

西藏西部石窟壁画中几种 艺术风格的分析*

——兼论西藏西部石窟壁画艺术 三个主要的发展阶段

霍 巍

(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石窟壁画的分析研究, 归纳提出了五种艺术风格类型: 克什米尔-古格式样、印度-尼泊尔式样、中亚式样, 中国内地式样和西藏本地式样。通过对这些艺术风格的分析, 作者将西藏西部的石窟壁画遗存划分为三个主要的发展阶段: 第一阶段约为公元11至13世纪, 其代表性石窟有东嘎遗址第I区第1、2、3号窟, 白东布石窟群第1号窟和皮央遗址第I区第79、90号窟等, 这一阶段相当于西方美术史家常用的“仁钦桑布时期”, 代表了古格王国佛教艺术的早期发展阶段, 主要受到了来自克什米尔艺术的影响, 也有可能通过于阗等西域各国传入某些中亚艺术的因素。第二阶段的发生大体上可能与第一阶段基本同时或稍晚, 其下限可能晚至公元14世纪。以阿里札达县帕尔嘎尔布石窟壁画为代表。这一阶段处在一个重要的转折时期, 印度-尼泊尔风格注入到了西藏西部, 这是不同于克什米尔风格的一种新的文化因素。这两种风格发生交互影响, 使石窟壁画的风格也产生了重大的变化。这种新因素的产生可能与阿



底峡和噶当派有着密切的关系。第三阶段开始于15世纪以后，持续到17世纪，西藏主要的各传统艺术流派都在这一时期形成，来自卫藏地区的艺术流派可能对西藏西部所谓的古格流派产生了不同程度的影响，但其中尤其以格鲁派对宗教和艺术的影响最显著，也最广泛。古格王国故城札不让各个殿堂和石窟内残存的壁画，应当都属于这一阶段的遗存。

【关键词】西藏西部 石窟壁画 艺术风格 仁钦桑布 克什米尔

一、西藏西部佛教绘画艺术主要风格的提出

西藏西部的佛教寺院殿堂壁画具有自己独特的风格，这一点，早已为学术界所认识^[1]。石窟寺壁画与寺院殿堂壁画具有相同的宗教功能，石窟壁画的绘制，在很大程度上可能是由这个地区在同一时期、具有同样工艺技术的工匠集团所承担完成的，应当体现出与殿堂壁画相同的特点。

关于西藏西部绘画艺术风格的提出，最早是意大利著名藏学家G.杜齐教授。他在其1947年出版的巨著《西藏画卷》第三卷中，首次使用了“古格式样”这个概念，来叙述西藏西部具有独特艺术风格的绘画作风^[2]。继杜齐之后，在各种试图对西藏西部佛教艺术风格进行分类的意见中，日本学者所提出的关于西藏西部佛教艺术“五种式样”的划分，是迄今为止笔者所见的研究意见中比较全面的分析。在进入我们的讨论之前，不妨先看看日本学者所划分出的这五种式样：

1. 印度—尼泊尔式样

这种式样主要以印度波罗王朝艺术风格为主，以波罗王朝时



期流行的梵本插图中常见的那种体态丰满、富于肉感的形象为代表。与之同时，反映在壁画艺术中，还多见源于印度耆那教神灵系统的诸神形象。这种影响对于西藏西部而言，既有直接来源于印度的因素，也有通过尼泊尔间接传来、并经过尼泊尔佛教杂糅改容后的因素，所以称其为“印度—尼泊尔式样”。

2. 克什米尔—古格式样

这种式样中，相对波罗王朝时期佛教艺术的影响而言，更多地是来自于中亚伊朗、波斯一带艺术风格的影响。这种艺术风格最为显著的特点之一，是受到中亚细密画的强烈影响，线条刚健有力，施线细密明确，色彩鲜丽丰富，并且喜爱在壁画上施以金、银等加以装饰。由于与克什米尔相邻近，古格王国时期的佛教大师仁钦桑布及其后继者们所创立的古格托林寺、斯丕提地区的塔波寺（Ta-bo）、拉科寺（Na-ko）以及拉达克境内属于仁钦桑布系统的诸藏传佛教寺院中，都流行这种具有浓厚克什米尔风格的美术式样，被称之为“古格式样”或者“克什米尔—古格式样”。

3. 中亚式样

所谓中亚式样，是指在西藏西部壁画中出现的诸如连珠纹、狩猎纹等具有中亚艺术风格的因素，这种因素极有可能系通过传统的“丝绸之路”传入到中国西域，再由西域作为中转站（如于阗等地）传入西藏西部。

4. 中国内地式样

这种式样多见于西藏西部年代比较晚近的一些佛教寺院或石窟当中，表现出中原文化对西藏所具有的强烈影响。其重要的因



素如用汉字组成的图案、牡丹花草、山水图案之外，在构图形式上也采用了中国画常见的留出大幅空白的做法，壁画题材中的十八罗汉、十象图、六长寿轮等，均体现出中国传统文化的深刻影响。这种中国内地式样很可能是通过与汉族居住区相毗邻的“康区”，渐次传播到西藏西部地区的。

5. 西藏本地式样

与上述几种式样相比较，较少外来因素的是西藏本地式样。这种式样如果细分，还可以分出西藏中部的“卫孜”以及稍偏西的“藏孜”两种不同的风格。其中尤其是以拉萨为中心的“卫孜”代表着最为典型的西藏本地风格^[3]。

结合考古实物材料两相对照，笔者认为这种认识基本上反映出了西藏西部包括壁画艺术在内的佛教艺术最为主要的文化因素及其来源，总体上来说是可以成立的。只是我们在接受这一观点时还必须注意到：其一，这些文化因素传入西藏西部的时代，可能并不是同时的，事实上具有年代上的早晚差别；其二，这些不同来源的艺术风格所产生的影响大小也是不同的，不能等量齐观；其三，西藏西部佛教艺术风格的形成，并非上述五种式样当中某一种式样直接的翻板，而是在自身固有的艺术传统的基础之上，再不断融合以其他外来文化因素，逐渐形成的一个统一体，我们很难将其简单地划归于某一种艺术式样。所以，我们虽然可以从古格壁画中窥见上述五种艺术式样对它产生过的影响，但在古格壁画中所体现出的风格却始终又是一种独立存在的艺术风格，具有自身的特点。意大利学者杜齐之所以提出“古格式样”这个概念，或许便包含有这层意义在内。



二、西藏西部石窟壁画中所见艺术风格分析

如何从总体上认识西藏西部石窟壁画中的诸种艺术风格，需要作细致深入的比较分析，这可能是一个长期的认识过程，还需要考古学、艺术史学、美术学中的图像学等不同学科的共同协作。这里，笔者只能根据自己的观察与思考，提出一些粗浅的看法。

