

# 西藏昌都元代绘画遗存的 调查与初步研究

## ——兼论波罗风格在西藏和内地之间的传播线路\*

■ 熊文彬（四川大学中国藏学研究所、历史文化学院考古系）

廖 旻（中国社会科学院人类学与民族学研究所） 泽巴多吉（西藏昌都市文物保护研究所）

2019年10月，在西藏自治区文物保护研究所的支持下，四川大学中国藏学研究所及历史文化学院考古系、中国社会科学院人类学与民族学研究所和西藏昌都市文物保护研究所对西藏昌都市类乌齐县、八宿县和察雅县的元代寺院绘画遗存进行了调查。鉴于长期以来学术界对昌都市唐代和清代遗存比较关注，而对于宋、元、明时期的遗存缺乏认识；同时鉴于印度波罗风格对中国藏传艺术在唐、元之间的重要影响，而这一风格在西藏与内地之间的传播路线一直不清，昌都市现存相关绘画对于填补该地区元代遗存的缺失和弥补波罗风格在西藏和内地之间传播的重要缺环，无疑都具有重要的学术意义。

### 一 昌都市现存元代寺院 绘画遗存

此次昌都市元代绘画遗存的调查对象主要包括类乌齐县的类乌齐寺唐卡，八宿县的八宿寺壁画，察雅县诺尔寺壁画和伦拉伦珠曲吉林寺的平棊彩绘。迄今为止，除类乌齐寺的部分唐卡已经公布并有所研究外，其余绘画遗存在学术界均鲜为人知，因此具有重要的学术价值。

#### （一）类乌齐寺唐卡

类乌齐寺（ri bo che dgon）位于类乌齐县类乌齐镇，由达隆噶举派主持桑结温（sangs rgyas dbon，1251—1296）建于1276年。类乌齐寺自此就成为达隆噶举在康区的主寺，并被称为“下寺”（ma thang），而位于拉萨市林周县、建于1180年的主寺

\* [基金项目] 本文为2019年度国家社科基金重大项目“西藏阿里后弘期初的佛教遗存与多民族交融研究（19ZDA177）”的阶段性成果之一。



图1 类乌齐寺查杰玛大殿外景

达隆寺则被称为“上寺”(ya thang)。<sup>1</sup> 类乌齐寺主殿查杰玛大殿一直保存至今(图1), 历经修复, 殿内雕塑和壁画虽均不存, 但保存有不少早期珍贵唐卡, 部分已公布。<sup>2</sup> 由于西方学术界最早接触到流落海外的公私藏品大多与达隆寺相关, 因此同一风格的唐卡被统称为达隆唐卡或达隆绘画。类乌齐寺唐卡多为布面, 尺寸不一,

大者, 高100厘米, 宽70厘米; 小者, 高20厘米, 宽15厘米。其题材、风格都与西方藏达隆唐卡高度相似: 题材涉及诸佛、菩萨、本尊、护法和上师像, 风格具有浓郁的东北印度波罗风格的特点。构图上, 类乌齐寺唐卡也采用中心构图模式, 将主尊像构图在画幅的中心, 胁侍构图两侧,

1 东嘎·洛桑赤列:《东嘎藏学大辞典》, 藏文本, 中国藏学出版社, 2002, 第1008页; 王森《西藏佛教发展史略》, 中国社会科学出版社, 2007, 第149页。

2 已公布的类乌齐寺唐卡主要参见康·格桑益希主编《噶玛嘎孜画派唐卡》, 文物出版社, 2015; 冯骥才总主编《中国唐卡文化档案·昌都卷》, 青岛出版社, 2016; 西方也有少量类乌齐寺散失的唐卡, 如美国纽约大都会艺术博物馆珍藏有一幅唐卡, 参见 Steven M. Kossak and Jane Casey Singer, *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, 1998, New York, pp. 130-133, plate 33.

眷属环绕主尊周围,<sup>1</sup> 主尊造型巨大, 胁侍和眷属较小, 构图重点突出而又左右、上下对称。佛多坐像, 螺发高髻, 面部方形, 胸部宽大, 四肢健壮, 身着袒右袈裟, 结跏趺坐; 菩萨多高髻, 头戴三角形三叶宝冠, 面部趋于椭圆, 上身裸露, 下身穿着纹样繁复的裙裤。胁侍均为立像, 身体修长, 多为优美的三折枝造像, 装饰华丽(图2)。与佛像相比, 菩萨像装饰极其精美、华丽, 宝冠上装饰层叠的珠宝, 双耳佩戴硕大的耳珥, 胸部装饰有缀满璎珞的项圈和项链(图3); 上师像最具特色, 通常构图在长方形条石象征的山岩之中, 或采用正面, 或侧面四分之三形象, 尤其流行两位上师四分之三侧面对坐的构图。上师均身披大氅, 内着坎肩, 面部、五官不

乏个性化表现的笔触(图4)。身后的背光通常由舟形彩虹头光、马蹄形身光和工字型须弥座等元素组成。背光中的拏具装饰相对简洁, 通常包括两种组合: 一种由大象、狮羊、摩羯鱼或妙音鸟(金雁)组成, 头光顶部无拏具装饰; 另一种则在头光顶部装饰大鹏鸟与龙子和龙女(图4), 其造型和做法与萨迦南寺拉康钦摩13世纪金铜造像和北京居庸关云台1345年的券门浮雕非常相似。须弥座镶嵌各种宝石, 正面中央通常悬瀑一块织物, 其上绘像, 两侧对称地构图狮子、大象、宝马、大鹏鸟或孔雀等乘骑。其上承载的莲座由仰覆莲瓣组成, 莲瓣造型宽大, 瓣尖卷曲似如意云头(图3至图4)。画面中的珠宝首饰物通常都敷金。



图2 类乌齐寺释迦牟尼佛唐卡



图3 类乌齐寺藏菩萨装大日如来佛唐卡

1 大卫·杰克逊对眷属的构图进行了梳理和分类, 详见 David Jackson, *Mirror of the Buddha, Early Portraits from Tibet*, New York: Rubin Museum of Art, 2011, pp. 107 - 108.





