

西藏西部东嘎·皮央与西夏佛教艺术的影响^①

德波拉·金伯格-萨特 著
(维也纳大学艺术史研究所 奥地利 1090)

秦臻译 张长虹校
(中央美术学院 北京 100102; 四川大学中国藏学研究所 成都 610064)

内容提要: 本文通过对西藏西部皮央和东嘎佛寺、石窟寺的研究,认为其年代应为12世纪晚期。窟顶彩绘曼荼罗图案构图受到了中亚石窟寺窟顶构图的影响,其演变过程是从彩绘华盖的题材到曼荼罗状的华盖,再到曼荼罗的窟顶。东嘎遗址中以泥塑结合彩绘壁画装饰石窟的做法以及泥塑的塑造和构图模式,也具有中亚佛教石窟寺的特征。同时,本文还讨论了敦煌和榆林地区受到西藏影响的石窟寺的壁画和窟顶装饰的艺术特色与表现形式。

东嘎石窟营建于12世纪晚期,是古格都城从托林向东嘎迁移的时期,也正是该地区转入噶举派主导的短暂时期。所以,噶举派艺术及其赞助人与东嘎石窟的营建之间有着密切的联系。

关键词: 曼荼罗 中亚 噶举派

在途经噶托(Gartok)从托林(Mtho gling / Mtho lding)回印度的路上,图齐和杰西于1935年8月23日至25日访问了东嘎·皮央(Dung dkar / Phyi dbang)^②。图齐在其记叙中表露了他对寺院和洞窟装饰的着迷,几座寺院除了有精妙绝伦的壁画外,还堆积了大量的写本和木质、青铜以及灰幔(或许是泥质)的塑像^③。

图齐相信,这个河谷与札不让地区都曾是古格时期人口最密集的地区^④。

^① 东嘎的照片大部分由彭卡教授(Prof. Jaroslav Poncar)于1993年9月拍摄,参加此次由奥地利维也纳大学、意大利远东中东学院(IsMEO,现更名为意大利非洲与东方学院,IsIAO)和中国西藏自治区社会科学院联合组织的西藏西部考察的有卢恰尼茨(Christian Luczanits)、彭卡、格桑(Yeshe Kalsang)和我本人。该项研究得到了奥地利科学研究基金的资助。图齐考察时杰西(General Eugenio Ghersi)拍摄的照片保存于意大利非洲与东方学院图齐喜马拉雅档案部。感谢东方基金会的支持,感谢科隆东亚艺术博物馆馆长安德烈·肖伯博士(Dr. Adele Schombs)的支持。——原文注。

本文译自Deborah Klimburg-Salter, "Dung dkar/Phyi dbang, West Tibet, and the Influence of Tangut Buddhist Art", *East and West*, IsIAO, Vol.51, Dec.2001, pp.323-348。本译文系教育部人文社会科学研究规划基金项目“吐蕃时期金银器艺术研究——以考古材料为中心”(13YJA780002)的阶段性成果——译注。

^② Tucci(图齐)1978: 133-138。

^③ Tucci(图齐)1978: 137。

^④ Tucci(图齐)1978: 136。

受到他饱含激情的描述的鼓动以及杰西照片中精美的壁画档案的吸引,我们决定在完成托林寺的记录之后前往这一遗址考察。当时,石窟壁画还未被当地考古学家公布,西方学者显然也未被激发去追寻图齐的脚步。尽管已经有了图齐的记录和描述,我们仍然难以找到这条河谷。最终,我们遇到了一位孤单的骑马人在我们的汽车前面飞奔,他带着我们来到了东嘎这个小村庄。尽管我们没有时间去参观图齐所提到的寺院,但是我们能够记录的三座石窟已经大大地超出了我们的预期。

石窟是以村庄的名字来命名的。东嘎村位于托林寺北部萨特累季河(象泉河)的一个支流河谷中,它属于包括东边两公里处的皮央村在内的一个延伸的文化带,每个小村子附近均发现有石窟寺、大量的废墟和散落的建筑遗址^①。在东嘎村分布有两个规模极大的佛塔(图1),呈逐层收分的金字塔状。在皮央村,废墟、建筑遗址和佛塔甚至更多^②。在图齐考察时期,这些寺院依附于托林寺,无疑反映了一种古老的模式。



图1 东嘎佛塔(金伯格摄)

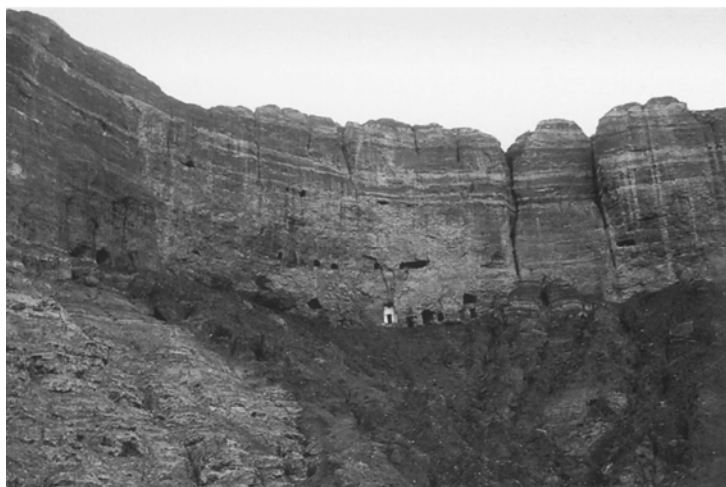


图2 东嘎石窟(金伯格摄)

① Tucci (图齐) 1937, 重印 1989。图齐描述和说明了东嘎的绘画,但他将之归为了 15 世纪,应该指的是皮央的绘画。

② Pritzker (普瑞茨克尔) 1996。

三座石窟位于一断崖脚下山谷的北侧，其中两座现已关闭，一座开放，面向山谷（图2）。由于受西藏有关部门的严格控制，我们只能拍摄非常有限的照片，加之天气也非常糟糕，我们只在此停留了一个晚上。中间的一座是1号窟，其东侧为2号窟（最大的窟），其西侧为3号窟（最小的窟）。东嘎的这三座洞窟分别有着三种不同类型的彩绘窟顶构图，均采用了一种围绕中央的、对称的布局，但是只有两座窟窟顶图案可以称为是真正的曼荼罗，每座洞窟的窟顶实际上从视觉上掌控着整座洞窟的整体装饰布局。本文研究的主题正是这些生动的窟顶壁画。东嘎壁画的年代被归于11世纪晚期到12世纪早期^①，笔者这里使用的年代为12世纪晚期的推测^②。本文将简要探讨彩绘“天穹”、西藏西部的曼荼罗状华盖和曼荼罗窟顶发展的最后阶段。

