

# 宋代的西藏美术

张亚莎

(中央民族大学民族学与社会学学院 北京 100081)

**摘要:**宋代(10世纪中叶至13世纪中期)是藏传佛教各教派创建、发展的重要时期,这个时期的美术活动,因恰逢佛教在雪域复兴的黄金时期,从而得到了很大的推动,也因此迎来了西藏艺术史上最为百花齐放、多姿多彩的瑰丽时期。而这一时期所形成的艺术范式、艺术理念、艺术精神,更对后来的藏传佛教艺术产生了深刻的影响。宋代西藏美术的许多特点对后来的西藏艺术有直接的奠基作用。

**关键词:**宋代;藏传佛教艺术;后弘期早期;外来影响;地域性;奠基作用

**中图分类号:**J505.275 **文献标识码:**A **文章编号:**1005-5738(2008)01-079-06

公元842年朗达玛灭佛,吐蕃王朝崩溃。雪域高原陷入混乱纷争之中。王朝建立起来的所有制度,形成的社会秩序乃至盟誓之约顷刻荡然无存。公元869年卫藏地区爆发了奴隶平民大起义对吐蕃社会无疑更是一次巨大的摧毁。起义过后西藏社会出现了地方割据,“每条山沟都有一个官,每一个官都建造一座坚固的碉堡,各自管辖着为数不多的属民。”此时政治上虽然极端地分散,经济发展却呈现新的气运,奴隶占有制的崩溃,农业生产中庄园经济的雏形开始呈现,西藏逐步由奴隶制社会向封建社会转化。

公元10世纪后期~13世纪前期(相当于中原王朝的宋朝)的这近3百年时期,是西藏社会重新整顿和组合的时期,也是各个重要教派形成与崛起的重要时期。宋代西藏基本上处于一种封建割据的状态,无论是社会政治体制还是宗教文化都处于一个早期发展、综合、形成的阶段,文化仍具有鲜明的开放性格,却已不具备唐朝吐蕃王朝对外的扩张性,外来因素仍旧浓厚,且成分比较复杂,文化呈现出多元化的特色。

此阶段对于西藏社会的经济、政治、宗教、文化发展上的重要性,恰恰在于它的“形成”上。所谓“形成”是指:一、庄园经济的建立,西藏中世纪封建体制的日趋完善,为17世纪以后社会经济的迅速发展奠定了基础;二、雪域高原的各个重要教派都形

成于这一期间(即公元11~12世纪),并在这以后的几个世纪中发展成熟,宁玛派、萨迦派、噶当派、噶举派等诸派的教义体系及修行方式正是在中世纪前期趋向于成熟;三、最早的活佛转世制度的出现(噶玛噶举的噶玛拔希的转世/公元13世纪末叶),以及最早的政教合一制度雏形的出现(萨迦派地方政权的建立/13世纪~14世纪),另外,新的藏族丧葬形式——天葬、塔葬、水葬等亦都产生于此时期。总之,可以这样认为,如今我们所知道的西藏社会及西藏文明的一整套完整的体系,独具魅力的文化特色,都是在中原两宋王朝时期(公元10世纪末叶~13世纪后期)完成了她所有细节上的规范化。此时佛教文化这一舶来之品已正儿八经地纳入到藏传佛教发展的轨道之中,融化到了藏民族古老文化的血脉之中。

总之,宋代(10世纪中叶至13世纪中期)这近3百年时期,既是西藏高原上的一段分裂与分治时期,也是藏传佛教各教派创建、发展的重要时期,这个时期的美术活动,由于正好遇上藏传佛教复兴与发展的黄金时期,而得到了很大的发展,迎来了西藏艺术史上最为百花齐放、多姿多彩的瑰丽时期;而这一时期所形成的艺术范式、艺术理念、艺术精神,更对后来的藏传佛教艺术产生了深刻的影响。

宋代西藏美术有几个重要特点:一、后弘期早期的艺术具有突出的宗教性格;二、这是一个学习

与借鉴的重要时期,因此,这一时期艺术上的外来影响也相对比较浓厚;三、艺术风格呈现出明确的区域性特征;四、这段时期正是藏传佛教艺术的重要的形成时期,它的许多特点对后来的西藏艺术有直接的奠基作用。

