



西藏大学

# 硕士研究生学位论文

藏传佛教佛类造像艺术风格研究

——以“擦擦”造像为例

姓 名： 吴建磊

指导教师： 格桑次仁

院系（部所）： 艺术学院

专 业： 美术学

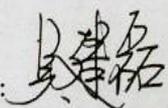
研究方向 绘画形式语言研究

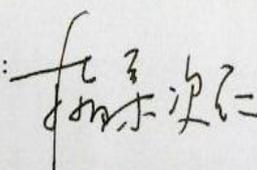
完成日期： 2011年5月5日

## 西藏大学研究生学位论文作者声明

本人声明：本人呈交的学位论文是本人在导师指导下取得的研究成果。对前人及其他人员对本文的启发和贡献已在论文中做出了明确的声明，并表示了谢意。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人和其它机构已经发表或者撰写过的研究成果。

本人同意学校根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等有关规定保留本人学位论文并向国家有关部门或资料库送交论文或者电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权西藏大学可以将本人学位论文的全部或者部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或者其他复制手段和汇编学位论文（保密论文在解密后应遵守此规定）。

学位论文作者签名：

指导教师签名：

签字日期：2014年6月3日

签字日期：2014年6月3日

# 摘要

在西藏这片广袤雄浑的土地上，千百年来依托藏民族的勤劳与智慧，孕育出了独特的藏文化传承体系。其中“藏传佛教”，作为西藏文化的代表，深入到生活的每一个角落，是西藏文化的灵魂。由藏传佛教文化为基础，而衍生来的“藏传佛教造像”，其历史、宗教、文化等诸多方面的价值，随着人们对西藏文化了解的不断加深，正逐渐浮出水面。

本文以西藏佛类“擦擦”（脱模泥塑像）为着眼点，结合长期实践调查，对比不同寓意、材质、时间、地域等诸多方面要素，深入的探讨藏传佛类造像，进而管窥整个藏传佛教造像的发展和变化。第一章简述了佛教及佛类造像的起源，综述了佛类造像跟随佛教在世界范围内的发展传播过程，进而形成了不同的地域风格。系统归纳佛类造像的基本特征及佛类造像在藏传造像当中的影响。第二章主要探究佛类造像的不同分类，通过寓意、地域、材质、时间等方面分别加以阐述。第三章是本文的重点，主要从“擦擦”实例出发，具体分析佛类造像的各种不同点和相似点，具体分析佛类造像的演变发展过程。第四章是通过纵向比较藏传佛类造像与其他地域的异同，并对这种差别做简单的总结。本文的出发点是对藏传造像有一个系统的认识。尤其是以“擦擦”脱模泥塑雕像为实例，从这一微观世界试图对藏传造像做进一步的研究，以期许新的发现。

**关键词：** 藏传佛教 佛类造像 擦擦

# abstract

This beautiful land of Tibet nurtured many outstanding culture, Tibetan Buddhism in particular, is one of the most beautiful one . Tibetan Buddhist statues also deeply loved by the people . In this paper, " tsha tsha " mold clay statue , for example, the system analyzes the class of Tibetan Buddhism Buddha statues which , Glimpse development and change throughout the Tibetan tradition evolved from statues of Buddha statues in class .

The text of the first chapter of the Buddha statues made simple narrative class , the class system is summarized Buddha statues affect the basic characteristics and Buddha statues in class among the Tibetan statues . The second chapter explains the Buddha statues of different classification categories , such as elaborate from the material , age, geographic areas , respectively . The third chapter is the focus of this article , mainly from the " tsha tsha" instance starting point a detailed analysis of different classes of Buddha statues and the similarities and Buddha statues class how specific evolution. The fourth chapter is a longitudinal comparison by comparing Tibetan Buddha statues and class differences and similarities in other regions , and different to do this simple conclusion .

The starting point of this paper is to have a good understanding of Tibetan statues of a system . Especially in " tsha tsha" Stripping clay statue as an example, from the microscopic world of Tibetan statues attempting to do further research to expect new discoveries.

**Keywords:** Tibetan Buddhism    Buddha statues    tsha tsha

# 目录

绪论.....	1
<b>第一章 佛类造像综述</b>	
一、佛造像的起源.....	4
二、佛类造像的基本特征.....	5
三、佛类造像的地位和影响.....	6
<b>第二章 佛类造像的分类和演变</b>	
第一节 宗教意义上的分类.....	7
一、三世佛.....	8
二、五方佛.....	8
三、三十五方佛.....	9
第二节 地域方面的分类.....	10
一、藏西的佛类造像.....	10
二、卫藏的佛类造像.....	11
三、藏东的佛类造像.....	12
第三节 时间方面的分类.....	13
一、前宏期的佛类造像.....	13
二、后宏期的佛类造像.....	14
三、繁盛期的佛类造像.....	15
四、鼎盛期的佛类造像.....	16
第四节 材质方面的分类.....	17
一、金铜类的佛类造像.....	18
二、木石类的佛类造像.....	20
三、“擦擦”类的佛类造像.....	22
<b>第三章 实物分析造像特点</b>	
第一节 释迦牟尼佛的造像分析.....	29
第二节 无量寿佛佛的造像分析.....	31
第三节 金刚不动佛的造像分析.....	34
<b>第四章 藏传佛类造像与周边佛类造像的关系</b>	
第一节 藏传的定义.....	36
第二节 藏传佛类造像与中原造像的对比.....	37
第三节 印度、尼泊尔造像对藏传造像的影响.....	41
结语.....	46
参考文献.....	49

# 绪论

藏传文化作为中华文明不可分割的一个支系，在世界范围类广受各国学者关注，藏传文化的研究也是越来越细致化。藏传文化包括藏文、藏医、藏戏、天文历算等学科，这些学科很大程度上与藏传佛教是不可分割的，而藏传佛教造像可以说是藏传佛教重要的传播和保存的载体，所以对藏传佛教造像的研究，有助于对藏传文化更深层次的了解。对于藏传佛教造像的研究一直以来吸引着大批藏传文化爱好者，随着交通及信息的迅速发展，人们有更多的机会接触藏传文化，也有越来越多的爱好者加入到藏传文化的研究队伍当中来。

目前国内外对于藏传造像艺术的研究主要集中在金铜造像以及唐卡、壁画等几个方面，且研究的方向偏重于断代和地域，很少有从形式语言方面对佛类造像进行研究。国内藏传佛像研究有名比如北京的金申、谢继胜、黄春和等几位专家，还有绘画出身的于小冬和李翎等，国外主要有大卫杰克逊、图齐等学者。目前来看对于这方面的研究很多是具有深厚的美术功底的研究性学者或者画家，他们系统的归纳整理了藏传文化的造像学，基本上已经建立整个藏传造像学的框架，对以后藏传艺术的发展有指引性的作用。我的研究深受这些专家学者的影响，主要从从微观出发以“擦擦”为参考实例，小中见大，从细微处看造像风格的演变乃至造像风格所受到的大环境的影响。在藏传造像中，佛类造像的存世量非常多，一是由于佛在藏传佛教中不同寻常的地位，释迦摩尼佛是佛教的创始人，佛在佛教中代表了圆

满。二是因为佛的信仰没有教派门户之见，我们去西藏或者藏传造像的博物馆见到最多的就是佛类的造像，虽然藏传佛教造像最大的特色是各种怒像护法神，但是作为寂静像佛类题材也是很有特点的。佛类造像题材在时间上有过去佛、现世佛和未来佛，在空间上中央大日如来佛、东方不动佛、西方阿弥陀佛、南方宝生佛、北方不空成就佛。不同的佛教地区佛的教义不同，造像仪轨也是不同的。本文即选取了最具代表性的佛类造像作为研究目标，从这一藏区最常见的造像作为出发点，对比不同地域不同年代不同材质的造像，重新认识和梳理藏传造像体系。由于笔者才学疏浅对藏传佛教文化知之不多，所以本文研究的重点主要是藏传造像学，有纰漏的地方还请各位专家指正。

## 第一章佛类造像综述

佛教自产生之日起就一直处于发展中，时至今日，佛教已经成为发展最快的全球性宗教，主要分布于东南亚地区。

佛教素有“漂流之莲”之称，因为佛教的历史一直就是一种从一个地域到另一个地域的文化传播或迁徙。在佛教传播过程中，它入乡随俗顺应其他民族信仰的意愿，发展出各地鲜明特色的宗教形式。印度的佛教与泰国、缅甸、越南和西藏地区的佛教大相径庭，中国中原的佛教又于这些地方迥然不同，而且与传统的朝鲜和日本的佛教也不相同。在每个国家佛教的艺术创作者们都心甘情愿或者顺其自然的在他们的作品中采用当地传统的造型和审美，从一开始佛教传入可能还带有早期印度造像的影子，逐渐的这些影响慢慢消退，从而形成自己民族特色的造像形式。佛教创立之初，并没有佛陀的形象，而是用一些莲花、菩提树、法轮、足印、佛塔等象征物来表达对佛祖的追随。等到佛教传入藏区的时候，佛类造像已经发展起完整的造像体系，在中亚地区佛的形象更像是希腊人而在东南亚佛又变成厚嘴唇的印度人形象，在融入到藏区本土的实际中经历了漫长的吸收融合和创新，我们可以从早期的“擦擦”中看到佛类造像保留了浓重的印度或者克什米尔风格。直到 16 世纪左右各种风格的唐卡画派纷纷登场，随着格鲁派势力的兴起，勉唐画派逐渐崛起，西藏才逐渐形成本土的造像风格。

## 第一节 佛造像的起源

佛教，起源于远古印度迦毗罗卫国的悉达多·乔达摩（佛号释迦牟尼）在大约西元前 6 世纪对于佛弟子所开示的教导，后发展为宗教。至 2010 年，全世界约有 12 亿佛教信众，是世界三大主要宗教之一。在世界上尤其是对于东亚和南亚地区具有广泛的影响。佛，又称如来、心、性、应供、正遍知、明行足、善逝、世间解、无上士、调御丈夫、天人师、世尊，意思是“觉者”。佛教重视人类心灵和道德的进步和觉悟。按照佛教的观点，人和其他众生一样，沉沦于苦迫之中，并不断的轮转生死。惟有断除一念无明也就是见惑与思惑的人才能出三界脱离轮回。悉达多·乔达摩就在 35 岁时成佛，并对众人宣扬他所发现的道理。佛教信徒修习佛教的目的即在于从悉达多所悟到的道理里，看透生命和宇宙的真相，最终超越生死和苦、断尽一切烦恼，得到究竟解脱。