问题所在

1947年，亚历山大·索佩（Alexander Soper）发表了一篇关于中国艺术中“天穹”的发展的重要论文。他将这种观念的来源追溯至西方的思想以及印度—伊朗的建筑形式，比如藻井顶等。虽然今天我们并不能描绘出一个清晰的，从西到东、从南到北的发展脉络，但由于这个问题只与天穹最早期的发展阶段密切相关，因此，本文并不讨论这一问题。

（两座明代寺院）曼荼罗顶值得关注，不仅因为它们绘制精美以及在中国历史长河发展中的重要地位，还因为它们为西藏地区石窟顶部的设计实践带来了曙光：这一领域因为信息的短缺，我不得不完全忽略...^③

现在我们可以提供缺失的西藏实例，但我们的结论与索佩的推断截然不同。除了东嘎石窟的例子之外，这种曼荼罗顶的思想在西藏寺院中并不为人所知，正如我们将会在与其它西藏西部寺院彩绘顶部的比较中所看到的那样，我认为东嘎彩绘窟顶构图受到了中亚石窟寺窟顶构图的影响，其发展演变过程是从彩绘华盖的题材到曼荼罗状的华盖，再到曼荼罗的窟顶。

东嘎石窟^④

每座石窟都有凹进去的窟顶区域（3号窟较浅），窟顶装饰精美，或者为曼荼罗状的华盖（1号窟），或者窟顶就是曼荼罗（2号窟和3号窟）。这正是本文要讨论的主要特征。在此，我们简要地回顾一下这三座石窟。代表性的1号窟（图3）呈缩微

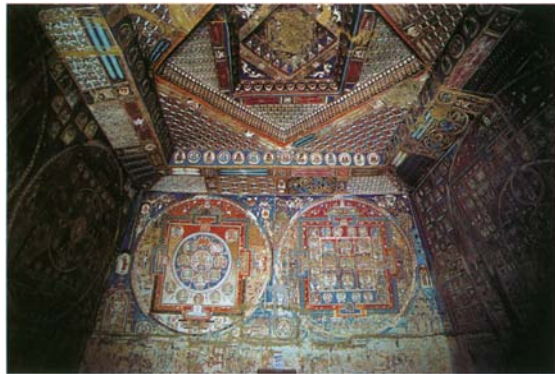


图3 东嘎石窟1号窟（庞卡摄）

① Rhie（莱因）1999: 48，以及本文181页注释①中提到的其他参考书目。

② Luczanits（卢恰尼茨）1998a: 151。

③ Soper（索佩）1947: 247。

④ 关于东嘎石窟，中国学者早在1997年已发表了考古调查简报，并于2008年出版了考古报告，见霍巍、李永宪1997: 6—22；四川大学中国藏学研究所等编，2008——译注。

金字塔状, 平面尺寸为 6.5×6.7 米^①, 1 号窟的窟顶 (图 4) 系藻井顶——刻出的梁椽呈直角置于互相交叠的方形内, 每一连续的方形都是在一更高的层面被凿出, 这样, 凿出的五个方形呈金字塔状逐步凹进。这种具有代表性的窟顶与敦煌的几座石窟比较类似, 例如第 380 窟 (比较图 5 和图 6)。在东嘎和敦煌第 380 号窟^②的例子中, 最里面的方形位于石窟的主轴线上。



图 4 东嘎石窟 1 号窟的藻井顶 (庞卡摄)

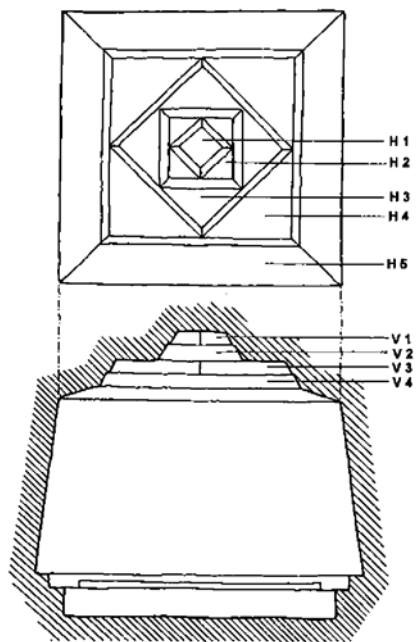


图 5 东嘎石窟 1 号窟窟顶 (M.Falser 制图)

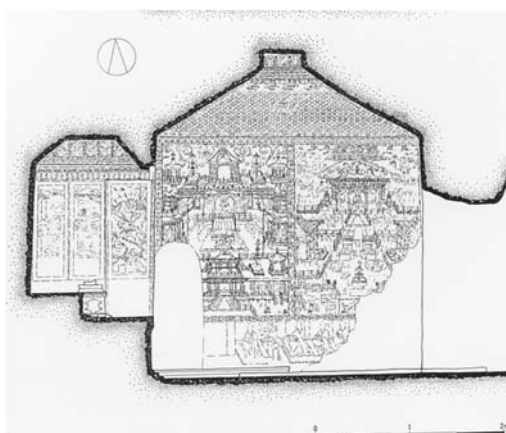


图 6 敦煌第 380 窟 (敦煌研究院, 1984)

① 彭措朗杰和赤列塔沁编, 1998: 11。
② 敦煌研究院 1984: 图版 192。

壁面绘制了七幅曼荼罗。北壁是两幅不同的献给文殊的曼荼罗，东壁是法界语文殊曼荼罗，西壁是两幅不同的大日如来曼荼罗，南壁门道两侧是两幅规模较小的献给观音的曼荼罗^①。每幅曼荼罗下方都有一尊十一面观音的立像，一尊为六臂^②，另一尊有多臂。紧挨后者的是幅五护神曼荼罗。佛传故事绘于西壁和北壁上，视觉叙事伴有经书题记。一幅王子登基、贵族家庭成员会聚于其两侧的大型集会场景占据了南壁的东半部分。我对普兰—古格王国的这类大型集会题材曾经有过讨论^③。