### 一、后弘期早期(10~13世纪)西藏艺术宗教性格的形成

西藏传统美术具有突出的宗教性格已经是老生常谈,似乎不需要再立章节专门探讨之。其实不然,纵观西藏美术史的发展,艺术成为藏传佛教的专利,并非自古以来便是如此,它主要出现于宋代以后,也就是西藏的“后弘期”以后。换言之,西藏的艺术活动主要服务于藏传佛教,应当是西藏后弘期以后才出现的新的气象,并最终成为西藏后弘期美术发展的最重要特征。而这一点正是在后弘期之初期建立起来的新的艺术发展机制,也就成为宋代西藏美术的一个重要特点。

西藏佛教的前弘期,即吐蕃王朝时期,其美术活动虽然也有比较浓厚的宗教色彩,但尚可明确看出艺术发展的两条脉络:一条是宗教的;而另一条则是世俗的。两条线索并行发展,宗教艺术至少在当时还不能完全左右王朝美术。

宗教的艺术发展线索主要表现在吐蕃王朝对佛教的引进与推广上,这一时期,桑耶寺、大昭寺、吉如拉康、昌珠寺等寺院的创建以及寺院的装饰(雕塑与壁画),表明美术活动与佛教的推广有很大的关系。

世俗美术是构成吐蕃王朝时期美术成果的另一条线索,并占有重要的位置,它反映出吐蕃王朝时期,造型艺术活动与工艺美术活动并不完全服务于宗教,而有相当一部分是出于贵族阶层的政治或实际生活的需要,世俗性美术也主要体现了吐蕃王室或王公贵族的艺术趣味和创作目的。例如,藏王墓前的石兽石雕、拉萨与山南的吐蕃王朝时期的石碑雕刻、大昭寺收藏的吐蕃王朝时期的工艺品、拉萨的布达拉宫、山南青浦的温江宫等宫殿建筑、甚至是拉萨法王洞内表现松赞干布及赤尊、文成公主形象的早期壁画等,此时大量的美术活动仍带有明确而浓厚的世俗的尤其是贵族的色彩。最具有说服力的是青海都兰一带发现的吐蕃贵族墓室内的棺板画。这些棺板画的年代应该属于9世纪前后,而此时佛教不仅已经在吐蕃立足,而且也有了较大的发展。但在这些棺板画里,我们甚至完全见不到宗教方面的内容,狩猎、宴饮、通商、出行……,所有的

画面完全就是吐蕃贵族日常生活的真实写照<sup>[1]</sup>。

除此之外,吐蕃王朝时期的艺术遗存,即使是宗教性质的,也并非佛教艺术的一统天下,许多作品我们仍能明确感受到古老的苯教文化气息,也就是说,吐蕃王朝时期,佛教尚未完全占据西藏的社会意识形态领域,至少在佛教艺术之外,王室的贵族艺术仍有自己的一套艺术表达方式,而在这套模式里,苯教文化仍有一定的空间,一幅很可能属于最早的藏式唐卡的画面,里面表现的神祇似与佛教没有什么关系,主尊神是苯教文化中的“神鸟穹”形象,画面的左侧有“广德元年”的汉文题记(公元763年)<sup>[2]</sup>。这幅唐卡所反映出来的宗教文化及历史文化信息是耐人寻味的。

但是,当历史进入到西藏的后弘期之后,也就是公元10世纪中叶以后,这种情形便发生了明确的改变。大致自10世纪以后,西藏几乎所有的艺术门类——建筑、雕塑、壁画、唐卡等,都归于宗教大旗的麾下,此时,艺术的繁荣实际上已经成为新教派的产生及寺院创建热潮的标志。后弘期佛教的中兴为西藏艺术的繁荣发展创造了第一个契机;而教派的形成,教派寺院集团的建立与发展,更是极大地刺激了宋代西藏佛教美术的发展与振兴,为它们提供了巨大的发展空间。

我们知道,艺术活动虽然是人类最普遍的一种精神审美活动,但艺术实际上也是一种精神产品,既然是产品,就要面对消费的需求,艺术生产也同样有消费的问题,首先,社会要有这方面的艺术需求。可以这样说,藏区巨大的宗教需求,直接促成了发达的宗教艺术的生产,艺术消费是直接刺激艺术创作的重要动因。如果说,吐蕃王朝时期,艺术消费仍较多地与吐蕃王室的贵族阶层的需求相关,那么后弘期以后,西藏社会艺术消费的动力,应当主要源于藏传佛教的迅猛发展。这自然也就决定了后弘期以后西藏美术明确的宗教性格形成,藏传佛教美术由此逐渐形成自己的一套规范。

