

西藏阿里新现彩绘插图作品的特点及其艺术价值初探

文 熊文彬

[内容摘要] 本文对西藏阿里地区札达县6座古代寺院和石窟中近年新发现的大量写本彩绘插图作品的年代、题材、风格和艺术价值进行了初步的归纳和总结。这些彩绘插图绝大多数为10—18世纪的作品,表现的均为藏传佛教中的诸佛菩萨和相关故事,其风格反映出从初期对域外艺术的借鉴、吸收、融合至本土艺术形成并兴盛的全过程,在历史、社会和文化艺术上均有重要的价值。它们的发现,弥补、丰富和完善了国内阿里藏传彩绘插图艺术,并为这一艺术形式及其相关领域的研究提供了第一手珍贵资料。

[关键词] 阿里 札达 彩绘插图 时代 题材 风格 价值

彩绘插图是藏传绘画艺术的主要形式之一,随着经书的翻译、抄写而产生、流传,不仅历史悠久,而且形式别具一格,具有其他艺术形式不可替代的功用和特点,因此自其产生以来,一直受到人们的青睐和钟爱,在青藏高原留下了极其丰富的珍贵遗产,堪称藏传艺术中一朵绚丽夺目的奇葩。然而,与唐卡、壁画、版画等其他绘画艺术形式相比,这一绘画形式鲜为人知,其艺术特点和价值至今仍缺乏系统、深入、全面的发掘和研究,西方学者最早关注这一艺术形式,并陆续对其展开持续的个案研究。意大利著名藏学家图齐(Giuseppe Tucci, 1894—1984)是最早关注这一艺术形式的西方学者之一,在其名著《西藏画卷》(*Tibetan Painted Scrolls*)中就对他西藏阿里札达县托林寺所获的彩绘插图进行首次介绍。^①在此之后,不少西方学者对图齐藏品和传统阿里地区的材料进行细致的研究,发表和出版了不少重要的论文和专著,其中艾米·海勒(Amy Heller)的著作《喜马拉雅被掩映的宝藏:堆波的藏文写卷、绘画和雕塑》(*Hidden Treasures of the Himalayas, Tibetan Manuscripts, Paintings and Sculptures of Dolpo*)堪称这一领域的专著和最新研究成果之一。^②相较于西方学术界,国内研究起步晚且薄弱。西藏自治区文物局、陕西省考古研究院和四川大学等考古队伍从20世纪80年代开始在对托林寺、皮央、东嘎等遗址进行考古清理时虽清理出彩绘插图,但只有零星披露,^③葛婉章、罗文华、谢继胜等学者虽然也对明清宫廷的藏传彩绘插图艺术进行了深入的研究,^④但这些成果与彩绘插图艺术遗存的体量和重要的艺术、文化价值相比,显然不相称。毋庸讳言,这一领域的研究亟待大量人力和财力的投入。2019—2021年,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”课题组在西藏文物保护研究所和札达县文物局的支持下,对札达县皮央杜康大殿、洛当寺、普日寺、益日寺、香孜寺等古代寺院和石窟中遗存的佛经残卷及其彩绘彩图进行了调查,笔者在既往研究的基础上,将札达县寺院和石窟中发现的这批写本彩绘插图艺术梳理、归纳和总结如下,以期推动这一领域的研究。

一、基本特点

本文介绍的彩绘插图艺术专指藏传写本佛经中配置的小型彩绘或彩画,系藏传绘画的独特形式。它们主要源于阿里地区札达县的皮央杜康大殿、洛当寺、普日寺、益日寺和香孜寺的写本佛经。在西藏阿里,凡是古代寺院和石窟,或多或少都保存有古代的写本和刻本佛经,其中不少佛经配有彩绘插图或版画。本文虽然沿用了插图一词来指代这些彩绘,但与作为传统书籍装饰图案的插图不尽相同,它主要指“某部经典在局部页面上,以精细工笔画的小画面,作为文本的装饰和诠释作用”,因此英文一般以“illumination(有人物或故事场景的彩图)”或“miniature(微型画或纤画)”来指代,而不使用插图一词,以避免其艺术价值作为装饰画而被贬低。^⑤

与西藏其他寺院保存的彩绘插图一样,这些寺院的彩绘插图材质大部分也是狼毒草制作的藏纸,主要有两种:一种是使用最多的普通藏纸;一种是深蓝色的瓷青纸,其工艺与内地明代以前的“碧纸”“绀纸”或明代以后的“瓷青纸”相似。书写材料主要为墨汁、金汁、银汁和朱砂等,普通藏纸的书写以墨书或墨朱兼书为主,而瓷青纸的书写则以金书、银书或金银兼书为主。这些纸张完成书写和彩绘插图后,一般采用梵夹装的装帧形式,由于页面为长

方形,其书写内容又多为佛教经典,汉文因此多俗称为“长条经书”。西藏的纸张和墨的制作技艺最早在7世纪中叶左右从内地传入,而梵夹装的装帧形式则与古印度传入的用棕榈树叶书写的“贝叶经”关系密切。至于其中彩绘插图的配置,是受到内地佛经等书籍的影响,还是受到印度贝叶经的启迪,学术界尚无定论。

阿里上述寺院和石窟遗存的写本有两个基本特点:一是现存大多数写本均为残卷,并且数量庞大;二是写本的时代跨度大,涵盖11—18世纪。根据写本的愿文、跋记、语法、书写和装帧特点,结合彩绘插图的艺术风格,大多数写本完成于11—17世纪,^⑥其中的彩绘插图是本文介绍的主要对象。

