

11世纪卫藏波罗样式考述

张亚莎

(中央民族大学, 北京, 100081)

【内容提要】11世纪卫藏并存着两种与东印度佛教艺术相关的艺术类型,彼此的区别在于东印度波罗艺术风格中是否融入了“中亚”的艺术因素或样式,第一种类型即“萨玛达类型”艺术的突出特点便是其东印度艺术风格中已融入较浓厚的“中亚”艺术因素,主要流行于11世纪之内,其流行时期与卫藏“下路弘法”的活动时期相一致,第二种类型“大昭寺二期类型”出现得晚(11世纪后期),是印度高僧阿底峡入藏传教(1045年)之后直接带入卫藏的新的波罗之风。同时作者讨论了两种类型不同的艺术传承,指出晚唐以后的敦煌也深受波罗蜜教艺术影响,但并不是通过吐蕃这条线索进入的,当9世纪中叶至11世纪中叶这两百余年印藏彼此不通的历史时期内,西北的丝绸之路曾是印度波罗艺术进入中国的主要通道,甚至可能是唯一的通道。

【关键词】波罗艺术 萨玛达类型 大昭寺二期类型 阿底峡

意大利藏学家G.杜齐认为卫藏后弘期佛教文化复兴以来,进入卫藏的第一个外来艺术风格源来自西藏南面的东印度波罗王朝,



这一风格对卫藏的影响持续了两三个世纪之久（截止到13世纪初叶）；杜齐还指出，与此同时又有一股艺术传承来自西藏北部的西域地区，来自南面的东印度波罗艺术风格与来自北方的“中亚”艺术风格在卫藏汇合后，形成一综合艺术样式——“波罗/中亚”艺术风格^[1]。

按杜齐的说法，东印度艺术既然是后弘期最早出现于卫藏的一支影响源，那么它们出现于卫藏的时间应该是在公元的10世纪后期。然而，近年由斯蒂文·格萨克与简妮·辛格合作出版的《早期卫藏绘画》对杜齐的观点作出了某些修正，他们一方面更强调东印度艺术风格是卫藏后弘期早期艺术最重要的（甚至是唯一的）源头；另一方面又指出东印度艺术风格开始流行于卫藏的时间应是在11世纪后期至12世纪前期，至于它们成为卫藏的主流样式则应当是在12世纪以后^[2]，这样就将东印度艺术风格出现于卫藏的时间向后推迟了几近一个世纪之久。

那么，11世纪前中期卫藏佛教艺术的发展是怎样一种状况？东印度佛教艺术风格何时出现于卫藏？就11世纪而言，东印度波罗艺术是如何影响卫藏的？这一系列问题显然还大有可以讨论的余地。本文试图就11世纪卫藏佛教复兴时期美术发展的实际状况，探讨一下东印度佛教艺术风格出现于卫藏的时间及与之相关的一些问题。

一、11世纪卫藏两种不同的“波罗”艺术样式

11世纪是卫藏后弘期佛教文化复兴时期，也是印藏佛教界重新建立联系的重要时期，因而11世纪期间卫藏佛教艺术中存在东印度波罗艺术样式的影响应当说是很正常的现象。但东印度艺术风格什么时候进入卫藏？它们对于卫藏后弘期早期艺术是怎样产



生影响的？这一系列问题的最终结论应当以11世纪卫藏艺术遗存的考古调查和样式分析为其基本的依据，因此全面梳理11世纪卫藏佛教美术遗存，将它们作为一个整体去研究分析是非常必要的。实际上从考古的角度看，属于11世纪卫藏的早期艺术遗存是少之又少，就目前所知，11世纪的卫藏佛教美术遗存只有以下几处（按年代顺序排列）：

- | | |
|-----------------|--------------|
| (1) 后藏艾旺寺雕塑若干 | (1030年以前) |
| (2) 后藏夏鲁寺早期壁画少许 | (1045—1050年) |
| (3) 大昭寺二期壁画少许 | (1076—1080年) |
| (4) 扎塘寺壁画 | (1081—1093年) |
| (5) 数量不多的卫藏唐卡 | (1070—1080年) |

卫藏后弘期早期艺术遗存数量虽然很少，但已经显示出风格上的不同，它们大致又可划分为两种类型。第一种类型为“萨玛达类型”系列，在上述5处遗存中，艾旺寺雕塑、夏鲁寺壁画与扎塘寺壁画的风格样式大致相同或类似，三者中又以艾旺寺雕塑的年代最早（1030年），艾旺寺位于后藏康马县的萨玛达乡，其造像风格与另一座萨玛达乡的江布寺（又名萨玛达寺）的部分早期雕塑的风格完全相同，因此一些西方研究者将这一风格称之为“萨玛达类型”（Samad-type）。这里为方便起见，我们姑且沿用这一称呼（图1）。

第二种类型以大昭寺二期壁画为其代表，简称为“大昭寺二期类型”，大昭寺主殿觉康二层保存了部分早期壁画残片，其中又可分为两期：一期为吐蕃时期壁画遗存；二期为后弘期初期壁画遗存；所谓的“大昭寺二期类型”便是指后者（图2），它的创作年代在1080年，与它风格相似的还包括卫藏的一些早期唐卡，而早期唐卡的年代就目前发现的和考证的情形看，也还没有早于1080年以前的。



