

西藏美术史

张亚莎 著

中央民族大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西藏美术史/张亚莎著. —北京: 中央民族大学出版社,
2006.6

ISBN 7 - 81108 - 150 - 4

. 西... . 张... . 美术史 - 西藏 - 高等学校 - 教材
.J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 024512 号

西藏美术史

作 者	张亚莎
责任编辑	赵秀琴
封面设计	马钢工作室
出 版 者	中央民族大学出版社
	北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编:100081
	电话:68472815(发行部) 传真:68932751(发行部)
	68932218(总编室) 68932447(办公室)
发 行 者	全国各地新华书店
印 刷 者	北京宏伟双华印刷有限公司
开 本	880 × 1230(毫米) 1/ 32 印张:14.75 彩插:32 页
字 数	395 千字
印 数	2000 册
版 次	2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7 - 81108 - 150 - 4 J·75
定 价	50.00 元

版权所有 翻印必究

民族学社会学教材与研究丛书总序

民族学与社会学学院的前身是建立于 1952 年的中央民族学院研究部。在 20 世纪五六十年代，研究部曾汇聚了中国大部分民族学与社会学的顶尖人才，如中国民族学与社会学的开拓者潘光旦、吴文藻、杨成志、吴泽霖、费孝通、林耀华和李有义等人，以及他们的学生陈永龄、宋蜀华、施联朱、王辅仁、吴恒和王晓义等著名学者。

20 世纪 80 年代初，研究部更名为民族研究所，不久又建立了中国第一个民族学系，20 世纪 90 年代扩大为民族学研究院，2000 年更名为民族学与社会学学院。半个世纪以来，名称和建制的变化，并没有影响她致力于民族学教学与研究的宗旨，经过几代人的努力，从该院毕业的民族学专业的学士、硕士和博士已遍布全国各地，多为栋梁之材。同时出版了大量在国内影响巨大的专著和教材。如潘光旦、吴文藻、费孝通等人的文集，林耀华主编的《民族学通论》、宋蜀华的《民族研究文集》、陈永龄的《中国民族学史》（英文版），还出版了全所历年研究成果的论集《民族研究论文集》。这些出版物的共同特点是，以实地调查的材料为基础，以中国的 56 个民族为主要研究对象。几十年来，这已成为民族学与社会学院几代人的学术传统。

民族学（文化人类学）毕竟是一个自西方传来的学科，在中国发展历史较短，几十年来又多次受政治运动的影响，所以与我国一些传统的老学科相比，中国的民族学无论在专业的理论、方法和研究成果方面，都是一个比较年轻、比较薄弱的学科。因此，今后本学科的重点是加强民族学专业的基础理论和方法的建

设。为此，我们认为需要长期坚持两个方面的工作：

一、积极了解和借鉴国外学者有关的理论、方法和实践。这就要求我们既要翻译、介绍国外一些经典的名著，又要随时掌握国外研究的动态，将其最新的代表性作品翻译介绍给国内的读者和同行。

二、也是更重要的一个方面，继承我院 50 年来的传统，坚持实证性的研究方法，以中国的 56 个民族为主要的研究对象，紧密联系实际，加强实地调查，以此为基础，进行理论的总结，为建立独树一帜的、有中国特色的民族学理论而努力。

我们认为有必要使我们的学科建设和理论研究进一步系统化、规范化，并且在研究成果的基础上不断更新我们的教材。因此，我们于 2000 年成立了“民族学教材与研究丛书编委会”，目的是以民族学与社会学学院为基础，系统地编辑出版民族学专业的教材和以实证性研究为主的专著、调查报告和论文。编委会将重点支持以下内容的教材和著作：

1. 民族学专业主干课和紧缺的必修课教材。
2. 以实地调查资料为基础的专题研究著作。
3. 国外民族学名著或前沿理论与方法的译著。
4. 有重要学术资料价值且规范的田野调查报告。
5. 本院教师实证性研究的论文集。

我们要求教材的编写者，应具有多年讲授该课程的资历，并且发表过有关的研究论文。我们要求丛书中的教材和论著应参考并引用国内外最新的相关研究成果，能够与国际学术界对话。我们希望经过若干年的努力，本套丛书能够为民族学与社会学学院 50 年学术传统的发扬光大，为中国民族学学科的建设和中国民族学在国际学术界中较高地位的确立做出贡献。

目 录

引 言	(1)
第一章 远古时期的西藏美术	(8)
第一节 西藏艺术的萌芽时期	(9)
1. 细石器与磨制石器中的“美”	(9)
2. 原始时期的磨制工艺与人体装饰品	(11)
3. 新石器时代的陶器艺术	(13)
第二节 藏区古老的“石文化”	(20)
1. 藏北地区古老的“石文化”系列	(20)
2. “玛尼石”的古老渊源	(22)
3. “大石遗迹”	(23)
4. “天降石”	(27)
第三节 西藏古代岩画艺术	(29)
一、西藏岩画的分布	(29)
二、西藏岩画的制作方法 & 遗存形式	(33)
三、西藏岩画的四种风格	(40)
第四节 西藏的早期建筑艺术	(52)
1. 远古时期的藏区的建筑传统	(52)
2. 有关藏东、藏西古老建筑的史料记载	(53)
3. 雅隆部的早期宫堡建筑	(55)
第二章 吐蕃王朝时期的美术	(58)
第一节 吐蕃时期的建筑艺术	(59)
一、吐蕃王朝的宫殿建筑	(60)

二、寺庙与寺院建筑	(63)
第二节 吐蕃时期的雕塑艺术	(74)
一、吐蕃时期的石刻艺术	(74)
二、吐蕃时期的泥塑、木雕及金铜塑像	(84)
第三节 吐蕃时期的绘画艺术	(87)
一、关于吐蕃时期的绘画遗存	(87)
二、青海都兰吐蕃绘画遗存	(91)
三、敦煌的吐蕃绘画遗存	(95)
四、关于唐卡起源的讨论	(104)
第三章 宋元明时期的西藏建筑与雕塑	(108)
概 说	(108)
第一节 宋元明时期的西藏建筑艺术	(111)
一、城堡式建筑	(111)
二、多元化的寺院建筑格局	(116)
·托林寺	(119)
·萨迦寺与夏鲁寺	(120)
·白居寺和日吾其寺	(123)
第二节 宋元明时期的西藏雕塑艺术	(126)
一、宋元明时期卫藏的雕塑艺术	(127)
二、宋元明时期西部古格的雕塑	(143)
第四章 宋元明时期的西藏唐卡艺术	(154)
第一节 11—13 世纪宋代的唐卡	(155)
一、卫藏地区出现的早期唐卡	(155)
二、黑水城的藏式佛教绘画	(161)
三、卫藏唐卡早期的“波罗”样式	(164)
四、高僧像与所谓“中亚”美术的影响	(168)
五、藏东地区的早期唐卡	(174)
第二节 13—14 世纪元代的唐卡	(177)

一、元朝西藏唐卡艺术的重大发展	(177)
二、元代唐卡的两种风格	(181)
第三节 15—16 世纪明代的唐卡	(186)
一、西部古格王国的唐卡	(187)
二、卫藏地区的唐卡	(188)
第五章 宋元明时期的卫藏壁画	(202)
第一节 卫藏地区宋代的壁画	(203)
· 扎塘寺壁画 (11 世纪末期)	(203)
· 大昭寺壁画 (12 世纪前后)	(209)
第二节 卫藏地区元代的壁画	(214)
· 敦煌西夏蒙元时期的藏密洞窟壁画 (12—13 世纪)	(214)
· 夏鲁寺壁画 (14 世纪前期)	(220)
第三节 卫藏地区明代的壁画	(226)
· 白居寺壁画 (15 世纪前期)	(226)
· 日吾其塔壁画 (15 世纪中叶)	(231)
· “勉钦”两画派的出现 (15 世纪中叶以后)	(236)
· 贡嘎多吉丹寺壁画 (15 世纪中叶以后)	(238)
第六章 宋元明时期西部的壁画	(245)
第一节 古格王国的回想	(245)
一、遗脉西行	(246)
二、高原弘法	(247)
三、戛然绝响	(251)
第二节 西部地区 11—13 世纪的壁画	(254)
一、早期西部美术的考古	(254)
二、拉达克地区早期寺院壁画	(255)
三、古格的东嘎皮央洞窟壁画	(260)
四、古格托林寺的早期塔内壁画	(263)

五、帕尔嘎尔布石窟寺壁画	(267)
第三节 古格 14—17 世纪的壁画	(268)
一、托林寺壁画	(270)
二、古格王宫遗址护法神洞壁画	(274)
三、古格王宫遗址坛城殿壁画	(275)
四、古格王宫遗址红白二殿的壁画	(278)
五、古格绘画中的装饰图案	(282)
第七章 清代西藏经院式建筑与雕塑	(287)
概 说	(287)
第一节 清代西藏建筑艺术	(288)
第二节 清代西藏宫殿及寺院建筑	(293)
一、宫殿及园林建筑艺术	(293)
二、清代西藏的寺院建筑	(297)
第三节 清代西藏经院式雕塑艺术	(304)
第四节 藏式雕塑艺术的对外传播	(308)
一、西藏佛教美术对外传播的历史回顾	(308)
二、元明时期藏传佛教美术在内地的传播	(313)
三、清朝宫廷藏传佛教美术的发展	(321)
四、内蒙古与东北地区藏传佛教美术的传播	(324)
第八章 西藏民间雕刻艺术	(329)
第一节 民间的石刻艺术	(329)
一、藏区的摩崖石刻	(329)
二、药王山摩崖石刻	(334)
三、玛尼石刻	(338)
第二节 泥塑及木雕	(343)
一、“擦擦”	(343)
二、经书板木雕	(348)
三、“风马旗”	(349)

四、“多玛班丹”	(353)
第三节 西藏的面具艺术	(356)
第九章 清代西藏的绘画（上）	(363)
第一节 清代西藏绘画艺术通论	(363)
一、清代绘画艺术的变革	(363)
二、清代绘画艺术变革发生的原因探讨	(370)
第二节 布达拉宫壁画	(380)
一、布达拉宫壁画的两次重大制作过程	(381)
二、布达拉宫壁画的艺术成就	(386)
第三节 清代拉萨的画家行会	(396)
第十章 清代西藏的绘画（下）	(401)
概 说	(401)
第一节 卫藏绘画与“新勉画派”	(405)
第二节 藏东绘画与“噶赤画派”	(409)
一、藏东地区的地理与历史	(409)
二、藏东的宗教文化状况	(414)
三、藏东地区的佛教绘画	(415)
四、噶玛噶赤画派	(418)
第三节 宁玛派艺术与乃琼寺壁画	(424)
一、宁玛派	(424)
二、关于白哈尔神	(427)
三、乃琼寺	(430)
四、乃琼寺迴廊壁画的艺术分析	(433)
图片目录	(440)
主要参考书目	(449)
后记	(462)

引 言

青藏高原横空出世、雄伟神奇，雄踞中国的西南部。乘坐飞机飞越高原，人们会发现这片世界上面积最大的高原，看上去更像山的海洋，山峦层叠密布，山岭绵延起伏，阡陌纵横，绵延不绝，气象万千。关于高原的来历，藏文典籍中曾记载了一个似乎是荒诞不经的“沧海良田”的神话传说。传说远古时期的青藏高原是一片海洋，后来海水退去，成了一片高原……有趣的是 20 世纪 60 年代以后新的地质学理论证实了这一古老传说的科学性和真实性。

科学家认为大约 2 亿年前，地球上只有一块大陆——联合古陆。约在 1.35 亿年前，联合古陆解体，分裂成若干片新大陆，其中印度大陆变成一个独立的板块，孤零零地在海上漂浮并开始向欧亚大陆的方向移动。这里我们便遇到了地质学上的专业词汇——“板块”和板块构造学说，简言之，它说的是地球表层上的陆地与海洋总是躺在一些巨大的岩石板块上，它们的下面则是些不断运动着的热熔岩。地球内部的热动力使板块不断移动，当板块之间互相碰撞时，板块的边缘就会形成巨大的山脉、海底山脊或巨大的谷地……

在印度板块尚未与我们相撞以前，亚洲西部的大河走向基本上是自东向西流入海洋，而喜马拉雅地区正是一片浅海区，它是亚洲一些大河的入海口。然而，就在 300 万年前，漂流的印度板

块与欧亚大陆板块相撞了，巨大的地质挤压运动使这个与印度板块接壤的地区出现了它的第一道著名的折皱带——喜马拉雅山脉，随之而来的第二道折皱带则是冈底斯山脉……这就是地质学上非常著名的喜马拉雅造山运动，在后来的几百万年间，喜马拉雅地区一直在不断地抬高，随着它的不断升高，整个亚洲的地理环境产生了巨大的变化，中国的大河，从此也改变了它们的走向——它们自西向东流动，最终从中国的东海与南海进入海洋。

地球上最大而且最高的这个青藏高原，实际上是个相当年轻的高原，仅仅经过几百万年的造山运动，喜马拉雅地区便从一个浅海区变成了世界的屋脊，这真是大自然的造化。其实这在地质学上并不奇怪，地质科学告诉我们，地球上，大凡高山的地质年龄都比较年青，而古老的山脉则因岁月风霜不断地盘剥销蚀而渐渐被磨得低而平缓。

青藏高原平均海拔 4000 米，是世界上面积最大、海拔最高的高原，西藏高原上不仅多山，而且多高山、多雪山、多大山、多巨大山系（图 1）。俗话说山高水长，青藏高原不仅是中国西南地区的众山之巅，也是亚洲中部的众水之源，亚洲许多巍峨的山脉与大河均与这片高原相关，长江、黄河均源于这片神奇的高原。

高原极阔极高极大，自然的强大与人的渺小不免形成鲜明的对比，人们对大自然顶礼膜拜，怀有极深的敬畏之心，人们深信，破坏自然会受到最严厉的惩罚，敦煌的吐蕃古藏文写本明确传达出这一古老的观点，苯教中的部分仪轨便是为了帮助那些触犯自然的人能够解脱罪孽。高原人相信大自然有灵有魂，这些无所不在的“精灵”既能保佑人的平安幸福，也会给人们带来灾

童恩正《人类可能的发源地——中国西南地区》，载《中国西南民族考古论文集》，文物出版社，1990年版。



图 1 西藏西部的冈底斯山

难，福兮祸兮——取决于你对它们的敬畏程度。藏区最原始，也是最长久的崇拜是对神山、圣湖、神树、灵石的崇拜，“自然崇拜”这一古老的观念在藏族文明中根深蒂固，无所不在，即使是藏传佛教文化已经发展到相当高级的阶段，显示出浓郁的思辩色彩，但在根底上，自然所特有的“灵气”依然活跃在生活的每一个角落，甚至以一种有形的形式存在于艺术之中，高原艺术始终有种难解的古老韵味，有种原始的气息，有种神奇的力量，大抵同这一点不无关系。当我们在西藏艺术史的长廊中巡礼时，常常会被这古老的气氛所包围，我们的艺术巡礼也往往要从这里开始。

考古发现证实，至少在旧石器晚期，高原上便已有人类生存；新石器时期至早期金属时代，西藏高原上已形成若干个大的远古文化类型——分布在藏西北高海拔地区的藏北猎牧文化族群；分布在藏南雅鲁藏布江中下游流域，农牧结合式的曲贡文化族群；集中在藏东横断山脉，以农业生产为主兼营牧业的卡若文

化族群；以及藏东南的农业兼采集业的林芝文化族群。显然，远古时期西藏高原的文化远比我们今天想象得更加丰富多彩，它们不纯粹是牧业文明，也不尽然是农业文明。早在新石器时代晚期，高原已基本形成了农牧结合式的独特的经济生态特点。也正因为如此，西藏高原的文化中，既有牧业文明的粗犷豪放的阳刚之气；又有农业文明的理性内向的阴柔之美。藏族美术如此体系完备，门类齐全；风格如此精雕细刻，繁缛华丽，同时气质上又不乏大器雄奇，强烈深沉；既善于吸收，又不乏创造性；既能融会贯通，又有鲜明的民族性格；仅仅说藏民族热爱艺术，不足以解释藏族艺术发达的真正的、内在的原因。总之，这一独特而深厚的高原艺术的源头，当从远古时代西藏高原文明模式中寻找它的根基。

西藏多山多石，取之不尽，用之不竭。西藏早期的艺术活动也几乎同漫山遍野的石头难解难分，用“石文化”也许更能解释西藏远古时期的艺术内容。原始人的宗教活动总与石祭坛相关。藏东昌都卡若与藏南拉萨曲贡的新石器遗址都发现有小型的石头祭坛，它们或圆形或椭圆形，是原始人生活中的重要内容。与藏东藏南的小型工巧相比，藏北文化一开始就显示出牧业文明特有的恢弘气魄。“巨石遗迹”是北方人们进行原始宗教祭祀活动的场所和祭坛（图2），不少遗址在一个巨大的平面上构建出复杂的图案，这些图案几乎无一例外带有明确的精神符号特征。“玛尼石堆”是藏区特殊的文化景观，仅以路边轻易拾得的小石子，便可传达信仰，表示敬畏之情或祈求福运，这委实是藏族民间宗教文化的一种创造。玛尼石刻艺术衍生于“玛尼堆”这一古老的石祭坛，它们也是民间最有生命力的艺术形式。古代的西藏岩画，大多分布在藏西北高海拔的地区，许多地方甚至是今天的

“无人区”，这些刻画在岩石上的图画以极生动、极概括的手法向我们揭示了远古人们的经济与社会文化活动，狩猎、放牧、骑马、舞蹈、祭祀、战争等等，一幅幅画面成为我们今天认识古人的珍贵资料。



图2 藏北的大石遗迹

佛教文化的传入的确对藏族文明的形成与发展产生了极为深刻的影响，一部传统的西藏美术史很容易让人理解为藏传佛教的美术史。自公元7世纪以来的1300年间，西藏的绝大部分美术活动都是围绕着藏传佛教文化展开的，佛教美术在西藏得到了最有力的发展，也取得了辉煌的成就。但是一部西藏美术史毕竟还不是藏传佛教美术史，藏族的先民们早已生息在这片高原上，并创造了早期的蕃族文化。当佛教文明尚未传入吐蕃之前，吐蕃人也早已经形成了一套本民族的宗教观念与习俗，其内容大致包括天神崇拜，自然崇拜，精灵意识，咒语信仰以及祭祀仪轨等等。这一整套宗教习俗人们一般称之为苯教。佛教传入西藏并在

西藏扎根以后，这些原有的宗教观念及仪轨习俗便逐渐融入到佛教文化体系之中，使藏地后来的佛教体系呈现出一种非常独特的高原文化风貌。人们称这支在高原上形成，在高原上发展的佛教为藏传佛教，表明这已是一支明确藏化了的，具有鲜明的本土特色的佛教文化体系（图3）。



图3 四面大日如来像，白居寺明代壁画

显然，西藏美术的源头绝不仅仅来自佛教文明的灵感，而是深深地扎根于西藏高原古老的文明之中。西藏高原上的藏传佛教美术那极为神秘独特的风采，迥然不同于任何一个亚洲国家或地区的佛教美术，与印度佛教美术亦有大相径庭的审美旨趣，俨然是整个佛教文化圈内独树一帜的佛教美术体系。我们有理由确

信，在藏传佛教美术体系的形成过程中，高原特殊的人文地理环境，高原漫长的历史发展过程都为这支美术体系的完成完善提供了最充分的艺术养分。

今天，全世界都在关注西藏这一古老的文化，藏族传统艺术的古朴深沉，雄奇神秘更深深地吸引着我们。当我们在藏族艺术史长廊中漫游时，我们分明感觉到高原特有的艺术气质和精神，我们知道她的形成、发展和成熟，与高原这片土地、与高原上生息的这个民族勤劳勇敢及丰富热情的创造力是分不开的。一部艺术史又何尝不是藏民族精神生活的历史写照呢？我们希望通过艺术史的研究更好地了解藏民族的文化，同时也希望通过对藏族艺术史的巡礼，更进一步加深我们对于艺术本身的理解和认识。

第一章 远古时期的西藏美术

在世界美术史中，最早的艺术遗存在非洲地区有三万年前的岩画，在欧洲则有旧石器时代晚期的原始洞窟壁画、动物雕刻和一些母神石雕像。我国属于旧石器时代的原始艺术遗存发现很少，但从石器工具的制作上，已能感觉到旧石器时代的人们，对于物体的形状、形体的审美追求。山顶洞人不仅有形状均匀规整的石器工具，更有一些制作得相当光滑而精细的装饰品，后者比之那些劳动工具显然多了一层意味。人类天生爱美，我们不妨把这看作是属于艺术创作的精神活动。

显然，人类最早的审美意识（表现为对形体、形状、色彩等形式因素的认识）是随着人类自身的诞生——工具的制造与有目的的创造行为——而逐渐地萌生出来的。从这个意义上讲，艺术作为一种审美的创造性活动也许正是人类与生俱来的一种行为方式。偌大一个世界，唯有人类能够创造艺术，创造美，也只有人类拥有一双能够欣赏艺术的眼睛，艺术是人类生存发展过程中不可或缺的精神食粮，一部艺术史又何尝不是自始至终折射着人类自身在精神领域里一点一滴成长进步的历史呢？

人类天生爱美，并不断地追求美。不过今天被我们称作艺术的那些早期先民们的活动，在当时的人们看来却往往并非单纯地出自审美的需要，甚至很大程度上不是出自审美的需要，而是出自非常实用的目的。应该说，生产工具的制造还不能算是纯粹的艺术活动。艺术活动从一开始便属于意识形态的范畴，也就是说它具有明确的“观念性”。创作不仅仅是为了物质生产或工具制造，而更多是显示一种精神上的需求，抑或是观念上的目的。正因为如此，那些远古

时期的美术遗存的意义远不是一件器皿或工具所能涵盖的，而是以某种特定的形式积淀着当时人们的祈祷、需求、渴望甚至是焦虑等各种心理活动方面的内容。欧洲最早的女神雕塑明确体现出原始人的生殖崇拜意识，而西班牙阿拉泰米拉洞窟壁画中的野牛则多半出自巫术的目的——早期猎人们祈求他们能够狩猎到如此庞大健壮的野牛，这是当时人们基本生活的需要。可见观念本身赋予艺术品以特殊的意义。今天，我们欣赏原始艺术作品，同样是透过形式，还原出远古人类那或朦胧、或明确、或神秘莫测、或清晰简洁的诸多精神上的感受和某种观念的体现。

有足够的证据表明，早期人类的精神生活被综合性地包容在原始巫术之中，无论是原始歌舞，还是原始雕刻或洞穴壁画，都更多是出自巫术或图腾崇拜的目的。因而，原始艺术不仅很难从这种早期巫术文明中分解出来，它们干脆就是承托着巫术祭祀或原始自然崇拜的一种外在文化形式。很显然，所有那些被今天的我们认作是艺术的活动，大都属于原始的宗教活动，它们与族群或部落的生存、繁衍等重大问题休戚相关，至少当时人们并不以为与审美相关，人类出于纯粹审美目的而进行的艺术创作实际上已是远为后来的事。

第一节 西藏艺术的萌芽时期

1. 细石器与磨制石器中的“美”

考古资料表明，西藏是我国细石器分布相对比较集中的一个区域，其分布地区之广，除藏西南林芝新石器文化类型中完全不见细石器之外，几乎涵盖了整个青藏高原的各个新石器文化地点。据不完全统计，至少有 60 余处细石器文化点，它们主要集

中在藏西藏北等高海拔地区。其工艺代表了从西藏旧石器时代晚期至整个新石器时代高原石质工具中一个形态特殊而又种类丰富的石器类别。由于细石器器物种类通常与狩猎、游牧等经济类型相联系，因此西藏的细石器的广泛分布表明狩猎及畜养业在西藏早期经济生活中的重要作用。

细石器的制造对打制技术有了更高的要求，通常要采用复合工具的技术。首先得打出石核来，它的体积很小，然后需要在这块很小的石核上再熟练地打制出刃缘和刃尖。在考古学上称这种带刃的细石器为细石叶，它们一般是用作嵌镶在骨刀梗上的石刃，用这类细石叶加工而成的工具有尖状器、钻和刮削器。通常用来制作这种细石叶的原材料都必须是硬度很高的石料，这也就增加了打制技术的难度。因此考古学界认为细石器工艺标志着人类制造工具的水平已进入一个新的发展时期。

细石器工艺的进步不仅体现在打制技术手段上，它还体现了人类在审美感觉和经验方面的进步，反映出人在制造工具时，除了关注它们的实用性与功利性以外，也注意到了材料的质地“美”与物体的形状“美”。人们在制作细石器时，对材料的选择已明确贯穿着审美的追求，西藏的细石器所选用的石料通常都可以算是“美石”，它们的质料大多是石英、燧石、水晶石、黄玉、碧玉、玛瑙和硅质岩等色泽美丽的石头。这些“美石”一般具有硬度高，韧性强，质地细腻，色泽光洁鲜明的特点。这样的“美石”并非是唾手可得的，它们往往需要人们付出相当的努力才可能获得，由此可见当时藏区的人们在选择用什么样的石料制作细石器工具，已有了明确的审美要求。

其次，细石器制造过程表明人们对器形有了更加精细化的要

霍巍：《近十年西藏考古的发现与研究》，见西藏自治区网站。

李永宪：《西藏原始艺术》，四川人民出版社，1998年。

求。这种精细化与在形体上追求合规律的美是一致的，它表明人的眼光与智力在不断地提高着。制造工具虽然属于生产活动，但却启发了人们在创造工具时对形式美的感觉与认识，特别是对工具器物制造规律的认识，从而促进了合规律性与合目的性的统一，人类的劳动活动中蕴藏着人类艺术的创造性，这种创造性正是艺术活动中一个最基本的命题。

2. 原始时期的磨制工艺与人体装饰品

在史前期的石器文化中，打制石器与磨制石器一般被认为是旧石器时代与新石器时代的重要分界线。不过这一点在西藏的史前时代，似乎表现得并不那么明显和充分。西藏的打制石器持续的时期很长，而磨制石器似乎在并没有得到充分发展的情况下就进入到青铜器时代。昌都卡若与拉萨曲贡两大新石器文化遗址中出土的磨制石器数量均少，比较而言，卡若遗址的磨制石器数量相对多些，但也只占石器工具总数的 6.4%，曲贡遗址的磨制石器数量更少，不过在制作上却更加精细，其中玉器的制作中还采用了抛光技术。对硬度很高的玉石进行通体抛光，肯定是超出一般石器制造的实用原则，而更多地显示出制作者对形体美与色泽美的追求。

考古学家发现，实际上最早磨制技术的出现往往是出于加工那些“美”的装饰品的需要。早期人类的装饰品几乎无一例外是装饰在人体（颈、胸、腕、耳等）上的饰物，它们最早反映出人类天生爱美的心理需求。从比较纯粹意义的审美看，它们才应该

童恩正：《西藏考古综述》，载《文物》1985年第9期；又见李永宪《西藏原始艺术》，四川人民出版社，1996年。

《昌都卡若》，西藏自治区文物管理委员会及四川大学历史系编著，文物出版社，1985年。

李永宪：《西藏原始艺术》，四川人民出版社，1996年。

是最早的艺术创作活动。因为只有通过“磨制”这种更细腻、更精心的手段，才可能更进一步表现出石头本身的质地美或形式美，才可能真正创造出一些更美观耐看的形状或质地（如小巧玲珑、对称或更规则化，光滑、细腻等等），从而赋予石头以美的形体和美的肌理。

从卡若与曲贡遗址出土的那些形态精美，质地光洁，色泽明亮的装饰品中，我们不仅可以看出当时人们制造手段的进步，还能感觉到当时的人们对于“形”本身的认识，对于多种“形”的组合的认识，对于材料质地美的认识等诸多方面，都已经积累了相当丰富的经验。在对“形”的认识中，完整的圆形和半月形的出现，反映出一种单纯但又是完全人工造成的艺术造型的出现。手段总是与目的分不开，目的本身又反映出某种观念的形成，因此，制作技术的进步往往反映出人们心智水平的提高。

那么，距今三四千年前的人们又是怎么样装饰美化自己的呢？

卡若遗址出土的装饰品数量最为丰富。其中形态上最富于变化的是一些项饰（项链）。它们最突出的特点是组合上的巧妙和制作上的精美。这些项链都是由各种珠、管、贝、片等基本饰粒组合而成的，即把这些珠与管，或是片与贝串成一串佩戴。珠有各种类型，如圆形、椭圆形或葡萄形，有的上面还刻有纹饰。为了组合与佩戴，每一片饰物上都有穿孔，最小的穿孔仅0.2毫米，这些孔便是用来串联各种饰物的。我们可以看到在这些装饰品中已经充分使用了磨、钻、刻、雕、切等多种加工手段，制作工艺十分讲究。但最让人惊叹的还是饰物在组合方式上的匠心。人体装饰物的基本组合原则是：（1）每一串成形的项链基本是由两组饰物交错构成的。（2）构成简洁明快而又富于变化，可利用不多的原材料组合出多种不同的项链（图4）。考古学家还发现，当时人们将这些不同形状的珠、管、贝组合在一起时所遵循的艺术原则和基本习惯至今仍在藏区广泛流传着。也就是说，今天藏区的普

通群众所喜爱的人体装饰品原本是有着它极其深厚久远的历史渊源的。



图 4 装饰物，卡若新石器时代遗址出土

3. 新石器时代的陶器艺术

远古时期的陶器制造与定居农耕文明、生产经济的进一步发展密切相关，它不仅反映出新石器时代人们生产工艺水平的提高，同时也凝聚着这一时期人们的精神与宗教文化心态。陶器工艺的进步还特别反映了远古人类造型能力与审美感觉的综合水平的提高。在史前原始艺术所有种类中，制陶工艺以其技术的综合程度高，艺术表现手法多等一系列特点，体现出原始先民们创造与审美的才能，因而陶器艺术成为是新石器时期最具代表性的艺术种类之一。

西藏高原上的陶器艺术主要分藏东卡若遗址和藏南曲贡遗址

这两大新石器文化类型。在陶器的器形、装饰图案纹样、器类组合以及制陶工艺等诸多方面，这两者之间既有某些相似之处，但更多的方面却体现出两种不同文化的发展特点。下面，我们主要就卡若与曲贡这两大类型的陶器艺术的比较，谈一下新石器时期青藏高原上陶器艺术的发展概貌。

（一）陶器及器物组合



图5 昌都卡若遗址出土陶罐

昌都卡若遗址出土的陶片共有2万余片，可推测出器形者共1234件，基本复原者有46件，器形组合主要是罐、盆、碗三类，似主要是炊器、水器与盛器。其中罐类占绝大多数，约占总数的72%，因而罐应该算是卡若遗址中最具典型性的器皿类型（图5）。卡若陶器的陶

系均为夹砂陶，以灰陶和红陶为主，陶器的制作均为手制，多采用泥条盘筑法制成。器表比较粗糙，火候也不很高。

比较而言，拉萨曲贡的陶器在制作技术上较之卡若陶器的工艺水平有了明显的进步，显得更为成熟。曲贡遗址经过前后两次大的发掘，出土的陶片亦在万件以上，陶系有夹砂陶与泥质陶两种，以黑陶和黑褐陶为主，红陶与红褐陶少见。曲贡遗址的陶器种类也比卡若类型更为丰富，器物有罐、碗、豆、杯、钵等数种（图6），罐类又有单耳罐、双耳罐、高领罐、大口罐等等，而豆类有镂孔高圈足豆，高柄豆。陶器的主要分类有炊器、盛

器、水器和进食用具。

曲贡陶器的制作亦为手制，可能已经采用了轮制技术，烧制的火候较高，不少器物器壁较薄，其中以磨光黑陶最为精美，不仅光洁度高，陶胎也很薄，有的仅为1.5毫米，是西藏高原陶器中的精品。

（二）器形的主要特征

陶器器形风格的形成，

一是取决于某一特定族群经

济生活的特点，二是也与这一族群长期生活中形成的审美感觉与审美理想相关。卡若文化在经济形态上是一种以农耕、饲养家畜为主，兼有狩猎的高原山地的原始文化类型，从发掘出土的村居遗迹看，当时的人们已有相对稳定的生活居所，因此卡若陶器基本上都是置于地面使用的平底器。卡若的罐、碗、盆等器物均为平底器，比较典型的罐类则主要呈现为小口、小平底、鼓腹等特点，且陶罐的体积也比较大，其最大的陶罐腹径在40厘米以上，高度则在50厘米以上。

卡若陶器器形本身变化较少，但卡若陶罐的鼓腹表现却相当有特色，器形的变化也主要集中在器具的腹部位置上。例如卡若遗址出土的“双体罐”（图7），两个完全对称的器身共用一个小口，其“形似双兽对立”，颇有特色。卡若陶罐的鼓腹位置的变化往往与其装饰图案的位置变化一致，装饰图案全都集中在罐口与上腹部即罐的肩部，从侧面看唯上半身有装饰图案，但若从

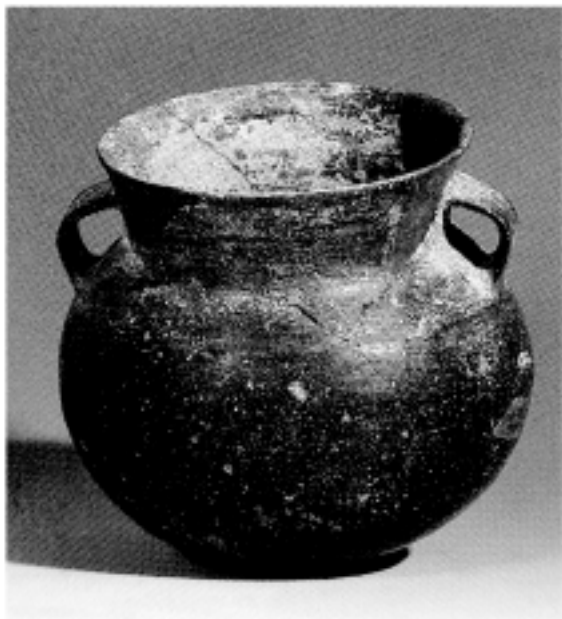


图6 拉萨曲贡遗址出土黑陶罐



图7 昌都卡若遗址出土双体陶罐



图8 卡若陶罐肩部的纹饰

上面俯视下来，便是满腹图案（图8），它反映出卡若陶器的审美视点为一种自上而下的“俯视”角度，小口阔腹的结果是肩部

会有更大的装饰面。

与卡若陶器的小平底、鼓腹、小口等器形特征形成的区别的是曲贡陶器则是以多圜底，多陶耳，多大口，器体低矮为其主要特征。曲贡陶器以球形腹的圜底器为主，陶耳比较发达，陶器的口、颈部分变化比较丰富，一般器物的口径较大，但器形较小，一般高度不超过 20 厘米（图 9）。曲贡陶器还有一点与卡若不同，那就是曲贡人观赏陶器似不从上面往下俯视，而是采用一种平视的角度，因而曲贡陶器的器形变化主要集中在口、颈、足、底部，即器身整体上的变化。

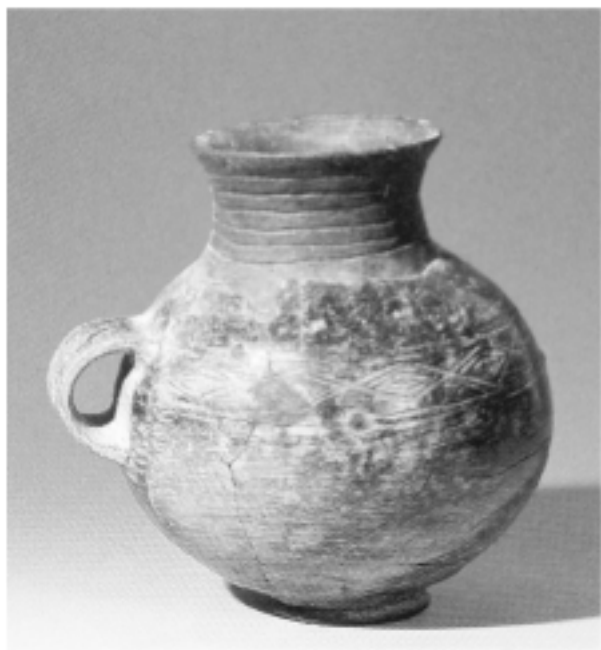


图 9 曲贡黑陶罐上的菱形纹饰

曲贡陶器的多圜底，多陶耳及大口径这一系列特点对后来青藏高原整个金属时期，乃至吐蕃时期的陶器艺术都有直接而深刻的影响。青藏高原腹地的青铜器时期，陶器依然基本上保持着多圜底、多陶耳（流）的特点，只是此时出土的多为红陶，器表上的装饰也趋向于简化或甚至无器表装饰。这种风格其后又基本

上延续到吐蕃时期。

(三) 陶器的工艺特点

比较而言，卡若新石器时期文化遗址在时间上早于曲贡文化类型，其陶器工艺技术也显示出较为原始的特点。曲贡制陶工艺则已经显示出相当明显的进步与成熟。当时很可能已经出现专门的陶窑，能够实施渗碳、封火、保温等一系列技术操作。曲贡的夹砂陶已能够运用渗碳工艺和磨光技术生产出胎薄仅 2、3 毫米，“器表光亮如黑釉”的磨光黑陶，也能较好地控制火候生产出色彩均匀的夹砂红陶器，以及利用矿物质颜料绘制和烧成彩陶来。这种成熟的制陶业体现了藏族先民们不断发展提高的生产水平和高原文化特有的强劲生命力。

曲贡陶艺中还出现了一种十分独特的“磨花工艺”，它由一系列工艺过程构成。首先是在器表上刮削出地子；然后在上面刻划出花纹图案来；再在这些图案的某些线条上进行“间隔磨光”，即在已绘出的图案中进行有规律的磨光，造成光与糙，凸与凹的对比效果；最后在窑内渗入炭粒，烧制成具有特殊装饰效果的黑陶来（黑陶的产生是在烧制过程中，在陶窑内渗入一定比例的炭粉或炭渣，这种工艺又称作“渗碳”，渗碳后窑内需要较长的保温时间，如此烧成的陶器内外便成为黑色）。这种将刮削、刻划、磨光、渗碳等四种技法巧妙地结合在一起，便产生了相当独特的装饰效果。特别是在器表进行“刮底”和“磨光”的装饰工艺在我国其他地区原始文化中均未见过，可以说这正是藏族先民们对早期制陶工艺的特殊贡献。

(四) 陶器纹饰的特点

关于曲贡陶器制作工艺的问题，李永宪在其《西藏原始艺术》的第四章“三维空间的造型与装饰——陶器艺术”中有详细的讨论。又见王仁湘《关于曲贡文化的几个问题》，载《西藏考古》第1辑，四川大学出版社，1994年。

尽管卡若与曲贡陶器在器物组合、器形特征以及制陶工艺等方面，均显示出两支文化不同的文化特征，但在陶器的装饰图案及纹饰上两者却有一定的相似性。那就是两支高原陶器文化的装饰纹样均以菱形纹、三角纹、折线纹以及平行线纹等以直线或角状纹为主，显示出比较粗犷刚硬的特点。比较而言，卡若陶器图案中尚有些连弧纹、叶状纹等带有圆弧曲线性的图案，而这类图形在曲贡陶器图案中则更为少见。但在卡若和曲贡的陶器纹样中，菱形纹饰则是出现频率最高，组合形式最为丰富，变化最为多样，延续时间也最长的一种纹饰（见图10）。特别是在曲贡陶器装饰图案中，菱形图案占绝对优势，卡若早期多菱形纹样，但



图10 卡若陶器上的刻划纹饰

后期逐渐消失。有人指出：“曲贡人对菱形纹的偏好似乎表明这纹饰里有一种我们不可知的秘密，代表着当时人们的信仰和追

求。” 总之，有着丰富变体的菱形纹是西藏高原早期陶器纹饰艺术中最具代表性的图案样式。

第二节 藏区古老的“石文化”

1. 藏北地区古老的“石文化”系列

世界上许多地区在早期金属时期都大致经历过一个不短的“石文化”时期，只是各地区因其地理地域条件的限制，而采取的方式不同。如整个欧亚大草原早期都流行着一种巨石遗迹，研究者们认为它们多是与原始天体崇拜相关的石造祭坛；而在整个环太平洋的沿海地区，发现不少刻在岩石上的刻划符号，它们很可能是某些族群的早期文字，只是至今尚无人能够读解它们；在日本、韩国以及我国江浙沿海地区，还流行一种在石板上凿刻小穴的习俗，据说这是一种早期生殖崇拜的习俗，人们在进行祭祀活动时，会在石板上排列着的小圆穴里盛满鲜血……

西藏高原进入到早期金属时期之后，石器与陶器仍然长期存在，这大概是西藏地区史前期文化的一个重要特征（这个特征自拉萨曲贡文化便已经出现），因此西藏的早期金属时期也可以称作“铜石并用时期”。此阶段工具制作虽然已开始出现青铜器，甚至出现铁器，但从精神文化特征看，西藏的“石文化”才开始真正步入她的兴盛期——金属工具使坚硬的石头可以按照人们的意志自由地改变；早期高原人在从事盛大的祭祀活动时，特别是

王仁湘：《关于曲贡文化的几个问题》，载《西藏考古》第1辑，四川大学出版社，1994年。

〔日〕吉田信启：《日本的岩刻文字》，1991年。

李洪甫：《论日本岩刻中的“杯状穴”》，载《岩画》第二辑，知识出版社，2000年。

在埋藏死者时，也都不约而同地选择了石头。用石块、石板建造墓穴（石棺或石丘墓）；选择巨大的石头垒造祭坛（大石遗迹）；在岩石上镌刻各种各样的图画（岩画）；挑选一些带有特殊颜色的石头作为“镇妖石”放入墓中（黑曜石）；甚至藏区目前仍流传着的玛尼石信仰最早也要追溯到这一时期。

这一时期高原文化仍保持着藏北、藏南与藏东三个地理单元鼎足发展的基本格局，但藏南与藏东的两支文化似显示出某种合并的趋势，藏南与藏东作为以农耕经济为主兼畜养业的两支文化类型，比较新石器晚期的文化面貌上的差异性，这一时期似乎显示出更多的共性，“以石为居”、“以石为葬”，在墓葬文化上，它们共同体现出一一种“石棺墓葬”的文化特点。因此在早期金属时期的漫长岁月里，真正形成鲜明区别的倒是藏南与藏北这两支早期文化类型，即以农耕兼畜牧业经济形态为主的藏南文化和以狩猎放牧经济形态为主的藏北文化这两大类型，两者无论是经济形态，还是早期艺术形态，都呈现出不同的样态，并明显拉开了彼此的距离。应该说，西藏铜石并用时期的“石文化”是整个藏区的重要文化现象，但对于藏南与藏北两大区域而言，它们所承载的精神内涵的深度、广度与浓度却是不一样的。从文化艺术的角度而言，藏南的石棺墓葬只是一种考古文化，并不具备更多的艺术内涵（除了部分出土陶器），比较而言，倒是藏北藏西的考古文化更具有艺术与象征的特点——波澜壮阔的北方“大石遗迹”；丰富多彩的北方古代岩画；古朴而又玲珑的小型青铜动物饰物；粗略的石丘墓葬等等，北方地区的这一系列考古文化的组合，以其艺术形式的多样性，表现内容的丰富性，风格的鲜明和雄浑古韵，而更能体现出早期高原的艺术气质，它们也将是我们本节讨论的重点部分。

在早期金属时期，北部的“巨石遗迹”、岩画艺术和小型青铜动物饰物（与此相关的还有这一带流行的石丘墓葬），这些共

同构成一个整体，形成藏北地区非常有特色，文化内涵十分丰富的早期文化艺术系统。这一系统的艺术特色鲜明且内容丰富：“巨石遗迹”大器磅礴；岩画艺术丰富多彩；小型青铜动物饰物则玲珑剔透；它们共同地体现出早期北方游牧文明的艺术风格。从民族渊源上看，藏北文化系统的来源，有两种可能性：一是直接继承着北部细石器文化类型，即以游牧狩猎经济为主的藏北文化类型；另一种可能是从其他地区迁徙而来的古代族群，这一族群在定居于藏北高原后，创造了藏北铜石并用时期异彩纷呈的艺术遗存。据汉文史料记载，战国时代已有羌人不断西迁，因此不排除高原铜石并用时期的考古文化是西羌族系中的一支所创建的。

2. “玛尼石”的古老渊源

藏区“石文化”的一个重要代表是藏区特有的“玛尼石堆”。这是一种古老的小型石头祭坛，由一些碎小的石块堆积而成。如果说北部“大石”祭坛以其“巨大”及巧妙的“建筑意识”取胜，那么，一直保留至今的“玛尼石”祭坛则更像是石祭坛的袖珍版，它们以随意、普遍、长期不断地积累而独步于世。也许正因为它的简易，“玛尼石”崇拜才把藏区古老的“灵石崇拜”延续至今，并使其深深地扎根于民间。玛尼石崇拜可以算是藏区最司空见惯，最为平凡，同时也可能是最具有古老意蕴的传统文化现象之一。

笔者在西部冈底斯山转山时，最深刻的印象就是天葬台附近有成片成片密集的人工垒石祭坛（以三、五、七、九等奇数小石块垒成的小石堆），它们大概也属于一种玛尼石堆。这种垒石祭坛的造型多呈现为塔状，应该是代表着死者家属们对故去亲人的祭奠。每小堆玛尼石虽然并不起眼，但无数的小玛尼石堆的密布便形成了一个极为壮观的场面，以它的宏大规模和密集的数量，

是很能产生出极为震撼的艺术效果的，因此它更像是一种环境艺术，虽然制作者们在制作时，是绝没有想到艺术审美的问题。天葬台附近的玛尼石堆提醒我们，玛尼石堆最初的起源很可能与丧葬仪式相关，在后来的日子里则又附带对山神、水神等一切精灵的祭慰（一般在山口湖畔，或是转经路上都能见到一个个用小石头堆成的极普通的石堆），这些大小不等的石堆，看似非常普通，然而每一个小石头却代表了一个人心愿，寄托着人们的敬虔之情。很显然，石头在高原早期文化中存在着特殊的意义，古老的玛尼石在根底上蕴含着藏区原始的灵石崇拜意识，也正是在这个基础上，玛尼石刻艺术才得以衍生。今天，我们已很难推测最早的玛尼石刻艺术出现于何时，但玛尼石刻艺术起源的古老性是不容置疑的（图11）。

关于小石头本身具有的灵石作用，特别是黑色石头的特殊作用，藏文史籍《五部遗教·国王遗教》中曾有所载述：“大王止贡赞普亡时，请来达瑟、阿豺的本波，（他们）用两块黑色之石同（肢解）的肉和成一团，将死人皮从灰白色的魂之所依（指尸体）上裁割下来。”考古学家们在昂仁布马村发掘的布马一号墓穴中发现，墓葬中人骨与动物骨骼散乱地混杂在一起，与它们同在一处的还有五块黑色的砾石。这五块黑色砾石大小基本一致，形状也比较规整，显然系人为选择后有意识地葬入坑中的具有特殊意义的石块，黑色石头很可能是镇墓灵石，它们的出现与早期高原苯教有密切的关系。

3. “大石遗迹”

青藏高原上的“大石遗迹”的发现地点主要集中在藏西藏北或雅鲁藏布江中上游地区（高海拔地区），在说到“大石遗迹”



图 11 藏区的玛尼石堆与玛尼石刻

之前，先要简单地说一下藏西藏北的石丘墓葬。如果说藏南雅鲁藏布江中下游流域流行的是一种石棺墓葬文化，那么在藏北藏西及雅鲁藏布江中上游高海拔的地区则流行着另一种与石头相关的墓葬形式——石丘墓葬。石丘墓葬是与巨石文化相关的一种考古遗存，最初由外国考古学家发现，1925 - 1928 年中亚考察队的罗

里赫 (N·Roerich) 在霍尔、南如、那苍等地发现不少石丘墓, 形制多为用石块或石板在墓丘上围成椭圆形, 墓的东端又立一大石板。石丘墓中出土的有青铜、棱镞、叶形铁镞, 这些均被认为是早期金属时代的遗存。

巨石文化遗迹最早也是由一些外国考古学家或探险队来藏考察时陆续发现的, 时间大致是在 20 世纪的三四十年代, 近年我国考古工作者在进行文物普查时又对这一文化现象进行了更深入探讨。考古学认为巨石文化是由新石器时代向金属时代发展期间 (尤其是在早期金属时期) 以巨石作为纪念物的一种文化现象, 它们多属于北方草原文化。巨石文化不仅在我国从东北到西南的半月形文化带有所分布, 在东南亚诸国乃至欧洲都有所发现。在西藏地区发现的巨石遗迹往往特别体现出高原文化的特殊气质, 其巨石遗迹的主要形制有独石、石圈和列石。

西藏的“大石遗迹”大多建在一些人烟罕至, 但开阔平坦的地方, 开阔而平坦的地形为大石建筑的构思和充分展开提供了足够的空间, 远离人们日常生活的居所, 则反映出这类群众性的活动很可能只是一种祭祀或是特殊活动。这类“大石遗迹”不仅拥有很大的平面布局, 还体现出整体性的建筑意识, 通常它们都是由石柱、石圈、石堆和石墙等多种单元构成的组合。虽然大多数遗迹实际上只是将这些众多的石块排列而成或堆垒而成的, 但制作人们在布局构成上颇具匠心, “建筑”意识是相当明显的 (故而人们也常称它们为“大石建筑”)。从遗迹的布局看, 它们在设

[意] G. 杜齐:《西藏考古》(原名为《穿越喜马拉雅》, 伦敦 1967 年), 向红茄译, 西藏人民出版社, 1989 年。

侯石柱:《西藏考古大纲》, 西藏人民出版社 1991 年。关于西藏北部西部的“大石遗址”李永宪在《西藏原始艺术》的第六章“艺术化与宗教化的建筑——大石遗迹”里有深入详细的讨论 (四川人民出版社, 1996 年第 1 版; 河北教育出版社, 2000 年第 2 版)。

计上的象征性或超自然意义是很明显的（图 12），遗迹的中心部分，一般都会建有一中心祭坛或中心祭柱。



图 12 藏北高原上的巨石遗迹

“大石遗迹”最重要的特征还在于它们的“巨大”，恢弘的气势来自于其占地面积的广大。如后藏浪卡子的列石遗迹，彼此相距 40 米之远的两排列石，每排都长达数百米，从湖滨一直延伸向山脚。而昂仁雅木村的列石遗迹，仅占地面积就达 38 万平方米，南北长约 850 米，东西宽约 480 米，共有 18 排立石。中心部位有“凸”字形的祭台，祭台后有数个大小不等的石圈，西部又有数个直径为百米以上的石圆圈，祭台北部是一道卵石砌成的长堤约高一米，总长达 400 多米。整个列石遗迹规模极为宏大。考古学家又于遗迹的地表采集到一件打制石器，似说明年代的久远。显然，这类遗迹本身的“巨大”，说明它们与一般意义上的祭祀场所是有所区别的，它们很可能是整个部落或部落联盟组织

进行重大祭祀活动的地方。从其布局以圆形或方圆形为主的情况看，它们也许同广泛流行于亚欧大草原，尤其是中亚地区的“太阳神崇拜”这一原始宗教思想相关，或则与藏区由来已久的山神祭祀有关。

4. “天降石”

与雅鲁藏布江中上游地区的石丘墓葬和“大石遗迹”相关的还有一种颇具神秘色彩的小型青铜动物饰物。意大利藏学家杜齐在其《西藏考古》中列举出相当数量的青铜小型动物纹饰的器物，据杜齐所言，它们的发现大多与北部或西部的石丘墓葬发掘相关，或是大致同时所采集到的，无论是从它们的金属成分，还是从它们的造型风格看，它们都应属于青铜时期的艺术遗存。由于它们的发现多与分布于藏西北高原地区的石丘墓葬有关（当然也有不少为地表采集），人们通常把这些艺术品与北部高原地区的石丘墓葬、大石遗迹等，划入同一个艺术组合系列。

“天降石”，藏语中称之为“托架”，意为“自天而降的石头”，亦称“雷公石”。被称作“天降石”的这种小型动物饰物（图 13），其实是青铜制成的，材料是金属，而并非是石头，但在西藏却习惯将它们称作石头。据说人们之所以这样称呼它，一是因为这种金属饰物掉落在地上时，并没有金属器皿发出的铿锵声，而更像石头发出的沉闷声音，所以人们在习惯上把它们归类为石头；二是因为藏区的人们相信，这些特殊的“石头”来自上天的恩赐（由于这种小型动物饰物来源古老，人们总是在野外或是远离人们日常生活的场所发现它们，来历颇有些神秘），故而称它们为“天降石”。不过，归根到底，这种称呼还是与西藏根深蒂固的灵石崇拜有关，藏区的人们确信石头具有神奇力量，也



图 13 托架，小型青铜动物器物

就为这种青铜饰物起了与石头相关的名称。

虽然“天降石”这类小型青铜动物饰物在西藏有种不明来历的神秘色彩，但如今我们大致可以对这些青铜动物饰物做出一些说明。它们是早期金属时期与藏西北高原地带的大石遗迹、石丘墓葬、岩画艺术等相伴为伍的一种小型青铜制的动物饰物；它们属于游牧民族的马骑佩戴饰物，每件饰物上都有小环以便穿佩，不少饰物的小孔位置还别出心裁，妙趣横生。所有的造型均与动物有关，如马、牛、鹿、羊、鹰、猴等等，动物表现特别注重左右对称，有些也表现出某种抽象的因素（图 14），显示出对环状或不规则的形状的喜爱。总体上看，它们的造型风格与北方草原游牧民族文化有着密切的联系，但其最早的源头可追溯到公元前 8—4 世纪现伊朗地区的鲁里斯坦的青铜动物饰物。即与早期波斯以及中亚的动物装饰美术似有较明显的联系，尤其是

尼·伊·阿拉姆著，朱威烈、郭黎合译：《中东艺术史》上海人民美术出版社，1985 年版。



图 14 鸟形托架，小型青铜动物饰物

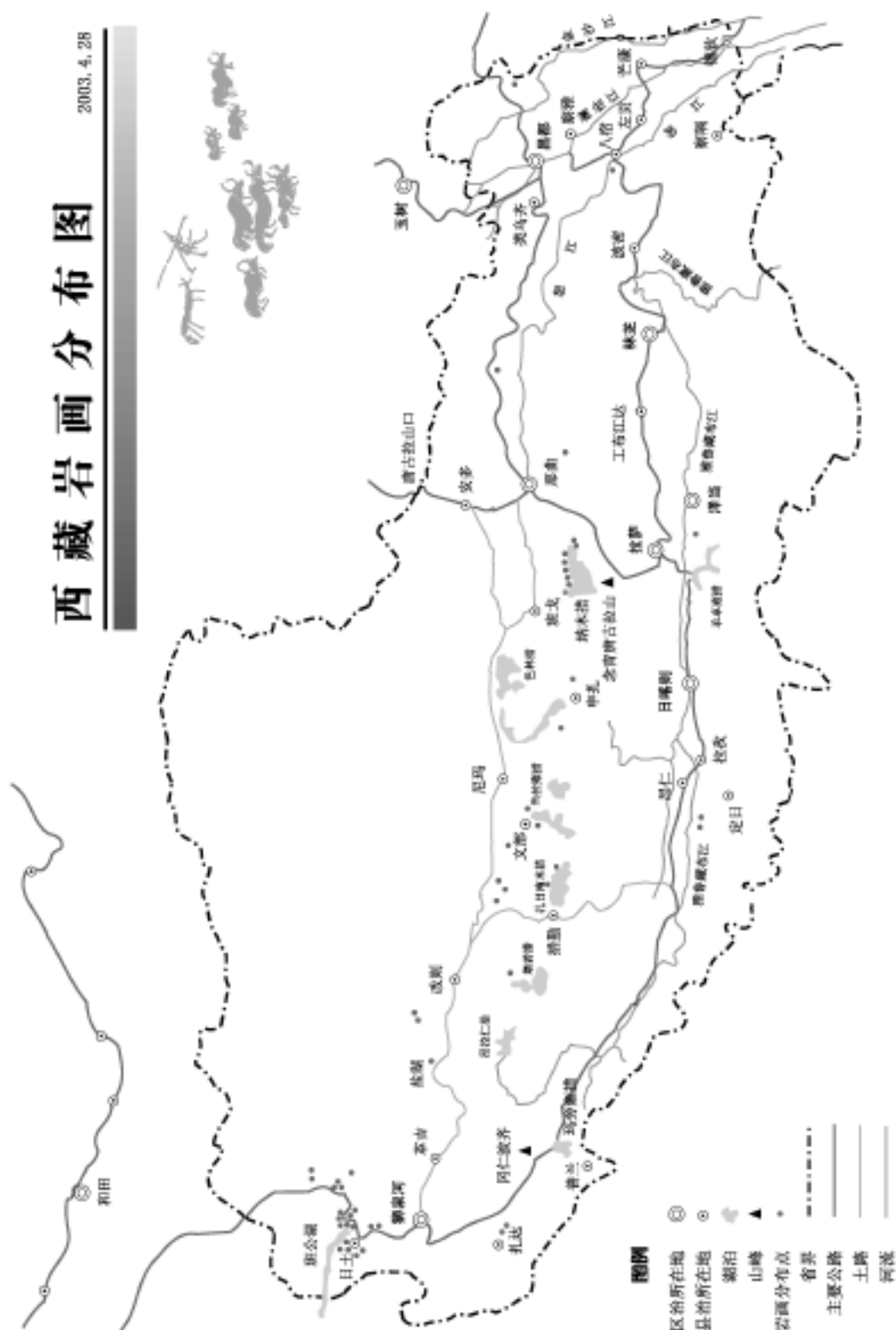
从动物造型的双对称图案，动物图案的明显装饰化性格，以及手法古拙却很概括等等的特点中，都能见出不少与西亚早期艺术相似的地方。

第三节 西藏古代岩画艺术

一、西藏岩画的分布

西藏岩画的分布，遍及西藏自治区的拉萨、山南、日喀则、那曲、阿里、林芝、昌都等六个专区的十几个县境内，但绝大部分岩画分布在西藏自治区阿里的北部地区 and 那曲的西部地区，从地图上看，这个分布带呈现为一个东西长，南北窄的条状地带，自西向东横贯西藏自治区北部高原的南缘一带（见西藏自治区岩画分布图）。

• 西藏自治区岩画分布图



我们知道，自西部的冈底斯山脉至藏北的念青唐古拉山山脉，这一巨大山系将整个西藏自治区的西部与中部分成南北两大部分：其北部正是藏语称之为“羌塘”的地区（汉译为“北方草原”），也就是我们通常所称的藏北高原，它在行政区域上主要包括阿里和那曲两大地区，其面积占西藏自治区的60%，但人口不足西藏自治区总人口的15%，是西藏面积最大、平均海拔最高，但人口密度最低的区域。这个巨大的高原面东西长2400公里，南北宽700公里，使西藏的整个西部与北部连成一片，为西藏最大的牧区。在这个巨大的高原面上，人类的活动区域其实相当有限，其北部的绝大部分是“无人区”，只在它的西部盆地（藏西）和南缘湖滨区（藏北），有少量的居民居住于斯，而西藏的古代岩画却主要集中在这个区域。

在这个岩画的条状分布带里，最西部的日土县和最东部的纳木措湖沿岸，是岩画点分布较为密集的两个地区。日土县是西部阿里地区岩画分布最为集中的地区，其岩画点的数量大概占西藏岩画点总数的三分之一以上。不仅如此，西部岩画的分布还以日土县为中心，以放射状向其东、西、南、北等四个方向扩展：通过革吉、改则两县，岩画不断向东部延伸；更西部的拉达克盆地

“藏北”有广义和狭义的区别。狭义的“藏北”，专指西藏自治区境内的那曲地区（那曲，藏语为“黑河”之意），这个“藏北”常与“藏西”（专指阿里地区）、“藏东”（专指昌都地区）等地理概念相对应；而广义的“藏北”，指整个西藏自治区的北部地区，也就是我们前面提到的这个巨大的高原面，即昆仑山之南，冈底斯之北的这个巨大的地区，它不仅包括那曲、阿里两个地区，还包括日喀则和拉萨行政区北部某些区域。广义的“藏北”一般只与“藏南”（雅鲁藏布江流域的）河谷地区相对应。这个广义的“藏北”，在藏语中被称作“羌塘”（“羌塘”，北方草原之意）。与“藏北”对应“藏南”主要指雅鲁藏布江流布的区域，一般称之为藏南河谷地区，在行政区域上，它包括了日喀则、拉萨、山南、林芝等地区，其面积虽然不足25%，但人口却在60%以上。藏南河谷地带是西藏自治区重要的农区和林区，也是藏族文化的发源及核心的地区。

(印度管辖区) 是目前所知西藏古代岩画分布的最西点; 向南这个放射线一直延伸到札达盆地 (后来的古格王国所在地); 向北则沿着藏新公路这条交通干道直接进入新疆维吾尔自治区的南疆地区。整个阿里地区的岩画统称为西部岩画或藏西岩画。藏西岩画突出的特点是制作手法以凿刻为主, 岩画主要凿刻在山岩崖壁上, 也有部分凿刻在地表的大石上, 也就是说, 藏西岩画以“刻”为主。

大致起自阿里的措勤县, 向东部延伸至纳木措湖一带, 是为藏北岩画系统的分布范围。从“西藏自治区岩画分布图”可以清楚地看到, 整个藏北湖滨区都有岩画点的分布, 但岩画分布得最为密集的地区是纳木措湖一带。对于分布于藏北地区的岩画, 我们统称为藏北岩画或北部岩画。藏北岩画最突出的特点是岩画大都是绘在岩洞内壁的红色涂绘岩画, 只有少量的凿刻类岩画, 换言之, 藏北岩画以“画”为主。

一个有趣的现象是从最西部的日土岩画到北部正中的纳木措湖岩画之间, 如果将那些零零星星分布的岩画点连接起来的话, 可清晰地连出一条岩画分布的通道。而这条通道, 在传统上也正是西部与北部来往交通的要塞。如前所述, 西藏的岩画点实与古代族群的墓葬、民居有密切的关系, 甚至可能是一体的, 那么岩画点的分布地带, 大致也可以看成是早期高原族群聚落的地区, 如此, 岩画点相对集中的藏西日土县境与藏北纳木措湖区, 便很有可能是早期高原族群活动最为频繁的地区。

除了藏西与藏北这两个岩画的主要分布区外, 在藏南河谷地带的定日 (日喀则地区)、贡嘎 (山南地区)、墨脱 (林芝地区)

“措勤”藏语意为“大湖”之意, 该地区虽然被划入阿里行政区, 但从地理环境看, 它属于藏北湖滨区, 这里的岩画, 也主要是一种藏北湖滨洞穴涂绘类型的岩画, 与藏西凿刻类型岩画有很大区别, 是故, 本书将措勤岩画归属于藏北岩画。

也有零星的分布；另外在藏东地区也有两个岩画点（江达、昌都地区）。

二、西藏岩画的制作方法及其遗存形式

（一）西藏岩画的制作方法

西藏岩画主要有三种制作手法：第一，通体敲凿法；第二，线刻法；第三，涂绘法。

在叙述这三种基本方法之前，需要特别说明的是岩画的制作原是有两大基本类型：凿刻类型和涂绘类型，两者虽然都是在岩壁上作画，但制作手法从类型划分上看，却有着相当大的区别。凿刻类岩画的英文为“petroglyph”，涂绘类岩画的英文为“pictography”，虽然它们被统称为“Rock painting”或“Rock art”，但就美术学的门类划分而言，凿刻类岩画当属于雕刻门类，而涂绘类岩画则属于绘画之门类。在上述三种制作方法中，通体凿刻与线刻法统属于凿刻类岩画；而涂绘法属于绘画类岩画。

从西藏岩画的总体比例上看，凿刻类岩画的数量最多。所谓凿刻类岩画，主要是制作者使用坚硬的工具在岩壁或地表大石上，以敲凿或磨刻的方法刻画出来的图像。从凿刻类岩画的分布看，这种手法也最为普遍，遍布西藏境内的各个区内。在凿刻类岩画中，又主要有通体敲凿法与线刻法两种类型。

·通体敲凿法

敲凿法是指岩画制作者用带尖的工具，通常是有尖的金属工具或是硬度极高的石质工具，在岩石上敲凿出类似于麻点状的凹坑，麻点状凹坑的直径通常在0.2~0.5厘米之间，深度在0.1~0.2厘米左右。然后将这种“麻点”连成片，用以表现物象的轮廓（见图15）。这种以密布的“麻点”构成的图像，往往是一种

类似于“剪影”式的通体凿刻图像，只能勾勒出物象的基本轮廓，而不太可能有更多的细部表现，艺术表现手法古朴简约，也相对原始。考古工作者认为，这种敲凿手法应当是西藏岩画中较为古老的表现方式。敲凿法在西藏岩画的制作中相当普遍，而且分布范围也极为广泛，在藏西、藏北、藏南及藏东的岩画中，均有出现。

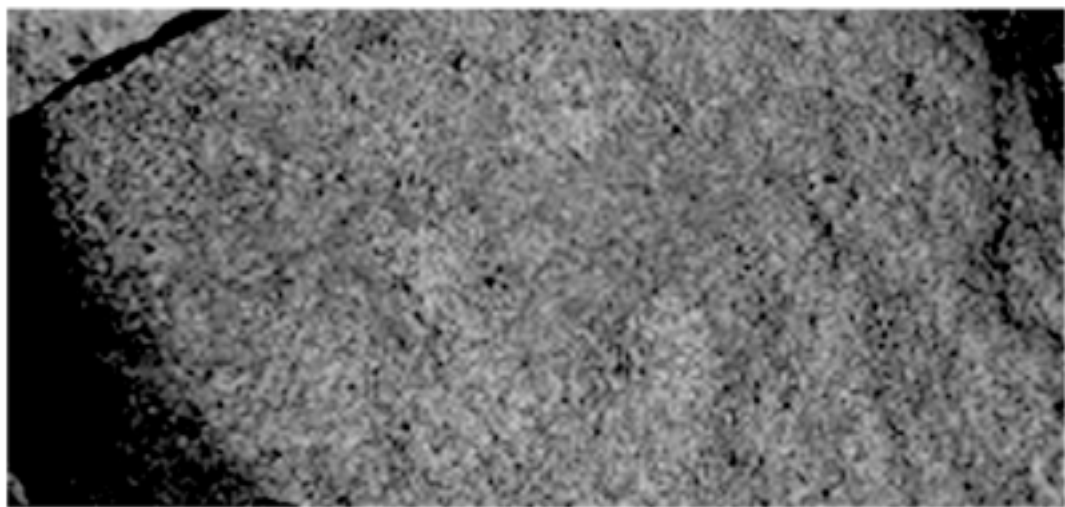


图 15 狩猎牦牛图，藏北加林山通体凿刻岩画

·线刻法

线刻法是指岩画制作者使用金属工具在岩石上凿刻或磨刻出深浅粗细不同的线条，并以线条勾勒物象图形的绘画方法。凿刻或磨刻出来的线条横断面多呈“V”字形，其深度较之敲凿法的麻点更深，线条宽度也多在 1.5 厘米以下，因而线条比较清晰，由线条所构成的图像也比较清晰。由线条表现物体的轮廓，不仅可以刻画出物象的细部，例如动物或人物的眼、口、毛发、纹饰等细节部分，而且在表现上也更为自由和富于变化，也有更好的

“在多处地点的画面上发现有其他方法制作的图像重叠在敲琢法图像这上的现象，因而大致可以肯定，敲琢法是比较早期的岩画制作技术。”李永宪《西藏原始艺术》第 152 页，河北教育出版社 2000 年版。

图案效果（见图 16）。考古工作者通过实地考察发现，线刻法也是西藏岩画中运用较为广泛的一种技术手段，其分布的范围可能略小于使用敲凿法制作的岩画地域，但岩画的数量仍然较大。考古工作者同时也指出，线刻法的普遍使用应当是大量金属器出现之后，因而它的出现年代当比通体敲凿法晚一些。西藏岩画中一些装饰性较强的图案，线条流畅，艺术表现力强，也说明其运用线条的能力有很大的提高，且审美的能力也有很大的提高，特别是注重对细节的表现，显示出制作者们更细致的观察力与表现力。



图 16 马图形，藏西鲁日朗卡线刻法岩画

· 涂绘法

比较而言，西藏的涂绘类岩画，其数量大约只占西藏岩画总量的 25% 左右。所谓涂绘类岩画是指作画者以动物血拌赤铁矿

粉作为颜料，在岩壁或洞穴内壁上绘制出来的图像。涂绘式岩画的制作年代可能要晚于凿刻类岩画，而且其使用的广泛性也不如后者，它主要分布在藏北，只有少量出现于藏西日土县境。涂绘的颜料一般是两种色相，红色与黑色。红色为最常见的色彩，红色颜料用动物血调上赤铁矿粉制作而成的。这种红色倘若涂绘在洞穴内的岩壁上，往往能够保持比较鲜艳的色彩，但如果绘在崖阴或旷野的崖壁处，其色彩氧化得更厉害一些，多呈赭色。除红色涂绘外，偶尔也能见到黑色。

藏北湖滨区洞穴岩画，几乎无一例外为涂绘类岩画，最集中的地区是纳木措湖边周围岛屿的洞穴岩画，这里的岩画均为红色涂绘（图17），不少洞穴的壁面上画满了各种图像，不少图像为重叠或反复绘制的结果。反复绘制及叠压画面，在西藏岩画中并不少见，无论是凿刻类还是涂绘类岩画，都存在着反复与叠压的现象。这些现象反映了某些岩画地点是人们长期活动的重要地方，一些岩画点可能类似于圣地或祭祀地点，人们会将一些图像反复地刻画在上面。

西藏不同的岩画所采取的制作手法，可能与以下几个因素有

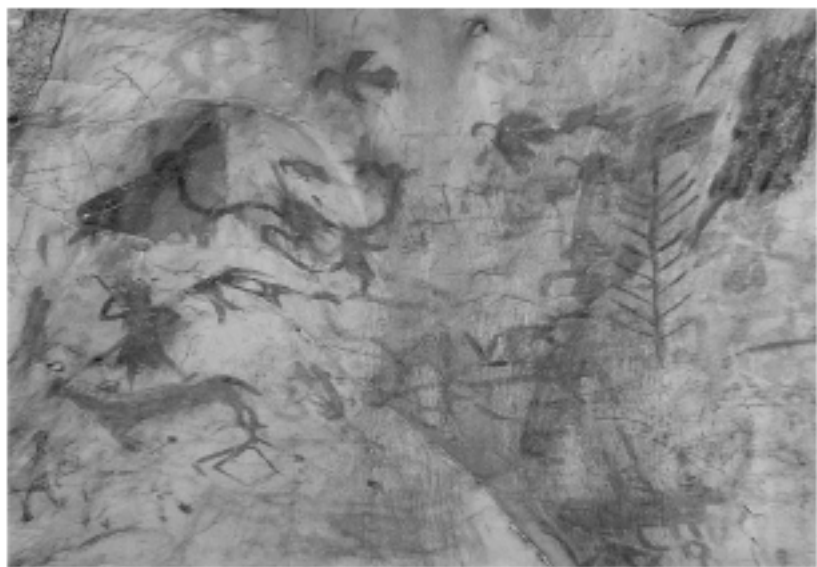


图 17 藏北纳木措洞穴红色涂绘岩画

关：(1) 岩画所在的地区及它所存在的地理位置；(2) 岩画制作的年代；(3) 岩画制作的族群。而岩画的表现内容似乎对制作手段没有决定性的影响。因为西藏岩画不论它位于哪个地区，不管它的年代如何，也不管它采用的是怎样的制作手法，它们所表现的内容题材却大致是相通的。也就是说，西藏境内的岩画，从整体上看，制作者们所关注的对象，无论是精神方面的还是物质方面的，并没有什么区别。例如，牦牛图像是西藏不同区域、不同年代、不同制作方法的岩画中贯穿于始终的动物题材；而狩猎牦牛则是所有西藏岩画表现最多的主题；苯教的雍仲符号、日月符号等也贯穿于西藏不同时期与不同地区岩画之始末。换言之，西藏岩画的表现题材大致是相同的，但表现手法上有一定的区别，同样是牦牛的形象，既可能采用敲凿法或线刻法，也可能采用涂绘法。

二、西藏岩画的遗存形式

岩画是一种全球性的古文化遗存，根据不同地区山岩的不同形式，岩画所刻画的地方也不尽相同，一般而言，岩画遗存的基本类型有崖壁岩画、崖阴岩画、地表大石岩画和洞穴岩画若干种，西藏岩画的存在方式囊括了上述的四种类型。

崖壁岩画，即在旷野露天的山体崖壁上凿刻或涂绘岩画的形式，是世界范围内古代岩画最常见的一种遗存形式，西藏也不例外。崖壁岩画几乎遍布高原所有岩画分布区，而且是西藏岩画早、中、晚各期都经常出现的一种遗存形式。西藏的崖壁岩画的位置一般都在山体下部的石壁上，主要是利用基岩下部较为平整的节理面和层理面，画面的高度多在距离地面 1 ~ 10 米之间不等。岩画的表现手法主要是凿刻。

崖阴岩画，崖阴又称岩厦，指山体或岩石的垂直面向内凹进，使山体出现一个能够遮风避雨的“顶部”，因此崖阴往往是原始先民们栖身居住的场所。西藏的崖阴岩画数量很少，只在藏北（当雄）和藏西（日土）各发现一处地点，而且这两处岩画的表现手法均为红色涂绘式岩画。

洞穴岩画，指绘在洞穴内壁中的岩画，一个具有普遍性的现象是洞穴岩画，通常都会采用涂绘的方式，似乎整个世界范围内的岩画，大都如此。西藏的洞穴岩画主要集中在藏北湖滨沿岸一带，而洞穴岩画通常都是红色涂绘的方式。以凿刻为主的藏西岩画既没有发现洞穴岩画，也很少见到涂绘岩画。

地表大石岩画，指刻画于旷野的地表岩石或巨大的砾石上的岩画。这类地表大石岩画，在岩画分布上，也很有自己的地域特征，据在西藏进行实地考察的考古工作者的总结，发现这类地表岩画一般分布于高原西部与北部的高海拔地区，自西向东分布在日土、革吉、改则、文部以及索县一线，这一线的平均海拔都在4500米左右。西藏高原发现的大石岩画，图案一般都刻画在散布于地表的大石面上，大石的大小直径多在1~2米之间，石头的体积大小比较接近，刻画的石面也比较平整。这类岩画既然刻画在单个的石块上，可供绘画的面积一般也不大。藏北加林山岩画点、藏西日土县阿菩沟岩画点、藏西改则的日杰岩画点，当时比较有代表性的大石岩画点。这些岩画点的共同特点是每一块石头上只画一个画面，画面虽然不大，但画面中的图像数量较多，有的画面甚至多达百余个单个图像。有些画面显示出反复作画的迹象，构图散乱，有叠压关系，如藏西阿菩沟岩画点，一

李永宪：《西藏原始艺术》第145页，河北教育出版社，2000年版。

如藏西改则县的日杰岩画点，见温森特·贝莱萨《2000年藏北高原考古学调查报告》，2001年版。

些石块上的图案散漫，一些不同风格的图案反复叠压（图 18）。地表大石岩画的制作手段只见于凿刻手法，画面上相当部分的图像为“剪影”式的图案，也有部分线刻图案，其岩画制作可能属于比较早期的类型。



图 18 藏西日土阿砦沟地表大石叠压岩画

为了更清楚地了解西藏岩画遗存形式与岩画点的分布、岩画的制作手段、岩画点数量的所占比重以及这类岩画遗存的大致考古年代，我们列出了一个表格，仅供参考（图表二：西藏岩画遗存形式与其他诸事项的关系表）。

据现场考察的考古工作者描述，凡绘有岩画的地点一般都会位于地形比较开阔的地方，它们或是在开阔的山谷一侧，或是在山前的湖滨地区及山谷出口处，岩画点附近的地势相对比较平坦，并有着丰富的水源和比较便利的交通条件。特别值得注意的是，不少岩画点的附近还发现有史前时期的石器文化地点，抑或是早期“石”建筑遗址。很显然，西藏的岩画点往往也是早期族

群活动比较频繁的地区。

·图表二： 西藏岩画遗存形式与其他事项的关系表

遗存形式	分布地区及范围	岩画制作手段	考古年代推测	岩画点的大致数量
崖壁岩画	· 分布于藏西、藏北、藏南及藏东 · 分布区域最广，遍及西藏全境；	· 均为凿刻类岩画 · 敲凿法较多 · 线刻法其次	· 延续时期最长 · 早、中、晚三期岩画均有	数量最多，约占西藏岩画总数的 65% ~ 70%
地表大石岩画	· 主要分布于藏西、藏北之高海拔地区（羌塘一线） · 分布区域次广	· 均为凿刻类岩画 · 主要为敲凿法 · 少量线刻法叠压	· 岩画均属于较早时期	数量排行第三位，约占西藏岩画总数的 10% ~ 15%
崖阴岩画	· 偶见于藏西或藏北 · 不具有普遍性	· 均为涂绘法	· 岩画可能属于中期	数量最少，约占岩画总数的 3% ~ 5%
洞穴岩画	· 只分布于藏北湖区 · 分布区域不广，但相对集中	· 均为涂绘法	· 岩画属于中、晚期	数量排行第二位，约占西藏岩画总数的 20% ~ 25%

三、西藏岩画的四种风格

西藏岩画制作的时期长达 2000 年，其上限在距今 3000 年前后；其下限大致在吐蕃王朝结束之后还持续了一段时间，这是一个漫长的过程，西藏岩画也经历了风格的演变与发展。为了叙述的方便，我们将西藏岩画分成 A、B、C、D 四个大的风格类型。

1.A 型风格

A 型风格是最早出现于青藏高原且流行区域最大的岩画类

型，其流行范围几乎遍布整个青藏高原，在青海藏区、藏北与藏西地区均有发现。不过，青海与藏北两个地区的 A 型岩画点，数量少且年代相对较早；而在藏西，特别是在阿里的日土县境，A 型风格的岩画点不仅分布得密集，数量较多，表现内容也更为丰富多彩。从其狩猎岩画内容显示出更为进步的特点看，西部岩画的年代也要晚于青海与藏北两地的岩画点。据此，我们认为 A 型风格岩画

的发展，呈现出岩画制作持续时间较长，且带有流动性的特点，其流动性可能是因为岩画制作族群本身的迁移性所致，也不排除文化本身的传播。但其流动或传播的方向是自东向西的移动，也就是说，这类岩画最先出现在青海地区，后逐步向藏北流动过来，最终抵达藏西并定居于斯（见示意图：青藏高原岩画诸风格发展演变示意图）。



图 19 狩猎牦牛图，藏西
鲁日朗卡岩画



图 20 树木、太阳与雍仲符号，藏北加林山岩画

来，最终抵达藏西并定居于斯（见示意图：青藏高原岩画诸风格发展演变示意图）。

A 型风格的表现手法为“通体凿刻”法，图像有种“剪影”式的视觉效果。如前所述，“通体凿刻”法是青藏高原最为原始的制作方式，根据考古学家对青海地区同类岩画所做的“微腐蚀

断代法” 和对西藏同类岩画所做的综合考古断代分析，这类岩画的考古年代的上限大致距今 3000 年前后，是青藏高原最早出现的岩画类型。

A 型风格岩画在内容题材上有三个特点：(1) 动物以牦牛为主，其次出现较多的动物有马、羊、狗、鹰等动物。牦牛不仅是 A 型风格岩画中出现数量最多的动物，在艺术表现上也最具有高原岩画特色。作者特别注意突出牦牛这种高原动物的身体和行为特征：厚重肥硕的躯干，小头圆角，拱背垂腹，四肢短粗有力，牛尾上扬，整个造型饱满浑圆，还有一种蓬勃向上的跃动感，反映出西藏高原牦牛岩画简明扼要而又生动质朴的造型特点。(2) 以射猎野牦牛的经济活动为主要表现内容。狩猎手段有徒步弓箭狩猎和骑马射猎两种，比较而言，早期 A 型风格多徒步弓箭狩猎；后期 A 型风格岩画则主要是表现了骑猎、围猎等内容（图 19）。(3) 宗教内容方面，A 型风格岩画几乎从一开始就出现了

青海省考古研究所在 20 世纪 90 年代中期对以“微腐蚀断代法”对青海省境内部分古代岩画点进行了年代测定。所谓微腐蚀断代（Micro erosion dating method），就是通过对各种岩石上制作痕迹风蚀程度的测定和分析来确实岩刻画的制作年代的方法。1997 年的微腐蚀断代实验研究中，青海考古所共选择了三处青海省境内的岩画点：海西蒙古族自治州格尔木市郭勒木得乡的野牛沟岩画、天峻县江河乡的卢山岩画和天棚乡的天棚岩画，最后得出的结论是青海第一期的岩画——野牛沟岩画距今 3200 年；天棚岩画与卢山岩画为中期岩画，年代分别为距今约 2300 年和距今约 2000 年。参照汤惠生、张文华：《青海岩画》第 182 - 184 页，科学出版社 2001 年版。

四川大学考古学系主任李永宪先生认为，西藏岩画的制作手法里，敲琢法（即本文中的“通体凿刻”法）最为古老，西藏不少岩画地点敲琢出来的印痕呈条状，而并非点状，当是使用金属工具敲凿而成的。另外敲凿类岩画的内容也表现，画面中的猎人所佩刀、剑、弩等武器均为金属武器，“据此可以认为西藏岩画中的敲琢法的运用，应是在金属器出现之后。考古发现表现，西藏高原最迟在距今三千年左右就已有比较成熟的青铜器，由此我们可以作这种推测：最早的敲琢法岩画应大致出现于距今三千至两千年之间，不会早于西藏金属器的出现。”参照李永宪《西藏原始艺术》第 180 页，河北教育出版社 2000 年版。

相对比较固定的符号组合，这一符号系统的内容主要是由日月、树木与雍仲等符号构成的组合（图 20），藏北加林山岩画中出现象征性的符号系统可以看成是西藏岩画中最古老的部分。值得注意的是加林山岩画点出现的这套符号系统，几乎贯穿了西藏 2000 年岩画漫长发展之始末，它提醒我们，制作高原岩画的这一个族群，从他们一开始活动于青藏高原之始，他们已经拥有自己的原始宗教形态，这个宗教形态与雍仲符号、日月崇拜与树木图形等内容相关。这些古老的符号与牦牛图案一样古老，说明它们不是后来的创造，后来岩画的整个发展过程不过是使这一符号系统更加完善，更加稳固而已。

出现 A 型风格岩画点的数量在藏区（藏西、藏北、藏南等）大致有近 30 处，占西藏岩画总体的三分之一以上，比较具有典型性的 A 型风格岩画点，青海地区有野牛沟岩画点；藏北有加林山岩画点与夏仓岩画点；藏西有阿垄沟、鲁日朗卡、扎洞、塔康巴等岩画点。

2.B 型风格

B 型风格岩画分布的区域很小，只出现在藏西日土县境内，另外在日土县西边的拉达克（如今印属地区）也有少量的发现。出现典型 B 型风格的岩画点的数量也很少，只有任姆栋、鲁日朗卡、康巴热久几个岩画点。

A、B 两种风格无论是岩画的表现内容还是表现手法，都显示出明确的不同：第一，A 型岩画的动物以牦牛为主，而 B 型则以鹿为主；第二，A 型主要表现狩猎内容，而 B 型岩画中不见狩猎场面，其表现主题为“兽逐图”（如果说 A 型风格岩画主要表现的是猎人与野牦牛之间的关系，即人与动物之间的关系；那么 B 型风格岩画则表现的是豹逐鹿，即动物与动物之间的关系）；第三，B 型风格中也基本不见高原固有的宗教符号图案。

B 型风格在图像学上的基本标志当以“美丽风格”的鹿图形



图 21 兽逐图，藏西日土任姆栋岩画

为其标准（见图 21），这种鹿，有着挺拔俊朗的形态；繁茂复杂的鹿角（茸）；躯体上装饰着双涡旋纹；蹄、眼、吻等部位有着细致的描述；四肢与蹄部的悬浮式表现等等，这类鹿图形，体态俊美，性格温和，即使是在身后有猛兽追赶的生死关头，仍不失优雅闲散的风度。B 型风格岩画的制图手法也与 A 型风格截然不同，它采用的是线刻法，用线条刻划出物像的轮廓，其线条表现流畅准确，富于装饰感，显示出华丽优美的审美趣味。总之，B 型岩画的鹿图形、兽逐图等华丽而富于装饰性的绘画风格，与 A 型风格只抓大的轮廓，捕捉大势，朴素简约的艺术气质有着质的区别。

很显然，无论是动物物种的选择上，还是岩画所表现的基本内容，抑或是艺术风格，B 与 A 这两型风格的差异都是很明显的，可以说 B 型风格的基调与高原原有的艺术传统是相抵触的，

由此看，B 型风格不太可能是高原岩画内部逐渐发展演变出来的一种本土的岩画艺术风格，而只能是一种异质的但却是相当成熟的外来风格对高原岩画的进入或侵蚀。事实上，鹿的“美丽风格”、兽逐图、华丽的涡旋纹等，均是欧亚北方草原岩画，尤其是中亚岩画艺中最常见的主题。据研究，鹿的这种独特造型实际上是公元前 5 世纪前后流行于中原的西周王朝与东北亚地区的一种样式；兽逐图这类题材则是春秋战国到秦汉时期北方匈奴民族最喜爱也最擅长表现的主题；可见西藏岩画中出现的 B 型风格应该是一种流行时期与流行区域相对比较确定的岩画艺术风格，它不是青藏高原本土的岩画艺术，而具有明确的外来文化性质，它进入藏西地区的时间大致在距今 2500 年前后，应当是在 A 型岩画抵达藏西之后。

3.C 型风格

C 型风格图像学的基本特征是以线条刻划出图像的轮廓，线条表现占据了重要的地位。它与 A 型的通体凿刻的“剪影”式图像的区别在于：A 型风格的造型以“块面”表现为主；而 C 型则以线条表现为主。它与 B 型风格的区别在于：B 型风格的动物躯体上有华丽的纹饰；而 C 型只有一个朴素的外轮廓。C 型风格岩画是在 A、B 两种岩画风格型抵达西部融会贯通之后产生的一种新的西部地方风格，它接受了 A 型岩画的思想内容和表现主题；但在表现形式上接受了 B 型的线条表现方法。

C 型风格岩画的分布地区小于 A 型，却远远大于 B 型，它基本算是藏西的地区风格，藏北没有发现过 C 型岩画。B 与 C 两型

Henri - Paul Francfort, Daniel Klodzinski & Georges Mascle: Archaic Petroglyphs of Ladakh and Zaskar. Form Rock Art in the Old World (Papers presented in Symposium A of the AURA Congress, Darwin, Australia 1988) . First published in India 1992.

