



ZHONGGUO  
ZANGDI KAOGU



# 中国藏地考古

五

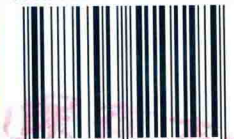
四川大学中国藏学研究所  
四川大学历史文化学院 编

天地出版社

winshare 文轩

天地图出版社

ISBN 978-7-5455-1019-5



9 787545 151019 5 >

定价：6800.00元  
(全十册)

# 中国藏地考古

(第五册)

艺术考古编·西藏绘画与造型艺术







西藏西部佛教艺术·····	1380
The Buddhist Art in Western Tibet ·····	1389
殿堂壁画·····	1396
石窟壁画·····	1441
寺院建筑·····	1491
金铜佛像·····	1513
泥塑艺术·····	1529
模制泥像·····	1543
玛尼石刻·····	1561
小件雕刻·····	1569
其 他·····	1581
神幻之影——拉萨大昭寺吐蕃木雕的艺术风格与源流·····	1587
吐蕃系统金银器研究·····	1595
藏传佛教后弘期早期擦擦的特征——兼谈吐蕃擦擦·····	1645
早期西藏系统佛像上所反映的汉风痕迹·····	1658
早期唐卡——11至13世纪·····	1670
故宫藏传金铜佛像题记及其分类·····	1681





西藏康马县乃宁曲德寺的明代佛像绢画·····	1707
江孜白居寺综述·····	1711
西藏寺院壁画的制作步骤与方法·····	1738
The Manufactural Steps and Method of the Buddhist Monastery Frescoes in Tibet ·····	1747



西藏西部佛教艺术·····	1380
The Buddhist Art in Western Tibet ·····	1389
殿堂壁画·····	1396
石窟壁画·····	1441
寺院建筑·····	1491
金铜佛像·····	1513
泥塑艺术·····	1529
模制泥像·····	1543
玛尼石刻·····	1561
小件雕刻·····	1569
其 他·····	1581
神幻之影——拉萨大昭寺吐蕃木雕的艺术风格与源流·····	1587
吐蕃系统金银器研究·····	1595
藏传佛教后弘期早期擦擦的特征——兼谈吐蕃擦擦·····	1645
早期西藏系统佛像上所反映的汉风痕迹·····	1658
早期唐卡——11至13世纪·····	1670
故宫藏传金铜佛像题记及其分类·····	1681

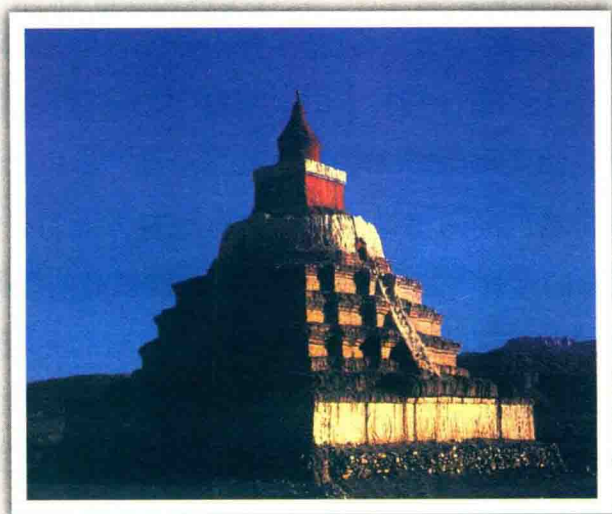


西藏康马县乃宁曲德寺的明代佛像绢画..... 1707

江孜白居寺综述..... 1711

西藏寺院壁画的制作步骤与方法..... 1738

The Manufactural Steps and Method of the Buddhist Monastery Frescoes in Tibet ..... 1747





## 西藏西部佛教艺术

霍 巍 李永宪（四川大学）

西藏西部主要指今西藏自治区的阿里地区。就自然地理方面看，西藏西部地处青藏高原的最高一级台阶、素有“世界屋脊的屋脊”之称，是世界上海拔最高的高原，习称为“阿里高原”。

