

# 新时代的西藏考古与艺术研究

## ——第七届西藏考古与艺术国际学术讨论会述评

四川大学中国藏学研究所 故宫博物院藏传佛教文物研究所

**内容摘要：**2018年10月19-21日，由四川大学中国藏学研究所和故宫博物院藏传佛教文物研究所共同主办的第七届西藏考古与艺术国际学术讨论会在成都举行。来自国内外的100余位代表参加了会议，共有65位学者在17场大会发言中报告了他们在青藏高原考古新发现、藏传佛教遗存研究、藏传佛教文物与多民族文化交流、文本与图像研究等诸多方面的研究成果。本文通过对会议发言内容的综述，归纳了西藏考古与艺术研究领域近年来的新动向和新趋势，并认为此次会议在搭建学术平台、促进学术交流、推动西藏考古与艺术研究向纵深发展等方面具有积极影响和重要作用。

西藏考古与艺术国际学术讨论会系由中国学者发起的西藏考古与艺术研究领域最

大规模的国际性学术例会,2002年首次召开<sup>1</sup>,第三届以后每三年召开一次<sup>2</sup>,此次为第七届<sup>3</sup>,每届会议都吸引了众多国内外学者的积极参与,在国内外具有重要影响。2018年10月19日至21日,第七届西藏考古与艺术国际学术讨论会在成都举行。此次会议由四川大学中国藏学研究所和故宫博物院藏传佛教文物研究所共同主办,西藏自治区文物保护研究所和浙江大学汉藏佛教艺术中心协办。来自北京、西藏、四川、青海、甘肃、浙江、上海、深圳、陕西、台湾等省区、市,以及来自美国、英国、日本、印度、瑞士等国家的100余位专家和学者参加了此次会议。会议共收到论文71篇<sup>4</sup>,其中65位学者作

1 首届西藏考古与艺术国际学术讨论会由四川大学中国藏学研究所和中国社会科学院民族研究所联合主办,于2002年8月10日至12日在北京奥林匹克饭店召开。详情见张长虹:《西藏考古与艺术国际学术讨论会述评》,《中国藏学》2002(4):147-152。论文集见霍巍、李永宪主编:《西藏考古与艺术国际学术讨论会论文集》(《藏学学刊》第1辑),成都:四川人民出版社,2004。

2 第二届西藏考古与艺术国际学术讨论会于2004年9月3日至7日在中国藏学研究中心召开,由中国社会科学院藏族历史文化研究中心、中国西藏文化保护与发展协会、中国藏学研究中心历史研究所、四川大学中国藏学研究所和《东方艺术》(Oriental Art)杂志社联合主办。会议综述见熊文彬:《第二届西藏考古与艺术国际学术讨论会综述》,《中国藏学》2005(1):108-111。会议论文集见谢继胜、沈卫荣、廖旻主编:《汉藏佛教艺术研究——第二届西藏考古与艺术国际学术研讨会论文集》,北京:中国藏学出版社,2006。该论文集中也收录了谢继胜、廖旻和迈克尔·汉斯分别撰写的汉文、英文会议综述各一篇。

第三届西藏考古与艺术国际学术讨论会于2006年10月14日至16日在首都师范大学国际文化大厦召开,由故宫博物院、首都师范大学、法国国家科学院、中国西藏文化保护与发展协会共同主办。会议详情见罗文华:《第三届西藏考古与艺术国际学术研讨会纪要》,《故宫博物院院刊》2007(5):136-148。杨文:《汉藏佛教美术研究——第三届西藏考古与艺术国际学术研讨会在北京举办》,《美术观察》2006(12):27-29。会议论文集见谢继胜、罗文华、景安宁主编:《汉藏佛教美术研究——第三届西藏考古与艺术国际学术研讨会论文集》,上海古籍出版社,2009。

第四届西藏考古与艺术国际学术讨论会于2009年10月17日至19日在北京紫玉饭店召开,由首都师范大学、故宫博物院、西藏文化博物馆、中国西藏文化保护与发展协会联合主办。会议综述见何芳、张雅静:《第四届西藏考古与艺术国际学术讨论会综述》,《故宫博物院院刊》2010(1):132-144。贾维维、石岩刚:《第四届西藏考古与艺术国际学术讨论会综述》,《中国藏学》2010(1):128-130。会议论文集见谢继胜、罗文华、石岩刚主编:《汉藏佛教美术研究——第四届西藏考古与艺术国际学术研讨会论文集》,上海古籍出版社,2014。

第五届西藏考古与艺术国际学术讨论会于2012年10月22日至24日在北京召开,由故宫博物院、首都师范大学、中国藏学研究中心、维也纳大学、中国西藏文化保护与发展协会共同主办。会议综述见张雅静、何芳:《第五届西藏考古与艺术国际学术讨论会综述》,《故宫博物院院刊》2013(2):139-149。会议论文集待版中。

第六届西藏考古与艺术国际学术讨论会于2015年10月17日至19日在杭州召开,由浙江大学汉藏佛教艺术研究中心、亚洲研究中心、西藏自治区文物保护研究所、四川大学中国藏学研究所共同主办。会议综述见孟丽、王传播:《第六届西藏考古与艺术国际学术讨论会综述》,《中国藏学》2016(3):241-246。会议论文集待版中。

3 本届会议的论文集结后以专辑的形式在《藏学学刊》第21、22辑集中刊出。本辑为本届会议论文集的第二部分,第一部分见《藏学学刊》第21辑,2019(2)。凡这两辑收录的论文不再注出。

4 71篇论文摘要的内容可参见会议组织者编辑并印发与会代表的会议摘要集。本文仅对发表演讲的学者的论文内容进行综述。

了大会报告。

10月19日上午8点半，第七届西藏考古与艺术国际学术讨论会在成都国际花园酒店枫丹白露会议厅准时拉开帷幕。开幕式由四川大学中国藏学研究所熊文彬教授主持，四川大学副校长晏世经教授、故宫博物院藏传佛教文物研究所所长罗文华研究员和四川大学中国藏学研究所所长霍巍教授分别代表会议主办方致辞，对各位中外来宾表示欢迎并预祝会议圆满成功，随后就进入了紧张的学术发言和讨论。在为期三天的会议期间，共进行了17场学术讨论，65位报告人分别就各自最新的研究成果发表演讲，并与在场学者进行了热烈而富有成效的讨论交流。学术讨论主要围绕以下几个主题展开。

## 一、青藏高原考古新发现与研究新进展

青藏高原的考古新发现历来备受关注，历届会议均专门设有“考古新发现”这一议题并放在第一场次，此次会议亦不例外。近年来，中国考古学者在西藏阿里、日喀则、山南等地开展了大量田野考古工作，外国学者在境外邻近地区如尼泊尔穆斯塘等地的田野考古亦有所发现。值此契机，中外学者对各自的考古发现和研究进展进行了展示和交流。

美国加州大学的马克·奥登德弗教授（Mark Aldenderfer）发表了题为《史前晚期青藏高原与喜马拉雅高地的贸易：器物风格与科技考古证据》的报告（*Archaeometric and Stylistic Evidence for the Antiquity of Trade Connections between the Tibetan Plateau and the High Himalayas*）。马克教授通过对尼泊尔北部穆斯塘地区桑宗墓地考古发掘出土的铜容器、玻璃珠、青铜圆盘（铜镜？）、织物、木杯、竹杯、有机物残留等的分析研究，考察了喜马拉雅山脉南、北两侧的贸易模式及其内涵。通过对这些出土物的成分分析并与周边地区相似的出土物进行比较，认为铜镜来自北部印度或中亚；珠子与南印度、斯里兰卡、印度德干高原、西北印度旁遮普、伊拉克启什等地遗址出土的珠子有相似之处；织物来自中国内地；竹杯来自中国内地或青藏高原；杯底有米酒残留物等等，这些都反映了公元5世纪时的穆斯塘地区已经与外界建立了充分的联系，跨喜马拉雅地区的贸易业已存在，这些考古新发现堪称是重要的物质证据，并且一些文物可能是当时“苯教”的仪轨用具。美国弗吉尼亚大学研究员约翰·贝莱扎（John Vincent Bellezza）的发言《史前时代晚期青藏高原与欧亚大陆其他地区文化互动的动力》（*The Dynamics of Cultural Interactions between the Tibetan Plateau and other Regions of Eurasia in Late Prehistory*）以藏北羌塘高原、雅鲁藏布江上游等地发现的列石遗迹和岩画为例，与西伯

利亚、蒙古和中国内蒙古、宁夏、陕西等地发现的类似遗迹或同类岩画题材进行比较，考察了史前时期不同阶段青藏高原与周边地区的交流和互动。陕西省考古研究院的张建林研究员介绍了西藏阿里札达县发现的度日坚岩画，以《西藏西部发现的车辆岩画与北方草原车辆岩画的比较》为题介绍了该地点发现的 651 组岩画，内容有动物、人物、车辆及车轮、宗教符号和装饰纹样，包括有车辆图像或残迹的画面 25 组，其中完整车辆图像 12 个<sup>5</sup>。根据车轮的形制和车辆有无辕、衡、舆、马、驭手等特征将度日坚岩画中的车辆分为 4 种不同的形制。通过与青海玉树通天河流域、天峻卢山和格尔木野牛沟等地和欧亚草原中东部发现的岩画车辆图像进行比较，报告者认为札达度日坚岩画车辆与中亚地区岩画车辆差异较大，而与欧亚草原中东部尤其是偏西 A 区的岩画车辆有较多共性，提出在研究西藏史前时期晚期的文化时应注意西藏西部与北方草原文化的联系。西北大学文化遗产学院教师于春和曹诗媛的报告《西藏西部古代文化互动的新发现——以玻璃制品为中心》围绕三个问题展开：一是有关西藏阿里日土县洛布措环湖遗址出土汉晋时期玻璃珠的研究；二是有关西藏阿里札达县格布赛鲁遗址的科技考古研究；三是格布赛鲁遗址所出釉沙制品的分析。报告者认为洛布措环湖遗址出土的玻璃珠与新疆山普拉基地的非常相似，印度北部和巴基斯坦白沙瓦等地也有同类玻璃珠出土，显示出西藏西部与这些地区曾经存在的交往联系，是丝绸之路上的重要一环<sup>6</sup>。报告者公布了格布赛鲁墓地 11 座墓葬的人骨、动物骨骼、植物种属等遗存的科技分析结果<sup>7</sup>，墓葬年代可分为距今 3500-3000 年和公元前后两期，在早期墓葬中出土有较多釉砂珠子，是青藏高原迄今所知年代最早的釉砂珠子，其成型工艺为“内芯法”，联珠式的施釉方式是直接施釉法，圆珠式为起霜法。其中联珠式釉砂在同时期的埃及阿玛纳遗址和年代稍早的巴基斯坦哈拉帕遗址都有大量发现，可以肯定为舶来品，很有可能即是来自古代印度地区。

