

乾隆御用嘎巴拉鼓研究

林欢

内容摘要：本文从两岸故宫现存的几件清宫旧藏嘎巴拉鼓出发，结合乾隆朝造办处档案，对其来源、改制、艺术特征等问题进行了探究。有资料表明，乾隆帝要求造办处对这些嘎巴拉鼓进行了局部加工改制，并命令苏州织造利用玉、象牙等材质进行仿制。现存清宫御用嘎巴拉鼓融合了藏、汉、蒙古等地多元文化因素，反映了乾隆帝的审美趣味。内地对于嘎巴拉法器加工并进行仿制的史实证明：无论内地还是边疆，在大一统格局下，随着手工业技术的传播，边疆与内地之间相关文化理念，也在相互交流中得到融合与升华。

嘎巴拉鼓，又写作“噶布拉鼓”“嘎布拉鼓”等，原本是由人骨制成的无柄鼗鼓、手鼓。藏文称 ཏཱ་མ་རུ (达玛茹)，清宫依藏文称“札(扎)嘛噜”，为梵文“damaru”音译。达玛茹最早起源于古印度，多由人骨、象牙、玉以及木料等制作而成。在印度教嘎巴拉派中，天杖、达玛茹和嘎巴拉碗分别瑜伽母的三大器物。这三大器物后来被密宗佛教成就大师所吸纳，代表着神的身、语、意。它属于藏传佛教中的称赞类法器，同时也是修行密乘四部之无上瑜伽部时不可缺少的乐器，经常被用在宗教法会、仪式、诵经活动和宗教舞蹈等场合，平时也陈供于香案之上。嘎巴拉鼓的具体形态通常为以两个头盖骨黏合成的鼓腔，并束以金属腰箍。其作为伴奏用乐器，在法事演奏时常与金刚铃等并

用，是人与神之间进行沟通或者建立特殊亲密关系的重要器具。人们以食指套执鼓腰部位上面的活环，用中指、无名指、小指持握活环上面的彩色缎带，迅速转动腕部，使鼓坠左右摆动，来回撞击鼓面而发出声响。用来击鼓的两个鼓坠在敲击鼓面时，会因时间差发出清脆的双击声。其发音方式与内地使用的拨浪鼓相同。鼓声会起到召唤一切佛、菩萨和空行母的作用，用大乐激励他们¹，同时也可以驱除一些恶魔。对此，学术界早对其来源、使用习俗、符号意义、现实功用等内容进行过一些探讨。故本文拟从工艺制作角度，在前辈学者研究的基础上，结合清宫内务府造办处档案，对于故宫现存一些御用嘎巴拉鼓的加工、来源及艺术历史价值等内容试作进一步阐述。

一、故宫藏嘎巴拉鼓

按照故宫博物院现存御用嘎巴拉鼓的来源，基本可分为藏地进献、造办处改制、苏州织造承造三类。尽管每一类别的缺类断档较多，无法形成系列，但是仍可反映出乾隆御用达玛茹的基本面貌，能够为探讨清宫御用嘎巴拉法器的情况提供一定的参考依据。

1. 镶金串珠嘎巴拉鼓（文物号：故 11373）（图一），长 13、宽 12.5、高 8 厘米，飘带长 70 厘米。手鼓由两个头骨相背黏合而成。鼓腔两端蒙以绿色鼓面，中绘穿海金龙一，周围饰莲纹。接合之处束以金质嵌松石花朵累丝腰箍一个。金圈腰箍饰有缠枝莲纹，上设活环，附有红色鼓锤软球左右各一以及镶红色珊瑚珠、白色砗磲珠等纽带两根。纽带另接白、蓝、绿、红、黄五色镶青边缙丝八宝纹飘带。此鼓另附圆形漆皮盒一个。盒盖内衬有长方形白绫签，从右至左上有墨书汉、蒙古、满、藏四体铭文。其汉文曰：“济隆胡土克图世世功课所持大利益嘎布拉鼓。”藏、满及蒙古文意与汉文相同。铭文中的“济隆胡土克图”，当为八世济隆呼图克图益西洛桑丹贝贡布（1760-1811 年）。据清宫造办处档案记载：此鼓修改于乾隆五十五年。当年二月十八日，清宫造办处“油木作”接得“嘎布拉鼓一件（银线带腰箍松石结子、五色片金飘带、珊瑚珠一个、坠角一个、松石珠一个、坠角一个、催生石珠一个、坠角一个、砗磲珠一个，坠角一个、蜜蜡珠二个、坠角二个、鞞皮画金套，系萨穆诸布德臣凌庙密藏供奉，济隆胡图克图辈手内常执）”，要求将其与阿嘉胡图克图、德穆胡图克图二件嘎布拉鼓与香山宗镜大昭之庙白台南楼下经桌上一件、白台北楼上经桌上一件、楼下经桌上一件象牙嘎布拉鼓三件（各随镀金镶

1 [英] 罗伯特·比尔著、向红茄译：《藏传佛教象征符号与器物图解》，北京：中国藏学出版社，2007：114。



图一 八世济隆进镶金串珠嘎巴拉鼓



图二 六世班禅进金嵌宝石嘎巴拉鼓

松石腰箍、三角云头、松石结子、五色缘子飘带、珊瑚、松石、蜜蜡、砗磲、催生石珠各二个，五彩鞣皮画金套）上的腰箍、飘带进行“迁换”²。

2. 金嵌宝石嘎巴拉鼓（故 11693）（图二）。长 13、宽 12、高 9 厘米，飘带长 65 厘米。双颅骨手鼓，绿色鼓面，满绘金色缠枝莲纹。金质腰箍，其上满嵌松石以及猫眼石两块、大紫宝石一块，小紫宝石两块。金环左右各系有红黄两色小软槌一枚。金箍上另设活环，系有穿孔红色蜜蜡、珊瑚佛头珠纽带一根，其下另附五色丝缘飘带。飘带以蓝

2 中国第一历史档案馆主编：《清宫内务府造办处档案总汇（52）》，北京：人民出版社，2005：217-218。



图三 镶金嘎巴拉鼓

底包红绒云头纹“三角”为首，其上缀有米珠 305 粒，另有蜜腊珠、珊瑚珠等各色宝石坠角，其下饰以十色丝穗。此鼓附圆形漆皮盒一个。盒盖内衬有长方形白绫签，从右至左上有墨书汉、蒙古、满、藏四体铭文。其中汉文曰：“乾隆四十五年八月初二日班禅额尔德尼（尼）恭进嵌宝石嘎布拉鼓一件。”铭文中的“班禅”为六世班禅额尔德尼班丹益西（1738-1780 年）。他于乾隆四十五年（1780 年）进京庆贺乾隆帝七十寿辰。此前曾在热河逗留。据清宫造办处档案记载：此鼓修改于乾隆四十五年。