阿里高原的北部地区是西藏西部地势最高的地方，它与藏北羌塘高原连为一体，平均海拔达4500米以上，比阿里南部地区要高出许多，其地貌是一系列高山山脉、高原面及宽谷湖盆所构成的组合体，地势相对平坦开阔，河流的切割作用较小，高原面的形态保存得较为完整，总的景观是一片宽广的草原和一系列低平的浅丘起伏相连，具有典型的高山平原风貌。阿里高原的南部地区，却与北部形成鲜明的对比。这里的地貌特征是在喜马拉雅山北麓与冈底斯山系之间，形成了一系列小块的河谷平原与盆地，平均海拔不超过4000米，气候类型由干燥转向半干燥，并存在着局部向湿润气候区转移的过渡地带。同时，南部地区也是西藏西部四大河流（狮泉河、噶尔河、象泉河、孔雀河）的发源地和主流区，由于河流强烈的切蚀作用，在河谷地带出现了高耸的山崖及高度不同的阶地。植被相对北部地区要充足一些，有片区阔叶林木和湿原，有一定面积可供农耕的河流冲积扇，这样一种自然环境，为半农半牧民族的生存活动提供了较为适宜的条件。在阿里南部地区出现的这些大大小小的“高原绿洲”，与相邻的新疆、甘肃等西北地区石窟遗存地的自然环境很相似，这一个个荒漠高原中的绿洲，作为一种独特的地理单元，自古以来为人们的定居、农耕、畜牧以及在此基础上的宗教、艺术等精神活动提供了最基本的物质条件。

西藏西部的佛教艺术正是在阿里南部以象泉河流域为中心的札达地区产生并发展起来的。这一地区历史上曾出现了一个著名的地方政权——古格王国，西藏西部佛教艺术，可以说几乎无一例外地均与之相关。因此，我们首先有必要对吐蕃王国灭亡后佛教势力的西移，以及西藏西部古格王国时期佛教的复兴与发展等状况，做一扼要介绍。

9世纪，强盛一时的吐蕃王朝开始走向衰落。838年，吐蕃赞普赤热巴坚之兄朗达玛发动宫廷



政变，刺杀了赤热巴坚，登基吐蕃赞普位，成为吐蕃王国最后一代国王。朗达玛即位之后，对赤热巴坚时期吐蕃佛教的迅猛发展趋势，采取了镇压的态度，发动了吐蕃历史上规模最大的一次灭佛运动。据载，朗达玛采取的主要措施有：一、停建和封闭佛寺；二、破坏寺庙设施；三、焚毁佛经；四、镇压佛教僧人，等等<sup>1</sup>。朗达玛之所以要对佛教采取如此严厉的打击措施，表面上的原因是要抑制赤热巴坚时期狂热地尊崇、发展佛教所造成的佛教势力膨胀，实际上是企图以此为借口，转移当时已经无法调和的各种社会矛盾，以维持吐蕃王朝的统治。

朗达玛的灭佛使佛教在吐蕃境内受到了极为沉重的打击，以至西藏宗教史籍上把这以后的近百年称为西藏佛教的“灭法期”或者“黑暗期”。但是，在朗达玛的灭佛过程中，并没有将佛教势力一举摧毁，其中一部分在家修行的居士侥幸逃脱了迫害与镇压。这些在家居士与被强制行猎的还俗僧人秘密联络，暗中探听赞普的行踪。842年，有一个名为贝吉多杰的居士在朗达玛出行狩猎时，用箭将朗达玛射死。朗达玛死后，在选立赞普王位继承人的问题上吐蕃大臣分成了两派，一派拥立大王妃所生之子云丹为王，一派则拥立小王妃所生之子俄松为王，由此吐蕃王室分裂为两支势力，交相混战。吐蕃各地的统兵将领也拥兵自雄，互相争伐不止，过去曾归顺吐蕃的一些部落也相继脱离其管辖，割据一方，吐蕃全境陷入了一场战乱纷争的大动荡，最终导致吐蕃王朝走向灭亡。