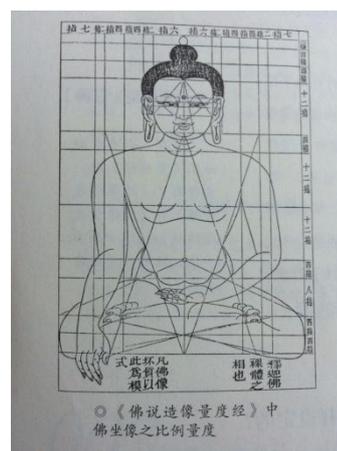
佛像艺术的出现，是公元一、二世纪的事情。那是一种受到古希腊文化影响的、印度文化和西域文化相混合的「犍陀罗」文化的产物。二千五百多年前释迦牟尼在世时，是反对印度社会婆罗门教的偶像崇拜的。在佛教产生后的六百年间，佛教信徒一直遵循释迦牟尼生前的教训，不立偶像崇拜。在印度史上，直到公元一世纪前，并未见有佛的雕塑像和绘画像出现。在阿育王时代（公元前二七二-前二三二年）建造的佛陀伽耶之摩诃菩提寺中，虽然可以见到不少雕塑图案和佛座，但是，佛座上并无佛像可见。从这里，可以看到当时的佛教信徒

还遵从释迦牟尼的遗训，不行偶像崇拜之事。当然，也有可能出于这样一种心理，即他们以为佛的神圣形象难以描绘，制作佛像是一种亵渎神圣的罪过。

在古代犍陀罗的遗址（今巴基斯坦白沙瓦附近）进行发掘时，曾发现过一枚迦腻色迦时期的钱币，钱币上铸有穿着希腊服装的释迦牟尼像，像的周围有用希腊字母拼写成的「佛陀」字样。此外，在西域还发现了一尊骨瘦如柴、头有光轮、貌似古希腊人形象的早期佛像。这些迄今发现的最早的佛像说明，佛像的出现同信仰佛教的希腊人后裔有着密切关系，他们把希腊诸神的艺术表现形式引进到佛教中，塑造了具有明显的希腊人脸型的佛像，供奉在「伽蓝」（佛教寺庙）里，以形象的艺术形式来突出佛的神圣性，开始背离了释迦牟尼生前反对偶像崇拜的遗训。

## 第二节 佛类造像的基本特征

佛的形象一般是出家比丘相，头顶有肉髻，头发呈右螺旋状，身穿通肩或者袒右肩袈裟。佛类造像有三十二相、八十种好之说，不管是在绘制还是塑造佛的造像时必须严格按照《度量经》来进行创作。三十二相指不同于凡人的三十二种奇异妙像特征，如双



图（一）《度量经》插图

肩圆满、广长舌相、眉间有白毫等等，八十种好指的是佛的头、面、耳、鼻等处具有八十种细微精妙的特征，大都是隐藏不漏的。佛的相

好是古印度人赋予释迦牟尼的形象特征，反映了当时印度人的审美标准，后来成为塑造一切佛像共同遵循的模式。根据于小冬先生的研究，《度量经》<sup>①</sup>在 10 到 13 世纪尚不成熟，也没有起到广泛传播的作用。在以后的几百年里《度量经》越发显的重要，逐渐成为造像遵循的唯一法度。

### 第三节 佛类造像的地位和影响

藏传佛教一开始即继承了印度帕拉王朝时盛行的无上瑜伽密教，而后的发展也是以密教为主形成不同的教派。藏传佛教密宗注重像设，藏传佛教一兴起即承袭这一特点，“以佛像为佛之真身进行崇拜”藏传佛教题材源于印度佛教晚期的密尊金刚乘、时轮金刚乘再次程度上又继承了西藏地方的原始苯教诸神，在藏传佛教向外传播的过程中还将中原及蒙古等地的一些神氏纳入万佛殿中，由此构成神氏众多庞杂的藏传佛教神佛体系。藏传佛教佛像的分类：一、祖师系；二、佛系（一般密宗的佛像在前；显宗的佛像在后）；三、菩萨系；四、佛母系；五、罗汉系（藏传佛教之中有十六罗汉）；六、护法神系；七、财宝天王系等。在藏传佛教佛像之中，祖师的地位较为尊贵；男女双身像是藏传佛教佛像中特有的内容；女神像愤怒也是藏佛像中明显的特征。

在众多的藏传佛教造像分类中，佛类造像的数量相对来说可能最多，流传也最广，影响也最大。不管是绘画还是雕塑，凡是学习藏传

---

<sup>①</sup>于小冬：《藏传佛教绘画史》江苏美术出版社，第 88 页。

佛教造像的无不从释迦牟尼佛的造像开始练习。

## 第二章 佛类造像的分类和演变

### 第一节 宗教意义上的分类

在藏传佛教中主要流传密教，佛是佛陀的简称，这类造像是藏区各种材料中数量最多的一类。包括释迦牟尼佛、强巴佛、无量寿佛、药师佛、无量光佛、不动佛、大日如来佛、三世佛（释迦牟尼佛、燃灯佛、弥勒佛）、三方佛（药师佛、释迦佛、阿弥陀佛）、七佛（毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍浮佛、拘留孙佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛）、五方佛（毗卢遮那佛、阿閼佛、阿弥陀佛、宝生佛、不空佛），八大药师佛、三十五佛等。像大昭寺文成公主所带的释迦牟尼 12 岁等身像，小昭寺赤尊公主所带的佛像，扎什伦布寺的强巴佛像，哲蚌寺的强巴佛像、萨迦寺的释迦牟尼佛像等都是藏传佛教佛像艺术的代表作品。在无限时间、空间存在的多佛系统中每一种佛的存在都是合理的，并且每一种佛都身担其职。无量寿佛是西方极乐世界教主，其形象特征一般为坐姿，双手在脐下结定印，手心拖长寿宝瓶。药师佛全称药师琉璃光如来，一般也是结跏趺座，左手持一药钵，右手持一药丸。弥勒佛是未来世界的佛，其姿势有跏趺坐、游戏坐、站姿等，头顶有宝塔手中或者肩上有净瓶。五方佛是指以大日如来为首的五尊佛，每尊佛靠身体颜色和手势加以区别，并且不同的佛有不同的坐骑。三十五方佛是指常住十方一切世界的三十五佛，《决定毗尼经》说犯了

五无间业的人，应在三十方五佛之前至心忏悔，他们各自有自己的名号但都是跏趺坐，也是靠手印和手持物不同而加以区别。

## 一、纵三世佛

指过去佛燃灯佛，现在佛释迦牟尼佛，未来佛弥勒佛。燃灯佛（又名

“定光佛”、“锭光佛”等）在已过去的庄严劫为佛，是释迦牟尼佛之前的佛，曾在过去世预言释迦牟尼未来将成佛，是授记释迦牟尼佛之师。许多佛、菩萨都曾是燃灯佛弟子。释迦牟尼佛现在佛贤劫为第四佛，与胁侍文殊菩萨、普贤菩萨以佛法济度娑婆世界所有众生。弥勒菩萨未来佛是贤劫中的第五佛，弥勒时代尚未来临以前，还在兜率内院为菩萨。



图（二）释迦牟尼佛与诸佛 清代

这种组合多出现于唐卡和壁画当中，在造像当中很少有这种组合出现，图（二）所示，中间主尊是释迦牟尼佛，顶上是宗喀巴上师，正下方是未来佛弥勒。此尊“擦擦”是清代藏东风格的样式，人物比例、背景都已经程式化，并且略显单薄缺乏精神力量。

## 二、“五方佛”

又称“五方如来”、“五智如来”，源自密宗金刚界思想，东南西北中五方，各有一佛主持。分别是中央的法身毗卢遮那佛（俗称“大日如来”、即是化身释迦牟尼佛）、东方阿閼佛（另说药师佛）、西方阿弥陀佛、南方宝生佛、北方不空成就佛。毗卢遮那佛象征五智中的



图（三）西方阿弥陀佛 清代

“法界体性智”，又化育另外四智；东方阿閼佛象征“大圆镜智”，西方阿弥陀佛象征“妙观察智”，南方宝生佛象征“平等性智”，北方不空成就佛象征“成所作智”。佛教典籍中认为五佛皆是毗卢遮那佛所化现。《如来渊源考》：

“五方明王为五方五佛之化现；五方五佛名号不一，皆为同体，毗卢遮那佛所化现。”《弥陀疏钞》：“智觉云：‘总持教中，说三十七佛，皆毗卢遮那佛一佛所现。谓遮那内心，证自受用，成于五智。自当中央法界清静智。次从四智，流出四方四如来。其妙观察智，流出西方极乐世界无量寿如来。’则一佛而双二土也。”

如图（三）所示，此尊造像是清代西方阿弥陀佛的造像，脸呈国字形，衣饰简单，头部比例略显失调。主尊旁边是阿弥陀佛的侍从，姿势有点僵硬。

### 三、“三十五方佛”

指常住十方一切世界的三十五佛。

《决定毗尼经》说犯了五无间业的人，应在三十五佛之前至心忏悔。关于对三十五佛之崇拜，《三十五佛名礼忏文》〈后记〉载称，古印度的大乘修行者，常于六时礼忏三十五佛；至今西藏与汉地的修行者中犹盛行着此一信仰。三十五佛各个于成



图（四）三十五方佛 清代

佛前行菩萨行，发大愿，成佛后，对众生之利益也不同；于自己的恶业，要生追悔心，针对恶业而拜某一佛，亦清净前世无边的恶业。思业之过患，清净对治，同时也要思佛的功德；要具足各个佛的大愿，念名号，对治就会强，最后要做好防护力。

图（四）所示是清代三十五方佛的“擦擦”，由于佛像众多，几乎每尊佛都只有大概可辨别的标示，脸型、身体、衣饰等简单粗犷，大刀阔斧不求细节。

## 第二节 地域方面的分类

自元朝开始西藏地区归入我国版图，在当时元朝政权的支持下，佛教造像艺术发展迅速并逐渐开始形成本民族的审美特点的趋势。在地域上大致可分为三大区域：一是藏西古格，即今天的阿里地区，当时仍有相对独立的地方政权；二是藏中地区，是当时萨迦政权的势力范围，包括今天的拉萨、日喀则、山南等地；三是藏东地区，包括今天的昌都、



