

# 早期藏式美术风格之作

——比多摩崖石刻的相关问题讨论

白日·洛桑扎西

**【摘要】** 文章在前人研究的基础上,对比朵摩崖石刻的造像特征进行了比较研究,并以大量的图文资料进行了论证分析,认为石刻造像的风格属于早期藏式佛教风格。

**【关键词】** 比朵摩崖石刻 藏式佛像 汉式风格



比朵 (bis mdo) 摩崖石刻位于青海玉树巴塘乡北 25 公里比廓的地方,藏语称“朗巴囊则拉康”(nam par snang mdzad lha khang),即“毗卢遮那佛殿或大日如来佛殿”。当地群众和《西藏王统记》等史料记载文成公主进藏途中曾在此地停留一个月,命随身工匠凿刻而成,因此,命名为“文成公主庙”。庙堂崖壁上以高浮雕的形式雕刻有大日如来为主尊的佛与八随佛弟子(图 1),其中主尊左右各侍立 4 尊菩萨,分上下两层,右上为普贤、金刚手,下为文殊、除盖障;左上为弥勒、虚空藏,下为地藏、观世音。(图 2)主尊造像高 7.3 米,从尊高约 4 米,造像庄严肃穆、气势磅礴。

## 一、年代讨论

关于比多摩崖石刻毗卢遮那佛(大日如来 nam par snang mdzad)为主造像群的年代问题上出现了多种说法,其中,司徒曲琼传记中写道(大

意):“看见公主建造的大日如来造像以及梵文写成的《般若波罗蜜多心经》(shes rab snying po)和《普贤菩萨行愿王经》(bzang spyod smon lam)石刻文,解读大日如来石刻铭文后知其年代为赤德祖丹时期,确定建造者是金城公主。”另外,在《甘青藏传佛教寺院》中引用了结古寺名僧桑杰嘉措所著《大日如来佛记摩崖释》中的记载,“大日如来佛像有 25 肘高,身着汉圆满报身佛的服饰,双手禅定,吉祥地端坐于莲花狮座上,身后陪衬有菩提树、宝伞和幡幢,显得庄重而美观。八大近侍佛子足蹬莲花,手持不同的法器,以不同的手势,按汉式姿势侍立于主佛两侧。唐中宗景龙四年(710 年)唐蕃再次联姻,金城公主见原文成公主主持雕刻的佛像被风雨剥蚀,遂令随从盖一殿堂。公元 730 年又派人摹刻佛像,修饰、加固殿堂,并在殿门旁刻石记载:“为了祝愿万民众生,赤德祖赞父子幸福平安,佛教昌盛,依照原刻佛像再加工



精雕细刻,修改此殿’。”以上两种说法中前者的观点是金城公主所建,后者认为最初由文成公主修建,金城公主先后做了两次维修。其中,后者作了较为详细的描述,但是,从主尊身后陪衬物

的描述来对比,不难发现,现存的石刻遗迹中不存在‘菩提树、宝伞和幡幢’等物,比廓(‘bis khog)一带又是早期造像铭文较为集中的地方。因此,与附近其它的大日如来造像相混淆的可能性也是存在的,大日如来佛的崇拜与大乘佛教密宗关系密切的信仰特点,应该考虑到(唐贞观 641 年)文成公主进藏之前唐玄奘是否已经返回中原一事,(3)因为,在此之前中原汉地始终盛行小乘佛教,在此文成公主是否信仰大日如来佛与石刻造像有着直接的关系。

近十几年的藏学研究中,学者们对比朵摩崖石刻的题记再次进行了解读,其中,对主尊石刻下方的题记:“赤德松赞之世,狗年,奉喇嘛译师益西央之命刻。”这一段中的主要人物“赤德松赞(khri lde srong btsan)”进行了确认,对赤德松赞和松赞干布是否为同一人的问题上进行了深入的讨论,使