在这些写本中,绝大多数彩绘插图配置在《十万颂般若波罗蜜多经》(下简称《十万颂》)、《两万五千颂般若波罗蜜多经》(下简称《两万五千颂》)、《八千颂般若波罗蜜多经》(下简称《八千颂》)和《能断金刚般若波罗蜜多经》(下简称《金刚经》)等各种《般若波罗蜜多经》(下简称《般若经》),此外《大般涅槃经》《律分别经》和《文殊真实名经》等写本也配有少量彩绘插图。

这些彩绘插图写本的尺寸丰富,大多为69厘米×20厘米左右,小者为35厘米×14厘米左右,绝大多数介于(63~68)厘米×(19~22)厘米;其中彩绘插图的尺寸虽然也不统一,最大者为39.3厘米×3.7厘米左右,主要为末页彩绘插图拖尾画,最小者为3厘米×3厘米,但绝大多数介于(7~10)厘米×(8~12)厘米,与写本页面相比,最小尺寸的彩绘插图的画幅极小。从叠压关系可知,彩绘插图与文字的关系存在两种模式:一种先书写文字,预留彩绘插图的位置,而后创作;另一种则与之相反,先创作彩绘

插图，而后书写文字。

在阿里珍藏的这些写本中，彩绘插图的配置大体有两种模式。绝大多数配置在写本的起始页和末页，与汉传佛经写本的扉画和拖尾画比较接近，其中首页扉画通常配置在页面左右两端，构图对称（图1），而拖尾画的配置则比较灵活，除左右对称的配置外，还根据供养人像的多寡采用不同的配置形式，尤其是供养人像较多的作品，画幅一般较大，因此通常是整个彩绘插图中尺寸最大的作品（图2）。与此同时，部分写本（主要是《般若经》写本）通常还在中间页配置彩绘插图，其配置通常也有两种主要的模式：其一是配置在佛经各品的首页，例如《八千颂》共有32品，每品首页都配置1~2幅彩绘插图（图3）。其二是在每页都配置彩绘插图，这一模式相对较少，也有两种不同方式，第一种在页面中心位置循环反复配置大日如来、阿閼佛、宝生佛、无量光佛和不成成就佛等五方佛的图像，其代表作为洛当寺藏《两万五千颂》瓷青纸金银兼书写本；第二种则是每页都配置彩绘插图，数量1~5幅不等（图4），配置位置非常灵活，并无定规，主要按照写本各页文字中陆续展开的故事情节配置，图像系对文字的进一步诠释，二者密切配合，互为表里，这一模式只有《八千颂》和《十万颂》常啼菩萨故事采用，迄今只在洛当寺和益日寺分别发现一个实例。^②

这些彩绘插图均由矿物和植物颜料绘制而成，工笔重彩为其显著的艺术特点。这一特点虽然与唐卡、壁画等藏传绘画艺术形式的特点基本一致，但又体现出一些特点。首先，与其他绘画形式相比，彩绘插图的画幅极小，但方寸之间尽显藏传绘画艺术的神韵；其次，一些细节的处理使画面更具装饰性和艺术效果。其中显著的细节之一就是在诸佛菩

