

藏族美术史连载

康·格桑益希
(吐蕃时期之四)

第五节 实用美术的兴起

吐蕃时期是藏民族经济、政治、军事、文化和宗教得以大发展的一个重要历史时期,农业和畜牧业的飞速发展,促进了与之相应的民间实用工艺美术的形成。吐蕃时期以生产茶桶、木碗、陶器、编织等日常生活用具为主的民间实用工艺,为适应佛教艺术发展需要,具有独特形制和纹样的各种佛像铸造、宗教法器、供养用具的生产迅速增加。讲究装饰性和适用性并举,式样繁多,种类齐全。在材料选用上,金、银、铜、铁、骨、木、石、泥等材料兼用,民间实用工艺开始繁盛。编织工艺的发展,丝绸的引进,极大地促进了吐蕃时期服装服饰艺术质地的丰富和形式的多样化,面具艺术等功能独特的审美现象出现,丰富了实用美术的内容,也打破了实用和审美的生硬界线,为藏族民间工艺美术的发展奠定了基础。

一、面具艺术

面具,藏语称之为“巴”,是指用皮、纸、布、木、绸、泥、石等为材料制作而成的可供奉、观赏、表演的神灵、人物、动物、鸟禽的面模造型艺术,是藏族宗教文化和民间文化的共同形式和重要内容。亦是藏族悠久历史文明发展的真实写照。作为民间



藏王墓石狮

美术形式之一的面具艺术,起源于传统古老的“本”教文明中的图腾崇拜及祭祀活动。有着悠久的历史,吐蕃时期的藏族面具艺术以“本”教文化为基础,吸收外来文化优势而呈现着多元并存的特征,并已初具规模,出现了不同种类、形式、风格的面具艺术,并应用于各种宗教和民俗活动中。吐蕃时期

已出现了歌舞面具和宗教面具两大类, 其中前者可分为吉祥舞面具和拟兽面具两种; 后者又可分为悬挂面具和羌姆面具两种。按塑制形式可分为二维平面、浮雕和三维立面造型三种。宗教面具主要以表现宗教神灵、神格化的宗教历史人物及动物为主, 其中尤以神灵和动物面具最具特色。

歌舞面具

公元三世纪拉脱托日聂赞王时期, 在拉萨就已经出现头戴白发的老人面具, 在街头表演“琴噶拉巴”舞蹈的“扎喜歌娃”(吉祥者)。其面具是在原生白山羊皮毛上装饰出人面, 戴于头上的软面具, 造型原始古朴、抽象自然、天真诙谐。桑鸢寺落成庆典时所跳“阿卓”鼓舞和白面具戏都戴这种粗犷、质朴、原生本色的白山羊皮面具, 桑鸢寺康松桑岗林神殿的一幅表现该寺落成的壁画, 就多处绘有这种戴白山羊皮面具表演歌舞的场面。

拟兽面具

拟兽动物面具, 是藏族远古顶戴动物头骨图腾面具的发展, 在阿里日土古崖画中就有以拙朴的手法勾划出的舞蹈场面和戴面具者。早在公元六世纪朗日伦赞时期已有了“木制鹿头带双角, 纸糊牦牛面捏羊的图腾拟兽面具, 在松赞干布王颁发‘十善法’大典盛会上即有最大法王……全戴面具, 歌舞跳跃, 或饰犀牛、或狮、或虎……”的土风舞和拟兽舞这类源于上古图腾崇拜的巫艺术面具。桑鸢寺初建时期就有为译经开光, 译经师戴上假面具, 排列成行, 击鼓而舞, 绕“努孜”殿三周的面具舞。在《吐蕃佛教史》有如是云: “于吉祥桑鸢, 开光庆祝时……童男和童女, 丽服执牛尾, 击鼓歌且舞, 戴牛熊虎面, 龙和小狮舞, 持华美鼓舞”的生动描述。可见吐蕃时期动物模型面具不仅种类多, 使用也十分普及。

悬挂面具

悬挂面具是作为佛教的保护神而供奉于寺院的特殊面具, 赤松德赞时期供奉于桑鸢寺内的悬挂面具即有绿松石天然自成的释迦佛像面具、犀

牛皮神像面具、水晶狮子坐骑的传说中会飞的黑色依怙面具等。悬挂面具塑造则较为灵活自由、造型夸张、粗犷怪异、富于想像, 也有的造型直接源于现实生活中的人或故去的人物形象, 造型趋于写实, 如萨迦寺著名的系列“巴姆”(女鬼)面具等。这类悬挂面具总体呈现出形制巨大、造型奇特、色彩强烈, 以威摄力显其神圣为审美追求。

羌姆面具

多吉嘎羌姆面具, 即寺院跳神面具, 是本土“本”教文化形式和佛教内涵交融产生的面具艺术形式, 跳神面具本身带有严肃的宗教内涵, 不同形象的面具代表密宗中不同佛、菩萨、本尊、护法神等。赤松德赞时期, 莲花生以带入的“教外别传的密宗(续部)金刚舞”为基础。又大量吸收了藏族“本”教中具有原始巫教色彩的民间拟兽图腾面具、白山羊皮人头面具和“本”教地方神祇造像, 创制了更完整、丰富的各种急怒的和慈善的神像面具, 其造型种类多至不可胜数, 除表现佛、菩萨、历代高僧、圣人外, 大部为各类护法神祇面具。护法神面具大致由两部分内容组成, 一部分是以吉祥天女、大黑天、大威德金刚等八大护法为主的佛教护法神面具, 另一部分为被佛教降服而成为其护法的“本”教神灵, 包括龙神、“赞”神、“年”神、女鬼、独脚鬼、鬼王及各种动物神灵面具等。而在“羌姆”面具中最引人注目的是那些护法神面具, 或牛头马面, 或青面獠牙, 其色彩光怪陆离、形象比例夸张浪漫、表情狰狞恐怖、造型凶猛威严, 具有巨大威慑力和震慑感, 尤以大威德金刚野性十足的神像面具最为典型。羌姆面具中有三种色相具有宗教象征意义, 即具身密之威的红面具, 具语密之威的黄面具, 具意密之威的蓝面具。这类护法神面具形象主要有: 噶金曲嘉法王、大威德怖畏金刚、怙主婆罗门护法神、吉祥天女、马头金刚、依怙主。神灵面具主要有鹿、牦牛、尸陀林主、天界勇士、魔王“巴姆摩诃嘎啦”、印度游方僧“阿扎尔”、赤松德赞、莲花生、狮、龙神、明妃、多扎尔鬼王、梵天“婆罗贺摩”面具等。此外, 在宗教面具“羌姆”中还有许多生动的动

