

人类

口头与非物质文化遗产丛书

王文章 主编

傅谨 副主编

热贡艺术

马成俊 著



浙江人民出版社



REGIONS

YISHU

ISBN 7-213-02961-4



9 787213 029615 >

ISBN 7-213-02961-4

定价：48.00元

北京市东城区图书馆



012Z0321138

热贡艺术

马成俊 著



浙江人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

热贡艺术/马成俊著. —杭州: 浙江人民出版社,
2005.1
(人类口头与非物质文化遗产/王文章, 傅谨主编)
ISBN 7-213-02961-4

I. 热... II. 马... III. 艺术—简介—青海省
IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140481 号



书 名
作 者
出版发行

热贡艺术

马成俊

浙江人民出版社出版·发行

杭州市体育场路 347 号

市场部电话: 0571-85176516

丛书策划
责任编辑
封面设计

周 游

周 游 吴 华

彩地图文

电脑制版

杭州彩地电脑图文有限公司

印 刷

浙江印刷集团新华印刷技术有限公司

开 本

787 × 1092 毫米 1/16

印 张

15.25

字 数

33 万

版 次

2005 年 1 月第 1 版·第 1 次印刷

书 号

ISBN 7-213-02961-4

定 价

48.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社发行部联系调换。

总序

文化部
部长
孙家正

在漫长的人类历史长河中，不同的国家、民族创造了绚丽多姿、各具特色的文化，形成了各自的传统文化和 cultural 传统，使我们生活的世界千姿百态、异彩纷呈。现代化进程不断加快，为当代文化的发展创造了条件，也使传统文化的生存和发展出现了困境。传统文化的保护和发展，已经成为在经济全球化过程中维护世界文化多样性以及人类社会可持续发展的重要方面。如何在现代化进程中保存和发展我们各民族的优秀传统文化，并使之有效地参与到当代社会发展进程之中，成为当今世界各国包括发达国家和发展中国家共同关心的问题。

在汹涌澎湃的现代化大潮中，重视抢救和保护传统文化，尤其是重要的文化遗产和优秀的民族民间文化艺术，已成为一项非常紧迫和重要的任务。现代化进程的加快发展，在世界范围内引起各国传统文化不同程度的损毁和加速消失，这会像许多物种灭绝影响自然生态环境一样影响文化生态的平衡，而且还将束缚人类思想的创造性，制约经济的可持续发展及社会的全面进步。传统文化的保护和发展，既是对各民族文化的追溯，也是保持文化发展延续性的前提，同时也为现在与未来的文化发展提供丰富的资源。因此，在现代化进程中保护本土文化，倡导文化多样性，增强对本民族文化的认同感、归属感，促进文化资源和文化生态环境保护的良性互动，防止盲目的、急功近利的、破坏性的开发，已成为许多国家的共识。中国政府十分重视对传统文化的保护，愿意与各国交流这方面的经验和教训，探寻国际合作的方式，促使传统文化的保护工作不断推进。

传统文化的保护，既包括物质形态的传统文化，也包括非物质形态的传统文化。目前，关于物质文化遗产保护的国内立法已经比较完备，但在非物质文化遗产保护方面，有专门国内法的国家还很少，国际间的合作也还很不够。值得赞赏的是，联合国教科文组织已

经充分意识到非物质文化遗产保护的迫切性与重要性,并且已经开始努力推动世界性保护人类非物质文化遗产的工程。为了应对非物质文化遗产濒危的紧急现状,1997年联合国教科文组织大会通过了《人类口头及非物质文化遗产代表作宣言》(PROCLAMATION OF MASTERPIECES OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE OF HUMANITY)。继而,从2000年4月正式启动了人类口头和非物质文化遗产代表作(oral & intangible heritage of humanity)遴选机制,其目的在于设立一个国际性的荣誉,专门授予那些“最典型的文化空间或传统和民族的文化表达方式”,旨在鼓励各国政府、非政府组织和地方社区带头确认、保护和传承他们的口头与非物质遗产,并且于2001年5月18日,公布了世界范围内第一批19种人类口头和非物质遗产代表作。我国由中国艺术研究院负责申报的昆曲艺术,成为第一批19种人类口头和非物质文化遗产代表作之一。2003年11月7日,由中国艺术研究院负责申报的中国古琴艺术又被列入第二批28种人类口头及非物质文化遗产代表作名录。

要动员全社会的广泛参与。作为我国抢救和保护人类口头和非物质文化遗产的代表性工作机构,中国艺术研究院专门成立了相关研究与职能部门,负责组织、指导各地开展人类口头和非物质文化遗产申报工作。基于这一背景,中国艺术研究院组织各地专家学者撰写了这套具有权威性的人类口头与非物质文化遗产丛书,其中既包括已经获得联合国教科文组织认定的昆曲、古琴等项目,也包括更多同样有着悠久历史、独特风貌、丰富内涵,尚有待申报的项目。丛书着重反映这些文化遗产的基本面貌、表现形态、美学或工艺上的主要特点、历史,以及目前有代表性的主要传人,同时也简要介绍了当地政府为继承与保护这一文化遗产所做的工作和未来的计划。它不仅有助于读者认识与接近这些优秀的民族文化遗产,增强民族文化自豪感,而且必将激励当代人通过对这些民族文化遗产的认识与保护,将中国的优秀文化传统与现代社会紧密结合起来,开创中华民族更为灿烂的未来前景。

我对这套丛书的出版表示衷心祝贺。



目 录

Contents

总 序	孙家正 1
第 1 章 神灵佛光弥漫的热贡	1
第一节 热贡的地理位置与历史沿革	1
第二节 热贡释名	4
第三节 热贡地区的自然崇拜	6
第四节 热贡的本教文化	14
第五节 热贡的藏传佛教	20
第 2 章 热贡艺术的生成、发展及保护	27
第一节 热贡艺术生成的人文环境	27
第二节 热贡艺术的发展阶段	29
第三节 热贡艺术的抢救与保护	36
第 3 章 热贡艺术的种类	41
第一节 热贡彩绘雕塑艺术及其种类	42
第二节 热贡建筑艺术及其种类	56
第三节 热贡舞蹈艺术及其种类	68
第 4 章 热贡唐卡艺术	75
第一节 唐卡的分类	75
第二节 热贡唐卡的绘制及裱装	78
第三节 热贡唐卡的内容	87
第四节 热贡唐卡的艺术风格	92
第 5 章 热贡堆绣艺术	101
第一节 堆绣艺术及其产生	101
第二节 堆绣工艺制作过程	103

目
录

第 6 章 热贡雕塑艺术	107
第一节 泥塑艺术源流	107
第二节 泥塑工艺流程	111
第三节 泥塑工艺形象释读	117
第四节 其他雕塑艺术	124
第 7 章 多彩的热贡建筑	127
第一节 热贡建筑的基本类型	127
第二节 寺院建筑的主要设施	130
第三节 寺院建筑的技术与工艺	138
第四节 热贡建筑的基本特征	140
第五节 古堡城寨与民居建筑	144
第 8 章 热贡舞蹈艺术	151
第一节 寺院傩戏——羌姆	151
第二节 於菟及其祭祀活动	160
第三节 藏 戏	167
第 9 章 热贡六月歌会	175
第一节 六月会的祭祀形式和内容	176
第二节 各种祭祀舞蹈	189
第三节 六月会的功能及其特点	205
第 10 章 热贡艺术的现代转型	211
第一节 热贡艺术风格的线性发展	214
第二节 传承与变迁	217
第三节 商业契机下的热贡艺术	233
后 记	236

第一节 热贡的地理位置与历史沿革

热贡是对青海省黄南藏族自治州同仁县、泽库县的藏语称呼；在一般人的观念中，热贡只是对同仁县所在的隆务河流域的称呼。同仁县位于青海省东南部，九曲黄河的第一湾，地处东经 $101^{\circ}38'$ — $102^{\circ}27'$ ，北纬 $35^{\circ}01'$ — $35^{\circ}47'$ 。其东部与甘肃省夏河县为邻，南部为泽库县，西部为贵德县，北临尖扎县和循化撒拉族自治县。南北长85公里，东西宽75公里，在地图上看很像一片枫叶，总面积3275平方公里。此地人口以藏族为主，汉、土、回、撒拉等多民族聚居。据2000年人口普查资料显示，总人口为80856人，其中藏族人口为58855人，占总人口的72.79%；汉族人口为7994人，占总人口的9.89%；回族人口为3858人，占总人口的4.77%；土族人口为8228人，占总人口

的10.18%；撒拉族人口为1285人，占总人口的1.59%；其余为其他民族。

根据文献记载，大约在公元前5世纪前后，青海羌族的早期首领无弋爰剑从秦国逃亡，“亡入三河间”，今同仁县所在的大小榆谷成了羌人的根据地。无弋爰剑所处时代，正是秦国与羌人激烈争夺今西北陕甘地区的阶段，秦厉共公首先击败今陕西境内的羌人后，又大举进攻甘肃东部的义渠王及其他羌人并俘虏了无弋爰剑，将其作为奴隶，“无弋”在古羌语中是奴隶的意思。但是，身为阶下囚的他并没有气馁，长期的奴隶生活并没有削弱他的意志，他伺机逃脱。秦王派人追赶，他一直向西逃亡，到了“三河间”（即黄河、析支河、湟水），在当地羌人中住了下来。羌人知道无弋爰剑因为躲避秦人的



隆务谷地——热贡

追赶而在山洞中得到神的保护未被烧死的情况时，感到他不是一般的人，因而共举他为羌人的首领。无弋爱剑不负众望，将在秦国学到的农耕养畜的先进技术传授给众羌人，让大家种五谷，养六畜，从此，河湟地区有了真正的农牧业生产。这一带的羌人便由原始的狩猎业逐渐过渡到了农耕和畜牧业生产。由于他的巨大贡献，他在羌人中的政治地位和影响越来越大，自然成为青海羌人的总首领。其后人也“世世为豪”，据文献记载，到秦汉之际，他的子孙已发展到大小150个部落，雄踞于青藏高原，并与中原王朝相抗衡。

在与中原王朝相抗衡的同时，由于大小榆谷土地肥沃，庄稼茂盛，在诸羌内部开始出现了争夺土地的斗争。东汉初年，世居析支河曲北岸

大允谷（今青海省海南藏族自治州共和县东南部）的烧当羌，攻破先零等羌，占领了大小榆谷，从而成为继先零羌之后最强大的一个羌人部落。并依此为据点，联合诸羌，多次发动了针对东汉王朝的战争。魏晋时期，建都于今乐都境内的鲜卑族秃发部南凉政权的势力扩展到热贡地区，此地便隶属于南凉浇河郡管辖。西晋永嘉之乱，世居辽东的鲜卑族慕容部吐谷浑由阴山移牧青海，至公元5世纪初逐渐强大起来。吐谷浑兴起之地，就是今天青海省的黄南、海南一带。至刘宋少帝元年（423），吐谷浑首领阿豺，派遣使者到建康与宋修好，宋封其为安西将军，“浇河公”。浇河即今浇河城，在今贵德县南部，因与同仁县仅一山之隔，其辖地当然包括同仁县在内。南北朝时期，地处漠北的柔然，西域各族以



秋色宜人





隆务河奔腾流过

及叶谷浑与南朝往来的“河南道”，经过同仁地区。此地迄今仍然是由青海经甘南进入四川的一条捷径。有唐一代，唐高宗龙朔三年（663）吐蕃攻打吐谷浑并灭之，于是，吐蕃与唐军形成对峙局面。双方打打停停，时战时和，青海东南部大致以黄河为界限形成军事上的对峙状态。同仁隶属廓州，受廓州都督府节制。唐中宗景龙三年（709），朝廷将黄河九曲之地予以吐蕃管辖，以为金城公主的汤沐之所。于是包括今同仁在内的黄南、海南等地成为吐蕃管辖。吐蕃在这里设有独山军、九曲军，并派重兵把守，以此作为东进的先头基地。玄宗开元年间，唐陇右节度使哥舒翰曾一度收复九曲之地。天宝十二年（753），在今同仁县境内设曜武军、振武军。不久，安史之乱爆发，吐蕃便乘虚而入，

占领了陇右、河西之地，安多藏区逐渐形成。同仁地区开始成为一个藏族聚居区。公元11世纪初，角厮罗政权建立，黄南、海南等地吐蕃部落拥立札实庸咙为首领，与其弟角厮罗分地而治。角厮罗政权瓦解后，宋朝在贵德黄河以南设立积石军进行管理，同仁成为积石军辖地。有元一代，公元13世纪初，藏区由三个宣慰司分区管理，总额于宣政院，包括同仁在内的安多藏区，由设于河州（今甘肃省临夏市）的吐蕃等处宣慰使司管辖。并在今海南、黄南地区设立贵德州元帅府属行政务，考虑到本地区复杂的民族构成情况，又置必里万户府以统摄当地藏族部落。当时在隆务（即热贡）地区12族尚未形成，势力较大的阿哇日昂锁的祖先被任命为必里万户府长官，管辖今海南、黄南以及甘

南一带的藏族部落。迨至明代，设立河州、西宁、洮州、岷州、松潘等“西番诸卫”以控制安多藏区。同仁地区藏族由河州卫节制。至洪武、永乐年间，推行军屯。河州卫属贵德千户所建立“贵德十屯”，据清龚景瀚纂修《循化志》记载：“明初立河州卫，分兵屯田。永乐九年都指挥使刘钊奏调中左千户一所，贵德居住守备，仍隶河州卫，保安其所属也。贵德共十屯，而保安有其四。”这里的保安四屯即建于今同仁县治北保安一带。这也是见诸于文献的首次中央屯戍军深入同仁的记载。明代中期，北方蒙古鞑靼部进入青海。万历年间（1573—1620），原驻牧于青海湖周围的“西海蒙古”向黄河以南富饶的河曲地带发展，真相部移驻莽刺川，火落赤移驻捏工川，这里的捏工即热贡之转音，火落赤部占领的正是现在的青海同仁、泽库、尖扎和甘肃夏河一带。万历十八年（1590），火落

赤、真相以捏工、莽刺二川为据点，向临近的洮州大举进攻，明副总兵李联芳以下3000余明军全军覆没，火落赤又大掠河州、临洮等地，“西陲大震”。明末清初，西蒙古厄鲁特部与和硕特部固实汗应四世班禅之邀进入青海，战胜却图汗，以护教为名，收服了青海藏族部落。整个隆务河流域尽为固实汗所管辖，在蒙古人的支持下，藏传佛教格鲁派在同仁地区得到了长足的发展。迨至清代，改保安堡为保安营，并置保安都司衙门，隶属于循化抚番厅，保安成了明清中央政府在隆务河流域控制各藏族部落的一个重要军事据点。

中华民国18年（1929）甘、宁、青三省分治，始设同仁县，县治隆务镇，辖地今同仁、泽库二县之地；1952年成立同仁藏族自治州；1953年，从同仁县析置泽库县，同年成立黄南藏族自治州，同仁县隶属于黄南州。

第二节 热贡释名

热贡，在现在的一些文章或书籍中，其含义解释为“梦想成真的地方”或“金色的谷地”，很显然带着人们对于家乡的美好愿望、赞美之情和强烈的感情色彩，但这种解释似乎与其本来的意思有一定的距离。前已述及，早在汉代的文献典籍中，就出现了与热贡相仿佛的地名，早在王莽执政时期，居处西海的先零羌移居大小榆谷，与先居此地的卑南羌为邻，并响应西海先零羌号召，举行起义，为推翻王莽政权起到了一定的作用。继先零羌之后，烧当羌又成为大小榆谷的主人。烧当是人名，是先羌首领无弋爰剑的第13世孙，为人豪健，在羌人中颇有威望。他率领族人凭借武力占据了大小榆谷，

东汉明帝以来，曾多次出兵攻打烧当羌，东汉政府采取军事打击与分化瓦解的双重措施，终于击败了烧当羌，其首领迷唐率众远徙析支河首（即今海南藏族自治州共和县至河源地玛多县境内）。迨汉朝灭亡，羌人东还，复居大小榆谷。西晋以后，此地为吐谷浑辖地。据史学家研究，汉人进攻羌人首领迷唐的地点，当在今化隆县群科镇与尖扎县康扬镇，汉人南渡黄河进击大小榆谷并取得了胜利。那么，大小榆谷到底指哪里？学术界说法不一，一般认为应在贵德县境内，史地著作《中国历史地图集》也持此说。早在2000多年前的文献《后汉书·西羌传》中对此有如下记载：“隗嚣相曹凤上言：……自建





热雷川上部自然风景

武以来，其犯法者，常从烧当种起。所以然者，以其居大小榆谷，土地肥美，又近塞内，诸种易以为非，难以攻伐。南得种存，以广其种，北阻大河，因以为固。又有西海鱼盐之利，缘山滨水，以广田畜，故能强大，常雄诸种。恃其权勇，招诱羌胡。今者衰困，党援坏疽，亲属离叛，余胜兵者，不过数百，逃亡栖窜，远依发羌。臣愚以为，宜及时建复西海郡县，规固二榆，广设屯田，隔塞羌胡交关之路，遏绝狂狡窥欲之源。又殖谷富边，省委输之役，国家可以无西方之忧。”上段叙述至少表达了以下几层含义，其一，大小榆谷，土地肥美，宜农宜牧，向为羌人内部或羌胡汉三家必争之地；其二，对于汉王朝而言，威胁其政权的除了北方的匈奴之外，在汉王朝的西部，则是遍布甘、青地区的羌人，“自建武以来，其犯法者，常从烧当种起”；其三，如若羌胡联盟，则直接威胁着汉朝政权，所以阻断羌胡交关，是非常必要的政治策略。据青海省著名历史学家李文实先生的考证，榆谷是羌人语言，与现今的藏语名称恰好对音，意为上川（包括同仁），其下川包括泽库。迄至宋代，在《宋史·吐蕃传》等文献中写作“移公”或“一公”，据记载，公元11世纪，河州商人何郎业贤从西域带回吐蕃赞普后裔角厮罗，河州大姓斡昌斯均置角厮罗于移公城，欲于河州立文法。明清以来的文献中指称这块地方为捏工川，显然汉朝文献中的“大小榆谷”、宋朝文献中的“移公”或“一公”、以

至于明清以来的“捏工川”，到近来所用的“热贡”，有的是近音关系，有的是一音之转，其实，都是对同一个地名的不同称呼，从语言和文化发展的承继关系而言，也是符合羌藏语言与文化发展规律的。只不过需要指出的是，地名是同一的，但各个时代所辖地区或辖地大小范围可能有所不同。

热贡地区由于其气候温暖、宜农宜牧的优越的地理环境，和宜攻宜防、攻守咸宜的战略形胜，在藏族语言中也称为“戎务”，汉语音译为“隆务”，戎务即藏语中的戎哇之音转，意即从事农业的藏族，这说明现在的隆务河流域台地很早即成为小块农业区。

需要指出的是，对“热贡”地名还有一些不同的解释，如已故隆务寺活佛久美腾却乎先生在他生前所著《隆务寺志》一书中认为，热贡源自“热撒”村名，先有“热撒”村，后有热贡。热撒村是这个地区最古老的一个村庄，相传阿米拉杰的妹妹嫁给了热戎哇·丹巴尖参，他们的后代形成了热戎哇和热卡索两个部落，后人将他们所处的地域叫热贡^①。

随着我国的改革开放，热贡地区凭借着丰富的传统文化旅游资源，吸引了无数的中外游客和专家学者，当地的有识之士逐渐地演绎美化了这个地名，于是，就出现了“梦成真的地方”、“金色的谷地”等充满了美好愿望的解释，按照地名的命名和解释规律，这是符合实际的，也是可以理解的。

第三节 热贡地区的自然崇拜

藏族自古以来就生活在雪域高原，是青藏高原最古老的民族。青藏高原平均海拔4500米，

以其高耸的地势、辽阔的幅员和寒冷的气候，而被称为“世界屋脊”或“地球第三极”。这里地



势高峻，山峦重叠，气候干燥，空气稀薄。在这样一个自然环境和地理条件的特殊土壤中，孕育出了具有浓厚地域特点和民族特色的原始自然宗教。在藏族人民的眼里，整个青藏高原是一块神圣的土地，这里的山成为神山，这里的湖成为圣湖，这里的地下是龙的世界，这里的蓝人是神的天堂，完全是一个被神灵主宰的世界。在这样一种自然观、世界观和宇宙观的支配下，也就形成了藏族人民对神山、圣湖以及动物、植物的崇拜和禁忌。

黄南热贡地区是新石器时代文化比较丰富的地区，据报道，仅同仁县境内就发现属于新石器时代和青铜时代的遗址一百余处。其中年都乎遗址、西山墓地等面积最大，文化层次和内容都比较丰富。这里的文化层有马家窑文化半山类型和齐家文化、卡约文化的墓葬遗址，出

土文物有生产工具、生活用具和具有祭祀性质的其他随葬品。这些文物的发现充分说明，早在新石器时代，热贡地区就已经出现了灵魂不死和灵魂崇拜的现象。众所周知，灵魂观念是原始宗教的核心内容，这种观念在后来的本教及藏传佛教中也有充分的体现。由于藏族及其先民经历了自然崇拜、本教信仰和藏传佛教三种宗教形式的信仰历程，尤其是到了吐蕃王朝兴盛时期，藏传佛教由于得到了上层统治阶级的推崇，其在藏族宗教信仰中的地位得到了进一步的巩固和加强。因此，藏族传统的自然崇拜和本教信仰自然而然地处于从属的地位。而藏传佛教则吸收和整合了大量有关自然崇拜和本教文化的合理成分，形成你中有我，我中有你以我为主的一种混合型文化。热贡地区的原始民间自然宗教也经历了同样的命运，特别是



神奇的土地——热贡风景

在隆务寺政教合一制度统治之下，藏传佛教在这一地区成为处于正统地位的宗教，而自然宗教和本教信仰的许多文化成分便也自觉不自觉地融入到藏传佛教之中。

热贡地区的几个世居民族（主要是藏族、土族和汉族）都有各自崇拜的神灵。这里的每个村落都有各自的寺院和神庙，同时也都有各自家庭和村落的保护神。这些神灵中有的是河流、湖泊、高山的统治者，有的是某个家庭或村落的保护者。在热贡人民的眼里，它们不仅仅是单纯而自然的山和水，而且是完全被人格化了的有感情、有生命的神灵。他们给这些带有神性的山水赋予了许多优美而动人的神话和传说故事，并且创造了无数段颂词。这些神灵与当地人民生息共存、和睦相处，岁岁年年，永不相弃。热贡地区的人民除了山水崇拜之外，还有一个从汉族地区借来的神灵，即二郎神。二郎神几乎在热贡地区的藏族、汉族和土族的所有神庙里都有非常显要的地位，成为这几个民族共同尊崇和供奉的神灵。和世界上其他古老的民族一样，藏族人民秉承和发展了古羌人的自然崇拜思想，认为周围世界完全是由神灵控制的，他们生活的周围世界中自然现象都具有生命和灵性，这些自然现象甚至于社会现象完全受制于神灵的安排。于是为了求得神灵的护佑，以达到五谷丰登、六畜兴旺、身体健康，人们便以各种形式的活动祈求神灵赐福，这就形成了藏族的自然崇拜系统。

在藏族的自然崇拜体系中，山神崇拜是最重要的。这是因为藏族自古以来生活在群山连绵的青藏高原腹地，迫使人们对常年积雪覆盖而又高峻巍峨的山体本身产生了神秘感。他们认为在他们周围的许多山上都居住着各种不同等级的山神，继而凭借十分原始的想象力创造出了有关山的神话和传说，同时也形成了对山的崇拜心理和

崇拜活动。热贡人民的生活空间也与其他藏族人民一样，他们居住的地区也是在群山环抱的隆务河流域，西有阿米夏琼山，东有阿米德合隆山，不远处还有大力架山等其他山峰。在离他们较远的地方，还有念青唐古拉、阿尼玛沁、沃德巩甲山等等。所有这些山峰都是山神居住的地方，只有虔诚崇拜才能够得到山神的保护。

让我们由远及近看一下热贡人民的山神崇拜现象，便不难看出他们的神灵崇拜是多么的系统和丰富。在热贡最大的藏传佛教寺院隆务寺大经堂大门厅廊右侧的一幅壁画上，绘有热贡艺人亲手彩绘的关于热贡地区信仰山神的总图。这幅壁画的主神是阿尼玛沁雪山，而其周围则是作为它的伴神的其他山神像，主神与伴神共24位，在这24位山神中，尽管有些不属于热贡的地域范围，如阿尼玛沁、念青神等，但它们又是热贡人民的自然（山神）信仰体系中必不可少的一部分。因为这两座山是整个藏族自然信仰体系中最重要之神。

处于青海省果洛藏族自治州境内的阿尼玛沁雪山被认为是“众山之王”，每个藏族群众在藏历羊年要到阿尼玛沁山朝圣，届时，来自各地的朝山者凭着对山神的极度虔诚，冒着风霜雨雪，顶着刺骨寒风，磕着等身长头，不远万里，绕山而拜。他们相信，只有绕山一周，才能够表达对山神的敬仰之情，也才能够达到祛灾免祸、六畜兴旺、五谷丰登的目的。藏族人民的转山朝拜过程，不仅要磕长头，而且还要进行煨桑、放风马等祭祀活动。一般情况下，步行绕山一周需七天时间，如果进行磕等身长头仪式，则需要花去一个月的时间。假如不能亲自去阿尼玛沁雪山祭祀，则可以在家里举行象征性的活动。根据奥地利学者勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨的记载：“崇拜玛沁伯姆热及

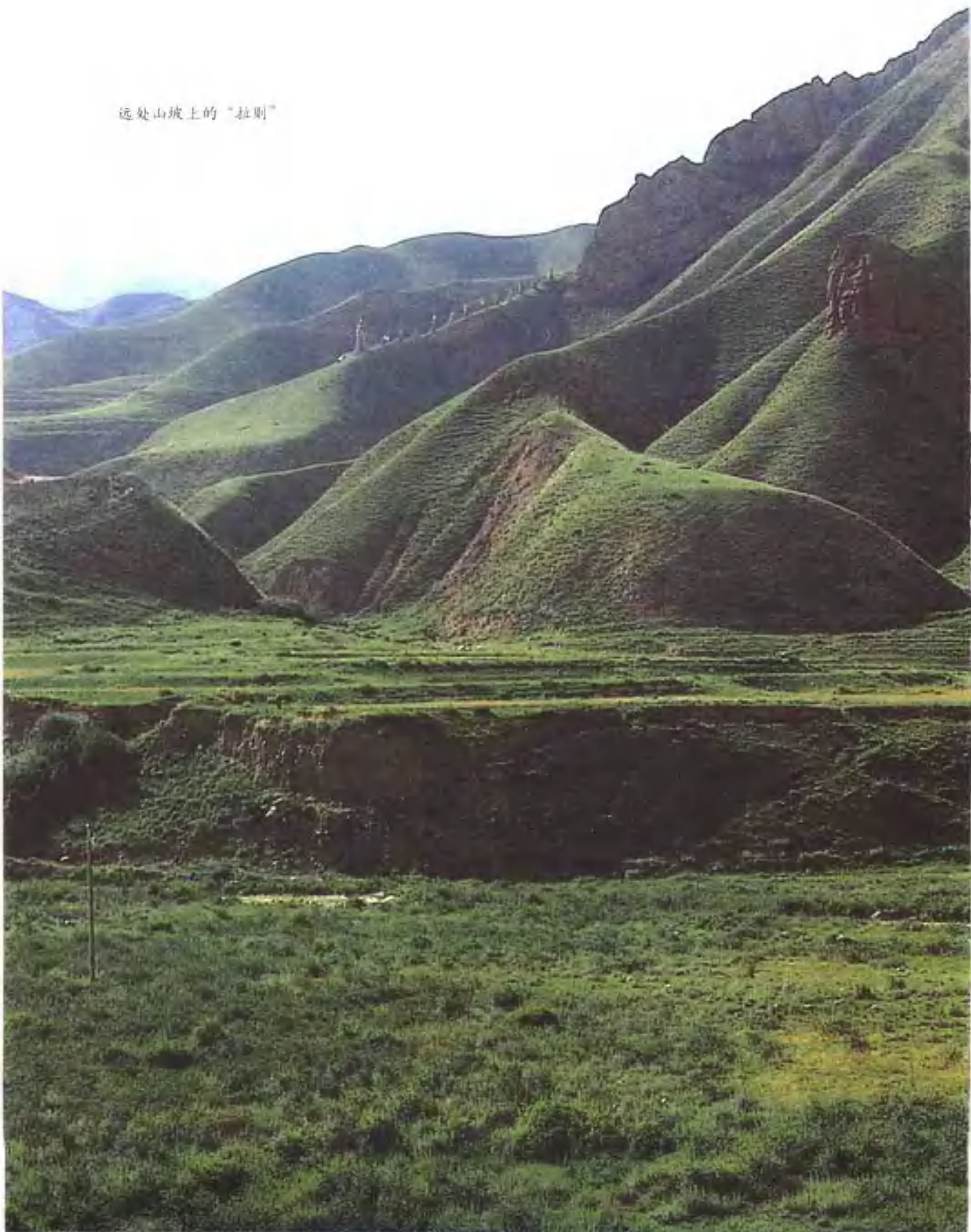


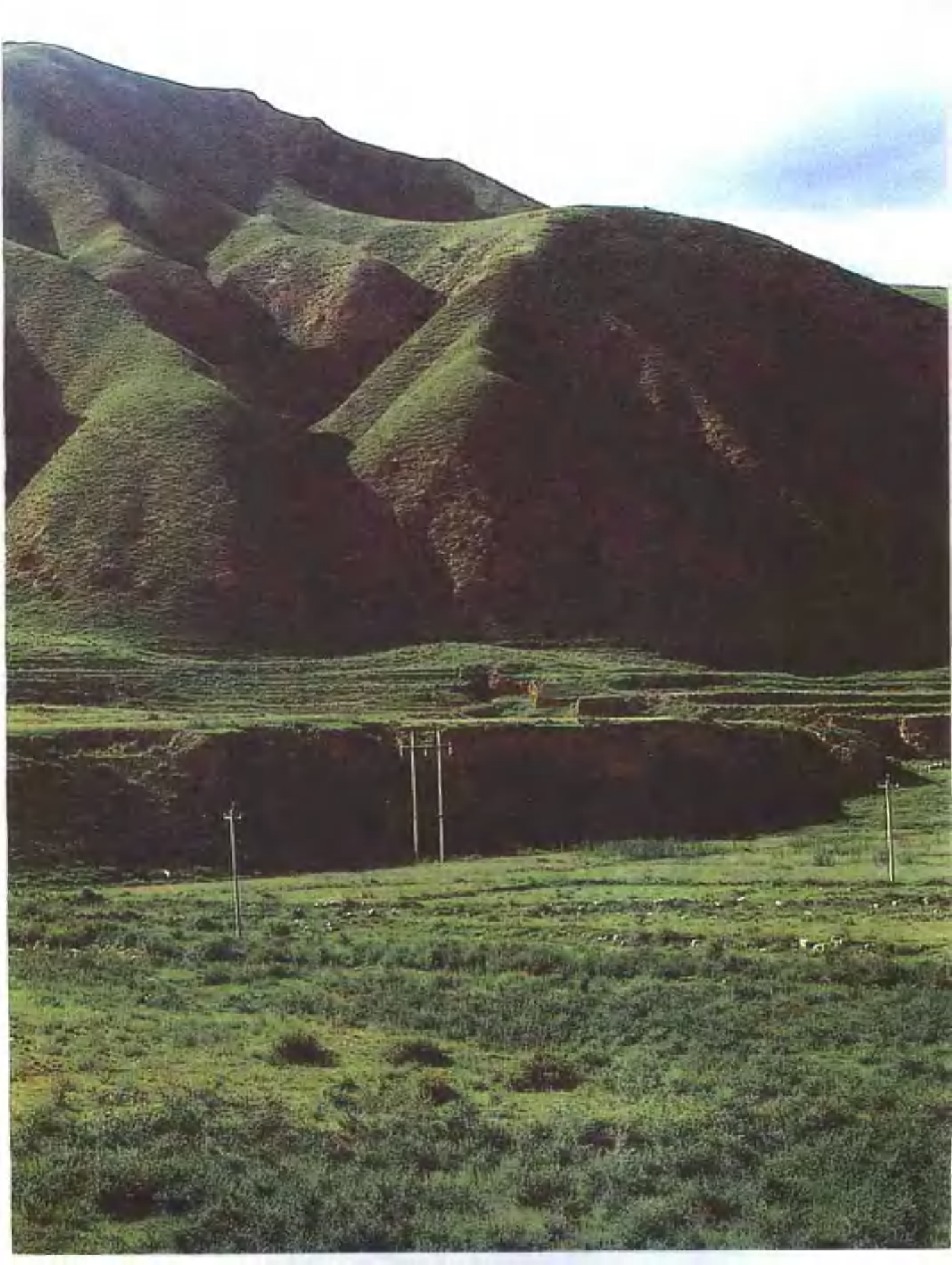
伴神的做法是：在某吉祥之日，把绘有这位山神的唐卡挂在一面墙上，在画幅的前面，铺上一块白毡，在白毡的上方铺上一片叫作占卜之台的白布，在白布上画出由许多小山峰围绕的雪山象征，并画上八瓣莲花，再在白布的上方堆上掺有珍贵宝物的一点五谷。在谷堆顶上放一件珍器，里面盛有用三种甜物和酥油制成的供品，供品必须做成圆形的，必须用象征太阳、月亮的闪光宝石装饰。”^②在藏族人民的心目中，阿尼玛沁雪山具有十分重要的地位。它既是战神大王，同时也是整个藏区（特别是安多和康巴地区）的地方保护神。在藏族神话中说，阿尼玛沁山神共有360个玛系兄弟，他们分别骑着虎、马、豺狼等野兽在山中嬉戏，雪山神的妻子名叫贡曼玛，他们生有9儿9女，其中9个儿子骑虎、9个女儿骑的是杜鹃鸟，他们的标志是一支5条丝带装饰的彩箭。在阿尼玛沁雪山神的四方还居住着4位女神，她们是东方次丹玛、南方珠杰玛、西方潘杰玛、北方次念玛，4位女神如同众星拱月般将阿尼玛沁团团围住，人们如想获得幸福和健康，便需经常性地供奉这五位神灵。在藏族英雄史诗《格萨尔王传》中，人们认为岭国的领袖——雄狮大王格萨尔便是由龙女和阿尼玛沁山神化身的黄人交媾所生，在史诗中有这么一段描述：“山神所掌管的福禄，可以使母马、母牦牛多产，牲畜健康，同时也保佑人，山神还能治好麻风病，病人喝了雪山的水即能康复。”由此，我们可以看出，藏族人民完全将雪山人格化并赋予雪山诸多的神力，使得雪山在藏民族的心目中具有超凡的魅力和无穷的功能，这对于祖祖辈辈生活在青藏高原艰苦环境中的人类来说是完全可以理解的。

位于隆务河西侧的阿米夏琼山脉和东侧的阿米德合隆山脉呈南北向蜿蜒而去，纵贯同仁

县全境，形成东西部的山地牧业区。夏琼，在当地藏语的含义是“凤凰山”，因夏琼山主峰为境内最高峰，海拔4767米，故取“群鸟之王”之意义，夏琼乃其山神名。据地质考察，同仁县境内有大大小小50多座山，而每座山都有美丽动人的神话传说，每座山也因而都有其山神。在这许许多多的山神中，阿米夏琼山又居中心位置，它是全体热贡藏族人民的保护神。在热贡人民的山神信仰体系中，它的地位仅次于阿尼玛沁山，而得到包括当地土族人民在内的藏传佛教信徒们的崇拜。在热贡地区广泛流传着这么一个传说：藏族迁徙到热贡的时候，这里是邪魔的天下，它们横行无忌，残害百姓。佛祖莲花生便派遣其弟子阿米夏琼来到热贡征服了众多恶魔，却有一个蛇神继续危害百姓，阿米夏琼变成一只雄鹰制伏蛇神，于是这里的人们便开始把夏琼山神作为其保护神，并在每天进行煨桑、祭祀。据说阿米夏琼就居住在夏琼山，每天关注着热贡人民的生活，他神通广大，并经长期修炼成为第八等级的神灵，这自然就奠定了他在热贡众神中的显赫地位。在热贡人民的心中，他是一位善神，他不喜欢血腥味，因此，热贡的祭祀活动中不准杀生血祭，而只能用酸奶、果品、馍馍、白酒、哈达、彩绸以及用糌粑和酥油拌制而成的朵尔玛等作为供品。当地的四合吉、苏乎日、年都乎村都把阿米夏琼作为其保护神，在其他好多村落中尽管不把他作为主神，但是在他们的村庙中也都供奉着他的塑像或唐卡，同样受到这些村落群众的祭祀和敬仰。在每年举行的热贡地区传统的六月（农历六月十七至二十五日）歌会上，据说阿米夏琼神召集热贡地区的众神聚会，并评说众神一年来的功过是非，对为非作歹者予以批评并惩罚。由于他在热贡地区众神中的崇高地位，除

远处山坡上的“拉则”





了各村庙中受到祭祀和礼遇之外，我们在这些村落的藏传佛教各教派的寺院中同样可以看到他的神像，原因是当地的高僧活佛们相信他有着其他神都无法比肩的非同寻常的神力。这也说明这位民间的神被藏传佛教所吸纳并成为各个教派所崇奉的神系中的一员。

关于阿米夏琼神，当地还流行着一个非常富有人情味和极度人格化的民间故事。在阿米夏琼山的对面，坐落着一座与其并行的山，名叫阿米德合隆山，相传这两座山是一对最要好的朋友，胜过手足兄弟。在德合隆山的后面还有一座山名叫阿玛觉毛，她是德合隆的妻子，她亭亭玉立，就站在德合隆的后面，他们夫妻相亲相爱，手拉着手，肩并着肩，彼此感情深厚，永不分离。阿玛觉毛的美艳吸引了夏琼，他暗暗地爱上了阿玛觉毛，当阿米德合隆不在家时，夏琼便和阿玛觉毛幽会私通，有时即便阿米德合隆在家，他们也有点肆无忌惮，常常眉来眼去、暗送秋波。这样，日久天长，他们的私情被阿米德合隆发觉，两位朋友反目成仇，发生了一场恶战，阿米德合隆狠狠地教训了夏琼，而夏琼也不甘示弱，向德合隆腹部射了一箭，结果两败俱伤。至今在阿米德合隆山的山腰处有一大块地方不长草，常常往下流砂石，这便是当年他俩格斗时留下的伤疤。自那以后，为了防止妻子背叛，德合隆便将妻子拉到背后，不敢有所懈怠。而夏琼论其地位高于德合隆，但是毕竟自己理亏，又挨了一顿打，显得有点恼羞成怒，一气之下便把头转向西面，但因用力过猛，扭伤了腰部，再也转不过来了，所以他的脸至今一直向着贵德（青海省的一个县），背对热贡。但是他说“我虽然面向贵德，但我的心却永远向着热贡”。从这个故事和阿米夏琼在热贡地区的显赫地位看，虽然他破坏了伦理，但

丝毫没有改变或降低他在热贡人民心目中的地位，热贡人民以其宽广的胸怀，原谅了他的过失，依然十分虔诚地崇拜他，供奉他，想尽办法以各种活动取悦于他，依然希望得到他的护佑。藏族人民具有十分惊人的想象力，他们把几个本来风马牛不相及的山峦，通过想象组合在一起，并且创造出了人情味很浓的故事，使得其周围的山和人一样具有了人的个性、人的感情，过着和人一样的普通夫妻生活。在这里，人的情感生活与山的情感生活得到了全息化的解释，使他们周围的自然的山变成了具有生命、具有感情的文化的山，这恐怕也是藏族人民山水崇拜的最初原因之一。

在热贡地区，除了以上的山神崇拜以外，和其他藏区一样，也有对水神的崇拜。同仁县境内的水系属于黄河水系的一级支流隆务河水系和二级支流达那河水系，大小支流计有19条。除此之外，这里还有许多大小湖泊和温泉。隆务河，当地藏语叫“戎务沟渠”，意为“九条河汇集之河”，也就是说它由9条支流组成。隆务河发源于泽库县西卜沙乡境内，从南至北贯穿同仁县全境，全长156公里，是上游地区注入黄河的较大支流之一。热贡藏族人民崇拜的水神主要不是表现在河流，而是表现在湖水方面。在热贡地区的湖水崇拜系统中，有两个神湖崇拜现象值得一提。一个是位于泽库县境内的阿米措日干湖，在藏语中的含义是“老爷山大海”。这个湖占地数百亩，是一个天然湖泊。藏民们在湖的西岸，建造了一个高大的“勒拉则”，意即“龙神鄂博”。而在南岸建造了一个“拉拉则”，意即“天神鄂博”，龙神所在地有一眼喷泉，叫龙泉，是阿米措日干湖的主要水源。每年的农历五月九日，当地牧民举行盛大的祭祀活动，人们聚集在神湖的西南岸，一边煨桑，一边高声



呼喊，然后骑着骏马绕湖行走三圈，以示祭拜。据说阿米措日干湖非常神奇，每当湖水丰盈，就会风调雨顺、六畜兴旺、人民能够安居乐业、合家幸福。而每当湖水干涸，就会出现天灾人祸、民不聊生、生灵涂炭。所以，人们在看到湖水干涸时，便邀请隆务寺僧人前往湖畔诵经祈祷，祭祀龙神，祈求龙神保佑。这种做法据说非常灵验，不久就会出现湖水上涨的迹象，看来隆务寺活佛在龙神那里是很有面子的。

另一个湖位于黄南藏族自治州河南蒙古族自治县境内，这个湖名叫“拉毛兰措”，意为“仙女湖”，也深得热贡人民的敬仰。其实，这里现今并不见什么湖，仅仅在沼泽地和沙滩中有三眼泉水而已。根据有关史料记载，这里就是有名的尕海滩，数百年前，尕海滩本是一个天然湖泊，现已干涸。相传在众佛出世后的吉祥年代，在黄河南岸一带有一个王国，国王只有一个王子名叫智美更登。国王是一个既愚蠢又残忍的暴君，而王子却非常聪明贤能。王子自幼礼佛，苦学五明，精通三藏，博学多才。他立志周游全国，体察民情，并祈求神佛保佑百姓。遇到天下旱灾，民不聊生之际，他开仓济贫。王子的善举拯救了百姓，感动了天庭，却惹怒了父王，国王便将王子贬谪到了南瞻部洲魔鬼生存之地，让他承受12年的苦难历程，王子被父亲放逐以后，独自走上了黑暗的历程。他历经千辛万苦，走了整整300天，来到了吉岗山北麓的尕海滩。此时的王子，在赤日炎炎的沙滩里已是步履蹒跚，饥饿难耐，十分落魄。天帝实在看不下去了，便派遣东海龙王的三位龙女下凡，拯救苦难中的王子。三位龙女化成一座富丽堂皇的宫殿，盛情款待了落难的王子，王子在宫殿里休整了一夜，便继续前行，又走了66天，终于来到了魔鬼之地，经过12年的奋斗，

他降服妖魔，教化百姓使其学会了游牧和农耕技术，并将魔鬼之地变成了人间乐园。12年过去了，王子渡过了难关，完成了使命，当他返回到吉岗山时，山上已长满了青松翠柏，山下泉水潺潺，黄沙滩变成了如茵绿原，群莺乱飞，杂花生树。许多年以后，在这片绿草原上繁衍生息着藏族和蒙古族人民。他们为了纪念这位贤能的王子和三位龙女，便用三位龙女的名字命名由她们幻化成的三眼泉水，仙女湖就以其美丽的名称流传至今。这里的蒙藏人民每逢藏历猴年，都云集于仙女湖畔，由当地活佛高僧引导，绕湖祭祀。届时，仙女湖畔桑烟缭绕，吉岗山下人声鼎沸，人们还要围着仙女湖朝拜三日。及至每年4月，遇到病痛灾难之际，人们也都到这里煨桑磕头，送经祈愿。后来，人们为了实现常年诵经的愿望，便在三眼泉水的出水口，安装了水驱嘛呢经轮，借助水的驱动力转动经轮，经轮转动一周，便相当于念诵了一遍装在经轮中的经卷，而在泉池附近的木架上挂满了各色哈达和经幡，猎猎飘荡。

热贡藏族人民的山水崇拜是整个藏族山水崇拜的一个组成部分，藏族的山水崇拜遍及整个青藏高原。在青藏高原上，几乎所有的山都有关于它们的美丽动人的传说，几乎所有的水也都有关于它们的神奇瑰丽的故事，这是藏族人民世代与自然山水打交道的结果，在藏族人民的心目中，自然山水也与人类一样是具有生命和灵性的有机体。它们也有喜怒哀乐、也要婚丧嫁娶。它们除了具有人性之外，还有神性，保护着一方平安。它们可以使一个地方六畜兴旺、人口繁衍、欣欣向荣，但同时也有毁坏一个地方的能力，可以使一个地方遭受雪灾，一夜之间饿殍遍野、生灵涂炭。由于神灵的这种能力不可把握，唯一的

办法就是用人的虔敬和对大自然的恭顺的态度取得神的愉悦，使其成为人类和他们赖以生存的大自然的保护者，唯其如此，便在长期的生活中创造了自然崇拜的信仰系统。这种信仰从表面上看是属于自然宗教甚至是迷信活动，但在客观上使得植物和动物资源得到

了有效保护，养成了人们尊重自然，尊重生命，维护和平，人与自然和平共处的良好习惯。在球上的物质资源受到掠夺性开采和毁灭性破坏的今天，在地球上生物多样性日益减少的今天，这种原始文化可资我们现代人借鉴和参考。

第四节 热贡的本教文化

本教亦称本波教，是藏语音译。著名藏族学者丹珠昂奔认为，“它与史前信仰构成了藏族文化中具有‘根’性质的文化因子，我们今日的许多文化现象都可以追溯到这一时代”。由此可见，本教信仰在藏族传统文化中所占的重要地位。相传本教起源于一个充满神奇色彩的圣

地——魏摩隆仁。这块圣地位于世界的西部，占据着三分之一的世界。这个世界似八瓣莲花，中心有一座神山叫九迭雍仲山。山下有四条河流分别流向四方。在本教经典中，魏摩隆仁同佛教中所说的香巴拉有点类似，既真实又虚幻，既有现实性，又神秘莫测，如梦如幻，如真似影。



旺加寺佛殿中的辛饶米沃且八子塑像（局部）



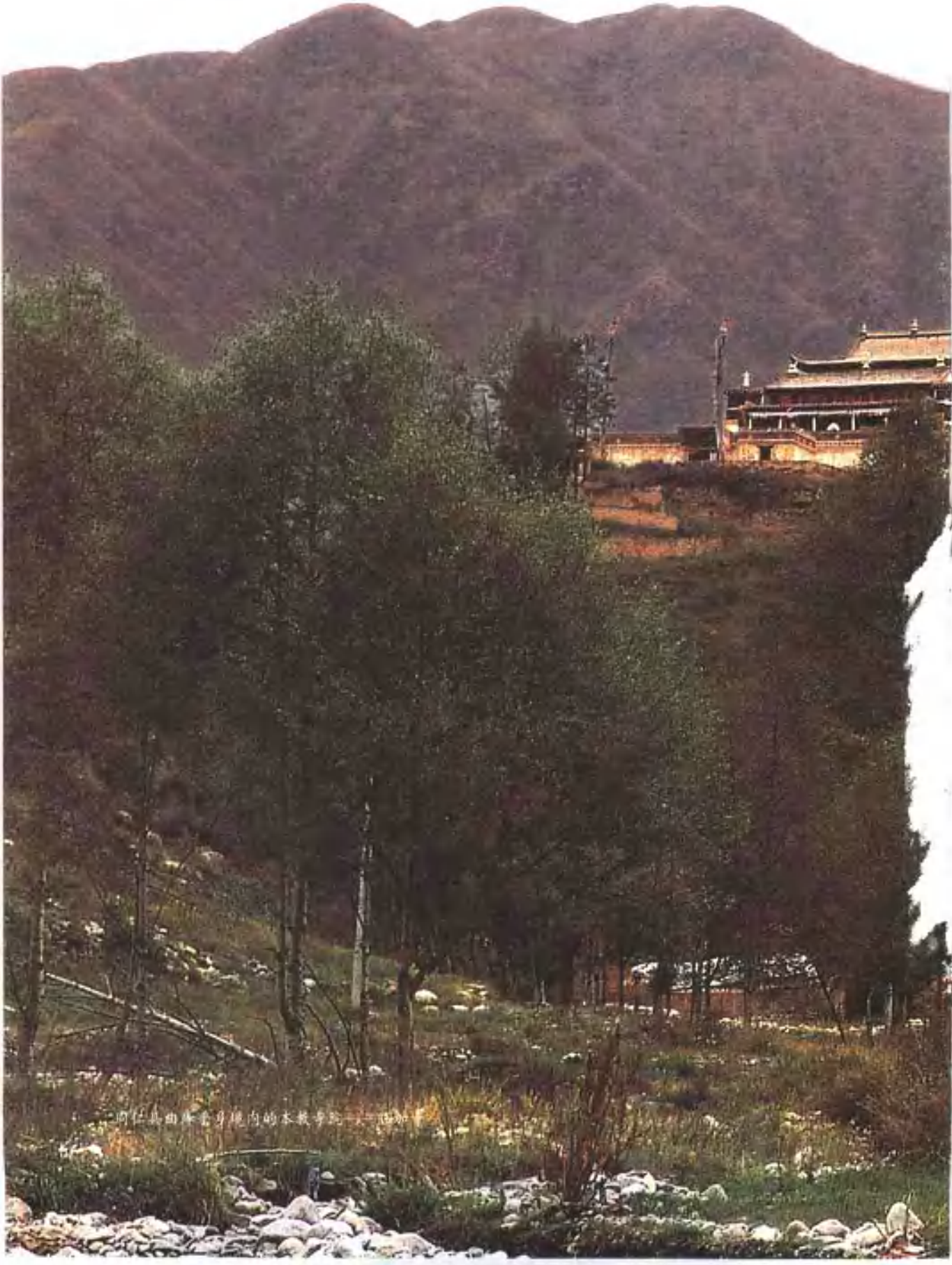
国外藏学专家卡尔梅说：“尽管魏摩隆仁十分神奇，但从经典中涉及的藏区实有的地名看，大概处于象雄一带是没有错误的，尤其是冈底斯山和玛法木湖一带非常重要。至少从以上描绘中我们可以看到它的影子。”卡尔梅的看法得到了许多藏学专家的认同。由此也可以断定，本教是植根于藏族史前信仰基础上发展起来的本土原始宗教。

根据藏族的典籍文献，本教的创始人是辛饶米沃且，他在本教信仰中具有崇高的地位。辛饶米沃且以王子身份降生到魏摩隆仁，便开始传播本教教义。在以后的历史岁月中，本教逐渐由其发源地魏摩隆仁向四方传播，并与后期的佛教进行了无数次的佛本之争，此消彼长，又在冲突中不断地相互吸收，融合对方有利于自己的教义和内容。经过长期的斗争，本教终于渐渐地失去了往日的正统地位，但是并未从历史舞台中销声匿迹，至今仍在藏族地区顽强地生存着。热贡地区本教寺院的建立，大概在吐蕃王朝的中后期。据传在吐蕃赞普赤松得赞兴佛灭本时曾有大批本教徒陆续逃亡到了多麦地区，今同仁县的阿芒村人就是他们的后裔。同仁县的藏族村庄一般都有自己的本教巫师。至今热贡地区尚保留有两座本教徒寺院，其中一座位于同仁县曲库乎乡的本合沙村，称旺加寺；另一座是位于泽库县旺加乡的旺加参托寺，而旺加寺的本教信仰在当地更加著名。旺加寺藏语称“曼热雪珠敏珠林”，意为“曼热的研修成熟解脱洲”。自初建至今已有700多年的历史。据1958年前的记载，该寺院有80间经堂一座、僧舍15院，共90间，总建筑面积16亩，1958年宗教改革时被拆毁。1981年批准开放为宗教活动点。1984年，在主持旺加次成本仓的主持下，重建大经堂一座，共111间，佛

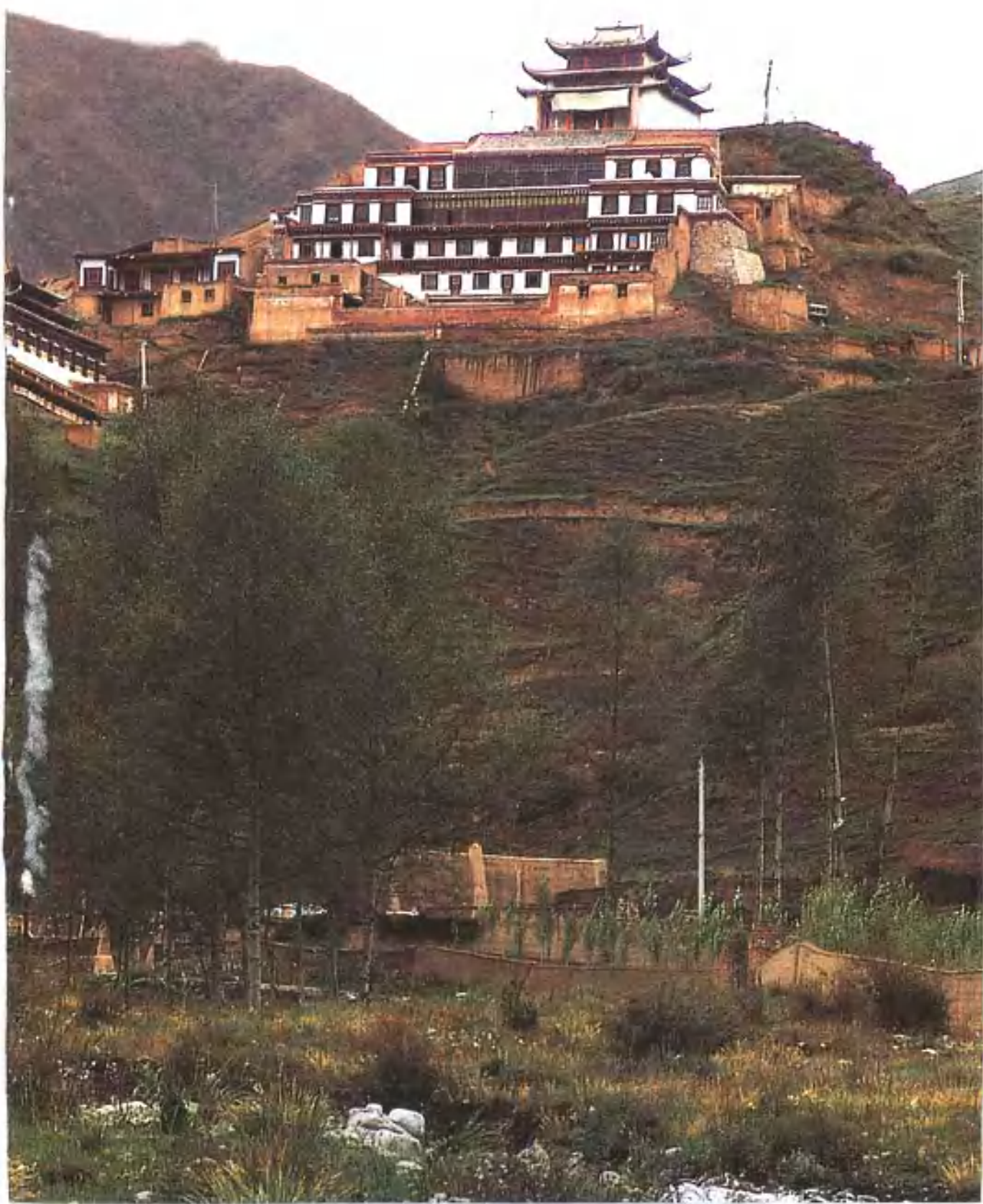


本教徒

殿一座，活佛囊欠一院共36间，僧舍共19院，是目前青海省境内最大的本教寺院。在寺院大经堂的东壁绘有一幅大型壁画，是关于魏摩隆仁的全图，寺院僧人说这幅壁画是象雄魏摩隆仁，由此可见，在本教僧人的心目中魏摩隆仁占有十分重要的地位。与别的宗教寺院一样，旺加寺每年也举行公众集会和宗教节日活动。比如在每年农历十二月二十八日和二十九日举行庆祝新年的活动，有扮演可怖者及其随从跳神，以镇压恶魔邪气；每年正月初五举行晒佛仪式，以纪念本教大师杰念本饶见赞，他在本教中的地位与藏传佛教格鲁派中的宗喀巴相当；每年的正月初九，举行“贤巴闹廓日”；十五日，举行大祈愿法会；每年六月初九日举行



同仁县曲麻鲁乡境内的本教寺院——巴加寺





同仁县曲库乎乡境内的苯教寺院——旺加寺



热贡艺术



旺加寺大经堂



本教寺院——旺加寺远景



旺加寺大经堂



旺加寺佛殿内平饶之父塑像



旺加寺佛殿及活佛府邸



旺加寺佛殿内平饶之父塑像



旺加寺佛殿内辛饶米沃且八子塑像（局部）

“雪隆拉则”，木合沙村的全体群众集体祭拜山神，以求山神保佑；每年的九月十五日至二十二日，举行密宗金刚法会，十五日当天，在大经堂内全体寺僧诵经，二十二日跳神活动结束。由于本教的神灵系统十分复杂，除了以上所述每年固定的节日或仪式活动之外，大凡婚

丧嫁娶、驱鬼治病、求神问卜以及日常生活都有一整套的仪式活动，甚至于在年都乎村的六月歌会中，被邀请来的一群本教徒坐在场院中间，一面欣赏歌舞表演，一面随时准备用法术驱赶不期而至的暴雨，以保证六月歌会的顺利进行。

第五节 热贡的藏传佛教

据《后汉书》记载，早在秦汉时代，热贡地区就已经先后成为西羌部落分支先零羌和烧当羌的驻牧地，至西晋永嘉年间，生活在东北地区的鲜卑吐谷浑部经阴山、河套而入驻枹罕（今甘肃省临夏市），随后其势力不断强大，成立了吐谷浑王朝，控制了包括今同仁地区在内

