



夏景春藏金銅佛像

丁

其有刻



夏景春藏金铜佛像

◆ 珍藏版 ◆

主编 夏景春

辽宁人民出版社

顾 问

启 功 周绍良 王世襄 杨仁恺 冯其庸 丹迥·冉纳班杂
孙守道 秦 公 金 申 黄春和 黄夏年

主 编 夏景春

副 主 编 陈 杰 赵 强 (执行)

编 委 王利民 孙 力 刘广义 刘 谦

封面题签 冯其庸

翻 译 黄春和

摄 影 林 立 李振石

图书在版编目 (CIP) 数据

夏景春藏金铜佛像 / 夏景春主编. — 沈阳: 辽宁人民出版社, 2000.10

ISBN 7-205-04866-4

I. 夏… II. 夏… III. 铜像: 佛像—图集

IV. B949.92-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 51643 号

辽宁人民出版社出版发行

(沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮政编码 110003)

辽宁美术印刷厂制版 利丰雅高印刷深圳有限公司印刷

开本: 210 × 285 毫米 1/16 字数: 44 千字 印张: 11¹/₄

印数: 1 — 2180 册

2000 年 10 月第 1 版

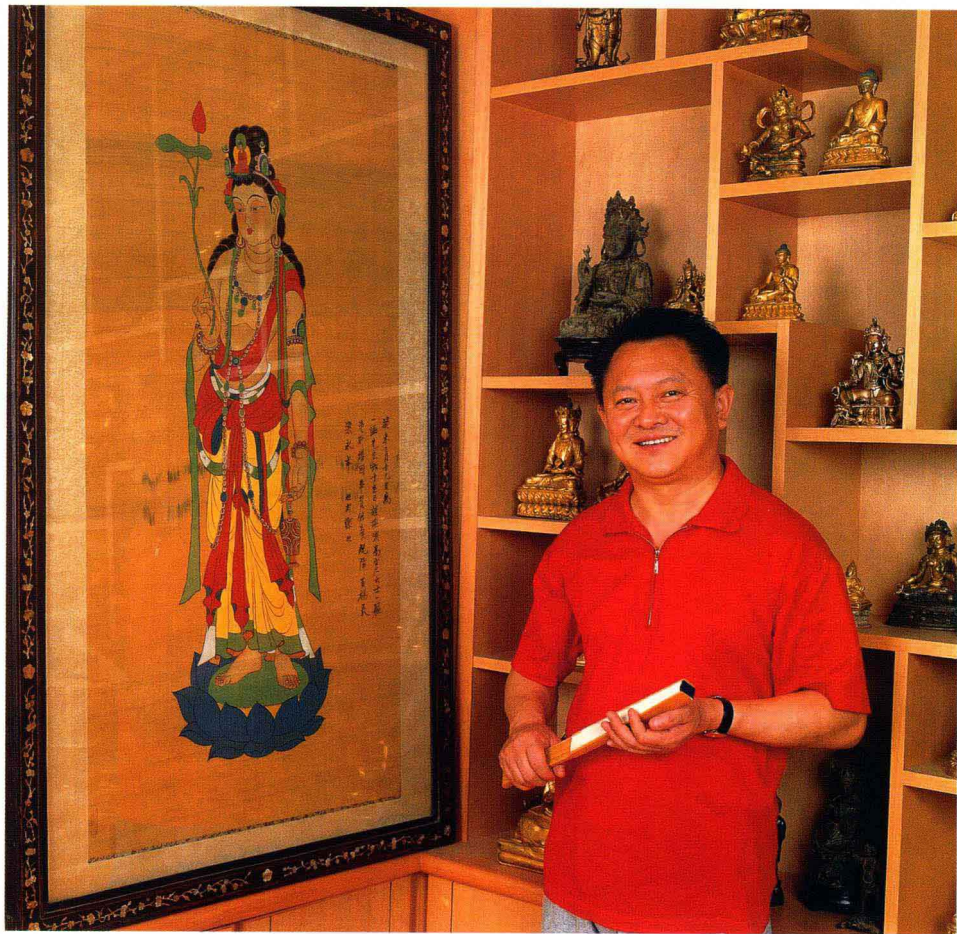
2000 年 10 月第 1 次印刷

责任编辑: 蔡文祥

责任校对: 安丽君

整体设计: 吴光前

珍藏版 定价: 360.00 元



夏景春先生近照

三缘堂藏佛图集

王世襄题



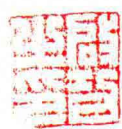
佛

趙
樣
初



功德無量

敬題



華嚴經句



見一切佛

昇無上堂

庚辰秋
六六
建
鮮
汪
仁
悅
書



目 录

序一	周绍良	1
序二	孙守道	3
藏传佛教造像艺术特色	黄春和	5
清代康乾两朝宫廷造像	金 申	13
图版目次		16
图版		21
图版说明		140
后记		164