图 1

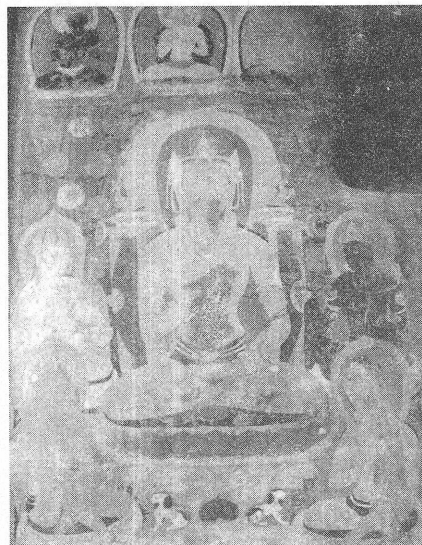


图 2

第一种类型（萨玛达类型）与第二种类型（大昭寺二期类型）的作品遗存中，都可以看到东印度波罗艺术风格的影响，但它们所遵循的艺术传统却是有所区别的，这两者的不同主要反映在以下一些方面：

1. 菩萨装束上的不同

两种艺术样式最突出的区别表现在服饰上，佛与菩萨长着“波罗式”的面孔，但服饰却截然不同：“萨玛达类型”的突出特点是穿上了厚重的长袍或飘逸



图 3



的长衫，上面点缀着硕大的圆形团花图案，高发髻被缠上各色布帛，面部更加宽阔方正，用杜齐的话说便是染上浓重的“中亚”特色（图3）。而“大昭寺二期类型”则是继续保持着南亚印度热带或亚热带气候下的服饰特征，袒露着上身与腿部，腰下只围短裙，身上装饰着各种各样的璎珞珠宝，为另一类的珠光宝气；菩萨们常游戏坐于佛的旁边，躯体有一些“S”形的扭曲，东印度波罗样式的影响更为明确和纯粹（图4）。

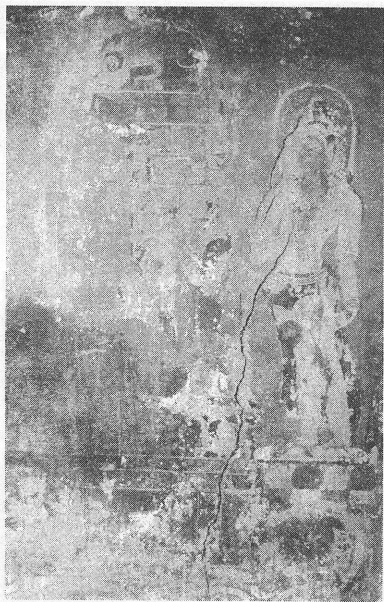


图4

2. 构图的不同

绘画构图的不同体现的是绘画理念上的差异，大昭寺二期壁画类型与卫藏早期唐卡在构图上的一致性说明它们在艺术理念上属于同类。大昭寺二期类型的构图特点是中尊主像很大；主像的两侧一般会安置左右胁侍菩萨，胁侍菩萨有立像也有坐像，无论是坐像还是立像，都会有某种程度的“S”形的扭曲（立像更为明显）；四周有众菩萨或护法围绕，但周围的群像通常是被井然有序地安排在四周排列的小方格中（见图5，早期的菩萨似尚未完全进入到方格中，但排列得也很有秩序）。这种将菩萨护法等人物，甚至是佛本生故事画在一个个方格中的构图方式可能属于比较典型的印度—尼泊尔构图方式，它对卫藏唐卡影响很大。



图5



图6

萨玛达类型的构图以扎塘寺壁画最具代表性，中尊主像的周围也围绕着弟子与菩萨们，是以一种相对自然和真实的方式排列着，并没有被机械地嵌入到一个个的小方格里，主佛被众菩萨、弟子们和供养人簇拥着，给人以温馨亲切的感觉（图6），与这种构图相近的有大致同期的北宋寺院壁画、河西走廊敦煌的西夏壁画和西域高昌的伯孜坎里克石窟回鹘壁画。东方绘画注重自然写实，南亚印度佛画注重观念和等级，它们之间的区别是很明显的。

3. 具体绘画手法上的差异

东方绘画以勾线为主，而印度绘画从阿旃陀时期便体现了对体积表现、对明暗处理的兴趣，表现出对人体表现、对物体质感



的表现欲望，这种绘画手法从本质上看仍属于西方绘画体系。值得注意的是与早期笈多艺术相比较，印度美术在进入到波罗时期（公元8世纪以后）以后，雕塑与绘画也出现了明显的变化，首先是早期的那



图7

种古典主义的宁静为波罗特有的繁缛华丽之风所代替；其次，波罗绘画似并不施明暗晕染，它对立体等体积的表现也不是靠明暗晕染来达到其目的的（这点也与阿旃陀艺术传统也有所区别）。早期卫藏唐卡中出现的人体表现遵循的是东印度波罗艺术的传统，也就是说它的体积表现是通过色彩完成块面的转折，最后再以极细的轮廓线勾勒，虽然没有明暗晕染，但仍有“面”的变化，有立体的效果。而出现于扎塘寺壁画人物造型中的明暗晕染手法，恰恰是西域绘画“凹凸法”的延续，所反映的是“中亚”艺术传统的影响（图7）。至于扎塘寺壁画的线条表现，显然更具有东亚绘画的性格，线条的舒展流畅为扎塘寺壁画增色不少。

