

ཕྱག་ཐོབ་ཀྱི་ནང་བསྟན་ཆོས་ལུགས་ཀྱི་རི་མོའི་ལོ་རྒྱུས་

藏传佛教绘画史



于小冬 著

藏族绘画风格史研究

凤凰出版传媒集团

江苏美术出版社

藏传佛教绘画史

藏族绘画风格史研究

作者/于小冬



图书在

藏传佛

社，2006.

ISBN 7

I . 藏 .

史—中国



顾问名单：（按姓氏音序排名）

常凤玄 研究员 藏族历史研究专家

多识（藏） 活佛 教授 藏族宗教、历史、文化研究专家

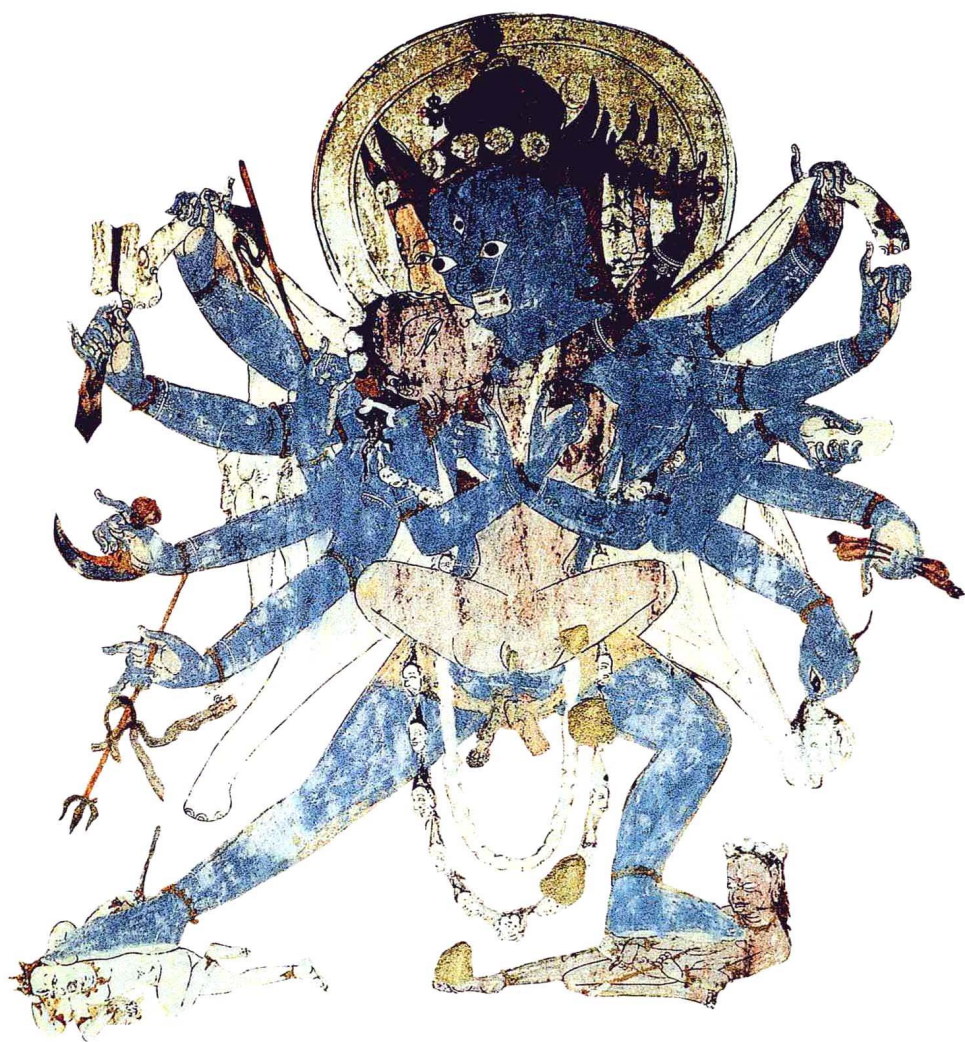
慧曼 法师 汉、藏、巴厘语系佛教研究专家

韩书力 一级美术师 藏族绘画艺术专家 西藏美术家协会主席

谢继胜 研究员 藏传佛教艺术史专家

熊文彬（藏） 研究员 藏传佛教艺术史专家

图登旺波（藏） 研究员 藏族历史、语言、文化研究专家









于先生与我有缘，他曾是我的《爱心中爆发的智慧》的热心读者，我很欣赏于先生以西藏为题材的油画创作。他寄来新著的《藏传佛教绘画史》请我作序，起初我还有些犹豫。我虽然多年从事西藏宗教、历史、文化方面的研究，但对绘画的专业知识毕竟所知有限。在于先生的执意要求下，我只好答应试试看。谁知粗粗翻阅、浏览之后，就不肯罢手了。这本书一个总的感觉，可以概括为“新”，立意新、见解新、体例新。再细读其中部分章节，又多了一层体会，突出的印象，就是具有“独特性”，视角独特、功用独特、研究方法独特。