关于克什米尔—古格式样

关于西藏西部史前美术的情况，我们现在只能从这个地区所发现的大量古代岩画中窥其一斑。这些古老的岩画已经具有原始的艺术造型、构图、施线等多方面的要素，但它们毕竟与后来佛教传入后的壁画艺术之间没有直接的承袭关系，所以无法进行类比。

古格王国建立之前，西藏西部属于古代“象雄王国”的领地，从史料上反映出当时象雄王国在自己的领地上建立有“宫殿堡寨”一类建筑。在《敦煌本吐蕃历史文书》中P·T·1287“吐蕃传记”中记载，松赞干布之时，吐蕃与象雄王子联姻，赞蒙赛玛噶前往象雄作为李迷夏之王妃，到了象雄的“琼垄堡寨”，她在歌中称其一“沙尘堡寨”，并吟诗唱云：“从外观是险峻山崖，从里看是黄金与宝石。”^[4]我们可以由此推测，当时象雄王国的都城“琼垄”的内部十分华丽，或许也会有壁画一类的装饰。但是，这个传说中的象雄王国都城和象雄王国的历史一样，随着公元7世纪末被吐蕃发兵攻灭之后，从此湮灭无存，至今并没有在考古学上找到可靠的证据。因此，象雄王国与古格王国之间在艺术史上存在着的缺环，依据现有的材料我们还不能加以修复，也无法进行直接的



类比。

古格王国建立之后，伴随着佛教在古格的复兴，开始在古格王国境内兴建佛寺、广收僧侣、建立佛塔等一系列兴佛活动，石窟的开凿大约也应当始于这一时期。有较多的线索表明，早期古格的佛教艺术看来主要是受到印度、克什米尔的影响。在古格开国君王拉喇嘛·意希沃时代，派遣了仁钦桑布等21名青年前往克什米尔学习密法和当地的语言文字。可以想见，克什米尔的佛教艺术对这些初次出国求法的古格青年一定留下了极为新奇和深刻的印象。当仁钦桑布和另一位古格青年玛·雷必喜饶历经艰辛学成归国时，不仅从印度、克什米尔一带迎请了许多高僧一同回到古格传法，也将克什米尔的佛教艺术带回到古格。

意大利学者杜齐在论及仁钦桑布时代对佛教艺术作出的贡献时，曾多次论及仁钦桑布与克什米尔艺术之间的密切关系。如他谈到，如同芒囊（Mangnaug）等寺庙一样，“由于这些建筑物中的壁画是由几名克什米尔神像画师所绘，因而引起人们的极大兴趣。这些画师毫无疑问是由译师或仁钦桑布募召而来的。”^[5]杜齐还列举出西藏西部出土的菩萨像与在克什米尔哈万（Harvau）遗址出土陶器上的菩萨群像的相似性、西藏西部发现的与克什米尔青铜浮雕工艺品碎片形象相似的右手前伸的僧人像、以及仁钦桑布传记作者曾提到过的一件象牙雕像等证据，认为“这种工艺品为西藏在10世纪及11世纪中叶受到克什米尔的影响提供了无可辩驳的证据”^[6]。

类似的证据，在西藏西部的佛教建筑遗存中也是屡见不鲜的。如在古格王国故城红殿和山顶部的金科拉康（坛城殿）还保存着比较完整的门框木雕作品，上面刻有佛陀本身画中的各个场面^[7]，杜齐认为，与之类似的木雕残件还可以举出古格相邻地区的阿契



(Alchi)、塔波 (Tabo) 等寺庙的作品,“它们无疑保留了克什米尔原物的风格”^[8] (图1)。杜齐还认为,阿契寺中的木雕女神像也是克什米尔工匠的杰作,“仁钦桑布从克什米尔招募了许多的工匠来修造这座庙宇,并为他所兴建的壁龛进行装饰”^[9]。

杜齐还谈到:“根据仁钦桑布传记作者的说法,仁钦桑布曾委托一名叫做比塔卡 (Bhitaka) 的克什米尔工匠制造过一尊他父亲的青铜像……



图1 阿契寺门柱雕刻

它再次证实了克什米尔在西藏艺术的形成过程中曾起过作用”^[10]。

然而,令人困惑的是,在以往的研究中,很少有资料能够明确的反映出西藏西部佛教壁画中的克什米尔风格问题。笔者认为其中一个很重要的原因,是因为相对于木雕、青铜造像等艺术品而言,壁画的保存远为不易,自然和人为的破坏使得能够确认其年代为公元11世纪前后的壁画遗存过去在西藏西部地区发现甚少,从而使研究者缺乏进行比较研究材料的缘故。

杜齐等西方学者曾经考察过的西藏西部今古格王国境内的托林寺杜康大殿、红殿、古格都城札不让 (旧译擦巴隆) 白殿、红殿、金科拉康等殿堂以及札达县玛那寺、普兰县科加寺等处殿堂,大部分壁画的年代已晚至15世纪中叶以后^[11]。目前,在西藏西部地区所发现的有明确纪年的壁画遗存,为上面已经提到过的位于



与古格西部相邻的塔波寺内的壁画。

塔波寺位于斯丕提河谷（现属印占克什米尔境内），据有关资料记载，此寺现存共有八座殿堂，多数殿堂为独立建筑，每座殿堂均只有一层，墙体由土坯砌建而成。其中的杜康大殿位于整个建筑群的中心位置，杜康殿内经堂左壁上，有一段11行文字的题记，曾由杜齐译出，译文大意为：

最初，于火猴年此殿由祖父意希沃建成，46年后由其孙强曲沃在先人思想的启发下重修了此殿……眼见祖父所建的殿堂日渐破旧，便调集工匠并分发布施……（然后）授此使命于吾等^[12]。

有研究者认为，题记中所记载的“火猴年”，系藏历年的纪年方式，相当于公元996或1108年，此当系塔波寺的始建年代。而强曲沃于46年之后重新修葺大殿，并留下此段题记，其时代应为公元1042或1054年。从这则藏文题记的拼写规则来看，具有公元10至14世纪古藏文的拼写特点，题记上方大幅壁画与题记之间所画的一组人物表现了僧侣和贵族们在重修工程结束之后的某个时间于塔波寺举行集会的场面。值得注意的是，人物群像右上角的说明文字为：

强曲沃、元老大师的训导者及塔波寺众僧大法会^[13]。

这段说明文字与其下方的题记文字在书写风格上完全一致，这就表明二者之间的时代也是相同的。因此，可以认为这幅壁画的年代，上限可能到公元11世纪，即强曲沃重修殿堂的时代；其下限或为13或14世纪。杜齐将塔波寺壁画的年代定在公元13或14世纪，采用的是其下限^[14]，但从壁画的总体风格上来考察，具有11世纪克什米尔绘画风格的特征^[15]，所以也不能排除其确为强曲沃时期绘制的可能性。