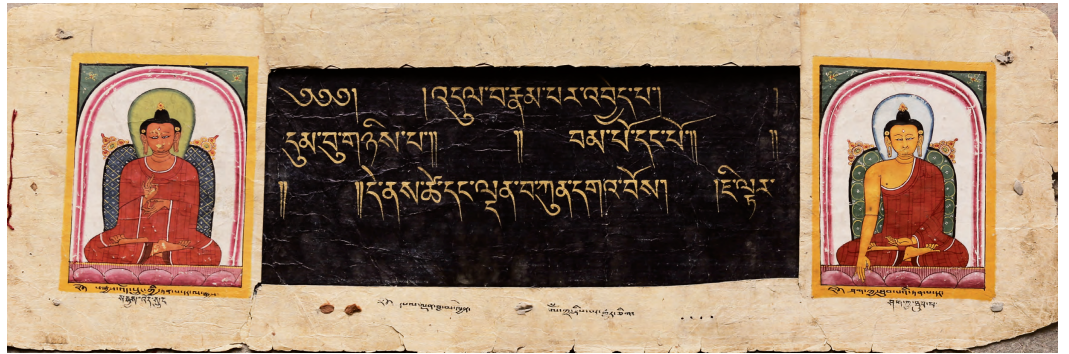


图1 洛当寺《律当寺》写本扉页彩绘插图



图2 洛当寺墨书瓷青底金书经题《八千颂》写本译经记及其彩绘插图

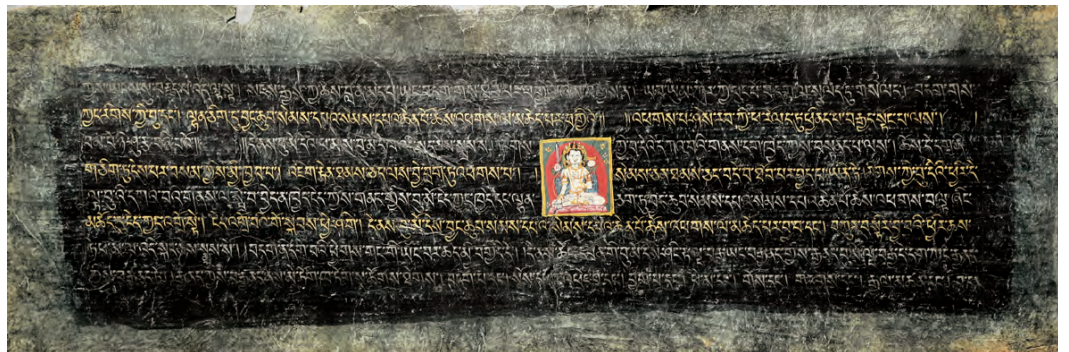


图3 普日寺瓷青纸金银兼书《八千颂》写本彩绘插图

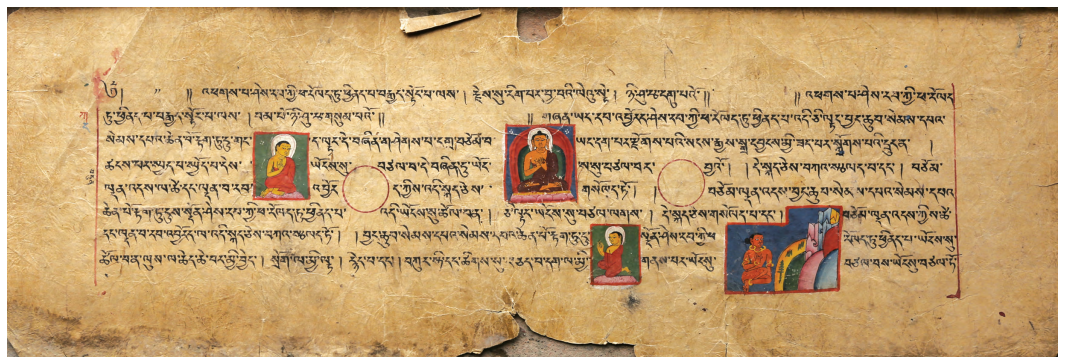


图4 洛当寺墨书《八千颂》写本彩绘插图

萨背光中大规模使用金银。在藏传艺术中，按照经典的记载通常将释迦牟尼佛等部分佛像的身色和菩萨、护法、弟子等像的饰物敷金。此时期阿里的彩绘插图不仅如此，还将人物图像中装饰面积最大的椭圆形或圆形背光通体敷金或敷银（图5），从而营造出一种金银交相辉映、更为富丽堂皇的艺术和装饰效果，进一步衬托出诸佛菩萨的伟岸和崇高。这种做法不仅在壁画和唐卡中罕见，在同时期其他彩绘插图中也绝少见到。

二、主要题材

诸佛菩萨等藏传佛教的神灵自然是这些彩绘插图表现的主要题材，因为写本书写的都是藏传佛



图5 益日寺墨书《十万颂》彩绘插图



图6 洛当寺墨书《十万颂》写本彩绘插图



图7 洛当寺墨书瓷青底金书经题《十万颂》写本彩绘插图金刚萨埵菩萨

教的重要经典。然而，由于现存写本严重残缺，同时绝大多数图像都缺乏尊像题记，加之画幅尺寸较小，尊像所持法器难以辨识，因此其准确身份的辨识成为题材研究的一大瓶颈。根据诸佛菩萨尊像的手印、标识等造型，结合功能和叙事方式等特征，大致可将其题材划分为诸佛菩萨、叙事性故事、供养人像等三类。

(一) 诸佛菩萨等像

综合现存作品，诸佛菩萨是阿里彩绘插图表现最多的题材。该题材又可细分为诸佛、菩萨、供养天女、护法、上师等类，与其他藏传艺术题材相比，尚未发现常见的坛城题材。诸佛题材主要有释迦牟尼佛、药师佛、迦叶佛、大日如来佛、阿閼佛、宝生佛、无量光佛和不空成就佛等五方佛（图6）；菩萨主要有文殊菩萨、弥勒、般若佛母、金刚萨埵（图7）、金刚钩（图8）、金刚索、金刚锁和金刚铃等四摄菩萨；供养天女主要有金刚华、金刚歌、金刚香、

金刚灯等八供养天女；护法题材较少，只出现了有限的数例（图9）；上师像也不多，同时因缺乏尊像题记，其准确身份也无法辨识，仅从服饰上推测，应为噶当派、噶举派（图10）、萨迦派和格鲁派僧人（图11）。从图像的组合和构图来看，诸佛菩萨像绝大多数配置在写本的首页和末页，中间页相对较少，除少数为一佛二菩萨或一佛二弟子等组像外，大多数为单尊像，其中首页和末页多对称配置双像，中间页则多配置在页面的中心位置。这些尊像的配置和构图应与文本关系密切，并非简单的装饰画面，但由于文本严重残损，现存图像无法重构其配置或构图功能。从近年来对同一时期梵文贝叶经的文本与彩绘插图的关系研究可知，贝叶经的彩绘插图不仅与文本关系密切，而且部分写本的彩绘插图实际上就是按坛城模式进行的构图。^⑥阿里札达县写本中彩绘插图是否也有类似的构图，只有寄望于将来完整写本及其彩