后弘期前期美术活动浓厚的宗教性格,是由宋代是藏传佛教诸教派的形成与发展所决定的,换言之,艺术制作主要应当是由方兴未艾的寺院文化来推动的。此一时期,噶当派、噶举派与萨迦派等教派的艺术作品,甚至已经表现出了比较明确的教派风格:噶当派的唐卡显得朴素庄重;噶举派支系繁多,但就表现样式看,其唐卡似乎更趋向于华丽与装饰性;与噶举派唐卡一派金黄的暖色调不同,萨迦派唐卡似乎更擅长使用冷色调,其表现也比较冷峻。不过有一点可能是各个教派都非常注重的,那就是对本教派祖师的推崇,对本教派师承关系的记录。

也许正是因为这个原因,宋代西藏祖师唐卡样式的形成与迅速发展,成为西藏艺术史上一个非常重要且独特的现象。

## 二、宋代西藏艺术中具有浓郁的外来艺术色彩

宋代西藏艺术具有比较浓郁的外来色彩是因为以下两个原因:一是由印度佛教艺术传播方式本身便伴随着造型艺术这一特点所决定的,也就是说,印度佛教在对传播的过程中,其教义的传播很大程度上是通过图像或造像的方式进行的。二是因为宋代之西藏作为后弘期的初始阶段,其艺术正处于一个学习与借鉴的重要时期,因此,这一时期外来艺术影响突出便是很自然的事情了。

中国古代文献中有称佛教为“象教”的,这一称谓本身便说明佛教的对外传播,很早便伴随着神像的造型艺术活动而展开的,这一特点是由印度佛教文化的传播与造型艺术的特质所决定的。我们知道,佛教美术从印度传播至向亚洲大陆各国的过程中,造型艺术起到了巨大的推动作用,特别是石窟造像等雕塑艺术,在公元2世纪至9世纪期间,自西向东绵延数千公里,从印度次大陆向中国的西部、北部地区传播,又通过朝鲜半岛,最终抵达东海对面的日本列岛。

印度佛教进入中国大陆,主要有三条传播通道——北传、南传与西传。“北传”为大乘佛教之传播通道,也是最早进入中国境内的一支。在公元1世纪至5世纪期间,这是佛教向中国大陆传播的最主要的一条通道。它走的是沟通东西贸易的著名的丝绸之路,经过中亚诸国,沿西域绿洲中的沙漠之地,穿过河西走廊来到当时中国的心腹之地——中原地区。“南传”为小乘佛教文化传播通道,通过东南亚向我国云南等地区的传播,南传佛教进入中国西南地区的时期不是特别明确,但在时间上应当大大晚于北传通道。“西传”便是指印度佛教直接翻越喜马拉雅山脉进入中国西藏的这条传播通道。西传佛教开始于公元8世纪,结束于公元13世纪前期。由于公元8~13世纪前期这段历史时期,印度佛教主要受到东印度波罗王朝的支持庇护,而波罗王朝时期的印度佛教已进入到佛教文化的后期——宗教阶段,以密宗教义的传播为主,因此,“西传”这条线索便不免具有的明确的密宗特色,这也是藏传佛教美术密宗色彩浓郁的原因所在。

值得注意的是“北传”与“南传”这两条传播线路,历史时期不同,传播路线也不同,师承于印度佛教的诸家教派也不相同,但有一点却是相同的,那

就是它们都不是由印度直接传入,而是经过其它中介地区。例如北传一线要经过中亚地区漫长的丝绸之路的辗转,因此北传佛教艺术与其说受印度佛教艺术影响,莫若说已成为中亚的键陀罗佛教艺术的翻版。而云南傣族的南传小乘佛教艺术,则是缅甸等东南亚佛教艺术传播的结果。比较而言,“西传”的情形却是比较特殊的,在中国境内,大抵只有这条传播线路,是与佛教文化发祥地的印度建立起直接的联系通道。喜马拉雅山脉南麓的印度佛教,在翻越喜马拉雅山后,便直接抵达喜马拉雅山脉北麓的青藏高原。因此,当西藏后弘期之初,佛教文化重新在吐蕃大地复兴之时,当时活跃于恒河流域的东印度波罗王国(公元8~12世纪)的佛教艺术风格,便顺理成章地成为雪域高原一个重要的影响源。

