图像源起

巴厘岛的卡玛桑瓦扬绘画（Kamasan Wayang）是一种独特的传统艺术形式，起源于巴厘岛克隆贡（Klungkung）地区的卡玛桑村。克隆贡位于巴厘岛的一个被群山环绕的盆地中，自古以来便是该岛屿的文化中心。这一地理位置使克隆贡在古代视觉文化和物质文化的发展中占据了重要地位。该地区的地方信仰历史悠久，孕育出了独特的艺术特色。卡玛桑绘画风格深受印度与爪哇文化的影响，最初以羊皮纸作为创作载体，其发展可以追溯到14世纪。巴厘岛画师使用的材料丰富多样，包括岩石、树木以及鲜艳的地面颜料。具体而言，画师们使用的颜料包括：由猪骨和鹿角研磨而成的白色颜料，采用自灯油（lampu-janala）的黑色颜料，以及来自蚶壳（kereng）的红色颜料。这些颜料的使用体现了古人丰富的想象力以及对自然物质的巧妙利用。<sup>2</sup>

1896年入住巴厘岛的殖民者德尔·图克所收藏的《婆罗多大战记》卡玛桑瓦扬图像出自14位风格可辨认的画师之手，其中仅有两位在作品上署名并标注了居住地。这些画师主要来自巴厘岛的北部、南部和中部地区。（Anonymous, 2012, pp.92-93）这一系列画作反映了作画材料发生的显著转型。殖民者聘用了习惯于在贝叶、木板和布料上作画的艺术师，并要求他们转而在纸上进行创作。这一转变发生在马来

<sup>1</sup> 其中，古爪哇语格律诗为文体的共有四部活性态的史诗，分别是《罗摩衍那》（*Rāmāyaṇa*）、《波玛之歌》（*Bhomakāwya*）、《阿周那的姻缘》（*Arjunawiwāha*）、《婆罗多大战记》（*Kakawin Bhārata Yuddha*）。

<sup>2</sup> 2024年2月14日，作者与巴厘岛画家I Made Sesangka进行的访谈记录。

群岛初始使用纸张的时期，对画家的构图和色彩选择产生了深远的影响。

殖民者提供的绘画纸张包括 Pro Patria（又称 Hollandia 或 Fence of Holland），这种纸张在 18 世纪初至 19 世纪末被广泛应用于马来群岛。纸张上的水印（图 1），如戴着皇冠的狮子，证实了它们来源于荷兰殖民地。这一材料转变不仅反映了殖民影响，还展示了文化和技术从东方传播至西方，再通过殖民网络回流至东方马来群岛的复杂传播路径。此过程促进了印度史诗文化在马来群岛的本土化，具体表现为皮影表演与地方绘画风格的融合。

大部分图像的尺寸为 34×43 公分，所使用的纸张均为德尔·图克提供的同类纸张。在当时，纸张极为稀有，普通民众难以获得，它主要来源于特定的造纸厂，如 Jan、Clae 和 Aris Van der Ley 等。在这批图像中，最早出现的纸张是由苏格兰的 Munro 纸厂于 1881 至 1882 年间生产的（WA Churchill, 1965, p.93）。通过分析纸张的生产年份，可以推测出画作的创作时间。尽管部分作品使用了荷兰纸张（如 Pieter van der Ley），但在造纸厂数量有所增加的 19 世纪中叶，大规模生产的纸厂仍仅限于四家。因此，这批图像所用纸张主要出自这四家厂商。这一系列图像不仅记录了殖民元素在巴厘艺术中的融合，还展现了艺术传统、殖民影响与文化交流在马来群岛交织的历史轨迹。

德尔·图克并未明确说明他组织印度尼西亚画师绘制《婆罗多大战记》史诗图像的具体目的。在此之前，巴厘岛的绘画多以宗教为主题，资助者通常是国王或地方寺庙的领袖。传统上，这些作品主要绘制于贝叶上，旨在表现史诗或咒术诗句，且仅婆罗门、刹帝利和吠舍等高阶级人士有资格阅读和持有相关资料。在绘制这些表现口头史诗的图像的过程中，画师们使用了带有特定水印的纸张，例如印有狮子头戴王冠、左肢举剑的标志的纸张。这些荷兰纸张的使用表明材料源自荷兰殖民者。根据 Russell Jones 的调查，Pro Patria（又称 Hollandia 或 Fence of Holland）纸张在 18 世纪初至 19 世纪末广泛流行于马来群岛。（Farouk Yahya, 2016, p.56）

