

目 录

鸣 谢	()
图版目录	()
导 言：9 至 15 世纪的汉藏史料	()
藏族风格和在藏的域外艺术家	()
画派史和风格研究	()
敦煌藏族绘画作品	()
斯坦因第 32 号收藏品	()
艺术家白央	()
敦煌吐蕃赞普壁画	()
黑水城	()
阿尼哥	()
飞来峰	()
居庸关	()
江孜白居寺	()
题记	()
第 1 章 《西夏藏》藏族风格木刻插图	()
西夏刊	()
元刊	()
管主巴愿文	()
第 2 章 《磑砂藏》木刻作品	()
藏族僧人的袈裟	()
《影印宋磑砂藏经》中的八幅插图	()
第 3 章 1410 年《甘珠尔》插图	()
第 4 章 《诸佛菩萨妙相名号经咒》	()
第 5 章 永乐青铜塑像	()
历史背景	()
三“法王”和五“王子”	()
得银协巴	()
昆泽思巴	()
宗喀巴和释迦也失	()
画像	()
菩提伽耶模型	()

永乐后期青铜塑像	()
藏人眼中的明代青铜塑像	()
三“法王”和五“王子”及永乐时期 西藏和中原之间佛像馈赠表	()
附录 1: 二十一救度佛母	()
记录	()
附录 2: 汉文、藏文文献	()
参考书目	()
附录 3: 缩略语	()
译名对照表	()
译后记	()

原 版 序 言

海瑟博士的专著《早期汉藏艺术》(Early Sino-Tibetan Art, Aris and Phillips Ltd. Warminster, England, 1975 年版)一书由藏族青年学者熊文彬(藏名嘉绒云沛)经长时间努力翻译为汉文,在中国藏学出版社出版了,这是值得庆贺的事。这本书的作者、译者乃至出版者都与我有深厚的友谊,责无旁贷,我应该讲几句个人的看法,交代一下此书翻译的缘起和经过,给广大读者提供一点信息。

1985 年 8 月,在德国慕尼黑北郊一座古代城堡里召开了第 4 届国际藏学研讨讨论会,二十几个国家的一百多位代表会聚一堂,群贤毕至,少长咸集。会议间隙中,旅居德国、在巴伐利亚州科学院中亚研究所担任研究员的邦隆活佛送给我海瑟的这本大作。我与海瑟在 1981 年维也纳会议上相识。1983 年她在巴黎接待了我,并陪我参观了卢浮宫、圣母院等名胜古迹;1984 年我在北京接待过她和她那可爱的儿子。友人著作,见猎心喜,当即翻阅,十分高兴。在藏学界,人们都知道有这样几种研究藏传佛教艺术的专著。

1. 杜齐(G. Tucci, 1894~1984 年)的《西藏画卷》(Tibetan Painted Scrolls, Roma, 1949 年,有由李有义、邓锐龄节译的《西藏中世纪史》汉文版本)

2. 扎雅活佛的《西藏宗教艺术》(The Religious Art of Tibet, 1977 年,西德威斯巴登出版,1992 年由谢继胜译成汉文,由西藏人民出版社出版)

3. 刘艺斯的《西藏佛教艺术》(1956 年,由文物出版社出版)

4. 文金杨的《藏族佛教木刻》(1957 年,由文物出版社出版)

后来又陆续出版过《西藏》、《布达拉宫》、《大昭寺》、《萨迦寺》、《塔尔寺》、《拉卜楞寺》等各种专题画册,最近几年更有《西藏唐卡》、《西藏文物精华》等巨型艺术画册出版,琳琅满目。这些著作都有很好的研究,阅读之下,可以得到很多知识。但是,以早期汉藏艺术的题材进行专门比较研究的,海瑟博士确实是第一人。得到这本书后,我经常利用其资料 and 观点来充实我的教学

内容。当时就希望能有个汉文译本，让更多的同道得以参考、利用。后来，熊文彬同志作为硕士研究生跟我研读吐蕃时期的藏文文献，我就把此书交给他，让他作为参考书仔细阅读。文彬好学敏求，锐意攻坚，孜孜矻矻，锲而不舍，不但认真、细致地阅读了全文，而且查阅资料、核对图册，并把它译为汉文。他在取得硕士学位后被分配到中国藏学研究中心，又有机会去西藏基层工作一年，他正好得以在拉萨地区生活，在人民群众中游弋，得其所哉！他随身带着此书的译稿，随时向人请教，反复核校，不断修改，及至全稿完成，用了二三年时间。睹其出版，也特别令我高兴。

我在阅读海瑟博士的这本大著时，留下了两点极深的印象：

第一，作者不同于西方某些作者，她明确认识到，并且主张藏族原来固存本土艺术，不像某些西方学者，认为藏族艺术就是印度艺术的分支或翻版。藏族艺术绝大部分的确表现为佛教艺术，但是应该知道，没有本土条件，佛教何以能在西藏升华为艺术？何以能凭空产生这样一种成熟的藏族佛教艺术？今天，藏族佛教艺术鲜明的特点与独特的个性已为人们承认，这足以说明藏族佛教艺术是佛教在东传迁入藏区以后，与当地传统艺术（或者说苯教艺术）交融、吸收、结合而成的，因此，它赋有鲜明的高原色彩和浓烈的民族风格。以飞天造型为例，无论是人物造型、绛红的袈裟、轻盈美妙的伎乐，还是背景天地、浩渺苍穹、远山碧树、澄湖闪闪、白雪皑皑，都喷发着高原上浓烈的乡土气息。以藏族艺术中特有的民族气质、风俗习惯、思想观念来统驭或运载佛教，诸天护法、天王、伎乐及至佛陀、菩萨及其眷属都可发现藏族的民族烙印。事实上艺术上的民族差异和地区悬殊正是人类文化史的精萃所在。海瑟博士敏锐地看到这些，令人钦佩。

第二，强调了汉藏艺术上的交流，丰富和发展了藏族艺术。艺术既要保持民族的特点，又要有其他民族的借鉴，并吸收其他民族的优点来丰富自己、壮大自己，使自己提高到新的高度。有没有这种借鉴和吸收是大不相同的。从吐蕃时期的文化史来看，藏族是善于吸收其他民族文化之长以补自己之短的民族，是一个向上的、朝气蓬勃的民族。就以文学（包括佛经文学和非佛经文学）的翻译来看就有极为崔巍的成就：翻译了绝大部分的佛教经典（其中有相当部分译自汉文），翻译了《尚书》、《战国策》等汉文古典著作，编了双语（梵藏、汉藏）对照词汇表，不难看出学者文人是多么热心于学习汉唐以来的文化瑰宝以迅速丰富自己并提高自己的文化层次。艺术，当然也不例外。海瑟能独具慧眼，认识到汉藏文化包括艺术在内的交流是藏族艺术非常重要的、飞跃

发展的因素。也许正因为海瑟在伦敦大学亚非学院攻读汉语文获硕士学位后，又从师藏族学者噶尔美先生攻藏文，在她身上具有汉藏文化的双重修养，这本大著显示出她精深的修养和丰富的学识。欧洲的几位大有成就的藏学家如石泰安、毕达克和乌瑞都是藏汉兼通的学者，这决非偶然。我们从海瑟所列举的《西夏藏》木刻、《磻砂藏》木刻和 1410 年北京版《甘珠尔》、《诸佛菩萨妙相名号经咒》的图版观察到汉地和藏族艺术相互影响的史实，尤其是最后一章《永乐青铜塑像》的分析更是令人叹服。总之，海瑟博士的工作值得我们很好地认识、了解，汉藏文化相互影响的研究课题也值得我们继续深入追踪。

借用两句古诗“莫愁前路无知己，天下何人不识君”来奉赠海瑟博士，并感谢文彬同志的辛劳。

王 尧

1993 年 10 月 18 日于香港中文大学客座讲席

鸣 谢

我衷心感谢那些给我帮助、提供建议和给予鼓励而使这本书得以出版的人们。门德尔—尼古拉夫人向我介绍的吉美博物馆精美华丽的敦煌绘画收藏品是目前这部研究著作的基础材料。紧接着，我要向玛丽—约瑟·莱立特表示特别的感谢，没有她耐心、善意的校正，最初的法译本不可能问世。R·A·石泰安教授渊博的藏、汉两种文化知识和他在材料方面向我提供的连续不断的帮助，大大推动了我的研究进程。A·麦克唐纳夫人对本书进行了严格的指正，澄清了许多问题，我对她的厚爱致以衷心的感谢。我尊敬的D·C·罗前教授帮助我翻译了大量的汉文文献。我还要向我的朋友、大英博物馆的杰西卡·拉森和罗德里克·怀特菲尔德博士及维多利亚和阿尔伯特博物馆的约翰·劳瑞在资料和信息方面提供的帮助表示感谢。同样，向为我核定《诸佛菩萨》出版复印件的吉美博物馆的M·奥柏耶、热心帮助我并从其著作《印度—西藏》中提供插图图版的G·杜齐教授、承允从其收藏品中随意使用木刻插图的J-P·杜伯斯克先生及给予西夏木刻复制品的列宁格勒的E·I·季卡诺夫教授、E·克林斯梯德博士和罗开什·钱德拉，还有给予鼓励和提供建议的俄亥俄州的约翰·C·享廷顿、帮助我解决日文困难的朋友今枝由郎和御牧克己等表示感谢。还有我的朋友、出版者安东尼·爱丽丝，在她的建议下，本书最富有成果的部分即第5章才得以写成。我还要向用自己的中国双鸽牌打字机帮助打印汉字的M·蒙哥马利和罗宾·克瑞尔，为打印好全文而付出长期艰辛劳动的苏珊·韦比和玛丽·路易丝表示特别的感谢。当然，要不是我的丈夫、我的朋友和老师桑木丹坚参·噶尔美的鼓励和帮助，特别是在我即将完稿的最后几个月时间里他所给予的鼓励和帮助，这本书是不可能如期完成的。本书中的大部分索引是他编纂的，而且《附录2》中的藏文无头体文字也出自于他的笔下。

全书上下贯通使用的汉文是用标准的拼音符号拼写的，甚至连诸如北京一类的地名也是这样处理的。藏文是按照不使用区音符号的英文转写系统转写的，同时，索引中的藏文是按照大写

字母基字的顺序编排而成的。

海瑟·噶尔美

1974 年 9 月

图 版 目 录

1. 八大菩萨之一

西藏东部哲公夏，创作于 751 年，
粉饰画，高 250 厘米。

《西藏佛教艺术》图版 61；

秋山、松原：《中国艺术》第 2 卷，《佛教石窟神殿》，《新研究》，第 199 页注释 214。

2. 救度母，不空（001）索（？）曼陀罗局部

敦煌，大约创作于 8 世纪末或 9 世纪初，
绢画，88 厘米×66 厘米。

吉美博物馆，图版 EO1131。

松本：《敦煌研究》图版 165。

3. 五耆那曼陀罗

敦煌，大约创作于 8 世纪末或 9 世纪初，
绢画，105 厘米×62 厘米，三则汉文题记。

吉美博物馆，图版 EO17.780。

4. 千手观世音菩萨曼陀罗

敦煌，创作于 836 年，
绢画，底部毁坏，152.5 厘米×178 厘米，
镌有汉文和藏文题记。

大英博物馆，斯坦因第 32 号收藏品。

斯坦因：《千佛像》图版 3。斯坦因：《中亚考古》图版 49。

5. 吐蕃赞普部众

敦煌，大约创作于 8 世纪末或 9 世纪初，
壁画，159 窟。

秋山、松原著作，前引图版 61；《敦煌壁画》图版 34、35。

6. 松赞干布大臣噶尔

《步辇图》局部，阎立本（627～673 年）创作。

北京故宫博物馆。

《文物》1959 年第 7 期第 3 页；B·史密斯和王国维：《中国艺术史》，第 118～119 页。

7. 药师佛

黑水城，创作于 1227 年前，
布画。

列宁格勒艾尔米塔日博物馆。

奥登堡著作，第 104 页（第 12 号作品）。

8. 金刚亥母

黑水城，创作于 1227 年前，
布画。

列宁格勒艾尔米塔日博物馆。

奥登堡著作，第 140 页（第 29 号作品）。

9. 三佛陀与众菩萨

敦煌，创作于元代（1260～1368 年），
绘于 182 窟窟顶。

伯希和：《敦煌石窟》第 6 卷，图版 349。

10. 白塔

北京妙应寺，创作于 1271 年或 1279 年或 1348 年，
高 45 米，

阿尼哥（1243～1306 年）设计。

《中国佛教画集》图版 18。

11. 菩萨

中国元代作品，

干漆，高 58.3 厘米。

华盛顿费雷尔艺术画廊，第 45.4 号作品。

永弘：《西方收藏品中的中国艺术》第 3 卷，图版 86。

12. 三头八臂菩萨

飞来峰青林洞外墙，创作于 1292 年，
石刻浮雕，

施主：杨琏真加。

关野、常盘：《支那佛教石刻》第 5 部分，图版 86。

13. 阿閼佛（？）曼陀罗

居庸关，创作于 1345 年，
门檐石雕，

曩加星吉设计并监造（？）。

村田、藤枝晃：《居庸关》第 2 卷，图版 80。

14. 大成就者达摩波罗

江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期（1427 年开光），
壁画，一楼道果殿。

《印度—西藏》第 3 卷，图版 88；第 4 卷第 1 部分，第 156 页。

15. 呼金刚，欢喜佛
江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期（1427 年开光）。
《印度—西藏》第 3 卷，图版 389；第 4 卷第 1 部分，第 297 页。
16. 三头八臂菩萨
黑水城，创作于 1227 年前，
木刻画，10.2 厘米×5 厘米（残缺），
镌刻有西夏文题记。
德里国家博物馆。
斯坦因：《亚洲腹地》第 3 卷，图版 62，KKII0238a 号作品。
17. 菩萨、僧众和佛陀
黑水城，创作于 1227 年前，
木刻画，15 厘米×17.5 厘米（残缺），
镌刻有西夏文题记。
德里国家博物馆。
斯坦因：《亚洲腹地》第 3 卷，图版 63，KKII0231b 号作品。
18. 多臂菩萨
黑水城，创作于 1227 年前，
木刻画，9 厘米×9 厘米（残缺）。
德里国家博物馆。
斯坦因：《亚洲腹地》第 3 卷，图版 64，KKII0283a XXI 号作品。
19. 三头十二臂菩萨（与图版 16 为同一系列）
西夏，创作于 1227 年前，
木刻画（残缺），镌刻有西夏文题记。
《唐古特大藏经》第 91 卷，第 2184 页。
承蒙罗开什·钱德拉教授之允而得一见。
20. 绘有菩萨、佛陀、僧人和佛塔的三幅一组画
西夏，创作于 1227 年前，
木刻画，镌刻有西夏文题记。
《唐古特大藏经》第 88 卷，第 1411 页。
21. 佛陀向三位僧人布道
文殊室利菩萨（？），
西夏，创作于 1227 年前，
木刻画，残缺。
列宁格勒东方研究院，唐古特 63Unb. 707 号作品。
22. 佛陀释迦牟尼鹫峰山布道图
西夏，创作于 1227 年前，

木刻画，镌刻有汉文和西夏文题记，
列宁格勒东方研究院，唐古特 164Unb. 205 号作品。

23. 佛陀向众生布道

杭州，大约创作于 1302 年，
源自《西夏藏》元代版插图。
《唐古特大藏经》第 83 卷，第 54 页。

24. 佛陀向众生布道（局部）

木刻画，图版 23 的明代复制品，
27.5 厘米×63 厘米。
J-P·杜伯斯克收藏品。

25. 佛陀向众生布道（参照图版 26）

杭州，大约创作于 1302 年，
镌刻有西夏文题记。
源自《西夏藏》元代版插图。
《唐古特大藏经》第 83 卷，图版 1。

26. 佛陀布道，左边部分是独立的敏捷一文殊室利（？）（参照图版 25）

杭州，经典刊刻于 1301 年。
《磧砂藏》中之《一切如来金刚三业最上秘密大教王经》第 1
卷木刻插图（《大正藏》第 883 卷）。

24.5 厘米×44 厘米。
J-P·杜伯斯克收藏品。
《元代（1279～1368 年）蒙古治下的中国艺术》第 276 号作品。

27. 佛陀布道

《磧砂藏》木刻插图，创作于 1306 年（参照图版 26），
27.9 厘米×11.4 厘米，镌刻有汉文题记。
吉斯特东方图书馆和东亚收藏品。
美国，新泽西州，普林斯顿大学。
《元代（1279～1368 年）蒙古治下的中国艺术》第 279 号作品。

28. 佛陀布道（局部）

木刻画，图版 26 的明代复制品，
24.5 厘米×33 厘米，
镌刻有汉文题记。
J-P·杜伯斯克收藏品。

29. 释迦牟尼正在和一位藏族僧人交谈

杭州，大约创作于 1301 年。
《磧砂藏》中之《一切如来金刚三业最上秘密大教王经》第 3
卷木刻插图。

30 厘米×43.1 厘米。

J-P·杜伯斯克收藏品。

《元代(1279~1368 年)蒙古治下的中国艺术》第 277 号作品；
《中国艺术》第 220 页。

30. 释迦牟尼正在和一位印度班智达交谈

杭州，大约创作于 1301 年。

《磻砂藏》中之《一切如来金刚三业最上秘密大教王经》第 4
卷木刻插图。

30 厘米×43.1 厘米。

J-P·杜伯斯克收藏品。

31. 背光中的佛陀布道图（局部）

明代木刻，

20.5 厘米×45 厘米，

每一人物背后镌刻有朱砂汁的藏文 Om āh hūm（唵、啊、
）几个字。

J-P·杜伯斯克收藏品。

32. 地藏菩萨（全部）

明代木刻，

26.5 厘米×60.5 厘米。

J-P·杜伯斯克收藏品。

33. 释迦牟尼

西藏，大约创作于 14 至 15 世纪，

青铜塑像，高 22.5 厘米。

杜卡斯前收藏品。

34. 空行母

木刻画，创作于 1410 年。

引自红色版《甘珠尔》，康熙版(1685~1742 年)，第 6 卷，第
1 页 b 面。

《国家目录》目录第 no 4° Bureau J₂ 号作品。

源于 1410 年《甘珠尔》北京版。

渥德尔：《西藏佛教》第 80 页，校订版。

14.5 厘米×14.5 厘米。

35. 作明佛母

木刻画，创作于 1410 年。

1410 年《甘珠尔》，北京版（克瑞韦德尔图版 128）。

同时参见红色版《甘珠尔》（上引）第 7 卷，第 1 页 b 面。

36. 密集不动金刚

木刻画，创作于 1410 年。

引自红色版《甘珠尔》(参见上面图版 34) 第 8 卷, 第 1 页 b 面。

源于 1410 年《甘珠尔》。

14.5 厘米×14.5 厘米。

37. 担木度母

木刻画, 创作于 1410 年。

1410 年《甘珠尔》, 北京版(克瑞韦德尔图版 120)。

同时参见红色版《甘珠尔》(上引) 第 24 卷, 第 1 页 b 面。

38. 佛陀

木刻画, 创作于 1410 年(?)。

引自红色版《甘珠尔》(上引) 第 43 卷, 第 1 页 b 面。

14.5 厘米×14.5 厘米。

39. 菩萨

江孜白居寺, 大约创作于 15 世纪(1427 年开光),
彩饰浮雕, 位于一楼三叶拱道。

《印度—西藏》第 3 卷, 图版 72; 第 4 卷第 1 部分, 第 150 页。

40. 三叶拱道中的菩萨人物形象

江孜白居寺, 大约创作于 15 世纪(1427 年开光),
一楼壁画。

《印度—西藏》第 3 卷, 图版 74; 第 4 卷第 1 部分, 第 151 页。

41. 菩萨

《八千颂般若波罗蜜多心经》插图,
贝叶富有尼泊尔特征, 大约创作于 10 世纪。

大英博物馆, OR 6902f. 336a 图版。

42. 竭陀林士—救度母(参见上面插图 41)

大约创作于 10 世纪。

大英博物馆, OR 12461 f. 170a 图版。

43. 救度母

内蒙古巴林左旗昭庙,
石雕, 创作于辽代(916~1201 年) (?)。

《中国佛教画集》图版 114。

44. 四臂文殊室利

木刻画, 创作于 1431 年。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》第 1 卷, 第 22 页。

19.5 厘米×13.5 厘米。

巴黎吉美博物馆, 第 46348 210 II 号作品。

45. 释迦牟尼

木刻画, 创作于 1431 年。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》第1卷，第23页。

19.5 厘米×13.5 厘米。

巴黎吉美博物馆，第46348 210 II号作品。

46. 五世黑帽噶玛巴得银协巴（1348~1451年）
木刻画，创作于1431年。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》第1卷，第48页。

20 厘米×14 厘米。

巴黎吉美博物馆，第46348 210 II号作品。

47. 三十五佛中的两位忏悔佛陀

木刻画，创作于1431年。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》第2卷，第44页。

20 厘米×13.5 厘米。

巴黎吉美博物馆，第46348 210 II号作品。

48. 无量寿佛

木刻画，创作于1410年。

1410年《甘珠尔》，北京版。

克瑞韦德尔图版91。

49. 佛陀布道（局部）

木刻画，

《金光明经》（《大正藏》第663卷）插图。

创作于1419年，

26.5 厘米×63.5 厘米。

J-P·杜伯斯克收藏品。

董康题：《明代版画书籍展览会目录》第104号作品。

50. 佛陀释迦牟尼

创作于永乐在位时期（1403~1424年）。

宝座上带有背光的镀金青铜塑像，高59厘米。

大英博物馆，第1908 4-204号作品。

51. 能仁世尊

江孜白居寺，大约创作于15世纪早期（1427年开光），
第二层第九个殿堂壁画。

《印度—西藏》第3卷，图版245；第4卷第1部分，第213页。

52. 游戏金刚

创作于永乐在位时期（1403~1424年）。

镀金青铜塑像（右手金刚缺），高21.5厘米。

克里丝苔1973年12月11日销售目录第82号作品。

53. 四臂六言菩萨

创作于永乐在位时期（1403～1424 年），

镀金青铜塑像，高 15 厘米。

杜卡斯前收藏品。

54. 四臂文殊室利

创作于永乐在位时期（1403～1424 年），

镀金青铜塑像，高 19 厘米。

大英博物馆第 1953 7-134 号作品，由 W·L·希德柏格博士赠送。

55. 摩利支天

江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期（1427 年开光），

一楼摩利支天殿壁画。

《印度—西藏》第 3 卷，图版 125；第 4 卷第 1 部分，第 179 页。

56. 救度母

创作于永乐在位时期（1403～1424 年），

镀金青铜塑像，高 17.8 厘米，

U·P·古力杰前收藏品。

57. 忿怒明王

江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期（1427 年开光），

二楼度母殿北墙壁画。

《印度—西藏》第 3 卷，图版 209；第 4 卷第 1 部分，第 202 页。

58. 白度母

西藏，大约创作于 15 世纪末（？），

青铜塑像，高 26.5 厘米。

克里丝苔 1973 年 12 月 11 日销售目录第 94 号作品。

59. 大力明王

江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期（1427 年开光），

二楼第十四殿壁画。

《印度—西藏》第 3 卷，图版 193；第 4 卷第 1 部分，第 196 页。

60a. 大黑天

创作于永乐在位时期（1403～1424 年），

镀金青铜塑像，高 6.75 厘米。

私人收藏品。

60b. 图版 60a 的背面

61. 大黑天题记

62. 忿怒明王

创作于永乐在位时期（1403～1424 年），

镀金青铜塑像，高 17.8 厘米。

联合国西藏社团收藏品。

63. 大成就比瓦巴

创作于永乐在位时期（1403～1424 年），

镀金青铜塑像，高 43.6 厘米。

克里夫兰艺术博物馆，第 72.92 号作品，玛丽·B·李为纪念伊丽莎白·B·布鲁塞蒙而赠送。

64. 摩利支天

江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期（1427 年开光），
一楼壁画。

《印度—西藏》第 3 卷，图版 123；第 4 卷第 1 部分，第 179 页。

65. 菩提伽耶佛塔模型

创作于永乐在位时期（1403～1424 年），

木雕和石雕，60 厘米×52 厘米，

西藏中部那塘。

《西藏佛教艺术》图版 11。

66. 一对舞蹈菩萨

创作于宣德在位时期（1426～1435 年），

镀金青铜塑像，高 26.5 厘米。

杜卡斯前收藏品。

67. 跪式菩萨

创作于永乐或宣德时期（？），

镀金青铜塑像，高 17 厘米。

维多利亚和阿尔伯特博物馆，第 275-1898 号作品。

68. 岗哇桑波

西藏，大约创作于 15 世纪末期（？），

镀金青铜塑像，马背上的人物镀金并镶有松耳石。

私人收藏品。

69. 第十救度佛母

木刻画，创作于 1431 年，

20 厘米×13.5 厘米，

《诸佛菩萨妙相名号经咒》第 1 卷，第 92～114 页，
用四种文字写有对二十一救度母的赞词。

巴黎吉美博物馆，第 46348 210 II 号作品。

导 言

9 至 15 世纪的汉藏史料

藏族佛教艺术最初是由仪式和崇拜产生的，具有程式化的倾向，大部分都是匿名作品，没有画家题记。在肖像画作品中，这种情况尤其多。这种对教义传承一丝不苟地崇奉而诞生的程式化艺术，也许被强调得太过分了，作品严重缺乏时间记载，人们因而忽视了对藏族艺术史中艺术风格发展的研究。我的研究意图是提供一些早期喇嘛教时期标有时间记载、反映艺术风格发展的各种木刻和青铜塑像作品。这个《导言》界定了一个范围，在这个范围中，我从历史的角度出发来确定它们的位置。本书使用了 9 至 15 世纪早期西藏、中亚和中原的文字记载及艺术史料。在江孜白居易寺，我们看到了早期喇嘛教艺术史中完美无缺的作品，因此，我们将白居易的修建时间作为上限。

长期以来人们认为，藏族佛教艺术，特别是 12 世纪以前，其主要艺术手法、风格和构思深受印度，尤其是克什米尔学派和波罗—舍那学派的影响。但本书却选择了西藏北方和东方的邻居作为研究对象，一是由于这些作品各具特色；二是，较之于尼泊尔和印度，这些邻居在研究藏族艺术时经常被忽略，而印度和尼泊尔这两个地区被理所当然地看成是研究这一问题的根本出发点。在中亚和中国中原地区，情形略有不同，和西藏相比，它们沿着两条道路行进，在吸收外国影响的同时，保留了自己文化上的特征。

一般来说，“汉藏艺术”这一术语已经暗示出藏族艺术深受中原艺术影响，或者中原艺术深受藏族艺术影响的含义。每一个人只要对任何一份中原、西藏和尼泊尔青铜塑像作品或绘画作品销售目录瞟上一眼，会立即坚信，这两种影响是同时存在的。然而，由于缺乏标有时间的艺术作品和确切的背景题记〔1〕，情况变得相当复杂。与此同时，要判断大量的画像和绘画作品的归属十分困难，以致于无法知道确定创作时间强而有力的根据和为数众多

作品归属的源处。难道只有一种选择，即给他们贴上喇嘛教的标签，标明它们是在藏族金刚乘佛教流行期间创作的吗？金刚乘佛教的影响从尼泊尔延伸到中国至少有七百多年的历史。J·劳瑞最近撰写的一篇关于 1477 至 1513 年间绘画作品的文章〔2〕令人无所适从。这一系列作品包括最早闻名于世的喇嘛教组画。它们有确切的时间记载，受汉族风格的影响甚少或不太明显，镌有汉文题记。同属这类作品、与这一系列绘画作品一起提到的永乐青铜塑像作品，也许同样是最早享誉于世且标有时间题记的喇嘛教作品。如果这些缺乏时间记载和时间不能完全确定的系列作品可以利用的话，那么，在 14 世纪初到 16 世纪初这两百年的时间里，各种木刻作品，再加上绘画作品，数目是相当可观的。这篇文章几乎涉及到本书在第 1 章至第 5 章中将要详细探讨的所有基本材料，它几乎与提交的与本书内容相同的硕士论文同时发表。劳瑞遗留下来的某些问题有望在这里得到解答。

书名中“早期”一词的使用是相对而言的，把这些材料称之为早期，是相对于那些一般而言的汉藏艺术。换言之，即是相对于那些几乎在任何藏族艺术珍藏品中都能发现的 17 至 19 世纪的青铜塑像和唐卡艺术作品而言的。7 世纪，唐朝和吐蕃的佛教第一次相遇，尽管这一时期汉族的影响程度鲜为人知〔3〕，但我们相信详尽、系统的研究工作和考古成果会揭示出藏族艺术发展最初阶段的真实面貌，同时也会揭示出这一时期内藏族艺术与周边民族艺术之间的关系〔4〕。

本书不想作详尽的研究，只打算指出今天仍能利用的研究早期喇嘛教艺术丰富浩繁的材料。有关肖像学方面的问题，尽管对理解肖像学本身和鉴别它们十分重要，但在书中不想作太多的研究；并且，对深奥的宗教和哲学传统中存在的自然玄妙的问题也将不予研究，目的是倾尽全力研究早期喇嘛教传统发展的艺术风格。

1925 年，罗里赫在《西藏绘画作品》一书第 13 至 16 页中对艺术风格作了一个简短的记述，这也许是第一次将当代两大主要的画派区分开来。他是这样区分的：西南画派，中心在日喀则地区；而东北画派，中心主要在康区的德格。现在，这两个画派在侨居海外的藏人中分别叫做美智画派和噶玛噶智画派〔5〕。罗里赫后来在《广喜》〔6〕杂志第 1 卷的一篇文章里给出了一个彻底考察西藏考古和建筑遗址详细的活动计划。他认为这是研究藏族艺术史的一个先决条件。

才华横溢的考古学家 G·杜齐在这一领域为我们作出了许多极为重要的研究。他遍游西藏，因而荣幸地看到了藏族艺术中最

杰出作品的真实面貌。他的著作《印度—西藏》是迄今惟一一部记载他对西藏西部托林、则布隆和后藏地区江孜白居寺等寺院重要艺术杰作所进行的两次彻底考察情况的书籍。《西藏画卷》内容丰富，是哲学、肖像学、历史学和藏族艺术史各个风格流派及其他学科取之不尽、用之不竭的宝库〔7〕。它同时也涉及到杜齐对西藏史前史到 14 世纪末和 15 世纪早期历史所进行的进一步研究所取得的最新成果〔8〕。

目前，其他人对艺术风格这一问题也极为关注。在俄亥俄州立大学举办西藏艺术史讲座的 J·亨廷顿写了一篇旨在评价肖像学重要意义的博士毕业论文，并且从西藏地方画派的研究入手，开始实现这一目标〔9〕。就在前不久，他写了一篇题为《古格壁画》的文章〔10〕。古格绘画风格在 11 至 16 世纪之间兴盛、风靡于西部西藏。看来，对单个画派更为深入、详细的研究工作有望进行下去。《西藏艺术和喇嘛教艺术》一书中对作品所进行的普拉塔巴提特耶普艺术风格的评论，使这两类作品富有情趣，引人入胜〔11〕。G·E·史密斯对贡崔西藏画派〔12〕著述的翻译是迄今为止所发表的著述中最重要的原始藏文记载。上述提到的 J·劳瑞最近发表的一篇关于 16 世纪一系列唐卡作品的著述，也对西藏艺术研究作出了最有价值的贡献。这些研究有待于通过对各种唐卡和画像，如 E 组图版、俄组图版（指萨迦俄尔寺的唐卡。——译者注）等诸如此类作品更为精确的分析和研究，才能使之臻于完善。

在此提供的永乐青铜塑像和木刻艺术品，尽管都是西夏和中原地区创作的，但它们在喇嘛教艺术传统和西藏本土及本土活动中心之外创作的艺术作品范围中将得到具体的体现。它们表现出广为流传的西藏佛教的影响。在本书有关章节中给出了每组画像的历史背景，并且对单个画像作品进行了讨论。除黑水城西夏版画作品外，第一个两组画像分别出自 1300 年左右雕刻并刊印于杭州的两个佛教大藏经《西夏藏》和《磧砂藏》〔13〕的不同版本之中。随后的两组作品是在一个世纪后的北京刊印而成的，其中第一组作品出自刊印于北京、最早享誉于世的藏文《甘珠尔》木刻版，亦即 1410 年的《甘珠尔》〔14〕中；而第二组作品则出自圆寂于 1431 年的第五世噶玛巴黑帽系活佛得银协巴传承下来、广为流传的佛经和诸佛菩萨经籍《诸佛菩萨妙相名号经咒》〔15〕之中。永乐皇帝统治早期（1403～1424 年）的 1410 年的《甘珠尔》刊刻时期，突然涌现出为数众多、充分体现出喇嘛教艺术风格的佛教青铜塑像作品。这部分内容拟在关于明朝早期汉藏关系的章节〔16〕中进行讨论。尽管已经在各种各样的出版物中发表了大

量的木刻画和永乐青铜塑像作品，然而，对这些作品的涉及都是粗略的，而且它们的出现也是零散的。劳瑞的文章第一次试图将它们联系在一起。

在进入中亚和中原作品正式讨论前，我们首先看一看各种史料文献中记载的早期藏族艺术。

藏族风格和在藏的域外艺术家

藏族佛教艺术通常是根据域外的影响来研究的，似乎很晚才出现了富有创造力的艺术，藏族自己第一个承认他们的绘画和雕塑流派渊源于域外〔17〕。然而，在吐蕃引进佛教、建立长期钳制唐朝、占领中亚走廊和统治尼泊尔的军事帝国时期，存在一些关于藏族艺术风格的文献依据。

这一时期尽管存在大量的考古遗址，但由于没有进行系统的发掘，我们只能借助欧洲旅行者，即著名人士黎吉生〔18〕和杜齐〔19〕笔下有关遗址肤浅零星的记载，并依靠汉、藏文有关文献来描述佛教大规模向吐蕃社会传播初期藏族艺术本来的面貌。据文献记载，当时出现的金、银、石器和泥塑材料，似乎主要用来描绘动物形象。罗里赫〔20〕和杜齐〔21〕业已向我们展示出藏族游牧艺术形式和中亚动物艺术风格之间的联系。从唐史〔22〕中我们得知，657年吐蕃赞普（国王）向唐太宗赠送的礼品中，有一座狮子、骆驼（？）（原文如此！——译者注）、马、公羊和马背上的骑士环饰的金城。646年，松赞干布的大臣噶尔向唐太宗赠送了一只两米多高、能盛六十升酒、用黄金铸成的金鹅。729年，与其他礼品一道又赠送了一只牦牛、一只山羊和一只鹿。822年，据出席唐蕃条约缔结仪式的唐朝使节描述，国王赤热巴坚的营帐中饰有金制的龙、（002）蜥、虎、豹形象。人物雕塑在文献中也不乏记载，如国王松赞干布（约609~649年）的两尊雕塑，一尊雕刻在穷结他的陵墓的石碑上〔23〕，而另一尊则雕刻在他的陵墓内，是由陶土、丝绸和纸一并混合雕刻成的。据载，在这一陵墓东陵内，雕刻有来自霍尔〔24〕的一尊金人和金马的塑像。并且据推测，这位伟大国王的另一幅肖像画于648年〔25〕镌刻在太宗陵墓墓碑的柱脚上。这幅作品也许出自唐朝艺术家之手〔26〕。十分有趣而值得一提的是，此后很久亦即1045年，在阿底峡从阿里向西藏中心行进的旅途上，在拉这个地方，一位尼姑赠给他一个金马，马背上骑着一位松耳石雕刻的小男孩塑像〔27〕。赤松德赞（742年出生）时期，据说在桑耶寺的修建过程中，曾在阿耶波罗殿中立塑了另外一尊人物塑像。塑像的骨架用檀香木做

成，肌肉用“库古木”（一种树脂）、皮肤用白银塑成〔28〕。在拉萨，至少能拍摄到松赞干布和他的王妃尼泊尔公主和唐朝公主的三幅肖像照片〔29〕，然而仅从这些照片本身来看，很难说《西藏佛教艺术》中发表的那些布达拉宫唐朝时期的肖像照片与唐朝抑或与印度的艺术风格有关。

在早期寺庙的建造史料中，我们还能够找到有关藏族艺术风格存在的进一步的例证。众所周知，755年建造的西藏第一座佛教寺院桑耶寺主殿的三层楼殿是按照藏族、汉族和印度三种不同的艺术风格修建的〔30〕。R·A·石泰安根据《巴协》进一步提出，桑耶寺中的造型奠定或确立了这种藏族艺术风格的基础。在塑造佛教中的诸佛菩萨时运用了活生生的藏人模特儿。该段文字的全部译文如下〔31〕：

第31页：大师（莲花生）建议国王先修一座救度佛母殿。因此，国王在（桑耶寺）南面修建了一座阿耶波罗殿。当殿顶圆满竣工时，他对大师说道：“这座殿堂已经完工，修建得十分漂亮，但殿里没有神像。”大师言道：“收集材料，马上就要来一位艺术家。”

尔后，从亨本比哈尔〔32〕来了一位名叫藏玛坚的汉族或印度（*rGya* 有印度或汉族两个意思。——译者注）人，手里拿着一个盛满画料的大钵和一捆画笔，说：“我是世界上最杰出的雕塑家和画家。我是吐蕃国王修建寺院的艺术师。”因此，他应召而来。国王、大师、一位尼泊尔艺术家〔33〕和他四人一起在宫殿中就如何绘塑神像问题进行了协商。这位艺术家说：“这些众神是按印度风格还是按汉族风格造像？”大师言道：“正如佛陀出生于印度一样，应按印度风格绘塑。”国王说道：“大师，我希望好斗的藏人成为佛教信徒，还是让他按照藏族风格绘塑诸神吧。”（大师）因而说道：“召集吐蕃百姓〔34〕，按藏族风格绘塑诸神。”于是，在召集的吐蕃人中，以俊美男子（003）·悉诺察卜为模特儿，塑造了阿耶波罗卡萨巴尼神像；以漂亮女子交绕·布琼为模特儿，在左面塑造了摩利支天塑像；以美貌女子交绕·拉布美为模特儿，在右面塑造了救度佛母塑像；以塔桑·悉诺列为模特儿，在救度佛母右侧塑造了六字阿耶波罗塑像；以美·叶哥为模特儿，塑造了守门神阿耶波罗马头明王神像。

其后，在当月30日，国王召集所有臣民，建造了两座棉帐篷，为这座殿堂开光，并且赏赐了这位艺术家。无人知道这位艺术家的去向，他兴许只是一个神奇的幻影。

显而易见，佛教艺术中固有的面相术和生理学的各种形态流行于整个亚洲，不论这种变化是有意识和突然的，还是无意识和渐进的，都是一个十分有趣并有待于探讨的问题。直到 20 世纪，在藏族从默想到绘画的所有传统中，都绝对要求一丝不苟地遵从自己导师所传授的教义，这同前面所说的变化似乎发生了抵牾。这种情况不仅道出了极端的保守主义，而且还道出了佛教教义在西藏传播的所有内容。因此，它导致了后来对藏族艺术风格思潮的压制，因为那是异端的风格。

拔卧·祖拉陈哇（1504～1566 年）在其著作《贤者喜宴》第 7 卷中也给出了一段相同的记载〔35〕，人名拼写不太相同。这位杰出的历史学家在桑耶寺工作过，接触了早期国王时代的材料。他从《巴协》的一个版本中引证了大段的材料。他把这部《巴协》叫做 *bsam-yas dkar-chag chen-mo*（《桑耶寺广志》）。现存这部重要历史著作的版本尽管最早只能追溯到 12 世纪，但是，它确实记载了一些比较古老的史料。黎吉生最近一篇文章认为〔36〕，这个版本是 14 世纪后半期一位接触过桑耶寺后代文献的噶玛教派僧人撰写的。书中两段对模特儿和塑像名称的详细描写十分有趣，不可能全部都是传说。下面，我将提供更多关于藏族艺术风格存在的真实可信的史料。

例如，据说赛那累王（别名赤德松赞，776 年生）修建九层噶穷寺时，从周围地区召来了许多木工。底层楼殿是按藏族风格修建的；二、三层是于阗人按于阗风格修建的；四、五、六三层是来自白曲地区的汉人按照汉族风格修建的；最顶上的三层楼殿则是印度木工按照印度风格修建的〔37〕。他的儿子热巴坚（别名赤祖德赞，805 年生）遵循祖制，在温江岛修建了自己的佛寺白美扎西格沛寺（意为吉祥无比善胜寺。——译者注）。据传，这座寺院也有九层之高。为建造该寺，从印度、唐朝、尼泊尔和克什米尔、于阗以及吐蕃本地召集了大批能工巧匠。热巴坚王听说于阗甲热牟波之地有一位精通细石（*rde'u-yibzo-bo*，也许是一种镶嵌细工）镶嵌的大师，便向于阗国王赠送了一铁匣子的麝香，并修书一封，说这是吐蕃的“熏香象”。热巴坚王要求于阗王派这位艺术家来吐蕃，于阗国王如果拒绝，将遭到吐蕃骑兵的袭击。这位艺术家于是偕同他的三个儿子来到了吐蕃〔38〕。然而根据拔卧·祖拉陈哇所言〔39〕，温江岛所有塑像都是依照印度摩揭陀神像造型，用白铜、红铜塑造，然后镏上雅鲁藏布江的黄金建造而成的〔40〕。

图版 1 西藏东部的菩萨像，创作于 751 年

毋庸置疑，在此提及的《西藏佛教艺术》一书中的图版 61 和

62 这两幅复制品，从属于八岁等身菩萨组画范畴，是惟一能说明并且具有古代人物肖像特征的作品。该书同时发表了图版 59 和 60 莲花生和无量寿佛塑像，认为这两幅作品出自前藏的哲公夏〔41〕。由于缺乏更为有力的证据，我无法确定书中对这四幅作品给出的地点和 751 年这一确切的创作年代。这两幅菩萨塑像，神态自然而又安详，宝石饰物和长袍朴素大方，无刻意雕琢之痕〔42〕，没有体现出明显的印度或中原艺术的特征。这组塑像中的莲花生使这一较早的年代有了质疑，因为众所周知，莲花生大约是在 780 年左右旅居吐蕃的。不幸的是，以拉萨大昭寺立塑的阿内佛为例，它与松赞干布〔43〕、无量寿佛或其他西藏中部所崇奉的佛像，面部遮饰有金色的花瓣，五官绘有明亮的色彩，这不可能是原始的装饰状态。相同的造像量度和这些古代塑像面部相同的神态，一定程度上可能产生于原始艺术风格，但更可能产生于数世纪里随着黄金运用而形成的藏族程式化艺术风格。

画派史和艺术风格研究

在《根据西藏佛像的艺术风格来划分它们的类别》〔44〕一文中，杜齐探讨并且翻译了印度、西藏、中亚和中原地区与佛教青铜塑像风格有关的部分藏文史料。这些史料源于《世间身论参考明镜》一书。较之于白玛噶波（1527～1592 年）撰写的相同史料部分，我们得知《世间身论参考明镜》一书是根据白玛噶波著作撰写而成的。在《开光广说》〔45〕一书中，我们发现了另外一段也许同样是根据白玛噶波蓝本撰写而成的较短记载。它增补了上述两书中的或缺部分。这三则藏文史料，也许可以归结如下。在法王期间，有四种塑像能够鉴别出来：（1）那些在松赞干布时期（609～649 年）立塑的叫做 Chos-rgyal li-ma snga-ma（法王早期塑像）的塑像。这些塑像取材广泛，包括石块、陶土和稀有金属。它们被安置在拉萨诸如小昭寺等寺庙中。（2）那些在国王赤松德赞（742 年生）时期立塑的叫做 Chos-rgyal li-ma bar-ma（法王中期塑像）的塑像，制作材料与法王早期塑像相同。当时立塑了众多塑像。据《开光广说》一书记载，桑耶寺内塑像济济一堂。（3）那些在国王赤热巴坚（805 年生）时期立塑的叫做 Chos-rgyal li-ma phyi-ma（法王后期塑像）的塑像。这些塑像嵌有由铜和银制成的眼睛、嘴唇等。它们被安请在（温江岛）的扎西格沛等寺庙中。（4）那些在益希沃和他的侄子强秋沃〔46〕统治时期立塑的叫做 Chos-li（=Chos-rgyal li-ma）Bye-brag-ma（法王特殊塑像）或被称作 mThon-mthing-ma（法王蓝色塑像）的塑像。益希

沃和他的侄子强秋沃在 10 至 11 世纪时期统治着西藏西部的阿里王朝。当时，立塑了很多这样的塑像。每一组塑像的风格正如杜齐译文中所评述的那样，由青铜和其他不同类别的材料精雕而成。

令人吃惊的是，这三则史料在载及藏族塑像作品时，除提到白玛噶波、勒乌琼和其他精湛的艺术家用部分金塑像和青铜(?)塑像外，没有其他更多的记载。据说，这些塑像很容易同中原塑像相混淆〔47〕。史料中为什么没有提到随后的雕塑传统呢？白玛噶波本人即是一位生活在 16 世纪的著名艺术家。他不仅提到了蒙古元朝时期在中原和中亚地区创作的青铜作品，而且还提到了从明朝开始形成的后来的汉族青铜艺术风格〔48〕。众所周知，如果时间没有过分提前，那么藏族固有的绘画流派即是在这个时期形成的。顺理成章，藏族固有的雕塑流派似乎也是与之同步发展起来的〔49〕。

G·史密斯在为贡崔著作《印度—西藏文化大百科全书》撰写的序言里，翻译了一则关于藏族固有绘画流派的藏文材料。这是迄今为止可以利用的最为有趣且最有价值的史料记载〔50〕。毋庸置疑，随着藏文文献进一步广为人知、进一步便于查阅，我们将会得到更多的材料。在注释译文中给出的材料里，洛扎·美拉顿珠杰波创建的美唐画派〔51〕十分有趣。据注释译文，美唐画派创建于 1409 年〔52〕。美拉顿珠杰波曾与多巴·扎西杰波一道研习绘画，似乎从元代中原制作的被当作宗教礼品馈赠给西藏的地毯编织和刺绣中得到了部分灵感〔53〕。较之于其他文献，贡崔的史料更能表明，至少从 15 世纪开始〔54〕，西藏就有许多蜚声世界的艺术家。他们的作品富有创造性，创作思路十分宽广，远远地超出了对传统毫无创造、僵硬死板地模仿。上面我们介绍的一些画派生机勃勃，连续不断的传统一直流传到了今天〔55〕。

敦煌藏族绘画作品

据我所知，能准确断定创作年代、时间最早的藏族绘画作品，是吉美博物馆、大英博物馆和德里国家博物馆馆藏的敦煌著名的帛画〔56〕。其中一些绘画作品写有藏文题记，清楚无疑地指出了它们的渊源。它们和同一石窟中发现的大量的藏文写卷有着密切的关系。这组作品之间尽管存在着很大的差异，但通过艺术风格和肖像学上的比较，可以看出其他作品跟它们也许有一定的联系。图版 2，救度母，曼陀罗局部，敦煌，大约创作于 8 世纪末或 9 世纪初 图版 3，五耆那（大雄。——译者注）罗陀罗，敦煌，大约创作于 8 世纪末或 9 世纪初 图版 4，千手观世音菩萨曼陀罗，敦

斯坦因第 32 号收藏品

馆藏于大英博物馆的斯坦因第 32 号收藏品，即宽大的千手观世音菩萨曼陀罗，是一幅十分重要的绘画作品〔57〕。令人遗憾的是，作品下半部分已经毁坏，颜色褪却，丝绸变成褐色。画中央的涡卷纹上写有藏、汉两种文字的模糊的题记，汉文题记很全，但仅凭肉眼已不能全部辨认。大英博物馆的怀特菲尔德博士十分友好地让我拍摄了一张题记的红外线照片，照片上的藏文题记除个别音节外十分清楚，同时可以辨认出大量的汉文。这两则题记表明一种文字的题记是根据另一种文字的题记翻译而来的〔58〕。尽管这幅作品部分遭到毁坏，但它仍然是 9 世纪期间敦煌最优秀作品代表作。下面我给出了藏文题记的转写和译文，同时，也给出了可以辨认的汉文。

汉文题记下面的两行藏文题记是：

（第一行）'brug-kyi (gi) lo-la dge-slong bdag dpal (- dbyangs lus-kyi rim-gro bsod-namsu (?) bsngos- te/sku-gzugs sman-kyi (gi) -bla dang kun-tu bzang-po

（第二行）'jam-dpal gzhonu (gzhon-nu，原文正确，这种情况在敦煌写卷中常见，也散见于吐蕃碑铭石刻，为古体字。——译者注) dang phyag-stong spyen-stong dang/yid -bzhin khor ('khor) -lo dang/yongsu (yongs-su，古体字，见前注。——译者注) bsngo-ba'i kho ('khor) - lo la-stsogs 'khor-gcig bris -so

译文：龙年，我、僧人白央为身体康健和作回向功德（？）（利益所有众生）而创作下列组画：药师佛、普贤菩萨、文殊菩萨王子、千手千眼观世音菩萨、如意转轮王、回向转轮王等佛像。

