

# 藏传佛教美术

河南美术出版社



分类号	48.049
著者号	M347
登录号	34113

J19

# 藏传佛教美术

毛君周著

BAC62/06



河南美术出版社

1996年

考古所图书馆



Z0034113

1998. 8. 23  
风入松书店  
No. 4285188

**藏传佛教美术**

毛君周 著

责任编辑 黄思源

河南美术出版社出版发行

郑州胜岗印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 5.25印张

1996年6月第1版 1996年6月第1次印刷

印数：1—1000册

ISBN7—5401—0525—9/JO·410

定价：11.80元

## 前 言

毛君周先生早年毕业于西藏民族学院，而后进藏工作多年。他酷爱藏传佛教艺术，在藏工作时搜集了不少图片和资料，利用业余时间对西藏佛教艺术精心钻研，神游所得。他在藏工作期间就有心将搜集到的资料和他掌握的藏传佛教专业知识写成一部知识性藏传佛教艺术专著，但由于工作较忙，未能如愿。后由西藏调回内地，他利用工作之余深入细致详细精心的研究了在藏搜集的材料，写成了《藏传佛教美术》一书。毛君周先生这种对藏传佛教艺术执着的研究精神和已取得的成果是难能可贵的。在他的大作出版之前，他约我为该书写序，由于我年老多病，提笔撰文确有困难，现将 1992 年我在《世界宗教研究》第三期的文章《西藏佛教艺术简论》代为该书的序言。

《藏传佛教美术》一书，最大的特点就是图文并茂，在文字部分作者把藏传佛教发展史和藏传佛教艺术发展史结合起来，进行了精辟的研究，近百幅图片多为西藏寺庙佛教艺术的真品，在藏传佛教学术研究上极具参考价值。毛君周先生这部专著的出版为藏传佛教研究者和佛教艺术研究者提供了一本重要参考书，他的成果的出版，可算了结了他在藏工作多年的一桩心愿；祝愿此书的问世，受到广大读者的欢迎。

李冀诚

一九九五年七月三十日于北京

## 西藏佛教艺术简论（代序）

李冀诚

艺术是人类生活中最突出生命精神和智慧的一个方面。在人类历史上，艺术和宗教几乎成为不可分割的关系。宗教愈发达的地方，艺术的发展愈盛，希腊的艺术如此，印度的艺术如此，中国汉地的艺术亦如此，西藏的艺术更是如此，“此盖因人类最早敬畏的对象和歌颂的对象不是自身产生的英雄和爱情，而是面对大自然无限的欣怀与诚敬，由此诚敬与欣怀的心情，于是便产生了各种不同的模拟、敬畏、赞颂的特制作品，这便是艺术的始源，而后，循着此一生命精神的发展，便自然而然成为各种不同的艺术表现形式”。<sup>①</sup> 佛教在西藏的影响有多大，我们不必从它的思想形式和生活观念的影响情况去看，只要从各种伟大的艺术作品去看，就可立刻察知，它在西藏乃至整个藏区人民的精神生活中影响有多么深远了。

在今天我们所能获得的具有高度代表性的东西，不论是寺庙建筑、雕刻、绘画、还是造像，几乎无不是来自佛教的渊源，因此要论自七世纪松赞干布以来的西藏艺术，亦即等如专论西藏佛教艺术，没有佛教艺术，这 1300 年来的西藏艺术，即成为完全的一片空白。因此，藏族的传统艺术，基本上是佛教艺术。虽然，今天我们对藏传佛教的教义尚没有作更深入的研究，但是这些艺术品仍然可以使我们体验到不同于平常的经验和感情；即使

---

<sup>①</sup> 张曼涛：《佛教艺术论集》（大乘文化出版社）。

我们不知道那些宗教的种类派别的内容，仍然可以使我们模糊地感到这些艺术创造所服务的目的。但是，由于宗教艺术与人民群众的联系，往往又使它们能够冲破宗教仪轨的束缚，在艺术上取得杰出的成就，因而能够被作为优秀的文化遗产而保留下来。本文所论述的西藏佛教艺术（建筑、雕塑、绘画等）的一般情况，仅是抛砖引玉而已。

### 壮丽的寺院建筑

藏族建筑是壮丽的。建筑很明显地反映出佛教宗教和政治发展之间的紧密联系。因此，人们可以从西藏寺院建筑的发展和风格中看出，后期城堡式寺院的修建完全是为满足通过行政机构来护卫及统治其领地的需要。这种做法，是把寺院置于政治——宗教机构的中心，它已脱离了8、9世纪直接传入的早期印度建筑的原形。建于公元8世纪的西藏桑耶寺就是以印度的乌丹塔布里寺为原形。人们可以颇有兴趣地看到，印度的寺院原形本身业已脱离了其更朴素的起源。它们曾经是四处云游、信奉佛教的贫苦人的避难之地。因此，后期的西藏寺院，象扎什伦布寺、噶丹寺及色拉寺，其职能也十分复杂，它们十分合乎逻辑地体现了印度早期佛教建筑的发展。西藏寺院建筑体现了佛教建筑一个发展阶段。

关于建筑形式。从西藏寺院建筑看，即使是特别装饰的寺院宫殿，也是同样以立方体组成的，它们的差别仅仅只是更错综、更复杂、更富于装饰，但其建筑的基本特点仍是平顶的立方体排列。同时，尽管这些建筑取材不同，但它们都是木结构体系，采用木柱和木梁架，用榫卯结合，很少用铁活，墙壁不承重等等，

与我国其它各地的建筑属于同一体系。<sup>①</sup>

元代以来，由于西藏“政教合一”的政治制度的发展，社会财富集中在寺院，因而使藏族建筑的卓建成就，突出地表现在寺院宫殿建筑方面。一些大型寺院，周围筑起高厚的围墙，有的竟长达四、五里，经堂和佛殿往往建于最高的中心位置上。围绕着主要殿堂，有一大群数以千计的低矮僧舍。许多大寺院，占地达100公顷以上，构成一组异常壮观的建筑群，宛如一座宗教城市。藏族的宗教建筑艺术，是聚集了藏族劳动人民的智慧和创造的结晶发展起来的，当宗教信仰还影响着人们的时候，宗教艺术（包括宗教建筑艺术）往往是和人们的生活有着密切的联系，而劳动人民的智慧和创造又往往使建筑艺术取得卓越的成就。

在西藏寺院宫殿建筑中，要属布达拉宫最著名，其艺术成就也最高。据《西藏王统记》载，远在公元7世纪时，松赞干布由山南泽当迁都拉萨后，即在布达拉山上建筑宫殿。<sup>②</sup>现在的布达拉宫，基本上是在公元17世纪，五世达赖于清顺治九年（1652），在去北京觐见清朝皇帝返回拉萨以后开始重建的，整个工程持续了50多年才告完成。到了十三世达赖时，又着力扩建，先后经历了300年的经营，才奠定了今日布达拉宫的面貌。

布达拉宫是我国藏传佛教建筑中规模最宏大的建筑群，一层层重叠上去的宫殿一直盖到山顶，把布达拉山（红山）遍覆了个风雨不透，远远望去，这座宫殿似从山岗上生长出来一样。宫殿高达200余米，宽300余米，沿山砌平楼13层，红白两色宫，上有金殿3座，金顶重重，异常雄伟壮丽。

---

① 陈兆复：《关于藏族艺术》（《中央民族学院学报》1981年第2期）。

② 王沂暖译：《西藏王统记》第25、37页。

布达拉宫的建筑工程具有如下特点，基础坚固，建筑时由红山南麓奠基，数米厚的宫墙基石全用巨型花岗岩直接砌在红山山基岩体上，顺山势直至山顶，正侧视面呈一巨大梯形。这样，红山的整个岩体即成为布宫的基石，无论远眺或近观均给人以坚如盘石之感。宫殿内部回廊曲径交错纵横，犹如迷宫。其宫殿、经堂、塔殿、天井、平台等均以石木结构连为一体，相互牵挂依附。如此精妙之布局，不仅显示了建筑设计师之匠心所在，而且反映了高超的数学计算和力学水平。内部装饰精美华丽，到处是壁画、彩绘、金银饰物，五彩缤纷，金碧辉煌。所有廊柱、梁架、门窗、斗拱均彩绘或雕刻着花纹、人物、鸟兽、彩云，藻井的精美堪称东方图案艺术佳作。尤为引人注目的是灵塔殿的塔饰。布宫内有大小不等五至十三世达赖的八座灵塔，<sup>①</sup>其中五世达赖灵塔最大，最华丽，塔高14.85米，塔身全为金皮所包，据说共用黄金119,082两，塔身金皮上镶嵌着珍珠、宝石、珊瑚、琥珀、玛瑙等共18,677颗。布宫不愧为藏族民族艺术之巨大宝库。

### 精美的雕塑艺术

西藏佛教雕塑艺术，最早出现在公元7世纪松赞干布时代，当时拉萨大昭寺和其它一些小庙里出现了各种神佛的雕像。

藏族的雕塑使用了各种不同的材料，有、银、铜、青铜、石料、木头、粘木、酥油等。在所有西藏佛教雕塑作品中，最为著

---

<sup>①</sup> 一世达赖的灵塔在扎什伦布寺，二、三、四世达赖灵塔在哲蚌寺，六世达赖死于青海未建灵塔。



名的是松赞干布和文成公主的塑像了。

在大昭寺和布达拉宫内都保存着松赞干布和文成公主的塑像。大昭寺的塑像是 13—14 世纪的作品；布达拉宫的塑像显然要早得多，可能是 7 世纪唐代的作品。

大昭寺的塑像，雕塑手法细腻，装饰非常华丽，松赞干布盘坐在雕琢繁褥，镶嵌着珠玉的宝座上，面目天真英俊，是一个对未来充满信心和向往的年青王子，手上镶嵌着绿松耳石的戒指珍宝，相传这是当年他和文成公主结婚时所用。

在人物性格的刻画上，布宫的塑像更为精彩。这个松赞干布像已是壮年王者，形象比之大昭寺的显得成熟老练多了。造型上高鼻大眼，方额长脸，藏族形象特点十分鲜明。眉目和胡须的装饰性处理手法，并不妨碍人物性格深度的刻画，完全表现出一个深谋远虑的王者形象。大昭寺和布宫的松赞干布塑像，帽子顶上都有个小观音菩萨，这是因为，传说松赞干布是观世音菩萨转世，西藏为观音重教之圣地，历代统治者都自以为观音化身。但面对这样一个庄严的王者形象，联想他一生对藏族历史的贡献，确能使人肃然起敬。

文成公主的塑像，作为一个汉族的女性塑造得也是非常成功的，容貌端庄，态度镇静，丰满的圆脸表现出一种温顺慈善的性格。另一个尼泊尔公主的塑像，双手合十，态度严肃虔诚，俊美的面部表现出一个真诚的佛教徒的形象。

布宫的这三座塑像，在刻画民族特征上是很成功的，民族不同，性格也各异，藏王的庄严，两位王后，一个温顺，一个虔诚，人物特征十分鲜明。这三座塑像，不仅因为其特殊的历史意义而为人所熟知，同时在雕塑艺术上也是非常突出的。

西藏青铜雕刻，有些作品更多地受尼泊尔的影响。<sup>①</sup> 杜齐在其《穿过喜马拉雅》一书中，发表过一件观音菩萨的青铜雕像，断代为 11 世纪，据说来源于萨迦。这尊雕像的造型和印度巽伽王朝山奇大塔东门的女药叉雕像是如此相似，但西藏的这个铜像却是一个男性，有着王子一样的打扮，左手攀着的不是一棵大树，而是曲折多姿缠绕着的枝藤，枝藤上装饰着小菩萨、小象、短剑等，根部还有一个小人正要攀着枝藤向上爬。在菩萨莲座的下侧，又有几个小人，双手捧举，似乎在承接菩萨洒落的甘露。作品构图十分完整，动态优美。

藏族还有一种小型泥质浮雕藏名叫“查查”，雕着各种佛像，虽然只有几厘米高，却有着大型浮雕的细节描写。这种浮雕多是彩绘的，色彩十分鲜艳。<sup>②</sup> 这种小浮雕多放在塔中，或卖给朝圣者作为护身符。

另外一种特殊的雕塑艺术是酥油雕塑，也叫酥油花，是用凝固的彩色酥油雕塑出各种花卉、人物、动物，造型十分生动，色彩鲜艳美丽。酥油花原先是作为佛像前的供品，以青海塔尔寺最为著名，但它的起源却在西藏。据说，格鲁派创始人宗喀巴在西藏学佛成功时，曾到拉萨大昭寺向释迦佛献上用酥油制作的花朵。因为塔尔寺是为纪念宗喀巴而建立的，这里又是宗喀巴的家乡，所以酥油花很快传到了塔尔寺，宗喀巴诞生距今已 600 余年，那么酥油花大约也有 600 余年的历史了。<sup>③</sup>

酥油花是用糌巴调合各种颜色的酥油作为原料制成的，多用

---

① 陈兆复：《关于藏族艺术》。

② “查查”形象见李冀诚顾绶康：《西藏佛教密宗艺术》。

③ 参见陈兆复：《关于藏族艺术》。

来塑造神像、人物、山水、楼阁、花卉等。作为一种雕塑艺术，它具有自己特点：酥油容易揉合各种颜色，浓淡深浅都可随心所欲，所以塑品逼真，光泽艳丽；酥油质软性粘，因而塑品线条分外柔美，特别用来塑造飘动的云彩和轻盈的飞天，则更能会意传神。<sup>①</sup>

解放后，有的寺院仍保持着传统的陈列酥油花的灯节盛会。过去酥油花的内容多取材于宗教故事，近年创作了许多反映现代生活的新作品，使古老的酥油雕塑艺术获得了新的生命。

### 绚丽的绘画艺术

西藏佛教绘画艺术，包括壁画和唐喀。

壁画：西藏寺庙壁画之多难以数计，仅大昭寺即有巨幅壁画百丈有余。西藏壁画的题材包括佛、菩萨、声闻像、佛本生经变相、历代高僧、大师、教派祖师传记画及肖像画、历史故事及民俗画等。佛像画大都依照《造像量度经》或《绘画量度》规定的比例规格绘制，其画法多系单线平涂，成像庄严肃穆，体态匀称，历史故事风俗画多用俯瞰式透视法，人物建筑背景以几何结构描出，笔法古朴而细腻，画面整体别具一格。西藏壁画色彩鲜艳，所用颜料均为传统的不透明的矿物质颜料，如石黄、石绿、石膏、朱砂等。如果使用透明性的赭石，则要调入蛋白和粉使它达到不透明的效果。各种颜料在使用时均须调入动物胶和牛胆汁以保持色彩鲜艳经久不褪。这种传统的颜料使西藏的画师们无论在描绘慈祥和蔼的佛菩萨或威猛恐怖的密宗金刚及护法神等都达

---

<sup>①</sup> 参见陈兆复：《关于藏族艺术》。

到宗教所要渲染的艺术效果。

据考证，西藏寺院壁画，较早的要算夏鲁寺。<sup>①</sup> 该寺现存的几幅《供养天》具有清新风格，但受到印度尼泊尔画风的影响，其中《舞乐》一幅的舞蹈姑娘和奏乐者的形象表现得栩栩如生，是难得的佳作。<sup>②</sup> 后藏拉孜县彭楚林寺内也藏有与夏鲁寺风格相似的壁画，这些作品在描绘奔驰的马匹时，有着强烈的动态感；在运用对比色彩时，又具有细腻的辨别力；在描写女性的身躯时，则运用优雅流畅的线条；如此等等，均表现出卓越的艺术技巧。再如壁画片断《骑鹿的神女》，那鹿奔腾飞驰的动势，神女紧张优雅的姿态，均有着上佳的艺术效果。再有《伎乐》的装饰身段则与夏鲁寺的壁画雷同，但更精致细腻，这因它溶合了藏族绘画传统的技巧。<sup>③</sup>

唐喀：藏族的绘画除壁画外，还有一种卷轴画，藏名叫做“唐喀”（Thangka），原意是写在布上的文告，后来才指卷轴画。唐喀主要画在布上，也可称作布画，是西藏佛教特有的一种绘画艺术形式。唐喀的题材多为佛像画和高僧、大师的传记画。也有少量反映民间生活和风俗的题材，如拉萨桑珠颇章所藏清代唐喀《牧民之家》等。这种绘画艺术同样也受到中原地区和印度佛教艺术的影响。古代印度佛教有一种称作“钵陀”的以袈裟布为底布绘制的条幅佛像画，西藏的唐喀则是以亚麻布或丝绸为底布。作画时，画师先用木炭条在底布上绘出图像的轮廓，再绘四周小

---

① 据夏鲁寺志载，该寺建于火兔年（1087年），相当于宋哲宗元祐二年，重建于元顺帝时（1333年以后）。壁画可能系重建时的作品。（见王毅《西藏文物见闻记》载《文物》，1960年。）

② 见刘艺斯《西藏佛教艺术》图28—29。

③ 杜齐：《穿过喜马拉雅》（Transhimalaya）Pl. 192—196。

佛像或景物，最后着色。所用颜料与调料与壁画大体相同。成画后，底布四周再镶以锦缎，上下两端贯以木轴即成一幅完整的唐喀。唐喀的制作，本身也成了一种宗教仪式，必须依照一定的规则行事。绝大多数画师是喇嘛，据说他们作画时得选在吉祥的日子里，画幅中间的佛像或菩萨像的脸部要在规定的日子里描线，通常是在每月的十五，上色则在每月的卅，这两个日子被认为是神圣的。画又是在特定的地方制作，并在有特征的方式进行。每次作画前要沐浴洗手，制作时点上香，嘴里不断地背诵着经文，有时让别的喇嘛在旁边大声地背诵经文。周围是弟子们侍候着颜料之类的物品，有时弟子们也帮助着色，而人物的主要轮廓线总是由师傅描绘的。

### 简短的结语

在研究西藏佛教艺术中，谁都会遇到一个明显的困难，就是西藏佛教艺术家大多数是不署名的，作品又经长期辗转复制，因此很难确定作品的年代，壁画只能根据寺院的建造年代来推断，至于唐喀作品，只能根据其保存情况或制作背景来判断作品的年代，这当然是很难精确的。

藏族佛教艺术有着自己的鲜明特色，其民族风格是非常强烈的，甚至对这些作品可以一望而知它是西藏佛教艺术。但是不管西藏佛教艺术如何的独创，它和我国其它兄弟民族，特别是中原汉族的艺术是有着渊源关系的，而且它们之间相互都曾有着亲密联系和深刻影响。

从上述材料看，我们可以说，西藏佛教艺术基本上来源于两大艺术潮流：印度艺术和中原艺术。西藏佛教艺术接受了二者的

素质，灵活运用，尽管西藏佛教艺术灵感渊源明晰可见，但具有独特的艺术风格。同时，“西藏佛教艺术如同尼泊尔艺术一样，保存并发展了克什米尔艺术和孟加拉的帕拉——色那画派中印度艺术的传统，而帕拉——色那艺术传统在其发源地却已音响沉绝，日趋消失。”<sup>①</sup> 唯有西藏艺术至今繁荣昌盛，如同艳丽的鲜花盛开在西藏高原。

李冀诚，中国社会科学院世界宗教研究所研究员。西藏佛教研究会副秘书长。

---

<sup>①</sup> 杜齐：《西藏艺术》（民族译丛）1984年第3期。



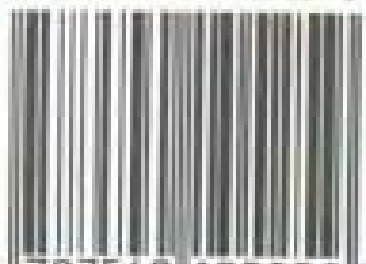
### 作者简介

毛君周，早年毕业于西藏民族学院经济系，后在西藏工作多年，自幼喜爱美术，曾为中国美协西藏分会会员。近年来业余研究美术史论，曾在《美术》、《美术研究》、《美术之友》等刊物上发表《浅谈西藏玛尼墙石刻和泥塑艺术》、《西藏佛塔和泥塑小佛龛艺术》、《西藏石刻艺术》、《洛阳汉代彩画艺术》、《魏晋山水诗与山水画》等论文多篇。

潘世明  
封面设计 艺术网



ISBN 7-5401-0525-9



9 787540 105259 >



ISBN 7-5401-0525-9  
定价 12.00元



# 目 录

## 前 言

《西藏佛教艺术简论》(代序) 李冀诚

第一章 藏传佛教发展简史 ..... (1)

一、佛教传入前的西藏宗教——本教

二、藏传佛教发展简史

第二章 藏传佛教美术的形成和发展 ..... (21)

一、印度佛教美术简介

二、宗教前期的岩画艺术等

三、藏传佛教美术的形成和发展

第三章 藏传佛教美术 ..... (45)

一、寺庙建筑和佛塔艺术

二、灿烂辉煌的壁画艺术

三、严谨细密的唐卡艺术

四、浑朴生动的石刻艺术

五、独特神奇的雕塑艺术

附录：西藏地区主要寺庙 ..... (114)

参考资料 ..... (115)

后记 ..... (118)

# 第一章 藏传佛教发展简史

## 一 佛教传入前的西藏宗教——本教

“本教”又称“本波教”、俗称“黑教”，是生根于西藏原始公社时期的一种巫教。据说它最初是在象雄地区发展起来的，后沿着雅鲁藏布江自西向东逐渐传播开来。象雄文化是西藏土生土长的文化集合，象雄的势力曾经波及印度北部、尼泊尔、克什米尔以及拉达克一带，这些地区曾是东西方文化交流频繁的地区，所以“本教”在象雄的形成和发展，有着深远的历史根源。本教的主要内容作为一种万物有灵的原始宗教信仰，它所崇拜的对象包括天、地、日、月、星辰、雷电、冰雹、山川、土石、草木、禽兽、包括一切万物在内。本教还可以分为原始本教和系统本教两部份，原始本教是古代西藏、青海地区各氏族信奉的一种原始宗教，信奉该教的百姓“重鬼右巫”，禳灾解祸，祛病除邪的希望文化心理与他们紧密联系在一起。至于系统本教，按照西藏传说，公元初，象雄的王子辛饶米沃按照佛教形式进行了一次“集结”，这就被后世称为是正统本教的起源。“正统”本教，亦被称之为“白本”或“雍仲本教”，而“雍仲”一词，开始以“卍”形符号为标志，后来又赋以永恒的含意。《吐蕃王统世系明鉴》中记载：“自聂赤赞普起至拉脱脱日年谢之间，凡二十六代，都是以本教护持国政。”所以在佛教传入西藏以前，本教占统治地

位。

“藏史通常将本教的发展，分为笃本、洽本、觉本三个阶段。”<sup>①</sup> 笃本和洽本又称黑本，为原始宗教；觉本称白本，即雍仲本教，为本教的主流派。

笃本时期：这是本教的初期流行阶段，据说在“天赤七王”时已盛行。“此时的本教大概逐步地规定了一些祭祀禳祓的仪式，除了‘下镇鬼怪、上祀天神，中兴人宅’等简单的思维法则外，并没有教义存在。”<sup>②</sup>

洽本时期：相传在六世藏王赤德赞普时，笃本已衰，洽本兴起。当时藏地出现了凶煞，本地的本教徒没有办法，赞普从象雄等地请来了三位本教巫师。这些巫师有骑鼓在虚空中飞行，开取秘藏，鸟羽截铁等多种法力。此后便有了本教的教义，即把早已流传的原始宗教的某一部分称为本教，此时的本教除保留自己远古的祭祀仪式，其思想由多神教向一神教靠拢。洽本的巫师重视巫术、占卜、医药、星相和丧葬礼仪。

觉本时期：佛教传入西藏后，佛本斗争十分激烈，在佛本的辩论中，本教以其教义浅薄而告失败。本教为了适应发展，一些本教徒将佛教经典改译为本教经典，觉本即是“翻译过的宗教”。本教主要崇拜天、地、水、火、雪山等自然物，“天”又是“三界”（天上、地上、地下）之上界，为神和灵魂所居之处。祭天时，用松柏枝叶焚起霏霏烟雾，认为用烟雾可将天和地连在一起。西藏境内雪山矗立，雪崩、泥石流时有发生，因而也形成了藏民族对雪山湖泊的崇拜。高原上星罗棋布的湖泊经常发生一些

---

① 《藏族神灵论》P43 丹珠昂奔著 中国社会科学出版社。

② 《佛教与藏族文学》丹珠昂奔著 P20

奇怪的自然现象，人们认为有湖神显灵，被认为是神湖。到“神湖”看“圣影”，甚至被确立为选定达赖班禅灵童的重要佐证。

重鬼右巫是本教的又一特征，在日常生产和生活中，几乎事事都要向鬼献祭以求平安，崇尚念咒、驱鬼、占卜等仪式，这些仪式也往往渗透到佛教中去了。

原始本教的另一特点是用动物做祭祀时的牺牲。吐蕃的盟誓〈会盟〉仪式上要宰杀羊、狗、猴，三年一大祭中要杀马、牛、驴、甚至人来祭天地。这种杀牲祭祀在以后的佛教里是不允许的，佛教往往利用其形式而改变了它的内容，如用木刻的鹿头或其它动物头像来代替。

原始本教中主要的神祇有：龙神、年神、赞神、灶神等。这些神祇由原始神灵归入了本教神灵，在新的时期又归入了佛教神灵，归属虽一再变更，但也合乎事物的发展规律。作为原始形态的龙神、年神、赞神的基本特征，见于吐蕃古文献和民间传说。作为本教神灵的龙、年、赞三神，见于本教经典《十万龙经》。据介绍，原始本教神的一些主要特征如下：

龙神为生活在地下的神，有精灵的性质，也称为“鲁”。龙神并不象汉文中有明确的形象，而是泛指地下的，特别是水中的动物，诸如鱼蛙等。地上的神称为“年”，它是一种在山岭沟谷中游荡，在石缝、森林中安家之神。据《敦煌本吐蕃历史文书》记载，雅拉香波山便是一尊年神：“……在众多树木之中，以松树最为高大，在大江大河之中，以雅鲁藏布江碧水最为流长，而雅拉香波〈神山〉乃最高之神也。”<sup>①</sup>从中可看到年神在藏族先民心中的崇高位置，也可以看到年神与山神的密切关系。天上神的

---

① 《藏族神灵论》丹珠昂奔著

名字叫做“赞”，在古代本教中，有较重要的地位。传说吐蕃王统的第一代赞普就是作为天神之子来到人间的。他以后的六个赞普在完成了人间事业以后，又都顺着天梯回到天上。灶神在原始本教中也占有重要地位，灶神很容易冒犯，要是不慎把头发、禽毛等脏物放进火里燃烧，灶神就会发脾气，惩罚家中的主人。为了免除灾难，必须请本教巫师进行祈福禳灾。

另外两种神是阳神和战神，这是两个附在人身上的保护神。《吐蕃王统世系明鉴》中曾记载止贡赞普因错误的使用狐狸和狗的尸体，使战神和阳神脱离自己身体，结果上当被敌人杀死的故事。如果阳神或战神离开了人的身体，那么这个人也要被恶魔侵扰以致生病生灾，这时也要请巫师来消灾，把阳神和战神招回来。

本教另一个重要特征为十分注重丧葬仪式。本教徒的埋葬仪式很复杂，他们用石片做棺材，尸体用蓝色的绸子包裹起来，放在雍仲形的位置上，有许多复杂的仪轨。吐蕃赞普的陵墓大多集中在山南穷结县，墓葬规模很大，下设墓室，并举行盛大的吊唁活动。本教的宗教建筑比较简单，只是一个简单的祭坛。

以上为有关原始本教的一些主要内容和特点，由此可以看出佛教传入之前，西藏土著宗教本教的大概情况。“本教作为一种文化传播的载体，由其虔诚的信徒在‘神’的名义下，把它的教义广为传播……本教是许多偏僻地区百姓的精神支柱，是他们氏族信仰的原始宗教”。<sup>①</sup> 而藏传佛教正是带有浓郁本教色彩的佛教。

---

① 《麝香之路上的西藏宗教文化》常霞青著 P63,

## 二 藏传佛教发展简史

佛教何时传入西藏？有关这方面的记载几乎都提到是在松赞干布前五辈，即拉托托日年赞执政时期，当他到六十岁时，从天上降下了六件宝贝，降在允布拉岗宫地方，这六件宝贝是：佛经帮贡恰嘎，佛经多德萨玛多、佛经木哲恰嘎、佛经译达玛尼、金佛塔、有盖的木碗。<sup>①</sup>关于六件宝贝的流传，另一种说法是阿杂惹等人从印度带来奉献给藏王的。在《西藏王臣记》中则说：“容布纳岗王宫的屋顶上面，从空中降下来《百拜补证忏悔经》、金塔、《佛说大乘庄严宝王经心要六字真言》、《积达嘛呢法门》《心宝法门》等”。又从空中发出声音说：“再传五代，将会知道这些教义。”<sup>②</sup>而五代以后，正是松赞干布建立统一的吐蕃政权时期，而佛教正式传入吐蕃，也正是这个时代。把佛教传入西藏的时间向前推进了约五个时代，表达了后世佛教徒的宗教感情，因为藏传佛教是在与本教的斗争中立足的，这些带有预兆性的记载，与佛教传入中原也有类似之处。如关于汉明帝感梦求法就有多种文献记述，在《后汉书·西域传》中记到：“世传明帝梦见金人长大，顶有光明，以问群臣。或曰：西方有神！名佛，其形长丈六尺而黄金色’，帝于是遣使天竺问佛道法，遂于中国图画形象焉。”在这里记载的明帝梦见金人，也是带有预兆性的。在佛教经典传入的同时，宣传佛教经典的图画人物，也开始了初步的描绘并流传开来。佛教大规模的传入西藏，应该从松赞干布建

① 《西藏简明历史》贵相巴·贡嘎朗杰著 P9

② 《西藏王臣记》第五世达赖喇嘛著 P17

立奴隶制的吐蕃王朝算起。在这一时期，藏族社会基本上得到统一，经济上有了较大发展，更重要的是做为人类文明交流的重要手段——文字，在西藏也初步得到了建立，由吞米桑布扎创制的藏文，在介绍佛经和佛经的翻译中起到了巨大的作用。松赞干布大力发展佛教，主要是基于政治上的需要，他建立的吐蕃王朝也需要一种神教的支持。这种需求也不能脱离西藏社会的特定环境，脱离当时西藏民族的文化心态。吐蕃王朝虽为奴隶制，但事实上还处在部落联盟阶段，据《新唐书》记载：“赞普与其臣岁一小盟，用羊、犬、猴为牲；三岁一大盟，夜肴诸坛，用人、马、牛、鬮为牲。”可以看到本教的一些祭祀仪式在盟誓中仍起较为重要的作用，甚至以代天行事的方式来控制王室。所以在松赞干布时期，吐蕃的宗教基本上仍以本教为主。松赞干布相继同尼泊尔和唐朝联姻，唐代是我国佛教鼎盛时期，笃信佛教的文成公主和尺尊公主，分别从自己的家乡带去了一尊佛像到吐蕃，（尺尊公主带去了不动佛像，文成公主带去了觉卧佛像。）同时还带去了大量的佛教经典。为了供奉佛像，松赞干布在拉萨建立了著名的大昭寺和小昭寺，还在吐蕃中部建立了四如寺和四厌胜寺，四再厌胜寺，它们是为了“制服藏地鬼怪、镇伏四方”而兴建的，当时寺中并无僧人。这种因婚姻而带来的思想文化方面的交流，对佛教在吐蕃的进一步发展，起到了催化作用。由于佛教是在本教形成的基础上进入和发展的，所以佛教遭到传统本教的抵制和反对也是难免的。松赞干布死后，本教公开反对佛教，文成公主带去的释迦牟尼佛像被埋在地下有两代人之久。在吐蕃王朝的各项祭祀、盟会的仪式中，本教仍起主导作用。赤德祖赞（公元704—755）即位后迎娶了唐金城公主，佛教在西藏再度兴盛。他又修建了一些寺庙，并翻译了一些佛教经典，还派人到冈

底斯山去请朝圣的印度法师，被埋在地下的释迦牟尼像又迁到了大昭寺。同时，和阗的一批佛教僧侣由于动乱遭到排斥，吐蕃王室收留了这批僧侣并建立了五座寺庙。“在赤德祖赞执政期间，他从桑鸢山找到了‘预言’，说松赞干布后的第五代，佛教要昌盛发展。于是，他便从印度和内地各请了两位佛学家，又修建了下述五座寺庙：扎玛尔真桑寺、其木保那热寺、扎玛尔格如寺、拉萨卡尔扎寺、麦孔寺”<sup>①</sup>从这些情况可以看到，在赤德祖赞时期，汉地佛教和印度及和阗佛教，都对吐蕃产生了影响。赤德祖赞晚年还派大臣桑西到内地学佛，桑西在返回途中带回了許多佛教经典，在返回途中赤德祖赞死了，拉萨的形势对佛教不利，于是他们便把佛教经典藏到了山南，同来的汉族僧人被送回了内地。赤松德赞（公元755——797年）继位后，因年幼，再加上西藏原有本教仍很昌盛，所以在西藏历史上发生了第一次“禁佛运动”。信佛大臣卧·东则和朗·泥色被处死，另一些信佛大臣被革职或流放芒域；把赤德祖赞时期建立的寺庙全部拆毁；驱逐汉族僧人和尼泊尔僧人；改大昭寺为屠宰场；把文成公主带去的佛像埋在地下，后又送到芒域等等。王室大权落在尊本大臣玛降春巴杰手中，他认为佛教的来世报应说是虚伪的，不足为信，今世通过祭祀禳祓避免神鬼的危害才是正道。虽然本教采取了种种手段来压制佛教，但是本教有着无法克服的软弱性，因为生根于原始社会的本教，对于阶级社会还难于适应。赤松德赞即赞普位后，为了发展佛教，决心清除当时反对佛教的代表人物玛降春巴杰和达扎路恭。信佛大臣桂·赤桑等设计将玛降春巴杰诱人坟墓活埋。达扎路恭被流放到藏北。流放达扎路恭，充分表明了赤松

---

<sup>①</sup> 《西藏简明历史》 贵相巴·贡嘎朗杰 P17



德赞兴佛的决心。在“俺拉木·达扎路恭记功碑”中，记述了达扎路恭做为吐蕃王朝的统帅曾攻克唐之藩属阿豺部，并直趋唐京师，杀伤唐军甚众。碑文中还有赤松德赞授予达扎路恭的诏书，主要讲：赞普对路恭的子孙后代要赐爵封官，予以保护。只要不背叛赞普，对其罪行均予减刑或赦免。还特别申明：“决不听信挑拨离间之言，不计小过，不予罪谴”等等。赤松德赞终以达扎路恭反佛崇本为名，将其流放北方，置诏书碑刻于不顾，充分显示了其兴佛的决心和利用佛教强化集权的手段。赤松德赞还派巴·赛囊等人到长安取佛经并迎请高僧，但由于吐蕃社会上反佛势力仍很强大，巴·赛囊受到排挤和贬职，以后他曾到尼泊尔和印度朝拜了大菩提寺和那兰陀寺，并邀请印度著名僧人寂护（又名静命，藏文名希瓦措）到吐蕃传教。寂护在山南的钦浦和赤松德赞进行了有意义的会见，并向赤松德赞讲了佛教的基础理论。反对佛教的势力对寂护来藏兴佛大加反对，迫使寂护返回印度，寂护临走时告诉赤松德赞，只有把白玛九即莲花生法师请来，西藏的佛教才能昌盛起来。

莲花生和寂护来到吐蕃后，一方面把本教众多的神祇都收归为佛教的护法神，诸如四魔女、四夜叉、四神女被佛教收为十二丹玛，陌生的佛教开始被藏族社会所认识。另一方面，建立了第一个佛教寺院——桑耶寺。据说桑耶寺是由寂护主持设计的，主要是模仿印度欧丹达善黎寺修建的，赤松德赞亲自主持了桑耶寺的奠基仪式，整个建筑以佛教所设想的世界结构为依据，主殿三层代表须弥山，四方有四个殿，代表四大洲（南瞻部洲、北俱卢洲、西牛贺洲和东胜神洲）。上、中、下三层分别为印度式、汉式和藏式建筑，它是在西藏引入发展佛教的一个象征，是三种宗教文化的组合。桑耶寺第一任堪布为寂护，当时，为了给七名吐

蕃贵族青年授比丘戒，又从印度请来了比丘十二人。这七位年青人为西藏第一批藏族僧人，后被称为“七觉士”。从此，佛教及印度文化随着僧人的唸经声传遍了整个藏区。

随着僧人集团的出现，大规模的译经活动开展起来，法尊法师在所著《西藏前弘期佛教》中写道：“在这个时期翻译经典的有：印度人有静命、无垢友、佛密、静藏、清静狮子等诸大译师；西藏人除初出家的七人外，有法明、虚空、宝军、无分别、释迦光等诸大译师”协同从事广译三藏经典。在这一时期中，又请密宗大德法称论师，传授瑜伽部金刚界大曼陀罗等灌顶；迦湿弥罗国的胜友、施戒等大德，传授戒法；并请汉僧传授参禅修定。在这个时期，可以说对于整个佛教尽量吸收，不论大小，显密、禅教、讲修、兼收并容，盛极一时。佛教在与本教的斗争中取得了较大进展，但毕竟力量有限，在社会上还有争论，针对这种情况，赤松德赞于公元七五九年，在墨竹苏浦地方的江布园同本教进行了辩论，佛教方面的代表为寂护和无垢友等人，本教方面以香日乌金为首，本教粗浅的教义无法比拟体系完备的佛教，结果本教失败。赤松德赞宣布禁止信仰本教，将一些本教徒流放到象雄地区，并禁止本教为活人进行祈福仪式、禁止杀牲、唯宏佛法。赤松德赞虽然明令禁止本教，但本教毕竟是广泛流传在民间的宗教，它保留了许多民间原始的宗教习惯，佛教在西藏的引入和发展，也无法彻底改变这些宗教习惯，这些宗教习俗已溶入到藏民族的生活中。此后，印度佛教还和汉地佛教发生过争论，并取得了胜利。赤松德赞在印度佛教战胜本教和汉地佛教后，决定以印度小乘佛教中的“说一切有部”的戒律为标准的戒律，明令龙树所传的“中观论”是佛法的准则，基本上平息了宗教之间的斗争。为了进一步巩固印度佛教的胜利，赤松德赞还采取了传

