

藏传佛像艺术鉴赏

黄春和 著

华文出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

藏传佛像艺术鉴赏/黄春和著. —北京: 华文出版社,
2004.1

ISBN 7 - 5075 - 1561 - 3

I. 藏… II. 黄… III. 喇嘛教 - 佛像 - 鉴赏 - 中国
- 古代 IV. B946.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 080906 号

华文出版社出版

(邮编 100800 北京西城区府右街 135 号)

网址: <http://www.hwbs.com.cn>

网络实名名称: 华文出版社

电子信箱: hwbs@263.net

电话 (010)83086663 (010)83086853

新华书店经销

天津市蓟县宏图印务有限公司印刷

787×960 1/16 开本 17 印张 彩插 2 印张 270 千字

2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

*

印数 0001—8000 册

定价: 38.00 元

目 录

序言

一、传入期——吐蕃时期	1
(一) 佛像艺术发展概况及遗存情况	1
1. 发展概况	1
2. 遗存情况	5
(二) 影响吐蕃佛像艺术的外来艺术	12
1. 东印度艺术	12
2. 尼泊尔艺术	14
3. 斯瓦特和克什米尔艺术	14
4. 于阗艺术	16
5. 中原艺术	18
(三) 吐蕃本土艺术的地位和影响	22
1. 吐蕃本土传统雕塑艺术	22
2. 藏文文献关于吐蕃本土审美对佛像艺术的影响	23
3. 藏文文献关于吐蕃时期金铜佛像的记载	24
4. 现存吐蕃时期金铜佛像风格分析	25
二、发展期——吐蕃分治时期	29
(一) 古格王朝与藏西佛像艺术	30
(二) 意希坚赞与藏中佛像艺术	36
(三) 唃廝囉王朝与青唐地区佛像艺术	43
(四) 西夏王朝与藏传佛像艺术	45
三、转型期——元朝	50
(一) 阿尼哥与尼泊尔佛像艺术的传入	50
(二) 西藏地区佛像艺术	53
1. 藏西佛像艺术	54
2. 藏中佛像艺术	58
(三) 西藏周边地区佛像艺术	66
1. 甘肃境内藏传佛像艺术遗存	67
2. 其他地区藏传佛像艺术遗存	73
(四) 中原地区佛像艺术	77

目
录



1



1. 大都佛像艺术	77
2. 江南佛像艺术	87
四、成熟期——明朝	99
(一) 关于明朝佛像艺术风格定型之看法	99
(二) 西藏地区佛像艺术	102
1. 藏中佛像艺术	102
2. 藏西佛像艺术	111
(三) 西藏周边地区佛像艺术	114
1. 云南迪庆藏传佛教与丽江壁画	114
2. 青海乐都瞿昙寺壁画	116
(四) 北京永宣宫廷佛像艺术	118
1. 永宣宫廷佛像铸造历史与遗存情况	118
2. 永宣宫廷佛像铸造地点	123
3. 永宣宫廷佛像艺术特色	125
4. 永宣宫廷佛像风格的演变与分期	127
5. 永宣宫廷佛像对西藏地区佛像的影响	131
6. 永宣宫廷佛像对中原地区佛像的影响	132
7. 永宣宫廷佛像题材及其特点	140
五、衰落期——清朝	146
(一) 西藏地区佛像艺术	146
1. 藏式风格	147
2. 尼泊尔风格	151
3. 北京宫廷风格	152
4. 仿古风格	153
(二) 北京宫廷佛像艺术	158
1. 康熙宫廷佛像风格	160
2. 雍正宫廷佛像风格	164
3. 乾隆宫廷佛像风格	171
(三) 青海五屯佛像艺术	185
(四) 漠南蒙古佛像艺术	188
(五) 漠北蒙古佛像艺术	193
六、附录	200
(一) 东印度佛像艺术	200
(二) 尼泊尔佛像艺术	205
(三) 斯瓦特佛像艺术	212

(四) 克什米尔佛像艺术·····	217
(五) 藏传金铜佛像制作工艺与装藏、开光仪轨·····	222
1. 制作工艺与程序·····	222
2. 金铜的种类·····	225
3. 装金与上红·····	227
4. 装藏与开光·····	229
(六) 清朝西藏郡王颇罗鼐敬献给雍和宫的两尊佛像·····	232
(七) 明朝北京几处藏传佛像艺术遗存·····	240
1 北京智化寺藏式风格造像·····	240
2. 五塔寺金刚宝座塔上的浮雕佛像·····	242
3. 明朝西藏大喇嘛班丹札释及其雕像·····	244
(八) 略谈汉藏佛像艺术的区别·····	245
图版目录·····	249
主要参考书目·····	257
后记·····	260

目

录



序 言

西藏是我们伟大祖国不可分割的重要组成部分，生活在青藏高原上的藏族同胞用他们的勤劳和智慧创造了举世瞩目的雪域文明，其中最令世人惊叹的是那些璀璨夺目、遍布青藏高原的宗教文化，藏传佛像艺术又是其中最为突出的代表。

藏传佛像艺术发轫于公元7世纪初，当时吐蕃王朝的第一代赞普松赞干布先后从尼泊尔和我国唐朝迎娶了尺尊公主和文成公主，这两位公主入藏时分别携带了一尊释迦牟尼佛8岁和12岁等身像，由此揭开了藏传佛教和佛像艺术发展的序幕。从那以后，藏传佛像艺术便一直伴随着藏传佛教的发展而发展，经历了1300余年的漫长历史，经过了传入、吸收融合、成熟到衰落的不同发展阶段，形成了不同的时代和地域风格。

吐蕃时期是藏传佛像艺术的传入期，当时分别有印度、尼泊尔、斯瓦特、克什米尔、中原内地和于阗等多种艺术形式传入藏地；同时史料表明当时西藏本土也开始了体现其民族审美特色的造像活动。可是，由于最后一代赞普朗达玛灭佛，佛教寺庙、经像和法物毁坏殆尽，因此我们对这一时期佛像艺术的发展状况及艺术风格尚缺乏足够的认识。

吐蕃分治时期是藏传佛像艺术的发展时期。这一时期藏传佛教艺术仍以外来艺术的影响为主，但是在吸收外来艺术的同时，已明显开始融合藏地本土艺术因素，体现出鲜明的藏地文化特色；同时，由于当时西藏政治上分疆割据，宗教上流派纷呈，佛像艺术也开始趋向多元化发展，不同地域因本地特有文化和不同的外来艺术形式的影响而呈现出不同的艺术风貌，比较著名的有帕藏风格、尼藏风格和克藏风格（又称“藏西风格”）。

元朝崇重藏传佛教，极大地推动了藏传佛教和佛像艺术的发展。这一时期由于西藏地区政治分割局面的结束和与元朝中央政府隶属关系的建立，中尼和汉藏艺术交流异常频繁，佛像艺术也因此出现了新的发展变化：它结束了此前外来与本土艺术流派纷呈的局面，而出现了以尼泊尔和中原艺术流派影响为主的局面，以及在尼泊尔和中原艺术影响下形成的尼藏、汉藏或汉尼藏融合的新的艺术形式。这一时期是藏传佛像艺术发展的重要转折时期，因此我们可以称之为藏传佛像艺术的“转型期”。

序

言

❖



❖

1



明朝对藏传佛教实行“众封多建”政策，藏传佛教各教派皆得到长足发展，藏传佛像艺术也因此进入了它的黄金时代。其明显标志是，外来艺术与西藏本土艺术经过长期的相互吸收已实现了完美的融合，出现了具有鲜明藏族审美情趣的新型的佛像艺术模式，是藏传佛像艺术的“定型期”。同时，由于各教派的不同崇尚和各地域文化的差异，佛像艺术也呈现出多姿多彩的面貌，有藏中风格、藏西风格、藏南风格、藏东风格、北京风格等多种艺术形式。其中，带有浓郁汉藏艺术特色的明朝宫廷造像（北京风格）尤其突出。

清朝继续尊崇藏传佛教，佛像艺术得以继续发展。但是受时代审美观念和佛教造像仪轨的影响，这一时期的佛教造像虽然看上去造型大方，气势雄浑，工艺精细，比例适度，但姿势僵板，普遍流于程式化，艺术水平明显下降。然而，尽管如此，这一时期的佛像艺术也有其鲜明的时代特色：一是在艺术风格上出现了两大风气：一种是崇尚自然的写实风气，一种是追摹古代的崇古风气；二是由于藏传佛教传播区域的扩大，佛像艺术在各地传统审美情趣和制作工艺影响下呈现出不同的艺术风貌，有藏中风格、藏东风格、北京风格、漠南蒙古风格、漠北蒙古风格等多种艺术风格。

藏传佛像艺术在千百年的发展历史上，通过不断地吸收和融合印度、尼泊尔、我国中原内地等不同的艺术风格和手法，形成了具有鲜明藏族宗教和文化特色的雕塑艺术体系，造像种类繁多，造型各异，风格多样，工艺精细。这些艺术特征不仅生动地反映了藏传佛教的发展历程及其基本思想、古代藏族人民的宗教追求和审美情趣，而且还形象地反映了古代西藏社会政治变迁、经济盛衰、文化交流和科技发展等诸多历史信息。因此可以说，藏传佛像艺术是西藏文化的巨大载体，是我们了解西藏古代社会历史与文化的一面镜子。

值得注意的是，在藏传佛像艺术的发展中，我们还可以清楚地看到历史上藏民族与我国汉、蒙古等各兄弟民族之间密切的文化关系。从吐蕃王朝开始，藏传佛像艺术便受到了汉地艺术的明显影响，此后一直没有间断。特别是自从元朝西藏归入内地中央政府后，汉藏交流更加频繁，汉地艺术对藏传佛像艺术的影响更加深刻，元明清三代宫廷制作的藏式佛像是汉藏艺术融合的典范之作，而且对同时期西藏地区造像艺术也产生了广泛的影响。藏传佛像中的汉地艺术因素和特征形象地体现了藏族与我国各民族间水乳交融的兄弟情谊，同时也见证了西藏自古以来是我们伟大祖国不可分割的重要组成部分的历史事实。

藏传佛像艺术以其博大精深的文化内涵，从19世纪开始便受到中西方学者的关注。在20世纪的整整一个世纪里，其研究开展得广泛而深入，



不仅取得了辉煌的成就，而且形成一个相对独立的学科——西藏图像学。从过去的研究情况和成果来看，中西方学者对藏传佛像艺术的研究主要体现在两大方面：一方面是佛像的宗教内涵，具体包括佛像的来历、基本思想和宗教功用，以及象征其思想与功用的形象特征；另一方面是佛像的艺术风格，具体包括佛像的时代与地域风格特点、风格来源及其反映的时代与地域政治、经济、文化兴衰与审美情趣。对这两个方面，中西方学者各有不同的侧重，我国学者长时期倾向于佛像宗教内涵的研究，只是到20世纪80年代开始涉及佛像艺术风格的研究，而西方学者则一直偏重于佛像艺术风格的考察，同时也兼顾到佛像宗教内涵的研究。比较而言，西方学者对藏传佛像艺术的研究比起我国学者要全面得多，特别是在艺术风格的研究上具有开创和模范性的地位和影响，他们的许多观点至今仍在藏传佛像艺术研究领域产生着重要影响。因此可以说，在20世纪，在藏传佛像艺术的研究领域，西方学者的研究一直是领先于世界潮流的。当然，尽管如此，我们对西方人的研究也不可盲目地照搬照抄，应当加以鉴别地采用，因为西方确有少数别有用心的人借学术之名搞分裂中国之活动。这是值得我们特别警惕和注意的。

我从20世纪90年代初开始研究藏传佛像艺术，至今有十余个年头。在这期间，我比较广泛地学习了西藏社会政治、经济、文化、宗教、民族和中外文化交流等方面的历史文化知识；阅读了一些国内外学者关于藏传佛像艺术方面的研究文章和著述；观摩了国内几乎所有收藏有藏传佛教造像单位的佛像珍藏，遍访名师，广泛交流，通过这些形式的学习与研究，我对藏传佛像艺术获得了比较全面的认识，特别是在藏传佛教造像的鉴定上积累了较为丰富的经验。由于我曾经一直苦恼于国内没有一本系统的藏传佛像艺术鉴赏的理论著述，所以当我自己对藏传佛像艺术有了一定的认识基础后，我首先便想到要写这样一本书。1999年，在北京市文物局的资助下，我完成了本书的初稿，近几年又多次进行修改，终于形成了现在读者看到的面貌。本书共分六个部分，即一、传入期——吐蕃时期；二、发展期——吐蕃分治时期；三、转型期——元朝；四、定型期——明朝；五、衰落期——清朝；六、附录。其中，第一至五的五个部分主要按时代顺序，系统地讲述藏传佛像艺术在不同的历史时期的发展背景、状况、佛像风格特征及其主要的造型样式。这五个部分是全书的重心。第六部分收录的是与藏传佛像艺术相关的一些专题文章，对引导和加深一般读者对藏传佛像艺术的认识应有一定的裨益。本书不敢奢望补学术之缺，只希望能为初学藏传佛像艺术者起到一点引导作用，若能发挥这点作用，我的心愿足矣！

由于我的水平有限，书中难免有一些纰缪缺漏，敬请各界同仁批评指正！

一、传入期——吐蕃时期

吐蕃时期是藏传佛教传入和发展的重要时期，佛教界和学术界称之为藏传佛教“前弘期”。这一时期藏传佛教在吐蕃赞普的积极扶持下，在吐蕃境内得到较大的发展，佛教造像艺术也随之传入和发展起来。但是，由于当时吐蕃佛教和佛像艺术处在初期传入和发展阶段，佛像艺术的风格和手法主要受外来影响，分别有印度、尼泊尔、斯瓦特、克什米尔、中原内地和于阗等国家和地区的艺术形式传入和影响吐蕃；与此同时，当时吐蕃本土也开始了展示其民族审美观念和雕刻技艺的造像活动，也形成了一定的影响。吐蕃王朝末期，赞普朗达玛发动灭佛运动，将吐蕃一代经营的佛教文化艺术毁灭殆尽，使藏传佛教和西藏社会遭受了一场深重灾难，也使藏民族那段古老而辉煌的历史给我们留下了许多无法弥补的空白。

（一）佛像艺术发展概况及遗存情况

1. 发展概况

公元7世纪初，兴起于雅隆河谷的吐蕃部落后裔松赞干布统一青藏高原，建立起以拉萨为政治中心的吐蕃王朝。这个王朝历经二百余年历史，前后出现了九位赞普，在藏族和中国历史上占有重要的地位和影响。佛教在吐蕃王朝建立之初正式传入西藏，吐蕃王朝的九位赞普中除最后一代朗达玛毁佛外，都程度不同地信奉和扶植佛教，使佛教在传入西藏后得到了长足的发展。由于藏传佛教在吐蕃王朝后经历了百余年的空白时期，学术界称之为藏传佛教“前弘期”。又因为这一时期的吐蕃赞普大多是虔诚的佛教徒，西藏古代文献又将这一时期称作“法王时代”。在奉佛的八位法王中，以松赞干布、赤松德赞、赤热巴巾三位赞普的表现尤为突出，后人称之为“三大法王”。这三位法王对藏传佛教的传播、藏族社会的发展都做出了极大贡献，得到了藏族人民神圣般的尊崇，分别被尊为观世音菩萨、文殊菩萨和金刚手菩萨的化身。这三位法王在大力提倡和推行佛教的同时，对佛教圣像的雕造和供奉也都表现出特别的关心和极大的热情，他们在位之时也正是吐蕃王朝时期佛像艺术较为活跃的时期。





图1 尺尊公主

14世纪 木胎泥塑 高105厘米

蕃赞普。公元641年文成公主经唐蕃古道入藏，“唐王以释迦佛像……作为文成公主的嫁奁”，松赞干布也专门修建小昭寺以安奉文成公主和她带去的释迦牟尼佛像。^[2]松赞干布通过迎娶中尼两国公主入藏引进佛教，正式揭开了藏传佛教发展的序幕，两位公主带去的佛像也成为了西藏佛像艺术发展的开端。中尼两位公主带去的两尊佛像在西藏历史上虽饱经磨难，但至今仍完好地供奉在拉萨大昭寺和小昭寺神殿中，今天它们犹如两位慈祥的老奶奶，向世人讲述着中尼两国和汉藏两族人民之间那段古老而动人的友好故事。

在引进佛教之后，松赞干布把迎请和塑造佛像作为推广佛教的重要手段。据记载，他曾派人去锡兰请来蛇心旃檀木制作了一尊十一面观音菩萨像，又亲自到印度和尼泊尔交界的地方请来一尊河利旃檀观音像；特别值得一提的是，他还曾令尼泊尔工匠根据他自己的身量塑造了一尊观音菩萨像。为塑造佛像，他还多方网罗人才，分别从印度、尼泊尔、中国汉地和于阗等地招募了许多工匠。据记载，松赞干布对于阗工匠特别赏识，曾称赞一位于阗工匠为“于阗派之王”。又据记载，松赞干布在位时除建大昭寺和小昭寺外，

松赞干布（617—650年）（彩图1）是率先将佛教引进西藏的吐蕃赞普，也是第一位将佛像艺术之花移植于藏地，并精心培育的奠基人。据史料记载，公元634年松赞干布迎娶尼泊尔尺尊公主（图1）入藏，尺尊公主入藏时带来了释迦牟尼佛8岁身量像以及弥勒菩萨和救度母等造像，松赞干布特地兴建大昭寺，安置尺尊公主和供奉她带来的释迦牟尼佛像。^[1]公元640年，松赞干布又派大臣禄东赞第五次向唐朝求婚，唐太宗答应将文成公主（彩图2）嫁给吐

还在拉萨和吐蕃境内的其他地方兴建了不少寺庙。如在吐蕃中部兴建的“迦刹等十二座佛寺”，在吐蕃全境兴建的一百零八座佛寺等。

我们知道，建寺必须塑像供奉，《西藏王臣记》和《西藏王统记》中都详细记载了当时小昭寺各殿堂供奉佛像的情况。据记载，小昭寺有佛殿十余座，分别供奉有佛、菩萨、明王、护法等各类神像数十尊。仅此一座寺庙就有如此多的佛像供奉，由此我们不难推想松赞干布时期吐蕃佛教和佛像艺术的发展规模。

松赞干布之后，吐蕃传统的苯教势力重新抬头，排斥和打击佛教，使当时佛教在吐蕃境内一度陷入低谷。赤松德赞（755—797年）（图2）即位后，依靠拥佛大臣的支持，力排反佛的旧势力，重新拉起兴佛的大旗。他迎请印度寂护、莲花生大师入藏弘法，修建桑耶寺，正式剃度藏族人出家，翻译经典，召集佛苯和顿渐之间的大辩论，为佛教在吐蕃的发展打下了坚实的基础，也为佛像艺术的发展创造了良好的氛围，赤松德赞统治时期因此被称为吐蕃王朝佛教的“建立时期”。但必须注意的是，在赤松德赞兴佛活动中，莲花生大师发挥了不可替代的重要作用。

莲花生出生于古印度乌苻国（今巴基斯坦），其父为印度密教

金刚乘创始人因陀罗部底，因精通显密教法，公元751年由静命大师请到西藏传法。在藏王赤松德赞的崇拜和扶持下，他大力弘传密法，从他得到大成就者包括藏王在内有25人。由于他弘法有功，藏族人民将他和堪布静命、赤松德赞合尊为“师君三尊”。宁玛派信徒还将他奉为“释迦牟尼第二”。莲花生大师传播的密法是印度金刚乘密教，自成一派，后世依此建立的宁玛派尊他为鼻祖。由于该派僧侣习惯着红衣、戴红帽，因此又俗称“红教”。宁玛派的思想学说一直为此后藏密各派继承和吸收，莲花生大师也因此受到藏地各教派普遍敬奉，藏蒙各寺庙也普遍供奉他的造像。



图2 赤松德赞

17—18世纪 铜镀金 高21.5厘米





他的形象常见的是双腿结跏趺坐，头戴红色带边沿的帽子；左手拿骷髅碗，置于双膝上，右手持金刚杵置胸前，左手腕还夹有一根人骷髅杖；嘴角有两绺上翘的胡须，表情威严沉静，有印度人特征；全身衣着几乎都是红色的（图3）。



图3 莲花生

15—16世纪 铜镀金 高14.5厘米

在赤松德赞的一切奉佛活动中，他对佛教造像的重视尤其突出。据《拔协》记载，桑耶寺建成后，他专门请来工匠塑造佛像。关于桑耶寺塑造的佛像，《拔协》有一段非常详细的记载：

中央效须弥山山王形，仅奠定大首顶地基置之。先建一阿利耶巴洛洲，其中主尊为圣观世音，右为救度母，左为具光母，再右为六字大明，左为马头金刚，主眷共5尊。大首顶下殿，其中主尊为自黑宝山迎来之石像，右为慈氏、观世音、地藏、喜吉祥、三界尊胜忿怒明王，左为普贤、金刚手、文殊、除障、无垢居士、不动忿怒明王，主眷共13尊，依西藏法造之。又建中殿，其中主尊为大日如来，右为燃灯，左为慈氏，前为释迦牟尼、药王、无量光；其左右为八大菩萨近子、无垢居士、喜吉祥

菩萨、忿怒尊刚与根，依支那法建造之。在秘密殿中画十方如来等像。上殿，其中主尊为大日如来，于每一面，有二眷属八菩萨近子，内中佛像，有菩提萨埵、金刚幢等十方佛、菩萨、不动明王、金刚手，依印度法建造之。上面顶盖，以锦缎绣花纹。四角喜吉祥佛，有菩萨眷属围绕。^③

这条记载是关于桑耶寺主殿上中下三层佛像的供奉情况。三层佛殿供奉的佛像数量之多，内容之丰富，令人惊叹！特别值得注意的是这三层佛殿所奉佛像风格各不相同，自下而上依次是西藏、汉地和印度三种不同样式。这种供奉形式与文献记载的桑耶寺主殿自下而上依次采取藏汉印三种建筑风格也完全一致。因具此特点，所以自古以来藏族人又称桑耶寺为

“三样寺”。

另外，赤松德赞时期是吐蕃王朝政治、经济力量最为强盛的时期，著名的敦煌莫高窟所在地沙州曾在公元781—847年间为吐蕃王朝占领和统治，至今在敦煌莫高窟也留下了近50个吐蕃统治时期开凿的洞窟。这也充分反映了当时吐蕃佛教和佛像艺术兴盛的状况，以及汉藏印三种文化相互吸收和融合的情形。

赤热巴巾（约815—838年）（图4），又称赤祖赞德、可黎可足，是吐蕃王朝历史上最后一个崇佛的法王。他在前代的基础上进一步扶植佛教，使佛教得到了发扬光大，学术界因此称他在位时期为吐蕃佛教的“光大时期”。他兴佛的举措体现在四个方面：1. 敬信三宝，尤其是尊崇僧宝。他规定每一位僧人由七户庶民供养，使僧人安心办道，不受俗务干扰。这就是闻名当时的“七户养僧制度”。他还经常举办斋僧法会，每次斋僧时他都要请僧人入上座。相传他的头发上系有两条丝带，丝带的另一端铺于僧座，令僧人坐其上，“热巴巾”这个名称就是由此而来，意思是“有长辫之人”。2. 发展译经事业，统一体例，校改旧译经论，使翻译更加规范化。3. 让僧人参与政治，抉择教法和国法，推行佛教道德规范。4. 兴建温江多札希格培寺和噶迥神殿等。虽然赤热巴巾在佛教造像艺术上的活动史书缺乏记载，但从他扶植佛教的态度和当时佛教的发展规模看，这时的佛教造像活动仍应十分活跃，特别是佛像艺术在民族化的进程中应有更进一步的发展。



图4 赤热巴巾

17—18世纪 铜镀金 高20厘米

2. 遗存情况

吐蕃王朝三大法王对佛教的大力扶持，使佛教在吐蕃境内得到了极大发展，取得了多方面的成就，可是最终都被末代赞普朗达玛毁灭殆尽。朗达玛（约838—846年在位）即位后，在大论韦·甲多热主持下开始大规模毁佛：关闭大昭寺、桑耶寺；将小昭寺变成牛圈；将大昭寺文成公主带去





的佛像埋藏起来；焚毁经典，镇压僧人，使一些僧人被迫弃佛归苯。这次灭佛给吐蕃佛教造成了致命的打击。藏传佛教在朗达玛灭佛后陷入了百余年的沉寂，由此便可见朗达玛灭佛破坏程度之深。事实证明，一切倒行逆施者都没有好的结果。朗达玛不仅当时落得被刺身亡的下场，而且至今还遭到藏族人唾骂，说他是“阎魔王转世。”朗达玛的灭佛不仅造成了藏传佛教和西藏文明发展上的脱节，而且对我们今天了解和研究那段辉煌的历史，同时也包括当时的佛像艺术造成了极大的困难。吐蕃时期的佛教造像实物现存寥寥无几，现将这些零星的实物进行介绍，以供大家参考。

(1) 小昭寺释迦牟尼佛8岁身量像

公元634年由尼泊尔尺尊公主入嫁吐蕃赞普松赞干布时带入西藏。当时供奉在大昭寺。历史上，这尊佛像经历了不少劫难，松赞干布去世后，在反佛势力迫害下，“此像三代中置于暗室，到汉妃公主（金城公主）之时始献供奉”^①。在赤松德赞年幼和朗达玛执政时的两次“禁佛”运动中，它又两度遭到冲击。新中国成立后的“文革”期间，这尊佛像被当作“四旧”，与西藏大量铜佛像一起被拉到内地准备化铜，幸文物部门及时抢救下来，免遭销毁。20世纪80年代初中国文物交流协调中心清理存放于故宫博物院的一批铜佛时发现了这尊佛像，并立即被请回西藏拉萨小昭寺供奉。这一年，中国佛教协会西藏分会在小昭寺专门为它重新举行了开光仪式。这尊佛像的头冠和全身佩饰都是后世重装的，但是它的面相以及五官特征仍然体现了尼泊尔艺术的气息。（彩图3）

(2) 大昭寺释迦牟尼佛12岁身量像

公元641年由唐朝文成公主入嫁吐蕃赞普松赞干布时带入西藏。当时供奉在小昭寺。西藏文献说这尊铜镀金释迦佛铸造于释迦牟尼佛在世的时候，这当然不可信，但造于唐朝时应无疑问。这尊佛像历史上也屡遭劫难，松赞干布去世不久，反佛的吐蕃苯教势力抬头，将它埋在地下，直到赤德祖赞时才由金城公主移至大昭寺；赤松德赞继位之初，由于他年幼，反佛大臣压制佛教，又将这尊佛像送到芒城，但是赤松德赞长大后，重新树立佛教的地位，又将它迎回寺中；朗达玛灭佛时，此像也在劫难逃，它不仅离开了寺庙，而且一条腿受到毁坏；到了藏传佛教后弘期总算得到了安全保护。这尊佛像结跏趺端坐，头戴花冠，广额方面，面相庄严，面部敷金，身着袈裟，头冠和袈裟上嵌满各种珍珠、宝石，显得雍容华贵。由于历代信徒不断为它沥粉贴金，现已很难看到它古朴的风貌。（彩图4）

(3) 查拉鲁甫石窟石雕佛像

查拉鲁甫石窟位于拉萨市布达拉宫西南面招位笔洞山东麓山腰，为支提式石窟（即中心塔柱窟）。据藏文文献《贤者喜宴》记载，它开凿于吐

蕃王朝初期，由松赞干布的一位王妃——“茹雍”（又称“洁莫尊”）始雕大梵天等佛像，“历十三年圆满完成”。^⑤其后石窟屡经修缮，窟内造像多次得到增补，最晚延续到了明代。据调查，窟内现有造像 71 尊，除两尊泥塑外，其余都是石雕像。它们的分布是：中心柱四面 14 尊，礼拜道南壁 32 尊（分成上中下三排），西壁 6 尊，北壁 19 尊。造像题材主要有两类：一类是佛教神祇，如释迦牟尼佛、三世佛、菩萨、护法、弟子等；一类是世俗历史人物，如松赞干布、文成公主、尺尊公主、禄东赞等。据有关专家鉴定，其中的大部分造像雕刻于吐蕃王朝时期，有 47 尊之多，它们是中央石柱上的 14 尊、转经廊南壁下排 14 尊、西壁的三世佛和北壁下排的 16 尊。这些石雕像比例匀称，雕刻细腻，技法娴熟，神态肃穆，形象庄严，带有印度笈多艺术的明显遗风。比较突出的特征如：佛像躯体浑厚，四肢粗壮有力，姿势呈明显的三折枝式；菩萨像头戴高耸的发髻冠，项挂短链，腰系宽带，下身着短裙，衣纹简洁，躯体动感变化尤为明显。这些特征都可从印度公元七八世纪造像身上看到，以此为依据来判定造像的年代应当是可信的。（图 5）



图 5 菩萨像

7—8 世纪 石雕 高 140 厘米





(4) 大昭寺门楣浮雕

大昭寺建于吐蕃王朝初期，是为供奉尼泊尔尺尊公主入藏时带来的一尊释迦牟尼佛8岁身量像而修建的。但是现存建筑大多为后世重修，原来建筑保留下来的极少。据有关专家鉴定，寺中主殿二楼左右两侧的几个小佛堂门楣保留的是吐蕃时期的遗物。门楣上有浮雕，浮雕的内容是关于藏民族起源的观音神变图：传说观世音菩萨为一只神变的猴子授戒，命它从南海到雪域修道，此猴后与罗刹女结合，生育了6个孩子，这6个孩子以后不断繁衍，便形成了今天的藏族人。在这组浮雕中，有人物，有动物，姿态各异，形象生动。其中罗刹女的形象尤其引人注目，她那扭动的姿势，富于肉感的躯体，使人强烈地感到来自印度艺术的影响，与印度传统的笈多艺术风格和表现手法完全一致。（彩图5、图6）



图6 观音菩萨神变图之一
7世纪 木雕

(5) 普兰古藏文碑

普兰古藏文碑位于西藏阿里普兰镇南约10公里的喜德村北。为细砂岩石质。下身埋在地下，上部高120厘米，宽50厘米，厚20厘米，正面高浮雕观世音菩萨像。观音像站姿，头戴高宝冠，长脸，两耳垂环。上身袒露，胸前装饰不清，下生长裙裹膝，手腕、臂上皆有钏饰。右手下垂结施与印，左手当胸执莲茎，莲花开在左肩上。躯体修长，躯体姿势和手势均较呆板。其造型姿势和衣饰风范与青海玉树贝纳沟文成公主庙八大菩萨像十分相似。石碑两侧面均阴刻有古藏文题记，左侧24行，右侧19行。经原西藏社会科学院晋美先生翻译，右侧汉译为：“向圣者观世音大自在

之盛意致意，忏悔一切罪业，随一切福泽，不为愚者和遮蔽所知之事，福泽和智慧于众生一切圆满，愿吾大祥（尚）赞扎贡布王与无垠的一切众生一同往无上正等菩提。”左侧汉译为：“于马年秋季初，森格（狮子）大祥（尚）赞扎贡布王愿于无垠众生共存，在石碑凸刻圣者观世音菩萨大自在之佛像。施舍善根福照众生。”对于此碑中两次出现的立碑主人“大祥（尚）赞扎贡布王”，中国藏学中心陈庆英先生和藏族学者次仁曲、达娃次仁都有不同看法，但立碑人是西藏吐蕃王朝时期一位上层人士，几位学者的看法是一致的。石碑上的这些藏文题记，为石碑上雕像的题材和年代提供了重要佐证，同时也是研究西藏吐蕃时期佛教历史的重要材料。^⑤（图7）

（6）敦煌莫高窟中的吐蕃石窟

公元781—847年，吐蕃占领沙州，沙州境内的著名莫高窟在吐蕃统治下得到进一步开凿和发展，所建佛窟无论在数量和规模上都超过以往。据调查统计，莫高窟现今遗存下来未经改建的当时石窟有50窟，其中第365窟和第231窟最有代表性。第365窟旧称“七佛堂”，为沙门洪誓所建。其龕口坛沿有藏文题记，题记称此窟是可黎可足（赤祖德赞）赞普在阳水鼠年（832年）创建的，又于阳木虎年（844年）秋“开光承礼”。第231窟建于唐文宗开成四年（839年），由阴嘉政所建，窟内有《大蕃故敦煌郡莫高窟阴处士公修功德记》为证。另外的其他洞窟，根据供养人题记和壁画人物形象特点，也可推断出相应年代。

（7）拉孜石窟造像

拉孜石窟位于拉孜镇西端的木札山腰，石窟东侧山下是拉孜曲德寺，山上是原拉孜宗的遗址。石窟依山开凿，平面呈马蹄形，面阔2.65米，进深3.5米，高3.2米，上为长方形藻顶。窟内雕刻有大日如来等5尊佛像，都是高浮雕。造像均分布在石窟的后壁上，中央为大日如来像，佛像



图7 观音菩萨造像碑
7—8世纪 石雕 高120厘米





上端两侧各有一摩羯鱼，其余分布于主尊两边，右上为北方不空成就佛，右下为东方不动佛，左上为南方宝生佛，左下为西方无量寿佛。5尊佛像中无量寿佛袒露上身，腰间束丁字形腰带，下身着短裙，其余造像均袒裸全身，躯体浑圆丰满，肌肉感甚强，体现出印度笈多造像的风格特征。主佛像高1.53米，另4佛高度在0.53—1.01米之间。

(8) 文成公主庙岩壁浮雕佛像

文成公主庙在青海玉树自治州首府结古镇南约20公里处的巴塘乡贝纳沟，坐北朝南。庙堂正上方岩壁上浮雕有9尊佛像。其中，主尊为大日如来像，居中，其左右各站立4尊菩萨像，共8尊，即八大菩萨。它们分上下两层排列，右上为普贤、金刚手，下为文殊、除盖藏；左上为弥勒、虚空藏，下为地藏、观世音。主尊高7.3米，身着汉式服饰，双手结禅定印，双腿结跏趺坐于狮子托起的莲花座上，身后陪衬着菩提树、宝伞和幡幢，显得十分庄重。八大菩萨高约4米，皆足蹬莲花、身穿汉式服饰，手结不同印契，显示各自不同身份，形象皆典雅端庄。整组浮雕像依山就势，布局整齐，线条自然，形象生动，表现了古代劳动人民高超的雕刻艺术水平。^⑦(彩图6、图8)



图8 菩萨像

7世纪 摩崖造像 高400厘米

文成公主在贝纳沟凿刻佛像，汉藏文献里都留下了记载。《安多政教史》记载，文成公主一行曾于永靖停留，命人在岩石上镌刻弥勒像，该地因此叫弥勒州（即炳灵寺）。后到玉树南部的巴塘地方，又命人绘刻了毗卢遮那佛像。另外，在《大日如来简录》中还记载有这样四句诗：“卓玛崖在吉拉地方，卓玛显像松赞称扬。卓玛崖古见沟佛雕，卓玛化身公主首创。”这些记载说明文成公主当年途经贝纳沟凿刻佛像是历史事实。吉拉崖在贝纳沟南面，崖上有五尊度母像，至今仍保存完好。

另外，在贝纳沟东北约8公里处又有勒巴沟，沟深约10公里，那里保存了文成公主礼佛图和三转法轮图的浮雕图像。图中的蕃汉人物装束皆与唐朝藏族和汉族人物装束相符，而佛像风格也是典型的印度笈多艺术风

格，因此一些专家学者普遍认为此处遗存也是吐蕃时期原物。^⑧（图 9、10）



图 9 文成公主礼佛图
7 世纪 石刻



图 10 释迦牟尼佛说法图
7 世纪 石刻





（二）影响吐蕃佛像艺术的外来艺术

从上面的介绍和分析可以看出，吐蕃现有的佛像艺术史料和遗存是非常奇缺的，据此我们很难对吐蕃时期的佛像艺术发展脉络、艺术水平和风格特征做出具体而明确的判断。历史造成的这一遗憾我们无以挽回，但是如果跳出吐蕃历史地理的范围，着眼于与吐蕃曾经发生过政治、经济、文化交流的周边国家和地区，还是可以获得一些间接认识的。

吐蕃王朝在青藏高原崛起后，凭借高原易守难攻的地势和自身强大的武力与周围的国家 and 地区发生了广泛的联系。从历史记载看，当时与吐蕃发生联系的国家 and 地区环布四周，东面有中原唐朝，北有于阗，西北有克什米尔、大小勃律、吐火罗等，西南有印度、尼婆罗，南有南诏。吐蕃与这些国家和地区的联系大都是为了经济掠夺和领土扩张，但同时又以博大的胸怀、积极的态度不断地吸取这些国家和地区先进的物质和精神文明。通过这种政治、经济和文化的交往，当时周围这些国家和地区的文化源源不断地传入吐蕃，给予吐蕃社会极大的影响。其中佛教和佛教艺术是这些外来文化影响最明显和突出的内容与形式。从历史记载我们可以清楚地看到与吐蕃有着密切关系的这些国家和地区都有着悠久的佛教和佛教艺术传播历史，而历史记载中又直接或间接地反映了吐蕃与这些国家进行佛教和佛教艺术交流的史实。这些直接和间接的史实正是我们从宏观上了解吐蕃佛像艺术发生、发展和艺术风格特点的重要依据。下面我们将对这些国家及地区与吐蕃佛教、佛像艺术交流的史实逐一进行梳理，并在此基础上结合现存的零星实物，对这些外来艺术给予吐蕃的影响做出一些合理的推断。

1. 东印度艺术

印度是佛教艺术的摇篮，曾产生了犍陀罗、马土腊、笈多三种影响深远的著名的佛像艺术形式，成为印度之外所有佛教国家和地区忠实仿效的原始艺术粉本。公元8世纪时，印度受伊斯兰民族侵略，原来统一的政治格局被打破，而形成了众多大小割据的地方政权和势力。这些割据势力大多流行佛教，佛像艺术亦延续不衰。可是由于地域政治、经济、文化的差异，各地佛像艺术皆呈现出不同的风貌，比较有影响的有东印度风格、尼泊尔风格、斯瓦特风格、克什米尔风格。这些艺术风格随着吐蕃王朝在青藏高原的崛起和它在南亚次大陆的政治、经济上的影响都直接或间接地传到了吐蕃，对吐蕃佛像艺术产生了极大的影响。而东印度造像艺术就是吐蕃王朝时印度佛像艺术的主要代表形式。

东印度艺术是由公元7世纪兴起的帕拉王朝扶植下形成的佛像艺术形式，由于帕拉王朝建立的政权位于印度东南一隅，即今孟加拉所在地，所以中外学者习惯称之为东印度。从7世纪直至12世纪末，东印度造像艺术与这个王朝命运始终相伴，但对吐蕃王朝构成影响的主要是7—9世纪的造像风格。这一时期东印度造像基本承袭笈多时期古典样式和注重表现躯体变化的艺术手法，学术界习惯称之为“笈多艺术”。其艺术风格与特征请参见本书附录（一）——《东印度佛像艺术》。

吐蕃王朝时期印藏间的佛教交流十分频繁。印度是佛教的大本营，吐蕃王朝对其深信不疑，而且表现出极大的热情和虔诚，不断派人前去取经学法，迎请高僧。松赞干布时迎请了著名经师古萨惹，同时也派出了吞米桑布扎前往印度求法，相传吞米桑布扎学成归国后，创制了藏语文字。赤松德赞时是印度佛教传入

西藏的高潮时期，赤松德赞先后迎请了寂护、莲花生、莲花戒、无垢友、法称等一批著名佛学大师。这些印僧到来后，帮助吐蕃建立寺庙，剃度僧人出家、翻译经典，为吐蕃佛教的建立奠定了重要基础。由于印度僧人的突出表现，赤松德赞时，通过“佛苯之争”和“顿渐之争”的辩论形式，还正式确立了印度佛教在吐蕃社会的正统地位。此后吐蕃佛教基本延续这一模式继续发展，两国僧侣往来不断，佛教交流日益频繁。这些僧侣间的频繁往来不仅使印度佛教源源不断地传入吐蕃，佛像艺术作为僧侣习学的“五明”之一也随之不断传来。（图11）

印度佛像艺术对吐蕃



图11 释迦牟尼佛
7世纪 石雕 高24.5厘米





的影响至今仍有迹可寻，如拉萨大昭寺门楣浮雕、大昭寺二楼的壁画、查拉鲁甫石窟中的数十躯石雕像，以及目前国内外所藏金铜佛像等等。

2. 尼泊尔艺术

尼泊尔位于吐蕃西南部，与吐蕃山水相连，这种地理上的亲缘关系在客观上为尼泊尔艺术影响吐蕃提供了极大的便利。当然，尤为重要是尼泊尔与吐蕃政治上的依附关系。公元7世纪时，由于印度受伊斯兰民族入侵，国力锐减，长期依附于印度的尼泊尔得以脱离印度的控制，转而投入到新兴的吐蕃王朝庇护之下。这一政治上的依附关系大大地促进两地佛教文化艺术的交流与合作。在西藏历史文献中，尼藏间佛教文化交流的记载颇多，而关于佛像艺术的交流史料相较于其他地区也是较多的。如公元634年尼泊尔尺尊公主入嫁吐蕃，为吐蕃带来了第一尊佛像——释迦牟尼佛8岁等身像；松赞干布曾命令尼泊尔工匠依照他自己的身量塑造一尊观音菩萨像；赤松德赞在位建桑耶寺时的塑像活动也有尼泊尔工匠参与。这样的记载还有很多。由此可以肯定，作为与吐蕃关系最密切、离吐蕃政治中心最近的邻国，尼泊尔工匠在吐蕃佛教寺庙、塑像等建设中发挥了重要作用。

那么，在吐蕃王朝时，尼泊尔佛像艺术是何种风格呢？这是一个值得注意的问题。由于尼泊尔艺术早期主要学仿印度艺术形式，西藏现在又无充分的实物证据，大多数国外学者将影响吐蕃的印度和尼泊尔艺术视为同一类型，尼泊尔不过是印度艺术传入吐蕃的中介，这种看法显然是不符实际的。因为尼泊尔在公元7世纪脱离印度后，民族意识得到增强，改变了对印度艺术的一味模仿，而开始大胆地加入本民族文化艺术因素。这些新的民族审美因素的渗入，改变了印度佛像的面貌，从而形成了尼泊尔艺术的新风格。吐蕃王朝从尼泊尔接受的正是这种经过尼泊尔民族重新塑造的艺术形式，它不是纯粹的印度模式，而是尼泊尔化了的印度佛像模式。公允地说，在当时尼泊尔佛像艺术中，印度艺术的成分仍是主要的，但不可因此而忽视尼泊尔艺术因素的存在。这一时期尼泊尔艺术的风格特征请参见本书附录（二）——《尼泊尔佛像艺术》。

3. 斯瓦特和克什米尔艺术

如果说吐蕃王朝与印度、尼泊尔的交流为吐蕃佛像艺术提供了重要粉本，那么来自中亚的艺术则使吐蕃佛像艺术更加丰富多彩起来。在吐蕃王朝时期，由于吐蕃势力强大，吐蕃与其西北的中亚地区也取得了广泛的经济、文化联系，中亚地区的佛教和佛教艺术也随之传入和影响到吐蕃地区。当时与吐蕃有密切关系的中亚国家和地区有吐火罗、斯瓦特，克什米尔、大小勃律等，其中斯瓦特和克什米尔两地佛像艺术对吐蕃的影响最为突出。



斯瓦特，位于今巴基斯坦西北部，因临近斯瓦特河，故而得名。此地因受犍陀罗地区文化的影响，佛教和佛教雕刻艺术有着悠久的历史。在吐蕃王朝时期，这个地区建立了一个独立小国——乌苾那，流行大乘显密教法。唐朝高僧玄奘记载当时该地佛教状况时说：“夹苏婆伐堵河（今斯瓦特河），旧有一千四百伽蓝，多已荒芜。昔僧徒一万八千，今渐减少，并学大乘，寂定为业。”^⑨而当时这里的佛像艺术在传统的犍陀罗艺术基础上，在艺术风格和制作工艺上也形成了新的艺术特色。20世纪五六十年代意大利考古学家在这一地区发掘出一些佛教造像，这些造像的风格明显地承袭了犍陀罗艺术的遗风，但是表现手法和制作工艺与古老的犍陀罗造像又有所不同，这就是该地出现的新的艺术形式，西方学者以产地命名为“斯瓦特造像”，影响吐蕃王朝佛像艺术的正是这一新的斯瓦特艺术形式。从历史来看，斯瓦特佛像艺术对吐蕃的影响从两个方面可以看出：一是佛教的交流。据西藏文献记载，乌苾那是印度金刚乘的重要发源地，吐蕃王朝的金刚乘密教便是由乌苾那人莲花生大师传入的。二是地缘的关系。乌苾那在吐蕃西北部，而当时吐蕃王朝的势力范围已到达罽宾和大小勃律，而且在罽宾和大小勃律都有吐蕃人定居。这种相邻的地缘关系为斯瓦特艺术影响吐蕃提供了便利。迄今为止，虽然我们没有发现斯瓦特艺术影响吐蕃的直接的文字记录，但是西藏寺庙和国内外一些收藏单位供奉和收藏的斯瓦特风格造像应可视为这一外来艺术影响的有力证据。据初步调查，目前国内收藏斯瓦特风格造像的单位有：北京故宫博物院、西藏布达拉宫、北京雍和宫、北京首都博物馆等。其中故宫博物院藏量最多，共有14尊之多。^⑩国内现存的这些斯瓦特造像是产于斯瓦特还是吐蕃，我们目前还很难下结论。但不管怎样，这些造像都与两地佛教的交流分不开，是佛教交流的产物。（图12）

克什米尔，古称罽宾、迦湿



图12 莲花手菩萨
8世纪 黄铜 高13厘米



弥罗,我国历史文献中关于它的记载颇多。它位于喜马拉雅山西面,东临我国的新疆、西藏,南面是印度,西北与巴基斯坦接壤,连接着中亚、南亚和东亚广大的地区,地理位置十分显要。在古代历史上,它凭着这一特殊的地理位置为东方和西方,特别是中国和印巴次大陆各地的政治、经济和文化艺术交流发挥了重要桥梁作用,同时也得以不断地吸取周边国家和地区的文化,并将它们熔为一炉,从而形成这一地区复合型的文化艺术模式。

克什米尔有着悠久的佛教和佛教雕塑艺术历史。就佛像艺术而言,克什米尔早期主要受犍陀罗艺术的影响,大约到公元七八世纪时开始形成本地区风格。西藏16世纪著名佛教史学者多罗那他(1575—1634年)在其所著《印度佛教史》中说:“迦湿弥罗过去继轨中部和西方旧派,后来河须罗创立绘画浮雕二者的新风格,现在称为迦湿弥罗式。”^①由于受传统艺术和周边地区文化的影响,该地佛像艺术风格表现出明显的复合形式,既有犍陀罗艺术的遗风,又有笈多艺术的表现形式和手法,也有中亚波斯萨珊文化的印痕,还有本地区特有的工艺技术的影响,这些文化艺术因素共同构成了该地独特的佛像艺术风貌。其风格特征可以参见本书附录(四)——《克什米尔佛像艺术》。



吐蕃王朝时期,由于吐蕃王朝强大的政治、军事力量的影响,吐蕃与克什米尔的往来全面展开,佛教交流也十分密切。据记载,赤松德赞时期,为振兴佛教,曾派人前往克什米尔迎请密宗大师毕玛拉米扎入藏。通过政治、经济、文化和佛教的交流,克什米尔造像艺术源源不断地传入和影响到吐蕃地区。现在国内外遗存的一些公元8—10世纪克什米尔风格金铜造像,大多产于克什米尔地区,但是有些也不能排除是受克什米尔影响而产于吐蕃的可能。这个问题我们将在后面作详细讨论。(图13)

4. 于阗艺术

于阗是古代西域国名,在今天新疆和田一带。历史上这里佛

图13 宝生佛

8—9世纪 黄铜 高13厘米

教十分兴盛，佛教艺术也闻名遐迩。吐蕃王朝时，于阗大部分时间归属于吐蕃，两国的政治、经济和文化艺术交流十分频繁。在当时两国的关系中，曾发生过一起引起吐蕃朝政动荡的事件，此事件发生在赤德祖赞在位的时候。事情的起因是当时于阗的一位年轻国王迫害境内的佛教徒，佛教徒便纷纷逃往吐蕃（蔡吉地方）避难。那时唐朝的金城公主已入嫁吐蕃，她以慈悲的心肠担当施主，主动礼请于阗僧人入境弘法。她还请人将逃往安西、勃律、克什米尔等地的于阗僧人一并请来，安置在赤德祖赞专门为他们兴建的公曲寺等7座寺庙里。但是好景不长，仅过了三四年，吐蕃境内流行起瘟疫，许多人染疾而亡，金城公主也身染其疫而亡故。当时吐蕃反佛的苯教徒趁机造谣惑众，说此瘟疫是因收留于阗僧人所致。后来于阗僧人在谣言的压力下，又得不到庇护，被迫离开了吐蕃，逃到了犍陀罗一带去了。这次事件虽然以不圆满的结果而告终，但它无疑促进了当时两地佛教文化艺术的交流，特别是于阗佛教艺术对吐蕃的影响。

藏文文献中还专门留下了于阗工匠在吐蕃进行艺术活动的记载。据《拔协》记载，在松赞干布时就有于阗工匠在吐蕃从事造像活动，松赞干布还高度地赞扬了一位来自于阗的工匠的精湛技艺，称他为“于阗派之王”。这位工匠有三个儿子，也同时在吐蕃帮助造像。^[1]《贤者喜宴》也记载，松赞干布在修建昌珠寺时，于阗工匠依其本地佛像样式塑造了菩萨的形象。《拔协》一书还记载，赤热巴中建造宏伟的温江岛木尊寺时，也专门从于阗请来了著名的雕塑家李·觉白杰布。从这些记载可见，于阗对吐蕃佛像艺术的影响是真实不虚的。

吐蕃时期于阗风格造像目前未发现能够确证的实物。但从当时于阗工匠直接参与造像的史实看，吐蕃的于阗造像和于阗本地的造像应无太大的

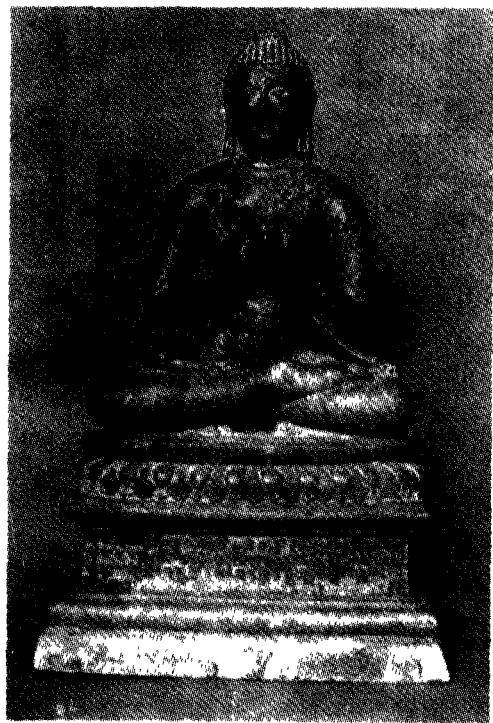


图 14 释迦牟尼佛
4—5 世纪 木雕





区别，我们完全可以于阗同期造像作为参考来研究和了解当时吐蕃佛像艺术中流行的于阗风格。20世纪初至今，中外考古学者在今新疆和田地区发现了一些佛教绘画和雕刻作品，1987年新疆人民出版社出版的《新疆古代雕刻辑佚》一书中收录了不少和田地方发现的佛像，时跨于阗佛教流行的整个时期，为我们了解于阗造像提供了重要参考资料。从这些图片资料我们可以清晰地看到于阗造像大致的风格特征：它是一种复合形的艺术形式，在其造像上有犍陀罗、印度、波斯、粟特等多种艺术因素并存。其中，犍陀罗艺术因素给人的印象最明显，造像从躯体、衣纹，到台座都体现出犍陀罗艺术的遗风，同克什米尔同期的金铜造像的风格类似。（图14）



如图15的释迦牟尼佛坐像是一尊最具代表性的于阗国造像。此尊红铜铸造，制作时间为公元7—8世纪。通高42厘米，底座宽25.5厘米、厚12厘米。20世纪90年代从新疆策勒县达玛沟乡征集而得。佛像跏趺坐于覆莲须弥座上，面相圆鼓，双目睁视，身着袒右肩袈裟，整体风格与公元7—8世纪的克什米尔造像基本无异。佛像底座正面刻有梵文（婆罗谜文）题记。现藏新疆和田博物馆。^⑬从这尊造像我们不仅可以看出当时于阗流行的佛教造像风貌，而且还可以看出当时于阗与毗邻的克什米尔和吐蕃王朝在佛像艺术上的密切关系。

图15 释迦牟尼佛

8—9世纪 红铜 高42厘米

5. 中原艺术

中原地区与青藏高原的文化交流，可以追溯到远古的石器时

代，从那以后历史上几乎未曾间断。唐朝时汉藏关系进入了一个崭新的时期，两地间的交流不仅较过去频繁，而且交流内容十分广泛，涉及政治、经济、文化、宗教和科技等诸多方面。其中，佛教交流尤为突出，主要表现在中原佛教对吐蕃地区的影响上。如文成公主入藏带去的释迦牟尼佛



12岁等身像和360部佛教经典；金城公主入藏又带去了中原佛教法事仪轨，如“谒佛之供”和“七期祭祀”等；当时还有不少汉地僧人到吐蕃传经布道，如摩诃衍等人。据史料记载，赤松德赞时，由赞普召集在拉萨专门举行了一场汉地僧人（顿教）和印度僧人（渐教）之间的大辩论，即“顿渐之争”。这次辩论虽然以顿教失败而告终，但是由此我们可以看出当时汉地佛教在吐蕃社会的重要地位和影响。

随着当时汉藏政治、经济文化和佛教的密切交流，中原佛教艺术也源源不断地传入和影响着当时的吐蕃地区。在当时交流的形式上，以汉地艺人进入吐蕃、参与吐蕃地区艺术活动的形式最为突出。如文成公主入藏时，不仅带去了汉式风格的释迦牟尼佛12岁等身像，而且还携带了包括不少艺人在内的600余人的随从和60余种工艺技术著作；金城公主入藏时也有一些艺人随同前往。另外，进入吐蕃的艺人还有吐蕃请唐朝派人，以及吐蕃在边境上掠夺而去的一些。总之，中原艺人通过不同的方式进入吐蕃的在当时应不在少数。这些艺人到达吐蕃后，帮助吐蕃建寺造像，将中原传统的建筑、雕塑等艺术风格和手法直接播散在吐蕃大地上，为吐蕃文化和宗教发展做出了重要贡献。如赤松德赞时兴建的桑耶寺，其主体建筑的中层建筑和塑像风格就是汉式的。这是一件关于汉地艺人参与吐蕃建寺造像的非常重要的历史事例。特别值得注意的是，有些艺匠的所作还以历史的本来面貌保存下来，如青海玉树贝纳沟大日如来和八大菩萨浮雕像、勒巴沟的文成公主礼佛图和三转法轮图、昌珠寺和布达拉宫的文成公主泥塑像、昌珠寺汉僧大宝所铸铜钟、山南吐蕃藏王墓前的石狮子（图16）、普兰古藏文碑等等，都被认为是吐蕃时期原物，其雕刻技法和审美意趣都带有明显的中原艺术特点，它们是吐蕃时期汉藏文化交流，特别是当时中原艺术影响吐蕃佛教艺术的重要实物见证。

值得注意的是，在吐蕃王朝时期，西藏地区的佛像艺术在接受中原地区的影响上，除了吸收与融合的方式外，还表现出照搬中原佛像风格的倾向。这一点也有实物予以证明。瑞典著名西藏图像学专家史罗德先生在他新近出版的巨著——《西藏佛教雕塑》（第二卷）^①中收录了十余尊吐蕃模仿中原风格的金铜佛像，为我们提供了非常充分的实证。这十多尊造像一眼便能看出属于中原北魏—唐朝风格造像，但是若细心观察，每尊造像都有其不同于中原造像独特的地方。如该书标号339A的一尊观音菩萨站像（图17），其整体风格一看便知是仿中原北魏时期的，但是它的头冠、宝缙、面部、帔帛以及胸前的璎珞等地方的处理又明显异于北魏造像，表现出唐代吐蕃地区造像的特点。特别是观音头戴的三花冠，圆睁的双眼很容易使人想到公元7—8世纪印度和尼泊尔造像的审美特点。再如标号339C



图 16 狮子 8 世纪 石雕 高 165 厘米

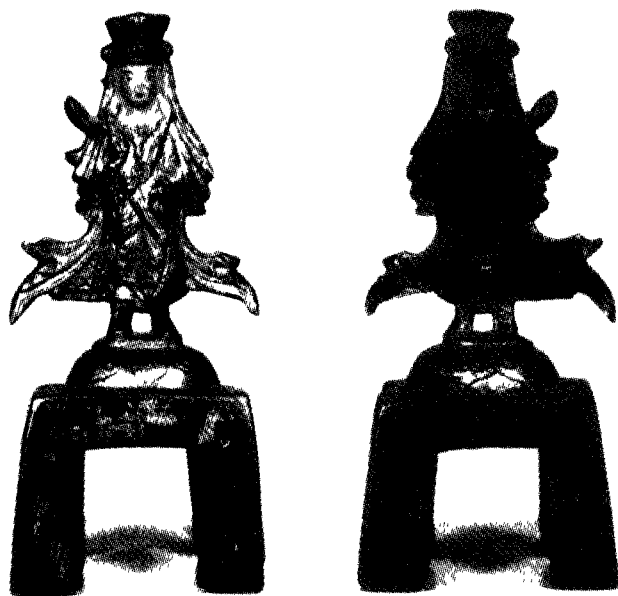


图 17 观音菩萨正面和背面
8—9 世纪 铜镀金 高 14.5 厘米

的一尊仿北魏太和八年释迦牟尼佛站像（图 18），其整体风格也是十分鲜



图 18 释迦牟尼佛正面和背面

8—9 世纪 铜镀金 高 25.6 厘米

明的，是中原北魏十分流行的一种造像样式。但是佛像衣纹的处理过于凌乱，面相也过于端严，莲花座的造型及莲花瓣形制也与中原北魏造像有别，这些无疑是西藏仿造时的发明创造。类似唐朝吐蕃仿中原佛像在故宫博物院也有一例，是一尊铜观音菩萨像（彩图 7），刊布在李静杰先生主编的《金铜佛像》¹⁵一书中。这尊造像属于典型的仿中原隋朝造像作品，但造像那睁视的双目等特点又显露出异样的神情，这种神韵恰好是 7—8 世纪印度和尼泊尔造像上常见的。特别是这尊造像的背后还刻有两行藏文题记，这就更加说明了它的产地在西藏而不是中原的事实。这尊造像可能是历史上随着汉藏的交流而流入宫廷的。总之，从现知的这些实物来看，吐蕃王朝时期西藏仿中原造像的史实是可靠和真实的，它也是中原艺术对吐蕃佛像艺术产生影响的重要表现之一。





(三) 吐蕃本土艺术的地位和影响

吐蕃王朝时期，外来艺术固然是影响吐蕃佛像艺术的主要因素，但是吐蕃本土艺术因素的地位和影响也是不可忽视的。作为具有 200 余年历史的吐蕃佛教造像艺术，吐蕃本土的艺术因素理应有所渗入，更何况吐蕃王朝是藏民族处于比较强盛的时期。在一个民族强盛时，其民族意识会自觉地在文化艺术上得到充分的体现，这是艺术发展的普遍规律。事实上，不仅吐蕃时期已具备塑造佛像的技能和力量，而且藏文文献中已明确记载了吐蕃王朝统治者对其本土艺术因素的重视和提倡，特别是现存有些吐蕃时期的金铜佛像实物也明显体现出吐蕃本土的艺术神韵和工艺特点，这些正是我们确立吐蕃本土艺术的地位和影响的重要依据。

1. 吐蕃本土传统雕塑艺术

佛教造像是通过雕塑艺术来完成的，而吐蕃时期西藏已经具备了制作金铜造像的技艺。藏族学者扎呷先生根据各种文献记载对吐蕃时期金属工艺曾作过详细介绍：

吐蕃王朝统治西藏地区时期，铸制金、银、铜、铁的手工业已形成了一定的规模。据《红史》、《青史》、《贤者喜宴》等藏族历史书籍记载：公元 1 世纪左右，吐蕃七良臣中的第九代赞普布德贡结（spu bde gung rgyal 系吐蕃王止贡赞普次子）执政期间，大臣茹勒杰已知烧木造炭，而后冶炼金、银、铜、铁。汉文史书也记载了吐蕃第三十二代赞普松赞干布曾遣使噶尔·东赞（禄东赞）携五千两金子赴长安，迎娶文成公主。为了庆祝唐太宗用兵战胜东方的高丽国，松赞干布又用金子做了等同真鹅般大的金鹅，并在酒壶里盛满了酒遣使噶尔·东赞前往迎驾。如《通鉴吐蕃史料》载：“贞观十四年（640 年）十月丙辰，吐蕃赞普遣其相禄东赞献金五千两及珍玩数百，以请婚，上许以文成公主以妻之。”《册府元龟》吐蕃史料亦载：吐蕃遣使献金鹅，以祝尽快平复高丽，“其鹅黄金铸成，高七尺，中可实酒三斛”。公元 657 年（显庆二年）“十二日，吐蕃赞普遣使献金城，城上有狮子、象、驼马、原羝等，并有人骑。并献金食、金颇罗等”；开元二十四年正月，吐蕃遣使献方物，金银器玩数百事，皆形制奇异，帝令列于提像门外，以示百僚。《唐书·吐蕃传》载：“上宝器数百具，制治诈殊，诏示提象门，示群臣”。该书还记载了吐蕃铸造的铠甲除了双眼以外，身体及诸部位全为铁镶嵌，纵然利箭快刀也很难射穿砍透。^⑩

这些记载说明，在吐蕃王朝创建之初，吐蕃本土的雕塑和铸造技艺已

经相当成熟。基于这种雕塑和铸造水平，当时吐蕃塑造西来之佛像显然是不成问题的。

2. 藏文文献关于吐蕃本土审美对佛像艺术的影响

在藏文文献中，有两条吐蕃赞普强调以吐蕃本土审美标准塑造佛像的记载：一条是松赞干布命令尼泊尔工匠按照他本人的身量塑造观音菩萨像；一条记载是赤松德赞命令尼泊尔工匠以吐蕃本地的美男美女作为模特塑造佛像。其中后一条记载十分详细，出自藏文名著《拔协》（16世纪所作，《贤者喜宴》称之为《桑耶寺广志》）。这部著作一般认为最初出自公元8世纪时藏地最早出家的“七觉士”之一拔·塞囊之手，而现存的版本最早只能追溯到公元12世纪时。但是不管怎样，这部著作的信实程度极高，它记载的一些比较古老的历史得到了中外学者的一致肯定。它记载赤松德赞敕令用藏地青年男女作模特塑造佛像的史实发生在吐蕃兴建第一座佛寺——桑耶寺的时候：

……“国王，最初请你发大乘菩提心的是救度母；最后成佛时，于金刚座上请你转法轮的也是救度母；当前，为国王修寺庙消除障碍的也是救度母。所以，请国王先修一座度母殿吧！”国王听了，就在南面首先修了一座救度母佛殿。盖好殿顶后，赞普对大师说：“殿堂修好了。但是，没有神像。”大师说：“请赞普准备好用具吧，塑神像的就来到了！”只见从韩般白哈来了一个名叫甲参玛坚（意为具有汉族标志者）的人。他背上背着一筐子盛满油漆的罐子，手里拿着一捆笔，口里说道：“要说绘画和塑像，世界之上我最强，吐蕃赞普盖神殿，我是他的塑神匠！”把这人叫了来和赞普、大师以及尼泊尔石匠等四人共同商讨。雕塑匠问道：“佛像是塑成印度式还是塑成汉地式的？”大师说：“佛陀降生在印度，所以塑成印度式的吧！”赞普说道：“大师，我希望让吐蕃喜欢黑业（指黑苯波教）的人们，对佛法生起信仰。所以无论如何，也请把佛像塑成吐蕃的式样！”大师说：“那么把全体吐蕃民众召集起来，就照着塑成吐蕃人模样的佛像吧！”于是从召集起来的全体吐蕃民众中，挑出最英俊的男子枯达擦，照着他的模样塑造了二手圣观音；挑出最美丽的女子觉若妃子布琼，照她的模样在左边塑造了光明天女像；挑出最美丽的女子觉若妃子拉布门，照她的模样在右边塑造了救度母像；照塔桑达勒的模样，在右边塑造了六字观音（四手圣观音）像；照孟耶高的模样，塑造了圣马鸣菩萨为守门者。于是在当月的二十九、三十两天，赞普准备好器物，垒起两摞锦缎坐垫，请阿杂诺雅大师为佛殿开光并赐予塑像者奖赏。但是，却不知塑师哪里去了。因此大家都认为他是佛的化身。^{①7}

从这两条记载看，吐蕃本土艺术对佛像艺术的影响不可小视，大有对





外来艺术形式改头换面的趋势。基于这一史实，我们完全有理由相信，一种具有浓郁吐蕃本地特色的佛像模式在当时已经形成。吐蕃王朝的统治者作为这一艺术形式的积极倡导者，目的无非是为了实现佛像艺术有效的宣传功用，迎合更多更广泛的藏地百姓的兴趣和欢心，来共同消除吐蕃本土那些诸如苯教等传统落后的信仰和习俗。由此可见，这种吐蕃本土艺术形式的出现不是一个简单的艺术风格的转化问题，而反映了当时吐蕃复杂的社会背景，反映了当时吐蕃社会佛苯之间斗争的激烈程度。

3. 藏文文献关于吐蕃时期金铜佛像的记载

金铜佛像从历史上看是西藏佛像艺术中最为突出的一种艺术形式。这一特点在西藏吐蕃王朝时期便开始显露出来。我们从藏族古今学者那里得知，西藏后弘期许多佛教文献中记载了吐蕃时期金铜佛像制作的史实，有的记载甚至涉及金铜佛像的样式与艺术特征。但是，由于这些史料散见于各种藏文文献中，因语言障碍我们难知其详。目前我们惟一所知的是罗秉芬先生翻译的西藏17世纪僧人丹增彭措所著的《彩绘工序明鉴》中的一段记载。另外德国波恩大学当代藏族学者扎雅活佛根据藏文文献也归纳出三种基本样式，并对每一种样式的特征作了详细描述。扎雅活佛未注明所据文献的出处，但据其“根据我所掌握的藏文文献记载”一语分析，可以肯定他是参考了多种文献的，所以他的归纳应具有一定的代表性。然而，尽管这些直接或间接的记载对吐蕃金铜佛像记之甚详，但是由于目前发现的造像实物太少，不足以充分印证文献描述的总体样式和细部特征，因此自然不可作为研究和鉴赏吐蕃时期金铜佛像的可靠依据。有鉴于此，所以转引这些材料于此，仅供大家参考。

《彩绘工序明鉴》第三十章《早期工巧明发展概括》记载吐蕃时期金铜造像：

西藏松赞干布时期，用白响铜与红响铜的合金铸造金刚手佛像，用黄铜与生铁合金铸造的也不少，此为早期的响铜佛像。赤松德赞王时期同样铸造不少，此为中期响铜佛像。此后赤热巴巾王时期，用白响铜与紫铜的合金，用黄铜与红响铜合金铸造，还从印度请来工匠多人造佛像，此为晚期响铜佛像。¹³

扎雅活佛《西藏宗教艺术》关于吐蕃时期金铜造像记载：

上法王佛像 是在7世纪由松赞干布法王出资雕铸的。主要用“红利玛”铸造，有时也用“红利玛”和“白利玛”拼成的镶色四方料。佛像面部饱满，眼睛细长，鼻子坚挺；嘴部棱角分明，下颏丰厚，因而使脸显得较长；双手线条流畅、柔和；衣饰上没有太多的衣褶；用单排或双排莲花制成莲花座，花瓣雕刻精美。在寺院中供奉的上法王佛像都穿着藏靴和半



月形披风，描绘成西藏俗人的形象。例如，桑耶寺内陪伴主佛大菩提的八佛子，即是这种形象；圣者巴罗殿供奉的八佛子亦是如此。戴冠的佛像所戴三角冠略向内弯，两个角端朝外。有的佛像没有莲花座，只有一个简朴的厚坐垫。差不多所有的上法王佛像都要全部镀金，因而显得富丽壮伟，光彩夺目。其中以表现八佛子铸像质量为最好，甚至那些略呈善相的怒相护法神铸像，也是这种壮美的风格。

中法王佛像 是指8世纪法王赤松德赞执政期间制作的佛像。中法王佛像与上法王佛像相比，由于大量使用“紫利玛”（紫铜合金）的缘故，颜色比上法王佛像略深一些。大部分的中法王佛像都供奉在桑耶寺的格吉利玛拉康，用“紫利玛”铸造。中法王佛像的造型特征有：脸部较圆，手指甲的光洁度不如上法王佛像的手指甲光洁度好，雕铸工艺较差，有时在铸像表面可以看到浇铸时留下的气泡，一些佛像表面涂有很厚的“觉载”（一种涂料，其义不详），或涂以各种颜料。

下法王佛像 指9世纪赤热巴巾执政期间制作的佛像。这种佛像主要使用“白利玛”（白铜合金）浇铸，如果使用“红利玛”——只是偶尔使用——就必须往“红利玛”中掺一些紫铜，使“白利玛”与紫铜形成的合金颜色较深，很多下法王佛像都要镀金。由于下法王佛像大部分是印度工艺师的作品，因而这些佛像的风格与9世纪同期的印度佛像风格非常接近。所不同的是，下法王佛像比印度佛像显得丰满，姿态也比较灵活自然。佛像的细部用银或紫铜镶嵌，如用银嵌瞳孔，用紫铜作眼白（角膜）；或用银作眼睛，用紫铜片作舌头（指一些怒相神的舌头）。⁹³

4. 现存吐蕃时期金铜佛像风格分析

虽然文献中关于吐蕃本土艺术风格的造像具有十分充分的依据，但是长期以来，一直没有人拿出真实的例子来予以证实。这个问题一直困扰着国内外研究者。那么，吐蕃本土风格的造像到底是个什么样子呢？2002年6月上旬，我在一位朋友那里看到瑞典学者史罗德先生的西藏图像研究巨著《Buddhist Sculptures in Tibet》（I、II），翻阅之下，眼前忽然一亮，我确信已找到了吐蕃时期西藏本土艺术风格的造像代表。

在史罗德先生的著作中，收录了8尊吐蕃时期的金铜造像，这8尊造像应当就是吐蕃时期西藏本土艺术的重要代表。这8尊造像收录在该书第二册。每尊造像有全形图像，还有多幅特写，说明史罗德先生也是十分看重它们的。它们的编号依次是：174A—E 骑羊护法像（图19）、175A—D 金刚手菩萨像、176A—D 马头金刚像、177A—D 马头金刚像（图20）、178A—C 妙音天母像、179A—D 妙音天母像、180 观音菩萨像、181A—D 战神像（彩图8）。这8尊造像目前都收藏在西藏布达拉宫。



图 19 骑羊护法 8 世纪 黄铜 高 21.5 厘米

像则习惯在头后一侧梳一个独髻，面相呈鹅卵形，躯体丰满，胸部有球状的双乳高高隆起。看到这些充满稚气、带着浓郁世俗情趣的男女神像，一般人恐怕很难将它们与佛教神祇联系起来。这 8 尊造像表现的风格应当就是赤松德赞提倡的以吐蕃本土美男美女为模特塑像的审美标准。

当然这 8 尊造像的艺术特征，包括它们的头饰、五官、身体、衣着、装饰乃至坐骑、雕刻技法等还有待于更深入研究，特别是应当利用考古和遗存的资料进行对比研究，以求证其时代的可靠性和代表吐蕃本土审美的真实性。另外，这 8 尊造像的名称及其履历与功用也有待进一步研究。目前的名称是史罗德先生确定的，有些明显是值得商榷的。

上面我们分析的是吐蕃时期比较纯正的吐蕃本土风格造像，其实在现存的吐蕃各种佛教造像中，一些具有外来风格特点的造像也程度

这 8 尊像都是铜像。虽然它们题材不同，造型各异，但是艺术风格和手法都是一致的，风格非常质朴，手法非常写实。从整体来看，它们都有一双大大的眼睛，表现出十分吃惊的样子；身躯非常健壮，四肢短粗有力；身体虽然略显肥胖，但是姿态动作并不显笨拙；由于雕刻技法不是十分细腻，人物形象均显得十分质朴。特别值得注意的是，对男性和女性神像的刻画有着明显的不同：男性神像头顶留发，发型似波浪式，面形方圆，躯体壮实；女性神

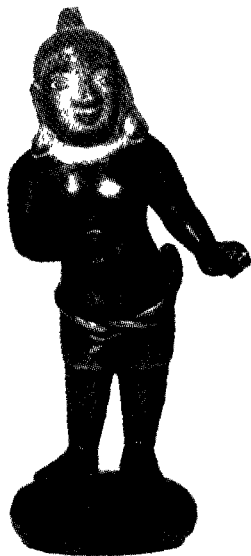


图 20 马头金刚 8 世纪 黄铜 高 20.5 厘米

不同地被打上了吐蕃本土艺术的烙印。西藏布达拉宫编辑的《Patala—Holy Palace in the Snow land》^②一书刊出了布达拉宫所藏5尊7—9世纪的金铜佛像，它们是第86页的莲花手观音、第87页的十八臂观音、四臂观音、金刚手菩萨和度母。从外观上看，这5尊金铜像都体现出明显的外来艺术风格，其中莲花手观音为斯瓦特风格，其余四尊为印度或尼泊尔风格。但是如果仔细观察，尤其是把它们同标准的外来风格造像进行比较，不难发现它们与其原产地风格有了一些明显的不同和变化。如莲花手观音像（彩图9），其面部丰满端庄，神态慈和宁静，已明显具有东方人的神韵和面形特征。其余四尊造像在造型、面部及装饰特征上虽然都十分接近同期尼泊尔造像，但工艺水平明显不如同期尼泊尔造像精细完美。

日本新田先生收藏的佛像中有一尊克什米尔风格的如来三尊联座像（图21），我们认为也应当是吐蕃时西藏所产。佛像浑圆的造型、写实的手法具有克什米尔造像鲜明的特征，但是同标准的克什米尔造像相比，其工艺要粗糙得多，不仅面部模糊，而且造像的手足和全身衣纹装饰等细部都刻画得极不清晰。工艺上的这一区别我看可以视作鉴定外来和西藏本土所产的重要标尺。



图21 一佛二菩萨
8—9世纪 黄铜 高16厘米





北京故宫博物院收藏的7—10世纪南亚和中亚各地风格金铜佛像不少,据有关介绍,有20余尊之多。这些造像大部分也可以断定为西藏所造,尤其是其中的14尊斯瓦特风格的金铜像,我看有些应出自吐蕃时期的西藏。因为这些造像面形长圆、双目低垂,神态平和,已与斯瓦特造像深目高鼻的特征、双目睁视的神态完全不同,它们已明显地融入了藏民族自己的审美情趣。

其他国内外公私博物馆的零星收藏中也可确定一些吐蕃时期西藏所造金铜佛像,就不再一一列举了。总之,从这些具体实物结合当时吐蕃佛像艺术发展的背景看,吐蕃时期的金铜佛像应当有一定量的遗存。当然,确定一尊造像是否为吐蕃时期西藏所产,应作多方面的比较研究,方可下结论。上面所谈只是笔者的初步看法,尚望大家明鉴。

注释

- (1) (2) 五世达赖喇嘛著,《西藏王臣记》,民族出版社,1982年
- (3) (12) (17) 拔·寒囊著,佟锦华、黄布凡译《拔协》,四川人民出版社,1990年
- (4) 萨迦·索南坚赞著,陈从英、于从扎西译注,《王统世系明鉴》,辽宁人民出版社,1985年
- (5) 达仓宗巴·班觉桑布著,陈从英译:《汉藏史集》,西藏人民出版社,1986年
- (6) 侯石村《马城高原考古记》,云南出版社,1999年11月
- (7) (8) 汤惠川,《青海玉树地区唐代摩崖考述》,《中国藏学》1998年第1期
- (9) 《大唐西域记校注》第270页,中华书局,1985年2月
- (10) 罗文华:《故宫博物院藏古印度斯瓦特铜佛像研究》,《收藏家》1999年第12期
- (11) 多罗那他著,张建木译:《印度佛教史》,中国佛教协会印行,1980年
- (13) 穆舜英著:《中国新疆古代艺术》,新疆美术摄影出版社,1994年
- (14) Ulrich Von Schroeder:《Buddhist Sculptures in Tibet》II《Tibet and China》,Visual Dharma Publications LTD, Hong Kong 2001
- (15) 李静杰主编:《金铜佛像》,宗教文化出版社,1996年
- (16) 扎呷·《西藏传统手工业五金工匠的历史、行会组织及其社会地位》,中国藏学研究中心编:《藏学论文选集》,中国藏学出版社,1996年
- (18) 门拉顿珠、杜玛格西·丹增彭措著,罗秉芬译注,《西藏佛教彩绘彩塑艺术》,中国藏学出版社,1997年6月
- (19) 扎雅著,谢继胜译:《西藏宗教艺术》,西藏人民出版社,1997年
- (20) 西藏布达拉宫编:《Patala—Holy Palace in the Snow Land》,中国旅游出版社,1996年

二、发展期——吐蕃 分治时期

公元846年毁佛灭法的吐蕃赞普朗达玛被贝吉多吉刺死后，吐蕃王室内部出现了围绕赞普继承问题的激烈斗争：一派拥立朗达玛大妃之子云丹为王，另一派则拥立次妃之子欧松为王。双方各不相让，兵戎相见，使人民深受战争创伤和横征暴敛之苦，终于爆发了贫民和奴隶的大起义。在如火如荼的奴隶起义打击下，吐蕃王朝随即土崩瓦解，西藏社会也从此陷入了400余年的“分裂时期”。在这400余年期间，高原上先后出现了众多大小割据的地方政权：有吐蕃王室后裔在拉萨、阿里、亚泽、雅隆觉阿建立的四大王系政权；也有由原吐蕃贵族割据的众多地方小政权。西藏当代著名历史学家东嘎·洛桑赤列教授曾这样描述这段西藏历史：“大政权与小政权，众多部与微弱部、金枝与玉叶、肉食者与谷食者，各自为政，不相统属。”^①其中，较有影响的政权有藏西古格王朝、藏中意希坚赞王系政权和藏东唵斯啰政权。这些政权建立后，为了推行其新型的社会政治秩序（封建农奴制度），实现有效的统治，不约而同地想到了重兴佛教和利用佛教的政策。在这些封建政权的提倡下，中断百余年的藏传佛教又重新在青藏高原上传播开来；并且在这些政治势力的扶植下发展十分迅猛，300年间先后形成了宁玛、噶当、萨迦、噶举等不同的佛教派别，为其后藏传佛教的发展奠定了重要基础。

