

西藏艺术对南诏、大理国雕刻绘画的影响

杜 鲜^①

一、西藏在密教传入云南过程中的重要地位

《南诏图传·文字卷》明确指出,天竺、吐蕃、汉地为云南佛教的三大来源。南诏、大理国信仰的佛教被称为“阿吒力教”(以下简称滇密),是因为从吐蕃行化而来的梵僧宣扬的菩萨被尊称为“阿嵯耶观音”。滇密的三大主神中,大黑天神由天竺道经缅甸传来,历史较早;作为滇密核心的观音信仰由印度经吐蕃传入大理;毗沙门神祇由伽湿弥罗(克什米尔)和于阗经吐蕃传来。^①洱海区域、滇西北地区与藏东山水相连,早在新石器时代就显示出融汇南北民族和文化的特性,因而滇藏间的交通往来和历史关系有深厚的根基。吐蕃和南诏曾发生深刻的政治关系和宗教交流。滇密在形成和发展过程中吸收融汇了由西藏传来的许多内容。密教作为两地共同的文化基础,于政治关系破裂后仍继续发生广泛持久的交流。西藏佛本斗争不管是兴佛或灭佛,客观上都造成佛教向滇西北传播。来自西藏的佛教影响至少自南诏早期开始表露,在南诏晚期和大理国时期愈加突出。

二、西藏艺术影响南诏、大理国雕刻绘画的体现

西藏艺术对南诏、大理国雕刻绘画的影响具体可以从如下方面来加以认识:

第一,阿嵯耶观音的名目和造型特征与吐蕃早期本土化艺术有重要关联。

南诏、大理国佛教多元混融,尤其观音名目众多、造型多样;阿嵯耶观音地位突出,为云南特有。《南诏图传·文字卷》载“保和二年乙巳岁,有西域和尚菩立陀诃至我京都云:吾西域莲花部尊阿嵯耶观音从蕃国中行化至汝大封民国,如今何在?语迄,经于七日,终于上元莲宇。我大封民始知阿嵯耶来至此也。”^②莲花部尊为莲花生创立的西藏密教造像的重要内容;观音同为藏密和滇密的重要神祇。阿嵯耶观音在《南诏图传》和《张胜温画卷》中与王权攸关,这和松赞干布与达赖喇嘛被视为观音化身的认识相一致。该段文字明确表述了阿嵯耶观音由吐蕃传入,所指年代与印度寂护、莲花生进藏传播密教的时期(公元8世纪至9

世纪中叶)相当,但由于西藏历经佛本斗争,早期密宗艺术留存较少而后期样式发展变迁较大,因而缺乏图像学的佐证。事实上,阿嵯耶观音的名目和主要造像特征确是由印度经吐蕃传入的,并和张亚莎对大多已流入海外的吐蕃早期佛教艺术研究后得出的吐蕃“本土化样式”的观点有重要关联,都保留有印度笈多艺术的一定特征;但既不同于印度—尼泊尔样式,亦不同于中原样式。^③两者有共同特征如下:(1)菩萨直立于莲花座上,躯干缺乏印度—尼泊尔样式中的曲线变化和柔软灵活的体态,有古拙直硬之感,略呈俯视;(2)宽肩细腰,袒露上身,戴顶饰与臂钏,下着薄透的短裤或紧身裙裤,裙下双腿清晰可见,腰间缠有宽带;(3)面相短而浑圆,与高髻高头冠形成鲜明对比,若干缕长发披散在两肩,带有某种装饰性效果;(4)造像为雕塑或高浮雕,但衣褶处理却是线刻,为雕塑与线刻相结合的表现手法。不同之处在于:(1)吐蕃样式结实敦厚,臂长过膝,腿粗如柱,菩萨头戴三叶冠或宝冠,目光执著,与印度—尼泊尔造像多柔和的冥想式目光不同;(2)阿嵯耶观音的头饰为发箍,发间有化佛,面相淳和,身体比例更合理,双腿修长,手臂长度适中。