这种纸张的水印出现频率较高，相较于同时期的手抄本，更有助于进行年代推断，尽管仍无法精确确定具体年份。这些纸张的尺寸介于 33.8 至 41 或 42 公分之间，表面印有“CONCORDIA RESPARVAE CRESCUNT”字样，图案中央为一顶王冠，上面是一只头戴冠冕，左手持刀的狮子。（WA Churchill, 1965, p.cxxvii）纸张的技术最初起源于中国，后传播至西方，随后又通过殖民网络回流至东方的马来群岛。这一传播路径反映了文化与物质材料的双向交流过程。印度史诗文化在传入马来群岛后，通过皮影戏和地方绘画风格得以实现显著的本土化，为该地区的艺术与文学传统增添了独特的地方色彩。



图 1 Pro Patria 纸张的水印“CONCORDIA RESPARVAE CRESCUNT”常见于阿拉伯文字手稿中。

（重新绘制：覃轩）

## 二、《婆罗多大战记》图像风格与技艺

### （一）画师的图像风格

德尔·图克收藏的巴厘岛卡玛桑瓦扬风格图像，绘制者多为巴厘岛南北部的匿名画师。《婆罗多大战记》的图像上未见画师署名，只能通过画作风格后期辨识其身份。不同地域的画师的作画风格存在差异。从南北画师的风格和用色上来看，他们各自呈现出鲜明的地域特征。

1. 北部画师：以亮色为主，喜欢使用紫色、酒红、浅红、绿松色和黄色，作品风格辨识度高。例如，编号 4 的 I Ketut Gede 作品中常见金色叶子的装饰，这种元素来源于巴厘岛当地的传统工艺。

2. 南部画师：倾向于使用深色系，包括深绿、深蓝、深褐等色调，并在这些颜色中加入灰色，使画面显得较为厚重。例如，编号 5 的画师常用灰调深色来营造暗淡效果，其风格接近于巴厘岛南部的传统艺术。南部画派特有的分层绘制技法——底层为煨制檀香灰构成的竖向提拉克（*ūrdhva-puṅdra*），表层叠加金箔宝石（*ratna-paṭṭa*）（图 2）。可以说，巴厘画师多从生活中汲取灵感，就地取材，将寺庙装饰融入画作之中，体现了物质文化的记录功能。

以下这 3 位主要画师的作品风格较为统一，均涉及多幅图像：

1. 编号 4: I Ketut Gede——绘制了 15 幅图像，图像风格明显源自巴厘岛北部的星噶拉扎画家。其作品采用粗厚的线描技法，并在六幅作品（编号 3390: 302-307）的背景中运用了金色叶子装饰。（Anonymous, 2012, p.870）<sup>1</sup> 这种装饰常见于卡玛桑瓦扬昂贵布料的彩绘中，形成了其独特的艺术风格。

2. 编号 5: 不知名画师——绘制了 16 幅图像，作品用色偏向南部地区的风格，常使用灰色调，使画面显得较为暗淡，且色彩偏向于深蓝、深绿、深红等。作品中景物比例较大，可能反映了创作者具备木匠背景。其艺术风格与编号 6 的万隆画师相似。

3. 编号 7: 不知名画师——绘制了 12 幅图像，色彩亮丽，喜用紫色、浅绿色和浅灰色，构图以左右对称为主。图像中人物秀丽，但叙事性较弱，装饰也较少。尽管该创作者参与了多幅作品的创作，但并非此系列的主要画师。

总的来说通过不同的作画风格，我们可以确定《婆罗多大战记》画像的三位主要画师。他们的作品展现出较为统一的艺术特征，反映了角色之间的复杂互动和冲突。北部画师 I Ketut Gede 用色明亮鲜艳；南部画师则倾向深色调并融入灰色，风格厚重沉稳；编号 7 的画师色彩明快，构图简洁，但叙事性较弱。这些画作不仅反映了南北地域的美学差异，还体现了画师就地取材的特点，将寺庙装饰和生活场景融入了创作之中。整体来看，这些图像在艺术表达和物质文化记录方面具有重要价值，为研究巴厘岛传统艺术提供了宝贵素材。以下分别是三位主要画家的作品（表 1）。