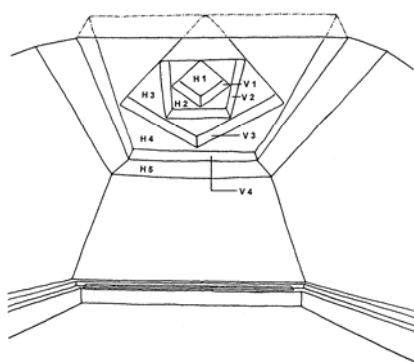


图7 东嘎石窟1号窟藻井顶透视图
(M.Falser 制图)

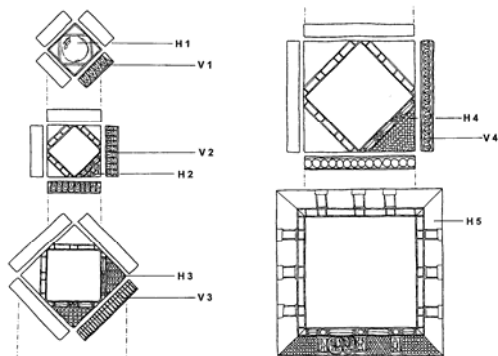


图8 东嘎石窟1号窟藻井顶的水平面(H)和垂直面(V)的装饰(M.Falser 制图)

窟顶中央的图像已经不存，但似乎曾是一尊人像。我的推测基于这样一个事实：大型白色圆环的后面尚可辨出有深蓝色的背景，应该是佛的背光。由此我暂且推测最里面的水平面（即与地面平行，与墙面垂直的表面，以H1来表示，见图7和图8）绘制的是一尊坐佛，这在中亚的石窟寺中有许多先例。最里面方形的垂直面（以V1来表示，图8）绘制的是佛塔，每面有5座。第二个水平面的四角（H2，图8）绘的是神话中的一对狮形动物（并不完全对称，其中一只形状不同）。下一个方形的垂直面（V2，图8）绘制帷幔图案。下两个平面，即天花板的第三和第四个平面（H3，H4，图8）装饰以织物图案。再下一个方形的垂直面（V3，图8）仍为一组帷幔图案（与塔波寺的类型类似）（图9）。最外面的方形的平面（H5，图7—图8）则以一排首尾相连的成组图案装饰，每组均为不同的织物图案。观者站在石窟的中央向上看，视线进入“天穹”，无法辨别哪里是窟顶的收尾，哪里是墙面的开始（图4）。自下向上看，墙面消失于“天穹”之中。在整个天穹的最外端的垂直面（V4，图7）上，有一排佛像（图3，图7，图8）装饰。基于这些帷幔图案，我认为它们是互为表里的两重象征性的华盖。

① Pritzker（普瑞茨克尔）1996：15。

② Pritzker（普瑞茨克尔）1996：图16。

③ Klimburg-Salter（金伯格）：1996b。

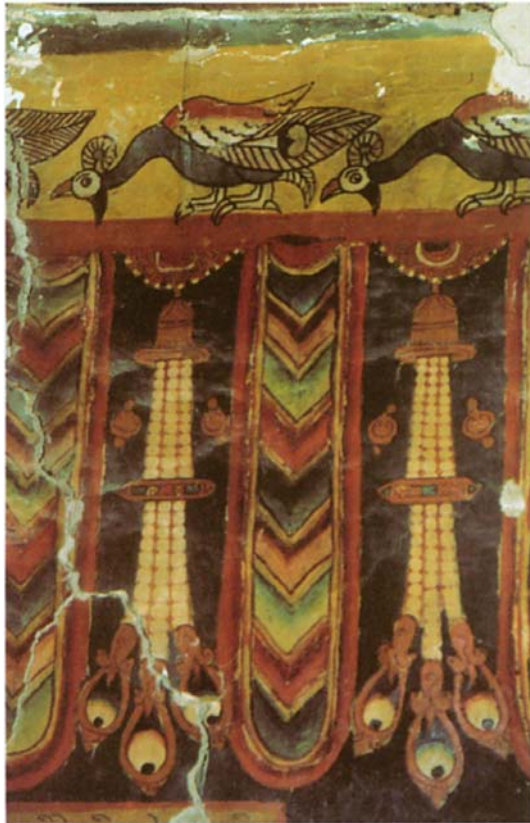


图9 塔波寺杜康殿 (卢恰尼茨摄)



图10 东嘎石窟2号窟 (庞卡摄)

第2号窟(图10)是其中最大的一座窟,平面约7.2平方米,窟中央高5.4米,横截面也呈缺顶金字塔状。后壁略凹进去以容纳置于佛坛上的8尊塑像,每尊佛像坐于岩窟背景中不同的树下。相邻的侧壁各开有两龕,放置2尊佛像,包括一对护法神,现在只有少许残片和莲座、头光尚存。在图齐和杰西时期(1935年),后壁的塑像(过去七佛和弥勒像)都还在(图11a,图11b)。



图11a 东嘎石窟2号窟 (杰西摄)



图11b 东嘎石窟2号窟 (杰西摄)

窟顶最低处为方形，向上逐步收缩为一个准藻井顶（图 12），绘以法界语自在文殊曼荼罗。地面的中央有两座业已毁坏的建筑物基座，推测应为以生砖砌建的佛塔^①。

第 3 号窟是其中最小的一座，平面面积不超过 13 平方米，窟中壁画保存也不甚完好（图 13）。窟顶中央部分内凹，略呈拱顶，装饰有一佛像曼荼罗（图 14）。



图 12 东嘎石窟 2 号窟，曼荼罗窟顶（庞卡摄）



图 13 东嘎石窟 3 号窟（卢恰尼茨摄）



图 14 东嘎石窟 3 号窟（卢恰尼茨摄）

据当地权威人士介绍，诸如这样大规模的石窟在当地有 1000 余座，分布于整个山谷之中，据我所知，这种情况在西藏地区还没有第二处。整个中国西藏、印度和中亚都存在有石窟建筑群，用于生活或宗教的目的，但是，在中国西藏和印度，石窟大多没有装饰，除

^① Pritzker（普瑞茨克尔）1996：图 17。

了阿旃陀石窟这样的特例。

东嘎石窟泥塑像的使用具有中亚佛教石窟遗址的特征, 中亚地区的泥塑通常被置于满绘壁画的环境中, 因而形成一种专门的围绕主要尊像(一尊或多尊)的图像构图模式。在西边, 这种类型唯一尚存的大型石窟群位于阿富汗的巴米扬以及邻近噶可热可山谷(Kakrak)和佛拉地山谷(Foladi)。与之相反, 在印度, 很多石窟群都没有绘制壁画, 即使阿旃陀的一些石窟也没有壁画。印度另外一些经过发掘的建筑群, 即使是壮观的埃罗拉, 也不怎么重视绘画装饰, 而更多地注重雕塑装饰。不像中亚如阿富汗和中国西藏西部的石窟寺, 印度石窟中的塑像系由岩石雕刻而成。