陈兆复主编：《中国少数民族美术史》，第 118—119 页。北京，中央民族大学出版社，2001 年出版。

岩画虽然都只出现于藏西，但 B 型只局限于日土县境的日土区、日松区和热邦区，即日土县的中心区域；而 C 型风格在藏西却超出了日土的范围，向南可至甲岗，甚至可远至扎达盆地；向西直接进入拉达克地区；向东延伸至革吉、改则一带；向北沿藏新公路直插昆仑山脉。出现 C 型风格的岩画点至少有 20 余处，C 型岩画在数量上略少于 A 型岩画，但它的岩画图像数量更多，且内容也更为丰富。

C 型岩画的动物仍以牦牛为主，但牦牛图像已不像 A 型那样在数量上占绝对优势，其他动物如羊、鹿、马、驴、狗、狼等动物出现的频率有明显增加，也就是说，它的动物物种要比 A、B 两型岩画来得更加丰富多样。不过，C 型岩画的动物造型既没有 A 型牦牛生龙活虎的生命力与生动性；也没有 B 型鹿图形优美华丽的装饰性；它的动物显得程式化，呆板而概念。C 型动物造型虽然失去了早期的生动与运动感，但其岩画的社会性却明显增强了，显然这一时期岩画作者的兴趣已从动物转向了人，转向了人的社会生活，特别是人的宗教信仰活动。西部人的社会生活，尤其是战争格斗、群体狩猎、祭祀舞蹈等活动，成为 C 型岩画创作者关注的内容。此时不仅能够看到更为进步的狩猎场面，更重要的是经济生产上出现的新气象——西部正从以狩猎为主的经济形态向游牧为主的经济形态的转换；而武士之间的操练与械斗等战斗内容的增多，也说明部落间的争夺现象变得更加突出和严重（图 22）。

C 型岩画最突出的变化发生在宗教内容方面，西部岩画中形形色色的鸟巫、羽人、祭祀，甚至是大型的血祭场面，几乎都属于 C 型岩画时期。此时期两种新的宗教图像的出现使西部 C 型岩画与传说中的古代象雄王国几乎合为一体，这两种新的图像一个是鸟图腾图像的出现；另一个是塔祭坛图案的出现，两者均与象雄古文化有着密切而特殊的联系。“鸟图腾”最早出现于西藏



图 22 对舞者，藏西日土塔康巴岩画

岩画宗教符号系统可能是在 A 型岩画晚期（夏仓岩画），但成熟于 C 型岩画时期，它与古象雄王国的神鸟穹崇拜发展是同步的，直接反映了古象雄苯教文化的成熟与发展（图 23），至于西部岩画中那些形态怪异的鸟巫形象，自然也是古象雄鸟图腾文化的一种延伸（图 24）。塔祭坛图形的出现也与古象雄的鸟崇拜有着直接的关系，塔的顶部往往祭祀的是符号化了“山”字形鸟形图案（图 25）。

“象雄”是个古老的象雄文词汇，“象”（zhang）是地方或者山沟之意，“雄”（zhung）是 zhung - zhag（雄侠）的缩写形式，也是古代象雄一个部落的名字。“象雄”翻译过来就是雄（侠）部落的地方或雄（侠）部落之山沟。“象雄”译成藏文是“穹隆”（khyung - lung），“穹”（khyung）是古象雄文中的“雄”，“隆”（lung）则为地方或山沟之意。值得注意的是象雄文中的“雄”（zhung）与藏文中的“穹”（khyung），“还是古代象雄文化中出现频率极高的一种神鸟，这个神鸟就是雄侠部落的图腾和象征，象雄部落认为他们是这个神鸟的后裔。”如此一来，象雄文的“象雄”与藏文中的“穹隆”，还可译作神鸟穹（或雄）之山沟或地方之义，神鸟穹与古代象雄部落就这样密切地联系在一起了。才让太：《再探古老的象雄文明》，第 20—21 页。载《中国藏学》2005 年第 1 期。

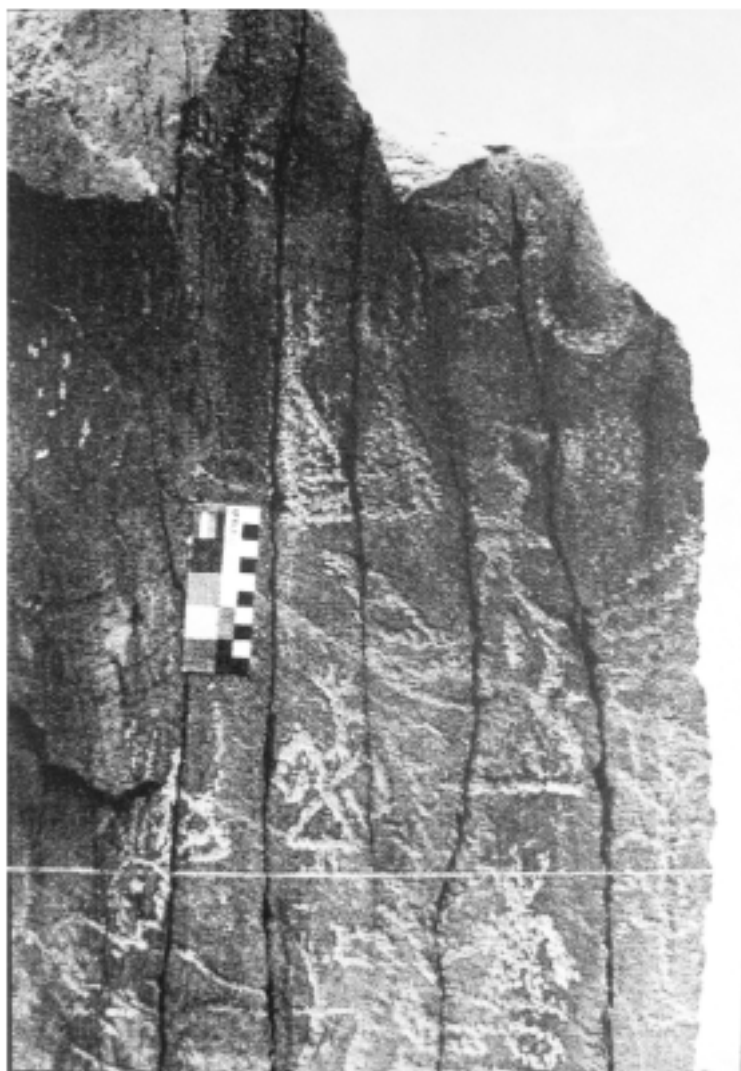


图 23 西藏岩画中的宗教符号系统
藏西日土拉卓章岩画

C 型风格岩画没有直接的考古断代根据，但鉴于它与古象雄文化的特殊关系，推测其上限大致在距今 2200 ~ 2000 年间，而它的下限则进入到吐蕃王朝时期（公元 7 世纪）。

据苯教文献距今 2200—2000 年期间是古象雄原始苯教向雍仲苯教转移的重要时期，也是苯教开始在吐蕃悉补野部族传教的开始。高原的 C 型岩画基本上反映的是象雄雍仲苯教的发展阶段。



图 24 鸟巫，藏西日土塔康巴岩画



图 25 顶部供奉着展翅鸟图形的塔祭坛，藏西日土孔洞岩画

4.D 型风格

D 型风格是青藏高原岩画中最容易识别的一种风格类型，它最明显的特征就是制作上的涂绘手法，A、B、C 三种类型均为凿刻类岩画，唯独 D 型岩画为红色涂绘岩画。

D 型风格岩画分布的范围仅次于 A 型岩画，它主要分布在藏北，藏西有少量分布，青海完全不见。D 型岩画的地理形态有自己的特点，它主要是湖滨洞穴岩壁画，因此主要分布在藏北湖滨区，藏西的 D 型岩画多绘在洞穴外壁，涂绘岩画显然与岩洞有非常密切的关系。D 型风格岩画与 C 型大致同时期，但流行于不同地区，换言之，C 型风格是距今 2200—1000 年期间流行于藏西的地方岩画风格；而 D 型风格则是同期流行于藏北的地方岩画风格。

D 型岩画的表现内容也与 C 型岩画大致相似，突出的宗教祭祀特点与尚武骁勇的性格是 D 型风格岩画的两大特征。它的宗



图 26 神鸟穹形象，藏北纳木措红色涂绘岩画



图 27 羽人，藏北纳木措红色涂绘岩画

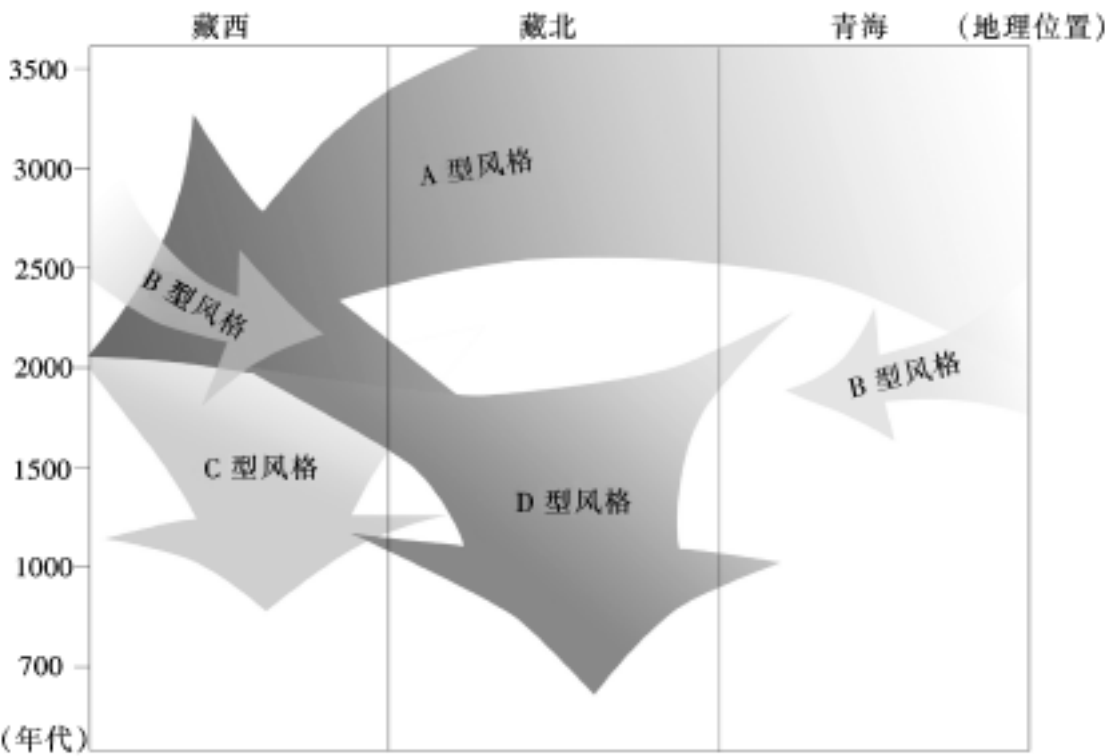
教内容显示出更为突出的鸟崇拜与雍仲崇拜的特征，湖滨洞穴里的岩壁上往往绘有硕大的雍仲符号，鸟图腾一方面表现为“神鸟穹”的形象（图 26），另一方面鸟崇拜也从写实的图像走向更为抽象的符号处理。苯教巫师的形象更接近羽人（图 27），一些头上戴有“山”字形鸟冠的人，具有相当的权力与威严。藏北 D 型岩画中的战争颇有规模，一些武士身着铠甲，骑着高头大马，有执旗者，也有挥舞矛盾的士兵（图 28）。D 型岩画中也有大量的塔图形，藏北的红色涂绘岩画中的塔图形比藏西凿刻类岩画更发达，也更具有多样性。



图 28 战斗场面，藏北
纳木措红色涂绘岩画

附示意图 3：青藏高原岩画诸风格发展演变示意图

青藏高原岩画诸风格发展演变示意图



第四节 西藏的早期建筑艺术

1. 远古时期的藏区的建筑传统

西藏建筑的古老传统大致可追溯到新石器时期昌都的卡若文化遗址，卡若人居住区的建筑已基本能够反映出西藏早期民居建筑的主要特色。首先是柱式结构的使用；卡若遗址中，房屋里面已出现粗大的柱洞痕迹（见图 29），说明无论是半地穴砾石建筑，还是地上房屋，柱子都已经比较普遍地用于支撑房顶以加大房屋的承重能力。其次是建筑材料的木、石、泥三者的结合方

《昌都卡若》，西藏自治区文物管理委员会及四川大学历史系编著，文物出版社，1985 年。

式；卡若的民居房屋构造很早便出现了木、石、泥相结合的建筑特点，这一特点在后来藏区的建筑传统中一直保留下来。再次便是它的平顶楼层式建筑样式；卡若时大抵已经出现了楼式建筑雏形，且在房屋的安排上也形成了上层住人，下层饲养牲畜的习惯。卡若遗址的房屋复原图也显示出当时的房顶为平顶式结构。总之，房屋的柱式结构，建筑材料的木石泥结合，平顶楼层等藏式建筑特点已经在卡若人的建筑意识中得到了体现。



图 29 昌都卡若遗址居民建筑遗迹

2. 有关藏东、藏西古老建筑的史料记载

藏东昌都卡若遗址是距今 5000—4000 年前的新石器晚期的文化遗址，这个位于横断山脉之中澜沧江畔的峡谷地带以及与它接壤的青海、甘肃及川、滇西北部等地区一起，自古以来便是一条南北走向的汉藏走廊，是一个诸羌生息活跃的地区，藏东及川

滇西北地区一带，秦汉以后更是西南夷等活动的地带。据汉文史料记载，至少在隋以前，澜沧江、金沙江和雅砻江这三江流域便已经形成一些古国，如位于澜沧江一带的东女国，位于金沙江流域的附国，以及活动于雅砻江流域的嘉良夷。“附国者，蜀郡西北二千馀里，即汉之西南夷也。有嘉良夷，即其东部，所居种姓自相率领，土俗与附国同……”且“嘉良有水，阔六七十丈，附国有水，阔百余丈，并南流，用皮为舟而济。”，是说附国与嘉良夷两国均近南流之水；而东女国“其王所居康延川，中有弱水南流，用牛皮为船以渡。”东女国、附国及嘉良夷三地均靠水边，三水均南流。三地中嘉良夷在附国之东，女国在附国之西（“附国南有薄缘夷，风俗亦同。西有女国。”《隋书·附国》）。因而古代东女国正位于如今澜沧江边上的昌都，即新石器时代的卡若遗址之上。

西藏境内早在卡若文化时期便已有了泥，石，木三种材料合成的建筑，据史料记载，早在隋以前西藏高原的西部与东部相距数千公里，但却分别各有一女国，两女国的建筑业也都相当的发达。藏东地区的女国“有大小城八十余城，……其所居，皆起重屋，王至九层，国人至六层。”而藏西地区的女国位于“在葱岭之南”，“其国世以女为王”，其建筑也是“山上为城，方五六里，人有万家。王居九层之楼，……”这种“起重屋”的楼式建筑，且国王居九层之楼的习俗后来在吐蕃时期也颇流行之。

上述这些古代史籍的记载都说明活跃于青藏高原西部、东部

《隋书·附国》列传第八十四。

《旧唐书·南蛮·西南蛮·东女国》列传第一百四十七。

《旧唐书·南蛮·西南蛮·东女国》列传第一百四十七。

《北史·西域·女国传》卷九十七，列传第八十五。

的一些古老族群，很早便拥有相对比较接近的建筑样式，从古代史书的记载看，它们更像是一种碉楼式的多层建筑样式，这类建筑显然也都拥有比较明确的防御性质，特别是金沙江畔古代附国的碉楼建筑。关于这种碉楼式的建筑，《隋书·附国》中有较详细的叙述：“其国南北八百里，东南千五百里，无城栅，近川谷，傍山险。俗好复仇，故垒石为巢而居，以避其患。其巢高至十余丈，下至五六丈，每级丈余，以木隔之。基方三四步，巢上方二三步，状似浮屠。于下级开小门，从内上通，夜必关闭，以防贼盗。”从上述描述看，当时附国的建筑确为一种碉楼式建筑，以石垒成，高至十余丈，颇具防守之功能。在古代时即与附国保持着密切往来的嘉良夷，即今川西北雅砻江一带的嘉戎藏族仍保持着与古代附国碉楼式建筑样式极为相似的民居传统（见图30、31），在藏族居住区内也算得上是样式相当独特的建筑风格了，但从其建筑样式的古朴浑厚看，它们很可能也与吐蕃时期的建筑有不少相似之处（从布达拉宫壁画中看吐蕃时期的建筑样式，它们的确多为一种碉楼式建筑）。

又在藏北文部穷宗一带，考古人员还发现一处古代宫殿遗址，据当地群众传，这是一处古代象雄宫殿遗址。遗址也是垒石而造。

3. 雅隆部的早期宫堡建筑

据藏史载，公元前2世纪前后，随着雅隆部落经济、政治上的日渐强盛，雅隆部的第一位赞普聂赤赞普，在雅隆河谷兴建了

《隋书·西域·附国》 隋书卷八十三。

可参照杨嘉铭等编著的《中国藏式建筑艺术》，四川人民出版社，1998年版。

侯石柱：《西藏考古大纲》，西藏人民出版社，1991年。



图 30 川西北丹巴山谷的石碉楼



图 31 川西北马尔康松石岗石碉楼

西藏的第一座宫堡——雍布拉康（图 32）。雍布拉康是最早修筑在山顶上的大型土木建筑，呈碉楼型，其地理习俗、建筑风格对后来的西藏建筑有相当大的影响。以后历代赞普在山南琼结一带又陆续建造了著名的青瓦达孜宫殿群。宫殿宫堡的营造标志着雅隆部落作为西藏古代文明的新的政治中心的迅速崛起。

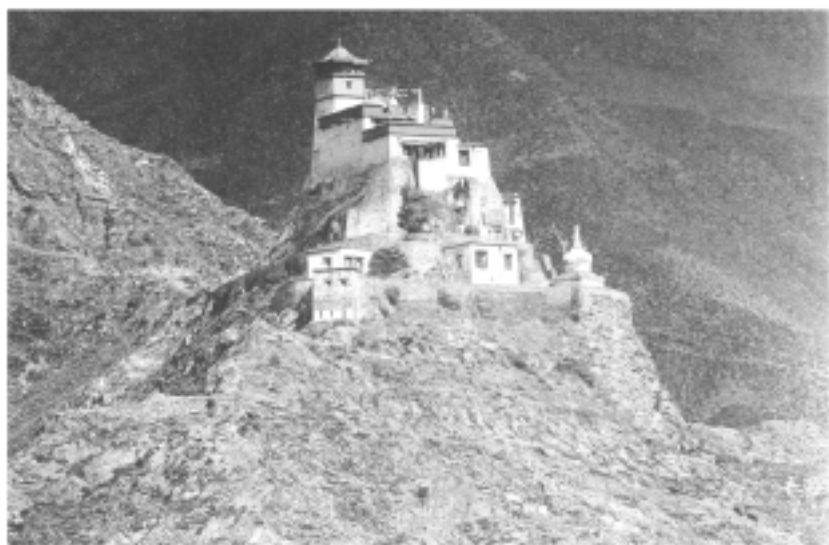


图 32 西藏山南琼结的雍布拉康

第二章 吐蕃王朝时期的美术

吐蕃王朝时期在藏民族的形成发展史中是一个极为重要的时期，一代英主松赞干布以其雄才大略，在其父辈的基础上真正统一了雪域高原的诸邦国，建立了统一的奴隶制国家，成为唐朝西境的一泱泱大国。

吐蕃时期的社会生产力有了相当规模的发展，农耕发达，畜牧业昌盛，手工业尤其是冶铁技术已达到相当高的水平。随着经济的发展，吐蕃人口大幅度地增长，松赞干布时境内的人口已达400万人，人民安居乐业，国泰民安，兵员丰富。

吐蕃时期的文化进步更为明显，吐蕃王朝以其宽阔的胸襟，开放的性格，大胆吸收融合周边地区、国家、民族的先进文化。松赞干布派遣大臣吞米扎去克什米尔、印度学习并创立了古藏文；学习中原唐王朝政治体制，划分行政管理区域，建立吐蕃各级官府制；颁发严明法律以纯化社会风气；引入佛教文化以巩固新生赞普政权。在兼收并蓄的基础上为藏民族文明的高速发展奠定了坚实的基础。吐蕃文明代表着西藏古代文明的顶峰。

整个吐蕃王朝二百多年的历史因松赞干布赞普的奠基而有了历史性的飞跃：

1. 自松赞干布起，统一度量，创立文字，健全法律，促进生产，扩大疆域，富国强兵，建立了一个以赞普为中心的中央集权与部落联盟的国家。

2. 积极扩大疆域，利用政治联姻及武力军事手段同化兼并周围的氐羌各族，也奠定了今日藏族文明的地域范围。强大的吐蕃王国东与中原李唐王朝争夺川西北、河西地区及西域，并统

治西域近百年之久。

3. 公元8世纪后吐蕃王室积极引进佛教文化以巩固赞普的政治地位。但佛苯之争相当激烈并贯穿于吐蕃王朝之始末，佛苯之争并非单纯的宗教教派之争，而是王室内部及外戚贵族各派政治力量之间的较量。

吐蕃时期藏族美术的发展也是飞跃式的，其内涵相当丰富，这一时期保留至今的主要是佛教美术，但在实际上，吐蕃时期至少在相当长的一段时期内，其文化活动当以苯教内容为主。自公元8世纪起，吐蕃的统治阶层开始有意识地向西藏引进佛教文化，这以后，随着佛教文化逐渐在西藏本土站稳脚跟，佛教美术也就成了王朝时期美术发展的主流。遗憾的是因为各种历史的原因，尤其是最后一代赞普朗达玛的灭佛，从考古意义上看，吐蕃时期的佛教美术实物遗存已相当匮乏，即便是幸存下来的一些寺庙建筑与雕刻壁画，也因历代多次修缮而变得与早期原作差距较大，有的甚至面目全非。因此我们今天在涉及吐蕃时期的美术发展状况时，除了部分依据考古实物遗存以外，大部分还是根据史书记载等文献资料。不过随着对吐蕃的考古不断地深化与扩展，必将会有助于我们更进一步了解吐蕃文明中美术的发展风貌。

第一节 吐蕃时期的建筑艺术

根据藏文史料记载，吐蕃时期的建筑曾取得过辉煌的成就，但鉴于考古材料的匮乏，我们对于此一时期古代王朝建筑的了解还只能是个概貌。概括地说，吐蕃王朝时期的建筑有如下两大类：一是王室宫殿建筑；二是佛教建筑（现只留下佛教建筑，但从理论上推测也应该有些苯教的建筑遗迹），佛教建筑中又分为寺庙与寺院两种。

一、吐蕃王朝的宫殿建筑

意大利著名藏学家 G. 杜齐在《西藏考古》中指出：“西藏建筑所遵循的大概都是本身的传统模式，但艺术却显示出受到西藏以外地区的诸多影响。”

西藏自古便有本土民族建筑的传统，从卡若新石器文化遗址的建筑遗存看，楼层、柱式结构、平顶样式都已显示出端倪。雅隆部落兴起之初，第一代赞普聂赤赞普时代便兴建了山南琼结的“雍布拉康”，后历代赞普又陆续建起青瓦达孜六宫建筑群。很显然这种宫殿建筑的传统一直延续到吐蕃王朝时期；与此同时值得注意的是公元 6 世纪以前散在于青藏高原西部、北部及东部的一些古代民族，也早已拥有较为发达的碉楼式建筑传统，雅隆部在统一了整个青藏高原之后，其建筑显然也吸收了这些羌系民族建筑的传统因素，从布达拉宫壁画中对古代王宫建筑的描述看，吐蕃松赞干布时期建立的布达拉宫和热巴巾时期修建的温乡宫殿都呈现为碉楼式建筑样式，原女国、象雄等部族的建筑样式与技巧有可能对吐蕃的王室建筑产生了一定的影响，显然，红山之上的布达拉宫在继承早期雍布拉康样式的基础上，已经呈现出一种新的格局。古籍中记载女国等国的建筑为“王居九层之楼”，“斯所居，皆起重层，王至九层”，后松赞干布在红山上建布达拉宫时也是“红山中心筑九层宫室”，而迎娶尼婆罗公主赤尊王妃时“又在玛波日山南面城墙之内兴建宫殿，名叫索波宫，殿高九层，与国王之城堡相齐。”公元 641 年迎娶唐朝文成公主时，松藏干布“为公主筑一城以夸后代”，“王宫南面为文成公主筑九层宫室，两宫之内架银铜合制的桥一座以通往来。”吐蕃时期兴建的布达拉宫从壁画上看，其建筑样式与今日耸立在红山之上的布达拉宫也的确有相当大的差异，当时的布达拉宫为三座各自孤立的

碉楼式的城堡形制，且主楼与其他王妃的碉楼之间又设有桥索以通往来（图 33）。



图 33 《吐蕃时期的布达拉宫》布达拉宫壁画

当时的布达拉宫还有较明确的防御外敌侵犯之作用，“红山以三道城墙围绕”，“墙高约三十版土墙重垒之度，高而且阔，每侧长约一由旬余。”，“王宫护城各有四道城门，各门筑门楼设岗。”，王与后宫之间连以铁桥；桥下悬绦幔子拂尘，有铃作声。“使来犯之敌不能登城。且”论其坚固，设有强邻寇境，仅五人则可守护。”上述史料记载表明，军事防御乃吐蕃古代城堡宫殿建筑中相当重要的功能之一。

吐蕃时期的布达拉宫已具有相当宏伟的规模，王宫护城东门外建有赞普跑马场，跑道用砖铺筑，砖上又铺木板，跑道的两侧安装有彩色木栏杆，杆上悬挂各种珠宝或成串的璎珞，一马驰于

跑道上犹如百匹骏马奔腾其上，声若雷鸣。但古代的布达拉宫没能保存下来，公元7世纪末赞普芒松芒赞时布达拉宫一度曾遭火灾，公元8世纪后半叶赤松德赞修桑耶寺时布达拉宫又遇雷击，苯教徒趁机宣扬这是因吐蕃之地兴佛而惹怒了山神，朗达玛灭佛后不久，吐蕃出现平民奴隶大起义，布达拉宫亦多遭破坏，其后规模逐渐缩小，至少在中世纪时，布达拉宫已被纳入大昭寺的下属单位。据说五世达赖喇嘛重建白宫之前的二十余年，布达拉宫仅存部分居室以及围墙。

自公元7世纪末开始，吐蕃的赞普们似又较多以山南为其帐僚和活动的根据地。据《贤者喜宴》记载：公元8世纪初建于山南桑耶寺以北桑普乡的扎玛止桑宫殿，《西藏王臣记》中称此宫殿为“红岩宫”，藏王赤德祖赞及金城公主便居住于斯，赤松德赞也诞生于此。赤德祖赞逝世后，赤松德赞年幼，反对佛法的大臣挟小王子制定灭佛法令，扎玛止桑宫殿亦在此时被捣毁，现仅存废墟。公元9世纪赤热巴巾赞普又在拉萨河西南岸建著名的温乡宫殿，建筑亦为碉楼式城堡样式，殿高九层，下三层为石砌，中三层为砖砌，上三层为木制结构。布达拉宫内如今仍收藏有绘制着当时温乡宫殿的唐卡卷轴画。

综上所述可知，早期的吐蕃王室之宫殿建筑，作为赞普的王宫，既有国王居所及政治机构之中心的意味，同时还特别具有军事防御的碉楼式作用。比较而言其宗教性质倒并不明显，并不浓厚。其基本特点是：

(1) “居山而造”，一般总是建造在一座小山丘之上。这样既能增强宫堡自身的巍峨气势，同时居高临下，又有利于防守的优势。

五世达赖喇嘛著，刘立千译注：《西藏王臣记》 西藏人民出版社，1991年版。

姜怀英等著：《西藏布达拉宫修缮工程报告》 文物出版社，1994年版。

(2) 宫堡建筑本身也具有城堡的作用，尤其是早期城市建筑意识不明显的情况下，宫殿也就具有城堡乃至城市的作用，“实无城垣，但布达拉宫城垣崇厚而已”，城堡以极厚的城墙抵御外来之敌。显然这类宫殿城堡也具有极明确的军事防御目的。

(3) 宫殿多为直筒式碉楼建筑样式，建筑已形成石砌、土夯、木结构相结合的建筑方式，形成了平顶、高层、厚墙、墙体逐层向上收分的基本建筑风格。

二、寺庙与寺院建筑

吐蕃时期除了王室的宫殿建筑类型外，最重要的便是宗教建筑了。我们之所以要将吐蕃的佛教建筑分成寺庙与寺院这两类，是因为吐蕃王朝时期的确存在着两种不同性质的佛教建筑，其建筑的规模与建筑的传承有着较大的区别，从时间上看，赤松德赞正式引进佛教以前建立的那些小庙，从严格意义上还不能称作寺院，它们的规模很小，有的甚至只是一间佛堂。例如建造于松藏干布时期的大昭寺、小昭寺、十二镇魔寺、查拉鲁埔寺以及赤祖德赞时期在山南地区建造的一些寺庙（吉如拉康等）都不过是一些供奉佛像或佛经的佛堂小庙，既无住僧进行佛事活动，亦无佛典，因而不能算是真正意义上的寺院。但这一类佛堂小庙在吐蕃时期数量不少，我们姑且称这类建筑为寺庙，藏语对此类小庙的称谓更准确一些，一般称此为“拉康”（lhakhang），意为“神殿”。

严格地说，吐蕃王朝时期建立的寺院为数并不太多，主要集中在赤松德赞之后的几代赞普时期（约半个世纪左右），目前保存下来的比较典型的吐蕃寺院有山南的桑耶寺和拉萨的大昭寺（赤松德赞以后重修的大昭寺）。寺院与“拉康”的区别不仅是因

为它们规模较大，还因为它们在建筑样式上大多是直接模仿印度古代寺院的建筑样式，有经堂、佛堂、佛塔、僧室等一系列相关的配套建筑，从而显示出一个建筑群的整体意识。

1. 吐蕃时期的“拉康”（小庙）

吐蕃时期的这类带有镇魔性质的“拉康”小寺究竟为何种形制，何种样式，因所剩遗迹不多，且这些古代小寺一般后世都不同程度地有所扩建修缮，从而今人已难以揣测其准确的风貌，我们今天所看到的大昭寺、小昭寺、昌珠寺都已是后来历代修缮扩建后的规模，小昭寺建立之初据说是汉式的，但现已为纯粹藏式。大昭寺在吐蕃时期曾数次遭受到严重的破坏，松赞干布时期修建的大昭寺很可能在赤德祖赞去世后便已被破坏。大昭寺内的中心佛堂“觉康”据考古学家们的考证也很可能已经是公元8世纪后期赤松德赞时期重建的产物。

尽管如此，近年了的现在文物普查还是为我们了解吐蕃时期的这类“拉康”提供了可信的资料。资料表明属于吐蕃时期的这类小寺主要集中在山南、拉萨、江孜、白朗等地区，如乃东的吉如拉康、玉意拉康；琼结的若康；扎囊的康松尊康林、措杰那木措；桑日显的巴廓却康；拉萨墨如宁巴的藏巴拉康；娘堆地区的曼隆拉康、拉妥拉康、江普拉康等等。这些小寺“拉康”的规模均不大，造型也相当简朴，反映出早期佛教传播的规模和特点。另外，文物普查中还发现了相当一批古寺，诸如后藏地区吉隆县境内的强准祖布拉康、帕巴寺；康玛县的乃宁曲德寺；以及

参照宿白《藏传佛教寺院考古》，“西藏拉萨地区佛寺调查记·大招寺” pp.1—20, 文物出版社1996年版。

西藏文管会编《乃东县文物志》(1986);《琼结县文物志》(1986);《扎囊县文物志》(1986)。

山南隆子县境内的仲嘎尔曲地寺、日当寺等，据考古方面的分析推测也属于吐蕃时期。这类古代佛教建筑遗存为我们研究吐蕃时期佛教文化的进一步发展传播提供了宝贵的资料。

早期“拉康”（小庙）的主要特征一是这类小寺兴建的初衷多半是出自镇魔降妖的意图（亦称“镇肢寺”），藏史上记载，松赞干布修建这些镇肢寺也是事出有因，“原来雪域吐蕃这个地方，形如一个仰卧的女魔，拉萨平地的湖泊为女魔心血聚集之处，需要在此建寺镇压，……”当时为了镇住这一女魔，吐蕃修建了12座镇妖寺，据专家考证，山南的昌珠寺，工布的布久寺，吉隆的绛真寺（强准祖布拉康）等的修建当时均出自此目的。拉萨的罗布林卡中收藏的一幅唐卡便表现了早年的这个传说（图34）。二是这类拉康小寺的建筑一般倾向于古朴民间，大多仅为一院一佛殿（即拉康的性质）构成，规模一般较小，只有佛殿而无僧舍和经堂，尚不能算是严格意义上的佛教寺院。有些藏文史典记载十三年间便建寺108座，最后一座是热布尚修建的容左拉康。当然108本是佛教中的吉祥数字，是否真建有这么多寺庙还是一个问题，即使在这样短的时间内确实建有如此之多的拉康，建筑本身的规模也就受到相应的限制。三是吐蕃时期的这类小寺总体上看风格并不统一，其风格又大致可分为三种类型：佛堂式、楼阁式和石窟寺三种类型。

（1）佛堂式建筑

第一种类型是以吉如拉康为代表的佛堂式寺庙。这一类寺庙在吐蕃时期最为普遍。

见西藏文管会编著的《昂仁县文物志》，西藏人民出版社1992年；《萨迦、谢通门县文物志》，西藏人民出版社，1993年；《亚东、康玛、岗巴、定结县文物志》，西藏人民出版社，1993年；《错那、隆子、加查、曲松县文物志》，西藏人民出版社，1993年；《吉隆县文物志》，西藏人民出版社，1993年。



图 34 吐蕃镇魔寺分布图，清代唐卡

“吉如拉康”位于山南地区乃东县境内，在吐蕃时期的佛教寺庙建筑中具有比较特殊的地位，与其他镇魔小寺相比较，吉如拉康可以算是吐蕃时期最早的、真正意义上的寺庙。据吐蕃时期所遗留下来的金石铭文的记载，吉如拉康即是《噶迥寺建寺碑》碑文中记载的札玛瓜州寺，它始建于赤德祖赞时期。按《巴协》所载，它应建于公元8世纪30年代，是当时赤德祖赞和金城公主为李域（于闐）到吐蕃避难的僧侣们修筑的一座佛寺。

现今的吉如拉康中唯有中间的那一间释迦佛堂为吐蕃时期的原始主殿遗存，当时的“拉康”（即佛堂）即一方形佛堂，内立四根木柱。供奉着佛像和八大菩萨像，两侧的八大菩萨像后又有藏经木架，据考古调查，建筑本身及堂内的佛像、藏经木架均为

关于“吉如拉康”，西藏文管会编著的《乃东县文物志》（1986年）中有比较详细的调查报告（pp.17—32）；另外意大利藏学家罗伯托·维塔利在其《早期卫藏寺庙》一书里用了整整一章的篇幅，对“瓜曲寺”（吉如拉康）进行了非常详细深入的讨论（pp.1—35）。（原文：Early Temples of Central Tibet, by Roberto Vitali, London, 1990）

吐蕃时期的物件。从吉如拉康的建筑形制分析，它极有可能就是藏地本土的建筑样式，这类拉康，藏族建筑史上有所谓“四柱八梁三十三椽”的说法，可以说是历史非常悠久。

吉如拉康中的木结构有比例硕大、古朴原始的特点，柱、椽大都只是稍加斧斫，基本保持原自然形态，托木的正面多雕凿龙、凤、狮、虎或花卉图案，殿内供奉佛像或经书。佛堂内的四根立柱柱托上的浮雕图案具有明显的唐风。但其佛教造像又显示出李域（于阗样式的影响，与当时吐蕃流行的佛教美术样式有明显的不同）。

（2）楼阁式建筑

第二种类型是坐落在吉隆县境内的强准祖布拉康和帕巴寺。这两座千年古寺的共同特点是寺庙均为一木结构的楼阁式塔建筑，楼阁为方形，高四层，且层层收分，塔内中空，设有木制楼梯可至顶层，各层均有挑檐及门窗。每层房檐四角均有铜套饰挑出飞檐，最上为塔刹。其中强准祖布拉康为吐蕃时期十二镇肢寺之一的“降振之格吉庙”，其塔式楼阁建筑据考古工作者推断“为唐代佛塔之建筑特点……但其柱础造型古拙，为覆盆式，雕装以宝莲瓣，亦为唐代柱础的风格。”考虑到吉隆古镇曾为唐代中原通往天竺、尼婆罗的国际交通要道，这种推断不无可能。帕巴寺据说是松赞干布迎请赤尊公主时修建的镇边寺，其建筑风格中据说颇有些尼泊尔建筑的影响。有趣的是这两座寺庙从外观上看却是非常的相似。

值得注意的是这第二种类型的建筑样式似并不局限于与尼泊尔交界的吉隆地区，在林芝地区我们也能见到与此类似的寺庙建筑样式（如林芝县的布久寺），该寺据说也是吐蕃时期的建筑，与强准祖布拉康相同的是该据说也属于十二镇肢寺之一，为林芝

地区最早的寺院。由此我们或许可以得出一个结论：当时尼泊尔建筑样式确实对吐蕃时期的寺庙建筑产生过影响，其寺院建筑的特点便是这种楼阁式塔形寺院建筑。

(3) 石窟式建筑

第三种类型是吐蕃时期的石窟寺。石窟寺这种寺院类型在西藏原是极少见到的，长期以来，在人们的印象中，属于吐蕃时期的石窟寺似只有拉萨的查拉鲁埔石窟，该寺据藏史载建于松赞干布时期。对于这座石窟寺，人们一直心存疑问，吐蕃时期为什么拉萨会孤零零地出现这样一座石窟寺，它显然是西藏早期石窟寺的一个孤证。

查拉鲁埔石窟之所以会比较孤立地出现于吐蕃，很可能是由于该寺的建立者——松赞干布的王妃茹雍妃本人出身于党项木雅，而她所生活的河西地区原本是石窟寺文化相当发达的地区，受其家乡佛教文化习俗的影响，她在拉萨建立了这座石窟寺。另外，考古工作者近年又在藏南靠近锡金的岗巴县发现一座早期石窟寺——乃甲切木石窟寺，有可能属于吐蕃时期；在藏东察雅的丹玛岩一带又发现有与石窟式摩崖造像颇类似的遗迹，这些似说明石窟寺在吐蕃时期未必就只有查拉鲁埔寺这一孤证，它也可能是当时存在的一种寺庙形式。

关于查拉鲁埔石窟寺的修建，《西藏王统记》是这样载述的：

“（松赞干布）王又于札拉鲁浦修建神庙。此庙主神为吐巴札拉贡布（释迦现明王身之神像），其右旁自现舍利弗，左旁目犍连，又右弥勒，左观世音，主从共五尊。虽然在岩石已自然现

参照何强《西藏岗巴县乃甲切木石窟》，载《南方民族考古》（西藏文物考古专辑）第4辑第179—186页，四川科学技术出版社，1992年版。

出，但为未来众生培积德福，复由尼婆罗匠师将其刻镂更加显明。在转经堂岩壁上，所有雕刻均由藏民竣其事功。斯时，盐价昂贵至六十倍，王许其雕岩粉一升即付以盐一升为酬。”

藏史《贤者喜宴》中也提到此事，并叙述了该寺是由松赞干布的茹雍妃所建之史事。茹雍妃为弥药王之女，弥药即公元六、七世纪活动于今甘肃、四川、青海三省交界地带的党项羌。出身于党项羌的茹雍妃创建的札拉鲁浦寺实际上是一座中心柱每面各开一龕的塔庙窟，这类石窟不见于印度、中亚和我国的新疆地区，却多见于当时中原以迄河西一带。河南巩县大力山北魏石窟，宁夏固原须弥山北周石窟，以及敦煌莫高窟中都之见这种石窟类型，党项靠近宁夏固原和敦煌，茹雍妃兴建的札拉鲁浦石窟或渊源于此。

综上所述我们不难见出吐蕃时期的寺庙（拉康）建筑同后期西藏寺院、尤其是经院式建筑有相当明显的区别，无论是建筑规模、建筑格局，还是功能与风格都很不同，而且其建筑传承上也显示出多元化的文化特征。

（二）吐蕃时期的寺院

吐蕃时期最重要的寺院建筑首先是桑耶寺和大昭寺。前者是吐蕃第一座正式的寺院，它的建成意味着吐蕃正式引进印度佛教文化，并开始有了第一批出家人；后者则记录着西藏佛教发展过程中的风风雨雨；它们都是当时印度佛教文化在吐蕃传播的见证与结晶。

桑耶寺不仅是西藏佛教史上第一座真正意义上的寺院（具有佛、法、僧三宝），也是当时印、藏、汉文化交流的结晶（图35）。约建于公元776—779年间的桑耶寺，建寺地点由莲花生大



图 35 山南桑耶寺远眺

师勘查决定，寺的规模及造型由寂护大师设计，寺院的奠基由藏王赤松德赞主持。据说桑耶寺是依照古代印度波罗王朝的欧丹达菩黎寺（otantapuri）的蓝图建造的，其平面图与佛教密宗中的“曼荼罗”（madala）图相似，全寺中心的乌策大殿象征着宇宙中心之须弥山，四方有四殿象征着四大洲，四殿又派生出四小殿分别代表着日、月。全部建筑用围墙围住以象征着铁围山。桑耶寺的整体构思是佛教徒心目中具有象征意义的宇宙模式。桑耶寺乌策大殿原为三层建筑，据史书记载，底层为藏式，二层为汉式，三层为印度样式。说明建寺之初吐蕃之地既有印度僧人传教，也有汉地佛教的渗透。后来宗教史上的佛苯之争，印汉佛教之争都历史性地、戏剧性地发生在桑耶寺，并最终印度佛教取得胜利而告终（图 36）。

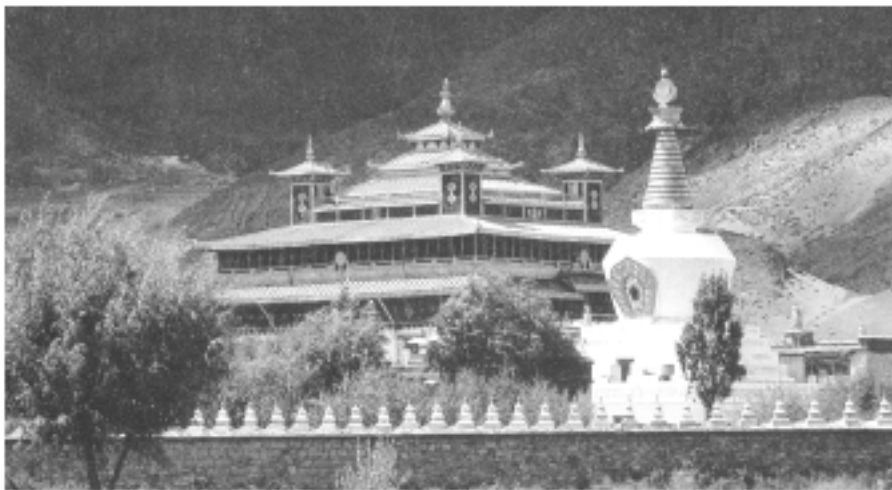


图 36 西藏山南吐蕃时期寺院桑耶寺乌策大殿

大昭寺全名藏语汉译为逻些显幻之神殿，藏语简称为“觉康”（“觉”意为尊者，释迦之代称，“康”为殿堂之意。图 37）。大昭寺位于拉萨市中心，“八廓街”（旧拉萨的繁荣街）便是围绕大昭寺发展而来的。由于大昭寺所具有的特殊历史地位，历代西藏僧俗统治阶级都特别重视对大昭寺的修缮与补建，自大昭寺建成之后，历史上比较大的维修就有过四次，才形成我们今天看到的大昭寺的规模。

据藏史记载，大昭寺应是在松赞干布时期修建的，对此，《噶迥寺建寺碑》碑文中已有明确记载：“圣神赞普先祖赤松赞（松赞干布）之世，始行圆觉正法，建逻些大招寺及诸神殿，立三宝所依处。”又据史书的记载，大昭寺最初由松赞干布的尼泊尔王妃赤尊公主主持修建（公元 7 世纪中叶），可见大昭寺最初建于松赞干布时期。只是目前大昭寺的中心佛殿部分很可能已不是松赞干布时期的原始结构，藏文典籍《巴协》曾记载在赤德祖赞去世时吐蕃出现过一次大的禁佛运动，当时反佛教大臣玛香



图 37 位于拉萨市中心的建于吐蕃时期的大昭寺

执政，大昭寺曾被当作屠宰场。藏史还记述了赤松德赞及他之后的赤德松赞、热巴巾历代赞普对大昭寺的维修。据此有关专家认为：松赞干布时期修建的大昭寺很可能已基本毁于玛香专政之时，现存的大昭寺的中心佛殿则是赤松德赞、赤德松赞及热巴巾祖孙三代扩建、修整后的遗存。也就是说大昭寺在吐蕃王朝的后期实际上已经历了它历史上的第一次重大修缮，而且这次修缮是在赤松德赞时期按照印度的佛堂重新修建的。

参照宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社 1996 年。宿先生在 20 世纪 50 年代曾随西藏考古队赴藏进行过考古调查，80 年代末期又一次受到西藏自治区文物管理委员会的邀请赴藏考察，两次考察的结果，又有对藏文相关文献资料的深入研究，一并收入到其《藏传佛教寺院考古》“大招寺”一节中第 1—20 页（收入在宿先生《西藏拉萨地区佛寺调查记》之中）。

大昭寺中心佛殿的方形内院、绕置小室的布局，特别是大量柱式与门楣门额的雕饰等等的形制，均为西藏佛教寺院所罕见，更与内地佛寺风格迥异，但却与印度佛教寺院有着密切的联系。宿白先生将大昭寺与那烂陀寺（Nalanda）僧房院进行比较后发现这两者之间具有惊人的相似性。西藏古代文献《五部遗教·王者遗教》中也曾提到“大招寺是以天竺嘎摩罗寺为模式。嘎摩罗寺是天竺大寺。”天竺大寺又译作毗訖罗摩尸罗寺（Vikramasila），据多罗那它《印度佛教史》记载建于公元8世纪后半期，该寺的建筑多模仿那烂陀寺。如此，大昭寺的最终兰本仍是印度的那烂陀寺。西藏佛教与印度那烂陀寺系统的关系在赤松德赞时得到很大的发展，赤松德赞时来西藏传教的印度高僧大都来自那烂陀系统，如寂护、莲花生和莲花戒等皆出身于那烂陀寺。公元779年以后，西藏始有出家人。如此看来，与印度那烂陀寺僧房院极为相似的大昭寺，更应当建立于赤松德赞时期，即西藏与印度佛教正式建立关系之后，尤其是僧房院的出现必是西藏有了出家人之后。

现今大昭寺的中心佛殿的一、二层仍基本保持着早期建筑原貌，中心佛殿的平面布局略作方形，面阔与进深均为44余米。门开在西壁正中，除了门廊以外，西壁又有3个小室，而东、南、北三壁则各有5个小室，形成由一圈小室构成的殿堂外围。四壁小室前每面树八廊柱，形成一圈通道。又廊柱的托木及柱身，每一小室的门额、门楣上保留有许多的浮雕图案，托木枋椽之上尚有一圈木质卧狮（以承荷内出之檐椽，图38）。

宿白：《西藏拉萨地区佛寺调查记》，载《藏传佛教寺院考古》“大招寺”一节中，第1—20页，北京，文物出版社，1996年。



图 38 吐蕃时期大昭寺中心殿一层木檐上木雕白狮像

第二节 吐蕃时期的雕塑艺术

吐蕃时期的雕塑大致可分为四类：

1. 石碑石兽石雕；
2. 泥塑造像；
3. 铜像雕塑；
4. 木雕。

上述的分类说明，西藏所有的雕塑门类在吐蕃时期便已初具规模。其中石雕石刻和木雕这两部分的考古年代已基本可以确认；泥塑与铜像雕塑的年代则主要依据史书文献的记载，但缺乏考古上的支持。因此本节的重点仍放在已能够比较肯定为吐蕃时期雕塑遗存的石雕与木雕部分上。

一、吐蕃时期的石刻艺术

石材料是早期人们从事艺术创作的重要材料。无论是“大石

遗迹”，还是岩画艺术，抑或是玛尼石崇拜，石头都是早期人类进行祭祀活动的主要载体。吐蕃时期的艺术仍承袭着早期艺术的这一传统，并在此基础上将石刻艺术推向了新的高峰。吐蕃时期的石刻艺术主要分两个部分，一是王室典礼祭祀活动用的石碑石兽；二是佛教造像用的摩崖石刻。

应该特别强调的是石刻艺术作为西藏的主流艺术形式是在吐蕃时期，这以后虽然石刻艺术（如摩崖石刻、玛尼石刻等）也一直在发展流传，但却主要流布于民间，而与正统的、主流的经院式艺术无缘。但是在吐蕃王朝时期，当吐蕃王室需要作出重大决定时，总会采取石刻这一艺术形式，特别是石碑石兽这种造型艺术在吐蕃王朝政治生活中往往具有重大的象征性的意义。只是这一艺术形式似乎只流行于吐蕃王朝时期，它们似乎也结束于王朝时期，也就是说，这种艺术形式主要兴盛于前弘期，在后来的西藏历史（清代一度有复兴的趋势）中这种形式很少再见到。“后弘期”以后的藏传佛教雕塑艺术以金铜雕像为主，泥塑木雕为辅，以石为材料的造像，多少有些不登“大雅之堂”，因此石刻艺术更多流入民间，在民间的深厚土壤中将这西藏高原上源远流长的艺术形式不断地延续下去。

1. 石碑石兽

吐蕃时期的石碑遗存具有极为珍贵的文史价值。王朝时期的统治阶级常常会将颁赏、封赠、祭祀、会盟、兴佛建寺等重大的带有典礼性的事件都刻在碑石上，以求其永久。这类石碑比较著名的有大昭寺前的“唐蕃会盟碑”，山南藏王墓吐蕃王陵的石碑，桑耶寺乌策大殿前的石碑，噶迥寺建寺石碑，恩兰·达札路恭纪或碑等等。从史料价值看，这些吐蕃时期的金石铭刻因记录了当时王朝的重大历史事件，自是研究吐蕃历史及语言的信实资料，历来受到国内外藏学界的格外青睐。因其中一些石碑上也刻有线描图案或浮雕，因此它们之中不少也被列入艺术遗存之类，



图 39 拉萨大昭寺前长庆会盟碑

吐蕃时期的石碑形制一般由碑座、碑身、碑帽三部分构成(图 39)。碑座为卧龟形，碑身高大，桑耶寺兴佛证盟碑与拉萨唐蕃会盟碑在 3.4 米以上，赤德松赞墓碑碑身高 5.6 米，至于恩兰·达札路恭纪功碑则高达 7.99 米。碑身正反面或三面都刻有古藏汉文，碑帽为一倒置方盆状。

从艺术角度上看，吐蕃时期的石碑浮雕图案，以赤德松赞墓前的石碑保存得最为完整，也最具特色。所有的石碑中，唯赤德松赞墓碑上镌刻着雕花图案，这些浮雕图案在吐蕃时期的宗教艺术中具有极高的审美价值。浮雕图案主要集中在碑帽底部和碑身两侧上，碑帽底部刻有一圈祥云图案，浮云中浮现出日月图案，其日月图案颇有特点，太阳呈双圆形，外层圆中刻有 16 角光芒，

月亮圆形中刻一弧线，象征月亮的圆缺。同样的日月图案还出现在碑身正面的顶部，显然这种日月图案本身代表着吐蕃本土的日月崇拜观念。四个角落上又分别镌刻有四翼“飞天”，他们高髻大耳，上身赤裸，一条飘带绕头部后从肩部向后飘舞，使之具有飞腾飘逸之感。这一组飞天形象与唐朝敦煌壁画中飞天迥然相异，却有明确的南亚印度佛教之风。碑身的东西两侧的上部减地浮雕出“蛟龙盘柱”的图案，两龙相交，于云中升腾而起。龙的图案在吐蕃确与王室身份有关，而龙代表着吐蕃赞普高贵的身份，则反映出汉藏文化之间的交流。

与赤德松赞墓前石碑相伴的还有著名的藏王墓石狮雕像。一般而言，石兽圆雕在西藏境内除了林芝墨托县有这种民间传统之外一般似不多见，似只有吐蕃时期遗留下来的少量作品（即藏王墓前的石狮和桑耶寺内的石狮及石象）。西藏的石刻文化内涵相当丰富，但完整的石制圆雕一般并不多见，而以摩崖石刻（多为高浮雕）和玛尼石刻（常为浅浮雕）等浮雕类型为主。从这个意义上看，吐蕃时期遗存下来的这少量的石兽圆雕在西藏雕刻史上应算得上是相当珍贵的遗存，说明这种石兽圆雕似并非属于吐蕃土生土长的艺术门类，有较浓厚的外来特色，石兽与石碑相伴作为赞普墓葬纪念物的这种形式，很可能是受中原王朝丧葬习俗的影响所致，而石狮造型的本身也显示出唐朝陵墓石狮的浓厚影响。

关于赤德松赞墓碑图案的分析研究，先后有安旭编著的《藏族美术史研究》（上海人民美术出版社 1988 年）；侯石柱编著的《西藏考古大纲》（西藏人民出版社，1991 年）；霍巍的《西藏古代墓葬制度史》（四川人民出版社，1995 年）。

见陕西省博物院收藏的唐朝王室李虎墓前石狮雕刻，其造型与藏王墓前的石狮造像如出一辙。又法门寺地宫出土文物中的石狮造型，也与藏王墓前的石狮非常相似。见《法门寺》第 167 页“金毛狮”石像雕刻，西安，中国陕西旅游出版社，1990 年版。

藏王墓前的石狮圆雕高 1.28 米，前肢直立，后肢呈坐姿，整个形象从侧面看形成一个结实的金字塔形，造型朴实概括，除鬃毛表现带有某种装饰性格外，不着细部刻画，兽面与肢体结构表现得十分简练，但雕刻语言很有力量，宽阔的嘴有些夸张，却很好地表现出威武雄壮的气势。可以毫不夸张地说，在吐蕃众多的狮子造型中，藏王墓的这个著名石狮，在艺术表现上绝对是上乘之作。石狮所显示出的气势雄浑古朴、刚健宏伟，特别有种昂扬向上而生机勃勃的精神气质，而这种气势与气质正是对吐蕃王朝时期藏民族所特有的时代精神的写照。古朴大器，蓬勃向上，虽然作为赞普陵墓前的石兽不免带些贵族气，但这尊石狮的造型尚未失去远古时期那种雄浑豪迈的朴素与概括，不愧为吐蕃时期最具代表性的卓越作品（图 40）。

随着佛教文化在吐蕃的流行，神狮崇拜成为吐蕃王朝美术的



图 40 吐蕃时期赤德松赞赞普陵墓前石狮雕塑

一个突出特征，它不仅用于藏王墓，也用于佛教圣迹的护法，如大昭寺内排列在椽头上狮形雕塑；以及王朝时期昌都丹玛岩和青海玉树贝纳沟佛像群雕中佛座下面的石狮浮雕等等，这些狮子的造型虽略有区别，但曲卷着、颇有些图案化了的鬃毛，比较概括简略的体形表现等却有着共同的特点，狮子之所以成为吐蕃王朝佛教文化中的一个重要题材，很可能与护法驱邪的观念相关，它们都出现于佛教文化进入到吐蕃之后。

除了石碑石兽以外，西藏境内还存在着一些吐蕃时期的摩崖石刻。这种摩崖石刻既有碑文者亦有造像者。碑文者内容大多记录了吐蕃时期赞普与小邦国之间的盟誓，如洛扎摩崖石刻和第穆萨摩崖石刻等。1992年考古工作者在吉隆镇城北发现一通阿瓦甲英摩崖题铭，上书：“大唐天竺使出铭”，排列有三百多字但因风化多已模糊不清。年代为唐显庆三年（公元658年）。该摩崖石刻证实了史书上记载的“尼婆罗古道”的确存在，吉隆山口早在一千多年前已是连接“中原 - 吐蕃 - 南亚”的古代国际通道。

2. 吐蕃的佛教石刻造像

摩崖石刻造像在山南、日喀则地区均有发现，山南有查央宗摩崖造像和青朴磨崖造像，造像均为浅浮雕，题材以释迦佛及二弟子、莲花生与二夫人、菩萨等内容为主。其中尤其比较突出莲花生大师与二夫人这一题材，上述两地均为历史悠久的宗教圣地，又都与莲花生大师的圣迹有关，大致为吐蕃晚期的佛教美术之造像。后藏的摩崖造像在吉隆一带也有所发现，如日松贡布摩崖造像，拉江贡拉摩崖造像以及错达朗那石刻浮雕。手法古朴有

西藏文物普查队《西藏吉隆县发现唐显庆三年“大唐天竺使出铭”》，载《考古》1994年第7期；霍巍《大唐天竺使出铭及其相关诸问题的研究》，载〔日〕《东方学报》第257—270页，京都第66册（1994年）。

力，造型与拉萨查拉鲁埔石窟寺的早期造像十分相似。

前藏著名的石窟造像，当以松赞干布的王妃茹雍妃所建的查拉鲁埔石窟雕刻为其代表。该洞窟为较早时期的支提式石窟格局（不是严格意义上的）。洞窟的南、西、北三壁面及中央石柱的四面上均有高浮雕石像，共 69 尊。造像的技法风格有明显差异，窟内造像显然并非是一时时期的雕刻遗存，据考属于吐蕃时期的造像有 47 尊。吐蕃王朝时期的造像在表现手法上显示出印度 - 尼泊尔样式的影响痕迹，同时又流露出吐蕃本土的古朴敦实之风（图 41），与同时期敦煌莫高窟吐蕃占领时期的某些藏式帛画（标有藏文铭记）中的形象极为相似。这种带有南亚艺术影响的吐蕃样式不仅出现于卫藏本土，也出现于吐蕃占领下的敦煌，说

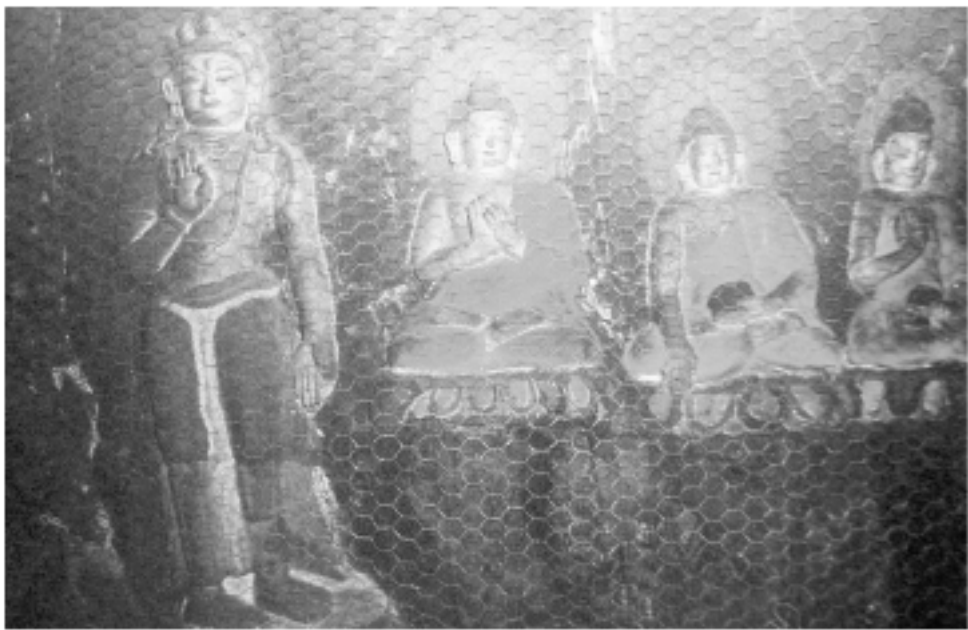


图 41 拉萨查拉鲁埔石窟吐蕃时期佛、菩萨石刻像

明吐蕃时期出现了一种本土样式，这种样式既不同于印度 - 尼泊尔样式，亦不同于中原样式，它的造型特点如下：菩萨多袒露上

身，下着短裤或紧身裤裙，膝间缠有宽带，臀部有下系围裙，造像为高浮雕但衣褶处理却是线刻，为浮雕与线刻相结合的表现手法。面相短而浑圆，与高髻高头冠形成鲜明对比，环以简朴的桃形头光，躯干缺乏印度 - 尼泊尔样式中的曲线变化，代之以结实敦厚，臂长至膝，腿粗如柱，有古拙直硬之感。头部略呈俯视，目光执著，与印度 - 尼泊尔造像多柔和的冥想式的目光不同。

吐蕃时期比较正规的佛教石窟造像还有西藏近年来考古发现的岗巴县昌龙乡乃甲切木石窟。昌龙乡与锡金王国毗邻，海拔约 5000 米。石窟开凿在断壁上，共 5 座洞窟，洞窟内原有壁画，但已基本脱落，第三窟内四壁有浮雕造像，造像手法为石胎泥塑，即在窟壁上先雕凿出大体轮廓后再抹泥成型。菩萨天女等多袒露上身或右袒，长裙薄如蝉翼，裙下双腿清晰可见，有椭圆形头光，但多无背光，头冠为三花宝冠，这些造型特点均属西藏早期造型的特征，尤其是技法与查拉鲁埔石窟造像大同，有可能是吐蕃王朝时期的遗作。乃甲切木石窟寺也是继拉萨查拉鲁埔石窟寺之后在西藏境内发现的第二座吐蕃时期的石窟。考古工作者在西部西藏又陆续发现一些石窟，但已属于“后弘期”以后的遗存。

除了上述的这些石窟造像外，近年来又在藏东昌都和青海玉树地区发现有吐蕃时期比较正规的摩崖佛教造像，特别是由于这两个地区的佛教造像都有古藏文题记，为目前吐蕃时期仅存的有确凿年代记录的遗存，可谓是弥足珍贵的古代文物。

昌都丹马岩石雕群位于昌都察雅县香堆区仁达乡境内，这一组摩崖石刻正中为大日如来像，两侧排列八大弟子，但造像损坏严重，唯下方镌刻的经文及题记等藏文部分还比较清晰。根据这组藏文铭记，可知这组高浮雕摩崖佛教石刻造像于公元 804 年（藏

何强：《西藏岗巴县乃甲切木石窟》，载《南方民族考古》第 4 辑，第 179—186 页，四川科学技术出版社，1991 年。

历猴年)，由一位名叫益西央的方丈委托藏汉工匠们共同雕凿的。铭记中明确记载了藏汉之间的会盟，颂扬了当朝赞普兴佛的圣德，铭记中还详细地记录下参加这次造像工程的所有工作人员名单，主持、总仆役、技术指挥以及工匠（其中还包括两名汉族工匠）。



图 42 青海省玉树大日如来佛堂内的菩萨造像

无独有偶，在距离丹玛岩佛教雕刻点 300 公里的青海玉树贝纳沟文成公主庙，也有一组吐蕃时期的佛教摩崖石刻群像（图 42）。有趣的是据这里的古藏文铭记记载，这一处佛教摩崖造像的主持人也是益西央方丈，所雕刻的内容亦为大日如来佛教与八

恰白·次丹平措撰文，郑堆、丹增译：《简析新发现的吐蕃摩崖石文》，载《中国藏学》1988 年第 1 期。恰白在文章中还指出，该铭文特别强调吐蕃的百姓必须要信奉佛法，反对佛法者不仅自己会受到严惩，他的父母亲属也均会受到惩罚。铭记反映了赤德松赞时期因推行佛教而引起的社会矛盾。恰白先生认为，这组经文与铭记对研究吐蕃王朝时期的历史、佛教文化的传播、僧侣对汉藏会盟的贡献、吐蕃时期藏语文的运用，吐蕃时期的雕刻艺术的进步等的认识都具有重要的意义。

大弟子的群像组合，制作时期则是公元 806 年（藏历狗年，比昌都丹玛岩石刻造像只晚两年）。也就是说，昌都丹玛岩摩崖石刻与青海玉树文成公主庙的摩崖石刻相距不远；雕刻内容相同且均为浮雕形式；主持人似也同为一人（益西央方丈）；两者又同属于一个时期（前后相差两年）；但值得注意的是，两者在造像风格上却有明显的差异。

首先，造像的排列方式不同。两处造像都把大日如来佛教放在中心位置上，但周围八大弟子的排列方式不一样。丹玛岩的佛像群是八大弟子呈坐姿，排成两个竖列分别坐在大日如来的左右两侧，类似于这种排列方式可在敦煌吐蕃占领时期吐蕃式帛画中见到（大英博物馆藏斯坦因藏品第 50 号），说明这种构图是当时流行于吐蕃的大日如来佛画（或雕塑）的图形。而贝纳沟文成公主庙的摩崖造像中的八大弟子则排成两个横排，分别立于大日如来的两侧，研究者认为这种排列方式是按唐代佛画的惯例安排的（图 43），八大弟

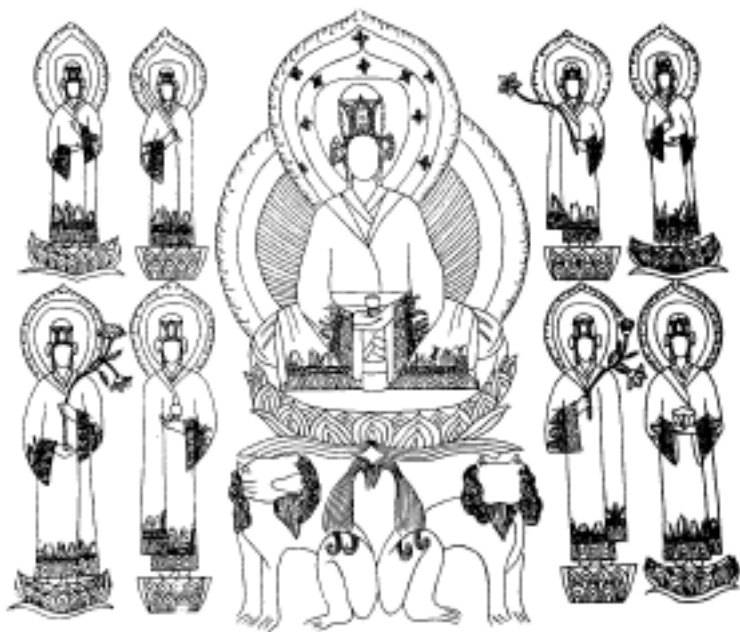


图 43 青海玉树大日如来佛堂大日如来佛
与八大菩萨石刻组像示意图

子侍立于主佛两侧。

其次，两者的造像群服饰上有较大的区别，丹玛岩佛像基本是南亚式表现，上身袒露下身着裙装，而文成公主庙则身着吐蕃贵族常穿的翻领胡式长袍，这种服装与敦煌吐蕃占领时期洞窟壁画中的吐蕃赞普的服装很是相似；造像的头上束“高桶形”缠头，这种“高桶”形的缠头正是松赞干布特有的王冠样式，缠头上还覆以法冠；很显然，文成公主庙里的佛菩萨们穿戴着的正是吐蕃赞普或贵族们的服冠。让佛与菩萨穿上吐蕃贵族的服装——这是整个吐蕃时期佛教艺术中都未曾见到过的表现手法，它应当是佛教吐蕃化的一个重要标识，类似的表现手法在吐蕃时期（前弘期）目前只见到这一例，但到了后弘期初期（11世纪），这种表现手法曾流行一时。另外，两处造像的大日如来佛与菩萨的面部表现上也有明显的区别，丹玛岩雕刻的佛菩萨基本上是按照当时传入西藏的印度——尼泊尔样式塑造的，而玉树贝纳沟文成公主庙的造像显然具有汉地特点。

综上所述，我们的结论是尽管这两处摩崖石刻属于同一时期，大致也属于同一地区，表现的内容及主持的方丈也相同，但却遵循着不同的艺术传统，而这一点颇能反映出吐蕃时期美术发展多元化的状况。

二、吐蕃时期的泥塑、木雕及金铜塑像

山南吉如拉康，根据《巴协》记载是西藏最早的古代寺庙之一。佛堂内供奉的释迦牟尼及八大菩萨、力士、供养人等泥塑大型造型均为早期杰出的佛教雕塑遗作。判断这些雕塑为吐蕃时期的遗作有充分的根据，首先，残破塑像中暴露出像体内中轴上有

参照汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，载《中国藏学》1998年第1期。

吐蕃手书特征的经咒文字，塑像后又有程式古老的经架和鹏螺龕门；其次，塑像的服饰为披帛依体下垂，长袍拖地覆盖足面，结带下飘垂至膝下，为隋唐时期流行的服饰样式。但上身袒露，仅着披帛，又是一种西域风情。因此这组雕像在风格上很可能受到过于阗美术的直接影响。主像释迦牟尼为座像，高 3.2 米，雄浑伟岸，厚重庄严，颇具古风；两侧的菩萨弟子与供养人，力士均高 3 米为立像，上体稍向前倾，面目端正清秀，娥眉细长，两眼距离较远，神色恭顺虔诚（图 44）。吉如拉康的泥塑可以被看



图 44 山南吉如拉康中心佛堂
内吐蕃时期的菩萨立像

参照罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》1990 年（Early Temples of Central Tibet. By Roberto Vitaly. 1990 London.）；又见西藏文物普查队《乃东县文物志》中的“吉如拉康”一节 pp. 17—32，1986 年。

作是吐蕃时期最具代表性的杰作。

一般认为，布达拉宫法王洞中的泥塑造像也属于吐蕃王朝时期，法王洞“曲杰竹普”指松赞干布修行的洞窟，内有松赞干布及二妃赤尊公主、文成公主、王子贡日贡赞及大臣禄东赞、吞米桑布扎的泥塑造像，相传为七世纪时的造像。从造型手法看显然比同时代的石雕更娴熟细腻，更具有表现力，藏王英俊沉稳，王妃高雅淳朴，服饰衣纹很有质感并富于装饰性格。比较而言，一尊传为吐蕃王朝时期松赞干布的金铜像，看来更具有吐蕃时期雕像的风貌，造像古朴厚重，服饰与头冠均为吐蕃时期的原貌，特别是服饰上硕大的圆形图案，那是吐蕃时期很有代表性的，显示贵族身份的图案，因此这尊铜像无疑更具有考古学的意义（图45）。



图 45 吐蕃时期松赞干布金铜雕像

吐蕃时期的木雕主要是镌刻在柱楣，门楣上的一些遗存，数量不多但却非常之精美，大昭寺觉康殿内的门楣、柱楣木雕有明显的尼泊尔风格，在狭长的条状面积中构成一幅幅佛传故事图画，是吐蕃时期木雕艺术的精品（图 46），久赋盛名。另外山南乃东吉如拉康的柱楣上的飞龙走凤的浮雕图案又颇具唐风，显示出吐蕃王朝时期艺术的多元性特点。



图 46 吐蕃时期大昭寺门楣上的佛传木雕

第三节 吐蕃时期的绘画艺术

一、关于吐蕃时期的绘画遗存

随着佛教文化的深入，寺庙寺院的建立，吐蕃时期的佛教壁画极可能有过很大的发展。据《巴协》文献记载：加采布坚这位雕塑家同时又是一位著名画家，他以藏族人为模特塑造出马头明王、度母、观音等造像，也在桑耶寺留下了画迹。吐蕃时期的绘画据说主要依据印度的《舍利子问答要点及注释》这一造像量度经的译著。

然而。吐蕃时期的佛教绘画遗存，因为以下一些原因而没能得到很好的保存：一是发生在公元 842 年左右的禁佛事件，这一次的禁佛进行得十分彻底，不少佛教艺术遗存遭到严重破坏；二是紧随其后的奴隶平民大起义，这一次大起义也扫荡了不少王室的庙坛；三是历史的久远，再加上绘画（无论是壁画，还是帛画），往往要比建筑与雕塑更难保存；总之，目前能够看到的吐蕃时期的绘画，确实是非常稀少的，尤其是卫藏地区的吐蕃艺术遗存，更是凤毛麟角。

吐蕃王朝时期，始自公元 7 世纪初松赞干布赞普统治时期，结束于最后一代赞普朗达玛时期（848 年），在这 200 年的时间里，“吐蕃王国”的疆域有过很大变化，前 150 年，经数代赞普的武力扩张，在 8 世纪末叶，吐蕃已拥有西部大面积的疆域，并将丝绸之路囊括至她的国土范围内。自此，吐蕃王国实际上拥有两大块政治、经济、文化的区域：第一大块是以卫藏为核心的西藏高原本土；另一大块是唐“安史之乱”以后吐蕃逐渐占领的原唐朝的地盘，它包括了河湟、陇右、河西、西域以及川西北的一些地区，后者我们称之为吐蕃占领地区。公元 848 年吐蕃王朝灭亡，西北的吐蕃占领地区才相继脱离了吐蕃的控制。但在公元 8 世纪后期至 9 世纪中期，西北大部分地区为吐蕃占领地区，这期间，这些地区除了延续本地区传统文化之外，也出现了吐蕃文化的影响（如这些地区出现了藏文简牍；在艺术上也反映来自吐蕃式印度艺术的影响）。因为这样的历史原因，吐蕃时期的绘画遗存，既可能保存在卫藏本土；也就可能保存在原吐蕃占领地区。人们习惯上认为，吐蕃的文物应当主要保存在卫藏本土，因为这一区域为藏族传统文化的核心地带，但实际上，就这两个地区实际发现吐蕃时期绘画遗存的数量而言，后者发现的数量及质量，反而远远高于前者。

事实上，就目前的考古发现看，西藏境内已很难看到属于吐

蕃时期的画迹，大昭寺中心佛殿二层上残存的壁画遗迹，可能有极少数的部分属于吐蕃时期的遗存（图 47），图 47 是一块著名的残片，这一壁画残片被认为是吐蕃时期少量遗存之一，画面已漫漶不清，正中主尊像的造像显示出早期印度波罗艺术之风，早期波罗艺术造型严谨，体态苗条，装饰性不强，显得比较朴素。



图 47 大日如来与众菩萨
大昭寺早期壁画



图 48 松赞干布像
布达拉宫法王洞内早期壁画

另外一组可能属于吐蕃时期壁画遗存的是布达拉宫法王洞里的壁画，与大昭寺早期印度波罗风格不同的是，法王洞内的这些壁画显示出两种风格：一种是受到唐朝画风影响的人物画，显然，像松赞干布与重要大臣这些世俗人物的表现时，汉地绘画的因素便出现了（图 48）；另一种是来自印度的波罗画风，洞内的菩萨属于佛像类，在表现佛教造像时，印度画风的影响是相当明

显的；西藏绘画在后来的发展过程中也显示出同样的特点，在表现高僧罗汉或历史人物时，艺术家会采取东亚的艺术手段；在表现佛教造像时，他们会更多地遵循印度的佛像标准。

应该说，吐蕃时期的绘画遗存，较多地保存在当时的吐蕃的占领地区，其原因也很简单：由于吐蕃占领地区远离吐蕃本土，它们受到吐蕃核心地区的政治形势影响相对也较小，因此当吐蕃国内出现严重的禁佛运动、吐蕃的佛教文化受到致命的打击，以及接踵而来的吐蕃王朝自身的崩溃等重大政治事件时（这些政治动荡、战争及动乱，特别是后来吐蕃王朝的覆灭都相当严重地毁灭了大量的文物），许多吐蕃时期的艺术反而能够在这些地区得到保存，也就是说，这些地区保存吐蕃时期艺术遗存的可能性反而高于卫藏本土。这也是为什么近年来，从藏东、青海河湟地区、敦煌、安西、于阗等地的考古发现里，传来了不少吐蕃时期考古文物的发现信息。相对于卫藏地区吐蕃时期艺术文物实物的匮乏，这些地区倒保留下不少真正的吐蕃（唐朝）时期的艺术遗存。目前发现了吐蕃艺术遗存的有青海的都兰遗址；敦煌莫高窟的藏经洞帛画；安西榆林窟的壁画；于阗等丝路南道一些绿洲城

大昭寺二层迴廊内保存的早期壁画残片（现已被移至西藏文物管理委员会保存）中，有一小部分可能属于吐蕃王朝时期，但其主要部分的构图与人物造型均表明它们更接近 11—12 世纪西藏流行的“波罗——中亚”艺术样式。吐蕃王朝倾覆之前，曾大规模灭佛，大昭寺不可避免地再次受到严重的破坏，12 世纪以后山南的地方政权与西部古格王系都曾经出资对大昭寺进行修复。大昭寺内少量的古代壁画很可能正是 11—12 世纪修复时的产物，壁画上的胁侍菩萨确为 11—12 世纪卫藏地区的流行样式。参照宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社 1996 年；另外关于大昭寺早期壁画的年代，国外有研究者认为当为 1086 年左右，其制作大抵与尚噶译师的活动有关。见〔德〕麦克·汉斯《早期西藏艺术的唯一瑰宝——11 世纪的扎塘寺壁画》，载《东方文化》1994 年第 6 期。原文为 *A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa. By Michael Henss. Orientation, Vol 25. No.6, June.1994.*

市的考古遗存等等。

二、青海都兰吐蕃绘画遗存

20 世纪 80—90 年代，青海省考古所便在海西蒙古族自治州都兰一带发掘了一批吐蕃古墓葬，发现了大量中古时期的丝绸织锦，其数量之多、品种之全、图案之精美、时间跨度之大（6 世纪末至 9 世纪中期），在国内亦属罕见。丝绸残片多达 350 余件，不重复图案的品种达 130 余种，其中 112 种为中原汉地织造，占品种总数的 86%；18 种为西亚、中亚所织造，占品种总数的 14%。这些精美的唐代织锦图案，对于丝绸之路“青海道”（又称“吐谷浑路”）的研究，对于汉藏文化交流的研究，都具有重要的意义。

2002 年，青海省考古所与海西蒙古族自治州博物馆又对海西蒙古族自治州德令哈市郭里木乡的两座吐蕃古墓进行了清理和发掘，这里出土的吐蕃墓葬木棺四面均有彩绘，其中棺档头绘有四神、花鸟；棺侧板绘有狩猎图、商旅图、宴饮图、帐居图、交媾图、射牛图等，内容十分丰富。这批墓棺板画不仅是迄今为

西方织锦中有独具异域风情的粟特锦，且数量较多；一件织有古波斯人使用的钵罗婆文字锦，是目前所发现的世界上仅有的一件属于公元 8 世纪的波斯文字锦。参照许新国：《中国青海省都兰吐蕃墓群的发现·发掘与研究》，载 [日]《中国青海省丝绸之路之研究》，[日]丝绸之路学研究中心《丝路学研究》第 14 期，2002 年，第 220 页。

墓葬葬位于东距德令哈市 30 公里处的巴音河南岸，属郭里木乡夏塔图草场山根。墓葬上方有高约 1.5 米的封土，两座墓葬均为竖穴土坑形制，墓室均为长方形单室，有长方形斜坡式墓道。其中一座为木椁墓，为男女合葬墓，出土大量丝织品，另有木碗、木鸟、木马鞍等随葬品，木椁的两侧还殉有完整的马和骆驼各 1 匹。另一座系竖穴土坑墓，为迁葬墓（先将零散的骨架装于一小棺内，再将小棺置放在大棺中），出土丝绸残片、木鸟、木马鞍和漆矢箠等。许新国：《郭里木吐蕃墓葬棺板画研究》，第 56 页，载《中国藏学》，2005 年第 1 期。



图 49 朱雀图，
青海吐蕃墓葬出土棺板画

止在青海地区发现的最早的吐蕃系绘画，它所包含的丰富内容，对认识吐蕃时期青海吐蕃社会生活与风俗习俗，也很有帮助。

四神图绘于棺两头的挡板上，玄武的蛇龟相缠为中原南北朝以来的定式；青龙图像与唐代墓葬壁画中的形式较为接近；白虎为虎头正视的形式，与唐画差别较大；朱雀的形象似乎更显示出中亚、西亚艺术的影响（图 49）。从其四神图的画法看，既取法于中原；同时

又受到了中亚西亚艺术的影响；融合了多种元素，形成了自己的风格。

棺板画中有大量描述吐蕃贵族生活场面的风俗画，狩猎图分成上下两组，上面一组表现了围猎野牦牛的情形，一位猎手骑马转身向后射箭；另外两位骑士则从后面围追堵截。两头狂奔的野牦牛中一头背部已经中箭。下面一组一位骑猎者正在追赶 3 头鹿，

墓葬葬位于东距德令哈市 30 公里处的巴音河南岸，属郭里木乡夏塔图草场山根。墓葬上方有高约 1.5 米的封土，两座墓葬均为竖穴土坑形制，墓室均为长方形单室，有长方形斜坡式墓道。其中一座为木椁墓，为男女合葬墓，出土大量丝织品，另有木碗、木鸟、木马鞍等随葬品，木椁的两侧还殉有完整的马和骆驼各 1 匹。另一座系竖穴土坑墓，为迁葬墓（先将零散的骨架装于一小棺内，再将小棺置放在大棺中），出土丝绸残片、木鸟、木马鞍和漆矢箠等。许新国：《郭里木吐蕃墓葬棺板画研究》，第 57 页，载《中国藏学》，2005 年第 1 期。

其中两头鹿已身负伤。画面以很好运动感，表现出猎手追赶捕捉动物时的精彩瞬间，动物的表现尤其出色，造型准确生动，形象地表现出动物的奔跑样态，勾线与色彩平涂结合，没有明确的晕染，但动物躯体的体积感与鬃毛却都表现得生动贴切（图 50）。画面上下两组狩猎图的中间，巧妙地加进了一组商旅图，这应该是青海吐蕃墓葬棺板画比较独特的绘画内容，行进在前面的是 4 位头戴帽、身着圆领或翻领窄袖长袍骑在马上的武士，4 人均佩戴“胡禄”（箭囊）；走在后面的两人有一人已模糊不清，另一人为武士形象，头缠巾，身着圆领窄袖长袍，系腰带，腿侧亦有胡禄。行走在前后武士中间的是一满载货物的骆驼，它的背上驮着一层层成匹的丝绸。商旅图反映的是丝绸之路青海路的繁荣，南北朝时期，丝绸之路青海道因为吐谷浑民族作为中西贸易的中介，一度很是繁荣；唐朝吐蕃兼并吐谷浑之后，这里又成为吐蕃与唐朝的中介，从青海南经柏海进入西藏高原的南路很快又兴旺起来。



图 50 狩猎与商旅图，都兰吐蕃墓棺板画

青海吐蕃墓葬所在地的德令哈正是这条通道上的一个重要中间站，吐蕃棺板画的商旅图充分反映出丝路青海道的繁荣以及青海丝绸之路的一些特点。一是商贾们贩运货物以武力护送，护送者似主要以吐谷浑武士为主，这是南北朝以来吐谷浑作为中西贸易中介的一个重要特点，而吐谷浑使用货运工具也主要是骆驼。二是吐谷浑是吐蕃唐朝时兼并的四大羌系民族中汉化程度相对较高者，青海吐蕃墓葬棺板画的题材内容，如四神图、宴饮图等都与中国西北与北方地区墓葬壁画有明显的同步性，绘画表现手法上也有相似性；与此同时，由于该地区位于原吐谷浑族政治经济核心区域，其绘画中除了表现吐蕃军事贵族的生活场面外，还有一些吐谷浑民族旧有风俗的保留，如胡囊、服饰、骆驼、树纹等。总之，这些绘画与当时吐蕃文化核心区域（卫藏）的绘画尚有一定区别，它反映了吐蕃与中原文化的双重影响。三是来往于这条通道上的主要商品为丝绸，吐谷浑时期及后来的吐蕃占领时期均如此，青海都兰、德令哈等地吐蕃墓葬出土大量丝绸织品，也是同由于这个原因，从这些地区出土的丝织品图案看，中央王朝的影响占主导地位，同时来自中亚、西亚艺术的影响也占据了一定的比重。

护送货物的武士的服饰主要为圆领窄袖长袍，佩戴“胡禄”，这种装束似更接近北方胡服。按吐谷浑王族原为东胡族系鲜卑支系慕容拓跋氏，其服饰可能与吐蕃尚有一些区别。

“魏废帝二年（公元553年）……是岁，夸吕又通使于齐氏。凉州刺史史宁觐知其还，率万计”。《周书·吐谷浑传》。

唐朝吐蕃兴起后，一直向其东面扩张，自7世纪中叶起至7世纪末期，逐渐兼并青藏高原东北部的诸羌，其中较大的四个民族（自西向东）为羊同、苏毗、党项与吐谷浑（藏语分别称之为：象雄、孙波、木雅与阿柴）。四个民族中，吐谷浑是最后被兼并的，时间大致在公元767年前后。《唐书》与古藏文敦煌吐蕃文书《赞普大事记》对此均有记载。

三、敦煌的吐蕃绘画遗存

尽管西藏境内现已很难见到吐蕃时期壁画的真迹，但是在远离西藏腹地的河西走廊上的古代沙州（敦煌），公元 786—848 年期间曾为吐蕃占领时期，敦煌在长达在半个世纪的时间里，成为汉藏文化交流的重要枢纽。在敦煌也保存了不少吐蕃时期与西藏相关的艺术遗存，它们主要分为两大类：一类是壁画部分；另一类是帛画或纸画部分。

1. 敦煌的吐蕃壁画

唐朝“安史之乱”以后，吐蕃逐渐占领河湟、河西等地区，公元 787 年，敦煌最后被吐蕃占领，并很快成为吐蕃统治河西地区的重镇。自公元 787 年敦煌归属于吐蕃管辖直至公元 848 年敦煌人张议潮起义回归唐朝为止，敦煌有半个多世纪的时间归属于吐蕃的统治（这个时期又称敦煌的吐蕃占领时期）。这一政权上的剧烈变换，在敦煌壁画中也有明确的反映，敦煌莫高窟第 159 号洞窟东壁南侧便绘制着《吐蕃赞普礼佛图》，画面中各国王子赴会行列中，吐蕃赞普走在最前面，赞普戴红毡高冠，穿白色长袍，束腰带，佩长剑，鼻隆目长，气宇轩昂，在伞盖随从的簇拥下缓缓前行。在各国王子中独尊吐蕃赞普的壁画格局清楚地反映出中唐敦煌地方政权的更迭转移。敦煌壁画中虽然表现出此一时期敦煌政权统治上的变迁，但壁画本身却基本沿袭着盛唐以来的汉地画风，在壁画方面真正显示出吐蕃艺术进入的，目前只发现了一例，这就是安西榆林窟第 25 号窟内的西壁壁画“八大菩萨曼陀罗”（图 51）。这幅“八大菩萨曼陀罗”壁画则是浩如烟海的敦煌唐朝壁画中，目前唯一能够确定为吐蕃系艺术的佳作。

这幅壁画之所以能够确定为中唐吐蕃占领时期具有代表性的吐蕃系绘画样式，理由有三：一是因为它与公元 804 年凿刻在藏东昌都丹玛岩的那组摩崖石刻在造型与内容上都有明显的一致



图 51 敦煌榆林窟第 25 窟大日如来佛壁画

性，彼此可以相互印证。前述已经提到，藏东昌都丹玛岩的这组摩崖石刻是吐蕃王朝时期极少出现明确年代题记中的一例，难得的是它的艺术表现又呈现出比较典型的吐蕃系艺术风格，因而它的存在与拉萨查拉路甫石窟雕刻一样，为我们今天认识吐蕃王朝时期的艺术面貌提供了极宝贵的实物资料。二是第 25 号窟正壁的壁画与同窟南、北、东三壁上的敦煌汉式壁画在题材和表现形式上存在着明显的区别。榆林窟第 25 号洞窟原本也是整个敦煌中唐时期的经典式洞窟，它的经典性有两层含义：首先该洞窟壁画存在着两条艺术线索——正壁正中的“八大菩萨曼陀罗”为吐蕃系绘画；正壁两侧和南、北、东三壁面上的壁画则为典型的敦

煌汉系绘画——西方净土经变图、普贤文殊经变图等，因而这个洞窟特别能反映出中唐敦煌吐蕃占领时期文化之现状（而这样存在着明确的两条线索的中唐敦煌洞窟壁画据我们目前粗浅的了解似乎只有榆林窟这一例）。其次是该窟壁画内容与形式虽然存在着两个不同的系统，但它们的艺术表现均很成熟，代表着中唐时期汉藏艺术的最高水准，特别是南北东三壁上的大型经变图，为中唐汉系壁画的经典之作。三是该壁画所表现的内容，即“大日如来与八大菩萨”（《大日如来菩提现证经》或是《八大菩萨曼陀罗》）也是吐蕃王朝后期流行于吐蕃占领地区（藏东、陇右、河西等地）的主要题材。

一般的研究，常将敦煌莫高窟 158 号窟内一铺关于吐蕃赞普礼佛的壁画作为中唐吐蕃占领时期的代表作。事实上 158 窟的这铺壁画只是在各国王子礼佛队伍里更加突出了吐蕃赞普的地位，反映了中唐时期吐蕃政治地位的大幅度提高，但就艺术表现而言，这些壁画仍然遵循着敦煌原本的艺术传统，壁画的创作者很可能仍是敦煌的汉族艺术家。而榆林窟 25 号窟正壁的“八大菩萨曼陀罗”壁画，无论是内容还是艺术表现样式都显示出新的特征，尤其是细节方面，像菩萨宝冠的造型、佛背光的样式、佛菩萨的莲花宝座、甚至是宝座下面的白狮等等——这些基本的细节反映出该铺壁画所遵循的并不是敦煌的固有模式，而是新的艺术范本（来自印度，并且很可能是由吐蕃传入敦煌的底本）。艺术的发展有它自身的规律性，一般来说形式因素会相对稳定和滞

瑞士籍藏学家阿米·海勒在 1997 年北京国际藏学讨论会上曾汇集丰富资料以证实大日如来与八大菩萨的主题曾盛行于吐蕃王朝时期藏东、陇右、河西等地区的吐蕃艺术中。参照阿米·海勒《西藏大日如来现证经文化》，Army Heller: The Cult of Vairocana in Tibet / 750 - 1200 A.D. / According to Tibetan Rituals from Dunhuang Manuscripts and Aritistic Representations. 转引自《1997 北京藏学讨论会论文提要集》中国藏学出版社 1997 年。

后，特别是民族艺术的表现形式总会有意无意地遵循着本民族的审美规范，从而使它的沿袭总是循着某种特定的轨迹进行之。

2. 敦煌的吐蕃帛画

壁画是敦煌正统艺术的代表者，敦煌中晚唐壁画因时代的变迁与政局的变动，出现了一些新的变化，这些变化主要反映在内容题材方面，至于它的艺术表现形式——依旧是“唐风”不变。比较而言，敦煌的小型帛画类，则更多随意性和变通性，它们的作者可以是任何一个民族的艺术家的，因而这一部分也就最能反映出敦煌诸多民族文化相互交流的状况。藏经洞的帛画纸画虽然只是敦煌艺术沧海中的一粟，却包含了丰富及多种层次的文化信息，也是当时敦煌各民族艺术（汉、胡、羌、藏、西域及中亚诸族等）的荟萃。

在莫高窟第 17 窟内保存着相当数量的早期帛画和纸画。这些极其珍贵的古代帛画、纸画一直被封在一个藏经洞里，在 20 世纪初（1900 年）才被发现，不幸的是它们才见天日不久，其中的大部分又被英国人斯坦因与法国人伯希和掠去，这些文物现分别收藏在英国大英博物馆、法国国家图书馆和印度新德里艺术博物馆内。在斯坦因与伯希和掠去的大量的经卷、文本及绢幡画里有相当数量的藏文写本和一部分不同与同期敦煌汉画风格的帛画、纸画，这些便是 9—11 世纪时期由藏族艺术家们完成的绘画，其中当然也包括了属于吐蕃时期（9 世纪左右）的藏式绘画，正是这些藏式帛画、纸画为我们今天认识吐蕃时期西藏绘画原貌提供了可靠的依据。

藏经洞发现的数百幅绘画中，吐蕃系绘画约占数十幅，有帛画、麻布画和纸画三种材料，除极少数有并不那么明确的年代记载外，它们大多只能说是公元 8 世纪后期直至 11 世纪前期的艺术遗存。吐蕃系绘画的数量虽然不多，风格却已呈现出多样性，概括起来大致有三种类型：属于第一种类型的是绘制在麻布上的佛画。其代表作为斯坦因大英博物馆藏品中的第 50 号作品（见

图 52)。一般而言，汉地的卷轴画通常是画在绢上，并不画在麻布上，用麻布作画布是印度特别是尼泊尔绘画的习俗，这种绘画习俗对吐蕃早期绘画有一定的影响，在敦煌藏经洞里我们也能找到一些画在麻布上的作品，不过这类作品数量较少，且保存状态也不尽理想。从斯坦因第 50 号藏品残存的图像看，其绘画样式属于比较典型的印度——尼泊尔古代绘画模式，画幅通常较小，构图也比较简单朴素，画面上排列着一些坐佛或菩萨，既无背景，诸像之间似也无明显的联系。人物表现虽然没有明显的明暗处理，却有种体积感。从艺术传播的渠道看，这类绘画当直接自印度或尼泊尔进入西藏，继而又从西藏传入敦煌。吐蕃自公元 8 世纪后半期正式引入佛教文化以来，其美术的确遵循着来自印度——尼泊尔美术的传统，这种样式不仅流行于卫藏地区，也随着吐蕃对敦煌的占领，由一些藏族艺术家带至敦煌，正是这种佛画传统，成为敦煌吐蕃占领时期藏系绘画最初的摹本。



图 52 敦煌藏经洞帛画斯坦因藏品第 50 号作品



图 53 莲花手金刚,敦煌藏经洞吐蕃时期帛画

第二种类型已明显“吐蕃”化，这类作品以大英博物馆斯坦因第 103 号收藏品为其代表（见图 53），其古拙简朴的造型与同时期西图藏腹地拉萨的查拉鲁甫石窟雕塑相互印证，这一类的绘画材料有用绢的，也有用纸的。如果说敦煌吐蕃占领时期的第一类麻布画遵循的是印度——尼泊尔绘画的模式，那么，敦煌的这第二类藏式绘画似乎显示出更多的文化内涵，它们也许应该引起我们更多的注意。这是一些“藏味”十足的绘画类型，我们有理由相信，它们更能体现吐蕃时期吐蕃本土绘画的一些特点。它们通常为一种特殊的画幅，呈竖条状，一般长约 50 厘米，宽约 14 厘米（50×14 厘米），是一种长条形帛画。这类帛画构图比较简单，画面上通常只有一位菩萨立于莲花座之上；除少数菩萨背后为圆形项光外，大多为马蹄形或长圆形项光；菩萨头戴三叶冠或宝冠，披散在两肩上的若干缕长发带有某种装饰

性效果；上身坦裸，披帛带，戴项饰与臂钏，腰下着色彩斑斓的薄丝紧身裙裤；垂下的那只手臂长至过膝，体魄粗壮，两腿又粗又直。

上述这类长条形帛画在敦煌发现有若干幅，现大英博物馆藏 3 幅（斯坦因收藏品第 101、102、103 号作品，图 53 为其中的第 103 号收藏品——作者注），印度新德里艺术博物馆尚收藏若干，均为斯坦因在本世纪初掠走之物。与第一种绘画类型相比较，这类绘画除了

造型上显得特别粗壮结实，缺少前者那种柔软与灵活的体态变化外，在绘画手法上也有自己的特点，用色单纯，色彩很重，并且显示出某种体积感的表现效果，这些均与前者有明显的不同。这种长条形帛画在当时的敦煌似为一种定制，但也存在着两种风格，一种是上述的非常典型的藏式风格；另一种则是明确的汉式风格。汉式风格的长条形帛画的制作显然是有着明确的目的，它们通常都会被制作成用于一种特殊用途的经幡画，加上装裱的盖头及飘带，全长可达172~187厘米之长。同样形制的藏式长条帛画也同样可能用于相同的目的。

第三种类型为藏汉合璧式，这种绘画材料均为绢帛，这类风格中比较具说服力的是近年来引起国内外广泛关注的一幅大型唐中期绢画，画面极巧妙地揉进了当时敦煌存在的汉藏两种艺术风格，具有很高的艺术史价值，它就是斯坦因藏品中的第32号作



图54 药师佛经变图，敦煌藏经洞帛画斯坦因第32号藏品

品（见图54）。这是一幅典型的唐代敦煌绢画，画的内容是药师净土变，绢本着色，长 152 厘米，宽 177 厘米（相当大的一幅作品，也是斯坦因从敦煌掠走的大幅的作品之一）。画面大致可划分成上、中、下三个部分：上部画的是药师佛与两位菩萨；下部画的是千手观音菩萨像，他的左右分别是如意转轮王和回向转轮王；正中间是藏汉两种文字的题记，两侧是药师佛的两位胁侍菩萨。

作为一幅典型的敦煌唐代绢画，它的主要风格是唐代汉式佛画，但如果读者稍微认真地观看的话，便不难发现在主佛药师佛的左右两侧菩萨的画法，显然不同于当时流行于敦煌的唐代汉风，它们的造型概念不属于敦煌的传统样式，而是上述“吐蕃 - 尼泊尔”式造型样式。但除了这两尊菩萨像之外，画面上其他的人物，则是我们所熟悉的唐代敦煌绘画风格。唐代敦煌菩萨的面庞浑圆丰满，呈现为椭圆形；而“吐蕃 - 尼泊尔”式的菩萨面庞似呈现为长方形，尤其额部较宽，略见方形。眼睛的画法，敦煌盛唐时流行用线条简练地勾勒出眼睛的轮廓，且多呈现为鱼形（为典型东亚人的眼睛轮廓），眼睛本身不长，但拖有一条较长的尾线；而“吐蕃 - 尼泊尔”式的眼睛多画成眼帘下垂式，眼睛本身形成一长长的弧形（这种下垂式眼帘的画法在后来的西藏绘画中得以保留，只是更带有装饰性格）。除了佛、菩萨的面相与五官上的差别外，两者的头髻与宝冠的表现也不同，藏式头髻在吐蕃时流行着一种桶形高髻，上缠有布帛，即我们前面提到的“高桶式”缠头（大昭寺与布达拉宫中松赞干布的雕塑便束着这样的高桶形缠头式发髻，敦煌莫高窟第 159 号洞窟壁画中的赞普像也有同样的发

[法] 海瑟·噶尔美著，熊文彬译：《早期汉藏艺术》中国藏学出版社 1994 年。

冠)，这种高桶式缠头前面又束宝冠，宝冠本身就很高，发髻又高耸在宝冠之后，由此宝冠与发髻常占整个头部的较大比例（往往占二分之一的比例，图55）。另外汉藏样式的明显区别还表现在项光与背光的形状上，敦煌汉式佛背光与项光流行小圆上又套大圆的光环，项光通常是罩在头部的小圆；而“吐蕃-尼泊尔”式的项光一般呈马蹄形或是一长圆形。上述的这一系列“吐蕃/尼泊尔”式的图像学特征在11世纪以后的吐蕃壁画和唐卡中均得以保存下来，并得到某种程度的强调。最后要特别指出的是该画中的菩萨还带有敦煌吐蕃时期的特有的一个特点，这就是菩萨垂下的那只手臂往往会有比例过长的现象。作品正中的藏汉文题记也向我们证实：藏族艺术家白央参与了这幅画的创作。

敦煌吐蕃系绘画虽然呈现出复杂多样的特点，但它们有共同



图55 药师佛经变图局部，吐蕃式
菩萨图像敦煌藏经洞帛画，斯坦
因第32号藏品

画面上的藏文题记的内容汉译为：“龙年，我，僧人白央为身体健康和作回功德？（利益所有众生）而在下列组画中作画：药师佛、普贤菩萨、妙吉祥王子、千手千眼观世音菩萨、如意转轮王、回向转轮王等佛像。”从藏文题记看，藏族艺术家白央参加了这幅画的创作。

点，那就是它们最初所遵循的绘画兰本很可能直接来自于印度（这与吐蕃王室选择了印度佛教有关），而这一兰本显然与敦煌原有的艺术传统有明显区别。我们知道敦煌艺术滥觞于东晋，发展于两魏，在唐朝迎来其鼎盛，其传统之深厚、样式之独特、内容之博大精深，已形成敦煌特有的佛教艺术体系。换言之，敦煌特有的艺术样式早已成熟，因此中唐时才出现于敦煌的吐蕃系艺术肯定会有种“另类”的感觉。在中唐的帛画类里，甚至是在壁画类里，我们已能见到一股不同于敦煌原有传统的“另类”的艺术。公元8世纪后期，印度大乘佛教及密教艺术进入拉萨，其艺术兰本不久后亦逐渐抵达敦煌，敦煌的吐蕃系艺术中的三种类型都或多或少地显示出与这一艺术兰本之间的关系。前述的第一种类型属于比较早期的遗作，因而保留着比较浓厚的印度造型特点；第二种可以看作是西藏艺术家们的创造，它们更多显示出西藏本土的特色；第三种则显示出吐蕃系艺术与敦煌汉地艺术的融合——它们尚保持着印度式的造型特点，但线条色彩等具体表现手法上已反映出敦煌传统艺术的影响；榆林窟第25号洞窟正壁壁画便属于第三种类型的绘画。

四、关于唐卡起源的讨论

“唐卡”为藏语的“thang - ga”、“thang—ka”或“thang—kha”，《藏汉大辞典》中释为“卷轴画”，一般指画在布面上的图画，布画画成之后还要按严格的规定进行装裱，可用木轴卷成一束，以便旅行者随身携带者。唐卡是西藏地区拥有悠久历史，形式相当独特，并得到充分发展的绘画形式，愈到近代，唐卡绘画的发展愈呈现出繁荣的景象。

关于唐卡的起源，意大利藏学家杜齐的观点在国际上有较大的影响，杜齐认为唐卡是从印度引进的一种绘画艺术形式，唐卡起源于印度古老的布画“pata—madala”（印度人画在布帛上的一

种宗教绘画，这种布画常用于宗教仪式，信徒利用它们宣扬教义，也因绘制它们而达到积累善业功德的目的)，这种绘画形式随着印度佛教的教义一同传入藏区。

近年来国内一些藏学家对藏语“唐卡”一词的词源进行了深入的考察，认为“唐卡”一词的词源及唐卡特殊的装裱形式与唐代汉地业已成熟的旗幡画之间存在着密切的联系，从而得出唐卡这种艺术形式的起源与发展与中原地区自汉唐至宋元经幡画的形成与发展有明确的关系，特别是与敦煌地区在吐蕃占领时期流行着的一种经幡画，联系得更为密切。

藏文典籍中最早出现唐卡的记载是藏史《巴协》。据《巴协》记载，在吐蕃建造桑耶寺中层时，曾悬挂有三幅大的丝缎唐卡，似说明唐代时吐蕃已出现唐卡。不过《巴协》成书于12世纪，也就是说至迟在11世纪（宋朝）前后，“唐卡”一词已经出现，即唐卡艺术这种形式大致出现了；又据藏族艺术界流行的说法是西藏出现唐卡是在宋代，一般认为唐卡的起源与11世纪阿底峡大师入藏传教活动有关；而我们目前所知最早的西藏唐卡作品也属于宋朝（11世纪左右）；因此将唐卡的形成定在宋代是比较合理的。

然而，说到唐卡的起源，还需要进行一番梳理。“唐卡”意为“卷轴画”，是指经过装裱，能够悬挂的绘画作品，唐卡装裱的这一套模式的形成，无疑应是比较晚期的事（至少是宋代以后），但唐卡最早作为一种布画，出现于西藏，可能相当早，其

谢继胜：《唐卡起源考》，载《中国藏学》1996年第4期。

丹巴饶旦著，阿旺晋美译：《藏族绘画》中国藏学出版社1996年。

Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions—Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, Abrams, Inc. New York. 1998. 又 Marilyn M. Rhie and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion—The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

最早是可以追溯到唐朝的吐蕃时期。

唐卡最初的起源与印度佛教美术对西藏的影响有关，从敦煌收藏的麻布画，可以看出吐蕃时期藏族绘画的渊源确实来自印度或尼泊尔，只是当时尚属于草创时期，早期的印度（或尼泊尔）布画也已很难见到了。值得注意的是，出现于敦煌的吐蕃布画，很快就与敦煌当地的艺术形式相互融合了，从材料上看，在绢帛上画佛画，很快成为吐蕃绘画的主流，而且在具体艺术手法上，也很快融入了汉地的绘画因素。可见，吐蕃布画的进一步发展过程中，敦煌艺术的影响成分是愈来愈重了，这种经过融合交流过的艺术形式，在吐蕃时期是否对卫藏地区有过反馈，目前还找不到足够的证据，但到了后弘期初期以后，显然是有过深刻的影响的。

当然，这些布画毕竟还不是唐卡，唐卡的形成，尤其是唐卡独特的装裱形式的确与敦煌吐蕃占领时期的经幡画有更明确的关系。唐卡这一艺术样式的形成与五代、两宋时期西北吐蕃地区的艺术影响是分不开的。

综上所述，我们可以看到，吐蕃时期的佛教美术在建筑、雕塑、绘画等诸分类都具有规模，曾有过相当大的发展，并取得辉煌的成就。虽然目前吐蕃时期的美术，尤其是绘画艺术尚缺乏考古实物的佐证。但根据文献记载，我们仍能大致感受到藏民族在古代文明处于上升时期的那种蓬勃开放、生动强健的艺术创造力。无论是古代的那个规模宏大的布达拉宫、桑耶寺，还是古朴生动的雕塑与绘画都可以向我们证实这一点。与此同时吐蕃美术还显示出比较明确的时代特征：

其一是她在文化上开放明朗的性格。艺术风格上的兼收并蓄使吐蕃的美术具有样式多样化和文化多元性的特点，从其美术的传承影响上看，其线索主要来自几个方面：一是南方印度 - 尼泊尔的影响；二是东土唐朝文化的影响；三是波斯艺术文化通过吐

蕃丝绸之路对藏区的渗透。从当时吐蕃王朝王公贵族的服饰看，特别是青海吐蕃墓葬出土大量带有波期图案特点的布帛，均反映出唐朝时波斯文化对吐蕃的渗入；四是西域于阗的艺术影响在藏文史料中也有记载。总之，多种外来文化的影响在桑耶寺的建筑样式，大昭寺的木雕，吉如拉康的泥塑造像，以及山南藏王墓的石碑石兽等遗存中交汇融合。

其二是吐蕃时期除了文化上的交流综合，我们还能感受到其艺术中藏民族本土艺术因素的顽强表现，尤其是吐蕃后期艺术在逐渐地向本土特色的方向发展。我们认为无论是建筑，还是雕塑、绘画都已显示出藏民族吸收综合以及创新发展的雄厚实力。

其三是吐蕃王朝时期的佛教文化藏史中称之为“前弘期”，与之佛教文化发展同步的是其佛教美术尚属早期阶段。表现在寺庙建筑和雕刻造像上便显得古拙简朴，规模形制也相对较小，外来色彩相对浓厚，也比较缺乏民众基础。朗达玛灭佛后也就使拉萨、山南一带的早期佛教文化遗迹遭到比较严重的破坏。

当然，近年来不断发现的考古新发现在也不断地带给我们以新的启示、新的刺激与新的希望，我们期望着吐蕃文化的考古学有重大的突破，以帮助我们还原吐蕃中古时期美术的本来面目。

许新国：《都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究》，载《中国藏学》，1996年第1期。

第三章 宋元明时期的西藏建筑与雕塑

概 说

公元 842 年朗达玛灭佛，吐蕃王朝灭。雪域高原陷入混乱纷争之中。王朝建立起来的所有制度，形成的社会秩序乃至盟誓之约顷刻荡然无存。公元 869 年卫藏地区爆发了奴隶平民大起义对吐蕃社会无疑更是一次巨大的摧毁。起义过后，西藏社会出现了地方割据，“每条山沟都有一个官，每一个官都建造一座坚固的碉堡，各自管辖着为数不多的属民。”此时政治上虽然极端地分散，经济发展却呈现新的气运。奴隶占有制的崩溃，农业生产中庄园经济的雏形开始呈现，西藏逐步由奴隶制社会向封建社会转化。吐蕃王室的后裔及一些贵族逃散于各地，在一些地方建立地方政权，其中最重要的便是偏安西部的古格王朝，它始建于公元 10 世纪中叶，是吐蕃王室在血脉上的延续。

大约也就在 10 世纪中叶，佛教的中兴几乎同时从上部阿里和下路多康开始酝酿。卫藏地区鲁梅十人在青海丹底从师于公巴饶赛（公元 892 年—975 年），学成之后即返回卫藏地区传教，据《青史》记载，前藏再度流传佛教为公元 978 年。西部古格国王意希沃为正法兴佛，特派遣弟子 21 名赴克什米尔留学，后来只有两名弟子学成回国，其余皆因水土不服而客死他乡，学成的二人中仁钦桑波（公元 958—1055 年）为西藏历史上著名的大译师（洛钦），翻译了大量显密佛教经典，他译的密典被认为是“新密

咒”。由于古格王朝大力倡佛和大量译经，又恳请阿底侠大师来藏传教以及大量建寺，西部阿里成了上路宏法的中心。

在中原宋、元、明三朝的六七百年间，西藏地区可划分为前后两期：前三百年（公元10世纪后期至13世纪中叶）是西藏社会重新整顿和组合的时期，也是各个重要教派形成与崛起的重要的准备时期；后三百年（公元13世纪中叶至16世纪末）是教派获得大发展的时期。

宋朝的西藏基本上处于一种封建割据的状态，无论是社会政治体制还是宗教文化都处于一个早期发展、综合、形成的阶段，文化仍具有鲜明的开放性格，却已不具备唐朝吐蕃王朝对外的扩张性，外来因素仍旧浓厚，且成分比较复杂，文化呈现出多元化的特色。此时对于西藏社会的经济、政治、宗教、文化发展上的重要性正在于它的“形成”上。所谓“形成”是指：庄园经济的建立，西藏中世纪封建体制的日趋完善，为15世纪以后社会经济的迅速发展奠定了基础；雪域高原的各个重要教派都形成于这一期间（即公元11—12世纪），并在这以后的几个世纪中发展成熟，宁玛派、萨迦派、噶当派、噶举派等诸派的教义体系及修行方式正是在中世纪前期趋向于成熟；最早的活佛转世制度的出现（噶玛噶举的噶玛拔希的转世/公元13世纪末叶/），以及最早的政教合一制度雏形的出现（萨迦派地方政权的建立/13世纪—14世纪/），另外，新的藏族丧葬形式——天葬、塔葬、水藏等亦都产生于此一时期；总之，可以这样认为，如今我们所知道的西藏社会及西藏文明的一整套完整的体系，独具魅力的文化特色都是在中原两宋王朝时期（公元10世纪末叶至13世纪后期）完成了她所有细节上的规范化。此时佛教文化这一舶来之品已正儿八经地纳入到藏传佛教发展的轨道之中，融化到了藏民族古老文化的血脉之中。

元明两朝（14世纪至16世纪末叶）是藏传佛教文化日益成

熟的重要时期，它表现为一些有实力的教派争夺整个藏区僧俗统治权的斗争日趋激烈。首先是萨迦王朝的建立，13—14 世纪期间萨迦派地方政权同元朝政府建立起来的密切关系使西藏正式划入祖国的版图之中，也使萨迦派在整个藏区确立了她重要的领导地位；接下来的帕竹政权在 14—15 世纪取代了萨迦派的政治地位，成为藏区的实际统治者；15 世纪后期的仁蚌家族政权和 16 世纪以后的辛巴厦政权陆续登场，既反映了教派之间的斗争，更是地方政治势力与教派联合共同争夺统治权的斗争。

总的来说，宋代的西藏是教派林立，各自为政，但政治局势相对稳定；而后的元明两朝是西藏社会获得大发展，但教派间的矛盾斗争也开始加剧，矛盾焦点集中在格鲁派的扩张与发展上。这期间一代宗师宗喀巴（公元 1357—1419 年）博众家之长，建立了体系严谨的格鲁派。宗喀巴规范了教义学习的次第，完成了藏传佛教理论的体系化建构；他严格了僧侣戒行教规，将藏传佛教重新引入正轨；他的宗教改革使藏传佛教得到振兴，使之更符合西藏文明的发展规律；格鲁派的诞生预示着藏传佛教文化自身的进一步深化成熟，这也是格鲁派后来能够成为西藏最大的教派的原因所在，元明时期产生过的萨迦地方政权，噶当帕竹地方政权都一度统治过西藏，但最终没能形成 17 世纪以后由格鲁派建立起来的统一的政教合一政权，因此明代应该是格鲁派的形成与发展的重要准备时期。

从艺术史的角度看，宋元明三朝的西藏艺术也是相当独特、颇有个性魅力的，是藏传佛教美术发展过程中走向成熟的重要准备阶段。此时期的艺术遗存大部分属于地方政权或各个教派的产物，而不是王权的象征（既区别于吐蕃的王朝时期，也区别于 17 世纪格鲁派一统天下的教皇式的时代），其规模、级别、气势、经济基础都与近代不可同日而语，但它在艺术上所呈现出来的百花齐放、百家争鸣、争相辉映、生动活泼的格局，以及开放

明朗的性格却是继吐蕃王朝之后的又一段光辉的历程。

第一节 宋元明时期的西藏建筑艺术

宋元明时期西藏的建筑艺术有三个特点：

一是它在建筑史上的过渡性。它既同吐蕃时期建筑保持了密切的联系，又有创新发展，为近代建筑统一样式的出现打下了基础，属于承上启下的阶段；

二是它的发展仍是以两条线索展开的，既世俗的宫殿城堡建筑和宗教寺庙建筑这两条流脉，但在这几百年间这两条线索的脉络已不像吐蕃时期那样清晰明确地政教分离，而出现了彼此之间相互渗透相互融合的趋势。例如在城堡建筑群中宗教殿塔的比例日益增大，而大的寺院，尤其是教派的主寺也体现出明确的政权意识；

三是此一时期由于其文化传承上的多元化性格，寺院建筑尤其显示出丰富多彩的风格样式，此一时期寺院建筑虽然尚未形成统一的格局，但藏传佛教寺院建筑的基本样式已逐渐定型。

我们在叙述上仍以宫殿城堡等世俗建筑为一条线索，佛教寺院建筑为另一条线索进行之。

一、城堡式建筑

城堡式建筑包括两大类：一是由一些小王系建立的家族城堡；二是出现于14世纪中叶以后，帕竹政权在卫藏地区划分的地方行政所建筑——“宗”堡。始自公元11世纪的城堡建筑和始自14世纪左右的“宗”建筑，大致具有相同的特征：即它们都属于地方割据的大小国王或大小酋长们所占据地区的宫堡建筑群，所不同的是前者为封建家族的城堡；后者带有吏府的特点；

不过它们均属于世俗性质的建筑。

- 城堡建筑

吐蕃王朝灭亡后，大约在公元9世纪末叶，吐蕃王室后裔吉德尼玛衮因卫藏奴隶平民起义乃至王权内部之争被迫逃至西部阿里。其后代在西部建立了古格、拉达克、普兰三个割据王朝。而后不久又建立了亚泽王系。又据《汉藏史集》记载，吉德尼玛衮同父异母的弟弟赤扎西则巴贝，其子贝德、沃德、吉德被称之为“下部的三德”，在西部贡塘（现吉隆县境内）一带还建立了其他的小王支系。而他们的后代又有去了羌塘、后藏、雅隆等地区，也纷纷建立诸王室后裔的地方割据小王国。其中一支约在公元12世纪左右自西部返回山南“埃域”（今山南曲松县），建立了一支史称“雅隆觉卧王朝”的小王系。这些小王系因其血统上的高贵，在西藏各地成为有相当势力的封建割据点，它们遗留下不少中世纪王宫城堡性质的建筑遗迹。在这类小王系封建割据的城堡建筑中，最具代表性的是阿里古格王宫建筑遗迹，古格王国偏安西部，很快成为西部影响最大的重要地方政权，古格王宫遗址规模雄伟，建筑风格也比较独特。当然，西部地区还存在着其他一些城堡，只是它们大多只剩下断壁残垣，仅遗址而已。

古格王宫遗址坐落在阿里地区扎达县境内的象泉河边，依山而建，规模宏大，为一中世纪早期的城堡建筑群（见图56）。这类城堡建筑群在阿里地区又有多香、玛纳、卡尔贡、卡尔普城堡等遗址，具有一定的普遍性。但以古格王宫城堡为中心，其余大抵为王宫城堡的下属城堡。这类城堡建筑群多为一种综合性社区，集政治、军事、宗教、经济、文化诸功能为一体，性质更接

西藏历史的“中世纪”，此概念由西方藏学家提出，其中影响最大者为意大利藏学家G·杜齐，他的《西藏中世纪史》将西藏9世纪中叶吐蕃王朝之后到17世纪中叶五世达赖喇嘛统一西藏之间的这几百年的历史称作“西藏的中世纪”，这个历史概念便在西方藏学界形成。杜齐的西藏“中世纪”相当于我国宋、元、明三朝。

近城镇，多居山叠层而建，房屋洞窟漫山密布。

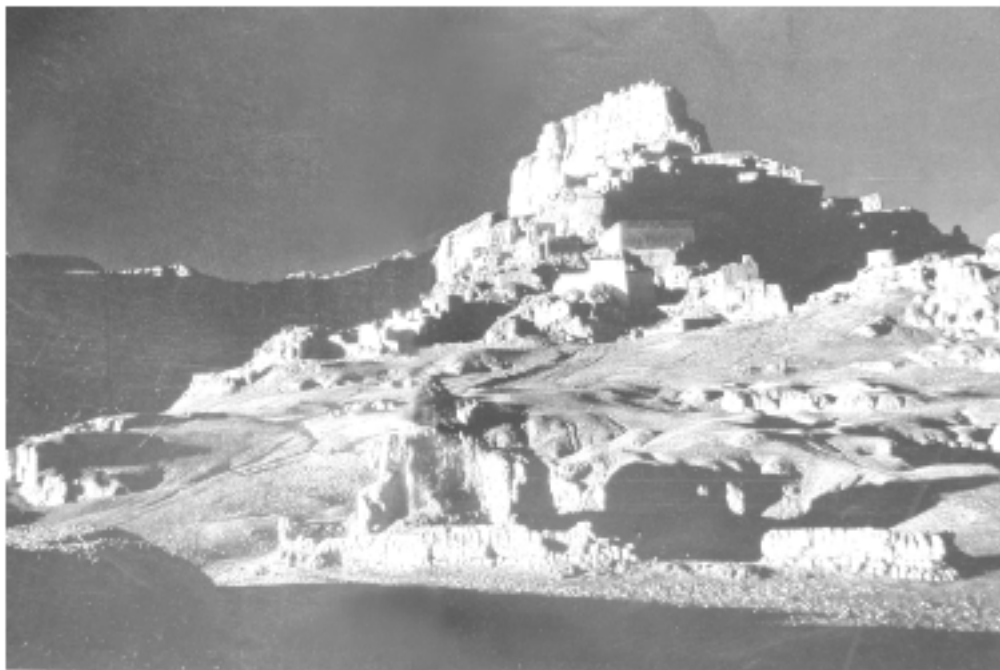


图 56 西部阿里古格王宫遗址

古格王宫遗址面积约 18 万平方米，由地面至山顶高达 300 余米，建筑群由王宫区、佛教堂塔、碉楼防卫墙以及大量的民居等部分构成。其中王宫区位于遗址的最高层台地，防御设施极为严密：三面临崖，唯一通向山顶的通道也被人为阻断，出入只能通过暗道机关。城堡中防卫墙层层密布且极高极厚，碉楼配置周密，暗道四通八达，守则坚，攻则便，为西藏中世纪建筑中军事防御设施的杰作。

古格王宫遗址中佛教建筑所占比例不小，并集中地分布在山顶王宫区和山腰台地两处，保存状态较好。五座佛堂均为藏式单层平顶样式，28 座佛塔类型多样，菩提树、吉祥多门塔、天降

塔及尊胜塔都能在这里找到其古老的形制。另有两大奇观：一是由 108 座塔构成的塔墙残壁；另一是玛尼墙，残存的玛尼石刻约有 4000 余块，气魄宏大，蔚为壮观！

中世纪的王宫城堡从其基本形制与特点看，可推测出它在很大程度上是对吐蕃王朝时期宫堡建筑的延续和发展，与王朝时期的宫殿建筑之间有某种血脉上的联系，是自吐蕃宫堡建筑向近代布达拉宫建筑的重要过渡阶段。这些建筑群大多都不是一朝一代完成的，通常总要延续若干世纪，一般而言，这类王宫建筑始建于 10—12 世纪，在 13—14 世纪期间又有扩建营造的过程；并且在 15—16 世纪或近代时又有新的修缮改造；古格王宫建筑群即如此。它始建于 10 世纪末叶，后历代又有不断的扩建，山顶王宫区的建造至少可追溯到 12—14 世纪；而王宫遗址中的白殿、红殿则已是 16 世纪左右增修的佛教建筑遗址。同样的情形也出现在贡塘王宫遗址和雅隆觉卧王朝王宫遗址中。这一点反映出西藏无论是世俗的还是宗教的大型建筑群在建筑上的一个特点：其大型建筑群往往不是一次性完成的建筑，它们总是要经历历代扩建补充的过程。有时这个过程还比较地长，并且是断断续续的，特别是当某一朝代政治、经济实力比较强盛时，往往会体现在对原有建筑的修缮和增建扩展上。因此古老建筑的增修扩建往往同时意味着某一时代文化的昌盛繁荣。

其次是这类建筑通常都极重视军事防御设施的建立，且其王国愈是国力雄厚，反映在其建筑上便是在军事防御设施上愈大的投资。这类城堡一般都有多层的和极厚实高大的城墙，围墙与城墙四角设置的碉楼相互接应，并且配置有相当发达的暗道设施。

宿白：《阿里地区札达县境的寺院遗迹——古格王国建筑遗址和古格故城 中部分寺院的有关资料读后》，载宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社 1996 年，第 151—182 页。

再次，这类宫堡建筑群所具有的综合性社区功能也饶有趣味，城堡中最显赫的顶部往往是王宫区或王室大臣的居所；处于中部台地的寺庙行使其宗教文化的职能；另外城堡中多备有政治军事的领导机构，设有监狱、仓库等设施。这类城堡中的宗教文化色彩已相当浓厚，但毕竟还是世俗王权凌驾于宗教之上（古格王国的灭亡从某种意义上讲，也是因为王权与宗教权利之间的矛盾日益尖锐所至），说明其政治体制直接继承着吐蕃的政治体制，与中世纪教派领导体制尚有明显不同。总之，这类宫堡建筑很可能对 14 世纪以后的西藏“宗”建筑的兴盛有着直接的影响。

• “宗”建筑

如前述，西藏的“宗”建筑大约出现于 14 世纪前后，它们虽然在时间上晚于宫堡建筑，但在西藏各地均可见到，具有相当大的普遍性。元末明初，卫藏大部分地区已属于帕竹噶举政权的统治之下，为了更有效地统治卫藏地区，帕竹政权在元朝原行政区域单位“万户长”的基础上，将卫藏的各行政区划分改为“宗”（相当于现在的“县”）。如果说“万户长”是元朝统治集团的行政单位划分，那么“宗”则是西藏地方政权的行政划分方式。

“宗”的藏文原意为“城堡”或“碉堡”，由此可见，“宗”与上述的王宫城堡建筑有某种相通的地方，同属于具有封建地方军事割据意义的建筑，它的出现也是因地方割据的大小酋长的据点而来的，并很可能是从碉楼建筑形制发展而来。杜齐在藏地考察时印象最深的是坐落在西藏各地的中世纪的军事碉堡遗址。这类建筑很可能正是“宗”建筑的前身。

“宗”同王宫城堡建筑群区别在于：（1）王宫城堡建筑在严格意义上一定是王室后裔的小王系宫室，而“宗”则是中世纪地方行政区域的所在地；（2）规模以前者为大，后者较小；（3）“宗”的军事防御性质似更为明显而突出，这从其原意有碉堡之

意便可见出，“宗”建筑一般也建在山坡上，很可能是由“碉楼”向“城堡”发展的一种建筑类型，后来逐渐演变成地方行政机构的所在地，14世纪中叶帕竹地方政权曾大力推行“宗”的地方行政建筑，在西藏各地普遍建立了宗政府，并使其成为西藏地方行政的基本单位。这种形式一直沿袭到民主改革之前，据不完全统计，民主改革前西藏有“宗”的共计147个，目前保存状态较好的有江孜宗山建筑等（图57）。



图 57 江孜宗遗址

二、多元化的寺院建筑格局

公元10世纪后半叶，佛教同时在卫藏及阿里中兴，到了11世纪，佛教已深入民间，相当活跃，此间佛教文化的一大特点是卫藏及阿里地区的建寺活动蔚然成风，仅卫藏地区据史籍记载就有200多处，阿里地区的建寺大抵同仁钦桑波颇有渊源，据传他在西部西藏建寺108座，可见规模之大。

公元 11 世纪至 12 世纪末叶，一个更重要的契机是西藏宗教四大教派的出现，各教派纷纷建立起自己的中心寺院和僧伽组织，形成了有系统、有传承、有组织的教义体系。

- 11 世纪中叶，宁玛派始祖释伽迥乃（公元 1002—1062）建宁玛派主寺邬巴垄寺；

- 1056 年，噶当派传人仲敦巴（公元 1005—1064）建噶当派主寺热振寺；

- 1073 年，萨迦派创始人贡乔布杰（公元 1034—1102）建萨迦北寺；

- 1158 年，帕竹噶举派的祖师帕木竹巴（公元 1110—1170）建主寺丹萨堤寺；

- 1179 年，止贡噶举派的止贡巴仁钦贝（公元 1143—1217）建止贡堤寺；

- 1187 年，噶玛噶举的都松钦巴（公元 1110—1193）建楚布寺；

.....