859年，俄松之子贝考赞在混乱中被杀，贝考赞之子吉德尼玛衮的领地被云丹一支夺去，吉德尼玛衮被迫逃往西藏西部的阿里，揭开了西藏佛教重心西移的序幕。阿里高原在吐蕃王朝兴起之前，为古代“象雄”辖地，在汉文史书中也记为“羊同”或“女国”。吐蕃王国建立之前，这里已是西藏古老文明中心之一，并结成了一个强大的、以骑马民族为主的部落联盟。至7世纪末，吐蕃征服象雄之后，归并其地入吐蕃，象雄成为吐蕃之部属，阿里高原方成为吐蕃的西部疆域。吉德尼玛衮逃到阿里之后，受到当地土王扎西赞的礼遇，扎西赞将他的女儿卓萨廓吉嫁给吉德尼玛衮为妻，并推之为王。史载吉德尼玛衮生有三子，他晚年将他们分封三处：“其长子日巴衮占据芒域，以今克什米尔的列城为中心，后为拉达克之首领；次子扎什德衮占据普兰，以今西藏普兰县为中心，成为当地首领；三子德祖衮占据札布让，继承其父的事业，以今西藏札达县为中心，后成为古格之首领。”<sup>2</sup>

以德祖衮为首的古格王国，自诩为吐蕃王室之后裔，其立国之初，便确立以佛教为其基本国策。德祖衮生有二子，长子名为柯日，次子名为松埃。柯日王子对弘扬佛教具有极大的热忱，他不仅竭力提倡佛教，而且自命为出家僧人，取法名为“拉喇嘛·益西沃”，并将王位禅让给其弟松埃，以专志于古格的佛教振兴事业。据载，益西沃为了佛教在古格的传播，曾采取

1 参见王辅仁：《西藏佛教史略》，青海人民出版社，1982年7月版，第60~61页。

2 藏族简史编写组：《藏族简史》，西藏人民出版社，1985年12月第1版，第109页。



了一些重要举措。

首先，他从古格地区选出21名优秀青年到迦湿弥罗去学习佛教密宗教法和当地语言文字，为古格培养精通佛教的人才。其次，益西沃迎请东印度的高僧数人到古格来传授佛教戒律，弘传西藏佛教史上的所谓“上派律学”。其三，益西沃在古格都城札布让附近修建了托林寺等一些重要的佛寺，为传播佛教、翻译佛经创造了良好的条件。总之，拉喇嘛·益西沃为古格时期佛教的发展奠定了初步基础，是古格王国具有重要影响的人物。

松埃死后，其子拉德继承王位。拉德生有三子，长子西瓦沃、次子绛曲沃、幼子沃德，绛曲沃出家修行，取法名为“拉喇嘛·绛曲沃”，其弟沃德后来继承了王位。沃德在位期间，他的叔祖益西沃仍然在发展佛教上起着重要的作用，为了迎请孟加拉僧人阿底峡来古格传教，甚至不惜付出生命。据载益西沃前往印度迎请高僧智者，途经噶洛国时被异教王所俘，异教王命人用火炙烤他的命门，使之愚痴。拉喇嘛·绛曲沃闻讯后立即遣人携财宝前往赎取，异教王提出苛刻条件，要以与益西沃身体等重的黄金赎取本人。拉喇嘛·绛曲沃无奈，只好派人四处搜集黄金，勉强凑齐了与益西沃身体等重的黄金再去赎取。拉喇嘛·益西沃闻之怒告来使：“我已经老了，加之命门已被炙烤，成为无用之人，赎我还有何用！不如用此黄金带到印度，奉献给阿底峡大师，迎请他来西藏弘扬佛法。”绛曲沃无奈，只好返回古格，派专人携黄金前往印度，迎请阿底峡大师进藏，而益西沃则被噶洛国国王杀害。

阿底峡（982—1054）是孟加拉达卡附近人，29岁出家，曾从师于印度密宗著名大师香蒂巴（Shantipa）、那绕巴（Naropa）等，先后担任过18座寺院的住持。当古格王国派人去迎请他时，他正在做印度摩揭陀国超岩寺的住持，在接受古格的邀请之后，于1040年动身，1042年到达古格，受到了国王和僧俗各界的隆重欢迎。