建造年代退后到了赤德祖赞的孙子辈时期,至于‘狗年’的具体时间推论上,聂贡·衮觉次旦和白玛布以及(瑞士)艾米·海勒女士等认为‘狗年’是公元 806 年(4),而(英国)H·E·理查德森推算为公元 808 年(5),同时,聂贡·衮觉次旦(gnya' gong dkon mchog tshe brtan)和白玛布(pad ma 'bum)于 1988 年在比朵摩崖石刻附近发现的石刻铭文和《般若波罗蜜多心经》的石刻文(6)进一步证实了赤德松赞时期凿刻的事实,作者对断代上以大量的文字依据做了详细的分析论证,在此无需做多余的阐述。同时期的佛教造像遗迹还有仁达摩崖石刻(位于昌都察雅县仁达乡境内),内容和构图同样是八随佛弟子围绕主尊毗卢遮那佛左右,分成上下两层凿刻而成的布局安排,主尊石刻下方的题记显示‘赤德松赞之世,猴年(804 年),...’。题记中再次出现了“比丘益西央”的名字(7)。同一时期、同一题材、同样的构图,惟有地点和造像风格相距甚远,从风格差距来看,请来的工匠应该是不同造像风格传承的艺人。两地的诸多共同点使我们可以确定该摩崖石刻群并非为前后两位汉地公主进藏时期所凿刻之说。但是,应该承认当事人选择比朵为石刻点的动机与两位汉妃的进藏时的某些活动有着密切的联系。

## 二、造像风格讨论

比朵摩崖石刻造像硕大的比例和较为独特而少见的外观样式(图 3)吸引了诸多国内外藏学家的目光,近些年来受到了广泛的关注。发现了多处与造像相关的铭文题记,对石刻年代的研究上提供了有力的依据。但是,造像风格研究上仍存在一些误区,多数学者毫不犹豫地称之为“汉式风格”。从造像的装束上看,不管是主尊佛像,还是从尊菩萨均身穿三角翻领长袍,足蹬卷头长靴,头戴高桶卷布帽,上挂三角三叶宝冠。除了象征佛像的三叶宝冠之外,其他的服饰与吐蕃时期王室家族的装束没有任何差别,因此,这种服饰与内地所称“胡服”是同源,均来自中亚,这一点是造成误区的主要原因,在造像识别问题上个别单个儿的佛造像被人们误认为是赞普像。甚



至,在桑耶寺‘藏式风格佛像’与汉式风格直接可以对比时,就把乌孜大殿底层的造像风格归类为于阗风格的学者也不在少数。



这种造像风格的确认方面多数学者认为是中原汉式风格,的确,长袍装束的佛像除了中原内地之外,在藏区周边确实很难找到可以比照的对象,如果稍微了解一下中原内地唐代的造像服饰,就不难发现其中的不同点,就算统称为‘胡服’的三角翻

领长袍在唐代长安城上下官员民众中流行一时,可是在大量唐代中原佛造像中看不到类似的服饰装束,其原因可以视作这种服饰广泛的盛行,失去了该

比朵大日如来石刻造像

摘自《藏传佛教艺术》

服饰的高贵之处。也就不可能成为无限高尚的佛的服饰。出现在比多造像中的卷桶高帽可称得上是吐蕃赞普独一无二的装束特征,即使近现代的学者把它归纳为古代波斯王国装束,但是象征高贵、至高无上的权力象征也只有在吐蕃社会中得到了体现,卷头长靴也是我们在赞普肖像中较为熟知的服饰之一,以意大利杜齐教授和更堆群培大师为代表的学者认为,这种服饰最初传自古波斯的萨珊王朝。显然,这种服饰文化在吐蕃王朝统治时期穿越丝绸之路传到了藏区,并盛行于吐蕃王室家族之中,后被迁移至藏区佛教初传时期的藏式佛像上。如果了解不到吐蕃王室家族的服饰,就很难想象这种装束与藏文化的联系,其结果只能是上述‘中原汉式风格’的观点。不可忽视的是比朵摩崖石刻群中,从尊观世音菩萨手无莲花,仅手持净水瓶的造像样式明显受到汉地佛教造像的影响,但是观世音的性别不复质疑,因为八位菩萨皆为男性。

吐蕃时期,在王室家族的大力支持下,佛教文化的初步传入,新、旧文化的强烈冲突,对本土苯教文化的生存、发展带来了极大的冲击,同时对佛教文化如何扎根于吐蕃社会提出了质疑。藏区固有地方传统美术的存在及其长期以来的影响,迫使外来的佛教美术必须迎合当时人们的审美情趣,必须顺应特殊文化环境的需求,结合藏区本土的固有美术样式,为使消除吐蕃民众对新兴佛教文化的排斥态度,佛教文化传播的核心阶层-吐蕃王室家族独具匠心地推出了‘藏式佛教美