东嘎这种以泥塑结合彩绘壁画装饰石窟群的做法, 目前只在阿富汗和中亚地区发现。中亚较大的绿洲地区分布有大量的石窟群, 包含有多种多样的建筑形式和装饰题材。一个相当一致的现象是布满彩绘装饰。本文的讨论范围仅限于那些位于西藏影响带的石窟群, 尤其是敦煌和榆林这两个地方。正如我们所看到的那样, 在敦煌和榆林地区, 晚期佛教石窟寺的特征之一是: 绘制的壁画覆盖于整个石窟内部表面, 甚至遮盖了建筑不同部位如墙面与窟顶之间的界限。在印度的石窟寺中, 比如阿旃陀, 窟顶的装饰总是与窟顶本身的位置和特征有关, 清晰明了的建筑特征通过装饰的绘制得到加强。装饰不仅清楚地保持了不同部位——顶部和壁面的建筑学上的完整性, 而且还在不同的部位运用不同的元素或题材突出其特征(笔者曾经总结过阿旃陀和巴米扬的窟顶装饰概念^①)。

西喜马拉雅和中亚的窟顶构图

如果将东嘎石窟寺的窟顶和地理、年代上与之相关的西喜马拉雅地区(今天印度境内)的佛教寺院的传统的窟顶装饰作一比较, 我们就会清楚地发现这种曼荼罗窟顶来源于中亚。东喜马拉雅邦和拉达克的佛寺顶部都是彩绘织物图案, 成组绘在平行的木板上。天花板上的织物图案与绘制的帷幔(有时边缘有一排鸟^②)一起环绕四壁顶部一周并直接与天花板上的画面连接起来, 令我记得这些天花板装饰实际上就意味着蓬幔^③。的确, 在塔波寺, 此类实例中最早的做法便是将真正的白布固定在天花板, 然后绘上织物图案。这种“名贵织物罩盖”的题材, 在那科寺(Nako)、阿契寺(Alchi)和相关的建筑中继续使用, 如小松达寺(Sumda Chung)和芒举寺(Mangyu)。但在所有这些建筑中, 织物图案是绘制于梁椽之间的木板上的。

华盖或“名贵织物罩盖”在西喜马拉雅地区有着悠久的传统, 那里的织物华盖被描绘在独立的寺院建筑内。此类天花板装饰发现于巴米扬D窟的走廊中^④。巴米扬绘画记录了梁椽间的织物元素。在那里, 我们可以看到每块长方形的嵌板都有着平行排列的不同图案, 西喜马拉雅地区晚期的寺院也是如此。西喜马拉雅的“名贵织物罩盖”总是通过建筑得以保持和界定着。如此看来, 就存在着两种截然不同的天花板装饰传统。西喜马拉雅的“名贵织物罩盖”传统与中亚东部的华盖传统明显不同: 前者的装饰图案从未围绕中心构图,

① Klimburg-Salter (金伯格) 1996a。

② Klimburg-Salter (金伯格) 1997: 图版 199, 图 9。

③ Klimburg-Salter (金伯格) 1996a, 1997: 173-177。

④ Klimburg-Salter (金伯格) 1989: 图 68。

与之相反，中亚彩绘华盖则以中央为中心对称构图；比如四壁均绘制彩绘帷幔，清楚地暗示着布质华盖^①。

这种围绕中央构图的题材优先于与“天穹”有关的象征形式。索佩对中亚东部石窟寺中这种题材的发展进行了描述^②。在中亚东部的石窟寺中，这种题材不受建筑的限制，天花板可以任意延展，顶部的装饰、华盖的题材与各种其他题材结合在一起象征天堂，主导着石窟寺的装饰构图。天花板与其过分的彩绘装饰象征性地获得了宇宙的维度。这种宇宙的图像，最典型的当然就是曼荼罗。

就本文讨论的目的而言，总结出几个关于中亚彩绘华盖的常见要点已经足够，这已由索佩和其他的中国艺术史家们确立并记录了下来。顶部装饰的重要元素之一——华盖的题材，已变得日益精细。敦煌地区自北魏以来并延续至整个佛教历史时期的石窟寺中已有许多例子。这类题材总是围绕着一个中心点构图，起初是一朵莲花，后来这种对称布局的图案变得越来越复杂，有时会与一个装饰过的藻井顶图案结合在一起。

“藻井”这个词来自形成井状的横梁（井）与绘制于木梁上的彩色（藻）装饰的结合^③。

随着时间的推移，石窟寺中分配给天花板的空间越来越大，金字塔状横截面的天花板装饰变得日益精细^④。

唐代早期的藻井装饰形状上像一个华盖，象征天穹，高挂于顶部，传递出华丽庄严的气氛，[……]这也是石窟寺中国化所表现出的特征^⑤。

从唐代开始，可以发现华盖的中心位置出现了佛像。如果对比一下五代时期精细的华盖装饰^⑥、隋代早期彩绘藻井设计与华盖题材结合起来的“天穹”图案^⑦，就可以发现这种华盖题材的历史演变。在晚期例子中，正如在东嘎1号窟也发现的那样，彩绘的华盖在四个方向以中央为中心对称布局，现在还有了佛教神祇。这种组合的图案实际上成为主要的华盖题材。由于有了佛教神祇，尤其是推测居于构图中心的佛像，我暂时将这种天花板的设计类型界定为类曼荼罗华盖。

华盖绘画的元素日益丰富，愈加复杂，最终演变成为一幅真正的曼荼罗（榆林第10号窟）^⑧。天花板由此成为一个独立图像题材的外表。西夏时期的榆林窟第3号窟^⑨就是最引人注目的例子：它装饰于1193年之前^⑩。西夏时期，曼荼罗主导着天花板的装饰而华