立意新凸显视角独特。这种新鲜的眼光，来源于专业画家的角度。不同于我们一般所见学者型的著作，对西藏绘画史的政治、经济、宗教、文化背景条分缕析，而不能深入绘画本身；相反，在这本书中，我们感受到的是一种艺术家的直觉与艺术思维的混合所散发出来的芬芳，那些对西藏绘画最直接、最具体的解读，仿佛使当时当地的描绘过程得以重现。正是这种超越理性直达灵魂的方式，使我们得到新而独特的实践性感悟，促使读者欲罢不能。

见解新凸显研究方法独特。这本书与同类著作相比，有两大贡献：一是摆脱了对佛教史的依赖，展开了独立的西藏绘画史研究，并将其纳入中国美术史、中国少数民族美术史，直至纳入世界美术史来考察，提出了对西藏绘画史正确定位的重要学术命题。二是把西方美术的成熟理论运用于西藏绘画史研究，取得了开拓性的成果。提炼出了西藏绘画的形式语言系统，形成了完整的西藏绘画风格史，系统、全面、



丰富的图像学比较研究，填补了西藏绘画史图像志的空白；借用“图式—修正”理论解释了西藏绘画乃至符号化线形造型语言遭遇写实问题的缘由等等。这些都得益于作者研究方法的创新，应该归功于作者兼通东西方绘画的学养。更根本的，在于作者拥有一个开放的、世界性的美术视野和立足现实、独立判断的理论勇气。

体例新凸显功用独特。这本书兼顾了读者多层次、多方面的需要。一般读者，即使对美术知识了解不多，通过阅读导论就能对西藏绘画史的纲要有所把握，然后按图索骥，对西藏绘画史基本脉络、风格特征、主要流派的认识就不会感到太吃力。这个过程，就像到西藏旅游一样，一旦克服了高原反应，整个旅程就会心情愉悦，大开眼界，收获良多。对于专业读者来讲，这本书详细地论述了藏传佛教绘画的形式语言特征、风格样式类型，对于文物鉴赏、作品断代，乃至对继承和发扬藏传佛教绘画的优秀传统都不无裨益。

掩卷之余，联想作者在西藏长期生活，对雪域圣地、藏族人民、传统文化都有深厚感情，长期以西藏为绘画题材，对西藏佛教艺术有浓厚兴趣，这本书的出版的确是作者与西藏不解之缘的见证，是长期在西藏生活的纪念，也是引领更多热爱西藏文化的有识之士进入西藏绘画世界的一把钥匙。我认为自己应该向广大读者推荐这本新而独特的力作，值得为此书撰序。

多 识

多识（活佛）

多 识

2005年4月



目 录

序言

导论

——藏传佛教绘画史的核心问题	1
第一节 佛教文化传入之前的西藏本土美术概况	2
第二节 藏传佛教绘画史纲要	4
第三节 藏传佛教绘画的风格史特征	9
第四节 藏传佛教绘画史的几个问题	14
第五节 本书的体例和理论来源	17

第一章 佛缘广聚

——吐蕃王朝时期的绘画	
（公元7世纪—9世纪）	21
第一节 佛教绘画的兴起和大昭寺遗存	22
第二节 吐蕃占据敦煌时代的壁画和帛画	31
第三节 吐蕃绘画的面貌和特点	38
第四节 藏族佛教绘画的功能	43

第二章 西风东渐

——后弘期早期西部的克什米尔风格和波罗风格	
（公元10世纪—12世纪）	49
第一节 佛教的再度兴起	50
第二节 克什米尔风格的源流	51
第三节 西部的克什米尔风格绘画	55
第四节 西部的波罗风格绘画	77