画师/名字	数量	编号/内容
编号 4 I Ketut Gede (北部画师)	16	Cod.Or 3390-29: 伽尔那被怖军之子瓶首（Ghaṭotkaca）的军队追赶。 Cod.Or 3390-30: 怖军之子瓶首将敌人的头颅投掷给德罗纳。 Cod.Or 3390-31: 怖军之子和伽尔那对峙。 Cod.Or 3390-32: 怖军之子再次和伽尔那对峙。 Cod.Or 3390-33: 坚战和黑天与阿周那见面，要求他对抗伽尔那。 Cod.Or 3390-34: 怖军之子瓶首和敌人对峙。 Cod.Or 3390-35: 黑天和阿周那对瓶首陈述，请求其对抗伽尔那。 Cod.Or 3390-302: 阿周那将箭射入敌人口中。

<sup>1</sup> 旧拼写为 I Ketoet Gede，荷兰画家 Nieuwenkamp 于 1906 年到访巴厘岛时见过他，当时他已上了年纪。

		<p>Cod.Or 3390-303: 无种向沙利耶下跪, 沙利耶制止妻子自杀的行为。</p> <p>Cod.Or 3390-304: 沙利耶被坚战的武器射杀。</p> <p>Cod.Or 3390-305: 怖军和沙坤尼对峙。</p> <p>Cod.Or 3390-306: 怖军将沙坤尼击碎。</p> <p>Cod.Or 3390-307: 坚战指示无种拜见沙利耶, 黑天也在场。</p> <p>Cod.Or 17.994-1: 妖怪见证阿周那被摧残。(卷轴对折)</p> <p>Cod.Or 17.994-2: 妖怪恐吓阿周那。</p> <p>Cod.Or 17.994-3: 迦尔纳坐在地上, 举剑准备射杀瓶首。</p>
<p>编号 5 (南部画师)</p>	17	<p>Cod.Or 3390-104: 沙利耶用短箭剪断缠绕在女子身上的布条。(II)</p> <p>Cod.Or 3390-145: 阿周那向躺在箭床上的毗湿摩致敬。</p> <p>Cod.Or 3390-146: 车夫驾驭战车, 载着黑天。</p> <p>Cod.Or 3390-147: 阿周那的妾希蒂孙陀利 (Sitisundari) 自焚身亡。</p> <p>Cod.Or 3390-148: 怖军和敌人 对峙。</p> <p>Cod.Or 3390-150: 黑天和十车王见面。</p> <p>Cod.Or 3390-169: 阿周那射箭。</p> <p>Cod.Or 3390-170: 德罗纳、沙利耶和马嘶的会面场景。</p> <p>Cod.Or 3390-171: 黑天驾驶战车, 天神化为车夫。</p> <p>Cod.Or 3390-172: 沙利耶用短箭剪断缠绕女子身上的布条。</p> <p>Cod.Or 3390-173: 迦尔纳被射杀, 沙利耶在马车上目睹这一切。 (蛇状弓 Ardawalika)</p> <p>Cod.Or 3390-174: 阿周那从马车上射箭。</p> <p>Cod.Or 3390-175: 怖军和敌人 在大象上对峙。</p> <p>Cod.Or 3390-176: 黑天向贡蒂跪拜。</p> <p>Cod.Or 3390-177: 黑天和十车王争执, 表情转为愤怒。</p> <p>Cod.Or 3390-178: 古马朗射击激昂 (Abimanyu)。</p> <p>Cod.Or 3390-179: 怖军之子瓶首背负重伤。</p>
<p>编号 7 (北部画师)</p>	18	<p>Cod.Or 3390-151: 毗湿摩致敬。</p> <p>Cod.Or 3390-152: 激昂向瓶首致敬。</p> <p>Cod.Or 3390-153: 迦尔那和沙坤尼对话。</p> <p>Cod.Or 3390-154: 毗湿摩向沙利耶指示某样东西。</p> <p>Cod.Or 3390-155: 正反派对峙。</p> <p>Cod.Or 3390-156: 圣人和难敌争执。</p> <p>Cod.Or 3390-157: 阿周那向黑天致敬 (绿色的阿周那)。</p> <p>Cod.Or 3390-158: 正反两派对峙。</p> <p>Cod.Or 3390-159: 偕天和无种举起短箭。</p> <p>Cod.Or 3390-160: 难敌之子罗奇蛮 (Lakmana) 和爪哇版本人物 Durmagati 对峙。</p> <p>Cod.Or 3390-161: 般度的侍从 (Twalen Merdah, Mredah) 欣喜起舞。</p> <p>Cod.Or 3390-162: 马嘶和敌人见面。</p> <p>Cod.Or 3390-163: 难降 (Dusasana) 和敌人见面。</p>