的广大地区，并逐渐放弃了原有的萨满教信仰，接受了佛教教义。7世纪吐蕃王朝建立以后便于公元663年消灭吐谷浑并自然占领了其统治之地。继而将佛教定为国教，并予大力支持和倡导。至吐蕃赞普松赞干布时代，安多地区就已经出现了颇具规模的佛教寺院，松赞干布的后





唐卡：蓮花生大師

代继承者赤松德赞时期佛教已在其辖区广泛传播，到吐蕃王朝的后期，热贡地区已经成为佛教的中心之一。这与吐蕃王朝的末代统治者达磨残酷镇压佛教徒有关。达磨灭法是吐蕃历史上最严重的一次灭佛运动，他下令关闭寺院，焚毁佛经，强迫僧人还俗，致使卫藏地区的佛教几近灭绝。许多佛教僧人流离失所，背井离乡，负笈远徙于遥远的安多地区，并继续隐居修行，弘扬佛法。藏传佛教历史上著名的三贤哲便是当时有名的高僧大德，他们首次落脚的地方便

是与热贡地区相邻的阿琼南宗岩洞（在尖扎县境内）。后来，三贤哲与刺杀达磨赞普并逃至安多的拉隆贝吉多杰会合，在他们的精神感召和精心培养之下，出现了一个闻名藏区的佛教大师喇钦·贡巴饶赛，丹斗寺（今化隆县境内）成为安多藏族地区的佛教中心。《安多政教史》中说：“由于三大智者和喇钦的恩泽，圣教复兴的火种从丹斗燃起，因此颂誉丹斗为次于印度中土的第二圣地。”可见，三贤哲和喇钦以及他们活动的地区在藏传佛教中的特殊而重要的地位。



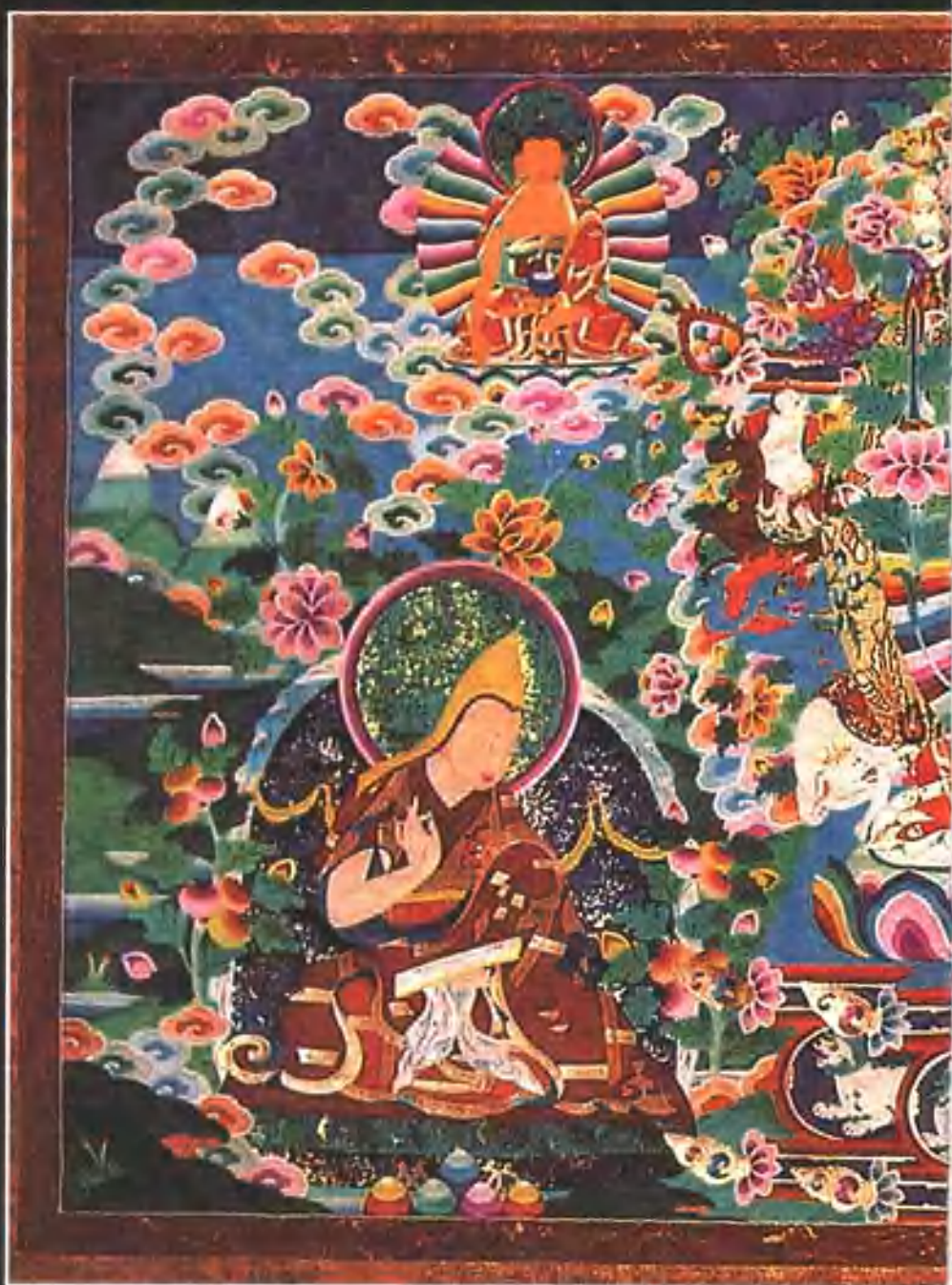
国务院确定的全国重点文物保护单位——隆务寺

据研究,当时流行于河湟地区的佛教应当是佛教中的旧派即宁玛派,该派是由藏传佛教前弘期的莲花生大师传出的教法,宁玛派在汉语翻译中称为红教。公元11世纪以后,宁玛派逐渐随着其他教派的兴起而式微并走向衰落。但是在热贡地区却以它深厚的根基一直保留至今。据调查统计,目前黄南藏族自治州同仁县和泽库县(均属于热贡地区)境内共有10座宁玛派寺院,僧人近300名,活佛27人。位于今同仁县曲库乎乡的江隆琼贡寺是热贡地区宁玛派的宗寺,由宁玛派高僧南卡晋美于清乾隆十二年(1747)创建,迄今为止仍在热贡地区具有较大的影响。其属寺除了热贡的以外,还有邻近贵德县和甘肃夏河县的宁玛派寺院。寺院建筑在形似鹏鸟的山上,故也称之为“鹏鸟寺”,藏语全称为“江隆琼贡门居多杰林”,汉语意即“江隆鹏鸟不变金刚洲”。该寺每年有五次大型宗教活动。(1)农历正月初七至十三的嘛呢会;(2)农历三月十三至二十日的修供会;(3)农历五月十日及十三日的静猛明王会;(4)农历六月初一至初五的胜乐金刚会;(5)农历九月二十一日至二十四日的八大法行会。宁玛派信徒可以分为两种:一种是出家的僧侣,居住在寺院,具有严格的教阶制和寺院管理制度;另一种是住于家庭中的藏语叫“俄巴”,后者可以娶妻生子,平时在家修行,参与生产劳动,定期到所属寺院参加宗教活动。

热贡地区最有影响的宁玛派活佛是夏嘎巴·措周让卓(1781—1851)。他是热贡雅玛扎西其寺院的寺主。该寺创建于清乾隆年间,第一世夏嘎巴是同仁县双朋西乡浪加村人,善于以吟唱道歌的形式宣传佛法,深受信教群众的欢迎。同时,他著述颇丰,兼容并蓄,没有教派门户偏见,是一名具有集大成式学术成就的

佛学大师。在他的著作中,吸收和运用了大量的藏族传统民间文学资料,深入浅出,通俗易懂,寓深奥的佛教哲理于群众喜闻乐见的口头文学之中。时至今日,热贡地区的广大藏族人民依然用其名言佳句作为调节纠纷和庆典祝词的常用语。可以说,宁玛派在热贡地区的长盛不衰,为以后的藏传佛教其他派别的更大发展所奠定的坚实基础,是与夏嘎巴大师及其著作的影响分不开的。

继宁玛派之后,萨迦派也几乎同时于元代传播到了热贡地区。萨迦派又名“花教”,因其寺院围墙上涂有象征文殊菩萨、观世音菩萨和金刚手菩萨的红、白、黑三种颜色而得名。萨迦派发展到元朝,即萨迦班智达·贡噶尖赞(以下简称萨班)时期,达到了鼎盛。萨班是第一位被称为精通五明的佛学大师,他率领其侄子八思巴和恰那多杰赴凉州(今甘肃武威)与阔端会盟,促成了元朝对藏族地区的统治,从此藏族正式成为中华民族的一员。萨班除了其政治上的杰出贡献外,又以其广博的知识和崇高的品德修行得到藏族人民的广泛赞誉。他的著作《萨迦格言》是藏族文化史上一部杰出的著作。他的侄子八思巴在忽必烈建立元朝后成为帝师,并统领全国佛教和西藏政教事务,叔侄两人对元朝政治文化的杰出贡献和显赫的政治地位,使萨迦派在当时达到了鼎盛。为了进一步扩大萨迦派在全藏区的影响,八思巴委派拉杰直合纳哇到热贡地区弘扬佛法。到拉杰直合纳哇的长孙桑丹仁钦时,与当地四合吉村百户建立了供施关系,并于公元1342年修建了热贡地区的第一座萨迦派寺院——隆务寺。在以后的200多年中,各派由于教义教法上的区别,也曾经有过互相排斥、互相影响又互相吸收和融合的过程,一直到公元15世纪初格鲁派兴起,



堆绣：宗喀巴师徒





第八世夏日仓活佛于1991年坐床

热贡地区最大的寺院——隆务寺改宗格鲁派。此派便成为当地势力和影响最大的教派。

格鲁派的创始人宗喀巴诞生于青海省湟中县境内的宗喀部落。他3岁开始便被送到现平安县境内的夏宗寺受近事戒，7岁送到夏宗寺学习显密正法达9年之久，到16岁赴西藏求学，遍访西藏名师大僧，精研佛学，学习各派教义教法，博采众长，并逐渐形成独树一帜的佛教理论体系，写出了具有很大影响的佛学著作，分别阐述关于显宗和密宗两大理论体系和践行规范，确立了以中观派后期思想为哲学基础的立场。公元1409年，在西藏拉萨举行的祈愿大法会上，宗喀巴以其精湛的理论阐释得到了与会僧众的极大赞赏，使他成为公认的宗教领袖。至明清时期，隆务寺政教统治者曲哇仁波切和圣噶丹嘉措兄弟带头皈依并极力倡导格鲁派，使格鲁派在热贡地区得到迅速传播。于是，以隆务寺为首

的当地萨迦派和噶当派等寺院纷纷放弃旧派而改宗格鲁派，同时又创建了扎西其寺、年都乎寺、瓦屯上下寺等一批新的格鲁派寺院。有清一代，由于中央政府推崇格鲁派教义教法，使得格鲁派成为当地影响最大势力最壮的藏传佛教教派。与此同时，伴随而来的是林立的寺院和众多的僧众，几百年来这里名僧辈出，香火旺盛，并形成了夏日仓等活佛转世系统。据最近统计，地处热贡地区的同仁、泽库两县共有格鲁派寺院41座，僧众2015人，在世活佛20人。由于隆务寺所处的

的中心地位，年僧最多时达到2300余人。据《安多政教史》记载，隆务寺的下属寺院曾有18座，隆务寺举行一年一度的祈愿大法会时，其所属的18座寺院都要参加。历代夏日仓活佛既是隆务寺的寺主，同时又是隶属“热贡十三族”（即12个部落）政教合一统治的领袖。

隆务寺的政教合一制度在安多地区具有广泛的代表性，其渊源关系可以追溯到元代，当时萨迦派受到元朝中央政府的推崇。隆务寺自洛哲桑格开始，即号令其属寺，大凡家中有三个男子的，必推一人入寺为僧，并征收僧税。由此可见，隆务寺已不仅是宗教和文化中心，而且也是政治和经济中心。到隆务温布关却尖赞时期，进一步集囊索和国师之职务于一身，以后其子孙几代人都曾经担任过国师之职，通过几代人的经营，隆务寺政教合一制度得到进一步巩固和发展。

注 释

①《隆务寺志》，青海民族出版社1988年5月版，第728页。

②《西藏的神灵和鬼怪》，西藏人民出版社1985年版，第224-225页。



第2章

热贡艺术的 生成、发展及保护

第一节 热贡艺术生成的人文环境

热贡地区，由于其特殊的自然地理条件和温暖湿润的气候条件，加之宜农宜牧，攻守咸宜的军事战略地位，历来成为兵家必争之地。在元、明以前的历史上曾经多次易主，为不同民族或部落所经营。元、明以来，一部分角嘶罗吐蕃人融合了早期羌人的后裔。随着蒙元帝国的建立，蒙古人开始入主热贡，热贡地区成为战略重地。及至明初，来自江南的部分汉人也相继来到热贡。据清乾隆时董景瀚撰写的《循化志·保安四屯》记载：“明初立河州卫，分兵屯田。永乐四年（1406）都指挥使刘钊，奏调中左千户一所，贵德居住守备，仍隶河州卫，保安其所属也。贵德共十屯，而保安有其四。”“屯兵之初，皆自内地拨往，非番人也。故今有回五屯者，其先盖江南人，余亦有河州人。历年既久，衣服语言，渐染夷风。其人自认为土人，而官亦目之番民矣。”从以上两段文字来看，明初设立的保安四屯，即计、吴、脱、李四寨子或四屯。四屯之人，不是当地的



大明王廷议碑（现存年都乎寺）

番人,而是从内地调拨来此驻防的。值得注意的是,由于“历年既久”,使得这些人的“衣服语言,渐染夷风”。不仅自认为是土人,而且“官亦目之番民”,说明这些从内地调拨来的屯兵的习俗,绝非一两代人所能改变,而是已经生活了若干代了。明正德以后,东蒙古进入西海,并渐渐地使其势力范围扩至黄河以南,占据了捏工川(即热贡)和莽拉川,成为明王朝在西北边陲的一大祸患,史书上称之为“海寇”。至嘉靖、隆庆、万历年时,在甘、青一带频繁发生冲突或战斗,保安一带自然就成为军事要地。正像存于年都乎村寺院的《大明王廷仪碑》所记:“夫保安者为三秦之咽喉,挟九边之鼎峙。”正是由于在蒙元时代蒙古族的进入和有明一代汉族的陆续进入,改变了热贡地区民族结构的单一格局,从而也就使得热贡地区的文化向多元化的方向发展。

一般认为,热贡艺术的最早起源应当在元代,而真正形成规模,当在隆务寺建成以后。隆务寺于元大德五年(1301)初建,至明洪武三年(1370)在原来的基础上进一步扩大规模,予以重建,这里也就自然地形成了藏传佛教活动的中心,同时也逐渐形成了融建筑、绘画、雕塑等为一体的藏传佛教艺术,藏传佛教寺院便也从此成了藏传佛教艺术的发源地和载体。根据有关学者的研究,热贡藏传佛教艺术最早产生于公元13世纪,西藏萨迦法王八思巴曾派年庆唐拉丹科隆务地方的瑜伽师拉杰直合那注(热贡人民尊称其为阿米拉杰)前往安多地区传播藏传佛教。在传教的同时,他和随同来的画师们将藏传佛教绘画艺术传播到了热贡地区,并将专论绘画艺术技巧的专著《功能源》留在了热贡。这本专著便成为后世热贡人民从事绘画艺术的典籍文本。根据笔者在五屯

地区田野调查到的民间传说,在很久以前,热贡地区是一个非常贫瘠的地方,民不聊生,生灵涂炭,饿殍遍野。神灵们实在看不下去,便派一只老鹰,口衔一支神笔,在热贡上空盘旋了很久。当它看到了人民在水深火热的苦难中挣扎的情况之后,便将神笔投向人群。人们拿起神笔便能绘画,从此以后过上了幸福生活。这个传说虽然有一点离奇,但却传达出艺术技巧神授的某些信息。

至明宣德年间,藏传佛教格鲁派(俗称黄教)在广大藏区逐渐兴盛,原属于萨迦派的隆务寺改宗格鲁派。宣德皇帝册封当地佛学造诣很深的罗哲僧格为“弘修妙悟国师”称号,据统计这个家族中曾先后有5人被皇帝封为国师称号,足见其在朝廷的影响力。正是因为受到了朝廷的支持,隆务寺的政教势力得到了空前的发展,明万历年间隆务寺大经堂正式落成。明天启五年(1625)明熹宗皇帝亲题“西域胜境”匾额,悬挂于大经堂的门首,进一步扩大了隆务寺在整个藏传佛教界的影响和声誉,进一步巩固和提高了隆务寺的煊赫地位。为方便各村村民从事佛事活动,热贡地区的各大村寨也相继修建了佛教寺院,这样,热贡地区的画师和艺人们也纷纷参与修建寺院,无形中锻炼了一大批画家、雕塑家和建筑师。现存年都乎村寺院的《大明王廷仪碑》碑文中刻有“画匠梁大智”等字样,说明在当时的艺术家群体中,除了藏族艺人外,还有汉族工匠。值得注意的是,汉藏艺术家在共同参与建筑、绘画和雕塑艺术设计及建造的过程中,相互学习、相互影响是不可避免的,在热贡艺术作品中处处可以发现汉藏合璧的杰作。民间所谓“画像学西藏,画景学汉地”正是对这种艺术实践和艺术影响的形象总结。



第二节 热贡艺术的发展阶段

热贡，被认为是智慧之城，藏族人民称其为八成就地，即所谓一地、一寺、一村、一庙、一个头人、一庙堂、一个家庭、一佛殿。关于热贡艺术的渊源，从11世纪说到15世纪说有好几种说法，时间相差近5个世纪。为了便于了解和研究，兹分别作简要介绍。第一种认为产生于11世纪，藏族学者才旺多杰认为：“从11世纪藏历第一饶迥年时，后藏拉堆人年扎嘉措三兄弟在尼泊尔学习绘画技法后，于藏历土龙年（1028）来到多麦热贡时起，便产生了热贡艺术。”（《论热贡艺术源流及其特点》）第二种认为是13世纪，据说在13世纪，阿米拉杰带领后藏300多人前来多麦热贡，所带众人中有塑匠、木匠、铁匠、石匠等，从此，佛教绘画艺术便在热贡地区蓬勃兴起（根据藏文文献和民间传说）。第三种认为是14世纪，“14世纪初，格曲河流域的四村庄等地佛画艺术极为盛行”（沈月才著《继承与创新》，载《青海湖》1982年第四期第89页）。第四种认为是15世纪，“热贡艺术形成于15世纪前期”（热贡艺术研究所编油印本《热贡艺术简介》），“热贡艺术产生于15世纪末”（苏万青著《青海五屯地区藏族绘画艺术说略》载《中央民族学院学报》1986年第三期第88页）。在以上诸说中，比较有说服力并得到公认的是15世纪说，根据民间传说和《隆务志》的记载，隆务寺在修建持地殿时，因当地缺乏佛像画师，特从西藏请来了画技高超的艾巴。其实艾巴并非人名，

而是个地名。在卫藏南部地区有个名叫艾拉加日的地方，拉萨人统称其为艾巴。艾拉加日是个出画家的地方，特别是在五世达赖喇嘛在世期间，出现了不少著名的画家，西藏布达拉宫的佛像佛塔等都是艾巴人的杰作。艾巴画师进入热贡，热贡艺术正式形成，到16世纪，热贡艺术有了较大的发展。

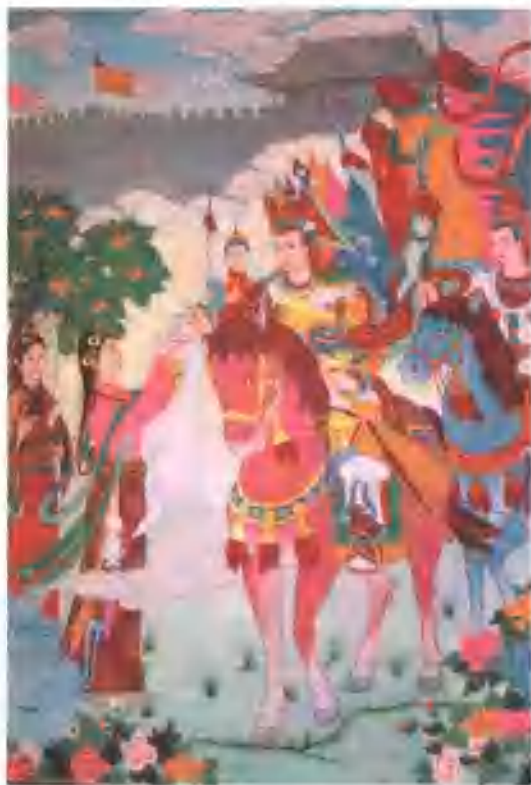


唐卡：文殊菩萨

直至公元17世纪，嘉木样协巴·阿旺宗哲（1619—1721）倡建甘肃夏河拉卜楞寺，特从西藏拉萨德庆密宗院请来著名画师才培，绘制佛像。才培画师后来到了热贡，并大力培养当地的青年画师，积极推广钦派绘画风格。在以后的岁月里，热贡地区不断请来来自藏区各地的著名画师，为隆务寺及属寺作画。热贡地区的画师们也就学到了不同风格的画派技法，包括曼塘、钦泽、希刚、噶哲在内的藏画艺术流派在热贡极为流行，而在几种艺术流派相继传播于热贡的同时，热贡艺术虽然兴起较晚，却后来居上，综合百家，海纳百川，形成了自己的艺术风格。

一般认为，自15世纪至17世纪的200年作

为热贡艺术的早期阶段。由于明朝政府在藏区稳定的政治政策，使得藏区的社会经济和文化艺术得到了长足的发展，就热贡地区而言，连续几代隆务寺主得到了明朝政府的大力支持，热贡艺术在这个比较宽松稳定的政治条件下，也兴旺了起来，留下了宝贵的艺术财富。比如五屯下寺门庭走廊上的《四大天王壁画》，构图饱满，极富张力，画面人物造型宽大浑厚，雄健有力，色彩运用浓重淳朴，布局结构以大色块为主，色彩对比十分强烈。人物肌肤以黑、白、红、蓝等色彩为主。背景与人物之间用云纹装饰图案，线条流畅而不显漂浮，弘治班智达所作的唐卡作品《弥勒像》和《文殊像》采用女性化的形象，看起来和蔼可亲，线条圆润，富有弹性，人物线描功力深厚，具有很强的质感，服饰朴素大方，线条单纯明快。《密咒持续佛母》的构图则采用对称的手法，佛像有四臂，盘腿坐于莲花宝座，表情肃穆，画面的上部是山，下部是海，佛像线条密集、流畅而活跃，山与海则线条简练舒展，人物与景象，一疏一密，对比强烈，中心佛像主题突出，画面节奏富有韵律感，色彩淡雅，对比和谐，具有明显的中国画的表现技法。从以上的作品可以看出，热贡艺术早期作品具有中原地区的佛教艺术风格，而越到后来的作品，这种风格越来越淡化，藏传佛教的艺术风格则越来越浓烈。此时有文献记载的著名艺术家有曲旺仁波切·罗桑丹贝嘉措（1581—1659）。他出生于隆务让庆多代家族，自幼勤奋学习，酷爱绘画，精通藏传佛教显密经典，其传世作品有现存隆务寺的《至尊遍观文殊菩萨》，此外他还有多尊泥塑作品流传至今。噶如画师洛桑喜饶是热贡曲玛人，生卒年不详，大约是17世纪人，他从小跟随老师学习藏传佛教显密经典，后来随毗师嘉样洛者学



唐卡：杨萨亦王止旺

习工巧明。现存隆务寺的十六尊者、宗喀巴大师等绘画作品都是他的杰作。

18世纪至19世纪,热贡艺术经过200多年的摸索和发展,日臻成熟,可以作为热贡艺术发展的第二阶段。这与清朝政府及其统治者对佛教的崇尚和大力支持是有一定关系的。清雍正元年(1723),青海蒙古贵族罗卜藏丹津曾联合部分藏族、土族部落起兵反清,清廷发兵进剿,致使广大蒙古、藏、土族地区一时陷入战乱,藏传佛教(亦称喇嘛教)格鲁派寺院宗教活动受到一定的限制。但到了乾隆年间,喇嘛教却由于乾隆宣布其为国教而又迅速发展起来。随着喇嘛教的兴盛,作为藏传佛教艺术重要流派的热贡艺术在短暂的式微以后,又迎来了一个极度发展繁荣期。此时的热贡艺术造型和装饰达到了很高的艺术水准。比如《南海观音菩萨》是这个时期保留下来的一幅唐卡艺术杰作,可以作为这个时期的艺术代表。这幅唐卡作品构图饱满,场面宏大,其画面中央是巨大的桃形佛光造型,其中包含了天、地、水三层佛教境地,三界中亭台楼阁层叠而上。佛光的后面则是天空和海洋,左右画有两尊佛像,漂浮于空中,佛像周围则以彩云装饰,佛像在如此氤氲安详的氛围中,显得格外静谧、慈祥。在远处的天空下群山连绵,茫茫沧海中航影点点,陆地上则是男耕女织,牛羊遍野,人物场面千姿百态,生动活泼。即便是千百人的大场面也十分准确地表现了不同的表情和动作。画面流畅,线条的运用细密有致,不繁不乱,色彩运用更是搭配巧妙。对众多人物、众多船只、众多树木花草以及众多背景颜色的处理上表现出了很高超的艺术功力。再比如《吉祥天母》的画面处理方面也是匠心独运,别具一格。这幅画造型夸张,其人物和马都有点变形,活灵活现地



唐卡:松赞干布与文成公主

表现了天母作为众生之母的威严和善良(艺术作品往往以恶反衬善)。这幅画以线描为主,线条在画面中流动游离,连人物的衣服飘带也融入云纹之中,线条异常细密,表现出作者运用线条的高超功力。这个时期的热贡艺术画风显得华丽精巧,色彩运用艳而不俗,线条处理细密流畅,人物造型生动丰富,艺术技巧练达纯熟,所以被认为是热贡艺术的鼎盛时期。这个时期的热贡艺术作品成为藏传佛教艺术的宝贵财富。

这个时期热贡地区著名的艺术家有夏嘎巴·措周让措(1781—1851),法名先巴曲达,出生于热贡双朋西,是一位书画名家。泽曲饶色(1808—?)出生于热贡杂沙日村(西寨子



唐卡：佛祖释迦牟尼

之一），曾获得拉然巴格西学位，被九世达赖喇嘛称为画圣。由于常住拉萨，人称鲁本画家，所绘制的妙音仙女保存于拉萨哲蚌寺的鲁本康村。对于他及他所画的绘画作品，民间有许多传说，据说他十分擅长画微型肖像画，在一尺高的佛像腋窝里又能画一幅佛像，他的画十分生动而又逼真，据说有一次他在墙壁上画了一只老鼠，旁边的猫老往墙壁上跳，想去捕捉老鼠；又有一次当他画完一幅花卉时，一群蜜蜂飞到画面上想采蜜，等等。这些传说故事充分证明了这位画家画技的高超和绘画作品惟妙惟肖、栩栩如生的艺术魅力。

公元19世纪初至今，热贡艺术进入了曲折

发展的第三个时期，这首先与清朝政府的腐败与国势的衰落有一定的关系。及至民国时期又受到地方政府对藏传佛教的压抑，其中最严重莫过于1928年农历十二月二十四日至二十五日，地方枭雄马仲英（俗称凉司令）兄弟率领2万余骑兵，对同仁保安村和五屯村进行了一次屠杀和洗劫。这突如其来的沉重打击发生在短短的两天之内，它给热贡地区人民的心理上造成了很大的伤害，艺人们的创作灵感受到扼杀。新中国成立以后的几十年中，由于平叛、宗教改革，寺院关门，僧侣还俗参加生产劳动等政治事件连续不断，也未能恢复长期困于寺院的艺术创作。党的十一届三中全会以后，随着宗教政策的全面落实，流传了数百年的热贡艺术如遇甘霖，在她的发源地如雨后春笋，重新迎来了一个繁荣发展的良好社会环境。热贡艺术大胆地走出了寺院，突破了仅仅由僧侣掌握的狭小空间，一些精美的艺术作品也随着旅游业的发展走向了省外乃至国外，受到了世界许多国家人民的广泛欢迎。

在近现代热贡艺术的发展中，尽管遇到了上述政治和军事方面的冲击，但也出现了一些优秀作品，比如唐卡作品《财神呷沙门天》，在人物造像方面追求与真人相似，线条运用拘谨且不够活跃，但工整细致，具有很强的装饰效果；在色彩的运用方面，采用与自然相近或相似的颜色，总体画面上显得琳琅满目，五彩缤纷，十分华丽，追求形式上的美感。五屯下寺小经堂前廊的《乡波拉国王桑丹》、《十二女护法》等壁画作品，色彩运用鲜艳浓烈，画面气氛热烈，装饰情调繁华似锦，画面周围的云纹、火焰、花草等都采用装饰画的变形手法，用金刻画的装饰花纹精美华丽。此时的代表画家和艺术家有热贡桑日村画师洛桑细饶（1894—

1976)、据说是前代画师洛桑饶色的转世,人称瘤子画家,俗名桑杰他。他是一位享誉安多地区的大画师,不仅佛学造诣深厚,而且精通藏传佛教历史、哲学,通晓大小五明,在藏传佛教绘画理论和绘画历史方面的功底尤为深厚。当九世班禅大师晋京途经青海塔尔寺时,对他制作的唐卡作品给予了高度的评价,并特例给他一条印有班禅手印的哈达作为邀请书,请他给班禅行宫作画。除了绘画之外,他还精通堆绣和塑像,给同仁麻巴乙格寺制作的约有70平方米的大型堆绣便是他的杰作,另有不少作品流于后世。除此之外,热贡地区的著名画家还有索南官波、才让扎西、洛桑扎西、喜饶扎西、多太尔、丹巴嘉措、索南丹巴等。

到了现代,热贡地区又出现了著名的四大画家,他们是杂沙日村的更藏,五屯村的夏吾才让,尖木措和久美噶达。他们继承了安多地区藏传佛教文化艺术事业并在此基础上进一步发扬光大。在20世纪的藏传佛教绘画艺术中蜚声海内外。更藏(1919—1996),13岁即开始拜画师洛桑细饶学习藏文和绘画艺术,27岁起作为首席画家对西宁的二智者寺先后进行了二次维修和绘制,后来跟随夏茸噶布活佛并充任其画师,为青藏地区包括塔尔寺在内的许多寺院作画。他曾担任青海美术家协会热贡艺术组组长,为恢复和弘扬藏传佛教艺术作出了卓越的贡献。在绘画艺术作品中,其代表性的作品有持国天王和妙音天女像。他擅长于卷轴画和壁画的线条构图,尤其是草木鸟兽、男女老少等都能画得惟妙惟肖。夏吾才让(1922—2003),生于热贡五屯村,7岁开始跟随叔父索南丹巴和多杰贤画师学画,15岁到塔尔寺作画,结识了国画大师张大千。1940年,他应邀作为张大千先生的助手前往敦煌临摹壁画,并帮助张大千

先生解决了许多佛画上的难题。在张先生的精心栽培下,充满着艺术灵光的敦煌壁画使他的艺术鉴赏能力和绘画技能得以迅速提高,为他今后从事绘画艺术事业打下了坚实的基础。在以后的日子里,他的足迹踏遍了西北各地,甚至到了印度、蒙古等国学习绘画艺术,使其绘画技能进一步得到提高。1979年,他担任青海省美术家协会热贡艺术组副组长。1982年,他的作品在北京、上海、青海等地的美术展览会上赢得了来自国内外绘画艺术家的高度评价。他曾先后参加全国第一届、第二届工艺美术大会,并被当时的轻工业部授予“中国工艺美术大师”称号。大师已于2003年作古,但他留下



堆绣:吉祥八宝



唐卡密宗事件三怙主

的作品《格萨尔王》《文成公主》《广目天王》《莲花生大师》《无量光佛》《多闻子八骑士》等艺术珍品。以其细腻的运笔、高雅的色调、逼真的神态和新颖的构图特点，把热贡艺术作品推向了一个新的高峰。久美噶达（1922—1985），热贡年都乎村人，从小出家于年都乎寺，师从画家曲周学习绘画和雕塑艺术。他曾为隆务寺、年都乎寺画了四大天王等壁画，受到僧俗群众的普遍赞赏。其绘画特征主要是画面清新，物像大小分明，比例适当，具有极强的立体效果。尖木措（1917—2002），也是五屯村人，幼时拜本巴太为师，其足迹遍及多麦地区，为各寺院绘制佛像。他同时也是个擅长雕塑的艺术家，改革开放后，他为十几所藏传佛教寺院塑制了弥勒大佛像，所塑佛像注重神态与色调的有机搭配，使得佛像面容和蔼，慈眉善目，具有很强的感召力和包容力，广大僧俗群众无不赞赏。

除了这几位大师之外，几位中年画师也脱

颖而出。其中卓有成就的艺术家有宗者拉杰和小夏吾才让。宗者拉杰（1952—），出生于循化县文都乡牙讯村，少时进入文都寺学经，后来拜杂沙日村著名画师更藏为师，学习绘画与雕塑，其代表作品有《吉祥宝瓶》等，受到艺术界的好评。1999年，由他主持并历时9年绘制完成的《中国藏族文化艺术彩绘大观》在热贡艺术的故乡问世，这幅画总长618米、宽2.5米，其主要内容包括以下几个方面：

（1）宇宙起源、人类起源、藏族族源、历代赞普事迹等；

（2）释迦牟尼本生传、密宗佛像以及密宗坛城、雍仲本教、宁玛派、萨迦派、噶举派、噶当派、觉囊派、格鲁派等藏传佛教各个教派的源流综述以及各教派的高僧大德小传等；

（3）声明学、藏文文法、因明学、工巧明、藏医医药学、藏文修辞学、辞藻学、藏戏、藏族历法等大小五明；

(4) 世间神和各种鬼怪。藏区的各种名胜古迹等。

(5) 藏族节日、服饰、日用品、房屋、帐篷、古城堡、吉祥八宝图等等，最后以吉祥图案和颂词结尾。

作者在设计这幅巨型绘画作品时，完全按照《舍利子问经》、《支牙萨木扎拉》、《如意度量经》、《人体度量经》等典籍的绘画度量要求绘制，人物传记和历史事件完全符合藏族的历史事实，对藏传佛教各个流派做到客观公正，不带有任何个人偏见。在创作手法上，在充分继承藏族传统绘画的基础上，大胆吸收和借鉴了西洋油画的技法，做到了中西合璧，这对完全循规蹈矩地在藏区流行了数百年的绘画艺术而言，不能不说是一个创新。从入画的内容来说，包罗万象。如果说《格萨尔王传》史诗是一部口耳相传并诉之于听觉的藏族百科全书

的话，那么，《彩绘大观》则是当代人创作的诉之于视觉的藏族社会历史百科全书。



大夏吾才让（左）和小夏吾才让师徒俩为系统保护唐卡画艺术做出了杰出贡献。这幅历时九年、蕴藏着近400多个艺术家智慧的画卷，简直可以说是藏传佛教艺术史上的一个奇迹。正是因为如此，这幅巨型画卷被大世界吉尼斯总部收入“吉尼斯之最”，这也是我国绘画艺术画廊里闪耀的一颗明珠。小夏吾才让



本书作者拜访夏吾才让大师（右）

（1945—），生于热贡五屯村，8岁时便进入拉果寺剃度为僧，受到了严格的寺院教育，在藏文文法、佛教教义以及佛教艺术等方面获得了较好的学习机会。后来他便拜大夏吾才让和尖木措为师，系统学习了唐卡画的艺术技巧。1979年后，他有幸成为由更藏、夏吾才让、尖木措和久美率领的青海省美术家协会热贡艺术组成员，正式加入了抢救

和保护热贡艺术的行列。1981年,他的作品《释迦牟尼征服外道六师》、《释迦牟尼涅槃》、《观音菩萨》、《供养仙女》等参加北京、上海的美展,获得极大的成功。当年在热贡艺术组的基础上成立了热贡艺术馆,他被正式录用。1988年,他的作品《释迦牟尼削发为僧》荣获“首届中国长城民间艺术节荣誉证书”,同年,其作品《密宗三怙主》、《大梵天王》、《白度母》、《施人仙女》等入选《热贡艺术画册》。

1992年,其作品《白度母》参加“中国西部民族民俗画展”荣获特别奖。1993年,近十幅作品参加在北京举办的“热贡艺术”新闻发布会及作品展览会。2002年,已经退休的夏吾才让,为了更好地保护和发扬热贡艺术,受聘青海民族学院艺术系担任唐卡画专业的副教授,从事教学工作,为继承和培养热贡艺术高级专门人才进行着新的探索。热贡唐卡绘画艺术在更大范围内找到了保护的更好途径。

第三节 热贡艺术的抢救与保护

20世纪50年代,青海省文联美术组的方之南、郭世清、郑守宽等老一辈美术家到黄南



热贡艺术馆大楼





热河艺术馆大门



全国工艺美术大师夏吾才让

写出了《五屯艺术调查》的调查报告。1963年，中国美术家协会青海分会将历年搜集、整理和抢救的一批唐卡、彩塑、铜雕等民间艺术品及组织艺人新绘制的民族装饰图案等送往北京，在中国美术家协会举办了内部观摩展览。受到中央有关

州同仁县深入生活的过程中，发现了当地五屯、年都平等村庄的藏族、土族群众非常喜欢并善于绘画，这里民间艺人密集，几乎人人作画。家家堆绣，这种现象以前见所未见，闻所未闻。返回西宁后，他们把这种惊人的发现向省委宣传部和省文联作了详细汇报，引起了两个部门领导的高度重视。省委宣传部随即决定吸收卡先加、豆拉加、罗藏等优秀民间艺人进入省文联工作。这是有史以来第一批成为国家公职人员的热贡艺人。1959年，青海省文联美术组承担北京人民大会堂青海厅的布置陈设任务，美术组决定由郑守宽先生组织热贡土族、藏族艺人卡先加、豆拉加、角巴、卡先、罗藏、李拉沙等，完成了青海厅民族风格的壁画与装饰工作。自1957年至1963年，中国美术家协会青海分会曾多次组织美术专业的干部深入黄南州同仁县及互助、乐都、大通等县，开始调查摸底，并进行了抢救和保护民间美术作品的工作。其中值得一提的是在1962年由孙书泳等人组成的考察小组，他们

学者的高度重视。人民美术出版社决定出版画册，并开始了有关前期准备工作。这次展览，使得久居偏远山区和宗教寺院的热贡艺术揭开了神秘的面纱，为世人所知道，尤其是为美术界和文化艺术界所知。开始受到应有的关注，获得了高度的评价。可是热贡艺术的命运似乎并不是一帆风顺的。1964年开始的“四清”运动和接踵而至的“文化大革命”，使热贡艺术蒙受到一次空前的破坏，多年辛苦搜集到的艺术珍品（其中包括一批孤本）被付之一炬，民间艺人遭受到许多不公正的待遇。随即热贡艺术度过了一个长达十多年的沉寂期。1979年，中国美术家协会青海分会恢复工作，在省委宣传部、省文联和黄南州委的大力支持下，迅速启动了对热贡艺术的研究、抢救和保护工作，省美协副主席孙书泳协同黄南州有关部门再次深入同仁地区进行调查研究，并于1979年10月组织14名艺人成立“五屯艺术”研究筹备组，进行搜集、整理、绘制，并举办学习班，培训青年艺人，使得多年不从

事创作的艺人们的传统技艺得到恢复并有了新的提高。1981年9月至11月,青海省文化局、省民委、中国美协青海分会、黄南藏族自治州文教局联合主办的青海省五屯藏族民间绘画、彩塑艺术展览,在北京、上海等地进行了为期50多天的巡回展览,展出抢救的传统绘画作品21件,新绘制的传统绘画作品33件,创作的绘画、彩塑作品10件,建筑彩绘作品26件,原版本刻作品6件,新制作的传统彩塑8件,共计104件各种热贡艺术作品。这次巡回展览,对挖掘抢救出来的热贡艺术作品进行了一次集中的展示,得到了中国美术家协会、文化界、学术界以及民族宗教界等各界人士的高度评价,引起了国内外参观者的热烈反响,中外各大媒体对所展览的热贡艺术作品进行了认真而详细的报道,展览取得了意

想不到的良好效果。返回西宁后,又将这些作品在西宁、黄南州等地区举办了汇报展出,受到省内各族各界群众的热烈欢迎。趁着这次展览取得辉煌成果的余热,1982年5月成立了五屯艺术研究所(筹备)。经过几年的准备,1986年,在有关部门的高度重视和大力支持下,正式成立了热贡艺术研究所,并在黄南州同仁县建成了热贡艺术馆,时任中共中央总书记的胡耀邦同志在视察同仁县时亲自题写了馆名。热贡艺术从此有了专门的研究和创作、保护机构。1994年7月,由青海省美术家协会、黄南州同仁县人民政府编辑,孙书泳先生主编的《热贡藏传佛教艺术》画册,在中国民族艺术出版社出版,得到了社会各界人士的广泛好评。

在保护、抢救热贡艺术作品的同时,继承



热贡艺术馆内珍藏的四位大师的唐卡作品



金轮公司

并长期从事热贡艺术创作的著名艺人也得到了较好的保护，并获得了应有的社会地位和艺术声誉。卡先加，在1979年省美协恢复工作时，被省委宣传部委任为美协第一届副主席；更藏，1979年曾担任青海省美协五屯艺术研究组组长，1981年被选为美协第三届常务理事，第五次全国文代会代表，并多次受到党和国家领导人的接见。夏吾才让，1981年当选省美协第二届常务理事，1988年被聘为省美协第三届顾问，同年4月在全国第三届工艺美术艺人、专业技术人员代表大会上被授予“中国工艺美术大师”称号；除此之外，尖木措、久美噶达、久美尼玛等老艺人担任了各

级政协委员、文联委员、美协理事等职务。

最近，同仁县成立了金轮艺术开发公司和布达拉公司，专门从事热贡艺术的开发和保护工作。2001年，青海民族学院民族研究所，得到省有关部门的批准，开设民族艺术专业，并招收唐卡艺术方向的本科生，聘请热贡艺术大师夏吾才让先生为教授，其徒弟小夏吾才让为副教授，为学生传授唐卡艺术课程，使这门长期囿于藏传佛教寺院并为少数人欣赏的绘画艺术进入了大学的课堂。2002年，为进一步做好民族艺术专业的学科建设，从民族研究所析出民族艺术专业并成立艺术系，走上了独立发展的道路。

热贡，这片充满希望的金色的谷地，很久以来，有关藏传佛教及世俗生活的各种艺术就在这里诞生、成长、成熟并影响及于海内外。随着藏传佛教在热贡地区的稳固和发展，便出现了一大批以绘画、雕塑、建筑等为毕生职业的民间艺人。数百年来，热贡地区艺人辈出，代代相传，热贡艺术也因技艺精湛、手法独到和藏传佛教的扩散而艺名远播。长期以来，热贡艺术以宗教

为发端，逐渐渗透到热贡人民生活的各个细节，方方面面，民居、民间信仰、民风民俗等日常生活中无不显示出热贡艺术的魅力。迄今为止，热贡艺术以藏传佛教为核心内容和主要服务对象的总格局没有发生更多的变易。可以说，热贡艺术是藏传佛教文化的重要内容，也是藏传佛教文化宝库中闪耀夺目的瑰宝。

每一种艺术，都有自己产生、发展、成熟



壁画：旺加寺大经堂门廊上的四大天王之一

的背景和经历,并与地理环境有着密切关系。就藏传佛教艺术来讲,根据藏族历史文化传统,造化万物之技术皆属工巧明。藏族文献《知识总汇》中说:“和他工巧广无边,三门工含众知识。”从广义上说,没有一门知识不包含在身、语、意三门之工。关于艺术,《知识总汇》对其进行了详细分类。就身工即利他之工艺技术分为上工和下工。上工分身语意所依之佛像、佛经、佛塔三工,具体是:佛像之造工有绘画(卷轴画)和雕塑。绘画又有唐卡和壁画;雕塑有泥塑、打造、铸造、雕刻、酥油花、堆绣、刺绣等多种。佛塔之工有供奉之塔和器械等多种。下工包括

石工、瓦工、磨工、漆工等所有生活用品的制造工艺。另外,藏族文献《隆米喇嘛文集》《郭拉萨庄严经》《俱舍论》《时轮经》等都对藏传佛教艺术的种类进行了分类。热贡艺术种类繁多,内容庞杂,技法独到,宗教因素浓厚,很难清晰地对其进行准确分类。依据藏族文化传统对艺术的分类,结合艺术本身所含有的具体内容、表现形式、用途和技法等因素,我们大致可以将热贡艺术分为彩绘雕塑艺术、建筑艺术、舞蹈艺术、音乐及戏剧艺术、服饰艺术、民风民俗艺术等六大类。限于本书篇幅,本章只对前三大类艺术及其种类进行介绍。

第一节 热贡彩绘雕塑艺术及其种类

彩绘与雕塑艺术是热贡艺术的核心,也是热贡艺术之所以名扬天下的主要载体。

热贡彩绘艺术,如同所有藏传佛教彩绘艺术一样,主要有两大类型,一种是壁画,一种是唐卡。

彩绘艺术

1. 壁画

壁画,即在寺院或神庙墙壁上彩绘的画,是最早的藏画种类,是佛教艺术的重要内容。佛教在几千年的传播过程中,所到之处,必留有壁画。从敦煌莫高窟、柏孜克里克千佛洞到每一座佛教寺院,无不留有精美绝伦的壁画艺术。可以说哪里有佛教寺院哪里就必有壁画,藏传佛教寺院也不例外。热贡地区的壁画除在寺院中大量存在外,在山神庙、家具装饰中也大量使用壁画。

壁画有两种绘制形式,一种



热贡村山神庙中的壁画

是木框绷布壁画，一种是墙壁绘制壁画。木框绷布壁画也叫布面壁画，一般多镶嵌在寺院主殿、经堂等处。绘制工艺是：按墙壁所需画面大小制定画框尺寸，画框用方木按尺寸制作。在画框上绷以湿布，干后涂上糊状的胶和石粉混合物，再用瓷碗片或其他光滑物刮平磨光，待干后即可作画，彩绘完成后便可按要求连画带框一块镶嵌在墙壁上。这种方法常用在墙壁上质疏松，不易直接作画或因各种原因无法在墙壁上直接绘画的情况下。墙壁制作壁画，一般多绘于回廊、厢廊和墙裙等处。墙壁要符合绘画要求，先要加工整理墙壁，为防墙皮干裂，墙面皮料中加入适量的毛纤维即羊毛或麻类，然后用细纱、土灰铺底，上用细泥白土压实抹光，刷以白粉后即可作画。壁画所用的色彩颜料均为矿物颜料，有石绿、石黄、石膏、朱砂等，使用时要调入一定比例的胶类和牛胆汁，以保持色彩的鲜艳，不易褪色。

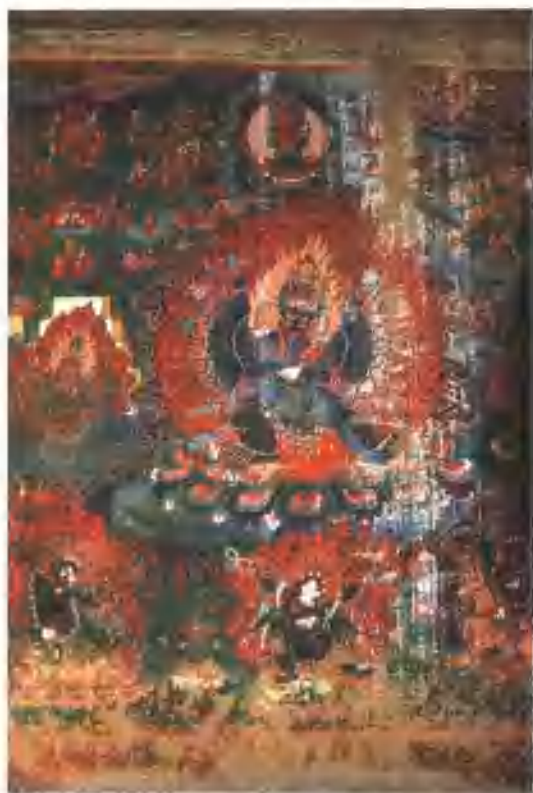
壁画的题材大多以宗教内容为主，当然也有历史题材和现实生活题材的，体现出现实主义绘画作品的风格。从内容看，壁画的内容大致有以下几种：

(1) 历史画。主要绘制藏族历史上曾经发生过的历史事件，如“文成公主进藏”，描绘了唐蕃联姻的重大历史事件；“五世达赖觐见顺治皇帝图”，描绘了1652年五世达赖喇嘛“赴京”，“觐见”、“游乐”等历史事件。

(2) 民俗活动画。主要绘制藏族人民的日常生活图景，如赛马、射猎、舞蹈等场景。

(3) 建筑画。主要绘制藏区的著名建筑物（主要是宗教寺院建筑）的全景图、落成图、兴建图等。

(4) 宗教活动画。主要绘制宗教活动场面如辩经、转山、法会、跳神等。



壁画：文成公主进藏

(5) 器物画。如各种宗教法器、佛具、乐器、兵器、藏八宝等。

(6) 动植物画。如各种植物、动物、花鸟、山石等。

壁画十分讲究色彩的运用与搭配。有同类色中求变化的彩色画面，有色彩对比强烈的画面，尤其是画面中用金汁的技巧，具有独到之处，有强烈的装饰性。热贡壁画，在佛祖内容的画面色彩的表现上，大都以青蓝色作底，融以绿色祥云或绿色山水草地，形成青绿色彩的画面基调。画面正中绘以佛像，四周绘有亭台楼阁或诸众佛祖，均以朱红或橘红为主色，并饰以金色，整体有一种苍天碧空青山绿水的清秀之美和净化之感。



壁画：阎王



唐卡：时轮

2. 唐卡

唐卡，指绘在能卷起的布上的彩绘画，也叫卷轴画。这种画容易携带、交流，成为藏区主要的彩绘形式。唐卡属小型画面，一般排列吊挂在经堂梁柱之上，也可挂置于藏族居舍的墙面上用以供奉。根据唐卡的制作方法以及使用的基本材料，可以将热贡唐卡分为以下6种：

(1) 彩绘唐卡

彩绘唐卡是各种唐卡中传播最广、应用最多的一种。热贡艺人彩绘唐卡时，先要依据施主或订货人的需要，按其大小尺幅与所选内容，设计小型草图即小样，然后将细白布或粗亚麻布绷于木框，用自制底粉和薄胶打底，如同自制油画画布一样，藏语叫“间堂”。然后由画师用自制画笔打底图，打底图是画唐卡的关键，也是唐卡成败的基础，往往由有经验的画师起草。因为彩绘

唐卡不仅仅是一种程式化的构图，而且对于画面上每种主要、次要的人物和背景等都有严格的规定。尺寸比例不能变大变小，而且计量标准原始，只拿画师的手、臂衡量测定，这就要全凭画师自己的丰富经验和审美意趣来决定。

彩绘唐卡的绘画技巧与壁画大致一样，热贡地区的彩绘唐卡以色彩清秀、线条流畅闻名遐迩。

(2) 堆绣唐卡

堆绣，藏语称之为“格直卜”，是热贡地区藏族和土族特有的工艺品。热贡的堆绣以悬挂唐卡为主，内容和壁画、彩绘唐卡基本一致，大多是为宗教生活服务的。堆绣由刺绣发展而来，但用料与刺绣完全不同，堆绣的原料主要是锦缎，工艺过程比较复杂。先在底布上设计勾画好佛像或佛本生故事图样，再配色剪



堆绣：大威德金刚



唐卡：尊胜佛母

裁成脸面、手足、衣服和饰物及花卉配景等，填装丝绵，堆贴到底布画面上，产生一种柔软的立体效果，有点近似于浮雕，但用料均为棉布及丝绸。画面四周装有锦缎边饰，或图片吊穗。堆绣唐卡实质上是通过对剪刻堆贴形成多层厚度面料的一种重叠效果，有些地方堆贴层次可达十几层，形成规则、平整、工艺性很强的浮雕形式，立体效果明显。

堆绣唐卡可分为两类。一种是悬挂唐卡，其堆绣面呈四方形，一般长约70厘米，宽约50厘米，镶金色缎边，有卷轴。另一种是巨幅堆绣唐卡，根据需从几米到几十米不等，主要是为每年举行的大法会展出使用，俗称“晒大佛”。

堆绣唐卡的制作十分精细，人物栩栩如生，生动逼真，色彩艳丽，布局合理，层次分明，立体感强，表现出高超的技艺。值得指出的是，堆绣唐卡并不是完全堆绣而成，有些内容复杂的堆绣唐卡的某些部分也需要在堆绣的基础上辅以彩绘，进而形成精美的艺术作品。

(3) 刺绣唐卡

刺绣技术源于中原地区，热贡艺人用这一技术按佛教内容与制作要求制成卷轴式的艺术品，就形成了热贡刺绣唐卡。

刺绣唐卡是在绣布上画好线稿，根据画面颜色，选择一致的丝线，进行刺绣。针法较多采用平针，色彩效果似平涂匀色。也有掺针，色彩效果有渲染过度感，还有盘绣等不同的装饰



唐卡：增长天王



晒大佛



堆绣：和随四瑞



堆绣：多闻天王

手法，使画面色泽明亮、光艳、美观。

(4) 织锦唐卡

用缎纹为底，数色经线做纬，交错提花而成。

(5) 珍珠唐卡

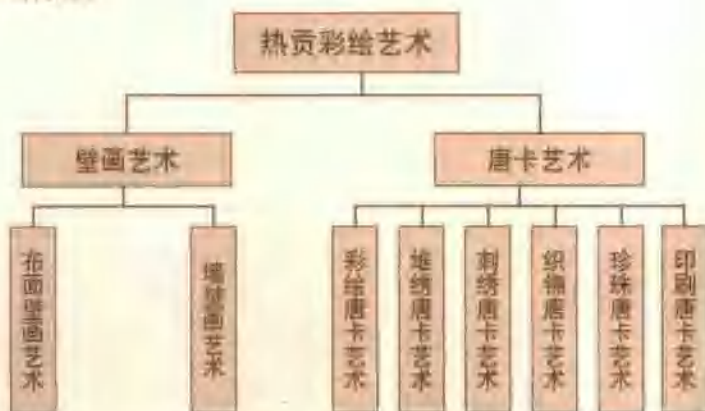
在五彩花纹图饰上，再用细珍珠，珊瑚或

金银箔片串缀其上。

(6) 印刷唐卡

先将画好的图样刻成印板，用墨印于薄绢或细布上，然后加以边框美饰，形成印刷唐卡。实质上是集绘画、雕刻、印刷为一身的综合艺术。

热贡彩绘艺术的种类图



雕塑艺术

雕塑艺术在热贡艺术中具有重要地位，各寺院中供奉的各类大小佛像就是热贡雕塑艺术的结晶。寺院殿堂内的佛像、法王像或高僧大德身像均在显要的位置，其他壁画、唐

卡、华盖、经幢等都围绕居中的雕塑佛像成为陪衬或装饰物。

热贡雕塑，可分为两大类。一是雕刻类，主要有石雕、木雕、砖雕、宝石雕等；二是铸塑类，主要有泥塑、油塑、面塑、石膏塑、锻铸等。

1. 热贡雕刻艺术



石刻佛像

热贡雕刻艺术是热贡艺术的重要组成部分。从寺院建筑到民居建筑，再从形形色色的嘛呢石经到各种饰物宝石无不闪烁着热贡雕刻艺术的光芒。

(1) 石雕。热贡地区的石雕主要有石雕佛

像，诸神的圆雕，浮雕形式，石刻主要指经文刻制和嘛呢石刻。寺院里的石佛，金刚，大门两侧的石狮，山崖上的浮雕比比皆是。石雕像的工艺技术非常精细，佛像雕刻准确而生动，饰品均清晰地表现出来，纹理自如，给人以宗教艺术的感召力。经文石刻在整个藏区随处可见，热贡地区也不例外，是在天然石板或石块上，根据大小刻写经文或“六字真言”或佛像图案。经石加工工艺较为简单，工具也很简陋，一般用铁锤、钢凿等根据石块的大小和文字的多少，在石块上进行凿刻，将图形阳凿或阴刻（即凸出或凹入）。有些石经也常用颜料进行装饰。在石雕艺术中堪称千古绝唱的当属位于黄南州泽库县境内和日寺（宁玛派寺院）附近的石经墙，是目前发现的规模最为宏伟的藏传佛



和日石经墙



教石经。这里共有四处大型石经墙。其中主体石经墙位于寺院大经堂的右侧，长165米，宽2米，高1.1米，所刻经文为世界著名的佛教经典《甘珠尔》大藏经，一共刻了两遍，计3966万字。在这石经墙的东边有一堵长9米，宽9米，高10米的经墩，所刻经文为另一部世界著名的佛教经典《丹珠尔》大藏经，约有3870多万字。在经墩东面约40米处，又有一组石经墙，所刻经文为《塔桑》，总共刻了108遍。在主体石经墙的西边约120米处，还有一堵石经墙，长15米，宽1.3至1.58米，高1.2米，所刻经文共17种，此墙是用1-5米厚且大小不一的石板两面凿刻经文后，按一定顺序累叠而成的。除此之外，在这里还有1000多幅石刻佛像，这些佛像线条流畅，造型度量紧凑，显示了热贡石刻艺人们高超的工艺水平，是藏传佛教石刻艺术的精品。