第三章 法度与变通

——后弘期早期卫藏和北方的波罗画风	
（公元11世纪—13世纪）	87
第一节 绘画《度量经》	88
第二节 卫藏地区的绘画	90
第三节 唐卡的出现	100
第四节 藏传佛教的远播和北方的绘画	107

第四章 鼎盛时代

——卫藏地区的夏鲁和江孜风格	
（公元13世纪末—15世纪末）	119
第一节 夏鲁风格绘画	120
第二节 江孜风格的绘画	144
第三节 康区、北方和云南的藏传佛教绘画	163



第五章 西部的辉煌

——阿里和拉达克的古格样式

(公元 14 世纪—17 世纪) 169

第一节 古格王朝佛教的复兴与衰落 170

第二节 古格样式的成熟 171

第三节 托林寺的壁画 173

第四节 古格王宫的壁画 188

第五节 普兰贡布日寺和柯迦寺的壁画 211

第六节 古格样式的唐卡作品 212

第七节 拉达克的壁画 216

第六章 流派之争

——卫藏地区的勉唐派、青孜派和嘎玛嘎赤派

(公元 15 世纪中叶—17 世纪) 219

第一节 文化转向及其历史必然 220

第二节 尼泊尔样式的最后延续 223

第三节 勉唐画派的诞生 225

第四节 青孜画派的出现 231

第五节 嘎玛嘎赤画派的形成 238

第六节 西部绘画传统的衰落和卫藏风格的介入 243

第七章 王者之风

——嘎玛嘎赤画派在东部的的发展

(公元 17 世纪中叶—现代) 247

第一节 嘎赤派的发展与分化 248

第二节 十世嘎玛巴曲英多吉的格智派风格 249

第三节 司徒班钦·却吉迥乃的新嘎赤派风格 253

第四节 近现代嘎赤派的主要画家 257

第八章 典范的权威

——新勉唐派出现后的绘画

(公元 17 世纪中叶—现代) 261

第一节 历史的选择 263

第二节 新勉画派主导画坛 264

第三节 近代的勉派绘画作品 273

第四节 近现代勉派艺术的生命力 284

第五节 写实的追求 290

注释 305

地图 307

藏传佛教绘画史年表 309

参考文献 312

后记 314

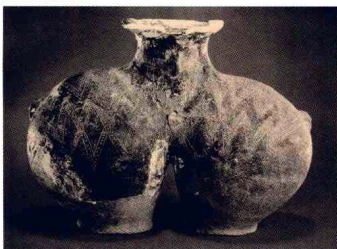




导论

——藏传佛教绘画史的核心问题

在法国的集美博物馆亚洲的艺术品中，唯西藏的唐卡不用标签一望便知；在中国美术史中，唯西藏可以另成一脉美术史系。公元12至16世纪的400年中，西藏佛教艺术的水平称冠亚洲，达到了令后世仰望的高度。

