

人文田野丛书 王铭铭 主编

无名的造神者

热贡唐卡艺人研究

陈乃华 著



世界图书出版公司

后浪出版公司

后浪出版公司

人文田野丛书 王铭铭 主编



The Anonymous: Regong Thang-kha Painters Research

无名的造神者

热贡唐卡艺人研究

陈乃华 著

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (CIP) 数据

无名的造神者 / 陈乃华著 .

—北京 : 世界图书出版公司北京公司 , 2012.12

ISBN 978-7-5100-5665-9

I . ①无… II . ①陈… III . ①唐卡—宗教艺术—研究—西藏 ②民间艺人—人物研究—西藏 IV . ①J219 ②K825.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 004992 号

无名的造神者：热贡唐卡艺人研究

著 者：陈乃华 * 筹划出版：银杏树下 出版统筹：吴兴元
责任编辑：马春华 张 鹏 营销推广：ONEBOOK 装帧制造：墨白空间

出 版：世界图书出版公司北京公司
出 版 人：张跃明
发 行：世界图书出版公司北京公司（北京朝内大街 137 号 邮编 100010）
销 售：各地新华书店
印 刷：北京正合鼎业印刷技术有限公司（北京市大兴区黄村镇太福庄东口 邮编 102612）
（如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题，请与承印厂联系调换。联系电话：010-61256142）

开 本：690×960 毫米 1/16
印 张：25 插页 3
字 数：384 千
版 次：2013 年 2 月第 1 版
印 次：2013 年 2 月第 1 次印刷

读者服务：reader@hinabook.com 139-1140-1220
投稿服务：onebook@hinabook.com 133-6631-2326
购书服务：buy@hinabook.com 133-6657-3072
网上订购：www.hinabook.com （后浪官网）

ISBN 978-7-5100-5665-9

定 价：49.80 元

后浪出版咨询（北京）有限公司常年法律顾问：北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

版权所有 翻印必究

目 录

前 言	1
第一章 移动的艺人团体	1
1.1 唐卡艺术与人类学	6
1.2 西藏艺术:图像世界的交换与神性	19
1.3 艺术的社会性 / 底边而外部的艺人团体	29
1.4 散布在“中间圈”的画坊与艺人团体	42
第二章 “造神者的村落”:热贡吾屯及其画师	51
2.1 画佛的男人与种地的女人	54
2.2 夹处之域的安多热贡	66
2.3 半藏半汉的移民:底边而外部的艺人团体	83
2.4 “安多的托钵僧”:作为储藏地的西北	98
第三章 画师群体:西藏的“无我”人物世系	107
3.1 佛教的“空性”物质观	110
3.2 “疯圣人”:西藏的“无我”人物	118
3.3 “游学”与“游艺”:安多的三类画师	131
3.4 作为旅行、贸易与朝圣者的唐卡画师	154

第四章 以“肉身皈依”:唐卡制造与神圣性的彰显	171
4.1 图像技艺(记忆)的传承	174
4.2 作为精神母题的寺院	189
4.3 画师的身体感与作者观	204
4.4 穿越轮回的画师传承	216
第五章 人与神的关系:唐卡与仪式研究	237
5.1 吾屯与山神永候哉:带着信仰移动的艺人团体	240
5.2 环绕热贡隆务河谷的六月会祭祀	253
5.3 部落的竞争与结盟	276
5.4 教法与神谕:“一开一合”的寺院与神庙	284
第六章 唐卡流通史:图像世界的神圣交换	307
6.1 艺术的民族志:神性的交换与帝国的浮沉	309
6.2 西藏的政治哲学:“一佛一转轮王”思想	324
6.3 画师世系与画坊传统:五世达赖喇嘛与“雪堆白”	334
6.4 以技艺修持,以画面供养	346
第七章 总论:艺术,作为文明的心史	365
7.1 作为理解“边疆”的艺术	366
7.2 储存在“边缘”地带的“文明”:石泰安与凌纯声的研究	375
参考文献	383
出版后记	393