麻呢石刻



年都乎民居门楣木雕



雕梁画栋的四合吉神庙屋檐檐

(2) 木雕。热贡藏传佛教雕塑艺术也涉及人民生活的方方面面，除了寺院的雕塑之外，人们在家庭房屋的梁柱上尤其在佛堂中，都有一定数量的雕塑作品。随着藏传佛教在热贡地区形成一个中心，木雕、木刻在热贡寺院建筑、陈设、供奉以及民居建筑等方面也被普遍应用，成为热贡雕塑艺术的又一重要内容。廊柱、梁架、门窗、斗拱及佛像、龛饰、神座、供案等无不显示出高超的木雕技艺。从造型和工艺方面可分为两大部分，即木雕、木刻。木雕主要有圆雕和浮雕、透雕等的立体木雕，如佛像、神像、柱饰等；木刻主要指以平面为主的板雕、线刻，如梁架、门窗、经文板刻等。从雕刻工艺水平看，显示了雕刻艺人纯熟的刀法、高超多变的造型艺术，许多作品镂空、挑剔时雕痕不露，刚柔适度，造型美观。热贡地区的许多僧人都精通五明，熟知造像度量，也经常亲自参与雕塑

活动。在热贡地区，从事雕塑活动的艺人主要集中在五屯村内，他们不但在自家门口留下了精美的木雕作品，而且在广大的藏区乃至干国外也留下了他们的艺术精品。

(3) 砖雕。砖雕艺术在热贡寺院建筑中也比较常见。热贡砖雕也大量运用在寺院和神庙

建筑中，原料为土质，烧成砖后根据需要进行雕刻。砖大多为本色（灰色），有些雕成后又根据内容进行彩绘。砖雕的内容大多是佛宗、罗汉、八仙、花卉、白马驮宝吉祥图案等。纹饰的内容有盘长纹、卐字纹、回字纹、卷草纹、莲叶纹等。根据制造工艺，砖雕又可分为三种：捏塑造型、雕刻造型、拓模造型。捏塑造型是用泥捏制成所需造型，再进行烧制。热贡地区的泥塑佛像大都用于佛教供奉的需要，在当地的所有寺院和神庙中，所供奉的塑像基本上是当地艺人的作品。这里泥料来源方便，可就地取材。一般泥塑过程大致可以分为选型定稿、泥料加工、龙骨搭架、轮廓塑形、局部调整和金饰彩绘等程序。所谓选型定稿，是先对所塑佛像进行平面绘制，并按比例大小制定出一个工

艺流程图，然后对泥塑原料进行必要的加工处理，为了使所塑作品不至于皴裂，需要掺加进一些毛、麻等东西，并将泥料反复砸熟。及至泥料成熟，将塑像重心或持重部位用木桩固定好，并根据塑像形体用木杆做好骨架。再用泥料进行塑造。待基本轮廓塑制完毕，再进行局部调整。这个过程是一个精工细雕的过程，来不得半点马虎，包括塑像的神态、毛发、衣服的褶皱、装饰的其他方面都要求精益求精。雕刻造型是传统工艺，是在已经烘制好的砖上进行雕凿。拓模造型是用木质雕刻的木范，将图案压制或敲制在未干的泥砖瓦坯上，待烧制后再彩绘。这种方法往往用来制作大量同一图案的建筑砖雕装饰材料。

（4）宝石雕。藏族人民普遍有佩戴各种珠



妇女们挖泥的场面



宝的习惯和传统。如玉石、珊瑚、绿玉、水晶、玛瑙等。这些宝石往往是不经任何雕琢就佩戴在身。热贡地区的藏、土等族人民往往对各种宝石进行雕刻装饰,使宝石更加精美,从而形成精细的宝石雕刻艺术。

2. 铸塑艺术

热贡地区铸塑类艺术主要有以下几种:

(1) 泥塑。泥塑工艺大部分用于佛教和神祇供奉造型。按制作方法可分为捏塑和陶制两种。捏塑,是先将黏性大的胶土碾成粉末,用水稀释,加入麻、发、毛类等纤维,再将胶泥反复砸熟后即可根据所需造型捏制。陶制是用金属模具或木范制成像坯,然后晒干加以整理加工或彩绘。这种技法常用于制作大量小型佛像。热贡地区的佛塔腹内及“笨康”内常大量装藏这种佛像。

(2) 油塑。是藏传佛教雕塑艺术中的一枝奇葩,它用料独特,色彩绚丽,造型逼真。它是用藏族日常生活食品——酥油塑造的艺术品。主要是酥油花。关于酥油花的来历,在热贡地区有几种传说,一说是早期本教徒用在供品朵尔玛上的小贴花;一说与文成公主入藏有关,始于吐蕃。相传文成公主入藏时曾带去一尊释迦牟尼12岁身量的佛像,这尊佛像后来供奉于大昭寺,此时恰逢冬日,无鲜花可采,他们灵机一动,便用酥油制作成花卉献于佛像,以后就成了一种艺术。藏区的酥油花艺术已有1200余年的历史,到宗喀巴大师在1409年举行的拉萨正月祈愿大法会上开创“大海供奉”之俗后,藏区开始盛行这种本民族特有的酥油花艺术。它是将白酥油配以各种颜色颜料,运用拉丝孔、画板等各种工具,最后用手指捏制成各种所需造型。热贡地区的酥油花艺术与其他藏区一样,主要由寺院中的艺僧完成。因受气温影响,一般



泥塑 白阎罗



酥油花

在农历正月十五捏塑制成后向僧俗大众展出。题材常见的有花草树木、飞禽走兽、佛经故事、重大历史事件及历史人物等。

(3) 面塑。是用面粉(小麦、青稞等面粉)和水调以各种颜料捏制成所需造型的艺术。热贡地区的面塑艺术主要有两种,一种是由寺院僧人捏制的用于众多宗教仪式上作为对神佛供奉的“朵尔玛”;一种是由妇女们捏制的在民间节日上所用的食用面塑,可以做成各种动物形象或花卉、图案等。

(4) 石膏塑。是用石膏做材料做成佛像等造型。制作的关键是制作模具,可用木、石膏、土等制成模具,然后在模具中填塞石膏泥形成



铸 塑：佛塔



僧人创作酥油花



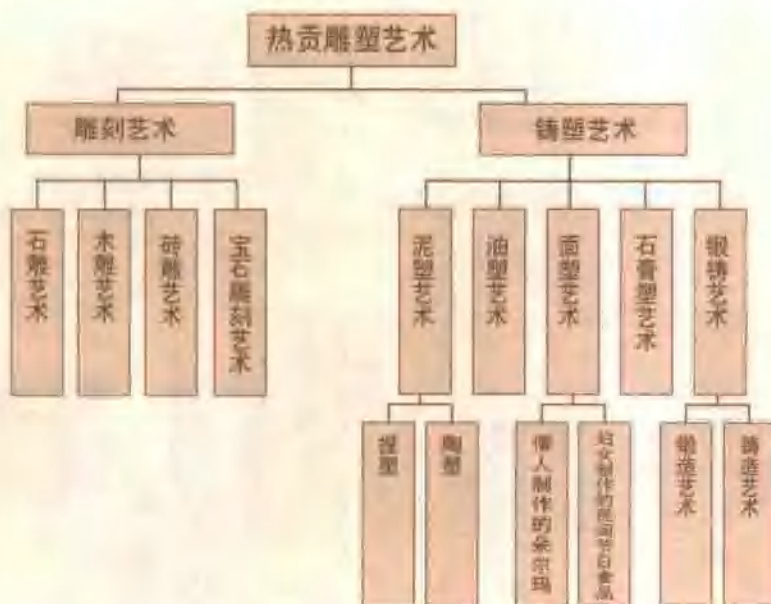
面塑

造型，干后稍加修整，加以必要的彩绘即可。近年来也出现了水泥塑，其制作工艺与石膏塑一样，只是采用原料不同而已。

(5) 锻铸。藏族地区许多建筑、装饰、佩戴物中都有锻铸工艺。热贡锻铸工艺中几乎包含了藏族传统锻铸工艺的全部内容。锻造类主

要是打锻，如对铁器、银器、金器、铜器等的打锻加工，这种技艺广泛用在寺院建筑、法器、日常生活用具、佩饰品等的制造工艺中。铸造对象主要是铁、铜、银、金，将待加工的铜、铁等材料熔化成液体后倒入模具中，冷却后取出加工修整即可应用。

热贡雕塑艺术种类图



第二节 热贡建筑艺术及其种类

考古发掘证明,早在新石器时代,生活在青藏高原的先民就已经有了非常发达的具有浓郁地域特色的建筑群落。在几千年的发展过程中,尤其是藏民族共同体的形成和佛教在藏区的传播弘扬之后,藏族人民适时地根据青藏高原地理环境的特点,逐步形成了技艺高超、特色鲜明、宗教色彩浓重的建筑艺术。随着文化区域的扩大和频繁交流,中原汉族地区的建筑技巧也日益影响了藏族建筑艺术,使得藏族建筑艺术锦上添花。

热贡地区的建筑艺术几乎覆盖了藏族建筑

艺术的全部内容。由于特殊的地理位置和多种民族共同居住格局的形成,其建筑艺术又形成了自己鲜明的特色。从建筑物的具体功能角度,可以将热贡建筑艺术分为寺院建筑艺术、民居建筑艺术、宫殿建筑艺术、城堡建筑艺术、神庙建筑艺术、佛塔建筑艺术等6大类。

寺院建筑艺术

寺院建筑是藏族地区建筑中除民居建筑之外分布最广、规模最大、数量最多的建筑类型。作为宗教活动和宗教人员居住活动和学习的场



隆务寺正门



所,传统上,寺院成为藏区各地政治、经济和文化的中心。可以说,藏区任何一座寺院,无论在建筑规模上、艺术水准上都代表了当地建筑艺术的最高水平。从建筑艺术的成就而言,寺院建筑也是藏族建筑艺术精华的集中体现。

热贡地区厚重的宗教文化积淀使得寺院建筑气势宏大,规模惊人。以隆务寺为核心,几乎每个村庄都有自己的藏传佛教寺院。



隆务寺建筑局部

热贡地区的寺院建筑流光溢彩,金碧辉煌,雕梁画栋间处处显示着热贡艺人惊人的绝技。寺院建筑往往是一个建筑群落,从每一个建筑在寺院中所起的具体作用,寺院建筑可分为大殿、佛殿、囊欠、扎仓、僧舍及其他附属建筑等。

1. 大殿

俗称“大经堂”,在藏语中叫“措钦朵康”,是佛教寺院中僧人们集体诵经的地方,举行重大法会和活佛坐床典礼的场所,也是寺院的核心建筑。在建筑高度、建筑面积、地理位置、建造的精美程度等方面均是寺院其他建筑无法比拟的。大经堂一般处于寺院建筑群落的中心位置。热贡地区最大的大殿建筑是隆务寺的大经堂,集中体现了热贡地区大殿建筑艺术的精华,殿内雕梁画栋,立柱悬幢、帷幔交织,装饰华贵,地铺实木地板,墙四壁壁画精美,雕塑绝伦。唐卡熠熠生辉,十分富丽堂皇。

2. 佛殿

又称佛堂,藏语中称为“拉康”,主要用作供奉佛、菩萨、神等。根据寺院规模的大小,可

有数量不等的佛殿。佛殿常以里面所供奉的佛、神、菩萨的名字命名,如弥勒殿、释迦牟尼殿、护法殿、宗喀巴殿等。佛殿建筑是寺院的主体建筑之一,其大小也根据寺院大小而定。佛殿正堂一般并列供奉着各种佛像,主佛居中,造型高大,左右伴佛造型较小,主次分明,佛像前一般为一排供桌,上供酥油灯和香水净碗。供桌前留一片供朝拜的空地。

3. 囊欠

囊欠是活佛府邸。藏传佛教寺院中均有活佛府宅,热贡地区也不例外,其建筑规模要看拥有府宅活佛的地位和影响力而定。寺院里活佛越多,囊欠也就越多。热贡囊欠建筑基本上有三种形式,一种是汉宫殿式建筑,一种是起脊瓦房,一种是土木结构的平顶房。一般均为四合院,房屋是藏式平顶转廊楼或平房。

4. 扎仓

扎仓指的是大寺院中下设的各个分属的学院。一般按所学知识体系来划分,与现代大学中的二级学院建制相类似。格鲁派寺院中的一



郭麻日寺周围的扎康

些大寺院都下设若干个扎仓，常以所修习的佛法内容来命名，如居巴扎仓（密宗学院）、曼巴扎仓（医学院）等。扎仓建筑是专供本扎仓的僧人学经和修法的场所，常由一名本扎仓内有较高威望和学识的高僧主持。这种场所大致可分为两类，一类属学校性质，主要用来师徒传承学习。另一种为禅修场所，主要供僧人禅修。扎仓在整个寺院建筑群落中位置不一，常根据各扎仓所学习的内容和寺院整体规划确定。每一个扎仓又是一个小寺院，都有自己的佛殿、佛像、僧侣和学法系统。当然，各扎仓的大小、规模是不一样的，小寺院中大多没有扎仓。

5. 僧舍

僧舍是普通僧侣居住的小院，藏语称“扎康”。多数寺院的僧舍为院落式。一般每院僧舍居住着一位可以收徒传经的僧人和数名僧徒，也有少量独居僧人。僧舍建筑均为土木平顶小屋，按格鲁派规定，僧舍一律不许建楼房起脊，也不准彩画油漆。一般僧舍用夯土围成四合院，内设佛堂、起居室、厨房等，外墙一律刷饰成白色，建筑设施相对简陋。僧舍的多少自然也由寺院规模大小而定。规模较大的寺院由于僧侣众多，僧舍围绕在寺院主体建筑周围，形成许多小院，连成一片，以小巷间隔。朴素的僧舍与华丽的佛殿等寺院主体建筑相映衬，显现出了主体建筑的突出统率作用。

6. 其他附属建筑

主要指寺院主体建筑之外的一些其他附属建筑，它们也是寺院建筑群落的重要组成部分，主要有：

(1) 佛塔。是寺院建筑群落的组成部分，每个寺院，无论规模大小，都有数量不等、大小不一的佛塔，其位置根据佛塔作用的不同而定。大型寺院的佛塔众多，如格鲁派寺院中的“八

塔”建筑已经成为其寺院建筑的一种标志。热贡地区寺院建筑中的佛塔建筑以规模宏大，彩塑精美绚丽，造型别致而闻名藏区。

(2) 晒佛台。寺院专门为每年举行的“晒佛”宗教活动而修建的场所。一般在寺院附近某一山坡上，建筑形式与方法简单，常以自然坡度，用石块等根据所晒佛的大小砌成台阶形式。

(3) 转经廊。是寺院专门为僧俗大众转嘛呢经筒诵经修建的寺院附属建筑，大型寺院常在主体建筑如大殿、佛殿外围四周修建转经廊，安装一排排嘛呢经筒，供人们转经，特色鲜明。

(4) 藏经楼。指寺院中专门用来珍藏各种佛经的建筑，一般都建成几层楼房形式。小寺院则无藏经楼。

(5) 印经院。专门为寺院僧侣或普通大众



夏日念活佛行宫



吾屯下寺门外新修的现见解脱八大佛塔

印制经文、经书的建筑场所。

(6) 厨房。在全寺举行重大佛事活动或集体诵经时为僧侣加工制作食物、茶水的建筑。

规模较大的寺院,还有寺院山门、围墙、辩经台、宗教舞蹈演出场地等建筑物。这些附属建筑物与寺院主体建筑物和谐统一,相映成趣,形成风格独特的寺院建筑群落。

民居建筑艺术

藏族民居是将藏族建筑艺术推向辉煌的最厚实的基础。也促成藏族建筑形式形成鲜明民族风格和艺术特色,它蕴涵深厚的文化内涵。热贡地区的民居建筑适应本地区气候条件与传统文化以及社会人文等诸多因素,表现出浓厚的地方色彩。

按藏区生产方式和生活方式将民居分为农区民居和牧区民居。农区民居为固定式建筑,而牧区民居主要为活动建筑——帐篷。热贡地区虽也有一部分牧业,但以农业为主,人们绝大

部分是定居,民居为固定式建筑。帐篷主要是在重大活动、节日或夏季“野营”时使用,用途有限,属“休闲”帐篷。

热贡地区传统的民居以部落、封建领主、宗教寺院为中心形成聚落形式,而其中以堡寨为基本单位,形成一个个“寨子”。热贡地区的村寨在隆务河两岸的台地上——相连,错落有致,分布比较密集。就现存热贡地区的固定民居来看,主要有以下三种形式:

(1) 传统藏式结构。为封闭式院落,一宅一院。院落主要由两大部分构成,一为住宅,二为院墙。院墙一般为石块砌成或用土夯筑,也有少数用土坯或木栅栏构成,高度一般为2—3米。住宅往往是上下三层结构,一般满足以下功能的需求:关圈牲畜、储藏物品、供主人居住、供主人礼佛。其中下层一般为牲畜棚圈、储藏间,上层为居室、佛堂。单层住宅常以院代圈。这种民居建筑形式在整个藏区较为普遍。

(2) 汉藏合璧式结构。也为封闭式院落,一

晒佛台



热贡





旺加寺活佛住持内的经书

宅一院，但有明显的汉族建筑艺术的特点。除院落外，内部结构和各部分建筑的功能与传统建筑结构没有大的区别。但房屋建筑形式以汉族房屋建筑为主，雕梁画栋，飞檐花藻，较为讲究。建筑以木材为主要原材料，在某些细节处理上，如窗棂等保留了藏族传统建筑特征。

(3) 现代性建筑。是在传统建筑形式基础上，吸收现代民居建筑的工艺、材料、理念之后，于近年来形成的民居建筑形式。布局上没有发生大的变化，一般也为上下两层，但所用材料一般为砖、水泥、钢筋等，木材已经少用。窗户为铝合金等材料，院门为铁门窗加上精美的木雕、砖雕等，整个建筑具有鲜明的时代气息，又不失藏族传统建筑的特征，让人耳目一新。

无论是传统藏式结构、汉藏合璧结构，还是现代性建筑结构，热贡地区民居建筑与其他

藏区民居建筑一样，都在院门上或庭院当中立一幢幡旗杆，成为信仰藏传佛教的标志，也成为民居建筑中醒目的部分。

宫殿建筑艺术

宫殿建筑是藏族建筑的重要组成部分，宫殿建筑是拥有当地权力和地位的重要象征物，故一般规模宏大，结构复杂，耗费财力物力巨大。

明崇祯三年（1630），噶丹嘉措主持修建隆务寺显宗经院，并出任堪布，讲经说法，成为隆务寺寺主。从噶丹嘉措起，历辈转世，称为夏日仓活佛，为隆务寺寺主，也是隆务寺所属12族（部落）政教合一政权的首领。这样，就形成了夏日仓活佛居住的宫殿建筑，这也是热贡地区最有代表性，且为数不多的宫殿建筑。



吾屯下寺转经筒及长廊中晾晒的泥塑



年都千村农家小院



热贡民居

夏日仓活佛的宫殿建筑位于隆务寺西面最高处，坐西而东，依山而建，次第而上，从低到顶共四级台地，最高处建夏日仓佛殿，宫殿为藏汉合璧歇山式斗拱飞檐建筑，黄琉璃瓦屋顶，正脊饰以三宝瓶，共四级正檐，四脊各饰以龙首向外，整个佛殿为四层，底部二层为藏式建筑，上层为汉宫殿式，第三层为八脊飞檐。底部藏式建筑有鞭马女儿墙，饰以六字真言铜镜和藏式盲窗。整个宫殿位居高处，从宫殿可以居高临下俯瞰全寺，从形式上看可掌控隆务寺及所有属寺，并且规定属下的寺院及各村神庙的高度都不得超过宫殿的高度。宫殿的风格集汉族建筑的精巧华丽与藏族传统建筑的肃穆威严为一体。

城堡建筑艺术

热贡地区，文化荟萃，艺术发达。境内遗址，遗迹星罗棋布。在现存的建筑中，除规模宏大，历史悠久的寺院外，散布在隆务河两岸的古城古堡，历经沧桑，风貌犹存，透露出热

贡地区厚重的历史文化底蕴。透过这些古城堡，明清以来热贡地区兴废变迁，戍兵守屯的历史依然清晰可知。从城堡修建的原因看，热贡地区的城堡可分为土寨城堡和军屯城堡两种。

1. 土寨城堡

每个村寨为了防御外敌侵袭，筑土寨以自保，形成

上寨城堡。每个寨堡都筑有四面合围的寨墙和城门，城墙为土筑，高大且厚实，当地群众习惯上称为“土城”。寨堡内又以每家每户为单位，形成一排排院落，建筑风格与当地民居建筑风格无异。只是寨堡内的建筑有较明确的规划，院落、巷道、排水沟等合理布局，形成独特的城堡建筑群落。



隆务寺住持夏日仓活佛行宫

2. 军屯城堡

指的是历朝政府为实行军事屯田而形成的城堡。“屯”原本是明代军事屯田的生产组织，边疆军屯以屯田百户为单位，简称屯所或直接称为屯。热贡地区特殊的地理位置注定了必将成为军屯的战略要地。自明代以来，形成了许多军屯城堡，其建筑风格和结构形式与上寨城堡区别不大，只是一般建在地势有利的高地之上，形成居高临下，依山傍水之势。城堡内部也是错落有致的民居建筑，巷道以及排水渠等。热贡地区军屯城堡的典型代表是保安镇的铁城山城堡。

散处在隆务河两岸的城堡建筑，经历风雨沧桑，至今仍有几座古寨城堡保存完好，置身其间，曲径通幽，顿生几许历史的悠远感和沧桑感，使人在不知不觉中发思古之幽情。曾几何时，这里属于边外之地，屯兵之人，且耕且战，守卫一方平安。悠悠岁月，斗转星移，残存的古寨城堡早已失去了本身的功用，但其所体现出



平都手村旧城墙



平都乡村旧城东门



四合宫村神庙



平都乡村二郎神庙

的古朴城堡建筑的艺术魅力和悠久的历史文化内涵却早已成为热贡建筑艺术乃至整个热贡艺术的重要内容。

神庙建筑艺术

热贡地区不仅有着极其浓厚的藏传佛教信仰传统，且千百年来，民间信仰始终未曾中断，而有更加浓厚的趋势。佛教信仰和民间信仰成为热贡地区的两大信仰系统，并各自发展，相安无事，有时互相利用，互相渗透，有时各自为政，互不干涉。神庙建筑就是在热贡地区人们强烈的民间信仰基础之上形成的。

神庙建筑的技巧与其他建筑基本一致，但其风格与内容、地理位置有自己的特别之处。神庙，即山神庙，一般建在村落附近的山头上，少量建在村中。规模大小依据村子里人们的经济实力而定。从其所供奉神的名字而给神庙命名，如二郎神庙、阿米夏琼神庙等。从供奉神祇的多寡，也可分为一神庙和多神神庙两种。

一神庙只供奉一位神祇。供奉的神祇往往是村民们最崇拜的，比如保安的二郎神庙。多神神庙内供奉多位神祇，常常是将当地山神与其他神或非凡的山神等一起供奉。如平都乡村北山上的山神庙中就供奉着“战争神”、“念铁神”、“二郎神”、“夏琼神”、“玛钦神”等五位神祇。

热贡地区每个村寨都有山神庙，山神被认为是各村寨的保护神。一般建筑布局是：用土夯成围墙，正对门的



一方为神庙殿堂。一般为木结构，有些为一层，有些为两层。殿内供奉各神祇，建筑大多是汉族建筑风格，雕梁画栋，以布、锦缎、彩绘加以装饰，给人以威严、神秘感。院子中间或附近常建“拉则”，院内或院门外设有煨桑炉和供人们祭祀或舞蹈的广场。

热贡地区的神庙建筑数量之多，规模之大实属罕见。四合吉村近年修成的山神庙，层九间，气势宏大，彩绘绚丽，耗百万之资，成为热贡地区神庙之最。神庙是热贡地区每年六月歌会的场所，由于六月歌会在热贡地区有着非常特殊和重要的地位，各村寨的神庙也自然成为诸多民间信仰活动的场所。

佛塔建筑艺术

佛塔是藏区最普遍、也是最具特色的宗教性建筑。藏区凡有寺庙的地方，或者有村寨的地方，都可看到藏式佛塔。佛塔既在寺院建筑群落中占有重要地位，又常常在民间村落等处独立存在，藏式佛塔经过藏族人民长期的实践与创造，成为中华古塔建筑中的奇葩。

出了隆务峡口，走进热贡地区，首先映入眼帘的是热贡白塔。再沿隆务河往上游走去，放眼远眺，只见河谷两岸，或寺院，或村寨，或郊野总能看到高耸洁白的佛塔，给人以祥和宁静之感。按佛塔具有的具体功用，可将热贡地区的佛塔分成以下三类：

(1) 功德塔（或护佑塔）。有些建在



麦地里的白塔



郭麻日白塔



屹立于隆务峡口的热贡白塔



灵塔

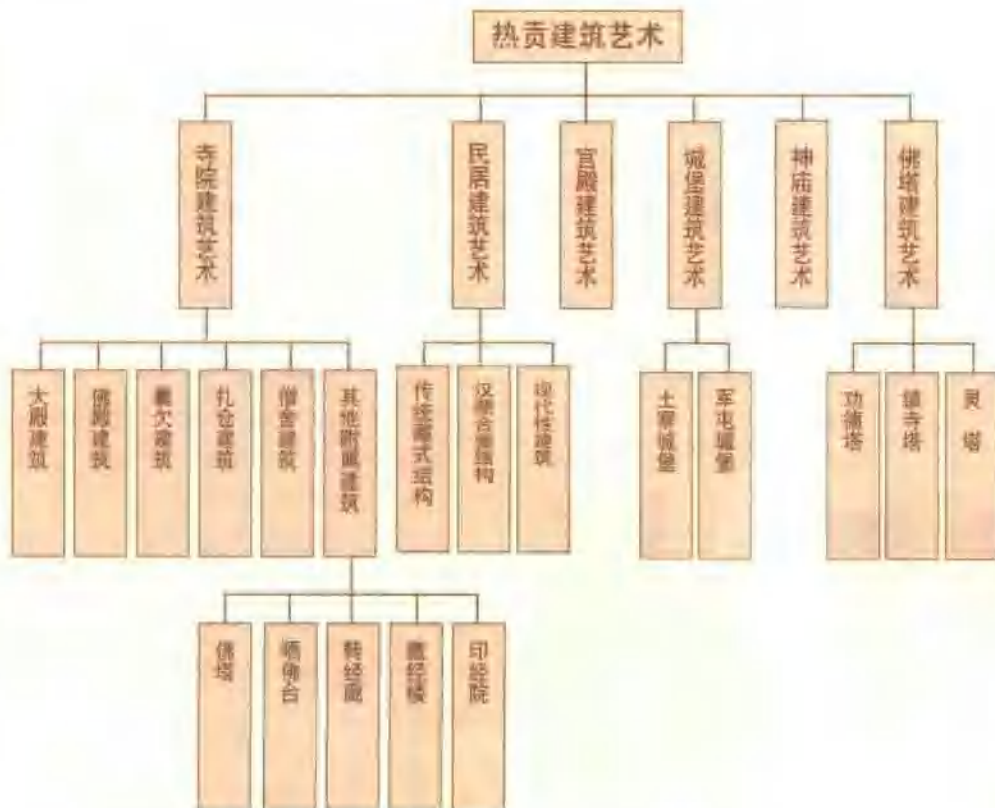
郊野，修建在风水宝地镇一方水土；有些修建在村庄里，一方面是积功德，同时也可以护佑村庄平安。这种塔由村民集资修建，由寺院活佛或高僧大德给予选址、设计等方面的指导。用石、砖等砌成，有少量用土夯筑而成。

(2) 镇寺塔。修建在寺院某个特定的地方，以高耸的形象成为突出的标志，成为寺院建筑群落的一部分。一般以石、砖等砌成。

(3) 灵塔。是安放活佛及高僧大德灵骨或舍利子的佛塔，常建在佛殿里面，大小从几十厘米到几米甚至几十米不等。常用铜、银或金铸成，并饰以各种珍宝。一般来说，各藏传佛教都有自己规模不等的灵塔。

热贡地区佛塔林立，造型美观大方，错落有致，形态各异，一座座佛塔便是一件件精美的建筑艺术品。

热贡建筑艺术种类图



第三节 热贡舞蹈艺术及其种类

自古以来,生活在青藏高原的藏族人民就创造了自己丰富多彩的舞蹈艺术。1973年青海省大通县上孙家寨出土的13人分一组集体舞蹈的舞蹈纹彩陶盆和1995年青海省同德县宗日遗址出土的24人分两组集体舞蹈的舞蹈纹彩陶盆,经分析测定距今已有5000年之久的历史,充分说明了藏族先民古老的舞蹈艺术。藏族人民素有“会说话就会唱歌,会走路就会跳舞”的美誉。作为藏族与土族聚集区的热贡地区,舞蹈艺术绽放异彩,形成了有强烈地域特色和奔放艺术风格的舞蹈艺术。从舞蹈的内容,可以把热贡地区的舞蹈分为寺院羌姆舞、神舞、龙舞、军舞以及於菟舞五种。其中,神舞、龙舞、军舞都在六月歌会上演出,属民间舞蹈。

寺院羌姆舞

“羌姆”(跳神)又称“法舞”,是藏传佛教寺院法事活动中一种宗教舞蹈名称,即“宗教舞蹈羌姆”,专指以表达宗教奥义为目的的寺院仪式表演。这种仪式表演常常采取象征性的歌

舞形式,因此,“羌姆”一词(也写作“欠姆”),本意即为“蹦跳”,是寺院中特定类型的舞蹈,亦称寺院傩。傩,意为驱鬼逐疫。在藏文中没有“傩”这个概念,但藏区特殊地理条件和藏族社会文化、宗教文化、艺术文化的长期历史积淀,决定了至今依然存在着大量的藏族特有的原始祭祀仪式(傩仪)、祭祀舞蹈(傩舞)和祭祀戏剧(傩戏)。在藏区,原始的巫术以及在巫术基础上发展起来的本教,和由外来并经过西藏化的佛教,这三者祭祀仪式及其艺术形态,或彼此有所吸收交融而发展,或多少并存着各自的特点和因素,今天主要保留在寺院“羌姆”的跳神活动中,呈现出许多不同的样式。

规模较大的藏传佛教寺院在每年规定的宗教节日或活动中都有羌姆舞表演。青海格鲁派寺院的“羌姆”多从西藏传入,影响最大的是塔尔寺和夏琼寺的“羌姆”,它们已有上百年的表演历史,且有各自体系完整的“羌姆”仪规。隆务寺是热贡地区最大的藏传佛教寺院,寺院羌姆的历史已有370多年。主要跳“六臂金刚舞”和“法王舞”。每年农历正月十五、十六日在隆务寺大经堂前广场上演。其“羌姆”节奏快,动作幅度较大。乐器有法号、唢呐、海螺等。表演上吸收了青海热贡地区寺院和甘肃拉卜楞寺“羌姆”的艺术特点,具有较浓厚的戏剧因素。

“羌姆”最显著的外部特征是使用面具,热贡地区寺院羌姆演出中的演员全部戴面具,着戏剧服装,手持如意法宝。因热贡地区雕塑绘画艺人辈出,手艺高超,使得制作的面具生动逼



五屯下寺羌姆





隆务寺羌姆

真，活灵活现，成为寺院羌姆的主要化妆手段。热贡羌姆中的面具一般是由骨或石制成，有一些则多是以泥为坯，采用纸浆、漆布制作而成。羌姆中的服饰有帽子、骷髅冠、长袍、披肩、围腰、靴子等。

热贡地区的寺院羌姆舞与其他藏区一样，有着独特的风格，但其核心紧紧围绕密教体系象征语言的要义。

神 舞

是热贡地区“六月雄祭”（俗称“六月会”）上跳的一种民间舞蹈。每年农历六月十七日至二十五日在各村神庙或广场上表演。神舞，藏语叫“拉什则”，又俗称龙鼓舞，“拉什”即“神”，“则”即“舞”或“玩”的意思。由于舞者均手持“拉玛”（即神鼓），又称“神鼓舞”。据调查

研究，拉什则曾广泛流传在青海安多藏族居住的农业区，尤其是在青海贵德、化隆、循化和黄南地区更为盛行。到20世纪50年代以后，其他地区的龙鼓舞逐渐式微甚至趋于消失，只有热贡地区的神舞不仅完整保存下来，且不断丰富发展并形成了自己的舞蹈体系。

传统的拉什则只限13名男性青壮年表演，所扮演的角色就是13位战神。但至今热贡地区的一部分村寨，在13名男子表演完后，仍然挑选13位妩媚的姑娘来扮演王母娘娘和12位地母神。她们双手托着贡品盘或哈达，轻歌曼舞，身影摇曳，舞罢将供品敬献给扮演13位战神的男子。20世纪50年代拉什则被禁演，到80年代重新恢复的拉什则逐渐改变了只有13名男子表演的传统程式，凡是青壮年男子均需参加。每逢六月会期间，当地群众身穿节日盛装，踊跃参与，



海螺舞场面一角

即便是出门在外的人也要按时返回或带来祭品礼物，不能怠慢。拉什则已成为热贡地区藏族土族群众祈祷人寿年丰、祈福避祸、吉祥平安和娱神、娱己、娱人的一种重要的民间舞蹈形式。

拉什则在各村寨的表演一般持续三至五天，村与村之间还要串村互访表演。其舞蹈的动作和队形变化十分丰富，比较完整的拉什则共由“拉什则”、“东杂也切”、“诺日仁布切”、“夏什则”、“打乃核高呼吉”、“唐杂西哈德”、“达杂日当”、“查旦吉毛”、“克什则”、“杂玛羊切”、“霍尔当”、“勒桑”等13个节目组成。表演时，舞者左手持单面羊皮鼓，鼓面上多绘龙、牡丹、莲花等图案。右手持鼓槌。双方在头顶、身前、胸前和腰后击出多种鼓点，身体合着鼓点不停地颤动，脚下持续地走“进跳步”、“横跳步”。

在领舞者的率领下，众舞者整齐有序地变化出“如意旋宝”、“右旋白海螺”、“聚宝财富”等队形图案。轻快流畅的步法、豪放舒展的舞姿，变幻多端的队形，以及铿锵有力的鼓声，给拉什则增添了无穷的魅力和活力。

在整个拉什则的表演活动中，拉哇（法师）既是“神”的化身，又是舞蹈的指挥者。他的基本舞步与众舞者相同，手持树枝或敲击龙鼓自由穿梭于众舞者中间，动作较为随意即兴。若在其中发现不守规矩者、对神不敬者，舞蹈动作不合拍者，拉哇可任意惩罚，谁都不敢抗拒。

热贡地区各村寨中以西合吉村和扎毛多玛什当村表演的拉什则最为精彩和典型。

龙 舞



龙舞，藏语叫“勒什则”，意为螭舞（螭，龙的一种，藏族作为水神加以崇拜），是热贡地区传统六月会上演出的一种颇具特色的民间舞蹈。

龙舞的舞队由百余名青壮年男子组成，舞队前8人为领舞者，每人左手拿一木雕面具，分别代表龙、蛇、蛤蟆与人，右手持一把系着绸带的小神斧。其余舞者只是右手持小神斧，一说用来祈龙降水，一说用来海底捞宝。龙舞的舞队按顺时针方向走出蜿蜒连绵的队形，模拟巨龙翻滚的壮观气势和威武姿态。舞蹈以连续吸腿跳进，屈腿弯腰和身体的左右抖动、旋转表现出藏族群众对龙的祈盼和崇拜，以及欢乐激动的心情。

与拉什则一样，拉哇在勒什则中也是神的

化身。舞的核心，备受尊崇，再现了藏族本教时代的“咒师”以舞蹈为活动载体的功能及其崇高的社会地位。

热贡地区的勒什则表演最有代表性的是浪加村。

军 舞

军舞，藏语叫“玛合则”，意为军队跳的舞蹈，是热贡地区每逢六月会时各村寨普遍表演的舞蹈节目。

军舞的表演与古代军事征战和热贡地区敬奉的二郎神有关。

表演玛合则的人数不限，舞者都是16至40岁的男子。一般是村中每户出一人，因此每次



四合吉村的龙舞表演



苏叶洞人跳“玛合则”(军舞)



画师给“於菟”画虎斑

表演大多有百余人参加,场面十分壮观。舞队由“衡台”领头,他左手拿一块画有敌方将军“巴热西合”头像的木板(据说这是打胜仗时刺来的敌首领首级),右手持小斧头。衡台之后四名锣手,随后是舞队。舞者右手持军棍,并有数名手持彩旗的旗手,均匀地分布在舞队中。玛合则主要是模仿古代军事活动,通过调动舞队,

走出“核顶妥交”(十三圈)、“沙恰果交”(分地)、“妥守交”(行军)、“葛得交”(拜神)等队形来表现古代军事征战的变幻莫测。舞蹈动作集中在最后一段“拳吉合”(打拳)中,行进时一脚前迈另一脚前吸,步伐整齐,原地表演时脚步左转右旋,手舞军棍上绕下掖。

拉叶不参加玛合则舞队的表演,他一会儿进二郎神庙祈祷,一会儿又领出4名手持神鼓的青年绕着舞队击鼓跳跃,以示对军队出征和凯旋的迎送礼仪。

现在,热贡地区以郭麻日、宗沙日两个土族村庄表演的玛合则最具有代表性。

拉什则、勒什则、玛合则三种民间舞蹈,已经成为热贡地区各村庄六月会必演的节目,也成为热贡舞蹈艺术之所以享誉省内外的重要原因。它们特色鲜明,舞姿优美健壮,文化内涵丰富,并具有厚重的历史感,所以也是热贡地区文化艺术的重要载体,对研究热贡地区民族历史、社会文化有着重要价值,也必将成为当地藏族、土族民间舞蹈艺术宝库中的瑰宝。

於菟舞

於菟舞(wudu)是舞者扮成老虎模样进行的一种舞蹈,虽只在热贡地区年都乎一个村庄表演,但由于其来源不诤,表演独到,其他地区罕见,从而备受文化学者和民族学者们的关注。

“於菟”是老虎的别称,於菟舞是热贡地区年都乎村民间祭神驱邪、祈求平安的一个祭祀舞蹈。其表演与祭祀的主要特点是:选定7名青年男子扮演“於菟”,于每年农历十一月二十日上午,“於菟”们相继来到后山上的二郎神庙,并站在二郎神庙的院子里,将裤腿挽至大腿根部,上身赤裸。用糞桑台香灰涂抹全身(意在洁身和请神抵附身),用锅底黑灰(或黑墨)在脸上、胸背和腿部





“於菟”們在村巷中

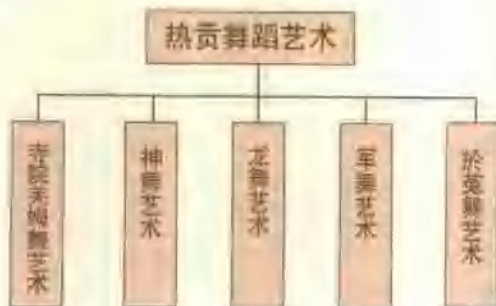


“於菟”们先去敬神

赤裸处画上虎纹图案，头发上系上白纸条，上写避邪经文，双手各执一根约1.6米长的木棍，木棍顶端也系上有经文的白纸条。表演在午后2时左右开始，白海螺鸣起，一法师击羊皮鼓及铜锣，“於菟”们肃穆地蹲在殿门前，面对二郎神像，静听法师诵经。然后，法师向“於菟”们一一敬酒，

敬毕，“於菟”们以“前端腿跳”动作跳出庙院门，在山门前围着燎桑台舞蹈。待村民们鸣起枪炮，“於菟”们闻声惊恐地狂奔下山，进入村庄。凡有病之人在村巷小道上等候，舞者则从他们身上越过，以为可以治病。舞者进入人家都要越墙而过，村民们以手抓羊肉或青稞酒迎接，表演者则从连成一片的房顶上挨家挨户进入家院，土人家不敢有所怠慢，精心伺候。“於菟”的舞蹈原始而古朴，动作以“前端腿跳”为主。表演时变化较大，在二郎神庙举行仪式时，神态凝重而庄严；从山上狂奔入庄时，狂放而粗野；翻墙入户，寻物觅食时又顽劣可笑；在村巷中列队起舞则粗犷、豪放。於菟原为八人表演，后来一次活动中因鸣枪不慎打死一名“於菟”，从此变为七人表演。最后阶段，全村老少人等聚集在年都乎村东门的小巷中，等待他们并迎送他们出门，“於菟”们从深深巷道中双手持棍，棍子上挑着村人套进的圈圈馍，边跳边走向东门，待到门口画的白线处，随着骤然响起的鞭炮声，快速奔向隆务河，到了河边，扔掉棍子和圈圈馍，用石头凿开冰块，双手捧起冰冷刺骨的水，洗去身上的涂绘，各自回家。馍馍和棍子被追随的小孩们抢走。而此时住在河对面台地上的霍尔加村人则唯恐年都乎村驱赶的妖孽灾疫进入本村，在河对岸烧起熊熊大火表示阻挡。

热贡舞蹈艺术种类图



第一节 唐卡的分类

唐卡是藏语，是一种在彩缎上织物后装裱成的卷轴画。唐卡是信仰藏传佛教的几个民族所特有的艺术形式，是他们在长期的艺术实践中形成和发展起来的，具有鲜明的藏族文化特点和浓厚的宗教色彩。

藏族绘画历史悠久，画面精美，色彩鲜艳，风格多样，流派众多。而唐卡这一特殊的艺术形式就是在绘画的基础上形成的。起初是在布面、绢面和纸面上进行彩绘，先勾勒出轮廓，再用各

种对比色填充和渲染。随着其制作手法的不断成熟和完善，又出现许多刺绣唐卡、织锦唐卡、丝唐卡和贴花唐卡，花纹精致，色彩绚丽缤纷。

根据制作时所选用的材料不同，唐卡可分为两大类：一类是用丝绢制成的唐卡，叫作“国唐”，另一类是用各种颜料绘制而成的唐卡，叫作“止唐”。

“国唐”



唐卡：药师八如来



金汁唐卡：佛祖诞生

“国唐”根据不同材料和制作工艺又可分为“绣像国唐”、“丝面国唐”、“丝贴国唐”、“手制国唐”和“版印国唐”。其中，“绣像国唐”是一种用各种不同的丝线手工刺绣而成的，“丝面国唐”是将各色的丝绢剪成各种形状的丝块，然后再用针将这些能拼成画面的丝块有序地连接起来，“丝贴国唐”也是将各色的丝绢剪成各种形状的丝块，然后再将这些彩色丝块用胶粘在画布上组成画面，“手制国唐”是一种用丝线手工编制而成的唐卡；而“版印国唐”则是用墨或朱砂作颜料用套版直接印在丝绢上的一种唐卡。套版主要用木版，有时也有用铜版或铁版的。

由于“国唐”的尺寸大小不一样，因而制作时间的长短也不一样。其中尺寸最大的“国唐”高低长宽都有好几十米，因而不容易随便

挂出来，只有在一些特殊的场合才使用这种唐卡。或者将这种唐卡挂在寺庙的外墙上，或者挂在专门为挂这种大唐卡而修建的晒佛台上，不过要注意防晒。

“止唐”

“止唐”依据画背景时所用颜料色彩的不同可以分为“彩唐”、“金唐”、“朱红唐”、“黑唐”、“版印止唐”和“堆绣止唐”等。其中，“彩唐”是一种用各色颜料画成背景的唐卡；“金唐”是用金色这一单一原料绘制成背景的唐卡；“朱红唐”是用朱红色的颜料绘成背景的唐卡；“黑唐”是用黑色颜料绘成背景的唐卡；“版印止唐”是用墨或朱砂作颜料用套版直接印在棉布上制成的唐卡。制作这种唐卡的方法跟制作“版印国唐”的方法相同，所不同的只是“版印国唐”用的是丝绢，而“版印止唐”用的则是棉布。

“止唐”的尺寸一般都比较小，最大的“止唐”长度只有3米，而宽度则只有2米；最小的“止唐”则长30厘米，宽20厘米左右。

另一方面，“热贡唐卡”根据所使用的基本材料不同，又可分为以下两类六种：一类是用粗细不等的布作画底。用各种矿物和动植物颜料



唐卡画笔



黑唐卡：密宗胜乐金刚

绘画的唐卡和先将绘好的图样刻成版，用墨印于薄绢或细布上的印刷唐卡。这种彩绘唐卡和印刷唐卡可以称为硬唐卡；另一类是用织物作底，用丝线或彩缎或金属片、珍珠来刺绣、粘贴、串缀而成的唐卡，人们又称为软唐卡。软唐卡又分为四种：制绣唐卡，用布作底，上依图画底样，由各色丝线绣成；第二种是织锦唐

卡，用缎纹为底，数色丝线作纬，间错提花而成；第三种是贴花唐卡，用各色彩线先剪成各种人物、花卉、禽兽等图形，粘贴在织物上；第四种是珍珠唐卡，在五彩花纹图饰上，再用细珍珠、珊瑚或金银箔片串缀其上”^①。

在这多种唐卡画中，数量众多，应用传播较广的唐卡，是彩绘唐卡。

第二节 热贡唐卡的绘制及裱装

热贡唐卡的绘制

唐卡的绘制一般需要以下几道工序：



年轻的喇嘛在绘制唐卡

1. 选择画布

绘制唐卡前首先要选择好画布画料，一般用平展而稍厚的白色棉布，布面要干净整洁，而且画布也不能太厚太硬，因为这样的布料极易皱裂，会使画面颜料剥落而损伤画面。还有，有的“国唐”尺寸特别大，一块小小的普通画布根本不够用，只好将好几块画布用非常细密的针脚缝合起来再使用。根据画面的大小来剪裁尺寸合适的画布，将画布绷在一个专门为此而特制的画架上（用粗细适中的圆形木棍做成的框架），再用结实的绳子把细木画框牢牢地绑在大画架“唐卓”上。开始作画时，首先要使画布布料表面平整光滑，所采用的方法是，将一层薄薄的胶水均匀地涂在画布两面，使其内外渗透，涂好胶水的画布不能曝曬于太阳底下，而要阴干。这样做的目的是为了防止画布吸水，渗入颜色，防止颜料在画布上淌开，使图案变样。等画布完全阴干后，将其放在一块表面光洁平滑、大小和画布相等的木板上进行磨制，即在画布底面要均匀地涂上用一种动物胶和滑石粉料调而而成的糊状物，抹匀后用石片、蚌片或玻璃等物将糊状物刮平磨亮，一直到看不见画布的纹理为止。等到全部布料完全干燥后，便



热贡艺术馆唐卡展厅

可以在上面作画了。这时的画布布料达到“色如白雪平如镜，敲如鼓鸣柔似锦，牢如牛筋薄似翼，着色力强有光泽”的程度。

2. 绘画

按照经典的规定，热贡艺人在绘画佛像唐卡的时候，必须先洗涤洁净。这是对宗教的一种虔诚，同时也是对佛像的一种尊敬的态度。这种洗涤洁净并不是单指身体的干净，还要求绘画师必须在作画期间，严守戒律，保持心灵上的洁净。对他们来说，绘画佛像是一件非常神圣的事，因而绝对不能马虎。而且作画前要发誓起愿，认真按规定执行。实际上，发誓起愿只是一种必不可少的形式，假如没有这些形式，本着藏族群众对佛的虔诚，他们也会自觉遵守这种约定俗成的规则的。再者，热贡画师不能

违反施主们的意愿，要尽心尽力地工作，把施主对佛的虔诚贡献之心愿，通过画师的心意和技法全部表达出来。“《开光经》中又指出，‘如对工匠不喜欢，该工匠所给塑的佛像就无智慧，故于佛像开光之始就应喜爱工匠’。同时，又提出高尚的施主应是：笃信佛教，精进而慈悲，乐于行善，慷慨布施，持重，无欺他人之心，对佛像和绘塑师们无限敬仰。否则就是对神灵的亵渎。”^①由此看来，在佛教的有关经典中，对绘制唐卡的画师和定制唐卡佛像的投资人，有双向的严格要求，近似合同协议的约束。而且，除了资财外，尚有精神品质和教义信念上的至高条件，这跟佛教所宣扬的教义有关。据说，这些纪律要求在热贡的广大艺人中间严格遵守，世代相传，决不含糊。



两个年轻人正在绘制唐卡

开始作画时首先要画出主要的定位线，这是绘画的第一个步骤。画定位线时要用朱砂粉画出中心垂直线，两条对角线和其他任何需要标出的轮廓线，然后采用中心构图法或叙述性构图法，用炭条或炭笔描绘出佛像的轮廓。对于佛、菩萨的绘像，很早便有了基本的度量模式，并形成了经典，对姿态造型和色彩的晕染也有了较为固定的规则。而且，在开始画人物、佛像时，笔要精细而且要画出神韵，使所绘出的人物形象栩栩如生；画花草树木、虫鱼鸟兽时，要做到善于勾勒，使其生机盎然、姿态生动、活灵活现、呼之欲出；而画宫殿楼阁时，格调要稳重，取景布置要视野广阔，同时要把不在同一距离范围内的建筑形制，合理有机地组

织在同一个画面里。

“对于各种佛像的身量标准，各大画派都有以各自理论为基础的度量方法。热贡艺人所采用的大致有十种佛像的身量标准。依次是：（1）是以佛祖身量为标准，比如出家人装束的等觉、无上化身佛像的身量；（2）以光护世尊佛身量为标准，比如具转轮王装束的无上报身、无上化身佛像的身量；（3）以吉祥持具足戒比丘身量为标准，如具有愤怒仙人身姿的诸转轮怙主的身量；（4）天寂静菩提心、勇士等神像；（5）金刚亥母等女神；（6）大梵天、帝释天等世间天王；（7）夜叉、罗刹等愤怒身资的度量；（8）狮身、牛头人身像；（9）声闻、独觉等人的身像；（10）盘腿打坐的众生及其服饰、器物等的量度。并且仅对佛像人物的面相，就有优美相、英武相、不净相、笑相、凶猛相、可怖相、慈悲相、傲慢相、寂静相等九种绘画方法。其他人物、神像的情态，按不同主题内容的需要，也有具体的要求。”^③

因此，在素描前要先分清画像的主次顺序，先画主佛，后画上下佛像、菩萨、上师、护法神等的轮廓，绘出素描像。再画龙点睛地描绘出山川河流、日月彩虹、蓝天白云、花草树木、烟火纹、飞禽走兽、房舍长廊、供品等的素描像。安排唐卡的画面时需要记住以下口诀：

唐卡背景怎样画，神眷位置怎样留？

唐卡背景要宽阔，佛座宝座珍宝座，

日座月座莲华座，背幔云饰等图案，

要按经典来创作，十力六大般若佛，

以及象征诸图案，恰当安排细琢磨，

四周神眷的装饰，以及莲围和宝伞，

不要随心所欲，要按经典去创作，

主像上的小佛像，如同莲拜不能大；

护法随众等图案，绘成远景最为佳；

上方佛像比较小，渐次被大树好画。佛陀各方净土像，以及诸部坛城等，要和经典相吻合，不能自欺又欺人。无论模仿大画家，还是听从施主意，如果画师不思量，就会出现大错误。安排佛像应这样：上方要绘众师祖，两旁要应本尊像，以及菩萨佛陀像；下方要绘众仙女，以及护法财神像。也可这样巧安排：上方可绘佛陀像，左右可绘菩萨像，下方可绘药叉神，以及天女等神像。也可这样巧安排：左右绘制世间神，以及七十五怙主；下方绘制土地神，以及鸭狗等神祇；下方也可绘战神，以及虎狮鹏龙图。师祖要找传承史，画得一定要真实。无论绘制诸佛像，静像一般在上方，猛像一般在下方；智佛一般在上方，世间诸佛在下方；男神一般在上方，女神一般在下方。智佛一般为主像，世间诸神坐四方。主神如果在下面，眷属无法绕四方……

此处无法说详细，请以此诀绘佛像。由于信徒的偏好，画面安排多混乱，是否违背经典意，全凭画师定画面。画面和供品背景，摆设位置要恰当，青山石山和雪山，行云流水和湖面，彩虹紫霄和炊烟，碧树硕果和盛莲，定要绘得很漂亮。珍宝雨露光灿灿，飞鸟走兽在林间，燕雀飞舞在晴空，鱼群游走在池间，石洞草屋亭榭台，神庙殿堂金光闪，细物供品和建筑，汉印藏地不一概。文静神像猛神像，世间供品种类繁，空间安排要全面。

3. 上色

热贡唐卡色彩，极富魅力，绚丽多姿。关于彩绘唐卡的起源，热贡地区流传着一种传说：相传热贡唐卡色彩，最早来自汉地。当印度最早的一尊檀香木雕像被佛徒们供养起来后，有一天佛祖自天界降临，这尊佛像竟然向前迈六步迎接。佛祖为其灌顶，并命往汉地。经中



唐卡绘画颜料



唐卡：佛祖出家



年轻画师桑结本画唐卡

记载，这尊佛像“如空中飞云一般，降临大汉之地，于吉祥万门之宫殿处，霎时升起五彩彩虹”。皇帝上前膜拜未见身形，唯有文殊菩萨化身的大臣益群普巴天亲见佛像，遂将所见画于布上，画像上涂上前种色彩，这幅佛像被人称为“丝氏唐卡”，并在汉地广为流传。这一传说也正说明了，热贡唐卡艳丽的色彩，在很大程度上，受到内地中国传统工笔画的影响。

热贡艺人所使用的颜料都是不透明的矿物和植物颜料，而且颜料内均需调入动物胶和牛胆汁，以保持色彩鲜明艳丽，经久不变。热贡艺人一般用青绿色等冷色调画山石、树木、天空和地面，而用红、黄这类暖色调画人物、建筑及大面积的佛像，这种冷暖色调的对比及交

组所产生的表现在色彩上的强烈对比关系，使整个画面层次分明，格调协调。

绘制唐卡的颜料质地一定要质优量足。俗话说：“颜色不离火，浓淡随意调。”但在调制颜料时也要注意一些容易忽视的细节。如把矿物颜料和动植物颜料随意配制，就会产生腐败变质的现象；而有些矿物颜料，土类颜料，石类颜料由于性质不同，配制在一起时容易变质；还有一些颜料刚调制上色时并不出现变质现象，但经过一段时间后，画面上就会出现变质现象。总之，配制颜料时，要按照固定的配制方法进行配制，即要遵循调色方法的指导原则，简单地说就是加深某种单色。

调制颜料时要按照传统方法进行研磨，每种颜料都要用胶水调制，所以离不开火，调制时要根据颜料的多少，稠稀，加水调制后倒入调色碗内，放在火上加温。等到碗内冒热气时取下，用手指搅拌调制，待冷却后即可上色。

颜料调制好后就面临着如何上色的问题。即用炭笔绘出的画面上，根据画面景物的不同着上不同的颜色，首先要给天空和大地上色，接下来依次给服饰、肌肤、云海、花草、水纹、楼台、供品等上色。上色时既不能错，也不能混，而且一次只能上一种颜色，并且先浅后深，要从左到右依次上色，不能没有先后次序。整个画在上好第一层颜色后不能立刻上第二层颜色，要阴干第一层颜色后才能上色，以免色料混杂。接着就该染色了，这能使整个画面色泽艳丽，充满活力，而且能使每个物体形象生动，富有张力。

热贡画师画唐卡所用的颜色，主要是白、黄、红、蓝、绿、紫、青、黑、金等。再经相互调配，可达159种颜色。由此可见他们配色的细腻和所下的功夫之深了。并且，所用颜料及其配置、调色的方法完全是保密的，这给热

贡彩绘艺术造成了一种神秘感。

除此之外，热贡艺人还特别强调颜色的和谐统一。他们认为颜色之间是否和谐，犹如世间的人与人或人与事物之间是否和谐一样，和谐者如彩虹东升，自然美观，又如羚羊挂角，不露痕迹；而不和谐者则如仇敌相遇，互不相容。从实践意义上讲，他们对色彩的关系、色与光的关系以及光与影的关系的处理上都已达到现代美学的高水平。

绘制热贡唐卡时所用的颜料基本上都由画师自己加工制作，其颜料有矿物类和动植物类两种。其中，矿物类有：白土、红土、南碱、朱砂、蓝靛石、水银、珊瑚、寒水石、石膏、雄黄、铁砂、方解石、食盐、紫铜矿石、硫磺、黄铜矿石和铜氧化石，以及金、银、纸用石、猫眼石、胭脂、墨锭等；植物类有：野菊花、绿绒蒿、牛蒡子、黄花、飞燕草、报春花、扁豆花、避阳草、青莲花、松香、松脂、藏红花、龙胆、杜仲、姜黄及一些海藻类寄生物；还有动物类：海螺、珍珠、龙骨、玳瑁、珊瑚、大耳鼠兔粪等。

这些矿物和动植物颜料的炮制与提取，除了程序特别繁杂外，还需要念咒诵经。就是这种色彩原料，造就了唐卡艺术的生命和辉煌，使它以色泽艳丽鲜亮，经久不衰而著称于世。

唐卡的染色，分为“点染”、“梳染”、“闪光染色”、“流体染色”、“渲染”、“水彩染色”、“花纹染色”等。要根据不同的染色内容选用不同的染色手法。其中，“点染”是用旧毛笔笔尖蘸取颜料，像针刺一样进行染色。这种手法主要用于表现云彩、鲜花、烟雾等形态。比如用蓝靛颜料表现天地分界时，采用点染这种艺术手法就能体现出远望时天地相接的特殊视觉效果，色彩的过渡处理得很自然流畅。这种

艺术手法根据颜料的浓淡变化而有所不同，可以表现出物体距离的远近，而且能使远处的景物清晰逼真。“梳染”，顾名思义，即如同梳头发一样用笔尖反复染色。这种表现手法主要用于表现头发、光线、水纹、火焰、天空等形态，以及朱砂、石膏、黄丹、石绿绘制的花卉等。“闪光染色”是一种用细细的染色笔蘸上口水在画面上绘制细纹的染色手法，用这种方法染色，能给人一种不着痕迹的感觉，适用于植物、火焰、光芒等的染色。“流体染色”始终要用细色染料，这种染料不会变色或掉色，无论经历多长时间，都会完美如初。这种染色法是用途最广的一种，可用于肌肤、水纹、云团、火焰等的染色。“渲染”是彩虹的唯一染色方