物和鸟禽的面具造型。

寺庙羌姆面具多为硬塑性,立体或半立体。一般是脱胎制作,然后涂色绘制,以漆布面具最为普遍。由于宗教“羌姆”面具是以宗教仪理的要求制作,这就对造型、色彩、制作手法、种类体系提出了更高的规范要求。寺庙里便有了专职从事塑绘的艺僧,使宗教面具艺术,在藏传佛教美术中,也占有一席之地。



赤松德赞的金头盔

二、制陶工艺

吐蕃时期,随着民间手工艺的进步,制陶彩釉工艺得到发展,所产陶制品色彩斑斓、品种多样,并使用于生活、建筑中,在民间红陶制品仍然是人们生活中喜好的主要用器。如青稞酒坛、火盆、壶、宽咀壶、大口瓶、饼锅、灯盏等,这些古朴的陶器,

既有实用价值,又是具有美观的造型、色彩和观赏价值的工艺美术品。

吐蕃时期烧制的釉陶,已具有华丽的色彩,生产的釉陶器以碗和小花瓶为主,器壁厚重、胎质呈灰黄色,器表光滑,内外皆施釉,釉色有蓝、紫、绿、黄等,有的还刻有花纹。

藏族的茶碗和施釉砖瓦工艺在藏文史籍《贤者喜乐》里有一段传说:赞普王都松莽布支时,一次因饮用了一支小鸟衔来的茶叶树枝而大病痊愈后,萌生了要造茶碗的想法,于是从汉地请来了一位制碗的工匠,对其说:“我想造的碗应是以前汉地没有兴盛过的。对形状的要求是碗口宽敞,碗壁细薄,腿短,颜色洁白透蓝,具有光泽。故取名为“达尔蔡”,即兴寿碗。碗上的图案,上等碗中画的是鸟含茶树枝,因为头一株茶树是鸟儿衔来的;中等碗中画的是鱼和海子,因为鱼儿曾经把取茶叶的大臣驮过海子;下等碗所绘图案是金鹿和高山,是和金鹿背负茶树过山的传说相关。分别起名为夏布策、南策、襄策。这即是最初在吐蕃出现的釉陶工艺茶碗。开始制造碗的地方是洛卡的索纳塘波且。

吐蕃王朝时,曾大量使用了本地烧制的红、黑、绿三色石砖、施釉绿砖。砖的形制有方形、长方形、梯形、子母口形四种,每种有大小型号之别,砖面皆有古藏文,内容为该砖所在的方位和编号,如“内”、“外”、数字编号等。修建大昭寺时主殿下层除部分墙用条石外,其它都是用一肘多长的五色砖砌成,里外砌了五层,有红砖和蓝砖,其质地坚硬,工艺精致。桑鸢寺乌策主殿二层前廊中间的部分地面上,还铺有绿色琉璃方砖。

吐蕃时期汉地琉璃制瓦工艺也传入藏区,一些寺殿开始使用本地所烧制釉瓦,其瓦的形制有板瓦、筒瓦两种,有大小几种不同型号,皆施绿釉,釉薄而有光泽,瓦面一般都有藏文火印,内容为地名

或菩萨名。有些板瓦和筒瓦带滴水或瓦当,滴水上饰乳钉纹、三莲瓣和波浪纹。瓦当上饰灵塔、大乳钉纹、连珠纹和太极纹图案,极为精致。西宁古城台出土的莲花瓦当,由浮塑八瓣莲花拼组,中心两圈凸塑一圈圆线、星点和连珠纹。青海民和县川口镇出土的羽人瓦当,正中为双翼平展、双手合十于胸前作祈祷状的飞人,飞人腹部以下饰条带隆起的裳,瓦当缘部一周连珠纹。两瓦当均为灰陶质,造型简练、格调质朴生动。

吐蕃时期烧制的彩釉陶磁器,尤其是琉璃瓦的使用已成为富有艺术价值的陶制工艺品,并达到了相当高超的水平,极大地丰富了吐蕃时期制陶上釉工艺技术和建筑装饰工艺的发展。扎囊等地还成为藏地烧制陶瓷器的重要产地。

三、吐蕃时期金属铸造工艺的发展

吐蕃王朝兴起之前,青藏高原经历了一个属于早期金属时代的漫长部落联盟时期,藏文古籍载:“第八代藏王止贡赞普和布德贡甲父子在位时期,茹拉杰和他的儿子拉布果噶当大臣时,以木炭冶炼矿石得到金、银、铜、铁等金属。”第32代赞普王囊日松赞时“于蔡邦山得金,于格日岩得银,于咸波岩得铜,于热嘎山得铁,可知在公元前二百年藏地已开始了早期的冶金业,并具有了将其筛滤冶炼、锻造、拉丝,制作成铜板、铜块进行混合冶炼,然后加工成各种器具的技术。

公元一世纪左右国王止贡赞

普被大臣弑杀后,即将其放入铜制的棺槨内钉上铁钉,沉到尼洋河里。在昌都贡觉、拉萨曲贡出土的铁刀、铜耳环、青铜三棱镞、叶形铁镞、铁柄铜镜等金属器物都反映了这一时期的金属加工技术初具雏形,造型样式、工艺水平已具有了较高的审美价值,至吐蕃时期金银铜铁铸造工艺已广泛用于社会生活的方方面面。