第一章

移动的艺人团体

《彩绘工序明鉴》:我所绘造的诸佛子之圣像,目的并非为了吃穿钱财,也不仅为了来世的幸福,而是为了弘扬佛法,普度众生,发展僧团,使人们见佛像及生信仰,教化无明的旁生六道,灭及眼前因果报应之痛苦,迎来幸福如大海般宽阔,最后获得佛陀之果。灭寂恶缘之心愿圆,从轮回中解脱成佛,为获得一切善果,而不断从事善业,排除障碍,最终获得菩提正果,成就善妙之真谛。^①

佛经上说“心如工巧画师”,心像是个巧致的画师,如杰出的画师能将一切生物有情化为细节无穷的图景。唐卡画的核心在于人与物的合一,画面以平涂的方式呈现,意即画师所传递的是佛祖俯瞰世界的眼光,一切事物没有远近的差异,也没有空间上的里外区别。唐卡以叙事为主轴,布局结构方整,勾线用彩精密,并以多点透视的方法呈现耳熟能详的故事,如佛本生传记、格萨尔王天界传说,每处画面都自成体系,不论是神界的主角、背景图饰或贴金设色都具象征寓意,引导观者心领神会。唐卡对于画师而言,是使其集中精力摆脱世俗思绪,以达到禅定与神秘境界的智慧和手段。凡是想竭力发挥其自身潜力的创作者,就须借助某尊与他的本尊相对应的神像,在艺术实践的过程中完成观想与修行。唐卡不仅是顶礼膜拜的对象,也是具像化的神圣力量。

图像圣境的神性与唐卡和画师的内涵相关。传说最早的佛陀造像,出现在释迦牟尼涅槃之际,为了使佛教教义能战胜外道而永久的传播下去,

^① 杜玛格西·丹增彭措:《彩绘工序明鉴:西藏佛教彩绘彩塑艺术》,罗秉芬译注,75页,北京:中国藏学出版社,1997。

佛陀从口中放出三道光,分别投射到梵天、遍入天、帝释天三位神灵上,构成法身、受用身、变化身,使其承担为佛陀绘塑三身像的责任。这“三身”,也就是佛陀的身体、教导、意念,构成了“身、语、意”法的观念整体。各种类型的“所依”(rTen),分别为“意所依”(Thugs-rten)、“身所依”(sKu-rten)与“语所依”(gSung-rten)三类,也是对佛身、佛语与佛陀思想意念的记忆。“身所依”代表了佛陀的一切化身,如菩萨或仁波切;“语所依”代表着一切以文字承载的佛陀训诫;“意所依”代表空寂明净的精神实质。“身语意”透过物的形式分别呈现:“古丹”是佛、神灵或圣者的画面与雕塑;“松丹”为经书,所有文字著作经典;“突丹”指与宗教修习直接相关的所有物品,如佛塔、坛城。唐卡、佛像、经书与佛塔,这些通称为“古松突丹”。唐卡,是“古丹”的一环,如同佛像般承载着佛陀的形象与身体,构成与佛陀本尊相当的“可移动的寺院”。唐卡被视为佛教观念整体的表达,观想唐卡一如阅读经书,将佛语转化为图像成为教法的象征呈现。译经僧往来汉藏与印度学习,将所得到佛语教导翻译注释,让世人得以理解。供养者则将这些知识,通过资助主持造像、建塔、画佛、印经等方式传播以“护持佛法”,这些行为都被视为莫大功德。可以说,佛教的朝圣,是供养者透过这些作为佛祖“身语意”圣物的不断复制和分置,将佛的法相教化传播以为护法之责,以此获得与佛的神圣性联结。^①

唐卡与画师建立在神圣性的交换上,以人类物,以物类人,也决定神与人的关系。画师的作为必须符合“羯摩”。“羯摩”(karma)就是“业”,即心、口、意三种决定自己后世命运的所做、所为的力量,即宇宙间的因果轮回法则。在佛教思想中,永恒的复归即通过“羯摩”的力量循环运行。宇宙中空间时间的所有变化,都与一个无限的循环序列相应,人以“羯摩”重现永恒的存在。“身语意”的实践,才得以承接佛祖“身语意”的神圣性。在“造神者”的村落里,对画师“身语意”的道德要求与言行举止都必须符合“羯摩”,通过