4. 两者流行时期上的不同

从上述五例早期艺术遗存看，两种类型彼此数量差不多，但实际上依杜齐早年的发现和意大利藏学家罗伯托·维塔利的研究，萨玛达类型的遗存数量绝不在少数，至少在前后藏存在着有一个相同或相似艺术风格的寺院群^[3]，这些寺院与后弘期卫藏的“下



路弘法”有着这样或那样的联系。萨玛达类型艺术中最早的是艾旺寺，它的艺术可以追溯到1030年以前或者更早，也就是说它至少在11世纪初时即已出现；中间一例是夏鲁寺壁画，它的年代在1045—1050年间；较晚的有扎塘寺壁画，它已经是11世纪末期的艺术遗存（1081—1093年之间）；12世纪以后这种类型的艺术在卫藏似乎不再见到，显然，萨玛达类型艺术（包括扎塘寺壁画）主要是流行于11世纪之内。

至于大昭寺二期类型出现的时间，就目前发现的几例看，均在1080年代以后，这个时间已接近11世纪末期，而这一类型真正流行并成为卫藏主流艺术应当是在12世纪以后，12世纪以后相同样式的唐卡风靡卫藏，且远传西夏，成为西藏12—13世纪最流行的绘画样式。

除了上述的种种具体差异外，更应该注意到的是两者最基本的差别，或者说是本质上的区别，两者的根本区别其实就在于东印度波罗艺术风格中是否融入了“中亚”的艺术因素或样式，第一种类型即“萨玛达类型”艺术的突出特点便是其东印度艺术风格中已融入较浓厚的“中亚”艺术因素，也正因为如此才被称之为“波罗/中亚”艺术风格。在这一系列里，夏鲁寺早期壁画似乎显示出某种特殊性，它的壁画中的东印度样式显得更加纯粹和明显，但如果仔细观察，不难发现其中仍混合有“中亚”艺术的因素，它与萨玛达类型或扎塘寺壁画比较，“中亚”的因素可能相对弱一些，却是存在的，这也是它与大昭寺二期壁画真正的不同点。而第二种类型即“大昭寺二期类型”中确实见不到“中亚”艺术因素，它与早期卫藏唐卡一样，保持着尚未被“中亚”化的更为纯粹的东印度艺术原型。



二、两种“波罗”艺术类型存在的原因分析

同一时期出现两种不同的艺术类型，只有一种可能性，那就是同一时期，相同的区域内存在着两种不同的宗教活动群体。西藏宗教艺术风格上的差异在很大程度上取决于宗教人物的活动，因此有必要对11世纪卫藏地区的宗教活动进行一番梳理。

1045年是11世纪卫藏宗教史上一个划时代的界线，以这个时间点为界线可以将整个11世纪划分为两个阶段：1045年以前，卫藏的宗教活动以鲁梅等十人的宗教传播活动为主；1045年印度高僧阿底峡到卫藏传教后，则以阿底峡及仲敦巴等噶当派一系的形成与建立等活动为主，与此同时卫藏其他教派亦在酝酿之中，西藏佛教迎来了重大发展的时期。也就是说在11世纪的前50年，宗教文化以鲁梅等十人的“下路弘法”一系的活动为主；后50年则是在阿底峡的指导下开始了卫藏正统教义的传播教授；前者在藏史上的意义主要在于佛教文化的复兴，而真正佛教获得重大的发展和质的转变则是在阿底峡入藏传教之后，西藏的诸教派的产生也是这以后的事情。

藏史记载阿底峡入藏传教以前的64年，卫藏主要是鲁梅等“下路弘法”的宗教活动。卫藏佛教复兴的源头直指青海东部河湟的丹底，从教义体系和宗教传承看，卫藏佛教复兴与南面印度波罗王朝没有直接关系，至少在11世纪中叶以前（即阿底峡入藏传教之前）印藏僧侣的来往很少，宗教交流也很不普遍。11世纪前期，两位印度高僧入藏传教，后翻译得急症死了，他们因为语言不通而流落后藏，其中一位还沦落为奴，为人牧羊，后来还是后藏的阡译师色查·索南坚赞发现了他，出高薪赎回他，请他在曼陇地方



传教，才算是让他人尽其才。这位高僧就是藏史上著名的弥迪大师，他后来去唐区传教，仲敦巴曾跟随弥迪大师学习过梵文和佛法^[4]。

藏史上还说阿底峡从阿里抵达卫藏，当时卫藏的六位高僧贡顿雍仲、噶尔盖哇、嘉杰·噶巴钦希、噶哇·释迦旺秋、库敦·尊追雍仲和幹·雷必喜饶等专程前往迎接，见到阿底峡后，高僧们就向他提出了五个问题：

- 一、假使方便与智慧分离，能否成佛？
- 二、菩萨律仪之所依之中，需不需要别的解脱？
- 三、未受金刚阿阇黎之灌顶之前，该不该讲续部怛特罗？
- 四、梵行者该不该接受秘密智慧之灌顶？
- 五、在未受灌顶之前，能不能修秘咒方便？