序一

佛应西乾，道通天地；法流东土，恩遍圣凡。寿量无边，竖超三际；光明有象，横越十方。二千年本愿不违，亿万尊分身无量。惟是法难屡经，散失不少。收藏家夏君景春，历经艰难，陆续收集，金铜佛像若干尊，自北魏至唐宋元明清，各代咸具。际兹兴盛，乃加以拍摄，汇编成册。存法门之盛事，资学界以披寻。实维缘胜之法隆，民安国泰之明兆，兼示佛门之休美焉。是以乐为之序。

岁次庚辰荷月

清信士秋浦周绍良沐手谨识

序二

夏景春先生，祖籍吉林，1954年生。信而好古，酷爱中国文化艺术，尤喜好文物艺术品的鉴赏与收藏，并先后拜杨仁恺、冯其庸等诸位先生，尊以为师，长年不断地吸取历代书画、陶瓷、铜器、金石、玉器以及其他艺术品的相关知识与鉴赏要诀，潜心钻研，求知若渴，每每凝视文物便踴厉风发，心拂手抚则神魂飞越。久而久之，先生对各款文物的见识日益拓扩，收藏水平和品鉴质量也就迅速升华到一个新的境界。

近年来，先生一直乐此不倦，情不可遏，在原有品类鉴藏基础上，更把重点转向金铜佛像，特别是藏传佛像的收藏，前后竟达数百尊，举凡上师、本尊、佛祖、佛母、菩萨、罗汉、空行护法与地方诸神，应有尽有，大千世界，列陈一室，金光灿灿，蔚为大观。其中且有珍稀罕见之多种造像精品，令人叹为观止。冯其庸教授特为先生题词，赞其藏宝之室曰：“三缘堂”，良以有之矣！近日先生曾邀我一观其所藏金铜佛像，给了我一个寻幽觅珍、揽胜探奇的难得良机。当此之际，先生抵掌而谈，以倾积愫，品其精华，心驰神往，而我一一观抚，赞之叹之，亦觉如步步莲花耶！感到若编以图录出版，则不仅有功于佛学界，有助于中华汉藏宗教文化传承的探讨，且更有益于中华文明史、民族史和思想艺术史之多方位、多层次的研究、弘扬和推陈出新。

惟愿景春先生再接再厉，不间断地丰富充实其收藏，坚持不懈地为这种鉴赏与研究提供更珍稀的矿藏。

如是我闻，谨以为序。

孙守道

藏传佛教造像艺术特色

黄春和

西藏地处我国西部边陲，其山高地险、气候恶劣构成了与周围民族的天然屏障，但是这个屏障并没有将它同周围的世界隔离开来。千百年来通过各种方式的交流，它既吸收了希腊的、罗马的、印度的、尼泊尔的、中亚的和我国新疆、内蒙古、内地等多种文化艺术因素，而又不类同于任何一种被它吸收的文化，呈现出一种独特而鲜明的地域文化风貌。藏传佛像艺术正是这一文化风貌的重要体现。

藏传佛像艺术从公元7世纪传入后，一直伴随着藏传佛教的发展而发展，经历了1300余年的漫长历史，经过了传入、吸收、融合、成熟到衰落的不同发展阶段。在这漫长而又不断变化的历史进程中，藏传佛像艺术先后出现了多种不同的艺术风格：有佛像艺术的原产地——印巴次大陆各种风格，如东印度帕拉风格、尼泊尔风格、斯瓦特风格、克什米尔风格等；有藏印合璧式风格，如帕藏风格、尼藏风格、克藏风格等；有在外来艺术基础上经过藏族人重新塑造而形成的藏地风格，如藏西风格、藏南风格、藏中风格、藏东风格；有在内地和蒙古族居住地区形成的艺术风格，如北京风格、蒙古风格和内蒙古风格等；另外还有艺术流派上的风格，如西藏绘画上分出本土三派（嘎赤派、门赤派、庆赤派）和外来三派（加赤派、加嘎尔赤派、帕波尔赤派）等。以上的各种艺术风格，尽管各具特色，表现各异，但是都离不开一定的时代政治背景，都是在一定的时代政治背景下传入和形成的，时代政治的变迁导致审美观念的变化和文化交流的不同是影响这些风格传入或形成的两大主要因素。因此下面我们将按照艺术的发展分期对不同时期的艺术风格进行分别介绍。