由于政治上分疆割据和宗派上各自独立，这一时期的藏传佛像艺术受到了这一历史背景的明显影响，艺术风格上表现出多样化的发展趋势。总体来看，当时有克藏、帕藏、尼藏、藏东唵斯啰和西夏等多种地域造像风格。这些造像风格既有该地域传统雕刻技艺和审美情趣的体现，同时又有与该地域毗邻的外来艺术影响的因素，而外来艺术因素明显占据主流。从外来的影响上看，当时西藏西部古格王朝的造像明显受到克什米尔佛像艺术的影响；而西藏中部明显受到了印度、尼泊尔的影响；西藏东部则受到尼泊尔和中原内地的影响。比较而言，当时藏西造像风格特点最为明显，而藏中和藏东地区造像因为艺术因素来源多绪，风格不尽统一，判定和鉴别起来也就相对困难一些。下面对这几种造像风格逐一进行归纳介绍，主





要侧重于它们形成的宗教政治背景和艺术特征两个方面。

（一）古格王朝与藏西佛像艺术

古格王朝是吐蕃王朝分裂后几个地方政权中势力较大的一个王朝，占据着方圆千余里的今西藏西部阿里地区。它的开国元勋是欧松之孙吉德尼玛衮。在吐蕃王朝分裂后的两派斗争中，欧松一派最后以失败告终，欧松之子贝考赞被起义军所杀，其大部分领土被云丹一派夺走，贝考赞之子吉德尼玛衮因无立足之地被迫逃往象雄（今阿里地区）。

象雄原是吐蕃的属地，因地处偏远，未受到战火波及。特别是这里的象雄大王——布让土王扎西德赞怀着对吐蕃王室的忠心，欣然接纳了落难的王子，将女儿嫁给他，又将王位拱手相让。吉德尼玛衮不负众望，重整旗鼓，逐步统一了西藏西部辽阔的地域。他有三个儿子，长子贝德衮，次子扎西衮，三子德祖衮。三个儿子长大后，吉德尼玛衮将他们分别分封在芒域（现克什米尔南部）、布让（今阿里普兰县境，当时包括尼泊尔西北部一部分）和象雄三个地方。这就是西藏史料里记载的“阿里三围”。所谓“三围”，是当时人对三处封地地理环境的形象化的称呼：布让是雪山环绕之地；象雄是岩石围绕之地；芒域是湖泊集中之地。三子受封后各自为政，分别形成了拉达克、普兰和古格三个小王国。

后来，古格逐渐强大起来，到德祖衮的儿子柯日王时势力最盛。柯日王兼并了拉达克和普兰两国，从而建立起包括今阿里大部分富庶土地在内的历史上赫赫有名的古格王国。由于德祖衮首次受封象雄地区，建立古格王国，后人一般推他为古格王国的第一代赞普。柯日王之后，古格王位有沃德、赞德、希德、巴惹、那德次第相传，但到第九代那德以后王位的传承史书没有详细记载，虽然《西藏王统记》、《止贡世系》、《圣山志》、《拉达克王统记》等文献都有一些零星的记述，但还是难以将王位的传承连贯起来，空白和模糊之处甚多。直到古格王朝末期，具体地说即公元1622年继位的赤扎西查巴德在位时，古格历史才重新清晰起来。当时西方传教士涌入藏西，赤扎西查巴德迫于其兄为首的寺院喇嘛集团的威胁，允许天主教传播，妄图借助天主教的力量来与寺院喇嘛集团相抗衡，结果引起了上层统治集团的激烈斗争和强烈不满，最后在拉达克的入侵下灭亡，古格王国也因此走完了它六百余年的漫长历史。

古格王国佛教的复兴开始于赞普柯日王在位之时。柯日王是古格王朝历史上一个最有影响的人物，他将一生的全部精力投入到了佛教的复兴事业中，为藏传佛教的重兴做出了巨大的贡献。据藏文文献记载，柯日王因

怀疑大乘密宗是否为真正佛法，首先选派本族中 21 名青年赴邻国克什米尔学法，但是 21 人中有 19 人因不服当地水土，先后染病身亡，七年后只剩下仁钦桑布和玛·雷贝喜饶两人回到古格。仁钦桑布（958—1055 年）后来又连续多次出国，据说他曾从印度 75 位“班智达”学习过显密教法。结束求法生活后，仁钦桑布开始在柯日王为他兴建的托林寺开展译经活动。据记载，他一生共译出 17 种经、33 种论和 108 种怛特罗（密教经咒）。他的译典在藏传佛教史上称为“新译密法”；他也因此被后世尊称为“洛钦”（意为大译师）。

与此同时，柯日王又不惜重金邀请印度大德高僧来古格传法。他先是请来了达摩波罗和他的门徒传授戒律，使古格在当时形成了佛教律学传播的中心——这种律学在藏传佛教史上称为“上部律学”。继而他又决定迎请印度超岩寺上座阿底峡（982—1054 年）（图 22）大师入藏，结果在他和他的孙子那德王的共同努力下，阿底峡终于在 1042 年来到了古格。阿底峡入藏后针对当时藏传佛教界修行方面存在的弊端，著书立说，予以纠正，使古格佛教出现了“教理系统化”和“修行规范化”的新面貌。值得注意的是，在迎请阿底峡大师时，柯日王已将王位让给他的弟弟松艾并出家，法名意希沃，当时人尊称他“天喇嘛”。

在迎请阿底峡过程中，意希沃为准备聘礼，不顾年迈，亲自率军到邻国搜刮黄金，结果为邻国——噶洛国俘虏而惨遭杀害。这些动人的事迹充分体现了柯日王为法忘躯的至诚之心。正是凭借柯日王的至诚，成就了仁钦桑布的西行求法，感动了达摩波罗和阿底峡尊者东来弘法，从而率先揭开了西藏后弘期佛教发展的序幕。

藏西风格是指西藏西部（今阿里地区）在古格王朝统治和扶持下形成



图 22 阿底峡

15—16 世纪 铜镀金 高 17.5 厘米





的佛像艺术风格。藏西风格伴随古格王朝的始终，但前后略有一些变化，这里我们着重讨论的是公元10—12世纪时当地的佛像艺术特点。藏西风格的形成无疑与古格王朝对佛教的大力扶持密不可分，但从风格来源上看，它的形成与毗邻的克什米尔佛像艺术的影响有着非常直接的关系。据史料记载，克什米尔佛像艺术在古格佛教复兴一开始便影响到古格王朝，古格国王柯日派出留学的仁钦桑布大师在学成归国时，专门从克什米尔邀请了32位工匠入藏，帮助建寺和造像；仁钦桑布大师还专门邀请了其中一位名叫比塔卡的克什米尔工匠为其父亲塑造了一尊青铜像。^②自仁钦桑布大师归国后，在克什米尔工匠的帮助下，古格境内先后兴建了托林寺等十余座佛寺。建寺必须塑像供奉。从寺庙的兴建情况看，我们不难推想当时佛像艺术发展的盛况。

据文献记载，古格王朝时藏西地区的雕塑十分闻名，被誉为古格文明的“十三发现”（或称“十三贡献”）之一。这“十三发现”包括淘金、冶炼、制陶、纺织、木工、缝制、出版、雕塑等。其中，雕塑与冶炼就与佛像艺术有着直接的关系。与此同时，在当时古格还出现了专门的佛像制作场所，“鲁克”就是史料记载的造像场地之一。鲁克位于今天阿里地区札达县境内，现在是一个只有几户人家的小村。它的名称便与造像相关，在藏语里，鲁克是“冶炼场所”的意思，不懂藏语显然不知道它的含义。鲁克制造佛像的历史十分悠久，至今当地人对其造像历史仍记忆犹新。图齐先生在《西藏考古》一书中还专门刊布了一尊供奉在鲁克地方一座小庙里的一尊佛像的照片，那尊佛像是释迦牟尼佛，可以定为12世纪时候的作品，图齐先生还认为它是“出自一度居住在那里的一位工匠之手”。^③

藏西风格的佛像艺术品遗存于世者很多，有壁画、唐卡和圆雕等多种形式。其中立体圆雕的金铜造像尤为突出，不仅数量多，而且风格十分明显。这些金铜造像日前国外公私博物馆收藏不少，近年来国内佛教和文物部门也陆续发现了一些。从所见实物和公布出来的图片资料看，造像艺术风格较为统一，表现的艺术特征亦基本一致。请看下面的例子：

三大依怙主联座像（图23） 三大依怙主是藏传佛教崇奉的三位重要菩萨，他们是文殊菩萨（居中）、观音菩萨（居文殊左）、金刚手菩萨（居文殊右）。此三尊菩萨像皆站立于圆形覆莲座上，头戴三花冠，顶竖高扁发髻，耳际有宝缯向上翻卷。面部泥金，面容端庄秀美。上身戴项圈、手钏和臂钏，左肩斜披圣带，下身着过膝长裙，腰间束带，裙子在膝下翻出一道边，大腿部有阴刻U字形衣纹。文殊正面而立，余二像略向主尊侧身站立，分别以不同执物显示各自不同身份。下为条形台座，台座两端各以一狮支撑，中央又支以二柱。二狮张口吐舌，大胯细腿，造型夸张奇

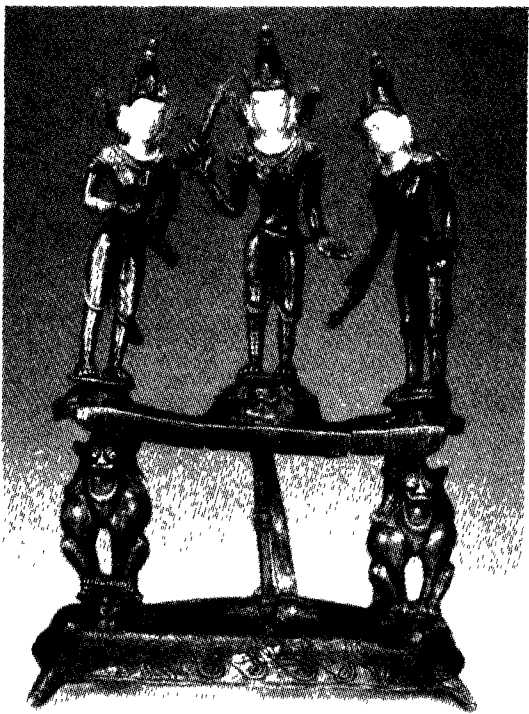


图 23 三大依怙主

11—12 世纪 黄铜 高 25 厘米

特。台座上下边沿上有阴刻纹饰。底沿四角又各有一个小足。整躯风格古朴，是一组早期藏西仿克什米尔造像作品。

释迦牟尼佛像（图 24） 此尊头饰螺发，顶部肉髻高隆。面相圆润，表情沉静。身着袒右肩袈裟，衣纹采取萨尔纳特^①式表现手法，仅在领口、袖口、小腿及衣服下摆处刻画出衣边。眼睛上有银嵌眼珠，衣纹上嵌有红铜，体现出藏西造像明显的工艺特征。跏趺坐姿，右手结触地印，表现释迦牟尼佛成道时的姿势。坐具为束腰式方形台座，台座的束腰两侧各有一狮蹲踞，坐具形制及狮子造型皆体现了犍陀罗造像遗风。



弥勒菩萨像（图 25） 菩萨跏趺坐姿，宽肩细腰。头戴三花冠，顶结高发髻，两条发辫自肩、臂、腕、足垂至莲花座上，形成一个大发圈，造型十分夸张。上身袒露，左肩斜披一条圆条状圣带，斜垂至腰部，下身穿着短裙。右手屈臂竖掌，结施无畏印，左手置左膝上，手持净瓶。全身饰有手钏、臂钏、项链等，形制皆十分古朴。佛座分两层，下为束腰须弥座，上为单层覆莲座。覆莲座上的莲花瓣宽大扁平，形如叶片，形制古



图 24 释迦牟尼佛
11—12 世纪 黄铜 高 11.5 厘米



图 25 弥勒菩萨
11—12 世纪 黄铜 高 14 厘米

朴。佛身后为尖圆形头光和圆形身光连成的背光，光圈上刻有火焰纹饰。全身亦体现了藏西造像的鲜明特点。

金刚萨埵菩萨像（彩图 10） 此尊头戴三角形三花冠，顶结圆形发髻，两耳上部有扇形冠结横出，两条发辫垂搭双肩。大耳垂环。双目低垂，神态沉静。上身袒露，戴项圈、手钏和臂钏，肩搭帔帛，下腹可见两块鼓起的肌肉，下身穿长裙，衣纹以红铜镶嵌，呈笈多造像样式。跏趺坐姿，右手当胸托金刚杵，左手置左膝，握金刚铃（已失）。坐具为长方形台座承托的单层覆莲座。莲座的莲瓣扁平写实，台座的束腰处雕鸠槃陀和此尊的坐骑——象。雕刻形式、手法和装饰纹饰都具有犍陀罗艺术遗风。

莲花手菩萨像（彩图 11） 此尊呈三折枝式站立，体态优美。头冠为三花形，中间花瓣上有阿弥陀佛坐像。耳际各有一条发辫垂于两肩。面相秀美，双目睁视。右手置胸前结说法印，左手持莲花，莲茎至肩与耳齐。上身袒露，左肩斜披一条圆条状带子，斜垂至腰部，下身着长裙，腰间束带。衣带自然垂下，衣褶清晰逼真。双肩披有帔帛，帔帛垂至两腕后向外飘向两侧。全身还有手钏和项链等饰物。菩萨身后也有尖圆形头光和椭圆形身光连成的背光，光圈上也刻有火焰纹。下为束腰方形台座，座面刻覆莲瓣，莲瓣形制与上一尊完全一样。菩萨身后站立一只迦罗频伽鸟，应当是观音菩萨演唱佛法的象征。

通过上面列举的几尊造像实物，我们可以对藏西造像的风格特征归纳为如下几点：

面形与头饰 佛像头饰螺发，菩萨头戴花冠或三叶冠，头冠均较高。面相方圆，双目睁视、鼻梁扁平，五官轮廓不甚清晰。

躯体 造像躯体和四肢结实，可见鼓胀的肌肉，尤其是面部和下腹部位，肌肉鼓起十分明显，下腹部位可见几个凸起的小包，这些特征明显继承了犍陀罗艺术写实的遗风。

衣饰 造像衣饰十分简洁，佛像衣着完全采用萨尔纳特式表现手法，仅胸前和大腿等处出现有衣纹，余处则光洁圆润；菩萨像一般上身袒露，左肩斜披一条圣带，呈明显的圆条状，脖子上饰一个项圈，都很素朴写实，下身穿过膝长裙。

佛座 多为台座形式，有方形、束腰方形，也有向上收缩的多角叠涩形式（仿帕拉造像座式）。有的在台座上又雕饰莲花，多为单层覆莲。莲瓣形制十分古朴，其状宽大、扁平，头部很尖，像叶片一样浮现在台座上，与帕拉造像饱满的核仁状莲花瓣迥乎不同，而与古老的犍陀罗造像上的莲花瓣有明显的继承关系。造像身后的背光多为头光和身光相连的形式，虽富有装饰性，但上面雕饰很少，素朴无华，仅可见阴刻的火焰纹。





台座底部采用包底法封藏，封盖上线雕十字金刚杵，线条粗犷，形制古朴。

工艺 工艺上藏西造像特点最为突出。一般用黄铜铸造，历史上这种黄铜主要产于中亚及我国新疆和西藏西部地区，我国古代文献里一般称之为“榆石”。这种铜质地细腻莹润，表面亮丽光洁，从质地上看藏西造像其实就具有十分明显的地域造像特点。造像胎体较薄，多为整体铸成，体现出该地区较高的冶炼和铸造技术水平。而最值得称道的是它的镶嵌工艺，习惯用银嵌眼珠，用红铜嵌衣纹。特别是眼珠嵌银是古格造像最大的特点，因具此特点，藏西古格造像又有“古格银眼”的美名。

上述藏西造像特征既有审美上的，又有艺术形式与手法上的，也有工艺上的。但是无论从哪个方面看，外来艺术的影响都是最主要的，当然外来艺术主要是指克什米尔艺术。尽管我们可以明显地看到印度的影响，犍陀罗的遗风，但它们也都是由克什米尔吸收和消化之后影响藏西的。藏西本土的影响主要体现在审美上，造像的面部有明显的民族化特点，而不同于同期的克什米尔造像，这是藏民族审美对造像影响的结果和重要体现。

（二）意希坚赞与藏中佛像艺术

意希坚赞是吐蕃王室永丹的后裔，在欧松后裔战败被迫逃往阿里后，他在山南区建立了自己的地方政权。继古格王朝之后，他也开始以古老的桑耶寺作为据点复兴佛教。他出资派遣卢梅·楚臣喜饶等十人到丹底学佛，便是其复兴佛教的重要举措。

丹底在今青海黄南自治州境内。据记载，吐蕃朗达玛灭佛时，正在曲卧日山（西藏曲水县雅鲁藏布江南岸）“坐静”的约格琼、马尔释迦牟尼和藏饶赛三位僧人闻讯后，立即将佛教经律典籍收集起来，用骡子驮载匆忙向西部的象雄地区逃亡。到达象雄后，听到“禁佛”敕令已达那里，又继续北行，逃到了霍尔人建立的小王国。由于语言不通及其他原因，不久便离开了霍尔。他们继续东行，到达安多地区，最后在多康地区的玛垅一带定居下来，开始其传教活动。三人住下不久，便有一位名叫穆苏赛巴的人从他们出家，一年后这三人又请了两位当地的汉族僧人共同为穆苏赛巴传授了比丘戒。这位穆苏赛巴就是西藏“后弘期”的著名人物喇钦·贡巴赛。通过这三人的传教活动，安多玛垅地方很快声名远播，成了一个藏传佛教活动的中心。意希坚赞便是闻其名后派出求法僧团的。

卢梅等人到达丹底后，学到了藏饶赛等人逃离曲卧日山时保护下来的



“律学”方面的经典。这部分律学在藏传佛教律学上称为“前期律学”，与后期从阿里地区新传来的“上派律学”有别。从传播路线上看，这一传法活动称为“下路弘法”。据王辅仁先生观点，卢梅等人到丹底学佛的时间应该是公元970年左右。^③大约在公元975年时，他们返回卫藏。

西藏后弘期佛教的复兴是以上路和下路反哺卫藏，促成卫藏佛教的复兴为标志的。通过上路和下路的弘传，大约在公元11世纪初，佛教在卫藏地区得到了全面复兴。在此以后，卫藏作为西藏传统政治、经济和文化中心，不断吸引着四面八方的佛教高僧，尤其是印度、尼泊尔、克什米尔等地高僧，卫藏地区的佛教也因此得到迅猛发展，成了全西藏佛教发展的中心。后弘期初期形成的宁玛、噶当、萨迦、噶举等重要教派都是在卫藏的山南和拉萨地区建立起来的，这些教派的寺庙也主要分布在卫藏地区。

帕藏风格是指公元8—12世纪时印度帕拉王朝统治时期在东印度形成的佛像艺术风格，与西藏传统审美和工艺结合而形成的一种新型的造像艺术风格。在公元11—12世纪期间，西藏许多佛寺皆与印度、特别是东印度的帕拉王朝有着密切的关系，帕拉王朝的佛教和佛教艺术经由尼泊尔的贸易孔道源源不断传入西藏，成为当时藏中地区佛教艺术主要的灵感源泉。帕藏风格的艺术特征具体表现为：佛像头饰螺发，肉髻上有火焰宝珠；菩萨像多戴三叶冠或三花冠，花冠一般较为低矮，顶部有柱状的高发髻；菩萨两耳际有帕拉造像典型的扇形冠结和U形宝缯。造像面形圆润，深目钩鼻，眉眼上挑，额部宛如一张拉开的弓，嘴大而唇厚，具有明显的南亚人特征。佛像造型挺拔，结构匀称；菩萨和度母等女神像躯体多呈三折枝式，婀娜多姿，优美动人。佛像的衣饰完全采用萨尔纳特表现手法，衣纹甚少，袈裟下摆散落在佛座前形成规则的扇面形，与萨尔纳特造像如出一辙；菩萨衣饰也很简洁，上身斜披一条圣带，脖子上挂项圈，项圈上有缀饰，下身围短裙。由于造像衣质薄透，饰物简洁，所以造像结实健壮，丰满扭动的躯体完全显露出来，极富动感和肉感。造像的台座有帕拉造像上常见的多角向上收缩的叠涩形式（配有拱门形火焰背光），也有半月状莲花座。莲花座比较高，双层莲花瓣靠近座的上部，莲座的束腰不深，其上缘和下缘基本呈垂直状，不像后来西藏造像中常见的大梯子形莲花座。同时，莲花座上的莲花瓣也很有特色，呈长圆扁平状，莲花尖部或承托莲花的莲叶尖部略微向外翻卷，与藏西风格造像的莲花瓣形状明显不同，体现出又一种艺术风貌。另外，帕藏风格造像也带有藏西风格造像的工艺特色，用红铜作嵌饰表示衣纹或其他花纹图案也很常见。造像以铜质居多，有黄铜、红铜和青铜等多种形式，同时也有石造像，近年来西藏也不断有发现。



如首都博物馆珍藏的四臂观音菩萨像是一尊典型的帕藏风格造像（彩图 12）。四臂观音是藏传佛教崇奉的重要神祇，有“雪域怙主”之称，又称“六字观音”。此尊趺坐于束腰莲花座上，头戴三花冠，



顶结高发髻，耳际冠结横出，宝缯翻卷，面颊丰腴，深目圆睁，形象威严生动。上身袒露，胸饰项圈璎珞，左肩斜披圣带，戴手钏和臂钏，下身着薄透长裙，衣纹简洁。全身比例匀称，躯体饱满有力。中二手合掌，余二手举于身体两侧，右手持念珠，左手持莲花。坐具为多角向上收缩的叠涩式台座，身后有舟形大背光，背光周围饰锯齿状火焰，其顶部饰圆形尖顶宝盖。主尊左右分别有趺坐四臂观音和游戏坐莲花手菩萨，风格与主尊完全一致。整躯体现出明显的东印度帕拉造像艺术风貌。

图 26 的不空成就佛也是一尊典型的帕藏风格造像，而且是当时十分流行的一种站姿佛像样式。此像头戴三角形三花冠，面部方圆，深目隆鼻，具有明显的南亚人形象特征；其眼睛和白毫处嵌有银。身穿通肩袈裟，袈裟

图 26 不空成就佛
11—12 世纪 黄铜 高 15.5 厘米

衣褶集中于身后，身后宛如穿了一件大披风，身体正面没有衣纹，显出清晰的躯体轮廓与变化。这种袈裟样式最早见于公元六世纪的印度本土造像上，其衣纹处理手法也是印度笈多艺术的传统手法。佛身装饰极少，仅在脖子上饰有一圈项链，项链下缀有小饰物。站立于双层圆形莲花座上，右手置身体右侧结施无畏印，左手置身体左侧执袈裟角。整体造型大方，形象庄严，艺术水平高超，虽然它的体量较小，但仍体现出恢宏博大的气势。

图 27 的阿闍佛像则是一尊帕藏风格的坐姿菩萨装佛坐像。此尊头戴

三花冠，左边花瓣残。冠的两侧有冠结带和宝缯，冠结横出，缯带垂至肩部后向上翻起。大耳垂肩，耳下垂有耳饰。结跏趺端坐，躯体挺拔，结构匀称，明显可见笈多造像的余韵。身披袈裟，右肩袒露，胸前、袖口和小腿处有衣纹，余处不施衣纹，承袭了萨尔纳特式表现手法。全身基本无饰物，仅在脖子上戴项圈，项圈下缀小饰物，在胸前形成一个半圆形，显得十分富丽。这种装饰样式也体现出帕拉造像的鲜明特点。佛像右手结触地印，左手结禅定印，为不动佛常见的手印。莲花座为双层束腰式，束腰不深。双层莲花瓣紧靠座的上部，形制宽扁，平贴于座壁，亦具帕拉造像特点。



图 27 阿闍佛

11—12 世纪 红铜 高 15.5 厘米

女性神祇是帕拉艺术表现的主要题材，风格特征十分鲜明，如彩图 13 的度母像即为典型的一例。此尊身体呈三折枝式，体态婀娜多姿。胸部球状双乳高隆，女性特征明显，既体现了佛母的形象特点，也具有印巴次大陆女性的形体特征。头戴三花冠，顶竖山形高发髻，耳际缯带呈 U 字形翻卷，头微下颌，面相秀美。上身袒露，佩项圈，披圣带，下身穿长裙，衣服薄透贴体，衣纹用阴刻双线表示，全身还有手钏、臂钏、足钏装饰。足下生出两茎莲花，饰于身体两侧，生动写实，极富装饰性。整体风格体现了 10—12 世纪东印度造像的鲜明特点。

以上所举是比较典型的例子。实际上当时藏中地区的造像很难以一种或几种固定的艺术风格来进行归纳和确定。因为在公元 11—12 世纪的藏中地区，以其佛教传播中心的地位，各种艺术风格，如东印度、东北印度、尼泊尔、中亚、于阗、克什米尔、古格等地的艺术形式都曾影响到这





里，形成各种艺术流派并存和相互影响的局面。尽管如此，我们并不能因此否认帕藏风格的存在，尤其是帕藏风格中外来帕拉艺术因素的突出影响和地位，它是当时藏中乃至整个西藏地区佛像艺术的主要源泉。

帕藏风格的形成是公元10—12世纪期间西藏与东印度帕拉王朝密切交流的结果。东印度帕拉风格对西藏佛像艺术的影响从历史的角度看，有两次重大的历史事件值得我们特别注意。一次是印度高僧阿底峡入藏弘法。公元11世纪前半叶，西藏古格王国国王意希沃派人请阿底峡入藏，阿底峡当时为超岩寺四大门柱之一，名震五印。他应允后，于1040年动身，1041年至尼泊尔，1042年抵达古格王国。在古格弘法三年后，又于1045年由弟子仲敦巴请至卫藏继续弘法，直到1052年圆寂于卫藏聂塘，阿底峡在西藏弘法达12年之久，对西藏后弘期佛教的发展奠定了重要基础。阿底峡精通大小五明，^⑥对佛教绘塑之事自然有很深的造诣。据史料记载，阿底峡入藏不久，就曾聘请尼泊尔艺人入藏传授佛像绘塑技艺。从阿底峡在西藏十余年的弘法活动和他邀请尼泊尔艺人入藏传授造像技艺来看，帕拉艺术对当时西藏佛像艺术一定产生了不小的影响。

再者是12世纪末在伊斯兰民族的入侵下东印度王朝灭亡的政治事件。伊斯兰民族侵占东印度王朝（当时为舍那王朝）的版图后，大肆毁灭佛教，佛教徒被迫四处逃散，有的逃到尼泊尔，有的逃到克什米尔，其中不少僧人转道逃到了西藏。布顿大师（13世纪西藏夏鲁寺高僧）在其所著《佛教大宝藏论》一书中详细记载了后弘期初期入藏的译师达198位，^⑦其中大多数就是逃避伊斯兰民族迫害而外逃的东印度僧人。这198位是有名有姓和有影响的人物，而遗漏的和没有影响的肯定还有不少。这些僧人的到来带来了大量的经典，大大地促进了西藏后弘期佛教的复兴，同时也带来了东印度佛教艺术方面的成果，包括佛教艺术的粉本和制成的艺术品。图齐先生认为西藏寺庙中供奉的一些早期金铜佛像是东印度僧人逃到西藏时随身带来的，这一观点是颇值得注意的，也很有道理。

如首都博物馆收藏的一尊释迦牟尼佛铜造像，它极有可能就是来自东印度（图28）。这尊造像面部原漆有金，现已基本剥落不存。佛像双腿结跏趺端坐，左手结禅定印，右手结触地印。头饰螺发，顶现高肉髻，髻顶饰火焰宝珠。高鼻深目，双目低垂，面相典雅端庄。肩宽腰细，胸部高挺，全身结构匀称。上身着袒右肩袈裟，下身着僧裙，衣纹简洁，为典型的印度萨尔纳特式表现手法。莲花座也是东印度造像典型的样式，座较高，双层莲花瓣靠近座的上部，莲花瓣下有一周十字形花瓣相连的装饰，呈镂空状。整躯造型完美，风格纯熟，体现了极高的艺术和工艺水平。从艺术和工艺水平看，这尊造像应当出自印度工匠之手。



图 28 释迦牟尼佛

11—12 世纪 红铜 高 14 5 厘米

再如彩图 14 的大日如来像也可能来自印度本土。此尊头戴花冠，顶束高髻，面相端庄；上身袒露，下身着裙；双肩搭帔帛，帔帛顺体侧笔直垂下，衬托出身体的修长；衣纹简略，躯体光洁圆润，饱满结实的躯体起伏明显；双腿站立，双手在胸前结说法印。整躯造型端庄大方，体态优美生动，神态沉静典雅，艺术高超精湛，是一尊难得一见的佛像上乘之作。

尼藏风格是尼泊尔与西藏本土艺术融合而形成的艺术风格。公元 10—12 世纪正是尼泊尔佛像艺术发展的鼎盛时期，佛像体魄雄健，姿势优美，装饰繁缛，工艺精湛，体现出非常成熟的艺术风貌。西藏与尼泊尔有着传统的而不间断的友谊和艺术交往，随着这种交往，尼泊尔这种成熟的艺术风格也传入西藏，并在西藏传统艺术的影响下形成了尼藏合璧式的造像风格。值得注意的是，由于尼泊尔艺术风格是在印度帕拉艺术的基础上形成的，尼泊尔风格与同时期帕拉风格有许多特征非常相似，彼此难分伯仲。因此，国外学者习惯将当时的尼泊尔风格称为尼泊尔—帕拉风格，





将尼泊尔艺术归为印度帕拉艺术的范畴。

这一时期的尼藏造像从总体上看基本承袭吐蕃时期尼藏造像风格，但从一些细部来看又有明显的变化。这一时期造像题材也主要是佛装和菩萨装两类，因其艺术特征各不相同，需要分别说明。先说佛装造像。佛装像一般皆头饰螺发，顶部肉髻高高隆起，髻顶又饰宝珠。面部泥金，面形呈倒三角形，额部高广，两颊尖削；眉眼向两侧上翘，双目睁视，神态清新明朗；高鼻小嘴，鼻和嘴比较集中，整体看面相非常妩媚，尼泊尔民族特点十分鲜明。佛身着袒右肩袈裟或通肩袈裟，衣纹采取萨尔纳特式表现手法，清晰地显露出躯体肌肉的变化。躯体劲健有力，特别是圆润的肩膀，厚实的胸肌，粗硕的双臂和大腿显得尤为突出。佛座为束腰圆形莲花座，上下两层莲花瓣错落分布，莲花瓣宽大扁平，上面习惯阴刻“川”字纹饰。（图 29）



图 29 不空成就佛

11—12 世纪 黄铜 高 38.2 厘米



图 30 文殊菩萨

10—11 世纪 铜镀金 高 54.5 厘米

菩萨装造像整体风格与佛装造像相同，但由于菩萨的衣饰与佛装造像不同，所以也表现出独特的艺术风貌。菩萨装造像一般头戴山形发髻冠和三花冠，但也有单独的发髻冠形式。花冠造型高大繁复，上面习惯安小化



佛，冠口比较宽大，将头发盖得严严实实，额部几乎看不到发丝，冠口外沿上一般饰有二至三排连珠纹，颇有装饰性。耳边和耳垂下都有花形装饰。面部特征与佛装造像基本相同，但形象比佛装造像更妩媚，面部也进行了泥金处理。上身脖子上挂项圈，左肩斜披圣带，两臂饰有花形钏饰，下身着裙。项圈为连珠纹形式，一般有一圈的，也有两圈的，项圈下坠有三个小花瓣，其形制和做工比吐蕃时期规范得多。圣带不再是吐蕃时单一的条状带子，而更多的是丝织物形式的大宽带，这种丝织物圣带亦斜披于胸前，上窄下宽。臂部的花形钏饰也比较靠上，仍体现出同吐蕃时期造像一样的古老风范。裙子的形式有两种：一种是盖住双腿的长裙，一种是一边长一边短的形式。其中后一种裙子形式较特别，应来源于南亚人的衣着习俗。腰间束有带，腰带结垂于两腿间，腰带和垂带形成“丁”字形。另外，如果是站像，其臀部一般还要斜束一条丝带，在身体一侧打结后，结头飘垂于身侧；但如果是坐像就无此饰带。此外，菩萨装造像的躯体造型、莲座形式与佛装造像一样，也给人以古雅大方的感觉。（彩图 15、图 30）

特别值得注意的是，由于尼泊尔造像艺术对西藏的影响历史上一直没有间断，特别是有些题材和造型的造像在吐蕃时期出现后，在其后的西藏历史上一直在延续和不断得到模仿。因此，在对这类造像进行时代鉴别时，往往因人而异，出现较大的分歧和不同的鉴定结果。但是，依笔者看来，鉴定这类造像并不十分困难，因为从现存实物来看，这类造像在不同的时代都表现出了不同的艺术风貌和风格特征，相互区别是十分明显的。关键在于我们首先要对不同时期制作或仿作的这类造像，从各个细部上对其艺术特点分别进行认真归纳，而后对各个时期造像又从细部特征上进行相互比较，发现它们之间的不同之处。有了这些认识基础，我想应当不难对这类造像做出正确的鉴定。

（三）唃廝囉王朝与青唐地区佛像艺术

唃廝囉王朝是由吐蕃后裔唃廝囉建立的王朝。唃廝囉汉语译作“嘉勒斯賚”，意为“王子”，其本名“欺南陵温”，意为“南德欧松之孙，赞普是也”。宋太宗至道三年（997年），唃廝囉出生于“高昌（吐鲁番）磨榆国”。宋真宗大中祥符元年（1008年），河州商人货郎业贤赴高昌经商，将12岁的唃廝囉带回河州。其后，河湟地区有影响的大首领李立遵、温逋奇获悉唃廝囉具有高贵血统，遂将他从临夏县境扶至廓州，“立文法”，尊其为“赞普”。但是从1015年至1032年的17年间，唃廝囉虽为赞普，但并未行使权力，而是先后受控于李立遵和温逋奇。直到1032年他徙移



青唐后，才结束了受制于人的困境，在他的亲自统治下，河湟地区真正实现了统一和安定的局面。宋英宗治平二年（1065年），唃廝囉病故，他的三个儿子不和，内讧不断，王位频繁更替，相继有董毡、阿里骨、瞎征、陇拶、小陇拶等人为王，唃廝囉国力由此逐渐衰退，最终于1104年为北宋灭亡。

唃廝囉统治的青唐地区早在吐蕃王朝统治时便有佛教传播。在吐蕃王朝灭法时，青唐因地处偏远，佛教没有受到打击，当时就有藏饶赛等三人由曲卧日辗转来到青唐境内传经布道，虽然规模不大，但它接续着吐蕃时期的佛教，后来影响到卫藏地区，成为西藏后弘期佛教复燃的重要火种。仅此一点，青唐地区在当时藏传佛教传播上的地位和影响就非可小视。不过在唃廝囉建政青唐前，这里尚没有出现大的佛寺，佛教活动也主要在民间无序发展。唃廝囉定都青唐后，寺庙才开始大规模建设，一时青唐城中“佛舍居半”，寺庙僧侣之多，可以想见。据记载，唃廝囉本人十分好佛，由他倡议主持兴建的寺庙就很多，当时佛教的地位也很高，“有大事必集僧决之”，佛教与政治的关系十分紧密。唃廝囉之后，继位的几个国王也很热心佛教，继续建寺造像，为佛教做功德，但因战争和内部不和，经济力量明显不足，佛教发展也日渐式微。

有佛教就有佛教造像的供奉和塑造。据李远《青唐录》记载，唃廝囉处理军国大事的殿堂旁供有“金冶佛像，高数十尺。饰以真珠，覆以羽盖”。^⑧该书又记载：“……为大像，以黄金涂其身……阿里骨敛民作是像，民始离贰。”^⑨从这些零星记载可以看出青唐地区的佛像艺术活动主要集中在唃廝囉定都青唐时期。然而，到目前为止，国内外尚没有发现一件可以确定为唃廝囉时期青唐地区的佛教造像实物，自然地当地的佛像艺术为何种类型和样式也全然不可知。不过，从青唐所处地理位置，我们大致可以推测它的艺术风貌和艺术渊源。首先，它地处西藏以东地区，与中原内地接壤，尤其是在政治、经济、文化上与中原交往十分密切，由此看来其佛像艺术理应受到中原内地的影响，而具有当时汉地佛像艺术的特征。同时，青唐地区是唐蕃古道经过的主要地区，印度、尼泊尔和西藏同中原内地的交往多经过这里，它在当时中尼、中印和汉藏交往中发挥着重要的枢纽作用，当时藏传佛教和尼泊尔一帕拉佛教艺术传入和影响西夏王朝，中原内地文化艺术传入和影响藏地（如扎唐寺壁画等），就是经过青唐的唐蕃古道。从此来看，青唐地区受到尼泊尔一帕拉佛像艺术的影响也应是情理之中的事。因此，从总体上看，我们以为这一时期青唐地区的佛像艺术与西夏王朝大体一致：一方面受到中原内地佛像艺术的影响，另一方面受到了尼泊尔一帕拉艺术的影响。只是青唐地区至今没有发现造像实物资

料，这方面还有待我们去发掘和研究。

（四）西夏王朝与藏传佛像艺术

西夏王朝（1038—1227年）是由党项人建立的地方政权，北宋初年建国，定都兴庆（今宁夏银川）。历史上，西夏统治的地域与吐蕃毗邻，而其河西陇右许多部落就曾为藏族人占据，盛行藏传佛教并使用藏文。由于这一地缘和传统往来的关系，西夏在仁孝时期便正式传入和接受了藏传佛教。据藏文文献《贤者喜宴》记载，西夏仁孝（1140—1193年）曾遣使延请一世噶玛巴都松钦巴到西夏传法，都松钦巴未能前来，而派其弟子藏索哇前来西夏，后被尊为上师。其后双方往来十分频繁，如噶玛噶举本寺——粗朴寺建白登哲蚌塔，仁宗又供奉赤金瓔珞与幢盖；西夏人多甸木雅恭仁曾去拉萨东北墨竹工卡建直贡寺；蔡巴噶举祥仁颇切弟子藏巴东沽注等师徒七人经蒙古转道西夏译经并讲授三宝密咒，祥仁颇切还命查巴僧格到西夏弘法，亦被尊为上师；西夏王曾去萨迦派第三代祖师扎巴坚赞座前亲近承事，扎巴坚赞的弟子迥巴瓦觉本还被西夏王奉为国师，其后此西夏王孙又对萨迦第四代祖师萨班·贡噶坚赞十分敬信；西藏萨迦派上师扎巴坚赞（1147—1216年）的弟子迥巴瓦觉本，也曾被西夏人奉为国师。通过这些往来，到仁孝后期，藏传佛教在西夏明显取得了重要的甚至主导地位。西夏文法典《天盛旧改所定律令》第十一章规定：蕃、汉、西蕃（吐蕃）三族人可以担任僧官，但必须会读诵十多种经咒，其中吐蕃文经咒约占半数。这是一条反映藏传佛教在西夏王朝享有主导地位的有力证据。另外仁孝乾祐二十年（1189年）施印的《观弥勒菩萨上生兜率天经》御制发愿文中也明确记载在大法会上“念佛诵咒，读西蕃、蕃、汉藏经”；又罗氏皇太后施印的汉文《大方广佛华严经入不思议解脱境界普贤行愿品》发愿文中也明确提到“度僧西蕃、蕃、汉三千员”。^⑩这两条发愿文关于诵经和度僧都将吐蕃列于首位，也不难看出藏传佛教在当时西夏佛教中的重要地位。到西夏后期，由于西夏与吐蕃关系趋于缓和，两地的交往更加频繁，藏传佛教对西夏的影响更为突出，国内外现存和发现的西夏藏传佛教艺术遗品大多就是西夏后期的。

从以上西夏王室与藏传佛教高僧的往来可以推测，藏族人来西夏不仅带来了三宝经咒，也必然会带来藏传佛教在建筑、雕塑、绘画等方面的仪轨和范本。目前在今甘肃、宁夏和内蒙古等过去西夏王朝统治的地区遗存或发现了一些藏传佛教造像和佛画，是西夏王朝境内藏传佛教传播的重要实物见证。从这些遗存和发现我们可以清楚地看到西夏王朝境内流行的藏





传佛教造像艺术风貌。

宁夏境内发现的主要有砖雕佛像和绢质佛画，都是从佛塔中发现的。如 1986 年宁夏贺兰山拜寺口西塔天宫发现的彩绘绢质上乐金刚唐卡、上帅唐卡，以及彩绘木雕上乐金刚像（彩图 16）；1987 年宁夏青铜峡市一百零八塔中的 001 号塔、017 号塔、085 号塔发现的 8 件砖雕佛像（图 31），以及一百零八塔塔区河滩 2 号塔出土的两幅彩绘绢质千佛图唐卡。⁴⁰ 这些造像和画像作品都是十分典型的藏传佛教题材和风格的作品，其中几件砖雕佛像最具代表性，它们皆为高浮雕形式，造像的轮廓都非常清晰，虽然都程度不同地有残损，但并不影响其艺术效果。从这几件雕像我们可以清楚地看出它们的风格渊源，即来源于印度帕拉风格或尼泊尔风格。这些砖雕佛像面部皆呈贝叶式，额部呈弓状，躯体挺拔，肩部圆润，全身结构匀称，衣纹完全照搬印度萨尔纳特样式，身后的背光呈马蹄状，这些都体现出帕拉造像的鲜明特点。

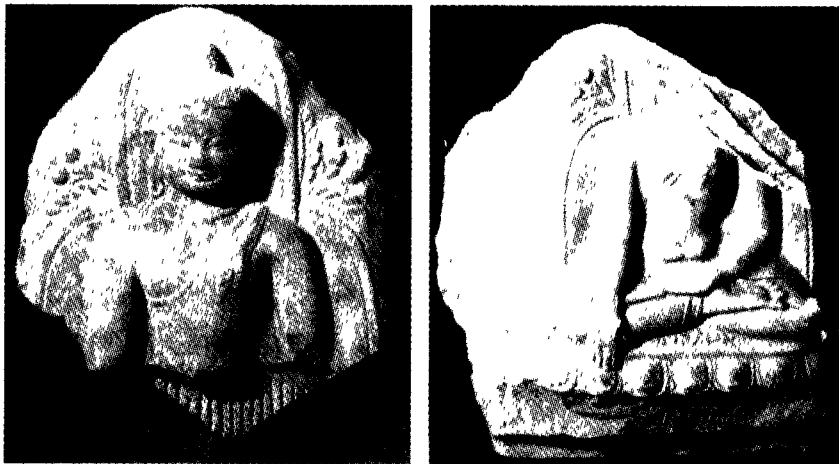


图 31 二佛 11—12 世纪 砖雕 高 18 厘米

内蒙古境内的藏传佛像艺术遗存主要以黑水城出土的绘画作品为代表。黑水城位于今内蒙古自治区额济纳旗达赖库布东南约 35 公里的纳林河东岸戈壁沙漠之中，西夏景宗元昊时兴建，为西夏黑水镇燕监军司的所在地，1227 年为成吉思汗军队摧毁。元灭西夏后，于至元二十三年（1286 年）设置亦集乃路，蒙古语称“哈拉浩特”（khara khoto）。元朝以后渐渐荒废。20 世纪初俄国人科兹洛夫曾两次赴黑水城，掘走 3500 余件西夏和元朝文物。⁴² 其中，大约有 300 件绘画，现藏俄罗斯圣彼得堡艾尔米塔什国家博物馆。这些绘画在形式上有木刻版画、麻质画和织锦画等。在《西夏文物》图

录中,就收录了6件藏传佛教绘画;《俄藏黑水城文献》(全七册)中也收录和刊出了一些绘画图片。从总体上看,这些绘画作品的艺术风格基本一致。关于其风格来源,国外学者大多倾向于帕拉—尼泊尔风格,即东印度帕拉和尼泊尔风格的混合形式。这种看法是符合实际的。从佛像的造型特征看,绘画中的帕拉和尼泊尔艺术因素都有明显的体现。如彩图17的释迦牟尼佛成道画像,主尊释迦牟尼佛高额头,大脸盘,顶平而肉髻平缓,脖子短,肩宽体圆,优美圆转的手势等都具有尼泊尔佛像的特点。黑水城金刚坐姿的释迦牟尼佛像唐卡共有11幅,每一幅在构图和造型上略有微细差异而已。绘画中的帕拉艺术因素在一些胁侍菩萨像身上体现得较为明显,在黑水城出土的11幅以释迦牟尼佛为主题的唐卡中,每幅的主尊身旁都有两位胁侍菩萨。这些胁侍菩萨从躯体造型到装饰几乎完全一样。菩萨头戴花冠,顶结发髻冠,面部很有特点,眼窝深陷,高鼻梁,面颊鼓出,下颏突显,显得富态、高贵、妩媚动人,具有印度妇女特有的面形特征和气质。菩萨躯体修长,体态丰腴而柔软,以三折枝式向主尊侧身站立,优美动人。菩萨上身不着衣,脖子上挂项圈璎珞,左肩斜披圣带,下身穿短裙,手臂、腕和脚踝上都有钏饰。尤其值得注意的是有一幅唐卡菩萨头后的头光边缘出现了锯齿状火焰纹,与帕拉造像背光上的锯齿纹如出一辙。从上述特征看,黑水城的胁侍菩萨像在很大程度上照搬了帕拉造像中菩萨的样式。惟其不同的是菩萨像的站姿。菩萨双腿纵列,看上去很别扭,像是要倒一样,这是帕拉造像和绘画中罕见的,不知是模仿的不成熟,还是为了突出人物特殊的体态,还有待于进一步研究。另外,黑水城的绘画从构图上也体现了西藏绘画艺术的早期风貌。画面主尊较大,约占画面的1/3,主尊四周以方格形式布置其他内容。这种风格也足以说明黑水城的



图32 释迦牟尼佛 12—13世纪 麻织画





藏式佛像艺术与西藏佛像艺术之间的紧密关系。(图 32)

甘肃境内的藏传佛像艺术遗存主要在榆林石窟和东千佛洞。这两处石窟都在甘肃安西县境内，位于莫高窟东数十公里处。据考，这两处石窟在当时之所以出现藏传佛像艺术遗存，是与当时西夏王朝在其西境设立的监军司——“平西军司”置于瓜州有密切关系。在榆林窟第 29 窟窟口南侧所绘西夏装供养人像题名中署有“大瓜州监军司”，就是有力的证据。1999 年岁末，笔者有幸考察了这两处石窟，对石窟中的藏传佛像艺术遗存进行了认真的考察。这两处石窟各保存有两个西夏开凿的带有藏密色彩的洞窟：榆林窟为第 3 和第 29 窟，东千佛洞为第 2 和第 5 窟。洞窟的形制两处略有不同，但同一处的两个洞窟形制则完全一致：榆林窟两窟为中心设坛的单室形式；东千佛洞两窟分前后两部分，后部为礼拜道。两处四个洞窟目前塑像全无，所存主要是绘于四壁和窟顶的彩绘佛像。从绘画内容和风格上看，不仅有西藏的，同时还有汉地的，但两种内容和风格的绘画并不相融或相混，而是各自形成独立的画面，表现独立的主题和思想，它们与后来元朝在莫高窟出现的纯粹的藏传佛教洞窟（如莫高窟第 465 窟）有明显的不同，这可能与当时西夏境内流行的显密并重的佛学风气有关。关于这两处洞窟的密教内容与题材，宿白先生曾作过专门的考证，详见他的《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》^①，但是对其绘画题材的宗教意义和宗派属性，宿白先生没有作进一步探讨，目前也未见其他这方面的



图 33 空行母 12 世纪 壁画

研究文章。关于这四个洞窟中的藏传佛像艺术风格，我看同黑水城出土的绘画基本一致，都属于西藏早期佛像艺术模式，带有明显的印度帕拉和尼泊尔佛像特点。如佛像面部上宽下窄，头部肉髻高隆、躯体挺拔、全身比例匀称，与元朝大头方面、躯体短粗的形式有明显的差别。其他如本尊、女性尊者、护法神等也体现出同一时期西藏中部地区的艺术风貌。（图33）

注释

- (1) 东嘎·洛桑赤列著：《论西藏政教合一制度》第18页，民族出版社，1985年7月
- (2) (3) [意]图齐著，向红茄译：《西藏考古》第50-59页，西藏人民出版社，1987年
- (4) 萨尔纳特：为印度梵语音译，汉译“鹿野苑”，是释迦牟尼佛第一次向侨陈如等五比丘说法的地方。在公元5世纪左右的印度笈多王朝时，这个地方出现佛像的雕刻，其风格与同一时期马士腊地方雕刻的佛像相同，但衣纹的表现手法十分独特，佛身不施衣纹，仅在领口、袖口和大衣下摆处刻画穿衣服的边线，身上就像没有穿衣服一样，躯体起伏变化明显。由于这种表现手法出自萨尔纳特地方，所以学术界称之为“萨尔纳特式衣纹”或“萨尔纳特式表现手法”；我国学者又习惯称之为“湿衣法”。
- (5) 干辅仁著：《西藏佛教史略》第49页，西藏人民出版社，1986年
- (6) 五明：有大五明和小五明之分。大五明包括工巧明、医药明、声明（音乐）、因明（逻辑学）和内明（佛学），小五明包括修辞学、辞藻学、韵律学、戏剧学和星象学。
- (7) 布顿大师著，郭和卿译：《佛教大宝藏论》第195-207页，民族出版社，1996年3月
- (8) (9) 李远著：《青唐录》，转引《唵斯哪——宋代藏族政权》，青海人民出版社，1988年8月
- (10) 转引史金波著·《西夏佛教》第50-57页，宁夏人民出版社，1988年8月
- (11) 宁夏回族自治区文物管理委员会：《西夏佛塔》，文物出版社，1995年
- (12) 关于科兹洛夫掠夺黑水城文物的情况，谢继胜先生在其新作《西夏藏传绘画》（2002年1月河北教育出版社出版）中作了详细介绍，兹不赘述。
- (13) 宿白著：《藏传佛教寺院考古》第234-250页，文物出版社，1996年

二、发展期——吐蕃分治时期





三、转型期——元朝

到了元朝，藏传佛像艺术发生了较大变化。1271年崛起于我国北方的蒙古民族统一中国，建立起幅员辽阔、民族众多的大元帝国，西藏也正式归入元朝中央政府，成为华夏大家庭中的一分子。这一重大的政治变迁为佛像艺术的发展变化产生了重要影响。首先，随着国家民族的统一，西藏结束了400余年的纷争割据局面，藏传佛像艺术实现了历史性的全面融合，通过融合，西藏原有的各种艺术风格相互吸收，逐渐趋向统一，藏族审美意识也因此得到明显的增强；与此同时，随着国家统一和元朝对藏传佛教的大力推崇，汉藏文化艺术交流异常频繁，藏传佛教及其艺术形式纷纷传入内地北京和江南等地，汉地文化艺术也不断地影响到雪域高原，通过这种交流，藏传佛像艺术受到了中原艺术的明显影响，打上了中原审美和艺术手法的明显烙印。另外，由于公元12世纪南亚大陆的佛教和佛教艺术在伊斯兰民族的摧毁下纷纷消亡，只剩下尼泊尔一地继续保留和延续着旧有的传统，这样在外来艺术影响上藏传佛像艺术也出现了新的变化，即出现了以尼泊尔艺术为主的外来艺术影响的格局。元朝藏传佛像艺术出现的这些新变化，表现出明显的转型特点，在藏传佛像艺术史上具有承前启后的作用，因此我们称这一时期为藏传佛像艺术的“转型期”。

（一）阿尼哥与尼泊尔佛像艺术的传入

元朝时影响西藏佛像艺术的外来艺术主要是尼泊尔艺术。从文献记载看，尼泊尔艺术对西藏的影响主要是通过大批尼泊尔艺人翻山越岭来到西藏帮助造像而实现的。由于藏传佛像艺术注重纯粹的宗教情感，从不雕刻造像者自己的名姓，所以大多数尼泊尔艺人的名字没有流传下来，迄今为止也没有发现一尊留下尼泊尔艺人名字的造像。但是，值得庆幸的是，在这些尼泊尔艺人中，有一位最杰出的尼泊尔艺术家的名字流传了下来，他就是阿尼哥。阿尼哥以其卓越的才能和杰出的成就得到了元朝帝王的极大尊崇，他死后，元朝大学士程钜夫专门为他树碑立传——《凉国敏慧公神道碑》^①，同时他还被收入明人纂修的《元史》之中。阿尼哥的传记材料



对我们研究当时中尼佛教艺术（包括佛像艺术）的交流和尼泊尔艺术对我国西藏和中原佛像艺术的影响提供了重要依据。

阿尼哥（1245—1306年），又名阿纳噶木。1245年出生于尼泊尔帕坦一个封建贵族家庭，属于尼泊尔历史最为悠久的纽瓦尔族。他的出生地位于今尼泊尔圣阿巴格帝南岸，北望首都加德满都。历史上，这里以建筑、雕塑和工艺制作著称，有“良工之萃”的美誉，是尼泊尔古老的都市之一。阿尼哥自幼生长在这块艺术沃土上，受到了良好的艺术熏染。三岁时，父亲便带他去逛各种庙会，参加各种佛事活动，帕坦大街小巷的寺庙和佛塔在他幼小的心灵里留下了深深的印记。一次，在一个法会上，他仰望着寺庙那高耸入云的佛塔喃喃自语道：“这塔的主心木、相轮、塔身是谁设计建造的？”当时在场的人听了无不感到惊讶。长大以后，他开始诵读佛经，并兼习雕塑、绘画等传统技艺。他勤奋好学，天资聪颖，所学无有不通。从阿尼哥童年到少年的这些生活和学习经历看，他后来成为一名多才多艺的艺术家并不是偶然的。

1260年，元世祖忽必烈尊奉西藏萨迦派第五祖八思巴为国师，并授以玉印，最终使西藏顺利地归附元朝中央政府，成为中华民族大家族的一员。为了庆贺西藏的和平归附，以表蒙古帝国对西藏的重视，忽必烈立即敕令八思巴在藏地修建一座黄金塔。因为西藏与尼泊尔山水相连，当时身为萨迦派第一任本勤的释迦桑波深知尼泊尔多能工巧匠，就将建塔之事托付给当时的尼泊尔国王。尼泊尔国王欣然接受了释迦桑波的求助，立即在全国征召工匠，最后挑选了80名优秀工匠，阿尼哥即为其中之一。当时他年仅17岁。

阿尼哥与众工匠一起带着尼泊尔人民的深情厚谊翻山越岭来到西藏，入藏后便立即投入到建塔工程中。他们不畏艰辛，日夜奋战，仅用两年时间就完成了建塔任务。在建塔过程中，阿尼哥表现出高超的技艺和非凡的指挥才能，都让冷眼旁观的八思巴看得真真切切。所以在黄金塔建成后，八思巴执意把他留了下来，并亲自为他剃度，收为入室弟子。1262年，忽必烈诏请八思巴进京弘法，八思巴动身时特意将阿尼哥带在身边，准备推荐给忽必烈。抵京面圣时，忽必烈问阿尼哥：“你到我们大国来不感到害怕吗？”阿尼哥回答说：“圣人对他的人民像孩子一样关心、爱护，我来到您的面前就像来到父亲面前一样，有何惧怕呢！”他的回答机智果敢，不卑不亢，大出忽必烈意料，令忽必烈惊叹不已。从此阿尼哥开始受到忽必烈的赏识和器重。

在重用阿尼哥前，忽必烈特意让他修补一躯宋室遗留下来用于针灸的铜人，为的是考核他的艺术才能。铜人是专为针灸而设计的，周身遍布穴



位，以作练习、考核针法之用。由于年久失修，铜人的关鬲脉络大都损坏失灵，曾经找过许多工匠修补，但无一人能担此重任。阿尼哥接受这项任务后，潜心研究铜人每一个细小部位，精心修理，经过四载，终告完成。忽必烈得知铜人修好后，欣喜若狂，当即叫来大臣和皇室匠人前来观看，并当众对阿尼哥大加赞赏。皇室的工匠见到修好的铜人无不佩服，一致惊叹道：“天巧，非人所及也。”阿尼哥由此而名声大噪。从此，忽必烈便把一些修寺、建塔、雕塑方面的重要任务交给他去完成。

阿尼哥不辱帝王的重托，积极地效忠于元王朝，不遗余力地贡献他的艺术才能，取得了十分突出的成就。由于他在艺术上频频做出成绩，他在元朝的地位也不断得到提升。元至元十年（1273年）他被授予“诸色人匠总管”；至元十五年（1278年）又被擢升为光禄大夫、大司徒，“领将作院事”。“将作院”是掌管宫廷服用及各类器物制造的机构。一个外国人能成为“将作院”这样一个重要机构的领导，足见其能力和影响非同一般，同时也反映了元统治者不拘一格用人才的宽容政策。

1306年阿尼哥猝然逝世于大都，享年61岁。元成宗特地为他辍朝致哀，并赐他“太师”、“开府仪同三司”、“凉国公”、“上柱国”等尊贵称号。还按其本国风俗，将其遗体火化。他的身骨葬在了当时的宛平县香山冈子原。他一生共娶了10个妻子，生有14个子女。阿尼哥的墓地今天在哪里？他的后代今天还有没有？这些都为中尼两国人民极为关注！但至今还没有发现任何线索。

阿尼哥是一位多才多艺的艺术大师，他的艺术才能体现在建筑、雕塑、绘画等多方面，并且都有突出的贡献。这些在元朝大学士程钜夫撰写的《凉国敏慧公神道碑》中有明确的记载。其中，在塑像方面，他的成就尤为突出。元世祖至元二年（1265年），他向忽必烈献上修补好的铜人，大受忽必烈的称赞，这是他首次显示在塑像方面的才能。自那以后的几十年艺术生涯中，他在朝廷设置的“梵像提举司”辛勤耕耘，为各地寺观塑造了大量佛像。《元史》中说“凡两都（大都与上都）寺观之像，多出其手”，^②可见其塑像数量之多。《元史》还称他“长善画塑，及铸金为像”，^③以此结合《元代画塑记》的记载，可以推知他当时塑造的佛像主要有两类：一类是夹纆像；一类是失蜡法铸造的金铜造像。由于阿尼哥在艺术上的频繁活动和突出成绩，他和他的艺术风格在当时的中原地区产生了极大影响，当时人们都称其造像为“西天梵相”或“梵相”，表现出对其艺术风格的认同。同时还有不少人投其门下，从他学习技艺，大都宝坻人刘元就是其中的一位，也获得了很高的艺术成就。

阿尼哥传来的“西天梵相”由于地域不确切，过去曾引起国内学人的

种种推测，有人说是西藏造像风格，有人说是印度造像风格，其实具体应为尼泊尔公元12世纪时的造像风格。尼泊尔佛像艺术的肇始与印度同步，也是在公元1世纪左右，其后经不断发展与演变，在公元10世纪时开始朝着民族化方向发展，到公元12世纪时终于形成了具有其民族特色的艺术模式，艺术风格与手法皆臻于成熟。阿尼哥来自尼泊尔，他的“西天梵相”自然秉承了尼泊尔成熟期的艺术风格。当然，尼泊尔佛像艺术风格是在吸收和融合印度帕拉艺术风格的基础上形成的，在其风格中保留了较多帕拉艺术因素，国外学者习惯称之为尼泊尔—帕拉风格；再者，尼泊尔艺术传入中原后，又受到了中原艺术的较大影响。因此，我们应当清醒地认识到元朝尼泊尔佛像艺术不仅仅是传统的尼泊尔艺术风格，同时还夹带有印度帕拉艺术因素和中原艺术成分。

（二）西藏地区佛像艺术

公元1206年，崛起于我国北方的蒙古民族正式建立大蒙古国，从此开始了统一中国的历史进程。1239年据守凉州（今甘肃武威）的蒙古皇太子阔端藏语称“郭丹大王”派大将多达那波率兵入藏，意图以武力征服西藏，但结果两败俱伤，这是蒙古经略西藏的开始。1244年，阔端采纳多达那波的建议，遣使者迎请当时在西藏最有威望的萨迦派第四祖萨迦·贡噶坚赞（简称萨班）到凉州会面。1247年萨班在凉州与阔端会晤后，亲笔书写了一封致西藏僧俗首领的书信——《致番人书》，劝说他归顺蒙古。这封书信对后来元朝统一西藏打下了重要基础。1251年萨班在凉州圆寂，临终前传位给八思巴。1253年，八思巴与忽必烈相会于六盘山。从此，八思巴便追随于忽必烈左右，成为其家庭上师。1260年，忽必烈即大汗位，封他为国师，并授以玉印。至此，标志着西藏正式归附元朝，元朝也正式实现了对西藏的统一管理。

西藏归附后，元朝对整个藏区实行政教合一的管理制度。在政治上，元朝由上至下设立宣政院^①、乌思藏宣慰司和13万户的三级管理机构。在宗教上，将萨迦派奉为至上而独尊之，封萨迦派祖师为帝师，“帝师之命与诏敕并行于西土”，^②帝师享有极高的地位；同时对藏传佛教在藏区和内地的传播也给予极大的支持，广建寺庙，大兴赐封，使藏传佛教呈现出空前繁盛的局面，正如《元史·释老志》所说“帝师之盛，尤不可与古昔同语”。^③在元廷的统一管理下，西藏地区在政治和宗教上出现了统一的局面，统一听命于元朝委任的萨迦政权，西藏与内地的交流也开始了有序开展。元朝时西藏在政治和宗教上的这些变化也极大地影响着西藏佛像艺





术的发展，由于元廷的支持，西藏佛像艺术呈现出旺盛的发展态势；同时在统一的政治和宗教局面下，佛像艺术风格开始朝着民族化和统一化的方向迈进。其中艺术风格的变化尤为明显，具体体现在两个方面：一是民族化。当时不管是藏中地区的造像，还是藏西地区的造像，我们都能明显地看到西藏本土的审美因素和工艺技术 在造像上的体现。二是统一化。主要体现在各地域对外来艺术形式的统一吸纳和各地域间的相互吸收和学习上，如藏中、藏西、藏东各地都统一吸纳了尼泊尔艺术或称尼泊尔—帕拉艺术，同时它们之间又互相吸收了各自的艺术因素和工艺特点。

元朝时西藏从地域上大致可以分为三大区域：一是藏西古格，即今阿里地区，当时仍有相对独立的地方政权；二是藏中地区，是萨迦政权的势力范围，包括今日喀则、拉萨等地区；三是藏东地区，包括今西藏、昌都、四川甘孜、阿坝和青海玉树等地，是汉藏民族杂居的地区。这三个地区由于受原有艺术风格和手法或邻近地域的影响，造像的风格特征，各有不同的表现。其中，藏西造像地域特点尤为明显，风格基本统一，藏中和藏东地区由于艺术来源多绪，风格变动不定，呈现出多样化的发展态势。

1. 藏西佛像艺术

元朝时，藏西地方仍保留着旧有的统治方式，由古格王朝继续行使其对属民的管辖权，元廷只在那里设元帅二人，管理军务。这一管理体制对该地区文化艺术按照传统的方式继续发展起到了重要的维护作用。藏西佛像艺术在两宋时受邻近克什米尔的影响，带有明显的克什米尔造像风格和特征。但是到了元朝，由于伊斯兰民族对印度佛教的破坏，克什米尔的影响逐渐减弱，尼泊尔艺术的影响开始明显增多。在新的艺术形式的影响下，藏西佛教造像亦呈现出新的艺术风貌，确切地说，即“元朝藏西造像风格”。在这一新的艺术风格中，传统的艺术因素仍占有一定的比例，从而使造像表现出来的地域特色仍然非常突出，但是新的艺术因素的影响更为明显，从而使藏西造像出现了区别于过去的新变化。元朝藏西造像实物从目前国内外公布出来的情况看，数量不少，尤以铜像居多。元朝藏西造像风格非常统一，现将其艺术特征归纳如下：

面相 面形方圆或长圆，五官端正，两眼细长，呈柳叶状，眼睑低垂。眉毛一般在隆起的眉弓上刻画出一道阴线表示，双眉呈倒八字形外翘。眉间有圆形白毫。额部较为宽平。鼻梁挺直，鼻翼外张，不像前期的扁平式。嘴部下唇厚出，上唇唇角翘起，刻画细致入微。（图 34、35）

头饰 佛装和菩萨装略有不同。佛装很简单，头部多饰螺发，头顶有肉髻高高隆起，肉髻上有尖圆形火焰宝珠。菩萨装头饰一般是花冠和发髻冠组合的形式。发髻冠束于头顶中央，呈高扁状，顶部也饰有火焰宝珠，



图 34 释迦牟尼佛 13—14 世纪
黄铜 高 16.5 厘米



图 35 释迦牟尼佛封底

正面可见阴线刻画的平行斜线，表示盘起的头发发丝。花冠饰于头部外沿，一般由五个花瓣组成，制作轻巧剔透，繁复细腻。花冠的花瓣较大，有的在五花的顶部安置了一根横梁将五花相连，像是起固定花瓣的作用，也有很好的装饰效果。但也有不是五花冠的形式，其形制是正面中央花瓣呈半月形，两侧有一至两个花瓣。这种花冠在明代藏式造像上很常见，应





当是明代菩萨像花冠样式的直接来源。菩萨耳际一般都有 U 形翻卷的缙带和向外横出的扇形冠结。(彩图 18)

躯体 明显不如尼泊尔和克什米尔造像浑圆而有气势，造型单薄，躯体宽扁，腰很细，四肢也比较干瘦。造像全身的比例基本匀称，惟其不足的是脖子细长了些，尤其是菩萨装造像更明显，显得上下很不协调，要不是上下都有装饰弥补，将会大大地影响到造像的视觉效果。

服饰 佛像着袒右肩袈裟，完全采用萨尔纳特式手法表现，仅在胸前、手腕和两腿处刻画些边线表示着衣。衣纹很朴素，不像尼泊尔惯用连珠式或其他复杂的衣纹线表示。菩萨装造像一般上身不着衣，只有胸饰，下身着长裙，衣纹手法与佛像略同，不过其腰部和腿部多为双线表示的宽衣边。双线或为连珠式，或为阴刻线，有时衣边上有阴线刻画的几何纹样。另外，这两类造像的坐像双腿前一般也有扇形的衣褶，但衣褶的折角较大，不像帕拉和尼泊尔造像那么细密和规整。(图 36)



图 36 绿度母 13 世纪 黄铜 高 17.5 厘米

装饰 佛装造像身体部位一般没有饰物，有饰物的主要是菩萨装造像。菩萨像饰物主要突出在胸前，自脖子往下先是一条项圈，以连珠或光

素无纹的圈带表现；接着又是一个宽边圈饰，正中有三角状花形饰物垂于胸前；最下层是一条长链，一般为双层连珠式，呈U字形垂于两乳内侧，肚脐上方。手腕、臂上也都有钏饰，手腕上钏饰多为圆圈形，手臂上钏饰多为花形。脚踝上一般无钏饰。在菩萨装造像上还有一些其他装饰，即帔帛和乌波罗花等，一般与造像内容需要相关。其中帔帛装饰颇有特点，它从两耳际呈环形自上而下，绕肘部然后搭在两腿外侧，这样便在身体外侧形成一个圆圈，宛若造像的身光一样。帔帛本来是搭在两肩上的，汉地及明清藏式造像皆如此，但藏西造像对帔帛的处理手法纯然是从装饰着眼，求得与头部装饰的协调。因为头部的装饰比较复杂，如果没有这一环形帔帛，整体上便有头大身轻、上下失调的感觉。帔帛上一般又以阴线刻画一些纹饰。肩花也采取了艺术的处理手法，它的枝干部位插接在莲座上，应该是帕拉和尼泊尔造像的习惯做法，枝干粗硕，花瓣呈伞盖状，造型很朴拙，这种处理也是为了造像整体之和諧，与帔帛的艺术追求相同。从造像帔帛和肩花的处理手法，我们不难看出古格王朝的匠师们对美的执著追求和较高的审美水平与雕塑技艺。（图 37、38）



图 37 大日如来 13 世纪 黄铜 高 26 厘米





图 38 大日如来 13—14 世纪 黄铜 高 25.4 厘米

莲座形式 一般为束腰形式，平面呈梯子形，施有双层莲瓣。莲瓣宽肥硕大，光素无纹，其尖部向外略微卷起。由于莲瓣较大，一般正面只能排列五六个莲花瓣，背面不施莲瓣。莲座的上下边沿饰有连珠纹，连珠或为方形，或为圆珠状，造型粗硕古朴。下沿的连珠一般紧贴座的底部，即所谓的“落地珠”。元朝和此前西藏佛像莲座下沿的连珠大多是落地形式，这似乎可作为鉴定这一时期佛像年代的一个重要依据。莲花座的底部封盖一般采取包底法固定，即将底边内敲包住封盖的方法，这也是藏地惯用的包底法。

工艺 造像质地大多是黄铜，与公元 10—12 世纪时这一地区造像质地完全一致。铸工十分精细，胎体很薄，做工轻巧别致，表面光亮、圆润。躯体大多不镀金，只在面部贴金。用红铜镶嵌衣纹、胸饰或钏饰，用白银嵌眼珠的工艺仍可见到，但不如前期普遍。

题材 造像多为寂静形，如五方佛、四臂观音、文殊菩萨、度母等。忿怒形造像一般不多见，如图 39 的金刚亥母像算是一尊难得的代表之作。

2. 藏中佛像艺术

藏中即西藏中部地区，包括今日喀则、山南和拉萨等地区在内。元朝

时，由于萨迦政权建于日喀则地区的萨迦南寺，所以当时藏中佛教和佛教艺术发展的重心主要在藏中偏西的日喀则一带。由于藏中地域广阔，各地佛像艺术的发展都不均衡，艺术风格也不尽统一。从史料记载、寺庙供奉和各地散存的实物看，当时在这一地区应有藏西、尼泊尔、帕拉和汉地等多种外来艺术因素存在。基于转型期的特点，这些艺术因素与藏民族传统审美和雕刻手法的融合尚处在变动之中，没有形成一种较为固定的艺术风格来，只是在不同的地域，这些艺术因素各有一些突出的体现而已。如在日喀则地区藏西风格的影响比较突出，而在萨迦和拉萨地区尼泊尔和帕拉风格的影响比较突出。元朝时中原与西藏的往来十分密切，西藏佛教艺术如建筑、雕刻、绘画等形式也都程度不同地受到了中原地区的影响。当然，在各种艺术因素中，尼泊尔是无可置疑的主流因素，尽管当时佛像艺术中的民族化发展急剧增强，也没有改变尼泊尔作为主流风格的地位。总而言之，在西藏中部地区，不管是何种地域、何种样式的佛教造像，都脱离不了尼泊尔风格的这一主体，尼泊尔艺术在元朝藏传佛像艺术中体现得最为明显，了解这一点应当说基本把握住了元朝藏传佛像艺术发展的主流方向，对我们鉴定当时的佛教造像也有重要的指导性意义。由于缺乏判定当时造像时代和地域的较为科学的依据，下面就根据一些实物归纳出如下几种造像类型来。

A型 产地可初步定在以萨迦寺为中心的藏南地区。时代可定为公元12—13世纪时。典型实例是萨迦南寺主殿的释迦牟尼佛铜镀金像。（彩图19）其艺术特征表现为：造像头部较大，面部扁圆宽大，头顶平缓，



图 39 金刚亥母
13世纪 黄铜 高33厘米





肉髻高高隆起。五官端正，眉眼细长，钩鼻小嘴，口鼻较为集中。大耳垂肩。躯体浑厚，肩宽胸挺，四肢粗壮结实。脖子较短，显得有些不协调。身着袒右肩袈裟，衣纹简洁，衣纹的表现手法完全采取萨尔纳特形式。整体看，这一类型造像造型非常夸张，气势恢宏博大，神态威严庄重。这种艺术气韵是任何一个时期的藏式佛像无与伦比的。这一特点与其说是受了尼泊尔成熟期造像风格的影响，不如说它与元朝国力强盛和蒙古民族威武剽悍的审美崇尚有关。看到这种类型的造像，我总是不自觉地想到元朝绘画中成吉思汗、忽必烈等蒙古人的形象，这一类型佛像与当时蒙古人形象在外在形象和内在气质上确有相似的表现。这一类型造像目前遗存不是很多，但是偶尔也可看到。（图 40、41）前几年我在北京首都博物馆、中国文物交流协调中心和辽宁省博物馆收藏的佛造像中都曾分别看到过几尊。其中辽宁省博物馆收藏的一尊最为突出。它是一尊释迦牟尼佛像，约有 60 厘米高，造型夸张、气势逼人，风格特征一如上述，是我见到的除西藏萨迦寺外此类型造像体量最大的一尊。它的气势和神韵使我当时大受震



动，至今仍难以忘怀。

B型 产地可定在萨迦地区或拉萨地区。时间可定为公元13—14世纪时。实例是散存于各地收藏的铜镀金造像。从目前所见实物看，造像题材主要是佛像、菩萨装造像，以及祖师像等。其突出特征是：造像铸工精细，胎体厚重，造型浑圆，普遍头大而脖子短，头微下颌，呈沉思状，四肢短粗，全身肌肉劲健有力。整体造型与A型有些相似，但没有A型夸张，基本接近人体比例，只是脖子较短而已。衣饰特点是：佛像衣纹完全与A型一样；菩萨装及祖师像衣饰风格基本承袭尼

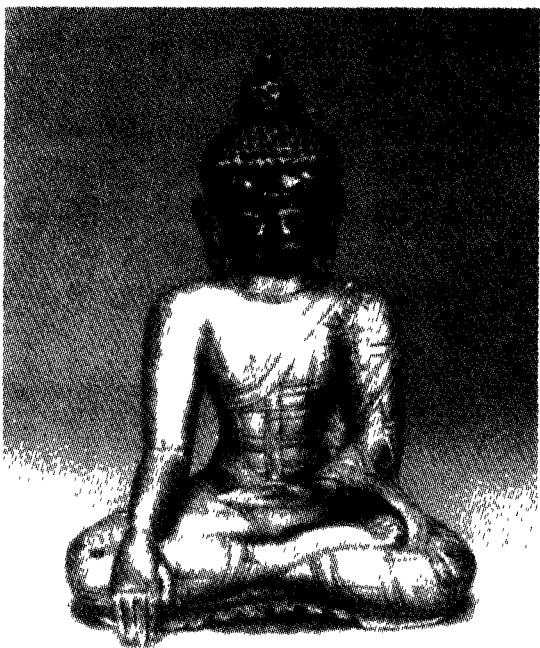


图 41 释迦牟尼佛
13世纪 铜镀金 高31厘米

泊尔或帕拉造像的遗风，比较繁复别致，习惯以连珠来表现衣纹，立体感甚强。体现在造像上的外来风格仍占据主流地位，但是从面相、莲座形式等方面看已融入了西藏人的审美特征；特别是造像的面相已明显藏化，看上去不如尼泊尔造像妩媚。

我们看彩图20的释迦牟尼佛像，它的整体造型和衣纹表现一如上述，具有鲜明的尼式风格。但佛像的面相明显有别于尼泊尔，呈扁圆形，虽然五官的特征和布排仍具尼泊尔特点，但是由于脸形变了，整体表现出来的形态和神态都给人以异样的感觉，比较接近西藏人的审美。另外，佛像的莲花座形式也是西藏化的重要体现，因为尼泊尔佛像习惯用大梯子形的莲座，上面施以宽大的莲花瓣。这种莲座造型及莲瓣皆小巧精细，其造型与上部像身十分协调，这应是藏人的独创。这种莲座形式应为明朝西藏和内地造像中常见的束腰式莲花座的母体，但其深束腰和下缘连珠的落地形式应是这时期莲座上独有的，是时代特征的重要体现。





再看图 42 的大成就者毗瓦巴像。此尊为坐姿，左腿盘，右腿支起，有一条较宽的禅思带套在膝盖和腰部，表现禅修时的姿势。右手高举，食指伸出上指，左手当胸捧骷髅碗。满头饰螺发，头上还戴一个花环。双目圆鼓，眉间有白毫。两耳配圆形大耳环。脖子上戴项圈，左肩斜披一个大花环；下身围兽皮，后部有阴刻有小碎花。躯体肥胖壮实，肚子很大。这些特征既体现出南亚人的形象和装饰特征，同时又表现出大成就者真实的修行生活风貌。莲花座为圆形，双层莲花瓣紧靠座的上部，莲瓣下有一道宽边，上面篆刻一周涡旋状植物纹。莲座上下边沿各有连珠纹装饰，底沿还有一周落地珠。莲花瓣细长饱满，显得劲健有力。通体皆体现出鲜明的时代特征。



图 42 大成就者毗瓦巴
13—14 世纪 铜镀金 高 18.5 厘米

从上面的实例我们不难看出，这两尊造像虽然因题材不同而造型各异，衣纹繁简不一，但它们的艺术风格是完全一致的，造像铸胎厚重，工艺精细，躯体浑厚，四肢粗壮，肌肉结实，全身富有张力、充满活力。它们的整体造型和艺术手法虽然仍以尼泊尔艺术风格为主，但是已融入了较多的藏民族审美情趣。在当时尼藏佛像艺术的融合中这一造型样式应是最标准的范例，它对后来明代藏传佛像艺术的发展在风格上起到了重要的模范作用。如果拿明朝早期西藏和内地宫廷的藏式造像与之比较，我们不难发现它们之间有

许多相似之处：造型相似，莲座形式相似，莲花瓣形制也相似，特别是全身敦实而富有张力的艺术气韵相似。因此可以这样说，明朝西藏和内地宫

廷造像风格应源于这一样式。

C型 产地可定在日喀则或藏西地区。时代可定为13—14世纪。实例是散存于各地寺庙和公私收藏单位。其艺术特征表现为：多用黄铜铸造，表面颜色为黄色或黑色，都极光亮。躯体不镀金，只是面部泥金。面形近似藏西造像，五官的处理也与藏西造像相同，写实生动。躯体接近上面的A型和B型，十分敦实，但装饰风格基本同于藏西风格。如菩萨装造像（彩图21），头戴花冠，正面也有半月状装饰，但没有藏西造像繁复，头顶也没有出现高扁状的发髻。胸前也有项圈、胸饰和长链；还有手钏和臂钏，但没有足钏。其装饰风格与藏西造像一样都显得古朴稚拙，看上去似乎有些粗糙而不精细，实乃为该地写实遗风的体现。佛像的莲花座形式基本与B型相同，为束腰半月形，但莲花瓣的形制尚保留了藏西的特点，宽大扁平，形制亦很古朴，不像B型呈核仁状，细长饱满。莲座上下边沿的连珠多为方形或圆形，显得也很粗犷。整体看这尊造像从铜质、工艺和装饰风格看明显来源于藏西，但是从头饰、躯体和莲花座的演变看，已明显吸收了藏中造像的一些特点。图43的释迦牟尼佛像也是典型的一例。它的装饰虽与无量寿佛不同，但整体风格及艺术神韵与无量寿佛像完全一样。因此，我们是否可以得出这样的结论，日喀则地区的这一造像样式是综合了藏西和藏中（尤其是上面的B型）的风格而形成的。日喀则地处藏西和藏中的交接地带，从