图（五）释迦摩尼佛 后宏初期

四川康区、青海玉树等地。这三个地区由于受地域所限所呈现的造像风格也各有千秋，其中藏西的造像特征明显，藏中和藏东所受的影响最多，风格也多变。

### 一、藏西的佛类造像

藏西地区的造像从时间上来分，前期造像有明显的克什米尔痕迹，把古印度作品精细复杂之处全部简化处理，造型古拙有力，充满了活力。藏西地区是西藏佛教后弘期复兴的重要地区，现保存最多的11世纪至12世纪佛像最多的是藏西风格。后期造像逐渐跟卫藏相统一尤其到17世纪以后基本趋于雷同。17世纪之前保留下来的造像和壁画还是浓烈的藏西风格，持续继承了早期的克什米尔风格，并独立发展处自己的造像体系，有浓烈的地方特色。图（五）所示是藏西早期风格的释迦牟尼佛造像，克什米尔的影响很明显，眼睛呈鱼眼形、修长的四肢、椭圆形脸庞，衣饰简约，背景极简往往佛像与经咒并存，此时的造像不求精细，但是很有味道也充满活力。



图（六）释迦牟尼佛 后弘期

但是很有味道也充满活力。

## 二、卫藏的佛类造像

元朝时，萨迦政权建于日喀则地区的萨迦南寺，当时的卫藏佛



图（七）释迦牟尼佛 后弘期

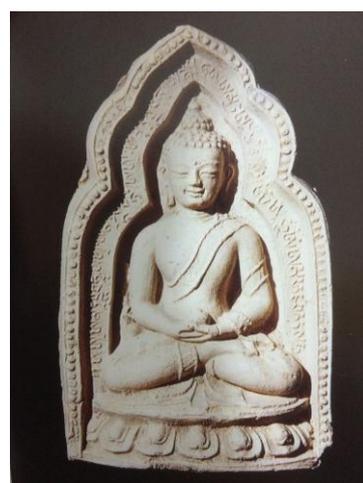
教以及佛教艺术发展的重心主要在藏中偏西的日喀则地带。由于藏中地域广阔相对发展平衡，艺术风格也是千姿百态，不尽统一。这一时期，同时有藏西、尼泊尔、帕拉和汉地多种外来因素的存在。只是在不同的地域，这些艺术因素各有突出的体现。如在日喀则地区藏西

风格的影响比较突出，而在萨迦和拉萨地区尼泊尔和帕拉风格的影响比较突出。到明朝时，藏中地区的佛教造像在继承尼泊尔风格的基础上，融入了西藏本土和中原内地的艺术手法和审美倾向，较多的体现了以藏民族风格为主的艺术特色。此外，藏中地区教派林立，地域广博，各教派有自己的艺术传统和审美喜好，所以各种艺术样式纷繁复杂的同时存在于卫藏地区。

图（六）出自于日喀则夏鲁寺，彩是原彩，色彩简单但历经千年而不退色。人物造型饱满有力，背光是马蹄形背光，保留有元代时造像特征四肢粗壮，身形敦厚。图（七）也是明代的造像，身体匀称协调，人物面部表情刻画深入，头光已经是圆形的了，但是从与身体两边的塔的这种组合来看，还是有前宏时期所追求的那种审美倾向，释迦牟尼佛安静的坐在两塔之间面带安详的看着这世间芸芸众生。

### 三、藏东的佛类造像

藏东的佛像以昌都、四川藏区、甘肃、青海等地为主地，大多数将藏东的佛像与蒙古佛像相提并论，一般明清的佛像较多，藏东与内地接壤，在造像的特征上，受汉传佛教的影响比较大，佛像的表现上它既有汉式特征，又有藏式的特征。藏东佛像，明清时期，菩萨的造像一般大多数是宽额阔脸，颧骨部比较高空，鼻翼宽而肥，突出了蒙古人的五官特征。佛像的胸部



图（八）无量寿佛 清代

比较宽厚，胸部肌肉大而隆起，显得雄壮有力，菩萨像的胸部多为采

用汉式衣纹手法，但是也呈程式化而没有真正雕刻的意味。莲花底座的特点较强，莲瓣比较宽肥，但是造型并不是很优美，有些显得臃而无力。璎珞、帔帛的工艺特别精细，但是佛像远看不是很醒目，比较细碎烦琐，佛像的立体感觉起伏比较小。藏西佛像的璎珞呈U形状，它从两乳内侧垂下，而藏东的佛像璎珞呈U形，它是从两乳头外侧垂下。冠两侧的束带和帔帛由两侧下垂，然后再向上卷成三曲折的祥云状。

图（八）所示虽然藏东风格不是很明显，但是依稀还是可以感觉到来自于内地的影响，开脸带有藏汉结合的味道。

### 第三节 时间方面的分类

自佛教传入西藏，佛教造像艺术开始兴起和发展，大致可以分为四个时期；第一个是公元7—9世纪，即藏传佛教的前弘期，与吐蕃时期大致平行。第二个时期是公元12世纪左右，即藏传佛教的后弘期，这一段时期佛教再度复兴各种能工巧匠云集，不同的文化相互融合。第三个时期是公元14—16世纪，即藏传佛教的繁盛期。这一时期格鲁派一统天下，造像艺术更加趋于成熟。最后一个时期是公元17—19世纪，即藏传佛教的鼎盛期。

#### 一、前弘期的佛类造像

前弘期基本上就是吐蕃王朝时期，那是佛教和佛像艺术刚刚传入西藏，百业待兴，很多匠人来自于佛教传播的地方。当时汉地、于阗、尼泊尔、印度的工匠都在藏工作，把各地的佛像样式和造像技术带到

西藏。与此同时，吐蕃本土也开始展示本民族的审美观念和艺术创作，也形成一定的影响，为后世积累了宝贵的经验。桑耶寺在建立的时候就是集中了藏、汉、印三种不同的样式，而且根据文献记载，加采布坚在塑造佛像时参考了真人的样貌形象。此时的造像更像是处于一种摸索状态，来自不同地域、多元文化的风格在同一地区并存。朗达玛灭佛后，吐蕃时期的寺庙、佛像多遭推毁，所以这一时期遗留的作品很少。我们可以从残存的几件吐蕃世纪遗留下来的雕塑中管窥当时的制作工艺和审美状态。

最为著名的莫过于供奉在大昭寺里的释迦牟尼 12 岁等身像了，由于年代相去甚远，在加上千百年来信徒不断地刷金和装饰，原貌已经无从得见。再就是查拉鲁甫石窟也是这一时期典型的代表，石窟远在吐蕃时期就已经开始，该窟的摩崖石刻造像，有一部分可能直接



出自于尼泊尔工匠。这体现了一种民族传统和各种文化相互融合的特点，有力的说明了藏族文化在吸收各种文化精髓的基础上，也融入本民族的传统文化，从而不断丰富壮大形成新的独特的文化体系。

图（九）是位于查拉鲁甫石窟内南壁，早期的造像雕刻略显粗糙，刀法质朴，四肢粗壮有力，神态肃穆。佛像大都发髻高耸，顶上镶有宝珠，袒右肩，全跏趺坐，双耳大至垂肩，外貌上隐隐约有藏族人的特征。

## 二、后弘期的佛类造像

后弘期初期百废待兴，首先兴起的就是阿里地区的古格王朝，古格王朝为佛教的再次兴起做出了很大的贡献。阿里地区在阿底侠的到来之后成为新的佛教中心，来自各地的能工巧匠在此云集。卫藏地区“鲁梅十人”佛法学成后在各地兴建寺院，把带有汉地风格元素的佛教艺术传回卫藏，扎塘寺就是典型的代表，自此卫藏一带再度兴起佛教。此时的西藏兼容并蓄，文化具有鲜明的开放性格，外来因素的影响依然浓重，成分也比较复杂。这一时期的造像多模仿外来艺术风格，呈现不拘规范和定式，表现为变化、多元的特色。大体来说藏西地区受西北印度斯瓦特、克什米尔影响；卫藏、藏南地区更多的是受东北印度帕拉王朝、尼泊尔的艺术影响；藏东地区受汉地艺术影响。其中，由于受阿底侠大师影响，印度波罗艺术的影响成为主流，并通过西藏传播到敦煌和西夏的黑水城。图（十）后宏初期的阿里地区的典型代表，早期擦擦的形制中咒语和塔出现的比较多，此尊释迦牟尼佛，克什米尔式的特征依稀可见，只是多了几份东印度帕拉的味道，身体比例要匀称很多，虽然头部比例还是略显小一些。



图（十）释迦牟尼佛 后宏期

图（十）后宏初期的阿里地区的典型代表，早期擦擦的形制中咒语和塔出现的比较多，此尊释迦牟尼佛，克什米尔式的特征依稀可见，只是多了几份东印度帕拉的味道，身体比例要匀称很多，虽然头部比例还是略显小一些。

### 三、繁盛期的佛类造像

这一时期的造像逐渐走向成熟，元明两朝，西藏与内地的联系日益紧密，汉藏艺术双向交流，成为西藏佛教艺术风格的主流。西藏佛教造像至此形成本土化的造像风格。佛像的制作不再一味地模仿外来



图（十一）带彩释迦摩尼佛擦擦 明代

风格和手法，而是在外来艺术形式和要求的基礎上融入藏族人新的理解和审美情趣。值得注意的是佛像在面相、姿勢、服飾等方面都帶有濃郁的藏族审美特色。另一方面，造像形式逐漸模式化，度量經開始發揮作用。公元 14 世紀，由於薩迦教派推崇和贊助尼泊爾風格的宗教

藝術，特別是邀請阿尼閣到薩迦寺建造金塔，衛藏地區的佛教造像逐步形成了尼泊爾樣式的夏魯風格。這一時期，受明代漢地影響，勉唐、欽則和噶赤繪畫派系分別形成。隨著格魯教派的崛起，受其勢力影響勉唐畫風逐漸成為最重要的藝術流派，並在札什倫布寺為代表的格魯派大寺院留下了最早的作品。

圖（十一）是帶有夏魯風格釋迦摩尼“擦擦”此時造像風格帶有尼泊爾樣式的味道，包括整個造像的開臉、衣飾、背景等。背景中的六弩具尤引人注目，類似於高浮雕的感覺，不但模具細緻，而且簡約大方，氣勢非凡。

#### 四、鼎盛期的佛類造像

18 世紀前後，在清王朝的扶持下，格魯派在西藏取得統治性的地位。為了進一步鞏固政教合一的地方政權，格魯派在西藏廣建寺院，擴充地方勢力。此時新勉唐派受到格魯派的大力支持，為了迅速完成寺院修建及裝修的任務，新勉唐派在吸收明清兩代漢地繪畫因素，和



