

中国民族美术

Chinese Folk Art

丛书·第四辑

主编 殷会利



民族出版社

中央民族大学“985工程”民族艺术重点学科建设项目

中国民族美术

Chinese Folk Art

丛书·第四辑

主编 殷会利

民族出版社

图书在版编目(C I P)数据

中国民族美术. 第4辑 / 殷会利主编. — 北京 : 民族出版社, 2013.3

ISBN 978-7-105-08920-8

I. ①中… II. ①殷… III. ①少数民族—美术史—中国 IV. ①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第054024号

中央民族大学“985工程”民族艺术重点学科建设项目

中国民族美术

主 编 殷会利
副 主 编 何 川 高润喜 陈 刚
执 行 副 主 编 曹宝泉
编 委 会 钟志金 买新民 康笑宇 纪京宁 张志伟
秦秀杰 芮法彬 朴春子 李贵男 赵海翔
王国能 李 洁 何 威 夏 展 付爱民
编 辑 部 主 任 付爱民
编辑部副主任 赵盼超
责 任 编 辑 赵 莹
编 辑 孙良财 刘延庆 管洪玉 李云峰 苗再霞
陈艳敏
特 约 摄 影 周文祥
设 计 指 导 张志伟
封 面 设 计 邢美丽 (知墨春秋设计工作室)
版 式 设 计 张尚玉

学术支持

中央民族大学美术学院
内蒙古师范大学美术学院
新疆师范大学美术学院
中南民族大学美术学院
西南民族大学艺术学院
西北民族大学美术学院
云南艺术学院美术学院
贵州民族大学美术学院
西藏大学艺术学院
延边大学美术学院
青海民族大学艺术系
普洱学院
凯里学院美术系
宁夏职业技术学院工艺美术系
云南师范大学艺术学院

《中国民族美术》编辑部

地 址 北京市海淀区中关村南大街27号中央民族大学美术学院16号楼
邮 编 100081
E - m a i l chinesefolkart@126.com

出 版 发 行 民族出版社出版发行
地 址 北京市和平里北街14号
邮 编 100013
网 址 <http://www.mzcbs.com>
印 刷 北京方嘉彩色印刷有限责任公司印刷
经 销 各地新华书店经销
版 次 2013年4月第1版 2013年4月 北京 第1次印刷
开 本 889毫米×1194毫米 1/16 字数: 210千字
印 张 7
定 价 46.00元

ISBN 978-7-105-08920-8 /J.658 (汉330)



南国菠萝园一角 李魁正 中国画 200cm × 116cm 1984年

目 录

□□ 艺术原生态 — 4

- 元朝西藏雕塑艺术的基本特征(张亚莎) 4
贵州紫云麻山地区苗族亚鲁王史诗活态文本考察(左黔) 12

□□ 艺术家 — 20

- 情以动人 化真为美 20
——马振声民族题材中国画创作专题访谈(付爱民 吴冰 范琛)
形式与仪式 28
——谈马元《红衣系列》(高冬)
笔墨与真情(王国能) 35

□□ 视点·争鸣 — 42

- 哈萨克族图案艺术文化探源及反思(古丽南·胡斯曼) 42
中国美术界的一个特殊个案(邹文) 49
元代青花艺术的民族性(熊晓华) 54
2012首届中国少数民族美术创作奖暨黄胄美术奖作品展及评奖活动综述(殷会利) 57

□□ 民族美术教育 — 64

- 中央民族大学中国少数民族艺术高端人才培养十周年回顾 64
——李魁正教授访谈(殷会利 付爱民 赵盼超)
植根传统 融入时代 70
——首届全国少数民族青年美术家创作高研班教学综述(陈立红)
新疆艺术学院美术学科的发展历程与特色(李云凤 史晓明) 82
中央民族大学美术学院2012届本科优秀毕业作品选 88

□□ 民族民间工艺 — 96

- 象脚鼓的制作工艺 96
——来自西盟佤族地区的田野观察(龙成鹏)

□□ 资讯·论摘 — 103

中央民族大学“985工程”民族艺术重点学科建设项目

中国民族美术

Chinese Folk Art

丛书·第四辑

主编 殷会利

民族出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国民族美术. 第4辑 / 殷会利主编. — 北京 : 民族出版社, 2013.3

ISBN 978-7-105-08920-8

I. ①中… II. ①殷… III. ①少数民族—美术史—中国 IV. ①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第054024号

中央民族大学“985工程”民族艺术重点学科建设项目

中国民族美术

主 编 殷会利
副 主 编 何 川 高润喜 陈 刚
执 行 副 主 编 曹宝泉
编 委 会 钟志金 买新民 康笑宇 纪京宁 张志伟
秦秀杰 芮法彬 朴春子 李贵男 赵海翔
王国会 李 洁 何 威 夏 展 付爱民
编 辑 部 主 任 付爱民
编辑部副主任 赵盼超
责 任 编 辑 赵 莹
编 辑 孙良财 刘延庆 管洪玉 李云峰 苗再霞
陈艳敏
特 约 摄 影 周文祥
设 计 指 导 张志伟
封 面 设 计 邢美丽 (知墨春秋设计工作室)
版 式 设 计 张尚玉

学术支持

中央民族大学美术学院
内蒙古师范大学美术学院
新疆师范大学美术学院
中南民族大学美术学院
西南民族大学艺术学院
西北民族大学美术学院
云南艺术学院美术学院
贵州民族大学美术学院
西藏大学艺术学院
延边大学美术学院
青海民族大学艺术系
普洱学院
凯里学院美术系
宁夏职业技术学院工艺美术系
云南师范大学艺术学院