① 佛教圣物透过画师工匠、刻板印经等各种艺人的制作后,被移请到各寺院及家户供奉:如转换成在寺院大经堂高侧予以膜拜的甘珠尔、丹珠尔大藏经,每年新月僧人举行翻诵经书的仪式,为时七天不停歇;村落的民众轮流熬茶,并恭敬地从远处聆听,诵经翻阅的过程也成了仪式本身,让佛祖的“语言”可以再次传递,给予教导。这些都是此体系中的种种环节,透过这些圣物的交换与播散,宗教的道德观念也深化到每个角落。

世代的业报轮回而延续。在“人好,画也好”的观念下,画师以德性为依归,唯有如此,画师的口水体液才可以作为颜料的一部分对佛进行供养,将画师的“身语意”作为供奉,献予神明注入有形。绘画时,画师不断念诵主尊佛的咒语,仿佛化身进入坛城道场与佛身相互观照,亦如内在修行的小宇宙;画面绘制的完成也是仪式的终了,画面如同开光,即已有神。“仅有神才能够创作”,这种作为“圣物”的艺术,是一种高度程序化的表现。画师制作圣物,以物承载神性,供信徒顶礼膜拜。不论是化身造像的唐卡或是绘塑唐卡的画师,由于与神圣观念的联结而具备了“人、物”上的特殊性。这是一种宗教本怀的艺术实践,圣物的内容形式决定了创作过程,后世不可改动,只能通过不断地模仿再现。这种艺术实践接近敦煌的集体创作,抑或西方中世纪的宗教美学,标志着精神性的存在。

意大利藏学家图齐(Giuseppe Tucci)的《西藏画卷》(*Tibetan Painted Scrolls*)一书为西藏艺术的研究拉开序幕。他认为,西藏的许多文化元素来自印度,而唐卡也是被引进的艺术形式之一。唐卡原型为印度的“帕塔”(phad)或尼泊尔的“帕哈”(prabha),是一种棉布上的细密画,用于宗教仪式上以图示宣扬教法。印度的帕塔最早出现在公元前565—485年间,早于释迦牟尼的诞生,是古代王室“吟游诗人”(mankha)所使用的一种有助于解释演唱情节内容的叙事图像,艺人持画说书,演出时即跟随着这种长卷轴画布前行,这也是供奉神灵的“随身祭坛”。据推测,这种细密画源于古波斯,而后传到土耳其、印度与西藏地区。细密画以平涂的技法完成,其内涵在于神人合一,以技法在画面空间呈现耳熟能详的史诗故事与神话传说,以神俯瞰万物的眼光反映不存在空间与时代远近差异的世界。以承载神圣能量的卷轴叙事,细密画与唐卡画的相似内涵,标志上古波斯到吐蕃的图像联结,也呈现出中古时期东西文化通过西域与波斯、拜占庭、印度、巴勒布的文明交往,与贯串其中的画师工匠、吟游诗人与讲俗僧等艺人团体的移动。在佛教深化藏区后,唐卡画逐渐以教法为中心,以佛身为主轴成为供人膜拜的对象,也标志着由民间到规范化的过程。此外,还出现了依据经典绘制的高僧大德生平与各自传承祖师派别的诸神谱系唐卡,与作为精神禅定辅助手段而使用的观想修习唐卡。

第司·桑结嘉措的《白琉璃除垢》与夏格巴的《西藏政教史》对“技艺”大量着墨,将艺术纳入宗教体系的一个重要环节,与宗教、政治同等重要,将画师尊称为“工巧天”的化身。绘画等工巧属于大小五明的范畴,对造像度量经的掌握也就是对“佛”的领悟,图像也是作为对于经典与哲学思考的阐述,故“能画”成为高僧的必需修养,僧侣之间常彼此切磋。扎雅·诺丹西绕活佛启示“佛绘作品成为祭仪的一个部分”。^①神的色彩、面貌姿态,构成了复杂的象征修习体系,关键在于表现视幻的完美样式,也在于将经卷中的细致叙述,以符号呼唤神祇的方式,完成其特定的面貌。唐卡需要“宗教内膛”——即神灵的进驻——以获得神性。唐卡绘制完成后,画师将六字真言和神明的祈祷赞颂文写在画背面以进行开光,祈请画面中的神佛将恩泽智慧灌注到新制成的唐卡上,如此,造像本身能持续向外施发恩泽到祈祷者的脑海,信徒通过祈求神灵造像而获得智慧,以达到祭祀与修行的目的。