3. 镶金嘎巴拉鼓（故 11694）（图三）：长 14、宽 12.5、高 8 厘米，飘带长 75 厘米。颅骨鼓身，色泽较白，质地温润。鼓面罩绿色金莲纹，色泽鲜艳。金质腰箍，上饰累丝缠枝莲纹及松石花朵镶嵌。腰箍上附活环，另有黄色鼓锤软球左右各一对，共四只。其上另设活环，系有穿孔紫红色蜜腊佛头珠纽带两根。纽带下缀白、蓝、绿、红、黄镶青边缙丝八宝纹飘带五根。此鼓同样附有圆形漆皮盒一个。盒盖内衬有长方形白绫签，从右至左上有墨书汉、蒙古、满、藏四体铭文。其汉文曰：“大利益嘎布拉扎穆鲁鼓。”

4. 乾隆款青玉嘎巴拉鼓（故 102229）（图四）：口径 11-12.3 厘米，高 7.7 厘米。青玉质，取整块材料，模仿人头骨的形状雕制成形。鼓面失粘，可见鼓腔相接处中有一空。鼓面髹绘绿地描金云龙纹。中腰束以镀金嵌松石箍圈及各色飘带，鼓壁另有阴文填金“乾隆年造”四字楷书。手鼓附圆形漆皮盒，盒盖内有白绫签一，上有墨书汉、蒙古、满、藏四体铭文：“乾隆五十九年五月二十日交利益新造青玉嘎布拉鼓一件”。据清宫造办处档案记载：乾隆五十九年五月二十日，苏州进青玉嘎布拉鼓、铃、杵一分（计三件）。皇帝降旨将其中的手鼓“交造办处配腰箍飘带”，具体要求为“配银镀金腰箍五



图四 乾隆款青玉嘎巴拉鼓



图五 青玉嘎巴拉鼓

色香片金飘带”。当年八月初三日及十一月十一日，苏州方面曾两次将样品呈览。乾隆较为满意，遂下令从内库领取松石珠一个“将松石珠在鼓上做结子用”³。此鼓最终于乾

3 中国第一历史档案馆主编：《清宫内务府造办处档案总汇（54）》，2005：401。



图六 乾隆款青玉嘎巴拉鼓

隆六十年四月二十一日得以完成并由造办处呈交热河行宫⁴。

5. 青玉嘎巴拉鼓（故 102230）（图五）：通高 8.2，口径 10.4-11.3 厘米。青玉质鼓腔，绿色鼓面。银镀金嵌绿松石镂花腰箍。腰箍活环坠一条明黄色丝绦，中穿红色珊瑚珠。黑色金丝“云头”，下缀红、蓝、黑、绿、黄五色飘带。其中红、黄两色另缀三串各色宝石六粒。

6. 乾隆款青玉嘎巴拉鼓（故 102231）（图六）：通高 7.5，口径 10.9-12.3 厘米。青玉质。整材雕刻而成。饰银镀金镂花嵌松石腰箍，手鼓另坠丝质绳柄一个。鼓面绿色素面。腰箍另缀蒙古卫拉特式十色带穗飘带，坠松石佛头、三角结子。

7. 嘎巴拉鼓（故 186709）（图七）：通高 8.8，口径 14.1 厘米。颅骨鼓身，色泽较黄。绿色鼓面。铜镀金腰箍，坠有丝质绳柄一个。绳柄下穿红色珊瑚珠一粒，另附六字真言飘带一。附鞣皮圆盒一。盒盖内有白绫签，题曰：“利益嘎布拉鼓一件”。

4 中国第一历史档案馆主编：《清宫内务府造办处档案总汇（54）》，2005：406。



图七 嘎巴拉鼓

二、清宫御用嘎巴拉鼓的制作步骤

关于清宫嘎巴拉鼓较为详尽的制作过程，可以参见清宫造办处《各作成做活计清档·记事录》乾隆四十一年四月十七日的记载⁵。此段文字是了解乾隆时期嘎巴拉骨器制作活动的重要资料之一。具体而言，这段文字记录了从嘎巴拉骨器（包括嘎巴拉碗、嘎巴拉鼓以及胫骨号等）的选材、造办处精心制作到乾隆皇帝亲自审定并陈列于重要佛堂的过程。

（一）材料的选择

嘎巴拉骨器的制作，首先需要由专人进行初步的制坯、挑选，并对骨料进行整体切

5 中国第一历史档案馆主编：《清宫内务府造办处档案总汇（39）》，2005：410-420。

割。按密宗经典规定，手鼓的制作要求很苛刻：由于制作材料的特殊性，由人头骨制成的达玛茹被视作具有强大镇伏威慑力量的法器。因而必须要用 16 岁男童和 12 岁女童的颅骨各一，或者是由高僧坐化时自愿献出。不过从档案记载来看，清宫还有一些达玛茹的鼓坯是由战俘的头颅制作而成。据说被谋杀（或被处决）之人的颅骨最具法力，是修怒相神时不可多得的中介物⁶。另外，有人认为达玛茹的两个鼓腔是由小孩头盖骨做的，或者是猴头颅骨做成的，例如四川西南地区散居藏民将这种鼓腔称为“敏杂库”，字面意思是猴子碗⁷。之所以如此，是因为小型达玛茹的鼓面直径大约为 8-10 厘米，其大小与小孩或猴头头盖骨大小相似。

（二）制作的过程

1. 鼓坯的制作

造成有人认为达玛茹的两个鼓腔是由少年头盖骨或者是猴头颅骨做成的原因，可能与鼓面的大小有关。据清宫档案记载，造办处工匠曾实际使用大小金川首领七图阿甲、山塌尔萨木丹、七图甲噶尔斯甲布、僧格桑、莎罗奔冈达克、索诺木六个成年人的颅骨制作嘎巴拉鼓。此举与一般传言中所谓选取少年或猴子颅骨的标准有所不同，很有可能是进行了二次切割，并视使用者、制作者的具体要求而定。如做碗，选其宽大且深者，故切割过程到此为止；如需做鼓，工匠们则会进行再次切割。之所以作如上推断，在于目前所见清宫御用达玛茹的鼓面直径皆在 10 厘米左右。无论是真正的人头盖骨达玛茹，或是象牙、玉、珐琅或各类木材制成的仿制鼓，其鼓面形状大多是按照人类颅骨的环切面呈自然莲花瓣状的椭圆形而衍变。这种独特的椭圆形，被称之为头盖骨形⁸。这与同时期造办处工匠所制嘎巴拉碗的碗坯尺寸（即正常人的颅骨宽度）差距不小。由此可知，人们对于头骨原料的加工，主要是进行整体平行切割，仅仅保留其头盖骨正中一小部分以充鼓坯。事实操作是否如此，待考。

2. 鼓坯的连接

空心鼓体象征着法身⁹。在其制作时，工匠们利用两块头盖骨的天然弧面底部的中间位置钻孔（图八），并进行顶对顶的反向固定。固定时，需用木制的环形连接体作为固定物，再以胶或漆加以粘连。李心衡《金川琐记》：“土僧喇嘛，……有小鼓如鼗者，截