统的盟誓方法，两次在桑耶寺举行兴佛盟誓会，《桑耶寺兴佛证盟碑文》中写道：“逻些及札玛之诸神殿建立三宝之所依处，奉行缘觉之正法。此事，无论何时均不离弃，所供养资具均不得减少，不得匮乏。今迨后，每一代子孙，均需按赞普父子所作之盟誓发愿起咒誓书词不得弃置，不得变更，祈请一切诸天，神祇、非人来作盟证……”<sup>①</sup>至此，佛教终于站住了脚跟，并标志着在赤松德赞时期吸收和消化外来宗教的过程中确立了自己的教法准则，建立了藏传佛教的模型。

赤松德赞去世后，其长子牟尼赞普继位。据记载，牟尼赞普执政时期，曾三次平均民众财富，在扶持佛教方面，建立了三个法会（论藏、律藏、经藏），并以王朝的收入供给僧人们的生活开支。牟尼赞普短期执政后，被其母毒死，反映了佛本之间和王室之间的激烈斗争。牟尼赞普去世后，其弟赛那累继位，在一些西藏王朝的记事中，称这一藏王为赤德松赞。赛那累除了继承赤松德赞发展佛教的基础外，又采取了一些新的措施来扶植佛教。如修建了著名的佛寺——戈穷寺，在现拉萨河对岸惹马岗的地方，仍可看到寺庙的废墟和残留的石碑，石碑上刻有经文。寺庙建成后，又请大批佛教名僧参加译经工作，如遍照护、无垢友、噶玛拉希拉等著名译师都翻译了藏王朝以前没有译完的佛经，做到“三藏经典，得以大备”。在生活上对僧侣予以优待，规定：“凡有三宝（佛、法、僧）所需的各项供养都不得减少。”除此而外，僧人在藏政府中开始担任要职，如赛那累的师僧娘定埃增希布担任了钵阐布，其位在大论（吐蕃的宰相）之前，可见其位之高，在《新唐书》中，此职务被称为“国政蕃僧”，僧人在吐蕃

---

<sup>①</sup> 《麝香之路上的西藏宗教文化》常霞青 P104

已开始直接参政。

赛那累死后由其王子赤祖德赞继位，（公元815——838年）又称“热巴巾”，他是自松赞干布以来倡佛达到登峰造极的一任赞普，使佛教的发展出现了空前的盛况，他与松赞干布、赤松德赞，在藏文史籍中被称为“三大法王”。佛教在吐蕃高度发展的一个重要标志，即开展了藏文规范化运动，热巴巾从内地和印度请来许多法师，翻译、校订整理佛经，统一了藏文。此时藏族社会基本上进入了封建社会，藏文以后再没有发生大的变化。在兴佛方面另一件突出的事是“七户养僧”，由七户平民负责供养一个僧人，加重了平民的负担。除此，还耗巨资修建了九层建筑吴乡寺，遗址在曲水附近。僧人娘定埃僧、贝吉云丹等都出任了大相之职，主持朝政。并且还规定：“凡以恶指指僧人者断指，以恶意视僧人者刖目，恶言诋毁者拔其舌”等等。此时的僧人已如贵族阶级，离赞普近，离庶民远。热巴巾大规模的兴佛措施，遭到了上层贵族大臣和平民的不满。公元九世纪四十年代初，反佛的大臣们用计谋除掉了热巴巾的哥哥藏玛和大相贝吉云丹，最后谋杀了热巴巾，并拥立朗达玛为赞普。王朝中的大臣都有反佛和信奉本教的贵族们把持，迅即开展了第二次禁佛运动：停建、封闭寺庙。桑耶寺、大昭寺等著名寺院和神殿都被封闭，小昭寺变成了牛圈。寺庙内的壁画被涂抹，并画上僧人饮酒作乐图。文成公主带进藏的释迦牟尼佛像再一次被埋藏起来。焚烧佛经、镇压佛教僧人，使得一些僧人远逃印度或弃佛归本。这些措施都是针对佛教的所谓“三宝”——佛、法、僧而进行的，意在彻底毁弃佛教。此次灭佛对佛教的打击非常沉重，西藏宗教史上把朗达玛以后的近百年称为“灭法期”。

朗达玛继位六年后，便被佛教僧人拉隆贝吉多吉刺杀，佛本

之争导致了吐蕃王朝的崩溃，使整个西藏分裂成为十一个割据的地方政权。从松赞干布时期佛教正式传入吐蕃到朗达玛禁佛，在西藏佛教史上称为“前弘期”。这一时期佛教得到了松赞干布的大力倡导，到赤松德赞大力推行佛教，印度佛教在和本教、汉地佛教的斗争中取得胜利，直至赛那累和热巴巾时代，佛教在吐蕃获得了全面的发展。朗达玛被弑后，他的两个儿子云丹和欧松，一据腰茹，一据伍茹，混战近三十年。此时奴隶平民起义风起云涌，整个卫藏、康区、安多等吐蕃辖区处在一片战乱中，起义“不仅结束了聂赤赞普和松赞干布后裔对西藏的统治，而且使得一百三十七年中，西藏见不到教法和穿袈裟的僧人。”<sup>①</sup>

朗达玛灭佛时，有三名佛教僧人藏饶赛、约格琼、玛释迦牟尼驮了部份佛经，特别是关于戒律部分的经典，几经周折来到了多康地区的玛垅，并在那里进行宗教活动，以后的西藏佛教徒认为，佛教能在公元十世纪后半期重新得到恢复和发展，主要靠了这三个僧侣的传戒授徒。这时青海宗喀德康的一个本教徒穆苏赛哇跟他们出了家，表明了佛本的互相接近。穆苏赛哇出家的年份据说是公元九一一年，出家时仅二十岁，这个人便是以后西藏佛教史上声名赫赫的喇钦·贡巴饶赛，喇钦意为大师。喇钦在青海丹底地方活动，授徒传教，弘扬佛法，使丹底成为了安多地区的佛教中心。阿底峡大师赞扬说，喇钦的成就不是一般人所能达到的。以后，山南的地方首领意希坚赞派卢梅等十人到喇钦那里学习佛教，十人学到的主要是律学，然后又从多康返回卫藏，并着手修建寺庙，传授门徒，佛教得以在卫藏复兴，西藏佛教历史上称为“下路宏法”，按西藏习俗，西为上，东为下。

---

<sup>①</sup> 转引东嘎·洛桑赤列《论西藏政教合一制度》

十一世纪初佛教开始在阿里地区复兴，意希沃建立古格王朝后，曾选派优秀青年到克什米尔一带学习语言文字和译经，并对印度佛教的密宗特别注意，其中以仁钦桑布最有名，他一生翻译了大量的经论和医药、历法、工艺方面的书籍，为沟通中印文化作了很大的贡献。此时意希沃还仿照桑耶寺修建了托林寺，除了译经建寺外，意希沃从印度，克什米尔等地请来了许多经师来传授戒律，最著名者为印度僧人阿底峽。阿底峽到达古格后住在托林寺，除著书译经外，还传授密法灌顶，宣传皈依三宝。阿底峽在西藏佛教史上地位十分突出，被后世人称为“佛尊”。公元1045年阿底峽又到达卫藏地区，在西藏佛教史上称为“上路宏法”。此时的古格王朝已成为大力兴佛的中心。保存至今的古格王朝时期的壁画，集中反映了当时兴佛的场面，这在以后还要介绍。

十世纪下半期，在西藏复兴的佛教已吸收了许多本教的内容，形成了佛教在西藏的地方形式，只有在这时，藏传佛教，即俗称的喇嘛教才算形成。从十一世纪到十五世纪初，随着封建经济的发展，西藏社会也充满了新兴封建势力的斗争，但因西藏社会政治上分散的，西藏的佛教并未统一起来，而进入了各个教派形成和发展的阶段。其中主要教派有宁玛派、噶丹派、噶举派、萨迦派、夏鲁派、格鲁派等等。而宁玛派所拥有的本教文化最浓，其教义中也有许多与本教类似的内容。宁玛派不象其它教派那样有中心寺院，直到十六、十七世纪，宁玛派的寺院建筑才开始出现。宁玛派寺庙里供奉着千奇百怪的神像，造型千姿百态。宁玛派着重密宗，它的宗教仪轨中有许多野蛮成份，如血祭，用人体器管祭祀等。宁玛派的教义颇为庞杂纷乱，主要内容有“九乘”和“大圆满法”，宁玛派寺庙中神像虽然很多，其主

要的，各寺庙共同供奉的有八种。在近代，宁玛派也开始在印度、尼泊尔、欧洲等国家传播。除宁玛派外，噶丹派在“后宏期”也出现较早，噶丹派源于阿底峡，它的创始人为仲敦巴，他在阿底峡的诸弟子中，追随阿底峡时间最长，并于1056年建立了热振寺，该寺以后成为了噶丹派之主寺。噶丹派的教法源于阿底峡，阿底峡的名著《菩提道灯论》包括了噶丹派的所有教法。噶丹派的主要寺庙还有桑浦寺等，桑浦寺由阿底峡另一弟子俄·雷必喜饶所建，桑浦寺极盛时，藏传佛教其它各派僧人纷纷前来学习，噶丹派不象宁玛派那样大量吸收本教内容，所以其显密教法比较“纯净”，噶丹派虽以显宗为主，但并不排斥密宗。由于黄教是在噶丹派的基础上发展起来的，十五世纪黄教（格鲁派）兴起后，属于噶丹派的寺院大多变成了黄教寺院。萨迦派与宁玛派颇有渊源，其创始人贡却杰布曾信奉宁玛派，公元1073年，他在仲曲河上建立了“白宫”，即古绒寺，因土质呈灰白色，藏语称“萨迦”，后来即称为“萨迦寺”，贡却杰布开创的教派被称为萨迦派。萨迦派共有五祖（萨迦派的五个重要祖师），其中萨迦四祖名为萨班·贡嘎坚赞，人们尊称他为精通五明的“班智达”。萨班不但在佛学上造诣甚深，在文学上也颇负盛名，西藏文学名著《萨迦格言》即是他的作品。藏族研习五明之风，实赖其倡导。（“五明”分“大五明”与“小五明”。“大五明”包括：内明〔佛学〕、因明〔正理学，即佛教逻辑〕、声明〔声律学〕、医方明〔医学〕、工巧明〔工艺学〕。“小五明”包括“显象学”、“修词学”、“词藻学”、“韵律学”、“戏剧学”。）元宪宗时，西藏被统一到祖国的大家庭中，西藏佛教各派纷纷与蒙古和元朝取得联系。公元1244年萨班应蒙古统治者西北首脑阔端的邀请前往凉州，此行其侄八思巴也同往，1247年萨班与阔端在凉州会面，

这是西藏佛教领袖第一次与蒙古统治者接触，条件谈妥后萨班两次写信给西藏僧俗首脑，宣传蒙古武力，规定乌拉制度，清查户口，进贡方物等，从此结束了西藏四百年的分裂局面。萨班的侄子八思巴是萨迦五祖，《西藏王臣记》中说他：“幼而颖悟，长博闻思，学富五明，淹贯三藏。”八思巴在会见忽必烈后，一直追随忽必烈左右，掌管全国佛教和藏族地区事务。公元1265年，八思巴回到萨迦，创立了八思巴文，即蒙古新字。元世祖忽必烈封八思巴以“普天之下，大地之上，西天佛子，创文字者，化身佛陀、护念国土者、诗词之主者、班抵达帕思巴帝师。”<sup>①</sup>公元1276年，八思巴以元帝国帝师和大宝法王身份回到西藏。八思巴在萨迦寺曾修建了多门吉祥金塔，还用黄金书写了二百多函佛经，这些都成为了以后的佛教文化珍品。八思巴1280年在萨迦南寺去世。保存至今的萨迦寺，以其丰富的经藏，辉煌的建筑、壁画等闻名于世。八思巴继承了萨班的事业，他一生的活动巩固了西藏和祖国的联系，发展了藏汉，藏蒙的文化交流，进一步弘扬了藏传佛教。藏传佛教另外一个重要派别是噶举派，因噶举派祖师玛尔巴、米拉日巴在修法时都穿白色僧裙，因此又把噶举派称为白教。玛尔巴以译经著名，他曾三次赴印、四次赴尼泊尔，西藏佛教史上称其为“玛尔巴译师”。米拉日巴以“苦行”著名，西藏佛教各派都承认他是著名的高僧和佛教宣传家。米拉日巴独特的传教方法是通过唱歌来教授门徒，他的道歌集在藏族社会中流传较广。噶举派的教义是传承应成中观论的，主要教法是讲“大印”。噶举派重视密宗，更注重修身，往往从修“拙火定”开始，然后修到“禅定”境界。噶举派在西藏分布较广，西起阿

---

① 《西藏王臣记》第五世达赖喇嘛著 P94



里，东到康区，都有噶举派。噶举派派系较多，有四大支八小支。其次为实力强，历史上噶举派的个别支系直接掌握过西藏地方政权（帕竹噶举），有的间接控制过西藏地方政权（噶玛噶举），在西藏的政治生活中有较大的影响。该派还是藏传佛教中最早施行“活佛转世”制度的，与元、明、清三朝都有密切关系。藏传佛教教派除以上介绍的宁玛、噶丹、萨迦、噶举以外，还有以后介绍的格鲁派和一些较小的教派。

元、明、清各代都采取了推崇佛教的政策，既顺应藏族信仰，又加强了思想统治。由于社会秩序安定，再加之与内地较先进的政治、经济、文化交往的密切，西藏的封建农奴制进一步巩固和发展，社会生产的进步，使西藏出现了繁荣的局面。已经成为政治上的直接统治者和宗教派别的上层僧侣，不但享有特权，还可以免税免差，且积聚了大量财富。在这种情况下他们逐渐骄奢淫逸、腐化堕落，横行不法，使信教的群众大感失望。藏传佛教各派由于戒律废弛，僧人腐化，出现了一派“颓废萎靡之相”。统治阶层急需找到能帮助自己加强统治的新教派，以代替颓废的旧教派。人民群众也不喜欢酒肉喇嘛的宗教，因此宗教改革也会获得人民群众的同情和支持。宗喀巴的“宗教改革”就是在这种社会背景下进行的。

宗喀巴（公元1357—1419）出生在青海省湟中县，自幼受戒学法。宗喀巴七岁时即在甲琼寺出家，十七岁时到卫藏地区学经。到了十四世纪八十年代，又用了几乎十年功夫，学习了藏传佛教几乎各家各派的内容。以后又系统地学习了密宗，大致到九十年代宗喀巴把西藏佛教显密各派的教法几乎全部系统学了一遍。从1400—1409年，这十年为宗喀巴积极推行“宗教改革”的时期。在这期间宗喀巴针对藏传佛教各派僧人都不愿受比丘戒

的约束，在大力提倡戒律的同时，宗喀巴又著书立说来宣传其主张，重要著作有《菩提道次第广论》和《密宗道次第广论》，这两部著作也是他创立格鲁派的理论基础。1409年，宗喀巴在帕竹地方政权的大力支持下，在拉萨召开了大型祈愿法会，为了召开此会，宗喀巴在1407年时，即开始联络藏传佛教各派共同努力振兴佛法，严守戒律，并与帕竹政权的掌权人，明朝册封的阐代王扎巴坚赞协商于元月举行祈愿大法会，并筹措资金将大昭寺的殿堂、佛像、法器、供物、幡幢、壁画、雕塑等修饰一新。宗喀巴本人筹集黄金五百两，为大昭寺觉卧佛制作了五佛金冠，到1408年底，佛教诸派万余人，信徒数万人云集拉萨。1409年正月法会开始举行，正月十五日为释迦牟尼示现神变降伏妖魔日，宗喀巴举行了“花灯会”、“酥油花会”，盛况空前，这次法会为格鲁派的发展拓宽了道路，宗喀巴在西藏佛教界的领袖位置得到了确认。同年宗喀巴又在拉萨东北三十公里处修建了甘丹寺。这座寺与以后修建的哲蚌、色拉二寺合称为黄教在拉萨的三大寺。甘丹寺的建立，再加之拉萨祈愿大法会，1409年即成为格鲁派创建的一年。因宗喀巴及其教派的僧人都戴黄帽，所以格鲁派又称为黄教。

宗喀巴有两个著名的弟子，即贾曹杰和克主杰。贾曹杰是宗喀巴最大的门徒，宗喀巴死后由他接替了法位，并继承了宗喀巴甘丹寺寺主的位置，藏语称甘丹巴，在藏族社会中享有很崇高的地位。贾曹杰任甘丹赤巴达十一年，这期间他继承宗喀巴的宗教传统，注重维护戒律，宣传黄教教义。贾曹杰以后把甘丹赤巴的法位传给了克主杰，克意为显宗学得精通，主意为密宗修得有成就。后期黄教寺院集团形成后，克主杰被追认为一世班禅。宗喀巴和贾曹杰、克主杰三人被西藏佛教徒尊称为“师徒三尊”。

在格鲁派寺庙中，经常看到三尊塑像在一起，都是头戴桃形黄色僧帽，中间为宗喀巴，右边是贾曹杰，左边为克主杰。宗喀巴另一个弟子绛央却杰于1416年在拉萨以西五公里的山坡上修建了哲蚌寺，哲蚌寺全名是“吉祥米聚十方尊胜洲”，有吉祥繁荣的意思，哲蚌寺寺主即为绛央却杰。绛钦却杰为明朝册封的大慈法王的意译，他于1418年在拉萨北郊七、八公里处修建了色拉寺。根敦主是宗喀巴弟子中年纪最小的一个，曾跟随宗喀巴、贾曹杰、克主杰学习过，后又在日喀则附近修建扎什伦布寺，该寺为黄教在后藏建立的第一个寺院，根敦主以后做了寺主。扎什伦布寺与拉萨黄教三大寺合称黄教四大寺。根敦主在格鲁派中地位很高，在达赖活佛转世系统建立后，被追认为一世达赖喇嘛。达赖喇嘛是格鲁派中最大的活佛，被认为是观世音菩萨的转世。黄教活佛转世的时间确定为第三世达赖索南嘉措时期。班禅活佛在西藏佛教界中被认为是无量光佛转世，其转世系统从四世班禅即扎什伦布寺寺主罗桑却吉坚赞开始。

十七世纪中叶，五世达赖与四世班禅为了进一步巩固格鲁派的地位，把势力强大的青海蒙古和硕特部固始汗引入西藏。1631年第悉藏巴汗系统发动了反对黄教的高潮，使得黄教势力在一定程度上受阻。十七世纪三十年代，蒙古族统治阶级接连派人到西藏，此时，第悉藏巴仍在反对黄教，而黄教更加积极地争取蒙古族的支持。1641年，固始汗在消灭了青海反对黄教的却图汗和康区的白利土司后进入了拉萨。1642年固始汗攻下了日喀则，杀死了第悉藏巴丹回旺布，结束了第悉藏巴政权二十四年的历史。固始汗占据西藏后，黄教的实力较过去更强了。五世达赖随后又派专使与初兴的清王室通好，1652年五世达赖来到北京觐见顺治皇帝，1653年册封五世达赖为“西天大善自在佛所领天

下释教普通瓦赤喇怛喇达赖喇嘛”。固始汗的封号是“遵行文义敏慧顾实汗”。这样，在西藏的统治势力实际上形成了两个系统，达赖喇嘛只掌握宗教大权，而政权和军权却在固始汗手中。固始汗死后，黄教逐渐把政权集中在自己身上，蒙藏统治阶级在争夺西藏地方政权问题上发生了激烈斗争。五世达赖去世后，第巴桑结嘉措秘不发丧达十五年之久，并利用与准噶尔部的关系，企图利用准噶尔部的力量驱逐蒙古汗王的势力出西藏。1705年西藏发生了拉藏汗杀死第巴桑结嘉措的事件，拉藏汗虽然战胜了第巴桑结嘉措，但西藏政局仍不稳定，1717年准噶尔部乘虚而入，杀了把持西藏军政大权七十多年的和硕特部在西藏的最后一个首领拉藏汗。当时清朝正处于康熙执政的全盛时期，于是两次派兵征讨，全部驱逐了入侵的准噶尔军队。以后，清政府决定废除第巴总管政事的制度，实行由几名噶伦共同执政的新制度。1727年噶厦内部四噶伦意见不和，阿尔布巴等三人杀死了康济鼐，又掀起了一场叛乱。颇罗鼐从后藏起兵，平息了叛乱，清廷降旨由颇罗鼐总理西藏事务，并开始设驻藏大臣。到颇罗鼐的儿子又一次勾结准噶尔部预谋叛乱，促使清政府于1751年下令由第七世达赖喇嘛格桑嘉措掌管西藏政权，黄教的政教合一地方政权即是从1751年开始的。格鲁派全面走上了西藏政治舞台，形成了庞大的政治宗教集团。1788年廓尔喀军队大举侵入西藏，抢掠了扎什伦布寺，清廷立即派兵赶走了廓尔喀军队，保护了藏族僧侣群众的生命财产安全。清朝前期，由于格鲁派执政，藏族社会基本得到了统一和安定，农牧商业也进一步得到了发展。由于清王朝对藏传佛教的推崇和利用，藏传佛教在西藏的周边地区也有较大的发展。

格鲁派的教义为主要提倡缘起性空的见地。宗喀巴写过一部

书，叫做《缘起赞》，书中主要讲世上一切烦恼都是无明而生，缘起性空就是对付这烦恼的根源——无明的方法，意思是懂了缘起性空的道理，就可以从无明到明（智慧）。所以，缘起性空乃是佛教教义的“心要”。此外，黄教还强调因果关系，强调善恶有报。最后，黄教强调胜义谛无，即任何事物在它的终极意义上都是空的。对于佛教的修习方法，黄教认为，止住修和观察修就象一只鸟的双翅，应该兼修而不应偏废，并认为止和观是互相配合的，由止到观，由观到止，靠这样的办法来控制思想的动静。在戒律方面，黄教对僧人要求严格，它主张持守戒律是修行的根本，对犯戒的行为制定了很重的惩罚措施。黄教还强调显密二宗关系。宗喀巴在创建黄教时就强调先显后密的修习次第，主张只有显宗学到一定程度的人才能学密宗，调和了显密二宗的关系。以上为格鲁派教义中最为简略的要点。

## 第二章 藏传佛教美术的形成和发展

### 一 印度佛教美术简介

自从佛教在印度崛起并流传到全世界，佛教美术也随着发展传播起来。在佛教发展的鼎盛时期，在恒河地区兴建了数十万个佛塔、佛寺和石窟，仅阿育王时就修建了八万四千座佛塔。佛教艺术的辉煌成就是印度艺术宝库中的重要部份。印度佛教美术的发展一般分为古代期、贵霜期、笈多期和密教期。古代期即所谓无佛期，多以佛塔为主。贵霜期时形成了犍陀罗、马士腊的秣兔罗等艺术风格，是佛像制作上的重要时期。笈多期的佛教美术在技巧上高度发展，随着印度文化的复兴，影响逐渐扩大。密教时期由于佛教逐渐同印度教结合，产生了特异的密教美术。

古代期的佛教美术主要是佛塔和阿育王石柱。公元前 273 年，频头婆罗王的儿子继位，是为无忧王（阿育王），他的统治中心为摩揭陀国，即佛教的发祥地，他利用雕刻建筑艺术，作为宣传佛教教义和政治的工具，建造了流传至今的印度最早的碑铭和雕刻艺术品。阿育王曾被称为佛教皇帝，他统治的时期被称为印度历史上的佛教时期，他在北印度的许多地方建造了八万四千座佛塔来纪念佛陀在世时各个事件。而阿育王时期建立的石柱乃是现存佛教美术中最古的遗品，石柱的表现形式及制作技术明显受西方波斯的影响。佛教建筑中的石柱可分两种：一为门前柱或

塔旁的标柱，另一种为凿窟或建筑物前的列柱。立在门前的石柱，在印度各地石窟中随处可见，石柱上刻有各种动物形象。据玄奘《大唐西域记》卷六“逝多林给孤独园”条记载“城南五六里，有逝多林，是给孤独园。……东门左右各建石柱，高七十余尺，左柱镂轮相于其端，右柱刻牛形於其上，并无忧王之所建也。”<sup>①</sup>在“二故城”条中记载“城东南窣堵波，有彼如来遗身舍利，前建石柱，高三十余尺，上刻狮子之像，傍记寂灭之事，无忧王建焉。……次北有窣堵波，有彼如来遗身舍利，前建石柱，高二十余尺，上刻狮子之像，傍记寂灭之事，无忧王之所建也。”（同上 P134）在“腊伐尼林”条中记道：“四天王捧太子窣堵波侧不远，有大石柱，上作马像，无忧王之所建也。后为恶龙霹雳，其柱中拆仆地（P137）。在卷七“婆罗尼斯国”条中记载：“波罗尼河东北行十余里，至鹿野伽兰、区界八分，连垣周堵，层轩重阁，丽穷规矩……精舍西南有石窣堵波，无忧王建也。基虽倾陷，尚余百尺。”“前建石柱，高七十余尺，石含玉润，鉴照映彻，殷勤祈请，影见众像，恶善之相，时有见者。是如来成正觉已初新法轮处也。”在“摩揭陀国”条内，更有巨大石柱的记载：“王故宫经有石柱，高数十尺，是无忧王作地狱处。”（P173）在“大石柱”条内，有以下记载：“佛迹精舍侧不远，有大石柱，高三十余尺，书记残缺，其大略曰：无忧王信根贞固，三以瞻部洲施佛，法、僧，三以诸珍宝重自酬贖。其词云云，大略所在”（P175）。《大唐西域记》中有关石柱的记述还有多处，追溯这些石柱的作用，起初是为刻铭而建，或者是某一宗教圣迹的标志，如“地狱处”、“发恶愿处”等等。凿窟列柱在建

<sup>①</sup> 《大唐西域记》P126 玄奘。

筑物前，也是石柱的一种。在印度现存大量宗教遗迹中，石柱占有重要部份。如劳里亚拿登加尔的阿育王建造的敕令柱，此石柱建于公元前 242 - 241 年，现在仍然矗立在尼泊尔边界附近比哈尔邦的劳里亚拿登加尔。它形式典型：顶部有一坐狮，坚实的磨光沙岩象利箭一样直冲云天达 10 米，十分壮观。所有石柱中最完美闻名的一尊在鹿野苑，其制作之精细以及独特的表面光洁度被称为“孔雀抛光术”而闻名于世，成为早期佛教艺术的珍品。柱头由三个不同的部分组成，顶板上用浮雕刻着象征意义的动物和四个法轮，上面分雕着四只背对的狮子，其不完整处在于四个狮子的背上还应驮着一个巨大的法轮。光环或轮是古代中东表示最伟大的神或智慧的符号，但佛教却用轮来代表法轮，成为佛法的象征符号。鹿野苑柱顶的四头狮子驮着一个巨大的法轮，也象征着佛法至高无上。顶板上的四种动物——象、马、公牛和狮子——象征着释迦牟尼佛法神通广大，遍布寰宇。在印度，自吠陀期这四种动物就代表着世界的四个方向。鹿野苑柱顶的另一层意思是：将阿育王比作尘世间的“转轮圣王”，传播佛法真谛，侍奉神圣的释迦牟尼。而雕塑的佛像，据传是中印度的泼沙国优填王和拘萨罗国波斯匿王，因佛陀上天为母说法，思念不已，而分别召集国内巧匠制做佛陀形象。据记载：“是时（优填）王即敕国界之内诸奇巧师匠而告之曰：‘我欲作（如来）形象。巧匠对曰‘如是，大王。’是时优填王即以牛头梅檀作如来形像高五尺。

是时波斯匿王闻优填王作如来形像高五尺而供养，是时波斯匿王复召国内巧匠而告之曰：‘我今欲造如来形象，汝等时当办之。’时波斯匿王而生此念：‘当用何宝作如来形象？’斯须复作是念：‘如来形体黄如天金，今当以金作如来形像。’是时波斯匿王纯以紫磨金作如来像高五尺。



尔时阎浮提（人世间）内始有此二如来像。”<sup>①</sup>

公元 237 年阿育王去世后，阿育王的孙子继承了皇位，帝国维持统一一百年之久，到公元前 183 年，孔雀王朝因内乱而逐渐瓦解。到 185 年，孔雀王朝最后一位皇帝被婆罗门将军杀死，这位将军用自己的名字巽伽命名了新的朝代。由孔雀王朝开始的艺术发展，此时仍在继续，并达到了最高的成就。其表现形式主要有窣堵波（塔）、毗诃罗（寺庙）和支提（窟殿）。最著名的建筑物为北印度的山奇大塔，是印度的著名圣迹，在我国玄奘《大唐西域记》中均有记载。山奇大塔四角四座巨大的牌坊上，雕刻着佛本生故事，但大塔中的释迦牟尼仍然是由符号表示的一空着的宝座脚印、宝伞等等。山奇大塔的球形建筑用略加修凿的石块盖成，平顶上有一部分为三展的伞，伞的三部分代表佛教三宝：佛、法、僧。大塔的东门上，雕刻着群兽礼拜菩提树图，各种动物向悟道的象征菩提树致敬，表达了悉达多太子在菩提树下悟道成佛的题材。西门上也有类似的图案，其雕刻的图案，具有较强的民族传统，如美妙的莲花卷涡纹，以及天鹅、孔雀和象。佛陀仍以象征物替代，如用小象暗示“托胎”，一匹马象征出家等等。地神也在这儿出现，形似女药叉的形象是山奇雕刻中最美丽的。包围着释迦牟尼的其它药叉和天女，持飘佛者，车轮，三尖饰（象征佛教宝器的三股叉），大象、孔雀、太阳光环及其它物体，可见世界和不可见世界的生灵都在复杂的石画廊驻脚。而描绘森林和动物的生活，如“六牙白象本生”、“猴王本生”，富于戏剧性的“须大拏太子”、“睽子商莫”等，则是一些充满现实主义生活情趣的佛教艺术品。山奇大塔已发展成了“世界山”，在这个

---

<sup>①</sup> 《佛教艺术》P155 李涛著

半圆形建筑主体深处，宝伞的正下方，埋葬着装有释迦牟尼骨灰的圣物箱，被视为舍利宝。山奇塔可以说是古代期佛教美术的顶点，在雕刻技法上它消化了外来的西方表现手法，显示出成熟的印度式技法。印度塔，作为佛教仪式的中心，随着宗教的文化传播流传到印度以外的地方，在新的地方以不同的形式出现——缅甸的金塔，西藏的白塔和中原地带的金刚宝塔等。

公元一世纪中叶，居住在中国西部的大月氏人，建立了强大的贵霜帝国。大月氏不仅占据了犍陀罗，而且到迦腻色迦王时，其疆域西起咸海，东至葱岭，形成中亚细亚的庞大帝国。贵霜文化是古代印度、伊朗、希腊文化的混合。希腊、罗马艺术的主要风格和形式对犍陀罗艺术产生了极大的影响，其影响甚至远在犍陀罗以外，犍陀罗也成为西北印度的佛教中心，正如印度和尚云游他乡一样，外国信徒也大量被吸引到这块“黄金圣地”来。

犍陀罗式的佛、菩萨像都雄伟近似欧洲人，面貌像希腊人。在衣饰的处理上，前期造像多使用希腊式披衣，后期衣服象湿贴在身上一概。佛的背光多为圆盘形，不加装饰。其坐像多为结跏趺坐，而立像也较多。除了佛陀像，还经常出现一种菩萨像，其姿态比较随便，头上挽有高高的卷髻，面相秀美，上唇有卷曲的短髭，这在我国西藏等地是不多见的。佛的坐台多为方台，莲花宝座还看不到。犍陀罗艺术的重要变革是将佛陀和圣者在雕刻中表现出来，并雕刻了单独的佛像以及诸天金刚力士像等。从现在的考古发现来看，犍陀罗地区的窠堵波是相当多的，玄奘曾记述迦腻色迦王窠堵波：“大窠堵波左右，小窠堵波鱼鳞百数。佛像庄严，务穷工思，殊香异音，时有闻听。”<sup>①</sup>犍陀罗地区出土了

---

① 《大唐西域记》P50 玄奘

众多的佛像，菩萨像以及佛传，本生故事浮雕，大都是窣堵波上的建筑饰件，反映出了当日营建窣堵波时的繁华景象来。而窣堵波的形式已发生了演变，它已不象山奇印度塔那样简陋和低矮，圆顶已升高，顶部围栏加大并装饰起来，塔的上部增加了伞形结构并一直延伸到塔顶。犍陀罗艺术以大规模传播佛教为目的，并确立了佛传、佛和菩萨的图像学。犍陀罗艺术是印度佛教艺术发展的重要阶段。

北印度的大月氏统治者，到公元三、四世纪时灭亡，这时在恒河东部的摩揭陀故地，崛起了一个印度人的大帝国，它是继贵霜以后的又一大帝国，这就是笈多王朝，这个时期是中世纪印度艺术的黄金时代，并创立了当地人民的民族形式，确立了美学标准。笈多时代的艺术真正是一种文艺复兴，是由于公元第四和第五世纪，北印度人民在理想上的变化。这一变化是以下列情形为基础：“吸收旧的东西，排除异国和外来的东西，最后有系统地产生出来一种完全新的，但主要是属于印度的东西。”<sup>①</sup> 笈多王朝的艺术实质是印度传统在造型艺术方面的重新抬头，犍陀罗的异国风貌的佛像，不能适应当时时尚的需要，此时的艺术风格兼采犍陀罗的长处，继承印度固有的艺术风格，参以大乘佛教的理想，在本民族人中选择典型作为雕刻佛像的模特儿。这些带有印度本土芬芳的雕刻艺术品，其主要特征为：首先是恢复了印度本土柔和轻软的形式，全身都缠着薄质的衣服，几乎没有衣褶。线条不如犍陀罗的深刻刚强，而是较浅的流畅褶纹。其次佛陀的背光不再是单纯的圆盘，而是雕有极其精巧纤细的莲花图案。佛座

---

① 《印度简史》P67（三部）潘尼迦著 PANIKKAR: A SURVEY OF INDIAN HISTORY

的初期为方座，后来逐渐改为莲花座。笈多艺术对佛像的坐势和姿态也建立了宗教上和艺术上的准则。如佛陀的坐式，据佛经所记，佛陀经常都是坐“莲花座”，坐的样子为印度式，即两腿交叉，脚放在相对的大腿上，足心向上。其次还有“瑜珈座”，优美的“大王游戏座”、“大王安逸座”等。手指的姿势，或称“手印”，也表达了宗教的象征主义和审美观念。手的律动和节奏，是印度美学中的特殊创造，它能够弹出优美的形象和心声。手印往往具有许多含义，它常常应用于佛教的绘画和雕刻中，它是印度传统艺术发展的结果。“笈多时代的艺术以它的灵智博得赞扬。但就其对形式和花纹的生动体会，就其对生物的跳动的脉搏和节奏的热爱，就其对生物宁静中所显示的停匀均衡的爱好来看，不如把笈多艺术看作继承古代印度艺术的自然结果。”<sup>①</sup>

在笈多期的佛教艺术中，石窟寺也占有重要的地位。早在无忧王时期已有了石窟的雏形，据《大唐西域记》记载：“故宫北有大石窟，外若崇山，内广数丈，是无忧王为出家弟役使神鬼之所建也。……故宫西南有小石山，周岩谷间，数十石室，无忧王为近护等诸阿罗汉役使鬼神之所建。”<sup>②</sup> 以下又记到：“傍有故台，余基积石，池沼涟漪，清澜澄鉴，邻国远人谓之圣水，若有饮濯，罪垢消灭。”（同上）这记述已涉及到了石窟的营建。

中印度的阿旃陀石窟是印度石窟寺的代表，其建筑和雕刻，都有很高的艺术价值，更可宝贵的是它的壁画艺术。阿旃陀石窟最早开凿于公元前一、二世纪到公元六、七世纪，历时八百余年，此时正是佛教在印度的鼎盛时期。阿旃陀的名字，起于古代

---

① 《印度简史》P67（三部）潘尼迦著 A SURVEY OF INDAN HISTORY

② 《大唐西域记》P176

梵语“阿谨提耶”，义云“无想。”阿旃陀石窟最早见于中国古代记录的，为唐玄奘的《大唐西域记》，玄奘于唐贞观十二年游学印度，在南印度的摩诃刺陀国，玄奘记道：“国东境有大山，叠岭连嶂，重峦绝嶂。爰有伽兰，基于幽谷，高堂邃宇，疏崖枕峰，重阁层台，背岩面壑，阿折罗（唐言所行）阿罗汉所建。罗汉，西印度人也，……感生育之恩，怀业缘之致，将酬厚德，建此伽兰。伽兰大精舍，高百余尺，中有石佛像，高七十余尺，上有石盖七重，虚悬无缘，盖间相去各三尺余。闻诸先志曰：斯乃罗汉愿力之所持也。……精舍四周雕镂石壁，作如来在昔修菩萨行诸因地事。证圣果之祯祥，入寂灭之灵应，巨细无遗，备尽镌镂。伽兰门外，南、北、左、右各一石象。闻之土俗曰：此象时大声吼，地为震动。昔陈那菩萨多止此伽兰”。<sup>①</sup>阿旃陀石窟开始兴造于两千年前，玄奘西游时，后期的石窟完成不久雕刻应十分壮丽，彩画辉煌，玄奘看到这样伟大的艺术工程，不禁欢喜赞叹，他的这些记文，正是以这样的心情来叙述的。

阿旃陀石窟的建筑和雕刻，都有很高的艺术价值。其雕刻作品主要是佛像和装饰图案，如一号窟中的释迦牟尼雕像，从左、中、右三个不同角度可以看到佛陀脸上有着欢乐，痛苦和沉思的种种表情。阿旃陀石窟中，装饰着当时佛教徒所奉献的大量壁画，据佛教经典记载：释迦牟尼涅槃后一百年间，所绘制的佛像图画等，已达到了可以乱真的程度。<sup>②</sup>所以印度的佛教壁画具有悠久的传统。阿旃陀的壁画画法为先用朱砂勾勒，然后用当地的天然颜料涂色，最后用褐色或黑色勾勒形象。其内容主要表现了