这是一群无名者(The anonymous),无名的创作者以不变的重复(repetition)形成一种“不创作的创作”,以高湛的技艺与节制的内在供养神圣力量。挟艺走四方的唐卡画师,将“创作”这个概念作为神圣的载体,以谦逊的态度遵循着经典,自认是微不足道的艺人,绝不以有个性的艺术创作者自居,以匿名完成创作,坚持自身的德行修养,不以财物的谋取为目的。如此,画师以有限短暂的今生,投注于重复无限的恒久主题,将理想和现实、彼岸和此岸、宗教与世俗、神灵与人间的神圣时空联系在一起。唐卡艺术提示我们:在艺术实践的模式中,存在以图像安置时空布局联结过去与未来的想象,这种想象刻画出藏族社会生活与世界观。这群“无名艺人”,与当下强调“自我创作”的艺术家形成鲜明的对比。创作者与作为宗教载体的作品的特殊性,表现为一种距离相近的人物关系,一种僧俗福报供养的交换,一种修行仪轨中的方便智慧,一种化无为有仅以凭托的修行次第,一种人神交错的宇宙空间,一种承袭宗教历史记忆的图像志,这都在唐卡与画师之间鲜活地展现了出来。

^① 扎雅·诺丹西绕:《西藏宗教艺术》,谢继胜译,56页,拉萨:西藏人民出版社,1997。

1.1 唐卡艺术与人类学

西藏存在一种艺术形式,它不同于当代艺术中所谓的“个人创作”,而是宗教仪式与修习过程的展现。画师为了迎接佛神进入像中,必须完全依据经书典籍,以固定的技法和比例来描绘神圣的内容,不妄自创作或调整。在绘制过程中,勾线设色的笔触有如修行次第的仪轨,如同遵循诫律般,以图像可识的形式提示着画面规矩:描出律格,入了线房,进到主尊中心:这也是画师所观想、借幻修真的佛神寄栖之处。在西藏,绘画是宗教仪轨的呈现,不同于一般艺术创作。西藏藏传佛教的“唐卡”(thang-kha)艺术,在当下依然以这种方式活跃着。

“唐卡”即在布纸上绘有神圣图像的卷轴画:“唐”(thang)指空间,“卡”(kha)为卷起的轴画。这个平面空间可以如同宇宙般延展,故唐卡内可仅供奉一尊佛,也可以代表容纳上万神祇的无限坛城;它既是可幻化作极大或极微的宇宙图示,也是佛教世界观的象征浓缩。唐卡不同于一般的绘画,它具备了神性,内容由佛祖到寺院建筑或医学藏药,皆是对于神灵的指涉,故能够以画面叙述,并包容微观宇宙的“制佛者”须具备丰富的经典知识与图像技法。如在唐卡中绘画寺院建筑即指供奉在寺院里的佛神,而介绍西藏医学的药草图示也象征着药师佛的化身。唐卡画师被称为“拉如”,“拉”(lha)为神灵,“如”(bzo)为制作,所以画师即为“造神者”,“拉如”就成了画师的通称。在藏传佛教艺术领域里,同样以神灵为首的词汇还包括“神像塑匠”(lha-dpon)、“神像绘塑之家”(Lha-bzo-tshang)。这群具备绘塑佛神技艺知识的“造神者”以严格的品行规范和道德要求,构建了画师的特殊艺术实践和社会生活。其中,“自我”在艺术实践中是居次位的,意即:画师的个体被视为宗教精神的载体,必须以“空、洁净”的身躯和心灵来实践画佛的神圣行为。

西藏的艺术,拒绝任何按照编年法进行介绍,它的特点就是永恒(agelessness)。这种艺术是礼仪与宗教的载体,唐卡的独特性与它置身的传统关

联相一致;这种光韵恰如本雅明(Walter Benjamin)笔下所述的机械复制时代之前的“原真性”(echtheit)。此外,西藏艺术具备了“重复”(repetition)的特点,由于“重复即功德”,它象征理想与神圣,并在时空中成为恒常不变的标准。艺人依据神圣图像为底本在历史中进行复制,不断重显如拉萨大昭寺觉卧佛与布达拉宫的圣观音、蒙古的都檀佛与印度迦耶摩珂菩提寺内金刚坐佛等殊圣形象。雷德侯(Lothar Ledderose)在《万物》一书中谈到“可复制”的艺术:

复制是大自然万物赖以生产有机体的方法,没有什么可以被凭空创造的。以自然造化为师的中国不会以通过复制生产为耻,和西方人并不同,不会以绝对的眼光看待原物与复制品间的差距。但西方的价值体系中,艺术品的复制历来具有轻蔑的含意,这反映了对于文艺复兴时代的思考?在西方,要求每位艺术家与作品可以更加标新立异,创造力被狭隘的定义为革新。

重复的符号与神显构成宇宙观念整体,西藏社会是以等级秩序为基础建构的僧俗体制,通过宗教仪式和圣物交换,将作为藏文化核心的“仁波切”教诲流转;这些“显圣物”作为佛法义理的形式广泛传播,使从帐篷到城镇、部落到市集等不同形态的社会构成一个文明整体。同样以佛教为基础的泰国社会,谭拜雅(Stanley Jeyaraja Tambiah)由佛教徒使用的圣符与佛像造像着手,说明宗教如何利用圣物在不同地区流传和交换以形塑共同观念,进而整合社会。^①在一定意义上,西藏唐卡与泰国的圣符意义相同,其象征与作用上的完整性,如同“随身携带的寺院”。而来自世俗社会的创作物,如何能够彰显神圣的整体?宗教学家伊利亚德(Mircea Eliade)在《神圣与世俗》与《神圣的存在》中,阐述了神圣的概念及其内涵。“神圣”最简单定义为“世俗的对立面”,而“神显”即以神话与象征来处理神圣的形式。某些宗教经验将神圣等同于宇宙,即宇宙的综合本质就是一个神显,如大涅槃的概念:“全

^① Stanley Jeyaraja Tambiah, *The Buddhist Saint of the Forest and the Cult of Amulets*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

部宇宙,从大梵直到一片草叶都是他的这样或者那样的形式。”这种“自我—大梵”(Atman-Brahman)可以在任何地方显现:“一切神显都是整体的一部分。”神显通过某些事物、神话或象征表现自身,而不是整体或直接地表现自身,信仰者会把它们当作一次真实但不充分的神显,使精神与物质、永恒与暂时重合。^①“这种神圣与世俗、存在与非存在、绝对与相对、永恒与生成等并存的吊诡,正是每一个神显,哪怕是最初级的神显所要揭示的。”在这里,唐卡表达的就是一个神圣的世界,是一个纯净和神圣的宇宙的渴望,这个宇宙正如刚从造物者手中形成那样的纯净与神圣。空间中的每一个显圣物或者空间的圣化即相当于宇宙的本源;世界之所以成为一个我们可以理解的世界和宇宙,在一定程度上就是因为它自我显现出作为一个神圣世界。^②以神圣的视野重新投射在世俗社会中,就可以理解,即使是经过画师手艺所创作的圣物,也是对于佛祖“身语意”的重新展现。

在藏文文献中,关于西藏唐卡的最早叙述出现在吐蕃时期学者拔塞囊所著的《拔协》中。该书以诗体韵文写成,描述吐蕃时期佛教传入的过程:最初,赤降王从梵天那里学习画理,后将之传播人间;而此时,佛祖的形象已由印度的面容改为西藏人物的样貌,从而完成在西藏最早的形象塑造,佛像起到规范世俗、教化众生的作用。在西藏的“全知之书”《大藏经》的《丹珠尔》部中对“工巧明”也有记载;该书叙述松赞干布时期文成公主从汉地带了觉卧释迦牟尼像、工巧书籍与大部医典等八十种物品入藏,汉地长安与藏地拉萨开始互派弟子学习。后期,赤松德赞建立桑耶寺时已有三幅大的丝缎唐卡,可知唐卡制作方法已经被藏地所掌握。当代关于西藏艺术的讨论,自图齐以来已积累一定基础。海瑟·噶尔美(Heather Karmay)的《早期汉藏艺术》运用7~15世纪大量藏汉文文献和艺术品,系统论证汉藏艺术文化相互影响渗透的关系。^③大卫·杰克逊(David Jackson)的《西藏绘画史》梳理了12世纪以来藏族大画师的风格和流派,并以西藏历代画师的人物故事作为