① 敦煌研究院，1984，第II卷，图版44、图版78。

② Soper（索佩）1947。

③ 《敦煌艺术》1994：116。

④ 参见敦煌的例子，敦煌研究院1982，第I卷，图版142，第225页。

⑤ 《敦煌艺术》1994：148。

⑥ 敦煌研究院1987：图版53。

⑦ 敦煌研究院1984，第II卷，图版22。

⑧ 敦煌研究院1990：图版106—107。

⑨ 敦煌研究院1990：图版141、图版171。

⑩ Linrothe（林瑞宾）1996：9。在3号窟，泥塑与壁面上的曼荼罗的关系也可以与东嘎的进行比较，但这不是本文讨论的主题。

盖题材弱化为边缘装饰。这种华盖的题材只有从四部对称的镶边装饰中才能够辨识出来,包括顶部边缘的帷幔设计,不是墙壁的顶部,如在西藏的寺院那样。

在东嘎,与上述提到的榆林和敦煌的石窟一样,顶部与壁面之间的明显界限消失殆尽,而呈现出将顶部的图案移至墙壁或将墙壁的图案移到顶部的趋向,没有任何清晰的建筑形式上的差异。图12展示的是从石窟中央望去的曼荼罗窟顶。第2号窟的法界语自在曼荼罗刚好绘到了角落,这样,该幅曼荼罗图案就涵盖了墙壁和顶部。在双倍展开的后壁、北壁的图片中可以很清楚地看到这一点^①。注意观察角落部分就会发现:壁面和顶部交汇处——既与壁面彩绘构图的上缘不相一致,也与曼荼罗方形的外缘不一致(图15—图16)。



图15 东嘎石窟2号窟从下面看到的墙壁和窟顶
(杰西摄)

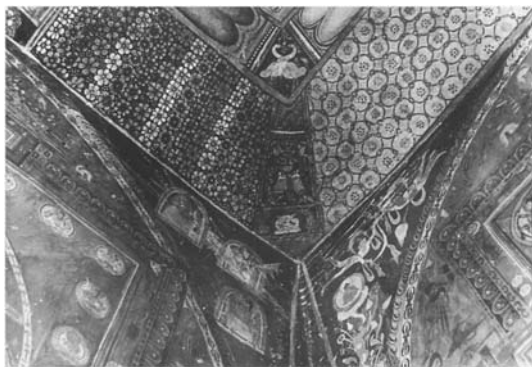


图16 东嘎石窟2号窟的角落与构图
(杰西摄)

在1号窟,华盖的主题几乎不见,仅有藻井顶部的两幅不同的绘于垂直壁面的帷幔题材(V2, V3)保存下来,外围方形的垂直壁面绘制的是佛像(V4)。在2号窟的曼荼罗顶中,神祇亦被绘制于垂直的壁面部分。但在1号窟中,藻井顶边缘的装饰却被绘制在顶部外面的水平面上(H5),从视觉上看,它既构成了墙壁顶部的边缘(图4),亦像是藻井顶的外缘。呈现出这种视觉效应的一个很好的例子是普瑞茨克尔1996年文中的图5,该图标识为“描绘支撑1号窟顶部重量的人物形象”。实际上,这个形象出现在藻井外部假梁上有坡度的水平面上(即下部的面,与地面平行:H5;图5和图7),所以,这个形象并没有连接壁面和天花板,而是半垂直于壁面,不妨将杰西与庞卡所拍的1号窟这一细节的照片进行比较(图16和图4)。

3号窟窟顶中央拱起,装饰以曼荼罗,其构图的边缘并不由墙一顶的分割或四角来界定。拱顶边缘,整个的构图漫过了墙壁顶部,忽略了这种建筑学上的分割;角落部位(墙壁和拱顶会合处)或壁面的边缘实际上画的是线条(图13)。东嘎的窟顶装饰遵循了早已在中亚佛教石窟寺装饰中建立起来的美学观念。正如我们在榆林窟西夏3号窟、10号窟以及敦煌西夏时期的洞窟中看到的那样,窟顶装饰并未受制于建筑空间,而是融合于整个石窟殿堂的绘画环境之中,从而形成了一个单一的装饰单元。总之,如同我们看到的那样,曼荼罗顶出现于汉地佛教石窟寺装饰演变的最后一个阶段。其时,窟顶及其彩绘天穹,由于其尺寸规模和图像题材,主导着整个殿堂。

^① Pritzker (普瑞茨克尔) 1996: 图17。

除了东嘎的石窟，西藏西部或西藏寺庙并没有将顶部改造成曼荼罗，或者装饰以类似曼荼罗的图案。所有年代上和地理上与东嘎相关的尚存寺庙的顶部装饰均与塔波寺集会殿相同。这些寺庙装饰以象征性的华盖，在天花板上绘制成组的、平行排列的彩绘织物图案，并且在墙壁上部也绘有帷幔图案，两者之间通常由一排鸟纹作为边缘装饰。由此看来，就只有东嘎的窟顶装饰图案是围绕中心构图的，即索佩所定义的“天穹”。西喜马拉雅地区的迥异装饰更适合称之为“名贵的织物华盖”。但在拉达克也有一组佛塔，藻井顶的横梁上彩绘曼荼罗或类似曼荼罗的装饰。最早的例子发现于阿契寺，可以比较图 17 和克孜尔石窟^①。



图 17 阿契寺“大塔”内塔塔顶（庞卡摄）



图 18 阿契寺“大塔”外塔塔顶（庞卡摄）

拉达克的曼荼罗顶

阿契寺（Alchi）的所谓“大塔”断代为大约 13 世纪，它有一个带有华盖顶的内塔（图 17），而古佩已经注意到，其外殿有一个曼荼罗图案绘于藻井顶上（图 18）^②。更引人注目的是一对小塔，卢恰尼茨认为其略晚于大塔^③。在这里，一幅金刚界曼荼罗绘于外塔藻井顶里面横梁的垂直面上（图 19），一幅华盖绘于内塔的天花板上（图 20）。不过，与东嘎的曼荼罗不同，这里的建筑起着主导作用，所以这些图案从视觉上看相当混乱。比如，曼荼罗的外环和方形被墙壁上部形成的方形所打乱，这通过传统的墙壁边饰题材——鸟和帷幔得以突出强调（图 21）。艺术家的混乱表现了这样一个事实：帷幔和鸟不仅通常位于墙壁顶部，而且还出现在藻井顶的梁上。像东嘎一样，主要的神祇也绘在梁的垂直面上，但在阿契寺这些梁却隐藏了起来，只有站在内塔的顶部才能看得到曼荼罗。然而，佛像也被发现于四角的水平面上，我们可以从底下望见它们。在东嘎，因为曼荼罗的描绘占主导地位，所以图像是连贯的、易读的，曼荼罗也只管绘到墙壁上好像后者不存在似的。在拉达克（Ladakh），这种图像从属于建筑的完整性。