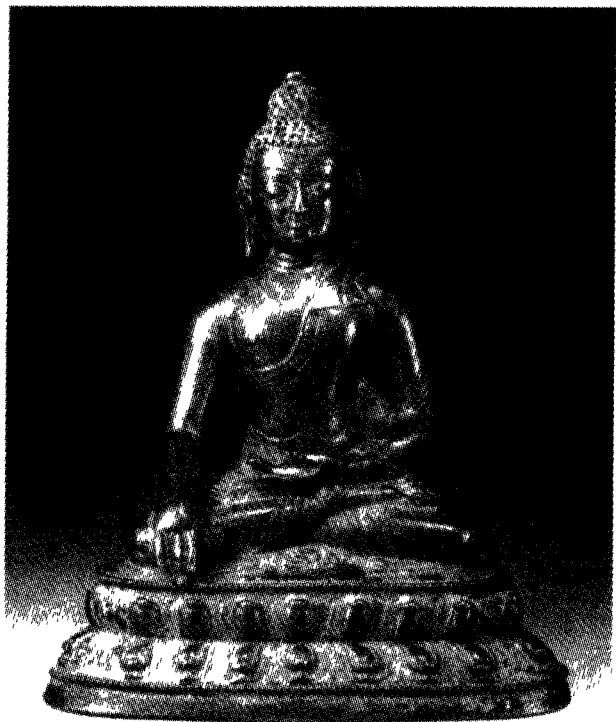


图43 释迦牟尼佛

13—14世纪 黄铜 高13.5厘米





地缘上看，其佛像艺术受两地的影响，从而带有两个地域风格的特点是完全有可能的。值得一提的是这一造像样式在元朝以后仍然在继续流行，大约延续到了17世纪，在藏传佛像艺术中称得上是有一定影响的造像风格。但是，关于这一样式现在也存在很多疑问：它究竟产自藏西还是日喀则，或同时产于两个地方？元和明这类造像的断代有何可靠依据？这些最终需要比较科学的依据来予以解决。

D型 产地在藏中地区。时代可定为12—14世纪。实例是散见于各地寺庙和公私收藏单位。其突出特点是造像带有印度帕拉和尼泊尔艺术混合因素，确切地说应称为尼泊尔—帕拉风格，是印度帕拉风格经尼泊尔加工改造后形成的一种艺术风格。如图44的阿闍佛像，其头上所戴低矮的五花冠，额部如一张拉开的弓的脸形，丰满的脸颊，高隆的鼻子，深陷的双目，挺拔的姿势，规范的萨尔纳特式衣纹表现手法，以及宽大的莲座上的莲花瓣等，具有印度帕拉造像的明显特征，只是佛像略微下颔的头势、头饰以及五官的处理等融入了尼泊尔审美因素。再看彩图22的金刚萨埵像，铸造年代与阿闍佛大致同时，它的面部、五官、衣纹表现手法、璎珞

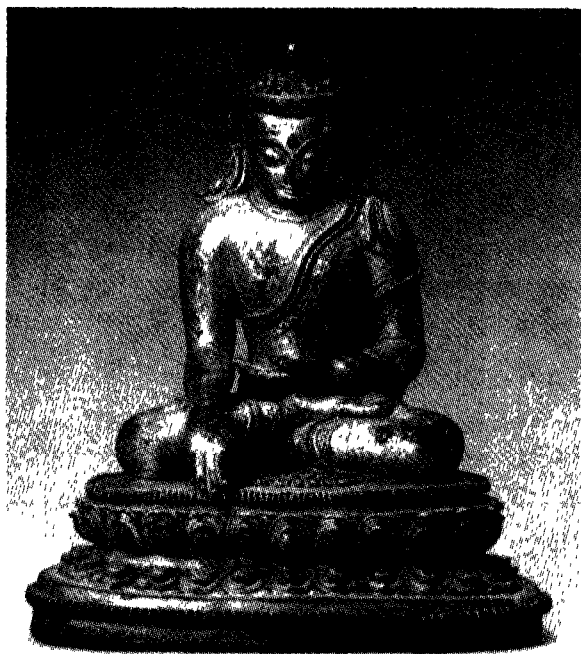


图44 阿闍佛

13世纪 铜镀金 高21厘米

和钏镯装饰，以及身体结构更符合帕拉造像风格，但是它的躯体及四肢略显肥胖了一些，多处显露出写实的肌肉感来，看上去不如帕拉造像规范简练，这也正是尼泊尔艺术追求的审美情趣。值得一提的是上面的两尊佛像身上，衣纹都是阴刻的宽边形式，衣纹上还阴刻了柳叶状的植物纹饰。这种装饰纹样在 11—14 世纪时的藏式造像上也屡屡可见，我看这也可作为这一时期造像的一个特征引起注意。

帕拉艺术特征到元朝后期依然留存于西藏佛像上，如图 45 的度母站像就是一例。它的制作年代可确定在 13—14 世纪。度母的身体呈三折枝式，右手垂下结施与印，左手屈臂于胸前执莲枝。这种姿势源于印度帕拉艺术无疑。头戴三花冠，正面有化佛——阿弥陀佛，头顶结高扁发髻冠，耳际有 U 形翻卷的缙带。这种头饰与印度帕拉造像也完全一致。特别值得注意的是度母的衣饰，基本是照搬印度或尼泊尔的样式和手法，如上身脖子上挂项圈，左肩斜披一条长长的连珠饰带；下身穿短裙，腰带下垂有 U 形连珠装饰等。另外，莲花座的造型和莲花瓣的样式也与帕拉风格相关。特别是莲座后部生出的两枝莲花，沿度母身体两侧弯曲上升，至其肩部现出花朵，既富有装饰性，又衬托出度母的动态美感。这一形式在藏西造像中尤为流行，追其源头也是承袭了帕拉艺术的风范。



图 45 度母

13—14 世纪 铜镀金 高 32 厘米

E 型 造型与装饰风格与同期藏西造像相似，尤其是菩萨装造像。不同的是此类造像材质多为红铜，虽然也有用黄铜的，但其全身都要镀金，铸胎较厚，工艺比藏西造像明显要精细一些，如彩图 23 的金刚萨埵像即为典型的一例。此尊头戴三花冠，正中花瓣呈半月状，花的顶部有横柱相连。顶结高扁形发髻，髻顶饰火焰宝珠。耳际有扇形冠结和 U 形翻卷的宝缙。面颊尖削，双眉上挑，眉间饰长方形白毫。两耳坠大耳环，耳环的外缘饰连珠。躯体及四肢壮实，胸部高挺。上身不着衣，饰项圈、璎珞和长链。下身着裙，衣纹简洁，仅在小腿上刻出衣边。裙子下摆散落座上，呈规整的扇面形。腰间束带，腰带结也





图 46 弥勒菩萨

13 世纪 铜镀金 高 28 厘米

露在座前方。跏趺端坐，两脚露裸在外，脚趾很大，非常写实生动。莲花座呈梯子形，莲瓣宽肥，完全同于藏西造像形制。这尊造像比同期藏西风格造像更有气势和神韵，艺术水平也明显要高出一筹。从现存实物看，这种类型在藏中有一定影响，一些大型菩萨装造像都体现出这样的艺术风范。（图 46）但是目前还不知此类型是早于藏西，直接源于尼泊尔或帕拉，还是受藏西风格的直接影响而形成的。

上面归纳的五种造像类型只是笔者的初步看法，是否准确，还有待大家指正。元朝造像艺术处在转型阶段，其艺术风格处在变动和不定之中，所以我想这几种类型肯定不能囊括和反映当时佛像艺术发展的

全貌。另外，由于元朝国祚较短，目前国内外的研究者对该时代造像的认识和鉴赏也普遍存在着不足，不仅对元末明初的造像没有找到区分的可靠依据，而且对一些具体的造像的年代鉴定也表现出明显的说法不一。元朝西藏造像认识上存在的这一不足，直接影响到我们对当时造像实物的鉴赏，同时也影响到我们对当时造像艺术发展的全面认识。这是目前元朝藏传佛像艺术研究上面临的一大难题，也有待大家共同努力，攻克这一难关。

（三）西藏周边地区佛像艺术

西藏周边地区，包括今天的甘肃、青海、宁夏、内蒙古、四川、云南等省（自治）区的部分地区。元朝时，由于西藏归入内地中央政府，汉藏各种往来十分频繁，藏传佛教及其造像艺术随之向西藏周边的这些地区传播，形成了一定的影响，今天都留下了一些珍贵的佛像艺术遗存。

1. 甘肃境内藏传佛像艺术遗存

元朝时西藏周边地区藏传佛教传播以今甘肃地区最为兴盛，留下的佛像艺术遗存也最为丰富。元朝时甘肃地区藏传佛教的兴盛，一方面与中原地区两宋时期藏传佛教在这里的传播基础有关，而更为重要的是入元后藏传佛教在甘肃境内新的传播与影响。从史料记载看，元朝时藏传佛教重新影响这一地区开始于萨迦派上师萨迦·班智达（图 47）。萨班是藏传佛教萨迦派的第四祖，在当时西藏佛教界享有极高的声誉。1244 年，年逾 63 岁高龄的萨班毅然接受蒙古阔端王的邀请，携其侄子八思巴和恰那多吉从萨迦寺出发，前来凉州谈判。他于 1246 年抵达凉州，1247 年与阔端王进行了具有重大历史意义的凉州会谈。这次会谈顺利地解决了西藏归附元朝的重大政治问题，萨班为祖国的统一大业做出了不可磨灭的历史贡献。这次会谈后，萨班被阔端王留在了凉州，直到 1251 年圆寂于凉州幻化寺，他先后在凉州居住了五年。在这五年中，萨班开展了广泛的传教活动，使藏传佛教在当地形成了一定的规模。据藏族学者布西玛毫哇德思尔雅所著《凉州佛寺志》记载，萨班在阔端王的支持下在凉州先后兴建了四大藏传佛教寺庙，它们分别是南部的灌顶寺（藏语称“洛昂代”）、西山莲花寺（藏语称“奴万茂代”）、北部海藏寺（藏语称“香尖措代”）、东部幻化寺（藏语称“谢尔智白代”，又称“百塔寺”）^①。目前这四座寺庙只有海藏寺完好保存下来，百塔寺惟存一座灵塔，灌顶寺寺塔全毁。萨班圆寂后遗骨大部分供奉于幻化寺所建灵骨塔中，但灵塔今天只剩下高约 5 米的塔座了。

通过萨班的兴寺传教活动，凉州后来成了有元一代藏传佛教在内地传播



图 47 萨迦·贡噶坚赞
15—16 世纪 铜镀金 高 19 厘米





的一个重心。据记载，在八思巴任帝师的时候，幻化寺的僧人达到近万人，由此可见其影响之大。与萨班到甘肃弘法，建立固定的弘法道场的同时，甘肃作为西藏通往内地的必经之地，也经常受到藏传佛教僧侣的光顾和传法影响。据史料记载，元朝时萨迦寺通往大都的沿途共设立了 20 多个驿站，其中甘肃境内就设立了好几个驿站，包括帝师在内的西藏僧俗人士往来西藏和内地时都要经过这些驿站，他们在往来中都要进行一些传法活动。特别是像帝师那样的上层僧侣在驿站附近往往建有其固定的行宫，他们在行宫里一般要居留较长时间，进行传法活动。据记载，八思巴和他的同父异母弟亦怜真伽，为元朝第一和第二代帝师，他俩都曾在甘肃临洮的行宫居留过。八思巴曾在其行宫——香根^⑧居住达三年之久，而亦怜真伽，最后也是示寂在他的行宫——梅朵热哇的。元初藏族高僧在甘肃境内的这些传教活动极大地促进了藏传佛教在甘肃地区的传播与发展，同时也必然会带动与藏传佛教理论和实践密不可分的佛像艺术的发展。因为当时在甘肃境内开展弘法活动的萨班和八思巴等人都是精通佛教“五明”的藏传佛教著名高僧，他们对佛像绘塑之事都非常精通。其中关于萨班，藏文史料对其绘塑佛像才能还有非常具体明确的记载。如《萨迦世系史》记载：

在工艺上有人除了略懂寺庙建筑和绘画外，实际操作时则捉襟见肘，徒有精通“五明”的名声。而萨班不仅精通绘画理论，还精通实际绘制佛像的技艺。绸缎卷轴上的《本续》神像、桑耶寺文殊菩萨壁画等都是他的不朽作品。^⑨

又《萨班传》记载：

萨班不仅在绘画、雕刻、铸造、泥塑等方面技艺超群，而且在工艺造型、性相、度量、上色、调制颜料、衔接、黏合、珠宝颜料的配制、人物神态的具体绘制等方面技艺也很精湛。他谦逊好学，虚心请教别人，终于成为超人的艺术家。^⑩

像萨班这样精通绘塑，且有非常丰富的实践经验的大师来到甘肃地区，必然会带来藏传佛教绘塑艺术，也必然会参与当时甘肃境内新建寺庙的绘塑之事。今天我们虽然不能确定萨班和八思巴等人在甘肃境内是否留下了他们绘塑佛像的遗迹，但是在敦煌莫高窟和武威马蹄寺保存有那个时代的藏传佛教绘塑作品，都是风格十分纯正的元朝藏传佛教艺术作品。这些艺术作品应当与萨班等人的佛教和艺术活动密切相关，它们反映的也应当是萨班和八思巴当年亲自绘塑的佛像风格和模式。

(1) 敦煌莫高窟第 465 窟壁画佛像

莫高窟元朝开凿的带有藏传佛教内容的洞窟有第 462 窟、第 463 窟、第 465 窟、第 285 窟等，其中最具特色的是著名的第 465 窟，内容全部是

藏传佛教的。此窟分前后两室，皆盖顶，方形平面。前室不大，其西（后）壁两侧和左（北）、右（南）壁各绘一座噶当觉顿式佛塔。后室是主窟，中有四阶圆坛，但坛上佛像已无。窟内四壁和顶部皆绘有密教题材佛画，内容十分丰富。窟顶正中及四坡面分别绘五方佛及其眷属，中央为大日如来、东方阿閼佛、南方宝生佛、西方无量寿佛、北方不空成就佛。五方佛随方安立，各结不同手印。（图 48）东壁（即后室窟门所在前壁）满壁绘护法神像，门上横列五身金刚，两侧为供养比丘。门北（左）侧为四臂大黑天像，全身黑色，一头四臂，前两手置胸前，一手持骷髅碗，一手持月刀（持物已残），后两手分置身体两侧，一手持三股叉，一手持剑，腰系虎皮，游戏坐姿。（图 49）主尊上下各绘像六尊，左右侧又各绘像三尊，共十八尊，应都是主尊的化身；下方化身像下有六位供养像。门南（右）侧绘三尊护法，上方者三目，蹲式，双手捧一盛满供物的高足钵；下右者站立，一头二臂，胸前两手一手持骷髅碗，一手持月刀，两手腕上横置一根长杖，发髻上盘蛇，腰系虎皮，据其特征应为二臂大黑天或称宝帐怙主；下右侧为四臂吉祥天母，骑骡子，前两手一手持骷髅碗，一手持人骷髅杖，后两手一持剑，一持三股叉；三护法下也有六像，似供养人。西壁（后壁）有三主尊，中间双身，为上乐金刚，主尊三目两臂，双手交叉持铃杵，明妃一手高举杵，一手抱本尊脖子，左右两尊皆单身女像，三

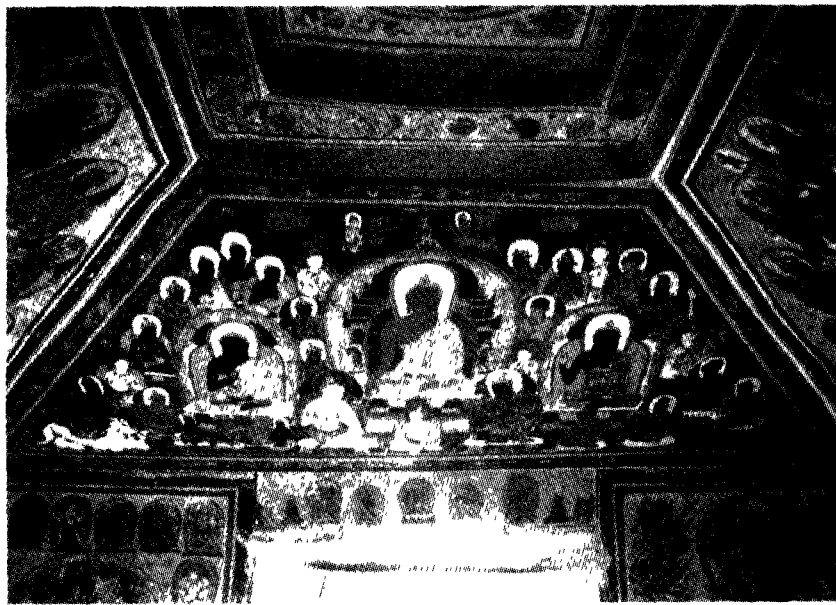


图 48 五方佛 13 世纪 壁画





图 49 四臂玛哈噶拉

13 世纪 壁画

目两臂；其中右边女像侧面现猪首，应为金刚亥母像。南壁（右壁）也有三主尊，三尊皆双身，具多面多手，造型很复杂，从持物看可能是时轮金刚及其化身形象。北壁（左壁）也是三主尊，中间像双身，左右像皆单身，中间像十六臂，皆持骷髅碗，显然是喜金刚像，所抱明妃为金刚无我母。（图 50）东西南三壁主尊上下也都绘有护法和供养像若干。

第 465 窟的这些绘画题材无论在内容还是在艺术风格上都体现出十分纯正的藏传佛教艺术特色。从内容上看，第 465 窟的佛像全都是藏传佛教所奉题材，而且大都是最具藏传佛教特色的密修本尊和护法神像。对这些佛像的名称、形象特征及其宗教寓意，我们都有必要进行认真深入的研究，因为它们不仅反映了当时藏传佛教的理论和实践的发展水平，同时也反映了当时藏传佛教的基本崇奉和艺术形式与特色。进行这些研究不仅对我们搞清楚第 465 窟非常有必要、有意义，而且也有助于我们了解元朝藏传佛教发展的全貌。单就第 465 窟的内容而言，笔者以为它含摄了藏传佛教噶举和萨迦两派的崇奉内容。首先，第 465 窟主室东南西三壁所绘主尊



图 50 喜金刚 13 世纪 壁画

是噶举和萨迦两派所奉主要本尊：西壁所绘主尊为胜乐金刚，它是噶举派密修中所奉主要本尊；南壁主尊为时轮金刚，是噶举派所传“六支瑜伽”修法中所奉主要本尊；东壁主尊为欢喜金刚，是萨迦派密修所奉主要本尊，三壁所绘主尊都有明显的宗派崇奉倾向。其次，主室大门两侧的护法神像的不同造型也带有宗派崇奉上的倾向。其中，比较明显的是大黑天像，共有四臂和二臂两种形式，分列于大门的两侧，门左侧是四臂大黑天像，门右侧是二臂大黑天像。据历史上藏传佛教各教派所奉大黑天像的情况，二臂大黑天一般为萨迦派崇奉形式；四臂大黑天一般为噶举派崇奉形式；六臂大黑天为格鲁派崇奉形式，第 465 窟大门两侧的不同造型的大黑天像也正好体现了噶举和萨迦两派的不同崇奉。

在第 465 窟中有密宗本尊和护法神像两类题材同时反映出噶举和萨迦两个教派崇奉的内容，应该不是偶然或随意的安排，似可视作为两派共存的事实，或两派互相融合的结果。根据文献记载，在西夏和元朝时期，敦煌地区流行的藏传佛教主要是噶举和萨迦两派。其中，噶举派传入稍早，影响也较大一些，在西夏时一度成为国教，元朝时尽管萨迦派为元廷独宠，但在偏远的西北地区噶举派的影响依然不减，在榆林窟第 3 窟二层窟门侧壁上清晰可见元朝噶举派祖师的画像。萨迦派也是在西夏时传入西北



地区，但真正形成较大的影响是从萨迦第四祖萨班来内地传法开始的。从噶举和萨迦两派在西北和敦煌地区的传播历史看，莫高窟第465窟出现两个教派崇奉的内容是有充分依据的。

从艺术风格上看，第465窟壁画表现的藏式风格也十分纯正，它不同于元大都地区的梵式造像，更不同于杭州飞来峰的藏传造像模式，它几乎没有受到中原内地艺术因素的影响。如五方佛像皆顶平高髻，肩宽腰圆，躯体比例匀称，衣饰简洁；菩萨像头戴花冠，全身装饰璎珞珠宝，体态优美大方，面相端庄慈祥；（彩图24）本尊像头戴骷髅冠，多面多手，造型复杂，三目圆睁，腰围虎皮，全身多为“墓饰”，较以后之本尊像明显注重表现金刚忿怒和恐怖的本色；其它如空行和护法神像藏地特点更为突出，不仅形象阴森怪异，而且姿态千变万化，极富动感。这些艺术特征都明显承袭了印度帕拉和尼泊尔造像艺术的风格与手法。如五方佛的袈裟几乎没有衣纹，采用的就是印度萨尔纳特式表现手法；还有菩萨头上戴的三角形花冠和左肩斜披下来的圣带也都是印度、尼泊尔公元10—12世纪时菩萨、度母像上常见的样式。尽管这些壁画不是立体的圆雕造像，但从这些单个的画像我们同样可以看出当时佛教造像的风格来，因为西藏佛像艺术，无论是画像还是塑像都是遵循同一的造像量度和仪轨，所以在风格上也自然体现出一致性和相似性。

（2）马蹄寺石窟石雕佛像

马蹄寺石窟是西北地区藏式圆雕造像保存最多的一处，共有40余尊。马蹄寺位于张掖市南65公里处，现存石窟包括金塔寺、千佛洞、上、中、下观音洞和马蹄寺南、北二寺七个部分，窟群较为分散。藏传佛教石窟主要集中在马蹄寺北寺，共有第2、3、7、8四个洞窟，其中第7窟保存的元朝藏式佛像最多。这个洞窟俗称藏佛殿，是马蹄寺中最大的一座石窟。它分为前后两部分，前宽后窄，平面呈凸字形。前部分为横长方形，券顶，有三个入口；后部分为竖长方形，中设佛堂，佛堂左、右辟礼拜道，顶部平。前室和后室都开有佛龕供奉佛像。前室左右壁各开上下二列龕，每列4龕，共16龕，后壁两隅和后室入门两侧共开4龕，但目前前室龕内佛像均无存。后室礼拜道共开龕46个：后壁7龕，前壁5龕，左右内壁8龕，外壁9龕，龕内佛像基本保存完好。后室佛堂后壁上下亦各开3龕，但佛像已无存。目前后室礼拜道所存46龕46尊造像虽经后代修补，但早期风貌仍清晰可见。造像皆宽额螺发，头顶较平，面相扁圆，脖子较短，着袒右肩袈裟，宽肩细腰，躯体浑厚，具有元朝藏式造像鲜明的特点。（图51）另外，造像头光和身光相连的背光形式，以及背光上自上而下的“四拏具”^①装饰与元大德十年（1306年）松江府管主巴施资补印

《磻砂藏》密教经典扉画上佛像的背光和四拏具装饰完全一样，无疑是最有说服力的重要特征。



图 51 释迦牟尼佛 13 世纪 石雕

2. 其他地区藏传佛像艺术遗存

元朝时藏传佛教除了在甘肃境内传播外，在今内蒙古、宁夏、四川、云南等地也有传播。但藏传佛教在这些地区传播的历史，史料记载十分简略，我们只能略知一些大概。元朝时今内蒙古和宁夏流传的藏传佛教与西夏时藏传佛教传播的历史应密切相关。四川流行的藏传佛教则与唐朝时吐蕃东进，藏族人移居四川有关。藏族人移居地主要在今四川西北的甘孜、阿坝地区，现在称这一带的藏族为“嘉绒藏族”。由于有藏族人定居生活，必然有藏族人传统信仰的藏传佛教流传。史料记载，藏传佛教著名的噶玛噶举派鼻祖都松钦巴就诞生于嘉绒地区，即今四川甘孜州新龙县。藏传佛教在云南的传播尚未发现任何文字记载和传入的线索，我们只能推测它可能与忽必烈率兵南征大理的历史背景有关。以上这几个地区尽管历史记载不详，但难得的是都或多或少地保留下一些佛像艺术遗存。下面分别进行分析介绍。

(1) 观音菩萨像

1958 年在内蒙古阿拉善盟额济纳旗黑水城（元朝亦集乃路遗址）出土。此尊坐姿，左腿横盘，右腿支起，左手支在右腿后的莲座上，右手搭





在右膝上。头戴三花冠，正面花冠上有化佛——阿弥陀佛。头顶结高发髻，发髻卷成横圆柱状，形制与明朝宫廷藏式菩萨像做法相似。面相宽平，额部宽广，双目低垂，鼻直适中，双唇微启，一副沉静安详的神情。上身斜披圣带，肩搭帔帛，项圈上挂有璎络，下身穿着长裙，腰间束带，有腕钏、臂钏、足钏等装饰，饰物上嵌有红宝石和绿松石。坐具为双层束腰式莲花座，莲瓣呈核仁状，饱满细长。这些艺术特征明显体现出汉藏艺术融合的特点。其中，观音的躯体和莲座造型、三花冠头饰、腕臂钏饰以及上面的嵌饰等均为藏式造像的特点，而其发髻的样式、面部及五官特征，上身所饰璎珞、帔帛形式、衣纹手法乃至造型姿势（应是来源于汉地的自在观音或水月观音像）等则明显来源于汉地传统造像样式和手法，因此可以说这尊观音像是汉藏艺术融合的一尊造像。此像现藏内蒙古博物馆。（彩图 25、26）

（2）释迦牟尼佛像

这尊造像的风格同上一尊一样，也是融合了汉藏两种艺术因素。当然藏式风格仍是其主流，如佛像螺发高髻，大耳垂肩，坐双层束腰莲花座等特征，就是典型的藏式风格特点。但汉地艺术因素也很明显，其中主要体现在袈裟的样式和衣纹的表现手法上。其袈裟采用了右肩反搭袈裟边角的形式，这是典型的汉地流行的袈裟样式，在北魏时就已出现，藏式佛像采用这种袈裟样式从目前所见实物看始于元朝后期，除此而外，在飞来峰石窟、《磬砂藏》扉画上也能见到同样衣式的佛像。到了明朝，这种样式的袈裟在藏式佛像上就比较普遍了。衣纹的表现手法是出现了较多立体的衣褶，在胸前及两腿处都有，与西藏惯用的萨尔纳特式手法形成鲜明差异。特别值得注意的是，在莲花座后部刻有几行重要铭文，内容为：“天统二年四月八日信女王文为亡父母敬造像一区，合家人口供养，所愿如是。”“天统”年号为元末南方红巾军领袖明玉珍在四川成都所建夏国的年号，天统二年为 1362 年。由此铭文而知，这尊造像产地应当在今四川地区。此像现藏北京首都博物馆。（图 52、53）

（3）云南晋宁观音山壁画佛像

云南藏式壁画像是 20 世纪末在昆明郊县晋宁县上蒜村观音山溶洞中发现的。观音山溶洞为天然溶洞，洞内崖壁上共绘有佛、菩萨、罗汉、护法诸神像共 223 躯，佛塔 11 座。壁画用白灰抹底，再勾勒线条，设色成画，整体色彩鲜艳，构图严谨，布排有序。从《云南佛教艺术》¹²一书刊布的图片看，其中的大部分画像是显教崇奉的题材，藏式画像只有无量寿佛、不空成就佛、大黑天、毗瓦巴等少数几幅。这些藏式画像虽然数量不多，但风格特征非常鲜明。如南壁顶端并排的四无量寿佛和不空成就佛



图 52 释迦牟尼佛
1362年 青铜 高19厘米



图 53 释迦牟尼佛莲花座后部铭文

三、
转型期——
元朝





(《云南佛像艺术》定为白度母和绿度母)就是典型的菩萨装藏式佛像。两尊佛像皆头戴五花冠,耳际有扇形冠结,宝缯向两边翻飞,戴耳环,面相扁圆,勾鼻小嘴,双目上翘,眼睑低垂,面相秀丽。跏趺坐姿,身体挺直,结构匀称。上身不着衣,挂项圈和璎珞,有手钏和臂钏,下身着短裙,衣纹简洁,显现出光洁圆润的躯体。左尊无量寿佛结禅定印,右尊下部残,从其右手结无畏印看应不为空成就佛。这两尊佛像与西藏同期造像风格几乎完全一样,时代特征鲜明,同时也体现了十分纯厚的尼泊尔艺术风貌。(图 54)



图 54 无量寿佛和不空成就佛 13 世纪 壁画

再如溶洞西壁的毗瓦巴像(《云南佛教艺术》定为“神王像”),形象特点更为突出。它是藏传佛教萨迦派崇奉的一位著名上师像,是印度金刚乘的 84 位大成就之一。据考证,他约为公元七八世纪时人,主要生活在南印度和中印度地区。他的生平事迹充满传奇色彩,而大多是关于他显示非凡法力和神通的。其中最有影响的是他与卖酒女打赌而定住太阳的神通事迹。故事情节是这样的:一次,毗瓦巴游行到达迦梨达城一家酒馆,他请求卖酒女施舍他一碗酒和一碟饭。作为施舍的条件,卖酒女要他定住太阳,分开一天的三个时辰。结果毗瓦巴施展瑜伽法术,定住了太阳,从而获得了酒肴。画面上的毗瓦巴大师骑在一头老虎背上,侧身向右,左腿盘于虎背,右腿下垂,呈游戏坐姿。有一条禅师带固定在大师的小腿部和腰部。头饰螺发,面形圆鼓,双目睁视,形象写实生动。上身饰项圈、璎珞

和手钏、臂钏，下身围兽皮，饰物皆以金描绘。大师右手高举指天，左手当胸捧骷髅碗。其右侧有二侍女，皆侧身面向大师，靠里一位双手托酒具，恭身捧向大师，靠外一位右手执长颈酒壶侍立一旁。另外，在二侍女和大师之间的地上有一方口鼓腹酒器。这一画面正生动形象地反映了毗瓦巴与卖酒女打赌而获胜的故事情节。（彩图 27）这一题材还以浮雕的形式出现在杭州飞来峰第 91 龕中，也是元朝作品。由此看来，以崇奉萨迦派为主的元朝出现萨迦派祖师艺术形象不是一个偶然的现象，正是当时藏传佛教萨迦派传播的直接体现。

（四）中原地区佛像艺术

元朝时，随着西藏正式归附于内地中央政府，藏传佛像艺术伴随着藏传佛教开始传入内地，在元王朝对藏传佛教的尊崇和大力扶持下，藏传佛像艺术得到了广泛的传播，产生了极大的影响，成为当时内地艺术舞台上最为光彩夺目的艺术形式。同时，在内地传统审美观念和雕刻技法的影响下，这种艺术形式又悄然地改变着原有的风貌，呈现出新的艺术特色。元大都和江南杭州等地是当时藏传佛教在内地传播的两处重心，至今都保存了不少藏传佛像艺术遗存，对元大都和江南杭州等地藏传佛像艺术活动和现有遗存进行研究分析，对于我们全面了解藏传佛像艺术在内地的发展与演变，汉藏文化艺术的交融，具有十分重要和代表性意义。

1. 大都佛像艺术

（1）藏传佛像艺术在大都的传播与影响

藏传佛教在大都的传播与影响 元世祖中统元年（1260 年）忽必烈邀请西藏萨迦派第五祖八思巴（图 55）到大都，封他为国师，授以玉印，标志着藏传佛教正式传入大都。从此直到元朝灭亡（1368 年），藏传佛教在大都的传播从未间断，影响始终很盛。据史料记载，被元帝王封为帝师的萨迦派领袖长期驻锡大都，每位皇帝登基都要从帝师受戒，“帝师之命与诏敕并行于西土”。藏传佛教寺庙遍布京城内外，每位皇帝即位后都要兴建一座或几座藏传佛教寺庙。如忽必烈建大圣寿万安寺，其后妃建大护国仁王寺；成宗建大天寿万宁寺；武宗建大崇恩福元寺；仁宗建大承华普庆寺等。帝王们不惜人力和物力，极尽奢华，寺庙规模大得惊人。如忽必烈建成的大圣寿万安寺“殿陛栏楯一如内廷之制”，^④当时有“西苑”之称，是当时皇室成员进行佛事活动的中心。由于藏传佛教的传入和大量大规模喇嘛庙的落成，大批西藏喇嘛纷纷涌入大都。当时一座喇嘛庙僧人少则数百，多则数千，他们倚重皇恩，过着丰裕的上层贵族生活。由于寺庙



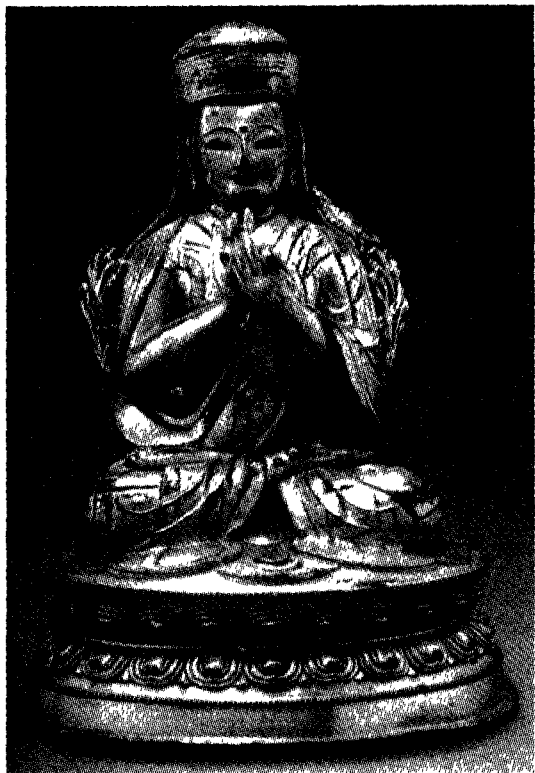


图 55 八思巴

15—16 世纪 铜镀金 高 21.5 厘米

和僧侣众多，藏传佛教内容的佛事活动也随之兴起，《元史》记载西僧于大都各大喇嘛庙和皇宫“坐静”、“作道场”的事例屡见不鲜，西僧们作佛事的耗费在《元史·释老志》中也留下了惊人的记载。藏传佛教在大都的传播过程中，尤其值得注意的是元朝的帝王们对藏传佛教的崇奉，元帝王崇奉藏传佛教虽有“因其俗而柔其人”的政治目的，但实质上则完全体现为对藏传佛教的虔诚乃至狂热信奉。为了满足信仰，他们不惜民脂民膏，为藏传佛教大兴土木，大兴赐封，大作佛事，他们崇佛和为喇嘛庙作“功德”的具体事例，史书记载也不胜枚举。元帝王们不仅活着时崇佛，而且还将自己死后和来世依托于佛，纷纷在一些大喇嘛庙里设立“御容殿”（又称“影堂”），供奉自己的“御容织幛”，以期继续得到佛菩萨的庇佑，不受轮回之苦。如当时大圣寿万安寺里就设立了忽必烈和他的皇后两座“神御殿”。元帝王们对藏传佛教的崇奉和扶植是藏传佛教得以扎根内地并



很快得到发展的最根本原因，同时也为藏传佛像艺术传入和兴盛于大都提供了重要条件和保证。

藏传佛像艺术在大都的传播与影响 藏传佛教在佛像崇拜上有专门的崇拜对象，在造像艺术上有独特的风格和要求。随着藏传佛教传入并兴盛于大都，藏传佛教崇奉的各种神祇及其独特艺术形式也相伴传入和兴盛于大都。从史料记载看，藏传佛像艺术受到元廷的高度重视，为了给新传入内地的藏传佛教及其寺庙塑像，朝廷特别在“诸色人匠总管府”^④下设立了“梵像提举司”，专门负责塑造藏传佛教寺庙所需的各种神像。在这个机构里，集中了当时汉藏塑造佛像的名家高手，著名的尼泊尔艺术大师阿尼哥开始就是供职于这个机构中。阿尼哥以多才多艺博得了元帝王的极大赏识和重用，先后担任“诸色人匠总管”、“领将作院事”，地位十分显赫。在塑像方面，他以擅长的“西天梵相”名满天下，“凡两都（大都和上都）寺观之像，多出其手”，在当时藏传佛像艺术上产生了开先锋和模范的影响。阿尼哥的弟子刘元和阿僧哥等也在“梵像提举司”工作，也都受到了重用，享受到较高的荣誉和地位。阿尼哥及其门徒作为工匠和艺人能在当时的社会里受到那样的重用，这也反映了元廷对藏传佛像艺术的重视。据《元代画塑记·佛像》记载，“梵像提举司”为当时大都和上都的皇家喇嘛庙塑造了大量佛像。其工作程序一般是，先由宣政院或其他部门或个人奏请，然后由皇帝或皇后降旨让“诸色人匠总管府”承办完成。下面将《元代画塑记》中所记“诸色人匠总管府”承做佛像的内容抄录如下：

武宗皇帝至大三年正月二十一日，敕虎坚帖木儿丞相，奉旨新建寺后殿五尊佛，咸用铜铸。前殿三世佛、四角楼洞房诸处佛像以泥塑。仿高梁河寺铸铜幡竿一对，虎坚帖木儿、搠思吉、月即儿、阿僧哥洎帝师议。依佛经之法，拟高梁河寺并五台佛像从其佳者为之，用物省部应付。正殿三世佛三尊；东西趺殿内山子二座，大小龕六十二，菩萨六十四尊；西洞房内螺髻佛并菩萨一百四十六尊；东西趺殿九圣菩萨九尊，罗汉一十六尊；十一□殿菩萨一十一尊；药师殿佛一尊；东西角楼魔梨支王四尊；东北角楼尊圣佛七尊；西北角楼无量寿佛九尊；内山门天王一十二尊。

仁宗皇帝皇庆二年八月十六日，敕院使也讷，大圣寿万安寺内，五间殿八角楼四座，令阿僧哥提调其佛像，计并禀搠思哥、斡节儿、八哈失塑之，省部给所用物。塑造大小佛像一百四十尊；东北角楼尊圣佛七尊；西北角楼内山子二座，大小龕子六十二，内菩萨六十四尊；西北角楼朵儿只南砖一十一尊，各带莲花座光焰等；西南角楼马哈哥刺等一十五尊；九曜殿星官九尊；五方佛殿五方佛五尊；五部陀罗尼殿佛五尊；天王殿九尊；东南角楼四臂马哈哥刺等一十五尊。



延祐四年八月十一日，中政院使阔阔解奏，青塔寺山门内四天王，今已秋凉，正可兴工，未审命谁塑。奉旨，刘学士塑之，合用塑画匠令阿哥拔。

五年正月三十日奉，今岁青塔寺后殿内，先令吴同金于正面塑大师菩萨，西壁塑千手钵文殊菩萨，东壁塑千手眼大慈悲菩萨，山门内塑天王，用物移交省部需之。山门塑四天王四尊，执团换撞以（此处疑有脱误），后殿塑大师菩萨三尊、千手眼大慈悲菩萨一尊，千手钵文殊菩萨一尊。

九月四日，院使阔察塔海等奏，新寺西旧小旁殿有五方佛今合无，添塑何佛，上曰：塑文殊菩萨、观音骑狮子、普贤骑象，复于两壁塑五十三参佛像，五护陀罗尼佛五尊，各带莲花座等，画壁五扇，各高七尺五寸。

十月二十五日，香山四天王，命刘总管塑之，阁下毗卢佛，两旁添塑立菩萨二、文殊菩萨一，用物于省部需之。文殊菩萨一尊，高九尺；普贤菩萨一尊，高九尺；火焰二扇，各高一丈五尺，阔七尺五寸。

七年四月十六日，诸色府总管朵儿只等奏，八思吉、明里董阿二人传旨，于兴和路寺西南角楼内，塑马哈哥刺佛及伴绕神圣，画十护神，全期至秋成，塑工命刘学士之徒张提举、画工命尚提举，二人率诸公以往，所需及饭膳，皆令即烈提举应付，秋间朕至时作庆赞，毋误也。马哈哥刺一，左右佛母二，伴绕神一十二圣，画三扇，高一丈五尺，阔一丈六尺。

至治三年十二月三十日，敕功□使阔儿鲁、同知安童、诸色府杨总管、杜同知等，延华阁下徽青亭门内，可塑带伴绕马哈哥刺佛像，以石砌净台，而复制木净台于两旁，其装塑之物需之省部，此朕往上都令塑成之。正尊马哈哥刺佛一，左右佛母二尊，伴像神一十二尊。

泰定三年三月二十日，宣政院使满秃传敕，诸色府可依帝师指受，画大天源延圣寺前后殿四角楼画佛，□□制为之。其正殿内光焰佛座及幡竿咸依普庆寺制造，仍令张同知提调，用物需之省部。正殿佛五尊，各带须弥座及光焰，东南角楼天王九尊，西南角楼马哈哥刺等佛一十五尊，东北角楼尊胜佛七尊，西北角楼阿弥陀佛九尊，各带莲花须弥座、光焰。东西藏经殿二，内东殿孝佛母等三尊，西殿释迦说法像二尊，内山门天王四尊，各带须弥座、五山幙。后殿五方佛五尊，各带须弥座、光焰。

大德九年十一月四日，司徒阿尼哥等奉皇后懿旨，中心阁佛像欲岁久不坏，可用铜铸之，又工物令中政院措办，仍塑千手眼佛，期同时毕工，铸造阿弥陀等五佛，各带光焰莲花座，塑造千手眼大慈悲菩萨及左右菩萨。

延佑四年十月九日敕，用输石铸燃灯弥勒佛二，普庆寺安奉。正殿砖净台上造一木须弥座，其佛西番水镀研金粧，省部给用物。六年七月十日

兴工，八月十二日毕成输石铸燃灯弥勒佛二，带莲花座，各高五尺，西番水镀研金。打钹裹钉木胎光焰二，西番水镀金，各高七尺五寸，阔六尺。须弥座二，各长六尺五寸，阔四尺五寸，高二尺二寸。木莲花座座板二，各长四尺五寸，阔三尺五寸。木净台一，长五丈五尺，阔九尺高三尺。

七年十二月六日进呈玉德殿佛样，丞相拜住、诸色府总管朵儿只奉旨，正殿铸三世佛、西夹铸五方佛，东夹铸五护佛、陀罗尼佛，皆用输石莲花座及枱钹光焰裹钉座，合用工物，省部取之，部下大都路应付，枢密院拨军二百供役。成造出蜡输石铸造三世佛三身，出蜡输石铸五方佛五身，出蜡输石铸五护陀罗尼佛五身。

至治元年十二月十八日，敕诸色府朵儿只等，大殿后御塔殿内玉塔，可旁像置之。塔上添制铜枱钹水镀金光焰，用假七宝窟嵌，其西安置文殊菩萨像，其东弥勒佛像，咸以布裹漆为之，光焰座具皆铜枱钹，裹钉镀金，下以漆制净台。所用之物，中书取给。

天历二年十一月十三日，院使拜住奏，皇后懿旨命八儿卜匠铸救度佛母银佛，其银奉宸库给之。十五日拜住传懿旨，依所画样，银铸八臂救度佛母，光焰及座亦以银为之。余左右佛用输石铸而镀以金，咸造出蜡。白银铸八臂救度佛母一身，带莲花须弥座并光焰，水镀金出蜡。输石铸左右伴绕佛母、善菩萨等二十三身，各带莲花须弥座，内二身有光焰，其十臂者二身，八臂者二身，六臂者二身，四臂者六身，二臂者九身。

十二月九日，院使拜住传皇后懿旨，令诸色府李同知以白金铸佛九尊，皆具光焰，其银奉宸军速与之。同日又传懿旨，中政院日给三十人饮膳，成造银铸佛九身，各带莲花座，高一尺。输石须弥座九，各高六寸，长一尺四寸，阔八寸。铜光焰九扇。

二年四月十日，平章明理董阿等进僧宝公画像，上命诸色府李同知等，用输石用蜡铸造一身，以桩桩之，省部给物，铸造宝公菩萨像一身。^①



从上面诸条记载可见，“梵像提举司”为当时大都和上都的皇家寺庙塑造了不计其数的佛像。这些记载足以反映当时藏传佛教造像活动的频繁和兴盛。

“梵像提举司”是一个有组织的宫廷造像机构，自然不像民间作坊的艺人那样可以任意、自由地发挥塑像技艺和才能，而是在风格和样式上有着统一的要求和规定；也就是说，这个造像机构塑造的佛像在风格上应该是统一的。这种统一的风格我们可以称之为“元宫廷藏式造像风格”。由于这个造像机构服务于当时京城的所有藏传佛教寺庙，所以这种风格实际代表了当时大都藏传佛教造像的风格和模式。那么，其风格是何种样式？



又有哪些特点呢？从史料记载分析，阿尼哥擅长的“梵相”（或称“西天梵相”）应是这一风格的主要蓝本。阿尼哥是较早传播藏传佛教造像艺术之人，而他和他的门徒又是当时大都主要的造像能手，大都各大名刹的佛像多出自他们之手，这些情况足以反映阿尼哥在当时大都佛像艺术上的突出地位。虽然目前阿尼哥当时塑造的佛像无一留存，但是他应是秉承了公元12世纪尼泊尔业已成熟的造像艺术风格。通过尼泊尔和世界各国收藏的大量的这个时期尼泊尔风格造像，我们可以清楚地看到阿尼哥“西天梵相”的原始模样。当然，尼泊尔造像风格只是大都藏传佛教造像依据的蓝本，并不能代表当时大都藏传佛教造像实际流行的风格，当这种尼式造像风格通过阿尼哥等人传入大都后，通过与中原内地传统艺术的融合，势必要发生一些变化，这是文化艺术传播发展的必然规律。阿尼哥在大都从艺四十多个春秋，他的这一生活经历势必要促使他主动改变原有的艺术风格，而吸收进一些中原汉地的传统艺术因素。又，阿尼哥的门徒大多是在内地成长起来的，汲取汉地艺术因素则更是情理中事。其中，特别值得一提的是大都宝坻人刘元，他原来从内地工匠学习雕塑，后来才拜在阿尼哥门下，他熔中土和尼泊尔技艺于一炉，多所创新，所造之像，“神思妙合”，已为史料所证明。^⑩当然事实是最雄辩的证据，元大都遗留下来的造像实物为当时汉藏佛像艺术的交流和尼泊尔佛像风格在大都的变化提供了重要见证。

（2）大都佛像艺术遗存及其风格分析

故宫博物院元朝铜镀金造像 北京故宫博物院收藏有两尊元朝铜镀金造像，是元大都佛像艺术的重要实物代表。这两尊造像的莲座部位都刻有铭文，是目前内地和西藏所见甚少的有明确纪年的元朝藏传佛教金铜造像。其中一尊为文殊菩萨像，通高18厘米。（彩图28）其莲花座封底上刻有铭文：“奉佛高全信一家，舍财造文殊师利一尊，报答父母养育之恩，一切众生共成佛道。大德九年五月十五日记耳。”（彩图29）一尊是释迦牟尼佛成道像，通高21.5厘米。（图56）其像背刻有铭文：“出家释子智威陈，丁男仲仁贵、仲仁智、仲仁谦，倍眷杨氏单奇一家善眷等，发心铸释迦佛。一家向去，诸佛加被，星天护持，比世来生，福报无尽。岁次丙子至元二年八月望日谨题。”从整体造型上看，这两尊造像为典型的藏传佛教造像，其束腰的躯体造型、简洁的衣纹表现手法、高隆的塔状螺髻、全身各处装饰，还有莲座形式等特征都是藏传佛教造像的明显体现。但是，如果我们细心观察、比较，会惊奇地发现内地的传统艺术因素已经悄然融入造像身上。其中汉化尤为明显的地方是造像的面部特征和衣纹表现手法。两尊造像面相宽平，不像尼泊尔造像两颊尖削；双目平直，双眉呈弯

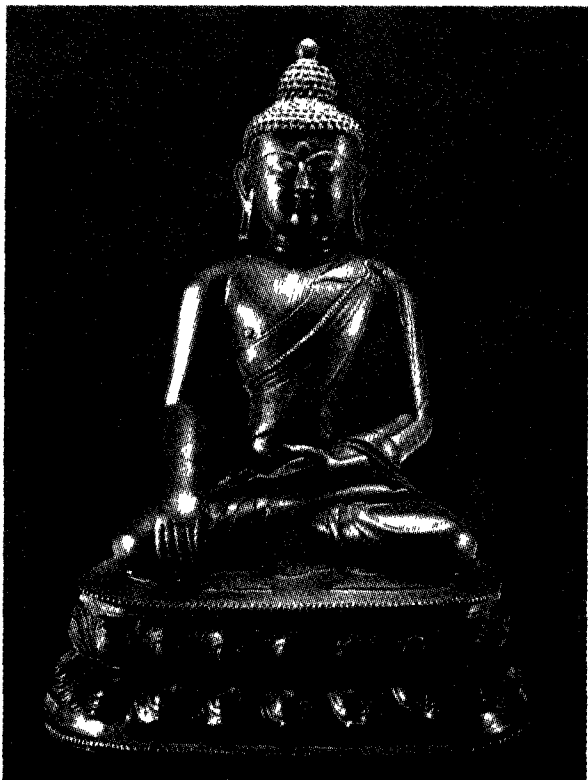


图 56 释迦牟尼佛
元至元二年(1336年) 黄铜 高 21.5 厘米

月状，也不像尼泊尔造像向两侧上翘；另外眼窝也不深陷，鼻子也不是尼式的钩状。这些特征都体现出明显的汉地的审美习惯。衣纹的汉化主要体现在释迦牟尼佛像上。在释迦佛胸前和两腿处出现了一些写实性衣褶，腿部衣褶尤多。写实衣纹是汉地传统的表现手法，而在尼泊尔造像上是几乎不见的，因为尼泊尔造像表现衣纹基本上都是承袭印度萨尔纳特式手法，衣纹十分简洁。但是对比中原内地佛像衣纹的表现，这尊释迦牟尼佛身上的衣纹表现得还不够成熟，显得呆滞死板，没有充分准确地表现出衣褶应有的变化。这种不成熟之处似乎给了我们一个非常重要的启示，那就是当时的藏传佛像艺术对汉地艺术的吸收，或者说汉藏艺术的交融还没有达到成熟的地步，这一点也正反映了元朝藏传佛像艺术过渡期汉藏或称汉尼艺术交融的时代特点。

居庸关云台浮雕佛像 大都藏传佛像艺术另一处重要遗存是居庸关云





台。居庸关云台位于北京昌平区的居庸关城关，距北京市区 45 公里。据《析津志辑失》和云台上六种文字书写的“过街塔功德记”记载，云台始建于元至正二年（1342 年），建成于至正五年（1345 年），是由当时任职于朝廷的藏族人阿鲁图（署衔“中书右丞相”）、别儿怯不花（署衔“左丞相”）、帖木儿达识（署衔“平章政事”）等人“授匠指画，督促其工”而完成的。^①建成后，大元帝师滚嘎坚赞贝（曾任元英宗硕德八剌和元顺帝妥懽贴睦尔的上师）亲自为它开光。原为一座过街塔，即建于大道上可通人车的佛塔形式，后来上面三座白塔分别毁于 1443 年和 1702 年，只剩下目前的云台。因云台所在地势较高，常有云雾缭绕，远望如在云端，故而得名。云台用汉白玉石砌筑，是一座下大上小的石台座。东西长 26.84 米，南北宽 17.57 米，高约 10 米。（图 57）台座下部是南北贯通的券洞，

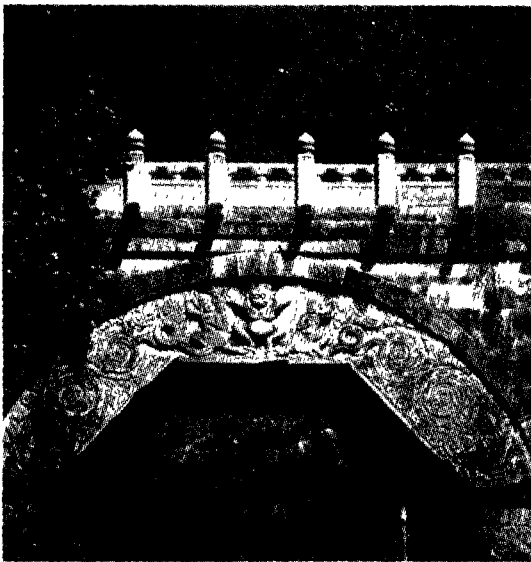


图 57 居庸关云台

1342—1345 年 砖石砌筑 高约 10 米

藏传佛教造像就在券洞的内壁和券门上，都是浮雕形式。其具体分布为：券洞顶部是以五位本尊为中心的五个圆形曼陀罗，呈南北一字排开。五位本尊分别为东方阿閼佛（不动佛）、南方宝生佛、西方阿弥陀佛、北方不空成就佛和中央大日如来。（彩图 30）在券顶两侧坡面，也分别并排浮雕五尊佛像，其周围又环布小佛像无数。在券洞两壁面正中刻写《佛顶尊胜陀罗尼咒》、《无垢净光陀罗尼咒》（两咒皆为简略形式）和“造塔功德记”，它们分别用梵（兰查体）、藏、汉、西夏、回鹘、八思巴六种文字书写。在券门内壁四隅，分别浮雕四大天王像。在南北两券门的门楣上，雕



刻的是同样题材的藏传佛教装饰题材——六拏具，从上至下依次为大鹏金翅鸟、摩羯鱼、龙女、童男骑怪兽、狮、大象。券面的底部雕刻十字金刚杵（又称羯磨杵）。这些浮雕内容都具有十分深刻的宗教寓意和哲理。宿白先生认为它与元朝大圣寿万安寺（即今白塔寺，又称妙应寺）白塔的塔藏“颇为近似”。^⑭万安寺白塔始建于元至元八年（1271年），虽经多次修缮，但形制依旧，是目前保存在地面上的全国最早的元朝藏式佛塔。万安寺白塔的塔藏在元朝人如意祥迈长老所撰《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑铭》中有详细记载，是由元朝第二任帝师亦怜真伽大师（八思巴同父异母弟）依据藏传佛教“三所依”^⑮的规定而亲自布置的。经比较，两处内容基本一致，特别是主要的生身舍利（诸佛菩萨像）、法身舍利（各种陀罗尼咒）的内容几乎完全一样，只不过如意祥迈的碑记略微详细一些。万安寺白塔的元朝塔藏至今没有开启过，应该是一处元朝藏传佛教文化艺术的巨大秘藏。基于云台上的浮雕与万安寺白塔塔藏内容的一致性，那么云台上的浮雕内容也应该是由当时藏传佛教萨迦派僧人布置和完成的。

从艺术风格上看，云台上的浮雕也体现出十分鲜明的藏传佛教雕刻艺术风貌，无论是题材的组合，还是各种尊像的艺术造型都与同一时期藏传佛像艺术风格一致。尤其是浮雕中的佛的形象，大头高髻，肩宽腰圆，气势雄浑，地域和时代风格十分明显。整体看起来，藏式风格是这些浮雕作品体现的主体风格。但是，同故宫所藏两尊金铜佛像一样，云台浮雕佛像也融进了一些汉地雕刻手法和传统审美情趣。其中受汉地影响较大的是四大天王像。四大天王头戴的花冠，中间高、两边低，花冠正中还有化佛，像是内地流行的毗卢冠，明显不是藏地本有的。天王面部鼓胀的肌肉以及天王身旁的鬼卒那生动写实的形象，也不是西藏和尼泊尔工匠擅长的表现手法，而是与我国传统的雕刻手法相符。特别是那些鬼卒的造型又完全是按中国人的传统观念塑造的，形貌丑陋，骨瘦如柴，与藏传佛教一些尊像踩在脚下的外道鬼卒的形象大相径庭。还有天王两肩披搭的帔帛、鬼卒身上的衣饰，以及天王周边的云纹图案等，其样式和手法皆为典型的汉地风范。另外天王的面相除了表现出威猛孔武的气势外，并没有显露出龇牙咧嘴和狰狞恐怖之感，这应是汉地文化制约的结果。特别值得注意的是在广目天王浮雕像的右侧有一个老者，他手持笏板，身着汉式儒服，肃然而立，从面相到服饰全都是汉式的，他应该是汉地流行的十殿阎罗之一。（图 58、59）其次是浮雕中佛的造像，也受到了汉地艺术因素的影响。佛像皆面相宽平，国字脸，眉眼平直，基本没有了尼泊尔那种脸颊尖削，眉眼上挑的特点。佛像两腿处和胸腰间也出现了一些写实的立体式衣褶，与尼泊尔造像惯用的萨尔纳特式手法也形成了鲜明的差异。但是同故宫所藏



铜镀金释迦牟尼佛像一样，衣纹也显得有些死板和不成熟，这也进一步地反映了元朝藏式造像艺术汉化的过渡时情形。除了上面提到的四大天王和佛像外，云台券洞上“六拏具”中的龙女和骑在怪兽身上的男童等形象也带有明显的汉地艺术因素。当然，尽管有这些汉化的因素，我们仍然不可否认云台浮雕上藏传佛教艺术占据的主流地位。



图 58 持国天王 1342—1345 年 石雕

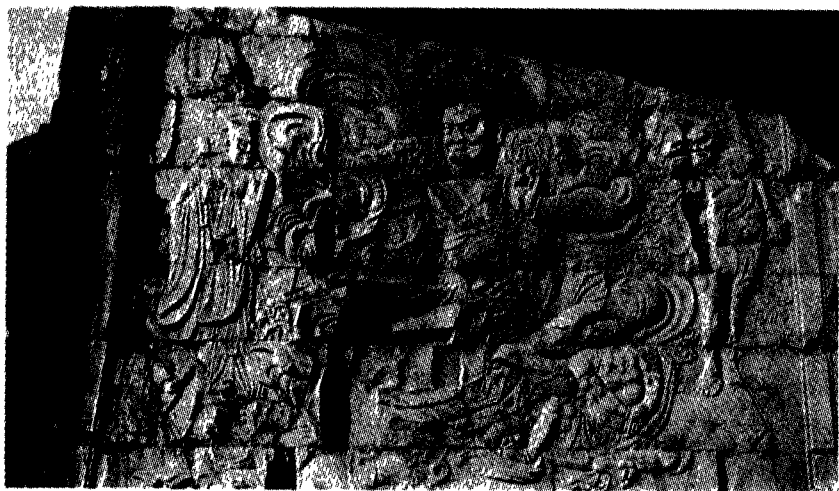


图 59 广目天王 1342—1345 年 石雕



上海松江区西林塔出土青田石释迦牟尼佛像 1992年上海松江区西林塔塔基出土。也是一尊出自元大都工匠之手的藏式造像作品。佛像结跏趺端坐，螺发高髻，宽额丰颐，神态安详。大耳垂肩。身着袒右肩袈裟，下身着裙，胸前衣边上饰有一排粗硕的连珠纹，腿部也出现了几道写实的衣纹。躯体健壮，气势雄浑。其整体风格同故宫和居庸关云台上元朝佛像完全相同，都是在尼泊尔艺术的基础上吸收了汉、藏新的审美情趣和表现手法而形成的。（彩图 31）

值得注意的是，这尊造像也带有标示其年代的重要刻款。刻款在佛像莲花座底部，内容为“大都佛儿张造□”七字。最后一字模糊，像是一个梵文或藏文字母。（彩图 32）从刻款可见，这尊造像是由元朝首都——大都的一位姓张的工匠雕造的，雕造年代、地点和人物都明确地交待了出来。这位姓张的工匠应当是一位佛教信徒，他自称“佛儿张”，就表达了此意。类似的称呼在辽代北方就很流行，如当时有“观音奴”、“释迦奴”等称号。那么，这位姓张的工匠究竟是谁呢？我们很难断定。不过《元代画塑记》为我们提供了一个重要线索。根据《元代画塑记》记载，刘元有个徒弟姓张，其名不详。延佑七年四月十六日，他曾受命与画工尚提举二人“于兴和路寺西南角楼内”，“塑马哈哥刺一、左右佛母二、伴绕神一十二圣，画三扇，高一丈五尺，阔一丈六尺。”^②这位姓张的工匠当时的身份是一位提举。据此推测，这位刘元的弟子“张提举”很有可能就是雕塑这尊佛像的“佛儿张”。特别是张提举活动的年代与当时的松江府任释教总统的“管主巴”基本是同时人，可见张提举雕塑的佛像传入松江也是符合当时的时代背景的。

2. 江南佛像艺术

（1）江南藏传佛像艺术之流传与江南佛教管理机构之设立

这里的江南主要指今杭州、上海、江苏和福建等我国东南沿海地区，因为元朝时在这一地区设立的佛教管理机构专门选派藏传佛教僧人掌管佛教事务，所以藏传佛教及其文化艺术随之传入这些地区。据史料记载，元朝在江南设立佛教机构始于至元十四年（1277年）。《佛祖统纪》载曰：“诏以僧文吉祥、怜真加、加瓦并为江南总摄，掌释教，除僧租税，禁挠寺宇者。”当时称“江南释教总统所”，所址就设在杭州。元至元二十八年（1291年）又改名“江南行宣政院”。《至正金陵新志》载曰：“行宣政院，从二品衙门，管理江南诸省地面佛寺功德词讼等事……元至元二十八年于建康水西门赏心亭上开设，系托托大卿为头院使，三十年迁院杭州。”^③其后又数次撤消和恢复，迄于元末，前后存在约有63年。同时，在总部之下还设有府级机构，也是以藏传佛教僧人主其事。如松江府的佛教僧官为



藏传佛教僧人管主巴，就是一个明显的例子。元朝在江南的这种机构设置和僧官选派制度无非是按照元朝“因其俗而柔其人”的基本国策，实现对人口稠密、文化繁盛的江南地区的有效控制。

据史料记载，元朝时在江南各级佛教机构任职的藏传佛教僧人大多注重维护和发展佛教，其中以江南释教总统杨琏真伽和松江府僧录管主巴两人尤为突出，他们为藏传佛教文化艺术的传入和传播起到了重要的推动作用。杨琏真伽，音译名称有多个，意译为“大宝”，号“永福大师”。有的说他是藏族人，有的说他是西夏人，但至今没有定论。但是他是修学和弘扬藏传佛教的僧人这一点应无疑问。他在至元十四年（1277年）上任为江南释教总统，直到至元二十九年被革职查办，任职达十四年之久，是江南释教总统中任职时间最长的一位。他在任职期间，大修佛寺，大造佛像，所作“功德”无数。据《大元至元辩伪录随函录》记载，他在至元二十二年至至元二十四年的三年期间，“大弘圣化”，恢复佛寺达30余所。又据田汝成《西湖游览志》记载，他还在宋故城中改建了西天元兴寺等五座佛寺。特别值得一提的是在至元十九年至至元二十九年期间，他亲自主持，在杭州飞来峰开凿了60余龛石窟，成为今天江南地区地上保存最为集中的一处元朝藏传佛教艺术遗存。不过，我们必须清醒地看到，虽然杨琏真伽为佛教做了不少“功德”，但是仍然掩盖和抵消不了他发掘宋陵、戕杀平民、盗取财物等累累罪行，他妄图以这些不义之财来为自己修福增寿，最终还是受到了应有的惩罚。

管主巴是松江府的佛教领袖，他活动的时间主要在元大德（1297—1307年）时。别看他只是个府级僧录，可是他所做的功德也很突出。他的主要功绩是施资刻印流通佛教经典。他刻印的佛经种类不少，如重刊《西夏藏》，补刻宋《磻砂藏》等。他的刻经事迹可以详见《磻砂藏》补刻密典中所附的“管主巴发愿文”，其中日本崇福寺藏《磻砂藏》本《大宗地玄文本论》卷三末所附发愿文内容最为详细。他因为刻经功德，还得到皇帝恩赐“广福大师”之号。管主巴的生平事迹除刻经外几乎是空白，他究竟是西夏人还是藏族人，至今也无定说。有的说他是西藏人，姓管名主八，是西藏十分显赫的管氏家族的后代；有的说他是西夏人，管主八是其真实姓名，是“通经大师”的意思。值得欣慰的是管主巴刻印的佛经有不少保存了下来，在国内外国都有发现。

杨琏真伽主持凿刻的飞来峰石窟和管主巴施刻的佛经是目前保存下来的最有影响的元朝江南地区藏传佛教文物，这两类文物宝藏都与佛像艺术密切相关，所以也正是我们研究元朝江南地区藏传佛像艺术的重要实物资料。

（2）江南地区藏传佛教造像遗存及其风格特征分析

飞来峰石窟造像 飞来峰石窟刻于杭州灵隐寺前的飞来峰岩壁，始刻于五代吴越王时，后经唐、宋、元、明各代不断续刻，现有摩崖造像 300 余尊，是江南地区最大的一处石窟群。元代是飞来峰石窟开凿的鼎盛时期，现存窟龕 67 个，造像 116 尊，主要分布在冷泉溪南岸和青林、玉孔、龙泓、呼猿洞周围的崖壁上。藏式造像有 46 尊，其中有 19 尊造像带有题记。从造像题记看，这些元朝造像主要刻于元至元十九年（1282 年）至至元二十九年（1292 年）的 10 年间。这段时间正是当时江南释教总统杨琏真伽在位之时，题记中有不少是为皇帝祈福祝寿的内容，反映了这位得宠于世祖忽必烈的江南释教总统对朝廷的忠心。这些藏式造像种类繁多，题材丰富，包括佛、菩萨、佛母、护法、祖师等五个种类。每一类都有不少代表性题材，如佛类，有无量寿佛像（第 60 龕）、金刚持像（第 25 龕）等；菩萨类有文殊菩萨像（第 26 龕）、狮吼观音像（第 49 龕）、金刚手菩萨像（第 8 龕）（彩图 33）、金刚萨埵菩萨像（第 23 龕）等；佛母类有尊胜佛母像（第 55 龕）（图 60）、大白伞盖佛母像（第 22 龕）、摩利支佛母像（第 41、50 龕）等；护法类有多闻天王像（第 46 龕）、黄财神像（第 7 龕）（彩图 34）等；祖师类有毗瓦巴像（第 62 龕）。^⑩特别值得一提的是杨琏真伽还将自己的形象也刻进了石窟中，在第 44 龕。该龕仿照一佛二



图 60 尊胜佛母
1282—1292 年 石雕 高 108 厘米





胁侍的形式,中坐者为杨琏真伽,左右立像是他的帮凶闽僧闻和剡僧泽。从这些造像题材我们不难看出,大多数题材是藏传佛教特有的,具有十分鲜明的藏传佛教信仰特色。这些藏式造像不仅在题材上有明显的体现,而且在艺术风格上也有区别于中原地区造像的独特之处。从总体上看,这些造像都比较规范化,同一类别的造像从造型到装饰风格基本一致,不像中原造像带有很大的随意性。从局部特征看,造像五官端正,轮廓清晰,额部比较宽平,额角的转折度较大;全身比例匀称,肩宽腰细,姿态变化也较多;身体肌肉壮实雄健,但并不显臃肿;身上衣纹明显没有汉地造像多,大多是紧身贴体的形式,衣质显得很薄透;造像的装饰也基本模式化,很少有变化。这些特点与藏传佛教造像仪轨基本吻合和一致,体现出鲜明的时代艺术特色。

飞来峰这些元朝藏式造像在内容和形式上固然藏式特点十分突出,但是由于它们是在远离西藏数千里之遥、而有着悠久深厚汉文化基础的江南地区刻造而成,所以也明显地受到了中原汉地传统艺术的熏染,而且相较于同一时期大都地区的藏式造像,其汉化的程度要大得多,并表现在造像



全身的多个部位。我们先看造像的面部,这是受汉地影响最明显的地方。造像普遍面部宽平,两颊丰满,杏眼平直,眼泡较大,眉弯如弓,阔鼻小嘴,基本接近汉人的面相特征。比较明显的例子如第64龕的四臂观音像、第47龕的多罗菩萨像等。(图61)再看造像的头饰。最有代表性的是菩萨、佛母的头饰,虽然大多戴的都是五花冠,但花冠和花瓣的形式都比较特别,花瓣较大,花冠上侈下敛,富于装饰性,与当时藏地流行的低矮的五花冠形式显然有别,这应当与当时

汉地的崇尚有关。再来看造像的衣纹，它也是飞来峰藏式造像汉化较明显之处。大多数造像身上出现了汉地流行的立体式衣纹，或出现在胸前，或出现在两腿处，衣纹较多，质感很强。特别值得注意的是，佛像袈裟的样式受到汉地影响尤为明显，出现了右肩反搭袈裟边角和双领下垂两种形式，与西藏、印度、尼泊尔佛像偏袒右肩的固定模式形成鲜明差异。最后，还必须注意的是造像的题材。在飞来峰藏式造像中，我们可以清楚地看到，它们大都是慈眉善目的形象，即所谓的“寂静相”，而体现藏传佛教密教特色的“忿怒形”造像却不多见，仅有一二例而已，如金刚手、财神、天王等。但这几尊忿怒形造像也不像藏地所见的非常可怕的样子，明显减少了一些恐怖的特征，虽然仍显怪异，但并不十分吓人，这无疑与汉地传统审美和伦理道德的约束有直接的关系。另外，有些造像显得肥胖的躯体和采用的仰莲台座等特征，也应与汉地的影响相关。（图 62）飞来峰



图 62 无量寿佛
1282—1292 年 石雕 高 260 厘米





藏式造像这些汉化特征是元朝汉藏文化艺术相互交流和影响的重要实物见证,对于我们研究当时汉藏文化交流,特别是藏传佛像艺术风格的演变具有重要的参考价值。

《磧砂藏》扉画佛像 《磧砂藏》始刻于南宋绍定四年(1231年),完成于元至治二年(1322年),因始刻地点选择在苏州与杭州交界的磧砂岛延圣院,所以得名《磧砂藏》。这部大藏经至今在国内外都有一些发现和收藏,其中以1931年在陕西西安开元、卧龙两寺发现的一部最为完整。经整理,这部藏经于1936年在上海影印了540部,即现在流行国内外的《影印宋磧砂藏经》。原藏现存陕西省图书馆。在这部藏经中,元朝所刻有91部,307卷,主要为密教经典;同时该藏每帙首册前的扉画也是元朝增补的。据该藏一些密典后所附《管主八发愿文》记录,元朝补刻的经典是由当时任松江府僧录管主八于1306—1307年施资刊印的,《磧砂藏》能最终完成和问世正是与这位管主八大师密不可分。我们所讨论的主要是江南地区的藏传佛像艺术风格,《磧砂藏》每帙首册上的扉画为我们提供了十分宝贵的资料。每幅扉画长43.2或43.8厘米,宽23.8或24.7厘米,占四个半页(即四折)。全藏的扉画内容共有八种,按千字文顺序,每八字内容便重复一次。这些扉画自《磧砂藏》发现后一直受到国内外藏学研究者普遍关注,经常刊布在相关的杂志和著作中。1994年宿白先生在《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》一文中,专门以图表的形式详细列出了该藏开始八帙首卷经名、扉画内容和所附刊记,并刊出其中多幅扉画的图像,为研究者提供了极大方便。

从题材和艺术风格看,这八幅扉画表现的藏地风格也有明显体现。在题材上,扉画的主尊除释迦牟尼佛外,还有藏传佛教特有的四臂文殊菩萨像、大白伞盖佛母像,以及藏传佛教上师像。这些题材都占据画面的中心和重要位置。在构图形式上,这些扉画皆采取既突出主尊,又讲究对称的形式,它与汉地大藏经上所见“释迦牟尼佛灵山说法图”的形式明显有异,而与宋元时期西藏本土的绘画风格完全一致。当然表现最为明显的是这些扉画上主尊的特征,八幅扉画上的主尊皆宽肩细腰、造型规范、姿势大方、结构匀称,既与藏地造像的整体风格和要求相吻合,又具有鲜明的时代特色。其中扉画上的上师像,其内着交叉式无袖孔背心,外披袒右肩袈裟的衣着形式,时代和藏地特色尤为明显。另外,主尊的台座和马蹄形背光形式、背光上装饰的四辮具(大鹏翅鸟、摩羯鱼、飞马、大象),以及主尊额部的长方形白毫相等特征,也都是公元13—14世纪西藏寺庙佛像上常见的艺术特征。基于上面归纳的这些特征,扉画中藏式风格明显占据了八幅扉画的主流地位。因此,国内外的研究者也都一致将它们划归西藏—尼泊尔或藏传佛教艺术的范畴。(图63、64)



图 63 释迦牟尼佛说法图 1306—1307年 纸



图 64 释迦牟尼佛说法图 1306—1307年 纸



基于《噶砂藏》最终完成于汉文化繁盛的江南杭州这一文化背景，《噶砂藏》中的这些藏式风格扉画也同样受到了汉地佛教和文化艺术的影响。这一影响也体现在多个方面，而且通过绘画的形式表现得更加明显。如画面构图繁复细密，内容丰富，不像西藏早期绘画布局疏朗规范；主尊两边的听法菩萨和护法天王面颊丰满，体态肥硕，头戴花冠，肩搭帔帛，



颇有唐朝造像丰满端庄的遗风；听法菩萨像身披的帔帛从上至下翻卷飘飞，颇有吴带当风的气韵；画面上出现的身着汉式官服的男供养人和女供养人，以及汉地形象的上师像等形象，则完全是汉地艺术形象的照搬照抄；画面上的一些背景纹饰，如云纹、火焰纹、植物纹等也明显带有汉地的审美情趣；还有，主尊佛像的袈裟也出现了右肩反搭袈裟边角的样式。尽管如此，这些汉地艺术因素仍然没有改变扉画的主流风格，因为这些汉化的因素始终处于画面上次要的位置。在创作者那里，西藏艺术风格明显是其表现的主体，是其创作依据的重要蓝本，而汉地艺术只是作为主体吸收和借鉴的对象，所以表现出来的风格也自然是有主有次。我们觉得，以西藏风格为主的这些艺术形式出现在汉地，特别是出现在汉地佛教《大藏经》上，似乎有更加深刻的政治用意，它似乎在强调藏传佛教对中原汉地佛教的包容和统治地位，因为当时江南汉藏文化艺术实现的交流和融合本身就是政治因素影响的结果。（彩图 35）

特别值得一提的是，在《磻砂藏》开始的八幅扉画上，有两幅画上题有“陈宁画”的刊记。这是一条非常重要的信息。陈宁的生平不可考，但从其姓名来看，应当是一位汉族艺术家。据考，他的名字还出现在回鹘文《八阳经》、北京图书馆所藏《至大重修宣和博古图》、云南图书馆藏元代官版大藏经《菩提场庄严陀罗尼经》等经书的扉画上。由此可见，他在当时算是一位十分活跃的艺术师。据一些研究者认为，陈宁主要活动于元中叶，前后达 20 年之久，活动地点主要在杭州，有其题名的一些刻经都是在杭州完成的。^②有这样一位汉族艺术家参与《磻砂藏》扉画的绘制工作，我们也就不难理解扉画上汉地艺术因素之多的原因了，也由此大致可知藏传佛教艺术在江南演变的一些原因。这也是元朝内地藏传佛像艺术遗存中发现的惟一一类有汉族艺术家题名的作品，是值得我们特别重视的。

泉州清源山碧霄岩元朝三世佛摩崖石刻 泉州清源山碧霄岩摩崖石刻三世佛像凿刻于元至元二十九年（1292 年）。1995 年温玉成先生撰写《泉州发现的喇嘛教造像及其意义》^③首次公布了这处元朝摩崖造像，引起了学术界的高度重视。

这处摩崖石刻为一铺三尊三世佛。三世佛并排跏趺端坐于束腰莲花座上，通高约 2.5 米。中央主尊为释迦牟尼佛，头饰螺发，肉髻高隆，髻顶有宝珠，大耳垂肩，面部丰圆端庄；身着袒右肩袈裟，衣纹紧贴身体；左手结禅定印，右手结触地印，为释迦牟尼佛成道相。身后有头光和身光相连的马蹄形背光。释迦牟尼佛左为药师佛，右为阿弥陀佛，他们的形象特征与中央主尊完全相同，惟以手印不同而显示各自不同的身份，药师佛左手结禅定印，右手结施与印，阿弥陀佛双手置双膝上结禅定印。这三尊造

像的时代风格都非常明显，佛像头顶肉髻高隆，面部丰满而富于肉感；脖子短，肩部宽阔，胸部高挺，肌肉饱满；全身衣纹基本为藏地惯用的萨尔纳特表现手法，领口衣纹呈曲线形，宽大素朴；莲花瓣较宽大，与元朝一些青花瓷器上所见莲瓣形状相似；身后的马蹄状背光与甘肃马蹄寺元朝石雕造像背光完全一致。以上这些特征都是元朝藏式造像的典型特征。（图65）

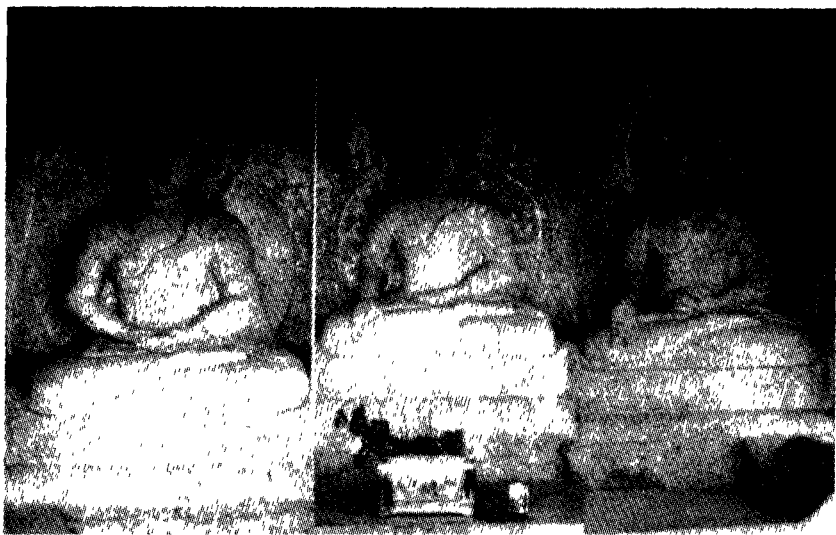


图65 三世佛 1292年 石雕 高约250厘米

值得注意的是，在这铺三世佛像南侧约20米处保存有一段元至正二十七年（1290年）的造像题记。这段题记记载了刻像时间、刻像的功德主等内容，为造像的年代、造像人及其风格来源的确定提供了可靠的依据。题记内容为：

透碧霄为北山第一胜槩，至元壬辰间灵武唐兀氏广威将军阿沙公，来监泉郡，登兹岩而奇之，刻石为三世佛像，饰以金碧，构殿崇奉，以为焚修祀圣之所。仍捐奉买田五十余亩入大开元万寿禅寺，以供佛贍僧，为悠久规，其报国爱民之诚可见已。厥后，岁远时艰，弗克葺治。至正丁未秋，福建江西等处行中书省参知政事般若帖穆尔公，分治东广，道出泉南，追忆先伯监郡公遗迹，慨然兴修，再新堂构，山川增辉，岩壑改观，林木若有德色，而况于人乎。暇日获陪公游，因磨崖以记，郡守新安郑潜拜手书。同游行中书省理问官忽纳台，唐吾氏，广东道宣慰使司同知副都元帅阿兕温沙哈儿鲁氏，泉州路达鲁花赤元德瓮吉刺氏，官讲资寿教寺讲