绘插图的发现和研究。

(二) 叙事性故事

与上述诸佛菩萨单尊图像形成巨大差异的是，部分彩绘插图表现的是具有先后顺序、情节连贯的叙事性题材。其中，佛传故事和常啼菩萨故事是比较流行的两个题材，并且从现有资料来看，常啼菩萨故事更为流行。相对而言，佛传故事在藏传艺术中更为著名，主要以释迦牟尼佛从诞生至分舍利的完整生平为表现对象。该题材虽然在阿里同一时期的壁画和梵文贝叶经的彩绘插图中常见，但在写本彩绘插图中发现不多，仅有数例，如普日寺《十万颂》墨书写本末页的《说法图》表现的就是释迦牟尼佛得道后在鹿野苑首次传法的场景（图12）。^⑦与此相对，常啼菩萨故事的彩绘插图留存较多，也更为完整。该故事出自《八千颂》和《十万颂》等《般若经》，题材表现的是常啼菩萨持之以恒、舍身求法，终获正果的曲折动人的故事。



图8 洛当寺墨书瓷青底金书经题《十万颂》写本彩绘插图金刚钩菩萨



图9 普日寺《八千颂》瓷青纸金银兼书写本彩绘插图摧碎金刚



图10 洛当寺墨书《两万五千颂》写本彩绘插图上师像



图 11 普日寺《八千颂》墨朱兼书写本彩绘插图格鲁派上师



图 12 普日寺《十万颂》墨书写本末页彩绘插图《说法图》

未发现。

(三) 供养人像

该题材非常流行，通常配置整部经典或在某一章节（品）的末尾，彩绘插图的数量为 1~4 幅不等，其中构图巨大的单幅彩绘插图较为流行。整个构图通常由诸佛菩萨、上师、供养人像和供品等组成。供养人通常为僧俗组像，大多手持莲花并合十，侧向诸佛菩萨和上师，向其致礼，神情虔诚、肃穆。其中对供养人服饰的刻画极具特色，男性供养人多头戴翻沿高帽，内着交领长袍并束腰带，外披大氅；女性



图 13 益日寺墨书瓷青底金题《十万颂》写本常啼菩萨故事彩绘插图



图 14 洛当寺墨书瓷青底金书经题《八千颂》写本供养人彩绘插图局部



图 15 普日寺《八千颂》墨朱兼书写本末页彩绘插图供养人像

现有彩绘插图对这一题材的表现采取了截取高潮情节和讲述完整故事这两种模式。所谓高潮情节，是指画家只选取该故事一至两个重要情节加以表现，通常刻画的是常啼菩萨为获取正法而不惜以刀割肉（图 13）或如愿受法的场景，而完整故事则完整展现常啼菩萨从获得授记、决定求法开始，经历卖身求法、刺血洒地、魔王阻挠，直至如愿受法。前者主要将彩绘插图配置在记述相关情节的页面中心，大多表现的是如愿受法或刺血洒地场景；^⑤而后者以

洛当寺《八千颂》墨书写本 31、32 品彩绘插图为代表，每页彩绘插图的数量 1~5 幅不等，内容按照文本描写的情节绘制，并将其配置在页面的不同位置。^⑥这种表现模式按照文本故事情节的发展进行创作，因此具有连贯性、逻辑性和完整性的特点，系绘画形式对文本内容的深度诠释和提炼，类似于连环画。该模式迄今仅见于 11—16 世纪札达发现的写本和塔波寺回廊 1042 年同一题材的壁画，^⑦但在同一时期传统阿里地区的唐卡和此后的写本彩绘插图中尚

供养人多头戴高帽或辫发披肩，身披披风，周身装饰各种宝石饰物，充分展示出阿里本土服饰的特点（图 14）。值得一提的是，在普日寺《八千颂》墨朱写本末页构图的两排 18 位供养人像中，右侧前排倒数第二位供养人像是一位环抱婴儿的妇女（图 15）。这个形象的出现，不仅使整个静穆的场面顿时充满了生气，还具有极强的生活气息，^⑧令人耳目一新。

三、时代与风格特点

综合写本的语法、文字书写、装帧特



图16 洛当寺墨书瓷青底金书经题《十万颂》写本彩绘插图阿门佛



图17 普日寺《十万颂》墨书写本彩绘插图般若佛母



图18 益日寺瓷青底银书《十万颂》彩绘插图《说法图》

点和其中愿文、跋记内容，以及彩绘插图的艺术特点，札达县现存的写本及其彩绘插图大致可以划分为10—12世纪、13—14世纪、15—17世纪和18—20世纪等四个大的历史阶段。每个阶段的彩绘插图基本上都与当时阿里的历史文化发展相吻合。鉴于现存作品多为前三个阶段创作，现将其主要艺术特点分别归纳如下。

(一) 10—12世纪的克什米尔风格

10世纪不仅是阿里地区形成的历史时期，也是藏传佛教后弘期阿里开启上路弘法的重要时期。古格王国率先派遣子弟到相邻的克什米尔学法、迎请克什米尔、印度和尼泊尔高僧到古格传法，修建寺院，翻译佛经，佛教及其艺术从克什米尔等地传入古格，并由此传入卫藏等西藏的腹心地区。上路弘法的重要特点之一就是以著名译师仁钦桑布（980—1055）为首的大批

翻译家译入了史称“新密”的佛经，按照现存写本的愿文和跋记，不少经典就是在此时期译入，其中的彩绘插图也创作于此时，从而印证了文献的记载。按文献，仁钦桑布等人不仅数次前往克什米尔学法，同时也带回一些克什米尔艺术家和作品，因此在本土传统艺术上，模仿、吸收克什米尔艺术成为包括古格王国在内的传统阿里地区此时期艺术的显著特点。毋庸讳言，现存写本彩绘插图也充分体现这一特点。