显然，10 世纪末至 12 世纪末这二百年间，西藏各地曾出现过一个建寺的热潮，在卫藏各地，特别是山南、拉萨、江孜、康马、白朗、日喀则等地是老寺院集中的地区，据《后藏志》载，年堆地方是鲁梅 10 人中洛敦·多吉旺秋和冲凯·僧格喜绕两位传教师活动的区域，仅在一天之内，他们就曾为 24 个新建的道场举行奠基仪式，这一事件发生在 11 世纪前期。至于鲁梅的前藏系统，由于鲁梅大师弟子众多，子系建立的寺院数量更是相当可观。总之，11—13 世纪期间出现了卫藏的第一个建寺热潮，此时期内各教派势力的范围亦基本划定，形成分而治之，各自为

觉囊达热那特著，余万治译，阿旺校订：《后藏志》西藏人民出版社 1994 年。

廓诺·讯鲁伯著，郭和卿译：《青史》西藏人民出版社，1985 年。

政，各自发展的新的格局，当各个教派形成之后，由祖师或弟子们建立的寺院便形成了各个教派宗教活动的据点，多分为主寺和子寺等一些等级，这一时期建寺的热情只增不减。

第二个建寺高潮时期大致是在 14 世纪中叶至 15 世纪后期，建寺的主要教派一是宁玛、萨迦、噶举这样的老教派的子系统的大量建寺活动，例如萨迦派的一些重要支派的寺院俄尔寺、多杰丹寺等都是 15 世纪上半叶建立的。二是新兴的格鲁派的大量建立新寺。格鲁派的一些著名寺院如甘丹寺、哲蚌寺、色拉寺、扎什伦布寺等寺都建立于此时。格鲁派除了把主要据点放在拉萨地区，在其他地区包括边远地区也都很注意建立自己的寺院，扩大苯教派的影响。

第一个建寺高潮期建寺的数量虽然较多，但一般寺庙建筑的规模并不太大，其建筑形制基本上尚属于西藏早期寺庙建筑类型，结构也不会很复杂；到了第二个建寺高潮时开始有所改变，出现了白居寺这样塔寺结合式的样式。但本质上尚未同早期寺庙拉开多大的距离。中世纪的寺院建筑的总体特征是：

(1) 一般而言，寺庙的规模不太大，多由院围、主殿堂、经堂及配殿构成，院围有二层，下层用于转经，上层用于僧舍。大多数寺庙初建时形制简朴，规模较小，是在后期的扩建时才又加以扩大的。即便是格鲁派 15 世纪初叶所建的寺院规模同样不大，拉萨哲蚌寺 1416 年初建时只有一间 10 余平方米的殿堂和七名住僧。

(2) 寺庙一般具有相当坚固的院墙，还配置有塔楼，如托林寺、萨迦南寺、日吾其寺等，其高大厚实的围墙岗楼给人以深刻印象，有严密的防御设施似乎是中世纪寺院的一个特征。

(3) 寺院建筑尚未形成统一格式，这是因为不同的地区所受到的文化传承不同，其寺院建筑的样式也就有了相应的区别。如西部阿里的寺庙建筑多受克什米尔、北印度喜玛偕尔邦、乃至中

亚的影响；后藏日喀则地区的萨迦南寺、夏鲁寺等则受到过元朝建筑形制的影响；而江孜白居寺、昂仁日吾其寺及拉堆地区的江寺等寺院（被称为“拉堆”风格）又是一种塔寺结合式的建筑样式，这种建筑风格有可能直接受惠于尼泊尔样式；卫藏地区的一些寺庙则更多地延续吐蕃王朝时期的寺庙形式。综观此一时期的寺院建筑，我们很容易见出其艺术样式上的多元化性格。

（4）此一时期具有代表性的寺院（除格鲁派寺院以外）在地域上的特点是大都分布在拉萨以外的地区，并主要分布在西部阿里、后藏及山南地区，尤其是西部古格和后藏地区，集中着中世纪一些最优秀的寺院（如托林寺、阿契寺、塔波寺、贤伯仁寺等位于西部；萨迦北寺与南寺、纳塘寺、夏鲁寺、白居寺、日吾其寺、俄尔寺等集中在后藏），这种情形主要与政治文化中心的分布相关；古格王朝偏安西部；卫藏地区 13—14 世纪是萨迦地方政权（萨迦县一带）；14—16 世纪是山南乃东的帕竹和仁蚌巴地方政权，16 世纪以后辛厦巴统治集团的中心又在后藏日喀则，总之，这些政治中心始终不在拉萨。因而中世纪卫藏地区的文化中心实在后藏和山南两地。

这一时期内比较具有典型性的寺院有托林寺、萨迦寺、夏鲁寺、白居寺，它们代表着各自不同的风格。

• 托林寺

托林寺是后弘期之初西藏最早建立的（公元 10 世纪末建立），又是壮丽而富于特色的寺院之一。位于阿里扎达县象泉河畔的托林寺由著名大译师仁钦桑波领导建造，建筑群由殿堂、僧居、塔林三部分构成。中心主殿“迦萨殿”据说是仿桑耶寺而

张亚莎：《藏族中世纪建筑》，载《西藏艺术研究》1998 年第 2 期。

西藏文管会编著《阿里地区文物志》，西藏人民出版社 1993 年；又西藏自治区文物管理委员会编纂的《古格故城》（上下卷），文物出版社，1991 年。

建，为一具象的立体曼荼罗，象征着佛教世界的理想与格局，因殿内经堂颇多（23间），又有“迦萨”（百也）之称（见图58）。现托林寺建筑群内保存状态较好的经堂有杜康、白殿等。托林林的塔林也颇为壮观，相传有108座。这样庞大的塔林在西藏亦属罕见。



图 58 西部阿里的古代名刹——托林寺

托林寺在西藏寺院建筑中十分独特，据藏文史典记载，当年仁钦桑波从克什米尔返回阿里时，带来大量的克什米尔工匠及画师建造和装饰托林寺。从托林寺残存的壁画与雕塑看，外来之风相当浓郁，建筑样式亦当受到影响。托林寺白殿的门柱就是典型的印度式门柱。

• 萨迦寺与夏鲁寺

同西部托林寺在建筑等诸种艺术颇受西北克什米尔，印度风格的影响相比，后藏日喀则地区的萨迦寺和夏鲁寺，鉴于它们同元朝政府的特殊关系，在建筑等艺术样式中亦可明显感受到元风

的影响。

现存的萨迦南寺也是西藏早期寺院建筑中较为独特的一种模式。萨迦北寺建于公元 1073 年，在重曲河北岸崖上，虽然已是断壁残垣，却仍可感受到萨迦派在元代作为西藏地方统治教派时的非凡气度。现存的萨迦南寺建于 1268 年，是被忽必烈封为国师的八思巴（公元 1235—1280）奉圣命返藏后为建西藏地方政权时修建的。建寺时有汉族和尼泊尔工匠参加。南寺为一典型的元代城堡式建筑，外形极整，城堡有极为厚实伟岸的围墙和护城河，围城四角分设角楼和高耸的碉楼，壁垒森严，沉稳坚实（图 59、60）。



图 59 日喀则萨迦县元代建立的萨迦南寺

夏鲁寺的创建者为界·西绕穷乃。界氏家族原为象雄古王国王室后裔，后事吐蕃王室，界氏家族在吐蕃时期便有不少人受到过赞普的重用，为后藏地区古老而显赫的家族。公元 11 世纪，界·西绕穷乃曾亲赴印度求学取经，他为了在后藏地区发展佛教，



图 60 萨迦南
寺寺正门

打算在丛堆地方（即夏鲁寺所在地，这里原是吐蕃时期十大商市之一）建寺，为此他特请自己的老师射箭定址。箭落在一片刚长出青苗的庄稼地里，于是他始为该寺命名为“夏鲁寺”（“夏鲁”的藏语为青苗之意）。夏鲁寺虽然始建于公元 1027—1045 年间，但真正形成今日之规模的还是公元 1306—1320 年间因界·扎巴坚赞主持的扩建与修缮所致（图 61），这期间界·扎巴坚赞不仅迎请到布顿大师作为该寺的住持，还在布顿大师

的主持下扩建修缮了夏鲁寺。

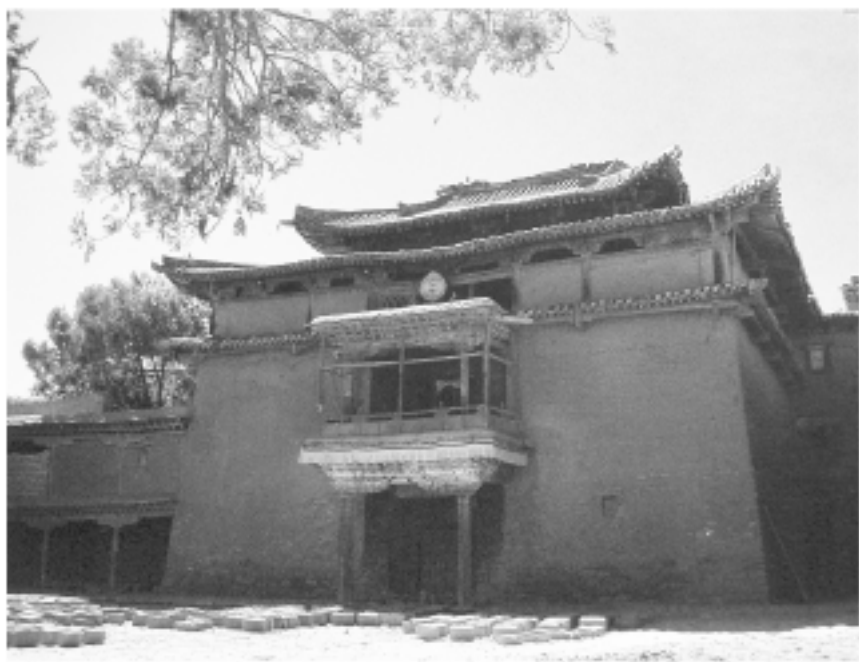


图 61 日喀则夏鲁寺汉藏合璧式的建筑风格

关于夏鲁寺建寺的历史及其沿革，觉囊·达热那特（多罗那它）所著的《后藏志》（余万治译，阿旺校订，西藏人民出版社 1994 年）里有详细的叙述，第 87~99 页。

夏鲁寺的建筑风格相当独特，在西藏寺院建筑唯它是典型的藏汉合璧式建筑，底层主殿为集会大殿属于藏式结构，二层则是汉式四合院布局，轴线明确，东西配殿左右基本对称，四个殿堂均有汉式琉璃歇山顶和飞檐翘角，远远望去颇有些华丽。

• 白居寺和日吾其寺

白居寺是后藏江孜地区最重要的、也是最著名的寺院，该寺规模并不很大，主要由白居寺大殿和白居塔两部分构成，大殿建于公元1418—1425年间；白居塔（吉祥多门塔）于公元1427年奠基，1436年竣工开光，是后藏地区比较典型的塔殿合一式的寺院类型。

1990年西藏考古队在日喀则地区昂仁县境内发现一座与江孜白居寺在造型上十分相似的“塔寺合一”式的寺院——日吾其寺。日吾其寺为香巴噶举派僧人唐东杰布（公元1361—1485）建于15世纪中叶。日吾其寺的建筑特色是塔、寺、城堡的一体化，具有明确的军事防御性质。其金塔平面呈“曼荼罗”状（图62）。日吾其塔的造型手法与建筑样式都与江孜白居寺非常相似。白居寺措钦大殿的平面图与白居塔平面图均为坛城状。据近年文物普查和资料考察发现，类似这样坛城类型的寺院建筑在西藏中世纪并非孤例，尤其在后藏地区颇有一批（西部亦有）。我们有理由相信至少是在10—11世纪期间，以及后来的14—15世纪

何强：《夏鲁寺的建筑与壁画》，载《南方民族考古》第4辑，四川科学技术出版社，1991年。

熊文彬：《中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画艺术研究》，中国藏学出版社，1996年。

西藏文物普查队：《西藏昂仁日吾其寺调查报告》，载《南方民族考古》第4辑，四川科学技术出版社1991年。

[意]杜齐著，向红笳译：《西藏考古》西藏人民出版社1987年。杜齐在该书中列举出一批与江孜白居寺塔寺风格相似的寺院，但杜齐尚未提到昂仁县境内的日吾其寺。

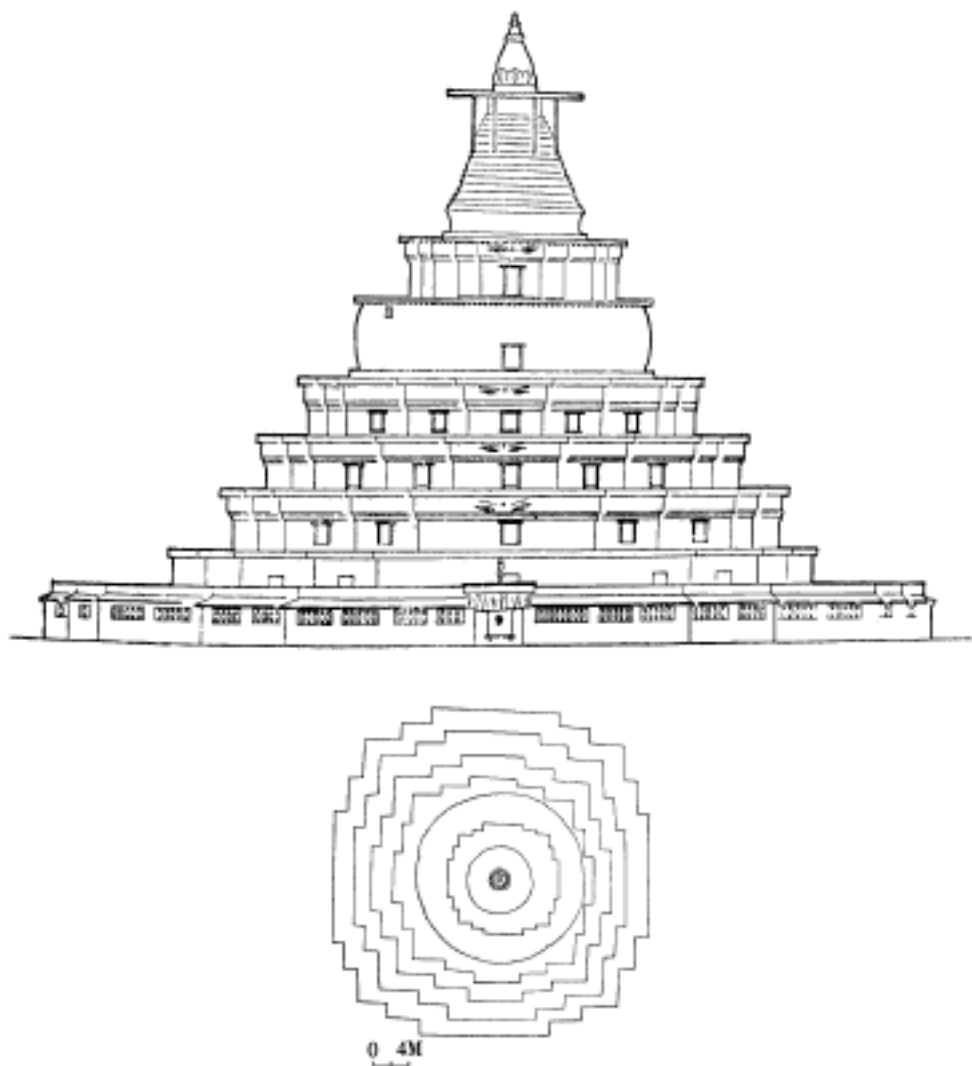


图 62 (上图) 日吾其寺金塔剖面图
(下图) 日吾其寺金塔平面图

期间，卫藏和西部古格地区都曾经流行过象征着坛城意义的寺院样式，如建于 10 世纪末期的托林寺迦萨殿，11 世纪末叶的扎塘寺的整体布局，其建筑的平面设计上也是坛城的形状。15 世纪创建的白居寺、日吾其寺、江寺等塔寺合一类型的寺院则更为直接地表现了这一主题思想，在这类寺院的壁画里，坛城图案还是重要的表现题材，总之，这种“坛城艺术”在 15 世纪的后藏地

区当以“拉堆艺术风格”为其代表。

13—15 世纪，在以今拉孜县和昂仁县为中心的后藏西北地区出现了一批在建筑、雕塑及绘画艺术风格相近的寺院，由于这一地区被人们称作拉堆地区，因此该地区的艺术也就被称作“拉堆艺术”，它们主要包括拉孜的觉囊寺和江寺、昂仁的日吾其寺等。三寺中觉囊寺建立得最早，约建于公元 1300 年左右，江寺创建于 14 世纪上半叶，日吾其寺最晚，在白居寺之后。这类建筑的共同点是塔殿合一，而且在这种塔殿合一的寺院建筑群中，最醒目最出色的建筑也往往是它的塔——吉祥多门塔。这种塔并非一般的西藏佛塔，而是一个规模宏大的塔寺建筑，塔寺结合，浑然一体，寺中有塔，塔中藏寺。外形呈四面八角，由塔基、塔腹、塔瓶和塔幢等建筑单元构成，下方上圆，下大上小，逐层递收。塔高一般多为 9 层，每一层都有 20 个小房间，皆按照图 62 所示意的平面图排列，每个小房间的最里面都供奉着一尊佛或菩萨或护法神的塑像，四壁上满绘壁画，显然，著名的江孜白居寺，在建筑上也属于这种后藏的拉堆艺术风格。

江孜白居寺中大塔中存有大量佛、菩萨及护法神像，其雕塑与绘画中的神像佛像总数约达十万尊，故又有“万佛塔”之美称（图 63）。白居塔上的佛眼似曾相识，我们曾在尼泊尔加德满都公元前一世纪建造的斯瓦扬普那陀的大佛塔上见过相似的模式，白居寺中的雕塑亦多有印度 - 尼泊尔南亚之风，因此这类建筑艺术受印度 - 尼泊尔的影响自然是很有可能的。不过，在白居寺的整体艺术中，这些外来因素已经被非常巧妙地融入到具有本土特色的建筑样式之中。可以说，中世纪的西藏美术有一个共同的特

[英] 罗伯特·维塔利著 EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET·《西藏中部早期寺庙》伦敦 SERINDIA 出版社 1990 年版。维氏在其著作的第四章里详细讨论了后藏地区的“拉堆艺术”风格。

点就是尽管存在着明显的外来因素的影响，但整体上看，却已是浑然一体的藏味。



图 63 江孜白居寺万佛塔

第二节 宋元明时期的西藏雕塑艺术

宋元明三朝的几百年间，是藏传佛教美术的大发展时期。大力建寺，大量造像，而且留下了相当一批质量精良、造型美观、气质特别优雅清俊的金属雕塑作品。由于整个中世纪西藏美术的精粹主要集中在后藏地区，因此在江孜、白朗、康玛、日喀则等地区的古寺里保存着一定数量的雕塑精品（例如后藏的纳塘寺、夏鲁寺、萨迦寺、白居寺等）。中世纪雕塑的另一特点是多中大型造像，其题材多以大日如来及八大菩萨或无量寿佛等内容为主，造像本身多具有优美的造型，比例完美，表现又很概括，很有特点。另外造像身后的背光浮雕图案巨大而华丽，别有一种风采。总之，宋元明三朝的几百年间西部阿里、后藏地区雕塑艺术

所呈现出来的西藏古典主义艺术风格代表着藏传佛教早期艺术的经典和精华，特别是它们与近代金铜雕塑相比，更具有丰满而典雅的古典主义特色，巨大而不空洞；华丽而不繁琐；造型美而不俗；在艺术表现上具有很高的鉴赏价值，是需要引起我们的格外关注的。由于中世纪的金铜雕塑是一门十分复杂而繁琐的学问，这一领域的研究目前尚很薄弱，尚需要我们花大力气研究考证。

一、宋元明时期卫藏的雕塑艺术

（一）西藏宋元明三朝雕塑的两大类别

西藏的雕塑主要分为四大类别：一是金铜雕像；二是彩（泥）塑；三是石刻；四是木雕。在整个西藏艺术史中，前三类雕塑艺术都得到了极其充分的发展，但我们在这一节里主要讨论的还是前两类，即金铜雕像与彩泥雕塑，这两类雕塑不仅为中世纪西藏雕塑史发展的双璧，也是西藏寺院正统雕塑艺术的主要形式（至于石刻艺术我们将在近代艺术部分中进行详细的讨论）。

1. 金铜造像

金铜（早期以青铜）雕塑的制作传统从吐蕃时期便已开始，宋元时期受到来自印度/尼泊尔雕塑艺术的全面影响，舶来之风甚浓；元朝后期逐渐形成藏传佛教自己的样式，所谓“西天梵相”实为元朝多民族艺术融合的典范，其中藏地铜雕艺术成为中国雕塑艺术的一个鲜明的体系；明清以后这一成熟的雕塑样式则更多地向北方地区传播，并在其传播过程中逐渐形成西方学者们所谓的“汉藏”风格，对我国满蒙地区的佛教雕塑产生深刻影响。

据藏文史典记载：西藏的金铜雕像（藏语称“利玛佛像”）的制作历史相当悠久，可追溯到吐蕃时期，西藏最早的金属塑像（主要指金铜和青铜塑像，也有各种合金，统称“利玛”）是由吐蕃时期的法王出资雕铸的，因而吐蕃时期的金铜塑像又称“法王佛像”。法王佛像又细分为上法王佛像、中法王佛像、下法王佛

像三种。

藏文典籍载述：上法王佛像是公元七世纪时由法王松赞干布出资雕铸的金铜佛像，主要用红铜铸造，有时也用红铜与白铜相拼的材料；造型特点是面相饱满，眼睛细长，鼻梁坚挺，嘴部棱角分明，下颌丰厚故显得面部略长；值得注意的是上法王佛像一般身着半月形披风足蹬藏靴，呈西藏俗人形象服饰上不雕饰太多的衣褶；手部的线条流畅柔和。通常造型完成之后都要镀金，因而显得富丽堂皇。莲花座由单或双排莲瓣构成，花瓣雕刻精美华丽，总体体现出一种壮美的风格。中法王佛像指八世纪后半叶法王赤松德赞时期制作的佛像。此时期的中法王佛像由于材料主要使用紫铜，造像颜色显得略深。其造型特点是面相较圆，工艺水准不如上法王佛像，桑耶寺中供奉着不少中法王佛像。下法王佛像是公元九世纪赤热巴巾法王执政时期制作的佛像。佛像材料主要采用白铜合金，偶尔使用红铜、紫铜与白铜的合金以加深造像的颜色。下法王佛像有不少也要镀金，增强其效果；造型丰满，体态自然，细部用银或紫铜镶嵌，如用银做眼睛，用紫铜片做舌头。由于下法王佛像多由印度工艺师制作，风格比较接近印度九世纪同期的佛像样式。

据传大昭寺内供奉的释迦牟尼金铜塑像据文献记载是文成公主进藏时带进来的释尊十二岁等身像，造型特别精美典雅，同样精美的作品还有布达拉宫内的一尊铜雕观音菩萨像。这两尊造像不仅造型特别优良，而且相当著名。但它们究竟是否就是吐蕃时期的原作，似缺乏考古方面的支持。总之，目前我们很难确定哪些金铜雕像为吐蕃时期的原作，我们目前所知的最早金铜佛像，依然是一些中世纪早期的铜雕。

从中世纪藏地佛教雕塑的发展看，10世纪末叶到12世纪末

期（宋朝）的雕塑属于前期；13—14 世纪（元朝）的雕塑属于中期；15—16 世纪（明朝）的雕塑属于后期。前期的金铜造像受印度波罗雕塑的影响痕迹尚浓（图 64），与绘画相比，金铜雕像一开始便直接受到印度南亚风格的影响，最初不少作品直接来自于印度或尼泊尔，而且 11—12 世纪末还有一些印度、克什米尔、尼泊尔雕塑家在西藏地区活动。但至少在 12 世纪左右，噶当利玛佛像的质量已相当优质，其质量之上乘甚至让人误以为是印度铸造的佛像，这种佛像的制作始于阿底峡时期、主要流行于山南地区，据传热振寺中便供奉了不少的噶当利玛佛像。



图 64 释迦牟尼立像
西藏早期金铜造像

13 世纪以后更有许多藏族艺术家从事造像活动，这些艺术家多是僧人，不少本身就是活佛名僧。楚布寺大佛像是噶玛拔希指导工匠们自己提取红铜黄铜铸造的，戎地贡嘎扎西白宗造的大弥勒佛，14 世纪雅堆塔卡活佛的泥塑，15 世纪初达孜活佛的佛像亦都相当有名。14 世纪以后，艺术家来乌群巴造的佛像与明

[意] G·杜齐《印度——西藏》第 4 卷（《江孜与江孜地区的寺院》），1945 年英文版。又见杜齐的向红茄译，《西藏考古》，西藏人民出版社，1987 年。

扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》西藏人民出版社，1989 年版。

永乐利玛佛像的造型极为相似，造型美观，体态轻盈，被世人誉为“来乌群巴利玛佛像”，而艺术家白玛卡巴铸造的佛像下颌微突，身材苗条，僧衣上饰有鲜花图案，铸造好后镀层薄金，但接缝处不如来乌群巴利玛佛像那样光洁平整。中世纪西藏金铜造像的创造者显然以藏族艺术家为主体，正是在这个基础上才会出现现象来乌群巴、白玛卡巴这样著名的雕塑艺术家。随着各个教派的发展与成熟，各大寺院对金铜造像的需求量也在不断地增多，这些都极大地刺激着寺院雕塑艺术的发展（图 65）。

2. 彩塑造像



图 65 释迦牟尼坐像

11—12 世纪卫藏金铜造像

西藏的泥塑造像也有悠久的历史，吐蕃时期山南吉如拉康的

泥彩塑已十分优秀，但西藏泥塑真正得到大的发展却是在中世纪的这数百年间，一般来说泥塑造像不像金（青）铜雕像那样容易保存，但因为它们的造价也没有金铜造像那样昂贵，因此泥塑造像始终是西藏寺院中最主要雕塑材料，泥彩塑像作品的数量也非常之巨大，至少 13、14 世纪以后的泥彩塑像尚得到相当程度的保存。另外一个值得我们注意的现象是泥塑造像所遵循的艺术传统也与金铜造像有一定的区别，金铜造像早期主要遵循的是来自南亚印度密教的传统，而泥塑造像的风格更为复杂，从其最早的艺术传承看，它与西藏北部、东北部地区的丝绸之路有更明确的联系，而这条线索在金铜造像中几乎不见。因此虽然目前卫藏地区而能够见到的早期（13 世纪以前）雕塑作品极少，但这极少的泥彩塑像遗存却反映出其艺术传承上的新的特点。14 世纪以后的彩塑造像在后藏地区保存相对完好，特别是萨迦寺、夏鲁寺、白居寺等建于后藏地区的重要寺院，集中着中世纪最杰出的彩塑作品群。是我们了解和认识西藏中世纪雕塑艺术发展水平的重要依据。在下面的雕塑艺术讨论中，我们更多的以彩塑作品作为我们叙述的重点。

整个中世纪里，后藏地区都是卫藏艺术发展的重要地区，11 世纪初叶开始直至 13 世纪初叶是印藏佛教文化交流的高峰期，当时锡金至江孜这条通道起着印藏佛教文化交流的枢纽作用，从多罗那它《后藏志》（娘域宗教源流）里所提供的“娘域”（又称“年域”，即年楚河流域康马、白朗、江孜、日喀则等县境，这一带是西藏的又一粮仓）寺院资料看，这一带集中着相当数量的早期寺院，其中相当部分为吐蕃时期的古刹，

（二）卫藏地区宋代的雕塑（10 世纪后期至 12 世纪末叶）

1. 早期雕塑中的中亚艺术风格

卫藏地区中世纪最早的雕塑遗存保存在后藏康巴县境内萨玛达乡的艾旺寺内，1990 年西藏文物普查队在康马县的萨玛达乡



图 66 后藏康玛县艾旺寺
东配殿菩萨立像

发现一座小寺，建筑呈现为一“品”字形结构，由正殿和东西配殿组成（这种建筑结构在西藏很少见到），其中正殿内尚存 7 尊坐佛塑像（均位于正壁一侧），这 7 尊坐佛塑像着厚厚的僧衣，无论是衣着与还是面相都呈现出浓郁的汉地风格，与西藏后弘期佛教雕塑的一般样式有明显的区别；东配殿内尚存 11 尊菩萨立像；关于东配殿的菩萨立像，杜齐认为这组雕像的风格较之正殿佛像更为独特，菩萨们呈直立状，身着厚厚的外套（对襟大袍），服饰对襟的花边上绘有

大朵的团花图案，菩萨的造型与服装似更多地显示出西域（中亚）地区艺术的影响。关于艾旺寺雕塑的制作年代，西藏文物普

1934 年意大利藏学家杜齐考察艾旺寺时便注意到这种建筑结构极为少见（杜齐《印度——西藏》第 4 卷，1945 年）；1992 年出版的西藏文物普查队艾旺寺调查报告中也提到这种特殊的寺院建筑结构在西藏很少见到（“艾旺寺” pp.57~61 《亚东、康马、岗巴、定结县文物志》西藏人民出版社 1993 年）。

西藏文物普查队在调查报告中说正殿雕塑呈现出“北魏至唐朝”的汉地雕塑之风（见《康马县艾旺寺调查报告》，载《南方民族考古》第 4 辑，四川科学技术出版社 1992 年 pp.60~61）；而杜齐在其《印度——西藏》第 4 卷《江孜与江孜一带的寺院》中也认为艾旺寺正殿雕塑呈现出明显的汉地艺术风格（pp.137~138，1945 年）。对于艾旺寺正殿内佛像的艺术风格的判断，杜齐与西藏文物普查队的两次考察虽然相隔半个世纪之久，但结论却是惊人的一致。

查队倾向于认为它们属于吐蕃至后弘期初期的艺术遗存，杜齐在其《穿越喜马拉雅》（中译本《西藏考古》）中为东配殿的雕塑断代为11—12世纪的雕塑遗存（图66）。

艾旺寺位于康马县萨玛达乡内，康马县境所在地在吐蕃王朝后期和后弘期早期的佛教文化史上占有重要的地位（锡金至江孜的交通通道，为印度佛教进入西藏的枢纽地段），艾旺寺据藏文史料记载，建于11世纪前期，建寺者为拉吉曲绛，传说他是克什米尔著名佛学大师班钦·释迦室利的前世，艾旺寺和与它相距不远的江普寺（亦称萨玛达寺）在13世纪初叶均为班钦·释迦室利住锡过的寺院。20世纪30年代杜齐考察这一地区时发现艾旺寺与江普寺的部分雕塑在风格上具有惊人的一致性。不仅如此，在后来的考察中杜齐又进一步察觉类似的风格还存在于后藏的其他一些古寺里，它们应该是一段时期内流行于卫藏地区的一种特殊的艺术风格，由于这批作品在西藏的雕塑史中属于风格异常的一类，因而这批作品引起杜齐的格外关注，他认为这批作品反映出一种综合样式，即“印度/中亚”的综合样式（图67）。因为杜齐最早是在康马县萨玛达乡的江普寺发现的这类雕塑的遗存，现在也有一些西方学者称它为“萨玛达类型”（Samad - type，艾旺与江普两寺均位于萨玛达乡内）。据后来杜齐的考察和归纳，卫藏地区的一些后弘期最早的寺院内的雕塑往往呈现出这种

在11—13世纪，这一地区曾是西藏重要的宗教道场之一，但自13世纪以后，随着印度佛教的灭亡，这条交通要道的作用逐渐减弱，该地区的重要性也随之消失，但它们在后弘期早期佛教史上的作用，尤其是印藏佛教文化交流过程的重要地位是不容忽视的。参见张亚莎：《艾旺寺雕塑研究及其艺术风格分析》，载《中国藏学》2002年第3期，2003年第2期。

见麦克·汉斯《早期西藏艺术的唯一瑰宝——11世纪的扎塘寺壁画》，载《东方文化》1994年第6期。原文为 *A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa. By Michael Henss. Orientation, Vol 25. No.6, June.1994.*



图 67 后藏康玛县艾旺寺正殿泥塑七佛像

风格独特的“萨玛达类型”样式。现在已基本可以确定，这种“萨玛达类型”的雕塑艺术风格与后弘期初期鲁梅等卫藏 10 人最早的传教活动有关，这种艺术风格也是后弘期最早出现于卫藏古老寺院中主要的艺术风格。这是一种风格非常成熟，技法相当精湛的雕塑（均为泥塑，但表面通常会涂金，艾旺寺残存的雕塑表层的金箔已经不见），它们在风格上与其说是受到印度波罗样式的影响，莫若说是与其北部及东北部诸如西域、敦煌及陇右河湟地区等

[意] 杜齐《江孜与江孜一带的寺院遗存》，杜齐《印度——西藏》第 4 卷；1945 年伦敦。在该卷中杜齐记述了他于 1934 年考察江孜地区寺院的原始材料，其中最早提到出现于后藏康巴县江普寺与艾旺寺内的塑像风格——这些风格独特的雕塑引起杜齐的格外关注，它们多为石胎泥塑，塑像大而且精美，最引人注目的是塑像身着华丽的服饰，杜齐认为这是一种明确的“中亚”风格。在这卷书里杜齐尚未为它们明确断代（当时杜齐似乎更倾向于认为它们是 13 世纪左右的作品，早于元朝），但在 1967 年的《穿越喜马拉雅》一书里，杜齐将它们断代为 11-12 世纪的雕塑遗存。又可参照罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》1990 年（Early Temples of Central Tibet. By Roberto Vitali. 1990 London.）。维氏对于艾旺寺的残存雕塑做了更为详细的分析，认为这些雕塑属于 11 世纪 30 年代左右的遗存。

丝绸之路沿线的佛教艺术之间有更为深刻的联系。联想到后弘期“下路弘法”的传统来自于青海河湟（藏语称作“丹底”的地区，今西宁一带），其艺术显然也与这些地区有更密切的关系。

后藏地区康马县艾旺寺残存的佛、菩萨、力士像是目前我们所知的“萨玛达类型”雕塑风格的最后遗存，也是 11 世纪卫藏唯一保存下来的泥塑造像遗存，非常重要，弥足珍贵。这批作品的存在说明后弘期最早的雕塑艺术风格并不是来自印度波罗艺术的传统，而是来自青海吐蕃地区（藏语中称为“大蕃”）的艺术传统。

2. 波罗印度风格的传入

东印度波罗雕塑艺术风格的传入大致开始于 11 世纪中期印度高僧阿底峡大师入藏传教，此时除阿底峡的活动外，也许会有一些印度雕塑艺术家在藏区的活动，杜齐在上述康马县萨玛达乡的江普寺内便发现了一组非常纯粹的印度风格的金铜雕塑，其中一尊佛像的底座上刻有铭记，铭记说该作品的作者名叫“马蒂”，杜齐估计这个叫马蒂的艺术家应该是位印度人。据藏文史料记载至少在 12 世纪末期以前，藏区内确有来自印度、克什米尔等地的艺术家们的活动，《贤者喜宴》里也记载阿底峡大师圆寂后，聂塘寺的大师纪念塔是由印度艺术家制作的。在后藏的不少寺院里，诸如纳塘寺、萨迦寺、夏鲁寺都收藏有相当数量质量精良的印度波罗风格的金铜或青铜雕像，这些塑像一般体积不大，但造型生动，四肢修长，体态优美，多为单个塑像，有时塑像身后还

张亚莎《卫藏 11 世纪“波罗/中亚”艺术风格的形成》，载《2000' 北京国际藏学讨论会论文集》，中国藏学出版社内部发行 2001 年版。

杜齐 1934 年考察江普寺时发现的这尊塑像，铜像底座上不仅刻有制作者句子，还注明作品的订购者为藏族僧人 chos - blos。chos - blos 即江普·曲洛——江普寺的创建者，古格托林寺高僧，大译师仁钦桑布的弟子，在宗教源流方面江普·曲洛实属于西部阿里“上路弘法”一系，因此他订购的金铜塑像更有可能是由克什米尔艺术家制作的。



图 68 萨迦寺内保存的
早期印度 - 尼泊尔风格
的菩萨雕塑

会配有椭圆形华丽的火焰背光或由忍冬卷草纹构成的背光。

11 世纪后期至 13 世纪初叶传入卫藏的东印度波罗密宗雕塑艺术之风对于西藏中世纪的雕塑样式的形成具有决定性的作用，它奠定了西藏金铜雕塑的基本样式，与后来元朝（萨迦法王时期）带有尼泊尔雕塑风格影响的雕塑风格相比较，波罗艺术特有的优美曲线，修长而又丰腴的体态，椭圆形长脸与挺拔的长鼻，比例更趋向于完美的雕塑风格是很引人注目的，萨迦寺“拉康钦莫”（大殿）中某些大型塑像和柱子上

小型铜像有明显的天竺之风（图 68）。

（三）卫藏地区元代的雕塑（13—14 世纪）

1. 尼泊尔雕塑艺术风格的出现

尼泊尔雕塑艺术风格全面代替印度波罗之风当是在 13 世纪以后（13—15 世纪），大致开始于元朝。史载八思巴曾向忽必烈推荐尼泊尔年轻的艺术家阿尼哥，13 世纪后期阿尼哥成为元大都北京皇室的宫廷御用艺术家，致使尼泊尔佛教建筑及雕塑风格不仅影响至西藏，其影响也曾深刻地影响到元大都北京和原南宋首府杭州一带。

带有尼泊尔雕塑之风的元代雕塑在西藏大多保存在萨迦派寺院里，萨迦寺、夏鲁寺里有相当多此一时期的遗存。萨迦寺二层贡嘎宁波殿中的雕塑，特别是背光图案多呈现出尼泊尔样式的影响，它们的基本特点是佛或菩萨的面庞短圆（早期佛菩萨像面部

呈长方形，下巴方正并凸出，唇薄而小)，且呈现为上大下小的瓜子形脸，下巴部分短而尖，面部表现似更突出其俯视状；另外背光的变化也比较突出，背光愈来愈大，内容愈来愈复杂，风格亦愈来愈趋向于华丽。这一点在萨迦寺表现得最为突出。萨迦寺各个殿堂里那些金碧辉煌的大背光与金灿灿的佛像相互辉映，极尽繁华之能事，让人不得不追忆起 13—14 世纪萨迦法王时期萨迦派特有的尊贵与光荣。如果说萨迦寺的大型造像最有特色，那么夏鲁寺里保存的一些小型金铜塑像则尽收印度、尼泊尔艺术风格之精华，非常的典雅别致，这些小像供奉在夏鲁寺二层的東西配殿内，塑像虽然小，但却是中世纪金铜雕像的真正杰作。

2. 元朝雕塑的“西天梵相”

元朝史料中在谈到来自藏传佛教雕塑的特殊风格时，使用了“西天梵相”这样一个词汇。“西天梵相”实指流行于元朝的藏传佛教雕塑样式，这种样式的形成过程中融入了诸多艺术风格，如原有的印度波罗艺术因素；尼泊尔艺术样式；藏传佛教自 11 世纪以来的艺术传承；以及自西夏时期业已开始的藏汉艺术融合的传统因素等等（元朝藏传佛教艺术直接继承着西夏文化的许多传统，而西夏后裔的文化也最终融入到藏民族之中），在此基础上最终形成藏传佛教的一种新的雕塑风格，这种新的样式的形成对元明以后藏式雕塑有着深刻的影响。

元代西藏雕塑样式的形成对于整个藏族雕塑史而言都是一个重要的基础，而元朝的藏传佛教雕塑在整个中国雕塑史上也是一个具有积极创造性的时期，此时期所遗留下来的作品堪称卓越。收藏在布达拉宫内的少量元朝雕塑作品，以及敦煌研究院展厅内（第三层）保存的元朝藏式雕塑作品，其饱满而富于生命韵律的雕

熊文彬：《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》（上、下），《中国藏学》，2000 年第 2—3 期。

塑语言给人留下极深刻的印象，特别是元朝的一些度母女神像，无疑是中国元代佛教雕塑中最自然生动的女性形象，丰满健康的造型，简洁干练的雕塑语言，优雅圆润的人体表现，类似这种充满了女性魅力饱满圆润的塑像，明清以后便很难见到了。



图 69 元代空行
观音菩萨铜坐像

应该说，元明时期的西藏金铜雕塑艺术，正处于其雕塑史上最辉煌的顶峰状态，而如果将元明两朝的雕塑进行比较的话，元朝雕塑更具有艺术的张力和魅力，大器而又不失精致，生动自然而又特别具有自然美（图 69），是西藏雕塑史值得特别关注的时期。

除了布达拉宫保存着早期的一些雕塑作品外，在敦煌学研究院的展厅三层里也保存了一批非常宝贵的早期雕塑作品，其中相当部分属于宋元时期的金铜像；还有一些是明清作品。

3. 高僧祖师塑像

后藏萨迦寺、夏鲁寺的雕塑中还有不少的高僧祖师像。祖师像在 13 世纪以前主要出现于唐卡里，至 13 世纪以后，以萨迦派为首，寺院里追溯祖师传承之风渐甚，萨迦寺内萨迦派五祖的肖像塑像很是引人注目，夏鲁寺则主供布顿大师像，这些高僧祖师肖像比较一般性的佛像菩萨像更具有人情味，也更为个性化。元朝是高僧祖师像得到充分发展并基本形成定制的时期，这期间不仅雕塑领域常可见到高僧祖师像之系列，而且在唐卡、壁画等门类里也更多地出现各个教派的高僧祖师像。早期的高僧祖师像与后期同类题材尚有明显的不同，早期高僧祖师像具有更明确的写实主义气质，人物比较平民化，也比较注意表现高僧的个性特征，总之在表现上显示出比较鲜明的现实主义精神（图 70）。注意萨迦寺内的萨迦五祖肖像，我们不难看出他们作为人的个体特征。他们结跏趺坐，结各种佛教之手印，但他们仍然有着浓郁的生活气息和普通人的感觉，白色的头发，白色的胡须，炯炯有神的双目，是生活在寺院中的高僧，而不是超脱世俗的神（图 71）。萨迦寺后来产生的著名的《八思巴画传》（唐卡组画），在精神上便是继承了元代萨迦派高僧祖师画的现实主义衣钵，并将其进一步扩展延伸，从而创造出更具有表现力的高僧画传的形式。与元代高僧祖师像相比较，清代以后的高僧像，特别是格鲁派的宗喀巴、达赖系统等已经显示出明显的神化特色，格鲁派高僧逐渐成为不断被神化了的藏传佛教领袖人物，但他们的肖像画也逐渐失去了肖像的特点，走向概念化，从艺术表现上看也就更接近象征主义的艺术表现理念，但在元朝，高僧像的现实主义艺术尚处于发达时期。



图 70 元代萨迦派第五祖
萨迦·班智达铜像



图 71 元代派迦派
始祖贡嘎宁波铜像

(四) 卫藏地区明代的雕塑 (15—16 世纪)

1. 白居寺的雕塑

大致从元明之际开始，中世纪雕塑在风格样式上便出现了多元化的倾向，西部阿里的雕塑风格与后藏的雕塑样式已显示出各自不同的地域性特色，而在卫藏地区，整个宋元明三朝的雕塑乃至壁画的艺术精品多出自后藏的一些著名寺院，后藏日喀则地区（藏语称这一地区为“年域”）的纳塘寺、萨迦寺、夏鲁寺及江孜地区的白居寺等，其雕塑造像的丰腴俊美，高雅精致。但最能说明风格多元化特点的还是白居寺，据研究，白居寺内的 332 尊大小造像中可分为键陀罗样式、印度笈多样式、汉地风格及西藏本

土风格样式这四种风格，反映出明代前期白居寺在雕塑艺术上的集大成。白居寺的雕塑风格虽然呈现多元化的特点，但其制作者可以比较肯定地说是藏族艺术家，因此其雕塑艺术上的民族化特征也是相当明确的。事实上明代西藏各个门类的艺术的共同点便在于其艺术的民族化进程，这个阶段从西藏文化的角度上看，既体现了百花齐放的特点，又体现了统一特别是本土化的趋势。与这以前的元代雕塑相比，明代（15—16 世纪）卫藏的雕塑更俊秀清丽，也更挥洒自如（图 72）；继承了元朝雕塑的圆满丰厚，又发挥了明代艺术特有的活泼宽松；与它以后的清代雕塑相比较，明代西藏雕塑显得朴素清纯，它的一些高僧大德塑像不仅个性鲜明甚至是充满了世俗性格（图 73），生动而具有幽默感，而这种气质到了西藏的近代在逐渐的淡化，清代西藏雕塑虽然更为精美华丽，但已不可避免地出现了程式化的特点，内在生命力的减弱必然导致艺术上的雷同与程式化。

白居寺大殿中主尊释迦牟尼像和两侧身高达四米的八大弟子像肃穆典雅，造型丰满圆润，尤能体现出慈悲为怀的内在精神性格，为西藏雕塑史上难得的精品。统观中世纪雕塑，我们发现它们中间很少粗制滥造的痕迹，整体水平较高，也没有那种程式化所带来的雷同，尤其难能可贵的是精神性的高扬，这种内在精神的丰富是中世纪雕塑最宝贵的精华。

2. 佛背光

宋元明三朝的西藏佛教造像在不断地融入与改造外来艺术影响的基础上，其雕塑创造显示出强大的创造活力和巨大的创造热情，

柴焕波：《江孜白居寺综述》，载《南方民族考古》第4辑，四川科学技术出版社，1991年。

关于白居寺雕塑与壁画的制作，熊文彬在其《中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画艺术研究》一书里有详细的讨论，根据该寺藏文寺志，可知参与该寺艺术创作的艺匠们主要来自这样一些地区：拉孜、乃宁、康马、宁木。

从中世纪后藏地区那些古老寺院中保存着的经典雕塑作品中，我们可以感觉到古典主义艺术在其形成过程中保持着的强大生命力。



图 72 明代江孜白居寺
地藏菩萨泥塑像



图 73 白居寺高僧塑像

中世纪的雕塑有一个特征值得注意，这就是其造像背光图案的成熟。从整个佛教美术的发展演变来看，汉藏两支体系在佛像背光上的处理上都很有创新，并形成了各自独特的样式。其中藏式背光无论是造型图案还是基本手法都极有特色，也显示出其传承的复杂性。根据我们的初步研究，它体现出一种综合性质，既有印度 - 尼泊尔样式的些许特点，也可能有来自西域乃至中亚的影响，但最终形成了藏式本土的一种基本样式。而这个基本样式形成的时期可能很早，早在宋代的扎塘寺雕塑便可见到具有藏传佛教特点的佛像背光残存（图 74），它显示出藏式佛像背光的基本特征。藏式的佛背光的特点是佛像背光为一巨大的椭圆形（也有叶状或圆形的）。这类背光最早应是由佛龕的形式演变而来的，在后藏不少寺院中的巨大背光中，我们还可以看到它们部分地保

留着其佛龕的特征，尤其是在早期绘画中保留着佛龕的精美样式，佛龕顶部多为迦楼罗鸟和左右龙女的高浮雕组合群像；接下来是左右对称的若干忍冬卷草纹（或螺旋状卷草纹）和对称的外向摩羯鱼头；由一横杠将椭圆形背光一分为二成上下两部分，上述图案为

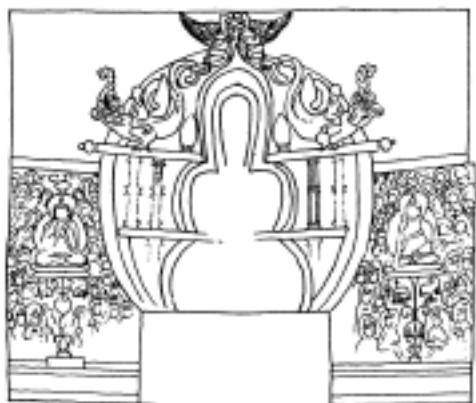


图 74 宋代扎塘寺佛像背光

上部，下部是左右对称的龙、狮、马、或美少年的浮雕图案。佛龕的基本造型如此，也有繁密与简洁等的变化。但愈往中、后期走，立体的佛龕愈来愈向平面化的佛背光方向发展，背光的面积亦愈来愈大，装饰图案亦愈来愈丰满，逐渐形成一种独特的佛背光造型，样式繁多、雕塑精美，整个背光极尽繁茂华美之能事，很能体现出西藏美术特有的装饰性格（图75、76）。



图 75 元代萨迦寺佛背光

二、宋元明时期西部古格的雕塑

中世纪是西部古格画派形成与辉煌的时期，古格王宫遗址、多香城堡以及众多的古老寺院如托林寺、科加寺等等，都保存了一些壁画遗存，但西部的古代遗址保留下来中世纪古格王国雕塑却数量很少。1985年西藏文物普查队赴札达县古格王宫遗址进行调查时，王宫遗址中的红白二殿只有一



图 76 明代白居寺佛像背光

些须弥座，上面仅剩少数雕塑残体，同样情形在西部其他遗址亦是如此。我们今天要想了解西部的雕塑，只能通过这样一些途径：拉达克地区（现印属）的一些早期雕塑，它们主要保存在阿契寺、塔波寺内（见图 77）；20 世纪 30、40 年代杜齐等人考察西部地区时保存下来的图片资料（参照图 83）；目前保存在阿里地区的古格王国遗址的少数残存；收藏在国外博物馆内的西部雕塑作品，这些作品流入西方后分散在印度、法国、德国、英国、俄罗斯以及美国的各个博物馆里，另外还有相当部分由私人收藏。不过这些雕塑多为金铜雕像，它们体积不大，便于携带，20 世纪期间逐渐流散于国外。这些流失于国外的西部雕

自 80 年代以后，西方的一些研究者在研究流入国外的金铜或青铜塑像的研究上取得了很大的进展，一个颇有些讽刺意味的事实是，我们今天研究西藏中世纪西部的雕塑时，更多的必须依靠国外博物馆收藏的作品。1991 年出版，1996 年再版的《智慧与慈悲——西藏宗教艺术》（Marylin M. Rhie and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion——The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers.）一书里刊登了十几幅西部 10—16 世纪的雕塑作品，其中绝大部分为青铜像，只有一尊为木雕。



图 77 西部古格受克什米尔艺术
风格影响的木雕《释迦牟尼坐像》

塑作品，从公元 10 世纪末期到 17 世纪早期（古格王国的 700 余年）各个时期的作品都有，因而也就可以比较清楚地看出这 700 余年西部雕塑发展的一个基本脉络，它们大致可划分为早、中、晚三期，其风格的演变从某种程度看，似乎比绘画史的风格演变更为清晰，成为我们今天研究西部艺术发展史的重要线索。

（一）西部地区的早期雕塑（10 世纪后期至 12 世纪中叶）

西部早期青铜造像的风格几乎无一例外地显示出克什米尔雕

塑风格影响的痕迹，一些优秀的早期作品很可能是由克什米尔艺术家完成的。收藏在美国克里夫兰艺术博物馆里的一尊著名的释迦牟尼青铜像呈现出明确的克什米尔风格，该像的基座上有藏文铭记，证实这尊雕像是为一位名叫“Nagaraja”的僧人订作的私人佛。据有人考证这位名叫Nagaraja的僧人可能是曾任过古格王的天喇嘛益西沃的第二个儿子，如此，这尊青铜塑像的年代可早至公元1000年左右。修长苗条的身躯，薄如丝般紧贴着躯体的僧衣，光滑的表面肌理效果等均为典型的克什米尔雕塑特有的气质（在克什米尔艺术中我们可以体会到一种中亚艺术感觉，而不纯粹为南亚印度艺术的性格）。克里夫兰博物馆的另一尊11世纪中叶的“11面6臂观世音”青铜像是西部早期另一尊雕塑杰作，除了菩萨躯体表现与前者相似之外，观音菩萨的11张面孔的表现更是十分出色。下面的三张面孔为寂静相，其他八面均为愤怒相，而且没有一张面孔雷同，生动而富于变化。上述这两尊雕像的雕刻技法十分娴熟，而另一尊被认为可能完成于11世纪后半期的菩萨青铜雕像则显然直接出自西部本土艺术家之手，它所遵循的艺术风格是克什米尔式的，但手法显得稚拙：大而长的眼睛，厚厚的嘴唇，手脚的表现显得有些僵硬，缺乏克什米尔艺术中的那种优美与光滑，然而造型语言已显示出西部艺术特有的生动和强劲，这尊像很可能是西部雕塑家的作品。11世纪西部雕塑的杰出代表还可以在斯彼堤的塔波寺内见到，菩萨宽肩细腰，强调肌肉表现，面部的微笑与肌体内在的紧张形成一种有趣的对比，这其实也是整个西部早期艺术的一个共同的特征（图78）。

托林寺出土的一些泥塑残体，显然也属于西部古格王国早期的佛教雕塑（图79、80），但它们更具有西部本土的特色。

（二）西部地区中期的雕塑（12—14世纪）



图 78 西部古格铜菩萨像



图 79 古格托林寺 10—11 世纪柱础雕塑

西部雕塑似有一个共同的特点便是在塑像的眼睛里镶嵌银色以表现眼白；在人物的唇部镶嵌铜以造成更为真实的效果。这一习俗最初似源于克什米尔，后来一直保持在西部的雕刻传统中，

这个特点后来成为判断一座铜像是否为西部雕塑的重要特征。

如果说早期西部雕塑最明显的特点是克什米尔艺术风格的影响，那么到了 11 世纪末叶 12 世纪初，西部雕塑出现的新变化便是东印度波罗艺术样式的切入。这时的雕塑语言显得更为简洁有力，十分和谐的人体比例，圆满丰腴的肌肉表现，尤其是佛或菩萨优美而紧凑的体形显示出克什米尔风格与东印度波罗样式的完美结合。不过此时西部雕塑出现了这样一种倾向：由于佛与菩萨的宝冠高高耸立（这种宝冠与头髻几乎是面部的 1.5 倍），使得头部显得比较大。除了比例方面的上大下小，此时期的青铜造像也颇受波罗华丽之风的影响，头冠、臂钏、手镯、足饰、耳环等装饰品上多镶嵌有宝石珍珠，珠光宝气，十分华丽。造像的背后多有一条半圆形环状带，它原本表现的是飘带，但看上去更像似造像的背光（图 81）。另外还有一个特点是西部此时期雕塑共有的，那就是莲花座上的莲瓣呈现为外凸状。一些塑像的手粗大，手指粗而且长。总之，此时期青铜造像的华丽繁缛之风愈演愈烈，西藏文物普查队在古格多香城堡遗址发现的一些青铜造像残体便明显地显示出类似的审美旨趣，这些残片可能为古格 13—14 世纪期间的青铜造像。

西部古格中期的一些塑像作品如今被收藏在俄罗斯的彼得堡艺



图 80 古格托林寺出土
10—11 世纪大日如来佛
残头像



图 81 14 世纪西部古格金铜菩萨坐像

术博物馆内，当然更多还是收藏在欧美一些西方国家的博物馆里。

（三）西部地区的晚期造像风格（15—16 世纪）

15—16 世纪是古格艺术的成熟期，其雕塑艺术也出现了新的发展，从现存的雕塑遗存看，此一时期的雕塑当分为两大类

参照 Marilyn M. Rhie and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion—The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers. 1998. 该书的 pp.42—43, 58—59, 74—75, 136—138, 172—173, 248, 322—323, 343—344, 346—347, 349—350, 448。

——彩（泥）塑和青（金）铜塑像这两类，这两类造像显示出不太相同的风范，彩塑部分更多地显示西部中世纪古典主义艺术的成熟；而青铜像部分则更具有现实主义的性格；但它们也有共同的特点，那就是它们从不同的侧面反映出古格雕塑艺术的成熟。

彩塑部分主要保存在西部古格王宫遗址，但破坏很严重，好在还有一些图片资料可作为补充参考。20 世纪 40 年代末期，意大利藏学家杜齐与他的助手印度摄影师 LiGotami Govidela 在札达古格王宫遗址的红白二殿拍摄下一批宝贵的雕塑作品资料（这些雕塑后来几乎不存）。从这些图片资料看，它们与早中期的雕塑风格已有了明显的差别，它们不仅反映出古格自己雕塑样式的成熟，更显示出中世纪古典主义艺术高峰期的到来。在红白二殿中，红殿的雕塑造像更为精致圆满，比例适中，雕塑技法纯熟，更具有装饰性格；比较而言，现存在王宫遗址白殿的塑像残体似有躯干过长之嫌，但从杜齐拍摄下来的照片看，如果配以原来那些华丽的装饰，其塑像的比例似并没有明显的不协调之感。

现保存在古格王宫遗址红白两殿内的泥塑雕像数量很少，而且缺少完整的作品遗存，不过仅从这些残缺的彩塑也已经能够见出古格古典主义雕塑风格的形成是在吸收克什米尔、印度、尼泊尔乃至卫藏等艺术因素的基础上，融入西部特有的气质，从而逐步形成西部雕塑的独特样式，与同时期卫藏（特别是后藏）雕塑样式相比，古格的雕塑更“圆”也更“满”，它的“圆”表现在造型上的丰腴细腻，线条纤细但体积丰满；它的“满”则更多地反映在浓郁的装饰味上，华丽繁缛的装饰图案相配相合使得古格雕塑看上去富丽堂皇。白殿的造像年代要早于红殿，造像颇具

古格的雕塑作品主要保存在古格王宫遗址中的红白二殿里，它们大多属于 15—16 世纪的雕塑遗存。参照《古格故城》（上下两卷），西藏文管会编著，文物出版社，1991 年。

想象力，身材比例拉得较长，服饰精美分明，表情恬静端庄，台座与背光的精彩图案使佛像灿然生辉（见图 82）。红殿的雕塑手法更加成熟，造型洗练典雅，比例匀称，四肢修长，卵形脸庞，拉长的眼睛和纯净的微笑，神秘而又富于人情味（见图 83）。



图 82 古格王宫遗址白殿雕塑

青铜像部分的资料目前主要来自于国外博物馆藏，这时期最引人注目的是一些高僧像，如伦敦的一尊为私人收藏的“米拉日巴像”，德国慕尼黑的 Zimmermann Family collection 收藏的“莲花生大师像”，以及美国新泽西州尼瓦克博物馆收藏的“主巴喇嘛加瓦古赞巴·贡布多杰像”等高僧大德塑像，所表现的高僧大德所处的历史时期不同，造像神态风格各异，但有一点是共同的，就是这些造像都特别善于捕捉人物的性格特征，更具有写实主义



图 83 古格王宫遗址红殿雕塑

表现功力，也显示更为浓郁的人情味。西部的这尊《莲花生大师像》在西藏的同类雕像中算得上是最具个性的作品，它几乎集中了古格绘画的一切特征：线条纤细流畅，服饰精美考究，身躯比例略长但却没有破坏整体的比例上的和谐，沉静严肃的神情，神秘的手势，略有些倾斜的身体成功地避免了同类题材的雷同和概念化，让人感觉到他所具有的生动与亲切（图 84）。《米拉日巴像》是另一尊现实主义力作，米拉日巴所特有的聆听的动作，他坐姿的潇洒自如，都比同类作品更具有幽默感和自然生动的气韵。米拉日巴微凸的腹部，细致讲究的服饰纹样，炯炯有神的双目，特别是略带微笑的厚唇，让人更多地领略到一位身处于自然风景之中怡然自得的高僧形象。



图 84 西部古格铜像《莲花生大师像》

一个值得注意的现象是，西部古格 15—16 世纪期间出现的这种写实主义艺术倾向与后藏同期江孜白居寺艺术显示出明确的联系。白居寺内的不少木雕的高僧造像也显示出浓厚的现实主义气息，所不同的是西部古格雕像除了写实的倾向，还有更明确的装饰趣味（华丽的装饰性是西部艺术的一个贯彻始终的性格）。比较而言，后藏白居寺的现实主义特点更为彻底更为纯粹。这个现象无非是提醒我们，西部古格艺术样式的形成中也有来自卫藏，特别是来自后藏地区艺术的影响，而且这一因素在古格艺术流派的形成中的作用是不容忽视的。

第四章 宋元明时期的西藏唐卡艺术

壁画与“唐卡”(卷轴画)是西藏绘画艺术的双璧,这两种绘画形式在西藏漫长的历史中都得到了充分的发展。唐卡,它的前身——敦煌吐蕃占领时期的布画或帛画应是我们认识唐卡艺术发展的源头。从这条线索发展而来的西藏唐卡,大致经历三个发展阶段:

早期的学习吸收阶段(11—13世纪)。

中期的古典主义艺术风格的形成阶段(14—16世纪)。

近代唐卡艺术的繁荣阶段(17—19世纪)。

唐卡的发展虽然大致经历了三个阶段,但从唐卡的艺术风格形成看,西藏的唐卡绘画实际上曾经历过前后两种风格类型:前期是至14—15世纪便逐渐成熟了的中世纪的古典主义艺术风格;后期是进入近代后形成的带有明显的浪漫主义特征的艺术风格;我们简称之为中世纪的古典主义绘画风格和近代的浪漫主义绘画风格。虽然这两者之间存在着明显的继承与发展关系,但却是不同的绘画概念的体现,代表着不同的时代精神。西藏的唐卡绘画,在它的早期和中期,即整个中世纪的大部分时间里(11—15世纪),一直是在一种古典艺术的氛围中孕育和形成的,它们呈现为一种宁静、平稳的风格,色彩表现也十分凝重简洁,偶像的特点非常明确。这也是为什么我们把中世纪(即早期的学习吸收阶段与中期的古典主义样式形成阶段)的唐卡艺术归结为古典艺术的阶段的原因。在下面的三节里,我们将重点讨论一下中世纪

古典主义唐卡艺术样式形成的过程。

第一节 11—13 世纪宋代的唐卡

一、卫藏地区出现的早期唐卡

迄今为止，能够明确地被确认为卫藏 11 世纪的唐卡作品似并不多。一幅名曰《绿度母》（图 85）的作品已经引起普遍的关注，之所以研究者们会对这幅名叫《度母》的作品格外关注，是因为它所显示出来的一些特点在早期卫藏唐卡中很具有代表性。

首先是作品所表现的主题，度母救助题材曾是流行于 11—13 世纪期西藏早期宗教绘画中的一个重要主题，这一题材的流行可能与当时印藏之间僧人交往的热潮有关。阿底峡在西藏传教所带来的直接后果是印藏双方僧侣间的文化交流出现了新的热潮。当时藏族僧人赴印度学法的热浪一浪高过一浪，译经更是

在说到卫藏地区早期唐卡时，必须要说明一下的是西藏的早期唐卡现大多已流入国外，它们或者是被收藏在西方的一些博物馆里，或者是由私人收藏，之所以会出现这样一种奇怪的现象有如下一些原因：一是 20 世纪 30—40 年代，一些西方藏学家或佛学家到西藏考察访问时收购了不少的早期唐卡（如意大利的杜齐、印度的罗候罗/ Rahala 等）；二是 1959 年达赖带大批贵族出逃出又带走了相当数量的早期唐卡；三是近年来一些文物的流失；总之，早期唐卡除了一些古老寺院内有少量的保存，布达拉宫内还收藏有一些早期唐卡以外，在中国西藏的早期唐卡数量已相当有限。正因为相当数量的早期唐卡（11—15 世纪）已流入国外（美国最多，其次是欧洲，另外印度与俄罗斯也有一部分），因此对于早期唐卡的研究，西方 20 世纪 70 年代以后有很大的进展，我们在研究这一部分艺术遗存时应当注意吸收国外同行们的研究成果。

Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions — Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, Abrams, Inc. New York. 1998.



图 85 11 世纪噶当派《绿度母》唐卡

10—13 世纪最热门的事业，不少藏族译师都在印度、尼泊尔或克什米尔学习过，精通梵文的藏族学僧人数不少。但对于生活在高寒地区的藏族僧人来说，在亚热带气候的印度旅行和学习本身就是一个严峻的考验。据藏史记载，12 世纪后期赴印度的僧人往往都夹在人数众多的商旅团队里。尽管如此，旅途中依然有许多危险。据一位 12 世纪末期赴印度学习的僧人后来回忆，他去印度时是随一由香客、商人等组成的大型旅行团一起行动的，该旅行团的人数多达三四百人，从西藏进入印度后不久要经历一段非常危险的路程，时有野兽强盗出没，为了安全，他既不敢走在队伍的前头，又不敢落在后面，只能小心翼翼地夹在队伍的正

中间。救助度母流行于这一时期与学僧们祈求获得度母帮助的心理有关,度母经说度母能够救助人们于八大危险之中,这些危险包括途中得病中邪、遭遇强盗抢劫、大象攻击、狮子扑咬、毒蛇袭击、森林火灾、路遇洪水以及在国外被人监禁等路途中的不测或灾难。因为度母被认为是保佑旅途中的信徒与香客的女神,因此对于当时的学僧们而言,度母像对于他们具有特殊的意义。在这幅作品的最上端和周围的山峦丛林中,我们隐约可见狮子、大象和其它凶猛的动物,还有一些妖魔鬼怪,用以说明度母崇拜的作用与功能。阿底峡大师与他的弟子们曾将度母经译成藏文后,这些经典也在卫藏地区广为流传。

其次是作品里出现了一些十分重要的历史人物。在该作品主像绿度母背光上端的两个角落分别画有两个历史人物的小像,绿度母右上角坐着一位印度僧人(红袍红帽者);与他对应的左上角位置略低一些的则坐着一位藏人;除了这两位人物外,在画面的左下角还有一位僧人,他的前面放着一些供养用的珍品,他显然应该是一位重要的供养人;弄清这三位历史人物的身份将是讨论这一作品年代的关键。研究者们一致认为度母背光上端左右两角的历史人物应是阿底峡和他的大弟子噶当派的创始者仲敦巴,并由此推测这一《度母》唐卡当为纪念噶当派创始人阿底峡与仲敦巴的作品,也应当是噶当派的重要传世之作。1995年以后的一个偶然的机,研究者在唐卡的背面(原来一直被布包裹着),

Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions — Early Paintings from (Central Tibet)*, The Metropolitan Museum of Art. Abrams, Inc. New York. 1998. pp.3 ~ 4, 文中作者所引用的藏文史料证实, 11—12 世纪是藏族僧人大量赴印度学法的时期, 但当时赴印度旅行会遇到许多困难与危险, 特别是最先穿过喜马拉雅山南麓的原始森林是一件非常危险的事情。(引自斯迪文·葛萨、简·凯萨·辛格等编著的《神圣的图像——卫藏早期绘画》, 纽约大都市博物馆出版 1999 年版)。

见嘎尔梅的著作, 1975 年; 又见 Marilyn M. Rhie and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion — The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers. pp.129 ~ 132, 1991; 另外参考 Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions — Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art. Abrams, Inc. New York. pp.12 ~ 13; pp.54 ~ 59, 1998.

又发现了一条有关这幅作品的题记，遂证实了人们的猜测。

这条题记的内容译成汉文是：

“（这是）热振（寺）的女神。

（她是）甲敦楚沃（chason Dru - o）私人的冥想神灵。

（现在她）由切喀（寺）的色基布哇（sa' / se spyil phu ba' i）供奉（并使其成为）基布（寺）的保护神。”

在这条题记中出现了热振寺、切喀寺和基布寺三个噶当派的重要寺院，它们均建立于11/12世纪期间，其中热振寺是噶当派最早建立的主寺，由阿底峡的大弟子仲敦巴（brom - ston - pa）建于公元1057年；切喀寺建于公元1141年以后，由仲敦巴再传弟子夏哇巴（shar - ba - pa）的高徒甲切喀巴（bya' chad - kha - pa，即上述藏文题记中的甲敦楚沃）建立；基布寺建于切喀寺之后，大约建于公元1175年左右，由甲切喀巴的门生色·基布巴建立，色基布巴正是题记中最后出现的人，这幅度母图最终成为他所建立的基布寺的保护神。如果这幅作品最早是为热振寺所创

在《绿度母》唐卡的背面除了上述的这条题记外，题记的上部还分别写有梵文与藏文的经咒，见 Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions—Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art. Abrams, Inc. New York. pp.12—13; pp.54—59, 1998 年。

该题记的藏文转写为：ra sgreng ba' i lha/ bya rtson' grus od kyi thugs dam/ sa' (se) spyil phu ba' i rab gnas gzhugs/ mchad kha ba' i/ spyil phu ba' i chos shyong la stad do/ 见 Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions—Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art. Abrams, Inc. New York. pp.12—13; pp.54—59, 1998.

据《青史》记载，色·基布巴先建立了新切喀寺，后来又建立了基布寺（他的名字色·基布巴也是因为“基布”之前冠以其姓氏“色”氏，以示尊敬之意，如同其师甲切喀巴之名，亦是在其甲氏姓氏之后再加上他建立的寺院“切喀”，“巴”在藏文中有尊称之意，如仲敦巴、宗喀巴、夏哇巴等等），一直到色·基布巴去世之前，他兼任新切喀寺与基布寺两寺的住持达14年之久，色·基布巴卒于公元1189年，向前推14年，该寺大约建于公元1175年左右。

作，那么它的年代可早至 1057—1082 年期间；但如果作品是为甲切喀巴所创作的，那么它的年代至少会晚上一个世纪，即在 1141—1175 年。目前，学者们倾向于认为该作品为热振寺所创作，而且很可能是由仲敦巴的一位弟子（这位弟子便是作品左下角的那位僧人）向印度画师定作的，他在定做时将噶当派的两位创始人印度高僧阿底峡和其藏僧弟子仲敦巴也绘于作品之中，因为这个原因，这幅作品才可能成为“热振（寺）的女神”。后来这幅标有“热振（寺）的女神”的珍贵唐卡通过博多哇——夏哇巴——甲切喀巴——色基布巴这样一条线索，最终到了色·基布巴的手中，成为基布寺的保护女神。因此这幅作品的创作年代应该是在 11 世纪后半叶。这幅作品的宝贵在于它是迄今为止出现在早期唐卡作品的历史人物中极少被人认知的作品之一，而且它与阿底峡、仲敦巴这样噶当派的先哲们相关，是我们今天了解噶当派早期绘画的一幅难得的唐卡遗存。更有趣是我们现在还能见到模仿该作的另外一幅唐卡，但这幅模仿之作，在艺术水准上显然与原作是有差距的。

如果该作品可以确定为 11 世纪后半叶的作品，它也是我们目前所知道的卫藏地区最早的唐卡作品之一，特别是它的许多细节对于我们判断早期卫藏唐卡的年代将会有很大的帮助。有一点是可以确实的，那就是后弘期早期的度母形象，如西部拉达克阿契寺中的早期绿度母，扎塘寺壁画中的绿度母以及这幅唐卡中的绿度母，它们拥有一个共同点，那就是形体的丰腴修长，婀娜多姿，十分美丽，具有比较浓郁的南亚艺术特点。这也是该作品的第三个特点。该作品表现出比较明确而典型的东印度波罗王朝 11~12 世纪的艺术风格。一般而言，早期卫藏唐卡均会显示出波罗美术程度不同的影响，但在这幅唐卡作品里，波罗美术风格集中而典型，它的许多细节，如女神头上宝冠，身体各个部位的珠宝装饰（项链、臂钏、耳环、足钏等等）；女神两侧胁侍菩萨

的坐姿及身上紧身衣；女神宝座座托所呈现出来的花茎状；由众多条状构成山形的那种装饰图案；特别是女神舒展自由的体形等等，都显示出印度波罗艺术风格的影响。整幅作品无论是赋色、人物造型、还是细节表现均算得上是早期卫藏唐卡画得最出色的作品之一，一些西方藏学家认为该作品的作者更可能是一位东印度画家，这幅作品与其说是唐卡，更像是一幅印度布画（pata），它应该是由藏族僧人（很可能是一位噶当派重要的传人）向东印度画家定购的作品之一。

于是这又牵扯到早期卫藏唐卡出现及流行的问题了，这幅《度母》唐卡向我们揭示了早期卫藏唐卡，特别是噶当派唐卡的出现与阿底峡的特殊关系。据《贤者喜宴》记载，阿底峡大师在卫藏传教的最后一段时间里，曾向他原来住持过的东印度超戒寺送去过一封信，请该寺院的画家为他画了三幅神像画（pata），藏史认为这三幅印度绘画便是卫藏后弘期出现的最早的唐卡。看来卫藏地区早期唐卡绘画形式的出现，以及唐卡艺术风格的形

关于这种条状的，明显带有装饰性的山形图案，最早出现公元1—3世纪的中亚佛教美术中；后来在朝鲜公元6世纪左右的佛教艺术中也可见到；它的另一个流行时期便是11世纪的西藏佛教美术；因此这种装饰图案是一种流行区域广，流行时期较长的图案。参照 Marilyn M. Rhie and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion——The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers. pp.129 ~ 132, 1991。

Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions——Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art. Abrams, Inc. New York. 1998. pp.54 ~ 59, 文中认为这幅作品的创作地在东印度，作品是专门为热振寺制作的。

据《贤者喜宴》载，阿底峡大师定购的这三幅神像画一幅画的是 Maitseya 神像；一幅画的是 Manjushri（文殊菩萨）；另一幅是 Mahabodhi 神像。《贤者喜宴》的作者 Pawo Tsuklak Trengwa 还提到他本人曾亲眼见到过这三幅唐卡，它们就保存在阿底峡大师的住寺聂塘寺内。

《贤者喜宴》。又见旦巴绕丹《藏族绘画源流》，《西藏艺术研究》1993年第4期。

成确实与 11 世纪阿底峡大师在卫藏的传教活动有密切的关系，这一系唐卡的艺术风格与我们后面叙述的东印度“波罗”艺术样式相关，我们后面会具体介绍的。

二、黑水城的藏式佛教绘画

1908 年，一个名叫科兹洛夫的俄国人率领俄罗斯中亚考察队在我国内蒙古西部发现一座小城遗址，在废弃了的佛塔里他们找到大量的书籍、经卷、布画、绢画、纸画，金属和木质的雕塑遗品，以及数以千计的“擦擦”（一种流行于藏地的小型脱模泥佛或菩萨像）。由于这一带气候干燥，这些大量而又精美的古代文物得到了良好的保存。遗憾的是，大批的文物最终被科兹洛夫的考察队带回了俄国，现在它们主要收藏在俄罗斯的爱米塔日国家博物馆中。1914 年，在丝绸之路盗掘大量文物的斯坦因也闻讯赶来到这里，他也盗掘不少文物回国。经过学者们的研究，人们才发现这座埋藏众多宝贵文物的古代小城原是西夏国的黑水城（或黑城，蒙语称“卡拉霍特”khalakhoto）。

位于内蒙古西部今额济纳旗的古居延湖畔的黑水城原是西夏国（1036—1226 年）的一个边疆卫戍城镇。公元 1226 年几乎席卷了整个欧亚地区的蒙古大军也攻陷了这座小城，不久西夏国灭亡。元灭西夏后，黑水城并未消失，它更名为亦集乃城，成为蒙元北路交通的一个点。但到了明洪武十三年（1380 年），黑水城因为明与元两次大的战争受到致命的破坏而逐渐湮灭。黑水城这座古城在沉寂了近 700 余年之后，才在 20 世纪初因考古学的发展而重见天日。

黑水城发现的古代布画、绢画和纸画中，一部分作品为汉传佛教艺术的风格，但还有相当一批作品却明显带有浓郁的藏密艺术特点（见图 86），人们惊讶地发现在如此靠近北部边陲的地方

会出现如此古老的藏密绘画；同时也提醒着人们，古代西夏王国与藏传佛教美术之间曾有过的密切联系。研究者们认为黑水城出土的这些佛教文化（汉藏佛教文化遗存均有）多属于1227年以前的西夏王朝的遗存，西夏王朝黑水城的早期藏密绘

西夏的主体民族——木雅党项羌人最初生活在青藏高原的东北部《北史·党项传》卷九六。从很早开始便就与生活在雅鲁藏布江流域的蕃国人保持着密切的联系，史载，松赞干布的父亲朗日伦赞曾与党项人联姻，松赞干布自己也曾娶党项公主茹雍妃（就是这个茹雍妃在拉萨建立了查拉路甫石窟寺）。党项羌人最早东迁似是在隋朝时已出现，公元584年有党项羌千余家“归化”，次年他们的大首领拓跋宁丛率领部落请求定居旭州（今甘肃临潭）¹²⁵；吐蕃王朝时期，吐蕃人在青藏高原上强盛并扩张，自有不少党项羌被同化至藏族之中；而更多的党项羌人则因吐蕃的向东扩展而被迫向北向东迁徙，在唐朝中期和末期逐渐在今天的甘肃、陕西北部及宁夏一带落户，公元881年（唐僖宗广明二年）党项首领拓跋思恭因参与镇压黄巢起义有功，唐朝授予夏州，封其为定难军节度使，赐姓李，统辖今陕北榆林地区¹²⁵。唐末到五代，中原王朝更迭，藩镇势力角逐，夏州党项政权偏安一隅，不断地扩大着自己的实力。宋朝初年因其首领李彝兴助宋抵御北汉有功，公元967年宋朝封为夏王，10世纪初宋太宗又赐夏王君主以赵姓。夏国在李继迁、李德明和李元昊三代君主的领导下，南抗北宋；西攻回鹘和吐蕃，将其势力推进到河西走廊，控制了“丝绸之路”，并于公元1038年在西北地区建立西夏国，与宋、辽形成三足鼎立之势。

西夏王朝崇尚佛教，建国之前就多次派使团入宋朝贡，求取汉文佛教典籍。北宋初年李德明、李元昊都曾遣人到山西五台山礼佛供僧，他们本人也都是以“晓浮屠学（即佛学）通蕃汉文字”而著称¹²⁵。西夏建国后，更是从汉、回鹘、吐蕃佛教文化中汲取营养，特别是西夏王朝中期开始，与藏传佛教文化联系密切。大致自西夏仁宗（12世纪中叶）以后，西夏历代君主都尊崇藏传佛教。史载1159年时，仁宗曾迎请噶玛噶举一世祖师都松钦巴，都松钦巴派弟子携藏文经典赴西夏传教，仁宗尊为上师，为其建立译场，翻译藏文经典。后来西夏王又尊崇萨迦派，对萨迦四祖萨班·贡嘎坚赞十分敬重。随着噶举与萨迦两派对西夏的传教，藏传佛教美术也深刻地影响了西夏文化。1227年西夏国灭亡后，残存的王族逃亡至西藏，避难于后藏的昂仁地区，他们用“羌”这一名称自称，其后代融入藏民族。

元灭西夏后不久，窝阔台建都和林（1235年），元亦集乃城（即西夏黑水城）正好地处和林南下甘州的纳邻驿道之中途，而纳邻驿道又正是藏传佛教继续向蒙古地区流传的重要途径¹²⁵。因而黑水城在西夏与元朝两代均为藏传佛教文化流行的区域，这里出现藏密绘画与雕塑也自在情理之中。



图 86 黑水城西夏唐卡《金刚亥母》

画作品，当是早期藏族佛教美术对西夏国渗透的结果，它们无疑反映出彼一时期藏族唐卡艺术的真实面貌，为我们今天认识 11—13 世纪西藏中世纪早期唐卡艺术的发展演变提供了大量的实物遗存，尤其是在今天早期唐卡数量较少的现状下。

现在我们从黑水城藏密唐卡返回到西藏中世纪早期唐卡这一题目上来。我们知道藏地最早的唐卡出现于宋朝，即西藏中世纪的早期（11—13 世纪，其下限为元代开始之前）。就目前我们所能收集到的资料看，这一时期西藏的中部（卫藏）、西部和东部三大地区在唐卡绘画上尚未见出明显的区别，换言之，三大地区中西部

与东部的唐卡尚未形成各自明确的特点。东部地区在这段时期里有一些很有特色的唐卡作品,但数量相当有限,而且年代也不很清晰;至于西部地区,西部的古格王朝在10世纪末至12世纪末曾一度在宗教艺术上成就斐然,其建筑、雕塑与壁画都有相当卓越的表现,但在唐卡艺术方面却显得沉闷,至少我们现在能见到的较早时期的西部唐卡作品是在14世纪以后。比较而言,在中世纪早期这二、三百年间,西藏的唐卡还是以卫藏地区的作品为重点研究对象。西夏王国的早期唐卡艺术,究其风格也主要是与卫藏地区唐卡艺术的关系,对于我们研究卫藏早期唐卡艺术有很大的帮助。

黑水城佛画整体上显示出三种基本风格:第一类是比较明确的汉式佛画;第二类则是比较明确的藏式佛画(亦有学者认为是一种“波罗/藏式”绘画,图87);第三类为藏汉融合式佛画,这与整个西夏佛教美术的发展趋势是相一致的。我们所关注的后两类,即比较纯粹的藏式佛画和藏汉合璧式佛画,这两类唐卡对于我们认识早期卫藏绘画有直接的帮助,它们与我们下面将要叙述的早期“波罗”艺术样式和“波罗/中亚”艺术样式有着非常明确的关系。

三、卫藏唐卡早期的“波罗”样式

11—13世纪卫藏地区唐卡绘画流行的主要样式与印度波罗王朝及印度东部孟加拉地区的美术样式有密切的联系,并形成一种比较固定的模式(图88),它们占据着这一时期卫藏地区唐卡作品的主导地位。这类唐卡绘画因有比较明确的特点,我们不妨做一归纳:

1. 非常突出中尊主像,如图88所示,中尊大日如来佛位于



图 87 黑水城出土的早期印度
波罗风格的唐卡《绿度母》

画面的正中央，并且占据着整个画面的大部分，佛结趺坐，双手施无畏印，中尊主像形象高大伟岸，与两侧的左右胁侍菩萨在比例上形成鲜明的对照，而环绕排列在中尊主像四周的众菩萨、高僧、护法或大成就者则更小（参照图 85《绿度母》唐卡），由此形成这类绘画的三个级别：最大的是中尊主像；其次是两侧的胁侍菩萨；再次是周围整齐排列着的众小像，秩序在这类画面中是用大小进行排序的（当然也有两层级别者，即中尊主像与周围的众小像这两级构成）。

2. 中尊佛像的身后通常为一典型的波罗式佛龕，佛龕的形状正好与佛的坐姿相吻合，马蹄形或长圆形的项光往往直接构成



图 88 宋代卫藏唐卡 《大日如来》

佛龕的顶部，佛龕的顶部原为佛塔部分；自肩部开始是背光，基本保留着佛龕的原形，即一个与身体大小相似的方形框架，两肩处各有一只孔雀或吉祥鸟向外而立或卧；两臂处的龕外侧又有两只立起的动物（多为吉祥动物，诸如马、龙、象或狮，有些还很难分辨出原形）。这种波罗式佛龕在印度大致出现于公元 8 世纪左右，在我国汉地佛教中最早出现是在北宋敦煌石窟壁画里（敦煌莫高窟第 76 窟东壁南、北侧的壁画），不过北宋壁画中的佛龕更像塔体，里面可以站立若干个佛或菩萨，而西藏唐卡中的佛龕更像是佛背光，或是佛、高僧宝座的背垫部分。西藏自中世纪早期开始，这种佛龕便逐渐地向佛背光演变，并在中世纪中期形成了藏地颇具特色的华丽的佛背光造型。

3. 除了精美的佛龕部分，此一阶段的莲花座也颇有特色，佛与高僧的佛座通常只是比较朴素的莲花座，莲座上的莲瓣上下两层，上层向上翻开，下层向下翻开，上大下小，井然有序地对称排列着，花瓣上还画有装饰性图案。度母的宝座下面多有花蔓支撑，花蔓中或左右有白狮相对，或左右各有一菩萨或护法神。

4. 中尊为佛像者均为正面结跏趺坐，面部较宽呈矩形，肩宽腰细，体态丰满；面部较宽略呈方形，眉眼与脸庞相比略显小，眉为两道弯曲的波浪般线条，眼帘低垂呈弯曲形状，这种眼睛的画法后来成为藏传佛教美术的定制，不同的是比例更为协调。鼻长唇薄，嘴角略向上翘，流露出一丝微笑，大耳垂上吊圆形耳环，手掌与脚心均染成暗红色。中尊为度母女神者，结游戏坐，体态优美，裸身短裙，戴大耳环，佩臂钏，项饰环佩披璎珞，修长的四肢，自由而舒展，鹅蛋形脸，五官秀丽。这类度母像毫无疑问应算是早期唐卡作品中的精品。事实上，度母女神的表现在整个藏传佛教美术中自始至终都是最美的形象之一，女神的表现往往更轻松自由，体现出女性的魅力。

5. 早期的这种波罗样式中，形象比较别致的还有佛身边的左右胁侍菩萨。他们立于中尊佛的两侧，常见的是面向内侧呈四分之三侧面，脸为长方形，宽额，发髻高耸，吐蕃时期的三叶冠依然保留着，但三叶冠已从原有的椭圆形变成了尖状的三角形。宽肩细腰的胁侍菩萨身体一般呈轻度的正面 S 型扭曲，身体的弯曲比较概念化，因而有时会不太自然的感觉。他们的服饰为典型的南亚类型，多上身裸坦，下身着短裙，佩各种璎珞饰物。他们常常是一手持物，另一手垂下，垂下的那只手臂往往长过膝。这种略带些 S 型弯曲的胁侍菩萨是早期唐卡的一道特殊的风景线，14 世纪以后，这类胁侍菩萨的动作姿态已逐渐克服了原有的概念化，显得更加生动自然（图 89）。

我们虽然为流行 11—13 世纪卫藏地区的唐卡绘画做了一个



图 89 宋代唐卡《大日如来》局部众菩萨

大致的界定,但也只能一些主要的特征,事实上每一幅早期作品都可能出现一些例外,藏族艺术家无疑是在遵循着某种范本,然而他们也会不失时机地加进一些新的细节元素。除此之外,虽然大的模式已经定型,但显然从印度的不同地区引进的蓝本也会拥有自己不同的特色,这也是解释为什么早期西藏唐卡作品既有一个大致的样式,同时又不断地会显示出多种变化的原因所在。特别需要指出的是相同样式的作品群中,其绘画水平却具有明显的参差不齐的特点,有的画得相当精致,也有的画风显得有些稚拙。