主智润及广威公外孙同安县达鲁花赤寿山与焉，王岩僧志聪。时至正二十七年十月丙午日题。^④（图 66）

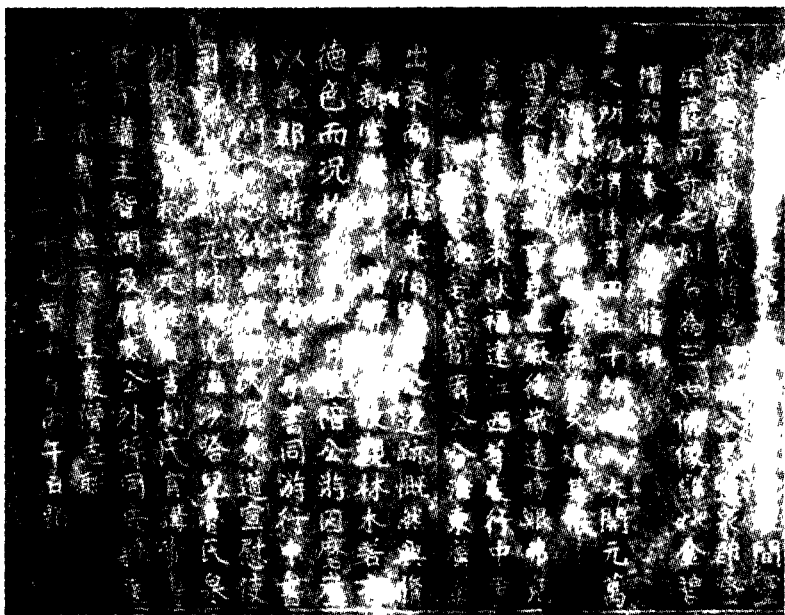


图 66 泉州清源山碧霄岩三世佛旁题记

由题记可见，这铺三世佛像是由灵武人唐兀氏广威将军阿沙命人凿刻的。阿沙当时任泉州监临官——达鲁花赤。阿沙还在此建有一寺，名大开元万寿禅寺，并为寺捐田五十余亩，“以供佛贍僧”，时为元至元二十九年（1292年）。72年后，阿沙的侄子，时任福建江西等处行中书省参知政事般若帖穆尔，“分治东广，道出泉南，追忆先伯监郡公遗迹，慨然兴修，再兴堂构”。与般若帖穆尔同游的还有行中书省理问官忽纳台、广东道宣慰使司同知副都元帅阿兔温沙哈儿鲁氏、泉州路达鲁花赤元德瓮吉刺氏、阿沙的外孙同安县达鲁花赤寿山以及官讲资寿教寺讲主智润等五人。其中前四人都应是与阿沙同族的西夏人。

阿沙的事迹题记中记载不详，只说他是元之灵州（今甘肃灵武县境）人，为唐兀氏。曾受封“广威将军”，元时受命“来监泉郡”。所幸的是1962年甘肃酒泉发现的《大元肃州路也可达鲁花赤世袭之碑》（至元二十一年立）提供了他的身世与来历。^⑤按碑文所说，在元太祖成吉思汗征讨西夏时，时为肃州守将的唐兀氏举立沙，“率豪杰之士，以城出献，又督义兵，助讨不服，忘身殉国，竟歿锋镝。太祖皇帝矜其向慕之心，悼其战



死之不幸，论功行赏，以其子阿沙为肃州路世袭也可达鲁花赤，以旌其父之功。宪宗皇帝赐以虎符。世祖皇帝愈加崇敬，升昭武大将军，迁甘肃等处宣慰使。阿沙二男，长曰刺麻朵儿只，次曰管固儿加哥。”由此可见，阿沙是一位很有来头的西夏人。“唐兀氏”又称“唐吾”、“唐古特”，是元朝对西夏人的一个称谓，为党项人后裔，古羌人的一支。南北朝时，他们分布在今青海东南部河曲和四川松潘以西的山谷地带，主要从事畜牧业。唐朝时，由于吐蕃人不断东扩，大部分党项人被迫迁徙到甘肃、宁夏和陕北一带，北宋时建立一个以党项人为主体的独立封建政权——西夏王国。1234年为蒙古所灭。

搞清了阿沙的来历不仅使我们对雕刻三世佛像的功德主加深了认识，而更为重要的是对我们确定三世佛艺术风格的来源提供了重要线索。基于阿沙来自河西地区，泉州三世佛像的艺术粉本亦应来自那里。河西在宋代时为西夏王朝管辖，流行藏传佛教及其佛像艺术，河西地区的造像艺术粉本为典型尼泊尔—帕拉艺术风格，这在前面已作论述，其代表性实物有黑水城出土的麻织画和甘肃榆林窟第3窟和第29窟保留的壁画像。值得注意的是，河西地区的造像艺术粉本不仅影响到了福建泉州，而且还影响到当时江南的其他地区，元朝《磻砂藏》扉画和飞来峰石窟应当是其影响的结果，因为这两项佛教文化杰作也分别是由与西夏有关的杨琏真伽和管主巴主持完成的。因此，我们可以得出这样的结论：福建泉州三世佛像的艺术风格与杭州飞来峰、北京居庸关云台佛像风格一样，都是直接或间接地受到了尼泊尔—帕拉艺术的影响，亦属“西天梵相”的风格范畴。当然，北京、杭州和泉州三地西天梵相的风格特征存在一些微细区别，这主要与各个地区传统艺术的影响有关。

元朝江南地区的藏传佛像艺术遗存除飞来峰造像和《磻砂藏》扉画外，还有元刊《西夏藏》扉画，杭州吴山宝成寺大黑天像等。这些遗迹中的造像风格特征与上面讨论情形基本一致，就不一一细说了。另外，元朝江南是当时全国丝织品生产的中心，据记载，当时也流行丝织物绘制佛像、佛经，但目前发现的实物甚少。如布达拉宫所藏的一幅不动明王缙丝像，一般认为就是出自杭州。这一艺术品类还有待我们继续发现和探讨。

注释

- (1) (元)程钜大著：《雪楼集》卷7
- (2) (3)《元史》卷203《阿尼哥》
- (4) 宣政院，始设于元至元二年（1264年），当时称总制院，元至元二十五年（1288年）改为宣政院。
- (5) (6)《元史》卷202《释老志》
- (7)《凉州佛寺志》



- (8) 应当指八思巴的弟子达温波奉师命创建的香衮大寺。此寺盛时有数千僧人。
- (9) 《萨迦世系史》，北京铅印本第 90 页
- (10) 《萨班全集》第三卷，拉萨铅印本第 697-698 页
- (11) 四拏具：大鹏金翅鸟、摩羯鱼、兽王飞马、象王
- (12) 邹启宇主编：《云南佛教美术》，云南美术出版社，1995 年
- (13) (元) 如意祥迈：《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑铭》，《至元辨伪录》卷 5
- (14) 诸色人匠总管府：元官署名。管领皇家工匠生产。元世祖至元十二年（1275 年）始设，属工部，秩正三品。设达鲁花赤、总管、同知、副总管等官。下辖梵像提举司、出蜡局提举司、银局、木局、油漆局等机构。
- (15) (20) 《元代画塑记》，人民美术出版社，1964 年
- (16) 《元史》卷 203 《刘元》
- (17) (元) 欧阳玄撰：《过街塔铭》，《析津志辑佚》第 250 页，北京古籍出版社，1983 年
- (18) 宿白著：《藏传佛教寺院考古》第 322 页，文物出版社，1996 年
- (19) 三所依：指身、语、意三业分别所依的佛像、佛经和佛塔。
- (21) 《至正金陵新志》卷 6 《官守志》
- (22) 张新鹰著：《陈宁其人及回鹘文八阳经版刻地——读冯家升先生一篇旧文赘言》，《世界宗教研究》1988 年第 1 期
- (23) 温玉成著：《泉州发现的喇嘛教造像及其意义》，《中国文物报》1995 年 12 月 3 日
- (24) 2001 年厦门文物商店张金颖先生寄来三世佛和题记照片，据照片录成此文。谨向张先生致谢。
- (25) 《大元肃州路也可达鲁花赤世袭之碑》，史金波、白滨、吴峰云编著：《西夏文物》第 119 图，文物出版社，1988 年 3 月

四、成熟期——明朝

公元1368年朱元璋建立大明王朝，西藏地方各派势力都接受了新王朝的统治，也相应地得到了新王朝的敕封和承认。有明一代，对西藏的管理仍将宗教笼络政策放在首位，但是同元朝相比在具体措施上有了明显的改变，它吸取元朝的教训，放弃了在西藏所实行的那种单独扶持某一教派宗教势力作为自己统治和管理西藏代理人的做法，而推行一种“众封多建”的新政策，即对西藏各主要教派和地方势力首领均予以分封，通过分封以及袭职、替职和例贡等形式使它们各自均直通于中央，从而与明朝建立了直接的政治隶属关系。如明成祖在位时一次就对西藏敕封了三大法王、五大国师，十大禅师，受封之人就涉及格鲁、噶举、萨迦等不同教派和前后藏、安康等广大的地域。明朝对西藏实行的这一政策对维护西藏和内地的政治关系起到了良好的效果，同时为藏传佛像艺术的发展提供了更大的发展契机。在明朝推行的这一平等优厚的宗教政策下，藏传佛教各教派得以竞相发展，一时出现了大兴寺庙、大造佛像的盛况。通过大量频繁的艺术活动，藏民族审美意识得到更加充分的发挥，雕塑艺术水平得到进一步提高，外来艺术与西藏民族艺术互摄互融，更趋完美，终于迎来了藏传佛像艺术的成熟期。

明朝藏传佛教传播的区域基本立足于元朝开拓的教区基础上，除藏区外，还有云南、四川、甘肃、青海、内蒙古、山西五台山、北京等地。本章将对藏区和藏区外的佛教造像艺术分别进行介绍。

（一）关于明朝佛像艺术 风格定型之看法

明朝是藏传佛像艺术风格定型的时期，其定型的具体时间应为14—15世纪。意大利学者图齐教授率先提出这一看法，目前已基本得到了国内外学者的认同。那么，我们应如何理解藏传佛像艺术的定型呢？也就是说当时佛像艺术定型有哪些标志和体现呢？这个问题我觉得有必要进行专门讨论。





关于藏传佛像艺术风格的定型，我认为应从两方面来理解：一方面是造像风格的民族化。其具体体现是佛像的绘塑不再一味地模仿外来风格和手法，而是在外来艺术形式和要求的基础上融入藏族人的新的理解和审美情趣，因而使绘塑出来的佛像在面相、姿势、服饰等方面都带有浓郁的藏民族审美特色。值得注意的是，经过宋元数百年的发展和融合，藏传佛像艺术风格到明朝时已完成了民族化进程，外来与西藏本土艺术的融合已臻于成熟，所以我们对其风格的民族化不能作一般的理解。另一方面是造像形式的模式化。藏族艺术大师们在融入自己对佛像艺术新的理解和审美意识的同时，都十分注意根据造像量度的规定对不同类别的造像进行分别加工塑造，因而使不同类别的造像在身体量度、面相、服饰等诸方面既有明显的区分，同时又自成一體，各自形成比较规范统一的模式。当然这样解释可能有些笼统和抽象，下面我们结合明初（15世纪）西藏著名艺术大师门拉顿珠嘉措所著的《如来佛身量明析宝论》来进行具体阐释。

门拉顿珠嘉措，公元15世纪人，生于西藏山南地区洛扎县一个叫“门塘”的地方。他自幼学习“工巧明”、诗学、韵律学、梵文等多种知识。其中，在工巧明方面他的成就尤为突出。他的受业师是当时后藏萨迦地方著名的扎西杰巴。1400年，门拉顿珠嘉措创立门氏画派，后人称之为“旧门塘画派”，他所著的《如来佛身量明析宝论》就是这个艺术流派进行艺术创作的主要依据。1447年，门拉顿珠嘉措参加了后藏最大的格鲁派寺庙扎什伦布寺修建工程，寺中许多塑像及壁画就出自他的手笔，成为我们研究其雕塑及绘画风格依据的重要实物资料。（图67）

《如来佛身量明析宝论》共分七章，其中涉及门拉顿珠嘉措佛像艺术方面的具体理论在第七章，即“绘塑实践工序详述”。在这一章里，门拉顿珠嘉措分别就不同类别神像的各部位身量做出了十分具体和形象化的解说，包括化身佛像身量、报身佛像身量、大威德等本尊像身量、菩萨像身量、金刚亥母等女神像身量、大梵王等世间护法神像身量，夜叉、罗刹等忿怒护法像身量，群主、矮人等神像身量，声闻、独觉像身量，以及各类神像姿势、服饰样式等内容。每一类神像的量度和形象特征都自成一體，该著分门别类进行的解说就十分明显地体现了这一点。这是明朝藏传佛像风格模式化的最真实体现，同时也是导致藏传佛像风格模式化的理论源头。值得注意的是在这些解说中还融入了非常具体的民族化审美因素。如书中在对各类神像身量作具体解析、说明时全部采用了西藏本土的量度单位，如协、恰、董巴、卡、梯等。这几种名称可以互换，代表的量度相等。如一恰就是一协，等于十二拨米。同时还以西藏特产的植物如青稞、芥子等作为量度的最基本单位，如它将恰分为大、中、小三个等级，一小



图 67 广目天王

15世纪 镀铜金 高67.8厘米

恰等于一粒青稞的长度。特别值得注意的是在这些说明中又加进了一些藏族人喜闻乐见的形象化、比喻性的说明。如说明化身佛面部特征时说：“唇红如杂次氏（意为樱桃果）……上唇翘起，唇莲如鹦鹉嘴……下唇边至下颌尖高宽均为二指，呈圆润丰满的球形……脖颈如宝瓶一般美丽、圆润、丰满……”^①这些说明形象生动，贴近现实生活，对于艺术实践无疑具有较强的指导性意义。毫无疑问，这些艺术理论是藏族艺术大师们在长期的实践中不断总结而得出的结论。

门拉顿珠嘉措的著述尽管为一派之观点，但是从这一时期现存大量造像实物体现的风格特征来看，它确实对当时藏传佛像艺术构成了普遍的影响，具有一定的代表性意义。明朝西藏和内地遗留下来的佛像艺术资料非常丰富，单是金铜造像数量就相当可观，西藏和内地喇嘛庙、博物馆均有丰富的收藏，同时也有不少流入国外博物馆和私人手中。另外，大量的绘画作品，如江孜白居寺壁画、北京版《甘珠尔》插图、青海瞿昙寺壁画，以及大量唐卡等，上面的人物图像也是不可多得的参考对象。比较、分析这些绘塑的佛像资料，我们不难看出，它们的艺术风格都非常近似，尤其是相同类别的造像，它们表现的艺术特征基本一致。仅就菩萨装造像来





说，其相同的艺术特征可归纳如下几处：1. 男性菩萨装造像方脸，女性菩萨装造像圆脸。皆头戴五叶宝冠，花冠中央部位习惯做成半月的形状。佩戴较大的环形耳环，其下又吊坠宝珠。2. 菩萨上身大多裸露，佩戴的饰物基本相同，有颈饰、双股项圈和环形项链，以及臂钏、手镯。下身着僧裙，裙子在臀部用宝带紧扣在一起，正好在肚脐下形成系列对称的衣褶。有时有长长的帔帛搭在双肩，飘垂而下。3. 莲花座通常为两种造型，大多数莲花座为双层仰覆莲束腰形成，莲瓣细长饱满，在座的上下层边沿均饰有排列整齐的连接珠。4. 人物造型柔软，体态优美，大多体现出三折枝的造型姿势。5. 工艺上，普遍为铜铸，且多为红铜，身上惯以红、蓝、绿宝石镶嵌。座底封藏惯用包底法。（图 68）菩萨装造像如此，其他类造像也可归纳出类似自成一体的艺术特征。



图 68 四臂观音菩萨
15 世纪 镀铜金 高 31 厘米

因此可以说，明朝藏传佛像艺术风格定型在史料和实物上都是有着充分依据的。

当然，门拉顿珠嘉措所著《如来佛身量明析宝论》只是当时藏传佛像艺术流派中一派的理论著作。除此而外，当时还有布顿大师和杰米决夏的《大日鉴》、米庞·索南嘉措的《造像量度总集》、白玛噶波的《不空见画像论述》等著作。它们分别代表了藏传佛教艺术在公元 14—15 世纪佛教雕塑艺术理论上取得的成就。这些艺术理论对明朝佛像艺术风格的定型也分别产生了一定的影响。

（二）西藏地区佛像艺术

1. 藏中佛像艺术

明朝西藏中部地区称“乌斯藏”，是当时西藏政治、经济、文化的中



心，同时也是藏传佛教传播与发展的中心，藏传佛教各教派竞相在这里兴建寺庙，发展和扩大本派的势力和影响。其中当时影响最大的是噶举派，此派分为四大派和八小派，在拉萨、日喀则地区兴建了许多寺庙。同时格鲁派也很有势力，由其创始人宗喀巴及其弟子在前后藏先后兴建了甘丹寺、哲蚌寺、色拉寺、扎什伦布寺等一些规模宏大的寺庙。另外萨迦派在日喀则地区仍有一定的影响。随着各教派寺庙的大量兴建，佛教造像艺术活动在藏中各地也大规模开展起来，艺术之花遍地开放，异彩纷呈，藏中地区成为当时全藏区佛教造像艺术最为繁盛之地。

《西藏通史》中说：“除了在西藏分裂时期的后期绰浦译师所造的绰浦寺弥勒大佛像和本世纪初期九世班禅大师图丹却吉尼玛新造的扎什伦布寺的弥勒大佛像以外，西藏著名的弥勒大佛像如昂仁（拉堆降）弥勒大佛像、绒（仁布县）弥勒大佛像、扎什伦布寺大经堂的弥勒殿中的弥勒大佛像、哲蚌寺的弥勒像见者解脱等，都是在帕竹统治时期，即公元15世纪中建造的。上述六尊用金铜材料建造的佛像，虽然大小方面有差别，但是总的来说，这些佛像不仅在我国，就是在世界上也算得上是用金铜材料建造的佛像中的巨大者。”^②

从艺术风格上看，藏中地区佛教造像具有共性与个性，即普遍性与特殊性的双重特点。所谓普遍性，就是藏中佛教造像在继承元朝佛像艺术（以尼泊尔风格为主）的基础上，普遍地融入了西藏本土和中原内地的审美因素和艺术手法，一改原来尼泊尔艺术较为突出的面貌，而体现出鲜明的以藏民族风格为主的艺术特色，这是明朝佛像艺术发展的总体趋势，也是明朝佛像艺术定型的重要标志。特殊性主要体现为艺术形式的多样化。藏中地区教派林立，地域广阔，各教派各有自己的传播地域、艺术传统和宗教崇尚，各地域在艺术风格和宗教崇尚以及对外交流上也有自己的特点，它们既彼此独立又相互联系和影响，正是由于这些错综复杂的关系，藏中地区的佛像艺术在共性的基础上又体现出复杂的变化。通过对现存明朝藏式造像实物进行比较，我们明显可以看出藏中佛教造像存在着多种艺术模式。目前遗留下来可以确定为藏中地区的造像实物非常丰富，有泥塑、铜铸、石刻、木雕等多种形式，可以称得上历代之最。其中最多的还是金铜造像，不仅在藏传佛教寺庙殿堂中有很多供奉，同时在国内许多博物馆中也大量收藏，实际上现在国内外从事藏传佛像艺术研究的学者也大多是以金铜造像为直接的研究对象。然而，尽管现有实物非常丰富，但是由于古代藏族艺人地位不高，尤其是受宗教观念的影响，讲求做功德而不留名姓，造成艺术资料流传下来的甚少，我们既难以准确地搞清楚当时究竟有哪些艺术流派，以及每一派的风格特征及流传范围，也不能就现有



的造像实物进行流派和风格上的准确归类。因此，我们只好根据所见金铜造像实物归纳出几种造像类型来，供大家参考。

A型 实例很多，散见于各大喇嘛庙和国内外公私博物馆。时代可定为15—16世纪。其艺术特征表现为：全身结构合理，造型大方，衣纹简洁。佛像头饰螺发，肉髻高隆，大耳垂肩，面形或方或圆，额部宽平，眉间饰圆形或长方形白毫，高鼻深目小嘴。身着袒右肩袈裟，胸前、袖口和腿部有衣纹，余处皆光洁无衣纹。躯体一般很挺直，宽肩细腰，比例很匀称。下摆衣褶呈扇形（放射状），但没有宋元时佛像规范。（彩图36）菩萨装造像头戴五花冠，或戴正面呈半月状的花冠，顶结锥状高发髻。面形或方或圆，也有呈倒三角形的。眉间白毫也有方有圆。眉眼及口鼻尚保留了一些尼泊尔和帕拉造像的特点。上身不着衣，饰顶圈、长链和手钏、臂钏等。肩部一般不搭帔帛，只是偶尔可见搭帔帛的。下身穿长裙，一般不

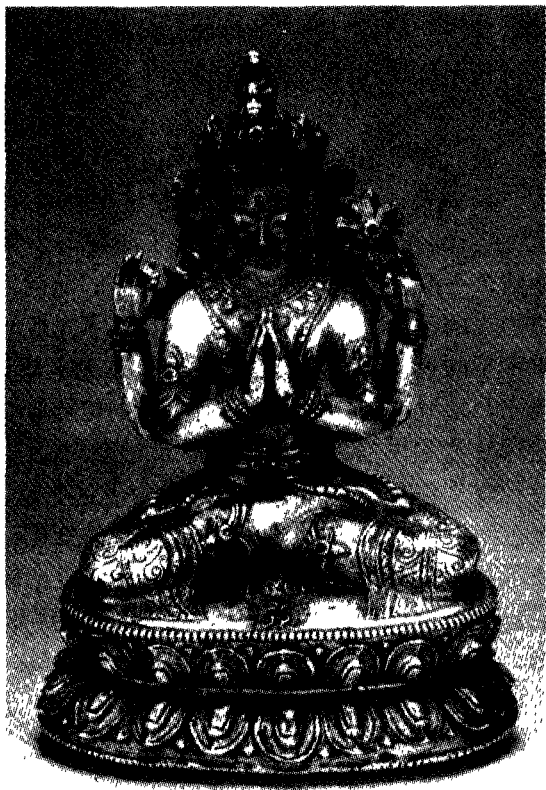


图 69 四臂观音菩萨
15世纪 镀铜金 高31厘米



施衣纹，但也有以阴刻双线或连珠线表现的波谷状衣纹。腰带结也是垂落于座前，但一般只是随意露出一个结头，没有形成放射状。另外，腰带带一般会有U形连珠装饰。莲座与莲花瓣造型及形制与佛像一样。(图69)当然，此类造像前后期略有区别，前期造像结构紧凑，造型敦实，躯体浑厚，尤其胸部肌肉高高隆起，脖子较短，头微下垂。晚期造像有明显变化，躯体较单薄，面部及衣纹的处理都表现出地方的特色，具有较大的随意性。总的来看，这一类型造像的突出特点是保留了十分明显的尼泊尔—帕拉造像的特点。

B型 实物散见于各地喇嘛庙和国内外公私博物馆。时代可定为15—16世纪。其艺术风格明显受到了中原内地风格的影响，造像衣纹较多，是其突出的特点。其中，佛像的造型与A型略同，但面部更接近藏族人的审美，并带有中原内地的影响和特征。衣纹表现与A型完全不同，衣纹较多，自胸部至腿部，但质感并不很强，一般比较平板，呈片状，显得不是很流畅和飘逸。衣纹的繁复程度和布排类似中原内地造像，但表现方法又似乎受了尼泊尔艺术的影响。从大量实物看，尼泊尔人似乎不擅长表现立体形式的衣纹，造像上很少见到立体形式衣纹，大多是平铺的形式。如有些菩萨和度母像下身穿的裙子，大多是直筒的形式，上面不施任何衣纹。因此可以说，此类造像上的衣纹是融合了尼泊尔和中原内地艺术而形成的新的衣纹样式。这种衣纹样式在明朝西藏造像上十分流行，因此我看可称之为“藏式衣纹”。当然，立体感较强衣纹在此类佛像上也有出现，但不是很普遍，而且主要在明朝后期。同时，在袈裟的样式上也有中原内地的影响，出现了右肩反搭袈裟边角的形式和带田字格的袈裟形式。这两种形式都是中原内地流行的。出现这两种袈裟形式的佛像时代大多在明中期，是与当时汉藏文化的交流分不开的，同时也反映了西藏佛像艺术汉化的历史进程。(图70)

菩萨像受汉地影响更大，不仅出现了类似上面佛像的繁复的衣纹，而且两肩还普遍搭上了汉地流行的帔帛。帔帛顺两肩下垂，在手臂内侧形成一个U字形，然后从手臂外侧搭在身体两侧。西藏的菩萨装造像所披帔帛普遍是这种做法。同时菩萨像的藏化程度也很大，在面部体现得尤为明显，几乎每一尊菩萨装造像的面相都不相同，看上去不是很妩媚，但非常写实生动，体现出浓郁的藏民族审美情趣。这类造像的造型都接近北京宫廷造像，但在比例上不如宫廷造像匀称，做工也不如宫廷造像精细，在很大程度上体现出地方造像的随意性和创造性特点。当然，其装饰风格、莲花座以及一些工艺特点与时代总体风格仍是一致的。(彩图37)

当然，写实性最强的要算上师像和罗汉像。此风气开始于15世纪末，



图 70 释迦牟尼佛

15 世纪 镀铜金 高 23 厘米

在 16—17 世纪达到鼎盛，之后一直延续不衰。这一风气的形成应与明朝藏传佛教兴起的上师和罗汉崇拜观念有密切关系，它的形成原因和在艺术上的表现颇像中原地区宋代佛像艺术情形。因此，从深层的意义上讲，它也反映了当时西藏社会宗教和文化观念的改变——从宗教神秘主义向世俗现实主义转化。此类造像遗存也很多，如彩图 38 的噶举派上师像就是一件典型代表作。此尊头戴莲花冠，冠顶饰半杵，冠正面有日月和十字金刚杵等装饰，具噶举派祖师头冠明显特征，头后有散发披至背部。双目睁视，面相生动，两耳垂圆环。上身内着交领式背心，外斜披袈裟，下身穿长裙。衣纹写实，衣缘上刻有花纹。跏趺端坐，左手置双膝上托长寿宝瓶，右手置右膝执金刚杵。坐具为束腰半月形莲花坐，前后满施莲花瓣，莲瓣饱满有力。莲座后部底沿刻有藏文题记。从形貌特征看，此尊应为藏传佛教噶玛噶举派第八世、红帽系第一世噶玛巴·米居多占(1507—1550 年)的肖像。

C 型 实物散见于各地喇嘛庙和国内外公私博物馆。时代可定为

15—16 世纪。其突出特点是与明宫廷造像在造型、装饰和衣纹表现手法等方面如出一辙，只是一些细小的地方不同。如封藏的方法保留了藏地传统的包底法；用红铜铸造。如图 71 的一尊弥勒菩萨像，头戴花冠，顶结高发髻，发髻在顶部盘成横圆柱状，与北京宫廷造像一样。面形呈明显的国字形，上身胸前饰物为 U 形连珠构成的网状璎珞，两肩搭帔帛。帔帛的披搭与北京造像一样，也是先在内侧形成一个 U 字形，然后从手臂外侧垂于座下。不过其两个头一般垂搭在座前方，这种形式在清朝康熙、乾隆时造像上较为常见。下身裙子的衣纹与北京造像完全一样，在两腿部形成对称状，质感很强。另外，造像敦实的躯体和束腰莲花座也与北京造像风格一致。这尊造像的座后底沿阴刻有“也失刺麻”题款，（图 72）由此看这尊造像应为明朝显赫一时的大宝法王释迦也失供奉或亲自雕模铸造的，它的年代应在 15 世纪初。此类风格造像目前遗存不少，我们在“永宣宫廷造像”一节中还要讨论。



图 71 弥勒菩萨
15 世纪 镀铜金 高 23.5 厘米





图 72 弥勒菩萨莲花座后铭文

根据扎雅活佛在《西藏宗教艺术》中所说，这种样式的佛像是由公元15世纪初西藏著名的雕塑家来乌群巴创造的。扎雅活佛说：“这类经过镀金的铸像与明永乐利玛佛像极为相似，造型美观；盘起的双腿自然放松；双排的莲花环绕法座形成一个莲花团；两排莲花之间的连接处嵌入较深；花瓣脉络清晰，结构严谨。”扎雅活佛的描述与现存的实物完全吻合。藏族人习惯称这种样式的佛像为“来乌群巴利玛佛像”。

D型 实物散见于各大喇嘛庙和国内外各大公私博物馆中。时代可定为16世纪。其突出特点是造像肩部很窄，身体瘦长，显得极不协调。常见的实物为菩萨装造像。菩萨头戴五花冠，或戴中央有半月装饰的花冠，顶结高发髻，肩部各有一条发辫垂搭。耳际有冠结和U形缯带。戴大耳环。面部多为长方形，有些尖削，形象也完全藏化，而且变化不定。上身的装饰与主流风格一致，有项圈、胸饰、长链和臂钏、腕钏。两肩一般不搭帔帛。下身的衣纹表现手法有多种：或不施衣纹，小腿部有钏饰；或仅以一道衣边（或阴刻线，或连珠式）表示；或以浅细和藏式平铺式的衣纹表现。座前方一般露出腰带的结头，很自然地平搭于座前。（彩图39）

E型 这是明朝藏中造像一种最典型的样式，国内外研究者都一致将其产地标为“藏中”。时代可定为14—15世纪。这类造像头戴花冠和发髻冠。冠不高，尚保留了帕拉和尼泊尔造像花冠低矮的特点。花冠正中有一大花瓣，左右各出一茎向上弯出，形成半月状，为明朝造像普遍流行的冠式。这种冠式在帕拉和尼泊尔造像中都不曾见，应是从元朝藏西造像中吸收过来的。造像的面相皆为圆形，丰满而有肉感。面部特征已完全藏族化，双目平直，双眉上挑，鼻直而适中。大多数造像两眼呈睁视，显得威严而凶猛。耳际的冠结不是规整的扇形，而是结头向外自然舒展。宝缯向下垂搭，自然而流畅。造像的躯体浑圆敦实，四肢粗壮有力。女性尊者胸

部乳房呈球状高高隆起，女性特征十分明显。造像躯体的这一特点尚依稀可见元朝尼泊尔造像遗绪。虽然是金铜之躯，但全身肌肉仍给人一种柔软而丰满的真实美感。造像装饰最有特点，全身装饰十分繁多，而且手法十分细腻。胸前的装饰为明朝西藏造像的固定格式，先是项圈，接着是缀以璎珞的胸饰，最外圈是挂在脖子上垂于胸前的U字形长链。这些装饰都十分繁复，大多为双层或三层连珠纹形式，然后在上面嵌以各色宝石，其中绿松石镶嵌最多。下身装饰也颇具特色，造像下身多穿长裙，裙子的衣纹呈波谷状，显得薄透而贴体。波谷衣纹也用连珠表现，不是阴线刻，也不是阳线刻，在每两条连珠线中间一般都阳刻各种植物的花纹图案，或小碎花，显得过于繁琐。这种繁琐的装饰风格还体现在两手和两腿部，手腕、脚踝都戴镯子，镯子不是一圈，至少有六七圈，都由连珠表现，显得很宽，看上去极为华贵而有气势。造像大多坐莲花座，莲座为当时流行的半月状束腰式，上下各施一层莲瓣。莲瓣呈核仁状，亦是明朝常见的。莲



图 73 文殊菩萨

14—15 世纪 铜镀金 高 31 厘米



座的上下边沿也各饰一周连珠。莲座从造型和装饰样式上几乎看不出特别之处，但如果仔细比较，我们会发现其整体造型比一般略显低矮一些，与造像丰厚敦实的躯体看似有些不相称；同时双层莲瓣一般紧靠莲座的上部，下部则露出一道朴素直边。另外，从造像工艺上看，这类造像做工都很精细，造像胎体甚厚，体量很重，由此也可推知这类佛像不是一般小型寺庙和作坊所能制作出来的。（彩图 40、图 73）

F 型 实物散见于各大喇嘛庙和国内外各大博物馆。时代可定为 15—16 世纪。其明显特点是：造像多用黄铜铸造，表面不镀金，做工精细，看上去锃亮光润。全身比例也较匀称，其造型和衣纹表现手法也受到明朝宫廷造像的影响，但不是完全照搬。佛像和菩萨装造像艺术特征也各不相同，佛像与元朝藏西风格比较接近，头上是螺发高肉髻，身着袒右肩袈裟，衣纹采取萨尔纳特式手法，躯体依旧单薄，但其莲花座有一些不同，不是元朝的大梯子形，上下差距缩小，而且莲花瓣也不是元朝的大莲花瓣，而是同时期流行的核仁状莲花瓣。菩萨装造像的变化较为明显，头



图 74 白度母 15—16 世纪
黄铜 高 20 厘米

饰及身上的佩饰完全与时代流行风格一致；同时菩萨两肩也搭有帔帛，下身穿长裙，衣纹的表现手法也是藏式的，虽然繁复、写实，但质感不强，大多呈片状平铺于腿部或座前。另外，造像的整体造型与元朝也有很大不同，身体结构趋于合理，佛身与莲座也比较协调。总之，从造型、服饰及装饰等风格和手法看，这类造像中的菩萨装造像与明宫廷造像在风格上也应有一定的渊源关系。（图 74）

上面归纳的七种类型是从造像的艺术特征上进行的归类。由于缺乏可靠的依据，我们还不能将每一种型式进行具体流派和风格上的归类，就像西藏佛教绘画上划分的博孜、门孜和藏孜等流派那样具体。这种分类是初步的，有待于进一步深入研究，具体到流派，具体到流行地区及传承关系。我认为，要确定出几种风格和流派来，绘画上的一些流派及其艺术特征是值得我们借鉴的。

2. 藏西佛像艺术

明朝时，藏西地区继续延续着旧有的政权——古格王朝，但政治上并不独立，隶属于内地中央政府。明朝对藏西地区的管理在元朝的基础上有所加强，专门设立“俄力思军民元帅府”，管理该地区事务。“俄力”是明朝对藏西阿里的新的称呼，元时称“纳里”。现存明太祖洪武六年（1373年）封俄力思军民元帅府诏书曰：

奉天承运，皇帝圣旨 朕君天下，凡四方慕义来归者，皆待之以礼，授之以官。尔二思公失监，久居西上，闻我声教，能委心效顺，保安境土，朕用嘉之。今设俄力思军民元帅府，命尔以元帅之职，尔尚思尽乃心，谨遵纪律，抚其部众，使疆土靖安，庶副朕委任之意。可怀远将军俄力思军民元帅府之帅，宣令二思公失监。准此。洪武六年二月二日。^③

又据记载，洪武十四年（1381年）十二月，僧人宗泐游历西域返回内地，有“俄力思军民元帅府巴者万户遣使随宗泐来朝，表贡方物”。次年，又遣使奉表来朝贡方物。由此可见，远在万里之遥的西藏阿里地区与明朝建立了政治上真正的隶属关系。

藏西地区的社会和佛教历史由于文献记载甚少，一直是扑朔迷离，很多时候甚至是一片空白。明朝时这一缺憾仍十分突出，给研究者带来了诸多不便。好在阿里地区目前留下了丰富的明朝佛教艺术遗存，为专门研究佛教艺术的人提供了重要的根据和便利。国内外学者对藏西地区佛教艺术的研究也大多是建立在现存的这些遗迹、遗物的基础上的。根据现存的大量艺术遗存，国内外学者普遍认为，明朝藏西地区佛教艺术进入了一个蓬勃发展阶段，艺术风格在前代的基础上又有了新的发展和变化。国外学者还称这一时期为古格的“文艺复兴”时期，对这一时期的艺术给予了极高的评价。那么这一时





期佛教艺术所取得的成就和形成的风格有何具体体现呢？下面我们以现存这一时期的壁画、泥塑和铜造像等艺术形式来进行分别分析。

佛教壁画是明朝古格佛教艺术遗存中最为丰富的一类，也是这一时期古格佛教艺术成就和风格新颖独特的最有力的证据。在古格遗存的建筑内部几乎都留有面积不等的壁画，而大部分壁画完成于明朝，其中比较集中的如托林寺、古格故城中的红殿、白殿等。壁画题材十分丰富，有佛教各类神祇，有各派上师、还有世俗国王及平民百姓。特别是壁画中的佛教神祇和上师像，透露出这一时期古格流行的宗派和信仰等诸多历史信息，多少能弥补一些历史记载的不足。当然最值得注意的还是壁画的艺术风格和表现手法。从大量的壁画遗存看，这一时期的壁画以深红和深蓝为主调，完全采用二度空间的平面式构图，勾描精细，敷彩雅致，题材以表现人物为主，自然景物极少，人物图像精准，结构匀称得体，许多图像可以看出是传统的印度—尼泊尔模式。意大利著名学者图齐先生认为这些画作是两种风格的融合：“它们既有优雅的江孜风格的精巧缩影，而又同时兼具公元11世纪藏西传统的曾经盛极一时的天人般的迷人特质。”^①图齐先生的这一看法是颇值得注意的。当然，明朝藏西壁画风格在时代上也是有变化的，上面归纳的主要是公元15—16世纪初期壁画风格的特征。到公元16世纪初期后，其风格又有一些新变化，主要表现为：主尊的袈裟上出现了较为宽松的衣褶，表现出复杂而写实的立体感来；同时画面四周的背景开始出现山景和建筑等内容，使背景的空间更为悠远和深邃，意味无穷。这些新的变化与中原内地的影响是分不开的，当然藏西地区一定是通过卫藏地区而受到这一风格影响的。明朝古格壁画风格的这一演变与特征反映了当时该地佛教艺术的普遍发展规律。（图75）

雕塑也是明朝古格佛教艺术中的重要艺术品类，有泥塑和铜铸两类。但是由于历史原因，大部分雕塑品遭到毁坏，留存下来的很少。其中，泥塑像主要残存于寺庙殿堂中，可以看出当时主要用于殿堂供奉。现在古格故城中的红殿、白殿以及托林寺殿堂中都或多或少地保存了一些。这些泥塑大多采用脱沙技法塑造，许多残像还露出了木胎骨架。这些塑像造型端庄大方，躯体结构匀称，其整体风格与元朝藏西造像明显不同，而接近明朝卫藏地区的佛像风格。如白殿西壁的观音菩萨像，头梳高髻，面容沉静典雅，上身裸露，肩搭帔帛，胸前饰璎珞，身体修长，下着长裙，整体造型和装饰风范具有明朝藏中造像的共同特点，但是其背后的头光和身光相连的形式仍令人联想到11—12世纪该地金铜造像的风范。（图76）

金铜造像是古格传统的佛像雕塑艺术形式，到了明朝这种传统艺术形式仍在延续，也留下了一些实物，但大多数分散在国内外各公私收藏单



图 75 虚空藏菩萨 15—16 世纪 壁画



图 76 释迦牟尼佛 15 世纪 彩塑 高 19.5 厘米

四、成熟期——明朝





位。从现存实物看，明朝的藏西金铜造像风格已明显趋近藏中地区，无论是造型结构，还是装饰风范与藏中地区造像基本一致，但是在工艺上它仍保持了藏西地区的传统特点。造像材质仍以黄铜为主，胎质轻薄，躯体光洁细润，表面不镀金，看上去乌黑光亮。如图 77 的无量寿佛像就是这一时期藏西造像的典型代表。值得注意的是，由于明朝西藏各地文化艺术交流频繁，藏西地区佛像艺术在受到藏中地区的影响的同时，反过来也影响到藏中和其他地区。其中，与藏西毗邻的日喀则地区受其影响尤为明显。笔者在前面“藏中地区佛像艺术”中便将藏西这种金铜造像列为其中一种型式，正是基于地区间艺术相互影响的事实。



图 77 无量寿佛
15—16 世纪 黄铜 高 18.5 厘米

（三）西藏周边地区佛像艺术

明朝时，西藏与内地交往异常频繁，一批又一批的藏传佛教僧人经过藏东地区到内地朝觐或弘法，西藏与内地重要的经济交流形式——茶马互市也主要在西藏周边地区展开。这些交流极大地促进了西藏周边地区经济、文化，尤其是藏传佛教的传播与发展。这一时期西藏周边地区佛教的传播在原来的基础上也有所扩展，其范围包括今西藏昌都地区，云南迪庆、丽江，四川甘孜、阿坝（历史上称嘉绒藏族），青海玉树、果洛、黄南、海南，甘肃夏河等广大的地域，而且寺庙的兴建也明显增多。由于西藏周边教区比较分散，艺术遗存调查起来比较困难，下面就以笔者曾亲历过的两处著名的壁画遗存作为代表，以窥其佛像艺术风格之一斑。

1. 云南迪庆藏传佛教与丽江壁画

迪庆在云南北部，到明朝时已形成藏族人聚居的一个重要地区。当时

因有丽江木氏知府对藏传佛教的扶持，藏传佛教在这一地区得到了较大发展。当时这里流行的主要是藏传佛教噶举派的黑帽系和红帽系。据史料记载，明正德十一年（1516年），噶玛噶举黑帽系第八世弥觉多杰法王受丽江土知府邀请曾亲临迪庆弘法。明万历四年（1608年），木氏土知府出资刊刻《甘珠尔》，在迪庆境内的小中甸“康萨林寺”开工，噶玛派红帽系六世却吉旺丘以所藏旧版《甘珠尔》相借，作为校刊之用。明天启元年（1621年）在康萨林寺举行的《甘珠尔》竣工开光仪式上，却吉旺丘活佛又亲自为之开光加持。从黑帽系八世法王到丽江至明末，在迪庆、丽江境内先后兴建了13座规模较大的藏传佛教寺庙。^⑤藏传佛教在迪庆地区的传播不仅满足了当地藏族人的信仰要求，而且还影响到当地汉族、纳西族、白族和傈僳族人的信仰，这些非藏族人对藏传佛教的信仰大大地壮大了藏传佛教的声势，同时也为藏传佛教赋予了新的宗教和文化内涵，使之具有浓郁的多民族性和地方性文化色彩。这种多样的宗教文化色彩在该地遗留的重要佛教艺术遗存——丽江白沙壁画上就有十分明显的体现。

白沙壁画现存于丽江纳西族自治县城北8公里处的明清寺庙中，是由明朝木旺、木增等几代土司经营近300年完成的。据有关文献记载，当时参与绘制的画家有来自大理的巧工杨得和氏、有来自藏族地区的画工古昌、有来自江南的汉族画家马肖仙，以及远道请来的擅长道释画的张道士，还有一些纳西东巴教弟子参加绘制。现存壁画主要分布在琉璃殿、大宝积宫、大宝阁、大觉宫之中。共有53铺，总面积达171.67平方米。始绘于明洪武十七年（1385年），兴盛于明嘉靖、万历之际。现存壁画除大宝阁内一部分补绘于清乾隆时期外，其余皆为明代作品。其中琉璃殿和大宝积宫的壁画现被列为全国重点文物保护单位。现存的这些壁画在题材上兼容



图 78 尊胜佛母 16 世纪 壁画





了藏传佛教、汉地佛教、道教，艺术风格上也是融合藏、汉、纳西绘画于一体，体现出多元合一的文化特点和当地纳西文化的巨大包容性。但是就单个的藏传佛教题材看，壁画表现的艺术风格基本是以藏式风格为主流，比较典型的题材有大宝阁正殿正壁的上乐金刚像、大宝积宫后壁的金刚亥母像等，其造型姿势、身体比例，以及全身装饰等方面具有藏式造像明显的图形化和程式化特点，而其设色浓丽沉稳，线条流畅柔丽等特点又具鲜明的时代特征。上乐金刚和金刚亥母等题材都是藏传佛教噶举派崇奉



图 79 空行母 16 世纪 壁画

的重要神祇，这些题材也正好见证了当时噶举派在当地传播的史实。由此我们不难推定丽江壁画的藏式风格应属于噶举派推崇和传承的艺术风格范畴。当然这些藏式题材的画像同藏东其他地方佛像风格一样也受到了内地艺术的影响，金刚和佛母的身上配有飘动的帔帛，是这些壁画像较明显的特点。另外神像的头饰、宝缙、耳饰、钏饰等，其造型也都具有一些不同于西藏本土造像的特征，体现出明显的自然主义的审美倾向。(图 78、79)

2. 青海乐都瞿昙寺壁画

瞿昙寺位于青海省乐都县城南 20 公里的马圈沟口。据史料和碑志记载，它始建于明朝洪武年间，由藏僧三罗喇嘛创

建，经永乐、洪熙、宣德三朝增修而告竣工。洪武二十五年（1393 年）明太祖赐名“瞿昙寺”。寺庙前临瞿昙河，背依罗汉山，占地 1.5 公顷，建筑面积约 2.8 万平方米。其布局基本采取中原佛寺规制，突出中轴线，同时又讲究左右对称，在中轴线上依次有金刚殿、瞿昙寺殿、宝光殿、隆国殿等大型佛殿，两侧对称陪衬着御碑亭、小钟鼓楼、回廊、宝塔、配殿、经堂、大钟鼓楼等建筑，整体布局严谨，建筑雄伟壮观，是不可多得的明朝重要建筑遗存。1982 年 2 月被国务院颁布为全国第二批重点文物保护单位。寺中现存壁画主要分布在中轴线上的几个殿堂内和两厢的回廊上。

笔者曾两次到瞿昙寺考察，但每次都是来去匆匆，加上都是冬天去的，未能就壁画内容与风格进行仔细观摩研究，只是留下了一些大致的印象。在题材和绘画风格上这里的壁画可分为两类：一类是中原风格的佛传故事画，主要分布在两厢回廊上，原有 51 间，现存 28 间，面积约 400 平方米；一类是藏式风格的佛、菩萨、金刚、护法等佛像画，主要分布在各殿堂内。中原风格的佛传图暂且不谈，下面我们主要谈谈与藏传佛像艺术相关的殿堂佛像画。

殿堂内的藏式佛画主要分布在殿内两侧和正面的墙壁上。大致是：隆国殿正面中央是释迦牟尼等三尊佛像，佛像两边是喜金刚像，西边山墙上为菩萨和四大天王像等；宝光殿内的壁画，因年久烟熏，细部已不甚清晰；瞿昙寺殿内的壁画保存最好，颜色十分鲜艳，尤其是殿顶天花板的小方格中也都绘有佛像和菩萨像。各殿堂内壁画皆独立成幅，以突出一位本尊，本尊像上下配有其他眷属或护法，类似唐卡的构图。这些壁画大部分是大幅形式，最高达 3 米多，非常有气势。尽管这些壁画分布在不同的殿堂内，绘制的时间略有先后，但艺术风格基本是统一的，画面气势恢宏，色彩富丽而不失沉稳，人物姿态大方，躯体丰硕健壮，衣纹流畅自然，带有非常明显的元末明初西藏中部地区艺术特点，同时又大量吸收了中原内地的艺术风格和手法。如隆国殿回廊上的一幅释迦牟尼佛成道图像，主尊释迦牟尼佛顶平面短，脖子短粗，体魄雄健壮硕，其造型特点和艺术神韵，可以追溯到元朝萨迦南寺那尊铜铸佛像上，只是它的衣纹采取了中原



图 80 金刚手（右）和黑财神（左） 15 世纪 壁画





内地的表现手法。这些壁画佛像同明朝宫廷造像风格也非常近似，特别是菩萨装造像，其形象和装饰风格与明永宣时期宫廷造像如出一辙。从瞿昙寺与明宫廷的密切关系看，这些壁画应当是出自当时的宫廷画师（汉族、藏族或尼泊尔人）之手。这些壁画绘制的时间都在明永乐、宣德时期，所以我们可以将其视为绘画形式的永宣佛像范例。（彩图 41、图 80）

（四）北京永宣宫廷佛像艺术

在藏传佛像艺术中，明朝宫廷制作的金铜佛像尤为引人注目。由于明朝宫廷造像的制作主要集中于永乐和宣德两朝，所以又通称“永宣宫廷造像”，或简称“永宣造像”。永宣造像不仅做工精细，风格成熟、统一，具有极高的艺术价值，而且还是明朝国家统一、民族团结和汉藏友谊的重要历史见证，具有重要的历史价值。从 20 世纪初至今，国内外的藏学专家、藏传佛教造像学专家都很重视永宣造像的研究，永宣造像的图片资料和研究文章经常见诸国内外精美的艺术图册和报刊杂志上；与此同时，国内外的文物收藏家也把永宣造像作为梦寐以求的搜求对象，在国内外的拍卖会上、私人博物馆和个人收藏专集中，我们也经常可以目睹到永宣造像的风采。由于永宣造像在历史、艺术和文物等方面具有如此重要的地位和影响，所以笔者专门对永宣造像进行了一番调查、研究。通过史料与实物相结合的形式，笔者发现了过去不曾注意的一些问题，取得了较大收获。下面从七个方面进行介绍。

1. 永宣宫廷佛像铸造历史与遗存情况

明朝建立后继续推崇藏传佛教，但明朝吸取元朝独崇藏传佛教萨迦一派的教训，对西藏采取“众封多建”的民族宗教政策，这一政策使明朝中央政府与西藏各地、各教派势力取得了更加广泛而紧密的联系。北京作为明朝政治、经济、文化中心，继续成为明中央与西藏地方政治联系的舞台，同时随着藏族僧人络绎来京朝觐、定居，也继续成了藏传佛教在内地传播的中心。由于藏传佛教在北京的这一影响，藏传佛像艺术也因此在北京大规模开展起来。

明朝北京的藏传佛像艺术也是在帝王的扶持下首先在宫廷开展起来的。明帝王仿效元朝亦在宫廷专设造像机构，称“佛作”，隶属“御用监”，制作藏式佛像。明刘若愚《酌中志》载曰：

御用监，掌印太监一员，里外监把总二员，犹总理也。有典簿、掌司、写字、监工。凡御前所用围屏、摆设、器具，皆取办焉。有佛作等作。凡御前安设硬木床、桌、柜、阁及象牙、花梨、白檀、紫檀、乌木、

鸡翅木、双陆、棋子、骨牌、梳栳、螺甸、填漆、雕漆、盘匣、扇柄等件，皆造办之。仁智殿有掌殿监工一员，掌管武英殿中书承旨所写书籍、画扇，奏进御前，亦犹中书房之于文华殿中书也。^④

明朝宫廷造像开始于永乐皇帝时。永乐时期是明朝经营西藏的重要时期，也是明朝治藏政策的完善和定型时期。明成祖朱棣即位后，一改太祖时期诏谕、安抚的治藏政策，而转向建立以僧王为首的僧官制度，对西藏上层僧侣广行封赏。从永乐四年（1406年）册封帕竹第悉札巴坚赞为“阐化王”开始，到永乐十三年（1415年）封释迦也失为“西天佛子大国师”止，在短短的九年时间里，成祖先后分封了三大法王、五大教主以及一些灌顶大国师、灌顶国师、大国师、国师、禅师等。成祖的这种大规模分封活动，在藏地掀起了一股受封热潮，一时间藏地大大小小的僧侣纷纷朝觐请封或遣使来京，而明成祖几乎来者不拒，皆予封号、官职，并赏赐大量珍贵礼物。在永乐皇帝赏赐的礼物中，宫廷制作的金铜佛像便是其中重要的一部分。因此可以说，明朝宫廷造像的产生是与明代对西藏实施的“众封多建”的宗教政策密不可分的，是明朝宗教政治的产物。同时我们还可以从中得到这样的启发，明朝帝王造像不同于元朝帝王，也不同于清朝帝王，他们不是出于信仰的目的，而是作为宗教礼品，为其宗教笼络政策服务的。（图81）

据史料记载，明朝永乐年间受邀来京（南京）的大宝法王、大乘法王、大慈法王等上层僧侣，在他们离京回藏时都多次受到永乐皇帝赐赠的佛像。如永乐十二年（1414年），大慈法王释迦也失来京面圣，他于永乐十四年离去



图 81 四臂文殊菩萨 明永乐（1403—1424年）
铜镀金 高20.8厘米





时，成祖便赐以佛像、佛经；次年释迦也失又进赠马匹，成祖又回赠佛像。类似的赐赠在《明史》和《西藏史料》中记载很多。由此可见宫廷造像在当时中央与西藏地方关系中发挥的巨大作用。

永乐之后的宣德时期，宫廷造像仍有一定的影响，但规模明显不如永乐时期。现存的宣德时期造像的数量不足永乐造像十分之一；同时在宣德时西藏与朝廷的往来中，也很少见到赐赠佛像的记载。这两方面情况就可以看出宣德造像影响和规模之一斑。

永乐、宣德之后，汉藏关系仍十分密切，来京朝觐的藏族僧侣有增无减，而藏传佛教在北京的活动更加频繁，但是永宣时期盛行的宫廷造像却突然地销声匿迹了，至今也没有发现一尊永宣之后宫廷制作的类似永宣造像的藏式佛像。其中的原因何在？我们目前还不清楚。然而，尽管如此，藏传佛像艺术在北京的影响并没有因此而停止，明朝中后期出现的“番经厂”可能担起了制作藏式佛像的主要任务。与此同时，由于明朝藏传佛教的较大影响，汉传佛教已开始接受注重量度和仪轨的藏式造像模式，从现存当时汉地佛教造像受到藏式造像的影响看，许多汉地工匠已基本掌握了藏式佛像特征和制作要领，正是由于汉地佛教的接受和汉地工匠的参与，才使得明朝中后期的藏传佛像艺术得以继续流行。因此可以说，代表明朝宫廷造像风格的其实主要是永乐和宣德两个时期制作的佛像。

据初步调查，永乐和宣德造像国内现存有 200 余尊，分别供奉或收藏在喇嘛庙、博物馆和私人手中。其中，首都博物馆有 50 余尊、故宫博物院有 20 余尊、中国文物协调交流中心 10 余尊、天津文物公司 5 尊、辽宁省博物馆 6 尊、北京雍和宫 2 尊、西藏博物馆、寺庙共 59 尊（详见表一）。另外，敦煌研究院、沈阳故宫博物院、承德外八庙管理处、内蒙古博物馆、青海省博物馆也有少量收藏。据说，国外博物馆和私人手中也收藏不少，但具体数量难以统计，估计应不少于 100 尊。这样，国内外现存的永宣宫廷造像总数应在 300 尊左右。但必须指出的是，在现存约 300 余尊明朝永宣宫廷造像中，大部分是永乐时期的，宣德时期的仅占其中的十分之一。这种遗存比例也基本反映了永乐和宣德两朝宫廷当时造像的实际情况。

当然，我们必须清醒地认识到，虽然目前永宣造像遗存已不算少，但是这些数量反映的并不是当时宫廷造像的实际情况，当时造像的实际数量应当比这个数量要多得多。因为据史料记载，明朝永宣之后至今曾发生过多次撤毁藏传佛教造像事件。如嘉靖十五年（1536 年），从禁苑中的佛殿，拆掉 169 座金银佛像；嘉靖二十二年（1543 年）又拆毁藏僧居住的大慈恩寺，将寺中供奉的密宗神像全部毁弃；特别是 1966—1976 年的

“文化大革命”期间发生的“破四旧”运动，一些永宣宫廷造像也可能遭到破坏。由此可见，历经劫难的明朝永宣宫廷造像今天能有这么多的遗存已是多么的不易，我们应当好好地珍视它们才是！

表一：西藏地区藏永乐、宣德宫廷佛像^⑦

序号	名称	图版编号	时代	收藏地点	尺寸(厘米)
1	金刚持	343A	永乐	布达拉宫	22
2	金刚持	343B	永乐	大昭寺	21.2
3	金刚持	343C	永乐	布达拉宫	21.8
4	金刚持	343E	永乐	布达拉宫	20.8
5	弥勒菩萨	343F	永乐	大昭寺	21.2
6	金刚萨埵	344A	永乐	大昭寺	19
7	金刚萨埵	344C	永乐	大昭寺	18.4
8	药师佛	344D	永乐	布达拉宫	21.2
9	药师佛	344E	永乐	布达拉宫	21.3
10	阿閼佛	345A	永乐	布达拉宫	22.2
11	大日如来	345C—D	永乐	布达拉宫	21.2
12	不空成就佛	345E—F	永乐	布达拉宫	20.8
13	金刚手菩萨	346A	永乐	布达拉宫	21
14	金刚手菩萨	346B	永乐	布达拉宫	21
15	金刚萨埵	346D	永乐	布达拉宫	20.8
16	金刚萨埵	346E	永乐	大昭寺	20.5
17	四臂大黑天	347A—B	永乐	大昭寺	19.5
18	上乐金刚	347C	永乐	白居寺	19.5
19	上乐金刚	347D	永乐	布达拉宫	19.5
20	上乐金刚	347E—F	永乐	布达拉宫	19.5
21	二臂大黑天	348A—B	永乐	布达拉宫	22.8
22	马头金刚	348C—D	永乐	布达拉宫	20.5



续表一

序号	名称	图版编号	时代	收藏地点	尺寸(厘米)
23	地狱主	349A	永乐	布达拉宫	23.2
24	地狱主坛城	349B	永乐	萨迦寺	82
25	大威德金刚	350A—B	永乐	萨迦寺	82
26	金刚坛城	351A—B	永乐	布达拉宫	82
27	文殊菩萨	352A	永乐	尼玛寺	21
28	文殊菩萨	352B	永乐	布达拉宫	22.5
29	文殊菩萨	352C	永乐	大昭寺	18
30	文殊菩萨	352D	永乐	布达拉宫	22.8
31	文殊菩萨	352E	永乐	布达拉宫	22.9
32	观音菩萨	353A—B	永乐	布达拉宫	21.5
33	自在观音	353C	永乐	罗布林卡	21.5
34	莲花手观音	353D	永乐	罗布林卡	21.2
35	四臂文殊	354A	永乐	布达拉宫	20.8
36	四臂文殊	354B	永乐	大昭寺	21.4
37	四臂文殊	354C	永乐	布达拉宫	19.9
38	观音菩萨	355A	永乐	布达拉宫	20.9
39	四臂观音	355B—C	永乐	大昭寺	18.4
40	四臂观音	355D	永乐	布达拉宫	18.7
41	四臂观音	355E	永乐	布达拉宫	18.7
42	持世菩萨	356A—B	永乐	布达拉宫	21.2
43	绿度母	356C—D	永乐	布达拉宫	19.1
44	绿度母	356E—F	永乐	昌珠寺	21.8
45	吉祥天母	357A	永乐	西藏博物馆	21
46	摩利支天	357B	永乐	布达拉宫	29



续表一

序号	名称	图版编号	时代	收藏地点	尺寸(厘米)
47	释迦牟尼佛	358A	永乐	布达拉宫	19.4
48	金刚萨埵	358B	永乐	布达拉宫	26
49	金刚萨埵	358C	永乐	布达拉宫	25
50	金刚萨埵	358D	永乐	大昭寺	25.2
51	无量寿佛	358E	永乐	大昭寺	25
52	文殊菩萨	359A	永乐	布达拉宫	26
53	文殊菩萨	359B	永乐	布达拉宫	27.1
54	莲花手菩萨	359C	宣德	布达拉宫	25.3
55	四臂文殊	359D—E	永乐	大昭寺	25.6
56	宝生佛	360A—B	宣德	布达拉宫	26.5
57	持世菩萨	360C	宣德	布达拉宫	25.5
58	阿閼佛	345B	永乐	布达拉宫	21
59	毗瓦巴	363B—C	永乐	布达拉宫	22.2

2. 永宣宫廷佛像铸造地点

关于永宣造像的铸造地点，过去大家鉴于永宣造像出自明朝宫廷，就笼统地认为永宣造像出自北京。但结合当时历史来看，这个问题看来有必要重新审视、订正。

明朝永乐皇帝登基后不久，便开始筹划迁都北京，直到永乐十八年（1420年）北京皇宫才告完成，第二年正式迁都北京。永乐帝迁都问题应是我们重新考虑永乐造像产地的关键所在，应该说在迁都之前和迁都之后永宣造像产地是不一样的。

永乐造像具体产生于何时，目前还很难知道。但是在永乐迁都北京前，永乐造像业已开始，这是可以肯定的。在永乐十九年（1421年）迁都前，以永乐帝为首的明王朝与西藏上层僧俗间已开始了频繁的往来，他们往来互赠的礼品中就有佛像。法国学者噶尔美根据《西藏史料》记载归纳出这样一个结论：“从1406年到1417年间，西藏向明朝至少送去了七次佛像，而在1408年和1418年间，西藏六次从明朝携走了佛像。”^⑧由此





图 82 绿度母

明宣德（1426—1435 年） 铜镀金 高 19 厘米

在尚未建成的北京，而应在就近的南京。（图 82）

或许有人要怀疑，永乐帝迁都前制作的佛像是否为我们通常所见的署有“大明永乐年施”款识的造像呢？因为在永乐十九年前明朝赐予西藏人士的佛像是何种模样既无史料记载，亦无实物予以证实。值得庆幸的是，我们在青海瞿昙寺发现了一条重要线索。瞿昙寺现存一通明永乐十六年所刻《御制金佛像碑》，碑文采取汉藏两种文字书写，其内容主要讲铸造金佛像之经过和目的。按碑文所说，金佛像铸造的经过非常特殊，“初命工作范，久而不成。一日工匠退食阒然无人，模忽自成，莫不惊异赞叹，以为稀有，谓诸佛菩萨显应，示现神通，遂一铸而成。”造像目的主要是“布施灌顶净觉弘济大国师班丹藏卜”。班丹藏人“归于西土，济利群生，作无量胜果”，永乐帝“用金铸像而感应复如此，所以利益者亦复如是”。^⑩非常难得的是这通御制碑所讲的“金佛”现在也保存了下来，珍藏在青海省博物馆中。碑文所说“金佛”其实是一尊铜镀金菩萨像。（彩图 42）此像高 145 厘米，站姿，头戴花冠，肩搭帔帛，身着长裙，胸前满饰璎珞珠宝，造型端庄，气质高雅，做工精细，体现了十分典型的永宣造像

可见，佛像的互赠在当时朝廷和西藏地方之间具有非常重要的作用。噶尔美还进一步具体指出：“1406 年，得银协巴在抵达明朝首都几个月前，曾遣使向明成祖供送了佛像。在他离开明廷之时，明成祖赐赠的礼品中也有佛像。这是《西藏史料》有关西藏僧团和明成祖之间在 1406—1408 年间一系列佛像互赠活动中的第一次记载。”^⑩这条记载说明，至迟在 1408 年时明朝永乐造像已经开始制作了，而这一时期西藏与永乐帝的交往和互赠佛像活动都发生在南京。因此，我们没有理由认为当时的造像场地设

风格。从立碑时间看，这尊造像铸造于永乐十六年时，而造像风格又是非常典型的永宣风格，这就充分说明在永乐十九年迁都北京前的南京宫廷，铸造出来的佛像正是我们通常见到的永乐风格造像。因此可以说，南京作为明朝的故都，实际是明朝永宣风格造像的原产地。

3. 永宣宫廷佛像艺术特色

以永乐、宣德为代表的明朝宫廷造像是一种新型的佛像艺术模式，它的风格既独特又成熟，在藏传佛教造像艺术史上占有一席重要的地位。因此，在介绍其艺术特点之前，我们有必要先搞清楚它的风格来源。对此，国内外很多研究者都曾给予了关注，并提出了看法。这些看法有的对我们有很好的启发意义，但有的看法则把问题复杂化了。我们认为，永宣造像不是对西藏佛像艺术的简单移植，而是在明朝西藏成熟的艺术风格基础上，大胆地吸收汉地审美观念、表现手法和工艺技术，并将汉藏艺术完美融合于一体的新的艺术风格。它的独特之处就在于它大胆地吸收了汉地艺术，并实现了完美的融合，这是过去西藏佛像艺术各种风格都不具备的特点。因此，如果我们一定要追溯它的来源的话，我们以为它也可以说是有所来源的，但来源不是一种具体的艺术模式，而是一种艺术潮流或倾向；具体地说，这种艺术潮流就是元初由尼泊尔工匠阿尼哥开创的汉藏佛像艺术交流的潮流，永宣造像正是秉承了这一汉藏艺术交流的传统而开出的一朵璀璨夺目的艺术之花，如果没有元初以来汉藏艺术的交流，就不可能结出永宣造像这一艺术硕果。

关于永宣造像的风格特征，我们以首都博物馆的一尊金刚萨埵（彩图 43）像为例，归纳为如下几点：

发型 佛像头饰螺发，顶有肉髻，肉髻上有宝珠。菩萨一般花冠和发髻冠并用。发髻高盘于头顶，呈横圆柱状，余发垂于脑后，发丝清晰可见，发梢在两耳际和后颈扣成一道弧形，耳际也各分出一条发辫垂搭于肩膀上；两耳边还各有一个 U 形翻卷的缯带。本尊和护法像的头饰一般是戴骷髅冠，顶竖象征忿怒的红发，与明初西藏地区同类造像题材做法一致。

面部 面部宽平，即所谓的“国”字形。两颊较丰圆，显得颇有肉感；双目平直，眉眼比较长。神态沉静，嘴角略露一丝微笑。（彩图 44）

躯体 宽肩细腰，四肢粗壮，躯体浑圆，肌肉饱满。一双大脚尤其引人注目，脚的趾、掌刻画得非常逼真。（彩图 45）

衣饰 佛像上身穿袈裟，下身着裙，全身基本无饰物，但菩萨装佛像除外。菩萨、佛母像上身胸前饰多个 U 字形连珠式璎珞，两耳垂大圆环，下身着长裙，腰间束带，腰带下前后左右都有 U 字形连珠装饰。双肩搭





帔帛，帔帛一般先从肩部垂于手臂内侧，然后又从内侧折回向外搭在手腕上，这样在手臂内侧一般可见帔帛形成的一个小圆环，极富装饰意味。全身还有手钏、臂钏和脚镯等装饰。本尊和护法像衣饰与明朝西藏地区所造大体一致，也是全身基本袒露，只在腰间围一张兽皮，但是比起西藏地区造像明显增添了更多的连珠装饰。总之，明朝永宣宫廷造像的衣饰十分繁复，在藏传佛教其他各时代和地区造像中是最为突出的。

衣纹 一般采取中原地区传统的表现手法，衣纹流畅、飘逸，质感颇强。无论是佛身所穿的袈裟，还是菩萨身上的裙子和帔帛都采取这种写实手法，看上去非常真实。

佛座 各种尊像皆坐莲花座。其中，佛、菩萨、佛母、上师等造像大多坐双层束腰莲花座。莲座造型十分规范，上下基本呈垂直状。莲座上的装饰非常讲究，上下皆用莲花瓣满饰一周，不留空白；莲座上下边缘又各饰一周大小一致的圆形连珠。莲花瓣非常饱满，其头部一般饰有立体感颇强的云头纹或称卷草纹。本尊和护法神像一般坐单层覆莲座，莲瓣形制及莲座装饰与双层式完全一样。

纪年铭文 造像上一般都刻纪年铭款——“大明永乐年施”或“大明宣德年施”。刻款形式完全相同，阴刻，六字款，字体柔美；刻款位置也完全一致，都刻在莲花座座面的正前方。特别值得注意的是，这两种六字款中的“年”字的写法，其左边的一短竖习惯用一点来代替；还有“大明宣德年施”款中的“德”字的写法，其右边“心”字上面都少一横。这两个字的写法与明朝永宣时期官窑瓷器款识上的“年”和“德”字的写法完全一致。造像的署款都是从左至右的顺读形式，而不是当时汉地传统的自右至左的倒书格式。这样刻写应当是为了迎合和顺应藏族人读写藏文的习惯。由此亦可见永宣两位帝王对藏民族的宽广胸怀和极大尊崇。（彩图46）

装藏及封底 每尊造像都要进行装藏，一般都装在莲花座部位。但因种种原因，现在流入博物馆和私人手中的造像装藏大多遭到破坏，没有封盖，里面所装经卷等圣物偶有遗存，但大多残缺不全。现在仍存于寺庙（如布达拉宫、罗布林卡等地）的造像装藏基本保存完好，封藏也都保留下来。封盖朝外的一面中央部位刻十字金刚杵，金刚杵最中心部位刻有阴阳鱼图案。固定底盖的办法为剃口法，这也是有别于西藏传统的包底法的特殊封底方法。底盖封严实后，一般还要用掺朱砂的封蜡封好底盖周围的缝隙，所以今天在极少数带完好封藏的永宣宫廷造像的封藏盖上，我们仍然可以看到红色的朱砂存留在上面。（彩图47）

铜质及工艺 一般都用黄铜铸造。北京故宫博物院藏有一尊铁镀金二

臂大黑天像，该像高 21 厘米，其整体风格和署款形式与铜镀金永宣造像一样，是迄今为止发现的惟一尊不是黄铜质地的永宣宫廷造像。此尊因稀有自然十分珍贵，但是对明永宣宫廷造像一律为黄铜质地的规律似乎不能构成影响，只是一个特殊的例子罢了。（图 83）铸造方法是中原传统的失蜡法。造像都是整体合铸，无分铸和焊接现象。胎体较厚，手头很重。铸完后一般都要进行镀金处理，金质纯厚，亮丽悦目。



图 83 二臂玛哈嘴拉

明永乐（1403—1424 年） 铁 高 21 厘米

大小规格 造像高度大多为 20 厘米左右，其中十几厘米的和 30 厘米左右的也有，但比较少。当然还有比较大型的造像，但数量极少，如青海省博物馆收藏的那尊菩萨像，高度为 145 厘米，是比较突出的例子。

4. 永宣宫廷佛像风格的演变与分期

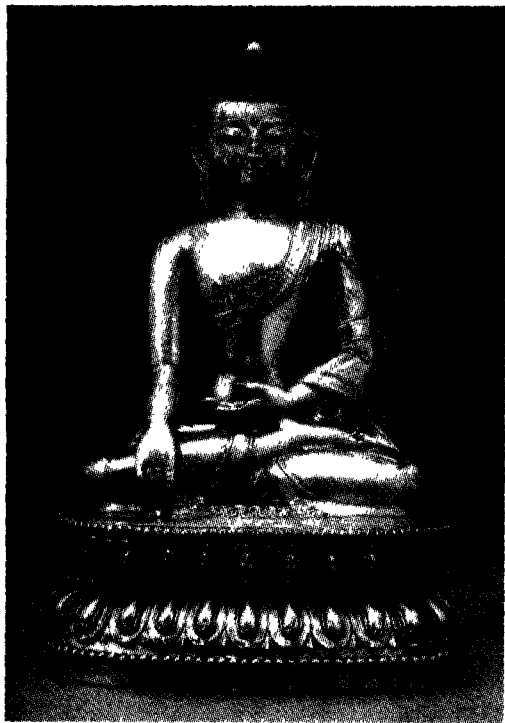
前面我们讨论了永宣宫廷造像总体风格及其艺术特征。但是从局部来看，永宣宫廷造像艺术特征并不是完全一致的，而有着鲜明的差别。这种差别不仅体现在造像风格的演变上，而且还体现在制作工艺的精细程度上。下面我们将就永宣宫廷造像的差别作进一步的探讨。





先来谈永宣宫廷造像风格的演变。通过对大量永宣造像实物的比较，我们认为永宣造像风格在时间上是明显有变化的，不仅永乐和宣德两个时期造像风格有区别，而且连永乐时期造像风格也明显存在着前后的不同。因此，对永宣宫廷造像风格的演变，我们大致可以分为三个阶段，即永乐前期、永乐后期和宣德时期。这三个阶段基本反映了永宣宫廷造像风格发展演变的全貌。

永乐前期 大约从永乐六年（1408年）至永乐十九年（1421年）。这个时期是明朝宫廷造像的开创时期。佛像整体造型、装饰风范基本成型，但是些局部或多或少地保留了印度和尼泊尔造像的遗风。其特征表现为造像体态优美，形象妩媚，装饰繁缛，气质高雅。其中最具特色的是莲花座上的莲花瓣，其形制细长饱满，劲健有力。因为这种莲花瓣形制不同于后来的莲花瓣形式，而又在此期造像上有着普遍的影响，因此可以作为此期造像鉴定的重要依据。如中国文物交流协调中心收藏的一尊思维菩萨像



（彩图 48），就是一尊非常标准的永乐前期造像代表。这尊造像胸前及腰带下繁复的连珠装饰、莲花座及莲瓣形式已基本具备永宣宫廷造像的特点，但是其面相和姿势则明显带有尼泊尔造像遗风，菩萨面颊尖削，眉眼上挑，嘴小，人中短，口和鼻比较集中，形象秀美，完全符合印度和尼泊尔人崇尚的审美标准。而菩萨姿势更具异域风情，它游戏坐姿，身体向右倾斜，头向左偏，体态极度夸张，极富动感，一看就是继承了印度、尼泊尔崇尚的三折枝式的造型姿势。再如图 84 的释迦牟尼佛像，其衣纹和表现手法也是承袭了印度、尼泊尔惯用的萨尔纳特式手法，衣纹十分简略，

图 84 释迦牟尼佛
明永乐（1403—1424年） 铜镀金 高 19 厘米
而不是永宣宫廷造像习惯采取的中原传统手法。当然，相对而言，尼泊尔

艺术遗风在造像面部保留和表现得较为普遍一些，而在身体姿势和衣纹表现手法上只是偶尔出现尼泊尔的作风。

永乐后期 大约从永乐十九年（1421年）到永乐末年（1424年）。这一时期为明朝宫廷造像的定型时期。造像的体态基于趋于平稳，很少见到三折枝式的动感造型。造像面相也发生了变化，嘴变大，人中变长，脸变得较方。如果说永乐前期造像面相妩媚，有些女性特点的话，那么永乐后期则明显表现出大丈夫相特点，而且面相非常接近，千佛一面，好像是照着—个特定的模型而来。而最为明显的也是莲花瓣，其形制比永乐前期略微宽肥—点，而且在莲瓣头部出现了卷草纹。这一时期是明朝宫廷造像的兴盛时期，现在遗留下来的宫廷造像大多是这种类型的。如图85释迦牟尼佛像和彩图49的大成就者毗瓦巴像就是此期典型的—两件代表之作。



图85 释迦牟尼佛 明永乐（1403—1424年）
铜镀金 高27.6厘米

宣德时期 主要指宣德在位时期（1426—1435年）。是明朝宫廷造像持续发展时期。这一时期的造像风格基本承袭永乐后期风格，但也略有一些变化。造像躯体更趋肥硕，略显臃肿。造像体量都较大，—般都在20厘米以上，而大多在25—27厘米之间。造像面相宽平，更加趋近汉化和男性化。莲花瓣更加宽肥饱满，莲瓣头部的卷草纹饰更加繁缛，更具装饰意味。衣纹的质感比起永乐时期也更加强烈。—言以蔽之，造像汉化程度更深，相应地尼泊尔艺术因素明显减弱。如图86的金刚萨埵菩萨像和彩图50的金刚手菩萨像都是宣德时期造像的典型代表。

从工艺上看，永宣宫廷造像也有明显的区别，这种区别在时间上也有明显的体现，—般年代较早的造像工艺水平普遍要优于年代晚的造像；与此同时，—同一时期的宫廷造像也存在着工艺水平的高低之分。对于前者—般比较好理解，但是对于后者则有些令人费解，因为从常理看同样出自宫





图 86 金刚萨埵 明宣德 (1426—1435 年)
铜镀金 高 26 厘米

形；两眼细长；衣服紧贴躯体，衣褶线条清晰；由双排莲花组成莲花座，在莲花的上缘和下边都嵌有珍珠，但有的佛像莲花座边缘并不镶嵌珍珠。佛像铸成后要镀金，所镀金颜色艳丽。所有的皇帝本尊像皆在莲花座侧边刻有金刚杵；底座的内膛出口用盖子盖严实，然后用掺有朱砂的封蜡封好盖子周围的缝隙；在莲花座上镌刻上当时皇帝的纪年，表示制作时间。“事奉佛像”此处名称大概是指由永乐皇帝召请众僧举行诵经事奉佛法仪式时使用的佛像。这些佛像略带白色，光洁度也不如皇帝本尊像；底盖极为简朴。^①

根据扎雅活佛的描述，那些工艺水平高的宫廷造像原来是皇帝用于自己修法的造像，而那些工艺较差的则属于佛教仪式中供奉的佛像。遗憾的是，扎雅活佛关于“皇帝本尊佛”和“事奉佛像”的描述比较笼统、宽泛，特别是对于“事奉佛像”描述过少，他的描述和介绍实际并没有给我们提供两种佛像的具体差别所在。所以，对于现在的造像实物，我们还是很难具体判别哪些是“皇帝本尊像”，哪些是“事奉佛像”。再者，扎雅活佛所分的两类佛像主要是就永乐时期而言，在时间上给予了明确的界定，

廷不应出现两种不同品质的造像作品。那么原因何在呢？根据记载，它与当时宫廷造像的不同用途有关。

据扎雅活佛在其所著的《西藏宗教艺术》中所说，明朝宫廷造像分为两种类型，也就是两种用途的佛像：一种是皇帝本尊像；一种是事奉佛像。对这两种佛像的特点，扎雅活佛分别作了描述：

明永乐利玛佛像还可细分为两类：一是皇帝本尊像；二是事奉佛像。“皇帝本尊像”亦可称“誓愿佛像”，是永乐两种利玛佛像中较好的一种。“皇帝本尊像”这个名称是指特意为皇帝个人观修而制作的佛像。其造型极为优美，焊铆缝隙光滑平整；脸呈“国”字

这是需要注意的。另外，明朝永宣宫廷造像大多用作赏赐品，赐给西藏上层僧俗人士，扎雅活佛所言两类佛像中却没有涉及，当时事实与扎雅所说明显存有出入。实际情况是怎样？还有待深究！

5. 永宣宫廷佛像对西藏地区佛像的影响

永宣宫廷造像是明朝永乐和宣德皇帝御定的佛教造像风格和样式，当它们作为赏赐之物源源不断地传入西藏后，立即引起了西藏佛教界和艺术界人士的极大关注和崇信。西藏 15 世纪著名的雕塑大师白玛卡波曾对永乐造像做过非常细致的描述：

浇铸后洁净无瑕，优美锃亮，镀金技艺高超，人物丰满，袈裟衣褶优美。人物面孔略微扁平，眼睛长。双层粘连一块儿的莲花宝座上，花瓣环围着前后左右四周。无论是仰瓣莲花还是覆瓣莲花的瓣尖都略呈尖形。莲花宝座上层和底层边缘上，数排珍宝十分精确地按照相同的间隔距离一颗接一颗地串联在一起。座基牢固地黏合一起，并用遍金刚来装饰，而且涂有白色黏剂（？）（较之于古代汉族塑像作品）。作品的完成略欠精细。遍金刚上没有镌刻任何图案或文字。它们被称之为 sku-rim-ma（敬事佛像？——译者）作品，是用汉地青铜（？）或淡颜色青铜，抑或是易于辨别的其他材料立塑而成的。^⑫

从白玛卡波的描述看，当时藏族人对永宣造像是何等的熟悉！在藏族人的关注和崇信下，一股模仿永宣造像的艺术风气很快在雪域高原兴起。开启这一风气的领军人物，并卓有成就的艺术大师是来乌群巴。