阿底峡没有正面回答他们的问题，只是说在他最初到达阿里古格王国时天喇嘛绛钦沃也曾向他提出过同样的问题，他已经将答案写在他的《菩提道炬论》里，阿底峡说：“请你们自己去看。”据史书记载，这些高僧没有去读这部书^[5]，大概是觉着很难，作为当时西藏佛教界第一流的高僧却对阿底峡的佛学著作有如此的畏难情绪，可见当时卫藏僧人甚至是高僧对印度流行的佛教思想的不熟悉。从早期印度僧人弥迪在西藏传教时所遇到的种种困难和卫藏高僧对印度佛教的不熟悉，都反映出至少在阿底峡之前，印藏两地在宗教文化上相当隔绝。种种迹象表明1042年以前“下路弘法”鲁梅等诸系的高僧们与东印度波罗王朝的佛学家们不仅缺乏直接联系，他们甚至对于当时印度佛教的发展状况也同样缺乏了解。其实出现这种现象并不奇怪，9世纪中叶吐蕃王朝灭亡后，卫藏佛法不存长达一个多世纪，这期间印藏关系亦断；公元978年鲁梅等十人从其东北面“多麦”的贡巴绕赛出家受戒后



返回卫藏，卫藏佛教中兴，但这一条佛教复兴的线索同样与印度波罗王朝无涉；也就是说，卫藏在相当长的一段时期内都与南面的印度佛教没有关系，即使是10世纪后期佛教在卫藏的复兴运动期间，也没有出现本质上的改变。

质的改变出现在公元1045年，卫藏佛教真正与印度佛教建立正式关系似始于阿底峡（当然不排除这之前有个别印度僧人入藏传教，但尚未形成气候），这也是阿底峡在藏传佛教史上地位特殊的原因之一。西藏佛教史对11世纪卫藏的这两系宗教集团的活动有不同的评价：鲁梅等十人在历史上的功绩主要是取回佛教火种，复兴佛法；而阿底峡入藏传教才促使西藏佛教真正步入正轨并有重大发展。为什么西藏佛教史对阿底峡的传教活动会有如此之高的评价？一个很重要的原因是西藏佛教历来以印度佛教为正宗，阿底峡赴卫藏传教除了拨乱反正，理顺显密修行次第，传教授徒，建立噶当派等业绩外，印藏佛教关系的正式建立也应是其中的重要关键，以阿底峡曾在那烂陀寺和超戒寺这些东印度波罗王朝最重要的佛教学院工作过的经历，他显然代表着当时印度佛教的正统地位，也就是说，从阿底峡入藏传教开始，西藏宗教与印度的正统佛教之间的正式关系得以接通，西藏的佛教由此又折回到印度宗教轨道上前进，这才是其拨乱反正、步入正轨的真正含义。由此看来，卫藏宗教界与印度波罗王朝的佛教真正建立联系应是在1050年左右，直接契机便是阿底峡的入藏传教。阿底峡入藏传教在西藏宗教史上的划时代意义也就可想而知。

阿底峡1054年去世，这以后卫藏赴印度取经学习的僧人数量逐渐增多，西方学者所说的大规模印藏宗教界的交流活动实际开始于11世纪中叶以后，在11世纪末期特别是在整个12世纪走向高潮，有资料记载，1080年代，超戒寺作为东印度著名的佛教学院



具备相当大的规模，它拥有150位佛学教师和1000余名学僧，在这些学僧中藏族僧人所占比例已相当可观，超戒寺内开设的六门科系中就有一个科系是专门为西藏学僧开设的^[6]。到了12世纪以后，一位名叫擦米桑杰巴（Tsami Sangyepa）的僧人因为深厚的佛学造诣，而跻身于印度佛学家的行列，成为超戒寺的佛学教师。一些藏族僧人由于他们如此精通梵文经典，以致使当地的人们将他们误认为印度籍学者，他们大多从事着将梵文经典译成藏文的工作，为了能够搜集印度大乘佛教及密教经典，西藏的僧人们怀着极大的热情，不仅从印度一些著名佛教学院寻找，也从一些不知名的小庙或者是私人手中搜集。从藏文史料的记载看，这种对印度佛教圣地朝圣的热情至少延续到13世纪前期。一位名叫Dharmasvamin的藏族僧人在他的著述中记述了1211—1230年间他在东印度那烂陀寺学习的经历，他当时跟随一个由香客、商人等组成的旅行团赴印度，该旅行团的人数多达三四百人。从西藏进入印度要经历一段相当危险的路程（似为原始森林地带），途中时有野兽强盗出没，为了安全，他当时既不敢走在队伍的前面，又不敢落在后面，只能小心翼翼地夹在队伍的中间，他们历经艰苦磨难才到达东印度。虽然1211年的印度，佛教已被伊斯兰教挤压得萎缩衰弱，但仍有不少藏族僧人、香客和商贾对赴圣地的朝拜圣乐此不疲^[7]。据藏史粗略的统计，这期间赴印度学习取经的藏僧多达百余人，而入藏传教的印度僧人也近70人^[8]，尤其是12世纪末13世纪初，印度佛教即将在印度本土消亡的这一段时期，印度僧人入藏已带有了避难的性质。后弘期早期还是西藏历史上翻译家层出不穷的时期，被载入史册的有名有姓的译师多达百余人。