陕西省考古研究院的席琳博士介绍了在西藏阿里札达县琼隆遗址的考古调查收获。琼隆遗址位于札达县达巴乡曲龙村，是曲龙村一带发现的 7 处遗址中规模最大的一处<sup>8</sup>，可分为五个区，发现有洞窟、房址、护墙、堡垒、佛塔和玛尼墙等遗迹和石臼、石杵、

5 该岩画点基本情况的介绍见席琳、夏格旺堆、张建林：《西藏札达度日坚岩画考古调查取得重要收获》，《中国文物报》2016 年 11 月 18 日第 008 版。

6 关于该问题的研究，可参见成倩、于春、席琳、何伟：《西藏阿里洛布措环湖遗址出土玻璃成分检测与初步研究——兼论丝绸之路西藏西部阿里段》，《藏学学刊》第 17 辑，2017（2）：264-274。

7 该墓地 1999 年的调查简报可参见李永亮：《西藏札达县格布赛鲁墓地调查简报》，《考古》2001（6）：39-44。

8 该遗址 2018 年度的发掘成果见席琳、宋瑞：《西藏阿里札达县曲龙遗址琼隆地点 2018 年度考古发掘简报》，《考古与文物》2019（6）：51-65。

磨盘等生活类遗物以及擦擦、古代藏文写卷、唐卡等宗教类文物，遗址延续使用的时间很长。西藏自治区文物保护研究所的夏格旺堆研究员重点对琼隆遗址发现的古藏文写卷进行了介绍，做了题为《西藏阿里札达县琼隆遗址群发现的一份吐蕃历史文书》的报告。2010年，琼隆寺僧人在札达县琼隆寺卡尔恩（མཁའ་ལྷོན）附近的废墟中发现的这件文书呈竖长方形，长61厘米、宽10.5厘米，正面69行、背面55行，字词总计近1200个，是吐蕃赞普赤松德赞（755-797年在位）于兔年在卓雪比瓦宫（མོ་ཤོད་ཐི་བ་མཁའ་）颁赐给北古格部（བྱང་གུ་གེ་ལྷེ）之结欣（ཚུ་ཤིན）大臣赤旺祖普杰拉魁（ཁྲི་དབང་གཉེན་ལྷ་ཇེ་ལ་ཁྲི）的一份敕文。文书内容包括结欣家族的杰出贡献、结欣家族可享有的社会等级待遇以及吐蕃王室遵守与结欣家族的诏誓等内容。据此可知，结欣家族与吐蕃王室之间关系密切，自松赞干布祖父达布布年色直至赤松德赞，逾百年之久。大臣赤旺祖普杰拉魁很可能是北古格部的最高长官，拥有级别很高的“小瑟瑟告身”身份，是古格早期历史上的重要人物。报告人认为，发现于琼隆遗址的这份文书为确认“琼隆银城”的位置所在提供了线索，对于研究历史上缺载的结欣家族、古格早期历史及其与吐蕃王室之间的关系都具有重要意义。

西藏自治区文物保护研究所的何伟副研究员详细介绍了日喀则萨迦县拉洛乡拉多村拉托唐果遗址的考古新发现与初步研究结果。拉托唐果遗址是一处平民居住遗址，发现有房址、墓葬和塔基，墓葬位于屋外墙体角落，葬式均为抱膝蹲踞屈肢葬，鲜有随葬物品，个别墓中仅见随葬陶钵。人骨DNA分析结果显示拉托唐果遗址的人群是在古甘青、古西藏人群基因主体基础上吸纳了来自其东南边人群的基因。碳十四的测年数据表明，其年代约为公元11至13世纪。该遗址地处农业条件较好的赛曲河谷地区，遗迹以建筑居址为主，同时有墓葬和佛塔、擦擦等的发现，说明这一地区其时已有佛教信仰，但仍然有土葬习俗，对揭示该地区后弘期初期的社会生活、宗教信仰和丧葬礼仪具有重要意义。

四川大学考古学系的吕红亮教授则重点介绍了西藏中部地区雅砻河谷山南琼结邦嘎遗址，他的报告题目是《公元前一千纪西藏中部早期畜牧业和文化变迁》。经过四个年度的发掘<sup>9</sup>，在邦嘎遗址揭露出了含有七个单元的一组石构建筑。通过动物考古、植物考古和民族志考古提供的证据，吕教授认为邦嘎遗址是一处移动性强的季节性牧业遗址。种种迹象表明，早在距今3000年前的西藏腹心地区已经出现了牧业，其主要饲养动物是羊，遗址中发现的主要作物为大麦（青稞），但可能非本地种植，系长途贸易而来。

9 其中2015年度的发掘见吕红亮、陈心舟、夏格旺堆等：《西藏琼结县邦嘎遗址2015年的发掘》，《考古》2020（1）：37-45。

邦嘎遗址在年代上承接了拉萨曲贡遗址和山南贡嘎县的昌果沟遗址，有助于建立距今4000至3000年前雅鲁藏布江中游的史前文化系列，并可从中观察到距今3000年前后所发生的文化转型。四川大学中国藏学研究所李永宪教授以《西藏史前研究的三个节点》为题的报告认为，人类踏上高原并开始相对稳定活动的时间、种植农业出现的时间、畜牧业出现的时间，是西藏史前期文化发生重大变革的三个时间节点，对此考古学已经积累了一些材料但并不十分清晰。西藏迄今已经发现旧石器地点约有20处，年代最早者约为距今3-4万年，遗存的海拔高度均高于4000米，这一环境特征值得关注。申札县尼阿木遗址发现有长石片技术，显示出与东亚北方低温草原地区和印巴次大陆北部高海拔地区可能存在关联，也可能暗示了早期人类的来源方向。农业是西藏史前文明的重要经济支撑，卡若遗址发现的粟、黍等作物表明，距今约5000-4000年前源自黄河流域的粟类作物已经扩散到藏东地区，所以西藏农业的起源与黄河上游文化的交流有直接关系。邦嘎遗址仅发现麦类、未发现粟类作物，可能暗示着西藏粟、麦类作物的更替发生在距今3500至3000年左右，这一变化可能推动了高原牧业的形成与发展，而畜牧业的形成还可能与邻近地区的文化交往有关，出现了诸如金属器、岩画的“动物风格”等北方草原文化的因素，显示了高原畜牧文化的开放性和远距离商贸等的丰富内涵。四川大学考古学系宋吉香副教授的发言《卡若遗址出土植物遗存研究》，根据1978、1979年卡若遗址出土的植物遗存和2002年采集的植物样品，结合2012年卡若遗址浮选土样中完成的83份标本等材料进行综合分析，认为卡若遗址发现的植物种属不少于20个，有粟、黍、小麦、藜属、紫苏等。在距今4800-2800年之间的卡若遗存中，粟、黍一直存在，而数量很少的小麦则出现于距今3000年左右，反映出“卡若文化”始终是以粟作农业为主。藜属植物种子数量虽较多，但其是栽培还是采集所获尚需要进一步研究。

西藏自治区文物保护研究所赤列次仁馆员以《西藏西部地区洞窟遗址再考》为题，结合西藏阿里地区佛教石窟和考古发掘的阿里札达县曲踏墓地洞室墓<sup>10</sup>，分析其形制上的共同之处，认为两者的建筑构造方式相同，墓葬的凿建应是模仿墓主人生前所居住的洞室而建，西藏西部洞窟遗址应该是史前时期简朴的洞窟和后弘期佛教活动相结合的产物，是年代跨度相当大的“层累式聚落遗址”。将地下洞室墓与地面佛教石窟进行比较研究，不失为一种有益的探索。南京工业大学建筑学院王一丁副教授的报告是《西藏阿里地区古代聚落、建筑的调查与研究》，他通过2012至2018年在阿里地区的田野调查，展示

10 曲踏墓地的发掘简报见全涛、李林辉、赤列次仁、姚娅：《西藏阿里地区故如甲木墓地和曲踏墓地》，《考古》2015（2）：29-50。



本中记载的曼隆古汝 (མན་ལུང་གུ་རུ་བསོད་ནམས་དཔལ། 1239- ? 年) 朝圣行记里找到记载<sup>12</sup>。该铺壁画以视觉艺术的形式表现了对朝圣见闻的理解以及对圣地的想象重构, 是西藏现存最早的吉祥米聚塔实例。东无量宫回廊十塔壁画虽非布顿大师首创, 但经他选择厘定之后广泛传播, 成为范式, 反映了布顿对于塔的重视、理解及其设计思想<sup>13</sup>。成都大学美术与设计学院的贾玉平副教授的发言《西藏夏鲁寺“介尊·喜饶琼乃”壁画释读及相关问题》, 对三门殿西壁北端绘制的夏鲁寺创建人介尊 (973- ? 年) 肖像画进行了深入解读。在介尊右上方和左上方各绘有三人, 根据题记和文献记载可以辨识他们的身份, 分别是介氏家族的先辈和师承, 显示了早期夏鲁寺教法来自吐蕃时期和古代印度的两个传承。莲座下方的八位人物中, 有集政教权力于一身的介·宇妥 (ཆེ་བཙུན་གཡུ་མོག) 和与萨迦昆氏家族联姻后获得“古相”称号的介·阿扎邦 (ཆེ་ར་སྤྲ་འབྲུམ།)。三门殿的修建体现了世俗情感和宗教思想的统一, 不仅有夏鲁的教法传承, 同时也是一种家族纪念。壁画的创作年代为 1290-1303 年, 反映出尼泊尔风格的本土化。清华大学人文学院博士后孟瑜发表了《关于夏鲁寺一层集会大殿回廊中的佛传壁画的初步考察》的报告。夏鲁寺一层回廊集会大殿绘有 101 铺壁画, 被称为“一百本生”画, 第 101 品虽被称为“一切义成菩萨本生”, 实则表现的是佛传故事。通过对 20 个场景的画面进行一一辨析并与文献记载相比对, 作者认为情节第 1-16 系以让迥多吉的《神通游戏》(Lalitavistara) 为基础; 情节第 17-20 来自其他文献。西藏自治区文物保护研究所近年对以夏鲁寺为中心的夏鲁山谷的遗存进行了全面调查, 罗布扎西馆员的报告《夏鲁寺早期附属建筑空间布局初步探讨》介绍了他们的调查成果和思考。夏鲁山谷分布着古建筑、古遗址、古墓葬、古村落等不同类型的遗存, 除了广为人知的夏鲁寺主体建筑外, 还有倘青 (གང་ཆེན།)、康宁 (ཁང་རྩིང།)、热杰 (རབ་རྒྱས།)、嘎沃 (ཀ་འོག) 四个扎仓遗址, 日苏 (རི་བྱུར།)、布顿 (བུ་སྟོན།) 和古相赤三位仁波且的拉章遗址以及城墙遗存、日布寺 (རི་བྱུག་དགོན།) 和夏鲁村墓地等, 其中墓地的年代可能早至吐蕃时期, 或许与夏鲁寺的创建人介氏家族有关; 与夏鲁寺相关的建筑大体经历了 11 世纪上半叶的初建、13 世纪末至 14 世纪中叶的扩建、再扩建和最后修葺等阶段, 经过长达 300 余年的兴建, 发展成为功能齐全的综合建筑布局体系。

江孜白居寺是西藏古代艺术的丰碑, 祖拉康和吉祥多门塔保存的壁画是由藏族艺术家绘制的、承上启下、独具特色的纪念碑式的艺术杰作。以往学者们对吉祥多门塔的壁

12 见 དཔལ་ལྷན་ལས་སྤྱད་ཀྱི་མཚོན་ཉེན་གྱི་བཀོད་པ་བུ་ལྷགས་ལྟར་བྲིས་པ། 《具吉祥米聚塔庄严——依布顿传轨而造》, 载《隆多喇嘛文集》, 见 TBRC: W87: 329-336.