如果上述看法可靠，这就为我们提供了一幅具有克什米尔风



格的壁画蓝本。现在，让我们回过头来看看题记上方的这幅壁画（图2）：

画面正中的人物结跏趺坐于莲台，台下有两个法轮，头顶上方有华盖遮盖，身后



图2 塔波寺壁画中的供养人

有两名侍女正在撩起他头上的帷幔，从坐姿及法器判断其身份应为王室喇嘛，有学者认为有可能即为强曲沃本人^[16]，可备一说。值得注意的是，他的服饰特点是穿着镶有宽边的三角形大翻领长袍，脚上穿着一双鞋尖向上翘起的黑色长统靴，这种衣饰特点与他左边的一群僧人完全相同，反映出某种地域特征。托马斯·普瑞兹克尔推测他们可能系古格王国或斯丕提地区前来参加强曲沃重修塔波寺庆典集会的僧人^[17]。

这位中心人物的右侧有一位人物居于显著的位置，他蓄着络腮胡须，身穿的披风及头上所戴的帽子表明他来自不同的地区，普氏认为这种服饰具有古格王国西南边地金瑙尔地区传统服饰的特点^[18]。紧靠着他的右侧，还有一位右膝跪下的人物，头上戴着一顶宽沿帽，帽子的两角向上翘起，身穿带有三角形大翻领的长袍，腰间系带，脚上也同样穿着一双鞋尖上翘的长筒皮靴，普氏认为“大约显示出他来自西藏高原的拉达克地区”^[19]。

西藏西部的部分石窟壁画中也曾发现过同塔波寺杜康殿经堂



内的这幅壁画具有相同风格的人物画像。如在东嘎第一地点第Ⅰ区第1、2号窟和第二地点第1号窟（白东布沟第1号石窟）、日土县丁穹拉康石窟、皮央第79号窟、第90号窟等石窟内表现听法、礼佛等场面的一些壁画内容当中，也出现了一些可能是古格王国王室贵族一类的人物画像，他们在服饰、身色、姿势方面，都与塔波寺的这幅壁画十分相似，尤其是以三角形大翻领的长袍、宽沿的帽子、鞋尖向上翘起的长统皮靴构成其服饰的主要特点，与塔波寺这幅壁画当中的人物如出一辙，反映出共同的地域与时代特征，很可能是当时西藏西部地区（包括古格、拉达克、金瑙尔、斯丕提等各个小区域）内流行的王室服饰的通行式样。笔者认为，这些石窟的年代应当与塔波寺杜康殿经堂内的这幅壁画的年代相近，如果按塔波寺杜康殿经堂年代的上限来加以推断的话，它们也可能早到公元11世纪，即我们通常所说的“仁钦桑布时代”。就其壁画风格而论，显然受到克什米尔绘画艺术的影响是最为浓重的。

除此之外，塔波寺杜康殿内现存的壁画与泥塑，与西藏西部石窟中年代较早的这批洞窟相比还表现出了其他一些共同的艺术风格，笔者曾将其归纳为以下各点：

第一，两者之间在整体的布局配置上相同。从壁画的布置方式上看，均为分层排列，上层多配置以主尊大像，在其四周或两侧排列相关的众小像，在下层则以横列分格的方式绘制小幅的壁画，表现供养人、礼佛、听法等宗教活动场面；壁画的基本题材一致，均以佛教密宗系统的诸佛、诸尊占据主要地位；

第二，在绘画技法上，二者都具有线条流畅圆润，设色淡雅的特点，并且流行一种单线平涂结合晕染法的技法，以明显的凸凹与层次感来体现所塑造形象的立体感，尤其是在面部的晕染方



法上特别讲究，以逐层晕染的手法来突出五官的立体关系，这在后来的“卫孜”、“藏孜”等风格中是不多见的。后者设色浓艳饱满，一般多用单线平涂而少见晕染法；

第三，在佛像的背光中，多用彩色的线条绘出一种状如蝌蚪的光芒线，具有克什米尔佛画艺术的风格；

第四，几乎不见绘出各教派高僧、教派传承等内容的壁画，反映出当时藏传佛教各教派尚在形成过程当中的客观实际，具有西藏西部早期佛教石窟壁画共同的特点^[20]。

普瑞兹克尔通过细部观察还注意到，塔波寺壁画中菩萨丰满的面部和花蕾般的嘴唇最能代表典型的克什米尔绘画风格（图3）；对菩萨头部的描绘具有8—11世纪克什米尔青铜造像的诸多特征；杜康殿内大日如来塑像下的圆形基座颇具克什米尔风格特征，等等^[21]。而这些特点同样也反映在西藏西部的早期石窟壁画当中。其中最具有代表性的可举皮央第



图3 塔波寺壁画中的供养女神像

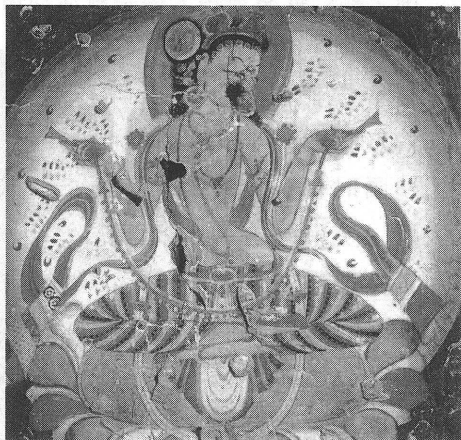


图4 皮央第79号窟金刚女像之一



图5 皮央第79号窟金刚女像之二 光当中
绘出蝌蚪状的光芒，与塔波寺壁画中的
菩萨像风格一致（图4、图5）。

综上所述，西藏西部石窟早期壁画的风格中，以克什米尔的影响最甚，其中所能观察到的克什米尔风格的因素也最显活跃，这与文献记载的古格王国建国之初仁钦桑布等人的宗教活动情况也是基本一致的。日本学者在分析古格王国时期的壁画时划分出所谓“克什米尔—古格式样”，大概也是意在强调古格与克什米尔艺术的这种联系与影响（图6、图7）。