① Soper（索佩）1947：图 10。

② Goepper（古佩）1993：136。

③ 卢恰尼茨 1998。在此感谢卢恰尼茨将我的注意力吸引到了这些曼荼罗上，并允许我公布他的照片，以及他的关键点评。



图 19 阿契寺“小塔”外塔塔顶 (卢恰尼茨摄)



图 20 阿契寺“小塔”内塔塔顶 (庞卡摄)



图 21 阿契寺“小塔”外塔塔顶 (细节) (卢恰尼茨摄)

即使今天拉达克和喜马偕尔邦 (Himachal Pradesh) 的过门塔 (gateway stupa) 经常出现非常简单的藻井顶, 即天花板的中央部分画一曼荼罗, 但从来不像东嘎的曼荼罗顶或它们在中亚的原型那样复杂。考察曼荼罗顶只出现在佛塔中而不是在殿堂中延续的原因已超出了本文的讨论范围, 答案或许在于佛塔的宇宙本质, 因为一座佛塔和一幅彩绘曼荼罗窟顶装饰之间的联系在拉达克地区并不特别。在洛日 (Lori)、穆斯塘 (Mustang), 一幅曼荼罗被绘于佛塔上面的窟顶上^①。在东嘎 1 号窟, 绘在改良的藻井顶上的曼荼罗像是展开的一把伞, 处于下面两座佛塔之上, 是这个现象的一个早期范例。时代上与其相近的另一个例子是阿契寺的 13 世纪的两对佛塔。

根据卢恰尼茨的研究^②, 阿契寺的两对佛塔可能与阿契寺的止贡噶举派 (Bri gung bka' brgyud) 有关。止贡派是岗波巴 (Sgam po pa) 的弟子帕莫竹·多杰嘉波 (Phag mo gru Rdo rje rgyal po) 所创建的帕竹噶举派的八支派之一。竹巴噶举和达隆派也属于这八支派之中。所有的这些支派均在卫藏地区有其母寺, 但自 12 世纪晚期之后, 竹巴噶举的影响力扩散到了西部西藏和中亚地区。幸好有来自卫藏地区的大量唐卡保存了下来, 尤其是达隆巴的祖师传承唐卡, 使得我们能够对有关该教派的早期艺术史有较多的认识。

以卫藏地区达隆派唐卡绘画为基础, 我们可以对这种典型的噶举派图像进行辨识。在大约 13 世纪早期阿契寺的小塔中, 首次发现高僧的形象, 并配以一对菩萨胁侍; 强调大成就者的重要性, 尤其是莲花生, 这也是最后一座以此种风格绘制的建筑物^③。该佛塔主供大日如来, 图像源自瑜伽密续。这些特征 (喇嘛伴以菩萨胁侍) 稍晚发现于两座坍塌的佛塔内 (过门塔) 与无上瑜伽密续有关的图像配置中, 断为 13 世纪晚期, 主供阿閼佛——阿契寺香绒六层的藻井顶和拉玛玉茹寺大塔坍塌的藻井顶^④。前一佛塔藻井顶部绘一曼荼罗, 今天已无法辨识, 但可以清楚地显示, 它曾绘制于这座建筑结构中。总之, 在西喜马拉雅地区, 唯一可与东嘎石窟窟顶构图相比较的是拉达克的一小组佛塔。这些佛塔的藻井顶绘以曼荼罗, 据其绘画装饰的风格和图像可将佛塔断为 13 世纪中期至晚期, 并且与止贡噶举派的赞助有关。

被归于 12 世纪晚期东嘎石窟可以追溯到紧接着古格都城从托林向东嘎转变的那个阶段, 以及该地区转入噶举派主导的短暂时期。我试图论证其窟顶绘画可能来自中亚传统的事实, 因为在那里, 中亚石窟的窟顶装饰显示出西夏时期从曼荼罗华盖向真正的曼荼罗窟顶的转变。东嘎绘画时间上略晚于榆林 3 号窟的壁画 (早于 1193 年), 早于拉达克 13 世纪中期至晚期的一组佛塔, 其藻井顶装饰有彩绘曼陀罗。现在的问题是需要理解促使中亚影响东嘎石窟的历史条件。

我们对西藏西部普兰—古格王国末期 (约 1100 年) 至 14 世纪的确切历史信息知之甚少。根据《阿里王统记》的记载, 孜德 (Rtse lde) 被杀后, 都城暂时从托林移到了东嘎。根据伯戴克的研究^⑤, 孜德死于大约 1080 年, 后由旺德 (Dbang lde, 约 1040—1100) 继位。

① Neumann (诺伊曼) 1994。

② Luczaitis (卢恰尼茨) 1998b。

③ Luczaitis (卢恰尼茨) 1998b:156。

④ Luczaitis (卢恰尼茨) 1998b:156—158。

⑤ Petech (伯戴克) 1997: 238。

该王朝的最后三位成员系旺德的后裔,被所谓的噶禄人(Gar log)所杀^①。不过托林好像仍是这一地区该时期的宗教中心。12世纪中期,王国分裂为萨特累季河北部的王国(东嘎所在地)和南部的王国(托林寺所在地),随后由扎巴德(Grags pa lde, 1230—1277)重新统一^②。

托林寺有过一段由噶举派主导的短暂历史时期(12世纪晚期至13世纪晚期),但不清楚是哪个支系。关于这一时期我们只有止贡派的相关信息,他们于约1191—1275年间活跃于西部地区(上部阿里)^③,不过竹巴噶举^④也建立了一些小的僧团^⑤。12世纪晚期,止贡噶举开始从其主寺止贡寺——卫藏止贡仁波且(1143—1217)的法座,向外扩张,大约1191年,他们来到冈底斯地区(凯拉斯神山),并曾与普兰—古格和拉达克的统治王朝之间有着密切联系^⑥。该派在阿里三围地区尤其重要,普兰、卓雪(Gro shod)和金瑙尔(Kinnaur)的许多佛殿和隐修地都与之有关。他们的活动延伸至拉达克后,在那里赞助了阿契寺和拉玛玉茹寺等建筑。或许其他的噶举派支派在这些地区也很活跃,但由于极其有限的文献材料和不同的写作取向导致证据的缺失,使得识别其他噶举派支派的活动变得非常不确定。