13 该文刊发于《民族研究》2019 年 4 期, 题为《从夏鲁寺东无量宫回廊壁画看布顿对藏式佛塔的贡献》。



画有较多研究，关于祖拉康壁画的研究则相对较少。中国藏学研究中心西藏文化博物馆杨鸿蛟博士发表了题为《白居易祖拉康内殿般若佛母与十方佛壁画图像考释》的报告，认为江孜白居寺祖拉康一层内殿集中反映了般若佛母+大日如来+十方佛的图像组合和般若佛母+释迦牟尼佛+大日如来+十方佛等多重图像组合的程式<sup>14</sup>。

山南的贡嘎曲德寺保存了西藏本土画派钦孜派的作品。西藏大学孜强·边巴旺堆教授带领学生亲自在贡嘎曲德寺临摹壁画、反复观摩，对钦孜画派有着独到的观察，发表了题为《略谈贡嘎岗堆·钦孜切姆南杰居士与钦孜派的特征》的报告。钦孜切姆是西藏钦孜画派的创始人，15世纪30年代出生于山南贡嘎县岗堆地方，传记中称其为钦孜切姆南杰居士（མཁའི་བཟེ་ཚེ་མོ་དགེ་བསྐྱེན་ལྷ་མོ།）。1464-1476年，他参加了贡嘎曲德寺壁画和塑像的创作。此后还参与绘制扎囊强巴林大塔、羊八井寺等的壁画，在扎·顶布齐寺也有一套钦孜切姆所绘的精美噶举金鬘唐卡。通过展示大量的贡嘎曲德寺等地钦孜画派的绘画实例，报告人认为该画派非常殊胜的特点之一是其写实性、夸张的动态和丰富的装饰图案<sup>15</sup>。

作为世界文化遗产地的布达拉宫，其雄伟的建筑、精美的壁画、丰富的收藏举世瞩目。近年来，随着布达拉宫精细化测绘、壁画数字化、古籍文献保护利用等项目的实施，其壁画、文物以及古籍文献的整理和研究也取得了新的进展。布达拉宫管理处多吉平措博士的演讲《布达拉宫法王洞建筑演变及艺术风格考察》结合实地考察和文献记载，其中不乏新发现的馆藏珍贵藏文文献，对法王洞（ཚོམ་རྒྱལ་སྤྱུ་ལུག་）的历史沿革、建筑源流、艺术遗存等进行了全面探讨，提出了令人信服的观点。传说认为属于吐蕃时期的布达拉宫法王洞，早期史料仅提到红山是作为僻静的修行处，直到14世纪才开始出现在红山修造佛教建筑的记载，17世纪时被宣称是吐蕃赞普松赞干布的遗迹。“法王洞”这一称谓其实来自17世纪晚期第司·桑结嘉措（1653-1705年）扩建布达拉宫时的称呼，“洞”是14世纪以后用泥质扶墙的方式有意营造出的石窟的效果。现存法王洞内的壁画和造像为仿吐蕃古风而造的14世纪时期的艺术作品。尼泊尔蓝毗尼国际佛教研究中心主任库柏（Christoph Cüppers）的演讲《17世纪西藏的纽瓦尔工匠》（*Newar Craftsmen Working in Tibet During the 17th Century*）依据五世达赖喇嘛（1617-1682年）和第司·桑结嘉措的著述，尤其是后者所著《南瞻部州唯一庄严目录》（མཚོ་དོ་ལོ་འཛམ་གྱི་སྤྱི་གི་རྒྱུ་གཅིག་དཀར་ཆག་）第4章，研究了参与布达拉宫红宫兴建的尼泊尔纽瓦尔工匠的相关情况。

14 杨鸿蛟、魏文：《白居易祖拉康内殿壁画图像考释——兼述般若佛母与十方佛组合图像在藏地的传播》，《故宫博物院院刊》2019（10）：37-57。

15 罗文华也对贡嘎曲德寺的钦孜派壁画有过研究，见罗文华：《从西藏贡嘎曲德寺壁画看钦孜画派的特点》，《故宫博物院院刊》2015（5）：110-130。

在 20 种工种里，纽瓦尔人主要从事宝石工、锻造和镂刻、铜铸、抛光、刻石、缝裁等 6 个工种的工作，文献中给出名字的约有 180 名，他们的名字可根据一些元素进行判定。文献中还给出了纽瓦尔宝石镶嵌、金属工、铜匠的月薪，第司每年要检查三次，工作出色的还可获得额外补贴。大多数纽瓦尔工匠的雇期为三年，工头可能更长。作者还将已经出版的布达拉宫部分回廊壁画题记与文献记载相对比，认为该壁画有可能是第司生平的反映，进一步的研究有待于全面详尽的壁画资料公布。

西藏自治区文物保护研究所扎西曲珍馆员的发言“浅谈斗拱的传入对西藏建筑的影响——以大昭寺、布达拉宫、夏鲁寺为例”，将斗拱在西藏的发展分为唐至宋、元至明、清至民国三个发展阶段。形制上可分为三种类型：作为承重结构与藏式构建完美结合的斗拱、坡屋顶檐下的斗拱和挑梁式出跳斗拱。斗拱的研究看似专门，但需要结合建筑学、考古学和历史学等众多学科进行综合研究，本文进行了初步的尝试，无论是材料的收集还是分型分期还有进一步细化的空间。

西藏阿里地区分布有众多的石窟，保存有精美的壁画，自 20 世纪 90 年代起已经吸引了国际学界的关注。经过近 30 年的发展，关于阿里石窟壁画的研究日益走向深入。奥地利科学院卡兰塔里博士 (Christiane Kalantari) 的报告是《西藏阿里东嘎石窟的佛传故事》(*The Spiritual Biography of the Buddha at Dungkar Cave Temple*)。东嘎 1 号窟的佛传故事按照时间顺序一个个规矩地布局在大大小小的长方形画框中，并且伴有题记<sup>16</sup>。作者对故事情节进行了一一辨识，并与托林寺、科迦寺、塔波寺、阿契寺等地发现的佛传故事进行对比，找出了其所依据的文本。故事从弥勒在兜率天授记开始，至初转法轮，所依据的文本是《方广大庄严经》；婆罗门问法、迦叶和毗娑罗王皈依等故事来自《四部众经》(*Catuspariṣatsūtra*)、神变故事来自《法句经注》(*Dhammapadāthakaṭhā*)、涅槃和舍舍利来自《大般涅槃经》。作者认为 1200 年左右的东嘎 1 号窟佛传故事有着与其他地方不同的突出特点，如画面有序、描绘细致、强调某些特定情节，突出女性人物、画面场景和人物西藏化等，这些反映了王室女性供养人的独特设计和深刻用意，值得进一步深入研究。浙江大学汉藏佛教艺术研究中心王瑞雷博士的报告《西藏阿里卡孜河谷帕尔宗石窟壁画主题与供养上师身份初步研究》指出，该窟壁画的年代为 15 世纪晚期，全窟共绘制 12 铺曼荼罗。主壁绘有金刚界曼荼罗和秘密集会阿閼佛曼荼罗各一铺，中

16 卓佩尔对东嘎 1 号窟残存的题记进行了识读和英译，见 Kurt Tropper, “The Buddha-vita in Cave 1 of Dungkar (Mnga' ris)”，载 [奥] 恭特朗·哈佐德、沈卫荣主编：《西藏宗谱：纪念古格·次仁加布藏学研究文集》，北京：中国藏学出版社，2018：649-677。

央绘有两位上师，是古格班钦扎巴坚赞（1415-1486年）的老师南喀坚赞（ནམ་མཁའ་གླུ་མཚན）和南喀孜莫（ནམ་མཁའ་ཕེ་མོ）。东西两侧壁的壁画呈镜面对称设计，东壁绘制5铺瑜伽部曼荼罗，西壁绘制5铺无上瑜伽部曼荼罗，均属萨迦派传统。窟中主壁前方有两座佛塔，可能为主壁所绘两位大师的灵塔，该窟除了有传承教法或修行的功能之外，另兼有荐亡往生的功能。该窟图像程序清楚、上师传承多有题记，对于解读古格王国的政教关系史具有重要意义。

西藏的佛教石窟较多地分布于西部的阿里地区，中部地区只有少数石窟发现。近年随着南亚廊道考古调查工作的开展，在中尼要道沿线发现了多处石窟群。四川大学中国藏学研究所熊文彬教授介绍了新发现的西藏吉隆县青嘎石窟群中唯一有壁画的3号窟壁画，壁画内容有米拉日巴、龙尊王佛、金刚持、宗喀巴、无量寿佛、大威德金刚、吉祥天女、堪钦扎西嘉措等，以格鲁派为主，兼有噶举派。从题记可知，该窟由堪钦扎西嘉措、次仁平措一家、汪垅白玛一家等施造，由画家拉旺绘制，但这些人物的年代不详，推测壁画绘制的年代为17世纪，是难得的一处由普通僧俗施造的石窟<sup>17</sup>。