79号窟内所绘的供养菩萨像，她们分别是金刚界曼荼罗中的金刚歌、金刚灯、金刚华等女尊，手中执有各种供器或乐器，面部丰满，樱唇小嘴，丰乳细腰，背

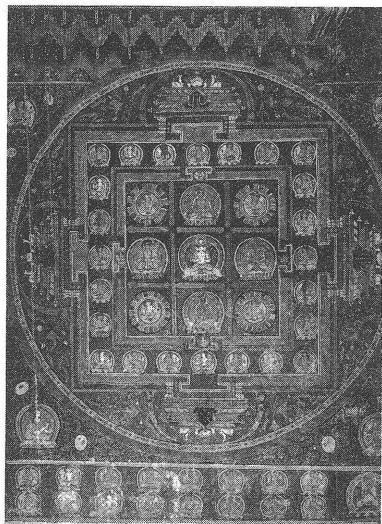


图6 阿契寺壁画中的曼荼罗

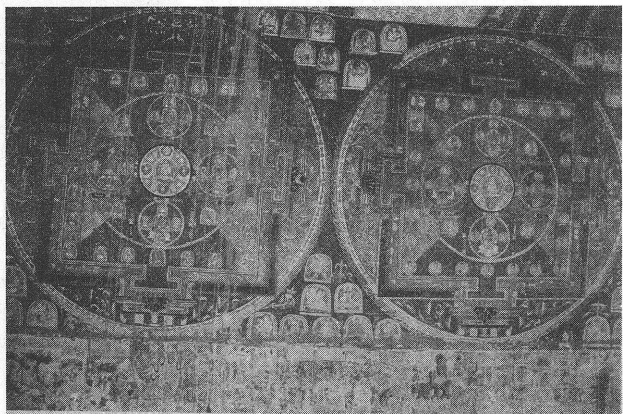


图7 东嘎石窟中的曼荼罗图像



关于印度—尼泊尔式样

其次，则是来自印度与尼泊尔一带艺术风格的影响。印度的影响主要与波罗王朝时期佛教艺术风格的传播有关，本文所说的尼泊尔艺术风格实际上也属于波罗王朝传承系统的尼泊尔艺术风格。

波罗王朝的全盛时期是在公元8世纪末至9世纪的前半叶，以今天印度比哈尔邦和孟加拉国一带为其统治中心，直到12世纪中叶波罗王朝被德干高原的色纳王朝攻灭之前，波罗王朝的历代国王都热心于弘扬佛法，使其成为印度佛教后期的重要据点。波罗王朝时期所流行的佛教，是已经与印度教相结合融合而成的以密教为主的大乘佛教，因此密教的尊像在这个时期大量出现。波罗王朝时期这些密教尊像的出现，对于西藏佛教密宗（藏密）系统尊像体系的形成与发展，具有直接的影响^[22]，在西藏西部更不例外。反映在石窟艺术风格上，在东嘎第1、2、3号窟和东嘎白东布沟石窟、皮央第79号窟等早期的石窟壁画中，密宗系统的宝冠佛像、装饰得十分华丽的菩萨像以及各种多面多臂、身下骑乘着各种动物的密宗尊像，都透露出波罗王朝造像影响的痕迹。也许通过对一些壁画中菩萨像的观察，这种印象会更为清晰。

如东嘎第1号窟窟门侧壁上所绘的一尊十一面观音像，身白色，头部由垂直五段共十一面组成，六臂，手中各执以莲华、水瓶、数珠等法器，观音的身躯呈“S”形的三折弯式扭曲，身后有长圆形的背光。最值得注意的是观音两侧站立的二胁侍菩萨，她们的头饰已被破坏而看不清楚，但她们的身躯却极为丰满而富于动感（图8）。尤其是观音左侧的一尊胁侍菩萨，上身穿一件紧身的短袖小衫，项下佩戴项饰，双乳呈圆球状隆起凸出于胸前，腰部紧缩，下体系有一与上身同样色彩的帛带，双腿修长，浑圆而

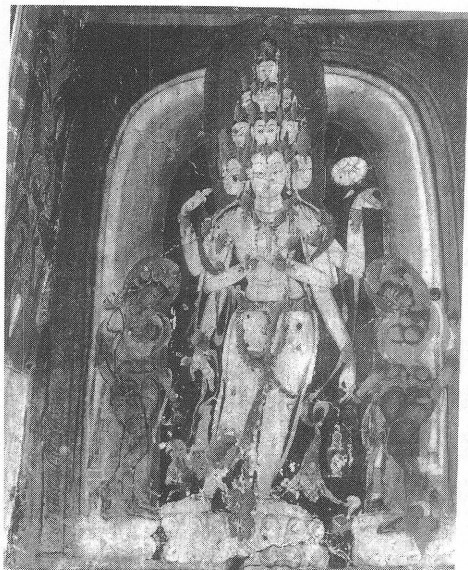


图8 东嘎1号窟中的十一面观音像

结实，充分显示出女性身体的优美动人。这种造型和风格不能不让人联想到波罗王朝时期那些姿态优美、极富于女性特征的菩萨尊像。

对西藏西部佛教艺术产生一定影响的，可能还应当有来自尼泊尔的艺术风格。曾经有学者在对古格故城内残存的殿堂壁画作过观察研究之后指出：

从总体风格上观察，古格壁画与后藏的“藏孜”画派有接近之处，也可以看出

一些尼泊尔画派的影响。“藏孜”画派的特点是设色沉重饱和甚至有些浓艳，线条简约流畅，单线平涂结合晕染，人物形体饱满，追求曲线变化。尼泊尔画派着重用色，多用色线勾勒，晕染层次，造像构图通常以大像为主体，四周或两侧排列相关的众小像，格式较严谨^[23]。

需要补充说明的是，如果我们将来自克什米尔的影响比喻为古格王国所受到的第一次浪潮冲击的话，那么来自尼泊尔的影响是在这第一次浪潮已经开始退潮之时涌起的第二次浪潮，尽管其中可能还卷杂有第一次浪潮的些许浪花。

如前所述，印度的影响常常通过尼泊尔间接地传入西藏，在印度的影响开始减退之后，尼泊尔的影响变得越来越强烈。G.杜齐也曾经指出，西藏的佛教艺术在接受外来影响的过程中，“由



于种种原因，多数转化为尼泊尔流派。印度庞大的佛教中心的衰微中断了两地之间一直持续到阿底峡时代的密切、持久的往来。与尼泊尔的接近，与它之间日益增长的频繁的贸易关系及佛教在那里的兴盛等等，所有这些因素综合在一起表明，藏人社区的兴趣已经集中在加德满都及其邻近地区。我们一直谈及的克什米尔艺术品此时已经让位给尼泊尔工匠铸造的塑像和佛塔。”^[24]

由于缺乏更多的比较资料，目前我们还无法确定在西藏西部地区克什米尔风格与印度——尼泊尔风格交互影响和发生变化的大体年代界线，但也并非完全没有线索可循。这里，很有必要利用西夏黑水城发现的一批唐卡画资料，与西藏西部石窟壁画作一些对比研究。

黑水城（Khara Khoto）据考建成于公元1047—1085年前后，是西夏的边防驻军重镇，1277年，成吉思汗蒙古军队攻破此城，劫掠之后被毁。西夏是以党项羌为主建立的地方政权，其故地原