---

① 《大唐西域记》P264

② 《印度佛教史》P269 多罗那它（TARANATHA）著张建木译

佛本生故事以及当时的社会情况，从佛的诞生，为太子，出家以至成佛，降魔，说法、涅槃分舍利，都有画面的描绘。在一号洞中描绘青年王子悉达多被宫廷中王后和宫女所包围，在天顶的画面中，画家还描绘了大象跃上岸的生动瞬间。在佛说法时，听众云集，贵人命妇，纷至沓来，有的张盖，有的骑象，有的乘马，姿态各异构图繁密，使人惊叹。至于宫廷，山林、田舍，战争景象，风俗生活小景，如《打秋千图》、《投骰子图》、《对镜理装图》、《音乐舞蹈图》、《张盖乘骑图》、《驾舟海行图》等，都反映了印度古代社会的政治经济状况。十六号洞内的《美人临镜理装图》，旁立侍女，一捧脂粉，一执拂尘，不仅可以看到当时人体描写的进步，构图也颇为和谐美妙。又如“难陀出家缘”，一黑肤王子，与一白色少女，极尽燕婉的情况，侍女捧着杯盃的，临窗窥看的，以及门外张盖而来的，都很富风姿。其它如第一、第二两洞，为阿旃陀壁画中晚期也是最盛期的制作，约成于遮卢迦王朝的全盛时代，壁画完整而绚丽。第一号洞最著名的是持青莲花菩萨像，菩萨头戴宝冠，妙相庄严，肌肉匀称，身体象雕塑一样成三道弯式扭转，手里拿着一枝莲花，他身后拥杂的人物更衬托了他超脱的宁静，图中没有阴影，用勾线平涂略施明暗的手法，追求总体效果和大色块对比，为东方艺术家特有的技巧。此洞后面的“灌顶图”也很有名，佛龕前室的“降魔变相图”，与我国敦煌千佛洞以及西藏古格王朝壁画，无论题材和画风都有相类似处，这是值得比较研究的东方艺术风格。

从这些石窟的绘画和雕刻中，可以看出宫廷的富丽，服饰的华贵，也可以看出印度当时物质和精神生活的面貌，表现了当时印度经济力量的发展高度。石窟的绘画和雕刻，所表现的男女都是健壮美丽的，充满着乐观和坚强的信心。这些虽然都是塑造

出来的诸神，但大多以人间壮健美丽的人物为范本，因此可以表现出当时社会的生活气息。印度佛教绘画除阿旃陀外，另一个中心为巴格石窟，在艺术风格上与阿旃陀石窟极为接近，但其内容已不再专属于佛教，而向世俗化发展。在阿旃陀壁画中，例如骑士以及庄严的象队，都成为宗教画的一部分，但在巴格石窟中，却是为了表现其本身而制作的，也就是说已成为了不属于宗教的独立绘画。此外还有整段壁画都绘着音乐歌舞的场面，这种纯世俗的表现，已说明佛教开始了下坡路。

公元八世纪到十六世纪这段时期，北印度也创造了大量的佛教和婆罗门教艺术品。北印度最大规模和宏伟的寺庙为那兰陀寺，九世纪时唐玄奘曾在那兰陀就学，玄奘描述该寺：“宝台星列，琼楼岳崎，观竦烟中，殿飞霞上，生风云于户墉，交日月于轩檐……印度伽蓝数乃千万，壮丽崇高，此为甚极。”这些宏伟的寺庙，时至今日，所剩无几。大部分的残存物可追溯到那兰陀毁灭时期。那兰陀的一件精巧迷人的青铜钟形雕刻作于九世纪，这件作品表现的是“曼荼罗”，其下角分刻着八个菩萨，护卫在四面八方，上面一层刻着释迦牟尼一生的八大事件，这件铜器的结构代表着佛教的一个新的教派，即对西藏也产生了深远影响的教派，称之为佛教的密宗，它得名于金刚杵，原为古印度的兵器，密宗用以表示“坚利之智，断烦恼，伏恶魔”的法器，金刚杵有时也表现为一簇箭或众神所用的三叉利器，以说明密宗法术无坚不摧的神威。这一时期即为印度佛教美术的密教期。金刚乘在以后的发展中，形成了在我国西藏和蒙古地区占统治地位的佛教派别。“它提出了许多具体、明确的修持技术。一千多年以来，这些修持术于罗马占领我们地区的时代就在印度的那兰陀大学得

到了发展……”<sup>①</sup>这个佛教宗派也是印度“多神秘教义”的派生物，七世纪后这种教义不仅渗透到婆罗门教，还影响到佛教界，其教义宣称女性天性（性力）是宇宙间的主宰力量，因为它具有驱动唤醒沉睡的男性力量的魔力，他们崇拜女性生殖力，并有一套秘密仪式和典礼。在金刚乘中，把智慧比做女性，因为智慧具有静的特性；把方便比做男性，因为方便有动的特性。在佛教中智慧与方便的用语，其来源于印度教《怛特罗经》中湿婆和性力的关系，金刚乘最古老的文献为《秘密集会怛特罗》，怛特罗传到西藏后备受重视，在此基础上，在密宗造像中，出现了大批的形态各异的双尊佛像造型。一些权威的女救世主，也称作“救度母”，即发展了的菩萨的女性再现，这在以后的藏传佛教中，也有着丰富的表现。密宗期的佛教雕刻多见于婆罗王朝统治下的孟加拉、比哈尔地区，分为摩揭陀派和婆罗派。雕刻的主要内容，除佛像人物外，多为制作多罗，文殊师利，摩利支天，毗湿奴天等密宗尊像。

印度佛教艺术的形成和发展，对周边地区产生了极大的影响。在印度佛教艺术发展的高峰过后，在南印度孟加拉和印度北部的尼泊尔，佛教艺术又保存了一个较长的时期，但其艺术风格较笈多王朝时期已大为不同，人物形象更加纤丽，人物姿势也更加细腻了。我国著名美术史论家常任侠先生在论及后期的印度佛教艺术时曾指出：“孟加拉所有这些十至十二世纪的菩萨造像，正形成了笈多期艺术和尼泊尔及我国西藏艺术的过渡阶段，尤其西藏地区的佛教艺术，受到它不少影响，且是直接由此衍化而

---

<sup>①</sup> 《西藏佛教密宗》（英）约翰·布洛菲尔德著耿升译



来，成为佛教艺术中一种晚出的形式。”<sup>①</sup>这一时期正是西藏佛教发展的“后宏期”，大量的印度、尼泊尔风格的佛教艺术品，在这一时期，随着佛教的传播而进入西藏。

## 二 宗教前期的岩画艺术

藏传佛教美术是伴随着藏传佛教所形成的艺术。如前所述，藏传佛教是佛教进入西藏后，经过与西藏原始宗教本教的长期斗争，吸收、接近、融合后形成的佛教。它具有一般的佛教教义，又具有西藏的地方形式。同样的道理，藏传佛教美术属于佛教艺术的范围，但又具有明显的西藏特点。藏传佛教在形成的过程中，吸收和消化了本教以及前宗教期的许多仪轨和形式，所以，要了解藏传佛教美术的形成，也需要对本教甚至本教前的艺术作些探讨。

早在五千年前，西藏东部等地区已进入到原始社会，昌都卡诺遗址的报告，向我们介绍了藏族先民们不但自制石器，而且烧制了陶器，在出土的罐、钵、盆等陶器上，均绘有古朴的几何纹样和锥刺纹样，这些出土的陶器基本上和我国北方草原上出土的陶器属同一系统和风格的作品。在出土遗址中，还发现有以卵石砌墙的建筑结构，在西藏高原上，这可能是最早的建筑遗存了，而且也是我国目前发现的原始社会建筑中一种新型的建筑结构，这些实物，对以后西藏建筑艺术的影响，可谓深而远之。

---

<sup>①</sup> 《印度与东南亚美术发展史》P60 常任侠编著

西藏另一处新石器时代遗址比较集中的地区是林芝县，在1974和1975年，分别在云星、加拉马等地，采集到文化遗物。在这些文物中，陶器以夹砂褐陶为主，泥质陶较少，均为手制。这些特点与卡诺陶器相似，陶器上的纹饰有绳绘纹、划纹、附加堆纹等。这些文化遗存证明了藏族先民们的聪明和智慧。

西藏的石器时代何时结束，青铜器时代何时开始，这些考古学方面的问题，至今仍未有定论。但近代的一些国外考古学家，对这方面的问题也作了些零星的报道。如1925—1928年中亚考察队的罗兰赫，曾发现了西藏高原上的石墓，在墓葬中出土有青铜三棱镞和叶形铁镞等。意大利藏学家图齐在其名著《越过喜马拉雅》中，介绍了他在西藏收集的一批带动物纹饰的青铜制品，如带钩、扣饰、小铃等，纹饰内容有鹿、马、熊、鸟、猴等，这些青铜制品虽难以确定其时代，但无疑的是佛教传入前的土著文化遗留。石丘墓、大石遗迹及动物形纹饰都是北方草原文化的特征。广袤的欧亚草原西起匈牙利、越过伏尔加河、乌拉尔河，经过中亚而到中国的北部和西部，从远古时代开始，就是众多的游牧部落生活和战争的舞台，而动物形纹饰一直是这些草原民族传统的艺术主题，西藏考古发现中的这些动物纹饰，无疑也属于这种草原文化的一部分，而动物纹饰在以后的佛教艺术中也可看到遗留的痕迹。从这一时期到吐蕃时代，还有数千年的跨度，最近发现的西藏阿里地区日土县岩画群，实具有填充空白的意义。关于这个时期的岩画，最早发现于靠近西藏的印度拉达克和巴基斯坦的拉合尔等地，而西藏日土县岩画，经初步确定，认为是吐蕃时期以前的作品，其下限年代不晚于吐蕃早期。<sup>①</sup> 其理

---

<sup>①</sup> 见《西藏日土县古代岩画调查报告》1987年2期《文物》

由主要为岩画的凿刻大都有石质工具完成，未发现用金属工具加工。其次，从岩画的内容来看，日土岩画个体图像有人、羊、牦牛、鹿、狼、狗、马、驴、鸟、鱼、日、月和“卍”形西藏本教符号。动物形象的刻画，形体比例基本合理，特征突出而适当夸张。如牦牛大角粗颈、拱肩、大尾下垂、四腿粗短。这些图像只用简单的线条就把牦牛的力量刻画了出来，达到形神兼备的效果。早期岩画中，人和动物造型写实，简单生动，概括性强。人物头部为几何形轮廓，四肢为单线。动物双角、上下颚、腿裆之间不相连。刻画的方法有两种：一是通体敲凿，一是敲凿轮廓线，早期画面古拙简洁，中晚期画面构图趋向完整，出现了群鹿争雄、人物舞蹈、祭祀等较大的场面。这些内容可能和本教还未有直接的联系，和宗教的需求相去尚远。“它们无疑起着一定的交际作用，乃是把一定的消息传达给他人的一种工具。”<sup>①</sup>早期的岩画属于狩猎生活的记录和报导，为前宗教时期的作品。中后期的岩画，根据其题材的丰富，人物写实，动态较好以及大场面的祭祀岩画（日土县岩画任姆栋岩中就凿刻了一百多个羊头），反映了原始宗教观念及相关的活动。本教《空行智慧胜海传》中记载，本教徒在每年秋季举行“牡鹿孤角”即将牡鹿头颅砍下作血肉供的祭祀活动。日土岩画中有很多牛、羊、鹿的形象，可能是古代本教徒祭祀山念、崖念的反映，岩画中的日、月、植物则体现了他们对日念、月念、木念的崇拜，岩画上凿刻的一百多个羊头，则可能是大批杀牲以头祭祀的写照（图1）。

本教经典《十万龙经》中有关于龙神的记载，而本教中的龙，如前所述，并不像汉地那样专指一种神兽，而是一个包括

---

<sup>①</sup> 《艺术与宗教》乌格里诺维奇著 P39

鱼、蛙、蛇、蟹等动物的综合概念。它实际上是一种可以随时附身或者变为蛇、蛙、鱼等的精灵，并且无时不在。龙神不但威胁着人类的生命，而且还是人间四百二十四种疾病之源，所以人们必须对它谨慎敬奉。日土县任姆栋岩画上刻画的大鱼盘作圆形

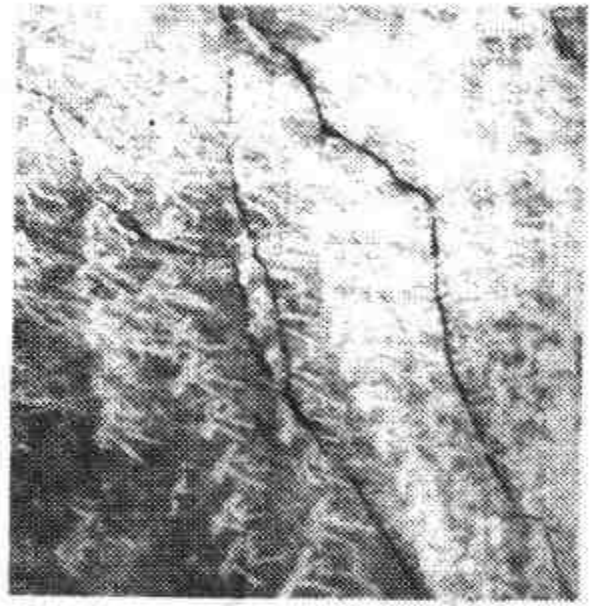


图 1

形，腹内孕有十条小鱼、四个戴面具的人在旁舞蹈，另有三条小鱼穿梭往来，这一画面比较直观的反映了当时人们对龙神繁衍的欢心及庇佑的意识。在日土还有一处著名的岩画群，即鲁日朗卡岩画，岩画雕刻在距地面数米到数十米的岩壁上，其内容主要表现狩猎的场面，如狩猎者骑马张弓在奔驰，成群的牦牛在前急跑，狩猎者的形象简洁、生动、手中持有刀、剑、弓箭等金属武器，这也使得用金属工具制作岩画成为可能。岩画中的动物形象，如牦牛、狗、鹰等，均具有高度的概括性，并进行了成功的艺术夸张，在同一



图 2

表现狩猎的场面，如狩猎者骑马张弓在奔驰，成群的牦牛在前急跑，狩猎者的形象简洁、生动、手中持有刀、剑、弓箭等金属武器，这也使得用金属工具制作岩画成为可能。岩画中的动物形象，如牦牛、狗、鹰等，均具有高度的概括性，并进行了成功的艺术夸张，在同一

个牦牛形象上，刻画了不同的视角，表达了作者丰富的想象力（图2、3）。刻画牦牛的岩画不但西藏有，在其它藏区也有，如青海省刚察县舍布齐沟岩画中有一幅狩猎图，牦牛被刻画得体积



图3

庞大、弯角、细腿、浑身茸毛、牦牛尾巴高高耸起，后面骑马射箭的猎手，显得很渺小，刻画得十分概括生动（图4）。在画面的比例上都强调猎物的庞大和人的渺小，这种处理方法以后又发展为主要人物画得大而突出。这种手法在以后的佛教美术中也广泛应用，均体现了一条重要的美学原则——以大为美。西藏山地有着数不清的石壁和卵石，岩画的发现，证明早在本教时期以及本教以前，西藏先民们已开始注意到利用周围的生存环境，记录下自己崇拜的神灵了。这一传统无例外的被以后佛教发展所利用，



图 4

当看到西藏众多的摩崖石刻以及数量巨大的玛尼墙石刻时，自然会理解到它们与本教时期以及原始艺术的渊源关系了。

本教的艺术遗存也存在于西藏的面具艺术中，本教在进行祭祀活动时要跳拟兽舞，可称得上面具艺术的先兆。除此之外，本教的艺术遗存也可以在一些宗教习惯中找到。如在祭祀山神时，至今仍保留如下习惯：在藏地无论是农区还是牧区，为了祭祀山神，往往在山尖上垒起石块，石块堆中插上嘛呢箭杆，三色彩线、布条、羊毛等祛邪饰物，石块和布条上刻有经文和图案。在祭祀时还有一重要活动为“放风马”、“风马”藏语称“朗达”，风马是先刻了印模，而后印在纸或布上，中间是奔走的马，四周有图案，马身上驮着宝贝，有的还印有“六字真言”。这些

虽是佛教的内容，但其保存的仍是古老的本教习惯。

### 三 藏传佛教美术的形成和发展

藏传佛教美术的萌发，当与佛教传入西藏直接有关，其所以能够萌发的基础，包括了传统遗留下来的本教艺术、民间艺术的营养，也脱离不了当时吐蕃社会政治、经济、文化的发展。在七代藏王布德贡杰时，雅砻河谷的藏人们已用牛力木犁耕作，到第三十一代藏王达日宁塞时，已开始冶炼金属，有了银、铜、铁，手工业开始得到发展。松赞干布时，东女八国臣服吐蕃，此时的吐蕃，政治和经济都十分兴盛，佛教正是在这种背景下传入藏区的。随着佛教的传入，佛教艺术的种子也开始在这片神奇的沃土中萌发。松赞干布还十分重视同周边地区的经济、文化交流，他同尼泊尔尺尊公主唐文成公主的联姻，使得佛教从东西两个方向进入西藏。当时的唐代，是封建社会高度发展的时期，文成公主进藏不仅带去了大量的佛教经典，也带去了佛教艺术品，汉地发达的建筑工艺和能工巧匠也来到了西藏，传说文成公主进藏带有山西平遥的雕塑工匠，平遥在南北朝时即是佛教艺术极为发达的地区，又素以出雕塑工匠闻名。当佛教传入西藏后，西藏的佛教寺庙开始建立和发展，而藏传佛教美术作品又大多集中在寺庙内，所以西藏的寺庙建筑与藏传佛教美术的形成和发展有着紧密的关系。西藏最早的寺庙建筑为乃东县的雍布拉岗，相传建于公元前一世纪，它的后期保存了一些佛教文物。真正的佛教寺庙，还是在尼泊尔公主和唐文成公主到西藏后修建的。尼泊尔尺尊公主带到西藏的佛像有不动佛、弥勒菩萨、度母等；文成公主带去

了释迦牟尼佛像。为了供奉这些佛像，尼泊尔公主修建了大昭寺，文成公主修建了小昭寺，松赞干布又修建了四如寺、四厌胜寺、四再厌胜寺于拉萨四周各要地。现在除大昭寺内还可看到一些唐代的遗迹外，其它寺庙均未保存下来。在这些寺庙中出现了一批以佛教人物为题材的美术作品，如雕塑、木刻、壁画等，这个时期的佛教美术作品，具有明显的汉地和尼泊尔风格，现在能看到的大昭寺二楼北壁上，至今仍残存着一千三百年前的吐蕃壁画，这些壁画据说是由尼泊尔工匠绘制的，尼泊尔的佛教美术处于印度佛教美术的覆盖之下，公元七世纪时，印度处在后笈多朝时期，而笈多风格是在印度文化鼎盛时形成的，这个时期还产生了著名的阿旃陀壁画。从大昭寺壁画人物的一些细节描绘上，可看到与阿旃陀壁画人物中的相似之处。公元650年，松赞干布去世后，以后的两代赞普为了王朝的巩固连续征战，无力发展佛教。公元八世纪初，赤德祖赞时期，唐中宗之女金城公主入藏联姻，使佛教在西藏复兴。八世纪中叶赤松德赞执政时期，佛教也有了新的发展，一是从印度请来了莲花生大师并修建了桑耶寺；二是一批藏人出家受戒，并到印度、尼泊尔学经。印度的佛教艺术开始与西藏的本土艺术相结合，恒河文化开始与藏地文化接触。桑耶寺便是以印度波罗王朝高波罗王在摩揭陀所建的欧丹达萨黎寺为蓝本修建的。桑耶寺中间主殿三层采用了印式、汉式和藏式三种风格合一的形式，印式的佛像人物、汉地佛像人物、藏人形貌均在此亮相，桑耶寺成为多种文化的结合体。除各种风格的佛教美术作品外，桑耶寺还成为了译经的中心，当时不仅译出了大量的显密经典，有关佛教的工巧明也被译成了藏文，从而使得寺院建筑等佛教美术品有了理论基础。描写桑耶寺建筑史的藏文名著叫“拔协”、叙述得十分详尽。赤松德赞死后，在牟尼、



牟底二赞普时期，佛教持续发展，牟底赞普曾建有甲德嘎琼寺并留有碑文，为研究“前宏期”佛教提供了宝贵资料。从这个时期佛教美术的发展来看，其主要内容为寺庙建筑以及佛教人物的塑像、壁画，其风格以印度佛教美术和汉地佛教美术为主，还未形成藏传佛教的艺术风格。如前所述，到热巴巾时，“前弘期”佛教发展达到顶峰，为使译经规范化他曾下令对藏文进行改革，随着翻译事业的发展 and 文字的改进，文学艺术也有了相应的发展，在史传和诗歌发展的同时，藏传佛教艺术也达到了“前弘期”的辉煌阶段。据说热巴巾曾下令用玉石修建佛寺的部份建筑，可见对寺庙建筑的铺张程度。他又在文香多地方，修建一所九层楼的殿阁，上三层木造，内供佛像；中三层砖造，内住喇嘛；下三层石造，赞普与臣僚居住。这个楼殿建筑得非常富丽，亭阁走廊用缨络、伞盖、幢幡、绫罗等装饰，殿端金顶与后山相齐，金顶顶带随风飘荡，顶盖四周系以铁链，连接四方石狮子之上。殿阁的富丽堂皇，证明了藏传佛教美术在建筑、雕刻、绘画、金属工艺等方面，都达到了很高的水平，参加此殿建造的据传还有于阗和尼婆罗工匠，象桑耶寺一样，它们都是多种文化的艺术结晶，只不过西藏的本土艺术将逐渐占有较大的比重。由于吐蕃王朝统治阶级内部矛盾尖锐化，热巴巾被反佛势力谋杀，反佛的大臣们拥朗达玛即赞普位。朗达玛在位时大肆灭佛，佛教艺术也遭到了空前的破坏，热巴巾时期已经开工修建的佛寺都停了工，桑耶寺、大昭寺等著名寺院、神殿均被封闭，小昭寺成了牛圈。寺内壁画被涂抹掉后，又在上面画上“僧人饮酒图”、“佛徒逐猪图”等，文成公主带来的释迦佛像再次被埋入地下。这些做法可以说是在佛、法、僧三个方面摧毁了佛教，随着吐蕃王朝的崩溃，整个佛教文化也停滞了。公元841年，朗达玛被佛僧杀死、吐蕃王

室四分五裂，继而奴隶起义风起云涌，朗达玛以后的近百年被称为“灭法期”，佛教及其建筑、绘画、雕塑作品在藏几乎灭迹。我们今天能看到的早期寺庙建筑及其艺术品已为数不多。总之，这个时期是佛教通过印度、尼泊尔、中原等地向西藏传入的时期，这个时期的寺庙建筑和其它艺术品，如壁画、雕塑等，外来风格比较明显，外来的佛教艺术形式还未能完全与藏地本土的艺术融合在一起，这个阶段是藏传佛教美术的初级阶段。

公元 978 年以后，西藏社会进入封建经济发展时期，西藏佛教史籍中还把这一年作为“后弘期”开始的一年，并把这一年作为西藏佛教形成的标志年代。这个时期在新兴封建主的支持下佛教再度兴起，作为吐蕃封建文化主要组成部分的藏传佛教带来的文化，如医药、历法、文字等各种知识均得到进一步的传播。寺庙建筑得以恢复，它们在大范围的营造中逐步舍弃了以外来文化为主的样式，而代之以西藏自己的建筑模式。寺庙中绚丽多彩的、描绘佛传故事的各种艺术品，丰富了人们的文化生活，它们在宣传崇佛、拜佛的同时，促进了藏传佛教美术的发展。十世纪以后，在吐蕃社会封建经济发展的基础上，藏传佛教各教派次第形成，如宁玛、噶丹、萨迦、噶举、格鲁等派以及教派的支系。这些教派都有自己的寺院，著名的有那当寺、萨迦寺、夏鲁寺、止贡寺、丹萨梯寺、甘丹寺、色拉寺、哲蚌寺、白居寺、扎什伦布寺等都是这一时期建成的，可称得上寺院林立，遍布全藏。尽管各派对佛教的理解和解释有所不同，但它们在本质上还是一致的。由于藏传佛教各派的争鸣，也造成了一种佛教文化欣欣向荣的局面，在这种前提下，藏传佛教美术也得到了进一步长足的发展。这个时期的寺庙建筑十分宏伟华丽，如著名的扎什伦布寺、哲蚌寺等，佛教美术作品量多工巧，在大规模修建寺庙的同时，

对装饰寺庙内部和外观的佛教美术的需求也日益增多，壁画、雕塑、唐卡等主要艺术形式趋于成熟和完美。特别是壁画，已从早期的单纯、概括，发展到内容丰富、技法娴熟、形式多样的阶段。据不完全统计，这一时期各寺院建成的巨形宫殿约六十座、经堂二百多座，壁画、唐卡数以万计，各种材质的佛像雕塑品、工艺品无法计数。又由于藏传佛教已渗透到人们的生活之中，一些民间艺术品也演变为藏传佛教的美术品，如酥油花艺术、玛尼堆石刻艺术等。在寺庙建筑中，以大为美的美学标准得到了充分的体现，如哲蚌寺的措钦大殿可容七千多喇嘛集会，堪称东方第一大经堂，内有雕柱一百多根，它们与色拉寺大殿的雕柱均系藏族雕刻艺术的代表作品。这个时期古格僧王意希沃在阿里地区修建了托林寺，保存了大部分的壁画遗迹，是我们现在有幸可以看到的壁画真品。古格壁画的风格，介于中亚细亚与西藏之间，具有明显的外来情调，反映了正在发展和成熟中的藏传佛教美术，敢于吸收外来艺术因素的胸怀。这个时期，一些上层喇嘛直接参加了绘画和雕塑活动，绘画和雕塑工艺原系佛教“五明”中的“工巧明”，“坛城”的量度甚至是喇嘛的必修课。黄教大师宗喀巴和他的弟子克珠杰都是造像能手，据记载，当宗喀巴停留在精齐寺时，还重塑了噶未云丹雍仲佛像。现存日喀则扎什伦布寺措钦大殿的观音，文殊两尊泥塑立像，就是达赖一世根敦珠巴亲手雕塑的，具备了相当高的雕塑技艺。这一时期，藏传佛教美术中的各种艺术流派开始形成，在绘画领域，如著名的江孜派绘画艺术，其它如康藏地区的“嘎者”画派、青海地区的“热贡艺术”等。以拉萨三大寺为代表的巧夺天工的藏式依山式寺庙建筑，以及里面所藏的各类藏传佛教美术作品，都表明了这一时期的发展达到了光辉的阶段，这一阶段可称得上藏传佛教美术发展的第

二阶段。

公元十七世纪时，黄教寺院集团逐步得势并掌政，特别在五世达赖以后，藏传佛教的发展达到了顶峰，清代理藩院册籍载称：“达赖喇嘛所辖寺庙三千一百五十余所，…喇嘛三十万二千五百有余…。班禅所辖寺庙三百二十七所，喇嘛一万三千七百…”。从这些数字可以看到此时的寺庙建筑发展到何等程度，伴随着寺庙建筑的佛教艺术品更是无法计数，在增建新寺庙的同时，扩建并培修了一批著名的古建筑，如在拉萨扩建大昭寺和布达拉宫，新建了罗布林卡、药王山、功德林等。这时期的寺庙建筑，无论是巍峨的依山式建筑，或者是布局新颖的平川式建筑和巧夺天工的园林艺术，都体现了多种的美学标准。在绘画艺术方面，成就更加斐然。此时期的壁画艺术，已不局限于单纯地反映佛教题材，内容更加丰富和广泛，出现了一些反映人民世俗生活和重大历史事件的壁画，如布达拉宫的《亮宝节》、《文成公主进藏图》、《五世达赖觐见顺治皇帝》，大昭寺的《固始汗与第巴桑结嘉措》，都是在这一时期完成的。各种佛教艺术的风格，呈现出高贵华丽之风，在壁画和唐卡中，以工笔重彩为主，更加以填金描银；在雕塑艺术中，以铜为主，外加鎏金；在民间，数不清的石块被刻上了佛像和经文；空中飘荡的风马旗，也印上了佛像和经文。在这个从上层统治者到社会最底层形成的空前的拜佛、崇佛的造神运动中，使得藏传佛教美术发展到了极致。民间艺人的队伍开始壮大，各种艺术流派相继而生，如西藏出现的两个优秀绘画流派门当和青孜，布达拉宫内的壁画大多出自这两派之手。到二十世纪初，随着西藏和内地政治活动的增多，西藏的画师们也从内地的宫廷中带来许多画谱和书籍，一些内地经常看到的绘画题材，如“福禄寿喜”、“平安富康”等在寺庙中也可看

到。在罗布林卡的壁画中，笔者也曾看到近代利用西方油画技法绘制的人物肖像。在一些佛教艺术品中，已明显的开始吸收内地和西洋的绘画技法。由于藏传佛教在西藏周边地区的传播，藏传佛教的寺庙建筑在内地也得到了发展，如青海著名的塔尔寺、甘肃的拉卜楞寺、内蒙的五当召、山西五台山上的黄庙群、北京雍和宫等。以上应为藏传佛教美术发展的第三阶段。

## 第三章 藏传佛教美术

### 一 寺庙建筑和佛塔艺术

初次到西藏，在那雪山蓝天之下，最能引起人们注意的就是寺庙建筑，西藏的寺庙有着浓郁的民族风格和独特的艺术情调。每一座寺庙都相当于一个佛学院，里面往往有许多藏传佛教美术作品，所以每一座寺庙又相当于一个佛教艺术博物馆。从寺庙外观上的色块、装饰物、如铜雕、经幢，到寺庙内的壁画、唐卡、铜佛、经幔、柱头图案等以及各种工艺品，虽为崇佛、拜佛所用，但又都是独具风格的艺术品。在这里神学和美学共存、崇佛和审美并行。倘若为信徒，在你合礼膜拜时，当你的思绪因拜佛而趋于崇高时，那慈祥智慧的释迦佛像、那身段窈窕的度母像，都会趋于更加完美。而当你心绪不净时，那狰狞威武的护法神，足以使你感到心灵的震撼。在西藏往往可以发现这样的情况，在十分荒野的山脊上，却耸立着造型别致，色彩古朴的寺庙，形成了强烈的对比，但又与自然环境协调。西藏的寺庙在整体设计和建筑工艺方面，也都表现了较高的艺术水平，形成了藏式寺院建筑的完美体系和民族风格。

西藏最基本的建筑是民用建筑，如前所述，早在五千年前，在昌都卡诺遗址等地，已发现了藏族先民们营造房屋的遗迹，当时所用材料大多为石材。由卡诺遗址演变到现在的藏式民居，这

其间经过了漫长的岁月。西藏民用建筑最常见的形状为平顶六面体，其结构主要为土木结构。营造房屋时，待地基确定后，四面土墙即用木夹板填土夯打，层层向上，劳动者在打墙时往往边打边唱，打墙动作极似舞蹈，所唱曲子节奏铿锵。夹板内的土经过多次夯打，挤出了水分，使粘土充分粘结，十分结实。打够一层后，土墙上可架木梁，然后再打。因西藏地处高原，风沙较大，故土墙较厚，既可保暖又可防风，房屋一般为平顶、门窗较小，大多要雕刻图案或以颜色来区分。康藏地区房屋大多以土墙为主，靠山边时，房基部分也有用石材砌成的，也有下边用石材上边为土墙的。江达、甘孜一带，其窗户部位多以圆木筑墙分开，圆木互相交叉，可在墙外看到一排圆形柱头，窗户周围多涂朱红或暗红色，以和墙体区分。边坝、洛隆的农区，以土墙为多、察雅、八宿有多用石材的。金沙江两岸的民居多为二层结构，房顶上有的搭上木架，打晒粮食，下层用来畜养牛羊。笔者七十年代在察雅时，看到一些乡村的民居建筑十分成熟，它们不局限于二层结顶，有的甚至盖到三层、四层，墙基用石块砌出，房间互相交错，一些小房间多凸出墙面，颇有情趣（图5）。完全用木结构营造的房屋，大多集中在藏东察隅、波密、墨脱、林芝等地。这些地区因气温较高湿润多雨，故房顶多为用板材筑成的人字形结构，波密一带往往在房顶上压上排列整齐的石块，墙壁大多为木板结构，笔者曾到波密原始森林深处寻访一寺庙的遗迹，在雪峰之下看到的寺庙残迹，墙壁用碎石板砌成，房顶为木板结构，远不如藏东一带土木结构的雄浑和古朴。西藏最有特点的民用建筑还是藏东和藏南地区，不论是土木结构或土石结构，其特点表现在均为立方体营造，上有平顶，墙壁愈向上愈内收，形成了上小下大的立方体，具有明显的稳定感。昌都一带的民居，在二层



图 5 (作者速写)

平顶之上，有的为左右对称的房间，中间的空间为养花休息之处；有的只在一边有房间，余为平顶，上下层用木制楼梯贯通，下层采光除窗户外，往往有一天井采光，这在一些小型的寺庙中可经常看到。西藏的寺庙建筑就是在这基本的民居建筑上发展起来的，只不过规模更大，装饰更豪华，房间更多，结构更复杂。寺庙内部为大结构体系，即采用木柱、横梁、用榫头结合，很少用铁件，在木柱的柱础和柱头上，大多用木刻花纹和彩绘图案装饰，这种装饰在一些著名的寺庙中发展得十分豪华绚丽。寺庙中央大殿的外观往往涂以赭红色，寺庙大门两边画有四大天王、



“轮迴图”等壁画。中央大殿的大经堂设有祭坛，祭坛上供奉着本寺的主神巨像。大殿中往往有成排的立柱，如哲蚌寺的措钦大殿内，就有立柱 183 根，斗拱和柱头均雕琢华美。寺庙内除了壁画和图案，连实用部分也成了色谱的排列。西藏的寺庙建筑是典型的西藏地方艺术，根据其风格的不同，基本又分为藏式结构和藏汉结合两种类型，在这两种类型中，往往也有局部的印度、尼泊尔风格。根据寺庙建筑地理位置的不同，西藏寺庙又可分为依山式建筑和平川式建筑。寺庙建在平川上，布局往往以大殿为中心，其它建筑向四周发展，这和平川式的民居相似。若依山而建，则寺庙建筑层层向上，或覆盖一个小的山头，一般为依山傍水，地理位置选择十分理想。如昌都相巴林寺，建在昌都县澜沧江上游与鄂穆楚河两水汇流处的龙山上，背后为海拔四千米达玛拉山的分支，前而为两江汇合处，寺庙位置高于一般民居数十米，站在寺庙前，天气晴朗时可看到远处起伏的横断山和点点雪峰，视野可达数十公里之外，背后寺庙大殿上的经幢，映在群峰和蓝天之间，真可谓气象非凡。相巴林寺以藏式建筑为主，寺庙上面为平顶，没有汉式的殿阁，其结构为平川式建筑。

西藏拉萨的布达拉宫为典型的依山式建筑，它是艺术成就最高的西藏寺庙建筑。布达拉宫座落在拉萨市西北角红山之上，庞大的建筑群覆盖了全部山峦。布达拉宫中最早的建筑始于公元七世纪时，由于多年的战乱和自然灾害，早期的建筑已不复存在，只保留了一些传说中的遗迹。现存布达拉宫，基本上为十七世纪所建。公元 1645 年，因黄教的发展，五世达赖罗桑嘉措下令重建布达拉宫，到 1653 年，白宫部分已告完成。红宫部分是由第巴桑结嘉措主持修建的，同时修建的还有五世达赖的灵塔，到 1693 年全部完工。十三世达赖时又曾扩建，逐步形成了今日之

面貌。布达拉宫高达 200 余米，主楼 13 层，高 110 米，东西宽 300 多米，建筑面积约 13 万平方米。整个建筑群由数千间佛殿、经堂、灵庙、灵塔和庭院等组成。殿宇沿山砌筑，数米厚的花岗岩块直接砌在红山山体上，顺势直至山顶，整个山体与宫殿的基石联结在一起，使得地基坚如盘石。布达拉宫的主体建筑分“白宫”、“红宫”二部分，“白宫”外墙呈白色，是历届达赖处理政务与生活的起居所在。“红宫”外墙呈赭红色，内有历代达赖的灵塔宝殿及各类佛堂。十三世达赖灵塔紧挨着红宫，灵塔高达十多米，外层包着鎏金铜皮，上面镶嵌着各种宝石。灵塔前的供案上陈放着各种明清瓷器，铜胎珐琅器，酥油灯、铜香炉。殿宇内部装饰精美华伦，墙壁上是壁画和彩绘图案，所有廊柱、门窗梁架、柱头斗拱均彩绘雕刻着人物、鸟兽图案，有些地方还要点金，使得殿堂内五彩缤纷，金碧辉煌。布达拉宫的建筑，许多地方采用了汉地建筑方法，如殿堂中的斗拱、梁架和藻井图案，其它如布达拉宫顶层，有着汉式大屋顶金殿、金亭、金阁。金殿的外形多为汉地常见的人字形结构，在一些局部，又安置了本民族的建筑饰物，如正脊两端的“兽吻”，多系藏地特征，正脊中央安置了宝瓶和宝珠，中间的塔刹式宝瓶较高，两边的左右对称。大殿的金顶、宝瓶、宝珠在蔚蓝色天空陪衬下，经阳光照射，高光部份金光闪烁，使布达拉宫显得更加雄伟壮丽。乘车由川藏公路驶进拉萨时，在几公里外既可看到那一片金光闪闪的建筑群，当有人指出那就是布达拉宫时，一种神圣的感觉会油然而生。

拉萨大昭寺是平川式建筑的典型，大昭寺始建于公元七世纪中叶（约 641 年），相传大昭寺由尺尊公主所建，初建规模不大，只有 8 个殿堂。15 世纪时，宗喀巴所创黄教的第一次传召会在大昭寺前举行，17 世纪时，五世达赖对大昭寺进行大规模修膳

和扩建，建造了四方铜瓦鎏金顶，第巴桑结嘉措又增设了佛堂，大昭寺逐步形成了现今的规模。大昭寺的主要建筑有经堂大殿和噶厦、仓房等。经堂大殿或称觉康殿，为汉藏式建筑风格，它坐东向西，殿高四层，上覆金顶，具有唐代建筑遗风。经堂大殿内有大木柱二十余根，木柱上细下粗，下方有柱础，上边有柱头，柱头上有方形木斗，斗上有托木，托木上有木梁，椽木，然后再铺土石。柱头上斗拱架梁为汉式风格，浮雕精美，有人物、天鹅、大象等鸟兽。主殿二、三层以下，有成排的木雕伏兽和狮身人面泥质半圆雕塑像，塑像上色彩鲜艳、夸张，具有明显的藏文化风格。大殿主供文成公主由长安带来的释迦牟尼十二岁等身鎏金佛像，像前摆十二盏金灯。在内殿前门两侧，为四方力士像雕塑。二层佛殿，供奉松赞干布、尺尊公主和文成公主塑像。佛殿三层为护法神殿。第四层为四座金顶，正中释迦牟尼殿为最大金顶，系单檐歇山式。屋脊正中是一个宝瓶式金端，最上部为一小铜球，下边有莲花托，再下为宝铃，底部用铜片敲打镶嵌在屋脊上，两侧各有两个宝珠火焰装饰。西侧正中为松赞干布殿金顶，也为单檐歇山式，屋面覆金瓦，与第三层的鎏金屋檐重叠在一起，屋脊上也有三个金端，中间最高，两侧等高，上有铜珠，下为莲瓣、铜铃等。从屋脊向下沿屋檐顶部为鎏金摩羯鱼，其造型似龙非龙，有两角，鼻子长而弯，工艺十分精到，为印度佛教艺术风格。其它位置的金顶较小，居于陪衬地位，下伸檐角的桃形装饰代替了摩羯鱼。大昭寺正门屋顶中央有鎏金铜法轮，两旁为卧鹿听法，两侧有大型鎏金铜法幢，上面利用敲打工艺制作了许多凸凹的纹络，在阳光照射下可以折射出许多不同的闪光，使得大昭寺更加富丽堂皇。经堂大殿周围的回廊建筑，主要起到陪衬作用，内部以壁画为主。大昭寺是西藏寺庙建筑中的一颗明珠，