阿底峡在古格共住了三年，在此期间，他大部分时间住在托林寺，从事讲经、译经、著述等活动，对于当时古格佛教教理的系统化以及修持的规范化起到了重要作用。

在古格王国早期的佛教传播中，还必须提到一位十分重要的人物，那就是被益西沃选送到印度迦湿弥罗学习的21名青年中的一人——仁钦桑布（958—1055）。仁钦桑布是古格人，13岁出家，被选派出国后，由于迦湿弥罗气候炎热，又遇流行瘟疫，派出的人中只有他和玛·雷必喜饶二人活着回到了古格。回国后，仁钦桑布在益西沃的大力支持下，从印度、克什米尔一带迎请了许多佛教大师到古格，与他一道进行佛经的翻译。仁钦桑布的译经，有一个十分重要的特点，即尤其重视对密宗典籍的翻译，并把密宗提高到与大乘理论相结合的高度。在西藏佛教史上，一般将8世纪印度莲花生大师进藏后所译密典称为“旧密咒”，而将仁钦桑布主持翻译的密典称为“新密咒”，并尊称仁钦桑布为“洛钦”，即“大译师”。阿底峡来到古格后，仁钦桑布已经六十多岁了，但仍然拜阿底峡为师，向他学习有关佛教密宗的教法。



在阿底峡和仁钦桑布时代，古格王国的佛教取得了前所未有的发展。如仁钦桑布创立了具有藏传佛教特点的“新密咒”系统，阿底峡在古格地区的大力传法授徒，多座佛寺都在这一时期陆续兴建落成，以及开凿石窟、建寺造塔、绘制壁画等一系列活动，都是在以古格王都所在地札布让以及托林寺为中心展开的。

沃德之子赞德，也是一位崇尚佛教的君主。他在位时期，藏传佛教史上发生了一件具有深远影响的大事，这就是藏历火龙年（1070）在托林寺召开的法轮大会，以纪念阿底峡逝世。史称这次大法会为“火龙年大法会”。据王森先生《关于西藏佛教史的十篇资料》记载，这次大会上，乌斯藏、纳里速、朵甘思等原吐蕃诸部各大寺的高僧都争相前往，各抒己见，传授显密<sup>1</sup>。这次大法会可以说正式确立了以古格王国为中心的西藏西部佛教中心的地位。虽然史籍中有关具体情况记载不详，但据称这次法会之后，来自各地的不少僧人均由古格这个新兴的佛教中心前往克什米尔、印度等地求法，又培养了一批译师，并直接影响到其后西藏佛教各教派的建立。此外，还有七八十名天竺（印度）僧人被迎请到西藏，相继在卫藏地区兴建了大量佛寺庙宇，所以后世通常都把阿底峡进藏和“火龙年大法会”的召开，作为西藏佛教后弘期复兴势力从西部阿里进入卫藏的一个重要标志，史称“上路弘法”。

综上所述，古格王国立国之后，先后数代国君都力倡佛教，从而使西藏吐蕃王朝灭亡约一个世纪之后，无形之中在西部的古格地区出现了一个新的佛教中心，为藏传佛教的复兴和全面发展创造了前所未有的条件，也正是这片佛教文化的沃土，培育出了佛教艺术的灿烂之花。

## 二

近年来，西藏考古工作的进展很快，特别是西藏西部佛教考古取得了一系列重大收获，如对古格王国都城遗址札布让（旧译“擦巴隆”、“扎巴荣”等）、托林寺主殿（迦萨大殿）以及周边遗迹的调查发掘，对原古格王国辖区内的多香、玛那、达巴等重要遗址的考古调查，对象泉河北岸皮央·东嘎佛寺、石窟群遗址的调查发掘等等，都取得了具有世纪性重大意义的新发现和新材料，大大扩展了西部佛教艺术的范围和研究领域。因此，笔者是以亲历上述考古工作所获的新资料为基础，选取其中具有典型意义的各类佛教艺术遗存，采用佛教艺术考古方法进行研究的。

佛教艺术遗存，主要是指遗迹与遗物两大类，前者是残存于地面及地下，不同时期、不同门类的与佛教有关的遗留痕迹，如大到佛教寺院、石窟、佛塔等遗迹，小到上述遗迹内部的壁画、塑像、雕刻、彩绘等艺术作品的遗迹，总的来说，它们一般都具有不可移动的特性。而后者则指