初传期—吐蕃时期

吐蕃王朝是藏传佛教和佛像艺术初期传入时期。佛教在吐蕃王朝第一代赞普松赞干布执政时，先后由尼泊尔尺尊公主和唐朝文成公主传入，藏传佛像艺术也随之传入。当时入藏的尺尊公主和文成公主分别携带了一尊觉卧释迦牟尼佛像和不动佛像，这两尊佛像至今仍分别供奉在拉萨的大昭寺和小昭寺中。在吐蕃王朝200余年的历史中，佛教一直得到了吐蕃赞普的普遍扶持，11位赞普中有10位扶持佛教，其中以松赞干布、赤松德赞和赤热巴巾表现尤为突出。这三位赞普分别对当时吐蕃佛教的传入、建立和光大做出了重要贡献，他们也因此分别被藏族人奉为观音菩萨、文殊菩萨和金刚手的化身。这三位赞普在扶持佛教中都非常重视佛像的塑造与供奉。如松赞干布建大昭寺和小昭寺供奉两位公主带去的佛像；赤松德赞建桑耶寺供奉汉、藏、印三种不同风格的佛像；赤热巴巾建温江多札希格培寺和噶迥神殿供奉佛像。与此同时，由于

赞普们对塑像的重视，当时大批的艺术家纷纷来到或被请到吐蕃参与塑像，有印度的、尼泊尔的、克什米尔的、斯瓦特的、于阗的和唐朝的。其中有的工匠在当时吐蕃艺术舞台上颇有影响，并由此深得吐蕃赞普的重用和赏识。如松赞干布就曾称赞一位于阗国工匠为“于阗派之王”。在吐蕃赞普的扶持和崇重下，吐蕃的佛教和佛像艺术呈现出一派繁荣的景象。遗憾的是由于吐蕃最后一位赞普朗达玛毁佛灭法，西藏吐蕃时期的寺庙和佛像多遭毁弃，留存下来的已是寥寥无几。如拉萨城郊药王山石窟中部分石雕造像、大昭寺门楣浮雕、大昭寺觉卧佛像、小昭寺不动佛像、青海玉树地区文成公主庙保存的大日如来和八大菩萨浮雕像等，一般认为是幸存的几处实物遗存。

长期以来，人们认为吐蕃时期的佛像艺术主要受印度等外来艺术的影响，艺术风格也主要体现为外来的形式和风貌。随着新的实物和文献的发现，这种传统看法现在看来有些过于偏颇。史实证明，在当时外来艺术蜂拥进入西藏的同时，吐蕃本土的文化艺术也影响到佛像艺术中。首先，藏文文献中有两条关于吐蕃赞普强调以吐蕃本土审美标准塑造佛像的记载：一是《西藏王臣记》记载松赞干布命令尼泊尔工匠按照他本人的身量塑造观音菩萨像；一是《巴协》记载赤松德赞令尼泊尔工匠以吐蕃本土的标准男女作为模特为桑耶寺藏式佛殿塑像。另外，17世纪藏族僧人丹增彭措所著《彩绘工序明鉴》等书还记载，吐蕃时期西藏已开始采用不同合金制作金铜佛像，并且在工艺和风格上有前、中、后三期的不同。德国波恩大学藏族学者札雅活佛根据藏文典籍归纳为上法王（松赞干布）、中法王（赤松德赞）和下法王（赤热巴巾）三个时期，并详细介绍了各期金铜造像的艺术特征（谢继胜译、札雅著《西藏宗教艺术》）。这一史实更加充分说明当时西藏已完全具备了按照自己的审美和工艺技术塑造佛像的能力。松赞干布和赤松德赞强调以藏族审美标准塑像的历史我们无法用实物予以证明，但是当时出现的金铜造像现象似乎可以肯定。日本新田先生收藏的佛像中有一尊定为克什米尔风格的如来三尊联座像，我认为应当是吐蕃时期西藏所产。佛像浑圆的造型、写实的手法具有克什米尔造像的鲜明特征，但是同典型的克什米尔造像相比，其工艺要粗糙得多，面部十分模糊，佛像的手、足和全身衣纹等细部交待得均极不清楚。工艺上的优劣我看可以视作区分当时外来和西藏本土所产的重要标尺。特别值得注意的是这尊佛像的底座正面刻有长长的一行藏文铭款，我想如果不是产自西藏，出现藏文铭款就难以解释了。出现藏文铭款的佛像还见于北京故宫博物院和西藏布达拉宫两处收藏的同时期斯瓦特造像上，而且这两处带藏文铭款造像的面相已完全没有了原产地南亚或中亚人特征，倒是体现出浓郁的东方人神态。另外国内外公私收藏的佛像中也有同期的印度、尼泊尔风格造像，其中有些造像我觉得也有西藏铸造的可能。