寺庙周围从早到晚都有虔诚的信徒们在朝圣，大殿内部香烟缭绕，酥油灯光闪烁不定，再加之一片口诵六字真言的声音，整个寺庙沉浸在崇佛和供养的气氛中。

布达拉宫和大昭寺都是典型的藏式建筑，然后又吸收了一些汉地建筑的风格，它们呈现出了一种综合性的民族文化特征。其它比较典型的还有藏、印、汉相结合的桑耶寺，昌都地区有藏、汉、纳西相结合的呷玛寺等。西藏寺庙无论是平川或依山式，它们给人的感觉往往是坚实而稳固，从造型上看其结构以竖直线条和短横线条为主，这些线条组成的多种六面体，无论是村庄或者寺庙，一块块的镶嵌在千山万壑之中，而藏汉结合的寺庙建筑，打破了单纯的横平竖直的线条，在屋顶上采用了人字形结构，出现了不稳定的斜线，使得单纯的藏式建筑出现了变化的音符，又达到了新的和谐。西藏还有一些较小的寺庙往往建在悬崖峭壁之中，或建在高耸的山峰之上。陡峭的山峰和精巧的建筑形成了强烈的对比，在藏东丁青县的一座山峰上，耸立着一石门似的巨大石壁，在石壁上半部筑起了一幢平顶式小寺庙，房屋的基石建在栈道上，成为悬空建筑，石门左右还有些小房屋，也为悬空型。这些建筑远望去犹如挂在悬崖上的鹰巢，十分险要，实为依山式建筑的极致。笔者七十年代初曾到珠葛寺参观，登上近四千米的山峰后，在一十分陡峭的岩壁边，耸立着一精致的寺庙（虽已大部被毁），即是珠葛寺，寺庙前面为一巨大的峡谷，寺庙背后为苍柏和雪峰。寺庙外表涂以白色，寺庙上部涂以暗红色，在群山之间十分显眼，建筑位置远离尘嚣十分适宜，僧侣们在这里可以达到禅定和顿悟的境界。

寺庙建筑呈现突出汉地风格的有北京雍和宫和河北承德、山西五台山的黄庙群等。雍和宫位于北京市雍和宫大街东侧，占地

六万多平方米，红墙黄瓦，犹如皇宫。雍和宫原为雍正皇帝即位前的府第，乾隆九年（1744年）改为喇嘛庙后，建筑占地扩大，规模宏丽，院落五进，在大殿、门窗装饰方面参照西藏样式。主要建筑有影壁、牌坊、碑亭、天王殿、正殿、永佑殿、法轮殿、万福阁。其中法轮殿最为雄伟，平面呈十字形，殿内供铜质宗喀巴大师像，像后有木雕五百罗汉山，法轮殿顶铺黄琉璃瓦，上设五个小阁，阁上各有藏式小型喇嘛塔一座。法轮殿后面的万福阁为明显的汉式建筑，全部为木结构，每层为五间五进，四周全都带廊子，上、中、下3层共75间。楼阁正中，为七世达赖进贡的檀香木弥勒站像，高26米（地面18米）。沿楼梯上到第三层后，可看到巨大的弥勒侧面像，顺其眼神向下，光线自大门处进入殿内，那朝佛的人群在巨大佛像面前，可谓芸芸众生了。万福阁左右各有一座上下两层共10间的楼房，左为永康阁，右为延绥阁，以悬空阁道相通，将三阁联成一体，成为一组宏丽轩昂的汉式建筑群。永康阁中央为木结构的转轮藏（四川大足石窟寺中有石刻转轮藏）。西藏许多寺庙中有木质的“玛尼转筒”，上刻“六字真言”。这些可能都来自佛教中法轮常转的含义，佛教将南亚次大陆的战车加以神化，比喻佛法如车轮转动不停。永康阁上部的亭子上，有凸刻的金龙和木质贴金佛像，最顶上还有圆形木刻“坛城”图案。万福阁之北为绥成殿，地势较高，共两层14间，中间供有三面六臂的“大白伞盖佛母”像，左右两边分别为“白度母”像和“绿度母”像，均系藏式艺术风格。整个雍和宫的建筑布局，前半部疏朗开阔，后半部密集而有起伏，殿阁错落，飞檐屋脊纵横，再加之红墙黄瓦，更显得富丽堂皇，呈现明显的汉式建筑风格。

承德地区的“外八庙”大多建于清代乾隆年间，为明显的藏

汉结合建筑风格，有的是直接仿照西藏寺庙修建，表达了当时的清代统治者与西藏以及边疆各族人民的密切关系。如“须弥福寿之庙”为仿西藏日喀则扎什伦布寺而建，此庙当时为接待六世班禅所用，故又称班禅行宫。“须弥”既须弥山，藏语称扎什，“福寿”藏语称伦布。此庙建成后，可看到“金瓦映日辉、玉幢扬风舞”的景观。须弥福寿之庙，从整体上看是典型的藏式寺庙，但在宫殿的顶部以及某些建筑物的细部装饰，又是明显的汉式风格。在主要建筑大红台上，四角筑小殿，外壁砌女墙，正南壁间有强烈汉式风格的琉璃垂花窗 39 孔。大红台内壁四周为三层群接，中建妙高庄严殿，为六世班禅讲经之处。殿顶盖有鎏金铜瓦，屋顶四脊上各有两条鎏金龙、金光闪烁、姿态生动。殿内供有宗喀巴、释迦牟尼的塑像等。此庙综合了藏汉建筑艺术、风格独特。外八庙中的“普宁寺”，为乾隆帝仿西藏桑耶寺而建，建于清乾隆二十年（1755 年）。普宁寺以大雄宝殿为主，大雄宝殿前面的建筑布局与汉地寺院相同。大雄宝殿后面则模仿西藏桑耶寺，皆为藏式建筑。故普宁寺是藏汉建筑形式相结合的典型寺庙，在藏传佛教建筑艺术中占有重要位置。在藏式建筑中，大乘之阁为仿桑耶寺主殿乌策殿而建，阁高三十多米，外观下面六层重檐，阁内有四十二臂观音菩萨立像。阁四周有藏式塔、台等，分别象征佛经中的“四大部洲”、“八小部洲”。每座塔都有台基、塔身、相轮等部分组成，形态和颜色各异。四个方向的塔分别为白色、黑色、绿色、红色，传说下边埋有佛教的经典和大量的财宝、佛舍利，黑塔下面甚至还埋着本教的经典。另一处比较著名的藏汉寺庙建筑为承德避暑山庄北面的普陀宗乘之庙，该庙建于 1767 年，历时四年半建成，为仿布达拉宫而修建的，“普陀宗乘”是“布达拉”的汉译。乾隆十三年（1748 年）时，弘历曾

派两名官员，一名画师，一名测绘师前往布达拉宫测绘临摹。随后，弘历为了庆祝自己六十岁生日和皇太后钮钴灵氏八十岁生日，于乾隆三十二年（1767年）三月动工修建普陀宗乘之庙。此庙为典型的藏式依山式建筑，寺庙前面以中轴线为准均衡的安排各种建筑，呈现出汉式建筑特征。寺庙后面以大小不等的台式建筑为主调，保持了西藏建筑的特色，但在具体建筑及其装饰手法上，却以极其高深的造诣融合了藏族和汉族两种建筑形式。寺庙建筑自南向北层层升高，形成多个建筑平面，极富变化。山门内有巨大的碑亭和石桥，主体是建筑大红台，依藏传佛教之说，象征着大须弥山，由于大红台及其基座大白台壁面以汉藏两式窗结合精心设置，远远望去，自下而上灼然“十重”，以“十重”的大红台表示大须弥山至高无上。大红台中的万法归一殿，为重檐四角攒尖鎏金瓦顶，周围建筑群中的楼、殿、亭形式多样、主次分明，均为西藏式建筑，汉式的堆山顶、屋顶皆用鎏金铜瓦铺盖，象征着须弥山上的万千景象。

藏传佛教寺庙建筑在北京地区还有著名的象征民族团结的西黄寺等。在五台山有黄庙建筑群，如黛螺顶、十方堂、罗喉庙等。因藏传佛教在我国蒙古地区的传播，所以在蒙古地区也有一些藏传佛教寺庙建筑，如著名的政教合一的五当召，而五当召乃是仿西藏扎什伦布寺所建。甘肃南部的拉卜楞寺，更以其规模巨大而著名，寺庙建筑占地约1300亩，由6大扎伦（学院）18囊欠（活佛公署）18拉康（佛寺）以及金塔、藏经楼、印经院等组成。远看拉卜楞寺，五步一楼、十步一阁、金瓦红墙、飞檐描金，寺顶四隅立鎏金铜质宝瓶、华丽非凡。

在藏传佛教中，除了规模宏大的寺庙建筑群外，佛塔建筑也为重要的组成部份。西藏的佛塔，俗称“喇嘛塔”，有着自己独

特的面貌。佛塔原为收藏佛经佛像或高僧的尸骨舍利的，也有为纪念重大宗教事件而建的，如青海塔尔寺前的 8 座如意宝塔，即为纪念释迦牟尼的八件功德而建。塔的构造是象征性的，正方形基础上有四个台阶，象征着佛教神山——须弥山的四个阶层，须弥山上的圆顶是无形的原始佛位置。圆顶上挺拔的细长圆锥体，共有 13 圈，表示佛界 13 天。西藏的佛塔形制，明显受印度、尼泊尔影响。印度早期的佛塔、或称“窣堵波”，即为一般佛教徒的葬丘，以后又演变为具有穹顶结构，带有象征性的佛塔。西藏佛塔除沿习印度佛塔的形制外，也溶进了藏民族的艺术成份，比较明显的为西藏的灵塔。如布达拉宫内五至十三世达赖的八座灵塔，以及扎什伦布寺内历代班禅的灵塔等。布达拉宫红宫内五世达赖的灵塔最大最华丽，灵塔分塔座、塔瓶、塔顶三部份，塔高 14.85 米、基座 36 平方米，塔前摆有金灯银碗等大量供器。塔身全为金皮所包珠宝镶嵌，共使用纯金 11.9 万余两，各种珍珠、宝石、珊瑚、玛瑙共计 18000 多颗，极为富丽堂皇，这种装饰豪华的灵塔可谓举世罕见。安放灵塔的建筑为灵塔殿，五世达赖的灵塔殿极为庄严华丽，木柱上包有绸缎和氍毹，木梁上绘有彩画，木雕镂空佛像和狮、象及各种花纹图案，殿堂四周的墙壁上绘满了壁画，更加突出了灵塔的豪华和庄严。西藏佛塔中最具有特色的为白居寺塔，白居寺位于江孜县西端宗山坳内，建于十五世纪初，白居寺坐西向东，三面小山环抱，四周为夯土围墙，内有 17 个扎仓和 5 座佛殿，白居寺塔巍然高耸于寺中心。大塔原名“吉祥多门塔”或“观音超度塔”，藏语为“白阔居登”。塔内共有 108 间佛殿、108 个门、134 级台阶，五层以下四面八角，六层以上，则呈圆形，远看犹如一朵莲花托出的宝瓶，塔瓶为圆柱形，直径 20 米，内有佛殿 4 间，塔顶 13 天，采取喇嘛塔式营



造，颇为粗壮。塔盘中央的塔刹，为鎏金铜制，高约5米，金光璀璨。塔刹下面为鎏金铜制华盖（又称天盘），四周用木柱支撑，华盖四周均为铜制华鬘，十分精巧华丽。十三天之上均绘有莲花瓣，在众多龕室的门窗上多绘有装饰图案。白居寺塔和北京妙应寺白塔为同一形制，建造白居寺塔较妙应寺塔为晚，从外观上看，白居寺塔显得更加硕大粗壮，因其东西南北建筑外轮廓斜线与底宽基本相等，所以白居寺塔更显得比例匀称，精巧稳重，雄伟壮丽，实为西藏地区的佛塔之冠。

北京妙应寺白塔也为典型的喇嘛塔（藏式佛塔）。此塔经考证建于公元1271年，为尼泊尔工艺家阿尼哥所设计制造。阿尼哥来自“良工之萃”的国度，先将窣堵波式的佛塔传入西藏，后经帝师八思巴的推荐，来到北京入仕元朝，主持修建了妙应寺白塔，此塔融合了藏、汉、尼的建筑风格。白塔的塔基为大城砖垒起的高台，在方形塔基的中心，又筑成多折角方形塔座，塔座上层为须弥座。塔座上的塔身主体，呈大圆形覆钵体，在塔身与塔座结合处，有一圈以二十四个仰莲瓣组成的莲座，使方形塔自然过渡到圆形塔。覆钵体上端为一硕长的“十三天”，下大上小，重叠而上，顶层为一直径9.7米的铜质华盖，呈大盘状，周围垂挂着36片铜质透雕华鬘，下面各垂风铃。华盖中央，有高约5米，重约4吨的鎏金铜塔刹，铜质饰物呈现出明显的藏式艺术特征。此塔建成后，在当时的北京引起轰动，元代碑文中写道：“非巨丽，无以显威严，非雄壮，无以威天下。”“制度之巧，古今罕有！”在北京除了妙应寺白塔外，比较著名的还有北海白塔、西黄寺的六世班禅塔、碧云寺的金刚宝座塔等。北海白塔建于清代（1651年），呈现出明显的藏、汉、尼风格，塔高35.9米，其形制与一般的喇嘛塔相似，在高大的砖石基上为折角式须弥

座，须弥座上承托覆钵式塔身，塔身正面有壶门式眼光门，内有藏式图案和咒语。塔身上部为圆锥形的十三天，上为两层铜质伞盖，最上为鎏金火焰宝珠塔刹。碧云寺的金刚宝座塔，除塔座上左右各一的圆形喇嘛塔外，整个金刚宝座布满了雕刻精致的佛像、天王、力士、护法神和各种云纹图案，笔者实地参观时，看到这些作品大多为西藏雕刻风格。西黄寺的六世班禅衣冠石塔，赐名为“清净化域塔”，该塔虽按印度佛陀伽耶式建造，即大塔四角建小塔的布局，但主塔的结构和形制都是喇嘛塔样式，而塔身上的建筑花纹、石刻人物又为汉式传统风格，此塔为藏、汉、印结合的艺术杰作。山西五台山台怀镇塔院寺的白塔，也为典型的藏、汉、尼建筑风格，此塔建于1301年，较妙音寺白塔稍晚，塔基座为正方形，总高近60米，全部用米浆拌和石灰砌筑而成，通体白色，据传此塔也由尼泊尔匠师阿尼哥设计制造。塔座较妙音寺白塔内收，从塔座到圆形覆钵没有明显的过渡，几乎顺势而成。而圆形覆钵体顶端上的十三天圆锥体，较妙音寺白塔粗壮。十三天上面的天盘和塔刹虽为同一形制，但妙音寺白塔显得空灵，塔院寺白塔显得浑厚。笔者89年深秋前去考察时，在夕阳下，周围的山脉一片土黄色，当看到白塔金顶红墙时，足以令人神往。元代以来，因藏传佛教在内地的传播，藏传佛教艺术在内地也有所发展。除以上著名的寺塔建筑外，其它如五台山镇海寺的章嘉活佛灵塔，湖北黄鹤楼前及长沙岳麓山上的喇嘛塔，北京长城居庸关上的过街喇嘛塔等，大多呈现出了藏、汉结合的艺术风格，所以说，藏传佛教美术是在吸收了印度、汉地的佛教艺术后逐步形成的，反过来它又对内地的佛教艺术产生影响和补充。（图6、图7）



图6 北京碧云寺喇嘛塔

## 二 灿烂辉煌的壁画艺术

藏传佛教美术成就较高又极富感染力的应为壁画艺术。壁画所描绘的内容主要为释迦牟尼佛本生故事、经变神话、佛传，大师传等。其次为历史事件画、民俗绘画等。佛陀、观音、菩萨、各派大师、护法诸神以及重要的历史人物是壁画的构图中心，四周往往绘有佛教图案，历史事件、吉祥花卉、佛界弟子与供养人



图7 武汉胜象喇嘛塔

等。人物要以佛经规定的坐、立姿态及手印来描绘，表达纯属佛教的图象学意义。早期的藏传佛教壁画和佛教初来西藏时相似，也保持了印度、尼泊尔的风貌。佛教中的密宗壁画，是西藏壁画中极富特色的一部分，如用于表达宗教仪轨及抽象思维的“曼陀罗”（即坛城）绘画，用于渲染宗教情绪的“怛特罗”（即双身佛）绘画。这些壁画往往以其巨大的规模，斑斓的色彩，复杂的象征图案，旺盛的生命力和狂热的宗教感情，产生出了一种深沉的、神秘的、震慑人心的力量，唤起人们对那些充满威严和神权

年代的种种联想。西藏壁画中的佛教人物形象，一般地具有较准确的外形和人体比例，画师以及喇嘛必须掌握《造像量度经》，它是传统佛像绘画和塑像的依据和仪轨。《造像量度经》属藏文大藏经丹珠尔里的工巧明部中的“三经一疏”。现存《造像量度经》系乾隆年间蒙古族工布查布由藏文译为汉文，并增撰了《造像量度经解》和《造像量度经续补》等篇，书中对佛像绘制有着严格的规定。如绘制佛像要将其分为若干拏，一拏为绘画者自己伸开拇指到中指尖的距离，一拏又等于十二指，为西藏造像中的度量单位。如佛和八大菩萨为十拏，佛母、罗汉、大梵天、大自在在天为九拏、四大天王、忿怒明王、阎罗王、阿修罗等为八拏。拏度越小，造像头部越大，并且多作忿怒相。造像不论几拏，要求身高与双臂两侧手伸距离相等，十拏为一寻。一般描绘佛像时，多以指为单位，如绘制释迦佛直立像时各部比例有：肉髻高4指，肉髻根至发际4指，发际至颞下12指，颈高4指……绘制全身共为一百二十指，其它如面部五官及身体局部又有详细比例。关于各种佛教人物的形象，标识、色彩等，也都有详细的说明，如“愤怒明王”要求“三目大睁，红且圆”“发眉胡髭皆赤黄色，炽燃作火焰之状”等。藏传佛教密宗壁画中手印最为复杂多变，坐势名称也较繁多，在描绘具体的佛像时，都有具体要求，手印和坐势应源于印度佛教造像学中的手相和坐势。藏传佛教壁画是藏传佛教美术中的重要组成部分，这些壁画群可谓庞大浩瀚，作品的时期不同，风格流派不同，呈现出了诸多不同的面貌。《造像量度经》在使造像规范化方面起到了重要作用。有了较准确的量度标准，必须还有相应的描绘技法，藏传佛教壁画大多为单线平涂，早期的壁画因年代久远，往往使墨线或色线脱落，呈现为没骨画法。近期作品，线描明显，用色线多于墨

线，为典型的工笔重彩画法，有的同志认为中国工笔重彩画的源头在西藏，是有一定道理的。西藏壁画色彩鲜艳，所用颜料均为传统的不透明矿物质颜料，如石黄、石膏、赭石、石绿、朱砂等，在用赭石时往往要调入蛋白和粉黄以达到不透明效果。这些颜料往往是画师亲自提取制作，能够多次平涂，覆盖。在使用颜料时有时调入动物胶和牛胆汁以保持色彩的鲜艳和经久不退。因属单线平涂画法，只在局部略加渲染，许多颜色的使用不用调色，直接用原色平涂，如在藏东寺庙中经常看到的钴蓝色，形成了色彩鲜明，对比强烈的艺术效果，而这些艺术效果正是藏民族能够接受的，大多数人喜爱的美学标准。西藏壁画色彩上的另一特点为黑色、金色、银色的运用。在一些密宗绘画中，以黑色打底，上面绘制金色、黄色，局部用朱红，朱砂、朱磬、石绿、白粉渲染，造成了一种强烈的视角效应。看画者，首先映入眼帘的为一片漆黑，如同进入冥界之中，细看后，才能看到飞舞的金线，跳跃的动物、山峦的纹路以及人、兽的解剖造型，密宗的这种画法往往能造成神秘、恐怖的艺术效果。在《造像量度经》的描绘仪轨中，一部分已涉及到了艺术形象问题，如释迦牟尼的面部应为“满月面”，菩萨的面部为“鸡子面”，明王的面部为“四方面”等等，这些都是千百年来无数艺人匠师在具体绘画中经验的总结，因佛教人物是需要大量绘制的，所以这些规定也就成了一定的模式。但在大量的壁画绘制中，除了佛教人物，有时还有许多陪衬人物要描绘，在一些重要的历史事件壁画中，一些历史人物的形象往往要放在重要地位，这就要求画师们从现实生活中寻找艺术形象。在藏传佛教壁画中往往能看到许多能歌善舞的女神，在一些历史事件绘画中，还有许多平民百姓的形象，如歌舞者、劳动者、耍艺者、练功者。在“布达拉宫落成图”中，以及

其它佛传故事中，还有许多劳动人民的形象。这么多复杂、生动、多变的人物形象，仅仅依靠《造像量度经》是不够的，这就要求画师们从当时的生活中观察、搜集、提炼各种人物形象。如十一世纪左右在夏鲁寺绘制的“太平歌舞图”就是一幅描绘农民喜庆丰收，欢渡太平盛世的真实写照，图中的舞女表情优雅，舞姿生动多变，人体比例十分准确，伴随着周围的鼓乐声，我们似乎听到了几世纪前舞蹈的节奏。这一类画面，反映了画师们高超的创造能力。藏传佛教壁画是伴随着佛教寺庙的发展而发展的，所以它必须从属于寺庙建筑之内，而不可能象单幅画那样只突出一个主题。在西藏壁画中，往往需要从一个主要人物过渡到另一个主要人物以及一个主要情节到另一个情节的转变，在这些转变部分，需要许多装饰画面出现。所以装饰风格明显，也是藏传佛教壁画的特点之一。在装饰图案中，有人物装饰，有图案花卉装饰，有山水、建筑装饰，有文字及几何图案，线条装饰等。有的装饰壁画以一种手法为主，有的同时用几种装饰手法，使得画面更显得极尽庄严，灿烂辉煌。在“布达拉宫落成图”中，布达拉宫四周，均以青绿色铺底，用色线勾出山峦起伏的形状，再加祥云缭绕，对画面情节进行自然分割，既突出了画面主题是布达拉宫的主体建筑，又丰富了环境画面，增加了装饰效果。又如“曼陀罗”绘画，外围的圆边用不同的色彩分开描绘，这本身就是装饰画法，圆边里面，又有不同的圆形图案，圆形以内，由直线绘出正方形，正方形不同的边上，均有不同的图案和装饰，中间往往绘有象征“法轮常转”的法轮形象，而主尊、护法及各种法器又以多种形式绘入各种图案中。圆边和正方形之间，满底绘以卷草植物图案。“曼陀罗”四周，又有对称的小幅“曼陀罗”，有的绘以云边，有的用大面积不同的色彩分割之，更增添了画面晦暗

神秘的效果。在黑底的密宗壁画四周，最常见的为连续的兽皮，人皮图案，在大块的黑色周围绘上橙黄色的兽皮颜色，橙黄色上又布满了各种兽皮纹路，这种色彩效果，往往使人领略到一些藏族先民们图腾的意味来。用文字做装饰，也是常见的一种形式，这种装饰不仅在壁画四周有，而且在一些摩崖石刻，玛尼石刻，泥塑小佛像中，也多有用文字做装饰的。文字内容大多为六字真言，吉祥颂偈、密宗咒语以及人名地名等。其中以六字真言较多，六字真言，即“唵嘛呢叭咪吽”。据佛教的说法，六字真言是佛教的真宝言，莲花生大师说常念此六字可以免入地狱，死后进入极乐世界。所以在西藏的寺庙中，神山旁，玛尼堆旁，甚至在家庭内的佛龛前，到处都能听到念诵六字真言的声音。六字真言也被大量的用于壁画四周，文字图案多为藏文正体字，有的以色彩涂之。藏传佛教壁画从形式到内容都有极丰富的内涵，除上面所列几点外，在绘画方面还可以看到其造像的象征简洁性，如用夜行的盲人代表心不崇佛法，身不入佛门的“无明”的庶人。用裸体形像象征“真解脱一丝不挂”的精神。在显教中用天女歌舞，少种多收来表达“极乐”世界。壁画中可以看到大量的“双尊像”，象征着禅定与智慧紧密结合才能成佛，带有对立统一的哲学意味。各种佛教人物画除恪守《造像量度经》外，透视上的恒常性也颇具特色，重实质而不受透视法则限制，在一些多面菩萨的画像中，后面的脸，往往被画在前面可以看到的一侧，将三度空间的立体画面处理在一个平面中，画师们采取了超越空间大胆组合的画法。藏传佛教壁画中的人物往往又极富舞乐性，且不说那在天际飞行的空行母，即使在地狱中的骷髅也被描绘成手舞足蹈的形态。禅定优雅的菩萨意似静，双尊佛像中的佛母意似动，这些均好象在舞乐中显现。护法神在忿怒相中，展足怒吼，



背景加以烈火升腾，节奏强烈，犹如霹雳轰鸣，这些舞乐型的造型可能源于印度舞神湿婆的传统。藏传佛教壁画数量之巨难以统计，仅大昭寺内就有巨幅壁画百丈有余，除此以外壁画比较集中的地方有：拉萨布达拉宫、三大寺、山南桑耶寺、白居寺、萨迦寺、阿里古格寺庙、绒布寺、藏东的类乌齐寺等。西藏区外有代表性的为青海塔尔寺、甘南拉卜楞寺、内蒙五当召、五台山的黄庙群以及敦煌莫高窟等地。现将有代表性的寺庙壁画艺术介绍如下：

最早的壁画应随着最早的寺庙而产生，现保存较完整的拉萨大昭寺，从建筑到壁画都是我们能看到的最早期的藏传佛教艺术品之一。大昭寺始建于公元七世纪中叶，里面的部分壁画保持了“吐蕃”时期的风貌。大昭寺建成后，松赞干布曾从中原、尼泊尔、印度等地请来工匠造佛画像，所以“吐蕃”时期的壁画人物带有明显的异地痕迹。大昭寺中心殿高四层，上二层为五世达赖在17世纪所建，只有一、二层仍保持了一些吐蕃时期的作品。这些早期的壁画，有的只是一些残存，大多是佛和观音的形象，有的大部脱落，有的局部变黑，只能从一些遗留的图案中线条上领略到唐画的风采。在著名的“不动佛和观音”图中，主尊不动佛的躯体已脱落变黑，仅能看到红色的袈裟，在不动佛的四周可以看到一些断续的极工整的线条和祥云图案，不动佛的两边绘有胁从菩萨供养人。左胁菩萨面部已不清，唯有躯体的下部十分清晰，右胁菩萨仍比较完整，供养人极似唐代装束。右胁菩萨躯体几近全裸，身体各部团块呈静中有动的状态。头及面部偏左，胸部偏右，臀部及右腿偏左，左腿似偏右，表达了身体从左向右微妙转动的一瞬间，明显呈“三道弯”式造型。整个人物曲线优美，表情优雅，用金色及立粉描绘的臂镯缨络，极有厚重感，与

丰腴的肉体形成对比，朱红色的背景也更能衬托出肉体的白色，左肋菩萨与右肋菩萨呈对称状，画面四周仍可看到一些断续的装饰图案。此画虽经千年酥油烟火供养，但仍充满了艺术魅力。在同一位置，还有观音、度母、千佛、供养仙女的残存壁画。观音、度母及供养女的造型，明显呈印度和尼泊尔风格，人物多系短裙，甚至全裸，类似南亚次大陆的装束。女性躯体造型大多腰肢纤细、胸部高耸，臀部扭动，手姿多变，有的仅以梵绳，八宝为庄严，如“火渡度母”图等，这些作品极善于用身体的姿态来刻划人物形象。在“千佛图”中，人物造型表面虽似雷同，但细看每个人物，他们的手印、坐姿，法器等又不尽相同，背光均为朱红色，人物肤色为土黄色，在一片暖色调中，以冷色加以区分，画面既统一整体，又丰富多变。二楼的这些壁画，虽都经历了千年烟火的熏染，却使得画面更加含蓄，古朴，至今仍不失其艺术价值。在大昭寺二楼，还可看到大型壁画“坛城”，“坛城”的出现，已说明壁画发展到较成熟的地步。“坛城”即“曼陀罗”，为壁画中重要表现形式之一，它含有密宗中许多象征意义，如外圆被画成莲花状的，代表着宇宙的四周表面，当信徒修定时，会显现出或见到心中开放并变成宇宙的一朵莲花，至今兴起的“藏密”气功热，多以此为契机。关于“曼陀罗”的起源，国外有的学者将其与纳瓦霍人的沙画相联系，但仍无过多的材料可以证明。<sup>①</sup>十七世纪以后，由于历代达赖的推崇，大昭寺的壁画无论从数量到内容都有了较大的拓展，从内容上看，除了以往绘制的佛像人物外，反映民俗和历史人物的画面开始增多。著名的壁画有“文成公主进藏图”“欢庆浴佛图”“固始汗与第巴桑杰加

---

<sup>①</sup> 注：《纳瓦霍人的沙画与西藏人的曼荼罗》见《国外藏学动态》1987年2期

措”“十二丹玛图”等等。其中“固始汗与第巴桑杰加措”可以称得上为壁画中人物肖像画的经典之作，此画据传为两位技术高超的画家所作。固始汗是位用军事力量扶持黄教寺院集团的蒙古族领袖人物，他曾率军队推翻了噶玛王朝二十四年的统治，成为包括青海、康区、西藏的藏族地区的汗王，他英武善战，富有谋略，在蒙古各部中威望较高。壁画中固始汗性格的刻画是很成功的，他并没有被描绘成一般概念式的英武人物，而被描绘成一位典型的蒙古族老人形象，眉眼细长下垂，鼻梁较宽，颧骨较高而有胡须，开口微笑而又欲言，其神态描绘十分出色，表现了人物含蓄，深沉、大智若愚的性格。与其并排的为第巴桑杰加措，其形象丰满圆润，气概不凡，多有青年得志的神态，桑杰加措二十六岁时就被五世达赖任命为第巴（管理全藏行政事务大臣），从其手印及眼神看似在辩解什么，使我们联想到其所处时代权力斗争的风烟来。壁画中的人物形成了鲜明的对比、不仅在人物形象、特征上有区别，而且在个性与阅历上也大不相同。五百多年来，原画曾多次重绘，但仍反映了原作的主要面貌。大昭寺中的“十二丹玛”图，也堪称壁画精品。十二丹玛原系本教神祇，莲花生进藏弘法时，均收为了佛教护法女神（图8临摹）。十二位女神分别骑着多种动物，或仰面前奔，或侧身旁观，满幅祥云铺底，略加重彩渲染。人物形象造型准确，线条流畅，整幅壁画处在动感和舞乐声中。大昭寺三楼的密宗绘画和佛本生图也极具特色。密宗绘画大多为黑底壁画，在黑底色上用白、朱红、石青、石绿、蓝、金黄等各色绘制人物、动物。在人物和动物的面部、嘴、眼等处用朱红色和白色涂染，烈焰升腾之处用朱红色渲染，人物和动物造型大多用金黄色线勾描，这种画法的效果为满壁金线飞舞，充分显示了“线”的流畅，力度和美感。七十年代末，



图8 十二丹玛图（局部临摹）

笔者在藏东一带写生，多次在寺庙中看到这种画法，在察雅一座寺庙中，在残存的密宗殿内，壁画均以黑色为底，但金黄色的线条却使得画面光彩四射，流光溢金。壁画四周绘以虎皮饰状纹，画面中充满了各种人及动物的解剖形象，树林也多为装饰画法，飘动的烟云用朱红色渲染，山峦的勾勒用各种色线，整个画面的效果既深沉又绚丽。在荒寒的山岭中，看到一幅这样的壁画，给

人一种精神的振奋。大昭寺壁画中还有以金、银色打底，用墨线勾勒，局部施以重彩的画法，画面效果更加富丽典雅。六十年代后期，笔者有幸参观大昭寺（大昭寺已不开放），当时对佛教艺术一无所知，但已被其绚丽多彩的画面所震动，至今为止，个别细节仍清楚的显现在记忆中。在拉萨，另一个壁画集中地为布达拉宫，布达拉宫的壁画以历史画和民间风俗画为多。布达拉宫始建于公元641年文成公主入藏后，松赞干布“为公主筑一城，以夸后世”而在逻些（拉萨）兴建的。现存布达拉宫为公元17世纪时五世达赖在北京觐见顺治皇帝后回拉萨扩建的，历时五十载，奠定了今日的规模。布达拉宫的壁画也大多是此时期的作品，中间经过了重描和补充。五世达赖曾记述过，布达拉宫的壁画是集中了全藏六十六位较好的画家，经过十多年的绘制才完成的。其中“布达拉宫落成盛典图”绘于红宫司平措殿二楼，此幅壁画构图恢宏，结构复杂，画面透视为鸟瞰式，画面中宫殿栉次鳞比，佛像造型辉煌，僧俗人物繁多。画面色彩以石绿为底色，建筑和人物多施金黄色，朱红色、粉色等，局部略事渲染，树林也多用装饰画法。这种历史事件壁画、因其内容庞杂，所以画师们也采用了许多灵活的画法，如在整幅壁画中，山峦、树木、大部分建筑和人物，多系在二维空间中描绘，画山峦，并无近大远小高低上下之分，画人物，基本上是等高的身材。但在描绘主要建筑物时，如布达拉宫的主体建筑（红宫、白宫等），又采用了三维空间的画法，使其除长、宽以外，又具有了深度，更加突出了画面的主要内容。在“布达拉宫落成图”中，还有一部分表现了藏胞欢庆布达拉宫落成的场面，画面分别有骑射、赛马、角抵、角力，献哈达等情节，画面气氛热烈欢快，形象的记录了古代藏族人民的生活习俗和豪迈气质。司平措大殿的另一侧，描绘

着修建布达拉宫的劳动场面，在拉萨周围几十里的山岭中，数以万计的人们在忙碌着，石匠们开山凿石，拉萨河上无数的牛皮船运送石料，工匠们背负着石头爬行在布达拉宫下面陡峭的山路上，有的在砌筑石墙，搭着房架，进行着紧张的施工，这幅壁画是西藏壁画中不可多得的劳动者赞歌。画中山石河流的画法，多接近中原山水面貌，山石的描绘大多以石绿为底，简单勾以皴法。在司平措殿二楼画廊，还有一幅描绘西藏民俗的“布达拉宫亮宝节图”，画面从布达拉宫一直画到大小昭寺，均采用鸟瞰法搭绘，在高大的布达拉宫白墙上，展出了两幅巨幅唐卡，唐卡有数层楼高，可谓气魄宏大，突出了亮宝节的主题，在前面的院子内，挤满了看热闹的僧俗人群，一些人们排队歌舞，一些喇嘛端座念经。从布达拉宫的右上方到左边，描绘着排列整齐的欢庆队伍，他们高举着五彩缤纷的经幡，吹着号角缓缓前进。在布达拉宫上面，祥云缭绕，有几只吉祥鸟在盘旋，意欲加入到人间的欢乐场面中，更加突出了布达拉宫的雄伟壮丽。画师们对布达拉宫采取了大胆变形的画法，既保持了建筑风貌，又夸张了主要部分，让布达拉宫的金顶，放在人的视线之下，在当时的历史条件下，这无疑需要画师们丰富的想象能力，“亮宝节”中的布达拉宫建筑画法较之“布达拉宫落成盛典”中的画法，更进一步，全部建筑物采取了三度空间画法，而人物画法仍以装饰画法为主，全部人物大体等高，前边的人物和布达拉宫金顶上的人物并无明显区别。有的入物虽比建筑物还高，但仍不失画面整体的统一。在色彩上，布达拉宫的建筑以白色为主，喇嘛们的服装以朱红、橙色为主，人群的服饰又多华丽，这些都统一在白色的基调中，虽然人物繁多，结构复杂，但并不杂乱，使得画面更加壮丽和丰富，“亮宝节”图无疑是风俗画中的力作之一。在布达拉宫大门

外侧还有一幅别具一格的建筑题材壁画，即“大昭寺图”。图中大昭寺建筑兼有藏、汉、尼风格，主殿中供奉释迦牟尼像，左面殿内供十一面观音像，右边殿内供不动金刚身释迦像，院内西边有文成公主建的石塔，图中人物或欢快歌舞，或游憩礼佛，有的手捧象牙和珍宝正移入寺内供奉，有的在门外奏乐跳舞，渲染了寺院建成后祥和喜悦的气氛。此幅壁画纯粹以建筑物为绘画题材，可明显感到藏传佛教壁画的进步，这里也包括前边提到的“布达拉宫落成图”等，在以建筑物为主题的壁画中，佛及主尊的形象让位于复杂的建筑结构，一些严密的宗教仪轨恐难以起到约束作用。“大昭寺图”初看似一幅建筑设计平面图，但细看其安排布局多合绘画透视法则，图中穿插的人物描绘的毫发毕工，严谨生动。建筑物的画法，线条均匀细密，实为界画的样本。建筑物的绘制，因缺乏粉本，故藏族匠师们必须要掌握写生的造型能力，方能加以构图创作，这些画面也就更贴近生活了。布达拉宫中的历史人物肖像画也达到了较高的水平，如“松赞干布像”这幅画两边用藏式建筑装饰，背景为起伏的山峦，突出了藏地高原荒寒的特征，中年形象的松赞干布端坐在宝床之上，左右两边分别绘有尼婆罗尺尊公主和唐文成公主，前边绘有僧俗多人，松赞干布表情沉稳英武，较好的刻划了人物的性格。另一幅较突出的为“赤松德赞图”，赤松德赞为西藏历史上有名的君主，他幼年继赞普位，年长执政后，为振兴佛教，曾诛杀逆臣，平息内乱，建寺院，译经典，首次允许贵族及庶人子弟出家为僧，实为西藏有僧侣之始，赤松德赞还派人到印度迎请堪布希瓦措（又称堪布菩提萨埵）和教长白玛莲花生大师，到西藏讲经宏法。从此藏传佛教在西藏得到巩固和发展。赤松德赞为此做出了巨大贡献，他与堪布希瓦措，教长莲花生，被后世称为“师君三尊”。