小夏吾才让在作画

法。用笔反复上色几次，使之层次分明，浓云淡雾，现出自然之美。这种方法有光色柔和、绘画方便迅速的特点。“水彩染色”是在两支画笔上分别蘸上颜料和水，先用颜料笔涂上颜料，再用水笔快速涂抹，使画面色彩浓淡相宜。用这种染色法时，底色颜料要浓，上层颜料要淡。“花纹染色”法主要用于草山、石山、树木等的底纹。颜料以墨绿色颜料为主。

4. 勾描

接下来要对经过染色的唐卡用彩笔进行勾描，即用细笔尖勾描出画面的一种绘画技法。经过彩笔勾描可使唐卡线条清晰，画面美观。根据所勾描对象的不同，将彩笔勾描法分为肌肤勾描法和其他勾描法，而其他勾描法又因所用颜料的不同而分为金线勾描法和彩线勾描法两

种。肌肤勾描法是专门用深肤色颜料来表现人体肌肉和骨骼形态的勾描技法，其勾描线条要做到纤细匀称而自然大方。金线勾描一般用在唐卡中的光环勾描上；而彩线勾描又依据所用颜料色彩的不同而分为红线勾描和蓝线勾描，用金、石黄、黄丹、朱砂等色彩颜料作底色的称为红线勾描，而用乳白和石青两种色彩的颜料作底色的称为蓝线勾描。

彩笔勾描时要掌握一定的技法，使勾描出的线条中间粗两头细，而且勾描时要一次绘成，如果中途停顿或笔锋不流畅，则会造成所描绘出的线条前后不匀、色彩浓淡不一等败笔。在勾描火焰时要用勾描线条的长短来表现火焰燃烧的猛烈程度。在使用彩笔勾描法时，要力图避免以下四个弊端：所描绘出的线条颜色深重而且混乱；勾描时不分主次；勾描时颜色浓淡不同；勾描时不掌握分寸，不需要勾描的地方随意勾描。

接下来就要进行描金了。描金是绘制唐卡时必不可少的一道工序，即将画像用金汁描绘出来，这是藏传佛教绘画艺术手法中的精髓。大多数唐卡是用金线勾勒人物的，景物则用富于变化的粗细线条勾描。热贡唐卡中用金的地方很多，不论是主佛像，还是周围故事里的人物，大都用金线勾描，而且景物也常用金线勾描。通过勾描，画面上的每一个重点，都能得到突出表现，而且经过描金后的人物形态及花鸟虫鱼、山川河流、亭台楼阁等，画面比描金以前更加色彩艳丽、精美绝伦、活灵活现，产生巨大的视觉冲击力，使人看后顿感赏心悦目。根据所描对象的不同，描金可以分为人体标记描金、服饰法器描金、山峦精舍描金等三类。

制作唐卡过程中的最后一道工序是铺金。



唐卡：大威德金剛



磨色和开眼。对唐卡中的佛像肌肤以及服饰要作铺金处理。先在所需涂金的部位涂上一层金色底料，等阴干后在金汁中加适量胡麻汁液，搅匀后依次涂抹，涂金后的画面会光泽亮丽，鲜艳夺目。

唐卡中的佛像肌肤等做过描金处理后，为了增加描金部分的亮度，使金线、金点更加光彩夺目，要进行“磨金”，即在铺好的金面上绘制精美图案，需要磨色。磨色时要用猫睛石石笔或珊瑚笔，而且笔尖越尖越好，磨色时最忌讳的一点就是用笔过重，因为如果用笔过重了，就会适得其反，不仅达不到预期的效果，反而会使原先上好的金色底料剥落。绘制一幅唐卡一般需要经过许多工序，如选择和绷展画布、打线、素描、上色等等。

在完成上述工序后，最后也是最重要的一道工序是给所绘的佛像画眼睛，称为“开眼”。这是所绘佛像甚至是整张唐卡的点睛之笔，会使佛像更加传神，更加富有活性和灵性。这神圣的一笔实际上是整个唐卡画的灵魂所在。在藏传佛教绘画艺术创作中，这是最重要也是最神圣的一笔。在艺人的传统思维中，这神圣的一笔往往理应受许多佛教仪规和习俗的限制，因而给佛像开眼要选择一个黄道吉日，要在画



唐卡：白金刚

师身爽脑清时，才可开眼。

给唐卡佛像开眼，在人们的眼中就是描绘出佛像的眼睛，但实际上还包括画佛像的嘴唇、手足指甲等。唐卡中的画像，不管是天女、佛陀、菩萨，还是凡夫俗子，不管他们是动还是静，也不管他们是龙立坐睡，他们的眼睛及眼



等待裱装的唐卡

神虽然各不相同,但所用的颜料都是一样的,而且眼睛都用淡色的颜料,所不同的只是给眼睑上色时的先后顺序及颜料的搭配不一样:佛陀和菩萨的眼睑,要用蓝色;愤怒佛像的眼睑要用朱红色或黄丹色;女性佛像的眼睑要用金黄色。所有佛像的眉毛多为黑色,但也有蛋青色的,如佛陀菩萨。

接下来就是给佛像的嘴唇上色。这要分两种情况来对待,即一般面部表情比较祥和的佛像和龇牙咧嘴的愤怒佛像。给前一种佛像的嘴唇上色时,要先上一层淡黄色,再从唇尖开始用朱砂上色或者将嘴唇用朱砂直接涂红;而给后一种佛像的嘴唇上色时,先要在唇面上均匀地涂上一层淡红色,然后在舌面上涂上一层朱

砂色。空隙部位涂成黑色,牙齿涂成白色,胡须的颜色和眉毛的颜色一样,多为黑色。手脚指甲的颜色要涂成铜色。至此,热贡唐卡的制作可暂告一个段落了。

热贡唐卡的裱装

唐卡绘制完毕后就可以进行裱装。先将绘有唐卡的画布四边用白线锁定,在画面的四边缝制丝绢,叫“贡夏”。缝制丝绢时要注意先后顺序,要先缝内衬再缝外衬,用一块与画布一样大的里衬缝合,再在周围用非常细密的针脚结实地缝上宽约3厘米的锦缎外衬,藏族画师称其为“彩虹”。有的唐卡中,“贡夏”的下方或下方中央有一块颜色不同,形状各异的锦缎,叫“敦嘎”或“托居”。在唐卡的上下方两边各缝制一块宽锦边,而且一般在下方锦边中央有“双龙戏珠”、“凤凰牡丹”、“吉祥八宝”等修饰图案,这使得整个唐卡更加华丽精美而又不失典雅。

唐卡的内衬材料可以是棉布、丝绢,也可以是锦缎。有只裱衬“贡夏”部位的,也有裱衬整个唐卡背面的。在装裱好的唐卡上下两端各缝制一根木棍,上方的叫“天杆”,下方的叫“地杆”,要根据所裱装唐卡的大小来确定木棍的粗细长短,而且木棍的两端要超出唐卡宽度约3厘米,然后在木棍两端套上用金银或青铜制成的套盖,这样就便于把唐卡卷起收藏,挂在墙上的唐卡也显得平展,不起褶皱。

唐卡的正面有一幅半透明的黄色遮幔,可以盖住整个唐卡,遮幔通常用丝绢做成,要求平展适度。遮幔可以是一色的,也可以是由各色丝条交替缝合成的。遮幔缝在唐卡的顶端,其用途有三:一是可以遮挡尘土;二是可以防止光线对唐卡的损坏;三是可以增加整幅唐卡的

庄严神圣感。根据唐卡所绘佛像的不同,其遮幔颜色也不尽相同。绘有本尊的唐卡,遮幔多用黄色,而绘有护法神的唐卡,遮幔多用杂色。平时一般不揭开遮幔,只有在做佛事活动时,才能揭开遮幔,露出佛像。在做好的唐卡顶端中间有一条能卷起遮幔的红绳,在做佛事活动时将遮幔卷到唐卡上方并用红绳系好。有的唐卡装裱完毕后需要卷起来收藏,而有些需要悬挂的唐卡,在悬挂前要选吉日举行“开光仪式”。开光时,艺人们将经文咒语写在艺术品的背面,在开光过程中,要祈求在艺术造像中表现的神佛将恩泽与智慧灌注到新画成的艺术造像中去,灌注到祈祷者的脑海中去,因为那些灌注进艺术造像中的神佛智慧,使得含有神佛智慧的造像本身也持续向外施放恩泽智慧,从而使祈祷者、信徒通过祈求神灵造像便可获得神佛的智



晒佛上的黄色遮幔

慧。为了使开光仪式更加神圣,还要进行静修、诵经等活动。

第三节 热贡唐卡的内容

唐卡所反映的内容涉猎面广。就所有唐卡而言,其题材是多方面的:有取材于藏传佛教的,有取材于历史事件的,有取材于藏族神话传说的,有取材于原始宗教和自然宗教的,有取材于当地生活习俗的,也有反映天文历法和藏医药科学的,还有以山水风景为主的。但大多数唐卡是以藏传佛教为主要表现对象的。另一种表现主题是英雄史诗、民族宗教历史中重大事件的记录、佛本生故事、“四谛”轮回教义及药王药典的故事和历法图谱等。这些带有浓厚宗教色彩的唐卡画,是我国宗教文化的精品。热贡唐卡所表现的内容与西藏、四川的大致类同,也多以藏传佛教为题材。如描绘佛像、菩萨、金刚、法王、大梵天和帝释天等世间天王、

夜叉及罗刹与“群主”即狮身或牛头人身像,声闻或独觉的人身像,以及信徒百姓和神佛、夜叉、罗刹所用的法器、天上世间的动植物等,其中具有代表性的有以下内容的几幅唐卡:

佛祖释迦牟尼像

这幅唐卡介绍了佛祖释迦牟尼的生平事迹。它采用中心构图法,以释迦牟尼本尊为主体,周围绘有其他佛像。其故事围绕主佛展开,佛祖释迦牟尼像被供在六灵奉座等各种珠宝缀饰成的莲花、皓月等图案的宝座上,其神态庄严肃穆,表情祥和自如。而在主佛像释迦牟尼的周围排了六层众多菩萨和其他佛像。在整幅图案的左下角绘制了以八思巴帝师为中心,周围有



唐卡：佛祖释迦牟尼

其他众多佛像的佛像群，而且和其他传统艺术创作一样，出于对称原则的考虑，在整幅图案的右下角则绘制了以宗喀巴为中心而构成的一个小型佛像群。在本尊释迦牟尼这一大型佛像群圈中，又绘制了以白度母、绿度母、黄度母为中心的三个小型佛像群，每个小佛像群上方又有祥云缭绕，而在每朵祥云上又各绘一尊护法神。这样，在大佛像群上套有小佛像群，而在小佛像群上又套有护法神，整幅图案共绘有六百多尊佛像或菩萨。如果在看这段文字描述之前没有亲眼见到这幅唐卡的话，在我们的想象力中是很难展现出如此庞杂而又有条不紊的场面，而当你真正面对这幅唐卡时，在你丰富的情感世界里所剩下的仅仅是感叹。此时此刻，我们只能用感叹来赞美艺术家的伟大想象力和创造力。这幅图画展现了整个佛界的雄伟气象。全图结构严谨，比例适当，排列有序，色彩丰富，层次分明，形象生动，姿态各异，神形兼备，形象地展示了佛、菩萨、天神之间的不同地位和相互关系，是热贡艺术绘画，也是整个藏传佛教绘画艺术的珍品，同时也是诸多唐卡绘画艺术作品中的上乘之作。

千尊绿度母卷轴画

在同仁县隆务镇五屯寺内，存有一幅千尊绿度母卷轴画。在藏传佛教的众多神灵中，仅度母就有绿度母、黄度母、白度母、红度母、吉祥如意度母等等。度母在藏语中是仙女的意思，众度母在佛界各司其职。其中绿度母也叫救难绿度母，她是专门救助下界芸芸众生的狮难、象难、火难、蛇难、水难、牢狱难、贼难和八人难等八难的度母，绿度母为人类的生命提供了保障，是人人喜欢的一位慈祥的保护神。在藏族歌谣中，就有许



绿度母

多将母亲比做度母来吟唱的。藏传佛教中的人界跟神界一样，众神也都有自己的妻室子女，也都有长幼尊卑之分，如绿度母就是其他诸度母的祖尊。在五屯寺的这幅绘有绿度母的唐卡中，在主佛绿度母周围，整齐地排列着百余尊小型绿度母。她们的造型与主佛像大体相似，所不同的只是其座饰及背后佛光圈颜色稍有不同。在图案中，绿度母头戴蓝宝石金冠，上身半露，右手抚膝，左手作施无畏状，坐于蒲团上，似乎在跟芸芸众生张口说话，其面部呈现祥和之态，整个神情高贵典雅，端庄秀丽，其形象似端庄丰满的中年妇女。其周围的百余尊小绿度母像，虽然造型、神态各有不同，但也都祥和自如，是



綠度母

对上佛绿度母各种神态的有机补充，又不失其主佛像的高贵典雅之处。

六臂大黑天护法神图

这幅唐卡也保存在同仁县隆务镇五屯寺中。在藏传佛教中，大黑天是大日如来降魔相，其特征是三头六臂，颈上挂有用人头骨串成的璎珞，被视作战神。在佛教中，人们认为面部表情越是凶恶的神，越能给人类带来安全和福佑，因而许多佛教徒们还把他视为赐福降福之神来加以膜拜。在这幅唐卡中，大黑天头戴火焰冠，背靠火焰屏，足踏象首人身怪，巨口大张，三目怒瞪，其六臂各持有兵器，神情怒如熊熊烈火，正在降伏恶魔。大黑天上方和下方各有降



唐卡：六臂护法神

魔像小圈，上首中间则是大日如来佛。该图犹如内地的门神年画，色彩艳丽，线条粗放流畅，服装纹饰描绘得特别细腻。

白度母如意转轮像

这幅唐卡中所绘的白度母有7只眼睛（实际上7只眼睛也是白度母的明显特征）：面部3个，双手掌心及双足足心各1只。她稳坐在月形莲花台上，肌肤雪白细腻，戴着珠光宝气的耳坠，乌发黑亮，挽成髻状，略垂左侧，发辘上饰有各种珠宝，身着用非常华丽的锦缎缝制的白色披肩及衣裙，右手施愿印，左手拇指与无名指于胸前捻白莲，白莲盛开于耳际。在整幅唐卡中，以白度母为中心，周围绕有八尊其他



白度母



白度母

度母及天女像，她们分别位于白度母周围。整个图案的上下左右中心线及两条对角线处，其造型、神态各有不同。

在白度母像的上方中央有袒木绿度母像。她身着华丽的锦缎服饰，右手施愿印、左手拿

着青莲，笑容可掬地坐在莲花台中央。白度母像的右上侧是4面吉祥如意度母像。她有8只手臂，其中4只左手分别持宝幢、法轮、莲花及白螺，而4只右手则分别持宝瓶、吉祥结、华盖和金鱼，用一个舞姿的造型站立在月形莲花台上。白度母像的左上侧为3只眼睛的红色度母像。对她的绘制多用红色颜料，如红莲、红月等，以此来表明她的身份的尊贵。白度母像的右侧，是站立着的黄色如意珍宝度母像。她左手捧着如意珍宝，右手向众生施舍印，身子依着一棵如意树。白度母像的左侧是救苦救难的绿度母像。她有4只手，其中2只左手分别持金钩、施愿印，而2只右手则分别持索和青莲，神态祥和地坐在莲花宝座中。白度母像的前方是白妙音天女像，头上系一条印有白莲图案的头巾。她是莲花类护法神之一，坐在从白乳海中长出的白莲及月亮宝座上。白妙音天女像右侧是身着粉红色服饰的吠陀女神像。该神像1面3目，有4只手，坐在日形座垫上。白妙音天女像左侧为3面山居叶衣佛母，属于莲花类佛像，佛像的正面呈金黄色，右面呈白色，左面呈红色，3面各有3只眼睛，脸上流露出愤怒的神情。

第四节 热贡唐卡的艺术风格

经过数百年的发展，热贡唐卡彩绘构成了自己独特的艺术风格，在内容、构图、线条、色彩等方面不但服从于宗教的需要，而且表现出特有的艺术境界和审美趣味。在藏传佛教艺术中，其唐卡的创作在构图上既按部就班，又突破陈规，使得构图形式丰富多彩。常见的有中心构图法、风俗画构图法等，而且在人物造型、

线条描绘等方面都特别讲究，下面就热贡唐卡绘画及制作中的这些特点作些详细说明。

中心构图法

中心构图法是热贡唐卡中最常见也是使用最广泛的形式之一。它是以主要人物为中心，上下左右展开故事情节，画面主次分明，叙繁就

简，在变化中呈现其图像的整体性。如唐卡《三世佛像》，是以佛祖释迦牟尼为中心，周围配以五光十色的身形光圈和头形光圈图案，在神圣庄重中突出了佛祖释迦牟尼的庄严和法力无边，而背后的空间则用天龙围绕，鲜花缤纷的六灵宝座装饰。背景图案中则绘有蔚蓝的天空，明亮的日月，鲜艳的五彩祥云，青山碧水，把万里高原的风情习俗，山光水色，尽收于画中。这幅图案显示了佛界与凡间的与众不同。主佛像较大，而周围其他佛像则较小，这使画面中心更加突出，主次分明，而疏密变化得当。

热贡唐卡基本上都是以人物为中心的，由于画师安排了主佛像，因而使其周围的空间大小、形状等都很不一致，而且，靠近主佛像的地方其轮廓更不规则，这就要求画师根据不同的空间形状因地制宜地构思整个图案。在一幅唐卡中要构思数以千计的不同场面，描绘数以万计的不同人物形象，还要做到山川有别，建筑各异，风土民俗迥然不同，这是一个很大的难题。然而，唐卡绘画者在处理这一难题时却得心应手。他们把每个画面都安排得疏密有致，穿插得当，使主佛像周围的空间得到了充分的补充。

每幅唐卡围绕主佛像都有一个故事，从左上角开始，按顺时针方向旋转一周，布满相关画面，叙述一个完整的故事。相对于周围的故事内容来说，主佛像起着一个提纲挈领的作用。欣赏一幅唐卡等于受到了一次藏传佛教教义的直观的教育。

热贡唐卡中的每一个画面都以一个主要人物为中心，周围绕以罗汉、僧众，而每一个佛像群又都用青山、树木、花草隔开，每一个被隔开的空间，又是一个完整的佛教故事。画面张弛有度，充满活力。另一种中心构图是中心人物虽然在图案中间，但整个画面是以优美的

舞蹈动作，背饰的火焰烟云为背景的，整个画面气势磅礴，极富动态。如唐卡《吉祥天母》，画面正中的本尊吉祥天母面部表情呈愤怒状，青面獠牙，身披人皮，头戴人头骨饰，手捧装有人心人血的头盖骨，骑一骡子行走于血海之中，可怖而又可威，可威又带来观赏者的敬畏感。身后红色的火焰腾空而起并密集四周，大威德、胜乐金刚在其上方，两边和下方吉祥天母所属的诸护法神以多种形态出现，整个画面变化多端，组合巧妙，画面内容虽然繁多，但却毫无杂乱之感。在绘制度母、观音之类菩萨时，背景多用风景衬托蓝天、青山、绿水、白云、鲜花，这一切经过画师巧妙裁剪组合，给人以宁静优美之感。艺术家在绘制唐卡时，一



唐卡：无量光佛



唐卡：米拉日巴

方面要把握好中心人物的性格特点和其形态的巧妙布置；而另一方面也要充分发挥描绘的功能，在把诸多画面分割开来的前提下，又使整幅图案呈现出高度的统一性。如唐卡《米拉日巴》，整个画面以优美的高原为主，清澈的河水从险峰间流出，绕过悬崖和草地，缓缓流动，给人以宁静优美之感。而圣者米拉日巴身披白色袈裟，坐在百花盛开的草原，表情闲适而悠然自得，画面既神秘又俊逸，使人心旷神怡。

风俗画构图法

风俗画构图法在唐卡绘制中应用得相当广泛。这种构图法也叫叙事构图法，多用于绘制连环形式的传记或故事。叙述构图法中的故事内容要靠画面本身的艺术形象来揭示，从其构图形式来看，它既可以单独成画，又是一幅环环相扣的连环画，有着完整的故事情节。但从

对画面内容的处理方式和观者理解其内容时的难易程度而言，它又不像现在流行的连环画，因为采用叙事构图法的唐卡，只是用叙事法描绘出了一段故事的画面内容，并没有配上足够的文字说明。这样一来，就势必要求欣赏者对其内容要事先做些了解。同时，叙述构图法不受时间、空间的限制，常采用动画式的艺术处理手法，往往把一个故事或故事情节集中于一个画面，有效地表现了情节的连贯性和事件的因果关系。这种构图法采用棋格式构图形式，即用直线将一幅图画与另一幅图画隔开，形成独立画面。如大型唐卡《八思巴传》，画中绘制了八思巴帝师整个一生的宗教、政治活动。画面的景物随着故事情节的需要而改变，不受时间、空间的限制，画面安排得非常富有动感。《释迦牟尼传》从他的诞生、削发为僧、讲经成佛到圆寂形成了一个连环故事，画师用好几幅唐卡



唐卡：索喀巴之母



唐卡：长寿女

表现。著名唐卡画大师夏吾才让的这一系列作品现存于热贡艺术馆。

严格的人物造型

在藏传佛教造型艺术中，人物造型是非常重要的，其绘制要求也是特别严格的。在绘制唐卡时，艺术家们要严格遵循《绘画如意宝》、《功能源》、《造像量度》、《佛说造像量度经疏》等三经一疏的规定。这些是藏传佛教传统佛像造型的理论依据。热贡艺术家们在遵循传统绘画技法的同时也突破陈规，往往根据他们自己的匠心，随心所欲而又不失范地进行佛像艺术造型的创作。热贡唐卡中佛像人物的造型大体可分为两类：一类是善的诱惑，这类佛像以释迦牟尼、弥勒佛、文殊菩萨等为主，他们面部慈祥、

安宁、宽厚、和蔼可亲。他们的神情显示其似乎能理解世间万物的心态。其中度母的造型更具有人性的魅力。她面容祥和、端庄秀丽，体态丰满，集人间真、善、美于一身。而二十一相救苦救难菩萨则以各种动人的姿态端坐在莲花台上，使人看后觉得世间所有的苦难已经被她所解脱，因其极为善良而受到人们的敬仰。而另一类则是恶的恐吓，这类佛像以密宗的金刚、护法神为主。他们的造型在极度夸张的变形手法下呈现出另一种粗犷奔放的美感。他们三头六臂、赤发红须、獠牙血盆，脖子上佩戴着人头念珠，手持人头碗或法器，脚下踩着极为畏惧的人，狰狞而恐怖。这使我们想起中国古代青铜器文饰中的饕餮之美、狰狞之美。这种造像在人幻想中能够产生一种巨大的原始的力量，同时也给人一股巨大的视觉冲击力，从而是一种神秘、恐怖、威吓的象征。所以，所有这些金刚和护法神为主体的唐卡艺术和雕塑艺术，其终极特征在于突出这种指向无限深渊的原始力量，突出在这种神秘威吓面前的畏怖、恐惧、残酷和凶狠。这些极度变形的、夸张的、可怖的、狰狞而又残酷的形象，呈现给观众的视觉感受是一种神秘的威力和狰狞的美。它们之所以具有威吓人类的神秘力量，不在于这些金刚和护法神形象本身有多大的威力，而在于以这些怪异形象作为象征符号，指向了某种超人间权威神力的观念。其实这本身也是一种属于美学范畴之内的美，它们之所以美，在于这些怪异形象的雄健的线条和可怖的面容及其极度夸张的造型，而这恐怕也是这些唐卡作品的无限魅力之所在。

另外，历史人物传记或肖像唐卡特别注意刻画人物的心理特征和精神面貌，画中人物表情各有不同。热贡唐卡多采用叙事构图法，即



唐卡：善萨
说番智陀罗



唐卡：时轮金刚

图案中央以主佛像为主，而周围则绘有与主佛像有相关内容的几个不同佛像群。而且各个画面又都以浮云、流水、树丛等图案隔开。这样，一个画面就是一个完整的故事。有些大型唐卡中绘有好几百个人物，各自的形态又迥然不同，动中有静，静中有动，活灵活现，惟妙惟肖。人物处理得巧妙得当，而且在画面的处理上，避免相同动作的重复出现。这类唐卡作品比较典型的有《格萨尔王出征图》。画面中雄狮大王格萨尔骑在健美的马背上，爱妃珠牡在其旁边为他送行。舞蹈动态在人物造型中也运用得十分广泛。在不同的动态造型中，身体各部位配合得相当密切，形成造型上十分优美的韵律感，达到了完美的效果。

线条的把握

在热贡唐卡绘制过程中，十分讲究线条的运用，因而把线描功夫看成是画家水平高低的重要标准，每一个初学者都要花两三年的专门时间学习线条的描绘，有的甚至要花四五年或者更长的时间。线条的描绘在每一幅唐卡中都有不同的表现，有的流畅秀丽，有的生动活泼，有的刚劲有力，有的纤细繁杂。衣纹随着身体的转动而起伏多变，而其中的疏密关系则通过虚实手法来表现，使人看后能感觉到衣服随人物动作的不同而所起的变化或褶皱，无论是微型唐卡还是巨幅唐卡，勾勒的线条都十分精彩，一丝不苟。在许多传世佳作中，线条疏密得当，精彩至极，有一气呵成之感。

色彩的配制

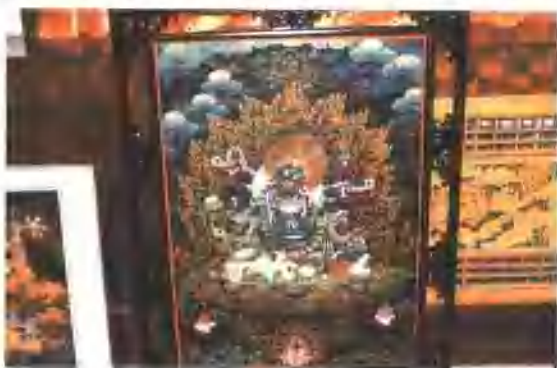
热贡艺人使用的颜料也非常丰富多彩，其颜料一般都是矿物或植物的茎加工而成的。有石青色、石绿色、中黄色、黑色、黄色、蓝色、

白色等，颜料的制作都靠手工操作，因而制作颜料的过程特别慢，但颜料的纯度高，质量稳定，而且颜料基本上都是纯天然。用这种颜料绘制成的画面既厚重又艳丽，而且色彩保持时间长，用这种颜料作画能达到十分理想的效果。

唐卡在上色时根据不同的内容有不同的技法，但也十分讲究色彩的浓淡强弱，如果使用纯度高、对比度强的颜色，能使整个唐卡的画面显得金碧辉煌，轮廓线使用墨线，再敷线以淡色，会形成高贵典雅、超凡脱俗的格调。画家要根据不同的背景需要，采用不同的调色法及上色法，以取得最佳的艺术效果。还有用不同颜色作底色的唐卡，如有用纯墨色作唐卡底色的，也有用银色作唐卡底色的，这要根据唐卡的不同内容而定。

在色彩的运用上，热贡唐卡有固有色和夸张变形色两种，在描绘蓝天、白云、鲜花、绿草时要使用固有色，色彩明亮艳丽，具有自然景物的本色，充分显示出了大自然的诱惑力；而画佛像时多用夸张的手法，专门使用高纯度夸张的色彩，如高纯度黄色、白色、绿色等，配合佛像优美的造型，在现实与幻影中展现佛的魅力，创造出完美的艺术境界。

热贡艺人通过描金技法，将芝麻粒大小的金



唐卡：六臂怙主



色彩鲜明的唐卡

粉描在唐卡上，勾勒出图案的线条，以金色的辉煌本色来达到使画面富丽堂皇、高贵典雅的目的。金色在画面上不仅能统一高纯度的对比色面，使画面色彩统一和谐，浑然一体，更能提高亮度，突出层次感和立体感，使画面更加灿烂耀眼。

热贡艺人运用大自然赋予万物的绚丽色彩，并同自己的主观感受有机地结合起来，使我们在唐卡艺术中能更集中、更直观地领略到五彩缤纷、万紫千红的色彩世界。

在热贡唐卡中更能体现出小中见大的艺术

手法。每一幅唐卡都是围绕一个主佛像展开的，在主佛像的周围以图画的形式连环排列着与主佛像有关的内容片段。虽然各小幅画面所占面积还不到整幅唐卡的一半，但如果我们把视线转入那些能表现故事连续性的小幅图案时，就会被其宏伟的气势、惟妙惟肖的人物形象、逼真的景物和艳丽和谐的色彩所吸引。这只是一幅并不太大的唐卡，但却能小中见大，表现了一个完整故事情节。同时也表现了大千世界五彩缤纷的内容。

注 释：

- ① 谢佐著：《热贡唐卡艺术》，青海人民出版社，第42页。
- ② 谢佐著：《热贡唐卡艺术》，青海人民出版社，第41页。
- ③ 谢佐著：《热贡唐卡艺术》，青海人民出版社，第44-45页。
- ④ 宗若拉木、多杰仁青著：《藏画艺术概论》，民族出版社2002年版，第237-239页。

第一节 堆绣艺术及其产生

堆绣艺术主要分布在黄南藏族自治州同仁县五屯上庄、下庄、加查麻、霍尔加、年都乎、年都乎拉卡、郭麻日、杂沙日等村。其中，年都乎村从事堆绣的艺人最多，成就也最为突出，著名的民间艺人有秦觉、言培、噶藏、祖巴、夏智和尕觉等。这里地处同仁四十里川道的中段、隆务河西岸，紧靠隆务镇，交通十分方便。

自热贡艺人们接受来自西藏、汉地传入的雕塑和绘画技巧之后，从摸索到掌握，直到有了高度的技巧，并逐步形成自己的艺术风格。据当地著名土族画家更藏的研究，堆绣艺术传入青海藏区约有250年的历史。几个世纪以来，在他们的不断探索和创造下，这种艺术日臻完善，在广大藏区声名鹊起，省内外藏传佛教寺院和国内外的游客纷至沓来，向热贡艺人们求画或定做堆绣作品。热贡艺人们为四川阿坝制作的巨幅堆绣《弥勒

佛》，为西藏桑耶寺制作的《莲花生大师》等作品均达240平方米，堪称堆绣之极品，深得当地僧俗群众的赞誉。

每逢农历正月十五左右，同仁地区的广大僧俗群众，都要举行隆重的藏传佛教法事活动，即莫浪木祈愿大法会。届时，当地信教群众争先恐后拥入寺院大经堂抬出巨幅堆绣缙佛，前面有成百上千人用绳子牵引，而缙佛周围拥上来的信教群众将缙佛围得水泄不通，有的想办法挤进人群将额头碰到缙佛上，哪怕用手触一下缙佛也好，有的将小孩子举过头顶并让其接触缙佛。在成千上万人的簇拥之中，抬缙佛



将缙佛抬出隆务寺大经堂



堆 绣

的队伍从大经堂到达晒佛地点需要好几个小时。尽管寺院的铁棒喇嘛在队伍前面手执柳棍开道，但是为了求得一年的吉祥如意，拥挤的人群并不惧怕铁棒喇嘛的抽打，依然如潮水般地拥向缎佛。当把缎佛抬到了晒佛地点，由上而下将其缓缓向下展开，又徐徐将金色的护帘揭去，巨大的堆绣便展现在了广大僧俗群众的眼前，此时，山下等待观佛的群众面向缎佛齐刷刷地跪下来连连叩拜，嘴里还不断地念诵着六字箴言。而寺院里的喇嘛则焚香诵经，继而山下有人燃放鞭炮，有人则烧起篝火，人们十分虔诚地祈求佛祖保佑地方平安，风调雨顺，吉祥如意。在这一天展示的缎佛便是各个藏传佛教寺院大经堂里保存并用来晒佛的巨型堆绣作品。这种堆绣作品大的有几百平方米。而信徒们自家用的堆绣品和寺院里挂的堆绣品大多是呈长方形约一米见方的作品，小的则只有手掌大小。

堆绣，在藏语中称之为“格直卜”或“规唐”，巨型堆绣则称之为“盖格”，是当地藏族和土族

所特有的工艺美术品。热贡堆绣以悬挂唐卡为主，内容和壁画、唐卡画基本一致，也是为宗教仪式活动服务的，大多绣制的都是藏传佛教的人物像。据美术史家研究，堆绣最初是由刺绣艺术发展演变而来。据研究，早在我国的春秋时期，就出现了刺绣艺术，后经历

朝历代的发展，不断丰富，艺术上不断创新，其用途也越来越广泛，形成了以苏绣、粤绣、湘绣和蜀绣为代表的四大名绣。至明代，刺绣艺术已经非常普及，日益完善，明代王鏊著《姑苏志》中已有“精细雅洁，称苏州绣”的赞誉。明清之际，苏绣吸收了上海露香园顾绣的精华，工艺进一步革新，绣女遍及城乡，苏州被称为“绣市”。及至清末，名艺人沈寿在继承传统针法的基础上，引进西洋画透视原理，使苏绣名声大震。其特色表现为平、匀、光、齐、和、顺、细、密的独特风格。江南地区四大名绣波及全国的结果，使得刺绣艺术也在明清时代随着大量移民实边和屯田戍边的政策下传播到了西陲古地，并从刺绣艺术中演化出了堆绣艺术。但是堆绣的用料和刺绣完全不同，堆绣的原料主要是真丝锦缎，工艺过程也比较复杂。同时刺绣作品和堆绣作品所反映的内容也大不相同，前者更多的是现实人物或植物花卉，而后者则主要是为藏族、土族人民的宗教生活服务的。

第二节 堆绣工艺制作过程

堆绣是藏传佛教寺院的艺术三绝之一，其工艺程序和艺术效果有两种：一种是将民间刺绣艺术与填充浮雕相结合的软浮雕形式；一种是用软面料剪刻粘贴形式，即规则的堆贴。前者是从宗教用的长形帷幔刺绣形式发展而来的，形成唐卡单幅换画面的格式，用料为各色绸缎面料和丝线，对所表现的人物、花鸟、飞禽走兽进行缝绣，首先要将面料剪裁成形，附在画幅面料上，用针线将成型的面料进行定位处理，即进行轮廓定位，再内垫羊毛、棉花等填充物，在这同时，要掌握主体形象必须突出，其工艺水平表现在对填充物厚

薄变化的处理上，然后进行细致的缝绣，这样就能保证堆绣作品在视觉上显示出来的浮雕效果和立体感，最后再配以衬料及四面锦料制作成唐卡式样的卷轴画格式。后者是通过用多层厚度面料粘贴成一种重叠的堆贴效果，形成规则的、平整的、工艺性极强的浮雕形式，并运用唐卡格式来表现。其工艺过程首先是复制范图，并裁剪和拆解画面部件，选用各色面料，根据部分造型进行剪贴，再按范图组合装贴，用熨斗熨平即可。在面部细节的处理上，则用白描勾线并绘制五官，最后将四边按唐卡的格式镶缝以深蓝色金线的锦缎，加底



堆绣：佛祖释迦牟尼

衬和画轴即可。这种堆绣的内容，大多表现独尊佛像和四面的装饰图案，佛像如释迦牟尼、宗喀巴、度母、金刚等固定范图格式，图案则有佛光、祥云、八宝、水纹、莲花等。其色彩均匀明快，干净艳丽，对比强烈，具有极高的纯度和极强的装饰性，如在对祥云、水纹等方

而采用色度推移的表现形式，强化了图案色彩的立体感、层次感和变化感。

堆绣的制作过程及工序较为复杂，首先把要绣的图案按规范的佛画内容画在纸上，再按佛像不同部位的要求选好相应花色的锦缎，然后把各部位图样剪裁下来，分组粘贴，



缝合。一般情况下，一幅小的堆绣作品，由一尊主佛像与下方的两尊小佛像组成，画面的周围配以云纹、花卉、日月以及各种供品的图案，这一类堆绣作品与雕塑、壁画、唐卡一同作为布置或装点经堂之用。而巨幅堆绣除了突出中心位置的一尊主佛像

以外，周围还要绘制数尊乃至数十尊佛像、菩萨像以及护法神像，在整幅画面中还要配置飞禽走兽、水波云纹等图案，总体布局宽敞，规模宏大，内容也很丰富。这种巨幅堆绣作品一般专供寺院举行大法会时用来“晒

巨幅堆绣：福大佛



堆绣：十世班禅大师



堆绣：八宝图



大佛”之用。在制作这种堆绣品时，起稿难度非常大，非凡庸之辈所能胜任。画师需要很高的艺术修养和深厚的绘画艺术功底。画师要根据造像度量经，精心计算，设计好总体布局结构，把一幅几百平方米的大图，分别画在数百张草图上，再根据每张草图的图案比例，将画布剪裁下来，进行拼贴，不足之处反复修改补充，直至圆满完成。

除了以上两种堆绣作品而外，寺院中还有用来装饰经堂的帷幔、幡幔和帐篷。这种堆绣作品以黑色为主色调，图案色彩鲜明，对比强烈。在制作各种堆绣作品时，由于面部和头部较小，很难逐渐堆贴，所以，艺人们便将堆贴和绘制结合起来，其中尤其是眼睛、鼻子、



堆绣：松赞干布

口唇、乳头和指甲部分需用画笔勾描，染色并进行镶边装帧。最后将完整的画幅组装在白布上，缝一块与堆绣面积相同的黄缎护帘，罩在上面。

堆绣唐卡的制作十分精细，从花草树木到菩萨、护法人物等无不栩栩如生，生动逼真。既色彩艳丽，布局合理，又层次分明，立体感极强，表现出高超的技艺。据口碑传说，清末一位跛脚艺人桑杰为同仁县麻巴乡的乙格寺作了一幅长40米、宽30米的巨幅堆绣唐卡。

堆绣作品在选料上十分讲究，也是堆绣至关重要的一个环节，底料和面料选择的好坏，直接关系到一幅作品的整体效果。由于要对佛像的肌肤、服饰以及各部位的色彩要求做到整体搭配，因此要根据不同的需要选择不同色泽、不同质地的相应面料。一般情况下，在制作释迦牟尼像时，要根据其无与伦比的崇高地位，选用白色锦缎作为制作其全身的面料，背光则可选用金灿灿的黄色锦缎做面料，剪裁堆贴完毕后，使释迦牟尼像呈现出富贵华丽、金碧辉煌的视觉效果，能够产生很强的视觉冲击力，使人敬之畏之，自然吸引众信徒的无限敬仰和朝拜。



堆绣：和睦四邻



第一节 泥塑艺术源流

泥塑是热贡艺术中极为重要的一部分。泥塑工艺在藏传佛教艺术中的总体水平，艺术影响与绘画、唐卡不相上下。泥塑佛像是每个藏传佛教寺院经堂里必不可少的，有些经堂就是以泥塑佛像为主体的。如经堂里的泥塑佛像，围绕着佛像的背光，莲座、须弥座上的人物、花草鸟兽等。泥塑分为单色和彩色两种。其中单色泥塑只是表面贴金箔，但面部五官还是用黑色和其他颜色描勾。泥塑在整个热贡艺术品类中占有显要地位，寺院的大小经堂常常以泥塑

神像为主体，就连一般家庭的小佛堂也少不了几尊泥塑佛像。同仁县五屯村的人们说，“只要五屯的红土用不完，佛像就塑不完”。和绘画一样，热贡地区雕塑艺术的源起、发展乃至成熟同样可以分为三个时期。

早期，大约从14世纪初至18世纪初将近400年的时间里，甘青两省的南部地区出现了几个藏传佛教中心，人们到处修建宗教活动场所。热贡地区也不例外，广建寺院，为热贡艺术的发展提供了一个良好的条件。这个时期的热贡



泥塑：莲花生大师

艺人们，开始接受了来自西藏和汉地两种艺术风格的雕塑技术。这个时期泥塑作品的主要特点是造型单纯朴实，注意大的形体及形象的感觉，不善于精雕细刻。艺人们用粗而有力的刀法，表现出所塑造对象的精神。例如，五屯寺院建筑屋脊上的砖雕：波龙、折龙、穿花龙、兽吻、狮子等形象单纯、质朴、浑厚、粗犷而奔放，艺人们以写实和夸张的手法，把动物的形象塑造得非常生动逼真，极富于装饰性的变化。从这些动物的形象及神情上看都表现得雄健、有威力。作为建筑的装饰，增加了寺院的威严与肃穆感。

中期，18世纪末至19世纪末期，这个时期，热贡地区的雕塑艺术和整个美术事业一起有了

进一步的发展。由于前期雕塑艺术家们在长期的实践中积累了丰富的经验，雕塑技巧和水平日臻成熟，使热贡地区的雕塑艺术出现了辉煌的局面，涌现出一大批很有艺术才华的雕塑家，如巴万、华尔丹等。这时期雕塑作品的艺术特色是：无论是佛的形象刻画，还是服饰的描绘，都细致入微，同时还注意到作品的整体感，并注意表现对象的精神面貌。由于当时的艺术匠师们有较高的艺术修养，他们继承了现实主义传统，严肃认真而又大胆地塑造每件作品，刀法细腻而不烦琐，张弛有度，富于优美的音乐性和很强的节奏感。

这个时期好的作品，有五屯上庄寺院小经堂的一个金身塑像——《无量寿佛》。这尊盘坐于莲花座上的佛，半裸着身子，披着霞帔，下身穿着裙子，霞帔下垂而变为飘带，和僧裙一起，自然而巧妙地散于莲花座之上，佛的双手放在盘坐的脚上，手托宝瓶，整个佛像姿态端庄，面部表情沉着和善，富于女性的美。自然而有规律的服饰、流畅的衣纹、配合得非常具有韵律感，给人一种恬静的感觉。

后期，自19世纪末至20世纪中叶，在热贡艺术大大发展的基础上，以塑像、绘画为职业的艺人数量，一年比一年增多。他们有机会更多地吸取外地的东西，不断充实自己的艺术修养和技巧。既然把泥塑、绘画作为自己的职业，他们也就希望自己的作品与众不同，因此这个时期热贡艺人们在艺术上有了很大的革新，表现出了很强的创新精神。受到社会潮流的冲击，作品的内容与表现形式也出现了新的变化，开始反映一些流行的审美情趣。

这时期总的倾向是把宗教色彩逐渐向工艺雕塑转移。匠人们在一些工艺性雕塑上精雕细刻，然后着以鲜艳的色彩，特别是金色广为应



雕塑：大威德金刚



用,在经堂柱子上的盘龙、神像的背光等上面大下功夫。而在佛像形体及神情上就较为放松。所以这个时期在工艺性雕塑上得到了很大的发展。但由于一部分艺人的艺术素养和鉴别能力较差,出现了一些佛的表情和动态比较呆滞的现象,而佛像周围的环境(背光等)装饰和



巴经彩绘和木经彩绘的泥塑佛像

营造方面,又显得异常华丽烦琐,缺乏整体感。这个时期比较典型的作品有五屯下庄寺院大经堂墙壁上的装饰浮雕“敬老图”(尖木措设计),画面上刻着一只猴子骑在大象的背上,双手举着一只兔子,一只布谷鸟落在兔子背上,几个动物后面以花草和树木作背景。这是一个藏传佛教传统的题材,也称《和睦四瑞》,表现了尊敬长者和众生和睦的内容。几个动物的形象表现得都很风趣,整个雕塑无论是形象还是花边饰纹都表现得十分完美,不过这时期的作品已不像过去那样朴实、浑厚。

这个时期比较有代表性的作品还有五屯下庄小经堂内的先巴(弥勒)佛,无论在手法上还是技巧上,它都可以代表热贡艺术后期的艺术风格,特别是这尊佛像的背光:上面有人物、飞禽、走兽、花草、云纹等等。艺人们在塑造这些作品时精雕细刻,使得每个细节都很精巧,从

局部看,各个组成部分都表现得很生动。但从整个作品的整体效果上看,就使人感到烦琐,不分主次,加之五颜六色极不协调的色彩,使人看了眼花缭乱,无论是背光本身及其与高大单色佛像的关系,都不够协调。不过,尽管这个作品存在不少问题,但在热贡艺术的发展方面还是有着很大的创造与革新。论其塑造之精巧,色彩之鲜艳等等,在一向为宗教服务的藏传佛教雕塑艺术上,还是较为少见的。

热贡的雕塑艺术是丰富多彩、多种多样的,题材虽然都是宗教方面的,但在作品的形式及表现手法上各不相同,而且在那漫长的岁月里,逐渐形成了自己的艺术风格。热贡的雕塑艺术还表现在后期的变化上。就是从原来的宗教气氛浓厚的雕塑艺术,逐渐向工艺性雕塑方面发展,并达到了很高的水平,这一点是和其他地区的藏族艺术有区别的。在中后期才真正形成

一个流派，即热贡艺术或称为热贡流派，成为藏区佛教艺术三大流派之一。

在热贡地区特别是五屯各村的雕塑艺术从发生、发展到今天的数百年过程中，藏族和土族的雕塑匠师们始终遵循着现实主义传统，用辛勤的双手与智慧为祖国文化艺术事业创造了宝贵财富。热贡地区的雕塑，带有一定的现实主义传统，表现在他们塑造的佛像等上面，动态及形象生动、逼真，动物也表现得非常有活力。很难想象，如果不对生活中的人和自然进行细致入微的观察，哪能塑造出那样完美的形象和各种不同的性格。正如当地一位已故的老

艺人桑吉太所说：画狮子起码要多看哈巴狗，画老虎要多看看猫。热贡的雕塑艺术家们，根据不同的对象在形象、动态和服饰的处理上，是经过认真推敲的，有选择、有取舍，使得很多塑像的精神面貌、服饰衣纹等都表现得既有真实感又富于装饰性。这种表现对象的高度技巧是很值得今人探讨和学习的，很多作品达到了高度的精巧，富于装饰性和瑰丽的民族色彩，而且实用价值很大。像配合建筑的室内外装饰的木雕、砖雕、泥塑等，其造型都非常完美，为建筑物增添了不少光彩，近年来有些已经被建筑和装潢公司所利用。



雕塑佛像



第二节 泥塑工艺流程



美轮美奂的雕塑——郭麻日塔顶部

佛教在初创时期并不提倡偶像崇拜。在早期印度的雕刻里，常有用树枝或脚印等来代替佛形象存在的情况。那时，拜佛仪式在雕刻中所反映的是诵经、顶礼、膜拜、献花、烧香等。首先是对佛陀的赞颂，虽也模仿了人类的基本形象，但却不是现实中的人。为了加强佛像的理想化，因而产生了“三十二相”和“八十种好”的规则。这就是将释迦牟尼从人的姿态出发而达到超人的姿态，成为一种理想的象征。释迦牟尼佛祖与常人相比有32处不同，如头顶长肉结，双耳垂至肩，双手过膝，身高一丈，膀阔八尺，舌伸出可达鼻尖，有32齿，双眼视力无限远，等等。藏传佛教塑像与绘画各部位比例和汉地的基本相同，掌握好塑像各部位的比例是塑好佛像最基本的技术要求。传承方法主要是师傅带徒弟，口授、眼看、手教。开始，师傅先让徒弟观看寺庙供奉的各种佛像，在心中对不同雕塑内容形成一种概念，

一种轮廓，然后再从选土、砸泥、造骨架、模泥入手学习雕塑。初学者先给师傅当助手，待师傅塑出形象，徒弟用雕塑刀挤压，使塑像逐渐坚实、光洁，各部位达到要求。跟上一二年后让徒弟学模泥雕塑，师傅进行指点，一边口授一边作示范，在师傅指点下雕塑一定数量佛像才能出师。在师傅认为他可以单独完成塑像时，才让他毕业独立工作。一旦独立工作，就可以自带徒弟了，一般从初学

到毕业需要十年左右的时间。

从准备到最后完成一尊佛像的雕塑，要经过一个相当复杂的工作过程。一尊精美的塑像倾注着匠人的大量心血，也表现出匠人的艺术才华，一尊塑像的完成一般要经历以下的工艺流程：

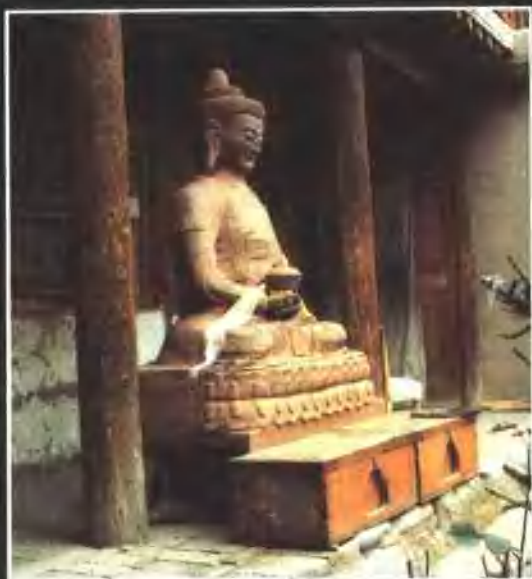
1. 选土

土是泥塑最基本的材料，塑像所用的土质必须是黏性好，纯净无杂质，不能有砂石和其他任何杂物的上好土壤。从色泽上说有红壤、黄壤和黑壤三种。一般从当地选土，如当地的土质不够标准，还得从很远的地方拉运。土的性能要松软，不能太硬，太硬则容易裂缝，影响塑像质量；也不能太松软，太松软则容易破碎，同样会影响到泥塑作品的质量。所以，选择上好的土壤成为泥塑的首要条件。热贡地区的泥塑作品原料一般都是就地取材，用不着到太远的地方拉运。

2. 砸泥



把棉花和泥揉在一起



基本形成的塑像



妇女们砸泥的场面



泥塑雏形

砸泥前需先挖出4—6尺的小方坑，深约1尺5寸，如若泥塑作品庞大，则需要挖掘一个相应的大坑。然后在坑内铺上塑料布，以防渗水，再将准备好的土打细成粉末状，拣去所有的杂质，放入坑内，九分满，千万不能打实，以自然为好，然后均匀地浇上清水，浸泡一至两天，如土质好，十余小时即可，待泡好后，再挖出放于平石或木板上用木棒槌反复砸，如同在案板上揉面，揉得越精越好。砸泥之前还需均匀地放入适量的新棉花，以增强黏结力，泥的软硬以手能自如地捏动为宜，太软不但干得慢，且不易造型。待泥砸好后，最好先放入塑料大袋内并扎住袋口，存放几天，使土粒软化得更彻底。泥的质量越好，用起来越得心应手。这项工作一般由村里的妇女和儿童来完成，土炕的图片便是作者于2004年8月在同仁县五屯下寺的大门口拍摄到的砸泥场面。

3. 雕塑过程

泥塑分为两种：有骨架的和无骨架的。一般四尺以下的，因其佛像形体小，体积不大而不必用骨架，直接塑在一块方形木板上（底座板，藏语称“夏坎木”），塑像为空心，从四周往上垒塑，把泥用手捏成半寸厚的长块再折成四形垒在前层上，逐渐增高，边上泥边摸，塑至脖根为止，在背部留一方口，约二到四寸，并做一块相应大小的盖子，此口主要是以后装入“仍究”（经文、柏叶、五种粮食等物）而留的，民间称之为“装脏”，一般先塑头像后塑身材，待身体干到一定的程度再安上头像。在塑头像时同时雕刻头饰，塑好佛像的主体后在塑像的表层雕刻各种服饰花纹，如衣服花边、项链璎珞、腰带等。如果塑像较多，上述服饰可用石膏模具倒制，用模子倒制，一则快，二则精细美观，倒好以后再用胶泥



泥塑：佛祖释迦牟尼

黏上去。有骨架的，四尺以上的塑像因佛像体积较大，较重，必须有木制骨架支撑才能牢固。骨架藏语称为“日夺”，意为骨木；其中心有一直径约10厘米的木桩，藏语称为“式夺”，意为命木，此木桩相当于人的脊梁骨；木桩的上部加一横木，一方面便于造出扇形，另一方面为安装胳膊。四肢一般用木棍或钢筋作骨架，用绳子在其上扎一层麦草，大体造出像，然后进行泥塑，先从脚跟部分塑起，由下而上逐步上塑。和小型塑像不同的是，大型塑像的头不用单独塑，待塑成主体后接着塑头像。手和胳膊是最后完成的。

塑像不论大小，手都是单独塑成后安装上去的。佛和菩萨的手都有不同的手印（不同的手势形状），必须按要求塑得准确无误。相比之下，

一尊佛像的主体比较好塑，而较难的是附着在表层的各种服饰佩戴，这些必须精雕细刻，使神佛既庄严又高贵，使信徒心目中更加崇拜、笃信。否则就显得粗糙，不能给人以美感和艺术感染力。弥勒佛、菩萨、白度母、观世音、长寿菩萨、四大天王等头戴五佛冠，身披轻纱，下身着华丽裙子，服饰、头饰、膊饰、脚饰，均为珠宝、璎珞，上色描金后看上去十分华丽高贵，信徒观之油然而生敬仰，继而五体投地，三叩六拜。

还有些塑像虽其高度达不到四尺，却也要使用骨架。原因是这些塑像如五大护法神，在造型姿势上比较特殊，身姿有一定的倾斜度，有的是坐马势，有的是弓步，其动感很强，重心不稳，这样的塑像只有内部有了骨架，才能使其丰靠，夸张的用力动感强烈，充分表现出护法大神的威力。

4. 摸压

无论是何种泥塑像，在主体塑像塑成后必须用雕塑刀进行反复摸压。在摸压的过程中雕刻出各种花纹图案，另一方面经过反复摸压使泥塑逐渐坚实、光滑，达到一定的技术要求。这是一道相当细致费力的手艺，需要花费艺人大量的心血、汗水和工作时间。匠人必须用手中的雕塑刀雕刻、摸压出精细而美妙的塑像来，而且表层要光洁、细腻。泥塑匠人手中的雕塑刀如同画家手中的画笔，可以塑造出众多的美术作品来。

5. 工具

泥塑匠人使用的工具主要是雕塑刀，藏语称为“得万”。雕塑刀分为两种，一种平面光洁，一种有许多横槽，平面的称为“尖得万”，横道状的称为“干得万”。雕塑刀全为木质，有太中小多种规格，一般长度为五到八寸，两头有刀，中间为手握杆，刀部很像人的手指头，既能摸压又能雕刻，在匠人手中便是一把万能刀。大的直径可达到4—5寸，小的约1厘米，大的主



雕塑师正在摸压



要用于雕塑大型塑佛。雕塑刀的刀杆中段略成弯曲，使用起来极为方便。

6. 上色、描金

一尊塑像塑好后必须等它完全干透了才能上色、描金。通常一尊较大塑像须一年多时间才能完全干透，待干透以后还要修补好出现的裂缝，有些较大的裂缝要经两三次次的修补才能完成。修补好裂缝以后再用细砂纸进行打磨，使表层完全光洁。然后用毛刷将表层尘土清扫干净，再准备上胶泥。这个程序是把牛皮胶用热水化开后再加入纯净的泥土拌成细糊状，均匀地刷于塑像；待胶泥晾干后再上一层质量上好的清漆；待清漆干后，用白漆调和黄色，刷于塑像，使塑像呈浅黄色。藏语称之为“色丹”及金毡，为描金前的底色。其色和金箔很相近，使塑像呈一定的明亮度。待这最后一层漆将干未干时，用手指去试稍有黏感，即是往上贴金箔的最佳时机。如果太干就会失去黏结的牢固度，太湿会渗透金箔，使金箔失去亮度，达不到理想的效果。上金是最后一道程序，也是最关键的一道工序。上金分为两部分。上面所说的贴金箔主要是贴于服饰、璎珞、衣带、项链部分。袒露在衣外的肉体部分不是直接贴上去的，而是将金箔化入水中反复用手搓研，用胡麻汁制成糊状，用画笔描上去。描金前先刷一层粉红颜色（藏语称为“哈寸”，即肉色），然后再用调好的金描上去，使塑像呈现出高贵的金身。垂在胸前的头发为普蓝色。宝座有莲花、太阳、月亮三层式，这三层顺序是金色太阳、银色月亮、花，三层式宝座多用于千手轮金刚、大威德马头明王等。夏坎木即底座板为蓝色。从大的方面讲，分为单色和多色。单色即通身，多色在不同部位上不同的颜色。上金都是最后一道程序，技术性要求很强，各种塑像的情绪、面部状态等主要是通过上色的技术表现出来的。以上介绍的



宗喀巴塑像

只是一个基本的技术，事实上泥塑的实际操作过程还有许多细节，每个操作动作和方式都表现为技术技巧，有些技术性的东西就在匠人的心里，微妙得难以言状，只能心领神会。只有细心观察才能学到其精妙。

7. 背光

背光是安置在塑像背后的装饰，也是雕塑一尊佛像的重要组成部分，其大小要根据佛像的大小来确定，左右要超出佛像15—20厘米，特别是顶端要高出佛像头部。背光的制作：先用较厚的木板做成形似铺板的方块，然后将顶端锯成半圆形后固定在塑像的背后，与塑像距离约10厘米。背光板的左右从上至下是一对玉童仙女，一对龙，一对大鲸，一对金龙，一对白象，一对金莲花，边缘约有10厘米的泥塑雕



泥塑佛像

花边。这实际是佛的仪仗队。佛、菩萨、护法神、时轮金刚、四大天王等均有背光。神佛塑像的背光由寺主来决定。背光的造价和塑一尊佛像的造价几乎是相等的。

8. 宝座

佛和菩萨的宝座，藏语称为“池”，凡取坐姿的佛和菩萨一般都塑有宝座。宝座有圆形和方形。在宝座的四周塑有莲花和其他花纹。释迦牟尼、弥勒佛的宝座下端塑有四只白狮子，一只爪悬空，一只爪擎着宝座。一些大型宝座四周装饰十分豪华，表层全用白银包裹，雕有精致的花纹，中间还镶有许多珠宝。看上去十分美观而富丽堂皇。