藏文题记上面竖写的九行汉文题记为：

（第一行）敬画（？）药师如来法席

（第二行）文殊普贤会铺（？）

（第三行）千眼一躯如意轮……不

（第四行）……

（第五行）……先……

（第六行）……法界苍生……

（第七行）……觉（？）路

（第八行）丙辰九月望十五日

(第九行) ……

译文：略（依原汉文译文，故略去。——译者注）

这幅作品十分引人入胜，它的艺术风格和精湛的艺术技巧同敦煌其他大量的汉族绘画作品十分相似。藏、汉文两种题记表明，它很可能是 781 至 848 年间吐蕃占领敦煌时期创作的作品。这幅作品令人感兴趣的另一个原因是：从对画面上所有人物形象的详细比较可以看出，它如果不是出自两位不同的艺术家，即是出自一位精通敦煌时期同时并存的两种不同艺术风格的艺术家之手。首先，从画面总体创作来看，它带有汉族艺术风格；其次，仅从药师如来佛两边的两幅菩萨的肖像来看，它也许同藏族组画有直接的联系。

关于藏族组画的材料请参见注释 56。瓦特逊在《中国大乘佛教肖像风格》〔59〕一书第 5 页中评论道：这两种艺术风格大体可以区分为“唐代古典佛教绘画的艺术风格”和“注重考究的印象主义、缺乏冷静的艺术风格”。后者也许可以给它冠上“西化”一词，它与伴随大乘佛教肖像学最新兴起的域外艺术流派有着紧密的联系。瓦特逊认为，在一幅作品中两种艺术风格同时并存的典范即是松本著作〔60〕图版 171。在这里通过同斯坦因第 32 号收藏品的对照可以看出，这两种风格完全融合成一种全新的表现模式。

通过对斯坦因第 32 号收藏品中两对菩萨的细致比较，我们发现它们表现出两种截然不同的艺术风格。在顶部药师佛左右，面向药师佛的这对菩萨体现的是藏族—尼泊尔绘画风格〔61〕，其中之一可能是莲花手。这对菩萨下面，左右各有一位菩萨，为骑着大象的普贤菩萨和骑着狮子的文殊菩萨。据藏文题记，这两幅作品是按汉族风格创作的，从属于白央创作的那一组画像范畴。第一对画像的脸是方形脸，并且有光环〔62〕，而下面这一对画像的脸则是圆形脸。从这幅绘画作品下面这对菩萨和其他人物形象，特别是从千手观世音菩萨的光环的艺术风格类型中，可以看出光环和背光简洁明快的彩虹色线条。上面这对菩萨，根据印度和西藏菩萨的装束，只穿着一件短式上装，披有一条叉过他们左肩的头巾；而普贤和文殊菩萨则穿着一件几乎通体的长袍，这是按照汉族习俗描绘的。这两对菩萨的珠宝饰物和发式也截然不同。药师佛胁侍莲花座的花瓣朴素简单，而下面这对胁侍的莲花座则莲花纷繁。

藏族—尼泊尔风格组画佛像长袍、发式和脸型完全是同出一辙的，它还可以同这一地区后期受藏族—尼泊尔文化影响的一大

批绘画作品进行进一步的比较。例如，我们留心一下图版 2 敦煌藏族—尼泊尔风格组画作品和图版 7 这幅至少是 13 世纪初期的黑水城绘画作品。在这两幅作品中，透明的衣服披至踝骨，宛如长裤。衣服外面穿有一件短式狮服。这种衣着也同样出现在 E 组图版〔63〕和拉达克阿奇寺院的一些 15 世纪时期的壁画作品中〔64〕。

781 至 848 年间，吐蕃占领了敦煌地区〔65〕，大部分的藏族绘画作品大概都是在此期间创作的，因为在 848 年，当唐朝节度使张议潮重新收复敦煌之后〔66〕，绝大部分藏族居民都离开这里。然而，在这里发现了一些写卷，它们的时间可以追溯到 10 世纪初期。在（伯希和藏文写卷）PT. 3531〔67〕写卷中，发现了一份不全的吐蕃王世谱系，谱系末尾即载有生活在 10 世纪中叶的天神喇嘛益希沃父亲列祖衮的名字。因此，我们并不排除部分作品是在这一时期创作的可能性。

藏文题记中的时间龙年记载十分笼统，因为无论采用何种纪年方式，龙年每十二年都要循环一次。然而值得庆幸的是，在可以辨认的最后一行汉文题记中，“丙辰”两字清晰可辨〔68〕，同时，九月十五日也依稀可辨。“十五日”位于“望”字之后。“望”指满月那天，此即阴历十五日。“辰”指动物龙，正好与藏文题记吻合。“丙”，在五行中为火，这样给出的时间即是火龙年。这幅作品如果确实是在吐蕃占领敦煌期间创作的，那么，惟一可能的年代即是 836 年。因为前一个丙辰年是指 776 年，比吐蕃占领敦煌早五年，而后一个丙辰年是 896 年，是吐蕃撤离敦煌后的四十八年。如是，斯坦因第 32 号收藏品相当可能是在 836 年的九月十五日创作而成的。

作品中的人物排列如下：

17 82 9 35 4 6

1. 药师佛
2. 普贤菩萨
3. 文殊菩萨
4. 千手观世音菩萨
5. 如意转轮王
6. 回向转轮王
7. 莲花手（?），按藏族—尼泊尔风格创作
8. 未辨别出的菩萨，按藏族—尼泊尔风格创作
9. 题记

由于这幅画下半部分遭到毁坏，只有观世音菩萨的头部和肩部可以辨认，但通过他众多的手还是能够把他清楚地辨别出来。观世音菩萨右侧第5号如意转轮王，通过他向左上空高举的转轮（在图中不清楚）可以鉴别出来；观世音菩萨左侧的回向转轮王除了头顶上部分背光外十分模糊。在背光上有一个未能鉴别出的物体部分，也许是他快速转动的转轮，这最后两幅画像的位置也许反了。正如业已指出的那样，尽管第7号作品手持莲花，但这两幅菩萨按照藏族—尼泊尔风格创作的特征模糊不清。他们的坐姿呈游戏坐状，略微侧向一只手持药碗而另一只手则呈分别印（梵文为 *vitarka-mudra*，即分别印、寻思印之意，亦即藏文 *rDog*。——译者注）状的药师佛。

艺术家白央

在利用红外线照片辨认题记前，我一直以为这幅作品确实出自两位在敦煌一道工作的艺术家不同的手笔。这一假设得到了藏、汉文两种题记的证实，即第7号和第8号菩萨是由藏族艺术家创作的，其余所有的菩萨都是由一位汉族艺术家创作的。现在，很清楚的是，六个主要人物都出自白央之手。但由于题记中没有直接提到这两幅按藏族—尼泊尔风格创作的菩萨作品，因此我不敢贸然断定这幅作品是由两位艺术家共同创作的，还是所有的作品都是由白央本人独立完成的。如果是后一种情况，我们遇到的将是一位精通两种艺术风格，即既精通汉族或中亚—汉族艺术风格，又精通藏族—尼泊尔艺术风格的艺术家。暂且不论这两种艺术在风格传统上呈现出的鲜明的艺术特征，从这幅作品中两种风格创作的细致程度来看，它们在线条技巧上并没有多大的差异。

十分不幸的是，这幅作品汉文题记中艺术家名款部分一片模糊，我们不可能在敦煌其他汉族绘画作品或写卷中找到旁证。但藏文写卷中三次提到白央这一名字也许与此有一定的联系。

据 *PT. 1203* 写卷〔69〕第6行，*dban-de*（僧人）白央想借五克（*khal*）粟米，条件是在该年秋季偿还，并押有借印。

PT. 1257 写卷是一份三页没有标题的汉、藏文佛教经文和论疏目录的写卷。第3页最后只书有藏文：*dpal-dbyangs bris-te zhu*（白央编辑）。但在汉文中没有给出与此对应的名字。这充分表明，这位目录编辑者白央是位藏人。这份写卷中的两种文字书写得潇洒流畅，说明这位编辑者对这两种语言都同样精通。戴密微指出，8至9世纪时期，吐蕃占领区内双语的使用在佛教界广为流行，他们进行了大量的藏译汉和汉译藏的翻译工作。最著名的翻译家是

Chos-grub，即汉语中的法成（大约 800 年生）其人。不仅如此，双语的使用在官方也非常流行〔70〕。在最后一页中发现了与写卷主体相去甚远的三行汉文，在此提到了大云寺寺名，但字迹潦草僵硬，似乎与此目录本身没有多大干系。白央这一名字在敦煌双语写卷中出现了两次。

N0. 3531 写卷（印度事务部馆藏品）是第三件提到白央名字的写卷。775 年建立的第一座寺院桑耶寺主持谱系表中第二次出现了白央家族姓氏韦氏。这份谱系表是一份关于当时桑耶寺历史的重要的独立文献，桑耶寺主持的传承一直记到了 842 年刺杀反佛国王朗达玛的拉垅·白吉多杰〔71〕之后的两位主持。毋庸置疑，它是一份 9 世纪后半期相当于吐蕃势力在敦煌土崩瓦解时期的文献。

杜齐在《小部佛教经典》第 2 卷依据藏文史料探讨桑耶寺争诤的章节中，也研究了辨别两位名叫白央僧人的有关问题。这两位僧人似乎同西藏哲学流派——大圆满法有密切的关系，而大圆满法同中原的禅宗学派似乎也有密切的联系。其中一位僧人，亦即 sBa（或 dBas）（巴＜韦＞）·白央，是桑耶寺的主持〔72〕。众所周知，至少有一位名叫南卡宁波的大圆满法大师去过敦煌〔73〕。而且，还有一位似乎在 804 年曾率外交使团到过唐廷，此人即是娘·定埃增〔74〕。

韦·白央和吐蕃中心地带的娘·白央以及敦煌出现的白央之间的关系难以考证清楚。总而言之，他们同中原地区都有频繁的交往，几乎是生活在同一时代的僧人。至于斯坦因第 32 号收藏品中出现的艺术家白央和 PT. 1257 号双语写卷的编辑者白央，他们很可能是同一人。

敦煌吐蕃赞普壁画

敦煌描绘吐蕃赞普的壁画可能也是吐蕃统治时期的作品。题材广泛，包括吐蕃历史逸事和展示吐蕃装束的辉煌历史这一从来没有描绘过的题材〔75〕，这些作品可能出自唐朝或中亚艺术家之手。其中之一就是吉莱斯《敦煌录》译本第 709 页（汉文本第 752 页）中提到的《壁画吐蕃赞普部众》。它同秋山和松原《中国艺术》第 2 卷《佛教石窟神殿》中的图版 61 可能不是同一幅作品。图版 61 是《敦煌壁画》159 窟图版 34、35 的复制品，书中把它定为唐朝中期（763～820 年）吐蕃占领敦煌时期的作品。这幅作品的名字很简洁，叫《女王像》。秋山和松原认为，它描绘的是吐蕃赞普。藤枝晃更为精确地指出〔76〕，这幅壁画作品是在 159 窟东

南面墙上的《维摩辩》部分中发现的，在作品边缘的涡卷纹上写有藏文“Bod-'i btsan-po”，即吐蕃赞普。在我见到的所有照片中，却没有发现这则题记。藤枝晃认为，这幅壁画是吐蕃占领时期的作品。

吐蕃赞普身着长袖宽领的白色大袍。这种衣着在吐蕃时期似乎广为流行〔77〕。他的头发用丝绸扎成辫子，是一种在西藏中部地区至今流行的时髦发式。同时，在耳朵附近，把辫子扎成花结〔78〕。赞普头披一条白布，王冠上缠绕着一条管褶形笔直的红色头巾，腰间佩挂着一把短剑。拉萨发现的吐蕃赞普肖像绘画作品〔79〕中，其也缠戴着这种式样的头巾。《新唐史》（即《新唐书》）第216卷下第7页正面对吐蕃赞普的描述如下：“赞普身被素褐，结朝霞（即粉红色）冒首，佩金镂剑，大臣立于右。”〔80〕在159窟的壁画作品中，赞普左面侍从身后跟随着两位女人，穿着黑白两种不同颜色的衣服，缠着同样的白色头巾。

另外一幅壁画是19窟（现在为158窟）中的壁画作品，即伯希和发表在《敦煌石窟》第1卷中的图版64，表现的是两位侍从陪伴吐蕃赞普率领众臣悼念佛陀大涅槃时的情景。画面中鲜明的少数民族人物特征和民族服饰格外引人注目。光环围绕吐蕃赞普，他右边的侍从都戴着头巾，赞普头巾的管状褶纹十分明显，头巾上戴着王冠。壁画左上方的涡卷纹中书有藏文“Bod btsan-po”（吐蕃赞普）等题记，另外有一些文字未能鉴别出来。两侧的涡卷纹都是空的、垂直的；而含藏文的涡卷纹则是与地面平行的。在吐蕃赞普侧稍下方，站立的是唐朝皇帝，他也由两名侍从陪伴，并且也有光环。显而易见，画中吐蕃赞普左右着这一群人。这幅画几乎毫无疑问，是在吐蕃占领时期创作的。〔81〕

现代最杰出的藏族学者根敦群佩（1904？～1951年）〔82〕在其著作《白史》一书第12至13页中，探讨了早期吐蕃赞普的装束。他认为，吐蕃赞普及其朝臣的装束受大食（亦即波斯）的影响，这些装束都源于大食。当时，吐蕃同大食有着最为密切的交往，传入了松赞干布所穿的粉红色丝制头巾〔83〕和华丽丝布制成的外套以及鞋尖卷曲的便鞋。随后他在论及西藏西部节日时，即当他论及到那些戴着这种头巾声称自己是早期吐蕃赞普后裔的家庭成员时〔84〕，对头巾进行了更为准确、详细的描述。根敦群佩于1951年去世，未能完成这部《白史》。令人遗憾的是，他没有给出这些史料的出处。最近，印度出版的一部描写他生平传略〔85〕的著作说，他将来一定要到拉萨大昭寺层顶上的小殿里去，长时间目不转睛地凝视松赞干布塑像，也许，他要聚精会神地凝视赞普头上的头巾！

图版 5,《壁画吐蕃赞普部众》,敦煌,大约创作于 8 世纪末或 9 世纪初

从汉藏关系和藏族服饰史角度来看,最富有情趣的另一幅绘画作品莫过于宫廷画家、唐朝官员阎立本(627~673 年)创作的《步辇图》。据说,此图描绘的是松赞干布的著名大臣噶尔谢绝唐太宗孙女琅琊长公主而拜见太宗皇帝时的情景〔86〕。《文物》上发表的一篇文章〔87〕研究了这幅作品,并且解决了有关辨认吐蕃使节的问题。噶尔·东赞域宋被画成一位身材苗条修长、表情严肃、蓄有几撮胡须、长着长鼻子的中年男人。他穿着一件萨珊式的长袍,腰带上挂着一个小袋和其他饰品。

据说,阎立本的兄长阎立德创作过一幅文成公主出行吐蕃的作品。这幅名叫《文成公主降蕃图》〔88〕的画卷不知是否已经失传(这幅作品已经失传。——译者注)。

图版 6,大臣噶尔,出自阎立本(627~673 年)的《步辇图》

图版 7,药师佛,黑水城,创作于 1227 年以前

图版 8,金刚亥母,黑水城,创作于 1227 年以前

黑 水 城

图版 7 和 8 是两幅出自古代西夏王朝边镇黑水城,按照藏族风格创作的优秀绘画作品。这些作品和在第 1 章中将要讨论的木刻画作品都创作于 1227 年以前,即成吉思汗的军队抄掠该镇,向西夏(藏文作:Mi-nyag)雪恨的战役开始之时。

S·奥登堡在谈到 P·科兹诺夫在本世纪初发现的这些藏族绘画作品〔89〕时指出,除了微不足道的细节差异外,所有画像的创作构思都极其相似。因此我们认为,这些画像都来自古代佛教世界里一个著名的共同传统〔90〕。这一共同的传统用尼泊尔人的语言表达无疑就是波罗—舍那朝代的艺术风格,它是由与西夏有着密切文化交流的吐蕃人传入西夏的。

图版 9,三佛陀与众菩萨,敦煌,创作于元代

拜尔和亨廷顿都对黑水城绘画作品和优美的 E 组图版作品之间的风格关系进行了评价〔91〕。拜尔进一步将它们与敦煌吐蕃石窟中一系列精美无比的元代怛特罗壁画作品〔92〕和西藏中部地区伊旺壁画作品联系在一起〔93〕。这些作品将在第 1 章中同木刻画作品一起进行进一步的讨论。

阿 尼 哥

众所周知，蒙古元朝（1280～1368年）时期，把中国佛教寺院和管理权力交给了藏族僧人〔94〕。从此以后，喇嘛教的影响出现在中原佛教的绘画、雕塑和陶器作品中〔95〕。早在中原被纳入其世界帝国前的1245年，阔端汗和萨迦班智达贡噶坚参（1182～1251年）之间就业已建立起萨迦派僧人和蒙古人之间的 mChod-yon 关系〔96〕（即供施关系。认为元朝和西藏之间为供施关系的论点始于夏格巴的《西藏政治史》，在西方很流行。作者尽管在此引用了这一观点，但此观点有悖于历史真相，故我们不能同意此说。——译者注）。1253年，忽必烈征战河南时，邀请八思巴（1235～1280年）到他的宫帐中。1260年，忽必烈汗称帝时，在喀喇和林任命八思巴为帝师（帝国导师）。〔97〕至此，藏传佛教成为包括中原在内的蒙古帝国东部地区的国教。1276年，当八思巴最后一次返回西藏时，又被封赐为大宝法王这一在宗教权力上至高无上的尊号。在随后的明朝时期，明成祖也封授了第五世噶玛巴黑帽世系活佛得银协巴同样的称号〔98〕。

喇嘛教或尼泊尔从元代开始对中原艺术的影响，传统上应归功于尼泊尔皇室后裔、年轻的艺术家阿尼哥。《元史》第203卷中有他的生平传记。〔99〕1260年，在八思巴的建议下，蒙古王朝邀请当时年仅十八九岁的阿尼哥率领二十四位艺术家来到蒙古宫廷。阿尼哥在西藏修了一座金塔。当八思巴敦促他谒见蒙古大汗时，他正准备返回尼泊尔。他不仅在忽必烈汗心目中留下了美好的印象，同时以他精湛的技艺和多才多艺的才华震撼了每一个人。矗立于北京妙应寺宏伟巨大的白塔即是他才华的表现。据金吉苏（音译。——译者注）所著《中国建筑》一书，妙应寺为藏族僧人所建，白塔建于1271年，该著图版70即是妙应寺白塔的照片。而据《中国佛教画集》一书，白塔为阿尼哥设计，建于1348年（即至正八年）〔100〕。除了这座纪念碑式的建筑外，阿尼哥的其他作品未能流传下来。这座白塔并不是我们经常在北海公园看到的那座在清朝时期修建的白塔。元代一幅精美的菩萨漆画作品似乎属于他所创建的艺术风格传统范畴〔101〕。

根据这些为数稀少的元代喇嘛教作品，我们很难断定尼泊尔与西藏的这两种互有联系的艺术是否在当时传到中原地区，也很难断定这两种艺术是否融合，并把阿尼哥看做它们的鼻祖〔102〕。

《元代画塑记》记载了几尊阿尼哥创作的雕塑作品。《元代画塑记》是一部记载1295至1330年间蒙古宫廷艺术家们所用材料

的汉文书籍。它详细、精确地记载了每项工程、立塑地点、雕塑或绘画作品数目和与所需画料有关的敕令和备忘时间。最初，这些内容都记载在不再增补的元朝大百科全书式的《元朝经世大典》艺术家部分《工典》中。这部著作作者不详，它之所以得以流传下来，是因为艺术家们把它看做画料使用的经典。据该著导言，在它涵盖的时间长河中，我们可以看到元代艺术的兴盛时期，即阿尼哥和他的汉族学生刘元〔103〕处于创作巅峰的时期。书中还提到阿尼哥的儿子阿参哥参加创作的作品，以及众多刘元的名子，还记载了元朝政府的几所艺术作坊。从艺术家们使用的画料角度来看，这部著作是一座专业术语的宝库。

例如，据《工典》第2页，延祐七年即1320年十二月十七日，朝廷诏令阿尼哥在不耽误其他事务的同时，按忽必烈汗朝之制给仁宗皇帝及其皇后画肖像。又据该著第8页《佛教雕塑》部分，大德三年即1299年十一月十六日，法师张松坚呈告皇帝，北斗殿前面的三清殿左右两侧回廊竣工，但未绘塑佛像。皇帝建议阿尼哥前往绘塑。这项工程包括一百九十一幅画像，六十四铺木板画。下面有一份详尽的画料和画具表册，单就画具一项，就有六种画笔，如大小粉笔三千八百只、筋头笔二千一百只、描笔一百只、绫金笔一千八百只、莲子笔一千五百只等等……〔104〕该著第11页又云，大德八年，即1304年3月，阿尼哥为上面提到的三清殿殿内绘塑画像，并修复那些剥落的画像。据说，三清殿当时为忽必烈汗修建，坐落在城隍庙的东面。书中提到绘塑的画像共有一百八十一幅之多，其中十三幅作品是为主殿绘塑的。所用画料有六两黑发、九双睛目。大德九年即1305年十一月四日，朝廷诏令司徒〔105〕阿尼哥和其他艺术家一道铸造千手观世音菩萨、无量光佛和其他四尊佛陀的铜像。为此，耗去四百一十八斤蜜蜡〔106〕、八百四十三斤黄铜……和三十六两白银等材料。

《工典》宝鉴的画料记载中，几次提到“西番”（亦即西藏）这一术语。例如，“西番粉”、“西番碌”、“西番砂”（=朱砂？〈原文如此。——译者注〉）。据第6页记载，曾使用西藏颜料亦即西番颜色为仁宗皇帝画肖像。又据第30页记载，曾用“西番水镀砑金”装饰塑像。这也许涉及到水银技术的运用，尽管这种镀法也被称作火镀砑金。

我们根据阿尼哥的传记记载，进一步确定了他在蒙古宫廷中活动的具体史实。由他创建的这一传统在中国流行了相当长的时间。与此同时，《汉地佛教源流》作者 mGon-po-skyabs（汉文作：工布查布）（约1690～1750年）在介绍18世纪佛像学标准的《造像量度经解》（《大正藏》第1419卷）时还肯定了阿尼哥创建的

这一传统。工布查布同时还把玄奘的《西域记》摘译成藏文〔107〕。

图版 10, 妙应寺白塔, 北京, 大约创作于 13 世纪末或 14 世纪中叶 图版 11, 菩萨, 中原地区, 元代 作品

飞 来 峰

大约在 1300 年左右, 中原东南部地区杭州的一些喇嘛教僧人们也忙得不可开交。管主巴正在组织完稿于 1302 年的《西夏藏》大藏经的刊印工作(参见第 1 章), 在随后的 1306~1307 年间, 又组织了《磔砂藏》汉文大藏经密教部分的刻印(参见第 2 章)。而另外一名僧人, 即臭名昭著的杨琏真加则在飞来峰负责组织青林洞外墙的一组飞来峰洞窟密教石刻。常盘和关野在《支那佛教石刻》第 5 卷第 102 页的图版题记中认为, 1292 年的题记中记载杨琏真加是主要的施主, 任江南〔108〕释教总管一职。吉莱特指出, 蒙古征服中国南方以后, 在杭州建立了一个管理宗教事务的新机构。从 1227 年开始, 一直由一位无恶不作而臭名远扬的藏族僧人杨琏真加负责管理〔109〕。《元史》第 202 卷提到了他, 并且记载, 他在不同地方抄掠的一百零一座陵墓中, 最重要的是他于 1278 年在绍兴附近抄掠的南宋皇帝的陵墓。《新元史》第 223 卷认为, 他是忽必烈汗朝另一个臭名昭著的官员、曾出任数年大相的回鹘人桑哥集团中的一名成员。《支那佛教石刻》的作者在书中评论道, 杨琏真加和他的弟子都是具有蒙古血统的喇嘛教僧人, 在石刻中发现喇嘛教艺术的影响因而不足为奇。令人奇怪的倒是, 在南宋的古代首都飞来峰发现了如此众多的怛特罗神像作品; 而在中国北方, 元代的艺术作品却寥寥无几〔110〕。在《元史》中, 没有直接、清楚地给出杨琏真加真正的民族成分。

我们从上面提到的带有喇嘛教艺术强烈影响的汉文和西夏文版《大藏经》中现存的插图, 和同一时代所有的这些石刻作品来看, 1300 年左右杭州似乎是喇嘛教活动的中心。

图版 12, 菩萨, 飞来峰(创作于 1292 年)

居 庸 关

坐落在北京长城西北关口令人难忘的居庸关墩墙是奉蒙古元朝最后一位皇帝顺帝(1333~1367 年)之令修建的。最初是为了保护三座佛塔。村田和藤枝晃〔111〕在两大卷史实详细的著作中认为, 居庸关工程竣工于 1343 至 1345 年间〔112〕。据题记内容,

皇帝命令修建这座拱门和三座佛塔，是“为了给塔下过往的人们带来幸福，并且接受佛陀的护佑”。这项工程由藏族喇嘛囊加星吉(?)设计并监造〔113〕。工程完工后〔114〕，元朝第十一位帝师〔116〕贡噶坚参白桑波(1310~1358年)〔115〕主持了开光祭献仪式。这两位喇嘛都是西藏萨迦派僧人。

居庸关建筑造型与汉族建筑造型有所不同。据村田和藤枝晃著作第328页，“拱型佛塔是在元朝时期由西藏喇嘛传入中原的，而且在当时的汉文文献里，还引述了它的几种造型模式”。据记载，有两种这样的建筑范例没有能够保存下来，它们同位于通往首都战略通道上的居庸关造型模式相同。其中一种被忽必烈用来建造西南门的建筑；而另外一种，即是于1354年修建的坐落于通往北京西南公路上的卢沟桥造型模式。居庸关佛塔在建造后的一百多年里消失得无影无踪。据载，代之而起的是1448年重新修建的木亭〔117〕。就西藏本身而言，拱型佛塔的功用都是相同的，一般都矗立在重要城市诸如拉萨，或处在今天与尼泊尔交界处的西藏古代王国穆当首都罗沙塘的入口处〔118〕。

在所有的拱道浮雕中，最宏伟壮观而又经常见诸于各种著作，莫过于四大持国天浮雕。持国天浮雕在艺术风格上，从属于随后一个时期内的汉族佛教艺术范畴，而从肖像学角度来看，则从属于西藏佛教传统范畴〔119〕。从艺术风格和肖像学的角度来看，显而易见，这些遗存下来的绝大多数浮雕从属于喇嘛教传统范畴〔120〕。村田和藤枝晃认为，居庸关是喇嘛教艺术在中原最为杰出的代表作，可以把它和阿尼哥创建的艺术传统联系在一起〔121〕。

图版 13，阿内佛(?)曼陀罗像，居庸关，创作于1345年

居庸关的前面是根据拱门〔122〕的形式建造的。这里安置了为数众多的印度、尼泊尔和西藏的神像。这个拱形造型的顶上被一些动物造型覆盖着。有一只嘴里叨着一条大毒蛇的妙音嘴鸟或鹏鸟，两旁的穹隆瀑布似的下垂，同平衡地站立在圆柱楣上的一只鲸鱼或一只小鸟相连接，这些圆柱是用来支撑三分拱的。在大象的背上，有一只奇特的独角兽(?)挥舞着它的后腿，进一步支撑着圆柱〔123〕。居庸关两侧的门底，有一幅较大的遍金刚浮雕。而在浮雕云集的墙壁的门内和穹隆天花板的整个烟道上，数千尊小佛像在同样简易的门上和镌有莲花的莲花柱及一个三分拱上〔124〕，环围着十尊大佛像〔125〕，穹隆屋顶雕满了佛陀阿内佛、遍知佛、无量光佛、金刚手和释迦牟尼佛的曼陀罗像。门里还书满了各种各样的陀罗尼经咒。这些陀罗尼经咒分别用兰札体、藏文、汉文、八思巴文、回鹘文、西夏文六种文字书写而成。其中，最

主要的两种陀罗尼经咒是《顶髻最胜陀罗尼咒》和《如来必要陀罗尼咒》〔126〕。在从元朝一直到明朝的喇嘛教经典中，使用如此之多的多民族语言文字来书写经文是十分普遍的。据第4章（指本书第4章。——译者注）内容，此后近一个世纪的1431年，在北京刊印了一部用四种语言文字书写的普通佛经的木刻版版本。不仅如此，在记叙永乐青铜塑像的章节中，我用大量篇幅描述得银协巴于1406年谒见明朝第三位皇帝明成祖的历史事件时，也提到了使用六种语言文字书写的题记。

尽管从元代开始，中国北方就有其独特的艺术风格，但在蒙古元朝时期的喇嘛教艺术传统中，居庸关表现出了炉火纯青的境界和非凡高超的艺术技巧。

江孜白居寺

15世纪早期西藏本土的江孜白居寺也许是藏族艺术家们创造的前所未有的最为重要的纪念碑式的杰作。其基本的建筑模型是一个巨大的曼陀罗。七百零六座小殿中无数雄伟壮丽的绘画作品，反映出十分成熟和最为光辉灿烂的早期喇嘛教艺术。我希望在不久的将来能够发表这些作品的彩色照片。1959年考察西藏中部地区的中国建筑学家们宣称，从艺术价值来看，这座白塔是我国举世无双的杰作〔127〕。无疑，作为艺术史上最伟大的纪念碑式杰作之一的江孜白居寺，享有如此之高的荣誉是当之无愧的。杜齐在其宏著《印度—西藏》中倾注了三卷的笔墨来记述它的历史和重大意义，同时，这部著作是惟一一部收录白居寺所有已发表的壁画作品的书籍〔128〕。尽管该著在研究藏族艺术史中有着重要的地位，但鲜为人知，相对也鲜为人用。不仅因为所有的壁画作品真迹无缘得见，而且因为该著是用意大利文写成的，目前几成绝本。重新出版这套著作，将图版再放大两倍，将文字改为英文出版是很有价值的。白居寺佛塔也许是西藏最大的佛塔〔129〕。1427年由江孜法王饶旦贡桑帕巴（1389～1442年）开光竣工而成〔130〕。壁内处理和谐，与藏族美学思想一脉相承，所有这些风格一直为雪域（即西藏。——译者注）艺术家们代代相传到今天。

江孜白居寺壁画的次要人物形象，和第3、4章中记述的1410年和1431年北京的两组木刻作品之间，在风格上存在着极为密切的关系。如果不提绘画技法上的关系和壁画作品中对主要人物的刻意修饰的话，永乐青铜塑像也可以和白居寺单个的艺术风格进行比较。与此同时，在第5章中我们将对西藏和明朝之间存在着的紧密关系，和15世纪早期这种关系的实质进行讨论。

图版 14, 大成就者达摩波罗, 江孜白居寺, 大约创作于 15 世纪早期 图版 15, 呼金刚, 欢喜佛, 江孜白居寺, 大约创作于 15 世纪早期

题 记

藏族艺术史中存在的根本问题之一,正如业已指出的那样,是缺乏时间记载;加之,在西藏的域外艺术家们的居住期限混乱,域外对佛像立塑赞助题记的缺乏〔131〕,因此要确定作品具体的归属十分困难,甚至在有题记的情况下也束手无策。上面提到的标有汉文时间题记的一系列唐卡作品即是一个很好的例证〔132〕。

众所周知,那些显而易见从属于另外一种艺术传统的优秀作品,也标有藏文题记。其中最为杰出的作品也许是谢尔曼·李认为是创作于 8 世纪或 9 世纪、馆藏于克里夫兰博物馆精美的佛陀艺术作品。拜尔从题记中辨认出它是“龙王拉尊(一怛特罗教师)创作的”,而且指出,此人肯定是一位很有影响且学识渊博的老师。这尊佛像可能是他在访问克什米尔之际受命创作的〔133〕。谢尔曼·李认为,这则题记要比佛像创作本身晚。当然,这是很可能的。然而,从下面给出的这些材料来看,这一较早的时间也许值得怀疑。为此,向吉美博物馆的吉莱斯·贝格温为我指出这尊佛像和吐蕃木刻版画佛像之间很近的相似性而表示感谢。杜齐认为吐蕃木刻版画佛像作品创作于 10 或 11 世纪(《印度—西藏》第 3 卷第 1 部分,第 90 页图版 66、67)。

Lha-btsun(拉尊)字面意为天神僧侣,任何一个源于吐蕃王室的僧人都可以享受这一尊号〔134〕。Lha(天神)即是 'phrul-kyi-lha btsan-po(即幻化天神赞普。——译者注)尊号〔135〕的一个部分。雅砻王朝的古代国王们即以这一尊号而闻名于世。在卫藏地区最后一位赞普朗达玛的直系后裔阿里王储里,我们可以找到最为著名的拉尊。统治西部西藏的这一家庭中很有几个成员出家为僧,其中最有名的是天神喇嘛益希沃和他的侄子强秋沃。白玛噶波称之为 Lha-btsun khu-dbon-rnam-gyis,即叔侄两拉尊〔136〕。白玛噶波在此还讨论了他们在位时期立塑的佛像,益希沃在迎请毗俱罗摩什罗寺伟大的主持、1042 年到达西藏古格托林的阿底峡入藏的过程中牺牲了生命〔137〕。据说,就是这位国王派遣了二十四位青年到克什米尔学习佛教,他们当中很少有人幸存下来。其中之一的大译师仁钦桑波(958~1055 年)学成返藏时,邀请了三十二位克什米尔艺术家,在他建立的寺院中工作〔138〕。

天神喇嘛益希沃有两个儿子,都出家为僧,一个名叫龙王,一

个名叫天王〔139〕。兄长(?)似乎就是克里夫兰博物馆佛陀塑像题记中的拉尊其人。目前,关于这两弟兄,找不到更详细的史料。但一般来说,不可能找到另外一位同克什米尔有如此亲密关系的龙王拉尊。

古格王朝颁发了两份关于西藏佛教堕落的敕令。益希沃颁发的那份敕令没有时间,另外一份是强秋沃〔140〕殿下大约在1032年颁发的。席哇沃是龙王的表兄弟,大约生活在同一个时代。这尊佛像如果是龙王创作的,那么,这则题记至少可以追溯到11世纪初期。这一考证同时可以证实拜尔关于龙王家资万贯、地位十分显赫的论断。

尽管题记中缺乏进一步的证据,但这尊可以搬运的佛像出自克什米尔艺术家之手是显而易见的。只有在文献中找到具体相关的记载,我们才能最终判定这尊佛像真正的立塑地点。结合历史文献考证塑像底座上镌刻的人名这一方法也是切实可行的。这很重要,我们必须利用一切可以利用的例证。在为数众多的藏族艺术史出版物中,题记要么十分含糊,要么根本没有。在题记中寻找艺术家的人名尽管是大海捞针,但也并非绝无可能。题记中对赞助者人名的记载也十分普遍。随着藏族历史愈来愈广为人知,这些材料在确定画像和唐卡作品的时间方面也许会起到十分重要的作用,这样就建立起了一个评判艺术风格发展的标准。题记本身也有问题,通常是由目不识丁的艺术家们写的,拼写错误百出。至于语言上出现的问题,今天通过众多博学的藏族学者们的努力是可以得到解决的。对于一幅画像作品题记,我们应该进行一些转写和翻译工作,一旦知道它们的出处,也要随时写出。

一部藏族艺术著述的作者尽管能认识到一幅作品内在的审美价值,但倘若他忽略了题献人名的记载,或甚至于忽略了其所描述的尊师和神像的名字,这不仅有损于他自己和他的读者,而且也有损于这些艺术作品本身。

对上面讨论的青铜塑像,我们发现了另一种能够证实、鉴别它们合金成分来源的可能性。牛津阿什莫里安博物馆馆藏了一尊莲花底座背后镌有“dGa’-ldan li-ma (甘丹青铜像。——译者注)”题记的立式救度佛母塑像(亦即斯克里顿收藏品第A34号作品)。伦敦私人收藏品中还有另外一尊在同一部位镌有“De-mo li-ma (第穆青铜像。——译者注)”题记的立式金刚萨埵塑像。从法王时代创作的塑像名称考虑,这两则题记可能指的是塑像雕塑的时期。从另一方面来看,题记可能是指在某个特定的作坊中雕塑的一类青铜作品,或者是指塑像创作的某个特定的作品,或者是指塑像创作的某个特定的地区。“甘丹”立即会使我们联想到1409

年宗喀巴建立的那座规模宏大的甘丹寺，而“第穆”则使人想到三度出任西藏中部重要转世活佛系统第穆活佛系统的名字〔141〕。不管这些题记的寓意如何，它们似乎都是指某种类型的青铜塑像。我们如果把那些镌有相同题记而又数目可观的青铜塑像收集在一起，也许会从中得到某些受益。题记的重要性和作用是不能低估的。

【注释】

- 〔1〕 参见第 29 页（原书页码。——译者注）关于题记的讨论。
- 〔2〕 《西藏、尼泊尔或中国？——一组标有时间的早期唐卡作品》，载《东方艺术》1973 年秋季号，第 306～341 页。
- 〔3〕 在此应该提到 S·卡门关于汉镜和藏族曼陀罗之间可能有联系的文章。参见《汉代“TLV”型宇宙反射镜》，载《美国东方社会杂志》第 68 卷第 4 号，1948 年，第 159～167 页。同时参见《藏族曼陀罗绘画作品渊源刍议》，载《艺术季刊》1950 年春季号，第 107～119 页。
- 〔4〕 按传统之说，792 年印度佛教在和汉传佛教的争诤中取得胜利（参见戴密微：《拉萨僧诤记》，巴黎，1952 年版）后，西藏佛教脱离汉传佛教，而重依印度佛教。这次争诤一定影响到了艺术。
- 〔5〕 参见下注 53 和 55。
- 〔6〕 《西藏考古问题》，载《广喜杂志》第 1 卷第 1 号，1931 年，第 27～34 页。
- 〔7〕 特别参见《西藏画卷》第 171～208、267～305、333～617 页中关于艺术风格的分析。
- 〔8〕 《门地系列考古》，奈格尔版，1973 年；同时参见《印度—西藏》和《西藏画卷》。
- 〔9〕 《西藏绘画的艺术风格和艺术风格的渊源》，1968 年向加利福尼亚大学提交的博士毕业论文。
- 〔10〕 《古格壁画：多种艺术风格的混合》，载《印度艺术面面观》，1972 年，第 105～117 页；同时参见《西藏画卷》第 345～368 页。
- 〔11〕 参见《参考书目》。
- 〔12〕 贡崔：《印度—西藏文化百科全书》，载《西藏丛书》第 80 卷，新德里，1970 年，《导言》第 37～52 页。
- 〔13〕 参见第 1 章和第 2 章。
- 〔14〕 参见第 3 章。
- 〔15〕 参见第 4 章。
- 〔16〕 参见第 5 章。
- 〔17〕 参见前引《西藏画卷》第 137 页。

- [18] 黎吉生：《大约 8 世纪和 9 世纪时期西藏早期墓地和藏族装饰艺术》，载《中亚学刊》第 8 期，1963 年，第 73～92 页。
- [19] 杜齐：《藏王墓考》，罗马，1950 年。
- [20] 罗里赫：《西藏北部游牧部落中的动物风格》，布拉格，1930 年。
- [21] 前引《西藏画卷》第 1 章。
- [22] 参见布谢尔：《汉文文献中的早期西藏史》译文，载《皇家亚洲社会杂志》，1880 年，第 435～541 页；同时参见戴密微著作，前引第 203 页注释。
- [23] 前引《藏王墓考》第 1～2 页。
- [24] 前引著作第 3 页。霍尔即指西藏北部的游牧部落，也许是指回鹘。随后的一个时期专指蒙古族。
- [25] 伯希和：《西藏古代史》，巴黎，1961 年，第 6 页。
- [26] 参见图版 6 唐人描绘的松赞干布大臣噶尔的形象。
- [27] 《青史》第 255 页。
- [28] 《贤者喜宴》Ja 卷第 95 页背面。
- [29] 《西藏佛教艺术》，图版 53～55 布达拉宫作品。S·吉斯尔和范利什：《西藏艺术》，布拉格，1958 年，仁卧康寺院，图版 54～57 及图版 60，在此，没有给出处。
- [30] R·A·石泰安：《〈巴协〉：桑耶寺古代编年史》，巴黎，1961 年，第 35～36 页。同时参见劳费尔：《藏语中的汉语借词》，载《通报》第 17 期，1916 年，第 523 页注释 285。同时参见 B·C·奥尔斯乔克：《西藏的密宗和艺术》，柏林，1972 年，第 10 页。
- [31] 石泰安著作，前引第 31 页；另请参见下面第 112 页（原著页码。——译者注）的藏文。
- [32] 参见《贤者喜宴》Ja 卷第 91 页背面～92 页正面中的相同记载。这里的地名和人名在正字拼写上有些细微的差别。
- [33] 在这里，phvya-mkhen 一词作艺术家解。参见 A·麦克唐纳：《PT. 1286、1287、1038、1047 及 1290 写卷解读，松赞干布时期王室教中政治神话的产生和用途》，载《西藏研究》，巴黎，1971 年，第 350～353 页中关于 phvya 一词作创作者来讲的有关讨论。
- [34] kun 一词是当作西藏臣民之意来使用的。显而易见，用这一词来称呼所有藏人是不可能的。因此，我大体上将它译为“西藏臣民”。
- [35] 参见上注 32。
- [36] 《藏族传说的兴起》，载《西藏评论》第 8 卷第 11～12 号，1973 年 12 月，第 10～13 页。
- [37] 《五部遗教》中的《国王遗教》部分，第 38 页背面～39 页

正面。

[38] 《巴协》著作，前引第 71~72 页；同时参见 B·C·奥尔斯乔克著作，前引第 42 页。

[39] 《贤者喜宴》Ja 卷第 133 页正面。同时参见费拉丽：《钦则所著〈卫藏圣迹志〉》，罗马，1958 年版，图版 52 关于温江岛地望的照片。据说，由于热巴坚被他的兄弟朗达玛暗杀，这座建筑没有完工。

[40] 参见杜齐：《根据西藏佛像的艺术风格来划分它们的类别》，载《亚洲研究》第 22 期，1959 年，第 180 页中关于对白 Li（铜。——译者注）和红 Li 及 184 页中关于最好的紫金色金佛像的研究。

[41] 前藏是指西藏与中国内地最近的那部分地区。哲公夏兴许是在西藏中部的某一地区。寺院的修建大约开始于 7 世纪时期的松赞干布。参见《小方壶斋舆地丛钞》系列丛书 3，第 14 页《前后藏考》。

[42] 将遍达那所拧的结与《西藏画卷》图版 F 作比较，同时，也与唐朝那些泥塑佛像后墙上的圆形光环进行比较。参照秋山和松原著作：《中国艺术》第 2 卷，《佛教石窟神殿》，第 80 页，塑像 55。

[43] 《西藏佛教艺术史》图版 53。

[44] 参见上注 40。

[45] 德玛格西·丹增平措著，巴伦布尔·H·P，印度，1970 年。

[47] 前引杜齐著作第 186 页。

[48] 参见下面第 95 页（原著页码。——译者注）。

[49] 参见前引罗里赫《藏族绘画作品》第 14 页。“雕塑总是比较墨守陈规的，这是一个广为人知的事实。”将这一论点和在西藏的那些特别精通青铜塑像雕刻的尼泊尔雕塑家，以及在书中特别引出的纽瓦尔作品联系起来，兴许会部分解释这种湮没无闻的原因。同时参见注释 50。

[50] 前引著作第 37~52 页。在第 41 页这段记载中提到三个雕塑流派。堆白索军流派源于埃巴古巴和帕卓两位大师，噶玛噶智流派（第 51 页注释 94）在贡崔时代衰亡，和卡且索军流派或克仁米尔风格流派（第 50 页）共三个流派。G·史密斯在《第一世班禅喇嘛罗桑却杰坚参自传》，新德里，1969 年版，第 5 页，注释 17 和 19 中在对另一个画派的介绍中给出了一些补充材料。

[51] 西藏南部的一个地区。

[52] 贡崔：《百科全书》，《导言》第 39 页注释 70，第 43 页注释 73。这里给出了时间出处，即东托仁波且：《藏族大事记》，德里，

1968 年，第 123 页。

[53] 在六个固有画派中提到的噶玛噶智画派，据说是在大约 16 世纪后半期从美智古典画派中发展演变出来的。它深受汉族绘画的影响，在取景、构图和颜色的使用上反映出明朝绘画发展的风格。东部西藏亦即康区和安多地区的艺术家都采用这一艺术风格。在《西藏画卷》中，杜齐提到了另外一些同中原的早期接触。该著第 629 页中提到一位名叫噶德的艺术家的名字。他曾数度前往元朝，不仅如此，他还同汉族艺术家一道在拉萨工作。据说，他的儿子也采用汉族艺术风格绘画。该著第 555 页中，杜齐谈到了康区风格。他还说，一些寺院熟悉源于贯休（832～912 年）和李龙眼（约 1040～1106 年）（第 562～563 页）在中原地区创立的广为流行的十八罗汉的绘画手法是可能的。

[54] 参见《印度—西藏》第 4 卷第 19 页。这里有一份杜齐在西藏中部寺院壁画，特别是江孜白居寺壁画中发现的载有三十四位艺术家姓名的名册。他认为，在 15 世纪初期，西藏艺术家们通过自己的辛勤创作，艺术日臻成熟，达到了如此高的境界，而使它们流芳后世。我在继续收集艺术家的名字，包括贡崔在其著作《百科全书》中给出的艺术家的名字；并且，不费吹灰之力，我已收集到了上百个艺术家的名字。在书中提及的为数众多的艺术家的名字有待于今后进一步的研究。

[55] 我曾经和他们工作过较短的一段时间。富有代表性而又活跃至今的两个主要画派是西藏东部的噶玛噶智画派，特别是康区的噶玛噶智画派（参见注释 53）和从美唐和钦智画派中发展演变而出的新美智画派。在 19 世纪以前，美唐和钦智画派的艺术风格曾风靡拉萨。参见贡崔著作《百科全书》第 39 页。我们知之甚少的另外一个绘画传统即是苯波教派的绘画传统。关于这一点，参见柏林国家图书目录渥德尔收藏品第 1 号作品即《色尔米》写卷的插图，尽管时至今日还不太为人所知，但它十分有趣。H·霍夫曼多年来致力于这个写卷的研究工作，在其著作《苯教》（威斯巴登，1950 年版）和《基本苯教》（罗马中东远东研究所，罗马，1943 年）的一篇文章中发表了《色尔米》中的五幅彩色图版。波恩大学的 R·O·梅斯撒哈十分友好地送我一些这部经典的缩微黑白照片。这些照片绝对富有情趣，尽管从复制品中难以对它们作出评估，但它们似乎同西部西藏古代苯教的某一地区有着一致的联系。《苯教》插图图版 7、9 和 10 也许出自一个单个的对开本，也许是书中最后一个对开本。这些图版体现出鲜明的苯教风格，没有佛教痕迹。它们描绘的是该经书中施主及其两位妻子和一位苯教师的形象。与此同时，在另外一处还有三位举足轻重的苯教僧

人，穿着佛教僧人的袈裟，头上顶着顶髻，但脚上穿着的是藏式（游牧式？）白色靴子。这是一个在苯教经典中出现的西藏土著因素和佛教因素混合的十分有趣的现象。参照 M·辛哈《喜马拉雅艺术》，联合国教育科学及文化组织，1971 年，第 25 页，这两位僧人居于画的底部；第 56 页，这位妇女居画的右部。他们都穿着同一个式样的靴子。

〔56〕吉美博物馆收藏品 EO17780、17770、3579、1211a 和 b 号，1182、1181、1167、1148、1146、1131 及库柏拉 MNLAA 377 号作品（与大英博物馆馆藏的敦煌救度母、斯坦因收藏品 140OR，1929 年罗杰斯基金会成立的纽约大都会艺术博物馆馆藏的 51 号作品和曼陀罗 No. 30.76.282 号作品是同一类型）都可以认为是属于藏族—尼泊尔风格组画作品。这些都是在范德尔—尼古拉夫人指导下的工作小组准备筹划在 P·伯希和系列作品中出版的那些作品。在 1971 至 1972 年这段时间里，我十分有幸了解并详细地检索了吉美博物馆馆藏的敦煌绘画收藏品，为此向范德尔—尼古拉夫人表示感谢。《国家图书目录》中的 PT. 389、993 和 4518（7）号作品也同属于这组作品范畴。大英博物馆馆藏斯坦因收藏品第 32、50、101、102、103、137 和 140、141、157、0168、0169 及 177（1、2、3）号作品也属于这组作品范畴或与此有关。我未能检索德里国家博物馆馆藏的那些标有藏文题记的为数众多的绘画作品和另外一些与藏族—尼泊尔风格有关系的作品，怀利在其著作《斯坦因发现的敦煌绘画作品目录》（伦敦，1931 年版）中指出是下列一些作品：315、321、382、387、405、494、495、531 号作品。同时，参见 E·松本 1937 年于东京出版的著作《敦煌研究》图版 142、148、150、151、152b，和 153~186、195 及 201~207。它们从属于或与藏族—尼泊尔组作品有关。在《国家图书目录》中收集的敦煌藏文写卷里，有部分写卷涉及到了艺术家。例如，PT. 1106 和 1129 中出现了对于纸张的需求；PT. 1082 写卷云，为了修复年久失修的 Kan-cu（=Ganzhou 甘州？）城，召集艺术家；同时，还提到了金饰工；PT. 1096 写卷提到以劳役的形式绘制 15 ceng（层？）的画；而且还提到了两位汉族（？）艺术家的名字。

〔57〕斯坦因在 1921 年于伦敦出版的著作《千佛》中认为图版 3 描绘的是无量光佛净土。但我赞成怀利把它看成是千手观世音菩萨曼陀罗的观点。前引怀利著作第 53 页。