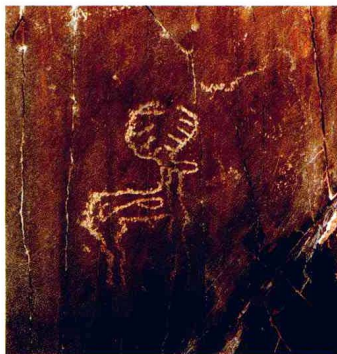


A1,《双体兽形罐》,
18.7cm × 29.2cm, 昌都卡诺遗址出土,
距今 5000—4000 年, 西藏博物馆。



A2,《威伦道夫女像》, 10cm × 5cm,
出土于奥地利, 欧洲旧石器时代晚期,
公元前 3000 年。

A3,《鹿》,
形象大小高约 23cm,
阿里日土任姆栋前期岩画,
距今 4000—2000 年。



这只鹿健壮地昂着头, 自信地挺立着。双角的造型如树枝、如手掌, 气足神完。敲凿的线条有中国书法“锥画沙、折钗骨、屋漏痕”的神韵。

第一节 佛教文化传入之前的西藏本土美术概况

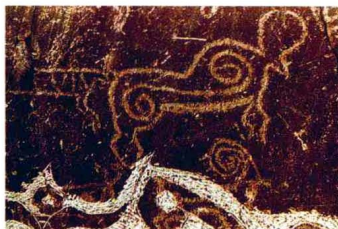
这一时期的美术史, 我们知之甚少。考古发现主要有昌都卡诺史前遗址、阿里和藏北^[1]古代岩画。卡诺遗址距今约 5000—4000 年, 属新石器时代文明遗存。从美术史观察, 最重要的出土器物是《双体兽形罐》(图 A1)〔《威伦道夫女像》(图 A2)^[2]与《双体兽形罐》的图片对比, 对女性生殖力的崇拜, 是母系氏族社会的普遍现象〕。陶器造型丰满鼓胀, 出色地表达了女子人体丰乳、肥臀的双重含义, 有强烈的视觉张力和感观冲击力, 是母系氏族社会美术遗存中的优秀作品。西藏古代岩画的发生、发展时期, 处于藏民族从石器文明向农耕文明进化的历史阶段, 时间上限为新石器时代晚期, 下限至佛教传入吐蕃之前。其间经历了西藏本土宗教苯教的形成、吐蕃部落的兴起、吐蕃王朝的建立等历史时期。西藏古代岩画遍布青藏高原广大地区, 阿里、藏北岩画最为典型。距今约 4000—2000 年, 藏北加林岩画和部分阿里日土任姆栋岩画, 是西藏古代前期岩画的代表。内容为牧、猎和驯兽场面, 兼有日月、“目田”和树形符号。多用尖硬石块在岩石上以麻点敲凿制成, 通体为实心剪影式造型, 表现手法古朴稚拙。距今约 2000 年至公元 6 世纪前, 阿里日土任姆栋、曲嘎羌和藏北纳木措等地岩画, 是后期岩画的代表。风格与前期相比, 改为敲凿轮廓线来造型, 用线流畅, 气质古朴, 图案更具视觉张力, 动物形象也趋于个性化。最突出的特点是动物身体有“∞”形的装饰纹(图 A3—图 A6)。

苯教的巫术背景与藏民族接受佛教制像传统有关。苯教是西藏本土宗教, 起源于远古时代。原始苯教信仰巫术, 崇拜图腾。西藏古代岩画是苯教信仰的见证。藏族先民在岩石上表现牦牛等动物被猎获、被驯服的画面, 是巫



术符咒的反映，在藏族先民那里，等同于在现实世界猎获。《双体兽形罐》很可能也包含宗教观念。器物表现的女性特征，暗示着女神强大的生产力：把食物种子装入其中，象征着获得女神的保护，生产出更多的粮食。这种赋予造像灵性的巫术思维，与佛教造像传统完全相同，也是藏族接受佛教文化的重要因素之一。在漫长的文化融合之中，佛教、苯教文化相互影响、相互渗透，最终水乳交融。在西藏佛教寺院的壁画、唐卡中，代表苯教文化的山神、水神、地方神形象，随处可见。而苯教寺院建筑格局、造像风格也与佛教基本相同。这种情形与佛教传入中国汉地，最终形成释、儒、道相互关联的文化格局相似。

藏民族有关绘画起源的传说，进一步印证了赋像以灵的观念。绘画一词，藏语音为“日姆”，起源于一则古老的民间故事：在很久很久以前，雅砻地区有个放羊的奴隶叫阿嘎。他每天把羊群赶到水草最好的地方，然后以石板为纸、木炭为笔，描绘各种动物、树木花草。有一天正下着蒙蒙细雨，突然，在他前面的山坡上，出现了一个彩虹做成的帐篷，里面有一个美丽的少女在翩翩起舞。阿嘎情不自禁地向她跑去，可越向她靠近，她就越远，最后和彩虹一起消失了。晚上，他回到帐篷，仍然忘不了那个美丽少女的身影，就借着油灯的微光，在石板上用木炭把少女的形象画了下来。后来，他担心画面会磨掉，就用铁凿子把画像刻下来，平时休息时反复端详画像，就好像少女在他面前一样。有一天，一个朋友看到了石刻少女像，惊奇地问：“这是什么？”阿嘎回答说：“日吉普姆（山的女儿）。”朋友回到村子时只记住了“日姆”一词。遇人就说：“牧羊人阿嘎有一件非常神奇的日姆。”大家听说后纷纷跑去观看这件奇物，人人赞不绝口。这则传说生动反映了造像成为真实事物替代品的观念非常久远。时至今日，藏



A4、A5、A6,《羚羊》、《鹿》、《牦牛》,
形象大小高约15cm,
阿里日土任姆栋前期岩画,
距今4000—2000年。

这3幅动物形象分别为羚羊、鹿、牦牛，是阿里日土任姆栋岩画中艺术价值最高部分，也是岩画中的上品。这只羚羊更具美感，两只曲折的角，凹凸相对，排列上升产生了音乐般的节奏和韵律，造型具有性和想象力。