在长期的泥塑实践过程中，与唐卡一样，民间艺人们形成了一套塑像的度量尺度，并且组

织成韵文，读起来琅琅上口，便于记忆。比如在塑制佛像头部时有一段歌诀：

顶髻装饰一寸珠，高度二指周三指；
顶髻周长十二指，五指饱满无缺陷，
周长四十五手指；端正俏美鼻梁尖，
高度半指宽二指；鼻孔隔和两眼孔，
各宽一指长一指；鼻翼厚度二青棵，
鼻孔深度为一指；色泽润泽向上唇，
状如鹦鹉的兰书，厚度四青棵稍，
长度二指二青棵；下唇齿根向上量，
唇高仅为一手指；上唇中略略隆起，
下唇恰齐唇根处；嘴地如瓶表俏丽，
圆润丰满三条线；手掌长度各七指，
手掌宽度各五指；中指长度为五指；
食指以及无名指，要让中指短半节；
食指要比小拇指，长了半个小指节；
大拇指比小拇指，又短半个小指节；
五指均有三指节；指尖半节生指甲，
颜色红润甲背隆；三分之一的指长，
即为指根的周长，指尖要比指根细，
逐渐变细方匀称。

在塑制佛像身体时，先在木座上塑造莲花宝座，然后由佛像的下身开始逐层上塑，其度量歌诀如下：

腋窝尖至腋窝尖，相距二十套手指；
胸背两面皆如此，腋下两侧皆相等；
各占八套小度量，腋围六十套手指；
两个乳房高四指，肌肉丰满显雄姿；
胸部交接三套共，量至乳间十二套；
双乳正中向下量，量至脐围十四指；
双乳对直宽和窄，各占二十二指半；
胸部厚度十二指，胸围六十套手指；
乳头高度为两指，前身后背二十指；
胸厚十套小度量，胸围共为六十指；



脐部腹宽十六指，腹围四十八手指；
脐上腹宽十五指，腹围四十五手指；
腰部粗短任画而，脐眼大小为一指；
膝眼右处高半指，脐眼向下量八指；
膝部宽度十八指，或者宽为十九指；
膝围五十四手指，臀围八个小度量；
大腿三十小度量，小腿腿宽十二指；
周长三十六手指，小腿长度为半指；
胫长三十小指，膝部宽度为七指；
膝围二十一手指，小腿宽度为六指；
脚围一十八手指，脚背宽度为五指；
周长二十五手指，粗细有致才美丽。

信仰藏传佛教的热贡民间艺人们在制作雕塑作品时，严格地按照这些造像度量标准进行创作。在局外人看来，这种造像度量简直是神秘莫测，用手指度量很难做到精细准确，也很难把握其要领。但是，作为一名长期从事雕塑工艺的艺术家的而言，这些尺度不仅是他们的口诀，而且也是他们经常性的实践活动。他们仅仅用手指的长短便可以测量造像的尺度，创作出林林总总、神态各异、各种类型的佛像，以供不同需要的香客们朝拜。



释迦牟尼塑像

第三节 泥塑工艺形象释读

近代以来，热贡地区艺术人才辈出，对于继承和发展热贡艺术，弘扬民族文化遗产做出了卓越贡献。藏语称雕塑匠为“包豪造”，称塑像为“格”。各个时期的雕塑名匠缺少文字记载，藏族有句谚语说：“汉人靠文传，藏人靠口传。”据同仁县加查麻村70岁的老匠人罗藏达吉介绍，他10岁开始跟随师傅学习绘画和雕塑艺术。他的师傅

叫万德才让，师傅的师傅叫银杰加布，是五屯村著名的雕塑匠师，是绘画、雕塑兼优的艺人。他还有位师傅叫罗藏尼玛，也是雕塑高手，罗藏尼玛的伯父旦正是很有名的画匠和雕塑师。旦正先后为同仁县曲库乎乡瓜什则寺、汪龙寺和杂沙日等13座寺院塑造了高大的弥勒佛像，最高的达二丈五尺多，论其手艺之高后人不能望其项背，民



弥勒佛塑像

间传说其造像的精美程度胜过印度佛像。罗藏尼玛曾为同仁隆务大寺、五屯寺塑了大量的佛像，至今传为美谈。他的足迹遍及甘、青、川、藏各个藏传佛教地区。据民间传说，五屯早期有个雕塑匠人名叫多台，其艺业不译。另一位叫巴罗汉，是五屯下庄人，距今已有四代人的传承关系，大约有近200年的历史了。相传同仁郭麻目寺院的弥勒佛就是他雕塑的，这尊塑像是当地僧俗群众公认的杰作，达到了大师级的水平。还有一位很值得一提的是20世纪初期的绘画和雕塑高手维塘华旦。他是现代以来同仁地区僧俗公认的佛教艺术大师，无论在绘画还是在培养徒弟方面都有卓越的成就，在热贡艺术的继承、保护和发展方面都有重大的贡献。20世纪前期年都乎村著名画

师加羊、云丹、华丹等都是他培养出来的高徒。所以，年都乎和五屯人至今对他的功德传颂不已，有口皆碑。相传他给年都乎寺院塑了一尊高大的弥勒佛，像塑好后在佛像腹内放了许多画笔和雕塑刀及佛经（民间称之为装脏），还给佛爷念了许多经，并祝愿同仁地区佛教艺术兴旺发达。

五屯上庄寺院僧人雕塑匠师银杰加，僧名叫知卡赛，6岁入寺为僧，是当代被人们公认的热贡艺术雕塑大师。他带出好几位很有艺术才华的画师和雕塑师，当今全国著名的工艺美术大师夏吾才让就是他的高徒之一。银杰加从16岁跟他的叔父绘画师傅吉合旦本去塔尔寺绘制唐卡和壁画两年，掌握了绘画的基本功。返回同仁后又拜雕塑师傅吉合旦本为师，学习泥塑技术达12年之久，到28岁时，跟吉合旦本去甘南合作，在四川昂洼葛丹、青海互助县的德合龙等寺塑像长达五年。34岁那年去西藏噶丹寺学经一年，随后又去四川、甘南、青海牧区等地寺院从事塑像艺术活动。正当艺术生涯走向成熟的时候，藏区平叛扩大化，许多寺院被解体，僧人被迫还俗，佛教艺术被斥为“牛鬼蛇神”。他和许多绘塑匠师被安排到民族公学进行劳动改造，学习宣传画及现代题材的工农兵人物画，前后达两年。1962年隆务寺开放后他又进入隆务寺念经敬佛。有时偷偷画些画，塑些小像。以后隆务寺再度关闭，他又回到五屯下庄，参加农业生产劳动。党的十一届三中全会以后，他再度入寺穿起袈裟，拿起雕塑刀，重操旧业。党的民族宗教政策的全面落实，给热贡艺术带来了春天，使热贡艺术再度放出光彩。这几年来他带了7个徒弟，其中4人已经单独行艺。他不顾年迈，身体有病，常年带徒弟来行于甘、青、川等地寺院塑造佛像，教授徒弟，塑造出众多的佛教艺术珍品。他的大半生从事雕塑艺术活动，大约塑造了千余尊佛像，其中



有高大的弥勒佛像、释迦牟尼像，最高的达二丈五尺。1994年为隆务寺活佛叶什雄的文殊菩萨殿塑的文殊菩萨像高达二丈余，很受僧俗群众的称赞。造价达7万余元。给尖扎县桑珠寺塑的弥勒佛像高达二丈多，造价达8万余元。他塑的佛像内容主要有：释迦牟尼、弥勒、大威德金刚、时轮金刚、英雄女神、观世音、白度母、长寿菩萨、无量寿佛、千手千眼菩萨、兰杰玛等约200余种。他和五屯下庄的尖木措均被公认为是当代泥塑大师，也是热贡艺术的一代宗师，成为大家学习的楷模。现今五屯上庄寺院年仅20岁的青年僧人娘本、切知海已能独立雕塑出精美的佛像，比例准确，雕塑精细，手艺不凡，是热贡地区民间雕塑行业的后起之秀。



泥塑：大威德金刚

泥塑的神佛像均有其不同的神态和表情气质。这些神态和表情必须通过精湛的技术手段来表现，比如佛祖释迦牟尼，端坐于莲台，其神态安详，双眼下垂，冷静审视人间的一切；观世音菩萨稳坐莲台，表情十分慈祥友善，本来她早就该成佛进入天堂了，可她曾对释迦牟尼发誓：“地狱不空，誓不成佛”，下定决心要在人世间救苦救难，普度众生出苦海。她的神态又可亲可爱，给人感觉她是世界上最伟大、最善良的母亲。她的慈悲之心就是一种伟大力量，各种护法神特别是大威德金刚，有9个头，32只手，16只脚。32只手各执不同法器，双脚下各踩一个妖怪，其神态威武，使人恐惧，肌肉十分发达，大有一举扫尽世间一切不平之势，使观者无不敬畏。释迦牟尼有32变相，菩萨也有许多变相，他们在不同的情况下会有不同的表情和形象。如菩萨静坐时安详慈祥的面容，愤怒时又变成另外一种面容，使人产生恐惧感。对不同的表情都有不同的表现手法和技巧。如高兴时或微笑时口角和眼角略向上，愤怒时双眼角稍向下垂，情绪平静时眼角和口角都成直角状，概括起来主要有九种：一是舞姿状，二是英雄状，三是大无畏状，四是威力状，五是声威状(言语使人敬畏)，六是厉害状，七是慈悲状，八是正直状，九是善良状。要正确描绘上述各种神态，一要靠老师的传授，二要靠匠师本人的实践经验，三要靠对佛教教义的深入理解。佛像塑成后，面部表情必须用颜色描画，如眼神，将眼睛分成三分：左右眼白各占一分，中间黑眼珠占一分，黑眼珠一定要在正中，视线对着正前方，这样无论你从哪个角度看，他总是跟着你，你怎么也逃不过他的视线，佛的眼睛较长，中间稍细，多少给人一种神秘感；菩萨、度母的眼睛较大，慈祥而亲切。各

种情绪神态主要从面部表情中表现出来，其技术性很强。从用色上说，喜欢的表情多用白净色或浅红色，如白度母、菩萨等，怒相用深红色和蓝色表现。各种神佛像的形状和表情在佛教的《大藏经》《宗喀巴传》等经典中都有较详细的记载和解释，是匠人绘塑像的基本依据，并非匠人随心创作。特别是释迦牟尼的像必须

按佛教的仪规塑造。

佛像的手印姿势，众多手脚及所持的法器都有其来历和讲究。比如大威德金刚的九个头代表佛的九部经典，头上的两只角代表佛的“得巴”；32只手代表佛经、塔、衣物、善、智慧、法力、美等32件事物，16只脚代表天空、耳空、视空、声空、灵魂等，头上火焰升腾表示他的不

坏金刚身；文殊菩萨的火焰剑是“智慧剑”；又如佛座周围的莲花，相传佛祖出生后连走7步，每个脚印各生出一朵莲花，故有“太子七步行，步步生莲花”之美谈。手最多的是噶举，有42只手，九头，拥抱夫人，是难度最大的佛像。大型佛像主要在于骨架好不好，骨架做得不好，做工再细也不会美，而小像主要在细腻。佛教艺术出自佛教经典和教义。如果一个画师不懂得佛教知识，不了解佛教的历史，就很难成为一个很有艺术造诣的画师，只能是一个有技巧的画匠而已。为了切实表现出佛教宗旨以及佛的智慧，任何一位画师首先必须是佛教的忠实信仰者。而且对于藏族、土族来说，从事绘画和雕塑以及其他的一些艺术活动，都是对佛的皈依，是对自己心灵的净化，是积聚福德资量和智慧资量的过程。因而无论是从事艺术的创作还是另外的活动都要求作者全身心地投入到创作中去，并且将自己所有的

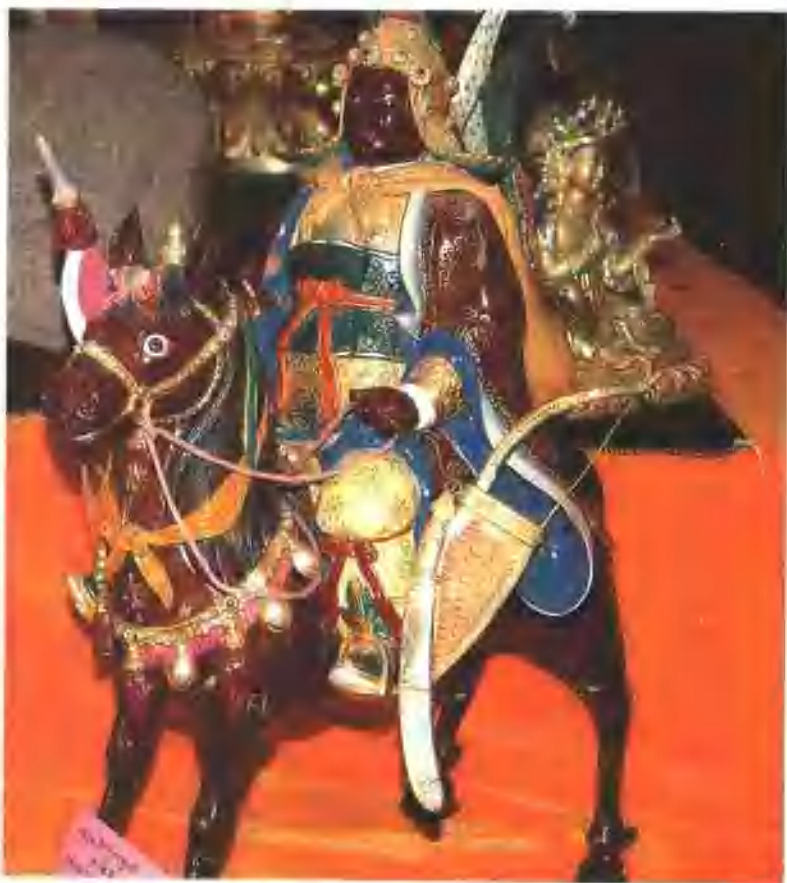


无型金刚



宗教情感和审美情趣都投入于自己所信仰的宗教以及一切相关的活动中。

藏传佛教艺术是随着藏传佛教的传播而发展起来的，是借鉴了本教的形象来阐释佛理的宗教艺术。一般说来，藏传佛教所供奉的佛像主要有三类，即善相本尊、怒相本尊、善怒相兼具本尊。著名的善相本尊有观世音菩萨、度母等；著名的怒相本尊有大威德金刚、金刚橛、马头明王等；善怒相兼具本尊有密集金刚、时轮金刚等。在上述本尊神像中又以怒相本尊神居多。之所以如此，这和佛教所宣传的思想有关，主要来源于密宗哲学。在密宗哲学中，一方面以爱欲导引人，宣扬“天后”、“天女”、“明妃”之类的“爱神”；另一方面宣扬愤怒、怖畏义理。这些都体现了佛教教义的精神，其实质就在于教诲信徒坚定信念，避免众生误入歧途，不为世俗各种欲望、烦恼干扰，并从根本上消除这些魔鬼的诱惑，所以就采用直观的可感的形象呈现给广大信徒，让崇拜者们既感到佛的伟岸可亲，又感到各种欲望对自己的侵害；再者密宗认为佛有三身：法身、化身、报身。法身是指以佛成身或身居一切佛法，实则是将法性人格化；化身是指佛为了脱度人间众生而随三界六道不同状况和需要所现之身；报身是指以法身为因，经过修习而获得的佛国之身。



泥塑：格萨尔王

这一切使热贡艺术既是佛理抽象观念的形象表达，使艰涩、深奥的义理变化为直观的艺术形象，又给诸多画师们提供了想象的空间，使宗教迷雾中透射出人性的光彩。以文殊菩萨为例，让我们来看一看宗教和艺术是怎样有机地统一起来的。在佛教中文殊菩萨的典型法像是顶结五髻，手持宝剑，静坐于莲花宝座，或骑一凶猛狮子。整个造型表现文殊菩萨是一位充满智慧、辩才锐利、凶猛的“大智文殊”。虽然，文殊菩萨有不同的称谓和多种造像形态，但利剑、莲花、狮子则是所有造型都具备的，“利剑”象征其“能断众生一切烦恼”；“莲花”、“狮子”象征其辩才



泥塑 千手千眼菩萨

锐利、智慧、凶猛。如右手执利剑，乘坐狮子的是金刚界文殊；左手持青色莲花，身坐白色莲台者是胎藏界文殊。在藏传佛教密宗中，认为文殊菩萨的化身是藏密无上瑜伽部的本尊，也是格鲁派密宗所修本尊，藏名叫“吉多吉”，汉语译为“红降阎魔尊”，梵语音译为“阎曼德迦”，别称为“降阎魔尊”、“六足尊”。大威德怖畏金刚，整体形象是9头、34臂、16足。正面为牛头，拥抱明妃罗浪扎妊，身体为蓝、或青、或红3种色彩，头上生出炽热火焰，头顶无量寿佛，足踏卧

鹿，手持各种法器；有的是足踏一牛，牛下卧一人体。“怖畏金刚有9头，乃代表各种镇压阎王的经咒。头有3睛，乃是‘空’的符号，意为无所不见。9头的排列，居中的一头，蓝色，像阎王，即所以镇压阎王；两角亦表两真，即空‘真’与‘有’真；右列3头，中青，右红，左黄，各象征善静、威权、愤怒，即3种德能皆全之意；左列3头，中白，右灰，左黑，灰即死色；居中头上再有红头，像吃人罗叉，名参布。上述各头象征愤怒、武勇，头各佩五乾头骨。最高一头为黄色，象征慈善和平，早文殊本身。发上指，向佛地之意。臂手有34，意为菩萨成佛37路（即八正道，四智，四精进，四禅定，五能，五力，七菩提性，即三十四加身、口、意三者而成），右17手，各屈拇，中、无名二指，伸食指与小指；掌平，向天王药叉挑战。左17手各手持物件，第一对，高扬，抓象皮，示“无名”已除；第二对，右持月刀，左执盛血骨碗，血示快乐，三臂拥妃，以下各手左右分张；第三对右护白箭，装二孔雀翎，左手持天王惨洼头；第四对右持杵，左执藤牌；第五对右持钩刀，左执鲜左腿；第六对右执标枪，左拿长绳，一端钩，一端进灌；第七对右持月斧，左执弓；第八对右剑，左入肠；第九对右箭，左铃示弘法；第十对右钩刀，左执鲜左臂；第十一对右棒，左丧布，意为无常或无主（在轮回中无主）；第十二对右人骨杖，杖端以金刚为顶，顶下为头骨，黑红二鲜头，二金刚交叉瓶，莲花，杖身为全身骨架，左三尖矛，矛穿男体成人；第十三对右法轮，左炉，炉内生风；第十四对右金刚，左盛血头骨碗；第十五对左椎，右左臂；第

十六对右持钩刀，左执鲜左腿；第十七对右执标枪，左拿长绳，一端钩，一端进灌；第十八对右持月斧，左执弓；第十九对右剑，左入肠；第二十对右箭，左铃示弘法；第二十一对右钩刀，左执鲜左臂；第二十二对右棒，左丧布，意为无常或无主（在轮回中无主）；第二十三对右人骨杖，杖端以金刚为顶，顶下为头骨，黑红二鲜头，二金刚交叉瓶，莲花，杖身为全身骨架，左三尖矛，矛穿男体成人；第二十四对右法轮，左炉，炉内生风；第二十五对右金刚，左盛血头骨碗；第二十六对左椎，右左臂；第

十六对右匕首，左三座三顶房，为凯旋的军旗，第十七对右鼓，为弘法用，左黑布，扬以生风，止以息风。”各手及手持物均有一定的含义，并非随意排列。从以上的描述中可以看出，怖畏金刚在整个造型上，严格遵循“三疏一经”（即《佛身影像相》《绘画度量经》《身影像量相》和《等觉佛所说身影量释》）的规定。《绘画度量经》亦称《画法论》《画论》《梵天宝书》等，是一部以转轮王为例，讲述天神及各类世俗人物画像的理论著作。《身影像量相》也译作《造像度量经》，是讲述佛、菩萨、诸天神、太子、罗汉和人等身像的论著。其中“八宝量度像”是专讲以威怒为特征的各种护法身像的尺度和技法的。《等觉佛所说身影量释》是对《佛身影像相》的详细注释

和补充。怖畏金刚的整个造型上下、左右平衡对称，比例适宜，给人以和谐、沉稳、均衡之感，同时寓杂多于统一，在整齐中见变化。在艺术手法上，通过艺术变形，使之成为多头多臂，变化无穷，蕴涵丰富的宗教艺术形象，给人以狞厉之美，同时也给人以无限想象的空间。这一点和显宗造像的慈祥和蔼很不同，多数密宗造像都进行了艺术的夸张和变形。诸如千手千眼、青面獠牙、獠牙咧嘴、牛头马面等。还有护法神各种各样的标志，例如，人头念珠、滴血的肝脏、肠子、人的胳膊和腿、朱红色的尸体等。所有这些使信徒深陷在强烈的恐怖、畏惧中，由衷地生起依赖感和崇敬的敬畏感。由此，在敬畏中把对恶的恐惧转向对善与美的祈求。不可否认在直观的形



苏合日村庙中的塑像——阿未楚布

象中蕴涵着深奥的佛理，使膜拜者的心境发生微妙、复杂的变化。在佛的大慈大悲中人们感受到既有佛的慈爱关怀，又有对自己不虔诚的恐怖、畏罪心理的忏悔。佛教认为现实是苦海，人们要受轮回之苦，为了拯救芸芸众生，以大慈大悲之心，通过爱和善来引导众生脱离苦海，以成正果，获得最终解脱。但为红尘所染的众生往往被现实及自身的各种欲望所缠绕，不能持之以恒，坚守戒律，为了消除这些魔障，使众生走人正道，于是这些魔障就幻化为各种各样的千奇百怪的恐怖形象，使众生在“恶”的恐怖中不误人歧途。因此在密宗雕塑中，出现的各种各样的可怖的物体：神灵脚下衰竭待毙的魔怪，砍下的头颅、头盖骨、胫骨、人的心脏、肠子等，这些都成了个人之敌——欲望、烦恼所假设的实物形体，物化为具象可感的物体。使用这些恐怖物不仅是象征烦恼、欲望的可恶可憎，而且对于修行者来说，从观修自己的身体，并将自己的躯体想象为佛身的显现这一精神化的过程，就是要在正确的意念中触发和利用复杂的神经系统，进行意念调节，要求做到“三密”为用，通过三密的感应即手结印契（特定的手势和坐法）、口

诵本尊真言（咒语）、心观想佛尊，从而，使修行者心、口、手响应并联动于人的心灵。在这一精神活动中，我们虽然难以窥视到修行者复杂微妙的心理变化，但对烦恼、欲望之类的憎恶和对善的向往、爱的诱惑的精神升华，确是不容置疑的。这一点也是怪诞最本质的特征，它使人感到痛、感到恐惧，“痛中思痛”，在恐惧中既感到一种压力，又在压力中挣脱、解放，从而获得精神上的自由与愉悦。佛像造型中的爱与恶实际是生活中美与丑、善与恶、真与假的反映。对善佛形象的感情投入，表现他的慈祥、宁静、大度，以及佛的智慧、神通、不可战胜的力量，都是广大信奉藏传佛教的各族人民的理想追求和人格的写照。而对那些多手多头、青面獠牙的恶神，抒发了人类对丑恶事物的鞭挞及对智慧与勇敢、自由与力量的渴望。热贡藏密雕塑正是在这种巧妙组合的形象中传达了佛理、敞开了藏族人民草原般胸怀和勇往直前追求美好未来的民族精神。

虽然是宗教艺术，但表现了人的灵魂，是人的内心深处形象的自白。在直观中刺激芸芸众生的心理，在真善美的化身中实现认同而凝聚。

第四节 其他雕塑艺术

热贡雕塑艺术是多种多样的，除了上述泥塑工艺而外，在木雕、砖雕、石刻、漆塑、石膏塑、油塑等方面也有杰出的成就。

木雕艺术。木雕一般有两种情况，一种是在建筑物内部、外部的工艺性装饰雕刻，主要用于门楣、帘、椽、柱头等上边，雕有花卉、卷草、动物等形象，所用的材料是檀香木、柏木、松木和桦树木。在热贡地区，较为常用的

是质地软硬适中的松木。开始进行雕刻时，先将松木刨平，用铅笔画好花纹图案，有些人则直接将花纹图案印上去，再用雕刀刻制。另一种佛像雕刻，材料与上述基本相同，雕刻方法与塑像也基本类似，需要按照造像度量要求进行，一般情况下，先雕刻面部和双手，再雕刻莲座，然后雕刻身体及四肢，最后才是装饰及顶髻部分，待全部雕刻完毕，方可上色，即告



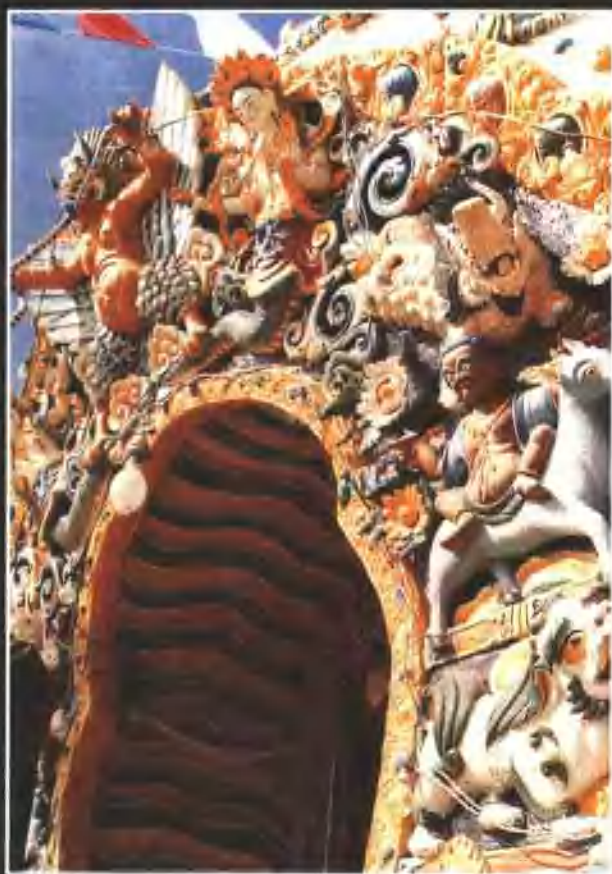
隆秀寺门楣雕塑



民居大门门楣上的木雕



同仁民居门楣木雕



那麻目塔顶拱门局部



碧吻



酥油花

完成。雕刻工具与一般的木雕工具一样，没有特别的情况。

砖雕。这是藏族建筑上较为重要的一部分，用于屋脊上的边饰，飞檐上的兽吻，门窗周围的花边饰物，经堂墙壁上的浮雕，塑有波龙、折龙、狮子、卷草、花卉及吉祥八宝、敬老图、鹿鹤同春等。

石刻。主要是将佛像阴刻在石板上，有的还

将石刻镶嵌在墙壁上，作为建筑物外部的装饰。

油塑。一般称为“酥油花”，将酥油和各种颜料色彩掺和到一起，以圆雕的形式，塑于木板上，在春节的宗教仪式上，摆设于僧众面前以供观赏和朝拜。其内容多为宗教故事，如唐僧取经等。看上去十分美观。据说驰名中外的塔尔寺三绝之一的酥油花当初基本上是热贡艺人所传。

第7章 多彩的热贡建筑

建筑是实用艺术、造型艺术、环境艺术的综合体现。它反映着时代精神、民族和地方特色。热贡建筑艺术是青海藏族和土族人民在生产、生活实践中，为了宗教生活和日常生活的

需要，用勤劳、智慧、质朴的双手，以其非凡的才能和执著的追求精神创造的独具特色的历史印记。如果把隆务川比作一曲乐章，那么，建筑艺术是其最华丽最庄严的一章。

第一节 热贡建筑的基本类型

热贡建筑的基本类型有宗教建筑和民居建筑。热贡地区宗教建筑无论从数量上还是从地理位置上都显得格外绚丽又格外耀眼。隆务寺

作为本地最大的寺院，成为热贡地区的最重要的宗教活动中心。该寺院建于元大德五年（1301），全称隆务德钦琼科林，意为隆务大乐



同仁县隆务寺正门



隆务寺远景

法轮洲。明洪武二年(1370),三旦仁钦以萨吉(即四合吉村)大白户为施主进行重建。此后逐渐扩建和修补,现已成为一个规模较大的寺院建筑。隆务寺自成体系,属寺众多,其规模在安多地区仅次于甘肃拉卜楞寺和青海的塔尔寺,在同仁地区的藏传佛教寺院中具有宗主地位。

同仁地区的各寺院建筑类型有:

1. 汉歇山式斗拱飞檐建筑

隆务寺以及属寺的弥勒佛殿具有汉歇山式建筑文化风格。隆务寺的弥勒佛殿和郭麻日寺弥勒佛殿建筑雄伟壮观,属于汉式建筑。隆务寺弥勒佛殿坐落于隆务寺寺院的东南角,坐北朝南,形成一个独立的建筑。殿前两侧各有裙房,殿门与主体建筑形成中轴对称的格局,前廊面阔三间,前排有6根藏式大红柱描金飞彩,明间安装实扇大门;进深一间高一层,平顶,前部向外凸出,有四大天王彩绘像,两厢东西端上分别绘有阿尼玛卿和阿米夏琼山神像,形成左右对称的布局。弥勒大殿的弥勒菩萨像高14米,佛像面部在三层高空间,佛像底层周围为宽1间的跑马廊。左右塑造的观音菩萨和金刚手菩萨均高4.83米。佛像通体贴上金粉纸,对整个佛殿进行彩绘并饰以佛画,使殿宇雕梁画栋,工艺精美绝伦,殿堂整体为汉藏合璧式飞檐斗拱风格。郭麻日的弥勒佛殿建筑风格和内部布局与隆务寺的弥勒佛殿相似,也属于汉宫殿式建筑。该寺共三层,每层柱头施斗拱,前廊为卷棚顶,顶为三檐歇山顶,青瓦屋面,殿前凸出进廊一间;殿内平面为纵横5间正方形,佛像居于正平面中,两侧分别为释迦牟尼和文殊菩萨像。

2. 藏汉合璧式

热贡地区的寺院在建筑手法上巧妙地运用了藏汉建筑的特征。以隆务寺囊欠为例:文殊殿、活佛灵塔殿、夏旦仓宫殿等殿的建筑风格



隆务寺建筑一角



千都寺大殿堂的檐廊女儿墙

属于藏汉合璧式建筑。其中夏旦仓宫殿为藏汉合璧歇山式斗拱飞檐建筑,位于寺院西面最高处,坐西而东,依山而建,次第而上,从低到顶共四级台地,最高处建夏旦仓佛殿,黄琉璃瓦屋顶,正脊饰以三宝瓶,其脊正檐,四脊各饰以龙首向外,整个佛殿为四翼,底部三层为藏式,上二层则为汉宫殿式,第三层为八脊飞檐。底部藏式建筑有鞭马女儿墙,饰以六字真言铜镜和藏式盲窗。整个宫殿位居高处,向世人显示其耀眼辉煌的体态。

3. 土木结构的平顶房

隆务寺建筑风格中有高大雄伟的佛殿佛塔也有低矮的平顶房。这种房子一般建在寺院的北侧,用夯土围圈,内有佛堂、起居室等形成四合院,大多是一般的喇嘛住所。

第二节 寺院建筑主要设施

隆务寺在历史上居该地区的政治、经济、文化、教育的中心地位，因而在寺院扩建和补修的过程中不断地修建了适应该寺院各方面的需求的建筑，而具备了诸多的功能。隆务寺在其建筑功能上有以下几个大的部分：

1. 大经堂

大经堂是寺院建筑设施中不可缺少的建筑设施。大经堂藏语称为“措钦朵康”，是全寺僧众集体念经和举行活佛坐床、跳欠等重大典礼的场所，所以其建筑面积和所处的地理位置在该寺院中都是很显赫的。热贡地区的大小寺院都有大经堂。其中隆务寺的大经堂分为大

经堂和扎仓经堂，处在寺院中央——寺院的正前方中央，坐西面东。建于明万历年间，明崇祯十七年（1644）由曲哇仁波且罗桑旦贝坚赞重修。经堂前廊面阔五间整体略呈长方形，四面后墙围绕，不开窗只有左右两侧墙前端开通通向院外的门。作为寺院主体建筑的大经殿内有164根柱子，其中两层楼通天柱18根。其柱周长150厘米，高12米，通体浮雕，金龙缠绕。建筑面积达1700余平方米，经堂周长170米。经堂全为平顶建筑，中部进深3间，面阔9间的范围内加高的通天木柱共有18根，高12米，抬起平顶，利用平顶的高差在远处开侧窗采光。经



隆务寺大经堂





隆务寺宗院

堂后面是后殿，为三层楼房，一至二层为藏式建筑，三层为汉宫殿式单檐歇山顶风格，殿脊中央装有宝瓶，两侧各饰一条砖雕飞龙。显示出布局方面的对称关系。青瓦屋面，斗拱飞檐，雕梁画栋。后殿面阔11间，进深3间，为佛堂，佛堂中央供奉着释迦牟尼等10尊塑像，造型精美，庄严肃穆。其中宗喀巴佛像高11米，底座周长26米，通体贴金，铺满珍珠宝石，显得光彩夺目，金碧辉煌。

经堂屋顶中部突起，开设较高的窗户，四面都有建筑。左、右、前三面有裙房，裙房朝向内部有廊，窗口朝外侧。后面是进深两间的廊高，廊子后墙就是后殿前墙的上部。从廊中通过窗子射入后殿的微弱光线是后殿唯一的自然光来源。这条廊子宽敞明亮，地铺地板，是

僧众们拜佛之地。经堂中部屋顶高起，是下层的采光口。而经堂顶部裙房的巧妙设置，一方面增加了容纳空间，另一方面衬托了经堂立面高度。裙房在外墙上开窗，与下层经堂不开窗的实墙形成对比，又丰富了立面结构的效果。可从裙房的此层通过楼梯进入后宫的二层，还可以再上后殿平顶，平顶中部又耸起一座小殿。经堂屋顶四角竖立四通法幢，正面顶部建有法轮和两个卧式金鹿。前廊面阔5间，廊房墙面有四大天王像，大红漆门，共3门6扇，虎头门环，格外庄严。

经堂内四壁挂佛经壁画“唐卡”，立柱上饰绣柱饰，整个经堂内挂满彩色幡帷，在幽暗的光线中显得神秘、压抑，形成藏区寺院特有的浓厚气氛。半开敞的经堂前廊是一个过渡



郭麻日寺护法神殿

空间。进入经堂，空间顿感压抑。一座约1700平方米的大堂，周围几乎没有窗户，只有林立的柱网和低垂的帷幔。昏暗中闪动的酥油灯和金色的佛像宝座，增加了神秘而沉重的气氛。只有经堂中部的突起和由侧窗射入的微弱光线，才给了压抑单调的空间一些亮色，起到丰富空间感的作用。

经堂是僧众聚集诵经之处。在举行重大庆典时要容纳更多的僧众聚诵，因此在设计时除需要很宽阔的面积外还运用了一种可以调节的立柱，随时可以扩大经堂内的使用面积。因此这种场所的建筑一般采用了平顶式的建筑风格。经堂只在其前方设计一个院落，用石板铺地面，相对而言院落的空间处理不是很重要，更重要的是建筑内部空间和从院落到室内的空间过渡。隆务寺大经堂在空间的大小、高低、明暗方面都形成较强烈的对比，给人以不同心理感受，造成不同的气氛。建筑设计构思的奇巧、匠心独运，显示了热贡寺院建筑高超的艺术水平。明天启五年（1625），嘉宗皇帝题赐“西域胜境”匾额，悬于大经堂门首，有皇帝的题词，隆务

寺的名声更是传遍四方。

在隆务寺大经堂内，至今还珍藏着明宣德元年（1426）朝廷赐予隆务寺的镇寺之宝——释迦牟尼镀金佛像一尊，同时也藏有大量的藏传佛教经典著作，如大藏经《甘珠尔》《宗喀巴师徒全集》《夏日仓噶丹嘉措全集》，阿饶仓著《尺牍程式》，堪钦仓著《辩论初解》等著作。

明天启七年（1627），噶丹嘉措从西藏返回寺院后建立了

法相学院。法相学院闻思堂，创建于明崇祯二年（1629）。学院经堂为藏汉合璧式二层楼建筑，底层为藏式建筑，顶层为汉宫殿式歇山顶建筑，屋面用琉璃瓦覆盖。时轮学院由第三世夏日诺们汗根登程勒拉杰创建于清康熙五十二年（1713），学院第一任经师卡尔夏活佛根登旦巴拉杰出资修建僧舍，购置法器。密宗学院经堂建于清雍正十二年（1734），由二世夏日仓俄巷程列拉杰筹资修建。乾隆三十八年（1773）修建时轮金刚密乘昌盛殿。

2. 佛殿

佛殿在藏区随处可见，也是表现宗教建筑普遍特色的建筑之一。佛殿是供奉佛、菩萨、神的地方，也是僧人诵经和佛教信徒拜佛的场所。佛殿所占面积多少和殿内供奉的佛像的大小由寺院自身规模的大小来决定。热贡地区无论是大型寺院还是小型寺院都有该寺所供奉的主佛佛殿，并以所供奉的佛名命名。有弥勒佛殿、宗喀巴殿、灵塔殿、天女殿、文殊殿、观音殿等。每个寺的殿数不同，大寺院一般有很多殿，如隆务寺有大小35座佛殿，也是该寺的主体建筑。

小寺院一般只有一座佛殿，或者是经堂兼佛殿；中等寺院有一至二座佛殿；大型寺院佛殿既多又大，形成经堂和佛殿建筑群体。每个扎仓（即学院）都有自己主供的佛殿，供奉本学院信奉的主佛。如曼巴扎仓（医学院）主供藏族医药师宇妥·元丹贡布等。

佛殿以所供奉的佛名命名，如护法殿、弥勒殿、释迦牟尼殿、宗喀巴殿等。佛殿正堂并列供奉各佛塑像，主佛居中，造型高大，左右伴佛造型较小，主次分明。佛像前一般为一排供桌，上供酥油灯和香水净碗。供桌前为一片可供僧俗朝拜的空地。隆务寺是青南地区最大的藏传佛教寺院，拥有四大学院，有多座佛殿。1958年前，隆务寺有大小佛殿35座共1730间。现有文殊菩萨佛殿、弥勒佛殿、释迦牟尼佛殿、观音殿、宗喀巴大殿、灵塔殿等多座佛殿。其

属寺郭麻日寺、年都平寺、杂沙日寺、五屯上下寺等都拥有一座或多座佛殿。

隆务寺佛殿建筑大体可分为两类。一种是佛像居正中，前后左右为回廊，殿内中部空间高通两层或三层，形成天井，光线从二、三层窗孔射入，可及于佛像上部，使佛殿内光线明亮，易于礼佛者就近瞻佛。另一种佛像置于后墙靠墙，沿边设栏杆，成三面围绕佛像的跑马廊，殿本身面阔如前廊。但无论哪一类佛殿，平面一般都为方形。建筑形式一般是起台之上为汉宫殿式二檐或三檐斗拱式，内部二层或三层贯通，以容纳佛像的立体高度。

弥勒佛是隆务寺及其属寺供奉的主要佛像之一。弥勒佛殿建筑宏伟，在几座寺院中占有突出的地位。隆务寺弥勒殿坐落于寺院东南角，坐北而南，形成独立的院落。大殿起台很高，殿



隆务寺弥勒殿

前两侧各有裙房，院门与主体建筑形成中轴对称格局。前廊面阔5间，前排明柱6根，进深1间，高一层，平顶，前部向外凸出，有四大天王彩绘像，西厢东西墙上分别绘有阿尼玛卿和阿米夏琼山神像。大殿内纵横5间，平面为正方



第八世夏日金活佛在行宫前



隆务寺八世夏日金活佛

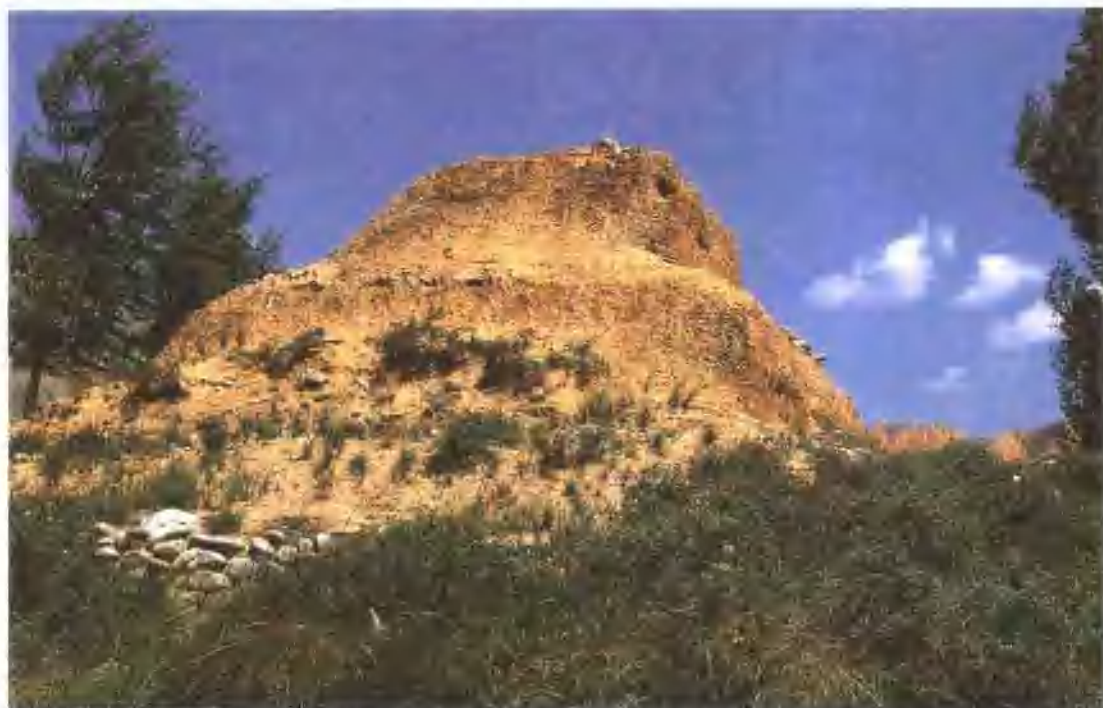
形，佛像居平面正中，由于主佛高大，因此中间为深三层贯通天井，各层饰以木板藻掩，佛像面部在三层高空间，佛像底层周围为宽1间的跑马廊。佛殿内光线明亮，光线从二、三层窗户口照射进入殿内，使佛像显得金碧辉煌。建筑风格为汉歇山式三檐四脊斗拱式，正脊饰以鎏金顶。

隆务寺所供奉的弥勒菩萨像历史悠久，落成于1742年，由隆务寺堪钦更登嘉措始建。第四辈堪钦端嘉措在原殿堂基础上修建了三层的汉式屋顶建筑。1929年第六代堪钦进一步对该佛堂进行修葺，成三层飞檐式，由著名的热贡艺人在供奉神灵四周镶嵌七珍宝珠，佛像通体贴上金粉金纸，对整个佛殿进行彩绘并饰以佛画，使殿堂雕梁画栋，工艺精美绝伦。弥勒大殿内的弥勒佛像高14.7米，左右塑造的观音菩萨和金刚手菩萨像均高7米，造像精美，高大威严。由于佛殿在20世纪70年代遭损毁，1996年该寺第七世堪钦对此进行了重修。现存弥勒佛像高约14米，左右两尊菩萨像均高4.83米，殿堂整体为汉藏合璧式飞檐斗拱风格，三檐四脊歇山式建筑。

郭麻日寺弥勒殿建于清乾隆六年（1741），该殿供奉的弥勒佛像是青海省内最高大的弥勒佛像，在青海藏区享有盛名。该殿建筑风格和内部格局与隆务寺之弥勒大殿类似，建筑为汉宫殿式飞檐斗拱建筑，共三层，为三檐歇山顶，青瓦屋面，殿前凸出进廊一间，殿内平面为纵横5间正方形，佛像居于平面正中，两侧分别为释迦牟尼和文殊菩萨像。

另一种类型的佛殿建筑，平面多为长方形，佛像在平面最后处，没有外凸的部分或外凸的部分很少，一般也没有特别强调的高起，此种类型佛殿如灵塔殿、怙主殿、文殊菩萨殿等。





隆务峡口热贡塔旧址

隆务寺各大扎仓都有自己主供的佛殿，各扎仓都有独立的院落和经堂等建筑设施。但各扎仓佛殿建筑总体上都是统一的建筑风格，各扎仓经堂也和大经堂一样，风格类似。

3. 囊欠

囊欠是寺院住持、高僧或活佛的私人住宅。其建筑规模均视其寺院的大小或影响力以及活佛、高僧地位和经济实力来决定，而且其建筑特色、建筑方位都有严格的规定。以热贡地区隆务寺夏日仓活佛的大囊欠为例，其建筑形式有三种，一种是为最高活佛所修建的汉宫殿式佛宫；一种是为受到国家最高当局册封的国师、呼图克图、扎萨克喇嘛等名号活佛所修建的宫殿式瓦房；没有册封的活佛一般不准修建和居住起脊瓦房和宫殿式佛宫。“囊欠”是藏语音译，“囊”是内、内部、内室之意，“欠”是大的意思。“囊

欠”是活佛府邸的专用词。藏族地区的宗教寺院均有活佛府宅囊欠。如1958年前隆务寺有43院囊欠。

夏日仓宫殿位于寺院西面最高处，坐西面东，依山而建，次第而上，居高临下，从低到顶共4级台地，最高处建夏日仓宫殿，宫殿为藏汉合璧歇山式斗拱飞檐建筑，黄琉璃瓦屋顶，正脊饰以三宝瓶，共4脊正檐，4脊各饰以龙首向外，整个佛殿为4层，底部二层为藏式，上二层为汉宫殿式，第三层为八脊飞檐。底部藏式建筑有鞭马女儿墙，饰以六字真言铜镜和藏式盲窗。整个宫殿位居高处，从宫殿可以俯瞰全寺，同时也使宫殿建筑本身显得十分突出耀眼。热贡地区有一种规定，即所有的寺院庙宇的建筑形制及其高度都不能超过夏日仓活佛的宫殿，以免冲淡或影响夏日仓活佛在此地信徒中的神

圣性和崇高地位。

4. 僧舍

在隆务地区较大的寺院里都有本寺院普通僧侣居住的小院叫僧舍。院落式土木结构平顶，夯土院墙。一般有正房、东西房等十几间小屋。面积约有半亩左右，有较正规的可收徒传经的僧人和数名僧徒生活起居和日常修行的地方。



绿树掩映中的热贡白塔



麦田里的守望者——白塔



郭麻日佛塔

另一种也是属于院落式建筑，只有独居僧人或不规则的散居僧人居住的地方。由于僧舍是普通僧侣所居之处，故在建筑设施和内部布局较为简陋的同时在建造时也有相应的规定。在隆务地区按格鲁派规定，僧舍一律不许建楼房起脊，也不准彩画油漆，禁止使用起脊琉璃瓦、鞭马女儿墙等，一般是上围墙四合院，内分佛堂、起居室等。房屋建筑均为土木结构，前墙为木质墙面，左右与后墙为土质结构，僧侣住所的院墙一律要求只刷饰白色。僧舍在每个村庄的总体建筑中占有很大的比重，一般都集中建于寺院的周围。僧舍的数量由寺院规模的大小和僧侣的多少来规定。1958年前隆务寺僧舍有303院，五屯上寺有108院，五屯下寺有88院，郭麻日寺有105院。

5. 佛塔

当我们走出隆务峡谷，眼前便豁然开朗，阡陌交通，一派生机盎然。而最先闯入眼帘的便是热贡塔。藏传佛教的白塔，其结构一般由塔座、塔身、塔顶三部分组成，室外基本上为石质，土木砖混结构；室内则是铜制、银制和金制的佛像，其中有的金制塔，镶满珍贵珠宝，价值连城。热贡地区隆务寺四面有四大白塔，数百年来镇守这块风水宝地，给当地人民带来平安与福祉。其中保安乡的白塔，耸立于碧绿的麦田与金黄的油菜花之间，前后有四棵大榆树簇拥着，三层塔基上由108座小塔护围，十分精美。坐落在寺旁边的白塔造型更是优美精致。位于隆务河北岸的郭麻日寺的白色佛塔被认为是安多地区的第一大佛塔。该塔高约30米，共5层，下面基座呈佛寺的门廊形式层叠而上，可沿塔内的螺旋式阶梯按顺时针方向逐层登高。沿塔的外壁上要有菩萨观世音和30座般若佛像。围绕主殿有12座小塔，塔顶为圆拱鼓形，





郭麻日塔顶拱门与塔

塔拱内部设有佛堂。塔基四周环绕藏式平顶小屋，内置嘛呢经筒。郭麻日佛塔的设计和建造，完全出自热贡艺僧们的智慧和创造。

在热贡地区佛塔是随处可见的宗教建筑物，行走在隆务河流域，极目远望，或寺院、或村寨，或郊野总能看到高耸着的白色佛塔，白塔凝聚着功德和信念。据研究，佛塔首先在印度大量出现，随着藏传佛教在热贡地区的传播，佛塔建筑开始在此地区发展并形成了自己的建筑风格。佛塔一般有如下儿种功能：一是建在风水宝地，镇一方水土；二是修建在寺院里作为镇寺宝塔；三是修建在佛殿、灵塔殿中安放舍利的舍利塔。藏传佛教的佛塔建筑结构由塔座、塔身、塔刹三部分组

成，塔座一般呈正方形，塔身为拱形或鼓形，塔刹尖端宝盖以上是日月图案，塔形可分为四谛塔形，涅槃塔形，天降塔形，菩提塔形，神变塔形等。热贡艺人精于佛塔的设计和建造，佛塔的建造有一定的比例尺度。学者第巴桑措认为，如果塔高3格尺度时，其长宽各应20格尺度，座基有3层，每层高1格尺度，长宽则分别应是17、16和15格尺度；塔面或狮子座高6尺，长宽便应为13尺；塔身阶梯4层，每层高6尺，长宽应为13尺；瓶座高1尺，长宽应为9尺；塔瓶高13.5尺，瓶下部收缩为8尺，向上依次为10—11尺，至瓶口收缩为4—5尺，太阳高2尺，成一圆球，顶饰高宽均为1尺。照此比例所画出的塔形，是典型的锐角金字塔造型。这一基本模式，表现出力学原理与美学原则相结合的特点，在热贡造塔艺术中，更趋典雅美观。热贡艺人建在保安的白塔，前后有四棵大榆树簇拥着，三层塔基上由108座小塔护围。坐落在五屯寺旁的白塔，造型更是优美精致。最近，五屯下寺大门的两旁各建了四座白塔，称为现见解脱八大佛塔。隆务寺东、西、南、北四大白塔都是热贡佛塔建筑艺术中的杰作。被誉为安多第一塔的郭麻日白色时轮大解脱塔，体现了热贡佛塔建筑艺术所取得的优异成就。

热贡地区的佛塔更多地吸收了热贡文化的艺术创作，体现出佛塔独具特色的设计。热贡艺人精于佛塔的设计与建造，尤其是对白色情有独钟。白色时轮大解脱塔位于郭麻日村的郭麻日寺旁，这座佛塔的建造，全部都出自热贡艺僧们的设计。建造时，首先由施主或群众集资，后选定地址，看好吉日良辰，敬奉四方山神土地，安置八宝珍瓶，然后由高僧诵经。破土动工时，在热贡艺僧的指挥下，施主和信徒

奠基,接着便是信众们自发出工,成形后,由画师塑师装饰涂色,最后由大德高僧行开光礼。郭麻日寺初建于明万历年间,1994年由该寺住持主持设计了郭麻日佛塔草图,并带领工匠和信众修建完成了雄浑高大,壮观无比的时轮佛塔,塔高约30米,共5层,基座由石头砌成。在长期的实践中,热贡工匠总结出了一套较为成熟的利用天然块石、天然黏土砌筑石墙体、基础的技术。这种砌石技术的精妙之处,就是工匠们将成千上万块大大小小的天然块石,以天然的黏土作填充垫层。凭着对力学原理的充分应用和对石块、黏土之间关系的精妙理解,建成了独具特色的白塔基座。基座呈佛寺的圆锥形式,层叠而上,塔内可沿盘旋式阶

梯逐层登高。沿塔的外壁上塑有菩萨、观世音和30座般若佛像。主殿周围有12座小塔,塔顶为圆拱鼓形,塔拱内部设有佛堂,塔基周围环绕藏式平顶小屋,内置嘛呢经筒。整座佛塔建筑结构严谨,布局别致新颖,造型雄伟典雅。加之白塔所处的显要的地理位置,使其成为隆务河谷两旁最具有视觉冲击力的建筑物之一,充分显示了热贡地区高超和精湛的藏传佛教建筑艺术。

佛塔中安放舍利的塔义称作灵塔,热贡灵塔的制作工艺与西藏一脉相承,虽然塔的模式和西藏相同,但在灵塔金银包皮的装饰花纹、镶嵌珠宝的技艺和熔金鑲金的技巧上,由于受彩塑彩绘影响,表现出了新的创意。

第三节 寺院建筑的技术与工艺

隆务寺作为热贡地区寺院中历史悠久,规模最大的寺院,蕴涵了藏族人民高超的建筑技术水平、人文精神和美学理念。从整体结构看也是最全面最完整的寺院建筑群落,与其他地区的寺院建筑一样,具有很完整的组织结构体系。从建筑材料方面看,隆务地区的建筑一般都采用了当地的天然原料,主要有土木、石木和土石木混合结构类型。从建筑结构类型而言,大致可以分为木作技术、砌石技术和夯土技术等。

木作技术

从建筑结构而言,隆务地区佛寺建筑有土木结构和石木结构两类。在藏传佛教寺院和各村的神庙里木材的用途很广泛。从建筑物的门、窗、檐、梁、柱、楼层、顶层以及经堂和佛殿内设施以及重点装修部位都要用木制工艺。

1. 梁、柱、底层制作

热贡地区的建筑在梁、柱的制作上采用大量的木材。如隆务寺主要的大经堂建筑及几个属寺的大经堂,体量都很大,需要较大的安全系数来作保证。所以用柱承重,整个楼层的重力全部集中在梁、柱上,是建筑结构的核心区。如隆务寺



精美的木雕



主体建筑大经堂内有周长150厘米、高12米的通天巨柱。在建筑结构做法上一般柱子顶置坐斗，斗上横置大替木，顺着替木置梁，在前后排横梁间置许多水平方椽，椽上铺木板，或密铺半圆形断面的木棍，圆面向下，最上部位是沙土屋面，压实。柱子通常是方形或方形的四边再贴上一条或两条逐步减窄的长方形立木，使柱子断面呈多角形。柱子上细下粗，柱身漆红色，上部四周贴木雕饰，坐斗表面也浮雕花饰。大替木轮廓线十分丰富多样，前后两面满布雕饰，所有雕饰部位都漆成彩色。梁的表面通常都有彩画或雕饰。所有彩面和雕饰使用对比度强烈的色彩，如石绿、靛青、黄色、大红等，又用大量的金色把各色统一起來，浓烈而鲜明，艳丽浓重的色彩和装饰，显示出一种粗犷和豪放的美感。

2. 门窗制作

热贡地区寺院和神庙的门窗都以木材制作。就寺院殿堂门框而言，在雕凿工艺上做工多且细。门框框头需作三椽三盖，在门框正立面的上、左和右三方，至少要雕凿三至五道枋案。多数的门框雕凿莲瓣、连珠、门枋四枋。门框下部的门槛既高又厚实。不独如此，热贡地区农家的门和窗户也基本上都是木制的。

砌石技术

隆务寺及属寺的主体建筑的墙基和墙体，墙脚都由垒石砌成。藏族工匠们利用天然片石、天然黏土砌筑石墙体和基础。处理好大石小石以及黏土之间的关系、墙体与地基的关系、建筑物墙体的转角处角与角之间的关系以及墙的整体连接关系问题，是砌筑墙体、垒基石的关键。大石是地基与墙体结构的主要支撑点与结合点，



隆务寺弥勒殿一角



隆务寺门楣彩绘

小石和黏土起着补充垫层和调整大石的缝隙的作用。热贡地区的工匠们在长期的实践中熟练地掌握了一套技术。藏族的砌石技术还有一个最突出的特点是砌反手墙技术。此技术的妙处在于砌筑过程中，不搭设外墙脚手架，脚手架均搭设于墙内。工匠在砌筑墙体时，从内向外反手砌筑。砌出的墙体外墙面非常平整、美观。

夯土技术

在热贡地区建筑技术中夯土技术广泛运用。土墙的夯筑方法根据建筑物的规模大小可以分为大板夯筑法和箱行夯土法两种。大板夯筑法



夏日念活佛行宫大门

主要用在较大规模的建筑中。参与的人数较多，场面较大。箱行夯筑法一般用于小型建筑，这种方法需用人工、木材少。但无论是大板夯筑法还是箱行夯土法，在使用的过程中需要注意几个