〔58〕怀利对汉文题记的辨认包括第 1 行、第 3 行和第 2 行？他的释读为：“敬造药师如来一区”，“最近，造得药师佛一尊”（从第 1 行和第 3 行？），和部分能从红外线照片上的第 2 行能看到的施

主的名字“普”部分，它也许和“普贤”的第一个汉字相混了。不过必须承认，他辨读为“造”而我辨读为“画”的第二个汉字十分糟糕地被抹去了，但是它改变不了这种创作的意思。

[59] 引自《公元 900 年后的大乘佛教艺术》，P·大卫基金会出版，1971 年，第 1~9 页；同时参见图版 3。

[60] 前引松本著作，注释 56。

[61] 尽管这些敦煌绘画作品几乎毋庸置疑是藏族人创作的，但这些作品的风格反映出如此强烈的尼泊尔或印度艺术的影响，因此可以把它们称为藏族—尼泊尔作品。正如业已讨论的一样，在当时，尼泊尔处于吐蕃的统治之下，并且在 7 世纪末和 8 世纪初，藏王经常夏居 Lho-bal（尼泊尔）谷（此处之 Lho-bal 不应作尼泊尔南部解，而应作贱民解。这在近几年以来，几乎被学术界所公认。——译者注）。参见戴密微《拉萨僧诤记》，第 200~201 页注释。

[62] 参照敦煌附近甘肃安西壁画，亦即敦煌壁画的一个分支榆林窟壁画，载《文物参考资料》1956 年第 10 号刊，第 13 页中偏左。

[63] 这组绘画也许是图版 E 中最优秀的作品。根据拜尔著《西藏艺术》图版 1、第 131 页和第 36 页的题记，这组画代表了藏族绘画最古老的风格。同时，在色彩的不同使用上反映出尼泊尔的影响，不仅如此，还反映出中亚艺术的一些因素。在《西藏画卷》图版 F 和图版 1（F=吉美博物馆 MA. 1089 号作品）和奥尔斯乔克于 1972 年在柏林出版的《西藏的密宗和艺术》第 53 页 A 和 B 中也发现了这组画中的其他作品。1966 年于波士顿出版的《印度和尼泊尔艺术》中的海里曼莱克收藏品图版 121=拜尔图版 1；图版 122=《西藏画卷》图版 E。前引亨廷顿著作和拜尔业已观察到这组作品和黑水城绘画作品之间的紧密联系。而且，拜尔进一步把它们与图版 9 和下面第 20 页中的元代敦煌石窟中的藏族风格作品联系起来，并认为这些作品也许是同一时代的作品。两组标有藏文题记的作品还没有充分地被辨读出来，尽管拜尔说，在无量寿佛作品（拜尔，图版 1）上标出的题记似乎指出了它是用“尼泊尔新风格”（Bal-bris gsar-ma?）创作的。在《西藏画卷》图版 1 顶部有六位藏族僧人，底部为题记。这是从复制品中十分难辨的题记中辨别出来的，在原画中可能比较容易一些。但是，杜齐没有提到这一点。这些僧人都穿着别具一格的长袍。参见下面第 49 页（原著页码。——译者注）。

[64] 前引 M·辛哈著作第 28~29 页。

[65] 据藤枝晃著作《吐蕃占领时期的敦煌》第 199、285~287 页。但前引戴密微著作第 177 页中认为是 787~848 年间事。

[66] 参见《敦煌壁画》第 38 号和 39 号作品，即描述将官和他的军队正在阅兵阵式中的壁画。

[67] J·哈金编译：《10 世纪的梵—藏语汇表》，巴黎，1924 年。

[68] 向帮助我辨读汉文题记的大英博物馆的怀特菲尔德博士和东方、非洲研究院的 D·C·罗两位先生表示衷心的感谢。

[69] 由 A·麦克唐纳夫人编辑的《〈国家书目〉中的敦煌重要藏文写卷选》正在日本出版。编号与新版中的编号一致。

[70] 戴密微著作，前引第 20 页注释 5。参见 PC. 4519 写卷和 PT. 389 写卷中两幅《国家书目》中的敦煌曼陀罗作品。一幅写有汉文题记，而另外一幅写有藏文题记，但它们确实具有同样的风格和色彩。无疑，这两幅作品出自一人之手。同时参见吉美博物馆馆藏品 EO 3579 另外一幅曼陀罗作品。它的构图与上面两幅作品关系十分密切，但更为复杂一些。从作品风格来看，显而易见是藏族风格组画中的作品。然而，在作品底部出现了一位汉族施主，这似乎出自另外一位艺术家的手笔，这位艺术家十分可能是汉族人。同时参照前引松本著作，图版 151、153 和 154、155 及 163b 号作品。

[71] 拉垅·白吉多杰以刺杀朗达玛而闻名于世。但很少有他是桑耶寺主持的说法。

[72] 参见杜齐：《小部佛教经典》第 2 卷，罗马，1958 年第 18～24 页、38 页、41 页、59 页、100 页、141～147 页及 149～150 页。

[73] 参见拉鲁：《关于中国禅宗传播的藏文文献》，载《亚洲学刊》，1939 年，第 505～523 页。

[74] 参见黎吉生：《谐拉康藏文碑刻》，载《皇帝亚洲社会杂志》，1952 年，第 135 页。

[75] 目前，我正在收集关于早期藏王服饰方面的材料。与此同时，我正在和卢浮宫博物馆的契耶先生共同从事一项藏族服饰史项目的研究。

[76] 《敦煌千佛洞之中兴》，载《东方学报》第 35 卷，1964 年，第 24 页，注释 17。

[77] 参见大英博物馆馆藏斯坦因收藏品第 50 号作品下部的施主画像；《印度—西藏》第 3 卷第 1 部分，图版 24～30；《西藏画卷》图版 C。

[78] 杜齐 1937 年于米兰出版的《西藏鲜为人知的圣人和强盗》，第 132～133 页中图版 4：12 世纪的《古格王子》。他们的头上戴着不同的帽子，却穿着同样的宽领衣服，并且，他们的头发在耳朵处拧成结。同时参见第 128～129 页的《芒囊，一座寺院》，在 11 世纪壁画中具有同样宽领的衣服。参见戴密微著作，前引第 208 页～212 页注释：关于该发型风格的研究。

- [79] 参见《西藏佛教艺术》图版 53；同时参见图版 66，前引著作关于 1400~1439 年间江孜白居寺塑立的三大法王松赞干布、赤松德赞和热巴坚的三尊塑像作品。他们的头上都缠戴着头巾。
- [80] 伯希和《西藏古代史》第 130~131 页：“身被素褐，结朝霞冒首，佩金镂剑，钵拏逋立于右。”钵拏逋（伯希和作：po-tch'o-pou）在前引著作第 224 页中，戴密微认为是藏王的大臣顾问，即 9 世纪初的一位佛教官员。钵拏逋是藏文 dPal-chen-po 的转写。同时参见前引著作第 225 页注释 3，第 228 页注释 2，同时参见布谢尔前引著作第 521 页。
- [81] 前引松本著作图版 87 b，正文第 248 页。在这里，他没有提到复制件上一点也不清楚的藏文题记。他认为第一位人物也许描绘的是佛陀的母亲摩耶皇后。而秋山和松原则认为描述的是跟在唐皇后面的藏王。
- [82] 目前，我在 A·麦克唐纳夫人的指导下，在高等研究实验所从事关于根敦群佩的生平和著作研究的博士论文。
- [83] 劳费尔：《藏语中的汉语借词》，载《通报》第 17 卷第 4 号，1916 年，注释 161。dar，亦即丝绸，也许与回鹘语中的 torxu、蒙古语中的 torgan 一词等有联系。
- [84] 《白史》第 13 页。
- [85] 日嘎·罗桑丹增：《政教常识汇总》，见那累斯，1972 年，第 173~187 页。第 173 页中给出了一幅肖像画。
- [86] 前引戴密微著作第 187~188 页注释。
- [87] 《文物》，1959 年第 7 号刊，第 6~7 页，第 3 页图版。同时参见 B·史密斯和王和文（音译。——译者注）：《中国艺术史》，伦敦，1973 年，第 118 页~119 页彩色卷轴画局部。
- [88] 前引戴密微著作第 356 页。在这里，他说，描绘的是文成公主的藏族婚礼。
- [89] 参见奥登堡著作。
- [90] 在这里，向帮助我翻译这篇文章中不同文字段落的 G·马拉表示感谢。早期藏族风格的各种细枝末节最终都要追溯到印度。例如，站立式的莲花手塑像左肩上的披肩花纹（奥登堡著作注释 36）。这种情况在敦煌绘画作品中屡见不鲜。参照馆藏于大英博物馆中大约是 800 年的一尊印度观世音菩萨像，即 1898 7-2 134 号作品。
- [91] 参见上注 63。
- [92] 伯希和：《敦煌石窟》，巴黎，1914~1925 年，第 6 卷，图版 347~351。同时参见俞剑华：《中国壁画》，北京，1958 年。
- [93] 前引拜尔著作第 36 页注释 55。

[94] 稻叶正就：《有关元代帝师之研究》，载《大谷大学研究年报》第 17 卷。

[95] 参见 F·希契曼：《中国陶器中的佛教象征》，载《东方艺术》1962 年春季刊，第 15～20 页。

[96] 参见凯瑟林和艾克瓦尔：《西藏公国：萨迦政治体系》，纽约，1969 年，第 15 页。

[97] J·高马士：《西藏和中华帝国》，堪培拉，1967 年，第 20～22 页。野上俊静：《关于元之宣政院》，第 782 页。同年，八思巴受封帝师称号。1264 年，创建了控制藏族和佛教事务的总制院机构。1288 年易名为宣政院。这个机构独立于中央政府。根据前引里契内夫斯基著作第 151 页，国师为总制院院使。参见《元史》第 202 卷中有关八思巴的传记。1324 年，描绘了一幅八思巴的肖像画，同时还立塑了几尊泥塑塑像。参见《文物》1959 年第 7 号刊第 12～13 页，安守仁：《八思巴朝见忽必烈壁画》中关于扎什伦布寺两幅描绘八思巴朝见忽必烈汗的壁画作品。

[98] 参见第 4 章和第 5 章。

[99] 萨尔文·列维翻译：《尼泊尔》，第 3 卷，巴黎，1908 年，第 185～189 页。同时参见伯戴克：《尼泊尔中世纪史》，罗马，1958 年，第 99～101 页。我未能得到 M·埃塞迪撰写的《阿尼哥传记》，载《蒙古学报》第 2 卷，1941 年，第 244～260 页。这里有许多表明早期影响的各种迹象，但没有任何一个是清晰可辨的。西夏木刻和绘画作品的渊源很广，不止中原地区，还体现出了元代以前盛行的早期藏族艺术风格。H·卡宾在 1972 于《亚洲研究》上发表的《1173～1176 年元代大型佛教卷轴画》也许与当时那些在西藏附近创作的作品类似。特别参见金刚界图版 31，第 77 号另一种背光造型；图版 35，第 89 号：一位观世音菩萨呈游戏坐，一只脚搁在小莲花上的画像作品，看上去与藏族救度佛母作品十分相近。参照前引拜尔著作，第 30 页注释与图版 89。西克曼和索波尔《中国建筑和艺术》中刊印的图版 182 和 183a 是在年代上有疑问的其他实例，表现出它们在艺术风格上的联系。这两幅图版是蒙古边界山西大同两座寺院主殿中的作品。图版 182 是善化寺中的作品，索波尔将它的创作时间定为 11 世纪（金代：916～1143 年）；而另外一幅作品即图版 183a 是华严寺的作品，索波尔将其创作时间定为辽代（1128～1143 年）。这些佛陀作品具藏族风格，马蹄形背光呈涡形花纹，裙子折叠在腰间（参照下面第 68 页〈原书页码。——译者注〉中的作品）。它们不能不使人联想到图版 50 的永乐青铜佛陀塑像作品。同时参见 M·萨利文：《中国艺术》，1973 年，第 149 页。我们可以把这一背光作品同《中国佛教画集》第

26 页中的五台山明朝作品及第 63 页中的洛阳白马寺明代作品作一比较。这部著作第 25 页中有另外一幅辽代的石刻救度佛母（根据传统中的观世音菩萨）塑像作品。同时参见《文物》1961 年第 12 号刊第 38~41 页。这幅画像是在内蒙古巴林左旗劈嵌于岩石间的昭庙寺中发现的，带有浓烈的喇嘛教风格，使人强烈地联想到后来藏族佛教艺术的发展。毫无疑问，这幅作品是重新修补过的。参见下面第 60 页（原书页码。——译者注）或图版 43。

[100] 同时参见 S·休谟：《喇嘛教艺术》，图版 1。在这里，给出的创作时间是 1279 年，塑像高 45 米。

[101] 同时也发表在永弘敏男著作《西方收藏品中的中国艺术》第 3 卷，即图版 86。参见伯希和：《中国古代艺术中的干漆塑像》，载《亚洲学刊》1923 年第 1 期，第 193~197 页关于阿尼哥和他的弟子刘元。

[102] 参见注释 99。

[103] 在阿尼哥传记中也有刘元的简短传记。其载云：“有刘元者尝从阿尼哥学西天梵相。”参照第 4 章注释 68。

[104] 这段文字是逐字逐句翻译的。

[105] 大教官，据陈垣（音译。——译者注）：《蒙古统治下中国的西方和中亚人》，洛杉矶，1966 年，第 188 页。前引伯戴克著作第 100 页：1274 年他成为青铜艺术家的总长官，1278 年成为帝国艺术作坊的总管。

[106] 这尊塑像可能是用失蜡术塑造的。参见 M-L·德·拉布里夫：《关于尼泊尔泥塑制作的研究》，载《冈底斯》杂志第 1 卷第 3 号，第 185~192 页。尼泊尔到目前为止仍然使用这一技术。同时参见 I·阿尔索普和 J·查尔顿：《奥古比哈尔造像》，载《尼泊尔研究集》第 1 卷第 1 号，1973 年 12 月，第 22~49 页。

[107] 工布查布是位受过藏族教育的蒙古人。1742~1743 年，他在北京从事藏文和蒙古文的翻译。参见 R·A·石泰安：《西藏的史诗与游吟诗人》，巴黎，1959 年，第 59 页。在巴黎的高等中国研究院中可以找到他翻译的玄奘著作《西域记》的抄本，即 EIV 8-3 号作品，书名为 Chen-po Thang-gur dus-kyi rGya-gar zhing gi bkod-pa'i dkar-chag。这部影印写卷抄本第 152 页以下各页内容在日本的大谷大学图书馆中能够找到。今枝由郎帮助提供这两则材料，向他表示感谢。

[108] 江南，位于长江南部，指江苏省和安徽省。

[109] 《中国世界》，巴黎，1973 年，第 336 页。据《世界艺术大百科全书》第 3 卷第 539 页记载，飞来峰这尊戴着藏族僧人帽子的肖像在明朝时头部断落。

[110] 飞来峰喇嘛教石刻插图，参见《支那佛教石刻》第5部分，图版87~89、94(1)和96；黄涌泉：《杭州元代石窟艺术》，北京，1958年，图版4、5、17~19和34及41~43。喇嘛教的影响从肖像学角度来看较之于风格更为显著。参见《支那佛教石刻》图版87右边的两幅人物形象。

[111]《居庸关，北京西北通道上14世纪的佛教拱门》，东京，1957年。

[112] 前引著作第328页。

[113] 前引著作第328页的藏文作 Nam-mkha' sing-ki tse。前引著作第269页的蒙文作 Nam-Šiη；而前引著作第314页的汉文作国师南加惺机资，又作曩加星吉。此人在1336年宣帝时期被封为国师（《元史》第39卷）。据推测，居庸关题记中名字中的最后一个字“资”是弟子之意(?)。

[114] 前引著作第328页 Rab-gnas bzang-po byas（即吉祥大开光之意。——译者注〈参见前引著作第328页〉）有一些模糊不清，我将此译为建筑竣工仪式。Rab-gnas 即指对完工后的塑像抑或建筑等所进行的奉祭仪式。参照前引著作第102页注释100。

[115] 前引著作第238、265、328页；同时参见《西藏画卷》第253页注释53。

[116] 八思巴(1235~1280年)于1270年首先受封的是帝师头衔。参见前引稻叶正就著作第154页。

[117] 前引《居庸关》第328页。

[118] 参见M·拜塞尔：《吐蕃王室的禁令》，拿骚，1970年。

[119] 前引《居庸关》第333~334页。

[120] 前引著作图版3~14、21（佛陀头戴王冠）、59、60、64~81，第323~359页。据说，这种浅浮雕石刻具有辽代和金代碑刻雕刻特色。参照上注99。马丁·莱勒把这种喇嘛教风格称为国际风格，参见他的文章：《一尊具有国际风格的木雕曼陀罗艺术》，载《克里夫兰艺术博物馆会刊》，1971年11月。

[121] 前引《居庸关》第329页。

[122] 参见E·奥尔逊：《纽渥克的一尊尼泊尔背光作品》，新泽西，载《东方艺术》1960年秋季刊，第148~149页。大英博物馆No.1881 10-10 1a号作品是一幅东印度伊蒙布尔(?)创作于1043年的吉祥相肖像作品。T·O·贝林格尔：《重游信隆噶尔》，载《冈底斯》第1卷第3号，1973年，图版183。H·B·卡宾：《大型佛教卷轴画》，载《亚洲艺术》第77号，1972年，图版31。

[123] 更详细的图版，请参见《印度—西藏》第3卷第2部分，图版106；《印度—西藏》第4卷第3部分，插图25、25bis；前引M·

辛哈著作第 26 页和 49 页；同时参见前引《居庸关》，第 322 页关于对拱门的讨论。

[124] 前引著作图版 69、72。请注意中部有一大象脑袋和一海中怪物及一金刚，参照下面第 40 页（原书页码。——译者注）。

[125] 参见下面第 58 页（原书页码。——译者注）中 1410 年《甘珠尔》木刻画中描述的同拱门。

[126] 前引《居庸关》第 336~338 页。

[127] 《文物》，1961 年，第 1 期，第 53 页。

[128] 《印度—西藏》第 4 卷第 1、2、3 部分。

[129] 关于佛塔，参见《印度—西藏》第 1 卷。

[130] 《西藏画卷》第 606 页；《印度—西藏》第 4 卷第 2 部分，第 287 页。据《文物》1961 年第 1 期第 53 页，白居易白塔始建于 1414 年，共耗去十年时间；白塔共有一百零八道门（bkra-shis sgo-mang <即吉祥多门。——译者注>），七百零六座小殿；殿里都是塑像和壁画；而且，白塔有九层。参见前引《西藏画卷》图版 79、81；杜齐：《雪域》，伦敦，1967 年，第 71 页背面关于这种类型的其他一些早期佛塔，即第 32 号图版。

[131] 例如，仁钦桑波在他父亲去世时安置的一尊塑像。在他第二次访问尼泊尔时，他看望了艺术家比达卡，而且要求他立塑一尊与他父亲塑像一般大小的观世音菩萨塑像。然后，他用木马车将这尊塑像运回了西藏，而后安置在长卡且果科寺院内（卡且意为克什米尔，亦即克什米尔寺庙。——译者注）。这则记载出自一部名叫《大喇嘛译师成熟解脱无垢镜》的仁钦桑波的传记写卷。这部传记是古格的吉唐·白益希在托林寺撰著的。《青史》第 68 页中提到了这部传记。因此，这部著作至少成书于 1478 年以前。作者也许是仁钦桑波的主要弟子之一。参照《印度—西藏》第 2 卷，第 53 页。这里似乎有由同一作者撰写的两种不同的传记。一部是简短传记，而另外一部则是中篇传记。上面提到的这部传记只有二十三页，也许是那部简短的传记。

[132] 参见上注 2。

[133] 发表在前引拜尔著作图版 41 和《克里夫兰艺术博物馆会刊》1967 年 2 月刊上。参见 S·李：《受屈的太阳：克什米尔佛陀和太阳》，第 43~50 页。这段题记是：Lha-btsun-pa Na-ga-ra-dza'i thugs-dam（拉尊龙王本尊。——译者注）。在此，向印度克里夫兰艺术博物馆的馆长 S·乔马为我拓印这则题记表示感谢。据他认为，这尊青铜塑像不可能晚于 8 至 9 世纪。

[134] 参见降央南杰：《竹巴贡列的生平和道歌》，载《冈底斯观察》第 1 卷第 1 号，第 99 页。

[135] 参见黎吉生：《拉萨碑刻中的 821～822 年的穆宗和赤祖德赞协约》，载《皇帝亚洲社会杂志》，1952 年，第 55、60 页。同时参见 R·A·石泰安：《藏语中的一个语义群：创造和生殖、存在和变成、活着、养活和救活》，载《英国伦敦大学非洲及远东学院学报》第 36 卷第 2 部分，1973，第 418 页注释 21。

[136] Li-ma brtag-pa'i rab-byed smra'dod-pa'i kha-rgyan (《品续中的青铜佛像装饰》。——译者注)，第 15 页。参照下面第 95 页(原书页码。——译者注)。

[137] 关于益希沃不辞劳苦迎请教师到西藏，被廓逻禄人抓获而后死去的记载，参见《青史》第 244～245 页。

[138] 《印度—西藏》第 2 卷，第 10～12、62、67 页。据仁钦桑波的传记(参见上注 131)，最初，他在十八岁时偕同一些同伴自愿前往克什米尔地区。

[139] 《青史》第 37 页；《印度—西藏》第 2 卷，第 17 页。

[140] S·噶尔美：《10 至 13 世纪的大圆满教义研究》。这是篇提交给 1973 年的巴黎第 29 届东方学家国际会议的论文。此论文不久将在《亚洲学刊》上发表。

[141] 费拉丽：《钦则所著〈卫藏圣迹志〉》，罗马，1958 年，第 93 页注释 67。

第 1 章

《西夏藏》藏族风格木刻插图

据正史记载，西夏王朝兴废于 1032 至 1226 年间，疆域覆盖中国西北边疆二十二个州的广大地区。西夏人是藏人和回鹘—蒙古人的混血儿，生活在西夏王朝前后。他们操持的语言据说属藏缅语系，使用的是以汉文为基础的复杂的文字系统，他们的文化高度发达，并拥有一整套法律制度〔1〕。1226 年，成吉思汗开始了对西夏王朝惩罚性的征讨〔2〕，致使百分之九十的西夏人民丧生于战火之中。尽管如此，从忽必烈下令刊印并完稿于西夏王朝崩溃后七十年的三千六百二十卷的全套西夏《大藏经》的重印版来看，显而易见，他们的文化并没有立即消亡。1227 年，创建西夏王朝皇室的一些后裔逃到西藏，避难于西藏北方的昂仁地区〔3〕。在这里，他们使用的是“羌”这一名字〔4〕，并且代理了创建于 1610 年的宁玛派多杰札大寺院分寺上多杰札寺的主持职位〔5〕。

随着本世纪初中亚城镇遗址考古探险活动的兴起，一大批学者致力于西夏文化考古学和语言学方面的研究，并取得成果〔6〕。1973 年，在巴黎召开的第 29 届东方学家国际会议上，季卡诺夫宣读了一篇题为《12 至 13 世纪唐古特律令碑刻》的论文〔7〕。文中强调，黑水城并非最初假设的那样，是西夏的首都，而只是一个收容流亡政治犯的边境城镇。黑水城提供了一些可以称作藏族风格的最早的木刻和绘画作品。

1908~1909 年，由科兹诺夫上校率领的两次黑水城遗址探险最为重大的发现是“Cuburgan A”，亦即佛塔。根据奥登堡〔8〕著作第 85 页中绘制的地图，这座佛塔位于黑水城的东南面。佛塔内千姿百态，琳琅满目，整个是座囊括书籍，经卷，布画、绢画、纸画等大量绘画作品和精雕细刻、粗制滥造或二者兼而有之的金属和木雕塑像，以及小型佛塔等等诸如此类文物的图书馆。由于气候干燥，这类精美文物保存相当完好，因而有着十分重要的考古学价值。

科兹诺夫根据塔藏的丰富文物认为，这座佛塔是为纪念一位转世导师而修建的。在（雕花大理石）石棺北墙附近发现了他的躯干，他的头盖骨也成为考古探险收藏品之一。在大约三十至三十五英尺〔9〕高的佛塔内，矗立着一根中柱。中柱四方，一尊二十岁的等身坐式塑像面向中央，他面前放有一大堆书籍，仿佛是一位背诵经文的喇嘛。奥登堡著作中发表的绘画作品，还有那些运往列宁格勒现在库藏在艾尔米塔日博物馆的部分作品，都是在这里发现的。由于运输不便，二十岁等身塑像被埋在黑水城的沙丘下面，再也未能找到。奥登堡著作第 90、91 和 92 页中发表了几张佛塔发掘前后情况的照片。他们还在黑水城、堰渠沟壕等各个角落，发现了数以千计的“擦擦”〔10〕，据该著，这些“擦擦”是 1226 年成吉思汗吞并黑水城时期的作品〔11〕。

王静如把组成西夏《大藏经》西夏文佛经部分分为《西夏刊》和《元刊》两种〔12〕。第一种包括 1227 年西夏王朝灭亡以前西夏文雕刻和刊印的较早时期的经文；第二种则是直接来源于前面提到的《西夏藏》版本，它是在管主巴的指导下，于 1302 年刊毕于杭州大万寿寺的经典。发表于《西夏研究》〔13〕、《西夏研究一》〔14〕和《唐古特大藏经》〔15〕及《亚洲腹地》〔16〕上的这两种西夏《大藏经》图版，也许可以把它分成两种主要的风格流派，绝大多数作品直接与汉族风格有关，其余的作品是按藏族风格创作的。从艺术风格的观点来看，藏族风格流派同《西夏刊》和《元刊》这两个时期一致，下面我们将列举并讨论十幅这样的插图。

图版 16：菩萨，黑水城，创作于 1227 年以前 图版 18：菩萨，黑水城，创作于 1227 年以前 图版 17：菩萨、僧众和佛陀，黑水城，创作于 1227 年以前

西 夏 刊

首先，在《亚洲腹地》第 3 卷上发表有黑水城发现的三幅佛经插图残片。

1. 图版 62 kk II 0238a（说明：前引著作，第 1 卷，第 483 页）。这是一幅三头八臂、菩萨环围的怛特罗神像残片。斯坦因没有提到它艺术风格上的联系〔17〕。

2. 图版 63 kk II 0231b（说明：第 1 卷，第 481 页）。这是一幅绘有众多菩萨、僧人和佛陀，左上方绘有一座藏式佛塔的残片。在这里，斯坦因指出它是用藏族风格创作的。

3. 图版 64 kk II 0283a（说明：第 1 卷，第 499 页）。这是一

幅多臂怛特罗，上方绘有两尊祭献神画像的残片。斯坦因没有指出它在风格上的从属关系。

在《亚洲腹地》第1卷第45页中，斯坦因评述道：“在一些木刻画中体现出的藏族影响与陈福同（音译。——译者注）提供的几世纪以前在这一地区流行的表现佛教艺术的一些绘画流派完全一致。”这段材料清楚地表明它属于《导言》中讨论的敦煌藏族—尼泊尔绘画风格。

E·格林斯梯德在《唐古特大藏经》上发表了既属于《西夏刊》又属于《元刊》的另外一些藏族风格的木刻画。《唐古特大藏经》是取材于罗睺罗·纳拉收藏品中为数众多的西夏经文收藏品。九卷《唐古特大藏经》中图版比比皆是，通常是插在经文的卷首。多数图版不只出现一次，而且，一些插图似乎是并连在一起的。由于原件遭到毁坏，毋庸讳言，复制品通常模糊不清。其中有两幅作品是早期《西夏刊》中用藏族风格创作而成的。

4.《百藏》第91卷第2184页中刊插的是一幅众菩萨环围、三头十二臂的菩萨作品，位居汉族风格佛陀的左面。这幅插图刊印在《五守护（神）》经典《大寒林》部经卷卷首，附有西夏文题记。这幅木刻作品从属于1这一系列风格范畴，也许为同一艺术家所作。

5.《百藏》第88卷第1411页（再版，第88卷，第1319页），图版源于《大正藏》第288卷《八千颂经》。这幅插图是三幅组图，绘有菩萨、佛陀和僧人及两座佛塔。在右边站立的是一个汉族风格的韦陀〔18〕。可以将这组跪式的人物肖像和2作一比较。题记是用西夏文撰写而成的〔19〕。

在这五幅木刻画中的肖像和据说是源于西藏的10或11世纪的一尊青铜菩萨塑像〔20〕之间可以进行饶有兴趣的比较：苗条疏松和谐的身躯；三角形的臂膀绶带和头冠；高高的假髻；圆圆的耳饰；特别是这一张张几乎一样而无法辨别的面庞。较早时期的青铜塑像，绘法比较简单。但是将印度的面相特征生动逼真、天衣无缝地移植为藏族面相的情况，似乎是早已有之。

图版19：菩萨，黑水城，创作于1227年以前 图版21：佛陀向三位僧人布道。敏捷—文殊室利菩萨，西夏，创作于1227年以前 图版20：绘有菩萨、佛陀、僧人及佛塔的三幅一组木刻，西夏，创作于1227年以前

再就是，馆藏于列宁格勒东方研究院〔21〕的三幅没有发表的黑水城木刻画在艺术风格上似乎也同属于《西夏刊》时期的作品，应该把它们同黑水城绘画作品作一比较。

6. 唐古特 63Unb707 作品，是两个残片。左边是莲花座上的

佛陀正在向座下的三位僧人布道佛法；右边也是一位菩萨，兴许是四臂敏捷——文殊室利〔22〕，手里拿着一柄剑，一本经书，一枝箭，还有一个精美的深钵。他坐在同样的宝座上，一位虔诚的菩萨跪于其下，手呈合十手印。在复制作品中尽管这二者互不关联，但线条的一致、装饰的细节和背景都暗示出这两幅作品出自一人之手。它们好像是同一幅作品的两个部分，参照 7。

7. 唐古特 66Unb 597 图版。这是两部分西夏经文中的插图。左边，佛陀向众僧和菩萨布道。宝座前面一位僧人手持法轮，右边是左右两手各持莲花的文殊室利菩萨？（原文如此。——译者注）。莲花同肩齐平。每边莲花上放着一本经书。他的侧面有两位菩萨，宝座前放有一簇莲花。画面的主题、人物结构的安排和风格使人不禁联想到第 6 组作品。但是，这幅作品很粗糙。两位人物肖像都是用简朴的背光形式来塑造的，背光中有一只妙音嘴鸟环围着。

8. 唐古特 164Unb 205 图版。这是一幅用背光形式塑造的佛陀插图。佛陀坐于莲花宝座之上，正在布道。菩萨和僧人环围着他，其中一位跪于其下，手持一个法轮。佛陀的肖像以及他那紧身合体的长袍不禁使人回想起印度北部波罗王朝的创作风格。这幅作品镌有汉文和西夏文两种题记。汉文题记部分已损坏，为“如来鹫峰山……演（？）说般若”。即如来在鹫峰山上布道《般若波罗蜜多经》（？）。背景是代表鹫峰山的艺术化的岩石。山上，鹫众正在聆听如来布道。

在进入《元刊》讨论以前，必须提到与《西夏刊》木刻画同一时代的黑水城绘画作品。它们进一步地展示出西藏和西夏之间的紧密联系，似乎还描述了西藏某一特殊教派僧人的形象。

《亚洲腹地》第 3 卷图版 77 kk I ii 01（说明：第 1 卷，第 444、471 页）是一幅在大麻布上绘制的佛陀小画像。然而，从他穿着的红、黄服饰，头发的发型和围裹他全身厚重的褶式长袍（藏文作：Zla-gam）来看，描绘得也许更像一位藏族僧人。据斯坦因说，在肖像后面书写有几个藏文词语，但斯坦因未给出具体的藏文。这幅作品不仅可以同奥登堡著作图版 86 中一位蓄有胡须的僧人作比较，还可以同这部著作图版 12 左下角底部的人物形象作一比较。图版 12 左下角底部描绘的是药师佛之一的药尊佛。他被描绘成一位“面容黎黑，蓄有几撮胡须，手呈法轮手印，削发的喇嘛形象。他的长袍包括一件没有袖子的红色背心（藏文作：sTod-gos）。背心上套着一件棕褐色的僧袍。在僧袍外面穿的是一件圆形的黄色长袍（藏文作：Zla-gam？）。头戴一顶镶有黄边的黑帽，而且在前面画有一个遍金刚。他双腿交叉盘坐在一床淡红色的毛垫

上”。在众多早期藏族绘画作品中，在作品左下角底部通常都能发现这样描述僧人和俗人的肖像作品。他们也许是施主的形象〔23〕。

图版 22：佛陀释迦牟尼鹫峰山布道图，西夏，创作于 1227 年以前

正如我们业已注意到的一样，黑水城藏族风格的绘画和木刻作品反映出波罗王朝的风格。西藏除了同中亚，特别是同相互之间有着密切的族源和文化纽带的西夏之间因政治和地理因素有着直接的联系以外，在我们前面描述的僧人形象中可以找到藏族影响最重要的特征。这些僧人头上戴的黑帽在设计上与噶玛噶举派两个支系僧人所戴的黑帽并没有差别。噶玛噶举派黑帽（藏文作：Zhva-nag）世系创建于 12 世纪，一直沿袭到今天〔24〕。众所周知，这一世系第二世活佛噶玛拔希于 1255～1256 年在霍尔西夏边界上建立了一座寺院〔25〕。但这座寺院的建立与黑水城相比，则要迟得多。在早些时候，这儿也居住过一些藏人。据说，黑水城驻军里尽管也有一支强大的藏军，这座城镇还是在 1226 年成吉思汗的血腥屠杀中被占领〔26〕。据拔卧·祖拉陈哇所述〔27〕，噶举派另外一个支系必力工派的六位僧人在藏巴·董琼哇的率领下，于 1222 年还居住在西夏。藏巴·董琼哇是向仁波且（1123～1193 年）的一位门徒〔28〕。他曾身居蒙古，而且在蒙古成为蒙古宫廷会见的第一批藏族僧人。当成吉思汗探听到他们有防雹技术时，他们已因先生和阿尔卡文（音译。——译者注）的嫉妒，而离开蒙古前往西夏地区〔29〕。在西夏，他们从事翻译工作。当成吉思汗到达西夏时，据说藏巴氏还担任了这位大汗的翻译。必力工派僧人所戴的帽子究竟属于哪一类则不得而知。但是，它作为噶举派的一个支系，所戴帽子的风格可能同噶玛巴红帽世系和黑帽世系僧人所戴帽子的风格是一脉相承的。画面中的人物可能描述的是一位必力工派僧人的形象。

图版 23：佛陀向众生布道，杭州，大约创作于 1302 年图版 24：佛陀向众生布道，图版 23 的明代临摹品 图版 25：佛陀向众生布道，杭州，大约创作于 1302 年

元刊

《唐古特大藏经》中的两幅插图同西夏木刻作品一样展示出藏族艺术风格惊人的变化。从 1 到 5 优雅而又轻描淡写的禁欲主义气息屈从于较为丰富多样的创作。创作中的人物是多维、立体的，而且线条也更为柔和。

9. 《唐古特大藏经》第 83 卷第 54 页（再版，第 86 卷，第 792

页)是一幅源于《大般若波罗蜜多经》(《大正藏》第220卷)中的插图。正在聆听佛陀布道的圣者们是清一色的汉人。它的艺术风格完全可以同1325年建于山西元代道教寺院永乐宫三清殿的壁画媲美。作品中的佛陀及其背光和宝座保留着藏族风格;而长袍和背光上柔和的花和卷轴纹,则使人联想到金代和辽代的大同画像〔30〕。J-P·杜伯斯克收藏的元、明两代汉文佛教经典中为数众多的插图收藏品中,大多数体现出的都是这一风格。中央的佛像展示出浓厚的藏族风格影响,陪衬的人物形象却展示出汉族艺术的风格。其明代临摹品清楚地展示出这些木刻作品的这一风貌〔31〕。

10.《唐古特大藏经》第83卷第1页(再版,第87卷,第1052/1059页)中刊印的是一幅《华严经》部分的插图。这最后一幅西夏木刻作品十分重要。在第87卷中可以找到它更为清晰的的画像。它描绘的是一位凝视前方、手呈法轮手印、正在对一大群有情众生布道的佛陀。他坐在一个矩形台子支撑的莲花宝座上〔32〕。光环、黄鹂和背光呈马蹄形。佛陀和僧人的长袍质地相同,由方形布料制成。在宝座前面悬覆着标记模糊不清、无法辨认的褶式绸缎。在褶式绸缎两侧,支撑台子的中间,绘有一个象头和一个海生生灵(藏文作:Chu gnas pir tsir?)的面部。组成圣众的佛陀、僧人和菩萨或多或少都有点藏人形象,而另外一些人物形象,诸如站立在宝座右底的那位则是汉人。佛陀的前面,祭献有五柱香。题记为西夏文。

这些资料组成了早期藏传佛教艺术的部分常用词汇。其中大部分词汇源于印度。但是这里的木刻雕刻情况也是值得注意的。它在构图和风格上与《磻砂藏》第6号木刻作品几乎同出一辙。它们几乎无疑都是在杭州同一个作坊中创作的。我们拥有的这些元版《西夏藏》藏族风格木刻插图作品,十分可能是在忽必烈的敕令下由汉族工匠在中国东南的杭州雕刻并刊印而成的。

磻砂版汉文佛教《大藏经》中出现了与这些作品几乎是同一时代的临摹品。在1306年的《磻砂藏》中出现了这同一画面的另外一个临摹品,并且在杜伯斯克收藏品中可以找到明代(?)的复制品。这最后两个临摹品的线条质量很差,严重受损。

M·吕尔在其著作《中国山水木刻作品》第28~29页中对磻砂版的历史作了简短的叙述,并且说明元代刊印的表现佛陀向众生布道的卷首插图深受藏族风格影响。这似乎与这些同类插图有关,尽管他没有给出任何详细的材料。与此同时,他还评论道,杭州版《西夏藏》的插图也深受藏族风格的影响。他还披露了小川一乘在《大藏经的成立与变迁》〔33〕一书中的研究成果。该书认

为,《磧砂藏》和《西夏藏》事实上是互相关联的。1307 年和 1315 年刊印的磧砂版的一些插图由《西夏藏》空余的衬版雕刻而来。这则材料补充了上面提到的有关两个《大藏经》中出现的一对木刻插图的研究成果。

进一步而论,管主巴参加了杭州《西夏藏》的刊印工作。管主巴也许是一位受过藏族教育的具有西夏血统的人。他重新取的藏名是 bKa'-'gyur-pa [34] (亦即管主巴的汉文音译。——译者注)。大约 1302 年当他完成杭州《西夏藏》的刊印工作后,通过补足遗漏的密宗部分继续完成《磧砂藏》工作。这项工作是在 1306 至 1307 年年底之间进行的。根据敦煌莫高窟附有汉文跋的西夏经文中发现的愿文 [35],他负责雕刻和刊印数以千计的佛教经文。其中以《大华严经》为主,还有数目浩繁的西夏文和汉文佛经。要完成这些经典,他必须制作插图,绘制画像。据考证,《唐古特大藏经》第 10 号插图(参见前述)即是《华严经》中的插图。这也许是根据管主巴之令而创作的众多作品之一。

在此,我将大德十年亦即 1307 年十二月的《管主巴愿文》翻译于下。在《影印宋磧砂藏经》[36] 第 562 册中,有一个与此非常相近但又很短的跋记。该跋记将愿文时间记为同年同月八日。前者由于记载较全,因此据此译出 [37]。

管主巴愿文

上师 [38] 三宝 [39] 佛法之德,皇帝太子诸位覆获之恩。管主巴誓报四恩 [40],流通正教。累年发心,印施汉本大藏经三十余藏 [41],四大部经 [42] 三十余部,华严大经 [43] 一千余部,经律论疏钞五百余部,华严道场忏仪百余部,焰口施食仪轨 [44] 三千余部。梁皇宝忏藏经目录,诸杂不计其数。金银字书写大华严、法华经 [45] 等共计百卷。华严佛像金彩共仪 [46],刊施像图中 [47]。齐共十万余僧,开建传法讲席,日逐 [48] 自诵大华严经一百部。心愿未周,钦睹 [49] 圣旨于江南浙西道杭州路 [50]。大万寿寺雕刊河西字 [51] 大藏经板三千六百二十余卷,华严诸经忏板,至大德六年(1302 年)完备。管主巴钦此胜缘,印造三十余藏(《西夏藏》)及华严大经、梁皇宝忏、华严道场忏仪各百部,焰口施食仪轨千余部,施于宁夏永昌等路寺院 [52],永远流通。装印西番字乾陀般若白伞盖 [53] 三十余件,经咒各千余部,散施吐蕃等处流通读诵。近见平江路、磧砂,延圣寺大藏经版未完,遂于大德十年(1306 年)闰正月为始,施财募缘,节续雕刊已及一千余卷。又见江南闽、浙 [54] 教藏经版 [55],比

直北〔56〕教藏经缺少秘密经律论数百卷。管主巴发心，敬于大都〔57〕弘法寺取到经本〔58〕，就于杭州路立局，命工刊雕圆备，装印补足，直北腹里〔59〕，关西、四川大藏经典悉令圆满。集斯片善，广大无为，回向真如，实际庄严无上佛国菩提。西方教主无量寿佛、观音菩萨、势至菩萨、清净众菩萨祝延皇帝万岁，圣后齐年，太子诸王福寿千春，帝师法王，福基巩固。时清道泰，三光〔60〕明而品物享，子孝臣忠，五谷熟而人民育，上穷有顶，下极无边，法界怀生〔61〕，齐成佛道者。

大德十年丙午腊月（1307年12月）成日〔62〕宣授松江府僧录管主巴谨愿。

同施经善友〔63〕杜源、李成。

干办印经僧可海、昌吉祥。

检秘密经论泰州讲持律沙门海云，巩昌讲持律沙门义琚，前吉州路报恩寺，开演沙门克己。

【注释】

〔1〕藏语称西夏为 Mi-nyag。参见 R·A·石泰安：《Mi-nyag 和西夏》，载《法兰西远东学院学报》第 44 卷，1947～1950 年，第 223～265 页。参见 E·I·季卡诺夫：《12 至 13 世纪唐古特律令碑刻》，莫斯科，1973 年，第 16 页。同时参见陈垣（音译。——译者注）：《蒙古统治下中国的西方和中亚人》，洛杉矶，1966 年，第 21 页，注释 17 关于西夏的儒教。

〔2〕参见 H·D·马丁：《1205 至 1207 年间蒙古和西夏之间的战争》，载《皇家亚洲社会杂志》，第 195～228 页。

〔3〕前引石泰安著作第 237 页；《西藏画卷》第 164、361 页。

〔4〕Byang（正文译文中的“羌”。——译者注），意为西藏北部，参见《西藏画卷》，第 236～237 页。

〔5〕G·E·史密斯：《噶托堪布那嘎自传回忆录介绍》，甘托克，1969 年，第 7 页，注释 19。

〔6〕列宁格勒艾尔米塔日博物馆的 E·I·卢波—列斯尼钦科写了一部关于黑水城绘画作品的著作。遗憾的是，我没有亲眼看到这部著作。

〔7〕由东方文学中亚部罗卡出版社出版，莫斯科，1973 年。

〔8〕参见《缩略语》。

〔9〕有四五个 sajon。一个 sajon 是七英尺。

〔10〕参见《印度—西藏》第 1 卷，和前引杜齐《西藏画卷》第 113、115～118 页。

〔11〕向 G·马拉帮助翻译奥登堡著作中的几段文字表示感谢。

- [12] 《西夏研究》(《西夏研究》第1部分),北平,1932年出版,《导言》第1页和第7页。
- [13] 《西夏文专号》(《西夏研究》),北平,1930年,1932年出版。
- [14] 参见上注12。
- [15] E·克林斯梯德编辑:《百藏系列丛书》第83~91卷,新德里,1970~1971年。
- [16] A·斯坦因,四卷本,牛津,1928年。
- [17] 参照西部西藏则布隆壁画,《印度—西藏》第3卷第2部分,图版78、69~76、17、15。指出王冠、稍微苗条的身材等等。
- [18] 参照前引著作第66页。
- [19] 与《唐古特大藏经》第86卷第910页中的其他木刻作品进行比较十分有趣,僧人的面部表情井然有别,他们的前面还写有文字,而王(?)则处背景之中;第91卷第2087页有一幅怛特罗画像,也许描绘的是马头明王,但是一幅汉族风格的作品。
- [20] 被描绘成一位头戴王冠的佛陀。这幅作品刊登在1973年夏季的《东方艺术》第119页上。
- [21] 对列宁格勒东方研究院的E·I·季卡诺夫教授向我提供这些木刻印刷品而表示衷心的感谢。
- [22] 参照《磻砂藏》图版26和《两座喇嘛教万神殿》第102页6A42图版、第264页157号图版。
- [23] 参见前引B·C·奥尔斯乔克著作,第53页图版A和B,《西藏画卷》图版G、图版220。参见《西藏佛教艺术》图版18,一幅12世纪那塘僧人绘画作品,是穿着长袍坐着的藏族僧人的早期人物造型作品。
- [24] 参见H·E·黎吉生:《噶玛教派历史释》,载《皇家亚洲社会杂志》,1958年10月,图版1和第139页。
- [25] 前引著作,第143页。
- [26] 马丁:《成吉思汗和他在中国北方的胜利》,伦敦,1950年,第290页。
- [27] 《贤者喜宴》Ma函,第792~793页。向A·麦克唐纳夫人为我提供这段有趣的记载而表示感谢。
- [28] 《青史》第714页。
- [29] Zin-shing一词也许是“先生”的转译,这是对儒家和道家信徒的称呼。而'er-ka-'un一词似乎是一个蒙古文词语的转译,这是对景教徒的称呼。参见R·A·石泰安:《西藏的史诗与游吟诗人》,巴黎,1959年,第237页注释9。
- [30] 参见前面《导言》注释99。

〔31〕同时参见图版 31、32，杜伯斯克收藏品中反映这一风格的明代另外一些木刻作品。

〔32〕参见图版 19、21、26～32、44、45、50、52。

〔33〕京都，1964 年。我未能看到这部著作。

〔34〕P·戴密微：《P·伯希和〈中国印刷术的起源〉中的附录》，巴黎，1952 年，第 137 页。

〔35〕愿文。实际上它是一个据说在很多年以前既已发下誓愿的文字记载。参见下面译文。

〔36〕《磻砂藏》照相平版的重印版，上海，1931～1935 年。

〔37〕参见第 119 页（原著页码。——译者注）的汉文，引自《西夏研究》第 5 页注释 15。

〔38〕上师：西藏喇嘛？。

〔39〕三宝，藏文作：dkon-mchog-gsum（？）。

〔40〕四恩，参照第 4 章注释 70。

〔41〕《望月》第 8 卷，第 62 页，图版 50。

〔42〕四大部经指《华严经》、《大般涅槃经》、《大宝积经》和《般若波罗蜜多经》。

〔43〕《华严大经》=《大方广佛华严经》，《大正藏》第 278、279、293？卷。

〔44〕《大正藏》第 1320 卷。

〔45〕《妙法莲华经》，《大正藏》第 262 卷。

〔46〕共仪=供仪？

〔47〕刊施像图中。这段文字意思不明确。

〔48〕逐自。

〔49〕一般认为管主巴负责《西夏藏》的雕刻和刊印工作。但从上面第 44 页（原著页码。——译者注）的两个跋记来看，他似乎只负责木刻版的刊印。刊印完成后，在雕刻期间，他只是一位监察者。

〔50〕路，1283 年拥有十个千户的居民。里契内夫斯基：《一部元代法典》，巴黎，1937 年，第 33 页。

〔51〕用的是西夏文。

〔52〕宁夏，原为西夏王朝一部分；永昌，也在甘肃，西夏境内。所有这些经文都是用西夏文撰写的。

〔53〕乾陀（Gantou）=Gandhatara（犍陀罗）？；般若=《般若波罗蜜多经》，《两座喇嘛教万神殿》，第 287 页注释 251；百伞盖=Sitatapatra（白伞盖），《两座喇嘛教万神殿》，第 190 页图版 6M7。

〔54〕这似乎是与《磻砂藏》不同的《大藏经》。

〔55〕教典。

- 〔56〕直北。此为弘法寺版。K·陈在其著作《宋元大藏经评注》中曾经提及，载《哈佛亚洲研究学刊》第 14 期，1951 年，第 212 页。
- 〔57〕蒙古皇帝首都。
- 〔58〕此为弘法版。
- 〔59〕腹里即指涿州城直接管辖的区域？前引里契内夫斯基著作，第 103 页。亦即指山东，山西和河北。
- 〔60〕三光，即指日、月、星辰。
- 〔61〕法界。
- 〔62〕成日。
- 〔63〕善友，梵文作：kalyānamitra。

第 2 章

《磧砂藏》木刻作品

汉文佛教经典磧砂版雕刻于苏州和杭州毗邻的磧砂岛上的江苏延圣院中。这项工程始于宋代绍定四年亦即 1231 年，完成于元代至治二年亦即 1322 年〔1〕。忽必烈汗在位期间（1260~1294 年），这项工程曾经一度中断。1265 至 1297 年间，没有发现任何跋记记载。1258 年，延圣院失火，大约在 1265 年左右又得到修复。早已雕刻好的木刻版似乎也免于火灾之难而得以幸存。1306 至 1307 年年底之间，松江〔2〕佛教总管内主巴雕刻和刊印了《磧砂藏》遗漏的密教部分经典〔3〕。据《望月》第 8 卷第 153c 页，他刊印了九十一部三百零七卷的《磧砂藏》经典。它们都能在有武册至尊册〔4〕的版本中找到；换言之，能在 1931~1935 年上海重印版《影印宋磧砂藏经》第 559 到 586 卷中找到。