具体而言，诸佛菩萨等神灵的造型多为正面，但面部表现男性多正面，女性多侧面。男性五官多呈长方形，双眼较大，鼻子修长，嘴唇较小；躯干结实，宽胸细腰，呈明显的倒三角形；四肢健壮，有力量感（图16）。女性面部多呈椭圆形，面部、胸部的女性特征突出，造型夸张，与男性相比，面部弯曲的柳眉、尖凸的下颏，

胸部圆凸的双乳、纤细的腰身及其下夸张的块状肌肉十分醒目。佛高髻，着袈裟，袈裟多覆右肩。菩萨和佛母多饰三角形冠叶的宝冠，或束发或辫发，饰宝缯，上身裸露或着紧身上衣，下身着裙，环披帛并沿双肩飘垂起舞。宝冠、耳珰、项圈、项链、手镯、臂钏和脚镯等首饰通体上金（图17）。供养人像男性多留胡须，头戴宽檐高帽，着长袍，外披大氅；女性多辫发，发辫修长，并配饰各种珠宝，多披披风。服饰纹样流行植物和几何纹，细密、繁复、工整。诸佛菩萨像多佩彩虹身光和头光，或建筑纹样的龕型背光，身光装饰闪电纹或弹簧纹（图6），建筑纹样多与克什米尔建筑相似（图18）。宝座多为杂色覆瓣圆形莲座或与其上座垫组成，须弥座较少出现。造型虽以线条和色彩结合，但晕染特征显著，身体凸出部分都晕染成



图19 洛当寺墨书《两万五千颂》写本彩绘插图宝生佛



图20 洛当寺墨书《两万五千颂》写本彩绘插图金刚灯菩萨



图21 普日寺《八千颂》墨书写本末页彩绘插图四臂观音菩萨

浅色固定的高光，与关节等凹陷部分晕染成的深色形成强烈对照，具有显著的体积感（图 16）。这些特点与阿里托林寺、皮央石窟杜康大殿^⑩和塔波寺（Tabo）、普寺（Poo）^⑪和万拉寺（Wanle）发现的写本插图不仅风格基本一致，^⑫也与阿里托林寺西北和东北塔、^⑬东嘎石窟、皮央 79 窟、^⑭聂拉康、^⑮丁穹拉康、^⑯芒囊寺和热尼拉康早期壁画^⑰以及塔波寺、阿齐寺（Alchi）等石窟和寺院同一风格的壁画大致相同。^⑱甚至除色彩外，其余特点也与卡孜寺传为仁钦桑布制作的莲花手观音和皮央佛寺出土的金铜造像，^⑲热尼拉康和塔波寺、那科寺（Nako）和松达寺（Sumda）等现存泥塑非常相似。^⑳

（二）13—14 世纪的混合风格

随着 10 世纪后佛教在西藏的再次复兴和藏传佛教教派的陆续形成，从 12 世纪开始，以噶举派为首的卫藏地区的教派也开始陆续深入传统阿里的古格、普兰和拉达克王国传法，至 13 世纪元朝统一西藏后以萨迦派为首的卫藏地区的教派也开始在阿里各地传法、建寺，卫藏地区各个教派的教义也再次大规模传入。近邻东北印度和尼泊尔艺术进入阿里的同时，卫藏地区融合波罗和尼泊尔风格元素的作品也随着各大教派传入。因此，此时期的彩绘插图总体上体现出克什米尔、波罗和尼泊尔艺术的风格元素融合在一起的特点，但部分作品体现出较为显著的波罗风格或尼泊尔风格的特征。

其中波罗风格的元素主要包括诸佛菩萨多表现侧面四分之三像，佛高髻螺发，胸膛宽阔结实，身披袈裟，多袒露右肩（图 19）。菩萨上眼睑中心尖削，鼻梁高直，头部装饰多重多叶宝冠，辫发垂肩，立式胁侍菩萨身躯略呈三折枝造型，女性菩萨或佛母亦多表现三折枝身躯，双乳高圆，腰部内收，亦表现块状腹肌（图 20），但不似克什米尔风格夸张。高僧多蓄胡须，内着坎肩，外覆袈裟（图 10）。菩萨和女性佛母佩饰各种首饰，造型简洁，通体上金，项链通常在胸部形成硕大的 U 字形。诸佛菩萨身后多饰舟形或椭圆形彩虹头光、马蹄形身光，身体两侧装饰三角形焰肩，背后表现缠枝纹靠背。须弥座工整精致，正面装饰垂幔和宝石，莲瓣宽大，瓣尖卷曲如浪花。这些造型和装饰特征与今札达县的帕尔嘎尔布石窟、^㉑邦札石窟壁画，



图 22 洛当寺瓷青纸金书《两万五千颂》写本彩绘插图一佛二菩萨



图 23 普日寺《八千颂》墨朱兼书写本扉页彩绘插图释迦牟尼佛

阿齐寺、洛扎县色喀古陀寺、^㉒扎囊县扎塘寺壁画、^㉓日喀则夏鲁寺和拉萨大昭寺早期壁画，昌都类乌齐寺唐卡，^㉔乃至甘肃榆林窟、^㉕内蒙古黑水城保存和出土的壁画、版画、唐卡等同一风格艺术近似。^㉖这一风格在阿里地区，除直接从印度、尼泊尔等地直接传入外，更多是从卫藏等地传入，因为与印度、尼泊尔现存同一时期贝叶经彩绘插图等艺术中典型的波罗风格作品相比^㉗，包括写本彩绘插图在内的阿里地区的艺术遗存融合了其他艺术元素，尤其是其中多蓄胡须、内着坎肩、外覆袈裟的高僧造型的表现，成为 12 世纪后卫藏地区噶举派艺术传入古格、普兰和拉达克