图4 类乌齐寺藏达隆噶举上师唐卡

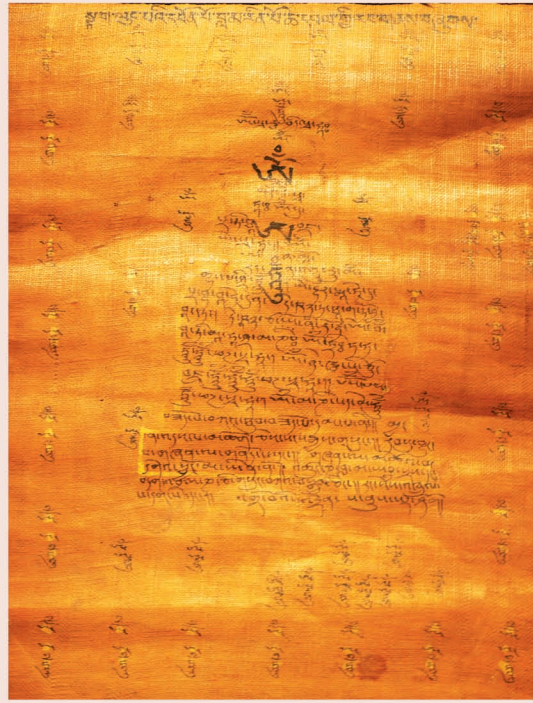


图5 类乌齐寺藏唐卡背部题记



图6 八宿寺觉康外景



图7 觉康南壁西侧六臂大黑天



与达隆唐卡一样，类乌齐唐卡在背面也题写各种经咒和开光题记。<sup>1</sup> 顶部一般题写开光题记，正中主尊身后为各种经咒组成的佛塔，而其余眷属身后通常都题写三字总持咒。主尊身后的塔型经咒至少包括三字总持咒、缘起偈和“忍辱苦行为最胜”经咒，较多的经咒则多达七种，<sup>2</sup> 背面的经咒及由其组成的佛塔以及正面的形象，将佛的身、语、意三者完美地统一于一体。由于开光题记通常题写对唐卡进行开光的高僧的名字，因此具有断代的重要意义。在公布的类乌齐唐卡中，有三幅作品题写了开光题记，其中两幅达隆噶举派上师像唐卡的题记相同，为“吉祥达隆派温波喇嘛仁波且开光”（*stag lung pavi dbon po bla ma rin po che dpal gyi rab gnas bzhugs*）（图5），另一幅大黑天唐卡开光题记为“吉祥噶译师的本尊像四臂大黑天

唐卡，由吉祥达隆派温波开光、加持，甚为殊胜，吉祥如意”<sup>3</sup>。此则题记题写于大黑天像背部，位置与前两件上师像唐卡虽不同，且内容也略有差异，但开光者应为同一人。据长期从事达隆唐卡研究的 Jane Casey Singer 统计，与类乌齐寺第一种题记相同的唐卡有 36 件，<sup>4</sup> 题记中提到的上师就是达隆噶举派上师扎巴贝（*grags pa dpal*, 1251—1296），他于 1272—1273 年和 1276—1296 年活动于拉萨的达隆寺和昌都的类乌齐寺。<sup>5</sup> 类乌齐寺唐卡中开光题记的出现，为这批唐卡的断代提供了重要的依据。由此可知，类乌齐寺与这三幅开光题记风格相同的唐卡应创作于 13 世纪末前后的元代。类乌齐寺唐卡在题材和风格上基本与达隆唐卡一脉相承，与达隆唐卡类似，这批唐卡在题材和风格上不仅与西藏热振寺、<sup>6</sup> 大昭寺、<sup>7</sup> 扎塘

1 关于唐卡背面的这些经咒，参见冯骥才总主编《中国唐卡文化档案·昌都卷》，青岛出版社，2016，第 103、105、107、109、111、219、223、229、231、233 页。

2 例如，美国大都会艺术博曾展出的释迦牟尼佛唐卡，参见 Steven M. Kossak and Jane Casey Singer, *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, 1998, New York, p. 88, plate 16 and fig. 10; 关于经咒的详细研究，参见廖咏《一幅菩提场陀罗尼经早期唐卡的图像研究》，《中国藏学》2019 年第 4 期。

3 前两件唐卡的开光题记，参见冯骥才总主编《中国唐卡文化档案·昌都卷》，青岛出版社，2016，第 109、111 页。此幅唐卡题记尚未发表，为笔者调查所得，共三行，为墨书，藏文行体，其原文拉丁转写为：“*dpal sga lovi thugs dam gyis brten/ mgon po phyag bzhi pavi sku thang/ stag lung pavi dbon po dbal gyis rab gnas ma byin brlabs shin tu che ba khyad vphags bzhugs// sarb mangga lam//*”。

4 廖咏：《一幅菩提场陀罗尼经早期唐卡的图像研究》，《中国藏学》2019 年第 4 期。

5 Jane Casey Singer, *Taklung Painting*, in Idem and Philip Denwood (eds.), *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, London: Laurance King in association with Alan Marscuson, 1997, endnote 9 on p. 294.

6 Steven M. Kossak and Jane Casey Singer, *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, 1998, New York, pp. 54–59 and plate 3.

7 Heather Stoddard, “Restoration in the Lhasa Tsuglagkhang and the Fate of Its Early Wall Paintings”, in *Orientalisms*, Vol. XX, 1993, pp. 69–73.

寺、<sup>1</sup> 艾旺寺<sup>2</sup> 和夏鲁寺<sup>3</sup> 等宋元时期的波罗风格绘画相关，而且与甘肃敦煌莫高窟、<sup>4</sup> 安西榆林窟壁画和内蒙古额济纳旗黑水城出土的西夏藏传绘画关系也十分密切。<sup>5</sup>

## （二）八宿寺壁画

八宿寺位于八宿县八宿寺（dbav shod dgon）同卡镇，又被称为同卡寺（thang ka dgon）或“桑珠德钦林”（bsam grub bde chen gling，如意大乐寺之意），一般认为由宗喀巴的弟子洛巴·坚赞僧格建于1473年，为格鲁派寺院。<sup>6</sup> 但按清初第司·桑结嘉措（1653—1705）的《黄琉璃》记载，该寺全称为“甘丹桑珠林寺”（dgav ldan bsam grub gling，意为兜率天如意寺），由格鲁派僧人坚赞僧格的侄子班觉桑布（dpal vbyor bzang po）迁建：

“喇嘛坚赞僧格（rgyal mtshan seng ge）在宣努八宿（gzhong nu dpav shod）修建了一个名叫楚（vkhrug）的寺院，其侄班觉桑布将其改迁为新寺，取名甘丹桑珠林寺”<sup>7</sup>。八宿寺建筑规模巨大，古代壁画主要保存在觉康（jo khang）一层大殿（图6）。觉康楼高三层，坐北朝南，一层建筑平面呈方形，南北略长，长13.4米，东西略窄，长10.1米，净空高达5.3米，空间十分开阔。