《中国民族美术》编辑部

地 址 北京市海淀区中关村南大街27号中央民族大学美术学院16号楼
邮 编 100081
E - m a i l chinesefolkart@126.com

出 版 发 行 民族出版社出版发行
地 址 北京市和平里北街14号
邮 编 100013
网 址 <http://www.mzcbs.com>
印 刷 北京方嘉彩色印刷有限责任公司印刷
经 销 各地新华书店经销
版 次 2013年4月第1版 2013年4月 北京 第1次印刷
开 本 889毫米×1194毫米 1/16 字数: 210千字
印 张 7
定 价 46.00元

ISBN 978-7-105-08920-8 /J.658 (汉330)

目 录

□□ 艺术原生态 — 4

- 元朝西藏雕塑艺术的基本特征(张亚莎) 4
贵州紫云麻山地区苗族亚鲁王史诗活态文本考察(左黔) 12

□□ 艺术家 — 20

- 情以动人 化真为美 20
——马振声民族题材中国画创作专题访谈(付爱民 吴冰 范琛)
形式与仪式 28
——谈马元《红衣系列》(高冬)
笔墨与真情(王国能) 35

□□ 视点·争鸣 — 42

- 哈萨克族图案艺术文化探源及反思(古丽南·胡斯曼) 42
中国美术界的一个特殊个案(邹文) 49
元代青花艺术的民族性(熊晓华) 54
2012首届中国少数民族美术创作奖暨黄胄美术奖作品展及评奖活动综述(殷会利) 57

□□ 民族美术教育 — 64

- 中央民族大学中国少数民族艺术高端人才培养十周年回顾 64
——李魁正教授访谈(殷会利 付爱民 赵盼超)
植根传统 融入时代 70
——首届全国少数民族青年美术家创作高研班教学综述(陈立红)
新疆艺术学院美术学科的发展历程与特色(李云凤 史晓明) 82
中央民族大学美术学院2012届本科优秀毕业作品选 88

□□ 民族民间工艺 — 96

- 象脚鼓的制作工艺 96
——来自西盟佤族地区的田野观察(龙成鹏)

□□ 资讯·论摘 — 103

艺术原生态

One must be of one's place, “一个人必然属于他那个地方”, 同理, 某种特殊的艺术语言系统也必然地根植于那个地方。观察族群古老的丧葬仪式, 这不仅是近现代人类学田野调查特别关注, 也是艺术原生态观察的捷径。古老族群丧葬仪式的符号象征, 体现了族群、环境及宗教的互动关系, 在虚幻与真实、现实与历史相交辉映下, 艺术由此而发生与发展。

青藏高原艺术深厚而浓郁的历史韵味, 让我们不得不追溯至唐宋元明历朝历代, 就在历史进入到元朝大一统之后, 春意盎然, 八面来风, 南北西东的碰撞交流骤然在高原腹地变得猛烈起来, 然而新鲜的艺术面貌在荡涤之中却又在不断地展露出其古老根性。艺术原生态即根植于地域环境, 也受惠于其独特的历史轨迹。

栏目主持: 张亚莎

元朝西藏雕塑艺术的基本特征

张亚莎 (中央民族大学民族学与社会学学院, 文物与博物馆系教授, 博士生导师)

本文为教育部人文社会科学重点研究基地2009年度重大项目“中国少数民族艺术和非物质文化人才保护培养机制评估及创新需求研究”的项目成果之一。

元朝统治集团独尊萨迦派, 萨迦王朝在元廷强有力的支持下, 使西藏地区由分裂分散的状态走向一统。由于元朝统治集团与萨迦派高层宗教人士之间建立的特殊关系, 藏传佛教雕塑艺术首次以主导艺术的方式进入中原, 这既促进了汉、藏、蒙古诸民族艺术的交流, 扩大了藏系艺术在内地的影响, 同时也强有力地促进了西藏地区雕塑艺术的进步与发展。我们不难发现, 在元朝时期西藏雕塑艺术整体所呈现出来的百花齐放、多元化发展的态势中, 最具有艺术魅力的还是那种勃勃向上的生机和宽厚豁达的胸襟。

元朝历史时期不长, 却是西藏艺术发展史上的一个重要转型时期, 其中藏传佛教造像艺术在所有的艺术门类中, 可以说是最为发达。笔者以为, 以造像艺术为切入点, 分析元朝西藏美术的发展特点与规律, 具有一定的代表性。那么, 什么是元朝西藏艺术的基本特点呢? 笔者以为有三点特别值得注意: 一是尼泊尔艺术之风盛行, 二是多层性与多样性并行, 三是多民族文化的交流与融合。

一、尼泊尔造像样式的盛行

尼泊尔造像艺术风格的盛行是元朝西藏佛教艺术的一个突出特点。

据藏文典籍记载, 尼泊尔佛教美术样式曾在吐蕃王朝时期成为影响西藏前弘期佛教造像艺术的一个重要源头, 但到了后弘期初期(公元10世纪)以后, 尼泊尔佛教造像的影响却远不如印度、克什米尔对西藏影响的深刻。11至12世纪, 由西部古格王朝“上路弘法”传入藏地的印度宗教教义, 除了东印度波罗王朝佛教造像与绘画艺术的影响, 西部古格后弘期早期更多受到来自克什米尔、西北印度艺术的影响。而来自安多藏区的“下路弘法”除了向卫藏地区输入了内地西北丝绸之路佛教艺术的影响之外, 东印度波罗佛教美术很快便因为阿底峡大师在卫藏的传教而成为卫藏地区的主导样式。