随着印藏宗教关系的正式建立，随着印藏僧人们的互访，特别是西藏僧侣们赴印度学习取经热潮的驱动，自然会带进正统的



东印度波罗艺术，从现有的考古发现看，卫藏真正出现纯粹的波罗艺术样式也确实是在阿底峡之后，一幅背后写有“热振（寺）的（女）神”等藏文题记的《绿度母》唐卡被认为是1080年代的早期唐卡（图8），其纯正的波罗造型使西方藏学家认定作品很可能由东印度画家绘制^[9]，这幅唐卡为噶当派最早的传世之作，它的摹本可追溯到噶当派的始祖阿底峡。《贤者喜宴》记载，阿底峡曾托人从印度超戒寺带回两幅佛画（当为印度布画），西藏绘画史认为西藏的唐卡起源于阿底峡，



图8

与这一史料记载有关。据《贤者喜宴》作者说，他本人曾在聂塘寺亲眼目睹过这三幅佛画^[10]，这应该是16世纪的事，这些佛画后来在“文革”中被毁。

据研究者考证，“热振寺的女神”——《绿度母》这幅唐卡可能与阿底峡托人带回卫藏的佛画有关（带回的两幅画中有一幅题名为《般若波罗蜜多度母》），该唐卡里已出现阿底峡和仲敦巴的形象，因而它不太可能是从印度带回的原作，更可能是后人对它的模仿。画面背后题记中出现的噶当派传人是1080年以后主持热振寺的住持，其年代比阿底峡时期晚近30年。这是一幅相当纯粹标准的东印度波罗艺术的翻版，该画的模仿距离原作的时间自然不会太远。



除了这幅唐卡外，大昭寺二期壁画的制作也与印度波罗艺术有明确的关系。尚嘎·帕巴喜饶译师1076年参加完阿里托林寺著名的“龙年大法会”后，便去了克什米尔（也有说是去了印度）。尚嘎译师从印度返回卫藏后不久，出资重修大昭寺，还为拉萨的乞丐们修建了住所，时间大概在1080—1087年间，大昭寺二期壁画（一期壁画为吐蕃王朝时期的遗存）便是这次重修时的产物^[11]，它所遵循的艺术原则自然也是来自南路的印度波罗艺术之风。从艺术风格上看，大昭寺二期壁画与早期唐卡的艺术样式非常接近，至少人物造型是比较一致的，“大昭寺二期类型”的波罗艺术样式直接来自于印度应该没有问题。

很显然，11世纪卫藏美术中存在着两种受“波罗”样式影响的艺术，区别这一点是很重要的，因为二者在艺术风格，流行时期，以及宗教活动集团等诸多方面都有明确的区别。“萨玛达类型”出现得早（11世纪前期），其宗教活动集团为鲁梅等人的“下路弘法”一系，艺术风格表现出综合性的特点——“波罗/中亚”之风；而“大昭寺二期类型”出现得晚（11世纪后期），是印度高僧阿底峡入藏传教之后直接带入卫藏的新的波罗之风；两种“波罗”本质上的不同在于前者的“波罗”已渗透进“中亚”的因素；而后者的“波罗”则不见“中亚”因素，呈现为纯粹正宗的波罗样式；事实上，也正是由于它们的不同，才导致西方藏学界在考察研究11世纪卫藏佛教艺术时会出现两种结论：意大利的藏学家杜齐和维塔利更强调11世纪卫藏艺术的综合性，他们认为这一时期的卫藏艺术是由两种样式混合而成的，即东印度波罗艺术风格与“中亚”艺术风格的综合论；而另外一些西方学者，如简妮·辛格、斯蒂文·格萨克、米歇尔·汉斯、克瑞吉尔·胡格等近年来涌现出来的藏学家，却更强调早期卫藏美术中的东印度艺术影响^[12]。



两种观点的共同点是都承认卫藏后弘期早期艺术中的波罗美术因素，不同点在于杜齐、维塔利等人认为在波罗艺术之外，还有一系艺术传承来自西藏的北部或东北部地区，即来自中亚地区；而后者不认为这一中亚艺术的影响在卫藏具有普遍性，卫藏早期艺术风格形成中最重要的影响源应当是东印度艺术。其实，这两种观点都有它的合理性，关键在于观察的重点是放在哪一类型上，如果把观察的重点放在“萨玛达类型”上，杜齐等人的观点显然更符合事实，更有说服力，但“波罗/中亚”艺术样式说确实不太适合于对“大昭寺二期壁画”的解释，特别是对于早期唐卡源流及风格的解释，在“大昭寺二期类型”和早期唐卡绘画中的确少见甚至不见所谓的“中亚”艺术因素的影响。以往的研究之所以只带有部分的合理性，很大程度上是没有能够将这两者区分开来，而将它们整个混为一谈的结果是很难有一个更有说服力的解释。