		<p>Cod.Or 3390-164: Sweta 和至上公主 (Utara) 会面。</p> <p>Cod.Or 3390-165: 阿周那之妻妙贤 (Subadra) 向贡蒂敬礼。</p> <p>Cod.Or 3390-166: 德罗纳对抗敌人。</p> <p>Cod.Or 3390-167: 正反派致敬。</p> <p>Cod.Or 3390-168: 正反派对峙。</p>
编号 10 (南部画师)	1	Cod.Or 3390-149: 沙利耶用短箭剪断缠绕着女子身上的布条。(III)
Ida Putu Hema (北部画师)	1	Cod.Or 3390-104: 沙利耶用短箭剪断缠绕着女子身上的布条。(IX)

表 1 《婆罗多大战记》的画师作品分配 (作者综合整理)

		
迦尔纳 (编号 4 的画师)	迦尔纳 (编号 5 的画师)	迦尔纳 (编号 7 的画师)
		
阿周那 (编号 4 的画师)	阿周那 (编号 5 的画师)	阿周那 (编号 7 的画师)
		
瓶首 (编号 4 的画师)	瓶首 (编号 5 的画师)	瓶首 (编号 7 的画师)

图 2 《婆罗多大战记》系列图像的画师风格 (作者整理)

## （二）制作技艺的传承与创新

《婆罗多大战记》作为印度古代文学与艺术的重要主题，承载着深厚的文化和历史内涵。这一主题的画像制作技艺，不仅展现了艺术家的创造力与技术水平，也反映了印度教及其哲学思想对美术创作的影响。在《婆罗多大战记》的画像中，选材、技法、色彩运用及空间处理等方面各具特色。在选材与工具的运用上，艺术家常用高质量的帆布或棉布作为画作的基础材料，以确保画作的耐久性和视觉效果。作画的颜料多从天然植物中提炼，丰富的色彩不仅增强了表现力，也蕴含了深厚的文化象征意义。使用的工具包括传统画笔和雕刻刀，这些工具使艺术家能够细致地描绘人物的面貌与情感，展现出精湛的技艺。

在技法层面，《婆罗多大战记》的画像制作常涉及精细的绘制技术与层次感的表现。人物的背光处理突出体现了战斗中的神圣性与光辉，艺术家通过光影的巧妙运用展现出角色的力量与威严。此外，纵深感和空间感的运用使得画面更具立体感和层次感，让观者仿佛置身于紧张的大战氛围中。色彩的运用在《婆罗多大战记》的画像制作中同样至关重要。鲜艳的色彩不仅传达了丰富的情感，还象征着不同角色的地位，反映出他们的情绪。例如，英雄阿周那的形象常用暖色调来表现其勇气与热情，而反派角色则可能采用冷色调以展现其阴暗特质。这种色彩对比通过视觉层面强化了情节的戏剧性和故事的冲突性。在空间处理上，巴厘艺术家巧妙地通过中心设定来安排角色与场景，使观者的目光自然地聚焦于画面的关键部分。这种空间布局不仅增强了叙事感，也使复杂的战斗场面变得更具可读性。值得注意的是，系列中的一幅画呈现了金刚吽迦罗印手印，这一手势在其他画作中并不常见，反映了密教风格对爪哇艺术造型的影响。黑天多变的面孔承载着印度文化中黑天的多重形象。此外，具体的文学作品也描绘了当时的情况，而这些内容在梵文文本中并不存在，这反映了爪哇独特的物质与信仰文化。

## 三、《婆罗多大战记》的艺术特征和人物设计

爪哇艺术与《婆罗多大战记》史诗图像的结合展现了戏剧艺术传统与叙述艺术的完美融合。这些图像生动地描绘了史诗的主要场景，体现了瓦扬人物特有的魅力。艺术家巧妙地借鉴了瓦扬艺术的崇高风格，运用程式化但富有表现力的人物形象来诠释史诗内容。尽管人物形象看似僵化，但艺术家通过细腻的眼神描绘、生动的手势表现和多样化的服饰色彩，为画作注入了灵动的生命力。这种艺术表现与中国古代美学中强调的“气”、“势”、“神”、“韵”、“理”、“趣”等概念有异曲同工之妙。