金属铸造工艺的开端

松赞干布时期,经济的发展,金属冶炼及金属加工进入长足发展阶段,这一时期不仅掌握了采集、冶炼黄金、铜、铁等金属的技术,并形成了一定的规模,而且设有专门管理黄金等贵重金属的官员,所制作的黄金工艺品及器皿已用于馈赠和交换。公元646年,松赞干布遣大臣禄东赞奉表并献金鹅,“其鹅黄金铸成,高七尺,内可盛酒三斛”,657年藏王再派使臣向唐朝献“金城一座”,城上有狮子、象、骏马、獬豸等动物并骑者。制作工艺精巧,造型逼真。公元808年初,吐蕃遣使贡物金银器玩数百事,皆形制奇异,上令列于提象门外,以示百僚。松赞干布时还给四品位的大臣赐以铜字铁牌;松赞干

莲花瓦当



布弥留之际,人们将他的遗嘱写在铜牌上;吐蕃时期已出现了铜币、桑拉铜币等金属工艺器物。

吐蕃时期金属铸造工艺的发展,还体现于建筑装饰、民间日用器皿、军事武器的制作等方面。尤其是寺院建筑装饰中的宝轮、金盘、经幢、套兽、佛像、七珍、八宝等许多铜制装饰物,佛教法器、供器、器皿的加工,不仅造型美观、象征性强,且都经过鎏金工艺处理,使寺庙建筑、殿堂陈设显示出更加辉煌灿烂的视觉效果。

铜钟是此时期寺院佛器中的重要器物,桑鸢寺有吐蕃时期所铸铜钟一大八小共九口,系青铜所铸,大钟现悬挂于“乌孜”大殿东门门廊之上,高1.2米,口径0.69米,有半圆形钮,钮下为覆莲纹,口呈锯齿形,工艺水平较高,钟体顶端有古藏文两圈,阳文字体苍古,其内容大致为“王妃甲茂赞母子二人,为供奉十方三宝之故,铸造此钟,以此福德之力祈愿天神赞普赤松德赞父子、眷属,具六十种妙音,证无上之菩提”。桑鸢寺所铸八口小钟,其形制基本与大钟相同,钟体外表有三组由七个梵文和三个图形组成的图案“朗久旺丹”。钟内有代表“六字真言”的“嗡、阿、吽”三字古藏文。其制造工艺精细,风格古朴,具有明显的早期金属文化特征。乃东昌珠寺内有八世纪时铸造的铜吊钟一口,悬挂于前院前廊正中,钟上铸有藏铭文。施主系赤松德赞王妃菩提氏。拉萨的扎西格佩寺、叶而巴寺建成后,新铸造的供品亦是系铃大铜钟。

此时期,金属器物还广泛用于民间世俗生活的方方面面,器物种类也很丰富,常见的有金、银器物、首饰、佩饰等,吐蕃时期的金属铸造工艺和金银器物精巧形制已表现出很高的工艺水准。

藏传金铜造像工艺

吐蕃时期的蕃域高原是多种文化交汇之地,佛教的传入和兴盛使吐蕃的铸铜、鎏金、利玛造像、金顶佛塔的建造长足发展,藏传佛教艺术吸收了中亚、印度、尼泊尔、汉地多种艺术因素,不少金铜像直接借鉴于邻近喜马拉雅山周围的许多地

区,从斯瓦河谷、克什米尔到孟加拉、尼泊尔。一些尼泊尔工匠一直在藏地从事绘塑工作,对吐蕃时期的绘塑艺术影响甚深。出现在此时的最早的利玛铸铜鎏金佛像是由松赞干布等诸法王出资雕铸的。因而被称之为“法王佛像”,以后发展成为上、中、下三个时期三种工艺的法王佛像。上法王佛像为七世纪松赞干布时期所铸佛像,主要用“红利玛”铸造,或和“白利玛”拼成四方料,并镀金。佛像面部丰满,眼睛细长,鼻子竖挺,嘴部棱角分明,下额丰厚,面容略长,衣褶简洁,线条流畅柔和,莲座纹样雕刻精美。上法王像都穿藏靴和半月形披风,所戴三角冠略向内弯,二个角端朝外,有的佛像仅坐简朴的厚坐垫。并多西藏俗人相,无论静善相,忿怒相均呈壮美风格,以桑鸢寺主殿、圣者巴罗殿供奉的八佛子铸像为上乘之作。中利玛佛像是八世纪赤松德赞时期所铸佛像,以紫利玛为主,颜色较深,造型特征为面部较圆,质地拙朴,常涂以各种颜料,大部分佛像供奉于桑鸢寺格吉利玛拉康。下法王佛像为九世纪赤热巴巾时期所铸佛像,主要使用“白利玛”,偶尔使用白铜、紫铜合金,大部分法王像均要镀金,由于下法王像大部分采用印度工艺铸造,故与同时期印度风格非常接近,如菩萨立像,大多为红铜镀金,头戴三花宝冠,其上嵌满珠饰,长发披肩,上肩袒露,下著裙裳,腰扎帛带,头饰椭圆形火焰头光,身材修长,略向侧扭,姿态含蓄自然,表现方式和服饰都带有笈多王朝时期艺术的烙印。但其本土特征亦十分突出。造型丰满,姿态灵巧自然,喜用多种色泽金属组合镶嵌,佛像的细部用银或紫铜镶嵌,如用银嵌瞳孔,用紫铜作眼白,或用银作眼睛,用紫铜作怒相舌头,追求色相的变化和美感。工艺更加精细丰富。与之相配套的鎏金工艺过程已十分成熟,并达到很高水平。青海都兰县热水出土的镀金银质人头像,高30.3厘米,为一连体的两面人头像,头戴小圆帽,深目高鼻,造型别致,已是一件完美的雕塑艺术品。