在第 562 卷经文中，载有管主巴的跋记〔5〕。跋记中提到了在敦煌写卷相同跋记中没有提到的两笔款项。据说，这两笔款项是管主巴为雕刻木刻版而捐赠的。跋记第一句是：“两百锭银子的银票。”第二句言简意赅，为“三百锭银子”。两个跋记在叙及《华严经》时，都提到了管主巴创作的画像〔6〕。

《望月》第 8 卷第 626 页中载有一份源于跋记的管主巴作品目录。它是跋记在提到画像内容部分记载时给出的，原来就有些含混不清。不过，我们知道它是说，他做了一个仪轨供义，或用金汁绘制了一些佛像，并且，为了经典中的插图得以刊印，他捐赠了一些钱财〔7〕。

P·戴密微教授为巴黎的中国高等研究院图书馆购置了一整套《磧砂藏》重版抄本《影印宋磧砂藏经》，这套经典包括五百九十一册六千三百六十二卷之多。〔8〕开头两册是《目录》和说明再版情况的导言《愿起》。通过对这一版本的检索，我们发现里面总共刊印了八幅插图。一幅接一幅，秩序井然。从第一册到最后一册经典中每一册卷首都刊印有一幅插图。在导言式的前两册经典中，我没有找到与这些插图相关的任何材料。无论如何，这些

插图在经典中的插放位置同杜伯斯克四册原版经典〔9〕收藏品中图版的插放位置不一致，至少还应该另外两幅画像作品。这两幅作品发表在《元代（1279~1368年）蒙古治下的中国艺术》上，为第279号和281号图版，是根据美国新泽西州普林斯顿大学吉斯特图书馆馆藏的原版经文复制而来的。第281号作品体现的是汉族艺术风格。

杜伯斯克四部经典收藏品每部经典的开头都刊印有一幅插图，而在上海重版的《影印宋碇砂藏经》中，每一册卷首只刊印了一幅插图，第一册一般包括几部经典，抑或数品长长的经文。这四部经典中，三部属于《佛说秘密三昧大教王经》（《大正藏》第883卷〔10〕）。

1. 《佛说秘密三昧大教王经》：微一，大德五年即1301年九月。

2. 《佛说秘密三昧大教王经》：微三。

3. 《佛说秘密三昧大教王经》：微四。

4. 第四部属于《大般若波罗蜜多经》第1册，即《大正藏》第7卷中的《大般涅槃经》，编列在澄五下。第一、二部和第三部经典是在再版中的第541册（微）中发现的，页码分别是第1页正面、第12页背面和第14页背面。但是，只在微一卷首发现了一幅画像，而且与原版经典微一中发现的画像作品不同。杜伯斯克收藏品中的第四部经典可以在上海重印版第278册（澄五）第45页正面中找到。而且在这册经典卷首第1页中同样也只刊有一幅插图。

图版26：佛陀布道图，杭州，大约创作于1302年

微一卷末跋记给出的时间是1301年〔11〕，可以假定其他微部分的经文也雕刻于这一时间。澄五没有跋记，但它雕刻于1298至1299年之间并非绝无可能。因为我发现上海重印版目录顺序后的第278册前后两册最接近时间的跋记是1298年（大德二年七月）的第149册和1299年（大德三年七月）的第391册。

无论跋记中的时间记载如何，原版经典中的插图时间不一定，与原版经典本身的时间吻合，都是同一年，除非在创作画像时就标明了时间题记。杜伯斯克经典收藏品1301年插图显而易见，分别刊印在两张截然不同的纸上，从经典本身来看这些纸张质地不同，是后来附加上去的。

图版27：佛陀布道图，《碇砂藏》，创作于1306年 图版28：佛陀布道图（局部），图版26的明代复制品

《元代（1279~1368年）蒙古治下的中国艺术》一书评述道：“这些……1306至1315年的吉斯特（第276~281号图版）图例，

确切而言，有别于杜伯斯克收藏品中那些较早时期的图例，真正具有同一艺术水准，是出自同一艺术家之手的作品。”显而易见的是〔12〕，对标有雕刻者陈宁名字的回鹘文《八阳经》〔13〕经典木刻插图作出过早的评价，证据尚不够充分。在磧砂插图中，陈宁这一名字经常同艺术家陈昇一道出现。据说，回鹘和磧砂木刻的艺术风格十分类似，但实际上两者仍然有明显的差别。“那些在苏州刊印的磧砂版作品表现出浓烈的尼泊尔—藏族风格影响。而单幅回鹘经文中的作品……是严格遵循辽金时期正統的汉族传统风格创作的。”较之于磧砂木刻作品，单幅回鹘作品在构图上缺乏对称性，但人物肖像风格特别是佛陀的肖像风格确实与那些《磧砂藏》和《元刊》版《西夏藏》中的作品相似。正如《元代（1279～1368年）蒙古治下的中国艺术》所指出的，似乎这一插图也同样创作于杭州。与此同时，《元代（1279～1368）蒙古治下的中国艺术》还对磧砂木刻作品对中国佛教艺术的研究价值，及其由此产生的尼泊尔风格的早期影响，以及产生的深远影响等问题进行了评价。

如是，这里的汉文、西夏文和回鹘文三种不同语言的《大藏经》插图及所有的作品，也许都是在杭州同一艺术作坊创作的，体现出尼泊尔—藏族艺术风格的影响，它们很可能都出自同一群艺术家的手笔。

藏族僧人的袈裟

《中国艺术书籍博览》第220页中发表的一幅放大的杜伯斯克四幅收藏品的木刻插图先声夺人，把我的注意力首先转移到这些木刻作品上来。插图旁边有关《磧砂藏》的简短题记认为，作品中的释迦牟尼正与过去佛进行神秘的交谈。题记没有提到艺术风格问题〔14〕，尽管在14世纪头一年的汉文《大藏经》中也明显出现了印度、尼泊尔和藏族艺术中频频出现的背光造型。一系列服饰诸如左面人物的着装是研究这些作品藏族艺术风格渊源更为重要的材料。

作品中正与佛陀交谈的人物，毋庸置疑，是一位藏族僧人。有人认为，可以暂时把他确定为曾在元朝宫廷出任帝师的萨迦派高僧。这些僧人在蒙古元朝时期，是佛教寺院的教皇。在作品中，他们经常被描绘成没有任何特殊标记也不戴帽子的人物形象〔15〕。另一方面，在这一时期内，噶玛派的势力开始壮大起来。他们头戴一顶造型别致的红帽或黑帽〔16〕，并且一直戴到今天。

磧砂木刻作品中僧人的穿着，藏语称为 sTod-gos 或 sTod-

'gag。这种背心完全没有袖孔，肩上覆披着一块布料〔17〕。现代背心肩上的这块布料也许很大。一般而言，它缝缀在衣服的主体部分上，但在这里，则看不出缝缀过的任何痕迹〔18〕。肩膀上缝缀的方形布料，和前面悬垂的里子表明是缝缀过的。这里拼缝的通常是酱紫色和黄色等不同颜色的布料。这即是典型的背心。印度佛教的《律藏》中没有背心的记载，而且似乎它也不为中原内地人所知。内地僧人们穿着的都是长袖袈裟。一般而言，藏族僧人的服饰包括一条裙子、一条衬裙、一条腰带、一件背心和一条又宽又长的披肩。靴子除了颜色之别外，与凡人所穿的靴子并无不同。褶式大长袍〔19〕用于坐着吟诵、祈祷、沉思或禅定时，抵御寒冷的侵袭。布片缀连而成的佛教僧人的服饰袈裟亦即藏语中的 Chos-gos，按理每位僧人都有法定的一套，但除了各种仪式场合，很少有僧人穿它。袈裟由方块布料缝缀而成。僧人们通常将它折叠起来，随身携带，或者放置在僧舍中。令人十分惊奇的是，各个教派转世活佛和重要老师仪式上所戴的帽子，造型千姿百态，但所有教派的僧人都戴黄色或者红色毛料的鸡冠帽〔20〕。

背心在胸前叠成 V 形领口状，穿在裙子里面。裙子则沿着腰间折叠起来，披肩的着装方式各种各样，不拘一格。汉族僧人袈裟上的环形纹和凸棱纹在西藏，除了偶尔在深受汉族影响的绘画作品和在中原内地创作的藏族绘画作品中能见到以外，一般很少见到。

在 11 世纪末或 12 世纪初的苯教著作 'Dul-ba kun-las btus-pa'i-gzhung（《精集律藏经典》。——译者注）中〔21〕，有关于背心的早期记述。在这部经典里，背心是当作苯教僧人所穿的六种服饰之一来描述的：“二十五褶的莲花帽〔22〕；二十五块布料缝缀的方形服饰〔23〕；二十五块布料缝缀的方形内衣；（腋下）二十五褶的背心；二十五褶的裙子 sMad-sham（=sham-thabs：裙子）；钉有莲花形（？）靴底皮的莲花靴一双；树皮制成的莲花座。这六种穿着外加莲花座共七种。”〔24〕腋下褶是背心应有的一种标志，人们尽管天天都在穿它，但也经常被忽略。这则记载时间相当早，但要在印度目前出版的大量藏文书籍中找到这方面比它更早的记载还是可能的〔25〕。

在《磴砂藏》木刻作品中，藏族僧人的两位胁侍也穿着背心。而佛陀释迦牟尼的胁侍阿难陀和迦叶尊者，则是印度僧人打扮，裸露着躯体。他们的相貌也有区别。较之于《磴砂藏》第五号作品（参见下面）插图，这位藏族僧人和他的两个胁侍表现得更为明显、突出。这幅作品的构图同上面那幅作品尽管相同，但作品描绘的那位头戴班智达帽子、正在同两位裸露躯体的胁侍陪侍下的佛陀

交谈的人物形象，是一位裸露躯体的印度(?)僧人，而不是藏族僧人。

图版 29：释迦牟尼正在和一位藏族僧人交谈，杭州，大约创作于 1302 年

图版 30：释迦牟尼正在和一位印度班智达交谈，杭州，大约创作于 1302 年

《影印宋碛砂藏经》中的八幅插图

在这里，我给出了《影印宋碛砂藏经》中八幅插图的大致情况。编号是从第 1 册开始按照它们在再版中出现的先后顺序编列的。每幅木刻作品中佛陀周围环围的圣众都不尽相同，也许最初是根据每一部不同的经典而专门创作的。

1. 这是一幅坐在金刚宝座〔26〕上的释迦牟尼向七界〔27〕有情众生布道的四分之三木刻作品。涡卷纹左底有“陈昇画”字样，而右底为：?。

2. 这是一幅坐在金刚宝座上的释迦牟尼正在同一位藏族僧人交谈的四分之三木刻作品。画中的藏族僧人也是四分之三画面，坐在法轮宝座上。他们的手呈转法轮手印。同时，每人两侧都站立着两位胁侍，分别是阿难陀和迦叶尊者以及两位藏族僧人。他们的手呈合十手印。杜伯斯克收藏品微三，即《元代（1279~1368 年）蒙古治下的中国艺术》第 277 号图版。

3. 这是一幅坐在金刚宝座上的释迦牟尼向众圣者中的白伞盖佛母布道的四分之三木刻作品〔28〕。涡卷纹右底有“陈昇画”字样。

4. 这是一幅坐在金刚宝座上的释迦牟尼向七界有情众生布道的四分之三木刻作品。在释迦牟尼右边有一张供桌。涡卷纹右底有“杨德春”字样，而左底则有“杭州众安桥北杨家印行”的字样。为《元代（1279~1368 年）蒙古统治下的中国艺术》第 280 号图版。

5. 这是一幅坐在金刚宝座上的释迦牟尼正在同一位印度(?)班智达交谈的四分之三木刻作品。班智达也同样是四分之三画面，坐在法轮宝座上。每人侧面都站着两位胁侍。他们的手呈合十手印，为阿难陀、迦叶尊者和两位印度(?)僧人。杜伯斯克收藏品微四，亦即《佛说秘密三昧大教王经》第 4 章插图。

6. 这是一幅坐在金刚宝座上的释迦牟尼和敏捷—文殊室利〔29〕向天界有情众生布道的正视图。敏捷—文殊室利位于佛陀右边独立部分的画面上，坐在一个莲花宝座上。文殊室利右边涡卷纹底有“雍庭礼李氏施财”〔30〕字样；而文殊室利左边的涡卷纹底则

有“孙祐刊”字样。杜伯斯克收藏品微一，即 1301 年《佛说秘密三昧大教王经》第 1 章插图，《元代（1279~1368 年）蒙古治下的中国艺术》第 276 号图版。

7. 这是一幅坐在遍金刚宝座上的佛陀正在向坐在莲花宝座上正视他、众圣者中的菩萨布道的四分之三木刻作品。背景为岩石和果树。

8. 这是一幅坐在金刚宝座上的释迦牟尼正在向七界有情众生布道的四分之三木刻作品。涡卷纹左底有“陈宁刊”字样；涡卷纹左（应为右。——译者注）底有“陈昇画”字样。杜伯斯克收藏品澄五，即《大般涅槃经》第 3 章中第一幅插图；《元代（1279~1368 年）蒙古治下的中国艺术》第 278 号图版。

如是，在《磧砂藏》这组八幅插图中提到了如下这些名字：

陈昇，艺术家。提到三次，第 1、3 和 8 号作品。

陈宁，雕刻家。提到一次，第 8 号作品。

孙祐，雕刻家。提到一次，第 6 号作品。

杨德春，艺术家或雕刻家？在第 4 号作品中提到。

杨家印行，在第 4 号作品中提到。

李氏，一位施主。在第 6 号作品中提到。

图版 31：背光中的佛陀布道图（局部），明代作品

据《元代（1279~1368 年）蒙古治下的中国艺术》一书，头两个人在《磧砂藏》中至少出现了五次。雕刻家陈宁的名字还在回鹘木刻作品中出现。毫无疑问，这两个人都出自同一家庭或同一家族之中。出现陈昇名字的第 1 号作品线条尽管刻画得比较粗糙，但佛陀绸缎袈裟用工却分外精细，这不禁使人联想到 15 世纪后发展形成的后期藏族艺术风格。《华严经》1307 年第 4 号作品，正如《元代（1279~1368 年）蒙古治下的中国艺术》所评价的那样：质量较差，线刻肤浅无力。特别是佛陀和僧人袈裟的线条，较之于其他插图，仿佛只创作了一半。云彩的构型正如《西夏藏》第 10 号木刻作品一样僵硬木然，充满了宝座前悬瀑的绸缎和金刚的周围。而在其他的插图中，云彩的刻画简洁明了。

图版 32：地藏菩萨（局部），明代木刻作品

第 6 号作品，正如在《西夏藏》有关章节中业已评述的一样，与西夏木刻第 10 号作品有着惊人的相似之处，尽管我们手里可以利用的质量较次的印制品很难对二者的相似程度作出估价。与《磧砂藏》1307 年第 4 号作品一样，中间的绸缎部分刻满了各种图案。据说，这幅西夏木刻印刷品是 1301 年以后的作品，尽管在 1302 年《元刊》版《西夏藏》早已刊印完毕。在《磧砂藏》本身和《元代（1279~1368 年）蒙古治下的中国艺术》1306 年的第 279

号作品，以及稍后的明代复制次品充斥的杜伯斯克收藏品中，都能发现这幅插图的复制品。

图版 33：释迦牟尼，西藏，大约创作于 14～15 世纪

杜卡斯收藏品中一尊按照汉族风格雕塑的 15 世纪时期的藏族青铜佛陀塑像，艺术风格上同《磧砂藏》木刻作品中的佛陀形象，特别是同图版 26 极其相似。人物的比例和袈裟的设计，似同出一辙。如是这样，这尊青铜塑像的创作可以追溯到更早一个时期〔31〕。

【注释】

〔1〕参见《影印宋磧砂藏经》第 19 页背面目录。然而，最后一个跋记中将时间记作 1364 年，即至正二十三年，亦即当管主巴的儿子管辇真吃刺在管主巴和他的施主的赞助下抵达延圣院，开始刊印木刻之际。在此，向为我提供准确而又有益的《磧砂藏》版有关材料的 P·戴密微教授表示感谢。

〔2〕《松江府僧录》。松江位于江苏境内，在上海北部，与浙江交界。

〔3〕参见 P·戴密微：《P·伯希和〈中国印刷术的起源〉中的附录》，第 133～137 页。参见 K·陈：《宋元大藏经评注》，载《哈佛亚洲研究学刊》1951 年第 14 期，第 204～124 页。同时参见 M·吕尔：《中国山水木刻作品》，哈佛，1968 年，第 28～29 页。

〔4〕卷即章，册即卷。

〔5〕参见前面第 43 页（原著页码。——译者注）关于敦煌发现的几乎与此相同的跋记译文。

〔6〕第 522 册中载有另外一个管主巴于 1307 年 2 月所做的同类跋记。这里，他再次提到帝师法王。1307 年的这位帝师法王肯定是第七世。这一传承始于 1260 年的八思巴，一直延续到 1362 年元朝灭亡。萨迦派是所有藏族僧人的代表。据前引稻叶正就著作第 129 页，第七世帝师法王是 sangs-rgyas-dpal（相加班，1267～1314 年），1305～1314 年在任，而不是 rDo-rje-dpal（都家班）或多尔济巴勒（他根本就不存在）。参照《西藏画卷》第 15 页，杜齐认为是都家班其人。另外，向帮助翻译日文材料的御牧克已表示感谢。

〔7〕参照前面第 44 页（原著页码。——译者注）。

〔8〕《目录》第 86 1-1。

〔9〕J-P·杜伯斯克先生十分友好地允许我检索和拍摄他的《磧砂藏》四部原文经典收藏品以及大量的明代佛经插图。参见图版 24、26、28～32 和 49。

- [10] 在 Hōbōgirin 《大正大藏经目录》，东京，1931 年，经名用梵文更改为 Guhyasamayagarbharaja (?)。
- [11] 大德五年即辛丑年九月。前引 M·吕尔著作，第 28 页记作 1305 年，即大德九年，这肯定错了。
- [12] 参照图版 26 和 27。
- [13] 参见冯家昇：《刻本回鹘文佛说天地八阳神咒经研究》，载《考古学报》，1955 年，第 183~192 页。《八阳经》（《大正藏》第 2897 卷）是伪经。在敦煌写卷 PT. 106 中我们发现了名为 gNam-sa snang-brgyud 的藏文译本。为此，向 R·A·石泰安表示衷心的感谢。
- [14] 显而易见，这是藏人或尼泊尔人的观念。参照前引奥尔斯乔克著作，第 51 页里的一幅大约创作于 14 世纪描绘 kha-che Pan-chen（克什米尔大贤哲。——译者注）的西部西藏唐卡作品。
- [15] 参照《阿波罗》杂志 1946 年第 43~44 期，第 30 页。也许是一幅描述八思巴向忽必烈汗和他的皇后宣说教义的西藏唐卡作品。莱因克尔发表了它，并且作了简单的注释。参见拜尔《喇嘛教艺术》右底图版 8。
- [16] 参见下面第 66 页（原著页码。——译者注）和图版 46。
- [17] 也许是阻止昆虫从袖孔钻入。
- [18] 参见克里斯苔：《印度、西藏、尼泊尔和中国重要艺术作品》，1973 年 12 月 11 日，星期二，图版 34、106 关于较早时期(?)这一背心型的两尊青铜塑像图例。
- [19] 参见上面第 40 页（原著页码。——译者注）。
- [20] 参见施耐尔格鲁夫：《苯教九乘》，伦敦，1967 年，第 269~277 页关于苯教传统的绘画和服饰。同时参见渥德尔：《西藏佛教或喇嘛教》，剑桥，1971 年，第 194~202 页。
- [21] 美顿·喜饶沃色（1058~1132 年）在第 7 页正、背面和第 8 页背面都提到了背心。这段记载也许引自仍未确定时间的苯教创始人的简短传记《色尔米》一书。参见 S·G·噶尔美：《从儒教和 Phyva Ken-tse lan-med 看〈色尔米〉版本》，载即将出版的《英国伦敦大学非洲及远东学院学报》。
- [22] 参见 S·G·噶尔美：《藏族苯教史》，伦敦，1972 年，图版 1；曼日寺苯教寺院新主持亦即该寺三十二代主持穿着包括戴有莲花帽的服饰的照片。
- [23] 这身袈裟是黄色的。参照前引渥德尔著作第 201、202 页中的二十五块布料材料。
- [24] 参见第 113 页（原著页码。——译者注）藏文文献。
- [25] 为了查明背心 sTog-gos 一词究竟何时出现，有必要对藏族的

《律藏》各种不同的版本进行一个系统的研究。9 世纪初编纂的《〈翻译名义大集〉梵藏大词典》中没有提到它。

〔26〕 坐在一个金刚、莲花等宝座上。在这里表示宝座前，即莲花和矩形台子之间悬瀑的褶式绸缎。褶式绸缎即是金刚、莲花等的象征。这种最初见于印度画像宝座上的绸缎广泛流行于藏族早期艺术，特别是西部西藏艺术中。参见《西藏画卷》图版 E；《印度—西藏》第 3 卷第 1 部分图版 53 和奥尔斯乔克著作第 51 页。

〔27〕 参见后面的《附录 1》注释 21。

〔28〕 汉文为：白伞盖佛母。藏文作：gDugs-dkar-mo。

〔29〕 汉文为：敏捷文殊。藏文作：'Jam-dpal rnon-po。参见《两座喇嘛教万神殿》第 254 页第 157 号作品。然而，在《磧砂藏》木刻作品中他被描述成一尊女性神，参见明显的乳房。印度和藏族画像作品中性别区分得相当清楚，而在汉族画像中不尽如此。

〔30〕 据《元代（1279～1368 年）蒙古治下的中国艺术》第 276 号作品。

〔31〕 克里斯苔：《杜卡斯藏族、尼泊尔和中国青铜塑像销售目录》，1972 年 10 月 31 日，星期二，第 26 号作品。

第 3 章

1410 年《甘珠尔》插图

完成于永乐八年的 1410 年《甘珠尔》，是在北京刊印的第一部木刻版藏文经典。它是以 1312 至 1320 年间琼木丹热日〔1〕在西藏中部后藏那塘寺中编纂的那塘版抄本为基础刊印而成的。

第三代明朝皇帝明成祖（永乐时期）同西藏大量的僧人，特别是同第五世噶玛派黑帽系活佛得银协巴建立了亲密的关系。明成祖封授了得银协巴明帝国佛教僧人首领这一至高无上的尊号。为了恢复 1260 年开始在忽必烈和八思巴之间建立的教主和施主之间的供施关系，明成祖选择了噶玛派而非萨迦派的代表作为他的精神指导。较之于其他藏族僧人，得银协巴因此享受了较高的礼遇。与此同时，明成祖还邀请其他教派的首领到明廷，以避免元朝时期位居佛教教皇地位的萨迦派由于权势而逐渐衰落的局面。尽管如此，他手下的一帮朝臣并不赞成他对西藏僧侣们的奉迎〔2〕。

1406 年和 1408 年得银协巴滞居南京的两年期间，明成祖向他馈赠了大量的礼物，但没有馈赠佛经。1408 年，当明成祖派遣使团邀请杰出的僧人宗喀巴时，向他馈赠的礼物中也没有任何佛经的馈赠〔3〕。

然而，有两次例外〔4〕。1413~1414 年萨迦派第三十二代主持昆泽思巴访问明朝时，明朝向他赠送了佛经，即藏经。1415~1416 年滞居明朝代表他的老师宗喀巴访问明朝的释迦也失，返藏时随身携带的大量的珍贵礼物中，就有数卷珍奇的《甘珠尔》经典〔5〕。十分有意思的是，明朝只向 1410 年以后在明朝的这两位僧人馈赠了佛经。那么，得银协巴明朝之行，明朝是否赠送了佛经？他肯定得到了一些经卷。显而易见，刚刚刊印完毕的 1410 年版《甘珠尔》成为 1410 年之后明朝馈赠西藏高僧的佛经。因此，完全有理由假定，明朝赠送给昆泽思巴和释迦也失的佛经即是 1410 年版《甘珠尔》的摹本。

据克瑞韦德尔〔6〕，柏林皇家图书馆里藏有三十六卷 1410 年

版的《甘珠尔》。在他的著作中，他发表了二十一幅源于原版木刻中的插图图例〔7〕。十分不幸的是，数卷的《甘珠尔》在每次世界大战期间不是受损，就是弄丢了〔8〕。

十分有趣的是，在巴黎《国家书目》中还能看到稍后时期含有1410年版《甘珠尔》部分原版画像插图的《藏文大藏经》版本。它们是迄今为止可以同克瑞韦德尔插图媲美的作品。这个《大藏经》版本包括《甘珠尔》（一百零七卷）。这个版本《目录》（藏文作：dkar-chag）的时间是1724年（即雍正二年）。据K·陈著作〔9〕，它于1685年开始刊印，是完成于1724年包括《丹珠尔》在内的康熙版《甘珠尔》的摹本。馆藏于日本大谷的红色版《甘珠尔》〔10〕也是康熙版的另一个摹本。

康熙版《甘珠尔》插图作品可以分为四个部分，其中头两部分同1410年版《甘珠尔》有关：

1. 第1~25(?)卷〔11〕。其间所有的插图似乎都源自1410年版《甘珠尔》，均插放在每卷第1页的背面。下面给出的是一个与克瑞韦德尔(G)和渥德尔(W)画像作品相对应的目录表。红色版《甘珠尔》每页中都有两幅插图，一幅居右(R)，另一幅居左(L)。

第6卷：R, Me-ti mkha'-spyod (即空行母。原著佛像名称未译，据藏文译，下同。——译者注)，W. 第80页〔12〕。

第7卷：R, Ku-ru-Ku-le (作明佛母，梵音译作拘留拘里，萨迦金法所传怀柔佛母。)，G. 图版128。

L, Phag-mo zhal-gnyis-ma (双面亥母)，G. 图版132。

第8卷：L, gSang-'dus Mi-skyod rdo-yje (密集不动金刚，为无上密乘本尊)，欢喜佛〔13〕。

第10卷：L, 'Jigs-byed (大威德，为无上密乘本尊，以凶暴威猛的姿态慑伏一切魔障)，G. 图版145。

R, gShed-dmar (阎罗王)，G. 图版147。

第19卷：L, Ye-shes mgon-po (智慧怙主)，G. 图版150。

第22卷：L, Khro-gnyer-can (忿怒明妃)，G. 图版122。

第24卷：R, Seng-ldeng-nags sGrol-ma〔14〕(担木度母，竭地洛迦森度母。绿度母女神之一)，G. 图版120。

第25卷：L, gTsug-tor rnam-rgyal (顶髻尊胜佛母)，G. 图版123。

R, gDugs-dkar-can (白伞盖佛母)，G. 图版124。

第7卷、第10卷和第25卷中对开页左面和右面有一对(两幅)源于红色版《甘珠尔》并与克瑞韦德尔收藏品相对应的画像作品。在克瑞韦德尔收藏品中，这些作品接二连三出现，中间还

插有其他画像。这表明在 1410 年版《甘珠尔》中，它们也刊插在同一对开页中。如果是这样，1410 年《甘珠尔》整个原版木刻卷首插图也许一直保存到 18 世纪。

2. 第 26~106 卷。在《甘珠尔》幸存各卷对开页第 1 页背面都刊有同一风格的插图。但纵观整体，它们似乎是第一组作品劣质的模仿品。一系列佛陀画像都出自各种不同的艺术工匠之手。第 1~25 卷中的作品，无论是线条质量还是艺术风格都给人以同质的印象。

3. 木刻书籍中插入的《甘珠尔》插图作品都是用丝绸夹板装帧、保护起来的。这是 18 世纪典型的喇嘛教木刻。

图版 34: 空行母, 创作于 1410 年 图版 35: 作明佛母, 创作于 1410 年

4. 《甘珠尔》和《丹珠尔》各卷最后的对开页上描绘的是各种各样的诸神画像，从而将整个扉页覆盖并装饰起来。这里没有题写任何题记，而且作品的风格与前三组作品迥然不同。难道它们是 17~18 世纪创作的作品？

K·陈〔15〕认为，1410 年的《甘珠尔》版本被用来当作 1602 年开始刊印的万历版《甘珠尔》的蓝本。由于木刻版遭毁坏，这些北京版的两个摹版已是凤毛麟角，十分稀少。1410 年《甘珠尔》现存的木刻版似乎成了这两个后来《藏文大藏经》刊印的蓝本。

图版 36: gSang-' dus (密集不动金刚，即 gSang-' dus Mi-skyod rDo-rje。——译者注。) 创作于 1410 年 图版 37: 担木度母，创作于 1410 年 图版 38: 佛陀，创作于 1410 年 (?)

1410 年版《甘珠尔》如果是在那塘抄本基础上刊印而成的，那么就导致了这些插图作品是否也是根据较早时期西藏中部藏文版创作的，以及如果这些插图不是在 14 世纪初期创作的，那么是否是受那塘版插图启迪而创作的等一系列问题。由于缺乏西藏这一时期有时间记载的史料，因此难以对它们作出判断。然而通过它们同 15 世纪早期的藏族绘画作品所进行的详细的比较，似乎可以看出这些 1410 年版《甘珠尔》木刻插图和 1410 年版《甘珠尔》版本是同一时代的作品。

这一类型的木刻作品，通常都能在印刷的木刻版和抄本等藏文书籍中找到。作品呈四方形，构图简洁，画面通常包括一位在门型（实际上是指背光。——译者注）〔16〕或主要风景中一个艺术化的莲花宝座上坐着或站立的人物形象。1410 年版《甘珠尔》中的这些画像作品，高雅精美，创作严谨，人物形象的刻画逼真传神。它们在绘画技巧和艺术风格上表现出如此的成就，使人不仅

联想到尼泊尔风格流派〔17〕的早期藏族绘画作品，而且联想到创作于1427年的江孜白居寺壮丽辉煌的壁画中的陪衬人物形象〔18〕。作品细腻宽广的主题，进一步使人回想起江孜白居寺作品。《诸佛菩萨妙相名号经咒》插图作品（参见第4章）的线条就缺乏这种力度，装饰图案重复再三，一成不变。

将白居寺作品的某一局部〔19〕同《甘珠尔》1410年版本中的作品局部进行对照〔20〕，十分有益。这两个作品中门的造型和居庸关门的造型〔21〕一样，没有差别。基本拱道由三个叶瓣组成。两边的圆柱建有一个瓶形柱基，里面飞出薄梗，顶部冠以莲花柱头〔22〕。梗的每一侧飞有艺术化的叶片。在10世纪的尼泊尔抄本彩饰中，可以看到这个门的早期模型。右侧的圆柱高雅洁白，一个淡雅的梗从瓶底飞跃而起，支撑着拱道。在1410年的木刻作品中，通常还有另外一种从波罗—舍那王朝时期〔23〕发展而来的造型。它的主题纷繁多样，基本由三角形组成。一般在人物肩膀附近出现。正好在这里，三角形与光轮连接起来了（参见插图A）。各种类型的神像肩膀后面喷射的三角形、集聚的光环、叶片和花朵在江孜白居寺作品中随处可见〔24〕。它最初也许正如图版42所描绘的那样，是向上喷射的两束火焰或者光芒〔25〕。它们通常呈三角形形状，在波罗时代的作品中，是抽象化和艺术化的描绘。在西藏15世纪早期的作品中，这种原始的象征手法似乎是通过大量三角形形状闪闪发光的宝石来表现的。

白居寺绘画作品与1410年木刻作品一样，女性神的圆形面庞，宛如一轮圆月〔26〕。她们的前额通常卷发飘拂〔27〕；而男性菩萨和男性佛陀的脸则是方形脸。这一区别将在第5章《永乐青铜塑像》中进行进一步的讨论。1410年版《甘珠尔》插图中作明佛母佩戴的珠宝饰物，特别是她佩戴的脚镯，不禁使人回想起在白居寺发现的作品〔28〕。在两组作品中，可能源于汉族〔29〕的长方形披肩十分盛行，它的两端从肩上一一直悬瀑而下。巴林左旗昭庙的救度佛母石雕〔30〕使人联想到这一类型的作品，尤其是救度佛母佩戴的各种珠宝饰物、项链和悬系在前额的装饰品。从照片上看，这尊业已修复的救度佛母石雕显然是按照喇嘛教风格创作的。

△图版39：菩萨，江孜白居寺，大约创作于15世纪早期△图版41：《八千颂般若波罗蜜多经》中的菩萨插图，大约创作于15世纪

1410年版《甘珠尔》插图的艺术家们似乎是紧紧遵从西藏中部〔31〕同一时代的艺术风格创作了《甘珠尔》插图。较之于黑水城作品，1410年版《甘珠尔》木刻作品体现出较新的汉族艺术风格的影响。在很早的时期，当然是从元朝开始，这些艺术化的

岩石和云彩等词汇逐渐被吸收到藏族艺术家的词汇库中。实际上从 11 世纪开始就吸收了云彩的造型,因为在创作上直接受克什米尔影响的西部西藏古格画派地道的作品中,已经有了完美的云彩造型。为此,D·L·施耐尔格鲁夫对这些涡卷纹云彩的造型来源于中原内地的说法提出了质疑〔32〕。

图版 40: 三叶拱道中的菩萨人物形象,江孜白居寺,大约创作于 15 世纪早期图版 42:《八千颂般若波罗蜜多经》中的竭陀林士——救度母插图,大约创作于 10 世纪图版 43: 内蒙古巴林左旗昭庙救度佛母,创作于辽代图版 44: 四臂文殊室利,出自《诸佛菩萨妙相名号经咒》,创作于 1431 年图版 45: 释迦牟尼,出自《诸佛菩萨妙相名号经咒》,创作于 1431 年

【注释】

〔1〕有关 1410 年版《甘珠尔》的历史我知之甚少。据说潘德尔在上个世纪末从北京为柏林购置了二十七卷的原版《甘珠尔》。参见 K·陈:《〈藏文大藏经〉注疏》,载《哈佛亚洲研究学刊》第 9 期,1945 年,第 58 页注释 15,以及下面注释 6、7、8。关于那塘版早期版本,有不少混乱。因此,以讹传讹。据 H·羽田野《藏文大藏经缘起》1967 年第 43 页,G·胡特在 1892 年版的《蒙古佛教史》由于对原文理解的失误,第一个说那塘版是木刻版本。大多数学者人云亦云,重复此说。诸如 K·陈著作前引,第 53 页。太村健太郎:《西藏史概说》,东京,1958 年,第 102、240 页。伏斯特里科夫:《藏族文学史》,加尔各答,1970 年,第 206 页注释 593。杜齐在他的著作《西藏画卷》第 107~108 页中认为,要把这个版本正确地理解为手抄本。参见《青史》第 337~339 页中关于佛经版本的一段藏文记载。布顿依此撰著了他的目录。

〔2〕参见下面第 5 章中关于明成祖和访问明廷的西藏僧人之间关系的详细记载。

〔3〕参见下面第 80 页(原著页码。——译者注)。

〔4〕《西藏史料》第 62、64 页。

〔5〕克瑞韦德尔:《西藏和蒙古的佛教神话》,莱比锡,1900 年,第 75 页;《西藏史料》第 66 页“经”。

〔6〕前引著作,第 74~76 页;前引 K·陈著作,第 58 页注释 15,27 卷;劳费尔,《皇家亚洲社会杂志》,1914 年,第 1192 页 37 卷。

〔7〕图版 49、52、79、80、89、91、108、109 和 117~120、122~124 及 128、132、138、147、145、150。前引渥德尔著作,第 66 页和第 80 页中给出了另外一些图例。这两幅作品摄自潘德尔著作:《人种学研究》,1889 年,第 2 卷,这里还有另外一些图版。

我未能看到这部著作。同时，参见劳费尔在《皇家亚洲社会杂志》上发表的文章，1914年，第1130页；伯希和：《吐蕃》第28卷，1931年，第105～108页。

〔8〕据德国国立图书馆亚洲—非洲所长卡尔·舒伯特博士的书面材料。同时参见J·劳瑞：《西藏、尼泊尔或中国？》，载《东方艺术》1973年秋季刊，第314页，插图9。前引劳费尔著作和前引伯希和著作认为一百零八卷的柏林《甘珠尔》摹本是1410年木刻版的摹本。因此，检阅柏林摹本的插图十分有益。

〔9〕前引著作第58页。

〔10〕共一百零六卷。

〔11〕这一评论是在与克瑞韦德尔画像作品比较的基础上进行的，参见上注8；同时，也是根据红色版第25卷中插图质量上的差异而作出的。

〔12〕渥德尔著作空行母图版中，空行母左腿上放肆的网鬘被线条抹去，看上去犹如一条哈达！对当时的西方学者而言，她太裸露了。由于没有看到潘德尔的著作，因此不敢断言是潘德尔、渥德尔还是出版者删去了这一画面。

〔13〕无论是在克瑞韦德尔还是渥德尔的收藏品中都没有这幅作品。但它是1410年版木刻作品中精品的代表作。同时，十分有趣的是，它是惟一的描绘欢喜佛（yab-yum，藏语意为父亲和母亲，它涉及到神秘的性交）的作品。

〔14〕在红色版《甘珠尔》中作sod-ldan，而不是Seng-ldeng，这是拼写上的错误。

〔15〕前引著作第58页。

〔16〕参见下面。

〔17〕参照《西藏画卷》图版G。

〔18〕《印度—西藏》第4卷第3部分图版158、219～222、236、256和266～272及293～296等等。

〔19〕参见《印度—西藏》第4卷第3部分图版69、171、172、174、237、242。

〔20〕参见克瑞韦德尔图版117和120。

〔21〕参见《导言》第25页（原著页码。——译者注）。

〔22〕这种类型的圆柱藏文作bum-pa-can，意为瓶形柱。

〔23〕参照图版42和《西藏画卷》第一排的图版A。同时参见图版20，描绘同一主题具有同一风格的西夏画家作品。

〔24〕参见《印度—西藏》第4卷第3部分图版208、209、211、214、300和352等等关于闪闪发光的宝石的图版；背光中闪闪发光宝石和三角形的图版217；三叶形的图版245；有菩提树叶片的图版

242；三角形的图版 130；有树的图版 339；有火焰的图版 238 等等。参照图版 40、51、57 和克瑞韦德尔图版 91 和 122。

〔25〕和《西藏画卷》图版 A。参见上注 23。

〔26〕参见《附录 1》第 108 页（原著页码。——译者注）《圣二十一救度佛母赞》中的两行韵文。

〔27〕参照克瑞韦德尔图版 117、120、123 及《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 124、125、149、150、169、172、173、258。

〔28〕参照《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 252、315，同时参见《印度—西藏》第 3 卷第 2 部分图版 22。

〔29〕参见图版 1、37、40、43、44、51~60、66、67。

〔30〕参见前面《导言》注释 99 及《文物》，1961 年，第 12 期，第 38~41 页。

〔31〕参照《永乐青铜塑像》，参见下面第 5 章第 83~93 页（原著页码。——译者注）。

〔32〕参见《印度—西藏》第 3 卷第 2 部分图版 12~28。同时参见 D·L·施耐尔格鲁夫和 H·黎吉生：《西藏文化史》，伦敦，1968 年，第 82、83 页。

第 4 章

《诸佛菩萨妙相名号经咒》〔1〕

吉美博物馆藏有一部第五世噶玛派黑帽世系活佛得银协巴（1384～1415 年）传承下来的普通大乘佛经经籍和诸佛菩萨插图。这部经籍于 1431 年在北京刊印〔2〕，包括两卷汉式原版木刻版版本。吉美博物馆目录是这样描述的：它“是一部由汉文、兰札文、藏文和汉文四体合璧的经籍插图。共有一、二两卷，成书于 1431 年，编号为 46348 210 II 〔3〕”。各卷规格为 26 厘米×16.5 厘米。前后两卷颠倒了。在真正的第 1 卷中，四种文字的序言之后是两个目录。第一个目录是第 1 卷卷首的六十尊诸佛菩萨名号，而第二个目录则为内容提要。封面经文标题和开头一二页的汉文序言早已遗失，因而造成一些混乱。经文页码是按照汉文页码系统标注的。换言之，每一部分内容都是从第 1 页开始的。由于汉字序言中载有页码的边缘部分遭到损坏，不知道究竟丢失了多少内容。因此，我从现存的第 1 页开始，给各页都注上了页码，并且在下面给出了两卷内容完整的目录，同时为该著取了一个暂时的书名（参见章节标题）。这个经文标题原来出现在第 1 卷第 19 页内容提要目录的前面。

第 1 卷

页码：

1. 汉文序言（有一至两页已经遗失）〔4〕。
3. 兰札文序言。
7. 藏文序言（经文阅读秩序与汉文相反，第 10～7 页）〔5〕。
11. 蒙古文序言（第 14～11 页）。
15. 只有汉文“诸佛世尊妙相番相名号”，包括六十尊诸佛菩萨藏文名字的汉文注音和每个名字的汉文译名。第 25～85 页刊有六十尊诸佛菩萨的插图。其中之一即是第五世噶玛派黑帽系活佛得银协巴。

19. 汉文经名 (?) 和内容提要目录。

22. 四臂文殊室利画像〔6〕。

23. 释迦牟尼画像。

24. 四臂观世音菩萨画像。

图版 46: 第五世噶玛巴黑帽系活佛得银协巴,《诸佛菩萨》(即《诸佛菩萨妙相名号经咒》下同。——译者注),创作于 1431 年

25. 六十尊诸佛菩萨,参见前面第 1 卷第 15 页索引。每幅画像下面用四种文字的形式给出了与诸佛菩萨有关的名号和经咒,而且还给出了藏文的汉字注音〔7〕。

图版 47: 三十五佛中的两位忏悔佛陀,《诸佛菩萨》,创作于 1431 年

86. 毗卢遮那(亦即大日佛。——译者注)金刚如来佛吟诵《秘密三昧大教王经》第 7 卷(《大正藏》第 885 卷)。五方如来合诵汉文、兰札文、藏文和蒙古文合璧的《秘密三昧大教王经》插图。

92.《圣二十一救度佛母赞》(《大正藏》第 1018A 和 B 卷)〔8〕。这部经由四种文字合璧而成,在第 93~114 页中附有二十一救度佛母的插图。与此同时,在每幅画像旁边都注有该画像的颜色、脸和手数目的汉字题记。

123. 救度佛母十音节基本咒语的汉文注音和兰札文。

第 2 卷

页码:

1~3. 佛陀向有情众生布道的三部分插图。

4. 寓有称颂皇帝和佛教的装饰画面。

5. 汉文《般若波罗蜜多心经》,《大正藏》第 251 卷。

9. 汉文《金刚般若波罗蜜经》,《大正藏》第 235 卷。

57. 三尊佛陀插图:无量光佛居中;观世音菩萨左手拿着一枝柳条;而文殊室利(?)则手捧一部经书,右手握着一串念珠。

58. 汉文《佛说阿弥陀经》,《大正藏》第 366 卷。

77. 坐在岩石上的水月观音(如水一样的月光照耀着的观世音菩萨)。

78. 汉文《妙法莲华经观世音菩萨普门品》第 24 章,《大正藏》第 265 卷。

97~128. 各种汉文陀罗尼咒文。

97.《白衣大悲五印心陀罗尼咒》〔9〕。

97.《佛说消灾吉祥神咒》。

98.《如意宝轮王神咒》。

99. 《佛说功德山王神咒》。
100. 佛母准提神咒。
100. 《无量寿佛真言》。
101. 《广大圆满大悲神咒》。
105. 《大佛顶首楞严神咒》。
- 《往生净土神咒》。
- 《解冤释结神咒》。〔10〕
129. 汉文《三十五佛名经》和插图（从 131 到 148 页，参见《大正藏》第 326 卷）〔11〕。
157. 玄奘《唐僧往西天取经目录》。
166. 撰写和吟诵这些经名等所获功德。
170. 塔名目录。
172. 对七佛、观世音菩萨的颂赞及对大宝法王〔12〕和大乘法王〔13〕等的颂扬。
175. 汉文跋〔14〕。
177. 兰札文跋。
179. 藏文跋。
181. 蒙古文跋。
183. 时间。
184. 最后一幅插图：韦陀画像。

迄今为止，这部经籍还没有出版过〔15〕。从它早期的时间，藏文的汉字注音，四种文字平行而又不尽完全相同的序言、跋和数卷佛经的译文〔16〕和它所提供的明朝对二十四年前访问明廷的得银协巴〔17〕一如既往推崇的史实，以及它在肖像学和艺术风格上对研究喇嘛教艺术史是一份有时间记载的重要文献这几方面来看，这部经籍十分重要。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》刊印的施主似乎是位汉人。尽管序言、跋以及数量繁多的插图经文都是用四种文字撰写的，但纵观全局，汉文仍然占据着主要地位。瓦尔特·海西在《西藏和蒙古的宗教》一书第 375 页中认为，14 世纪“出现了一种喇嘛教在明朝仍然一如既往广为流行，而在蒙古人中间却彻底烟消云散的奇怪情况”。而且，“1431 年左右元朝时期（？）四体文种合璧、插有画像图版的咒语和陀罗尼经籍仍然是在中原地区刊印”。毋庸讳言，他指的就是这部特殊的经籍。在稍前亦即第 374 页中，海西说，在元代藏传佛教和蒙古的第一次接触中，它只影响了蒙古上层社会的达官贵人，而且还被曲解。在蒙古宫廷中，导致藏传佛教衰亡“惟一重要的原因”即是“1368 年蒙古在中原统治的土崩

瓦解”。一直到 16 世纪时期蒙古人才开始真正地对藏传佛教产生了较为永久的兴趣。因此，施主不像是蒙古人。与此同时，从序言和跋中提到的汉文意为“修积善住”（藏文作：Si'u-ji-shen-cu。蒙古文作：Siu-si-san-cou”）〔18〕的名字来看，似乎也不是藏人。这似乎是一个虔诚的尊号，兴许是一位汉族僧人的尊号。

据说，这部佛教诸佛菩萨和佛经经籍是得银协巴（1348~1415 年）传给施主的。〔19〕在所有的插图中，惟一一幅人物画像插图即是在佛陀和菩萨之后女性诸神菩萨之前的第 23 幅插图：第五世噶玛派黑帽系活佛本人的画像。在这幅理想化的绘画作品之下，紧接着的是一则藏文题记：“Chos-rje Karma-la na-mo, Om mani padme hum（即向噶玛法王顶礼！唵嘛呢叭咪。——译者注）”。Chos-rje Karma 是噶玛法王的一个尊号，表明他从属于噶玛教派。在汉文中，没有按惯例给出对应的注音，而只有“葛哩麻尚师〔20〕即大宝法王”（葛哩麻是明代对 Karma 的音译，即前译之“噶玛”。——译者注）。毫无疑问，他就是噶玛派黑帽系第五世活佛得银协巴。他头上戴的与今天噶玛派活佛〔21〕戴的造型风格一样的帽子进一步证实了这一点。在汉文编年史中，他常常被称作是“哈立麻〔22〕”和“尚师”，“尚师”也许是藏文尊号的汉文对译〔23〕。在《诸佛菩萨妙相名号经咒》第 2 卷 173 页，记载了 1407 年得银协巴除受封大宝法王以外的一个较长的尊号〔24〕。这段文字将翻译于后〔25〕。

木刻作品中的得银协巴戴着噶玛派帽子，一幅藏族僧人装束。身上所穿的短袖背心〔26〕用两条简洁明了的线条绘出。他的手呈转法轮手印。两条莲花顶端与他的肩部平行，莲花梗握在手中。莲花上托着一只铃和一个金刚，这是佛教金刚乘的主要象征法器。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》在以下各页中均提到了得银协巴。

第 1 卷〔27〕

页码

10. 藏文序言记作：Chos-rje Karma Ta'i-pa'u hva-dbang〔28〕（亦即噶玛法王大宝法王。——译者注）。

16. 在六十尊诸佛菩萨目录第 23 幅插图中书有“葛哩麻尚师即大宝法王”。

48. 六十尊诸佛菩萨画像中的得银协巴画像，还书有他四体合璧的名号和经咒。

页码

173. 在如来佛和菩萨目录里他被称为“演教如来〔29〕大宝法王西天〔30〕大自在佛根本〔31〕金刚葛哩麻尚师”。在此之后，提到了北印度班智达的名字（第 173 页）和三位尚师〔32〕中第二位尚师（第 174 页）大乘法王昆泽思巴〔33〕。

176. 在汉文跋记中，施主修积善住发誓（第 175 页）要绘制大宝法王传下来的西方画像。这就是说“要按照藏族画像艺术风格”〔34〕创作数以千计的佛陀和世尊画像。〔35〕

179. 藏文跋中作：Ta'i-pa'u hva-dbang（亦即大宝法王，以藏文音译。——译者注）。

181. 蒙古文跋中作：Bau za üng (?)。

第 2 卷第 129 页中的《三十五佛明镜》以佛教徒的皈依开始。一般来说，佛法中有三皈依，亦即佛陀、佛法和僧人三皈依。但藏族还加了一个，亦即导师或精神指导喇嘛皈依，这是金刚乘佛教中最为重要的皈依。汉文经文中的第一个皈依是金刚上师。它一定与藏文中的 rDo-rje bla-ma 这一不太常用的词汇相对应。藏人的第一皈依很简单，即为 bla-ma la bskyabs-su mchi'o（即请喇嘛护佑我！）。〔36〕