当然，萨玛达类型的“波罗/中亚”艺术风格并未因为纯正的波罗艺术的进入和传播而停止活动^[13]，1050年以后，纯正的东印度波罗艺术风格因阿底峡和其他印度高僧的入藏传教而逐渐进入卫藏，这样11世纪中期的卫藏开始出现两种艺术风格并存的状态，在后来的发展过程中，以“大昭寺二期壁画类型”为代表的艺术风格逐渐占据主导地位，但萨玛达类型艺术也仍在继续之中（正如鲁梅传承并未因为阿底峡的传教和噶当派的建立而停止活动一样），并在继续的过程中不断地汲取着新的艺术养分。11世纪末期的扎塘寺壁画是“萨玛达类型”的经典之作，但在它的壁画里，人们不仅能够看到成熟丰满的“波罗/中亚”艺术样式，也能见到更为纯正的波罗艺术因素的介入。这样到了11世纪末12世纪初，上述的这两种卫藏艺术类型明显呈现出相互融合之势，其结果是纯正的波罗艺术也逐渐被改造，事实上到12世纪以后的卫藏，也



已很难再见到纯粹的波罗式艺术造型。

三、“波罗”艺术与丝绸之路

842年吐蕃最后一代赞普朗达玛禁佛，直到978年后弘期卫藏下路弘法的佛教文化复兴，这期间卫藏佛法不存，与印度的关系也基本断绝；下路弘法一系是从朵康丹底喇钦·贡巴饶赛传来，同样与南面的印度无关，前面已经提到，印藏佛教文化重新建立正式关系应当是在阿底峡入藏传教之时。于是一系列的问题就摆在我们面前：印藏双方在9世纪中叶至11世纪中叶这一相当长的历史时期（近两个世纪）内彼此并没有往来，为什么后弘期佛教复兴之初的“萨玛达类型”会有印度“波罗”艺术的成分？这个“波罗”影响是从哪里来的？尤其值得注意的是这个“波罗”已发生深刻的变异，即它的“中亚”化，假若这个“波罗”直接来自印度，又如何会出现“中亚”化的痕迹？看来11世纪卫藏的两种“波罗”样式的不同并不仅仅是它在卫藏的流行时期、艺术表现风格、以及操作它们的宗教集团的区别，它的源流和传播途径也很不一样。换言之，1050年代以后出现于卫藏的“波罗”第二种类型是直接由南面印度传入的（呈现为纯粹的波罗样式）；但11世纪前期的“萨玛达类型”这一明显“中亚”化的“波罗”却不可能直接来自东印度的波罗王朝。原因很简单：一是它出现之前或之中的这一时段，印藏之间没有关系；二是如果它真的来自南面印度，它没有理由要被“中亚”化。

人们通常认为，印度波罗王朝艺术（8世纪至12世纪末期）直接进入中国走的是吐蕃道，对藏传佛教艺术影响最大的也确实是公元8—12世纪的波罗蜜教艺术，正是因为西藏佛教从一开始便直



接受惠于印度波罗蜜教，它的艺术风格也就从一开始便与北传的汉地佛教艺术有鲜明的区别。但需要指出的是西藏真正与印度波罗蜜教建立直接联系的有两个时期：第一个时期是前弘期的吐蕃王朝时期（8世纪中后期至吐蕃王朝灭亡的9世纪中叶），有印度高僧寂护、莲华生等众多高僧入藏传教，此一时期大致延续了半个多世纪；第二个时期始于11世纪特别是阿底峡的入藏传教（11世纪中叶至13世纪初叶），这后一个时期持续了一个半世纪之久，其间印藏僧人双方交流往来极为频繁，高潮迭起，因而这后一个时期也是印藏佛教文化交流的黄金时期（直至13世纪初佛教在印度本土最终消亡才告以结束）。而在这两个时段的中间，有过一个大的缺环，公元9世纪中叶吐蕃王朝灭亡，卫藏禁佛长达一百余年，10世纪后期鲁梅等“下路弘法”带来佛教的复兴，但早期仍未与印度佛教建立正式关系，直至11世纪中叶阿底峡入藏才算正式与印度佛教沟通，换言之，9世纪中叶到11世纪中叶这长达两百年的时间里，印度波罗蜜教与卫藏基本不通。那么在这个时段内，印度波罗蜜教是否确实与中国佛教无关呢？

事实上，就在9世纪中期至11世纪中期这一时段里，印度波罗蜜教虽然与吐蕃没有来往，但她并非停止了东渐的活动，只是由于雪域吐蕃一路不通，只好改道古丝绸之路，波罗蜜宗艺术源源不断进入中国的证据清晰地保留在河西走廊敦煌石窟的壁画里。笔者在敦煌莫高榆林二窟考察时发现，印度波罗美术影响最早出现于敦煌是在中唐吐蕃占领时期，敦煌的吐蕃占领时期正好是卫藏吐蕃王室引进佛教和前弘期佛教大发展的时期（786—848年），这一时期敦煌出现波罗艺术的影响毫无疑问当由吐蕃传入，但这期间波罗样式的影响有两个特点：一是壁画里很少见到（目前似只发现榆林窟第25号中唐窟正壁壁画），更多的被保存在藏经洞的