铸铁工艺的发展

吐蕃时期的冶铁工业是相当发达的,此时期已

有专业的工匠和作坊,并从天竺、尼婆罗引入了铸铁技术,中亚的钢铁武器、细锁子甲、长剑等大量流入吐蕃,为了征战的需要,以武器制作为主的手工业得到空前发展,铁已被广泛使用于兵器制作。早在公元一世纪时,第八代藏王止贡赞普时期,有专制刀具的九兄弟,他们冶制的战刀极为有名,被称为“鼓斯”。昌都芒康地方还盛行用铁锻制而称著的铠甲。传闻止贡赞普所穿铠甲即为该地工匠所制,人马多披锁子铠甲,部件全为铁所镶嵌,其铠甲精良,衣之周身,人马仅露两目,纵然是劲弓利刃亦不能甚伤。此时蕃地所生产的铁斧、刀、剑、弓、矛、矜、盾、甲冑、兜鍪、甲心、盘子、银圈、梳、锁、毛毡、金冠、铸袍、金宝带、金帐、征战用的马鞍等兵器铠甲称雄于蕃域及周边邻国。随着农业生产的飞跃发展,许多重要的生产工具、生活用品都

用铁制。公元三世纪,第二十七代赞普王拉脱托日聂赞时,曾组织艺人,在街头表演“琴噶拉巴”面具舞,以此募化铁器,铸造铁链,造桥横贯拉萨河两岸,建成了藏族历史上最早的铁索桥。第三十五代赞普王都松芒保杰率兵亲征滇西时,曾在洋澜两条江河上架起了铁索桥,其中神川铁索桥形制是以铁索通过耸立于河中心的形似笔架的一道天然中心石柱贯达对岸桥头堡,神川铁索桥可谓当时世界上最早最长的铁索桥之一。此时,在吐蕃的政权机构中已出现了为各种工匠设立的称为“孜本”的管理机构和官员。

四、吐蕃时期的藏族服装服饰艺术

公元三世纪的拉脱托日聂赞王时,吐蕃的服饰已出现了等级差异,至吐蕃王朝时期,藏族服装经长期演变,与前期发生了较大变化,首先是丰富了形制。大体形成了以南部工布、尼羊、波蜜地方形制的农耕俗装,以北部象雄、苏毗地方形制的游牧型俗装,南北部地方形制之间具有较鲜明的特征。南型较轻灵舒展,北型多厚重宽大,以常服为基本样式,重视领、袖的装饰,结合首饰和腰佩,衣着也明显超越了护体御寒的功用,具有强烈的美饰作用,女装的美化功能大为突出。吐蕃文化中心拉萨和上层人士的服装体现出对华丽贵重的追求,等级身份也通过服装来体现,更丰富了装著的样式。主要特征是重巾、冠的高大,袍襟袖的宽长,讲究领的美观、好佩纓络。同时,僧侣装在南亚沙丽形制基础上,强化了藏民族的精神寄托而自成体系。军士装也相对有别于西域一带的形制。吐蕃时期已具备了藏族服装的基本民族特征。

随着编织工艺的进步和丝纺织业的出现,使藏族服饰在材质上发生了较大变化。同时,吐蕃时期的纺织工艺受到波斯、天竺、尼婆罗、中原唐朝的影响,使吐蕃时期藏族服饰在质地、式样和装饰上都比早期有了较大的发展。此时期金属饰品的出现和丰富更使藏族服饰

吐蕃时期铜铸佛像



呈现出丰富多彩的面貌,吐蕃官员各阶层在服饰艺术上的等级表现也开始日臻完备。

贵族服饰

贵族服饰的式样、质地、色彩均以华美高贵为审美追求,讲究服饰的宽大所呈现的威严,以质地的名贵珍稀显示其富有,以色彩的亮丽典雅表高贵,并装饰以金银珠宝,更展示出社会地位和权利的显赫。

赞普王服饰,一般皆戴三瓣宝冠箍住的凹槽

期的158窟壁画中有两位侍者相伴随的一位赞普王,其造型所展现的种族风格和民族服饰特征十分突出,头部有晕轮的吐蕃赞普与他右边的侍者都戴着头巾,赞普的头冠上有高耸的波斯样式凹槽,可见其波斯服饰的影响。

王妃服饰,一般着上衣,长袖触地,下穿绸裙,头发编成许多小辫,戴松耳石耳环及项链,脚穿毡靴,冬天穿外绣各种花纹的锦锻皮袍,夏天穿毡袍。随着波斯、唐朝中原花缎、绸锦、绫罗的引进,赞普、王妃及大臣也以穿绢绮为美。

王子服饰,宝饰服是他们共同的特征,缠头巾,下穿有皱褶重叠交错的服装,戴松耳石环、寄命玉、珊瑚、项链等名贵宝饰。王子服讲究华丽,“耳坠象莲池中的月影,衣裳飘撒如同轻风碧波,肩帔宛如彩虹,汗衫仿佛是红莲彩丝织成。

贵族服饰衣袍的用料、颜色、式样也各有不同。除了穿华丽秀美的绸缎锦帛之外,还出现了具有等级差异规定的装饰服装的章饰,用不同金属质材制成臂章以区别官位的大小。贵族男人的“扒角”发型,形似牛角,相传始于吐蕃赞普郎达玛所辨的专用发型,是图腾崇拜形制在发饰中的展现,故贵族人们纷纷仿此发型为饰。贵族服饰的色彩以金黄色为基调,黄色所具有的象征高贵、富有、神圣和如日月般灿烂永恒等

文成公主使用过的炉灶和铜锅



装饰的无沿帽,呈红色,通常高于一般人的帽子,头发用红丝带编织,发结齐耳编结,松赞干布即用红绸在头上缠成宝塔形的朝霞巾,身着长袖宽领长袍,身披宽大的锦缎半月形的披风,足穿脚尖朝上的螺尖靴,腰间悬挂一柄短剑。这种王服显然是受波斯王朝服饰的影响。在装饰上已有戴各种松耳石耳环和寄命玉等宝饰的习俗。在敦煌吐蕃时

特定的审美意义,而成为贵族服饰的专用色彩。

僧侣服饰

公元八世纪的佛教前弘期,吐蕃出现了第一批僧人,其僧侣服饰明显受印度影响。当年释迦牟尼所规定的僧服有四个方面的特点。一是僧服与外道所穿的不一样;二是僧服具有因时因地性;三是没有任何饰物,符合戒律要求,这些衣物决不能做成华