施主修积善住在第 2 卷 175 页汉文，第 1 卷第 10 页、第 2 卷第 180 页中的藏文及第 1 卷第 14 页中的蒙古文里被提到。

在第 1 卷第 2 页汉文序言末和第 2 卷第 176 页汉文跋记末，以及第 2 卷最后一页的明代汉文佛经中经常可以看到的装饰彩绘中给出了这部经籍的成书年代——宣德六年岁次辛亥春三月吉日。在第 1 卷第 7 页和第 2 卷第 179 页中有与此对应的藏文记载，在第 1 卷第 11 页和第 2 卷第 181 页中也有与此对应的蒙古文记载。

这六十幅诸佛菩萨画像作品的雕刻似乎至少出自两位不同的艺术家之手。我们将图版 44、46 和图版 45 作一比较，即能看出。头两幅作品画面精美，创作流畅，而后一幅作品相比之下，线条僵直，矫揉造作，缺乏立体三维空间感。第 1 卷第 82~85 页中的四大持国天和第 2 卷第 184 页中的韦陀，以及汉文经文中其他个别的插图都是按汉族的美学观创作的。

图版 45 中，我们可以看到大约此时期传入中原内地的佛陀装束的整个面貌。佛陀的装束包括左肩上袈裟(Cīvara, 藏文作 Chos-gos, 汉文作架裟<架字误, 应为袈。——译者注>)后面垂直的

背光上面的一系列衣褶。这些衣褶可能描绘的是藏族僧人的僧裙〔37〕。图版中的这些衣褶，不仅没有在那种紧密遵从波罗王朝风格最为古老的佛陀画像中出现〔38〕，也没有在1410年版《甘珠尔》插图无量寿佛的长袍中出现，也没有在《诸佛菩萨妙相名号经咒》中的三十五佛系列中出现。然而，我们在图版24、31和32、45以及49、50中可以看到这种衣褶，有时还可以看到腰带上的花结。这种装束后来在喇嘛教影响的国家和地区中广为流行〔39〕。在中原内地，这些衣褶可能是从较早时期雕塑中佛陀穿戴的衬衣服式发展而来的。衣褶里平展倾斜的衣服线条在腹部交叉起来，在袈裟里向上卷起，而后披搭在左肩上面〔40〕。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》中的木刻作品的美学价值也许是业已讨论过的四组作品中最缺乏的，但它们的创作仍然是上乘的。

它们开始预示着满清统治下中原地区刊印的17和18世纪的各种《藏文大藏经》版本中僵硬、华丽抽象风格的到来〔41〕。六十幅诸佛菩萨开头三幅作品，即释迦牟尼、文殊室利和观世音菩萨的宝座和背光的设计不仅同黑水城绘画作品、《西夏藏》、《磻砂藏》作品以及第5章中的《永乐青铜塑像》〔42〕有联系，而且同中部西藏和西部西藏的雕塑和壁画作品也有联系〔43〕。六十幅诸佛菩萨画像本身常常使人强烈地联想到1410年版《甘珠尔》中的作品〔44〕。长袍的绸缎和珠宝饰物的风格以及略有的汉族容貌，都反映出永乐青铜塑像中菩萨造型的风格〔45〕。

这一系列的作品尽管不能代表整个诸佛菩萨的肖像，但从它的年代和绘画水平，以及它直接涉及到的得银协巴和由此衍生而出的噶玛派等角度来看，编辑和出版这两卷经典中的插图是非常值得的，可以使后期另外一些喇嘛教中的诸佛菩萨更加完善。

在此，我将汉文序言和跋及其部分藏文序言翻译于下。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》第1卷第1页汉文序言（开头有一至两页遗失）〔46〕

……命工以上法宝〔47〕及圣救度佛母二十一赞重寿〔48〕诸梓，用广流通。

上祝與图一统，齐日月之照临。圣寿万年，同乾坤而悠久。慈云垂荫，家遂康宁。恩〔49〕弥隆〔50〕，身膺福祿〔51〕，资盖二亲。而神〔52〕栖极乐，普沾群品而咸悟本明〔53〕。则寿梓流通之功用垂于永久，而利济于无穷也矣。时宣德六年岁次辛亥春三月吉日〔54〕。

正如我们将在第1卷第10页第1部分藏文序言译文中看到

的那样，另外两种文字无论是藏文还是蒙古文都是很难精确地与汉文序言和跋记相吻合。第 1 部分藏文序言以一段诗歌起头，它也许包括汉文序言中遗失的那部分内容。

藏文序言（第 10 页）：

唵！向吉祥大德和诸佛顶礼！〔55〕

我跪拜在佛陀、山的脚下，
他放射着数以万道行为的光芒，
与辉煌无价的智慧并齐，
诞生于智慧和功德之海，
通过他的力量，轮回之海枯竭，
无明的黑暗之障燃烧无遗，
智慧之百瓣莲花欣欣开放，
愿教义的光芒永照千秋。

我不仅从噶玛法王即大宝法王那里获得了宗教上的指导，而且还得到了诸佛菩萨画像。不仅将它们付之诸梓、刊印于世，而且还将它们流通四方。我这个出生于菩萨（？）（第 9 页）世家的施主修积善住，为了噶玛巴及其影响，祈祷通过这些功德之力，根据真如和怛特罗圣经文的教义，在世界上弘传这一神圣的宗教……

这个有很多正字拼写错误〔56〕的序言接着记述了祝愿所有有情众生脱离罪孽之苦获得善行之果等等佛法教义。序言在第 1 卷第 7 页（藏文经文阅读顺序正好与汉文相反）中给出时间之后就完了〔57〕。

第 2 卷第 175 页的汉文跋

伏〔58〕以佛道以慈悲为本，利济为心，几有皈依〔59〕，无不如意。况兹。

金刚〔60〕（第 9 页）、弥陀（第 58 页）、观音（第 78 页）、三十五佛（第 129 页）、救度佛母二十一赞（第 69 页）、藏经目录（第 157 页）、心经（第 5 页）、楞严（第 105 页）、大悲（第 97 页）、消灾（第 97 页）、功德（第 99 页）、如意（第 98 页）、准提（第 100 页）、无量寿佛（第 100 页）、往生、解冤〔61〕诸品经咒皆我佛祖哀愍众生〔62〕，援济群品，慈悲惠〔63〕利〔64〕，方便度人。实航苦海之津梁，烛迷途之慧炬也。

明时沐浴，清化仰惟〔65〕。圣皇恩重，父母情深，欲报之德，

昊天罔极〔66〕，谨发诚心，绘画西来〔67〕大宝法王所传诸佛世尊妙相番〔68〕相，并书写诸品经咒，刊板印施，传流持诵〔69〕。广种福缘，上报四恩〔70〕，下资三有〔71〕，没承利济，生享安荣、如意吉祥者。日期。

【注释】

〔1〕 将此与清朝乾隆（1736～1796 年）时期的章嘉呼图克图游戏金刚诸佛菩萨经名作一比较。此经名为《诸佛菩萨圣像赞》，发表在《两座喇嘛教万神殿》第 255～314 页。

〔2〕 第 2 卷第 179 页时间之后的藏文作 kun-tshogs chen-po ba'i Pa'i-king 'khar nang-nas bsgrubs-pa'o，即完成于北京四方云集之城。

〔3〕 原文如此。最后应该为蒙古文而不是汉文，汉文重复了。

〔4〕 参见第 68 页（原著页码。——译者注）译文，第 120 页（原著页码。——译者注）汉文经文。

〔5〕 参见第 69 页（原著页码。——译者注）部分译文，第 114 页（原著页码。——译者注）藏文经文。

〔6〕 参照《磻砂藏》图版 26 左侧部分。

〔7〕 我没有核对过兰札文和蒙古文对应部分的内容。

〔8〕 参见《附录 1》这部分赞偈的译文和《诸佛菩萨妙相名号经咒》中的一幅插图。

〔9〕 在索引中没有提到这个陀罗尼咒。

〔10〕 在第 1 卷第 19 页中的索引里提到了最后两个陀罗尼咒，但没有在正文中找到。

〔11〕 这部著作的藏文书名是：Sangs-rgyas so-lnga'i mngon-rtogs dang lha'i-sku phyag-tshad）（亦即《三十五佛现证和佛像度量》。——译者注）。在 Tsong-kha-pa's Me—long（亦即《宗喀巴明鉴》。——译者注）一书 Da 函中有载。

〔12〕 得银协巴，参见下面第 66 页（原著页码。——译者注）和第 5 章第 75 页（原著页码。——译者注）。

〔13〕 昆泽思巴，参见下面第 67 页、第 5 章第 79 页（均为原著页码。——译者注）。多著第 157～174 页给出了完整的封号？

〔14〕 参见第 69 页（原著页码。——译者注）译文和第 121 页（原著页码。——译者注）汉文经文。

〔15〕 据我目前所知，除了前引劳瑞《西藏、尼泊尔或中国》中图版 10《金刚婆罗》这一幅插图外，其他都未曾发表过。在这里，劳瑞将这幅作品的时间搞错了，他给出的时间是 1426 年。

〔16〕 这种做法在中国的喇嘛教经文中广为流行，参照第 25 页

(原著页码。——译者注)。

[17] 即 1306~1308 年间事, 参照第 5 章第 74 页(原著页码。——译者注)。

[18] 在此向巴黎大学东方文化语言学院蒙古语言文学系系主任汉莫约夫人帮助我翻译《诸佛菩萨妙相名号经咒》蒙古文序言和跋以及提供有益的注释而表示衷心的感谢。她认为这个名字不是蒙古文。从译文可以看出, 内容有相当大的差异, 正如藏文与汉文的差异一样。

[19] 汉文跋第 121 页(原著页码。——译者注)。

[20] 葛哩麻是藏文 Karma 的汉文注音, 参见下注 22。

[21] 参见黎吉生:《噶玛教派历史释》, 载《皇家亚洲社会杂志》, 1958 年, 图版 9。

[22] 参见李铁铮:《西藏的法律地位》, 纽约, 1960 年, 第 26 页注释 42;《卫藏通志》第 1 卷第 16 页。这里正如黎吉生所描述的那样, 记载了一个长长的称谓。前引著作, 第 148 页, 图版 7、8,《附录 A》, 载《皇家亚洲社会杂志》, 1959 年, 第 1~6 页。

[23] 参见下面第 82 页(原著页码。——译者注)。

[24] 《西藏史料》第 54 页。

[25] 同时参见前引黎吉生著作,《附录 A》第 1 页注释 1。

[26] 背心, 参见第 49 页(原著页码。——译者注)。

[27] 也许在遗失的汉文序言中提到它, 但在蒙古文序言中则语焉不详。

[28] 大宝法王的藏文转写。

[29] 在藏文中, De-bzhin-gshegs-pa (即得银协巴。——译者注)是真如或如来的对应词。

[30] 西天, 梵文作 Sukhāvatī, 指无量光佛的西方乐园。这里也许是指西藏。

[31] 根本, 字面意为基本的、原初的。

[32] 据说, 这两个又是来源于西天。

[33] 参见下面第 79 页(原著页码。——译者注)。

[34] “番”即来源于吐番, 亦即西藏。

[35] 参见上面第 63 页(原著页码。——译者注)。

[36] 在藏文中, bla-ma 一词的第一个音节意为上乘、上面。因此, 也许是尚师, 尚意为上面, 可能是尝试性的对应词? R·A·石泰安教授认为 rDo-rje slob-dpon (即金刚轨范师。——译者注)是它的对应词, 因为它是对老师常用的尊号。但在这里的皈依文献中似乎不太可能。

[37] 参见上面第 49 页(原著页码。——译者注)。

- [38] 参见图版 7、9、22、25~30、33。
- [39] 参见前引《中国佛教画集》第 9、76 页关于中国 18 世纪带有这样衣褶的两幅佛陀画像图例。
- [40] 参见 A·B·克里斯瓦尔德：《中国雕塑中佛陀服饰研究绪言》，载《亚洲研究》第 27 卷，1964~1965 年，第 335~340 页，图版 35、37 和 38。
- [41] 参见罗睺罗·纳拉和 L·钱德拉编辑：《一尊新的西藏和蒙古众神》，新德里，1961~1963 年。例如 18 世纪的喇嘛教肖像木刻作品，人物肖像苍白无力，没有感情，线条过分软弱。
- [42] 参见图版 50 的宝座。
- [43] 参照《印度—西藏》第 3 卷第 2 部分图版 151。
- [44] 参照图版 35、37。
- [45] 参照图版 66：宣德时期塑像。
- [46] 向东方和非洲研究院的 D·C·罗教授帮助解释汉文序言和跋中的文言文和各种各样的汉文词语表示衷心的感谢。依此解释，我有了下面的注释，并且也奠定了我英译文的基础。
- [47] 上法宝。
- [48] 寿。
- [49] 恩眷。
- [50] 弥，即越来越多；隆，即高。
- [51] 福禄，参见《诗经》第 252 赋。
- [52] 神。
- [53] 本明，梵文作 vidyā。
- [54] 参见第 120 页汉文（原著页码。——译者注）。
- [55] 第一行为梵文，将此译成藏文。
- [56] 在第 114 页（原著页码。——译者注）指出。
- [57] 关于藏文参见第 14 页（原著页码。——译者注）。
- [58] 伏，为谦卑词，同窃。
- [59] 皈，即佛教术语“归”（归依），指皈依佛教。
- [60] 第 2 卷中除了《二十一救度佛母》外，其他所有经咒都有。
- [61] 这最后两个经咒只在第 53 页中的《诸佛菩萨妙相名号经咒》索引中才有。毋庸置疑，这个目录是由汉文序言中提到的上法宝和《二十一救度佛母》组成的。关于汉文，参见前面第 63~66 页（原著页码。——译者注）的《诸佛菩萨妙相名号经咒》索引。
- [62] 拔。
- [63] 惠。
- [64] 利。

〔65〕“明时”和“清化”均为颂扬皇上的陈词滥调。

〔66〕《诗经》第 202 赋。

〔67〕得银协巴来自西方的西藏。

〔68〕番相。

〔69〕持诵。这也许暗喻持咒，即念诵咒语；而诵念则指背诵这个或其他经文。藏文中的 bzlas-brjod 一词含上述二意。

〔70〕四恩指：1. 父母之恩；2. 老师之恩；3. 王者之恩；4. 施主之恩。

〔71〕三有指：1. 生；2. 死；3. 中，居二者之间。

第 5 章

永乐青铜塑像

历史背景

1957 年，当道格拉斯·布里特在大英博物馆〔1〕发表永乐佛陀和文殊室利画像作品，对它们的题记的真实性提出质疑的同时，一大批似乎都镌有“大明永乐年施（1403～1424 年）”相同题记的画像作品如雨后春笋般地涌现出来〔2〕，而且逐渐被学术界公认为真品。《文物》1959 年第 7 期〔3〕上发表的描述明清两代有关汉藏关系的一组铃和金刚画像的作品上即书有这样的题记。这组作品和另外一些永乐和宣德时期（第 17 页）的青铜塑像及画像作品，最初都是馈赠给前来拜访明廷的西藏僧人，或者是明朝使者携往西藏的礼品。乾隆时期，当达赖喇嘛和班禅喇嘛拜访清廷时，它们再次被当作礼品回赠给了满清皇帝。1959 年〔4〕，在西藏中部考古的中国考古队再次发现了标有这一相同题记的二十一座石雕和木雕的菩提伽耶佛塔模型。这些菩提伽耶佛塔全都是在后藏的那塘寺中发现的。新德里西藏博物馆〔5〕中馆藏的大批与此题记相同的无量寿佛青铜塑像，据说已送给了“西藏统治者”。

布里特在他的文章〔6〕里认为，这些画像作品和元明时期〔7〕尼泊尔和中国使节之间互赠的那些作品之间有某种联系。谢尔曼·李和何伟康（音译。——译者注）在坐式的永乐救度佛母〔8〕塑像题记中认为，这一作品“可能是在北京及其行省分支机构在诸如失蜡术技术指导下的官坊中创作的作品”，而且“在这些机构中供职的人员无论是尼泊尔还是西藏的官员和艺术家，都带有浓烈的藏族艺术风格”〔9〕。毋庸讳言，从这样简洁的评论中我们能得出标有永乐题记的画像和青铜塑像同当时的汉藏关系之间存在着十分密切联系的一致性结论。杜齐对明代的汉藏文两种史料的历史背景材料进行了研究，因此，在本章里我用了很多他的材料〔10〕。

这些画像作品暴露出大量的问题。如果它们是在帝国敕令下的官方作坊中创作的，那么，我们从明显浓郁的藏族艺术风格中

能得出什么样的结论呢？难道它们直接继承了元代以来阿尼哥创建的尼泊尔或喇嘛教艺术风格？它们在明代早期的过渡时期内发生了什么样的变化呢？相比之下，元末明初的喇嘛教青铜塑像作品鲜为人知。1396年立式的洪武佛陀塑像，即馆藏于大英博物馆的那幅作品〔11〕例外。它几乎体现出完美的汉族艺术风格的传统，几乎看不到或根本就没有人们所指望的那种阿尼哥及其继承者的影响。因此，题记有问题。最后一个“施”字，从佛教意义上来看，通常是指捐赠，很少在青铜塑像题记中使用。它似乎专指永乐时期或许是宣德时期创作的那些青铜塑像〔12〕。进一步而言，成祖皇帝统治时期为什么创作了如此之多的画像作品（明成祖在位之后，也常称作永乐）？据我目前所知，至少有十一幅永乐塑像作品。而那些随后在宣德时期创作的为数稀少的作品倒反以紧紧遵从永乐艺术风格而著称于世。

阿尼哥似乎除了建立众所周知的白塔以外〔13〕，没有任何建树。我们对尼泊尔和藏族流派及其对永乐艺术风格可能产生的影响的评价，必须建立在前面我们业已探讨过的那些保存至今的西夏、磧砂木刻作品，居庸关石质浮雕、飞来峰及青白地区等14世纪佛教画像作品的基础上〔14〕。这些材料同15世纪早期的永乐青铜塑像和木刻作品之间的比较结果表明：尽管它们显而易见都同属一个传统，但永乐时期作品突然表现出的繁华盛开的藏族风格、日臻成熟的艺术技巧，同随后的藏族艺术明显地保持着一定的距离。因此，题记标明得如此清楚，并且与宣德时期数量稀少的那些同一艺术风格的作品相比，永乐时期的青铜塑像能够毫无疑问地保存到今天，不得不令人产生怀疑。

在居庸关和永乐初期即蒙古元朝分崩离析最后一年到明朝头两位皇帝执政的六十年间，标有时间记载的为数不多的喇嘛教风格作品很难解释这一时期的发展，一系列史实暗示出，它们受到了来自外部的影响。整个元朝时期，蒙古宫廷同西藏之间的交往十分频繁，因而加强了艺术及其他领域的相互交流〔15〕。然而在蒙古元朝行将就木之时，掀起了一场席卷全国的反对蒙古的运动，很大程度上是元朝朝廷里大权在握的西藏僧人荒淫无度、飞扬跋扈所致〔16〕。蒙古元朝灭亡之际，在蒙古统治者和萨迦派僧人之间建立的那种特殊的供施关系〔17〕也正在宣告终结。这些可能能够部分地解释这一时期内艺术中断的原因。

明成祖即位初期，锐意改善明朝同西藏宗教领袖之间的关系，试图重新建立供施关系，对西藏宗教领袖十分敬重。但这一做法遭到了明朝部分官吏们的反对。于道泉认为〔18〕，明代正史中对当时西藏最杰出僧人宗喀巴所采取的沉默不语的态度，就充分体

现了这一点。1408 年和 1415 年，明成祖至少两次遣使邀请这位伟大的佛教导师，但遭到了宗喀巴因健康不佳和事务缠身的婉言谢绝。于道泉还认为最早提到宗喀巴的汉文正史是清朝早期的史籍。《明史》甚至没有记载 1414 年代表宗喀巴访问明朝的宗喀巴的弟子释迦也失其人。明成祖对自己尊严的注重也许进一步在释迦也失身上得到了体现，永乐皇帝“封赐”了八位西藏僧人为“王”或“王子”，其中第三位受封的释迦也失是惟一一位第一次没有得到封授而一直等到 1434 年即宣德九年，当他第二次前往明朝时才受封的人。同年，他以八十四岁的高龄圆寂于明朝。他一生都在弘传在宗喀巴教义的基础上建立的所有强大的格鲁派寺院都必须遵循的甘丹派教义〔19〕。据说，获得了空前的成功。

篡夺侄子皇位登基的皇帝明成祖〔20〕，是一位富有创造力的领袖。在他的统治下，中国欣欣向荣、繁荣昌盛。他一生政绩辉煌，特别是以 1406 至 1427 年之间的南海海上探险〔21〕、重建会通渠和开拓越南殖民地而蜚声中外。他修建了世界上最大的图书馆，向整个亚洲派驻使节〔22〕。在宫廷同时接待来自邻国川流不息的使节〔23〕。大约 1418 年，他从南京迁都北京，开始大兴土木，营造宫殿，今天的天坛宫殿就是当时营建的宫殿之一〔24〕。他极力拉拢惠帝时期〔25〕不满的佛教和道教僧人，十次军事、政治躬征北方疆土。在他执政期间，宦官逐渐把持了朝政；同时优待蒙古人，作为助他一臂之力而得以称帝的回报。这样，到 1435 年，有一万多蒙古人在首都定居。而且同他们的汉族同僚相比，他们享受着较高的薪俸〔26〕。他在北京地区担任明帝国的军事统帅时期，与蒙古人的关系尤为密切。他似乎正是通过蒙古人或另外一些中亚王子之口，才第一次听说了年轻的得银协巴。

三 “法王” 和五 “王子”

佐藤长在他撰写的五篇文章里〔27〕，对明成祖统治前半期“封赐”的八位西藏高僧进行了详尽的研究。他认为，明皇对西藏不同教派的僧人实行多封众建的政策，目的是为了削弱西藏统治家族帕木竹巴的实力。〔28〕在 1385 年最后一位蒙古元朝皇帝执政时期〔29〕，帕木竹巴的声望随着同元朝宫廷建立的长期联系而不断壮大。《明史》第 331 卷给出了这八位藏族宗教领袖的简短传记，帕木竹巴统治者〔30〕排列在第四位，实际上位居在南京拜见过明成祖的三大重要“法王”之后。其他五位“王子”的封号是通过明朝向西藏派遣的使节册封的。尽管在《明史》中，帕木

竹巴位居第四位，但实际上，帕木竹巴统治者是遣使恭贺明朝新皇即位之后，于1406年受明朝“册封”的八位西藏高僧中的第一位〔31〕（《西藏史料》第51页）。A·麦克唐纳通过对藏文史料研究认为，权力无论在雪域（西藏。——译者注）如何更替，但正如中央王朝所看到的那样，从1358年开始，至少到1657年这段时间里，帕木竹巴一直处于统治者的地位〔32〕。在藏文历史文献中，这八位“法王”似乎鲜为人知，博学多才的噶玛派历史学家拔卧·祖拉陈哇（1504～1566年）在他的著作中给出了五位“王子”所属寺院名字和封号的汉文注音和藏文译文，同时还认为，他们的“封赐”是由于得银协巴对明成祖影响的结果〔33〕。言外之意就是，得银协巴向明成祖提出了这一策略，作为明朝向西藏武力进军的一个交换。但正如上文业已阐述的那样，就帕木竹巴个人而言，这一点是难以成立的。

得银协巴旅居南京时期享受的明成祖给予的十分优厚的礼遇，可能是永乐和宣德时期西藏使团川流不息涌向北京的原因。在这里不仅能够看到“法王”和“王子”们的代表单独抑或成群结伴的旅游，而且还能看到为数众多的凡夫俗子包括俗人和僧人也都在这里徜徉。《明史》中使用了大量的笔墨描述进京的朝贡使团〔34〕。显而易见，这是西藏同明朝进行贸易交往活动的主要方式。西藏把重要的交换商品马匹从本土驱至明朝，换回丝绸、白银和茶叶。关于这一点，R·A·石泰安评述道：“喇嘛教的高僧们前往明朝不像汉族历史学家们所标榜的那样，出于向明朝‘贡奉贡品’的动机，也不是进行指定的‘纯粹’的贸易活动，他们同时在寻求明朝皇帝通过遣使和封号形式体现而出的对他们的支持〔35〕。”毋庸讳言，明成祖从明朝的利益着眼，在政治上慷慨地封赐手中的封号，但是正如于道泉评述的那样〔36〕，在皇帝对西藏喇嘛，特别是对得银协巴的推崇里面隐含的更多是不可言传的东西。换言之，皇帝的兴趣不仅仅局限在政治里面。明成祖邀请三位“法王”的礼仪和他们在南京所享受的礼遇显然都从属于供施关系范畴〔37〕。供施关系，按藏人的话来说，就是喇嘛和俗人施主之间的关系，喇嘛自然是位高一筹（关于供施关系，参见前译注。——译者注）。

永乐时期，这些西藏宗教导师和明成祖之间相互馈赠了数量相当可观的佛像。这些史实在明代历史文献，特别是《西藏史料》这部枯燥无味的官方日记，以及《明史》第331卷中关于八位“法王”和“王子”们的传记里都可以找到。拔卧·祖拉陈哇编著的藏族最杰出的历史著作之一《贤者喜宴》，记载了一些得银协巴的侍从们亲眼目睹到的明朝宫廷和明廷给予得银协巴的待遇

方面的生动材料。文辞虔诚华丽，不仅展示了明帝国南京明成祖皇宫富丽堂皇、勾人心魄的一面，更为重要的是，强调了藏人耳闻目睹的得银协巴和明朝皇帝之间宗教关系的本质。

噶玛教派黑帽系 第五世活佛大宝法王 得银协巴（1384～1415 年）

1403 年，明成祖“还在中亚王宫（藩邸）时，就素闻得银协巴道行卓异”，于是派遣使者前往西藏中部（乌斯藏，即两个中部地区）邀请得银协巴（在《西藏史料》第 48 页中作“哈立麻”）〔38〕为他亡故的双亲举行丧葬仪轨。对 1255 年到 17 世纪噶玛噶举教派的主要喇嘛和蒙古及元、明、清三朝之间的关系有着专门研究的学者黎吉生认为〔39〕，明朝使节所赍诏书中使用的语气与蒙古皇帝诏书中的命令口气相比，对年轻的噶玛巴使用的是尊敬的语言。诏书中提到，明成祖在北京未做皇帝之时，就素闻得银协巴的大名。这段记载同《西藏史料》第 48 页和《明史》第 331 卷中的记载吻合。这封诏书的藏文本〔40〕翻译如下：

犹如佛陀现世的喇嘛，你为弘传精深的真如佛法，而利益西方所有有情众生，使其咸顺皈依，虔诚信奉。

如若你凭借智慧、德行和修习不曾获得如此至高无上的成就，那么，你如何以此之道弘利所有有情众生？

朕在北方〔41〕之时，即素闻你的美名，一直考虑与你会面。目前，朕身居显位。中土〔42〕一片平安。朕一直认为，你犹如驱除黑暗（的太阳），人人都应平等地享受你的慈悲，你应该利益一切众生。往昔，释迦牟尼为众生利益劳顿奔波，你也如此，获得佛法精深广博成就，犹如佛陀再世。你应前往中土，为中土众生利益广布佛法。朕意一如既往，未曾改弦，喇嘛请到中土来。昔，历代先王和平治理中土，率先虔诚躬行佛法。今父皇及其聪睿的高皇后〔43〕薨逝多年，朕欲思报其恩，苦于无门；而你，喇嘛，通过智慧和修习之道获得至高的成就，犹如佛陀再世，无论如何，望动身前来，以行超荐死者的仪轨。为此，遣司礼监少监侯显〔44〕等赍诏并礼物前往迎候。喇嘛，望你慈悲为怀，恳望速速动身前往！

随诏书奉送的礼品有：白银三大升〔45〕一百五十两〔46〕，彩币二十表里〔47〕，檀香木刻一块，白松脂（香）十斤〔48〕，苏

杭香(?)一斤，六种白茶一百五十斤……〔49〕

永乐二月十八日于皇宫。

尽管这封诏令的汉文已经遗失，但在注释中涉及到该诏书中的几则细节表明，除了藏文本身读起来不十分流畅及诸多正字拼写错误以外，这封诏书显然是从汉文翻译过来的。正如黎吉生所指出〔50〕，这封诏书的时间不明确。它很有可能写于永乐元年二月，这兴许能解释诏书中没有给出年代的原因。如是，即为1403年。正好，据《西藏史料》第48页，永乐元年二月，明朝向西藏派出一个邀请得银协巴到明廷的使团。因此，这封诏书必是署定于使团动身之前。

《西藏史料》第51页云〔51〕，在此邀请之后的永乐四年二月，亦即1406年，得银协巴向明皇派出一个使节，向明廷贡献了佛像等物。

据《西藏史料》第53页和《贤者喜宴》第59页，1406年冬，得银协巴一到南京就拜见了明皇，并下榻于华盖殿。同时，明皇赐黄金一百两、银一千两……丝绸……茵褥……鞍马、香果、大米、茶叶等物。

又据《西藏史料》第54页，1407年即永乐五年元月，明皇再次赏赐得银协巴，礼单如下〔52〕：

仪仗一，牙仗一，瓜〔53〕二，骨朵〔54〕二，幡幢二十四对，香合儿二，拂子〔55〕二，手炉三对，红纱灯笼二，(005)灯二，伞一，银交椅一，银脚踏一，银水罐一，银盆一，诞马〔56〕四，鞍马二，银杭(机)一，青圆扇一，红圆扇一，帐篷一，红(006)丝拜褥一。

又据《西藏史料》第54页、《贤者喜宴》第522页，同年二月，得银协巴在灵谷寺为明皇父母举行超荐法事。事毕，获赠一百两黄金、一千两白银和……九匹马。

《西藏史料》第54页、《贤者喜宴》第522页载〔57〕，同年三月，得银协巴被封赐了一个长长的封号，其中的两个部分有必要在此解释一下，“如来”，亦即Tathagata，藏文作De-bzhin-gshegs-pa，为他名字的一部分，在西藏，他就是以这个名字而广为人知；“大宝法王”是他封号的缩略词。他的弟子同时也受封了一个以“大国师”为结尾的长长的封号〔58〕。明皇封赐了印信和丰厚的礼品。其中，得银协巴获得一件织金珠袈裟。

《西藏史料》第56页又云，同年七月，得银协巴于五台山

〔59〕再次为明皇双亲举行超荐法事，再次获得钱币或绢罗等物。

同年十一月，他又得到更多的礼品。

据《西藏史料》第 57 页，1408 年亦即永乐六年四月，他动身离去。明皇为此封赐礼物，其中包括佛像，并遣卫队护卫财物和得银协巴一行返回。《贤者喜宴》对得银协巴一行在南京目击记叙的简要记载，是藏文与汉文平行的一段记载，兹翻译如下：

《贤者喜宴》第 519 页云：

阴火猪年亦即 1407 年〔60〕元月二十一日，当得银协巴一行乘船抵达南京时，三十头装饰一新的象伫立在岸边等候，同时有一万名僧人前来迎接。天空一片蔚蓝，人人都看见了天上的彩虹。皇帝走出宫门，来到宫墙外迎接，并赐金制千辐轮一个，随后又交换了一个稀世珍宝明亮盘旋的螺贝。这些都是后来用金翼装饰后存放在宫殿（粗普寺）中的宝物。

二十二日凌晨，得银协巴及其随从一行前往皇宫。一路上，他们受到了手执……金佛……群众……三百头大象……五万名身着袈裟僧人的迎接。他们手执鲜花，敲奏着音乐……三位大亲王……官吏……军队列队欢迎。明成祖在宫门迎接得银协巴……戴着金盔的二百名卫士……穿过五道走廊在寝宫谒见……（第 520 页）三十二根柱子的穹形建筑和镏金屋顶……四十名卫士……议事内容的安排……午餐……娱乐……离去时，明成祖和得银协巴由中门而出，而我等则从左门而出……成祖相送得银协巴至宫门……我等一行住于宫殿之外的灵谷寺和皇宫院内新建的大都噶玛巴寺院……委派这些和五台山噶玛派寺院的僧人……记下所见所闻。

二十三日，明成祖驾至寺院……在中门受到喇嘛们（得银协巴三位主要弟子）的迎接，在门内受到得银协巴的欢迎……礼物是白色鞍马三匹，马十八匹，黄金七升〔61〕，白银十七升……（参照《西藏史料》第 53 页）

二十四日，喇嘛们应召到皇宫，并向明成祖敬礼……礼物。

二十七日，得银协巴拜见明成祖，成祖赐千手千眼观世音菩萨白色檀香木佛像一尊。这尊观世音菩萨的两只前臂很长（第 521 页）。

二月一日（汉历春节），天亮前，得银协巴及其随从一行前往皇宫……与成祖一道品茶……黎明时分，满朝官员前来请安……两只老虎、三头犀牛、二只猢猻、一百头大象……卫兵……舞伎……得银协巴与明成祖交谈一会儿……然后，僧人不再向皇帝敬礼……娱乐。

十五日，皇宫中娱乐……傍晚的烟火……其后按日程安排，得

银协巴向明成祖宣讲佛法。

二十五日，得银协巴拜见成祖……礼品……娱乐……骑在马背上的白猴等。

三月五日，得银协巴及其随从一行开始标记十二尊曼陀罗……明成祖上供品……每天举行仪轨，一直到 18 日……每天开始时都为明成祖和他的皇后举行（第 522 页）。

十九日，为明成祖母亲举行仪轨……礼品……。

二十日，曼陀罗……为明成祖举行活献祭仪轨。

四月八日，《那若巴六教义》……明成祖修习……翻译经典并奉献与成祖……此月，得银协巴受封“Rin-po-che chos-kyi rgyal-po（大宝法王）”封号……印信、礼品……三位喇嘛受封“国师”封号……普天大赦……一千名僧人延期执行……得银协巴建议明成祖修习佛教上的忍，根据他的信仰解释，没有一人应受压制……得银协巴在五台山度过夏天，然后返回西藏……明成祖及其儿子们将得银协巴一直护送到河边（据《西藏史料》第 57 页，得银协巴于次年四月动身离去）……比瓦巴佛像较早地送抵明廷……（第 523 页）十六罗汉画像送达明廷……明成祖希望为他信奉佛教的父母举行仪式……成祖皇后的影响引导他信奉了佛教……他经常说“成祖皇后即是我的喇嘛”……奇迹……大卷轴或诏书……为成祖父母举行塔祭……奇迹……明成祖看见得银协巴的人物肖像犹如太阳闪耀着光芒，一束光跳跃得很高……据此，成祖创作了一幅画像，并赐与了得银协巴……明成祖想像统治蒙古那样统治西藏……（第 524 页）教主和施主的关系重新建立起来了。因此，他认为要在政治上统治西藏……但得银协巴向他讲解的法如法（chos chos-bzhin-du bstan-pa）的教义有悖于向西藏派出军队……于是明成祖对得银协巴说道：“西藏各种教派林立，日后难免互相纷争，朕如向西藏派军，必将惹你不快。为此，朕将派遣一些骑兵，每一骑都在马鞍后面携带一匹河州剩下的镏金屋顶瓦当入藏，彼此都皆大欢喜。所有的教派都应该统于你的麾下……不知你同意否？”……得银协巴不同意，并且说，每个教派都应该允许他们修习自己的宗教……明成祖倾耳静听着。“这样，不仅汉族将解脱来世之苦，藏族也将免于来世的苦难……”他不仅将西藏从大灾大劫中解救出来，而且正是通过他，五位“王子”才得以受封。

正如噶玛巴所见，这段记载清楚地表明得银协巴与明成祖之间是教主和施主之间的关系。《贤者喜宴》第 519 页中引述了一个所谓“教主和施主会面的文献（mChod-yon mjal-ba'i yi-ge）”。第

524 页最后一段文字提供了明成祖所封授的封号和印信在西藏僧人的眼中不具有政治意义的证据。据佐滕氏〔62〕，得银协巴充分意识到他作为一位纯粹的宗教首领在东部西藏范围自己影响的局限性。这段记载，特别是关于佛教中忍耐问题的记载，重提八思巴和蒙古元皇之间的关系意味着什么？应召朝见明成祖的另两位“大法王”在为皇帝父母举行追荐法事上没有起到什么重大的作用，因而也就没有受到如此优厚的礼遇〔63〕。然而，他们仍然被待以宗教导师而受到敬重。特别是释迦也失教授《时轮经》一事在藏、汉文文献中广为人知〔64〕。

明成祖对得银协巴极大尊重的进一步证据即是上面提到的五种文字合璧的诏书（50 英寸 $\times$ 2 $\frac{1}{2}$ 英寸）。它是一份根据御旨对得银协巴举行丧葬仪轨大约二十二天来天天发生奇迹的文字记载。这份诏书，似乎一式两份（一份噶玛巴保存，另一份保存在皇家档案馆？）。1949 年，黎吉生曾在粗普寺查阅和拍摄过。他认为，是按照“精细高雅的明代风格”绘制的〔65〕。汉文和藏文两种文献都证实了这些奇迹性事件的发生〔66〕。黎吉生在他的文章《附录 A》中给出了这个诏书的藏文译文。黎吉生认为，这一由非藏人编纂而又从汉文翻译过来的藏文本子的风格，同元朝时期官方翻译机构中撰写公函的风格一致。得银协巴拜见后的两年，北京〔67〕从政治着眼创建了一所藏语文学院。于是颁布敕令，“大明皇帝召请并诏令如来大宝法王大善自在佛噶玛巴（the Karma-pa gZu'u la'i ta'i ba'u hva wang ta'i sin rtsa'i hu'a〔68〕）为天下释教僧人首领”。〔69〕

值得注意的是，据《西藏史料》记载，1406 年，得银协巴在抵达明朝首都的几个个月前，曾遣使向明成祖敬献了佛像。在他离开明廷之时，明成祖赐赠的礼品中也有佛像。这是《西藏史料》有关西藏僧团和明成祖之间在 1406 至 1419 年间一系列佛像互赠活动中的第一次记载。1406 至 1417 年间，西藏向明朝至少送去七次佛像，而在 1408 至 1419 年间，西藏六次从明朝携走佛像〔70〕。在第一次相互馈赠中，双方都只送佛像。而自此以后，西藏方面除了佛像以外，每次还伴送一个舍利〔71〕；明朝方面，除了佛像以外，还加送几部佛教典籍（藏经）。1413 年首次赐赠的这些佛教经典几乎毋庸置疑即是完成于 1410 年〔72〕的《甘珠尔》新制木刻版本的摹本。

萨迦派第三十二代主持大乘法王

昆泽思巴（1349 年生）

佛像的第二次互赠是在明成祖和第二位“王”亦即大乘法王（藏文作：Theg-chen chos-kyi rgyal-po）之间进行的。大乘法王是萨迦派拉康支系的一名僧人，简名为 ku-bkras-pa [73]，汉文译为昆泽思巴。他是创建于 1073 年 [74] 的萨迦大寺院的第三十二代主持。

据《西藏史料》第 60 页记载，永乐八年亦即 1410 年，明朝遣使西藏召请他到明廷。

据《西藏史料》第 62 页，永乐十年亦即 1412 年冬，在他抵达明廷首府之际，遣人先行向明成祖敬献了佛像和舍利。

永乐十一年亦即 1413 年二月，他前往拜见明皇，获赐佛教经典和其他礼物。这是第一次提及这样的经典，而且正如上面已叙及的一样，显而易见是新近完成的 1410 年版《甘珠尔》，因为皇帝几乎不可能将汉文经典赐与西藏僧人。

据《西藏史料》第 63 页，同年五月，昆泽思巴被封以包括大乘法王在内的一个长长的封号 [75]，并获赐印信等物。

《西藏史料》第 64 页云，永乐十二年亦即 1414 年元月，当他动身离去时，明皇赐赠的礼单中有图书 [76]、佛像和佛经，并再次派遣卫队护送。

据《西藏史料》第 67 页，永乐十五年亦即 1417 年稍后，明朝遣使西藏，赐昆泽思巴以佛像、佛经等物。

萨迦巴密切参与了江孜白居寺白塔的修建工程。在杜齐著录和翻译的白塔里众多的题记中，发现了一则提到昆泽思巴明朝之行的题记，题记中还记载了明成祖封授的封号。这则题记书写在第四层楼的第二个殿堂中，旁边还有一幅这位主持的肖像画 [77]。

宗喀巴和大慈法王释迦也失 [78]

第三次互赠是在明成祖和宗喀巴之间进行的，随后则是在明成祖和宗喀巴的代表释迦也失之间进行的。明朝 1408 年亦即永乐六年 [79] 第一次遣使召请宗喀巴，第二次是在 1413 年亦即永乐十一年。《西藏史料》诸籍对此缺载，我们只能从藏文史料中得知这两次邀请。从 1408 年宗喀巴撰写的婉言谢绝的书信中，我们得

知这位杰出的僧人在当时向明朝皇帝敬献了几幅佛像。这封书信〔80〕收录在《宗喀巴文集》第4卷中，兹将它翻译如下〔81〕：

大文殊怙主宗喀巴致大明朝皇帝书：

噫！愿众生得到护佑。

致通过巨大的功德之力统治着疆域辽阔、直达海洋之岸的人主。居住在西方雪域山系中部地区的佛教僧人罗桑扎巴敬上。

大法王您的功德犹如须弥山那样坚耸，属下臣民的生活犹如天界那样幸福无比。在您统治时期，囊括宇内，威逼四方，咸顺臣服，兹收到您为了弘扬三宝、广及佛法而遣使〔82〕赐赠的礼品如下：诏书〔83〕一封，精美花卉和云彩图案的红色和绿色绸缎各一匹，丝绸三匹（一匹红色、一匹蓝色、一匹无案纹绿色丝绸），七匹自然丝绸（dar-mdog-can?），一匹汉式袈裟丝绸，一匹恰却（phyag-cho?）丝绸，一匹短夹克式丝绸，一匹唐卡饰边的长褐色丝绸，一串石英念珠，一副金刚和一副铃，两个瓷碗，两套祭献服饰，两块手巾，三套曼陀罗花纹的围裙，一副腰带，一对平铃〔84〕，靴子，五十斤〔85〕茶叶和一副檀香木木刻板。感谢您友好地赠送这些礼品。根据使节传达的谕旨，我应该在某个时候前往明朝。我深知信使，特别是王（?）传来谕旨的用意，不仅传来了大皇帝您的谕令，同时也传来了佛陀的教义。我并不是误解了谕令的意义，也并不是对它不尊抑或对它置之不理，而是我会见的人太多，以致于卧病不起。我祈求您像天空一样宽广的胸襟仁厚的体谅，但愿我未能按照您的谕令成行之举，不要惹您不快。

我频频听到大皇帝真正意图的喜讯和日前惊天动地之举，犹如掌管着向四面八方正正规规弘传今生今世和来生来世佛法体系的早期法王的语言，使众神和整个世界都满心欢悦。敬请放心，这里绝大部分优秀的僧众时常都在祈祷，衷心祈愿皇帝及其王朝万岁。在此情形下，作为法王您知道应该怎样统治才与大皇帝的言行一致，特别是像我这样的人，缺乏向您献计的智谋。

敬呈此信的同时，随信敬献如下礼物：一尊和阗观世音菩萨塑像、一幅世尊能仁释迦佛镀金〔86〕画像、一幅文殊室利如来佛镀金画像、三座天然相连自然繁殖的如来佛舍利、一座如来佛舍利、一座印度悉达身躯舍利和一座使佛陀教义在印度和西藏得以广为弘传的大尊者阿底峡舍利。

鼠年六月十九日，发自卫地（即1408年）〔87〕。

这封书信提供了藏人对施主明朝皇帝态度进一步的证据。邀

请、礼物及整个关系都严格地限制在佛教范围内进行，喇嘛把皇帝看作是一位具有进一步弘传佛教目的的施主。

在《宗喀巴文集》中，这封书信前面记载了明朝使节对他的邀请，这封书信即是对邀请的回复。于道泉给出了它的藏文原文和汉译文〔88〕。据说，宗喀巴的声誉广被宇内，大明皇帝数次遣使节前往邀请。四位明廷重臣和数百名低级官吏接踵而来。宗喀巴为了避免与他们会面，便隐居起来。最后由于明使的坚持，遂同意与使节们见面。宗喀巴告诉他们，西藏与明廷万里之遥，重峦叠障，路途坎坷，他的成行对于教义和有情众生没有多大益处。于是在明使动身返回的那一天亦即六月十九日写下了这封书信。

对于 1413 年〔89〕亦即永乐十一年二月明朝的第二次邀请，宗喀巴派遣他的一位弟子 Sākya Ye-shes（汉文作：释迦也失）代表他本人前往。《西藏史料》没有提到释迦也失抵达明朝，并据该书第 65 页记载，他似乎在 1415 年亦即永乐十三年四月突然“受封”了……一个国师的封号。然而，他仍被称为尚师，因为似乎只有三位“大法王”才享有这一尊号〔90〕。

《西藏史料》第 66 页云，1416 年亦即永乐十四年五月，释迦也失离开明朝，明朝赐有佛像、佛经等诸如此类的礼物〔91〕。

《西藏史料》第 67 页载，1417 年亦即永乐十五年二月，明朝遣使中部西藏、携佛像等赐送昆泽思巴动身的同时，释迦也失携带马匹抵达明廷，敬献明成祖。明朝回赠了佛像。

据《西藏史料》第 67 页记载，1417 年亦即永乐十五年十二月，由帕木竹巴代表贡噶白〔92〕、必力工瓦和昆泽思巴率领的联合团体再次抵达明廷，向成祖进贡了佛像和舍利。

最后，据《西藏史料》第 69 页记载，1419 年亦即永乐十七年十月，明朝再次遣使杨三保〔93〕率团使往中部西藏，封赐昆泽思巴、帕木竹巴“王”、必力工“王”、达藏“王”及释迦也失等佛像和其他礼物。杨三保此行正如下面还要提到的那样，还抵达了那塘。

在这些年里，一些人数众多、规模较大、没有携带佛像的不太重要的使团也来往于明朝和西藏之间。据《西藏史料》第 60 页，明朝有几次把图书〔94〕作为封赠的礼品。例如，1410 年在“封授”众多国师〔95〕的场合中就赐赠了图书。又据《西藏史料》第 67、69 页记载，在 1417 年和 1419 年间，有三次用图书来交换西宁僧人送来的马匹。另据《西藏史料》第 73 页云，1426 年释迦也失的使节得到了图书。

从宣德统治初期开始可以看出，来往于西藏和明朝之间使团成员数目和频繁程度有明显的增加。“王”和“王子”们派遣的团

体陆续抵达明廷，有时滞留数月。据载，数目较大的有二百二十六人（《西藏史料》第 75 页）、四百四十一人的团体（同上，第 76 页），而且在 1430 年有一个月之内，就有五百八十人和五百四十二人两个不同的西藏团体分别抵达明廷（同上，第 104 页）。另外，记载中还有人数高达六百九十一人的团体（同上，第 133 页）。从 1430 年开始，一些人开始要求在北京定居，明廷不仅赐与他们礼物，而且还同意了他们的要求〔96〕（同上，第 106 页……）。1430 年亦即宣德五年二月，灵藏“王”的代表要求资金和建材在明朝首都修建一座佛教寺院。明朝以这座寺院的修建要动用汉族劳力为由拒绝（同上，第 106 页），不满僧人的怨声开始滋生。1428 年（同上，第 93 页），西藏商贾必经之地城镇松潘发生反叛。1431 年这个城镇再次表示不满（同上，第 112 页）。四川省内也普遍表示不满（同上，第 111 页）。1432 年，反对西藏僧人搜罗佛像和其他财物、不守戒律的怨声再起（同上，第 118 页），并且在 1436 年还记载了一则批评西藏僧人的史料（同上，第 119 页）。

西藏和明朝之间这些持续亲密的关系尽管在宣德（1425～1435 年）末年似乎达到了高潮，但《西藏史料》没有单独提到这一时期内双方任何一方赠送了佛像〔97〕。引人注目的是，永乐统治前期，进行了大规模的佛像互赠活动。然而在正统（1436～1449 年）年间，西藏曾经三次向明廷敬献佛像（《西藏史料》第 161、188 和 189 页）。另外，西宁、陕西和四川等地汉藏边界地区的藏族（？）僧人曾经十一次敬献佛像。但据说，明朝没有一次回赠佛像。在永乐统治前的洪武（1368～1398 年）时期，只提到三次佛像礼品：一次是帕木竹巴亦即西藏敬献的（同上，第 8 页），一次是甘肃敬献的（同上，第 12 页），而另外一次则是哈喇和林国师敬献的（同上，第 11 页）。除此之外，汉文文献中再也没有出现这些礼品的任何记载。

塑 像

我们可以假定明成祖赐与西藏僧人的塑像，和流传至今在技巧和风格上极为同源的永乐青铜塑像一样，是同一类型和风格的作品。至少有一例如此，即无量寿佛塑像〔98〕。据说它赠与了“西藏的统治者”，而这个统治者可能是指帕木竹巴王朝。

这组人所周知的塑像作品描绘的全部是藏传佛教的诸佛菩萨，有佛陀、救度佛母和几位和蔼可亲的男性菩萨及三个四臂的神。其中之一为文殊室利，另外一个为观世音菩萨，都是用喜闻