图（十二）无量寿佛 鼎盛期

融合噶赤派的基础上，把《度量经》作为制作佛像、壁画、唐卡的严格标准，逐步形成了佛教造像的标准样式，使原本具有鲜活个性的造像和绘画受到禁锢，西藏绘画造像风格样式的发张至此停顿。标准样式随着格鲁派的影响覆盖整个藏区，远播到内外蒙古、满族地区和尼泊尔等邻国成为藏传佛教最典型的一种绘画造像艺术。这一时期的造像看上去端庄大方，比例协调，制作精良，但是缺乏创作力，普遍流于程式化，造型呆板，身体僵硬，缺乏内在的精神力量。在这一点上，这一时期的国画创作也是同样陷入这种状况。总的来说，此期的佛教艺术也有鲜明的时代特征。首先，他总体风格上体现了崇山自然的情趣，注重写实和装饰趣味，其次，造像崇尚古风，吸收了过去的艺术风格的许多优点。佛教的兴旺促进了佛教艺术的繁荣，这是西藏佛教艺术发展的最后一个高峰。

图（十二）是清代比较具有代表的“擦擦”虽然制作不是很精良，但是我们依然可以看到，略显僵硬的身体、不太自然的表情和姿势，整体上来有对古风的模仿之处，包括经咒文字的搭配等。实际上，鼎盛期是造像类的衰退期，此时的造像已经偏重于严格的制式和仪轨，一些精心制作的造像也难得再现那份气韵。

#### 第四节 材质方面的分类

藏传佛教造像有泥、木、石、金铜各种材质，石像坚硬粗犷，泥木像柔软细腻，金铜像精美辉煌，各具不同的艺术表现力。在藏传佛教造像中金铜佛像最多，是西藏雕塑艺术中具有代表性的重要部分。在西藏地区造像主要也是以金铜造像或者唐卡的形式被人们所认知，

但是从保留数量或者流传广度来看，“擦擦”无疑是在造像方面最有潜力的研究对象，它所代表的广度和深度都是其他材质所不能比拟的。西藏地处中亚、南亚次大陆，是华夏文化、印度文化、中亚文化交汇之处。藏传艺术家们善于吸收各种营养，兼容并蓄，博采众长，创作出了民族风格鲜明的佛像雕塑艺术，以其辉煌的艺术成就，在我国古代雕塑艺术之林中绽放着奇光异彩。

## 一、 金铜类造像

金铜类造像可能代表了西藏地区最高的造像工艺水准，从材质上来说金铜类造像选用了最珍贵的材质，各种合金铜以及金银和镶嵌宝石，从技术上来说铸造、翻模、篆刻、鎏金都需要很好的工艺。铜佛像雕塑工艺有铸造与打制两种，但大部分是金属浇铸的圆雕佛像，使用材料多为各种铜合金，一般分为红铜、黄铜、青铜。铜雕，藏语称“利玛”，意为“各类响铜制品”。西藏众多寺院都有利玛拉康，收藏寺内的贵重铜佛像。目前藏有金铜造像最多的除了故宫博物院外，再就是布达拉宫和西藏博物馆，还有四川博物馆，再就是散落在民间各种收藏家手里。因为金铜造像自古就受到重视，所以金铜造像的流传非常有序，且对它的研究也非常系统，对我们了解当时的社会环境和文化背景包括工艺水平、审美取向、风土人情都有帮助。

在众多的存世金铜造像中，以故宫收藏最有代表性，收藏有藏传



图（十三）释迦摩尼佛坐像 明代

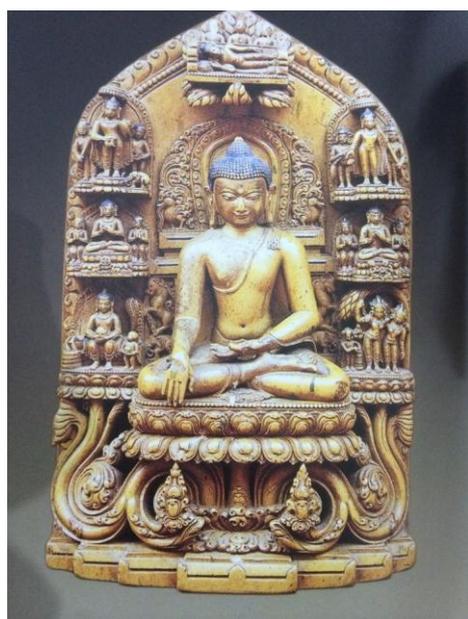
佛教造像数万尊，其主要来源为元、明、清三代的宫廷铸造及蒙藏等地区的朝贡。这些造像因制作时代及产地的不同而呈现出各异的风格。宫廷藏传佛教造像的制作始于元而盛于清。元代以降，历代宫廷均设有专事造像的机构，如元代的梵像提举司、明代御用监的佛作、

清代的造办处等。大量制造佛像是在清乾隆年间（1736-1795 年），作品上多刻有“大清乾隆年敬造”款。由宫廷档案记载可知，乾隆时期宫廷造像是在皇帝本人的严格监督下制作的，造像匠师不仅有内地工匠，还有西藏与尼泊尔工匠。技术高超的匠师们在仪轨允许的范围内充分施展了艺术才华。西藏、蒙古等地进贡的佛像也以清代为最多。西藏地接中亚、印巴次大陆，是多种文化的交汇地。西藏寺庙中保存有印度、尼泊尔古佛像，这些西藏早期佛造像艺术的范本是寺庙中最珍贵的财富，其中一些进贡清宫后亦备受珍视。图（十三）是藏于故宫博物院的一尊比较有代表的明代造像，该造像佛施触地印，袈裟衣角从身后绕到左肩，形成一个美丽的装饰细节。整个背光为拱形门，最外一圈为火焰纹，其次是卷草纹，这种繁密规则的装饰花纹被广泛用于尼泊尔绘画中。内圈分为上下两部分，上部分正中，佛头上部有金翅鸟踏于两只龙身上。龙身卷曲向前伸展，与两边的摩羯鱼的尾部相接。摩羯鱼站在栏门的两端，张口向外，尾部夸张成卷草纹的样子

极富装饰效果。佛安坐于凹龕中，佛头部有头光，身后两侧是锤炼，线条极为流畅优雅。两边侍从手持莲花身姿妩媚。莲花座下为多折角式台座，由铜皮篆刻而成，正面有大象、狮子的形象，上下共有三层莲花台，是西藏古典主义造像的典范。

## 二、木石类佛类造像

石雕、石刻艺术在西藏非常流行，这也是藏族远古石器文化的延续和传承。藏族石刻艺术除与原始巨石崇拜、原始苯教一脉相承体现了藏族先民最为淳朴的自然情结外，更与佛教造像有着深厚的渊源关系，佛教的进入大大加快了这一艺术形式的发展，外来文化的冲击和



本民族的包容性使得石雕、石刻艺术具有了丰富的文化内涵。石质类造像更像是游离于理性的仪轨与宗教的情感之间，显示了它生动活泼的民间艺术特性。西藏石雕具有独特的风格，分布极为广泛，包括石窟、摩崖石刻、玛尼石刻、石碑、石像等。石雕艺术从远古巨石崇拜的遗存，到散佚于山野之间的玛

图（十四）石雕释迦摩尼佛 元代  
尼石，既有比较拘谨的宫廷雕刻，也有自由豪放、单纯粗犷的民间雕刻。玛尼石刻是广泛流行于藏区民间的一种石刻艺术。石像有松赞干布墓上方的松赞干布石雕像，昌珠寺的三怙主像以及五如来像等。图（十四）是一组释迦摩尼石雕像，中央是释迦摩尼降妖成道相。该造像面相丰满、长耳垂肩、额头宽挺、下颌饱满、嘴角上挑面带微笑、

眉间有白毫、修长的眼帘低垂、目光沉静深邃。身袒右薄袈裟、肩宽腰细、雄健臂粗、体态健硕，右手结触地印，左手结禅定印。从风格上来看保留了许多印度造像的影子，尤其是傍边的几尊造像，三折式的身姿、高耸的发髻无不印证了造像艺术的逐渐融合。

藏族木雕艺术具有悠久的发展历史，到佛教传入西藏以后，佛教造像的初兴，木雕艺术得到长足的发展，被广泛应用到建筑、佛像雕刻、民间工艺当中。其中建筑木雕的应用最为广泛，工艺性也最高。木雕单独的造像相对要少一些，一般为名贵的木材雕刻而成。西藏民间木雕艺术表现手法简练，重在以神传形，既有浓厚的装饰趣味，又颇具艺术魅力。藏族的建筑，特别是门窗、梁柱上往往进行雕饰，这



种雕饰有严格的规矩。寺院和宫殿门楣上往往雕

图（十五）长寿三尊护经板 元代

刻狮子和鲲鹏，用龙和老虎图案雕饰其他部位。吐蕃时期木雕主要镌刻在柱楣、门楣上，数量不多，但非常精美。大昭寺佛殿建筑的门框、梁柱等均用木雕加以装饰，佛堂的门楣上有以佛传故事为主要内容的木雕。除了藏式建筑有大量木雕外，木雕家具也是藏族特有的民间传统工艺品。图（十五）元代木雕长寿三尊护经板，供函装重要经册。木胎材质，发饰朱漆，板上鍍金。面版凸雕，横圆设计宛如坛城，画面最外围雕饰莲花纹，代表洁净，内层火焰纹，象征抵挡外来邪魔，

再内一层为联珠纹方框，象征佛法的追求。连珠纹长形方框中，并置三尊佛像龕像。左一为释迦牟尼的降魔证道像，中间尊为无量寿佛，两侧宝瓶，象征生命的无限量，右侧为四臂观音像。佛像周围背景满饰卷草花蔓纹的精致浮雕，火焰般摇曳升腾的涡卷状，仿佛环绕生命的吐息，亦或孕育永恒生命的能量，深具艺术感染力。经板侧面短边横幅，雕释迦牟尼佛与魔羯鱼，作为辨识经板内文，方便取用，是贵重或大型经板主要特征。护经板多样浮雕工艺形式，又可谓汇集西藏木雕艺术最高水平代表。

### 三、“擦擦”类佛类造像

“擦擦”，是一种广泛流传于藏族文化地的一种小型脱模泥塑，是用印模打制的佛像或者佛塔。最早起源于古印度，



图（十六）无量寿佛模具 后宏期

根据意大利图齐的研究，“擦擦”是梵语的音译，意思是完美的形象



图（十七）释迦牟尼佛 后宏期

或者复制。随着佛教的传入逐渐在藏区兴盛，直到今日在藏区仍能见到大量的“擦擦”。“擦擦”在民间有着广泛的基础，这主要得益于它制作的便捷性，朝拜的人只要随身带着打制“擦擦”的模具就可以把擦擦带到他们虽经过的地方。“擦擦”跟金铜佛像、唐卡相比较