等传统阿里地区的主要特征之一。^㉘

其中融合的尼泊尔风格的显著特点包括菩萨像头冠中的水滴形冠叶（图 21）、诸佛菩萨短圆的面型（图 22）等。这些元素同样见于芒扎石窟、科迦寺等阿里的石窟和寺院壁画^㉙，也大量出现于 13—14 世纪的夏鲁寺、萨迦南寺、觉囊见解脱大塔等卫藏地区的寺院壁画，同时还在以北京为首的元代内地流行。结合卫藏和北京、江南等现存大量艺术遗存和当时的历史背景，阿里地区此时期出现的尼泊尔风格元素有两条传播途径：一是从相邻的尼泊尔直接传入，一是随着各大教派仍从卫藏地区传入。鉴于阿里地区现存该风格元素的



图 24 普日寺《八千颂》墨朱兼书写本彩绘插图常啼菩萨故事



图 25 益日寺墨朱兼书《八千颂》写本彩绘插图常啼菩萨故事

绘画遗存多为混合风格并且为 13 世纪以后作品。另一方面，元代宫廷推出的融合汉、藏、尼泊尔风格元素于一体的宫廷藏传佛教艺术“西天梵相”或“西番佛像”形成之后，对卫藏地区藏传艺术的创作产生了重要的影响，^⑤这一风格应主要随着以萨迦派、噶举派为首的各大教派在阿里地区的传法而传入。

（三）15—17 世纪的古格风格

与此同时，部分插图还体现出 15—17 世纪阿里本土绘画的艺术风格特点，其中洛当寺、益日寺（图 23、图 24）和普日寺的《八千颂》墨朱兼书写本彩绘插图（图 25）即是其中较为典型的代表。^⑥其显著的特点是，在阿里地区文化和艺术传统的基础上，有机融合了克什米尔、波罗、尼泊尔等域外艺术风格元素，同时吸收内地艺术元素，自成一派，在 15 世纪形成了一种独特的本土艺术风格，一直持续到 19 世纪以后，其中 15—17 世纪为其鼎盛时期。例如古格故城和托林寺各个佛殿保存的明代壁画就是其中典型的代表，^⑦而阿里地区现存彩绘插图风格与上述同一时期壁画的风格一致。古格风格或古格流派这一概念最早由意大利著名藏学家图齐提出，后来美国学者亨廷顿又进行了较为系统的梳理和总结。^⑧

四、重要价值

上述札达县洛当寺、普日寺、益日寺等寺院保存的彩绘插图作品虽然只是阿里彩绘插图的一部分，大量作品亟待调查和发掘，对其价值的判断难免失之偏颇，不过仍能一叶知秋。

首先，这些彩绘插图作品的大量发现填补了国内相关作品稀缺的空白。学术界最早公布和研究的阿里地区的彩绘插图虽

然源于图齐在托林寺收集的数幅藏品，但广为人知的仍是在塔波寺、普寺、万拉寺和乃萨寺等拉达克和亚泽王国等传统阿里地区大规模发现的作品。与此相对，作为传统阿里地区藏传佛教后弘期上路弘法源头之地的古格、普兰王国的同类作品则几乎是一片空白，国内学术界虽然做过一些调查，有所发现，但或未发表，或非常零散，且语焉不详。^⑨在札达县洛当寺、益日寺和普日寺等古代寺院发现的这批写本彩绘插图无疑填补了国内的空白。

其次，为学术界了解彩绘插图的形式与内容及其与境外同一艺术形式，以及其他艺术形式之间的关系提供了较为丰富的第一手资料。由于资料的缺失，学术界对于写本彩绘插图的质地、形式、规格、题材、颜料、技法和风格，写本内容与插图的关系，以及国内阿里地区彩绘插图与境外传统阿里地区同一艺术形式，乃至彩绘插图与壁画、唐卡和雕塑等其他艺术形式的关系知之甚少。这批彩绘插图的发现为上述领域的研究提供了十分重要的材料。

再次，与之密切相关的写本中的愿文和跋记不仅填补或完善了阿里地方历史文化的细节，也为艺术作品的断代提供了重要的依据。在上述寺院中发现的配置彩绘插图的写本虽然大多残缺，但不少写本的愿文和跋记记录了不同时期社会历史、政治、经济、宗教、文化等各个方面的重要信息，而许多信息在传世文献中缺载。例如，普日寺写本愿文中有关 17 世纪古格王国属地库努小国及其王臣和信仰的记载就十分珍贵，其重要性不仅在于这些信息在传世文献中鲜有记载，还在于这一小王国在 17 世纪后伊斯兰化并且现在被印度控制，因此这些愿文的发现对于研究库努王国与古格

王国的关系及其信仰的演变无疑具有十分重要的学术价值。此外，洛当寺、普日寺、益日寺写本愿文和跋记中对当时在位国王的记载，为彩绘插图创作年代的断定提供了重要的断代依据，同时为阿里地区缺乏纪年的绘画和雕塑作品的断代也提供了重要的参考。