西夏时期,噶举派在中亚也很活跃,止贡噶举和噶玛噶举在文献中都被提到。最近的研究^⑦证明了国王与高层喇嘛之间的施主与福田关系起源于西夏王国时期(不是蒙元时期)。

[.....]在12世纪晚期,祭典权力转至藏族僧人,尤其是属于噶举派支系的僧人们^⑧。

文献中记载有几例僧人们旅行于西藏、西藏西部和西夏之间^⑨。

考虑到大量的艺术作品可以归入西夏时期,而关于世俗赞助人的问题却很少研究的情况,噶玛噶举派可以与一些黑水城的绘画联系起来^⑩。从绘画中的图像偏爱也可看出其与噶举派的关系——金刚瑜伽女和上乐金刚是噶举派仪轨修行中非常重要的神灵,还有药师佛,通常发现于拉达克的寺庙,也与该教派相关。图齐提到在东嘎的两个石窟中有药师佛的形象。

或许噶举派在中亚和西藏西部的活动,以及那些教派与统治精英之间的关系,成为东嘎艺术与西夏艺术、拉达克艺术内在联系的纽带。

未来的任务

本文的研究仅仅是探索东嘎石窟艺术装饰来源和背景的第一步。两者相关的假设:即中亚对东嘎艺术的影响以及与噶举派赞助人之间存在联系的可能性尚需要进一步的细致考察。

① Petech (伯戴克) 1997: 239。

② Vitali (维大利) 1999: 34。

③ Vitali (维大利) 1999: 34。

④ Vitali (维大利) 1996: 368—416。

⑤ 感谢 Christian Jahoda 提供的关于竹巴噶举的信息。

⑥ Petech (伯戴克) 1997: 240—242; Vitali (维大利) 1996: 372—390, 408—425; 437—442; 1999: 34。

⑦ Sperling (史伯岭) 1987; 茹格 (Ruegg) 1995。

⑧ Sperling (史伯岭) 1987: 39。

⑨ 参见 Sperling (史伯岭) 1987。

⑩ Samossiuk (萨莫宇克) 1998。

现在有必要考察一下装饰布局的其他方面。在此只举两个例子：织物题材和塑像风格。在中亚石窟寺的绘画中发现有一些织物图案，但是在阿契寺松载殿的大量壁画^①中没有任何发现。令人诧异的是，这些织物题材可以与塔波寺杜康殿的进行比较^②。

另一个例子是，几尊残存塑像的人像风格也暗示出其与中亚的风格联系。在杰西 1935 年拍摄的 2 号窟的照片中（图 11），我们可以看到几乎等身的泥塑像沿着北壁坐在一个基座上。这里需要注意的是人像风格：修长的身躯，微圆的腹部和极其特别的宽额头，厚颊，眯缝细眼，小而尖的下巴，以及低圆的发髻。这些风格特征与西夏艺术的塑像风格十分接近，可与福格博物馆藏的黑水城佛头作一有趣比较^③。

顶部装饰的分析表明，东嘎石窟的艺术遗产比以前假想得更为复杂。东嘎绘画已经被界定为“克什米尔的”^④，然而，我们的比较分析并不赞同将之可靠地归于“克什米尔的”艺术的观点。我更倾向于认为这三座石窟代表着一种独特的当地风格，是印度、中亚和中国西藏西部艺术在服务佛教的过程中长期辩证发展的结果，而不是克什米尔风格。

如同我们所看到的那样，贯穿于这一时期和曼荼罗顶盛行地区的共同点是噶举派的存在，但是东嘎的教派关系尚不明了，赞助人的证据也模糊不清。在 2 号窟中，虽然集会场景和佛传描绘均伴有大量题记，但破坏严重，至今仍无法识读。将来更为深入细致的考察或许能提供更多的信息，到那时，恐怕只有图像的比较研究才可能帮助我们弄清楚石窟的赞助人情况。一个关于大集会场景的分析^⑤认为，东嘎的这种题材是由普兰—古格王朝的王室赞助者自 11 世纪以来建立起来的一种普遍形式。不过，东嘎与那科寺类似，就座于集会中心位置的人物形像不像塔波寺一样是一位王室喇嘛而是一位俗人。

11 世纪至 13 世纪早期的西喜马拉雅佛教艺术中存在着重要的图像差异一定暗示着不同的赞助集团。东嘎石窟一个独有的特征是图像题材的多样性和倾向性，如同其他可与之相比较的遗址中的最早寺院——塔波寺、那科寺和阿契寺，曼荼罗属于瑜伽续。但是，与其他遗址形成对比的是，这里强调的是文殊而不是大日如来，并且绘制了大量不同的曼荼罗。除此之外，虽与塔波寺不同，但与那科寺和阿契寺一样，绘制有完整的宫殿式曼荼罗。在这里，我仅仅提出这个复杂而曾经规模宏大的遗址中几个亟待解决的问题。

最后，让我们再次回到图齐的观察，他认为这些壁画精美绝伦，是他所见到的质量最好的绘画，在东嘎·皮央也是规模最大的。这些石窟寺显然表现的只是一个曾经繁荣富足以及世界性中心的一小部分，但是关于东嘎石窟的装饰、功能和文化背景等更为广泛的研究无疑对理解古格王国的历史具有重要意义。

参考文献

敦煌研究院编（1990），《中国石窟艺术·榆林窟》，东京。

《敦煌艺术——通过段文杰的眼睛看敦煌艺术》（*Dunhuang Art – Through the Eyes of*

① Papa-Kalantari（帕巴—噶兰塔利）2000：102。

② 比较 Wandl（宛德）1999：图 9。

③ Klimburg（金伯格）1982 年，图 37。

④ Pritzker（普瑞茨克）1996：27—28；Rhie（莱因）1999：48。

⑤ Klimburg（金伯格）1996b。

Duan Wenjie), 谭冲编 (Tan Chung), 卡比拉·伐措延纳序 (Kapila Vatsyayan), 新德里, 1994年。

敦煌文物研究院编 (1982-1987): 《敦煌莫高窟》(5卷), 北京。

Goepper, R. (荣格·古佩) (1993): 《阿契寺“大塔”》(The ‘Great Stūpa’ at Alchi), 《亚洲艺术》(Artibus Asiae), 卷53, 1-2, 第111-143页。

Klimburg-Salter, D. E. (金伯格) (1982): 《丝绸与钻石之路——沿跨喜马拉雅贸易之路的密教艺术》(The Silk Route and the Diamond Path. Esoteric Buddhist Art on the Trans-Himalayan Trade Routes), 洛杉矶。