起来同样遵循着一致的度量经，但是在“擦擦”的制作过程中，由于

材质的原因，通常做好的“擦擦”与制作它的模具已经不是一个面目了，通过对“擦擦”的研究可以更全面的了解藏传佛教造像艺术。图（十六）是制作“擦擦”所使用的模具。图（十七）是早期“擦擦”的形制。

“擦擦”与金铜佛像有着许多类似的地方，两者是相辅相成的，通过对“擦擦”的研究可以加深对金铜佛像的了解。目前对藏传金铜造像的研究相对比较成熟而对“擦擦”的研究才刚刚开始，借助对已经成系统的金铜造像的研究可以触类旁通的对“擦擦”进行分类、断代。“擦擦”同样也经历了前弘期、后弘期、繁盛期和鼎盛期，在每个期“擦擦”呈现了当时的造像水准和审美状态。



图（十八）释迦摩尼佛 元代

### 一、西藏西部的“擦擦”



图（十九）释迦摩尼佛 明代

西藏西部主要指现在的阿里地区，阿里地区的造像艺术区别与卫藏地区自成体系，在 10 到 13 世纪之前主要受克什米尔风格和帕拉风格的影响，造型具有浓郁的西亚色彩，异域风格明显。13 世纪以后古格王朝兴起佛教兴盛，随之而来的造像艺术得到长足发展，经过几百年的融合发展，逐渐形成地域特点明显的古格样式，既是对克什米尔风格的继承也融合了卫藏地区的风格。

到 16 世纪格鲁派一统天下后，江孜日喀则地区的造像艺术也逐渐传到阿里地区，此时阿里地区的造像没有了往昔那种古朴沉着大气，只剩下规范和繁琐细致。图（十八）是阿里早期的擦擦，从开脸和背光



图（二十）一佛二协侍 明代

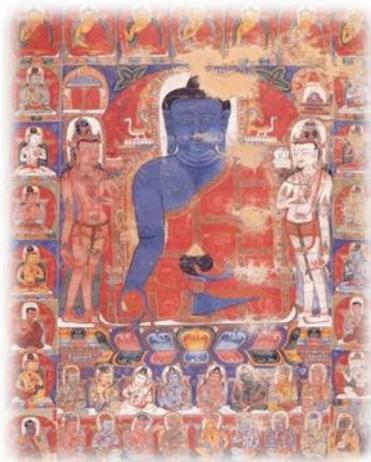
我们可以看到此尊释迦摩尼造像克什米尔风格突出，有着鱼眼一样的开眼和椭圆形开脸，身体四肢曲张有力造型浑厚，衣服是典型的萨尔纳特式，是早期擦擦造像的典型代表。打制此擦擦的模具属于按印式，擦擦打制出来

来后边缘不规整，而且擦擦的后背常见制作者的手印。图（十九）可以理解为是过度时期的擦擦造像，此时的释迦摩尼造像已经融入了部分西藏的地方特征，脸逐渐显的方正，宽额圆下巴，五官精致细腻，身体比例匀称得体，此时擦擦的形制和制作都已经逐渐西藏化。图（二十）是成熟期的“擦擦”，此时佛像的

我们可以看到此尊释迦摩尼造像克什米尔风格突出，有着鱼眼一样的开眼和椭圆形开脸，身体四肢曲张有力造型浑厚，衣服是典型的萨尔纳特式，是早期擦擦造像的典型代表。打制此擦擦的模具属于按印式，擦擦打制出来



图（二十一）波罗样式的擦擦



图（二十二）唐卡 西夏

制作已经有严格的《度量经》规范，此尊佛像开脸优美，袒右肩，身体饱满，可惜身边两个协侍身体造型略显臃肿。此后的“擦擦”造像跟唐卡一样进入标准化甚至有些僵化的模式当中。

## 二、卫藏地区的“擦擦”

卫藏主要指拉萨、山南和日喀则地区，作为西藏的行政中心，始终融合着多方文化。这一地区的“擦擦”大致经历吐蕃时期到后弘期再到繁盛期几个阶段，造像风格上基本与金铜佛像一脉相承，主要受来自东印度造像和尼泊尔造像的影响。最早的一批“擦擦”可能就是后弘期初期大力弘扬佛法时从印度或者尼泊尔带来的，这一时期最典型的要数墨竹工卡甲玛沟出土的“擦擦”和夏鲁寺风格的一批“擦擦”。图（二十一）是早期波罗样式典型擦擦，此尊“擦擦”的造像保留着印度人的特点，面相圆润，嘴大而且肥厚，尤其是女性神氏躯体三折枝式妩媚动人。通过对比差不多同时期，目前收藏于俄罗斯冬宫的这幅唐卡图（二十二）我们可以看到，当时整个卫藏地区所推崇的是一种具有浓郁东南亚韵味的造像风格。图（二十三）是大约十



图（二十三）释迦牟尼佛 明代

三、十四世纪夏鲁寺风格的“擦擦”，做工无比精美，佛像以及背光刻画深入细致，形体饱满有力，圆脸宽额加上紧凑的五官，衣饰依然是萨尔纳特式的表现手法，整个“擦擦”的完整性很强。释迦牟尼主尊已经不是之前的那种波罗样式而是融合了西藏本土和中原等多种风格

样式，整体协调而且局部到位，堪称藏区“擦擦”的经典之作。到16世纪左右整个藏区趋向于一种文化大融合，逐渐形成了西藏本土特征的造像体系。

### 第三章 实物分析造像特点

“擦擦”，指一种使用模具打制的泥佛或泥塔，也有烧制成陶的。藏地发现的早期印度风格的“擦擦”多由红色陶土塑成，边缘不规整，胎泥外溢呈不规则状，图案以神降塔、吉祥塔和菩提塔居多，且大都印有般若经咒。此后，藏地自身也开始制作“擦擦”，内容、题材逐渐增多，藏文的六字真言由藏文转写的梵文经咒取代。藏传佛教僧俗制作“擦擦”的目的在于积攒善业功德，并将其视作消灾祈福的圣物。“擦擦”，多用于佛像及佛塔的装藏。有些则直接置于寺庙，修习的岩窟或“擦康”，“门塘”内，还有的堆放在山顶和路口的玛尼堆处，与风马旗、玛尼石刻和经幡在一起，受到信众的顶礼膜拜。除以上的供奉方式外，还流行将“擦擦”安放于随身佩带的嘎乌之内，以便随时随地地观想礼赞。“擦擦”从工艺上可分为单面模具制作的浮雕和双面模具制作的圆雕。形制大致有两类：一是塔形，其上有佛像及各种变相；二是圆雕形，印有佛像和经咒。在色彩上又分为素泥、设色、泥金或二者兼具，此外尚有风干与烧制之别。从成分上看，擦擦的类别也较多。一般是最普遍的泥土，考究的则用阿嘎土（老房子根基上取下来的土）或掺有香灰、纸浆的泥土制成；另一种是用泥质药浆或藏药炮制而成的“药擦”。除此之外，还有将自己的上师，父母及亲友的骨灰，遗物与土混合制成的“擦擦”，以期消除罪业，或者表示将身体供奉于佛，类似唐代的“善业泥”。

同其他宗教艺术品一样，“擦擦”所恪守佛像不同于凡人形象仪轨的最根本之处，是佛造像必须具备“三十二相”、“八十种好”，即

所谓的“相好庄严”。“相”与“好”的关系，可以认为：相为本、好为标，二者是一种“大本而小标”的本末关系。其中，“相”是佛造像的根本性标志，是佛像区别于常人形象的主要特征；而“好”可以认为是依附于“相”的次要特征。二者相较，“相”更重要。因此“八十种好”便有所谓的“八十种微好”、“八十种小相”等恰到好处的不同译法，足证二者是一种相为主、好为副的关系。“相”、“好”是古天竺国观相术精华之所在，是出神入化地完美塑造出佛像所惟一可以遵循的造像原则，是留给后人的一份宝贵宗教艺术遗产。若不依此行事，便往往会塑造出那种不像佛的“佛像”，让善信膜拜起来总是那么不甘心情愿，却又说不出到底是哪里不对劲儿。这种尴尬的心态常常会在极端商业化了的旅游景点和盲目速成的新寺院里产生，其缘起泰半是逾越了“三十二相”、“八十种好”中的某些条款，在塑佛的原则依据上面出了偏差。

“三十二相”在《大智度论》、《涅槃论》、《无量义经》等佛学经典中都有过明确阐述。在三十二相所规定的内容中有十六七相的条目，都可以在“擦擦”中找到视觉上的认同。诸如第三十一“眉间白毫相”，即佛两眉之间所生右曲白毛，大放光明之法相。有些“擦擦”以半球形之小珠直接塑造了白毫，并加饰头光；有些擦擦只以头光暗示，其头光即白毫光的现示。又如第十五“常光一丈相”，即佛身上经常放射出一丈高的佛光，即举身光简称身光。在漫长的“擦擦”艺术史长河中，以上合称的“背光”在不断丰富和发展。就形式而言，有圆形光、轮形光、随形光、放射光、宝珠光、舟形光等；就内容而

言，有唐草光、云形光、火焰光不一而足。但万变不离第十五、第三十一相所规定的内容。“三十二相”中确有难以在“擦擦”中塑造的表征。如第二“千幅轮相”，即足底如掌纹显出千幅轮图纹之相。又如“马阴藏相”，即男根缩入体内深藏之第十相。以上各相无疑是受“擦擦”尺寸和材质的限制，无从表现。此外，更有“咽中津液得上味相”、“广长舌相”、“梵音深远相”等似乎一切造像均难以直接塑造的表征，“擦擦”当然亦无例外。“八十种好”在《大般若经》、《大乘义章》中也都有着明确规定，其中“眉如初月”之第三种好、“耳轮垂愧”之第四种好、“脉深不现”第十六种好、“手足如意”第三十四种好、“观不厌足”第七十五种好等等，无一不在“擦擦”中得以表现。尤其是那些构思奇妙、艺术水准高、精工佳制的“擦擦”，真是让人爱不释手，流连忘返。

综上，“擦擦”艺术必须严格遵守种种造像仪轨和尺度的规定。尤其是对于释迦牟尼像绝不允许有丝毫的自作主张，菩萨、佛母、金刚、罗汉亦均有严格的比例和形象上的界定，似乎制约和限制了“擦擦”的艺术生命。其实不尽然，深通工巧、技艺超群的大德、巧僧，多才多艺的善信在仪轨雷池之内，充分显示了他们惊天动地的聪明才智和艺术天份，使“擦擦”艺术几乎臻于尽善尽美的地步，艺术的多样性在这里得到充分的显示。古代遗存便是此论点的有力论据。出土和传世的“擦擦”不仅具有明显的地域、风格上的艺术特征，即便属于装饰性很强的佛像举光背、台座、天衣等辅助性纹饰上，也能够显示出作者的完美感觉和艺术才华，使艺术创作力发挥到了极致的程