特别要提请注意的是印度以及印度佛教文化圈内,也存在着不同的艺术流派,在公元11~13世纪期间,这些来自不同地区艺术流派对西藏的不同地区所产生的影响并不尽相同。就迄今为止的研究成果看,西藏周边地区的国家或民族地区,例如东印度、北印度、尼泊尔、克什米尔、西域、甚至是波斯等地区的艺术样式,在后弘期初期的一段时期里,都对西藏的不同地区有过影响。也就是说,西藏境内不同的地区所接受的影响源,也并不相同。

以卫藏地区为例,它的绘画艺术(壁画与唐卡)主要受东印度波罗王朝艺术风格的影响,与此同时,中国西北丝绸之路之上的一些艺术风范也辗转进入卫藏,成为影响11世纪前中期卫藏佛教艺术的一支影响源。一些国外的研究者认为,11世纪卫藏壁画与雕塑样式中,可以见到来自于阗或高昌等西域地区石窟艺术风格的影响<sup>[3]</sup>;另外一些学者则强调:与卫藏此时期壁画与雕塑艺术关系更密切的是甘肃的敦煌石窟艺术<sup>[4]</sup>;也有研究者认为,9~11世纪活跃于甘青地区的西北吐蕃佛教艺术应当是宋代卫藏出现“中亚”艺术因素的一个影响源<sup>[5]</sup>。总之,后弘期初期卫藏地区的佛教艺术,无论是雕塑造像,还是唐卡壁画,都能够明显见出外来艺术风格的传播与影响,不过,影响似乎并不局限于一种地区的艺术样式。

西部阿里地区后弘期初期的艺术风格,与卫藏有大相径庭之趣。这里也能见到外来艺术因素的过滤与渗透,不过艺术范式不同。西部古格王朝的雕塑与绘画,主要以克什米尔艺术样式为蓝本<sup>[6]</sup>,同时不排除西北印度艺术对它的渗透<sup>[7]</sup>;至于同样位于阿里地区的拉达克王朝,它的寺院雕塑与壁画风格,除了有来自克什米尔风格的影响,还能见到中亚地区键陀罗艺术以及波斯艺术因素的侵蚀<sup>[8]</sup>。



当然,不论是出现于中部卫藏地区的东印度波罗艺术风格,还是偶尔发现于古格托林寺的北印度的艺术因素;至少截止到13世纪初叶为止,后弘期早期的西藏佛教美术,主要还是受到印度佛教艺术的影响,而且主要是来自8~12世纪东印度波罗王朝密宗佛教文化的影响,之所以如此,还是与西藏与印度之间在佛教文化上所建立的特殊关系所致。

不过一个值得注意的事实是正当西藏高原后弘期佛教中兴之时,其南邻印度,佛教文化经过千年的演变,此时已走入低谷,甚至已濒临绝境。印度的佛教不仅很难与在印度本土有着深厚根基的印度教——前身为婆罗门教的古老本土宗教相抗衡;面对着日益向印度本土逼进的伊斯兰教势力的渗透与侵蚀,更是举步维艰。在阿育王时期已经蔓延至整个南亚大陆的佛教,在10世纪以后,其势力范围已被挤压到东印度的一个狭小的区域。大致从这个时期开始,一些印度佛教徒便越过喜马拉雅山脉,进入青藏高原传教;而此时又正值西藏佛教复兴,佛教后弘期之始,西藏僧俗民众也正热切地盼望着印度佛教高僧到西藏传播教义,规范教规,弘法正律;因此,11~13世纪初这段时期也就成为印藏宗教往来最为频繁的时期。在近两百年的时间里,西藏学僧赴印度取经学法者众;而印度僧人到西藏传教者也不乏其人。由于这样一个大的宗教文化背景,西藏后弘期前期的佛教艺术形成过程中,印度佛教艺术样式的影响自然是最为深刻的<sup>[9]</sup>。

尼泊尔佛教美术是除印度之外的另一个不断影响其北邻西藏的传播源头,早在吐蕃王朝时期,尼泊尔佛教艺术的影响便已出现。12世纪后期,尼泊尔艺术风格的进入与渗透又重新开始,应该说,尼泊尔艺术样式对西藏的渗透早在萨迦王朝之前业已出现,只是在元朝时,尼泊尔则完全取代了印度佛教的地位,成为对西藏佛教艺术影响最大的一支,而此时佛教已在她的故乡印度完全消亡)。