发展期——两宋时期

吐蕃王朝末代赞普朗达玛的灭法，使西藏社会陷入了近400年的分裂割据局面，也使藏传佛教和佛像艺术的发展陷于近百年的停顿。直到10世纪初，通过“上路”和“下路”的传法活动，佛教在青藏高原上重新传播开来，佛像艺术也随之从东印度、尼泊尔和克什米尔等地重新传入西藏。在整个分裂时期，西藏的佛教在各地势力的大力支持下得到迅猛的发展，相继形

成了宁玛、噶当、萨迦、噶举等不同教派，佛像艺术也随之得到极大发展。基于政治上的分疆割据和宗教上的流派纷呈，这一时期的藏传佛像艺术表现出明显的多样化发展趋势，有克藏（克什米尔——西藏）、帕藏（东印度帕拉——西藏）、尼藏（尼泊尔——西藏）和藏东（西藏东部）等几种造像风格。这些艺术风格既具有鲜明的地域文化特色，同时又带有与该地域毗邻或交流的外来艺术影响的因素。从外来的影响上看，当时的西藏西部明显受到克什米尔艺术的影响，而西藏中部受到了印度、尼泊尔的影响，西藏东部则受到了印度、尼泊尔和中原内地的影响。比较而言，当时的克藏风格最具特色，而藏中和藏东风格因艺术因素来源多绪，风格不尽统一，判定和鉴赏起来也就相对困难一些。

克藏风格是克什米尔与西藏本土艺术融合而形成的造像风格。主要形成和流行于两宋时的西藏西部地区。当时在西藏西部兴起一个在西藏历史上闻名遐迩的古格王朝，这个王朝以崇奉佛教著称，当地的佛教和佛像艺术因此得到极大发展。由于地缘的关系，该地的佛像艺术主要受到邻近克什米尔的影响。据史书记载，古格王朝的开国君主意希沃曾派遣仁钦桑布等21人赴克什米尔学法，仁钦桑布学成归来时邀请了32位克什米尔工匠到古格帮助建寺造像。这是克什米尔影响古格佛像艺术的一次最为重要的历史事件，克藏风格也因此表现出较多的克什米尔艺术特征。其艺术特征具体表现为：造像面相方圆，双目睁视，衣纹有立体感，但简洁之手法又体现出萨尔纳特造像的遗风。躯体肌肉写实生动，下腹可见几个鼓起的小圆包。多用黄铜造像，胎薄体轻，表面光洁圆润。习惯用银嵌眼珠，即所谓的“古格银眼”，用红铜嵌衣纹。佛座多为键陀罗造像流行的方形台座，但偶尔也有叠涩式的东印度造像座式。克藏风格不仅在铜造像上有突出表现，而且在绘画上也有普遍的影响，今天西藏阿里地区的托林寺与古格故城中保存的壁画不少就是典型的克藏风格作品。