1 王森：《关于西藏佛教史的十篇资料（初稿）·论西藏政教合一制度》，第106页。





那些可以移动的佛教艺术物品，如金属造像、泥模造像（习称为“擦擦”）、石板或砾石雕刻的“玛尼石”，以及在各类遗迹中埋藏出土的法器、经卷、唐卡、骨雕等。

考古发掘物一般都有明确的地层和年代依据，能为人们提供比较清楚的时代背景，尤其是地面遗存的各种建筑遗迹，或其内部所绘制的壁画、塑造的泥像等等。运用考古学的理论方法，可以确定其始建、修葺、废弃的大致时代和相对的早晚先后关系。由此为我们从艺术史的角度来考察其发生、发展之源流演变关系，提供比较科学的依据。考古出土物通常能比较客观真实地反映当时遗迹与遗物之间的依存关系，一尊出土于寺院遗址的铜佛像，与现在仍在寺院保存、使用的铜佛像之间最大的区别，就在于我们可以肯定前者至少在寺院废弃时，它与这座寺院是同一时期的并且处于同一建筑单元；而后者却在时代及与寺院建筑的共存关系上有着更多的不确定性。因此，如果我们希望比较准确地把握佛教艺术史这条线上某一个“点”的实际状况，考古材料所具有的不可替代性就显得格外重要。

具体到西藏西部而言，与西藏其他地区还有一个区别，由于17世纪当时的邻国拉达克利用了古格内部矛盾，出兵古格将其一举灭亡，随之这一地区自11世纪以来七百多年的佛教艺术发展史也就基本宣告终结，曾一度生机勃勃的古格艺术也在那一刻被凝固、尘封在历史的沉积之中。至17世纪下半叶，五世达赖喇嘛派兵驱逐拉达克军队，收复古格失地，在阿里重设布让（今普兰）、札布让（今札达大部）等五个宗，恢复了对这一地区的控制。然而昔日独具风格的古格佛教艺术，却再也未能随之而复苏、兴盛起来。当时虽在原古格王国属地范围内重新修复了一些著名寺院，如托林寺及其下属寺院等，但占据西部佛教主流地位的已经是从西藏腹地传来的黄教格鲁派势力。被格鲁派所改造之后的旧寺院，已经换了面貌，古老的古格佛教艺术也只有从那些残垣断壁的佛寺遗址、破损的石窟洞穴之中，才能略窥其原貌。在这个意义上说，西藏西部佛教艺术本来面目的复现，很大程度上只能依靠于考古发掘出土物。

正是考虑到上述原因，本书所选取的材料，主要是力图从一个过去未有的新角度，以宏观和微观结合的历史视野，比较客观、全面地反映古格王国时期的佛教艺术概况。我们所做的佛教艺术分类，是按西藏西部佛教遗存的自身特点，将其划分为寺院建筑、殿堂壁画、石窟壁画、玛尼石刻、金属造像、雕刻、泥塑造像等主要类别，所有材料均以类相从，自成体系，彼此之间又互有联系，以形成一个有机的整体。以“寺院建筑”为例，其中有西部一批著名佛寺的建筑遗址，如托林寺迦萨大殿、皮央·东嘎的格林塘佛寺遗址、古格王国早期殿堂建筑遗址等。这些遗址中虽然有的已看不到当年壁画和塑像之类的遗迹，但仍可反映出古格时期佛寺建筑的基本格局和时代标志特征，这是过去在缺乏大量考古材料的情况下难以达到的。同时，我们将佛寺附属建筑的佛塔也归入此类，通过展现古格地区形制不同、变化多样、宗教内涵丰富的各型佛塔，与寺院建筑呼应陪衬，从宏观上勾勒出古格时期佛教建筑雄伟、壮阔的气势和历经数百年兴衰的沧桑感。





另一方面，将各殿堂的建筑雕刻、顶板彩绘等佛教工艺品也归入此类，以期从微观上反映这一时期艺术表现手法中的神韵风采。如其中殿堂木雕有门框、门楣、柱头、雀替雕刻等，雕刻技法有浮雕、圆雕、镂刻、剔削等，木雕内容题材有经变故事以及佛、菩萨、力士、飞天以及狮、象、孔雀等形象。通过这种艺术表现，便可了解佛国世界的不同层面。由天花顶板的各种彩绘图案所形成的古格彩绘风格，也是西藏西部佛教艺术中颇有特色的部分。在每一块天花板上，都遍绘由各种图案组成的纹样，据统计，纹样中所使用的单元图案达一百多种，内容包括人物、动物、植物、法器、吉祥物、梵文艺术体、几何图形等，而且基本上无一重复，显示出当时的艺师、工匠们极为高超精湛的装饰艺术水平。