6 [英] 罗伯特·比尔著、向红茄译：《藏传佛教象征符号与器物图解》，2007：118。

7 古涛、王轩、王德和：《川西南杂散居藏族民间信仰与法器研究》，《西昌学院学报》2014（3）：101-104。

8 格多：《试论藏族传统乐器之膜鸣乐器——鼓》，《西藏艺术研究》2009（4）：23-31。

9 [英] 罗伯特·比尔著、向红茄译：《藏传佛教象征符号与器物图解》，2007：116。



图八 象牙质嘎巴拉鼓料坯的穿孔



图九 班禅额尔德尼进嘎巴拉鼓（台北故宫藏）

两骷髅，以胶漆粘连自门骨……”¹⁰ 这种组合体从内部形状来看，中间的孔腔极为明显，起到了共鸣腔的作用，利于声波的共振与传导。当然，由于粘连部位的影响，两个鼓面并非平行，故而这种组合呈“V”形字。从象征的角度讲，人们常将其竖放，以示“阴阳”对合，进而印证了“空乐双运”的实践，其音不仅极乐，且能震慑恶魔。

3. 蒙皮与鼓皮的装饰

据清宫造办处“档案”，蒙皮与鼓皮的装饰工序多在造办处的“皮作”中完成。鼓的两面均需蒙皮。对于皮子和木质材料的选择种类较多。通常是动物皮，如羊皮、猴皮等，另外还有蒙人皮的记载。清代官员李心衡在考察金川地区时记载：“……两面蒙人鞞（用背肋皮）。取阅之，色微黄，薄似羊皮，而腥秽特甚，令人森寒植毛发。”鼓皮多被染为墨绿色。在蒙皮之前，颅骨内壁还用红色颜料书写梵文咒语。例如台北故宫藏班禅所进鼓的鼓皮两面“似皆经锐器蓄意击破，破裂处得见头骨内满布血书梵文经咒。”¹¹ 而在蒙皮活动结束之后，还需要对鼓面进行额外的装饰。图案的选择要根据鼓宗教用途来决定，如绘有莲瓣、双身佛等内容。除此以外，鼓面还绘有穿花龙纹、祥云等。事实的确如此，例如现存宫廷实物的鼓面外侧多用金色绘以莲瓣纹或龙纹（图九），另外还

10（清）李心衡：《人皮鼓》，《金川琐记》卷三，北京：中华书局丛书集成初编本，1985：24。

11 蔡玫芬：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999：142。



图一〇 未装饰前的象牙质嘎巴拉鼓腰身部位



图一一 装饰后的象牙质嘎巴拉鼓腰身部位

有花鸟、法轮和摩尼珠¹²等内容。金、绿对照，色彩鲜明。除此以外，在清宫造办处“档案”中还有画“云香露”内容的记载。其具体样式尚待考证。

4. 腰箍的装饰

(1) 腰箍的基本情况

一件制作精美的嘎巴拉鼓，须在两个鼓坯的粘合部位进行掩饰和遮盖（图一〇）。从实用角度而言，腰箍源于人们日常所用的腰带。在封建时代，腰带既作服饰，又是显示人们权利高下、地位尊卑的象征。清宫御用手鼓的鼓腰部位通常更为讲究，常常束以累丝镂花金质或镀金银片的金属腰箍，嵌有松石、珊瑚、玛瑙等大颗的珠宝装饰。另外在腰箍上有固定位置的环座。这些固定环座用于拴系鼓槌软绳及活环。鼓槌环则有两个，左右对称，与手柄活环呈三足鼎立，不仅便于使用，而且具有强烈的稳定感和对称美（图一一）。

据清宫档案记载，乾隆帝曾不断下令对其进行改制，以求满足自己所中意的装饰效果。造办处曾有多次对原有“例样”鼓进行改造的例子。例如早在利用金川首领头颅制作嘎巴拉鼓之前，乾隆帝便四处寻访合适的“例样”以备工匠参考。四十一年夏六月，身在热河行宫的乾隆皇帝曾传旨将热河（布达拉庙）供奉嘎布拉鼓一件（随五色片金飘带、密蜡结子、珊瑚并松石等珠六个）带进京内，要求新收三件嘎巴拉鼓坯（六人）俱照此样仿做。除此之外，他还要求新做之鼓的腰箍、宝盖、飘带皆仿照热河殊像寺嘎巴

12 蔡玫芬：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，1999：141。



图一二 镀金银手镯



图一三 宝石包镶

拉鼓上镶松石腰箍、宝盖、飘带一样进行制作。某些关键部分的配饰零件会被工匠们拆下，以另外一种组合形式重新配置在新做的嘎巴拉鼓上。如若拆下的配饰在材料和数量上不足，则会随时填补¹³。

(2) 腰箍的等级分类

清宫御用嘎巴拉鼓按照鼓腰配饰的不同可以大致分为三个等级。而这也是区分嘎巴拉鼓等级的关键。头等鼓：鼓坯由重要“钦犯”的头骨制成，如金川首领山塌尔萨木坍、僧格桑等。此类手鼓的鼓腰处配金镶松石腰箍，另用鞣皮画金套盛装。此鼓在举办佛事活动时，需与达赖喇嘛进贡的铜铃杵进行配合使用。二等鼓：其材质是人骨，可能也会用到象牙材质。其配饰与头等鼓基本类似，同样配金镶松石腰箍，用鞣皮画金套盛装。在举办佛事活动时，此鼓与班禅额尔德尼进贡的铜铃杵进行配合使用。三等鼓：仅配得银镀金腰箍一件。其装饰与象牙胎、玉胎等材质的嘎巴拉鼓并无特殊之处。

(3) 腰箍的装饰

从制作工艺角度而言，腰箍属于由一定宽度的金皮制成的金箍环（多为累丝镀金嵌宝石圈）。其制作与清宫手镯、戒指等御用金属首饰的加工制作有类似之处：即腰箍是一个由环形金片合围而成的圆箍（图一二）。其宽度依照两个鼓腔之间的实际距离而定，正好覆盖两个鼓腔的结合部，首尾结合处由嵌松石宝石托座连接固定。工匠按照皇帝的设计要求，在包好的金皮上进行各种图案的加工。在制作上主要使用花丝工艺，进行掐、

13 中国第一历史档案馆主编：《清宫内务府造办处档案总汇（39）》，2005：415。



图一四 红色鼓坠

堆、填、垒、攒、焊等一整套技法，以构成各种不同纹样的装饰图案。

在腰箍部分的装饰上，内廷工匠除了针对贵金属使用的花丝工艺外，还使用了镶嵌工艺。可以说，大量使用宝石镶嵌是清宫御用嘎巴拉鼓的一大装饰特点。此举可将人们的目光吸引到宝石上，起到画龙点睛的作用。清宫御用首饰的包镶工艺的制作技法在很大程度上借鉴了蒙古族和藏族的传统首饰工艺品中的包镶、光圈镶、齿钉镶、组合镶以及插镶等制作方法。这些方法使用的目的便是将各种宝石固定在托架上，使之不易损坏和脱落。其技术要求十分精细。例如鼓1和鼓2皆使用了包镶技法（图一三）。这也是清宫首饰镶嵌工艺制作中经常用到的手段。

（4）鼓槌

腰箍上的鼓槌环左右有一至两个，各系丝绳，绳尖系有用红色织物包裹的球状骨质鼓槌（图一四）。鼓槌环左右对称，与手柄活环呈三角形对峙，不仅便于使用，而且具有强烈的稳定感和对称美。两个鼓槌象征着相与空的结合¹⁴。据说使用尸陀林里的人发织成的细绳，系以用水鸟之腿骨关节制成的鼓槌，效果最好。目前所能看到的几乎是左