术”通过这种直观的、间接的传播方式,最终佛教被吐蕃民众接受并形成了“藏传佛教”这一特殊的佛教文化。在《巴协》⑧中记录了一段堪布寂护大

师打扮习俗,这一点恰好在古格壁画、敦煌壁画⑨(见图1)以及流散于布达拉宫理玛拉康等多处的吐蕃赞普肖像画作和金铜造像中得到认证。王室家族的服饰迁移至佛像服饰装束的实例在早期盛行佛教的中原汉地、



比朵大日如来造像群八随佛弟子之一虚空藏(左)和观世音(右)  
(摘自《藏传佛教艺术》)

的服饰迁移至佛像服饰装束的实例在早期盛行佛教的中原汉地、韩国、泰国等地的佛教艺术遗迹中找到旁证。藏族近代奇僧更堆群培先生在他的著作中也谈到了印度佛像服饰迁移自古印度王室家族服饰的习俗⑩。佛教在藏区传入之初,藏区也不例外地采用了同样的方法,其目的自然是打消当地人们对新推崇的宗教神像的陌生感,阶级界限明确的社会里王室家族的服饰装束象征着高贵,而把这种服饰移至佛像上同样体现着佛的高贵。公元八世纪,建造桑耶寺时被命名为“藏式佛像”的造像是依照现实中的藏族人为模特儿塑造的,佛像固定的动态不变的情况下视觉上一定追求了藏人的特色,这一点我们在桑耶寺乌孜大殿依照历史记载仿旧修复的新塑像服饰上可以找到答案⑪。同时,在桑耶寺强久斯玛吉林殿(byang chub sems

bskyed gling)壁画遗存中也能看到早期藏式美术的延续,有关该殿的壁画情况在本人的一篇拙作中也做过相对详细的分析研究⑫。同样,石雕上保留这种风格的实例也不在少数,最具代表性的就有本文涉及的比朵摩崖石刻和芒康县帮达乡朗巴朗赞殿(大日如来殿)石刻圆雕造像以及芒康县纳西乡扎果西的一群石刻造像(见图2)。

我们可以肯定桑耶寺乌孜大殿底层的塑像风格为藏式佛像风格,这是无可非议的,以藏人为模特儿塑造佛像也是共知的。目前修复的样式上我们也看



到了俗装的造像,但是,这种装束的具体样式如何,值得去进一步的研究。幸运的是我们在附近的扎塘寺主殿(1083年始建)底层壁画上找到了线索(见图5)。根据该寺的寺志得知,当年采用了桑耶寺乌

毗卢遮那佛(大日如来)及八随佛弟子是藏传佛教前弘期出现频率较高的宗教雕塑题材之一,可列举的早期藏式佛教美术代表作多数与此相关联。保存较为完整的就数比朵摩崖造像群,它既是藏式佛像的典型代表作品,又是藏式佛像造像风格存在的有力证据,它将在藏族美术发展史研究中起到重要的作用。



孜大殿的方法,上下三层,分藏、汉、印三种建筑和造像样式,其中,现今保存尚好的底层为藏式美术风格作品。这种样式的特征主要体现在神像的服饰装束上,正是我们在比朵摩崖石刻造像上看到的情景一样。同样,我们在桑耶寺强久斯玛吉林殿壁画、隆孜仲嘎尔曲德寺、夏鲁寺以及早期经书插图等遗存中也看到了这种装束。由此,我们可以确认早期藏式美术的装束特征,也就可以证实比朵摩崖石刻大日如来造像群的风格为藏式美术风格。

### 三、结论

造像服饰与唐代中原内地所称“胡服”相类似之故,使过去很多学者连藏区发现的赞普肖像在内,均误认为是“汉式风格”。因此,准确解读《巴协》中藏式佛像概念及其塑造方法是非常重要的,同时,多数国家和民族中佛教传入之初,采取了因地制宜因势利导与时俱进的措施,必要时改变佛像的外貌样式来达到迅速接纳佛教的目的,了解这样一种传教方式,也就不难理解吐蕃社会出现藏式佛像的原因了。