丽的,如:腰带上不能饰珍宝,不能佩戴小铃等带响动的东西;四是僧人服饰的颜色选择,只能是红、蓝、黄三色。吐蕃第一批僧人所穿的僧服与印度佛教僧人的装束基本类似,吐蕃僧人服装主要有五件:上身穿坎肩、下身着红色僧裙、肩头斜缠一条比身体长约两倍的暗红色袈裟。祈祷诵经时,再披一袭羊毛织成的红色大披风。藏语称“达冈”。戴贝霞帽是这一时期僧侣服饰的重要特征,以红色调为主的吐蕃僧服呈现出庄重、威严、热烈的情绪,是对雪域高原大自然色彩审美视觉感观的互补。也体现着蕃域民族“以赭面为美”的神灵崇拜意识和对红色所象征的灵魂崇拜等深邃内涵的追求。是藏民族独特的服饰审美观和精神气质的展现。此后藏区僧侣服饰形制基本没有大的变化。

军旅及军人服饰

吐蕃是一个军事帝国,自将帅至士兵都有一整套服饰规定,可谓部署严谨,甲仗整肃。人马多披锁子甲,有的周身仅露两个眼窝,劲弓利刃常不能破,武将的头盔形如宝塔,有鱼鳞等花纹装饰,战士头盔上插三只彩旗以表出生年月。赞普举行仪式和出征时的将士们皆着红色服装。认为红色是权力的象征,是英勇善战、斗智旺盛的激励色,并以红色为尊严。在《白史》中也谈到“……总之赞(凶神)和赞普的服装、宫堡、头巾及战旗都是一片红色”。赞普史臣及左右官员皆以面涂红为威严。这与藏族原始“本”教的杀牲血祭禳灾习俗相关。吐蕃时期,英雄身上奖以虎皮、豹皮为饰,同时还把狐狸尾垂挂在临阵畏缩的士兵头上,作为耻辱的标志。

吐蕃四大茹军队各大翼军马的颜色、花纹、军旗的图案标志、色彩均有严格的规定,并有不同的审美特点。据《新疆木牍》记:“魔鬼交给赛勒花色上衣一件,白色黑皮装一件,羚羊皮上装两件,绫缎面皮袄一件,羚羊皮上装一件,下装一件,新旧丝巾各一条,丝带五条。”由此可知吐蕃时期军旅服装是长袍之上套着襜褕、皮类、锦缎装饰的无袖

上衣,也着皮类等做成的半月形布装以及下裙或短装、缎面下装、头缠丝巾。参加征战之时,身着甲胄,手执“受王之记牌、盾牌、带剑套、平箭、弓弦、柄、石囊、石簧、箭袋”等武器。

世俗服饰

藏族普通世俗百姓的服饰亦丰富多样,藏袍是藏族服饰的主要部件。各地域之间不尽相同,但其典型基本结构是宽腰、大襟、长袖。官吏、贵族着锦袍,牧民着皮袍、毡袍、夹袍,农区着襜褕袍,工布地区的“古秀”则省去了袖子,而且把衣襟前后身合并在一起,“古秀”一般由熊皮缝制,皮毛外向,于自然美中显现其男子汉的彪悍英武之气。夏天以襜褕缝制。男式藏袍宽大,以展现男性的刚健与豪放;女式稍窄,以显其女性形体的苗条秀美,女性藏袍分有袖、无袖两种。天热时只穿左袖,长袍均喜用襜褕、豹皮或水獭皮镶边。由于藏族服装的基本特征,腰带成为必不可少的主要附着饰品。各种腰佩、吊饰,系在腰带上、垂在臀部和两侧,形成了别具特色的尾饰。衬衫也是大襟式,男式高领有扣,女式多花色翻领,袖子宽大修长,平时挽起,翩翩起舞时放下,其飘逸扬洒轻舒之态特别优美。男性著宽大的长裤,并套于皮靴内,男女均喜戴毡帽或皮帽,妇女的发式多样,各地不仅相同,或辨无数小辨,披于后背,或梳得高而尖凸,称为“推髻”,和后来的“卜珠”发型极为类似。

吐蕃时期世俗服饰色彩以白色为主,吐蕃人平时穿的毡子和襜褕,冬天所穿皮袄均为白色。是藏族人尊白色为纯洁、高尚、吉祥的崇白审美习俗的体现。

六、编织工艺

吐蕃时期畜牧业的发展,极大地促进了毛纺织技术的提高,吐蕃时期的大量毛织物和丝织物,已广泛使用于人民生活的方方面面,文成公主的琵琶歌即有“扶桑织丝乡,编竹为缝兮,灰岩为陶兮”的描述。吐蕃时期毛纺织品种类增多,已出现了色彩绚丽的多种毛棉织品,如毛毯、棉袍、金帐等。尤以

牛羊毛所织的黑色和白色为主的毛毡、毛织品以质地优良、工艺精美、保暖耐用等优点成为蕃域民族生产、生活中必不可少的传统纺织用品。多用于制作服装服饰中缝制衣袍、藏被、睡袋、鞋帽等,用于生产中的牛马驮具、垫具、盛具、包袋,用于游牧区、军事装备中缝制各类大小居住帐房等,色彩绚丽的毛棉织品则成为装点妇女的心爱之物,具有很高的审美、观赏价值。此时期,日喀则浪卡子一带已成为盛产藏被的发源地。所产藏被质地平整、柔软、厚重、美观,并有多种规格和花色品种。竹编工艺制作更为精美,纹样、造型的审美追求更加突出,形式种类增多,并广泛应用于劳动生产、居家