四、高僧像与所谓“中亚”美术的影响

目前国内外藏学界将上述这种流行于 11—13 世纪的艺术样

式（包括雕塑、壁画与唐卡）称作“波罗/中亚样式”，“波罗”指流行于8—12世纪末叶东印度波罗王朝的美术样式，但“中亚”却是一个相当含糊的地理和文化概念，“中亚”在现代我国地理学的概念中指帕米尔高原以西地区（即今阿富汗、巴基斯坦及原苏联的中亚五国地区），但在西方学者们的眼中（特别是斯坦因、伯希和、杜齐等人的著述里），中亚的实际含义是指亚洲的腹地，即包括了我国新疆地区及甘肃（主要是河西走廊）、内蒙古等我国西北部地区。因此这里的“中亚”实际上是指我国古代西域、河西走廊（敦煌）以及内蒙古等地区。这个区域很大，因此对即使是西方学者对这个“中亚”也有不同的解释，例如杜齐的“中亚”指于阗，也包括高昌和龟兹等佛教古国，但主指于阗；而其他一些西方学者，如意大利藏学家罗伯托·维塔利则指11—13世纪西夏；而汉斯·米歇尔的“中亚”似以敦煌为主。可见对这个“中亚”的具体的所指，西方学者的意见并不统一。

我们认为这个“中亚”主要应指西北甘青地区以及河西走廊，上述地区在11—13世纪期间正是汉、藏、回鹘、党项西夏诸族文化交流融合的重要时期，比较而言，这里的“中亚”美术实际上更应当指西北甘青地区、特别是河湟、陇右、河西等地区唐代后期至宋朝期间的美术样式。公元766—848年间是西北陇右河西地区的吐蕃占领时期，这期间吐蕃文化对上述地区有深刻的渗透与影响，与此同时，这些地区的汉、羌、回鹘等文化也对这些地区的吐蕃文化有所渗透，9世纪中叶随着吐蕃政治军事势力退出河西走廊，这些地区也相应地形成了一些地方性小国——

散见于杜齐的一系列著述之中，如杜齐的《印度——西藏》七卷本；《西藏画卷》三卷本；《雪域西藏》1967年；《穿越喜马拉雅》等等。

罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》1990年（Early Temples of Central Tibet. By Roberto Vitali. 1990 London.）。

张亚莎：《扎塘寺壁画与敦煌艺术》，载《中国藏学》，2001年第1期。

河西走廊的东端的沙州、瓜州（如今的敦煌与安西地区）属于汉族的归义军政权；甘州（今天的张掖）由回鹘占据，并建立甘州回鹘国；吐蕃的遗民部落主要集中在走廊的东端的凉州和凉州以南的陇右与河湟地区。上述地区的诸民族不仅彼此之间保持着良好的关系，经常结伴赴中原王朝入贡，也与中原王朝也保持着密切的往来。特别是在 10 世纪后期至 11 世纪中期，西夏国的扩张直接影响到北宋、河西回鹘与西北甘青吐蕃疆土的完整与国家的存亡时，这些民族更是唇齿相依，相濡以沫。

卫藏后弘期之始，鲁梅 10 人赴多康丹底跟随公巴饶赛学习佛经、接受戒律，这一系列返回卫藏后的传教活动被认为是卫藏后弘期佛教复兴之始，显然，后弘期佛教文化的源头正是“多康”的丹底，这个“丹底”位于青海河湟地区，在今化隆县黄河南岸大山中的金元乡境内，距离青海首府西宁市仅 300 公里左右。也就是说，自 9 世纪后期起，以“青唐”（宋朝西宁市的旧称）为中心的吐蕃佛教文化对于后弘期卫藏的佛教文化复兴具有重要的意义。其实不仅是青海吐蕃佛教文化对于卫藏后弘期佛教文化复兴具有奠基的作用，西北地区的吐蕃佛教艺术也是后弘期佛教文化，特别是鲁梅系统佛教艺术的重要源泉。因此，在卫藏后弘期佛教艺术发展中，特别是在早期艺术的样式中，其影响源头并不仅是东印度波罗王朝艺术这一系，另外一系更与中国西北地区的吐蕃文化有着密切的联系，而来自其东面的艺术影响更多地反映在早期卫藏唐卡的高僧祖师像这一门类中。

12—13 世纪卫藏地区的唐卡中有一类以表现高僧为主的佛画，事实上，高僧像始终是藏传佛教美术中的一个重要内容。高僧在唐卡绘画中所拥有的特殊地位（高僧同样拥有佛格）。鲜明地反映出藏传佛教文化的特色，我们知道喇嘛上师在藏传佛教中往往拥有极高的地位，各个教派又特别重视祖师、师长的传承和继承关系，这种思想也就在唐卡绘画中得到明确的体现。高僧像

(或曰祖师像) 这一题材类型出现得很早, 高僧作为唐卡作品中的中尊主像的惯例至少在 12 世纪左右便已出现, 这些高僧与佛一样, 置身于佛龕之中, 周围则有众僧或护法神簇拥着、围绕着, 显示出明确的偶像崇拜特征。

目前所知, 最早的祖师唐卡应当出自北宋前期噶当派主寺热振寺。热振寺目前保存的老唐卡中有三幅表现的是《阿底峡与仲



图 90 噶当派热振寺收藏的 11 世纪
《觉仲师徒》唐卡



图 91 宋代缂丝《贡塘喇嘛向像》唐卡

敦巴》的内容，其中保存状态较差的两幅可能早至 11 世纪，另外一幅可能是 12—13 世纪的唐卡。11 世纪的《阿底峡与仲敦巴》唐卡（图 90）在造型、构图、人物服饰等方面，均显示出不同于东印度波罗风格样式影响的艺术传承，这一传承的出现应该正是 11 世纪卫藏受“中亚”艺术风格影响的结果。

在表现高僧崇拜的唐卡中，比较有代表性的作品有布达拉宫

阿底峡（？—1055）：印度超戒寺高僧，1042 年应古格王国益西沃之邀，赴阿里古格传教；1045 年进入卫藏地区传教并创建噶当派，1055 年卒于拉萨西郊。其弟子之一仲敦巴继承其衣钵，成为噶当派的第二任教主。

张亚莎：《一幅来自热振寺的早期卫藏祖师唐卡》，发表于 2004 年“第二届西藏考古与艺术北京国际研讨会”提交论文，2004 年 9 月，北京。



图 92 黑水城西夏遗址出土唐
卡《高僧与供养人》(13 世纪)

收藏的宋代唐卡《贡塘喇嘛向像》(图 91) 和直贡堤寺收藏的另一幅早期唐卡《贡塘喇嘛向像》。前者是一幅宋代缂丝唐卡，是西藏委托内地的工匠为其制作的一幅缂丝唐卡。这类以表现高

缂丝发明于唐代，最初只用于书籍装帧，五代时开始用于纺织书画。缂丝用白色生丝作经线，以各种颜色的熟线作纬线，生丝作经线为的是使画面平服，熟线的色线则用来织出画稿，这样织成的绢画既有光泽又柔软细滑，有很好的效果。西藏社会自宋代至元代，曾请内地的艺术工匠帮助制作藏式缂丝唐卡。

僧大德为主的唐卡绘画虽仍然采取的是突出中尊主像，周围照例排列着整齐的众小像的构图方式，且主像身后的佛座亦与当时的波罗样式并无二致，但高僧形象本身却表现出不同于印度波罗式艺术的一些特征：高僧面部五官的线条表现，高僧服装的衣褶线条勾勒等都与同期扎塘寺壁画中的僧人表现有着异曲同工之妙。这类高僧（而且是西藏本土的高僧）的身体呈正面结趺坐，但面部往往为四分之三侧面，这种表现高僧的说法图似已成为 12—13 世纪的一种惯例，黑水城的另一幅藏式高僧图（见图 92）向我们提示了这类高僧图的图像学的传承。这幅唐卡的构图与《贡塘喇嘛向像》不同的是它没有周围排列整齐的众小像，在主像下方左右两个角落处分别有一男一女供养人的形象，这两位供养人虽身着汉式服装，绘画手法亦为汉式风格，但他们很可能是西夏党项族供养人。而作为中尊主像的高僧结趺坐于一个典型的波罗式佛座里，但其面部五官的表现，眉眼胡须的画法都明确显示出汉地绘画的影响。中世纪早期西藏唐卡中显然还存在着另外一条线索，即在表现高僧的主题时，中尊主像的图像模式当与汉地绘画（河西地区的绘画）有着更直接的联系。

五、藏东地区的早期唐卡

与卫藏地区 11—13 世纪主要流行着“波罗—中亚”风格的唐卡绘画相比较，藏东地区一些古老寺院中似也保存着较早时期的唐卡，但却是另外一种风格（见图 93），这种风格似说明藏东的古老寺院与“印度—尼泊尔”绘画艺术之间的联系。事实上，从吐蕃时期昌都丹玛岩摩崖石刻造像的艺术传承看，藏东便与印度或尼泊尔艺术之间存在着更为直接的关系，其途径似也与

余伽：《西藏绘画名迹寻访实录》西藏文联编《西藏艺术》（绘画卷），上海人民美术出版社，1989 年。



图 93 藏东早期释迦牟尼佛传故事唐卡

卫藏地区不同。

横断山脉高山峡谷中的类乌齐寺始建于公元 1276 年,该寺院中保存着一些早期唐卡,据寺院中的喇嘛介绍,这些唐卡的年代比寺院本身还要长。唐卡绘制在亚麻布上,颜料亦是采用南亚绘画通用的矿物质颜料系列。其唐卡正中的释迦牟尼像与他身后的波罗式佛龕造型均为 12—13 世纪流行于藏区的早期样式,但本唐卡中主像的造型显然要比同时期的佛像更圆满,尤其是人物比例上的和谐,没有那种程式化的僵直生硬之感。本图还有一个不同

见西藏自治区文联编辑的《西藏艺术》绘画卷图 143—157,该书以相当多的篇幅介绍了这幅唐卡作品的细部,可备参考(上海人民美术出版社 1989 年)。

之处是主像亦没有一般早期卫藏唐卡中的主像那样巨大,周围的排列的格子中也不完全是井然有序的众小像,而是一幅幅生动的故事情节。所有的故事都被安排在一个大小不等的格子里,像连环画一样构成一个个小故事——佛传故事,它们向我们讲述着佛苯生故事,艺术家以极丰富细腻的笔调为我们描述了一幅幅生动的画卷,其中动物、树木、花草、建筑(包括各种各样的佛塔佛龕)、飞天、力士、骑马人物等等,不一而足(图 94)。这样的唐卡绘画在卫藏地区基本上不见,它显示出藏东地区有着自己的艺术来源。图 101 也来自藏东古老的寺院,这幅表现高僧大德的唐卡也被认为是属于中世纪早期(12—13 世纪期间)的作品。



图 94 藏东早期达陇噶举高僧唐卡

第二节 13—14 世纪元代的唐卡

一、元朝西藏唐卡艺术的重大发展

13—14 世纪正是蒙元统治时期，有元一代，由于蒙古统治集团与藏传佛教萨迦派的特殊关系，藏蒙、蒙汉以及藏汉各民族之间的文化交流也进入新的阶段，这无疑为西藏美术的发展与传播注入了新的活力。如果说吐蕃时期是西藏政治军事力量的扩张时期，那么到了元朝，借助蒙古统治者的力量，藏传佛教文化开始了第二次大规模地对外渗透扩张。藏传佛教文化的第一次大的文化扩张，早在西夏时期业已开始，公元 1036 年起西夏占据河西走廊，河西走廊原本就有大量的吐蕃遗民，最迟自 11 世纪末期至 12 世纪初期，河西走廊便成为青藏高原上的藏族文化与西北党项羌文化交流融合的文化通道，12 世纪中叶以后，藏传佛教文化更以河西走廊为其传播通道向西北地区渗透和扩散。从近 20 余年对西夏历史宗教文化的研究成果看，藏传佛教文化对西夏的影响无疑是深刻而广泛的，愈到西夏王朝的中后期，宗教文化的渗透愈见其深刻（西夏黑水城遗址发现的唐卡和河西西夏敦煌壁画证实了这一点）。到了 13—14 世纪的元朝，藏传佛教文化的影响势头更是有增无减，藏密艺术也不仅局限于西北地区，而且深入到中原地区，当时的元大都北京和原南宋首府杭州，都出现了以宫廷美术形式的藏密美术遗存。元明期间，河西迤北的

关于西夏、蒙元时期藏传佛教文化与西北地区乃至中原文化之间的交流融合的研究，近年来有较大的进展，可参照宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》，《藏传佛教寺院考古》文物出版社 1996 年；熊文彬《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》（上、下），《中国藏学》2000 年第 2—3 期；谢继胜《关于敦煌第 465 窟断代的几个问题》（上、下），《中国藏学》2000 年第 3—4 期。

不少地区仍保存有藏传佛教的塔寺建筑与藏密雕塑，一直到清代，敦煌洞窟壁画中仍然可见到藏传佛教艺术的遗存。

元代西藏唐卡的数量很有限，唐卡作品本身的断代也有些困难（元末明初的唐卡尤其比较难断代），一个原因是元代唐卡的风格不很统一，有些凌乱，使断代有一定的困难；另一个原因是元明时期的唐卡没有同期壁画出现的那种清晰明确的演变痕迹（壁画因为有元代夏鲁寺壁画和明初白居寺壁画这两个在考古上非常可靠信实的资料而显得断代清晰），也使唐卡断代缺乏有力的证据。

不过从仅有资料看，元代西藏唐卡艺术也已经显示出一些特点。首先是元代绘画出现了一些新的因素与新的风格样式，这些新因素的出现与尼泊尔艺术样式的介入有关。尼泊尔与西藏同属于喜马拉雅地区，两者在艺术表现形式上的始终存在着一种特殊的亲和性；从地缘上看，尼泊尔虽然地处喜马拉雅山区，但其早中期的宗教文化具有比较典型的印度宗教文化的气质，也就是说其文化上更受南亚热带文化的影响，但到了中后期，特别是佛教文化在印度消失以后（13世纪），尼泊尔一方面继续受到印度教文化的影响，另一方面尼泊尔美术则逐渐地、也更明确地表现出喜马拉雅山地区艺术自身的特质，因此与西藏美术也有了更多的相通之处。我们注意到，印度宗教艺术影响西藏在地理上大多通过两条途径：一条途径便是通过尼泊尔；另一条途径是通过今天的孟加拉（原东印度）直接进入西藏；这是因为在中古时期，上述的这些地区不仅是印度佛教的发源地，而且都是印度佛教文化圈内的重要地区。这样通过尼泊尔传播的佛教艺术便必然造成这样的情形，即当印度美术在传入西藏的过程中实际上已经经过了尼泊尔艺术的过滤，吐蕃时期的佛教美术为“印度～尼泊尔”样式便反映出这一特点，这点与印度佛教美术影响中原汉地时总是要经过中亚及西域文化的过滤是一样的。尼泊尔艺术与西藏美术

之间的密切联系早已为学界所重视，但尼泊尔美术真正对西藏产生重大影响除了吐蕃时期外（自吐蕃王朝开始，尼泊尔的佛教美术便时常是西藏美术的一个源头），元明两朝应该是最重要和最明确的时期，而至16世纪以后尼泊尔与西藏艺术之间的关系似乎更显示出一种双向的势头，愈向后期，藏传佛教艺术对尼泊尔的影响似愈加明显。元朝时尼泊尔美术不仅直接影响到西藏地区，更通过萨迦派直达元帝国的中心地区——北京与杭州（尼泊尔著名建筑师、雕塑家阿尼哥在元大都北京的活动在中国美术史上也算得上一段佳话）。

元代西藏绘画的第二个特点是唐卡中也明显出现了汉地艺术的影响，特别是在高僧图、祖师图等题材里，汉地艺术影响相当明显，这一现象的出现一是由于这种影响早在北宋、西夏时业已出现，但更重要的还是因为元朝特殊的政治背景，有元一代，萨迦派和噶举派等在藏区有较大影响的教派与元朝蒙古统治集团之间特殊关系的建立，在客观上也促进了蒙藏、藏汉各民族文化之间的交流与融合。据史料记载，元朝时有汉族艺术工匠进入藏区，特别是在后藏地区参加萨迦派一些重要寺院的建设（如萨迦寺与夏鲁寺），此一时期的高僧图中多汉地和尚相（图95），背景更多汉地山水画特点，反映出元代是汉藏艺术交流的一个重要时期。

元代唐卡的第三个特点是它在样式上的饱满与成熟。一些元代唐卡画得如此精湛，如此优秀，让我们相信元代藏传佛教美术已具有相当厚实的基础。西藏的佛教美术在明初迎来了她的一个高峰期，其实在这个高峰期的出现应当说在元后期，也就是说西藏美术是在公元14—15世纪时迎来了她的黄金时期，没有元代西藏唐卡的重要积淀，没有元代西藏美术的重大发展，明初西藏古典主义样式的成熟是不可能的。元代藏传佛教美术的重大进步也许与元朝蒙古统治集团独尊藏传佛教的政治背景有关，与这一

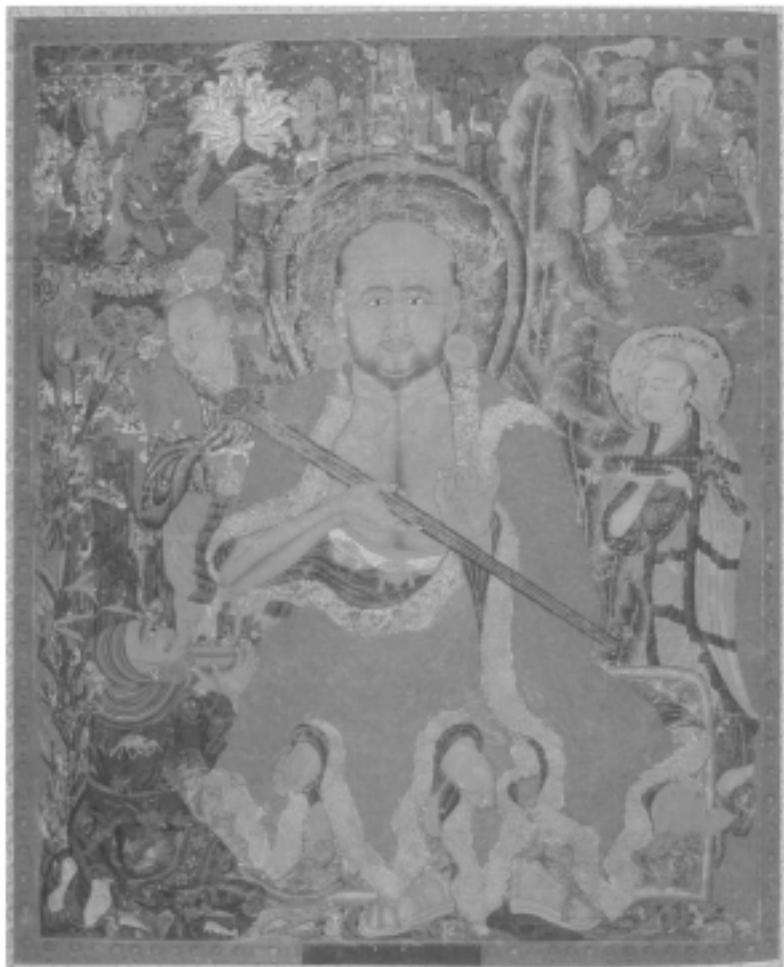


图 95 元代萨迦派高僧唐卡

时期西藏美术与外界增加了交流，新的艺术因素的不断地刺激有关，但这只是其艺术发展的外部环境，其内因则应该追溯到北宋、西夏时期藏传佛教文化自身的不断积淀和业已获得的重大发展的基础有关，我们应当看到元代西藏美术的基础与西夏时期藏传佛教美术的高度发展是分不开的，西夏末期的佛教美术，无论是汉传一系还是藏密艺术一系都已得到全面的发展，元朝西藏

敦煌榆林窟第 2、3、10、15、29 等窟的壁画充分反映出汉藏两系壁画的交流与发展，参照《中国石窟·安西榆林窟》，敦煌研究院编著，文物出版社，1997 年。

艺术在很大程度上直接继承了西夏佛教美术的精华，因此元代西藏唐卡比早期（11—13 世纪）美术样式更丰富、更娴熟、更饱满。13—14 世纪期间的西藏绘画，无论是在卫藏地区，还是在河西地区，其艺术都达到了相当成熟与精致的程度，这一切都为 15 世纪西藏唐卡艺术能够走向中世纪古典主义风格的顶峰打下了坚实的基础，事实上元朝末期的唐卡之丰满、之精湛都已经充分显示出西藏古典主义艺术的精神。总之到了元代，藏传佛教美术已出现了相当明显的进步与扩展，当然由于元蒙统治者对藏传佛教文化情有独钟，更为藏密艺术向东的进一步传播扩展提供了条件，也就使得藏密艺术在原有的基础上得到了更大的发展。

二、元代唐卡的两种风格

元代卫藏唐卡大致可划分为两种样式。

第一种样式是对早期波罗式艺术的一种延续和发展。说延续是指这类风格的作品在基本结构上承袭了早期的样式，说发展是指在沿袭之中又有了质的变化，引起这种质的变化的原因前面已经提到，与元代尼泊尔美术大量进入西藏与中原地区有关。总得说来，元代西藏美术既是对原波罗样式的一种继承，同时诸多新的变化也就为流行于 11—13 世纪早期的“波罗——中亚”美术样式划上一个圆满的句号。

元代西藏唐卡在构图上的第一个变化是中尊主像不再像早期绘画中那样硕大，那样突出，它们仍然占据着画面中间较大位置，但从比例上看它们同左右的胁侍菩萨，同周围的众小像之间已在比例上显得更加合理，更加和谐。其次主像也从结趺坐这种呆板的坐像向多元化的方向发展，最重要的是主像本身不再保持着僵

[法]海瑟·噶尔美著，熊文彬译：《早期汉藏艺术》中国藏学出版社 1994 年版；熊文彬《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》（上、下），《中国藏学》，2000 年第 2—3 期。

硬的、程式化的姿态,它们或坐或立,或双身尊或跃然舞姿,人物的动作也更舒展自由,富于变化,总的来说,艺术表现技巧已有了相当明显的进步。这种造型上的舒展优美在布达拉宫收藏的元代唐卡《莲花网目观音》中表现得相当充分(见图96),莲花网目观音身着丝绸裙装,轻柔飘逸,人物比例绝佳,动作自由流畅而富于韵律,线条纤细不弱,用笔非常讲究。该作品的色彩也极富特点,色彩极为明丽和谐,深蓝色的地子与朱砂红相匹配,神龛的肤色洁白如玉,更增添了色彩的纯度。善于使用白色似乎也是元代西藏绘画的一个特色。总之该画优美清丽的造型和明净绚丽的色彩都预示着西藏中世纪古典主义艺术高峰期的到来。

元代西藏唐卡在构图上的第二个变化是画面装饰性格的加强,



图 96 元代《莲花网目观音》唐卡

这种装饰性为元代的藏密艺术增添了更加华丽的特色。对装饰的偏好可以说是藏族美术的一个特质,而且这种偏爱愈往后期发展愈加明显,至近代达到其顶峰状态。在西藏的早期艺术里,装饰的成分与比重相对较弱,因而早期绘画也有比较质朴的一面,唐卡绘画里华丽精美的装饰因素的出现似乎在西夏末期或蒙元时期已经开始,最突出的特点便是硕大的装饰花卉卷草图案的出现。这时主像的周围依然整齐地排列着众小像,但在构图上却出现了新的变化,原来那些排列整齐的格子现在被圆形或椭圆形的卷草花纹图案代替,这些圆形或椭圆形花卉图案本身巧妙地构成每一个小像的背光,既起着分割诸像的作用,又为整个画面增添了生动而绚丽的色彩,显示出以更加生动自然的植物形象代替早期唐卡中那种直硬的、程式化的趣味。这一时期的绘画还有一个特点,就是多在背光的地子上满绘精密的涡旋卷草纹饰。布达拉宫收藏的元代唐卡《密集金刚像》(图 97)的佛背光的地子上便布满精美的涡旋卷草纹饰,这种精致的地子大致延续到 15 世纪初叶,以后逐渐消失。

元代西藏唐卡的第二种风格则是对中世纪早期的“中亚”式风格的延续,而且无一例外地是用来表现高僧或是罗汉这种主题内容的。当然在这里与其继续沿用含糊不清的“中亚”概念,莫如更明确地界定为一种汉地绘画风格。西藏地区在元代进入到祖国的版图,其文化也与汉地文化有了更多的交流,此时汉式绘画的影响也愈加明显,这类风格似主要集中在后藏地区,特别是萨迦派的寺院里。1928—1936 年期间,一位名叫罗侯罗(Rahala)的印度高僧为了寻找在印度早已失传的佛教梵文经典,曾 4 次翻越雪山进藏。他在后藏地区的俄尔寺、萨迦寺、夏鲁寺及纳塘寺等一些古老的寺院中翻拍了大量的早期唐卡,其中有少量属于元



图 97 元代《密集金剛像》唐卡

代的汉式唐卡类型。由于萨迦派与元朝统治集团的特殊关系，在修建萨迦南寺和重修夏鲁寺时，据史载曾有尼泊尔与汉族工匠或艺术家们参与修建与寺院的装饰活动，因而这批汉风很浓的唐卡作品可能与当时到西藏工作的汉族艺术家相关；与此同时12—14世纪河西地区与藏传佛教文化长期保持着密切接触，尤其是敦煌等地始终是西北藏汉文化交流的敏感地带，因此宋元时期由这条路线来往穿梭的藏汉民间艺术交流当时有发生。我们在罗候罗拍摄的唐卡作品中见不到在宋元时期中原地区占主导地位

的文人画风格，似更能说明当时与藏地进行艺术交流的，也就是说更可能对藏画产生影响的应是一些与藏地交界地区的汉地地方画派（主要是河西走廊及走廊南缘的河湟地区）。

这类唐卡的人物造型和自然风景的表现中沿袭了汉地的绘画传统，但在佛画的基本观念上却显然已经经过藏传佛教绘画观念的熏陶，因而采取了比较传统的藏画构图，例如中尊主像一般位于画面正中间的部分，主像比例很大，虽然是表现藏传佛教文化中一些真实的人物，但在构图上却无形中使主像具有了某种准神的意味。人物表现时的用笔、服饰的画法等造型特点均为汉式的，特别引人注目的是背景中自然风景的描绘可以说是比较典型的汉风。高僧或罗汉不再置身于静止的佛龛之中，而是身处大自



图 98 元代后藏地区唐卡 《高僧图》

然的风景之中，周围是逼真的树木花草、山岩瀑布，风景采用的是非常写实的手法（图 98）。

西藏中世纪绘画从一开始便形成一个很有意思的传统：在表现佛与菩萨等具有神格的内容时，往往会比较严格地模仿印度或尼泊尔的绘画模式，无论是早期（11—13 世纪）的“波罗”样式还是中期（13—14 世纪）的尼泊尔样式，均遵循着南亚的艺术传统；但在表现僧人上师（高僧或罗汉）等历史人物时，便常常会显示出与汉地绘画传统之间更加密切的联系，而且这种现象到元代时似更为突出（背景原因是元代藏汉美术有了更进一步的交流）。重要的是藏族艺术家总能把这些不同的风格融合在一起，使各种因素彼此和谐相处，也许这正是藏族艺术家们特别善于融合不同因素，并最终得以形成一种独特风格的原因所在。

第三节 15—16 世纪明代的唐卡

15—16 世纪明代的西藏艺术既是中世纪藏传佛教艺术的集大成者，又是藏传佛教艺术自中世纪向近代转化的重要阶段，其艺术上最明显和最重要的时代特征是西藏中世纪古典主义艺术样式的最终完成。特别值得注意的是 15—16 世纪在西藏高原上存在的两个大的地域艺术——卫藏（中部）唐卡与古格（西部）两大艺术系统，这两者又基本上是各自沿着自己的脉络发展的，但它们几乎是在同时形成了这种古典主义绘画样式。它们的艺术尽管存在着一定区别，不过就艺术而言，它们所取得的成就却是共同的。

西藏高原自古便存在着三大区域性文化类型——藏东、藏西及卫藏（中部西藏）这三条子系统文化类型，卫藏地区中世纪早中期的唐卡我们已经进行了比较详细的梳理，但对于西藏西部和东部尚未触及到。比较而言，中世纪东部地区的绘画不明点甚多，它

的唐卡黄金时期是在 16—19 世纪期间,从时间上看已进入近代;而西部绘画的鼎盛时期却结束于 17 世纪近代开始之前,西部绘画因为西部古格王朝的灭亡(1630 年)而过早地沉寂下去,就在中世纪即将结束之前,西部绘画也正处于它最绚丽多姿的辉煌时期。

一、西部古格王国的唐卡

西部唐卡的数量自 15 世纪起开始增加。西部唐卡样式的形成显然与卫藏地区 14—15 世纪的唐卡有着密切的关系,不过古格绘画从很早以来(10 世纪末叶以来)便一直拥有自己的传统及艺术渊源,因而当 15 世纪古格王朝美术迎来其大发展的时期后,西



图 99 古格早期唐卡 《金刚亥母》

部绘画很快便形成具有西部独特韵味的唐卡样式(见图 99)。

西部唐卡的人物造型圆满丰厚,构图则稳健有序,西部绘画的色彩以红黄等暖色调为主,在暖色调中蕴含着微妙而丰富的变化,一层明丽的光辉罩在整个画面上,洋溢着一种神圣的光泽。西部绘画极富于装饰性格,在人物与人物之间多填充以各种装饰图案(西部装饰图案的丰富与独特是很有传统的),特别是那种硕大的、反复变幻着的忍冬卷草纹在神与物之间穿梭来往,为原本静谧稳重的画面增添了动感,画面也由此显得生动而富于变化。总之西部绘画人物的静谧稳重与装饰图案龙飞凤舞的活跃常常会构成一种奇妙的对比,画面也常会因为这些美丽而生动的花卉图案而显得华丽精美。

16 世纪是西部古格绘画的成熟期,西部早期艺术中受克什米尔画派的影响较大(这点与卫藏地区的艺术渊源不同),虽然早期西部艺术与 15—16 世纪形成的古格画派之间似有过一定程度的断裂,但许多早期因素还是潜移默化地融入到后来的古格画派中。特别是西部的女神形象,其特有的丰满婀娜的魅力,大胆奔放的体形,在后来的古格画派中得到进一步阐述和完善,成为古格绘画中最亮丽的一道风景线。古格绘画中的女神继承了早期西部女神的美丽丰满的特点,同时吸收了卫藏地区 15 世纪以来的古典主义艺术成就,更融合了西部特有的稳重圆满的性格(图 100),最终构成西部唐卡那独特的古典主义艺术神韵。

二、卫藏地区的唐卡

卫藏地区 15—16 世纪的唐卡似主要集中在后藏地区(整个

目前我们能够看到的西部唐卡作品很少,一相当部分已流出国外,西部唐卡的艺术风格与同期的古格壁画有明显的一致性,可作为基本的参照。Wisdom and Compassion —— THE SACRED ART OF TIBET·《西藏宗教艺术》[美] Marylin M. Rhie 等著 纽约 1991 年,该书中收录有部分相当精美的西部唐卡作品。



图 100 明代西部古格画派 《药师佛》
唐卡（左图为该唐卡的局部）

中世纪，后藏日喀则地区及前藏的山南地区都在西藏历史中占据着更重要的地位，绘画的发展自然会出现在政治、经济发达及宗教文化的中心区域内)，后藏在整个中世纪都是绘画艺术发达繁荣的最重要的地区，目前发现的这一时期的唐卡多来自后藏地区的一些古老寺院。因此后藏的唐卡比较能够代表中世纪唐卡发展的基本面貌。明清以后，汉藏文化的交流更加频繁，汉族绘画因素对藏地的影响也日益加深，这也是藏传佛教绘画在明清以后发展的最主要的特点，但由于中世纪藏族绘画的基本样式已定型，所以汉族绘画的影响多只限于具体的表现手法，成为丰富藏族绘画表现手法的一种辅助。明清以后，无论是唐卡，还是壁画，藏族绘画的表现手法已变得相当丰富多样。

总的来说，明代西藏唐卡有这样一些特点：一是元代尚比较

明确的不同类型的风格（诸如波罗式、中亚汉式或尼泊尔式等等）在此一时期得到了融会贯通，各种外来因素基本上融为一体，开始形成了比较统一的“藏味”更浓的唐卡风格，我们称这种唐卡风格为西藏中世纪的古典样式。二是密宗的特点比较突出，唐卡的表现内容里多坛城（madala）唐卡，多护法神像及双身尊像，各种图像也都在此时基本完成了它们的造型特点。例如西藏唐卡中常出现的祖师像、高僧大德像、各种护法神像、佛母像以及密宗中的双身尊像等等，在明代造型的样式已基本完备。三是由于格鲁派的诞生，新的绘画因素也在悄然出现，这些新的绘画因素成为连接近代绘画的重要过渡，也为近代绘画的到来奠定了基础。

（一）明代唐卡的基本特点

具体而言，这一时期唐卡的古典样式虽然没有同时期壁画那么明确和突出（而且断代同样有一些困难），但毕竟在构图上、在人物的造型上也同样显示出圆满成熟的特点。与元代唐卡相比较，明代唐卡出现的新变化似表现在如下若干个方面：

1. 高僧大德或罗汉等人的背光从原来那种极富装饰趣味的佛龕式背光现在变成了宽大而舒适的座椅靠背，这种座椅靠背在平面表现上有时很像似一种格子式的背光。

2. 中尊主像的造型上呈现出明确的古典风格，比例适当，体态端庄，人物丰润圆满，神情庄严慈祥，已不再有早期佛像的硬直敦实，却代之以更为宽松自由的感觉（图 101）。特别是早期尚存在的立体明暗表现法已基本不见，线条的功力逐渐加强，虽然仍旧保持着“面”或“体积”的感觉，也不再有早期的那种生硬。总之艺术的表现日益成熟圆润。

3. 围绕在佛、菩萨或高僧大德周围的那些众小像开始逐渐显示出与自然相融合的趋势（到了近代，整个背景就完全由自然风景所代替），中尊像的周围仍然簇拥着众小像，但他们不再是



图 101 明代唐卡 《布顿大师》

呈横平竖直地一个挨一个的排列状，在他们中间常常会不失时机地点缀上一些自然景物，如花卉树木或楼阁建筑等物，画面开始出现绿色的自然生机。

护法神唐卡是此一时期数量较大，又颇有特色的一类唐卡作品，从构图上看，它们大都保持着早期（元代）的构图特点，却有一些细节上的调整与变化，主要是背光上的火焰纹朝着更为生动逼真的方向发展，它反映出图案的自然主义倾向在加强，这也是明清时期西藏绘画的最主要的变化。

（二）明代俄尔寺的坛城唐卡

坛城（曼陀罗或曼札）唐卡也是西藏密宗美术一个非常重要的领域，中世纪的几百年间，坛城艺术都相当发达。坛城唐卡最著名的莫过于后藏萨迦派支系俄尔寺的坛城唐卡，俄尔寺由萨迦派僧人贡嘎桑布（1382—1444）于1429年所建。该寺因拥有132品精美绝伦的坛城唐卡而闻名遐迩，享誉全藏。据说这些坛城唐卡是15世纪由尼泊尔艺术家绘制的，每一幅都精美绝伦，十分珍贵。

如前所述，13世纪末至15世纪中叶在后藏不少寺院建筑和壁画中，“坛城”都是一个相当流行的艺术母题，曼荼罗美术的盛行说明这期间密教金刚承或密教地方化的色彩非常浓厚。坛城壁画在后藏地区最早似是在萨迦寺，其主殿二层的坛城壁画达139品，据史典记载绘于1280—1305年间；其次是夏鲁寺主殿三层的东、西、后三个配殿均为坛城殿，由布顿大师监制，制作于1330—1335年间；再就是白居寺的主殿三层后殿的无量宫殿和白居塔五层中的满壁坛城，据《汉族史集》记载大致绘于1418—1428年间；而昂仁日吾其寺的金塔中的坛城数量达几百

品，大致绘于 1447—1456 年间。至于俄尔寺那些精美绝伦的曼荼罗唐卡据说是 15 世纪上半叶由尼泊尔艺术家所绘。15 世纪以后宗喀巴的宗教改革制定了显密兼修，先显后密的习经规范在很大程度上限制了密教的泛滥。15 世纪后半叶以后后藏地区的曼荼罗美术之风渐弱。

（三）明代萨迦寺唐卡组画《八思巴画传》

中世纪唐卡的优秀作品似总与后藏日喀则地区有着各种各样的联系，特别是萨迦派寺院在中世纪绘画中扮演着重要角色，中世纪中、后期的壁画与唐卡中的优秀作品大多与萨迦派艺术家相关，“藏”地（后藏地区）还是中世纪后期勉塘、钦则两大画派产生的根据地，至少从元代开始直到明末清初，藏地杰出的艺术作品与艺术家层出不穷，在整个中世纪，后藏都是西藏艺术的策源地与黄金地段。我们下面要介绍的《八思巴画传》，作为后藏地区唐卡组画的代表作，以唐卡的形式，记录了萨迦派第五

[英] 罗伯特·维塔利著：EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET·《西藏中部早期寺庙》伦敦 SERINDIA 出版社 1990 年版。

见 *The Album of the Tibetan Art Collections*, (Collected by Pt.Rahula Sankrityayana from the Nor, Zhalu and other monasteries in 1928—1929 and 1934.) Kashi Prasad Jayaswal Research Institute, Patna.1986. 又参照 Marilyn M. Rhie and Robet A.F.Thurman: *Wisdom and Compassion—The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N.Abrams, Inc., Publishers.

据藏族史料载，15 世纪中后期相继产生了勉塘画派与钦则画派这两个西藏最重要的两个绘画流派。《藏族绘画》（旦巴绕丹著，阿旺晋美译，中国藏学出版社 1996 年）“藏族艺术史概述”（pp.1~9）曾提到勉塘、钦则这两个画派的创始人勉塘拉·顿珠嘉措与岗堆·钦则钦莫最初都曾拜师于后藏日喀则大画师扎西朵巴之门下，不管这一传说是否真实，它似乎都暗示着这样一个重要的事实——中世纪乃至在近代西藏艺术史中扮演着重要角色的勉塘、钦则画派的渊源在后藏地区，而后藏地区绘画又与萨迦派有着千丝万缕的联系。萨迦派不仅产生出著名萨迦寺的艺术，夏鲁寺、俄尔寺、白居寺、贡嘎曲丹寺等壁画雕塑亦与萨迦派艺术相关。

祖八思巴的生平事迹。

1. 关于《八思巴画传》

明代唐卡中著名的唐卡组画《八思巴画传》如今仍保存在萨迦寺内，这套组画现存共 25 轴（幅），有缺幅（且组画中的第 1、2、3、4 轴画的内容与八思巴画传似并无明确的关系）。第 1~2 轴唐卡为“中国藏传佛教名僧图”；第 3~4 轴唐卡为“密宗神佛图”；从第 5 轴开始才真正进入到八思巴生平内容，25 轴总汇而成现在的《八思巴画传》。关于这套《八思巴画传》（以下简称“画传”）的绘制年代，“《八思巴画传》初考”一文的作者认为，《画传》部分（5~25 轴）大致成画于明初或更早（元末）；“密宗神佛图”（3~4 轴）成画于 1478 年以前；“中国藏传佛教名僧图”（1~2 轴）成画于明末甚至清初；总体来说，《画传》的

八思巴（1235—1280 年）为萨迦派第五祖，中国元代著名的宗教领袖、政治家和学者。八思巴公元 1235 年出生于后藏地区昂仁县鲁孔地方，幼年时从伯父萨迦班智达（萨迦派第四祖）贡噶坚赞习经，以聪颖著称，3 岁能念咒，8 岁能背诵《佛苯生经》，9 岁能在法会上说讲《喜金刚续第二品》，被众人称作“八思巴”（圣者）。10 岁时随萨班赴凉州，途经拉萨以萨班等高僧为师之沙弥戒，法名洛追坚赞，八思巴 12 岁时，萨班一行方抵凉州，萨班在凉州与阔端会面，继而给西藏各地僧俗头领写了一封长信，说服他们共同归顺蒙古汗，这就是藏史上十分著名的《萨迦班智达致蕃人书》。元朝在西藏的全面施政，对于统一全国，统一西藏，促进全国各民族政治、经济、文化的交流，增进民族团结都具有十分重要的意义。1249 年萨班在凉州去世，临终前授予法螺及衣钵使八思巴成为萨迦派第五位祖师。1252 年，忽必烈召见八思巴，奉为上师，次年八思巴为忽必烈一家灌顶。1260 年忽必烈即位蒙元皇帝之后，立即封八思巴为国师（后称帝师），令其统领天下释教。1264 年元朝设总制院（后改名为宣政院），国师统领总制院，管理全国佛教事务及藏区行政。1269 年八思巴奉忽必烈之命创制八思巴文字，他的一生更是积极收集各种藏传佛教经论古籍，组织抄写，为保存和发展藏族文化做出重要贡献，他本人又是一位著述丰硕的学者。八思巴谦逊谨慎，平等待人的美德对于他的政绩也多有影响，他的功德在汉、藏、蒙各族人民心中长久保存着。1280 年 11 月 28 日八思巴在萨迦寺圆寂，享年 46 岁。

杨树文等编著：《西藏佛教唐嘎艺术·八思巴画传》 西藏人民出版社·新世界出版社联合出版，1987 年。

主体部分成画较早。

据我们的观察分析，这 25 轴画的基本画风大体是一致的，因此它们大致应属于同一时期的作品（即使“画传”、密宗图与名僧图这三者的制作年代略有些差异，相距的时间也不会太远，不太可能相距数百年时间），如果它们大致属于同一时期的作品，作品的断代就要依据其中最晚的断代根据而定。《画传》没有任何关于年代和作者的题记，能够作为断代根据的似只有两点：一是第 3 轴“密宗神佛图”左下角绘有两条碑文，上面分别写有汉文的“皇帝万岁万万岁”和“大明成化十四年四月十五日？辰”；二是第 2 轴“名僧图”里收进了卒于清初的萨迦派名僧江衮·阿美夏——《萨迦世系史》的作者；阿美夏的出现说明《画传》不可能早于晚明。

另外还有一些原因证实《画传》不太可能是元末期的作品，而更可能是晚明的作品遗存。首先，八思巴作为元帝忽必烈时期的第一位帝师，享受着“一人之下，万人之上”的崇高地位，但毕竟还是处于“一人之下”，然而从《画传》的基本构思看，作

《八思巴画传》成画于明前期的理由有三：一是第 3 轴“密宗神佛图”左下角绘有两碑，上面分别写有汉文“皇帝万岁万万岁”和“大明成化十四年四月十五日？辰”，据此推测该画应该成画于 1478 年以前，而且组画很可能是在明朝皇帝福寿吉日由萨迦寺进贡用的礼品，或是祈祝用的礼品。二是《画传》所用装裱锦缎图案多为缠枝牡丹、串枝莲、落花流水、五子夺梅、寿字锦等，底色多为深蓝大红，这些均为明代最流行的锦纹图案。三是《画传》中的西藏佛塔之塔刹多为日月塔，亦为明代最盛行的佛塔形式。又研究者发现，《画传》的每一轴画上均有笔迹不同的两个编号，可能进行过两次以上的编号，从 25 轴画的内容看，八思巴画传（5～25 轴）可能最先画成，为元末明初的作品¹⁴⁶，因画传本身顺序井然，故没有编号；第一次编号是加上了两轴密宗神佛图，密宗神佛图大致成画于 1478 年以前；第二次编号时又加上中国藏传佛教名僧图两轴，“名僧图”成画最晚，当在明末清初，因为名僧中已出现了活跃于明末清初的学僧江衮·阿美夏（卒于清初）。见 pp.16～17 《西藏佛教唐嘎艺术·八思巴画传》杨树文等编著，西藏人民出版社·新世界出版社联合出版，1987 年。

者在表现八思巴与蒙元皇帝的关系上却明显突出了八思巴的地位，八思巴不仅处于每一幅画面的主要地位，座位总是高于皇帝，而且体形也比皇帝皇后大，皇帝对于八思巴的态度更是谦逊恭敬，这样的表现方式出现于元朝当代几乎是不可想象的。其次萨迦派在藏区的地位实与元朝统治集团有极为密切的联系，可谓一荣俱荣，一损俱损，元朝末年萨迦派已被帕巴噶举的地方政权的取代，一度衰落。萨迦派的复兴大致开始于15世纪后期以后，16世纪则是萨迦派全面复苏的时期，《画传》在很大程度上应当看成是萨迦派文化复兴之后的产物，更可能的还是与《萨迦世系史》同时代的作品（《萨迦世系史》成书于1629年前后），从《画传》第2轴画“中国藏传佛教名僧图”里出现《萨迦世系史》作者江衮·阿美夏这一人物看，它们的确是彼此相互呼应的，而《画传》的基本内容也确实是按照《萨迦世系史》的内容顺序绘制的。另外，从艺术风格史的演变看，《画传》的构图风格与其说是明前期的样式，莫若说更接近明末清初的绘画样式。画传的基本构图、绘画理念已处于近代绘画的门槛，与15世纪中后期出现的勉塘画派、钦则画派的绘画尚有明显的区别，却与17世纪中叶——末叶的布达拉宫壁画有明显的相似之外。综上所述。萨迦寺保存的这套《八思巴画传》更有可能是晚明时期（17世纪前期）的唐卡组画（图102）。

3. 《画传》的艺术风格分析

（1）历史画卷式的唐卡组画

以唐卡组画的形式叙述一位高僧的生平事迹，在《八思巴画传》出现以前似尚未见到，无独有偶，17世纪后期的布达拉宫壁画也出现了上百幅画面描述五世达赖生平的大型壁画，无论

但是从画面主尊像的造型风格看，确实保留了些许元末明初的特点，特别是15世纪左右的那种典雅丰满的造型特征。



图 102 《八思巴画传》唐卡组画之一

是壁画还是唐卡，这类传记画的形式都是相同的：正中为一尊大的主神像（佛像、菩萨像或是护法神像）；围绕着中尊主像展开的“小画”才是叙述着一个个历史故事正题。每一幅画都有一位主尊神像，该像又占据着画面的主要部分，因此每一幅画初看上去更像是一幅宗教神像画，唯周围布满了的小画才是该画面真正要表现的主题内容。西藏唐卡即使是在表现人物传记或是历史内容，仍然具有浓厚的宗教特色，这也是西藏唐卡组画与我们一般

概念中的连环画、叙事性史诗画的不同所在。当然画面正中的主尊像与周围所表现的故事内容似也存在着某种内在的联系，可以起到提纲挈领的作用，例如《画传》第5轴“八思巴降生图”的中尊主像为无量寿佛，画些像便有祝福长寿和成就道果之含义；而第13轴“装修萨迦寺图”的主尊为盗度母像，这是因为八思巴第一次返回西藏时曾派人将大量的珍宝送回萨迦寺，以作为修缮萨迦寺所需费用，画上盗度母的目的在于祈求度母的加持保护，以免珍宝在途中失窃；再有第12轴的“八思巴与神仙派辩经图”的主尊画的是蛇度母，目的是祈愿神灵护助八思巴，也解除他人对八思巴的嫉恨。

(2) 流动式的巧妙的构图方式

《画传》的叙述方式通常总是从唐卡画面的左上角开始，然后顺时针方向旋转，一般每一轴画总是通过3~4个画面的段落表述一段比较完整的故事。在区分不同情节时，画师会很巧妙地利用寺院、宫苑等建筑，或是山石树木，甚至是云朵花卉等景物来分隔画面和情节，利用自然景物分隔或联结不同情节，既能让人对情节的进展一目了然，又能使上下两个情节相互自然地衔接；每一个场景本身既是一幅相对独立的风景画，又能毫不牵强地与下一个场景相互交融，效果事半功倍，很能体现出藏族艺术家的创造力。由于每轴画的中间部分已被主尊的大像所占据，留给叙述用的空间并不多，利用这样的构图方式，既能够节省空间，衔接巧妙，而且画面还富于一种流动感，令人读来回味无穷。

这样的构图方式还有另外一个特点，那就是由于画师们会在每一轴画里融入较多的内容，而绘画作为一种静止的二维平面艺

术，在表现时空的转换时本身也就存在着一定的难度，为了解决这类问题，西藏的画师们还发明了一种类似于动画（卡通）的表现方式。例如《画传》第9轴的“八思巴显法讲经图”，它的第三段（位于画面的左下方）表现的是八思巴的胞弟恰那多吉表演箭术的过程（注意这是一个“过程”）。这一段画表现的是这样一个情节：一日群臣会聚，忽必烈突然问八思巴，他的胞弟恰那多吉能否为众人表演一下箭术，八思巴遂命恰那多吉演示。此时正好空中掠过飞雁，恰那多吉随即从雕朱栏杆上取过弓箭，转身箭已出弓，两雁同时落地，周围顿时一片喝彩声，恰那多吉一手指着地上的落雁向众人道谢。要用一个画面表现这样一段情节，至少要表现出以下一系列的过程：忽必烈向八思巴询问能否请恰那多吉表演箭术；八思巴欣然允诺并示意恰那多吉演示；恰那多吉顺手取箭；恰那多吉转身射箭；飞雁落地与周围一片喝彩声；恰那多吉向众人道谢。要在一个画面里一次性地讲述出上述情节，其中的困难是可想而知的。但西藏的画师们居然就在这方寸之间完成了这若干个情节。右下方的画面里，左侧有两个重叠的八思巴和忽必烈：上面的那一对表现的是忽必烈问八思巴能否让弟弟表演箭术；下面的这一对则是八思巴示意弟弟表演，忽必烈则回首望去。在他们右侧的庭栏正中同时出现了三个恰那多吉：右上方的恰那多吉顺手凭栏处取弓箭；左上方的恰那多吉正拉弓对天射箭，而已有两只落雁坠下；右下方的恰那多吉一手指着坠雁，另一只手回应着众人的喝彩；周围则是喝彩祝贺的僧俗观者。当然，类似这样的表现方式，如果没有对于画面所

恰那多吉（1239—1267年），八思巴之胞弟，萨迦班智达接受阔端之邀请赴凉州时，10岁的八思巴和6岁的恰那多吉曾跟随其伯父萨班一同赴凉州。1265年八思巴和恰那多吉一同返回萨迦寺后不久，恰那多吉去世。恰那多吉6岁便到阔端的帐下，阔端一直安排他学习蒙语与骑射，恰那多吉的箭术也早已是远近闻名，忽必烈可能是早有所闻，才特向八思巴询问，能否让恰那多吉表演一下箭术。

要表现情节的基本知识，更缺乏对其绘画表现的了解的话，是很真正读懂其故事内容的。

(3) 细腻而又生动的人物刻画

整套画传，数以百计的情节场面，数以千计的人物出现，既要做到山川有别，建筑风格各异，蒙古君主、汉人官吏、藏人僧众等人物有所不同，还要表现出各个地方如萨迦地方、拉萨、凉州以及大都北京风土人情的迥然相异，这都不是件容易的事。应该说《画传》的作者相当从容地解决了这些问题，有一些场面，例如八思巴第二次返回萨迦寺，西藏的地方官员和萨迦寺众僧列队欢迎的场面，八思巴一行人离开大都北京时，忽必烈等元朝官员为八思巴送行等场面，都画得非常生动感人。

《画传》的人物出现得非常多，但人物刻画却相当细腻，作者注重对人物内心情感的表现。例如《画传》第19轴“八思巴二次返藏图”的第二段画面描绘了皇帝和京城的官民们为帝师送行的场景，画面中的八思巴依然是那样雍容恬静；本钦贡噶桑布率领西藏僧俗官员在皇帝面前谦卑的笑容；忽必烈气宇轩昂的神态与皇后凄楚的表情形成鲜明的对比；皇帝身后的一些官员则暗自高兴……对人物心理细腻深刻地捕捉与表现为《画传》增色不少。

总之，《画传》除了生动巧妙的构思及表现外，它的人物造型、经营位置、色彩表现等，特别是大量的勾金点金手法的运用，都表明其唐卡艺术已经进入到一个十分成熟的阶段（图103）。表现自然风景与人物时的散点透视，赋色时大量青绿色调的运用，色彩对比原则的巧妙实施，如山石树木、天地水流等多用青绿色相，而人物建筑则多用红黄暖调，既层次分明，以加强了对比性等等，为近代西藏绘画的进一步发展奠定了一个良好的基础。



图 103 《八思巴画传》唐卡组画之二

第五章 宋元明时期的卫藏壁画

西藏的中世纪是个充满活力又富于魅力的时代。就目前能够看到的早期壁画遗存，已基本上为我们大致描绘出中世纪长达六百年间藏族壁画发展的基本轨迹。佛教美术在其传播过程中有着比较严格的图像学规定，然而时代在变，图像风格也随之嬗变，在这个发展变化的过程中，藏族艺术家那强健而熟练的综合能力，以及不无幽默的创造性才能，给我们留下了深刻的印象。据一些寺院铭记的记载可知，西藏绝大部分的壁画都是由本土的艺术家们完成，中世纪绘画在主要题材内容、构图框架上保持着印度佛教美术样式的同时，本土藏式绘画语言已然被巧妙地揉进艺术表现中，而且愈到后来，本土化、民族化的特色愈见浓厚。

中世纪绘画中存在着两条发展线索和两种地域风格。

两条线索指壁画与唐卡，整体风格上它们有不少一致的地方，但毕竟在其发展过程中，因画种的不同也就体现出各自不同的发展特点。在前两节里我们已经讨论了中世纪唐卡艺术发展的基本脉络，那么现在我们需要用更多的篇幅来讨论中世纪寺院壁画艺术的发展状况。之所以要为壁画留有更多的篇幅，首先因为早期唐卡我们已很不容易见到，相当多的早期唐卡已流至国外，比较而言，那些画在墙壁上图画——壁画，却是很难被带走的，因此，在西藏一些古老的寺院中，我们还能欣赏到一些极为珍贵的中世纪壁画遗存，这些古老的壁画便是我们研究西藏中世纪绘画最重要的依据。

两种地域风格指贯穿于中世纪六百年间的卫藏（中部）绘画风格和古格（西部）绘画风格，两者并行发展的同时又相互影

响，形成了较为鲜明的地域性特征。我们在讲述西藏中世纪绘画发展概貌时也主要以这两大地域的绘画为线索来讲述，本章主要以卫藏（中部西藏）的壁画为讨论的主题。

一些保存下来的古老寺院的壁画成为我们今天窥探中世纪壁画史的重要依据，这些寺院无论是在宗教史上，还是在艺术史上都具备了里程碑的特性，它们的壁画呈现出明确的阶段性变化，清晰地勾勒出中世纪卫藏壁画艺术的发展线索。换言之，正是由于这些重要寺院壁画的存在以及所呈现出来的清晰的艺术演变痕迹，才让我们今天能够粗略地梳理出卫藏地区中世纪（公元 11 ~ 16 世纪）绘画的发展概貌。这些具有代表性意义的寺院壁画有：

·扎塘寺壁画（宋代壁画，包括同时期的大昭寺壁画）——11—12 世纪；

·夏鲁寺壁画（元代壁画，包括同时期敦煌藏密壁画）——13 世纪末 14 世纪中叶；

·白居寺壁画（明代壁画，包括同时期日吾其寺壁画）——15 世纪上半叶；

·多吉丹寺壁画（中世纪向近代的转折，地方画派的出现）——15 世纪中叶以后；

在这些阶段中，扎塘寺与大昭寺代表着早期壁画（宋代）；元代敦煌藏密壁画与夏鲁寺壁画代表着中期壁画阶段（元代）；白居寺与多吉丹寺壁画代表着晚期壁画阶段（明代）。下面我们就顺着这条线索来看一看。

第一节 卫藏地区宋代的壁画

·扎塘寺壁画（11 世纪末期）

扎塘寺位于山南雅鲁藏布江南岸的扎囊县境内，据藏史《青

史》记载，该寺由鲁梅·喜饶楚臣的再传弟子扎巴恩协（公元1012—1090）所建，由于“其庙堂特别殊胜”，为鲁梅派敬奉的四大圣寺之一。

扎塘寺始建于公元1081年，竣工于1093年，历时13年，创建人扎巴恩协在1091年时因病去世后，余下的工程由其两位内侄完成。该寺院原范围很大，有三重围墙。相传整个寺院是按照一曼陀罗形制修建的，原寺院大部分建置已荒废，唯早期的中央大殿保存尚好。难能可贵的是寺内佛殿里保存了三面绘于11世纪末叶的壁画，为目前所知最早的西藏壁画。现存的三面壁画，左右两壁上方各有三组壁画，后壁两侧上下各有一组壁画，整个佛堂共计10组壁画。画面上的形象清晰，敷色也很完整，但后壁右侧墙面上已出现一些深刻的裂缝。10组壁画表现的是同一个内容，各组壁画皆以释迦牟尼像为中尊像，两侧绘有菩萨、弟子和供养人等。其构图方式是目前西藏地区早期壁画中极少见到的一种类型，与11—13世纪西藏唐卡中的“波罗-中亚”样式有明显的区别。其内容主要是释迦牟尼被其众菩萨、弟子及供养人所簇拥着的场面（见图104），突出的是崇佛的主题。

20世纪的三四十年代，意大利藏学家杜齐曾数次进藏考察西藏古代艺术遗存，据杜齐当时拍摄下来的极珍贵的图片资料看（现今多已不存），卫藏地区在11世纪左右有相当一批寺院的雕

关于该寺的建立，《青史》有如下载述：“在他（扎巴恩协）年届七十岁时，岁次辛酉（宋元丰四年，公元1081年）这扎塘寺奠基，直到他年届七十九岁时……大体完成，剩下一些须作的工程则由其侄郡协和郡楚二人于癸酉（宋元八年，公元1093年）以前的三年中全部完成。总建此寺的时间计经十三年……”

“扎塘寺”，索朗旺堆、何周德主编：《扎囊县文物志》第68—89页，1986年。



图 104 宋代扎塘寺壁画《释迦牟尼与众弟子们》

塑与绘画风格相近，它们就是我们前面已经提到过的“萨玛达类型”，扎塘寺的壁画也属于“萨玛达类型”，并且是这一批寺院中唯一保存状态较好的壁画遗存。

扎塘寺壁画里保留了很多早期绘画的特点，如菩萨服饰上的团花图案，另外，释迦牟尼两侧供养菩萨头戴的三叶宝冠，宝冠后有缠成高桶状的发髻，一些菩萨的服饰为吐蕃时期流行的大翻

[意] G. 杜齐：《江孜与江孜一带的寺院》，《印度——西藏》第4卷，1945年。

“萨玛达类型”的寺院大都属于11世纪左右（西藏“后弘期”早期）的古老寺院，主要集中在后藏，如康马的艾旺寺、江普寺，江孜的泽乃萨寺，日喀则的纳塘寺等等，扎塘寺是唯一出现在前藏的寺院（山南地区扎囊县）。

领式胡服等等。三叶冠、高桶形发髻、大翻领式胡服等服冠上的早期特点，都可以在敦煌吐蕃占领时期的绘画中见到。与之相应证的还有同时期（11 世纪）的西部阿里皮央洞窟壁画，在这些壁画中我们也可见到在服装上相类似的壁画遗存；扎塘寺壁画中主佛像宝座下面花蔓中的那对白狮（见图 105），也保持了吐蕃王朝后期图像的特点；至于扎塘寺壁画的构图，即佛的周围簇拥着菩萨、弟子和供养人的构图方式也流行于宋代西北地区的佛画中。总而言之，扎塘寺壁画在艺术传统上继承了吐蕃后期至



图 105 宋代释迦牟尼莲花宝座下面的白狮

敦煌莫高窟 159 窟壁画中的维摩变中有各国王子赴会的行列，吐蕃赞普位于最前列，赞普身着大翻领长袍。

例如安西榆林窟中唐时期的第 25 窟，其西壁上的“八大菩萨曼陀罗”画面上，正中的大日如来的宝座下也有同样的一对白狮；另外 9 世纪初叶雕凿的昌都丹玛岩与青海玉树贝纳沟文成公主庙的两处石刻造像也均有此特征。上述三处例子的时代均在中唐即公元 8 世纪后期至 9 世纪前期。榆林窟 25 窟壁画见《中国石窟·安西榆林窟》，敦煌研究院编著，文物出版社 1997 年；昌都察雅丹玛岩佛教石刻造像参照瑞士藏学家阿米·海勒撰文《藏东 9 世纪早期大日如来佛造像》《东方文化》1994 年第 6 期（香港）；青海玉树贝纳沟文成公主庙佛教石刻造像参照汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，《中国藏学》1998 年第 1 期。



图 106 扎塘寺壁画释迦牟尼侧的菩萨

北宋这一阶段吐蕃及西北佛画的多种艺术样式，显示出其复杂而丰富的性格。

扎塘寺壁画中佛两侧的菩萨（见图 106），造型为比较典型的“波罗”样式，他们的造型十分姣美，略有些矛盾的地方是上半身几乎是比较纯粹的“波罗”样式，舒展自由，但下半身的比例便不免有些生硬僵直。壁画中的菩萨面相多采用明暗立体晕染法，使人物鼻梁挺拔，生动自然。

如果说扎塘寺壁画中菩萨的表现有比较明确的“波罗式”特点，那么，人物的服饰，僧人面部的表现，又显示出浓郁的“中亚”艺术特征，而且比较而言，扎塘寺壁画中“中亚”成分显然要比同时期的唐卡重得多，甚至可以直接感受到河西走廊上敦煌

艺术的气息 如画面中主佛与众菩萨弟子们衣纹的处理，其线条的运作方式及衣褶线条的排列，以及整个壁画的色彩表现等等，均与敦煌佛画颇为接近；特别是在主佛座下面那两对“唐服供养人”（图 107），无论是人物造型，还是绘画手法，都说明扎塘寺的壁画作者至少是十分熟悉敦煌帛画传统的（这些都让我们联想到 9 世纪吐蕃占领敦煌时期的汉藏帛画）。



图 107 宋代扎塘寺壁画中的供养人形象

现在我们需要给扎塘寺壁画做一个艺术史上的小结：

1. 扎塘寺壁画代表着 11 世纪期间卫藏地区流行的一种美术样式，即“波罗/ 中亚”美术样式；这一艺术样式的出现与卫藏后弘期佛教文化复兴运动相关，简言之与卫藏“下路弘法”一系列的宗教活动相关，扎塘寺的建造者扎巴恩协为鲁梅大师的再传弟子，扎塘寺亦为鲁梅系统的四大圣迹之一。扎塘寺壁画不仅是卫

张亚莎：《西藏的扎塘寺壁画》，载《中央民族大学 1997' 学术论文集》第 127—146 页，中央民族大学出版社 1998 年；又见张亚莎《扎塘寺壁画与敦煌艺术》，载《中国藏学》2001 年第 1 期。

藏 11 世纪最重要的艺术遗存，而且是卫藏“下路弘法”的重要代表，无论是在西藏艺术史上，还是在卫藏宗教史上都具有特殊的意义。

2. 扎塘寺壁画中反映出来的河西（敦煌）绘画的影响带给我们一个极有价值的文化信息：它实际上反映出卫藏后弘期初期“下路弘法”一系，不仅其宗教教义源于“多康”的“丹底”（今青海化隆县境内），其宗教艺术的源头也在青海河湟的藏族地区。“波罗/中亚”艺术样式中的“中亚”一系其实正是西北地区诸民族艺术的一种综合，其中也包括了河西走廊上的敦煌艺术因素。

3. 扎塘寺壁画显示出对中世纪早期（11—13 世纪）流行于卫藏地区的“波罗/中亚美术样式”的一种变异，有明确的本土化倾向。画面中一些人物头戴吐蕃赞普的头巾，身着吐蕃式长袍，莲花与狮子的图案处理等等，显然都是本土艺术表现的反映。画面的空隙间以花草图饰，其装饰图案的构图特点在西藏境内都可以算是比较独特的。色彩以红绿两色为主，沉稳而协调。扎塘寺壁画很可能由藏族艺术家所为，其壁画表明艺术家除了能够熟练地掌握当时流行于中部卫藏的“波罗/中亚”绘画样式，而且已经能够将本土的一些审美趣味融合进去。

· 大昭寺壁画（12 世纪前后）

大昭寺中心佛堂二层保存了一些古代壁画，但保存状态不好，多已漫漶不清，很难辨认。这些古代壁画又可划分为两个时期：一是吐蕃时期（9 世纪左右）的壁画遗存；二是后弘期初期的壁画（11—12 世纪）；这两者都受到印度波罗艺术的影响，但却是不同时期的波罗风格，印度波罗王朝的美术流行于公元 8—13 世纪，其中 8—9 世纪为它的早期风格；11—13 世纪为它的晚期风格，吐蕃时期的大昭寺壁画反映出波罗早期艺术的影响；而

后弘期初期的大昭寺壁画则受惠于晚期波罗样式。也就是说，早晚两个时期的波罗艺术之风都可以在大昭寺的古代壁画里找到它们的延续。

吐蕃时期的大昭寺壁画遗存可参照第二章的图 47，主尊佛下面的菩萨，基本呈坐姿，其造型与敦煌吐蕃占领时期中印度——尼泊尔麻布画中的形象非常相似，其坐姿舒展自然，表现手法朴素大方，少有装饰性。早期绘画样式在构图上也相当朴素简单，往往就是一佛二弟子或一佛与众菩萨的简单组合，但人物比例适当，动作自如流畅，没有不自然的感觉，造型显得自然清新，浑圆而又略显修长的四肢，显得圆润结实，这是比较典型的印度波罗早期风格。图 47 的《佛与弟子图》保存状况不佳，已很难看清细部表现，但就其造型的整体感觉看，应属于吐蕃时期的佛画风格，它们的制作年代大约在公元 9 世纪左右，为赤松德赞、赛那累及热巴巾期间重新修复大昭寺时留下的作品。早期壁画虽然在表现手法上没有明确的凹凸立体的晕染，但实际上人物表现内在地贯穿着三维立体的空间感（印度阿旃陀壁画中便明确体现出这种绘画观念），也就是说，绘画观念上有明确的立体三维空间感觉，因而在这类的绘画中色彩在表现立体形象时往往具有更强的表现力。这种绘画概念本身就是一种印度式的（印

参照《中亚艺术——大英博物馆斯坦因收藏品集》（三卷本）；原文：THE ART OF CENTRAL ASIA / The Stein collections in the British Museum, by Roderick Whitefield. Tokyo, 1983.

原西藏大学艺术系教师于小冬曾在 20 世纪 80 年代中叶为西藏文管会临摹大昭寺内的古代壁画（现这些壁画已被保存在西藏文管会），据他的观察，大昭寺二层北壁上的早期壁画分布在门的两侧：两侧的壁画均很古旧，但造型上还是有所区别的。其中门左侧壁画中佛的宝座覆仰莲瓣的画法为比较典型的前弘期（唐代）画法（与敦煌吐蕃占领时期的壁画有明显的一致性），佛周围菩萨的表现也基本上属于唐代吐蕃画法；但门右侧壁画中莲座花瓣的画法便已是后弘期以后的双层花瓣了，而且佛两侧的胁侍菩萨略显僵硬的扭曲着的双腿也已然是后弘期以后的特点了。

度绘画严格地说属于西画范畴)。

早期波罗样式的朴素简洁，在后弘期初期，被一种更为华丽复杂的波罗样式所代替：豪华精致的佛龕，中尊主像与胁侍菩萨成为画面正中间的重要部分；画面的上下两部分则分别排列着整齐的众菩萨小像。中世纪以后出现在西藏的“波罗”样式，也发生了突出的变化：这种变化一是总体风格上的华丽繁缛，波罗美术愈向后期发展，其华丽复杂愈突出；二是绘画的平面性，原有的立体三维感觉逐渐在消失（也许这正反映出印度绘画在东渐的过程中逐渐被弱化的趋势），西藏绘画的二维平面性格就很突出；三是在人



图 108 大昭寺 11—12 世纪壁画

物造型上失去了早期那种舒展自然，而更趋向于概念化。上述这些变化其实也体现出印度美术在向西藏北传的过程中不断地被本土化的必然趋势。比较而言，这类壁画在大昭寺内似乎占据主导地位，也就是说，大昭寺主殿二层的古旧壁画更多的还是 11—12 世纪的壁画遗存（图 108）。

参照宿白《西藏拉萨地区佛寺调查记》中的“大招寺”部分，第 1—20 页，载《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年。

这种波罗美术样式的特点是突出主尊威严伟岸的形象，面相长方或长卵形，眼睛弯曲上挑为典型波罗之风，长鼻姣美，薄唇



微笑，手掌染成红色，背景为蓝青色并点缀以小花。最具有断代特点的一是主像身后华丽的波罗式佛龕；二是主像身边两位胁侍菩萨，他们立于中尊主像的两边，服饰薄蝉透明或裸露上身及双腿，体态呈现为略有此不自然的 S 型曲线美之轮廓（见图 109）。出现在大昭寺壁画中的这种“波罗”样式实际上流行于 11 世纪后期以后，在 12—13 世纪里成为卫藏地区最流行的一种

图 109 宋代大昭寺壁画胁侍菩萨
种佛画样式。

大昭寺壁画与 11 世纪末期的扎塘寺壁画既有联系，又有区别。这两者的联系表现在它们都受到了波罗美术样式的影响，不同的是扎塘寺的“波罗”因素已被融入到“中亚”的样式中，成为一种折衷样式——“波罗/ 中亚”样式；而大昭寺壁画显然是更为纯粹的波罗美术样式。卫藏 12 世纪中叶以后出现更为纯粹的波罗美术样式，与印度高僧阿底峡的入藏传教相关，11 世纪

中叶阿底峡的入藏传教，不仅使西藏早期佛教文化的发展更加规范化，还大大地激发了印藏两地的僧人们传教或取经的热情，大致从 11 世纪后半叶起，藏族僧人赴印度或尼泊尔学法取经者日益增多，截止到 13 世纪初印度佛教在印度消亡之前，西藏曾出现过一个赴印度学法的热潮，不少藏族僧人赴印度学经取经，亦有不少印度僧人入藏传教，于是正宗的波罗式美术从这个时期起开始流行于卫藏。由于西藏僧人赴印度学习时接触了不同地区的佛教，也就带回了当时流行于印度不同地区的佛画蓝本（早期卫藏唐卡确实显示出其佛画的多样性）。正是在这样一个背景下，11 世纪中后期以后卫藏开始出现比较纯粹的印度波罗式美术，而代表着这一潮流的正是大昭寺壁画。

显然，同样受波罗美术样式的影响，同样属于 11 世纪早期壁画的遗存，扎塘寺壁画与大昭寺壁画却有着不同的宗教文化背景，扎塘寺壁画中的波罗艺术影响，已被巧妙地糅到一种东方的情致之中，从而形成一种新的绘画样式——“波罗/中亚”样式；而大昭寺壁画中的波罗美术样式，则直接来源于印度本土（由入藏传教的印度僧人带入；扎塘寺壁画的“波罗”艺术因素走的是丝绸之路、经过河西走廊的过滤、再通过青海吐蕃道进入到卫藏地区的，这条传播路线也是由于卫藏后弘期早期“下路弘法”自东向西的传播路线所决定的；而大昭寺壁画中的“波罗”艺术因素则是从南面印度直接传入卫藏的）。

据藏史记载，大昭寺在后弘期初期，曾在著名译师尚译师的主持下被修缮过，1076 年左右，尚译师从印度返回卫藏，出资请人维修了大昭寺，大昭寺的二期壁画便是这段时间绘制的，这些壁画显示出波罗晚期艺术风格的影响。参照 EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET·《西藏中部早期寺庙》（英）罗伯特维塔利著 伦敦 SERINDIA 出版社，1990 年版。

张亚莎：《卫藏 11 世纪“波罗 - 中亚”艺术风格的形成》，载《2000' 北京国际藏学讨论会论文集》，中国藏学出版社内部发行，2001 年版。

第二节 卫藏地区元代的壁画

·敦煌西夏蒙元时期的藏密洞窟壁画（12—13 世纪）

自唐朝中期以后，西北河西走廊上的诸州便与西南的吐蕃文化开始了密切的联系，这种文化联系不仅局限于公元 766—850 年陇右河西的吐蕃占领时期，即使是吐蕃的政治势力退出陇右河西之后的晚唐、五代、北宋、西夏及蒙元时期，吐蕃文化都是西北诸民族文化中的重要一极，除了历史文献记载，这一历史过程也被记录在走廊西端重镇敦煌的壁画中。西北藏密艺术遗存最多的要算西夏（公元 1036—1227 年）与蒙元（公元 1227—1372 年）这两个历史时期，藏传佛教文化通过对党项羌族与蒙古民族教化，从而在河西走廊及西北地区得到传播与扩展。在这二三百年间，敦煌莫高窟、特别是安西榆林窟涌现了一批带有浓郁的藏传佛教密宗艺术色彩的艺术，其中最具代表性的藏密艺术洞窟壁画有安西榆林窟的第 2、第 3、第 4、第 10、第 29 号窟壁画和敦煌莫高窟的第 465 窟壁画。

公元 1036—1226 年这长达 190 年的时期，为西夏统治敦煌的时期。西夏自 1036 年打通敦煌、安西后，河西走廊全线为西夏所控制，然而西夏建国初期，与北宋战事频繁，国内统治集团内部又矛盾重重，因而西夏在 11 世纪内似并未能对其西境的河西走廊实行有效的统治，敦煌莫高窟与榆林窟出现西夏文题记已是 11 世纪晚期，其壁画的出现大致已是 12 世纪初叶以后。大致与此同时，河西走廊的其他诸州也开始出现藏传佛教美术的内容，凉州（今甘肃武威市）的西夏感应塔碑及大佛像、甘州黑水桥碑都反映出西夏河西文化区内藏传佛教文化的活动。12 世纪中叶以后的西夏仁宗时期，藏传佛教文化逐渐盛行于西夏，此时安西

榆林窟和东千佛洞的藏式密宗壁画以及藏密洞窟的出现反映出藏密艺术的繁荣。安西榆林窟的第3、第10、第29等窟为比较典型的西夏藏密洞窟，窟室的正中建有藏式圆坛，方形坛基，上砌五层圆坛，最上层置佛像，窟顶藻井绘曼陀罗图。

斗转星移，公元1226—1372年这接下来近150年的时期，敦煌的统治者又变成了蒙古人。1226年西夏国为蒙元所灭，河西走廊成为蒙元经营西北的重要通道。蒙古人占领了河西后不久便开始了对西藏的经略，它尝试过武力，但最终选择了和平的方式，公元1246年，萨迦派第四代教主萨班·贡嘎坚赞带着他的两个侄子八思巴和恰纳多吉来到了河西的凉州，萨班与蒙古河西地区统治者阔端的凉州会晤具有重大的历史意义——西藏正式进入祖国版图，西藏也避免了类似蒙古人征服西夏时的战争浩劫；而从这时期起藏传佛教文化也开始对蒙古文化产生了深刻的影响。

有元一代，蒙古统治集团热心推崇藏传佛教。有了蒙元统治者的积极倡导与扶持，藏传佛教文化也第一次大规模地进入中原地区，除了河西走廊，还在原南宋首府杭州和元朝首府大都（北京）留下了不少元代藏密美术遗存，至于河西地区，更是蒙元统治者与藏族高僧频繁接触的地方，特别是走廊东端的重镇凉州，萨班和八思巴都曾驻锡凉州，尤其是八思巴曾长期在凉州传教，凉州留下相当数量的藏传佛教寺院，走廊上的甘州（今张掖）、

参照宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》，载《藏传佛教寺院考古》，文物出版社1996年。又见敦煌研究院编著的《中国石窟·安西榆林窟》，文物出版社1998年。

攀保良、水天长主编：《阔端与萨班·凉州会谈》，甘肃人民出版社1997年；武威市志编纂委员会编著的《武威简史》，（内部印刷）1989年第2版；张掖地区地方史志学会编纂的《张掖春秋》第2辑（内部发行）1998年；同学会编纂的《张掖文物古迹荟萃》第3辑（内部发行），1998年。

瓜州（今安西）、沙州（今敦煌）等地，也保留着藏式艺术遗存。西藏本土保存下来的宋元壁画数量极少，大多数早期寺院的壁画多为重绘之作，因此，在远离西藏腹地数千公里以外的河西敦煌能够保存非常纯粹和完整的西夏蒙元的藏密壁画，可以说是极为难得的，它们为我们今天认识早期藏族壁画艺术提供了形象的实物资料。

敦煌莫高窟元代新开洞窟 8 个，重修洞窟 19 个，总计 27 个。元代莫高窟壁画大致可分为三种类型：第一种是比较纯粹典型的藏密壁画；第二种是藏汉两种风格同时并存一个洞窟内；第三种是比较纯粹的汉密壁画。这三种类型的演变序列是纯粹的藏密壁画出现得最早，西夏时期就有，蒙元又有延续；显示出西夏蒙元时期藏传佛教艺术在河西的盛行。元代晚期，大约 14 世纪三四十年代，藏式壁画中开始逐渐融入新的汉式密宗绘画的观念与手法；至元代末期便出现了完全地道的汉式壁画。在这三种类型中，代表着第一种类型的是莫高窟 465 窟壁画；代表着第二种类型的是第 61、95、332 等窟壁画；代表着第三种类型的是第 3 号窟壁画，本文讨论的重点是最能体现西夏蒙元藏密风格的

关于敦煌 465 窟的断代，学界目前有三种意见：一种是目前在学术界占统治地位的观点，主张 465 窟壁画为 13 世纪后期即元朝前期的壁画遗存（见敦煌研究院编纂的《敦煌学大辞典》1999 年版；又见宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》，载《藏传佛教寺院考古》，文物出版社 1996 年版）；第二种意见认为 465 窟是唐朝吐蕃占领时期藏族密宗壁画遗存，这一观点的代表者是中央美术学院的金维诺先生。金先生有此断代的基本依据是他在考察 465 窟时发现了前窟壁面上的藏文，其藏文汉译为“蕃二十五年全窟建成”（见金维诺《古代藏区寺院壁画》第 6 页及注释 3，载《中国壁画全集·藏传寺院壁画第 1 卷》天津人民美术出版社 1989 年），金先生据此纪年认为 465 窟为唐代吐蕃占领时期建立的“独刹堂”。第三种意见以谢继胜教授的研究为其代表，他认为 465 窟壁画实为西夏时期的壁画遗存。转引自谢继胜《敦煌 465 窟壁画断代研究》，《中国藏学》2000 年第 3 期。

465 窟壁画。

莫高窟第 465 窟为一大窟，又称秘密窟，有前后室，均为方形覆斗式窟形，后室正中央建有圆坛，坛上原有尊像，现已不存。前室西壁两侧和南北两壁各绘一噶当觉顿式佛塔。后室窟顶的正中及四披绘有以大日如来为中心的五方佛及其眷属——正中的藻井部分绘大日如来、东披阿众佛、南披室生佛、西披无量寿佛、北披不空成就佛。后室的四壁上各绘有三铺护法神，男神、女神或双尊神，这些护法神或多面多臂，或猪首人身（可能是金刚亥母），多呈舞蹈姿态，或呈双身修行样式，手中法器多为花、剑、轮、杵、铃、弓，或捧颅钵，持人皮，颈挂骷髅项圈，为典型的藏式密宗神祇的形象。壁画上的人物表现粗犷有力而又不失细密严谨，色彩平涂而又注重对比。在敦煌莫高窟佛教艺术宝库中不失为样式极为独特，艺术水准很高，保存也相当完整的洞窟壁画（图 110）。

据敦煌学研究院近年对敦煌北区的考古发掘与整理，发现在第 465 窟所在的北区，以 465 窟为中心存在着一个藏密洞窟群，这一带洞窟密布，不少洞窟为僧人修行坐禅的洞穴。如与 465 窟同为一个组群的 462、463 等洞窟也具有相同的特点，462 窟为一塔庙窟，具前后室，前室中央原建有噶当觉顿塔，现已损。463 窟南北壁面上画有身着蒙古服装的男供养人像，壁画内容也以藏密之五方佛和护法神像的表现为主，窟顶绘莲花。敦煌在建筑形制与壁画布局上与 465 窟比较接近的还有第 285 窟。285 窟为元代改建西魏的一个洞窟，元时在该洞窟左右两壁的禅窟之口处建噶当觉顿式塔，并在窟内正中央部分建五阶圆坛，现

孙修身：《蒙元敦煌石窟艺术》，载《敦煌学大辞典》第 44 页，上海辞书出版社 1998 年；又宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》，载《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年。



图 110 敦煌英高窟第 465 窟藏密壁画

圆坛只剩下基座，但基座上面残存的细线刻划纹为我们保留了西夏蒙元时期立体曼陀罗的形态。总之，上述洞窟大都属于莫高窟内藏密样式比较典型的洞窟，在这批具有浓厚藏传密宗艺术风格的洞窟中，465 窟无疑是最具代表性的洞窟，其窟形大而完整，形制独特，壁画得到了较好的保存。

敦煌莫高窟内能够出现如此纯粹典型的藏密壁画，皆因西夏蒙元统治集团与西藏萨迦派和噶举派关系密切，在宗教文化上尊崇藏传佛教的政策相关。这些藏式壁画不仅是由来自西藏的艺术家们绘制的，而且肯定是由西藏最优秀的艺术家承担的，这些壁

画无疑代表着西夏蒙元时期西藏密宗艺术的真正精华。

465 窟壁画显示出 13 世纪以前西藏壁画的诸多特点：

1. 波罗式佛龕的保留。后室窟顶四披上绘制的五方佛，其主尊背后的佛龕为流行于 11—13 世纪的典型的波罗式佛龕，主尊的头光呈马蹄形，与背光形成佛龕的内轮廓，佛像肩部有佛龕横架，两侧是两只面向外的立兽。这种佛龕最早出现在 8 世纪的印度，10 世纪左右出现在敦煌北宋的壁画中，至迟在 11 世纪上半叶便出现在卫藏后弘期早期的寺院壁画中，在 12—13 世纪流行着的卫藏早期唐卡中，也常可见到与此相类似的佛龕样式。有迹象表明这种佛龕后来在卫藏地区逐渐演变成佛背光，最迟在 14 世纪左右，一种造型十分精美华丽的佛背光便出现在后藏地区的古老寺院中（如萨迦、纳塘、夏鲁等寺），这种佛背光的源头显然来自早期的波罗式佛龕。

2. 保持着早期的构图方式。465 窟后室窟顶四披上五方佛，其布局为中间为主尊，三身意味着身、口、意之三身；在主尊的周围则围绕着诸位菩萨眷属，这种构图常见于 11—13 世纪的西藏绘画中，西夏晚期的佛教木刻图版，元代的经书版图中都保留有类似的图形，但到了 14 世纪以后的壁画中便不太能见到了。

3. 供养菩萨头上的宝冠样式显示出早期壁画的特点。佛座前的供养菩萨头上的宝冠呈双层五花状，这是后弘期早期菩萨造像的一个标记，吐蕃时期为单层三花式；明以后为单层五花式；唯宋元是一个转变的过程，为双层五花式。而五方佛座前的供养菩萨的造型也显示出比较典型的波罗样式。

值得注意的是敦煌 465 窟壁画虽然具有明确的波罗特点，但它已克服了早期卫藏波罗美术中的生硬和程式化，从而也更充分地显示出西藏艺术家们所拥有的艺术天赋。其均衡简洁而又富于巧妙变化的布局构图，凝重而又单纯的色彩，优美而又有力的人物造型，无不显示出艺术家流畅娴熟的技巧，特别是佛座前的供



图 111 敦煌莫高窟第 465 窟供养菩萨

养菩萨，高髻宝冠，饰圆形大耳环，赤身短裙，璎珞环佩，手持琴弦，侧身坐于莲座前，皮肤洁白如玉，姿态娟美恬静，实为早期壁画中最美的女性形象（图 111）。

·夏鲁寺壁画（14 世纪前期）

从绘画史的角度看，夏鲁寺与扎塘寺的共同点在于它们都是它们所在时期的唯一遗存，看来似乎是种孤立的存在，但这只是一个表面现象，因为这两座寺院的艺术遗存实际上都当之无愧地代表着彼一时期卫藏艺术发展的精华，它们在宗教史上的重要地位，它们与当时政治生活的密切关联，它们所具有的丰富内涵，常常会使它们的文化或历史价值更引人注目一些，但这绝掩盖不了它们所具有的艺术价值，它们无疑是早期最优秀的作品遗存，

夏鲁寺壁画艺术作为中世纪壁画中的精品便早已得到公认。

夏鲁寺壁画风格鲜明而统一，这种鲜明的风格足以使夏鲁寺壁画自成系统，形成一种饱满而富丽的夏鲁样式，这是夏鲁寺壁画的第一个特点。夏鲁寺壁画的第二个特点是它的丰富性格，当人们仔细观察分析夏鲁寺壁画，会发现这种貌似统一的样式中其实存在着一些不同的子系统，有明确来自尼泊尔艺术影响的部分；也有来自汉地艺术传统的绘画部分；更有西藏古典样式形成的意味。

如前所述，大致自元初起，西藏的南邻尼泊尔的艺术因素开始逐渐加强了对藏传佛教美术的渗透，整个 14 世纪都可以看成是尼泊尔美术对西藏产生深刻影响的时期，夏鲁寺便保留了非常典型的尼泊尔早期壁画遗存。比较典型的尼泊尔风格的绘画似乎大都保留在底层大殿转经甬道 廊里，这是一批生活气息很浓的壁画，壁面被分割成一块块长方形的单幅画面，每一个长方形内画出一个带有故事情节的场面；地子通常为红色，底纹为细密的卷草图案；画面的内容多以亚热带或热带地区的生活场景为背景，画中的人物无论是佛、菩萨，还是贵族平民大多赤裸上身，下身着短裙；另外人们无论是祈神还是劳作，均保持一种扭动着的舞蹈般的姿态。总之，人物造型上，特别是人物的面相特征以及服饰、动作及生活习俗都呈现出比较典型的尼泊尔风情（图 112）。尼泊尔风格的绘画除了上述一些特点外，还有一些现象值

西藏文联编：《西藏艺术》（绘画卷）上海人民美术出版社。

何强：《夏鲁寺的建筑与壁画》，载《南方民族考古》第 4 辑（西藏文物考古专辑），四川科学技术出版社 1991 年。

EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET·《西藏中部早期寺庙》（英）罗伯特·维塔利著 伦敦 SERINDIA 出版社 1990 年版。维氏在该书中的第四章“夏鲁寺——元代宫廷艺术中的尼瓦尔风格”（第 89—122 页）详细讨论了夏鲁寺的尼泊尔艺术风格及影响。

得注意，首先是尼泊尔绘画在表现风景时主要是采用二维平面式的构图方式，基本上没有透视关系，自然景物诸如树木花草也多是一种装饰性的图案，唯动物表现显得特别生动。



图 112 元代夏鲁寺尼泊尔风格的壁画

夏鲁寺壁画中除了明确的尼泊尔画风外，还掺有汉族绘画的因素。据考古工作队的考察，汉风较浓的画面多以绿色为其基调，色调沉着朴素，似更接近生活的原色；画面中多画楼阁城池，人物举止稳重，没有太大的形体动作；画家十分注意表现人们生活的情节，也很注重对细节的表现，画面的故事性更强。据推测，这类绘画有可能是由汉族艺术家完成的。史载界·扎巴坚

赞元朝时为夏鲁万户长，又与萨迦派统治者有联姻关系，遂于后藏地区名声煊赫。他曾去内地朝觐元帝，受到仁宗皇帝的隆重接待，赐金册玉印，仁宗还应扎巴坚赞的请求，派遣汉族工匠以助扩建夏鲁寺，夏鲁寺绘画中有汉式因素当与此相关。



图 113 元代夏鲁寺贡康殿壁画五智佛之一

夏鲁寺壁画中真正能够代表着此一时期西藏壁画艺术主流的部分，这就是目前保存在一层贡康殿中的壁画（图 113）。这

觉囊达热那特著，余万治译，阿旺校订《后藏志》：西藏人民出版社，1994年版。

些壁画无疑是 14 世纪藏族艺术家的杰作，同时它们也代表着这一时期西藏壁画发展的最高水平。这一类壁画的特点是它们直接继承了 11—13 世纪以来的“波罗——中亚”艺术的基本构图；吸收了自元以后尼泊尔绘画的精华；进一步融入各种新的因素，使其更加和谐地融为一体，从而形成一种精美而典雅的早期古典壁画样式（与江孜白居寺不同的是它显示出较多的外来因素）。

夏鲁寺的佛菩萨像也许是最能体现出这种端正而又典雅的精神境界，其严正与典雅的结合使夏鲁寺壁画具有种超凡脱俗的特殊气氛，它的严谨与经典性格在中世纪的西藏壁画中几乎是唯一的，与后来的江孜白居寺壁画（成熟的古典主义风格）相比较，夏鲁寺壁画中的佛、菩萨的人体表现更结实厚重，这种人体表现中采用了较多的明暗晕染手法。夏鲁寺壁画的色彩表现也很有特点——将平涂与细



图 114 元夏鲁寺壁画中的山水图

部有特点——将平涂与细部的晕染相结合，特别是利用色彩的深浅浓淡的对比而强化物象的形体，都使夏鲁寺壁画的色彩表现具有丰富细腻，表现力强和色彩和谐精致等特点，而且在整体上又有种沉静厚重，形象立体突出，色彩精美和谐的风韵（见图 114）。

夏鲁寺壁画在艺术史上意义不同凡响，造型上的坚定稳固，色彩上的绚丽典雅，以及那种唯夏鲁寺的佛菩萨像

所特有的高贵宁静的气质，都为我们今天在欣赏藏传佛教美术时留下了极为难忘的艺术形象。夏鲁寺壁画在继承早期“波罗-中亚”美术样式的基础上，又融合进新的尼泊尔绘画的精华，同时吸收汉地的某些绘画因素，从而形成一种更具有藏地色彩的新的绘画语言；夏鲁寺壁画在绘画技法上所取得的成就，使其在西藏中世纪绘画发展史中保持着不可替代的、特殊的地位；而夏鲁寺壁画特有的静谧典雅的画风不仅对西藏中世纪古典主义艺术样式的形成有着非常直接的影响，而且在整个中世纪的卫藏壁画中也是一个极为独特的存在。夏鲁寺壁画承袭了早期样式，但自它开始一种新的样式便产生了，从此一种揉进了元代美术因素的尼泊尔样式便将早期流行于卫藏地区的“波罗/中亚”美术样式取而代之，成为流行于14世纪的新的艺术风格，并对15世纪以后的西藏绘画产生了直接的影响，在后来的觉囊寺、白居寺、日吾其寺、俄尔寺的绘画里，我们都能不同程度地找到夏鲁寺绘画中的某些因素，它们之所以不像夏鲁寺那样纯粹，是因为在其传播的过程中已发生了不同程度的变异。总之，可以这样说，夏鲁寺壁画的出现最终为11—13世纪在卫藏地区流行的“波罗-中亚”样式划上了一个圆满的句号。

从时间上看，敦煌465窟藏密壁画为13世纪的遗存，夏鲁寺壁画则是14世纪前期的作品，它们代表着两个不同时期、两种不同传承的艺术风格——13世纪敦煌465窟壁画是对12—13世纪早期流行于卫藏的波罗式美术样式的全面继承和本土化，它是对早期样式的总结；而自夏鲁寺壁画则代表着一种新的美术样式的开始，夏鲁寺壁画新样式的产生是因为尼泊尔美术因素的进入和元代汉式新的绘画因素的渗透，这些因素的进入为新样式的产生注入新的活力，而这些新的因素在敦煌元初壁画中完全没有得到反映。夏鲁寺壁画是对新样式的启动。14—15世纪正是中世纪古典主义美术样式的形成时期，夏鲁寺壁画显示出了这种古

典主义艺术的新起点。

从造型上看，新样式的造型更加丰腴圆满，护法神像则更结实有力，有时甚至是有意夸张它们肥硕的躯体。色彩表现也许更能反映出这两者的不同，夏鲁寺壁画色调暖，常用红色、黄色等热烈的色彩，画面的构图中往往较多地采用大而圆的忍冬卷草纹，以加强画面的装饰性格和增加变化或动感。比较而言，敦煌第465窟壁画保持了波罗美术的传统，人物造型则修长，构图清晰简洁，色调单纯沉着，尤其善于运用冷色，如青、白、赭色，使画面显得冷静而又有力度。

与夏鲁寺壁画新艺术样式可相映成辉的是大致同时期出现在北京和杭州的藏式雕塑，这一切均反映出敦煌465窟壁画确实属于较早时期的壁画遗存，这些壁画更是对13世纪美术的总结。进入到14世纪以后，敦煌的元代壁画自身也发生了新的变化，与卫藏不同的是新的样式显然与汉地密宗美术的渗透有更为直接的关系，当然这已不在我们讨论的范围之内了。

第三节 卫藏地区明代的壁画

· 白居寺壁画（15世纪前期）

白居寺建于1418—1428年间，寺中保存大量精美的雕塑与壁画。

白居寺在藏族美术史中具有划时代的意义，首先是它的承上启下，白居寺壁画在艺术传统上，上接纳塘、夏鲁、萨迦等后藏绘画艺术的优良传统，同时又不失时机地吸收了明代西藏与内地新的艺术养分，在15世纪这一西藏文化发展高峰期的到来之际，也迎来西藏绘画艺术的黄金时代；其次白居寺壁画又是中世纪藏族绘画的集大成者；当历史文化积累到了这个阶段时，藏民族本

土艺术样式不仅已经形成，而且也已走向成熟圆满，白居寺鲜明的民族艺术风格体现了藏族中世纪绘画艺术在整体上的成熟，其最重要的特征便是古典主义艺术样式的最终形成；再次白居寺在西藏原本是一个融各个教派艺术之精华的、非常独特的寺院，也许是因为这个原因，白居寺的艺术更能显示出一种开阔和开放的胸襟，为了创作这些壁画，当时后藏地区的各个艺术团体的精英力量都汇集在白居寺，这使得白居寺壁画既具备了经院正统艺术的气度，又不乏民间艺术的活泼，天时、地利、人和使白居寺壁画既有西藏中世纪古典主义艺术严正典雅的风采，又显示出内在勃勃生机。白居寺壁画在藏族艺术史上具有某种象征性：它既代表着一个大的时代的结束（西藏中世纪的即将结束），预示着中世纪百花齐放局面已近尾声；同时它似乎又在暗示着近代艺术即将来临——一个新的时代的开始，一些明显的浪漫主义艺术因素开始出现在白居寺艺术之中，而这种浪漫主义艺术风格是西藏近代艺术的主要特征。

白居寺壁画的艺术成就是需要我们认真讨论的，在艺术上，白居寺壁画无疑反映出一些新的气象，它的艺术成就主要集中在如下一些方面：

一是藏式样式的形成。白居寺壁画的人物造型继承了扎塘、夏鲁及萨迦寺的壁画传统，在绘画的整个安排运作上显得更加潇洒自如，得心应手。比较而言，夏鲁寺壁画中既有尼泊尔风格，又有汉式因素的渗入，同时藏族绘画本身的性格也逐渐明朗化，但夏鲁寺壁画统一中却也显示出层次多，风格各异，甚至是多种风格样式共存的特点；比较而言，白居寺壁画已形成一种相对完整统一的艺术样式，其样式也更符合民族美学风范，而这种更符合民族审美心理的特点首先体现在白居寺壁画的人物造型上。

二是造型上动感的加强。白居寺时期的人物造型丰满而又优美，它继承和保持着佛像、菩萨像早期那种结实稳固的构造特

点，但人体各部分的比例显得更加协调，动作自由舒展，体态优美自然。也就是说，在扎塘寺、夏鲁寺壁画中显得相对静谧的人物形象，到了白居寺壁画时期便赋予了更突出的动感，显得更加活泼生动，这种内在的活泼生动是中世纪早期壁画所不具备的。特别是白居寺壁画中的女神形象，在丰满优美的同时，更有一种雍容典雅的气质（见图 115）。这种造型上特有的圆满集中体现了白居寺古典主义的风格特征。白居寺壁画中还有一批印度高僧大德的表现题材（似主要集中在白居寺措钦大殿中），这些高僧多呈现舞蹈姿态，他们夸张的形体表现与印度瑜伽功似有着一种天然的联系，这种舞蹈般的姿态与略带些夸张的形体在早期绘画中并不多见（早期壁画比较静谧），但西藏的后期壁画中，对夸张、热烈场面的追求便愈加明显。也就是说这种对浪漫、热情、华丽及奔放的追求，实际上正是藏族艺术的一种本质的特点。从



图 115 明代白居寺白伞盖佛母壁画

哲蚌寺、乃穷寺、大昭寺等这些近代最杰出的壁画中都不难感受到那种龙飞凤舞、龙腾虎跃的流动般的热情。这种在造型上的新的变化也开始于白居寺的时代。



图 116 明代白居寺壁画中的佛本生故事画

三是构图上的宽松自由、富于变化（图 116）。白居寺壁画的布局构图在维持着传统构图的基本框架的同时，已出现新的绘画概念。佛、菩萨与高僧的周围开始出现自然风景，近处有花草小溪树木，远处有楼阁建筑，更远的地方则是山峦雪峰云朵。这种更为自然主义的布局实际上正是出现于 15 世纪初的前 30 年，它们是最早出现在白居寺的壁画之中的一个西藏绘画的新的气象。自此，西藏绘画艺术的一个重要转折便是艺术愈来愈朝着自然主义布局的方向转化。所谓自然主义特点，笔者认为首先是指佛的神性在减弱，而人格的力量得以加强，而且神的表现也更自然生动，更贴近现实生活；其次是具体而言，在画面中自然风景

所占的比例也愈来愈大，及至近代，一道错落起伏的山峦便成为分割故事情节的天然界限，自然风景的转换成为情节发展变化的背景，并形成一种基本的定制。由于画面中自然风景内容的增多，整个画面的基调也由红色转向了浅绿色或绿色。

四是色彩的丰富绚丽。壁画进入到白居寺的时代（15 世纪初），色彩表现变得更加明快、更加丰富起来。与夏鲁寺壁画相比，白居寺壁画增加了不少新的色相，尤其增强了明暗的对比，在增强明暗对比的同时又增加了画面的亮色。白居寺壁画的色彩表现有一个特点，就是多在深色地子上，用浅色或亮色直接绘画出图像来（颇有一些现代漆画的效果），这样就使画面产生一种深沉而又亮丽的效果，因为有了深色的地子，画面有种特殊的沉稳，又因为在深色地子上用亮色绘画，又使物象格外的清晰鲜明，因而画面也增加了亮丽的感觉。白居寺壁画中有一些小型风景画，它们原本大约是用来填补画面空隙的小画，但却是令现代艺术家们拍案叫绝的大手笔（图 117），山峦、树木、河流等造



图 117 明代白居寺壁画中的风景图像

型轻松洒脱，色彩配置奇异自由，别有一番清新浪漫的情致。

五是线条的流畅。白居寺壁画还有一个重要的就是线条在绘画中的作用得以加强。在西藏近代绘画中，线条的地位愈来愈重要，近代唐卡中甚至出现了“金唐”、“赤唐”、“黑唐”等主要利用线条来表现宗教内容的佛画种类（其画法颇接近内地的“白描”），这都说明线条在西藏绘画中的作用愈来愈重要，愈来愈明显。这一西藏绘画的重大改变也始于15世纪初的白居寺壁画。

综上所述，我们可以对白居寺壁画做一个简短的小结：白居寺壁画继承了印度-尼泊尔样式的主要框架，又吸收了汉地自然主义的表现手法（如风景的处理和宽松飘逸的服饰表现），在此基础上融会贯通，创造出了中世纪最富于藏族绘画特色的样式体系；其造型圆满典雅，图案洗练娴熟；色彩沉着瑰丽，画面上因加入更多的亮色，因而画面看上去要比夏鲁寺壁画显得更加明快活泼，也更加丰富多彩；绘画手法中线条的作用已相当明显突出。总之，白居寺壁画明确显示出西藏中世纪绘画古典主义艺术样式的最终完成，同时也是将早期流行于藏地的各种外来风格或因素融为一体的，最具民族艺术性格的艺术样式，创造出了一种典雅精美的绘画语言。又据白居寺志记载，为白居寺作画的艺术师均为藏族艺术家，他们来自江孜附近，主要来自乃宁，纳塘，拉孜和尼木这四个地方。从其较高的艺术水准我们不难见出至少是在14世纪后半叶，藏地的地方性画派业已出现，而且他们的技艺亦相当之精湛。