通过塑造金剛护法、神灵鬼怪等凸现张力的怒相神形象,发展、形成了具有民族特征的审美风格。这些形象被画得壮硕浑圆,从头到脚、从双目到指尖,视觉张力布满每一个局部。如大威德金剛。阿里托林寺壁画以丰乳、肥臀的特征,表现天人伎乐丰腴、美丽的女性形象,与《双体兽形罐》遥相呼应,古老审美习性的发展脉络十分清晰(图A7托林寺金剛舞女)。在寺庙的天花板、廊柱、门楣、窗棂、墙角等“边缘地带”,在雕塑、壁画、唐卡所绘人物的服饰、配景花鸟等局部,装饰图案随处可见,其精致程度和变化之多令人叹服(图A8天花板)。



A7:《十六金剛舞女》之一, 86cm × 60cm,
托林寺红殿门廊壁画, 公元15世纪前。



A8: 藻井天花板图案,
约高90cm,
古格王宫金科拉康, 公元16世纪。

族信众对广布寺院的佛神、鬼魔造像无不敬畏有加,顶礼膜拜,平时把活佛的照片举过头顶,认为照片跟活佛本人一样可以膜顶加持。因此,藏民族历来没有为死者画像的习俗。一旦亲人去世,家人就会把死者的照片、画像烧掉,以免魂灵附于其上。这种情形在世界各地普遍存在。秦始皇陵兵马俑就是真实兵将、车马的替代物,中世纪欧洲教堂十字架上的耶稣像着色涂血,都反映了赋像以灵的宗教制像传统。

简要讨论这一时期的美术概况,有益于认识西藏绘画本土风格的根源性。远古陶器、岩画多样的纹饰、饱满的曲线,透露出藏民族对造型张力和图案装饰的古老兴趣。这种审美趣味通过千百年的锤炼,在藏传佛教绘画史中得到了最充分的发展。这两个特点,是西藏绘画史最具民族性的元素,是佛教艺术在西藏本土化的具体呈现,也是我们进行美术风格史研究的基本依据。

第二节 藏传佛教绘画史纲要

从藏传佛教绘画史的发生、发展历程看,外来多种文化和教派势力两方面的影响最大。前期(公元7—15世纪)表现为多元文化碰撞,因此发展出具有综合性特征的绘画风格;后期(公元15—20世纪中叶)表现为教派兴衰影响画坛潮流,最终形成了西藏绘画风格的标准样式。

吐蕃王朝时代(公元7—9世纪),即西藏佛教前弘期^[3]。公元7世纪,佛教文化分别从印度波罗王朝和中国大唐王朝传入吐蕃王朝。吸收多元文化最典型的例证是桑耶寺,该寺集中了印、汉、藏三种文化的三种艺术样式。这一时期的总体特征是:来自不同地域、多元文化的风格在同一地区共生(拉萨),在同一寺院并立(桑耶寺),在同一绘

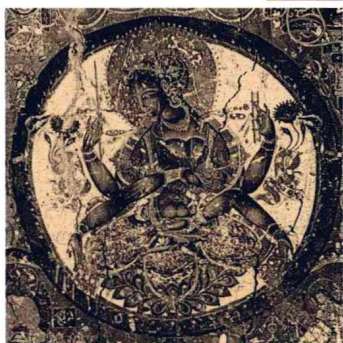


画作品中并存（如斯坦因第32号作品，见第一章）。公元9世纪，吐蕃王朝末代藏王朗达玛兴“苯”灭佛，标志着西藏佛教前弘期的结束。西藏随后百年处于社会大动荡、大变革的时代，佛教艺术随之消亡，绘画传统因此中断。