然而, 到了12世纪末叶, 印度佛教文化明显势衰, 影响范围局限在比哈尔与孟加拉一带, 其艺术对西藏的影响也在减弱。此时, 加德满都谷地的佛教艺术却显示出繁荣发达之势, 具有独特艺术天赋的尼泊尔人在佛教造像上所表现出来的造型艺术才能与创造力, 开始更多地吸引其南邻的藏人。

尼泊尔塑像, 以优雅的人体比例、圆润的面相表现、精致的细节处理以及严格的图像志方式(图1), 让此一时期的西藏人对尼泊尔造像样式大为赞赏^[1]。大致从这个时期起, 尼泊尔雕塑艺术家及他们的造像作品便开始频繁地出现于卫藏地区, 尤其是后藏地区。从北京故宫博物院收藏的清



图1 度母铜像 尼泊尔风格 元朝



图2 宝帐怙主大黑天像 石雕 1292年 元大都

代几百年来朝贡的西藏金铜造像中为12至13世纪的尼泊尔风格的造像这一现象看，西藏不少寺院都收藏有12至14世纪的尼泊尔艺术传统的金铜造像，藏传佛教界显然是将这些造像看成是宝贵精美的礼品，用以朝贡给清朝皇室（图2）。在清代宫廷收藏的早期金铜造像中，专有“巴勒波利玛”的造像标签，“巴勒波”便是藏语的“尼泊尔”之意^[2]。除此之外，另外一些被标为“梵铜利玛”的造像，实际上也与元朝时期的尼泊尔金铜造像样式有明确的关系^[3]。

13世纪中叶，萨迦派与加德满都谷地的尼泊尔王国建立了更为密切的联系，由于萨迦派的主寺萨迦寺正好位于西藏通往加德满都山谷的喜马拉雅通道的附近，萨迦寺的大师们也比其他地方的藏族人有更多机会见到尼泊尔艺术家们精湛的造像与绘画艺术作品。史料记载表明，他们显然十分倾慕与青睐这种风格，于是，萨迦派高僧们通过与尼泊尔王国上层统治者的良好关系，将萨迦寺的一些装饰工程委托给了尼泊尔的艺匠们^[4]。这也是为什么在13世纪的60年代，当萨迦派第一任本钦释迦桑波在接到朝廷敕令在萨迦寺建造黄金大

塔时，会向尼泊尔国王发出请求艺术家与工匠支援的原因。

1260年3月忽必烈即蒙古大汗之位，同年12月忽必烈封八思巴为国师，赐玉印，命统领天下释教。大致在这之后，忽必烈敕命八思巴在萨迦寺建造一座金佛塔以纪念萨迦派第四祖萨迦班智达，此时八思巴正在北京，便将这项任务交给西藏萨迦王朝第一任本钦释迦桑波督办。释迦桑波接到命令后，思量再三，最终向尼泊尔西部的迦萨—末罗王国的国王提出请求，希望尼泊尔国王能够派遣100名尼泊尔工匠到萨迦寺工作。尼泊尔国王虽然倾力支持，从全国征调工匠，然而，真正来到萨迦地方的只有80位，在这80位尼泊尔艺匠中，便有后来成为元朝宫廷一代艺术宗师的阿尼哥，不过，当时这位历史人物刚满17岁。

80位尼泊尔艺匠抵达西藏萨迦地方后，便开始了建造黄金大佛塔的工程，时间大致应当在13世纪60年代的中期（1264年夏天，八思巴从元大都北京动身返回萨迦寺，此时金佛塔建造工程是否动工，似未见史料记载）。大金佛塔的建造花了两年时间，工程期间，年青的阿尼哥给八思巴大师

留下了深刻印象,以至于工程结束,尼泊尔工匠们回国之际,阿尼哥被八思巴留了下来,收为入室弟子。1269年,八思巴受忽必烈之邀再次赴元大都北京时,将阿尼哥等24位尼泊尔艺匠带至朝廷,八思巴大师亲自向元世祖忽必烈举荐了阿尼哥^[5]。据《元史》等史料记载,1270年,此时已在元宫廷工作的汉族雕刻师刘元,始有机会跟随阿尼哥学习“西天梵相”这一佛教造像艺术样式。这一经历对刘元乃至中国雕塑艺术史的重要性是不言而喻的,史载刘元后来的艺术创作便因此而“神思妙合,遂成绝艺”。至少13世纪后期至14世纪前期,阿尼哥与其同伴们为元朝带来的“西天梵相”造像艺术对元朝宫廷“梵像”制造业产生很大影响,也使得尼泊尔佛教造像艺术不仅影响西藏,还因西藏萨迦派与元朝统治集团的特殊关系,而在内地宫廷风靡一时^[6]。

不过,由内地元朝藏传佛教造像艺术的发展看,尼泊尔造像样式很快显示出被改造加工的痕迹。14世纪中叶北京居庸关云台浮雕造像^[7],明确地体现出尼泊尔、中国西藏、汉地诸多种艺术的融合之风,纯粹的尼泊尔风格已然不见(图3、图4)。比较而言,尼泊尔佛教造像艺术对西藏地区的影响更为持久,元朝时期萨迦南寺、夏鲁寺、纳塘寺等寺院的大量金铜佛像,显示出尼泊尔造像艺术强有力的影响。当然,由于这些造像还融合有东印度波罗艺术的遗风,这样一种多少有些折中意味的艺术风格,便成为了元朝西藏萨迦王朝艺术的象征。