这一图像学上的相似性不是偶然的,是印度佛教传入西藏成为“吐蕃化样式”后,由梵僧传入南诏,又被加以“南诏化”改造的体现。以阿嵯耶观音为典型,滇密艺术恰恰保留了在印度和西藏被涤荡后踪迹难觅的早期密宗艺术样式,是人类文化史上常见的文化中心的早期文化在文化边缘地带得以更好地保留和发展(或可称之为“文化转移”)现象的反映。

第二,西藏艺术是影响南诏、大理国神祇造型变迁的重要因素。

自南诏晚期起,西藏密宗神祇造型特征逐渐出现,反映在护法明王的造型上,主要特征为:神祇呈忿怒、恐吓状,多面多臂,头戴骷髅冠,下着虎皮裙,披挂骷髅璎珞,手持“嘎巴拉”(颅钵)、藏铃等法器,脚踩鬼奴怪兽,

①作者简介:杜 鲜,云南大学人文学院讲师、博士研究生(云南 昆明,650091)。

①王海涛 《云南佛教史》,昆明:云南美术出版社,2002年,第29页、第42页、第526页。

②李昆声 《云南艺术史》,昆明:云南教育出版社,2001年,第228页。

③关于吐蕃“本土化样式”的论述,参见张亚莎《西藏美术史》,北京:中央民族大学出版社,2006年,第81页。后文共同特征以此为参照。

有强烈的火焰背光,等等。以毗沙门为例(王海涛曾零星指出其造像特征的变迁,但未指出影响变迁的原因):天王冠中无迦楼罗,足下无夜叉,身躯略呈S型是早期造像特点;后期渐发展为直身站立,冠中现迦楼罗,脚踩多个夜叉。^① 金华山、石钟寺第六窟和甲子寺的天王冠中无迦楼罗;金华山天王脚下无夜叉,站姿为典型的S型,为南诏早期作品。甲子寺天王脚下有两个夜叉,略呈S型,为南诏晚期作品。石钟寺第6窟为直身站立,脚踏一夜叉,已是大理国初期造像。另南诏末大理国初的禄劝密达拉摩崖毗沙门冠中有迦楼罗,身躯略呈S型站立,足下有2个夜叉;大理国时期的地藏寺经幢上的北方天王像虽身着唐装脚着芒鞋,但完全直身,冠中有迦楼罗,足下已增至3个夜叉。这种变迁的影响显然来自西藏。藏传佛教为印度佛教与西藏本教水乳交融的产物,印度神话、婆罗门教中的神灵和本教神灵、地方保护神被大量吸收,进入神祇队伍,因此密教中有众多多头多臂、善相、忿怒相或善恶兼具的本尊、护法明王、勇士空行等。神祇的怒相和令人恐怖的形貌表情展现了对烦恼的憎恶。被踩在神灵脚下衰竭待毙、非人形的魔怪形象和神灵戴着可怕的、令人生厌的饰物都是象征引起烦恼的邪魔。神灵狂怒的形象是激发信徒对烦恼产生憎恶的工具;狂暴的憎恶本身恰是灭除烦恼邪魔的工具。^② 和波罗衣(大虫皮)告身制度一样,南诏、大理国的神灵着虎皮裙也是受吐蕃影响。^③ 滇密中这些来自藏密的神祇的名目、造型与藏密如出一辙,仅有细部上的差异,根本原因是宗教神祇形象在藏传佛教中形成了严格的度量要求,不能随意改动。

最后,大理国中后期,滇密多元汇融,受西藏艺术影响尤为深刻,并与西藏本土的艺术发展紧密关联。

这一特征在以《张胜温画卷》^④(以下简称《画卷》)为代表的佛教艺术中达到了极致。其一,藏式或含藏式造型因素的神祇形象众多,主要是观音、佛母和明王护法神。观音(包括佛母)造型特征中的藏式影响体现如下:造像以多头多臂居多,持各种法器;上身袒露或右袒,饰有璎珞、项圈、臂钏;头发绾成高髻,两旁有垂发,戴各式宝冠,左右下垂宝带;腰间有宽带,下身多着薄裙并饰有裙带(第92开“南无白水精观音”和第97开“普陀落山观世音”系虎皮围裙);跣足,戴碎铃脚镯。其中第94开(无题)观音为藏式特有的倚坐式;第112开“南无蚕愚梨观音”粗壮结实,系兽头围裙,拖巨尾,为藏式弓步站姿。两像的圆形