度。以阿閼佛为例，曾将百余种不同的古代擦擦相互对照，仅台座前方双白象的造型，姿态各异，无一处雷同。之所以这样比喻和形容擦擦，不仅仅基于上述的情况，还因为在“擦擦”极小的空间里实在难以想象她到底蕴藏了多少宗教内涵，在象征性图像内涵至为丰富的意义上讲更做了一篇篇的大块文章。在整个藏区，“擦擦”保存数量之多，年代之广，风格之多变，都是其他造像种类所不能比拟的。

### 第一节 释迦牟尼佛的造像分析

释迦牟尼佛原名乔达摩悉达多，于公元前 6 世纪左右生在迦毗罗卫城（蓝毗尼），此地靠近喜马拉雅山麓的格勒克布尔。他的父亲净饭王是释迦人的国王，而那时释迦族在那时统治着后来并入尼泊尔的北印度山区。传说，他的母亲摩耶夫人还是处女时就有了身孕，一头大象将一株白色的莲花放入她的子宫，这个叫做悉达多的男婴便在她的腿间诞生了。释迦牟尼圆寂后很长时间



是没有他的造像的，起先人们对于是否应为佛陀造像有很大的疑虑，因为佛性代表着一种超验而非人性的状态，当时的佛教中也没有崇拜的概念。早期的圣象带有较多的象征色彩而非实在的人像。常常用手印、法轮、宝座等等象征物代表释迦牟尼的真身。最早

图（二十四）圆雕释迦牟尼佛 明代

的佛陀造像可能在公元 2 世纪孔雀王朝时期的犍陀罗地区，位于现在的巴基斯坦北部和阿富汗东北部。不久以后，印度北部受佛教影响的地区也出现了佛的造像，这些造像有着厚厚的嘴唇和印度人的面孔，而犍陀罗一带则有着明显希腊化的影子。

释迦牟尼，通常有五种造像姿势：(1)成道像。结跏趺坐，左手横置双膝上，结定印，右手置右膝上，掌心向内，手指指地，表示大地做证，为解救众生不惜牺牲一切的言行。



图（二十五）释迦牟尼佛 明代

(2)说法像。结跏趺坐，左手横置左膝上，右手向上屈指做环形，名为“说法印”。(3)布施像。站立姿势，左手下垂结与愿印，表示能满足众生一切愿望；右手屈臂上伸结施无畏印，表示能够施于众生勇气和无畏精神。(4)降生像。童子形象，上身赤裸，下着短裙。左手指天，右手指地。(5)涅槃像。即卧佛像，根据其涅槃情形塑造。右则面南而卧，右手支颐，自在安详。这几种造像在绘画或者金铜造像中都有出现，但是到目前为止，在“擦擦”造像中只发现成结跏趺坐的形象，而没有发现布施像、诞生像和涅槃像。这可能与“擦擦”制作的使用目的有关，即祈愿消灾。所以从“擦擦”这一佛类造像我们暂且只分析释迦牟尼佛结跏趺坐的形象。

图（24）是明代早期的圆雕释迦牟尼“擦擦”，这种圆雕的“擦擦”在造像上与金铜类有很大的相似性，都是立体的造像，而且往往这种

“擦擦”模具的制作者都是一些佛像制作水平很高的师傅做出来的



图（二十六）释迦牟尼佛 清代

的。此尊造像身体匀称比例协调、宽胸细腰四肢强壮有力、细眉小眼五官精致、薄薄的袈裟披在身上衣纹简约含蓄、莲花瓣细小上下对生，是不可多得的“擦擦”精品。图（25）是后宏期卫藏地区的典型“擦擦”，那个时候能制作陶类“擦擦”的地区并不多，一般都是一些烧陶比较发达的地方，

比如墨竹工卡。此尊造像释迦牟尼佛安坐于塔内，四周用经文装饰，肌肉饱满、开脸俊美、略带尼泊尔的装饰风格。图（26）是清代官造的“擦擦”，整体上繁缛复杂、精心雕绘，释迦牟尼主尊端庄祥和，此时造型已经非常规范化，已经有严格的度量经造像要求，左边肩膀袈裟坦露一角，衣纹转转折折，主尊两边装饰有精美的六弩具，顶上是大鹏金翅鸟和摩羯鱼的造型，台坐下的狮子憨态可掬缺少早起造像的那种力度感。

通过对比三尊不同的释迦牟尼佛造像，我们能够明显感觉的不同时代和地域的差距，基本上“擦擦”的造像演变还是和金铜造像和唐卡是一脉相承的。在细微处，我们可以发现，早期的释迦牟尼佛造像明显受外来文化的影响，到后期随着文化的不断融合，开始形成自己民族的特色。这条大的主线或者定律是藏传文化发展的主脉络，这条脉络不会变。

## 第二节 无量寿佛的造像分析

阿弥陀，意译为无量寿（梵 amita<sup>yus</sup>）、无量光（梵 amita<sup>bha</sup>），故阿弥陀佛亦称为无量寿佛、无量光佛。惟密教则以阿弥陀佛之应化身为无量光佛，其报身为无量寿佛。无量寿经卷上言，无量寿佛，威神光明，最尊第一。观无量寿经亦谓，无量寿佛，身量无边，非是凡夫心力所及。阿弥陀佛为西方极乐净土世界的教主，以无尽愿力誓渡一切众生，不舍悲愿，以无量光明照独行者，业障重罪皆可消减，凡持其名号者，生前获佛护佑，消除一切灾祸业苦；死后更可化生其极乐净土，得享一切安乐。佛经说，在上方世界有个名叫功德无量的地方，在那里无量寿佛、善贤转轮父王、华容母后等做了十二功德。驻此地者称为无量光，当驻在极乐世界的色究竟天时又称做无量寿。他在莲花部中首屈一指，虽有两个密部，但实为一个。其功德是保证生命不受侵害。可知无量光佛与无量寿佛均是阿弥陀佛的十三名号之一。可是在藏传佛教中这两个名号被分别当作两个独立的佛来崇奉。藏密认为无量光佛是原生的，无量寿佛是无量光佛化现和派生的，一个为主，一个为次。藏传佛教中将其作为一尊佛供养，又作为五佛禅定佛之一，无量光同时又被认为是无量寿佛的化身。在藏族地区寺庙的壁画、唐卡、塑像中无量寿佛像很常见，而无量光佛则甚少。无量寿佛外形为：呈菩萨形，头戴天冠，发梳高髻，上身袒露，体呈现橘红色或土红色，身佩璎络、项圈等庄严饰物，双手施禅定印，结跏趺坐于莲座上，手

中托一宝瓶。瓶口生有吉祥花朵；头微低，表情静雅肃穆，体态似女

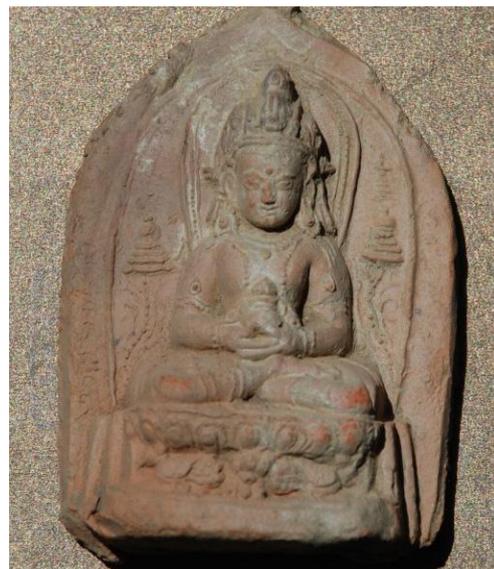


图（二十七）圆雕无量寿佛 明代

性丰润端庄。藏密认为无量光佛是原生的，无量寿佛是无量光佛化现和派生的，一个为主，一个为次。在寺庙中，无量寿佛崇奉十分普遍，佛殿的供奉触目即是，但无量光佛的形象所见甚少。这两个佛在艺术造型上相同之处颇多，都结跏趺坐，头戴天冠，顶树高髻，身着菩萨装束，上身袒露，呈现桔红或土红色，身上严饰繁多，慈祥端庄；或为

头顶螺发的比丘形象。不同之处主要体现在各自的持物上，无量寿佛双手结禅定印，即两手上下相叠放在两膝上，手心有一个宝瓶，瓶口有一朵吉祥花卉。无量光佛也是作禅定印，但两手心中是一个直立的金刚杵。两尊佛的区别仅在这微细之处上。无量光佛也是作禅定印，但两手心中所持的是一个直立的金刚杵。无量光佛还有一种双身像，面相慈善，结跏趺坐于莲台，抱吻明妃，双手在前，右手施无畏印。左手拈无忧花。

图(27)明代无量寿佛圆雕“擦擦”，此尊“擦擦”是合模所制，制成之后烧结成陶。有明代卫藏地区的风格，面带微笑，双耳垂肩手持宝瓶，呈跏趺坐，四肢较短，充满力量。可以看出此尊造像已经入



图（二十八）无量寿佛 明代

成熟期，有明显的西藏造像特点，三仍然可以从衣纹和开脸能看到一丝尼泊尔和帕拉的味道。图（28）头戴佛冠的明代无量寿佛“擦擦”，主尊两旁有佛塔和经咒装饰，背光为马蹄形，身着璎珞，眉间有白毫，身形矮壮，佛座下孔雀生动活泼。

图（29）清代藏东或者蒙古风格的带彩无量寿佛“擦擦”一般来说，



图（二十九）无量寿佛 清代

在卫藏和藏西“擦擦”很少涂颜色，要不就是寺院供奉的时候会涂颜色，如夏鲁寺里的有一面墙全部用“擦擦”作为装饰，这些擦擦都上过彩。在藏东或者蒙古地区则常常见多这种带彩的擦擦有些还带有种子印。此尊“擦擦”边缘装饰有连珠纹，飘带从上臂间穿过，颈间带有璎珞，开脸

像是少女的脸庞有蒙古和汉族的味道。

### 第三节 金刚不动佛的造像分析

五方佛中的东方佛，即东方世尊阿閼如来也。楞严经五曰：‘见东方不动佛国。’维摩经见阿閼佛品曰：‘有国名妙喜，佛号无动。’，表觉性，意译为“不动佛”、“无动佛”、“无怒佛”、“无嗔恚佛”等。閼(chu)意为“动”、“嗔怒”，阿意为“无”。无嗔怒是佛门修行的基础，是佛门最重要的戒律之一；因嗔怒会生烦恼，而烦恼是“苦”根源，是成佛的一大障碍。其身身蓝色、左手持砵、结「触地印」，