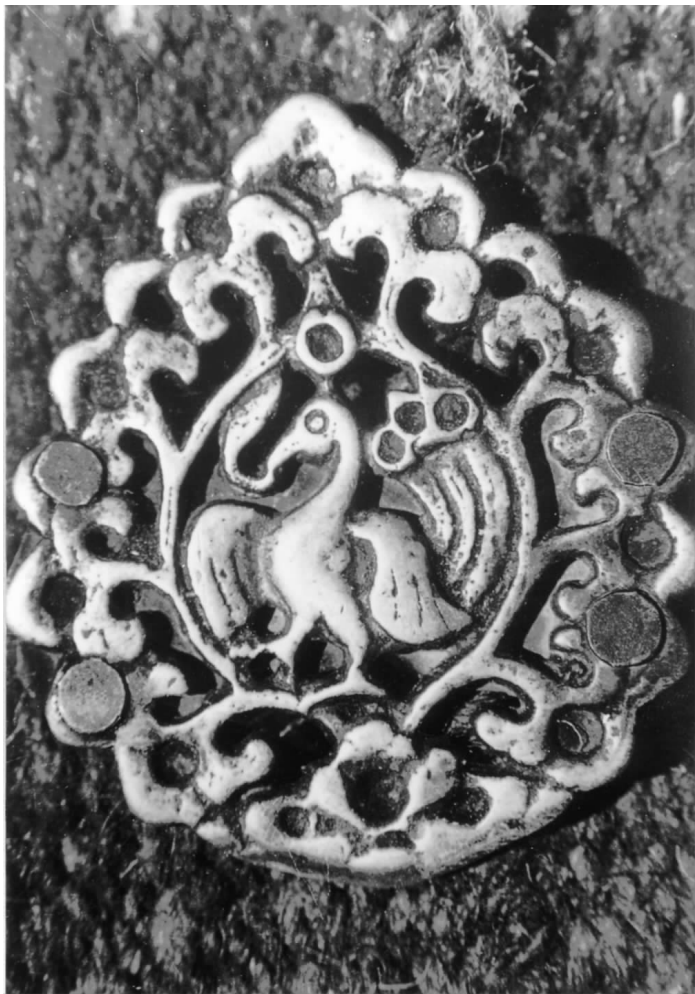
生活、民用建筑、军械制作等方面,从一个侧面丰富和美化着人们的生活。吐蕃时期还十分重视学习和引进其它国家和地区的先进工艺技术。毛纺、棉纺、丝织等纺织工艺中就借鉴了许多天竺、尼婆罗、波斯、中原的技法,极大地促进了本土编织工艺的长足发展。

此外,吐蕃时期由于征战的需要,制革鞣皮工艺也乘势而兴,马鞍战靴是当时的主要产品,盛名远扬周边各地,并出现了六位著名的制鞍匠。这一时期佛教文化的兴盛,还促进了本土木板雕刻、造纸、制墨等工艺的发展。

第六节 吐蕃时期的美术理论

经典、风格、美术家

吐蕃时期美术,明显地从自然自发状态进入了具有民族性的政治、宗教、文化意识过程中,尤其在艺术形式上更加独具了美的本体。在意识形式的作用下,使美术本身的功能得以强化。这时期作为美术的理论基本建立,绘塑筑都自觉表现出自身文化价值的实现和自身意志的突出。理论的观念在美术中产生,各美术行当的艺匠开始注意美术理论的修养,有规律地在实践活动中总结理论,并开始接受从印度等典籍中翻译整理的美术理论经典,从理论上指导着吐蕃时期第一次梵式高潮的佛造像实践。中原有关美术理论性的典籍书卷也得以引入。直接间接地作用了吐蕃美术。这一时期美术活动、美术群体中,产生了分别注重强调印度样式、中原形式、本土体式的不同追求,初具了美术流派和类似流派的美术现象。吐蕃时期美术作品极其丰富,美术创作人才济济,先后出现了大批知名的画家、雕塑家、建筑家和民间工艺师。他们以各自独到的业绩推动着美术的发展。政治、宗教界的高僧大德也常以个人的名义为当时美术的建设作出了影响后世的功德,成为吐蕃时期美术方面的重要



铜制卷草舞鸟工艺品

人物。这些美术界人物还相当程度上体现着不同流派的大体风格以及作为个人的个性特色,使吐蕃美术的形象更加丰满、更加立体。

一、美术经典

藏族美术在建筑、雕塑、绘画、书法、工艺诸方面具有丰富而厚实的作品,更有精彩、优秀的美术经典,由此构成了藏族美术的有机组成部分,更是其民族性、地域性得以确立的要素。藏族美术理论的概念较为宽泛,而且论点相对潜在,这些经典在佛学上的意义与美术上的意义一并构建形成了在宗教和艺术上的双重身份,在两方面都有显然的重要作用。经典在创美、审美实践上,对藏族美术各时期、各地域的走向,各体式、各类型的界定予以了客观的关键性的总结,并有着指导作用。同时

吐蕃时期的美术经典还表现出明显的开放和吸收并重、广采博取的特征,从而建构着藏族美术理论经典在东方美术中的地位。

吐蕃时期是一个开放、吸收与对外扩张并进的时期,十分重视学习和借鉴世界各地的先进文化和工艺成就。随着佛教的传入,伴随着高度发达的佛教美术造型艺术形式、佛教造像和各种工艺美术经典译著,也以口传、身授、传抄等形式相继从中亚、南亚、西亚和中原引进,极大的推进了吐蕃时期藏族美术的发展。其中最主要的有《画像形相论》、《造像量度论》、《绘八十大成就者之法》、《三十二相》、《八十种随行好》等详细讲述佛造像、尺度、比例和绘制方法的经典。在桑鸢寺的佛像绘塑过程中,寂护大师就为藏地工匠宣讲过这些经典中的造像法度、比例准则。

《画像形象论》虽然原本是一部古代印度的梵语著作。但特别值得注意的是《画像形象论》并不是照本抄译,在翻译中已经融汇了藏族艺术家们艺术创造的实践经验。经典中所阐释的人体量度比例在翻译中,许多是改成符合于西藏的人体比例规矩;经典中反映了西藏密宗佛教神像量度和技法的特点。如关于诸天金刚力士神像,强调其原始、野性、旷悍、粗放的形象特征,是西藏本土原始宗教艺术传统的影响;经典中神佛像各部位的量度多以“青棵粒”之长度为单位,具有独特的地域特色。