① 伊利亚德:《神圣的存在:比较宗教的范型》,晏可佳、姚蓓琴译,431~433页,桂林:广西师范大学出版社,2008。

② 伊利亚德:《神圣与世俗》,王建光译,30~31页,北京:华夏出版社,2002。

③ 海瑟·噶尔美:《早期汉藏艺术》,熊文彬译,石家庄:河北教育出版社,2001。

轴线,展示艺术所包含的丰富观念。他以历史上著名的画师“齐乌活佛”为例,“齐乌”即小鸟,形容行踪自由如同小鸟一般的画师,拥有移动的历程与所带来的不同视野。此外,还详述作为“高僧大德”的画师与其所解悟的经典意含与图像表现。^①此外,根敦秋子的《藏族传统美术概论》描述了藏族传统美术的历史与分类、图像的尺度与形状、唐卡的体裁;安旭编著的《藏族美术史研究》相对于西方将印藏历史关系作为艺术史背景,提供以远古、吐蕃、元明清到解放后不同历史时期的造型艺术研究,偏重藏与中原文化的历史线索。

扎雅·诺丹悉饶的《西藏宗教艺术》与杜玛格西·丹增彭措的《彩绘工序明鉴:西藏佛教彩绘彩塑艺术》,对唐卡佛画、粉本、草图人物比例画法,画面的显密宗、传承师祖、护法神祇描绘规范进行了全面描述,也谈到西藏经典中对于画师与施主在僧俗供养的宗教关系中如何实践的种种规范,梳理作为教义的唐卡,与画师和供养者之间的关系。朵藏编译的《藏传佛像度量经》是研究藏传佛画艺术的工具书,包含《身、语、意度量经疏花蔓》,并翻译了18世纪藏族学者松巴·西饶环觉的美术专著《常用藏汉美术词汇对照》。康·格桑益西的《藏族美术史》、宗哲拉杰的《藏族彩绘艺术大观》与葛庆·洛桑彭措的《藏传佛教唐卡绘画明鉴》,都是作者透过自身画师经验的实践体悟,贯串大小五明中相关经典编写而成。山口瑞凤、光岛督所著的《西藏学与西藏佛学》与李冀诚、顾绶康编著的《西藏佛教密宗艺术》中,以描述西藏佛教密宗源流、典籍、义理、修习组织、次第来呈现藏密艺术的佛学意含,^②在此,以图像学对应宗教象征进行了许多考察。其他著作如刘志群的《西藏祭祀艺术》、费新碑的《藏传佛教绘画艺术》、益西喜饶的《藏族传统绘画理论及技法》,皆是西藏艺术研究的代表作品。在谢继胜的《西夏藏传绘画:黑水城出土西夏唐卡研究》与熊文彬的《元代汉藏艺术交流》中,可以发现藏学、民族学、考古学和艺术史造像分析与民族语言等结合,形成新一波研究西藏艺术的思潮,影响较大,此后的研究者也多在文献学、图像学等方法论的相

① 大卫·杰克逊:《西藏绘画史》,72~73页,向红笏等译,拉萨:西藏人民出版社,2001。

② 山口瑞凤、光岛督等:《西藏学与西藏佛学》,许明银译,台北:文殊出版社,1986;李冀诚、顾绶康:《西藏佛教密宗艺术》,北京:外文出版社,1999。

互跨界、援引中形成。^① 在艺术社会学方面,胡素馨(Sarah E. Fraser)从艺术史延伸至对“艺术家”的社会关注,并以热贡地区作为探索敦煌图像的关键。^② 她通过1942年张大千请五位热贡画师同赴敦煌修复壁画一事说明问题,并认为中世纪艺术要在热贡艺术的视阈中解释才更为全面。胡素馨也通过对画师之一吾屯下寺的夏吾才让的生命史撰述,分析了汉藏文化交流的过程。^③