穹结记功石的铭文称：“赞普赤松德赞，天神化身四方诸王，无与伦比……万众尊号曰：大觉天神化身。”对于这样一位历史人物，其画像是被作为一个神王来描绘的，画中为中年形象，留有黑胡须，身穿绣龙王袍，头部有项光，四周用宝相图案围绕，构图饱满，设色富丽堂皇。布达拉宫中比较有名的历史人物及风俗画还有“金城公主嫁吐蕃图”等一批壁画。在拉萨的哲蚌寺、色拉寺以及罗布林卡中，均还有大量的壁画作品，其风格、内容基本接近。

现存西藏阿里地区的古格壁画，绘制于公元十世纪左右，是西藏各寺院壁画较早的一处，是至今保存较好的壁画艺术群，古格寺以窑洞和房屋建筑为主，保存较好的有白庙、红庙，卓玛拉康和曼陀罗殿等。从艺术风格上看，古格壁画带有浓郁的中亚情调，明显吸收了印度以及克什米尔画风，显得色彩绚丽，活泼婀娜。巨大的“降魔变”壁画，至今仍较完整的保存在古格王国都城遗址白庙的西壁上。释迦牟尼结迦趺坐在莲花宝台上，手做指地印以召地神作证，背后的菩提树以变形手法绘出。壁画描绘了魔王波旬等率领众魔变化种种异形别状，前来扰乱、威胁、引诱之，释迦牟尼毫不动摇，终以法力击退众魔的情节。画中场面宏大，形象众多，群魔围绕进攻，或腹生口目，挥舞各种兵器，或变化妖女，袒胸露乳，极尽妖媚之态，或变狮、虎、豹、牛，狂吼不已。人物造型一改以往正面居多的手法，多为正侧面和左侧面，人物动态变化较多。在众多人物中，有安静屹立的，有闭目养神的，有醒后悟道的等等，宝座左侧有大地女神从莲花中涌出，中间有一正面形象天女，其飞翔状十分生动，头部到胸部的画法，暗合透视缩形法则。整幅壁画里多为二度空间平面造型，但局部的巧妙透视关系，证明了民间艺人较高的造诣，实为科学



产生于劳动的佐证。在莲花台下方，还有左右对称的一对狮子，其动态为奔跑中的屹立，给人一种静中寓动的感觉，与近代壁画中正面为主的造型大不相同。在西藏高原上，狮、虎等猛兽极为少见，壁画中的狮虎形象均具备一定的模式，明显受尼泊尔和印度绘画的影响。“降魔变”为干壁画法，构图饱满宏大，多为单线平涂，设色典雅大方，为古格壁画中的精品。在同一墙壁上还有“佛本生经变”图，其中“夜半逾城”的情节绘制得也十分精彩。净皈王的儿子乔达摩·悉达多感悟人生无常，看到了许多人生苦难，决心寻求真理，在诸天引导下，乘乾陟王变化的白马夜半逾城出走，此画上半部为车匿牵马来到了乔达摩面前，下部为乔达摩乘白马，四天人驾彩云承托马蹄，诸天围绕胁从，腾空而去。整幅画面以石青色衬底，乔达摩的背光，以及马背，飘带等为赭红色调子，形成了鲜明的冷暖对比。上下两匹马的造型生动准确，与汉画像砖中马的造型处理，达到异曲同工的效果。马的躯干部分十分概括，曲起的前腿、后腿（包括臀部）头部的额、面、鼻、口、下颚等处理的也十分生动。对马的基本团块的构成，作者已达到十分理解灵活运用的地步，即大胆舍弃不必要的细节，利用团块的变化引伸到线条的变化。壁画中其它动物的形象，如奔跑的野牦牛、羚羊、黑熊等，或昂首嘶鸣或健步如飞，或稳重矜持，或细步慢行，其表现之生动，令人惊叹。在“佛本生经变”的“观耕图”中，表现的是释迦牟尼为太子时，随其父净皈王和王室成员出外郊游，见烈日下农夫疲劳饥渴，仍耕作不息，耕牛脖勒绳套，忍受着农夫的鞭打，犁过的泥土中翻出许多虫子，鸟雀飞来争啄，释迦牟尼忽然感悟，茫茫世间，如此残酷，故无心游玩，急转回宫，壁画中描绘的是两牛抬扛，共拉一犁，一牛仰头吼叫，一牛低头迈步，农夫上身全裸，抬臂吆

喝，耕牛与农夫比例准确，勾线流畅富有韵味，表达了作者对农耕生活的熟悉了解，无疑是当时农村生活的折射。在古格王国都城遗址的曼陀罗殿上，还绘制了一群精美的伎乐天女壁画，天女分别为吹笛天女、击腰鼓天女、击陶鼓天女。天女均全身赤裸，耸乳露牝，仅在腰部以下略饰丝带，天女身体均做大幅度扭动，大腿与臀部几乎脱臼。伎乐天女均跌足踏舞于莲花座上，身后绘有项光和背光，项光呈石青、石绿、黑白各色，背光均为朱红椭圆形。在曼陀罗殿南壁上还绘有供养天女，天女全身赤裸，头戴宝冠，佩带大耳环，脖带项圈，胸乳之间及腰肢下部佩带璎珞，四臂及双腿分别戴有臂钏、手镯、脚镯，胸臀极度夸大，腰肢纤细，在赤裸的躯体上戴着各种饰物，更加显得珠光宝气。供养天女两前臂各斜举金刚杵和法铃，后两臂分别执华盏、净水海螺等，天女舞姿各异，虽为天界之神女，实乃透着世俗美的气息。古格壁画中的天女既有舞蹈造型的美，又具音乐节奏的美。

古格壁画中除佛教题材以外，与佛教有关的生活题材也占不少面积，这些题材有的反映了宫廷生活，有的反映了民间的文艺生活以及科学历算等等。比较有名的如“古格王统世系图”、“礼佛图”、“庆典乐舞图”、“二十七星宿图”等。“古格王统世系图”约绘制于北宋期间，共绘制九位完整的古格王和王子，此幅壁画除单线平涂，略加渲染外，大量的用金色是此画的特点。在“二十七星宿”图中，画师们将天文占星术中的二十七星宿描绘为具体的人物形象，可称为一创造，星宿大多成了天女，背景间以山水、树林、人物、动物，均刻画入微，豪华毕现，生动逼真，体现了画师们高超的工笔线描功底。此画对研究西藏天文历算和古格王国的古文化均有重要意义。在古格壁画中，还有保存完整的“地狱图”。“地狱”为佛教中“六道轮回”的“三恶趣”之一，

“三恶趣”为畜牲、饿鬼、地狱。佛教教义说，生命就是苦难，人如果犯了“罪业”，就可能坠入“三恶趣”中。“地狱图”描绘了大量的罪人在地狱中受到各种磨难的情景，有的被鹰犬啄食，有的被尖利的木桩穿透下身和躯体、肢体分离，尸骨横飞，惨不忍睹。画面的具体情节之间，用各种植物和修行的双尊加以分离，起到缓和视角给人以希望的效果。古格壁画，后期大多系元代所绘，画风更加艳丽纤细，人物形象也更加写实。如同一题材的“降魔变”，就描绘得工整、严谨、多了些宫廷意味，少了些浪漫气息。在日喀则地区，壁画集中地在扎什伦布寺，扎什伦布寺为黄教六大名寺之一，由宗喀巴弟子根敦珠巴创建于明正统十二年（公元一四四七年），其后为历代班禅驻锡之地，在班禅行宫德庆波章里，有一幅宏伟的壁画，即“八思巴觐见忽必烈图”，这幅壁画反映了西藏历史上一个重大的事件。十三世纪初，蒙古族在统一中国的征战中，特别在统一西藏的过程中，西藏的宗教力量已引起蒙古统治者的重视，先是成吉思汗之孙阔端和萨迦派教主萨班在凉州会晤，从此西藏即归附于蒙古王室。稍后，于公元1253年八思巴和忽必烈会晤于六盘山，八思巴和忽必烈会晤，对于巩固西藏地方政权，安抚川康藏地区的藏族，都起到了巨大作用。《西藏王臣记》中称八思巴“学富五明，淹贯三藏”，忽必烈很喜欢八思巴，忽必烈继帝位后（公元1260年），即封八思巴为“国师”，赐玉印。公元1264年忽必烈迁都北京后，在中央设立掌管全国佛教事务和藏族地方行政事务机关——总制院，他同时授命八思巴以国师身份兼管总制院，于是包括现今西藏在内的广大藏族地区，均统一在祖国的政权之下。这幅壁画描绘了八思巴前往京师觐见忽必烈的情景，画面中八思巴乘皇轿，其僚属和藏兵前呼后拥，排成长长一列队伍，将近大都时，有元朝派来官

吏手捧哈达迎接，画面上山峦起伏，骆驼成群，牛羊遍野，再现了大西北的草原风光。作品构图变化较大但又不失统一，色彩复杂，又不失协调，可以看出画师们综合生活，再现历史场面的想象力和创造力。扎什伦布寺中还有一幅宗喀巴的人物肖像，宗喀巴像绘于正殿，宗喀巴在十四世纪大力推行宗教改革，创立格鲁派（黄教），所以宗喀巴像是黄教寺院中供奉的主尊像。此画设色明润、线描柔美，为扎寺的早期作品之一。桑鸢寺的壁画也颇具特色，桑鸢寺地处扎朗县雅鲁藏布江北岸，面对候布日山，北依丢瓦日那山，全寺共有殿堂二十四座，各殿都有壁画，以主殿壁画最完整，内容最丰富。第一段的壁画，主要描绘了武士演武的场面，其中有拳击者，摔跤者和举重者，所画武士动态各异，十六匹骏马也各有特色。第二段是桑鸢寺全景图，画师们仍采用“鸟瞰式”画法，在几十座殿宇之间，描绘了僧侣们各种各样的佛事活动，表现了画师们再现生活的能力。第三段是桑鸢寺落成开光大典，在庆祝活动中有杂技、武术、气功等内容，其中一幅描绘的是，在表演台上伸两柄尖刀，表演者俯卧在刀尖之上，手做飞翔状，十分生动。在佛本生图中，还画有许多婀娜多姿的天神和袒胸露腹的菩萨，女性的五官、手、足等细节的描绘，均有一定的量度，但柔软的肌肤，妩媚的眼神，极富世俗人情味。壁画中还有许多动物形象，如线条流畅的大雁，神态安详的山羊，用金线描绘的鸭子和凶猛追逐的虎豹等，反映了画师们敏锐的观察力和概括生活的能力。卫藏地区的萨迦寺，与布达拉宫、白居寺并称西藏三大艺术宝库。萨迦寺与其艺术，均处在萨加文化的大背景下，萨迦寺分为南北二寺，北寺由八思巴主持扩建，公元1268年又建南寺，寺中藏有大批文物，并绘有大量的壁画和唐卡，世称“第二敦煌”。在南寺大殿，有历史事件壁画“萨班会

晤阔端图”，寺史壁画，萨迦五祖像等。绘制于二楼回廊的坛城画，更富有特色。关于坛城画，即“曼陀罗”绘画，前面已做介绍，萨迦寺的“曼陀罗”的绘画更以其斑斓的色彩，多变的几何图案，复杂的构图，精微的描绘，而令人震撼，在佛教密宗界定的宗教仪轨下，画师们是如何表达了自己丰富的想象力和宗教热情，这些画面就是有力的说明。江孜的白居寺，其壁画以佛本生故事为主，佛尊绘画前面多有一些奇石怪树，中有麋鹿在奔走，石头的画法多似拼接而成，树的画法多为变形，树叶均用装饰画法，花朵大如山峰。色彩以暖调为主，背景大都为黑色。画师们以自己想象力和娴熟的技法，描绘出了一个理想的山川之地和祥和世界。现存的还有一批较早和较小的寺庙壁画，如夏鲁寺、彭措林寺、类乌齐寺、嘎玛寺等等。夏鲁寺原系吐蕃时代西藏十大商市之一，宋代（1087年）始建寺院，现存寺院都是元代重建的。该寺为藏汉混合结构，藏式殿堂，汉式殿顶，仍保存着宋代绿瓦红墙的建筑风格，寺内大都绘满了壁画，著名的有“佛本行故事图”““供养天”、“五佛五智图”、“护法金刚”等。这些壁画一部分吸收了汉地的绘画风格，显得严谨淳朴，一部分吸收了印度尼泊尔风格，显得活泼生动，如“五佛图”中的主尊，大都描绘得严谨、工整、甚至略感呆板。而周围的天女、供养者，却又婀娜多姿，十分生动。充满生活情趣和音乐感的“太平歌舞图”前面已做介绍，不再赘述。建于后藏拉孜的彭楚林寺，其壁画风格与夏鲁寺相似，彭楚林寺由多罗那它主持修建（公元1614年）。当时的第悉赞巴曾拨了大量的黄金、白银及各种颜料，又从尼泊尔迎请二十名工匠来帮助修建，直至1631年工程才告完成。该寺的壁画大多呈明显的印度和尼泊尔画风。在描绘动物时，较有强烈的动态，在描绘女性时，线条又特别优雅流畅，既

有印度画风，又溶合了藏族传统绘画的技巧。在这里，值得一提的还有珠穆朗玛峰下的绒布寺，珠穆朗玛峰自古被藏族人民称为“神圣之岭”，而绒布寺乃是座落在世界最高处的寺庙。绒布寺建于十九世纪，当时曾有许多尼泊尔匠人画工前来参加修建和绘制壁画，绒布寺虽已成为一片废墟，但仍残存一些光彩夺目的壁画。因海拔较高，空气稀薄，所以绒布寺的壁画色彩仍十分鲜艳，其中残存的西方净土变和敦煌莫高窟的“西方净土变”多有类似之处。其余还有释迦主尊像、“须弥山说法”、装饰图案，密宗绘画等。绒布寺的绘画色彩艳丽，构图别致，较密宗绘画的阴晦调于明朗，装饰效果十分明显。在藏东一些残存的寺庙废墟中，往往也可以看到一些壁画的残迹，如昌都相巴林寺，察雅的烟多寺、类乌齐寺、珠葛寺等等。藏传佛教壁画在其它藏区也大多集中在寺庙中，如青海塔尔寺、甘南拉卜楞寺，敦煌莫高窟、川西道孚寺、甘孜寺、内蒙五当召等。其中敦煌莫高窟的密宗壁画，有着较高的艺术水平。在 465 窟中，有保存较好的元代密宗壁画，其形制为覆斗形顶，设中心圆坛，并有前室和后室之分。前室壁画内容主要有菩萨、藏式佛塔、以及云纹图案。主室窟顶藻井画大日如来佛，壁画有曼陀罗和其它佛像、护法神等。元代西藏密宗绘画，其代表作为西藏萨迦派风格。这些密宗绘画造像多变，形态诡异，色彩既浪漫又高雅，如为了表现人体的阴阳内涵，有些人体色彩为左绿右红或左白色右赭色等。壁画中描绘的金刚手威严凶猛，裸体的佛母婀娜多姿，有着明显的印度画风。敦煌石窟中，藏传佛教壁画虽然不多，但其独特的艺术风格仍显得十分突出。

### 三 严谨、细密的唐卡艺术

“唐卡”是一种卷轴画，也是藏传佛教美术中主要的绘画形式之一。对于“唐卡”画形成的原因及其历史，一般的解释为，“唐卡”原意是写在布上的告示，以后逐渐发展成一种画在布上的轴画。最早的“唐卡”可以追溯到松赞干布时代，但象其它藏传佛教艺术品一样，绘制“唐卡”的画师并不留下年代和姓名，所以对现存的唐卡如何断代分期造成了极大的困难。唐卡绘画的题材十分丰富，从情节上看主要有佛像画、传记画、故事画、历史事件画、民俗画以及藏历、藏医、藏药供物等。在佛像绘画中，由于藏传佛教为显密通修，所以就有显宗佛像和密宗佛像。主要可分为六大类：一、佛——如释迦牟尼、阿弥陀佛、弥勒佛、无量寿佛等；二、菩萨——如文殊、普贤、观音的各种化身；三、佛母——如白度母、绿度母等各种女性尊者；四、祖师——如黄教、萨迦、红教等各派的祖师像如宗喀巴、八思巴、达赖、班禅等；五、罗汉——十八罗汉、五百罗汉；六、护法诸神。显宗佛像唐卡一般显得慈悲、和善。密宗护法诸神，又多狰狞威严，凶悍蛮暗，画面上还渗透着隐喻、比喻、神秘的色彩。唐卡的形状大多为条幅形，昌都地区边坝等地的唐卡也有横幅形。根据其构图中人物的安排，又可分为两种，一种是单尊佛像唐卡，如“释迦牟尼像”、“弥勒佛像”、“白金刚萨埵”、“白度母”、“绿度母”等等。另一种是近乎佛传的连环画图，往往是一幅一个故事情节，合多幅而为一套。如著名的萨迦寺的“八思巴传”近代的“历代班禅像”等。而后一种形式，据研究与我国唐代“经变图”很有关系。而唐代“经变图”又源自印度，传入西

域时多保持连环画形式，后又由西域传入汉地，形成经变式的壁画。除以上分法，现在西德的西藏扎雅活佛，在其名著《西藏宗教艺术》中，根据制作唐卡所用的材料不同，又将“唐卡”分为“国唐”和“止唐”，即用丝绢制成的唐卡叫“国唐”，用颜料绘制的唐卡叫“止唐”。“国唐”根据不同的材料和制作工艺，又分为“绣像”、“丝面”、“丝贴”、“手织”、“版印”国唐等多种。布达拉宫中藏有一幅最大的“国唐”，高五十五点八米，宽四十六点八一米，此幅唐卡绘制的为无量光佛，往往在“亮宝节”等重大节日时晒出。“止唐”根据其所用颜料和不同颜色的背景，又分为“彩唐”、“金唐”、“朱红唐”、“黑唐”，版印止唐等多种。还有一种加珍唐卡，即用金属制品或珍珠直接镶嵌在画面上，已属工艺美术制品。将各色的丝绢切成各种形状的布块，使用布贴工艺、贴出人物、背景和各种图案，这种唐卡往往显得雍容华贵，如在北京的雍和宫殿中就藏有一幅较大的布贴唐卡“度母像”。有时在布贴工艺的同时，也加上布画工艺，一般比较复杂。唐卡比较多的是布面彩绘，在扎雅活佛的记述中，对唐卡的绘画有着详细的介绍。它的制作过程是先根据画面大小选择合适的布料，一般多选棉织漂白布，裁好尺寸后，将白布绷在木框上，然后涂上胶质白灰，再用圆石、贝壳等光洁的东西磨平。接下去便是绘画，其主要步骤为确定定位线，起画稿（白画）勾黑线（黑画）着色，勾复线，描金（金画）等。绘制唐卡的颜料大多为矿物质，如金、银、朱砂、雄黄、石膏、石绿等，也有少数植物汁颜料，更为突出的是大量金色的运用，色彩对比强烈，追求浓涂重抹的艺术效果。勾线确定以后，大多用原色匀净地平涂，有时也用间色过渡、渲染。唐卡的用色往往在一个基本调子中求变化，既显得统一、单纯，细看又丰富多变，非常富有装饰趣味，



如“朱红唐”中，初看为一片朱砂色调，细看上面绘有佛像人物和种种装饰图案，多用色线和金线勾描，一般在面部的眼睛，嘴上施以白粉，人物的一些局部细节用墨色略加渲染，在浓重的朱砂色上，勾金涂粉，既富丽堂皇，又严谨耐看。黑唐卡用黑色绘制背景，具有威慑的形式感，多表现护法神，护法神大多用高纯度群青色画出，背后用金黄色的线条画出烈焰纹状，四周人物面部及护法神的乘骑多用粉色画出，在整个画面中，由于黑白对比强烈，所以人物形象比较突出，中间多用金线和黄线过渡，显得画面雄奇强劲。除以上两种外，还有“金唐”和“蓝唐”。“金唐”的背景为金色，有时中间也用黑色区别、人物勾描大多用朱砂色，颇有喜庆感。在金唐中，通常只在嘴、眼睛、手等处使用其它色彩，背景为大面积的金色，在唐卡“白度母”中，上面用版印法印出均等的白度母形象，白度母的背光及服饰用朱红、石绿、石膏、紫粉等多种颜色涂染，在大片金色的衬托下，使这一块色彩格外突出，形成了强烈的对比。在金唐卡中，大多采用这种版印和描绘相结合画法，装饰感十分明显。“蓝唐”多画双尊像，佛母多用群青色画出，背景中穿插一些小人物及动物，也多用蓝色平涂，其它装饰图案，如云纹、火焰纹多用金线，黄线勾描，人物局部施以粉色，所以从效果上看，和黑唐卡归为一类。总之，在唐卡绘画中，色彩的成就是十分杰出的，这与民族的宗教的审美观念有关，在唐卡中大量运用的朱红、蓝、黄、白、金等颜色，均有一定的象征意义，如白色表示吉祥、纯洁和慈悲，蓝色表示愤怒、严肃、凶悍，黄色表示功德广大，知识渊博，普渡众生之意，而红色往往象征权力等等。除色彩以外，唐卡的线描也有显著的成就，唐卡的用线在前面的画法中已做介绍，扎雅在其《西藏宗教艺术》中也作以下记述：画布磨光后，

接下来便是画出主要的定位线。其中有边线，中心垂直线，两条对角线和其它任何需要标出的轮廓线。用炭笔画出佛像的素描草图“白画”之后，再用墨勾成墨线（墨线草图即线描草图称“黑画”）。以下即分块面和层次着色，最后用墨线或金线统一勾勒一遍，这种画法和中原传统的工笔重彩画法基本一致。在这里，线的作用主要在确定轮廓的勾描中，线的美感，即韵律，力度也多在此表现。唐卡绘画中不同的人物、服饰、背景、建筑物、山水植物等，均用不同的线，表达的十分准确。唐卡中的线既和中原绘画中的铁线描相似，又不尽相同，细看其线的运笔、勾描，最大的特点为细密均匀，它和被描绘的物体融为一体，有些线看不出起笔和落笔，但不同的画面又的确是用线勾成的，除了画师们熟练的技艺外，勾描时，一心向佛，旁无杂念的宗教仪轨也起到一定的作用。这种线和物体融为一体的画法，在藏东边坝等地的唐卡中比较多见，笔者八十年代初曾向边坝的一位老画师请教画艺，这位老画师绘制的唐卡，人物背景极为严谨，色彩不温不火，充满了一种求佛祥和气氛，看了使人感动。当然，不同风格的唐卡，其线描也不尽相同，如在一些密宗唐卡中，以黑色作底金线勾描，以疏密不同的金线表达物体的结构，背景又借助界画手法，用金线勾描山水建筑，不同物体的金线，统统在黑色的背景上闪光，有的线坚实有力，有的秀丽流畅，有的纤细均匀，有的古拙苍劲，可以说在黑色上描绘金线，更能表达出线的美感来。除色彩和线条外，“唐卡”的构图也值得注意，其主要特点为构图饱满，主尊突出，其余绘画中常用的对称、均衡，反复等构图法则也较多见。一般主尊往往在中央突出的位置上，主尊上下和两边再画一些小佛像，供养人像，主尊后面往往绘有背光和火焰纹等，小佛像四周绘以云纹，山川、建筑物。由于唐卡中主

尊不同和主要情节不同，一般巧妙地利用建筑物和自然景物进行穿插、衔接。在一个具体画面里，把一件事情的不同的发展阶段安排在一起，不受时间和空间的制约，这种画面，一方面突出了主尊的典型形象，还能够表达主尊的发展和活动过程。如“白金刚萨埵像”，主尊白金刚萨埵端坐在莲花台上，背后有描金的日轮，日轮上有类似镶嵌的各种宝石，莲花台上有让佛直接坐的“月轮”。白金刚萨埵头戴五佛冠，象征五智（我所作智、平等性智、妙观察智、大圆镜智、法界体性智）左手持铃置腰间，右手持金刚杵置胸前，其象征意义为父性和母性，其坐姿为双腿互盘，右腿压在左腿上，脚心向上，称为“双跏趺座”，头腰略弯曲，仍为印度三道弯式造型。主尊顶上，有一蓝色佛，拥抱着白色佛母，其造型为“双身佛”形式，因其在主尊之上，又称为“顶严”。上方左右还有两尊菩萨，皆为白金刚萨埵的化身，再上方有居于云中的天女，密宗中称“空行母”，天女中间用云纹隔开，左右两边分别绘有太阳和月亮。化身之间用宝相莲图案联结，与主尊日轮上的鲜花图案呼应。主尊下方，左右各有四位赤裸上身的修行者，从其形象看应为印度密宗的修行者。莲花座下有五位天女奏乐舞蹈，有的持物供养，中间是蓝色的“护法神”。此幅唐卡人物众多，内容丰富，构图饱满，主尊上下左右的化身佛，密宗大师，歌舞天女以及背景图案均为对称式排列，是唐卡构图中有代表性的作品之一。唐卡画面一般没有空白，各种色块、装饰图案往往铺满画面，这些画面除了西藏传统的画法外，有些直接受到印度的影响，如画面中的菩提树，各种珠宝项链、鲜花吉祥物等。而尼泊尔的绘画艺术又多画云彩、云纹、以及各种颜色的家禽和鸟，克什米尔的绘画又多画湖泊，池塘、各种装饰性的树木。在一幅“观音”唐卡中，主尊的下方，左右对称画

了许多对称的树木，中间有一湖泊，湖泊中有许多颜色鲜艳的水禽，应属明显的克什米尔画法。而西藏的传统画法则多描绘山峦、雪峰、草原风光和奔跑的野兽。以上这种构图大多适用于单尊唐卡，即构图中的装饰风格，往往能起到明显的突出主尊的效果。而唐卡除描绘佛教人物外，还描绘藏族史中的一些圣哲形象、佛教故事、历史故事、人物传记以及藏医学、天文历算等。描绘“坛城”或“曼陀罗”的唐卡，也占据重要的位置。在描绘这些内容时，构图也采取了灵活多变的形式。目前，国外的一些藏学者已对曼陀罗的形式进行研究比较。以下对几幅有代表性的唐卡作些介绍。在描绘人物传记方面，现存萨迦寺的明代唐卡“八思巴画传”十分典型，“八思巴画传”一套30幅，现存25幅。画师运用连环绘画的形式描绘了八思巴一生的主要业绩，其构图形式仍以主尊为主，周围用人物陪衬、均为一些典型的故事情节。为历史人物画传，与描绘佛本生，佛本行故事不同，这更需要画师们的创造力，还要收集素材，加以提炼，使之既符合历史事实，又有艺术感染力。从画传的艺术效果上可以看出藏族艺术家们高深的学术修养和丰富的生活基础。以画传形式表现的，近代有名的作品还有“历代班禅像”，“历代班禅像”现藏四川省博物馆。“历代班禅像”共九幅，为建国前九世班禅的经师刘家驹喇嘛在杭州定制的。此套画传为织锦“唐卡”，每幅大小基本相同，应属“国唐”范围。每幅唐卡均描绘了班禅的主要形象，四周以鲜花、山峦铺地，间或有野鹿觅食，翠鸟游戏水中等画面。如七世班禅像，画像以蓝色为底，班禅身穿朱红织锦袈裟，头戴黄色桃形僧帽，左手托经书，右手施讲法印，桌前置八宝供物，班禅右上方为宗喀巴，左上方为大威德，下方在山峦起伏之中绘有护法神像。八世班禅像也以蓝色为底，班禅身穿黄色织锦

袈裟，头戴黄色桃形僧帽，左手托法轮，右手施讲法印，其背景除宗喀巴和护法神外，左右各有一童子双手托哈达站立。这套班禅画唐卡，虽为近代制作，可以看出其构图，色彩均与传统唐卡绘画工艺一致。“坛城”唐卡的内容基本和壁画相似，只不过线条更加细致、严谨，在圆形外面往往画上密宗经师和护法诸神，圆形最外层为大海，众生在上漂流。红色的烈焰纹为一圈，它保护着本尊，火焰之内是一堵金刚杵墙，象征着法力无穷，墙内是一圈莲花台座，进入圈内后，在本尊居住的内院以外，有的绘有本尊的眷属。内院有四个城门，往往是用传统四色红、白、黄、蓝描绘，城门下各有一个护法守卫，其色彩与城门一致。内院的结构以鸟瞰法表现，主尊往往在中间位置四周画有其化身和护法。这种结构乃是“坛城”唐卡的基本形式（图9）。另一幅“阿弥陀佛华严会坛城”唐卡，主尊阿弥陀佛，按佛教教义为“西方极乐世界”的教主，能够接引念佛的人前往“西方净土”故又称“接引佛”。其手印为两大指对顶的上品上生手印，上托钵盂，中储日、月、山河、须弥山，是华严经中佛土的结构。此画与布达拉宫中的壁画“阿弥陀佛像”相似，顶光均为绿色，身上穿黄底朱红图案袈裟，四周多画“报身像”菩萨。作品中人物众多，场面宏伟，祥云缭绕，印度式的建筑树木，中原式的山峦花卉互相衬托，画师用极为夸张浪漫的手法，描绘了佛界圣地的情景。

唐卡描绘完后还要装璜，画心完成后还要装饰衬边，衬边一般用锦缎镶制，其尺寸大小固定不变。即地头约为画心的二分之一，天头为下边的二分之一，或画心的四分之一，侧边为天头的二分之一，即画心的八分之一。地头中央有时加衬一块正方形的装饰图案，也有长方形和竖长方形，其图案花样有“双龙戏珠”、

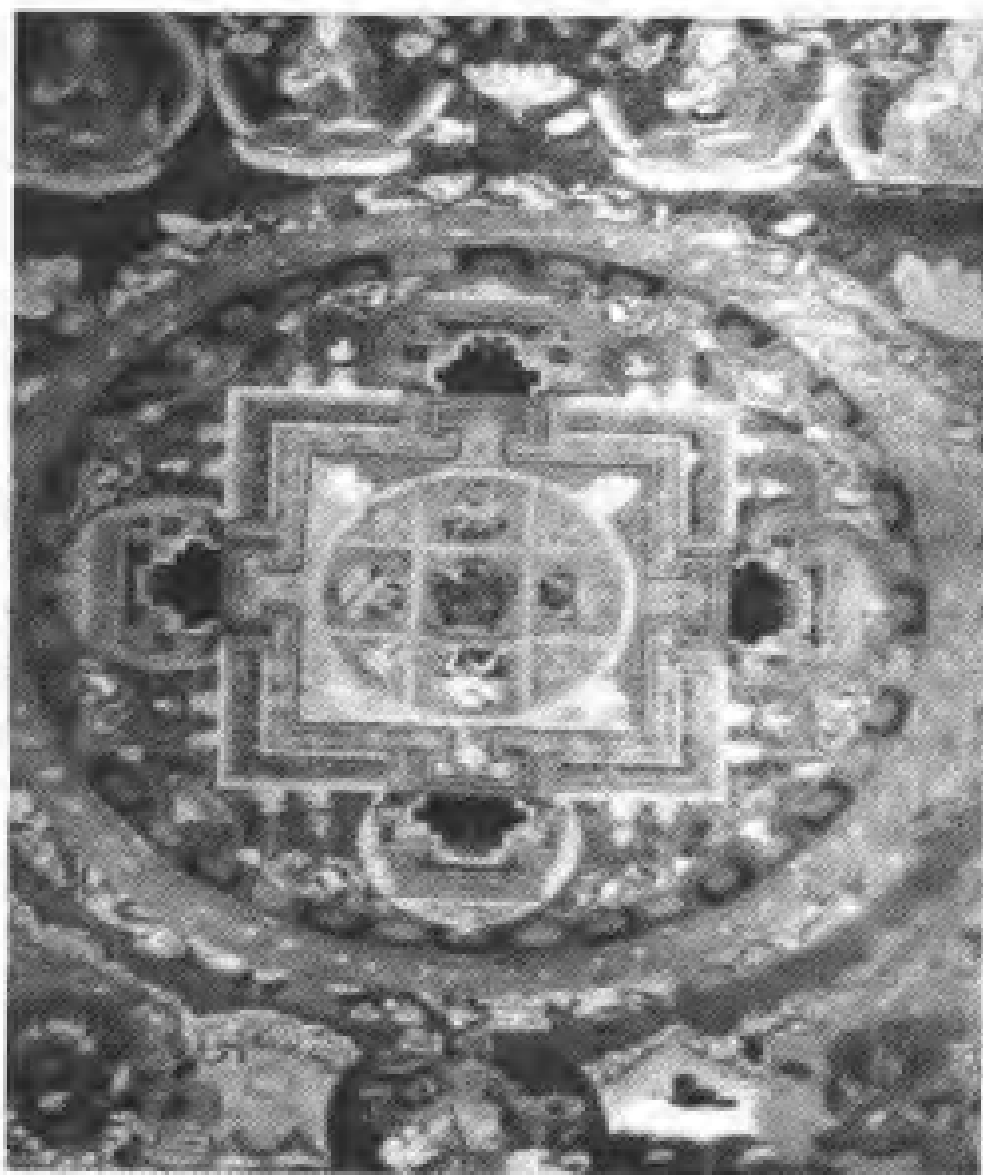


图9 “坛城”唐卡（局部）

“吉祥八宝”、“凤凰牡丹”等等，有时天头上也加正方形图案。许多唐卡还要在四周衬边上加一道红色或二道红色或黄色的色带贴面，其意义为彩虹的意思。唐卡正面有道遮幔，多用丝绢做成，有的唐卡为一种颜色的丝绢，如黄色，有的唐卡用红色、黄色、蓝色丝绢交替缝合而成。遮幔的作用就是遮挡灰尘和阳光，保护画面。除此以外，有的唐卡两边还垂直两条彩带，彩带一直垂到唐卡底边，末端为三角形的“鸟嘴”，其主要作用为装饰画面。唐卡背面还要缝上棉布或织物，一般画心部分没有，主要作用是让其整齐和结实。和中原卷轴画一样，唐卡上边要加天杆，下有轴头，经过以上加工后，一幅唐卡即告完工。<sup>①</sup>

由于唐卡绘画风格受到不同地域、文化及艺术家个人的影响。所以唐卡艺术也有不同的画派，如在川西藏东德格一带的“德格画派”，在日喀则以扎什伦布寺为代表的“日喀则画派”，以拉萨地区为代表的“吴则画派”等。从地域上讲，唐卡艺术也可概括分为前藏画派，后藏画派，康区画派和专门模仿中原的汉风画派。元、明、清以来，由于中央集权高度重视藏传佛教，唐卡艺术也得到了长足的发展，五世达赖以后，由寺庙专门组织画师，专业从事唐卡绘制，逐步发展成专业绘画组织。唐卡艺术在内地统治者上层也广为流传、如前面提到的“阿弥陀佛坛城图”，即由清宫廷赠送给曾国藩，曾又传其女，然后流入近代社会。在汉地的一些藏传佛教寺庙中，往往也保存着大量的唐卡，如五台山黄庙群，青海塔尔寺，北京妙应寺、雍和宫等。唐卡画作为藏传佛教艺术遗产，不但悬挂在寺庙中和为藏族社会名流所收藏，普通百姓家也可悬挂，小幅的唐卡也常由信徒带在身上做护身

---

① 《西藏宗教艺术》扎雅著谢继胜译 P99

符。藏传佛教寺庙中的经堂内，常用天窗采光，在一片酥油灯光晃动和天窗光线的照射下，悬挂在经堂上的唐卡画，若明若暗，而其多变的夸张的艺术形象和奇异的色彩，使经堂内增添了许多神秘的豪华感。随着社会的进步，生活节奏的加快，由数月或数年时间绘制一幅唐卡的机缘不多了，对以前大量遗存下来的唐卡加以整理研究，将是必需的。(图 10、11)

#### 四 浑朴生动的石刻艺术

西藏的石刻艺术可谓渊源流长，从前面介绍的日土岩画可见端倪。西藏日土岩画有别于国内其它地区的特点为，日土岩画大多为石刻作品，或刻线、或敲击，很少有直接用颜色画上的。日土岩画也有后期本教和佛教的作品，但仍以石刻为主，从这点考虑日土岩画乃是现存西藏石刻中最古老的作品，除岩画外，西藏石刻主要包括玛尼石刻和摩崖石刻，而玛尼石刻以其数量之巨，范围之广，引起世人的瞠目。它是除壁画、唐卡以外又一重要的宗教艺术形式和实物。玛尼石刻大都刻在片石、卵石上，然后堆放在山中路旁，过路的信徒不断地往上添加石块，日久成堆，因许多石块刻有“六字真言”(唵玛尼叭咪吽)，所以又称玛尼堆或玛尼墙。玛尼堆大的长达数百米，高约一、二十米，形同一个小山丘，如青海省的加昂玛尼堆，东西长约百米，南北宽近四十米，堆积着各种各样的玛尼石刻达二十亿块，一万多立方米，其宏伟的造像可与世界上任何大的石窟群造像比美。在藏东昌都到黑河的公路旁，也有体积巨大的玛尼石山。笔者七十年代在昌都、察雅时，也多次见到数十米长、宽的玛尼石山，这些玛尼石山大多堆放在寺庙旁、山顶上、道路边，有的玛尼墙上插有经