帕藏风格是指东印度帕拉王朝（今孟加拉地区）造像风格与西藏传统艺术相融合而形成的艺术风格。主要流行于西藏中部地区。其艺术特征表现为：造像大多戴三花冠，花冠较低矮，顶部结高发髻。面部尖削，眉眼向两侧上翘，额部犹如一张拉开的弓。躯体结构匀称，造型挺拔。佛像一般着袒右肩袈裟；菩萨像上身多为左肩斜披条状络腋，下身穿短裤。衣纹完全采用萨尔纳特式表现手法，衣质薄透贴体，腿部衣裙上习惯鑿些小碎花。台座常见为多角向上收缩的叠涩形式，或束腰形高莲座，前者常配有火焰形拱门式大背光，极富装饰性。公元10—12世纪时，印度因不断面临着伊斯兰民族的侵略，大批印度高僧为避难而纷纷逃往西藏，而当时的西藏因佛教重燃，佛法和经典皆不完备，大批的西藏僧人又纷纷远赴印度求法，帕藏风格的形成就是这一历史和佛教交流的产物。

尼藏风格是尼泊尔与西藏本土艺术融合而形成的艺术风格。公元10—12世纪时期正是尼泊尔佛教艺术的鼎盛时期，造像肩宽腰圆，躯体浑圆，四肢壮硕，头大内颌，五官小巧生动，高额宽平。佛像衣纹简洁，菩萨像姿势优美自然，装饰繁缛细腻。西藏与尼泊尔有着传统的而不间断的友谊和艺术交往，随着这种交往，尼泊尔这种成熟的艺术风格也传入了西藏，在西藏本土艺术的影响下最终形成了尼藏合璧式风格。值得注意的是由于尼泊尔艺术风格是在印度帕拉艺术的基础上形成的，尼泊尔风格与同期帕拉风格在许多特征上非常相似，彼此难分伯仲。国外学者习惯将当时的尼泊尔风格称为尼泊尔—帕拉风格，将尼泊尔艺术归为帕拉艺术的范畴，

也表明了对这两种风格区分时的困难。

藏东风格主要流行于西藏东部，包括吐蕃后裔唃廝囉在青唐（今青海西宁）建立的唃廝囉王国和党项人于兴庆（今宁夏银川）建立的西夏王国。这两个王国都崇奉藏传佛教，流行藏传佛教及其艺术形式。但目前只有西夏王国遗存下来一些佛像艺术制品。主要有两类：一类是黑水城（今内蒙古自治区额济纳旗达赖库布东南沙漠中）出土的佛像板画、麻质画和织锦画，约有300件，现藏俄罗斯圣彼得堡艾尔塔什国家博物馆。一类是甘肃安西榆林窟第3窟和第9窟，东千佛洞第2窟和第5窟保存的密教壁画。这些密教绘画风格皆体现出东印度帕拉或尼泊尔—帕拉艺术特色，中原内地的影响不是很明显。

转型期——元朝

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

这一时期藏传佛像艺术也体现出地域的差异，可分出藏西、藏中、藏东和北京几种风格来，但这些地域风格没有两宋时差别那么大，一方面它们都遵循了统一的外来艺术粉本—尼泊尔艺术或尼泊尔—帕拉艺术；一方面各地艺术相互吸收融合，表现出较多的一致性。先说藏西风格，它仍是当时西藏最具特色的艺术风格。因为它在工艺上仍保留了一些宋代藏西风格的特点，如多用黄铜造像，身上衣纹用红铜镶嵌等（图38）。但是在整体造型和装饰风格上同前期有了较大的不同，造像姿势变得舒展，不像前期身体呆板，四肢短粗；佛像的衣纹除采用尼泊尔造像惯用的萨尔纳特式表现手法外，还出现了藏式写实衣纹（衣纹平贴，衣褶立体感不强）；菩萨的装饰在尼泊尔艺术模式的基础上也加进了藏人自己的审美情趣（如花冠正面的半月状装饰等），更富装饰意味，这些都是前期风格中没有的。其中，造像的面部、写实性衣纹以及装饰风范已明显表现出藏民族独特的审美情趣，这是藏西造像风格最值得注意的地方。比起藏西风格，以当时南北萨迦寺为中心的藏中地区造像风格要复杂一些，流行多种造型样式，这主要与藏中地域广阔，同时又与藏西、北京等地有着广泛的艺术交流有关。但不管是何种样式，都不出尼泊尔艺术的范畴。作为当时西藏政治和佛教发展的中心，尼泊尔对藏中佛像艺术的影响尤为突出。