我们强调尼泊尔造像艺术风格盛行于元朝藏传佛教艺术,基于以下一些理由。首先,13世纪初叶起,随着东印度波罗王朝的灭亡及佛教在印度的消亡,尼泊尔佛教艺术样式取代印度美术,成为对西藏影响最大的外来艺术流派,13至14世纪,西藏不同教派与寺院保存有为数众多的尼泊尔风格造像。其次,萨迦王朝与尼泊尔王国保持亲密关系,当西藏有重大造像或建筑活动时,西藏会迎请尼泊尔艺术家参与甚至主持。再次,由于萨迦派与元朝统治集团的亲密关系,尼泊尔艺术风格不仅影响西藏,还直接抵达元朝宫廷。阿尼哥便是这样一路来到萨迦寺,并最终抵达元大都北京,成为当时宫廷造像艺术总监,并成为中国艺术史上外国艺术家担任中国国家艺术总监的第一个特例^[8],甚至可能成为唯一的特例。最后尼泊尔造像样式的一些基本特征,例如面相偏短而浑圆、微笑状嘴角、短颈、躯体粗壮厚实、多肉感的人体表现、亲切温暖的气质等,成为元朝藏式造像的基本审美趋向,这种内在的与外在的气质,不仅可以在西藏地区元朝造像中见到,而且在内地宫廷藏传佛教造像中也同样存在,并

成为元代造像断代的重要标识。

二、多层次性与多样性共存

西藏雕塑艺术在元朝迎来其最为百花盛开、百家争鸣的多样化与多层次性的时代,多样化是指从横向上看其雕塑艺术风格的丰富性,多层次性则是指从纵向上看其雕塑艺术作品的品质与级别的丰富性。

(一) 元朝西藏雕塑艺术的多层次性共存

在西藏雕塑艺术史上,可能没有一个朝代会像元朝这样表现出如此明确的艺术等级或差别,在金铜造像的材料、造型、技法、艺术品质等诸多方面,既有极为精美华贵的作品,也有相对粗糙简陋的作品。虽然这种情况历朝历代都不可避免,但元朝西藏雕塑制作,在这一点上却表现得最为突出。究其原因,当与元朝西藏特殊的历史、政治、宗教背景有关。艺术作品的级别与资助者的身份、制作目的有密切关系,如果艺术活动是国家行为或者是符合政权统治者的需要,那么,它们就不仅仅是一般性的宗教功德。元朝西藏雕塑的等级差别,很大程度取决它们与统治集团的关系。简言之,元朝藏传佛教雕塑有国家级别、法王级别,也有一般寺院级别,当然也还有一些民间级别的作品。不同的级别,其作品的气魄、规模、材质、制作工艺、艺术修养等,自然也是有所不同的。

元朝皇帝信奉藏传佛教,因此,西藏的雕塑艺术得以第一次大规模地进入内地并成为宫廷宗教造像的主导样式。在元廷的大力推崇下,藏传佛教造像一度成为元朝的国家级艺术行为,这对中国雕塑艺术史的发展既是一次巨大的冲击,更是一次重要的丰富。元朝京城藏传佛教雕塑作品得以保存者并不多,北京居庸关云台元朝的浮雕艺术应该是中国雕塑艺术史上代表着元代雕塑艺术最高水平的经典之作,尽管它的地位与意义目前尚未在中国艺术史上得到应有的重视。但这批雕塑艺术作品,无论是造型的生动与富于想象力,还是艺术技法的独特、细腻与娴熟,都显示出很高的艺术水准,当然,该雕塑群最突出的历史文化意义还在于它真实而典型地反映出元朝多民族文化的并存与融合(图3图4)。

元朝宫廷独尊萨迦派,在西藏地区扶持萨迦王朝对西藏的政教统治地位,因此萨迦派的重要寺院保存了一批艺术品质很高、造型十分精美的元代雕塑作品。这些造像大致分为两种类型:第一种类型是带有纪念碑性质的大型金铜佛像,例如萨迦南寺为纪念萨迦班智达、八思巴等大师建造的巨大金铜造像或巨大佛塔,铜像背后的大型背光更是极尽繁缛华



图3 北京居庸关云台拱券浮雕东方持国天王



图4 西方广目天王身边的力士头像浮雕

美之能事（图5）。显然，没有一定的政治实力与经济上的财力，很难建造出如此规模宏大而又显赫高贵的金铜造像。至少在元朝以前，西藏没有哪一个教派的艺术作品能够有如此宏大的气魄，能够保留下这样一批极为珍贵的文化遗产。第二种类型是保存在萨迦寺、夏鲁寺、俄尔寺等萨迦派寺院或与之相关寺院内的非常精美的小型佛像（包括菩萨、度母、护法神等造像），其艺术品质也十分优良。无论是大型的佛像，还是小型的金铜造像，在13至14世纪的西藏地区，应该说没有哪个教派的雕塑艺术水平能高于萨迦王朝保留下来的这批雕塑作品（图6）。

除此之外，元朝西藏的其他教派也翻制了一些较好的作品，13至14世纪噶当派的作品尚能保持其优美的造型与制作的精美。与此同时，在流入西藏的尼泊尔风格的造像里，也有一些堪称经典的雕塑作品，不过尼泊尔金铜造像一般体积不大，通常高度在20厘米左右。