扎雅活佛在《西藏宗教艺术》中说，这种样式的佛像是由公元 15 世纪初西藏著名的雕塑家来乌群巴创造的。“来乌群巴是与宗喀巴大师（1357—1419 年）同时代人。他曾经塑造了四尊佛像：两尊上乐本尊，一尊大威德金刚，一尊文殊菩萨。这四尊佛像都供奉在甘丹寺的赛顿札仓和雍巴巾札仓。该寺还供有宗喀巴的肉身塔。此外，哲蚌寺的密宗殿供奉的大威德妙音天女像和色拉寺供奉的大威德胜魔尊胜佛母佛也是朱古来乌群巴的作品。”^⑬扎雅活佛还对这种佛像做了描述：“这类经过镀金的铸像与明永乐利玛佛像极为相似，造型美观；盘起的双腿自然放松；双排的莲花环绕法座形成一个莲花团；两排莲花之间的连接处嵌入较深；花瓣脉络清晰，结构严谨。”^⑭扎雅活佛的描述与现存的实物特征完全吻合。藏族人因此习惯称这种样式的佛像为“来乌群巴利玛佛像”。

各地现存西藏仿永宣造像遗存不少，有关西藏佛像图录中经常可以见到这类仿作。从实物看，这种仿永宣造像制品风格十分统一，其突出特点是与明宫廷造像在造型、装饰和衣纹表现手法等方面如出一辙。如图 87 绿度母像。此尊右舒坐姿，头戴花冠和发髻冠，面相平和宁静。上身不着





图 87 绿度母

15 世纪 铜镀金 高 30 厘米

包底法封底；永宣宫廷造像工艺十分精细，而来乌群巴佛像工艺略显粗糙一些。当然最关键的区别是，永宣造像莲花座上都刻有“大明永乐年施”或“大明宣德年施”刻款，而来乌群巴佛像无刻款。二者的区别是非常明显的。

6. 永宣宫廷佛像对中原地区佛像的影响

永宣造像对明朝中原地区佛像的影响也十分突出，它对中原佛像的影响体现在两个方面：一是影响了中原地区流行的藏传佛教造像；二是影响了中原地区传统的汉传佛教造像。

永宣造像对中原藏传佛教造像的影响主要集中在明朝北京地区藏传佛教寺庙的神像上。明朝定鼎北京后，随着藏族僧人络绎来京朝觐和定居，北京的藏传佛教寺庙随之如雨后春笋般兴建起来。据史料记载，有明一代北京兴建了真觉寺、护国寺、大慈恩寺、大兴隆寺、大能仁寺等十余座喇嘛庙，遍布城郊。另外还有一些汉传佛教寺庙也住有藏族僧人，或有藏族僧人参与建设和活动，如北京石景山区的法海寺、房山区西域寺等。这些寺庙既是北京传播藏传佛教的重要场所，也是传承藏传佛教造像艺术的所在。尽管目前这些寺庙大多数已经毁弃不存，但从少数遗存者我们仍可窥

衣，胸前饰繁复的连珠璎珞。肩搭帔帛，帔帛绕臂腕后垂于座侧。下身着裙，衣纹写实流畅，腰带下亦垂饰 U 字形连珠装饰。左手置胸前牵莲茎，右手结施与印。整体风格特征与永宣宫廷造像完全一致。类似的实例很多。如彩图 51 那诺空行母像也是非常典型的一例。

当然，尽管来乌群巴佛像是仿明朝永宣宫廷造像而来，但是它和永宣宫廷造像还是有区别的。它们的区别主要体现在工艺上：永宣宫廷造像使用掺有金的黄铜铸成，而来乌群巴佛像皆为红铜铸就；永宣宫廷造像封底采取刹口法，而来乌群巴佛像则采取西藏传统的

见明朝、特别是永宣之后藏传佛教造像艺术的风貌。

护国寺是明朝北京最有影响的一座藏传佛教寺庙，为明朝“僧录司”之所在，著名的汉地高僧姚广孝曾在此驻锡，著名的西藏大喇嘛“大智法王”班丹札释亦曾在此做过住持。此寺在“文革”时受到严重破坏，现在只有一座“金刚殿”保存下来，同时还留下了三尊十分珍贵的木雕藏传佛教上师像。这三尊雕像就具有明朝永宣造像的鲜明特点。其中主尊高约2米，结跏趺端坐，光头，无冠帽，躯体浑厚，腰部有收分，身着袈裟，衣纹写实自然；其余两尊为站像，造型和衣饰特点与主尊完全相同。（图88）据护国寺所存《西天佛子大国师班丹札释寿像记》记载，这组雕像表现的就是明朝护国寺住持大喇嘛班丹札释师徒三人，主尊即为班丹札释本人。其雕造时间为宣德十年（1435年），是班丹札释弟子在其生前“聚议合财，雕造师之寿像，期以安奉寺之祖堂”。这组雕像原来供奉在护国寺影堂，“文革”后移至今法源寺毗卢殿后西配殿供奉。关于班丹札释事迹可详见“附录”部分小文《明朝西藏大喇嘛班丹札释及其雕像》。



图 88 大喇嘛班丹札释 明宣德 10 年
(1435 年) 木雕 高约 150 厘米





现存明朝藏式造像最多的当推北京五塔寺的金刚宝座塔，塔上共有浮雕佛像 1561 尊。据史料记载，这座金刚宝座塔建成于明成化九年（1473 年），可见这些浮雕造像皆完成于成化九年之前。这些佛像的风格也明显延续了永宣造像的遗风，但同时也融入了较多的中原艺术因素。与永宣风格相比，佛像的躯体变得丰腴了一些，菩萨的装饰更趋复杂。（图 89）关于五塔寺金刚宝座塔情况，笔者在本书“附录”部分中也专门有小文介绍，可以参看。

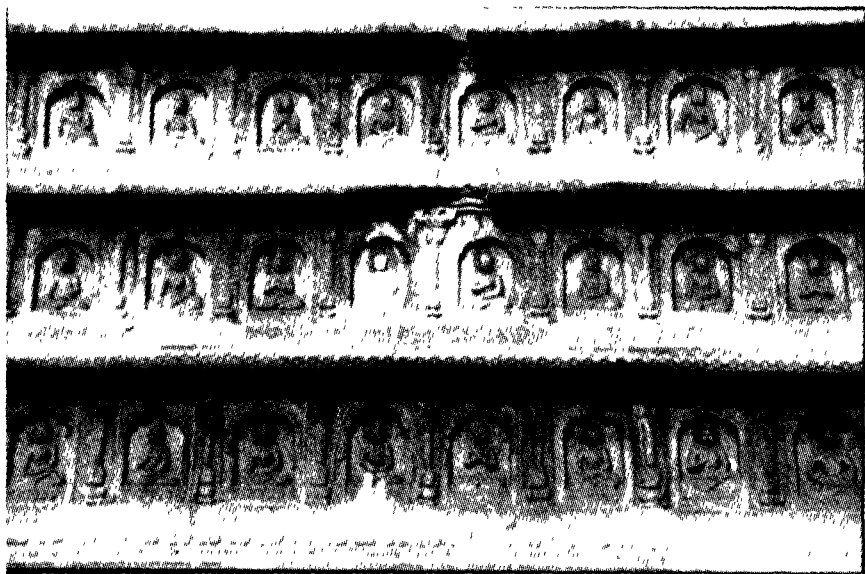


图 89 千佛
明成化（1465—1487 年） 石雕

北京法海寺始建于明正统四年（1493 年），建成于正统九年（1498 年），历时五年建成。此寺由汉藏两族僧俗人士共同出资兴建，其中藏族助缘僧人共有 10 人，包括有释迦也失、班丹札释等著名人物。这些人物的名字都镌刻在《法海寺记》碑刻的碑阴。因此缘故，法海寺自然地融入了藏传佛教艺术的成分，佛教雕塑就是其中重要的一部分。在法海寺大雄宝殿内，原供奉有三世佛及其胁侍菩萨，以及十八罗汉像、大黑天像等，就是十分典型的藏式风格造像，而且也是具有十分浓郁的永宣风格的一堂造像。虽然这堂雕像早已被毁，但是从留存下来的老照片上我们仍可以看到这堂造像所体现的永宣造像风貌。^⑮

另外，在一些文物部门，如中国文物交流协调中心、首都博物馆等单



图 90 无量寿佛

明万历（1573—1619年） 铜镀金 高 21 厘米

位，还保存有一些刻有具体年款的藏式金铜造像，根据初步调查统计，有正统、景泰、成化、正德、嘉靖、万历（图 90）和崇祯等几种不同时期的纪年造像。（见表二）这些纪年造像在艺术风格上基本保持了永宣造像的遗风，没有太多的变化。如图 91 的金刚持像，在题材上是一尊十分典型的藏密造像，它的头冠、面相、服饰、衣纹、装饰、躯体造型，以及莲花座形式皆与永宣造像一致，区别只在一些非常微细的地方，如发髻、耳环等与永宣造像稍有不同。永宣造像在莲花座正前方都刻有宫廷铸造的标志性款识，而这尊造像的刻款在莲花座底沿的直边上；刻款内容与形式也与永宣造像不同，它为自右至左刻写，内容为：“大明正统丙辰年奉佛弟子□显兴曾阮阿禄□福喜黎法保正月上朔日发心造。”这应是正统等一些具体纪年佛像与永宣造像最大的区别。从刻款内容与形式看，这尊造像明显铸造于内地，因为它的刻款形式采取了汉地传统的读写习惯，而刻款内容也表明它是明正统元年（1436 年）由内地的奉佛弟子出资铸造的。从这尊造像所体现出来的特点看，这些永宣之后带具体纪年的藏式佛像不仅具有浓郁的永宣造像遗风，而且还带有中原铸造的明显标志。我想这些造像的产生应当与明朝北京众多的藏传佛教寺庙有着千丝万缕的联系。





图 91 金刚持 明正统元年（1436 年）
铜镀金 高 16.5 厘米

表二：明永乐、宣德后中原纪年藏式佛像

序号	名称	质地	尺寸（厘米）	款识位置及内容	收藏地
1	释迦牟尼佛	铜镀金	17	莲花座后：“嘉靖十二年十一月吉日。”	北京故宫博物院
2	无量寿佛	黄铜	145	莲花座后：“景泰五年九月吉日造信士藏福□另藏□□另藏泉。”	北京故宫博物院
3	无量寿佛	红铜	28	莲花座后：“大明弘治五年二月内兴县崇教寺僧清宁造。”	天津文物公司
4	无量寿佛	铜镀金	21	莲花座座面正前方：“万历年造。”	西藏布达拉宫
5	药师佛	铜漆金	39	莲花座后部下缘：“成化壬寅僧妙亮共成九尊吉日造。”	国内私人藏
6	药师佛	铜镀金	35	莲花座后部下缘：“正统二年弟子王家晟造像一堂。”	中国文物交流协调中心

续表

序号	名称	质地	尺寸(厘米)	款识位置及内容	收藏地
7	普贤菩萨	铜镀金	31	莲花座后部下缘：“大明嘉靖十一年正月初八父讳日男陈佐发心追造。”	首都博物馆
8	金刚持	铜镀金	16.5	莲花座正面对下缘：“大明正统内辰年奉佛弟子□显兴曾夙阿祿□福喜黎法保正月上朔日发心造。”	首都博物馆
9	释迦牟尼佛	铜镀金	85	莲花座座面正前方：“大明景泰九年岁次庚午圆授广善戒坛传法宗师兼龙泉寺住持道观施金镀。”	首都博物馆
10	阿弥陀佛	铜镀金	85	同上	首都博物馆
11	药师佛	铜镀金	85	同上	首都博物馆
12	韦驮	铜镀金	85	台座座面正前方：“大明崇祯辛巳年虔命御用监恭造。”	首都博物馆

永宣造像对明朝中原地区佛教造像的影响更加突出，不仅影响面大，具有普遍性，并且在艺术特征上也有十分明显的体现。从普遍性看，当时全国各地大到寺庙殿堂中供奉的佛像，小到一般老百姓家中供奉的小型铜铸、木雕造像都受到了永宣造像风格的影响。从艺术特征上看，当时以佛和菩萨为主的汉地佛像都带有十分鲜明的藏式造像特点。如佛像，其头部的肉髻都变成了高高隆起的塔状形式；腰部有了明显的收分；袈裟样式、衣纹形式与永宣造像一样；佛座也都是永宣造像惯用的半月形束腰式双层莲花座；特别是躯体结构变得匀称，姿态也趋于端正，不像宋元时汉地造像生动自然，富于个性特点。菩萨像的藏化也很明显，菩萨的头冠与永宣造像头冠一样，也是花冠和发髻冠并用，花冠正面多为半月状装饰；胸前也是U字形的连珠式璎珞，似网状罩于胸前；衣纹也非常写实；全身结构与姿势也变得匀称和端正；莲花座也多为半月状束腰形式。明朝中原佛教造像的这些变化与其传统风格相比已是大相径庭。因此我们可以说，明朝永宣造像已完全改变了中原地区传统的造像面貌，而使中原佛教造像呈现出一种带有藏式造像特点的新的艺术风格。这种新的艺术风格的出现标志着我国传统佛像艺术已经走到了尽头，因为这种新风格是一种缺乏活力与变化的程式化的艺术形式。

明朝中原佛教造像遗存很多。如彩图 52 的观音菩萨像，从头饰和衣着看，它是一尊典型的汉式菩萨像，但是它的面相、耳饰、身体比例和莲花座形式，以及制作工艺已明显融入了永宣造像的特点。再如图 92 的释





图 92 释迦牟尼佛 15 世纪
铜镀金 高 63 厘米

迦牟尼佛说法像，它的整体造型与永宣造像完全一样，只是面相和躯体略显肥胖了一些，特别是身体表面的装金采取了漆金技法，由此说明它仍是一尊汉地寺庙制作的佛像。类似实例很多，不胜枚举。

特别值得注意的是，明朝中原佛像艺术不仅受到了永宣造像的影响，而且还表现出对永宣造像风格的全盘接受。如首都博物馆珍藏的一组三世佛像，（彩图 53）制作于明景泰元年（1450 年）。三尊像的整体风格和制作工艺同永宣造像如出一辙，完全看不出任何区别，但从莲花座上刻款的内容和形式看，它们明显是制作于北京的汉传佛教寺庙，为汉地僧人出资铸造。刻款内容为：“大明景泰元年岁次庚午圆授广善戒坛传法宗师龙泉寺住持道观施金镀。”据考，“广善戒坛”是明朝北京两大戒坛之一，在今天北京广安门外的天宁寺；龙泉寺就是今天门头沟区的潭柘寺，道观是龙泉寺第三十六代律宗宗师。这条题款表明，作为地地道道的汉地僧人道观已完全接受了藏式永宣造像风格了。再如北京智化寺内的佛像——转轮藏殿内转轮藏上浮雕的小佛像和如来殿上下供奉的佛像（图 93），也都是永



图 93 毗卢遮那佛 明正统（1436—1449 年）
木雕 高约 200 厘米

宣造像模式。智化寺是明正统九年（1444 年）由明朝太监王振舍宅兴建的一座寺庙，从寺庙碑刻资料看，是一座正规的禅宗寺庙，与藏传佛教无丝毫瓜葛。一座正统的汉地禅宗寺庙里却出现了藏式的永宣风格造像，更加充分地说明了明朝汉地佛教对永宣造像乐意接受的事实。

另外，值得一提的是，永宣之后中原地区还出现了在佛像造型风格和刻款上完全仿永宣造像的制品。此风大约兴起于明末清初。北京故宫博物院和首都博物馆分别收藏有一尊清朝永宣造像的仿制品，它们做工粗糙，面相、衣纹等处明显走样，刻款生硬，极不周正，一看就是后来仿制的。但是当时仿制这种造像不知目的何在。20 世纪 80 年代以后，随着国内文物市场的开放和搞活，一些人受经济利益的驱动又开始悄然仿制永宣造像，以假乱真，以牟取高额利润。一时市场上永宣造像真假难辨，很多人因此上当受骗。我曾经受人所请帮助鉴定过几尊这种仿制品，多数做工粗糙，但也有做得非常好的，工艺精细，造型完美，几可乱真；收藏者都是当作真品购买的。但是仿制品毕竟还是仿制品，做得再好也有露马脚的地方。如我曾见到的一尊几可乱真的仿制品，它在外在形貌和装饰特征上与





真正的永宣造像基本趋近，但是却忽略了铜质和封藏方法，真正的永宣造像都用黄铜铸造，而它却是用红铜；真正的永宣造像封藏都用剃口法，而它却用包底法。凭此两处破绽，我们很容易对它做出否定的判断结论。总而言之，只要对真正的永宣造像风格特征、工艺特点具有全面的认识，我们就不难鉴别永宣造像的真伪了。

7. 永宣宫廷佛像题材及其特点

永宣造像不仅艺术风格独特，影响巨大，而且在造像题材上也很有特点。主要体现在两个方面：

第一，永宣造像题材丰富。这些题材大部分是藏传佛教各教派和藏族人民共同信奉的，同时一部分造像又带有宗派上的个性特点。据初步统计，永宣造像题材共有 20 余种之多，根据每种题材在总数中所占比例多少，依次有绿度母、文殊菩萨、四臂观音菩萨（图 94）、金刚萨埵菩萨、释迦牟尼佛、阿闍佛、金刚手菩萨、弥勒菩萨、药师佛、无量寿佛、大日如来、不空成就佛、宝生佛、二臂大黑天（图 95）、



图 94 四臂观音菩萨 明永乐（1403—1424 年）
铜镀金 高 18.7 厘米

四臂大黑天、大成就者毗瓦巴、马头金刚、上乐金刚、喜金刚、吉祥天母、地狱主、自在观音、摩利支天等。这些题材虽然与藏传佛教数百上千的种类相去甚远，但是它们是藏传佛教中最常见的，也是藏传佛教各教派共同崇奉的题材，反映了藏传佛教和藏族人民基本的宗教追求和信仰模式。其中，比较典型的如文殊菩萨、四臂观音和金刚手菩萨三种造像，藏族人认为这三种造像分别象征慈悲、智慧和力量，是他们的福祉之所依，因此被尊之为“三大依怙主”；藏族人民还把吐蕃王朝的松赞干布、赤松德赞和赤热巴巾三位赞普分别奉为观音菩萨、文殊菩萨和金刚手菩萨的化身。千百年来，这三种造像一直受到了藏传佛教各教派和藏族人民的普遍



图 95 二臂玛哈噶拉 明永乐(1403—1424年)
铜镀金 高 22.8 厘米

崇奉，在许多喇嘛庙中还辟有专门的殿堂供奉这三尊一组造像。再如绿度母，也是藏传佛教中广受崇奉的一尊造像。据说，她是观音菩萨慈悲化现的二十一尊度母之一，在喇嘛庙和老百姓家里，几乎随处可以见到这尊造像，供奉十分普遍。她还经常与白度母、尊胜佛母一起供奉，称为“长寿三尊”，以增福延寿的功德受到人民的顶礼膜拜。特别值得一提的是，藏族人还把唐朝时入嫁吐蕃的文成公主尊为绿度母的化身，千百年来一直传为佳话。毫无疑问，藏族人对绿度母的崇奉和明朝宫廷大造绿度母像赐予藏族高僧，明显带有对汉藏传统友谊的纪念和对未来汉藏和睦一家的期盼。在藏传佛教寺庙里同样十分流行的白度母造像，在目前统计的永宣造像中我们没有发现一例，它从一个侧面反映了明朝帝王造绿度母像的这一良苦用心。其他的如释迦牟尼佛、五方佛（大日如来、阿閼佛、不空成就佛、宝生佛、无量寿佛）等则更是藏传佛教中理所当然的共信题材，就不一一举述了。





图 96 金刚持 明永乐(1403—1424年)
铜镀金 高22厘米

除了上述藏传佛教各教派共信的题材外，永宣造像中还有一些造像为某一教派单独崇奉，而且基本每个教派都有其代表性造像。如金刚持(图96)，他是藏传佛教噶举派崇奉的本初佛，目前发现了七八尊，占有较大比例。毗瓦巴是萨迦派尊奉的重要上师，为印度八十四大成就者之一。现在发现有三尊毗瓦巴像，其中首都博物馆收藏的一尊高达33厘米，做工精美，气势雄浑，最为突出。喜金刚(图97)和二臂玛哈噶拉也是萨迦派专门的崇奉，分别为萨迦派崇奉的本尊和护法神。而

文殊菩萨、吉祥天母和地狱主分别为格鲁派崇奉的本尊和护法神。永宣造像题材在宗派上的这种广泛的代表性，从一个侧面正好反映了明朝中央政府对西藏实行的“众封多建”的民族宗教政策。因为“众封多建”政策是对西藏各派势力广行封赏，各教派又都具有各自教派特点，这样朝廷赏赐给这些教派上层人物的佛教造像就必须考虑其教派的崇奉，要么是各教派共信的题材，要么是受赐者所代表的教派的独特崇奉，绝不可以将此派的独特崇奉赐予彼教派，那样势必引起受赐者的不满。

第二，永宣造像大部分为寂静形造像，忿怒形造像极少。所谓寂静形，就是那些面相慈善，造型简单的一类造像，如释迦牟尼佛、绿度母等；而忿怒形造像是指那些面相凶忿、牛头马面、多头多手的造像，像秘修本尊、空行、护法类造像就属于这种类型。从统计结果看，现在的永宣造像中大部分是寂静形造像，约占95%以上的比例，而忿怒形造像相对要少得多。出现这样的情况原因何在呢？我想应当有两种可能：一种是当时忿怒形造像本来铸造得不多。因为首先，忿怒形造像造型复杂，铸造起来相



图 97 喜金刚 明永乐 (1403—1424 年)
铜镀金 高 82 厘米



对要复杂、困难许多，而当时宫廷造像的目的并不在于宣传佛教，而只是为了达到笼络之目的，所以选择一些寂静形造像来铸造是比较合情合理的；其次，像本尊、空行、护法之类密宗造像大都具有较明显的宗派特性，而不像寂静形造像受到广泛的崇奉，由此，选择寂静形造像铸造，不仅工艺简单，而且还可以一模多出，分赐各个教派中人。再一种可能是当时确实铸造了一些忿怒形造像，但大多数估计在历史上的一些“毁佛”运动中被销毁了。在明朝永宣之后至今，曾发生过多次由官方发起的毁佛事件。如嘉靖十五年（1536年）在礼部尚书夏言奏议下，毁大善殿内金银佛像 169 座。明崇祯五年又发生撤毁事件，将大内乾清宫、隆德殿和英华殿等处各种神道造像全部移出宫外朝天宫、大隆善寺等处安放。20 世纪六七十年代的“文化大革命”期间，佛像又销毁了不少。这几次毁像事件肯定会殃及明朝永宣宫廷造像，特别是历史上一直被汉地士大夫们视为“有伤风化”的密宗佛像。现在全世界遗存的为数极少（约十余尊）的忿怒形造像几乎都收藏在西藏布达拉宫、大昭寺、萨迦寺等名寺中，（彩图 54 地狱主像、彩图 55 吉祥天母像、图 98 马头金刚像）而内地和国外的

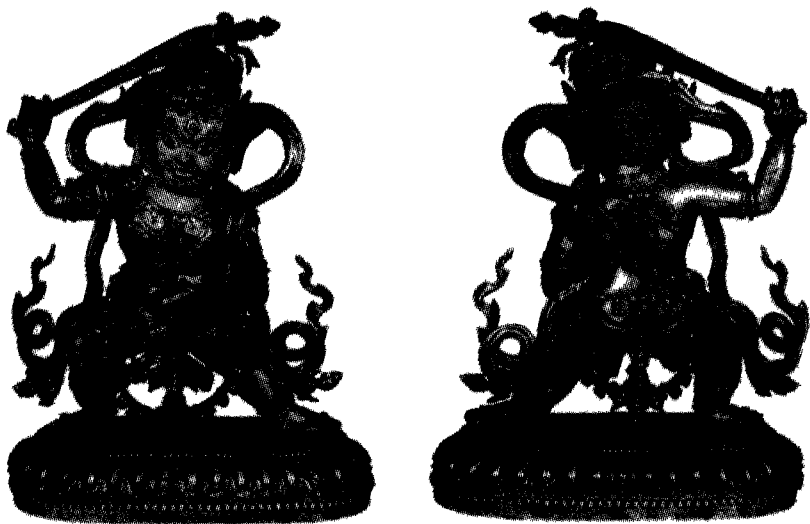


图 98 马头金刚正面和背面 明永乐（1403—1424 年）
铜镀金 高 20.5 厘米

众多收藏中几乎没有一尊这类造像。这种现象就说明了历史上的“毁佛”运动与忿怒形造像的命运有极密切的关系，因为西藏的布达拉宫等名寺历史上遭受的冲击较少，所以众多佛像得以保存下来，而内地始终处在历次运动的风口浪尖，现存的佛像或为内地流传下来，或为西藏寺庙传入，都经过了多次淘汰和洗礼，那些牛头马面、狰狞恐怖和被内地人俗称“欢喜佛”的造像过去是很难为中原人士接受的，应当是被当作“淫褻”之物而销毁了。

上面对明朝永乐和宣德宫廷两个时期的造像进行了较为系统的讨论和分析，力求使大家对永宣造像有个全面的了解和认识。但是由于目前发现的永宣造像的历史记载太少，单凭造像实物分析，很难达到与历史原貌相吻合的研究结果。特别是在没有文献记载，仅凭实物的情况下，有一些问题我们一时还无法搞清楚。比如，永宣造像所用的铜质（黄铜）从何而来，它与明朝宣德时期宣德炉用铜是否有密切关系，是否也是来自暹罗国的上好的风磨铜；还有永宣造像的制作者是如何组成的，队伍中可以肯定有汉地艺人参与，但是否有尼泊尔、西藏等地艺匠参与还难以确定；另外，永宣造像中少数造像的底座内膛上刻有汉文数字现象。（见表三）这些刻在佛像内膛口沿上的数字是代表该佛像在佛堂中供奉的顺序编号，还是一个时期铸像数目的顺序编号，或是别的什么原因，也难以断定。诸如

此类问题还有一些。因此，对于永乐和宣德宫廷造像我们还需要从历史和艺术的角度作进一步的探讨。在此，笔者衷心希望大家共同努力，尽快揭开笼罩在永宣造像上这些神秘的面纱。

表三：首都博物馆藏内膛刻字永乐、宣德佛像

编号	名称	年代	内膛刻字	尺寸（厘米）
1	金刚萨埵	永乐	一百四十七号	26
2	释迦牟尼佛	永乐	一百四十九号	27.6
3	金刚手菩萨	宣德	二十九	26.5
4	金刚萨埵	宣德	四十三	15.3
5	菩萨	永乐	十五	25.5
6	文殊菩萨	永乐	二十二	25.5
7	金刚萨埵	宣德	十六 十七	26
8	绿度母	宣德	六	26
9	绿度母	永乐	申元 十月初六	24

注释

- (1) 门拉顿珠、杜玛格西·丹增彭措著，罗秉芬译注：《西藏佛教彩绘彩塑艺术》，中国藏学出版社，1997年6月
- (2) 恰白、次且平措等著，陈庆英等译《西藏通史》第472-473页，西藏古籍出版社、《中国西藏》杂志社联合出版，1996年
- (3) 《元以来西藏地方与中央政治关系档案史料汇编》第80页，中国藏学出版社，1994年
- (4) 图齐：《西藏画卷》
- (5) 《木里政教史》
- (6) (明)刘若愚《酌中志》卷16，北京古籍出版社，2001年第2版
- (7) 根据瑞典史罗德先牛所著，《Buddhist Sculptures in Tibet》(II)《Tibet and China》统计。
- (8) (9) [法]海瑟·噶尔美著，熊文彬译：《早期汉藏艺术》第148页，中国藏学出版社，1994年
- (10) 青海省文化厅主编：《瞿昙寺》，四川科学技术出版社、新疆科技出版社(K)联合出版，2000年
- (11) 扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》第131页，西藏人民出版社，1997年
- (12) [法]海瑟·噶尔美著，熊文彬译：《早期汉藏艺术》第168-169页，中国藏学出版社，1994年
- (13) 扎雅著，谢继胜译·《西藏宗教艺术》第85页，西藏人民出版社，1997年
- (14) 扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》第133页，西藏人民出版社，1997年
- (15) 杨博贤主编：《法海寺壁画》，中国民族摄影艺术出版社，2001年





五、衰落期——清朝

清朝时，藏传佛像艺术进入了明显的衰落期。虽然清政府对藏传佛教崇重有加，大兴“黄教”（格鲁派的俗称），使藏传佛教及其造像艺术仍然呈现出旺盛的发展态势，但是由于封建专制主义的统治和艺术上过分追求繁琐的规定和要求，极大地限制了造像者的创造和发挥。这一时期的造像虽然看上去端庄大方，比例适度，制作精细，但普遍流于程式化，造型呆板，躯体僵硬，既缺乏外在的变化，又缺乏内在的精神力量。

然而，尽管如此，此期佛像艺术也有其鲜明的时代特色。首先，它在总体风格上体现出两大发展趋势：一种是崇尚自然，即注重写实和崇尚装饰情趣的艺术风气；一种是崇古风气，即盛行对过去艺术风格、特别是公元8—12世纪印巴次大陆的东印度、尼泊尔、斯瓦特、克什米尔等几种外来风格的模仿。比较而言，西藏地区的造像艺术风格偏重崇古，而内地的艺术风格多表现出自然主义的倾向。但是，不论是崇古之风，还是自然之风皆只流于形式，完全看不到早期佛像的神韵和艺术魅力。与此同时，由于佛教传播区域的扩大，此期的佛像艺术也体现出鲜明的地域特色，主要有西藏风格、北京风格、青海五屯风格、漠南蒙古风格和漠北蒙古风格。

（一）西藏地区佛像艺术

入清以后，西藏佛教形势发生了翻天覆地的变化，形成于明朝后期的格鲁派通过在新疆的蒙古和硕特部固始汗的支持，战胜了统治西藏长达200余年的噶举派势力，在宗教上取得了绝对的优势地位。1652年，黄教领袖五世达赖（1617—1682年）受顺治帝邀请至京朝圣，顺治册封他为“西天大善自在佛所领天下释教普通瓦赤喇怛喇达赖喇嘛”。康熙五十二年（1713年）又册封五世班禅罗桑益喜（1633—1737年）为“班禅额尔德尼”，亦给金册金印。格鲁派这两大活佛先后受清廷册封，标志着格鲁派在西藏的统治地位得到了清廷的认同和支持。在清廷的支持下，格鲁派开始大力发展本派的势力，兴寺建塔，造像刻经，清朝藏传佛像艺术正是在这样的宗教政治背景下兴旺发展起来的。

清朝西藏造像大部分出自寺庙组织和建立的佛像制作中心。据扎雅活佛在其所著的《西藏宗教艺术》中说，当时西藏有三大佛像制作中心：拉萨多觉边肯铸场、扎什伦布寺铸场和德格铸场。多觉边肯铸场，简称“多边”铸场，位于拉萨布达拉宫脚下。这里铸造的佛像称“多觉边肯利玛佛像”或“多边利玛佛像”。其铸造历史自五世达赖阿旺罗桑嘉措时开始，至西藏和平解放时止。铸像所用材料掺有大量紫铜，质地上乘，加之佛像工艺精细，造型美观大方，知名度很高。清朝时所有为噶夏政府塑制的佛像或专为噶夏政府送礼而制作的佛像都在这里铸造。扎什伦布寺铸场在后藏日喀则。这里铸造的佛像称“扎什伦布寺利玛佛像”，简称“扎利”。这个铸场也很有名，制作工艺与拉萨的“多边”工艺相似。德格铸场在四川德格县城，历史上这里以刻印佛经而闻名遐迩，同时也铸造了许多优质的佛像。造像所用材料多为“紫利玛”，即紫铜。^①以上各铸场铸造的佛像区别主要在用材和工艺上，不同的铸场，用材不同，造像外表的嵌活、篆刻、装藏及镀金等工艺也不尽一致。由此可见，了解各铸场的工艺特点对于我们鉴别西藏佛像也是十分重要的。

从总体上看，清朝西藏造像在艺术风格上存在四种主要样式：一为藏式，一为汉式，一为尼泊尔式，还有一种为仿古式。同时这几种样式又互相吸收和融合，于是又形成了一些复合的样式和风格，如汉藏式、汉尼式、尼藏式、汉藏尼式，可谓千姿百态。我们从现存的大量造像实物亦不难看出其艺术风格的多样化。西藏是藏传佛教的大本营，地域广阔，从这个广阔的地域因素来看，其造像艺术风格的复杂化也是符合实际的。因此可以说，这四种造像样式是清朝西藏造像的主体风格，同时也是构成清朝西藏造像艺术多样化的主要艺术因素。

1. 藏式风格

藏式风格是藏族人民在千百年的艺术实践中不断探索而形成的，是藏族人民宗教观念、文化观念和审美意识的综合体现。它主要体现在造像面部、躯体、雕刻技法及服饰上。造像面部酷似藏族人，颧骨较高，上唇突起，看上去没有印度、尼泊尔造像那样典雅庄严，但非常淳朴、自然。在西藏佛像中，最能体现其民族特色的要推上师像。上师像完全按照上师生前的形貌塑造，因此其整体形象都是藏式的，藏人面相、藏式袈裟、藏式头冠，千姿百态，惟妙惟肖；同时上师像虽然题材很多，但是在面相上绝对没有重复的，甚至同一个上师塑像，产地不同，面相也不尽一致。因此可以说，上师像是西藏民族艺术特色的真实所在，也是清朝藏传佛像艺术写实风气的重要体现。

如彩图 56 的铜镀金四世班禅像。四世班禅（1567—1662 年），法名





图 99 四世班禅头部

洛桑却吉坚赞，是藏传佛教历史上一位颇有影响的宗教领袖。此尊跏趺坐仰莲座上，无头冠，后脑勺奇大，额部凸起一个大包；双目睁视，鼻梁挺直，双唇抿起，下颌尖突，颧骨高隆；脖子上现出喉节。内着僧坎、僧裙，外披袒右肩袈裟和僧氍，衣纹流畅自然。两腿裹在僧服内，右手臂裸露在外，置右腿结触地印，左手横置脐下结禅定印。莲座后有藏文铭文，内容大致是说此尊的内膛供奉有四世班禅的生身

舍利，功德殊胜。铭文内容之多是西藏金铜佛像上少见的，对研究西藏佛教造像的内膛供奉仪轨具有重要参考价值。其整体造型生动，神态安详，是一尊极具艺术价值的人物肖像，真实地再现了四世班禅大师不同凡俗的独特形象特征。(图 99、100)



图 100 四世班禅后部



图 101 上师 17 世纪 铜镀金 高 18 厘米

再如图 101 的上师像也是一尊形象十分生动的上师造像。此尊趺跏端坐于覆莲座上，头微上仰，额有皱纹，眉弯如弓，双目仰视，嘴角下抿，面露喜色，形象生动传神。身着背心、僧裙和袒右式袈裟，衣纹写实自然。左手下垂抚膝，右手当胸结说法印。台座的莲瓣宽肥舒展，上下缘各饰一道连珠纹。

同时，罗汉像也是藏式风格的重要体现。因为罗汉与祖师身份和形象特征相似，所以自然成了清朝西藏写实艺术表现的重要题材。如图 102 迦理迦尊者像。此像宽额高颧，双目睁视，双唇微启。右手置膝结期克印，左手在腹前执袈裟的边角，造型生动传神。身着宽袖僧衣，其衣着形式及表现手法均受内地的影响。游戏坐姿，双腿散盘。莲座上铺有布垫，其后镌刻藏文，汉译为“南无圣尊俱时子大罗汉”。迦理迦尊者又译作“俱时子”。他皈依佛教后，行头陀之道，身无长物，人称“杜朝巴那保”，意为“住在墓冢间的大黑比丘”。他是十六罗汉之一，常有 1100 名阿罗汉随同他住赤铜洲，共同护持佛法。

另外，其他的如佛母、菩萨、空行护法等藏密神像也程度不同地受到





图 102 迦理迦尊者 17 世纪
铜镀金 高 14.5 厘米

了西藏写实艺术的影响。其中，尤其是一些没有经典依据，属于藏族人自己发明创造的护法神，他们的面相、衣着和装饰等处都带有十分鲜明的藏民族审美情趣，体现出来的藏民族特色尤为突出。如图 103 的善金刚像。此尊头戴宽边圆顶帽，三目圆鼓，双眉上竖，呲牙咧嘴，下颌有很多卷毛，凶忿无比。身着交领长袍，外披马褂，脚蹬高靴，胸前及腰部都以带相束。右手高举，左手放在了左腿上，手中执物皆失。骑坐于一头公山羊背上。整躯造型完美，人物形象生动，高原艺术韵味浓郁，堪称一件上乘之作。善金刚为世间护法神，全称“具誓善金刚”。据说，他原是试图



图 103 善金刚 18 世纪 铜镀金 高 20 厘米

阻止莲花生大师入藏的西藏众多苯教神祇之一，后被莲花生大师降伏变为佛教护法神。宁玛派奉他为最高级的世间护法神之一，是“四部宝库护法神”之一。他又称“铁匠神”，原因是他曾化现为一个黑铁匠，名叫噶瓦那保，因此在历史上又被西藏铁匠尊为该行业的保护神。

2. 尼泊尔风格

尼泊尔是西藏佛教艺术的重要源头，历史上对藏传佛教艺术的发展产生过巨大而深刻的影响。到了清朝这一影响仍有增无减。据记载，在公元17世纪时，由于五世达赖喇嘛重视西藏传统的手工业，建立官营性质的行会组织体系，大批尼泊尔工匠受邀来到西藏，加入到西藏官营的手工业行会中。这些尼泊尔工匠到来后，与西藏和汉地工匠共同努力，兴寺建塔，造像刻经，建造了一大批寺塔建筑、佛像和各种宗教、生活器皿。特别是他们与当时的藏汉工匠合作，共同建造了五世达赖喇嘛灵塔，在《五世达赖喇嘛灵塔目录》一书中清楚地记载了参与工程的所有尼泊尔工匠的人数和名单。^②这些尼泊尔工匠一代传一代，在西藏生息繁衍，今天在西藏的拉萨、日喀则，甘肃和青海等地仍有他们的后裔。当然到了清朝，尼泊尔造像不如早期完美，面形削瘦，躯体单薄，姿势呆板，完全没有早期造像那种生动、逼真、自然传神的艺术气韵。虽然如此，尼泊尔原有的造像艺术特色仍有一些保留，如造像眉眼细长，鹰钩鼻子，腭部呈尖状，高乳、大臀、细腰等特征，在现存清朝西藏造像中均可见到。

从现存实物来看，清朝西藏流行的尼泊尔风格主要体现在一些佛、菩萨类造像上；也就是说，一些佛、菩萨类造像均采用尼泊尔艺术风格塑造。常见的题材有释迦牟尼佛、弥勒佛、五方佛、度母、莲花手菩萨、观音菩萨、文殊菩萨等。这些题材的造像在头饰、身体姿势、台座、装饰以及衣纹表现手法上同早期尼泊尔造像有明显的继承关系。因此严格说来，这些题材的造像也称得上是一种仿古风格造像。虽然这类造像整体水平不能同早期尼泊尔风格造像相比，躯体僵硬，姿势呆板，但是其整体造型大方，做工讲究，铸胎厚重，还是体现了较高的塑造艺术水平。从此特点来看，这类造像应当出自扎雅活佛所说的拉萨“多觉边肯铸场”，因为这个铸场不仅拥有雄厚的经济基础，而且也拥有众多尼泊尔和汉藏工匠。

如彩图 57 铜镀金普贤菩萨像。此尊头戴三叶花冠，面容肃穆，双目微垂。上身袒露，佩饰项链、臂钏、手镯，胯部斜束丝带。右手下垂结与愿印，左手置胸前结说法印，左臂外侧饰有肩花，肩花上置宝剑。站立于仰覆圆形莲花座上，莲瓣宽大肥厚。身体略向侧倾，宽肩细腰，姿态优美。是一件模仿早期尼泊尔造像的典型作品。

再如图 104 的无量寿佛像。此尊跏趺坐姿，双手置双膝上结定印，手





图 104 无量寿佛
17 世纪 铜镀金 高 21.5 厘米

心托一红色长寿宝瓶，为其形象重要标志。头梳高髻，发髻正面又饰以镀金花瓣，双肩搭有蓝色发辮。头微下颌，双目低垂。上身斜披圣带，戴项圈、臂钏和手镯，下身穿长裙，裙子上无衣褶，仅在小腿部刻出衣纹表示着衣，为尼泊尔表现手法。身后有头光和身光相连的火焰形背光，背光插在方形台座后部。佛座为方形中空须弥台座，类似南北朝时期汉地造像上的坐床。佛座台面前方刻有一行藏文，汉译为“吉祥响铜”。

3. 北京宫廷风格

汉地风格主要指北京造像风格在西藏的影响。其特征是造像面形方圆，衣饰复杂，衣褶较多。随着当时西藏与内地中央政府的密切往来，北京造像风格通过各种不同的途径影响到西藏造像艺术上。首先是

清乾隆皇帝与三世章嘉国师合编的《三百佛像集》和工布查布翻译编订的《造像量度经》，都是吸收汉地审美特征而形成的造像模式，这两种塑造佛像的粉本在当时都传入了西藏。与此同时，当时清宫塑造的佛像也不断通过赏赐等方式大量带入西藏，藏人对内地的佛像模式和赏赐的造像自然会倍加崇敬，进而纷纷依样仿作。现存的实物表明，清朝时西藏仿北京造像样式的佛像遗存不少，它与北京造像的区别是不署年款，但造像上或多或少地融入了一些西藏传统的审美和工艺特征。

如图 105 铜镀金大威德金刚像。大威德金刚为梵语称“阎曼达嘎”的意译，又称“怖畏金刚”、“牛头明王”，是密宗无上瑜伽部父续修习的重要本尊。此尊为九头三十四臂形象，九头分三层排列，最下面七头，正面为牛头；中间一头；最上面一头，为其本尊文殊菩萨法相。头顶是象征忿怒的红发上竖。三十四臂为主二臂抱明妃，其余手伸向两边，皆执法器。



图 105 大威德金刚
18 世纪 铜镀金 高 16.5 厘米

有十六条腿，皆展左站立。左右脚分别踩八种人、兽和禽。上身饰缨珞，下身围虎皮，项挂五十人头骨串。明妃依偎在主尊怀中，右手持月刀，左手持人心，左腿钩在主尊腰间，右脚踩飞禽。下为单层覆莲座。这些形象特征皆具象征意义，九头表示大乘佛教的九部佛经；二牛角表示佛教真俗二谛；三十四手加上身、口、意三业表示佛教修行的三十七道品；十六足表示十六空；左脚踩八种人和兽表示八种成就；右脚踩八禽表示八种自在；裸体表示脱离尘垢；座下莲花表示脱离轮回。这些蕴含丰富的艺术特征共同组成了一部完整的密教修法——大威德金刚法，依之修行便可达到即身成佛。整躯造型规范、大方，结构匀称，体现了清朝宫廷造像的鲜明特点

4. 仿古风格

仿古风格是清朝藏传佛像艺术中十分盛行的风气，在当时的西藏、北京等地都十分流行，而在西藏地区的流行尤为突出。当时西藏流行的仿古风格主要是公元 8—12 世纪密教流行期印巴次大陆各种造像风格，如东印





度风格、克什米尔风格、斯瓦特风格和尼泊尔风格等。

如彩图 58 长寿三尊铜像是一组仿东印度帕拉风格作品。这组造像中央为无量寿佛，无量寿佛左边为尊胜佛母，右为白度母，因此三尊都有使众生增福延寿的功用，故常合供一起，称“长寿三尊”，是藏传佛教寺庙里十分常见的一组供奉。这三尊造像皆为菩萨装束，各以不同手印和执物显示各自不同身份，无量寿佛双手结禅定印，手心托长寿宝瓶；白度母右手结施与印，左手当胸牵莲茎，手心、脚心、额部各有一只眼，俗称“七眼母”；尊胜佛母为三面八臂形象，造型较复杂，一般比较好辨认。这三尊皆坐多角叠涩式须弥台座，身后还配有舟形大背光，背光上有大鹏金翅鸟、龙女等动物雕饰。造像的躯体造型、装饰风范，以及背光和台座的形式明显源于早期东印度帕拉造像，但制作工艺则明显体现出清朝的特点，如背光及台座采取镂空透雕技法，衣纹使用镶嵌工艺，看上去玲珑剔透，十分精致。非常难得的是这三尊像背光俱全，保存完好，造型大方，是一



组不可多得的清朝佛像仿古佳作。

图 106 无量寿佛铜像也是一尊仿东印度造像。此尊头戴花冠，发髻高耸，面容寂静，身材匀称，体侧帛带飘逸，薄裙贴体，其上篆刻繁复的花卉纹饰，但部分嵌饰已脱落。双手结定印托宝瓶，跏趺端坐。台座分为二层，下层为多角叠涩形式。整躯体现了帕拉造像崇尚藻饰、追求华丽的特点。

图 107 释迦牟尼佛像是一尊仿东北印度造像作品。此像螺发规整，肉髻高耸，双耳垂肩。大衣采用萨尔纳特式表现手法，衣纹简洁朴素。左手结禅定印，右手作触地印，全跏趺坐于三层台座上。最上层为卷草纹坐垫，中层为仰莲座，下面是镂空多角方形台座，其正面雕铸力士、象、狮等图像。

这尊造像最早见于公元 10—11 世纪的东北印度，它表现的是释迦牟尼佛在印度菩提伽耶成道时的情景。据佛典记载，释迦牟尼佛在泥连禅河洗去六年苦修的尘垢，并接受一位牧女乳糜之供后，走到河边一棵毕钵罗树下，铺上吉祥草，端身正坐，并发大誓愿：“我今若不证，无上大菩提，宁可碎此身，终不起此坐。”通过 49 天的禅定，终于大彻大悟，证悟人生谛理。当时外道大梵天不相信他证道，前来诘难佛陀，释迦牟尼佛当即用右手指向大地说：“大地之神可以为我作证。”说完众地神立即涌出地面为佛陀作证。此像的造型特点就是来源于释迦牟尼佛悟道时的情景，佛座上的草垫，佛像所结的手印（触地印）均与释迦牟尼佛证道时情景相符。

对这一题材和形式的释迦牟尼佛佛像，过去很多国内外学者都一概认定为公元 11—12 世纪的作品，这种观点显然是忽视了清朝仿古的现象和事实。当然我们不否认目前存在有公元 11—12 世纪的作品（图 108），但是大多数应当还是清朝仿制的。从现存实物看，清朝所仿整体造型与早期完全相似，但工艺明显粗糙，雕刻痕迹明显，身体及衣纹转折处不圆润，胎体也过重，与早期造像相比有着明显的区别。

再来看图 109 的释迦牟尼佛说法相，它是一件仿克什米尔作品。它与公元 9 世纪流行的一种克什米尔风格释迦牟尼佛坐像造型风格完全一样，但是它的工艺不如早期圆熟，整体也缺乏早期造像那种古老的神韵，体现出鲜明的时代艺术气息。关于这尊佛像与早期造像的区别，我们将在附录文章——《清朝西藏郡王颇罗鼐敬献给雍和宫的两尊佛像》中做详细讨论。这尊造像是清乾隆十年（1745 年）由西藏郡王颇罗鼐敬献给雍和宫的，现在仍然供奉在雍和宫法轮殿中。

当然，清朝西藏最流行的仿古造像风格要推尼泊尔风格，而在尼泊尔



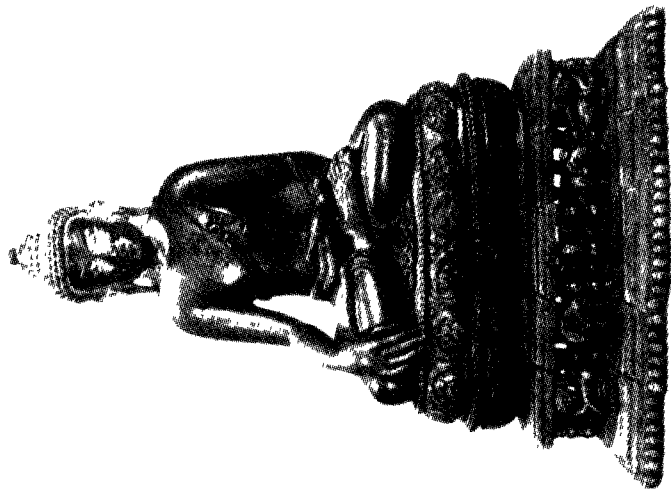


图 107 释迦牟尼佛成道相
17 世纪 黄铜 高 14.5 厘米

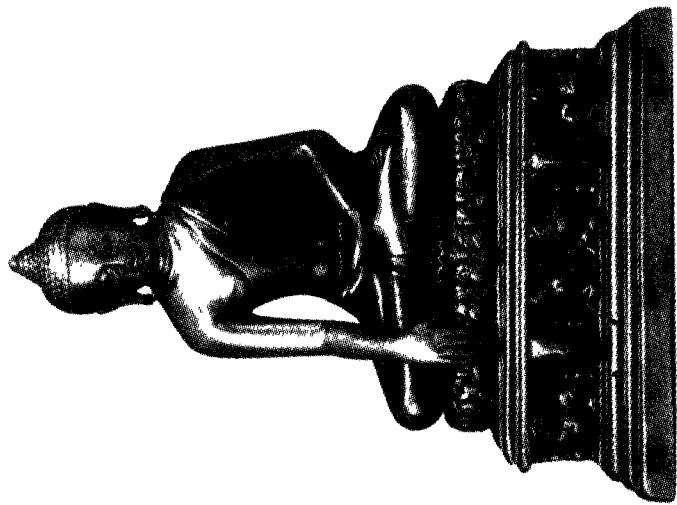


图 108 释迦牟尼佛成道相
11—12 世纪 黄铜 高 14.5 厘米



图 109 释迦牟尼佛说法相

清乾隆 10 年 (1745 年) 黄铜 高 69 厘米

仿古风格中，最为流行和成型的是一种模仿 9—12 世纪尼泊尔的造像风格。这种风格的特点是，造像面型长圆，五官端正，神态宁静，全身结构匀称，衣饰简洁。一般以佛、菩萨和佛母等类题材为主。佛像头饰螺发，身着袒右肩袈裟；菩萨头戴高高的三花冠，上身佩项圈、手钏和臂钏，左肩斜披圣带，下身穿着长裙。皆以莲花座为座，莲座宽大，莲花瓣亦宽大扁平，莲花瓣上还习惯刻画“川”字纹饰。一般以红铜铸造，胎厚体重，做工精细。其整体造型与装饰风范与早期造像极其相似，只是一些细微的地方和工艺上具有新的时代特点。由于其做工精细，风格与早期十分接近，所以很容易与早期造像相混，在一些出版物上便常常出现对此种风格造像断代的错误。

这种仿古风格造像现存实物比较多，如北京首都博物馆收藏的一尊狮吼观音菩萨像。(彩图 59) 此尊右趺坐于狮背，双手结说法印，并牵莲花茎。花茎上绕至肩，在左右两臂开出硕壮的花朵。头顶发髻前有一尊化佛。上身斜披圣带，佩饰项链、臂钏、手镯，下身穿着长裙。面相端庄，神态安



图 110 弥勒菩萨
17 世纪 铜镀金 高 18 厘米

详,姿态闲适优雅。坐骑回首仰视,形态温和,生动可爱。整体姿态优美,造型生动大方。图 110 的弥勒菩萨也是非常典型的一尊。

最后,对于仿古风格,还有一些值得我们注意的问题,那就是当时的西藏和北京地区在所仿造像题材和风格上明显存在着相互影响现象,现在有不少仿古造像同时出现于这两个地区,就是一个明显的证据。但是对于这些两地同时出现的仿古造像,它们最早出现在北京还是西藏?是西藏影响北京,还是北京影响了西藏?我们一时还无法搞清楚。还有,无论是北京还是西藏的仿古造像,都是按照过去一种具体的造像题材和风格来进行仿制,因而不论是哪种风格都仅限于一些当时比较流行的造像题材和造型样式。

因此可以说,清朝的仿古风气实际上是对历史上一些名品佛像的仿制。

(二) 北京宫廷佛像艺术

清朝继续崇重藏传佛教,所谓“兴黄教,之所以安众蒙古”,藏传佛教在北京的传播和影响依然很盛。当时北京全城共有喇嘛庙三十余座,喇嘛人数众多。同元、明两代一样,清朝北京的藏传佛教也主要为帝王和皇室成员崇重和信奉。在清朝诸帝中,康熙、雍正和乾隆三位帝王对藏传佛教的重视尤为突出,他们礼敬高僧,为藏传佛教大兴寺庙,所做“功德”无数。如康熙帝亲自册封了一世章嘉国师、一世哲布寺丹巴活佛和五世达赖喇嘛,率先在宫廷创设中正殿念经处,兴建了玛哈噶喇庙、永慕寺、资福院等多座喇嘛庙等。雍正迎请、优礼并册封三世章嘉国师,将自己的潜邸雍王府改为喇嘛庙雍和宫。乾隆皇帝礼敬三世章嘉国师、六世班禅,在皇宫和皇家苑囿设立了慧曜楼、宝相楼、梵华楼等多座佛堂,又在北京和承德兴建了三十余座喇嘛庙等等。康雍乾三帝对藏传佛教所做的这些“功德”既密切了民族关系,稳定了边疆社会,满足了自己和皇室奉佛祈福的



需求，同时也促进了藏传佛教在北京的广泛传播与发展。

清朝帝王在崇重藏传佛教中，对藏传佛教造像也非常重视，其重视程度和表现出来的热情大大超过元、明两代帝王。康熙皇帝率先在宫廷设立造像机构制作藏式佛像。史载，康熙三十六年（1697年），康熙帝在宫廷设“中正殿念经处”，负责宫中藏传佛教事务，并兼办佛造像。^③雍正时，“中正殿念经处”继续存在，职能未变。其后的乾隆皇帝对造像的重视更为突出，他不仅在宫内专门设立“造办处”制作佛像，还亲自参与造像的图样设计，造像过程的监督，几乎所有重要造像环节他都亲自把关定夺。特别是当时受乾隆帝特别礼敬的三世章嘉国师和二世土观活佛也都参与了宫廷造像活动，充当顾问和艺术指导。由于乾隆对造像的高度重视，乾隆时宫廷造像规模盛大、活动频繁、参与工匠众多，制作的佛像成千上万，这些都是康熙、雍正时无法相比的。这些情况在清宫档案——《清内务府各作成做活计档》中都有充分的反映。

据《咸道以来朝野杂记》记载，清朝前期皇室所造佛像多得难以统计。如乾隆三十五年（1770年）乾隆60寿辰时，王公大臣“做佛像为祝者，统以万计”，因此在北京建万佛楼贮之；乾隆四十五年（1780年），乾隆70寿辰时，王公大臣又造佛像2万余尊，用银33.1万余两。又据《造办处活计档》记载，乾隆五十四年（1789年），乾隆80大寿时，蒙古王公大臣向朝廷敬献了大小法身佛像852尊，清宫《造办处活计档》对此有明确记载：“乾隆五十四年八月初五日传旨万寿大庆，蒙古王公呈进大法身铜佛27尊并各大臣官员等呈进小法身铜佛825尊，着万胜壶境楼上安供。将大法身铜佛像各配楠木供桌，小法身铜佛配楠木佛格安供。”又据清末崇彝说，圆明园内有一组建筑，名舍卫城，为供奉佛像之所，“自康熙以来，凡进佛祝寿及皇太后上寿造佛像，皆送其中，盖十万余尊。”另据清乾隆年间陈设档记载，清朝承德外八庙和避暑山庄供奉的各类佛像多达20多万尊。从这些记载我们不难想见清朝宫廷所造佛像之多了。

从文献、清宫档案，并结合现存实物看，清朝宫廷铸造佛像主要有三种目的和用途：一种是为皇帝奉佛修行造像，如乾隆敕修的8处六品佛楼所供佛像；一种是为皇帝及太后祝寿造像，如康熙二十五年康熙皇帝为其母孝庄皇太后所造之四臂观音菩萨像，乾隆在位时为其母和他本人寿辰曾多次大规模造像；再一种是为怀柔西藏和蒙古上层宗教和世俗人士，为他们信奉的藏传佛教兴建寺庙，塑造佛像，如承德的外八庙等。

康熙、雍正和乾隆三帝宫廷制作的佛像目前都有一些遗存，分别收藏于故宫博物院、西藏布达拉宫、北京雍和宫、承德外八庙等单位。其中，乾隆造像遗存最多，数量惊人。从现存实物看，这三个时期的清宫造像整



体风格基本一致，既受到了内地传统艺术的影响，带有明显写实艺术倾向，同时又受到了时代审美观念和工艺技术的影响，体现出造型规范，结构匀称，而缺乏内在气质的艺术风貌。但是从造型样式和工艺水平上看，这三个时期造像又略有一些区别。下面分别进行讨论。

1. 康熙宫廷佛像风格

康熙皇帝在位时间很长，共有 61 年。因为当时的铜矿的开采受到严格限制，铜产量极低，宫廷造像活动并没有大规模开展起来。目前属于康熙宫廷制作的金铜佛像共发现 6 尊，都是刻有具体年款造像。它们分别是：

(1) 上师像，铜镀金，高 77.5 厘米，康熙十九年（1680 年）造，见 1994 年香港苏富比拍卖图录。

(2) 药师佛像，铜镀金，高 20 厘米，康熙二十一年（1682 年）造，北京首都博物馆收藏。

(3) 摧破金刚像，铜镀金，高 22 厘米，康熙二十四年（1685 年）造，日本北村太道收藏。

(4) 四臂观音菩萨像，铜镀金，高 73 厘米，康熙二十五年（1686 年）造，北京故宫博物院收藏。

(5) 无量寿佛像，铜镀金，高 17.5 厘米，康熙二十五年（1686 年）造，中国文物交流协调中心收藏。

(6) 无量寿佛像，铜镀金，康熙四十三年（1704 年）造，收藏地不明。

从这些实物看，康熙造像风格特点非常鲜明，佛像造型挺拔，工艺精细，整体效果明显优于雍正和乾隆造像。它继承了明朝造像风格，同时又开启了清朝造像的新风尚。

图 111 药师佛是现知制作年代较早的一尊康熙纪年佛像，制作于康熙二十一年（1682 年）。此尊头饰螺发，头顶肉髻高隆，髻顶饰宝珠。面相方圆，五官端正。双眉以阴线勾画，眉间饰圆形白毫，双目生动写实。上身着袒右肩袈裟，右肩敷搭袈裟边角，下身着长裙，衣质厚重写实。衣服上刻满了各种植物纹饰，手法细腻，体现了康熙造像工艺精细的特点。端身正坐，右手置右膝执药果，左手放在双膝上。坐具为束腰双层莲花座。莲座宽大，明显比一般要厚，显得非常雄浑，是康熙造像一大特点。莲瓣肥硕饱满，头部饰有卷草，明显继承了明朝莲花座特点。莲座上三处刻有铭款，十分难得：一处在座面上，阴刻一行汉文佛名——“南无消灾延寿药师佛”（自右至左）；一处在正面座壁底沿，阴刻一行藏文，意思与座面汉文一样，但为顺读形式；一处在背面座面边缘，阴刻一行汉文：“大清



图 111 药师佛 清康熙 21 年（1682 年）
铜镀金 高 20 厘米

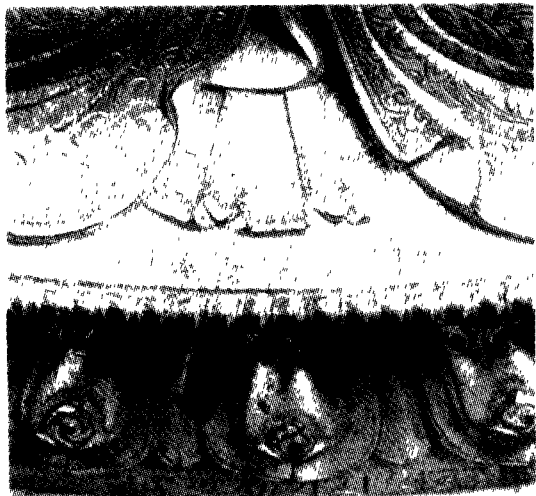


图 112 药师佛莲花座正面铭文

康熙壬戌年甲辰月初四日”（自右至左）。（图 112、113）这尊佛像是目前国内发现的最早的一尊康熙纪年藏式佛像。

再如彩图 60 四臂观音菩萨像更具代表性，康熙造像优胜的特点在这尊造像身上表现得更加突出。观音结跏趺端坐，姿态自然挺拔，头戴镂空状花冠，耳际宝缯飞扬。面相圆润，神态安详。上身双肩搭帔帛，胸前饰璎珞。帔帛在



两手腕间分别绕成半圆环，然后从两腿下对称垂搭在莲花座正面座壁上。下身着长裙，腰间束带，腰带下缀有连珠装饰。帔帛及裙子皆用写实手法表现，衣纹生动自然。尤其是垂于座前的帔帛写实性更强，给人以强烈的丝织物感觉。全身的衣饰上还镶嵌了一些珍珠宝石，使造像整体显得雍容华贵。此尊的莲花座也非同一般，造型大方，做工也极其讲究。莲座呈梯子形，造型宽大，气势恢宏，其上下边沿和束腰皆饰一周圆连珠。莲座上仰覆莲花瓣上下对称分布，莲瓣宽肥饱满，其边沿和头部都有卷草装饰，造型生动，手法写实。这尊造像从整体造型、



图 113 药师佛莲花座背面铭文



图 114 宗喀巴 清康熙（1662—1722 年）
铜镀金 高 16.5 厘米

体量、工艺水平和完好程度上看都是其他康熙造像无法相比的，堪称清朝康熙造像的经典之作。

值得注意的是，在这尊观音像莲花座下缘的直边上还分别用汉、满、蒙、藏四种文字刻写了一周同样内容的铭文。其中汉文为：“大清昭圣慈寿恭简安懿章庆敦惠温庄康和仁宣弘靖太皇太后，虔奉三宝福庇万灵。自于康熙二十五年岁次丙寅，奉圣谕不日告成，永念圣祖母仁慈垂佑，众生更赖菩萨感应圣寿无疆云尔。”^①由此可见，这尊四臂观音菩萨像是康熙皇帝专为其母亲铸造的，是希望“赖菩萨感应”，保佑其母“圣寿无疆”。这尊造像现藏北京故宫博物院。

然而，虽然康熙造像在宫廷没有像此后的乾隆皇帝在位时那样大规模开展，但是在民间造像风气还是相当盛行的。现存的仿照康熙宫廷风格的民间造像数量不少，在博物馆和文物市场上经常可以看到，这种情况就是一个很有力的证据。民间仿制的造像从整体造型、衣饰以及制作工艺上与康熙宫廷造像都非常相似，只是工艺略微逊色一些。如图 114 宗喀巴像。此像头戴通人冠，双手结转法轮印，掌中各牵一茎莲花，花开于左右肩



图 115 无量寿佛 清康熙（1662—1722 年）
铜镀金 高 53 厘米





上，莲花上分别置经篋和宝剑，形象特征十分明显。体现康熙造像特点的地方主要在它的造型姿势、衣纹表现手法和莲座造型与装饰上，它的身姿挺拔，衣纹自然流畅，衣缘上刻画花纹，莲座宽大，莲瓣饱满，莲瓣头部亦有卷云纹饰。

值得注意的是，康熙时民间仿造的佛像也不乏一些精美之作。如图115无量寿佛像就是一个典型的例子。此像高53厘米，跏趺端坐，双手结禅定印，身姿挺拔大方。额际高广，弯眉长目，眉间凸起白毫，面部刻画非常细腻。发辫垂于两肩，胸前佩戴项链及璎珞，手钏、臂钏和足钏一应俱全，这些饰物上还镶嵌各色宝石。帔帛自手臂缠绕后从台座正面双双垂下，衣纹自然折叠，富有写实性。莲座宽大，装饰华丽。这尊造像无论从整体造型，还是从头冠、面部刻画、璎珞装饰以及莲瓣形制等细部观察，皆可同康熙时宫廷造像相媲美。因此，有人怀疑这类精美之作出自民间，应该说这种怀疑是不无道理的。但是，由于这类造像没有刻款，亦无出自宫廷的任何依据，所以我们也只好将其放在康熙民间仿官造之列了。

2. 雍正宫廷佛像风格

对于清朝北京宫廷佛教造像，长期以来我们只是局限于讨论康熙和乾隆两个时期的，因为过去只发现有这两个时期的造像实物和相关的文献记载。2001年年初，著名文物收藏家夏景春先生收到一尊刻有雍正年款的弥勒菩萨造像，引起了社会各界的广泛关注。2002年4月初，我借赴沈阳出差之机，专程到夏先生府上拜访，有幸亲眼目睹到雍正款弥勒菩萨像的庐山真面目，大开了眼界！

(1) 弥勒菩萨像艺术特征

弥勒菩萨像，通高24厘米。黄铜铸造，通体镀金。镀金颜色呈浅黄色，与康熙和乾隆宫廷造像金色相似，但不如明朝永乐和宣德宫廷造像金色富丽绚烂。全身菩萨装束，头戴五花冠，顶结葫芦状高发髻，发髻上分出两条发辫分别垂在两肩上。大耳垂肩，两耳生动写实。耳下垂挂圆环，圆环下又坠小花瓣。耳边各有一条缯带，缯带自两鬓垂下后向外蛇形翻卷，极富动感。面部特征与康熙造像基本一致，额部高广，双目低垂，上眼线呈弧形；眉骨隆起，鼻子高挺，鼻梁与隆起的眉骨相连；双唇抿起，面相生动写实，神态沉静平和。上身脖子上挂项圈，胸前挂长链，项圈上又垂挂U字形连珠装饰。这种装饰风范与明朝永宣宫廷造像极其相似，只是显得有些呆板。两肩搭有帔帛，帔帛先在两臂内侧向外飘出，在手的肘部形成一个半圆形状，然后从两手腕内侧垂至莲花座两侧。这种披挂形式与明代北京宫廷造像不同，而与康熙和乾隆两朝宫廷造像帔帛的披挂形



式一致。下身着长裙。衣纹较为简略，仅在小腿部翻起一道大衣边来表示着裙，为典型的尼泊尔表现手法。衣边上也刻画了一些花纹，延续了康熙造像做工精细的遗风。另外，弥勒的手腕、臂和小腿部都佩有钏饰。全身衣饰的做工也非常精细，虽然不及康熙造像，但比起乾隆造像明显稍胜一筹。特别是宝缙和帔帛的处理十分生动、自然，体现了较高的艺术水平。（彩图 61、62）

造像的姿势十分生动。它左腿横盘，右腿散置，呈游戏坐姿，为弥勒菩萨众多形象之一种，但一般不多见。头部略向右偏，身体向左倾斜。双手置胸前结说法印，两手心各牵一莲枝，莲枝佩在两肩，莲花齐于额头，左右肩花上分别置有法轮和军持（净水瓶），装饰意味极浓。法轮和军持是弥勒菩萨形象的重要标志，都与弥勒菩萨的宗教功用有关。全身结构十分匀称，与康熙造像身体比例完全相似，看上去端庄大方，和谐完美，而不像乾隆造像躯体给人萎缩的感觉。这些造型与姿势特点既鲜明地体现了弥勒菩萨的宗教功用和身份，同时也反映了雍正造像承前启后的时代风格特点。

造像的莲花座是最值得注意的地方，其造型也是常见的半月形束腰形式，但局部造型与刻画颇有特点。它的束腰是一道大宽边，而不像大多数造像莲花座上下的莲花瓣布排得那么紧凑，不留一点空隙。束腰上刻画了一周缠枝莲，花纹浅细，线条流畅。束腰上下的莲花瓣造型非常饱满，莲瓣的头部饰有云头纹，或称卷草纹。莲瓣形制及上面的云头纹装饰与康熙造像类似，但不如康熙造像生动，趋于程式化。下层覆莲瓣下又出一道直边，上面也刻画了一周缠枝莲。最值得注意的是，在莲花座后部的座面边沿上刻有一行题款，书写形式为自右向左倒书，题款内容为“大清雍正年敬造”。字体周正清秀，一气呵成，绝无后来摹刻痕迹。这个题款不仅标明了弥勒菩萨像铸造的年代，同时也使这尊造像的艺术价值和历史价值大大提高。（彩图 63、64）

这尊造像还有一个突出特点，那就是它的封底完好无损，使我们对雍正造像封底有一个完整的了解。封底也是采取剝口方法，即在莲花座的底沿剝出铜刺来固定封盖。铜刺剝得也较深，与乾隆造像相似。封底铜盖正中阴刻一个十字金刚杵（又称羯磨杵），起到防止邪魔侵扰装藏的宗教功用。十字杵的中心有一个圆圈，内刻一道弯曲的阴刻线，使圆圈形成了两条鱼的形状，一条鱼有一只眼，另外一条鱼无眼。很明显，这是中国传统文化中常见的表示“阴阳”的一组图案，俗称“阴阳鱼”，一般为道家或道教崇尚。这种图案从元朝开始便出现在了藏式造像的封底上，到清朝藏式造像封底上普遍采用了这种图案。毫无疑问，这是汉藏文化交流的结



果，是藏传佛像艺术汉化的一个重要体现。（彩图 65）

（2）弥勒菩萨像艺术地位和铸造的历史背景

夏景春先生收藏的这尊雍正款弥勒菩萨像无疑对清朝藏传佛教的传播和藏传造像艺术风格的研究具有非常重要的意义。然而，由于清朝雍正款藏式造像是第一次发现，因此一些专家学者对这尊造像的真实性可能存有疑虑。那么，这尊雍正款弥勒菩萨像是否真实可靠呢？通过分析研究，我们的回答是肯定的。具体理由有三：

第一，雍正款弥勒菩萨像在艺术风格和工艺上具有承前启后的明显特点，这一特点标明了它的制作年代和历史地位。

所谓“承前”主要指继承清朝康熙造像遗风；“启后”主要指开启乾隆造像之新风尚。其中，在“承前”的艺术特点上体现得更加突出一些。如弥勒菩萨宽平的面相，舒展自如、结构匀称的躯体，胸前装饰繁复的璎珞，帔帛的披挂样式，莲花座及莲花瓣形制，衣边的处理，以及全身精细的工艺等特点，都与康熙造像风格及工艺技法相似。若再溯源，这些艺术特征大多是从明朝造像上继承下来的，只不过失掉了原有的艺术韵味，而带有新的时代艺术气息。从“启后”的角度来看，雍正弥勒菩萨像也有十分明显的体现。乾隆时期宫廷造像延续时间较长，风格也在不断变化，总体看来有前后期的明显差别。但是如果着眼于与雍正朝靠近的乾隆前期造像，我们不难发现，乾隆前期造像与雍正弥勒菩萨像艺术特征相似之处较多，前后相承的关系十分明显。比较典型的例子是 1978 年北京白塔寺塔刹发现的铜镀金三世佛像。这三尊佛像头部高昂，身躯挺直，全身结构匀称，衣纹流畅自然。特别是三尊佛像莲花座上的莲花瓣皆饱满有力，上面也都饰有云头纹，这些特征都十分接近康熙、雍正时期造像。这组三世佛像是清朝乾隆十八年（1753 年）作为“镇塔”之宝放进塔刹的。^⑤很显然，其制作年代在乾隆十八年之前，属于乾隆前期造像无疑。但是，不管乾隆时期造像如何变化，很多特征还是可以视为对雍正造像的继承和发展。其中，有三个方面表现得尤为突出：其一是整体的装饰风范，乾隆造像与雍正造像基本相似。拿菩萨像来说，乾隆宫廷菩萨像与这尊雍正款弥勒菩萨像的花冠、耳珰、宝缯以及帔帛、钏饰等的样式大体相同，区别只在表现技法上。其二是雍正与乾隆造像都带有共同的时代艺术气息，造型程式化，姿势僵板，缺乏明朝造像那种生动自然的韵味。其三是雍正款弥勒菩萨像莲花座上的刻款，对乾隆造像具有最为直接和明显的影响。因为在雍正之前的康熙宫廷造像，刻款都是标明具体年代，而没有出现像雍正款弥勒菩萨像这样的款识。如首都博物馆康熙二十一年（1682 年）药师佛像，其署款为“大清康熙壬戌年甲辰月初四诚”。而雍正之后的乾隆宫廷造像



就普遍带有如雍正弥勒菩萨像上相似的铭款——“大清乾隆年敬造”，只是“雍正”改成了“乾隆”而已。虽然刻款到乾隆时变成了铸款，署款位置也由座后移到了正面座壁上沿，但款识形式是完全一致的。这一点可以明显看出雍正和乾隆造像在署款上前后相承的密切关系。

第二，雍正皇帝崇奉藏传佛教，他亲自扶持并册封了三世章嘉国师，继续开设“中正殿念经处”。由此宗教背景看，雍正款弥勒菩萨像不仅它的产生有了充分的历史依据，而且它的产地也非常明确，产自中正殿念经处。

雍正皇帝是清朝第四位皇帝，在位十三年。他在位时，对当时流行于中原的汉传佛教和流行于雪域高原的藏传佛教都十分崇重，在清朝帝王中也算是一位与佛教因缘深厚之人。对汉传佛教，他不仅重视，而且还颇有研究和体悟，他曾亲自撰写了《御选语录》19卷、《拣魔辨异录》8卷等探讨佛学问题的专著。他自视佛学修为甚高，自号“圆明居士”，并自封为“海内第一禅人”。对于藏传佛教，雍正虽然谈不上有什么研究，但出于维护民族团结的考虑，他对藏传佛教的重视程度要大大超出汉传佛教，他曾将自己的潜邸改为喇嘛庙——雍和宫，继续支持宫中中正殿唪经的旧例，礼敬三世章嘉国师。他对藏传佛教的崇奉有史料明记：

世宗在藩邸，即喜究内典。受国师章嘉呼图克图之指导。即帝位，兴修此邸，号雍和宫，为京师第一大庙，设王大臣管理之。宫内中正殿，为喇嘛唪经之所。定例，每日以二十人，在前殿唪吉祥天母经；以九人在后殿，唪无量寿佛经；以三人在后殿，唪龙王水经。^④

在雍正皇帝所有的奉佛活动中，他对藏传佛教三世章嘉国师的礼敬表现得尤为突出，也最能体现他对藏传佛教的态度。

三世章嘉国师，法名若必多杰，又名章嘉·益西丹贝仲美（图116）。清康熙五十六年（1717年）诞生于甘肃武威西莲花寺附近一户牧民家庭。雍正即



图116 三世章嘉国师 18世纪
铜镀金 高11.5厘米



位后，命镇守西北的年羹尧、岳钟琪二将军将三世章嘉护送至京。章嘉抵京后，雍正赐住北京旃檀寺（即弘仁寺，庚子之乱时焚毁）。雍正二年（1724年），雍正驾幸旃檀寺，章嘉前来拜谒，“世宗喜而抱之”。当年十一月十一日，雍正又赐章嘉国师驻锡嵩祝寺。章嘉至嵩祝寺时，迎接他的场面十分隆重，“地铺黄毯，赏乘黄车，九龙褥，及各种珍品，遣官护送。僧众载道，优礼之隆，逾于前世。抵嵩祝寺，高坐法座，诵经谕众，僧俗无不愉服。”雍正九年（1731年），雍正敕命修复善因寺，工竣，又赐给章嘉国师。三世章嘉国师入京后到18岁之前一直是以学习为主，主要学习汉、满、蒙三种文字，雍正还特命皇四子（即后来登基的乾隆皇帝）同他一起学习。每次进宫学习，都享受极高礼遇，乘“御乘”进宫。到18岁时，雍正正式册封他“灌顶普善广慈大国师”，并赐以金册和银印。^⑦雍正册封三世章嘉为国师的诏书（图117）现在珍藏在北京雍和宫。诏书全文如下：

皇帝敕谕灌顶普善广慈大国师张家库图克图胡必尔罕。朕惟佛氏之道，化导为怀，西土众生，皈依有素，其或能振宗风于罔替，绍法性于前生者，国家褒崇之典所必加焉。尔张家库图克图胡必尔罕，西竺钟灵，慈灯递续，早通经律，不昧夙因，实为喇嘛中之杰出者，特授尔灌顶普善广慈大国师。尔其住持嵩祝寺，率领在京番经厂与边外多伦诺罗庙僧徒，仍摄西宁广慈寺人众虔持净业，共臻清修，以无负朕褒崇之至意，钦哉故谕。雍正十二年五月二十七日。

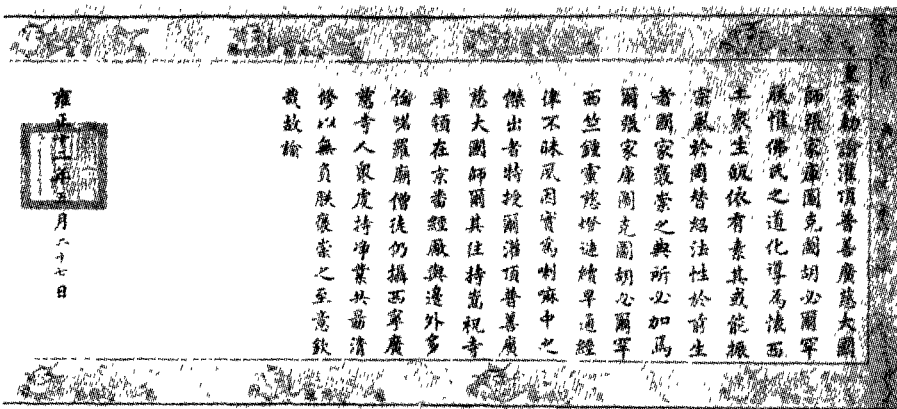


图117 雍正册封三世章嘉国师诏书 清雍正12年（1734年）

这份诏书体现了雍正皇帝对三世章嘉国师的极大尊崇，是雍正皇帝崇重藏传佛教的重要历史见证。基于雍正皇帝与藏传佛教这种密切的关系，



康熙时作为藏传佛教法务活动和兼办佛像制作的中心——中正殿念经处，到雍正时也继续作为“喇嘛诵经之所”，职能和性质没有发生任何改变。《大清会典事例》卷 886“中正殿”条对此有明确记载：

……雍正元年奉旨，中正殿念经处外旗蒙古铺排头目二名，内府铺排头目一名，具授为八品笔帖式，其余等具更名为苏拉笔帖式。又准奉增设外旗蒙古护军七人，作为苏拉笔帖式。五年准奉办造佛像之内务府司员二人，著兼办喇嘛念经处事务。七年准奉铸给图记。十二年准奉办造佛像兼办中正殿念经处事务之内务府司官二人，令其专司本处事务，其本缺另行铨补。^⑧