·日吾其塔壁画（15世纪中叶）

与江孜白居寺壁画风格联系比较密切的还有后藏地区的日吾

熊文彬：《中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画艺术研究》，中国藏学出版社，1996年。

其寺壁画（公元15世纪中叶），近年来，西藏文物普查队在后藏昂仁县又发现一座与白居寺万佛塔的造型极为相似的白塔寺——日吾其金塔。日吾其寺为藏传佛教香巴噶举派高僧唐东杰布（1361—1485？）所创建，该寺建成之后便成为唐东杰布的主要驻锡地。

日吾其寺位于西藏日喀则地区昂仁县雅鲁藏布江北岸的日吾其村，寺院依山势起伏呈长条形排列，由经堂、佛塔及僧舍等构成，与白居寺一样为一典型的“塔寺合一”式建筑群。中央大殿原为供置唐东杰布法体的“日吾其经堂”，目前保存状态较好的为日吾其金塔。由于该塔与白居寺塔有惊人的相似，传说日吾其塔是仿照江孜白居寺塔建造的，它们在建筑风格上的密切联系反映出这种塔寺合一式建筑，确为14—15世纪期间后藏地区流行的一种寺院样式。从目前考古发现看，13世纪末至15世纪中期，在今后藏的西北部地区曾流行过“塔寺合一”式的寺院建筑类型，因为这一地区西藏传统上称作“拉堆”（上部拉区），因而这一艺术风格又被称为“拉堆艺术风格”。从时间顺序看，日

西藏文物普查队《西藏昂仁日吾其寺调查报告》，载《南方民族考古》第4辑（西藏文物考古专辑），四川科学技术出版社1991年，pp.193—212页。

唐东杰布（1361—1485？）出生于日吾其东约10公里处的多白乡仁坚村，出家后法名尊珠桑布，因其刻苦学习，精通显密，对佛学有高深的造诣和解悟，遂被时人誉为“唐东杰布”（藏语“超凡之人”之意）。唐东杰布曾先后参拜宁玛、萨迦、觉囊诸派的高僧大德，后拜香巴噶举派约浦·日贡瓦为其根本上师，得其衣钵，成为香巴噶举之传人。唐东杰布生平致力于架桥通路，据说他一生共建铁桥58座，木桥60座，设船摆渡之所约100余处，还发明了牛皮船。为了募集造桥所用经费，他特地创建藏戏到各地去演出募捐，因而唐东杰布又被看成是藏戏的开山鼻祖。

参照〔意〕罗伯托·维塔利：《早期卫藏寺院》第123—186页，伦敦1990年（*EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET*）；又见“拉堆艺术风格”王尧、陈庆英主编：《西藏历史文化辞典》第136页，西藏人民出版社·浙江人民出版社，1998年。

吾其寺金塔晚于白居寺塔，建于 15 世纪中叶（1449—1456 年间）。

日吾其寺金塔共有 7 层，除最上层的塔顶外，每一层均在 20 余间小室，室内正中开一小佛龕，龕内绘有释迦牟尼像，其两侧或绘二弟子，或绘侍奉天女。室内的其余壁画皆满绘各种形式的坛城，通常一室之内绘有 6~8 幅左右的坛城图案，这样整个金塔内仅坛城图案可达数百幅，其数量之大是很罕见的（图 118）。但就目前的保存状态看，仅第 2、3、5 层的壁画得到程度不同的保存，其中又以第 3 层的壁画保存得最完整。

日吾其寺金塔壁画有两个比较突出的特点：一是塔内满绘坛城壁画，而且数量之众，蔚为壮观。坛城艺术在西部的流行时期早在 11 世纪便已开始（最初似主要流行于西部古格地区），13~15 世纪后藏自江孜至日喀则这一西藏传统上称之为“年域”的地区也在流行坛城艺术，萨迦寺、夏鲁寺、白居寺等均保存着为数众多的坛城壁画。尽管如此，像日吾其寺金塔这样塔内几乎全部绘成坛城的并不多见，特别是金塔的建筑实际上正是一座立体坛城，壁画与建筑外形互为表里，显示出这座寺院的特殊风范。

属于拉堆艺术风格的有觉囊寺、江寺、日吾其寺等，其中创建时间最早的是位于雅鲁藏江南岸拉孜县境的觉囊摩朗地区的觉囊寺，该寺由八思巴弟子觉囊派鼻祖衮邦·土杰尊追（kun - spang - pa Thugs - rie - brtson - rgrus）大师创建于 1300 年以前。江寺也位于今拉孜县境内，由萨迦派僧人、大乘法王昆泽思巴之弟子索南扎西在藏堆王的支持，创建于 14 世纪上半叶。接下来还有 15 世纪初叶江孜的白居寺，以及建于 15 世纪中期的日吾其金塔。参照 EARLY TEMPLES OF CENTRAL TIBET·《西藏中部早期寺庙》（英）罗伯特·维塔利著 伦敦 SERINDIA 出版社 1990 年版。维氏在其《早期卫藏寺院》中以一个章节讨论日吾其寺的建筑与壁画（第 123—186 页），对日吾其寺塔的建成年代有详细的讨论。

西藏文物普查队《西藏昂仁日吾其寺调查报告》，载《南方民族考古》第 4 辑（西藏文物考古专辑），第 193—212 页，四川科学技术出版社 1991 年。

西部拉达克早期壁画及古格东嘎皮央洞窟壁画中都保存有大量的坛城壁画。



图 118 明代日吾其寺金塔内的坛城壁画

二是其壁画艺术不仅显示出与后藏艺术（如夏鲁寺、白居寺艺术）之间的关系，更显示出与西部阿里古格美术的多种联系；从而反映出拉堆艺术风格的某种综合性格——作为西部艺术与后藏艺术之间的一个通道，它是连接西部阿里地区与后藏地区文化的一个重要通道，因此在艺术上它既显示出西部艺术的影响，又与后藏艺术保持着密切的联系，并在此基础上形成了自己独特的风格特征，这便是拉堆艺术风格的一个突出的特点。

在日吾其寺的坛城壁画中，比较引人注目的是装饰在坛城四周的各种小型动物和人物图案，它们非常生动活泼，表现的内容也很广泛。第2层壁画中的这类图案以各种禽兽宝座的连续图案最为精彩。画师将马、牛、羊、鹿、猪等动物绘在佛或菩萨的宝座之下，神像舒坐于宝座之上，目光祥和慈悲；身下的坐骑或缒伏于地，或回眸凝视，或跃越欲奔，姿态各异而形神兼备。壁画里多动物写实性的表现以西部古格绘画最为突出，而且通常都属

于比较早期的艺术遗存（后期大多向装饰性格方向发展），西部壁画中多动物精美而生动的壁画，且特别突出动物真实的体形与动态，东嘎皮央洞窟壁画里动物题材的壁画最富于情趣和生命力，而这一传统又在后来的古格画派得到发扬光大。第3、5层的装饰图案里多婀娜多姿的供养天女、金刚力士的小像，特别是第5层甬道内壁主尊像下面一排排舞蹈着的“伎乐天”，人物几乎全裸，仅在腰间系一“丁”字形的宽带，肩、胸、腰、胯部均有较大幅度的扭动。在表现这些舞蹈着的少女时，画师颇有神来之笔，往往寥寥数笔便将一群青春美丽的少女形象勾勒得活灵活现，修长健美的体形，秀丽清纯的容貌，以及她们舒展飞动的舞姿，都更让我们联想到古格壁画中的“伎乐天”（图119，转引自李永宪速写）。从这些伎乐天人物的造型与服饰习俗看，它们受印度、克什米尔的艺术影响是显而易见的，有比较明确的南亚艺术趣味，拉堆艺术作为西部与后藏地区艺术的一个过渡，在



图 119 明代日吾其寺伎乐天壁画人物速写

西藏艺术的流动与传播中有着重要的意义。

· “勉钦”两画派的出现（15 世纪中叶以后）

中世纪后期（14～16 世纪），后藏不少地方已产生了地方画派，白居寺壁画的出现便证实了这些名不见经传的地方画师技艺的精湛。当时后藏不仅绘画水准很高，而且是大师云集，15 世纪中期产生于后藏地区的两大著名画派——“勉塘画派”和“钦则画派”，不仅反映出名师高徒的承袭关系，更说明地方画派的成熟与繁荣已经为更高一级的画派的产生奠定了基础，西藏最著名的勉钦两画派在 15 世纪的出现可谓是水到渠成。

勉钦两画派大致产生于 15 世纪中叶以后，为中世纪后期的产物，它们的出现实际上象征着西藏本土绘画的成熟。勉塘画派的画迹据说分布在日喀则、拉萨一带；钦则画派的画迹似主要保存在山南多吉丹寺。因多吉丹寺的壁画可以比较肯定是出自钦则钦莫大师之手，我们便以多吉丹寺作为一个时代的代表。

（1）勉塘画派（勉派或旧勉画派）

勉派是近代西藏影响最大的绘画流派，15 世纪中叶左右产生于后藏，17 世纪以后以拉萨为其活动中心，影响波及全藏。该派因其创始人勉拉·顿珠嘉措的出生地山南洛扎的“勉塘”地方而得名。勉拉·顿珠嘉措出生于 15 世纪初，为拜师来到后藏日喀则，后遇名师朵杰·扎西杰巴，在名师的指导下他刻苦钻研，很快“青出于蓝而胜于蓝”。以后勉拉·顿珠嘉措创立勉塘画派，传播画艺于后代及门徒。这一派在 17 世纪后因与格鲁派的特殊关系而得到很大的发展，勉塘画派也因此成为西藏近代最重要的

丹巴饶旦著，阿旺晋美译：《藏族绘画》，中国藏学出版社 1996 年；又见于乃昌《西藏审美文化》，西藏人民出版社 1989 年；安旭编著：《藏族美术史研究》，上海人民美术出版社 1988 年。

画派。关于勉塘画派的详细情况，我们放在近代绘画部分叙述，这里只介绍勉塘画派的创始人勉拉·顿珠嘉措。

“勉拉”为其尊称，“勉”指他的出生地为“勉塘”，“拉”是藏语中对大师的称谓，顿珠嘉措是他的本名，当他成为大师和著名画派的创始人后，一般会以他的出生地作为尊称的姓氏。勉拉·顿珠嘉措在西藏艺术史上具有很高的地位，这不仅因为他本人画艺超群，主要还因为他在理论上亦颇有建树，其名作《造像度量如意宝》为勉派造像遵循的标准，并阐述藏画实践之法，在藏族绘画史中颇有影响。

(2) 钦则画派（钦派或藏孜画派）

钦派是藏族三大传统画派之一（勉塘画派、钦则画派、噶赤画派），因其创始人钦则钦莫之名而命名，大致与勉派同时或稍后，主要流行于后藏及山南地区。钦则钦莫出生于山南贡嘎岗堆地方，自幼酷爱美术且颇有天赋，成年后赴后藏拜师于朵巴·扎西杰巴，学志精勤，师而能化，画艺终获大成后创立钦派。画坛常称钦派与勉派为“勉钦两画派”。其原因有二：一是因为钦派与勉派同宗画师朵巴·扎西杰巴，有一源之水之说；二是勉钦两画派的出现为西藏中世纪印度-尼泊尔绘画样式的流行画上了句号，使西藏真正开始拥有自己的画派，形成本土的绘画语言体系，为西藏绘画步入近代打下了基础。据传，山南多吉丹寺的壁

扎雅著，谢继胜译《西藏宗教艺术》：第88—97页，西藏人民出版社1989年第1版。参照该书中的第二编第十四章“艺术流派述要”。

画即出自钦则钦莫之手，其绘画风格与白居寺等后藏绘画风格血脉相通，同时又颇有创新，具有明显的承上启下的特点。

关于勉钦两画派，画坛又有“一文一武”之说，勉派主“文”，钦派尚“武”。这是因为钦派擅绘怒相神，面相威严孔武，造型结实有力，多跃然舞姿，比较强调动感，与此同时又动中有静、刚柔相济，颇具阳刚之美。其次钦派还尤善绘制坛城，工整精美，装饰味很强。总得来看，钦派绘画大都与后藏流行的密教美术，以及萨迦派美术有着某种更为密切的内在联系。

·贡嘎多吉丹寺壁画（15 世纪中叶以后）

多吉丹寺，又名贡嘎曲丹寺，该寺的创造人为土敦·贡嘎南杰（thu - ston.Kun - dgar - nam - rgyl，1432—1496 年），他自幼学习密法，后在萨迦寺院学法，尊索南桑波为根本上师。在 1464 年贡嘎南杰 33 岁时，他赴前藏的贡嘎地区建立多吉丹寺，后亦称贡嘎寺或贡嘎曲丹寺。该寺后来成为晚期前藏地区传播萨迦派密法的重要场所。

该寺建立后不久，寺院便邀请到出生于贡嘎岗堆地区（即贡嘎曲丹寺所在地）的著名绘画大师，钦则画派创始人钦则钦莫为该寺院绘制了壁画。据传该寺二层的一间密宗殿堂里尚保存着当

山南贡嘎县境的贡嘎曲丹寺二层密室内的壁画出自钦则画派创始人钦则钦莫大师之手的信息来源有二：一是笔者在西藏大学艺术系工作时，曾听到勉塘画派传人之丹巴绕旦老师谈到过贡嘎曲丹寺的壁画为钦则大师的亲笔所绘，丹巴老师还特别提到后来的勉塘画派也曾受到过钦则画派的影响；二是笔者曾于 1995 年初亲赴贡嘎曲丹寺考察壁画，寺院里的僧人也向我们讲述了该寺内的一些壁画是由 15 世纪后半叶钦则画派的创始人岗堆·钦则钦莫亲笔绘制的，那位僧人还告诉我们，贡嘎曲丹寺位于岗堆地方，这里是钦则钦莫的出生地，钦则钦莫大师便在姓名前冠以“岗堆”之名号。当我们请求僧人带领我们去看看钦则大师的亲笔画时，我们被带至该寺二层上的一间密宗殿堂里，其精致而传神的壁画给我们以深刻的震撼，那种感动至今记忆犹新。

年钦则钦莫大师亲笔所绘的壁画，这些壁画大致绘于 15 世纪下半叶。

这间密宗殿堂的平面基本为方形，四壁绘满壁画，保存状态尚好，为目前所知的由钦则钦莫大师亲笔所绘的绘画遗存，十分珍贵。密宗殿堂壁画里所绘制的内容均为密宗神像，且大多为双身尊像。据藏史记载，钦则画派擅长密宗造像的绘制，而且擅长坛城图绘。密宗艺术本原是藏传佛教美术中最具有神秘感，也是最具有特色的部分，贡嘎曲丹寺密宗殿堂壁画多双身尊，或多头多臂，或兽首人身，他们手持诸如骷髅项链、颅碗、金刚橛、金刚杵、金刚剑等密宗法器，身着用人皮或兽皮做成的服饰，怀抱明妃，跃然舞姿，背光多为燃烧着的红色火焰光环，画面热烈，富于动感，充满了神秘而又鲜活的生命力（图 120）。



图 120 明代贡嘎曲丹寺密宗殿正壁左上部壁画

除了各个铺面上的主尊神像，贡嘎曲丹寺密宗壁画的细部表

现也极为精彩,那些排列在主像下面的众小像中有菩萨、护法神或是伎乐天,它们的造型特别自由舒展,有着丰富的想象力(图121)。图121中的供养天女和动物诸神们是这类小像中的精品。



图 121 明代贡嘎曲丹寺密宗殿众护法像壁画

贡嘎曲丹寺壁画色彩表现也很有特色,与15世纪上半叶的白居易壁画相比,它的色彩配置更大胆自由,也更丰富。在这里还需要对中世纪壁画色彩表现做一番梳理总结:中世纪壁画色彩表现经历了一个由深至浅,由暗至亮,由色相相对单纯至色彩不断丰富的变化演进的过程。具体而言,最早的扎塘寺壁画的色彩表现沉静而简洁,除了人的各种肤色外,画面主要以红、绿两色构成;至夏鲁寺壁画,黄色开始增多,但仍以红绿配置为主,色相少,但每一种色相里有着丰富的色阶变化,由此产生出一种和谐而又丰富的色彩效果;至白居易壁画的色彩,色相明显增多,在增加了藏青等深色的同时又加进更多的亮色(如黄与白

色)，这样在深或暗的地子上画出浅或亮的物象的结果是画面显得厚重沉稳的同时也更加亮丽；至了 15 世纪后半叶的贡嘎曲丹寺壁画，色彩的配置更出现了新的特点，这些特点可以说在藏族美术史中形成了一个循序渐进过程。

贡嘎曲丹寺壁画中的一些壁画在色彩配置上也明确保持着红、绿相配的格局。但在贡嘎曲丹寺壁画中，深蓝（藏青）与朱砂的色彩配置显然已基本取代了早期红绿相配的色彩搭配，并使这两种色彩的搭配达到了一个非常完美高级的境界。双尊神像的身体用深蓝色表现，深蓝色的肤色采用晕染法表现明暗关系，这样的深色处理使色彩深沉而不呆滞，凝重而又有种透明感；双尊神像的背光为火焰纹样，用朱砂红色平涂背光的地子并勾勒出火焰的纹样，朱砂的红色正好象征着燃烧着的火焰，色泽饱满而又不火燥；藏青色沉着凝重，朱砂鲜亮而饱满，两种极强烈的对比色配置在一起，便产生出一种非常神奇的艺术效果，这种色彩表现可以算是贡嘎曲丹寺密宗神像中最精湛的艺术表现形式。在另外一些画面里，其色彩表现也出现了新的大胆的尝试，色相比白居易寺时期更加丰富多彩，且更多地使用亮色或浅色，更注意利用色彩的深浅明暗的对比营造出热烈的气氛（图 122）。

另外一个值得特别注意的现象是在贡嘎曲丹寺壁画的背后风景中，出现了大量的绿色调。绿色本来也是早期壁画中的主要色调，但以往的绿色并不专门用于背景中自然风光的表现，这是因为早期壁画中少见或不见自然风光作背景；二是因为绿色主要用来与红色搭配，表现神像本身。将绿色用来做背景的颜色是 15 世纪后半叶以后的事，至近代成为一种明显的定制，在后来的西藏绘画中逐渐占据统治地位。

贡嘎曲丹寺壁画在西藏美术史上的重要意义在于它完成了西藏绘画史上的重要转折。严格地说，中世纪绘画向近代绘画的转折在白居寺时代就已开始（在白居寺壁画一节中我们已经提及），

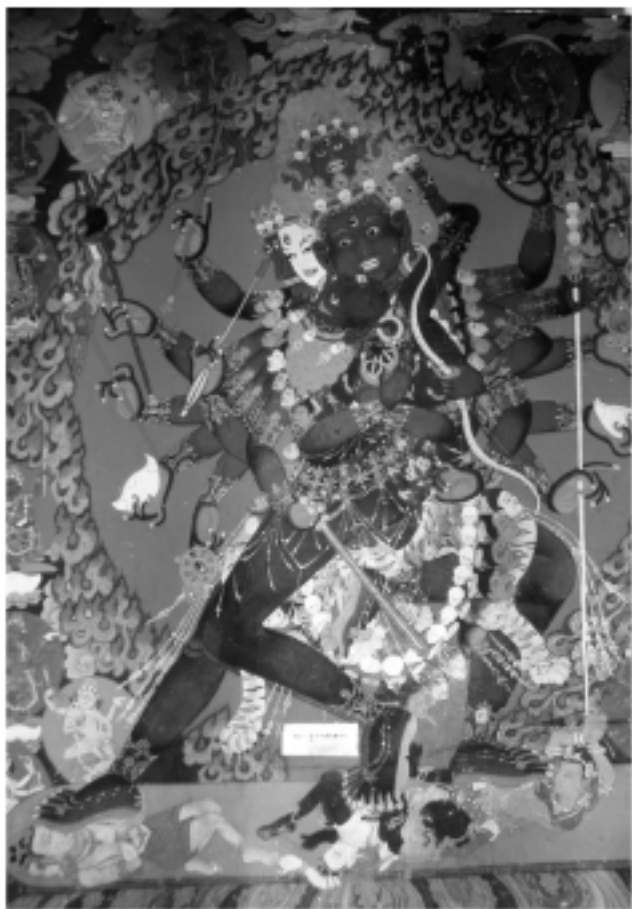


图 122 明代贡嘎曲丹寺密宗殿壁画

也就是说新的萌芽的产生出现于 15 世纪初叶，但从美术史发展角度看，白居寺壁画与其说是开始一个新的时代，莫若说它是对旧的传统美术的一个集大成者，它为中世纪前期的壁画艺术划上一个圆满的句号，因此它是一个结晶，一个总结，更是朝着艺术的民族化方向发展的重要里程碑——它的那个时代西藏迎来了中世纪古典主义美术的高峰期，然而从本质上看，白居寺壁画与其说是属于近代的，它更应该说是属于中世纪的，它是对中世纪卫藏艺术的一个总结。比较而言，贡嘎曲丹寺壁画在美术史上意义则在于它的转折，即真正开始出现中世纪向近代绘画的这一转折时期当在即贡嘎曲丹寺的壁画时代（15 世纪后半叶）。长期以

来，研究者们一直未能找到中世纪艺术向近代转折的这个中介，换言之，即从白居寺壁画向近代拉萨壁画转化的中介（白居寺壁画为西藏古典主义艺术的高峰；而近代拉萨三大寺的壁画则是近代浪漫主义艺术的体现，这两者属于两种不同的艺术理念与艺术风格，这两种艺术风格是怎么样实现转化的，这个中介一直是个疑点），只有当贡嘎曲丹寺壁画被发现时，才算是真正找到了这个中介，找到了这个由中世纪迈向近代的重要过渡的点。

贡嘎曲丹寺在西藏美术史上的重要转折首先表现在绘画观念的转变，17世纪以后形成的西藏近代绘画实际上正是从这里起步，中世纪绘画模式也是从这里明显地向近代绘画体系转移，白居寺艺术所形成的民族化艺术样式在贡嘎曲丹寺壁画中得到更大的发展，不仅如此贡嘎曲丹寺壁画中所反映出来的民族审美理想与审美性格，对后来的西藏绘画有着更为直接的影响。其次艺术大师的出现也是近代西藏绘画发展的一个重要特征，画派以艺术大师的名字命名本身说明了艺术大师的作用已变得相当重要，虽然钦则画派没有勉塘画派那样幸运，在近代西藏独占鳌头，但该画派对近代绘画所产生的影响却是不容忽视的，近代新勉画派的形成一般认为其鼻祖可追溯到“勉钦两画派”，钦则画派也是新勉画派的一支源头。另外，从艺术观念上看，中世纪静态的偶像崇拜开始向与自然融为一体的藏式神像体系转化，诸神返回到自然之中，宗教艺术中更多了现实的因素。

自然主义绘画因素的加强是近代绘画中最突出的特征，贡嘎曲丹寺壁画中有几种构图或细节上的表现已经很明确地体现出这一新的绘画语言的形成。如风景的处理，密宗殿正面后壁上是一幅大型画面，正中为一特大的中尊敬主像（一密宗神像），他的两侧则排列着一些护法神像，这些护法神的背后虽然也有圆形火焰背光，但却已置身于大自然的风景之中，这些自然景色的表现比较白居寺壁画而言，已有了十分显著的进步。山崖土坡、树木

花草、流水瀑布、白云缭绕，一切都显得那么生动自然，此时的风景表现也显示出明确的透视关系。贡嘎曲丹寺壁画风景表现反映出它们与汉地艺术有了更进一步的联系，鉴于贡嘎曲丹寺隶属于萨迦派，而萨迦派艺术自元代开始便多有汉地绘画因素流入，贡嘎曲丹寺壁画中的自然风景表现常常会让人联想到萨迦寺壁画与唐卡中自然风光的表现手法（特别是与元明时期后藏一些古老寺院保存的唐卡中的表现手法有惊人的相似性），因此我们推测贡嘎曲丹寺的壁画更有可能是承袭了这一传统。这一传统的特点是在表现自然风景时采用汉地的一些绘画手法。只是元代进入藏地的山水画多为近景，而至贡嘎曲丹寺壁画中则将其推向中景，到了近代，山水已成为远景式的散点透视了。

第六章 宋元明时期西部的壁画

第一节 古格王国的回想

如果说，在这个世界上西藏曾是一个秘境，那么西藏西部的阿里则应是秘境中的秘境，长期以来人们对它所知甚少。20 世纪 80 年代末，当风情独特而华美绚丽，透着高原古老气息的古格壁画开始为世人认识后（图 123），人们这才惊异地发现，西部不仅有雄浑壮丽的景致，那里还曾有过一个历史绵延 700 余年的古格王国。古格是西藏历史上一个充满神秘色彩的王国，有关它的记载于公元 12 世纪中叶突然中断，此后数百年古格命运便一直为后人猜测不已，众说纷纭，但古格王国在绘画艺术上所取得的非凡成就，以及它在藏传佛教形成中的重要作用，对整个西藏历史造成的深远影响，却是无可争议的。



图 123 宋代西部阿里古格壁画

一、遗脉西行

说到古格王国的建立，还得追溯到唐代吐蕃王朝的末年。

公元 815 年，赤祖德赞即位吐蕃赞普，他热心倡佛，甚至起用僧人作宰相，引起大臣们的强烈不满。公元 838 年，反对派大臣设计杀害了赞普，扶持赞普的兄长朗达玛登上王位。达玛上台后的第一件事就是在吐蕃全面禁佛，他强行关闭了众多寺院，还将拉萨最重要的大昭寺改成屠宰场，他命令佛教徒改信苯教，不从者便被逼迫进山打猎杀生。朗达玛的禁佛在吐蕃社会掀起轩然大波，一时间黑云密布，山雨欲来，灾难即将降临。果不然，842 年的一天，一位名叫白玛贝多吉的佛教僧人骑着白马，在光天化日之下将藏王朗达玛射杀于拉萨城大昭寺的门前，然后从容不迫地策鞭而去。

朗达玛死后，他的长妃纳囊氏当政掌权。此时最让纳囊氏焦虑恐慌的不是吐蕃每况愈下的形势，而是次妃泽蚌氏怀上了达玛赞普的遗腹子，如果次妃生下男婴，新一代藏王非他莫属。为了不让大权旁落，纳囊氏心生一计，她在腹部缠上布帛，谎称自己也已受孕。不久，次妃泽蚌氏果然生下一男婴，为了保护赞普的这根独苗不被暗算而夭折，次妃连夜里都点亮灯烛，严加看守，为此，次妃为儿子取名卫松，意为“光护”。纳囊氏不甘落后，她过继了其兄尚延力之子，硬说是自己亲生的儿子，并为他取名云丹，其意为“母坚”。

纳囊氏将养子云丹立为赞普后，立即引起一些大臣的不服，围绕着长妃与次妃的明争暗斗，吐蕃臣僚、武将也纷纷分成两派对峙，王位继承权的争夺战席卷了整个吐蕃，连边地的将领也不例外。混战持续了 30 年之久，仍不分胜负，却足以使吐蕃饱受“地震裂，水泉涌，鼠食稼，人饥虐，死者相枕”的深重灾难，人民不堪忍受其苦，终于在公元 869 年爆发了奴隶平民大起义，

起义军彻底摧毁了摇摇欲坠的吐蕃王国。

9世纪末，起义军杀死了卫松之子贝考赞，云丹一系又趁机夺取贝考赞之子吉德尼玛衮的领地，卫松一系的势力被挤出卫藏，在这双重打击下，年轻的吉德尼玛衮只能远远地逃离，他一路马不停蹄地向西逃窜，最终到达了阿里的普兰国。普兰国王怀着对吐蕃赞普高贵血统的仰慕之情，不仅收留了落难王子吉德尼玛衮，将自己的女儿嫁给了他，还将自己的王位拱手让给了这位赞普后裔。吉德尼玛衮也确实没有让他的这位泰山失望，后来绵延700余年辉煌的古格王国便从他这里拉开了帷幕。

吉德尼玛衮生有三子，他晚年时将阿里分成三块分封给了三个儿子，长子贝吉衮成占据芒域，芒域即现在的拉达克地区，拉达克王国也是阿里诸王系中绵延时期最长的一支（一直延续至20世纪初才结束）。次子扎西衮统治普兰国，这一系后来并入古格王系，不复存在。三子德祖衮被封为象雄王，这位象雄王就是古格王国的开国国君。吉德尼玛衮的三子建立的三国，在藏史中被称作“三衮占三围”，“三衮”指每位儿子名字中都有一个“衮”字，“三围”是指阿里的三块封地的特点，普兰是雪山围绕的地方；象雄是岩石围绕的地方；而芒域是湖泊围绕的地方。所以历史上，人们也称阿里地区为“阿里三围”。

二、高原弘法

早期古格王谱系在藏文典籍中有详细的记述，藏史对她的兴趣当然与古格王室延续着吐蕃赞普血脉这一重要史事相关，另一方面，佛教色彩浓厚的藏史之所以特别关注西部古格，还与古格在后弘期佛教中兴中“上路弘法”的特殊地位相关。

如前所述，吐蕃正式引进佛教是在8世纪后期，这一段为“前弘期”。公元838年朗达玛灭佛使西藏佛教遭受灭顶之灾，直到北宋前期，佛教才又在吐蕃重新复兴，藏传佛教的形成也是这

以后的事情，藏史将此后的佛教称作“后弘期”佛教。西藏佛教复兴又有上下两种，卫藏这一系自安多（青海藏区）丹底引进佛教，史称这一路为“下路弘法”；而西部古格则从印度迎请高僧，史称为“上路弘法”。

古格的佛教文化复兴运动是由一连串闪光的词汇串联起来的——益西沃、仁钦桑布、托林寺、阿底峡、龙年大法会……每一个名词的背后都有说不完的故事。

话说古格王德祖衮有二子，长子名叫柯日，次子名叫松额。长子笃信佛教，他将王位让给弟弟，自己则在一尊佛像前剃度出家，取法名益西沃（意为“智光”），史称“天喇嘛益西沃”。益西沃出家后，派遣 21 位优秀的古格青年赴克什米尔取经学法，但藏族青年很难适应克什米尔的炎热气候，最后只有仁钦桑布和玛雷必喜饶学成返回，其余的都客死他乡。仁钦桑布返回古格后，协助益西沃创建了托林寺（图 124），并在托林寺潜心译经，译出 50 部经论，108 部密教怛特罗经，还根据新的梵本改订了吐蕃时期的旧译本，由于他新译和改订的佛经之多，对后世的影



图 124 阿里古格王国托林寺遗址

响之大，被藏史誉为“洛钦”（大译师）。仁钦桑布除了大量译经，还在阿里三围建立了不少寺院塔庙，传说他所建造的寺塔多达 108 座，至今阿里人甚至拉达克人，都将早期重要寺院的创建归功于仁钦桑布。古格王为了表彰仁钦桑布兴佛的无量功德，将普兰的庄园作为封地赐予他，这些庄园成为西藏最早的寺属庄园，也算是开西藏历史之先河。

佛教复兴之初，正邪混杂，僧侣中走火入魔，越轨不端之事屡有发生。这样的佛教不仅有害于人民，也不利于社会安定，益西沃意识到必须尽快去印度迎请高僧来古格传教。他听说印度摩揭陀国超戒寺的高僧阿底峡佛法高深，十分了得，便亲自率军队到各地筹集黄金，以便前往印度迎请阿底峡，不幸在途中噶洛国王抓获。噶洛国王声称，释放他的条件是要么放弃佛教改宗伊斯兰教，承认古格王国附属于噶洛国；要么就用与他身体等量的黄金作赎金赎人。益西沃不从，噶洛王便命人以火炙烤他头颅上的命门，想让他变得愚痴。当时的古格王沃德听说这一消息后，立即在国内搜括所有的黄金，派遣兄弟绛曲沃前去救赎。但绛曲沃见到益西央时，老人已被折磨得不成样子，他说：“我的命门已被炙毁，犹如牲畜，再不要为我费心，速将赎金带往印度迎请阿底峡尊者，请尊者到雪域高原弘传佛法。”绛曲沃流着眼泪走了，不久益西沃被害，他的遗体被运回古格，安置于塔中。

绛曲沃回到古格后立即派人赴印度迎请阿底峡，此时阿底峡已年逾 60，听说天喇嘛益西沃舍身求法的事迹后十分感动，毅然决定赴古格王国传教。公元 1042 年阿底峡辗转从尼泊尔抵达阿里，此时德高望重的仁钦桑布大译师已是 85 岁的高龄，依然拜阿底峡为师，可以想象古格佛教徒对阿底峡尊崇的程度。阿底峡在古格住锡三年，撰写了《菩提道灯论》，这部书就像是藏传佛教的长明灯，对后来的藏传佛教的发展产生了很大的影响。阿底峡离开古格后又赴卫藏传教，成为噶当派的开宗鼻祖（图 125）。



图 125 公元 1042 年印度高僧阿底峡赴藏传教
(图为夏鲁寺元代壁画)

公元 1076 年，在古格王赞德的倡导下，托林寺举行了极为盛大的法会，以纪念阿底峡大师，当时西藏著名的僧侣信徒都纷纷从各地赶来参加这一盛会，由卫藏通往阿里的道路一时人流涌动，络绎不绝。法会结束后，不少年轻的僧人直接从古格奔赴印度求经取法，这对推动印藏佛教文化交流产生重大影响。这一年是藏历的火龙年，藏史多称这一法会为“火龙年大法会”。

三、戛然绝响

奇怪的是正史所有涉及到古格王国的记载都在 12 世纪中叶戛然而止，似乎从古格王国第九代国王起，古格便从藏族正史里销声匿迹了。12 世纪中叶至 17 世纪前期，古格近 500 年的历史一直是那么样扑朔迷离，只有个别教派史和地方史涉及到一些古格王系的零星资料。13 世纪以后一直在阿里冈底斯山一带传教的止贡噶举，在《止贡世系》、《圣山志》里记述 13—17 世纪初古格一些国王曾担任止贡派施主的史实。《拉达克王统记》则更偏重拉达克与古格两国关系中的重大事件，据该书记载，15 世纪初，拉达克第 17 代王曾与古格交战；16 世纪上半叶，当时的古格王为缓和两国的关系，将女儿嫁给第 21 代拉达克王；然而到了 16 世纪末，两国之间战火又起。

从目前古格王国的考古调查看，古格王国的考古遗存似主要分为两大部分：早期遗存主要集中在 13 世纪以前，11 世纪是古格的佛教复兴时期，古格王的影响已辐射到拉达克地区，这时古格王国可能在阿里三围诸国中处于盟主的地位。然而，12 世纪以后古格王族可能经历过一次严重的王室内讧，扎达盆地东嘎皮央洞窟群的发现似乎说明这里也曾经是王室某些成员的活动场所，这时期的洞窟壁画艺术已明显融入西部特有的风情。中后期遗存以古格王宫遗址为代表，其佛教艺术的繁荣反映出古格王国整体文化上的精致与成熟，著名的古格画派的形成大致就是这一时期的产物。古格画派设色厚重沉着，浓丽不俗，平涂与渲染相结合，线条生动流畅，纤细而不弱，布局稳健而变化有致，图案更有装饰性格，这些特色都对西藏艺术风格的形成带来很大影响。

整个古格王国时期，来自周边邻国的战争威胁始终都是王国的心患，考古学家们发现，古格王宫遗址给人印象最深刻的就是

它杰出而坚固的防御设施，防卫墙高大结实，层层叠叠，碉堡无所不在，暗道四通八达，王宫整个就是一个精心设计，周密部署，效率很高的立体防御体系。王宫遗址中兵器种类繁多，数量更是多得惊人，武器中甚至还有从中亚传来的火绳枪术。然而真正的敌人总是来自内部，古格王国的毁灭从表象上看是由于邻国的入侵，实质上却是王室内部权力之争的必然结果。

西藏后弘期佛教发展的一个突出的特点是政教合一体制的形成与完善，它与前弘期佛教依附于王权的情形完全不同，前弘期佛教的兴衰取决于赞普的态度，但到了后弘期，教派已是卫藏地区最重要的权力体系。然而，偏安西部的古格王国在文化及政治体制上直接继承的是吐蕃王朝的衣钵，其最重要的特点恰恰是王权凌驾于教派之上。当然在处理王权与教权关系的问题上，古格也有新的创意，一般而言，除了国王世袭外，王室总会有一位重要成员出家（一般是国王的兄弟），统领僧界，这样僧俗两界的最高领导都出自王室，颇有珠联璧合之美。然而这种体制并非没有隐患，宗教不染指王权便罢，一旦权力过大，势必会成为王室内讧的导火索。古格王国虽然偏安西部，但毕竟不是世外桃源，卫藏政教合一的发展趋势，特别是善于政治经营的格鲁派对古格的渗透，显然已经对古格至高无上的王权构成威胁。

说起来也很有意思，古格王国最清晰的一段史事恰恰是她灭亡前夕的五六年，这一段历史是由两位外国传教士详细记录下来的。公元1624年，两位葡萄牙籍的西方传教士翻过喜马拉雅山来到了古格，古格王对他们表现出的热情友好使他们受宠若惊，他们满心欢喜，以为上帝的福音降临，他们的传教事业将会在这片土地上大展宏图。殊不知古格王却是另有图谋，格鲁派在古格的迅速扩张早已使古格王忧心如焚，但他既不能公开与宗教对抗，也不能彻底摒弃宗教，外国传教士的到来让他看到了希望，他决定借助这一外来宗教与古格的格鲁派相抗衡。

以外来宗教打击本土原有的宗教势力，并非古格王的首创，他的先祖——吐蕃王朝的赞普们就曾经利用外来的佛教成功地扼制了苯教。古格王以为他掌握着兵权，又有新的宗教作为辅助，就可以与实力与传统同样深厚的藏传佛教相对抗，他的确是太冒险了。当以国王兄弟为首的阿里格鲁派势力发现所有的挽救措施都不能打动国王的心时，他们采取了更为偏激的方式，他们竟然搬来了古格王国的宿敌拉达克王国的军队，这实在让一直窥测古格领土的拉达克王正中下怀。



图 126 1630 年古格王国崩溃，图为古格王宫遗址

公元 1630 年的夏天，以护教为名的拉达克军队将古格王宫城堡包围得水泄不通，古格王拒绝投降，率宫廷卫队固守城池，然而一月之后，终因断水断粮被拉达克人俘虏。当王室成员被押往拉达克首都列城时，王宫也遭到空前的洗劫。紧接着古格下属的其他城堡也相继被拉达克军占领，拉达克王任命其子统治古

格，古格王国沦为拉达克的属国。直到这时，那些迎请拉达克王来护教的反对派才幡然醒悟，他们引狼入室的结果是自己成了亡国奴，然而悔恨已晚矣（图 126）。

公元 1680 年，半个世纪之后，五世达赖喇嘛从卫藏派遣军队将拉达克人驱逐出古格，阿里重新纳入到藏族的统一政权管辖之下，虽然算是报了一箭之仇，但古格王国却也永远地消失了。

第二节 西部地区 11—13 世纪的壁画

古格文明在整个西藏文明中颇具特殊性与神秘性。它是吐蕃王朝灭亡后，由吐蕃王室后裔在遥远的西部建立的小王系（地方政权），加之它地处古老的象雄文明的所在地，其文化既继承了吐蕃文明之衣钵，又深受神秘而古老的象雄文明传统的熏陶；在整个中世纪里它远离西藏腹地的战乱割据，偏安西部 700 余年，在相对封闭的环境中建立起一套独特的佛教美术风格，成为西藏中世纪美术中重要的一个组成部分。

一、早期西部美术的考古

20 世纪 90 年代以前，我们对西部早期美术遗迹所知甚少，特别是在东嘎皮央洞窟群发现之前，除托林寺中的一些古老壁画外，我们已很难在古格王国的诸遗址中找到属于西部早期的美术作品，西部早期美术遗存更多的是保存在更为西部的拉达克地区，但该地区现今已为印度属辖区域。

对拉达克、斯彼堤等地区 11—13 世纪的早期佛教艺术遗存，应该说，西方的藏学家及日本的藏学家有较多的研究，从他们的研究可知，拉达克的一些古老寺院，诸如阿契寺（Alchi）和斯彼堤的塔波寺（Tabo）内，仍保存着一些早期的西部绘画与雕塑遗

存，这些寺院建在 11 世纪前期，它们的创立与佛画的制作均与古格王朝初期的诸王或大译师仁钦桑布相关，也有学者将这一时期的艺术称作“仁钦桑布时期”的艺术，据《拉达克王统记》载，托林寺大译师仁钦桑波自克什米尔学法返回古格时，曾带回 32 名克什米尔艺术家与工匠，帮助他装饰西部新建的寺庙。传说他在西部地区一共建了 108 座寺院。

新中国成立后，国家文物局和西藏自治区文化厅曾组织过若干次重大的西部文物普查活动，特别是通过 50 年代末和 1985 年以来近 10 年极为细致的西部文物考察，这些考古学资料、图片资料和研究成果的出版，为我们今天认识和研究西部美术提供了大量的可靠的资料。近年我国来关于西藏西部地区的考古，有若干项重大的成果：一是对古格王宫遗址的发掘与考察（1985 年前后），同时对古格王国境内的多处中世纪遗址进行考察研究，对古格王宫遗址和其他古格旧址都有了或详或略的考古报告；二是 90 年代以后对古格王国早期佛教遗址东嘎皮央洞窟群的发现，以及后来在西部古格发现的一系列石窟壁画；三是 90 年代末期对古格托林寺的新的考古发掘；这些重大的考古调查，填补了我国西藏西部境内缺乏中世纪早期美术遗存的空白，在西部早期美术的发现与研究上无疑具有重大的意义。

二、拉达克地区早期寺院壁画

意大利藏学家杜齐认为，西部早期寺院中曼南寺的壁画年代

霍巍：《西藏西部石窟壁画中几种艺术风格的分析——兼论西藏西部石窟壁画艺术三个主要发展阶段》，载霍巍、李永宪主编：《西藏考古与艺术国际学术讨论会论文集》，成都：四川出版集团·四川人民出版社 2004 年，第 245 页。

西藏文管会主编《古格故城》（上下两卷），文物出版社 1991 年版。

彭措朗杰主编：《中国西藏阿里东嘎壁画》，中国大百科全书出版社 1998 年。

彭措朗杰主编《托林寺》，中国大百科全书出版社 2001 年版。

较早，大致属于 11 世纪早期，该寺壁画的样式也基本奠定了西部早期绘画的风格；斯彼堤的塔波寺壁画据题记当属于 1040 年代的作品，它继续着曼南寺开创的艺术样式，但在表现上却更加精致，更加理性，样式也更加成熟；拉达克的阿契寺的壁画在三者中出现得最晚，大约创作于 1050—1075 年间，从艺术表现的角度看，阿契寺壁画代表着此一时期（11 世纪）最优美、最典雅的风格。

·塔波寺壁画

塔波寺位于斯彼河西岸，现存 8 座经堂，其中“杜康”（主殿）内保存着 11 世纪的壁画遗存。杜康殿内径堂左壁上记有藏文题记，题记表明该殿最初系拉喇嘛益西沃所建（10 世纪末叶），但半个世纪之后，该寺的某些殿堂开始损坏，于是当时的古格王、拉喇嘛益西沃的侄子绛曲沃又出资对塔波寺重新进行了修缮，现保存在杜康殿中的壁画便是 1042 年由绛曲沃出资重修时绘制的。

从益西沃、绛曲沃等古格王国这些统治者与塔波寺杜康殿的特殊关系看，塔波寺在当时确属于古格王室的寺院，它的一些壁画呈现出浓郁的克什米尔艺术风格，一尊菩萨坐像的莲花座上写有一组梵文密咒，文字为印度书写风格。

塔波寺杜康壁画中的菩萨造型很有特色（见图 127）宽肩与细腰形成一种近似于“X”式的对比，手臂粗壮结实，略带些直硬感，赤裸的上身因强大的胸大肌而显得挺拔有力，下身着裙装两腿紧紧结趺坐于莲座之上。艺术家采用明暗晕染法突出体现出

[意] G·杜齐：《雪域西藏》之中的“艺术”一章，20 世纪 30—40 年代，杜齐曾两次赴西藏考察艺术，其中西部地区曾是杜齐考察的重点地区，正是杜齐的考察与研究使拉达克地区的佛教艺术引起了全世界的关注。

托马斯·J·普瑞兹克尔著，李永宪译：《塔波寺壁画》，载《西藏考古》第 1 辑第 179—188 页，四川大学出版社，1994 年。

结实的肌肉和强健的体魄，人体简约概括的表现更使菩萨的身体显示出一种内在的张力，而结实的躯体与随身飘逸着的帛带又为菩萨静止的坐姿里平添了几分动势。与朴素而概括的人体表现形成对比的是菩萨头、身上各种各样的装饰品的精美与奢华，艺术家在描绘菩萨的头冠、项饰、臂钏、耳环等首饰时，表现出不厌其烦的耐心。这些繁缛复杂、华丽精细的装饰品与简约概括的人体表现形成了鲜明的对比，有种粗犷与精致结合的特点。



图 127 大日如来佛，拉达克塔波寺壁画

塔波寺杜康壁画不仅画工精细，造型完整，与当时其他寺院相比，它们还有一个突出的特点：即它的壁画中反映一种宗教的理性，绘制者很有计划、颇有系统地在壁面上表现出其宗教教义的内容和其宗教理论的基本程序，在壁画中以图像学的方式反映出其佛学理念的完整结构。塔波寺壁画的这一特点已引起研究

者们的兴趣。

·阿契寺壁画

如果说塔波寺早期壁画中表现出男性的强劲健美及理性的力量，那么在阿契寺壁画中我们便能够看到早期西部美术中最婀娜多姿，楚楚动人的女神形象之一。

阿契寺位于拉达克地区首府列城西南 70 多公里的河谷地带，该寺院中的早期建筑有大日堂和三层堂（藏语为“松赞”），其中又以三层堂中的壁画最为著名。三层堂，顾名思义，即为一座三层建筑，建筑的平面图为一“凸”字形，建筑物正中为一大型佛塔，左、右、后室各有一尊巨大的菩萨像，它们分别是普贤、弥勒和文殊，佛塔与菩萨像都高至三层。一些精美的壁画就绘制在这些巨大的菩萨像的身上——在他们下身穿着的长裙上画满了美丽的佛教图画。值得注意的是这些图案（多是些佛传故事）被安排在一个个菱形或圆形的格子里，这种布局让我们联想到古代新疆克孜尔洞窟壁画，佛传故事往往也是这样被安排在一个圆形或菱形的格子中。不同的是阿契寺这几尊菩萨像长裙上的图画，每一圆形或菱形的空隙处都绘有装饰图案，别有一番情趣。

比较而言，更早期的壁画主要集中在经堂大厅的壁面上。其中最引人注目的便是那幅非常著名的《般若波罗蜜多》（图 128）。阿契寺早期壁画的一个显著特点是对女性神像的特别尊崇，艺术家精心地绘制出一批姿态各异、形体娇媚、风采动人的女神，她们的卵形脸多呈现为四分之三侧面，头部略微低垂，与美丽的溜肩形成一个极优雅的弧线，女神的身躯呈现为 S 型扭

Marylin M. Rhie and Robert A. F. Thurman: *Wisdom and Compassion—The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

ART HISTORY OF KASHMIR AND LADAKH·《克什米尔和拉达克艺术史》（印）
Dr. Sunil hkosa 著，英文版，印度新德里出版 1984 年版。



图 128 般若波罗密多，
拉达克阿契寺早期壁画

动，其姿态之优美颇似舞蹈般的感觉，丰乳蜂腰，手臂修长而线条姣美，披纱丽，饰大耳环，上身着紧贴躯体的紧身衣如“曹衣出水”，下身着宽松长裙飘逸洒脱，又似“吴带当风”。裙上有精美的装饰图案，质感表现极好，将衣料的柔软细滑表现得淋漓尽致。女神袒露的腹部可见肚脐，肚脐的转动与飘动着的帛带造成一种旋转的动态。艺术家利用晕染法表现立体明暗效果，强烈的光影突出了女神美丽的人体造型。阿契寺壁画中的女神还有一个特点反映在眼睛的表现上，她们的眼睛通常画得很长，长眼低

垂，加之略有些侧面，眼睛便不免会从侧着的那面脸上“伸”出去。这种长而凸出的眼睛是西部女神的共同特征，西方的艺术史学家称之为 father eyes（凸出的眼睛）。

阿契寺中还有一些壁画表现了西部王室成品的活动，如《国王与王后》，这些壁画很可能是由本土艺术家们绘制的，它们的艺术风格迥然不同于图 129 的《般若波罗蜜多》女神像，因为有古格东嘎皮央洞窟壁画的参照，我们基本可以确认它们属于当时流行于西部地区的本土的绘画风格。从这类作品人物的服饰看，来自更西部伊朗的影响是很明显的。事实上，西部早期绘画中除了克什米尔艺术样式外，西亚文化的因素确实也渗透了进来。

三、古格的东嘎皮央洞窟壁画

东嘎石窟群位于阿里地区扎达盆地东嘎遗址内。该遗址总面积为 1.2 万平方米，远看就是一座巨大的山峦，山顶上有残破的寺院高墙，山腰部分则是蜂巢般密布的洞窟群，山下还有一排排已经破损了的佛塔墙。这一庞大的石窟群废弃已久，目前仍保存有早期壁画的洞窟仅存三窟。这三个窟开凿在村北山梁南侧的山腰上，其编号为 1、2、3 号窟，其中第 3 号窟的面积最小，约 13 平方米，壁画保存状态也差。

2 号窟的面积最大，窟内平面呈正方形，窟后壁有一长条形佛龕，佛像已不存（原应有 8 尊佛或菩萨像），仅剩下仰覆莲瓣佛座、佛像背光、头光及塑像残块。佛像头光之间的壁面上绘有手持不同乐器的伎乐天，东西两壁原也有塑像，现仅存东壁龕内一尊佛像残躯。壁龕两侧绘上下排列的“七政宝”与“八吉祥”。

霍巍：《西藏西部佛教石窟考古的新发现》，载《1997' 北京藏学讨论会提要集》（内部发行）1997 年 8 月；又见《中国西藏阿里东嘎壁画》，彭措朗杰主编，中国大百科全书出版社，1998 年。

2号窟内最值得注意的是窟顶的天花藻井彩绘图。正方形的窟顶被极巧妙地做成了外方内圆、层层内收的立体坛城，构思之奇妙，效果之奇特，令人叹为观止。与天花藻井坛城图相配合的是该窟四壁满绘“千佛图”，排列整齐的菩萨形象，数量正好达1000尊。菩萨背后有圆形背光，头戴五叶宝冠，饰大耳环，佩项圈璎珞，上身赤裸，肩部飘垂帛带，下身着彩裙，结跏而坐，手结不同的印契或持不同法器，躯体长而略呈扭曲状。

1号窟比2号窟的面积略小，基本为方形，窟顶做成仿木结构的斗八藻井形式，4个方形相互转角90度，层层内收上旋，每层满绘各种图案，有形态各异的力士，更有双鸟、双狮、四龙四凤等呈对称形态的动物图案，另有纷呈多样的装饰图案，繁缛奇特，色彩斑斓，极有特色。这些藻井图案中最有特色、也是最生动的是动物图案的表现，它们生龙活虎，造型奇异，是西部美术中最具独特魅力的部分，它们在后来的古格王宫遗址的造型美术中得以发扬光大。

1号洞窟内的壁画也很有特色，四壁排满了大小不等的曼陀罗（坛城，见图129），共有十几个。东壁的坛城独占整个墙面，色彩缤纷，宏大壮观；南壁画的若干个坛城则布局合理，小巧玲珑；西壁与北壁的下部绘着横排分幅的佛传故事多已磨损，南壁东侧下方绘有一幅较大幅的贵族礼佛图，数十位贵族眷属身着色彩艳丽的服饰，或立或坐，对着上方的佛与菩萨顶礼膜拜。东嘎石窟壁画中还绘有一些生活气息很浓的世俗画卷，其中一幅《行走图》特别生动有趣，一群身着华丽服装的人们骑着各种各样的牲畜朝着一个方向行进，他们中间有骑鹿者、骑马者、骑牦牛者和骑羊者，其中动物的表现格外生动自然，它们或回首踢腿，或昂首阔步，或俯首帖耳，或仰首长嘶。骑者与被骑的动物之间同样形成一种和谐而趣味盎然的组合关系，这里面或许是带些想象或夸张的成分的（如骑羊与骑鹿者），然而这种幽默诙谐却是非



图 129 阿里东嘎皮央洞窟宋代坛城壁画

常难得的。

皮央壁画中贵族们的服饰与吐蕃王朝时期达官贵人们的服装颇近似，特别是吐蕃时期常见的大翻领（参见敦煌吐蕃占领时期吐蕃贵族的服装），而与 14 世纪以后古格王及贵族们的服装不同（见古格王宫遗址中的壁画），说明皮央时期贵族们的服装距离吐蕃时期不远。古格东嘎皮央洞窟壁画的整体风格和所表现的内容与 11—12 世纪拉达克地区阿契寺、塔波寺壁画有着相似的特点；其菩萨的造型明确反映出 11 世纪左右流行于西部的克什米尔艺术样式的影响。躯干肌肉的立体明暗表现，头部略垂呈四分之三侧面，长眼半闭（father eyes），略微扭动的身躯与身上飘动的帛带所形成的一种特殊的旋转感，这些特点均是早期克什米尔绘画

的体现。

值得注意的是皮央洞窟壁画虽然属于早期克什米尔艺术类型，但与阿契、塔波等寺的壁画相比较，它的绘画更具有本土化的倾向，而且就画风看，皮央壁画造型相对更朴实简约，似乎也有更强的随意性，皮央的洞窟壁画也更有民间艺术的趣味。因此东嘎皮央洞窟壁画则很可能为本土藏族艺术家所为。

四、古格托林寺的早期塔内壁画

1998年西部考古又传出喜讯，古格托林寺发现早期壁画，这些早期壁画均被保存在那些古塔内。佛塔是托林寺建筑的重要组成部分，托林寺有镇魔内四塔和外四塔，内四塔目前尚无可考资料，发现壁画雕塑文物的是内四塔中的东北塔和西北塔这两座塔。东北塔的建造年代与迦萨殿同时，位于迦萨殿的东北，塔的上半部已被破坏，暴露出面积7平方米的塔中殿堂，殿内残留的壁画有六臂观音、八臂观音、十一面观音、八难等内容，还有一些塑像残块、大量的擦擦和藏文佛经写本残页。西北塔位于迦萨殿西北，塔的北部已被破坏，塔中的殿堂建筑、雕塑及壁画也毁损过半。殿门朝西，东、北、南三面各有一龕，东龕为一尊泥塑立佛，南北两龕为站立的菩萨泥塑像尚存残躯。残存的壁画色彩至今鲜艳如初（图130），壁画内容有度母、金刚、护法神、僧人礼佛、供养人等。

托林寺早期塔殿内壁画与雕塑的发现，为原古格地区（今札布让地区）早期佛教艺术的发展提供了新的重要的资料，考察

彭措朗杰主编：《托林寺》，第118—119页，中国大百科全书出版社2001年版。

彭措朗杰主编：《托林寺》，第126—127页，中国大百科全书出版社2001年版。



图 130 古格托林寺西北塔出土壁画与雕塑

者认为，两个塔内出土的壁画虽然同属于早期，但风格却迥然不同，“系来自不同地区的画匠所绘”。西北塔内残存的壁画风格与拉达克地区早期壁画非常接近，特别是表现人体肌体与肌肉的

晕染方式，色彩的处理方式，均显示出早期（10—11世纪）克什米尔画派绘画艺术的表现特征（图131），可以确定西北塔早期壁画属于西部阿里第一时期的“卡契/西藏”艺术类型，而且还是西部比较具有典型性的“卡契/西藏”艺术艺术遗存，即典型的克什米尔菩萨与典型的藏族供养人的组合方式。壁画的下部排列着的每位供养人头部的前方，都有藏文题记，供养人的服饰为大翻领束腰大袂——该服饰颇似吐蕃王朝



图 131 古格托林寺西北塔壁画

时期贵族的服装，供养人的造型与画法显然都属于当时的藏式画法；至于壁画中的度母形象，几乎与阿契寺的女神形象如出一辙，各龕佛、菩萨立像残存的腰腿部的服饰，亦为流行于西部11—13世纪与克什米尔艺术相关的寺院雕塑的特殊服饰样式，这种服饰最突出的特点是丝绸般的裙裤或一长一短，或一般长短，但都如“曹衣出水”般地紧紧地贴在腿上，显露出腿的清晰轮廓；裙裤上有各种美丽的图案，十分华丽。

如果说西北塔壁画显示出西部早期克什米尔画派的深刻影响；那么东北塔内的残存壁画则可能是西部乃至整个西藏都不太多见的一种早期印度绘画风格——北印度佛教绘画。北印度佛画



图 132 古格托林寺东北塔出土宋代壁画

样式与东印度波罗风格相比较，显示出更浓厚的中亚艺术的特点，有非常明确的渲染和明暗体积的处理（图 132），但在人物形体的表现上，缺乏克什米尔绘画人物造型的准确与自然，也欠缺克什米尔人物形象上的丰满与修长，略显得生硬僵直，色彩表现上也偏暖偏红。从意大利藏学家杜齐提供的西部早期寺院的壁画资料看，这类风格当时在阿里古格一带并不是孤证，显然早期（10—11 世纪）对阿里佛教美术有过渗透的外来艺术风格不

这里的“中亚”与我们前面提到的“波罗 - 中亚”艺术风格中的“中亚”不是同一个地理概念。此处的“中亚”与我们今天的中亚地理概念很接近，但更多指巴基斯坦、阿富汗等原犍陀罗艺术流行的区域。

克什米尔绘画从地缘角度看，更接近中亚地区，因此克什米尔的佛教绘画，从风格上看，也更接近中亚犍陀罗的艺术系统。克什米尔画派在当时的印度佛教文化圈中都是很有名气的，反映出它本身曾有过繁荣的发展，并达到了相当高的水准。克什米尔画派的艺术风格，一方面表现出犍陀罗艺术特有的写实性格和对肌体明暗处理的热情；另一方面又在某种程度上受到伊朗细腻而华丽的艺术因素的影响；同时又与南亚印度佛教艺术有千丝万缕的联系；它的佛教发展史漫长（公元前 3 世纪至公元 13 世纪），它完全有可能在这漫长的佛教发展过程中逐渐形成一个发达的艺术流派。

仅限于克什米尔画派，北印度的艺术流派也曾进入过西部西藏。

五、帕尔嘎尔布石窟寺壁画

帕尔嘎尔布、帕尔宗等石窟也是近年西部考古的新发现，这些石窟寺位于阿里里札达县东南约 50 公里处的卡孜一带，洞窟内均保存有不同时期的壁画，其中帕尔嘎尔布石窟编号 1 号窟，为一座保存在塑像与壁画的礼佛窟，窟内塑像已毁坏不存，但壁画却保存得相对完好。其北壁的一铺壁画内容表现的是一佛二胁侍菩萨，佛像与左右两胁侍菩萨的造型与绘画手法，与卫藏地区早期壁画（如大昭寺 11 世纪后期的壁画、扎塘寺 11 世纪末期的壁画）有一定的相似性，但与后藏一些早期寺院的壁画（如纳塘寺、江普寺、萨玛达寺等一些属于“萨玛达类型”的寺院）的艺术风格似有更多的联系。从年代上看，这种类型的波罗风格流行的区域在 11—13 世纪期间，似主要流行于后藏地区（江孜、日喀则、萨迦等地）。而从艺术风格上分析，我们知道，卫藏北宋时期的壁画遗存里，都不同程度地受到东印度波罗风格的影响，但在 11 世纪之内，有一个特殊的现象是在东印度波罗风格中融有中国西北地区丝绸之路的绘画因素，也就是所谓的“波罗 - 中亚”这样一种综合的艺术风格的短暂的存在。这种艺术风格几乎在 12 世纪以后就从卫藏的绘画领域销声匿迹了，而后在卫藏的壁画和唐卡中，占据主导地位的便是经过改造后的“波罗 - 西藏”艺术风格了。在古格帕尔嘎尔布石窟壁画里，我们只见到了东印度波罗风格的艺术成分，而完全没有“中亚”艺术因素的染指，说明它的年代不太可能早至 11 世纪之内，只能是 12 世纪

霍巍：《西藏西部石窟壁画中几种艺术风格的分析——兼论西藏西部石窟壁画艺术三个主要发展阶段》，载霍巍、李永宪主编：《西藏考古与艺术国际学术讨论会论文集》，第 261 页，成都，四川出版集团·四川人民出版社，2004 年。

以后出现于西部古格地区的一种新的艺术风格。

虽然西部古格地区出现如此纯粹的东印度波罗风格，就目前所知，确实只有这一例，但这一例壁画却说明了古格地区也曾出现了东印度波罗艺术的影响，另外也不排除西部古格王朝早期佛教艺术与卫藏之间可能存在着的联系。

第三节 古格 14—17 世纪的壁画

西部地区的美术发展有明确的前后两个阶段：早期为 11—13 世纪；中后期则 14 世纪末～17 世纪初叶。国外一些藏学家将早期美术样式称作“西藏至卡契”式美术风格，“卡契”在藏语中专指克什米尔地区，早期西部艺术最明显的外来影响源便来自克什米尔佛教艺术，印度和尼泊尔的艺术因素虽然对西部也有过不同程度的渗透，但似不如卫藏地区那么明显和突出，帕尔嘎尔布石窟寺壁画反映出东印度波罗艺术风格曾经对西部阿里早期绘画产生过一定的影响，但涉及到的面比较小。“西藏/卡契”的称谓旨在说明西部当时虽然有克什米尔佛教艺术风格的影响，但同时也有藏族艺术传统的参与，是克什米尔风格与本土艺术样式的一种融合。

西部绘画的中后期（1300—1630 年），应当是“古格画派”的形成期，此一阶段，所有的早期艺术因素都已沉淀下来，融会贯通之后得以形成了一个浑然一体的风格——“古格样式”或“古格画派”。大致在 14—15 世纪期间是古格画派的风格样式的形成期，16 世纪以后古格画派走向它的辉煌时期。

对于古格王国而言，12 世纪中叶至 16 世纪末叶的这段历史是扑朔迷离的，一些迹象表明，古格前期与后期这两个阶段里，其中心寺院有所改变，早期的很多寺院，当初修建它们时，可能

选择了远离城镇和闹市的地方，对于后来的王国统治者来说，这类寺院到中期后似乎变得不再重要，于是便出现了西部的一批早期寺院（或石窟）在 14 世纪以后便逐渐被遗弃或被冷落的现象。以拉达克的阿契寺为例，阿契寺艺术真正的盛期是在 11—13 世纪，这一时期阿契寺壁画与雕塑是所谓“西藏/卡契”式风格的典型代表，它的壁画里还有许多表现王族生活的场面，反映出该寺院早期曾有过辉煌。但 13 世纪以后，阿契寺一度甚至被人遗忘，在后来相当长的时期内，阿契寺连住僧都没有，这个曾红极一时的寺院居然落魄到由阿契村村民们来兼管的地步！只是到了 16、17 世纪以后，拉达克王才重新对阿契寺进行了修缮。16 世纪以后阿契寺的壁画，已属于末流艺术，它无可置疑地说明阿契寺艺术与当时西部主流艺术的无缘。除此之外，古格的东嘎皮央洞窟群似乎也经历过同样的命运，它们是在 13 世纪左右被遗弃的。

不过，托林寺始终是一个例外，无论是古格王国的前期，还是 15 世纪以后古格王国的文化复兴阶段，它在西部佛教发展史上一直占据着重要的位置。古格王国在 13 世纪之后，似乎经历过一个较长的低潮期，15 世纪以后古格王国出现了复兴，但真正的繁荣期可能已经是 16 世纪以后的事。由于藏族历史文献对古格王国史的记载在 12 世纪中叶便骤然而止，所以 13—16 世纪古格王国的政治、经济、宗教、文化的发展状况，以及它的艺术发展情况，除了壁画本身所反映出来的一些信息外，几乎没有其他文献资料可查。

日本东北大学西藏学术登山队报告：《西藏 - 曼荼罗的神界》小学馆出版社 1989 年版。

从《中国西藏阿里东嘎壁画》刊登出的大量图片看，东嘎皮央洞窟壁画为 11—13 世纪期间的壁画，该遗址的遗弃年代不详，但其下限似乎不会超过 13 世纪。

一、托林寺壁画

藏史载，公元 996 年，古格王国第一代王德尊衮（吉德民玛衮）的长子益西沃创立托林寺，不久这里成为西部著名译师仁钦桑布译经授徒、宣讲教义的场所；公元 1042 年，古格王沃德及其绛曲沃从印度迎请的高僧——那兰陀寺首座阿底峡大师抵西部西藏，驻锡托林寺，讲经著述，弘传佛法；公元 1076 年，在古格王赞德的支持下，于托林寺召开法轮大会，卫藏、康等地均有高僧前往，成当时西藏佛教之盛会，史称“火龙年大法会”；这一切均使托林寺名声大振，成为中世纪西藏后弘期早期之名刹。总之，托林寺不仅成为古格王国最重要的寺院，也是全藏区最著名的早期寺院之一，西藏佛教后弘期“上路弘法”的许多高僧都曾活动于此，古格王国的不少重大佛事也都在此举行，托林寺对于西部古格王国的历史与宗教文化研究，无疑具有重要和不可替代的意义。

托林寺原有较大规模，现保存较好的有三个殿堂和一座佛塔，其中壁画保存较好的则是托林寺的集会堂（藏语为“杜康”）和白殿（藏语“拉康嘎波”）。据考古学家的考察推测，杜康的创建大致在 13 世纪末叶（后来可能重新修缮过），白殿大约建于 14—15 世纪，两座殿堂内的壁画大致与建筑同期，那么，杜康殿的有些壁画可能属于较早时期。事实上，如果将杜康的《礼佛图》与古格王宫遗址红白二殿中同样题材的《礼佛图》相比较，前者的创作时间显然应当早于后者，前者是古格画派形成期的产

据考，托林寺杜康后面的佛堂左右两侧各有一较佛堂略短的长条形小室，这种佛堂两侧各置一小室的布局在后藏纳塘寺的强巴佛堂里也曾见过，是噶当派寺院早期佛堂建筑的一种特点，参照宿白《阿里地区札达县境的寺院遗迹》/——《古格王国建筑遗址》和《古格故城》中部分寺院的有关资料读后/北京大学中国传统文化研究中心编《国学研究》第三卷，第 567—615 页，北京大学出版社 1995。

物，后者则已是古格画派成熟期的作品了。托林寺杜康的《礼佛图》（图 133）显示出早期壁画朴素的装饰性，无论是对古格王等贵族人物的服饰、发型的描绘，还是对布景的处理，表现手法都显得朴素简约，画面背景为白地子上点缀小花卉图案的画法，流行的时间大致在 12—14 世纪期间（受尼泊尔绘画影响的一种背景处理方式，在大昭寺早期壁画中也能见到类似的背景图案）。根据托林寺杜康壁画中的藏文题记，可知托林寺的这幅《礼佛图》壁画反映的是古格王国初期沃德王在托林寺会见阿底峡大师（公元 1042 年）的情景，沃德王头戴红色礼帽，身着红袍，与阿底峡相对交谈，亲切虔敬之态跃然壁上。托林寺杜康中的这幅壁画记录的是发生在托林寺的一次重要的历史性会见，虽然它不可能是 11 世纪的作品，但它无疑属于古格画派的早期作品。

杜康殿堂门廊的东壁两侧绘有十六金刚舞女，她们舞姿各



图 133 托林寺杜康殿内的《礼佛图》壁画

异，“或举手过顶，或合掌胸前，面容姣美，腰肢细软，体态轻盈”，上着短袖紧身衣，下着拖地长裙，赤足踏舞。最值得注意的是这组金刚舞女的画法，设色轻柔淡雅，既不似后期古格画派特有的浓丽饱满的色彩平涂，也不是早期克什米尔式的明暗晕染法，它主要是用线条表现，其线条流畅蜿蜒，游丝线描，纤细而不弱，准确表现出长裙飘然，漫步轻舞的感觉。金刚舞女们的体态丰腴而秀丽，动作舒展大方，尤其难得的是舞蹈的律动完全由



图 134 托林寺杜康殿十六金刚舞女之一

线条准确生动地表现出来，在整个西藏绘画中也算是非常难得的杰作（图 134）。考古报告中指出：“这种绘画技法的人物壁画在西藏为仅见”。从其极为熟练的造型能力和极高超的线条功力看，它们有可能是一种成熟画风的直接进入，不排除它们的外来性质（即由境外艺术家绘制）。对托林寺出现如此特殊的画法，笔者有两种推测：第一种推测是该画法受西域于阗画派的影响（不排除由于阗画家绘制的可能性），如果这个推测能够成立，作品的年代会非常早，可能早至

11 世纪前期；第二种推测是它们是元代绘画的遗存，从艺术风格上看，该壁画似乎更具有元代绘画特有的神韵，如果此说可以成立，那么该壁画大约是 13—14 世纪中叶之内的壁画遗存。

再有，托林寺杜康殿内的天花板图案也属于较早时期（见图 135）。天花板图案是古格中世纪建筑遗址中一个重要的绘画门

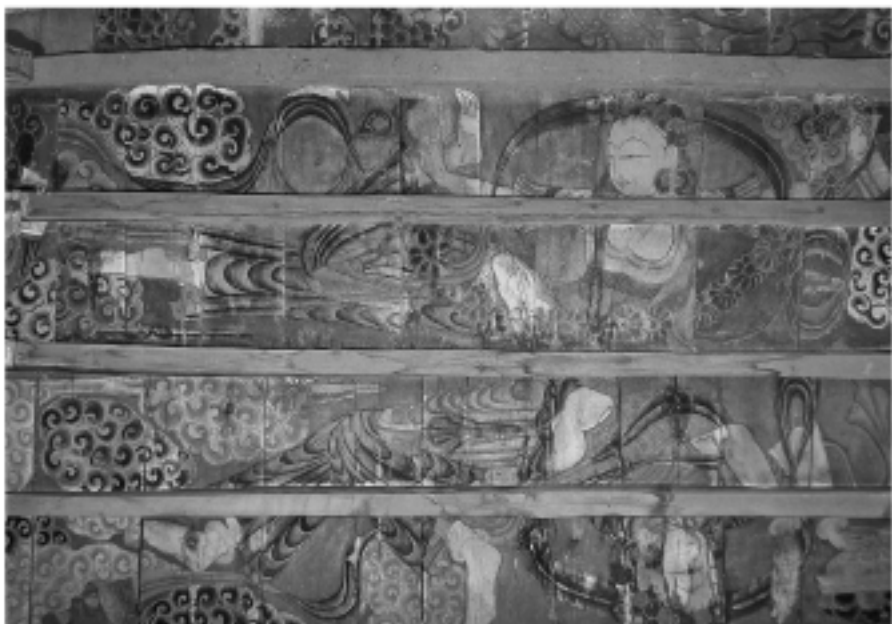


图 135 托林寺杜康殿内天花板彩绘

类，数量大且内容丰富，艺术表现也很有特色，是特别富于西部古格特色的艺术门类。托林寺杜康殿的天花板彩绘图案与古格王宫遗址中红白二殿（15—16 世纪）内的天花板彩绘在构图上有

推测这些壁画为于阗画派的遗存或由于阗画家所为的理由如下：（1）于阗画派是公元 11 世纪以前西域地区最杰出的佛教绘画流派，唐初期甚至一度在长安产生重要影响，而该画派的特色之一便是线条表现很有功力，且很擅长于人体表现，有很高的艺术造诣。（2）于阗在 11 世纪初叶开始被信仰伊斯兰教的黑汗王国兼并，该古国流行千年以上的佛教文化受到了重创，大量佛教艺术家外逃，相当数量的艺术家逃亡至敦煌或顺河西走廊南下，不排除一部分艺术家从于阗直接南下，此时也正是古格佛教文化复兴时期，而且于阗距离古格的距离也比敦煌更近。

明显区别，主要是其构图的单元较大（而成熟期的天花板彩绘图案构图单元小而密集），几条板合起来表现一幅画，这很可能是天花板的早期形式。

综上所述，我们认为托林寺杜康中的一些壁画当属于 14 世纪左右的壁画（托林寺白殿中的壁画则可能晚至 15 世纪），在古格王国诸遗址中，托林寺杜康的某些壁画很可能是继 11—13 世纪早期西部美术之后，较早出现的壁画遗存，当然，即使是杜康殿内的壁画，也有一些属于晚期作品（宗喀巴内容的那些部分应当是 15—16 世纪之间的作品）。另外，托林寺白殿壁画在年代可能要晚于杜康，它的壁画风格与古格王宫遗址中的红白二殿有不少相似点。

二、古格王宫遗址护法神洞壁画

古格王宫遗址中有不少佛教建筑，它们大多属于两个区，一是山顶的王宫区；另一是山腰部分的神殿区。从建筑的年代考究，位于王宫区——古格城堡最高地的第七台地（考古学家将此区编号为 VI 区）的神殿建筑在年代上似早于坐落在山腰部的那些佛堂。护法神洞便正是位于王宫区中部的一早期神殿。护法神洞（藏语“贡康”洞，或称依怙洞）编号为 VI.Y2。

贡康洞的北壁上有一大供佛龕，佛龕内有椭圆形双层覆莲座，供奉的主像是四臂依怙神泥塑像，像已残破。贡康洞的顶部、四壁以及供奉依怙神的佛龕后面的壁板上均绘有壁画。壁面上的壁画分三排，上排绘一周垂吊帷幕衔于狮口的图案纹饰；中排为壁画的主体部分，绘各类的护法神、金刚及有关化身变像、

张亚莎：《古格装饰图案初探》，载《西藏大学学报》第 19—37 页，1993 年第 3 期。

宿白：《阿里地区札达县境的寺院遗迹》，北京大学中国传统文化研究中心编《国学研究》第三卷，第 567—615 页，北京大学出版社，1995 年。

合众地狱图等等；下排绘制出一条很窄的壁画，内容包括供养天女、各种动物、七政宝、八吉祥、各种法器和供品与祭品等。这下排壁画虽然很窄，而且物象无论是人物、动物还是器皿，形体均很小，但造型却很生动，表现手法也颇有特色，动物有山羊、羚羊、野牦牛、奔马、野驴、狼、豹、山鬼、鸟、野猪等，动物的身体皆用深蓝色画出，笔法简法概括，却厚重结实，非常传神，有种生龙活虎的野性。还有一组伎乐天的图案很有特点，线条流畅实在，天女们的形态也很优美，是古格壁画比较独特的女性形象。下排壁画还有一个特点值得特别注意，这就是它们的背景均为白色地子，在物象的空隙处则点缀以小花图案——这种在白色地子上饰以小花图案的壁画背景，我们在托林寺杜康壁画中已见到，因此，贡康洞壁画可能也属于较早的遗存。这组伎乐天的风格，与托林寺杜康壁画中的那组金刚舞女有些联系（与古格后期的女神形象有区别，它们均以线条表现为主），不过贡康洞中伎乐天在造型上强烈的“X”型体形则显示出不同的艺术特色。

三、古格王宫遗址坛城殿壁画

古格王宫遗址中的坛城殿（藏语“金科拉康”）与贡康洞一样也位于VI区（山顶王宫区）内，该殿地势较高，坐落于王宫中部偏北西侧的土台上。坛城殿，顾名思义便主要供奉“坛城”（梵文谓之“曼陀罗”，意为“坛”或道场）。该殿的坛城为金刚界曼陀罗（西部西藏主要供奉金刚界曼陀罗），一个立体坛城占据殿内大部分空间，坛城外圆内方，外抹泥后施色彩或绘画。

坛城殿本身由一平面正方形正殿和略呈三角形的前厅组成，殿堂内顶为斗四藻井形式，由8根方梁构成2个方框，错向相叠形成一个水平面，层层上升内收，藻井天花均施彩绘，图案复杂，色彩华丽，双狮、双凤、双龙、双蛇、摩羯鱼、迦陵频伽

鸟、孔雀以及各种法器，图案的内容十分丰富，图案也颇有特色。

殿内壁画的最上层为三方连续兽面铃铛垂帐装饰图案；最下面一层为一整二破的菱形海螺纹带；均呈带状环绕殿内一周。中间部分是壁画的正式内容，上下共分四个层次：第一层绘一周高僧大德或译师金刚的小像，每像莲座下书写有藏文题名以别身份；第二层为壁画的主体大像，均为密宗重要神祇，像下亦有藏文题记；艺术价值比较突出的是第三、四层，第三层除门两侧各绘一幅说法图和佛像外，均为各类佛、菩萨、佛母明妃、天女、金刚等，其中供养天女的形象最有特色。她们全身赤裸，戴花冠，佩项链璎珞，皆为四臂，其中两手分别执各种各样的法器，另外两手或击鼓奏乐，或手执华盖海螺等各种供具，天女们呈跃然舞姿，身色各异，四肢修长，体态富于变化（见图 136）。第四层为“合众地狱图”（地狱变）长卷，画卷里表现了各种炼狱的恐怖情景，有的身首异处，有的肢体分离，还有的尸骨横飞或兽吞人身等惨状，为古格壁画中颇富于想象力的部分。

整个区，以 F 27 佛堂为中心的建筑群均属于较早时期的王室外寺院建筑遗迹，坛城殿大致也属于较早的寺庙。坛城殿壁画中的人物大多为密宗神祇，金刚、护法居多，神祇形象大多呈

这些特色鲜明的动物图案当为西部比较典型的传统样式，其源头出现在古格东嘎皮央洞窟壁画中，《中国西藏阿里东嘎壁画》画册的第 105—116 页（彭措朗杰主编，中国大百科全书出版社 1998 年）所刊登的动物装饰图案为我们研究古格绘画动物装饰图案发展模式提供了可信的图案资料。

古格王国遗址佛堂中的这种装饰图案（三方连续兽面铃铛垂帐纹）还可在敦煌莫高窟、榆林窟唐宋及西夏时期的壁画中见到，这是一个值得研究的问题，它至少反映出西藏后弘期西部阿里的佛教艺术与其北、东北面“丝绸之路”某种的联系，这种装饰图案特别在西夏时期的榆林、莫高窟壁画中有尚好的表现，不仅如此，西部古格的一些佛画，如“降魔变”等内容也与西域克兹尔石窟壁画、敦煌壁画同期或更早时期的同类题材有明显的相似性。



图 136 古格王宫遗址坛城殿内的伎乐天女壁画

愤怒相，但形象却不似后期那般恐怖狰狞，也没有那么扭曲夸张。形体灵活有力，四肢也比较修长，总体来说没有盛期神像的圆满丰腴和严正规范，神像的背光与头光也相对简单粗放，造型也显得随意些，不那么规范。早期的粗放中往往会显示出一种蓬勃的精神状态，坛城殿中的壁画便蕴含着这种生动的气象。坛城殿壁画很可能属于中期略晚些时期的壁画，是自托林寺杜康壁画（14 世纪）、贡康洞壁画（14~15 世纪）向古格王宫遗址中红白二殿壁画（16 世纪）的一种过渡，即由中期壁画向后期壁画的一个过渡，这个过渡实际上正是古格画派艺术样式的形成时期。

公元 14~17 世纪初叶这 300 余年，正是古格绘画艺术形成与成熟的重要阶段，古格王国偏安西部 700 余年，西部的绘画保

这种粗放而又生动的气质在更为早期的阿里东嘎石窟壁画中有更为明确的表现，见《中国西藏阿里东嘎壁画》画册的第 105—116 页（彭措朗杰主编，中国大百科全书出版社 1998 年）。

持了较强的连续性，一般不见卫藏地区那样明显的阶段性变化与变革，古格画派的形成与成熟便是在这样一种相对封闭的环境中，一方面继承着西部早期的艺术传统，同时结合 14 世纪以后渗入的尼泊尔绘画的因素，锤炼出西部艺术特有的艺术感觉和艺术趣味，从而最终形成一整套特点鲜明，风格独特的艺术样式，一般称之为“古格样式”。

四、古格王宫遗址红白二殿的壁画

古格王国经过一段时期的沉寂，自 15 世纪开始逐渐进入她的文艺复兴时期，此时，早期艺术中的各种外来因素开始被有机地融会到西部特有的民族绘画样式之中，大致经历了一个多世纪的调整充实，融会贯通后，古格王朝终于在 16 世纪以后迎来了她艺术的繁荣期，古格绘画在艺术观念上日益成熟，表现手法上更圆满流畅，古格绘画也最终达到她的鼎盛阶段。现古格诸城堡寺院遗址，诸如托林寺白殿、普兰的科加寺、王宫遗址的红白二殿，古格多香城堡中的壁画等，大致应为此一时期的作品，其中因古格王宫遗址中红白二殿，由于隶属于王宫建筑群，其绘画代表着古格王朝美术的最高水准，它的壁画保存也是最好的，因而它们是最能代表着古格盛期绘画的作品群。

古格王宫遗址中的红白二殿均位于古格故城的山腰地带——区内，考古编号分别是 IV.F 189（白殿，藏语为“拉康嘎波”）和 .F 208（红殿，藏语为“拉康玛波”）。两处殿堂皆为 16 世纪以后的建筑，其中白殿的建筑年代早于红殿，建于 16 世纪前期，红殿的建筑年代大约在 16 世纪后半叶。

西藏文管会编著《古格故城》（上下两卷），文物出版社 1991 年；又宿白《阿里地区札达县境的寺院遗迹》，载其著作《藏传佛教寺院考古》，文物出版社 1996 年。

白殿内壁画以每尊神像及背光为核心形成一铺壁画（塑像多已不存），如果说白殿的壁画是与壁面上的彩塑雕像融为一体，那么红殿中的壁画则显得更独立，自成系列，更能代表古格画派的典型样式。红殿的壁画最上层为装饰图案（古格壁画中的装饰图案很有特色，后面自会涉及），为绕殿一周的兽面衔垂帐流苏纹条带，这种装饰图案在古格比较重要的殿堂中较多见；中层壁画为红殿的主体部分，壁画本身高达 3.84 米，气势恢弘，壮丽精美，充分显示着鼎盛期艺术特有的气魄。下层壁画也是绕殿一周，高只有 0.76 米左右，但内容上自成体系，它们主要表现一些带有情节性的故事内容，或是佛传故事，或是描绘古格王国彼时的社会政治或文化生活。比较著名的有古格国王率领王室眷属、大臣及僧俗群众礼佛的情形；古格王国举行重大的庆典活动场景等等，生活气息浓厚，是古格壁画中难得的史料价值的部分，这些画面在构图安排，造型表现上更显示出本土艺术家们的独创性（见图 137）。

白红两殿的壁画虽然大致属于同一种样式类型，但在具体表现手法上，在造型设色的熟练程度上仍能见出它们之间存在着演进变化的痕迹。比较而言，白殿的壁画多以深蓝色为其底色，构图布局比较满，画面上似很少留下空隙，各种人物、动物或风景层层叠叠密布，人物与空间的关系为一种比较典型的二维平面关系，山水、树木、花草均是一种图案化的表现方式，平铺于人物之间。人物造型尚保持着早期人物扭动的，舞蹈般的姿势，有一些人物的画法还保持着明暗晕染法，突出肌肉凹凸块状的形体。动物的表现则特别继承着古格动物绘画特有的写实技法。总之，从白殿的壁画中，我们已能见出古格绘画的样式已大体形成，唯造型尚不够完满娴熟，人物动作尚有些生硬感觉。

红殿壁画则已显示出相当完整而成熟的古格风韵（图 138），在艺术传承上，有一个现象值得注意，这就是红殿壁画风格中显



图 137 古格王宫遗址白殿壁画

示出古格绘画与后藏地区艺术上的联系，特别是江孜白居寺壁画的传统。一些国外的研究者认为，藏区中世纪美术中真正继承了江孜白居寺画风的恰恰是中世纪后期的古格美术，此说不无道理。古格绘画成熟期的艺术（如红殿壁画）中的那种圆满娴熟，那种典雅优美，既是古格绘画发展的必然结果，同时也不排



图 138 古格王宫遗址红殿庆典壁画

除受到后藏艺术的启迪或影响的可能性，西部古格 16 世纪以后所形成的古典主义气质，与后藏地区 15 世纪以后的（特别是以江孜白居寺壁画为代表的）绘画艺术之间，确实存在着一定的共性。国内的研究者也早已注意到，古格绘画样式相对而言比较接近“藏孜”画派，在构图空间概念上严格遵循着二维平面的观念，这同东藏康区和卫藏地区后来多采用自然主义环境处理方式（带有透视关系的处理）有明显的不同，古格的风景画面，无论是树木山石，还是云朵花草，它的处理都带有很强的装饰意味。画面通常以主尊大像为主体，四周排列众小像，格式井然有序，这种构图是对早期构图的一种沿袭，与“藏孜”画派（后藏地区的绘画风格）有明显的相似性。虽然古格王国偏安西部，距离卫藏地区较远，但 15 ~ 16 世纪古格王朝的文艺复兴运动当与卫藏地区文化的繁荣昌盛有着某种内在的联系，15 世纪先是萨迦派影响的加强；16 世纪格鲁派更是不断加强他们在西部地区

的渗透，封闭的古格王国不可能不受到后藏地区的影响，特别是在古格与后藏之间的“拉堆”地区，绘画艺术非常发达，这一地区的艺术很可能是联结后藏与西部的一个重要中介。

古格绘画虽然在15世纪随着萨迦派的进入，16世纪格鲁派的不断渗透，不断地受到后藏地区的影响（很可能是通过拉堆艺术的渠道），但在艺术样式的形成中，偏安西部的古格仍然比较顽强地保持着古格艺术的一贯性，保持着古格绘画浓郁的西部特点，除了一些细节上的微妙变化，基本上保持着较强的连续性。

古格的绘画题材极为丰富，礼佛辩经，庆典伎乐，天神地魔，动物植物等等，应有尽有，包罗万象。古格绘画设色厚重沉着，浓丽而不俗，尤善以红色为基调，兼用青绿，注重色彩的对比，平涂与渲染相结合；线条绵长流畅，纤细而不弱，人物造型丰润圆浑（图139），构图稳健均衡，体现出一种独特韵味的装饰性格。

五、古格绘画中的装饰图案

在古格遗址保存的众多壁画还有大量的装饰纹样图案。古格绘画似特别注重装饰图案，壁画的上下缘部，甚至各铺壁画之间

西藏文物普查队《西藏昂仁日吾其寺调查报告》（《南方民族考古》第4辑/西藏文物考古专辑/四川科学技术出版社1991年第193—212页）中指出，日吾其寺金塔内的第2、3、5层壁面上绘制了不少几近全裸的伎乐舞女的形象，“肩、胸、胯部均有较大幅度的扭动”，“日吾其金塔中的这些裸体壁画，明显受到了邻近的印度、尼泊尔一带外来文化的影响，承袭了南亚艺术的某些传统”（第207—208页）。从该文提供的图片（图九：第五层甬道内壁画临摹第202页）看，这些裸体舞女的形象与古格王宫遗址中的伎乐舞女的造型非常接近，从而为古格王国与同期后藏地区艺术之间的交流找到了一条通道。

王尧、陈庆英主编：《西藏历史文化辞典》见“古格王朝美术”（词条），第106—107页，西藏人民出版社·浙江人民出版社联合出版1998年。



图 139 古格画派壁画中的佛母形象

的交界部分，佛像的须弥座上，门楣窗楣，柱头柱楣等等也都绘有各种装饰图案。特别是由于古格的佛教经堂建筑遗址尚保留着天花板彩绘的习俗，大面积的天花板彩绘图案更是大大地扩展了古格装饰图案的数量。其数量之大，据有关人士统计，仅天花板彩绘一项的面积就占整个壁画总面积的三分之一强，可见其分量之重。数量大仅仅是一个方面，古格装饰图案的另一个特点是

参照西藏文管会主编的《古格故城》（上卷）中的“天花板彩绘图案”一节（第五章之第二节第 262—283 页），文物出版社，1991 年。

其内容的丰富多彩，风格的纷呈多样。总之，古格的装饰图案已构成古格壁画那波澜壮阔的交响曲中一支强有力的旋律。

大凡世界上能够形成一个独特艺术体系的民族，往往也会形成本民族体系的装饰图案的风格样式。装饰图案同建筑艺术有共同的地方，它们都更具有抽象的意义，即在它们的形式中往往凝聚该民族的某些精神上的气质。这些气质一般是通过装饰图案的母题，图案构造的特点，以及色彩配置上的约定俗成等方面表现出来的。

古格装饰图案的表现母题表现出复杂多样的特点，就种类而言，可具体分为自然花卉、抽象性图案、动物图案、人物图案、法器宝物图案、帷帐布帛图案、梵文字体图案等等，而每一种类本身又包括了丰富的内容，以动物为例，就有象、龙、凤、狮、马、鹿、牛、鸟、鱼、兔等，不一而足。装饰图案又可粗略地分成自然事物与宗教事物两大类型，如动物与自然花卉是装饰图案中属于自然生物的部分，它们往往生动活泼，富于自然本身的生命力。而人物、法器、宝物、梵文字体等通常总是与佛教内容相关，它们体现了西藏美术中浓重的宗教性格。总之，古格装饰图案的内容可以说是包罗万象，几乎涵盖了西部藏人精神与物质生活的方方面面。

古格装饰图案中最有特色的部分是佛堂的天花板彩绘图案，它们面积大，内容丰富，表现手法多样而又统一，可以说从各个方面集中而又典型地代表了古格装饰图案的风格特征。形制方面，古格天花板彩绘比较独特，它在规格上有严格的限制，其基本单位是一种宽长比例为 1 5.6 厘米的长条矩形。也就是在这种 1 5.6 厘米的长矩形中，古格天花板彩绘完成了它千姿百态，气

张亚莎：《古格装饰图案的基型》，载《西藏研究》，1993年第3期第90—98页。

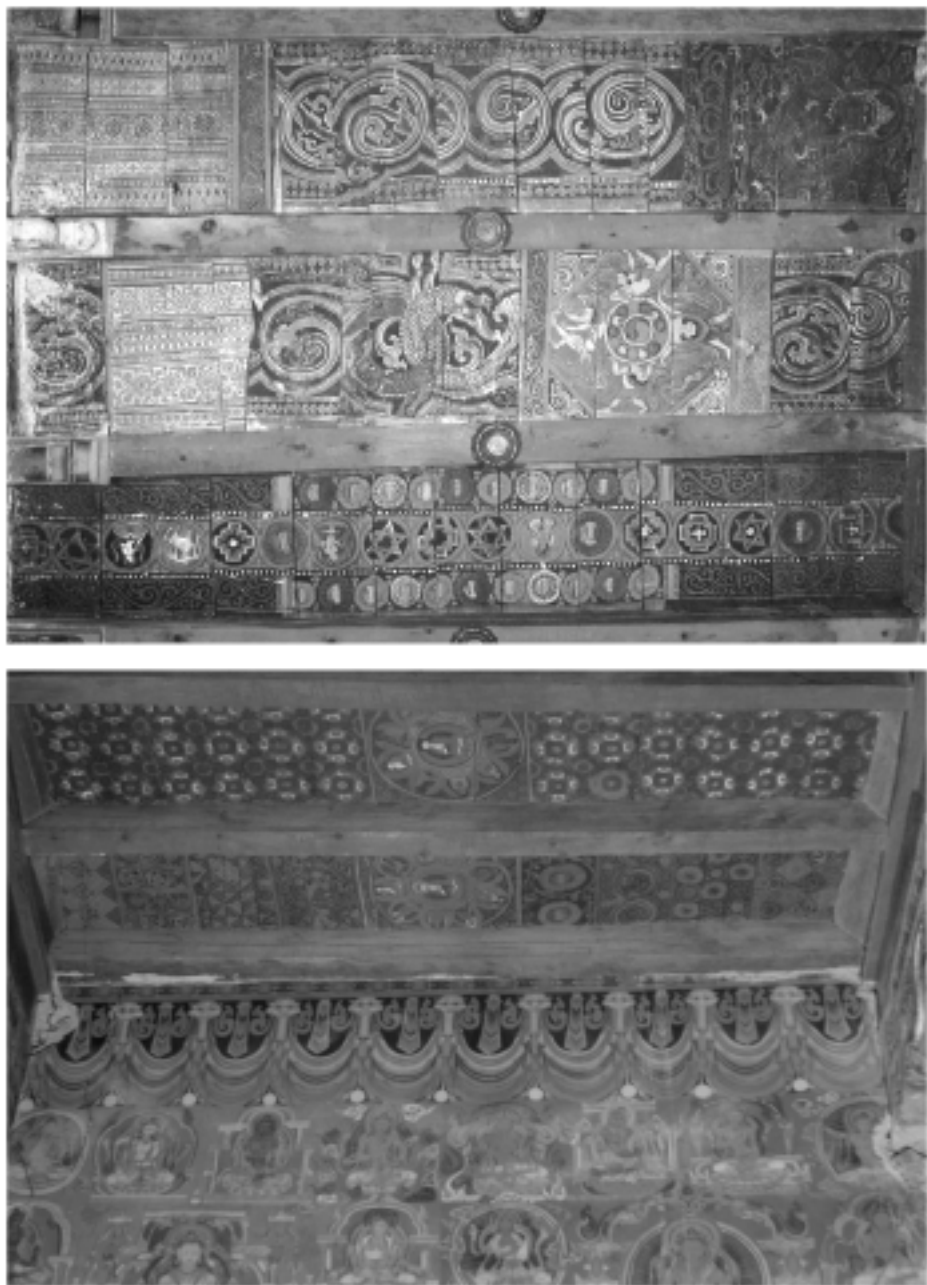


图 140 古格王宫遗址红殿内的天花板彩绘（明代）

象万千的创造（见图 140）。古格的艺术家们在天花板彩绘图案的创造上显示出惊人的匠心，在这些很有限的空间里，将各种各样的圆形、菱形、条形、方格形等多种抽象化图案巧妙地组合成错落有致，富于变化，又颇符合装饰美学原理的图案，据初步统

计，至少达 60 余种构图，而且至今尚未发现有雷同的画面。古格天花板彩绘的色彩饱满结实，厚重绚丽，构成上粗硬直爽，既精细又不失大器，这古老而生动的艺术气质常常撩动起我们对于那壮丽而神秘的王国的渴慕与遐想。

张亚莎：《古格装饰图案的结构特征与装饰味》，载《雪域文化》，1993 年夏季号第 58—66 页。

第七章 清代西藏经院式建筑与雕塑

概 说

公元 1642 年在西藏封建社会历史发展中是具有重大政治意义的一年。这一年在蒙古和硕特部固始汗的帮助下，格鲁派五世达赖喇嘛阿旺罗桑嘉措（1617—1682）统一了西藏，完成了历史性的转折：一是自 15 世纪末叶至 17 世纪中叶愈演愈烈的教派之间的政治斗争就此平息，动荡战乱的西藏社会走向稳定，西藏自无序走向有序，历史自中世纪走向近代社会；二是格鲁派赢得了这场胜利，就此确定了她在西藏宗俗社会中的统治地位，并建立和完善了西藏最大的政教合一集权制，完善了活佛转世制度；三是随着后来蒙古诸部势力的逐渐退出，清王朝的政治军事介入一步步加强，建立了驻藏大臣体制，西藏在清王朝时期与祖国内地的政治、经济、文化上的联系得到加强。格鲁派的统一带来了西藏近代稳定、持续的发展，也为藏传佛教美术的繁荣发展创造了条件。17 世纪中叶以后，西藏迎来了其美术发展的黄金时期。

与西藏中世纪美术发展概貌不同的是西藏近代美术（公元 1640—1950 年）出现了全藏区相对统一的格局，中世纪那种各教派百花齐放、百家争鸣的艺术发展格局业已结束，而形成基本上以格鲁派艺术为主的局面。正因为如此，统一的样式才可能得到全面的、繁荣的发展，尤其是在 18 世纪以后，西藏的建筑、雕塑、绘画便形成了相当统一的风格，并以放射状形式渐次辐射

全藏，至此地域性特色也就不那么明显了。统一样式的出现意味着一种艺术体系的全面成熟，但艺术某种程度的模式化也就在所难免。

17世纪中叶以后，藏传佛教美术迎来了其鼎盛期，近代美术的繁荣期开始于五世达赖时期，在七世达赖时期走向鼎盛。此一时期，各种美术门类其样式都已成熟：建筑出现了布达拉宫、拉萨三大寺（甘丹、哲蚌、色拉寺）等；绘画以勉塘画派的成熟普及为其标志；雕塑更是名声大振，外传满蒙。此时不仅手法圆熟洗练，而且规模巨大宏伟，风格华丽精美，反映出此一时期社会整体文化欣欣向荣、蒸蒸日上的精神面貌。

近代美术最明显的特点是民族艺术风格的鲜明，西藏美术是在这个时期内才真正形成了成熟、完整的民族美术的风格样式，即便再有外来文化因素的影响，也都只能被融入其庞大的体系之中。中世纪美术中那些明显的外来美术因素的痕迹已经不见了，民族审美特色已完全包容了一切。这一时期涌现出来的大量的艺术品都以纯粹的本土特色向我们证实了这一点。

第一节 清代西藏建筑艺术

西藏建筑在近代迎来了其建筑史上最辉煌的时代，集中地涌现出西藏最具民族特色、最雄伟博大的建筑群——布达拉宫、卫藏地区格鲁派的诸大寺院群等。另外，一些老寺院，诸如大昭寺在清初五世达赖时期亦得到大规模的修缮。

近代的西藏建筑艺术有如下一些特征：

一是其规模的巨大乃是西藏建筑史上空前的。无论是宫殿建

筑还是寺院建筑，都以规模的巨大、装饰的豪华精美而令人瞩目。这种巨大的性格体现了统一后的西藏文化的繁荣昌盛。

二是建筑已完全走向了“政教合一”的建筑格局。在许多重要的建筑中，政治色彩与宗教色彩同样浓厚，政治与宗教早已成为你中有我、我中有你的水乳交融的状态。布达拉宫、罗布林卡既是达赖喇嘛的行宫，也是宗教圣地。这里还有一个文化现象要特别提请注意，这便是寺院建筑已发展成庞大复杂的经院式建筑形制。寺院不仅行使其宗教上的职能，还极深入地渗透到西藏的政治和文化生活的各个层面，也就是说，寺院的宗教职能已相当广泛地深入到西藏世俗社会生活中了。

三是建筑艺术中民族的、本土的样式最后的成熟。无论是整体的建筑风格，还是具体的建筑材料、建筑结构、建筑技巧都已走向纯粹的民族化、本土化，一切外来因素与影响都被有机地融入了民族建筑艺术的整个体系中。

具体而言，民族建筑样式已形成如下一些特征：

1. 整体上看，西藏建筑的基本结构是石、土、木的混合结构，是以石土墙体与支撑房屋的木结构相结合的基本构成。其中木结构又以柱、梁、椽结构为主，在建筑上形成了：a. 墙塌房不塌的结构特点；b. 木结构自身又成为藏式建筑中装饰美术的重要载体，柱、梁、椽的装饰已构成藏式建筑中最具特色的装饰部分。