藏传佛教不仅流行于卫藏腹地，还远播至青海、四川、北京和江南。故宫博物院罗文华研究员介绍了四川省石渠县嘛达寺护法殿新发现的壁画和雕塑。嘛达寺隶属于四川省甘孜州石渠县真达乡，创建于1269年，最初为萨迦派，15世纪改宗格鲁派。寺院的僧人称呼该殿为护法殿，有误。该殿难得地保存了四身泥塑和众多壁画，塑像为黄财宝天王、四臂大黑天、六臂大黑天和大威德金刚；壁画题材有五方佛、无量寿佛、宗喀巴、大持金刚、药师佛、绿度母等。通过对塑像和壁画风格进行分析并与邻近地区的佛教遗存相比较，嘛达寺与玉树囊谦县纳温拉康仓和称多县格秀拉康保存的16世纪壁画在风格上十分相似，因此尽管现在嘛达寺隶属于四川石渠县，但历史上与玉树文化圈更为接近。其年代上限为15世纪，塑像和壁画具有藏传佛教艺术的古典风格，但同时亦展现出新元素新风气，是否能晚到16世纪尚需要进一步研究。青海民族大学艺术学院的夏吾端智博士介绍了青海省尖扎县昂拉赛康寺的五方佛壁画。昂拉赛康寺（ལྷང་རའི་གཤིང་ཁང）由宗喀巴大师的启蒙老师杰·顿珠仁钦（ཚེ་རྗེ་དོན་གྲུབ་རིན་ཆེན། 1309-1385年）于1341年创建，原属萨迦派。三世佛殿是该寺最早的建筑，壁画内容为五方佛和千佛，尽管五方佛壁画进行了重新上色，但仍保留了原来的造型和形象，同夏鲁寺的五方佛壁画

17 该文已发表，见熊文彬：《西藏吉隆县青嘎石窟寺3号窟壁画初探》，《故宫博物院院刊》2019（6）：48-56。正式调查简报见西藏自治区文物保护研究所：《吉隆县青嘎石窟调查报告》，《西藏研究》2019（4）：97-116。

有相似之处，系受到尼泊尔绘画风格的影响，是尼泊尔艺术传播到安多地区的实例。

浙江大学汉藏佛教艺术中心博士生王传播的报告以《形变的宇宙观——居庸关过街塔的图像配置与空间秩序》为题，对建于元代至正六年（1346年）的北京居庸关过街塔的图像配置逻辑进行了解读和重构，作者结合文献和实地遗存，层层剖析，提出了与前人不同的观点<sup>18</sup>。作者认为券顶的五个曼荼罗中，普明大日如来曼荼罗为恶趣清净续之根本曼荼罗，释迦牟尼佛曼荼罗、无量寿曼荼罗和金刚手曼荼罗分别为其身、语、意之化身曼荼罗，中央为阿閼佛曼荼罗，因此其主尊实质上为恶趣清净王和阿閼佛；东壁的两种藏文大字陀罗尼表现的也是阿閼佛和恶趣清净王的陀罗尼。恶趣清净王和阿閼佛这两位度亡本尊和真言的组合可以读作是以他们为基础的简化的公共度亡空间，券顶的五铺曼荼罗扮演的功能类似佛塔内的佛身舍利，为塔下穿行者提供成就解脱方便之法，授予福泽和功德<sup>19</sup>。两侧南北斜披的十方佛表现的是佛教众神，是塔内宇宙秩序的呈现。类似的图像配置和布局在13-15世纪的西喜马拉雅地区过街塔中非常常见<sup>20</sup>。门外四维处布局的四大天王和南北入口底部的十字金刚杵表现的是曼荼罗的四方结构和最外重场域。居庸关过街塔可谓是在汉地城门式的过道空间中纳入了三维一体的佛尊、曼荼罗和佛塔，形变了藏传佛教传统的宇宙观与众神秩序。

上海博物馆徐汝聪研究员的发言《从上海出土文物看藏传佛教在江南的传播》介绍了在上海松江圆应塔、嘉定法华塔和青浦泖塔三座佛塔的天宫和地宫出土的藏传佛教文物，有铜鎏金观音像、金刚铃、高僧像、青田石佛像、铜鎏金佛像、金“莲台藏佛”等，表明藏传佛教在上海地区的传播从元代一直延续到明清，丰富了我们关于内地藏传佛教的认识。

河西敦煌一带和川青藏交界地的藏东地区保留了西藏本土以外最大体量的吐蕃及后弘期初期的藏传佛教艺术遗存。英国独立学者尤利·霍赫洛夫（Yury Khokhlov）的报告《河西的南印度风格——唐代密教遗存》（*South Indian Style in Hexi, as a Vestige of Chinese Esoteric Buddhism of the Tang Dynasty*）讨论了甘肃榆林窟25窟、15窟和莫高窟148窟等窟壁画中藏式风格的来源，通过与印度Lalitankura石窟、埃罗拉12窟、32窟的造像等

18 谢继胜教授曾对居庸关过街塔的图像配置和设计意图进行过考证，见谢继胜：《居庸关过街塔造像义蕴考——11至14世纪中国佛教艺术图像配置的重构》，《故宫博物院院刊》2014（5）：49-80。

19 作者对过街塔作为净罪除障之门与阿閼佛信仰的关系考证还可参见王传播：《藏式过街塔名称意蕴探析》，《中央民族大学学报》2020（4）：141-149。

20 如作者对拉达克芒域村过街塔图像程序的解读，见王传播：《拉达克芒域村2号过街塔内绘塑研究》，《西藏大学学报》2019（3）：68-79。

的比较，作者认为在吐蕃占领河西之前，唐代已经与南印度之间存在着诸多贸易路线，这些石窟中的藏式风格即受到来自南印度帕拉瓦（Pallava）王朝的影响，由金刚智、不空等人带到河西一带<sup>21</sup>。四川大学考古学系、博物馆的董华锋副教授和卢素文馆员对藏东昌都芒康嘎托镇巴拉村的大日如来和八大菩萨像<sup>22</sup>的年代和样式进行了讨论，认为其年代为吐蕃赞普赤德松赞时期的九世纪初，造像的高头冠与南诏石窟造像和绘画中南诏王所戴宝冠风格相似，显示出吐蕃与南诏之间的联系及芒康所处地理位置的特殊性。此处造像可能是西藏昌都仁达题刻中的“蚌”（འབྲུག）这一地点。不过，此处造像与南诏之间的联系、证实为“蚌”地点的材料仍显不足，尚需找到更多更有说服力的证据。四川大学考古学系的博士生朱德涛讨论了青海玉树格日摩崖石刻<sup>23</sup>的年代和相关问题，认为石刻题记中出现的“ལྷ་རྩེ”是治隆（འབྲི་ལྷུང་）地区的古热氏；从题记中的“佛涅槃后 3234 年”“阴铁蛇年”两种纪年法可推知石刻的年代为公元 1101 年，是萨迦派的纪年法。石刻造像内容与吐蕃时期不同，是难得的后弘期初期的佛教考古遗存。

### 三、域外藏传佛教遗存研究

现今位于我国境外的拉达克、桑噶、斯比蒂、多波、穆斯塘等地以及不丹，历史上都曾是藏传佛教流行的地区，与我国西藏尤其是阿里和后藏地区之间存在着紧密的政治、历史尤其是宗教和文化上的联系，保存有大量的藏传佛教艺术遗存。多名外国学者的演讲关注这些地区的藏传佛教遗存和文物，为我们了解境外的同类遗存并与境内的进行比较研究提供了很好的窗口。

瑞士独立学者艾米·海勒（Amy Heller）的演讲《卡萨王国佛陀造像的新研究》（*Buddha Sculptures of the Khaśa Kingdom, New Research*）首先展示了尼泊尔多波、祖拉和都鲁等地 13-14 世纪卡萨王国的佛陀石雕像，总结了其造像特点。接着又分析了国外公私收藏中能够辨识出来的类似金属佛陀造像，其特点为：身躯健硕，脸颊丰腴，方额、低发际线，僧袍轻薄紧贴身体，左肩有“鱼尾”状衣褶，背部做出织物边缘，脚趾

21 该文在正式发表时更名为 *Uncovering Amoghavajra's Legacy in the Hexi Corridor and Tibet*（《在河西走廊和西藏发现的不空之影响》），载《藏学学刊》第 21 辑，2019（2）：48-133。

22 该地点的调查简报见杨清凡、卢素文、张延清：《西藏芒康嘎托镇新发现吐蕃摩崖石刻调查简报》，《藏学学刊》第 16 辑，2017（1）：233-251。在问答阶段，夏格旺堆研究员指出该地点的小地名叫“拉果顶”，在西藏自治区文物保护单位名录里均以这个命名，不宜以巴拉村或嘎托镇来命名。

23 该地点的调查简报见朱德涛、蔡林海：《青海称多县歇武镇格日村宋代佛教摩崖石刻考古调查简报》，《藏学学刊》第 16 辑，2017（1）：164-182。

肉乎乎，莲座边缘装饰联珠纹等。这些高水准的造像反映了纽瓦尔和帕拉的审美及图像模式。

伦敦大学亚非学院卢恰尼茨博士 (Christian Luczanits) 的报告《早期西藏药师诸佛的表现》(*Early Tibetan Representations of the Medicine Buddhas*)，从尼泊尔上部穆斯塘地区南杰寺 (Namgyal Monastery) 收藏的 14 世纪插图经书写本入手，调查了桑噶、拉达克等地同时期的药师佛图像。该寺在 15 世纪上半叶俄钦·贡嘎桑布 (1382-1456 年) 主持时期大大扩张，合并了三个寺院，有了丰富的造像和经书收藏，其中最重要的即是一套 14 世纪上半叶的经书，共 29 卷，每卷的最初和最末两叶共有 4 幅彩绘插图，ཨ—ལ 函的 20 幅佛像绘画中有一组药师佛。药师佛是 14 世纪西喜马拉雅地区非常流行的题材，其图像可以分为两种类型，第一种是强调药师佛，位于画面中央，其余各佛、菩萨、大将、四大天王等眷属围绕中央主尊布局或不出现，实例如拉达克的阿契寺索玛拉康，宛拉寺、拉玛玉茹寺等地的药师佛壁画。第二种是强调八药师佛组合，实例如阿契寺香绒殿 (Alchi Shangrong)、鲁日石窟、阿里帕尔嘎尔布石窟和邦察石窟。通过将各地前六位药师佛的形象与俄钦·贡嘎桑布的描绘、《宝生百法》等图像学文献的记载相对比，发现这六位的身色或手印并不完全相同，与文献记载也不完全相同，表明南杰寺药师佛绘制时其图像学体系尚未完全建立，有可能其所依据的底本就有误，其时对于前六位药师佛图像精准度的要求并不是太严格。或许正是因为类似南杰寺经书插图中出现的这种图像的偏差，导致了俄钦·贡嘎桑布对于图像细节的关注，在他的著述和新建的寺院中，试图建立起一种统一的图像学体系。因此在研究 14 世纪或此前的藏传佛教图像时，有时文本并不太可靠，图像的创作可能是依据此前流传的图像传统，并非文本。北京止观艺术馆陈秉扬的发言《在喜马拉雅雨影下：穆斯塘土钦寺的绘画风格及其与古格艺术的关联》介绍了尼泊尔穆斯塘地区 15 世纪下半叶的一座寺院——土钦寺的壁画。该寺除了具有 15 世纪在尼泊尔艺术风格基础上发展起来的藏文化区普遍流行的艺术风格之外，还与藏西古格同时期的壁画具有诸多相似的元素，同时也有自己独特的地域风格呈现。