殿堂壁画是西藏西部佛教艺术中最为精美、保存数量最多的部分，从某种意义上可以说它们代表了该地区佛教文化与艺术最基本的风格，历来为国内外研究者所瞩目。由于西藏西部特殊的地理位置，自古以来，已成为沟通西藏与中亚、南亚及西域、中原文化交流传播的桥梁，佛教文化和艺术在这里从不同的途径获得丰富的养分，得到充分的发展，形成自身的特点，这一点，在壁画艺术中得到了最为集中的体现。过去有学者在研究历史上属于西藏西部佛教文化圈的拉达克佛教艺术时，曾指出这个地区佛教艺术至少融汇了五个大的佛教艺术式样的因素在内：一、印度式样；二、克什米尔式样；三、中亚式样；四、西藏式样（主要指西藏腹地式样）；五、中国内地式样（主要指汉地佛教式样）等<sup>1</sup>。在继承吐蕃传统壁画风格的基础上，古格壁画艺术通过对上述不同的艺术式样有选择地吸收与借鉴，形成了美术史家称为“古格式样”的有别于其他地区的全新艺术风格<sup>2</sup>。古格风格的殿堂壁画整体布局严谨，通常以人像或塑像背光为主体，四周及两侧排列相关的众多小像；佛传故事画多呈分幅长卷式或分幅组合式配置于殿墙下部。反映世俗生活的礼佛、庆典乐舞、商旅运输等画面在殿堂壁画中亦占有重要位置。古格壁画中的人物形象神采生动，身姿优美，尤其是佛母、度母、天女等女尊类造型，身材修长、婀娜多姿，多用晕染法突出女性特性，被认为是“西藏佛教壁画中最优美的人体像”<sup>3</sup>。

近年来，皮央·东嘎等古格时期石窟寺遗址群的考古发现，为西藏乃至中国石窟佛教艺术增添了新的内容。迄今为止，西藏西部的札达县内先后经考古调查发现的属于“礼佛窟”性质的石窟有近40孔，这是全球范围内20世纪发现的海拔最高、规模最大的石窟群。所谓“礼佛窟”，是指主要由佛教信众出资开凿的、对佛进行礼拜的石窟，由于这一功能特点，其窟内遗存的壁画往往是最为丰富和最为精美的。

1 [日]印度·西藏研究会：《西藏密教的研究》，永田文昌堂，1982年，第107~108页。

2 这个观点最初是由西方藏学界的代表人物意大利G. 杜齐提出的，后来被越来越多的研究者沿用。参见G. Tucci. *Tibetan Painted Scrolls*, 3 vols. Rome, 1947. (G. 杜齐《西藏画卷》第3卷，1947年)

3 西藏自治区文管会：《古格故城》（上），文物出版社，1991年10月第1版，第320页。





西藏西部的石窟佛教壁画，多用当地所产的矿物质颜料绘制而成，颜料中含有大量动物骨胶，虽历经高原上长年的风沙侵袭，仍未减退其艳丽色泽。壁画的内容有佛、菩萨像、比丘、飞天、供养人像、曼荼罗、佛传故事、礼佛图以及各种各样的装饰图案。尤为让人感兴趣的是，西部石窟最多的札达盆地，由于其山岩均为第三纪的古老湖相沉积，因切蚀作用形成若干崖壁，在构造形貌上与新疆、敦煌一带的石窟崖面相同，多为易于风化的砾岩或沉积岩，所以西藏西部的石窟也多在窟内壁面上先抹一层草拌泥，再涂一层白色石灰，然后绘制壁画、塑佛像，与新疆、敦煌石窟的构建方法相同。