2. 基本的建筑结构与材料的定型，如“楼角屋”，“白玛墙”，“阿嘎土”等。由于西藏大型建筑往往依山而建，因此楼角屋（亦称“地垄”）的运用极为实用。楼角屋是指先在地上纵横起墙，上架梁木以构成下层。它在建筑上的作用有二：一是使房屋基础结实坚固；二是能有效地增加底盘的面积。据统计仅布达拉宫的红、白二宫中楼角屋的面积就达 1483 平方米。楼角屋在

中世纪时似已出现，不过在 17 世纪以后的大型建筑中运用得更为普遍。白玛草用于屋檐和女儿墙的做法似出现在明代以后，而流行于清代藏式宫殿、大经堂建筑之中。阿嘎土的运用似在吐蕃时期便已出现。

3. 独特的采光方式。规模较大的经堂，殿堂的平面一般作“回”字形结构：即外围为一圈楼房四面均朝向内部而建，而中部是一天井式的庭院或纵横排列的柱网，中部凸起一长方形或方形天窗阁，既解决了大型殿堂天窗采光，又极富一种宗教设施的戏剧效果，特别有种宗教建筑的神秘气氛。

4. 形成了藏式建筑平顶、高层、厚墙、墙体向上逐渐收分的特征（图 141），无论是寺院还是宫殿建筑均体现出此种风格。而这种样式实际上承袭的是藏式建筑的古老传统。高层建筑是是对西藏古代碉楼建筑的沿袭；厚墙本身具有明确的军事防御性质；平顶是自古代以来藏式民居建筑的特点；而墙体向上逐渐收分既



图 141 藏族建筑的基本样式

在实际功能上有稳固坚实的作用，在视觉心理效应上更有种耸立向上而又稳定的作用。平顶、高层、厚墙、墙体收分在外观上也就形成了藏式建筑特有的凝重沉着、厚实坚固的风格特征。

5. 浓郁的藏式装饰风格的形成。大凡 17 世纪以后的西藏大型建筑都是规模宏大、体系繁茂与装饰华美的结合物。从建筑外观看，镏金铜瓦顶及屋顶上饰有法轮、宝幢、八宝等镏金饰物带来了外观上金碧辉煌的效果（见图 142）；从内部看，雕梁画栋、满壁彩绘以及大量雕像的相互辉映，也集体地构成一个富丽华美的世界。



图 142 藏式寺院的金顶部分

于乃昌：《喇嘛教与布达拉宫的建筑美学思想》，载《西藏民族学院学报》1984 年第 4 期；仁真洛色：《藏族建筑漫谈》，载《民族》，1987 年第 6 期。

6. 最后一点，也是最重要的一点就是藏式建筑的构思问题。关于这个问题目前研究的尚很不够。西藏大型建筑似乎不是事先整体规划好并一次性施工完毕的建筑群。以布达拉宫为例，五世达赖时期建白宫部分（公元1646—1653年），五世达赖圆寂后第巴·桑结嘉措修建红宫部分（公元1682—1693年），即在白宫部分上的扩建。也就是说，布达拉宫的主体工程是在17世纪后半叶陆续完成的。而自18世纪中叶以后，历代达赖喇嘛的圆寂又都要在红宫部分推平个别宫室扩建新的殿堂，这种扩建增设自18世纪中叶一直持续到20世纪的上半叶，至此才形成今日我们所见到的布达拉宫整体而庞大的规模。这里就有两个问题值得注意：一是其建筑群在总体布局上一般不围绕着某一主题，也不采用中轴的平面布局，而是采用比较自由的布局，注重实用性。但在整体布局上以制高点为其主体建筑之所在地。以一种叠层铺设而达至高潮的旋律式的建筑构思，强调出其主次分明、等级森严的特征，同时体现出藏式建筑特有的象征性和神秘性格。二是大型建筑群往往属于历代增设扩建的产物，其时期拉得较长，不太可能围绕着一个事先规划好的计划目标，从某种意义上说具有一定的随意性。然而问题在于，当建筑群完成后，这种带有随意性的建筑格局，最终却显示出完美的、简直是天衣无缝的建筑思想和风格，这恐怕才是中外建筑史上真正的奇迹。也正因为如此，西藏建筑在整体上宏伟壮丽的同时又特别富于一种天然的情趣，有一种流动的、有机的、富于变化的天趣。

尽管西藏近代建筑已形成“政教合一”的格局，但在建筑上仍有侧重的不同。吐蕃时期和中世纪贯穿下来的王宫城堡及宫殿建筑这条脉络在布达拉宫建筑中大放异彩；而寺庙宗教建筑则在格鲁派四大寺甘丹寺、哲蚌寺、色拉寺、扎什伦布寺中得到了最充分的展开。所以我们在叙述这一时期的建筑时仍以这两条线索为展开的基础。

第二节 清代西藏宫殿及寺院建筑

一、宫殿及园林建筑艺术

1. 布达拉宫

不言而喻，坐落在拉萨红山之上的布达拉宫既是近代西藏建筑的代表作，也是最具民族风格的伟大杰作。其中凝聚着藏民族非凡的智慧及无穷的创造力。巍峨雄伟，博大精深。

布达拉宫高 117 米，东西与南北的长度均为 370 米左右，共计 13 层，房屋千间，是西藏目前现存状况最好、规模最大的宫殿城堡式建筑群。布达拉宫的主体建筑是红、白二宫，白宫主要为历代达赖喇嘛的寝宫和总堪布及原西藏地方政府噶厦政府的政务活动场所；红宫则由历代达赖的灵塔殿、佛殿及享堂等构成。布达拉宫的群体建筑还包括朗杰扎仓、僧官学校、藏军司令部、监狱、仓库作坊、马厩等，宫前有坚固厚实的城墙宫门，并配有碉堡角楼，再加上宫内纵横交错的暗道机关，具有森严壁垒的军事防御性能。后山又有七世达赖开辟的御花园龙王潭和大象房等。

布达拉宫是西藏建筑史上最大的宫殿城堡建筑（图 143），她在建筑思想、建筑形制上都是对西藏古代、中世纪城堡建筑样式的沿袭，并有更进一步的发展。其发展主要体现在两个方面：一是建筑构思更加完善，规模更加巨大，装饰更加精致华美，造型也更加富于变化。二是更加明确的体现出藏传佛教文化的精神，宗教与政治更为有机地融为一体，宗教不仅仅是一种信仰体系，而是控制着整个民族精神的政治及意识形态的力量。而



图 143 西藏自治区拉萨市内的布达拉宫

最能体现出这点的就是布达拉宫的红宫建筑群（图 144）。从外观看红宫，它位于布达拉宫的中央制高点，巍峨庄严，被白宫及



图 144 布达拉宫 的红宫建筑部分

其他白色建筑众星捧月般地围绕着；从内部看红宫，其装饰极为华丽繁缛（图 145）。这都说明红宫是布达拉宫的灵魂工程。与



图 145 布达拉宫红宫内部的华丽装饰

白宫部分的实用性相比，红宫属于纯粹宗教性的和纪念碑式的建筑。在一座大型宫殿中有这种至少与御用行宫平行（甚至高于它的）、纯粹为纪念碑式的建筑格局，在世界范围内大抵也只有西藏如此，这属于一种相当独特的宗教文化现象。红宫建筑群中供奉着藏传佛教历代高僧大德及宗教领袖，这种历史的性格使其具有了博物馆的性质；但最引人注目的是格鲁派历代达赖喇嘛的灵塔，

尤以十三世和五世达赖喇嘛的灵塔为最，塔身巨大，用金皮包裹并镶嵌无数珠宝玛瑙，辉煌炫目，富贵之极（图 146），这又使得红宫具备了纪念堂的性质。博物馆与纪念堂合二而一，红宫的精神性与象征性是相当明确的。灵塔设在宫殿中据说最早始于公元 1642 年四世班禅的灵塔，它设置在扎什伦布寺中。这大抵也是格鲁派建筑思想中的一大特征，是藏传佛教活佛转世制度的精神体现。



图 146 布达拉宫红宫内五世达赖喇嘛的灵塔

2. 罗布林卡

园林建筑最著名者为西郊之罗布林卡，总面积达 36 万平方

米，始建于18世纪七世达赖喇嘛时期，以后历代达赖都有相应的扩建。其中以八世和十三世的扩建为主。在园中建造了宫殿、楼台、亭阁。尤其是1954年十四世达赖时期的扩建，主建的新宫为一杰出艺术行宫，与传统自身建筑相比更具有现代气息，显得精致舒适，与园林中的参天林木、黄墙碧瓦遥相呼应，幽雅别致。

二、清代西藏的寺院建筑

(1) 近代的经院式建筑群

西藏社会最重要的文明特征便是它极为浓郁的宗教性格，这种性格愈到近代愈加明确，藏传佛教文化已经渗透到西藏世俗社会生活的所有层面。唯此，藏区最重要、最富于特色的建筑自然是它的宗教建筑——寺院。

一般而言，吐蕃时期地佛教寺庙除桑耶寺外大都古朴简约，因无住僧，又无经堂，寺庙多半只是一种供奉佛像经书的佛堂小殿而已，还不能算是严格意义上的佛教寺院。我们姑且把这一时期的寺庙称之为“拉康建筑时期”（即佛堂或神殿建筑时期）。

中世纪藏族社会进入佛教文化的“后弘期”，正处于西藏诸教派形成与发展的时期，佛教文化深入民间并得到更广泛的传播，由于文化传承上的多元化，中世纪的寺庙建筑更是百花齐放、五彩缤纷。西部的托林寺，后藏的萨迦寺、夏鲁寺、白居寺，前藏的丹萨堤寺、楚布寺、贡嘎曲德寺，康区的类乌奇寺等都颇有特色，并大致可分为西部类型、东部类型、卫藏类型、汉藏类型、塔寺合一类型等，各种类型的同时并存正是中世纪寺院建筑艺术的特点，它显示出其文化上的开放性格和蓬勃强健的生命力。此一时期各地的寺庙尚无统一的建筑格局，且规模居中，我们称此一时期的寺庙寺院建筑为“寺庙—寺院建筑时期”。吐

蕃王朝时期的“拉康建筑”正是通过中世纪的“寺庙—寺院建筑”向近代大规模的经院式建筑群过渡。比较而言，中世纪的“寺庙—寺院”建筑形制比吐蕃时期的“拉康”建筑的规模要大得多，但与近代的经院式大型寺院建筑群相比又显得逊色，是进入近代的重要准备阶段。

步入近代以后，西藏佛教寺院的最大变化便是格鲁派那些规模宏大的寺院建筑群的涌现，我们称此一时期为“大型经院式寺院建筑群时期”。大型经院式寺院建筑群的出现意味着寺院文化独占、统领藏族社会的上层建筑领域的文化特点的形成。经院式寺院格局的出现是近代西藏文明中的一个特别值得重视的文化现象，它说明寺院建筑在格局上已经发展成为庞大复杂的经院式建筑群的形式，寺院不仅行使着宗教上的职能，还极深入地渗透到西藏的政治和文化生活的各个层面。尤其是它在发挥其宗教职能的同时更承担着西藏的文化教育、学术研究、医疗卫生、文学艺术等各方面的职能，它实际上已经成为融文化、教育、研究、（包括医学、历算）艺术诸功能为一体的学府兼宗教职能的文化机构。拉萨地区的格鲁派大寺院不仅承担着基础教育、高等教育的职能，还深深地介入到政治生活当中，拉萨三大寺的高僧往往直接参与西藏地方政府的决策。格鲁派寺院的综合性功能，尤其是统领上层建筑社会意识形态的功能已赋予寺院以更大的权利范围，也使其自单纯的寺院向综合性的经院式文化社区的方向发展。来到拉萨的异乡人看到哲蚌寺、色拉寺的巨大规模时都会非常的吃惊，因为仅仅一座寺院也的确要不了如此城镇般的规模，显然哲蚌寺、色拉寺也早已不是单纯的寺院。当我们了解到西藏的文化精英绝大多数都集中在这里时便不难理解藏区宗教色彩如此浓厚的原因所在。这种将文化教育整个地融入宗教之中的文化

教育体制显然非常有利于保证藏传佛教文化的发展与延续，并将藏族文化的性质相当有效地、相当深刻地限制在宗教范围之内。这也是为什么藏传佛教文化纯度如此之高的原因所在。

西藏近代寺院建筑当以格鲁派的六大寺院为其代表，它们充分地体现出经院式建筑群的规模和气派，这里仅以拉萨的哲蚌寺为例。

(2) 哲蚌寺

公元 1409 年宗喀巴在拉萨东北建甘丹寺，这是格鲁派的第一座寺院，标志着格鲁派的成立；时隔 7 年的 1416 年，宗喀巴的弟子之一扎西贝丹 (bkraś - shsi dpal - ldan, 1379—1449) 又在拉萨西郊建哲蚌寺；2 年后的 1418 年，宗喀巴的另一位弟子释迦耶歇 (shakya ye - shes 1352—1435) 用他从内地带回的资财在拉萨北郊建色拉寺；这样甘丹、哲蚌、色拉这三大格鲁派寺院在 15 世纪初叶的建成为新兴的格鲁派的大发展奠定了基础，而在格鲁派的这三大寺中，哲蚌寺发展的速度最快，规模也最大，在 15 世纪建立后不久便一跃成为格鲁派三大寺中最大的寺院，如今哲蚌寺无疑是西藏乃至全中国最大的佛教寺院 (图 147)。

哲蚌寺位于拉萨西郊，依山而建，远观垒层密布，其规模犹如一座城镇。然而在其初建时规模也只建有一间 10 余平方米的佛堂“强央拉康”，扎西贝丹格鲁派后来通称他为绛央曲杰 (Jam - dbyangs chos - rje)，公元 1416 年带着他的 8 名弟子来到拉萨西郊的根培乌孜山上决定建一座佛堂，不幸在修建强央拉康时他的一名弟子摔死，剩下的 7 名弟子与其师便拥集在这间小殿堂里。然而时隔不久，哲蚌寺便迎来其重大发展的时期，绛央曲杰

《西藏风物志》中国风物志丛书，西藏人民出版社，1985 年版；赤列曲扎著：《西藏风土志》西藏人民出版社 1982 年版。

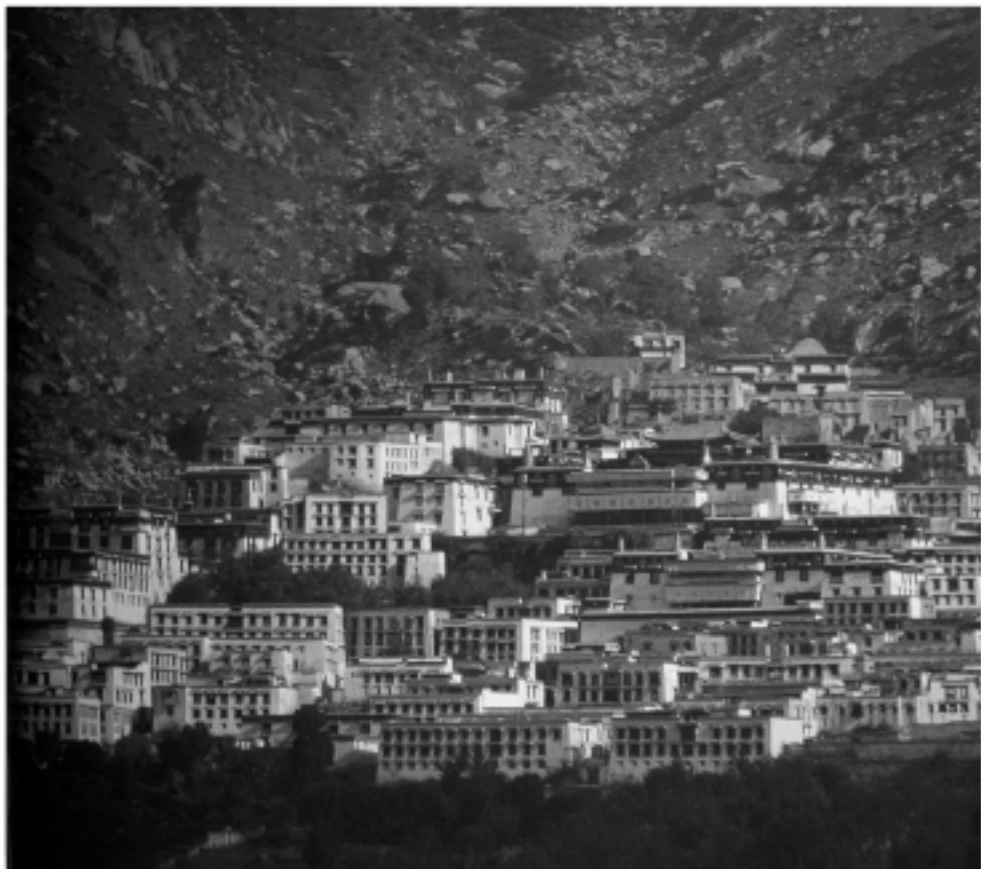


图 147 拉萨市西郊格鲁派寺院——哲蚌寺

活着的时期，哲蚌寺已建成 7 个“扎仓”，据传这 7 个扎仓是由他的 7 名弟子分别创建的，后来支持他们的帕竹政权衰弱后，哲蚌寺的七个扎仓才又合并为四个扎仓。在宗喀巴的高徒中，绛央曲杰以善于背诵佛经而著名，修建哲蚌寺时他只有 37 岁，论佛学造诣和年龄声望等都不是很突出，但是哲蚌寺在很短的时间里便一跃成为三大寺中规模最大，影响最为突出的寺院，甚至在宗喀巴圆寂之后，格鲁派一年一度的祈愿大法会也改由绛央曲杰主

15 世纪中叶哲蚌寺建成的七个扎仓是：(1) 多门院；(2) 明慧洲；(3) 广乐院；(4) 夏廓院；(5) 闻思洲；(6) 调伏洲；(7) 秘咒院。见王森《西藏佛教发展史略》第 168—169 页，中国社会科学出版社，1989 年。

持，绛央曲杰时代，哲蚌寺的地位便大幅度提高，格鲁派中有学问的高僧也多集中到哲蚌寺来，格鲁派的实际领导权也就逐渐转移到哲蚌寺首脑人物手中。这种情形到了 16 世纪以后更为明朗，二世达赖喇嘛根敦加措（dge - dun rgya - mtsho，1475—1542）于 1517 年任哲蚌寺住持（哲蚌寺第 10 任法台），并兼任扎什伦布寺与色拉寺堪布，实际上已是格鲁派的领袖人物，1530 年他将乃东王送给他的“甘丹颇章”加以扩建，一直到五世达赖喇嘛重建布达拉宫以前，“甘丹颇章”都是历代达赖喇嘛的府邸（图 148），哲蚌寺也自然而然地成为格鲁派政教事务的核心寺院。



图 148 哲蚌寺甘丹颇章（原达赖喇嘛官邸）

绛央曲杰之所以能够获此殊荣，哲蚌寺之所以能够很快获得发展实与绛央曲杰的身世相关。绛央曲杰出身于桑耶地方一个富豪之家，相传其父为北天王毗沙门天王（财神）的化身，他的家族及绛央曲杰本人与当时位于执政的帕竹王朝朗氏家族有着非常密切的联系，特别是绛央曲杰本人与当时掌管着拉萨河流域的地方官（帕竹王朝时期的内邬宗宗本）南喀桑波的私交甚厚，因此他建成哲蚌寺后不久，南喀桑波便成为他的主要施主。在朗氏家族及南喀桑波的鼎力支持下，许多贵族和富商们也都纷纷解囊相助，拨出土地农奴作为寺产，还将他们的子弟送到哲蚌寺来学经，这样哲蚌寺很快就成为贵族富豪子弟集中学经的寺院。哲蚌寺有了雄厚的经济基础，它的声望与实力也就很快地超过了甘丹、色拉二寺。

哲蚌寺，全称 okpal - dpal - ldan - ' bras - spungs phyogs - thams - cad - las mam - par - rgyal - ba - gling，直译为“吉祥米堆砌成的十万尊胜州”，即用洁白的大米砌成的庙宇，简称“哲蚌”。这一名称形象而生动地概括出了哲蚌寺在建筑上的基本特色——从山下往上眺望，根培乌孜山怀抱中的哲蚌寺，其众多的庙宇殿堂，一座座的扎仓经院，无数的僧舍碉楼，其院墙的色调大都为白色，这些白色的建筑物层叠密布在山间，宛若由洁白的大米堆砌而成的白色建筑群。进入哲蚌寺内更像进入到一座巨大的迷宫，如蛛网般密布的石砌巷道将巍然耸立的栋栋碉楼、鳞次栉比的僧舍以及有着辉煌金顶的大殿佛堂连贯成一体，整个建筑群随山势扩展，顺沟谷漫延，婉转起伏而变化无穷，有张有弛而结构严谨。在西藏明清时期的寺院建筑中，哲蚌寺无疑是一个典范，它整体上的波澜壮阔和细节上的妙趣横生，结构上的严谨和分布上的随心所欲，都显示出藏族人民建筑学上的智慧和深厚的传统。

巨大的迷宫般的哲蚌寺，其内部结构其实十分严谨，它是由措钦大殿（全寺的集会大厅）、四个扎仓、五十多个康村以及甘丹颇章等一系列自成系统的子建筑群，最终构成的一个规模庞大的寺院建筑群。在这里要特别介绍一下“扎仓”和“康村”这两个单位概念。“康村”可译为“僧团”，是基层的僧侣单位，康村有大有小，大的拥有数百名僧人，小的只有几十位僧人，以康村为单位有一套藏式石楼，主楼安置经堂、神殿、活佛的“拉让”（府邸）以及长老的办公室；配楼主要用来作“扎夏”（僧舍）的，像蜂房一样密密麻麻。康村的集结大多以地域为基础，例如泽当康村多由来自山南地区的僧人组成；工布康村则多为来自林芝一带的僧人；甲绒康村多为来自四川大小金川的僧人们。若干个康村组成一个扎仓。“扎仓”汉译当为僧院，哲蚌寺的一个扎仓等于内地大学里的一个系甚至一个子学院，它本身便相当于一个结构完整的寺院，甚至在规模上还远远超过一个中小型寺院。

扎仓不仅是一个拥有独立经济核算体系的单位，它还拥有独立的行政权和司法权，扎仓的最高首脑为堪布（住持），由达赖喇嘛批准，任期6年，可以连任，堪布圆寂后可以转世，形成一些新的活佛系统。堪布下面还有一些负责扎仓经济管理，维持组织纪律和领导诵经祈祷的助手。哲蚌寺的扎仓为洛色林、果芒、德阳、阿巴四大扎仓，四个扎仓中唯阿巴扎仓是密宗扎仓，其余三者均为显宗扎仓，显宗还设有辩经场。每一扎仓又分别建有本扎仓的措钦大殿（集会堂），措钦大殿多用来做集体咏经的场所。四大扎仓里又以洛色林扎仓的规模为最，可容纳4000~5000名僧人在其中学习和修行。哲蚌寺为西藏佛教培养出大批佛学人才，在国内外都享有很高的声誉。

哲蚌寺内最壮观的建筑要算是全寺的措钦大殿（相当于集会大堂），占地近2000平方米，大堂内有一百九十多根柱子（藏区寺院经堂的大小可用柱子多少来加以计算，见图149），可容纳



图 149 哲蚌寺措钦大殿内部

廖东凡：《雪域西藏风情录》见“哲蚌寺，喇嘛的天地”，第80—81页，西藏人民出版社1998年。

冉光荣：《中国藏传佛教寺院》，中国藏学出版社，1994年。

七千到一万名僧人，在哲蚌寺的最盛时期，每天清晨全寺 7000 余名僧人在经堂内早祷时的声音如雅鲁藏布江的波涛般轰鸣。措钦大殿还是文物宝库和藏经楼，珍藏着明清两朝帝王赐给哲蚌寺的经书、佛像和宝物。总之，只有见过哲蚌寺的外观与内景的人才能够真正体会到西藏近代寺院建筑的宏伟气魄和其深厚的宗教文化传统。

第三节 清代西藏经院式雕塑艺术

近代的西藏雕塑艺术不仅样式上走向成熟和程式化，而且种类繁多齐全，分泥塑、木雕、金属铸造、金属凿刻与石刻诸种类。经院式雕塑以泥塑、金属雕塑、木雕为主，比较而言石刻则属于民间艺术。在讨论西藏近代雕塑时我们将顺着经院式雕塑和民间雕刻这两条线索来叙述。

所谓西藏正统宗教艺术指与藏区重要的教派文化相联系的艺术门类，它们不仅主导着藏区的艺术风格与样式，而且在寺院文化中也属于被严格规定了的、有一整套礼数的艺术门类。以建筑艺术为例，柱子的粗细长短，柱子上梭线的多少，柱头上的图案内容，柱子的数量等等，在近代格鲁派建筑中都有严格的讲究；柱式尚且如此，作为偶像的雕塑艺术更有严格的要求。正统艺术往往严格统一，材料也比较讲究，在造型上则突出豪华精美的气质。在雕塑门类中，一般正统造像更多表现在金属雕塑方面，也有部分泥塑，木雕则更多地作为建筑装饰材料出现，用

宿白：《西藏寺庙建筑分期试论》，载《国学研究》第1卷第491—521页，北京大学出版社，1993年。

扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》西藏人民出版社，1989年版。

以装饰寺院的门楣、窗楣、柱式和房檐等部分（图 150）。



图 150 西藏清代经院建筑装饰样式

泥塑造像与金属雕刻一般用来塑造佛、神像，故属于比较正统的寺院艺术形式，有着相当严格的制作程序与规定。创作之前先必须举行一定的宗教仪式，包括咏诵经文，奉献供品或给穷人发放布施。上师（喇嘛）要为艺术家、制作场地、所使用的材料及工具等祈祷，其目的是让宗教神性进入艺术家的心灵与材料工具之中，以保证艺术品的神性。其次在制作造像时要严格按照造像度量经去作，不得有误，否则艺术家因制作艺术品而获得的功德会因错误的尺度而丧失殆尽。另外粗糙和比例错误的造像还会削弱信徒对佛法的忠诚，其后患无穷。可见佛、神像的塑造活

动不仅是艺术制作过程，更是一种宗教善业，这样，经院式雕刻走向高度的程式化便成为一种必然。

在经院式雕塑艺术中，金属雕塑最具有代表性。藏区有很多著名的金属造像铸造中心，以供给各大寺院的宗教需用，其中最著名的有拉萨的“多觉边肯利玛佛像”铸造工场，后藏日喀则扎什伦布寺属的铸造工场和康区德格的铸造场。拉萨多觉边肯利玛佛像，亦称“多边佛像”，其铸造场始建于五世达赖时期，结束于1950年，已有300多年的历史。它的利玛造像材料多采用掺有大量紫铜的青铜合金，造型优美，质量最精，多上乘之作。据说所有为噶厦政府制作的或专为噶厦政府送礼而制作的佛像都在“多边”铸造场制作，因此，多觉边肯铸造工场至少已具有半官方的性质（图151）。



图 151 清代大威德金刚塑像

17 世纪以后的佛像还有一大特点便是本土的大型造像的精美绝伦。其代表作是扎什伦布寺的最大座佛“强巴佛”铜像（强巴佛即未来佛），该像为一巨型金铜佛像高 26.2 米，建于 1914 年，其中佛面长 4.2 米，耳长 2.8 米，中指长 1.6 米，体态优美，比例和谐，相容祥和慈悲，可谓雕塑界之泰斗（见图 152）。西藏一些著名的寺院里多收藏着精美的雕塑品，后藏地区的古老寺院中的雕塑作品多为中世纪的遗存，也有一些近代早期的杰出作品，它们的造型丰腴圆满，已完全摒弃早期比例上的生硬或不协调。

布达拉宫是西藏官方最大的博物馆，她收藏了不少近代优秀



图 152 扎什伦布寺强巴佛金铜像

的雕塑作品，特别是作品《开合莲花喜金刚》，作工精美，玲珑剔透。除了大量的金铜雕像外，布达拉宫内的木雕也是近代最出色的作品，门楣、窗楣、柱头浮雕图案多生动精致，集中地体现了近代艺术的繁华。另外罗布林卡作为达赖喇嘛的夏宫，里面雕塑作品也是上乘之作，罗布林卡大门前的石狮和新宫前喷泉池内的龙女青铜雕塑都很有特色。

第四节 藏式雕塑艺术的对外传播

一、西藏佛教美术对外传播的历史回顾

文化交流常常是双向的，相互的，以往人们过多地注意到域外多种文化因素对藏地美术样式的形成及演进过程的影响，却往往忽略藏地艺术其实也在不断地对周边地区与其他民族文化产生着影响和渗透，藏传佛教艺术对外的传播渗透的方向有二：一是向东扩展，即通过我国的西北西南的汉藏走廊向东和向北传播，特别是对于羌系民族（如党项、纳西等民族）与蒙古族的宗教文化所产生的影响是相当直接与深刻的；二是向南漫延，即通过喜马拉雅地区影响着尼泊尔、锡金、不丹等喜马拉雅山区的诸小国。除此之外，还有一个现象也需要引起我们的特别注意，那就是在元明清这三朝，中原王朝的不少帝王（或王室）亦对藏传佛教情有独钟，这种情有独钟，大多是出于政治统治的需要，但也不排除一些帝王本身信奉藏传佛教，在这些帝王的扶持下，这三

近20年来出版的有关布达拉宫的画册很多，其中大多收录有布达拉宫珍藏的雕塑作品，仅举几例：西藏布达拉宫管理处主编，由中国旅游出版社1996年出版的THE POTALA—HOLY PALACE IN THE SNOW LAND，（《雪域圣殿——布达拉宫》1996）；西藏自治区建筑勘察设计院与中国建筑技术研究院历史所编著，由中国建筑工业出版社1999年出版的《布达拉宫》。

朝的 800 余年里逐渐形成了一种中国独特的宫廷藏式佛教美术(主要表现为青铜雕塑方面)样式,虽然这种美术样式影响的范围比较多地局限于宫廷与藏地,但在潜移默化之中对中国美术史也是一种丰富。

1. 藏传佛教文化的东向传播

藏族文化对外产生影响其实自唐代已经开始(唐代的马球术据传就是由吐蕃传入中原的),吐蕃王朝后期,随着吐蕃军队对西域、河西走廊、河湟、川西北与滇西北等一线的占领,吐蕃曾最大限度地影响到中国的西北和西南地区,9—11 世纪河西走廊出现的一些新的艺术因素,很大程度上都与来自吐蕃的艺术影响有关,中唐与晚唐的敦煌石窟里较多地出现了所谓的印度/尼泊尔“菩萨新样”,其传播很有可能是通过吐蕃至河西走廊这一交通线路。9—11 世纪(晚唐、五代、北宋)应该是西北诸民族文化的一个大融合时期,在这个融合过程中,吐蕃文化无疑是重要的一极,这一时期敦煌藏经洞内的帛画里藏族早期艺术样式的痕迹相当明显,来自西南青藏高原的艺术在敦煌与其他民族美术相会是具有重大的历史与文化意义的。从另一个方面看,10—11 世纪也是卫藏及阿里西部藏传佛教美术样式的重要形成时期,在其形成过程中,西北地区汉、回鹘、羌等诸族文化通过西北甘青吐蕃诸部与卫藏文化相互影响与渗透,从而在西藏后弘期早期的藏传佛教文化的形成与发展中产生着一定的作用。

大致从 12 世纪开始,逐渐走向成熟的藏传佛教美术显然已经具备了对外传播的实力,她的对外传播,最先是通过河西走廊和洮河流域向建国于西北的西夏国渗透,11 世纪前期西夏国已占领了河西地区,12 世纪前期西夏又占领了河湟地区,西夏党项原与西北吐蕃便有着密切族源关系,有相当的亲和性,上述诸通道畅通后,西夏更与卫藏诸教派建立起直接的联系。从现存的西夏美术考古遗存看,藏传佛教艺术对西夏王国美术样式形成的

影响非常深刻，在西夏佛教美术中，藏传佛教美术为其重要一支，且愈到后期愈为明显。河西的敦煌与安西榆林石窟中已明确显示出藏传佛教美术在西夏佛教艺术中的地位，而在西夏国的一个边陲城镇——黑水城，20世纪中外考古学家们还发现了大量藏式唐卡。西夏国近200年的历史中逐渐形成了一种新的佛教艺术样式，其特色便是将汉传与藏传两支美术样式融合为一体，从而发展出西夏特有的佛教美术风格。西夏时期的敦煌壁画一个最突出的特点是同一个洞窟里会存在着两种佛教美术样式：藻井上是纯粹的藏式坛城图案；东西二壁面则绘着汉式大型经变图；南北则又是典型的藏式曼陀罗；黑水城的帛画纸画也存在着两种不同的样式：汉式佛画与藏式唐卡，二者同时并举，西夏后期则显示出两种样式的相互融会贯通。

元代是藏传佛教美术对外传播的重要时期，由于元朝统治集团与西藏萨迦派的特殊关系，元朝统治集团将藏传佛教奉为国教，这就为藏传佛教美术向内地传播提供了最大的可能性。有元代对藏传佛教高僧的尊崇达到极至，“帝师之命，与诏敕并行西土。百年之间朝廷所以敬礼而尊信之者，无所不用其至。虽帝后妃王，皆因受戒而为之膜拜。正衙朝会，百官班列，而帝师抑或于专席于隅。”元代藏传佛教之盛还表现为番寺兴建这多和佛事之频繁，仅元大都（北京）一处，元朝皇室及贵戚所建番寺即达十余所，元朝近百年间不仅在元大都（北京）和原南宋首都杭州等中原文化的腹心地区集中出现了一批藏密宗教建筑与雕塑遗存；在西北藏汉文化的交界地带也保存着相当数量元代藏密美术遗存，敦煌、安西榆林、东千佛洞等石窟群的元朝藏密壁画代表着敦煌石窟的又一个辉煌的时期。元朝不仅是藏传佛教美术重要的形成发展时期，而且随着藏传佛教在内地的传播，也是藏汉艺

术交流的重要时期，藏传佛教美术进入内地对中国美术史的发展，对汉传佛教美术的发展都产生着重要的作用，同时元朝藏汉艺术的交流融合又反馈到卫藏地区，对元朝的西藏美术发展产生着重要的作用。

自明朝开始，藏传佛教文化的对外传播主要沿袭着宫廷与民间两条线索：宫廷这条线索多出于中央王朝政治统治的需要；而民间这条线索则是群众对藏传佛教的尊信，后者在明朝主要针对蒙古族，清朝除了蒙古民族外又包括了部分满族；通过使北方地区少数民族（主要是蒙古族）皈依藏传佛教，藏传佛教美术也逐渐成为蒙古族寺院艺术的主要风格。明清两朝在中国的北方地区和东北地区，喇嘛教艺术流行的范围很广，是藏传佛教艺术对外传播渗透的重要方面。

明朝中央政府对西藏的统治看起来松散，实际上却卓有成效，明朝开国皇帝朱元璋深谙佛教的社会教化作用，更清楚藏传佛教对于统治西藏地方的巨大而特殊的作用，在吸取了元朝治藏经验的基础上采取了“广行诏谕”，“多封众建”的政策，开国后仅十余年明廷中央便与藏传佛教各主要教派的领袖人物建立了贡赐关系。明廷非常懂得利用藏传佛教诸派高僧的领袖作用，更辅以藏族上层以丰厚的经济利益，给予藏传佛教高僧以极优的礼遇，使各教派与明廷的贡赐关系代代相传，乐此不疲。有明一代，从藏区到京城，由各教派的藏僧组成的大大小的朝贡使团踵迹于途，络绎不绝，随之而来的经济文化交流则至深至广，可以说，明朝中央政府更多是通过宗教及经济的手段，事半功倍地密切了西藏与中原王朝之间的各种联系，藏汉艺术更深刻地交融渗透成为一种时尚与潮流。

清朝藏汉文化艺术交流具有深度与广度，反映在西藏方面是近代藏族艺术更进一步受到汉地艺术的影响；反映在内地则是藏传佛教寺院的数量超过了元与明两朝，藏式雕像更是京城皇室楼

阁内的供奉之像。除此之外在满族发祥地辽沈地区，在皇室的避暑胜地承德等也都建有藏传佛教寺院，因为清朝藏传佛教美术的传播将是我们这一节的重点，这里只简单提一下。

2. 藏传佛教美术的南向传播

整个喜马拉雅山地区在 16 世纪以后基本形成了一种相对统一的佛教美术样式，有西方学者称之为“喜马拉雅山地艺术”，而这个所谓的喜马拉雅山地艺术样式实际上就是藏传佛教美术的一种变体，15 世纪以后，长期不断地接受着南亚印度文化圈（其中也包括了尼泊尔、克什米尔及中亚等地区）艺术恩惠的藏传佛教美术，开始更多地向南面一些佛教小国反馈着自己独特的宗教美术风格，也许同样是高原国家，在气质上，艺术理念上，这些佛教小国与西藏保持着更为密切的精神上的联系，藏式的唐卡与雕塑在尼泊尔颇为盛行，同时也流行于锡金与不丹（这些小国也同样信奉藏传佛教中的某一教派）。

藏传佛教美术影响最深刻的地区大概还要算是喜马拉雅山地区。大致从 15、16 世纪以后，藏传佛教美术便开始向这些地区渗透和发展，锡金、不丹是非常纯粹的藏传佛教文明的影响地，斯彼提、拉胡尔、拉达克等地更是藏传佛教艺术的辐射区。尼泊尔曾在很长时期里都是向藏区输送艺术样式的地区之一，但在 16 世纪以后，似乎出现了反向传播的形势，尼泊尔的近代绘画显示出藏传佛教的深刻影响，雕塑也与藏传佛教美术大同小异。

HIMALAYAN ART·《喜马拉雅艺术》Madanjeet Smhg 著 纽约出版 1968 年版；《锡金与不丹》V.H.Coello 著 三田幸夫等译 东京集草社 1973 年版。

ART OF NEPAL《尼泊尔艺术》美国洛杉矶亚洲艺术博物馆；熊文彬《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》（上、下），《中国藏学》，2000 年第 2—3 期。

二、元明时期藏传佛教美术在内地的传播

1. 元代内地的藏传佛教美术

元代宫廷流行的是藏传佛教美术，而同时期的汉族社会则以在野的文人画艺术形式为主，这两种艺术基本上呈平行发展的模式，两种不同的艺术风格形成了鲜明的对照。

元代宫廷艺术的主要成就表现在建筑与雕塑方面，且这些建筑与雕塑也主要与藏传佛教的内容相关。元代藏传佛教美术似主要流行于这样一些地区：一是北京（元大都）地区。由于元朝统治者推崇藏密，因此皇家所建寺院多为番寺，元大都北京建立的藏传佛教寺院主要有大护国仁王寺、大圣万安寺、兴教寺、大崇国寺、大承华普庆寺、大天寿万宁寺、大崇恩福元寺、大永安寺、大承天护圣寺、大天源延寿寺、大承福寺、寿安山寺等等。除了大兴土木建造寺院，当时在工部和将作院等机构下面还设立了专门的梵像提举司和织佛像提举司，以经营“西番佛像”的绘制与雕塑，梵像提举司“专董绘画佛像及工木刻削之工”；元宫廷佛教造像所遵循的“西天梵相”实际上就是来自西藏的“西番佛像”，现保存在北京地区的元代藏传佛教美术作品主要有居雍关藏传佛教的浮雕（图 153），它们比较典型地显示出元朝

中国文人画发端于五代两宋，却在元代成熟不是一个偶然的文化现象，与唐宋两朝不同的是，文人画在元代基本上为失意的文人士大夫们的专利，这可能与元朝汉族知识分子的地位很低相关，但也反映了中国文人画发展的自身规律。

工布查布：《造像量度经引》：“……你波罗国（尼泊尔）匠人阿尼哥善为西域梵像，从帝师巴思八来，奉敕修明堂针灸铜像，以工巧称，而其门人刘正奉以塑世驰名天下，因特设梵像提举司，专董绘画佛像及土木刻削之工，故其艺绝于古今，遂称为梵像，……”转引自宿白《藏传佛教寺院考古》注 59，第 386 页，文物出版社 1996 年。

熊文彬：《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》，载《中国藏学》，2000 年第 2 期第 41—42 页。

宫廷特有的“西天梵相”风格，西藏的地方风格中又融合了尼泊尔艺术样式和“西番佛像”东传后汉地艺术因素，在此基础上形成了元朝宫廷的一种新的雕塑风格，这种新的所谓“梵像”对后来明清两朝的宫廷佛像艺术有深刻的影响。



图 153 元大都（北京）居庸关藏密浮雕塑

二是杭州地区。杭州原为南宋首府，蒙元统一中国后不久在杭州也大力推行藏传佛教文化，杭州的藏传佛教美术主要与江南释教总督杨琏真伽及杭州行宣政院院使的活动有关，比较著名的有飞来峰藏密造像。飞来峰的佛教造像建造于五代、两宋及元代，元代造像现存 67 龕 116 尊造像，其中 46 尊为藏密造像，67 尊为汉式风格，8 尊为汉藏融合式，建造于至元十九年（公元 1282）到至元二十九年（公元 1292）间，在这批造像里已能见出

熊文彬：《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》，载《中国藏学》，2000 年第 2 期，第 41 页。

赖天兵：《杭州飞来峰元代石刻造像艺术》，载《中国藏学》，1998 年第 4 期第 98 页。

藏汉雕塑风格融合的明显痕迹（图 154）。除了飞来峰的藏密雕刻群外，杭州吴山宝成寺尚保存着公元 1322 年制作的大黑天组像，另外杭州的西番丝织佛像及版画印刷在元代也颇有名气。



图 154 元代杭州飞来峰藏密雕塑金刚手菩萨

三是西北河西走廊地区。河西地区早在蒙元尚未统一全中国的半个世纪前已是蒙元军事集团向西北西南开发的重要据点，13 世纪中叶西藏萨迦·班智达、八思巴等萨迦派高僧在河西东端的凉州府与蒙古西北地区的首领阔端相会，实现了蒙藏民族之间最重要的政教联合，这以后萨迦、噶举诸派多在河西地区传教，河

西藏传佛教空前盛行。河西走廊最西端的敦煌，莫高窟北区大片洞窟群的考古发现证实它些洞窟为西夏及蒙元时期藏僧们修行的地方；敦煌与安西一带蒙元时期的石窟壁画代表着河西藏传佛教绘画的最高水平；河西走廊上甘州（今张掖市）与凉州（今武威市）在西夏与蒙元时期也是藏传佛教香火甚旺的地区之一，河西走廊自中唐开始已是多民族杂居的地区，其中藏族为重要的一支，西夏与元代河西走廊诸州多藏传佛教寺院，信教的群众数量也较多。

与元大都北京及江南文化中心杭州不同的是，河西地区藏传佛教有着更为广泛的群众基础，并不纯粹表现为官方行为。凉州藏传佛教的历史悠久，早在唐广德二年（764）吐蕃占领凉州时就曾兴建过番寺，宁玛派大抵就是那时传入凉州的，蒙元时期萨迦·班智达按佛教天地生成的理论创建凉州四部寺，以凉州城为中心象征须弥山，东南西北四部寺象征世界之四大部洲（这些寺院倒未必全是当时新建的寺院，而是萨班将原来的佛寺改为萨迦派的寺院）。属于萨班在凉州创建的四部寺有白塔寺（城东南 20 公里处）；金塔寺（城西南 15 公里处）；莲花寺（城西 15 公里处）；海藏寺（城西北 2.5 公里处）；另外凉州一带的藏传佛教寺院还有霍家寺、安国寺、多塔寺、大佛寺（天梯山石窟）、庆平寺、白莲寺、相排寺、金刚亥母寺极乐寺等，多为萨迦与噶举两派的寺院。甘州一直是河西走廊里藏族居住人口比较集中的地区之一，甘州的重要寺院大多与藏传佛教有着不解之缘，如甘州著名的宏仁寺（大佛寺）、西来寺、白塔寺、崇庆寺、佑善寺、圆通寺等在西夏与蒙元时期大多都是藏传佛教的重要寺庙。而比较纯粹的藏传佛教寺院多为石窟寺，这些石窟寺达 15 处，马蹄寺石窟群、金塔

蒲文成：《甘青藏传佛教寺院》，青海人民出版社，1986 年。

梁新民：《武威史地综述》，兰州大学出版社，1997 年第 208—209 页。

寺、文殊寺等均集中在甘州北面的祁连山区（肃南藏族自治州）。这些石窟寺里尚保存少量的蒙元时期的藏传佛教壁画。

2. 明代内地的藏传佛教美术

明朝首都南京和后来的北京也同样建有相当数量的藏传佛教的寺院，明朝中央虽然是汉族统治集团，但帝王将相中亦有一些信奉藏传佛教的君主，如明成祖永乐帝对藏传佛教情有独钟便与明太祖朱元璋不同，他并不仅仅为了“招徕番僧，本藉以化愚俗，弥边患”等政治统治方面的原因，而已是“兼崇其教”了。因此明朝的永乐、宣德年间藏传佛教颇为盛行，京城多有番寺，更有许多西番僧人在内地传教。在京藏僧的供养均由朝廷支付，其巨额开支使朝廷难以维持，明英宗即位初年曾两次议减速西番僧人达1000余人，可见当时京城西番僧人数量之众。当时朝廷宫中英华殿、隆福殿、钦安殿都供奉西番佛像，朝廷设番经厂习念西方梵呗经咒，御用监设佛作造佛像。

明朝京城内比较著名的有大隆护国寺、大能仁寺、大慈恩寺、真觉寺（五塔寺）、兴教寺、法海寺、大护国保安寺、智珠寺、法渊寺、西域寺、西域双林寺等。京城著名的法海寺的兴建有500位捐资人，仅18位高僧的名字见于《敕赐法海禅寺碑记》，其中就有10位是藏族高僧，如格鲁派创始人宗喀巴大师的弟子、明封大慈法王的释迦也失；大慈法王出随从大国师哑蒙噶；宗喀巴及大宝法王得银协巴的弟子、明封大智法王的大国师班丹扎释等等。法海寺不仅是藏汉两族僧俗官员共同集资建造的

张志纯、施爱民主编：《张掖文物古迹荟萃》（张掖地情丛书第三辑，内部丛书）1998年第75—83页；第104—112页。

《明史》卷三百三十一《西域三》。

（清）于敏中：《日下旧闻考》，北京古籍出版社，844页。转引自陈楠《大智法王考》，载陈楠著《藏史丛考》第235—236页，民族出版社1998年。

参见（明）刘若愚：《明宫史》，北京古籍出版社，1982年。

寺院，其闻名遐迩的壁画也是典型的汉藏合璧，是为明朝汉藏佛教艺术交流的结晶。与北京法海寺有同工异曲之妙的是建于青海乐都县境的瞿坛寺（图 155），瞿坛寺创建者三罗喇嘛，法名桑



图 155 明代青海民和县瞿坛寺

杰扎西，《明史》称他“桑儿加查实”，为噶玛噶举派高僧，明洪武二十二年（公元 1389）被明太祖朱元璋请到京师尊为上师，后由明廷拨款于洪武二十五年（公元 1392）年建寺，翌年明太祖赐名瞿坛寺。明廷封三罗喇嘛为西宁僧纲司都纲，成为西宁卫的宗教领袖，明廷亦以瞿坛寺为纽带强化朝廷对河湟及柴达木藏族地区的统治。瞿坛寺内有建于永乐和宣德年间的两个大殿宝光殿（公元 1418）和隆国殿（1 公元 427），后者为全寺最高建筑，壮丽堂皇。这两个大殿内尚存明前期大型藏传佛教壁画，制作十

三罗喇嘛，法名桑杰扎西，俗称海喇嘛，生于元末至正年间，明永乐十二年（1414）卒。西藏洛扎县卓拢人。噶玛噶举派僧人，明初游历青海，后移居乐都南山。明洪武二十二年（公元 1389）被明太祖请到京城尊为上师，后封西宁卫僧纲都纲。见蒲文成《甘青藏传佛教寺院》第 48—49 页，青海人民出版社，1996 年第三次印刷。

分精美，色彩绚丽而又沉着，是明代藏传佛教艺术的经典之作（图 156）。该寺内壁画长廊内的佛传图与历史题材画则为明前期汉式壁画风格，技法纯熟，构思奇妙，人物形象生动，同样是明代极难得的汉传佛教壁画。



图 156 明代青海民和县瞿坛寺藏传佛教壁画

明朝西番佛像的制作似比元朝更有继承和发展，其高峰期亦在永乐（公元 1403—1424）、宣德（公元 1426—1435）年间，宫廷多制作浇铸的金铜佛像，艺术样式大体延续元朝以来的佛教造像，但汉风日益浓厚。目前世界各地发现的镌刻有“大明永乐年施”、“大明宣德年施”等铭文的明宫廷佛像的近 50 件，制作这些佛像主要是作为馈赠上京朝贡的西藏各教派使团的礼品，以至形成著名的“永乐青铜造像”之风格。藏语称永乐青铜造像风格为“新

汉地风格”(rgya - nag - ysar - ma); 而将明永乐青铜造像以前唐宋汉地雕塑称作“汉地古典风格”(rgya - nag - mying - ma)。

永乐青铜塑像通常用失蜡术浇铸而成，作品洁净无暇，肌理优美光亮，无论浇铸和镀金工艺都非常讲究，有种富丽堂皇的效果，但华丽而不失凝重。面部男方女圆，眼睛细长，衣褶表现朴素简洁，云衣飘逸，耳垂呈圆形，珠宝饰物端庄大器，圆形的短项链由一系列环饰组成，中底悬坠 3 个珠宝饰物，长项链则呈 V 字形沿胸部悬垂至肚脐上方，与腰带和衣饰构成一种呼应配合(图 157)。由于明永乐时期的青铜造像在风格上日益汉化，也



图 157 (左图) 莲花手观音菩萨——明代永乐青铜塑像;
(右图) 明永乐年间莲花手观世音菩萨造像局部
(莲座边缘上有“大明永乐年施”铭记)

扎雅著，谢继胜译，《西藏宗教艺术》西藏人民出版社 1989 年第 1 版。

王尧、陈庆英主编：见词条“永乐青铜塑像”，《西藏历史文化辞典》第 307 页，浙江人民出版社·西藏人民出版社联合出版，1998 年。

有一些西方学者将明代以后出现的宫廷藏传佛教塑像称之为“汉藏风格”(The Style of Chinese - Tibetan)。明代佛像“汉藏风格”形成的本身反映出藏汉两地艺术上交流融合具有了新的深度,就在明永乐年间,京城宫廷形成了佛教塑像的“汉藏风格”,其在地理上的延伸表现为西宁附近的瞿坛寺共存汉藏两种壁画;而在江孜白居寺的藏传佛教壁画及雕塑中出现了更为明显的汉地艺术表现手法。15世纪是西藏地方一些著名画派的形成时期,无论是勉塘画派,还是钦则画派,抑或是噶玛噶赤画派,其共同点是它们都不同程度地接受了明代汉地艺术的影响。

三、清朝宫廷藏传佛教美术的发展

早在清军入关之前,清朝统治集团已经与藏传佛教格鲁派建立了某种联系,在清太祖努尔哈赤时期,汉传及藏传这两支佛教已在辽沈地区传播,努尔哈赤与皇太极对佛教均采取保护措施,并大力推广,在铁岭一带,崇德九年(1643)仅由皇太极敕建的佛教寺庙就达22座,满族统治者为了争取蒙古民族对他们的支持,对藏传佛教尤其关照,这即是史书中所谓的“宠幸黄僧”。辽沈地区是清朝统治集团的发祥地,这里最早出现与清王朝相关的喇嘛教寺庙。比较纯粹的藏传佛教寺院应该算是沈阳的实胜寺,该寺创建于清太宗(皇太极)崇德三年(1638),又称黄寺或皇寺,为格鲁派之寺院,该寺供奉着护法大神大黑天金铜雕像,这尊铜像据说制作于元世祖时期,后在天聪八年(1634)送至沈阳,清太宗大喜,动工修建实胜寺以安置此像,费时三载于

Marylin M. Rhie and Robert A. F. Thurman: Wisdom and Compassion —— The Sacred Art of Tibet, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

熊文彬:《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》(上、下),《中国藏学》2000年第2—3期,见第3期第99—101页。

康熙十六年修《铁岭县志》卷上。

崇德元年竣工。实胜寺的建立说明清王朝统治集团与藏传佛教的关系早在 1640 年以前便已开始。后来沈阳地区建造的藏传佛教一系列的寺院还有长宁寺、广慈寺、永光寺、延寿寺、法轮寺、积善寺、兴庆寺、善缘寺和太平寺等

至康熙、乾隆年间，清朝更是相继在北京、承德等皇家胜地修建了不少的藏传佛教寺院，仅北京修建的有大小 30 余座，比较著名的有雍和宫、宝缙寺、宏仁寺、达赖喇嘛庙、普胜寺、新正觉寺、资福院、嵩祝寺、东黄寺、西黄寺、普度寺、永安寺、阐福寺、万佛寺、德寿寺、香山昭庙、颐和园香岩宗印之阁、颐和园之佛香阁和富佑寺等。在这些藏传佛教寺院里，雍和宫的级别地位最高，为清王朝官方培养喇嘛的教育基地。雍和宫原为雍王府，为雍正即皇位前的府邸。雍正驾崩后，清廷遵“凡先皇帝临御兴居之所，多尊为佛地”之惯例，将雍和宫的大部分殿堂作为格鲁派喇嘛诵经的场所。乾隆九年（1744）清廷又将雍和宫正式改为寺院，现雍和宫内保存着大量清朝时期宫廷藏传佛教美术的经典之作。

承德皇家避暑山庄的东面与北面山麓也建有藏传佛教寺院群，俗称“外八庙”。其实这里有 11 座寺院，分别是溥仁寺、溥善寺、善乐寺、安远寺、普宁寺、普佑寺、须弥福寿之庙（图 158）、普陀宗乘之庙、殊缘寺、广安寺、罗汉堂（现仅存其中的 7 座，溥善寺、普佑寺、广安寺、罗汉堂已毁）。这个藏传佛教寺院群始建于康熙五十二年（1713），至乾隆四十九年（1780）结束，历时 67 年。承德外八庙的建立是清中央政府为了加强中

〔日〕逸见梅荣：《新装中国喇嘛教美术大观》（图版篇），东京美术 1981 年出版第 543—546 页。

《蒙藏佛教史》与《西藏佛教史》合刊本，西藏社会科学院西藏学汉文文献编辑室编，全国图书馆文献微缩复制中心出版，1993 年第 60—82 页。

央与各民族王公贵族、特别是藏传佛教高僧之之间的关系而采取的措施之一，从建筑的安排看，各庙宇簇拥着山庄，犹如众星捧月，与山庄浑然而成为一体。



图 158 河北省承德须弥福寿寺

清朝的宫廷藏传佛教铜像制作规模和作品数量更是远远超过了元明两代，康熙三十六年（1697），清廷正式设立中正殿念经处，掌管宫中藏传佛教事务并负责制作。清代宫廷藏式雕塑比明代造像更为华丽精美，但也更为程式化，我们今天见到一些极为精致经典的作品大都是乾隆年间的出品，18 世纪后期是清廷藏传佛教美术创作的高峰期，无论是唐卡还是雕塑，都达到了很高的水平，尤以制作精良讲究为其特色。清廷制作藏传佛教塑像的目的有二：一是作为清廷皇帝的礼品回赐西藏前来拜谒的各教派

王尧、陈庆英主编：《西藏历史文化辞典》，见词条“承德外八庙”，浙江人民出版社·西藏人民出版社联合出版 1998 年。

之高僧；另外还有一部分就安置在清宫廷内，供皇室后宫的信仰者们膜拜。故宫博物院中的雨花阁、宝相楼、慈曜楼和梵花楼等佛殿里多供奉着藏传佛教的各种神像。

四、内蒙古与东北地区藏传佛教美术的传播

明清时期藏传佛教在内地传播的重要特征是在蒙古族内进行的，元朝虽然蒙元中央政府以藏传佛教为国教，但当时群众信仰尚未建立，元朝灭亡后，蒙藏之间的宗教联系亦断。藏传佛教真正渗透到蒙古包，使蒙古族放弃萨满教而改信藏传佛教已是明中期（16世纪后期）以后蒙古俺答汗部的改宗。16世纪，土蛮部（清译土默特部）俺答汗的势力强盛起来，成为右翼蒙古的首领，并率部向西北地区发展。至16世纪70年代，河西、青海已被纳入俺答汗的统治范围之内，蒙藏民族接触密切起来。河西、青海地区民族成分复杂，但藏族所占比例不小，藏民族所信奉的藏传佛教通过西北地区影响蒙古族已势在必行。

1558年俺答汗出征撒里畏兀儿，途中多遇藏族商人与僧侣，这是俺答汗首次接触到藏传佛教。1571年西北格鲁派的高僧阿兴喇嘛与俺答汗会晤，为他讲经传教，并劝说俺答汗迎请三世达赖索南加措来土默特部传教。俺答汗接受了阿兴喇嘛的建议，在青海湖畔建立规模宏大的黄教寺院，明神宗出资赞助建筑材料并赐名“仰华寺”。1578年俺答汗与索南加措在仰华寺完成了历史性的会面，召开大法会举行了隆重的入教仪式，蒙古族受戒者多达千人。索南加措尊俺答汗为“转千金法轮咱克喇瓦尔第彻辰汗”（意为睿智贤明的转轮王），俺答汗尊索南加措为“圣识一切瓦齐尔达喇达赖喇嘛”（意为法海无边伟大的上师）。这一次历史

《明神宗实录》卷六十，“万历五年三月甲辰”；卷六十一“万历五年四月癸亥”。

性的会见对于蒙藏两族均具有重大的历史意义：俺答汗借助宗教上的权威加强其在全蒙古诸部中的大汗地位；藏传佛教从此在蒙古地区广泛传播；格鲁派从此获得蒙古军事贵族的鼎力支持，使其成为 17 世纪中叶西藏近代社会最有力的教派；达赖系统最终获得全藏区政教的领袖地位。

自此蒙古地区的格鲁派寺院亦纷纷建成，仅今呼和浩特（库库河屯）一带在明朝后期就修建了著名的大召（1575）、席力图召（万历年间）、美岱召（1602）及庆缘寺等，另外在鄂尔多斯建有三世佛庙、喀尔喀建有额尔德尼召等，均为比较著名的黄教寺院。蒙古地区的藏传佛教寺院建筑在风格上多表现为汉藏合璧的特点（图 159），“既多具大小起脊布瓦的歇山开重檐歇山顶和檐下施斗拱等汉式作法；又根据藏式建筑形制设计其平面布局、重要围墙及部分装饰”。总之自明朝后期起，样式圆熟、风格独特的藏传佛教美术便开始向我国蒙古地区大量输出，格鲁派的艺术风格直接影响了大漠南北的蒙古民族（图 160）。

清代以后藏传佛教文化又通过蒙古族向东北地区的满蒙地区渗透。据本世纪 40 年代左右的统计，东北地区的喇嘛教僧侣人数已近 3 万人，布教点达 850 个，在内蒙地区和东北地区一些大的寺院里还能看到藏传佛教风格浓郁的雕塑与绘画，在沈阳实胜寺、法轮寺及沈阳博物馆，承德的八大寺及博物馆，以及北京的雍和宫里都收藏有大量的藏传佛教美术作品。

张碧波等主编：《中国古代北方民族文化史》（民族文化卷）p.390，黑龙江人民出版社 1993 年；又这几座寺院的建立年代参照宿白的《呼和浩特及其附近几座召庙殿堂布局的初步探讨》，载其著《藏传佛教寺院考古》第 292—304 页，文物出版社 1996 年。

宿白：《呼和浩特及其附近几座召庙殿堂布局的初步探讨》，载其著《藏传佛教寺院考古》第 292—304 页，文物出版社 1996 年。

〔日〕逸见梅荣著：《新装中国喇嘛教美术大观》东京刊行 1991 年。



图 159 内蒙古阿拉善盟巴彦浩特延福寺藏式大小经堂



图 160 内蒙古阿拉善盟巴彦浩特出土的藏式“擦擦”塑像

综上所述，我们大致可总结出藏传佛教美术向东向北传播的一些基本特点：首先她的传播有两个不同的层面，一个层面表现为西藏各教派首领高僧与中央王朝之间建立的特殊关系。除元代独尊藏传佛教之外，明清两代的中央王朝都特别注意到藏传佛教文化对于统治西藏与蒙古地区的特殊作用，因此朝廷组织建造藏传佛教美术作品（金铜雕像和唐卡），用以加强两地文化特别是宗教方面的联系，以至于元明清三朝在宫廷内形成了一种特殊的与藏传佛教内容相关的雕塑样式，一些西方学者将这种样式称作“汉藏雕塑样式”；另一个层面是藏传佛教文化对周边一些民族宗教的直接传播，如对党项羌族、纳西族、裕固族、蒙古族等民族的传播，并最终使这些民族全民信仰藏传佛教。如果说前者只局限于宫廷内部，且主要出于政治统治的目的；那么后者则是宗教文化渗透在先，与此同时藏传佛教美术则长驱直入。藏传佛教文化与艺术对周边地区民族的所产生的影响是应该引起我们格外关注的，她通过宗教对于西北、西南地区不少民族产生过深刻的强有力的影响，如果说西藏佛教前弘期的文化扩张主要是通过武力实现的，那么西藏后弘期的文化延伸则完全是通过其成熟的、体系完备的藏传佛教完成的。

其次是藏传佛教美术在其传播过程中也有很明显的“入乡随俗”的特点，她在河西走廊传播时会不同程度地接受敦煌艺术的影响；她在蒙古与东北地区传播时同样会接受当地文化的一些特色；进入内地宫廷之后则更多融入汉文化的气质；因此明朝开始的“永乐青铜塑像”显示出较浓郁的汉地风格，而清朝以后北京、沈阳、承德等地的藏传佛教寺院与藏传佛教雕塑也逐渐成为一种汉藏合璧式的艺术形式。

另外藏传佛教美术在其对外传播的过程中，以雕塑这个门类影响最大，比较而言，在内地出现的藏传佛教寺院更多呈现为汉风，甚至是青海乐都县的瞿坛寺，其寺院的平面布局与建筑形制

亦为典型的汉式风格，北京、沈阳、承德等地的藏传佛教寺院更是如此，但雕塑方面，藏式铜像无论是量度规格、神像名称及所属体系以及造型样式等相对更能保持自己的特色。从某种意义上讲，中国美术史中的雕塑艺术，秦汉雕塑为一高峰期，秦始皇兵马俑大气磅礴；汉陵墓雕刻雄浑朴素；隋唐时期是中国雕刻的第二个高峰期，皇家雕刻壮丽雄伟，佛教雕刻饱满娴熟，龙门、敦煌等石窟的佛教造像气象万千；两宋时期的佛教雕刻因民间气息浓厚倒也不失为一种风光，但中国封建社会进入到成熟期以后，特有的沉闷陈腐也已深刻地侵蚀到骨子里，比较而言，元朝开始的藏传佛教雕刻则更能显示出其浑厚的勃勃生机，元明清三朝藏传佛教雕刻艺术的发展与它们在内地的传播，犹如一股股新鲜的血液注入到古老的中国雕刻体系之中，使其更为丰富多彩。

第八章 西藏民间雕刻艺术

第一节 民间的石刻艺术

一、藏区的摩崖石刻

拉萨市西 20 余公里处，公路边山崖壁面上，有一尊巨大的摩崖石刻造像，大佛正襟危坐，庄严慈悲，以一种超然的态度俯视着川流不息的车辆和匆匆的行人这芸芸众生的世界，雕刻的手法简朴有力，突出了岩石的质朴沉重。大凡初次到西藏工作或旅游的人们，在这尊大佛像面前总会感觉到一种震撼和感动，浓郁的藏传佛教文化气息扑面而来，它提醒人们，在这片古老的土地上有着深厚的佛教文化传统。其实，藏区类似这样的摩崖石刻可以说随处可见，多山多石的藏区，摩崖石刻就像是大山岩石的精灵一样，实在是一种充满了热情与虔诚的民间文化的一大景观（图 161）。

藏区摩崖石刻的内容几乎无一例外属于佛教文化的范畴（偶尔也会出现一些动物的画面），所表现的内容多是佛陀、菩萨、金刚、度母或护法神，也有高僧大德或大成就者。藏区最早的摩崖石刻，就目前的考古发现看，也确实与佛教文化的传入相关，它们最早出现于吐蕃王朝时期，在桑耶、青朴等地，小型的摩崖石刻多与莲花生大师的行迹有关，莲花生与二妃的造像被刻画在僧人们修行的洞窟附近，这些石刻造像尺寸不大，雕刻手法亦比较古拙简易。其实，吐蕃时期的王室石刻原本是有着极高的水

陈建彬：《西藏摩崖造像调查简报》，载《考古与文物》1990年第4期；又见陈建彬《关于西藏摩崖造像的几个问题》，载《南方民族考古》第4辑（西藏文物考古专辑）第283—296页，四川科学技术出版社1991年。

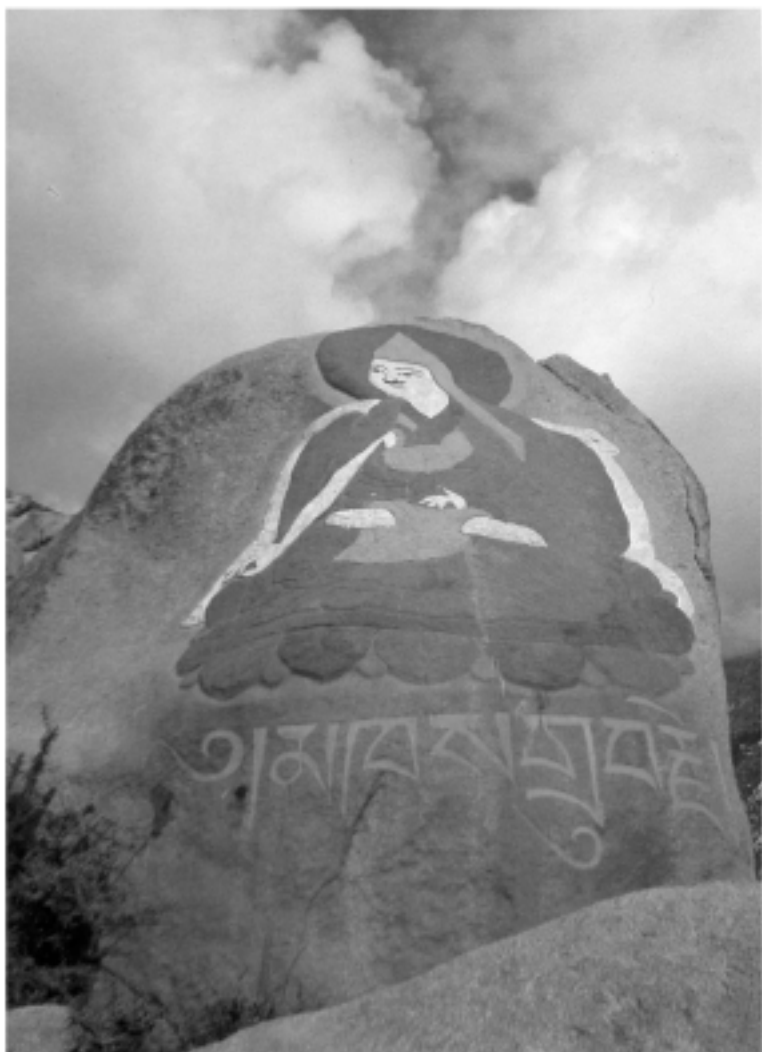


图 161 拉萨市北郊色拉寺后山摩崖石刻

准和深厚的传统的，这一点从桑耶寺保存的唐代玛尼石刻造像刀法的娴熟流畅便可得知（图 162），至于赤德松赞墓前的石碑雕刻，更显示出吐蕃石刻艺术的精致与雄奇，这些石刻艺术代表着早期吐蕃王室的贵族艺术，比较而言，早期佛教摩崖石刻造像

参照本书第四章“吐蕃时期的艺术”之第二节“吐蕃时期的石碑石兽雕塑”。藏王墓前的石碑与石兽代表着吐蕃时期石刻艺术的最高水平，与同时期吐蕃王朝的佛教石刻造像（可参照拉萨查拉路甫石窟的造像样式）是有明显的区别的，其雕塑



图 162 桑耶寺石刻浮雕
像四大天王之一

的古朴稚拙似更多地体现出它们的民间艺术性格，也就是说，西藏的石刻艺术几乎是从吐蕃王朝时期开始便已出现正统与民间两种艺术之流脉，摩崖石刻几乎从一开始便主要成为民间艺术的载体。

尽管佛教造像的传入对藏区的多种艺术形式的发展乃至成熟曾起到过重大的推进作用，但在观赏藏区摩崖石刻时，我们仍能感觉到一种更为古老的气息和更加朴素的气质，它们注重力量的表现，造像与其说是对神的

颂扬，莫若说是借助神的力量以达到驱鬼祛邪保佑平安的作用，造像的职能与建造神像的目的与佛陀寂静出世精神似并不一致，

手法更为娴熟圆满，雕塑技巧也明显高于同期的摩崖石刻。即将是吐蕃王朝墓前石兽宝狮的雕刻，藏王墓前的石狮与青海都兰吐蕃贵族墓前的石狮也存在着相当大的技巧方面的差异，这种差异很可能反映出工匠水平的差异。据藏文典籍载，赤松德赞时期曾有于阗雕塑家在吐蕃活动，吐蕃王朝时期于阗艺术曾入主吐蕃王廷，虽然我们今天很难确认于阗雕塑风格和其遗存，但吐蕃时期石刻艺术出现如此之大的差异却是值得注意的问题。

吐蕃时期绝大部分的摩崖石刻造像可能与佛教文化兴起后的民间工匠雕刻相关，例如据藏史记载，类似于拉萨查拉路甫石窟这种由松赞干布王妃茹雍妃出资建造的石窟寺，其中的石刻造像也主要是由当地的民间艺人们完成的（见《汉藏史集》达苍宗巴·班觉桑布著，陈庆英译，西藏人民出版社 1995 年版），为了鼓励工匠们按时完成工作，王室以当时最贵重的盐作为奖赏以刺激工匠们的工作热情。

在这里我们更能体验到一种源于本土的民族感情，在神山圣迹镌刻神像自然会赋予圣迹更强大的功能，这里无疑反映出藏区人们古老的心理需求与情感需要，摩崖石刻这种艺术形式确实反映出佛教文化在藏区的深入人心，但摩崖石刻本身所蕴藏着对神像所寄予的期望和艺术的情感也许更应该从藏区古老的苯教文化、甚至是更早期的本土文化中去寻找。

藏区的摩崖石刻，多选择在寺院周围山野的转经道或是神山圣湖旁边的悬崖峭壁上，特别那些曾经是远古时期的巨石遗址或具有神圣意义的岩石上，往往会是摩崖石刻造像的地点。在这些“圣迹”或与圣迹相关的山石上凿刻神像，其根底上依然是藏区古老的石崇拜的思想在起作用。艺术表现的内容会随时代的推移而变化，但古老的文化形式本身却在顽强地起着作用，藏区摩崖石刻虽然借鉴了印度的浮雕形式，却仍然保留着藏区本土的传统——浮雕中加入线刻，使藏区的摩崖石刻更有一种线面结合、刻画结合的特点。这种线条与立体表现相结合、刻画与绘画相结合的方式可以说是藏区自己的创造性的体现，它还特别令我们联想到藏区古老的岩画岩刻艺术，从很早开始这种艺术形式便成为高原猎牧人所喜爱的一种方式，它既是一种雕刻，也是一种绘画，是远古时期的一种综合性的艺术形式，显然摩崖石刻更多地继承了这种艺术的传统。

摩崖石刻在制作手法也颇多样化，并无固定的模式，有高浮雕、浅浮雕、阴刻、阳刻和线刻，有的还要施以重彩。它最明显的艺术特点就是要让这些神像生动有力地 from 岩石上突出出来，那么线面结合的方式便使这种摩崖石刻拥有了更丰富的表现力。结构与重点的部分，艺人们往往采用高浮雕的手法，高浮雕的凹凸使结构突出且形象生动；细节部分或非重点部分则采用浅显的线刻去表现，它们既能烘托出主题，线条特有的灵活随意又为造像的结构增添了变化与活力。除了线面的结合，藏区摩崖石刻常常

施以彩绘也是一大特点，不少石刻造像上敷色施彩后，由于色彩的强烈饱满和注重对比，在藏区强烈的阳光下往往特别能够突出那种强烈而神奇的效果（图 163）。



图 163 色拉寺后山崖石刻神像与膜拜的人们

我们知道，在藏区诸多艺术门类中，石刻石雕是最能体现西藏古老的艺术传统的，它们与近代经院式金铜雕像的程式化、精致光滑、高贵华丽、造价颇高等特点相比较，更少雕琢、少装饰、少纤弱之风，也少繁缛之气，它们更注重雕刻语言的简朴，它的造型以抓大势、抓大体、抓主要特征、注重结构表现为其特点，摒弃琐碎的细节，少有复杂的装饰，结构紧凑，语言简明，这都使得它的雕塑语言简朴有力。当然它的朴素雄浑的力量感还来自石头本身的质感，特别是这种所谓的石头质感并不是由一块块孤立的石头所带来的，而是气势磅礴的山石崖面本身造成的，

摩崖造像原本同岩石峭壁便是浑然一体，有大山岩石做后盾，自然是厚重结实的。藏族艺匠们显然很注意利用崖面或岩石本身的起伏凹凸，因地制宜、因材施教，佛教的造像既与其背后和周围的山石环境有机地融为一体，同时又非常醒目，容易捕捉，在这多山多石、山峦绵延不绝的世界里，这些摩崖石刻常常能让给人以极大的震撼力，它们俨然就像是大山的精灵一般，是这些旷世亘古的大山岩石的“点睛”之处。

摩崖石刻的工程往往相当艰巨，完成一些大型的石雕或是群雕，有时甚至需要一代人或几代人的努力。由于制作总是由民间的石匠艺人完成，又由于在山石上雕刻费时费力，这些石雕自然不会像金铜模具造像，必须严格地遵循《造像量度经》的尺寸与规范而不敢越雷池一步，它们的创造更多地融入了民间艺人工匠的理解与创造，因而它们也更能反映出普通的人们对于神及神的世界的理解与向往，这样的摩崖石刻在创作上既显得自由奔放，也更能传达出质朴亲切的民间气息，站在这样的佛像面前，我们常常会获得更深刻的感动。

摩崖石刻还有一个特点值得注意，那就是绝大部分的造像都是单个的，独立的，甚至同一地点的石刻造像彼此之间也没有明显的联系。这种现象的频繁出现其实正反映出摩崖石刻造像在年代上的不同，它们是在漫长的历史时期内陆续被凿刻在岩石之上，它们大多不是一次性的作品，而是日积月累，不断创作的结果，这样才会出现同一地点的造像内容不同，风格各异的现象。拉萨的药王山摩崖石刻可以算是藏区最具典型性的代表了。

二、药王山摩崖石刻

药王山位于拉萨市中心、布达拉宫西南侧。关于它古典文献中多有记载，“招拉笔洞山，布达拉西南，山峦起伏相连，中岭凿断，接石砌石塔，中通八道，山极陡峻，亦似平地突起，高二

里许，南邻藏江，山顶叠砌层楼，业医喇嘛居之。”药王山与坐落布达拉宫的红山原本是彼此相连的山岭，在拉萨的河谷平原上突兀耸立，即书中所谓的“山势起伏相连”。而它的“中岭凿断”似出现于吐蕃时期文成公主嫁入吐蕃之后，两山被中岭凿断后接砌石塔，这石塔一直是旧拉萨的城门，由此“中通八道”可通四面八方。“南邻藏江”中的藏江指雅鲁藏布江之支流拉萨河（藏语“吉曲”），山顶自吐蕃时期便建有层楼，世代居住的藏医喇嘛在此行医，因故此山名曰药王山。

药王山最早藏名称“角布日”，意为铁围角之山，吐蕃时期因山上开凿了著名的查拉路甫石窟寺，又称“招拉笔洞山”。药王山大致为东西走向，有东西两个山头呈“S”型。著名的查拉路甫石窟位于药王山东面的半山腰处，“业医喇嘛所居”，为西藏藏医学的发祥地，自然更是西藏的一座著名圣山。与其他神山圣迹不同的是这座不大的小山上，山上山下的岩壁上遍布各种佛教摩崖石刻造像和密布的六字真言及经文（图164），其数量不仅是藏区摩崖石刻之最，而且其历史之悠久，风格之多样，造像内容之丰富都是西藏之最，它以其整体上的恢弘气势成为藏区观光景点中的一个藏味十足的文化景观，也是我们认识藏区摩崖石刻的典型作品。

药王山漫山遍布的摩崖石刻大小不一，风格各异，所表现的内容也十分丰富，藏传佛教中的佛、菩萨、护法神、度母、高僧、大成就者等济济一堂。除了佛、神、历史人物及供养人外，还有狗、猿、牛、蛙、蛇、大鹏等动物形象，以及贡灯、供品、

“招拉”与藏语的“查拉”通（音译的不同），“路甫”为藏语“笔”之意译，是故《卫藏通志》中有“招拉笔洞山”之奇妙的组合（音译与意译的结合）《卫藏通志》卷三、山川，202页，西藏人民出版社，1982。

见张虎生《药王山摩崖石刻》，西藏人民出版社，1996年。



图 164 拉萨市内药王佛教摩崖石刻浮雕群像

圣碗、法器，特别是各种各样的佛塔，其间更有大量的经文咒语、真言文字。总之图案与文字，书与画、凿刻与涂绘相得益彰，相辅相成。一些画面显示出明确的层次感，主要神像的周围围绕着一些形体更小的神像，而这些更小一级的神像又会被密布的经咒文字包围得水泄不通，从而构成藏区特有的密集型摩崖石刻画面。不过药王山上绝大多数的画面看上去并没有明显的层次或情节，神像与神像之间往往并无关系，大多数造像是独立存在的，这就造成药王山摩崖石刻构图上相当松散自由的特点。另外药王山上的摩崖石刻就雕刻手法、造型感觉以及表现技巧而言，也显得参差不齐，有时差别悬殊。造成这种现象的原因只有一个

何周德、索朗旺堆《拉萨药王庙山摩崖造像浅说》，载《西藏研究》，1985年第4期。

——制作它们的作者技艺悬殊，制作这些摩崖石刻的作者既可能是很优秀的艺匠，也可能只是一般的民间艺人，有的干脆可能是不懂经营位置、不解造型构图的外行，总之具有明显的群众性艺术活动的特点。这些作品本身也是由各家各派乃至各人陆陆续续、不间断地开凿制作的结果，延续的历史时期很长，从事创作的工匠艺人也很多，也正因为如此，才可能形成这样一个多种风格并存、绝大多数造像彼此缺乏联系、作品水平参差不齐、但同时整体上又非常和谐统一、紧凑繁密的大型“艺术作品”来。

药王山摩崖石刻最突出的特点是它整体风格的形成经历了一个漫长的时期，其绵延的时间之长几近 1300 年，也就是说药王山摩崖石刻群的形成最终是在漫长的历史时期内不断积累、不断创新的结果。据藏文典籍记载，药王山最早的佛教造像始于吐蕃时期的查拉路甫石窟寺内的石雕，吐蕃时期药王山查拉路甫石窟寺外是否已经出现摩崖石刻造像，目前似尚不得而知，但至迟在后弘期早期摩崖石刻已开凿于药王山上的岩壁之上。这以后随着佛教文化在藏区的不断深入，药王山上摩崖石刻的造像数量也在不断地增多，那些潜心崇佛的工匠艺人们日复一日、年复一年、以坚强的毅力在露天简陋的工作条件下，不断地在药王山的石壁上增添着新的造像和经文真言，直至今日，我们仍能见到这样虔诚敬业的民间艺人们在药王山下态度虔诚、兢兢业业地凿刻着新的图像，金属工具与石头铿锵有力的撞击声不绝于耳，构成拉萨现代文化生活中一道难得的风景线。而类似于药王山这样一个始终处于开放结构，其艺术创作始终处于一种流动状态的“艺术作品”，大概在世界上也是独一无二的。

药王山摩崖石刻多施彩绘，它的制作原本是凿刻与涂绘并重，造像大小错落有致，虽然造像和经文在不断地增添，但整体效果却显得自由随意中井然有序，特别是由于色彩的配置凝重而又富于变化，更使药王山摩崖石刻在整体上有一种波澜壮阔、五

彩缤纷的气势与效果，多达 5000 余尊的大小造像的药王山摩崖石刻群与难以计数的经文咒语，使药王山成为西藏民间雕刻艺术的真正宝库（图 165）。

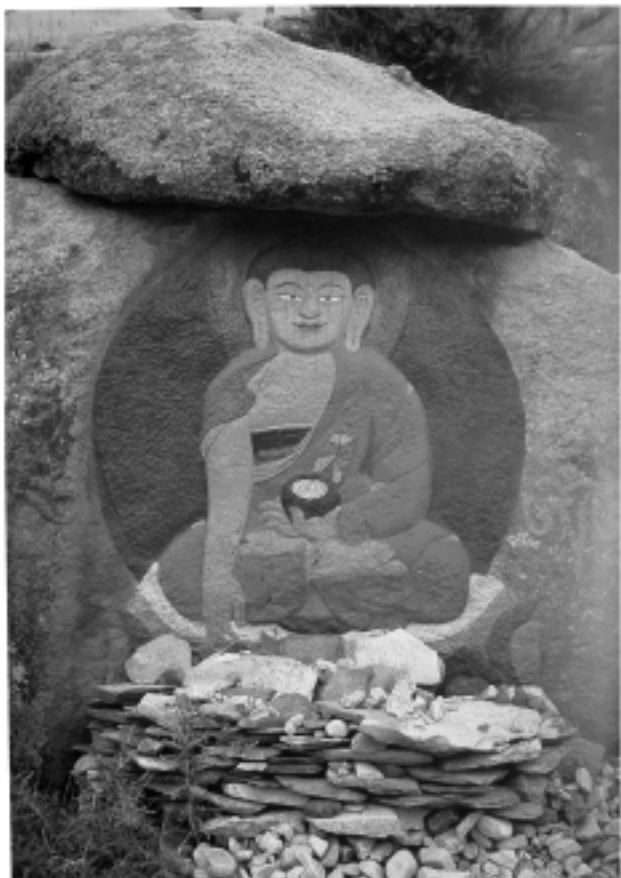


图 165 药师佛——药王山摩崖石刻

三、玛尼石刻

玛尼石刻是藏区民间石雕艺术的又一独特的文化景观，如果说摩崖石刻是巨型石雕，那么玛尼石刻更像是一种小型石刻，它们往往被刻在一些不大的甚至是非常不起眼的石片上。玛尼石刻衍生于玛尼堆——一种西藏古老的灵石崇拜的祭坛（图 166）。玛尼石堆的形成大抵源于藏区原始的自然崇拜和万物有灵的古老观念。在山口湖畔、田间地头、寺院佛塔、或是天葬台，凡是与

人们日常生活休戚相关的地方大都会堆有一个个石堆以寄托人们的敬畏之情。随着玛尼石堆的延续，玛尼石刻艺术应运而生。在西藏大凡属于藏区本土的艺术形式，如巨石文化、古代岩画、石雕石兽等都与石头有密切的关系，流传于藏区的古老传说也认为西藏绘画起源于石板刻画，可见艺术与石头的关系在西藏是一种特殊的亲缘关系。西藏多山多石，利用片岩石板作画极为便利，玛尼石刻这种艺术形式，也因此藏地渊远流长，经久不衰。



图 166 藏区的玛尼石堆与玛尼石刻

玛尼石刻是一种广泛流布于藏地的民间石刻艺术，在美术形式上，它属于融绘画与雕刻为一体的古老形制，其表现内容也相当的丰富。从表现内容上看可大致分为四大类别：第一，灵兽动物类；第二，兽头人身神灵——后转化为护法神类；第三，经文咒语类，主要是六字箴言及其他符号类；第四，佛、菩萨以及

韩书力：《圣山神湖之间 - 西藏雕刻艺术浅识》，载《西藏艺术》，（雕刻卷），上海人民美术出版社，1991年；张鹰：《西藏玛尼石刻艺术》，载《西藏民俗》，1994年第1期。

藏区的高僧大德类。在这四类中属于佛教文化内容的第三、四类应是较为晚期出现的题材内容，即为佛教文化传入藏地，并流行于民间之后的产物；而第一、二类则与早期的苯教文明乃至更早一些的原始自然崇拜有着千丝万缕的联系。不过在漫长的历史进程中，随着佛教文明对藏地精神文明与物质文明的逐步渗透，佛、苯及土著文化的彼此交融，最终完善了玛尼石刻这种藏传佛教美术的民间艺术形式。

玛尼石刻的镌刻手法十分丰富多样：有线刻、减地阳刻、浅浮雕、高浮雕、雕刻施彩、或纯以白描、或多种刻法相互并用，灵活多变，不拘一格，极具创造性。西藏的玛尼石刻有很明显的地域性。根据各地的造型特征又可分为三个类型：

1. 西藏东部地区的线刻

流行于昌都地区与那曲地区东半部。原料多选用鹅卵石块。艺术表现上吸收了汉地绘画的一些影响，镌刻以线刻为主，运用减地突出轮廓，构图巧妙讲究，注意细部刻画，线条表现尤其优美流畅。一般不施色彩，有种“白描”的效果。内容则多为鸟、兽头人身的护法神形象。石刻多置放于玛尼堆上。

2. 卫藏地区线面结合式的浅浮雕

流行于中部地区。一般取材于板岩。技法以浅浮雕为主，同时注意线刻、减地阳刻诸手段的有机结合，手法灵活多样。造型突出动态，刀法热烈有力，造像多施彩色，追求一种鲜明而强烈的效果。内容除佛、菩萨像以外，为多高僧大德或著名历史人物的表现。卫藏地区的玛尼石刻一般被置放在寺院佛塔之中。

卫藏样式中又以拉萨、山南、日喀则、江孜、定日的玛尼石

郭周虎：《西藏玛尼石刻造像初论》，载《南方民族考古》第4辑（西藏文物考古专辑），四川科学技术出版社，1991年。

郭周虎：《西藏玛尼石刻中的兽首人身像》，载《文物天地》，1990年第6期。

刻最有特色。拉萨地区的玛尼石刻具有一定的综合性，手法多样、内容广泛、刀法娴熟洗练、多精美之作。山南地区的玛尼石刻应该说是最具古老的传统，吐蕃时期这里便有过一些值得注意的摩崖石刻，其中又以桑耶寺的高浮雕玛尼石刻显得尤其出色，造型稳健而多施彩绘，效果比较强烈。后藏地区的玛尼石刻则更具有藏地地方特色，似与各个地方画派有联系，日喀则扎什伦布寺的石刻刀法铿锵有力，形象简约厚重；江孜的石刻繁密复杂，线条强烈而遒劲；定日石刻自由奔放，野逸原始，极富民间趣味，为西藏玛尼石刻中难得的精品（图 167）。



图 167 四大种神——玛尼石刻

3. 西部阿里地区的卵石剔刻

西部样式流行于阿里地区以外，还流传于藏北羌塘的北部地区。材料多选用较好的河卵石。镌刻技法以减地阳刻为主，构图均衡稳健，线条细腻婉转，人物形象特别有种娴静安祥。石刻内容丰富全面，几乎等同于佛教之百科全书（图 168）。其放置方

法亦很独特，或置于塔内，或排列在玛尼墙上。阿里古格王宫遗址中的玛尼墙长达数十米，上面布满玛尼石刻，可谓一大奇观。另外，阿里的玛尼石刻一般都是 17 世纪以前的遗存，它们也理应属于古格艺术流派的一个重要分支。



图 168 西部阿里的玛尼石刻

上述东部、中部、西部玛尼石刻的三大类型可谓三足鼎立，各有千秋。构成丰富多彩的玛尼石刻的艺术世界。

玛尼石刻在藏传佛教美术中地位独特，意义非凡：首先，它极具本土特色、民族特色。与藏传佛教的其他艺术形式相比，玛尼石刻是源自藏地本土的、一种融雕刻与绘画为一体的相当古老的艺术表现形式，至今我们仍能在其丰富的造型语言中感受到那种强烈而又古朴的原始气息。其次，它极具民间艺术的性格。玛尼石刻虽然以佛教艺术内容为主，却是区别于经院式正统艺术的

民间艺术类型。它的作者绝大部分是民间的艺人。无论是画面的经营位置，还是形象的塑造都不受经院式造像度量的束缚，从而使其想象力、表现力都获得了更大的活动空间，唯此才得以创造出大胆生动的图像，表现出鲜明而强烈的特色。再次，它极为丰富多彩，洋溢着活泼的生命力。它根植于本土，根植于民间，具有很强的生命力，它不是冰冷的复制，而是有血有肉的灵魂的跃动，它以千人千面的姿态出现，显示出个性的魅力，同时整体上又能充分地传达出那种扎根于民族精神土壤而后发的民族灵魂的呐喊与欢悦。

第二节 泥塑及木雕

一、“擦擦”

说到袖珍型雕塑，藏区还有一种极有特色的小型泥塑佛像，藏语一般称其为“擦擦”。“擦擦”系藏区一种小型的脱模泥塑，直径多在10~50厘米之间，形状有圆形、三角形、还有长方形或椭圆形，雕塑手法有高浮雕、浅浮雕、甚至还有一些圆雕，内容包括佛、菩萨、护法神、度母、高僧大德或阎王等人物，以及佛塔、咒语经文等，为一微型的藏传佛教的神龛世界。“擦擦”多与玛尼石刻、风马旗等相伴，经常出现于佛塔内、神山圣湖边、玛尼石堆或转经道旁。

“擦擦”一般以细黄泥为原材料，经铜范木模压制成形后，进行风干或烧制而成，也有的最后还要进行一番敷色施彩。寺院监制的擦擦背面一般还镶嵌几粒青稞或一抹藏香。成批的擦擦制

张鹰：《西藏脱模泥塑》，人民美术出版社1994年；又见张鹰《西藏“擦擦”艺术》，载《西藏民俗》，1994年第3期。

成后要请活佛为其诵经开光，以增强这些擦擦的神性。擦擦的制作者多是一些游僧或贫穷的信徒，他们在宗教圣地或转经道上虔诚的制作擦擦，过往的行人则以布施钱财或食品换取擦擦，他们制作擦擦既是一种功德行为，也是一种谋生的手段。由于擦擦的制作过程简易，成本低，价格也比较低廉，因此愈到后期，擦擦的数量愈见其多，式样也在不断地增多，并且遍及藏区的各个角落。

擦擦最早源于印度，义净的《大唐西域求法高僧传》卷下《南海寄归内法传》曾记述过印度的“拓模泥像”，《元史·八思巴传》也记曰：“尝以泥作浮屠，或十万或二三十万，名曰‘擦擦’”。“擦擦”（tsha—tsha）为藏语对梵文 sa—chaya 的译音。梵文原意为“真相”或“复制”。擦擦由印度传入藏区大抵正是在西藏后弘期早期，且与印度高僧阿底峡大师入藏传教有关。早期的擦擦为比较典型的印度美术风格，最早的擦擦以佛塔为主，有天降塔、门塔和菩提塔，塔的周围一般还都有《般若波罗蜜多经》的经咒，这些早期的擦擦多发现在阿底峡大师驻锡过的寺院内，如阿里的托林寺和卫藏地区的察叶尔巴寺。早期擦擦因模具比较粗糙，胎泥易于外溢，边缘也不太齐整，另外早期擦擦的材料多采用红色陶土。

不久藏地亦开始制造擦擦，擦擦所表现的内容也逐渐由单纯的佛塔向表现神像转移，藏文拼写的梵文也由藏文的六字真言所取代。元朝时西藏与中原王朝交往甚密，擦擦也大量流入内地，特别是杭州、北京的藏传佛教寺院，如杭州宝成寺、北京妙应寺白塔、北京故宫慈宁宫之咸若馆内均收藏有这类擦擦。

擦擦因为直接从印度传入藏区，因而与摩崖石刻造像，尤其

是与玛尼石刻造像的风格相比较，擦擦的艺术风格显然与印度的造像风格更为接近，舶来的味道更为明显（图 169），特别是在早期阶段，造像多丰乳细腰大臀者，半裸佩璎珞饰环，造型有明显的南亚特色。早期擦擦中，西部古格的擦擦颇有特色，其风格与西部美术样式相一致，稳健丰腴而又典雅精致（图 170）。后藏地区的擦擦则古朴强劲，透着内在的生命力。后期的擦擦逐渐渗透西藏本土的艺术观念与性格，也许是因为后期的大批量制作，造型的感觉不免流于纤弱繁琐。



图 169 早期西部地区观世音菩萨“擦擦”



图 170 西部“擦擦”《金刚勇识》

擦擦一般是用来供奉神灵的。用来供奉神灵的擦擦，其供奉的方式与地方亦有所演变，最早是存放在塔中的，这种习俗起源于印度石塔腹内存放圣物的风俗，其实西藏早期的擦擦也确实主要存放在佛塔的肚内。西夏黑水城佛塔遗址中便发现大量擦擦，这些都属于11—14世纪期间的早期擦擦。后来藏区的人们在神山圣湖或转经道上修建了一种专门用来存放擦擦的小屋，人们通常称这种小屋为“擦康”（“康”为藏语房屋之意），意为“擦擦神殿”。在西藏民间还专门修有供乡民们转经用的“擦康”，多建在村头路边或寺院附近，供乡民们转经用的擦康，其周围还

陈炳应：《西夏文物研究》，宁夏人民出版社1985年；又见史金波：《西夏佛教史略》，宁夏人民出版社，1988年。

会镶嵌上玛尼石，或安装上转经筒，让乡民们围绕着它们转经祈祷。这类擦康最长者有的可长达数公里，十分壮观。拉萨药王山周围的转经道上经常能看到一些颇简陋的小白屋，那是一些有钱人家出资修建的“擦康”，一遇下雨，这些小泥屋很容易被损坏，但不断会有人建造新的“擦康”。

用来供奉的擦擦往往是些普通的擦擦，常大批制作，有一种供人们随身携带之用的擦擦比较昂贵，这种擦擦叫做“布擦”。它们是在高僧大德圆寂后，用浸透了其法身血水的盐巴再和上药物、泥土制成的擦擦，“布”在藏语原指“法体”之意，据说这种布擦具有护身符的作用，随身携带这种擦擦可抵挡一切邪恶灾难，保佑人的平安。但这种布擦极为名贵，非凡人所能获得，一般只有大师的亲属和达官贵人才可能有此殊荣。另外还有一种药物擦擦，由珍珠、玛瑙、藏红花等与泥土合制而成，携带它们也有防病治病的效果。

西藏的小型佛教雕刻的种类很多，材料可以是金属、木头、泥塑和石刻，石刻中最重要的是玛尼石刻；泥塑中“擦擦”最具代表性；金铜雕刻应用得更为广泛，工匠们经过一番敲敲打打，小的佛像或动物饰物便会栩栩如生地出现在我们面前，另外西藏还有不少的骨雕，它们有的表现的是佛教方面的内容（图 171），也有表现其他内容，但主要都用于民间装饰，如首饰等物。西藏的木雕运用的范围更加广泛，建筑上的门楣、柱头、窗框以及木制家具上都会雕花镂纹，早期寺院里的门楣上，方寸之间便能雕镂出复杂的故事情节（见大昭寺主殿的门楣木雕图案，另外西部的



图 171 骨雕金刚橛

一些早期寺院里也保存了这样精湛的木雕)，西藏的木雕拥有深厚的传统，这一点从下述的经书板木雕和“风马旗”木版雕刻便能体会到。

二、经书板木雕

藏传佛教原本是非常注重佛教经典的，自佛教传入之日起，吐蕃便开始了大规模的译经工作，前弘期的译经活动主要以桑耶寺为主，为了使译经更加规范化，公元9世纪初还专门进行了藏文的厘定；后弘期的译经和经典的整理，大藏经《丹珠尔》、《甘珠尔》的编辑都是藏传佛教文化中极为重要的内容。重要的寺院要组织人员雕刻经板，重要的经书还要用纯金粉抄写，印刷或抄写完毕后，经文的封面和封底需要用两块木板夹牢，再用细软的牛皮绳与铜扣系紧，这两块用作封面和封底的木板上，通常要雕刻上精美的图案，于是作为封面和封底的经书版雕也就应运而生了。

经书板雕刻显示出藏区木雕的优秀传统，与玛尼石刻与“擦擦”等一些基本以单独造像为主的小型雕刻相比，经书板虽然面积不大（条形），但却往往表现了繁缛复杂的画面，其雕刻以精细缜密为其特色，能在极有限的空间里精确而艺术地表现出丰富的情节，佛像的庄严、佛龕的华丽、花卉卷草的优雅，构图讲究，繁密而不呆滞，齐整而又富于变化，大小对比，上下配合，疏密得当而又饱满精细，端庄和谐而又充满活力（图172）。经书板的雕刻工艺十分精巧，它虽然属于微型雕刻，但却代表着西藏木雕的最高水准，这也许与从事经书板雕刻的艺匠相对专业化程度有关，一些重要的寺院都有专业雕刻师从事这项工作，艺师们兢兢业业，不厌其烦地从事着这一神圣的工作，其敬业精神和耐心细致很让人敬佩。



图 172 如来佛经护经板浮雕

三、“风马旗”

大凡到过藏区的人都会对树枝、屋顶、路边的佛塔或桥头堡等地方一串串、一排排在风中飘舞着的五彩缤纷的小旗留下深刻的印象，它们或条状、或方形、上面印刷着经文或图案，或被有序地系在树枝上，或用长长的绳索系成一串，或拴系在屋顶的旗杆上，特别是在与神山圣湖有关的山口或桥头，或是寺院圣地的外面，都会有它们的出现，它们犹如一道道的彩虹在风中飘荡起舞，成为藏区一道很引人注目又别具一格的风景线。这些彩色小旗便是“风马旗”（图 173）。

“风马旗”藏语“隆达”（rlung - rta），“隆”为风之意，“达”为马之意，汉语取其意译，曰“风马”。根据其物的作用或功能，汉语又称经幡、祭马或禄马等，俗称为风马旗。风马旗一般为正方形或长条形的五彩布幡或纸幡，尺寸在 10 ~ 60 厘米之间不等，所谓五彩指红、黄、蓝、绿、白五色，它们分别代表着金、木、水、火、土这五行。风马旗上的图案通常是由木刻版



图 173 拉萨市中心药王山石刻前的“风马旗”景致

(也有少量石刻版) 捺印而成。

风马旗，顾名思义，自然与马相关。风马旗的形成可追溯到吐蕃时期，最初是由绘有魂马图像的送祝幡旗演变而来，这种习俗又很可能源于吐蕃苯教仪轨中的祭马习俗。在敦煌发现的吐蕃文书中有一定数量的苯教仪轨写本，其中传达出马在早期吐蕃人宗教祭祀活动（特别是丧葬仪式）中占有重要地位的信息。公元781—848年正值吐蕃对河西地区的占领时期，随着内地阴阳五行观念和内地木版纸画的流入吐蕃，逐渐形成了藏地的风马旗。

风马旗的图案虽然存在着地区的差别，但各地所传达出来的基本观念却大体一致，即图案的正中央总是一匹奔腾的宝马，

韩书力：《西藏风马旗》，人民美术出版社1994年。

谢继胜：《解开“风马”之谜》，载《西藏科技报》1991年11月10日第4版；11月20日第4版；又见王尧、陈庆英主编《西藏历史文化辞典》中的词条“风马”第83页，西藏人民出版社·浙江人民出版社联合出版，1998年。