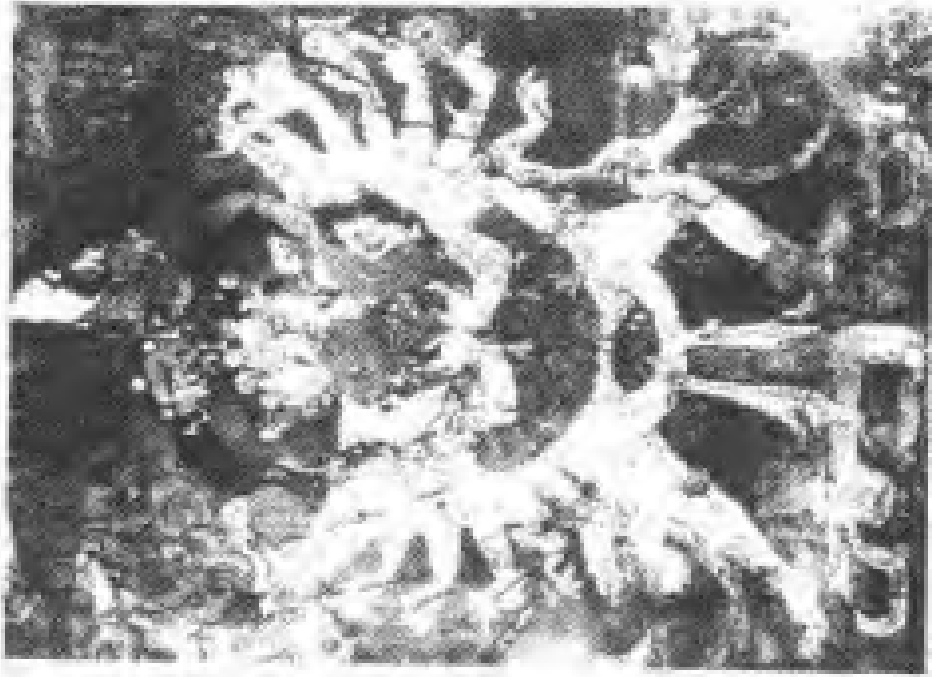


图 11 双喜唐卡

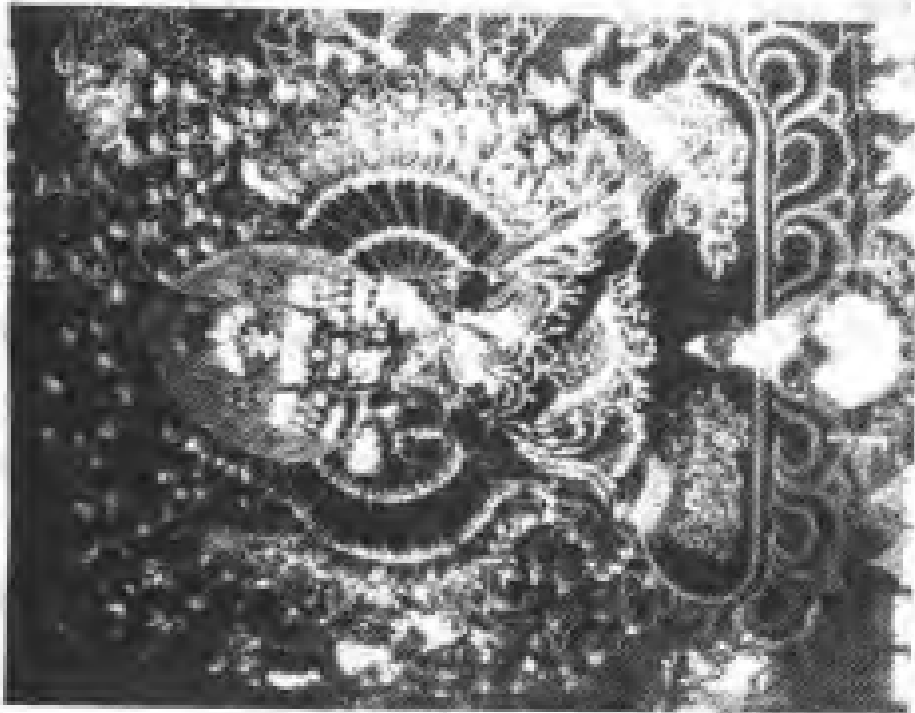


图 10 唐卡局部

幡，经幡上有木板印制的经文和图案，俗称“风马旗”。每逢佛教节日，玛尼墙和周围的山顶上，竖起经幡，燃起烽烟，藏胞们成群结队的围着玛尼墙祈祷念经，投放供养，寺庙内法器齐鸣，伴随着口诵六字真言的念经声，人们的心灵得到了寄托和升华。玛尼石山都有大量的石刻组成，雕刻这些数不清的石块，需要多少代人虔诚的努力，那是无法用数字计算的。玛尼石刻既是宗教艺术，又是西藏民俗和民间艺术的重要方面。

关于玛尼石刻及玛尼墙的形成和发展，以及名称的由来，史籍上未见记载，笔者在一九八七年曾著文探讨过玛尼墙的形成原因（详见《美术研究》一九八七年三期拙文《浅谈西藏玛尼墙石刻和泥塑艺术》）。当时的依据主要根据现存的玛尼石刻艺术水平及信仰仪式而言，再加上本教的一些遗存和佛本斗争的历史等。根据本教的历史和仪轨推断，本教时期生产力还很低下，但也曾有简单的祭坛，这祭坛大多以石块堆成，既是祭坛可能会出现几笔古拙的刀痕、咒语，可能就是现今玛尼墙的雏形。而在祭祀中动物的形象应是较早进入石刻内容的，这原因一是祭祀中要大量的杀牲，二是藏族先民的生活中，狩猎占据主要内容，人对动物更加熟悉关系也更加密切。依据现在的材料，如前文提到的西藏日土一带岩画的发现，可以看到西藏石刻艺术的深远背景，早在前宗教期，西藏已有了石刻岩画，其内容以动物、狩猎、生殖崇拜场面为主，以后又有了本教内容，出现了祭祀场面和本教符号。从在岩壁上刻画，到在片石上刻画，然后堆积起来，这两种不同的石刻形式，它们之间的发展和联系仍需研究。西藏的石壁和石块同样难以计数，在岩壁上刻画同样可以宏扬佛法、宣传教义，而岩画的数量和范围却少得多。一种艺术形式，或者一种宗教艺术形式，倘若没有民俗溶在里面，恐也难以大量的发展。所

以说现今存在的玛尼石刻形式，其数量与范围的巨大，除宗教因素外，更应注意民俗的因素，诸如图腾崇拜、自然崇拜，曾有学者解释为“路标说”，这也有一定道理。在国外报道中曾介绍过印度北部拉达克地区，在一些河流道路旁，也有大量堆积石块的民俗，这些石块往往也请当地僧侣刻上吉祥文字，涂上各种颜色，有的在较大的石块上，刻上整篇整篇的经文，过路的香客把刻好的石块堆在上面，一是吉祥祝愿，二是路途的标记。同是居住在喜马拉雅山麓南北两侧不同的民族，除了宗教的因缘，在那遥远的岁月中，也保持了一些相近的民间风俗，这也是应把玛尼石刻研究放在更大范围中的原因。

玛尼墙上的石刻大多由民间艺人和僧人们完成。这些艺人们以前生活地位不高，有的还到处漂流，在山脚下、街道旁，都可以看到埋头刻石的艺人。他们按照朝佛者的要求和财力，在石块上刻上经文、六字真言和吉祥颂偈，如“百字明”、“长寿经”等。或者刻上佛像、护法神以及动物形象。在经文的雕刻中，有的文字只有一、二公分大小，宛如豆粒，有的竟有数十公分或一米多大，文字大多为正楷，以示心诚和隆重，文字刻法有二种，一为阴刻，将石块涂成赭红色，然后直接奏刀阴刻文字，文字为白色。一为浅浮雕刻法，将文字周围的石面刻去，让文字凸出石面，这种刻法也有两种形式，一为实地文字，一为双勾内空的文字。文字刻好后，有的涂上颜色，或红、或蓝、或绿，为使文字突出，有的周围加粉。藏文字母，下面空间往往较大，为使画面均衡，在藏文字母的下面，有的刻上山峦、树叶，吉祥树。当然能够大段大段雕刻经文的，又多是一些僧人。除文字雕刻外，大部分的玛尼石刻是神佛造像，神佛造像往往渗透着艺人们对现实生活的观察和思想感情，有些间接或直接的表达了人间社会的世

俗情态，这与壁画，唐卡的缜密艺术风格是不同的。前者要求作者必需掌握《造像量度经》，而玛尼石刻则给作者比较大的自由，在造型上可以强化或减弱某些造型因素，删除不必要的细节以强调整体效果，艺人们往往发挥自己丰富的想象力和创造才能，根据石块形状和人物的比例进行巧妙安排，所刻的佛像人物十分浑朴生动，有的强调了线的表现力，有的又用不同的凹凸面表现之。如一块“白度母”石刻，刻在一块桃形花岗岩上，白度母的形象比例准确，阴刻的线条飘逸生动，面部表情优雅自然，两目下垂，天目洞开，呈现睿智秀丽的风韵。整个身躯婀娜多姿，头腰的弯曲仍保留着印度佛教三道弯式的造型。天衣和飘带似在云中飘动，半裸的上身仅装饰了璎珞环佩。背光部分采用减底浮雕的手法，构图适当，突出了人物形象，整个石刻的刀法十分娴熟，几乎是一气呵成，用刀的轻重恰当表现了法器，衣物和肌肤的质感。笔者在昌都相巴林寺的玛尼墙上，曾看到过一块在近一米左右的青石板上线刻的护法神，在青灰色的岩块上，遍布烟云，线条结构疏密有致，近一米左右的长飘带一刀刻到头，极富功力和动感，这些都是线刻十分成熟的作品。在大量的佛像人物石刻中，有的是用浅浮雕手法雕刻的，这种刻法的效果使人感到斧砍刀凿的痕迹十分明显，有的又因多年自然界的风化腐蚀而变得面目难辨，却有一种深厚和谐的美感。有一块“观音、文殊和金刚佛”石刻，因石料过于坚硬，石刻中打破了一般形似的要求，手持宝剑的文殊和金刚护法，人物形象均以变形手法刻出，线条和块面粗犷有力，面部虽然剥落不清，但智者的神态和武士的威仪仍十分传神。在另一块“怒莲花生”石刻中，艺人们也打破了一般佛像人物庄严肃穆的造型形式，把莲花生雕刻成施展佛法，驱魔降怪的形象，显示了艺人们丰富的想象力。“金刚力士”

石刻，刻在一块近似梯形的石块上，全部石刻用阴刻完成，线条飞动流畅，飘荡的头发和跳跃的火焰用极密集均匀的线条刻出来，可谓密不透风，人物的形体用变形重叠手法，三个面部各视左、中、右三个方面，六臂各持金刚杵，藏铃等法器，肢体和服饰各部分的穿插呼应十分适宜，这种完美的艺术效果，可以看出艺人们的匠心来。藏族著名学者东嘎·洛桑赤列曾讲过：“西藏玛尼石刻……是被称为‘朵过’的，藏语意为‘刻石头的人’自愿雕刻的。这些刻石头的人大多数是朝佛者，他们带着一种‘赎罪’的沉重压力，就地取材而拼命地雕刻着。在信徒的心中，每多刻一段经文，或多凿一个佛像，就会增添自己的善行而减轻自己的痛苦，有利于自己重新转世。”<sup>①</sup>正因为如此，玛尼石刻虽然远离了寺庙殿堂，但与民间生活却接近了，金刚力士、文殊菩萨、观世音也会呈现出世俗情态，而各种度母形象又恰似一些善良纯情的少妇。

除佛像人物石刻外，玛尼石刻中较有艺术价值的是一些灵异动物和魔怪造像，这些内容因远离佛经，贴近生活，艺人们可以更好地发挥自己的想象力和创造才能。在西藏东部的桑曲河畔，一些玛尼石块几乎被河沙埋没了，其中有块石刻，鱼和鹰的形象被放在两个并排的椭圆中，和石块的外形相似，整个画面构图饱满，富有装饰效果。石刻以浅浮雕作为外轮廓，内用阴刻，造型深厚，鱼的躯体为女人体，曲线富于变化，在艺术处理中，艺人们强调了均衡和对称，如右手高举的金刚杵与左手相互应，脚的舞步是对称的，增强了节奏感，在这块内容不多的石刻中，布局的开合起落，都经过了艺人们的匠心经营。桑曲是当地群众公认

---

① 《西藏石刻》序言 P4

的神水，这些动物石刻，也包含了对水中灵性的崇拜。另一幅“鹰”的石刻，艺术效果更为典型，头部为“鹰”的侧面形象，躯体乃是拟人化的形体，右手持金刚杵，左脚前部踩月轮，整个画面这两点是着力点，右脚高抬，左手横摆，这两点是虚的位置，和右手左脚形成虚实对比。其两腿和脚的节拍都和藏族舞蹈类似，动感较强。整块石刻的构图，包括下边的莲花台和身后的背光，都是根据石块的天然形状安排的，左边上方和右边的背光弧形，都借用了石块的天然弧形。鹰的石刻为浅浮雕手法，周围减底，突出了主要内容，又十分生动，这是一块十分成熟的玛尼石刻作品。一些用动物形象表达佛教教义的石刻，更能证明艺人们的丰富想象力。如为了表达“三恶趣”中轮回的痛苦，在一块石刻中一头猪被铁链锁住，变形和扭曲的躯体处于激动之中，其头部呈吼叫状，左顾右盼，其急欲挣脱痛苦的情形了然可见。在动物石刻中，十二生肖的形象也较多见。而所有的动物石刻都较成熟，有着明显的传统手法和程式，艺术上也达到了较高的水平。在大量的动物石刻中，观者可以领略到藏传佛教的丰富内涵，甚至可以觅见原始本教“万物有灵”观点的痕迹。

从以上一些作品的介绍我们可以看到雕刻玛尼石，基本上有两种技法，一为阴刻，包括各种凹进石面的阴刻线条技法，这种技法在藏东一带，多雕刻在稍软些的石灰岩上，其用线的艺术效果十分明显。第二种技法为减底浅浮雕，这种技法多在较硬的花岗岩、水成岩上用，因石质较硬，多有斧砍刀凿的痕迹，其艺术效果往往显得古拙浑朴。再者为二种技法混合使用，如前文介绍的“白度母”石刻，中间度母形象周围均为减底，使得度母躯体略凸出画面，形成浅浮雕效果，而躯体上的各种饰物，以及四周的背光、项光、莲花台座，仍用阴刻法，即用线描表示之。在一

些动物石刻中，也有用浅浮雕法雕刻的，在察雅烟多，曾看到一块梯形玛尼石刻，其底部为猪、鸡、蛇的形象，中间为猪、马形象，最上面为鹿的形象，构图呈金字塔形，每排动物之间均以动物后面的背光相连接，每种动物用浮雕刻出，十分生动完整，艺术效果强于一些小块的阴刻玛尼石。随着不同的技法，不同的时期和地域，也可以看到玛尼石刻中不同的艺术风格。西藏玛尼石刻虽然在数量和规模上举世罕见，但它的伟大之处在于并不游离于生活之外，它是高原上人们生活中的一部分，既是生活的一部分，所以要想用纯艺术的观点去划分区域流派是比较困难的。广大石刻者在弯腰曲背雕刻时，他们并不会想到为艺术而刻石，他们在宗教感情的支配下，在古老传统的圈子里，年复一年的刻石堆积，同时在心灵上取得慰藉和支撑。面对着如山丘一般的石刻，似乎感觉到了几代人心灵虔诚的呼声。这些艺人、信徒们作做愚公移山式的工作，他们把神圣的佛陀、菩萨、尊者、护法神、宗师等从庄严的寺庙中请出来，镌刻在顽石之上，溶化于生活之中，虽无严格的度量，却能寓法度于坚石，尽刀笔之情趣，使得玛尼石刻既具有浓厚的装饰风，又有着奇异变形的抽象美，这正是西藏玛尼石刻艺术的鲜明特征。

西藏的摩崖石刻艺术与玛尼石刻艺术可称得上为姐妹艺术。西藏的摩崖石刻 若将前面介绍过的日土岩画包括在内，数量不是太多，比较著名的摩崖石刻有拉萨市的药王山石刻群，关于摩崖石刻，《西藏王臣记》曾记载到：“松赞王来到格热地区，在那里的横道上他亲眼看见那里有自然现起的六字真言，〈嗡嘛呢叭弥吽〉，他当即沐浴净身虔诚祈祷感得从自然现起的六字真言放出五色灿烂的彩虹，辉映到对面岩石上自然现起的观世音菩萨，救度母，马头金刚等佛像上面。……松赞王即请来尼泊尔的一些

有精巧艺术的造像工人，依照自然现出的佛像那种庄严神采，而精细雕出很清晰的身之所依——佛菩萨像，及语之所依——六字真言等。”<sup>①</sup>这可能是有关西藏摩崖石刻较早的文字记载。药王山的摩崖石刻，比较集中的代表了西藏造佛运动中的石刻艺术，其早期作品因自然风化等原因，虽能看到人物的轮廓，但造型上呈斑驳状，如宗喀巴像，其艺术手法浑然多变，在整块石壁上勾勒出外轮廓线，内部用减底浅浮雕刻出，石块虽已斑驳不清，仍能看到人物形象神态睿智，个性突出。佛陀像造型则更概括，没有过多的饰物和庄严，多年的风化，人物形象和石壁浑然一体。下面的释迦牟尼像，神态庄重，再加上近代涂上的原色，使形象十分醒目，释迦牟尼周围的诸佛、菩萨、诸天等，处理的都十分小巧，主尊后面虽未刻出项光、背光，也衬托出了佛的威力。附近的一块“牛头金刚”石刻，艺人们大胆采用了夸张变形的手法，生动的刻画了护法神的狰狞面貌。“牛头金刚”右手持戟，上端穿着人头，脚踩双角羊，其意为表示法力无比。头上两角，也有解释为“水牛角”，即压阎王之意，两角亦代表两真，即‘空’真与‘有’真。三头则象征善静，威权和愤怒，右而的手臂手捧人颅，青面獠牙，三眼洞开，意谓无所不见，四周骷髅围绕。这些护法神的造像与壁画、唐卡中的密宗造像一样，均具有一定的象征意义。摩崖石刻，不可能有十分光滑平整的石面，再加之石质的坚硬和自然纹路，往往使人物线条并不十分准确，有些断裂的石缝虽然破坏了画面的统一，但也使得呆板的构图富于变化，人物形象增加了变形的趣味，“宁拙勿巧”的艺术效果在自然中得到体现。如“绿度母”石刻，“绿度母”身段窈窕，表情秀美

---

① 《西藏王臣记》P20 第五世达赖喇嘛著



文静，端坐在莲花台上，身后的背光和顶光，分别涂以黑色和黄色，顶光和背光的裂痕，使画面富于变化，在构图上左上方的宝相莲与右下方的手指相呼应，躯体上，全部涂以绿色，在一片土黄和赭红的石壁上，绿色给人以生机，表达了人们对她的推崇。在“胜乐佛”石刻中，主尊呈三面八臂状，巨嘴獠牙，面部为忿怒相，飞动的头发，姿势各异的手印以及穿插其中的各种法器，使人望而生畏。与其拥抱的佛母全身赤裸，扒肩勾腿，缠绕于主尊身躯之上，面部口脸相吻，脚下踩着裸体的男女。如同唐卡、壁画中的双尊像一样。在“性爱被认为是适宜的情况下并把它用于一种庄严的目的时……即使那些完全不懂密教教义和不关心宗教研究的人也会在圆满享乐中彼此纠缠在一起……在此时，对于他们来说，两个身体就变成了一个完全统一的整体。”<sup>①</sup>也就表示了“方法”与“智慧”的结合，艺术形式上的夸张，包涵了许多藏密的哲理。（图 12）

除药王山外，拉萨市南的“尼塘大佛”也是比较典型的摩崖石刻，“尼塘大佛”位于拉萨市南尼塘山北麓，石像在公路边一块岩壁上，造像为释迦牟尼在菩提树下降魔成道的坐像，高约十米，宽约八米，称得上西藏最大的摩崖石刻佛像。佛像均按释尊的主要面相要求刻出，如头饰高宝髻，额有毫光即眉间白毫相，按三十二相解释为：两眉之间略上处有一白毫，右旋盘式蛇蟠状，放光，展开则可向前直射一丈五尺长。面部则如秋天满月，鼻方正，不见鼻孔，眉如初月，眼睛青白分明，耳大垂轮，额方颐丰等，这些也均按释尊的“八十种相”刻出。尼塘大佛神态安详，面如满月，雍容大度，石刻刀法细腻，是典型的显教石刻造

---

① 《西藏佛教密宗》（英）约翰·布洛菲尔德著



图 13 泥塑小佛龕



图 12 石刻(局部)

像。在藏东的仁达寺也发现有摩崖石刻，其石刻以文字为主，有些石壁上还绘制了壁画。最近在东北某山区发现的一处藏传佛教摩崖石刻群，其石刻艺术也十分精美，人物造像大多用浅浮雕或浮雕法刻出，造像中有多处宗喀巴像，其它有护法神、度母、八臂观音等，是典型的藏传佛教摩崖石刻。东北一些地区是清代统治者的发祥地，随着藏传佛教在清代的传播，藏传佛教艺术进入东北地区也是可信的。西藏的摩崖石刻数量虽不多，但从发现的地区来看，大都具有明显的艺术特征，这些石刻往往以山石自然形状而定，随意性较强，民间美术的成份较多。西藏的石刻艺术，无疑是一个古老而神秘、浑朴而生动的艺术领域。“出现了一大批用心灵所呼唤出来的上乘之作。……它们既受本民族审美意识的制约，又不排斥对外来影响的借鉴，堪称人类艺术宝库中光彩夺目的一隅。”<sup>①</sup>

## 五 独特神奇的雕塑艺术

藏传佛教的雕塑作品，大多为直接宣传佛教教义而作，因藏传佛教经典内容秘奥深玄，所以十分重视造像的作用。一些密宗中的教义，往往通过象征、比喻、想象等手段，在神象中体现出来。藏传佛教雕塑作品主要包括有泥塑、泥质印模浮雕、金属铸雕和镶嵌工艺，石雕、石刻、木雕等，其中石雕和石刻已在前面论述过，其它雕塑作品主要集中在寺庙中。到任何一个寺庙中去都会看到许多不同材料的雕塑品，如金、银、铜、木料、泥

---

<sup>①</sup> 《西藏石刻》序言帕巴拉·格列朗杰

土、酥油、宝石、珊瑚、珍珠等等。大多数的青铜佛像，都要镀金，有的要镶嵌宝石，所以，还发展了贴金技术和金属镶嵌工艺。

泥塑佛像是藏传佛教中重要的造像形式之一，在西藏大大小小的寺庙中，大多供有泥塑佛像。“泥塑”也是我国五大雕塑传统（陶、木、石、铜、泥）的组成部分，当然也是西藏雕塑艺术中的重要部分。在一些寺庙中或附近的村庄内，往往有专做泥塑作品的作坊和艺人。八十年代初，笔者曾到江达瓦拉寺参观，瓦拉寺除了寺庙建筑和唐卡保存较好外，其它壁画，泥塑作品均遭到损坏。当时壁画是重新绘制的，在寺庙旁边的房子里，有一些艺人在做泥塑佛像。他们用的泥土都是筛选过的，和出来的胶泥光滑细腻。为了增加粘着力，和泥时往往要加入纸筋、麦秸、毛边纸等材料。塑像的“龙骨”为一厚木板，塑像时一般从下部开始，厚度约一厘米。塑造完成后，需要阴干和打磨，然后上粉底，最后在粉底上施彩绘。这些艺人们塑造的佛像人物，十分生动，里面已溶进了民间的生活趣味。在藏东地区的许多寺庙中，泥塑作品以前都受到不同程度的损坏，笔者在察雅的一个寺庙中，看到大经堂中一片破碎的佛像，从一些泥塑的碎片中，看到其泥质为灰白色，硬度较好，彩绘艳丽。目前西藏保存较好的泥塑作品为布达拉宫中的松赞干布，文成公主，尺尊公主塑像和大昭寺中的文成公主和松赞干布等的塑像。其它如江孜班根寺的“十六尊者”，夏鲁寺的布顿大师塑像，卓玛拉康的阿底峡塑像，以及白居寺、萨迦寺、扎什伦布寺中大量的泥塑作品，青海塔尔寺的泥塑像也颇有特色。大昭寺和布达拉宫虽然都保存有松赞干布、文成公主、尺尊公主的塑像，但他们的艺术风格是不同的（在乃东县的雍布拉康，也有松赞干布、文成公主、尺尊公主的

塑像)布达拉宫中的松赞干布为壮年王者形象,隆鼻大眼,鼻下有双翘胡髭,藏族特点十分明显,整个面部表情给人一种深谋远虑,意志坚定的感觉,松赞干布服饰朴素,没有繁缛装饰品。文成公主做为一个远嫁到吐蕃的汉族女性,其形象刻划也十分成功,文成公主并没有被塑造成一般公主凤冠彩裳的娇贵模样,其仪态端庄,表情沉静,衣着朴实,表现出温顺贤良的性格,微闭的双唇和坚定的眼神,都表达了她的献身汉藏睦亲的决心,正是在此决心支配下,文成公主远在一千多年前,翻越崇山峻岭,历尽艰险,嫁到了西藏高原,为藏汉人民的团结做出了历史的贡献。尺尊公主塑像,面庞稍微瘦削,眼神沉静,双手合十,衣饰亦十分简朴,塑造了一个善良佛教徒的形象。大昭寺的塑像为青年松赞干布的形像,松赞干布身穿黄色绣花袍,身上披一长长的哈达,表达了藏族同胞良好的祝愿,帽子上有一小人,传说为观音菩萨。松赞干布背后绘制有壁画和佛龕,佛龕装饰十分华丽,上面有二龙戏珠图案,周围镶嵌多颗红宝石、绿宝石、绿松石等。文成公主和尺尊公主均手捧哈达,衣饰基本相同,背后绘有“坛城”壁画。二公主面部表情基本一致,面含微笑,温顺秀美,泥塑技法十分细腻。布达拉宫的泥塑相传为七世纪作品,大昭寺相传为十三世纪作品,这是我们现在能看到的代表那一时期的典型的泥塑作品。

白居易中的泥塑作品也具有代表性,其代表作品有十八罗汉,十二尊者和四大天王的塑像。其中四大天王的塑像十分奇特,佛教中的四大天王,为东方持国天王,南方增长天王,西方广目天王,北方多闻天王。传说中四大天王“各护一天下”即须弥山四方人类的东胜身,南瞻部、西牛货、北俱卢四大洲。白居易的泥塑四大天王,一改许多寺庙中的壁画形象,用了一种近似

“犍陀罗”风格的塑像，将人体各部分概括成几个大的团块，塑像均为坐像，因腹部硕大，上身略向后仰，两膝戴甲胄前放，膝部向两旁歪斜，一改以前许多循规蹈矩的正面塑像，使得天王像因腹部硕大威武中含有几分幽默感，表达了藏族艺人们的创造力。青绿色的为“南方增长天王”，其右手持剑，剑为天蓝色，赤色的为西方广目天王，其面部色彩的绘制和五官的刻画，与面具艺术当属同类表现手法。十八罗汉及尊者的塑像，其艺术风格大多为写实作品，有些是直接为现实生活中的人物塑像（这一传统一直保持至今），这些作品大多打破了一般宗教造像的仪轨，曲折的反映了现实生活及作者的主观意愿，表达了艺人们提炼生活进行再创造的能力。

扎什伦布寺的泥塑也比较集中，寺内措钦大殿北左室为弥勒殿，供奉弥勒佛像，高约 10 米，佛像四周有金刚力士像，形态逼真。措钦殿正室为释迦牟尼殿，释迦牟尼雕像两旁，分立八大弟子，并有药王塑像和无量寿佛像，中间为宗喀巴像。措钦殿右室为度母殿，中间为白度母铜像，左右两侧为白度母，绿度母泥塑、形态优美，有较高的艺术水平。

除了寺庙中大量的泥塑作品，在西藏还有一种著名的泥塑作品叫“擦擦”或泥塑小佛龛，也可叫“泥质模压浮雕”。制作泥质浮雕用的是木模和铜模，然后用和好的泥团挤压面成或用单面凹凸版压制而成。泥质浮雕用土多为黄胶泥和白垩泥，为了使泥土变软并带有韧性，里面要加入酥油，有的还把捣碎的宝石、青稞、甚至喇嘛的骨灰掺在其中，以寓灵验和吉祥之意。泥质浮雕主要塑造一些佛陀、菩萨、护法神、上师的形象。其外形基本分两类，一为带边沿的佛龛模样，一为无边沿的。带边沿的大多为长方形、约在长 10 公分，宽 8 公分之间；无边沿的多为桃形，

重复圆弧形。除以上形式外，制作较多的还有一种泥质小佛塔，这种小佛塔也含有象征意义。在西藏，泥质浮雕也象玛尼石刻一样，制作数量十分巨大，在寺庙中，玛尼墙边，佛塔中都可以堆放泥质浮雕。在有的村庄中，还盖起专门摆放泥质浮雕的房间，称为“擦康”。泥质浮雕的制作年代，象其它艺术品一样，均难以断代考证。最早的泥质佛龕可能由朝圣者从尼泊尔、印度等地带入，随着佛教的宏扬，泥质佛龕在民间广为流传。有一种微形的泥质佛龕，制作特别精致，佛像的各种细节，要在放大镜下才能看清三度空间，微形佛最早可能是由印度传入的，当时的模型是由木料或金属制作，然后发展为泥质。这种精细的泥质浮雕，有的放在朝圣者随身携带的华丽银盒中，做护身符用，这种银盒由藏族手艺人制作，具有细密艺术风格，上面透雕了许多花纹和图案，并镶嵌有绿松石，玛瑙等物，其外形即是一个金属佛龕。八十年代初，到拉萨朝佛的藏胞逐渐增多，笔者在昌都的家中，住了些甘孜、江达的朝圣者，每人胸前都带个银盒，中间供养着十分精微的小泥佛，当他们将小泥佛从盒中取出让我观看时，那小心翼翼的虔诚表情，令人难忘。

因微形泥质浮雕大多为护身符用，故制作时要在特殊的宗教仪式下进行，要由喇嘛口诵神秘的咒经，步骤如下：一、聚土，二、合泥，三、合好的泥土上涂上一层油便于模制，四、放泥入模型，五、用模子制浮雕，六、取出浮雕神像做为供奉圣物，七、由于迫使神成为供奉之物而向神致歉，八、请求神宽恕在礼仪中出现的纰漏。<sup>①</sup>严格按照宗教仪轨制作的泥质佛龕，艺术上具有多样化，装饰化和个性化的特征。以下为一组早期有代表性

---

① 《西藏艺术》(匈) 卢米尔·吉斯尔著 张罗译

的泥质模压浮雕作品，它们大多供奉在昌都珠葛寺、江达寺、瓦拉寺等地以及周围的玛尼墙和神洞中。第一块为佛陀说法，在这仅6公分的空间内，浮雕了佛陀、背光、莲花宝座等内容。佛陀头戴五佛冠，结迦趺坐莲花台上，背光旁边祭起四个小佛塔以示对本尊的供养，周围凸起的边框，压制了吉祥颂偈文字，人物表情优雅含蓄，人体比例准确。第二块为三面八臂观音像，右手持半开莲花一朵，其它手上均有法器，右上方的化身塑造得小巧玲珑（高仅1公分），面庞秀外慧中，腰肢纤细，胸乳高耸，因用白垩泥制作，更能体现观音的清纯。第三块为护法神，这是一块出色的泥质浮雕作品，白垩泥制作，躯体经过了夸张和变形，眼睛圆睁，面部表情狰狞可畏，背后的火焰纹极富动感，躯体短粗肥硕，身穿薄衣，具有“湿衣效果”，与印度早期佛教艺术中的犍陀罗风格接近，围绕于护法神周围的飘带、高扬的左臂和前屈的右臂，都富有装饰趣味。最后一块为微型小佛龕，高仅3公分，佛像人物高不到一公分，在放大镜可以看清人物的面部，制作之精细，令人赞叹。上部结迦趺坐在莲花台上的，应是接引佛，下部分别是观世音菩萨和大势至菩萨。观世音菩萨在不到一平方公分的面积中仍是三面八臂状，其躯体和手臂楚楚有致，手中的法器也清晰可见，其大小不过几毫米。中间的佛塔和三个莲花座巧妙连接，背景上都有着重复的背光和项光，加上圆弧形的外形，使佛像处于平衡和稳定状态，虽是供奉的神品，也具有装饰美的效果。江达一带的小佛龕，往往没有外框和文字，艺术风格更接近汉地文化。其中一尊者像，坐姿和衣饰飘带为左高右低状，呈不稳定造型，摆脱了以往的模式。在卫藏地区和阿里地区，泥塑佛龕的造型或方或圆，也呈现出多样化的生动姿态。泥塑小佛龕在内地的喇嘛庙中数量也不少，如五台山的黄庙群和北



京的雍和宫，均藏有大量的泥塑小佛龕。泥塑小佛龕的制作较为简便，不论将其放在佛塔上或寺庙内，放在家中的佛像前和经筒架上，无数的泥塑小佛龕已成为广大藏胞宗教生活中的一部分。

西藏的青銅雕刻更是藏传佛教美术中闪闪发光的部分，也是祖国五大雕塑的组成部分（陶、木、石、銅、泥）。从几十米高的銅佛到几厘米的小銅佛，造型复杂多变，数量难以统计。除佛像外，用青銅制作的佛塔（灵骨塔），佛经护板、佛龕、护身佛盒也极为普遍；其次，寺庙建筑中的金顶、法轮、经幡、兽吻等也都属于青銅雕刻之列。制作大的金属佛像一般用打制成形的金属片分块铸造，然后拼接而成，要求艺人们掌握金属锻制，冷加工工艺。在打制金属板时，更要掌握均匀力度，佛像打制成形后，最后还要经过整修、锤光，有的还要镀金。小佛像用“失腊法”制作，即先用腊制作小模型，然后在腊制塑像的原型上涂上泥巴（或石膏）加以烘干，外形烧硬后，蜡像溶化，再注入铜液，待凝固后去掉泥范，一个青銅神像就铸成了，所以任何一件青銅佛像都可称得上原作。青銅佛像有的表面要镀金，局部还要镶嵌绿松石、珍珠、珊瑚、玛瑙等物。一些精心制作的青銅佛像，结构十分复杂，许多细部都十分精微，青銅雕铸工艺在西藏是极为发达的。在西藏的一些寺庙中，还可以看到一些没有经过抛光工序，也没有经过镀金的佛像，有的好像刚从泥胎中翻制出来，这些佛像一般年代久远，呈暗黄色或黑色，具有明显的印度造像风格。

在扎什伦布寺，有西藏最大的銅佛——强巴佛（未来佛）像，强巴大佛由九世班禅曲结尼玛主持塑造，著名艺人索南塔杰负责设计监制，约在1904年前后完工。大佛像高达近30米，仅佛手就长3.2米，中指围粗1米，手宽1.6米，身高22.4

米，面部4.2米，耳长2.8米，肩宽11.4米，鼻孔内可容1人。塑造此尊佛像用去黄金五百五十八斤，紫铜二十三万斤，总重量达一百多吨。此外还用去了大量的宝石之类，如大佛眉间的“白毫”相好，就用去核桃大钻石一颗，蚕豆大钻石三十颗，珍珠三百多粒，珊瑚琥珀的圆珠一千多粒，极尽豪华装饰之能事。如此巨大的体积，耗费如此巨大的财富，包含了广大信徒及上层统治者的造神力量及崇佛的意志。随着大佛的完成，容纳大佛的建筑也十分壮观，强巴佛殿耗资黄金8000多两，历时两年完工，大殿分五层：一层为莲花座殿，二层为腰部殿，三层为胸部殿，四层为面部殿，五层为冠部殿。佛殿高达50米。殿内四壁绘有“强巴佛像”壁画。

在布达拉宫的“红宫”内，还有大小不等五至十三世达赖的八座灵塔，其中五世达赖的灵塔最为华丽。十三世达赖的灵塔也十分华美，高12.88米，塔外全用金皮包成并镶嵌各种珠宝。在前厅十三世达赖坐像前有一珍珠塔，用二十余万颗珍珠串成，可称得上价值连城了。除体积宏大的青铜佛像和金属灵塔外，较小的铜佛在藏传佛教寺庙中难以胜数，许多铜佛造型奇特，形式多样，变化极多，充分证明了藏族艺人们在这一领域中的聪明智慧。在布达拉宫“仁增拉康”殿内有一尊护法神铜像，名叫“措吉多杰”，铜像造型以团块为主，四肢和躯体均十分粗壮，头发竖立似火焰奔腾，眼如铜铃，张嘴呲牙，两臂一高一低呈护卫状，形成较强的动态，表现面对邪恶勇于抗争，迎接搏斗英勇护法的瞬间动态。哲蚌寺的一尊铜像，头悬人头花蔓，脚踏仰卧女妖，似在狂风暴雨中为战胜妖魔而舞蹈。在西藏极负盛名的还有大昭寺的“觉卧佛像”，据说此佛像是唐文成公主从长安带到拉萨的释迦牟尼十二岁等身佛像，该像为鎏金铜佛、造型大方，在



图 14

藏胞心目中，觉卧佛像十分灵验，所以该佛像经过多年的装饰，供养，更显得雍容华贵、妙曼庄严。西藏的青铜佛像有的要在局部施以重彩，甚至加入银色，工艺上称此为“上红”。西藏文管会的一座普贤菩萨铜像，塑造的精美华伦，普贤菩萨形象似少女智者模样，端坐在大象背上，其身段窈窕，表情秀慧，所乘坐的大象和南印度雕塑风格接近，大象的双耳和象鼻的内侧以及口唇施以朱红色，普贤菩萨的五佛冠边缘施以石青色。这使我们联系到在一些印度的舞蹈和绘画中，舞蹈者的服装为雅淡色调，而在舞蹈者的手心上和脚心下，却施以朱红色。为了装饰心中膜拜的

神灵，藏族匠师们已不满足一般的鎏金工艺，更进一步发展到镀红和镶嵌工艺的高度。在昌都寺庙中保存着一尊护法神铜像，护法神骑在马背上，一手捧人头骨，一手举金刚杵，护法神的造型十分生动，其整个躯体处在扭动之中，头部的比例较大，面部狰狞，三眼洞开，给人一种为了护法随时而动的勇猛姿态，人物造型呈明显的印度风格，但其夸张的面部描绘又结合了西藏本土艺术的特征，护法神及马的眼睛均为青色，马的棕毛和头盔为朱红色，在一派金光闪闪的光影下，出现了一些彩色色块，更使得塑像神秘豪华。江达瓦拉寺的镀金铜佛，塑造了释迦牟尼的形象，此像制作精美，有着明显的汉地艺术风格，佛像后面的日轮和佛龕，均用青铜制作，佛龕上塑造的护法神兽及吉祥图案十分生动繁缛，释迦牟尼的顶髻相，塑造成螺状卷，顶上有隆起的肉形，顶髻和佛发为群青色，日轮为朱红色，背光也为群青色，色块起到打破黄色统一色调的作用，使得佛像色彩更加丰富多变。在青海、内蒙、四川、山西的藏传佛教寺庙中，也有大量的青铜佛像，青海塔尔寺除以酥油花、堆绣、壁画闻名外，其金属雕刻品也极丰富，如大金瓦寺中的包银塔高 11 米，大经堂中上千尊的鎏金小铜佛等。在内蒙的五当召中，也藏有清代塑造的弥勒佛铜像和宗喀巴铜像。其中弥勒铜像高达 10 米，造型优美，雕造精致。五当召中还有两座铜制立体曼陀罗，均高 1 米，直径约 1.5 米。铜制立体曼陀罗在西藏也较少见，说明不同的民族在信仰藏密时通过不同的艺术形式进行创造。山西五台山的十方堂，也以铜佛著名。十方堂始建于清道光年间，是五台山唯一的喇嘛教寺庙，笔者 91 年前去参观时，看到此庙规模不大，但里面所藏佛像均为铜质，没有泥塑和木雕。大殿中除释迦牟尼和宗喀巴的铜像外，还有十八罗汉铜像。东西两壁有五寸高宗喀巴铜像二百