背光后都有类似藏式的诸小像布局。《画卷》第116开至第120开的“明王护法神”和之后的“金钵伽罗神”、“大安药叉神”、“大圣大黑天神”等的藏式意味非常强烈:造像为多头多臂或多足,躯体染成深色并夸张结实粗壮感;饰物和手持物皆如藏式;火焰背光如蛇状舞动;周围装饰有怪异神兽,忿怒、激越的情绪传达出震人心弦的恐怖威慑力量;身姿体态强烈的力量感、运动感和速度感使画面充满了神秘而又鲜活的生命力,而这正是藏族艺术的固有精神特征。《画卷》“明王护法神”的画法和流传至今的藏传佛教护法神的画法在细节上惊人的一致。^⑤ 其二,《画卷》装饰要素和手法也有诸多和西藏艺术相关的内容。如画面上部装饰有藏式金刚杵、藏铃;七政宝出现在第65开和第94开;“伏烦恼苦鲁迦金刚”坐人皮垫;部分图像有敷金的手法,如第113开“南无意轮菩萨”倚坐,全身敷金;藏式造型的迦楼罗多次出现,如在第78开中伏于佛龕顶端,和在藏画一些《六道轮回图》中伏于圆轮顶类似;西藏艺术中同时期出现的硕大卷草纹图案用于第78开佛龕背景装饰。总之,《画卷》中体现的西藏艺术影响与其他受中原艺术影响的部分(如利贞皇帝礼佛图等)形成强烈反差。

西藏艺术的影响在滇密中并不是简单的重复和模仿,而是和中原艺术、本土文化水乳交融在一起,从而形成自身在内容和形式上的独特魅力,铸成滇密艺术的辉煌。如《画卷》中西藏艺术的影响主要体现在内容和造型特征上;总体艺术手法体现为纯熟的线条应用,与西藏艺术的浓重色彩表现截然不同。

三、结 语

1990年发现的巍山佛教造像被断代为晚至前南诏时期,风格为印度笈多时代秣菟罗风格;作于公元899年的《南诏图传》的艺术表现手段中,未见明显西藏艺术影响;而作于1180年的《张胜温画卷》无论从神祇名目、造像特征还是装饰手法都显现出浓厚的西藏风味。可以得出的结论是:滇密早期艺术主要为印度样式,后期随着密教经吐蕃传入并与滇密合流后,发展成为融会印度和吐蕃密教及汉地佛教并加以民族化的滇密艺术样式,其中藏密艺术在南诏晚期和之后的大理国时期影响深远。其后,蒙元尊崇藏传佛教,元明时期滇池地区出现的藏传佛教艺术也是以南诏大理国时期的西藏艺术影响为基础的。

(责任编辑 洪 颖)

①参见王海涛《云南佛教史》,昆明:云南美术出版社,2002年,第141页。

②[德]扎雅·诺丹西绕《藏族宗教艺术》,谢继胜译,拉萨:西藏人民出版社,1989年,第36页、第37页。

③陆 离《大虫皮考——兼论吐蕃、南诏虎崇拜及其影响》,《敦煌研究》2004年第1期;陆 离《敦煌、新疆等地吐蕃时期石窟中着虎皮衣饰神祇、武士图像及雕塑研究》,《敦煌学辑刊》2005年第3期。

④参见李昆声《南诏大理国绘画雕刻艺术》,昆明:云南人民出版社,云南美术出版社,1999年,第194~239页。

⑤参见[德]扎雅·诺丹西绕《藏族宗教艺术》,谢继胜译,拉萨:西藏人民出版社,1989年,第104页。