美国弗吉尼亚大学阿丽亚娜·玛奇博士 (Ariana Maki) 的报告《越过高原：西藏艺术和艺术家对不丹的影响》(*Beyond the Plateau: The Impacts of Tibetan Art and Artists in Bhutan*) 探讨了对不丹艺术做出贡献的西藏艺术家，以及不丹艺术家后来如何创造出不丹风格的作品。作者以不丹布唐 (Bumthang) 由白玛林巴 (པད་མ་གླིང་པ། 1450-1521 年) 于 1501 年创建的达辛伦珠却林寺 (གཏམ་ཞིང་ལུན་གྲུབ་ཚོས་གླིང) 的壁画为例，比较了其于 15、16 世纪西藏绘画之间的相似性。当时主要由来自西藏的艺术家完成了该寺壁画和塑像的创作，西藏艺术是其主要艺术来源。17 世纪以降，随着竹巴噶举在不丹得势，

其世俗和宗教权威得到巩固，艺术也随之革新。1623年，夏仲·阿旺南杰（ཞབས་བློ་དག་དབང་རྣམ་གྲུལ། 1594-1651年）改宗或摧毁萨迦派、格鲁派等教派的寺院，重新遴选艺术家在其新建的宗堡进行艺术创作，其中之一为藏堪钦·班丹嘉措（གཙང་མཁམ་ཆེན་དཔལ་ལྷན་གྱི་མཚོ། 1610-1684年），其艺术创作对西部不丹艺术的形成、竹巴噶举在初期阶段巩固其统治的过程中发挥过重要作用。他的弟子们延续了他的艺术传统，形成了源自西藏、但又具有不丹特点的艺术风格，如独特的面部肖像描绘、身体旁侧的丝巾等。不丹的藏传佛教艺术外界所知甚少，17世纪以前的遗存保存尤少，玛奇博士的演讲极大增进了我们对不丹艺术的了解。

美国西北大学的林瑞宾教授（Robert N. Linrothe）作了题为《桑噶地区赤洛纳特寺观音崇拜的艺术史证据》（*Art Historical Evidence for a Cult of the Triloknāth Lokeśvara in Zangskar*）的发言。赤洛纳特寺位于西喜马拉雅地区钱德拉巴嘎河谷，寺中的一尊白色大理石造像被当地居民认为是湿婆，而佛教徒则认为是一尊佛教造像。该像一面六臂，头顶有坐佛，主双手持念珠和莲枝，左上手持三叉枝，右腿盘坐，左腿下垂，呈游戏坐，可辨识为善趣观音（Sugatiśāṃdārśana Lokeśvara）。但《成就法鬘》中该像的姿势为站姿。9-12世纪东印度的善趣观音像均为站姿并伴有一名或多名眷属或胁侍，而克什米尔的则为坐姿，多伴有两位女性胁侍，赤洛纳特寺的造像显然遵循了克什米尔的传统，但并非简单的模仿。桑噶地区后期的同类造像显然是直接基于这尊白色大理石善趣观音像，而非早期克什米尔造像。尽管今天中部和北部印度越来越多的人将这尊像认为是湿婆，但是赤洛纳特寺圣像崇拜向北发展至桑噶地区，被佛教徒正确辨识，17世纪以降的多尊造像均与之相同，表明了赤洛纳特观音的深远影响。

#### 四、藏传佛教文物研究与多民族文化交流

近年来，国际藏学界逐渐兴起对西藏书写文化的研究，特别是书写材料日益引起学者们的关注。兰州大学敦煌学研究所朱丽双教授发表了题为《关于藏文蓝黑纸（མཐེང་ཤོག）写经的初步考察》的报告，对制作མཐེང་ཤོག的原料、制作方法、考古发现和各大博物馆、寺院等收藏的藏文蓝黑纸写经、藏文文献中所见མཐེང་ཤོག写经进行了介绍，认为西藏在深色纸上用金银汁书写佛经的做法始于10-13世纪，至今未曾中断，但最初并非所有深色纸皆为蓝色或用靛蓝染色。作者还讨论了蓝黑纸与瓷（磁）青纸的区别，瓷青纸应是蓝黑纸（མཐེང་ཤོག）的一种，但不是所有金银写经都用མཐེང་ཤོག，有些被称为瓷青纸的写经或许应称为蓝黑纸写经。今后考古和文物工作者应对纸张不同部位分别进行准

确描述并且加强藏文写经纸张颜料的分析。在国内，西藏印章的研究逐渐引起了越来越多的关注。四川大学考古学系的李帅博士对吐蕃印章的使用及其历史影响进行了深入研究。目前吐蕃印章主要发现于古藏文写卷、考古出土和文献记载中，可分为方形印和圆形（椭圆形）印。方印基本为官印、阳文、边长 5 厘米以上；圆形印一般为私印，直径 1-2 厘米，阳文阴文均有。官印被普遍用于盟誓、颁布诏令、处理军政及社会事务、司法和驿传等官方政治活动；私印则主要用于民间的契约签订、纠纷处理、账目清册和书信等方面<sup>24</sup>。

文物是文明的载体，是历史文化的记忆。丰富的藏传佛教文物见证了历史上西藏地方与中原汉地、北方蒙古地区以及中亚、南亚、东南亚等地区的联系、互动和交流。

8-12 世纪的东印度帕拉艺术曾经对西藏的早期艺术产生过重要影响，但西藏艺术对帕拉艺术并不是简单的模仿和照搬，而是根据自身需要进行了调适和改造，形成了独具特色的、高辨识度的藏传佛教艺术。金·凯西博士（Jane Casey）的演讲《帕拉绘画及其在藏地的早期调适》（*Pāla Painting Traditions and Their Early Adaptations in Tibet*）通过将 11-13 世纪西藏早期唐卡绘画与东印度帕拉写本插图进行比较，探讨帕拉艺术对西藏早期绘画的影响以及西藏对帕拉艺术传统的选择性吸收、调适与改变。帕拉艺术激发了西藏早期的佛教艺术创作。如 11-12 世纪帕拉般若经插图写本中左下角常见的作仪轨的僧人形象在西藏早期唐卡中亦可发现，但装束变成了西藏僧人模样；另有一幅早期金刚界曼荼罗唐卡中供养人的发式、衣饰与西藏艾旺寺发现的供养人非常相似。一幅 12 世纪帕拉风格文殊唐卡中身有千眼、礼佛的帝释形象亦可在帕拉般若经插图写本中找到，但在该唐卡背面，帝释和梵天等印度教尊神则没有其他人物都有的梵文种子字，表明其时藏人对这几位外教之神并不完全接纳。在 12 世纪帕拉绘画和雕像中常能发现的居于大菩提塔中央的释迦牟尼佛在西藏被祖师像替代，不仅如此，祖师像还出现在菩萨头冠中，这是西藏的大胆尝试和变革，将祖师地位抬高，替代佛居于佛塔中央或头冠中央。在西藏早期的绘画和造像中，尽管能看到源于东印度帕拉传统的风格、图像和建筑等的影响，但同时亦能观察到藏人有选择性地根据自己的文化宗教背景进行了独特的、创造性的调适和改造。诺伊曼夫妇（Helmut F. Neumann & Heidi A. Neumann）的演讲《帕拉风格对西藏绘画的影响及其远》（*Pāla Influence on Tibetan Painting and Beyond*）考察了夏鲁寺尚存的 11 世纪帕拉风格壁画，并与帕拉石雕像和绘画、扎塘寺和西藏早期唐卡

24 该文全文见李帅：《论印章在吐蕃社会的使用》，《中国藏学》2019（2）：140-146。作者提交会议论文集出版的论文为《明朝颁赐西藏印章的初步研究》，《藏学学刊》第 21 辑，2019（2）：205-226。



进行比较，总结出了西藏帕拉风格绘画的特点。除了中国西藏，帕拉风格还影响到东南亚，如缅甸蒲甘的寺庙中尚存的 11 世纪晚期或 12 世纪早期壁画显示出明显的帕拉风格影响。中国敦煌附近的东千佛洞 2 号窟亦发现有帕拉风格的绘画，是西藏的艺术家参与了这里的艺术创作还是其他原因？值得深究。问答阶段罗文华研究员提出区分藏式帕拉风格、汉式帕拉风格或西夏帕拉风格的差异，以及探究他们之间联系的重要性。西藏大学夏吾卡先副教授作了题为《杰拉康所藏帕拉艺术风格石雕造像的调查和研究》的报告，西藏林周县杰拉康自 20 世纪 80 年代到 2017 年年底陆续出土了几件帕拉风格的高浮雕造像和碑刻残件。杰拉康由尚那囊·多吉旺秋（འདུ་ལྷ་ནམ་རྩེ་དབང་ཕྱུག 976-1060 年）于公元 1012 年创建，他曾经求学印度，拜多吉丹巴为师，因此有可能当时邀请一批印度工匠到西藏雕造佛像，或是选派西藏匠人前往印度学习佛像雕刻技艺，将帕拉艺术传统带回西藏，所以会在杰拉康发现帕拉风格的神雕造像。综合造像风格、图像特征、造像题记和碑刻题记，推断这批造像的年代约为 11 世纪中后期。四川大学艺术学院李翎教授的演讲《雪域保护神：十一面观音哪里来？》认为在西藏被尊为圣像的十一面观音源自南印度湿婆教的 Rudra。

元代奉藏传佛教为国教，藏传佛教大规模东传，藏传佛教艺术亦随之大规模东传，与汉传佛教艺术互相借鉴、深度交融，形成半汉半藏的藏—汉或汉—藏佛教艺术。13 世纪后期至 14 世纪初，江浙一带刊造的《普宁藏》《西夏藏》《磧砂藏》里藏式风格佛说法图扉画中，佛陀台座两侧常会出现一对衣着华丽、气度富贵的男、女装立像，过去常被辨认为“供养人”，杭州佛学院赖天兵研究员在其报告《元代大藏经藏传风格佛说法图扉画中的所谓“供养人”像考》中通过对这对人物的服饰、面貌、体量、位置等的观察分析，并结合唐、辽、宋时期的石窟、墓葬、佛塔等里面发现的汉装梵天、帝释形象的演变，认为这对所谓的供养人像其实是梵天和帝释，国王形象的是梵天，女性形象是帝释。问答阶段美国西北大学林瑞宾教授点评认为这种做法应该是汉族艺术家的创造，因为在藏传佛教的传统中从来不会混淆梵天和帝释的形象，并且帝释从未是女性。