四壁（除殿门南壁）前供奉有高大的诸佛菩萨塑像，其后壁面则绘有14铺大型壁画，部分壁画残损。其中正壁（北壁）绘有3铺，东西两壁对称地各有四铺，殿门（南壁）东侧两铺，西侧一铺。这些壁画均采用中心构图法，中心均为巨幅主尊像，四周为诸佛、菩萨、上师和护法神等眷属小像环围，部分小像下方题写有尊像

1 宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996，第67—70页；索朗旺堆、何周德主编《扎囊县文物志》，西藏自治区文物管理委员会，1989，第68—89页；谢继胜《西夏藏传绘画：黑水城出土西夏唐卡研究》，河北教育出版社，2002，第232—254页；张亚莎《11世纪西藏的佛教艺术——从扎塘寺壁画研究出发》，中国藏学出版社，2008。

2 图齐著，魏正中、萨尔吉主编：《梵天佛地》第四卷第一册，上海古籍出版社，2009，第92—97页；第四卷第三册，图版39—61。

3 Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Vol. 2, La Libreria Dello Stato, Rome, 1949, pp. 177—179；宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996，第87—95页；Roberto Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, Serindian Publications, England, 1990, pp. 100—111；熊文彬《元代藏汉艺术交流》，河北教育出版社，2003，第210—262页。

4 宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996，第234—250页；谢继胜《西夏藏传绘画：黑水城出土西夏唐卡研究》，河北教育出版社，2002，第384—414页。

5 谢继胜：《西夏藏传绘画：黑水城出土西夏唐卡研究》，河北教育出版社，2002。

6 西藏自治区地方志编纂委员会编：《西藏自治区志·文物志》，中国藏学出版社，2012，第574—576页。

7 第司桑结嘉措（sde srid sangs rgyas rgya mtsho）：《黄琉璃》（dgav ldan chos vbyung beedvurya ser bo），藏文本，中国藏学出版社，1989，第318页。

题记。以中心主尊为主，按顺时针方向，从南侧西壁（西南壁）开始，依次描绘有六臂大黑天（图7）、十一面观音菩萨、阿閼佛（图9）、无量光佛、释迦牟尼佛、宗喀巴大师（图10）、释迦牟尼佛、金刚持菩萨、格鲁派上师、宗喀巴大师、药师佛、文殊与弥勒菩萨对坐像（图14）、四臂大黑天和多闻天王等像。除东壁的文殊与弥勒菩萨对坐像以外，其余主尊像都是藏区寺院中常见题材，而文殊和弥勒菩萨对坐像则较为罕见，早期壁画中具有较为确切

的年代目前只有两例：其一为山南扎囊县1081年修建的扎塘寺；其二为日喀则市1306年左右扩建的夏鲁寺。根据文献的记载和研究，这一题材的出现与阿底峡大师和汉传佛教华严宗有关。<sup>1</sup>

现存壁画题材以格鲁派为主，融合噶举派和噶当派诸佛菩萨和上师像。其中宗喀巴大师像、格鲁派上师像及其胁侍无疑为格鲁派题材，其余题材虽为藏传佛教各派共尊神灵，但金刚持、六臂和四臂大黑天及其胁侍在噶举派中更为流行，显然是



图8 觉康南壁西侧米拉日巴局部

1 这是浙江大学谢继胜教授的观点，其成果即将在《中国藏学》近期发表。





图9 觉康西壁阿闍佛



图10 觉康北壁宗喀巴像局部

该派的题材。与此同时，按西南壁主尊六臂大黑天的上方胁侍题记，此处绘有以底洛巴、玛尔巴、米拉日巴等为首的噶举派传承上师像（图8）；东壁主尊宗喀巴大师上方表现有以阿底峡、大译师仁钦桑布和库顿大师为首的噶当派传承上师像。格鲁派、噶当派和噶举派的诸佛菩萨和上师虽然在此齐聚一堂，但配置与常规不符：从西壁现存无量光佛和阿闍佛像来看，二者应为后弘期早期流行的五方佛配置，但现存壁画并不完整。按无量光佛为西方佛、阿闍佛为东方佛，壁画缺少中央的大日如来、南方的宝生佛和北方的不空成就佛。与此同时，整个四壁配置有两身释迦牟尼佛、一身宗喀巴像和一身格鲁派上师大像，似乎也异于常规。

经仔细观察，主尊像身下须弥座上的

乘骑为解释这些非常规的图像配置或许提供了有益的线索。从西壁表现的阿闍佛和无量光佛主尊像，结合其他主尊像的须弥座来看，一层大殿原初应绘制有完整的五佛像，因为西壁保存有比较完整的无量光佛和阿闍佛主尊像，二者虽然经过不同程度的重绘，但其身色、印契和乘骑都与经典记载吻合。其中，阿闍佛为蓝色身体，双脚结跏趺坐，右手前伸结触地印，左手结禅定印，须弥座前方两侧绘有一对相背的大象（图9）。这一造像与经典中记载的身蓝色、右手结触地印、左手结禅定印，大象为其乘骑的规定完全一致；无量光佛主尊像身体红色，双脚结跏趺坐，双手结禅定印并持钵端坐于须弥座上，须弥座正前方两侧绘有一对相背站立、同时回首的孔雀。其身色、印契和乘骑也与经典的规



图11 觉康东壁药师佛左侧肋侍菩萨局部



图12 觉康东壁药师佛右侧肋侍菩萨局部



图13 觉康东壁摧碎金刚局部



图14 觉康东壁文殊和弥勒对坐像

定完全吻合。由此可知,大殿四壁原初可能绘有一套完整的五方佛像,虽然其他三方佛像现已踪迹全无,但东壁的宗喀巴大师像宝座上的乘骑似乎提供了一条线索。此处的宝座上绘有宝马、大象、狮子和金翅鸟等四个乘骑,与西壁北侧同一题材宝座上绘制的乘骑双狮不同。更为重要的是,通过比较,其中的宝马、大象和孔雀的造型、色彩和神态与西壁两方佛宝座上的乘骑有差异,唯有金翅鸟较为接近。与此同时,主尊像风格之间的比较显示,东壁宗喀巴像明显晚于西壁的阿闍佛像。虽然迄今缺乏文献记载,但风格类比表明,东壁的宗喀巴大师像及其宝座很大程度上应在后世经过重绘和改绘,该像原来应为四壁中缺失的三方佛之一的北方不空成就佛。倘若如此,这一变化就能解释主尊像中为何出现两身释迦牟尼佛像、一身宗喀巴像、一身格鲁派上师像和五方佛中三方佛为何缺失。