14 [英] 罗伯特·比尔著、向红茄译：《藏传佛教象征符号与器物图解》，2007：116。



图一五 手柄活环



图一六 手柄活环上的黄色绳柄与珊瑚“结子”

右各只系一只鼓槌，当然也有各系两支鼓槌的例子。如民族文化宫收藏的六世班禅贡品“班禅额尔德尼恭敬大利益象牙成造嘎巴拉鼓”就是左右各系两只鼓槌的达玛茹，台北故宫藏达赖喇嘛所进之鼓也是鼓槌左右各一对，共四只。当然，二只鼓槌与四只鼓槌在宗教功用上是否有差别，还有待于继续进一步的研究。

(5) 活环

除鼓槌环外，清宫御用嘎巴拉鼓的腰箍上还设有代替鼓柄作用的活环（图一五）。这类活环多装饰为“算盘珠”式样，质地为金或银镀金。另外它们还系有用缠有五色黄色织锦或皮革系结的绳柄，便于执掌人对于鼓的把握与操作。其中自活环引出的上部为飘带的牵引绳索，例如鼓 1 为明黄色丝绳，素面无装饰，起牵引过渡作用（图一六）。绳柄延长处通常再饰有一穿孔宝珠，材质为松石、珊瑚等，档案上称为“结子”。“结子”下继续拴系长短不一的彩色缎带与丝穗等，档案上称其为“飘带”。

5. 飘带的安装

狭义的飘带仅为帐幔而已。不过从广义而言，飘带装饰的范畴可以从腰箍的活环开始算起，即由绦绳（过渡绳）、佛头（宝珠）、云头或镀金“三角结子”、加上帐幔、各类宝石以及流苏丝穗共同组成。其结构从由上到下大致可以分为五部分。配饰内容越多，其等级越发高贵。值得一提的是，“云头”多为五色织锦制作，其上利用缝珠、绣珠等多种表现形式缀有组成如意形的米珠数十粒。在某些飘带上，有三角结子替代了“云头”的作用。人们在对这些“结子”进行加工的过程中，往往涉及篆刻、锤鍍、焊接等技法。例如鼓 6 上的嵌宝石三角结子为模印而成，并有局部篆刻、锤鍍等痕迹（图一七）。



图一七 嵌宝石的三角结子



图一八 故宫藏飘带缺失的嘎巴拉鼓



图一九 飘带缺失的嘎巴拉鼓（北京民族文化宫藏）

结子下面则坠有十个飘带活环，系有色彩艳丽的飘带。其正反面皆有边框，边框内为线条较为简单的连续缠枝莲纹及S形云纹。图案细腻，轻巧生动。

帐幔则为飘带的主体一般为五条，分为五色。最常见的帐幔多为五方形，由丝绸制成，其边由为五段长短不一的蓝色镶边，中间有刺绣图案。这些图案以不同花草装饰的“八宝”图案为主，另有海水江崖等装饰。由于长度较长，保存不易。如故宫有一件手鼓（图一八）有鼓坠二条及黄色绳柄，虽然下坠红珊瑚穿绳珠“结子”一枚，但是其下的飘带部分已有缺失。类似情况在北京民族文化宫所藏嘎巴拉鼓中亦可见到（图一九）。据“档案”，飘带的制作与装饰工序在造办处“裁作”、“玉作”及苏州织造等处完成。



图二〇：1 布达拉庙藏第二、三、五世达赖喇嘛手持嘎巴拉鼓飘带装饰（台北故宫藏） 图二〇：2 用于包装御用嘎巴拉鼓的鞞皮匣

6. 其它

嘎巴拉鼓的制作还有将飘带末端的丝穗进行加工的工序。这个步骤被称为“拈绳”，要求将这些丝穗顶端加工为环状螺旋形，以至于其不易散开，其间不得有断茬出现。有各色流苏或穗子是清宫御用嘎巴拉鼓的另一个鲜明特征（图二〇）。某些流苏占飘带长度 $\frac{1}{3}$ ，使飘带整体更显别致光鲜。嘎巴拉鼓制成后，会配合铃杵盛装于以鞞皮画金制成的盒中，皮盒内部题写白绫签。在呈送给皇帝亲自验看并核准之后，会被安放于养心殿、中正殿及热河等处相应佛堂。

三、御用嘎巴拉鼓的特点

（一）鲜明的佛教主题特征

在御用嘎巴拉鼓装饰艺术中，与佛教内容相关的图案纹样扮演着非常重要的角色。它们多以单独形式呈现，或以组合方式出现在法器用具上。这些纹样组合的不同，不仅丰富了清宫手工艺的装饰形式，而且极大地丰富了藏传佛教的文化蕴涵。

莲花的造型与图案在佛教文化中被经常用到。例如鼓 3 是鼓面图案以莲花为主体，极具佛教文化特质（图二一）。具体而言，在其图案中，莲叶表现为单体且非重复图案，



图二一 鼓面上的莲花图案



图二二 腰箍上的莲花图案



图二三 嘎巴拉鼓飘带上的六字真言纹



图二四 嘎巴拉鼓飘带上的八宝纹

整体效果庄重大方，宗教象征色彩直白。类似的还有鼓 1、鼓 2 和鼓 4。虽然它们的鼓面各有不同，但是各自腰箍上饰有的莲花纹样花瓣与花蕊底部皆镌刻为圆珠粒状并作有秩序的排列，再加上大小各不相同的绿松石的合理使用，使得莲花图案在整体上呈现逐层次退晕的效果，更显得富丽华贵（图二二）。

除了本体外，御用嘎巴拉鼓的飘带上还饰有八宝纹、六字真言以及盘肠纹等，如故宫藏一件嘎巴拉鼓的飘带上装饰有金地蓝字“真言”六字（图二三）。同样体现了佛教艺术的丰富多彩。八宝纹又称“八瑞相”，“八吉祥”等，包括金鱼、法轮、宝瓶、宝伞、莲花、盘肠结（吉祥结）、华盖（胜利幢）、白海螺八种法器。这八个图案是最具代表性的标志性图案。即可单独成形，也可组合在一起。如鼓 1 和鼓 3 中，八宝纹在白、蓝、