帛画里。二是很难见到纯粹正统的波罗艺术样式，经吐蕃式的改造或汉化后的“波罗”之风已不再纯粹，同样的情形也出现在当时的卫藏（至今在卫藏也尚未发现吐蕃时期纯正的波罗艺术作品）。

在敦煌莫高窟考察期间，一个现象最初曾令笔者百思不得其解，那就是真正在敦煌见到比较纯正的波罗艺术样式，恰恰不是在吐蕃占领时期的中唐，而是在吐蕃政治势力退出敦煌之后的晚唐（归义军政权的前期），这一时期开始于公元848年，而这个时间也正好是卫藏吐蕃王朝进入衰亡期之始。中唐吐蕃占领时期的敦煌出现印度波罗式艺术样式并不奇怪，因为吐蕃既然占领了敦煌，流行于吐蕃的印度波罗艺术自然也会波及其占领区敦煌及整个河西走廊，但当吐蕃政治军事势力退出河敦煌之后，敦煌反倒出现了相当纯粹的波罗艺术样式，这是不是有些不可思议？进一步考察发现，敦煌莫高窟出现印度波罗艺术影响还并不仅限于晚唐^[14]，晚唐至北宋前期（848—1036年）这近二百年间，敦煌莫高窟壁画里的波罗佛像样式时隐时现，一直都不曾销声匿迹。

敦煌莫高窟第14号洞窟壁画为晚唐密宗名窟，壁画明显存在着两种密教样式，一种是流行敦煌的汉密佛像样式，其壁画占据全窟壁画的四分之三强；另一种便是波罗式密教艺术（图9），壁画占整体的四分之一弱^[15]，这一系在构图、人物造型、衣服装饰



图9



等细节描绘等诸多方面均与敦煌汉密传统样式有明显区别，虽然遵循着不同的艺术传统，但它们在艺术表现上同样娴熟和精彩，并无高下之分，14窟壁画也因此而显得完整和完美。晚唐时期除了第14窟外，还有若干窟里也保留着波罗艺术的影响，但都没有14窟这样典型。这一波罗蜜教艺术风格在敦煌莫高窟从晚唐一直向五代延续，呈现出逐渐淡化的趋势，然而到了北宋前期，敦煌壁



图 10

画中重又出现非常纯正的波罗艺术样式，敦煌76窟壁画中有若干铺佛塔之壁画^[16]，这是中国境内最早出现的非常典型的波罗式佛塔(图10)，华丽精美，佛塔里面的佛菩萨像，无论是人物造型，还是背光等细节的处理都显示出明确的天竺特色^[17]。

总之，敦煌莫高窟晚唐至北宋前期的这近二百年的时段里，遗留下不少波罗蜜教艺术的遗存，在晚唐与北宋前期还曾两度出现过波罗艺术样式的典型案例（似说明这两个时期波罗艺术的影响在加重），而这两百年又正好是青藏高原与印度波罗佛教不通的时期，这显然不是一种偶然或巧合，它似乎在告诉我们，晚唐以后的敦煌也深受波罗蜜教艺术影响，只是这一纯正的波罗蜜教艺术并不是通过吐蕃这条线索进入敦煌的，如果它不是从青藏高原传至敦煌，那它就只能通过那条习惯的老路——西面的古丝绸之



路而来，当9世纪中叶—11世纪中叶这两百余年印藏彼此不通的历史时期内，西北的丝绸之路曾是印度波罗艺术进入中国的主要通道，甚至可能是唯一的通道，这样“萨玛达类型”中“波罗”的来龙去脉也就清晰了，更重要的是“波罗”样式的“中亚”化也就能够得到一个合理的解释。

余 论

最早出现于11世纪卫藏的印度波罗艺术风格是一种被中亚化了的综合式的艺术风格，即所谓的“波罗/中亚”艺术风格，它是随着鲁梅等“下路弘法”由青海安多藏区传入卫藏的，与当时的东印度波罗佛教并没有直接的关系，这一风格出现于10世纪后期，流行于整个11世纪，卫藏11世纪末期的扎塘寺壁画便是这一风格的最好印证。1050年前后，随着印藏佛教正统文化之间关系的重新确立，新的更为纯粹的（或者说没有被“中亚”化的）东印度艺术风格开始逐渐进入卫藏，它是藏族僧人赴印度学法，印度僧人入藏传教等双向的宗教交流活动所带来的必然结果，大昭寺二期壁画（1080—1087）和早期卫藏唐卡显示相当纯粹的东印度艺术之风。东印度佛教美术直接进入卫藏应当是在1050年代，成为比较流行的样式则是在1080年代以后，而真正全面影响卫藏佛教艺术却是在11世纪后期乃至12世纪之后。

注释：

[1] 见杜齐的一系列著作：《印度——西藏》（七卷本）1945—1965；《雪域西藏》1967；《西藏画卷》（三卷本）1966；《穿越喜马拉雅》1973。

[2] Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: Sacred Visions—Early



Paingings from Central Tibet. The Metropolitan Museum of Art. New York.1999.

[3] Roberto Vitali, *EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET*. London,1990.