元朝灭亡以后，明朝沿用元朝模式建立与藏传佛教诸领袖人物之间的关系，藏传佛教在内地的传播更加广泛和深入，大量来自藏地的僧人活跃于京城，皇帝也多次邀请藏传佛教各教派领袖进宫。美国纽约鲁宾艺术博物馆杜凯鹤博士（Karl Debreczeny）的发言《在大汗的影子下：藏传佛教艺术与明早期的统治》（*In the Shadow of the Khan: Tibetan Buddhist Art and Legitimation in the Early Ming*）是即将在美国鲁宾艺术博物馆开展的“信仰与帝国：藏传佛教中的艺术和政治”专题展览的一部分。明代宫廷作坊生产了大量的藏传佛教艺术品，既满足宫廷内部需求，也作为礼物馈赠给藏传佛教领袖人物。

明永乐皇帝于1403年邀请第五世噶玛巴得银协巴(1384-1415年)进京,接受灌顶,随后被称为“转轮王”,这一情节在唐卡中有表现。格鲁派高僧释迦也失(1354-1435年)受明朝皇帝邀请分别于1415、1434年到达宫廷,获封“大国师”和“大慈法王”的称号。普瑞茨克藏(Pritzker collection)喜金刚唐卡正面绣有释迦也失的形象,背面有赞颂题记,应是明永乐时期宫廷制作并赐予释迦也失的礼物。类似的作品还有15世纪大黑天唐卡、俱毗罗绘画和正德时期大威德金刚唐卡等。此外还有建于1392年的瞿昙寺及其保存的汉藏风格融合的艺术作品,都彰显了明早期用强有力的藏传佛教术语来彰显其统治的神圣与正统<sup>25</sup>。瑞士独立学者迈克尔·汉斯(Michael Henss)的报告《西藏珍藏的明早期丝绣唐卡》(*Silk Thangkas of the Early Ming in Tibet*)讨论了据称是由明宣德皇帝在释迦也失1434年访京后赏赐的一套十六罗汉刺绣唐卡。这套唐卡共有23幅,关于其传入西藏的情况有两种说法:一,释迦也失1416年第一次进京时由永乐皇帝所赐;二,释迦也失1434年第二次进京时获赐于宣德皇帝,由弟子阿木葛和索南喜饶带回甘丹寺。汉斯认同第二种说法。我国学者王瑞雷博士此前曾公布过一套与之几乎完全相同的罗汉刺绣唐卡,收藏于甘丹寺,研究结论同汉斯不谋而合<sup>26</sup>。关于其产地,汉斯认为是由杭州的皇家宫廷作坊所造,织绣工艺精湛,吸收了许多明初青绿山水画的元素,而王瑞雷则认为暂无法确认其是属于明代永宣时期的宫廷刺绣,不过其图像底本源自江浙一带。在问答阶段,故宫罗文华研究员也指出这种高质量的织绣唐卡不一定出自宫廷,也有可能是北京的藏族委托江南的作坊制作。不过,即使其非宫廷作坊织造,但其汉藏结合的特点显然是专门为西藏而作,反映了15世纪上半叶的高超工艺水准和政治意图,是现存不多的明初汉藏佛教艺术中的瑰宝。

作为汉藏佛教艺术中均十分流行的题材,罗汉绘画和塑像不仅在汉、藏地区广为流行,还传播至南方的纳西地区和北方的蒙古地区,很好地反映了多民族文化交往的广度和深度。四川崇州市文化馆馆员李程介绍了西藏色拉寺收藏的一组十六罗汉唐卡,该组罗汉唐卡上有“水月道人木增顶礼”题款和“紫薇堂印”印文。唐卡既吸收了宋元汉地绘画技法,同时又借鉴了丽江古城的白沙壁画,绘制年代为木增修建悉檀寺至隐居阶段(1623-1646年),由内地画匠绘制,因袭了江浙地区广为流传的罗汉图像,反映了纳西族与藏族之间的密切往来。陕西师范大学中国西部边疆研究院谢光典博士作了题为《罗

25 该文全文收于美国鲁宾艺术博物馆出版的同名展览图录 *Faith and Empire: Art and Politics in Tibetan Buddhism*, ed. Karl Debreczeny, New York: Rubin Museum of Art, 2019: 125-149.

26 王瑞雷也对甘丹寺收藏的十六罗汉刺绣唐卡进行了完整公布和研究,见王瑞雷:《西藏甘丹寺藏明初十六罗汉刺绣唐卡相关问题初探》,《故宫博物院院刊》2018(3): 23-43。

汉在蒙古高原：大库伦喇嘛罗布桑达木丁与乾隆御题贯休画〈十六应真像〉赞跋》的报告。罗布桑达木丁（Luwsandamdin, 1867-1937年）是成长于哲布尊丹巴的大库伦寺院（Ikh Khüree）的高僧，著作颇丰，兴趣广泛，享誉外蒙。唐末五代贯休所画罗汉画造型奇特、大名鼎鼎。1757年乾隆皇帝南巡，在杭州圣因寺得见此画，十分喜爱，重新厘定了罗汉的名号和序次，并亲制御赞和跋文，广为刻写。罗布桑达木丁全集Ka函收录有一部《汉式十六罗汉像榜题藏译及补叙》（*ཏུ་ཤར་གནས་བཟན་བཅུ་དྲུག་གི་ཞལ་བྱང་འོད་སྐད་དུ་བསྐྱར་བ་འཕྲོས་བཤད་དང་བཅས་པ་*），系他对乾隆皇帝御制《贯休画十六应真像赞》的藏译。作者比较了罗布桑达木丁的藏译文与乾隆御赞御跋的不同之处，分析了其中误译、误解的原因。罗布桑达木丁去过蒙古地区的罗汉圣地阿拉善和青海的塔尔寺、甘肃拉卜楞寺、朝拜过五台山、参访过北京广济寺，因此见到过罗汉塑像，于是1918年在却音沃赛林寺（*ཚོས་དབྱིངས་འོད་གསལ་གླིང་*）杜康殿石砌工作完成之时从乌珠穆沁迎请了十六罗汉像，该赞跋的翻译应该完成于1925或1926年寺院完全建成之后。由于他不懂汉文，因此翻译时先由满族笔帖式译成蒙古语，然后他再译为藏文，加之赞文晦涩难懂，因此出现了多处谬误，甚至漏译了章嘉国师的名号。此外，他还著有两部相关罗汉仪轨文。

清代皇室尊崇藏传佛教，清宫建有多座藏传佛教佛堂，更是收藏有数以万计的藏传佛教文物。现故宫博物院收藏的数万件藏传佛教文物分藏于不同的部门，唐卡多收藏于书画部，佛经收藏于图书馆，部分佛像和法器收藏于器物部，其余均收藏于宫廷部。来自故宫博物院器物部的林欢研究员介绍了清宫收藏的“乾隆御用嘎巴拉鼓”，因皇帝御用嘎巴拉鼓制作精湛，有金银制作、宝石镶嵌等工艺，因此被归入了工艺品类，而非宗教法器类。故宫器物部工艺组共收藏有10件人骨、玉、象牙质的嘎巴拉鼓，作者选择了6件典型的嘎巴拉鼓进行了介绍，并总结了清宫御用嘎巴拉鼓的制作过程和独特特点，认为乾隆御用嘎巴拉鼓融合了藏、汉、蒙多元文化因素，内地对嘎巴拉法器的加工和仿制表明，乾隆时期“大一统”格局下清宫法器呈现出符号化、程式化的特点，可以看出宫廷对外来工艺的快速掌握、吸收并反超，边疆与内地相关文化理念的交流也通过工艺技术、宗教思想的交流而得到融合与升华。美国哥伦比亚大学东亚系和历史学系博士生孔令伟发表了题为《乾隆皇帝的秘密：清宫秘法传承的物质文化考察》的演讲，认为乾隆皇帝尊崇藏传佛教，并非只是将之作为“兴黄教以安众蒙古”的统治工具，而是为了强调其源自元代的政权合法性和正统性。接着以清宫旧藏之嘎巴拉碗与右旋白螺及其所附密咒与铭文等为例进行考察，指出乾隆帝极有可能曾在章嘉国师的指导下，利用右旋白螺与嘎巴拉碗修习《时轮金刚密续》《大威德金刚续》等藏传佛教无上瑜伽部甚深密法，并且将右旋白螺赏赐给高级官员，作为去台湾平叛时航海之用的定风珠。这些宗教

实践主要是受到佛教宇宙观以及知识体系的影响，而不仅仅是安抚蒙藏地区的政治宣传。通过对清宫旧藏密教法器与多语文献的“文/物”二元互证，可补充清代官书与档案史料之不足，进而拓展清史研究的深度和广度。罗文华研究员点评时指出，乾隆皇帝对法物的制作、用咒和装藏等曾做过许多工作，但并不一定是出于宗教信仰，而是与法物的使用有关。右旋白螺原为一件非常重要的贡品，被赏赐给官员拿去做镇海宝珠，就具有了宗教和政治的双重色彩，并非只是个人信仰。

故宫博物院宫廷部张雅静博士作了题为《清宫梵宗楼的文殊像》的发言。梵宗楼位于雨花阁西北角，为清宫雅曼达噶坛之一，其建成年代不晚于乾隆三十二年（1767年），一楼供奉文殊菩萨，二楼供奉大威德金刚。文殊菩萨系吸收了帕拉元素后经过清宫改造的造像，其图像特征不见于一般的文殊，常见于大威德头顶的文殊面，象征和强调了其作为大威德根本之身的身份；其转轮王的坐姿和名称与乾隆皇帝作为文殊菩萨的化身相一致。该佛堂还陈列有乾隆皇帝本人的铠甲、武器、火枪以及敌人腿骨做的胫骨号，隐含乾隆皇帝希望自己像大威德一样战无不胜的愿望<sup>27</sup>。

青海民族大学陈乃华博士作了题为《图像与艺术的社会性：以西藏唐卡与印度细密画实践为中心——作为“替代性朝圣”的艺术》的报告，探讨了作为“心史”的艺术如何在文明交流史中有所贡献，如何理解图像世界中文化传播的历程。

## 五、文本与图像研究

浩瀚的藏文文献中包含大量与藏传佛教艺术相关的资料，大多没有整理、翻译成汉文，对这部分资料的使用目前还非常有限。随着从事文本研究的藏学家的参与以及兼通多种语言的学者的成长，这种情况正在好转，结合文献和实物从事文本与图像的综合研究逐渐成为藏传佛教艺术研究的主要趋势。