目前,对西藏艺术的讨论主要源自两种认识框架:宗教学和图像学。抽象的宗教语言由具体事物所象征,如唐卡艺术即被严格的符号语言规范着,其中的坐骑、手印、持物、法器、姿势、颜色皆有其宗教意蕴,以像表意。可以说,图像本身就是一种语言,不同图像排列组合具有不同的宗教意义。艺术史透过图像学分析对唐卡进行风格分类,从一系列比较中取得关联想象与意义。透过大量的作品观察并归纳创作的时代、地域与技巧等背景数据以总结分类知识,并以此为标准衡量其他作品。西藏艺术史采用图像学,是为了在欣赏作品前先理解“象征语言”的符号意义,这些图像的宗教意义是在各画面中共享的,没有太大出入;但在对创作的“艺术家”判断时,艺术史仍沿用寻找个人式的创作方法,这也成为方法论上的疑点:如在大卫·杰克逊关于西藏绘画史的讨论中,对于各艺术家及其风格流派的讨论,常见难以对应的情况。这是由于“创作式”的绘画在西藏宗教哲学的修习中并非重点,仅是呈现宗教的方式之一,

① 谢继胜:《西夏藏传绘画:黑水城出土西夏唐卡研究》,石家庄:河北教育出版社,2001;熊彬:《元代汉藏美术交流》,石家庄:河北教育出版社,2003。葛婉章以分析台湾故宫藏品中诸神的造像分类结合宗教象征意义,发展一系列“素写藏密诸神”。葛婉章的研究主要为:“浅谈西藏的佛画”,载《故宫文物》,第一卷五期,1983;“素写藏密诸神(之一)佛部”,载《故宫文物》,第三卷十期,1986;“素写藏密诸神(之二)菩萨部”,载《故宫文物》,第四卷六、八期,1986;“素写藏密诸神(之三)天王、空行母、金翅鸟及那迦”,载《故宫文物》,第六卷二期,1988;“藏密绘画导论:欢喜佛的遗憾”,载《佛教艺术》,二期,1986;“善妙莲华:西藏佛教图像学”,载《故宫文物》,第四卷四期,1986。以上研究系统地谈述西藏艺术的教法义理的源流、神系的象征表现,并架构起图像学与经典传承间的认识。

② 相关研究如下:“Regimes of Production”,*The Artist's Practice* 97~280, Stanford: Stanford University Press, 1996; “Formulas of Creativity: Artist's Sketches and Techniques of Copying at Dunhuang”, *Artibus Asiae* LIX, 2000, pp. 189~224; *Performing the Visual: Buddhist Painting Practice in China and Central Asia*, 618~960, Stanford: Stanford University Press, 2004.

③ Sarah E. Fraser, *In Reinventing the Past: Antiquarianism in East Asian Art and Visual Culture*, University of Chicago, Conference Proceedings, Wu Hung, ed., London, Chicago: Serindia, 2006.

故出现画风和所代表流派脱节的状况。这种判断方式,推崇指标式个体的存在,而忽视匿名的集体创作;这些讨论基于“个人作者观”判断,所以需要依赖创作形式与风格以区辩艺术家。

20世纪以来,大量西藏宗教文物在海外流传,以博物馆学为基础纳入艺术展览品图录画册。^①在此脉络下,西藏艺术以宗教经典诠释下的图像学为主,通过佛学义理理解艺术的象征符号体系,并且采取风格、年代作为分析框架,佐以新出现的考古资料与壁画新剥藏品为补充。从图齐的《西藏画卷》到《西藏考古》,已奠定了西方西藏艺术研究的基础,随着博物馆对于西藏艺术的收藏兴趣,文物的断代、区位成了主要需求。艺术史和博物馆学通过成套艺术品把握作品风格,以画作后方的题记和相关历史文献建构一系列年份断代和风格流派的讨论,也加速了西藏艺术的研究发展。但由于唐卡作为宗教目的服务,因此仅有极少数画家在画作上留下姓名及年代可引为参考或比对,故产生了许多图像辨析上的问题,使风格分类和画师不相符,艺术史学科一直在重新探讨有效的方法。

艺术史的第一阶段是建立时序关系,第二阶段是历史变迁下关于社会脉络的诠释问题。将物的时序与物的社会生命历程串连,有时用的是心,有时用的是物。^②艺术史学家其实很清楚这两个阶段可能出现的“信度”危机。只是拿历史上百万分之一的历史遗存来重建古代史,这种局限性在艺术史与考古学界都有认识与反省。但由于风格分析的有效性是建立在对于某种风格认识的数据库上,对于某种风格数据库取样的可信度如何本身就存在分歧。如果以艺术史方法论来理解西藏艺术,并依据“风格”对这些“无名的