（二）元朝西藏雕塑艺术的多样性共存

除了雕塑艺术的多层次性，元朝西藏雕塑艺术的多元性也是非常突出的，这与元朝西藏独特的艺术史地位有关。元朝以前的西藏，正处于后弘期早期（11～13世纪），其艺术主要受外来艺术样式的影响。元朝以后的明代，则是西藏艺术民族风格的重要形成期。元朝夹在中间，正好是由对外来艺术的吸收学习阶段（宋代）进入到本民族艺术样式的形成阶段（明代）的转折期，这是一个重要的承上启下的阶段。

观察元朝西藏雕塑艺术，会发现这实在是一个各种风格同时并存的时期。在14世纪前期，我们不仅能够看到东印度波罗艺术风格或者是印度其他流派的作品遗风，甚至能看

到克什米尔造像风格的作品。当然，更多的可能还是带有尼泊尔艺术元素影响的雕塑，在卫藏地区也出现少量的带有汉地风格的造像。笔者在总结西藏元朝金铜造像艺术风格类型时，曾列举出“桑唐利玛”佛像风格（包括西部佛像样式）、“梵铜利玛”佛像风格、“巴勒波利玛”佛像样式、“噶当利玛”佛像风格、“番铜利玛”佛像样式这5种类型^[9]，但这也只是大致的分类，并不能囊括西藏地区金铜造像所有的造像风格。事实上，风格的多样化与统一样式尚未形成，正是元朝西藏雕塑艺术，尤其是元朝金铜佛像艺术发展的一个本质的特征（图7）。

三、多种艺术样式、多民族艺术的交流与融合

元朝是中国历史上第一个由少数民族统治整个中国的政权与朝代，这种朝代本身便注定了其文化上的多民族融合与交流的特点，不管是主观上是否情愿，还是文化上是否自觉。

由元一代，在整个中国境内，汉、藏、蒙古三大民族文化的交流碰撞已然变得深刻与广泛，而在西藏地区，情况则更为特殊一些。元朝统治下的西藏，不仅存在着汉、藏、蒙古等民族的文化交流与融合，还汇集着多种域外艺术样式传统与艺术风格。可以这样说，元大都北京的藏传佛教雕塑艺术是汉、藏、蒙古族及尼泊尔艺术的一种大融合；而西藏地区元朝前期，则主要以印度、尼泊尔、中国藏西和藏中等多地域艺术元素的融合为主，后期也显示出蒙古、藏、汉等多民族艺术因素的融合。总之，元朝西藏艺术的“融会贯通”，反映的是各种艺术现象并存与各种艺术现象彼此之间的融合、贯通与交流，已经成为十分普遍与非常突出的现象，因此，



图5 释迦牟尼金铜造像 萨迦南寺。元朝



图6 十一面大悲观音像 白檀木雕敷金。
西藏拉萨大昭寺



图7 菩萨头像 原收藏于俄尔寺。元朝

多种艺术样式的“融合”本身，也就成为元朝雕塑艺术的一个最为突出的特征（图8）。

西藏由于地处祖国边陲，其佛教文化从前弘期（唐朝）传入之时起，便直接受到其南面的印度、尼泊尔、孟加拉等佛教艺术的影响，之后东印度、西北印度、克什米尔、尼泊尔、斯瓦特，甚至波斯等地区的艺术因素，也曾经通过不同渠道影响过西藏。其实，外来艺术样式或因素影响西藏艺术，原不是什么奇异的现象，宋代东印度、克什米尔艺术的影响，元代尼泊尔风格的进入，明清汉地艺术影响的加强，可以说，西藏艺术从来都不是孤岛式文明的发展模式。但元朝西藏的特殊性在于：西藏艺术史上没有一个朝代像元朝这样能够有如此多样的艺术现象并存——早期的许多外来艺术流派的影响尚未完全消失（东印度、克什米尔等艺术传统一直延续到元朝），而新的艺术流派的影响又开始出现（尼泊尔，尤其是尼泊尔西部的迦萨—末罗王国的艺术风格，后期汉地艺术也开始进入）。与此同时，本土的艺术样式也在明显成长壮大（元朝时西藏不仅有噶当派金铜造像风格，萨迦派造像艺术更是方兴未艾）。总而言之，此时西藏的艺术面临着一个多种样式并存的局面。而这一点可以说在金铜造像上表现得最为充分与典型（其他艺术门类如木雕、壁画或唐卡等，均没有如此明显）。

与此相联系的另一个事实是元朝的西藏，除了少部分相对比较纯粹的尼泊尔风格的造像外，也很难看到没有经过其他艺术因素融合过的“纯粹的”艺术风格，如纯粹的东印

度波罗风格或印度其他地区的风格、纯粹的克什米尔雕塑样式，甚至纯粹的尼泊尔样式。换言之，元代西藏绝大部分的金铜造像都显示出多种艺术融合的痕迹，“融合”本身的含义便是两种以上的样式混合在一起。

多种艺术样式或因素的融合主要反映在以下几个方面：

（一）多种外来艺术风格在西藏地区的融合

不同来源的外来艺术样式进入西藏地区后，在其流行过程也出现了不同程度的融合。例如，西部古格地区的金铜造像风格反映了东印度波罗艺术与克什米尔雕塑样式的融合，繁缛的头饰是克什米尔艺术流派的特征，而造像身体较薄、比例略显修长及莲座的样式又与印度波罗风格有关；而在萨迦南寺的大型金铜佛像的面相里，既有尼泊尔造像的慈眉善目，也不乏东印度波罗造像的庄严崇高。其实，能够将上述两种以上的外来艺术风格融合到一起者，也只可能发生在西藏地区，当多种外来艺术传统同时汇聚于此地时，这种文化现象才可能发生。