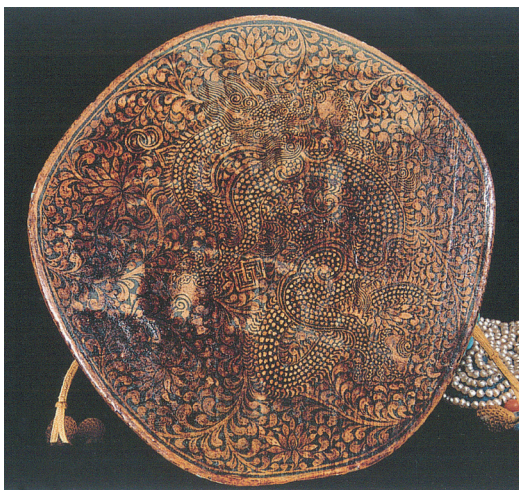


图二五 嘎巴拉鼓飘带上的盘肠装饰（北京民族文化宫藏）

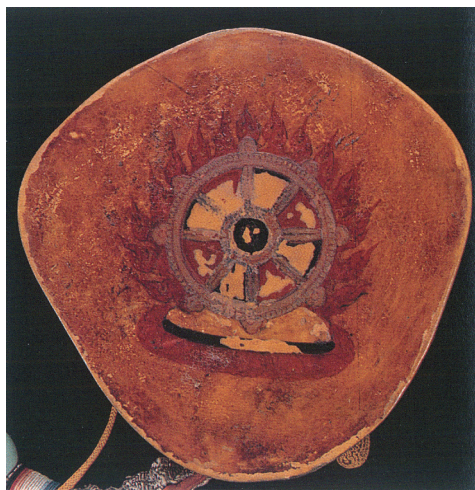
绿、红、黄五色丝绸飘带上重复展示，色彩搭配大胆、强烈。由于丝绸本身所富有的闪亮光泽，进而形成炫目的装饰效果。不仅如此，工匠在丝织品上加强了对飘带的主体纹样的刻画（图二四）。其所绣八宝纹具有极强的浮雕感，进而使得丝织物的华美和柔顺舒适与八宝的立体感相得益彰。这种纹样的装饰特点决定了它并非单纯的装饰图案，而是起到了不断强调与渲染佛教文化的作用。

盘肠纹也是佛教经常运用的吉祥纹样，又称为吉祥结。从结构上来看，它具有直线样式和曲线相结合的样式。其纹样在佛教中寓意佛法无边，威力无穷，是幸福绵长的象征。例如在鼓2以及北京民族文化宫藏品中的吉祥结（图二五）起到了连接绦带与丝穗的关键作用。造型流畅且醒目。其纹样本身重叠盘曲，头尾相连。虽然看起来繁琐、缠绕，但是结构自然有序，既严谨又有节奏感，进而起到连绵不断的信仰理念。不仅如此，这种结构与类似卷草的流苏丝穗相结合，互相交叉，紧密连接，显得活力十足。

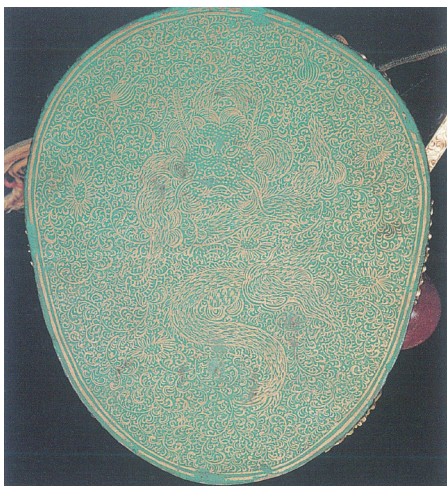
总而言之，人们在法器装饰中，通过一系列程式、凝练的图形符号，展现了大量佛教信息和元素。此举不仅构建并传递了特定的文化讯息，激发人的宗教情愫，而且体现出信仰者的宗教情感以及虔诚心理，以此获得文化上的强烈认同感以及内心深处的情感共鸣。这种影响渗透到了皇帝的审美趣味之中，充分说明当时清宫对于佛教信仰的广泛认同。



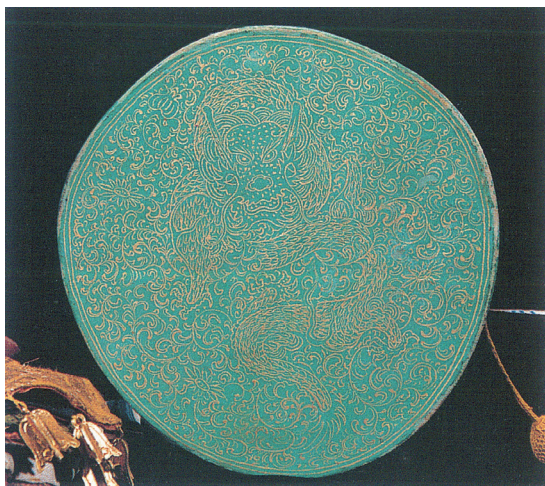
图二六 布达拉庙第二、三、五世达赖喇嘛手持
嘎巴拉鼓（台北故宫藏）



图二七 永宁寺章嘉呼图克图进嘎巴拉鼓
（台北故宫藏）



图二八 章嘉呼图克图进嘎巴拉鼓
（台北故宫藏）



图二九 乾隆五十八年交青玉手鼓（台北故宫藏）

（二）装饰图案主次分明

清宫御用嘎巴拉鼓在装饰图案的构成上有着主次分明、构图饱满、纹饰繁复、连续规范的特点。

总体而言，其鼓面在构图装饰上基本上可以分为两种组织形式。一是中心突出式。即各种形象以一个中心为支撑点，突出表达了佛教文化的寓意。例如鼓 1 中的蟠龙作为



图三〇 镶金串珠嘎巴拉鼓



图三一 乾隆款黄地青花云龙纹福寿字碗



图三二 金鱼纹夹缬绸袱



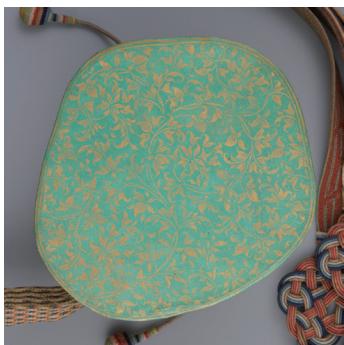
图三三 石青色纳纱四团
缠枝莲蝠金龙纹单袈服



图三四 乾隆款青花红龙纹双
耳背壶

图案主体位于正中，周围辅以火云纹。类似的龙纹主题还可见于台北故宫所藏达赖喇嘛、班禅喇嘛、章嘉呼图克图等高僧所进嘎巴拉鼓之上。如达赖喇嘛所进鼓的鼓面绘有飞龙（图二六）。又有永宁寺章嘉所进鼓的皮面有红黑漆彩绘：一面绘法轮，一面绘摩尼珠（图二七）。班禅与章嘉所进鼓的鼓面则绘有绿地金彩穿花龙纹（图二八）。此类组织形式往往涉及到对圆形画面的充分运用。这是因为在圆形的鼓面上易于找到图案的中心点，并围绕于此绘制繁密、饱满、完整的装饰图案，具有固定化的程序规则。例如台北故宫藏青玉嘎巴拉鼓（图二九），虽然其形仿照上文提到颅骨形，但在实质上仍为圆形，更加利于主题纹样的表现。

这些图案既可以单独使用，又能与许多图案组合应用。比如鼓 1 中的游龙周边祥云



图三五 金嵌宝石嘎巴拉鼓



图三六 乾隆款剔红花卉纹圆盘



图三七 乾隆款七香图御墨

缭绕（图三〇），鼓 3 中的莲花旁边枝叶蔓延。此类装饰的外围被设计为装饰带，形成弧状的连续纹样。从而形成一种主次分明，错落有致的底纹效果。类似的装饰在清宫文物中屡见不鲜（图三一至图三四）。所有这类陪衬纹样与主题纹样相比，不仅独立性较强，充满对称感和节奏感，在形式上不与主题重复，而且其作为独立的形式出现在所装饰的器具上，有效协调了中心图案与周围纹样之间的关系，进而在整体形成闪耀、悦目的视觉效果。