另外,觉康现存壁画的风格体现出比较浓郁的波罗特征,同时融合了部分尼泊尔元素,展示出不同历史时期风格演变的烙印。通过细致观察和比较,觉康壁画至少经历了三个不同历史时期的重绘和改绘,部分痕迹仍清晰地保存至今。第一阶段应为建殿时期的壁画,风格以波罗艺术为主,同时融合尼泊尔风格元素。觉康大殿壁画整体上都应属于这一时期,其中殿门两侧的四臂和六臂大黑天,西壁的十一面观音、阿闍佛,东壁的药师佛、文殊与弥勒菩萨对坐像基本保持了当时原貌。菩萨圆锥状的高发髻,三角形层叠的三叶冠,头部、胸部和四肢造型简洁而又硕大、华丽的装饰(图13至图14),胁侍

修长苗条的身体,婀娜的三折枝造型(图11至图12),以妙音鸟、狮羊、大象等三拏具或四拏具瑞兽组成的背光(图7),嵌满红宝石、蓝宝石和绿松石莲瓣的须弥座及其上卷曲似如意云头的莲瓣等(图7、图14),与类鸟齐寺唐卡非常接近,均属于波罗风格元素;与此同时,单色头光或身光中铺满繁复的缠枝纹样,菩萨头上的水滴形五叶冠头饰则体现出尼泊尔艺术的元素。第二阶段主要是对部分主尊及其眷属进行了重绘和改绘。例如,西壁的无量光佛、释迦牟尼佛,正壁的宗喀巴、释迦牟尼佛、金刚持,东壁的格鲁派上师和宗喀巴像(图10)等,都应在后世改绘和重绘。这些壁画,尤其是周围的眷属小像虽然或多或少地保留了早期风格的一些元素,但通过局部比较发现,尤其是主尊像的变化很大。以西壁的无量光佛为例,主尊像的风格与相邻的阿闍佛迥然有别,应经过多次重绘,但其左侧的胁侍观音菩萨立像仍比较好地保留了早期的风格,与此相对的蓝色金刚手菩萨立像则与观音菩萨像不完全相同,头部虽然保持了高髻,但头戴水滴形五叶冠,观音菩萨趋于长方形的脸型在此变成了椭圆形。与此同时,身体笔直,缺乏观音菩萨头部微侧、臀部微摆的三折枝造型,整个线条、色彩趋于粗拙,无疑经过后世的改绘。第三阶段的重绘和改绘最为明显,应在20世纪80年代以后进行。与第二阶段相比,这些重绘主要体现在局部。例如,西壁无量光佛的四肢,宗喀巴像的帽子、头光、袈裟、面部和四肢等都体现出重绘的清晰痕迹(图10)。

根据觉康壁画的题材、风格,结合文献记载,该殿原初应为噶举派寺院,15世纪



随着格鲁派的兴起被改宗为格鲁派寺院。宋、元时期的昌都，是噶举派、萨迦派尤其是达隆噶举和噶玛噶举活动的主要地区之一。达隆噶举自桑结温之后将类乌齐寺作为该派的另一主寺，大力在康区传法、建寺，并形成数个活佛转世系统；噶玛噶举派则自其创始人松钦巴（1110—1193）以来，包括昌都在内的康区一直就是该派传法的重点地区，该派的主寺噶玛寺就由松钦巴建于1147年。二世噶玛巴噶玛拔希（1204—1283）也频繁在康区及汉藏交界地带传法建寺。三世噶玛巴让琼多吉（1284—1339）亦是如此，他在昌都修建的噶玛拉登寺也保存至今。四世噶玛巴乳必多吉（1340—1383）也曾在这一带传法，修建寺院。<sup>1</sup> 15世纪初，随着格鲁派的兴起，格鲁派的教法也随之传入昌都各地，昌都地区一些噶举派寺院被改宗成格鲁派寺院，第司·桑结嘉措的《黄琉璃》为此留下不少珍贵的记载。例如，岗堆寺（gyang stod dgon）和热擦寺（ra tshag dgon）以前就是噶举派寺院，后来被改宗为格鲁派寺院。<sup>2</sup> 八宿寺也应如此，按前引《黄琉璃》，“喇嘛坚赞僧格在宣努八宿修建了一个名叫楚的寺院，其侄班觉桑布将其改迁为新寺，取名甘丹桑珠林寺”<sup>3</sup>，亦即按照第司·桑结嘉措的说法，八宿寺（即甘丹

桑珠林寺）是班觉桑布将楚寺改迁到八宿的，同时综合觉康壁画的题材和风格以及噶举派15世纪前在昌都地区的活动，该地在格鲁派僧人班觉桑布改迁时极有可能就有一座寺院，而且是噶举派寺院。换言之，八宿寺现存觉康极有可能是一座元代修建的噶举派寺院，而非明代始建，15世纪改宗为格鲁派时，对殿内壁画进行了重绘和改绘。当然，也不能完全排除该寺建于1473年的可能性。因此，觉康现存早期壁画极有可能创作于14世纪左右，15世纪末后又经过历次重绘和改绘。

### （三）诺尔寺壁画

诺尔寺（nor dgon）位于察雅县吉塘镇西村半山缓坡上（图15）。有关寺院历史，文献缺载。据僧人介绍，该寺全称叫贝丹诺尔布寺（dpan ldan rnor po dgon），原属噶举派，现为格鲁派寺院。寺院坐北朝南，建筑两进，楼高二层，古代壁画保存在第二进建筑的一层大殿中。大殿平面近方形，东西长11.32米，南北宽10.72米，净空高7.46米。壁画主要保存在殿门所在的南壁两侧和西壁南侧，其余壁面的壁画已荡然无存。壁画保存状况极差，大多被擦刮，漫漶不清，同时除殿门上方的无量寿佛与白度母和绿度母等组像外，其余壁画色彩严重变色。