这些礼佛窟中，内容最为丰富的是东嘎1号窟，窟高约6米，进深、面阔均近7米，整个窟内四壁和顶部绘满了不同的壁画，顶部凿成四层相互交叉重叠的套斗形，分别绘有九重图案，画风华丽而典雅，有五鹿相环、八凤相环、四龙相环以及双鸡对立、一虎逐三羊等姿态活泼、造型各异的动物图案，它们与倒立、承柱、抛丸等各种姿势的伎乐人像交织在一起，显示出浓郁的异域情调。四壁的中心部位，则绘有佛教密宗的曼荼罗图像，象征着特殊的宇宙世界。窟壁最下部则用分格绘制的方法，绘有完整的佛传故事，表现释迦牟尼从诞生到涅槃的生平事迹。石窟壁画中，还常常可见当时出资建窟的供养人形象，他们大约主要是当时古格王国的达官显贵，身穿一种有三角形大翻领的长袍，男性王公贵族头上戴宽檐毡帽、脚蹬长筒皮靴；女性则头梳形似新疆维族妇女的多条小辫，或包头巾，有的骑马，有的坐车。

由于佛教殿堂壁画与石窟壁画两者的功能相同，因此两者所表现的题材内容也多有共性，仅仅只是表现载体的不同而已。通过古格各殿堂、托林寺集会殿、皮央·东嘎以及帕尔宗、帕尔嘎尔布等石窟遗迹中的壁画，我们可以从中体味到“古格式样”佛教绘画艺术的独特风韵。

西藏西部的金属造像与泥塑艺术也是自成体系和极富特色的，过去由于资料有限，难以窥其一斑。近年来在西藏西部的考古调查和发掘中，采集、出土了一批珍贵的金属造像作品以及大量泥塑作品的残件，为研究者提供了一批弥足珍贵的实物资料。

西藏的金属造像以佛像为主，从材料上看多为合金铜，以铜色和成分可分为红铜、黄铜、青铜三类，藏语常称为“珞玛铜像”。以地域性风格来分，大体上可分为三大风格：一、境外风格（具体可分为斯瓦特、克什米尔、印度东北部、尼泊尔等几个地区）；二、西藏本土风格；三、中原内地风格。“这三个部分均以西藏为枢纽，密切联系，既有纵向的时代关系，又有横向的地域关联，组成完整的藏佛系统”<sup>1</sup>。具体就西部阿里地区的铜造像而言，早期作品多是模仿境外风格，而且受印度东北部斯瓦特和克什米尔风格的影响较多。位于今巴基斯坦的斯瓦特河谷，古代为犍陀罗之一部分。在中国唐代汉文文献中称为“邬那仗国”，此地“崇重佛法，敬信大乘……旧有一千四百伽蓝”（《大唐西域记》卷三）。而吐蕃时期迎请的密宗大师莲花生，就是邬那仗

1 王家鹏：《藏传佛教金铜佛像图典》，文物出版社，1996年5月第1版，第12~13页。





国人。斯瓦特不仅在佛教文化上与西藏有着密切的联系，它还通过与吉尔吉特、拉达克之间的商贸关系，沟通了西藏与中亚等地的交往。意大利学者杜齐曾认为“中亚和克什米尔中间的吉尔吉特可能是另一个中心，它与西藏长期以来保持着联系。这种联系一直持续到14世纪”<sup>1</sup>。克什米尔位于南亚次大陆西北部地区，历史上也称“迦湿弥罗”，与西藏古格王国关系十分密切。除前面所说古格立国后派多名青年前往克什米尔学习佛法之外，据藏文版《大译师仁钦桑布传略》记载，仁钦桑布还曾奉古格国王之命，从克什米尔带回32名能工巧匠在古格各地建寺造塔、塑像绘画。杜齐教授也曾认为“尽管许多塑像可能是从西藏以外的国家传入的，但仁钦桑布还是带回了一些雕刻师，或许还有神像铸造师。根据仁钦桑布传记作者的说法，仁钦桑布曾经委托一个名叫比塔卡（Bhitaka）的克什米尔工匠制造过一尊他父亲的青铜像”<sup>2</sup>。由此可见，古格王国时期克什米尔造像艺术风格在这一地区所具有的影响力。