（二）西藏不同地区艺术风格之间的融合

西部西藏在11至13世纪逐渐形成的相对统一的造像风格显然是通过萨迦地区开始进入中部西藏（卫藏），在与卫藏样式发生交流与碰撞之后，产生了若干种新的造像风格，而这些造像实为藏西与藏中几种样式的折中（图9），如首都博物馆的黄春和研究员在其《藏传佛像艺术鉴赏》所列出的元朝西藏中部地区的C型与E型两种样式。C型的产地在日喀则或藏西地区，其艺术特征是多用黄铜铸造，表现颜色为

黄色或黑色，都极光亮，躯干不镀金，只是面部泥金。面形与五官处理与藏西造像相同，但从头饰、躯体和莲花座的演变看，已明显吸收藏中造像的一些特点。据此，黄春和先生认为：“日喀则地区的这一造像样式是综合了藏西和藏中（尤其是上面的B型）的风格形成的。日喀则地处藏西和藏中的交接地带，从地缘上看，其佛像艺术受两地的影响，从而带有两个地域风格的特点是完全有可能的。”E型样式也发现于藏中地区，造型与装饰风格与同期藏西造像相似，不同的是多用红铜，也有黄铜制造，但全身镀金，铸胎较厚，工艺比藏西造像明显要精细一些，艺术水平也要高出一筹^[10]。

（三）西藏本土不同教派造像艺术之间的交流与融合

西藏地区不同教派造像艺术之间的交流在元朝时期也有所加强。宋朝时西藏的四大教派里真正形成造像风格者，据藏史记载，似只有噶当派的“噶当利玛”佛像艺术风格类型。及至元朝，“噶当利玛”佛像样式依然在西藏中部地区延续，造型却已经开始发生变化，也在接受其他地区造像传统的影响。《毗庐佛坐像》，不再是纯粹的印度佛像面相（图9）。而据扎雅《西藏宗教艺术》记载，此时期噶举派的一些寺院也在学习“噶当利玛”佛像样式的铸造，制造出许多大型佛像来^[11]。另外，我们还应该注意到，元朝时萨迦派的金铜造像铸造业也应当是很发达的，萨迦派第五祖八思巴虽然向元朝皇帝忽必烈举荐尼泊尔艺术家阿尼哥等人，但萨迦寺、夏鲁寺等元朝重要寺院内存的精美造像，无论是大型金铜佛像，还是小型菩萨造像，其风格却不完全是尼泊尔式的，反而带有比较清晰的东印度波罗艺术遗韵，尤其是面相高贵典雅的气质（图5、图7），这种造像风格，很容易让人联想到流行于卫藏地区的“噶当利玛”佛像风格。西藏的各个教派，实际上在艺术创作中很少有门户之见，不同教派可能有本教派特别热衷于表现的神灵，却较难见到只属于某一个教派的艺术风格或样式，即使早期存在着“噶当利玛”佛像样式。元朝以后，不同教派的造像风格更是开始彼此融合，这也是为什么明朝以后的“噶当利玛”造像特有的风格特征逐渐消解的原因之一^[12]。同理，元朝以后，萨迦派的造像艺术风格特征也不再明显。以上种种，均说明元朝时期是西藏艺术的一个大熔炉阶段，各种风格在这一时期实现了它们彼此的融会贯通。

（四）藏、汉、蒙古、夏多民族艺术的交流与融合

藏、汉、蒙古、夏等多个民族文化与艺术交流的现象，主要发生在元朝内地，北京居庸关云台雕塑便是一个典型的例证。不过在西藏地区，同样可以感受到这样的文化气氛，尤其是在萨迦寺的一些元朝佛教造像里，特别能够感受到元朝特有的多民族艺术交流的氛围。一些研究者注意到，萨迦南寺的金铜大佛像的艺术表现特征——造像头部较大，面部扁圆宽大，头顶平缓，肉髻高高隆起；五官端正，眉眼细长，钩鼻小嘴，口鼻较为集中；大耳垂肩；躯体浑厚，肩宽胸挺，四肢粗壮结实；脖子较短，略显得有些失调；衣纹简洁，衣纹的表现手法完全采取萨尔纳特形式。整体看，这一类型造像的造型非常夸



图8 四臂观音鎏金铜像局部 元朝



图9 毗庐佛坐像 黄铜,元朝

张,气势恢宏博大,神态威严庄重(图5)^[13]。的确,这种艺术气质无与伦比,是西藏任何一个时期的藏式佛像中都很难以见到的,这种气质与其说是受了尼泊尔成熟期造像风格的影响,不如说它反映了元朝国力的强盛,与蒙古民族威武剽悍的审美理想有关。

也许制作于布顿·仁钦珠生命后期的这尊人物肖像铜像,更能集中体现出元朝夏鲁寺多种艺术交流与融合的文化特征(图10),这尊人物雕像也是我们今天能够见到的很少的元朝西藏的肖像雕刻遗存之一,其最突出的特点便是以相当写实的手法表现了一位著名的历史人物布顿·仁钦珠佛教大师的外貌特征,同时很好地捕捉到人物内在的性格特征。