1 关于噶玛噶举派早期活佛在昌都的活动，参见巴卧·祖拉陈哇《贤者喜宴》，藏文本，民族出版社，1986，第859—972页。

2 第司·桑结嘉措：《黄琉璃》，藏文本，中国藏学出版社，1989，第317、324页。

3 第司·桑结嘉措：《黄琉璃》，藏文本，中国藏学出版社，1989，第318页。



图 15 察雅县诺尔寺

南壁即殿门两侧壁画保存相对完整，壁画以殿门为中心，左右基本对称。两侧现存壁画高约 5 米，宽约 3 米，共绘有 9 组大像及其胁侍。构图以主尊像为中心展开，主尊像居中，为大像，眷属围拱四周，部分采用棋格式构图。其中殿门右壁（东壁）绘有二菩萨并坐像（因其持物漫漶不清，身份难以辨识，图 16）、多闻天王和两大天王像；殿门左壁（西壁）绘有三面八臂顶髻尊胜佛母、三面八臂度母、四臂大黑天、六臂大黑天和两大天王像（其中底部天王所持法器为宝幢和鼠鼯，为多闻天王，其余三大天王法器不清，无法辨识，图 19）。与此同时，殿门上方绘有无量寿佛及其胁侍白度母和绿度母像。西壁残存有三分之一壁画，其中西南侧表现的是无量光佛西方净土变壁画：无量光佛居于画面中心，身红色，双手结禅定印，双脚结跏趺坐于须弥座上，身下为构图紧密、繁复的西方净土变，其中表现有

大量的说法、听法和宝池、化身等画面（图 22）；紧邻的西北侧表现的是千佛壁画，千佛均为小像，采用传统构图，分行一字排开。由于现存壁画仅保存了原壁画四分之一的内容，因此对于整个佛殿壁画的题材和图像配置难以做出准确判断，不过从主尊像四臂和六臂大黑天的表现可知，该殿壁画表现的应是噶举派题材，与僧人口传该寺原系噶举派寺院的说法吻合。此外，该寺还保存有一幅五方佛木板彩画（图 23）。

与八宿寺觉康壁画一样，诺尔寺一层大殿壁画也展示出波罗风格与尼泊尔风格融合的特点，体现出鲜明的时代特征。一方面，并座的二菩萨的五官造型和服饰，尤其是颈部和胸部佩饰的造型大气、华丽，缀满璎珞的项圈和项链体现出浓郁的波罗风格元素，与相邻的类乌齐寺唐卡相近（对照图 16 与图 3）。无量寿佛净土变主尊无量寿佛的造型，袈裟的穿着方式、



图16 诺尔寺大经堂南壁东侧二菩萨并坐像壁画

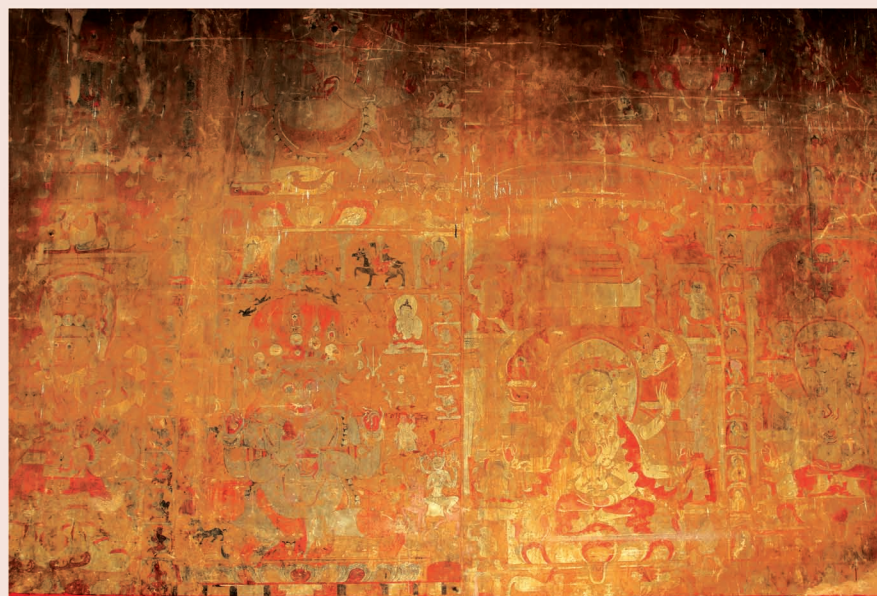


图17 诺尔寺大经堂南壁西侧壁画





图18 诺尔寺大经堂南壁西侧三面八臂度母壁画



图19 尔寺大经堂南壁西侧多闻天王壁画



图20 诺尔寺大经堂南壁西侧大鹏鸟与龙子龙女背光壁画局部



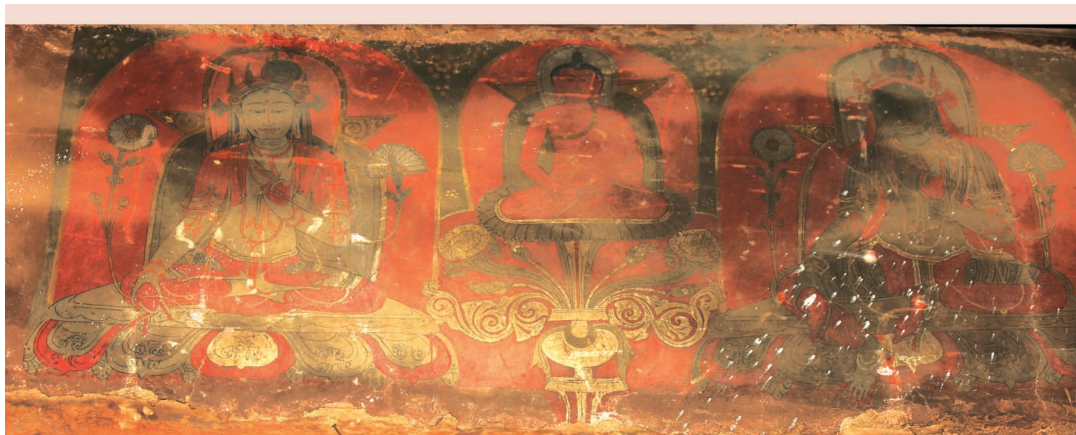


图21 诺尔寺大经堂南壁殿门上方无量寿佛与绿度母和白度母壁画



图22 诺尔寺大经堂西壁西方净土变壁画局部

宝座的造型，尤其是其上宽大、瓣尖弯曲似如意云头的莲瓣，也与类乌齐十分接近（对照图 18、图 21 与图 3、图 4）；另一方面，佛和菩萨像单色背光中繁密的卷草纹样，尤其是三面八臂顶髻尊胜佛母和度母头部装饰的水滴状五叶冠等元素，又体现出尼泊尔风格元素（图 18）。尤其是殿门上方基本保持原状的无量寿佛与绿度母和白度母像组合（图 21），从色彩、造型