第二种组织形式是满地铺式。鼓面图案空间内部各类物象能按其各自性状被有效地经过穿插、叠合、并列、挪移、复制等手段，将彼此之间的空白尽量填充，进而表现出丰富多彩的意境。形成类似鼓 2 表面的花中套花、叶中套花的效果（图三五）。这些各种草纹以卷曲、盘旋、缠绕的集合形式作 S 状或涡卷状，极尽蔓延之势，给人以委婉多姿的感受。类似的装饰在其它清宫制品中也较为常见（图三六至图三七）。

（三）精湛的宝石镶嵌工艺

御用嘎巴拉鼓中广泛运用了金、银、玉、珊瑚、蜜蜡、玛瑙等各种不同质地、不同色彩的原材料来进行装饰。这些不同的材质在色彩上十分鲜明，与西部边疆民族偏爱使用贵金属和宝石进行装饰的习惯有关。

宝石镶嵌工艺是与金丝加工工艺密切结合在一起的。它们作用在腰箍中，便是有大量以宝相花为装饰主题的内容出现。除此以外，其花卉的枝叶纹样多遵循对称平衡原则，特别是以浮雕式凸花形构成两道卷草云头纹，遍布腰箍一周（图三八）。这种技法将器形与纹饰完美结合，不仅象征着吉祥如意，而且给人以婉转多姿的韵律动感。这种金丝满饰技法在较小的空间里排列均匀、密布，分布均匀，线条流畅。与光亮平滑底面形成



图三八 腰箍光滑底面上的掐丝工艺



图三九 金镶四龙戏珠镯



图四〇 腰箍边缘部位的串珠状装饰



图四一 金镶翠戒指

强烈的对比，既起到了烘托主题的作用，又使得腰箍的装饰效果更具立体感（图三九）。另外，构成卷草纹样的金丝造型，与腰箍左右边缘，皆为细小的金珠颗粒状（图四〇）。这些金珠分为圆形与菱形两种，在档案中常被曾为“算盘珠”。广泛应用于首饰的边缘。此类装饰手法在清宫首饰中也多有出现（图四一）。

珠宝在嘎巴拉鼓腰箍上的镶嵌工艺主要使用了光圈镶和柱镶两种方式。其中光圈镶即是工匠们在腰箍上等距安置若干个花式宝石托座，托座内镶嵌各式大颗宝石，如红、蓝宝石、琥珀或绿松石等。这些宝石除特殊要求外，不加雕琢，基本保持了原有外形，因而宝石托座随其形状而定。又如鼓2的腰箍还涉及连珠镶嵌，即以松石作为主要纹饰的例子。其间各种形状、大小不等的蓝色松石互相穿插组合，再配合以各种几何或花瓣



图四二 宝石镶嵌中连珠镶与光圈镶的结合



图四三 银嵌珊瑚石戒指



图四四 柱镶的松石活环底座



图四五 镶嵌有松石、青金石、珊瑚的三角结子

形的托座（图四二），使得腰箍整体的装饰纹样显得简洁而又不失华丽。宝石的外围有一下陷的金属环边，边部由金属包裹嵌紧。光圈镶在宝石周围的光环也具有一定的装饰性，从视觉上起到了增大宝石体积的效果（图四三）。又如在鼓 3 腰箍上的活环底座上，使用了柱镶工艺：柱镶大多选用小颗的松石片，松石片围绕着一个中心点镶嵌，然后把每一颗松石用纤细的金属条分隔开，既华丽又严谨。再配上金黄色的环座，色彩更显协调醒目（图四四）。再如上文提到鼓 6 的三角结子，缠枝纹中均匀分布着红色珊瑚、绿色松石以及蓝色青金石镶嵌（图四五）。总之，就整体效果而言，这些金、银、珠宝、玉石等的色泽交相辉映，给人大气稳重的美感，彰显出清代皇家御用器物独特的艺术表现魅力。

另外，还有一些手鼓的装饰将宝石与刺绣技艺完美结合。例如红珊瑚、玛瑙等宝石用作飘带装饰时，需要进行切割、抛光、打孔等加工。除用金色扁平丝绳进行简单的单行串接固定（图四六）外，还有利用五彩绳将一股变多股等编织方法。丝绳不仅对珠宝无任何遮挡，反而衬托出了珠宝的光莹质朴特征和天然材质美。同时，被贯于飘带两侧



图四六 穿有黄色丝绦的玉珠



图四七 飘带末端的宝石装饰

及末端的珠串，呈对称状分布，起到了对平面化的飘带进行色彩分割，增强立体感和秩序感的作用（图四七）。

（四）色彩丰富艳丽

清宫御用嘎巴拉鼓的色彩较为鲜明，装饰性浓厚。无论是在鼓面、腰箍还是飘带等方面，多有不同明度的色彩进行密集交替、并列和重复，因此在整体上呈现出错落有致的视觉效果。例如在鼓面上，黄色图纹与绿色鼓面之间鲜明色彩的对比运用，体现了其独特的审美趣味。又如腰箍上的金属花卉装饰突出醒目，且配以松石，层次极为分明。金色本身所具有的闪光效果与蓝色松石花朵形成强烈的搭配，具有极强的生命律动感。如果说鼓面原有的绿色与腰箍上的金质缠枝莲纹皆算作陪衬的话，那么鼓面上的金色图案与腰箍上所镶嵌的松石亦可作为高位。低位烘托高位，高位反衬低位，主题明确而又和谐统一。

相对而言，飘带的主题装饰部位的色彩相较于其它等处更要鲜艳的多，无论是色彩的明度、纯度还是绣线的粗细皆有不同程度上的差异。例如在鼓 1、鼓 3、鼓 4 和鼓 5 等飘带的色系中，金（黄）、白、蓝、红、绿等得到最为普遍的应用。这五种色彩的表现是佛教美学思想和抽象色彩观念的表达。从实物观察，飘带面料对比色的使用极为广泛。手工艺人通过或冷或暖色调作底，衬以相对或相反的图案，使得主题纹样在背景单色的衬托下更加熠熠生光，体现出极强的“闪色”装饰效果（图四八）。这种强化主题装饰，弱化附属装饰的手法起到了观赏性与实用性并举的效果，同时形成密中有疏，艳中有净的风格。另外，绣品的主题图案经过了彩色绣线的反复绣缀，不仅具有极高的装



图四八 八宝云纹五色飘带

饰价值，而且还能增加衣物的耐磨度。

另外在清宫档案中，皇帝将某些嘎巴拉鼓上的飘带称之为“厄勒忒绦子”，具有鲜明的民族特征。“厄勒忒”即“厄鲁特”“卫拉特”等，故而“厄勒忒绦子”属于新疆卫拉特蒙古族服饰中的一部分。清人祁韵士《西陲要略》中对西蒙古服饰作了如下描述：