乐见的藏族风格来表现的。还有大黑天、大成就大威德比瓦巴〔99〕和忿怒明王作品。其中最大的是大威德比瓦巴，规格为高43.6厘米，可能是这组作品里的上乘佳作；最小的是大黑天，高6.75厘米，是一幅浑然天成、完臻成熟的纤细画。还有一座单独的菩提伽耶城模型，我将对它进行专门的研究。

这些青铜塑像作品是用失蜡术制作而成的。作品十分精美，各个局部的雕塑相当精制，塑像的背面和正面一样，都精雕细琢而成。在佛像开光时可能是为了仪式法器嵌入的需要，在塑像背部中间开有一个四方形的孔。题记简短精悍，形式一样，通常镌刻在莲花宝座上前方的中间部位。〔100〕宝座造型各异。它有两种类型。最普遍的是那种双层宝座，其底部花瓣比顶部花瓣大约长出一半。另外一种类型即是大成就大威德比瓦巴和大黑天以及两尊宣德时期的舞蹈菩萨塑像宝座的流行式样，包括一层下覆的圆圆花瓣。所有宝座上的花瓣都是双层的，里层花瓣的瓣尖运用艺术化的形式使它长出叶片，主瓣瓣尖描绘得略尖一些，并且微微凸起。珠宝王冠上端和下端两大层，轮廓分明地围绕着王冠，蔓延成一个素净广大的镶边。大威德塑像例外，它似乎是艺术化水纹装饰镶边环围着底座的宝座。佛陀的莲花宝座坐落在三级四方形的底座上〔101〕。

这些藏族柔美弯曲的三折枝风格和中原地区创作的光滑精美典型的喇嘛教青铜塑像风格结合的人物造型，也许是已知的汉藏青铜塑像作品中最为精美的典范之作。男性菩萨塑像中，有八尊塑像从属于宣德时期的两尊舞蹈塑像范畴。他们的穿着和珠宝饰物几乎别无二致。衣服在臀部同珠宝腰带紧紧相贴，在中部正好是肚脐下方形成一个点（图版B），抑或形成系列有规律的衣褶（图版C）。四方形的汉式围巾（藏文作：dpung-rgyan）悬瀑于双肩，塑像的躯干裸露于外，珠宝饰物也几乎没有区别。男性菩萨的五层王冠冠冕中央，通过两侧的衬托使之凸起，精心修饰。这种造型在江孜白居寺壁画中屡见不鲜〔102〕。耳饰均呈大圆形，朴素大方。有的耳饰在较下面的部位吊坠着一个额外的小玩意儿（图版D），有的没有。项链也各具特色。短项链（藏文作：mgul-rgyan）上有一系列的环，而且还有三个悬坠物悬吊在环中心〔103〕。长项链（藏文作：do-shal）正好吊坠在肚脐上方的胸脯上。珠宝的腰带上也有和短项链一样的环。手镯缠绕成圆形戴在臂上，使人回想起江孜见到过的那种手镯〔104〕。男性菩萨的发型简洁朴素，正好和四方形的脸相称；而救度佛母则是一幅圆形的脸，环式的珠宝从她额前的冠冕一直悬坠而下。这尊塑像尽管在技法上有所差异，但它与也许是后一个时期的藏族青铜塑像和白居寺描

绘的同一女神的壁画作品〔105〕十分相似。在江孜白居寺里，男性诸神菩萨的方形脸和女性菩萨的圆形脸也区别得十分清楚〔106〕。在其他著述里业已讨论过的这些壁画作品，较之于我们这里讨论的任何一幅 15 世纪的木刻作品和青铜塑像，构图都更为复杂，然而展示出使人自由地浮想出佛教诸佛菩萨的肖像画面；而且，绘画技巧、绘画材料的不同运用和作品之间的比较都十分有益，展示出它们都是同一个时代的作品并且来源于同一个风格源泉的事实。白居寺白塔开光（即竣工）于 1427 年〔107〕，花费了数年时间才得以建成〔108〕，它与永乐木刻作品和青铜塑像都是同一时代的作品。与此同时，它作为 15 世纪早期中部西藏所创作的作品中最富有代表性且最为杰出的作品，对展现永乐时期中原的艺术家们紧紧遵从同一时代的藏族风格而创作的作品可能有所裨益〔109〕。西藏社会的忿怒明王再次被虔诚地镀上了黄金。大黑天纤细塑像，无论它的规格如何都和白居寺忿怒神像以及拜尔认为大约创作于 1800 年“展示出 18 世纪末藏族风格走向装饰繁褥、极为华丽足迹”的拜尔图版 80 号作品〔110〕极其相似。对大黑天青铜塑像进行详细地研究之后，我们认为它是永乐时期的作品。大黑天手中的钵同永乐时期忿怒明王和比瓦巴作品手中的钵的比较表明，它们都有一个不太常见的装饰性圆边〔111〕。大英博物馆馆藏佛陀作品的唇部、眼睛和头发上都留有彩描的痕迹。从风格上看，它与木刻佛陀作品，特别是同杜伯斯克收藏品 1419 年的永乐《佛经》中的佛陀作品十分相似。我们将两幅作品中的背光〔112〕和莲花宝座的方形基座〔113〕这些主要的部分来进行一番比较。比瓦巴坐在一张动物的皮上，头上戴的既不是围巾，也不是冠冕，身上只穿了一件短式狮衣，佩戴着一些珠宝饰物和一个花环，其面部处理同大黑天面部的处理十分相像。白居寺摩利支天〔114〕作品人物肖像和忿怒的面部处理，同永乐青铜塑像大成就作品的面部处理之间还可以进行另外一番比较，大黑天和大成就比瓦巴作品额前发式的构思及其精细的描绘同永乐青铜塑像人物唇部和拇指、食指之间外形轮廓的勾勒，似乎反映出这一时期和早期藏族绘画中一定的传统〔115〕。在随后时期藏族的绘画和雕塑中〔116〕，还可以清楚地看到青铜塑像中对大脚的描绘。其他画像还包括大英博物馆的文殊室利收藏品〔117〕等同一类型的菩萨作品。南京宝塔〔118〕中雕刻的一尊砖雕佛陀，也同样镌有永乐时间题记。从作品的创作技法和风格来看，这组作品从总体上来说是十分相近的同源作品。

菩提伽耶模型

这组作品中比较奇特的一幅作品是菩提伽耶寺院和佛塔模型。它发表在《西藏佛教艺术》上，为图版 11。该著描述道：“它是印度多杰安顿之一，是一个标有‘大明永乐年施’题记，规格为 60 厘米×52 厘米的那塘地区的雕刻模型。”这则题记与那些镌刻在青铜塑像上的题记相同。“多杰安顿”是菩提伽耶藏文称呼的汉文音译，亦即藏文 rDo-rje-gdan（发音为 Dorjiden，梵文作 Vajrasana）的汉文音译，尽管“安”这个字有些令人迷惑不解。在《文物》1960 年第 8 期刊物上，可以找到进一步可以利用的材料。这篇文章是七篇系列详尽讨论中部西藏不同寺院、寺庙及其珍藏的珍宝等情况的第一篇。文中给出了重大建筑的面积、式样和正视图，而且还附有许多代表历史上汉藏关系的文物的插图〔119〕。第一篇文章第 60 页叙及到那塘部分时说：“在那塘救度佛母殿里有一组石雕和木雕的印度建筑模型，一共有二十一个这样的古代雕刻建筑。在每一座建筑之上均镌有‘大明永乐年施’的字样。”该文进一步指出，这些都是印度释迦牟尼成佛地点亦即“将来金”的模型。我不太清楚“将来金”究竟指什么〔120〕，尽管照片和题记都毋庸置疑地表明它们都是菩提伽耶寺庙模型。从风格上看，它们体现出纯粹的印度风格。

图版 48：无量寿佛，1410 年北京版《甘珠尔》图版 49：佛陀布道图，《金光明经》，创作于 1419 年 图版 50：佛陀释迦牟尼，创作于永乐在位时期 图版 51：能仁世尊，江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期 图版 52：游戏金刚，创作于永乐在位时期 图版 53：四臂六字菩萨，创作于永乐在位时期 图版 54：四臂文殊室利，创作于永乐在位时期 图版 55：金刚焰女，江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期 图版 56：救度母，创作于永乐在位时期 图版 57：忿怒明王，江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期 图版 58：白度母，西藏，大约创作于 15 世纪末期 图版 59：大力明王，江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期 图版 60a：大黑天，创作于永乐在位时期 图版 60b：大黑天背部 图版 61：大黑天塑像题记（题记为“大明永乐年施”。——译者注）图版 62：忿怒明王，创作于永乐在位时期 图版 63：大成就比瓦巴，创作于永乐在位时期 图版 64：摩利支天，江孜白居寺，大约创作于 15 世纪早期 图版 65：菩提伽耶佛塔模型，创作于永乐在位时期（伽耶，梵文作 Gaya，为中印度地名，释迦牟尼等三世诸佛成道于此，因此称之为菩提道场，喻为坚固永恒之地，是为菩提伽耶。——译者注）

据系列文章第七篇第 55 页记载,考古队还意外地发现了与这组作品相同、镌有相同题记的另外一些模型。我没能考证出发现这些模型的那座令人难忘的七层石头的建筑地点。据说,它是帕木竹巴王朝以前一位王子的锡居之地。因此它至少是 14 世纪时期的建筑。它坐落在肥沃富饶的平原上,在玉茹藏布江(?)之畔,介于泽当和敏珠林之间。据这篇文章,这座建筑叫朗色林(rNam-sras(?) -gling),是考古队走访中部西藏除布达拉宫以外最为古老、保存最为完好的多层建筑。

据第一篇文章第 60 页记载,考古队除了在那塘寺惊获二十一座菩提伽耶模型外,还意外地发现了明成祖的两封诏书。其中一封诏书的时间是永乐十七年亦即 1419 年,而另外一封诏书的时间则为永乐二十一年亦即 1423 年。该文给出了这两封诏书的汉文全文。这两封诏书都是写给那塘寺堪布(堪布,藏文作: mkhan—po)妙悟普济国师〔121〕竹巴失刺的。《青史》第 283 页给出了有关这位堪布的大致史料。他即是“1375 年至 1417 年出任那塘寺堪布,主持了四十三年寺务的第十四世堪布大善知识者竹巴喜饶活佛”。据第一封诏书,太监杨三宝〔122〕向堪布赐赠了十匹丝绸等礼品。《西藏史料》第 69 页记载了这次出使,并且认为杨三宝的主要任务是向昆泽思巴和其他诸王赠送佛像和其他礼品。那塘寺堪布一定是其中之一。《西藏史料》第 71 页记载了由明朝使节戴兴率领的使团携带第二封诏书和六匹丝绸等礼物赐赠堪布的活动。明成祖在下第二封诏书的时候,似乎没有意识到竹巴喜饶在前六年即 1417 年就退出了堪布职位。《西藏史料》和《明史》中使人难以忘怀的是,明成祖甚至不知道得银协巴圆寂于 1415 年〔123〕,至少这件事没有向他呈报。他倒反而得知几位不甚重要的藏人的死讯。直到正统末年(1449 年),明廷还在继续接待哈立麻派遣而来的使节。《明史》第 331 卷云,在永乐和正统末年间,哈立麻派遣了八个使团。在他圆寂后,直到 1495 年才有使节前往明廷。

永乐后期青铜塑像

永乐青铜塑像本质上属于汉藏艺术的大流,但正如我们分析的那样,它形成了一个新的艺术风格的飞跃。从中原地区创作的永乐后期青铜塑像作品中我们可以看到这一风格的影响。业已提及的宣德舞蹈菩萨作品和西雅图艺术博物馆馆藏的宣德时期的观世音菩萨塑像作品同样也完美地继承了永乐风格〔124〕。维多利亚和阿尔伯特博物馆馆藏的一尊可能是宣德时期,或甚至是永乐

时期没有时间题记的跪式菩萨小塑像，和《西藏的密宗和艺术》坐式观世音菩萨图版一样，被描绘成四臂形象〔125〕。实际上，它只有两臂。

三幅一组的塑像作品似乎将永乐风格推向了登峰造极的程度，但它们仍然保持着宣德时期的技巧。古德森霍文把它们定为16世纪的作品，其中有两幅作品登在他的著作《喇嘛教艺术、神灵的艺术》〔126〕中。三幅都是欢喜佛的作品极为罕见〔127〕。它们的装饰几乎达到了巴洛克式艺术的顶峰，追根溯源，和永乐塑像有着直接的联系。例如，我们把论及拜尔大黑天作品〔128〕时提到的后期呼金刚作品和永乐比瓦巴作品中手里拿着的钵进行一番比较，就可以看出这一点。

在喇嘛教青铜塑像收藏品中，通常可以找到表现风格颓废的其他画像作品。例如克里丝苔1973年12月11日星期二销售目录《印度、西藏、尼泊尔和中国重要艺术作品》第51号作品大约为1700年立式观世音菩萨。吉美博物馆第11281号观世音菩萨坐式镀金青铜塑像〔129〕、巴黎麦克唐纳私人收藏品中的坐式无量寿佛塑像，维多利亚和阿尔伯特博物馆馆藏的FJ 2305号正统四年亦即1439年四月二十五日〔130〕创作的坐式菩萨塑像，是另外三幅图例。

图版 66：一对舞蹈菩萨，创作于宣德在位时期

图版 67：跪式菩萨，创作于永乐或宣德在位时期

在永乐风格组画的作品中，我们发现了反映一定风格因素的作品。大约创作于15世纪后半期的一尊骑在马背上用松耳石镶嵌的迷人的岗哇桑波镀金小塑像，在这里展示出永乐时期之后数年里汉藏艺术的走向。正如我们前文所分析的，15世纪早期，中部西藏展现出藏族风格日臻成熟、繁花似锦的景象。这既是长期以来对域外艺术风格的吸收和藏族美学同这些风格融合的最鼎盛的时期，也是随后一个时期大批藏族固有流派走向繁荣昌盛的开端。明末以及整个清代在中原地区创作的喇嘛教青铜塑像和唐卡作品继续密切地反映出西藏本土艺术的发展。

这幅塑像作品描绘的是“八位骑马大师”（藏文作：rTa-bdag-brgyad）之一、穿着丝绸的多闻天（藏文作：rNam-sras ser-chen）、南方的岗哇桑波形象〔131〕。从肖像上来看，他满身黄色，右手举着一个盛满珍宝的瓶子，左臂下有一只向珠宝喷射唾液的猫鼬。他可能是后藏江孜附近罗钦岗桑山的鬼神主宰。

藏人眼中的明代青铜塑像

白玛噶波在有关佛教青铜塑像风格和材料说明的《品续中的青铜佛像装饰》〔132〕著作中，把汉文风格划分为两类，一类是古代汉族风格，藏文作 rGya-nag rnying-ma，这种风格从唐朝开始形成；而另一类是汉族新风格，藏文作 rGya-nag gsar-ma，从大明王朝执政时开始。他说这些明代的塑像作品：

浇铸后洁净无瑕，优美铮亮，镀金技艺高超，人物丰满，袈裟衣褶优美。人物面孔略微扁平，眼睛长。双层粘连在一块儿〔133〕的莲花宝座上，花瓣环围着前后左右四周。无论是仰瓣莲花还是覆瓣莲花的瓣尖都略呈尖形。莲花宝座上层和底层边缘上，数排珍宝十分精确〔134〕地按照相同的间隔距离一颗接一颗地串联在一起。座基牢固地粘合一起，并用遍金刚来装饰，而且涂有白色黏剂（？）。（较之于古代汉族塑像作品）作品的完成略欠精细。遍金刚上没有镌刻任何图案或文字。它们被称为 sKu-rim-ma（敬事佛像？——译者注）作品，是用汉地青铜（？）或淡颜色青铜，抑或是易于辨别的其他材料立塑而成的。

白玛噶波的记述，对明代青铜塑像虽然只是进行了一番面面俱到的大体描述，但它和我们前面对永乐青铜塑像的描述是吻合的。对于明代青铜塑像，我没有能够进行充分深入的研究，因此，不太能够理解他说的在座基上涂抹的白色黏剂。sKu-rim（敬事、事奉。——译者注）在藏传佛教里是一个十分重要的概念。它也许暗示出祈祷者的吟诵之意，为了某人身体的康健抑或太平而创作唐卡或塑像。这一行为后面隐藏的意识十分重要。我们前面业已引出了白央创作的敦煌绘画作品亦即斯坦因第 32 号收藏品的题记。据该题记，经幡的制作是为他本人健康的缘故——他可能患有某种疾病，同时也是为了利益所有的有情众生聚集功德的缘故。这即是 sKu-rim 完整过程中的一个部分〔135〕。如是，在明成祖御旨下创作而又被当作宗教供品封赐西藏喇嘛们的塑像也可以把它们假定为 sKu-rim-ma，即敬事佛像作品。毋庸置疑，它们易于识别。白玛噶波难道真的在藏族寺院中看到为数众多的这样的塑像？

就永乐青铜塑像来看，在这段时期内它业已展示出西藏和明廷、明廷和西藏之间连续不断的使团来往。更为重要的是，在大约十五年时间里所进行的一连串的塑像交换中，每一次都是从西

藏一方首先开始的。这同现存永乐画像作品中所体现出的藏人容貌和肖像风格上的密切同源，和明廷中也许受雇于明帝国画坊时为数众多的藏人的持续存在，以及中部西藏对同一时代风格的紧紧追从等，所有这一切都指出了永乐风格确切的渊源。它超越了元代业已建立起来的尼泊尔或喇嘛教风格的范围。换言之，佛像的立塑就是为了赐赠西藏“法王”们的需要。

图版 68：岗哇桑波，西藏，大约创作于 15 世纪末期

三 “法王” 和五 “王子” 及 永乐时期西藏和中原地区佛像馈赠表

永乐时期三 “法王” 和五 “王子” 及西藏和明廷之间佛像赠送表。据《西藏史料》和《明史》制作如下：

藏名 汉文对译 教派 汉文封号和年代 1. De-bzhin-gshegs-pa Chos-dpal bzang-po (1384~1415 年) 尚师哈立麻 噶玛噶举教派 大宝法王 1407 年 (Rin-po-che chos-kyi rgyal-po) 2. Kun-dga' bkra-shis rgyal-mtshan dpal-bzang-po (1349 年生) 尚师昆泽思巴 萨迦派拉康系 大乘法王 1413 年 (Theg-chen chos-kyi rgyal-po)* 3. Sakya Ye-shes (1354 年 7 月~1435 年) 尚师释迦也失 格鲁派 大慈法王 1434 年 (Byams-chen chos-rje)* 4. Phag-mo grupaV Grags-pa rgyal-mtshan dpal-bzang-po 帕木竹巴吉刺思巴监藏巴里藏卜 萨迦派 阐化王 1406 年 (sPrul-pa spel-ba'i rgyal-bu) 5. Chos-dpal rgyal-mtshan 灵藏著思巴儿监藏 噶举派灵藏系 赞善王 1407 年 (dGe-la rton-pa'i rgyal-bu) 6. 'Od-zer nam-mkha'dpal-bzang po (1415 年圆寂) 宗巴斡即南哥巴藏卜 萨迦派 护教王 1407 年 (bsTan-pa bsrung-ba'i rgyal-bu) 7. Rin-chen dpal-kyi rgyal-mtshan (1335 年生?) 必力工瓦领真巴儿吉监藏 噶举派必力工系 阐教王 1413 年 (bsTan-pa spel-ba'i rgyal-bu) 8. Nam-mkha'legs-pa'i blo-gros rgyal-mtshan-pa 南渴烈思巴 噶举派达藏系 辅教王 1413 年 (bsTan-pa skyong ba'i rgyal-bu)

这些藏名引自佐藤氏著作前引第 1、2、3 部分，同时参见《西藏画卷》第 682 页注释 61~255。

* 这些译成的藏文封号目前仍在沿用。另外，有六位喇嘛的封号出自《贤者喜宴》第 522、524 页。

成祖向西藏诸“王”派遣出使团 拜访明廷的西藏使团 携有或受赐画像的其他使往明廷的使团 抵达 离开 1403 年 (永乐元年二月) 召请得银协巴拜访成祖，并举行丧葬仪轨 1406 年 (永乐四年) 二月佛像抵达，十二月得银协巴抵达 1408 (永乐六年四月) 成祖赐赠佛像 1410 年 (永乐八年九月) 召请昆

泽思巴到明廷。1417年（永乐十五年二月）赐赠佛像和佛经。1419年（永乐十七年十月）向前表中第2、4、5、7、8、3号等高僧赐赠佛像和佛经。1412年（永乐十年十二月）昆泽思巴随先行进赠佛像的使节抵达。1413年（永乐十一年二月）获赐佛经。1414年（永乐十二年元月）成祖赠佛经、图书、佛像。1417年（永乐十五年十二月）前表中第2、4、7号等高僧，向成祖敬赠佛像。1408年（永乐六年），召请宗喀巴使团***。1413年（永乐十一年二月），第二次召请***。1408年（宗喀巴敬赠佛像***）1414年（释迦也失抵达）**。1415年（永乐十三年四月）释迦也失在南京。1416年（永乐十四年五月），释迦也失离去，成祖赠佛像和佛经。1417年（永乐十五年二月）释迦也失敬赠马匹，成祖回赠佛像。1406年（永乐四年三月）遣使赐印信。1407年，向成祖敬赠佛像。据《明史》第331卷，回赐青铜塑像和绘画作品。1402年（洪武三十五年八月）向成祖敬赠佛像。据《明史》第331卷。1402年（洪武三十五年八月）。1402年（洪武三十五年八月）。1407年（永乐五年十月），国师向成祖敬赠佛像。

***前引佐藤氏著作第2部分，第79页。

***在《西藏史料》或《明史》中均无记载。

【注释】

〔1〕《西藏和尼泊尔佛教艺术》，载《东方艺术》1957年秋季刊，第90～95页卷首插图和图版10。

〔2〕我见到了英国馆藏的四尊青铜塑像作品，亦即图版50、54、60和62及新德里馆藏的无量寿佛塑像。总的来说，出版物很清楚，每尊塑像作品上镌刻的题记都一样。

〔3〕朱家溍：《故宫所藏明清两代有关西藏的文物》，第14～19页。

〔4〕《文物》1960年第8号刊，第60页。

〔5〕《西藏博物馆落成首展目录》，1965年，图版19和第68页第5号作品。

〔6〕前引著作注释1。布里特还辨认出1971年P·大卫基金会学术讨论会关于公元900年后大乘佛教艺术中的永乐青铜塑像上镌刻的题记，但从未发表过它。

〔7〕洪武十七年（1384年），太祖派遣佛教僧人智光访问尼泊尔。据《西藏史料》第48页载，洪武末年即1402年智光再次出使尼泊尔。与此同时，他还走访了西藏灵藏、必力工和达藏的寺院。据《明史》第331卷赞善王（灵藏）部分记载，这最后一次出使是明成祖即将登基时派遣的。在《西藏史料》第59及68页中，还有尼泊尔遣使访问明朝的记载。参见前引S·列维著作第1卷第168～169页。

〔8〕《元代（1279～1368年）蒙古治下的中国艺术》第16号作品。

〔9〕参照《导言》注释53。

- [10] 参见《西藏画卷》第 613 页注释 113、606、629~632、639、651、653、654、665、748 和 755 页；同时参见前引石泰安《研究》著作第 211~218 页。
- [11] 1973 7-26 81 号 Seligman bequest 作品，高 23 厘米。
- [12] 维多利亚和阿尔伯特博物馆的埃德蒙·柯本善意地帮助确认“施”字。根据他的经验，“施”字在题记中不太常用。他说，如果这里有规律可循的话，那么，“制”则用于表明瓷器和景泰蓝制品，而“造”则用于青铜器中。宣德青铜塑像作品参见图版 66，同样镌有这一相同的题记，但只有统治年号，没有确切的年代。
- [13] 参见下引著作第 21 页。
- [14] 参见《元代（1279~1368 年）蒙古治下的中国艺术》第 24 号大约为 14 世纪末的瓷器坐式文殊室利图例。前引 M·萨利文著作第 205 页第 188 号作品尽管是喇嘛教风格，但最后一位人物形象仍然体现出强烈的汉族风格，使人联想到飞来峰的石刻。大约 13 世纪末期，在北京的寺庙里描绘有男性神怀抱女性神进行神秘性交的喇嘛教大型塑像。参见冯·古立克：《中国古代的性生活》，莱顿，1961 年，第 259 页。毋庸置疑，大多数塑像在蒙古元朝末年遭到了毁坏，但至少有一些塑像一直保存到了大约 16 世纪的明朝。在明朝皇宫里，它们被用来当作王子及其王妃们进行性教育的直观教具。前引著作第 261 页。这些塑像的现实主义是典型的藏人所具有的。
- [15] 参照《西藏佛教艺术》图版 20、24、22 和展示元朝时期复杂的汉藏艺术风格的前引拜尔著作图版 2、3、6、7。在复杂的汉藏艺术风格中，汉族的风景和构图影响到藏族的宗教画面上来。参照下注 100。
- [16] 克罗瑟：《草原帝国》，巴黎，1969 年，第 368 页。
- [17] 据前引高马士著作第 20 页，“教主和施主”的关系是 1245 年开始在萨迦班智达（1182~1251 年）和阔端汗之间建立的。元朝灭亡后，蒙古王子和西藏其他教派成员之间仍继续保持着这种关系。
- [18] 他的文章《译注明成祖遣使召宗喀巴纪事及宗喀巴覆成祖书》，载《蔡元培六十五岁纪念集》，北京，1935 年，第 940 页。同时参见《明史》第 331 卷关于大宝法王的记载。
- [19] 参见克瑞韦德尔著作第 76 页。
- [20] 清代明成祖的肖像，参见克劳德·亚瑟：《中国的大型艺术》，伦敦，1963 年，图版 132。
- [21] P·伯希和：《15 世纪初叶中国的海上大航行，TP·三十》第 237~452 页。吉莱特（参见下注 22）第 348~349 页。

〔22〕即太监侯显，他多年游历于西藏、尼泊尔和印度。吉莱特：《汉族僧侣》，巴黎，1973年，第346页。参见下注44。

〔23〕前引著作第367页中关于日本使节每六年来访一次的记载。

〔24〕前引C·亚瑟著作第241页。

〔25〕大卫·B·张：《僧人陶颖在燕王（1398～1402年）篡权中的作用》，载《汉学》第6期，第84、96～97页。

〔26〕亨利·塞瑞斯：《纪念文集》第17卷，第243、250～254、293页。

〔27〕参见传记。

〔28〕佐藤氏著作第1卷第52页认为，明成祖在永乐十二年或十三年时，即决定奉行这一政策。参见第98页（原著页码。——译者注）表。第四位是在永乐四五年封授的，而第三位则是在永乐十一年封授的。参见《西藏画卷》第692页注释255中关于《明史》第331卷中有关帕木竹巴部分的译文。

〔29〕参见《西藏画卷》第653页中译自dpag-bsam ljon-bzang（《如意宝树》。——译者注）的译文。帕木竹巴于1354年掌权。1435年仁蚌巴掌权以前，继续在中部西藏抬高他的威望。同时参见第651、654页。

〔30〕帕木竹巴王朝统治者被称为gong-ma（按字面为皇帝之意，此处译为统治者。——译者注）。这一相同的尊号大体上也用于称呼中国皇帝，然而，雅砻王朝早期的国王们被称作赞普或rgyal-po（国王）。而对达赖喇嘛则尊称为gong-sa（对最高级僧人的尊称，可译为至尊。——译者注）。

〔31〕文中除帕木竹巴外，所有的“王”和“王子”及“封授”都注明了引号。除西藏事实上的统治者外，其他七位只能代表他们各自寺院的权力。他们之间或至少有三位最为重要的“王”和成祖之间的关系，是元朝皇帝和萨迦派僧人之间“施主和教主”地位的竞争关系。

〔32〕高等研究实验院，第19卷《西藏历史与语文》，载《年鉴》，1972/1973年，第689页。

〔33〕《贤者喜宴》第524页；佐藤氏著作第4卷第551页。

〔34〕参见黎吉生：《噶玛教派历史释》，载《皇家亚洲社会杂志》，1958年，第49页中关于此次和最后一次使团及朝贡问题的讨论。

〔35〕施耐尔格鲁夫和黎吉生著《西藏文化史》，BEFEO LIX 1972年，第324页中作出这样的论述。该著第156页中断言这个使团纯粹是因商贸特许而派遣的。

〔36〕参见上注18。

〔37〕参见上注17、31和下注69。G·杜齐编辑，索南扎巴（1478

~1554 年)撰著的《新红史》，罗马中东远东研究所，1971 年，第 180 页中说“Ye dban (成祖)当了二十二年的皇帝。成祖首先召请了宗喀巴，但宗喀巴没有去，因而他召请了噶玛巴法王巴里藏卜、萨迦巴昆泽思巴和色拉巴释迦也失。他们分别受封得银协巴(即如来)、大乘法王和大慈法王的封号。总之，他向 Jo bo (指宗喀巴。——译者注)送去了衣料和仪轨法器，得到明朝和西藏僧众的极大尊敬，明成祖出人意料地向(他们)赐赠了物品和食物等。

[38] 哈立麻即 Helima (或 Kelima) 是得银协巴所属教派亦即噶玛教派 Karma 的音译。得银协巴为该派黑帽系活佛、首领。参见《西藏画卷》第 682 页注释 61。

[39] 前引《噶玛教派历史释》，第 147~148 页和《附录 B》第 10~11 页中关于这封诏书的藏文本。同时参见下注 40。

[40] 参见《贤者喜宴》第 517~518 页；前引黎吉生著作，《附录 B》第 10 页。明朝给西藏的这封诏书原文一定是用汉文和藏文两种文字缮写的。参见佐藤氏著作第 4 卷第 540~541 页中的日文译文。参见下面第 115 页(原著页码。——译者注)中的藏文诏书。

[41] 明成祖在登基以前为燕王，担任北京的皇家军队总司令。

[42] Yul-dbus kyi rgyal-khams 亦即中心王国之意，可能是对“中国”的翻译。但正规说来，藏人一般将中国称为 rGya-nag。

[43] 汉文对应词源自佐藤氏著作第 4 卷第 541 页。

[44] Hu'u-rkyen 是太监侯显人名的对音。据《西藏史料》第 48 页，1403 年他被遣往西藏，召请得银协巴。参见上注 22。佐藤氏著作第 4 卷第 541 页认为侯显的封号是礼监少监。同时参见前引 R·A·石泰安：《游吟诗人》，第 237 页。

[45] 升是一种衡量谷物的计量单位，相当于两品脱。但在这里，一百五十两似乎等于三大块，也许和升的容积一样大。

[46] 文中的 brgyad dang lnga-bcu，即 8 和 50，可能是 $8\frac{1}{2}$ 两，但又不太可能。我认为它很可能是 150 亦即 rgya dang lnga-bcu。

[47] 丝绸面子即为 phyi-gos，显而易见是衣服面子的“表”的汉文翻译。同时，nang-dar 一定是丝绸里子的“里”的汉文翻译。这两个词在《西藏史料》礼品目录中连续出现。例如第 54 页载道：“彩币九十五表里。”

[48] 参见下注 85。

[49] 佐藤氏著作第 4 卷第 541 页注释 86 中关于六种花茶的讨论。

[50] 前引黎吉生著作，《附录 B》第 10 页。

[51] 《西藏史料》(参见《缩略语》)记载了每件事发生的年代、月份和日期。但在这里，它只给出了年代和月份。也许值得注意的

是，三大“法王”敬献礼品时使用的动词是“献”而不是“贡”。这一词汇也用在其他所有的使团中。《明史》第 331 卷中，“贡”这一词汇也在诸“王”中使用。

〔52〕 参见《西藏画卷》第 682 页注释 61 和《明史》第 331 卷。

〔53〕 《西藏史料》中写作“瓜”，而《明史》中则写作“银瓜”，指银色的瓜？

〔54〕 “骨朵”即指骨制藤仗。也许是指喇嘛教中的棍仗，藏文作：dbyug-pa。参见前引渥德尔《西藏佛教》著作，第 340 页第 27 号图版，第 341 页。

〔55〕 僧人的拂子是用麻纱和羽毛等制成的。

〔56〕 散马。

〔57〕 前引黎吉生著作，《附录 A》第 1 页中给出了粗普寺寺藏诏书中部分封号的藏文及其英译文。参见下面第 79 页（原著页码。——译者注）；参见上面第 67 页（原著页码。——译者注）和《西藏画卷》第 682 页注释 61。

〔58〕 《小方壶斋舆地丛抄》第 3 卷第 16 页中关于得银协巴的拜访、所起的作用和明成祖封赐西藏僧人封号的记载。据该著，明朝还封有九位灌顶大国师和十八位灌顶国师。

〔59〕 前引黎吉生著作第 149 页。峨嵋山一定是座断层山。参见《贤者喜宴》第 520 页有关五台山噶玛教派寺院的记载。

〔60〕 参照《西藏史料》第 53 页，他于前一年十二月抵达。汉历比藏历晚一个月。参见《贤者喜宴》第 521 页。

〔61〕 参见上注 45。

〔62〕 佐藤氏著作第 4 卷第 551 页。

〔63〕 据《明史》第 331 卷，昆泽思巴所享受的礼遇比得银协巴略逊一筹。而释迦也失所享受的礼遇较之于昆泽思巴，又略逊一筹。

〔64〕 参见克瑞韦德尔著作第 74 页；佐藤氏著作第 2 卷第 82 页。

〔65〕 参见前引黎吉生著作图版 7、8 关于诏书的图片；《贤者喜宴》第 523 页。

〔66〕 前引黎吉生著作第 147~149 页，《附录 A》第 1~6 页中关于记载这一事件的诏书译文。同时参见《明史》第 331 卷关于大宝法王部分。在这里据载，能日复一日地看到吉祥的云彩、甜纯的甘露、蓝色的雀鸟和白色的大象。皇帝的侍从们还为此奉献了诗作。同时，参见《西藏画卷》第 682 页，《贤者喜宴》第 523 页。

〔67〕 1418 年以前，成祖的首都设在南京。

〔68〕 “如来大宝法王大善自在佛（？）”，参见上面第 67 页（原著页码。——译者注）。

〔69〕 前引黎吉生著作，《附录 A》第 1 页，把他同获得大宝法王

的八思巴和 1276 年忽必烈汗时期蒙古帝国中所有僧众的首领作比较。

[70] 参见第 98~99 页（原著页码。——译者注）表。《明史》第 331 卷阐化王即帕木竹巴部分记载，在明朝向他“封授”印信和“封授”使团抵达西藏随后的一年（即 1407 年），他遣使明朝，向明成祖敬献了佛像和舍利。随后还敬献了书画和铜佛像。这些都记载在帕木竹巴敬献的“贡品”中。据赞善王亦即灵藏瓦部分记载，他遣使向明成祖敬献了佛像，但在《西藏史料》中根本就没有记载这件事。

[71] 梵文作 śarīra，意为强硬的“凭证或骨灰”，意指大圣火化后遗留下来的神秘的骨灰，通常呈水晶微粒状。

[72] 参见上面第 55 页（原著页码。——译者注）。

[73] 参照《西藏画卷》第 686 页注释 93。汉文注音的“昆泽思巴”也许是指他的简名。《青史》第 215 页中也这样称呼他。同时，参见上面第 67 页（原著页码。——译者注）。

[74] 《印度—西藏》第 4 卷第 1 部分第 82 页；《西藏画卷》第 665 页。

[75] 参见《西藏画卷》第 686 页中注释 93 关于封号的全文记载。

[76] 这些图书可能是指画册，与《诸佛菩萨妙相名号经咒》相同。但请参见《青史》第 520 页关于“占卜图书（Tho-sū < = t'u-shu 图书 > ?）”的记载。

[77] 《印度—西藏》第 4 卷第 2 部分第 215 页；同时参见《西藏画卷》第 606 页。

[78] 参见《文物》1960 年第 6 号刊，图版 7 背面，第 43 页中关于色拉大慈法王释迦也失当时的肖像画。

[79] 宗喀巴在这封书信前回绝明成祖的史料，参见下面第 81 页（原著页码。——译者注）。明成祖业已数次遣使召请。同时参见《西藏画卷》第 613 页注释 113。参照《西藏史料》第 48、60 页中关于遣使召请另外两位大“法王”的记载。

[80] 《文集》Nga 函第 31 页正面~32 页正面。《藏文大藏经》第 153 卷第 6135 号作品第 146.4.3 页。

[81] 参见第 116 页（原著页码。——译者注）藏文。参见佐藤氏著作第 2 卷中对这封书信的讨论。

[82] 宗喀巴凡是在信中提到明成祖的地方都使用了“Lung”这个词。达斯给“Lung”下的定义是“箴言、法令。但与命令不一样，没有那么强的强制性，是一般俗人随意合作的表示尊重的口语词汇”。《西藏画卷》第 613 页云，明成祖向宗喀巴下了“Lung”即敕令，并派遣了数百人马，携带了众多礼品前往召请他。

[83] 'Ja'-sa 一词，指专门的书信、敕令。（此处译为诏书。——译者注）。据说它来源于汉语。参照《青史》第 520 页中“朝廷里的皇帝诏书”。参见上面第 78 页（原著页码。——译者注），《贤者喜宴》第 523 页把这个大卷轴写作 'Ja'-sa。

[84] 参见前引于道泉文章图版 2 关于明成祖赐送宗喀巴的一对平铃的照片。

[85] rGya-ma 是一种称量东西长约三英尺（约 91.4 厘米。——译者注）的铁杆。rGya-ma gang 即指整整一个 rGya-ma，意思是能托起一个 rGya-ma 的重量。它与斤或汉族的斤相对应（1½ 磅）。

[86] gSer-sku 指金佛像，也指镀金佛像。在这里，指后者的可能性较大。

[87] 前引于道泉文章第 941 页中给出这封书信的三种欧洲文材料：1. 此封书信的英译文，但未作任何说明，第 952 页。2. G·胡特：《蒙古佛教史》，第 197 页。3. G·舒莱曼：《达赖喇嘛史》，第 65 页。

[88] 前引于道泉文章第 943 页。据 S·D·莫让：《从古到今的中国艺术史》，巴黎，1928 年，图版 49，北京路库色（Rou-kuoo se <? > 音译。——译者注），可以找到“明朝一年”的一尊描述宗喀巴的木刻肖像作品。这幅作品的摄影效果很差，它似乎是对蒙古人种肖像写实的一次尝试（宗喀巴出生于安多地区，位于西藏北部，即今青海）。他头戴一顶可能是后来加上去的五叶冠。他穿着的袈裟清楚地表明，他是一位传统喇嘛教的导师。参见上文第 49 页（原著页码。——译者注）。

[89] 据《西藏史料》第 62 页，同年二月，杨三保率领一个使团离开明朝前往西藏。他们的主要任务可能是召请宗喀巴。

[90] 参见上文第 67 页（原著页码。——译者注）；同时参见《小方壶斋輿地丛抄》第 16 页。据此，藏人称呼得银协巴为尚师，因为他有法术。参见佐藤氏著作第 3 卷第 81 页中关于释迦也失抵达南京的汉文史料。

[91] 参见前引克瑞韦德尔著作第 75 页。

[92] 在《西藏史料》第 78 页也提到他。

[93] 在《明史》第 331 卷阐教王（必力工瓦）部分也提到了这个使团。据说，杨三保给他带来佛像。在《西藏史料》第 62 页中也提到了杨三保。同时参见《西藏画卷》第 686 页注释 93。

[94] 参见上注 76。

[95] 参见上注 58。

[96] 参照前引斯瑞斯著作第 250～254 页。

[97] 据《西藏史料》第 126 页记载，宣德九年，释迦也失受封大

慈法王封号时没有获赐礼品的记载。

〔98〕 参见上注 5。

〔99〕 即发表在《克里夫兰艺术博物馆学刊》1973 年 3 月刊第 96 页第 308 号。这里，他把它确认为多闻天，这不太可能。同时参照其他认为是描绘比瓦巴或费卢波的作品。T·史密德：《八十五位大成就者》，斯德哥尔摩，1958 年，文字第 36 页左上第 2 号唐卡作品和图版 16 附图 3。同时参见吉美博物馆第 21243 号位于中左的中部唐卡作品。这里，他手里拿着的是一只号角，而不是钵，在同一位置，手里拿着一个赎取的太阳。他的皮肤呈黑褐色，戴着一个花环，腹部很大。参见前引著作《西藏博物馆》图版 8 描绘的不同形象。同时参见《大英艺术学会恒特罗目录》，1972 年出版。该著认为第 222 号作品来源于克什米尔，第 223 号作品来源于那烂陀，但是没有提到塑像底座上镌刻的藏文题记，也没有进行辨读。比瓦巴正如莲花生是宁玛教派的“施主”一样，它是萨迦教派的“施主”。

〔100〕 佛像的开光仪式及其灌顶仪式通常十分复杂。塑像腹内塞满了各种各样印在纸上的陀罗尼咒语，腹内于是形成一个装有画像、经文、衣服、珍宝和仪式法器等的博物馆。这些放在庞大塑像数层体内的某一个适当的位置上。例如，后藏的雍仲林苯教寺院，1950 年期立塑了一尊两层高的苯教创始人辛饶·米沃且的新塑像，名叫常胜无敌辛饶凶憎塑像。筹建它的开光仪式大约花费了两年时间。将金汁缮写的数卷经文和用一千头牦牛（牦牛和奶牛的杂交品）换来的逆时针盘纹的稀世海螺贝等等物品盛放在塑像体内。开光仪式结束时，把这些物品和印有施主姓名的清册放置在殿内入口处。这即是立塑任何身语意三依处即教义的三个支柱佛像、经书和佛塔的正规做法。受雇撰写目录的人从这项工作中可以得到丰厚的收入。参照《纽渥克博物馆藏族收藏品目录》第 3 卷，新泽西，1971 年，图版 2、2a、2b。

〔101〕 参照第 1 章注释 32。

〔102〕 参照《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 144、173 和 209 左侧作品及图版 224、257 关于袈裟和珠宝饰物的图版。

〔103〕 参照《西藏画卷》图版 2；同时参照大英博物馆第 1947 7-12 392 号金代观世音菩萨青铜塑像。

〔104〕 参照《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 315、251 和 194。

〔105〕 参照《西藏画卷》图版 78。

〔106〕 参照《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 219/220、290/292、121~125/238~240；同时参见前引拜尔著作《喇嘛教艺术》第 36 号作品。

[107] 《西藏画卷》第 606 页；《印度—西藏》第 4 卷第 2 部分第 286～287 页。

[108] 参见前面《导言》注释 130。

[109] 关于交往的另一方参见《西藏佛教艺术》图版 69～72 四尊 1400～1439 年立塑于江孜白塔、高 100～120 厘米的泥塑阿罗汉塑像，同时参见《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 116、117 两尊江孜白居寺持国天塑像。这两组塑像表现出强烈的汉族风格影响。杜齐在《印度—西藏》第 4 卷第 1 部分第 166 页中认为后一组塑像受到的是中亚的影响，他也许是从肖像学角度来说的。但在风格上它们体现出的是汉族风格。

[110] 前引《西藏艺术》。

[111] 江孜白居寺中，也许除《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分中图版 385 和 387 外，在现有的照片中没有这种类型的钵。同时参见前引拜尔著作《喇嘛教艺术》第 36 号作品。这幅唐卡作品的风格与白居寺壁画作品有密切的联系，因此它大约为 15 世纪时期的作品。参照《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 252、381、382 和 385 及 387。

[112] 参照前面《导言》注释 99。

[113] 参照图版 24～26、29～30 和 44～49。

[114] 《印度—西藏》第 4 卷第 3 部分图版 123 和正文。《印度—西藏》第 4 卷第 1 部分第 179 页图版 64。

[115] 参照《西藏画卷》图版 189。

[116] 佛相之一是圆脸相。

[117] 《东方艺术》1973 年秋季刊第 258 页，将其描绘成一个菩萨，高 10 英尺，为火镀金塑像，属于永乐时期作品。它也许表现的是地藏王（梵文作：ksitigarbha）形象。

[118] 《东方艺术》1971 年夏季刊第 106 页，它被描绘成南京的石窰塔，还有红色颜料及镀金的痕迹，属于永乐时期作品，规格为 17 厘米×14 $\frac{1}{2}$ 厘米。注意拱门。

[119] 例如，1960 年《文物》第 8 号刊第 63 页说忽必烈给了八思巴一双绣花托鞋。参见《文物》目录提要。

[120] “将来”意指未来，而“金”指黄金。因此是“未来黄金(?)”。金刚沙那寺是想像中未来佛将得道成佛的地方，这个有什么意思呢？

[121] 在《西藏史料》永乐卷中没有这一封号的记载。

[122] 参见上注 93。

[123] 参见《西藏画卷》第 683 页注释 61a，杜齐说他死于 1427 年。

〔124〕 参见 H·曼斯特堡：《中国佛教青铜塑像》，东京，1967 年，图版 70。

〔125〕 前引 B·C·奥尔斯乔克著作第 76 页。同时参见前引古德森霍文著作图版 59；S·休谟：《喇嘛教艺术》，莱比锡，1935 年，图版 44。

〔126〕 布鲁塞尔，1970 年，图版 127、179。图版 127 是一尊呼金刚塑像，为 75 厘米，源于 E·林哥罗收藏品；而图版 179 则是一尊忿怒明王塑像。这两尊塑像无论座基是否镌有题记，它们都十分清楚，容易辨认。

〔127〕 其他塑像作品发表在 1962 年 11 月 11 号的《部族出版物》上。S·休谟：《林顿博物馆收藏品目录》第 3 卷，图版 5.71456，认为它是大轮王金刚手。关于明代中国的欢喜佛参见上注 14。

〔128〕 参见前文第 84 页（原著页码。——译者注）。

〔129〕 关于藏文部分记载。

〔130〕 有一尊青铜塑像发表在 1973 年 12 月 8 日的克里丝苔销售目录中，这就是大约创作于 1500 年、高 53 厘米的图版 104 尼泊尔无量寿佛塑像。从风格来看，它一定是西藏或尼泊尔创作的作品。《纽渥克博物馆藏族收藏品目录》，新泽西，1971 年，第 3 卷，图版 1 和《西藏佛教艺术》图版 75 相差很大。

〔131〕 内贝斯基—渥科魏茨：《西藏的神灵和鬼怪》，蒙顿，1956 年，第 69 页。《西藏的画卷》第 571～578 页，特别是 575～576 页及注释 269、左底角图版 S、左中图版 173 和 176。杜齐认为，这些武士的形象体现出中亚肖像学对西藏艺术的影响。参见上注 109。

〔132〕 《佛像（绘画、雕塑、佛塔和曼陀罗）的构图和创作》，巴伦布尔 HP.，印度，1970 年，第 9～19 页。

〔133〕 kha-sbyar-ba 的意思是贴紧双唇。两层莲花花瓣粘合在一起，因此一层必须顶贴着另一层。我对这种莲花宝座一无所知。更为甚者，这势必将同白玛噶波随后认为的上层莲花和下层顶端呈尖形的记叙发生抵触。

〔134〕 phra-zhib 意为精良、细小和精确。永乐座基上的珠宝通常不大，也不精致。

〔135〕 参见后文《附录 1》第 107 页（原著页码。——译者注）。

附 录 1

二十一救度佛母

我把《圣二十一救度佛母赞》的藏文英译文放在这里作为本书的附录，同时还附了《诸佛菩萨妙相名号经咒》中一幅四体文字合璧的经文插图，并给出了它的藏文和汉文译文及其在西藏所起的重要作用等一些情况。1894年，渥德尔在《皇家亚洲社会杂志》第26期第71至74页发表的《印度佛教中的观世音菩萨崇拜及其摩揭托文中保存的他的配偶“女救世主”救度佛母插图》的文章中，这首偈颂业已译成了英文。但我根据《萨迦全集》第4卷第94.2.1页中收录的经过考证的札巴坚参〔1〕评注重新翻译了这首偈颂。

1973年5月2日，果芒札仓前僧人、现在巴黎东方研究系任藏文助教的云丹嘉措记录了这首1959年在西藏中部哲蚌寺大学果芒札仓（学院）中仍然吟诵的祈祷文和另外一些日常吟诵的祈祷文。下面，我给出了云丹嘉措对这个学院生活中日常吟诵的礼赞偈颂记录，同时还给出了塔波活佛绛白嘉措撰著的另外一个简短记录。

这个四偈一首一共二十一首的赞美偈颂“是浑然得道成佛的无量光佛为世尊救度佛母吟诵的赞美诗。为圣龙树大师所传，聂译师（11世纪）译成藏文，德高望重、伟大的札巴坚参（又叫萨迦法王，1147~1216年）校订的”。（《萨迦全集》第4卷第94.2.1页）。

《圣二十一救度佛母赞》在西藏僧俗中广为流传。第二遍吟诵时，只须吟诵观世音菩萨真言 Om mani padme hum（六字真言：唵嘛呢叭咪吽。——译者注）。所有的儿童在很早的时候就会背诵它。特别是遇到危险，也就是遇到所谓的八种或十六种内外灾难时，吟诵它很灵验。八种外灾难中的每一种灾难都和八种内灾难中的其中一种相对应。

图版69：第十救度佛母，《诸佛菩萨妙相名号经咒》，创作于1431年。（该幅图版，除救度佛母外，其左右上下分别为汉、藏、

梵、蒙四体合璧。汉文为：“敬礼威德欢悦母，宝冠珠鬘众光饰；最极喜笑睹怛哩，镇世间魔作摄伏。”藏文为：phyag-' tshal rab-tu dga'-ba br-jid-pa'i//dbu-rgyan'od-kyi-phreng-bas spel-ma//bzhang-ba rab-zhang tud-tva ra yis//bdud dang' jig-rten dbang-du mdzad-ma//。——译者注)