到装饰都与夏鲁寺一层甘珠尔佛殿和三门殿的五方佛高度相似。与此同时，三面八臂度母等像背光顶部大鹏鸟及其两侧龙子和龙女与其下左右的妙音鸟组合成的四擎具造型，不仅与类乌齐寺同一组合的唐卡相同（对照图 20 与图 3），而且与元代萨迦南寺大殿的金铜造像、夏鲁寺壁画，甚至北京居庸关云台浮雕都相似。此外，寺内保存的五方佛木板彩绘，在造型、色彩

和风格也与夏鲁寺元代壁画相似（图 23）。寺内还保存有大量被毁的塑像中遗存的桦树皮经咒和一块琉璃瓦建筑构件。诺尔寺虽然缺乏确切的文献记载，但所有这些证据都显示，它应是一座 14 世纪中叶左右建造的较为重要的噶举派寺院。

#### （四）伦拉伦珠曲吉寺平碁彩绘

伦拉伦珠曲吉林寺（lhun lha lhun grub chos kyi gling）位于察雅县扩大乡岗巴村半山平台上。有关寺院历史，文献缺载。按僧人介绍，该寺传说由印度著名大成就者密理瓦巴和希解派创始人帕当巴桑结所建，现为格鲁派寺院。寺院由两层高的主殿、配殿和其他建筑单元组成，其中只有配殿仲江拉康（drung vjam lha khang）中保存有壁画和平碁彩绘。仲江拉康坐北朝南，是一座 6 柱面积的长方形小殿（图

24），东西长约 9.3 米，南北宽约 7.5 米，净空高 3.53 米。四壁部分壁画被寺院近期安装的供柜和塑像遮挡，题材除诸佛菩萨外，包括以仲敦巴和班禅为首的噶当派和格鲁派上师等像。据风格和部分尊像题记判断，壁画应绘于清末以后，其中殿门两侧部分壁画应为当代重绘或改绘。屋顶的平碁彩绘时代最早，为该寺早期绘画遗存。平碁彩绘主要保存在屋顶铺满的天花板上，其下由 23 根椽子承载。彩绘保存状况极差，绝大多数因长期被熏和雨水的侵蚀，或漆黑一片，或斑驳陆离，图像已不可辨；另一部分则因历史上的反复修葺，被毁彩绘木板或被素面新板替换，或翻修时造成部分彩绘错位，图像紊乱（图 25）。



图 23 诺尔寺藏五方佛木板彩绘和桦树皮经咒





图24 察雅县伦拉伦珠曲吉林寺仲江拉康殿外景



图25 仲江拉康殿平基彩绘





图26 仲江拉康殿坛城平基彩绘局部



图27 仲江拉康殿金刚萨埵菩萨坛城平基彩绘局部

庆幸的是，大约三分之一的彩绘仍可辨识，题材以坛城为主（图 26、图 27），同时兼有为数不多的一佛二弟子、一佛二菩萨组像（图 29、图 30）、千佛、上师像（图 28）以及缠枝纹样。其中，个别上师像

下方题写有墨书行书藏文题记，但均已无法辨识。由于缺乏文献记载和题记，这批彩绘的经典来源不确，鉴于大量坛城题材的出现，疑与《金刚鬘》等流行的坛城经典有关，有待进一步研究。



图28 仲江拉康殿上师像平基彩绘局部

平基彩绘也体现出波罗和尼泊尔艺术元素融合的特点。坛城均以圆形为主的几何形构图为主，采用中心构图法，中心为主尊，四周环绕的数重莲瓣上分别构图眷属，从中心向四周辐射（图 26、图 27）。诸佛菩萨和护法的造型、色彩和纹样都与夏鲁寺三层无量宫殿 14 世纪的坛城相近；一佛二弟子或一佛二菩萨组合采用的也是中心构图，主尊位于中心，两侧构图胁侍，其外两侧采用棋格式构图，将眷属对称地构图在方格内。其中以无量寿佛为代表的彩绘体现出比较浓郁的波罗风格元素，无

量寿佛双耳、双臂的装饰，尤其是颈部和胸部佩戴的缀满璎珞的项圈和项链，两位胁侍层叠的宝冠及其上三角形的冠叶都展示出类乌齐唐卡浓郁的波罗风格特征（对照图 20 与图 3）；释迦牟尼佛与二弟子彩绘中释迦牟尼佛的造型、高耸的发髻、舟形的头光、马蹄形的身光及其双肩上方装饰的妙音鸟、袈裟的着装方式以及身下的须弥座等装饰，也与类乌齐寺唐卡高度相似（对照图 29 与图 2、图 3）。上师像多采用单尊或双尊四分之三侧面对坐构图，均外披大髻，内著坎肩。这种造型和着装在西夏至元代时期的黑水城、类乌齐寺唐卡和达隆寺著名的达隆唐卡中都非常流行（对

照图 28 与图 4）。仲江拉康殿的历史虽然在文献中缺载，但风格类比显示，这也应是一座 14 世纪修建的寺院。平碁彩绘虽然保存极差，同时其内容有待进一步研究，但鉴于西藏古代尤其是元代平碁彩绘保存至今的遗存极少，因此十分珍贵。

波罗风格是在西藏藏传佛教艺术发展过程中产生重要影响的域外佛教艺术之一，以 8—12 世纪的古印度波罗王朝而命名，随着佛教的传播而传入中国和东南亚国家。在中国，其流行的地域和时间都非常广，在 8—14 世纪主要流行于藏传佛教流行的广大地区。按现存遗迹，最西到西藏阿里札达县，<sup>1</sup> 最东影响到内蒙古的额