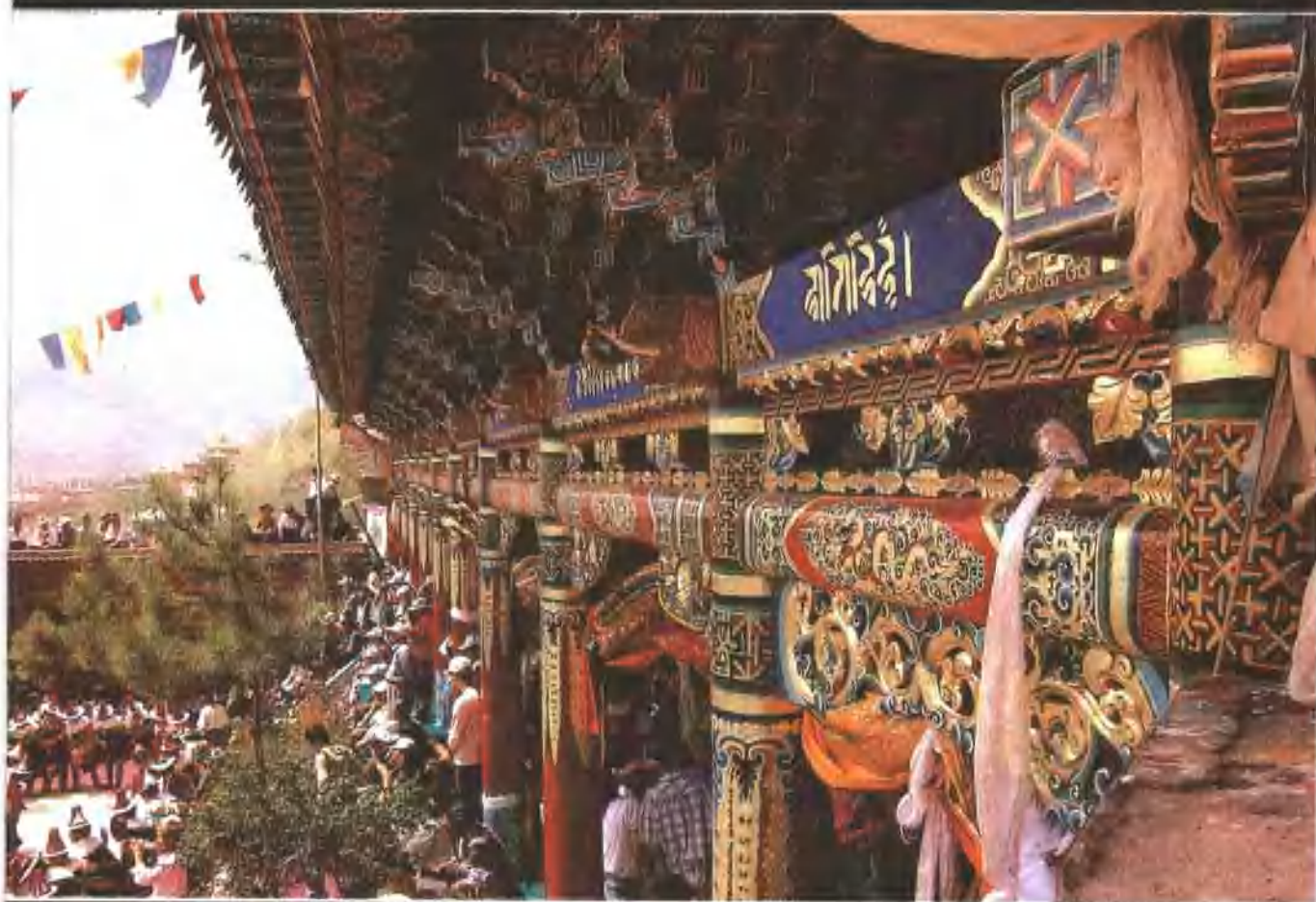
重要的环节。一是夯土墙体所用的土质应该有一定的黏结性，二是所使用的黏土中必须含有一定比例的小石子，以增强墙体的结实性，三是加添的水分必须适度。

第四节 热贡建筑的基本特征

色彩的搭配

藏区各地的人们长期生活在比较单一色彩的自然世界里，所以在文化方面喜欢生动活泼和鲜丽的色彩。他们的这种色彩爱好也体现在他们的建筑上。寺院外墙的色彩使用了对比色彩，生动鲜艳的色彩体现在寺院建筑的外部表面上，比如寺院的外墙一般刷红色，女儿墙面用

白色，白色墙面上用黑色饰窗框。大门漆红色，僧舍外墙刷饰白色，而且寺院内部的装饰也用鲜艳华丽的色彩加以装饰。姑且不论建筑装饰品的色彩，甚至连建筑物实际有用的部分也成了色部的排列。如彩绘的天花板、横梁、立柱、柱头，以至板壁、大门。木结构建筑物涂上油漆有防腐作用，并有可能变化出多种色彩。建筑上的色彩装饰，与绘画的发展有密切的关系。



四合古村庙前廊的彩绘



新修建的宣尔里村神庙

民间画匠擅长工笔细腻渲染、神奇和理想性,把它用于屋梁与柱子的表面,就能创造出各种不同的色彩装饰。使用对比色,可以使建筑物的各部分色调融合成统一的风格。如隆务寺大经堂是一座方形的多立柱大殿,40多根红柱从底部到殿顶,构成优美的抛物线形外轮廓,在青天白云的掩映下与红色大柱和汉白玉台基融为一体,形成主次分明,色调对比和谐而宁静高洁的风格。

主从建筑的完美结合

隆务河流域的寺院建筑的组织轴线主次关系十分清楚。从空间结构上看,以隆务寺为主的热贡地区的建筑以郭麻日寺、年都乎寺、五屯上下寺、杂沙日寺等35个属寺形成一个主从分明

的建筑群。隆务寺是隆务地区寺院中历史悠久、规模最大、建筑艺术最为辉煌的寺院,属于典型的汉藏式建筑。相继而建的35个附属寺院在建筑风格上与隆务寺相似,形成一个天然的联系,从而主要突出了隆务寺的宏伟绚丽以及与附属寺院之间存在着主要与从属、重点和一般、核心和外围的差异。区别隆务寺内部建筑的主从关系时主要运用了对比手法,对该寺的整体和部分之间作了细致的布局。在相互衬托、对比的过程中更是表现出主建筑的雄伟和核心地位。由于隆务寺建筑内部功能的要求和结构形式的需要,建筑外部体量大、高耸而色彩鲜丽浓重的佛塔、宫殿与平脊、低矮、装饰朴实淡雅的附属建筑和僧舍建筑形成鲜明对比。利用其本身的体量上的差异来区别主次。在建造过程中巧妙地



五屯上寺佛殿



隆务寺边的小巷

运用了建筑外部体量上的对比原理，有意识地、适当地调整主次之间的差异。隆务寺经堂佛殿建筑华丽辉煌，各种建筑装饰构件如金幢、金宝瓶、金轮、金顶、金鹿、宝盘、云纹、莲珠、花草、八宝祥瑞图等，使建筑主体不再是一种简单的立方体，丰富了建筑的天际线，使建筑的体量显得更加高大，尤其是金瓦屋顶和建筑装饰更

是画龙点睛之笔。金瓦屋顶俗称金顶，是加盖在寺院主殿、佛殿和佛塔顶部特制的金属屋顶，是藏传佛教寺院常用的豪华建筑装饰，也是世界建筑艺术百花园中藏民族特有的一大奇观。在宫殿、寺院、佛塔建筑上加盖金瓦屋顶，其目的是让主题建筑突出于周围建筑之上，使其宫殿、寺院、佛殿建筑更加富丽堂皇，辉煌夺目，巍峨壮观，气势雄伟，产生巨大的视觉冲击和建筑本身的向心力与凝聚力。它对于丰富天际线和整体造型起了极大的作用，使寺院辉煌壮丽，表现出独具特色的整体美感。而且在立柱饰以锦绣柱饰，整个经堂内挂满彩色幡帷。各殿的门廊及大厅的梁柱结构均为藏式托木结构，或称藏式主梁结构，形式独特，雕刻精美，描金绘彩。不但立柱很多，而且经堂底层也有很多根柱子纵横成行，显得金碧辉煌，光彩夺目。个体的主体部分和重要部分都安排在中心位置上，将次要部分或从属部分安排在两侧。主和从总是相互依存，相互作用的。无论群体或单体建筑，形成一个轴心，把它们从空间上组织起来，也就是以主体建筑将从属部分统率起来形成一个环境空间的整体。在隆务寺建筑高低的设计方面，主体建筑一般起台很高，而僧舍无论从高度还是体积方面都显示出建筑的依附性和从属地位，从而使整个建筑群落主次分明，错落有致，有如音乐的乐符高低起伏，抑扬顿挫，从而形成一曲华丽的乐章。

第五节 古堡城寨与民居建筑

同仁是一座具有悠久历史的文化名城，境内诸多的历史遗址或文化古迹足以证明其环境变迁与历史盛衰，同时也是数千年来对人类文

化的记忆。尤其在热贡境内，除规模宏大的寺院外，民居建筑也有它独特的魅力，保留了许多历史遗迹。任何建筑的构思都脱离不开特有

的文化背景，都根植于特定的传统文化与自然环境中，并形成其具有浓厚地方色彩和民族韵味的建筑风格。

在同仁县隆务镇以北的隆务河两岸带状分布着以上族为主的五个自然村落，分别是年都乎村、郭麻日村、杂沙日村、五屯村和脱加村。周边藏族人民称之为“加册子卡”（意为汉四寨子），他们自己也称为“多多”（dalda）。这些寨堡都筑有四面合围的寨墙和城门，城墙均为土筑，高大而厚实，被称为“土城”。土城是当时特定历史时期的建筑物，从其建筑形制来看，普遍具有明显的防御功能。关于古寨的建筑史料并不多，只能从史志资料的零星记载和现存的民间口碑资料中考察研究这一历史现象。

年都乎古城内曾发现一块明代残碑（现藏于年都乎寺），系明万历二十八年（1600）八月所立。该碑为纪念四屯首领王廷仪在驻防保安堡期间抗番立功而立，故也称为“大明王廷仪碑”。残碑碑身碑碣系一石块凿成，碣部呈半椭圆形，通高114厘米，宽88厘米，厚17厘米，红砂石质。额题“大明”二字。碑文连题32行，每行40字，楷书阴文。由于年久风雨剥蚀，字迹漫漶。从残碑文字中可以窥见其内容：计、吴、脱、李四屯首领王廷仪咨请总督巡抚等封疆大员，在保安地方设官增兵，并动员当地屯戍城堡即保安堡。而土军500人亦由王廷仪从计、吴、脱、李四寨选募。同时又捐募了一批战守物资，王廷仪则被委任为保安堡中军。此外，王廷仪还协助明朝守边将吏招抚当地其他民族，经理少数民族纳马易茶的事务。万历二十八年八月，保安堡防御张继武、守备夏光裕等以王廷仪上述勤劳王事的种种功绩，特为其树碑立传。

明代，尤其是明初，十分提倡屯田，卫军粮饷，主要取给于卫所的屯田，这与两汉时初

置屯田并无太大区别，明代的屯田也分军屯和民屯两种。《明史·食货志》对屯田之制有明确的记载：“屯田之制：曰军屯，曰民屯……”军屯的生产组织，以屯田之制：以屯田百户为单位，简称屯所（屯），明洪武二十八年始定一百户为一屯。为了防御外敌侵扰，地处边疆的屯所，多筑土寨以自保，临边屯所筑寨，数屯联合而筑大堡，保安堡就是为防御强敌侵袭掳掠，由计、吴、李、脱等四屯共建。正如王廷仪碑所记，“夫保安者为三秦之咽喉，挟九边之鼎峙……”此地地理位置攻守咸宜，形势非常险要，适于建堡御敌。

保安四屯各筑堡，因此也称为保安四寨。明初在保安设立的四个屯400户所，分别为吴、脱、李、计四寨（或四屯），由王廷仪碑文可知有上



年都乎村旧城墙



年都乎村旧城墙

李寨、李屯之称。由此便知在明万历二十八年
前李屯分为上下李寨，合为“五屯”。

为了巩固西陲，明朝在攻克这一地区后，实
行了一系列政治措施。如洪武三年（1370）冬
设河州卫，五年冬又设河州府，卫设戍兵，府
以治民，洪武七年冬在河州设陕西行都指挥使，
后分河州为左右两卫。十三年七月革河州卫府
及其府民，隶行都司，额七千户，而总隶于河
州卫，也就是说大约在此时，开始形成了四寨
子的历史。清乾隆时龚景瀚在其《循化志·保
安四屯》中曰：“明初立河州卫，分兵屯田……
世德其十屯，而保安有其四。”“屯兵之初，皆
自内地拨往，非番人也。故今有曰吴屯者，其
先盖江南人，余亦有河州人。历年既久，衣服

语言，渐染夷风。其人自认为土人，而官亦目
之番民矣。”由此便知，保安设立四屯在明初，
而屯民则皆从内地拨来。明正德以后，东蒙古
为明朝西陲一大边患，即“海寇”盛行。此时
保安一带由于战时的需要，成为军事要地，因
此需在此建堡设防。但对于建堡时间，史志记
载阙如。直至1958年在拆除保安城南门时，发
现城门上方有砖刻一方，刻有“重建保安”四
字，记时为“万历二年吉月”（1574年7月），同
时还发现筑墙时负责人姓名的木牌，均系汉式
姓名。由上可知，保安屯是在原脱屯的基础上
建堡，而重修时间则是公元1574年7月。而在
《王廷仪碑》中也对此问题进行了详述，说保安
堡是四寨子群众共同修筑的，每寨负责修筑一
面城墙，这与残碑所记内容是相吻合的。

明万历后，保安四屯在保安堡中军千总王
廷仪的带领下，忠于明朝，守卫此土。至明末，
西陲安宁。直至清初，保安守御所仍存在，兵
源、粮饷依然取自于四屯，唯一变化的是明王
朝致命的守备、防御陆续消失。由四屯出身的
千总，把总代掌守御所的营务大权。此时守备
却不能到位，往往避居内地；或勉强到位，但
兵饷营务等皆不由守备掌管。清雍正三年
（1724），保安守御所由土把总千总把持的局面
再无法延续。“雍正六年革除土兵又增兵80名，
共200名，皆于内地招募”。从此以后，四屯之
民不再是屯军，丧失了军伍粮食的身份，而成
为了自耕自种的农民，开始了种田缴粮，且把
土千总变为土把总。而从乾隆二十七年（1762）
设立循化厅后，循化厅保安营建制一直延至清末。
（对此有传统花儿词可为佐证：“出门走了个十
三省，没到过循化的保安。”）其隶属和管辖关
系则变为循化厅—保安营—四屯—（千户—百
户—民户），此种关系一直持续到民国18年



平都平村旧城小巷





四寨子包括年都乎、郭麻日、五屯、杂沙日，因为它们原本在古寨之内而得名。

年都乎原为四屯之李屯所在地。年都乎城古寨位于今日年都乎乡年都乎村。其土城呈长方形，南北长约300余米，东西长约100米，城墙均系土筑，残墙高约10米，开东、北二门，北门为正门，古寨位于基

址之上，西面依山，东南

(1929)青海建省，原属循化厅的保安营划归同仁县。隆务新置同仁县，治保安，四寨子归同仁县政府管辖。从此脱离了与循化的关系。

散处在隆务河两岸的“五屯”古寨，历经数百年，仍有几座保存完好。而今这里作为一处历史文化名城，其旅游价值倍增，尤其是具有悠久历史的古寨建筑和保存完好的民居建筑常常会使人浮想联翩。这些建筑的格局反映了特定时代人们的社会生活，四寨子民居的整体特点就是适应了当时特定的人文环境和政治环境形成的极强的封闭性和集居性，而“五屯”人则是明代为守御作为化外之地的热贡地区，而移入此地屯守的戍民，并非番人，只是移入既久被番化而已。今日五屯之人有侯、包、杨、李、刘、马等诸姓，街道有李家巷、杨家巷诸名，年都乎、杂沙日等也有汉族姓氏，足以说明屯兵戍边为了求得生存，加强防卫，保护自己，抵御外来袭击，防御肯定是第一位的。其建筑与民居恰好反映了此时居民的社会生活和社会心理，同时也反映了四寨子居民很强的人文特色。

两面傍水，居高临下，是战略之要冲。古寨除三面合围的厚实土墙外不设瓮城、角楼等其他设施。自建寨之日起寨内便是屯民居住，寨内布局十分精巧。紧凑，深深巷道四通八达，排水渠道纵横交错，寨内每个庭院独立内向，又与隔墙相连，使得古寨显得拥挤而又整齐。由于空间的狭小，每家的庭院都不十分宽敞，但居民为了充分利用有限的空间适应古寨内空间狭小的环境，很多人家都修建了二层木结构楼房。这种密集的布局与传统的青海河湟民居的庭院有着很大的区别，狭窄与宽敞成了鲜明的对比。这些古寨民居由于特定环境的影响，为了求得自身的安全，每个堡寨都修建了比较厚实坚固的寨墙，且出入皆有统一的寨门。寨中民居庭院多为四合院式，然又与中原汉族的中轴对称布局、左右均衡、堂屋厢房的布置有所不同，具有明显的地方特色。古寨内的房屋为土木结构平顶房，一般都以北为上，房屋地基略为起台，以防潮湿，房屋结构是梁柱结构之上纵横排木椽，木椽上横铺木板，屋顶为黄石

拌黄泥，也有少数民居为起脊式。房屋结构与建筑特色和隆务河流域其他地区并无二致。民居装修方面，一般民居都有飞檐花藻之类，飞檐使民居整体上显示出大方美观。飞檐的使用在于保护檐木免受雨水浸泡而不腐烂。木雕花



五屯村城门



隆务镇旧民居建筑

藻装饰一般是在梁与柱子之间，或是柱子与檐之间的藻掩，多为花草虫鱼和传统吉祥图案。屋内一般以木板作隔断，室内有护炕木板。护墙墙围，有更多的花草雕刻。房屋一般面阔三间，正面以木板隔墙并装上木板条方格花窗，窗很小。房屋的布局上具有明显的本地人文特点，中原汉族地区的房屋布局上一般中间为堂屋，两侧为厢房，堂房为接待客人和生活起居的地方。

沿隆务河西岸顺河而下，便是上、下李屯所在地的郭麻日和尕沙日村，郭麻日（意为“红色之门”）古寨建于今郭麻日村。古寨整体保存完整，也是夯土版筑，呈长方形，东西长约220米，开东、西、南三门，东门为正门，每一处寨门门顶上都设置嘛呢经筒。这是四寨子建筑的独特之处，和年都平古寨一样。郭麻日古寨内除相互贯通的深深巷道外，没有更多的空间，每家每户的院落占地面积很少，仅有二分地左右，占寨内空间得到充分的利用。年都平古寨由于人口的增加，寨内没有可发展的空间，很多人家移居城外。郭麻日村共306户人家，2132口人。寨内共住189户人家，1478口人，城外117户，654口人。尕沙日村在郭麻日村之北，隆务河西岸，是下李寨之地，尕沙日古寨今已不存在。尕沙日为村名，藏语，意为“新渠”，反映了这里原无引水灌溉之事，尕沙日居民始修渠引水，故得此名。今尕沙日村民共有157户人家，1071口人。

五屯是“保安四屯”中唯一保留古老名称的寨子。位于隆务河东岸，与郭麻日村隔河相望。如前所述，五屯居民其先民大都来自内地，且多为汉族，五屯分为上下二庄，上庄大城呈长方形，东西长约180米，南北宽约135米，墙高约10米，墙基厚约2.5米左右，开东西二门。据不完全统计，上庄总人数约800人，约150



户。城内60余户，约300余人，城外70余户，近500人。

脱屯一般解释为“住在高处的汉人”，也有人认为可能是该屯之人或该屯首领人物为脱姓之故。保安即为早先的脱屯所在地，后保安堡于1574年7月在原脱屯之地所建，而今仍有残存古城三处。铁城山古城坐落于保安城对面高耸的铁城山顶上。依山而建，呈不规则形，东高西低，东北临悬崖且靠保安河，为防守之天险，战略位置十分险要。

保安是一座具有悠久历史文化的古城，位于今保安乡保安村内，此村今又分为城内村与城外村。据《循化志》、《西宁府新志》等文献记载：“保安堡土城一座，周长六百八十四丈（2115米），城呈长方形，东西各长二百二十四丈（717米），南北各长一百一十八丈（378米），高二丈五尺（8.0米），基宽二丈（6.4米），顶宽一丈（3.2米），有东、西二座城门，东有瓮城，明代建。”具体建城时间不明，而从重建算起，该城已有420多年的历史了。保安城原无城内城外之分，由于人口剧增，城内居民逐渐开始散居城外，现已形成城内城外二村。今城内村共住119户，约445人。保安下庄共有123户人家，土族人口559人。

保安汉族民居布局上与五屯、郭麻日、杂沙日等堡寨居民有明显不同，这种区别主要表现在人文特点上。保安汉族虽然也流行对佛教的信仰，但一般家庭中不设专门的佛堂，因而多数家庭和房屋布局设置是中堂厢房式布局。可以说保安人信佛崇佛，但不设佛堂。

在此值得一提的是隆务镇老城区。它位于城镇西区，隆务寺脚下的隆务河边的一级台地上，是近代城镇商业的产物，是青海省保存较为完好的古城之一。老城区建筑古朴，布局自



隆务镇旧民居



隆务清真寺晚礼塔

然，装饰简朴，依地形高低而错落有致，从道路布局上看，既有Y形交会，又有随地形变化而进行的自然弯曲，呈现出严谨而不乏灵活的特点，充分反映了建筑设计师的睿智。

老城区历史悠久（已有237年的历史），其



隆务清真寺大殿



隆务圆通寺（道殿）



隆务老街

建筑风格突出表现了隆务地区非宗教的特点。它以青海地方乡土式与不同民族形式的融合，其中汉式符号语言最多，传统庄廓布局也有体现，与其他民族建筑之间取长补短，综合而成。由于老城区汇集了不同民族、不同职业的居民，因此建筑也出现了很强的人文特色。今日老城区共居住着506户居民，约2100多人，有回、

汉、撒拉、东乡、保安、藏族等民族。这些世代居住在此的老居民是各民族风情、地区文化的重要承载者，与老城区文化方面的多元化相融合。在此区建筑群中，有一些居民宗教生活的寺庙建筑，如二郎神庙、清真寺、圆通寺、菩萨庙等，明显显示出此地多元文化共存的局面。和古老的民宅建筑相比，这些宗教建筑古朴典雅，别具特色，极富魅力。如二郎庙主殿，从外观上看是典型的汉式马脊斗拱，庭内前庭回廊暗弘圆拱，这种暗弘圆拱式技巧是很少见的建筑技巧，前庭回廊两壁上精美的砖雕花（梅花、牡丹等）细致逼真，工艺高超。整个二郎庙主殿面阔三间，青砖瓦当，屋脊两条相向青龙，外屋两侧砖柱，柱砖雕精美花卉。前庭开门共12扇，是典型的汉式风格。主殿外观有坐北朝南厢房，木结构上下二层木楼，极具青海风格。二层有回廊、护栏，上下两层都有精雕花卉图案，精雕柱头，藻井镂空雕刻，古朴中充满着浓郁的青海乡土气息。

热贡老城区古朴、自然的建筑布局，依据地形高低而错落有致。如果登临隆务河东岸的高地，远眺对岸各色古老民居自隆务河西岸开始，漫过一级台地上的隆务老城区，与二级台地上的隆务寺建筑群落融为一体，金碧辉煌的寺院宗教建筑与古朴典雅的民居古建筑浑然一体，显示出隆务镇作为一座历史文化名城的深厚底蕴。同时也充分反映出隆务镇多个民族多种宗教多元文化共存共享的历史事实。长期以来，这里的人民以其宽大的胸怀，在对待不同民族不同文化不同宗教的态度上，采取了“美人之美，各美其美，美美与共，天下大同”（费孝通先生语）的宽容态度。正因为如此，隆务镇以及它所承载的丰厚的历史文化使其成为我国99座历史文化名城之一，而享誉海内外。



热贡地区是一个民族文化氛围特别浓厚的地区。长期以来,这些文化不断传承和发展,在原有的基础上也发生了一些变化,如“六月傩祭”、“浪加龙鼓舞”、“寺院傩戏”以及“藏戏”等。这些文化现象保留了许多原始

文化的遗迹,同时也保留了这些文化的原生态,因此舞蹈作为热贡艺术的重要组成部分具有很高的科研价值和文化价值。让我们先来领略一下寺院傩戏、於菟舞以及藏戏的无穷魅力。

第一节 寺院傩戏——羌姆

“羌姆”(跳神)又称“法舞”、“傩舞”,是藏传佛教寺院法事活动中的一种宗教舞蹈,专指以表达宗教奥义为目的的寺院仪式表演,常采用象征性的歌舞形式。“羌姆”一词本义为“跳舞”,是寺院中特定类型的舞蹈,亦称寺院傩。

寺院僧侣们对“羌姆”又有另外的特定名称,即“金刚舞”,以表明其属宗教金刚乘祭祀的神秘本质。由于民族、地域的差异,人们对羌姆也有不同的称谓:汉族称为“打鬼”或“跳神”,蒙古族称为“查玛”,西藏则称为“金刚舞”或“羌姆”,而在青海,一般把羌姆称为“跳

矢”、“法舞”、“傩舞”、“神舞”或“羌姆”。

羌姆产生年代较早,据传,是公元8世纪印度莲花生大师在建造桑耶寺的过程中逐步形成的。它是一种由印度佛教密宗的金刚舞蹈与西藏本教拟兽舞、鼓舞和上风舞等融合构成的以驱鬼逐邪、弘扬佛法为目的的藏传佛教法事活动舞蹈,其主要内容是配合寺院的“法事”活动进行表演,以驱鬼降魔并以神威镇压外道,因而威严、肃穆而又戴着恐怖的面具,有一种令人望而生畏的神秘宗教气氛。这种舞蹈一般与佛教内容相结合,因而都在寺院大经堂前的广



五屯下寺羌姆



隆昌寺羌姆

场举行。10世纪后半期,藏传佛教各教派为宣传本尊的义理,发展本尊的仪规,相继对早期的金刚舞加以改造,使之渐渐分流,从而形成了风格各异的“教派羌姆”。羌姆在从西藏流传到青海藏区以后,又出现分化现象,逐渐形成诸多“教派羌姆”,大都有自成系统的羌姆仪典,其中同仁隆务寺的羌姆更具特色。寺院羌姆中,跳“法舞”时,还有进行斩妖降魔的仪式,将用糌粑捏制的“妖魔”或用纸剪成的郎卡(即符),或画在纸上或布上的妖魔,当众烧掉或投入油锅,以示制伏了妖魔鬼怪,这样在接下来的岁月中就会吉祥平安。

同仁(寺院羌姆)



五屯下寺羌姆



五屯下寺羌姆

据考察,同仁地区的羌姆是随着藏传佛教的传播而逐渐流行的,其来源为西藏及安多地区的其他寺院,大体有五个方面:一是来自西藏;二是来自甘肃拉卜楞寺;三是来自青海化隆夏琼寺;四是来自青海觉仓即今乐都一带;五是来自四川的康巴、阿坝等地。^①关于同仁寺院傩舞的来源,民间有以下传说:在藏王郎达玛(863—906)时,拉萨知合叶洼寺就演羌姆。该寺住持喇嘛为了刺杀大事灭佛的藏王郎达玛,就利用每年寺院举行宗教舞蹈活动的机会,在拉萨会演时寻机下手。表演者个个身穿特制的三角形大袍袖,将弓箭藏于袖中。他邀请藏王郎达玛观看演出,演到预定时间时,舞者突然拿出弓箭一齐射向郎达玛,终于将他射死。为首的拉郎华多等僧人逃到安多地方青海的化隆、尖扎等地避难。他们边避难,边传授佛经。因而将西藏的“羌姆”也传授到这一带。

羌姆是同仁地区较大寺院的一项重要宗教活动,一般由寺院僧官或格贵负责,从寺院僧人中挑选羌巴(羌姆演员、乐手),任命“羌红”(羌姆头人,即编导),组成一个较为固定的“羌科”(羌姆剧团),集中训练排演一段时间,再由寺院活佛主持审查,才可正式演出。羌姆的主要内容取材于佛教故事,主题则多为惩恶劝善,施行教化。各寺几乎都是这种内容,而且



各寺也都有自己的护法神。

同仁寺院佛舞主要有“切加卓”、“哈羌姆”、“平羌姆”等几种。其中,“切加卓”所表演的故事内容是:宗喀巴大师入藏学法,在拉萨大昭寺攻读佛经,后来推行宗教改革,而“哈羌姆”所表演的则是:后藏地方一个名叫公保多吉的猎人,带着猎犬追捕一只梅花鹿,梅花鹿逃进米拉日巴修行的山洞,米拉日巴救了梅花鹿,并感化了公保多吉。人、犬、鹿共舞以庆祝新生。

隆务寺羌姆

该寺羌姆有370多年的历史,主要跳“六臂金刚舞”和“法王舞”。正式演出前,要先在



隆务寺羌姆

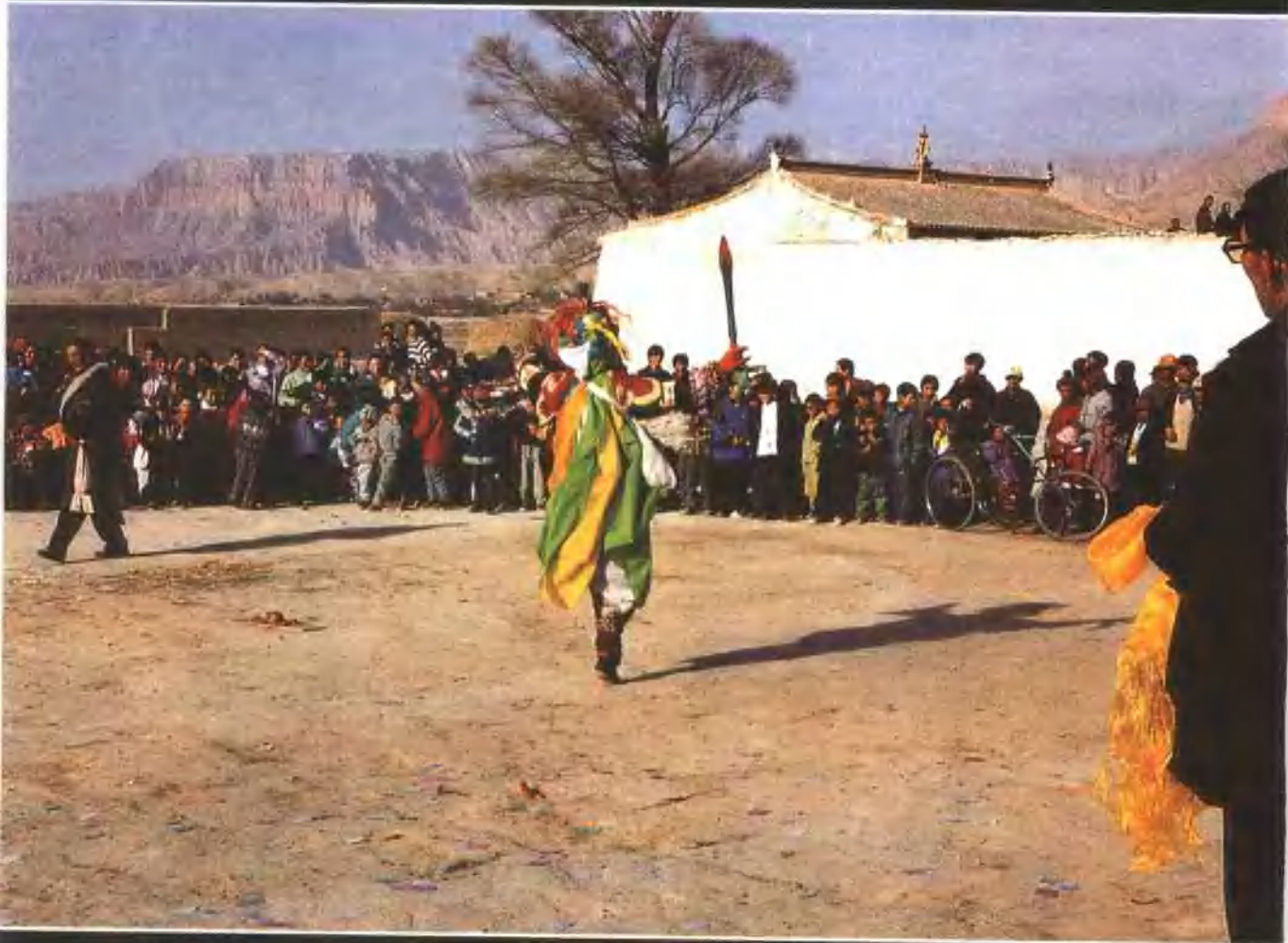


隆务寺羌姆

大经堂敬拜神佛并作短暂表演,然后在大经堂前的广场依次演出。每个节目之前,都由一位称为“铁棒喇嘛”的老僧在前面引导,4名僧人焚香迎引。演员全部头戴面具,身着华丽的戏剧服装,手持如意法宝,表演护法、赞神、斩魔等内容。如在隆务寺的羌姆表演中,法王舞是最具特色的。它有21位扮演者:切加卓法王一人,戴青牛头面具,身穿红色长袍,由“羌姆头领”表演;法王明妃一人,戴青牛头面具,披发,身穿黄袍;第二法王一人,戴青牛头面具,穿红色长袍,随后出场;第二法王明妃一人,戴青牛头面具,披发,跟第二法王一样穿红袍;马首明王二人,明妃二人;女神侍从一人;戴水族面具;护法神一人;乌鸦面具一人;马、鹿二人,分别戴红、青面具;骷髅四人;黑帽四人。表演开始时,在唢呐、铜号、鼓、钹等乐器伴奏下,依剧情发展逐一上场表演。羌姆的故事性、戏剧性较强,近似



面具



浪加村羌姆

于传统的歌舞剧。但在各节目的表演中又融进了当地民众喜闻乐见的一些民间歌舞形式。因而在法会期间跳羌姆时，附近成千上万的群众前往观看。

前面已经提到过，羌姆的内容之一就是善恶。在表演时，法王将用炒面、酥油等捏成的妖魔斩首或投入油锅以示对妖魔的惩治，因而隆务寺的“法王舞”表演中就以大量的戏剧来表现这一内容。隆务寺在跳“法王舞”的前五天开始要做些准备活动，如诵经、辩经、讲经等，同时，用糌粑、麦草、木条制作“朵尔玛”和准备“灵嘎”，这是象征本源主神降伏妖魔的供品，僧人以持续的诵经和密法手印来增加这具“朵尔玛”镇压妖魔的力量。“朵尔玛”、“灵嘎”头为白色骷髅，骷髅顶上插有红色小旗，身体是用木条构成的骨架，骨架的全身上下糊上剪裁而成的红色网状纸串，其十指做成爪状。演出开始时，将“朵尔玛”和“灵嘎”放置在画有妖魔和骷髅的长方形木制平台上，勾鬼招魂。

第六日中午，“法王舞”在专门的跳神院内演出，届时要在演出场内展出“朵尔玛”，借以降伏妖魔，而且还放置用糌粑、酥油等捏制的恶魔的鬼佣替身“灵嘎”。这是采取了交感巫术的原理，认为只要降伏了这些“灵嘎”，就会自然而然地降伏所有的妖魔，达到“同能致同”的效果。对此，英国著名的人类学家弗雷泽在他的《金枝》中也有大量的描写。

表演开始时，各人依次上场：先是法王，其次依次以二人为一组出来10名男女勇士“巴吾巴莫”，他们戴着不同的面具，披发，身穿长袍，其后还有一鹿一半一龙一狮跟随。

然后是第二法王、明妃及侍从19人登场，他们成环形跳舞。随后，黑帽咒师和首领用法

器制伏鬼佣“灵嘎”。然后，抬起装有“灵嘎”的黑盒和“朵尔玛”，在仪仗队的带领下前往跳舞场外的一个小山坡上，将“灵嘎”和“朵尔玛”一起焚烧。之后，返回寺院，通过诵经和跳舞来超度其灵魂。

将“朵尔玛”和“灵嘎”焚烧后，其超度仪式相当隆重：法王、咒师、尸林均有手持藏式弯刀，先由尸林用刀挑开蒙在装有“灵嘎”的三角盒上的黑布，反复做斩杀状，之后便将刀扔在一边，意为“灵嘎”的灵魂已经被送到了天界，并得到了解脱。与此同时，黑帽咒师及众师围绕“灵嘎”用斧、法器、念珠跳跃，挥动作舞。

妖魔已经被降伏，其灵魂也因超度而得到了解脱，并已飞往天界，剩下的肉体成了空壳，只好施舍给世间的鸟兽虫鱼和敬献众神，而这是随着解剖“灵嘎”的过程进行的。在“灵嘎”被送往焚烧地点时，鬼佣也被施舍完。由于特定的生活方式和不同的地



面具

理环境，藏族人民崇尚天葬，认为实行天葬后，人的灵魂就会被神带着飞往天界了。在羌姆表演中，对“灵嘎”的解脱和超度与天葬的含义是相同的。其表演的实际意义已超出了驱邪的目的，而显示出更深奥的内涵，那就是为生命而超度，使之得以解脱。这一仪式是所有羌姆中所不可缺少的。

五屯寺“羌姆”

五屯寺羌姆中的“法王舞”与隆务寺中的羌姆舞是由同一寺院传入的，因而其程序与仪式基本相同。只是其舞蹈中动作轻快敏捷，而且在最后处理灵嘎的肉体时由众法王分食，以示妖魔被消灭。尔后，将剩下的人形面人分给观看羌姆的观众以及信徒们。

五屯寺羌姆表演中还有“哈羌姆”，它最早

是从甘肃拉卜楞寺传入的。有《米拉日巴》，也称《会保多杰听法》，其内容所表现的是劝诫人们弃恶从善。表演时，一僧人头戴鹿皮面具，一僧人打扮者和一猎人打扮者，先后表演“鹿舞”、“猎人舞”、“天舞”、“独舞”、“双人舞”。通过鹿的跳跃、奔跑、翻空来表现鹿的灵活和活泼可爱，以及被猎人和猎犬追捕的惊恐情形，通过准确的舞蹈动作和高超的表演技能展现了一幅捕猎场景。舞蹈开头气氛特别紧张，而到后来猎人被米拉日巴所教化，出现鹿、人、犬共庆新生的场面。显而易见，这个舞蹈带有浓厚的宗教说教意味，



面具



五屯寺羌姆





五色下寺羌姆

并最终达到了劝善的目的。而这个舞蹈的现实意义在于，它告诉人们人类与自然的和谐统一是实现可持续发展的唯一途径，动物是人类永远的朋友。

“哈羌姆”不同于其他的羌姆，其表现形式生动活泼，而且仪式中模仿戏剧的内容是所有羌姆仪式中最生动、持续时间最长的部分，因此具有很强的戏剧性，深受僧俗民众的喜爱。每当寺院表演羌姆时，会场周围被观众围得水泄不通。

从羌姆的内容我们可以看出，无论是何种羌姆，其成员都是法王、明妃及护法，都是神灵。而在表演羌姆时为何又要头戴面具呢？

在许多藏族地区，人们的信仰中有许多神灵，他们生活的区域都是神灵出没的地方，因此在山口、路口、崖口等处都有用于崇拜神

灵的“嘛呢堆”或“拉则”。这些嘛呢堆都是由石块组成，过往行人每当经过这些地方时，都要亲自在“嘛呢堆”上添上一块石头，虔诚地叩拜神灵，并祈求神灵保佑自己及家人，有的甚至还许愿。在这些“嘛呢堆”中，有刻着经文的石板，也有朝圣者为祈福而投入的石子。在这些地方，同时也供奉着牛、羊等动物的头骨。由此可见，对骨、石的崇拜是藏族原始崇拜的遗留。因而其羌姆面具中有一部分是用头骨和岩石制成的。而且在制作好的面具里面要添加圣物，以保持面具的神圣性，同时也能增加面具的镇邪作用，能使戴这种面具的神灵有更高的法力，从而能征服和斩杀妖魔鬼怪，为人类的生命、生产和生活提供保障。骨是人类及其他动物的躯体根本，而石是自然的骨头，是大自然所不可缺少的，因而在

羌姆面具中,藏族人民对骨和石的崇拜,也是对生命本质的认同。

在羌姆演出中的“切加卓”中,有许多神灵都戴骷髅面具,尤其是法王、护法神面具上都饰有五个骷髅。在我们其他民族的寻常人看来,这是不可思议的,而在藏传佛教寺院的羌姆表演中,这种骷髅面具则具有镇邪降魔的作用。同时,“骷髅之所以受到崇拜,是因为它脱去了所有的伪装。在它面前,一切外表华丽的或丑陋的东西都得恢复其本来面目。暴露于茫茫原野上的白骨,代表了最原始、最本质的生命状态。在宗教心理的天平上,骨骼和头骨崇拜属于单纯的一极,它是浑浊的人心为赤裸裸的纯洁所冲击,所震撼而作出的反映”^②。因而它是羌姆表演中

的必备面具之一。长期以来,这种表演形式一直备受藏族人民的喜爱。

从佛教的传说故事方面来看,骨作为羌姆面具而备受人们崇拜,是藏传佛教发展的一种必然,是藏族人民固有的一种心理根源之一。据调查,同仁寺院摊中一位举足轻重的角色尸陀林主,就是以骨的形象登场的。他们头戴的面具是死人头骨的形态。相传尸陀林主原是西藏本地的厉鬼,佛教大师莲花生入藏弘扬佛法时,它出来抵抗,“以种种轮杵利器,乘大雪中投掷师身,纷如雨霰。师化雪为湖,灰攸附坠入。力竭将逃,师令湖沸,将之煮成骷髅骨架,才收服其成为佛教的底位护法神,以守护天葬台和承担指引道路的职责”^③。

同时,羌姆表演中“羌巴”(即演员)所扮



五屯下寺羌姆





面具

演的神灵具有无边的法力，为救助众生可显现出无数的化身，而显现为不同的化身时就得具有不同的面具。于是，神便具有了多面性，因而为神创制不同的面具便成为一种需要。

羌姆面具除了用骨、石做成外，还有一些是用泥巴做成的；选择“云石”或质地松脆的白土调和，做成面具雏形，然后依次裱上布片、兽皮、竹胶、面糊糊等，使其牢固。等晾干后，再把最里面的一层即土坯敲碎后清理干净，然后在表层涂上不同的颜色，绘成不同的图案（即脸谱）。上色时通常用蓝、黄、红、白、黑五种颜色，代表五智五蕴佛之系统，藏族群众认为蓝色象征威猛和正义，红色象征权利和庄严，黄色象征肃静和忠实，黑色象征凶厉和罪恶，白色象征圣洁吉祥。

羌姆表演时的面具，平时由各寺院收藏。它们大多是挂在护法神殿里，具有辟邪护佑的功能。而其服饰主要有：

帽子：包括咒师黑帽，藏语叫“夏那”，为黑色宽檐帽，顶部饰有骷髅、金刚杵，上插孔雀翎，两边用金云装饰。骷髅冠，藏语叫“朵嘎日更”，意为骷髅五佛冠。将五个头骨串联在一起装饰在冠前。

长袍：除骷髅贵卒、尸陀林主少数角色外，大部分表演者，尤其是主尊和护法神，登场时都穿彩色绣花长袍，藏语叫“扑噶”，其中，同仁地区羌姆的袍服很像戏剧服饰。

披肩：藏语叫“托诺”，用绸、布相拼成各种图案，缀于前胸、后背及两肩。

围腰：用锦缎制成。

靴子：同仁寺院摊中的角色，大都穿长筒或短筒藏靴。

隆务寺的羌姆舞蹈有它自己独特的风格，其舞姿紧紧扣着密教体态象征语言的要义。在这种舞蹈中包含着戏剧的因素，而且还具有歌舞剧的特点。

第二节 於菟及其祭祀活动

距离青海省黄南州同仁县北约两公里的地方，有一个土族聚居地年都乎村，有343户人家，1800多人，由四个部落组成，分别为“土贡”部落、“土秀”部落、“拉卡”部落、“希拉”部落。由于长期生活在藏区，其服饰、语言、民俗、信仰等方面都受到了藏族文化的深刻影响。其村名年都乎也是藏语，有霹雳炸雷、消除魔孽的意思。他们信奉藏传佛教，村里有一个藏传佛教寺——年都乎寺，在村北的半山腰上修有一座山神庙，庙里供奉的主神是二郎神，另还有山神阿尼玛沁、阿来年钦、阿米夏琼及玛沁之子格得儿。二郎神庙坐西向东，有三间神殿，庙门前的广场上有煨桑台，庙后有“拉则”。

於菟舞

“於菟”一词，《辞海》解释为“於菟，虎的别称”。《释文》：“於音乌，菟音徒。”《左传·宣公四年》：“楚人谓乳谷，置虎於菟。”於菟舞，是舞者装扮成老虎的模樣，然后进行祭祀和表演。

作为热贡地区的一个土族村庄——年都乎村，除了每年六月份为娱神而跳的神舞（拉什则）、军舞（玛合则）外，每年农历十一月二十日，还要举行驱邪逐魔的祭祀活动，即跳於菟舞。它是藏区罕见的一种以驱邪为主要内容的原始民俗舞蹈。据当地老人讲，跳於菟舞已有五六百年的历史，是专门由土族人跳的。每年农历十一月初八，是拉开於菟活动序幕的日子。当夜，“土贡”部落的人，宰一只羊请保安下庄的法师，吃完羊肉后，将两只羊耳朵留下，并

将“那”的内容放到山羊的耳朵里。在某家的房子里高高挂上一条绳子，绳子上系有12个铃



画师在於菟身上画虎斑



於菟喝酒驱寒



村人将已准备好的圆圈绳索到於菟穿着的木棍上





邦节



“於菟”身上涂灰



邦节



法师给於菟们敬酒

铃，铃铛之间插上羊毛，法师抓住羊耳朵，参与者喊一声打响铃铛，铃铛便响一声。要求所有的铃铛响，所有的铃铛便齐声发出声响。仪式结束后，众人便开始唱“拉伊”（情歌），通过这种形式寻找自己的意中人。十二日晚是“上秀”部落的节日，十四日晚是“希拉”部落的节日。这两次活动都在村里举行，青年男女都参加。唯独十九日晚由“拉卡”部落主持的节日，则在山上的二郎神殿举行。当晚7时左右，村中的青年小伙子集中到二郎神殿内，大家一起喝酒、吃肉、唱拉伊。当地人将这四次活动称为“邦”。而且还有特定的“剪纸邦”，届时，全村的小孩都有一份“邦”节的礼物（由法师剪的“邦”）。“邦”一般被解释为“情人幽会”。

二十日清晨，法师及“於菟”舞的表演者

到山顶的二郎神殿进行一系列的准备工作。即敬奉二郎神，以煨桑、献酥油、糖果、酒等供品进行祭拜仪式，以祈求神灵保佑。当地民间认为这一天是一年中的“黑日”，所以用跳於菟舞的仪式驱除病魔，求得全村的平安吉祥。於菟舞是由7名男青年表演的，在表演前要做一些准备工作。先脱掉上衣，将裤腿卷到大腿根，接着用煨桑台中的灰涂抹全身，以便于化妆。随后，由该村的画师用掺了酒的黑墨汁将表演者面部画成虎头状脸谱和虎皮斑纹；腿部及上身画成豹皮斑纹；用写有经文的白纸将头发扎成刷形，朝天竖立，似虎发怒状。舞者双手各执长约两米的木棍，其上端结有书写镇邪之意的经文稿白纸。整个活动的主持者——法师，头戴五佛冠（似唐僧帽），手执单面羊皮鼓。一名



於菟在二郎神庙门口



用冰冷的隆务河水洗去身上的妖饰并开始说话



於菟

锣下陪同他。锣鼓相伴以定节奏。

下午2点左右，庙官鸣海螺数声，表演者与围观群众聚集在山神庙院内，祭祀仪式正式开始。首先7名表演者在二郎神殿前单腿下跪向神叩拜，手执木棍，法师击鼓诵经向神祈祷，请神保佑全村老少平安吉祥，并祈求神灵授予於

菟一定的神力，以便到各家驱魔逐疫。与此同时，庙官不断给舞者灌酒，一方面酒能驱寒，另一方面也能使舞者进入神志迷狂状态，以便与神界沟通。随后，法师代神向表演者传达神的旨意，赋予神力，这时，他们就成了真正意义上的於菟，即成了驱魔逐邪的神虎，而不再与任何人说话。诵经完毕，众於菟在法师的带领下来到庙前的粮桑台前围圈作舞，以示虎的神威。7只於菟两只大老虎，5只为小老虎，随着庙外的鞭炮声，众於菟在法师的锣鼓声中排成纵队以垫步吸腿跳动作跳起虎舞，与村民一道快速下山进入村庄。

这时村中家家户户紧闭，院中摆放着献给於菟的馍馍、酒、肉及水果等。於菟们进村后，法师、锣手及两只大老虎在巷道里巡视，防止妖魔从各家逃走，而5只小老虎不走院门，越过高大厚实的年都乎旧城墙进入各家，在各房间里跳来蹦去，为其逐室驱邪，斩妖除祟，尽情享用各家准备好的供品，然后口叼一大块血红的生牛肉，翻墙进入另一家。此时，谁家有病人，不论在室内还是村巷里，凡於菟到来的地方，都要卧地让於菟从其身上往返跳跃数次，以示缠身的恶魔就会被赶走，可以早日康复。由于全村住在旧城内的农户比较多，不可能串完





於克丹

每一家。一些於菟没去的人家，主人拿着备好的圆形烤馍，等待巡视的大老虎，将其套在於菟手中的木棍上，以了却请虎除祟的心愿。只要大老虎领受了，它们的神威照样可以起到震慑除魔的作用。

於菟在许多家驱魔除祟之后，口嚼生肉，手举串满圈馍的木棍（木棍上串多了以后，便倒入跟随后的人的大口袋里），又以垫步吸腿跳的动作舞至村寨的东门口。此时此刻，全村男女老少集中在东门口的村巷里迎送，於菟们从村巷深处鱼贯跳向门口。到了东门口时，突然一阵鞭炮声，表示於菟驱魔活动已经结束。这时众人跟着7只於菟直向村下降务河方向跑去。在河面上凿开几个冰窟窿，用腊月冰冷的水洗去身上的虎纹。这时於菟又已重返人间了，他们互相泼水搓洗，将全村百姓的邪气连同虎纹一起洗干净。回村门前，点一堆火，扮演於菟的7名男青年一一从火堆上跨过去，以示将身上的邪气全部隔掉，使村民们免遭灾祸。

综观该村跳於菟表演的全过程，以模仿虎步的“垫步吸腿跳”的动作贯穿始终。这是一种原始的拟兽舞，拟兽舞是原始舞蹈中最常见、最具代表性的狩猎舞蹈，而年都平村的於菟舞并非狩猎舞，而是当地崇虎的原始萨满祭祀舞。通过一定的仪式来祈求神灵指派令妖魔生畏的於菟，挨家挨户，驱魔除邪，使百姓不受其侵害而保四季平安。

於菟舞的渊源

考察於菟舞的渊源，首先从“菟”谈起。《天问》中有记载：“夜光何得，死则又育？厥利维何，而顾菟在腹！”对于这里的“顾菟”也有多种解释，都不足为论，唯有汤炳正先生别创新鲜，释“顾菟”为於菟，即虎。对“於菟”二

字，古无定形。大徐本《说文》记作“乌”。於、乌古字同音，而顾字从虎又从兔，实际上，月中有虎的传说，乃是由于上古神话中的月神是死神，而司鬼之神又是虎神，由此就形成了月中有虎神的传说。由于虎在南方语言中读作“乌菟”，而演化为菟。因此，屈原《天问》中所说的“顾菟”，可以肯定指的是虎神。而虎神起源于何地，古文献中也有详细的记载：《山海经》中曰：“夏后启之臣孟涂，是司神于巴。”案：夏后启别名夏后开。《海内西经》云：“开明兽身大如虎，皆人面，东向立昆仑山上。”开明即是夏后启，以此二则相参验可知后有一怪兽，身大而为虎类，具有人面，守护于昆仑山上，名叫孟涂。实际上，孟应是孟字之讹，而孟涂亦即於菟。神荼乃是虎神，虎神守护于昆仑山天



於菟从神庙中跳出



年都平於菟



门之上，并能逐鬼怪而厉食之。众所周知，月神即西王母，也就是死神。而她又又是嫦娥的前身。又据《山海经》，虎神荼所居之山乃是一座鬼山，“万鬼出入也”（《后汉书·礼仪志》注引）。这样自然而然地将西王母与虎神的密切关系展现出来了。由此可以看出，楚人并不崇虎，而是位于昆仑山一带的古代民族有崇虎习俗。

《后汉书·戴叔鸾传》载：“大禹出于西羌。”根据史料记载，黄帝系于氏羌，其中包括禹，亦出自西羌。传说中的大禹治水，是自西而东循着黄河的走势进行的。禹导河积石，制伏了洪水，禹得以有安身之处。故《禹贡》曰：“三危既宅，三苗不叙。”禹带领西部羌人为主体的水利大军东进中原，历尽千难万险，终于完成治水大业。一部分羌民因依禹治水有功而留居内地，被封官职。这里的“积石”指积石山，其地在今循化、同仁、甘肃交界处。可见，大禹本是羌人祖先，倘若於菟舞由大禹或留居青海高原及河流地区的西部羌人带来，那么，於菟舞仍然源于羌人，是古羌文化遗存。

从中国古代文献中，我们可以看出古代羌人生活在青海的黄河、湟水流域。他们是远古青海文化的创造者。古代羌人有崇虎习俗，关于这一点在史料及神话中都有反映。如《汉书·西羌传》中有则故事说，羌族首领无弋爰剑为逃避秦军追捕，藏在一山洞中，当秦兵赶来准备搜查山洞时，突然洞口出现一只猛虎，阻挡住秦兵，秦兵惊恐而后退，无弋爰剑得以逃命。从这则故事中我们也不难发现，古代羌人确有崇虎习俗。昆仑神话中，有居于昆仑山顶的西王母。《山海经·大荒西经》指出，“人有戴胜，虎齿、豹尾，穴处，名曰西王母”。在《西山经》中又说“西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，司天之厉及五残”。众所周知，西王母



於菟舞表演村巷



口街生肉，将团团遛事在木棍上

是居于昆仑山的，是母系社会一氏族部落的女首领。汉砖画中西王母身下常有虎。由此可知，这个部落有以虎作为图腾的习俗。当然，以西王母为首领的部落属于西羌的一支。西王母的

原形体是西羌的母虎图腾，而后人把它神化又作了人格化的处理，便成了周穆王西巡慕恋的人物。

羌人以崇虎为主要特征之一。历史上以虎为图腾的民族都与羌人有着千丝万缕的联系。屈原自称“高阳之苗裔”，高阳氏即颛顼氏。前面对羌人祖源的引证也已说明，“窜三苗于三危”。正因为楚民族起源于西部古羌，所以“於菟”一词并非楚地土产，也是来自西部。同仁县热贡地区自古就是羌人活动的地区。从史料中可以发现，秦之前后无弋爰剑及其子孙，一直活动于河湟地区，以及两汉时期的烧当羌、先零羌等均生活在大小榆谷（即今之热贡）这一地区。今天出现在此地的驱鬼逐疫活动——於

菟，便是远古羌人崇虎图腾意识的反映。

年都乎是个藏族地区的土族村。而土族是元明时期形成于青海河湟地区这块古羌地上的，并且融合了一定的藏族和汉族成分。据史料记载，当地藏族在历史上同羌人、汉人等都有密切联系，羌人、汉人等中的一部分融合到了藏族当中。事实证明，部分古羌人同当地藏族先民的自然融合，是安多藏族的主要来源。而虎也受藏族人的崇敬。由于生态环境的变化，虎在藏族地区的许多地方并不存在。然而，对于虎的勇猛形象是人所皆知的。吐蕃具有浓厚的“尚虎”习俗，即有“贵虎豹皮，用绿饰衣裳”（《宋史·吐蕃传》）。如今有些地方的男子的藏袍上，喜欢用虎皮镶边或做衣领，正是古代藏族社会崇虎习俗的遗风。

在长期的生活实践中，同仁地区的土族与藏族杂居共处，通婚联姻，使土族的语言、风俗习惯、宗教信仰等都在一定程度上与藏族基本接近。显然，他们无形中也会受到古羌文化的影响。年都乎土族村跳於菟，很大程度上是古羌人崇虎图腾意识的遗迹。

从於菟舞这种现象的遗存中可以了解到，元末明初多个民族融合共处于隆务河畔，使得这里的文化结构发生了变化，各民族的文化都经历了一个文化变迁和交融的过程。年都乎土族长期生活在多民族融合的隆务河流域，因而在宗教信仰等方面，必然有着共同的传统。土族作为一个新移民群体，一方面不断被周围其他民族的文化所同化；另一方面，他们为了本民族的进一步巩固壮大，而极力保存着本身所特有的文化，从而使於菟舞得以传承。据史料记载，土族先民中也有古羌人的因素，由此可知，土族的於菟舞可能源于甘肃、青海一带古羌族的习俗，是古羌人崇虎文化的曲折反



年都乎於菟





补苴在村民家中随意吃喝

映。更为重要的是，於菟舞出现的时间恰好是元、明时期蒙古人入居河湟后土族形成的时期，而且，只有年都平村土族跳於菟舞（保安下庄也有类似于“邦”的活动，但没有於菟舞蹈表

演活动）。可以说於菟舞是土族先民崇虎文化的遗存，更为准确地说，由于同仁土族族源及其民族共同体形成过程的复杂性，而使於菟舞成为多民族文化融合的产物。

第三节 藏 戏

藏戏在西藏称为“阿吉拉姆”，演员称为“拉姆瓦”，剧本则称为“扯卜维”。大约形成于元末明初，以五世达赖喇嘛罗桑嘉措写的剧本《云乘王子》为标志，成为一种独立的藏戏艺术形式。这个时期也是我国各种戏曲发展兴盛时期。它是我国民族文化艺术宝库中的一朵奇葩。它具有悠久的历史 and 独特的艺术风格，融民间舞蹈、说唱艺术及宗教艺术于一体，民族特色

十分鲜明，深受藏族人民的喜爱。

热贡藏戏的形成及发展

青海藏戏，又称安多藏戏，藏语称为“南木特尔”。它形成于17世纪中后期，是在拉萨和卫藏地区的白面具藏戏和蓝面具藏戏的基础上，结合安多地区藏族文化的实际而形成的一种表演说唱艺术。它的念唱均采用安多方言，道白