《画像形象论》全书共分三章,用诗体韵文写成。第一章“赤降王取画”,叙述具有十智神通的赤降王囊扎计堆从梵天那里闻习画理真传、广播人间的过程。第二章“供画”讲说画像规范世俗、教化众生的作用和供画与供养的起源。第三章“量度”具体介绍各类人物形象身体各部位和器官尺度、比例和量度方法。经典完整地表现了藏族古代绘塑艺术中融外来艺术优势,有继承、弘扬本土艺术所完美结合创造的审美规范、审美追求和审美标准。



山南扎囊桑鸢寺铜钟

公元七世纪初,尼婆罗赤尊公主入嫁吐蕃时,随带了大量佛像,佛教经典著作和各种精巧工艺品制作的经典。唐文成公主入藏时亦带入了诸如《艺林三百六十法字鉴》、《工艺六十法》等各种工艺技术书籍十八种。金城公主入嫁吐蕃时,又携带了种种工艺制作的书籍经典等,对吐蕃开放时期的建筑、雕塑、绘画、民间实用工艺美术产生了巨大的影响。



刻花石盆

历史悠久的“本”

教经典《胜蔓茶罗经》、《药师仪规蔓茶罗》中有关蔓茶罗制作方法及仪规要素等理论著述的经典,在这一时期得到弘传。《蔓茶罗释义·金汁微珠》、《偈趣经律功业噶集聚蔓茶罗属相长城义规》为八世纪时密教大师莲花生和班智达寂护尊者著。此时这种密教艺术已由莲花生大师和寂护尊者引入吐蕃,并把这种神秘奥妙的宗教仪理模式应用于桑鸢寺的建筑和佛塔建造。为藏传佛教艺术的兴盛发展起着积极的指导作用。

二、美术风格

藏族美术的流派风格等概念,在美术史籍中、画家论述中、社会习惯称谓中都明白的存在。以不同的切入点和不同的线索界定出许多种关于风格和流派的说法。因历史演进,社会变迁等的原因,早期美术作品遗存缺乏,史料参考不足。且各自对史迹的不同取舍,对史实意义的不同理解,使风格及流派概念显得相对局限而纷乱,但大体仍可以从综合及分析中看出把同一回事以风格区别、以地域区别、以师承区别、以时期区别及以宗教教派

区别的美术流派或美术风格。这些不同含意的说法,相互补充,相互印证,从而从不同角度对藏族美术的风格形成,流派传承能有大体完整的了解和基本正确的认识。藏族美术风格是在实践进程中呈现出早期只是兼收并蓄的吸收,中期处于全面统一的消化,后期才最终高度完美地成熟。所以流派产生得较晚,流派之间在风格上无针锋相对的追求和分道扬镳的选择。反而是取长补短,亲合交溶,互助共进的发展,而形成为一个整体的风格,即藏民族风格。而各流派的风格特征在作品中表现得比较间接和局部,明显的只是技法应用的细微差别,素材选择的倾向侧重和对主题实现的客观适应。更多从风格以外的时期、地域、师承等方面体现出流派的类型和迹象。

早期藏族本土美术风格

公元六世纪至九世纪的吐蕃王朝时期是藏族美术的早期阶段。藏族美术通过远古先期萌芽状态后,有了准美术意义的体式,在公元四世纪前拉脱托日聂赞王时期婆罗门冬郎恰尖、工巧天加查年及徐娜切等就已开展起了藏区佛教塑绘的创作活动。继

而松赞干布、赤松德赞、赤热巴巾三代法王时期佛教建筑、雕塑、绘画、工艺风格局面相继展开。各美术系列的自身体制也发育完善,美术作为文化载体从民间的生产生活中迈入宗教的“大雅之堂”,有力地推动着早期藏族美术的发展。这一时期美学思想开明进步、审美取向宽泛博大,对周边各民族各地区以及全世界美术的广采博取,在地理相对封闭的雪域高原,美术的业绩却与世界相通相连,尤其是佛教主题的美术得以大规模的开展,奠定了佛教美术作为藏族美术主体的基本状态,佛教主题的美术通过前弘法期的开拓,达玛灭法的“藏伏”,成就了吐蕃时期的美术里程碑和以拉萨为中心形成的藏族美术风格。

这一时期,后藏地域的美术本土风格亦很浓厚,与前藏一道共同承袭着蕃域文化的根基,相对靠南的地理有利于吸收南亚文化的优势,尼泊尔民间美术与佛教造像一道,南亚风情素材并佛教题旨一道,“泊孜”的审美取向和技巧手法一道长期深刻地影响着后藏。不仅吐蕃王朝大力引进尼泊尔美术,这之前尼泊尔美术的因素就与后藏本地美术交溶着。南亚犍陀罗造像形制,中亚细密绘图式的纹样,中原工艺技巧的特长,杂陈并列于当时藏区的美术作品中,形成俗称的吐蕃风格。

第一次梵式高潮中的风格

藏族美术在长期孕育着古朴、稚拙风格的同时,适应地理、历史,尤其是宗教的选择,引进了犍陀罗造型、笈多格调、细密绘、波斯风等域外风格。从入请域外工匠直接创作原汁原味的犍陀罗佛教造像和细密壁画开始,继而由藏族工匠对阿旃陀造像的量度、形制、模式和细密绘素材、内容、技法作如实学习、追摹、采用,渐致对其借鉴消化改造,形成了藏族美术史籍中称为“梵式”的风格。该风格主要表现在佛像形制刚健挺拔之躯,开朗舒展之容、庄严沉着之情、洒脱其意之态上。也表现在菩萨像夸张的三道弯姿态、裸体佩缨络等。

形体上具体造型特点是:五官轮廓分明、直鼻

梁、高眉弓、深眼窝,波浪形的头发,宽阔的额际,高隆的鼻梁和前庭相连,侧视呈一线,眼大唇薄,颐部突出。菩萨造像则胸部丰满、腰肢纤细、臀部浑圆、体态呈“S”形造型,以优美的线条表现人体的美。面部表情则呈眼睑下垂,表现安宁静谧的气氛,衣饰多紧身单层的湿衣效果,衣纹变为新月形,极富律动美。典型的南亚生活原形和文化特征还表现在壁画的亚热带动植物素材,中亚南亚民俗风情内容和波斯花蔓图案式样上。尤其是壁画的色彩应用纯朴、线条处理洗炼、造型设计得体、构图安排疏朗,极似中亚细密绘画。