① 在博物馆学、展品目录研究方面,孟加拉国国裔的博物馆学者 Pal,是将西藏艺术首次推向西方展览馆的知名东亚艺术收藏家,*Tibetan Painting* (1984)、*Artof Tibet* (1990)、*Tibetan Medical Paintings* (1992) 为一系列对于藏品的考据和描述,对于文物的认识和收藏起广泛的教育作用, Maryline M. Rhie 和 Robert A. F. Thurman 的 *The Sacred Art of Tibet* (1991) 和 *Wisdom and Compassion* (1993) 皆是配合展览而对藏品背景进行藏传佛教艺术的美学、风格与年代的描述;在 *Studies in Conservation* 文集中也体现了早期西方对西藏等东亚艺术的探索 and 兴趣。

② 分为两个阶段是一种叙事策略,不能理解为第一阶段单独处理物,第二阶段才诠释物与心的关系,只是艺术史家会习惯在评估第二阶段物与心与人的关系的有效性的时候,回过头来检视第一阶段建立的时序关系是否可信。第二阶段的诠释固然有很多可能性,也有很多争议,但是往往对第二阶段的诠释的许多争论,也是出于对第一阶段的时序关系的不确定。

创作者”作判断,就可能产生许多图像辨析上的混乱,造成风格分类与画师不相符的情况。并且,风格研究是从欧洲文艺复兴与巴洛克时期作品分析归纳出的几项法则,以此套用到东亚艺术史研究上,虽也经过好几代学人的修改测试,却始终存在解释上的局限。此外,西藏造像上的年代辨析,也需要考古研究上的确认。^①但是,判断时序关系是一回事,对于这个关系所牵涉的物质文明的诠释,又会产生另一个问题。什么才是比较可信的真实?以“追求真实”为前提的方法论对于考古学与艺术学是否也造成一些认识上的局限?是否成为反复印证论述材料是否正确的循环论述?关于风格、流派、图像识别等问题,有什么新认识方法论上的突破点?

在艺术史与图像学的讨论上,对难以分辨的“风格”与变易性强大的图像序列安排也陷入争论。以“安多风格”为例。什么是汉藏交界处的“藏东安多风格”和印藏交界的“藏西波罗风格”?如何理解吐蕃占领敦煌、于阗时期,许多来自“李域”地区的画师在艾旺寺所留下的特殊风格?这些不符合“分析框架”的图像与风格,始终被放置在模糊的地带。由于文献记载上的缺乏,最后的推论总以“供养者的意愿”和“画师的设计”间的断裂而告终。康百娜(Bernadette Broeskamp)就西藏的钦则风格造像进行了讨论:在西藏中部的敏珠林寺大殿中,保存有20幅鎏金铜板组成的巨像,这批雕塑呈现了萨迦派道果法的传承系统。敏珠林寺现为宁玛派,15世纪末在住持曲回桑波(1441~1528)治理下归附萨迦派。据传记记载,他曾在1482年造访贡嘎寺壁画,并接受了该寺创建者昆嘎南加(1435~1524)的教诲。著名的西藏工匠钦则钦莫曾经主持了1464年建造贡嘎寺壁画绘制,被认为是一位技艺超群的雕塑家。通过对比敏珠林铜像和贡嘎寺的壁画,二者展现的却是不同地域的共同风格。如此,在以图像文本所展开的艺术史论述中,对于唐卡背后默默无名的画师的讨论就显得相对比较缺乏。而若以西方艺术史中“艺术家”的概念对西藏绘画分析,其所强调的“个人性”,则易将在唐卡背后

① 考古学以对于自然地层的掌握所建立的认识论,将地层排列的出土物重现时序关系,再以这些考古基准品作出风格判断,以归类地上遗存与博物馆藏品。在“疑古论”风潮后,历史学、艺术史学与考古学一直在寻找什么是“可信的”。如果没有经验上的人,相比文献,特别是被建构,或有强烈宗教诠释的文献,考古地层是否就可成为“比较可信”的方法?如果考古地层是个“可相信的科学真理”,风格分析的结论应经过考古地层的检视,从而可以作出最后判决以认证这个分析是否有效。