为降服诸魔。不动佛为东方妙喜净土教主，不动佛在因地时发下大愿，「不对一切事物生瞋恚」，故名「不动」。阿閼译作无动或不动，为东方妙喜世界的教主。详载于《阿闪佛国经》。他为了要成就无上道，立了一个对一切事物都不起瞋恚心的愿，因此得名阿閼。阿閼就是无瞋恚，无怒的意思。是金刚部的主尊。

金刚不动的净土，他安坐于象王宝座，蓝色，受法灌顶后，于修



图（三十）金刚不动佛 明代

道上，能现起我即不动佛佛慢；于证果时，能转识蕴及第八识成大圆镜智，转水大业劫气成水大智慧气。除去下劣身见执著，能调伏一切瞋性众生，而证得不动佛的报身。不动佛手印名触地印，乃警觉心中诸烦恼魔，令发起大圆镜智菩提心也，蓝色是调伏之色，东方为最初之方，发心之象征。以象王为座，因诸兽的力量除狮子以外，无过象者，此表其巨大。

道上，能现起我即不动佛佛慢；于证果时，能转识蕴及第八识成大圆镜智，转水大业劫气成水大智慧气。除去下劣身见执著，能调伏一切瞋性众生，而证得不动佛的报身。不动佛手印名触地印，乃警觉心中诸烦恼魔，令发起大圆镜智菩



图（三十一）金刚不懂佛 明代

图（三十）明代金刚不动佛“擦擦”，此尊佛像，肉髻螺发，面相圆满，双耳垂肩，眉间有白毫，袒右肩斜披袈裟，袈裟上饰有花边，体态匀称，神情肃穆，双眼大而有神，符合三十二相八十种好。左手结禅定印手持一金刚杵，这是判断金刚不动佛的重要标

志，右手结触地印，结跏趺坐于莲座中央，坐下是代表力量的大象。整体做工不是那么精致，但是韵味十足。图（三十一）有元代风格金刚不动佛“擦擦”，此尊“擦擦”装饰感极强，主尊安坐于马蹄形连珠纹当中，四边布满经咒，顶上大鹏金翅鸟简约生动，佛像的开脸圆润，眼睛低垂，身子略显单薄，整体造型稍显卡通，但是早期外来艺术的影响很明显，有明显的尼泊尔风格。

图（三十二）也是明代的金刚不动佛“擦擦”，此尊看起来要饱满的多，从材质上来看，使用了精细的陶泥，整体



图（三十二）金刚不动佛 明代

做工简约但有气势，衣纹更是简单的了了几下，坐下大象呈奔跑状。三尊同题材的“擦擦”在做工和艺术处理上是有如此的差异，有的粗犷有的精致，显示了不同地区不同的审美和艺术修养。

## 第四章 藏传佛类造像与周边佛类造像的关系

### 第一节 藏传的定义

藏传佛教，或称藏语系佛教，是指传入西藏的佛教分支。藏传佛教，与汉传佛教、南传佛教并称佛教三大体系。藏传佛教教义特征为：大小乘兼学，显密双修，见行并重，并吸收了苯教的某些特点。传承各异、仪轨复杂、像设繁多，是藏传佛教有别于汉地佛教的一个显著

特点。显宗说一切有部、经部、唯识、中观四宗中以中观为最发达。龙树一系的论典以“正理聚六论”为中心，经过宗喀巴的倡导，中观应成派月称所著的《入中论》最受推崇，成为中观论著的代表作。《现观庄严论》与《入中论》两书汉文未译，而龙树的《大智度论》藏文未译，因而成为藏传与汉传佛学之一重要区别。西藏密教一般分为事部、行部、瑜伽部、无上瑜伽部等四部，而各宗派多以无上瑜伽部的各种教授为主要修行法门。藏传佛教造像艺术是西藏文化最具代表性的组成部分。公元7世纪从内地、印度、尼泊尔等地传入西藏，并与当地的本教结合形成藏传佛教肇始，经历了1300多年的发展。从早期模仿西藏周边地区，包括印度、克什米尔、尼泊尔、中原等造像艺术风格，经过不断吸收融会，藏传佛教造像逐渐形成了雪域高原独特的神祇众多、风格多样、带有浓烈藏民族特征的艺术风格，蕴含了丰富的历史信息，凝聚着藏族人民的聪明才智。其种类包括祖师、密修本尊、佛、菩萨、罗汉、护法等。

藏传佛教神灵众多，形象奇异，既有源于印度晚期佛教的密教金刚乘、时轮乘诸神，也有西藏原始本教神，又有汉地及蒙古神祇，其造像内容丰富多彩。造像所用材质有泥、石、木、金铜等，而其中最具代表性的当数金铜佛造像。一千多年来，各民族工匠们制作了大量金铜佛像，充分体现了藏传佛教造像的艺术成就。集中反映了藏传佛教造像的发展脉络，显示出不同时代、不同地区的造型特点与艺术成就，而且蕴涵了丰富的历史文化信。

## 第二节藏传佛类造像与中原造像的对比

藏传佛教造像和汉传佛教造像艺术有一致的地方，但更多的是不同。不管在造像风格还是造像题材还是材质上都有区别。

佛教传入中国，通常作“两汉之际”，东汉初年，在统治阶级上层，即已有信奉佛教者，至于佛像于何时传入中国，至今尚无定论。据东晋袁宏《后汉记》中记载：“初，帝梦见金大丈人，项有明光，以问群臣，或曰：西方有神，其名曰佛，其形丈大，陛下所梦得无是乎。于是遣使天竺，而问其道术，遂于中国而图其形焉。”近年来我国的一些学者也提出了“东汉恒灵年间佛教造像已在中国分布相当广泛”的说法，并举出了内蒙和林格尔的汉画中就有“能仁菩萨骑白象，”孔望山东汉摩崖造像群来作佐证。而中国正史上第一次明确记载兴建佛寺佛像的情况见诸《三国志·吴志·刘繇传》其中记载丹阳人笮融于广陵“大起浮图寺，以铜为人，黄金涂身，以衣锦采，垂铜盘九重，下为重楼阁道，可容三千人，悉课读佛经。”说明当时已建有佛寺和佛教造像，可容三千人的佛寺建筑，本身就说明了佛教在当时已具有相当的规模了。

佛教造像在中国的发展，与佛教的传播一样，必须会有个时间的渐进过程。而印度僧人为使中国接受佛教，并使教理尽理通俗易懂遂以中国神仙思想来诠释佛教，被称之为“格义佛教”，佛教造像的历史也是如此，例如在吴地铸造的佛像铜镜上，佛与东王公，西王母排列在一起，有的佛像则系中国神仙式的双髻，或著平顶冠。

佛教初传中国时，社会民众对佛教理解的偏差，就影响到了造像。

另一方面表明自佛教传入中国的那天起，佛教造像即已经开始在中国化的道路上向前迈进了汉传佛教造像是指流行与我国汉族地区，具有鲜明汉文化特色的一种佛像艺术形式。汉传佛教造像一直随着时代的发展而变化，不同的朝代有不同的文化和审美，南北朝的造像飘逸轻盈，隋唐的造像大气不失典雅，宋代的造像淳朴自然，明清的造像略显媚俗。虽然如此，但是汉传的佛教造像是符合汉文化的审美的，是独立文化支撑下的自然真情的流露。在今山西省晋城青莲寺，太原崇善寺及山东省长清大灵岩寺都遗存着为数不少的元、明时期造像。这些造像沿袭五代两宋佛教造像风格，世俗化风韵更为浓厚。清代的传统佛教造像更是遍布各地。虽然从总体上看，在艺术水平和神韵上较之前世，特别是唐宋时期已颇为失色，但总也有一些地方的造像可称为“独放异彩”，如云南昆明筇竹寺，北京西山碧云寺内的五百罗汉塑像，都是极为优秀的作品。

藏传佛教艺术是流行于藏传佛教传播区域的佛教造像艺术形式。它始于公元7世纪，开始主要在今天西藏、青海等藏族人聚集地传播，元朝时随着西藏归附于中央政府，开始在内地汉、蒙、满等民族接受。藏传佛教造像是在印度、克什米尔等外来艺术形式的基础上不断融入本民族的审美、信仰逐步形成的，有很强的的地域性和民族特色。

藏传佛教造像在内容和风格上兼容显密佛像的特点，多以塑佛、菩萨、佛母、罗汉、明王、护法等题材为主，其中佛有所谓俗称“欢喜佛”者，作男女交媾（盖是以男子代表“方法”，女子代表“智慧”二者的结合即无上瑜伽也）。观音像也有作男身者，称为“度母”，罗汉

为十六罗汉。各类造像的比例、手印、姿势等都有严格的规范和鲜明的特征。汉传佛教造像仍然有较大的随意性，缺少统一的造像量度，很多作品模仿唐代龙门石窟作品，或宋代大足石刻风格。不过在模仿中各家各派仍有很大的差异。比如过去曾有美学家对大足石刻北山的“媚态”观音和宝顶山的《地狱变》中的世俗造型大加赞赏，于是模仿者便多被引导去追求“媚态”，而忽略了大量的如法如律的庄严佛像。

从现存的实物来看，早期藏传佛教在内地遗存最多的便是北京居庸关的云台，原系一喇嘛式过街塔，建于元至正五年（公元 1345 年）在云台的券面及券洞内浮雕有众多的藏传佛教造像。迄今塔已毁，遗存的塔基及迦楼罗、四天王、尊胜佛顶曼陀罗、十方佛、小千佛等造像。在元代，有来自尼泊尔的著名佛教造佛师阿尼哥，阿尼哥及其儿子在京师造像数十年，而且还培养了一批汉族的造像高手，据说，凡二京（大都、上都）寺观之像，多出其手。如著名的北京“妙应寺白塔”就是由他设计建造的。明、清两代，藏传佛教造像仍继续发展，只是明政府曾禁止汉人信奉喇嘛教，但同时又在宫内设置藏传佛教庙宇和造像。因而，藏式造像多在内廷、北京以及蒙古等地传播。明代，宫室中的藏传佛教造像，为了迎合统治阶级的审美情趣，必然要吸取传统佛教造像的手法与风格，因而比较注重含蓄、温雅神态的表现，而不是一味追求装饰的华丽和雕刻的细腻，形成了梵汉结合的新型造像式样。至清代，藏传佛教造像的势头，虽然无减；但是，其艺术造诣和品位却日渐衰败了。