藏式佛教美术风格产生于公元七世纪,流行至

公元十一世纪左右。其主要特色为给佛陀和菩萨们穿上了三角翻领的大长袍,头戴卷筒高帽,有的外披长褂,足蹬卷头长靴,两条长辫简单的梳理之后置于前胸两侧,有时佛像的后腰上也会挂上装饰匕首,面部特征也追求骨架突出的藏人形象,正如我们在比朵大日如来佛殿中看到的造像风格一样。在贡钦·晋美林巴的著作《13》中对吐蕃时期的造像作了专门的论述,其中的一段描述道破了我们先前的疑虑,简译如下:“尤其,大寺殿内之大佛,足蹬靴,身披长袍即俗装,三叶宝冠尖内收,铸件多饰阴刻镌纹,无莲花座而配坐垫者也常见。”可见,在卫藏地区的早期佛教遗迹中藏式佛像并非为稀奇之作,即使经历了这么多年的风风雨雨,我们在残墙断壁间还能够发现很多与此风格相联系的造像遗迹,本人在2000年至2003年间的艺术考察中仅卫藏有限的区域内就发现了六处遗迹,比照资料全面、详实的《司徒卫藏志》一书就会发现,作者把以上提到的藏式风格的造像遗迹都归类为汉式风格,包括十年动乱中惨遭彻底毁坏的多处寺院殿堂遗存。从中我们会发现保存有藏式风格造像的寺院庙堂的建造年代都在11-12世纪之前。这种现象值得我们去进一步的分析和研究。对此,本人认为公元11世纪左右时,佛教在藏区拥有了多数的信徒而立住了根,此时,随着阿底峡尊者的入藏使这种样式的佛像显得不规范而逐渐放弃,并追求了正统的梵像而盛行帕拉王朝的佛像样式,早期吉岗派风格与帕拉风格之间紧密的联系就可以找到答案。

由于在吐蕃社会中初次传入佛教文化的主要途径是东路汉地中原和西路印、尼,因此,“早期藏式佛教美术”风格的总体样式不变的情况之下形成了“唐风—藏式佛教美术”和“印、尼藏式佛教美术”两种美术风格。通常这种区别主要体现在壁画或雕塑群的构图设置和面相以及动作形态上,如此以来,八随佛弟子之一观世音手持净水瓶的特点可以使比朵摩崖石刻大日如来造像群的风格归类到“唐风—藏式佛教美术”(见图4)。

注释:

- 1、见《藏族传统美术概论》38页更觉凳子著(藏文版)1994年中国藏学出版社
- 2、见《甘青藏传佛教寺院》310页蒲文成主编青海人民出版社1990年
- 3、722年大乘佛教正是传入中原汉地
- 4、见《国外藏学研究译文集》十五辑196页西藏人民出版社王尧王启龙主编2001年
- 5、见《西藏考古第一辑》127页四川大学出版社1994年
- 6、见《中国藏学》1988年第四期藏文版)
- 7、见《介绍新发现吐蕃时期的一处石刻铭文》(《tsan po'i dus kyi brag brkos yig rigs gcig gser du mtshams sbyor zhus pa》)一文 恰培·次旦平措文《中国藏学》1988年第2期(藏文版)
- 8、见《巴协》(《ba bzhed》)巴塞囊著38-39页(藏文版)1982年民族出版社
- 9、见159号《吐蕃赞普听法图》中唐、158号石窟
- 10、见(《lu sgrub dgongs rgyan》)一文271页《便堆群培文集》第2册(藏文版)西藏古籍出版社1990
- 11、目前,我们在桑耶寺乌孜大殿底层可以看到身着长袍的八随佛弟子泥塑像,虽然属于新塑成的造像,但是,为了保持原形的特色,泥塑家根据老僧人的描述来复原的,应该有参考价值。
- 12、见《桑耶寺强久斯玛吉林壁画考》一文《中国藏学》2004年第1期
- 13、《晋美林巴文集》(《jigs med gling p'i gtam tshogs》)一文 贡钦·晋美林巴著118页 西藏古籍出版社

(作者白日·洛桑扎西:西藏大学艺术学院美术系副主任、讲师)