由于犍陀罗、阿旃陀及细密绘风格分别从尼泊尔、印度、克什米尔三条线路传入,间接地由南亚带进了一些隐约的中东风格和由中亚携入了一些隐约的希腊风格。以犍陀罗、阿旃陀、细密绘风格从事的美术活动较具规模,工匠群体相对完整。且创作艺术质量高,作品留存量丰富。一般就把这些现象界定为风格意义上的流派。尤其是对后来继承这类风格的工匠群,追称为“泊孜”风格流派,把具有这类风格特征的美术作品和活动以流传路线界定为尼泊尔风、印度风、克什米尔风等等。这类风格以雕塑为主兼及建筑和绘画。如在修建大昭寺时,赤尊公主曾从尼泊尔引入大批尼泊尔绘塑工匠,格热岩上的自显六字真言、观音、度母和马头明王,查拉路甫石壁上的释迦佛像,帕邦喀崖石上的三怙主像及六字真言、昌珠寺扎西强良殿的主佛、照明佛都是当时由尼泊尔工匠所刻,大昭寺佛教壁画大都同样由尼泊尔画匠所绘,而古时的“本”教神话、谜语内容的作品都由藏族画家自己绘制。桑鸢寺以至后期古格遗址和江孜佛塔这藏族三大艺术宝库中,“梵式”风格亦最浓。尤以其间的壁画为“泊孜”风格之母例,呈现出不同于本土风格的典雅与精巧、苍茂与豪放的特点。技法多既定性,常以手印、跌跏、持器“注解”内容。

三、美术家

吞弥·桑布扎,七世纪时人,吐蕃王朝大臣,藏文创造者、书法家,是吐蕃时期的一位伟大的语言文字

学家和翻译家。公元七世纪上半叶, 遵松赞干布之命, 随同 15 名聪明才智之藏族青年赴西域各国留学, 曾于印度从婆罗门黎敬大师学习梵文等多种文字。回国后, 创制了新藏文。其一生对藏族语言、文法等颇有研究, 著有《三十颂论》及《文字变化法则》等八部著作, 并翻译佛经 21 部, 其中大部份被收入大藏经《甘珠尔》中, 所创似黑蛙在草地伸腿的“蟾蜍体”楷书, 为后世尊崇流传。

觉热拉青, 画家, 绘制了许多有影响的壁画和唐噶画, 在理论上也有很大突破。

加才布, 八世纪雕塑家, 他在学习外域雕塑技法时很强调外域风格应结合本土风格题材, 以藏区本地生活为依据, 造型也以本地人为原形。加才布根据赤松德赞的要求, 在寂护大师的指导下选取现实中的人物作模特儿, 完美地塑造了桑鸢寺上、中、下三层殿堂的佛像, 还分别具有藏、汉、印三种人的形象特征。是以写实风格称著的雕塑大师。

琼布玉迟, 藏传佛教前弘后期大书法家, 他参照绘制蔓荼罗的坐标原理规定了藏文乌金体每个笔划的位置、走向、长度、书写线, 且一一定名, 并分为“大位”和“小位”两种, 从而实现了乌金体的规范统一。为后来书法家所遵循, 并逐渐发展出楷书的“白”、“芒”两个流派。

白央, 画家, 曾绘制了许多以密宗蔓荼罗为题材的作品。现藏大英博物馆的蔓荼罗图是其代表作。

鲁墨·仲穷, 从旦迪山(青海化隆县)前往汉地朝圣, 中途在长安留住很久, 这期间他把唐穆宗王时期塑造的“十六尊者”的佛像临摹后带回藏区, 在察耶比十尊者殿中塑造了所有尊者佛像, 从此在热振、纳唐和桑普等地塑像和绘画得到很好的发展, 且在整个藏区也兴行了汉地尊者的画像和塑像绘法。

这一时期前后还出现了梵志董格郎卡金、毗首羯摩杀哇扎、班禅麦朵巴、噶瓦·拜则等著名书

画家。

此外, 还有一批在吐蕃的外籍美术家和民间艺人也为吐蕃时期藏族美术的发展做出了重要贡献。

赤瓦, 尼泊尔雕塑家, 曾受松赞干布之命塑造了十一座与法王肉身同样大小的观世音佛像。

卓布, 尼泊尔雕塑家, 曾受命完成大昭寺主佛之一的大悲观音“五位天成一体佛像”, 这是吐蕃时期建造的早期佛像之一。

印度婆罗门冬郎恰尖、工巧天加查年及徐娜切等, 在公元六世纪前, 就已在藏区开展起了佛教题材内容的绘塑创作活动。

吐蕃时期的藏族美术表现出明显的开放性, 佛造像的传入, 丰富了雕塑的形式和内容。一方面, 南亚、中亚风格形成一种势头, 影响着藏族本土风格和造型。同时, 藏地绘塑艺术家们善于把印度、尼泊尔和唐朝中原等地的艺术特点进行研究、解剖、吸收, 最后创立自己的独特的绘塑艺术, 如佛像的比例和量度吸取了印度的度量法则, 在造型上吸取了尼泊尔的风格, 而在绘制风景等方面则吸收了汉地的一些方法。使之逐步形成自己完整的艺术体系。另一方面, 本土写实风格仍保持着绘、雕、筑的大局面。石窟艺术, 摩崖造像兴盛, 寺殿造像使雕塑由野外进入室内。石雕、泥塑、铸铜、木雕体式相对成熟并独立。寺院壁画形成局面, 并有软基底绘画产生, 为唐噶艺术、蔓荼罗艺术奠定了基础。梵塔、寺院建筑继宫堡建筑之后形成优势, 成为建筑艺术的主体。同时, 藏文字体字形的确定和进一步规范, 藏民族体式的著装大体成形。民间工艺的繁荣, 一度的“伏藏”使佛教造像从风格流向边远地区, 并与民间风格交融, 使藏族美术在这一时期形成了宏观整体的局面。

(作者康·格桑益希: 四川大学教授, 国家一级美术师, 硕士生导师)