ཨོ་གསུམ་རྒྱལ་གྲོང་ཁྱེད་ཀྱི་སྲོལ་རྒྱུ་ལྟ་བུ་

同仁地区春



热贡藏戏

的速度较西藏戏慢。多为9个字的韵文体。唱腔是根据民间说唱、民歌、宗教音乐的素材提炼而成，完全不同于西藏藏戏唱腔，而且，唱时不用帮腔唱和，一律以无伴奏清唱表现。表演形式与西藏藏戏也不一样。人物的台步、上下场动作，吸收安多民间舞蹈、法会舞蹈及汉族戏曲的因素较多，节奏较缓慢，散板较多。服饰也不同于西藏藏戏，而接近于安多藏区古代或近代藏族服饰。化妆已基本放弃了面具，除神怪、动物偶尔还用一下面具外，其他全部采用面部化妆。

安多地区的藏戏与西藏的藏戏相比，有自己的特点，而“热贡”则是安多的一部分。与其他地区的藏戏相比，热贡地区流传的藏戏不论从演出风格，还是从演出习俗来看，均保持自己的特点。

热贡藏戏大约于明末清初形成于隆务寺。隆务寺夏日仓一世撰写了有名的《噶丹道歌》，其中的训诫诗采用了多种民间说唱诗歌的句式，对藏戏唱腔的形成起了重要作用。在夏日仓一世阿王陈列嘉措（1678—1739）主持教务时，隆务寺进入了鼎盛时期，寺院各项制度逐渐健全。当时，全寺三分之二的人都要到拉萨格鲁派大寺院哲蚌寺进修。这样，一方面能使他们的佛学理论得以深造，另一方面还有幸参加一年一度的雪顿节，与各地僧侣一起观看藏戏表演，从而受到西藏藏戏艺术的熏陶。这为隆务寺藏戏的形成与发展奠定了基础。

当时，隆务寺每年藏历六月上五日到八月初一，这整整一个半月的时间里，僧人们都要集中进行封闭式的念经活动。为了便于僧侣集中精力学习经文，其间不准僧人与外界接触。于是，僧侣们便在单调、枯燥的诵经声中度过长达一个半月的学经期。解禁后，为了丰富僧人



热贡藏戏



藏戏：松赞干布

的生活，同时也为了庆祝僧众们圆满完成功课，寺院安排喜庆活动。主要有夏日野宴活动“呀什顿”，由寺院发给僧众一些食物，由僧人们三五相约到附近的林棵或草坪上进行野餐。其间，僧人们在尽情休闲娱乐的同时跳“萨意拉毛”（意为“大地仙女”）舞。后来“呀什顿”活动中的歌舞内容不断增多。而“呀什则”（即夏季娱乐活动）的名称出现并相沿成习。以后这种念经后的文化娱乐活动就叫作“呀什则”。

“呀什则”活动丰富了僧人们的生活，给他们的生活带来了欢乐。由于僧众们受西藏藏戏的影响越来越深，加之寺院日趋兴旺，僧众们提出了在“呀什则”活动中加入藏戏内容的要求。但当时隆务寺缺乏专门的藏戏演员，而且有少数僧人以不宜在寺院演出为由，表示反对。



热贡藏戏



藏戏：《智美更登》

藏戏以自身高雅的艺术形式在大多数僧众中都留有深刻的影响。于是有一部分僧人尝试用说唱艺术形式来表现藏戏故事的内容。这样，既能让僧众了解藏戏的故事梗概，又不违反少数僧众所说的藏戏不宜在寺院演出的“禁条”。他们开始根据西藏藏戏剧本，将藏戏的内容以“南木特”这种集说唱于一体的独特艺术形式加入“呀什则”活动中。起初的唱腔曲调并不多，以嘛呢调为主。

“呀什则”活动每年如期举行，但“南木特”只是一种说唱艺术，它的艺术形式及演出程式无法满足僧众们对藏戏的渴求，反而更会引起他们对藏戏的兴趣。而去西藏深造的僧众由于在雪顿节期间长期聆听、观赏藏戏表演，因而对传统藏戏《诺桑王子》等故事的情节有了一

定的了解，并为故事情节所感动。他们找机会认真学习藏戏表演艺术，掌握了一些基本动作和表演技巧。于是，他们回到隆务寺后，就尝试着把藏戏《诺桑王子》放到“呀什则”活动中进行表演。由于受条件所限，起初，他们只能演出该剧的序幕部分，而且演出场面小，故事人物也不多，剧情简单，对白较少，演员的动作也不熟练。后来他们根据序幕部分的情节演了《渔夫、龙女、笨笨子》这样的折子戏。夏日仓六世嘎藏丹贝坚参主政后，隆务寺的藏戏得到了进一步的发展。而且当时还出现了著名的戏师吉先甲和藏戏音乐家多吉那木甲。吉先甲四五岁进寺，自幼喜爱藏戏，在他十五六岁时就积极参加藏戏演出。他在学习藏戏期间刻苦勤奋，因而成就突出，随后就成了戏师。戏师是藏戏的领导者、组织者和导演，负责藏戏的演出活动，对剧本进行反复加工、改进，严格挑选演员，重新设计人物动作，使其进一步符合人物性格等。他改编的藏戏《诺桑王子》情节更加合理，人物性格更加鲜明，音乐唱腔更加丰富，并首次将藏族民歌“拉伊”引入藏戏唱腔。多吉那木甲多才多艺，精通经文，到拉萨进修时深受藏戏，是隆务寺的藏戏传人。他既是藏戏导演也是唱腔设计者，并掌握了一手吹唢呐的技艺。他首次在藏戏中加入唢呐和笛子伴奏，改变了原来一鼓一钹的伴奏程式，而且唱腔中也吸收了民间小调，对隆务寺藏戏的改革发展起了一定的作用。吉先甲和多吉那木甲时期，隆务寺的藏戏开始由寺院内的封闭式演出正式走向民间，为更多的业余藏戏演出队所掌握，逐渐变为今日的黄南藏戏，即热贡藏戏。

1958年后，热贡地区建立了许多藏戏演出团体。在短短的几年中，黄南州同仁县、尖扎县以及近邻循化县等地藏族村落相继组建了10

余个业余藏戏演出团体,藏戏在热贡地区迅速得到普及。他们自编传统藏戏《智美更登》《郎萨姑娘》等,使藏戏剧目由原来的《诺桑王子》一本戏变得丰富多彩,极大地丰富和发展了藏戏艺术。而且黄南州文工团也从20世纪80年代开始,对传统藏戏进行挖掘、整理。后来,1982年组建了黄南州民族歌舞团,1998年又在黄南州民族歌舞团的基础上组建了青海省藏剧团,为热贡艺术的保护和进一步发展创造了有利条件。

传统剧目和演出机构

1. 传统剧目

新中国成立后,藏戏的演出逐渐从寺院向民间传播。早在1959年,同仁县苏平日村排演了《诺桑王子》,这是同仁地区首次由民间演出



热贡藏戏



藏戏:《贡保多杰听法》

的藏戏。直到1979年,排练并演出了《智美更登》,产生了很大反响。20世纪50年代以后,演出的剧目有20多个,长期以来,藏戏已经根植于民族文化的沃土中,并十分贴近藏族人民的生活感情。在服装、面具、布景、人物设计方面深受热贡绘画艺术的影响,显出浓墨重彩的舞台美术风格。从20世纪80年代起,打破传统程式,与观众直接交流。热贡藏戏突破了传统藏戏三段式表演结构,实行导演制,使导演在继承传统的优秀形式的同时,又可以融入时尚的积极的内容,把古老的民族戏剧,推向新时代的艺术洪流,赋予了崭新的面貌。下面简单介绍比较重要的两种剧目:

(1)《诺桑王子》。该剧源自梵文《菩萨本生如意藤》。18世纪,隆务寺僧人依纳拉萨木刻本改编,后成为隆务寺藏戏演出机构的传统剧目。剧情大致如下:

日登巴国国王由于荒淫无能,致使国力十分衰弱,臣民们对国王的种种行为极为不满。他又听信奸臣的胡言乱语,认为国力的衰弱与龙神的离去有关,于是派巫师前往额登巴国拘龙神。龙神变成一个小女孩,向渔夫求救,渔夫杀死了巫师。为报答救命之恩,龙神将捆仙索送给了渔夫。渔夫将仙女引超拉姆捆住,想娶她为妻,但引超拉姆不从。后在隐士的指点下,将仙女送给了本国王子诺桑。引超与诺桑婚后十分恩爱,引起了诺桑的其他妃子的嫉妒。她们勾结巫师,通过作法迫使老国王让诺桑远征,并借此机会残害引超。无奈之下引超飞回了天庭。诺桑凯旋归来,却不见引超。他十分悲伤,并勇闯天庭,与引超相见。天王款待了一番,后诺桑带着引超重返人间,过上了幸福的生活。

(2)《金色的黎明》。该剧是一出现代藏戏。故事发生在20世纪60年代初,老画师拉藏为万



热贡藏戏

德、东珠、加果以及自己的独生女桑姆悉心传授绘画技艺。在共同学画的漫长的日子里，三位师兄同时爱上了桑姆，但桑姆却对东珠情有独钟，两人真心相爱。“文化大革命”期间，加果成了造反派头子。他抢走了老画师家中的传世之宝——仁青赛唐，污蔑东珠为“现行反革命”，并将其师父的许多艺术珍品付之一炬。东珠拼命从火中抢救出唐卡珍品，远走他乡。狠心的加果，不但拆散了一对恩爱的夫妻，而且企图通过威胁、诱骗等卑鄙的手段获得桑姆的爱。在万德的保护下，加果始终未能得逞。他恼羞成怒，强迫万德还俗，并让万德和桑姆去水库工地劳动改造。“文化大革命”后，桑姆成了岗坚艺术开发公司的总经理，出走的东珠也返回了家乡。为了让桑姆与东珠团圆，万德把对桑姆的爱深埋在心底，重返寺院。当东珠得

知哥哥万德二十年如一日，与桑姆母女相依为命的生活历程后，他不愿意破坏他们安宁的生活，决定再次远走他乡。桑姆母女追回东珠，一家人终于团聚了，并携手为开发民族绘画艺术事业勤奋工作。

2. 演出机构

由于拉萨雪顿节表演藏戏的影响，有人提出在“呀什则”（夏日娱乐）活动中，也应加入藏戏。但安多民间并无藏戏，自己表演又不具备条件，于是说唱藏戏故事的形式，在每年“呀什则”活动中出现了。由于道具、演员等方面条件较差，同时又无正式的演出机构，只能将剧情简单化。到19世纪中后期，隆务寺组建起藏戏演出机构，专门负责每年“呀什则”期间的藏戏演出活动。1958年，随着寺院民主改革的实施，僧人还俗，隆务寺藏戏演出机构也随

之解体。为了满足人们对藏戏的需求,热贡各地纷纷组建藏戏演出机构,使藏戏在热贡地区得以普及和发展。

黄南州民族歌舞剧团: 创建于1965年。建队之初,道具、演员等不足,所以只能表演一些小型的舞蹈剧目。不过他们经常下乡慰问演出,宣传党的方针政策,对丰富农牧民的文化生活起到了一定作用。1982年,他们扩大编制,根据市场需求,不断创新发展。先后创作传统藏戏剧目《诺桑王子》《意乐仙女》,在各地巡回演出,并获得一致好评。1989年,根据传统藏戏《文成公主》改编创作《藏王的使者》,搬上舞台后产生较大反响。曾录制成电视艺术片,在中央电视台和青海电视台多次播放,剧目先后获中宣部“五个一

工程”入选作品奖、曹禺戏剧文学提名奖、文华新剧目奖等多项大奖,并应中宣部、文化部邀请晋京演出。1995年创作大型现代藏戏《金色的黎明》,不仅多次获奖,而且还晋京参加庆祝建国五十周年献礼演出。20世纪90年代以来,黄南州民族歌舞剧团先后多次被评为省级、国家级农村文化先进集体、全国文化系统先进集体等荣誉称号。为进一步推动藏戏发展,1998年10月,经有关部门批准,组建青海省藏剧团。与黄南州民族歌舞剧团一套人马,两块牌子,现有演职人员64名,演出阵容较为强大,演出条件日趋改善,演出技艺不断提高。

必隆业余藏戏团: 始建于1976年,这是循化县道环乡必隆村组建的一个民间藏戏演



藏戏: 松赞干布



藏戏服饰

跃人民群众的文化生活，继承和发扬藏戏表演艺术，应村民要求，江什加村民委员会决定，从本村中挑选演员，组建业余藏戏团。由于村民热爱藏戏艺术，纷纷捐款赞助，藏戏团很快组建起来，这是改革开放以后隆务地区出现的第一个民间业余藏戏表演团体。演员们在立宪加和端周加等人的精心组织、指导下，不怕苦，不怕累，虚心学习，反复排练，终于

出团体。建队之初，一无所有，既缺少道具服饰，也缺乏资金支持。为此，村民慷慨解囊，积极捐款捐资，人们还通过各种渠道，从各地借来道具、服饰等。作为演出人员，他们不畏艰难险阻，发扬吃苦耐劳的精神，千方百计克服困难，排除干扰，坚持排练，先后将传统藏戏剧目《松赞干布》《智美更登》，以及藏族英雄史诗《格萨尔王》等搬上舞台。必隆藏戏团不仅在本村演出，而且还曾到循化县城等地巡回演出，受到观众的好评。

江什加业余藏戏团：江什加是同仁县曲库乎乡的一个村落。改革开放之初，为了活

在1979年国庆期间演出传统藏戏《智美更登》，在当地产生了较大影响。之后，还成功地排练演出《松赞干布》《卓瓦桑姆》等传统藏戏剧目和根据藏族英雄史诗《格萨尔王传》中有关情节改编的《阿达拉姆》等。十世班禅大师和西藏藏戏团的同行们观看他们的表演后，曾予以好评。

此外，还有一些演出机构，都是由村民自筹自办的，其规模不大，但都具备了最基本的舞台要求，他们的演出同样受到了广大群众的热烈欢迎。同时也对抢救和保护传统藏戏艺术起到了一定的作用。

注 释：

①青海省文学艺术研究所编：《青海舞蹈文集》。

②郭净著：《心灵的面具》，上海三联书店。

③刘志群著：《藏戏与藏区的佛文化》，载《中国佛文化论文选》。

“六月歌会”是人们对藏语“周卦鲁如”的意译，也有称为“六月鲁如”、“六月拉泽”等的，简称为“六月会”。这是青海热贡地区藏族、土族共同参加的最为盛大的民间节日，在每年农历的六月十七日至二十五日举行。“六月会”最先由同仁县隆务镇的四合吉村开始，随后，隆

务河两岸的各村以村庄为单位，依次举行各种祭神、娱神的庆典活动。“六月会”是该地区历史最为悠久，范围最广，参与人员最为广泛的群众性节日。其过程自始至终无不与传统的宗教文化密切相连。蕴涵着极为丰富的傩祭、傩舞、傩戏等傩文化现象。



四合吉村庙中表演的海螺舞

第一节 六月会的祭祀形式和内容

六月会的由来

六月会作为热贡地区历史最为悠久的、范围最广的群众性节日，所展现的特殊的民俗和仪式弥漫着本教、萨满教等原始宗教的遗风，而这些原始宗教与藏传佛教交织在一起，形成了由原始宗教向现代宗教过渡的错综复杂的状态。为什么热贡地区会出现这种宗教气氛很浓的祭神、娱神、酬神的活动呢？对此众说纷纭。

(1) 据有人讲，在吐蕃王朝时期，吐蕃进兵攻入长安，但因气候炎热而无法适应，于是吐蕃军纷纷撤离，大部分撤回西藏，另有一支部队则转战进入青海，征服了当地穿红裤子的土著居民，随后就在此地安营扎寨。不过，吐蕃军的一位将军及其部下在与当地居民作战时不幸阵亡了。吐蕃人将他们安葬在高山上，为防止野狼盗食他们的遗体，在坟旁插上刀剑（据说在今循化境内的一山岗叫木洪岗）。来年，人们在将军阵亡的忌日来到山上聚会，为其供祭食品，以示纪念，同时祈求他们的英灵保佑人们平安无祸。六月会便由此而来，故每年六月会开始之前先要举行祭祀“拉则”仪式。

(2) 也有人称，当地土族、藏族以农耕生活为主，每年的这个时候，地里的庄稼已接近成熟，村民们正处于一个短暂的农闲间隙。为了感谢神灵保佑，同时又为取悦于神灵以使庄稼免遭天灾而获得丰收，便利用这段时间向诸神贡献种种食品、财物，跳祭神舞蹈。六月会由此而传承下来。

(3) 还有人讲，元末明初，镇西武靖王卜

纳刺反对战争，毅然将全部武器毁于同仁地区，并于农历六月二十八日率众降于明朝将领邓愈，使得当地百姓免遭战乱之苦。广大群众为庆祝这一义举，举行六月会，祭神祝福。史料证明，洪武二年五月邓愈亲临逃遁“吐蕃等处宣慰使司都元帅府”所在地河州（今甘肃临夏），豫王阿纳武纳失里和镇西武靖王卜纳刺及宣慰使何索南普（藏族）据城抵抗。经过激战，五月辛亥（二十三日）明军“进克河州”（《明太祖洪武实录》卷五二），邓愈安辑流亡，招抚诸部。何索南普等率部纳印请降，豫王西逃，镇西武靖王卜纳刺于六月二十八日在今黄南州境内率部归降。^①据调查，今同仁县隆务河两岸的藏族和土族群众，于每年农历六月十七日至二十五日，举行盛大的祭神歌舞活动，乐舞连天，这正是蒙古军在热贡地区的这种举动深得人心而举行的六月歌舞。

傩祭的组织者与祭祀

1. 拉哇

汉语将其称为法师。拉哇是六月傩祭中的核心人物，既是六月傩祭的组织者，同时也是整个仪式的领祭人，村民到山神庙里请神、祭神、为神诵经、送神都是由拉哇带领的。同时，村民为向神献祭而跳的各种傩舞，也是由拉哇所组织的。此外，开红山、插银钎、敬神羊、撒风马等傩祭仪式也都是由法师主持的。热贡地区的拉哇是非职业性的，仅参与村中的傩祭活动，平常除了从事生产之外，还给人看病。拉哇的装束不同于村民，头上留一条长长的发髻





法師跳舞

(多为假辫),身着藏袍用一红绸系于腰间,手持一个绘有苍龙或宝伞、金轮等八宝祥瑞的羊皮鼓,也有手持树枝的。据称他能与当地的山神或地方保护神相通,使神灵附体,能传递神谕。作法时,法师全身抖动,喘息急促,并不停地发出带响声的粗气,同时以手势动作发出神谕。每组织完一个活动,法师要回到神庙大殿内坐在供桌前稍事休息,并等候神灵再次附体。神灵离开他的躯体时法师全身抖动不已,处于迷狂状态。

在进入迷狂状态的时候,法师常常从凳子上弹起很高,直至突然向后仰头倒下,半晌一动不动,然后回到偏房稍作休息。紧接着再次作法,如此周而复始,一直到一天的活动结束

为止。在整个组织过程中,法师不得讲话,而是通过手势传递神灵旨意。神灵附体后的法师成了沟通人、神的媒介,神灵通过法师与人进行直接沟通。当然法师也是经过复杂的程序考核后才被村民们所认可的,通常情况下,先要在本村选择年轻的小伙子关到神庙里,三五天后观察其中一人是否具备做法师的特征,然后从神灵知识、神附体后的语言及举止动作等方面,都必须经过有名望的活佛的严格考核,经认可后,村民才承认法师的“合法性”。

2 祭仪

(1) 准备阶段。这一阶段首先便是法师的沐浴仪式。法师的沐浴仪式,各个村庄有所不同,如苏和日村,法师带领其助手抬着神轿到小河或溪水边,置于浅水处,往神轿上泼洒一些水,随后大家互相泼水,以净足净手,而四合吉村的法师在寺院内请喇嘛诵经祈祷,而后净身。总之,各村的法师通过象征性的沐浴仪式,以示对神灵的虔诚敬仰。

六月会准备阶段最精彩的内容便是请神仪式。法师带领部分村民,跳着傩舞到山神庙前去举行迎神仪式,参加这一活动的均为男性,女性不能进神庙。法师在庙堂内诸神前诵经。同时四名抬神轿的年轻人忙着准备出发。随后法师带领四名抬神轿的轿夫、旗手、舞蹈者等村里的年轻人,挨家挨户走访每一家。为各家逐邪降魔,祈祝一年内人畜两旺。为了取悦于神,每家每户都准备了供祭自家所供奉的神灵和本村嘛尼康内所供奉诸神的供物、祭品。在法师走巷串户的这一天,他们将琳琅满目的供品,陈设在自家神龛前的供桌上,并在院内燃起桑烟,全家男女老少整装迎候法师的到来。随着一阵鞭炮声,将神轿迎接到院内,法师开始作法,为其祛邪免灾,随来的年轻人在院内跳起傩舞。在



癫狂状态的法师



老法师献祭





牲祭——替代活羊祭祀山神



神庙前的煨桑台

迎神仪式中，一方面各村法师挨家挨户，为其祈福禳灾，同时也在筹集六月会所用财物和资金。就请神仪式而言，各村的做法不尽相同，有的村把神轿抬到法师家，村民们拿着供品前

去向神祭祀顶礼。

(2) 表演阶段。各村举行开场仪式时，全村的男子在法师的带领下举行祭祀本村所信仰的山神。祭拜活动结束后，祭神的队伍又在法师的带领下返回神庙，接着全村人聚集在会场上，跳起敬神的舞蹈。舞蹈是热贡六月会内容的主要表现形式之一，各村所跳的舞蹈各具不同的内涵，一般分为“拉什则”（神舞），“勒什则”（龙舞），和“玛合则”（军舞）三种，其中四合吉、年都乎、卧科村、苏合日、铁吾等村跳的是“拉什则”；而浪加村跳的是“勒什则”；郭麻日、京沙日、古德、江隆、江什加等村庄跳的是军舞。三类傩舞，其主旨是祭神娱神和酬神，故所有的舞都是由法师领跳的，而且献舞前的煨桑、请神、献祭等仪式是必不可少的，在娱神、酬神的同时，很大一部分内容也有娱人娱己的成分，这一点在一份六月会舞蹈藏文节目单中，得到了清楚的展现。

(3) 结束阶段。热贡六月会的结束阶段，主要是把神轿送回神庙及其相关的降神等活动。届时，法师及全体舞者集中到场地，法师面对村民手捧美酒，不断泼洒以此来敬献神灵。随后坐到神像前的椅子上作法，祈请神灵降福。与此同时，所有参加者诵经，并不断口诵本村主神的名字，人们将所有献供的祭品放到燃烧的桑堆中，一同祭烧，这时法师也在桑烟弥漫、气氛肃穆的氛围中全身抖动，击掌捶胸，上下蹦跳，以此来迎请神灵附体。当法师安静下来时，表示神灵已附体，这时，村民们急忙向法师请求，请他传递神的意愿，法师使用手示意，他的一位贴身长者能领会“神”的告诫。这一仪式结束后，4个年轻人将神轿从祭坛上抬下来，绕场边走边舞，每到场角或煨桑台前时，舞者舞步加快，做出准备送神的动作，随后，村中的



四合吉村的男子围绕“拉什则”祭祀阿米夏琼山神。图为祭祀“拉则”仪式。



祭“拉则”

浪加村的“拉则”





左右藏桥



些长老将神轿护送到神庙中，神灵也已离开了法师的身体，将六月会上的法师装束放到神庙，直至来年的六月会才得动用。声势浩大的六月会至此才算结束。这里需要补充的是，仪



四合吉村六月会表演的节目单



丰盛的祭品

式活动临近尾声时，全体村民端着供品，整齐地排列在庙前的场院里，面向庙宇，等法师诵经完毕，次第登上设立在庙门的煨桑台，将青稞酒、朵儿玛、酸奶以及琳琅满目的各种食品投向煨桑台，进行焚烧。此时此刻，村庙里弥漫着桑烟，仪式活动便在桑烟中宣告结束。这是四合吉村的活动。

年都乎是一个土族村庄，其送神仪式与四合吉村的略有不同。其结束仪式在村中的场院里进行。农历六月二十四日下午，全村的年轻人把事先准备就绪的柏树枝、带穗的小麦等堆到煨桑台上，桑堆顶端插上系着黄蓝各色绸缎布条的柏树枝。与此同时，法师端着盛有各种供品的木盘，边走边舞，并将盘中的供品不断地向桑堆上抛撒。这时，全村的舞者跟着法师亦边走边舞，并将所有的供品撒到桑堆上。这一过程中，也有人将供品撒向人群中，众人纷纷争抢撒过来的供品。他们认为得到供品的人是幸福的，因为这是神恩赐的。同时，点燃煨桑的火，随后法师在祭台上诵经祈祷，祈请在此所供奉的诸神都回到神庙中去，并保佑全村百姓平安幸福。最后，村民们将供奉的五位神灵（二郎神、夏琼神、年钦神、玛钦神、古堆旺秀神）的神轿从祭台上抬下来，由法师带领，



插口杆的舞者



围绕桑堆走一圈后,将其送回神庙,至此,平都平村的六月会也宣告结束。

六月会的祭祀形式和内容

热贡地区藏族和土族对神灵的祭祀主要在节日期间以集体祭祀为主流,也就是在民间宗教节日庆典活动中,为了取悦于神,跳各种民俗舞蹈献给神,以求神保佑人畜两旺。但综观六月会的全过程,除了跳各种傩舞以娱神灵外,还有其他一些祭祀形式和内容。

1. “拉则”祭和白祭

这是六月会开场阶段的首要仪式。清晨,法师带领旗下、锣鼓手及高擎所信仰的山神像的男性舞蹈者,从本村的神庙出发,沿着山路蜿蜒而行。近百人的队伍一边敲锣打鼓,一边高声呼唤神灵,同时高呼“唉哈、唉哈”走向“拉则”。祭神队伍到了“拉则”后,举行插箭、煨桑、放风马等仪式。尔后众人围着“拉则”顺时针方向转圈献舞,法师在“拉则”前泼洒酒物,供祭山神,并围成大圆圈向四方敬拜,邀请四方诸神前来观看神舞,同享人间欢乐。这时有的人口中呼唤神灵,放飞祝愿幸福平安的“龙什达”(风马),霎时间,一片片扑克牌大小的风马,漫天纷飞,随着升腾的桑烟,带着人们的虔心祈盼飞向天空。有些村庄中,除了“拉则”祭外,“白祭”也成了“六月会”的一大祭祀方式。所谓“白祭”,即用五谷杂粮、白酒、哈达、彩绸等作为祭祀物来祭祀神灵。在原始先民的观念中,庄稼丰收是和各路神灵的保佑分不开的,所以每当获得丰收时,他们立即拿出各类谷物来感谢神灵的保佑,而且这些供品一家比一家多,据说供品越多,神也就越高兴,以此来祈求神灵继续保佑来年的丰收。在进行白祭仪式时,法师的职能是非同一般的,他代表众人将感恩之意传递给神灵。



六月会开始而煨桑场面(白祭)



苏合日村人插背针



平都平村的男子争相插口针

2. 插钢钎和开红山^②

这是热贡六月会中最令人惊愕的祭神活动,当地民间认为,通过“插口针”、“插背针”和“开红山”这些仪式向神献舞,更能显示献供者对神的虔诚,从而得到神灵的欢心,降福护佑,消灾免祸,所以每逢这时主动要求插钎的人特



插口钎的土族男子



苏合日村“三月会”期间的开红山情景



年都乎村插口钎的青年



苏合日村青年开红山后舞蹈

别多，其中特别是年轻人。在插钎献舞之前，所有要求插钎的人都要到神庙内祭拜诸神，法师也在诸神前诵经祈祷，然后由法师及一些长者为其插钎，将长约15厘米的铁制钎插入舞蹈者的两腮和肩肌背肌，后缀着长长的红丝线穗，叫“插口钎”或“插背钎”。插钎之前，还需以传统除秽法消毒，即将烧得炽热的数个大卵石放入桶中，加柏树枝叶，然后加入开水，再将钢钎在热气上蒸熏。插好钢钎的舞蹈者（有的人身上插有十数根钢钎）依次从庙内走到广场上，开始为神献舞。而插背钎的舞蹈又略有不同，舞者多为中年男子，赤裸着上身，由长者为其插钎，插好背钎以后，将藏袍与衬衣缠于腰间，左手拿羊皮鼓，右手执鼓槌，伴随着鼓点的节奏舞入广场。法师拿羊角卦为舞蹈者一一卜卦，如

果卦象吉利，舞者被没插口钎的年轻人替换下来，到神庙内取下钢钎。否则，法师泼洒酒和麦子，继续卜卦，插钢钎的舞蹈者继续献舞，直到卜卦吉利时，方可停止。

与上述相比，更令人惊心动魄的祭神方式便是“开红山”。笔者曾经在浪加村亲眼目睹法师开红山的情景。在舞蹈的过程中，几个小伙子搬来一根粗木棍，只见法师爬到高高的木棍上，将长发在脖子上绕几圈，拔出利刃，向自己脑门上砍了数下，鲜血顿时染红了白衬衣，这时他将刀头一转，刺向自己的腹部，下来以后，他更加癫狂，所跳的舞蹈更加洒脱流畅。这是取悦于神灵的 highest 祭祀方式，这些祭祀者流着鲜血，围着煨桑台跳舞，舞姿非常狂野，每人手拿点燃的符咒纸向外扔去，其情景令人望而





开红山者



浪加法师血祭

生畏，给人带来极大的震撼力。对于人体本身来说，鲜血是整个生命之源，是最珍贵的东西，只有用最珍贵的东西祭祀神灵，才能达到取悦神灵的最直接、最有效、最灵验的目的。中外很多民族都有用人血祭祀的仪式，它所达到的娱神功能任何其他祭品无法替代的。

3. 活羊祭

吐蕃早期祭祀神灵时有用活羊献祭之习俗。而今同仁地区的浪加村仍然保留着这一习俗。祭献一词的原始意义和后来演变的意义有所不同。后来它是指向神灵供奉牺牲以便与神灵和解或获得恩赐；而在开始时，它总是指神与膜拜者之间的一种友谊活动。在人类尚未使用火之前最古的祭献形式是动物祭献，这类祭献是一种公共的仪式，是由整个氏族所参与的一种喜庆活动。这种祭祀属于人类早期巫文化祭祀内容之一。他们取出羊心后献给神灵，随后将

其余部分焚烧殆尽。由于佛教严格禁止杀生，有些村庄的内容有所改变，如郭麻日村改成献“神羊”，村民们送出一只白绵羊，经法师诵经后，将一桶凉水泼在羊头上，霎时间，羊浑身颤抖，以示神已享用了这一供品。这时将羊放开，献羊仪式宣告结束。从此，这只羊便成了神的羊，只能自生自灭，任何人都不准鞭打或宰杀它。苏合日村的四个部落则用糌粑、酥油等制成色彩鲜艳、栩栩如生“神羊”，以代替活羊，并摆在神庙门前，经过一系列的宗教仪式后，最后将其在桑堆中焚烧殆尽，以示虔诚祭神，取悦神灵。而霍日加村则直接从市场上买来一只屠宰的羊放在供桌前。尽管此祭献仪式用的是“代祭品”，与牺牲活物比较已有所变异，但其文化内涵仍然十分明晰，“代祭品”所表达的对神的崇敬含义依然保存。



苏合日村的牲祭——用酥油和炒面制成的“羊”代替活羊祭祀山神



第二节 各种祭祀舞蹈

《吕氏春秋》中记载：“葛天氏之乐”，“三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟，三曰逐草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极”。这是对早期舞蹈诠释的几个重要方面，其中跳舞的目的就是：“奋五谷”、“敬天常”、“达帝功”、“依地德”、“总禽兽之极”。即为五谷丰登而舞，为感谢天地帝王之大德厚恩而舞，为飞禽走兽之繁多而舞。几乎所有的祭祀舞蹈都包含这些丰富内容，于是便出现了形式各异、内容丰富多彩的祭祀舞蹈。

同仁的“六月傩祭”中各种跳的祭祀舞蹈，大致可分为“拉什则”、“勒什则”、“玛舍则”三类。以这三类为主体的热贡民间歌舞活动，是一种大型广场歌舞。类似汉族聚居地区的“社火”和西藏的望果节表演，具有广泛的群众性。它包括请神、祭神、迎神、舞神、送神的全过程。既有神舞、军舞、龙舞的歌舞表演，也有高跷、武术、婚嫁、拉伊对唱、诙谐等说唱表演。每一类舞，又由许多舞蹈组成，这些祭祀舞蹈都由法师组织领跳，是为感谢神恩浩荡，农业丰收、人民安康为目的，是早期人类社会神巫文化的具体表现形式。

“拉什则”

即献神舞，表演“拉什则”舞的有20多个村庄，各村的演出时间均不相同，有的在每年春节期间演出。有的在农历六月中下旬演出，其中扎毛多牙什当村的表演最精彩，保存得也比较完整，共有13个节目。

1. 拉什则的由来

对于这种舞蹈的来历，据当地民间艺术家赵清阳先生搜集的民间传说认为，早在人类还未出现的时候，漫无边际的天空中，突然刮起一阵的狂风。狂风过去后，出现了许多海洋。其中最大一个的中心露出一座大山，周围有7座小山环绕，7座小山的周围又有四大洲，八小洲。它们中间有座铁山，有一棵菩提树生长在这座铁山上，树干异常高大，其树根扎在天界阿修罗的城池中，树尖直插玉皇大帝居住的33层天上。这棵菩提树上能结长寿果，吃到这种果实的人能万寿无疆。每逢此树开花结果时，天界阿修罗和33层天的神兵神将们，为争夺长寿果而经常发生战争。在一次战争中，阿修罗将士们即将打败33层天的神兵神将们，就在这关键时刻，玉皇大帝提醒他们，因为战神没有保佑他们，要想获胜，必须求助于战神的帮助，于



四合吉村神舞



四合吉村海螺舞表演全景

是33位天的神兵神将们便请金刚手菩萨前来助战，并且从世间请来了振佛神、后嗣繁衍神、伏敌神、制祸神、长寿神、美妙神、积德神、英勇神、众敬神、称美神、成就神、大力神、扬名神13位战将。他们齐心协力，一举打败了阿修罗。胜利后玉皇大帝邀请了以阿妈公麻加毛（对“西王母”的藏语称谓）为首的12位地母仙女在天宫举行祝捷盛会。她们在会上为13位战神表演了美妙的舞蹈。后来，13位战神中的伏敌神转世到人间，即勇猛神将军拉赞木家告，又称拉赞，即严厉神。后来在藏王赤松德赞时，莲花生大师派他到安多作护法神，居住在同仁扎毛村的最高的山上，便成了扎毛地方的山神。他把西王母等12位仙女为战神跳的舞带到了扎毛，传给了扎毛百姓，这就是现在跳的“拉什则”。

2. 拉什则的内容

对于“拉什则”能完整表演13个节目的，只有扎毛乡的牙什当村。据考察，牙什当村的“拉什则”由以下13个节目组成：（1）“拉什则”。即煨桑请神，由法师率其舞蹈队“祭鄂博”，面向煨桑台高呼“拉甲洛！拉甲洛！”意思为神



四合吉村的少女们跳神舞





四合吉科神舞表演场面

胜利了。随后，围成圈按顺时针方向击鼓跳舞，并向四周敬拜，以迎请各路神仙前来观看表演的神舞，共享人间欢乐。(2)“东杂也切”。藏语意为右旋的海螺。藏族崇尚右旋的白海螺，该舞队形态模仿右旋海螺盘旋扭身，舞姿造型变幻莫测，祈求吉祥如意。(3)“诺日干切”。藏语意为如意旋宝。动作轻盈欢快，表演者的队形时而由方变圆，时而由圆变方，变化多端，有时像一条蛇，有时又成了高山盘路。象征顺心如意。(4)“夏什则”。藏语即为鸟舞，“夏”指大鹏鸟。这种舞蹈主要模仿鹏鸟的动作，舞者进三步旋转半身，上下左右击鼓，有祈求神鸟赐福于百姓之意。(5)“达乃亥交平吉”。藏语意为黑马戴鞮。藏族民间视黑为不祥，故此以黑马戴鞮之舞表示制约。舞者左右旋转，急切而不能挣脱，队形则成圆形。(6)“浪乃亥次玛”。藏语意为黑旋风。舞姿中含有与恶劣的气候条件作斗争，战胜自然灾害，赢得最后胜利之意。(7)“唐杂西舍德”。藏语意为白雕展翅。藏族人崇拜白雕，希望自己也能翱翔于湛蓝的高空中，舞姿蕴涵着藏族人坚强勇敢的精神。(8)“达杂口当”。意为白马跃沟。白马是藏族人民

心目中的神马，以龙腾虎跃的舞蹈来表现白马奋力前进的姿态，舞蹈表现克服艰难险阻的拼搏精神。舞姿似万马奔腾，场面十分壮观。(9)“查旦吉干毛”。意为镶嵌宝珠的环套。其队形变幻莫测，象征藏族人民对美好生活的追求。(10)“克什则”。藏语意为独舞。每人出列独舞一番。(11)“杂玛尖切”。意为善良幸福。舞姿中蕴涵着幸福快乐的生活意境，以表示藏族人民追求幸福生

活的美好愿望。(12)“霍尔当”。藏语意为霍尔舞。与蒙古舞蹈相近。鼓点伴奏，右脚起跳，左



少女曼舞

脚紧跟，反复三次，成四方位。(13)“勒柔”。意为歌舞，主要为天地神灵唱赞歌，以此来祈求神灵保佑年年平安，人畜兴旺，吉祥如意，五谷丰登。

总之，拉什则神舞，是一种祭祀山神、二郎神、龙神及其他地方保护神的舞蹈。通过这种娱神活动，祈求神灵保佑地方风调雨顺，平安吉祥。就现存的这13个舞蹈而言，一方面青壮年男子手持绘有苍龙或八卦图的单面鼓，一边跳舞，当然对每个动作和队形都赋予了不同的含义，如“请神”、“白马惊跳”、“太极珍宝”、“白鹰展翅”、“右旋白螺”、“弹指敬神”等舞蹈，充分展现了男性阳刚之美，同时又弥漫着浓浓的宗教氛围。另一方面，本村18岁以下的未婚姑娘们跳的“格尔德吉乔巴”，更令人流连忘返。姑娘们身着节日的盛装，双手捧着洁白的哈达，微微低头，眼神安详，迈着缓慢的舞步，主要表现对神的敬意：举止文雅、虔诚，随着悦耳的鼓声节拍，上身向前稍微倾斜，先向前跨出一步，悠悠下蹲一次，再缓缓站起。如此反复三次，再慢慢转身，而后缓缓下蹲叩拜一下，恢

复到原来的位置后再跨步前行。按上述这种缓缓的舞姿不断重复，直至神轿前，排成数行，向神作三次叩拜敬献哈达后退场，整个舞蹈庄重飘逸，富有神韵。

“勒什则”

是为祭祀龙神而跳的舞，有20个村庄表演，其中最为精彩的是年都乎村和浪加村。

1. “勒什则”的来历

有关舞蹈“勒什则”的来历众说纷纭。其一，大约在500年前，今四川甘孜地方有个叫唐春巴的大喇嘛，派他的弟子青才智格到浪加部落传播佛教，他将带来的山神阿米拉日留在浪加，让他做浪加的保护神。青才智格临走时，在浪加赛龙洼泉水地方画了一个圈，请浪加人在那里给龙修庙，为龙舞蹈，以后就不会出现干旱缺水的现象了。因此后人在沟的北边修了一座龙庙。至今，每年夏季六月，全村百姓围绕在泉边庙前为龙跳舞。其二，传说在很久以前，浪加有个叫阿尼阿拉果的人，为了引水浇灌村北托洛滩上的耕地，在滩后的赛格龙洼沟找到一眼泉水。但由于沟里积了大量的泥沙，流不了多远便全部渗到地下，每当天遇干旱时，根本无法利用水。天性虔诚的藏族人民认为龙是专门治水的，泉水落到地下是龙在施法。于是，阿尼阿拉果就带领一些童男童女，每年六月份就在泉眼前为龙献舞，讨龙欢心，保佑泉水涌动。后来为了方便演出和便于群众观看，就把演出移到村里，代代相传，不断发展完善龙舞，最终成为



四合吉村龙舞表演场面





浪加村的六月会

全村群众共同祭龙的娱乐性的民间舞蹈。另外，苏合日村还有一种说法，该村有个叫勒藏措洼，先民到这里以后，向原来的老居民达尔玛措洼借了一块叫龙宫的地方住下来，故勒藏就是龙家措洼之意。当地的百姓为了祈求龙神保



老法师在表演龙舞



浪加村法师会会后互献哈达



手持面具的浪加村表演者

佑，各家画了一幅龙女像供起来，每当祭日，全村人都要敬龙演龙（勒什则），时至今日仍保持着这一风俗。

2. “勒什则”的内容

跳“勒什则”的都是男性，衣服穿着与跳“玛合则”的基本一样，但脚穿专做的布鞋，用花纹带子打着绑腿，象征龙与蛇。献舞的人多达百人，舞队浩浩荡荡，队形似龙蜿蜒起伏，舞姿古朴，模仿龙蛇的形态动作，意味着是给龙神跳的舞。龙舞的主角有8人，每人手拿长方形木刻神怪头形面具，两只尖耳高出头顶，左手拿面具，右手拿一小木斧，据说是用来降伏地煞的。除此之外，还有两个叫“梵兹”的木制面具，一个类似蛤蟆头，一个类似蛇头，据说两个都是凶恶的水怪。“勒什则”也有13种跳法，包括手持面具舞、雄鹰展翅舞、蛇舞、龙女喜旋舞等。蛇舞的跳法大致这样：即全体舞者，首先将身体向右侧稍弯，并转身向外跳三步，接着向里跳三步，如此反复循环，从远处看去，长长的舞队恰似蛇行左右摇摆，故叫蛇舞。而“龙女喜旋舞”则将双手高举至头前，腿左右轮换前吸，每吸三次一拜，然后将双手拿着的面具置于胸前，左右晃悠，有点像龙女嬉笑玩耍，故得此名。

原始初民认为司雨的神通常是龙。因为龙是伏羲的图腾保护神，自古以来就被视为能兴云致雨。所以他们通常通过祭龙神而求雨。龙舞演至午后要在村边迎接老法师，礼仪颇为隆重。闻得村外鼓声，急忙率舞队击鼓迎接；在距离数十米的地方双方竭尽全力敲击羊皮鼓，横步猫腰，边跳边不时地缩短两者的距离，直至两三步时击鼓的动作更为猛烈。随后老法师被迎到场内，全体舞者在两位法师的带领下跳得更加疯狂，整个舞队如巨龙腾空。这时人和



龙神同欢其乐，达到了娱神娱人的美妙而浪漫的境界。

“玛合则”

即军舞，反映的是古代战争的场面。表演“玛合则”最具代表性的是郭麻日、尕沙日两个村。跳舞之前，先由法师带领大家在本村神庙前举行喂桑、请神、祭神活动。同时，法师还要为请来的各方二郎神、山神致颂词，为他们歌功颂德，感谢他们对百姓的护佑。跳“玛合则”的舞者的着装又有所不同，他们将长袍的上半身脱下，用红腰带系于腰间，使内穿的白衬衣全部露在外边，脚穿蓝色高筒红边布袜，头顶折叠的白毛巾，用一黑色带子或假头辮勒在额上，每人手拿一根二尺多长的短棒象征兵器，排成面对面的两行，以左右勾腿，并向后转身边跳边打，主要展现相互刺杀的特点。有一种

军舞叫“咳哈”，两队舞者各拿古代军旗相对而立，起舞后舞步由慢加快，时而高喊“呜呼”进行互相冲杀。还有一种叫“转圈舞”，在场上旋转13圈以示远征。领舞者左手拿一小木斧，右手拿一绘有绿色人头的木板，边舞边作砍人头的动作，有斩敌人之首意。有的村表演时，舞者拿方形或麻花状油炸馍，以此来象征敌人的肉和肠子，边舞边吃，以示吃下敌人的心、肠等。军舞队伍中的第二个人用长杆挑着本村二郎神画像，其后是敲锣打鼓的助战者，接下来才是手执短棒的真正的献舞者，每转3圈，领舞者高



军舞



龙鼓舞

呼一声“喀喀拉拉”，众人回应“嗨！嗨”，表示要对敌奋勇作战。边转边舞，并向从四个方位请到的二郎神、土地神、五方老爷各拜一次，祈求在战争中得到他们的保佑，直至转完13圈，此舞方才结束。

四合吉村傩舞

“六月傩祭”中，四合吉村的傩舞包含了神舞、军舞和龙舞，与其他村的跳法截然不同。首要的事便是祭神仪式，届时，全村的男性都要参加阿来夏琼山神的祭祀活动。祭山神仪式结



四合吉村庙中表演的海螺舞





海祭舞一角



四合吉村的少女跳“嘎尔”



铁吾村的两个男子以踢高腿的方式表演的“虎”
“豹”双人舞

束后，法师带领全村人在庙内跳敬神舞蹈。四合吉舞蹈的安排表贴在庙堂正门左边，上面写有以下内容：“（四合吉）村六月会时，为使天神、龙神、山神三者喜欢而举行的专门神舞次

第：六月十六日，家家户户迎请山神，献各种丰盛的供品。（1）众男士竖立种种白哈达旗，向四方献供。（2）男士们的舞蹈献供（也译为“供养”）。（3）姑娘们的舞蹈献供。（4）擂鼓使神欢喜的各种神舞。（5）绘虎脸、豹脸画纹，为使祖先欢喜而恭敬献供。（6）从一岁到百岁间之长寿阿杂热（游方僧，行脚僧）手杖献供。（7）祝说吉祥如意辞，口头游戏（相声）。（8）擂鼓酬神献供。（9）男士们的兵器献供。（10）为使庄稼丰收，一切吉祥，部落团结而做诙谐游戏献供。（11）神特别喜欢山歌鲜花献供。（12）为使山神阿米木洪和香热咱二位心意喜欢的献供。（13）如同彩虹慕似的观音菩萨舞姿献供。”

六月傩祭是群众性的节日，为祈求全家平安、吉祥、五谷丰登，全村45岁以下的男性及25岁以下的未婚女性都要求参加为神献舞及祭祀活动。其舞蹈有以下几种：

第一种舞蹈是全村男女老少一起参加的群舞，每天早晨开头的节目和下午最后的节目都是这种舞蹈，称为“勒什则”。表演者双手捧着哈达，迈着沉稳的舞步向前转身，敬献哈达，随着锣鼓的节奏，整个舞队不停地顺时针旋转，最后队伍的首尾相接，摆出一个右旋海螺的造型宣告结束。

第二种舞蹈是分别献给不同神灵的男子群舞和女子群舞，其中女子表演的舞蹈只有一个，当地人叫“嘎尔”，献舞的女性限定在25岁以下且未婚，她们的穿戴颇为讲究，身着饰有宽水獭皮边的藏袍，格外引人注目的是挂在头上垂于两耳前后的两串核桃般大小的大宝珠串。她们将头发编成几十个小辫子夹在披发中间，外固定一个细木棍，将发套固定在木棍上，在背后腰部和红色发套相连，发套长至脚跟，上用十几个碗状大小的银质装饰。该舞蹈从头至尾





法师在表演中
卜卦



脚踩绘有虎纹高跷的极富寓意性的舞蹈



泡在水桶筒里的龙女神木雕像和男根



泡在水桶里的龙女神木雕像和男根

只有一种舞步，即缓慢地向前走三步，而后向东、西、南、北四个方向敬献哈达，表演者舞步平稳，动作幅度小，缓慢向前移动。这些姑娘们神情虔诚，整个过程极为严肃庄重。她们对神的崇敬之情完全体现在优雅的舞姿中。这种盛装更加明显地突出了舞蹈场面虔诚浓郁的色彩。

第三种舞蹈是寓意性舞蹈。如用踩高跷的方式表演“虎”、“豹”和男子双人舞，称为“刚康”。分别由十几岁的少年表演，高跷绘有虎纹和豹纹，表现古老的图腾崇拜和少年的英勇无畏等。总之，六月傩祭中的舞蹈一方面显示了藏族、土族男性强悍、勇猛的气魄，同时，这种娱神娱人的舞蹈中蕴涵了丰富的神巫文化内容。

生殖崇拜文化的再现——浪加龙舞

生殖崇拜是诸多民族中最为原始的信仰形态。“生殖之事造化……原始的人很早就认识到，是原始文明所崇拜的心理，设有种种象征，其中主要的一个就是生殖器官本身。”^{①②}藏族寺庙的壁画、唐卡、雕塑中就有许多女性，她们几乎全是裸体，而且臀部、乳房非常突出，男性则清楚地显示其生殖器，这些都是原始生殖崇拜的遗留。西藏路巴族中也有类似的生殖崇拜文化。国内外许多出土文物和现存岩画也普遍反映了这种文化现象，它是记录人类童年时代为了种的繁衍，谋求生存而自然产生的一种信仰文化的原始画本，是人类社会生产力低下、自身弱小的特定社会条件下的信仰产物。同仁浪加村“龙舞”中的生殖崇拜是一代一代传承下来的原始生殖崇拜文化的活化石，在青海地区实属罕见。

1. 龙舞的内容

农历六月二十二日早上，在六月会总管村庄的打麦场上摆桑祭祀，随后将一只活羊置于桑火生祭，同时泼洒酒和牛奶，以此来祭祀神灵。男性舞者身着饰有水獭皮的藏袍，排着似龙蛇的长队，为神献舞，领舞者法师手拿劈成两半的羊角卜卦物，另有几个青年提着盛有酒和粥的水桶，桶内有一木刻的阿妈勒毛（汉语即龙女）塑像，怀中抱一根木雕男性生殖器，并用红色绸带捆绑在一起。侍者紧跟法师之后，并按法师的示意把铁桶依次放到场地的四角，法师手握羊角卦向阿妈勒毛晃悠，然后扔到地上，视羊角朝上朝下的卦象以决定仪式活动的整个过程。其间，有一些不孕不育女性和生病的人等靠近法师，法师通过巫术活动为她们驱疫除病。阿妈勒毛雕像是个上身是人下身是龙的神像，平时供奉在山上的神庙里，六月会期间，将木刻的神像泡在青稞酒掺和的粥桶里。演出时由一位法师左手拿着神像，右手拿木制的男性生殖器，边舞边以男性生殖器在神像前晃动并伴以狂舞和拉伊（情歌），有些不育的妇女，提前与表演者说好，演到一定时候突然将生殖器塞入祈求子女的妇女怀中。这一习俗蕴涵着非常原始的求子文化信息。

当天上午，在玛什当村表演的“神鼓舞”中，法师与几个男青年把木雕男女生殖器浸泡在装有粥状物的桶中，在献舞过程中分别向东南西北四方泼洒发酵汤水，法师边念咒语边将木雕男性阳物抛在地上，以示男女交媾之事。

2. 祭祀龙神的目的

在藏族群众的观念里，龙神是居住在下界的神灵，虽然在水中生存，但与汉族的龙王完全不同，一般在河水、湖泊及地下，同龙神有关的动物有蛇、鱼、蛙等。龙神被认为是土地和雨水的主宰，因为害怕触怒龙神，故忌讳随



求子习俗。没有儿子的人事先向法师或该活动的主管讲明，也做此仪式，在围观者的一片呼叫中作交媾状。



浪加村生殖崇拜场面

意挖掘土地。以此可以看出浪加“龙舞”的目的在于祈求风调雨顺和农业丰收。但不论从传说还是从仪式上看，更为重要的是祈求人丁兴旺。据说，在很早以前，当地人口稀少，且生育能力较低，为了繁衍人口，便产生了向龙神祈求儿女的习俗。这虽然仅仅是一个传说而已，但其中也有历史的影子。藏族学者格勒说：“龙神中龙母的数量最大，而且所有龙王中女龙王占有相当高的位置。”“吐蕃早期的赞普大部分也是龙族的女人结婚传业。”《格萨尔王传》中的格萨尔王据称也是天神与龙女结合的产物。本教的《十万龙经》说，世界起源于原始母龙，由龙母生万物。《新唐书吐蕃传笺证》中引用“吐

善历史文书”资料说：“至托托日弄赞在此王之前皆与神女和龙女婚配，自此王起才与臣民通婚。”从上述这些文献资料中我们可以清楚地看到，藏族对龙神的崇拜源于原始母系氏族时代，而且崇拜龙神的主要目的与人类自身的生产有关，即种的繁衍。而从表演龙舞的仪式中，如法师把男性生殖器模具塞到妇女怀中，及“阿妈勒毛”的祭祀仪式中男女交媾状的表演，我们也不难发现，整个舞蹈通过接触巫术和模拟巫术手段以示祈求生儿育女的愿望。这就是浪加人演绎了好多年的巫术活动——丰产巫术。它起源于人类母系氏族社会的女阴崇拜到父系氏族社会的男根崇拜，是原始社会普遍存在过的文化现象。“哪里有巫文化，哪里便有生殖崇拜，原始民族的歌，原始民族的舞，原始民族的祭祀，原始民族的文学艺术，无一不渗透了生殖崇拜的内容。”^[5]浪加的龙舞原原本本保留着人类祖先曾有过的生殖崇拜的文化现象。英国人类学家弗雷泽称这种文化现象为丰产巫术，是早期人类为了繁衍种族，扩大生存范围，并和人、天、兽斗争的先决条件。由于早期人类生命短暂，生产力不发达，多产多生是他们所

祈求的，从而产生了这种丰产巫术。

浪加人把龙女当作他们的生育神。这种对生育神的崇拜相当普遍，如《说文》：“女娲，古之神圣女，化万物者也。”其形象是人首蛇身，这本身就具有人蛇交尾性质，是一种图腾信仰，而这种信仰恰恰是母系氏族社会早期两性关系的反映。通过一种特殊的仪式来祈求生儿育女的例子不胜枚举，贵州有些苗族祭祖或吃牯脏时，必在祭坛搭一个树筑的洞穴，内供一穿女服的偶像，作为穴居野处的女祖先，在台江等地祭祖时，必须从山洞里请出性器特别突出的偶像“史公”、“史母”，最后的一个仪式中必跳交媾舞，即一人背女祖先偶像，一人抱男祖先偶像，不断模拟交媾动作，另一人用葫芦喷射酒糟，以示射精之状，从而祈求祖先保佑繁衍人口。

3 生殖崇拜

同仁浪加的六月龙舞表演，将生殖崇拜文化活生生地搬到了表演舞台上，把这种特定时代的文化现象，淋漓尽致地展现出来，并反映在神灵主宰的精神领域里，可以说生殖被毕恭毕敬地供上了祭坛。

对于古代人类而言，氏族要巩固强大，人丁兴旺是头等大事，因此非常重视生育，崇拜生殖器官，祭祀生育之神，把人口繁衍生息的全部希望寄托于虔诚的信仰之上。

生殖崇拜是中国传统文化的最初源泉之一。古人崇拜女性是因为崇拜她们的生育能力，于是便把女性身体的生育部位作为崇拜的重点。当社会有了进一步的发展，人们也开始认识到生儿育女是性结合的结果，没有男性，就不可能繁衍



山坡上观看六月会表演的群众





观看六月会的观众满山遍野

后代。于是又将崇拜重点放在性爱的表现及男女生殖器官上。如青海乐都县的柳湾村，出土了一种十分奇特的彩塑陶壶，其画面正是一对男女裸体像，突出的只是性器官的展示，而偏偏性器官又不确定，只是人像的胸前露出一对男性乳房，两边似乎又耸立出一对女性乳房，男女下身生殖器官混合。有学者认为这是男女两性同体像。它表明了只有男女两性结合才能繁衍生命，繁衍人类的道理，而且强调了男性的作用是不可低估的。

就中国两大传统文化道家、儒家而言，其文化源头都可以追溯到原始生殖崇拜文化。老子提出的“道”，其实起源于女性生殖能力的认识上，以女性通过生育而繁衍人口，继而衍生出“道生万物”之理论。在古代万物有灵，神秘互感的“哲学”里，母亲的生殖力是既能施于人，也能施于物的。同样，儒家思想提倡要敬祖，而“祖”的甲骨文和金文作“且”状，像男性生殖器，他们已经认识到男性在人口繁衍中起了主导性的作用。故由对女性生育能力的崇拜转向对男性生殖器的崇拜。^⑤据考古学家考证卢山岩画交媾图中的男女形象，虽然已经模糊不清了，但男女形象下面交融在一起的代表男性的曲线和代表女性的圆点，则依然清楚

地显示着古代人的生殖崇拜思想。^⑥用曲线和圆点分别代表男性和女性，固然是一种象征手法，但是这与同仁浪加木雕裸体龙女和男性生殖器别无一致。

4. 龙图腾崇拜

先民在探寻氏族来源和统一性的驱动下产生了图腾崇拜，它也是自然崇拜和生殖崇拜相结合的产物，主要目的便是通过对本氏族图腾的敬仰来促进本身的繁衍和强大。

龙并非现实世界实有的动物，而是人类为了自身的需要而构思出来的一个想象物，是一个虚拟的动物。在龙的身上，集中了许多动物的特点，并赋予了非常丰富的内涵，其神圣性比其他动物所无法比拟的。同仁浪加村人供奉在山神庙中的木雕裸体龙女，已不再具有严格意义上的图腾属性，主要是浪加藏民族共同的文化艺术象征。龙本身具有丰富多彩，与时变化的特点，代表着人们对真、善、美的向往。晋人刘琨《神龙赋》云：“大哉龙之为德，变化屈伸，隐则黄泉，出则升云，贤圣其似之乎。”另一方面，龙具有召云致雨之特性，有益于庄稼的丰收，所以龙也就成了恩赐雨水的神，当然会轻而易举地登上浪加农业最受崇拜的神灵之宝座。

浪加的龙鼓舞中穿插表演生殖崇拜巫舞仪式，蕴涵着丰富的内容，“六月铺祭”是以祭神为宗旨的宗教性祭祀歌舞庆典，整个庆典围绕着祈求风调雨顺，人畜兴旺而展开，尤其是龙鼓舞，表演者边舞边击绘有龙、虎、狮等动物图案的手鼓，节奏急促而强烈，每组跳完既定节奏，由法师占卜决定。最终的目的便是用一系列欢快的舞蹈，取悦于神灵，以保佑人畜平安，五谷丰登，同时祈求龙女神保佑生儿育女，繁衍人口。