由此可见，清宫中的中正殿在雍正的支持下仍然是一个兼办佛造像的佛教活动中心。夏景春先生收藏的这尊雍正款弥勒菩萨像应当就是出自这个中正殿念经处。

第三，雍正款弥勒菩萨像迟至今日才发现一例，很多人为之不解，其原因很简单，那就是当时的制作量较少，而制作量少的原因主要与当时铜产量低有关。这一点也有充分历史依据。

据记载，清朝康熙、雍正时期，国家对铜矿的开采有严格的限制，规定全国铜矿统一由官方负责开采，不许民间私自开矿。这种规定直接导致了铜料的低量生产。如当时铜矿最为富饶的云南地区，从康熙四十四年（1705年）经由官方统理开采，到雍正初年每年产铜才八九十万斤，到雍正后期每年也只达到二三百斤。^⑨所有铜矿如果都像这样的产量，显然不能满足一个泱泱大国的正常需要。雍正时期铜产量低的事实从雍正皇帝颁布的“禁铜令”也可看出。雍正禁铜的目的主要是为了满足铸钱之急需。由于当时铜材匮乏，铜钱制造出现了严重的伪滥现象，私铸、伪造、铸劣质钱成风，严重扰乱流通市场。针对这种情况，雍正不得不颁布禁铜的法令，以确保铜钱的生产和质量。禁铜令在雍正三年（1725年）首先由御使觉罗勒洪特疏奏，雍正帝转令户部提出具体方案。雍正四年（1726年）正月户部正式提出了方案：“除乐部等必须用黄铜铸造的器皿外，一律不许再用黄铜铸造。已成者，当作废铜交官，估价给值。倘有再造者，照违例造禁物治罪；失察官员，买用之人，亦照例议处。雍正批准实行。”^⑩同年九月，雍正又下令，只允许三品以上官员使用黄铜器具，其他一概禁用，现有铜器限期三年交公。十二月，雍正帝又特令京城文武百官满汉军民等交售铜器，雍正也带头交售。从雍正帝颁布的这些政令可以看出，雍正禁铜的态度是十分坚决的，这正反映了当时铜材相当紧缺的事实。由此我们应当可以理解当时佛像制作量少的原因了。

当然，由于雍正四年开始实行了“禁铜令”，有人因此或许要提出这



样的看法：既然雍正颁布了禁铜令，那么当时佛像的铸造也应受到禁止，也不应有今天雍正款弥勒菩萨像的出现。这种观点从一定的意义上讲是有道理的，但是结合实际分析又很难成立。因为“禁铜令”是由皇帝制定的，在中国古代社会，皇帝是万乘之尊，享有无与伦比的特权，禁铜令可以限制皇帝之下的天下所有臣民，但对皇帝并没有限制作用；何况雍正皇帝造像还有充分的理由，他是为了维护民族的团结和边疆的稳定，雍正不会因为“禁铜令”而放弃民族宗教的大政方针，孰重孰轻，雍正皇帝心里应当是非常清楚的。再者，“禁铜令”是从雍正四年开始的，即使雍正皇帝也带头执行禁铜令，但在雍正四年之前没有禁铜令出台的情况下，清宫佛像的制作就不受限制，应有充裕的时间铸造出一些佛像来。总之，“禁铜令”不能成为雍正朝不制作佛像的理由，而只能反映当时铜材匮乏，佛像制作量少的事实。

其实，铜产量高低与佛像制作多少的密切关系在清朝不仅体现在雍正一朝，在康熙和乾隆时期也有明显的体现。康熙时，国家铜矿的开采受到限制，铜产量低，佛像的铸造不多，目前发现的带有年款的清康熙铜造像国内外总共也只发现有6尊。作为统治时间达60余年的康熙王朝，铸造的佛像如此之少，确实有些让人不可思议。到乾隆时期，铜矿开禁，铜产量不断增长，铜造像也急剧增多。据记载，乾隆时清宫造办处曾铸造了8套带纪年的藏式佛像，分别供奉在皇宫御苑的佛寺与佛堂设立的六品佛楼中，每套有近800尊，数量大得惊人。由此可见，雍正时期造像虽然不能同乾隆时期相比，但是同有着六十余年历史的康熙王朝相比，它的现存情况还是比较合理的，因为康熙造像目前也只留下6尊，数量也极其少。

综上三方面可见，夏景春先生收藏的雍正款弥勒菩萨像是真实可信的，它不仅在艺术风格和工艺上符合时代特点，而且在制作的时机上也有着充分的历史依据。毫无疑问，这尊造像的发现填补了清朝雍正时期宫廷造像的空白，对研究清朝藏传佛教历史和艺术提供了重要实物资料，同时也为我们鉴定清朝雍正宫廷藏式佛像提供了一件重要的实物标本。通过这尊造像，我们可以进一步地研究和鉴别雍正时期可能留存下来的其他藏式佛教造像。雍正款造像目前虽然只发现了一例，但我想当时肯定不止只制作了这么一尊。

最后，值得一提的是，夏景春先生的藏佛中有一尊铜镀金宗喀巴大师像（图118），其整体风格与雍正款弥勒菩萨像相似，特别是造像莲花座的造型以及莲花瓣形制与雍正款弥勒菩萨像几乎完全一样。我们知道，在康熙和乾隆时期宫廷造像和民间仿造是同时并存的，制作的佛像风格也大

体一致。因此，从夏景春收藏的这尊宗喀巴大师像推测，雍正朝除宫廷制作佛像外，民间也应当流行仿制宫廷造像之风，夏景春收藏的这尊宗喀巴大师像就应当是一尊雍正时期的仿宫廷造像作品。

3. 乾隆宫廷佛像风格

比起康熙、雍正造像，乾隆造像艺术水平要逊色一些。其造型姿势比较僵板，工艺也不如康熙、雍正造像精细，虽然整体看上去造型大方，结构匀称，但缺乏内在的精神气质和感人的

艺术魅力。乾隆时期，大学士工布查布译出《造像量度经》，乾隆皇帝与三世章嘉国师又合作编订了《三百佛像集》，乾隆时造像就是严格按照这些佛像量度的规定和既定的图像模范进行塑造的，这应是乾隆造像普遍走向程式化，从而导致艺术水平急剧下降的主要原因。

乾隆造像目前遗存非常多，主要集中在各大博物馆和一些大的藏传佛教寺庙，也有一些流入民间。其中不少署有标示年代的铭款。从一些带年款的造像看，乾隆宫廷造像可以分为如下四种类型：

A型 六品佛像 六品佛像是乾隆时期设立的用于修习密法的“六品佛楼”中供奉的一类佛像。所谓“六品”，是藏传佛教格鲁派根据修行者的不同根机而设立的六个不同层次和等级的修行内容。它按照由低到高，先显后密的次序设立，其中显教占一品，即“般若部”，其余五品都是密教内容，由低到高依次为：事部，为下品根机者修习内容；瑜伽部，为上品根机者修习内容；无上瑜伽部，为上上品根机者修行内容；其中无上瑜伽部又分为“父续”和“母续”两部。“六品”佛楼的内容设置是格鲁派提倡的先显后密，由浅入深的修法思想的具体体现。

根据罗文华先生著文介绍，清朝从乾隆二十二年至二十七年（1758—



图 118 宗喀巴 清雍正（1723—1735年）
铜镀金 高 31 厘米



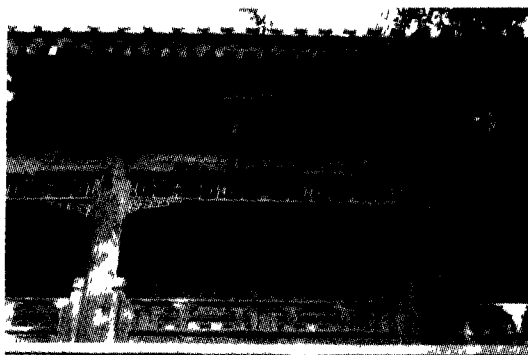


图 119 故宫梵华楼外景

1783年)的23年间,先后修建和布置了8处六品佛楼。它们是紫禁城内4座:

分别为建福宫花园内的慧曜楼、中正殿后淡远楼、慈宁宫花园内宝相楼、宁寿宫花园内的梵华楼;长春园一座:含经堂西梵香楼;承德避暑山庄3座:珠源寺众香楼、普陀宗乘之庙大红台上西群楼、须弥福寿寺妙高庄严西群楼。这8处六品佛楼形制及佛像布置一致:皆为七开间,平面呈横长方形,中央明间上供宗喀巴大师像,下安佛龕、佛塔或旃檀佛。左右各三间,楼上自西向东依次供奉般若、无上阳体、无上阴体、瑜伽、德行、功行六品佛像及法器,

楼下各间供各式佛塔。每间各供佛像122尊,每间前供桌上还各供有大佛像9尊,这样六间共供有大小佛像786尊。^①(图119、120)

令人遗憾的是,清宫设置的这8处六品佛楼大部分先后在八国联军和日本侵华战争中遭到毁坏,现在只剩下故宫梵华楼一座基本保存完好,是我们今天研究乾隆时六品佛楼佛像供奉仪轨的重要依据。那些被毁坏的六品佛楼中的佛像大多被外国列强掠走或流落民间,现在分别藏于国内外博物馆和私人手中。近些年来在国内外文物拍卖会上,或有关西藏佛像图录上,我们经常可以看到“六品佛像”出现。据统计,这些六品佛像在艺术风格和工艺上完全一致,但是在大小规格上略有出入(见表四)。由此可以肯定这些大小规格不同的六品佛像应当出自清宫不同的六品佛楼,因为在乾隆时期一座六品佛楼所供佛像在大小规格上都是相差无几的,而当时档案资料显示乾隆皇帝对六品佛楼中佛像的大小规格以及款识的要求都是非常严格的。可见,这些流于民间的不同大小规格的六品佛像正反映了乾隆时清宫设立多座六品佛楼的事实。

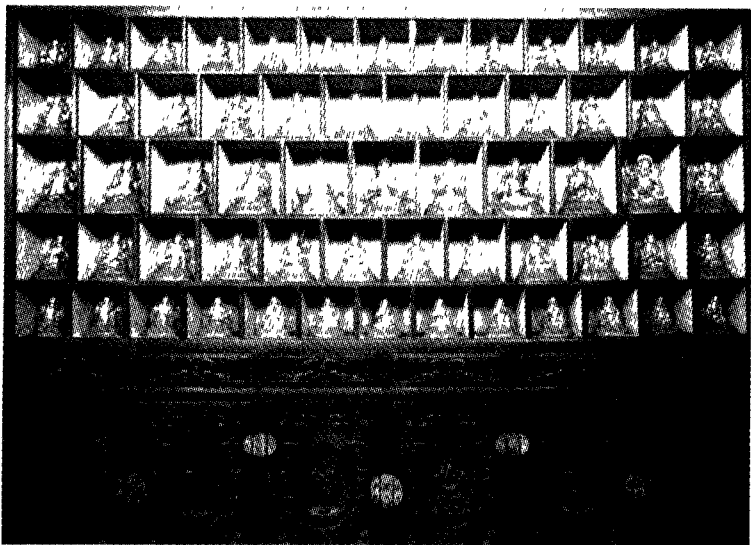


图 120 故宫梵华楼二楼六品佛供奉旧貌

表四 流落民间清宫六品佛楼佛像

序号	名称	品名	尺寸(厘米)	质地	收藏地
1	妙舞佛母	瑜伽根本	16.5	黄铜	中国文物交流协调中心
2	游戏佛母	瑜伽根本	12.6	黄铜	中国文物交流协调中心
3	阿必达尊者	般若品	14	黄铜	中国文物交流协调中心
4	金刚齿菩萨	瑜伽根本	20	黄铜	天津文物公司
5	远行佛母	瑜伽根本	17.2	黄铜	天津文物公司
6	香象菩萨	瑜伽根本	17	黄铜	首都博物馆
7	阿闍佛	瑜伽根本	14	黄铜	首都博物馆
8	宝冠菩萨	德行根本	16	黄铜	首都博物馆
9	金刚法佛母	瑜伽根本	16	黄铜	首都博物馆
10	庄严母	德行根本	17	黄铜	国内私人
11	斗战胜佛	般若品	14	黄铜	国内私人
12	佛陀菩提母	瑜伽根本	16.5	黄铜	国内私人
13	持网佛母	无尸阴体根本	16.5	黄铜	国内私人
14	金刚勇识佛	瑜伽根本	20	黄铜	国内私人
15	福在白母	瑜伽根本	19	黄铜	西藏昌都八宿寺
16	除盖藏佛母	德行根本	14	黄铜	天津艺术博物馆
17	宏大文殊金刚	无尸阴体根本	20	黄铜	北京市文物局资料中心





根据流落民间的一些六品佛像实物，所有六品佛像在艺术风格和铸造工艺上完全一致。它们皆用黄铜铸造，面部和身体裸露部位泥金，衣服不泥金，即所谓的“见肉泥金”；^⑩整体胎体厚重，铸工极其精细；全身结构匀称，造型端庄大方。特别是同一品类的佛像，如佛母、菩萨等，其装饰风格和形象特征皆自成一统，看上去犹如一模所出。其中最为明显的标志是佛像上的署款。在六品佛楼供奉的每尊佛像上都有署款，所有六品佛像的署款位置和形式都一样，只是内容略有一些差别。署款共有三种：一种是年代款，皆为“大清乾隆年敬造”，在佛座正壁的上方，为铸款，自右至左倒书；一种为佛名款，如“斗战胜佛”，在佛座正壁下缘，为阴刻款，自右至左倒书；再一种是品名款，如“瑜伽根本”、“般若品”等，在佛座后部，也是阴刻款，自右至左倒书。在这三种款识中，第一种款是通用的，所有六品佛像都带这样的铸款。品名款表示一尊佛像所属的品类。品名款共有六种，即：般若品、无上阳体根本、无上阴体根本、瑜伽根本、德行根本、功行根本。因六品中每一品都包含多种佛像，所以每种品名并不是只出现在一尊佛像上，而是出现在它所含摄的众多具体佛像上，由此



可见，在同一品类佛像上品名款也是通用的。惟有佛名款是一尊佛像独有的，它表示该尊佛像的特有的神格。按照六品佛楼的供奉规则，佛名款和品名款必须是一致的，不能张冠李戴，如果是一尊罗汉像，它的品名款一定应当是“般若品”，如果刻上“瑜伽根本”，那就大错特错了。（彩图 66、67、68、69，图 121、122、123、124）关于六品佛楼所供佛像及其所属品类，可参看列表五。图表中的佛名都是清朝三世章嘉国师确定的，与现在流行的名称略有一些不同。

图 121 阿秘特尊者

清乾隆（1736—1795 年）黄铜 高 14 厘米



图 122 阿闍佛
清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 14 厘米



图 123 弥勒菩萨 清乾隆
(1736—1795 年) 黄铜 高 13.4 厘米



图 124 持网佛母 清乾隆
(1736—1795 年) 黄铜 高 16.2 厘米



表五：故宫梵华楼六品佛楼六品佛供奉仪轨^⑬

第一妙吉祥大宝楼	般若经品	上	释迦牟尼佛	文殊菩萨	金刚菩萨	观世音菩萨	地藏王菩萨	除障菩萨	虚空藏菩萨	弥勒菩萨	普贤菩萨
		下	白勇保护法	持国天王	增长人王	广目天王	财宝大王	梵王	帝释	难陀龙王	优波难陀龙王
第二妙吉祥大宝楼	无上阳体根本品	上	密集不动金刚佛	密集文殊金刚佛	宏光文殊金刚佛	秘密文殊金刚佛	威罗瓦金刚佛	六面罗瓦金刚佛	红威罗瓦金刚佛	黑敌金刚佛	大轮手持金刚佛
		下	八臂勇保护法	护国护法	尊亲护法	宜帝护法	大黑威护法	柔善帝护法	增盛帝护法	权德帝护法	雄威帝护法
第三妙吉祥大宝楼	无上阴体根本品	上	上乐上佛	白上王佛	持噶拉喜金刚	持兵器喜金刚	大幻金刚佛	佛陀噶巴拉佛	时轮王佛	瑜伽虚空佛	佛海观世音佛
		下	宫室勇保护法	四面勇保护法	四臂勇保护法	婆罗门勇保护法	专尼佛母护法	髻檀礼佛母护法	喇克西	僧嘎礼	低微沙嘛沙纳拔低
第四妙吉祥大宝楼	瑜伽根本品	上	普慧六佛	金刚界佛	度月佛	成就佛	能胜界佛	最上功德佛	密德文殊室利佛	法界自在佛	九顶佛
		下	吉祥天母护法	柔善天母护法	增盛天母护法	权德天母护法	雄威天母护法	值春天母护法	值夏天母护法	值秋天母护法	值冬天母护法
第五妙吉祥大宝楼	德行根本品	上	宏光耀菩提佛	伏魔手持金刚佛	善行手持金刚佛	黑摧金刚佛	白马金刚佛	佛眼佛母	嘛基佛母	白衣佛母	青救度佛母
		下	红勇保护法	持棒勇保护法	骑虎勇保护法	骑狮黑威护法	妙舞财宝天王	白财宝天王	白布禄护法	黄布禄护法	黑布禄护法
第六妙吉祥大宝楼	功行根本品	上	无量寿佛	十一面观世音	四臂观世音	尊胜佛母	白伞盖佛母	白救度佛母	绿救度佛母	积光佛母	随求佛母
		下	骑狮黄财宝王	马王布禄护法	马王善满护法	马王妙宝护法	宫毗罗护法	马王真识护法	马王静护法	马王乐护法	马毕资茶利护法



B型 祝寿佛像。乾隆皇帝在位时，每当自己或皇太后重要寿辰，都要举行一系列的祝寿活动，其中，为于皇帝和太后祈福的宗教活动是全部活动的最重要部分。届时，清宫要制作一些与增福延寿相关的佛像——无量寿佛，而京城内外的王公大臣也纷纷敬献佛像以祝圣寿无疆。据记载，在乾隆六十、七十和八十三次大寿中清宫都造了不少佛像。其中，乾隆六十大寿时铸像最多，承德普陀宗乘之庙一次就接受了各少数民族王公贵族向皇帝祝寿敬献的4尊无量寿佛像，特建千佛阁供奉，乾隆还御制《千佛阁碑记》记载此事。^④现在遗存下来的也大多是这次祝寿的佛像。佛像题材皆为无量寿佛，其造型风格完全一样，大小也基本一致，皆在20厘米左右，其明显标志是佛像台正面下沿阴刻“大清乾隆庚寅年敬造”铭款。如图125无量寿佛像。此尊头戴花冠，耳际缯带上扬，佩大耳环。面相肃穆端庄。上身斜披络腋，佩戴项圈和臂钏、手钏，下身着长裙，衣薄贴体。全身跏趺端坐，双手于脐下结禅定印，手心托长寿宝瓶。佛座为镂空工方形台座，年款就刻在台座正面的底沿。此尊就是一尊标准的乾隆三十五年（1770年）祝寿佛像。



图 125 无量寿佛

清乾隆（1736—1795年） 铜镀金 高21厘米

值得注意的是，虽然这种造像也出自宫廷，但其风格比较独特，它不同于六品佛楼佛像风格，亦与后面的几种类型不同。它的风格应源于当时





西藏流行的一种无量寿佛造型样式，也应当属于尼泊尔风格。在北京的白塔寺意珠心镜殿展出的“藏传万佛造像艺术展”中就展出不少这种西藏无量寿佛像。另外，由于这种祝寿佛像当年铸造较多，有很大的影响，于是这种祝寿佛像在当时便出现了仿制现象，现在也有不少不带刻款的无量寿佛像保留下来，造型大小与刻款基本一样。

另外，乾隆时还有其他年代的祝寿佛像（图 126）。但是数量很少，就不分别介绍了。



图 126 无量寿佛 清乾隆 50 年(1785 年)
铜镀金 高 80 厘米

C 型 仿古佛像。清朝宫廷盛行复古之风，宫中许多祭祀及赏玩器物都带有仿古的痕迹，宫中佛像的仿古作品的出现应当是这一复古风气影响的结果。据笔者所见实物和发表的图像资料看，当时宫廷所仿古代佛像主要有东印度、尼泊尔、克什米尔、斯瓦特几个地区的风格。仿品做工精细，几可乱真，仿品与原物同时受到敬奉，成为宫中佛像造像的一大特点。

像进行模仿。现在发现有两种仿制品：一种是释迦牟尼佛说法像；一种是五方佛像。

释迦牟尼佛说法像原作约为公元8—9世纪文物，在当时就是一种十分流行的造像样式。从发表材料看，现在全世界遗存公元8—9世纪释迦牟尼佛说法像约有10余尊，大小与造型风格基本一样。乾隆时期按此造像样式仿制了不少，但有的出自清宫，有的则出自西藏。仿作的大小基本一致，都在70厘米左右；艺术风格也完全相似。北京故宫博物院、承德外八庙管理处（目前陈列在红台）和中国文物交流协调中心皆有收藏。佛像台座上刻有“大清乾隆年敬造”铸款，是清朝仿造的最明显标记。（图127）



图127 释迦牟尼佛

五方佛原名“救度焰口释迦牟尼佛”，乾隆二十六年（1761年）仿制（图128）。它的原作制作于公元

清乾隆（1736—1795年）黄铜 高69厘米

10世纪，亦珍藏在故宫博物院（图129）。此仿品佛龕上刻铭：“乾隆二十六年九月十六日，钦命章嘉胡土克图认看供奉新造铜侍从救度焰口释迦牟尼佛。番称科呼当皆贝沙迦图巴墨噜施喀；清称沽初佳旃雍恰哈鄂密浑乎图帛爱图布呼沙迦穆尼佛齐希；蒙古称拏枯呼赛尔特毕哩隄阿铺喇克齐施格穆尼布呼汉。”^①这尊仿制品完全按原作仿制，大小与原作完全一样，风格亦与原作相同，整体与原作相比几可乱真。但仿品毕竟还是仿品，它与原作的区别同释迦牟尼佛说法像一样，在头、面、衣纹、台座、铜质等几个方面也都有明显的区别，我们通过仔细观察比较也是不难发现的，这里就不重述。

（2）仿东印度—尼泊尔风格 这种风格造像皆由红铜铸造。造像面部泥金，躯体部位不装金。佛、菩萨像造型端庄、典雅，比例匀称；佛母和空行母等女性尊者姿态动感极强。造像躯体光洁，胸前和腰部习惯用U字形连珠式璎珞作装饰，偶尔也可见衣纹和衣服上花纹用银镶嵌。莲花座高而宽，平面多呈长方形或扁圆形，莲花瓣靠近座的上部，束腰不深，莲





图 128 释迦牟尼佛

清乾隆 26 年（1761 年） 黄铜 高 26.5 厘米

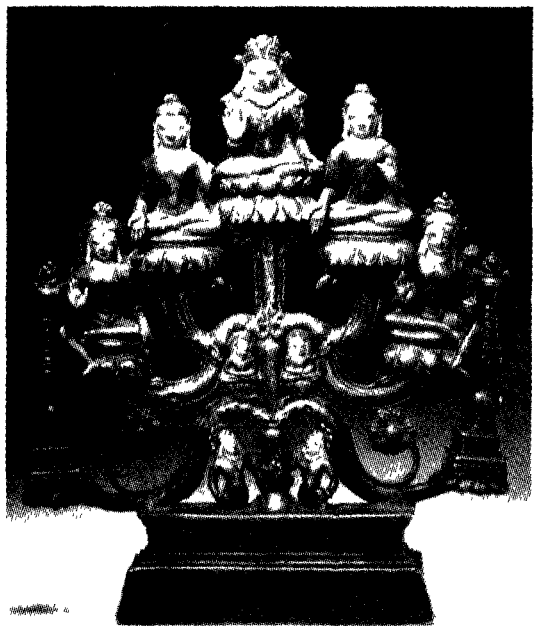


图 129 释迦牟尼佛 9—10 世纪 黄铜 高 26.5 厘米



座下部为多层叠涩式的素边。莲花瓣饱满，头部中央有些凹陷，其形制明显承袭了明宣德造像的莲花瓣，但头部没有卷草纹饰。造像带有“大清乾隆年敬造”年款，也是倒书形式，但多为刻款，刻款位置一般在莲座正壁下缘素边上。（彩图 70）这种风格造像也有未刻年款的，其造型风格、工艺特点与有刻款造像完全一致，我想亦应当是宫廷铸造的。

据清朝《各作成做活计清档》3404 记载，在乾隆九年九月十九日，从西藏选送了六名尼泊尔工匠来帮助造像，三名留在清宫造办处，三名分配给雍和宫。档案记载曰：

九月十九日，内大臣海望理藩院尚书班第那音岱清字摺内开谨奏为巴拉布匠等拟给粮议奏。……今从西藏选送巴拉布匠六名，经奏留造办处三名，雍和宫三名，各已赏给柏唐阿饭食，勿庸另议外，但新来始试造做，伊等手艺优劣尚未分别，奴才等酌其用度暂给钱粮四两，每年每季赏给收什衣服银十八两。随来跟役一名亦能帮做，每月赏给钱粮二两，每年每季赏给收什衣服银十五两。此项钱粮于造办处库内支领，如果手艺精巧用心勤做，俟日后加恩之处另行请旨。至伊等每晚俱在庙住，冬令应给六人每日木柴二十斤，炭八斤。^⑥

从这条材料推测，乾隆时清宫制作的“仿东印度风格造像”或称“仿尼泊尔风格造像”可能是由乾隆九年来自尼泊尔的六名工匠开创的风气或亲手制作的。

此种风格造像也有一点值得我们注意，那就是在当时西藏地区也有仿制，其造型风格与清宫完全一样，只是未署年款。如故宫博物院所藏的一尊文殊菩萨坐像，高 26 厘米，也是红铜铸造，造像身上所带黄布条载曰：“利益番造文殊菩萨，乾隆五十八年十一月二十一日收达赖喇嘛进。”此尊足以证明清朝西藏地区也有仿制之事实。^⑦（图 130）于是又出现了我们前面讨论的仿克什



图 130 文殊菩萨 17 世纪
红铜 高 26 厘米



图 131 绿度母 清乾隆 (1736—1795 年)
铜镀金 高 34 厘米

米尔释迦牟尼佛说法像一样的问题，既然西藏和北京都有仿制，那么又是谁先谁后呢？这个问题我们一时也同样无法搞清楚。

其他类型 除了上面介绍的几种风格和类型造像外，乾隆时还有一些其他类型的署款造像。主要有两类：一类是“大清乾隆年敬造”款佛像。款字或铸或刻。其造型风格与六品佛楼佛像一致，但无品名款和佛名款，同时其体量也比六品佛要大。这类造像无疑也出自宫廷造办处。据推测，它们可能是六品佛楼六品佛前供奉的大佛像，或为清朝皇宫御苑佛堂中供奉的佛像。

如图 131 绿度母像就是一件典型代表。此尊头戴花冠，顶束发髻。上身饰连珠璎珞，下身着薄裙。双手挽帔帛，帔帛在头后形成倒 U 字形，为清朝造像典型样式。双手在胸前结印，手中各牵乌巴拉花花茎。全身比例匀称，躯体壮实，但体态过于僵硬。半趺坐姿。莲座正面有“大清乾隆年敬造”铸款。

再一类是“土观呼图克图诚心金银造”款字摩利支佛母像。从造像体现出来的风格看，应为乾隆时期铸造。土观呼图克图为青海佑宁寺转世活佛，据造像年代判断，造像者土观呼图克图应为乾隆时居京的二世土观呼图克图。目前所见此类造像不少，造型风格皆一致。如彩图 71 摩利支像。此尊头戴花冠、顶结高发髻。上身双乳高隆，胸前饰项圈、长链，下身穿长裙，衣服紧贴身体。坐在一头猪背上，右腿下垂，左腿横盘，右手置右腿上，左手上举置身体左侧，持无忧树枝（已失）。猪趴在单层覆莲座上，张口竖目，形态生动逼真。莲座正面下沿刻“土观呼图克图诚心金银造”铭文。另外，土观呼图克图所铸皆为摩利支佛母像，这可能与土观活佛的宗教修行有关。这一问题还有待研究。

另外，清乾隆时期北京地区除宫廷造办处制作藏式佛像外，一些大的喇嘛庙也制作佛像，如当时北京最大的喇嘛庙雍和宫就设有铸造佛像的机构，称为“造办房”。这个机构规模也相当大，拥有大批的工匠，从事铸造、镀金、玉石牙木雕刻、装金、彩画、彩绣等不同种类的佛像制作^⑧。乾隆时期是北京藏传佛教发展最兴盛的时期，当时全城拥有喇嘛庙三十余座。很明显，这些喇嘛庙供奉的佛像不可能全都来自宫廷造办处，就应当由喇嘛庙自己的造像机构来解决。这些喇嘛庙制作的佛像在总体风格上与宫廷造像基本一致，但做工明显要粗糙一些，并且都不带款识。这种造像现存很多，通过比较，我们很容易看出它们与宫廷造像的差别。（图 132）同时，由于清朝居京的喇嘛多由蒙古地方选派，蒙古地方的审美观念和传统艺术风格也因此影响到北京造像。如雍和宫的白檀木弥勒大佛，乾隆十八年（1753 年）由蒙古喇嘛察罕活佛主持雕刻，就体现出明显的蒙古造像的特点。



图 132 四臂玛哈噶拉 18 世纪
铜镀金 高 18 厘米

上面关于康雍乾三朝佛像艺术的讨论主要是从金铜佛像的角度来谈的。除金铜佛像外，在清代早中期还同时流行其他形式的藏式造像，如木雕、石刻、泥塑、琉璃、陶瓷等形式。这些形式的造像在当时皇宫御苑里修建的喇嘛庙和佛堂中随处可见，至今也有不少遗存下来。比较著名的如：

碧云寺金刚宝座塔，建于乾隆十三年（1748 年），塔座和五座小塔上浮雕佛、菩萨、佛母、护法、罗汉等造像甚多。

北海天王殿琉璃阁，建于乾隆二十四年（1759 年），其外壁嵌琉璃小佛像无数。此阁现为北京市文物研究所占用。

西黄寺清净化城塔，乾隆四十七年（1782 年）建，塔上雕有佛像和佛陀成道故事图像。





颐和园智慧海、多宝琉璃塔，建于乾隆年间，建筑上嵌有琉璃佛像无数。(图 133)

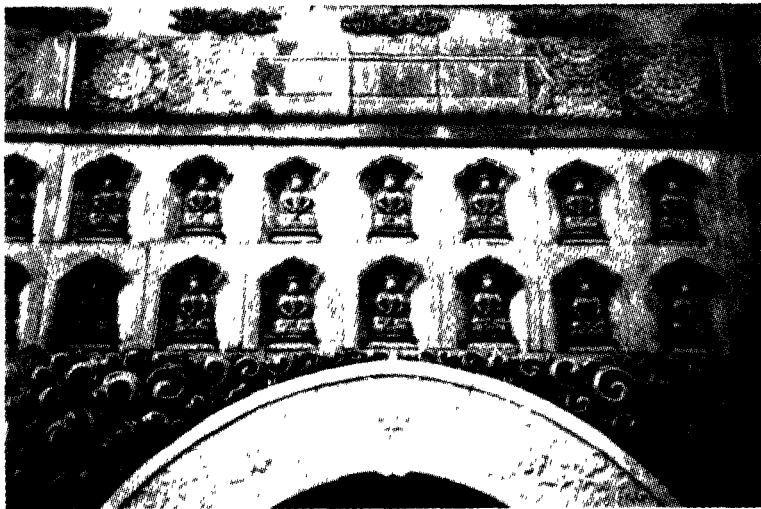


图 133 颐和园智慧海上镶嵌的无量寿佛像
琉璃 清乾隆（1736—1795 年）

清东陵裕陵，为清高宗弘历陵寝，在河北冀县清东陵陵区内，乾隆八年（1743 年）始建，乾隆十七年（1752 年）竣工。陵寝内浮雕有八大菩萨、四大天王和众多佛像，雕工十分精美。

承德外八庙，在河北承德市东北，从康熙五十二年（1713 年）至乾隆四十五年（1780 年）先后兴建十三座寺庙。其中，溥仁寺，康熙五十二年（1713 年）建；溥善寺，康熙五十二年（1713 年）建；普宁寺，乾隆二十年（1755 年）建；普佑寺，乾隆二十五年（1760 年）建；安远庙，乾隆二十四年（1759 年）建；普乐寺，乾隆三十一年（1766 年）建；普陀宗乘之庙，乾隆三十年（1767 年）至乾隆三十六年（1771 年）建；罗汉堂，乾隆三十九年（1774 年）建；殊像寺，乾隆三十九年（1774 年）建；广安寺，乾隆三十七年（1772 年）建；须弥福寿之庙，乾隆四十五年（1780 年）建；广缘寺，乾隆四十五年（1780 年）建。据《热河庭院则例》记载，因普佑寺一向附属普宁寺，罗汉堂、广安寺和普乐寺三庙没有安置喇嘛，其余的八座庙皆由朝廷派驻喇嘛，由理藩院发放饷银，并都在京师之外，所以清朝称之为“外八庙”。^⑨这些寺庙集中了康熙和乾隆两朝各种形式的佛教造像无数，其中大部分是藏传佛教造像。在这些藏式造像中，尤其值得注意的是溥仁寺慈云普阴殿和后殿供奉的三世佛和九尊无

量寿佛造像，这些造像都是髹漆夹纆像，制作年代与寺庙同时，对研究清朝康熙时期造像具有重要参考价值。（彩图 72）

从上述所列佛像遗存可见，清朝康熙、乾隆时期其他形式的造像不仅实物众多，而且内容相当丰富，有不同的题材，有不同的年代，可补金铜造像之缺，对我们研究清朝康、雍、乾三朝藏传佛教造像风格的演变和藏传佛教与清帝的关系具有重要的学术价值。

（三）青海五屯佛像艺术

五屯艺术是藏传佛教艺术中一个颇有影响的民间艺术流派。五屯位于青海省黄南自治州同仁县（藏语称热贡）境内隆务河中游两岸，这里有五屯上下庄、年都乎、郭麻日、尕赛日等四个自然村，是五屯艺术的故乡。相传这些自然村原来住着江南迁徙而来的吴姓人家，明末清初随着藏传佛教在同仁地区的传播与发展，这些吴姓人家便开始以雕塑绘画佛像谋生，并逐渐形成了一家之风。到 17 世纪中叶，五屯成了“人人会作画，家家以艺术为职业”的著名艺乡。由于“吴”、“五”同音，人们习惯把“吴屯”念成“五屯”，以讹传讹，结果“五屯”之名反而成为正式名称传开了。这个传说是否属实，已不可考。今天五屯地方的艺人大多是藏族人，这一点是毫无疑问的。五屯艺术形成于明朝末年。入清以后，由于蒙古势力深入青海、甘肃地区，大力发展藏传佛教，兴建喇嘛庙宇，五屯艺术在这一宗教形势的影响下得到了极大发展，技艺日臻成熟，艺人也不断增多。五屯的艺人们不但承担着附近青海、甘肃等地喇嘛寺庙的佛教塑绘任务，而且还远涉四川、西藏、内蒙古、新疆以及印度、尼泊尔等国内外广大地区，绘塑了数以万计的精美佛像艺术品，赢得了很高的声誉。在蒙藏喇嘛中提起“热贡拉索”（意为同仁画匠），几乎无人不晓。五屯艺人在外出作画、雕塑的过程中开阔了视野，分别从四川绘画艺术、中原艺术、西藏绘画艺术、四川甘孜木刻佛画、敦煌艺术和国外艺术流派中汲取了丰富的营养，并结合青海本地民间艺术进行总结和提炼，创造了藏传佛教艺术中这个独具特色的流派——五屯艺术。

五屯艺术是一个综合性艺术流派，有彩绘、彩塑、酥油花、堆绣、砖雕、石刻、木刻、建筑装饰等艺术门类，其中雕塑是其重要的艺术门类之一。五屯艺人雕塑的主要题材是佛教造像，雕塑形式包括泥塑、木雕和石刻，其中泥塑最多，有单色泥塑和彩塑两种。塑像造型完美生动，神态惟妙惟肖，全身装饰繁缛，衣纹飘逸自然，艺术风格体现出浓郁的中原文化特色。具体表现如下：





面相 男性尊者，如佛、菩萨、天王等，多为方形脸；女性尊者，如度母、佛母、天女等多为瓜子脸，柳叶眉，樱桃小嘴，这些完全与中原汉人的审美特征相符。造像的眼睛都很大，炯炯有神，神态清新。（彩图73）

服饰 无论是佛、菩萨，还是度母、罗汉，衣饰普遍较多，衣质较厚，衣纹流畅自然，与西藏造像惯用的“湿衣法”形成鲜明的差异。这些都是受了内地艺术风格和表现手法的影响。

饰物 基本继承西藏造像的传统样式。佛身无饰物，菩萨、天女和佛母等满身装饰。但在继承西藏造像传统样式的基础上，又有一些创新。较



为明显的有三处：一是造像的花冠较特别，花瓣较大，呈尖圆状，略向外撇，显得冠很大；二是女性尊者项间所挂的长链，一般都从两乳外绕过再垂下，与常见的西藏或尼泊尔等地造像项链从两乳间绕过的形式不同；三是造像的肩花，枝叶繁盛，形同树枝，极富装饰意味。这些特征也都明显受了内地审美观念的影响，清朝的藏东地区造像上或多或少可见这些特征，溯其源头都应与五屯造像的影响有关。五屯艺术是现在唯一一支保持不衰的藏传佛教艺术流派，它的强大的生命力与它深厚的民间基础是分不开的。（图134）

图 134 妙音佛母
18世纪 彩塑 高150厘米

1993年冬，笔者赴青海征集文物，慕名去了一趟五屯艺乡，获益良多。除了对五屯艺术有了一些感性认识外，还了解到一些五屯艺术发展的现状。从80年代开始，为了继承和弘扬五屯这一传统艺术形式，五屯所在的同仁县政府围绕着抢救和培养人才做了大量的基础工作，取得了显著的成效。在抢救人才方面，县政府对同仁地区的老艺人进行了全面的摸底调查和登记，对艺术水平较高的艺人给予特殊照顾和保护。在同仁文管所领导的带领下，我们专程去五屯村拜访了72岁高龄的

著名艺术大师夏吾才朗。夏老身体硬朗，虽因年老手颤已不作画，但并不清闲，还在指导自己的子女和当地青年作画。夏老自己介绍说，他从15岁开始学习绘画，18岁时赴敦煌帮助过著名画家张大千先生，是张大千当年邀请的五位喇嘛画师之一，他在绘画的用料和色彩上对张大千的创作有很大的帮助。夏老一生作画，在绘画艺术上取得了很高的成就，1987年被国家轻工业部授予“全国著名艺术大师”称号。像夏老这样的艺人还有几位，在当地政府的重视下，他们都在以不同的方式发挥着余热。在培养人才方面，当地政府更为重视，专门建起了一座“五屯艺术馆”，召集有一定艺术基础的年轻人进馆，并聘请老艺人为顾问，实行传帮带，也取得了显著的成绩。现已涌现出一批年轻艺人，他们的作品经常在国内外展出并获好评。在五屯艺术馆的展室里我们看到了年轻艺人创作的唐卡和雕塑作品，题材丰富、技艺精湛、琳琅满目，令我们大饱眼福。我们相信在当地政府的重视下，五屯艺乡在不久的将来一定会再度辉煌，涌现出大批新时代的艺术大师，开出更加璀璨的艺术花朵。

除青海五屯外，清朝的四川西部、云南西北部、甘肃西部等地也流行藏传佛教及其雕塑艺术，但是由于种种原因——或者是当时造像活动规模不大；或者是大家对这一地区造像艺术关注不够，至今为止大家对这些地区流行的造像风格还缺乏十分清晰的认识。从一些相关的出版资料看，大家比较普遍和习惯地将一些做工比较粗糙，装饰比较繁复，面相及衣纹比较接近汉地审美的造像划归藏东系列。如图135的四臂观音菩萨像就是一例。这尊造像的面相和躯体均显清瘦，但周身的装饰却十分繁复，显得富丽堂皇，如它的花冠、宝缙、帔帛以及手中持物都以写实手法表现，体现了浓郁的自然主义艺术风气，整体表现出来的风格与同时代其他地方显然有别。但这种造像具体出自哪个地方，还不能给予准确的判定。



图 135 四臂观音菩萨
18世纪 铜镀金 高35厘米





(四) 漠南蒙古佛像艺术

漠南蒙古地区是在元朝之后我国蒙古民族重兴藏传佛教的最早地区，时为明朝万历年间（1573—1620年）。当时漠南蒙古地区主要由土默特部控制，汗王是俺答汗。据史载，俺答汗一生征战，统一了漠南蒙古各部，其势力还远及青海、甘肃等地。可是到了晚年，他厌恶战争，主动与明朝修好，并开始寻求新的精神寄托。明万历四年（1576年），他派代表进藏邀请西藏黄教领袖三世达赖喇嘛索南嘉措到青海会晤，会晤后俺答汗尊索南嘉措为“圣识一切瓦齐尔达喇达赖喇嘛”，并答应从此信奉黄教。在会晤大会上，俺答汗还亲自命“汗族三人，贵族百人出家为僧……使千人以上出家，授具足戒”。回到归化城后，俺答汗即着手兴建佛寺，于万历八年（1580年）建成弘慈寺（即今呼和浩特市大昭寺）。俺答汗与索南嘉措的会晤标志着黄教在蒙古地区广泛传播的开始。“蒙古敬信黄教，实始于俺答。”^②明万历十年（1582年）俺答汗病逝，索南嘉措又应邀东来，他途经鄂尔多斯诸部落，一路传教度僧，使漠南蒙古“出家者将近千人”，此举掀起了藏传佛教在漠南蒙古地区传播的高潮，为藏传佛教此后在漠南蒙古地区的发展奠定了重要基础。

入清以后，清朝统治者为了安抚势力强大的北方蒙古，大力发展藏传佛教，广建佛寺，大兴赐封，所谓“兴黄教，之所以安众蒙古，所系非小”。当时，漠南蒙古在蒙古诸部落中势力最大，因此成为清廷进行宗教笼络的重要对象。在清廷的特殊尊崇下，漠南蒙古佛教得到了广泛而深入的发展，形成了人人信佛，家家几乎有人当喇嘛的佛化社会局面。为了加强对漠南蒙古地区佛教的有效管理，清廷还专门敕封四大活佛之一的章嘉呼图克图掌管漠南蒙古地区政教事务。章嘉活佛常驻北京，他除掌管漠南蒙古佛教外，五台山、北京、承德等地黄教事务也由他统管。清廷这样安排，使漠南蒙古、北京、承德、五台山、沈阳等地形成了一个相对独立的藏传佛教教区。这一教区一直延续到了民国时期。民国时，国家动荡，财政拮据，在一定程度上影响了漠南蒙古地区佛教的发展，但是蒙古人对藏传佛教的虔诚信奉却丝毫未变，当时蒙古贵族施银修寺之举屡见不鲜。漠南蒙古地区佛教造像艺术就是在这样的历史背景下发展起来的。（图 136、137）

由上述历史看，漠南蒙古造像活动在明朝时就应开始了，但当时可能是由西藏或青海等地艺人主持，或从这两地请进佛像。从现存实物和史料看，漠南蒙古地区兴起大规模造像活动是在康熙和乾隆时期。康乾时是清



图 136 绿度母

18 世纪 铜镀金 高 100 厘米



图 137 尊胜佛母

18 世纪 铜镀金 高 19 厘米

朝的盛世，在经济上给予漠南蒙古地区许多无偿的援助，这应是当时漠南蒙古地区造像艺术得以兴盛的主要原因。这一时期漠南蒙古地区制作的佛像不仅数量多，而且做工也很精细，很多是仿宫廷佛像而作。乾隆以后，清朝国力由盛转衰，造像艺术也大受影响，此时漠南蒙古地区的造像明显不如康乾之时，比例失准，工艺粗糙，只有一些大的铸造场所尚能塑造一定水平的佛像。到了民国时期，佛像制作转向商业化，艺术水平更趋下降。（彩图 74）

漠南蒙古造像在材料上主要以铜为主，除此而外也有用玉和石造像的。玉、石造像主要出自民间工匠之手，一般头大身短，比例失准，雕刻不精，但颇具民族特色。这类造像在今天的内蒙古和辽宁西部地区遗存不少，如辽宁阜新海棠山摩崖造像。而铜造像则出自专门的铸造场所。据称，清朝和民国时期，漠南蒙古地区有多处造像场所，有归化城（呼和浩特）、张家口、多伦诺尔等，其中最著名的要算多伦诺尔。

多伦诺尔即今内蒙古自治区锡林郭勒盟多伦县城，以城南多伦泊而得名，一般简称“多伦”。多伦在历史上曾有过重要的地位和影响，金代为桓州府，元朝为上都开平府，明朝为开平卫地。清康熙时，康熙皇帝召集蒙古各部会盟于此，以庆祝平定噶尔丹的胜利，旋即建汇宗寺，任命一世





哲布尊丹巴主持，后改由章嘉活佛主持，由此名声大噪，并成为传播藏传佛教的重地。随着佛寺的建立和宗教地位的上升，多伦铸场便应运而生了。多伦铸造的佛像有铁、铜、银、金等不同材质，而较多的是铜质佛像。制作方法有模范浇铸和打胎两种。其中打胎制作法是多伦铸场最拿手的，远近闻名。用打胎法制作佛像虽能节省材料，但工艺较为复杂。一般大型佛像都用打胎的方法制成，而小型佛像则用范铸。蒙古族学者阿木尔巴图记载多伦当年铸造佛像情况说：

多伦诺尔集中了不少作坊，在钟楼后街的街尾则是多伦诺尔的几家铜匠铺，同时也是最主要的几家制作佛像的铺子。……据说多伦诺尔制作佛像的作坊共有七家，营业的有六家，其中阿龙希铜匠铺是多伦诺尔最早的，也是最有名望的。其他还有海桑岱、翁楚克、翁楚克诺姆图巴彦台、呼钦姆图等铜匠铺。那些博学 and 熟知经书的喇嘛们说，多伦诺尔的佛像比北京和蒙古库伦以及蒙古其他地方的佛像都好，认为多伦诺尔的佛像，比例尺寸精确，制作工艺和镀金水平很高。^②

多伦制作的佛像不仅供应蒙古地区喇嘛寺庙及信教群众，而且还被请到蒙古之外的西藏、青海等广大地区，在历史上十分闻名。匈牙利学者卢米尔·吉斯在他的论著中也谈到：“最著名的制作青铜神像的中心有拉萨、扎什伦布和内蒙古的多伦。这些传世的青铜神像就是从这些地方运到西藏的。”

多伦铸场一直延续到了清末民国。清道光二十四年（1844年），法国传教士古伯察曾专门访问过多伦诺尔，对多伦铸场特别留意。他在所著《鞑靼西藏旅行记》里对多伦铸场就有一段专门的记载：

出自多伦诺尔大铸造厂的那些钢铁和青铜的漂亮铸像不仅仅在整个鞑靼地区，而且在西藏最偏僻的地区都具有赫赫的名望。它那庞大的铸厂向已皈依了佛门信仰的所有地区寄送偶像、钟和各种在偶像仪礼中使用的法器。那些小雕像都是用一块整材料制成的，但那些大的则是分部铸成后才拼接起来的。我们在多伦诺尔停留期间，曾亲眼看见一支确实很大的队伍出发前往西藏，他们负责护送惟一的一尊佛像，共有88头骆驼拆散驮载，乌珠穆沁旗的王爷前往拉萨朝圣，要去拜见达赖喇嘛。我们利用自己经过多伦诺尔的机会，请人根据来自法国的一尊漂亮的模型而制造了一尊基督像，结果制造得很成功，很难分别出复制品和原物。这些汉族工人们能非常廉价地巧妙工作，尤其是令人惊奇的和蔼可亲，他们似乎远没有某些欧洲艺术家们那样很强的自尊心和固执己见，他们始终服从其顾客的意愿，很容易地放弃自己的想法。他们首先将其作品制成泥膏团，如果订户认为它不符合其想象的式样，他们便重新开始，一直到能够放入模子中加工为止。^②

从古伯察的记载我们不难想见当时多伦铸场造像之盛况。

漠南蒙古佛教造像是一种地域特色较为明显的艺术形式。由于历史上漠南蒙古佛教影响到漠南蒙古之外的山西五台山、北京、承德乃至甘肃、青海等广大地区，造像艺术因此也受到同一教区内其他佛像和世俗艺术的影响，从而体现出复杂多样的艺术成分和艺术风格。从总体上看，主要有三种艺术因素：蒙古民族艺术因素、北京艺术因素、五屯艺术因素。

蒙古民族艺术因素 这是漠南蒙古风格的主流因素。主要表现在面部、躯体、装饰以及制作工艺等方面。古伯察曾对蒙古人的形象特征曾作过非常形象的描述：“蒙古人面庞平坦，颧骨凸出，下颌短而后缩，额头凹陷，双眼小而斜视……中等身材，但他们的大皮靴和肥大的老绵羊皮似乎使他们的身材缩短了，使他们表现得矮小而肥胖。”^②漠南蒙古造像在面部和躯体上与蒙古人这些特征十分相像：造像面庞较为宽平，鼻梁短、鼻翼大，嘴窝深陷，躯体宽肥、挺直，上身明显大于下身。在装饰上受蒙古世俗的影响也十分明显，如首都博物馆所藏的佛像中，有一尊佛造像披上了蒙古式的斗篷（图 138）；有几尊天王像头戴蒙古武士所戴的瓦楞帽，身上穿的铠甲也类似蒙古武士的战服，脚着蒙古式的长靴（图 139）；还有一些度母和菩萨



图 138 释迦牟尼佛 18 世纪
铜镀金 高约 22 厘米



图 139 持国天王
18 世纪 铜镀金 高约 22 厘米





像，面形圆鼓、头上所戴的发髻冠呈葫芦或棒槌形，亦与蒙古世俗妇女的头饰相仿（彩图 75）。从这些实例足可看出蒙古世俗审美对佛像艺术影响之深。

北京艺术因素 清朝时北京与漠南蒙古地区关系之密切是不言而喻的。这种关系不仅体现为宗教与政治间的关系上，同时也表现在文化艺术上。清朝北京宫廷造像的范本《造像量度经》出自蒙古大学者工布查布之手；同时宫廷“造办处”里也有不少蒙古人参与造像活动，如雍和宫大佛楼里供奉的白檀木弥勒菩萨像，就是宫廷“造办处”的蒙古工匠察汉达尔罕喇嘛主持雕造的；另外宫廷佛像又经常作为赏赐之物不断赐予蒙古活佛及各大寺庙；尤其是从古伯察的记载看，当时多伦铸场的工匠大多为汉人主持，这些都反映了当时漠南蒙古造像与北京造像在艺术上的深厚因缘。从现存的造像实物看，清朝漠南蒙古有些佛像完全是仿宫廷造像样式制作的，与宫廷造像相比只是工艺稍逊一点；而有些则部分地吸收了宫廷造像的特征，如莲花座及其莲花瓣、明王护法像身上的倒 U 字形帔帛等，样式与宫廷造像基本一致。另外造像装饰风格和表现手法也与北京造像颇多相同之处，衣褶较多，质感甚强。由此看来，要将漠南蒙古所仿北京造像与北京宫廷造像严格区分开来是有一定困难的；如果要区分的话，那只能从面部、装饰、制作工艺及艺术水平等明显处着眼。

青海五屯艺术因素 主要体现在头冠、服饰等方面。头冠的帽檐向外撇，显得冠很大。花瓣繁复、华丽，富于装饰性；服饰也较复杂，处理方法明显是汉式的，衣褶自然垂下然后散落于座上，显得流畅而富于质感。菩萨、佛母的腰间一般束带，而不是连珠饰带，身体正面可见衣带结。造像的装饰风格与五屯造像基本一致，佛身着袈裟，菩萨、佛母等戴耳环、手钏、臂钏和足钏，项挂长链和短链，长链亦从两乳外绕过。五屯艺术影响漠南蒙古造像也是有历史原因和根据的。明朝万历年间，漠南蒙古俺答汗曾控制青海地区，并将西藏佛教经青海地区引进蒙古高原。漠南蒙古地区原无佛教，自然亦无佛教造像，这样在佛教传入蒙古后最初的佛教造像，就有可能由五屯艺人承担的。入清以后，青海转由厄鲁特蒙古顾始汗控制，但青海的蒙古人与漠南蒙古人之间的往来并未因统治者的更换而中止，既有往来，就必然要带动佛教艺术的交流。而事实上清朝时五屯艺人到漠南蒙古地区帮助塑像绘画的事例是屡见不鲜的。

以上所述三种艺术因素是清朝漠南蒙古佛教造像艺术中流行的主要艺术成分。它们或以单独的艺术形式出现，或互相吸收、融合，从而构成了漠南蒙古造像艺术形式多变、风格多样的艺术特色。掌握上面三种艺术因素的特点，对我们鉴赏漠南蒙古造像应是大有帮助的。

(五) 漠北蒙古佛像艺术

公元16世纪时，漠南蒙古土默特部俺答汗迎请西藏高僧的举动在当时蒙古各部引起轰动，出于政治上的需要，其他部落都纷纷仿效。明万历十三年（1585年），漠北的喀尔喀蒙古部落首领阿巴岱汗遣使往土默特部，请得萨迦派喇嘛谷米南斯至漠北，并在第二年为之建额尔德尼庙，这是漠北蒙古最早兴建的佛寺。过了两年，阿巴岱汗又遣使西藏请三世达赖至库伦为额尔德尼庙开光，三世达赖因年迈婉言谢绝，但他派遣了萨迦派喇嘛罗德伊机母伯代其前往。万历十七年（1589年）阿巴岱汗又亲自远赴西藏，晋谒三世达赖，并进献了许多礼物，三世达赖授予他“瓦察喇赛音汗”的称号。这次进藏，阿巴岱汗的目的是想得到达赖喇嘛的支持，确保自己部落的稳固和安宁，可是当他看到西藏佛教宗派林立，高僧云集，眼界大开，对藏传佛教生起仰慕和敬信，于是请求三世达赖赐佛像和高僧给喀尔喀蒙古，以确立佛教在那里的地位。当时西藏大权操纵在藏巴汗手里，藏巴汗支持噶举派，当然不希望以达赖、班禅为代表的格鲁派势力向外发展，所以就派觉囊派（噶举派八小派之一）高僧多罗那他前往漠北传教。

多罗那他（1575—1634年）是一位学识渊博的高僧，一生著述甚多，他在34岁时著成的《印度佛教史》一书一直流传至今，而且今天在国内外有多种译本流传。史称，多罗那他往漠北前四世达赖曾送他一个称号——“迈达理”，因此蒙古人都称他“迈达里活佛”。多罗那他于万历四十二年（1614年）进入喀尔喀地区后，常驻库伦（今蒙古国首都乌兰巴托），授徒传教。由于他学识渊博，修学刻苦，博得了喀尔喀部人民上下的一致崇敬。特别是阿巴岱汗王尊称他为“哲布尊丹巴”（意为精通佛法而又严守戒律的高僧）。明崇祯七年（1634年），多罗那他圆寂于库伦，享年60岁。他在喀尔喀蒙古弘法达20年之久，为藏传佛教在这一地区的传播打下了牢固的基础。多罗那他圆寂时，漠北蒙古的土谢图汗家刚刚生下一子，阿巴岱汗便以此子为多罗那他转世，即一世哲布尊丹巴大喇嘛。一世哲布尊丹巴圆寂时，清廷专门赐以名号和印册，正式承认了其转世资格和此系活佛在喀尔喀地区的至尊地位。（图140）哲布尊丹巴活佛一系在历史上共传了八世，1924年第八世圆寂后遂告终结。喀尔喀地区佛教经过多罗那他的传入和历世哲布尊丹巴的主持和弘传，得到了长足发展。漠北蒙古佛像艺术的发展和地区风格的形成便与这一历史背景密不可分。

追溯漠北蒙古佛像艺术的源头，我们不能不提到蒙古最著名的佛教大





图 140 一世哲布尊丹巴
18 世纪 铜镀金

师——一世哲布尊丹巴。对这位具有重要宗教和政治影响的人物,研究宗教和历史的人恐怕无人不知,可是对他的艺术才能知道的人却不多。1994年冬,一个偶然的机会,笔者在著名文物专家王世襄家里看到一本佛像艺术画册,书名为《Aminent Sculpture Zanabazar》(汉译为《著名的雕塑艺术家扎纳巴扎尔》),始知一世哲布尊丹巴在佛像艺术上的非凡才能。后来,通过对史料和实物进行对比研究,终于对他的生平事迹、艺术创作活动和艺术风格获得较为全面的认识。

一世哲布尊丹巴一生经历复杂,明崇祯八年(1635年)生于喀尔喀部土谢图汗衮布多尔济家,为阿巴岱汗的曾孙。出生后便被指定为多罗那他的转世。四岁时,由驾母巴林喇嘛授以沙弥戒,取法名扎纳巴扎尔。清顺治六年(1615年)入藏求法。他先至后藏日喀则拜谒四世班禅,并从之受戒;后又到拉萨觐见五世达赖,从之领受“奥妙之宗义法戒”,五世达赖还授予他“哲布尊丹巴呼图克图”的尊号,在藏前后两年。返回喀尔喀蒙古后,他积极致力于佛教事业的建设,广修寺塔,刻经造像。在他的主持和努力下,先后建成伯格诺林寺、格格奈布特乌格伦斯墨寺等多座佛寺,为当时喀尔喀蒙古佛教的发展打下了重要基础。康熙二十七年(1688

年)发生噶尔丹入侵喀尔喀蒙古事件,他以自己的宗教地位和影响力排众议,规劝喀尔喀蒙古诸王奉清朝为正朔,最后在清廷的支持下,喀尔喀蒙古上下同心,一举赶走了入侵之敌。康熙皇帝对他的忠心十分赞赏,在“多伦会盟”大会上亲自授封他“大喇嘛”尊号。噶尔丹的入侵给喀尔喀蒙古人民生活 and 佛教造成了极大灾难,漠北蒙古佛教在此期间基本处于停滞状态。外患平息之后,漠北蒙古佛教开始重新恢复,但这时的一世哲布尊丹巴已届60余岁高龄,尤其是受康熙皇帝的优渥,他冬居北京,夏寓热河,只是偶尔返回喀尔喀部,不再像青壮年时期那样躬身投入到喀尔喀蒙古佛教的重建之中。直到雍正元年(1723年)圆寂于北京,他在内地生活了大约30年。(图141)



图 141 文殊菩萨
17 世纪 铜镀金 高 25 厘米

关于一世哲布尊丹巴的艺术活动,史料也有记载。史称,他在儿童时代,与同伴玩游戏时,“常修寺耳,唯诵经耳,画大喇嘛及佛像祭佛陀耳,他无所事事也”。^④ 顺治八年(1651年),他由藏地返归喀尔喀部时,“携带西藏之著名喇嘛600名及各种匠工画工而归,归时首致力修建寺院,筑造佛像。”^⑤ 顺治十二年(1655年),他“遣使北京,献佛像”。康熙二十二年(1683年),他亲手制作多件佛像及器物,“中有其手造之佛像一、银塔八,并遣使北京,赠圣祖佛像二尊”。^⑥ 多伦会盟(1691年)后,他随圣驾移锡北京,得与圣祖往来密切。一天圣祖命他于拇指前节大之红色宝玉上雕刻佛像,他“善雕之”,圣祖“叹为天巧”。^⑦ 以上这些记载虽然不很全面,但基本可以看出一世哲布尊丹巴毕生对佛像艺术的不懈追求和表现出来的高超的雕塑技艺。

一世哲布尊丹巴一生热心佛像艺术,亲手创作,开启了漠北蒙古佛像艺术之端序,并创造出独具特色的漠北蒙古佛像风格。《Aminent Sculpture Zanabazar》一书刊布了一尊他于1683年亲手制作的一尊无量寿佛像,





使我们得以见到他的佛像风格的真实面貌。这尊无量寿佛像结跏趺端坐，双手结禅定印，手心捧宝瓶。佛座为仰莲式。头戴花冠和发髻冠，花冠正面呈半月形，类似明朝造像流行的样式；发髻冠顶部饰宝珠。耳际有扇形冠结，宝缯紧贴耳际呈U字形翻卷。面形端正，额部高广，双目俯视，双眉上挑，鼻梁尖挺，唇厚嘴小。上身斜披天衣，下生长裙过膝，下摆衣褶呈放射状铺于座面上，衣质薄透，处理手法完全照搬印度萨尔纳特模式。佛身装饰繁缛，胸前挂有三串链珠，中间珠串璎珞尤多，最长链珠自脖颈经两乳外侧垂至脐下，形式较为独特。从整体上看，佛像造型大方，结构匀称，风格独特，工艺精细，体现了极高的艺术水平。这尊佛像不仅是一世哲布尊丹巴佛像艺术创作和风格的真实见证，而且也为我们研究他之后的漠北蒙古佛像艺术的发展与变化提供了重要依据。（彩图 76）

综上所述，一世哲布尊丹巴为漠北蒙古佛像艺术做出了开创性的历史贡献。但是，一世哲布尊丹巴毕竟生活在清朝早期，特别是从上面介绍的他的一生简历看，他的艺术创作活动主要在 17 世纪下半叶，因此他开创的艺术风格虽然对后世起到了模范作用，但并不能反映漠北蒙古佛像艺术发展与变化的全貌。进入 18 世纪后，漠北蒙古佛像艺术伴随着清朝对藏传佛教的尊崇，得到了近一个世纪的长足发展，是漠北蒙古佛像艺术发展的重要时期。对这一时期的造像艺术，史料中缺乏像早期那样涉及具体艺术家及其创作活动的详细记载，但是现存大量的造像实物足以弥补这一不足。现存于各地的漠北蒙古造像大多是这一时期的，其遗存除《Aminent Sculpture Zanabazar》一书中刊布的一些外，我们在国内外出版的藏传佛教艺术类画册中也可零星见到一些。特别值得一提的是从 1993 年至今，我在帮助清理和鉴定首都博物馆、中国文物交流协调中心和天津文物公司的藏传佛像藏品中陆续发现了一些漠北蒙古佛像，总计有百余尊之多，大都是 18 世纪的作品。这一遗存数量足以反映出当时佛像艺术发展的盛况。以这些佛像比照一世哲布尊丹巴制作的无量寿佛像，我们大致可以看出前后期佛像的区别。从艺术风格上看，这一时期造像基本承袭了前期一世哲布尊丹巴创造的模式，惟其不同的是在佛像的面部和衣饰上出现了较多蒙古民族的审美特征和藏东地区其他艺术因素，随着时间的推移，这些因素愈益增多和明显。在工艺上，这一时期佛像与前期区别更加突出，表现为做工普遍较为粗糙，前期佛像躯体光洁圆润，细部处理规范精细，这些艺术效果到后期已不复再现，而且也表现出愈往后工艺愈差的趋势。基于这两个方面，我们基本可以将前后期佛像区分开来。为便于鉴别，将这一时期佛像的风格特征归纳如下：

面部 面庞方圆，额部宽广。双目俯视，眉毛高挑，眉间饰圆形白

毫。高鼻梁，小嘴唇，下唇较厚。大耳垂肩，两耳垂挂圆形耳环。

头冠 佛像头饰螺发，肉髻高隆。菩萨装造像头戴花冠和发髻冠，花冠由五个花瓣组成，排列紧凑，花瓣呈尖圆状，大小一致；发髻冠为扁圆锥状，顶部饰火焰宝珠。耳际一般有U形宝缯翻卷，宝缯紧贴耳部，不太舒展。

躯体 宽肩束腰，躯体挺直。全身比例匀称，结构合理。由于采用了省略衣纹的表现手法，身体起伏变化明显。(图142)

衣着 身着袒右肩袈裟，衣纹完全采用萨尔纳特式手法。菩萨装造像上身披帔帛，帔帛自肩部绕两臂而下，搭在佛座两侧，下身着长裙。衣边大多较宽，上面习惯镌刻些小碎花。衣质薄透，衣褶细密。

装饰 佛装造像无装饰。菩萨装造像一般胸前饰珠串和璎珞。链珠一般是三条，最上一串是项圈，上缀五花；中间一串缀璎珞，构图繁复；最外一串从两乳外绕过垂于脐下。另外，两手臂、手腕和脚腕上也都有花形钏饰。

佛座 一般为半月形莲座或仰莲式莲座。半月形莲座较高，上下宽度几乎一致，束腰不深，造型十分独特。莲座正面饰双层莲瓣，莲瓣靠近座的上部；莲瓣较大，呈扁平状，似紧贴座壁，有的交错分布，有的对称排列；莲座上下边沿皆饰有连珠。仰莲式台座一般较低矮，莲瓣较大，排列错落有致，但看上去没有中原造像的仰莲座自然、写实。

工艺 多用铜铸，大多为红铜。胎体较厚，手感较沉。外表都镀有金，但金质不太好，色泽偏于淡黄，显得较为苍白，与清朝其他地区造像镀金颜色类似。

封藏 漠北蒙古造像封藏比较特别，它采取的既不像包底法，也不是剃口法。它的封盖嵌入较深，离莲花座底边约有半厘米至1厘米的距离。由于底盖边沿密封甚严，所以我们根本看不清是用什么方法将封盖固定的。封盖上也阴刻有十字金刚杵，但十字杵的大小和处理手法与一般也不同。它的图形较小，位于底盖中央，十字杵中央的圆圈中或刻阴阳鱼，或



图142 金刚手菩萨 18世纪
铜镀金 高21厘米





者干脆空着。特别是十字杵占据的圆圈内还做了镀金处理，这是其最独特的地方。(彩图 77、78，图 143)

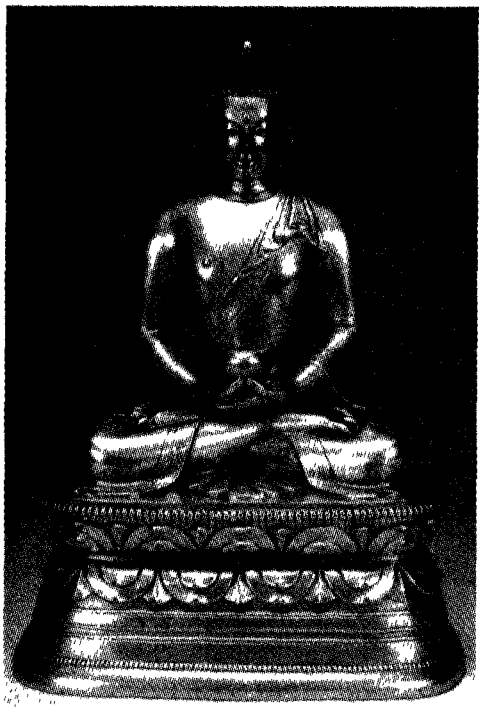


图 143 阿弥陀佛 17—18 世纪
铜镀金 高 25 厘米

最后，值得注意的是，漠北蒙古佛像也算是一种仿古艺术形式，所仿为早期东印度帕拉造像风格。在漠北蒙古佛像上多处体现出帕拉造像的艺术特征，如上下等宽、束腰不深的高莲座，挺拔高昂的造型姿势，光洁圆润的躯体，简洁而规范的萨尔纳特式衣纹，呈 U 字形翻卷的耳际缯带等。当然，在模仿帕拉造像的基础上，漠北蒙古佛像同时也吸收了同一时代北京和内蒙古等地佛像艺术特征，以及蒙古民族传统的审美因素和工艺技术，如造像胸前的璎珞形式，双肩披塔的帔帛的形式，以及双目平直、脸盘圆大、嘴窝内陷的蒙古人形象特征等。漠北蒙古佛像风格是由一世哲布尊丹巴创立的，一世哲布尊丹巴曾在

清初远赴西藏学法，而当时的西藏正盛行仿古之风，由此看来一世哲布尊丹巴开创的蒙古佛像风格也是受到了当时西藏盛行的仿古风气的影响。

注释

- (1) 扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》第 133 页，西藏人民出版社，1997 年
- (2) 《五世达赖喇嘛灵塔目录》
- (3) (8) 转引丁家鹏：《中正殿与清宫藏传佛教》，《故宫博物院院刊》1991 年第 3 期
- (4) 丁家鹏著：《藏传佛教金铜佛像图典》第 511—512 页，文物出版社，1996 年
- (5) 黄春和著：《白塔寺》第 70—73 页，华文出版社，2002 年
- (6) 妙舟法师著：《蒙藏佛教史》第 6 篇第 3 章，江苏古籍出版社，1993 年
- (7) 妙舟法师著：《蒙藏佛教史》第 5 篇第 2 章，江苏古籍出版社，1993 年
- (9) 《清史稿》卷 4
- (10) 《清世宗实录》卷 40
- (11) 罗文华著：《清宫六品佛楼模式的形成》，《故宫博物院院刊》2000 年，第 4 期
- (12) 装金有“周身使漆”及“单见肉”之别 前者是通身装金，后者是只在露肉的部分装

金。见王世襄编著：《清代匠作则例汇编·佛作、门神作》，北京古籍出版社，2002年2月

- (13) 此表引自《中国藏传佛教金铜造像艺术》上卷，表中佛像应当是六品佛楼中每品小佛像前供奉之大佛像。
- (14) 承德外八庙：《千佛阁碑记》
- (15) 王家鹏著：《藏传佛教金铜佛像图典》第513页，文物出版社，1996年
- (16) 转引王家鹏著：《藏传佛教金铜佛像图典》第524页，文物出版社，1996年
- (17) 《中国藏传佛教雕塑全集·金铜佛上》第199图，北京摄影出版社，2001年
- (18) 雍和宫藏《雍和宫道观所杂志》
- (19) 李月辉主编：《避暑山庄外八庙》，中国旅游出版社，1993年12月
- (20) 魏源《圣武记》卷12
- (21) 阿木尔图编：《蒙古族美术研究》第303页，辽宁民族出版社，1997年
- (22) [法]古伯察著，耿升译：《鞑靼西藏旅行记》第50—51页，中国藏学出版社，1991年
- (23) [法]古伯察著，耿升译：《鞑靼西藏旅行记》第304页，中国藏学出版社，1991年
- (24) (25) (26) (27) 妙舟法师著：《蒙藏佛教史》，第5篇第1章，江苏古籍出版社，1993年



六、附 录

(一) 东印度佛像艺术^①



东印度指古印度东部，约为今孟加拉国所在地。公元 8—12 世纪末帕拉和舍那两王朝相继统治这个地区，因此该地的造像艺术风格又称帕拉风格或帕拉—舍那风格。

据文献记载，帕拉王朝原为一个小邦国。公元 660 年前，一位名叫瞿帕拉（Gopala）的国王统一藩伽罗国，接着又西取摩揭陀等地，终于建立起一个属于印度人统治的帕拉王朝，王朝的名称便是以其统治者瞿帕拉的名字命名的。这个王朝统治东印度近 500 年，共有 18 位君主，历代君主皆大力弘扬传统文化，对密教更是崇奉有加。在 18 位君主中，最具热忱于密教者有七王，史称“帕拉七代”。七王之中又以第四代达磨帕拉影响尤为突出。他在位期间，大修佛寺，力护密教。在其扶植下，当时东印度境内形成了超岩寺、那烂陀寺、飞行寺和欧丹多富梨寺四大密教道场。其中超岩寺（又称超戒寺）由他亲自主持修建，为当时印度最大的佛寺和最高的密宗学府。帕拉王朝到第 18 代君主夜叉帕拉时，大臣婆罗门舍那篡位，导致王朝灭亡，继而是舍那王朝的建立。舍那王朝建立于 1139 年，至 1202 年亡于伊斯兰民族入侵。它共有四代君主，国祚较短。这个王朝的君主基本承袭帕拉王朝的传统，继续崇扬密教，使印度密教及其传统文化得以继续发展。由于帕拉和舍那两王朝对密教的崇奉和扶持，东印度在公元 8—12 世纪时期成为闻名遐迩的印度密教传播中心。东印度造像艺术的发展及其风格的形成就与上述历史背景密不可分。

从严格的意义上讲，东印度造像艺术是一个十分复杂的艺术形式。从地理位置看，东印度处于南北印度交汇之处，艺术风格自然要受到南北东西各地的影响。从密教中心的地位看，当时印度各地的佛教徒都纷纷奔赴于此，取经学道，并同时将各地的文化艺术带到这里。根据这两方面的情况推测，东印度造像艺术应当是多元文化和艺术融合的形式。遗憾的是公元 12 世纪末的那场遭遇使东印度造像毁灭殆尽，加之文献失载，要探明其艺术发展的脉络和艺术风格的来源与变化不是一件容易的事。世界各国

学者虽然经历了一个多世纪的探索研究，但仍然常常因造像的产地不明而在艺术风格的归属问题上发生歧异。但是有两点我们还是可以肯定的：首先东印度的两个王朝是在古笈多王朝的国土上建立起来的，这就决定了造像艺术的主流为笈多风格；再者是盛行于东印度的印度教和密教对造像形貌上的影响，使造像的密教色彩和地域文化色彩变得尤为浓厚。基于这两方面因素，我们大致可以把握东印度造像艺术的基本风格以及它的发展与变异。（彩图 79、图 144）

东印度造像艺术历时近 500 年，造像的风格受政治、经济、文化和宗教各方面不同发展水平的影响，前后表现出一定的差异。大致可以分为三个时期：早期、中期和晚期。

早期 约从公元 8 世纪初至公元 9 世纪末。此期造像基本以笈多造像样式和技法为主，具体表现为：造像面部五官清晰，眼大有神，眼窝深陷，鼻梁挺直，侧看呈钩状，嘴唇紧闭，一副印度人模样；身体修长，宽肩细腰；衣薄贴体，衣纹简洁。但是艺术水平较笈多时明显有所下降：造像躯体略显呆板、僵直，表现衣纹的线条也流于形式，造像在整体上也不如早期笈多式造像典雅、优美。此期造像的题材仍以佛、菩萨为主，密教造像如度母、十一面观音、准提观音等也开始流行，但并未像东印度中期时成为主流，自然地造像密教化的特征并不十分突出。值得注意的是，铜造像开始在这一时期大量流行，这应当归功于经济发达的南印度铸造技术的影响。所用铜质有黄铜、红铜和青铜，尤以青铜居多。

我们看图 145 的不空成就佛佛像，它是那烂陀寺出土的一尊 8—9 世纪的铜造像。此像头饰螺发，头顶肉髻凸出；长方脸，双目睁视；眉毛高挑，眉间饰白毫；鼻梁挺直，鼻翼外张；双唇紧闭，下唇较厚；大耳垂肩，项有轮线；宽肩细腰，身体起伏变化较为明显。从整体看依然保持了早期笈多造像的遗风。但是同早期笈多造像相比，不足之处也十分明显，如五官略显呆板，身体略显僵直，细部雕刻也不如早期笈多造像精细、圆熟，这些在很大程度上可能与金属材料的限制有关。在这尊佛像上有两处



图 144 释迦牟尼佛
7—8 世纪 青铜 高 62.4 厘米





图 145 不空成就佛
8—9 世纪 青铜

特征值得我们注意：一是佛身的通肩大衣。大衣形制很特别，乍看以为是一件披风，实则是一件犍陀罗式风格的通肩袈裟，由于吸收了马土腊和萨尔纳特表现衣服的技术，袈裟正面衣质薄透，衣纹呈水波状，看上去佛身形体毕露，身后如披风一般，极富装饰效果。这种形式的大衣在公元 5 世纪便于印度萨尔纳特等地出现了。再一个特征是莲花座。莲座为圆形束腰形式，上下皆施莲花瓣，莲瓣错落排列，造型肥硕，形制成熟大方，与克什米尔、巴基斯坦等地写实风格的叶片形莲花瓣迥然不同，体现了该地独特的审美情趣。

中期 约从公元 10 世纪至 1139 年帕拉王朝结束。此期虽然是帕拉王朝后期，但政治、经济、文化各方面皆呈强盛发展势头。特别是经过 200 多年的发展，密教取得丰硕成果，派系纷呈，各派在教理、仪轨诸方面皆臻于完备。基于这两方面因素，此期造像艺术突飞猛进，达到了鼎盛的局面。其艺术特征表现为：传统的艺术

风格和手法得到了一定的回升，造像面相庄严、体态优美、躯体健壮，颇有早期笈多造像的典雅之风；由于金刚乘的异军突起，造像在形式上完全密教化，造型复杂，体态婀娜，装饰繁缛。这两种艺术倾向融入到一尊尊具体的造像身上，从而形成了此期造像独特的艺术风貌。

如彩图 80 的文殊菩萨铜像，铸造时间为 11—12 世纪，无论从艺术风格还是宗教特征上看皆为此期造像最典型的代表。

此尊头顶圆柱状发髻冠，边沿饰三花冠，是此期造像最流行的冠式。其中三花冠又称三叶冠，据考证来源于犍陀罗地区，最早见于阿富汗巴米扬地区造像上。头冠上的宝缯自耳际垂至肩部，然后又向上翻卷，显得自然飘逸。耳际同时横出一个扇形冠结。除三叶冠外，这些装饰样式都可从当时印度教造像中见到。它的面部颇有特色，上宽下窄，上方下尖，眉眼细长，双目睁视，人中较短，嘴和鼻相对较为集中。这种脸型同其五官传递出一种既稚嫩而又不失秀气的神情，因此又有人称之为“娃娃脸”型。身体呈三折枝式站立，头和臀部略向左倾，胸部隆起，躯体壮硕，姿态优

美，极富动感。右手高举执宝剑，左手当胸执经卷。上身袒露，下身着不过膝短裙，衣质薄透。全身装饰繁缛，依次是：脖子上挂项链，左肩斜披圣带至右腰；腰间系带，腰带下缀 U 形连珠饰物；身体两侧各有一条帔帛自肩部两侧蛇形飘下，富有动感；另外手臂、腕、足等处皆有钏饰。这些衣饰的形制都具有一定的时代和地区特色，也是研究和鉴别此期造像风格的重要参考对象。

最后看它的台座和背光。虽然它是造像的附属形式，但也是东印度造像的一个颇具特色的地方。台座为莲花座和须弥座相结合的形式。莲花座在上，为圆形束腰形式，上下皆施莲花瓣，莲瓣饱满有力，莲座上下边沿有连珠装饰。莲花座下面是须弥台座，其形制与印度菩提伽耶大塔（在今印度比哈尔邦伽耶城南 10 公里处）极为相似，为多角向上收缩的阶梯形式，最下面还有六足，造型颇为繁复。须弥座较高，约为莲座的三至四倍，婀娜多姿的佛像立于其上，愈显优美。背光插在须弥座后部，与台座形成一个整体，形式似壶门形状，中空，造型极其规整；在头后部位有一朵大宝相花，显然是从笈多造像的头光上继承过来的；头光外圈有旋轮，轮边是镂空形火焰；背光的顶部饰有一条打结的飘带，结头居中，带稍飘向两侧，显得十分飘逸神圣。这种背光是东印度中期造像艺术的一大发明，为佛像增色不少。在没有背光的情况下，佛像固然亭亭玉立，但终究显得单薄而孤立，有了背光相衬托就协调完美多了。

通观整躯造像，从整体到局部，无不体现出一种和谐、成熟之美，可以称得上风格独特、造型完美。这种优美的造型与东印度中期政治、经济和密教的高度发展都是密不可分的，同时也反映了当时印度人高超的雕刻铸造技艺和极高的美学修养。

图 146 的不空成就佛青铜像也是一尊此期造像的代表作。制作时间为 10—11 世纪。从样式上看，它颇似东印度早期那烂陀寺出土的那尊释迦佛像。它也是站立姿势，右手结施无畏印，左手执袈裟角，身着披风般的通肩大衣。所不同的是此尊的头顶戴上了三花冠，脖子上挂上了漂亮的项



图 146 不空成就佛
10 世纪 青铜 高 43 厘米





链。这些独特之处正是此期造像世俗化的重要体现。从艺术水平上看，此尊造像较东印度早期的那尊明显要好，佛像面部方圆饱满，眉眼细长，眼窝深陷，双唇微合，下唇突出，颇有早期笈多造像的余韵，给人以沉静、典雅、亲切之感。佛像衣着采用萨尔纳特式手法，使得硕壮、富于肉感的躯体完全显露出来，尤其是略向左倾的臀部更体现出青春的活力，重现了印度崇尚肉感的传统艺术风貌。佛像的台座亦为须弥座承托莲花座的形式，座后应插有背光，可能因年久而丢失。在高高的台座衬托下，佛像体态优美、匀称，神态平和宁静，体现出古雅大方的艺术风貌。