人类普遍向往和平，这一观念在史诗和爪哇艺术中同样得以体现。瓦扬戏剧表演是一种崇敬神灵的艺术形式，具有深厚的宗教基础。画作中的人物形象生动且富有韵味，充分刻画出各个角色的独特个性。这种以绘画形式阐述史诗的方式，在东南亚地区形成了一种独特的史诗绘画样式。早期的爪哇瓦扬被视为东南亚地区印度化传播的重要艺术形式，是印度皮影戏文化与东南亚最早接触的载体之一。从时间与地理角度考察爪哇瓦扬形象在纸面上的变化，对于理解东南亚的文化传播具有重要意义。

爪哇艺术源于戏剧，深受爪哇文化对人性善恶理解的影响。爪哇人特别重视印度文化中的“情味”（*rasa*）概念，该概念在瓦扬中体现为“alus”（幼细）与“kasar”（粗糙）的对比。（I Wayan Tama, 2016, p.18, p.342）举例而言，“幼细”的武将阿周那（Arjuna）经常战胜“粗糙”的妖魔鬼怪，体现了“情味”这一文化理念的深刻内涵。在《婆罗多大战记》中，主要角色在爪哇艺术中得到了独特的诠释。其一，毗湿摩象征着正法、文明与英勇；其二，阿周那是“幼细”角色的典型，作为因陀罗的养子与毗湿奴的化身，拥有众多天神赐予的武器；其三，黑天在爪哇版本中被塑造成哲学家和聪明的军师，亦可化身野兽

或国王；其四，喜剧角色和丑角在爪哇文化中也占有重要地位。在印尼巴厘岛的皮影戏角色中，色马尔（Semar）为伊瑟玛亚（Ismaya）的转世，其肥胖身躯象征着财富与运气，他身边围绕着他的三个孩子和两个仆人。<sup>1</sup>

在印度教的宇宙观中，一个“二元对立”或“二元性”的概念常常体现了巴厘岛文化中对于对立和互补关系的认知，用于描述与自然、社会或精神领域中的平衡与和谐相关的思想。这种哲学观念常体现在：左右、白天和黑夜、神和恶魔、垂直和水平这些两个相对立的事物之间。但对于巴厘岛的艺术来说，所谓的差异实际上是一个整体，这一概念能够清晰地体现其意义，进而带来视觉上的和谐以及其中蕴含的价值。在《婆罗多大战记》的图像构图方面，画师一般使用横向纸张，采用左右构图和叙事方法，人物形象优雅、秀丽。画面构图整洁，装饰甚少，表现出印尼本土瓦扬的特征。巴厘岛的瓦扬绘画以左右结构的人物为主，尽管某些画家在这一系列中创作了不少作品，但大多数画作仅单纯绘制人物，缺乏叙事性，因此并未被视作该系列的主要作品。画师们往往具有婆罗门身份，对印度教的细节十分熟悉，许多画师同时也是木雕师或瓦扬戏制作师傅，这种多重身份对他们的创作产生了一定影响。对于巴厘岛画家而言，一幅优秀的画作应具备灵性（jiwa），能够吸引观者的目光并散发出特定的力量与气息，这与画作的精美程度并无直接关系。绘画中遵循着皮影戏的绘画传统，图像获得了相对独立的地位，画面是标准的长方形，人物形象以横向展开。人物的服饰从头到颈部裹着布，布垂至肩上，下半身则缠着短腰布，并挽起在胯间。人物的披巾无风自飘，为二维形象增添了动感。这种装束营造出一种古老而充满魅力的景象。通过对服饰色彩的平衡、节奏和强调，不同风格的服饰能够凸显身体的不同重点部位，如颈项、胸部、腿部等。