总之,由于上述的种种原因,后弘期初期的西藏佛教艺术,应当是整个西藏艺术史中外来艺术因素与样式影响最为凸现的时期。

### 三、中部、西部、东部三大地区各自不同的艺术面貌

有宋一代,藏传佛教美术经历了从早期的形成期逐渐走向定型期的重要准备阶段。此时期的艺术遗存大部分属于地方政权或各个教派的产物,而不是王权的象征。既区别于吐蕃的王朝时期,也区别于17世纪格鲁派一统天下的教皇式的时代,其规模、级别、气势、经济基础都与近代不可同日而语,

但它在艺术上所呈现出来的百花齐放、百家争鸣、争相辉映、生动活泼的格局,以及开放明朗的性格却是继吐蕃王朝之后的又一段光辉的历程。至元明时期,各地区的艺术风格相互影响,相互融合,地方特点也就不像后弘期早期(宋代)时如此明显了。

与吐蕃王朝时期的一统天下不同,西藏的历史文化,在宋代主要表现为教派初创,各自为政,不相一统的特点,教派之间的往来似乎也不那么明显。因而,从艺术史的角度看,宋代的西藏艺术是一个相对而言最缺乏统一模式的时期,具体表现为:一、地域性的特色很突出,例如中、东、西部各自形成自己的一套模式。二、各教派(噶当派、噶举派、萨迦派、宁玛派等)也初步形成自己的艺术表现模式。三、不同地区所受到的外来艺术影响也是不同的,例如卫藏与东印度波罗艺术风格的关系;西部古格与克什米尔艺术的联系;安多藏区与西北地区佛教艺术的一体性等等;四、由于她艺术上的多元化倾向,必然呈现出百花齐放的局面;因而宋代西藏美术自然是一个颇具个性魅力的时期。

当然,此一时期西藏艺术活动最突出的特征是其明确的地域性风格的形成,所谓大的地域性艺术风格亦即中部西藏、西部西藏与东部西藏这三个大的区域性艺术风格。

就目前的研究而言,中部地区,即雅鲁藏布江中下游流域的卫藏地区有一条相对明确的艺术发展线索,甚至呈现出比较清晰的阶段性变化的脉络,这应该是由卫藏地区一直是西藏文明的核心区域,她的艺术思潮自然是会主导着西藏艺术的发展方向的。卫藏系统的佛教艺术,带有浓郁的东印度波罗艺术风格的影响,同时又融入一些可能来自北方丝绸之路佛教绿州都市佛教艺术的元素,更加入了卫藏吐蕃艺术的上改造,形成了中部西藏早期艺术的风格样式,这种艺术风格,无论是壁画样式,还是唐卡模式,至迟在12世纪后期已开始通过西部地区的民族走廊——河西走廊向西北羌系民族区域,尤其是西夏民族地区传播,在古代沙州(敦煌)、瓜州(安西)、甘州(张掖)、凉州(武威)、黑水城(今已不存)、西夏首府兴庆府(银川)等地都留下了其传播的痕迹。

西部阿里大致在10世纪末已建立起古格、拉达克、普兰等诸小王系的邦国,但整体看可能流行着相同或相似的艺术风格,具有鲜明的特点。也许它的发展线索没有卫藏地区那样轮廓清晰,也没有表现得那么充分,但就艺术风格而言,西部艺术从“后弘期”迄始,便形成了以阿里古格王国为代表的西部样式与特征。西部阿里自10世纪以后,进入一

个艺术发展的璀灿时期。目前能够见到的后弘期初期的艺术遗存主要集中在如今印属的拉达克境内和我国西藏阿里的札达盆地, 另外在普兰可能有少量的遗存。阿里地区札达盆地是立国七百余年的古格王国所在地, 它始建于公元 10 世纪中叶, 该王统是吐蕃王室在血脉上的延续, 从其遗留下来的早期壁画内容看, 古格艺术早期与吐蕃王朝应当是有密切关系的, 其文化传统中保留了较为浓郁的原吐蕃王朝原有的旧制和艺术的因素。西部古格王国在 11~13 世纪期间成为西部阿里三围的佛教文化核心区域, 即使是早期拉达克王国境内的佛教寺院中的壁画与雕塑, 从其藏文题记的内容看, 也与古格王国的王统, 尤其是与大译师仁钦桑布有关。阿里地处祖国的最西端, 西部与克什米尔、西北印度等地区毗邻, 因此它的艺术风格的形成, 与古代迦湿弥罗、西北印度、甚至波斯美术有非常密切的关系。古格王国的造型艺术, 因为与古波斯、中亚及北印度的特殊关系, 而显得特别具有西部特殊的风情, 与同时期卫藏的艺术风格有明显的区别。