“风马”一词的来源即缘于此。宝马在风马旗的五行观念之中代表正中间的“土”，马背上通常驮有佛、法、僧这佛教中的三宝。图案的四个角又分别绘有代表着金、木、水、火的四种动物：右上角为鹰或大鹏鸟；右下角是狮子；左上角为天龙；左下角是老虎。其上下左右中这五种动物的安排所遵循的是阴阳五行相生循环的规律，看似普通的风马旗实为一阴阳太极图，反映的是高深玄妙的哲学思想。风马旗以五行阴阳相生循环的寓意，象征着宇宙万物的生命运动的规律，所反映的也是与人及事物的气数、命运相关的内容，因而风马旗的基本寓意象征着天、地、人、畜、稼的祥和兴旺，人们之所以要系挂风马旗，目的也是为了祈求人生、家庭、社会的平安与繁荣，是对未来人畜兴旺、生活美满的祈盼。

风马旗有时又等同于旌，等同于屋顶的祭神台或山顶的神山垛，人们认为在风中飘舞着的风马旗具有通神的作用，因此人们常在屋顶或山顶遍插风马旗，以表现人们对山神的敬畏之情。另外如果遇到活佛或尊者圆寂，家家户户还须将房顶上的风马旗斜置，以示哀悼。卫藏一带的河谷农耕地区，多在藏历年的初三那日在屋顶村头插挂风马旗；藏东康区的风马旗与佛教信仰联系得更为密切，当地的艺匠们常常会把佛经印在长约数丈的宽幅幡布上，然后将它们系在长杆上，像旗帜一样竖立起来，五六个一簇，如同飘扬着的旗帜，十分壮观；藏北及甘青牧区在藏历年每年四月祭祀山神时，还要将风马旗系在箭杆上，插入石垛上，同时将印有风马图案的纸画从山顶向下抛撒，纷纷扬扬如雪花飘落，当地人称之为“放风马”。

从艺术角度看，风马旗为比较典型的民间版画形式（图174），它的内容实际上是佛苯两种文化融合后的产物，其最早的起源与藏区古老的苯教文化密切相关，自佛教文化传入吐蕃后又逐渐与佛教文化相融合，如宝马背上驮着的佛、法、僧三宝，不

过“祭马”本身确实是苯教文化的一个古老而重要的命题。在漫长的历史进程中，风马旗这种艺术形式虽然相当古老，却得到了顽强的保留，显示出民间艺术强劲的生命力。



图 174 “风马”木刻版画

风马旗这一艺术形式流布的地区很广，流传的时期也长，它的风格也具有比较明显的地区性。拉萨地区的经济以农耕为主，这里的文化也有安土重迁、稳定规范的特点，这里风马旗的雕版印刷大都集中在郊县的几家传统作坊和一些大寺院中。风马旗的形制与风格比较规范统一，画面富丽庄重，严谨而缺少变化。后藏地区的风马旗颇有传统根基，班禅大师的驻锡寺扎什伦布寺和一些古老而著名的寺院，诸如萨迦寺、白居寺和夏鲁寺等均保存有极好的古版，这些寺院的风马旗雕版甚为珍贵。后藏还有一些真正具备生动活泼特色的风马旗往往来自于民间乡野，民间艺人们的创作自由洒脱，不拘一格，他们刀下的动力图案也显得轻松自然，生活气息浓厚。藏北牧区的风马旗则特别能体现出牧业文明特有的粗犷雄强的阳刚之气，这里的艺术家们对马有独到和本能的理解，宝马在他们刀下神采飞扬，矫健轩昂，整个风马旗的造型也更能摆脱固定的模式，大刀阔斧，不拘一格。藏东地区山

高水深，这里的风马旗对于信徒们来说似乎同样是需要顶礼膜拜的偶像或圣物，因而风马旗的创作也被格外地看重，被赋予了更重要的意义。藏东的风马旗创作有支相对稳定的专业队伍，艺人们也把他们全部的心血与精力奉献给这项功德事业。因此藏东地区保存着藏区中最具特色和最具震撼力的巨幅风马旗，艺匠们用一块或数块雕版反复印刷出数丈长的风马旗，白布上的印色为赭色或黑色，显得凝重而强烈。

四、“多玛班丹”

如果说经书板木雕尚属于比较正统的经院式艺术，那么同样为木版雕刻的“多玛班丹”则更有种民间艺术的趣味，其艺术根源当从藏区古老的苯教文化追寻。多玛班丹是一种凹刻的糌粑木模，用这种木模做成的糌粑成品实为一种祭神用的供品，“多玛”原为祭祀用供品之意。祭神用供品大抵在藏区很早便开始了，史书上记载，吐蕃时期的苯教在祭祀活动中多以马、牦牛、羊、狗、猿等动物作为祭品，重大的祭祀活动还可能使用人殉，“赞普与其臣岁一小盟，用羊、犬猴为牲，三岁一大盟，夜肴诸坛，用人、马、牛、闾为牲，凡牲必折足裂肠陈于前，使巫告神曰：‘渝盟者有如牲’”。后来藏传佛教文化一方面继承了苯教的仪轨仪式，同时也对其进行了改造，将苯教大量而又血淋淋的杀生献祭的祭祀仪轨改为以麦塑替身，多玛班丹即是用糌粑面做成的各种各样的供品的木模。

就多玛班丹的雕刻看，首先需要弄明白的是它们表现些什么；其次更要关注它们是如何表现的；前者指内容，后者指形

韩书力：《圣山神湖之间——西藏雕刻艺术浅识》，《西藏艺术》（雕刻卷），上海人民美术出版社，1991年版。

《新唐书·吐蕃传》。

式。其实这是所有艺术表现都会遇到的问题，只是多玛班丹在这两方面的特点十分突出。多玛班丹所表现的内容十分丰富，有各种动物、人物、兵器和法器，其中最有意思的部分是它的人物表现，它的人物系列中有农人、士卒、巫师；国王、大臣、僧人；也有女鬼、饿鬼、阎王；它们的服装有的就是当代生活的写照，而有的则是完全凭空想象出来的，特别是一些兽首人身的巫师形象，让我们联想到古代岩画中那些鸟首人身的苯教巫师。大量的动物形象的存在是多玛班丹的另一个特点，动物中多牛、马、羊、鸟、蛇和龙，另有日月等符号。仔细分析多玛班丹所表现的内容，不难发现它所表现出来的内容似并不属于佛教文化系统，或者说佛教文化色彩并不浓厚，这点在西藏的民间雕刻中也是很有特点的。我们所接触过的民间雕刻，无论是摩崖石刻、玛尼石刻，还是“擦擦”、经书板雕刻，它们所表现的内容均以佛教文化内容为主，人物也多是佛、菩萨、金刚、度母、高僧等形象，当然它们的内容虽然以佛教文化为主，但在表现方法上显示出不同于经院式雕刻的自由度和民间艺术特有的“拙”和古朴，因而它们属于藏区的民间艺术范畴。然而多玛班丹似乎具有更为特殊的性质——它们所表现的内容并没有被佛教文化所垄断，仅就这一点而言，它已显示出与其他民间雕刻艺术门类的不同，很显然，它与苯教文化的关系更为密切，这点并不奇怪，因为多玛班丹原本是祭祀仪轨时使用的供品，而藏区的祭祀活动多出自苯教的习俗。一千余年来，佛教文化最终渗透到藏区社会意识形态的方方面面，但在一些不甚起眼的角落里，还保存着藏区相当古老的思维方式和形象，多玛班丹便是其中一个比较典型的例子。

其次是多玛班丹的艺术表现也很有特点，多玛班丹的木雕艺术可能是最能让我们联想到西藏古代岩画的艺术表现形式，西藏岩画不仅是一种民间艺术形式，更是藏区古老的艺术形式。观察

多玛班丹的艺术造型，我们不难看出它的不少形象在表现特征上都与古代岩画相似，特别是动物通体凿刻的表现，人物重大体，抓大势的感觉，不少人物既不是由线条构成的，也不是由块面构成的，而是块面与线的结合（图 175），这些都反映出多玛班丹在基本的形象思维上承袭的是藏区最古老的艺术传统。另外，多玛班丹多采用符号系统，其中有不少原始的符号，如日月或器皿符号，但另一方面又吸收后来的佛教文化的法器符号，这种以符号作为表现内容的艺术形式也显示出其古老的渊源。再者，多玛班丹形象中那些活跃着的，甚至显得有些喧闹的人物或动物世界里，我们更能感受到一种生命的循环，一种生生不息的热情，西藏艺术在本质上、在根底上对于运动感、热烈而喧闹的形象和气氛情有独钟。寂静原本不是它的本质特点（是佛教文化传入后对其文化的影响），运动和舞蹈、鲜艳而强烈的色彩、热情奔放才是它真正的特点，也正因为如此，愈到近代，西藏本民族艺术样式愈是走向成熟，其艺术也就愈朝着运动的、热烈的、欢悦的方向发展，而民间雕刻带给我们的美感往往正是这种带有野性的、蓬勃的、生命的运动感。



图 175 （左图）多玛班丹木刻版；（右图）木刻版上的各种图案

第三节 西藏的面具艺术

与多玛班丹木刻相映成辉，但比多玛班丹影响更大，并同样拥有古老传统的还有西藏的面具艺术。严格地说，面具艺术的材料并不仅限于木料，在西藏可用于面具的材料很多，有皮、木、铜、泥、漆、布等不同的材料，一般认为皮制的面具出现得较早，《汉藏史集》里曾提到用犀牛皮制成的面具，早期似还出现过石刻的面具。泥和漆是面具制作的主要材料，它们的成本比较低，金属面具多为用薄铜皮敲制而成的，有时还会在木制面具的某些部位包工铜皮以增强效果。

面具，藏语称之为“巴”，大致可分为跳神面具、悬挂面具和藏戏面具三个类别，其中跳神面具和悬挂面具属于宗教范围，出现得较早；跳神面具藏语叫作“羌姆”面具，是用于宗教性神舞时的面具，悬挂面具主要是悬挂在神殿经堂里，让百姓们供养膜拜的偶像面具，这两者从内容到形式都很接近，属于西藏大五明中“内明学”的佛教密宗文化范畴。藏戏面具出现于明代，并在明清两代得到长足发展的面具艺术类型，它以前两者为基础，特别是以跳神乐舞中的面具艺术为基础，成为一种以说唱、音乐、舞蹈等形式来表现故事、传说、神话等文学内容的戏剧用面具（图 176），它们在西藏文化中属于西藏小五明学中“戏剧学”的范畴。

面具艺术无疑与苯教仪轨文化有着深刻的联系，不仅如此，它的古老甚至可能更早于苯教，藏区最早的面具也许应该算是曲

叶星生：《西藏面具艺术概述》，载叶星生编著的《西藏面具艺术》（中国民间美术丛书第3卷）第1—8页，重庆出版社，1990年。



图 176 (左) 跳神面具；(中) 藏戏面具；(右) 悬挂镇魔面具

贡墓葬遗址里发现的猴面和鸟首，这些动物面具很可能反映的是曲贡人的祖先崇拜意识；在古代岩画中我们可以见到鸟首人身的巫师在舞蹈，巫师戴着的“鸟首”很可能也就是一个面具；很显然，面具在藏区出现的时期应当是非常早的。至少在吐蕃时期的土风舞乐中面具艺术已相当流行，史载松赞干布时期，吐蕃王朝在制定文字和法律后举行的盛大庆典活动上，人们“戴上假面具，装扮狮、虎、牛、狗”载歌载舞，可见，远古时期的巫教仪轨、拟兽舞等傩文化是西藏高原面具艺术产生形成的真正土壤。公元 8 世纪莲花生大师入藏传教时又以密宗佛法降伏了大量苯教神瘡，在桑耶寺建成时，莲花生吸取了西藏早期的土风舞、拟兽舞，结合密宗的瑜伽部、无上瑜伽部的金刚神舞，创造了密宗的羌姆（跳神）面具舞蹈。公元 10 世纪以后，这种“羌姆”更多地与苯教仪轨融会贯通，遂发展成羌姆与藏戏两种舞乐形

王仁湘：《拉萨河谷的新石器时代居民——曲贡遗址发掘记》，载《西藏研究》1990 年第 4 期。

在西部阿里日土发现的岩画中发现几例鸟首人身的巫师，他们或做法事；或在舞蹈着（祭祀活动的一种体现）；特别是在日土任姆栋岩画点发现的那幅“血祭”图里，有若干位鸟首人身的巫师围绕着一个母鱼在舞蹈着（见侯石柱《西藏考古大纲》第 119 页图五五，西藏人民出版社，1991 年）。

式。显然，面具艺术实在应是藏区诸多民间雕刻艺术中最古老的一种，它与藏区远古的傩文化有着密切的关系，反映出早期远古时期图腾崇拜的特点；在后来的历史时期里它又历经苯教文化时期，以及更后来的佛教文化时期，面具这种艺术形式非但没有消失，反而在跳神与悬挂的基础上又发展出了藏戏的面具艺术类型(图 177)。



图 177 藏戏罗刹面具

从思想根源上看，面具艺术虽然反映出其佛苯融合的文化特征，但它根植于苯教的或更古老的宗教文化的土壤。远古时期的一些艺术形式已被历史的时间磨蚀掉了，许多遗存也早已消失殆尽，面具艺术很可能是能够保存下来的少有的艺术形式，它们具有绵长而又坚韧的生命力，始终活跃于民间宗教活动中，不仅如此，它们还成功地渗入到正统的经院文化之中，悬挂式面具与跳神

面具现均流行于各大寺院，拉萨市北郊的色拉寺保存着许多悬挂面具，而萨迦寺则拥有更为古老和更具有本土特色的面具作品群。

正是因为面具艺术所具有的古老性格，西藏面具又是我们今天认知西藏神灵的重要途径，甚至是条捷径，自远古到如今西藏高原经历了各种文化时期，诸多种宗教文化相汇交流融合，特别是佛苯融合后的藏族社会已产生并积累了大量的神灵，这个神的家族如此庞大繁杂，以至我们很难理顺理清，不少神灵

消失在历史的长河中，随着社会的需要又增加了不少新的神灵……，但在面具艺术中我们会遇到许许多多正统佛学系统中无法查寻到的小鬼游魂，地保阎罗。西藏面具所表现的实际上正是一支西藏地方神灵的队伍，一支在西藏漫长历史过程中逐渐形成的庞大的众神队伍。在这支体系繁杂、数量众多的神羣队伍中，首先出现了大量的动物神（远古时期的图腾崇拜的残存）；有众多的苯教神羣（苯教文化的保存）；接下来是神格很高的佛教诸神的化身（密宗文化的显现）；还会有众多的鬼神、地方保护神、大量的美丽的或是丑陋的女神，但更多还是恐怖愤怒的女神，以及各种各样有着特异功能的神的侍从等等……这样一支庞大纷杂的神羣队伍的存在，虽然反映出佛教文化对它的影响，显示出佛苯融合的特点，例如密宗佛的化身像在这支神羣队伍中具有较高的神格便是例证，但苯教神羣的大量存在实为西藏面具的一个重要特点。

其次西藏土著文化中关于灵魂不灭、灵魂游离、灵魂附体等古老的观念，也是支撑着土著神队伍结构的基本因素，正是这种观念造就了这支神羣队伍的开放性的结构，众神家族中不仅保存有大量早期、中期甚至是后期的神灵，而且它还可以不断地往里增加新的神羣，一些不安分的灵魂也可以转变成新的神灵，成为一方的保护神，例如神灵队伍中的“介波”神，这类神既不是印度佛的化身，也不是原苯教中的护法神，他们原本是现实生活中的人（通常是些有很高学问的僧人或西藏地方政府中的重要大臣），他们死后阴魂被佛法超度，“转世”成为一方的护方神。如供养在色拉寺内的娘热介清，便是色拉寺的保护神，传说他生前是色拉寺一位很有学问的僧人，后在去藏东的途中淹死在河里，他死后阴魂不散，人们在康区为他的游魂修建了一座寺庙，但他的游魂还是附在一神巫的躯体上返回到色拉寺，经过超度遂成为色拉寺的保护神，他的面具就是按照真人的相貌塑造的，与

马头明王、班丹拉姆、贡布等重要的护法大神们并列悬挂，受四方百姓的顶礼膜拜。

在西藏的面具艺术中，跳神、悬挂面具的历史更为悠久，藏戏面具则是后期的一种衍生物。它们的功能不同，也就具有不同的特点，一般而言，悬挂与跳神面具的主要功能是祛邪除妖，保佑平安，无论是外在的敌人（外来的破坏者或是兴风作浪的妖魔）还是内在的敌人（人本身的无明魔障），诸神都以恐怖威猛的愤怒相予以恐吓威慑之。而藏戏面具会更多地考虑到剧情的需要和人物性格的刻画，由于藏戏主要表现人间的生活故事，藏戏面具更不可避免地更生活化和现实化，愤怒相的面具相对减少，相反增加了一些滑稽相，如藏戏面具中的“阿扎尔”，笑口常开成了它们的重要特征，它们在藏戏中主要起到插浑打科、调节气氛的作用，西藏社会中各种人物也更多地出现在藏戏面具之中，藏戏面具因为戏剧的特殊性又为西藏的面具艺术增添了很多新的特征。

总的来说，西藏面具艺术的共同特点表现在如下一些方面：

（一）以神的愤怒相为主，特别突出众神的愤怒威猛的性格特征。面具的面相一般呈长方形或方形，女神的面相略圆形，但像班丹拉姆的面相仍是棱角分明，面相上的轮廓硬直有力。三目圆瞪（额头上又开天目一只），眉毛倒竖，头发卷立，有怒发冲冠的气势，眉发须胡皆作赤色或黄色，如火焰燃烧般的感觉。龇牙咧嘴，似在怒吼，时常还会露出一对尖锐的獠牙，总之面目狰狞，威猛可怕（图178）。喜用骷髅作为装饰，头戴五骷髅发冠，如果是女神班丹拉姆还会口衔活人，右耳饰狮环，左耳戴蛇环，服饰以人皮、虎皮为美，佩挂人头念珠……佛教密宗中原多愤怒尊，面具基本遵循佛教密宗忿怒相之规范，比较而言，倒是苯教

神灵的表现特别具有想象力，更富于夸张的性格。

(二) 多动物神，动物神的表现也很有特点。庞大的动物神队伍中有牦牛、马、羊、狗、鹰、鸟等与藏族日常生活关系密切的动物，不仅悬挂面具中多动物尊，跳神和藏戏中也常出现动物舞蹈。例如萨迦大法会上的“玛索尔玛”羌姆神舞中有牛、羊、狮、鄂鱼的四兽舞；江孜白居寺内“屯康”神殿里悬挂着由60余个兽头、鸟头面具组成的动物保护神大军，它们已成为密宗金刚



图 178 西藏跳神面具

橛本尊多吉雄鲁和明妃柯金丹德的部众与护法；藏戏中更是频频出现牲牛舞，热烈奔放，气势磅礴，藏戏的开场戏还要按照“西藏歌音七品”的音韵模拟各种动物的吼叫声。面具除了直接表现动物神外，我们还可以注意到这样一个特点，那就是不少愤怒尊的面目实际上更接近动物，或者说更有种兽性。如山南桑嘎古寺中的六臂怙古护法神的随侍和地癘，面目上隆起一陀陀结实的肌肉，张着血盆大口，其面目介乎于人兽之间，模样十分凶狠；该寺的红色及黑色狮面空行母更集中地体现出这一特征，凶猛愤恨的面目有很强的兽面感，面部较短，嘴部向前凸出，使女神的脸看上去更像一头威猛的狮子，很有力量感，更增强了面具的狰狞与凶狠的效果。另外在藏戏面具中特别善于使用毛发，毛发本身也是动物神的特点之一。

(三) 色彩的力量。面具艺术比较直接体现出藏族民间美术对色彩的理解，色彩表现的特点是纯、浓、重。纯是色彩常采用

原色，如红、黄、青等，纯度很高的同时有种响亮明快的效果；色彩重而且浓烈，黑色、红色、白色或黄色等对比强烈，黑色面孔上红色的燃烧般的毛发，再配上圆瞪的双目和獠牙，效果自然会是相当强烈的。

第九章 清代西藏的绘画（上）

第一节 清代西藏绘画艺术通论

一、清代绘画艺术的变革

如果我们将一幅中世纪早期（12—13 世纪左右）的唐卡（图 179）和一幅近代（18 世纪左右）的唐卡（图 180）放在一起进行比较，也许会有一个重大的发现：中世纪绘画与近代绘画其



图 179 12—13 世纪
大日如来佛唐卡



图 180 18—19 世纪
佛传唐卡

实属于两个不同的艺术体系——前者是在印度佛教美术理念影响之下形成的一种艺术模式；后者则是西藏自己的艺术模式，它们之间的差别如此明显，以至于会让人感觉到在两者之间曾经所发生过一种革命性的质的变化。但是，将“革命性”这类带有本质的或激烈的变革涵义的词汇用在西藏艺术史里似乎并不确切，因为西藏美术具有很明确的传统继承性格，这种传统继承性格表现在两个方面：首先，作为一种宗教艺术，西藏的图像学是以其宗教教义为基础的，也就是说，所有的图像都有其理论上的依据，因而不允许在图像学上有个性的发挥，特别是为了保证图像的神格与神性，个体的创新同样在理论上也是不被允许的，某种意义上讲，大的变动或变革也是缺乏条件的。其次从西藏美术史的发展看，西藏美术从来不是反传统的突变，它的发展总是基于一种循序渐进的方式，渐变虽然始终存在（艺术随着时代而嬗变），但骤然的变动却是很少见到的。观察那些年代相近的寺院艺术，不难发现它们之间总会是存在着明显的联系，后者通常总会是对前者艺术样式的某种延续，当然在延续的过程中又会不断地增添着某些新的因素——这种方式也就是我们所谓的继承中有所创新。在西藏美术史里，继承与创新总是这样相辅相成，几乎很难见到截然不同的两种样式同时出现在一个相近的时期内。然而这种不断地积累着的变化最终是会使量变走向质变，于是当西藏艺术史进入到近代后，一个几乎是崭新的绘画体系便悄然形成。当人们再转回头来观看早期的唐卡时，才会发现近代的唐卡与早期的唐卡绘画已是大相径庭，它们的不同不再简单地表现为细节上，而几乎是整个绘画观念的不同了。

前面我们已经简单地为它们作过一个界定，称中世纪的的绘画为古典主义艺术风格；而将近代的绘画艺术看成是浪漫主义艺

术样式；这两者实际上已经形成了各自的一套方式。我们现在需要做的就是具体分析一下这两者之间的不同，首先，弄明白近代绘画艺术都出现了哪些新的变化，然后，再分析造成这些变化的原因。

（1）外来神与本地神

前者，即中世纪的绘画中的主尊显然是位外来神，他赤裸着上身，薄而贴身的短裙反映出佛的故乡是南亚热带或亚热带这样炎热的地区（穿着这样的服装在雪域高原很难成活），“S”型的扭曲形体，波罗式的美丽，都衬托着中尊主神的伟岸庄严。正中央



图 181 清代格鲁派
班禅喇嘛谱系唐卡

中央的神像是巨大的，占据了整个画面的绝大部分，佛威严而慈悲地俯视着芸芸众生，他们是那么高大神圣，他们是彼岸的神，是外来的神。藏传佛教历来溯印度佛教为正宗，印度大乘佛教、特别是印度密宗中的神像们，神格很高，但总有种距离感，可望而不可即。

后者，即近代的神是高原自己的佛爷，“活佛”一词译得很贴切，他们是“活着的佛爷”，就在身边，是各个地区的精神领袖或是整个西藏的精神领袖（兼世俗领袖，见图 181），这些佛画表现的大概也是神界，除了神像背后一轮光环显示出

张亚莎：《论西藏传统造型艺术的神秘性》，载《西藏大学学报》1991年第1期第36—40页；张亚莎：《西藏宗教美术的浪漫主义性格》，载《西藏艺术研究》，1993年第3—4期第55—63页。

他的神格外，我们会觉着这个世界距离我们并不遥远，当然这是一个被明显理想化了的世界，但这个世界似乎可以触摸，可以进入，可以融入其中。

为什么会出现这样的变化？其中较重要的一点是神的重点似由外来神转向了本土的神。在众神的世界里，我们不难看出已增添了大量的藏传佛教自己的高僧、祖师、活佛、大成就者；增添了众多的苯教护法神。本土神数量的大量增加已在悄然改变了原有印度佛教的神龛队伍结构，也逐渐完成了由外来宗教向本土化转变的过程。在布达拉宫里最引人注目的佛是未来佛（强巴佛），但格鲁派的创始人宗喀巴的偶像同样宏伟壮观；经堂供奉着历代达赖喇嘛的塑像形成一道无形的历史链条，在诉说着格鲁派的辉煌；巨大而精美的灵塔更显示出格鲁派对本派的神的尊崇与重视。

（2）画面的偶像式与画面的叙述性

前者（中世纪早期）的画面实际上是神像的一种排列方式，根据神格的大小高低进行排列，从而显示出主仆、主次、主从的各种关系。正中央为巨大的主尊像，他的两侧面胁侍菩萨，当然他们的形体要比主尊像小得多，围绕着中尊主像环绕着一圈或两圈小神像，他们是与他相关的诸神，还有菩萨、护法、高僧或供养菩萨。画面正中的主尊神的巨大体现出明确的偶像崇拜的特点。

后者（近代）首先改变了这种机械地排列方式，主尊神的形象在画面中大幅度地缩小，更重要的变化是围绕着主尊神像，主题内容的悄然变更——画面上开始出现像连环画一样的场面：画面往往在叙述某位高僧的生平，某位祖师的创业过程，画面里围绕着某一个主题出现了历史性的叙述，有情节、有故事、有了更丰富的内容和更明显的文学性（当然这一变化很可能最初是受到“佛传”故事的影响，但是这些已经被经常性地运用到一位高僧

大德身上)。如果说前者主要告诉我们画中主尊是谁,那么后者的画面中就不仅仅告诉我们表现的是谁,还告诉我们他曾经有过的经历,他曾有哪些业绩功德。画面内部出现一种流动感,随着画面的推移,情节在悄然地进行着。在这种变化之中,我们还能体会到一种“史”的意味,西藏愈向近代走来,愈喜欢将一些重大历史事件画在重要建筑的壁面上,像布达拉宫、罗布林卡、桑耶寺的壁画里经常会出现各种各样的历史性画面,罗布林卡新宫里还有一铺西藏宗教的历史画卷。在藏传佛教文化中,人的气息是很浓郁的,人与神,人格与神格是可以相互转换的,特别是高僧、活佛、历代达赖喇嘛的地位非常重要和突出,愈是近代,愈是如此。

(3) 二维平面表现与三维空间表现

前者是一个纯粹的偶像世界,神龛们实际上是被严格地限制在一个个排列着的框架中,一种人为制造出来的框架结构,通过佛龕或佛的背光把这些神龛们有序地排列在一个平面图中,画面中会有一些花卉卷草,佛座下面的莲花图案,佛背光上的忍冬卷草纹饰,有时地子上也会点缀一些小的花卉图案……它们在画面中表现的是宗教的含义,或者起到装饰的效果,扎塘寺、夏鲁寺壁画中都不同程度地出现了精美的装饰图案,特别是夏鲁寺壁画中的卷草纹样,不仅精美细腻,成为佛画中难得的带有韵律与变化的那一部分,但它们不能改变画面的二维平面感,它们只是些点缀而已。这种二维平面构图由印度—尼泊尔的佛画观念占领主导地位,其表现的重点是神与神的家族。

后者是一个立体的三维空间(透视的出现),造成这种空间感的原因其实很简单,那就是画面中自然风景的引入。散点透视在风景中的运用,使画面有了纵深的感觉,画面上的一些物体远去了,一些形体拉近了,早期佛画中神的大小不同,但不是这种远近的差别,而是神格尊卑高低的不同。于是画面从静止的序列

转向有了远近距离、能够自由活动的三维空间。远处的山峦、近处的树木花草、不远不近的建筑楼台，不仅大成就者、高僧大德



图 182 清代布达拉宫与大昭寺唐卡

置身于自然景物之中，甚至于连佛、菩萨、护法神、度母等也都出现在美丽的风景之中。环绕着神灵周围的火焰纹和祥云纹、抑或是光芒四射的背光提醒我们充分注意到他们的神格，但他们所处的环境——蓝天白云、山峦流水、树木花草，这分明已是一个人世间的美景（图 182）。

（4）静止的画面与运动着的画面

前者的神是静止的神像，寂静虚空，一种出世的精神蕴藏于其中。即使是元代敦煌第 465 窟里满壁的护法神双尊神像，它们虽然以一种舞蹈的姿态出现，仍然保持着某种静谧的美，静谧、超脱、出世等寂静的背后是印度佛教原有的气质，即使是华丽繁荣缛的波罗式佛像仍然在某种程度上保持了这种寂静，虽然它们比古典时期的印度佛教显得更喧闹一些，但护法神的火焰背光光环上，我们可以看到火焰被画成美丽而静止的叶状，它们整齐有序地排列着，装饰效果是十分明显的。

后者则体现出静中藏动、流动、运动、甚至是喧闹的热烈气氛，同样是护法神，它们在造像上遵循的是同样的法则（造像量

度经),但敦煌465窟中的双尊护法神像与近代那种呼风唤雨,叱咤风云,背后燃烧着火焰,在飘动的云朵中狂舞,甚至是青面獠牙的护法神是不可同日而语的。愈是近代的护法神,实际上愈是朝向愤怒恐怖、躁动狂暴的方向发展,它们的舞姿舞动得愈猛愈烈(图183)。我们认为这种热烈奔放的性格其实正是藏族美术本身性格的一个部分(这一点尤其在西藏民间美术中,诸如玛尼石刻、多玛班丹、特别是面具艺术中得到了充分的体现),在早期的佛教美术里,由于外来因素较强而受到某种压抑,但当藏族美术走向成熟时,本土艺术的性格便会愈加明显。

(5) 色彩的象征性与色彩的写实性

前者的色彩表现单纯厚重,注意对比,色彩更注重宗教寓意的象征或表现,佛身呈现为不同的颜色,意味着不同的佛(如五方佛身色的不同)。早期壁画色彩偏暗,冷色深色的运用颇有特色,特别是元代壁画,色彩冷峻厚实,很有特点。元明卫藏和西部古格壁画色彩仿红,红、蓝两色用得厚实而又有种透明感,效果相当独特。总的看来,早期壁画与唐卡的色彩表现单纯简明,对比强烈,有力量,也更能突出重点。

后者的色彩丰富多变,近代绘画常以绿色为基本色调,而不再是满壁的大红或藏青,绿色实际上是一种自然的色彩,是植被的色彩,一种更为写实的色彩。早期



图183 清代大威德唐卡

色彩表现的象征性虽然仍在继续，却不可避免地有所减弱，作为神的标识之一的色彩在神像表现中得到了保留，但在其他方面，色彩的表现显得层次丰富，细致入微，对自然景物的描绘，特别是对建筑楼阁、人物服饰的表现，极为细腻精致，服饰上小小的图案花纹都被画得清晰仔细，使画面充满了生活的气息。值得注意的是同样使用晕染的技巧，但在近代绘画中，晕染的手法多用来表现花卉的变化、火焰纹的层次表现、云朵的向背等具体事物的处理上，而较少甚至不用于表现人体的立体明暗效果。

二、清代绘画艺术变革发生的原因探讨

综上所述，我们不难得出这样一个结论，早期绘画与近代绘画无论是其对神像的理解、佛画的基本构图、佛像的造型特点乃至色彩表现，都已发生了本质上的转变。我们知道，绘画中构图、造型、色彩乃至线条表现等的变化，尤其是整体上相当明显的变化，归根到底反映的还是艺术观念上的变化、变革，如果这个变化非常明显和彻底，便是一场艺术的革命，这种革命看起来很容易让人以为是艺术表现形式上的演变，然而实际上归根到底还应该是艺术观念上的变革。

前面我们已经提到，虽然近代西藏绘画出现如此明显甚至可以说是比较彻底的变化，然而我们很难找到类似于西方现代派艺术这样彻底摒弃古典主义艺术传统的那种革命性，或是彻底性。其实纵观西藏美术的发展，变化或者说是变革的因素实际上一直是存在的，只是它始终是以一种循序渐进的方式进行的——这种循序渐进的变化；变化常以局部性的微妙变化为主；不断出现的细微变化的积累最终量变转化成质变；都反映了西藏绘画艺术发展的规律。特别需要指出的是西藏艺术的这种变革性似乎主要体现在绘画领域，比较而言，绘画是整个中世纪和近代的西藏艺术

中最活跃的艺术门类，在雕塑方面，明清雕塑虽然也出现了一些变化，但继承传统仍然是其主流，至少它们并没有出现如此明显的质的变化。有一个问题在这里需要提出来，那就是绘画领域变革的明确性与其剧烈的程度，其实并不仅仅局限于西藏，似乎整个世界都在经历着同样的过程，这是其一；其二，绘画在近代成为最主要的、最具有表现力的艺术门类，这一点似乎在整个世界范围内也具有普遍性；从这个角度讲，西藏绘画的发展与人类文明的脚步显然是同步的。我们可以想象一下，19世纪以前的世界基本上还是处于一个各个地区自我封闭的状态（交流大都仅限于与周边地区），尽管如此，世界各个民族地区的文化依然显示出诸多的一致性。我们考虑西藏的艺术发展史时，常常需要参照更宽泛的文化场，以避免孤立静止地思考问题。

为什么近代西藏绘画会出现这样一个巨大的变革？我们认为西藏宗教美术上的变化是有着深刻的社会意识形态的根源的，它反映的也正是西藏文明本身发生的变革和进步。在艺术范畴内，“形式”的因素固然重要，但支撑“内容”的却始终是一个庞大繁杂的社会意识形态的变迁。下面我们试分析一下其中的原因。

（一）藏传佛教文化自身的成熟

11—13世纪的西藏佛画外来气质尚相当浓厚，14世纪后半期至整个15世纪是藏族美术民族化的重要开端；16世纪应当是这个演变的主要过程（遗憾的是我们对这个阶段相对缺乏了解）；17—18世纪新的佛画样式出现并趋于成熟；而这个演变历程正好与后弘期藏传佛教文化的发展成熟相吻合。重新审视一下这个发展历程，对于我们更好地把握后弘期以来藏传佛教文化及美术的发展脉络是很有必要的。

12—13世纪是印度佛教重新在藏区占据主导地位的时期，这时期各个教派正处于本门僧团组织初创和建设的时期，而这一

时期西藏各地也正处于分裂松散的状态，政治上的分裂自然不可能造就统一的文化，因此，这个时期的美术主要流行着印度波罗美术的样式，同时与西北地区有来往交流的教派中也传入西北佛教美术的一些样式。总之，这一时期各个教派大概也都在致力于发展自己的艺术，但似乎尚未形成本派或本门的风格，应当说，西藏艺术的这个时期上主要是学习和借鉴的时期。

13—14 世纪萨迦派因与蒙元统治集团的特殊关系，成为西藏地方的统治者，然而西藏某一地方政权真正完全依靠自己的力量统治卫藏地区还应该从帕竹政权开始（萨迦王朝在很大程度上依赖了元朝统治集团的扶持），我们注意到帕竹政权时期，西藏地方迎来了后弘期民族文化的第一个大发展时期（14—15 世纪），中世纪不少著名的宗教、历史、文学、法律的著作大都产生于这一时期；格鲁派的创始人宗喀巴诞生于这一时期，宗教改革和格鲁派的建立也都出现于这一时期；这一切均反映出藏族中世纪文化的繁荣昌盛。这时候卫藏的艺术中心实际上集中在后藏，后藏地区的萨迦寺、夏鲁寺、纳塘寺、白居寺等重要寺院代表着中世纪中期的艺术精典，在这些寺院里集中了卫藏地区最好的壁画。这些寺院艺术的基本特征是在继承了自 12 世纪以来的印度—尼泊尔艺术样式的基础上，开始融入宋元时期一些来自内地的艺术因素，从而逐渐形成中世纪古典主义艺术风格；14 世纪左右尼泊尔艺术染指后藏，为这一古典主义样式增添了精美细致的特色；西藏佛画正是在这样一种兼收并蓄的过程中逐渐走向成熟。

如果说中世纪中叶的绘画艺术是以萨迦、噶举诸派，特别是以萨迦派的艺术活动为中心的话，那么近代艺术显然以格鲁派的艺术成就为主。15—16 世纪是格鲁派的发展壮大时期，它的形成、发展乃至壮大实际上正反映了藏传佛教文化自身的成熟。格鲁派产生的本身便意味着藏传佛教文化已经发展到了一个成熟的

层面，格鲁派继承了噶当派的衣钵，但这只是一个方面而已，实际上格鲁派真正能够异军突起，一个很重要的原因是格鲁派比较好地解决了教派内部的宗教修行制度和严格僧团组织等一系列的问题。在教义学习与修行的关系问题上，首先是严格宗教戒律善；二是宗教习经与修行次第的建立与完善（这点与前者同样重要，显示出宗教教义教理及修行等诸多领域的完善）；再有，扩大僧团组织，建立严格的管理制度，主寺与子寺之间关系的建立等等，形成一个很大的网，这颇似一个政党的建立，使它拥有坚实的社会基础；另外。与蒙古军事贵族集团之间建立了深厚的关系，使本教派拥有强大的武力支持；这一系列事情安排调整后，也就意味着格鲁派已经拥有了相应的经济的、政治的乃至军事上的实力。从这个意义上说，格鲁派能够取得最后的胜利并非偶然，它充分反映出这个新兴的教派已成为成熟的藏传佛教文化的精英代表。

格鲁派的这一系列活动都是在 15—17 世纪这若干个世纪之内完成的，值得注意到是 15—17 世纪也正是格鲁派艺术——勉塘画派形成与发展的时期，勉塘画派，特别是新勉画派的艺术成为近代绘画艺术的代表绝非偶然，它的成功无疑同勉塘画派与格鲁派之间的特殊联系有关。格鲁派的成熟是建立在中世纪诸老教派的充分发展的基础之上的，而勉塘画派的成熟也与它是建立在中世纪诸老教派艺术得以充分发展的基础之上的，在这一点上，它们有着共同的形成、发展乃至成熟的脉络。

（二）藏传佛教神癘队伍的建立

藏传佛教文化有非常明确的参政意识，这点与原印度佛教有较大的不同。这样不仅使宗教文化更深刻地渗透进整个社会生活的各个层面之中，而且最终会朝着政教合一的方向发展。藏传佛教后弘期文化的一个重要特点，就是极重视本派祖师的领袖作用，喇嘛（上师）、活佛的地位极为重要，在一个社区内活佛实

际上就是活着的佛爷——社区精神乃至世俗生活的领袖，活佛转世制度的建立本身就是一个造神运动，是一个将凡人神化的过程，并在理论与实践上使这个神化过程制度化，通过转世，神识神性得以绵延不绝，从而保证活佛这一系统持续的领导权不败不灭。由大大小小的活佛系统构成的金字塔的最上端的就是达赖等最大的活佛一系，正是这大大小小的、一层又一层僧团组织系统叠层直至最顶端的佛爷，他们构成了主宰雪域上层建筑与经济基础的地方神的系统。观看西藏美术造像常常会让我们产生这样一种感觉：释迦牟尼、大日如来、弥勒佛、观世音菩萨等固然是藏传佛教美术中经常表现的重要的神，但进入到近代之后，藏传佛教各教派特别是格鲁派的祖师活佛，诸如宗喀巴、历代达赖喇嘛、班禅喇嘛等领袖人物同样是绘画雕塑里重点表现的神，而且他们的神格并不低于佛教原本的神龛，布达拉宫内宗喀巴的像之巨大、历代达赖喇嘛的造像之宏伟，都反映出藏传佛教自己的神龛（活佛）地位的不断提高，这个过程我们可以把它看成是藏传佛教自身的造神运动，这个造神运动最重要的特征就是活佛转世制度的建立。活佛转世制度最初开始于13世纪，但真正普遍为各教派所接受并形成制度应当说是在16世纪以后，即格鲁派确立了达赖转世系统之时。13—16世纪是藏传佛教文化逐渐形成雪域高原本土特色的时期，主要出现于元代的高僧像给我们一个深刻的启示：这些祖师位于画面的正中央，大小与佛像一致，虽然他们肯定是人，但从那时起，图像学上便暗示出他们具有了某种神格，而愈到后来，这些祖师、高僧、大成就者、活佛的像便愈来愈向着神的方向发展，到了近代，宗喀巴已然成为藏传佛教诸神中的大神，其造像巨大伟岸，充满了神性。藏传佛教形成的过程中一个重要特征是本土神龛系统的建立，各个教派特别是格鲁派的祖师与高僧成为这个神灵队伍中的重要成员，由于密宗本身有即身成佛的理论基础，这里佛与人的界线并不严格，这也为

神与人这两界之间的变化创造了条件。这也是为什么近代藏传佛教绘画中多活佛（历代达赖喇嘛）、多祖师、多高僧肖像画的原因所在，它实际上反映的是外来神逐渐向本土神转化的过程，这个过程既是印度佛教逐渐本土化的过程，也是佛教西藏化的过程，自然也就是藏传佛教神祇体系不断形成的过程。

由于莲花生、阿底峡、米拉日巴、萨迦班智达、八思巴、布顿、宗喀巴、历代达赖喇嘛、历代班禅喇嘛等等都是藏传佛教发展的各个阶段中最重要的领袖式的历史人物，因此他们虽然被不断地神格化，但他们与来自印度的佛祖相比，他们毕竟是令西藏众僧和广大群众倍感亲切的伟人，对于他们的表现与描绘自然会更有人情味，更富于现实的气息。于是偶像的色彩逐渐淡化，而现实的色彩也就日益明显起来。

（三）重新审视藏传佛教文化中苯教文化的作用

藏传佛教的神祇队伍并非只有高僧、活佛、上师、更重要的还是大量护法神的存在，而护法神队伍里，我们会看到众多原苯教护法神祇的存在。我们知道自 10 世纪以后逐渐进行的佛苯融合最终使高原原有的宗教——苯教成为藏区诸多教派中的一个教派而已，但苯教的思维方式，苯教的神祇系统，苯教的灵魂游离观念等等却对藏传佛教文化体系的形成起着潜在的但又是深刻的影响。从西藏民间艺术对苯教思维方式、苯教艺术形式的保留来看，近代美术的一个重要特征恰恰不是苯教文化影响的减弱，而是苯教文化更顽强地以各种方式潜移默化地、积极地发挥着作用，而这种作用，随着藏传佛教文化体系的建立，特别是随着印度佛教文化逐渐被本土的宗教思想所涵化，随着本土文化性格更加明朗化，还在不断地得到强化。相信当人们看到拉萨市哲蚌寺

于乃昌：《佛苯融合——藏密及其艺术》，载《藏学研究论丛》第 2 辑第 389—419 页，西藏人民出版社，1990 年。

附近的一个小寺——乃穷寺的廊壁画时会同意我们这一说法，根植于这些壁画底层的思维方式绝对与佛教无关，但却肯定是苯教文化的充分显现，这个寺院的壁画我们在后面会专门论述，这个小寺的壁画大约绘于17世纪左右，它无疑是近代绘画中最杰出的精品之一。

苯教思维方式表现在活佛转世制度建立的思想基础上，苯教的灵魂不灭与灵魂游离是藏传佛教活佛转世的思想基础，人的神识通过灵魂游离和附体得以继承，这种神秘主义的转世制度得以建立，既有宗教的现实需要，也因为它本身有深厚的传统根源。苯教文化的影响还体现在众多苯教护法神愈来愈多地出现在藏传佛教神灵队伍之中这一点上，佛教原本也有护法神，特别是密宗多明王、金刚护法，还特别强调佛与菩萨的忿怒化身，但藏传佛教美术中护法神的数量之多却是原印度密教所未能比拟的。这里的变化有两点：一是护法神数量呈现不断增加的趋势，新增加的主要是原苯教护法神和地方护法神灵，由于这支队伍鱼目混珠，神格也参差不齐。原苯教护法神大都属于世间护法，他们的职能与作用与密宗原护法神似有较大的区别，其神格不高，但却有较强的威慑力，藏传佛教理论认为这类神祇是不能作为信徒的皈依对象的，他们的修行目的不明确，最终很难修成正果，在万神殿中它们主要起护法的作用。这类护法神实际上大都是原本土的各种山神、龙神。二是近代护法神极大地突出了其愤怒恐怖、威猛狂暴的特点，佛教原有的护法神是四大天王，这些护法神的相貌特征是威严孔武，但威武之中却也面含春风，然而愈到近代的护法神似乎愈发突出护法神的愤怒狂暴的性格，原属于苯教中的女神班丹拉姆的地位一路上升，这位女神便以其极怖畏的形象而

扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》西藏人民出版社1989年第1版，参照该著作中的第一编第七章“密乘、本尊、勇士空行、护法神”。

著称。

显然随着藏传佛教文化的进一步成熟，苯教文化已被更彻底地融入到藏传佛教之中，它的思想方式并没有因为这种涵化融合而消失，反而有回升的趋势，并潜在地发挥着它的影响。

（四）汉地绘画因素的渗入

近代绘画一个重大的改变是画面朝着更加自然主义的方向发展，神像们从一个个排列的方格中走入自然景物之中；他们的造型看上去也更加轻松自然；随着画面故事情节的展开，画面无疑具有了更丰富的内容与想象的空间。大量自然景物的描绘、建筑楼阁的衬托、人物服饰的细致入微的表现等诸多方面反映出汉地绘画因素的不断渗入。这点在藏东地区噶玛噶赤画派的形成与发展中表现得比较充分，藏东地处横断山脉，东面与汉地毗邻，噶赤画派的形成中本身也确有不少汉地绘画的影响，特别是罗汉图中人物与景物的描写，以及唐卡的敷色施彩，都能见出汉地工笔画的青绿山水和人物画的韵味。在新勉画派流行的卫藏地区也明显显示出对汉式绘画技法的借鉴，如拉萨三大寺和大昭寺的四大天王壁画中，藏汉艺术的交流是十分明显的。

一般认为汉地绘画因素，诸如手法乃至风格比较多地影响到西藏佛画是在明清之际（14—19 世纪），而且是愈到近代，汉藏艺术交流的势态愈加清晰。不过汉藏美术之间的这种交流在元代时已经出现，甚至早在唐宋时期，汉藏艺术交流的深度与广度也

丹巴饶旦著，阿旺晋美译：《藏族绘画》中国藏学出版社 1996 年，参照其“概论藏族美术史”部分第 91—98 页；又见 Marilyn M. Rhie and Robert A. F. Thurman: *Wisdom and Compassion — The Sacred Art of Tibet*, (Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers.). 参照该书第二章“西藏佛教艺术：美学思想、艺术史及艺术风格”（原文：Tibetan Buddhist Art: Aesthetics, Chronology, and Styles, by Marilyn M. Rhie, pp.39 ~ 66）。

很可能超过了我们的想象。汉藏艺术的交流未必像我们想象的那样只局限于朝廷上层之间（史书只记载了皇室宫廷内部的事件，而且多局限于政治军事方面的事件），汉藏文化更广泛的交流其实在西北的河西走廊、甘青河湟地区以及川西北、滇西北这类多民族共处或杂居的地区，交流的通道至少有若干条，自中唐吐蕃占领西北地区时这种官方和民间间的交流便已开始，晚唐、五代、北宋、西夏、蒙元、及至明清，其交流往来绵延不绝。不

近年来的一些研究表明，藏汉之间的文化艺术交流因为唐中期西北地区（西域、陇右、河西走廊等）吐蕃占领地域的扩大；以及吐蕃王朝灭亡以后吐蕃遗民在西北地区的大量遗存；特别是西北西夏王朝长达近 200 年的存在；上述诸历史时期（公元 8 世纪后期至 13 世纪前期）的一个历史作用便是使西北地区汉藏羌胡诸多民族文化的碰撞交流、融会贯通得到了前所未有的展开和深入，在这样一个大的环境下，汉藏文化的交流在晚唐、五代、北宋、西夏时期其深度与广度也超乎了我们今天的想象，今天在卫藏地区的唐卡与壁画里，我们已经发现了能够证实藏汉艺术交流频繁而且深入的艺术遗存（如属于 11 世纪的艾旺寺雕塑、聂塘寺石刻、扎塘寺壁画等等）。可参照下列资料（按年代排序）：

〔意〕G·杜齐《印度——西藏》第 4 卷“江孜及江孜一带的寺院”，1945 年版；

西藏文管会编著《扎囊县文物志》“扎塘寺”部分第 68—89 页，1986 版；

何周德《扎塘寺若干问题的探讨》，载《西藏研究》1989 年第 3 期；

罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》1990 年（Early Temples of Central Tibet. By Roberto Vitali. 1990 London.）；

西藏文物普查队《康马县艾旺寺调查简报》，载《南方民族考古》第 4 辑（西藏文物考古专辑）四川科学技术出版社 1991 年第 187—192 页；西藏文物普查队“艾旺寺”，《亚东、康马、岗巴、定结县文物志》第 57—61 页，西藏人民出版社 1992 年；两个调查报告虽均出自西藏文物普查队，但得出的结论加略有差异。

麦克·汉斯《早期西藏艺术的唯一瑰宝——11 世纪的扎塘寺壁画》，载《东方文化》1994 年第 6 期。原文为 *A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa*. By Michael Henss. *Orientation*, Vol 25. No.6, June.1994.;

宿白《西藏山南地区佛寺调查记》中的“札囊札塘寺”第 67—70 页，《藏传佛教寺院考古》文物出版社 1996 年；

张亚莎：《西藏的扎塘寺壁画》，载《中央民族大学 1997' 学术论文集》第 127—146 页，中央民族大学出版社 1998 年；同作者《扎塘寺壁画与敦煌艺术》，载《中国藏学》2001 年第 1 期。

仅有汉地艺术因素向西藏传播，也有藏传佛教向中原地区、向西北地区、特别是蒙古地区的传播发展，至了清代，藏传佛教美术的影响一直扩展到满族聚居区（东北地区）。

西夏王国时期，藏传佛教绘画与汉地佛画在西夏的交流形成了一种特殊的西夏佛画样式，蒙元时期，藏密美术与汉密美术共存于西北河西走廊，敦煌出现了非常纯粹的藏密壁画，而后藏萨迦寺此时也收藏有比较纯粹的汉式罗汉唐卡，这种汉藏艺术的交流融合到 14 世纪以后形成了杭州飞来峰这样带有汉密影响的藏密佛教雕刻样式。也许正是因为元代西藏美术能够兼收并蓄，才能够推出类似夏鲁寺和明初白居寺这样中世纪西藏佛教美术集大成的精典壁画。在白居寺壁画中我们可以看到一些汉地绘画手法被很巧妙地揉进西藏中世纪固有模式中，白居寺壁画中出现的汉式绘画因素，很可能是通过两条渠道：一是元代便开始进入西藏绘画里的汉式绘画样式的遗存或延续，这种延续在 15 世纪后半叶的贡嘎曲丹寺壁画中表现得更为明显，贡嘎曲丹寺原本是萨迦寺的支系，它的绘画直接继承的是萨迦派艺术的传统，而萨迦派在元朝是出入中原的最重要的教派，它在导入尼泊尔艺术样式的同时，也吸收了汉地绘画艺术的表现手法，特别是对自然风景的表现技巧，应该说中世纪绘画的重点是由萨迦派承担的。二是明代以后藏汉文化交流的加强，明代噶玛噶举派与明中央王朝的关系非常密切，加之噶玛噶举派的活动中心始终在藏东康区，藏东又一直是汉藏文化交界地带。16—18 世纪（明清时期）是藏东康区噶玛派艺术发展的黄金时期，艺术传播一度也出现了自东向西的传播趋势。

这种交流在清代更是有增无减。17—19 世纪，西藏绘画自然主义、写实主义特点呈不断强化的趋势，绘画的构图与色彩表现均反映出汉地的艺术影响。清代格鲁派的一统天下为勉塘画派艺术的繁荣创造了基础，勉塘画派，特别是新勉画派代表着近代

西藏艺术的主流，勉派绘画中汉式绘画因素的存在已相当明显，这在格鲁派寺院集团的壁画及唐卡中都可见到。不过近代西藏绘画的民族风格已经形成，汉地绘画因素已被很好地消化吸收，整个样式上，西藏已形成近代西藏特有的一种浪漫主义艺术风格。

第二节 布达拉宫壁画

近代卫藏绘画实与布达拉宫壁画的创作有着不解之缘，在西藏传统绘画界广为流传着一种说法——近代绘画的最好时期出现于五世达赖至七世达赖之间，也就是说近代绘画的黄金时期出现于17世纪中叶至18世纪末期。这个艺术的黄金时期自从五世达赖时期开始，在整个17世纪后半期高潮迭起，波澜壮阔，而这一段的艺术活动又主要是围绕着布达拉宫的修建与装饰进行的，它包括五世达赖喇嘛17世纪中叶的白宫扩建，以及其后第司·桑杰嘉措于17世纪末叶的红宫扩建，这两次布达拉宫的修建都伴随着大量的壁画装饰活动。在这长达近半个世纪的时间里，为了布达拉宫白宫与红宫两次大规模建造与装饰，格鲁派的最高领导亲自组建了藏区最优秀的艺术创作群体，前后耗时10余年，才使近代最杰出的壁画完美地体现在布达拉宫红白二宫的壁面上，可喜的是布达拉宫的壁画得到了几近完整的保存，为我们今天认识17世纪卫藏壁画提供了最可靠的艺术资料。

17世纪布达拉宫的修建不仅在建筑史上，完成了西藏历史最辉煌壮丽的建筑，而且也为西藏留下了近代最杰出的壁画群——布达拉宫壁画，由前述可知，布达拉宫的壁画是通过两次大的创作活动才得以完成的。布达拉宫壁画是通过怎样的形式完成的？布达拉宫壁画表现了哪些题材内容？布达拉宫壁画取得了哪些艺术成就？她们对于后来的近代西藏绘画又产生了什么样的影

响？这些就是我们本节要讨论的主要内容。

一、布达拉宫壁画的两次重大制作过程

1. 白宫壁画的创作

公元 1642 年格鲁派在蒙古和硕特部的帮助下击败政治上的宿敌，成为统领西藏政教大权的教派，五世达赖喇嘛成为西藏地方的政教领袖，拉萨再度成为西藏政治、宗教、文化的中心。几乎是在格鲁派掌握藏区新生政权之后不久，五世达赖便开始了布达拉宫的重修工程，公元 1645 年五世达赖授命当时的第巴索朗热登重建布达拉宫白宫，白宫建成之后，为了给新建成的白宫绘制壁画，五世达赖专门从西藏各地征调勉塘与钦则两大画派的著名画师 66 名，在著名勉塘画派传人（新勉画派创始人）曲英加措活佛的主持下，于公元 1648 年开始了白宫壁画的绘制活动，这一次绘画历时 10 余年方才完成。据记载，白宫东大殿内的西藏远古历史画卷和历代达赖喇嘛画像由勉塘画派的画师们绘制；而朗杰札仓集会殿内的密宗上师、本尊、护法神等则是由钦则派画师们完成的，布达拉宫白宫壁画成为“勉钦”两画派著名画师们艺术的结晶。

布达拉宫白宫为历代达赖喇嘛举行坐床、亲政大典等重大政教活动的场所，是近代以来格鲁派乃至西藏地方政府的实际官邸。布达拉宫白宫部分修建后不久，五世达赖接受清中央王朝顺治皇帝的邀请赴京，次年受册封，返回拉萨时白宫的建筑部分已竣工（壁画制作尚未完成），于是五世达赖立即从哲蚌寺下甘丹颇章（原格鲁派统治集团的官邸）正式移居布达拉宫，从此布达

罗桑嘉措著：《五世达赖喇嘛自传》第一部分第 142 页，转引自西藏自治区勘察设计院、中国建筑技术研究院历史所著《布达拉宫》中国建筑工业出版社，1997 年第 107 页。

拉宫又一次成为西藏政治宗教的核心建筑，布达拉宫白宫东大殿（藏语“措钦夏”）的壁画里不仅记载了西藏的远古历史与神话传说，还绘制了重要的历史人物画像。

这次白宫壁画绘制活动的领导人曲英嘉措活佛是活跃于 17 世纪中叶的勉塘画派传人，也是 17 世纪以后新勉画派的创始人。曲英嘉措在绘画上高深的造诣以及他在整个卫藏地区宗教艺术上的声望，为勉塘画派成功进入拉萨地区（勉塘画派在 17 世纪以前主要活动于后藏和山南一些地区），在拉萨地区获得更大的发展，并成为西藏 18 世纪以后最主要的绘画流派打下了良好的基础，而布达拉宫的壁画组织活动和精美壁画的创作也为曲英嘉措个人艺术事业的成功创造了条件。据说白宫东大殿内的西藏远古历史画卷和五世达赖以前格鲁派高僧图便是出自曲英嘉措之手，曲英嘉措在完成布达拉宫白宫壁画的创作与监制工作之后，不久又返回后藏的扎什伦布寺为班禅喇嘛作画，绘制了扎寺的杰瓦·洛桑顿珠传和杰珠·桑杰益西传两套唐卡作品。公元 1662 年一世班禅罗桑却杰嘉措（公元 1570—1662 年）圆寂之后，曲英嘉措活佛又为存放一世班禅遗体的扎什伦布寺东供堂（藏语“决康夏”）绘制壁画。曲英嘉措活佛的画迹除了布达拉宫白宫东大殿内的壁画外，主要遗留在日喀则的扎什伦布寺内。关于他在艺术上的成就我们在后面的“新勉画派”一节里还要提及，这里不再赘述。

2. 红宫壁画的创作

公元 1682 年五世达赖喇嘛圆寂后，当时的第巴桑结嘉措便在布达拉宫正中部位拆除了一些旧房，重新修建了雄伟的红宫部分。修建红宫时动用各类工匠 7000 余人，耗银 213400 两，清康

旦巴绕丹著、阿旺晋美译：《西藏绘画》，中国藏学出版社，1996 年第 94—95 页，转引自四世班禅罗桑曲坚的自传。

熙皇帝专门派遣 114 名满汉工匠进藏参加布达拉宫红宫建筑的工程，与此同时尼泊尔也派有工匠援助，关于这次红宫修建工程与装饰活动的整个过程，第巴桑结嘉措在他的《五世达赖灵塔目录》中有详细的记载，红宫建筑的一系列设计也是由桑结嘉措亲自起草的，“对所想象的宫殿之经堂、走廊、大殿以及里面的身、语、意依物（佛像、经书、塔）、供品、装饰的造型、大小等，我本人画了草图，并对自己的意图、想象、草图进行了详细的解释之后，由大画家（洛扎人）固吉·旦增罗布正式开始画建筑设计图”。这个大画家洛扎·旦增罗布也是出任布达拉宫红宫壁画设计、绘制、监督者——总画师的洛扎人氏旦增诺布。

洛扎·旦增诺布据西藏绘画史的记载，也是出自勉塘画派的杰出画家，因出生于山南洛扎地方，故有“洛扎·旦增诺布”之称。旦增诺布出生年月不详，主要活动于 17 世纪末叶到 18 世纪初，他的许多艺术实践活动因与第巴·桑结嘉措有关，所以其画迹与画史在西藏文化史上得到更多的保留。他与桑结嘉措的第一次合作似乎就是为布达拉宫红宫绘制读者设计图；后来又在桑结嘉措的推荐下成为红宫壁画制作群体的总画师。17 世纪末至 18 世纪初叶桑结嘉措的《蓝琉璃》一书发表后不久，又召集画家兼藏医的洛扎·旦增诺布等人来到拉萨，让他们为藏医名著《四部医典》绘制医用人体系列挂图。洛扎·旦增诺布的画迹似乎主要体现在红宫壁画与藏医挂图画册上，这两个画迹无论是在当时还是在西藏艺术史上都是重大的艺术实践，如果说红宫壁画是集体的结晶，那么从《四部医典》医用系列挂图也许能够更多地了

桑结嘉措：《五世达赖灵塔目录》第 142 页。转引自西藏自治区勘察设计院、中国建筑技术研究院历史所著《布达拉宫》中国建筑工业出版社 1997 年第 1—8 页。

为第司·桑结嘉措所著：《蓝琉璃》成书于 1689 年，为西藏古老医学名著《四部医典》的标准注释文献。

解到这位西藏艺术史上重要艺术家的艺术精神。为了能够准确地反映出人体内脏的真实位置与形状，旦增诺布是第一个直接深入天葬台，认真仔细观察人体脏腑的艺术家，从而根据写生得来的素描画出了一套准确的人体内脏解剖图。作为一个能够扬弃唯心主义思想观念，大胆修正前人的错误，追求真实，注重写生的艺术家来说，旦增诺布的艺术显示出一种勇气，他渴望艺术能够反映出历史与生活的真实（图 184），这一点在红宫壁画的艺术实践里也得到了较充分的体现。

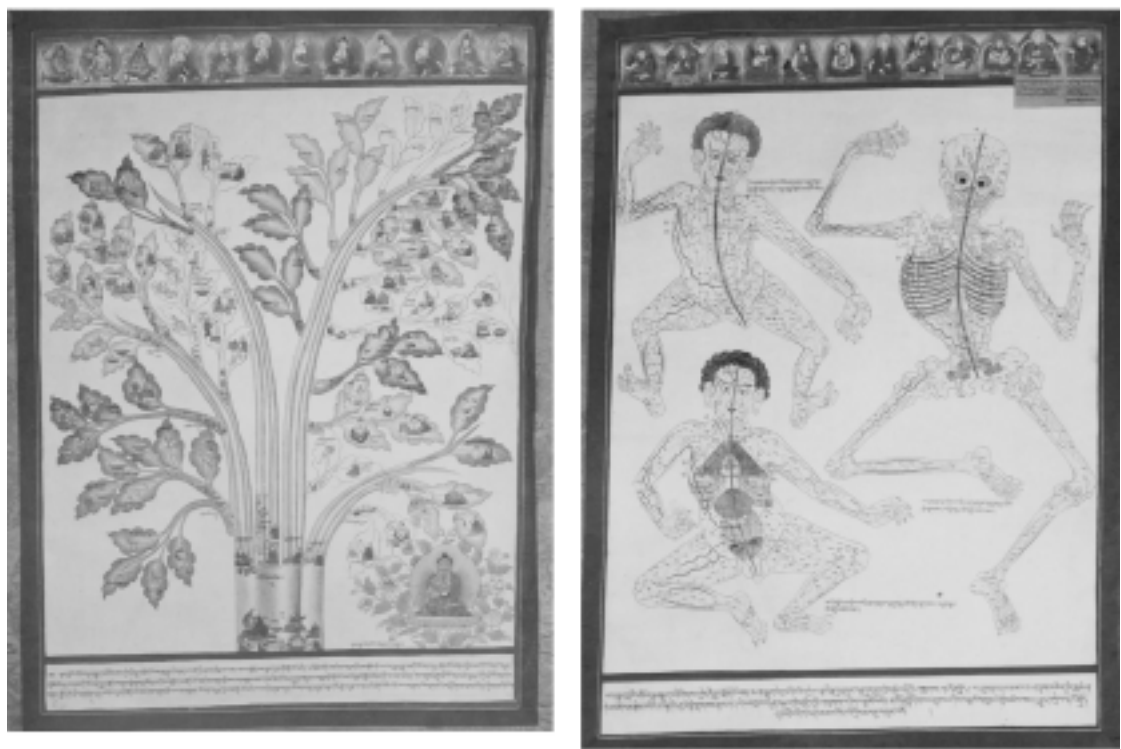


图 184 藏医唐卡中的人体脏腑图（右图）与草药图（左图）

强巴赤列、周滨源：《胚胎学简史及藏医对胚胎学的贡献》，转引自常舒泰《略论画家洛札·旦增诺布的艺术道路》，载《西藏研究》1989年第3期第114—118页。

红宫内部壁画的绘制似开始于 1691 年,史载红宫的这次绘画制作大约用了两年多的时间,1693 年藏历 4 月 20 日红宫全面竣工,也意味着红宫壁画制作的结束。与白宫壁画制作的规模相比,红宫壁画制作规模更为浩大,制作也更为精细。桑结嘉措从西藏各地招集勉塘与钦则两派画师达 236 人,其中勉塘派画师 104 人,普通画工 60 人(勉派共 164 人),由勉塘派著名画家洛扎·旦增诺布担任总画师(乌钦),荣巴·索朗杰布、尼木·嘎玛列金等任副总画师(乌穷)率领;钦则画派画师 68 人,普通画工 25 人(钦则画派共 73 人),由总画师桑昂·次培(乌钦),二级总画师(乌真)布泰·阿哲,副总画师阿旺索旦、强巴坚赞(乌穷)等率领;两派画师画工合计 236 人。布达拉宫红宫壁画制作仍沿用了白宫壁画由勉塘、钦则两大画派画师通力合作的方式,从参加画师的比例看,勉塘画派的画师显然已占据多数,这在某种程度上也预示着近代绘画史上勉塘画派的独占鳌头。不过红宫壁画依然是“勉钦两画派”的共同杰作,是对于 15—17 世纪以来勉钦两画派形成发展的一个总结,正是在“勉钦”两大画派的两次(白红二宫的两次修建)共同努力下,创造出布达拉宫璀璨的壁画艺术来,同时为西藏近代绘画的辉煌打下了一个良好的基础。

从西藏的历史看,15—17 世纪的这 200 余年,也正是格鲁派迅速发展成为全藏区的一个强大的寺院集团的历史时期,在 1642 年五世达赖依靠蒙古和硕特部军事集团的帮助下统一藏区之前,代表着格鲁派经院文化的四大寺(拉萨的甘丹寺、色拉寺和哲蚌寺,以及日喀则的扎什伦布寺)均已获得较大规模的发展,它们的子寺更是遍及藏区各个角落。17 世纪中叶以后,掌握了藏区领导权的格鲁派两次大规模地扩建布达拉宫,其本身便

桑结嘉措:《五世达赖灵塔目录》第 193 页。“乌钦”、“乌真”、“乌穷”系西藏地方政府按照绘画技术水平和职务的高低,授予画工的三个等级之通称。

意味着一个更高层次的寺院集团文化的出现。格鲁派的这种大规模建筑活动本身当然也就为作为寺院建筑附属部分的壁画的发展提供了新的契机。由于格鲁派,特别是五世达赖的特殊地位,格鲁派的统治集团有能力召集藏区最优秀的艺术家群体来为布达拉宫作画装饰,因此布达拉宫的壁画从一开始便与以前所有的寺院文化不同,带有半官方性质,而且布达拉宫壁画也与这以前的经院文化不同,她虽然不可避免地带有浓厚的宗教性质,但比较而言,在这座政教合一的建筑壁画更多地体现了历史画卷的特点,更明确地将格鲁派的历代达赖传承、藏传佛教宗教文化传承反映在壁画之中,更加明确地突出藏传佛教特别是格鲁派祖师高僧们的政治与宗教地位,与此同时也就侧面地反映出了当时社会生活的方方面面。布达拉宫壁画的这些特点在18世纪以后对西藏重要宗教建筑的壁画都有直接和深刻的影响。

应该指出的是,在西藏艺术史上类似这样大规模的艺术创作与制作活动在西藏是始无前例的(同样后无来者),这种从西藏各个地区集结征调优秀艺术家,最大限度地利用艺术人才资源,在西藏艺术史上也无疑是一个重大的创举,对于保证布达拉宫壁画艺术的经典性与代表性都有着不可替代的意义,对于近代西藏壁画乃至绘画的发展产生了极为深刻的影响和规定性。今天,这些来自山南、江孜、拉萨附近等地区的地方画师们的精湛作品至今仍保存在布达拉宫红宫内。其中尤以司平西措大殿的壁画最为精美和著名,所绘的698幅壁画形成一完整的壁画长廊,其内容包括各类佛像、菩萨、度母、护法神像;佛传故事和历代藏传佛教高僧像,如莲花生、阿底峡、宗喀巴以及历代达赖喇嘛;更有五世达赖喇嘛的生平事迹图;构图考究,金线重彩,色泽鲜艳,金碧辉煌。

二、布达拉宫壁画的艺术成就

1. 内容丰富、题材广泛、世俗性格明显

布达拉宫壁画的题材内容十分广泛，几乎囊括了宗教教义及各种神像、历史事件、人物传记、民间传说及风土人情，所涉及到的包括了西藏政治、历史、宗教、文化、生产、生活等社会生活的各个层面，因而布达拉宫的壁画也曾被人称之为西藏社会的“百科全书”。总的来说，布达拉宫壁画中相当一部分内容体现出比较明确的现实主义气质，具有较强人文色彩，宗教的气息也相对薄弱，这个变化对后来罗布林卡诸宫殿、大昭寺、桑耶寺等重要寺院修缮时的壁画创作都产生了重要的影响。

布达拉宫壁画比较突出的有如下一些题材内容，它们包括历史画卷、人物传记、特别是布达拉宫兴建图卷等，我们下面分别叙述之。

（一）传说与历史画卷

白宫东大殿壁画里一段“猴子变人”反映了藏民族传说中对本民族族源的认识，这一传说不仅在民间广为流传，也经常会出现在藏文史料之中，据藏文典籍载，最早的“蕃”人源于一猕猴与罗刹女婚配后所繁衍的后代。画面的内容表现了一猕猴与罗刹女结为伉俪后生下了六只猴儿，这六只猴儿又繁衍至500只，后因得到神粮饲之才“毛亦渐短，尾亦渐缩，更人语言，遂变为人”（图185）。

白宫门厅北壁上绘有吐蕃王朝时期松赞干布、赤德祖赞赞普与唐朝文成、金城两位公主联姻结好的历史事件。“文成公主进藏图”通过“使唐求婚”、“五难婚使”、“公主进藏”等多幅画面详细叙述了唐贞观十五年唐蕃联姻这一藏汉民族关系史上的重大事件。白宫东大殿内的另一组画面则生动记述了与赤德祖赞联姻的金城公主的故事，这幅画又被称作“观镜图”，画面中的金城公主手里拿着一面镜子，面含微笑地观看着……这一画面讲述的是金城公主与赞普赤德祖赞和亲的故事。《西藏王臣记》比较详细地讲述了这段曲折的婚姻，其中曾提到金城公主手中的这面



图 185 17 世纪后期布达拉宫白宫壁画《藏族祖先的故事》

镜子。记载的大意为金城公主原有一面宝镜，从镜中可以见到远在万里之外发生的事情，吐蕃使臣为绛察拉本王子求婚时，金城公主从镜中看到了一位英俊美貌的青年，于是欣然前往藏地完婚，但当大队人马走至汉藏边境时，西藏腹地发生了重大变故，王子因一次王室的内讧而死，这一悲剧发生时似已被金城公主察觉，远在千里之外的她突然心中一阵剧痛，感觉若有所失，立即拂镜看去——原来那位美貌青年消失了，取而代之的是一位白发苍苍的老者（其父赤德祖赞），公主知道自己已无缘与王子成亲，等待自己的将是镜中出现的老者，于是非常悲哀。不过公主

一般史书记载只提到绛察拉本王子因坠马而死，见《西藏王臣记》第 116—117 页。

没有因此而返回内地，她毅然前往藏地嫁给了赤德祖赞王。在西藏这是一个广为流传的民间故事，白宫的壁画里便描述了这一段唐蕃联姻故事（图 186）。



图 186 布达拉宫白宫壁画《唐蕃联姻图》

红宫司西平措大殿里绘制的五世达赖喇嘛赴京觐见清顺治皇帝这一重大事件，通过五世达赖赴京、觐见、受赐、游乐、观剧等各项活动表现了五世达赖与清中央王朝建立关系的整个过程，也一直是西藏历史壁画中备受关注的画面之一。

（二）人物传记与肖像画

关于金城公主与赞普赤德祖赞的联姻，《汉藏史集》是这样介绍的：“赤德祖赞王迎娶南诏妃赤尊为妻，生下了一个相貌出众的王子，起名为绛察拉本。因吐蕃境内没有能给绛察拉本王子当妻子的女子，所以（赞普）派人到汉地迎娶唐睿宗的女儿金城公主。当公主还未抵达吐蕃时，因绛察拉本没有娶涅·赤桑顿的女儿，涅氏怀恨在心，暗杀了绛察拉本王子。……此后，父王赤德祖赞娶了公主，生子赤松德赞。”

布达拉宫壁画着力表现了藏传佛教历史上一些著名的人物，如松赞干布、赤松德赞、热巴巾等吐蕃王朝时期曾对佛教文化的引进、巩固与发展做出重大贡献的“三大法王”；有莲花生、阿底峡、宗喀巴等在藏传佛教历史上具有里程碑性质的宗教传播者、宗教思想家和宗教改革家；更有格鲁派历代达赖喇嘛；不过红宫内最大的人物画是17世纪末期重要的历史人物第司·桑结嘉措和达赖汗，比起上述的那些在西藏历史、特别是宗教史上多少已被神化了历史人物画像来说，这两位与布达拉宫红宫同时的历史人物画更接近肖像画，更注重人物性格的刻画，画家善于捕捉人物的内在性格特征，蒙古军事统治者达赖汗的面相特征是高颧清瘦，性格看上去沉着干练；而桑结嘉措则宽额圆腮，神情俊朗，有种文人的书卷气和飘逸。据说这幅肖像画颇似桑结嘉措本人，是一幅难得的形神兼备的肖像画（图187）。



图 187 布达拉宫红宫壁画 《桑结嘉措与拉藏汗》

西藏重要人物的传记画似开始于唐卡的《八思巴画传》，在布达拉宫红宫壁画中则得到了更进一步的发挥。布达拉宫的传记壁画以五世达赖的生平传记画最为著名，其画传占据了整个西大殿（司西平措大殿）的四面墙壁，除去六铺大型画像之外，其余的画面均为五世达赖传记图，画面多达 200 余平方米。这些画面详细记述了五世达赖一生宗教及政治生活，记述了五世达赖对西藏历史做出的重要贡献，是研究五世达赖一生政治宗教业绩的重要画卷资料。

（三）风俗画

除了大量的历史画卷和历史人物的传记画外，还有一类画也是布达拉宫现实主义绘画的重要组成部分，那就是非常难得的风俗画，它们往往并不位于画面的主要部分（主要部分仍以佛神像为主），但在佛像的周围，在一些角落里却以生动风趣的笔触描绘了西藏社会普通人的生活情景，数量尽管不多，场面也小，却是我们认识 17 世纪西藏社会生活的重要途径。布达拉宫壁画中还有一组极为难得的壁画遗存——布达拉宫修建工程图卷。画师们利用几百幅画面，系统完整地记述下 17 世纪末期修建布达拉宫红宫建筑的全部过程，它们既是当时社会生活与生产活动的真实写照，也是这一重大历史事件的完整记录，对于西藏古代营建技术的研究也有着特殊的意义。

画面从最初派人去各地供养名山大川开始；接下来工匠们便忙着开山凿石；乌拉差役们在山上砍伐树木；拉萨河上无数的牛皮船在运送石料；成千上万的人们背着粗大的木料和沉重的石块缓缓地攀行在修建布达拉宫的红山之上；石匠们聚精会神地垒石砌墙；……直到布达拉宫红宫的建成竣工以及极为盛大的欢庆场

西藏自治区勘察设计院、中国建筑技术研究院历史所著《布达拉宫》中国建筑工业出版社 1998 年版，“壁画与造像”部分（第 92—98 页）。

面，人们载歌载舞，祥云鲜花，彩旗飘舞（图 188）等等，均被详细而有序地记录在这壁画的长卷之中。甚至于在修建红宫过程中出现的一次镇压农奴反抗的历史事件也被真实地记录下来：史

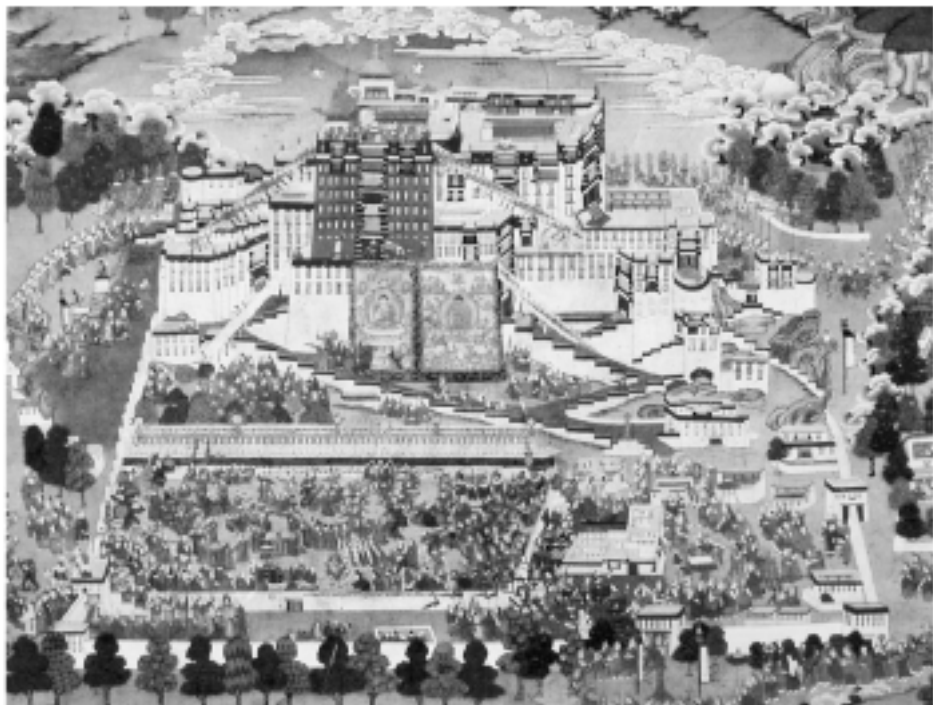


图 188 布达拉宫红宫壁画《布达拉宫竣工典礼》

书记载布达拉宫红宫修建之中，林芝、米林一带遭遇雪灾，当地人民深受其苦，但为了红宫建筑工程，工头们仍强迫百姓上同伐木，于是遭到农奴们的强烈反抗。画面展现出林芝、米林地区的农奴与乌拉差役们与官方军队之间的对抗，为了平息农奴乌差的反抗，桑结嘉措、达赖汗派遣蒙古兵队前往镇压，危杀害三十余人，并将砍下的农奴人首带回拉萨示众，画面上表现了蒙古骑兵在拉萨大昭寺前以人首示众的场面。该画面以现实主义艺术手法表现出历史的真实，从另一侧面反映出当时社会矛盾冲突与农

奴们所受的苦难，更证实了布达拉宫的建筑是全体西藏人民智慧与勤劳的结晶。

2. 布达拉宫壁画的艺术表现特点

布达拉宫壁画代表着近代绘画艺术的一个高峰，西藏的绘画经历了一个长时期的发展后，已经具备了独具一格的绘画样式与风格，特别是布达拉宫壁画的创作是在官方的直接组织下，集中了藏区艺术人才的优势，汇聚了勉塘、钦则两大画派的长处与能量，在这样的条件下产生的布达拉宫壁画可谓是天时地利人和，艺术上的成功是有相当深厚的基础的。从布达拉宫壁画的艺术表现上，我们已经可以清晰地见到近代西藏绘画成熟样式的形成，近代西藏艺术的所有特点都已经能够在布达拉宫壁画里见到。具体而言，其艺术上的成熟主要表现如下一些方面：

（一）构图的细密化

如前所述，西藏近代绘画一个重要的变化是绘画情节性、叙述性的加强，带来这一质的变化的原因是近代西藏绘画世俗性格的加强，也显示出人们对于本民族的历史与现实关系的更为关注，特别是对于表现苯教派精神领袖人物的传记有更深厚的兴趣，于是表现在绘画题材上，历史画卷、现实题材以及人物传记等方面的内容明显增多，宗教与现实的相互融合甚至互换的现象也变得明显起来。当壁画需要表现如此之多的内容时，可以想象其壁画的表现内涵也会大幅度扩增，因此布达拉宫壁画在构图上的细密化倾向也就成为一种必然。

以传记画为例，布达拉宫壁画五世达赖生平传记保持着《八思巴画传》（唐卡组画）的基本构图：正中为一尊佛或菩萨主像，然后在主像的周围以顺时针方向流动地叙述故事，要在这不大的空间里讲故事，不仅需要在构图上有奇思妙想，确实也需要作者尽可能地在小的空间里传达出更多的信息和内容。有时一个不大的画面上会出现数十人甚至更多，众多的人群与建筑及风景交融

在一起，更有种繁密的感觉。因此西藏近代绘画，无论是唐卡还是壁画，都有明显的细密化倾向，往往一簇风景之中已经讲完了一段故事或情节，而由一组组个体情节共同构成的画面也就显得非常饱满细密。一铺画面常常是大的神像与连续不断的故事情节的混合，大像比例适当协调，周围的一圈则由各种情节的小故事画填满，往往周围部分会被画得水泄不通。但总的来说其画面构成饱满而又疏密有致，主尊大像端庄富丽；周围小画则画得细腻入微；动中有静，静中藏动。

（二）线条表现力的加强

线条表现力的增强也是西藏近代绘画一个突出的特点，早期西藏绘画因受到南亚美术理念的影响，其艺术造型中有比较明显的色彩块面造型的倾向，一些早中期唐卡或壁画里常常能够看到色彩的立体明暗效果，愈是早期的造型，体积的感觉愈是浓厚。然而线条表现始终是西藏绘画的重要手段，而且随着绘画的不断民族化，线条的表现力、内在张力也在不断地得到强化。白居寺艺术时期（15世纪前期），壁画中的线条已经相当富于表现力，藏画中早期的线条以“铁线描”为主，到了近代，线条表现又出现了游丝描、柳叶描等，线条的表现方式也更加丰富多彩起来，即使是经常使用的“铁线描”，也颇能因物施线，或坚硬挺拔，孔武强劲；或圆润丰满，富丽而弹性；或温柔如水，细致入微（图189）。一般佛像高僧祖师像，线条严谨简约；菩萨度母像则线条婉转轻盈，飘逸自如；护法神像则身披烈焰，凶猛迪劲的线条翻江倒海般地狂暴。至于自然风景的描绘，山峦层叠，水波荡漾，祥云花卉等则是线描与晕染的巧妙结合，写实与装饰的相互依托。总之到了近代的西藏绘画，工笔重彩与勾线白描的相互结合已充分显示出藏画的成熟。



图 189 布达拉宫红宫壁画《戏水图》

（三）色彩的富丽堂皇

布达拉宫壁画的富丽堂皇是有目共睹的，与中世纪壁画相比，布达拉宫壁画的色相更加丰富，色阶的层次也很细腻，色彩对比明确，色调的饱满强烈，再加上勉塘画派更加强调勾金、沥金等用金色提调，使布达拉宫壁画，特别是红宫西大殿的壁画给人以金碧辉煌、饱满壮丽的感觉。17 世纪的壁画在近代西藏绘画中属于近代前期富于进取，具有勃勃生机的时期，这个时期的绘画也特别体现出藏区文化刚刚走向统一，但尚未完全程式化的时代特点，因此，布达拉宫壁画的富丽堂皇与后期多少有些粉脂

气的华丽是有很大区别的。

第三节 清代拉萨的画家行会

西藏近代绘画的中心地区在拉萨，而拉萨的近代绘画则出现于布达拉宫重建之时。白红两宫的壁画制作都采取的是从全藏区征集画师的办法，第一次白宫壁画制作活动结束后，66名画家大都又返回到自己的家乡。第二次红宫壁画制作时，布达拉宫需要征集的画师数量就更多了，史载征集勉塘、钦则两派画师与画工人数多达236人。当时拉萨城内人口本身就很少，画师更是严重缺乏，征集的画师画工主要来自那些绘画比较发达的地区，如山南、江孜、日喀则等地方，据说当时征调的画师大部分来自山南的拉加里，后藏的江孜和拉萨北面的彭波等地方。17世纪末红宫壁画的大型制作工程完毕之后，桑结嘉措决定从拉加里和彭波等地的画师中挑选出25名优秀画师，永久性地留居在拉萨，为西藏地方政府建造的寺院堂所制作壁画或绘制唐卡，这25名画师组成的画家行会便是由拉萨西藏地方政府组织的第一个官方画家组织，藏语叫做“拉日巴吉度”（意为“神佛绘制者苦乐与共的团体”）。后来拉萨的画师们也管自己的画家行会叫作“苏琼

一些研究者认为，西藏近代绘画在18世纪以前基本保持着较强的上升势头，但19世纪初叶以后便不免出现一些萎靡之气（参照M.A.玛丽莲等著的《智慧与冥想——西藏宗教艺术》，1991年纽约），不过笔者认为近代西藏的壁画与唐卡绘画依然是两条发展的线索，各自遵循着自己的发展轨迹，事实上西藏近代壁画的高峰期就出现在17世纪中后期，也就是说，它真正的高峰期就是布达拉宫白红二宫的壁画创作时期，布达拉宫的建设为西藏近代壁画提供了一个极为特殊的艺术环境。我们知道壁画往往不是一种孤立的绘画现象，它还取决于建筑的规模和气质。比较而言，唐卡的发展似乎更缓慢一些，它的高峰期出现在清乾隆年间（18世纪中后期）；近代的壁画与唐卡这两种绘画形式的发展并不完全同步。

哇”。其实“苏琼哇”虽说是画家的行会组织，从其存在形式看，它更像是西藏地方政府建立的一个官方画院。

进入“苏琼哇”的画师，其生活便由西藏地方政府供养，地方政府每年发给他们每人 300 斤糌粑，35 斤牛羊肉和 35 斤左右的酥油。西藏地方政府同时规定，这些食品由布达拉宫仓库和大昭寺仓库各负担一半，画师们的生活得到了保障，其社会地位也有明显的上升。这对于画师们专心技艺，艺术上相互切磋交流都是很有益的。画家行会成立后，政府根据画师们的绘画造诣，将画师分为三个等级：第一等级为“乌钦”，或称“钦莫”，相当于总画师。总画师主要负责大型绘画的设计工作，重要佛殿和宫殿的壁画、唐卡也要由他们亲自执笔，另外凡是用金银汁写成的经书（较高等级的经书）的卷首画也需要他们亲自绘制。第二等级为“乌琼”，为总画师的助手，也称副总画师，他们除了要协助总画师的工作，绘画活动中的主要部分将要由他们来承担完成。第三等级叫做“居玛”，是一般画师，他们必须服从行会的安排，完成分配给他们的工作，除此之外，他们还要替“乌钦”勾描出来的草图上色，另外作画前以及作画过程中他们还要承担调制颜料、油泥的工作，总之绘画过程中的具体杂事一般都要由他们来承担。

在画家行会组织里，除了分工明确，责任到位，有明显的技术等级外，“苏琼哇”也是一个培养后继画师的艺术学校。“苏琼哇”里专门备有为初学者们准备的绘画学习蓝本，供学徒们模仿练习，对于这些学徒们还要定期进行技术考试，以提高他们的艺术技能。由于“苏琼哇”所尊崇的是勉塘画风，为学生提供的也是勉塘画派的绘画教法，这无疑对于勉塘画派最终成为在西藏绘画界的占据主导地位的画派，起到了推波助澜的作用。

进入“苏琼哇”似有比较严格的规定，年轻人如果想要进入画师团体，首先必须向“苏琼哇”的主管者提出申请，献上哈达，交纳一定的报名费，经“吉巴”会议讨论同意后，上报上级

主管部门（“索康多唐巴”）备案，方可以进门跟随师傅学习绘画，学习绘画的经历也是漫长的。一旦进入“苏琼哇”，画师平时的工作就由画家行会统一安排。自从有了“苏琼哇”这样的画家组织后，西藏几乎所有的大型佛画绘制都由“苏琼哇”来承担，行会规定所有的画师都必须参加“苏琼哇”的规定工作，只有在没有规定的任务时，画师才可干些私活儿，外出必须向行会请假。另一方面，“苏琼哇”在某种程度上也垄断了大型的佛画制作活动，非画师行会的成员是很难在拉萨从事商业性的绘画制作的，即使是寺院的喇嘛画师也不能在社会上揽活，一旦违反规定，“苏琼哇”就会出面干涉。

“苏琼哇”由西藏地方政府管辖，西藏地方政府派遣两位末等官员，一位僧官，一位俗官，专门负责管理“苏琼哇”。僧官名叫“列曾巴”；俗官名叫“仲道”；自17世纪末叶直至20世纪初均由西藏地方政府派人出任，到了20世纪前期十三世达赖喇嘛的新政改革时期，画家行会也出现了新的变化，不仅允许管理画家行会的两位官员直接可以从画家中选出，而且还允许这两位画家官员参加西藏地方政府布达拉宫的早朝。当然他们只能坐在众多贵族的身后，达赖喇嘛赏赐的酥油茶也有他们的份儿，但没有议政的权利，在等级森严的旧西藏，类似他们这样没有贵族身份的人参政议政，是会被人说成是“野狗上了房，要吠天上的星星！”无论如何，管理画家行会的官员能够从画师中选拔，这已经是个不小的进步了。除了地方政府委派的两位官员外，画家行会里还设立有管理机构“吉巴”（藏语为“公事人”之意）。吉

据廖东凡《雪域西藏风情录》第418—419页“绘制神佛的画师”一节记载：一旦一些非“苏琼哇”的画师在社会上揽活儿，“苏琼哇”就要干涉说：‘绘画是我们的饭碗，也是达赖五世给我们的差！你们要靠绘画赚钱，就来跟我们一起支差！不支差光想赚钱，噶厦没有这样的规矩！’西藏人民出版社，1998年。

见廖东凡《雪域西藏风情录》第417—418页，西藏人民出版社，1998年。

巴一般由 7 人组成：一僧一俗两位地方政府派遣来的官员，两位总画师（乌钦），然后从老、中、青三个年龄段的画师群各派一人任助手（乌琼），组成“吉巴”（相当于管理委员会）。

总之，近代西藏社会上的“苏琼哇”是 17 世纪后期布达拉宫壁画制作后衍生的官方画家团体，经过 300 余年的发展，画家行会由最初的 25 名画家已经发展成为 160 人之多的“苏琼哇”。“苏琼哇”自 17 世纪末叶至 20 世纪 50 年代，为近代西藏培养了一批又一批的勉塘画派的专业画家。从西藏近代绘画史上记载的优秀画师的名单看，不少优秀画师都曾经担任过拉萨“苏琼哇”的“乌钦”，或是“乌琼”，不少“乌钦”或“乌琼”出身于绘画的世家。例如如今仍然健在、曾经担任画家行会最后一任“乌钦”的扎西次仁先生便出身于一个古老的画师世家。扎西次仁先生的老家在山南曲松县境内的“拉加里”，拉加里王国是由吐蕃王室后裔在中世纪早期建立起来的一个小王国，至少从 15

民主改革前，两位官员（列曾巴和仲倒）每月有藏银 10 两；两位总画师（乌钦）藏银 9 两；副总画师（乌琼）藏银 8 两；一般画师的月薪是 7 两；等级差别似并不明显。见廖东凡《雪域西藏风情录》第 417—418 页，西藏人民出版社，1998 年。

丹巴饶旦著，阿旺晋美译，《藏族绘画》中国藏学出版社，1996 年。

西藏自中世纪中期起，各地便有许多家族属于以绘画为生的古老家族，优秀画家相当部分出身于这样的画家世家。

公元 9 世纪中叶吐蕃王朝崩溃后，其王室后裔出现了以卫松和永丹王子为代表的两大支系集团，10 世纪后期卫松一系的后代西迁至阿里建西部古格王国。大约在公元 12 世纪左右，阿里王系中的一支埃尊赞布又辗转从西部阿里返回到山南的“埃域”（曲松的旧称），建立了“雅隆觉卧王朝”。埃尊赞布之子拉·赤列朗杰在这里修建了一座“加里寺”，又相继在这里修建宫殿，从此人们便称这一系吐蕃王室后裔为“拉加里”家族。拉加里家族很快成为这一带政教合一的地方统治集团，号称“拉加里法王”（又称“山南法王”）。曲松县的旧名也一直为“拉加里”。参照西藏文物普查队《错那、加查、隆子、曲松县文物志》，西藏人民出版社，1993 年第 176 - 177 页。

世纪起，这里便成为一个闻名遐迩的绘画之乡，许多家庭都擅长绘制唐卡和壁画。正是因为这个原因，在为红宫壁画征集画师时，山南拉加里地区便成为派遣画家较多的地区之一。扎西次仁的祖上也曾被五世达赖和桑结嘉措两次征集到拉萨，参加白宫和红宫的壁画制作，并在红宫壁画制作工程完成之后被第司·桑结嘉措留在拉萨，成为最早画家行会的成员。扎西次仁老先生的祖父与父亲都曾在画家行会里担任过重要的职务，扎西次仁老先生本人 8 岁起学画，18 岁时成为行会的专职画家，以后多年担任“乌琼”的职务，后因其绘画技艺精湛而被西藏地方政府任命为“乌钦”，并成为西藏地方政府任命的最后一位“乌钦”。

第十章 清代西藏的绘画（下）

概 说

近代绘画艺术从种类上看，仍以壁画及唐卡为主要的两大发展线索。

西藏的唐卡艺术在近代得到了非常明显的发展，唐卡既可挂在寺院里作为装饰，也可供游僧们携带在身边，更可以让普通的信仰者们请回家供奉，另外，在向清朝中央政府贡献方物时，唐卡无疑也是非常好的贡品——作为圣画，它们神秘高贵而又富于民族特色；作为一种艺术品，它们精美而又具有代表性，清朝故宫和雍和宫里就收藏不少唐卡，其精致与华美的程度都说明它们确实属于近代西藏最杰出的唐卡作品。总而言之，从用途和方便的程度看，唐卡实比壁画更少受限制，用途也更广泛。

在近代，唐卡的艺术创作似乎更吸引画师，许多藏地艺术家热衷于此道，唐卡大师也层出不穷，尤其是拉萨地区集中着近代最优秀的唐卡绘画艺术家，不少艺术家都出身于世家，子承父业，一些著名的画师手下，门徒弟子众多，切磋研究，技巧也得到了长足的发展。随着藏族唐卡艺术的日益成熟，唐卡的教学与实践有了更明确的发展进步，师徒的传授与学习也更加规范。另外唐卡的种类也在增多，根据唐卡的不同需要，唐卡的分类显然更细更专，唐卡的制作也更加精美讲究。总之，唐卡可以算是

扎西次仁：《西藏唐卡源流》，又见 Marilyn M. Rhie and Robert A. F. Thurman: *Wisdom and Compassion — The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

近代西藏最具代表性的艺术门类了。

与此同时，寺院壁画依然是佛教绘画中的重要组成部分。格鲁派的大发展是在 17 世纪中叶以后，格鲁派的建寺热潮和对老寺院的维修缮养也几乎是在同时进行之中。有清一代，格鲁派对一些重要的古老寺院都进行过比较大规模的修缮或扩展，如对拉萨大、小昭寺、山南的桑耶寺、昌珠寺等，大昭寺的金顶便是清代由达赖喇嘛出资修建的。在扩建和改造老寺院的同时，格鲁派在藏西与藏东地区的渗透也在继续，这都需要新建大量的寺院，修建寺院便需要绘制壁画，我们在西藏寺院的壁画考察中曾惊讶地发现，绝大多数的寺院壁画都几乎是同一种风格——近代绘画风格，不仅仅是格鲁派寺院，甚至是一些相当古老的寺院，如噶举派的楚布寺、直贡寺等，其壁画也显然已经是明显的近代样式了。所不同只是壁画的艺术质量问题，拉萨三大寺的壁画、大昭寺壁画无疑是近代最出色的作品，当然还要包括布达拉宫和罗布林卡的壁画，很显然，这与寺院选择的艺术家有关，能够为拉萨三大寺作壁画者自然应该是西藏最杰出的艺术家。

近代绘画主要存在着三种艺术风格：一是流行于卫藏地区及西部地区的勉塘画派或新勉画派的风格；二是流行于藏东康区的噶玛噶赤画派的画风；三是宁玛派这一古老教派在艺术上的重振。

勉派艺术是近代西藏流行地区最广，影响最大的画派，它不仅牢牢地占领了以拉萨、日喀则为首的前后藏地区，而且在 17 世纪以后流行于西部，19 世纪以后，也流行于藏东地区。勉塘画派之所以能够在近代独领风骚，甚至成为西藏半官方式的艺术风格，显然得力于新勉画派同格鲁派之间建立的特殊关系，格鲁派的巨大发展自然会带来勉派艺术的繁荣。

而藏东康区的噶赤画派能够在近代（17 世纪以后）取得突出的成就，却与噶玛噶举派在卫藏政治斗争的失利相关，在政治

上的败北使噶玛派不得不暂时地退回其藏东的根据地。藏东原本在地理上相对独立于卫藏，政治上又长期处于土司地方割据状态，这也就给噶玛派艺术充分发展的宽松条件。藏东艺术在近代的崛起，还有其地理上的原因，藏东临界汉藏文化的边界，其艺术在形成发展过程中，曾直接得力于汉式绘画因素（四川地方画派）的影响。17世纪中叶以后，藏东文化有了明显的发展，18世纪德格地区进而成为康区的文化中心，德格印经院的建立与完善都反映出藏东地区文明程度的大幅度提高的这一事实。

至于宁玛派的重新振作与17世纪五世达赖的积极扶持有关，17世纪以后各地相继出现宁玛派的重要寺院，宁玛派的艺术也逐渐引起人们的关注，一般而言，宁玛派的艺术与流行于卫藏的艺术似乎没有明显的区别，但由于宁玛派是西藏最古老的教派（吐蕃时期便已出现），其修行方式及教义也相对古老，特别是宁玛派的教义体系中多苯教及禅宗的内容，反映在艺术上，便有一些比较特殊的性格。

当然近代艺术最突出的特点就是格鲁派几乎统一了藏区的艺术风格（图190），愈到后期愈是如此，对于藏东也同样不例外。近代是格鲁派不断扩大其统治范围的时期，拉萨的噶厦政府真正统治藏东昌都地区不过是20世纪初叶以后，但通过格鲁派在藏东地区的传教活动，格鲁派艺术在17、18世纪便不断向康区渗透，19世纪以后，西藏东部地区的艺术风格，显示出在逐渐向卫藏风格靠近的趋势，卫藏毕竟是西藏文明的心腹地，她在宗教上的深刻影响是一个不可避免的历史背景。一个有趣的现象

余伽：《西藏绘画名迹寻访实录》，载《西藏艺术·绘画篇》，上海人民美术出版社，1991年。

杨嘉铭：《藏族文化中心——德格》，1997'北京国际藏学讨论会提交的论文（内部刊行）。



图 190 清代“黑唐”《药师佛》

是，整个中世纪，以卫藏与西部古格这两个轴心而形成两大不同地域风格，形成了争相辉映的局面，这两大地域风格也就是我们通常所说的“卫藏风格”和“古格画派”。漫长的中世纪，藏东似乎隐藏在横断山脉之中，始终没有摆脱那种默默无闻的感觉。然而进入到近世，当西部阿里的美术随着古格王朝的灭亡，而逐渐丧失西部美术特有的瑰丽时，藏东绘画却异军突起，成为能够与卫藏画风媲美的一支强有力的势力，虽然到了 19 世纪以后，

独立的康区绘画样式已不明显，但藏东噶玛噶赤画派曾经有过的辉煌却是不可磨灭的。

除了噶玛噶赤画派尚未淹没在格鲁派——勉塘画风这近世西藏艺术的汪洋大海之中（但如果它们不是偏安藏东，有着横断山脉的天然阻隔，恐怕是很难幸免），还有一个教派的艺术，似乎也是在近世才得到格外的发扬，虽然它们的艺术影响的范围相当有限，作品也很少，但却具有震撼力和魅力，这就是宁玛派的壁画，其代表作是拉萨乃穷寺之迴廊壁画，这些壁画在西藏似乎是一个孤证，然而壁画中流露出来的真正本土艺术的力量却反映出在近代金碧辉煌画风背后，尚蕴藏着另外一种艺术精神。

第一节 卫藏绘画与“新勉画派”