美国哈佛大学范德康教授（Leonard W. J. van der Kuijp）的《关于三怙主题材的文献考察》（*Some Observations on the Rigs gsum mgon po Motif in Indo-Tibetan Literature*）的发言认为，西藏艺术中流行的观音、文殊、金刚手三怙主组合题材最早可能源自11世纪的时轮文献：1. 具种称（Yaśas, 约11世纪早期？）的《时轮摄略续》（*Laghukālacakratantra*），是《时轮根本续》（*Mūlakālacakratantra*）的纲要；2. 具种白莲（Puṇḍarīka, 11世纪早期）的《无垢光》（*Vimalaprabhā*），是关于《时轮摄略续》的注疏；2a. 月贤（Sucandra）的

<sup>27</sup> 该文已发表，见张雅静：《清宫梵宗楼文殊像考》，《故宫博物院院刊》2019（6）：57-69。

《时轮根本续》(Mūlakālacakratantra),是在《无垢光》中保留下来的文本。《时轮根本续》中称具种白莲是观音的化身,具种称是文殊的化身,月贤是金刚手的化身。尽管吐蕃时期的三位藏王被后世认为是“三怙主”的化身,但“三怙主”的观念在吐蕃时期尚不存在。11世纪时,西藏西部的阿里王益西沃被称为“菩萨”;卫藏地区噶当派创始人仲敦的三位弟子普琼哇(ལུ་རྒྱུད་བ་གཞོན་ལུ་རྒྱུད་མཚན)、博多哇(པོ་རོ་བ་རིན་ཆེན་གསལ)和坚阿哇(ལྷན་ལྷ་བ་རྒྱལ་ཁྲིམས་འབར)分别被认为是金刚手、文殊和观音的化身;后来萨迦派中也有了“三怙主”的传统,许多喇嘛被认为是这三位菩萨的化身。

四川大学中国藏学研究所罗鸿教授发表了题为《多罗覃思影莲池——一部十六世纪藏地绘画量度文献中对于宝护〈〈胜乐出生续〉难语释·莲池〉第三十章的十二点辨析》的报告,讨论了觉囊派大师多罗那他(1575-1634年)撰写的《胜者身量·喜乐之源》(རྒྱལ་བའི་སྐུ་གཟུགས་ཀྱི་ཆ་ཚད་བསྟན་པ་བདེ་སྦྱིད་འབྱུང་གནས)中关于宝护(Ratnaraksita,约1150-1250年)《〈胜乐出生续〉难语释·莲池》(Samvarodayatantrapañjikā Padminī)的十二点辨析,并由此观察多罗那他关于“胜生派”与“时轮派”的观点。《胜乐出生续》(Samvarodayatantra)和《时轮摄略续》(Laghukālacakratantra)中关于佛像量度分别为120指和125指<sup>28</sup>,宝护试图综合两种不同的传统,对《胜乐出生续》进行了解释,多罗那他也很在意两个传统的区别,试图折中,在他的著作中提出了十点与宝护不同的观点,另外还加了两点关于印度注释者解释方法论的不同,共十二点。觉囊派的新译在西藏重新展开了关于时轮派与胜生派两个传统的争论。

德国汉堡大学约克·韩贝勒博士(Jörg Heimbels)的发言《俄尔派相关艺术作品的历史宗教背景考察:文本与图像之间的对话》(Examining the Historico-religious Context of Some Ngor-related Works of Art: A Dialogue Between Text and Image)以三个实例研究来证明丰富的藏文文献记载和艺术作品本身的图像、题记相结合,不仅有助于艺术作品的断代,也可以用于作品创作的历史宗教背景分析。如一套非常著名的道果传承唐卡,从俄钦·贡嘎桑布(1382-1456年)的传记和他所作的他的老师佛陀室利(1399-1420年)的传记可知,俄钦从佛陀室利处学习了道果教法,因此结合文献记载、唐卡的图像、风格和题记可知,这套唐卡是俄钦订制,目的是纪念其逝去的老师,道果祖师传承题材也是精心选择,最后一位祖师就是他的老师佛陀室利。同样,从俄钦的传记和他所作的他另一位老师萨桑·帕巴·熏奴洛卓(1346-1412年)的传记可知,他还委托制作了一套

28 关于这两种造像量度的研究可参见当增扎西:《佛像“纵广相称”理论的渊源及两种造像量度探析——以藏文古籍为基础》,《中国藏学》2020(1):187-198。

金刚鬘和集行 14 幅曼荼罗唐卡，是为了纪念他的老师萨桑·帕巴，共描绘了《金刚鬘》的 42 幅曼荼罗以及来自《集行》的 3 幅曼荼罗，因为他从其老师处获授了这些教法的灌顶，因此制作这一题材的唐卡以兹纪念。从俄尔寺第 37 任堪布仁钦米久坚赞（1717-1780 年）传记唐卡的画面和题记，结合他的传记和其他相关文献记载可以了解当时他与德格地区土司家族的密切交往。

牛津大学博士生亚尼克·劳伦（Yannick Laurent）和英国独立学者尤利·霍赫洛夫（Yury Khokhlov）的联合报告《南喀扎：一位十六世纪的雕塑大师及其艺术遗产》讨论了两件重要的造像，一件是著名的科迦寺“三兄弟银像”（美国普瑞茨克藏品），一件是索南伦珠（བསོད་ནམས་ལུན་གྲུབ། 1456-1532 年）造像（美国费城艺术馆藏品）。前者一般被认为造于 11 世纪或 13 世纪早期，后者造于 16 世纪。两件造像的底座题记中均提到了“南喀扎”（ནམ་མཁའ་གྲགས།）的名字。结合文献记载和造像风格、镶嵌技术、装饰纹饰等的分析，作者认为南喀扎是一名大师级的艺术家，参与了科迦寺 1512 年的修缮工作，因此推断这两件造像的年代都为 16 世纪。

美国纽约喜马拉雅艺术资源中心主任杰夫·瓦特（Jeff Watt）的报告《解开齐吾岗巴画派之结》（*Unraveling the Knot of Chi'u Gangpa*）提出了诸多研究齐吾岗巴画派需要解决的问题。目前提到“齐吾”或“齐吾风格”的文献记载均出现得很晚，从 17 世纪的十世噶玛巴却英多吉、五世达赖喇嘛、第司·桑结嘉措等到 20 世纪的夏喀巴。根据这些晚期的文献记载可推测历史上存在一位或多位叫作“齐吾”的画家，活动年代早于 15 世纪中期，但是关于齐吾的本名及其内涵、出生地、画作等尚无确切证据。在却英多吉、五世达赖喇嘛等所作的文献记载中，齐吾只是作为一种风格，但现在被视作一个画派。现在有学者提出齐吾风格与江孜风格相似，齐吾是 13 世纪人的说法来自夏喀巴，但夏喀巴的说法来自口述史，资料出处不详。此外，历史上大学者们关于齐吾风格的说法也相互抵牾，如蒋扬贡楚（འཇམ་དབྱེངས་འོང་ལྷུ་ལ། 1813-1899 年）认为齐吾风格是建立在尼泊尔和西藏风格的基础上；而第吾玛格西（དེུ་དམར་དགེ་བཞེས། 1672-? 年）则认为是建立在噶玛噶孜风格的基础上。要想推进该问题的研究，需要加强对现有资料的细致深入研究并寻找更多更早的文献证据和艺术作品实例<sup>29</sup>。

台湾政治大学民族学系博士张昆晟的报告《乃琼寺回廊壁画所呈现的藏传佛教护法神体系》分析了建于 17 世纪、属于哲蚌寺系统的乃琼寺回廊壁画的图像体系。该寺一

29 布达拉宫管理处的班旦次仁也参加了此次会议，在杰夫研究的基础上，他根据布达拉宫馆藏文献和唐卡继续了对这一问题的研究，其论文《布达拉宫与齐吾岗巴画派研究中几个问题的补考》亦收录在本辑论文集。

般被认为是一座专属于格鲁派的寺院，但通过考察其回廊绘制的壁画并结合文献进行分析可知，该寺实际上遵循的是“以宁玛派伏藏法门传统（གཏེར་ཚོས་ཀྱི་རིང་ལུགས）为依归”的设计，皆源自五世达赖喇嘛本人的偏好或与之亲善的伏藏师所取出的伏藏法门。

日本学者田中公明发表了题为《米扎瑜吉的 108 曼荼罗——新辨识出的一组大吉喜马拉雅博物馆藏品》的报告。米扎瑜吉（Mitrayogin）应卓浦译师（1173-1225 年）的邀请于 1198-1199 年来到西藏，传授了他所熟悉的曼荼罗集成，这就是著名的“米扎百法”。后来这一传统被整合进了无畏护（Abhayakaragupta, 1064-1125? 年）所编的《金刚鬘》，延续至今。大吉喜马拉雅博物馆收藏的唐卡共绘制了 18 种曼荼罗，其中 3 种属于《金刚鬘》的传统，15 种属于米扎的传统，最初可能出自格鲁派的某个密宗学院，图像上比韩国哈恩文化基金会（Hahn Cultural Foundation）的手卷更为精确<sup>30</sup>。由于各种原因，完整的 108 曼荼罗唐卡现在已经难以见到，分散于世界各地，大吉喜马拉雅博物馆的这组收藏是目前发现最多的、包含两个传统的曼荼罗唐卡，意义重大。

印度 Bharatiya Vidya Bhavan 印度学中心沙希巴拉教授（Prof. Dr. Shashibala）的演讲《阿闍佛——梵文文献和汉藏艺术中的不动佛》（*Akṣobhya: The Buddha of Steadfastness in Sanskrit Texts, and Tibetan and Chinese Arts*）对阿闍佛（མི་བརྗོད་པ 或 མི་འབྲུགས་པ）相关的汉、藏译典和各种形象进行了梳理。阿闍佛的众多化现中，有佛、十六王子之一、居士之子和国王輻鞞（Aranemi）千子中的第九子。阿闍佛除了出现在其所居的妙喜（Abhirati）净土中，还以多种不同的形象出现在藏传佛教的造像和绘画中，如作为五部佛中的东方金刚部部主、秘密集会曼荼罗的主尊，出现在《究竟瑜伽鬘》中文殊金刚曼荼罗、金刚界和法界语自在曼荼罗中等等。此外，在日本《五部心观》和金刚界曼荼罗中也有阿闍佛。四川大学的杨清凡博士对此作了专门辨析，她的报告是《藏传佛教中的阿闍佛净土：图像、文本与信仰》。阿闍佛及其东方净土信仰主要建立在《阿闍佛国经》及《大宝积经》第六节“不动如来会”等大乘经典基础上，这两种经典汉藏译本均有。在前人辨析出的拉达克阿契寺杜康大殿阿闍佛净土壁画（约 12 世纪）的基础上，作者结合文本、图像和题记，又辨识出夏鲁寺般若佛母殿回廊壁画（约 14 世纪）、江孜白居寺吉祥多门塔二层阿闍佛殿壁画（15 世纪初）以及少量唐卡中的阿闍佛净土说法、净土景象、攀登天梯、往生阿闍佛国、不动如来成正等觉和阿闍佛接迎图等题材。图像中的阿闍佛早期着佛装、身金色，具有大乘早期思想的特性，在白居寺和夏鲁寺则为青蓝色身色，

30 田中公明基于韩国哈恩文化基金会收藏的长卷而编的米扎瑜吉 108 曼荼罗见 Kimiaki Tanaka, *Mitrayogin's 108 Mandalas, An Image Database*, Kathmandu: Vajra Publications, 2013.