比较而言, 倒是藏东地区宋代藏传佛教美术活动情况, 既缺乏史料记载, 也缺乏作品群等实物遗存。不过, 尽管藏东地区的艺术发展状况不很明了, 但就迄今为止发现的艺术遗存看, 它与卫藏艺术系统的关系显然更为密切, 早期这一地区主要是噶举派中的一些支系在活动, 其艺术活动也主要与这些教派的活动有关。

总之, 10~13 世纪期间, 西藏至少存在着三大系统的艺术发展脉络, 它们分别是中部的卫藏佛教美术系统、西部的古格王国的佛教美术系统及东部康区的佛教美术系统, 三大地区的佛教美术均呈现出鲜明的地域特色, 其中最具特色, 艺术发展线索也相对比较清晰的是中部卫藏地区艺术系统和同时期也在蓬勃发展之中的西部阿里古格王国的艺术系统。

#### 四、藏传佛教艺术的奠基时期

宋代西藏艺术在整个西藏艺术史上的重要性, 正在于它是藏传佛教艺术体系的形成期。

雪域西藏正式引进佛教与发展佛教, 当是在吐蕃王朝时期, 因此, 应该说藏传佛教艺术的开端也是在吐蕃王朝时期。然而, 我们在研究西藏美术史的时候会注意到这样的现象, 那就是前弘期的吐蕃佛教艺术传统, 在后弘期以后并没有能够得到太多的保留。原因如下: 一、吐蕃王朝的灭亡与卫藏地区的禁佛事件有关, 接踵而来长期战乱与后来的奴隶

平民大起义, 这一切曾使得卫藏地区前弘期所建立的佛教文化受到重创, 佛教艺术也因此受到了致命的打击。二、由于这个战乱与分裂的时期较长, 使得前弘期与后弘期之间, 出现过长达一个多世纪的文化断裂。因此, 由于上述原因, 不仅后世能够保存下来的吐蕃时期的艺术遗存数量极少, 而且吐蕃时期的佛教艺术传统, 对后弘期初期重新兴起的佛教艺术, 似乎也缺乏更多或更为直接的影响力。换言之, 从艺术传统上看, 西藏后弘期以后兴盛起来的佛教美术, 基本上与原卫藏吐蕃王朝的佛教艺术没有太多的关联。

后弘期西藏的佛教美术的兴起与发展, 应当是重起炉灶, 另辟蹊径的, 而且它们一旦兴起并呈燎原之势, 这一新兴的艺术传统, 便成为后来藏传佛教美术的真正源头。从宋代以后出现的佛教造像(11 世纪前期的艾旺寺雕塑)、壁画(11 世纪末期的扎塘寺壁画)及唐卡(11 世纪后期的热振寺的早期唐卡)等艺术门类的遗存看, 它们都呈现出几乎是全新的风格与元素, 与吐蕃王朝时期大昭寺内的浮雕、布达拉宫法王洞内的早期壁画, 属于相当不同的风格类型。正因为如此, 后弘期早期(宋代, 10~13 世纪)的西藏艺术活动, 对于接下来的元明清三朝的西藏佛教艺术体系的形成、完善与成熟, 应当是起着重要的奠基作用的。

公元 10 世纪中叶, 佛教的中兴几乎同时从上部阿里和下路多康开始酝酿。卫藏地区鲁梅十人在青海丹底从师于公巴饶赛(公元 892 年~975 年), 学成之后即返回卫藏地区传教, 据《青史》记载, 前藏再度流传佛教为公元 978 年, 对这一路佛教的复兴活动, 藏史称之为“下路弘法”。与此大致同时, 西部古格国王意希沃为正法兴佛, 特派遣弟子 21 名赴克什米尔留学, 后来只有两名弟子学成回国, 其余皆因水土不服而客死他乡, 学成的二人中仁钦桑波(公元 958~1055 年)为西藏历史上著名的大译师(洛钦), 翻译了大量佛教显密经典。由于古格王朝大力倡佛和大量译经, 又恳请阿底侠大师来藏传教以及大量建寺, 西部阿里得以成为“上路弘法”的中心。