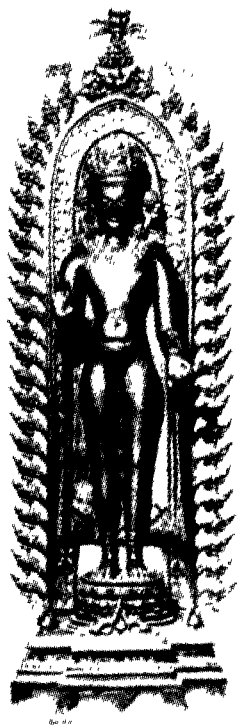


图 147 不空成就佛
11—12 世纪 黄铜
高 60 厘米

晚期 从 1139—1202 年舍那王朝灭亡时止。此期主要为舍那王朝统治时期，所以又称舍那造像风格。舍那王朝由于是帕拉王朝末期婆罗门大臣舍那篡位而建立，立国后民心不服，加上伊斯兰民族不断施压，形成四面楚歌之势相威逼，国势日衰、国祚较短，造像艺术亦呈现出明显的衰颓迹象。此期造像特征是：完全模仿中期造像的样式，基本没有创新；艺术水平大为下降，佛像造型呆板，躯体纤细、僵直，面部细小，五官集中，表情模糊，全身装饰更趋繁缛，整体看起来缺乏生机和活力（图 147）。

东印度造像艺术的分期和各期造像特征大致如上所述。通过上面的讨论，我们可以得出如下三个结论：第一，对东印度造像艺术我们可以勾画出这样一个轮廓：它是以笈多造像样式和手法为基础，按照密教教义、仪轨的规定，同时吸收印度教造像及印度民间喜好的装饰而整合成的一种造像模式。由于密教的发展水平前后不一，造像密教化程度前后亦各异，基本上是密教愈发达，造像密教化，亦即女性化、复杂化和世俗化程度愈浓愈重。第二，东印度造像艺术反映了浓厚的地域文化色彩，它的艺术风格主流是笈多形式，这是印度崇尚肉感，表现人体活力的艺术形式，它的装饰也无不直接或间接取自印度文化的土壤。第三，东印度造像艺术还体现出与当时政治的紧密联系。帕拉王朝国力强盛，造像躯体健壮，体态优美，妙相庄严；舍那王朝国运不济，反映在造像艺术上则是一种清羸、纤丽的风貌，国强国弱直接影响造像艺术的

水平，这正是东印造像艺术与时代互为俯仰的真实见证。

（二）尼泊尔佛像艺术^②

尼泊尔位于喜马拉雅山中段南麓，东连不丹、锡金，西南连接印度，北与我国西藏接壤。虽然国土面积不大，而且多为山地，可是在人类文明史上有着不可低估的地位和影响，佛教造像艺术便是其古代文明中最为璀璨夺目的一页。

尼泊尔造像艺术历史悠久，风格独特。它在吸收古代印度造像艺术风格和手法的基础上，不断融入本民族不同时代人们的审美观念和雕刻技艺，从而形成一种具有鲜明地域和民族特色的造像艺术形式，公元10—12世纪期间是其艺术发展鼎盛和艺术风格成熟的重要时期。

尼泊尔造像艺术从公元7世纪开始影响我国西藏，公元12世纪后随着东印度王朝及其佛教和佛教艺术的终结，更成为影响我国西藏造像艺术的主流。历史上尼泊尔造像不断大量地传入西藏，同时又有不少尼泊尔艺术大师翻山越岭入藏帮助造像，元朝时入仕我国的尼泊尔艺术大师阿尼哥便是其中杰出的一位。尼泊尔造像艺术对我国西藏佛教艺术影响的时间之长、程度之深、地域之广，是印巴次大陆其他艺术流派无法相比的。所以可以这样断言：不研究尼泊尔造像艺术，就根本无法搞清楚西藏造像艺术的来龙去脉。总之，研究尼泊尔造像艺术对于我们了解古代印度造像艺术，探明西藏造像艺术的源流是十分重要和必要的。

尼泊尔造像艺术产生于尼泊尔特定的地域和这一地域独特的政治、经济、文化背景之下，具有鲜明的地域文化特色，堪称印巴次大陆的一枝独秀。因此，研究这一地区的造像艺术，对其艺术的独特之处首先应是我们特别注意的。其艺术特色从总体上可以归纳为如下三点：

（1）民族特色。历史证明，尼泊尔造像艺术是以加德满都谷地为中心，以纽瓦尔人为主要造像者而发展起来的。这种特定的造像地域和造像者是其艺术形式朝着地域化、民族化发展的根本因素。加德满都谷地位于尼泊尔南部，是这个高山王国赖以生存和发展的一片重要绿洲。这里土地肥沃，物产丰饶，自古以来为尼泊尔政治、经济和文化艺术的中心。谷地周围群山环绕，阻碍着尼泊尔同周围国家的交往和联系，但正是这种封闭式地理环境，客观上也导致了造像艺术独立发展的趋势。加德满都谷地自古有众多民族在此生息繁衍，其中纽瓦尔人是谷地最早的民族，而且世代定居于此。纽瓦尔人聪明勤劳，擅长建筑、雕刻、铸造等技艺，是公认的尼泊尔文化艺术的主要创造者，他们的历史功绩还写进了尼泊尔今天的



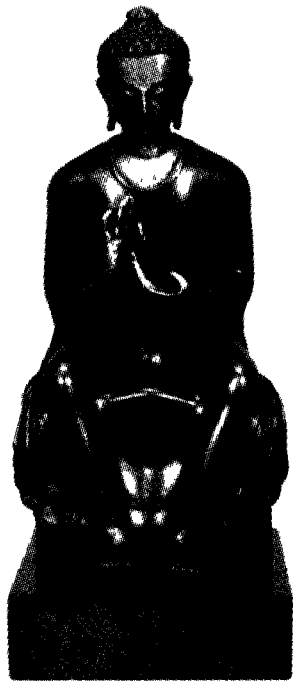


图 148 弥勒佛 11—12 世纪
红铜 高 22.2 厘米

教科书中。公元 13 世纪初入仕我国元朝的艺术师阿尼哥便是出自纽瓦尔族，他来自谷地具有“良工之萃”的古老都市——帕坦。纽瓦尔人在制作佛像时，大胆加入本民族审美观念和雕刻技艺，他们制作的佛像，面露喜色，头大肩宽，胸阔腰圆，工艺精湛，从形象到装饰皆具有典型的纽瓦尔人的审美特征。（图 148）

（2）宗教特色。表现为以密教风格为主。造像形象复杂，装饰繁缛，女性特征明显。尼泊尔是一个崇尚宗教的国家，寺庙比民宅多，僧人比俗人多，宗教派系林立，而以佛教历史最为悠久，公元前 6 世纪时佛祖释迦牟尼就诞生在尼泊尔西北的蓝毗尼。但是佛教在尼泊尔的正式传播是在公元前 3 世纪时，为印度孔雀王朝三世阿育王推行的

的结果。史载，阿育王曾携女儿访问过蓝毗尼和加德满都谷地，当时这位印度统治者传播和保护佛教所立的石柱，今天在尼境内已有发掘出土。从那以后，尼泊尔佛教在历代王朝的扶持下持续发展，一直延续至今。尼泊尔佛教的发展在公元 12 世纪前同印度的情形大体一致，那就是先期为显教，后期为密教，公元 8 世纪时是二者的分界线，公元 12 世纪后主要就是密教。从历史的整体而言，密教在尼泊尔的影响比显教明显要长，它从公元 8 世纪开始便占据尼泊尔佛教主流，这种优势一直保持至今。正是密教在尼泊尔佛教中的这一优势，导致了尼泊尔造像艺术的全面密教化。（图 149）

（3）用材独特。表现为以金铜造像为主。金铜造像就是铜镀金造像，它是先用铜铸或锤揲成像，然后镀上黄金，看上去金光闪闪，亮丽悦目。铜造像所用铜质一般皆为上等的红铜，质软细腻。尼泊尔人对铜有一种特殊的喜爱，视为神圣之物，境内山多地少，铜矿储量丰富，极大地满足了他们的喜好。尼泊尔人很早就掌握了炼铜技术，用铜制作各种器具，我国《旧唐书》里就有“尼婆罗国，其器皆铜”的记载；唐朝玄奘大师在其西

行游记中对尼泊尔的制铜业也有提及。可见，尼泊尔人用铜造像不仅体现了一个民族风尚，同时也可看出他们对佛教的虔诚信仰。公元12世纪后，尼泊尔金铜造像主要满足我国西藏、青海、内蒙古等地需求。我国藏蒙等民族有尊奉藏传佛教、注重“即事而真”的本尊修法的共同特点，金铜造像以其庄严神圣、轻便光洁的特点正好符合这些民族人民游牧不定的生活习惯和信仰特点，供需往来，千古不绝。这也是尼泊尔造像艺术长盛不衰的一个重要原因。

上面谈的是尼泊尔造像艺术的基本特色。下面再来看看尼泊尔不同时期造像艺术的发展与变化，以公元12世纪末为下限。这一时期（1—12世纪）恰好与尼泊尔李查比王朝相始终，是尼泊尔造像艺术从产生、发展到鼎盛的时期。根据尼泊尔社会历史的发展特点，并结合造像实物，下面对这一时期造像艺术分为四个时期进行讨论。

第一期 约从公元1—6世纪末。我们以公元1世纪为尼泊尔造像艺术的开端，主要基于如下两条理由：一是尼泊尔发现的一尊最早的佛像，造像底座上的铭文说明它铸造于公元591年，是在加德满都谷地完成的（彩图81）。从造像体现的成熟的风格和雕刻技法看，这尊造像决非一日之功，它暗示着尼泊尔造像艺术已经过了一段较长时间的发展。二是尼泊尔在李查比王朝建立后的公元1—6世纪期间，一直依附于印度王朝，而且在国土上又与印度毗连，从政治和地缘的关系上看，它与印度文化艺术的关系是不可分割的。从这两方面来看，尼泊尔造像艺术与印度同步发展是合情合理的。

尼泊尔造像艺术虽然确定为公元1世纪发端，可是到公元6世纪末这个期间，发现的造像极其有限，而且大多只能确定在6世纪左右。从所见的一些造像实物看，造像的艺术风格和手法基本以模仿印度为主，造型简单，装饰朴素；造像题材主要是显教崇奉的佛、菩萨像等。

加德满都谷地出土的公元591年纪年的释迦牟尼佛铜像是此期造像典



图 149 莲花手菩萨
12世纪 铜镀金 高20厘米





型实例。此像站立于方形台座之上，头饰螺发，身着披风般通肩袈裟，左手执袈裟角，右手结施无畏印。佛像从身体姿势到衣着形式，一如印度比哈尔地区出土的同期佛像样式。但仔细观察比较，我们不难看出它同印度的区别，佛像五官的安排、手指的运转不如印度同期的优雅，面颊瘦削，肩膀较窄，也缺乏印度同期造像的恢宏气势，艺术水平在总体上明显比印度同期造像逊色。

第二期 约从公元7世纪初至公元8世纪初。李查比王朝发展到公元7世纪时国势增盛，各种思想文化竞相发展。我国唐僧玄奘大师在635年访问尼泊尔时，正值其盛期，玄奘大师在游记里对其盛况做过详细记述。当时为阿姆苏·瓦尔马国王在位，今天尼泊尔考古发掘的碑文中有许多赞颂他的文字。从其外部环境看，此时的印度戒日王朝昏昏欲坠，国家不保，无力外顾，尼泊尔得以脱离印度的长久控制，转而与新兴的我国藏族建立的吐蕃王朝结好。公元640年，尼泊尔尺尊公主远嫁吐蕃赞普松赞干布，不久藏王又派兵帮助尼泊尔击退外敌。从这些历史事件来看，尼泊尔与吐蕃的关系要比它与印度和谐亲密得多。在吐蕃王朝的庇护下，尼泊尔社会各方面得到了飞速的发展。在宗教上，此期也有极大的变化，印度金刚乘佛教传入，并在印度教的认同下，很快占据主流。基于政治和宗教两方面因素，此期造像艺术发展表现为：造像从形式到内容基本密教化，艺术风格表现出强烈的尼泊尔民族艺术特色，与印度同期造像形成鲜明差异。

这一时期代表性实物为度母站像（彩图82）。度母是密教重要的崇奉对象，为当时尼泊尔流行的主要崇奉题材。按密教说法，度母是观音菩萨的化身，早期只流行一种站立姿势的形象，后来演变成21种，名称、形象各异。这尊度母像头戴花冠，项挂短链，上身袒露，下身围裙，腹系腰带，帔帛斜披于臀部，手臂足皆有钏饰，在总体风格上基本可以看出与印度同期度母像的承袭关系。但是与印度同期度母像比较，其独特之处十分明显，多处闪烁着尼泊尔民族艺术的光辉。首先是它的面部。面呈倒三角形，上方下尖，五官小巧集中，双唇微启，面带微笑，给人秀美亲切之感，颇似尼泊尔女性的面部特征，而印度同期度母脸形丰圆，双目睁视，二者区别十分明显。其次是它的躯体和姿势。躯体浑圆丰厚，球状的双乳高过腋部，胸部短粗，臀部肥阔，大腿粗壮，造型十分夸张；身体呈三折枝式，大臀向一边扭曲，身体重心落于一腿，姿态十分优美；两手结印与印度度母相同，但手势比印度优美、生动；尼泊尔造像十分注意在细小的环节上下功夫，佛像优美的手势就是一个重要表现。再者是它的衣饰。度母衣裙宽松，下摆较大，不像印度同期度母身上的裙子，紧裹臀部及双腿；腰间的帔帛斜披，带稍下垂再向外翻卷，飘逸自然，而同期印度的处

理则为平行式，带稍直落而下，没有起伏。这些艺术特征在公元7世纪其他度母像身上也都有体现，是这一时期尼泊尔国家强盛、民族振兴的集中体现。(图150)

第三期 从公元8世纪初至公元9世纪末。公元7世纪尼泊尔政治的强盛促进了造像艺术极大发展，可是好景不长，到公元8世纪初东印度帕拉王朝建立后，尼泊尔又重新落于印度的控制之下。到公元9世纪末，尼泊尔内部政权更迭不断，国力明显衰微。与此同时，尼泊尔佛教也面临了一场危机，公元8世纪时印度教大师商羯罗从印度来到尼泊尔，开展毁佛运动，毁寺驱僧，佛教大受打击。虽然印度教和密教在思想仪轨方面有许多共同之处，商羯罗打击的佛教不一定是佛教的整体，他打击的主要是显教，但不论何种教派，都势必会给佛教及佛教艺术发展造成不利的影响。受政治和宗教两方面的影响，这一时期造像艺术明显开始走向低谷，艺术风格和手法主要因袭过去或外来，没有太多的创新，艺术水平也大大下降了。

这一时期代表性实物为金刚手菩萨像(图151)。金刚手是密教金刚乘所奉八大菩萨之一，手持金刚杵是其形象的重要标志。这尊造像所持的金刚杵颇值得注意，两头尖，形制古朴，保持了金刚杵原为因陀罗所执兵器的特点，与后来两头成环形的造型明显不同。

从艺术风格和手法上看，这尊造像吸收了前期尼泊尔和同期外来两方面艺术因素，也就是说它在继承了公元7世纪尼泊尔艺术风格的基础上，同时吸收了同期外来造像艺术的风格和手法。尼泊尔传统艺术在造像上的体现仍然十分突出，表现为宽额尖腭，头微下颌，五官小巧，身姿扭曲，手势运转优美，但是它的躯体明显偏瘦，造型很显呆板，前期造像那种古朴浑厚、优美自然的气韵已经荡然无存。外来影响主要体现在装饰上。头冠为三花瓣构成的三花冠，头部有尖圆形头光，火焰呈锯齿状，风格写实，形式古朴，明显是从帕拉造像艺术中吸收过来的。左肩斜披的圣带也



图150 度母 7—8世纪
铜镀金 高32.1厘米





图 151 金剛手菩薩 9 世纪
红铜 高约 24 厘米

王朝开始由盛转衰，特别是公元 12 世纪初东印度舍那王朝建立后，内外交困，国运趋于衰落，这种外部形势又给尼泊尔带来了自兴自强的历史契机。这两方面因素是导致尼泊尔造像艺术臻于鼎盛的重要前提。

这一时期造像艺术立足于尼泊尔民族自身的文化土壤上，艺术风格清新、朴实，富于生活气息和世俗情趣。其艺术特征表现为：造像头大肩宽，造型浑圆；躯体比例匀称，结构合理；姿态优美，装饰繁缛，从躯体造型到装饰无不体现出一种反映现实、贴近生活的艺术倾向，给人以既庄严神圣而又不失人间烟火的艺术气韵。这一时期的尼泊尔与我国宋朝同时，两国虽然有高山阻隔，文化中心相距万里，政治、文化背景又各不相同，但是各自的艺术风格和手法却不谋而合，都重于写实。以我国宋代佛教艺术发展的历史文化氛围和艺术风格来比较研究此期尼泊尔造像艺术，或许有一些借鉴和启发作用。

佛像是此期风格最典型的造像题材，一般以坐姿形式多见，一改早期常见的站立姿势。从结构上看，佛像头部最为突出，头大内颌，平面看呈倒梯字型，顶平如盘，肉髻平缓，面庞丰满，下巴圆润，大耳垂肩，眉眼

是东印度造像上常见的装饰形式，但圣带在腰部的横带上很自然地曲卷成一道小弯，然后再穿过横带，这个细节是此期尼泊尔造像身上独有的。下身的裙子也是新的样式，一边短，一边长，原产地尚不清楚。总之，不论是继承本土，还是吸收外来，它在艺术风格和手法上基本表现出一味的模仿，因而缺乏生机和魅力。

第四期 约从公元 10 世纪初至 12 世纪末。这是尼泊尔造像艺术发展的鼎盛和艺术风格趋于成熟的重要时期。此期艺术成就得益于内外两方面政治因素：其一是尼泊尔民族自身的强盛。20 世纪初，考古学家在加德满都谷地发现了一通李查比王朝时期的纪年碑，碑文载明尼泊尔从公元 879 年开始改用纽瓦尔的萨瓦特（Sawat）纪年，而此前的纪年则与北印度的萨迦纪年有关。这一改元明显标志着尼泊尔国力的强盛和民族意识的觉醒。其二是公元 10 世纪时，东印度

细长，五官小巧生动，表情含蓄沉静。头部以下肩宽腰圆，造型浑厚。佛像衣着为袒右肩袈裟，表现手法为萨尔纳特式，仅在领口、袖口和袈裟下摆处施以衣纹。衣质薄如蝉翼，躯体起伏明显。佛像手势生动优美，大拇指习惯作环形，与余四指分得较开，尤以触地印最为明显。佛座为多角向上收缩的须弥座和四方形台座。背光呈马蹄状，头光与身光相连接，为当时最流行的样式。（彩图 83）

这一时期最流行的造像题材为观音菩萨、度母和弥勒菩萨。观音手持莲花，度母头冠上有化佛，弥勒手持净瓶，各有形象标志。它们虽然题材不同，但艺术造型大体一致。皆呈三折枝式站立，身体重心落于一边。肩宽腰圆，躯体硕壮，大腿粗壮有力。面部宽额丰颐，下巴圆润，眉眼细长，鼻直而出钩，额间白毫多为方形。装饰上更趋繁缛，手法更加细腻。下身着短裙，上面习惯敲些小碎花，上身斜披圣带，圣带在横带上曲一小弯的细节更加生动写实。腰带下U字形连珠装饰颗粒粗硕，给人沉重之感。脖子上挂满了长链和短链，链上又缀璎珞。手、臂、足皆有花形钏饰，同时这些装饰上还镶嵌有各色宝石。整体装饰之繁复，工艺之精细达到了空前的地步。（图 152）另外值得注意的是菩萨像的花冠，正面看呈半月形状，俗称月牙冠，为此期最流行的花冠样式。据考证，这种冠源于中亚萨珊王朝的皇冠，始见于克什米尔公元 8—9 世纪造像上，尼泊尔虽然是从克什米尔吸收过来的，但两地花冠样式并不完全相同，克什米尔重写实，月牙造型逼真，尼泊尔花冠上的月牙则比较抽象化。

尼泊尔造像艺术的鼎盛期一直延续到公元 13 世纪。13 世纪初，由于当时政治和宗教上的原因，大批尼泊尔艺人来到中国，尼泊尔造像艺术随之传入中土，影响及于西藏、青海、甘肃、宁夏、内蒙古和内地北京、浙江、福建等许多地区，并留下了大量的造像艺术杰作。今天我们从敦煌莫高窟第 465 窟、内蒙古黑水城出土的佛画、北京居庸关云台、杭州飞来峰石窟以及元朝补雕的《磻砂藏》等艺术遗存中都可



图 152 莲花手菩萨
11—12 世纪 铜镀金
高 53 厘米





以一睹尼泊尔造像艺术鼎盛时期的艺术风貌。

(三) 斯瓦特佛像艺术

前面我们讨论了公元7世纪后东印度帕拉王朝和尼泊尔李查比王朝的造像艺术，下面再来看看印度西北地区的造像艺术情况。此期印度的西北地区虽然陷于分疆割据的局面，但是佛教和佛教艺术由于有深厚的基础，仍有一定的影响，出现了两个重要的艺术流派：一个是斯瓦特艺术，一个是克什米尔艺术。这两个艺术流派同承古老的犍陀罗遗风，艺术手法注重写实，艺术风格古朴、凝重，与东印度和尼泊尔造像风格形成鲜明的对比。但是，由于各自不同的政治、经济和文化背景，两地造像在继承传统、吸收外来和制作工艺上也略有一些差异。

斯瓦特在今巴基斯坦的斯瓦特河谷地区，位于印度河上游。20世纪五六十年代，意大利考古学家在这一地区发掘出一些佛教造像，这些造像风格一致，明显承袭了犍陀罗造像的遗风，但是在艺术风格、手法和制作工艺上又与犍陀罗造像存在着一定的差异，因此西方学者便以发掘地命名为“斯瓦特造像”。

斯瓦特成为造像中心并非偶然，归纳起来有三个重要原因：第一，斯瓦特靠近古代犍陀罗（今白沙瓦），犍陀罗艺术曾在此有长达几个世纪的影响，深深地根植于这块土壤中，从而成为斯瓦特造像艺术发展的源泉。第二，斯瓦特位于印度河上游的河谷地带，土地肥沃，雨水充沛，这种优越的地理环境带动了该地区经济的繁荣，为造像艺术的发展提供了重要的物质保障。第三，宗教上的原因。据史料记载，历史上斯瓦特河谷出现了一个独立的王国，名叫乌苾那，其国奉佛，我国西行求法的高僧中不少人曾游历此国，对其佛教发展状况作过详细记录。东晋高僧法显《佛国记》记载该国有500座僧伽蓝，皆为小乘学；唐朝玄奘大师《大唐西域记》记载当时僧伽蓝达1400所，大多荒芜，僧尼1.8万人；唐朝慧超大师《往五天竺巡礼记》记载“僧稍多于俗人”。尤其值得注意的是，根据西藏和印度的材料记载，此地是印度晚期密教——金刚乘的发祥地，在印度晚期密教中声名显赫的因陀罗部底大师就是此国的国王，他被认为是印度密教金刚乘的创始人，公元8世纪初来我国西藏弘法的莲花生大师就是他的儿子。由此可见，斯瓦特造像中心和艺术风格的形成是有着深厚的宗教、艺术和经济基础的。（图153）

关于乌苾那的地理位置，20世纪初西方和印度学者大多主张在今孟加拉一带，中国学者亦因袭此说。但是自从意大利学者图齐和德国学者霍

夫曼于 20 世纪初叶发现有关西藏噶举派僧人乌金巴宝吉祥、多罗那他之师印度佛陀笈多（约 16 世纪下半叶在世）和拉达克僧人乌金巴语自在海三人亲赴乌苾那朝圣的游记，并发表研究文章——《斯瓦特河谷的一个西藏朝圣者》^③后，这个问题便得到了澄清：乌苾那就在斯瓦特河谷地区。

斯瓦特作为造像艺术的中心只是出现于历史的一个时段，物换星移，这个艺术中心早已销声匿迹了。那么，它起始于何时，又终于何时呢？这个问题与乌苾那的历史是分不开的。根据古代印度社会的发展状况，笈多王朝瓦解后，印度再也没有出现过像笈多王朝那样大一统的局面。特别是公元 7 世纪时阿拉伯人入侵印度，使印度陷入纷争割据的局面。962 年阿拉伯人统治的加兹尼王国在喀布尔西面建立，其首领马茂德开始对印度进行大规模征伐，先后占据了白沙瓦、旁遮普等地，到公元 12 世纪末基本吞并了大部分印度领土。由此历史来看，乌苾那大致兴起于公元 6 世纪，而终于公元 10 世纪左右，造像艺术的发展也应与其相始终。公元 8 世纪初，莲花生大师自印度至尼泊尔，旋即到西藏，这件事颇值得我们注意。莲花生大师为何要离开故国，到遥远的印度东方呢？这个问题未见有人论及。笔者认为莲花生不会仅仅出于弘法的动因而背井离乡，应与阿拉伯人的入侵有关。如果笔者的推测合乎事实的话，那么就说明乌苾那在公元 8 世纪时政治、经济和文化艺术已开始走下坡路了。同时我们还可从中得到更大的历史启示：那就是印度金刚乘佛教在公元 8 世纪末 9 世纪初的骤然兴起是乌苾那僧人在外族的侵略下走出国境向外传播的结果。

斯瓦特造像从现存的实物看，主要为佛和菩萨像两种，题材虽异，但风格大体一致，都体现出古老的犍陀罗艺术遗风和斯瓦特地区独特的工艺



图 153 半跏坐思维菩萨
8 世纪 青铜 高 10.7 厘米





图 154 释迦牟尼佛
8 世纪 青铜 高约 15 厘米

特色。我们先看佛像，以图 154 的一尊释迦牟尼佛为例。此尊头部浑圆，大耳垂肩，面庞方圆，高鼻深目。头饰螺发，顶部肉髻硕大而平缓。身着通肩大衣，衣纹起落明显，衣褶甚多，胸部以下呈不均匀的 U 字形分布，整体给人衣质厚实、沉重之感。双腿结跏趺坐，左右手皆结施与印，手势自然亲切，不像后来佛像的手印完全程式化。佛座为台座形式，佛座两侧各有一狮蹲踞。狮子造型古朴，象征佛陀的威严和伟大。这些艺术特征无不体现出犍陀罗艺术的古朴风貌。

同佛像一样，菩萨像体现的传统艺术特色也十分突出。如彩图 84 的观世音菩萨像就是一件代表性作品。此像头戴花冠，顶部是一个扇形的装饰物。

这种扇形装饰是斯瓦特菩萨像上常见的形式，来源于犍陀罗菩萨像头饰。我们如果翻阅国外出版的有关犍陀罗艺术画册，不难看出它们之间有明显的继承关系。菩萨耳际各有一条发辫垂至两肩，发辫极粗，形状十分逼真，体现了犍陀罗艺术注重写实的手法。菩萨衣着是上身斜披一条圣带，下身着长裙，衣质较厚，衣褶甚多，从样式到手法亦为犍陀罗式风范。图 155 的菩萨站像也是一件典型代表作品，其全身写实衣纹体现出的犍陀罗古老遗风更加突出。

值得注意的是，斯瓦特造像体现的犍陀罗艺术特征虽然很多，但是同古老的犍陀罗造像相比还是存在着一定的差异。首先，斯瓦特造像表现为一味地追摹犍陀罗艺术，艺术手法不如早期纯熟、细腻，许多局部特征开始走样。在整体上虽然尚能看到犍陀罗造像那种凝重、古朴之风，但是已明显不及古老的犍陀罗造像雄健、古雅。其次，此时印度本土的马土腊和笈多艺术已开始影响到印度西北地区，在斯瓦特造像上就有明显的体现。如图 156 的释迦牟尼佛坐像，佛像两侧的胁侍菩萨，躯体呈三折枝式站

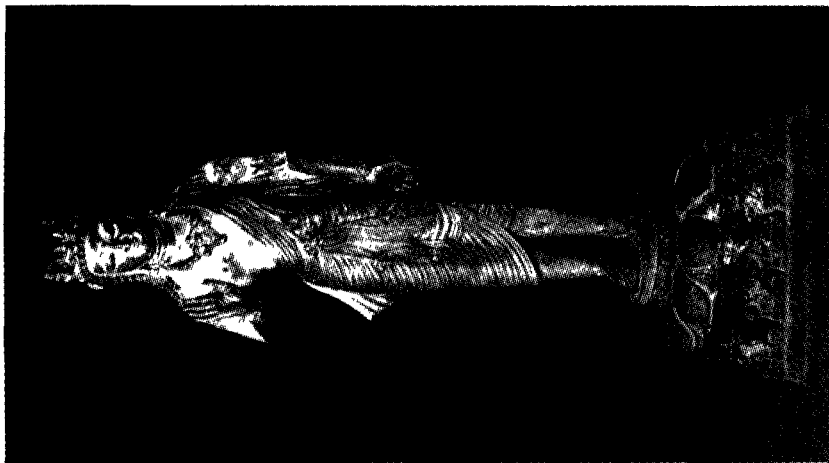


图 155 观音菩萨
6—7 世纪 青铜 高 38.2 厘米

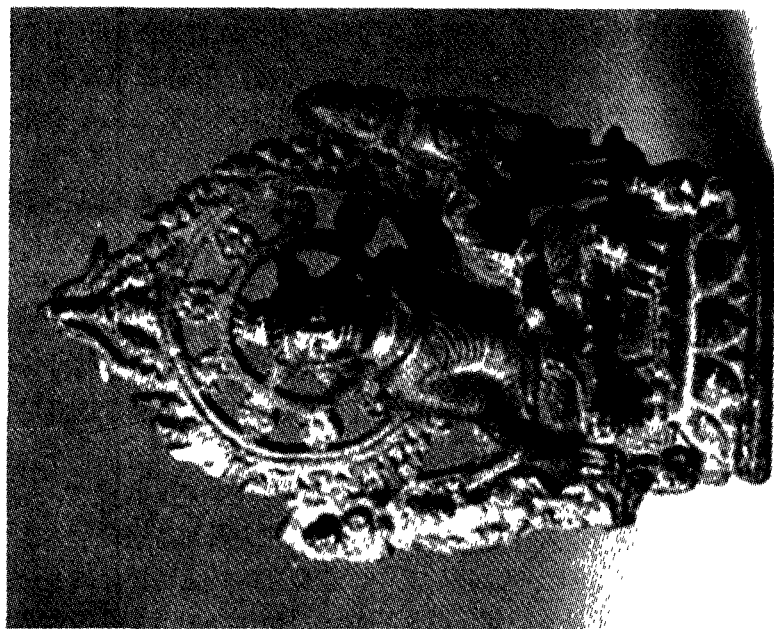


图 156 释迦牟尼佛
8—9 世纪 青铜 高 20.7 厘米

六、附

录





立，婀娜多姿，充满着青春活力，显然是受了印度本土崇尚肉感的马土腊艺术风格的影响；佛像身后的火焰形背光，在早期犍陀罗造像中没有出现，这一旨在表现佛像“神异”的艺术特征也是首先出现于大乘佛教率先兴起的南印度和中印度；佛像身上的衣着不像犍陀罗造像全身裹得严实，衣纹大起大落，而是衣质稍薄，衣纹浅细；还有佛像的发式采取了马土腊造像惯用的螺发形式。这些印度本土艺术形式的出现表明，斯瓦特造像已经不满足于犍陀罗艺术那种单纯的叙述和写实手法，开始追求装饰效果，造像变得更庄严，更具宗教神秘性，在总体上显示出从古典人文主义向宗教神秘主义的转化。有一位外国学者曾形容这个时期印度西部的佛教造像说：“僧侣色彩浓于人文色彩。”他的话正道出了斯瓦特造像区别于古老犍陀罗造像的独特风貌。

当然，斯瓦特造像除了上述艺术特征外，还有造型和工艺上的特点，这是斯瓦特造像在视觉上最为引人注目的地方，也可以视为斯瓦特造像艺术对古老的犍陀罗艺术的进一步创新和发挥。其中，造型上的特点主要体现在造像的坐具上。不论是佛像还是菩萨像，斯瓦特造像习惯用一种造型和装饰都非常独特的坐具。这种坐具由一个方形台座和莲花座构成。方座在上面，其正面一般重搭一帘，帘的周边有装饰。大多数垂帘制作很讲究，形制写实逼真，看上去有丝织物的感觉，其周边或做成穗状，或以连珠装饰。方座下面由莲座承托，莲座或为仰莲式，或为覆莲式，或为仰覆莲结合的形式。莲瓣宽大扁平，头部较尖，形制十分古朴，明显承袭了犍陀罗艺术的形式。（彩图 85）

在工艺上，斯瓦特造像大多采用铜铸，所用材质多为当地特产的优质铜——黄铜，我国史书中称之为“铨石”。一般是整体铸造，无分铸焊接现象。铸完后进行抛光处理，看上去圆润锃亮，不作镀金处理。造像的眼珠习惯以银镶嵌，不过这种工艺在克什米尔造像中表现得更突出一些。造像都要装藏，即在其底座放进经卷、舍利等圣物，然后再加上封盖，以使内藏不致损坏丢失。固定封盖的方法也很特别，是将底座边沿向内敲打弯曲，直至包住封盖。封盖很薄，外面中央有一个阴线刻画的十字金刚杵，其做法与我国明清藏式造像基本一样。这些艺术特征从佛像鉴定的角度看，是颇值得注意的。

斯瓦特造像艺术从公元 6 世纪发展到公元 10 世纪，经历了近 500 年的历史，艺术风格前后也有变化。国内外不少专家学者将其发展分为前后两个时期，并对前后期造像的风格特征进行了研究和归纳。按照他们的观点，前期从公元 7 世纪到 8 世纪，为斯瓦特造像艺术发展期，或称准备期。其特点主要表现为对古老的犍陀罗艺术的继承和模仿，风格古雅大方，典型代表是图 155 的观音菩萨像。后期从公元 9 世纪至 10 世纪，为

定型期，或称成熟期。其艺术风格既带有古老的犍陀罗艺术遗风，同时又在造型和工艺上形成了斯瓦特造像新的艺术特点，比较典型的实例是彩图 85 的释迦牟尼佛像。这种分期和对艺术特征的归纳也是值得我们参考的。

斯瓦特从唐朝开始便与我国西藏有往来，公元 10 世纪后交往更加频繁，西藏人一直把斯瓦特奉为圣地。由此因缘，斯瓦特造像源源不断地被带进西藏，斯瓦特艺人也曾在西藏吐蕃王朝时活跃于吐蕃的艺术舞台上。元朝时西藏正式归入内地中央政府后，随着大量西藏僧人来内地入贡和朝觐，西藏的一些斯瓦特风格造像又不断被作为贡品带进京城的皇宫内苑。现在，西藏寺院经“文革”的破坏后，遗存下来的斯瓦特造像不多，但庆幸的是西藏高僧进贡给元明清皇帝的这种佛像在内地保存下来一些。据介绍，北京故宫博物院现在藏有 14 尊斯瓦特风格造像，都是 7—10 世纪时期的。1994 年冬，笔者在雍和宫鉴定佛像时，从该寺所藏佛像中也看到一尊斯瓦特风格造像。该像为释迦牟尼佛，高约 14.5

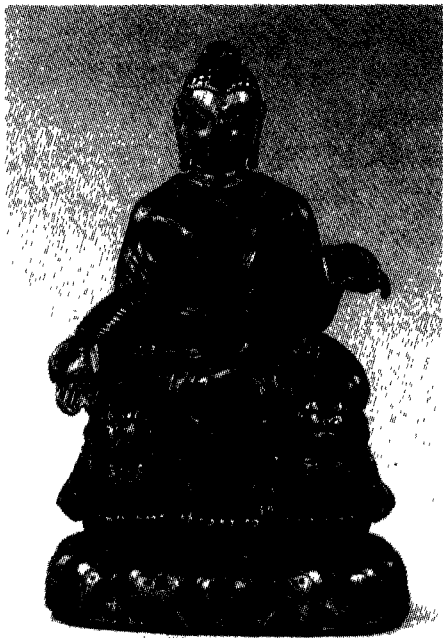


图 157 释迦牟尼佛
8—9 世纪 黄铜 高 14.5 厘米

厘米，风格特征一如上面所述，一眼就给人风格古朴、历史悠久的感觉。这尊佛像出现在雍和宫，无疑是由清宫赏赐的，因为雍和宫是清朝皇家崇奉的藏传佛教庙宇。（图 157）另外，国内外的一些博物馆中也有零星收藏。如日本收藏家新田先生就收藏了几尊品质较好的斯瓦特造像。

（四）克什米尔佛像艺术

克什米尔，古称罽宾、迦湿弥罗等名，我国历史文献中关于它的记载颇多。它位于喜马拉雅山西面，东临我国新疆、西藏，南面是印度，西北面与巴基斯坦接壤，联结着中亚、南亚和东亚广大的地区和国家，地理位置十分重要。在古代历史上，它凭着这一特殊的地理位置为东方和西方，





特别是中国与印巴次大陆各地的政治、经济、宗教和文化艺术的交流发挥了重要的桥梁作用，同时也得以不断地吸收这些地方的文化，并将它们融为一体，从而形成了这一地区复合型的文化艺术模式。我们探讨克什米尔造像艺术，无疑要把它放在这一独特的文化背景中来考虑。

佛教艺术的发展与佛教的发展是分不开的。因此，首先还是让我们来简单回顾一下克什米尔佛教传播与发展的历史。历史上，克什米尔由一些神秘的宗教世界包围，周围的国家 and 地区都有其代表性的宗教，这样的宗教氛围决定了克什米尔对宗教的必然选择。在各种宗教中，佛教最早传入这里，在历史上影响也最长久。据佛典记载，公元前3世纪时印度孔雀王朝第三代君主阿育王曾派遣末田地长老来此传法，首开这里佛教传播端绪。从史料记载看，公元7世纪前克什米尔主要盛行佛教小乘的“说一切有部”，印度佛教史上著名的《弥兰陀王问经》（又称《那先比丘经》），就是克什米尔僧人那先应大夏国国王弥兰陀之请而演说的小乘佛教经典，此事发生在公元前2世纪左右。公元5—7世纪时，克什米尔僧人来华传教不断，从他们的译籍中也可看出克什米尔此期崇尚小乘佛教的情形。公元10世纪时，藏西古格王朝国王意希沃（后出家，法名智光）选派族中



21人赴克什米尔学习密教，在这21人中，仁钦桑布所获成就最大，他学成归国时专门邀请了32位克什米尔大师来古格弘法和帮助造像。^①这次求法活动揭开了西藏后弘期佛教的序幕，在西藏佛教史上称为“上路弘法”。公元10世纪后克什米尔与古格王朝佛教交流不断，十分频繁，直到1339年克什米尔为阿拉伯人侵占，两地佛教交流才告中止。这些交流情况表明，公元7世纪后的克什米尔佛教主要为大乘密教金刚乘。由上可以看出，克什米尔佛教的连续发展有近1600年的历史，佛教造像的历史也由此可以推知。（图158）

克什米尔造像艺术与印度造像艺术的发展也是同步的，因为

图 158 宝冠释迦牟尼佛
8世纪 黄铜 高31.1厘米

克什米尔处在古印度犍陀罗艺术的影响范围内,早期印度犍陀罗艺术必然要影响到这里。可是由于克什米尔历史较为复杂,我们要理出一条清晰的发展脉络也是十分困难的。从克什米尔佛教发展状况和现存造像实物两方面分析,公元7世纪前克什米尔造像艺术不其兴旺,它的繁荣是在公元7世纪以后,这种情形与公元7世纪前后克什米尔流行的不同佛教流派有密切关系。公元7世纪前克什米尔流行小乘佛教,小乘佛教注重宗教实践,而对佛像的崇奉不太重视;公元7世纪后传入的密教金刚乘则不然,密教主张“即事而真”、“三密相应”,具体地说就是修行者必须选择一个具体的本尊(神像)作为修法的依止,手结本尊印契,口诵本尊真言,意作本尊观想,进而达到与本尊合一,即身成佛。由于佛像在密教修法中占据非常重要的地位,所以造像艺术随之繁盛起来。现存的克什米尔造像大多是公元7世纪后的作品,克什米尔造像艺术的特色也是在这一时期显露出来的。所以,本篇所探讨的克什米尔造像艺术主要是就公元7世纪后的历史而言的。

克什米尔造像艺术也是多种文化和艺术成分混合的造像形式。从总体上看,犍陀罗艺术仍是其风格的主流,同时又吸收了较多的笈多艺术形式和手法;另外中亚地区的波斯萨珊文化在其身上也留下了很深的印记;再就是本地区独特的工艺在造像上的运用和体现,这些文化艺术因素共同构成了这一地区的独特的造像艺术风貌。其艺术特征可以归纳为如下几个方面:

面部 脸庞丰圆,双目平直,眼大无神,眉似弯月,眉间饰白毫,鼻梁扁平,大耳垂肩。其中最为突出的是造像的眼睛,双目睁视,形同鱼肚,为克什米尔造像的重要标志,我们在新疆和西藏阿里等地的石窟和寺院壁画中也可见到这种眼神,可能都是受到了公元8世纪后西北印度造像的影响。(彩图86、图159)

头饰 佛像一般为不规则螺



图 159 弥勒佛

8世纪 黄铜 高18.9厘米





发，头顶的肉髻硕大平缓，为典型的犍陀罗样式。菩萨的冠式除传统的犍陀罗扇形发髻冠外，又出现了花冠正面装饰半月的样式。据西方学者考证，它是从波斯萨珊王朝的王冠上移植过来的。从现存的造像实物看，这种头冠最早出现于公元 8 世纪，约于公元 10 世纪时传到尼泊尔，后来又经尼泊尔传到西藏。在不断的流传过程中，半月的形状发生了一些变化，克什米尔造像上的半月形象写实、逼真，而到尼泊尔、西藏就完全艺术化了。另外，菩萨耳际垂下的发辫，形制颇为粗重古朴，也可看出是继承了犍陀罗的样式。

服饰 身着偏袒右肩袈裟或通肩袈裟，表现手法主要采取萨尔纳特形式，即仅在领口、袖口和小腿部位刻画些袈裟的衣纹，以示身上着衣。菩萨像是上身袒露，下身着裙，衣纹表现与佛像相同。不过，犍陀罗式的写实衣纹偶尔也可见于佛、菩萨像局部，或大腿处，或手臂上。佛像无饰物，菩萨像装饰也很朴素，装饰风格基本为犍陀罗式，古朴写实。

造型 躯体浑厚，四肢壮硕、短粗，保持了犍陀罗造像古朴浑厚之风。佛像或坐或立，习惯右手结说法印或施无畏印，手势自然亲切。菩萨像身姿略带扭曲，但女性特征不明显。

坐具 多为方形台座。一般有二三层，上面刻双狮、力士、连珠纹，并习惯加坐垫。斯瓦特造像的佛座一般为台座下施莲花瓣，这一形式在克什米尔造像上偶尔也可以看到，但常见的是莲花在台座之上。莲瓣也为犍陀罗式宽扁叶片形，形制古朴大方。

工艺特色 多为黄铜制作，质地莹润光亮，一般不镀金，大多在面部泥金。造像是整体铸就，铸完后进行抛光处理，看上去光洁圆润，没有棱角，远视效果很好，但近看五官及细部均十分模糊。一般眼睛嵌银，白毫及大腿衣裙上用菱形块红铜镶嵌。这种镶嵌工艺是克什米尔地区特有的，后来影响到西藏古格王朝的造像上。西藏流传的“古格银眼”，指的就是古格的佛像眼睛上嵌有白银。这些工艺特征对鉴别克什米尔和古格佛教造像具有重要参考价值。

目前克什米尔造像的遗存数量也有不少，其中以日本新田氏收藏的几尊尤为突出。如彩图 87 释迦牟尼佛站像便是一尊克什米尔佛陀像代表。此尊通高 49 厘米，制作年代约为公元 8 世纪。佛像头饰螺发，顶显球状高肉髻。面形圆润，五官端正，眉似弯月，双目平直睁视，眉间有白毫，鼻高唇厚，大耳垂肩。颈有三道弯。身着通肩袈裟，衣服主要集中于背后，宛如一件大披风，身体正面呈透明状，看上去躯体健壮结实。呈外八字形站立，右手结施无畏印，左手下垂执袈裟角。佛座为束腰式台座，其上有双层覆莲瓣，莲瓣宽扁朴素。这尊佛像在造型上明显模仿了公元 6 世

纪初印度马土腊地区生产的佛陀立像形式，但是它的躯体结构、面部特征，以及佛座形式又明显承袭了古老的犍陀罗艺术遗风，从而体现出独特的地域造像风貌。

我们再看图 160 观音菩萨半跏趺坐像。此尊通高 15 厘米，制作年代也在公元 8 世纪前后。它的整体风格与上一尊基本一样，躯体肌肉饱满而具张力，头部硕大，四肢短粗。不同的是它作为菩萨身份所独有的装饰风格，观音头戴一个扇形大花冠，头右边垂下一条粗壮写实的大发辫。上身袒露，饰项圈、手钏和臂钏，形制皆十分古朴，下身着裙，大腿内侧可见一些细密的阴刻衣纹。这些装饰风格同样也保持了犍陀罗艺术的遗风。



图 160 半跏坐观音菩萨
8 世纪 黄铜 高 15 厘米

当然，克什米尔造像在艺术风格上不是一成不变的，也有时代上的差异。上面归纳的主要是公元 8—10 世纪克什米尔的造像艺术特征。到公元 11 世纪时，克什米尔造像在

风格上发生了一些明显变化。主要表现为：佛像整体造型由浑厚变得瘦削，躯体修长，手臂和两腿尤为突出，腰部较细。菩萨像呈三曲姿势，乳房隆起，开始显示出女性的特征，装饰繁缛，风格趋向世俗化，与同期尼泊尔造像装饰风范大体一致。另外，还有一个突出特征，此时的造像开始追求肌肉的组织，在造像的小腹部位，明显可见肌肉鼓胀，形成几个小圆包，显得劲健有力。这种风格在新疆、西藏阿里和甘肃敦煌等地的石窟和寺院壁画中亦可见到，不过那是用对比的颜色和深浅层次强调肌肉凹凸的感觉。这种表现肌肉凹凸的手法应属于犍陀罗艺术的表现手法，与印度本土崇尚丰满的审美特点是有区别的。这种对肌肉的不同表现手法也可以看出东西方文化和艺术的不同追求。（彩图 88）

克什米尔造像艺术是印巴次大陆一个独特的艺术形式，文化内涵丰富，影响深远。本文只是提出了一点初浅的看法，还有很多问题需要做深入研究：其艺术风格的来源及艺术特征所蕴含的宗教、文化内涵，有待我们作进一步的探讨；克什米尔作为古代丝绸之路上的重镇，其艺术风格对





我国西北新疆和甘肃等地佛教艺术的影响，也值得我们特别注意；另外，克什米尔佛教是我国西藏后弘期佛教的源头之一，它在帮助复兴西藏佛教的同时，也带动了西藏佛教艺术的复兴，其艺术风格对西藏古格造像风格的形成产生了极大的影响，这更是研究克什米尔造像艺术所不可忽视的。

（五）藏传金铜佛像制作工艺 与装藏、开光仪轨

藏传佛教造像一般都是先用铜铸成，而后再镀以黄金的一种艺术形式，体现了藏族人们独特的信仰形式和习惯。这些金铜佛像在完成前，也就是说在由铜制成人们敬奉的宗教神像前，是有一套独特的工艺程序和宗教程序的。了解这些程序对我们鉴赏藏传佛教造像艺术也有极大的帮助。

1. 制作工艺与程序

藏传金铜佛像从历史上看共有三种主要制作方法，即模具法、失蜡法和金属敲花法。

模具法 模具法是西藏传统的佛像制作方法。可分如下几个步骤：

（1）先制作模具。根据“模型”的规格大小制成佛像的模具。模具由四块木板相互拼合而成，就像一个没有顶盖和底板的木箱。木板间用皮条连接，但要留下一块活板，以便开合。

（2）置模型于模具内。模具作好后，将它放在一块平板上，往里填入类似黑色泥炭一样的泥土。泥土要潮湿，填满后夯压挤实。这种泥土比沙子容易成形，而又比普通泥土松软。等填到 $1/3$ 处夯压挤实后，将模型主体放入模具正中位置；接着在模具空隙处继续填入同样质地的泥土，一直填到与模具顶平为止。这样，模型正好在模具的三分之一处，四周皆为泥土包围。

（3）将模型从模具中取出。上述工序完成后，把四块木板中留好活扣的木板松开一道缝，从缝里插进一把长刀，将泥坯的中部切开，切完中部切顶部，顶部切完后小心翻转过来切底部。经过如此切割，整个泥坯便变成两半。取出裹在泥坯中的模型，剩下两块犹如去了核的两片核瓣的泥坯，这就是铸像的模范。将两块泥坯再合在一起，扎紧，等一二天左右，再将其分开，让它们彻底干透。为了防止泥坯的切割面互相粘连，一般需撒上些炭粉，作为间隔物。

（4）浇铸。将两块干透的泥坯拼合扎紧，在两块模具接口处留下一个圆形开口便于浇铸熔液。如果是铸造整体佛像，浇铸口一般留在佛座底部，以保持佛像表面的光洁。浇铸时，将熔体（熔体为半球形，藏语叫

“隆贡”或“锅绕”，用胶泥制成。)架在火上支好，待热后投进浇铸用的金属入内熔炼，金属熔炼至完全熔化并沸腾，拿起熔体（钵）将金属溶液从浇铸口注入模具内，一气呵成，中途不可停歇，直到浇铸口溢出金属溶液时为止。凝固在泥坯模范内的金属块就是成形的佛像铸件。取出铸件后需用镊子等工具对佛像细部进行修整和打磨。

另外铸造佛像时，一般必须使佛像腹部透空，以作填充圣物之地。所以浇铸前需把一块潮湿的泥沙做成近乎方形的泥团放在模中央，这样浇入金属溶液后，便会在佛像中央形成一个空槽。这样既能节省材料，同时留下的空槽可作装藏之用。(图 161)

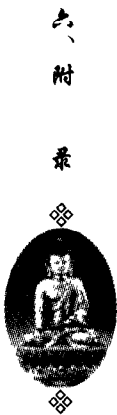


图 161 西藏铸造的大成就者像及其封藏内腔

15—16 世纪 铜镀金 高 12.3 厘米

失蜡法 失蜡法是我国内地的传统铸造工艺，又称“出蜡法”和“拔蜡法”，现在称“熔模精密铸造”。这种方法起源很早，一般认为大约在春秋早、中期的青铜器铸造中便开始使用了。历史上它的应用十分广泛，我国史书中关于失蜡法的记载颇多，其中最早谈及铸造工艺的文献应推南宋赵希鹄所著《洞天清禄集》。书中的“古钟鼎彝器辨”中，有 106 字概述失蜡铸造的工艺过程：

古者铸器，必先用蜡为模。如此器样，又加款识刻画，然后以小桶加大而略宽，以模入桶中。其桶底之缝微令有丝线漏处。以澄泥和水如薄糜，日以浇之，候干再浇，必令周足遮护。讫，解桶缚，去桶板，急以细





黄土多用盐并纸筋固济于厚澄泥之外，更加黄土二寸留窍中。以铜汁泻入。然一铸未必成，此所以为贵也。

藏传佛教造像用失蜡法铸造应该始于元朝。元朝帝王曾敕令于宫廷设立专门的造像机构——梵像提举司，大量铸造佛像，以满足宫廷信佛和赏赐西藏地方的需要。当时宫廷专设有失蜡铸造机构，称“出蜡局提举司”。据《元史》记载元朝“工部”下设“诸色人匠总管府”，“掌百工之技艺”，“其属十有三”，其中之一即为“出蜡局提举司”，秩从五品^⑤。“梵像提举司”和“出蜡局提举司”同属“诸色人匠总管府”管辖，可以肯定“梵像提举司”制作佛像一定要受到出蜡局提举司铸造工艺的影响。故宫博物院收藏的两尊带纪年的元朝藏式佛像，铸造工艺为典型的失蜡法，这是元朝宫廷梵式造像采用失蜡法铸造的重要实物见证。元朝以降，明清宫廷的藏式佛像也都是以我国传统的失蜡法铸造的，目前存世的实物很多。

失蜡法的铸造方法可分为如下几个步骤：

①先用蜂蜡制成模型。这是佛像的模型。

②用耐火材料制成泥芯，并敷成外范，之后加热烘烤，使蜡模全部融化流失，即形成空壳式的模范。

③往模范内浇灌铜溶液，待冷却，敲去外范，取出泥芯，佛像即铸成。

④磨去铸像表面的气泡，使之光滑。至此，一尊佛像在工艺上算是完成了。

失蜡法的工艺和用料较为复杂，用料可详见《元代画塑记》所载宫廷造像所用实录。

金属敲花法 这种方法主要体现为钣金之工，因为它是利用红铜具有的延展性，将铜块锤打成薄片，形成各种部件，然后再将各部件焊接合一，组成完整的佛像。这种方法与汉地锤揲像制作方法基本相同，惟一不同的是西藏比较注重表现佛像的衣着和装饰，工艺水平比汉地传统的锤揲法工艺要复杂得多。由于这种造像方法是以薄铜片取代整体浇铸，既省铜料，又大大减轻了造像的重量，搬运方便，适合制作大型佛像，所以历史上也十分流行。这种工艺大约从公元16世纪开始流行，它的产生与当时我国内地宫廷大量铸造藏佛，施与西藏的历史背景有关。因为在此之前西藏的佛像主要依靠尼泊尔人帮助制作，明清时为了加强与西藏的密切关系，宫廷专设造像机构铸造佛像，以施与西藏上层喇嘛及大型庙宇；而当时的西藏一些大寺庙也形成了一定规模的造像场所，制造佛像。这样一来，尼泊尔人制作的佛像在销路上便大受影响，这些世代靠手工艺谋生的尼泊尔人为了生存只好见难思变，采取了新的造像方法，即降低成本的金

属敲花法。这一变化果然奏效，很快又得到了西藏乃至内地信徒的欢迎。这种方法后来在蒙古地区很流行，清朝漠南蒙古多伦造像中心就十分擅长制作此类佛像，成为其一大特色。(图 162)

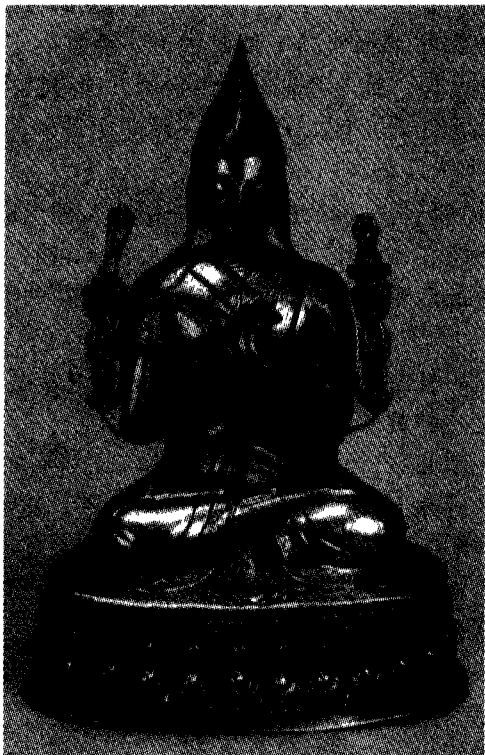


图 162 宗喀巴 18 世纪
纯金 高 18.5 厘米

2. 金铜的种类

我们知道，藏传佛教金铜造像的材料主要是铜。其实铜是一种通称，按其金属元素的组成可以分为不同的种类，如黄铜、红铜、青铜、白铜、紫铜等。这些种类一般从铜造像躯体颜色上能够表现出来，所以它们的名称都带有颜色上的明显标志。这些不同种类的铜在藏传佛教造像历史上都曾得到较为广泛的使用，并且在时代和地域上表现出一定的规律性。因此了解不同种类铜的特点，以及它们在历史上流行时代和地域性特点，对我们鉴别藏传佛教造像的时代、产地以及真伪是有重要意义的。

对于藏传佛教金铜造像中所用铜的种类，古代的藏传佛教高僧和艺术家们就有一定的认识。旅居德国波恩大学的藏族学者扎雅活佛参考 18 世





纪晋美林巴（1729—1973年）所著《如乘教言集所记辨别佛像、佛经、佛塔用塑形材料优劣详解》^⑥列举了一共九种“利玛”^⑦，并分别作了简单的解说：

① 匝那卡西玛。它又分为两种：一种是天然匝那卡西玛，即从地下矿藏中获取的与自然铜非常相似的一种矿物；一种是人工合成的匝那卡西玛，即以铜混以金、银、镍等几种合金的金属。这种铜在西藏早期和晚近期的佛教艺术中使用十分广泛，藏族人一般把比较好的“德格利玛”和“花利玛”归为匝那卡西玛。

② 花利玛。花利玛是一种杂色合金，一般由八种贵重金属合成，其颜色比“白利玛”色稍红，但比“紫利玛”色要浅。它的各种合金成分用肉眼来看，犹如各色的砂粒清晰可见。西藏还有将“花利玛”称为匝那卡西玛的说法。

③ 白利玛，是一种白色的合金，偏淡黄色泽。（彩图 89）

④ 黄利玛，是一种黄色合金。

⑤ 红利玛，色泽偏红，但稍有黄色调，属于自生铜，柔韧性能强。在清朝西藏各地所造佛像上，经常可见这种红铜造像，其台座正前方专门刻写有意译为“吉祥响铜”的藏文铭文，表现了藏族人对于红铜的特殊崇尚。

⑥ 紫利玛，表面光泽不是恒定，随着光线的强弱明暗有明显变化，但一般情况下呈猪肝色。

⑦ 青铜利玛，就是内地夏商周三代使用十分普遍的那种青铜。铜质杂而不纯，容易生锈。

⑧ 钟铜，不详所指，亦无资料可查。

⑨ 姜铜，是介于铜和金之间的一种合金，它比黄铜贵重，但又次于金。姜铜还可称作“噶尔拉姜”。但也不详所指。

在上面扎雅活佛列举的九种利玛中，有一部分我们基本能明白其所指，并且可以找到相应的造像实物代表，如青铜、黄铜、红铜、白铜、紫铜等。如青铜，按其合金元素可细分为锡青铜、铅青铜等。黄铜可分两大类：一类是只含锌的二元合金，称普通黄铜或简单黄铜，西藏早期（7—14世纪）藏西等地造像所用黄铜应当属于这种黄铜。一类是除锌元素外，还含有诸如铅、锡、铁、锰、铝、硅、镍等元素，称为铅黄铜、锡黄铜等，通称特殊黄铜或复杂黄铜，元明清宫廷造像所用黄铜应当属于这种黄铜。白铜，是以镍为主要合金元素的铜合金，若含有第三元素如锌、锰、铝等，则相应地被称为锌白铜、锰白铜和铝白铜。红铜为自生铜，纯铜。紫铜是纯铜的另一名称，因纯铜通常呈紫红色，故称紫铜。有一部分介绍含混不清，如花利玛和匝那卡西玛。还有一部分根本不详所指，也不能找



到相应的实物代表，如钟铜利玛、姜铜利玛等。尽管有些利玛我们不清楚，但是好在这些利玛在历史上不是十分流行，而比较流行的主要是我们知道的几种，因此了解了已知的这几种利玛在历史的时空中流行情况对我们研究、鉴别藏传佛教造像同样是有意义的。

从历史上看，藏传佛教金铜造像的用铜情况在时代和地域上表现出非常明显的规律性特点。就西藏地区的铜造像而言，历史上主要流行两种铜材料：一种是黄铜；一种是红铜。其中，黄铜在时间上主要流行于吐蕃时期、吐蕃分治时期和元朝三个阶段，即公元7—14世纪期间，到明清时期也有流行，但数量很少。在地域上，黄铜主要集中于藏西和日喀则地区，这一情形应当与黄铜来自印度西北和中亚地区有关；当然在藏中地区也有流行，但不是主流。红铜的使用比黄铜要普遍得多，在西藏地区一直占据主流地位，其中在元、明、清三代表现尤为突出。这种铜的产地应当在西藏或尼泊尔地区，但它的开采和提炼方法可能受到了尼泊尔的影响，因为历史上尼泊尔早于西藏使用和掌握红铜，而且红铜也一直是尼泊尔人造像或制作金属器物惯用的材料。当然，历史上西藏还流行有青铜、白铜、花铜等材料的铜造像，但这些材料的使用相当稀少，其流行时代和地域暂时不好确定。在西藏之外的北京、蒙古以及四川、青海、甘肃、云南等地，历史上铜造像的用铜情况也很有规律。如其中的北京地区自元至清的宫廷造像都选用黄铜，清朝时虽出现了紫铜造像，但比起大批黄铜造像来说影响要小得多；漠南蒙古地区的多伦和张家口地区造像黄铜和红铜都有使用；喀尔喀蒙古则多用红铜造像，西藏以东的青海、四川、云南等地造像因风格不明显，不能确定一些代表性实物，所以无法知道其历史上造像用铜情况，但我想肯定少不了黄铜和红铜。

3. 装金与上红

西藏佛像一般都要装金，凡是用铜制成的佛像很少是不装金的。因此，装金也成了藏传佛教造像的一项重要工艺程序。在装金工艺中最常用的方法是镀金。镀金的程序一般可分为如下几个步骤：

①制取金料。镀金用的金称为“热金”。制取方法是：先将金块熔化，随即碾成如纸一样的薄片，接着再将金片切成金丝，然后将金丝放入一个研钵内，倒入水银、碎玻璃和水（金和水银的比例为1:4），耐心研磨，直至成为稠状，算是制成了镀金所用的金料。

②对铸好的铜佛用铜丝刷进行彻底清擦；或将铜佛放入电水中煮沸，然后取出用沙子擦净。

③在擦净的铜佛表面涂一种黏性的涂料，然后涂上制好的稠状金液，涂完后的铜佛表面呈水银色。



④将涂好金液的铜佛用旺火烧热，在加热过程中，金液中的水银变成蒸气挥发而去，佛像表面只留下金粉，颜色亦由白色变为米黄色。

⑤用铁磨或金属棒打磨铜佛表面，使之光亮。镀金工序至此而完成。

镀金工艺不仅流行于西藏，也是我国中原地区的传统工艺。早在春秋晚期我国中原地区就出现了这一工艺。据考古发现，1975年云南万家坝第21号墓出土了镀金铜片2件，第35号墓出土镀金铜管38件，经测定它们距今都有2600余年历史。从春秋晚期至今，镀金工艺在我国不断发展，从未间断，已有大量的出土文物为证。值得特别注意的是，在长期的流行过程中，镀金工艺先后出现了多种不同的名称，其中“镀金”和“鍍金”之名使用最为广泛，乃至也用在藏传金铜造像上。在一些出版物上“镀金”与“鍍金”混用的现象也屡屡可见。那么，孰是孰非？这是一个需要辨明的问题。

我国古代关于镀金工艺的记载始于汉朝，当时叫“黄金涂”或“金黄涂”。如《汉书·外戚传》说：“殿上髹漆，切皆铜，杳冒黄金涂。”陕西茂陵出土过一件汉代竹节熏炉，其铭文中“金黄涂竹节熏炉一具”等字样，就是一件重要实例。三国时还称涂金。如《三国志·吴志·刘繇传》说丹阳人笮融“以铜为人，黄金涂身，衣以锦彩”。大约到南北朝时，出现了“镀金”的名称，当时“镀”多写成“度”。如《南齐书》说：“不得以金银为箔，乘具不得金银度。”在当时的工具书中，也出现了“镀”字。如《玉篇》云：“镀，音度，金镀物也。”不过当时“涂”字也还在流行，“镀”与“涂”字通用。从南北朝至元朝人们继续沿用“镀金”和“涂金”，这两个名称仍然同时流行。到了明朝，开始出现了“流金”的新名称。如《宣德鼎彝谱·宣炉博论》说：“宣炉有流金一种，皆宣庙御用品也。”但这时“镀金”和“涂金”也在使用。到清朝仍以“镀金”和“涂金”两个名称为主。民国至今，除上述名称外，又出现了“鍍金”这一新名称。据考这个名称首次出现在1942年《古玩指南》一书中，新中国成立后，特别是80年代以来这个名称流传十分普遍。至此，从古至今，关于镀金工艺先后就出现了五个名称，即涂金、度金、镀金、流金和鍍金。

通过梳理镀金工艺的历史，我们可以清楚地看到，“镀金”之名流传久远，而“鍍金”之名出现较晚。从历史的角度看，“镀金”比“鍍金”要正宗得多；而从名称的意义上看，“镀金”具有镀金这一工艺的实际功用和意义，而“鍍金”没有“镀金”的意义，“鍍”字原意指美丽的金属，《集韵》中便有“美金谓之鍍”的解释，今天也没有一本辞书、字典把“鍍”解释为“镀”的。综上可见，对于镀金工艺我们用“镀金”一词来

表达是比较正确的，而“鍍金”之名是不准确的，应当避免使用。

另外，给佛像装金还有贴金、上金、泥金等工艺和方法。这些工艺主要流行于内地汉传佛教造像上，但也为明清时内地的藏传佛教造像采用。贴金是将金箔粘贴到佛像上；上金是将金箔研碎成粉，而后用丝绵蘸裹，涂在佛像上；泥金与上金方法大致相同，不同的是它在金粉研制上更复杂一些，制成的金粉更细，因而粘在佛像表面的金粉也更多一些。这三种工艺可以说是由简及繁，所耗金量由少及多。其中贴金最简单，耗金量最少，而泥金最复杂，耗金量最多。过去北京匠师术语中有“一贴三上九泥金”，意思就是说这三种工艺所耗金量的比例关系。这三种方法虽然繁简不一，但有一个基本的方法是共同的，那就是施金前都必须打金胶（用胶粘住金之意）。“胶”一般读作“脚”，过去匠师也有写作“金脚”的，意思是胶在金下，如金之“脚”的意思。基于其工艺特点，过去北京统称这些装金方法为“明金”或“漆金”。这三种工艺与镀金的不同是都不用水银，用的都是“冷金”，区别非常明显。若需详细了解它们的工艺程序，可以详见王世襄先生所著《髹饰录解说——中国传统漆工艺研究》一书。^⑧（彩图90）

上红是在镀金工序完成后实施的一道工序，也是佛像制作工艺上最后一道工序。它的作用是使金属佛像表面的金色更加富丽和鲜艳。上红的工序比较简单，就是将镀过金的佛像重新放入一种用树皮制成的溶液中加热煮沸，待一定时间取出后，发黄的金色即成带紫的金色。元明时期的西藏金铜佛像表面都有这种效果和特点，应当是使用了“上红”工艺程序的缘故。

4. 装藏与开光

上述制作工艺完成后只能算是一件佛教艺术品的完成，还不能成为佛教徒供奉的神像。而要让它成为信徒崇奉的圣像还必须经过最后两道神圣的宗教程序——装藏与开光。清朝翰林院蒙古大学士工布查布所译《造像量度经》^⑨对佛像的装藏与开光有专门的论述。下面就根据该经所讲进行介绍。

所谓装藏，就是在佛像的内膛（一般在佛座处或佛像背后开口处）放入一些佛教圣物。根据工布查布译经所说，这些圣物主要是法身舍利和生身舍利。其中，法身舍利是主要的，一般具体为《佛顶尊胜咒》、《佛顶放无垢光明咒》、《正法秘密篋印咒》、《菩提场庄严咒》、《十二因缘咒》等五部大陀罗尼咒。另外，如果佛像内膛较大，还可奉入《大宝广博楼阁善住秘密总持》等一些吉祥真言。放入内膛的这些陀罗尼咒，“皆宜横书，尽容于一行内，其余行另书他咒，或本咒前行，周而复始。惟不可一首总持





半途间断，折回来往复书。书字和用椒汁，则被虫不食云。”书写完后将这些经咒卷紧，以净糊封口，或“自尾向上”，或“从头往下”竖放。生身舍利主要指得大成就者所出舍利，一般很难得，一旦得到又难识别其真伪，所以“故惟用法身舍利为便而佳也”。如果得到真实不虚的生身舍利，一般与郁金香放在一起包好，置于小净盒内，连盒放入佛脏内。在法身舍利和生身舍利奉入后，还要填充一些金银珠宝和香料等物，如五宝（金、银、珍珠、珊瑚、青金石），五甘露（蜂蜜、石蜜、乳、酪、酥油），五药（菖蒲、仙人掌、苦参、乌贼、藤梨藜），五谷（稻、大麦、小麦、绿豆、白芝麻），五香（白檀、沉香、肉豆蔻、龙脑香、郁金香）等。将它们晒干磨细，并和以“诸般香面”，以填充佛脏空处，起到保护佛藏不受虫蛀、不朽、不散的作用。值得特别提及的是，如果是较大型佛像，在佛膛内一般要安置一根木棍，称“榫木”或“命根”，一般以旃檀、桧、柏等木为佳，其长度与佛像身量相当。置入时根在下，梢在上，脐部以下要为方形，以上为细圆形，整体看似塔状，下部作五股半杵形（画出来也可以），然后用红粉涂抹。榫木上要写真言，上部用金汁，中间用彩粉，下面以墨书。榫木的主要作用是便于奉置和固定佛藏，而做出这样繁琐的规定自然是为了与佛膛的佛藏内容取得一致性，增强佛脏的加持力量。（图 163）



由于一般佛像的佛藏都是从佛座处奉入的，这样装完后便需要添加盖子封住佛藏。这个底盖称为“神佛像底盖”。底盖一般制成薄铜板，大小与佛座底部一样。固定底盖的方法西藏和内地各不相同：西藏习惯采用包底法，就是将佛像底沿往内敲打直至包住底盖；内地（主要指元明清宫廷造像）则主要采用刹口法，即在佛座底沿刹出铜刺，以铜刺来固定底盖。封盖朝外的一面一般都要阴线刻“十字金刚杵”的图样。十字金刚杵又称羯磨杵，有防止邪魔外道袭扰的功用。这样，封盖不仅有封藏的实际效用，同时又有了神圣的宗教功用。十字杵的图样因时因地而异，也可作为佛像时代和地域风格鉴定的依据。清朝漠北蒙古地区封藏方法与西藏、北京都不同，我在清朝“漠北蒙古造像艺术”中已作介绍。（彩图 91、92）

最后，需要说明的是，装藏作为一个宗教程序，它除了对所藏圣物有繁琐的规定外，还对装藏者提出了严格的要求。在装藏过程中，装藏者“始终要洁净，持八关斋为妙。或当时忌荤酒，禁气恼等一切不祥之事，发喜悦良善心，口诵十二因缘咒，或梵或汉；不能者默持他咒，或念佛名号”。

装藏完成之后，接下来就是开光。开光之意是请灵光安住尊像内，也可理解为赋予尊像以佛教的智慧和灵性。工布查布称开光为“安像法”，他在《造像量度经》中也专门介绍了安像的法则。首先，在择定的吉日的前一天，由高僧主持先诵如下偈语：“我等诚心通明力，如来威神加持力；法界清净叵思力，以此真正大势力；诸愿为善功德事，无碍自成尽如意。”言毕，坛主拈香，三拜后高声祝曰：“某（坛主自称名号）率领众等，实发道心，至诚仰启觉聪，俯垂鉴证：今特为创造圣像，因具足福德瑞祥，以宝坛胜境巩固，而供用资粮增长；广摄遐迩不偏，普脱苦恼患难；教化炽盛无边际，众生欢乐永平安。所以今瑞像已成，竭尽施主某等力，恭奉如来遗留教，钦遵古德通书一，明日谷旦安住像，慈悲准允锡利益。”坛主祝毕，作乐颂赞，观想佛像欣然应许。第二天，即原定的吉日，依然奉斋做道场，如前念诵“我等诚心通明力……”偈语。唱毕，坛主观想法身入于像身，并诵安住像咒曰：“唵萨哩、瓦怛他，伽怛麻你沙怛第巴嚩入嚩、刺入嚩，刺达哩，麻达睹啞哩，鞞娑贺。”一边诵一边挥撒鲜花、稻米于像上。接着念“招住凝”四字真言，即惹、吽、娑母、和。念毕，再诵开光真言：唵楞克、乌楞克、乌萨满怛楞克、乌尾刷达尼娑贺。之后，诵请永住咒：唵苏巴啦、底思茶跋阇啰、耶娑贺。最后诵其他赞颂而结束。当然这是关于寺庙较大佛像开光的法则，一般小型佛像则没有这样繁琐，要简单得多。笔者曾在雍和宫亲眼目睹过蒙古喇嘛为信徒所请佛像装藏开光的仪式。在一间不大的房间里，坐着两位喇嘛，一位忙着拿檀香的





碎头、小经卷为佛像装藏，一位右手捻珠，左手持铃坐在一旁，对着装好藏的佛像喃喃诵经，念诵时时而摇动手中的金刚铃。正在接受开光的佛像放在一个圆盘内，盘中装有大米，有些小挂佛还被埋入大米中。这种开光仪式前后大约进行十多分钟。

佛像通过开光之后算是具备神圣的宗教功用，方能受到信徒恭敬礼拜。寺庙供奉的所有佛像都是经过了这样的开光仪式。另外，佛像若重修，也要进行重新开光，其开光仪轨，与上述仪轨大致相同。

(六) 清朝西藏郡王颇罗鼐 敬献给雍和宫的两尊佛像

雍和宫是清朝北京著名的藏传佛教寺庙，原为雍正皇帝的潜邸，乾隆九年（1744年）正式改为喇嘛庙。雍和宫改庙的第二年，时为西藏郡王的颇罗鼐特地从西藏给雍和宫敬献了两尊精美佛像，以示祝贺，一尊为释迦牟尼佛说法像，一尊为观音菩萨像。这两尊佛像经历了250余年沧桑，现在仍完好地供奉在雍和宫内，它们以重要的宗教历史和艺术价值受到了佛教界和学术界的高度重视。

释迦牟尼佛说法像供奉于雍和宫第二进大殿——法轮殿正中的宗喀巴大师像前（彩图93）。此像结跏趺端坐，双手置胸前结说法印，头饰螺发，顶有高肉髻，肉髻上又饰摩尼宝珠。面形圆鼓，鼻直口正，双眉上挑，双目炯炯有神，神态庄肃。大耳齐垂至肩。躯体浑厚，双肩圆润，胸部高挺。身着袒右肩袈裟，衣纹呈波谷状，为印度笈多艺术形式，手法非常细腻。领口出现了一些折角式衣纹，形同花边，颇有装饰性。整躯造型端庄，气势恢宏，充分表现了释迦牟尼佛说法度众生的超然气质。

这尊造像下面和身后还分别配备了做工精致的台座和背光。台座由两个束腰形须弥座上下相叠构成。上面须弥座为铜质，束腰正面雕饰双狮和做出托举状的金刚力士（鸠槃荼），座的底边上刻有一行藏文题记。下面须弥座由楠木制成，呈多角叠涩形式，束腰上也刻有狮象等装饰图案。楠木须弥座比上面的铜座明显要宽大，因此整体看起来既稳重又给人浑然一体的感觉。佛身后的背光也由楠木制成，造型高大，形制为舟形。背光上的雕饰极为繁缛，它的外缘高浮雕云朵状的火焰纹，背光内缘的顶部和左右两边刻七佛像。七佛像皆坐在莲花上，虽然只有七尊佛，但实际代表的是千佛，寓意“一佛出世，千佛护佑”。背光上的雕工都采用高浮雕，工艺精细，立体感颇强。在背光和台座的衬托和装饰下，主尊庄严神圣的宗教气质更加完美地表现出来。

值得注意的是，这尊佛像的背光后还有用四种文字书写的题记。从左至右分别为满、蒙、藏、汉四种文字，皆竖行书写。题记内容为造像来源、名称、供奉时间和地点等。现将汉文题记抄录如下：

乾隆十年正月二十二日奉特旨命西藏郡王颇罗鼐将有大利益佛像请至京城供奉。颇罗鼐随与达赖喇嘛共同阅定后交钦差副都统索拜，恭请于本年九月二十五日至京具奏，奉旨供奉于雍和宫。掌教转轮结印释迦牟尼佛（此像系释迦牟尼佛，在西域文严城、室罗筏城、灵鹫山三处转法轮之像。源流经云；凡供此佛之处，法教大兴。）御制赞曰：佛身普通诸大会，充满法界无穷尽；为救世间而献身，究竟本无身可献。如妙莲花出诸水，水与莲花无二性；是则名为转法轮，西天东土何分别。（图 164）



图 164 释迦牟尼佛背光后墨书题记

由题记可知，这尊造像是由西藏郡王颇罗鼐于乾隆十年进献给雍和宫的，它的铸造时间我们由此也大致可以推知。

观音菩萨现供奉于雍和宫第二进大殿——雍和殿，也是乾隆十年由西藏郡王颇罗鼐敬献给雍和宫的（彩图 94）。此像由名贵的白檀木精雕而成，连座高 110 厘米。观音头戴三叶冠，正中冠叶较高，顶盘大发髻。面相庄严，神态慈和。大耳下垂，有耳饰。宽肩，上身袒露，下身着印度式僧裙。僧裙很特别，左短右长，两腿间垂下折角状的裙边。臀部又斜缠一条带子。僧裙紧贴身体，大腿的轮廓清晰地显露出来。僧裙的形式与衣纹表现手法都是公元 7—9 世纪印度流行的风格。躯体略呈三折枝式站立，足下有一个圆形覆莲座。右手下垂，结施与印，左手放在大腿处（应该执一莲茎），姿态生动自然。

此像也配有雕工精致的须弥台座和背光，皆由楠木制成。须弥座为方形束腰形式，束腰上下分别饰有仰覆莲花瓣。背光呈舟形，造型大方，高 110 厘米，宽 40 厘米。其形制明显从早期印度和尼泊尔造像上的马蹄形背光演变而来。背光外缘也刻有火焰纹，但比较细小，光背上自上而下刻“六拏具”，这是藏传佛教佛龕龕楣上常见的一组装饰题材。其中，顶部刻





大鹏金翅鸟，自顶部而下两边对称刻龙女、摩羯鱼、童子骑飞马、狮、象。皆为高浮雕，雕工十分精细。这尊像的背光后也书写了四体文题记，亦为竖格书写，自左至右依次为满、蒙、藏、汉四种文字。其中汉文题款

为：

西藏郡王颇罗鼐恭庆曼珠室利大皇帝，为众生安逸，大兴黄教，建立新庙，敬进白檀庄严利益罗吉硕哩佛，交伊来使囊素开津品尔□□于乾隆十年十一月二十四日至京具奏，奉旨供奉于雍和宫，番称鉴赖滋克，蒙古称尼都泊尔悟哲克齐，华称观音菩萨。（图 165）