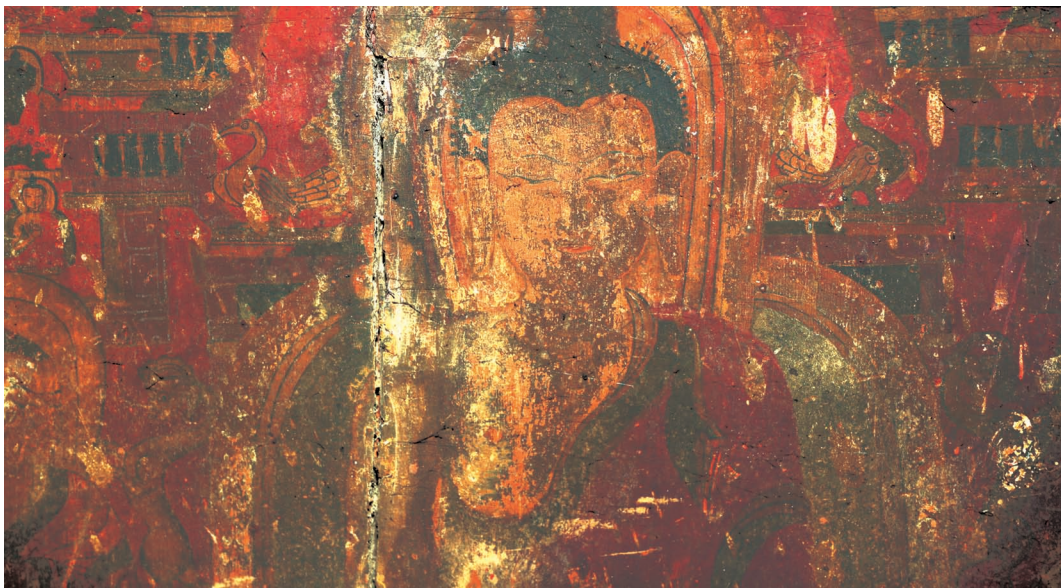


图 29 仲江拉康殿释迦牟尼佛与二弟子像平碁彩绘局部

1 四川大学中国藏学研究所、四川大学历史文化学院考古系、西藏自治区文物局、西藏阿里地区文化广播电视局：《西藏阿里札达县帕尔嘎尔布石窟遗址》，《文物》2003 年第 9 期；张长虹《西藏阿里帕尔嘎尔布石窟的两幅曼荼罗图像及相关问题研究》，《西藏大学学报》2013 年第 4 期；张长虹：《西藏阿里帕尔嘎尔布石窟（K1）壁画题记释读与相关问题》，《文物》2016 年第 7 期。



济纳旗一带,<sup>1</sup> 东南则辐射到杭州,<sup>2</sup> 西南则波及昆明一带, 其中心主要在西藏、青海藏区以及甘肃河西走廊<sup>3</sup>、宁夏贺兰山等西夏故地。<sup>4</sup> 13 世纪中后期, 随着元朝对藏传佛教的推崇, 尤其是尼泊尔艺术元

素在宫廷专门创作藏传佛教艺术的机构将作院中大量融合汉式艺术, 形成“西天梵相”艺术流派并大规模传入藏区各地以后, 尼泊尔风格元素于是风靡整个藏区和内地的藏传佛教艺术流行区,<sup>5</sup> 从而成为 15 世



图 30 仲江拉康殿无量寿佛与二菩萨像平基彩绘局部

1 参见谢继胜《西夏藏传绘画——黑水城出土的西夏唐卡研究》，河北教育出版社，2002。

2 参见宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996，第 365—387 页。

3 参见宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996，第 234—274、305—321 页。

4 参见宁夏回族自治区文物管理委员会办公室、贺兰县文化局《宁夏贺兰县宏佛塔清理简报》，《文物》1991 年第 8 期；宁夏回族自治区文物考古研究所、贺兰县文化局《宁夏贺兰县拜寺口北寺塔群遗址的清理》，《考古》2002 年第 8 期；宁夏文物考古研究所编著《山嘴沟西夏石窟》，文物出版社，2007。

5 熊文彬：《元代藏汉艺术交流》，河北教育出版社，2003。

纪后藏传佛教艺术中主要的域外元素，而波罗风格元素则逐渐消失在历史的长河之中。这两种风格在昌都八宿寺、诺尔寺和伦拉伦珠寺绘画中同时出现，并且以波罗风格元素为主，从而表明这些绘画应创作于波罗风格在此盛行和尼泊尔风格传入的特殊阶段，亦即 14 世纪末的元代。

## 二 波罗风格的传播线路

昌都市类乌齐和察雅县的唐卡、壁画和平基彩绘遗存表明，波罗风格元素在元代的昌都曾经十分流行。近年在昌都相邻的青海玉树也陆续发现了宋、元时期带有波罗风格元素的绘画遗存，它们包括囊谦县的达宁日青寺遗址壁画、称多县的弥底普石窟壁画和杂多县巴艾雄的佛塔壁画等遗存。<sup>1</sup> 两地的绘画遗存为波罗风格在内地与西藏之间的传播提供了重要的实物证据，从而构成了宋、元时期这一风格传播的完整链条。

西藏和内地都有大量的波罗风格绘画遗存，因此这一风格在西藏和内地之间的传播就成为学术界一直关注的重要问题。虽然学界也进行了有益的探讨，但长期以来由于文献缺乏直接的记载和二者之间缺乏关键的中间环节，这一问题未能得到圆满的解决。

西藏和内地之间波罗风格的绘画遗存大致可以分为唐和宋一元两个阶段，亦即藏传佛教的前弘期和后弘期初两个时期。关于唐代波罗风格向以敦煌为中心的河西走廊的传播路线，学术界一般认为是经新疆于阗的丝绸之路传入。一方面，不仅吐蕃曾控制丝绸之路和河西走廊，从中唐后大量在莫高窟建窟；另一方面，文献中留下了晚唐时期于阗僧人和工匠逃至吐蕃传法、建寺的记载，但迄今未发现于阗至敦煌之间传播的明确遗存。对于宋代以来的传播路线，张亚莎在探讨山南扎塘寺、日喀则艾旺寺、夏鲁寺等绘画遗存的基础上，结合河西走廊、青海和宁夏等唐以来的遗存进行了有益的探索。鉴于扎塘寺、艾旺寺等波罗风格壁画中融合的汉式元素，认为“9—11 世纪的丝绸之路不仅是印度‘波罗’密教艺术向中国传播的唯一通道，丝路更是西北诸族文化融合交流的重要通道”。只不过与唐代相比，此时丝绸之路的东段的路线与唐代有所不同，不再经由传统的河西走廊，而是经青海道（或青唐道），即“西出青唐（今西宁）过青海湖，沿祁连山南麓穿越柴达木盆地……抵达今新疆地区的诺羌”，加入新疆传统的丝绸之路。<sup>2</sup> 换言之，宋一元时期的传播路线仍然沿丝绸之路传播，只不过东段路线发生了改变。但是，随着近年考古调查和相关研究的深入、历史文献的发现，日益清晰地展示出西藏与内地之间另