Klimburg-Salter, D. E. (金伯格) (1989): 《巴米扬王国——兴都库什的佛教艺术和文化》(The Kingdom of Bāmiyān. Buddhist Art and Culture of the Hindu Kush), 那不勒斯-罗马, 1989年。

Klimburg-Salter, D. E. (金伯格) (1996a): 《关于巴米扬华盖的几点意见》, 刊于《十世纪亚历山大时期的波斯和中亚》(La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X Secolo), 林琴国家科学院 (Accademia Nazionale dei Lincei), 罗马。

Klimburg-Salter, D. E. (金伯格) (1996b): 《西藏西部绘画中的风格: 考古证据》(Style in Western Tibetan Painting: The Archaeological Evidence), 《东方与西方》(EW), 卷46, 3-4, 第319-337页。

Klimburg-Salter, D. E. (金伯格) (1997): 《塔波寺——王国的明灯》(Tabo, a lamp for the kingdom), 米兰。

Linrothe, R. (林瑞宾) (1996): 《佛顶尊胜与西夏榆林3号窟的佛塔崇拜》(Ushnīshavījayā and the Tangut Cult of the Stūpa at Yü-lin Cave 3), 国立博物馆馆刊 (National Palace Museum Bulletin), 卷XXXI, 4-5, 第1-25页。

Linrothe, R. (林瑞宾) (1999): 《一个夏季的田野工作》(A Summer in the Field), 《东方》(Orientations), 卷30, 5, 第57-68页。

Luczanits, C. (卢恰尼茨) (1998 a): 《西喜马拉雅的早期佛教泥塑 (10世纪晚期至13世纪早期)》[Early Buddhist Clay Sculpture in the Western Himalaya (Late 10th to Early 13th Centuries)], 博士论文, 维也纳大学, 维也纳。

Luczanits, C. (卢恰尼茨) (1998 b): 《拉达克的一种不同寻常的绘画风格》(On an Unusual Painting Style in Ladakh), 刊于金伯格和艾林格 (E. Allinger) 编《12-14世纪内亚国际风格》(The Inner Asian International Style 12th-14th Centuries), 维也纳, 第151-169页。

Neumann, H.F. (诺伊曼) (1994): 《洛日寺壁画》(The Wall Paintings of the Lori Gonpa), 《东方》(Orientations), 卷25, 11, 第79-91页。

Neumann, H.F. (诺伊曼) (1998/1999): 《供养女神之窟: 西藏西部早期绘画》(The Cave of the Offering Goddesses: Early Painting in Western Tibet.), 《东方艺术》(Oriental Art), 卷XLIV, 4。

Papa-Kalantari, C. (帕巴·噶兰塔利) (2000): 《拉达克阿契寺松载殿壁画: 西藏西部佛教寺院早期织物图案研究》(Die deckenmalereien des gSum-brtsegs in Alchi (Ladakh). Studie zu den Textildarstellungen eines frühen buddhistischen Tempels aus dem westtibetischen Kulturkreis), 维也纳大学硕士论文, 维也纳。

Petech, L. (伯戴克) (1978): 《西藏西部和拉达克的止贡派》(The 'Bri-guñ-pa sect in Western Tibet and Ladakh), 刊于 L. Ligeti 编《纪念乔玛文集》(*Proceedings of the Csoma de Körös Memorial Symposium*), 第 313-325 页, 布达佩斯。

Petech, L. (伯戴克) (1997): 《西藏西部的历史》(Western Tibet: Historical Introduction), 刊于金伯格著《塔波寺——王国的明灯》(*Tabo, a lamp for the kingdom*), 第 229-255 页, 米兰。中文译文见本刊。

彭措朗杰和赤列塔沁编 (Phuntsok Namgyal & Chi lie ta qin) (1998): 《阿里地区东嘎壁画》, 西藏。

Pritzker, T. J. (普瑞茨克) (1996): 《西藏西部早期石窟壁画初步报告》(A Preliminary Report on Early Cave Paintings of Western Tibet), 《东方》(*Orientalia*), 卷 27, 6, 第 26-47 页。

Rhie, M. (莱因) (1999): 《西藏绘画: 风格、来源和流派》(Tibetan Painting: Style, Sources, and Schools), 刊于莱因和瑟曼 (R. Thurman) 编《转变的世界》(*Worlds of Transformation*), 第 45-79 页, 纽约。

Ruegg, D.S. (茹格) (1995): 《印度和中国西藏佛教思想的精神和时间秩序》(*Ordre spirituel et ordre temporel dans la pensée bouddhique de l'Inde et du Tibet*), 巴黎。

Samossiuk, K. (萨莫宇克) (1998): 《黑水城的两幅藏式唐卡》(Two Tibetan Style thangkas from Khara Khoto), 刊于金伯格和艾林格 (E. Allinger) 编《12-14 世纪内亚国际风格》(*The Inner Asian International Style 12th-14th Centuries*), 维也纳, 第 97-106 页。

Soper, A.C. (索佩) (1947): 《亚洲的“天穹”》(The 'Dome of Heaven' in Asia), 《艺术期刊》(*The Art Bulletin*) 卷 XXIX, 4, 第 225-248 页。

Sperling, E. (史伯岭) (1987): 《喇嘛至夏王》(Lama to the King of Hsia), 《西藏协会期刊》(*The Journal of the Tibet Society*), 卷 7, 第 31-50 页。

Tucci, G. (图齐) (1937): 《未知西藏的圣徒与劫匪(西藏西部远征日记)》[*Santi e briganti nel Tibet ignoto (diario della spedizione nel Tibet occidentale 1935)*], 米兰, 1989 年重印。

Tucci, G. (图齐) (1978): 《未知的西藏》(*Tibet ignoto*), 罗马。

Vitali, R. (维大利) (1996): 《古格-普兰王国: 据古格堪钦·阿旺扎巴的阿里王统记写成》(*The kingdoms of Gu.ge Pu.brang: According to mNga'ris rgyal.rabs by Gu.ge mkhban.chen Ngag.dbang grags.pa*), 达兰萨拉。

Vitali, R. (维大利) (1999): 《托林寺档案: 古格“母寺”的文献和视觉重建》(*Records of Tho ling: A Literary and Visual Reconstruction of the 'Mother' Monastery in Gu.ge*), 达兰萨拉。

Wandl, E. (宛德) (1999): 《一座佛寺中彩绘织物》(Painted Textiles in a Buddhist Temple), 《织物史》(*Textile History*), 卷 30, 1, 第 16-28 页。