图10提供给我们的这尊人物雕塑,无疑是元朝西藏最优秀的写实主义肖像雕刻作品之一,它不仅以写实的手法保留了元朝西藏佛学界的一位天才人物——布顿·仁钦珠大师的外貌形象,还为我们揭示了布顿活佛的内在性格与精神状态。他沉静安详的神态里,蕴藏着睿智、矍铄、冥想与专注,尤其是他那独特的头形,似乎更多地印证了他的大脑具有智慧的生物支持。他清瘦的面容与细长的手臂减弱了那种多少带有些模式化的佛教人物的手印与正面律的概念化(这种带有概念色彩的西藏祖师的模式,从宋朝便开始了,并一



图10 布顿 仁钦珠

直持续到清朝末年唐卡),从而使他整个形象更多地散发出一种人性的光辉。

布顿活佛的脸庞非常消瘦,瘦长的面颊更衬托出他高凸的头顶,凸出的后脑与凸出的头顶是布顿大师头部形象最富于特征的部分。一幅绘于元末明初的西藏唐卡《布顿·仁钦珠及其弟子仁钦南杰像》(图11)清楚地画出了布顿大师头形的独特形状^[14]。布顿活佛头颅的特殊形状在这幅唐卡里表现得非常充分,甚至有些艺术夸张地渲染出一个拥有极大智慧的脑部特征。另外,布顿活佛细而尖锐的鹰钩鼻子也得到突出的表现。在这幅唐卡画里,布顿大师体态的清瘦也与他右侧的弟子仁钦南杰胖胖的形象形成鲜明的对比。而这些具有特点的外貌形象特征,在图10的人物雕像中都得到了相应的体现,只是表现手法更圆润也更朴实一些。

在这尊肖像作品里,我们还能看到多种艺术因素的融合,它们是那么有机地融合在一起,正如瑞士学者艾米·海勒所分析的那样:“如果它是在夏鲁寺制作的,那作者的民族就很不确定,因为风格、文化倾向和铸造工艺是如此多样与复杂,把元代夏鲁寺存在的藏式、尼泊尔式、蒙古式和汉式特征都融于一体”^[15]。布顿大师的身姿与手势都是典型的西藏早期祖师高僧艺术表现的基本模式,但形象与服饰的写



图11 布顿·仁钦珠及其弟子仁钦南杰像 布质唐卡 西藏 元末明初

实性减弱了模式的无个性的弱点。布顿活佛身着带有精致纹饰的袈裟，衣着的面料很像是汉地丝绸，而衣饰上的云头纹样更证实了这一点，以至于这种写实主义的手法，也很容易让人联想到自唐晚期以来便流行于内地的高僧写真像^[16]。这尊人物肖像雕刻带给我们一个重要的启示，即“融合”和“融会贯通”，也许才是元朝西藏雕塑最本质的特点。

注释：

- [1] 阿米·海勒：《西藏佛教艺术》，赵能、廖扬译，北京：文化艺术出版社，2008年，第90页，第93页。
- [2] 王家鹏：《故宫藏传金铜佛像概论》，载《中国藏传佛教雕塑全集》第2卷·金铜佛（上），北京：北京美术摄影出版社，2002年版，第10页。
- [3] 如《中国藏传佛教雕塑全集》第2卷·金铜佛（上）里的第97图、第108图等，清朝时在鉴定藏式造像时以贴黄条的方式，注明造像的风格来源，这两尊造像的黄条上都注明为“大利益梵铜利玛”。但从风格上看，它们显然都有明显的尼泊尔造像的特征。其实这并不奇怪，元朝时便将带有明显尼泊尔样式的造像称作“西天梵相”，“梵像”、“梵佛”也泛指印度—尼泊尔造像风格。——笔者注。
- [4] 阿米·海勒：《西藏佛教艺术》，赵能、廖扬译，北京：文化艺术出版社，2008年版，第90页。
- [5] 程钜夫《凉国公敏慧公神道碑》记曰：“帝师（八思巴）奇其材，勉以入

见天子，且为祝发，授以秘典。……因以荐闻。上趋令侍臣往召。既至，上目之久乃问：‘汝来大邦得无怖耶？’对曰：‘圣人子视万方，子至父前，何怖之有？’‘汝来何为？’对曰：‘臣世家西土，奉诏构塔于吐蕃者二载，见彼士兵无愿至尊安辑之，特为苍生来耳。’‘汝何所习？’对曰：‘臣以心为师，粗知绘塑铸镂。’上大悦……”程钜夫《雪楼集》卷7，《凉国公敏慧公神道碑》，《四库全书·集部一四一·别集类》，卷1202，上海古籍出版社影印本，第84页。