“冠无冬夏之别，但以毛质厚薄为差，白毡为里，外饰以皮，贵者饰以毡或染紫绿色，其顶高，其檐平，谓之哈尔帮，略如内地暖帽，而缀缨止及其帽之半。妇女冠与男子同，带以丝为之，端垂流苏，其长委地。妇人辫发双垂，约发用红帛，在辫之腰帛间，缀以好珠瑟瑟之属，望若繁星。……妇人衣用棉绣，两肩两袖及交襟续衽处，镶以金花，其民妇则以染色皮镶之。……”¹⁵

由此可见，卫拉特蒙古族服饰纹样丰富多彩。其来源不仅与游牧生活习性密切相关，而且借鉴和吸纳了周边民族各地区不同的服饰文化因素，凸显了同一民族在不同地区审美文化的地域差异性。具体而言，其装饰多在关键之处铆有金属装饰或镀金饰件，并嵌有宝石。尤其是卫拉特蒙古女服，特别注重对称、均衡、调和、节奏等形式美原则。与此同时，卫拉特服饰用色华丽讲究，进而在整体上形成华丽闪耀、富贵的视觉效果。特别是在镶边装饰工艺上，如帽子、服饰、发套（盖）以及如烟袋等配饰的下垂位置上，

15 （清）祁韵士：《厄鲁特旧俗纪闻》，《西陲要略》卷四，北京：中华书局，1985：63。



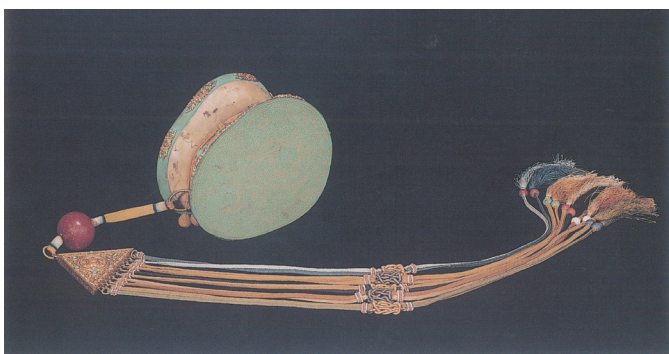
图四九 色彩丰富的“厄勒忒缘子”

盛行流苏挂饰，只需少量点缀，便会增色不少。

在“厄勒忒缘子”上主体部分的装饰过程中，其色彩选用了各种颜色交替重复并相互对比的形式，例如明黄色过渡绳前后两段皆用两到五种颜色的彩线交叉缠绕而成，呈现出彩虹般绚丽夺目的自然视觉。不仅如此，飘带装饰由彩色织绦组合而成。其刺绣纹样结构紧凑，针脚密实，色彩鲜艳又不失厚重。如鼓2主要的装饰部分为彩色波浪纹编织图案，其主体色彩选用了红、绿对比色的形式，其中穿插以黑色，增强了相互之间的对比度，从竖向视觉呈人字纹的色彩排列来说，分别是黑、玫红、桃红、粉红、深绿、浅绿、翠绿，两种对比色明度依次降低，由于不同明度色彩的密集交替、并列、重复给人以穿插错落的视错觉。再以鼓2的吉祥结为例，形成两组冷、暖渐变色，其一宝蓝、浅蓝、银白、浅褐，其二为紫、玫红、粉红、浅褐，其三为草绿、浅绿、浅黄、明黄。三组渐变色交替排列，具有强烈的规律性几何视觉彩虹图案（图四九）。它们依次按照每个色系的明度由浅入深地排列，形成极大的对比和色彩反差，呈现出更为紧凑和强烈的节奏美、规律性和趣味性。这种彩色波浪纹具有强烈的秩序感和视觉冲击，充分展现了卫拉特蒙古人丰富而浪漫的想象力和创造力。另外，在飘带末端的装饰上，多坠以各色宝石串珠并配以五彩丝穗。丝穗随需要而灵活变换，可长可短，呈波浪状，飘逸摇曳，给人以优雅神秘、雅致精美之感。



图五〇 金嵌宝石嘎巴拉鼓



图五一 章嘉进嘎巴拉鼓（台北故宫藏）

（五）注重线条对比和协调

就“厄勒忒绦子”的种类而言，可以分为两种形式。除了前面提到的色彩丰富且具有规律性带状图案的第一种花绦形式外（图五〇），还有第二种形式，如鼓 6 和台北故宫所藏章嘉进鼓（图五一）。它的样式是在三角结子之下饰有十条五色直线式绦绳。此类飘带同样为典型的直线式水平条纹图案。其宽度与第一种形式相比较为细窄，属于结子装饰的附属物品。

在飘带的制作中，造办处工匠善于利用几何纹样进行排列。例如在以直线为基本的设计形态中，他们讲点、线、面的元素加以灵活协调，尤其是与圆润的珠宝佩饰进行组合，增强了艺术美感。这样的纹路往往讲单线与双线、粗线和细线、直线与曲线互相配合，同时结合螺旋、波浪等纹路，形成了极具特色的图案色彩表达。例如鼓 2 在有限的利用空间框架内，利用宽度相同的两条或三条不同色彩的毛线混合搓捻而成。其上的工字纹是以空心线条组成二方连续折叠扭转的工字形图案，这种几何纹样是由古代青铜器和陶器上的雷纹变化而来的。这种装饰虽然极其简单，但是整体图案简洁质朴，疏密得当，轮廓清晰且丰富多变，在视觉层次上具有强烈的秩序美感。



图五二 织锦云纹荷包式火镰



图五三 黄色缎绣花卉荷包式火镰

为解决花绦直线形式较为单一的问题，工匠在单体花绦上又增添了诸如吉祥结等图式符号。工匠们利用其夸张变形的曲折迂回，交错盘旋，以增强装饰效果。起到类似作用的还有云纹等。其特点是以半圆弧的形式重复连续，在形式上极具美感。仅以“云头”布艺为例，从结构上来说，其造型与清宫火镰包（图五二至图五三）、烟荷包或针线包类似。其上部为灵芝云头状，接以黄色绦绳为吊绳，下部则引出五片飘带。云头主体由内芯与外罩两部分构成。外罩整体线条流畅，圆润丰满，造型较为优美。内芯由各类絮状物填充，针脚平齐。如鼓 1 云朵外部轮廓整体饱满充实，两边角点突出，各缀一珠串，长度基本与云头同宽。珠串上各有三珠，上下有花结固定。云头正面主体以黑色为底，边缘弧线圆滑流畅，饰以网状丝线纹。鼓 2 外部轮廓整体则呈现“品”字三朵云纹。下接五条花绦。三朵云瓣边缘弧线圆滑流畅，正反两面皆以浅蓝色作底，表面附以红绒。上缀由数十颗米珠串联而成的卷云纹，颜色醒目，完全与云头形状相适合。给人以高雅大方的视觉感受。又如鼓 3 外部轮廓整体呈云鼻纹造型。上接黄色绦绳，下接五片五色八宝纹丝绦。云头整体轮廓边缘则以白色曲线纹进行缘边刺绣。此云头整体以蓝色作底，由外向内颜色逐渐变蓝变深。两个云鼻处又以红、粉、白色三色再次锁边。飘带位于云鼻结构的正中位置，酷似灵芝造型。