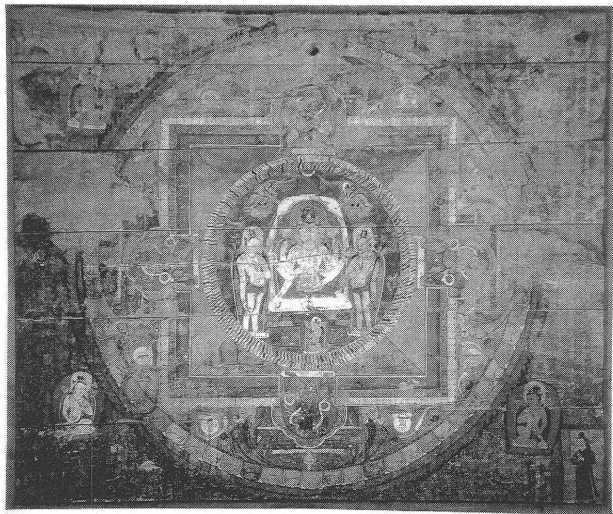


图9 西夏黑水城出土的曼荼罗图像

在青藏高原东南部，后在吐蕃王朝的进逼下逐渐内迁，定居于夏州、银州一带，北宋初步建立西夏王朝。由于地缘相近，西夏与吐蕃有十分密切的关系，西夏王朝统治



下的河西陇右诸部，也称为吐蕃属部，盛行藏传佛教并使用藏文。本世纪初，俄国人科兹洛夫（P.K.Kozlov）曾两次赴黑水城，在那里共掠得文物3500余件，种类包括汉文、西夏文和藏文书写的手卷，以及雕塑、木雕、青铜器、唐卡等艺术品（图9）。

由于黑水城在1277年被毁，所以，科兹洛夫所搜掠去的唐卡等绘画作品的年代下限，就只能是在公元13世纪以前。当然，也有学者结合藏传佛教在西夏的传布情形和黑水城的始建年代，认为这批唐卡作品的年代有可能早到公元11至12世纪^[25]。关于这批唐卡画的绘画风格，历来引起研究者的兴趣，人们注意到，虽然根据作品的西夏文题记、供养人图像等可以确定其中大部分作品是西夏人自己在当地按照藏传佛教造像特征创造出来的，但它们所遵循的，却是典型的印度波罗艺术风格和波罗传承系统的尼泊尔艺术风格，亦即艺术史家所谓的“印度——尼泊尔风格”，而这种波罗艺术的源头，被认为是从阿底峡及其所开创的噶当派开始的^[26]。

阿底峡是孟加拉达卡附近人，曾先后受业于印度密教大师香蒂巴、那绕巴等人，并作过印度超岩寺的主持，古格王国曾迎请他前往古格传教。阿底峡于1040年动身，在1042年抵达古格王国，在古格的托林寺住了三年，从事讲经、译经和著述等活动，并成为古格大译师仁钦桑布的授业师傅。三年之后，他又转赴卫藏，创建了噶当派。有学者认为，11至13世纪与波罗风格相关的藏式作品大致上应有两条传播途径和两种不同的风格版本：一种波罗藏式风格形成于卫藏腹地，另一种则形成于阿里古格，而影响黑水城唐卡风格的是形成于卫藏的波罗藏式风格^[27]。

近年来，随着古格境内石窟寺壁画的不断被发现，对于深化这一问题的认识提供了新的材料。在札达县东南约50公里左右的



图10 帕尔嘎尔布石窟壁画

与黑水城发现的唐卡画具有诸多相似的特点(图10、图11)。例如,佛像两侧的胁侍菩萨的造型风格十分近似,都是髋部朝向主尊一侧,头及胸乳部、双腿纵向外倾,从而造成身体的扭转,均为典型的波罗艺术菩萨像的特点。菩萨的头部皆以饰带束起高耸的发髻,头上戴有山字形的头冠,身上佩饰有项链、桃形的臂饰、手镯、脚钏和两条珠饰串,一条绕过颈部搭在腹前,一条大饰珠串绕过肩部搭在膝前。菩萨均身穿紧身的短裤,束有“T”字形的腰带,体态丰满。从头光的式样上看,两者在佛像头光的两侧都在台座上饰以神兽纹样,如立鸟、摩羯鱼等,表现出相同的意趣。画面的四周,均以方格式构图,

卡孜一带,曾发现过帕尔宗^[28]、帕尔嘎尔布^[29]等处石窟遗址,洞窟内均保存有不同时期的壁画。其中帕尔嘎尔布石窟共有十余座洞窟,在山崖上分为上下四层凿就,最上面的一层洞窟中,编号为1号窟为一座有塑像和绘画的礼佛窟,塑像已毁坏不存,但石窟内绘制的壁画却保存得比较完好。尤其引人注目的,是北壁上绘制的一组以一佛二胁侍为题材的壁画,无论从构图还是从绘画风格上,都



图11 帕尔嘎尔布壁画中的胁侍菩萨像



绘出菩萨、上师、大成就者、本尊神和护法神等，有学者已经指出这“实际上是当时密乘坛城构图的一种变化形态”^[30]，是完全正确的。

再从总体的绘画风格上来看，帕尔嘎尔布石窟壁画色彩明快，基本上以植物色为主调，采用晕染法凸显人物的肌体明暗，整个画面轻快而不沉滞，都与黑水城发现的唐卡画具有相似的绘画风格。唯一不同之处在于，如同有学者已经注意到的那样，黑水城唐卡画中菩萨像的双脚都平行并向主尊一侧，但帕尔嘎尔布石窟壁画中的菩萨像则既有双脚并向主尊一侧者，也有各自分开者，并未遵循这一模式。这说明两地在保持着基本相同的艺术风格的同时，也各有其地域或民族的特点。

笔者认为，这个新的发现给予我们一些新的启示。概括而言有以下三点：

第一，如果我们上文中所作的观察比较无误，这就可以肯定的说，帕尔嘎尔布石窟壁画所代表的艺术风格，极有可能是受11至13世纪波罗风格——亦即所谓的“印度—尼泊尔风格”影响而形成的艺术风格，也有学者将这种风格称之为“波罗藏式风格”。这种风格的传入并影响到古格王国的佛教艺术，与阿底峡到古格的传教活动应有着密切的关系。

第二，过去曾推测这种波罗藏式风格形成的途径之一是在阿里古格，但却一直缺乏足够的实物证据来加以具体的分析研究，帕尔嘎尔布石窟壁画的考古发现，弥补了这一缺环。同时也暗示着在这一地区克什米尔风格朝着印度—尼泊尔风格的转化过渡，此处石窟所代表的画风或许可以说是一个明显的分界线。

第三，从黑水城唐卡画与阿里帕尔嘎尔布石窟壁画的比较研究可以发现，无论是形成于藏西阿里古格还是形成于卫藏地区的



波罗藏式风格，都表现出诸多共性，说明这种风格当时所具有的影响力相当巨大，所波及覆盖的地域也是相当广阔的^[31]。

关于中亚式样

在分析西藏各种艺术风格的源流时，著名藏学家杜齐曾经告诫说：“……我们不能把自己仅限定在我们已经讨论过的各种影响范围之内，也不能局限在克什米尔、于阗和尼泊尔。整个中亚，一直延伸到吐鲁番、吐木楚克、克孜尔和巴兹里克也都可能通过各种渠道，以各种方式在发展过程中起到作用。”他还举例说：“在中亚和克什米尔中间的吉尔吉特可能是另一个中心。它与西藏长久以来一直保持着联系。这种联系一直持续到14世纪。在14世纪还有导师及本教巫师被派往西藏。”^[32]事实上也的确如此。