- [6] 阿尼哥带来的“西天梵相”对元朝两都的影响在13世纪末达到高潮，并持续到至少14世纪前20年。但这以后的元代藏传佛教造像已明显受到内地雕刻艺术传统的浸透与改造。有明确纪年的释迦牟尼坐佛铜像（至元二年，1336年）与居庸关云台内拱上的五方佛浮雕像（1345年前后），均显示出尼泊尔风格与汉地、藏地艺术的融合，其审美趣味已俨然是我们所熟悉的造像感觉了。事实上，即使是大德九年（1305）的那尊文殊菩萨坐像，虽然面相与身体的比例上保持着尼泊尔造像艺术的意味，但眉眼与人像的气质更容易使人联想到明永乐造像的感觉。
- [7] 从国内外博物馆收藏的元朝藏传佛教金铜造像遗存情况看，还有尼泊尔风格的造像至少在三成以上，或更多。参照中国文物流通协调中心主编《中国藏传佛教金铜造像艺术》（上下两卷），人民美术出版社，2000年版；金维诺《中国藏传佛教雕塑全集》（全六卷），北京美术摄影出版社，2002年版；中国藏学研究中心、中国社会科学院民族学与人类学研究所合编《藏族文物——中国社会科学院民族学与人类学研究所藏》，中国藏学出版社，2008年版等。
- [8] 当然，这不是中国艺术史上唯一的特例，后来清朝宫廷的意大利画家朗士宁的影响也很大，但政治地位却远不如阿尼哥。
- [9] “利玛”为藏语，意为金铜像。元朝西藏金铜造像的分类，参见拙文《元朝西藏金铜造像分类及风格研究》[J]，载《中国藏学》2009年第4期。
- [10] 黄春和：《西藏佛像艺术鉴赏》，北京：华文出版社，2004年版，第62～64页，第65～66页。
- [11] 扎雅：《西藏宗教艺术》，谢继胜译，拉萨：西藏人民出版社，1989年版，第143页。
- [12] “噶当利玛”特指噶当教派的一种佛教造像风格，其造像样式与该教派的兴衰有直接关系。噶当派是西藏后弘期初西藏的四大教派之一，创建于10世纪中叶，其主要活动时期在10至14世纪之间。14世纪后期，由宗喀巴大师所创建的格鲁派继承其衣钵，并取而代之。噶当派既已不存，“噶当利玛”风格的流行自然也就很难持续下去。——笔者注。
- [13] 黄春和：《西藏佛像艺术鉴赏》，北京：华文出版社，2004年版，第60页。
- [14] 根据唐卡背面的题记可知，该唐卡为一组唐卡之中的一幅，正中的两尊主像画的是布顿活佛（左）与他的主要弟子仁钦南杰（右），这位弟子后来撰写了《布顿活佛传》，还是宗喀巴的导师之一。参照（瑞士）艾米·海勒《西藏佛教艺术》，赵能、廖扬译，北京：文化艺术出版社，2008年，第112页，第2-43图。
- [15] （瑞士）艾米·海勒：《西藏佛教艺术》，赵能、廖扬译，北京：文化艺术出版社，2008年，第114页。
- [16] 一些西方学者也认为这尊雕像里显然加入来自汉地的艺术风格的影响，并指出，如果该作品的制作地点是在夏鲁寺，那么出现这种艺术风格影响的原因便是修建夏鲁寺大经堂或重修其他一些殿堂时，夏鲁寺施主是雇用过蒙古与汉地的工匠的，这件事在《布顿活佛传记》里有所记载。（瑞士）艾米·海勒：《西藏佛教艺术》，赵能、廖扬译，北京：文化艺术出版社，2008年，第114页。

贵州紫云麻山地区苗族亚鲁王史诗 活态文本考察

左 黔 （鲁迅美术学院摄影专业艺术硕士）

本文为教育部人文社会科学重点研究基地2009年度重大项目“中国少数民族艺术和非物质文化人才保护培养机制评估及创新需求研究”的项目成果之一。

斯洛文尼亚学者阿莱士·艾尔雅维茨（Alš Erjavec）在论述“山脉摄影与民族个性的建构”主题时，将林达·诺奇林（Linda Nochlin）在《视觉政治》（The Politics of Vision）一书中谈及19世纪现实主义绘画时的观点——“一个人必然属于他那个地方”（One must be of one's place）用于思考摄影与民族个性建构的关系。当我们将摄影应用于民族的田野考察时，摄影的主要功能似乎就是指向文献记录。但在对亚鲁王史诗活态文本进行考察时，尽管我最大限度地避免着“艺术化”的表达，却仍难免给考察对象造就一种“艺术价值”。这种“艺术价值”，使得影像呈现的考察对象一方面是真实的，另一方面又是构建的。这种困惑，正如阿莱士·艾尔雅维茨（Alš Erjavec）所理解的那样，“它不仅表明了一种结果或者自然界的事实（具有特别意义的），而且还通过选择及认真地对图像进行剪辑和利用事先已经存在的象征性境况，来重新塑造这种结果或者自然事实。”^[1]以此为体验来理解图像传达的“一个人必然属于他那个地方”，则我的摄影不仅记录着考察对象真实地归属于某一文化群落、某一真实地理空间，同时也是在强化和构建着关于这一文化群落的地理和文化的想象。亚鲁王史诗发现和存在于贵州紫云

麻山苗族文化，尤其是丧葬仪式中，因此，我将紫云麻山苗族文化，尤其是丧葬仪式作为亚鲁王史诗的活态文本来进行观照。作为史诗，紫云麻山地区苗族的亚鲁王史诗并不仅仅寄存于语言符号，事实上它也活现于该地区苗族的丧葬仪式过程始终，包括执行仪式的人本身、仪式的目的和功能、仪式物件以及仪式地点。同时，这一史诗作为该地区苗族的起源传说、英雄传奇，既是虚幻的，又是真实的。因此，凭借着影像手段进入记录考察的我，一再陷入影像与语言符号、真实与想象的互换与互相补充的思考和表达中。

这篇考察报告，仅仅是我对考察对象所作的一种初步的表达和探究。在目前的表达与探究中，影像是我最直接的方式，而文字则起着弥合影像的真实性与构建性的作用。

一、区域概况

（一）麻山地区概况

麻山地处我国西南贵州省的偏远山区，是国家级贫困地区。麻山苗族地区是地理区域划分（区别于行政区域），区域范围涉及安顺紫云苗族布依族自治县、镇宁布依族苗族自治县，黔南州的长顺县、罗甸县，黔西南州的望谟县。因其



麻山苗族村落