无论是来自东部藏区的“下路弘法”, 还是来自西部阿里古格王国的“上路弘法”, 都不会只是单纯的佛教教义的传播, 同时也一定伴随着佛教造型艺术的活动。而佛教文化的复兴与发展, 势必要广建寺院, 并对寺院进行壁画与塑像的装饰, 因而佛教艺术活动亦随之兴盛起来。

事实上, 宋代是西藏各个地区继吐蕃王朝之后的又一个伟大的建寺热潮时期; 与之相适应的是佛

教雕塑与壁画也得到空前的发展。此一时期, 西藏各地不仅在积极接受外来艺术样式与艺术表现因素的影响, 与此同时, 民族艺术特有的创造性, 也得到了很大发展。我们发现, 宋代的西藏, 无论是雕塑, 还是壁画, 或是唐卡, 艺术的各个门类都处于一个非常富于建树的时期, 可以说, 藏传佛教美术的许多基本特质, 也在这一时期得以显露出来。从艺术表现手法看, 对外来艺术样式采取灵活吸收的态度; 汲取与融合并举、接受与改造并举的艺术表现手法; 对艺术的图案化及装饰性的情有独衷等等, 这些特点可以说是从后弘期美术的初始阶段便已形成。另外, 从艺术表现题材看, 西藏特有的祖师唐卡题材(对高僧的崇拜)的出现; 西藏美术中多坛城图案(金刚界曼陀罗图象)及造型的特点; 藏传佛教特别热衷于女神的表现; 尤其是藏传佛教特有的华丽繁缛的佛背光装饰图案样式的形成等等, 这一系列藏传佛教美术特有的内容, 其实早在宋代后弘期初期时便已有了明确的表现。很显然, 宋代虽然是西藏佛教后弘期的早期, 却是藏传佛教美术体系创建的奠基时期, 对后来的元、明、清三朝的藏传佛教艺术样式的形成, 具有特殊的意义。

西藏的艺术史是有着明确的阶段性发展特征的, 但许多基本的艺术冲动、艺术表现习惯, 尤其是审美情趣、审美理想、审美习惯这些与民族文化心理相关的内容, 它们大都在宋代即后弘期初期已悄然形成, 这对后来藏传佛教艺术体系的发展方向是有着决定性的作用的。

## 参考文献

- [1] 许新国. 郭里木乡吐蕃墓葬棺板画研究[J]. 中国藏学, 2005(1).
- [2] 张亚莎. 神鸟“琼”与古象雄王国[C]. 2006年第三届西藏考古与艺术国际研讨会.
- [3] (意) G·杜齐. 西藏考古[M]. 向红笈, 译. 拉萨: 西藏人民出版社, 1989.; Giuseppe Tucci. TIBET- LAND OF SNOWS [M]. London, 1967.; Giuseppe Tucci. Indo—Tibet: Gyantse and its Monasteries[J]. INDO—TIBET, Vol.3, Part 4, from SATA- PITAKA SERIES INDO- ASIAN LITERATURES VOL.353.
- [4] 谢继胜. 西夏佛教绘画研究[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2001.
- [5] 张亚莎. 印度·卫藏·敦煌——11世纪卫藏“波罗/中亚”艺术风格论[J]. 敦煌研究, 2002(3).
- [6] Marilyn M. Rhie, Robert A.F. Thurman. Wisdom and Compassion- - The Sacred Art of Tibet. Asian Art Museum of San Francisco and Tibet House[M]. New York. 1991.
- [7] 张亚莎. 西藏美术史 [M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2006: 266.
- [8] (印) Dr. Sumil hKosa. ART HISTORY OF KASHMIR AND LADAKH. 克什米尔和拉达克艺术史(英文版) [M]. 印度新德里出版, 1984.
- [9] Steven M. Kossak, Jane Casey Singer. SACRED VISIONS—Early Paintings from Central Tibet [M]. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1999.

## Tibetan Arts in Song Dynasty

Zhang Yasha

(School of Ethnic Studies and Sociology, the Central University for Nationalities Beijing 100081)

Abstract: During the mid- 10th century to the middle of 13th century (Song Dynasty), different schools of Tibetan Buddhism were formed and developed, which accordingly promoted the development of Tibetan arts. The style, idea and spirit of arts in this period greatly influenced the late development of Tibetan Buddhism arts and its features paved the base for the late development of Tibetan arts.

Key words: Song Dynasty; Tibetan Buddhism arts; regional feature; base

[责任编辑: 拉巴次仁]