反映了大乘净土和密教体系的兼融。阿閼佛妙喜净土世界中描绘的宫殿建筑、宝池、莲花化生等则是受到汉地西方净土变图像的影响。

四川大学博物馆的新巴·达娃扎西发表了题为《鹿王本生图像再探》的发言。鹿王本生故事中的主角——鹿王，藏文称 རི་དྲགས 或 རི་དྲགས་བུ་བུ 或 རི་དྲགས་གསེར་གྱི་སྒྲོན，除了出现在叙事性的场景中，也以隐喻性的方式出现，被赋予慈悲、菩提心等寓意，如东嘎石窟曼荼罗城门处守护法轮的对兽被称为“རི་དྲགས་ཚོས་འཁོར”，观音左肩所披兽皮被称为“རི་དྲགས་སྤགས་སྤ”。作者还对汉、藏文本中、各种图像中鹿王本生故事的异同进行了对比，如汉文本中鹿王和溺人的结局是：国王放鹿使去，溺人面上生癞疮；藏文本的结局为：鹿王被请上狮子宝座讲法，溺人两手断落于地。

经过三天紧张激烈的学术研讨，10月21日下午6时，第七届西藏考古与艺术国际学术讨论会圆满落幕，闭幕式由故宫博物院张长虹研究员主持。艾米·海勒女士代表与会国外学者作了总结发言，她参加了从2002年至2018年的历届西藏考古与艺术国际学术讨论会，见证了这一国际性学术例会以及西藏考古与艺术研究的发展。随后，哈比布所长、谢继胜教授、熊文彬教授、罗文华研究员和霍巍教授等协办方、主办方代表也相继发言，对本次会议取得的丰硕成果进行了总结，对国内外学者的积极参与和工作人员的辛劳表示了感谢，并对下届会议的举办提出了新的期待与展望。

国际学术会议是否成功除了取决于提交论文的质量，还在于翻译的质量和水平，因为这决定了中外学者能否顺畅地交流、无碍地沟通。这种专业性的国际学术会议对翻译的要求较高，没有相关学术背景、即使是英语专业也无法很好地完成，因此主办方专门邀请了在国内外高校从事相关研究的博士生、博士后和有着国外经历和涉藏文物工作经验的老师担任翻译。此次会议特邀的翻译有：美国哈佛大学的博士生陈思乔、王星逸、吴山，美国哥伦比亚大学博士生孔令伟，德国慕尼黑大学博士生翟韵尧，英国伦敦大学亚非学院硕士生旦增央嘎，清华大学博士后孟瑜，四川大学讲师李玉牛博士和博士生郜媛媛，《中国国家地理》特约记者王心阳和四川音乐学院教师赵明玮。他们中有的精通藏梵英日等多种语言，有的本身就是崭露头角的年轻学者，或者有着多年涉藏文物的工作经验，因此能够顺利完成这种专业性的学术翻译，受到参会代表的高度评价。此外，四川大学历史文化学院、中国藏学研究所的学生志愿者们承担了大量的会务工作，为会议的成功举办做出了贡献，谨此一并致谢！

## 六、小结



此次学术会议起到了很好地搭建学术平台、分享研究成果、促进学术交流、推进西藏考古与艺术研究向纵深发展的作用，从参会学者们的大会发言可以管窥到新时代西藏考古与艺术研究呈现出的新特点、新趋势。

1. 青藏高原史前时期若干重大问题的研究离不开考古学。如人类何时踏上高原？西藏的农业何时出现、牧业何时出现？与周边各区域文明之间的关系如何？<sup>31</sup> 考古发掘的遗迹、遗物提供了大量的实证材料，经过考古工作者的分析和研究，为这些问题的解决带来了曙光。

2. 多学科打通和交叉融合、多种研究方法的综合运用推动了西藏考古与艺术研究再上新台阶。如在研究考古出土物时，运用动物考古、植物考古和民族志考古等多种方法来分析材料、获取信息。在藏传佛教遗存和遗物的研究中，考古学、历史学、民族学和艺术史等多学科多方法的综合运用，用考古学的方法全面完整地收集资料、客观地公布资料，运用艺术史的方法进行艺术风格的梳理和辨析，用民族学藏学和历史学的方法进行历史文化、宗教背景的探讨等，这种多学科、多方法的综合运用为传统的西藏考古与艺术研究注入了新的活力。

3. 西藏考古与艺术的研究需要具有广阔的视野。从史前时期起，青藏高原就不是与世隔绝的孤岛，与东边的中原汉地、北方草原地区和中亚、南亚等都存在着广泛的交流和互动。进入佛教时期以后，藏传佛教艺术随着藏传佛教的传播不仅大规模东传，也向周边国家和地区传播，形成了历史上范围甚大的藏文化区，在今天境外地区也留下了大量的藏传佛教遗存和遗物。如此次会议展示的国外学者在穆斯塘的考古发掘展现了这一地区与西藏甚至中原汉地的联系；不丹、桑噶、拉达克等地发现的佛教壁画与我国后藏、阿里地区有着相似的艺术面貌。近年来，随着我国国力的增强，越来越多的中国考古学家走出国门，到国外从事考古发掘和调查工作。从事西藏考古和艺术研究的工作者也需要走出国门，加强对境外同类遗存的调查和研究，或者至少通过此类学术会议或学术出访，加强对国外相关研究的了解和掌握，促进对整个青藏高原及其周边地区考古与艺术研究的整体把握。

4. 西藏考古与艺术的研究为其他学科提供了丰富的实证材料，拓展了相关学科研究的广度和深度。如杜凯鹤从唐卡等文物出发探讨藏传佛教艺术品背后的宗教和政治，孔令伟对右旋白螺等藏传佛教文物的研究来考察清廷与藏传佛教的关系等，拓展了关于明

31 此次会议李永宪教授提出西藏史前研究的三个节点。霍巍教授也曾提出六个西藏史前考古的重大问题，见霍巍：《西藏史前考古若干重大问题的思考》，《中国藏学》2018（2）：5-12。

史、清史和宗教史的研究。让文物说话，用实物证据来考述历史，得出更加令人信服的结论，西藏考古与艺术研究在这方面大有可为。

5. 我国已初步形成老中青相结合的研究队伍。中外老一代的学者仍然活跃在科学研究和人才培养的第一线，传帮带年轻学者；受到正规专业的学术训练、有着较好学术背景、掌握外语和民族语言的新一代年青学者已经成长起来，走上学术舞台，并且可以直接参与国际学术对话。因着地缘、资源和人才优势，西藏考古与艺术研究是我国为数不多能够追赶国际学术前沿、可与国际学术相接轨的研究领域。

同十六年前的首届西藏考古与艺术国际学术讨论会相比，本届会议的参会人数和发言人数均翻倍不止。2002年的会议仅有40余名参会代表，此次会议参会代表达100余人。2002年收到论文36篇，本届会议收到论文71篇。2002年进行大会发言的外国学者有11名，占发言总人数的39%；本届会议进行大会发言的外国学者有19名，占发言总人数的29%。中外从事西藏考古与艺术研究的人数都有所增加，但中国参会代表的增加远大于国外，尤其是年轻学者人数的增加。除了正式参会代表，还有众多来自北京、西藏、青海和成都本地各高校的学生以及西藏艺术的爱好者等旁听了会议，实际参会人数达200余人，显示了我国西藏考古与艺术研究的蓬勃活力与巨大潜力。

同时，通过此次会议我们也看到西藏考古与艺术研究仍然存在着诸多挑战<sup>32</sup>。如尽管有多名学者从事关于夏鲁寺、白居寺等的研究，但是比较分散，各自为政，不成体系。其原因在于目前类似夏鲁寺、白居寺这样重要的寺院尚无专门的详细的考古报告或资料翔实、研究性强的图录，全面客观地公布材料和图像细节，虽然已经有了一些数字化资源，但研究人员仍然使用不便。石窟亦然，已经出版的中国石窟全集全17册里没有一座西藏的石窟。再者，以往传统的藏学研究者少有关关注考古与艺术的研究，西藏考古与艺术研究无论在国外还是国内都仍属小众研究。第三，西藏考古与艺术研究对于海量的藏文文献资料的利用十分有限，尽管这种局面正在逐步改观，但仍然任重而道远。

执笔：张长虹、鲍楠，故宫博物院藏传佛教文物研究所

通讯作者：孙昭亮、赵靖，四川大学中国藏学研究所

32 谢继胜教授对西藏艺术70年来取得的成就和目前存在的问题进行了很好的归纳和总结，见谢继胜：《近70年西藏艺术研究的进展》，《中国藏学》2020（1）：11-20。

# 第七届西藏考古与艺术国际学术讨论会

The Seventh International Conference on Tibetan Archaeology & Art

Chengdu, China 2018.10.19-21

















# ABSTRACTS

## A New Era in the Study of Tibetan Archaeology and Art — A Review of the Seventh International Conference on Tibetan Archaeology & Art

Center for Tibetan Studies, Sichuan University;  
Institute for the Study of Tibetan Buddhist Heritage, the Palace Museum

The Seventh International Conference on Tibetan Archaeology & Art (ICTAA7), sponsored cooperatively by the Center for Tibetan Studies at Sichuan University and the Institute for the Study of Tibetan Buddhist Heritage at the Palace Museum, took place in Chengdu on Oct. 19-21, 2018. More than 100 scholars from China and abroad attended the conference and 65 participants made their presentations in 17 panels. The talks focused on the following subjects: New archaeological discoveries in the Tibetan Plateau, Studies of Tibetan Buddhist remains, Tibetan Buddhist cultural relics and the interaction of the Tibetan cultural area with its neighboring regions, text and iconography, etc. This article summarizes the main points of the presentations together with some comments on the new characteristics and new tendency of the study of Tibetan archaeology and art in the new era. The conference achieved its objectives to establish an academic platform, promote academic exchange and improve the studies of Tibetan archaeology and art.