多尊，铜像造型精致端庄，多为藏汉风格的结合。这些铜佛在十年动乱中，因当地群众的保护，保存尚好，实为佛教美术的幸事。北京雍和宫自改喇嘛寺后，其铜佛制品也大量增加，在法轮殿中，供奉着宗喀巴的铜像，高达6.1米，脸部、后部、前臂均用真金装饰，使得铜佛更加豪华璀璨。在雍和宫万福阁的东西两厢，其中东厢房即为著名的“照佛楼”，笔者89年参观时，看到楼的北端供奉着仿木刻旗檀佛释迦牟尼和阿难，迦叶铜像，释迦牟尼像高2米多，头戴佛冠，身披黄绸袈裟，右手携一铜哈达，刻划精细，线条流畅。其佛龕用楠木雕刻而成，雕工极为精到，中间为“二龙戏珠”图案，佛龕和横梁上有大小数十条金龙，或腾云驾雾，或俯首游水，十分逼真生动。大佛背后为火焰背光，据塑造释迦牟尼佛像的三十二相好中，“丈光相”为一相好，要求佛像身光照四面各一丈远，但塑像时往往以后立屏风状背光当之。火焰的背光仍用楠木雕刻而成，上面刷金色并镶嵌有大小铜镜，当光线照射时，金色的火焰与铜镜互相辉映，火焰成向四周的吐射状，释迦牟尼周围形成强光圈，使得瞻仰者及信徒们，在这金碧辉煌的佛光中，心灵上得到佛的洗礼和慰藉。在藏传佛教寺庙中，除去这无法统计的大小铜佛，灵塔以外，铜皮雕刻工艺还大量用于寺庙的建筑之中，由于高原上特有的气候，使得铜器在空气中不易生锈成斑，从布达拉宫的金顶，到大昭寺的金顶，从寺庙上的经幢、法轮、二鹿、曼陀罗到各种铜制饰物，兽吻法器，如酥油灯、香炉，用铜塑造的工艺品难以计数，站在雪山高原之上，极目远眺，那在阳光下金光闪闪的建筑，必定为一方的宗教胜地。数量巨大的铜佛既有不同时期不同朝代的作品，又有汇集外来风格的作品，甚至同一国家的不同雕塑风格，如印度佛像又可分为中印度、东印度、南印度、北印度、丹群梅

利玛佛像等多种流派。<sup>①</sup>十年动乱中，西藏的一些寺庙遭到了空前的破坏，铜佛也难免劫难，大量的铜佛被损坏，变卖、流入私人之手，如何研究现存的大量铜佛，将是重要的课题。

藏传佛教美术中的木雕艺术也十分具有特色。木刻的主要功能是用来雕刻印刷经文、书籍，其次是把木刻佛画拓印在画布上和雕刻佛像等。最有代表性的木刻为四川德格印经院的经文印刷，德格印经院建于清雍正年间，现保存藏文典籍书版二十多万块，这其中也有少量的藏画版。木刻版画的制作，一般先由画家画出素描稿，然后由刻工刻制，也有自画自刻的。这种版画小块可印在经文的封面上或做插图，也有直接印在棉布上，做“风马旗”用的，大块的可直接用做唐卡的底稿或坛城、法轮图画。德格印经院木版，大多采用本地产的白桦木制作，墨汁也多用白桦木烧制而成，在雕刻一些精细的佛像时，也多采用印度进口的白檀木、红檀木、银杏、梨木等。寺庙中其它的木雕艺术品如佛龛、条案、木碗等，也多采用一些本地木料。西藏波密的原始森林中产有一种树木、俗名“山麻柳”，老百姓又称“碗碗柳”，其木质较桦木软而韧，横竖刀法均可刻制，当地人们多用其刻制藏胞们用的木碗和酥油茶杯等用品，造型颇古朴。寺庙中的门楣和柱头也多装饰木雕图案，这些图案或为浮雕人物或为吉祥纹饰。在大昭寺有唐代的门楣木雕，大多为尼婆罗艺人雕刻，人物造型为浮雕手法，每组人物之间用装饰性的柱子和柱头隔开，所雕塑人物体形优美生动，并不像以后佛教中要求的那样规范化和程式化，表达了早期雕刻艺术的简朴和概括，再现了西藏高原上古老的神话传说。在西藏的寺庙中大型木雕神像较少，在藏东曾发现

---

<sup>①</sup> 《西藏宗教艺术》扎雅活佛著谢断胜译

过香樟木雕佛像，佛像造型别致，躯体经过了大胆的取舍和概括，佛面涂上金色，其风格接近印度的湿婆神像。在北京的雍和宫，木雕艺术品较多，比较著名的为万佛阁内的弥勒佛站像，高26米（地上18米，地下8米）头顶距楼板仅数十厘米，佛像用珍贵的白檀木雕刻，比例适当，躯体雄伟。据介绍佛像由蒙古族喇嘛设计，请养心殿造办处会同寺庙中喇嘛、工匠共同雕刻而成，其艺术风格呈现出明显的汉地文化特征。雍和宫中著名的木雕还有“五百罗汉山”，其中五百罗汉用金、银、铜、铁、锡五种金属铸成，罗汉山用名贵紫檀木雕刻而成，雕刻技艺精到，山的布局重叠不断，其中有参天的古柏，深邃的洞穴，五百罗汉形态各异，或练功、或打坐、或戏耍。“五百罗汉山”在雕工、造型、材质方面称得上三绝，其特征为浓郁的汉地佛教艺术风格。在西藏的寺庙中虽无大型木雕作品，但木雕艺术在民间流传较多，除上面介绍的雕刻经文本版，印有咒文的木版法轮和佛像人物画以及压制泥塑小佛龕的木模之外，木雕艺术在民间特别是在后藏的一些地区，流传较广。在日喀则、山南江孜一带，在藏胞家中可以看到许多木雕家具和木雕门窗。木雕的内容大多和佛教题材有关，诸如龙凤呈祥、坛城图案、菩提树、莲花台等，其雕刻手法或透空雕刻，或采用浅浮雕手法，雕刻完后要涂上色彩，尤以金色为主，所以藏式家具装饰感较强，有较强的民族风格。笔者曾在藏东为藏胞绘制藏式家具多件，家具完工后往往要求工匠多加纹饰，家具上尽量推线起台，图案多以龙凤为主，另有八宝、八吉祥等内容，绘制时要用原色。有些藏柜上的图案也可纯用金色和墨线描绘，经过油漆处理后，显得更加富丽堂皇。

酥油雕塑也是藏传佛教中一种特殊的民族工艺。这种艺术品主要以酥油为原料，利用酥油的可塑性强，加入各种颜色后，雕

塑成各种各样的佛像、人物、建筑物、花卉禽兽及各种图案。酥油花的起因，主要与藏族同胞给佛制作供品有关，凡供品大多要外观漂亮，象精致的酥油灯，鲜艳的果品，美丽的布幔等等。酥油既细腻又柔软，加入颜色后可调出许多不同色相的块面，表达细腻的层次，所以塑好的酥油花，大多呈现出人物刻画逼真，色彩缤纷，细节真实的特征，形式更加雕琢和繁缛，充分表达藏胞们崇仰佛法的心情。据传酥油花的兴盛起源于青海塔尔寺，塔尔寺是为纪念宗喀巴兴建的，宗喀巴又曾为大昭寺的“觉卧佛”献上酥油制做的花朵，故塔尔寺的酥油花艺术十分发达。另一种传说为早在一千多年前，在文成公主带去的释迦佛像前，不知谁用酥油塑造了一朵美丽的花朵，献在了佛像前，以后也传到了塔尔寺。总之，塔尔寺的酥油花可谓历史悠久。每年藏历正月十五即为“供灯节”，青海塔尔寺等地在佛像的祭台上都要陈列上大大小小五彩缤纷的酥油花雕塑品。从名称上看，虽为酥油花雕塑，其实内容十分丰富，有佛像人物，重大的历史事件，吉祥图案，龙凤珍兽等等。其中“文成公主进藏图”，场面颇为宏大，塑造了数百名神态各异的人物，人物高不过十几公分，从表情到服饰刻划得十分逼真，在文成公主进藏的路旁，塑造了许多帐篷、牛羊，突出一派边塞风光。在酥油花的制作中，艺人们也注意到了挖掘历史题材及现实意义。酥油花制品在灯光的辉映下，往往更加艳丽，因用各种彩色酥油制作的花瓣、衣饰、人物，在灯光的照射下，呈现半透明状态，再加之各种色彩的对比折射，有些人物的服饰上还要施以金色，更使得色彩绚丽多姿。藏东昌都一带的酥油花艺术也颇有特色，相巴林寺的酥油花，体积较大，有的高约数米，要搬起梯子来塑造。如图中的酥油花，中间为宗喀巴讲法图，宗喀巴头戴黄色桃形帽，身穿朱红袈裟，手持“说法



印”、面部丰满圆润，刻划得十分传神。宗喀巴上面有释迦牟尼塑像，再上面是各种彩色饰物和花卉庄严，旁边塑有二龙戏珠图案和吉祥花卉图案，宗喀巴下边往往有护法神形象，再往下的木架上，塑造有雪山狮子，八吉祥等图案。无论是人物，或是龙凤图案，大都采用浮雕手法塑出，在这种图案的边缘，往往还能塑出极细的轮廓线，产生绘画效果，这种既借用绘画手法，又采用雕塑手法的酥油花，更为豪华艳丽。酥油花艺术以其造型别致制作精巧、线条生动、色彩丰富而著称，是藏族人民智慧的结晶。

在西藏的一些寺庙内或在重大的佛教节日中，还可以看到许多神奇的面具，面具艺术是藏传佛教美术和民间美术的综合产物。面具制作主要有泥面具、漆布面具和木刻面具、铜皮面具等。无论泥面具或漆布面具，在泥质或漆布模型上都要塑造五官，然后涂色、描绘、最后刷以清漆。木刻面具用料十分考究，大多采用质地细韧的黄杨木、榿木，制作时将原料用盐水煮后阴干，用扁圆刀凿成人面形，背后挖空，正面雕刻五官和面部，最后彩绘刷漆。铜皮面具具有薄铜皮敲制拼接而成。<sup>①</sup>西藏面具艺术具有明显藏文化特点，它是一种土生土长在青藏高原上的原始艺术，特别是用于跳神的面具，直接为自然崇拜所利用，渗透着本教的教义。四川民族事务委员会藏有川西北白马藏族跳神面具十二相，十二相均为木刻面具，造型奇特，色彩醒目，分别雕了狮相、虎相、牛相、龙相、凤相、羊相、熊相等以及大鬼相、小鬼相、女鬼相等。跳神时往往将牦牛尾作为头发结于头顶，有时也将面具悬挂在宅门上以驱赶鬼怪，保佑平安。在寺庙中有专用于悬挂的面具，其形象有护法神、小神、明王、明妃、“赞”（男

---

① 《西藏面具艺术》叶崑生编

鬼)、“帕姆”(女鬼)等等。西藏面具形象有些和壁画、唐卡中的形象类似,如护法神、明王等。它们都注重表现了面部的狰狞,蛮暗和凶顽,这些审美特征,无疑都带有浓厚的本教文化痕迹,佛教在发展中借助本教遗存中的这些形式,起到了宣传佛典,震慑异端的功效。

## 参考资料

- 《西藏王臣记》第五世达赖喇嘛著（民族出版社 1983 年版）
- 《西藏佛教史略》王辅仁编著
- 《西藏佛教密宗》李冀诚著
- 《大唐西域记》〔唐〕玄奘
- 《西藏宗教艺术》扎雅著谢继胜译
- 《藏族史略》黄奋生编著
- 《藏族神灵论》丹珠昂奔著
- 《西藏艺术》〈绘画卷〉西藏自治区文联编（上海人民美术出版社）
- 《西藏古格壁画》孙振华著
- 《西藏石刻》孙振华著
- 《浅论西藏玛尼墙与泥塑艺术》毛君周著
- 《中国古代少数民族美术》陈兆复著
- 《印度佛教史》多罗那它著张建木译（四川民族出版社）
- 《印度与东南亚美术发展史》常任侠著
- 《印度美术史》叶公贤王迪民编著
- 《西藏佛教密宗》〔英〕约翰·布洛菲尔德著耿升译（西藏人民出版社）
- 《佛教与藏族文学》丹珠昂奔著（中央民族学院出版社）
- 《美术研究》、《中国西藏》有关文章
- 《中国的寺庙》田尚主编

## 西藏佛教主要寺庙

西藏佛教寺庙众多。乾隆2年（公元1737年）七世达赖申报清廷的寺庙数字仅黄教（格鲁派）就达3,477座，若加其它教派所属寺庙，数量就更多。兹将常见于史籍的寺庙列于后：

寺 庙	所在地	建筑年代	
1 大昭寺	拉萨	唐、历代增修	公元7—10世纪
2 小昭寺	拉萨	唐、历代增修	公元7—10世纪
3 布达拉宫	拉萨	唐、清顺治9年	公元7—10世纪 公元1652年扩建
4 桑耶寺	扎囊	唐、历代增修	公元7—10世纪
5 瓜曲寺	瓜曲	唐（早毁）	公元7—10世纪
6 乌香奈寺	拉萨西南	唐（早毁）	公元7—10世纪
7 昌珠寺	山南乃东	唐	公元7—10世纪
8 迦采寺	墨竹工卡	唐	公元7—10世纪
9 叶尔巴寺	达孜	唐	公元7—10世纪
10 陀林寺	阿里扎达	五代、宋之间	公元10—11世纪
11 塘波且寺	穷结	宋	公元11世纪
12 乌巴垄寺	乌巴垄	宋	公元11世纪
13 多吉扎寺	拉萨南	明	公元16世纪末期
14 敏珠林	扎囊	明、清之间	公元17世纪中叶
15 噶陀寺	四川白玉	宋	公元12世纪
16 佐钦寺	四川甘孜德格	清康熙24年	公元1685年
17 西钦寺	在佐钦寺东	清乾隆11年	公元1746年
18 贝域寺	四川白玉	明、清之间	公元17世纪
19 热振寺	林周	宋嘉祐1年	公元1056年

20	怯喀寺	墨竹工卡	宋	公元 11 世纪
21	基布寺	昂仁	宋兴隆 2 年	公元 1164 年
22	甲域寺	塔波以南	宋	公元 11 世纪
23	桑浦寺	拉萨西郊	宋熙宁 6 年	公元 1073 年
24	萨迦寺	萨迦	宋熙宁 6 年	公元 1073 年
25	昂仁寺	昂仁	元、明之间	公元 14 世纪
26	岗波寺	塔拉岗波	宋宣和 3 年	公元 1121 年
27	噶玛丹萨寺	噶玛	宋绍兴 17 年	公元 1147 年
28	粗朴寺	堆龙德庆	宋绍兴 13 年	公元 1143 年
29	噶玛拉登寺	类乌齐	元、明之间	公元 14 世纪
30	德庆登寺	容地却垄	元、明之间	公元 14 世纪
31	乃囊寺	普摩旦	元元统 1 年	公元 1333 年
32	羊八井寺	羊八井	明弘治 3 年	公元 1490 年
33	蔡巴寺	拉萨东郊	宋淳熙 2 年	公元 1175 年
34	公堂寺	拉萨东郊	宋淳熙 14 年	公元 1187 年
35	拔戎寺	昂仁	宋	公元 12 世纪
36	丹萨替寺	乃东	宋绍兴 28 年	公元 1158 年
37	泽当寺	泽当	元至正 11 年	公元 1351 年
38	止贡替寺	墨竹工卡	宋淳熙 6 年	公元 1179 年
39	达垄寺	林周	宋淳熙 7 年	公元 1180 年
40	类乌齐寺	类乌齐	宋德祐 2 年	公元 1276 年
41	隆多寺	拉萨附近	宋	公元 12 世纪
42	热垄寺	热垄	宋	公元 12 世纪
43	主寺	拉萨西南	宋	公元 12 世纪
44	噶曲寺	洛扎	宋、元之间	公元 13 世纪
45	郭仓寺	郭仓	宋宝庆 2 年	公元 1226 年
46	索热寺	札饶	宋	公元 12 世纪
47	达垄寺	那曲达垄	宋淳熙 7 年	公元 1180 年

48 纳塘寺	纳尔塘	宋绍兴 23 年	公元 1153 年
49 觉囊寺	拉孜	宋、元之间	公元 13 世纪
50 则错巴寺	乃东	宋	公元 11 世纪
51 夏鲁寺	日喀则地区	宋	公元 11 世纪
52 瞿昙寺	青海乐都	明洪武 25 年	公元 1392 年
53 佑宁寺	青海互助	明万历 40 年	公元 1612 年
54 雅桑寺	山南	宋开禧 2 年	公元 1206 年
55 绰浦寺	绰浦	宋	公元 12 世纪
56 修赛寺	涅浦	宋淳熙 8 年	公元 1181 年
57 觉摩囊寺	拉孜	宋元、之间	公元 13 世纪
58 达丹彭措林	拉孜	明万历 42 年	公元 1614 年
59 甘丹寺	达孜	明永乐 7 年	公元 1409 年
60 哲蚌寺	拉萨	明永乐 14 年	公元 1416 年
61 扎什伦布寺	日喀则	明正统 12 年	公元 1447 年
62 群科杰寺	杰梅朵塘	明正德 4 年	公元 1509 年
63 阿里僧院	泽当	明嘉靖 20 年	公元 1541 年
64 塔尔寺	青海湟中	明万历 5 年	公元 1577 年
65 绛巴林寺	昌都	明正统 2 年	公元 1437 年
66 色拉寺	拉萨	明永乐 16 年	公元 1418 年
67 袞垄寺	青海互助	明万历 40 年	公元 1612 年
68 大乘法轮洲	内蒙古土默特	明	公元 16 世纪
69 功德林寺	拉萨	清乾隆 59 年	公元 1794 年

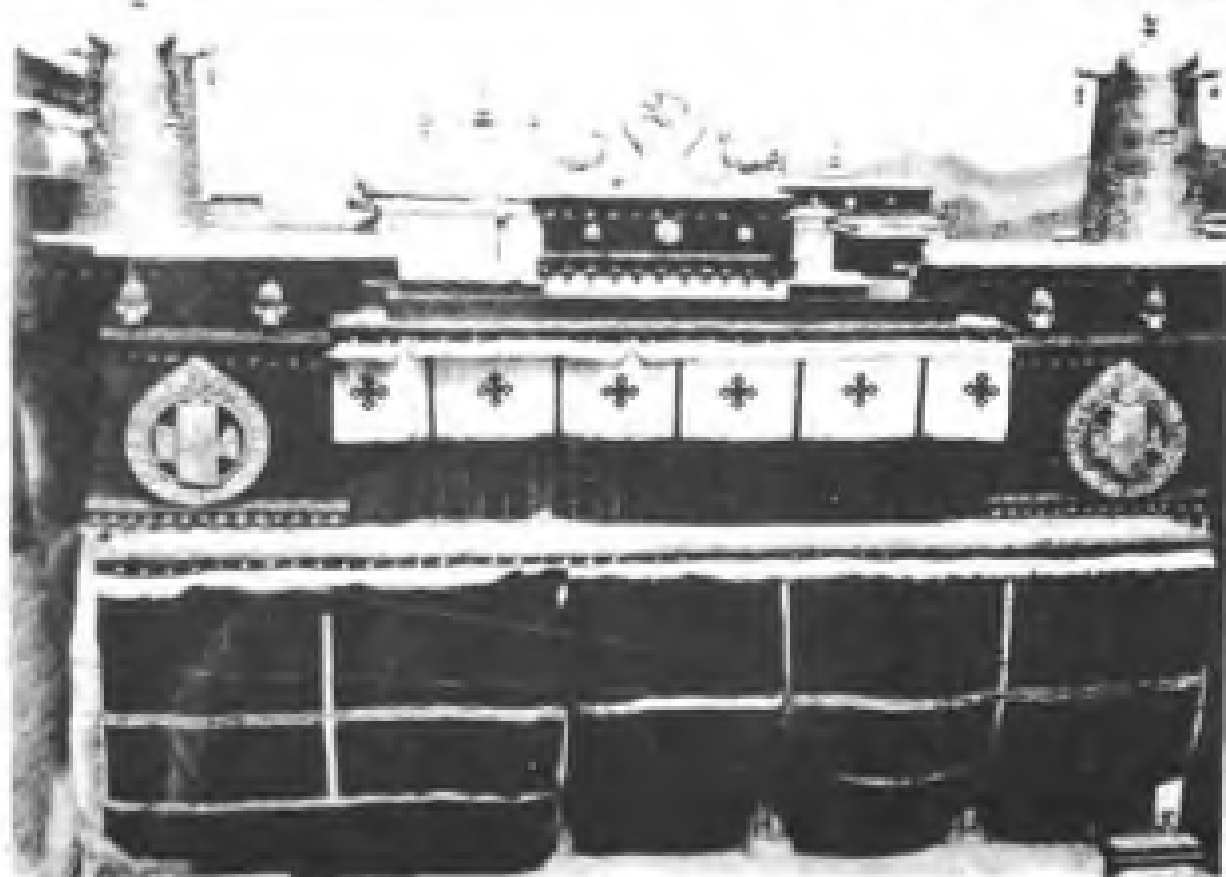
## 后 记

写作此书的缘起，还要追溯到六十年代中期。在那个时代，我们一群 16—20 岁的年青人离开秀丽的成都平原，初次踏上了康藏高原，高原上的蓝天白云以及金光闪烁的寺庙、堆满仓库的各种铜佛、成堆的唐卡、寺庙墙壁上已遭涂抹的壁画、使我们看到了一个陌生神奇的艺术世界，它和当时流行的“红、光、亮”艺术距离是那么遥远，它那斑驳的色彩和不同于一般绘画原则的抽象构图，震撼着我们的心灵，留下了难忘的印象。岁月的流失，特别是藏东高原十多年的生活，又使我从中得到许多新的启迪和认识。在这些数不清的藏传佛教艺术品中，包涵着深刻的哲理，复杂的情节和丰富的民俗，有的作品反映了历代王朝变迁的风云，有的记述了藏传佛教中先哲，大德们的业绩。荒山野岭中的喇嘛庙，竟然是包含着高度佛教文明的学府，那些古老的供品、壁画等，也成为了价值倍增的艺术品。在重新认识和思索的过程中，我研读了部分藏传佛教书籍，根据多年在藏和内地的实地观察，不揣浅薄，遂成此书，还望读者、专家不吝赐教。我国著名藏学专家李冀诚先生在病中看了我的书稿后予以肯定，并提了宝贵意见，著名美术史论家金维诺先生予以题签，均使我得到了鼓励。贤内张敏女士操劳了所有家务，使我能在工作之余赶写书稿，这里自然有她的一份辛劳。今年为西藏自治区成立三十周年，谨以此书做为一位老西藏的献礼。

西藏民族学院的方文彬先生曾提供部分图片，李振江先生曾提供部分文字资料，在此一并表示感谢。

毛君周

一九九五年九月十八日于玛尼室



— 西藏拉萨布达拉宫(上)大昭寺(下)





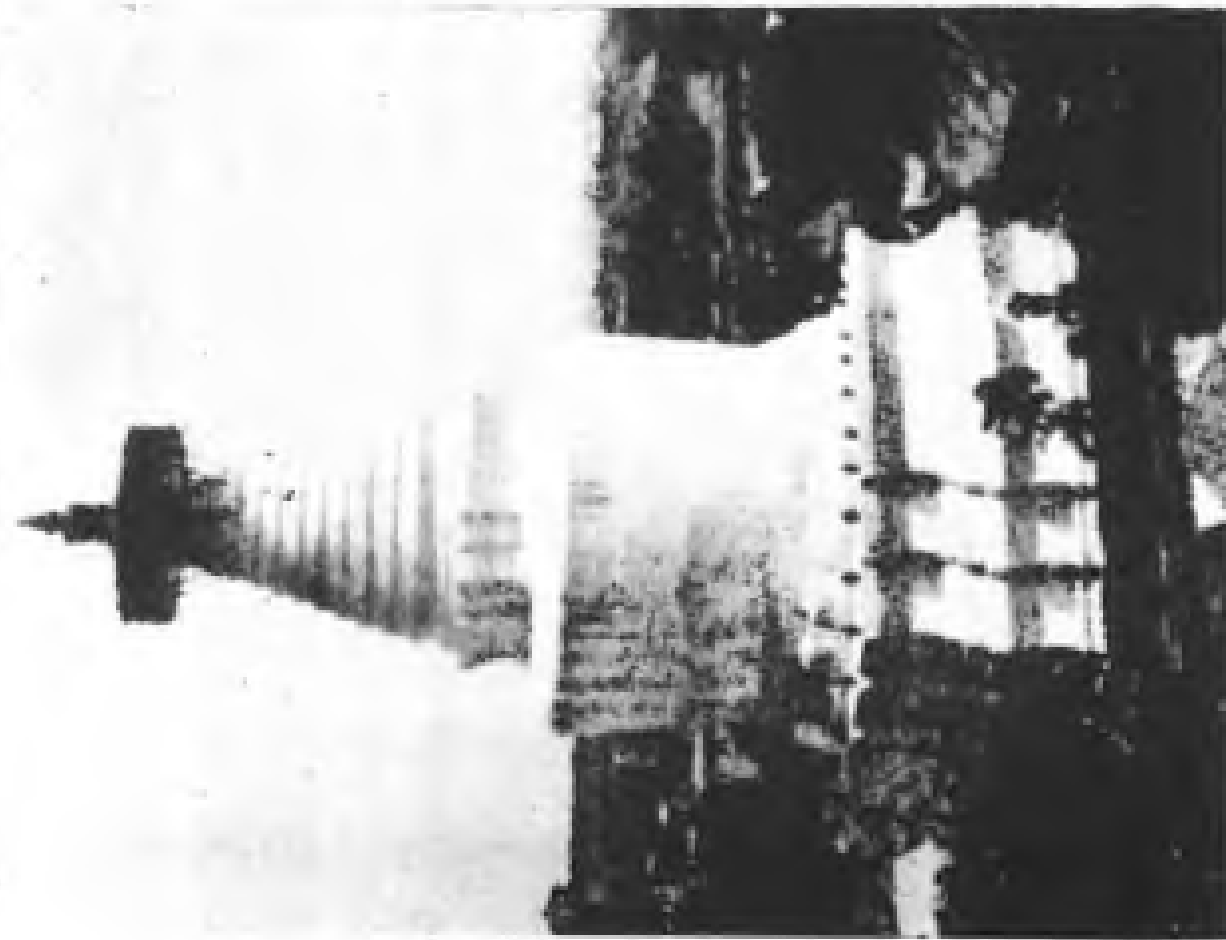
二 西藏布达拉宫金顶(上)  
布达拉宫内的雕梁画柱(下)



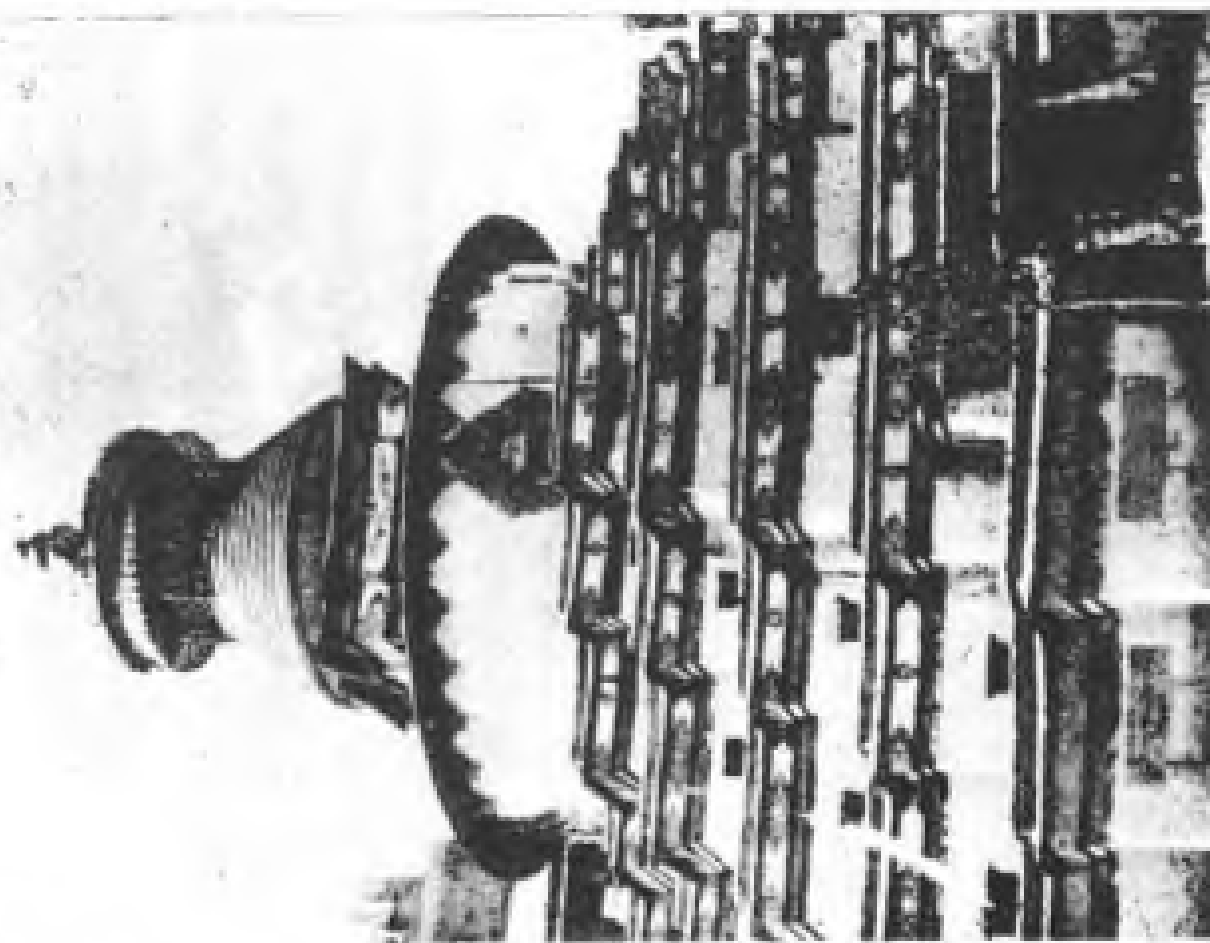
三 自大昭寺遥望布达拉宫(上)  
江达瓦拉寺(依山式寺庙)(下)

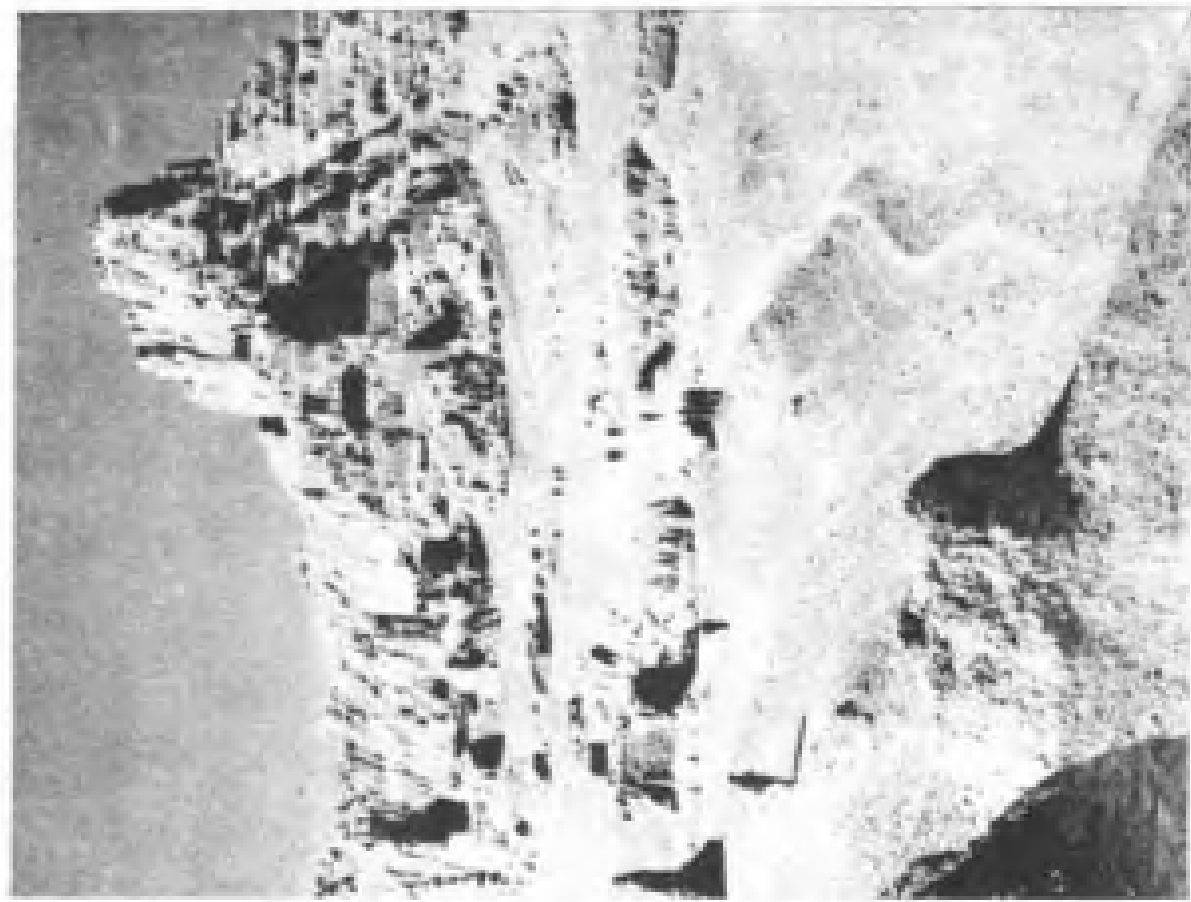
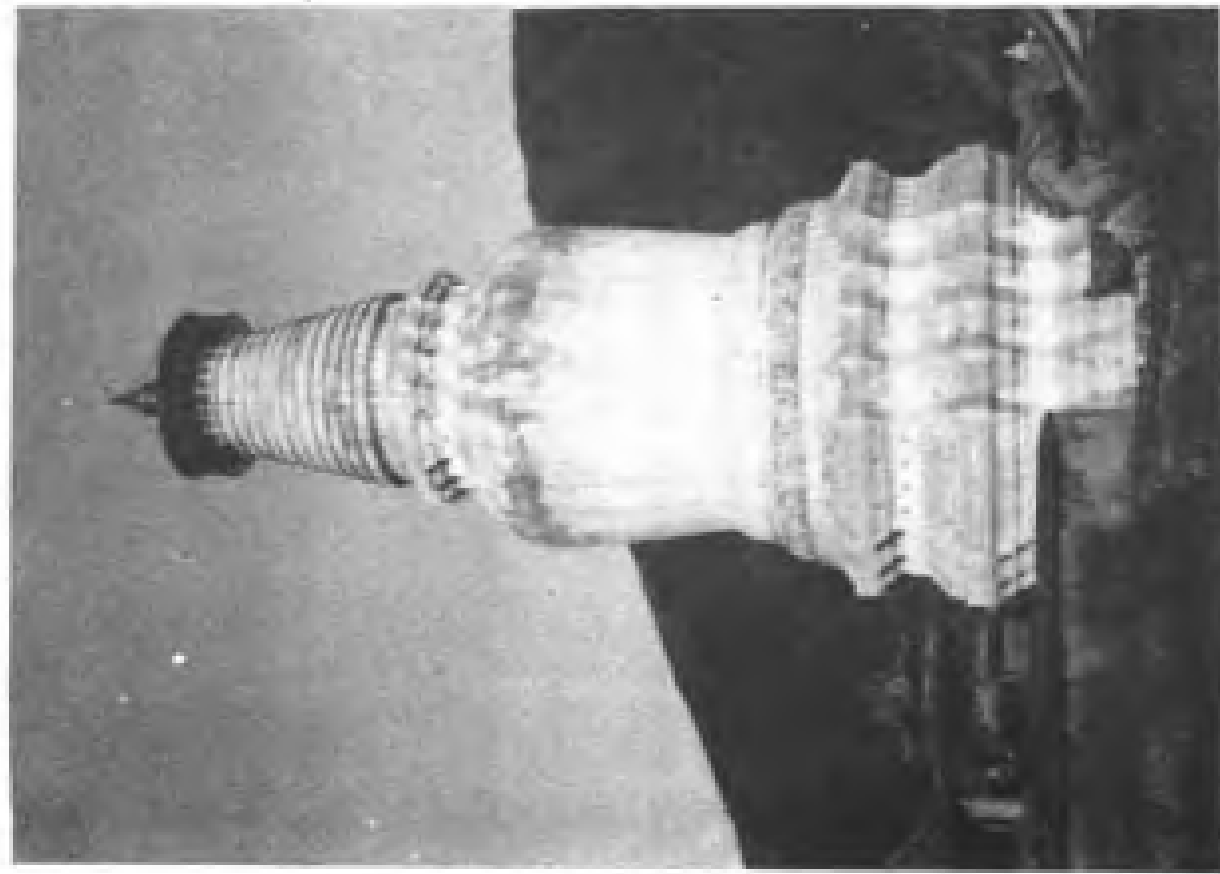


四 藏东呷玛寺(上) 悬崖上的孜主寺(下)



五 北京妙善寺白塔(左) 西藏白居寺塔(右)





六 山西五台山藏式白塔(作者供稿)(左) 西藏阿里古格寺遗址(右)



七 西藏察雅  
烟多寺遗址  
(上)西藏昌都  
珠葛寺旧址  
(下)(七十年  
代)(作者供  
稿)





八 壁面太平歌舞图(上)  
壁面山水局部(下)