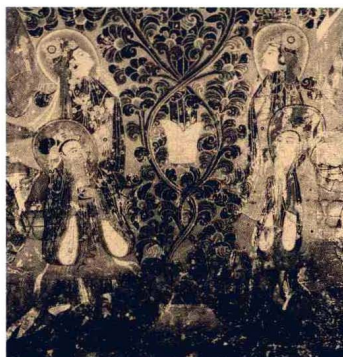
西藏佛教后弘期^[4]早期（公元10—13世纪），绘画风格受弘法影响显著。

公元10世纪，吐蕃王室后代一支在西部阿里地区建立古格、普兰、拉达克三个小王国，从印度迎请阿底夏大师^[5]进藏复兴佛教，向邻近的克什米尔地区学习，重新接续了佛教艺术传统。自此西藏佛教后弘期开始。公元11世纪前后，西部地区佛教艺术由此兴旺。阿基寺和部分托林寺壁画，具有这一时期边缘文化的地域性特征，绘画风格表现为直接学习和模仿克什米尔样式（图A9）。同时，阿底夏到卫藏（拉萨、日喀则、山南）传法（史称“上路弘法”），使印度北方波罗王朝风格的绘画经典直接传入西藏腹地。公元10世纪中叶，另一支吐蕃王室后代在山南建立小王国。为复兴佛教，公元978年，国王派“鲁梅十人”到安多迎请佛教，把带有汉地风格元素的佛教艺术传回卫藏^[6]（史称“下路弘法”^[7]），扎塘寺和部分鲁鲁寺壁画是其代表（图A10）。公元12—13世纪，印度波罗^[8]艺术的影响成为主流，并通过西藏传播到敦煌和西夏的黑水城。敦煌第465窟是这一时期绘画风格的重要见证（图A11）。西部（阿里和拉达克）的绘画也兴起了波罗艺术风格。

另一方面，通过西部、安多两路弘法，卫藏地区复兴了佛教，西藏迎来了佛教后弘期早期的繁荣时代，教派势力随之日益壮大，其中萨迦教派逐步成为主导西藏局势的强大教派。在综合因素特别是元朝前身——蒙古汗国王子阔端与西藏宗教领袖萨迦教派^[9]的萨班智达在凉州（今武威）会商的作用下，公元13世纪西藏正式归入中原



A9:《绿度母》，阿基寺壁画，公元11世纪。



A10:《着唐装的仕女》，62cm × 59cm，扎塘寺壁画，公元11世纪。

A11:《供养菩萨》，敦煌465窟，窟顶南坡，公元12世纪。

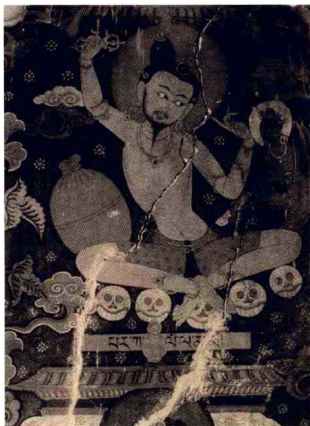




A12:《四臂观音》, 175cm × 105cm, 夏鲁寺北外配殿南壁东侧, 公元14世纪上半叶。

元朝版图, 藏传佛教艺术传入中原和蒙古族地区。此后, 西藏与祖国内地进行了长达 800 年的双向艺术交流。

公元 14 世纪, 由于萨迦教派推崇和赞助尼泊尔风格的宗教艺术, 特别是邀请尼泊尔艺术大师阿尼哥到萨迦寺建造金塔, 卫藏地区的佛教绘画逐步形成了尼泊尔样式的夏鲁风格。夏鲁寺壁画是这一样式的典型代表 (图 A12)。公元 15 世纪, 受夏鲁风格和中原汉地文化影响, 江孜样式也逐渐形成完善。白居寺壁画是这一样式的典型代表 (图 A13)。同时, 格鲁教派^[10]日渐强大, 其势力范围扩展到古格地区^[11], 一度消沉的西部佛教艺术因此再度兴旺, 古格样式得以形成。古格样式是指克什米尔风格和江孜样式融合的绘画风格, 古格王宫和托林寺壁画是这一样式的典型代表 (图 A14)。这一时期, 受明代汉地艺术影响, 勉唐、青孜和嘎赤三个早期绘画派系分别形成。由于萨迦教派推崇尼泊尔样式, 后来又倡导具有尼泊尔遗风的青孜派绘画风格, 形成了后世教派势力左右画风的潮流。贡嘎多吉丹寺壁画代表了青孜画派的典型风格 (图 A15)。随着格鲁教派的崛起, 受其势力影响勉唐风格逐渐成为最重要的艺术流派, 并在以扎什伦布寺为代表的格鲁教派大寺院留下了最早的作品 (图 A16)。



左 A13:《大成就者》, 白居寺吉祥多门塔, 公元15世纪。



右 A14:《供养天女之四》, 托林寺红殿后殿西壁, 公元15世纪。