龙女神（阿妈勒毛）塑像



第三节 六月会的功能及其特点

六月会的功能

六月会作为热贡地区民间宗教文化的主要表现形式，其历史源远流长，其文化意蕴丰富多彩，是青海民族文化中的一枝奇葩。六月会之所以代代相传，不断发展，说明它在当地的民族社会文化中具有不可否认的社会文化功能。

(1) 六月会是具有一定规模的群众性节日，虽然许多内容中都弥漫着浓浓的宗教气氛，但它所带有的强烈的民间节庆气息是别的活动所

无法替代的。作为农业区的热贡而言，每年农历六月正值夏收季节，当地的农民们正好有一段闲暇时间，而此时举行这种声势浩大的民间祭祀活动，一方面使人们在精神上得到慰藉和欢乐，另一方面也促进了民间贸易活动的进一步发展。

(2) 这种大型的民间祭祀活动，体现了一定的集体协作精神，进一步加强了人与人之间的交往和联系。在传播丰富的文化信息的同时，也发挥了历史名城的优势，进一步扩大了对外宣传的影响，同时也促进了当地旅



群众跟随神轿走向神庙

游业及第二产业的发展。同时，为了取悦神灵，人们进行各种各样献供仪式和活动，祈求神灵更好地保佑献供者，消除灾难，赐福施恩，使百姓生活更加富裕吉祥。人们通过种种祭神仪式，使自己虔诚的宗教情感得到



四合吉村村民群舞



藏族老太太在观看龙舞表演



茶合日村的“波谐舞”

充分宣泄和张扬，相信神灵会保佑自己实现祈愿，从而对生活充满激情，充满信心。再者，但凡有邻里纠纷，村落不和等事，在六月会期间便可化干戈为玉帛，重归于好，摒弃前嫌，得到和平解决。

(3) 六月会活动在娱神同时又增添了娱人和娱己的功能，使之成为一种神、人共同娱乐的活动，注重的是对存在和切身利益的关注。表演者借神的名义，以一定的形式和深度抒发情感和要求，如法师借神灵的名义和口吻，对每家每户或某些人的日常行为进行指点评说，贬抑邪恶，褒扬善美，从而起到了抑恶扬善的社会作用，有些村落，以本村的事为依据，对不孝的人，梦想发财而走歪门邪道的人，不务正业的人以及村中不好的风气进行鞭笞，有利于改正陋习。在一定程度上起到了团结村民，稳定社会秩序的作用。同时，在每个村落表演节目的过程中，往往还表演一些自编自演的具有插科打诨性质的节目，为严肃庄重的气氛中增加了许多欢乐的内容，几个人脸上涂画成黑色，反穿皮袄，肩扛生产工具，走到表演场内，嬉笑怒骂，插科打诨，引起全场观众欢笑，多少淡化了肃穆庄重的气氛，使得整个会场显得亦庄亦谐，紧张严肃而又诙谐幽默，达到了娱神、娱人同时也娱己的美学效果。

六月会的特点

1. 丰富的巫文化内容

“巫”是在人类发生分工之后而被保留了神性的特殊人物，是在人们的想象中能上天入地交通人神的媒介。巫在许慎的《说文解字》中解释为：“巫者，祝也，女能事无形，以舞降神者也。像人两袖舞形。”





霍尔里村法师走出神殿



旺加寺大经堂外的转经筒

同仁地区的大量的舞蹈，作为“六月傩祭”的重要内容。如龙神舞，很显然它是依据“模拟巫术”的原理，因为龙神是专管雨水的，为求雨而跳的龙神舞，是典型的祭祀巫舞。六月会期

间，人们身着节日盛装，跳着虔诚的娱神舞，通过祥和安宁的祈祷气氛及丰盛的供品来表现他们对神的崇拜，这里面包含了丰富的巫文化的原始含义。如驱赶巫术、接触巫术、交感巫术等。众所周知，巫是信仰“万物有灵”的原始自然宗教的代表，是原始精神文明的主要创造者，也是原始意识形态的体现者。巫最常用的手段是巫术。先民将巫视为神的使者，能传达神的旨意，是神与人之间的桥梁，而热贡六月歌会在一定程度上受到了巫文化的深刻影响。

2. 多神信仰

“六月傩祭”是多种宗教信仰的产物。热贡地区的藏族，土族村基本上信仰藏传佛教，但



六月会舞蹈场面



也有信仰本教的藏族村。同时，一些自然崇拜与原始宗教意识也有存在的空间。它们是不同于佛教神灵体系的另一种神灵体系，每一个村庄甚至于每一个家庭都有自己的保护神，而且各保护神都是独立存在的。在热贡，一种普遍的现象是寺庙一体，在一个院落中，既有佛的殿堂，也有山神和其子神的供奉处。比如苏合日村，在两层楼的建筑中，一层为神庙，二层为佛殿。霍尔加村则是神庙和佛殿同在一个楼层，左边是佛殿，右边是神庙。也有神庙和佛殿分开建筑的。在人们的观念中，虔心向佛可得来世的安宁，供奉山神可解眼前的忧患，其实这也是原始的本教和佛法相互融合的一种结果。是



法师指挥舞队

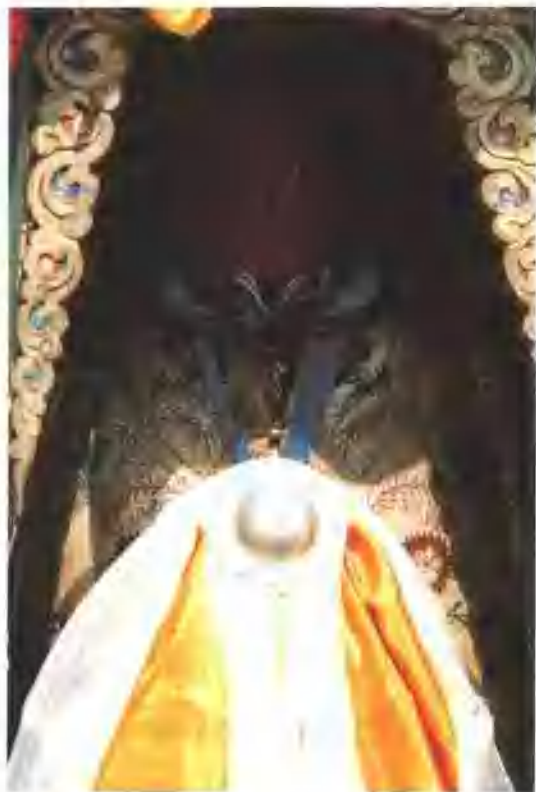
在漫长的历史中形成的佛教与自然宗教相互排斥又相互宽容现象在老百姓日常文化活动中的—种体现。

在六月傩祭中，一方面要祭祀众多的山神及伴神；同时还要祭二郎神、龙神、文昌帝君

等，在这里更多地体现了当地人的虔诚信仰。不管是佛教的，还是道教的，也不分是藏族的还是汉族的，只要是神灵，他们都要敬拜，祭祀的神灵越多，得到的护佑也就越多，这是六月傩祭中多神信仰的心态之反映。

3. 萨满遗风

“六月傩祭”弥漫着原始萨满教的气息。由于特殊的地理环境，形成了多民族文化相融合后的特殊宗教祭祀舞遗存，区别于其他藏区的民间宗教祭祀舞。热贡地区的“六月傩祭”以法师率其神队为各家请神祝福为序幕，以祭“拉则”或“祭鄂博”为开场，以献祭送神为收尾，无不以祭神为其宗旨，即使是为取悦于神而奉献的各类舞蹈，仍保持着多种神灵崇拜的原始形态。特别是从法师的着装、道具及作法看，与萨满有好多相似点。在青海整个藏族地区，唯同仁有这样特殊的文化现象，它所表现的原始宗教色彩最浓厚。内容最为丰富。原始本教和萨满教在“六月傩祭”中占主体地位，这独树一帜的文化现象发展至今日，其原有的面貌始终保存完好，重现了传奇般的过去，并且充满了活力。众所周知，原始萨满教广泛流布于我国的北方地区，蒙古族以及土族的先民都曾信仰过萨满教，而在元明时期相继入主热贡的蒙古族和土族极有可能将萨满教带入本地区，而萨满教中萨满法师的活动和祭祀仪式也就不可避免地传播到热贡地区。六月会中的血祭仪式，法师通过神灵附体的作法以及插钎等活动无不



年都乎村二郎神轿

带有萨满教仪式的余绪。由此可见，热贡地区六月会所承载的诸多原始文化信息和多元文化并存现状，值得深入研究并进行有效保护。

注 释：

- ① 单一之：《青海蒙古族历史简编》，青海人民出版社。
- ② 法师通过一定的仪式，将男性舞者中的部分人的额头用尖刀划破或砍破，或砍破自己的额头，鲜血外流，叫“开红山”。
- ③ 荣理士：《性心理学》，三联书店。
- ④ 林河：《中国巫觋史》，花城出版社2001年版第158页。
- ⑤ 牟钟鉴等：《中国宗教通史》，社会科学文献出版社，第30页。
- ⑥ 尚惠生，张文华：《青海民俗》，科学出版社，2001年版。



第10章

热贡艺术的现代转型

热贡艺术是中国藏传佛教艺术的重要流派，主要包括绘画（唐卡、壁画）、雕塑、雕刻、堆绣、建筑、装饰图案彩画与酥油花等多种形式，因发祥于同仁县隆务河畔的热贡而得名。在同仁县的隆务河两岸，坐落着五屯、年都乎、杂沙日、郭麻日、脱加等五个自然村，这里聚居着大批从事美术、堆绣和雕塑活动的艺人，他们世代相传，以绘画、堆绣和雕塑为业。由于艺人在五屯最为



把珍贵的表演拍摄下来

集中，故以五屯为名，称为“五屯艺术”。其实，它因包括了上述五个自然村在内的五屯地区“藏族土族画家之乡”的共同艺术活动，又因同仁一带在藏语中称“热贡”，故又把民间的佛教绘画艺术统称为“热贡艺术”。长期以来在对“热贡艺术”的理解和研究上仅局限于壁画、唐卡、堆绣等方面，热贡地区的艺术种类除上面提到的几种外还应当包括服饰艺术、舞蹈艺术、民间文学艺术、藏戏艺术等。

在历经了五六个世纪的艺术探索和积累后，热贡艺术从表现手法到内容形式都彰显出了宗教文化和俗世生活的印记，散发着浓郁的宗教色彩。宗教文化是热贡艺术的灵魂。就宗教文化而言，热贡地区是本教、藏传佛教、道教、伊斯兰教以及各种神灵崇拜汇聚的地方，从而铸就了热贡地区文化的多元性。宗教性和融合性特征，对热贡艺术的诞生和发展产生了深远的影响。从热贡艺术诞生之时到今日，基本上没有跳脱出为宗教服务的宗旨（圈子），而其采用的手法、表现的内容以及制作过程中有关的仪式规矩也和宗教紧密联系。但是自上个世纪50年代以来，热贡艺术也悄悄地发生了具有时代特色的变化，此种变化在近年来尤为明显，表现在艺术作品表现内容和题材的扩大、艺术风格的转向和商业因素的注入等方面，使热贡艺术的现代转型提到了历史日程上。本章论及的是热贡艺术过去五百多年间的艺术风格和现时表现出的特点及在当代的艰难转型。



法舞的舞姿吸引了众多目光



第一节 热贡艺术风格的线性发展

公元14世纪前后,藏传佛教开始在同仁地区流传,至15世纪以后,随着萨迦派,继而格鲁派(黄教)的迅猛发展,各地区大兴寺院,遂使大量藏族、土族僧俗投入到绘塑佛像、装饰寺庙的活动中。据乾隆年间龚景瀚所编修《循化志》记载:“永乐四年(1406)明初立河州卫,分兵屯田,

屯兵之初,皆自内地拨往,非番人也。”“故今有曰吴屯者,其先盖江南人。亦有河州人。历年既久,衣服言语,渐染夷风。其人自认为土人,而言亦曰之番民矣。”他们多擅匠作,并复兴中原佛教艺术。在投身寺院营建中,为了适合藏传佛教的需要,积极向传入热贡的西藏佛教艺术学

习,在学习藏传佛教艺术的过程中,融会贯通,逐步形成了鲜艳瑰丽、精巧细腻独特的艺术风范。热贡艺术早期的作品手法粗放古朴,色彩单纯,绘画带有印度、尼泊尔的曲形风格。其笔调雄迈,人物、山水、花鸟草虫生动传神,画面给人以雄浑、博大之感。至17世纪中叶,热贡的匠师们技艺日趋精到,线描简练流畅,刚劲有力,采用工笔重彩,设色清新浓重,匀净协调,所画人物形神兼备,画风趋向华丽、精细,同时开始注重线条而不是画面的装饰效果,始成为热贡艺术承前启后的辉煌鼎盛时期。17世纪中叶以后,夏旦仓一世派遣大弟子智噶额伦巴,在五屯寨子内兴建了两所喇嘛寺。这两所寺院都有一条特殊的规定,入院的完德(男孩)一律要学习藏文、绘画知识和雕塑技巧。到了成人(约15岁)又一次选择命运的机会来临,留下的继续当阿卡,不愿留的可出寺院还俗,因此,这两座寺院实际上成为培养本民族子弟的文化艺术学校。寺院对艺人的有意识的培养使这一时期的热贡艺术飞跃发展。18世纪初叶,热贡艺术进入鼎盛的中期



寿星老人唐卡



阶段。在一个多世纪中，涌现出很多有造诣的画师，表现出非凡的艺术才能。这时期的代表作有：五屯上庄寺院杜台画的壁画《马头明王》，五屯下庄桑结本的壁画《南海观音菩萨》，杂沙日觉巴台绘制的唐卡《十一面观音》，年都乎博拉金巴绘制的唐卡《吉祥天母》，以及五屯下庄先巴在塔尔寺大经堂前廊画的壁画《三十五般若》《绿度母》等。这些作品技巧纯熟，精到，画风趋向华丽、工细，但能做到艳而不俗，繁而不乱，造型准确生动，把人物（佛、菩萨）刻画得形神兼备。可以看出这时期的很多画师具有高度的艺术修养，对热贡艺术的发展起到了承前启后的作用。19世纪初叶以后为热贡艺术的近期，这时期的作品笔法细腻，绚丽多彩，并大量用金，特别



颇神桥

追求装饰趣味。金碧辉煌的效果和热烈的气氛。虽然，一般地说艺人的功夫不如以往，作品也常流于程式化，但在画风上却独具一格，别开生面。而且这时也不乏在艺术上有追求的优秀匠



唐卡作品



唐卡：慈悲树

师。这时期的代表作有：五屯下庄已故名画师桑藏、夏吾、卡先加等在该村寺院画的壁画《四大天王》等，这几幅画十分精细、鲜艳，气氛热烈，充满装饰情趣，为其他藏区壁画中所少见。年都乎已故名画师云且、切且长期在塔尔寺、拉卜楞寺作画，他们除绘制了不少壁画外，并制作了大量佛本生故事、曼荼罗唐卡及六世至九世班禅唐卡，由九世班禅献给扎什伦布寺，受到西藏僧俗的高度评价。20世纪40年代，曾随师受聘赴敦煌协助张大千临摹壁画的五屯当今著名画家夏吾才让，技艺纯熟、精湛。他的作品精巧细腻，富于华美的风采，被国家轻工业部授予“工艺美术大师”的称号。年都乎当今著名画家更藏，对藏族的历史、文化和历代名家的绘画论著有广博的研究，并能灵活地运用到创作中去。他们的作品构图疏密有致，人物造型严谨又不显刻板，色彩鲜丽和谐，富于装饰性，画面既有一种统一感，又显得生动活泼，艺术效果不同凡响。热贡艺术作为藏传佛教艺术中一个流派区别于其他藏区的艺术，在这一时期表现得最为突出。



舞队迎接临时的队伍

热贡艺术在它产生至今的几百年的历史中，逐渐提炼、发展成为独具一格的民族民间艺术，其作品造型准确生动，工笔精细绝美，色彩艳亮，富于装饰性，充分展现了线条的节奏感、运动感和立体感，强调了整体的完美性。其质朴的画风、匀净协调的设色、惟妙惟肖的神态刻画，充分体现了艺人们所处的时代氛围和对生活的理解。

第二节 传承与变迁

热贡艺术是随着宗教的发展而兴盛起来的别具民族特色的艺术。自诞生以来，一直严格遵循着藏传佛教的教义，无论是艺术品种还是所表达的内容，都属于宗教的范畴。从大的塑像，巨幅唐卡到小的擦擦，而其无一不与佛教有关；从造型及手持物色彩及构图，无不是佛教教义的象征；从最早的作品到如今的艺术匠人，也都离不开藏传佛教的熏陶。因此热贡艺术呈现出模拟、程式化的局限。然而，随着社会生活的变化和热贡地区新的人文精神的输入，热贡的绘画、建筑、舞蹈、雕塑等也渐呈新貌。

首先，从热贡艺术技艺的传承方式来看，体

现出了开放式学艺的特点。以往，热贡艺术深藏于寺院中，是只有活佛掌握的一种宗教艺术，而后逐渐扩大至寺院喇嘛，再从寺院走向民间为大众所掌握。起初在寺院里可以受到系统化的有关藏传佛教知识的熏陶感染，而普通大众无法踊跃地参与到艺术创作中。对此，海南藏族自治州宣传部长辛建平说，“热贡地区的寺院比较注重绘画、雕塑艺术的传习。长期以来，热贡艺术深藏于寺院之中。新中国成立前，藏族地区没有学校，只有进寺院才能学习藏文化，热贡艺人大多数自小进寺院当喇嘛，奉佛事艺，热贡艺术也仅为寺院服务，但这样的



唐卡：云长寿图



唐卡：坛城



六月会——村民围绕祭台跳舞



热贡艺僧们正在制作坛城

格局正被打破，作为藏族文化的一朵奇葩，古老的热贡艺术焕发出青春光彩”。1958年，青海省文联曾组织专家在五屯上、下庄进行调查，会作画、雕塑的艺人占全村男子的90%以上。现如今，走进同仁县隆务河畔的五屯上庄村，随机推开一家农户的门，就可能看到热贡艺人正忙碌着制作佛像的情景。1958年宗教改革后，绝大多数佛教僧侣还俗故里，成为自食其力的普通老百姓。“文化大革命”后，在党的民族政策和宗教政策的关怀下，还俗僧人中的画家重新恢复了绘画艺术生涯，开始进行重建或维修寺院、佛塔和佛像的工作，并将自己的手艺传给后辈。据介绍，这里90%以上的成年男子和相当一部分妇女都身怀做唐卡、雕塑的技艺，一些身怀绝技的喇嘛将热贡艺术带到民间，培养了一批民间艺人，使之成为热贡艺术民间传承的重要力量。20世纪80年代以来，出现了普通百姓个个能作画的喜人景象，从此结束了画家非僧人莫属的历史。在同仁县成立了热贡艺术研究所。热贡艺术作为一门学科也步入了高等院校的讲堂。以往，热贡艺术传男不传女，20世纪90年代，年都乎成立了妇女刺绣学校，2000

年，青海省还和吉林艺术学院联合启动了热贡艺术人才培训项目。刚毕业于西北民族学院热贡艺术班的藏族姑娘多杰卓玛说：“过去，学习热贡艺术必须进寺院，而且传男不传女，而我有幸成了中国第一批从事热贡艺术的女性之一。”热贡藏戏也是热贡艺术的一大组成部分，1958年以后，热贡藏戏的主力，从寺院走向社会，开始出现了女性出任角色的先例。

目前，经过正规学校培养的热贡艺术人才已有近百人。正在读初中的杂藏和乔丹利用假期来到叶旦家学习绘制唐卡，他们



唐卡：时轮金刚



唐卡：宗喀巴大师



彩绘大观局部

是叶旦朋友的孩子。“现在同仁县的中小学都开设了热贡艺术基础课。他们来我家学习，是为了学得更好。”叶旦说。由此可见，热贡艺术技艺传承方式由以往的封闭式走向了开放式，这不能不说是热贡艺术在现代转型中迈出的重要的一步。同时也是热贡艺术得以有效传承和保护的重要举措。从而使热贡艺术从寺院走向了民间。绘画艺术普及民间以来，走出了专为宗教服务的圈子，摒弃了旧观念，创作出了不少传统绘画方法和现代绘画方法相结合的优秀作品。

其次，从热贡艺术传达出的内容来看，不再单纯局限于宗教的范畴中，扩大了创作的题材。热贡艺术作品过去主要表现宗教故事和人物。唐卡属卷轴画，内容多取材于佛经故事、因缘故事、神话故事以及各种佛像等，唐卡所表现的故事委婉曲折，有头有尾，蕴涵着深刻的佛教哲理。值得一提的是还有许多反映近现代世俗人物和科学技术的唐卡。堆绣，藏语称之为“规唐”，意为绸缎制作的唐卡，堆绣的内容与唐卡相似。壁画是热贡艺术作品中的又一瑰宝，主要绘于寺院建筑内外墙壁上，早期的壁画直接绘于墙面，自清以后，逐渐采用画布，在寺院的经堂、佛殿、门廊、门侧以及殿堂内的四壁

都挂满了大型壁画，表现的内容主要是佛像、佛本生故事、佛传故事、菩萨、金刚、罗汉及其本传，历代佛教大师及其本传，藏传佛教历史发展中的重大事件和重要人物等。壁画按佛教教义要求，以及佛、菩萨、金刚的排位或司务，安排在经堂内外的不同位置。因此，表现的内容局限于宗教中，而现在，热贡艺术在表现内容上有所突破，反映社会生活的画面开始丰富起来。

由高级工艺美术师宗者拉杰先生策划、创作设计和组织绘制的艺术珍品《中国藏族文化艺术彩绘大观》(以下简称《彩绘大观》)巨幅卷



壁画：释迦诞生



阿沛·阿旺晋美和赵朴初先生对《彩绘大观》给予高度评价

轴画，于1999年8月在青海省黄南藏族自治州隆务镇问世。《彩绘大观》由宗者拉杰先生从1980年开始着手绘制准备，1988年开始文字撰写，1990年开始构图。1995年，由宗者拉杰先生负责和组织的绘制工作在青海黄南藏族自治州同仁县隆务镇全面启动。这幅巨型卷轴画的绘制者主要以青海热贡艺人为主体，参加者还有来自西藏、甘肃、四川、云南四省（区）的藏、土、蒙古、汉等民族艺人达400人。前后耗时4年，如果由一人绘制，需500年时间才能完成。参与绘制的艺人之多，工程之浩大可谓史无前例。《彩绘大观》的规模宏大：全长618米，宽2.5米，是目前世界上最长的卷轴画，整幅画卷

为1500多平方米，重1000多千克。《彩绘大观》的内容博大精深，包含了藏族的历史、文化、民俗、艺术、医药等诸多内容，主要有世界的形成、藏族的起源、历代藏王、释迦牟尼传记、藏传佛教各教派源流及传承、历史名人、医学、天文学、文学、建筑以及藏区的名胜古迹、节日场面、服饰、日用品、兵器、装饰图案等等。可谓是用绘画形式展现的藏族历史文化的大百科全书。除此之外还有一些作品也表现了自然生活画面和生活场景，比如在五屯下寺有一幅壁画，画面上有草原、牛羊和背水妇女的生活形象，再现了远离宗教影响之后的世俗生活。近年来有不少反映世俗风情的作品问世，使这门古老艺术更贴近生活。在2003年黄南藏族自治州的州庆日，反映当地政治、文化、经济发展变化的热贡艺术作品，引来数万人参观。

热贡藏戏艺术在长期的发展过程中也表现出了新的特质。热贡藏戏在历史上主要是一些业余戏班，在农闲时节为农牧民巡回表演，在寺院重大节日上，也应邀到隆务寺及其他寺院演出剧目，而寺院本身的艺僧亦有藏戏节目上演，其历史近300年，演出时充满了神秘气氛。热贡藏戏的传统剧目中经常上演的有：《文成公主》《诺桑王子》《朗萨姑娘》《智美更登》《苏吉尼玛》《卓瓦桑姆》《白玛文巴》《顿月顿珠》等，俗称八大藏戏。1958年以后，热贡藏戏艺术也从寺院走向社会，受到民间表演团体的影响，丰富了表演手段，扩大了上演剧目的内容，淡化了原来单纯为宗教教化服务的演出目的。“文化大革命”时期，藏戏艺术被视为宣传宗教教义和封建迷信思想的毒草，遭到批判和禁止，一些藏戏艺人也遭到或批斗或游行的不公正待遇，这一时期，藏戏在热贡地区濒临灭绝。1976年后，迎来了藏戏艺术复兴的新时期，随着藏

戏队伍和演出团体的组建，藏戏在热贡地区得到迅速普及。20世纪80年代开始对传统藏戏进行整理挖掘，创作了深受广大群众欢迎、名扬海内外的优秀剧目：《意乐仙女》《鹿女》《藏王的使者》《纳桑贡玛的悲歌》等。《鹿女》根据传统藏戏《苏吉尼玛》神话故事的主要情节改编而成，摒弃了传统剧目中原有的教派斗争章节，淡化了因果报应等宿命色彩，强调故事的神话意味，通过苏吉尼玛与王子达瓦森格的爱情线索，突出女主人公同情百姓、体恤贫苦、敢于藐视王权的鹿女性格，集中表现了抑恶扬善的主题。《藏王的使者》，剧情主要源自传统藏戏《文成公主》，但并未简单地重复众所周知的故事，而是深化主题，表现了唐太宗的雄才大略和松赞干布的高瞻远瞩，讴歌了汉藏民族之间源远流长的千古友谊。《纳桑贡玛的悲歌》是现代大型藏戏，该剧讲述的是发生在解放前黄河上游纳桑贡玛草原部落之间的故事。通过叙述措蓉部落老猎人南杰的不幸命运，展现了旧时代因草山纠纷造成的悲剧，告诫人们要团结和睦，爱护草原，建设草山，再造黄河上游的秀美河山，使江河源的山更青，水更绿，天更蓝。热贡藏戏艺术经历了300多年的发展后，表现的内容和传达的主题在承袭传统的基础上又有所突破和创新，体现了时代的风貌和精神。

最后，艺术风格由浓郁的宗教性转向审美性。热贡艺术无论是绘画、堆绣、雕塑、建筑或是藏戏、舞蹈，在长期的发展中一直保持着浓郁的宗教艺术风格，随着热贡艺术从寺院走向民间，走向大众，其艺术风格也逐渐发生了转向，宗教色彩和宗教的功能并未完全退却，而审美功能和愉悦性大大增强。《彩绘大观》巨幅画卷画在艺术上的突破和创新体现在：在继承藏族传统艺术绘画技法的基础上，又吸收了西

洋画的技法，给人以耳目一新的审美享受；整幅画卷笔法细腻，概括浓缩性强，画面人物形象生动逼真，活泼传神，栩栩如生。画卷中笔画最密处一平方米的画面绘有300多个人物形象或30间宫房，也就是说在一寸见方的画面上绘有2480多个壁画图像，这只能用一根毫毛为笔尖的画笔绘制而成。许多微型图像只有用放大镜才能看得清楚。

《彩绘大观》全部使用纯天然绘画颜料，如用金、银、珊瑚、玛瑙、珍珠、宝石等配制的矿物颜料和用藏红花、茜草、大黄等配制的植物颜料。其用料之珍贵在世界绘画史上实属罕见，故而整幅画卷辉煌灿烂，耀眼夺目，可谓“国之瑰宝”！

该画卷即将绘制完成时，宗者拉杰先生邀请有关领导、专家、学者及宗教界人士，于1999



唐卡：持国天王

年8月在西藏拉萨市召开了为期5天的验收鉴定会。各位专家从内容、颜料、效果、质量等多方面对《彩绘大观》进行了评判，高度评价了这一鸿篇巨制的成功。一致认为：该画卷工程庞大，内容浩瀚精深，绘画技艺精湛。全国政协副主席阿沛·阿旺晋美题词：“《彩绘大观》图继承和弘扬了藏族特有的绘画艺术，是中华民族文化宝库中的一大瑰宝。”已故中国佛教协会会长赵朴初先生题词：“发扬藏传佛教彩绘传统，促进藏族文化艺术发展。”

1999年8月，《彩绘大观》绘制完成，同年9月30日至10月4日在黄南州隆务地区举行了首展式。其间，英国伦敦驻“上海世界吉尼斯总部”发来信函——藏画艺术珍品《彩绘大观》入选“大世界吉尼斯之最”。1999年12月3日收到了“吉尼斯之最”证书，上海吉尼斯总部盛赞当代藏画艺术所取得的杰出成就，祝愿《彩绘大观》这一凝聚着中华民族艺术智慧的杰出

艺术珍品早日走向世界。

雕塑在热贡艺术中占有显要的地位，它主要包括泥塑、木雕、砖刻、油酥（酥油花）等，其中泥塑最为普遍。泥塑艺术成熟期约在17世纪中叶至19世纪初期。这个时期的塑像造型完美生动，神态刻画惟妙惟肖，服饰衣褶既简练流畅，又富于质感，既玲珑剔透，又典雅大方，色彩对比强烈而又鲜艳协调，使单色泥塑和彩塑融为一体。热贡泥塑和寺院建筑相结合，力求表现其广泛的内容。塑像的取材范围也十分广泛。除日月星辰、山川草木、鸟兽虫鱼等作为装饰纹样和陪衬饰物外，往往还根据佛教故事和经典的需要塑造色彩和神态各异的形象。如光怪陆离的护法神、青面金刚、马头红发的天神，有的骑狮坐象舞枪弄棒，有的颈挂骷髅项链狂怒舞蹈……奇异的神态，使人敬畏。选择具有概括性的一瞬表情与形体动态，使人们从静的形态中联想其前因后果，从而间接地把握与这一物体形态相联系的潜在内涵，是热贡艺术家极大的成功。另外，木雕、砖刻也颇具规模。木刻主要是印刷用的经书板和门楣、柱头上的装饰雕刻，也有相当数量的木雕佛像。砖雕主要见于建筑物，如屋脊上的花边、龙凤、对狮、飞檐上的兽



正在绘制的《彩绘大观》

狮、飞檐上的兽



吻和墙壁上的浮雕等。热贡的雕塑艺术是多姿多彩、气象万千的，题材虽都是宗教方面的，但作品的形式和表现手法各不相同，雕塑艺术在后期的变化从原来宗教气氛浓厚的作品向工艺性雕塑方面发展。艺人们凭着对生活的理解和把握赋予了作品无尽的生命意象，使作品突破了传达和表现宗教内涵的局限，向着表达艺人创作精神和传递审美愉悦情愫方面发展。

堆绣是一种运用“剪”、“堆”技法塑造形象的特殊艺术。从技法上又分为“剪堆”和“刺绣”两种。热贡地区的堆绣主要以剪堆为主。制作堆绣时，艺人根据内容表达需要选好各种颜色的绸缎，剪成一定尺寸的人物、走兽、花鸟等形状，然后用彩色绸缎粘压在事先剪好的纸张模型上，然后按其颜色从浓到淡的顺序，依次黏堆，由于中间突起，故产生了较强的立体效果，犹如一幅丝质的彩色浮雕。堆绣的取材大都是佛经故事，多以人物为主，一般不表现大场面。它注重人物的造型和神态，讲究各色绸缎的搭配，粗犷中见细腻，主体突出，色彩鲜明，对比强烈，堆绣是刺绣艺术的创新，是刺绣与浮雕的结合。一幅堆绣可以说就是一幅丝质的彩色浮雕作品。热贡艺术长久以来囿于宗教的影响之下，堆绣、唐卡、雕塑等艺术在风格上注重体现宗教情感，近年来随着热贡艺术的走向外界，其艺术风格在原有的基础上有所变化，在保持传统特色的基础上，渐次步入现实，逐渐贴近生活，按照各尊菩萨、佛母、法王故有的传统形象和个性特征，进一步经过适度夸张，将菩萨、佛母形象塑造得更加女性化，越加慈祥、宁静、温柔、美丽，集中表现出当地藏族、土族少女的美，并融入了创作者理想中的艺术美。

热贡藏戏艺术的风格也体现出新的特质。



唐卡：多闻天王

热贡藏戏根植于民族文化的沃土中，在服装、面具、布景、人物设计方面深受热贡绘画艺术的影响，体现出浓墨重彩的舞台美术风格，它吸收了热贡壁画、唐卡、塑像中优美人物造型，融化民间多姿多态的舞蹈语汇，使其成为藏戏人物的舞台身段动作；在音乐上吸纳了寺院的佛乐、经调、民间乐曲中的马尼调、夯调、弦子弹唱及曲艺说唱等，形成了热贡藏戏的独特唱腔，另加节奏铿锵的打击乐、诗化的意境、神奇的故事情节等都构成了热贡藏戏的艺术风格。这种传统风格到了20世纪80年代打破了传统程式，发生了转向，在舞台表演上，大胆改革，由主体表演叙述体向代言体转化，由单纯的符号呈示性向塑造、刻画鲜明人物形象转变，强化

戏剧冲突，融入民间曲艺“折嘎”的表演特色，增添了民俗情趣，对白有了诗化的旋律美，突破了传统藏戏三段式的表演结构，同时热贡藏戏舞台艺术中不仅吸收了当地民间的许多艺术元素，而且也吸收了汉族戏曲以及现代戏剧舞台美术的一些因素，不断丰富、完善，充实自身，形成了别具现代艺术理念的热贡藏戏。热贡藏戏的现代特征可从以下几个方面理解：

化妆。化妆是戏曲艺术常用的表现方式之一，在强化艺术效果方面起着很重要的作用。热贡的寺院藏戏，演员的化妆经历了一个从无到有的过程，早期的寺院藏戏在演出中既不戴面具，也不做任何化妆处理，所有角色都是“俊扮”，为了突出人物形象，常常挑一些年轻、漂亮、机灵且富有特点的僧人进行排练演出。19

世纪以后，寺院藏戏的化妆有了质的飞跃，戏师们在积极学习汉地戏曲艺术的表现手法的基础上，开始对一些角色的面部造型进行化妆，使其更加符合戏剧人物的性格特点。20世纪50年代以后，随着寺院藏戏进入民间，化妆艺术得到长足的发展。一些民间藏戏团体仿效汉地戏曲抹底色、揉红画眉的做法，进行面部化妆，尤其是女性参与藏戏表演后，化妆日趋细腻，艺术效果进一步加强。也有的演出团体受内地脸谱影响，在个别角色的脸上，仿照宗教魔怪面具图饰，抹白脸，画大眼眼窝，或模仿本民族白度母佛像，在额中贴上一只法眼，借以鉴别善恶，寓意褒贬，表现人物角色的性格。20世纪80年代以后开始学习现代化妆技术，化妆师们十分注重化妆色彩的运用，把色调的安排和



泥塑：至尊慈氏





藏戏—松赞干布

演出的环境变化统一起来，经过化妆师们的改造与创新，藏戏艺术效果得到了进一步的增强，同时从藏戏的表现风格上注入了现代因素。

服饰。在早期的寺院藏戏中，没有专门的戏衣，一般上穿花衫，下穿“普日玛”，这种装束在增强舞台艺术效果方面起到了一定的作用。此后寺院藏戏服饰没有多大变化，直到20世纪30—40年代，寺院藏戏服饰发生了变化，加之，吸收了甘南藏戏，西藏藏戏乃至汉族戏曲的一些服饰元素，人物装扮日趋丰富和多样，角色不同，服饰各异。为了增强艺术效果，突出人物形象，热贡藏戏除注重戏衣外，对各种装饰品的选用也十分讲究。各角色佩戴的装饰品种很多，主要有护身符、项链、耳坠、腰饰等，都

极具装饰功能。20世纪80年代，随着专业藏戏艺术团体的组建，藏戏服饰日趋丰富多彩，不仅色泽艳丽，质地优良，款式新颖，视觉上的审美功能愈加突出。

舞台布置与道具。热贡藏戏的舞台布置及使用情况经历了一个从简单到复杂，由简陋到华丽的演变过程。早期寺院藏戏演出地点大多在大殿前的广场，不搭舞台，露天演出，有时为了保持演出场内秩序，临时设置一些简单的道具装置，故事发生的具体环境要以图案标注的方式标明。后来藏戏在发展过程中，虽仍保留了广场戏的特点，但在表现具体环境等方面作了较大的改革，将图案标注式改为实物装置，专业藏戏艺术团体在演出时，完全按照现代舞

台剧的要求进行布景。一改广场剧的风格,使用道具齐全而且制作精致,简便实用。此外,还借用了灯光、声响等现代艺术表现手段,极大地增强了艺术表达效果。

音乐效果。热贡藏戏在形成时期曲调比较单一,通常一个剧目只用一二种唱腔,演出时没有乐队伴奏,仅用清唱,音乐效果较差。后来多吉南家对藏戏音乐进行改革后,二胡、笛子、唢呐以及扬琴等纳入藏戏演奏中,丰富了

藏戏的音乐内容,强化了音乐的感染力。20世纪80年代以后,藏戏专业艺术团体对传统藏戏音乐进行扬弃和改革,吸收了藏族民间音乐素材,为不同角色设计唱腔,运用宫、商、角、徵、羽等多种调式,在演唱时采用领唱、独唱、伴唱、合唱等多种方式加强艺术效果,使热贡藏戏音乐文化内涵日趋丰富。

热贡的建筑艺术可分为寺院建筑艺术、古城堡寨建筑艺术和民居建筑艺术。藏传佛教寺院在早期受到印度、尼泊尔和内地汉传佛教建筑文化影响,晚期以藏汉佛教建筑文化为主的融合形式较多运用统一、平衡、对比和谐等建筑构图特点,以众楼重叠、起伏错落的庞大气势和对比强烈、风格特异的建筑色彩以期达到美的建筑艺术效果,内具多重文化所构成的独特建筑形式和风格。寺院建筑过程并不是一次设计规划而成,也不是一次全部建成,由于藏传佛教文化的逐渐形成、完善,使寺院的规模也不断扩大、完备,不少寺院屡遭天灾人祸及战争的破坏,而屡毁屡建、屡坏屡修,经过长期不断地修建使寺院建筑群落和文化艺术得以延续保存下来。以隆务寺为首的热贡藏传佛教建筑艺术呈现出恢弘的气势和汉藏建筑艺术相结合的特点。隆务寺,藏语称“隆务大乐法轮洲”,位于青海省同仁县隆务镇西边阿米夏琼山脚下,地处隆务河中游河畔。该寺早期为藏传佛教萨迦派寺院,据传,早在元大



郭麻日寺弥勒殿



五先下寺弥勒殿



德五年(1301),此处已建有小寺一座。但真正形成寺院规模是在明初,创建者是三旦仁钦。三旦仁钦自幼出家,曾拜夏琼寺创建者曲结顿珠仁钦为师学经,后在当地萨吉(即四合吉)百户支持下,正式建成隆务寺。其中罗哲僧格是一位著名的佛教学者,深受明宣德帝尊崇,被封为“弘修妙悟国师”,一度扩建了隆务寺。此后该家族又有五人得到国师封号。明万历年间该寺改宗格鲁派,并建成大经堂。明天启五年(1625),明帝题赐“西域胜境”匾额,悬于经堂门首。明崇祯三年(1630),第一世夏日仓噶丹嘉措(1607—1677)主持隆务寺,创建该寺显宗学院。乾隆三十二年(1767),清朝封噶丹嘉措为“隆务呼图克图宏修妙悟国师”,成为隆务寺寺主和隆务寺所属十二族政教首领,历辈转世,在同仁地区行使区域性政教合一统治。清雍正十二年(1734)该寺创建密宗学院,乾隆三十八年建立时轮学院,从而发展为显密双修的格鲁派大寺。僧人最多时达2300人,曾下辖数十座属寺。1958年前,隆务寺全寺建筑占地380亩,寺僧1712人(其中活佛43人),有大小殿堂31座。十年浩劫期间,寺院建筑大部分被拆毁。1980年该寺批准开放,经历年重修,渐复昔日风采。现主要建筑有大经堂、修习殿、夏日仓殿、观音殿、天女殿、文殊殿、七世夏日仓灵塔及密宗院、时轮院等20余座,塔8座。全寺依山而建,布局错落有致,藻饰华丽宏伟。大经堂位居全寺中央,体量雄阔,内供释迦牟尼佛等数十尊佛像,造型精美,庄严肃穆。其中宗喀巴大师像高11米,底座周长26米,通体镀金,七宝装饰,尤见精奇。经堂佛殿典雅庄重,屋顶皆为碧瓦,中脊有镀金宝瓶。

佛塔也是热贡建筑艺术的一道美丽风景。在隆务河谷,放眼远眺,或寺院或村寨或郊野



第一世夏日仓在用道歌讲法

总能看到高耸着的白色佛塔。塔有几种功用:一是修在风水宝地,镇一方水土,有的塔建在村子里,由村民集资建塔,一方面积功德一方面可以护佑村庄平安;二是修建在寺院里作为镇寺宝塔;三是修建在佛殿。灵塔殿中安放舍利的舍利塔。佛塔建筑结构雄伟严谨、典雅大方,布局新颖别致,构思奇巧。这些寺院和佛塔建筑物历经了风风雨雨,见证了历史的变迁。继承和创新是建筑历久不衰的艺术精神。1999年完工的五屯新寺是新的时代建成的一座既有传统特点又有艺术创新的藏传佛教寺院,其建筑以弥勒佛殿为主体,上部为四层歇山式建筑,粉墙黄瓦,棕色鞭麻装饰,在红山绿地的映衬下,既显得古朴庄重又不失色彩明丽闪烁的特点。

隆务河两岸“五屯”古寨,历经风雨沧桑,

至今仍有几座古寨完好地保存着，具有悠久历史的古寨建筑和保存完好的民居建筑使文化旅游价值倍增，从而给古寨输入了现代旅游文化的气息。热贡的民居建筑从古至今也发生了变



白塔建筑



古寨巷道

化，四寨子民居的整体性特点就是适应特定的人文环境而形成的极强的封闭性和集居性。四寨子居民原本都集居在古寨之内，近数十年来人口剧增，始出现寨内人口向寨外分散居住的局面。寨内民居庭院多为四合院式，由于特定的历史因素，所以庭院比青海传统的民居庭院都要窄小得多；又因藏传佛教文化的影响，显露出了明显的民族地方特色。但历史的文化底蕴时时弥漫在民居建筑中。近年来四寨子民居建筑尤其是迁居城外的新式民居接受了现代民居建筑的精神和理念，新民居的建筑元素中混凝土、钢筋、玻璃等现代技术文明的痕迹较明显，寨内寨外区别显然，旧民居诉说着百年沧桑，而新民居却显得生机盎然。民居结构中藏族和土族风格虽也明显，但是实用、舒适、宽敞以及现代家具装饰等特征日渐突出，在年都乎内城区，民居依然沿袭了旧制，但庭院建筑用料和结构方面已与旧时不同，与外城区相比保留了较多的传统风格。行走在隆务河流域，传统建筑风格和现代建筑艺术风格相映成辉，既可体味城内建筑具有浓郁特征的历史文化气息，又可感受到城外民居建筑现代多元文化的冲击。使城内的古建筑与城外的新建筑相映成趣，展现出明显的对比效果。

热贡农历的六月，是歌舞的季节，是癫狂的季节，也是盛装狂欢的季节。在每年的这个季节里，隆务河畔神人狂欢，天地同乐，歌舞不绝，桑烟弥漫。热贡舞蹈主要有民间舞拉什则、勒什则、玛合则和古巫风舞於菟两类。拉什则是献神舞蹈，主要祭祀山神、二郎神、龙神及其他地方保护神，融本教、佛教、道教等多种信仰于一体，祈求各路神灵保佑一方风调雨顺、平安吉祥。现存的13种舞蹈结构完整，动作整齐划一，青壮年藏族或土族男子手持单





六月会上的盛装



於菟舞出年都乎村东门

而鼓边击边舞，动作粗犷刚健，鼓点雄浑，流露出男性阳刚之美的同时，弥漫着浓郁的宗教色彩，未婚姑娘们的舞蹈典雅庄重，富有神韵，动作舒缓婉约，表现出了女性柔美的风格。勒什则是祭祀龙神的巫舞，浪加的龙舞动作舒展，舞步狂放，舞者酣畅淋漓地表达着祈雨的愿望，同时也在尽情地自娱和娱人。玛合则亦称军舞，反映的是古代行军打仗的场面，舞姿雄壮，“咳哈”声声震入耳，响彻云霄。“於菟”舞是年都乎村土族群众在每年农历十一月二十日举行的较大规模的驱魔逐邪的祭祀活动，於菟舞是由

7名男青年表演的，本村的化妆师为他们化装。化妆师用锅底黑灰和黑色墨汁将舞者面部画成虎头状脸谱和虎皮斑纹，腿部则画成豹皮斑纹，背部呈水纹状。头发上扎成刷形，朝天立起，似虎狂怒状。此外，还将羊肠洗净后用角吹起挂在脖子上。舞蹈时，舞者双手各执两根长约两米的木棍为道具，木棍上端结有书写镇邪之意的经文白纸。於菟的舞蹈语汇与节奏相对单一，“垫步吸腿跳”是整个舞蹈的主体动作，因舞者双手持约两米长的木棍，所以上身及手势动作较为简单。腿部动作的跳跃幅度与动势，也与其舞蹈情绪的发展、变化相适应。

近年来，随着与外界的频繁接触和交流，热贡的舞蹈艺术在原有的基础上增加了新的内容和风格。2003年同仁县四合吉村在六月会期间表演完拉什则，勒什则和玛合则外另加了“锅庄舞”，场面热烈，与前面的舞蹈相比，体现出了浓烈的现代气息，由此可看出新的民俗事项正在形成。在纯宗教和巫术的内容中又增添了一些新的歌舞内容，在娱神的同时以达到自娱娱人的现实目的。

热贡艺术从上个世纪至今日，表现出了一系列新的艺术动向，其技艺的传承方式不再局限于寺院内或父子相传或只传男不传女的狭隘范围内，从表现内容来看不再单纯局限于宗教的范畴中，一部分作品开始贴近现实生活，表达现实中的人的思想情感，扩大了创作的题材。而艺术风格也由浓郁的宗教性转向审美性，作品不只传达宗教文化内涵，更为重要的是作品的欣赏性和美感有所增强，从而使热贡艺术表现出了前所未有的新的特质。也使热贡艺术呈现出了现代转型这一提上历史日程的艺术特点。

第三节 商业契机下的热贡艺术

热贡艺术历史悠久,承载着藏、土民族在发展过程中吸收和借鉴周边其他民族优秀文化的深厚底蕴,故而在与现代文明的碰撞中大放异彩,尤其是在旅游业的带动下,热贡艺术呈现出了前所未有的发展势头。由此,热贡艺术适时地表现出了商业气息,并以独特的民族艺术魅力形成了自己的市场。但是,不可否认的是,在这欣欣向荣、蓬勃发展的背后,也隐藏着粗制滥造、以次充好、赝品泛滥的危机。

新中国成立前由于交通不便,通讯闭塞,加之只是局限于宗教内容,热贡艺术很少为外界所了解,躲在深闺人不识。随着交通条件的优化和市场经济的发展,热贡艺术逐渐走向外界,热贡艺术普及民间以来,开始走出了专为宗教服务的圈子,成为艺人发家致富的生财之道。在隆务河畔的五屯、年都乎、郭麻日、尕沙日等村,绘制唐卡、制作堆绣和雕像已经成为当地居民的主要经济收入,据不完全统计,热贡艺术作品每年能为同仁县带来300多万元的收入。同仁县依托国家历史文化名城效应,应势提出文化与旅游相结合的思路,将热贡艺术作为发展旅游的品牌资源,加大了宣传力度,提高了省内外国内外的知名度。现在,每年约有3000多名美、日、英、澳、瑞士等国的游客直奔热贡而来,香港、台湾的游客也是频频光顾。

热贡艺术作品制作极为费时费力,一般说来一幅一米见方的唐卡大约需要两个画师工作三个月,因此热贡艺术作品供不应求。为了开发热贡艺术以促进地方经济,同仁县成立了热

贡艺术协会,以维护热贡艺术品市场有序、健康发展,并以金轮热贡艺术品有限公司为龙头,在规范生产、精致包装、着力促销上做文章,以推动热贡艺术向产业化方向发展。走进同仁县隆务河畔的五屯上庄村,随机推开一家农户的门,就可能看到热贡艺人正忙碌着制作佛像的情景。据介绍,这里90%以上的成年男子和相当一部分妇女都身怀做唐卡、雕塑的技艺,每年或应邀到内蒙、四川、浙江、西藏、甘肃等地作画、塑像,或在家作业,全村年人均收入已超过2500元,其中80%以上就来自热贡艺术带来的收入。目前,在隆务河畔的五屯上庄和下庄村、年都乎村、郭麻日村、尕沙日村就聚集了1000多个热贡艺人。金色谷地正兴起金色的产业,如同朝阳熠熠生辉。据粗略统计,同仁县仅来自热贡艺术的年收入就达360多万元,占全县经济总收入的2.1%。

在市场引力作用下,热贡艺术作品中现代工艺美术品应运而生,成为热贡宗教文化艺术的一个重要组成部分,其艺术表现形式之多、应用范围之广、制作工艺之精、品种数量之大已超出了纯宗教文化艺术本身。它不仅是民族艺术的文化积累,也是现代民族艺术创作的丰厚源泉,而且为专业设计提供了独特的艺术素材,成为现代艺术再创作追求的意境。热贡工艺美术品除了唐卡、泥塑、面具、建筑装饰之外,随着旅游业的发展出现了富有民族特色的旅游纪念品,如牛羊头工艺饰品、民族饰品等,热贡艺术包是新开发的藏族手提包,以青海黄南



同仁地区藏族生活手提包为原型，但其工艺装饰更具规范化，包的原材料用普通白布面料，包的上部缝以约两寸宽的咖啡色条纹布，在条纹布的中部，缝缀一块长方形的、与条纹色相似的人造皮革，包下的两端角部缝饰瓣形的条纹布，起着加固和美化的作用，包的两面绘以民间通常画的装饰图案，即一面为藏传佛教中的法轮图案，一面为火焰、宝珠、莲花盘装饰等，形成十分浓厚的民族风格。热贡艺术的创作思路也被应用到现代工艺美术设计方面，在实用美术设计方面，50年代由于破除迷信及扫盲运动等，在产品装饰上极为简单，包装设计的内容也很匮乏。改革开放以后，在宗教信仰自由的宽松气氛下实用美术设计的艺术视野投向了热贡艺术。从商业美术中派生出的商标设计、广告设计、橱窗设计、包装装潢设计、室内外装饰设计、书籍装帧设计、城市建筑设计、展览展示设计等都从热贡艺术中寻找创意，力求打着民族艺术的品牌争取商机。

商业契机下的热贡艺术与中国别的传统艺术一样，既面临着机遇又不得不迎接暗潜在商业化背后的挑战，如果艺术被市场牵着鼻子走，就会导致艺术精神的失落，就会出现劣质艺术品和大量的赝品充斥市场，最终会在表面的繁荣下断送掉艺术的生命。在同仁地区，1958年后，僧人还俗，使热贡艺术普及到民间的同时，又使热贡艺术相对地远离了扎实的对宗教知识的理解阶段，民间艺人看不懂佛经中关于各种佛像的说明，只能照着范本去画，无法表达出佛像深刻的韵味。近年来由于经济利益的驱使，有些艺人缩短创作时间，影响作品质量，有些艺人本身文化素养不高，加上相关宗教知识的欠缺，也使作品质量无法提高，粗制滥造的现象已浮出水面。比如一位来自香港的客人要求

一位画师画一幅脸上有三只眼睛的观音菩萨像，这在传统的唐卡画中是绝无仅有的事，但在经济利益的驱使和诱惑下，这位艺人居然违背了观音菩萨像的创作原则，满足了顾客的要求。这种现象不但没有促进热贡艺术的发展，反而给热贡艺术带来了许多负面效应，所以，热贡艺人一定要有文化知识，要懂得佛教的历史和佛教文化的深刻内容，只有深刻地理解作品才能使作品神韵得以很好的表现，并能在此基础上有得心应手地创新。当然我们也要转变对商业运作下的艺术品的观念。其实每一件美术作品都有两种属性，它既是艺术品，也是商品；既有艺术价值，也有商品价值。所以热贡艺术的现代转型理应在与商业的互动中体现出青藏高原独特的文化意蕴。

热贡艺术同样也面临着困扰中国当代艺术的两大问题：现代性与民族性。如何把握好这两者之间的平衡是热贡艺术现代转型的关键。夏吾才让、宗者拉杰等民族工艺美术大师们已经做了成功的尝试，他们本着忠于艺术创作的精神、本着对传统民族文化的深刻理解把热贡艺术推向了世界，让世人以惊叹的心情领略着热贡艺术散发出的迷人魅力。在经济全球化和各民族文化之间频繁交流的今天，出现渴望与世界接轨的倾向，不由自主地把西方等同于世界，把西方的标准当成自己的标准，从而导致一些人在艺术理念上、实践上的盲目追随，乃至亦步亦趋等现象。带有深厚文化底蕴的民族性是热贡艺术的核心因子，放弃民族性意味着热贡艺术的消亡和其艺术魅力的丧失，失掉了民族性，任何试图创立新的热贡艺术的语言系统都是缘木求鱼，而文化多样性的人文精神也失去了意义。但是完全囿于民族性而无任何创新也是不当之举，热贡艺术的现代性取决于自

身的开放和吸纳能力，所幸的是，热贡艺术在流传至今约六百多年的岁月里以传承和发展的自觉意识使其散发浓浓的酥油香，并在当代的艺术殿堂里居有一席之地，《彩绘大观》所取得的艺术成就是最好的见证。旅游业和市场经济推动下的传统热贡艺术向现代的转型是时下面临的首要问题，而如何在艺术品质和商业利益间进行抉择和取舍是热贡艺术必经的艰难之路，永恒的艺术魅力在于凝聚在作品中的冲击耳目、震撼心灵而又饱含人生经历、予人以审美愉悦的创造精神和生命意识。美的事物是有价值的，美的尺度虽随时代而变化，但美的信念世代相传，愿热贡艺术在商业契机中透射出更美的艺术信念和艺术精神。

纵观热贡艺术的线性发展，可以领略到不同时期热贡艺术的不同风格，又可看出一脉相承的艺术发展脉络。热贡艺术在传承与变迁中或以雄浑、或以神秘、或以繁复、或以精美的气势带给世人以文化的震撼和享受。热贡浓厚的文化艺术氛围造就了一大批艺术大师，历史的记载中很少有他们的名字，但他们默默的传承着、创造着，热贡艺人们以其智慧、阅历、坚忍的毅力和独具的匠心把握着时代和艺术发展

的脉搏，把热贡艺术推向世界艺术之林，留下了精彩的一瞬。

值得进一步提醒的是，热贡艺术在热贡艺人们的不懈努力下，发展到了今天，实属不易。包括热贡艺人在内的广大人民尤其是同仁县有关政府部门有义务保护它的声誉，保护它的创作精神、创作理念和创作原则，以使它在经济全球化与文化多元化的今天乃至明天能够更好地发扬光大。

（2004年4月，中华人民共和国文化部郑重向世界宣布第二批人类口头和非物质文化遗产试点单位名录，热贡艺术在青海省文化厅、黄南州、同仁县以及有关专家学者的努力下，名列其中。这是抢救和保护热贡艺术的千载难逢的机遇，笔者建议，抢救和保护热贡艺术，首要的是保护热贡艺术赖以生存的原生态文化土壤，这块土壤在大力发展旅游业的幌子下，正在受到大面积的破坏，因此，一定要做到抢救保护与适度开发并举，同时要教育群众不要看重眼前利益，唤起他们对热贡艺术抢救保护的自觉性，告诉他们不要断了文化根脉，更不要忘记回家的路。）

后记

后记

两年前，本着全面系统地研究热贡文化的目的，我带领一个课题组深入青海黄南藏族自治州同仁县进行了较长时间的田野调查，并写出了长达40余万字的专著《神秘的热贡文化》。这本书由文化艺术出版社出版以后，受到了社会各界的好评，对宣传热贡文化起到了较好的作用。不久以后，我就收到中国艺术研究院傅瑾先生的信函，要求我写一本《热贡艺术》，作为人类口头与非物质文化遗产丛书之一。由于有比较丰富的田野资料，我欣然答应了。2004年4月，热贡艺术被正式选定为中国第二批人类口头与非物质文化遗产保护试点单位，我感觉这本书再也不能耽搁了，于是，在我的研究生关丙胜、张海云、张世花、祁桂芳，同事贾一心、骆桂花以及热贡艺术馆馆长赵潜等同志的帮助下，终于写出了文字初稿。为配图，今年我又好几次深入热贡地区进行拍照，总算有了一个比较令人满意的结果。但真正用稿时却又发现许多图文不符的情况，好在我的同事桑杰、洪军、先巴、唐仲山女士，朋友张同春先生拿出了自己的图片，供我选用。在这

些同学、同事和朋友们的无私帮助下，书稿基本达到了编辑的要求。今天，在这本书即将面世之际，谨向他们表示衷心感谢。在这本书即将面世之际，我又想到了曾经在撰写《神秘的热贡文化》时给予我大力支持的谢热东智先生，因为有了他的支持，我才有机会接触并研究博大精深而又丰富多彩的热贡艺术，同时，我也不能忘记与我一起花费了近两年时间调查、撰写这本书的合作者们，真是由于他们的真诚合作，我也才有勇气涉足于我原本不是很熟悉的藏传佛教艺术领域。说到《热贡艺术》这本书的撰写，我真诚地感谢中国艺术研究院的傅瑾先生，如果没有他的催促，在我的惰性支配下，可能到现在还不能够完成任务。责任编辑周向潮先生和我，虽然未曾谋面，只是书信和电话来往，但他对书稿一丝不苟的精神，也深深地感动了我，在此也一并向他表示最真诚的谢意！

马成俊

2004年岁末于青海民族学院