在这一系列画作中，妖怪随从的形象频繁出现可能是当时文化的一种投射（廖裕芳，2021, p.130）<sup>2</sup>，表现出对妖魔化或“他者”形象的自我认知。这些妖怪通常表现为局部失衡或扭曲的形态，其常见特征包括面部五官的缺失、过大、过小或错位（salah rupa）。画作中，异形人、灯眼人等妖怪层出不穷，特别是眼睛凸出的妖怪居多。此外，人兽混合以及物种混合的形象在伊斯兰文化中具有独特的象征意义，值得深入探讨。在史诗的改译过程中，作品呈现出明显的本土化特征，尤其是融入了轮回和福报的观念。当代文化批评中，“怪物”作为一个重要符号，承载了深刻的社会和心理寓意。画面上那些混杂、变异、错位、扭曲的肢体揭示了人与“非人”之间界限的不断模糊（图3）。这些怪物的形态特征，如突出的眼睛、舌头和獠牙，不仅是对人类内心深处焦虑的具象化表现，也挑战了身份认同和社会规范。而“半人半神”的存在状态进一步引发了人们对主体性的严肃思考，反映了熟悉的他者与陌生者之间的对立，体现出个体在寻求认同过程中的内心冲突。在面对内在焦虑和外部压力的双重困境时，人们常常感受到精神的负担，导致主体性的认同遭遇挫折。在这样的背景下，怪物不仅是恐惧的化身，更是对人类存在状态的一种反思与质疑。这些怪物是内心的映射，代表了对自身缺失的永恒追寻。在这个充满变革和不确定性的时代，怪物形象不断提醒我们面对自身的不足与差异，重新审视人与人之间的关系，并理解所谓的“非人”并非简单的他者，而是共同人性的一部分。通过怪物的视角，我们不仅反思“自己”的存在，也探索更多可能性。

<sup>1</sup> 三个孩子分别为：Gareng, Petruk, Bagong。两个仆人分别为：Togog, Sarawita。

<sup>2</sup> “从《从伽多迦吒传》开始，随从角色（爪哇的特殊丑角人物）便出现在爪哇文学中。”



图3 画面上的混杂、变异、错位、扭曲的肢体。(Cod.Or 3390-173)

总的来说，画像中的人物一般以倾斜式的构图呈现，伴随着剧烈的戏剧性冲突。图中所塑造的角色特征，为了满足绘画策略的需要，通过图像来赋予其鲜明的具象色彩。一是，通过图像简明扼要地概括战略主旨；二是，以神祇为古代司法的重心，形成了管理原则，体现了古代爪哇的精神。在人物塑造方面，视觉艺术叙事在艺术的基础上取得了较大的发展。某一瞬间的单幅场景图（monoscenic picture）或叙事性图像（narrative representation）展现了重要情节中的多个场景，以线性顺序呈现事件的相互关联。这些图像在有限的空间内通过多个具代表性的瞬间，按照时间顺序串联起来，从而达到讲述一个故事的目的。总的来说，从《婆罗多大战记》中卡玛桑瓦扬图像的构图可以得出以下观察：

1. 主角的鲜艳色彩具有先声夺人的效果和魅力。
2. 高度扭曲、夸张的表现手法释放出瓦扬戏剧人物的能量。
3. 外轮廓采用款式对比，形成强烈的外观效果。
4. 忠和奸人物之间的对立和差异增加了其外型特征。
5. 主角人物的形、色以及服饰材料呈现出协调的秩序感。
6. 协调的形态通过重复的形式实现。
7. 平衡中的不对称配色赋予了人物造型丰富的层次感。
8. 服装造型呈现出对称、非对称和均衡三种状态。
9. 首饰、腕钏等装饰品在色彩分割中起到重要作用。
10. 服饰色彩有规律地形成了主角在运动中的轻快节奏。

可以说，画家精准地捕捉了瓦扬戏剧人物最具戏剧性的瞬间，展现了最富生气和动感的肢体语言。图像的色彩巧妙地填充了留白空间，赋予画面更加活跃的空间感。此外，画家对物体分隔方式的处理，如山川与生命树的区分，充分体现了画作风格的原始特质。这种分隔方式不仅呈现出拼贴的效果，还展现了一种深层次的有机融合。这种布局如何在营造空间感上起到作用，值得进一步探讨。通过对画面比例的巧妙调整，例如将较长的物件刻意绘制得极短，以营造压迫感，进而引发观者对空间现象的联想。画家巧妙地运用了视觉张力，这成为平面绘画中表达空间感的关键策略。