此外，西藏西部地区佛教艺术之所以受到印度东北部艺术风格的影响，是因为后者作为古代印度后期帕拉（Pala）王朝的发祥地，也是8世纪之后印度佛教的最后据点，印度佛教密宗在帕拉王朝发展起来之后，对西藏佛教产生了直接影响，从某种意义上讲，西部地区在接受这种影响的过程中处于前沿地带。西藏佛教后弘期最有影响的印度高僧阿底峡，就是来自东印度（今孟加拉）的大师，他先后在西部古格和卫藏地区传教多年，并与其弟子仲敦巴创立了藏传佛教的“噶当派”。有的学者甚至认为，印度帕拉王朝佛教艺术在西藏的源头，就是从阿底峡及其所开创的噶当教派开始的<sup>3</sup>。扎雅先生则记述：“阿底峡的两位弟子天喇嘛益西沃（智光）和天喇嘛绛曲沃（菩提光）将阿底峡大师由印度迎请入藏。他们二位天喇嘛还请艺术家们铸造了许多佛像。……这个时期的合金佛像质量极为优异，与印度铸造的佛像非常相似，很容易将它们认为是印度佛像”<sup>4</sup>。凡此种种，都表明东北印度造像艺术与西藏西部的造像艺术之间有着很深的关联。

从14世纪之后，西藏的佛教造像形成了比较统一的本土风格特点，其重要原因之一，是由于宗喀巴（1357—1419）的宗教改革使格鲁派在藏传佛教中占据了统治地位，“其结果，当主要寺院执掌大权时，不同艺术派的各种传统逐渐融为一体，形成一种更为统一的表达方式”<sup>5</sup>。西藏西部地区这种情况的出现要稍晚一些，但在其后期的金属造像中仍可观察到这种变化。

泥塑由于不易保存，过去发现于古格遗址殿堂中的部分泥塑残像，其时代都较晚，而近年来在皮央·东嘎遗址考古发掘中出土的一批彩绘泥塑，则增添了不少新材料。这批发掘出土的泥塑

1 [意]G. 杜齐：《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年6月第1版，第58、51、60页。

2 [意]G. 杜齐：《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年6月第1版，第58、51、60页。

3 谢继胜：《黑水城所见唐卡之胁侍菩萨图像源流略考》，《佛教与中国传统文化》（下册），宗教文化出版社，1997年，第624页。

4 扎雅：《西藏宗教艺术》，西藏人民出版社，1989年2月第1版，第142~143页。

5 [意]G. 杜齐：《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年6月第1版，第58、51、60页。



体量虽不大，但塑造手法和内容却丰富多样，泥塑表面普遍涂彩，面部五官细描精绘，头部与身躯分塑后再用木棍连接，人物身份也各不相同，一般多供于殿内泥台上，其神韵与古格殿堂中的大型泥塑具有异曲同工之妙。

玛尼石刻和泥模小像“擦擦”，是西藏各地常见的宗教艺术品，而西部地区的这两类作品都有显著的地方特色。如玛尼石刻多选材天然砾石，以减地平钹刻法为主，早期作品中的域外风格影响也很明显。而泥模制像“擦擦”最早则起源于印度后随佛教传入，在中国西域、内地开始流行<sup>1</sup>。西部地区发现的泥模小像，不仅数量多、内容广，而且时代较早的可能来自拉达克、克什米尔、印度等地，境外作品为数也不少，其造型颇具特色。

除上述的几大佛教艺术类别之外，还有一些在考古调查发掘中发现的彩绘木板、纸质佛冠、树皮画像以及各种质地不同的雕刻品等，都在西部佛教艺术品中具有一定的代表性，它们从不同的侧面体现出西藏西部地区特有的艺术风格，同样具有较强的艺术性和很高的研究价值。

综上所述，处于独特地理位置的西部高原，其历史发展的特殊性赋予这个地区的宗教和艺术以鲜明的个性特征，而西部高原在不同时期所受到周边宗教、文化的不同影响，更使其艺术风格呈现出一种文化上的复合性与丰富性，并且又显现出早晚时期的风格变化。西藏西部地区保留至今的佛教艺术遗存众多，蕴藏量极大，可以称得上是亚洲中部佛教文化的荟萃之所。因此，长期以来西藏西部的佛教艺术以其独特的魅力吸引着世界各地的人们，也绝非偶然。

1 陈直：《西安出土隋唐泥佛像通考》，《现代佛学》1963年第3期。