1 2019 年笔者与青海玉树文化研究院院长拉日·甲央尼玛等人对这三处遗存进行了调查。初步成果，参见拉日·甲央尼玛主编《藏族美术集成·青海卷》中的导论《青海玉树石窟寺院壁画》，四川民族出版社，即将出版。

2 张亚莎：《11 世纪西藏的佛教艺术——以扎塘寺壁画研究出发》，中国藏学出版社，2008，第 236、300 页。

外一条重要的传播线路，这条线路应是唐代的唐蕃古道、宋代的茶马古道和元代的驿站。

唐代波罗风格在西藏与内地的传播除丝绸之路外，从长安至拉萨的唐蕃古道发挥了非常重要的作用。自 20 世纪 80 年代以来，学术界陆续在西藏昌都的芒康、察雅、江达县，<sup>1</sup> 四川甘孜州石渠县、<sup>2</sup> 青海的玉树、海西的都兰县和甘肃民乐县发现了系列吐蕃时期的摩崖造像及其题记，<sup>3</sup> 以及吐蕃高僧益西央的活动轨迹。<sup>4</sup> 根据题记，这批摩崖造像大多雕刻于 8—9 世纪，不少造像带有波罗风格特征，其中西藏昌都的仁达摩崖造像、朗巴郎增寺院的圆雕、玉树的文成公主庙摩崖造像和民乐扁都口摩崖造像 4 处造像由活跃在敦煌的吐蕃高僧益西央主持雕刻。西藏著名学者巴桑旺堆据此并结合文献，勾勒出一条从拉萨经昌都及“察雅、芒康、石渠、

玉树通向长安、敦煌”的重要交通线，并且认为“既可以把这一重要通道视作一条唐蕃古道的重要支线，也可当做唐蕃古道的主道之一”<sup>5</sup>。毋庸置疑，这条通道也是吐蕃时期除于阗至敦煌的丝绸之路外波罗风格随着吐蕃时期的佛教传入内地的又一重要通道。

公元 9 世纪随着吐蕃王朝的灭亡，10 世纪藏传佛教从青海和阿里两个方向再次传入西藏腹地时，这条通道又发挥了重要作用。10 世纪末，在今青海化隆县丹底寺学法的鲁梅等十人学成返藏，开创了藏传佛教后弘期的“下路弘法”，以西藏扎塘寺和夏鲁寺为首的融合汉式风格的波罗风格艺术即是“卫藏传法十人”的传人所建。与此同时，以印度大师阿底峡为首的大批印度和西藏高僧从 11 世纪中叶将阿里的“上路弘法”传入西藏腹地后，以噶举派、萨迦派和宁玛派为首的各派高僧再将各自

1 关于这一地区吐蕃摩崖造像及其题记的调查，参见恰白·次旦平措《简析新发现的吐蕃摩崖石文》，《中国藏学》1988 年第 1 期；张建林、夏格旺堆等《西藏东部吐蕃佛教造像——芒康、察雅考古调查与研究报告》，社会科学文献出版社，2018；四川大学中国藏学研究所等《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。

2 故宫博物院、四川省文物考古研究院：《四川石渠县洛须“照阿拉姆”摩崖石刻》，《四川文物》2006 年第 3 期；四川省文物考古研究院、石渠县文化局《四川石渠县新发现吐蕃石刻群调查简报》，《四川文物》2013 年第 6 期。

3 汤惠生：《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，《中国藏学》1998 年第 1 期；青海省文物考古研究所、四川大学中国藏学研究所《青海玉树勒巴沟古秀泽玛佛教摩崖造像调查简报》，《藏学学刊》第 16 辑；青海省文物考古研究所、四川大学中国藏学研究所、四川大学考古系《青海玉树勒巴沟吾娜桑嘎佛教摩崖石刻调查简报》，《藏学学刊》第 16 辑。

4 霍巍：《论藏东吐蕃造像与吐蕃高僧益西央》，《西藏大学学报》2015 年第 2 期；华青道尔杰《吐蕃高僧益西央考辨》，《青海民族研究》2017 年第 1 期。

5 巴桑旺堆：《关于仁达吐蕃摩崖石刻的几个问题——仁达吐蕃摩崖石刻实地考察心得》，《中国藏学》2017 年第 2 期。



教法从西藏传入西夏。<sup>1</sup> 此时期从印度重新传入的波罗风格也随之经西藏传入。<sup>2</sup> 西藏昌都和青海玉树在地理位置上正好是西藏与内地联系的中间环节，是宋代的茶马古道和元代入藏驿站的必经之地，昌都察雅、类乌齐县和青海囊谦、杂多县等地宋元波罗风格壁画在这一古道沿线的发现，不仅证实了这条古道在宋、元两代继续发挥着重要的作用，同时将西藏和内地宋—元时期的波罗绘画风格遗存紧密地联系在一起，

构成了二者之间这一风格传播的完整遗存链条，弥补了文献记载的缺憾。不仅如此，与宋代经青海绕道进入新疆的传统丝路的传播路线相比，仅从发现的遗存来看，这条线路更为重要。总之，西藏昌都和青海玉树波罗风格壁画遗存的发现，在学术上不仅为解决波罗风格在西藏与内地之间的传播提供了重要的实证，同时为进一步证实宋—元时期西藏与内地之间的交通也提供了新的证据，因此具有重要的学术价值。

---

1 最近关于藏传佛教在西夏传播的研究持续深入，新材料和新成果不断涌现。新材料如发现并出版了噶举派高僧、西夏帝师热巴（1165—1238）的传记 [参见木雅热巴噶波（mi nyag ras pa dkar po）《热巴帝师传》（bla ma rin bo che vgro bavi mgon po ti shri ras pavi rnam par thar pa bzhugs pavi dbu phyongs lags so），藏文本，香港中国博学出版社，2018。感谢德国的侯浩然博士提供相关资料] 新成果如考证出西藏到西夏传法的高僧法狮子的身份及其传法活动（参见曾汉辰《西夏觉照国师法狮子之教法来源与身份考》，《中国藏学》2020年第1期），从文献上进一步证实了西藏与西夏之间藏传佛教的关系。

2 关于宋代波罗风格传入西藏，参见 Steven M. Kossak and Jane Casey Singer, *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, 1998, New York, plate 33, pp. 6—21.