从西藏西部石窟壁画中，我们在一定程度上也可以感受到来自中亚艺术影响的痕迹，尽管这种影响的程度远不及与之相邻近的地区。

首先，是作为装饰纹样当中的某些动物纹及联珠纹，有可能来自中亚的影响。例如，在东嘎1号窟窟顶所绘的装饰纹样中，流行一种动物纹饰，这种动物纹饰有的是对鸡、对鸭，有的则更为复杂一些，或为四龙、四凤相环绕，或为五鹿、八凤相环绕。在一些动物纹饰的外圈，绘有联珠纹样；八凤相环图案中凤鸟的口中，也衔有联珠纹样绶带。这种纹饰与中亚地区常见的所谓“萨珊式联珠纹”有某些相似性。后者常见的主题纹饰有对鸭、孔雀、猪头等，其中的联珠双鸭纹相背而立，回头相对，共衔一联珠纹的彩绶，其中一鸭居于中心位置。据研究，“这种主纹不对



称的联珠纹发展序列上属于后期纹饰，约在7世纪中叶起源于中亚粟特地区，是在波斯萨珊朝对称联珠纹影响下产生的。在粟特地区曾发现有7世纪中叶至8世纪初的主纹不对称的联珠纹壁画。这种纹饰当时曾向南传入巴克特里亚，向东传入中国新疆”^[33]。西藏西部石窟中的这种动物联珠纹没有发现主纹不对称的情况，或许可以考虑是在吸收中亚“萨珊式联珠纹”的某些因素的基础之上，在当地创造出的一种装饰纹样（图12）。

其次，西藏西部早期石窟壁画中供养人像的服饰特点为一种三角形大翻领大衣，腰间系以腰带。这

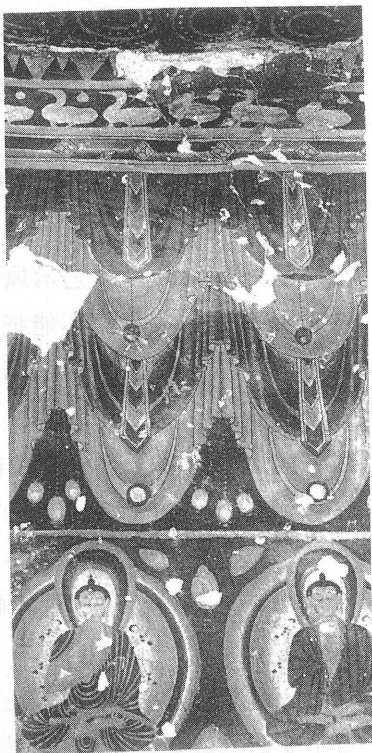


图12 塔波寺壁画中的水鸟纹垂幔

种式样的大衣，与新疆古龟兹国贵族服装的式样相同，同时也见于中亚佛教石窟壁画中，如巴米扬石窟东大窟西侧壁（始侧壁）东侧壁（末侧壁）上所绘的两幅礼佛图上，其王族成员中也多穿这种三角形大翻领的大衣^[34]。从石窟年代上来看，我认为这种服饰可能最早起源于中亚，属于游牧民族的一种服装式样，后来随着佛教文化的东渐，才传入到我国西域新疆一带。西藏西部石窟壁画中的这种服饰，也可能是经过西域新疆一带传入到阿里高原，成为早期古格王国贵族的一种常服。同时，还有学者注意到，一些王族或王室成员服饰上带有联珠纹式样，头上佩有联珠小圈，并认为这种式样也



是源于中亚一带^[35]。

另外，西藏西部石窟中的塑像，从残存的遗迹观察，其做法是先在岩体上凿出小孔，然后再将木桩打入孔中，木桩外绕以细绳，并依次连接到下一个相邻的木桩上，最后在绳和木桩上面再涂以泥灰，塑成佛像。虽然佛像现已破坏无存，但可以看到灰泥和木桩脱落之后残存的一个个木桩孔。这种做法，使我们很容易联想到中亚巴米扬石窟中东、西两大佛衣纹凸棱的塑造方法^[36]，两者所使用的技术手段与主要材料，都显得十分相近，其间是否可能存在着某种联系，虽不能断言，却是值得加以考虑的。

关于中国内地式样

西藏西部比较晚近的石窟壁画中，还可以观察到受到源于中国内地艺术式样的影响的遗痕。典型的例子可举出装饰纹样中的龙凤图案等。如皮央第1区第351号窟的窟顶部藻井，中央绘有梵文字母组成的图案，四周则绘有团花、祥云和升腾于祥云之中的龙、凤图案。龙全身被以鳞甲，头上生角，身躯展开，颚部向前伸出，与汉地唐宋以迄明清时代的龙图案别无二致。类似的龙图案也见于帕尔宗石窟顶部藻井壁画。壁画中团花与祥云的绘法，也具有浓厚的汉地风格。我推测这些图案很有可能是通过西藏中部或东部，传播影响到阿里高原的，随着格鲁派（黄教）势力在这一地区的逐渐扩张，将“藏孜”画派的风格带入到西藏西部之后形成的一种风格（图13）。