在卡玛桑瓦扬绘画中，爪哇—巴厘的思想得到了深刻体现，同时也出现了一些非生物元素，例如分隔物。其中，生命树（Kekayongan）与石头的结合逐渐发展成为经典的装饰主题。生命树通常出现在瓦扬戏剧的开端与结尾，象征着叙事的进展与变迁，具有深刻的象征意义。“卡雍”（Kayon）代表生命树，生命树作为一种象征，代表着世俗与精神的联结。其枝叶之间融入了各类动物形象，蕴含着善恶两面，彰显了自然与超自然的和谐共生。“高山”（Gunung）象征圣山，是当地文化绘画中的重要元素。树木常被用来划分画面空间，这一做法延续了瓦扬戏的传统。另外，巴厘岛画师多以特殊的装饰（awon-awon）为背景来表示大自然的景象。自然环境与圣者形象的结合，赋予了图像更高的叙事层次，进一步彰显了自然与神圣的内在联系。这种布局不仅展现了文化象征的多样性，也揭示了视觉元素在叙事结构中的复杂作用。一般上，卡玛桑瓦扬画作在水平方向上呈现为一个沿着横向延伸的平面，分为右边和左边两组。右边通常象征真理和较高等级，左边则代表邪恶或低等级。这种布局反映了善恶、高低地位的二元对立观念。中心构图常用于表现神圣、平衡和灵性的氛围。此外，在艺术作品中，人们的生活区域主要集中在广场，这一布局反映了社会活动的中心地位。这样的空间安排不仅体现了文化的共同体意识，也强调了人类生活与周遭环境的紧密联系。

总的来说，每幅画都包含程式化的元素，如树木和山丘。画作中使用了一套标准化的造型单元，包括五官、手足、手势以及配景、服饰、头饰和臂环等。巴厘岛南北部的头饰装饰风格各异，这些头饰都有专有名称。不同地区的画师在画作中展现了独特的服饰和装饰风格。例如，北部画师将难敌头戴的王冠顶部绘成高耸的寺庙（candi rebah），而南部则没有这种设计。这些画作充满了浓厚的生活气息，反映了当地的文化特色。其中，高亮的黄色可能代表着巴厘岛人的审美偏好。整体而言，这些画作不仅展示了高超的艺术技巧，也体现了深厚的文化内涵和鲜明的地域特色。

这一系列的画作展示了印度史诗在印尼，尤其是爪哇和巴厘岛的深远传播。文本中的图像继承了瓦扬的一贯风格，通过视觉化的效果，再现了爪哇和巴厘岛的诸多元素，如服饰样式、布料花纹、人物形象和建筑寺庙等。图像的构图方式虽然没有明显的左恶右善，但依旧遵循瓦扬表演的二元结构，左右并列的两个人物处于争辩、谈判或者斗争之中。敌对的两方占据画面中心，次要人物退居次要位置，各自的手势表明了自身的立场。这一系列画作中，几乎没有千军万马、尘沙滚滚的战争场面，但当地画师在单幅画作或散页画作中对这类场景有所诠释。图像中的情节，如对迦尔纳使用的蛇状弓箭（Ardawalika）的详细描绘（图4，即图 Cod.Or 3390-173），以及阿周那的妾希蒂孙陀利自焚的形象（图5，即图 Cod.Or 3390-147），都展现了爪哇作家在改译史诗时的丰富想象力和对情节合理性的把握。<sup>1</sup>

通过对图像构成的分析，可以看出爪哇和巴厘艺术在表现佛教、印度教等宗教题材的图像上存在明显的差异。巴厘艺术家倾向于使用较为写实的人物尺寸，尽管他们在构图上可能借鉴了瓦扬的表现形式。瓦扬的特点在于使用扁平的二维人物形象，借助投影和光影的方式来讲述故事。然而，在巴厘艺术中，即使是类似的二维画面，人物也往往具备更正常的比例和形态，显得更具写实性和立体感。在人物设计方面，巴厘岛和爪哇也有些许不同，巴厘岛追求写实，而爪哇的艺术则更倾向于通过夸张的造型和象征性的设计来突出人物的内在性格或神圣地位。相比起来，巴厘的人物设计更圆润，而爪哇的人物则更瘦长——这种夸张的人物造型是为了更好地传达戏剧的情感和象征意义，而不是追求写实性。这种差异反映了两地文化对经典史诗和宗教题材的不同视觉诠释。