四、结论

法器指各种佛事活动中使用的器物，由于其功用、形制、材质各不相同。可以分为礼敬、称赞、供养、持验、护身、劝导六大类。虽然其来源各异，但都具有深刻的宗教

含义。例如嘎巴拉鼓同样象征了大悲与空性。它是人与神之间进行沟通或者建立特殊亲密关系的重要器具。

综合纹饰与装饰手法来看，乾隆御用嘎巴拉鼓体现了多元文化杂糅的特质。除了蒙、藏民族在地理环境、生活习俗、宗教信仰等诸多领域存在着大量的共同点之外，满、汉民族推崇的“重意尚韵”精神作为指导观念之一，也起到了至关重要的作用。无论是内地还是边疆，藏传佛教的传播，对传统工艺品的形制、装饰纹样、工艺技法乃至民众的精神文化等方面影响深远，各民族又各自以自己特有的方式对传统工艺进行改变和革新，同时发生了某种程度的变形，进而出现了多种结构变体。清宫御用嘎巴拉鼓的制作工艺成熟，造型精巧，纹样丰富，极具有装饰性和浓厚的民族特色。其造型、图形、纹样皆源自日常生活。无论是从嘎巴拉鼓的造型乃至图案的纹样，皆集中展现和强化了对称和平衡这种倾向。例如在整体造型上，从鼓面到绳柄，穿珠到“云头”（或“结子”），从飘带到缀珠、丝穗，无论是纹样造型，还是构图都多为对称式，给人以结构紧凑、庄重美观的感觉，具有稳定对称、简洁柔韧、延续回环的特点。这种富有韵律美的设计，既符合于自然规律，又与人们的心理和视觉机制相适应。同时为了体现自然美，常精心保留木、骨等这些物品本来的颜色，更不随意改变这些本色的性质和淳朴的质地。手工艺人在掐丝和刺绣工艺过程中，常常采用色彩明艳的金属丝或绣线，在纹样上多选择几何抽象化的连续纹样以表现喜庆、圆满、平安等吉祥意义。很好地处理了单独与组合、局部与整体、对比与统一之间的关系，使得图案与颜色有机统一、相得益彰，兼顾了装饰与实用。其线条清晰流畅，整体上呈现出一种强烈的秩序感，进而形成和谐统一的审美特点以及鲜明亮丽的装饰效果，给人以光鲜明亮的视觉感受。不仅如此，时人还将具有宗教意义的元素通过符号化的包装进行表达，以其特有的隐晦、含蓄的手法寓教于美，进而去感化人们的灵魂。不仅如此，创新后的主题图案仍能够完美地体现宗教观念，直接烘托出佛法的高深恢弘。同时也反映了物品持有者对待信仰时的虔诚与执着、痴迷与自律。这是宗教类物品进行造型艺术创作的鲜明特点。

有资料表明，乾隆帝要求造办处对这些嘎巴拉鼓进行了局部加工改制，并命令苏州织造利用玉材进行仿制。现存乾隆御用嘎巴拉鼓融合了藏、汉、蒙古等地多元文化因素，反映了乾隆帝的审美趣味。具体而言，这些手鼓在附件装饰上多运用各种名贵、珍稀材料，在视觉效果上力求突出御用法器的奢华、张扬与独一无二。同时，法器本体及其相应的包装囊匣却并未进行过度修饰，体现了法器本身庄重典雅、高尚质朴的自然内敛之美。这种貌似矛盾的对立，反映了乾隆帝试图将文人的“归隐”修行与皇家威仪的彰显有机统一起来。

内地对于嘎巴拉法器加工并进行仿制的史实证明：在乾隆时代，无论内地与边疆，在“大一统”格局下的清宫法器工艺品具有符号化、程式化的特点，带有普遍通俗的社会认同性。不仅代表了皇室贵族对佛法的领悟，而且还包含了祈福的寓意。蒙藏地区宗教上层和世俗贵族频繁来朝将法器进献给皇帝的行为，更增进了彼此之间的宗教和个人感情。不仅如此，随着手工业技术的传播，其各自成熟的地方手工业绝技也被移植到宫廷，并且被快速掌握和吸收，进而反超原创，达到相当高的水准。边疆与内地之间相关的文化理念，也在相互交流中得到融合与升华。

五、附录（嘎巴拉鼓白绫签题记）

序号	藏文	满文	蒙古文	汉文
鼓 1 (图一：2)	rje drung hu thog thu'i skyes rabs su thugs dam du bzung pa'i thod pa'i da ma ru byin chen//	jirung kūtuktu i jalan jalan i tukdam de jafaha amba adistid bisire gebala j'amaru:	jirung qutuγtu-yin töröl üyen-ün(üy-e-yin) tuγtam- dur bariγsan yeke adistid- tu kabala damaru	济隆胡土克 图世世功课 所持大利益 嘎布拉鼓
鼓 2 (图二：2)	gnam skyong lo zhe lnga pa'i zla ba brgyad pa'i tshes gnyis la pañ chen el te nis 'gus pas phul ba'i rin po che'i phra rgyan kā pā la'i da ma ru gcig/	abkai wehiyehe i dehi sunjaci aniya jakūn biyai ice juwe de bacan erdeni i gingguleme jafaha erimbu wehe i kiyamnaha g'abala j'amaro emke:	ṅgri-yin tedkūgsen-ü döčin tabuduyar on ayur- un dumdadu sar-a-yin sin-e qoyar-a bančan erdeni-yin kičiyenggüyilen bariγsan erdeni čilayad- iyar sigidkegetu kabala damaru nige:	乾隆四十五 年八月初二 日班禅额尔 德呢恭进嵌 宝石嘎布拉 鼓一件
鼓 3 (图三：2)	thod pa da ma ru byin chen	amba adistid bisire g'abala jamaru:	yeke adistid-tu kabala zhamaru	大利益嘎布 拉扎穆噜鼓
鼓 4 (图四六)	gnam skyong lo nga dgu pa'i zla ba lnga pa'i tshes nyi shu la gsar bzo g.yang dī'i ka pā la da ma ru byin chen gcig/	abkai wehiyehe i susai uyuci aniya sunja biyai orin de afabuha adistid bisire ice weilehe yacin gu g'abala jamaru emke.	ṅgri-yin tedkūgsen-ü tabin yisüdüger on ṅun-u dumdadu sar-a-yin qorin- dur tusiiγsan adistid-tu sin-e bütügegsen-ü qaraqan qas damaru nige.	乾隆五十九 年五月二十 日交利益新 造青玉嘎布 拉鼓一件
鼓 5 (图五：2)	gsar bzhengs g.yang dī da ma ru byin can	adistid bisire ice weilehe gu i g'abala jamaru:	A distid-tu sin-e bütügegsen qan(s)-u kabala damaro	利益新造玉 嘎布拉鼓
鼓 7 (图二〇：2)	ka pā la da ma ru gcig byin can	adistid bisire g'abala jamaru emke:	Adistid-tu kabala damaru nige:	利益嘎布拉 鼓一件

◆ 林欢 故宫博物院器物部副研究馆员