除此之外，个别石窟中还可见到十六或十八罗汉、四大天王等题材的壁画，时代都较晚近，应当也是通过西藏本土卫藏地区间接地受到中国内地式样的影响所致。

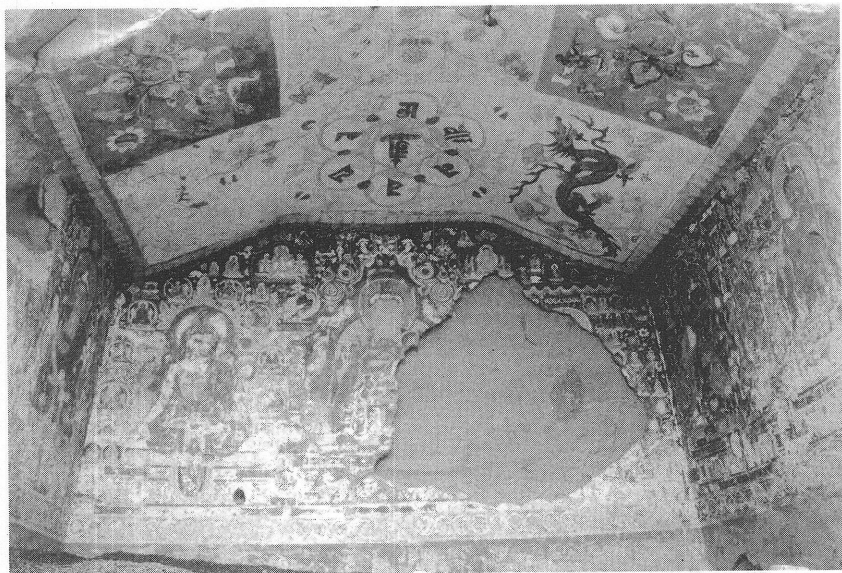


图 13 皮央第 351 号窟壁画

关于西藏本地式样

所谓西藏本地式样，如前文所述，主要是指西藏本土卫、藏、康等地区的佛教艺术风格，如“卫孜”、“藏孜”和“康孜”等画风。就西藏西部而言，这些艺术风格的传入，已是在古格画风早已形成之后。一些线索表明，西藏本地形成比较统一的本土艺术风格，有可能是在14—15世纪以后。自13世纪以来，西藏结束了吐蕃王朝崩溃后各教派和政治集团各据一方的分裂局面，卫藏地区萨迦派势力在元朝政府强有力的支持之下迅速发展，成为西藏地方政教合一的首领，在各教派中占据统治地位。其后，明代的帕竹噶举教派也是当时乌斯藏势力最大的政教合一的统治集团，受到明政府的大力支持。明永乐六年（1408年）和永乐十二年（1414年），曾先后两次遣使招格鲁派（黄教）的创始人宗喀巴进



京，宗喀巴虽未能亲自前往，而是派他的弟子释迦也失代表他到南京受封，但新兴的格鲁派势力也开始成为具有重要影响力的统治势力。相对统一的政治局面，对于佛教及其艺术的发展必然也会产生相应的影响。如同杜齐所言，“当主要寺院执掌大权时，不同艺术派别的各种传统逐渐地融成一体。在这种融合过程中所产生的新形式摈弃了早期的传统，形成了一种更为统一的表达方式”^[37]。此外，13世纪时从内地传入的木刻印刷术在15世纪时大规模应用在刊印佛经上，对于藏族文化的传播、藏族本土艺术风格的形成，也起到了极为重要的推动作用^[38]。据扎雅《西藏宗教艺术》的研究，西藏主要的各传统艺术流派的形成，大体上均在15世纪以后^[39]，正是这种客观历史条件下的结果。

古格王国的晚期，显然也受到来自卫藏各佛教派别及其艺术的影响。据史料记载，古格最后一代国王墀·扎西巴德的父亲、叔父和叔祖曾于1618年邀请格鲁派两大转世活佛系统之一的四世班禅到古格视察。班禅于当年7月抵达古格之后，在托林寺受到隆重的欢迎，此后访问了若干寺院，历时三个月之后才离开古格回到卫藏^[40]。班禅应邀访问古格，表明当时卫藏格鲁派势力已经对古格产生了重要的影响。从托林寺白殿中出现格鲁派祖师宗喀巴画像的情况来看，至迟从15世纪开始，格鲁派的影响已经渗透到古格艺术中^[41]。古格故城殿堂壁画中有五座殿堂也都出现过宗喀巴的画像，在《古格故城》一书中将其分为几种情况：其中拉康嘎波、拉康玛波两殿宗喀巴像均为小像，其身旁也没有出现宗喀巴的两大弟子侍立于身侧，像下的题名称为“罗桑扎巴”；但在杰吉拉康、卓玛拉康等殿堂的壁画中，宗喀巴已绘成大像，同时出现了两弟子侧立两旁，故认为这应当是格鲁派在各教派中占据主导地位之后的做法，其时可能应当在16世纪初、中叶之后^[42]。文献



材料也反映出同样的线索，据《土观宗派源流》的记载，在古格大力弘传宗喀巴教法的阿旺扎巴（也是宗喀巴的著名弟子之一），曾经为古格国王扎西畏德（吉祥充王）和赤朗杰畏（胜光）、释迦畏（释迦光）的上师，“他在仁钦桑布大师驻锡的托林金殿寺及札不让的芝敦寺、罗当寺等诸古旧道场，树立大师良好教规，广传法要”^[43]，这均表明古格王国后期卫藏佛教各派别、其中尤其是格鲁派在古格流布甚广，给托林寺和古格都城札不让一带的“古旧道场”注入了不少新鲜血液。佛教艺术中的所谓“西藏本地式样”，也很可能是在这个时期才较大规模地传播影响到西藏西部。

与早期受到克什米尔、印度和中亚壁画绘画艺术浓厚影响的古格艺术相比较，西藏本地式样的主要特点主要反映在：单线平涂取代了早期以晕染为主的设色方式；用色由早期喜用冷色调转为多用饱和、浓艳的暖色调，人物的形体饱满，追求曲线变化；晚期还新出现了卫藏和康区多用的“沥粉堆金”技法等等。如果我们将古格故城中所谓“供佛洞”（实际上当为石窟中的礼佛窟）壁画、帕尔宗石窟壁画等与早期的东嘎、皮央石窟壁画作一个比较的话，这种变化可以观察得非常清楚。

三、西藏西部石窟壁画三个主要的发展阶段

如果上述分析能够成立，我们似可大致将西藏西部迄今为止已发现的石窟壁画遗存划分为三个主要的发展阶段：

第一个阶段约为公元11至13世纪，其代表性的石窟如阿里札达县境内的东嘎第一地点第Ⅰ区第1、2、3号窟；东嘎第二地点第1号窟（白东布石窟群第1号窟）；皮央第Ⅰ区第79、第90号窟等。这个阶段相当于西方美术史家常用的“仁钦桑布时期”这一术语



所代表的古格王国佛教艺术的早期发展阶段，主要受到来自克什米尔艺术的强烈影响，同时也可能有通过于阗等西域各国传入某些中亚艺术的因素。

第二个阶段的发生大体上可能与第一阶段基本同时或稍晚，其下限可能晚至公元14世纪，代表性的石窟可举阿里札达县境内发现的帕尔嘎尔布石窟壁画为例。这个阶段从绘画艺术风格的角度上考察，正处在一个重要的转折时期，印度——尼泊尔风格是这个阶段注入到西藏西部而又不同于克什米尔风格的新的文化因素，两者之间很可能在这一发展阶段发生着交互影响，使石窟壁画的绘画风格也随之产生了重大的变化。而这种新因素的产生，从艺术史的源头上追溯，阿底峡及其所开创的噶当派可能与此有着密切的关系。

第三个阶段可能开始于15世纪以后，一直沿袭到17世纪。这个阶段正处于西藏主要的各传统艺术流派的形成时期，来自卫藏地区各艺术流派可能对西藏西部业已形成的所谓的“古格画派”也产生着不同程度的影响，但其中尤其以格鲁派占据主导地位之后产生的宗教、艺术两个方面的影响最为显著，也最为广泛。现存的古格王国故城札不让各个殿堂和石窟内残存的壁画，应当都属于这一阶段的遗存。但东嘎、皮央石窟中目前尚未发现相当于古格晚期（15世纪以后）具有宗喀巴（或其本名罗桑扎巴）肖像或题名的壁画遗存，所以推测其年代下限可能要早于古格故城各殿堂及石窟、托林寺红殿、白殿等殿堂内现存壁画，当晚不过16世纪。

注释：

*此项目获教育部国家重点研究基地科研基金资助，为教育部重大科研项目“11至13世纪西藏西部佛教遗存的综合研究”的系列成果之一。



[1] 如有学者指出：“古格壁画具有自己的独特风格，很难简单归入西藏传统上熟知的‘藏孜’、‘康孜’、‘卫孜’三大画派。”参见《古格故城》上册，第259页。

[2] G.Tucci:Tibetan Painted Scrolls,3 vols,Roma,1947.