---

<sup>1</sup> 编号5的画师依据爪哇作家的特定情节，创作出了印度《摩诃婆罗多》中未曾出现的细节。



图4 画师对迦尔纳使用的蛇状弓箭（Ardawalika）的详细描绘。（Cod.Or 3390-173）



图5 阿周那的妾希蒂孙陀利自焚的形象。（Cod.Or 3390-147）

### 余论

马来群岛在历史与地理维度始终深受印度文化浸润。传统瓦扬戏以长卷形式呈现英雄叙事，借助灯光投影于幕帘形成连续影像，其单幅画面虽构图简练却承载着深厚的瓦扬文化密码。作为社会交际媒介，皮影戏通过史诗载体实现文化传播，例如爪哇村庄常在圣净仪式或丰收祭祀时展演《婆罗多大战记》，民众相信这些故事具备驱散现实混沌的精神力量。在东南亚语境中，图像不仅是祭祀神君的礼器，更被赋予实用功能——巴厘社会的日常与宗教场景中，画像的持续使用成为推动爪哇—巴厘艺术发展的核心动力，尤以印度史诗《摩诃婆罗多》与《罗摩衍那》的瓦扬戏剧化演绎最为显著。此类艺术通过达郎(Dalang)的活化演绎升华为灵性创作，画师在材料转换、空间布局与色彩运用中虽受技术制约，却仍能依据社会

身份进行自由表达，折射出文化多样性对艺术创造的包容性。

南亚至东南亚的文化传播进程中，古爪哇与巴厘艺术深刻内化了印度文化的二元对立观念，并在印度教向伊斯兰教转型期呈现出隐性演变轨迹。这些图像叙事具有双重学术价值。它既填补了印度外域《大战篇》图像史料的空白，又实证了动态艺术（如戏剧展演）与平面艺术在史诗传播中的共生关系。以《婆罗多大战记》为代表的瓦扬文化，作为研究地域传统、佛教手势符号与文本系统互动的典型案例，为解码东南亚艺术中的文化层积现象提供了关键视角。该领域亟待深入探究图像材料在跨宗教、跨媒介语境中的文化转译机制。

**图源：**图 1: WA Churchill (1965) *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVII centuries and their Interconnection*. (p.cxxvii). Netherlands: KOCH& KNUTTEL- GOUDA.

图 2-5: <https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/>

**基金项目：**本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“东方文学与文明互鉴：多语种古代东方文学插图比较研究”（项目编号：22JJD750002）的阶段性研究成果。

**Conflicts of Interests:** The author declares no conflict of interest.

## References

- Anonymous (2012). *The First International Festival of Classical Balinese Paintings* (I Ketut Gede, Singaraja, Buleleng, p.87). Museum Seni Lukis Klasik Bali Nyoman Gunarsa.
- Farouk Yahya (2016). *Little Things Increase Through Unity*. In *Magic and Divination in Malay Illustrated Manuscripts, Arts and Archaeology of the Islamic World* (p.56). Leiden: Brill.
- Helen Creese (2018). *The Death of Salya Balinese Textual and Iconographic Representations of the Kakawin Bhāratayuddha*. In Ding Choo Ming, Molen, & W vander Willem (Eds.), *Traces of the Ramayana and Mahabharata in Javanese and Malay Literature* (p.137-179). ISEAS Publishing.
- I Wayan Seriyoga Parta (2022). *Warna Bali*. Yayasan Gala Rupa Balinesia.
- I Wayan Tama (2016). *Kamus Bali 2016-Indonesia*. Balai Bahasa Bali.
- 廖裕芳 (2011): 《马来古典文学史上卷》，张玉安、唐慧译。昆仑出版社。
- [Yock Fang Liaw (2011). *A History of Classical Malay Literature* (Zhang Yu'an & Tang Hui, trans.). Kunlun Press.]
- Mary Sabina Zurbuchen (1976). *Introduction to Old Javanese Language and Literature: A Kawi Prose Anthology*. Center for South and Southeast Asian Studies, University of Michigan.
- 梅维恒 (2011): 《绘画与表演：中国绘画叙事及其源研究》，王邦维、荣新江、钱文忠译。中西书局。
- [Victor H. Mair (2011). *Painting and Performance Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis* (Wang Bangwei, Rong Xinjiang, & Qian Wenzhong, trans.). Zhongxi Book Company.]
- P.J. Zoetmulder (1983). *Kalangwan Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang*. Penerbit Djambatan.
- R.M. Sutjipto Wirjosuparto (1968). *Kakawin Bhārata-Yuddha*. Penerbit Bhrata.
- S.Supomo (1993). *Bharata Yuddha An Old Javanese Poem and Its Indian Sources*. International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan.
- Vladimir I. Braginsky (2004). *The Heritage of Traditional Malay Literature*. KITLV Press.
- WA Churchill (1965). *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVII Centuries and Their Interconnection* (p.cxxvii). KOCH& KNUTTEL- GOUDA.
- Yock Fang Liaw (1975). *Sejarah Kesusasteraan Melayu Klasik*. Pustaka Nasional.