外灾难

1. 狮子
2. 大象
3. 火
4. 蛇
5. 强盗
6. 囚犯
7. 水
8. 魔鬼

内灾难

- 骄傲
- 无知或愚昧
- 嗔怒
- 嫉妒
- 邪见
- 贪婪
- 渴欲
- 疑心

参见《印度—西藏》第3卷第2部分第156~163页中关于二十一救度佛母和内灾难的讨论，以及图版142和143西藏西部则布隆11世纪时期表现救度佛母力降内外灾难的一些壁画作品。拜尔著作《西藏艺术》图版11也是描绘这一题材的作品。大约在救度佛母流行于西藏、保护人民抵御外灾难的同时，观世音在中原地区变成了女性的观音。〔2〕

这首祈祷文的汉译文收录在《大正藏》第20卷第1108A和B中，并附有插图。《国家书目》中的《明代大藏经》〔3〕中也收有这部经文，跋记时间为明朝最后一年：崇祯甲申年，亦即1644年。在《磧砂藏》中，没有发现这部经文，这两个译本和《诸佛菩萨妙相名号经咒》中的译本一样，都载有翻译家“安藏”的名字。《大正藏》记载的翻译时间是唐朝，毋庸置疑，这是因为把元朝的安藏和《旧唐书·列传》137上载有简短传记的唐朝安金藏两人混为一谈的缘故〔4〕。《新元史·列传》89第192卷卷首载有译师安藏的传记。他是一位出生于别失八里的回鹘学者，在忽必烈汗王朝中担任过许多重要的职位，据他的传记记载，他十分精通佛学和儒学。他曾经把许多汉文著作译成蒙古文(?)，比如《尚书》、《本草》、《资治通鉴》(司马光<1019~1086年>著)和《难经》等等。他的弟子国师天藏沙津密护赤很可能是一位藏人。他似乎在忽必烈汗和他反叛的兄弟阿里奇波哥之间扮演过调解人。〔5〕他死于1293年。毋庸讳言，他的《圣二十一救度佛母》译文是从藏文翻译过来的。《大正藏》第1905卷八思巴《大元帝师说

根本一切有部出家授近圆羯磨仪范》序言中提到了他的名字。

在西藏,《二十一救度佛母》也运用于占卜〔6〕。在苯教传统中,与救度佛母相对应的女神是仁慈的强玛神。《光荣经》〔7〕Tha 函第 48 章第 129a 页中的《仁慈(女神)本尊曼陀罗崇拜仪式》(Byams-ma nyi-shu rtsa-gcig-gi bstod-pa'i-mdo, 亦即《二十一强玛颂赞经》。——译者注)详细地描述了二十一强玛的曼陀罗。二十一尊强玛中,每一尊都有一千尊觉者(英文原文作 Buddhas, 意为佛陀,可能是从藏文 Sang-sgyas 一词译入。为了把佛教和苯教区别开来,暂且把它译为觉者。——译者注)围护,叫做强玛的儿子(藏文原文为 Byams-sras, 英文直译为 Songs of Byams-ma: 强玛的儿子。藏文 sras 一词不止有“儿子”的意思,还有“徒弟、弟子”之意。这里似乎理解为“强玛师徒”更符合原来的意思。——译者注)。《光荣经》Da 函卷第 49 卷第 1 页背面~第 51 页背面中的《二十一强玛颂赞经》,比佛教中的版本(指《圣二十一救度佛母赞》。——译者注)长一些,也更为详细一些〔8〕。

云丹嘉措第在 2.5.73 页中对二十一救度佛母和其他祈祷文的记录和评注如下:

这个记录〔9〕包括哲蚌寺大学果芒札仓〔10〕晚上敬事祈祷时期吟诵的头三首和最后一首祈祷文。大约在下午 5 至 6 点钟,一般都要把学经僧人〔11〕召集到辩经场,首先要进行一个半小时的辩经活动,然后再进行敬事〔12〕祈祷。从一个半小时的辩经开始到敬事祈祷活动结束需要四个小时。每天晚上的辩经期间都要进行敬事法事活动,然后再进行晚上辩经。一年之内有四次重大的辩经期,称之为四次辩经期,每四周举行一次,还有一个每十四天或二十天举行一次的四次规模较小的辩经活动。在相同的法会休假期间,不举行辩经活动。〔13〕

果芒札仓中,吟诵经文一般使用自然声调。但在传召大法会上,特许用另外一种声调吟诵。特别是拉萨的两个怛特罗学院,即上密院和下密院,他们使用一种犏牛式(?)的声调或上下密院的声调来吟诵经文。云丹嘉措吟诵这些祈祷文使用的是自然声调,不过是果芒札仓学院的传统声调。

记 录

1. 《入门根本》或《中观入门》,由印度导师轨范师月称撰著。这是一部长长的经文,作为吟诵其他经文的开头。其中的几行经文天天都要吟诵。

2. 《救度佛母》（《亦即《圣二十一救度佛母赞》》）。据云丹嘉措提供的材料，所有教派的僧俗民众十分流行吟诵《圣二十一救度佛母赞》。而且从下列两则材料中至少可以推断出，它在格鲁派寺院中占据着十分重要的地位。

A. 塔波札仓。据南部西藏塔波寺院活佛首领绛白嘉措提供的材料，在辩经期间，即下午 2 点 30 分左右，在辩经场上，每天都要吟诵它。有声调地吟诵五遍，无声调地吟诵二十一遍。

B. 果芒札仓。据云丹嘉措提供的材料，该札仓在敬事时，要吟诵数遍《圣二十一救度佛母赞》。吟诵的次数逐天增加，直到辩经期间，然后再逐一递减，直至辩经结束。这种进程与中间肥大而两头瘦小的燕麦子相似，因此称之为 nas-'bru-ma（燕麦子据英文译。按藏文，应为青稞。——译者注）。例如，第一天可能要吟诵十遍，第二天吟诵二十遍，如此递增，直到六十遍，然后再逐一递减到十遍。根据领经头领的意愿，一天中除了傍晚这次特别的吟诵外，在吟诵其他不同祈祷文时，还要吟诵此经一次或两次。值得注意的是，一次是在早晨 6 点钟，而另一次则是在中午。

2a. 《飞鸟声救度佛母》或《铁声救度佛母》，即与《圣二十一救度佛母赞》一样的祈愿经典。但在这里，吟诵的速度非常快。在敬事期间，每天必须吟诵数遍。吟诵它的节奏和声调被称为 Bya-'phur-ma（犹如飞鸟的声调）或 lCags-sgrogs-ma（犹如铁环撞击的声音）。这是一世达赖喇嘛根敦主巴（1391~1474 年）发明的。

3. 《担木丛救度佛母》〔14〕。果芒札仓中这部祈祷文吟诵的声调也归功于根敦主巴。据说，有一天他正坐着沉思时，附近的岩石上飞走一只秃鹫。于是他依据这只飞走秃鹫的节奏创作了这一声调，因此称之为秃鹫声调〔15〕。

在敬事时，还要吟诵其他众多的祈祷经文，云丹嘉措对此未作任何记录。

4. 《祥瑞三域》。这是敬事期间最后一首颂扬和向宗喀巴祈愿的祈祷经文。果芒札仓在敬事佛事结束时吟诵的正规祈祷经文是《众僧皈依经》。这部经文里列举了哲蚌寺从宗喀巴开始〔16〕到 1959 年期间历代堪布传承的名氏（六十至一百年之间？）。1959 年，当果芒札仓的僧众从西藏流亡到阿萨姆的布克斯后，就再也没有找到这部祈祷经文，聚集起来的僧众也不能背诵它。因此，在美国业已圆寂的下密院退位的大堪布堪苏说，这部颂扬和向宗喀巴祈愿的祈祷经文已不能被吟诵了。

《圣二十一救度佛母赞》译文

藏文为：rJe-btsun sGrol-ma'i phyag-'tshal nyi-shu-rtsa gcig-

梵文为：Āryatrāta buddhamātrkā vimcati pūja stotra sūtra
〔17〕。

汉文为：《圣救度佛母二十一种礼赞经》，《大正藏》第 1108A
和 B。

0. 唵！敬礼多哩速疾勇〔18〕，咄多哩者除怖畏；

咄哩能授诸胜义，具莎诃字我赞礼。

1. 敬礼救度速勇母，目如刹那电光照；
三世界尊莲花面，从妙华中现端严。〔19〕

2. 敬礼白秋朗月母，普遍圆满无垢面；
如千星宿俱时聚，殊胜威光超于彼。

3. 敬礼紫磨金色母，妙莲华手胜庄严〔20〕；
施精勤行柔善静，忍辱禅定性无境。

4. 敬礼如来顶髻母，最胜能满无边行；
得到彼岸尽无余，胜势佛子极所爱。

5. 敬礼怛罗吽字母，声爱方所满虚空；
运足遍履七世界〔21〕，悉能钩召摄无余。

6. 敬礼释梵头天母，风神自在众俱集；
部多起尸寻香等，诸药叉众作称欢。

7. 敬礼特（007）胝发母，于他加行极摧坏；
展左蹠右作足踏，顶髻炽盛极明耀。

8. 敬礼都哩大紧母，勇猛能摧怨魔类〔22〕，
于莲花面作颦眉，摧毁一切冤家众。

9. 敬礼三宝严印母，手指当心威严相；〔23〕
严饰方轮尽无余，自身炽盛光聚种。

10. 敬礼威德欢悦母，宝冠珠鬘众光饰；
最极喜笑睹怛哩，镇世间魔作摄伏。

11. 敬礼守护众地母，亦能钩召诸神众〔24〕；
摇颦眉面吽声字〔25〕，一切衰败令度脱。

12. 敬礼顶冠月相母〔26〕，冠中现胜妙严光；
阿弥陀佛髻中现，常放众妙宝光明〔27〕。

13. 敬礼如尽劫火母，安住炽盛顶髻中〔28〕；
普遍喜悦半趺坐，能摧灭坏恶冤轮。

14. 敬礼手按大地母，以足踐踏作镇压；
现颦眉面作吽声〔29〕，能破七险镇降伏。

15. 敬礼安隐柔善母〔30〕，涅槃寂灭最乐境；
莎阿命种以相应，善能消灭大灾祸。

16. 敬礼普遍极喜母，诸怨友体令脱离；

十字咒句妙严布〔31〕，明咒吽声常朗耀〔32〕。

17. 敬礼都哩巴帝母，足蹶相势吽字种；
弥噜曼陀结辣萨，于此三处能摇动。〔33〕
18. 敬礼萨（007）天海母，手中执住神兽相；
诵二怛（007）作发声，能灭诸毒尽无余。〔34〕
19. 敬礼诸天集会母，天紧那罗所依爱〔35〕；
威德欢悦若坚铠，灭除斗争及恶梦。
20. 敬礼日月广圆母〔36〕，目睹犹胜普光照；
诵二喝（007）咄怛哩，善除恶毒瘟热病。
21. 敬礼具三真实母，善静威力皆具足〔37〕；
药叉执魅尾怛辣，都哩最极除灾祸。

【注释】

〔1〕参见劳瑞：《西藏艺术》图版 12 关于这位伟大僧人的青铜塑像。

〔2〕参见 H·B·卡宾：《大型佛像卷轴画》，《载亚洲研究》，1972 年，瑞士，图版 35 第 89 号一幅 12 世纪描绘观世音菩萨把他的脚放在小莲花上休息的作品。西藏的救度佛母大多数都是这种造型。同时参见这幅卷轴画的金刚边饰及图版 31 第 77 号作品中的背光。

〔3〕参见 M·科隆：《中文图书目录》，第 2 卷，第 523 页，第 6232 九号作品。

〔4〕在 1969 年《修订新版大藏经目录》这个再版小目录中他们改正了这个错误。

〔5〕参见克罗瑟：《草原帝国》，巴黎，1969 年，第 352 页。阿里奇波哥是西藏必力工派的施主。

〔6〕渥德尔在前引著作《佛教……》第 467～468 页对占卜进行了一个简要的记述。占卜用二十一个方块进行，而且给出了一些占卜的结果。《国家书目》中载有一幅手掷骰子占卜的小插图，在吉祥的 dMag-zor-ma 下面是一个可怕的吉祥天女，MS 西藏图版 857。

〔7〕参见施耐尔格鲁夫：《苯教九乘》，伦敦，1967 年，第 7 页。

〔8〕1972 年，印度的西藏苯教寺院中心出版了向强玛赎罪仪轨的五卷本《苯教怛特罗集》。这个系列属于《母续》苯教怛特罗范畴，包括三十三卷共五百九十八页的经文。

〔9〕作者藏书。

〔10〕果芒札仓是哲蚌寺两大学院之一，另外一个罗追林。德央和阿巴札仓是两个较小的札仓。一般来说，果芒札仓的僧人有三

千人左右，但在新年的传召大法会期间，人数要增长到五千人左右。

〔11〕 dPe-cha-ba 僧人，指那些学经的僧人。dPe-cha 是“书”的意思。学经僧估计占果芒札仓的三分之一，即一千人左右，但并不是所有的学经僧都要参加。

〔12〕 敬事，为所有的众生而举行，或为某个特殊人物的幸福而举行，参见前面第 97 页（原著页码。——译者注）。

〔13〕 与集体祈祷和辩经活动相比，法会假期是个人学习的时间。这段时间里主要做三件事：dpe-khrid，即指导学经。老师以单独或集体的形式为学生解决疑难问题。在这一年里，学生通常要集中在一起，老师向他们提问，看他们掌握的程度如何，而学生则将自己存在的问题向老师提出来，这就是 dri-ba（提问）和 dri-lan（回答）。在此期间，老师坐在宝座上，学生必须用尊敬的口吻称呼他，但在辩经场上，人人都是平等的，一般僧人和活佛不分尊卑，尽管很少有人同自己的老师进行辩论。（原文说有三件事，实际上只叙述了一件事，第二、三件事遗缺。——译者注）

〔14〕 关于这部祈祷文的评注参见 sMan-rtsis shes rig spen dzod（《医学历算知识总汇》。——译者注）第 45 卷，载邬加多杰堪布阿旺克主《文集》第 2 卷第 351～407 页 Mkhas-pa dga' byed（《智者之乐》。——译者注）（简称）中。这个评注给出了救度佛母的特征和内外八灾难的意义以及十六外灾难的所有故事等三大部分的详细情况。第 363～365 页各页记录了救度佛母的特征；第 379～393 页各页记叙了八灾难；第 393～407 页各页记载了十六个故事。参见多罗那他：sGrol-ma'i rgyud kyi byung-khungs（《救度佛母续之来源》。——译者注），第 429～467 页。

〔15〕 以飞鸟声音为基础创制的声调似乎十分普遍。在前面业已提到了 Bya-'phur-ma 和 Bya-dgod-pa 的声调，还有一种叫 sKyung-ka-ma（红嘴乌鸦）的声调。后者是后藏最杰出的两大苯教寺院之一曼日寺的创建者喜饶坚参（1356～1415 年）发明的。据说，有一天，他正坐在曼日寺里向护法神中血红色头的苯教护法神强巴吟诵《酬补仪轨》（bskang-gsol）时，一只名叫黑鸟王的黑色的红嘴乌鸦飞到寺院，在寺院周围盘旋。喜饶坚参于是利用这只鸟的飞行节奏为《酬补仪轨》创作了调子。

〔16〕 宗喀巴虽然不是哲蚌寺的堪布，但他是格鲁教派的缔造者，他的主要宝座设在甘丹寺，是这个传承的领袖。

〔17〕 Hobogirin 在《大正大藏经目录》中，梵文改作：(Tārā) ekavim-śatistotra。

〔18〕 有关二十一首礼赞中的所有注释都出自札巴坚参评注，参见

前文 104 页（原著页码。——译者注）。迅捷，意指她为了众生十分迅速敏捷；勇猛，是指她解脱那些烦障的桎梏；救度佛母，是指她把那些在轮回中罹受苦难的人解救出来。

〔19〕 观世音菩萨。

〔20〕 蓝色邬波罗莲花象征她已度过六度，也就是第三偈最后两行中提到的。

〔21〕 七世界，欲界中的五类众生和色界及无色界中的另外两类众生。

〔22〕 藏文作 dpa'-bo，即英雄之意，而札巴坚参则把它理解为烦障。

〔23〕 大拇指和第三根指头贴在一起，而其他指头均向上竖起。

〔24〕 她把十个护法神当作她的信使。

〔25〕 当她动怒时，在她的心里有一个 字特征。

〔26〕 一月中第一天升起的月亮。

〔27〕 无量光佛放射着永远的光芒，因此使她为众生放射光芒。

〔28〕 劫末。七个太阳都阳光普照，而将大地、石头、山峦和岩石烧尽。

〔29〕 当她说话时，她左手中的金刚便放射出光芒，光芒充满七界。

〔30〕 欢悦是指发自内心纯洁无瑕的快意；安隐是指没有需要驱除的烦障。没有思维，她已成佛；柔善意思是她在这里的苦难已经慰平。

〔31〕 在她自己或敌人的身体上？评注没有指出。十字咒句指温和的救度佛母咒语，亦即 om tare-tu-tha-re-tu-re svā-hā。

〔32〕 指惩罚性的咒语：om na-ma sba-re na-mo ba-re hum ba-re svā-hā。

〔33〕 她转变成一个凶猛的女神。她的舞蹈将障碍融化。因为 声而使她得以变成一个凶猛的女神。在三千世界之外，她发自内心的光芒将曼陀拉山峰刺穿，并进而撼摇三处。

〔34〕 月球犹如海神。这是她驱除烦障邪毒的象征。野兽指月亮。咒语怛哩将世界之毒驱散。

〔35〕 主要的神，或被称作 kimnaras 的王之地，也叫 lJon。这是四大洲的名字之一。

〔36〕 她的右眼是月亮，左眼则是太阳。

〔37〕 O ṃ āh hūṃ，意为身、语、意。

附 录 2

藏 文 文 献

1. 《巴协》第 31~32 页, 参见第 4 页 (原书页码。——译者注) 译文。

rGyal-pos gyang lho-ngos su' aa' -rya-pa-lo'i khang-pa tsigs te/thog phibs legs-pa dang/slob-dpon la khang-pa tshor legs te lha-ma mchis zhus-pas/ btsan-pos yo-byad rdogs bgyid shig/ lha-byed-pa 'od gyis gsungs-pa dang/lhen pan dpe lhar nas tshur rgya-mtshan-ma-can bya-ba tshon [1] dci' i rgong [2] -bu sgor je gang khur/spyir chag-pa gang lag tu thogs ste/ 'Jim gsugs dang ri-mo byed-pa la 'dzam—bu gling na mkhas te/bod gyi bt-san-po lha-khang tshigs-pa'ilha-bzo-ba nga yin zer ba cig byung/ de bos nas khang-par btsan-po dang slob-dpon dang bal-po phy-va-mkhan dang bzhi-mol ba byas te/ lha-bzo-ba-ba na re/lha rgya-gar lugs su bya 'am/rgyal-na-po 'i lugs su bya zer/slob-(bpon gyi zhal nas du rgya-gar por byon-pa yin-pas/rgya-gar po'i lugs su bya'o gsungs/ btsan-po na-re slob-dpon la nga bod-nag-po la dga 'ba-rnams dad-pa sgye-te ba lags pas/ lha bod gyi lugs su bya- bar cis gyang gan byas pas/'o-na bod 'bangs kun bs-dus shig/bod gyi lugs su bya'o gsungs/ bod gun tshogs-pa'i nang nas/ pho la mtshar-ba khu stag-tshab la dpe byas te/ gtso-bo'a'a-rya-pa-lo khang-pa ni bzhengs/mo la mtshar-ba lcog-ro-gza'u-chung la dpe byas te/lha-mo 'od-zer-can g • yon du byas/ thag-bzang sdhag-leb la dpe byas te/'a'a-rya-pa-lo yi go drug-pa de'i g • yas su byas/ sman g • yas-sgor la dpe byas te/'a' a-rya-pa-lo rta-mgrin sgo g • yas su byas/ de nas dgu-sdho la btsan-pos yo-byad sdha gon mdzad-dar gyi gad-tse gnyis tsigs nàs/ lha-khang la mnga'-gsol zhu zhing lha-bzo la bya-dga'bul byas-pa

dang/ lha-bzo gar song gi gtol [3] ma mchis te/ sprul-ba yin-par blta'.....

[1] mtshon [2] sgong [3] stol

2. 《精集律藏经典》f. 7a, 参见第 49 页 (原书页码。——译者注) 译文。

pad zhu sul-bu rtsa-lnga dang/ smad-gos-gling rnam rtsa-lnga-dang/ smad- 'og-gling rnam rtsa-lnga dang/ stod-gos sul-bu rtsa-lnga dang/ smad-shams sul-bu rtsa-lnga dang/ pad-lham pad-tsegs gnyis sbyor dang/ pad-shun pad-gdan gding-ba 'o/na-bza'gos drug gding-ba bdun/

3. 《诸佛菩萨妙相名号经咒》藏文前言第 10 页, 参见第 69 页 (原书页码。——译者注) 译文。

om na-ma shyi gu [1] -ru bo sarba buslha bo rlhi satvo byung/

bsod-nams ye-shes rgya-mtshor nye-bar 'khrungs/ yon-tan rin-chen dpal gyis mngon-par mthong/ 'parin-las 'od-zer [2] bye-ba bsgya'gyed-pa/ thub-dbang lhun-po'i zhabs la bhyag- 'tshal-lo/ khyed gyi mthu yis srid-pa'i mtsho sgoms-shing [3] / ma rig mun-pa 'i tshang-tshing rnams bsregs-nas/

blo-gros'dab brgya kun nas rgya mdzad-pa/ batan-pa nyi-'od rtag-tu [4] gsal gyur cig/chos-rje gar-ma ta'i-pa'u-hva-dbang [5] las [6] /chos-lung thob-pa rnams dang gzhan yang chos snatshogs/lha-sgu la-sogs dpar [7] shing brgos zhing [8] bzhes-pa dang/dpar 'debs-pa chos gyi sbyin-pa btang-ba'i mthu la brtan nas/sbyin-pa'i bdag-po byang-chub sems-dpa'i-rigs su 'khrungs [9] -ba sgyos-bu/si'u-ji-Shen-cu [10] zhes bya-bas/de-bzhin-gshegs-pa'i gsung [11]-rab/sgyu gyi nang-du gsungs-pa bzhin las dang 'bras-bu kho-na'i don la.....

[1]shi-gyu [2]zel [3]cing [4]du [5]大宝法
王 [6]la [7]dpal [8]sgo-shing [9]khrung

4. 成祖诏书,《贤者喜宴》第 517~518 页,参见第 75 页(原书页码。——译者注)译文。

bla-ma khyed gyis de-bzhin-gshegs-pa'i chos zab-mo
mkhyen-pa'i don la nub-phyogs gyi sems-can thams-cad gyi don
byed-pa kun gyis skyabs-su 'gro-ba dang gus-par sangs-sgyas
'jig-rten du byon-pa lta-bu'i khyed thabs shes-rad yon-tan phrin-
las mchog gi dngos-grub la thob na de-bzhin du sems-can thams-
cad la phan-pa rgya-chen-po ga-la 'byung/nged-sngar byang-
phyogs su yod-pa'i dus-su/khyed gyi mtshan bzang-po thos nas
lan gcig mjal bsam-pa'i sems bzhin da-lta gong-sa chen-po la
bzhugs/yul-dbus gyi rgyal-khams kun bde-bar 'dug/yun-ring-du
bsams-pa la mun-pa bsal-ba lta-bu drin-mnyam-pa nyid phan-
yon thun mong du mdzad dgos/ sngar shakya thub-pas thugs-rjes
bzung nas sems-can thams-cad gyi don byas 〔1〕 / thub-pa'i chos
gyi dngos-grub zab-mo thob-pa'i don la khyed thub-pa'i thugs
dang gnyis su med-par 'dug pas yul-dbus 'dir byon nas sangs-
sgyas gyi bstan-pa dar-ba dang rgyal-khams gyi phan-bde la
dgongs nas nged kyi sngar bsams-pa bzhin rjes-su-'brangs nas
bla-ma khyed cis-kyang 'byon-par mdzod/sngar gyi rgyal-pos
yul-dbus gyi rgyal-khams bde-ba 'i sgo-nas bcos-pa yin/sangs-
rgyas gyi bstan-pa la yang dag-pa sngon-dy 'gro-ba nged gyi yab-
tha 'i rgyal-po hu-hung dang dad-pa-can gyi btsun-mo hu-h'aang
bu gnam la gshegs nas yun-ring/ drin-bsab dgos-pa thabs gang-
yang ma rnyed/ bla-ma khyed thabs shes phrin-las gyi sgo-nas
mcog gi dngos-grub thob-pa'i don gyis/sangs-rgyas gyi ngo-bo-
nyid yin-bar 'dug/cis-kyang myur-bar byon nas 'das-pa rnams la
sgrol-ba 'i cho-ga sgrub-pa'i don la da -lta'i li -rgyal/ sha'u-
rgyal/hu'u-rgyan la-sogs-pa mngags nas ye-ge'i rton bsgur gdan-
'dren song yod /bla-mas thugs-rjes bzung la mnyes-par mdzod la
myur-du byon-pa zhu/ ye-ge'i rten gyi dngul bre-chen gsum la
srang brgya dang lnga-bcu/gos yug mdog mi-'dra-ba phyi-bcu/
nang-dar mdog mi-'dra-ba bcu/tsan-tan dum cig/spes-dgar rgya-
ma bcu/zu'u ho spes rgya-ma gang/ja-dkar rgya-ma brga dang-
lnga-bcu/ sna-drug yun-lo zla-ba gnyis-pa'i tshes bco-brgyad la

5. 宗喀巴书信,《文集》Nga 卷, f. 31a~32a, 参见第 80 页
(原书页码。——译者注) 译文。

'Jam-mgon btsong-kha-pa chen-pos gong-ma ta-ming rgyal-
por scal-ba'i chab-shog/

om bde-legs su gyur cig/ rlabs-po-che'i bsod-nams gyi mthu
la brten nas sa chen-po rgya-mtsho'i mthar thug-par tshul bzhing
skyob-pa 'i mi'i dbang-po chen-po'i spyang-sngar/nub-phyogs
gangs-can gyi khyed yul-dbus gyi cha na gnas-pa'i sh'akya'i dge-
slong blo-bzang-grangs-pa'i dpal gyis zhu-ba/ chos-gyi rgyal-po
chen-po'i bsod-nams ri-rab lun-po ltar 'phar-mtho zhing bga'-
'bangs rnams gyi bde-skyid lha yul ltar phun-sum tshogs-par
bka'-lung gnyan-po rgyal-phran du-mas spyi-bos lon-par bzhugs-
ba'i skabs nas/ dkon-mchog gsum gyi mthu stobs bskyed-pa'i
phyir du lung gis 'di phyogs su mngags-pa'i gser-yig-pa rnams
gyis 'Ja'-sa/me-tog zhib-mo sprin [1] ris yod-pa'i gos yug dmar-
po gcig dang/ljang-gu yug gcig/me-tog med-pa'i gos yud dmar-
po/sngon-po/ljang-gu yug gsum dang/dar mdog can yug bdun/
gos-chen gyi chos-gos/phyag-cho/gong-thung/ring-'gag/thang-
thob/chu-shel gyi phreng-ba/rdo-rje dril-bu bubs gnyis/dkar-yol
gnyis/rtog-khabs gnyis/lag-phyis gsum/pang-khebs mandal gyi
sgyan gsum/ska-rags/ting-shags bubs gnyis/Lham-'bog dang
bcas-ba ja rgya-ma Lnga-bcu/tsan-dan dum gcig gi gnang-sbyin
dang bcas-pa 'dir 'phrod-pas thugs la btags/ gong-ma chen-po'i
thugs kyi dgongs-pa la/ nged de phyogs-su lan gcig 'ong-ba gyis
gsung-ba yin zer- [2] ba'i lung bud-pa'i rgyu-mt-shan gser-yig-
pa rnam dang/ wang gis nan-gis gsung 'byon yin 'dag-pa'i don
khong-du-chud/pa'i bdag-po chen-pos sangs-sgyas kyi [3] bstan
[4] -pa la dgongs-pa'i lung yin-par'dug pa ma go zhing lung-bud
la ma gus-pa dang/ brnyes-pa byas-pa ma lags na'ng/mi mang-
po dang nam phrad-pa'i dus rnams-su nad drag-po 'bor [5] zhing
'ong-ba byung-ba'i don gyis/bka'- [6] lung bzhin-du bsgrub-par
ma-nus-pa la nam-mkha'dang 'dra-bar zab la shin-tu rgya-che-
ba'i thugs kyis mi mjad pa mi mdzad-pa thugs la 'dogs-par zhu/

sngon gyi dus-su byon-pa'i chos-rgyal chen-po rnam gyis
 'jag-rten 'di'i khrims-lugs dang 'jag-rten phyi-ma'i chos-lugs
 phyogs thams-cad du legs-par dar-ba'i thugs kyi khur-chen-po
 brnams 'dug-pa'i lung bzhin-du/ta-lta'i dus-su gong-ma chen-
 po'i thugs-dgongs rnam-par dag-pa dang mdzad-pa phrin-las
 ngo-mtshar-ba'i-lha dang bcas-pa'i 'jig-rten gyi yid-mgu [7] -bar
 byed-pa'i gtam snyan-po yang-dang-yang-du thos-pas/bdg-cag
 'di phyogs na yod-pa'i rab-byung drag-pa phal-mo-ches/gong-ma
 ches-po'i sku-tshe dang rgyal-srid yun-rin-du srtan-pa'i smon-
 lam rnam-par dag-pa yang-dang-yang-du 'debs kyin yod-pa'i
 tshul 'di dgongs-par zhu zhing/de-ltar yin lags na de la/sa-sky-
 ong chen-po'i phrin-las kyis ji-ltar skyong/chos kyi rgyal-po nyid
 kyis mkhyed-pas/ bdag-cag 'dra-bas zhib-tu mi spobs lags/gus-
 pas phul-ba'i zhu-yig spyen-lam du bab-pa'i thabs kyi rten mt-
 shon-par li'i-yul nas spyen-drangs-ba'i spyen-ras [8] -gzigs kyi
 sku gcig/bcom-ldan- 'das shvakya-thub-pa'i gser-sku gcig/de-
 bzhin-gshegs-pa'i ring-bsrel 'phel-bzhin-pa gsum sbrel [9] gcig/
 yang de-bzhin-gshegs-pa'i ring-bsrel gcig/ rgya-gar gyi grub-
 chen rgya dang bod gnyis-gar sangs-rgyas kyi bstan-pa dar-rgyas
 su mdzad [10] -pa'i sku drin-can jo-bo chen-po lha cig gi gdung-
 rus las byon-pa'i ring-bsrel gcig rnam phul/byi-ba-lo zla-ba
 durg-pa'i tshes bcu-dgu la yud-dbus nas phul-ba'i zhu-yig//

[1] sbyin [2] zel [3] kyis [4] stan [5]
 'ba' [6] bga' [7] 'gu [8] d'ar [9] sprel
 [10] mdzed

6. 白玛噶波著作第 17 页，参见第 95 页（原书页码。——译者注）译文。

rgya-nag (ta-ming rgyal-brgyud kyis 'dzin-pa 'i-dus) gsar-ma
 tshugs dang brad brdar gtsang/

gser mdog legs la sha rgyags gos 'khyud legs/
 zhal-ras cung-leb spyen-dkyus ring-ba yin/
 padma kha-sbyar gnyis [1] ba cegs rgyab-mdun 'khor/
 yar mar dce gnyis cung-zad phyir gyed-pa/
 gong-'og mu-tig phra-zhib bstar kyus snyoms/
 zhabs sdoms legs shing rdo-rje rgya-gram spras/
 de la zha d [2] ci nges-par byugs-pa yin/

bye-brag cung-zad gtsang-sha chung-ba dang/
rdo-rje rgya-gram mtshal dang yi-ge med/
sku-rim mar grags-rgyu ni rgya-rag dang/
rag-rgya ci-rigs 'byung-ba rtogs-par slu 〔3〕 /
〔1〕 nyis 〔2〕 zho 〔3〕 blu

汉 文 文 献

1. 管主巴愿文，参见第 43 页（原书页码。——译者注）译文。

愿文“上师三宝佛法之德，皇帝太子诸位覆获〔1〕之恩。管主八誓报四恩，流通正教。累年发心，印施汉本大藏经三十余藏，四大部经三十余部，华严大经一千余部，经律论疏钞五百余部，华严道场忏仪百余部，焰口施食仪轨三千余部。梁皇宝忏藏经目录，诸杂不计数。金银字书写大华严、法华经等共计百卷。华严佛像金彩共仪，刊施像图中。齐共十万余僧，开建传法讲席，日逐自诵大华严经一百部。心愿未周，钦睹圣旨于江南浙西道杭州路。大万寿寺雕刊河西字大藏经板三千六百二十余卷，华严诸经忏板，至大德六年完备。管主八钦此胜缘，印造三十余藏及华严大经、梁皇宝忏、华严道场忏仪各百部，焰口施食仪轨千余部，施于宁夏永昌等路寺院，永远流通。装印西蕃字乾陀般若白伞盖三十余件，经咒各千余部。散施吐蕃等处流通读诵，近见平江路、磧沙，延圣寺大藏经版未完，遂于大德十年闰正月为始，施财募缘，节续雕刊已及一千余卷。又见江南闽、浙教藏经版，比直北教藏经缺少秘密经律论数百卷。管主八发心，敬于大都弘法寺取到经本，就于杭州路立局，命工刊雕圆备，装印补足，直北腹里、关西、四川大藏教典悉令圆满。集斯片善，广大无为，回向真如，实际庄严无上佛国菩提。西方教主无量寿佛、观音菩萨、势至菩萨、清净海众菩萨祝延皇帝万岁，圣后齐年，太子诸王福寿千春，帝师法王，福基巩固，时清道泰，三光明而品物享，子孝臣忠，五谷熟而人民育，上穷有顶，下极无边，法界怀生，齐成佛道者。

大德十年丙午腊月成日宣授松江府僧录管主八谨愿。

同施经善友杜源、李成。

干办印经僧可海、昌吉祥。

检秘密经论秦州讲持律沙门海云，巩昌讲持律沙门义琚，前吉州路报恩寺，开演沙门克己。

〔1〕 护。

2. 《诸佛菩萨妙相名号经咒》第 1 卷汉文序言，参见第 68 页（原书页码。——译者注）译文。

命工以上法宝及圣救度佛母二十一赞重寿诸梓，用广流通。上祝與图一统，齐日月之照临。

圣寿万年，同乾坤而悠久。慈云垂荫，家遂康宁。

恩睭弥隆，身膺福禄，资益二亲。而神栖极乐，普沾群品而咸悟本明。则寿梓通之功用垂于永久，而利济于无穷也矣。

时宣德六年岁次辛亥春三月吉日

3. 《诸佛菩萨妙相名号经咒》卷2 汉文跋记，参见第69页（原书页码。——译者注）译文。

伏以

佛道以慈悲为本，利济为心，几有皈依，无不如意。况兹。

金刚、弥陀、观音、三十五佛、救度佛母二十一赞、藏经目录、心经、楞严、大悲、消灾、功德、如意、准提、无量寿佛、往生、解冤诸品经咒皆我

佛祖哀愍众生，援济群品，慈悲惠利，方便度人。实航苦海之津梁，烛迷途之慧炬也。

修积善住生际

明时沐浴，清化仰惟。

圣皇恩重，父母情深，欲报之德，昊天罔极，谨发诚心，绘画西来大宝法王所传诸佛世尊妙相番相，并书写诸品经咒，刊板印施，传流持诵。广种福缘，上报四恩，下资三有，没承利济，生享安荣、吉祥如意者。

宣德六年岁次辛亥春三月吉日谨施

参 考 书 目

西 文 部 分

Akiyama, T. and Matsubara, S. *Arts of China vol. 2 Buddhist Cave Temples* (《中国艺术》第2卷《佛教石窟神殿》). New Researches. (translated by A. C. Soper), Tokyo/ Palo Alto 1969.

Alsop, I and Charlton, J. *Image Casting in Oku Bahal* (《奥古比哈尔造像》), pp. 22 ~ 49 (6 pages of photos on technique) in *Contributions to Nepales Studies*, vol. 1 no. 1 Dec. 1973. Journal of the Institute of Nepal and Asian Studies, Tribhuva University, Kathmandu.

Arthaud, C. *Chinese Monumental Arts* (《中国的大型艺术》). London, 1963.

The Arts of India and Nepal (《印度和尼泊尔艺术》), Nasli and Alice Heeramanek Collection. Museum of Fine Arts, Boston 1966.

Barrett, D. *The Buddhist Art of Tibet and Nepal* (《西藏和尼泊尔佛教艺术》). OA Autumn 1957. pp. 90~95.

Bushell, S. W. *The Early History of Tibet from Chinese Sources* (《汉文文献中的早期西藏史》). JRAS. 1880. pp. 435~541.

Cammann, S. *The 'TLV' Pattern on Cosmic Mirrors of Han Dynasty* (《汉代 'TLV' 型宇宙反射镜》). Journal of the American Oriental Society, vol. 68 no. 4 Oct-Dec. 1948. pp. 159~167.

--- *Suggested Origin of the Tibetan Mandala paintings* (《藏族曼陀罗绘画作品渊源刍议》). *The Art Quarterly*. Spring 1950 pp. 107~119.

Chapin, B. *A Long Scroll of Buddhist Images* (《大型佛教卷轴画》). (revised by A. C. Soper) *Artribus Asiae Monograph*. 1972.

Ch'en, K. *The Tibetan Tripitaka* (《藏文大藏经》). *HJAS*. 9. pp. 53~62. 1945.

---*Notes on the Sung and Yuan Tripitaka* (《宋元大藏经评注》). *HJAS*. 14. pp. 208~214. 1951.

---*Buddhism in China* (《中国佛教》). *A Historical Survey*. Princeton. 1964.

Ch'en Yuan. *Western and Central Asians in China under the Mongols* (《蒙古治下中国的西方和中亚人》). (Translated by Ch'ien Hsing-hai and L. C. Goodrich) *Monuments Serica Monograph* XV. Los Angeles 1966.

Christies Catalogue: *The Ducas Collection of Tibetan, Nepalese and Chinese Bronzes* (《杜卡斯收藏品中的藏族、尼泊尔和中原青铜塑像作品》). Tuesday October 31, 1972.

---*Important Indian, Tibetan, Nepalese and Chinese Works of Art* (《印度、西藏、尼泊尔和中国重要艺术作品》). Tuesday December 11, 1973.

Clark, W. E. editor. *Two Lamaistic Pantheons* (《两座喇嘛教万神殿》). New York 1965.

Demiéville, P. *Le Concile de Lhasa* (《拉萨僧诤记》). Paris, 1952.

---*Appendix* (pp. 121~138) in *Les Debuts de l'Imprimerie en Chine* (《P. 伯希和〈中国印刷术的起源〉中的附录》). by P. Pelliot, *Oeuvres Posthumes* IV, 1952.

Ferrari, A. (completed and edited by L. Petech with the collaboration of H. Richardson). *mK'yen-brtse's Guide to the Holy Places of Central Tibet* (《钦则所著〈卫藏圣迹志〉》), Is-MEO1958.

Gernet, J. *Le monde chinois* (《汉族僧侣》). Paris 1973.

Giles, L. *Tun Huang Lu* (《敦煌录》). *JRAS*. 1914. III~IV, pp. 703~728.

Gin Djihsu. *Chinese Architecture Past and Contemporary* (《中国古代和近代建筑》). Hong Kong 1964.

Van Goidsehoven, J. *Art Lamaïque. Art des Dieux* (《喇嘛教艺术, 神灵的艺术》). Bruxelles 1970.

Grinstead, E. editor. *The Tangut Tripitaka* (《唐古特大藏经》). Sata-Pitaka Series, vols. 83~91, New Delhi 1970~1971.

Grousset, R. *L'empire des steppes* (《草原帝国》). Paris 1969.

Grüwedel, A. *Mythologie du Bouddhisme au Tibet et en*

Mongolie (《西藏和蒙古的佛教神话》). Leipzig 1900.

Hackin, J. *Formulaire Sanskrit-Tibétain de X^e siècle*. (《10世纪的梵藏语汇表》). (edited and translated) Paris 1924, Mission Pelliot en Asie Central.

Hitchman, F. *Buddnistic Symbols on Chinese Ceramics* (《中国陶器中的佛教特征》). OA. Spring 1962 pp. 15~20.

Hoffmann, H. *Quellen zur Geschichte des tibetischen Bön-Religion* (《西藏苯教史史料》). Wiesbaden 1950.

The Horizon Book of the Arts of China (《中国艺术书籍博览》). New York 1969.

Hummel, S. *Die Lamaische Kunst* (《喇嘛教艺术》). Leipzig 1955.

Huntington, J. C. *Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting* (《西藏绘画风格和艺术风格渊源》). Ph. D. thesis, University of California, 1968.

---*Guge bris— a stylistic amalgam* (《古格壁画——多种艺术风格的混合》). *Aspects of India art*, edited by P. Pal. New York 1973. pp. 105~117.

Jisl, L. *Tibetan Art* (《西藏艺术》). Prague 1958.

Jamyang Namgyal. *Vie et chants de' Brug-pa kun-legs* (《竹巴贡列生平与道歌》). *A review. Kailash. A Journal of Himalayan Studies*. vol. 1 no 1 pp. 91~99.

Karmay, S. G. *A gZer-mig version of the interview between Confucius and Phyva Keng-tse lan-med* (《从儒教和 phyva keng-tse 看〈色尔米〉版本》), to be published in the Bulletin of the School of Oriental and African Studies.

---*A discussion on the doctrinal position of rDzogs-chen from the 10th to the 13th centurise* (《10至13世纪〈大圆满法〉教义研究》). p. 10. to be published in *JAs*.

Kolmas, J. *Tibet and Imperial China* (《西藏和中华帝国》). Canberra 1967.

Kychanov, E. I. *Monuments of Tangut Legislation* (12th-13th centuries) (《(12至13世纪)唐古特律令碑刻》). Moscow 1973.

Lalou, M. *Document tibétain l'expansion du Dhyāna chinois* (《关于中国禅宗传播的藏文文献》). *JAs* 1939, pp. 505~523.

Laufer, B. *Book Notice: Tibetan Manuscripts* (《书评: 藏文写卷》). *JRAS* 1914. pp. 1124~1139.

Lee, S. and Wai-kam Ho. *Chinese Art under the Mongols. The Yuan Dynasty (1279~1368)* (《**元代 (1279~1368 年) 蒙古治下的中国艺术**》). Cleveland Museum of Art 1968.

---*Clothed in the Sun. A Buddha and a Surya from kashmir* (《**受屈的太阳：克什米尔佛陀和太阳**》). BCMA Feb. 1967 pp. 43~50.

Lerner, M. *An 'International style' wooden mandala* (《**一尊“国际风格”的木制曼陀罗艺术**》). BCMA Nov. 1971, pp. 269~275.

Lessing, F. D. *Yong-Ho-Kung, An Iconology of the Lamaist Mythology and Cult* (《**雍和宫、喇嘛教神话和崇拜的偶像**》). Stockholm 1942.

Levi, S. *Le Népal* (《**尼泊尔**》). 3vols. Paris 1908.

Li Tieh-tseng. *Tibet Today and Yesterday* (《**西藏的今天和昨天**》). New York 1960.

Loehr, M. *Chinese Landscape Woodcuts* (《**中国山水木刻作品**》). Harvard 1968.

Lowry, J. *Tibetan Art* (《**西藏艺术**》). Victoria and Albert Museum HMSO 1973.

---*Tibet, Nepal or China? An early group of dated tangkas* (《**西藏，尼泊尔或中原？有时间记载的唐卡作品**》). OA Autumn 1973 pp. 306~315.

Macdonald, A. *Préambule à la lecture d'un Rgya-bod yig-cha* (《**<汉藏史集>讲座导言**》). JAs 1963 pp. 53~159.

Martin, H. D. *Chingis khan and his conquest of North China* (《**成吉思汗和他在中国北方的胜利**》). London 1950.

---*The Mongol Wars with the Hsi Hsia 1205~1207* (《**1205至1207年间蒙古和西夏之间的战争**》). JRAS 1942 pp. 195~228.

Munsterburg, H. *Chinese Buddhist Bronzes* 《**中国佛教青铜塑像**》. Tokyo 1967.

de Nebesky-Wojkowitz, R. *Oracles and Demons of Tibet* 《**西藏的神灵和鬼怪**》. Mouton 1956.

d'Oldenburg, S. *Matériaux pour l'iconographie bouddhique de Kharakhoto I. Images tibétaines, in Matériaux pour l'ethnographie de la Russie* (《**黑水城佛像素资料**》，出自《**俄国人种学资料**》中《**西藏画像**》部分）。St. Petersburg 1914, tome II pp. 79~157.

Olschak, B. C. and Geshe Thupten Wanggyal, D. K. K. *Mystik und Kunst Alttibets* (《西藏的密宗和艺术》). Bern 1972.

Olson, E. *A Nepalese Mandorla at Newark, New Jersey* (《新泽西州纽维克的尼泊尔圣光》). *OA* Winter 1960 pp. 148~149.

---*Catalogue of the Tibetan Collection* (《藏族收藏品目录》), *The Newark Museum* vol. 3 Newark 1971.

Pal, Pratapaditya (with an essay by E. Olson). *The Art of Tibet* (《西藏艺术》). Asia House Gallery. 1969.

— and Tseng, Hsien-ch'i. *Lamaist Art. The Aesthetics of Harmony* (《喇嘛教艺术, 和谐的美学》). Boston n. d.

Pelliot, P. *Les Grottes de Touen-houang* (《敦煌石窟》). 6 tomes of plates. Paris 1914~1925.

---*Histoire Ancienne du Tibet* (《西藏古代史》). Paris 1961.

---*Les Grands Voyages Maritimes Chinois au Début de XV^e Siecle* (《15 世纪初叶中国的海上大航行》). *TP* XXX pp. 237~452.

---*Les statues en 'laque seche' dans l'ancien art chinois* (《中国古代艺术中的干漆塑像》). *JAs* 1923 I pp. 181~207.

Petech, L. *Mediaeval History of Nepal* (《尼泊尔中世纪史》). *IsMEO* 1958.

Reghu Vira and Lokesh Chandra, with an introduction by H. V. Geunther. *A New Tibeto-Mongol pantheon* (《一尊新的西藏和蒙古众神》). 20vols of plates. *śata-Pitaka* vol. 21. New Delhi 1961~1963.

Ratchnevsky, P. *Un Code des Yuan* (《一部元代法典》). Paris 1937.

Richardson, H. E. *Tibetan Inscription at Žva Lha-khan* (《谐拉康藏文碑刻》). *JRAS* 1952 pp. 133~154, 1953 pp. 1~12.

---*The karma-pa sect, A Historical Note* (《噶玛教派历史释》). *JRAS* Oct. 1958 pp. 139~164, Apr. 1959 pp. 1~18.

---*Early burial grounds in Tibet and Tibetan decorative art of the VIIIth and IXth c* (《大约 8 世纪和 9 世纪时期西藏的早期墓地和藏族的装饰艺术》). *CAJ* 8 1963 pp. 73~92.

---*Growth of a Tibetan Legend* (《西藏传说的兴起》). *Tibetan Review*. vol VIII no. 11~12 pp. 10~13. Dec. 1973.

Rienaecker, V. *Tibetan Art* (《西藏艺术》). *Apollo* 43~44,

1946. pp. 29~30.

Roerich, G. N. *Tibetan Paintings* (《西藏绘画作品》). Paris 1925.

---*The Animal style among the nomad tribes of Northern Tibet* (《西藏北部游牧部落中的动物特征》). Prague 1930.

---*Problems of Tibetan Archeology* (《西藏考古学问题》). Urusvati Journal vol. 1 no. 1 1931. pp. 27~34.

---*The Blue Annals* (《青史》). 2 vols. edited and translated. Calcutta 1949, 1953.

Schmid, T. *The Eighty-five Siddhas* (《八十五位成就者》). stockholm 1958.

Serruys, H. *Remains of Mongol Customs in China during the early Ming Period Monumenta Serica* vol. XVI 1 and 2 1957 pp. 137~190.

Sickman, L. and Soper, A. *Art and Architecture of China* (《中国建筑和艺术》). Penguin Books 1956.

Singh, Madanjeet. *Himalayan Art* (《喜马拉雅艺术》). Unesco Art Books 1971.

Smith, B. and Wang-go Weng. *China, A History in Art* (《中国艺术史》). London 1973.

Smith, E. Gene. *Introduction to the Autobiography of the First Panchen Lama, Blo-bzan chos-kyi-rgyal-mtshan* (《一世班禅喇嘛罗桑·却杰坚参自传导言》). Gaden Sungrab Minyam Byunphel Series. vol. 12. New Delhi 1969. pp. 1~13.

Smith, E. Gene. *Preface to the Autobiographical Reminiscences of Ngag-dbang dpal-bzang, Late Abbot of Kah-thog Monastery* (《噶托寺已故主持阿旺白桑自传回忆介绍》). vol. 1 pp. 1~20. Gangtok 1969.

---*Introduction to Kongtrul's Encyclopaedia of Indo-Tibetan Culture, Shes-bya Kun-khyab* (《贡崔印度西藏文化大百科全书<知识总汇>》导言). Sata-pitaka vol. 80 pp. 1~87. New Delhi 1970.