[4] 王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社 1987 年版 p.28。

[5] 《入菩提行论本注》p.253, 民族出版社 1990 年藏文版, 转引自秦土金《阿底峡与仲敦巴》，载《西藏研究》1994 年第 2 期 pp.92-93。

[6] See Srivastava 1987, p.45. 转引自简妮·辛格《早期卫藏绘画的文化根源》，《神圣的图像——早期卫藏绘画》1999, p.6, p.209。

[7] See Roerich 1959, p.74. 转引自简妮·辛格《早期卫藏绘画的文化根源》，《神圣的图像——早期卫藏绘画》1999, pp.13-14, p.210。

[8] 恰白·次旦平措等著《西藏通史——松石宝串》，陈庆英等译，西藏社会科学院·《中国西藏》杂志社·西藏古籍出版社联合出版 1996 年版 pp. 260-262。

[9] Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions—Early Paingings from Central Tibet*. The Metropolitan Museum of Art. New York.1999.

[10] 同上。

[11] Roberto Vitali, *EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET* · London, 1990.

[12] 参照下列的一系列著作或论文：Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions—Early Paingings from Central Tibet*. The Metropolitan Museum of Art. New York.1999. Micheal Henss: *From Jo-Khang to gTsug-lag-khang : The Vajra sana of Tibet—The Early History of Its Architecture and Images*. 2001. Hugo Kreijger : *The Yum.chen.mo Chapel of Zhulu / circa 1040-1045*. 2001. (后两文转引自谢继胜《国际藏学研究新动向——第九届国际藏学讨论会论文综述》，载《中国藏学》2001 年第 3 期)。

[13] 11 世纪末期扎塘寺壁画属于“萨玛达类型”，该寺为鲁梅传承的四大圣迹之一，其建造者扎巴恩协亦为鲁梅之再传弟子。

[14] 敦煌与印度波罗艺术的关系，除了中唐吐蕃占领时期出现过，在后来的相当一段历史时期内都与之有不解之缘。一个十分有趣的现象是自晚

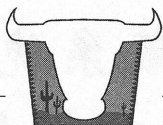


唐直到元朝末年的这数百年里，河西敦煌石窟群（包括莫高窟、榆林窟、东千佛洞、西千佛洞等）均与印度波罗艺术样式保持着远比中唐吐蕃占领时期更加明确的关系。在这数百年里，晚唐至北宋前期这一阶段（848—1036年），波罗艺术样式的出现基本与吐蕃系艺术没有关系，而西夏、蒙元（1036—1368年）时期敦煌石窟群里的波罗艺术因素确是由卫藏传入河西走廊的，更确切地说，由于西夏蒙元时期深受藏传佛教艺术的影响，此时的波罗艺术因素也已深深地融化到卫藏早期的艺术样式中去了。

[15] 参照敦煌研究院主编《敦煌石窟艺术·莫高窟第一四窟》（晚唐）江苏美术出版社1996年版，见图60—72（主室南壁最西侧的一铺壁画中的各种人物）；图179—195图（主室北壁最西侧的一铺壁画中的众多菩萨）。值得注意的是莫高窟晚唐的第14窟中的波罗系密教部分与中唐时期榆林窟第25号窟吐蕃系壁画有明显的相似之处，但又比榆林窟第25号窟的吐蕃系壁画更接近波罗艺术的原型。如果将14窟里汉密与波罗蜜教这两种壁画风格进行比较的话，两者在壁画用色上大致相同，粗看上去似乎区别并不明显，但实际上它们无论是构图、神像排列、基本人物造型、特别是人物的装饰物品等细节方面（服冠璎珞佩饰等）所遵循的艺术传统均不同，汉密部分是敦煌原有样式的发展，但“波罗”这一部分却是榆林窟第25窟的正壁壁画传统的延续。

[16] 敦煌研究院贺世哲《莫高窟壁画艺术·北宋》（敦煌艺术小丛书之十一）甘肃人民出版社1986年版，图7降生塔，图8初转法轮塔（图7—8均位于第76窟的东壁南侧），图9祇园精舍塔，图10思念寿量塔（图9—10均位于第76窟的东壁北侧）。

[17] 北宋时期敦煌出现天竺艺术之风也可以从当时佛教文化交流势力有所回升的现象中得到解释，北宋初年中原僧侣见丝路太平，便纷纷结成团体赴天竺取经，与此同时亦有不少印度、克什米尔或中亚僧人来华传教，因此这期间印度波罗艺术进入河西走廊是可以见到史料记载的。



On the Artistic Style of Pala in Central Tibet in the 11th Century

Zhang Yasha

Two types of art, which are related to the East Indian Buddhist art, exist in the Central Tibet in the 11th century. Their difference is whether the Central Asian artistic factors are mixed in the East Indian style of Pala. The Samad-type artistic series, which features the mixed style, was prevalent during the 11th century, and marched in step of "the Lower Route Diffusion of Buddhism" in the Central Tibet, while "the type of the second period of Jokhang", which displays the pure style of East Indian, is obviously related to the restoration of India-Tibet Buddhist relations, the mark of which is Indian Buddhist Rev. Atisa's preaching Buddhism in the Central Tibet from 1045 year. The author also argues that the Samad-type was not initially formed in the Central Tibet, but was transplanted as a developed pluralistic style from mDo-Khams, the northeast of Tibet (namely Qinghai province nowadays), and the Silk Route had played an important role in the finalization of this style.