[3] 《チベット密教の研究》，インド、チベット研究会編，永田文昌堂，昭和57年，第106—108页。

[4] 王尧、陈践译注：《敦煌本吐蕃历史文书》第167—168页，民族出版社1992年版。

[5] G. 杜齐：《西藏考古》，向红茄译本，第34页，西藏人民出版社1987年版。

[6] 同上书，第35页。

[7] 参见《古格故城》上册第34页图二十及第48页图二十四。

[8] G. 杜齐：《西藏考古》，向红茄译本，第36页。

[9] 同上书，第35页。

[10] 同上书，第51页。

[11] 关于古格故城札不让现存各殿壁画的年代推断，可参见《古格故城》上册，第260—262页。

[12] 参见 [美] 托马斯·J. 普瑞兹克尔：《塔波寺壁画》，《西藏考古》第1辑，四川大学出版社1994年版。

[13] 同上，第182页。

[14] 同上，第181页。

[15] 普瑞兹克尔认为：“整幅壁画的风格都具有11世纪中期的时代特征，……它们在画风上与克什米尔艺术有着密切的关系，这种绘画风格的少数遗作（如阿契寺壁画及洛杉矶艺术博物馆藏品）通常都认为是公元11世纪的作品。”参见上文第182页。

[16] 同上，第182页。

[17] 同上，第183页。

[18] 同上，第182页。

[19] 同上，第182—183页。



[20] 参见霍巍：《西藏西部佛教文明》第285—286页，四川人民出版社1998年版。

[21] 参见托马斯·J·普瑞兹克尔：《塔波寺壁画》第183—184页，《西藏考古》第1辑。

[22] 参见[日]赖富本宏：《密教佛の研究》，第2部第2章：密教系诸尊像について，法藏馆1990年版。

[23] 《古格故城》上册，第260页。

[24] G·杜齐《西藏考古》向红茄译本第55—56页，西藏人民出版社1987年版。

[25] 参见谢继胜：《黑水城所见唐卡之胁侍菩萨图像源流考略》，《佛教与中国传统文化》（下），第623页，宗教文化出版社1997年版。

[26] 同上，第624页。

[27] 同上，第626页。

[28] 四川大学中国藏学研究所等：《西藏阿里札达县帕尔宗遗址坛城窟的初步调查》，《文物》2003年第9期。

[29] 四川大学中国藏学研究所等：《西藏阿里札达县帕尔嘎尔布石窟遗址》，《文物》2003年第9期。

[30] 参见谢继胜：《黑水城所见唐卡之胁侍菩萨图像源流考略》，《佛教与中国传统文化》（下），宗教文化出版社1997年12月版。

[31] 有关帕尔嘎尔布石窟壁画发现意义的论述，可参见笔者《变迁与转折——试论西藏西部帕尔嘎尔布石窟壁画发现的意义》，《文物》2003年第9期。

[32] 杜齐：《西藏考古》，向红茄译本第58页，西藏人民出版社1987年版。

[33] 国家文物局教育处编：《佛教石窟考古概要》第285页，文物出版社1993年版。

[34] 同上，第274页。

[35] 杜齐：《西藏考古》，向红茄译本第58—59页。

[36] 同上，第275页。

[37] G·杜齐：《西藏考古》向红茄译本，第60页，西藏人民出版社1987年版。



[38] 藏族简史编写组编：《藏族简史》，第176页，西藏人民出版社1985年版。

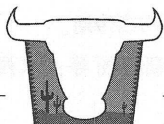
[39] 扎雅：《西藏宗教艺术》谢继胜译本，第90—94页，西藏人民出版社1989年版。

[40] 参见《古格故城》上册，第9页。

[41] 宿白：《阿里地区札达县境的寺院遗迹》第154—155页，收入其《藏传佛教寺院考古》，文物出版社1996年版。

[42] 关于古格故城杰吉拉康的宗喀巴像，可参看《古格故城》下册图版第五十一：2；另在《古格故城》上册，第57页亦有记载称：“（杰吉拉康）西壁南侧壁面，主尊大像为宗喀巴像，头戴尖顶僧帽，内着僧袍，外披袒右袈裟，结跏趺坐，手结转法轮印，两侧各一弟子小立像。”

[43] 土观·罗桑却季尼玛著：《土观宗派源流》，刘立千译本第169页，西藏人民出版社1984年版。



Analyses on Artistic Styles of Cave Paintings of Western Tibet ——The Three Principal Stages of Murals in Western Tibet

Huo Wei

Artistic styles of cave paintings of western Tibet can be classified into five types: Indian-Nepalese style, Kashmiri style, Central Asian style,



Chinese native style and Tibetan indigenous style. According to the analyses on these styles, cave paintings in western Tibet can be divided into three principal stages: the first stage is from 11th to 13th century. Cave 1, 2, 3 at Dungkar sites (ZDI 1, 2, 3), Cave 1 at Baidongbu sites and Cave 79, 90 at Piyang sites all belong to this stage. This stage, also called "Rinchen Zangpo period" by west artists, represents early stage of Guge Buddhist art. It is mostly influenced by Kashmir and maybe contains some factors of central Asia. The beginning of the second stage is possibly as same as the first one or a little later than it. It ends in about the 14th century. Wall paintings of Par Gebu Caves in Zhada county of mNga'-Ris region are representative. From the view of artistic styles of painting, this stage is an important turn. Indian-Nepalese style entered western Tibet during this stage, which is a new cultural factor different from Kashmir style. The two styles mixed together and made murals change greatly. The emergence of this new factor can be traced back to Atisa and bka'-gdams pa's activities. The third stage began in the 15th century and lasted to the 17th century. All kinds of artistic schools were formed in this period. Different artistic schools from dBus made possible influences on the so-called "Guge school", but the influences of dge-lugs-pa on religion and art were most remarkable and widest. The caves and murals of Guge belong to this period.