Snellgrove, D. L. *Nine ways of Bon* (《苯教九乘》). Excerpts from gzi-briid. Oxford 1967.

---and Richardson, H. E. *A Cultural History of Tibet* (《西藏文化史》). London 1968.

Stein, Sir A. *Innermost Asia* (《亚洲腹地》). 4 vols. Oxford 1928.

Stein , R. A. editor . *Une Chronique ancienne de bsam-yas : sBa-b žed* (《<巴协>桑耶寺古代编年史》). Paris 1961.

---*Recherches Sur l'épopée et le barde au Tibet* (《西藏的史诗与游吟诗人》). Paris 1959.

---*Mi-ñag et Si-hia* (《Mi-ñag 和西夏》). BEFEO XLIV 1947~1950. pp. 223~265.

---*La civilisation tibétaine* (《西藏文明》). Paris 1962.

Soulié de Morant G. *Histoire de l'art chinois de l'antiquité jusqu'à nos jours* (《自古至今的中国艺术史》). Paris 1928.

Sullivan , M. *The Arts of China* (《中国艺术》). revised edition, London 1973.

Tucci , G. *Deb t'er dmar-po gsar-ma* (《<新红史>》). vol. I IsMEO 1971.

---*Indo-Tibetica* (《印度—西藏》). 7 vols . Rome 1932~1941.

---*Santi e Briganti nel Tibet Ignoto*. Milan 1937.

---*Tibetan Painted Scrolls* (《西藏画卷》). 3 Vols. Rome 1949.

---*The Tombs of Tibetan Kings* (《藏王墓考》). IsMEO 1950.

---*Minor Buddhist Texts* (《小部佛教经典》), parts I, II , Is-MEO 1958.

---*A Tibetan classification of Buddhist images according to their style* (《根据西藏佛像的艺术风格来划分他们的类别》). *Artibus Asiae* 22 pp. 179~187 1959.

---*Tibet , Archaeologia Mundi* (《西藏门地考古》). *Nagel* 1973.

---and Heissig, W. *Les Religions du Tibet et de la Mongolie* (《西藏和蒙古的宗教》). Paris 1973.

Vostrikov, A. I. *Tibetan Historical Literature* (《藏族文学史》). Society Indology Series no. 4. Calcutta 1970.

Waddell , L. A. *The Indian Buddhist Cult of Avalokita and his Consort Tārā 'The Saviouress' illustrated from the remains in Magadha* (《印度佛教中的观世音菩萨崇拜及其摩揭托文中保存的他的配偶“女救世主”救度佛母插图》). *JRAS* 26. 1894. pp. 51~89.

---*The Buddhism of Tibet or Lamaism* (《西藏佛教或喇嘛教》). New Impression , Cambridge 1971.

Waley , A. *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by sir Aurel Stien* (《S. A. 斯坦因发现的敦煌绘画作品目

录》). London 1931.

藏 文 部 分

bKa'-'gyur (《甘珠尔》), 康熙红色版, 1724 年刊印于北京, 107 卷。

khyi-thang-pa dPal-ye-shes, Bla-ma lotsa-ba chen-po'i rnam-par thar-pa dri-ma-med-pa shel-gyi' phreng-ba 《喇嘛、大译师成熟解脱无垢镜鬘》，写卷, 23ff. (大约 11 世纪时, 编撰于托林的仁青桑波传)

Grags-pa rgyal-msthan (1147 ~ 1216), *bsTod-pa'i rnam-bshad gsal-ba'i 'od-zer* 《礼赞注疏明光》, *Sa-skya bka'-'bum*, Tokyo 1968~1970, vol. IV, P. 92. 2. 3.

dGe-'dun chos-'phel (1940? ~ 1951), *Deb-ther dkar-po* (《白史》), Darjeeling 1964.

rGyal-po bka'-thang (《国王遗教》), *bKa'-thang sde-Inga* (《五部遗教》), compiled c. 1347. Lhasa xylographic edition.

Dil-dmar dge-bshes bsTan-'dzin phun-tshogs, Rab-gnas rgyas-bshad (《开光广说》), Palampur 1970.

Padma dkar-po (1527 ~ 1592), *Li-ma brtag-pa'i rab-byed smra-'dod-pa'i kha-rgyan* (《品续中的青铜佛塑装饰》), 收于《佛像(绘画, 雕塑, 佛塔和曼陀罗)的构图和创作》经文中, compiled by *Khams-sprul Don-brgyud nyi-ma*, Palampur 1970.

dPa'-bo gTsug-lag 'phreng-ba (1504 ~ 1566), *mKhas-pa'i gda'-ston* (《贤者喜宴》), *śata-Pitaka Series* vol. 9.

Me-ston Shes-rab 'od-zer (1058 ~ 1132), *'Dul-ba kun-las btus-pái gzhung* (《精集律藏经典》), Kalimpong 1961, 36ff.

Tsong-kha-pa (1357 ~ 1419), *'Jam-mgon bTsong-kha-pa chen-pos Gong-ma Ta-Ming rGyal-por stsal-ba'i chab-shog* (《大怙主宗喀巴致大明皇帝书》), *Tsong-kha-pa'i gsung-'bum*, *ōtani* edition 1958, vol. 153 no. 6135 p. 146. 4. 3.

gZer-mig (《色尔米》), rediscovered by *Drang-rje btsun-pa gSer-mig*, 11th c. Delhi 1966.

Ri-ka Blo-bzang bstan-'dzin, rGyun-mkho'i chos-srid shes-bya gnas-btus (《政教常用知识总汇》), Benares 1972.

日 文 部 分

Fujieda, Akira. *Tonkō senbutsudō no tsyūtō* (《敦煌千佛洞之中兴》). *Tōyō Gakuhō* XXV 1964, pp. 9~139.

---*Toban shihaiki no Tonkō* (《吐蕃支配时期的敦煌》). *Tōhō Gakuhō* 31, 1961, pp. 199~292.

---and Murata, Jiro. *Chū-yung kuan. The Buddhist Arch of the fourteenth Century at the pass of Great wall, north-west of Peking* (《居庸关: 北京西北长城关口 14 世纪的佛教拱门》). vol. I text in Japanese with English summary, vol. II plates. (第 1 卷正文为日文, 附有英文概要, 第 2 卷为图版). Kyoto 1957.

Hadano, Hakuyū. *Tibetto Daizōkyō Engi* (《藏文大藏经缘起》). *Suzuki (Gakujutsu Zaidan) . Nenpo*. 1967 pp. 35~83.

Inaba, Shōju. *Gen no teishi ni kansurū kenkyū* (《有关元代帝师之研究》). *Ōtani daigaku kenkyū nenpo*, 17.

Ishida, M. *Gendai no kōgeika Neparū no Ōzoku Anika no den ni tsuite* (《关于元代工艺家尼泊尔王族阿尼哥传》). *mōko Gakuhō* 11, 1941 pp. 244~260.

Manabe, Shunshō, *L'art du Tibet-Prologue de la mort à la vie (Representations cosmogonique de la meditation, Tibet)* (《西藏艺术——生生死死的艺术 (表现禅定中宇宙观的绘画)》). Japanese text. *Mizue* 777, October 1969 pp. 23~32.

Matsumoto, Eiichi. *Tonkō ga no kenkyū* (《敦煌画之研究》). 2 vols Tokyo 1937.

Mochizuki. *Bukkyō-Daijiten* (《佛教大辞典》). Kyoto 1958.

Nagahiro, Toshio. *Chūgoku bijutsu* (《中国美术》) 3. *Chōkoku* (《雕刻》). (*Chinese Art in Western Collections*, vol. 3 Sculpture. 《西方收藏品中的中国艺术》, 第 3 卷, 《雕刻》), Tokyo 1972.

Nogami, Shunjō. *Gen no senseiin ni tsuite* (《关于元之宣政院》). (*The Xuanzheng yuan of the Mongol dynasty in China*) with English resume. *Tōyō shi ronsō*. Kyoto 1950. pp. 779~796.

Ogawa, Kanichi. *Daizōkyō seiritsu to henshen* (《大藏经的成立与变迁》). Kyoto 1964.

Ōmura, Kentarō. *Tibetto shi gaisetsu* (《西藏史概说》). Tokyo 1958.

Satō, Hisashi ,

(1) *Mindai Tibetto no hachidaikyōō ni tsuite* (《关于明代西藏的八大教王》). *Tōyōshi kenkyū*. vol. 21 no. 3 pp. 51~70.

(2) 《关于明代西藏的八大教王》. *Tōyōshi kenkyū*. vol. 22 no. 2 pp. 79~101.

(3) 《关于明代西藏的八大教王》. *Tōyōshi kenkyū*. vol. 22. no. 4 pp. 74~89.

(4) *Gen matsu Min sho no Tibetto jōsei* (《元末明初的西藏形势》). *Mindai Man Mō shi kenkyū*. Kyoto 1963 pp. 485~585.

(5) *Mindai Tibetto no Rigompa no keitō ni tsuite* (《关于明代西藏仁蚌巴王朝》). *Tōyō Gakuhō* 45, pp. 434~452.

Tamura, Jistuzō, editor. *Mindai Man Mo shiryō* (《明代满蒙史料》). *Min jitsuroku shō*. vol. 10. *Tibetto shiryō* (《西藏史料》)(在《缩略语》中根据汉文发音《西藏史料》作 XZSL). Kyoto 1954.

Tokiwa, D. and Sekino, T. *Shina Bukkyō shiseki* (《支那佛教石刻》). Tokyo 1925~1927.

汉 文 部 分

安守仁：《八思巴朝见忽必烈壁画》，载《文物》1959年第7号刊，第12～13页。

董康题：《明代版画书籍展览会目录》(*Exposition d'ouvrages illustrés de la dynastie Ming*)，北京，1944年。

《敦煌壁画》，北京，1964（敦煌五十幅系列壁画）。

冯家昇：《刻本回鹘文佛说天地八阳神咒经研究》，载《考古学报》，1955年，第183～192页。

胡嘉：《有关文成公主的几件文物》，载《文物》1959年第7号刊，第5～8页。

黄湧泉：《杭州元代石窟艺术》，北京，1958年。

李逸友：《内蒙古巴林左翼前后昭庙的辽代石窟》，载《文物参考资料》1956年第10号刊，第38～41页。

刘艺斯：《西藏佛教艺术》，北京，1957年。

刘艺斯：《西藏的佛教艺术》，载《文物参考资料》1957年第4号刊，第37～45页。

《明史》第331卷，关于三“法王”和五“王子”的记载。

邵阳魏：《抚绥西藏记》，载《小方壶斋与地丛钞》第3卷。

王静如编辑：《西夏研究》（《西夏研究》第1部分），北京，1932年。

王毅：《西藏文物见闻记》。

1. 《文物》1960年第6号刊，第42～48、51页（拉萨三大寺）。

2. 《文物》1960年第8号刊，第52～65页（日喀则地区的扎什伦布寺、那塘寺、夏鲁寺和萨迦寺）。

3. 《文物》1960年第10号刊，第39～46页、54页（江孜地区抗英遗址）。

4. 《文物》1961年第1号刊，第43～53页（江孜白塔和寺院）。

5. 《文物》1961年第3号刊，第38～48页（雅砻汤东结波）。

6. 《文物》1961年第4或5号刊，第81～87页（藏文墓）。

7. 《文物》1961年第6号刊，第55～63页（Mindroling等）。

和林（？）（西藏，1792年）：《卫藏通志》，成书于18世纪末。

马揭、盛绳祖：《卫藏图识》，成书于1734年。

《西夏文专号》（《西夏研究》），国立北平图书馆会刊第4卷，

1930 年 5～6 月（1932 年出版）。

《影印宋碛砂藏经》，上海，1931～1935 年。

于道泉：《译注明成祖遣使召宗喀巴纪事及宗喀巴覆成祖书》，载《蔡元培六十五岁经念集》，第 2 卷，第 939～966 页。

王国维编：《元代画塑记》，年代不确。

《中国版刻图录》，8 卷，北京，1960 年。

《中国佛教画集》，（新中国）中国佛教协会编，北京，1956 年。

《诸佛菩萨妙相名号经咒》（暂用书名），北京，1431 年，木刻版本。

朱家溍：《故宫所藏明清两代有关西藏的文物》，载《文物》1959 年第 7 号刊，第 14～19 页。

附 录 3

缩 略 语

- BA G·N·罗里赫:《青史》第1、2卷,加尔各答,1953年
- BCMA 《克里夫兰艺术博物馆学报》
- BEFEO 《法兰西远东学院学报》
- CAJ 《中亚学报》
- CAUM 夏尔曼·李和何伟康(音译。——译者注):《元代(1279~1368年)蒙古统治下的中国艺术》,克里夫兰,1968年
- Grünwedel A·克瑞韦德尔:《西藏和蒙古的佛教神话》,莱比锡,1900年
- HJAS 《哈佛亚洲研究学刊》
- IT 杜齐:《印度——西藏》第1、2、3卷第1、2部分,第4卷第1、2、3部分,罗马,1932~1941年
- JAs 《亚洲学报》
- Jishazang 《磧砂藏》汉文大藏经,1231~1322年刊刻于磧砂
- JRAS 《皇家亚洲社会学报》
- KhG 拔卧·祖拉陈哇:《贤者喜宴》
- KTh 《五部遗教》,拉萨版
- Oldenburg 奥登堡:《黑水城佛像学资料》,见《俄国人种学资料》中《西藏画像》部分,圣彼得堡,1914年,第2卷第79~157页
- PC 伯希和:《〈国家目录〉中的敦煌汉文写卷》
- PT 伯希和:《〈国家目录〉中的敦煌藏文写卷》
- TLP W·E·克拉克:《两座喇嘛教万神殿》,纽约,1965年
- TP 《通报》
- TPS 杜齐:《西藏画卷》第1、2、3卷,罗马,1949年

Xixiazang	《西夏藏》大藏经
XZFJYS	刘艺斯：《西藏佛教艺术》，北京，1957 年
XZSL	《西藏史料》，见《明代满蒙史料》，出自 J·田村主编的《明史录抄》，京都，1954 年
Zhufopusa	《诸佛菩萨妙相名号经咒》，1943 年北京木刻版

译名对照表

A A. B. Grinswold 克里斯瓦尔德 A Buddha of past 过去佛
 ACengge 阿僧哥 Agni 火神 Akiyama 秋山 Aksobhya 阿肉佛
 Alchi 阿奇 A. Macdonald A·麦克唐纳 Amitābha 无量光佛 Am-
 do 安多地区 Amitāyus 无量寿佛 Amoghpaśa 不空 索 Ānanda
 阿难陀 Anige 阿尼哥 Animal Style 动物特征 Anjali mudrā 合十手
 印 Anthony Aris A·安东尼 Anzang 安藏 Apollo 阿波罗 Arhat
 阿罗汉 Aryāpala 阿耶波罗, 圣波罗 Aryātrāta buddhamātrkā vim-
 cati pūjā stotra sūtra 《圣二十一救度佛母赞》Ashmolean Museum
 阿什莫里安博物馆 Assam 阿萨姆 Aṣṭasāhasrikā prajñā-pāramitā-
 sūtra 《八千颂般若波罗蜜多经》Astashasrikā-sūtra 《八千颂经》
 A. Stein A. 斯坦因 Atiśa 阿底峡 Avalokiteśvara 观世音菩萨 A-
 vatamsaka sūtra 《华严经》BBab-phro 帕卓 Balin zuoyi 巴林左旗
 sBa-bzhed 《巴协》Baida 白塔 Ban-dhe 僧人 Baroque 巴罗克式
 dBas 韦 B. C. Olschak B. C. 奥尔斯乔克 Be-chu 白曲 Ber 外套
 Bhagavat 世尊、薄伽梵 Bhaiṣajyabhaṭṭāraka 药尊佛 Bhaiṣajyaguru
 药师佛 Bhidhaka 比达卡 Bhūta 真实 Birvapa 比瓦巴 Bla-ma 喇
 嘛, 尚师, 上师 Bla-ma lotsa-ba chen-po'i rnam-par thar-pa dri-
 ma-med-pa shel-gyi'phreng-ba 《大喇嘛译师成熟解脱无垢镜鬘》
 Blo-gsal-gling grva-tshang 罗追林札仓 BLo-bzan-chos-kyi-rgyal-
 mtshan 罗桑却杰坚参 BLo-bzang grags-pa'i dpal 罗桑扎巴 Bod-
 hgaya 菩提伽耶 Bodhgaya stūpa 菩提伽耶佛塔 Bodhi 菩提 Bod-
 hisattva 菩萨 Bod'bstan-po 吐蕃赞普 Bon-po sect 本波教派 Bon-
 po style 苯教艺术风格 Bon-skyong bDud 'Byams-pa Khrag-mgo
 血红色头苯教护法神强巴 Boston 波斯顿 Brahman 婆罗门 'Bras-
 spung 哲蚌寺 'Bras-spungs Manastic University 哲蚌寺大学 Bre
 升 'Bri-gung-pa 必力工瓦 British Museum 大英博物馆 B·Smith
 B. 史密斯 Bu-chung of lcog-ro 交绕·布琼 Buddha 佛陀, 觉者
 (苯教) dBu-mdaad 领经头领 dBu-ma la 'jug-pa 《中观入门论》
 dBus 卫地, 中心 Bushell 布谢尔 Bu-ston 布顿 dBus-gTsang 乌斯
 藏 Buxa 布克斯 Bya-rgod-ma 秃鹫 Bya-nag dbang-rgyal 黑鸟王
 Bya-'phur-ma 飞鸟声调 Byams-ma 强玛女神 Byams-ma nyi-shu
 rtsa-gcig-gi bstod-pa'i mdo 《强玛二十一颂赞经》Byams-sras 强
 玛儿子, 强玛师徒 Byangs 羌 (北方) 地 Byang-chub-'od 强秋沃

dByangs 声调 dByug-pa 棍杖 ClCags-ra smag-po 甲热牟波 lCags-sgrolgs-ma 《铁声救度佛母》 lCang-skyā Hutuktu 章嘉呼图克图 Caksmi 吉祥相 Calcutta 加尔各答 Candrakīrti 月称 mChod-yon ralation 供施关系 Chos-gos 袈裟 Chos-grub 法成 Chos-rgyal 法王 Chos-rgyal Chos-dpal rgyal-mtshan 法王却白坚参 Chos-rgyal Rad-Brtan kun-bzang 'phags-pa 法王王饶旦贡桑帕巴 Chos-rgyal li-ma bar-ma 法王中期青铜塑像 Chos-rgyal li-ma snga-ma 法王早期青铜塑像 Chos-rgyal li-ma phyi-ma 法王后期青铜塑像 Chos-rie 法王 Chos-rje Karma 噶玛法王, 葛哩麻法王 Chos-Li Bye-brag-ma 法王特殊青铜塑像 Chos-ra 辩经场 Chos-thog 辩经时期 Chos-thog-bzhi 四次辩经时期 Chos-mtshams 法会假期 Christie 克里丝苔 Chintamanicakra 如意转轮王 Cīvara 袈裟 Claude Arthaud 克劳德·亚瑟 Cleveland Art Museum 克里夫兰艺术博物馆 bCom-Idan-'das thub-pa 能仁世尊 bCom-Idan rig-ral 琼木丹热日 Consecration of Image 佛像开光 DDākini 空行母 Damapala 达摩波罗 Dānapati 施主 Dar 丝绸 Dar-mdog-can 自然色丝绸 Dra-gyi gab-rtse 绵帐篷 David. B. Chang 大卫·B·张 David Fund 大卫基金会 Delhi National Museum 德里国家博物馆 Deb-ther dkar-po 《白史》 De-mo 第穆 De-mo li-ma 第穆青铜像 Derge 德格 dDe-yang grva-tshang 德央札仓 rDe'u-yi bzo-bo 石块镶嵌细工 De-bzhin-gshegs-pa 得银协巴, 如来 Devarāja 天王 Dhārānī 陀罗尼咒 Dharma 佛法 Dharmacakra 法轮 Dharmadhātu 法界 Dharmacakra mudrā 法轮手印 Dhongthog Rimpoche 东托仁波且, 东托活佛 Dil-dmar dGe-bshes bsTan-'dzin phun-tshogs 德玛格西·丹增平措 D. L. Snellgrove D·L·施耐尔格鲁夫 Dod-dpal bzo-rgyun 堆白索军流派 rDo-rje 金刚 rDo-rje bla-ma 金刚上师 rDo-rje-brag 多杰札寺 rDo-rje-gdan 金刚座, 菩提伽耶 rDo-pa bkra-shis rgyal-po 多巴·扎西杰波 Do-shal 项链 Dri-ba 提问 Douglas Barratt 道格拉斯·布里特 Dri-lan 回答 Dry lacquer 干漆塑像 Ducas 杜卡斯 gDugs-dkar-can 白伞盖佛母 gDugs-dkar-mo 白伞盖佛母 'Dul-ba kun-las btus-pa'i-gzhung 《精集律藏经典》 Drags-po grva-tshang 塔波扎仓 Dvags-po Rin-po-che'Jam-dpal rgya-mtsho 塔波活佛绛白嘉措 rDzogs-chen 《大圆满法》mD-zo-skad 犏牛发音 EEdmon copon 埃德蒙·柯本 E. Grinstead E·克林斯梯德 E. I. Kychanov E·I·季卡诺夫 E. I. Lubo-Lesnichenko E·I·卢波—列斯尼钦科 Ekvall 埃克法尔 E. Lingero E·林哥罗 Elizabeth. B. Blossom 伊丽莎白·B·布鲁塞蒙 E. Olson E·奥尔逊 'E-pa lkugs-pa 埃巴古巴 'Er-ka-'un 阿尔

卡文 FFacheng 法成 Feilai Feng 飞来峰 Ferrari 费拉丽 F. Hitchman F · 希契曼 Five Jina 五耆那 Freer Gallery of Art 弗雷尔艺术画廊 Fujieda , Akira 藤枝晃 GGa-chu 河州 dGa'-bde 噶德 dGa'-ldan 甘丹寺 dGa'-ldan li-ma 甘丹青铜像 Gāndharva 乾闥婆 Gandhatārā 犍陀罗 Gang-ba bzang-po 岗哇桑波 Gangtok 甘托克 mGar 噶尔 mGar sTong-btsan yul-Zung 噶尔东赞域宋 Garuda 鹏鸟 Gassinelle 凯瑟琳 Gate of Glory 背光、拱门 dGe-'dun grub-pa 根敦主巴 dGe-'dun chos-'phel 根敦群佩 dGe-lugs-pa 格鲁派 Gernet 吉莱特 G. E. Smith G · E · 史密斯 Gest Oriental Library 吉斯特东方图书馆 G. Huth G · 胡特 Glang Dar-ma 郎达玛 Gling-tshang branch 灵藏系 Glo sMon-thang 罗沙唐 G. Mala G · 马拉 G. N. Roerich G · N · 罗里赫 Godan Khan 阔端汗 Goidesnhoven 古德森霍文 sGo-mang grva-tshang 果芒札仓 Gong-ma 统治者, 皇帝 Gong-sa 至尊, 高僧大德 mGon-po-skyabs 工布查布 Gos-chen 丝绸 Grags-pa rgyal-mtshan 札巴坚参 Grags-pa rgyal-mtshan dpal-bzang-po 札巴坚参白桑波 sGrol-ma bya-'phur-ma 《飞鸟救度佛母》 sGrol-ma chapel 度母殿 sGrol-ma'i rgyud kyi byung-khungs 《救度佛母续之来源》 sGrol-ma Lhakhang 救度佛母殿, 度母殿 Grousset 克罗瑟 Grub-pa shes-rab 竹巴喜饶 Grüunwedel 克瑞韦德尔 G. Schulemann G · 舒莱曼 G. Tucci G · 杜齐 Guanyin 观音 Guanzhuba 管主巴 Guge bris 古格壁画 Guhyasamayatantra 《一切如来金刚三业最上秘密大教王经》 mGul-rgyan 短项链 rGya 汉族或印度 rGya-ma 斤 rGya-nag chos-'byung 《汉地佛教源流》 rGya-nag rnying-ma 古代汉族风格 rGya-nag gsar-ma 汉族新风格 rGya-rag 汉地青铜 rGyal-ba karma-pa 噶玛巴活佛 rGyal-po 国王 rGyal-po'i bka'-thang 《国王遗教》 rGyal-rtse sKu-'bum 江孜白居寺 rGyud-stod 上密院 rGyud-smad 下密院 rGyud-stod-smad'don-stangs 上下密院发声方法 H Hamayon 汉莫约 Hayagrīva 马头明王 H. Chapin H · 卡宾 H. D. Martin H · D · 马丁 Heeramanek Collection 海里曼莱克收藏品 Helima 哈立麻 Helin guoshi 和林国师 Hen-pen-dpe-har 亨本比哈尔 Henry Serruys 亨利 · 塞瑞斯 Hermitage Museum 艾尔米塔日博物馆 Hevajra 呼金刚 H. Hadano H · 羽旧野 H. Hoffmann H · 霍夫曼 H. Munsterburg H · 曼斯特伯格 Hor 霍尔 Hor Minnyag 霍尔西夏 Hūm 吽声 II. Alsop I · 阿尔索普 Inaba' Shōju 稻叶正就 Indra 因陀罗 Inscriptions 题记 Institute des Hautes Etudes Chinoises 高等中国研究院 Iwang 伊旺 J 'Ja'-sa 诏书 Jām mbūnada 紫金色 'Jam-dpal rnon-po 敏捷文殊 Jamyang Namgyal

降央南杰 J. Charlton J · 查尔顿 Jenghiz Khan 成吉思汗 Jessica Rowson 杰西卡 · 拉森 rJe-btsun sGrol-ma'i phyag-'tshal nyi-shurtsa-gcig-ma 《圣二十一救度佛母赞》 J. Hackin j · 哈金 'Jigs-byed 大威德 'Jigs-pa 灾难 Jisha 磧砂 Jishazang 《磧砂藏》 Jisl, Sis S · 吉斯尔 John. C. Huntington 约翰 · C · 亨廷顿 John Lowry 约翰 · 劳瑞 J-P Dubosc J-P · 杜伯斯克 'Jug-pa'i rtse-ba 《入门根本》 Juyong Guan 居庸关 KbKa'-brgyud-pa 噶举派 bKa'-'gyur 《甘珠尔》 bKa'-'gyur-pa 管主巴 bKa'-'gyur rgyud-sde'i skor 《苯教怛特罗经集》 bKa'-thang sde-lnga 《五部遗教》 Kah-thog mkhan-po Nag-dGa' 噶托堪布那嘎 Kailash 冈底斯 Kālacakra 《时轮经》 Kalpa 想像 Kalyānamitra 善友 Kapala 钵 dKar-chag 目录 sKar-chung 噶穷寺 Karakorum 哈喇和林 Karma sGar-bris 噶玛噶智画派 Karma-pa 噶玛派 Karma Pakshi 噶玛拔希 Karls Chubarth 卡尔 · 舒伯特 Kashmir 克什米尔 kaśyapa 迦叶尊者 Kastumi Mimaki 御牧克已 rKed-rags 腰带 Kelima 葛哩麻 Khadiravani-Tārā 竭陀林士—救度母 Khagan 可汗 Khal 克 Khams 康区 Khams style 康区艺术风格 Khams-gsum gyi-'dod-chags 渴欲, 欲望 mKhan-po 堪布, 堪卜 mKhan-zur 堪苏, 退位堪布 Kharakhoto 黑水城 mKhas-pa dga'-byed 《智者之乐》 mKhas-pa'i dga'-ston 《贤者喜宴》 Khasarpani 卡萨巴尼 Khotan 于阗 Khotanese 于阗人 mKhyen-bris 钦则画派 Khri-gtsug lde-btsan 赤祖德赞 Khri-lde srong-btsan 赤德松赞 Khri-srong lde-btsan 赤松德赞 Khro-gnyer-can 顰眉度母 King Ral-pa-can 热巴坚国王 Kings of the Dharma 法王 Kimnara 非人, 紧那罗 Kīrtimukha 妙音嘴鸟 Kleśa 烦恼 sKong-bu 小钵 Kong-sprul 贡崔 bsKang-gsol 《酬补仪轨》 sKor-dze 大钵画料 Ksitigarbha 地藏菩萨 Kubera 多闻天 Kublai Khan 忽必烈汗 Kun-bkras-pa 昆泽思巴 Kun-dga'bkra-shis rgyal-mtshan 昆泽思巴 Kun-dga' rgyal-mtshan dpal-dzang-po 贡噶坚参白桑波 Kun-dga' rgyal-mtshan 贡噶坚参 sKu-rim 敬事 sKu-rim-ma 敬事佛像 sKu-gsum thugs-rten 身语意三依处 Ku-ru-ku-la 作明佛母 sKyabs-gnas kun-'dus-ma 《众僧皈依经》 Kya'i rDo-rje 呼金刚, 喜金刚 Kyai-rdor mkhan po of Urga 邬加吉多堪布 Kyoto 京都 sKyung-ka-ma 红嘴乌鸦 LLadakh 拉达克 Laksana 相 Lalitāsana 游戏坐 Lalou 拉鲁 Lam-bras chapel 道果殿 Lantsa 兰札体 Laufer 劳费尔 Law 佛法 Leg-gtsug-mgon 列祖衮 Leiden 莱顿 Leiningrad 列宁格勒 Leipzig 莱比锡 sLe'u-chung 勒乌琼 Lha 拉地 Lha-bla-ma 天神喇嘛 Lha-bu-smam of lCog-ro 交绕 · 拉布美 Lha-khang-ba branch 拉康支系

Lha-lung dPal-kyi rdo-rje 拉垅·白吉多杰 Lhasa 拉萨 Lha-tsun
 拉尊, 王室僧侣 Lha-btsun 拉尊, 王室僧侣 Lha-btsun khu-dbon-
 rnam-gnyis 叔侄两拉尊 Lhvam 靴子 Li 铜 Li-ma 青铜佛像 Li-ma
 brtag-pa'i rab-byed smra 'dod-pa'i kha-rgyan 《品续中的青铜佛
 像装饰》 Li-skyam sa'u-skyam Hu'u-rkyen 礼监少监侯显 Linden
 Museum 林顿博物馆 Living beings 有情众生 Li-yul 于阗
 Lokapāla 持国天 Lokesh Chandra 罗开什·钱德拉 Lokeshvara
 自在天 Lost-wax 失蜡术 Lung 敕令 MsMad-sham 裙子 sMad-
 g · yogs 衬裙 Magadha 摩揭托 Ma-rgyud 《母续》
 Mahācakravajrapāni 大轮王 金刚手 Mahākāla 大黑天
 Mahāparinirvāna 《大般涅槃经》 Mahāprajñāparamitā sūtra 《大般
 若波罗蜜多经》 Mahāsiddha 大成就 Mahāśītavani 《大寒林经》
 Mahāsthamāprāpta 大势至菩萨 Mahāvatamsaka 《大华严经》
 Mahāupadhyāya 大善知识者 Mahā-vyutpatti 《翻译名义大集》
 Mahāyāna 大乘 makara 鲸鱼 Manabe, Shunshō S · 真锅 sMan-
 bla don-grub rgyal-po of lho-brag 洛扎·美拉顿珠杰波 sMan-
 bris school 美智画派 sMan-bris gSar-ma 新美智画派 Mandala 曼
 陀罗 Mandorla 圣光, 背光 Mañjuśrī 文殊菩萨 Mañjuśrī-Kumāra
 文殊菩萨王子 sMan-ri Monastery 曼日寺 sMan-thang shool 美唐
 画派 Mantra 咒语 sMan-rtsis shes rig spen-dzod 《医学历算知识
 总汇》 Marie-José Lalitte 玛丽—约瑟·莱立特 Martin Lerner 马
 丁·莱勒 Mary B Lee 玛丽·B·李 Mary Lewis 玛丽·路易丝
 Matsubara 松原 Matsumoto, Eiichi 松本荣一 M. Auboyer M · 奥
 柏耶 Me-ti mkha'-spyod 弥底空行母 Me-ston shes-rab 'Od-zer
 美顿·喜饶沃色 sMing-grol-gling 敏珠林 Mi-nyag 西夏 M. Loehr
 M · 吕尔 M. Montgomery M · 蒙哥马利 Mochizuki 《望月》 sMon-
 lam 传召法会 M. Peissel M · 拜塞尔 M. Singh M · 辛哈 M. Sulli-
 van M · 萨利文 Mundi 门地 Musée de Louvre 卢浮宫博物馆
 Musée Guimet 吉美博物馆 Myang Ting-nge-'dzin 娘·定埃增
 NNāgārāja 龙王 Nāgārjuna 龙树 Nagahiro, Toshiō 永弘敏男
 Nagel 奈格尔 Names of Artists 艺术家名册 Nam-mkha'legs-pa'i
 blo-gros rgyal-mtshan-pa 南渴烈思巴 Nam-mkha'i snying-po 南
 卡宁波 Nam-mkha'seng-ge 曩加星吉 gNam-Sa SNang-brGyud
 《佛说天地八阳神咒经》 rNam-sras-gling 郎色林 rNam-sras ser-
 chen 丝绸多闻天 Nang-Dar 绸缎里子 Nangjing 南京 Naropa 那若
 巴教义 sNar-thang 那塘 Nas-'bru-ma 燕麦子 mNga'-ris 阿里地
 区 mNga'-gSol 灌顶 Nga-dban mkhas-grub 阿旺克主 Nag-rgyal
 骄傲 sNgags-pa grva-tshang 阿巴扎仓 Ngam-ring 昂仁地区

Newark Museum 纽渥克博物馆 Ngor 俄尔氏 gNod-sbyin gang-
 bzang 罗钦岗桑雪山 Nogami, Shunjō 野上俊静 gNyan 聂译师
 rNying-ma-pa 宁玛派 O’Od-zer-can 摩利支天 O’d-zer-can-ma 摩
 利支天 ’Od-zer nam-mkha’ dPal-bzang-po 宗巴斡即南哥巴藏卜
 Ogawa, Kanichi 小川一乘 Oldenburg 奥登堡 Om 唵 Om maṇi
 padme hūṃ 唵嘛呢叭咪吽, 六字真言 Ōmura, Kentarō 太村健郎
 PdPa’-bo 英雄 dPa’-bo gtsug-Lag’ phreng-ba 拔卧·祖拉陈哇
 Pad-gdan 莲花座 Pad-lhvam 莲花鞋 Padma dkhar-po 白玛噶波
 Padmapāni 莲花手 Padmasambhava 莲花生 Pad-zhu 莲花帽
 dPag-bsam ljon-bzang 《如意宝树》Pal 拜尔 Pāla Dynasty 波罗王
 朝 Pala-Sena 波罗—舍那王朝 dPal-chen-po 钵掣逋 Palampur 巴
 伦布尔 dPal-ldan lha-mo 吉祥天女 dPal-ldan sa-gsum-ma 《祥瑞
 三域》dPal-bbyangs 白央 dPal-’khor chos-sDe 白科却德, 白居寺
 dPal-ye-shes of Khyi-thang 吉唐·白益希 Palm leaf 贝叶
 Panchen Lama 班禅喇嘛 Pañcarakṣā 《五守护神经》Pañder 潘德尔
 Pandita 班智达 Paridhana 着装、衣服 Parīnatacakra 回向转轮王
 P. C. Lau P·C·罗 P. Demiéville P·戴密微 dPe-cha-ba 学经
 僧 dPe-khrd 指导学经 dPe-med bkra-shis dge-’phel 白美扎西格
 沛寺 Petech 伯戴克 Phag-mo gru-pa 帕木竹巴 Phag-mo zhal-
 gnyis-ma 双面亥母 ’Phags-pa 八思巴 Phat 神秘的声音 Pho-brang
 Zhi-ba-’Od 席哇天殿下 Phrag-dog 嫉妒 ’Phrul-kyi-lha btsan-Po
 幻化天神赞普 Phyi-gos 绸表, 锻面 Phyang-rgyas 穷结 P. Kozlov
 P·科兹诺夫 Plate E group E 组图版 Polyglott Inscriptions 多种
 语文合璧题记 Portrait 肖像画, 肖像作品 Potala 布达拉宫
 P. Pelliot P. 伯希和 Prague 布拉格 Praises in 21 Verses to the
 Venerable Tārā 《圣二十一救度佛母赞》Prajñāpārāmitā 般若波罗
 蜜多 Prajñāpārāmita sūtra 《般若波罗蜜多经》Prajñāpārāmitāḥṛ
 daya sūtra 《般若波罗蜜多心经》Priceton University 普林斯顿大
 学 Pratapaditya Pal’s stylistic 普拉塔巴提特耶普艺术风格
 dPung-rgyan 围巾 QQingling Dong 青林洞 RRab-gnas 开光 Rab-
 gnas rgyas-bshad 《开光广说》Ra-gan 黄铜 Raghu Vira 罗睺罗·
 纳拉 Rag-skyā 淡色青铜 Ra-mo-che 小昭寺 R. A. Stein R. A. 石
 泰安 Ratchnevsky 里契内夫斯基 Ratnakūta 《大宝积经》Reinecker
 莱因克尔 Ri-Bo-khang 仁卧康寺 Richardson 黎吉生 Ri-ka Blo-
 bzang bstan-’dzin 日嘎·罗桑丹增 Rin-chen bzang-po 仁钦桑波
 Rin-chen dpal-kyi rgyal-mtshan 领真巴儿吉监藏 Rin-po-che
 Grub-pa shes-rab 竹巴喜饶活佛 Rin-sPung-pa 仁崩巴 River

Dzam-po 藏布江 Robin Greer 罗宾·克瑞尔 Roderick Whitfield
 罗德里克·怀特菲尔德 Rogers Fund 罗杰斯基金会 R. O.
 Meisezhai R·O·梅斯撒哈 SSadaksari Bodhisattva 六言菩萨, 六
 字菩萨 Saddharmapundarīka《法华经》Saddharmapundarīka sūtra
 《妙法莲华经观世音菩萨普门品》Sad-na-Legs 赛那累 Sa'i snying-
 po 地藏王 Sa-skya chos-rje 萨迦法王 Sa-skya bka'-bum《萨迦全
 集》Sa-skya-pa 萨迦派 Sa-skya Pandita 萨迦班智达 Sākya-muni 释
 迦牟尼 Sākya Ye-shes 释迦也失 Samantabhadra 普贤菩萨
 Samsāra 轮回 Samtan Gyaltsen Karmay 噶尔美·桑木丹坚参
 bSam-yas 桑耶寺 bSam-yas dkar-chag chen-mo《桑耶寺广志》
 gSang-'dus 密集 gSang-'dus Mi-skyod rdo-rje 密集不动金刚 San-
 gha 僧人 Sangs-rgyal so-lnga'i mngon-rtogs dsang lha'i-sku
 phyag-tshad《三十五佛现证和佛像度量》Sarīra 舍利 Sarvavid 遍
 知佛 Sastras 论藏 Sata-pitaka《百藏》Satō, Hisashi 佐藤长 Scrat-
 ton Collection 斯克里顿收藏品 S. Czuma C·乔马 Seattle Art
 Museum 西雅图艺术博物馆 Sekino, T. T·关野 Semeru 须弥山
 Seng-ldeng nags sGrol-ma 担木度母 gSer-sku 金佛像 Ser-sna 贪
 婪 Seven world 七界 S. Gammann S·卡门 Sham-thabs 裙子
 gShed-dmar 阎罗王 gShen-rab mi-bo-che 辛饶米沃且 gShen-rab
 rnam-par rgyal-ba 常胜无敌辛饶 Sherman Lee 谢尔曼·李 Shi-
 gatse 日喀则 Shing-mkhan 木匠 S. Hummel S·休谟 Sickman 西
 克曼 Siddhi 成就 Sitatapatrā 白伞盖佛母 Sita-Tārā 白度母 Siva
 湿婆天 Six Pāramitās 六度 Slob-dpon 轨范师 S. O. Morant S·O
 ·莫让 Soper 索波尔 Srang 两 S'rī Guru 吉祥大德 Srong-btsan
 sgam-po 松赞干布 St. Peterburg 圣·彼得堡 Stūpa 佛塔 Stylized
 rocks 艺术化岩石 Si'u-Ji-shen-cu 修积善住 Sukhāvati 西天, 极乐
 世界 Sukhāvativyūha《佛说阿弥陀佛经》Susan Whippey 苏珊·韦
 比 Sūtras 经藏 Suvarṇaprabhāsa-sūtra《金光明经》Svāhā 意愿 Syl-
 van, Levi 列维·赛尔文 TiTa-ba ngan-pa 邪见 rTa-bdag-brgyud
 骑马大师 sTag-Leb of Thag-bzang 塔桑·悉诺列 sTag-tshab of
 Khu (003)·悉诺察卜 sTag-tshang branch 达藏系 Taishō《大正
 藏》Tangut 唐古特 Tangut Tripiṭaka《唐古特大藏经》bsTan-
 'gyur《丹珠尔》Tantric 怛特罗 Tārā 度母, 救度母, 救度佛母
 Tārāekaviṃśatistotra《圣二十一救度佛母赞》Tāranātha 多罗那他
 Tas-tu 大都 Tashilhunpo 扎什伦布寺 Tathāgata 如来佛, 真如
 Tathāgatahrdydhārāṇī《如来必要陀罗尼咒》Tathāgatas of Five
 direction 五方如来佛 Tazig 大食, 波斯 Thangka 唐卡 Thang-theb

长褐色丝绸 The-tshoms 疑心 They-chen chos-kyi rgyal-po 大乘
 法王 The Ngor Group 俄组图版 Thod 头巾 mThon-mthing-ma 法
 王蓝色塑像 mTho-gling 托林 Tibetan schools of painting 西藏绘
 画流派 Tibetan styles 藏族风格 Tibetan Tripiṭaka 《藏文大藏经》
 Tibeto-Nepalese style 藏族—尼泊尔风格 Tīksna-Manjuśrī 敏捷
 —文殊室利 gTi-mug 无知，愚昧 T. O. Ballinger T. O. 贝林格
 尔 sTobs-po-che 大力明王 sTod rDo-rje brag 上多杰札寺 sTod-
 'gag 背心 sTod-gos 背心 Tokiwa, D. D. 常盘 Tripiṭika 《大藏
 经》 gTsang 后藏地区 gTsang-pa Dung-khur-ba 藏巴·董琼哇
 Tsaparang 则布隆 rTse-thang 泽当 rTse-zhva 鸡冠帽 Tsha-tsha
 擦擦 Tsong-kha-pa 宗喀巴 Tsong-kha-pa Blo-bzang grags-pa 宗
 喀巴罗桑扎巴 Tsong-kha-pa'sMe-Long 《宗喀巴明鉴》 gTsug-tor
 rnam-rgyal 顶髻尊胜佛母 mTshur-phu Monastery 粗普寺 Ta-re
 恒哩 UU. P. Coolidge U · P · 古力杰 Urusvati 广喜 'U-shang-rdo
 温江岛 Uṣṇīṣa 顶髻 Uṣṇīṣarī ījayadharaṇī 《顶髻最胜陀罗尼咒》
 VVairocana Vajra Tathāgata 毗卢遮那金刚如来佛，大日金刚如
 来佛 Vaiśravaṇa 多闻天 Vajra 金刚 Vajracchedikā sūtra 《金刚般
 若波罗蜜多经》 Vajrapāṇi 金刚手 Vajrasana 金刚座，菩提伽耶 Va-
 jrasattva 金刚菩萨 Vajravārāhī 金刚亥母 Vajrayāna 金刚乘
 Vandier-Nicolas 范德尔—尼古拉 Van Gulik 冯·古立克 Vara-
 mudrā 最上手印 Vast non-action 广大无为 Vāya 风神 Vetāla 起
 尸鬼 Victoria and Albert Museum 维多利亚和阿尔伯特博物馆
 Vidyā 本明 Vikramalaśila 毗俱罗摩什罗寺 Vimalakirti 维摩
 Vinaya 律藏 Viśvajra 遍金刚 Vitarka-mudrā 分别印 Vostrikov 伏
 斯特里科夫 Vulture Peak 鹫峰山 WWaddell 渥德尔 Waley 怀利
 Walther Hissig 瓦尔特·海西 W · E · Clark W. E. 克拉克 Weis-
 baden 威斯巴登 W. L. Hidburgh W · L · 希德伯格 World of De-
 sire 欲界 World of Form 色界 World of No-form 无色界 Wutai
 Shan 五台山 XXining 西宁 Xixia 西夏 Xixia Tripiṭaka 《西夏大藏
 经》 Xuande 宣德 Xuandi 宣帝 YYab-yum 欢喜佛 Yaksha 约叉，夜
 叉 Yamāntaka 忿怒明王 Yansheng Yuan 延圣院 Yar-glung Dy-
 nasty 雅砻王朝 gYas-skor of sMan 美·叶哥 Ye-shes mgon-po
 智慧怙主 Yi-shes-'od 益希沃 Yi-ge drug-pa 六字，六字真言
 Yoshiro Imaeda 今枝由郎 gYung-drung gling 雍仲林寺 gYu-ru
 gTsang-po River 玉茹藏布江 ZZa-'og 丝布 gZer-mig 《色尔米》
 Zhang Rin Po-che 向仁波且，向活佛 Zhao-Temple 昭庙 Zhe-
 sdang 噶怒 Zhegongxia 哲公夏 Zhi-ba-'od 席哇沃 Zho-rtsa 白色

黏剂 Zhva-nag 黑帽 Zhva-nag branch 黑帽系 Zla-ba grags-pa 月
称 Zla-gam 长袍 gZi-brjid《光荣经》Zin-shing 先生 gZo-bo mkhas-
pa 能工巧匠 gZung 咒语

原 译 后 记

在开篇之处，我想感谢那些为本书翻译和出版提出建议并给予帮助的所有的人们。首先向长期关心、帮助我学术成长，让我翻译此书，并提供原著，在百忙中抽出宝贵时间慷慨为我的译本写序，我的硕士生和博士生导师之一的王尧老师表示最衷心的感谢。没有他的辛勤指导和孜孜不倦的教诲，我不仅几乎不能步入藏学领域，也不可能在英文方面有长足的进步，更不可能将本书呈现在广大关心和支持以及从事藏族艺术史论研究的读者面前。

同样，我还要真诚地感谢我的师兄褚俊杰。他为书中的梵文、德文、法文、日文译名付出了巨大的劳动。还要感谢《中华儿女》杂志社的王克同志，他在百忙中抽出时间无偿提供胶片，并翻拍原著中的图版，得以使原著中的六十九幅图版与原著译文一道展现在读者面前。此外要特别向原书作者海瑟·噶尔美女士和原出版社的卢森搭·菲力普先生及时无偿地转让中文版版权表示衷心的感谢。同时向中国藏学研究中心出版社的高淑芬老师和廉湘民、吴伟、李健雄等同志为本书的编辑付出大量的案头工作表示谢意！

从本书开始翻译到现在已经过去三年了，现在回想起来确实也很感慨，没有上述师长、同人、朋友们的真诚帮助，本书不可能在今天问世。《早期汉藏艺术》汉文版无疑是我们大家共同努力的结果。

《早期汉藏艺术》一书正如大家所知，虽然早在 1975 年就在英国出版了，但它的学术价值在时隔十七年的今天看来仍然令人心悦诚服。该书的主要价值正如我们看到的那样，运用 7~15 世纪大量的藏、汉文文献和艺术品，系统地论证和阐述了藏、汉文化艺术领域中的相互影响和渗透的史实，从而冲击了当时在西方学术界关于藏族艺术史上比较流行的两种片面的观点，在比较平静的湖面上卷起了一阵波浪，引起了当时学术界普遍的关注和重视。第一种观点是，西方学术界普遍倾向于藏族艺术渊源于印度艺术；第二种观点是藏族艺术是印度文化圈艺术影响的结果。作者在大量的史实和作品风格演变研究的基础上纠正了这两种观点，提出并有力地论证了藏族艺术源于自己本土艺术的观点和藏

族艺术不仅受到印度文化圈艺术的影响，而且还受到中原艺术影响的观点。这一观点不仅揭示了藏族艺术发展的大致轮廓，而且在今天看来也是公允的，能够经受时间的检验。这也是本书主要的学术价值之所在，也是我翻译此书的初衷。当然，这部书也不是尽善尽美的，由于受到当时西方对藏族历史问题某些错误看法的影响，在论及元、明时期汉藏关系时沿用了西方当时极为流行的“供施关系”之说，这是我们应该注意的地方。关于这一观点国内藏学界有很多文章专门讨论它的渊源、实质和目的，在此不再赘述。

大家通过本书可以看到作者海瑟·噶尔美的学识十分渊博。1988年7月我与师兄褚俊杰、王维强先后在西藏毕业实习时，有幸在拉萨认识了她，并一道前往后藏萨迦考察。她性格十分开朗，很健谈，能讲一口几乎地道的拉萨话，汉语也讲得不错。她主要从事藏族艺术史研究，本书为她的力作之一。

翻译此书用了一年时间。第一稿是1990年在拉萨达孜县城和达孜县雪乡下放锻炼时抽空译出的，后来回北京后，又大规模改动过一次，在送往中心出版社后又改动过两次。译者力求作到忠实原文，行文力求通俗，译名也力求准确。由于译者英、汉水平和佛教艺术史论知识方面的原因，文中错误之处在所难免，还请读者匡正。总之，如果本书的出版能使广大关心和从事藏族艺术史和汉藏文化交流史研究工作的读者从中获得某些收益，就是译者最大的宽慰。

熊文彬

1992年11月8日于北京中央美术学院