总之，札达县洛当寺、益日寺、普日寺等古代寺院保存的大量写本彩绘插图比较完整地展示出阿里地区 10 世纪以来这一艺术形式的全景及其在不同历史时期的演变、特点和艺术成就，对于补充、丰富、完善藏传艺术乃至整个中国古代艺术的形式和内容都弥足珍贵，值得进一步发掘、整理和系统研究。

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研究（19ZDA177）”阶段性成果。该文的调查得到西藏自治区文物保护研究所、札达县文物局和相关地方文管、僧人的帮助，特此致谢。参加调查的课题组成员除笔者外，还有夏格旺堆、廖阳、杨清凡、陈秉裕、穷达、张延清、图旦次朗、丹增白云、黄梦雨和多杰仁青等。

注释：

- ① Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Vol. 3, Roma, 1949, Plates C & D.
- ② Amy Heller, *Hidden Treasures of the Himalayas, Tibetan Manuscripts, Paintings and Sculptures of Dolpo*, Serindia Publications, Chicago, 2009.
- ③ 彭措朗杰：《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001，第 139、141—142 页图版；教育部人文社会科学重点研究基地·四川大学中国藏学研究所、四川大学历史文化学院考古系、西藏自治区文物事业管理局编：《皮央·东嘎遗址考古报告》，四川出版集团、四川人民出版社，2008，图版 7—30。