由此可见，这尊观音像也是西藏郡王颇罗鼐敬献给雍和宫的，不过敬献的时间比上一尊释迦牟尼佛说法像要晚六个月。

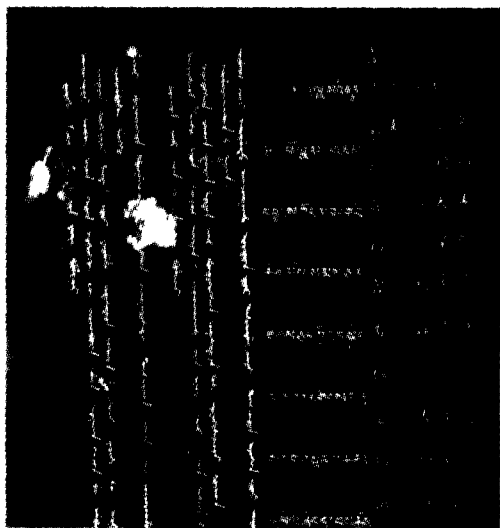


图 165 三叶冠观音菩萨背光后墨书题记

这两尊佛像不仅以造型完美、工艺精细而引人注目，而且还具有独特的艺术风格。它们的独特风格更加值得我们注意，因为这两尊佛像的风格都属于仿古风格，反映了清代西藏地区佛像艺术仿古风格流行的风气。

释迦牟尼佛说法像所仿的是早期克什米尔风格。克什米尔，古称罽宾、迦湿弥罗，我国历史文献中关于它的记载颇多。它位于喜马拉雅山西面，东临我国的新疆、西藏，南面是印度，西北与巴基斯坦接壤，连接着中亚、南亚和东亚广大的地区，地理位置十分重要。在古代历史上，它凭着这一特殊的地理位置为东方和西方、特别是中国和印巴次大陆各地的政治、经济和文化艺术交流发挥了重要桥梁作用，同时也得以不断地吸取周边国家和地区的文化，并将它们熔为一炉，从而形成了这一地区复合型的文化艺术模式。

克什米尔有着悠久的佛教和佛教雕塑艺术历史。就佛像艺术而言，克什米尔早期主要受犍陀罗艺术的影响，大约到公元七八世纪时开始形成本地区风格。西藏十六世纪著名佛教史学者多罗那他（1575—1634年）在其所著《印度佛教史》中说：“迦湿弥罗过去继轨中部和西方旧派，后来柯须罗创立绘画浮雕二者的新风格，现在称为迦湿弥罗式。”^⑩由于受传统

艺术和周边地区文化的影响，该地佛像艺术风格表现出明显的复合形式，有犍陀罗艺术的遗风，有笈多艺术的表现形式和手法，有中亚波斯萨珊文化的印痕，还有本地区特有的工艺技术的影响，这些文化艺术因素共同构成了该地独特的佛像艺术风貌。

从现存的早期克什米尔佛像遗存来看，像雍和宫供奉的释迦牟尼佛说法像这种造型的佛像大约有十余尊，说明当时这种佛像是一种十分流行的造像题材和样式（图 166）。同早期原作相比，雍和宫这种佛像在整体造型、大小规格和局部表现上基本与早期造像相仿。但是通过比较分析，仿作和原作还是有区别的。归纳一下大约有 5 处值得我们注意：一是体现在佛像头部。早期佛像头顶较圆，肉髻呈球状，螺发不太清晰，有明显的打磨痕迹，带有明显的犍陀罗造像遗风；而这尊仿品头部比较宽平，肉髻呈半球状，肉髻上还嵌有圆形宝珠，螺发非常清晰，完全是明清佛像的形式和做法。二是体现在面部。早期佛像面形圆鼓，颇有肌肉感，鼻梁扁平，双目低垂，神态生动而典雅；但仿作面部就比较刻板，鼻梁高挺，双目平直，缺乏个性化特点。三是体现在衣纹上。原作与仿制品都身着袒右肩袈裟，衣纹呈波谷状，领口皆有装饰性极强的花边，但早期佛像衣纹不甚明显，时隐时现，显得十分自然，而仿制品的衣纹则非常清晰，分布也十分均匀，完全趋向程式化。四是体现在台座上。台座的造型及装饰题材原作与仿作基本相同，但原作整体造型及力士、狮子的雕刻等都非常自然生动，风格古朴，而仿作明显显得僵板，生硬，缺乏生机。五是体现在铜质及工艺上。原作与仿作都用黄铜铸造，但原作与仿作所用黄铜还是有所区别，原作黄铜为铜锌合金，应为我国古代文献中记载的输石；仿作黄铜合金中可能掺了较多的铅。因为用材合金成分不同，原作一般体量较轻，而仿作一般较重。

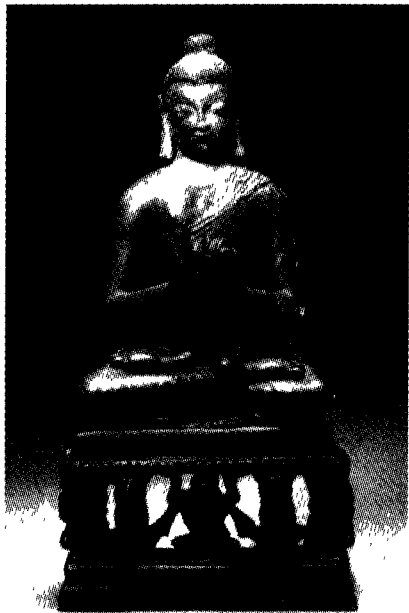


图 166 释迦牟尼佛 8—9 世纪
黄铜 高 16.5 厘米



值得注意的是，在北京故宫博物院和承德外八庙管理处也各收藏有一



尊与雍和宫这尊释迦牟尼佛说法像造型风格完全相同的佛像。两尊佛像台座上也都刻有“大清乾隆年敬造”题款，说明两尊造像皆出自清宫造办处无疑。那么，这种仿克什米尔风格的释迦牟尼佛说法像最早是出自西藏，还是北京宫廷呢？这个问题值得我们搞清楚。



三叶冠观音菩萨像也是一尊典型的仿古之作，所仿原作最早可以追溯到公元7世纪的印度。从公元7世纪到12世纪，这种造型的观音像在东印度一直是十分流行的题材。值得注意的是，几乎与东印度同时，这种观音像在尼泊尔和我国西藏地区也很流行，其风格虽略有变化，但造型样式基本一致。在印度、尼泊尔和西藏三地流行的三叶冠观音站像中，最为流行、样式最为稳定、标准的当推流行于尼泊尔的观音像。尼泊尔的观音像姿态舒展，身躯高挑，与清朝西藏所仿观音像也最为相似。因此，与其说雍和宫这尊檀香木观音像仿自东印度，不如说直接源于尼泊尔公元7—12世纪流行的样式。（图167）

图 167 莲花手菩萨
11—12 世纪 铜镀金
高 29.2 厘米

尼泊尔是同时毗邻印度和我国西藏的一个高山王国，有着悠久而深厚的佛教艺术传统，在古代，它不仅为中印文化艺术交流发

挥了重要的桥梁作用，而且作为一个自己有着雕塑传统的国家，它在印度艺术的基础上不断地融入本民族的审美情趣和雕塑技艺，创作出了具有本民族特色的大量优秀的佛教艺术作品，他们的工匠和艺术作品在历史上对我国藏传佛教艺术产生的影响规模之大、时间之长都大大地超过印度对我国的影响；尤其是元、明、清三代之时，印度佛教和佛教艺术已处于沉寂状态，而尼泊尔艺术在我国西部、西北及北京等地区却表现得异常活跃。因此，对于尼泊尔艺术，我们是不可以低估的。

从国内外各公私博物馆收藏的尼泊尔早期佛像看，三叶冠观音菩萨站像比较多见。将仿作与原作进行比较我们不难发现，仿作的造型姿势、头冠和服饰样式，两手的姿势，以及下身斜披的丝带形式完全是从早期造像而来。但是仿作毕竟还是仿作，由于时代审美观念的差别，这尊仿作明显地体现出清朝佛像艺术的气息，造像躯体平板，姿势僵直，面相宽平，这

些都是清朝佛像艺术的表现。总之，仿作与原作的区别是十分明显的。

无独有偶的是，在北京故宫雨花阁也供有一尊西藏造白檀木三叶冠观音菩萨像。此像供在雨花阁一层东面的上乐金刚坛城前，高 93 厘米，是清宫中最大的檀香木观音像（图 168）。此像头戴三叶冠，脖子上挂珊瑚串珠，衣裙上缀满串珠璁珞和画珪琅佛像饰件，背光形式及上面的雕饰与雍和宫观音像相同，背光后也书写了汉、满、蒙、藏四体文字。其中汉文为：“乾隆十七年十二月二十六日奉旨供奉番造白檀香自在观音”。从铭文看，它也是由西藏进献的，不过进献时间比雍和宫的观音像晚了七年。

事实证明，三叶冠观音菩萨像也是清朝西藏佛教造像中一种十分流行的仿古题材。除了上面我们已知的北京雍和宫和故宫两例木雕观音像外，现存各地的清朝藏式铜造像中，这种题材和样式的造像也非常多见，我们就不一一举例说明了。

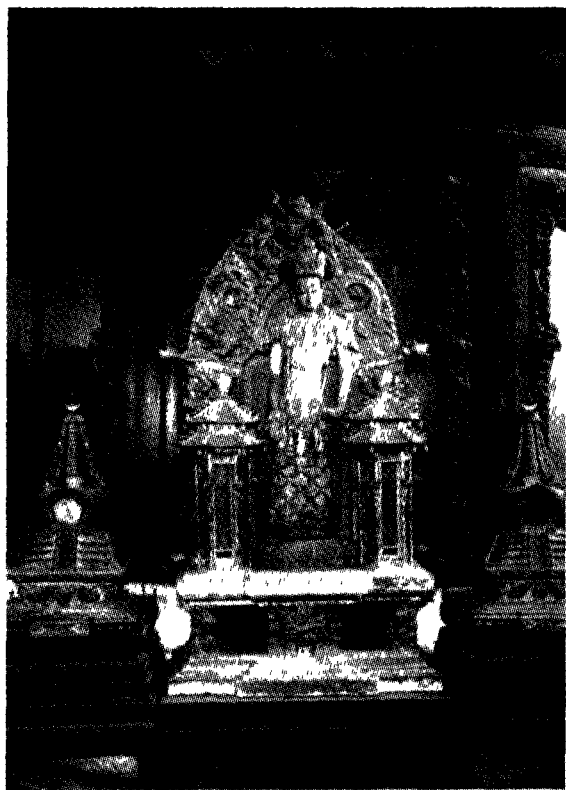


图 168 观音菩萨 乾隆 17 年（1752 年）
白檀木 高 93 厘米





最后，值得注意的是这两尊造像背光后题记中提到的颇罗鼐这个人物。颇罗鼐是当时统领西藏军政大权的西藏郡王，这两尊佛像都是在雍和宫改为喇嘛庙时由颇罗鼐从远在万里之遥的西藏送到雍和宫供奉的。由此可见，这两尊造像的历史价值也是我们不可忽视的。它的历史价值我们从颇罗鼐这个人物的事迹中可以得到深刻的认识。

颇罗鼐全名颇罗鼐·索纳多吉（1689—1747年），18世纪西藏历史上一位叱咤风云的人物。他原为西藏行政首领拉藏汗下一名军官。康熙五十六年（1717年），蒙古准噶尔部侵扰西藏，颇罗鼐率军奋力抵抗，因寡不敌众，被准噶尔军监禁。获释后，他暗中聚集力量，后来在配合清军反击准噶尔的过程中立下赫赫战功。康熙六十年（1722年），受封为一等台吉。雍正元年（1723年），升任噶伦。雍正六年（1728年），阿尔布巴发动内乱，首席噶伦康济鼐被杀，西藏政局顿时陷入一片混乱。从雍正五年（1727年）的一封驻藏大臣奏折中可见当时西藏政局之一斑：

议政王大臣等议覆：副都统宗室鄂齐奏：臣至西藏审视情形，首领办事之人互相不睦。达赖喇嘛之年纪尚幼，未免有偏向伊文索诺木达尔扎之处，康济鼐为人甚好，但恃伊功绩轻视众噶伦，为众所恨。阿尔布巴稟性阴险，行事异于康济鼐，而索诺木达尔扎（即达赖喇嘛之父）因娶隆布鼐二女，三人和为一党，若挑唆达赖喇嘛和康济鼐不睦，必至争竞生事。再，噶伦甚多，反增烦忧。^①

面对当时复杂的政治局面，颇罗鼐坚定地支持康济鼐。他一面在后藏聚集人马准备反击，同时奏报清朝中央政府：

……阿尔布巴、隆布鼐、扎尔鼐等会同前藏头目于六月十八日将康济鼐杀害，臣即收聚后藏军兵防守驻扎。阿尔布巴等复发兵来侵，被臣杀伤无算。今臣带领兵众剿扑阿尔布巴等。伏祈皇上速遣官兵进藏，剿灭逆魁，以安西藏。”^②

结果颇罗鼐率军攻克了拉萨，擒获了阿尔布巴，取得了平叛的胜利。在众人劝说将阿尔布巴杀掉之时，颇罗鼐断然做出等清朝大皇帝来处置的决定。这次成功平息阿尔布巴事件不仅充分表现了颇罗鼐处乱不惊、足智多谋的胆识与谋略，更显示了他申明大义，维护西藏社会稳定、民族团结和国家统一的远见卓识。

颇罗鼐因在平定西藏噶伦内乱中功勋卓著，深得清廷信任。不久清廷便将管理西藏地方的大权交给了他。当时的西藏社会，因连年战乱，已是生产凋敝、民不聊生。为此，颇罗鼐在政治、经济、军事等方面进行了一系列改革。首先，他宣布免除过去的一切征税。其次，重视宗教文化方面的重建工作，他先后主持雕刻了全套《甘珠尔》，修缮了拉萨大昭寺、小



昭寺；新建了很多寺塔，铸造了无数的佛像。这些改革措施使整个西藏社会很快实现了人心稳定，经济繁荣。雍正十年（1733年），鉴于西藏形势好转，雍正皇帝派军护送因噶伦内乱后驻锡噶大惠远庙的第七世达赖喇嘛返回西藏。

在军事方面，他要求清朝中央政府削减在西藏的驻兵，一为减少皇库支付；二为减轻西藏老百姓的负担。雍正皇帝颁赐诏书：“贝勒颇罗鼐输诚效力，唐古特之兵亦较前气壮，今北京极多兵力驻扎拉萨，未见多用。因此留兵500名，两名官员，另两名官员等返回。”^⑬清朝原来在西藏的驻兵为2000名。

在对外关系方面，他缓解了与边界不丹的紧张关系。他用兵调停不丹内乱，使不丹“派使臣向文殊怙主世间主人大皇帝和吉祥大地之自在主人大法王（颇罗鼐）进贡呈书”，^⑭从而建立了不丹向清朝皇帝和西藏地方政府逢年进贡的制度。

颇罗鼐在西藏的这些改革措施不仅给西藏社会带来了繁荣和稳定，他本人也因此赢得清朝中央政府的信赖和支持，先后被封为贝子、贝勒、多罗贝勒；乾隆四年（1739年），被封为郡王。

颇罗鼐掌管西藏地方政务前后达19年之久。他执政期间，不仅促进了西藏社会的安定、生产繁荣，更加强了西藏地方与清朝中央政府的关系，开创了驻藏大臣会同西藏地方政府官员共同管理西藏地方事务的新纪元。在西藏社会繁荣稳定的时期，颇罗鼐从遥远的西藏送佛像到雍和宫供奉，恭贺，正表现了他长期以来忠于朝廷、顾全大局的一片忠心，反映了清乾隆时期清朝中央政府和西藏地方亲密的君臣关系。

综上所述，雍和宫供奉的释迦牟尼佛说法像和三叶冠观音菩萨像，都是清朝西藏地区制作的精美的佛教艺术作品。虽然这两尊造像不过是清朝西藏佛教造像中比较流行的两种仿古样式和题材中的两件实例，但是它们却有着一般仿古作品不具备的优胜特点和文物价值：它们做工精细，形象生动，风格鲜明，是清朝西藏同类题材和风格中最为突出的两尊造像；它们都带有确切的制作年代，这种年代标记对我们研究清朝藏传佛像艺术仿古风气的形成与发展，鉴定同类仿古题材和样式造像的年代具有十分重要的参考价值；它们都是由当时统领西藏军政大权的西藏郡王颇罗鼐从远在万里之遥的西藏送到雍和宫供奉的，反映了清乾隆时期清朝中央政府和西藏地方的亲密关系；另外，这两尊佛像都是在雍和宫改为喇嘛庙时送到雍和宫的，是雍和宫由雍正潜邸改为喇嘛庙的重要历史见证。

（本文是我与雍和宫管理处马兰同志合作撰写的，经她同意，收入本书附录中。）



(七) 明朝北京几处藏传佛像艺术遗存

1. 北京智化寺藏式风格造像

智化寺是明朝正统年间兴建的一座汉传佛教寺庙，寺中有些塑像具有典型的藏式风格，是明代汉传佛教对藏传佛像艺术接受和认同的重要见证。

智化寺位于东城区禄米仓胡同，始建于明正统九年（1444年），正统十一年（1446年）建成，历经五百余年风霜，今天基本保持了明朝建筑风貌。1961年国务院将它确定为全国第一批重点文物保护单位。寺中现有大智殿、如来殿、大悲堂、转轮藏殿等建筑，但由于“文革”期间的破坏，只有转轮藏殿和如来殿两座殿堂保持着旧有的供奉面貌，藏式风格造像亦主要集中在这两个殿堂中。其中，转轮藏殿保存佛像较多，此殿位于中轴线上大智殿前西侧，殿内置有贮藏佛教大藏经的八角轮藏一座，因此得名转轮藏殿。转轮藏由三部分构成，下为须弥座，上奉毗卢遮那坐佛一尊，中为藏经之经柜，是转轮藏之主体。经柜共有8面，每面有45个放置经书的抽屉，横数35个，竖数9个。每个抽屉朝外之立面上浮雕一尊佛像，这样经柜一面即有45尊佛像，8面即有360尊佛像。佛像姿势及艺术风格完全一样，跏趺坐姿，左手结禅定印，右手结触地印。头饰螺发，上身着袒右肩袈裟，下身着长裙，裙褶露于胸前，衣纹立体感很强，写实自然。面部宽平，宽额高鼻，大耳垂肩。躯体壮硕，肩宽腰细。佛座为双层莲花座，莲瓣肥硕，莲瓣尖部饰有卷草纹饰。这些特征同永宣宫廷造像比较，汉化的成分明显增多了，面部更接近汉地的审美和流行的样式，衣纹更为写实，莲瓣的样式更加宽肥。另外在经柜两侧之立柜和顶部之出檐上也有密教题材的雕刻，出檐上雕大鹏金翅鸟，鸟嘴衔龙，立柱上自上而下依次雕菩萨（或金刚）、宝马、狮、象，两两相对。每面以菩萨和金刚的更替相区别，即一面为菩萨，其邻面即为金刚，这样八面即有八大菩萨和八大金刚。这一装饰是藏密惯用的“六拏具”的装饰题材。联系到轮藏顶部的大日如来像和殿顶的五方佛咒语，这个转轮藏虽为贮藏大藏经之用，其雕刻内容则表现了以大日如来为中心，以八大菩萨为眷属，八大金刚为护法的密教曼陀罗世界。由此内容看它的艺术风格为藏式就不足为奇了。（图169、170）

如来殿在大智殿后，有上下两层，上下层中央各有一组大佛塑像，下为释迦佛与金刚密迹、梵王，上为法身佛毗卢遮那佛、报身佛卢舍那佛和应身佛释迦牟尼佛，上下层侧壁供有泥质模印佛像近万尊，所以此殿又称

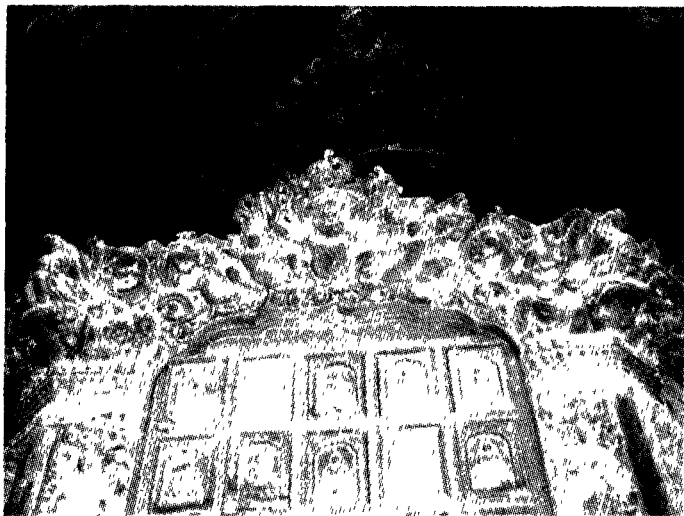


图 169 北京智化寺转轮藏殿转轮藏上部

万佛阁。此殿的佛像属藏式风格者以上层的毗卢遮那佛最为明显。毗卢遮那佛供于殿的中央，跏趺坐于莲蓬式仰莲座上，两手置胸前结说法印。头正面戴一叶形花冠，头顶束发髻冠。面相长圆。五官较有特点，尤其是双目，显露睁视，给人威猛之感，颇有密教特色。上身斜披袈裟，露着右肩，右肩有袈裟一角反搭其上，为汉地的习惯做法。下身着长裙，衣纹流畅自然，也体现出成熟的汉地技法。佛像躯体壮硕，宽肩胸阔，腰部略有收分，现出伟昂脱俗之豪迈气势。躯体上还有装饰，胸前是繁缛的璎珞，手腕、臂和脚踝有花形钏饰，为典型的藏式装饰风范。

上面讨论的藏式造像分别是佛装和菩萨装两种类型，代

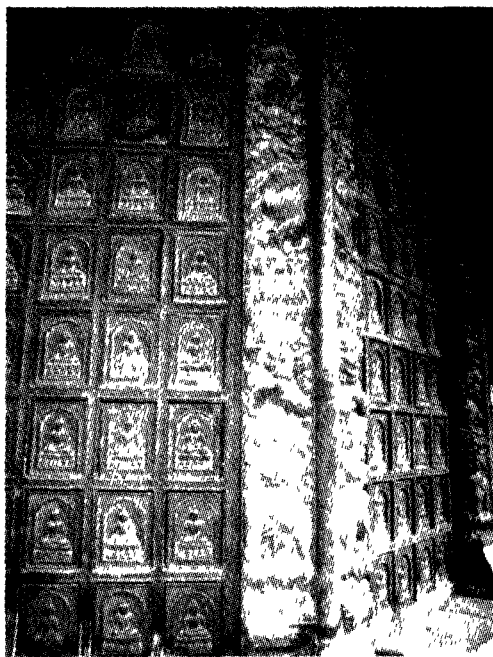


图 170 北京智化寺转轮藏殿
转轮藏上浮雕佛像





表着藏式造像常见的两类题材。这两处造像雕刻时间应与寺庙建时一致，算是有较具体的雕刻时间。因此，它们基本可作为正统时北京藏式造像标准模式，对研究明朝北京藏式造像之演变具有重要参考价值。

2. 五塔寺金刚宝座塔上的浮雕佛像

五塔寺位于北京西直门外白石桥东，长河北岸。始建于明初，原名真觉寺。清雍正时因避雍正皇帝胤真讳，改名“大正觉寺”。因寺内有一座金刚宝座塔，其形制为方形金刚宝座上耸立五座小塔，所以俗称五塔寺。寺中殿堂在 20 世纪初全部被毁，现在惟有金刚宝座塔独存。

关于金刚宝座塔的建造年代，文献只记载了建成年代，为明成化九年（1473 年），现在塔座正面的券门上有一块纪年石额，上面刻有“敕赐金刚宝座塔”、“大明成化九年十月初二日造”题字。但对塔的始建年代却没有明确的记载。关于它的始建年代，目前所见有三种不同的记载和说法：一种是《清凉山志》的记载，说金刚宝座塔建于明永乐初年，是为印度高僧室利沙所建的墓塔；^①一种是《安多地区藏族文化艺术》一书所说，称此塔建于明永乐元年（1403 年），其上兰查体梵文是青海的热贡艺人所绘，永乐皇帝看了非常高兴，还亲笔书写了赞文；^②一种是《少林访古》一书所记，称此塔建于明永乐时，是为印度高僧桑羯巴辣所建的墓塔。^③那么，究竟哪种说法正确呢？还有待进一步研究。

金刚宝座塔仿印度菩提伽耶塔（释迦牟尼佛成道处塔）形制而建，由一个正方形金刚宝座和五座方形密檐式小塔构成。金刚宝座内部用砖砌筑，外表包以青石。座的下部是一个束腰形台基，台基上分层雕有各种纹饰：最底层刻古印度兰查体梵文一周，内容为佛教吉祥颂；往上是台基束腰部位，上面刻摩尼宝珠、金刚杵、轮宝、狮、象、孔雀、大鹏金翅鸟、宝马等，其中五种动物雕刻最为突出和生动，据密宗造像仪轨规定，它们分别是大日如来、阿閼佛、阿弥陀佛、宝生佛和不空成就佛的坐骑；束腰之上整齐地雕刻五排浮雕佛像，每排均挑出短檐，檐头刻出筒瓦勾头、滴水和檐子；短檐下是佛龕，每排 11 龕，每龕坐佛一尊，每龕之间又以石柱相隔。宝座的南北两面正中各开一圆形拱门，拱门的弧形券面上刻大鹏金翅鸟、龙女、摩羯鱼、飞马、象、狮，这些内容通称“六辶具”。进入拱门，里面是一个方形过室，过室中心有一个方形塔柱，塔柱四面各开一佛龕，每龕皆供一尊佛像。过室顶部，有蟠龙藻井。在过室南面两侧各设 44 级石阶，盘旋而上，直达宝座顶部的罩亭。罩亭为琉璃仿木结构形式，它的南北也各开有一个券门，出券门即到金刚宝座的顶部。（图 171）

宝座顶部四周有护栏围绕，上面耸立五座方形塔，皆为密檐式，分踞东西南北中五个方位。中央塔 13 层，高 8 米，其余四塔皆 12 层，高 7

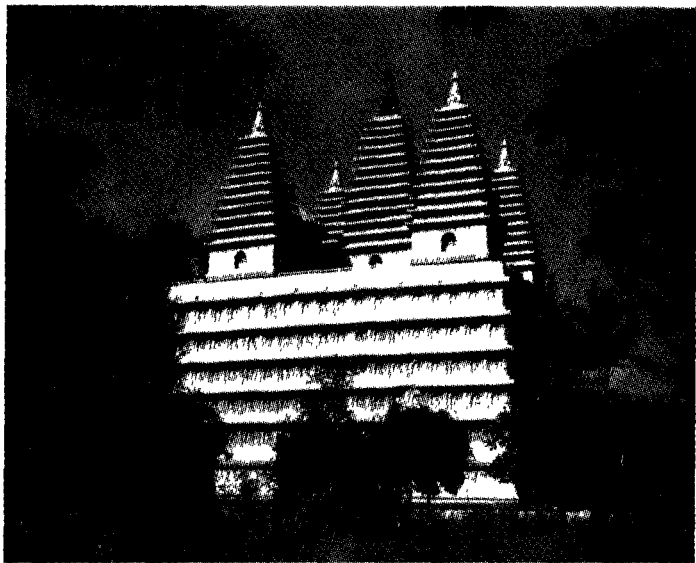


图 171 北京五塔寺金刚宝座塔外景
明成化九年（1473 年）建成

米。根据佛教密宗仪轨，这五座塔分别代表密宗金刚界的五方佛主，即东方阿閼佛、南方宝生佛、西方阿弥陀佛、北方不空成就佛和中央大日如来。从整体来讲，这五座塔又表示密宗的“五大尊一坛法。”五塔上的浮雕内容与宝座大体一样，基座下面两层分别是卷草、轮宝、金刚杵与各种坐骑，它的四面各开一龕，龕内高浮雕佛像一尊，佛龕左右又各浮雕一胁侍菩萨和宝树，佛龕券门上也雕“六拏具”题材。基座之上四面皆重檐相叠，檐与檐之间为并列的佛龕，各龕内雕坐佛一尊。由于五座塔皆呈方锥形，每座塔的每个侧面由下至上渐窄，所以各个侧面上的佛龕数也由下至上递减。值得注意的是，在中央大塔的基座上，还雕有一双由莲花瓣承托的大脚印，称“佛足”。佛足比常人略大一些，足心向外，其两侧刻有八宝图案。根据佛教早期艺术表现形式，它象征的应当是释迦牟尼佛涅槃的意义。

在金刚宝座塔的各种雕刻题材中最为突出的是佛像的雕刻，整座宝塔共雕有佛像 1561 尊，它们在宝座和五座小塔上分层排列，错落有致，宛若一个佛陀的世界。佛像题材主要是五方佛，即大日如来、阿弥陀佛、不空成就佛、宝生佛和阿閼佛。它们的形象特征基本一致，皆螺发高髻，跏趺端坐，身披袒右肩袈裟，惟以所结手印不同而相互区别。它们所结手印依次为智拳印、弥陀定印、与愿印、施无畏印、施与印和触地印。佛像的风格都是非常典型的藏式造像风格，与永宣造像有一脉相承的关系，只是





体态略显丰腴了一些。(图 172)



图 172 北京五塔寺金刚宝座塔上浮雕佛像

通观整个金刚宝座塔，可谓建筑宏伟，形制独特，雕刻精美，题材丰富，具有极高的历史文物价值。它既是我国优秀的建筑艺术遗产，又是一件巨大的雕刻艺术精品，同时它的建筑、雕刻形式与内容又蕴藏和象征着丰富而深邃的宗教思想，反映了古代中印两国和汉藏两族人民文化交流和友好往来的重要史实，体现了我国古代劳动人民的聪明才智和勤劳的优秀品质。

五塔寺金刚宝座塔于 1961 年 3 月被国务院公布为全国第一批重点文物保护单位；1980 年在此建立五塔寺文物保管所，1982 年正式对外开放；1987 年 10 月改名为北京石刻艺术博物馆。

3. 明朝西藏大喇嘛班丹札释及其雕像

班丹札释是明朝著名的藏传佛教高僧，曾住持北京护国寺。

护国寺毁于“文革”期间，原址在今西城区护国寺大院 11 号，东临护国寺东巷。地以寺名，寺以地显，至今一些老人对它仍记忆犹新。该寺始建于元大德时（1297—1370 年），由元朝丞相托克托故宅改建而成，原名大崇国寺。明宣德四年（1429 年）重修后改名大隆善寺。成化九年

(1472年)赐名大隆善护国寺。建寺以来，一直是北京重要的喇嘛庙，对连接汉藏、汉蒙和蒙藏关系发挥了重要作用。寺毁以后，寺中文物散落各处，多少人为之叹息！1998年夏，笔者去法源寺参观时，偶然在寺中毗卢殿后的西配殿中发现了护国寺移来的三尊木雕喇嘛像，其中的主尊便是班丹札释大喇嘛。

班丹札释，《明史》里无其传，《明实录》载之也甚略，他的事迹从北京护国寺《西天佛子大国师班丹札释寿像记》残碑可知一些大概。他是大宝法王哈立麻的徒孙，哈立麻之徒昆泽思巴的弟子。明永乐年间，明成祖召大宝法王进京，班丹札释作为陪同首次来到内地（南京），成祖授以“僧录司右阐教”。洪熙元年（1425年）又受封为“净觉慈济大国师”。宣德元年（1426年）又受其师大乘法王昆泽思巴派遣，晋京“贡方物，贺万寿圣节”，又受封为“西天佛子大国师”。宣德十年（1435年）宣宗敕修北京护国寺，修完后，赐予居住。景泰三年（1452年）又获“大智法王”封号。他学识渊博，曾于正统十二年（1447年）对《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》对照梵文进行校对，并雕版付梓流通，这就是朱字版《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》，是仅晚于永乐年朱字版大藏经的又一部藏文雕印佛典。居京期间，他还作为助缘功德主参加了北京西郊法海寺的兴建，《法海禅寺》碑阴记载了他的名号，曰：“弘通妙戒普慧善应辅国阐教灌顶净觉西天佛子大国师班丹札释。”他一生往返于内地和藏区，迭受成祖、仁宗、宣宗、英宗和代宗五代帝王宠重，为明朝“远夷率服，边境无虞”，为促进祖国的统一和民族的团结做出了不朽的贡献。

班丹札释像高约3米，结跏趺坐，光头，身着袈裟，像表面髹漆。它原供于护国寺影堂内，一直被人们误以为是明成祖的谋士姚广孝（道衍禅师）像。据《寿像记》碑文记载，明宣德十年（1436年），班丹札释弟子在其生前，“聚议合财，雕造师之寿像，期以安奉寺之祖堂”。另外，这尊像从护国寺移至法源寺后进行修补时，从其头部发现了藏文《陀罗尼经咒》，由此可以确定为班丹札释寿像无疑。主尊两旁的木雕像应是班丹札释的侍者或他的两大弟子。



（八）略谈汉藏佛像艺术的区别

汉传佛教造像艺术指流行于我国汉族地区，具有鲜明汉文化特色的一种佛像艺术形式。西汉哀帝元寿元年（公元前2年）佛教正式传入我国，佛像艺术亦随之传来。到东汉中晚期我国便出现了造像活动，正式揭开了中国汉地佛像艺术发展的序幕。从那以后，历朝造像不断，高潮迭起。在



近两千年的发展史上，汉传佛教造像艺术一方面执著地追求佛教理想主义精神，一方面又受到不同时代政治、经济、文化艺术和人们审美观念的影响而不断变化，呈现出不同的时代风貌：南北朝造像清羸飘逸；隋唐造像典雅端庄；宋代造像朴实自然；明清造像浅显媚俗。佛像艺术这种外来的艺术形式，经过我国千百年社会的不断熔炼和改造，逐渐脱离印度的色彩，而向着中国民族化发展，最终成为中华民族传统文化的一个有机组成部分。

藏传佛教造像艺术是流行于藏传佛教传播区域的佛教造像艺术形式。藏传佛教肇始于公元7世纪初，开始主要在今西藏、青海等藏族人聚居地区传播，元朝时随着西藏归附内地中央政府，开始为内地汉、满、蒙古等一些民族接受，并在内地一些地方传播开来。藏传佛像艺术与汉传佛教造像风格明显不同，它是在印度等外来艺术的基础上不断融入藏民族审美观念、思想信仰和艺术表现手法而逐步形成的，也具有很强的地域性和民族性特色。

很多佛像爱好者和收藏者都非常关注汉传佛教造像和藏传佛教造像的区别，在此我就顺便谈谈我的看法。汉传佛教造像与藏传佛教造像在题材、风格等许多方面有着明显的差异，归纳起来有以下几点：

第一，在题材上。汉传佛教造像题材主要是汉传佛教崇奉的一些神祇，一般包括佛、菩萨、明王、罗汉、护法、高僧大德等六大类，在佛教派性上属于显教的崇奉，其类别比较简单，常见种类也不是很多；藏传佛教造像题材则主要是藏传佛教崇奉的一些神祇，类别比较复杂，种类繁多，一般可分为上师、秘修本尊、佛母、佛、菩萨、罗汉、空行护法七大类，在佛教派系上皆属于密教的崇奉。

第二，在形象特征上。汉传佛教造像造型比较简单，一般都是一面二臂的造型，形象慈善、温和，其中的明王和护法类中也有多面多臂者，但形象并不像藏式造像那么夸张而显得十分恐怖；藏传佛教造像在形象特征上与汉传佛教造像就大相径庭，造型大多比较复杂，忿怒形象的造像明显居多，如其中的密修本尊、佛母和空行护法像大多是多面多臂的形式，造型奇特，形象恐怖，而这类造像也是藏传佛教最为崇拜的，是其特色所在。

第三，在流传时间与地域上。汉传佛教造像约开始于东汉中晚期，至今有近2000年的流传历史，流行的地域主要是我国汉族聚集地区，当然后来也影响到边远的少数民族居住地；藏传佛教造像始于公元7世纪初的西藏吐蕃王朝时，后来也为蒙古、汉、满等民族接受，流传地域包括今西藏、青海、内蒙古大部分和云南、四川、甘肃、宁夏、山西、北京等部分



地区。

第四，在艺术风格上。汉传佛教造像受不同时代政治、经济、文化艺术和人们审美观念的影响，风格比较多变，但是总体上表现为一种接近汉族人审美的汉化模式，外来的艺术因素保留不多；藏传佛教造像也受时代政治、经济和藏民族审美观念等各种因素的影响，风格上也具时代、地域和民族特性，但是比起汉地造像，它在总体上保留的印度艺术成分要多一些，造像讲究量度和仪轨，对印度艺术有许多继承和保留。

第五，在接受外来艺术粉本上。汉传佛教造像主要接受的是印度显教流行期（1—7世纪）的犍陀罗、马土腊和笈多等几种造像风格和手法；而藏传佛教造像主要受印度密教期（7—12世纪）的东印度、尼泊尔、斯瓦特、克什米尔等几个艺术流派的影响，接受不同外来艺术风格的影响，对汉藏佛教造像总体风格的形成起了很重要的作用。

第六，在用材及制作工艺上。汉传佛教造像所用材质较多，常见有金属铸像、石雕像、泥塑像、木雕像等，各种材质的造像都有一定的影响，可谓百花齐放；而藏传佛教造像所用材质也有多种，但历史上最盛行的是铜镀金造像，可谓一枝独秀。

第七，在宗教功用上。汉传佛教造像一般是作为信徒供奉膜拜的对象，而藏传佛教造像除了供信徒礼拜外，最主要的用途是作为观修的对象，即所谓的修“本尊”，藉以达到“即事而真”的修行目的，这也是藏传佛教宗教实践的主要途径和方法。

上述七点差别都是从艺术表现而言。归纳起来，影响这些差别的内在因素主要有三方面：一是各自不同的外来艺术影响；二是各自不同的佛教派系和崇尚；三是各自不同的政治、经济、文化背景。只要抓住这三方面，我们就可以更深入细致地分析、研究汉藏佛像艺术各自的特点以及它们之间的区别所在。

注释：

- ①②参考台湾圣严法师《印度佛教史》、台湾葛婉章发表在《故宫文物月刊》上相关文章，以及王宏伟著《尼泊尔民族志》
- ③原名《Travels of Tibetan Pilgrims in the Swat Valley》，加尔各答，大印度学会，1940年
- ④布顿大师著，郭和卿译·《佛教大宝藏论》，民族出版社，1996年3月
- ⑤《元史》卷85“上·部”
- ⑥扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》第123—125页，西藏人民出版社，1997年
- ⑦利玛·藏语音译，汉译“铜”
- ⑧王世襄著：《髹饰录解说》第77—78页，文物出版社，1998年第2版
- ⑨L.布查布译注：《造像量度经》，南京金陵刻经处雕印
- ⑩多罗那他著，张建木译：《印度佛教史》，1983年中国佛教协会印行
- ⑪⑫《清实录》卷2《世宗先皇帝实录》



- ⑬多卡夏仲·次仁望杰著，汤池安译：《颇罗鼐传》第 831 页，西藏人民出版社，1988 年
- ⑭《颇罗鼐传》第 756 页
- ⑮(明) 释镇澄著：《清凉山志》卷 3，中国书店，1989 年
- ⑯丹曲著：《安多地区藏族文化艺术》第 182 页，甘肃民族出版社，1997 年
- ⑰温玉成著：《少林访古》第 402 页，百花文艺出版社，1999 年

图 版 目 录

依次为：图版编号、名称、时代、质地、尺寸、收藏地或出土地。

彩图

- 彩图 1. 松赞干布 14 世纪 木胎泥塑 高 130 厘米 西藏布达拉宫
彩图 2. 文成公主 14 世纪 木胎泥塑 高 110 厘米 西藏布达拉宫
彩图 3. 释迦牟尼佛 8 岁等身像 7 世纪 铜镀金 高 200 厘米 西藏小昭寺
彩图 4. 释迦牟尼佛 12 岁等身像 7 世纪 铜镀金 高 180 厘米 西藏大昭寺
彩图 5. 观音菩萨神变图 7 世纪 木雕 西藏大昭寺
彩图 6. 大日如来 7 世纪 摩崖造像 高 730 厘米 青海玉树文成公主庙
彩图 7. 观音菩萨 8—9 世纪 铜镀金 高 15.5 厘米 故宫博物院
彩图 8. 战神 8 世纪 黄铜 高 21.5 厘米 西藏布达拉宫
彩图 9. 莲花手菩萨 8 世纪 黄铜 高 18.2 厘米 西藏布达拉宫
彩图 10. 金刚萨埵菩萨 11—12 世纪 黄铜 高 23.5 厘米 首都博物馆
彩图 11. 莲花手菩萨 11—12 世纪 黄铜 高 11.5 厘米 首都博物馆
彩图 12. 四臂观音菩萨 11—12 世纪 黄铜 高 23 厘米 首都博物馆
彩图 13. 度母 11—12 世纪 红铜 高 11.5 厘米 夏景春
彩图 14. 大日如来 11—12 世纪 高 82 厘米 铜镀金 首都博物馆
彩图 15. 金刚萨埵菩萨 11—12 世纪 铜镀金 高 27.8 厘米 西藏布达拉宫
彩图 16. 上乐金刚 11—12 世纪 木雕彩绘 高 14.8 厘米 宁夏拜寺口西塔天
宫出土
彩图 17. 释迦牟尼佛 11—12 世纪 麻织画 内蒙古黑水城出土
彩图 18. 阿閼佛 13 世纪 黄铜 高 42 厘米 国外私人
彩图 19. 释迦牟尼佛 13 世纪 铜镀金 高 250 厘米 西藏萨迦南寺
彩图 20. 释迦牟尼佛正面和背面 13 世纪 铜镀金 高 11.3 厘米 国内私人
彩图 21. 无量寿佛 13 世纪 黄铜 高 22 厘米 天津文物公司
彩图 22. 金刚萨埵菩萨 13 世纪 铜镀金 高 30 厘米 白塔寺管理处
彩图 23. 金刚萨埵菩萨 13 世纪 铜镀金 高 31.5 厘米 首都博物馆
彩图 24. 供养菩萨 13 世纪 壁画 敦煌莫高窟第 465 窟
彩图 25. 观音菩萨 13 世纪 青铜 高 45.2 厘米 内蒙古黑水城出土
彩图 26. 观音菩萨背面
彩图 27. 大成就者毗瓦巴 13 世纪 壁画 云南晋宁观音山
彩图 28. 文殊菩萨 元大德九年（1305 年） 铜镀金 高 18 厘米 故宫博物院
彩图 29. 文殊菩萨莲花座底盖上铭文





彩图 30 释迦牟尼佛 1342—1345 年 大理石 北京居庸关云台

彩图 31. 释迦牟尼佛 1271—1368 年 青田石 高 13.8 厘米 上海松江西林塔出土

彩图 32. 释迦牟尼佛座底铭文

彩图 33. 金刚手菩萨 1292 年 石刻 高 130 厘米 飞来峰石窟第 8 龛

彩图 34. 黄财神 1282—1292 年 石刻 高 200 厘米 飞来峰石窟第 7 龛

彩图 35. 萨迦祖师与释迦牟尼佛并坐说法图 1306—1307 年 《磧砂藏》扉画

彩图 36. 释迦牟尼佛 15 世纪 铜镀金 高 19.5 厘米 夏景春

彩图 37. 大日如来 16 世纪 铜镀金 高 44 厘米 国外私人

彩图 38. 噶玛巴 15 世纪 铜镀金 高 19 厘米 夏景春

彩图 39. 金刚持 15 世纪 铜镀金 高 20 厘米 国内私人

彩图 40. 大白伞盖佛母 14—15 世纪 铜镀金 高 25 厘米 国外私人

彩图 41. 一佛二菩萨 1391—1427 年 壁画 青海瞿昙寺隆国殿

彩图 42. 菩萨 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 145 厘米 青海省博物馆

彩图 43. 金刚萨埵菩萨 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 21.5 厘米 首都博物馆

彩图 44. 金刚萨埵菩萨头部

彩图 45. 金刚萨埵菩萨背面

彩图 46. 金刚萨埵菩萨莲花座上铭文

彩图 47. 金刚萨埵菩萨莲花座封底

彩图 48. 思维菩萨 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 21.2 厘米 中国文物交流协调中心

彩图 49. 大成就者毗瓦巴 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 33 厘米 首都博物馆

彩图 50. 金刚手菩萨 明宣德 (1426—1435 年) 铜镀金 高 20.8 厘米 西藏布达拉宫

彩图 51. 那若空行母 15 世纪 铜镀金 高 26 厘米 夏景春

彩图 52 观音菩萨 15 世纪 铜镀金 高 24.5 厘米 首都博物馆

彩图 53. 药师佛 明景泰元年 (1450 年) 铜镀金 高 85 厘米 首都博物馆

彩图 54. 地狱主 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 23.2 厘米 西藏布达拉宫

彩图 55. 吉祥天母 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 21 厘米 西藏博物馆

彩图 56. 四世班禅 17 世纪 铜镀金 高 40.5 厘米 首都博物馆

彩图 57. 普贤菩萨 17 世纪 铜镀金 高 30 厘米 首都博物馆

彩图 58. 长寿三尊 18 世纪 黄铜 高 23 厘米 夏景春

彩图 59 狮吼观音菩萨 17 世纪 铜镀金 高 18 厘米 首都博物馆

彩图 60 四臂观音菩萨 清康熙 25 年 (1686 年) 铜镀金 高 73 厘米 故宫博物院

彩图 61. 弥勒菩萨 清雍正 (1723—1735 年) 铜镀金 高 24 厘米 夏景春

彩图 62. 弥勒菩萨背面

- 彩图 63. 弥勒菩萨莲花座正面
 彩图 64. 弥勒菩萨莲花座背面铭文
 彩图 65. 弥勒菩萨莲花座封底
 彩图 66. 金刚勇识佛 清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 19 厘米 国内私人
 彩图 67. 金刚勇识佛背面
 彩图 68. 金刚勇识佛莲花座正面铭文
 彩图 69. 金刚勇识佛莲花座背面铭文
 彩图 70. 大轮金刚手 清乾隆 (1736—1795 年) 红铜 高 50.5 厘米 故宫博物院
 彩图 71. 摩利支佛母 清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 17 厘米 首都博物馆
 彩图 72. 无量寿佛 清康熙 52 年 (1713 年) 十漆夹纆 承德外八庙溥仁寺
 彩图 73. 财源天女 18 世纪 彩塑 高 140 厘米 青海塔尔寺九间殿
 彩图 74. 文殊菩萨 17—18 世纪 黄铜 高 180 厘米 瑞典斯德哥尔摩国立民族博物馆
 彩图 75. 白度母 18 世纪 黄铜 高 16 厘米 内蒙古博物馆
 彩图 76. 无量寿佛 17—18 世纪 铜镀金 高 71.4 厘米 蒙古人民共和国
 彩图 77. 马头金刚 17—18 世纪 铜镀金 高 18 厘米 夏景春
 彩图 78. 马头金刚莲花座封底
 彩图 79. 释迦牟尼佛 10 世纪 红铜 高 22.8 厘米 印度巴特那博物馆
 彩图 80. 文殊菩萨 11—12 世纪 铜镀金 高 26 厘米 西藏某寺
 彩图 81. 释迦牟尼佛 591 年 青铜 高 45.7 厘米 美国克利富兰艺术博物馆
 彩图 82. 度母 7—8 世纪 红铜 高 34.6 厘米 日本新田氏
 彩图 83. 释迦牟尼佛 12 世纪 铜镀金 高 27.2 厘米 西藏某寺
 彩图 84. 半跏坐思维菩萨 8—9 世纪 黄铜 高 14.3 厘米 故宫博物院
 彩图 85. 释迦牟尼佛 8—9 世纪 黄铜 高 15.8 厘米 国外私人
 彩图 86. 弥勒菩萨 8 世纪 黄铜 高 16.8 厘米 日本新田氏
 彩图 87. 不空成就佛 8 世纪 黄铜 高 49 厘米 日本新田氏
 彩图 88. 莲花手菩萨 10—11 世纪 黄铜 高 82 厘米 日本新田氏
 彩图 89. 黑财神 11—12 世纪 白铜 高 14 厘米 夏景春
 彩图 90. 白度母 18 世纪 铜泥金 高 125 厘米 北京雍和宫
 彩图 91. 释迦牟尼佛及其莲花座封底 (包底法) 15—16 世纪 铜镀金 高 18.5 厘米 国内私人
 彩图 92. 三世佛及其莲花座封底 (剃底法) 清乾隆 18 年 (1753 年) 铜镀金 高 23 厘米 北京白塔寺塔刹出土
 彩图 93. 释迦牟尼佛 清乾隆 10 年 (1745 年) 黄铜 高 62 厘米 北京雍和宫
 彩图 94. 三叶冠观音菩萨 清乾隆 10 年 (1745 年) 白檀木 高 110 厘米 北京雍和宫

黑白图

图 1. 尺尊公主 14 世纪 木胎泥塑 高 105 厘米 西藏布达拉宫





- 图 2. 赤松德赞 17—18 世纪 铜镀金 高 21.5 厘米 首都博物馆
 图 3. 莲花生 15—16 世纪 铜镀金 高 14.5 厘米 夏景春
 图 4. 赤热巴巾 17—18 世纪 铜镀金 高 20 厘米 首都博物馆
 图 5. 菩萨 7—8 世纪 石雕 高 140 厘米 西藏查拉鲁甫石窟
 图 6. 观音菩萨神变图 7 世纪 木雕 西藏大昭寺
 图 7. 观音菩萨造像碑 7—8 世纪 石雕 高 120 厘米 西藏普兰
 图 8. 菩萨 7 世纪 摩崖造像 高 400 厘米 青海玉树文成公主庙
 图 9. 文成公主礼佛图 7 世纪 石刻 青海玉树勒巴沟来自汤惠生先生文
 图 10. 释迦牟尼佛说法图 7 世纪 石刻 青海玉树勒巴沟来自汤惠生先生文
 图 11. 释迦牟尼佛 7 世纪 石雕 高 24.5 厘米 西藏布达拉宫
 图 12. 莲花手菩萨 8 世纪 黄铜 高 13 厘米 美国大都会博物馆
 图 13. 宝生佛 8—9 世纪 黄铜 高 13 厘米 国外私人
 图 14. 释迦牟尼佛 4—5 世纪 木雕 新疆和田附近出土
 图 15. 释迦牟尼佛 8—9 世纪 红铜 高 42 厘米 新疆和田博物馆
 图 16. 狮子 8 世纪 石雕 高 165 厘米 西藏山南赤松德赞墓前
 图 17. 观音菩萨正面和背面 8—9 世纪 铜镀金 高 14.5 厘米 西藏布达拉宫
 图 18. 释迦牟尼佛正面和背面 8—9 世纪 铜镀金 高 25.6 厘米 西藏布达拉

宫

- 图 19. 骑羊护法 8 世纪 黄铜 高 21.5 厘米 西藏布达拉宫
 图 20. 马头明王 8 世纪 黄铜 高 20.5 厘米 西藏布达拉宫
 图 21. 一佛二菩萨 8—9 世纪 黄铜 高 16 厘米 日本新田氏
 图 22. 阿底峡 15—16 世纪 铜镀金 高 17.5 厘米 夏景春
 图 23. 三大依怙主 11—12 世纪 黄铜 高 25 厘米 夏景春
 图 24. 释迦牟尼佛 11—12 世纪 黄铜 高 11.5 厘米 首都博物馆
 图 25. 弥勒菩萨 11—12 世纪 黄铜 高 14 厘米 首都博物馆
 图 26. 不空成就佛 11—12 世纪 黄铜 高 15.5 厘米 首都博物馆
 图 27. 阿闍佛 11—12 世纪 红铜 高 15.5 厘米 首都博物馆
 图 28. 释迦牟尼佛 11—12 世纪 红铜 高 14.5 厘米 首都博物馆
 图 29. 不空成就佛 11—12 世纪 黄铜 高 38.2 厘米 西藏布达拉宫
 图 30. 文殊菩萨 10—11 世纪 铜镀金 高 54.5 厘米 西藏布达拉宫
 图 31. 二佛 11—12 世纪 砖雕 高 18 厘米 宁夏一百零八塔出土
 图 32. 释迦牟尼佛 12—13 世纪 麻织画 内蒙古黑水城出土
 图 33. 空行母 12 世纪 壁画 甘肃榆林窟
 图 34. 释迦牟尼佛 13—14 世纪 黄铜 高 16.5 厘米 国内私人
 图 35. 释迦牟尼佛封底
 图 36. 绿度母 13 世纪 黄铜 高 17.5 厘米 首都博物馆
 图 37. 大日如来 13 世纪 黄铜 高 26 厘米 国外私人
 图 38. 大日如来 13—14 世纪 黄铜 高 25.4 厘米 英国维多利亚博物馆
 图 39. 金刚亥母 13 世纪 黄铜 高 33 厘米 夏景春
 图 40. 阿闍佛 13 世纪 铜镀金 高 30 厘米 国内私人
 图 41. 释迦牟尼佛 13 世纪 铜镀金 高 31 厘米 夏景春

- 图 42. 大成就者毗瓦巴 13—14 世纪 铜镀金 高 18.5 厘米 首都博物馆
- 图 43. 释迦牟尼佛 13—14 世纪 黄铜 高 13.5 厘米 天津文物公司
- 图 44. 阿閼佛 13 世纪 铜镀金 高 21 厘米 首都博物馆
- 图 45. 度母 13—14 世纪 铜镀金 高 32 厘米 首都博物馆
- 图 46. 弥勒菩萨 13 世纪 铜镀金 高 28 厘米 天津文物公司
- 图 47. 萨迦·贡噶坚赞 15—16 世纪 铜镀金 高 19 厘米 夏景春
- 图 48. 五方佛 13 世纪 壁画 敦煌莫高窟第 465 窟
- 图 49. 四臂玛哈噶拉 13 世纪 壁画 敦煌莫高窟第 465 窟
- 图 50. 喜金刚 13 世纪 壁画 敦煌莫高窟第 465 窟
- 图 51. 释迦牟尼佛 13 世纪 石雕 甘肃马蹄寺藏佛洞
- 图 52. 释迦牟尼佛 1362 年 青铜 高 19 厘米 首都博物馆
- 图 53. 释迦牟尼佛莲花座后部铭文
- 图 54. 无量寿佛和不空成就佛 13 世纪 壁画 云南晋宁观音山
- 图 55. 八思巴 15—16 世纪 铜镀金 高 21.5 厘米 中国文物交流协调中心
- 图 56. 释迦牟尼佛 元至元二年 (1336 年) 黄铜 高 21.5 厘米 故宫博物院
- 图 57. 居庸关云台 1342—1345 年 砖石 高约 10 米 北京昌平区
- 图 58. 持国天王 1342—1345 年 石雕 居庸关云台
- 图 59. 广目天王 1342—1345 年 石雕 居庸关云台
- 图 60. 尊胜佛母 1282—1292 年 石雕 高 108 厘米 飞来峰第 845 龛
- 图 61. 绿度母 1282—1292 年 石雕 高 120 厘米 飞来峰第 76 龛
- 图 62. 无量寿佛 1282—1292 年 石雕 高 260 厘米 飞来峰第 77 龛
- 图 63. 释迦牟尼佛说法图 1306—1307 年 《磧砂藏》扉画
- 图 64. 释迦牟尼佛说法图 1306—1307 年 《磧砂藏》扉画
- 图 65. 三世佛 1292 年 石雕 高约 250 厘米 泉州清源山碧霄岩
- 图 66. 泉州清源山碧霄岩三世佛旁题记
- 图 67. 广目天王 15 世纪 铜镀金 高 67.8 厘米 日本新田氏
- 图 68. 四臂观音菩萨 15 世纪 铜镀金 高 31 厘米 首都博物馆
- 图 69. 四臂观音菩萨 15 世纪 铜镀金 高 31 厘米 夏景春
- 图 70. 释迦牟尼佛 15 世纪 铜镀金 高 23 厘米 日本新田氏
- 图 71. 弥勒菩萨 15 世纪 铜镀金 高 23.5 厘米 首都博物馆
- 图 72. 弥勒菩萨莲花座后铭文
- 图 73. 文殊菩萨 14—15 世纪 铜镀金 高 31 厘米 国外私人
- 图 74. 白度母 15—16 世纪 黄铜 高 20 厘米 首都博物馆
- 图 75. 虚空藏菩萨 15—16 世纪 壁画 西藏阿里托林寺白殿
- 图 76. 释迦牟尼佛 15 世纪 彩塑 高 19.5 厘米 西藏阿里古格白殿
- 图 77. 无量寿佛 15—16 世纪 黄铜 高 18.5 厘米 首都博物馆
- 图 78. 尊胜佛母 16 世纪 壁画 云南丽江
- 图 79. 空行母 16 世纪 壁画 云南丽江
- 图 80. 金刚手和黑财神 15 世纪 壁画 青海瞿昙寺
- 图 81. 四臂文殊菩萨 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 20.8 厘米 中国





- 图 82. 绿度母 明宣德 (1426—1435 年) 铜镀金 高 19 厘米 西藏布达拉宫
- 图 83. 二臂玛哈噶拉 明永乐 (1403—1424 年) 铁 高 20 厘米 故宫博物院
- 图 84. 释迦牟尼佛 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 19 厘米 中国文物交流协调中心
- 图 85. 释迦牟尼佛 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 27.6 厘米 首都博物馆
- 图 86. 金刚萨埵 明宣德 (1426—1435 年) 铜镀金 高 26 厘米 首都博物馆
- 图 87. 绿度母 15 世纪 铜镀金 高 30 厘米 天津文物公司
- 图 88. 大喇嘛班丹札释 明宣德 10 年 (1435 年) 木雕 高约 150 厘米 北京法源寺
- 图 89. 千佛 明成化 (1465—1487 年) 石雕 北京五塔寺金刚宝座塔
- 图 90. 无量寿佛 明万历 (1573—1619 年) 铜镀金 高 21 厘米 西藏博物馆
- 图 91. 金刚持 明正统元年 (1436 年) 铜镀金 高 16.5 厘米 首都博物馆
- 图 92. 释迦牟尼佛 15 世纪 铜漆金 高 63 厘米 天津文物公司
- 图 93. 毗卢遮那佛 明正统 (1436—1449 年) 木雕 高约 200 厘米 北京智化寺万佛楼
- 图 94. 四臂观音菩萨 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 18.7 厘米 西藏布达拉宫
- 图 95. 二臂玛哈噶拉 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 22.8 厘米 西藏布达拉宫
- 图 96. 金刚持 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 22 厘米 西藏布达拉宫
- 图 97. 喜金刚 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 82 厘米 西藏萨迦寺
- 图 98. 马头金刚正面和背面 明永乐 (1403—1424 年) 铜镀金 高 20.5 厘米 西藏布达拉宫
- 图 99. 四世班禅头部
- 图 100. 四世班禅后部
- 图 101. 上师 17 世纪 铜镀金 高 18 厘米 夏景春
- 图 102. 迦理迦尊者 17 世纪 铜镀金 高 14.5 厘米 夏景春
- 图 103. 善金刚 18 世纪 铜镀金 高 20 厘米 夏景春
- 图 104. 无量寿佛 17 世纪 铜镀金 高 21.5 厘米 夏景春
- 图 105. 大威德金刚 18 世纪 铜镀金 高 16.5 厘米 首都博物馆
- 图 106. 无量寿佛 17 世纪 黄铜 高 17 厘米 夏景春
- 图 107. 释迦牟尼佛成道相 17 世纪 黄铜 高 14.5 厘米 夏景春
- 图 108. 释迦牟尼佛成道相 11—12 世纪 黄铜 高 14.5 厘米 美国洛克菲勒
- 图 109. 释迦牟尼佛说法相 17 世纪 黄铜 高 69 厘米 故宫博物院
- 图 110. 弥勒菩萨 17 世纪 铜镀金 高 18 厘米 首都博物馆
- 图 111. 药师佛 清康熙 21 年 (1682 年) 铜镀金 高 20 厘米 首都博物馆
- 图 112. 药师佛莲花座正面铭文
- 图 113. 药师佛莲花座背面铭文
- 图 114. 宗喀巴 清康熙 (1662—1722 年) 铜镀金 高 16.5 厘米 夏景春
- 图 115. 无量寿佛 清康熙 (1662—1722 年) 铜镀金 高 53 厘米 夏景春

- 图 116. 三世章嘉国师 18 世纪 铜镀金 高 11.5 厘米 中国文物交流协调中心
- 图 117. 雍正册封三世章嘉国师诏书 清雍正 12 年 (1734 年) 北京雍和宫
- 图 118. 宗喀巴 清雍正 (1723—1735 年) 铜镀金 高 31 厘米 夏景春
- 图 119. 故宫梵华楼外景
- 图 120. 故宫梵华楼二楼六品佛供奉旧貌
- 图 121. 阿秘特尊者 清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 14 厘米 中国文物交流协调中心
- 图 122. 阿闍佛 清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 14 厘米 首都博物馆
- 图 123. 弥勒菩萨 清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 13.4 厘米 国内私人
- 图 124. 持网佛母 清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 16.2 厘米 国内私人
- 图 125. 无量寿佛 清乾隆 (1736—1795 年) 铜镀金 高 21 厘米 国内私人
- 图 126. 无量寿佛 清乾隆 50 年 (1785 年) 铜镀金 高 80 厘米 国内私人
- 图 127. 释迦牟尼佛 清乾隆 (1736—1795 年) 黄铜 高 69 厘米
- 图 128. 释迦牟尼佛 清乾隆 26 年 (1761 年) 黄铜 高 26.5 厘米 故宫博物院
- 图 129. 释迦牟尼佛 9—10 世纪 黄铜 高 26.5 厘米 故宫博物院
- 图 130. 文殊菩萨 17 世纪 红铜 高 26 厘米 故宫博物院
- 图 131. 绿度母 清乾隆 (1736—1795 年) 铜镀金 高 34 厘米 首都博物馆
- 图 132. 四臂玛哈噶拉 18 世纪 铜镀金 高 18 厘米 首都博物馆
- 图 133. 颐和园智慧海上镶嵌的无量寿佛像 琉璃 清乾隆 (1736—1795 年)
- 图 134. 妙音佛母 18 世纪 彩塑 高 150 厘米 青海塔尔寺九间殿
- 图 135. 四臂观音菩萨 18 世纪 铜镀金 高 35 厘米 夏景春
- 图 136. 绿度母 18 世纪 铜镀金 高 100 厘米 西藏扎什伦布寺
- 图 137. 尊胜佛母 18 世纪 铜镀金 高 19 厘米 国内私人
- 图 138. 释迦牟尼佛 18 世纪 铜镀金 高约 22 厘米 首都博物馆
- 图 139. 持国天王 18 世纪 铜镀金 高约 22 厘米 首都博物馆
- 图 140. 一世哲布尊丹巴 18 世纪 铜镀金 蒙古人民共和国
- 图 141. 文殊菩萨 17 世纪 铜镀金 高 25 厘米 首都博物馆
- 图 142. 金刚手菩萨 18 世纪 铜镀金 高 21 厘米 夏景春
- 图 143. 阿弥陀佛 17—18 世纪 铜镀金 高 25 厘米 夏景春
- 图 144. 释迦牟尼佛 7—8 世纪 青铜 高 62.4 厘米 印度那格帕提南洲
- 图 145. 不空成就佛 8—9 世纪 青铜 印度那烂陀寺出土
- 图 146. 不空成就佛 10 世纪 青铜 高 43 厘米 日本新田氏
- 图 147. 不空成就佛 11—12 世纪 黄铜 高 60 厘米 印度巴特那博物馆
- 图 148. 弥勒佛 11—12 世纪 红铜 高 22.2 厘米 美国洛克菲勒
- 图 149. 莲花手菩萨 12 世纪 铜镀金 高 20 厘米 尼泊尔国家博物馆
- 图 150. 度母 7—8 世纪 铜镀金 高 32.1 厘米 日本新田氏
- 图 151. 金刚手菩萨 9 世纪 红铜 高约 24 厘米 国外私人
- 图 152. 莲花手菩萨 11—12 世纪 铜镀金 高 53 厘米 国外私人
- 图 153. 半跏坐思维菩萨 8 世纪 青铜 高 10.7 厘米 日本新田氏
- 图 154. 释迦牟尼佛 8 世纪 青铜 高约 15 厘米 国内私人





- 图 155. 观音菩萨 6—7 世纪 青铜 高 38.2 厘米 日本新田氏
- 图 156. 释迦牟尼佛 8—9 世纪 青铜 高 20.7 厘米 日本新田氏
- 图 157. 释迦牟尼佛 8—9 世纪 黄铜 高 14.5 厘米 北京雍和宫
- 图 158. 宝冠释迦牟尼佛 8 世纪 黄铜 高 31.1 厘米 美国洛克菲勒
- 图 159. 弥勒佛 8 世纪 黄铜 高 18.9 厘米 日本新田氏
- 图 160. 半跏坐观音菩萨 8 世纪 黄铜 高 15 厘米 日本新田氏
- 图 161. 西藏铸造的大成就者像及其封藏内膛 15—16 世纪 铜镀金 高 12.3 厘米 初征
- 图 162. 宗喀巴 18 世纪 纯金 高 18.5 厘米 夏景春
- 图 163. 阿闍佛及其封藏 15 世纪 铜镀金 高 47 厘米 故宫博物院
- 图 164. 释迦牟尼佛背光后墨书题记
- 图 165. 三叶冠观音菩萨背光后墨书题记
- 图 166. 释迦牟尼佛 8—9 世纪 黄铜 高 16.5 厘米 故宫博物院
- 图 167. 莲花手菩萨 11—12 世纪 高 29.2 厘米 铜镀金 国外私人
- 图 168. 观音菩萨 清乾隆 17 年 (1752 年) 白檀木 高 93 厘米 故宫雨花阁
- 图 169. 北京智化寺转轮藏殿转轮藏上部
- 图 170. 北京智化寺转轮藏殿转轮藏上浮雕佛像
- 图 171. 北京五塔寺金刚宝座塔外景 明成化九年 (1473 年) 建成
- 图 172. 北京五塔寺金刚宝座塔上浮雕佛像

主要参考书目

- (唐) 玄奘著:《大唐西域记》,中华书局,1985年
(唐) 慧超著:《往五天竺传》
(元) 程钜夫著:《雪楼集》
《元代画塑记》,人民美术出版社,1964年
(元) 熊梦祥著:《析津志辑佚》,北京古籍出版社,1983年
(明) 宋濂等撰:《元史》,中华书局,1976年
(明) 刘若愚著:《明宫史》,北京古籍出版社,1981年
(清) 张廷玉等撰:《明史》,中华书局,1976年
(清) 于敏中等编纂:《日下旧闻考》,北京古籍出版社,1981年
拔·塞囊著,佟锦华、黄布凡译注:《拔协》,四川民族出版社,1990年
布顿著,郭和卿译:《佛教史大宝藏论》,民族出版社,1986年
萨迦·索南坚赞著,陈庆英、仁扎西译注:《王统世系明鉴》,辽宁人民出版社,1985年
达仓宗巴·班觉桑布著,陈庆英译:《汉藏史集》,西藏人民出版社,1986年
多罗那他著,张建木译:《印度佛教史》,中国佛教协会印行,1983年
五世达赖喇嘛著,郭和卿译:《西藏王臣记》,民族出版社,1983年
门拉顿珠、杜玛格西·丹增彭措著,罗秉芬译注:《西藏佛教彩绘彩塑艺术》,中国藏学出版社,1997年
土观·罗桑却吉尼玛著,刘立千译:《土观宗派源流》,西藏人民出版社,1999年
妙舟法师著:《蒙藏佛教史》,江苏古籍出版社,1993年
释东初著:《中印佛教交通史》,台北东初出版社,1968年
常任侠著:《印度与东南亚美术发展史》,上海人民美术出版社,1980年
《藏事论文集》,西藏人民出版社,1985年
东嘎·洛桑赤列著:《论西藏政教合一制度》,民族出版社,1985年
王辅仁著:《西藏佛教史略》,西藏人民出版社,1986年
孟凡人编著:《新疆古代雕塑辑佚》,新疆出版社,1987年
史金波著:《西夏佛教》,宁夏人民出版社,1988年
史金波、白滨、吴峰云编著:《西夏文物》,文物出版社,1988年
祝启源著:《唵厮啰——宋代藏族政权》,青海人民出版社,1988年
邓锐龄著:《元明两代中央与西藏地方的关系》,中国藏学出版社,1989年
邹启宇主编:《云南佛教艺术》,云南教育出版社,1990年
丹珠昂奔著:《藏族神灵论》,中国社会科学出版社,1990年





- 叶公贤、王迪民编著：《印度美术史》，云南人民出版社，1991年
- 李安宅著：《李安宅藏学论文选》，中国藏学出版社，1992年
- 尕藏编译：《藏传佛画度量经》，青海人民出版社，1992年
- 黎宗华、李延恺著：《安多藏族史略》，青海人民出版社，1992年
- 李月辉主编：《避暑山庄外八庙》，中国旅游出版社，1993年12月
- 《元以来西藏地方与中央政治关系档案史料汇编》，中国藏学出版社，1994年
- 金维诺、罗世平著：《中国宗教美术史》，江西美术出版社，1995年
- 王尧著：《西藏文史考信集》，中国藏学出版社，1994年
- 张云著：《丝路文化——吐蕃卷》，浙江人民出版社，1994年
- 马丽华著：《走过西藏》，作家出版社，1994年
- 宁夏回族自治区文物管理委员会：《西夏佛塔》，文物出版社，1995年
- 承德外八庙编：《藏传佛教造像》，天津人民美术出版社，1995年
- 王尧主编：《国外藏学研究译文集》（1-14），西藏人民出版社
- 宿白著：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年
- 恰白、次旦平措等著，陈庆英等译：《西藏通史》，西藏古籍出版社、《中国西藏》杂志社联合出版，1996年
- 布达拉宫管理处编：《Holy Place in the Snow Land》，中国旅游出版社，1996年
- 释传印著：《印度学讲义》，宗教文化出版社，1996年
- 熊文彬著：《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
- 王家鹏著：《藏传佛教金铜佛像图典》，文物出版社，1996年
- 李静杰主编：《金铜佛像》，宗教文化出版社，1996年
- 中国藏学研究中心编：《藏学论文选集》（上、下），中国藏学出版社，1996年
- 张虎生、翟跃飞著：《药王山摩崖石刻》，西藏人民出版社，1996年
- 丹曲著：《安多地区藏族文化艺术》，甘肃民族出版社，1997年
- 阿木尔图编著：《蒙古族美术研究》，辽宁民族出版社，1997年
- 王世襄著：《髹饰录解说——中国传统漆工艺研究》，文物出版社，1998年第二版
- 索南才让著：《西藏密教史》，中国社会科学出版社，1998年
- 天津文物公司编：《金铜佛像》，文物出版社，1998年
- 安旭编著：《藏族美术史研究》，上海人民美术出版社，1988年
- 常霞著：《麝香之路的西藏宗教文化》，浙江人民出版社，1988年
- 邓侃主编：《西藏的魅力》，西藏人民出版社，1999年
- 侯石柱著：《雪域高原寻古记》，云南出版社，1999年
- 王世襄著：《锦灰堆》，三联书店，2000年
- 毛小雨著：《印度雕塑》，江西美术出版社，2000年
- 中国物流通协调中心编：《中国藏传佛教金铜造像艺术》（上、下），人民美术出版社，2000年
- 青海省文化厅主编：《瞿昙寺》，四川科学技术出版社、新疆科技出版社（K）联合出版，2000年
- 晁华山著：《印度与中亚佛教胜迹》，文物出版社，2001年
- 上海博物馆编：《雪域珍藏——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001年

- 《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001年
- 《北京文物精粹大系·佛造像卷》（上），北京出版社，2001年
- 夏景春主编：《夏景春藏金铜佛像》，辽宁人民出版社，2000年
- 夏景春主编：《般若之光——夏景春藏佛鉴赏》，辽宁人民出版社，2002年
- 杨博贤主编：《法海寺壁画》，中国民族摄影艺术出版社，2001年
- 《雍和宫佛像宝典》，北京出版社，2002年
- 王世襄编著：《清代匠作则例汇编·佛作、门神作》，北京古籍出版社，2002年
- 宗者拉杰、多杰仁青著：《藏画艺术概论》，民族出版社，2002年
- 《中国藏传佛教雕塑全集》（1-6），北京美术摄影出版社，2002年
- 谢继胜著：《西夏藏传绘画》，河北教育出版社，2002年
- 故宫博物院编：《图像与风格——故宫藏传佛教造像》，紫禁城出版社，2002年
- [法] 石泰安著，耿升译：《西藏的文明》，西藏社会科学院编印，1985年
- [意] 图齐著，向红笳译：《西藏考古》，西藏人民出版社，1987年
- [意] 图齐、德海西希著，耿升译：《西藏和蒙古的宗教》，天津古籍出版社，1989年
- [日] 多田等观著：《入藏纪行》，中州古籍出版社，1987年
- [英] 渥德尔著，王世安译：《印度佛教史》，商务印书馆，1987年
- [奥地利] 勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨著，谢继胜译：《西藏的神灵与鬼怪》，西藏人民出版社，1993年
- [英] 约翰·马歇尔著，王冀青译：《犍陀罗佛教艺术》，甘肃教育出版社，1989年
- 扎雅·诺丹西绕著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》，西藏人民出版社，1989年
- [美] H. 因伐尔特著，李铁译：《犍陀罗艺术》，上海人民美术出版社，1991年
- [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
- [巴基斯坦] 穆罕默德·瓦利乌拉汗著，陆水林译：《犍陀罗艺术》，商务印书馆，1997年
- Maryhn M Rhee 编著：《慈悲与智慧——藏传佛教艺术大展》，台湾时广企业有限公司，1998年
- [斯里兰卡] 瓦里辛格著，郑立新译：《印度佛迹巡礼》，中国佛教协会，1997年
- Ulrich Von Schroeder: 《Buddhist Sculptures in Tibet》（I、II），Visual Dharma Publications LTD Hong Kong 2001



后 记



藏传佛像艺术是一个博大精深的艺术门类，就其博大而言，它涉及西藏社会政治、经济、文化艺术、宗教、民族、科技、对外关系等诸多领域；从其精深来说，它蕴藏在多种文字的历史文化典籍之中。因此，要把它弄个清楚明白不是一件简单的事，我们每个人只能择其冰山一角来进行突破。本书就是一本侧重藏传佛教造像鉴赏方面的书，也算是我十多年来学习和观摩大量藏传佛教造像实物的一些体会，若能为初学藏传佛教造像艺术者起到一点引导作用，那便是笔者期盼的主要目的和愿望。

本书今天能与读者见面，除了自己的努力外，离不开社会各界领导、老师和朋友的关心、支持与帮助。在此，我要逐一向他们表示感谢。

首先，我要感谢我所在的单位——首都博物馆各位领导和同事们。我从1992年到首都博物馆保管部工作，负责铜佛像的保管和研究。十多年来，通过保管、陈列和清理等各项工作，我对馆藏铜佛像的数量、种类、时代分布、风格等情况获得了全面的认识，为我研究藏传佛教造像艺术打下了坚实的基础，而这些成绩的取得与各位领导的信任和支持分不开，与同事们的友好合作分不开。在这里我要特别感谢马希桂、张宁、韩永、崔学谙、关宏德等馆领导和先后给予我帮助的保管部叶渡、武俊玲、杜欣、刘晓梅、柳桐、韩英、杨宝杰、胡昱、邢鹏，照相室的祁庆国、梁刚、谷中秀等同事。

其次，我要感谢全国文博界的一些领导和朋友。从1990年至今，我或因出差，或因外出讲课和鉴定佛像等机会，多次到国内收藏佛像的单位考察佛像，先后观摩了数万尊佛像，获得了许多新的认识，对我的研究有极大帮助。在此我也要向这些单位以及提供帮助的领导和朋友表示深深的谢意，依次有：

中国文物交流协调中心	范世民	范庆柱	杜勇中
北京雍和宫管理处	南军	马兰	李立祥
北京文物公司	秦公	温桂华	姚作岩
北京艺术博物馆	赵秀珍	李晓	靳彦乔
敦煌艺术研究院	樊锦诗	袁德领	

承德外八庙管理处	蒋秀丹	李专	
辽宁省文物商店	纪兵	赵常琳	
天津文物公司	杜显武	张守敬	赵强
青海省博物馆	张永溪	李志信	付平
广东省博物馆	莫鹏	朱小燕	
上海博物馆	徐汝聪	许引	
厦门文物店	张金颖		

再次，我要感谢宗教界和学术界的一些师友们。中国藏语系高级佛学院副院长那仓·向巴昂翁活佛、教务长丹迥·冉纳班杂活佛多年来对我一直十分关爱，我经常向他们请教问题，每次都得到他们耐心、圆满的解答，对我学业帮助极大。北京大学考古系宿白先生、中央美术学院金维诺先生是我一直心仪的学界前辈，我与二老虽无师生之缘，但是他们的学识和学风一直是我学习的典范，特别是多次得到二老直接或间接的称赞，对我有莫大的鼓励。还有中国艺术研究院金申先生、中国藏学中心熊文彬先生、中国社会科学院民族研究所谢继胜先生、故宫博物院王家鹏先生，这些20世纪80年代成长起来的研究藏传佛教艺术的中青年学者，他们在各自的研究领域都取得了非凡的成绩，通过直接或间接的交流形式，我从他们那里都得到了不少教益。我谨向他们表示衷心的感谢！这里我要特别感谢熊文彬先生，本书付梓前得到他认真审读，提出了许多宝贵意见，使本书避免了一些错误。

之后，我还要感谢收藏界的朋友们。有夏景春先生、初征先生、马鸣欣先生、刘扬先生等。他们不仅拥有丰富而又各具特色的佛像收藏，而且各自还具备了较高的鉴赏水平和独特的鉴赏经验。通过与他们交往，我受益良多，特别是使我认识到理论联系实际的重要性。本书中的许多佛像图片便是来自这些收藏界朋友的无偿提供。谨向他们表示真挚的谢意！

最后，我还要感谢华文出版社社长吴修书先生、副社长关岳泓女士、三编室主任赵培和先生和编辑杜鸿才先生，没有他们的大力支持，本书是不可能如此顺利地与读者见面的。在学术著作出版困难的今天，他们在出版上的独具慧眼和开拓精神，特别是对我的特殊关怀、支持，令我感佩至深！

另外，我还要感谢我的家人。我的父母长期以来一直默默无闻地在我的老家耕耘那一亩三分地，从不轻易地向儿子报忧；我的伯父净慧法师虽然宗教事务繁忙，但还是时常惦记我的学习和工作；我的岳父母视我如己出，在生活上给了我无微不至的关怀，使我这个远离父母的游子得到了安慰和寄托；还有我的妻子陶聪不仅承担家务，我的所有文稿也全部由她录





入，为我付出甚多。在此，我要向他们表示最衷心的感谢！

社会各界对我的这些支持和帮助都铭刻在我内心深处。今后我将加倍努力，争取以更加优异的成绩回报大家。

此外，本书所用佛像图片来自各种渠道，有博物馆提供的，也有个人提供的，还有从国外图录中翻拍或扫描下来的。对书中所用图片，我尽量注明出处，有些确实不知出处的，只好暂付缺如。书中图片大部分征得了原物收藏单位或个人同意，但由于本书付梓前工作繁杂，对少数佛像的收藏单位或个人恐有遗漏，请收藏单位或个人发现后与我联系。