勉派在近代之所以能够从流行于藏区的诸画派中脱颖而出、独领风骚，并在18世纪以后几乎统一了卫藏画坛，得到广泛而持久的传播发展，其原因有三：一是在政治和宗教文化背景方面，勉派尤其是17世纪以后出现的新勉画派，其命运总是与格鲁派的兴盛发达休戚相关。17世纪中叶以后格鲁派一统天下也就奠定了勉派自发展到繁荣、到统一画坛的基础；二是该画派内部名家辈出，既出杰出的艺术家，也不乏卓越的理论家。这是得以推动本门画派的势力不断扩展的重要内因；三是新勉画派抓住时机锐意改革，也为勉派的发扬光大助了关键之力。

三世达赖索南嘉措时（16世纪中叶），著名画师陈噶瓦·班丹罗追桑布活佛精通大五明，画技精湛，并著有《显密经典佛像度量大明》。五世达赖阿旺历算嘉措（17世纪中叶）时，勉派更是蒸蒸日上、人才济济。著名画师有洛扎·丹增诺布、群青·朱古次仁、素钦·切央让追、那则达龙·白贡等，其中最出色者当推第

十世噶玛巴曲英多杰（1604—1674）和同时代的曲英嘉措活佛，后者对勉派的弘扬发展作出了特殊的贡献。

活跃于 1620—11665 年间的曲英嘉措活佛是著名的“新勉画派”的创始人。在继承勉拉·顿珠嘉措开创的旧勉画派精华的基础上，又吸收了汉地绘画的一些因素，推陈出新、开一代新风。画史上又称“新勉画派”。曲英嘉措曾为四世班禅工作过，后至拉萨成为五世达赖的画师。其画迹据说至今仍保存在扎什伦布及布达拉宫的壁画之中。

曲英嘉措为勉派的发展完成了一次历史性的变革。首先是画风上的变革。其变革建构了近代勉派绘画的基本格局。其次是从他开始，新勉画派与统一了西藏政教大权的格鲁派，特别是达赖系统之间建立了明确的隶属关系，从而为本门画派争得了政治、宗教、文化、尤其是经济上最强有力的支持与后援，也就为画派的普及发展奠定了坚实的基础，使勉派在 18 世纪以后渐次成为西藏半官方性质的绘画艺术流派。再次是自曲英嘉措开始，勉派的活动中心亦从后藏日喀则迁至拉萨，从而占据了西藏最理想的政治文化的地理位置。勉派画风得以日益流行也就不足为奇了。

18 世纪以后勉派进入了其艺术的顶峰时期，优秀画师层出不穷，如今布达拉宫、罗布林卡、拉萨三大寺（哲蚌寺、色拉寺、甘丹寺等格鲁派三大寺），以及大昭寺后期的壁画和唐卡大多出自新勉画派画师之手。西藏绘画发展到 18 世纪中叶七世达赖喇嘛时期以后，新勉画派也走向了高度的成熟和全面的繁荣，西藏历代画师经过若干世纪的摸索与实践，将早期流行的印度 - 尼泊尔样式与元以后陆续传至西藏的汉地明清绘画技法融会贯通，逐步形成了藏民族独特的宗教绘画样式，而勉派可谓是集大

丹巴饶旦著，阿旺晋美译：《藏族绘画》中国藏学出版社 1996 年，参照其“概论藏族美术史”部分第 91—98 页。

成者。与印度 - 尼泊尔风格相对浓郁的“藏地”（指后藏和西部）绘画风格和明以后受汉地绘画影响较为明显的“东部噶赤画派”相比较而言，勉派绘画呈现出近代较为纯粹的本土绘画风格和更为明确的变通意识，既有传统又有改革，民族特色亦更为鲜明强烈。



图 191 清代黑唐《衮那含牟尼佛》

在构图上，勉派中尊主像的尺度被大幅度地缩小，主尊与众小像皆被融入一种和谐优雅的自然环境之中。如此一来，现实与理想、此岸与彼岸便能被有机地合为一体。画面虽属神界却距离我们很近。构图错落有致而讲究变化，形象则轻盈优美（图 191）。勉派的自然风景有典型的卫藏地区的地理风貌特征：锥形山峦与白云相接，运用“散点透视”的空间意识穿插花草树木、

楼阁庙宇布置其中。在历史、民俗、传记的画面中，这种山云衔接的风景还往往起着自然分割画面的作用，故事情节连贯而不失生动活泼。

色彩表现上，勉派多采用同一系列色相的变化，以蓝绿色调为主，多用浅绿，兼用红、黄、褐赭色，色调变化丰富而有层次，画面显得鲜亮活泼。勉派色彩的另一特点是画面中最爱用金。勾金、沥金、贴金等用金手段丰富，更为画面增添了富丽堂皇的气派（图192）。

与钦则画派注重块面体积的表现相比，勉派更加注重线条的



图 192 清代 《大黑天神》唐卡

作用，线条的力度明显加强，线条工整而精致，流利而华美。尤其是 18 世纪以后勉派突破了传统的游丝描，而代之以粗劲有力的铁线描和枣核描，同时根据不同的表现对象加以多样的变化。17 世纪以后出现的黑唐、赤唐、金唐等尤能体现出勉派线条的无穷魅力，其洗练娴熟的线条常常会产生出呼风唤雨、生龙活虎般的生动效果。

第二节 藏东绘画与“噶赤画派”

一、藏东地区的地理与历史

藏文典籍习惯将我国藏区分为三大区域：上部阿里三围；中部卫藏地区；下部朵康六岗。朵康即“康”与“安多”之总和。“康”在藏语中系指“边地”而言，西藏自治区的康区主要指藏东横断山脉的昌都地区，在藏语方言的划分中为康方言分布地区，居住在康区的藏族自称“康巴”。

昌都地区位于西藏东部，东临金沙江，与四川省甘孜藏族自治州接壤；北界青海玉树藏族自治州；南接云南迪庆藏族自治州；西南以色齐拉山为天然界山，与塔布工布地区相连；西北与那曲地区相邻。全境东西最长处约 830 公里，南北约 420 公里，总面积为 30 多万平方公里，现有人口 60 万人，人口占西藏自治区总人口的五分之一强。

藏东地处高原东部的横断山脉山区，中国的绝大多数山脉为东西走向，唯横断山脉在中国大地上纵横南北，自那曲以东一系列由东西走向的山脉突然来了个急转弯呈南北走势，这一带多山多水，形成山高水深的三列南北大山与三条大江相间分布的雄壮格局，它们自西向东依次为伯舒拉岭山脉与怒江；他念他翁山脉与澜沧江；宁静山脉与金沙江。三江河谷切割极深，两岸陡峭的

山壁直插江心，河道弯窄，礁石密布，水流湍急。山顶与谷底的高差可达 2500 米以上，山顶终年积雪不化，山腰是茂密的森林，山麓是四季常青的田园，山势险峻雄奇又充满了壮丽与秀丽之美，由于藏东横断山脉山高水急，山路极险，岩石崩发频繁，倒石流、泥石流等出现不断，故而藏东与西藏腹地的联系相对困难，也使藏东地区自古以来便成为西藏高原上相对封闭的一个地理环境。它的文化与卫藏文化保持着联系的同时，又保持着浓郁的地方特色。

藏东地区的文化拥有自己古老的传统，这一传统的渊源可追溯到距今 5000 年前的昌都卡若新石器文化遗址。这个位于澜沧江畔的文化遗址文化堆积层比较厚，约在 100 ~ 160 厘米左右，大致分为早晚两期文化，遗址文化持续 1000 年，是我们今天研究藏东远古文化的重要依据。

卡若文化遗址有几个特色颇引人注目：一是卡若文化遗址与西藏腹地的拉萨曲贡新石器文化遗址之间既有联系，但也显示出一些明显的差异，其主要差异表现在陶器的组合方式、陶器器形，例如卡若文化遗址中的陶器均为小口、鼓腹、小平底，而曲贡遗址中的陶器则是敞口、陶耳发达、圜底；饲养的牲畜卡若遗址中只发现有猪，而曲贡文化遗址中有羊、狗、牦牛等种类；种植的粮食卡若遗址中发现的是粟，而曲贡遗址发现的则是青稞；这些差异说明二者既存在文化的相似性，也有明显的地方差别，同时也反映出西藏高原远古文化的多样性。

二是卡若文化遗址延续的时期较长（图 193），前后达千年

西藏自治区文物管理委员会、四川大学历史系《昌都卡若》，文物出版社 1985 年第 1 版；又见中国社会科学院考古所西藏工作队、西藏自治区文物管理委员会《西藏拉萨市曲贡村新石器时代遗址第一次发掘简报》，载《考古》1991 年第 10 期。

之久，但早晚两期的文化差异恰恰表现为一个由细致到粗放、由复杂到简单的演变过程，即某些生产工具和生产门类出现逐渐退化的现象。如生产工具的种类在晚期出现打制石器与细石器的数量与种类呈逐渐增加的趋势，而磨制石器却骤然减少；陶器方面，晚期器形和纹饰相对趋于简单化，早期的单耳罐、带流罐、带嘴罐等，纹饰中较繁缛的刻画纹和彩绘均不见于晚期；建筑方面，早期种类较多，晚期种类减少的同时，大量出现石砌类建筑等等。卡若文化早晚两期的文化面貌的变化似反映出其经济类型的转型，早期似以农耕经济类型为主，至晚期则狩猎畜牧经济的比重明显增加。



图 193 藏东横断山脉澜沧江边的下若文化遗址

石应平：《卡若遗存若干问题的研究》，载《西藏考古》第1辑第77—90页，四川大学出版社，1994年。

三是由于自古横断山脉东西走向的交通因山脉与河流的南北走向而受到阻碍，因此横断山脉的新石器文化似更多地显示出与其南北原始文化之间的联系与交流，如与其北部黄河上游的甘青地区马家窑文化及与其南部的川、滇西北原始文化（元谋大墩子、宾川白羊村、西昌礼县等）之间的交流是显而易见的，中国西部存在的这条汉藏走廊，自远古时期起便是西北西南诸民族文化交流乃至迁移的重要通道。

这条汉藏民族走廊的民族迁徙活动，自远古时期起直至唐宋，一直断断续续地进行着。据史料记载，至迟在公元三、四世纪时，横断山脉地区的各个部族已比较稳定，并形成一些颇有实力的邦国。隋代以前，藏东及西藏东北部地区的民族成分比较复杂，活跃于现昌都一带，即澜沧江上游和怒江中游地区的是汉史中著名的女国（吐蕃称之为康国），女国有比较发达的文明，其地域包括今天的昌都、察雅、类乌齐、八宿、甄龙、盐井、门空、贡觉等，北至降庆，西至丹达山一带，“其境东西九日行，南北二十日行，在大小八十余城。其王所居康延川，中有弱水南流……户四万余众，胜兵万余人，散在山谷间”，“俗以女为王”，“其王侍女数百人，五日一听政”，“斯所居，皆起重屋，王至九层，国人至六层”。

在女国东面的金沙江与雅砻江之间，即今天的甘孜一带是史书里记载的附国，“其国南北八百里，东西千五百里”，附国的建筑别有特色，“垒石为巢”，“其巢高至十余丈，下至五六丈，每级以木隔之，其方三四步，巢上方二三步，状似浮屠（实为碉楼）”。显然，在隋唐之前，藏东及川西北地区已有较发达的文

李永宪：《西藏原始艺术》，四川人民出版社，1996年第1版。

《旧唐书·东女国》。

《隋书》、《北史》的“附国”。

明，无论是女国还是附国，其国的规模都比较大，尤其是以昌都为中心的女国，官职齐备，经济发达，有常备军队和自己独立发展的宗教形式。

唐前期，吐蕃王朝兴起，吐蕃扩张时兼并藏东及川西北等地区，位于藏东及川西北等地的羌属民族夹在唐蕃之间，随波逐流，唐盛时依附于唐，吐蕃强大时又转向吐蕃，故唐书称他们为“两面羌”。新旧唐书载，中唐（公元791年左右）川西北的西山八国来降，这西山八国很可能是藏东、藏东北等地区古代的一些小国的残部，其中也包括女国、附国一些逃亡的贵族或王族。总之，吐蕃王朝时，藏东昌都地区成为吐蕃王国的一部分。唐末吐蕃王朝灭亡，西藏整个陷入分裂状态。藏东大抵从这个时期起，也以封建割据的状态存在着。元代吐蕃地区尽入元朝版图，元朝设立乌斯藏纳里速古鲁孙宣慰使司都元帅府管理卫藏与阿里地区；设吐蕃等处宣慰使司都元帅府管辖甘青藏族地区；设吐蕃等路宣慰使司都元帅府管辖康区（包括四川阿坝地区）。我们可以看出后来中央王朝管理藏区基本上是按照这个思路来划分行政区。至明清两代对康区多施用怀柔政策，羁摩政策，昌都地区各个部族的酋长头人多为当地的大喇嘛或活佛，诸如昌都的帕巴拉、察雅的罗登协绕、类乌齐的济仲、庞球家族等都受到过中原王朝的封号，总揽当地的政教大权，除了对中土定期输奉例贡外，朝廷藩镇很少干涉其内政。清末赵尔丰一度改土归流，民国以后一时归属西康省。1918年西藏地方政府派遣军队占领昌都，1918—1950年间由西藏地方政府管辖。

《新唐书·吐蕃传》。

中央民族学院赴藏考察队《昌都地区社会经济调查报告》，中央民族学院1960年内部刊行。

二、藏东的宗教文化状况

从藏东康区的历史看，它长期处于一种地方割据的状态，但在宗教文化上却与卫藏地区保持着比较密切的联系。后弘期早期，鲁梅一系的“下路弘法”在卫藏传教时，他们中间就有人赴康区传教，因此早期噶当派在康区有一定的影响，元代萨迦派实力大增，这些噶当派寺院又大都改属萨迦派。不过，康区真正最有实力的教派至少在17世纪中叶以前应当说是噶玛噶举派。自都松钦巴于1149年在藏东类乌齐的噶玛地方建立噶玛丹萨提寺（后噶玛派亦以噶玛地方命名）后，历代噶玛巴（噶玛派首领）总是往来于卫藏的楚布寺和康区的噶玛丹萨提寺之间，传教说法，扩大影响。因此噶玛派在卫藏与康区、甘青地区均有较大的影响。17世纪中叶以后，由于噶玛噶举派在与格鲁派的斗争中败北，从此势力减弱。特别是噶玛丹萨提寺的地位大不如以前，康区噶玛派的中心寺院也从此转至甘孜德格的八邦寺。

18世纪以后格鲁派势力在康区有了明显的发展，据民主改革时的调查，格鲁派寺院在康区寺院总数达50%左右。昌都地区的重要活佛系统以及他们的主寺与拉萨格鲁派著名寺院或有隶属关系，或保持密切来往，如昌都寺与拉萨色拉寺的关系一向密切；察雅马里寺按惯例每世活佛都要赴拉萨学经深造，去时还要带上贵重的礼品分送拉萨三大寺；八宿寺则直接归属于拉萨功德

中央民族学院赴藏考察队《昌都地区社会经济调查报告》，中央民族学院1960年内部刊行。

拉萨市附近的楚布寺与康区的噶玛丹萨提寺是噶玛噶举派上下中心寺院。

杨嘉铭：《藏族文化中心——德格》，1997'北京国际藏学讨论会提交的论文（内部刊行）。

林管辖。

宁玛派在康区也有一定的势力，特别是在其东邻的德格地区，宁玛派的六大寺院中就有四座寺院坐落其中，昌都地区的宁玛派寺院也多隶属于德格的宁玛主寺；萨迦派的寺院多集中在康区东部的拉多、江达和西邓柯，它们也隶属于德格地区的萨迦派主寺。苯教则主要集中在藏东北部的牧区丁青等地。

三、藏东地区的佛教绘画

关于藏东地区的中世纪历史，不甚明了处较多，从艺术史角度看，整个中世纪藏东与同时期的卫藏及西部古格绘画相比，是缺乏能够清晰断代的作品群的。不过至少在中世纪末期，即16世纪左右，特别是在进入近代之后，藏东康区的绘画艺术以一种清新自然、淡雅明丽的特殊风格，在西藏绘画史上创造了新的成就，而这一绘画艺术成就与噶玛噶举派有着非常密切的关系，藏东的艺术也主要以“噶玛噶赤画派”而著名。遗憾的是不少优秀的唐卡作品都流于国外，使我们今天很难领略到藏东近代绘画艺术之风采。

藏东早期画迹比较缺乏。始建于公元1276年的类乌齐寺内保存有早期唐卡，据寺庙里的僧人介绍，该唐卡的年代要早于类乌齐寺本身，距今大约有800余年的历史。唐卡为比较典型的尼泊尔画风，颜料为南亚绘画常用的矿物质颜料，作品绘在亚麻布上。在这幅长宽为176×143厘米的画布上，正中这主尊释迦牟尼，他的周围环绕着三层格子，格子里又画出了佛传故事的系列图案。这种内容与风格的唐卡，特别是它的图案布局在卫藏早期唐卡中尚未见到过，这种比较纯粹早期尼泊尔画风在卫藏地区似

中央民族学院赴藏考察队《西藏昌都地区社会经济调查报告》，中央民族学院，1960年内部刊行。

也未曾见到过，这似乎说明藏东地区的早期绘画属于另外一些传统，或者暗示出藏东地区与印度—尼泊尔的某些地方样式有着直接的联系。因为藏东地区中世纪早期的历史文化不明点甚多，目前很难得出结论。

康区比类乌齐寺更古老的是噶玛派的噶玛丹萨提寺，建于澜沧江上游、唐古拉山末端的这座古刹是公元 1147 年的寺院，噶玛派也因此寺而得名为噶玛派。寺中的壁画里描绘着数十铺与真人等身大小的噶玛派历代祖师像，气势恢弘，艺术成就也高。藏东绘画原本要比卫藏佛教绘画更多些现实主义气息，艺术表现也更多些自由生动，艺术家的个性颇能得到一定程度的展现，上述这些特质在祖师肖像画中得到了比较充分地体现，画中人物均为噶玛派历代的祖师，他们是圣哲、导师、活佛或大成就者，同时他们又是活生生的人。作者力图表现他们的精神世界，同时也试图表现出他们的个性，具有比较明确的现实主义性格，而这正是藏东艺术的一个突出的特点。

噶玛丹萨提寺还保存有一组名曰“释迦牟尼十二宏化图”的唐卡，这组唐卡原本大概有 12 幅，现仅存 8 幅。唐卡表现的是释尊的佛传故事，但印度—尼泊尔式的外来影响已基本不见，而代之以比较纯粹的本土风格，因此这组唐卡很可能属于近代的

例如吐蕃王朝时期，西藏雕塑遗存中印度——尼泊尔艺术样式比较明显的作品遗存似乎并不在卫藏地区，而是在藏东昌都察雅的丹玛岩（见本书第四章“吐蕃王朝美术”之第二节“吐蕃雕刻”）。为什么受印度——尼泊尔艺术风格影响最明确的例子出现在藏东地区，而不是同时期的卫藏（西藏文化的腹心地带），这实在是个令人费解但同时又令人感兴趣的问题；其次昌都类乌齐寺内保存的古老唐卡为典型的东印度风格，其画风之古朴，构图之特殊，似乎都反映出该作品实应为东印度某一艺术流派的嫡传，至少在卫藏地区尚未发现类似画风的唐卡作品（可参照《西藏艺术·绘画卷》提供的图片资料，西藏文联编，上海人民美术出版社 1991 年）。

余伽：《西藏绘画名迹寻访实录》，载《西藏艺术·绘画篇》，上海人民美术出版社，1991 年。

作品，其中汉地的金碧山水及重彩人物画等画法的运用，加以康区佛画里特有的空灵与活泼，使画面的构图饱满，人物表现生机盎然，藏族生活习俗与藏族贵族文化的特点是相当鲜明的。绘画中最突出的特点、也是最引人入胜的地方是作品充分地展现了对现实生活具体而细致的表现（图 194），有评论家认为这些唐卡充满热情，“能够摄取多姿多彩的现实生活情景，营造一幅幅生



图 194 《释迦牟尼十二宏化图》

之一藏东噶玛噶赤画派绘制

动真实的西藏风俗画作为背景，仿佛迎请释迦牟尼到西藏重演他的出家成佛过程，甚至连太子的两位嫔妃也画成了藏族女子”。

藏东绘画近代所取得的显著成就在很大程度上取决于藏东地区特有的文化底蕴与气质。藏东的横断山脉山高水深，交通不便，但山势雄奇苍茫，林木参天，绿色成阴，又有秀美空灵的一面，康巴汉子英武雄健，性格豪迈；康区的女子则美丽泼辣；康区的艺术自有本地的特色，丰富雄奇、空灵清丽，壮阔而又不乏细腻，雄浑而又不乏秀美，在西藏高原上，藏东地区的文化与其山水一样丰富而又有特色。明代历代噶玛巴与中原王朝的关系相当密切，加上康区东面与汉地直接接壤，因而康区噶玛派艺术多有汉地绘画的影响，这也是藏东绘画与卫藏与西部古格绘画不同的原因所在。康区与北部黄河上游的甘青文化连接；南部又与云南滇西毗邻；艺术上得以更多地与周围民族地区交流，因而它的艺术更具有某种开放性格和世俗性格，相对于卫藏佛画而言，藏东的绘画显得更轻松自由和无拘无束。

四、噶玛噶赤画派

噶玛噶赤画派亦称作“噶赤画派”或“噶儿赤画派”，为西藏三大传统画派（勉塘画派、钦则画派、噶赤画派）中的一派。以康区的昌都为中心，流行于东部西藏和藏北的东部地区，该画派大致形成于16世纪后半叶，17—18世纪走向繁荣。

噶玛噶赤画派，顾名思义，可大致推测出其画派同噶玛噶举教派之间的特殊关系，这与钦则画派和萨迦派，勉塘画派和格鲁

余伽：《西藏绘画名迹寻访实录》，载《西藏艺术·绘画篇》，上海人民美术出版社，1991年。

扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》西藏人民出版社，1989年第1版；丹巴饶旦著，阿旺晋美译，《藏族绘画》中国藏学出版社，1996年。

派之间的密切关系一样，说明教派对于某一画派的发展具有着举足轻重的作用。噶玛噶赤画派的创始人南喀扎西本人就是一位活佛，而且很可能就是噶玛噶举派的活佛，他曾经被八世噶玛巴米久多杰（1507—1554）指定为自己的副身之一；另外在噶赤画派的发展中作用举足轻重的大师曲英多杰（1604—1674），他本人就是第十世噶玛巴；在噶玛噶赤画派众多的艺术家名单中我们也不难发现许多画师的名字前都冠以“噶玛”二字，可见两者之间的渊源原本深厚。

噶赤画派在艺术样式的形成上主要地有两个因素：一是勉派的传承；二是明清汉地绘画的影响。噶赤画派的创始人南喀扎西活佛年青时代的恩师噶丹夏乔巴·贡却班丹本人就是一位勉派画师。在他的教诲下，南喀扎西掌握了勉派的绘画技法。南喀扎西最初起步于勉派，他后来能够独树一帜，闯出一方天地，说明他在艺术上必有创新发展。据史料对他的记载，他在掌握了勉派的绘画技法后并没满足，为了能够更加准确地描绘物象，他还以印度合金雕像为模特进行摹写，这使他在人物形体的塑造上找到一种生动自如的效果，对他后来佛画中的人物造型有很大的帮助。他在自然背景的处理上，又吸收了汉地明清绘画的方法，据传他曾在噶玛派的楚布寺见到过明代工笔丝绢唐卡作品，对他后来的艺术发展产生了深刻的影响。这幅唐卡记录了明永乐皇帝邀请五世噶玛巴入京时的历史场面（图 195）。南喀扎西接触此画后很受启发，在风景的处理上采用了更为自然主义的表现方法，色彩晕染和色调配置上注意吸收四川地方画派的工笔画的特，从而形成了一种新的画风。

从南喀扎西创造独特画风的经历看，他的创新主要表现在三点上：一是他的起点是当时流行于卫藏地区的勉塘画派的传统。二是他的佛像造型能力主要还得于对印度金铜雕像的摹写和琢磨，据德格地区的史料记载，他对于骨骼卷轴画和响铜雕塑颇有



图 195 噶玛巴三世绘制的唐卡图卷之一（明代）

研究，说明他在人物造型上并不单纯沿袭传统，而是比较注重对实物进行深入研究，噶玛噶赤画派的佛像造型确实保持着传统风格，但却更加生动自然，这一生动自然很可能与他的深入研究相关。三是史料点明了在他的艺术风格的形成中汉地绘画因素的作用，并明确指出汉地的绘画影响主要表现在自然风景方面。看来在藏东画派的形成过程中，勉派的传统与汉地绘画的影响是很明显的。

据传南喀扎西在初创噶玛噶赤画派的时期，便广收弟子，他的几位弟子，如曲扎西、朵学、噶玛扎巴、明觉多吉等在绘画上都相当杰出，为传播和发展噶玛噶赤画派作出了贡献。其中明觉多吉还以先师的教导为基础，撰写了《线准太阳明镜》一书，为该派奠定了理论上的基础。以后又出现了达果巴、噶玛森哲、噶

玛仁青、爱巴古巴、霍尔·巴冲等一批著名的继承人。

在噶赤画派的发展中，除了创始人南喀扎西外，还有两位著名的扎西画师，一位名叫却杰扎西，他设色多用青绿，隽秀清俊；另一位是噶旭噶玛扎西，他亦能另辟蹊径，推陈出新。他们二人的艺术成就使噶赤画派更加发扬光大，画风流布更广。因此在噶赤画派中尊南喀扎西、却杰扎西、噶旭噶玛扎西为“噶赤三扎西”。

在噶赤画派发展过程中，还有一位影响相当大的艺术家不能不提的，他就是学识渊博，堪称藏画天才的第十世噶玛巴曲英多杰。这位伟大的艺术家既被勉派认作本门的精英，又同噶赤画派的发展密不可分，17世纪以后噶赤画派走向繁荣就与曲英多杰有着最直接的联系。曲英多杰与南喀扎西一样，早年师承勉派并成为相当出色的勉派画师，但中期以后都有一个画风锐变的时期，从而形成了新的画风。据说引发曲英多杰画风变化的也是一套早期汉地的罗汉丝绢唐卡组画。自次他便以这些唐卡为范本吸收汉画中山石、云水、花树、建筑等画法，其技艺高超在藏区闻名遐迩。17世纪康区特有的风流潇洒的罗汉唐卡便是他的功绩。在曲英多杰的一生里，一个历史事件深刻地改变了他的命运，1642年格鲁派掌握了政权，噶玛派严重失利，作为黑帽系的第十世噶玛巴曲英多杰不得不一度逃亡至云南丽江避难，虽然后来曲英多杰辗转回到楚布寺，并最终取得五世达赖喇嘛的谅解，但相当一段时期内，噶玛噶举派的活动与威信都受到了重创，噶玛噶举的主寺噶玛丹萨提寺也失去了往日的风光。政治斗争的重大败北，虽然给噶玛派昔日的辉煌笼罩上了一层阴影，但从艺术角度看，这次政治变故对噶玛噶赤画派并不完全是件坏事，第十世噶玛巴因政治上的潦倒，从此更加用心于画业。据史料记载，

噶玛巴黑帽系第十世活佛曲英多杰在他的后半生里，得以全力进行绘画的研究与实践，他后来不仅著有《噶鲁艺术注释》一书，并创作了许多传世佳作，据说他的作品在德格地区的一些寺庙中得以珍藏。

噶玛噶赤画派后来在 18 世纪中叶的“大司徒”时期又获得了重大发展，噶玛噶举派第八世司徒活佛、德格八邦寺首任住持司徒·曲杰久勒（1700—1774 年）是康区政治文化史中的重要人物，在他的那个时代，藏东迎来了其近世文化的鼎盛时期。司徒·曲杰久勒本人是一位才华横溢，文化上颇有建树，也带有某些传奇式色彩的人物。在绘画艺术方面，他曾对噶玛噶赤画派的发扬光大，起到过重要的推进作用。他本人致力于绘画的研究和创作，还特别注意吸收其他画派的优点长处，他使八邦寺成为噶玛噶赤画派继续发展的中心和培养人才的基地。

噶赤画派在艺术表现上颇有新意，它的画面洋溢着田园诗般的优美意境，这种独特的神与现实情景交融的画面，既是噶玛噶赤画派的特点，也是该画派对藏族绘画的突出贡献。由于噶赤画派艺术所取得的突出成就，该画派对近世西藏绘画的影响也是非

杨嘉铭：《藏族文化中心——德格》，1997' 北京国际藏学讨论会提交的论文（内部刊行）。

在藏东地区，司徒·曲杰久勒是一位多方面有所建树的人。首先，他是位宗教领袖，他在 1727 年建立了康区著名的八邦寺，八邦寺建立之后，很快取代了噶玛丹萨提寺的地位，成为噶玛噶举派在康区的第一大寺，与噶玛噶举派卫藏的主要道场楚布寺齐名。此后不仅噶玛丹萨提寺隶属于它，该寺在西藏、青海、甘肃、四川、云南诸省的藏族聚居区内，还拥有 105 座分寺。其次，他还是当时文化运动的推行者，为了藏文的推广应用和规范化，曲杰久勒利用 8 年的时间写成《司徒文法广释》一书（简称“司徒文法”），著成后雕刻印刷传遍整个藏区，影响较大，也提高了德格印经院的地位。另外，曲杰久勒还是一位著名的藏医学家，他曾从师于名医帝玛·丹增彭措和宿格派名医益西，后来又在八邦寺创办了藏医学校培养藏医人才。他曾赴内地学习中医诊脉和治疗天花病的医术，撰写了大量医学方面的著作。



图 196 藏东噶玛噶赤画派 《米拉日以巴》 唐卡

常大的，17 世纪以后，整个藏区的绘画，实际上都不同程度地受到过它的影响，

Marylin M. Rhie and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion — The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers. 参照该书第二章“西藏佛教艺术：美学思想、艺术史及艺术风格”的最后部分“藏东艺术风格”（原文：*Tibetan Buddhist Art: Aesthetics, Chronology, and Styles*, by Marylin M. Rhie, pp.39~66）。

噶赤画派的佛像造型基本上保持了“印度 - 尼泊尔”样式，并吸收勉派构图上的一些特点；在表现罗汉或大成就者等的题材时造型便更加大胆随意，富于夸张表现。在艺术表现上，噶赤比勉派更强调个性，线条流畅，讲究功力，衣纹勾勒繁密紧凑，服饰显得飘逸潇洒，有种生动自由的风韵。噶赤的设色偏重青绿色调，有时还用孔雀蓝，雅逸清丽。背景的处理是体现噶赤艺术特征的重要环节——画面中的风景多做自然主义式的处理，多取近景（比较而言，勉派多采用远景或中景的散点透视，而早期后藏地区的绘画则多采用二维平面空间的背景处理方法），有一定的透视关系，善画山石瀑布、花鸟树木，画面上突出体现出一种神奇而美丽的宗俗融合的意境（图 196），给人以亲切美妙的享受。

第三节 宁玛派艺术与乃琼寺壁画

一、宁玛派

藏语“宁玛”（rnying - ma）原为“古”、“旧”之意。“古”指该派历史的古老。宁玛派为藏传佛教诸教派中历史最古老的教派，其传承可追溯到吐蕃王朝时期佛教初传时的印度高僧寂护、莲花生等人，换言之，在西藏，唯宁玛派是直接继承前弘期佛教文化传统的老教派，与噶当、萨迦、噶举诸派形成于后弘期（11世纪以后）相比，宁玛派的传承要早上 300 余年，故有“古”（古老）之称。宁玛派的“旧”则是指该派所依据经典之“旧”，西藏佛教界将译入藏区的密教经典根据其翻译的时期，分成两大

类别：前弘期译出的密教经典为旧密咒，而后弘期之初由西部古格著名译师仁钦桑布等译出的密教经典，则为新密咒。藏区后弘期出现的噶当、萨迦、噶举诸派主要依据新密咒，唯宁玛派所尊信的是前弘期的旧密咒，这些旧密咒由莲花生等印度高僧传播，为吐蕃时期毗卢遮那、娘定内增桑等藏族译师译出。由于宁玛派以传承弘扬旧密经典为主，故又有“旧”派之说，通称“旧译密咒派”。因该派僧人通常戴红色僧帽传法，俗称其为“红教”。

公元9世纪中叶，吐蕃王朝最后一代赞普朗达玛禁佛，但一些分散于民间、带发修行的密教教徒潜伏了下来，这以后他们多以父子、叔侄传承的方式继续密法的传播。一些汉文史料里记载了11世纪左右（北宋时期），陇右河湟吐蕃聚集区域的藏族僧人们的习经修行方式，这些地区吐蕃僧人的习经修行与宁玛派僧人显然有着明显的一致性，这也说明，吐蕃王朝灭亡后的一二百年间，前弘期佛教（宁玛派）的影响范围相当大。然而，当后弘期卫藏其他教派如雨后春笋般地获得了大发展时，宁玛派一度倒显得很沉寂。宁玛派早期传承多以师徒或父子居家传授，并没有形成中心寺院集团和系统的教义教理体系；加上他们活动分散，也没能够形成一个特点明确的教派。另外，宁玛派尊崇的是旧密咒系统，教义中又掺有苯教及汉地禅宗的内容，因而在相当一段时期内，宁玛派的教理与修行方式不仅得不到其他教派的承认，甚至还受到一定程度的排斥。

见《岷州广仁禅院碑》的记载：“西羌之俗，自知佛教，每计其部人之多寡，推择其可奉佛者使为之，其诵贝叶傍行之书，虽侏离诀舌之不可辨，其意琅然如千丈之水赴壑而不知止。又有秋冬间，聚粮不出，安坐于庐室之中，曰坐禅。是其心岂无精粹识理者，但世莫知耳。虽然其多知佛而不知戒，故妻子具而淫杀不止，口腹纵而荤酣不厌，非中土之教为开示提防而导其本心，则精诚直质且不知咱有也。”

王森：《西藏佛教发展史略》，第39—42页，中国社会科学出版社，1987年版。

尽管如此，自 11 世纪中叶起至 14 世纪，藏区各地的宁玛派僧人也开始建立寺院，受授生徒，发掘“伏藏”和收集整理本派经典，以及建立教义教理体系。早期有“三素尔”、绒却吉桑波等高僧的理论与寺院建设（11—12 世纪期间）；13 世纪更有娘尼玛斡色和谷如却吉旺秋的“伏藏”发现；在此基础上大致形成了宁玛派经典传承系统。14 世纪宁玛派的又一位杰出人物隆钦然绛巴著《七宝藏论》，也成为宁玛派寺院的必读书。

整个中世纪（10～16 世纪末），宁玛派虽然有了明显的发展，但作为一个教派，它没能形成一个中心主寺和以此为核心的教派集团，宁玛派一直没有与地方政权势力结成强有力的政治联盟。元明时期虽然也受到中央王朝的封赏，但与中原王朝的关系平平。该派主脉不明却支系繁多，一些支系在一些边缘地区（如康区、不丹等地）有较大的发展，但在卫藏等中部地区却缺乏有力的系统，而且各系也不相统属，因此宁玛派一直未能形成一个强大而稳定的寺院集团势力。

不过，进入近世后，宁玛派却迎来了她教派复兴的黄金时期。

“三素尔”实际上是素尔家族的祖孙三人，大素尔（素尔波且）本名释迦迦乃（公元 1002—1062 年）因建邬巴垄巴寺，又称邬巴垄巴。他是第一位对宁玛教典进行初步整理，使其系统化的僧人，他所建立的邬巴垄巴寺也成为宁玛派的第一座寺院。大素尔弟子众多，其高徒中有一位便是素尔穹（公元 1014—1074 年），即小素尔。他是大素尔的养子，继承大素尔全部密法，并主持邬巴垄巴寺，长年苦修最终获宁玛派最高教法“大圆满”。他的门徒也很多，其遗腹子濯浦巴为第三位素尔（1074—1134 年），亦获大圆满，因建濯浦寺，又称濯浦巴。可以说因为三素尔建立寺院，整理和系统化教义经典，特别是开始比较有规模的传法活动，才使得数百年来一直未间断过活动的但处地分散状态的“旧译密咒派”上升到一个真正的教派阶段，也才真正形成了宁玛一派。

这期间，除了“三素尔”的活动外，宁玛派还出现了另外一位名叫绒却吉桑波的重要高僧。他精通梵文，学识渊博，不仅能够翻译密教经典，还对密法典籍进行注疏，又有藏文文法专著问世，享有班智达之称。他的教法后分为“心部”、“自在部”、“教授部”三个系统，各有师承。

宁玛派的复兴与 17 世纪中叶以后五世达赖喇嘛的积极扶持是分不开的,五世达赖虽然是格鲁派的领袖,但他个人早年信奉并实修宁玛派密法,他本人也著有一些关于宁玛派密法的著述,五世达赖的这些经历对于宁玛派后来的崛起非常重要,在五世达赖的支持下,17 世纪前中期,前藏建成了宁玛派的两大重要寺院——多吉扎寺和敏竹林寺,不仅如此,17 世纪以后,达赖系统迎请原宁玛派护法大神白哈尔神为格鲁派首席护法,后来的西藏地方政府还迎请并指定白哈尔神的代言神巫,为西藏地方政府(噶厦政府)的首席宣谕神,这些都大大提高了宁玛派的地位。

二、关于白哈尔神

白哈尔是西藏神灵系统中的一个护法神。白哈尔神在吐蕃王朝时期是王室桑耶寺护法大神,16 世纪中期迁居宁玛派乃琼寺,后兼格鲁派哲蚌寺护法神。

白哈尔大神的身世复杂,来历更是神秘。关于他的称谓就有好几种:护法大神白哈尔;白梵天王(命主);男人之战神(又称三面伟男);战神大王乃琼;象雄护法神;具木鸟形神;水晶白鬼王……至于他的来历更有不同的说法,有说他最早是印度乌仗那地方的神灵(与之相关的名称为白梵天王);后来他又成为北方巴达霍尔地方的神羴(与之相关的为水晶白鬼王);他似乎与苯教也有关系(如象雄护法神和战神之说);他后来曾化身为一只白鸽(具木鸟形神)成为乃琼大神。

据藏史载,白哈尔神最早来自北方的西域地区(即藏文中的“巴达霍尔”),进入藏区是在吐蕃王朝后期的事。公元 8 世纪后期,吐

多吉扎寺以弘传“北藏”为主,兼修三素尔传承的典籍;敏竹林寺以弘传“南藏”为主,亦兼修三素尔典籍,该寺藏医及藏文书法颇有名气,后噶厦政府僧官学校校长一职也由该寺委派。

蕃出兵占领西域,将西城(可能是于阗国)著名的巴达霍尔禅院的护法大神白哈尔及他的法器贡品带回西藏。此时卫藏已建成桑耶寺,正需要寺院护法,于是经由莲花生大师的调伏,这位原巴达霍尔的著名护法神便成为藏区第一座佛教寺院的护法大神。

白哈尔护法神的独特还在于它的命运始终与藏传佛教的发展休戚相关:吐蕃时期,它是宁玛派护法神;元代桑耶寺为萨迦派所接管,白哈尔神又与萨迦法王建立了关系;16世纪中叶起格鲁派的政治中心“甘丹颇章”建在哲蚌寺内(二世达赖建),有意思的是就在此时,白哈尔神也突然离开久居的桑耶寺,经过一番周折来到了哲蚌寺附近的乃琼寺,并很快成为哲蚌寺的护法神。这以后白哈尔神不仅变为格鲁派的总护法,而且很快成为世间护法神的统领大神和西藏地方政府的神谕代言人。总之,白哈尔神的神秘身世反映出它始终与西藏的政教中心保持着某种神秘的联系,而乃琼寺建在哲蚌寺旁边,似乎更象征着新兴的格鲁派与古老的宁玛派,在近世出现的联系趋势。

[奥地利]勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨著:《西藏的神灵和鬼怪》(上下两卷),西藏人民出版社,1993年。

“甘丹颇章”(“颇章”意为宫殿)为16世纪中叶至17世纪中叶格鲁派的政教管理机构,由二世达赖建在哲蚌寺内,17世纪中叶五世达赖建成布达拉宫白宫后,政权机构移至布达拉宫。现哲蚌寺内仍保留甘丹颇章的遗址。

白哈尔神成为哲蚌寺护法神的过程是这样的:在桑耶寺一待就是700年的白哈尔大神,在16世纪中叶,突然被迎请到拉萨东郊的另一座宁玛派寺院蔡公堂寺作护法神,但白哈尔神与该寺住持之间产生了冲突,住持一怒之下将白哈尔神收服装入一个大木箱里,扔进了波涛汹涌的拉萨河里。木箱顺水而漂至拉萨北郊的哲蚌寺时,被正在河边修行的高僧发现,高僧神通广大,看出木箱内有不凡之物,便命僧人将木箱打捞出来,小僧好奇打开了箱子,白哈尔乘机化身为一只白鸽,飞至一棵大树上隐身不见了。高僧叹曰:本想在山上建一个“乃钦”(大灵地),看样子神不愿意去,只好在山下建立一个“乃炯”(小灵地)。于是高僧和徒弟们便围着这棵神秘的树垒了一个小小的神坛,用以供养威武勇猛的白哈尔护法神,这个小小的神坛便是最早的乃琼神庙,人们也常常将居住在乃琼寺里的白哈尔神称作“乃琼”护法大神。

白哈尔神原在宁玛派诸神中地位并不算太高，仅排行在第五位，自从他移居乃琼寺后，其地位却在不断攀升：16世纪中叶，时任哲蚌寺住持的二世达赖根敦嘉措，正式迎请“乃琼”担任哲蚌寺的护法神；三世达赖索朗嘉措则将“乃琼”神抬到格鲁派总护法的高位；到了五世达赖阿旺罗桑嘉措时，乃琼神已经成为达赖喇嘛和西藏地方政府的首席护法，代表着东西南北中五位护法大神，特别是代表着北方护法神王赤烈结波和西方护法神王松吉结波的重臣多吉常丹来决断西藏地方的政教大事。五世达赖还作出一个决定，请乃琼神巫担任达赖喇嘛和噶厦政府的代言神巫，参与西藏地方政教事务。从17世纪中叶至1950年的这三百年间，乃琼这个小寺里居住的这位转世神巫都是整个藏区闻名的官方首席神巫，每当西藏地方政府或达赖本人遇到重大政治抉择时，必向神巫请教。当然，这位神巫存在的本身也只是达赖统治集团与西藏地方政府政治斗争中一个砝码，乃琼神巫所作出的神谕如果得不到证实，便会受到惩罚甚至被解职，在历代乃琼神巫的身世里，这种例子并不少见。

迎请乃琼神巫的原因是五世达赖期间这位神巫曾拯救过全体拉萨市民的生命安全，据传这位神巫以其神奇的观察力发现当时拉萨尼泊尔人社区中有人企图以投毒的方式杀害拉萨市民，由于神巫的及时阻止，这一阴谋未能得逞。于是五世达赖启用这位神巫为达赖喇嘛和地方政府的代言神巫，并授以官职。参照（奥地利）勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨著《西藏的神灵和鬼怪》（上下两卷），西藏人民出版社1993年。

近世以来。西藏地方政府一旦遇到重大事件需要作出决定时，诸如达赖转世，达赖喇嘛何时亲政，对外国入侵军队的抵抗与胜败结局的占卜（如尼泊尔廓尔喀人入侵及1903年英国军队的入侵等），摄政王的亲政等重大政治或宗教事务，西藏地方政府及达赖喇嘛本人都要听取乃琼神巫传达出白哈尔神的旨意。另外每年藏历的五月十五日藏区各代言神巫的宣谕日，更是乃琼神巫接受及宣布神的旨意的特殊日子。关于乃琼神巫的故事，奥地利藏学家内贝斯基·沃杰科维茨在《西藏的神灵与鬼怪》（1993年版）里比较详细的叙述，见《西藏的神灵与鬼怪》（下卷）第531—537页）

三、乃琼寺

乃琼寺位于拉萨西郊哲蚌寺山脚下，该寺很小（图 197），尤其是与山上城镇般规模的哲蚌寺相比，就更显其小，一般很难引起人们的注意，然而该寺在近代西藏文化中的地位却十分独特，不仅因为这里居住着西藏地方政府及达赖喇嘛的首席代言神巫，还因为该寺保存着近代最杰出的壁画，这些壁画应当看成是宁玛派艺术的卓越之作。

宁玛派教义教理体系中保存一定数量的吐蕃时期前弘期佛教典籍，也保存了早期佛教的仪轨和修行方式；宁玛派神殿里的神灵更是千奇百怪，名目繁多，充分体现着西藏本土的多神教特征，尤其引人注目的是宁玛派神癯队伍里还保存了相当数量的苯



图 197 拉萨市西郊宁玛派寺院——乃琼寺

教神灵，当年莲花生收服的苯教鬼神们在宁玛神殿中依然栩栩如生；除此之外，宁玛派艺术中比其他教派更重祭品与法器的表现，宁玛派寺院的大门上通常都有人皮或虎皮作为镇威之用，柱头上的图案也多见人面精灵，壁画中则更多人骨、骷髅、人（或兽）的五脏六腑等图案，比较而言，宁玛派艺术似乎更重视力量与野性，更重鬼神精灵，也更有种古老血腥的气息。遗憾的是，真正宁玛派艺术遗存已经很少，我们知道宁玛派虽然是西藏最古老的教派，但宁玛派的重要寺院大都建于 17 世纪以后，这些寺院的艺术遗存因为时代的关系，反倒很受其他教派（特别是格鲁派）的影响，自己的特点并不明显（例如山南扎囊县的敏竹林寺和拉萨附近的多吉扎寺），一些西方研究者认为宁玛派艺术目前主要是莲花生大师的唐卡或塑像（还包括一些神龛塑像的遗存），但仅仅是这些遗存远不能真正反映出宁玛派艺术的遗风，甚至从这些唐卡与塑像里我们很难真正体会到宁玛派寺院里那种独特的古老气息。也正因为如此，哲蚌寺旁边的这座宁玛小寺——乃琼寺，它的壁画，它的建筑及寺内的一些雕塑所保持着的独特风采，才是我们今天追忆宁玛派艺术神秘风韵的宝贵遗存（它们也是近代西藏美术中最宝贵的一组艺术遗存）。

乃琼寺最早建于 400 余年前（大致在 16 世纪中叶），最初只是围绕着一棵大树（白哈尔神化作一只白鸽飞向的那棵大树，藏

宁玛派寺庙里的神像千奇百怪，数目繁多，不过大致有八种：前五种称作“出世五部”，即（一）、文殊（身），（二）、莲花（语），（三）、真实（意），（四）、甘露（功德），（五）、金刚撅（事业）。而后三种称作“世间三部”，均来自苯教，即（六）、差遣非人，（七）、猛咒诅咒，（八）、世间供赞。参照王森《西藏佛教发展史略》第 49—50 页，中国社会科学出版社 1987 年。

见 Marylin M. Rhie and Robert A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion — The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers. 1996, 第 166 ~ 167。

语称这棵树为“朝哇”)建成的石头神坛,乃琼寺的扩建应该是在二、三世达赖时期,而真正的发展更可能是在五世达赖时期。及至20世纪初叶,乃琼寺仍在扩建之中,20世纪初拉萨贵族热巴家族还曾出巨资为乃琼寺修建了富丽堂皇的金顶,乃琼寺后面神巫居住的花园式别墅大抵也是18世纪以后才增修的住宅区。因此乃琼寺内的大部分艺术遗存属于近代(17世纪)以后的遗存大概不至于有误。

乃琼寺的前庭有一大致呈方形的院落,其东、西、南三面为廊,北面为经堂。三面廊每一边的正中各开一扇大门,但南大门始终紧闭,人们只能从东西两个大门进入乃琼寺。院子的正中立有一根高大的石柱,“柱端带有一个汉地风格的饰顶”,这根石柱是为颂赞乃琼寺统治神白哈尔而竖立的,院落里的其他大柱上则以古代的兵器盔甲作为装饰。北面经堂大门前石阶两侧蹲着两只汉式风格的石狮,整个建筑看上去风格独特。从北门进入到经堂,大殿内的墙壁上绘有壁画,壁画的基本色调为黑色,描绘着魔神的居地和供奉给魔神的血淋淋的供品,在墙边上还置放着一排长柄大鼓。环绕着主殿(东、北、西三面)共有5间殿堂,左角(东北角)的殿堂供奉着乃琼寺那棵著名的“朝哇”树。主殿北面正中的殿堂是乃琼寺代言神巫的神殿,殿堂正中安放代言神巫的宝座——一把包银雕花的椅子。代言神巫的全套服饰与沉重的头盔平时就放在宝座之上。

乃琼寺廊壁画是目前乃琼寺保存状态较好的艺术遗存,前

廊南大门紧闭的原因是因为一个古老的传说:护法神多吉秀丹在此等候着有朝一日白哈尔大神成为出世间护法神后,将会腾出乃琼寺的神位,这样多吉秀丹将会继白哈尔神之后成为西藏最大的世间护法神。见德·内贝斯基·沃杰科维茨《西藏的神灵与鬼怪》(下卷),西藏人民出版社1993年版。

德·内贝斯基·沃杰科维茨:《西藏的神灵与鬼怪》(下卷),西藏人民出版社,1993年版。

不久曾有过一次大的修缮，壁画的色彩可能有些改变，所幸的是基本造型与色调尚无大的改变。

四、乃琼寺迴廊壁画的艺术分析

乃琼寺院内东、西、南三面迴廊的壁面上，满绘壁画，壁画内容以白哈尔大神的各种化身及跟随着他的小神灵们的形象为主要表现题材。一眼看去，乃琼寺迴廊壁画与我们在一般藏传佛教寺院经堂或门廊内所看到的壁画，无论是内容题材还是艺术表现样式都有明显的区别，它们给人留下的印象是十分深刻和独特的。

从内容上看，乃琼寺迴廊壁画，显然不属于显宗系统，这里既没有佛祖的静谧仁慈、菩萨们的优雅高贵；也没有藏传佛教中常见的祖师高僧画传；既不是佛传故事的描写，也不是本生故事的体现；既不见 17 世纪以后西藏佛画中经常出现的青绿山水；也不见金碧辉煌的寺院与佛塔建筑；当然也没有拉萨格鲁派寺院最爱表现的四大天王的形象。这些壁画不属于显宗方面的内容倒也罢了，但它们显然也不属于西藏密宗系统的绘画内容，这里面几乎见不着密宗常见的表现题材，即使是表现护法神这一题材，它的内容与表现风格也与西藏密宗绘画的样式完全不同。可以说，乃琼寺壁画距离我们所熟悉的藏传佛教绘画艺术的题材甚远，虽然护法神这一题材本身，应当是历来藏传佛教艺术的一个重要母题，但从内容到形式，乃琼寺壁画都应该算是在一般藏传佛教寺院壁画中很难见到的特殊类型。

乃琼寺院内三条（东、西、南面）长长的迴廊里，壁画的面积相当庞大，但这大面积的壁画所表现的内容却相当的单纯，它

不过据见过修复前乃琼寺壁画的艺术家说，修复前的色彩虽然已极陈旧，但色彩表现却是极为出色的。

们只表现了一个主题——各种护法和精灵。一般而言，西藏的寺院壁画只表现护法神题材的情况也是极少见到的（护法应该属于辅助性的题材），试想一下，高达数米、长达数百米的迴廊壁面上充斥着各种护法与精灵，那将是一怎么样一个情景？这些形象各异且数量极为庞大的护法神与精灵们，个个都像似能够呼风唤雨、法力无边的大神，男神女神大多呈舞蹈状，或赤身裸体，或披挂人皮，或彩衣锦缎，或佩戴骷髅项饰，他们身后有火焰纹光圈环绕，祥云在他们的四周飘动起浮。说起来，这是个护法神的世界，但看上去，它更容易让人联想到一个光怪陆离、群魔乱舞的鬼神魔怪的世界（图 198）。值得注意的是这个神灵的世界，与我们通常见到的那个由佛与众菩萨、金刚、力士组成的佛教世界不是一回事，在这个世界里，充满了对鬼怪精灵世界所特有的奇异的想象力，这里弥漫着狂怒、暴烈、亢奋而热烈的气氛，这里注重的是速度与力量，是风驰电掣般的速度与狂野剽悍的力量，是生与死的对比，这是壁画留给人们最深刻的印象。图 198 中的这尊护法神，怒目圆睁，咬牙切齿，以浑身上下隆起的肌肉块来表现他的忿怒与力量，环绕着他的是飞腾着的祥云，以此表明他身在天界。总之，数量庞大而形态奇异的护法与精灵的表现，是乃琼寺迴廊壁画的唯一主题，它是宁玛派乃琼寺壁画的第一个特点，也是最突出的特点。

乃琼寺迴廊壁画的第二个特点是壁画所注重的是恐怖或威慑力的传达，换言之，作者显然是有意要突出壁画整体上的恐怖与威慑的效果，当然，这一意图应该与它所表现的内容相关，它所要表现正是护法神这类令人怖畏的主题。西藏的壁画一般绘制在经堂大殿内的四壁或迴廊四壁上，通常在整体上围绕着一个主题，而这个主题内容是与该经堂或该寺院主要尊崇的神灵和供奉的祖师相关（当然也包括它属于显宗或是密宗的原因）。壁画一般自上而下分成若干个层次：最上与最下层是装饰图案；次上层



图 198 乃琼寺壁画（清朝初年）

与次下层表现风景或传记故事的内容；正中间这一层所占面积最大，用以表现壁画的主题内容，通常是主尊神灵像。一般寺院壁画的顶部与底部的装饰图案有联珠垂帘纹或忍冬卷草纹等，十分雅致美观，正中间一层为诸佛与菩萨像，围绕着主尊神像则是风景、建筑及传说故事图卷。这是西藏一般寺院壁画的基本格式。现在让我们来看一下乃琼寺迴廊壁画的布局安排。乃琼寺迴廊壁画正中间那一段画的都是各种护法与精灵鬼神，如前所述，他们大多是狂暴而忿怒的形象，而它的顶部与底部的装饰图案则是由连续不断的倒悬着的人头与人皮构成的，更让人恐怖的还是眼珠从眼眶里掉出来的画面。用这种令人恐惧的图像作装饰图案，大概还是出于为了能够突出画面整体怖畏气氛的目的。记得 1995 年初，笔者第一次到乃琼寺参观时，确实被这种古老而露骨的血腥气氛给震撼住了，从笔者拍摄的大门门扉上的图片里，我们可以看到，门扉上面绘制着被剥了皮的人头与人皮画面（图 199），

每一扇门上为一张倒悬着的人皮或兽皮，人头或兽头在下方，人皮与兽皮上还有内在骨骼的显现痕迹，每一扇门隔断的门框上，则用竖排的骷髅作为装饰图案。进入乃琼寺之后，三面迴廊壁画的顶部则是这种图案的连续不断地重复，骷髅、人皮、眼珠、骨骼的表现，甚至于壁画中经常使用的鲜红色调等等，都共同营造出一种乃琼寺壁画特有的恐怖氛围。迴廊壁画中形形色色的护法神形象，大多是在黑色的地子上用深色或重色来描绘，护法神的重色与鲜红的血色形成强烈的对比关系，这一切也使乃琼寺壁画在整体上更凸显出它令人恐怖畏惧的气氛。



图 199 乃琼寺正门上的绘画
(笔者 1995 年初摄于拉萨市郊乃琼寺)

从艺术表现技法看，乃琼寺壁画也是非常独特的，明代西藏形成的“勉塘画派”及清代在此基础上改革发展起来的“新勉画

派”典雅舒缓的风格，在这里是见不到的。如果要对乃琼寺迴廊壁画艺术风格追根溯源的话，笔者认为，乃琼寺壁画艺术可能源自三条线索：第一条线索是它的绘画技法可能较多地接受了“钦则画派”的笔法。钦则画派与勉塘画派历来有一武一文之说，勉塘画派以“文”气见长（风格清秀典雅、文质彬彬），而钦则画派则“武”运亨通（形式铿锵有力、造型威武雄奇），后者很擅长画护法神，从现存的布达拉宫壁画中钦派传统的壁画风格看，其护法神形象往往动感十足，激越大胆，充满了速度与力量的表现，也特别能表现出护法神威武怖畏的气质。记得笔者在观看乃琼寺迴廊壁画时，有一种感觉挥之不去，那就是15世纪后期贡嘎曲丹寺钦则画派的那种画风，其内在的精神性格确实是在17世纪后期的乃琼寺壁画中得到延续，当然也得到了更大的发展和发挥，甚至可以说是发挥到了极致。

第二条线索是继承了宁玛派古老的教义传统。宁玛派是西藏唯一的前弘期（吐蕃王朝时期）保留下来的老教派，它的密咒传统也非常古老，据藏史记载，早期的吐蕃密教确实保留着较多的野性的内容，而这些内容在后弘期之后，有些得以保留，但更多的则被逐步改造，至少在后弘期以后出现的其他教派，其壁画便不太见到类似的内容。笔者曾造访过宁玛派在山南地区的一些重要寺院，这些寺院因为建立于17世纪以后，其壁画与其他教派的壁画，无论是内容还是技法都已经没有区别，但是在它们的一些日常生活用具上，例如木漆柜上或建筑的门楣上，尚保存着类似于乃琼寺正门门扉上的那些人皮或兽皮的图案，而且也采用的是一种相当独特的鲜红色调。另外，笔者在林芝参观过一所吐蕃时期的古老寺院（布久寺），那也是宁玛派的一个老寺院（属于吐蕃王朝早期建立的24座镇肢寺之一），在那里笔者也见到过类似的图案与鲜红的色调。笔者当时就有种感觉，这类图案及这种色调，很可能是宁玛派特有的一种传统图案风格。

第三条线索是与民间的苯教艺术传统有更明显的联系。乃琼寺迴廊壁画里绘制的各种各样的护法神，这些护法们的神格，基本可以肯定的是大都属于“世间护法”，而且他们主要来自于西藏的土著护法神队伍。护法神在藏传佛教美术中系统庞大，种类繁多，许多神灵原本出自佛教产生前的印度神话和婆罗门教，之后为佛教所吸收作为护法者；随着佛教在西藏的传播，藏传佛教又陆续收纳了大量的西藏土著神灵（即原来的苯教神灵）；因此护法神可以算是藏传佛教众神队伍中数量最大的一类。乃琼寺迴廊壁画中所表现的护法神，大抵以西藏土著神灵系列为主，因此它在内容上，自然与高原土著宗教有更多的联系，内在气质上也更加相通。我们在观察乃琼寺护法神壁画形象时不难发现，这些高原土著神灵的造型，与玛尼石刻、多玛班丹、跳神面具等民间艺术中的那些土著神灵形象有更多的相似性。因此乃琼寺这些风格独特的壁画，其艺术灵感应该更多来自高原民间艺术的土壤。

乃琼寺迴廊壁画是清代西藏壁画中最为另类、也最有高原本土宗教特色的壁画，当然也是近代西藏最杰出的壁画成果之一。这些壁画其造型之大胆自由，形象之怪诞神秘，都可堪称西藏近代壁画之最，特别是那种铺天盖地式的流动着的气势，对比强烈而又不失厚重的色彩表现，炽烈奔放而又无拘无束的想象力，古老而生机勃勃的内在生命力，强健而粗犷的艺术感觉，均与近代

护法神又分为出世间护法与世间护法。出世护法神的神格较高，是已经获得圣位的神灵，因拥有护佑佛法的强烈愿望而呈现为护法神的形象，这类神灵可以作为修行者膜拜皈依的导师和灵魂的佑护者。世间护法神是受业力制约的神灵，其法力是在他们皈依佛教，立誓护法之后，由佛祖释迦牟尼或其它上师所赋予的，因此世间护法神必须佑护佛法。这类世间护法神既有可能托生为天界的统治神，也可托生为赞魔或人形夜叉等，他们既可行善，也可能作恶，因而他们不能作为皈依的对象或修行的导师。

经院式正统艺术截然不同，具有更明确的民间特色和更为古朴的性格，令人观后耳目一新，为之振奋（图 200）。

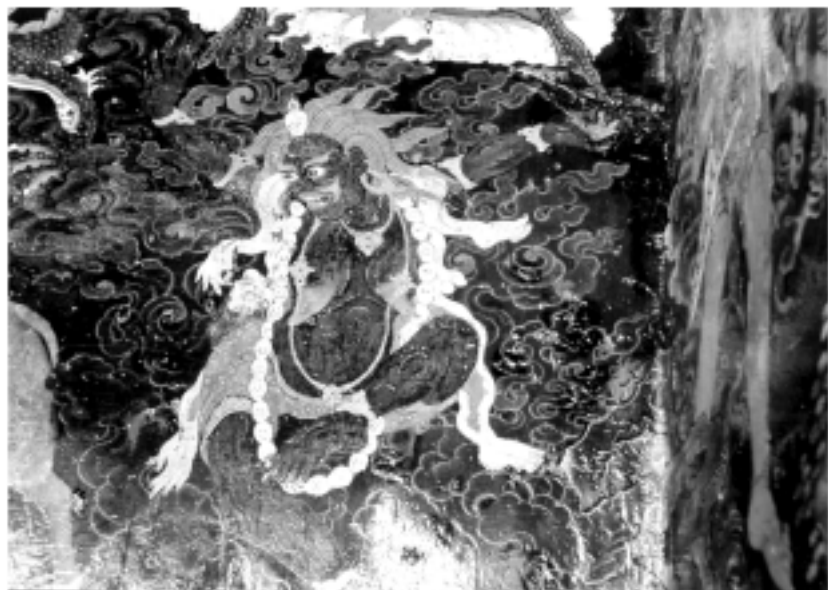


图 200 乃琼寺壁画（清朝初年）

图 片 目 录

1. 西藏西部的冈底斯（引言）
2. 藏北的大石遗迹（引言）
3. 四面大日如来像，白居易明代壁画（引言）
4. 卡若遗址出土的装饰品（第一章）
5. 昌都卡若遗址出土陶罐（第一章）
6. 拉萨曲贡遗址出土黑陶罐（第一章）
7. 昌都卡若遗址出土双体陶罐（第一章）
8. 卡若陶罐肩部的纹饰（第一章）
9. 曲贡黑陶罐体上的菱形纹饰（第一章）
10. 卡若陶器上的刻划纹饰（第一章）
11. 藏区的玛尼石堆与玛尼石刻（第一章）
12. 藏北高原上的巨石遗迹（第一章）
13. 托架，小型青铜动物饰物（第一章）
14. 鸟形托架，小型青铜动物饰物（第一章）
15. 狩猎牦牛图，藏北加林山通体凿刻岩画（第一章）
16. 马图形，藏西鲁日朗卡线刻法岩画（第一章）
17. 藏北纳木措洞穴红色涂绘岩画（第一章）
18. 藏西日土阿砦沟地表大石叠压岩画（第一章）
19. 藏西狩猎野牦牛图，鲁日朗卡岩画（第一章）
20. 树木、太阳与雍仲符号，藏北加林山岩画（第一章）
21. 兽逐图，藏西日土任姆栋岩画（第一章）
22. “对舞者”，藏西日土塔康巴岩画（第一章）
23. 西藏岩画中的宗教符号系统，藏西日土拉卓章岩画（第

一章)

24. 鸟巫, 藏西日土塔康巴岩画 (第一章)
25. 顶部俗奉美展翅图形的嗒祭坛, 藏西日土孔岩画 (第一章)

章)

26. 神鸟穹形象, 藏北纳木措红色涂绘岩画 (第一章)
27. “羽人”, 藏北纳木措红色涂绘岩画 (第一章)
28. 纳木措岩画中的战斗场面 (第一章)
29. 昌都卡若遗址民居建筑遗迹 (第一章)
30. 川西北丹巴山谷的石碉楼 (第一章)
31. 川西北马尔康松石岗石碉楼 (第一章)
32. 西藏山南琼结的雍布拉康 (第一章)
33. 《吐蕃时期的布达拉宫》布达拉宫壁画 (第二章)
34. 吐蕃镇魔寺分布图, 清代唐卡 (第二章)
35. 西藏山南桑耶寺远眺 (第二章)
36. 西藏山南吐蕃时期寺院桑耶寺乌策大殿 (第二章)
37. 位于拉萨市中心的建于吐蕃时期古寺大昭寺 (第二章)
38. 吐蕃时期大昭寺中心殿一层木檐上的白狮雕塑 (第二章)

章)

39. 拉萨大昭寺前长庆会盟碑 (第二章)
40. 吐蕃时期赤德松赞赞普陵墓前的石狮雕塑 (第二章)
41. 拉萨查拉鲁甫石窟吐蕃时期的佛、菩萨石雕像 (第二章)

章)

42. 青海省玉树大日如来佛堂内的菩萨石雕像 (第二章)
43. 青海玉树大日如来佛堂大日如来佛大日如来与八大菩萨组像示意图 (第二章)

44. 山南吉如拉康中心佛堂吐蕃时期菩萨立像 (第二章)
45. 吐蕃时期松赞干布的金铜雕塑像 (第二章)
46. 吐蕃时期大昭寺门楣上的佛传桐位 (第二章)

47. 大日如来与众菩萨, 大昭寺早期壁画 (第二章)
48. 松赞干布像, 布达拉宫法王洞内早期壁画 (第二章)
49. 青海郭里木乡吐蕃墓葬棺板画——四神之朱雀 (第二章)
50. 青海郭里木乡吐蕃墓葬棺板画——狩猎与商旅图 (第二章)
51. 敦煌榆林窟 25 窟正壁上的大日如来佛壁画 (第二章)
52. 敦煌藏经洞帛画斯坦因藏品第 50 号作品 (印/尼风格的麻布画) (第二章)
53. 敦煌藏经洞帛画斯坦因藏第 103 号作品《金刚手菩萨立像》(第二章)
54. 敦煌藏经洞帛画斯坦因藏第 32 号作品《药师佛图》(第二章)
55. 敦煌藏经洞帛画斯坦因藏第 32 号作品局部 (第二章)
56. 西部阿里古格王宫遗址 (第三章)
57. 江孜宗遗址 (第三章)
58. 西部阿里的古代名刹——托林寺 (第三章)
59. 元代萨迦派主寺——萨迦南寺 (第三章)
60. 萨迦南寺正门入口处 (第三章)
61. 日喀则夏鲁寺汉藏合璧式的建筑风格 (第三章)
62. 日吾其寺金塔平面图与剖面图 (转引自《西藏昂仁日吾其寺调查报告》, [南方民族考古] 第四辑, 第 199 页, 四川科学技术出版社 1994 年, 成都) (第三章)
63. 白居寺的“万佛塔”——白居塔 (第三章)
64. 释迦牟尼立像, 西藏早期金铜像 (第三章)
65. 释迦牟尼坐像, 11—12 世纪卫藏金铜像 (第三章)
66. 后藏康马县艾旺寺东配殿中的菩萨立像 (第三章)
67. 后藏康马县艾旺寺正殿中的七佛像 (第三章)

68. 萨迦寺内保存的早期印度—尼泊尔风格的菩萨雕塑 (第三章)
69. 元代空行观音菩萨铜坐像 (第三章)
70. 元代萨迦派第五祖萨迦·班智达铜像 (第三章)
71. 元代萨迦派始祖贡嘎宁波铜像 (第三章)
72. 明代江孜白居寺地藏菩萨雕塑 (第三章)
73. 白居寺高僧木雕像 (第三章)
74. 宋代扎塘寺中心佛堂之佛背光浮雕图案 (转引自宿白《藏传佛教寺院考古》，第 67 页，文物出版社 1996 年版) (第三章)
75. 元代萨迦寺佛背光浮雕 (第三章)
76. 明代白居寺佛背光浮雕 (第三章)
77. 西部阿里 11 世纪克什米尔艺术风格影响的木雕佛像 (第三章)
78. 西部古格青铜菩萨像 (第三章)
79. 古格托林寺出土 10—11 世纪石柱础雕塑 (第三章)
80. 古格托林寺出土 10—11 世纪大日如来佛残头像 (第三章)
81. 西部古格 14 世纪金铜菩萨坐像 (第三章)
82. 15 - 16 世纪古格王宫遗址白殿释迦牟尼坐像 (第三章)
83. 16 世纪古格王宫遗址红殿释迦牟尼坐像 (第三章)
84. 西部古格铜像《莲花生大师》 (第三章)
85. 1080 年代前后的卫藏唐卡热振寺的《绿度母》 (第四章)
86. 黑水城出土的早期印度波罗风格的藏密唐卡 (第四章)
87. 黑水城的《绿度母》唐卡 (第四章)
88. 宋代卫藏唐卡《大日如来》 (第四章)
89. 早期卫藏唐卡中的菩萨形象 (第四章)
90. 11 世纪噶当派祖寺热振寺收藏的《觉仲师徒》唐卡 (第

四章)

91. 宋代缂丝唐卡 《贡塘喇嘛向像》 (第四章)

92. 黑水城西夏遗址出土唐卡 《高僧与供养人》 (第四章)

93. 藏东地区 11—13 世纪印度-尼泊尔风格的唐卡 《佛传》
(第四章)

94. 藏东类乌齐寺收藏的达陇噶举派高僧祖师唐卡 (第四章)

95. 元代萨迦派的高僧唐卡 (第四章)

96. 元代《莲花网目观音》唐卡 (第四章)

97. 布达拉收藏的元朝唐卡《密集金刚像》(第四章)

98. 元代后藏地区唐卡《高僧图》(第四章)

99. 西部古格早期唐卡《金刚亥母》(第四章)

100. 明代西部古格画派《药师佛》唐卡(左图为该唐卡的
局部)(第四章)

101. 明代后藏地区唐卡《布顿大师》(第四章)

102. 明代萨迦派《八思巴画传》唐卡组画之一(第四章)

103. 明代萨迦派《八思巴画传》唐卡组画之二(第四章)

104. 宋代山南扎塘寺壁画《释迦牟尼与众弟子们》(第五章)

105. 宋代扎塘寺壁画释尊莲座下方的白狮(第五章)

106. 扎塘寺壁画中的“波罗-中亚”式菩萨造型(第五章)

107. 扎塘寺壁画中的供养人形象(第五章)

108. 大昭寺 11—12 世纪壁画遗存(第五章)

109. 大昭寺 11—12 世纪壁画里的胁侍菩萨(第五章)

110. 敦煌 465 窟壁画《喜金刚》(第五章)

111. 敦煌 465 窟壁画中的供养菩萨形象(第五章)

112. 元代夏鲁寺尼泊尔风格的壁画(第五章)

113. 元代夏鲁寺贡康殿五智佛(之一)壁画(第五章)

114. 元代夏鲁寺壁画中的山水图 (第五章)
115. 明代白居寺白伞盖佛母壁画 (第五章)
116. 明代白居寺佛本生故事壁画 (第五章)
117. 明代白居寺壁画中的风景表现 (第五章)
118. 明代日吾其寺壁画中的坛城图案 (第五章)
119. 明代日吾其寺金塔壁画中的伎乐天 (转引自《西藏昂仁日吾其寺调查报告》, [南方民族考古] 第四辑, 第 200 页, 四川科学技术出版社 1994 年, 成都) (第五章)
120. 明代贡嘎曲丹寺密宗殿内正壁左侧上部壁画 (第五章)
121. 明代贡嘎曲丹寺密宗殿内的伎乐天和众护法形象 (第五章)
122. 明代贡嘎曲丹寺密宗殿内的朱砂与藏青两色的双尊像 (第五章)
123. 西部阿里古格画派度母壁画 (第六章)
124. 古格王国的托林寺遗址 (第六章)
125. 公元 1042 年来古格王国传教的阿底峡大师像 (图为夏鲁寺壁画) (第六章)
126. 1630 年古格王国崩溃, 图为古格王宫遗址 (第六章)
127. 大日如来, 拉达克塔波寺 1042 年壁画 (第六章)
128. 般若波罗蜜多, 拉达克阿契寺早期壁画 (第六章)
129. 东嘎皮央洞窟坛城壁画 (第六章)
130. 托林寺西北塔出土壁画与雕塑 (第六章)
131. 托林寺西北塔内出土壁画 (第六章)
132. 托林寺东北塔内出土壁画 (第六章)
133. 托林寺杜康殿《礼佛图》壁画 (第六章)
134. 托林寺杜康殿内的十六金刚舞女 (之一) 壁画 (第六章)
135. 托林寺杜康殿内的早期天花板彩绘 (第六章)

136. 古格王宫遗址坛城殿伎乐天女壁画 (第六章)
137. 古格王宫遗址白殿壁画 (第六章)
138. 古格王宫遗址红殿庆典壁画 (第六章)
139. 美丽而雍雅——古格画派壁画中的佛母形象 (第六章)
140. 古格王宫遗址红殿内的天花板彩绘图案 (第六章)
141. 藏式建筑的基本样式 (第七章)
142. 藏式建筑外部的金顶 (第七章)
143. 布达拉宫外景 (第七章)
144. 布达拉宫的红宫建筑部分 (第七章)
145. 布达拉宫红宫内部的华丽装饰 (第七章)
146. 布达拉宫红宫内五世达赖喇嘛的灵塔 (第七章)
147. 拉萨市西郊格鲁派寺院——哲蚌寺 (第七章)
148. 哲蚌寺甘丹颇章 (17 世纪中期以前的达赖喇嘛行宫)
(第七章)
149. 哲蚌寺大经堂的内部 (第七章)
150. 藏式经院式建筑装饰华丽的门楣 (第七章)
151. 清代大威德金刚塑像 (第七章)
152. 扎什伦布寺内的大型强巴铜佛头像 (第七章)
153. 元代北京居庸关藏传佛教雕塑 (第七章)
154. 元代杭州飞来峰金刚手菩萨石刻塑像 (第七章)
155. 明代青海民和县瞿坛寺 (第七章)
156. 明代青海民和县瞿坛寺明代藏传佛教壁画 (第七章)
157. 莲花手观音菩萨雕像——明永乐青铜造像 (第七章)
158. 河北承德须弥福寿寺 (第七章)
159. 内蒙古阿拉善盟巴彦浩特延福寺内藏传佛教大小经堂
(第七章)
160. 清代西蒙阿拉善巴彦浩特南寺出土的藏式“擦擦”(第七章)

161. 拉萨市北郊色拉寺后山摩崖石刻 《克主杰像》 (第八章)
162. 桑耶寺唐朝四大天王 (之一) 石刻浮雕 (第八章)
163. 色拉寺摩崖石刻神像与膜拜的人们 (第八章)
164. 拉萨市药王山摩崖石刻浮雕群像 (第八章)
165. 药王山摩崖石刻 《药师佛》 (第八章)
166. 藏区的玛尼石堆 (第八章)
167. 四大种神, 定日地区的玛尼石刻 (第八章)
168. 西部阿里的玛尼石刻 (第八章)
169. 早期西部地区的观世音菩萨 “擦擦” 泥塑 (第八章)
170. 西部古格 “擦擦” 《金刚勇识》 (第八章)
171. 金刚橛骨雕 (第八章)
172. 后藏地区的经书版雕刻 (第八章)
173. 拉萨市中心药王山石刻前的 “风马旗” 景致 (第八章)
174. 风马旗木雕版刻 (第八章)
175. “多玛班丹” 木刻版 (第八章)
176. 跳神、悬挂镇宅、藏戏三种面具 (第八章)
177. 藏戏罗刹面具 (第八章)
178. 西藏跳神面具 (第八章)
179. 12—13 世纪 《大日如来》 唐卡的构图 (第九章)
180. 18—19 世纪近代唐卡 《释迦牟尼佛传》 的构图 (第九章)
181. 清代格鲁派班禅喇嘛谱系唐卡 (第九章)
182. 清代唐卡 《布达拉宫与大昭寺》 (第九章)
183. 清代大威德唐卡 (第九章)
184. 藏医人体脏腑图与草药图唐卡 (第九章)
185. 布达拉宫白宫描绘 “猿猴变人” 神话传说的壁画 (第九章)

186. 布达拉宫白宫“唐蕃联姻”情景的壁画（第九章）
187. 布达拉宫红宫壁画《桑结嘉措与拉藏汗》（第九章）
188. 布达拉宫红宫壁画《布达拉宫竣工庆典礼》（第九章）
189. 布达拉宫红宫壁画《戏水图》（第九章）
190. 清代新勉画派“黑唐”《药师佛》（第十章）
191. 清代“黑唐”《拘那含牟尼佛》（第十章）
192. 清代《大黑天神》唐卡（第十章）
193. 藏东昌都澜沧江边的卡若文化遗址（原昌都水泥厂）（第十章）
194. 《释迦牟尼十二宏化图》之一，藏东噶玛噶赤画派绘制（第十章）
195. 噶玛巴三世绘制的唐卡长卷之一（第十章）
196. 藏东噶玛噶赤画派《米拉日巴》唐卡（第十章）
197. 拉萨市西郊宁玛派寺院——乃穷寺（第十章）
198. 乃穷寺壁画（清朝初年）（第十章）
199. 乃穷寺正门上的人皮装饰图案（笔者1995年初摄于拉萨市西郊乃穷寺）（第十章）
200. 乃穷寺壁画（清朝初年）（第十章）

主要参考书目

一、中文部分

1. 著作

达苍宗巴·班觉桑布著 《汉藏史集》，陈庆英译，西藏人民出版社 1995 年版。

廓诺·讯鲁伯著 《青史》，郭和卿译，西藏人民出版社 1985 年版。

索南坚赞著 《西藏王统记》，刘立千译注，西藏人民出版社 1985 年版。

五世达赖喇嘛著 《西藏王臣记》，刘立千译注，西藏人民出版社 1991 年版。

蔡巴·贡嘎多杰著 《红史》，东嘎·罗桑赤列校注，陈庆英等译，西藏人民出版社 1988 年版。

释伽仁钦德著 《雅隆尊者教法史》，汤池安译，西藏人民出版社 1989 年版。

钦则旺布著 《卫藏道场胜迹志》，刘立千译注，西藏人民出版社 1987 年版。

觉囊达热那特著 《后藏志》，余万治译。阿旺校订，西藏人民出版社 1994 年版。

拔·塞囊著 《拔协》，四川民族出版社 1986 年。

《旧唐书·吐蕃》卷一九六。

《新唐书·吐蕃传》。

《隋书·附国》列传第八十四。

《旧唐书·南蛮·西南蛮·东女国》列传第一百四十七。

《北史·党项传》卷九六。

《宋史·夏国传》。

《元史》卷二百二 《释老传》。

《明史》卷三百三十一 《西域三》。

《明神宗实录》卷六十。

扎雅著 《西藏宗教艺术》，谢继胜译，西藏人民出版社 1989 年版。

《西藏风物志》，中国风物志丛书，西藏人民出版社 1985 年版。

赤列曲扎著 《西藏风土志》，西藏人民出版社 1982 年版。

[意] 杜齐著 《西藏考古》，向红笏译，西藏人民出版社 1987 年版。

侯石柱编著 《西藏考古大纲》，西藏人民出版社 1991 年版。

安旭编著 《藏族美术史研究》，上海人民美术出版社 1988 年版。

[法] 海瑟·噶尔美著 《早期汉藏艺术》，熊文彬译，中国藏学出版社 1994 年版。

[法] R.A. 石泰安著 《西藏的文明》，耿升译，王尧校，西藏社会科学院西藏学汉文文献编辑室编印 1985 年版。

王森著 《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社 1987 年版。

石硕著 《西藏文明东向发展史》，四川人民出版社 1994 年版。

西藏文管会编 《乃东县文物志》，1986 年版。

西藏文管会编 《琼结县文物志》，1986 年版。

西藏文管会编 《扎囊县文物志》，1986 年版。

西藏文管会编 《昂仁县文物志》，西藏人民出版社 1992 年版。

西藏文管会编《萨迦、谢通门县文物志》，西藏人民出版社 1993 年版。

西藏文管会编《亚东、康玛、岗巴、定结县文物志》，西藏人民出版社 1993 年版。

西藏文管会编《错那、隆子、加查、曲松县文物志》，西藏人民出版社 1993 年版。

西藏文管会编《吉隆县文物志》，西藏人民出版社 1993 年版。

西藏文管会编《阿里地区文物志》，西藏人民出版社 1993 年版。

[美] 拉·莫阿卡宁著《荣格心理学与西藏的佛教》，江亦丽等译，商务印书馆 1994 年版。

《南方民族考古》1991 年第 4 辑 四川科技出版社 1993 年版

于乃昌著《西藏审美文化》，西藏人民出版社 1989 年版。

《古格王宫建筑遗址》，建筑出版社 1986 年版。

西藏文管会编《古格故城》（上、下二卷），文物出版社 1991 年版。

姜怀英等著《西藏布达拉宫修缮工程报告》，文物出版社 1994 年版。

西藏文管会编《唐卡》，文物出版社 1988 年版。

西藏文联编《西藏艺术》（绘画卷），上海人民美术出版社 1991 年版。

西藏文联编《西藏艺术》（雕刻卷），上海人民美术出版社 1991 年版。

李安宅著《藏族宗教史之实地研究》，中国藏学出版社 1989 年版。

《李安宅藏学文论选》，中国藏学出版社 1992 年版。

格勒著《论藏族文化的起源、形成与周围民族的关系》，中

山大学出版社 1986 年版。

童恩正 《中国西南民族考古论文集》，文物出版社 1990 年版。

李冀诚著 《佛教密宗百问》，中国建设出版社 1989 年版。

丁明夷等著 《佛教艺术百问》，中国建设出版社 1989 年版。

丹巴饶旦著 《藏族绘画》，阿旺晋美译，中国藏学出版社 1996 年版。

王尧编著 《吐蕃金石录》，文物出版社 1982 年版。

王尧 陈践 译注 《敦煌本吐蕃历史文书》（增订本），民族出版社 1992 年版。

霍巍著 《西藏古代墓葬制度史》，四川人民出版社 1995 年版。

李永宪著 《西藏原始艺术》，四川人民出版社 1998 年版。

霍巍、李永宪等编著 《西藏壁画艺术》，四川人民出版社 1994 年版。

李永宪、霍巍等编著 《西藏岩画艺术》，四川人民出版社 1994 年版。

宿白著 《藏传佛教寺院考古》，文物出版社 1996 年版。

汤惠生 《青海岩画——史前艺术中二元对立思维及其观念的研究》，科学出版社 2001 年版。

张云著 《丝路文化·吐蕃卷》，浙江人民出版社 1995 年版。

褚俊杰、熊文彬等著 《藏族》（民族知识丛书），民族出版社 1995 年版。

《中国民族文化大观》（藏族·门巴族·珞巴族卷），关东升主编，中国大百科全书出版社 1995 年版

王尧、陈庆英主编，《西藏历史文化辞典》 西藏、浙江人民出版社，1998 年版

黄奋生 《藏族史略》（吴均校订），民族出版社 1989 年。

西藏自治区文物管理委员会、四川大学历史系《昌都卡若》，文物出版社 1985 年第 1 版。

吴天墀《西夏史稿》，四川人民出版社 1983 年第 2 版。

陈炳应《西夏文物研究》，宁夏人民出版社 1985 年；又见史金波《西夏佛教史略》，宁夏人民出版社 1988 年。

陈兆复《中国岩画发现史》，上海人民出版社 1991 年。

杨嘉铭等编著《中国藏式建筑艺术》，四川人民出版社 1998 年版。

西藏布达拉宫管理处主编《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社 1996 年出版。（THE POTALA——HOLY PALACE IN THE SNOW LAND）

西藏自治区建筑勘察设计院与中国建筑技术研究院历史所编著《布达拉宫》，中国建筑工业出版社 1999 年。

梅柴编《萨迦寺》，五洲传播出版社 1998 年。

余言主编《哲蚌寺》，中国民族摄影艺术出版社 1999 年版。

中央民族学院赴藏考察队《昌都地区社会经济调查报告》，中央民族学院 1960 年内部刊行。

张鹰《西藏脱模泥塑》，人民美术出版社 1994 年。

韩书力《西藏风马旗》，人民美术出版社 1994 年。

叶星生编著的《西藏面具艺术》（中国民间美术丛书第 3 卷）第 1 - 8 页，重庆出版社 1990 年。

陈楠著《藏史丛考》第 235—236 页，民族出版社 1998 年。

熊文彬《中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画艺术研究》，中国藏学出版社 1996 年。

杨树文等编著，《西藏佛教唐嘎艺术·八思巴画传》西藏人民出版社·新世界出版社联合出版，1987 年。

攀保良、水天长主编《阔端与萨班·凉州会谈》，甘肃人民出版社 1997 年。

武威市志编纂委员会编著的《武威简史》，（内部印刷）1989年第2版；

梁新民《武威史地综述》，兰州大学出版社1997年第208—209页。

[奥地利]勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨著《西藏的神灵和鬼怪》（上下两卷），西藏人民出版社1993年。

何强《夏鲁寺的建筑与壁画》，载《南方民族考古》第4辑（西藏文物考古专辑），四川科学技术出版社1991年。

张掖地区地方史志学会编纂的《张掖春秋》第2辑（内部发行）1998年。

张掖地区地方史志学会编纂的《张掖文物古迹荟萃》第3辑（内部发行）1998年。

张志纯、施爱民主编《张掖文物古迹荟萃》（张掖地情丛书第三辑，内部丛书）1998年第75—83页；第104—112页。

彭措朗杰主编《中国西藏阿里东嘎壁画》，中国大百科全书出版社1998年。

彭措朗杰主编《托林寺》，中国大百科全书出版社2001年版。

廖东凡《雪域西藏风情录》第80 - 81页，西藏人民出版社1998年。

冉光荣《中国藏传佛教寺院》，中国藏学出版社1994年。

蒲文成《甘青藏传佛教寺院》，青海人民出版社1986年。

张碧波等主编《中国古代北方民族文化史》（民族文化卷）p.390，黑龙江人民出版社1993年。

张虎生《药王山摩崖石刻》，西藏人民出版社1996年。

2. 论文部分：

石应平《卡若遗存若干问题的研究》，载《西藏考古》第1辑第77—90页，四川大学出版社1994年。

王仁湘 《关于曲贡文化的几个问题》，载《西藏考古》第1辑，四川大学出版社1994年。

王仁湘 《拉萨河谷的新石器时代居民——曲贡遗址发掘记》，载《西藏研究》1990年第4期。

索朗旺堆 《西藏考古新发现综述》，载《南方民族考古》第4辑，四川科学技术出版社1991年。

褚俊杰 《吐蕃远古氏族“恰”“穆”研究》，载《藏学研究论丛》第2辑，西藏人民出版社1990年。

褚俊杰 《吐蕃苯教丧葬仪轨研究——敦煌古藏文写卷P.T.1042解读》，载《中国藏学》1989年第3—4期。

林冠群 《唐代吐蕃的僧相体制》，《中国藏学》1998年第1期。

陈庆英 《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系试探》，载《藏学研究论丛》第5辑，西藏人民出版社1999年第12—13页。

许新国 《都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究》，载《中国藏学》1996年第3期。

许新国：《中国青海省都兰吐蕃墓群的发现·发掘与研究》，载〔日〕《中国青海省丝绸之路之研究》，〔日〕丝绸之路学研究中心〔丝路学研究〕第14期，2002年。

许新国：《郭里木吐蕃墓葬棺板画研究》，载《中国藏学》2005年第1期。

仵君魁 《日土县三处岩画》，载《中国考古学年鉴》（1986年）第214—215页。

西藏文物普查队 《西藏日土古代岩画调查简报》，《文物》1987年第2期第51—54页。

李永宪 《西藏岩画述略》，载《中国文物报》1994年3月13日第3版。

张建林 《日土岩画的初步研究》，载《文物》1987年第2

期。

西藏文物普查队的《西藏纳木错扎西岛洞穴壁画调查简报》，载《考古》1992年第7期。

郭周虎《西藏岩画系列——“树”和“鹰”图像浅析》，载《西藏艺术研究》1993年第1期，第13—14页。

郭周虎《西藏玛尼石刻造像初论》，载《南方民族考古》第4辑（西藏文物考古专辑），四川科学技术出版社1991年。

郭周虎《西藏玛尼石刻中的兽首人身像》，载《文物天地》1990年第6期。

韩书力《圣山神湖之间——西藏雕刻艺术浅识》，《西藏艺术》（雕刻卷），上海人民美术出版社1991年版。

余伽《西藏绘画名迹寻访实录》，载《西藏艺术·绘画篇》，上海人民美术出版社1991年。

张鹰《西藏“擦擦”艺术》，载《西藏民俗》1994年第3期。

汤惠生《青藏高原的岩画与苯教》，载《中国藏学》1996年第2期。

汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，载《中国藏学》1998年第1期。

西藏文物普查队《拉萨查拉路甫石窟调查简报》，载《文物》1985年第9期。

西藏文物普查队《西藏昂仁日吾其寺调查报告》，载《南方民族考古》第4辑（西藏文物考古专辑），四川科学技术出版社1991年，第193—212页。

恰白·次丹平措撰文，郑堆、丹增译《简析新发现的吐蕃摩崖石文》，载《中国藏学》1988年第1期。

谢继胜《唐卡起源考》，载《中国藏学》1996年第4期。

谢继胜《关于敦煌第465窟断代的几个问题》（上、下），

《中国藏学》2000年第3—4期。

谢继胜《解开“风马”之谜》，载《西藏科技报》1991年11月10日第4版；11月20日第4版；

《中国石窟·安西榆林窟》，敦煌研究院编著，文物出版社1997年。

熊文彬《元朝宫廷的“西天梵相”及其艺术作品》（上、下），《中国藏学》2000年第2—3期。

赖天兵《杭州飞来峰元代石刻造像艺术》，载《中国藏学》1998年第4期第98页。

柴焕波《江孜白居寺综述》，载《南方民族考古》第4辑，四川科学技术出版社1991年。

宿白《西藏寺庙建筑分期试论》，载《国学研究》第1卷第491—521页，北京大学出版社1993年。

于乃昌《喇嘛教与布达拉宫的建筑美学思想》，载《西藏民族学院学报》1984年第4期；

于乃昌《佛苯融合——藏密及其艺术》，载《藏学研究论丛》第2辑第389—419页，西藏人民出版社1990年。

仁真洛色《藏族建筑漫谈》，载《民族》1987年第6期。

陈建彬《西藏摩崖造像调查简报》，载《考古与文物》1990年第4期；

陈建彬《关于西藏摩崖造像的几个问题》，载《南方民族考古》第4辑（西藏文物考古专辑）第283—296页，四川科学技术出版社1991年。

何周德、索朗旺堆《拉萨药王庙山摩崖造像浅说》，载《西藏研究》1985年第4期。

何周德《扎塘寺若干问题的探讨》，载《西藏研究》1989年第3期；

杨嘉铭《藏族文化中心——德格》，1997，北京国际藏学讨

论会提交的论文（内部刊行）。

张亚莎 《西藏岩画中的“树”——兼议西藏西部与北部古代文明》，载俞琛主编《中央民族大学‘97 学术论文集》，中央民族大学出版社 1998 年版 pp.33 - 48。

张亚莎 《阿里日土曲嘎尔羌岩画试析——附论岩画与女国·苏毗相关的问题》，载《中国藏学》1999 年第 2 期。

张亚莎 《西藏近代建筑艺术综述》，载《中国藏学》1996 年第 4 期。

张亚莎 《吐蕃时期西藏建筑艺术初论》，载《西藏研究》1996 年第 4 期。

张亚莎 《卫藏 11 世纪“波罗/ 中亚”艺术风格的形成》，载《2000’ 北京国际藏学讨论会论文集》，中国藏学出版社内部发行 2001 年版。

张亚莎 《西藏的扎塘寺壁画》，载《中央民族大学 1997’ 学术论文集》第 127 ~ 146 页，中央民族大学出版社 1998 年。

张亚莎 《古格装饰图案的结构特征与装饰味》，载《雪域文化》1993 年夏季号第 58—66 页。

张亚莎 《古格装饰图案的基型》，载《西藏研究》1993 年第 3 期第 90 ~ 98 页。

张亚莎 《论西藏传统造型艺术的神秘性》，载《西藏大学学报》1991 年第 1 期第 36—40 页。

张亚莎 《西藏宗教美术的浪漫主义性格》，载《西藏艺术研究》1993 年第 3—4 期第 55—63 页。

二、西文部分

THE ART OF INDIAN ASIA. 《亚洲印度文化圈的艺术》（德）齐默尔·海因里希著 美国普林斯顿大学出版社 1986 年版

[意] G. 杜齐著 TIBET - LAND OF SNOWS, 《雪域西藏》伦敦 1967 年版

EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET·《西藏中部早期寺庙》
[英] 罗伯特·维塔利著 伦敦 SERINDIA 出版社 1990 年版

THE SACRAD ART OF TIBET·《西藏宗教艺术》[美] Marylin M. Rhie 等著 纽约 1991 年版

ART HISTORY OF KASHMIR AND LADAKH·《克什米尔和拉达克艺术史》[印] Dr. Sunil hkosa 著 英文版 印度新德里出版 1984 年版

HIMALAYAN ART·《喜马拉雅艺术》Madanjeet Smhg 著 纽约出版 1968 年版

ART OF TIBET·《西藏艺术》美国洛杉矶亚洲艺术博物馆与纽约西藏之家联合出版

ART OF NEPAL 《尼泊尔艺术》美国洛杉矶亚洲艺术博物馆

THE ALBUM OF THE TIBETAN ART COLLECTIONS·《西藏艺术藏品集》[印] S. .K.Pathak 著 印度出版 1986 年

THE ART OF CENTRAL ASIA. 《中亚艺术》Whitfiold. Roderick 著 东京出版 1983 年

[意] G·杜齐 《江孜及江孜一带的寺院》，杜齐 《印度——西藏》卷 4，1945 年伦敦。

Ahmad Hasan Dani ‘ Recent Archaeological Discoveries in Pakisten ’, *The Centre for East Asian Cultural Studies*, printed in Japan, 1988.

Henri - Paul Frankfort, Daniel Klodzinski, Geoges Mascle: ‘ Archaic Petroglyphs of Ladakh and Zanskar ’, *Rock Art in the Old World*, edited by Michel Lorblanchet, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1992.

Steven M. Kossak and Jane Casey Singer : *Sacred Visions —— Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art. Abrams, Inc. New York. 1998./ 斯蒂文·M·科萨克、简·凯思·辛格

等著《卫藏早期绘画》。

A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa. By Michael Henss. Orientation, Vol 25. No.6, June.1994. 麦克·汉斯《早期西藏艺术的唯一瑰宝——11世纪的扎塘寺壁画》，载《东方文化》1994年第6期。

THE ART OF CENTRAL ASIA/ *The Stein collections in the British Museum*, by Roderiok Whitefield . Tokyo, 1983. 《中亚艺术——大英博物馆斯坦因收藏品集》(三卷本)。

Army Heller: *The Cult of Vairocana in Tibet / 750 - 1200A.D./ According to Tibetan Rituals from Dunhuang Manuscripts and Aritistic Representations*. 阿米·海勒《西藏大日如来现证经文化》，转引自《1997 北京藏学讨论会论文提要集》中国藏学出版社1997年

三、日文部分

[日] 逸见梅荣著《新装中国喇嘛教美术大观》东京刊行1991年。

松本哲郎著《印度古代壁画研究》立命馆出版。

田中于菟弥著《印度神话》筑摩书房。

《弘法大师与密教美术》各图书馆联合出版1983—1984年。

山本智教著《密教美术的源流》。

赖富本宏著《密教 - 通向觉悟与佛陀的道路》讲谈社1991年版。

《西藏 - 曼荼罗的神界》日本东北大学西藏学术登山队报告小学馆出版社1989年版。

真锅俊照著《唐卡—西藏·尼泊尔的佛画》京都同朋社出版1979年版。

[日] 今泉笃男等编《西洋美术辞典》东京堂出版1986年第28版。

高楠顺次郎著，《亚洲民族的中心思想》，大藏出版社，1981

年版。

江上波夫编《东洋学的系谱》东京大修吉出版 1992 年版。

佐伯和彦著《关于印度教坦特罗的思考 - 生存的智慧》东京曙出版 1985 年版。

森敦著《曼荼罗纪行》筑摩书房 1986 年版。

松长有庆著《曼荼罗的世界》讲谈社 1983 年版。

杉浦康平等著《日本美之四—曼荼罗的宇宙》东京 1989 年版。

西泽宪一著《尼泊尔的历史》东京劲草书房 1985 年版。

V.H.Coello 著 三田幸夫等译《锡金与不丹》东京集草社 1973 年版。

后 记

这本教材的雏形只有四万字，它不过是我写的一部综合性教材中的一个部分而已。教材的初稿完成于 1995 年，完成之后，我便离开了西藏，等于是写了部教材，自己却没能亲自付诸于教学实践，为此，心里便留下了些许遗憾。

说起那部综合性教材，现在回想起来还有点意思。我 1990 年进藏，任教于西藏大学艺术系，为了教学的需要，心里萌发了一个计划——为西藏大学艺术系美术专业编纂一本囊括外国美术史、中国美术史、藏族美术史及艺术理论为一体的简明美术史论教材。在当时，编纂那样一部教材的目的是很明确的：一是想尽可能简明扼要地把几条艺术史链接在一起，并进行一些对比，如中西艺术的对比，古今艺术的对比，汉藏艺术的对比等等，使学生能够尽快地了解不同艺术史的发展脉络；二是为了使这部教材更能够适应民族地区的美术史教学。我感觉在西藏地区教授美术史，其中若缺了西藏的部分，自然是不完整的。现在想起来，这个初衷无疑很好，但实现它，就本人当时的能力而言，实在很困难。

向学校申报这个课题时，意外的顺利，这无疑对我是一个很大的鼓励。1993—1995 年，我用了近两年的时间完成了这样一部教材，里面虽然贯穿了中国美术史、外国美术史、西藏美术史及艺术理论等四个部分的内容，但当时，不，即使是现在的我，也未必就能将它们融会贯通之后再深入浅出地道出来。不过，现在想来，却也没有感觉到特别惭愧，倒是对当时的我居然也曾有过如此的锐气和勇气，很有些欣赏。

审查这部教材时，我已经调离西藏大学。然而，大学方面做得很认真，他们聘请了在藏工作的不少专家学者，一起讨论审核我的教材。有趣的是所有的专家学者拿到的文稿却并不是教材的全部，而只是其中有关西藏艺术的部分，也就是说，只有那关于西藏艺术的四万字。应该感谢这些评委，由于他们的肯定，居然又促使我萌生了要写一部专门的西藏艺术史的念头。

现在的这部关于西藏美术史的教材虽然是在 2001 年深秋大致定稿，2005 年年终最终修改完毕，但它的主要完成时间是在 20 世纪 90 年代后半期，它反映了我 1990 年进藏，在藏工作了 5 年（1990—1995）之后，又有 5 年时间（1996—2000）持续地热衷于西藏艺术研究的心路历程。而在西藏工作那段日子的美丽与单纯，藏族朋友们的真诚与友谊，早已深刻地嵌入到我的记忆里，这部教材算是对我 20 世纪 90 年代的工作与学习所做的一个总结吧。

在此我要特别感谢那些曾热心帮助过我的人们，中央民族大学民族学与社会学学院与岩画研究中心的各级领导同志，中央民族大学出版社的领导和编辑同志，尤其要感谢首都师范大学的谢继胜博士为我的书稿修改提出的建设性的意见。

我的父亲和母亲在藏工作的时间加起来近 70 年，他们对西藏特有的深厚感情始终在感染着和感动着我，也是我一直以来总不免会沉迷于西藏艺术研究的重要动因之一（当然西藏艺术自身的魅力也是很要命的）。有朋友说我有西藏情结，我想确实如此，不过，这里面多少有了些宿命的味道。

谨以此书，奉献给我的父母。

张亚莎

2001 年 5 月一稿于北京亚运村

2001 年 11 月 12 日二稿于北京亚运村

2005 年 12 月 26 日三稿于北京亚运村