- ④ 分别参见石守谦、葛婉章主编：《大汗的世纪——蒙元时代的多元文化与艺术》，台北故宫博物院，2001，第112—114页；罗文华：《龙袍与袈裟》，紫禁城出版社，2005，第459—482页；谢继胜、熊文彬、罗文华、廖晓等著：《藏传佛教艺术发展史》，上海书画出版社，2010，第618—640页。
- ⑤ 谢继胜、熊文彬、罗文华、廖晓等著：《藏传佛教艺术发展史》，上海书画出版社，2010，第618页注释①。
- ⑥ 关于洛当寺、皮央杜康大殿和益日寺写本及其插图的基本特征、题材、风格和断代，分别参见熊文彬：《西藏阿里札达县皮央杜康大殿藏部分佛教文献管窥》，《南方民族考古》2020年第20辑，第263—274页；熊文彬、夏格旺堆：《西藏阿里札达县洛当寺新发现的10—18世纪经书残卷插图的调查与初步研究》，《故宫博物院院刊》2021年1期，第60—82页；熊文彬、夏格旺堆：《西藏札达益日寺古藏文写本残卷的调查与初步研究》，《故宫博物院院刊》2022年第10期，第4—31页。
- ⑦ 关于洛当寺彩绘插图，分别见熊文彬主编：《藏族美术集成·绘画艺术·经书插图卷》，四川民族出版社，2022，第110—156页和168—230页图版。
- ⑧ 美国哈佛大学的金珍我教授对于印度、尼泊尔和我们西藏现存梵文贝叶经的插图进行了较为系统、深入的研究。其结论对于札达县上述写本及其彩绘插图的功能和意义具有重要的参考。详见Jinah Kim, *Receptacle of the Sacred, Illustrated Manuscripts and the Buddhist Book Cult in South Asia*, University of California Press, 2013.
- ⑨ 熊文彬、夏格旺堆：《西藏札达普日寺藏古藏文写卷及其插图的调查与初步研究》，《藏学学刊》，待刊。
- ⑩ 这两个场景作品，如分别参见王瑞雷：《西藏常啼萨精进求法本生故事壁画思想内涵考述——以塔波寺杜康殿和托林寺白殿为中心》，《西藏大学学报》2017年第4期，第47页图4；Amy Heller, *Hidden Treasures of the Himalayas, Tibetan Manuscripts, Paintings and Sculptures of Dolpo*, Serindia Publications, Chicago, 2009, pp. 151—153 figs.106 & 108.
- ⑪ 熊文彬主编：《藏族美术集成·绘画艺术·经书插图卷》，四川民族出版社，2022，第168—230页图版。
- ⑫ 关于塔波寺同一题材壁画的辨识，详见Christian Luczanits, "In Search of the Perfection of Wisdom. A Short Note on the Third Narrative Depicted in Tabo Main Temple", in Eli Franco and Monica Zin eds., *From Turfan to Ajanda, Festschrift for Dieter Schlingloff on the Occasion of his Eightieth Birthday*, Vol. II, Iumbini International Research Institute, 2010, pp.567—578.
- ⑬ 熊文彬、夏格旺堆：《西藏札达普日寺藏古藏文写卷及其插图的调查与初步研究》，《藏学学刊》，图版六，待刊。
- ⑭ 托林寺写本插图参见彭措朗杰：《托林寺》，大百科全书出版社，2001，第139、141—142页图版；皮央石窟集会大殿写本及其插图，见熊文彬：《西藏阿里札达县皮央杜康大殿藏部分佛教文献管窥》，《南方民族考古》2020年第20辑，第263—274页和图版6。
- ⑮ 关于塔波寺经书写本及其插图分别参见Cristina Scherrer-Schuaub & Paul Harrison, *Tabo Studies III, A Catalogue of Manuscript Collection of Tabo Monastery*, Istituto Italiano Per L'arfric E L'oriente, Roma, 2009; Deborah Kimburg-Salter, "Report on 1991 Expedition, Indo-Tibetan Miniature Painting from Himachal Pradesh", in P. Kvaerne, eds., *Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, figs 1&7Oslo, 1992, pp.441—453.
- ⑯ Eva Allinger, "An Early West Tibetan Manuscript from Hanle Monastery, Lakakh", in Eva Allinger, Frantz Grenet, Christian Jahooda, Maria-Katharina Lang & Anne Vergati, eds., *Interaction in the Himalayas and Central Asia, Processes of Transfer, Translation and Transformation in Art, Archaeology, Religion and Polity*, Austrian Academy of Science Press, 2017, pp.147—172.
- ⑰ 彭措朗杰：《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001，第120—125页图版。
- ⑱ 图版见四川大学中国藏学研究所、四川大学历史文化学院考古系和西藏自治区文物事业管理局：《皮央·东嘎遗址考古报告》，四川出版集团、四川人民出版社，2008。
- ⑲ 霍巍、张长虹主编：《藏族美术集成·绘画艺术·壁画·阿里卷》，四川党建期刊集团、四川民族出版社，2017，第1—9页图版。
- ⑳ 山西省考古研究院、西藏自治区文物保护研究所、阿里地区文物局、日土县文物局：《西藏日土县丁穹拉康石窟群考古调查简报》，《考古与文物》2014年第6期，第32—40页。
- ㉑ 四川大学中国藏学研究所、四川大学考古系：《中印边境古寺热尼拉康与普日寺调查简报》，《南方民族考古》第六辑，第389—398页；熊文彬、张建林、席琳：《西藏西部11世纪重要寺院热尼拉康及其艺术再探》，《中国藏学》2019年第2期，第5—16页。
- ㉒ 塔波寺壁画，参见图齐著、魏正中、萨尔吉主编：《梵天佛地》第三卷《西藏西部的寺院及其艺术象征》第一册《斯比蒂与库那瓦》，上海古籍出版社，2009年；Deborah Kimburg-Salter, *Tabo, A Lamp for the Kingdom*, Skira Editore, Milan, 1997.
- ㉓ 关于皮央考古清理出土的金铜造像，参见霍巍：《论西藏札达皮央佛寺遗址新出土的几尊早期铜佛像》，《文物》2002年第8期，第70—77页。
- ㉔ 关于拉达克寺院泥塑，参见Christian Luczanits, *Buddhist Sculpture in Clay, Early Western Himalaya Art, Late 10th to Early 13th Centuries*, Serindia Publications, Chicago, 2004.
- ㉕ 霍巍：《西藏阿里札达县帕尔嘎尔布石窟遗址》，《文物》2003年第9期，第42—59页；张长虹：《西藏阿里帕尔嘎尔布石窟的两幅曼荼罗图像及其相关问题研究》，《西藏大学学报》2013年第4期，第95—106页。
- ㉖ 湖南省考古研究所、西藏自治区文物保护研究所、西藏自治区山南文物局：《山南壁画》，科学出版社，2019。
- ㉗ 金维诺主编：《中国美术分类全集·中国壁画全集·藏传寺院3》，天津人民美术出版社，1992，图版1—39。
- ㉘ 冯骥才主编：《中国唐卡文化档案·昌都卷》，青岛出版社，2016。
- ㉙ 敦煌研究院：《中国石窟·安西榆林窟》，文物出版社，1990。
- ㉚ 俄罗斯艾尔米塔什博物馆、西北民族大学编：《俄藏黑水城艺术品》，卷1—2，上海古籍出版社，2011。
- ㉛ Pratapaditya Pal & Julia Meech-Pekarik, *Buddhist Book Illuminations*, Ravi Kumar, Hong Kong, 1988, pp.42—134.
- ㉜ 关于卫藏艺术对拉达克的影响，详见Christian Luczanits, "On An Unusual Painting Style in Ladakh", in Deborah E. Klimburg-Salter & Eva Allinger, eds., *The Inner Asian International Style 12th—14th Centuries*, Verlag Der Osterreichischen Akademie Der Wissenschaften, Wien, 1998, pp.151—169.
- ㉝ 霍巍、张长虹主编：《藏族美术集成·绘画艺术·壁画·阿里卷》，四川党建期刊集团、四川民族出版社，2017，第258—265页图版；科迦寺壁画，参见Tsiring Gyalpo & Christian Jahoda, eds., *Khorchag*, Austrian Academy of Science, 2015.
- ㉞ 关于元代西藏和宫廷艺术及其与西藏的交流，参见熊文彬：《元代藏汉艺术交流》，河北教育出版社，2003。
- ㉟ 如益日寺写本插图风格作品，见熊文彬、夏格旺堆：《西藏札达县益日寺古藏文写本残卷的调查与初步研究》，《故宫博物院院刊》2022年第10期，第11页图10。
- ㊱ 分别见西藏自治区文物管理委员会编：《古格故城》下册，文物出版社，1991，1—86彩版；彭措朗杰：《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001。
- ㊲ J.C. Huntington, "Gu-Ge Bris: A Stylistic Amalgam", in Pratapaditya Pal eds., *Aspects of Indian Art*, Leiden, Brill, 1972, pp.105—117.
- ㊳ 西藏自治区古籍保护中心：《西藏阿里地区珍贵古籍图录》，民族出版社，2017。
- (熊文彬，四川大学中国藏学研究所 考古文博学院教授，博士生导师。)