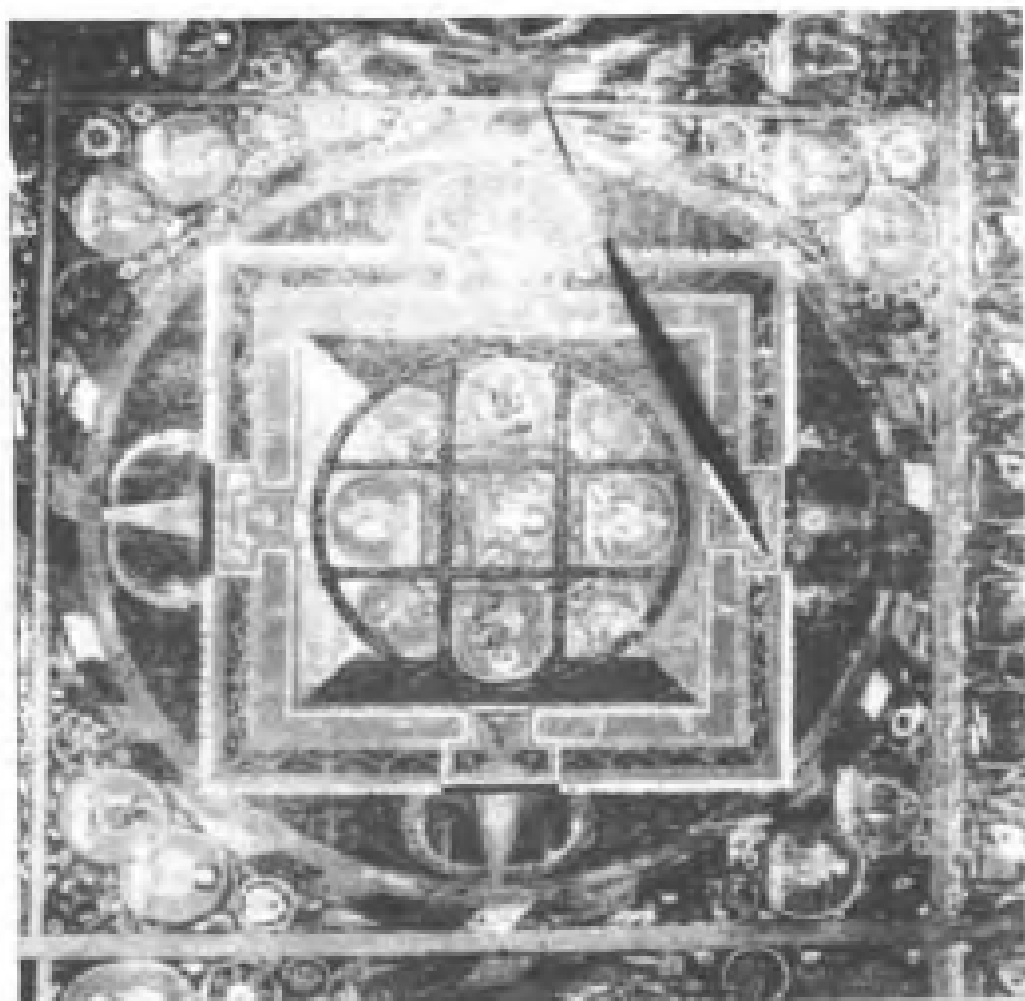


九 壁画布达拉宫亮宝节图(摹本)(上) 双尊佛像(下)

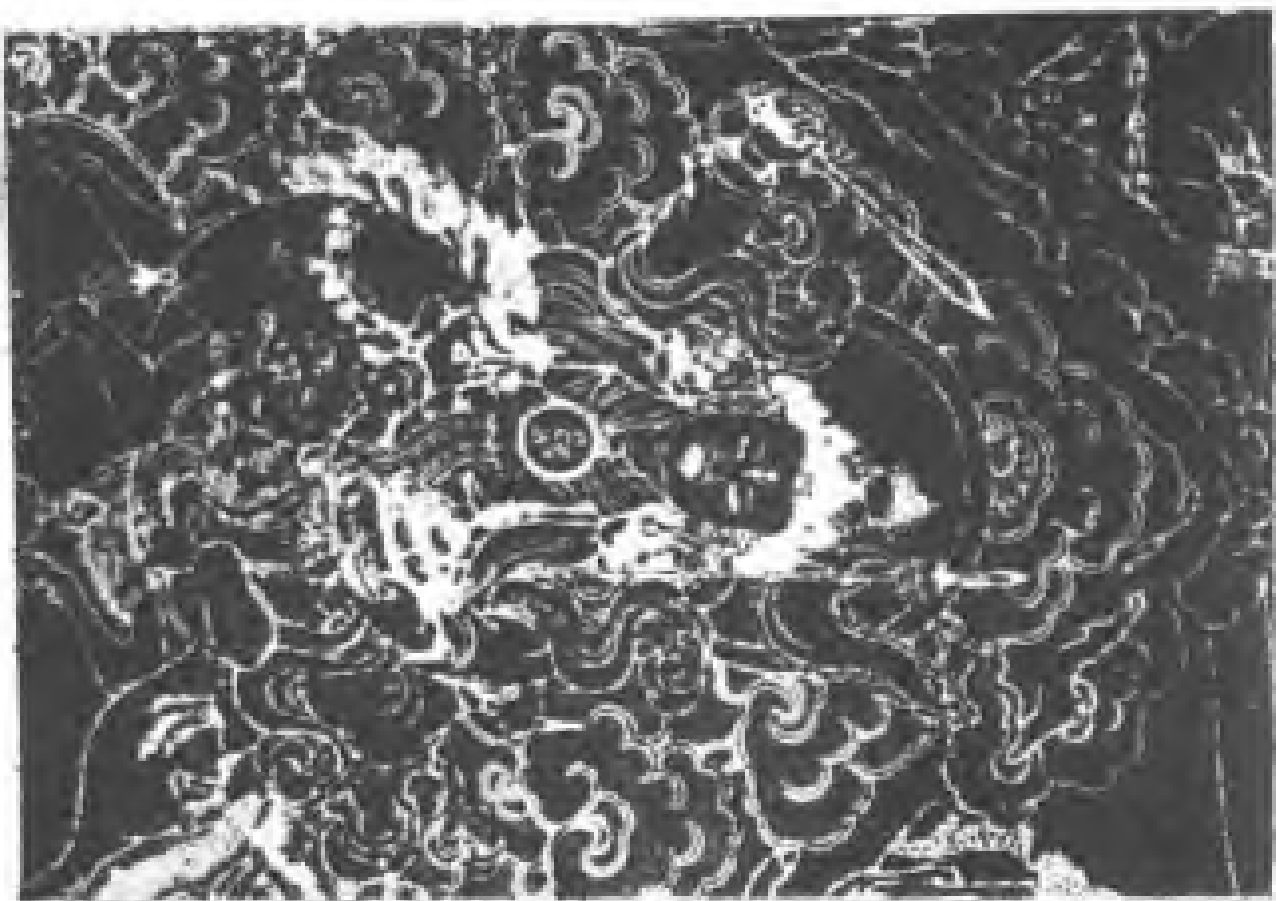




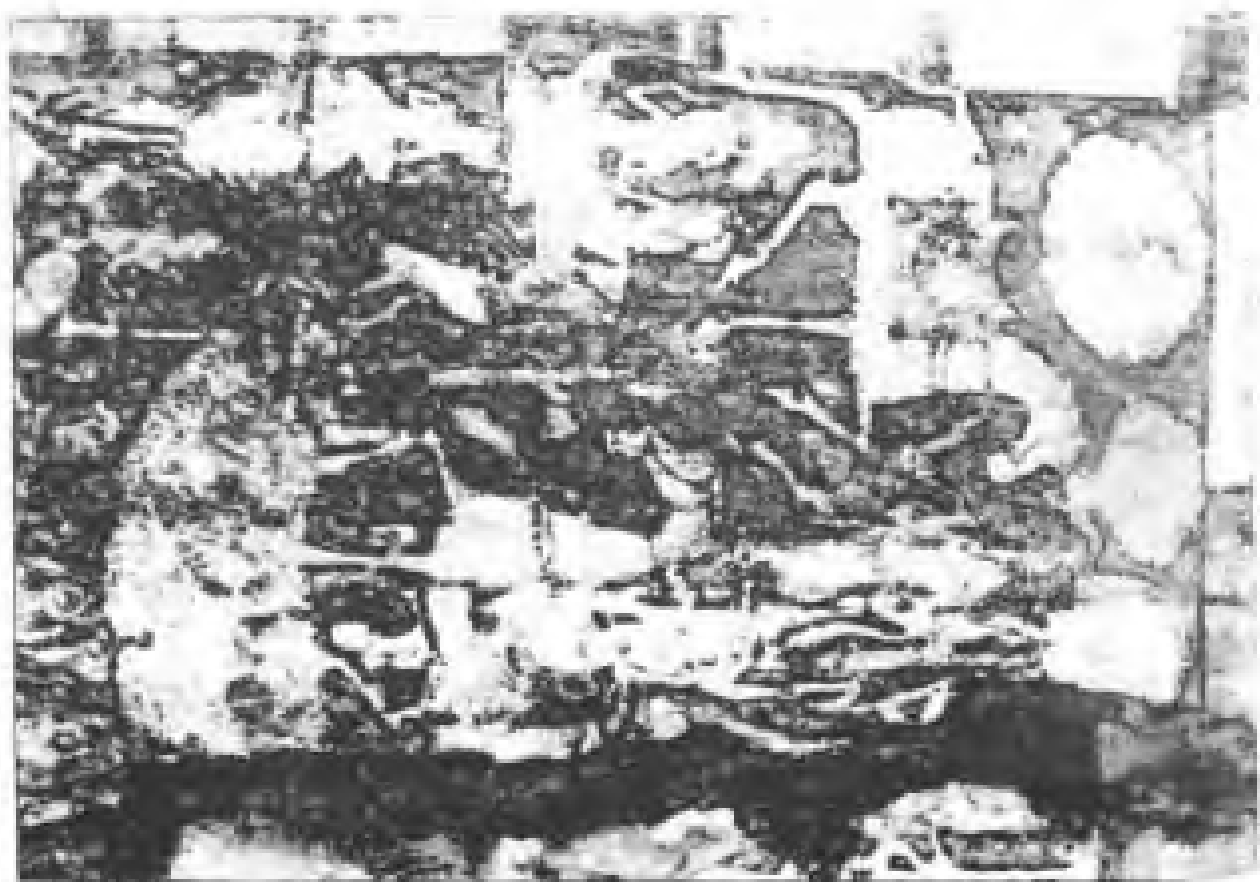
十 古格壁画狮托人托图(上)  
大昭寺十二丹玛图(下)



十一 壁画坛  
城局部(上)壁  
画五佛五智图  
局部(下)



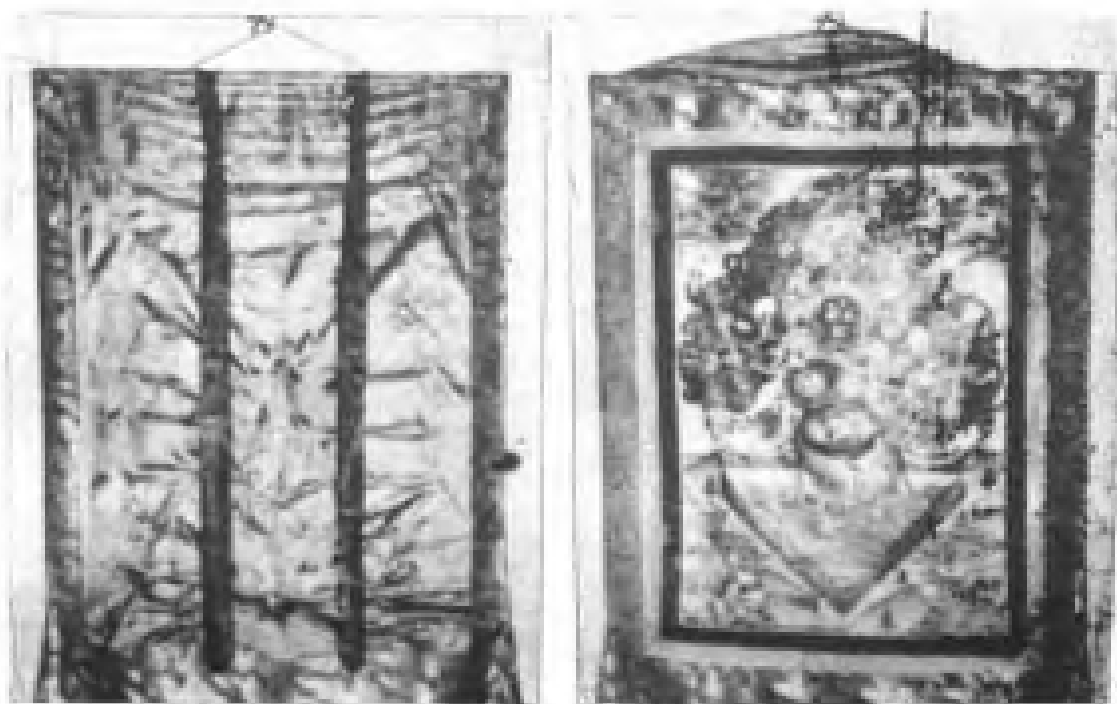
十二 大昭寺壁画(局部)(左)



古格壁画夜半踏城图(局部)(右)

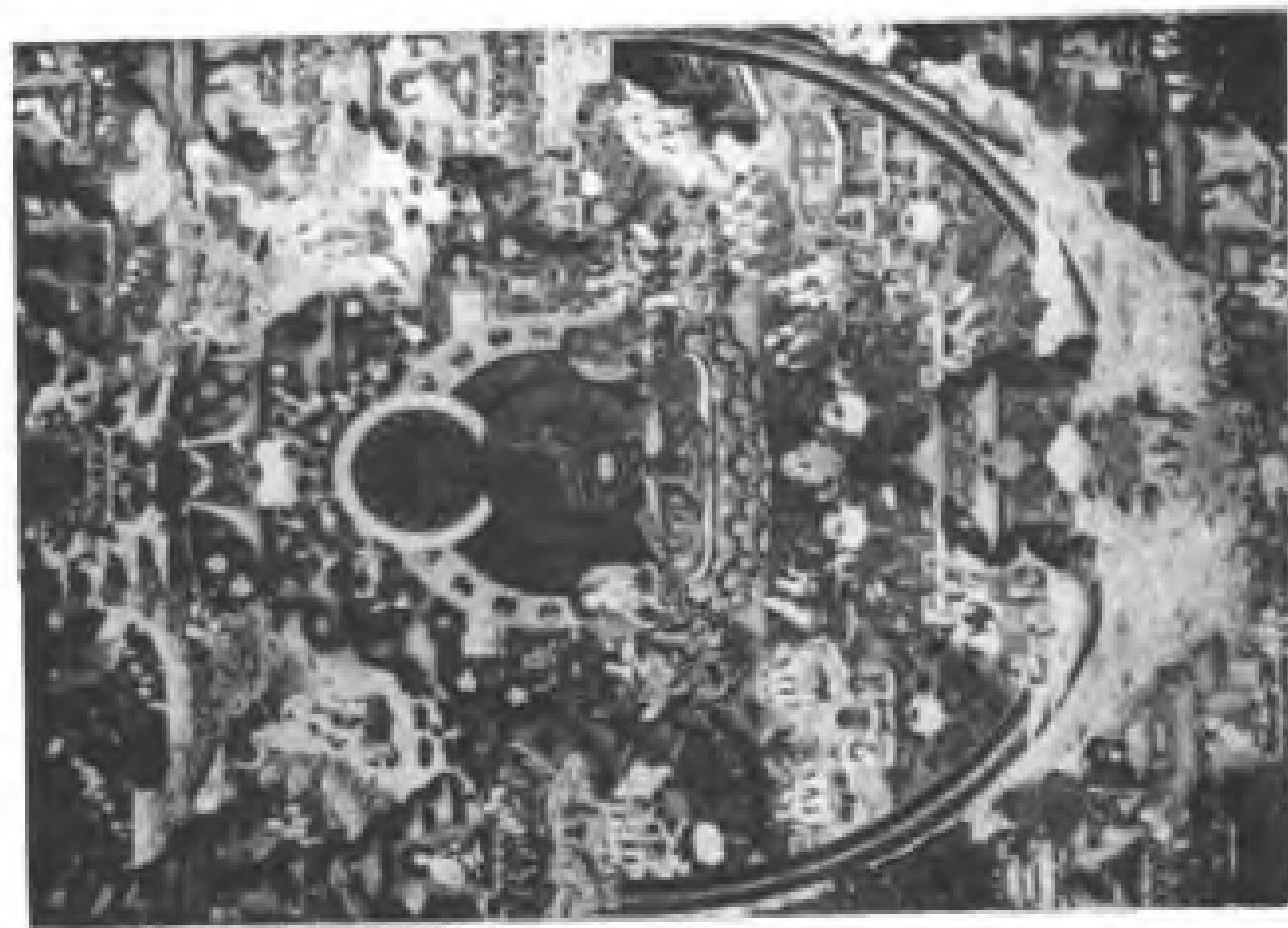


十三 壁画五世达赖晋见顺治(局部)(上)  
装裱好的唐卡(下)





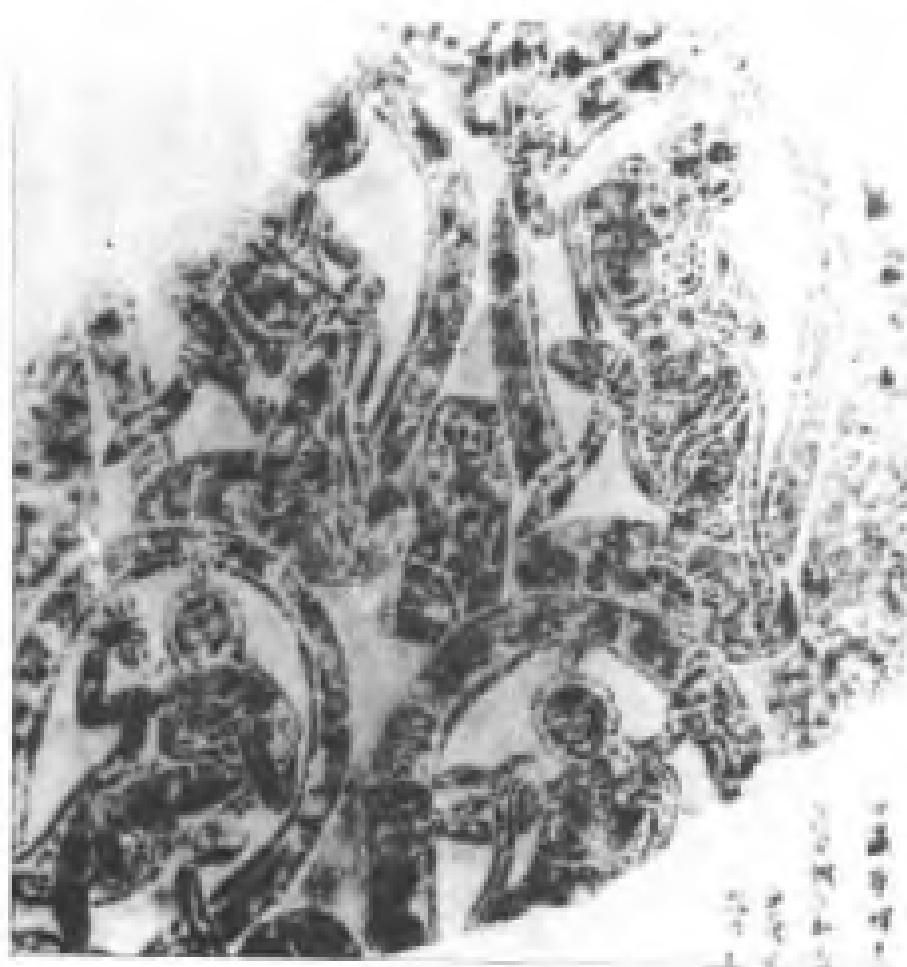
十四 双尊唐卡(左)



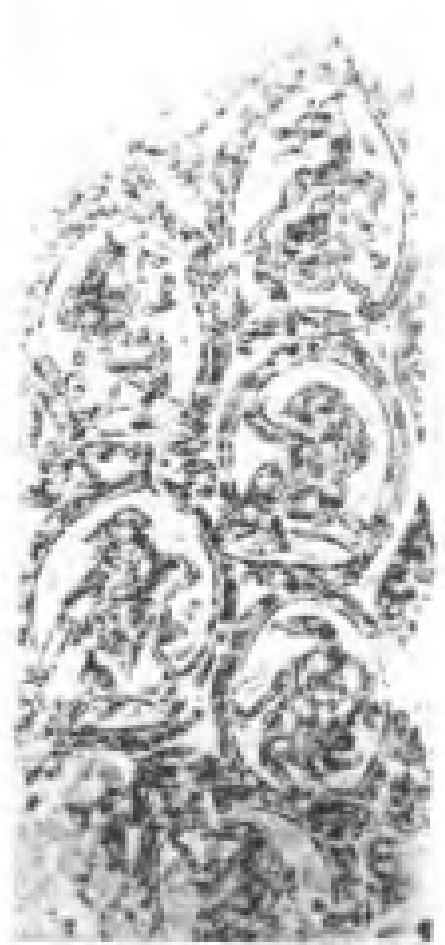
阿弥陀佛华严坛城唐卡(局部)(右)

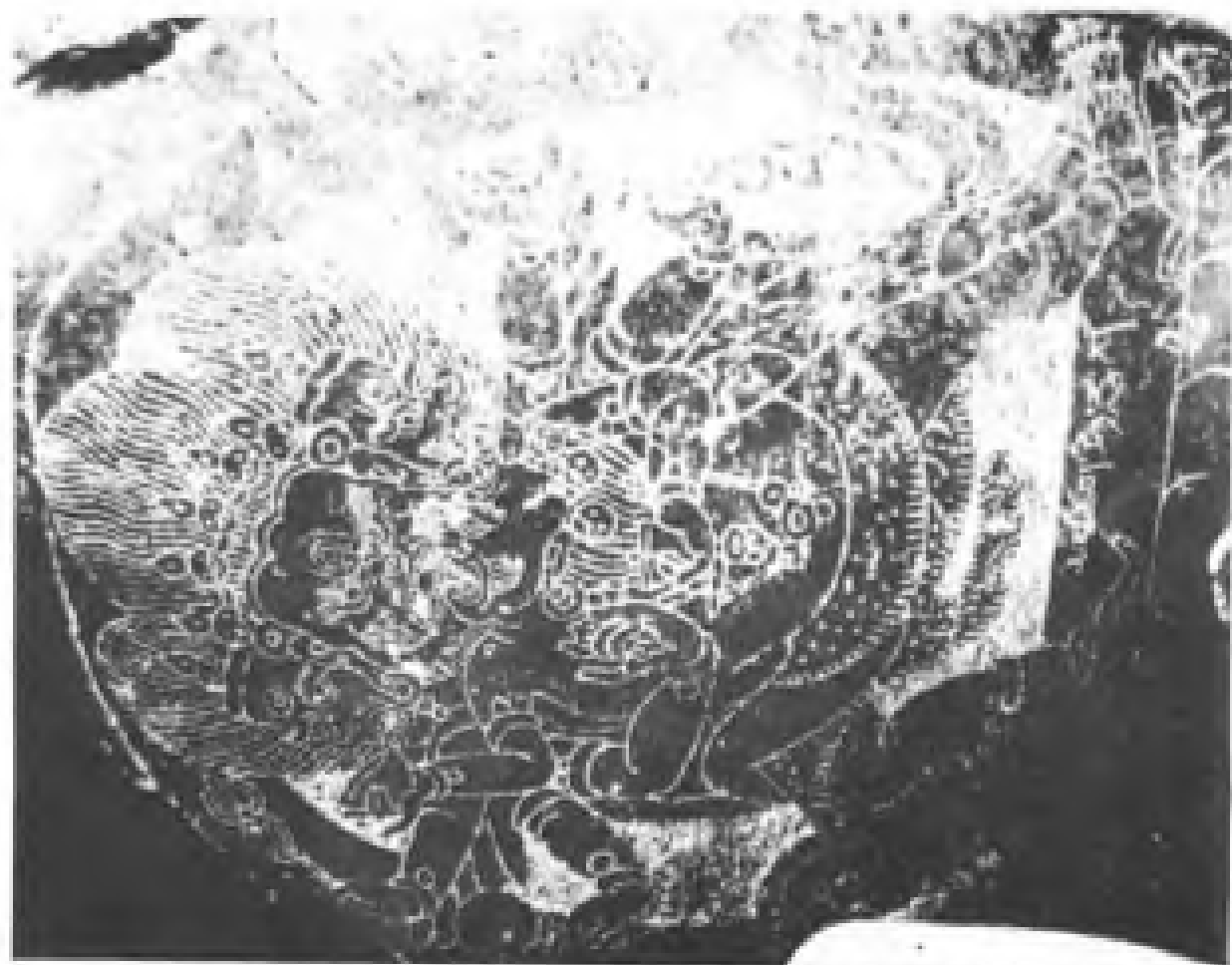
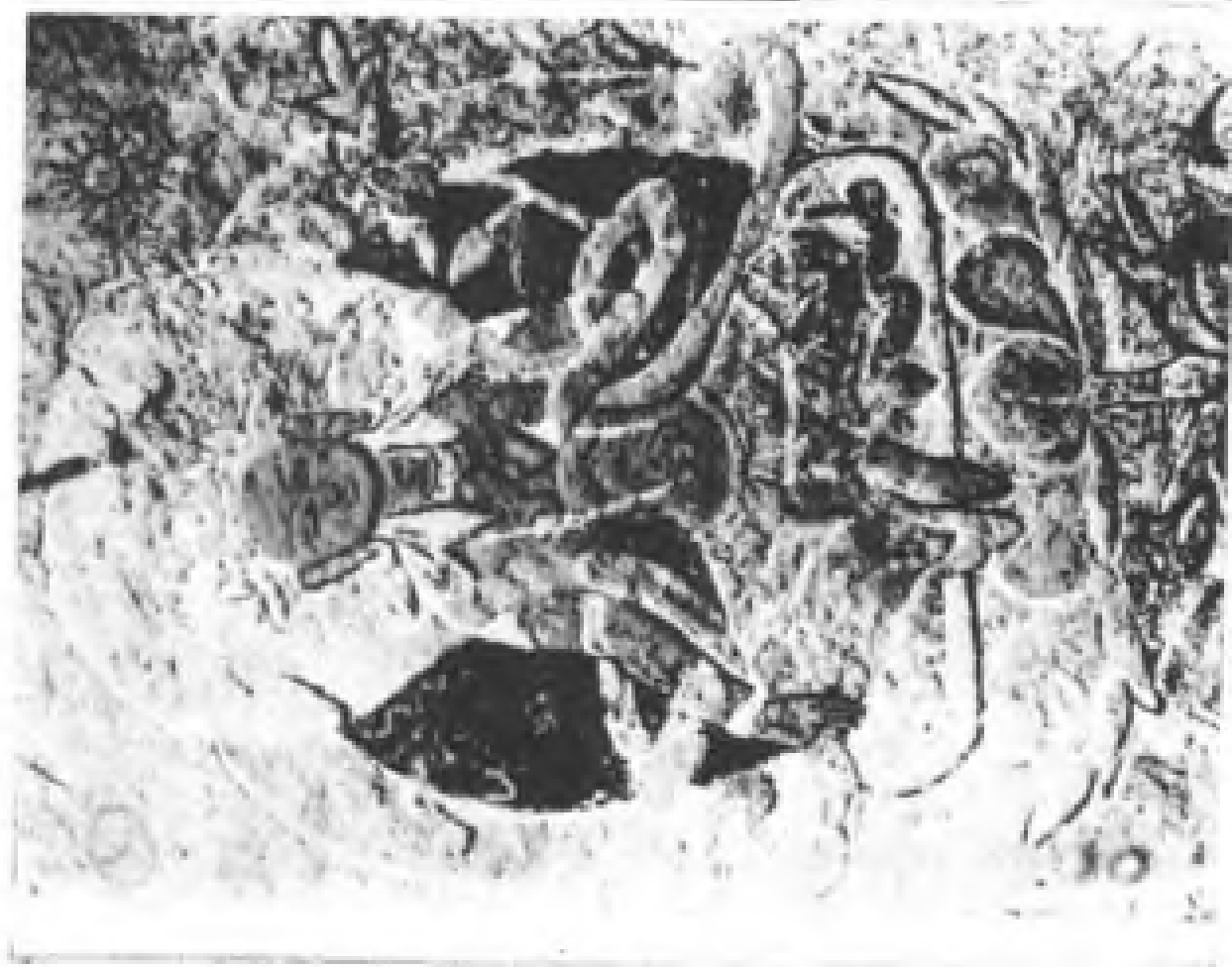
十五 墨竹工  
卡止贡替寺天  
葬台玛尼石刻  
(闫振中供稿)  
(上)青海塔尔  
寺唐卡(下)  
(作者供稿)





十六 察雅玛  
尼石刻(左上)  
玛尼石刻白度  
母(左下)动物  
石刻(右下)  
(均为作者作  
稿)





十七 石刻綠度母(左) 石刻护法神(右)





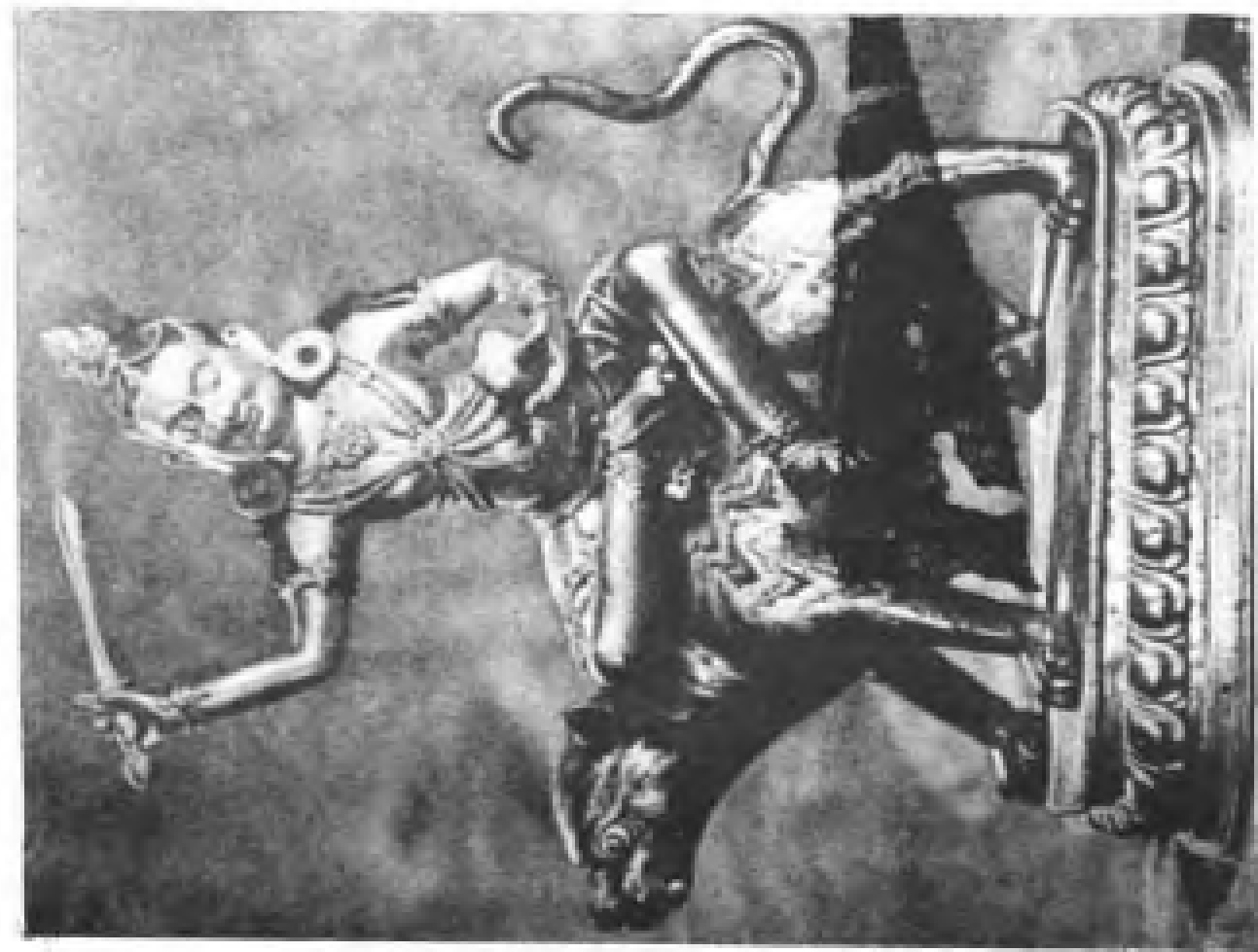
十八 大昭寺木雕作品(上) 经版木雕(下)



十九 大明寺檢費千布塑像(左) 文成公主塑像(右)



二十 酥油雕塑宗喀巴像(上) 白居寺四天王泥塑(下)



二十一 宗喀巴化身铜像(左)



贴红护法神铜像(右)



二十二 布达拉宫银质铜饰度母像(左)



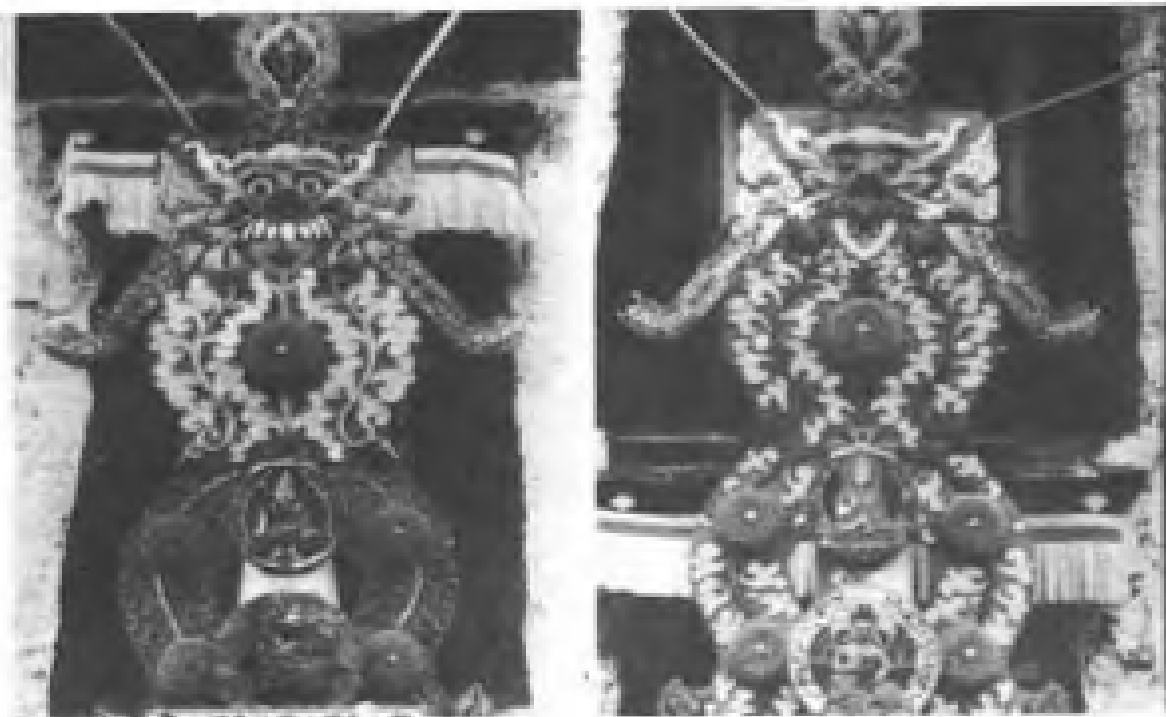
藏金贴红普贤菩萨像(右)



二十三 大昭寺覺卧佛像



二十四 大昭寺门楣浮雕(左) 藏东酥油茶雕塑(右)



二十五 藏东  
酥油花雕塑  
(上)绘在人头  
盖骨内的欢喜  
金刚像(下)





二十六 瓦拉  
寺鑲金銅佛  
(左上)布达拉  
宫内的达赖灵  
塔(右上)香樟  
木刻佛像(左  
下)



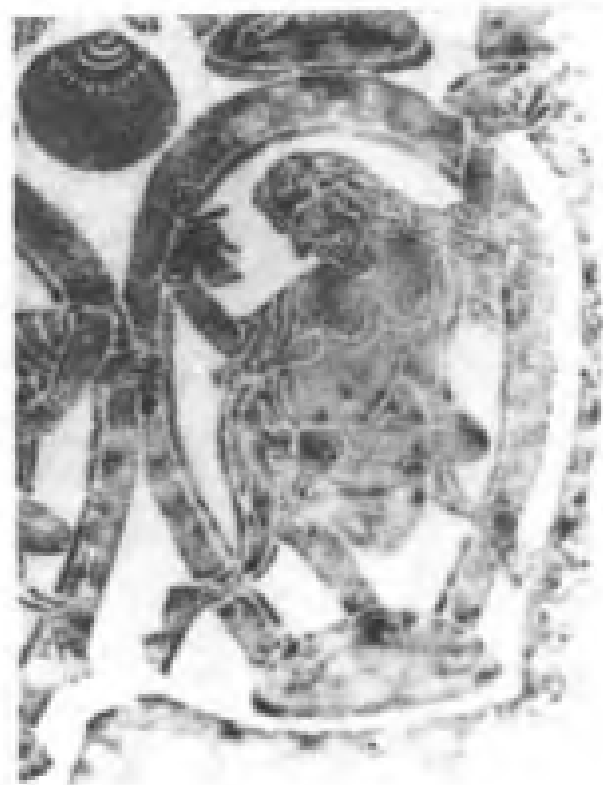
二十七 觀佛護法神(左) 微型佛陀小佛龕(右) (作者供稿)



二十八 泥佛(左)



三而八臂观音(右) (作者供稿)



二十九 玛尼石刻局部(上)  
察雅玛尼石刻(左下)  
动物石刻局部(右下)(均为作者供稿)





三十 古格壁画局部(上)  
印度拉达克地区的玛尼石刻(下)



三十一 青海塔尔寺酥油雕塑文成公主进藏(局部)(上)(作者供稿)  
制作酥油花的艺人(下)



三十二 雍和宫法轮殿建筑(上)

雍和宫万福阁与延绥阁的悬空阁道(下)(作者供稿)