汉传佛教享受第一尊位的是佛——无上士。但在藏传佛教中享受

第一尊位的是上师，即给自己传授密法的喇嘛。因为在藏地认为，上师是弟子与佛之间的桥梁，没有上师加持(意思是把上师的神力传播给弟子，有点近似气功之发外气，但上师的加持层次最高，不可与气功同论)，无论怎样修持也不会即身成佛。只有上师高兴，佛才会高兴；只有上师摄受你，佛才会摄受你。因此，包括上师的呵斥在内(禅宗称棒喝)都被认为是加持。有的上师为了消除上根弟子的业障，要想方设法给弟子出难题，设障碍，以作“调伏”。故学习密法没有上师的引导是不能成功的。上师类造像在藏传佛教中很普遍，各宗各派历代创始人、祖师如阿底峡大师，莲花生大师，马尔巴大师，宗喀巴师徒三人、萨迦五祖，各世达赖喇嘛、班禅大师，和米拉日巴大师等皆是。

汉地佛像断代的依据是时代特征，藏地佛像断代依据是区域风格。藏汉长期一家又与中亚、印巴次大陆相接壤，所以西藏苯教文化、印度文化、中亚文化、汉地文化等都交织在一起，相互渗透和影响。古代的于阗和阿富汗、巴基斯坦、克什米尔、孟加拉（原东印度）、尼泊尔、印度等地，对藏地佛像艺术等有深刻影响。所以，国外的工匠们长期在西藏造佛像，同时把技术传授给藏族工匠。同时，印度原产地的佛像大量不断进入西藏。在西藏保存的佛像中，大量地保存着外来的佛像艺术。西藏不同地区的佛像，都吸收了外来的各种艺术的风格，佛像的造像艺术相互交织，佛像的风格非常的复杂纷繁，面目多样化。藏地的佛像与汉的佛像截然不同之处：汉地佛像主要区别是时代的特征；西藏藏地的佛像在于产地区域的风格。

### 第三节 印度、尼泊尔造像对西藏造像的影响

在历史上，由于地理位置和风土人情的相似性，印度、尼泊尔造像对西藏的造像影响深远。传说最早的佛的造像就是随着佛教的传入而来到的西藏，从早期的西藏造像我们可以明显的感受到来自于印度、尼泊尔的韵味。我们今天所说的印度主要指今印度比哈尔邦、西孟加拉邦和孟加拉国一带，这里曾是印度佛教密教的造像中心。公元7—13世纪，波罗王朝（约750—1150年）统治这里并创造了印度佛教造像艺术的最后辉煌——波罗风格。在笈多风格的基础上融入了东北印度本土特色，造像的面貌具有印度人特点，上眼睑突出，眼大有神，嘴唇丰厚。身材曲线流畅圆润，薄衣贴体，仅在肩部、腿部刻画简单的线条。尼泊尔作为佛祖释迦牟尼的出生地，有悠久的佛教造像史。在尼泊尔，从事佛教造像的主要是纽瓦尔人，属蒙古人种，他们使用铜、木、石等多种材质制造佛教造像，其中铜质造像由于多数体积较小，便于携带，流传下来的最多。纽瓦尔风格铜造像绝大多数采用红铜，并鎏金，十世纪后，很多造像镶嵌宝石，更显精美华贵。从七世纪开始，尼泊尔工匠就来到吐蕃，帮助藏人修建佛教寺院，制造佛教造像。尼泊尔造像的风格深刻影响了藏传佛教造像。

#### 一、前弘期对西藏佛教造像的影响

佛教从七世纪初传入西藏。吐蕃赞普松赞干布迎娶尼泊尔国王阿姆苏-瓦尔马的女儿布里库蒂（尺尊公主），她入藏时带了不动金刚佛像等佛教造像和大量尼泊尔工匠。为了供奉佛像，在拉萨修建了大昭

<sup>2</sup>寺，保留至今的大昭寺门楣上是七世纪尼泊尔造像风格相关的浮雕图案。《西藏王臣记》<sup>②</sup>记载，松赞干布命令尼泊尔工匠按照他本人的身量塑造观音菩萨像，说明尼泊尔工匠的技艺深受吐蕃上层的喜爱。至九世纪，由于得到了数位赞普的支持，二百多年时间，佛教在西藏得到很大发展，建寺、度僧、造像，大量尼泊尔僧侣和工匠活跃在西藏。公元 838 年达磨灭佛，标志着西藏佛教前弘期的结束，吐蕃时期的寺庙、佛像遭到了毁灭性的破坏，遗存下来的寥寥无几。

## 二、后弘期之初(十一、十二世纪)印度尼泊尔造像对西藏的影响

佛教在这片雪域高原沉寂了一百多年。十世纪后半叶，卫藏、阿里一带又有佛教流传，标志着西藏佛教后弘期的开启，到十一、十二世纪，西藏佛教又相当活跃并在民间得势。佛教的再度兴盛促进了佛教造像的繁荣。后弘期之初，由于政治上的分疆割据和宗教上的流派纷呈，藏传佛教造像艺术表现出明显的多样化发展趋势。十一、十二世纪的西藏作品，用料以黄铜为主，极少镀金，工艺技巧主要仿克什米尔、帕拉艺术形式，同时也有部分仿尼泊尔造像风格的红铜鎏金造像。根据宗法的境外佛教造像艺术不同，划分为克藏风格、帕藏风格和尼藏风格的造像。所谓尼藏风格，是十一、十二世纪在西藏风行的，尼泊尔风格和西藏风格结合的佛教造像风格。由于地域的关系，尼泊尔对西藏造像的影响主要在卫藏地区。一开始，仿尼泊尔的佛教造像稚拙、僵硬、不重细节；随着西藏工匠技艺和施主品味的提高，整体造型趋于精巧优雅，但省略细节，装饰呈平面化。

---

<sup>②</sup>五世达赖喇嘛著 刘立译《西藏王臣记》民族出版社 2000 出版，第 83 页

### 三、元代藏传佛教造像中的印度尼泊尔因素

十二世纪末，由于受到伊斯兰势力的不断入侵，印度各地佛教纷纷消亡，尼泊尔成为影响藏传佛教艺术的唯一境外艺术源泉。元朝统治者独尊萨迦派，推动了西藏各势力的整合，近四百年的分封割据局面逐渐结束，西藏各地的艺术风格也相互吸引融合，形成了相对统一的西藏中部的“西藏风格”。从十三世纪后半叶到整个十四世纪，留居西藏南部的钮瓦尔艺术家不断增加，自然形成了其风格传统，其中最有名的是阿尼哥。元世祖中统元年(1260年)，尼泊尔著名艺术家阿尼哥率领一个由八十人组成的艺匠团队，到西藏参与营建黄金塔，后入京，官至光禄大夫、大司徒等，擅长画塑和铸造金铜佛造像，在大都(今北京)和上都(今开平)各寺塑造过很多塑像，造型独特，人称“梵式”，影响了后来的佛教雕塑。今天我们虽不能确定那些塑像是阿尼哥的作品，但从北京地区流传下来的藏式佛教造像看，其主要风格是尼泊尔式的，同时吸收了内地元素。

### 四、明清时代的仿印度尼泊尔造像

明代是一个集大成的时代，一方面，旧有的印度、尼泊尔传统仍然存在，另一方面，西藏本土风格趋于成熟，且于十五、十六世纪在中部地区迅速发展壮大，最终旧有的传统与新的风格两相吸引，彻底融合。明代偶尔出现尼泊尔风格比较明显的作品，应是对尼泊尔早期风格的膜拜和追忆。清代，藏传佛教艺术进入了明显的衰落期，这时刮起一股崇古风，盛行对8—12世纪印巴次大陆的东印度、尼泊尔、斯瓦特、克什米尔几种外来风格的佛教造像的模仿，但作品形似而神

不似，完全不能表现原来作品的神韵。其中对尼泊尔风格的模仿尤其普遍和盛行。

综上所述，以印度尼泊尔为代表的东南亚佛教造像风格深刻地影响了藏传佛教造像，而进入成熟期的西藏佛造像又反向影响印度尼泊尔造像，两者最终风格趋同。

## 结语

笔者通过大量的走访和实地考察，与国内收藏界专家学者反复探讨，根据所收集的上千枚“擦擦”和目前国内已经出版的图册和文献，得以完成本篇论文。目前国内外研究学者对“擦擦”的研究深度还有待提高，据我所知，天津的刘栋老师可能是最早一批对“擦擦”进行系统研究的专家学者，对整个“擦擦”造像的分布以及传承都有研究，但是刘栋老师研究的方向偏重于蒙古地区的“擦擦”和所谓的“铭擦”，加上当时国内研究“擦擦”的人并不多，所能见到的实物也不多，这是当时环境的局限性。到今天，喜欢“擦擦”造像的人越来越多，对这方面的研究也越来越细致化和科学化，所见到的实物种类和数量也是越来越多，出现了很多这方面的收藏家和鉴赏家，如北京的李逸之先生、拉萨的张鹰老师、杭州的王谦老师、还有专门收集“擦擦”模具的罗海先生。一方面，这推动了“擦擦”文化的传播，另一方面，也使得藏传造像的体系更加完善。通过对西藏“擦擦”与并行的唐卡佛像的对比研究，我们不难看出他们之前相辅相成的关系，在发展演变的脉络上是基本一致的，但是在风格上和艺术处理手法上还是有区别的。关于“擦擦”研究目前主要存在以下几个方面的问题。

一、“擦擦”的断代问题。我们研究金铜造像和唐卡的时候非常关心的一个问题就是他们的断代问题，这个问题是我们进一步研究的基础。只有这样，我们才能从时间段上进行划分，从地域上进行归类。就目前来说哦，金铜造像的研究体系已经非常完善，这也是我们对“擦

擦”经行分类划分的理论基础，但是非常有可能出现不一致的地方。比如，“擦擦”在判定年份的时候我们往往依据的是他的造型和地域特征，但是“擦擦”的制作是由“擦擦”模具决定的。也就是说我们对“擦擦”模具年份的判定要比对“擦擦”年份的判定要肯定的多、准确的多。这个有点像金铜造像里面的复古或者翻模制作，前人的制作工艺和后来的制作工艺是存在差异的，我们仍可根据一些细微的特征来判断，而“擦擦”就不一样了。因为“擦擦”的制作材料没有什么区别，有可能两个一样类型的“擦擦”在制作年份上相隔数百年。我比较认同这种断代风格，即“擦擦”断代以风格为基础，十分明显的老“擦擦”模具新做的归为新，不明显的归为老。从时间上来说有可能类似风格的“擦擦”出现的年份有稍晚于同时期的唐卡佛像，这是因为，一方面金铜造像的受重视程度要远远高于“擦擦”，另一方面“擦擦”有无限复制和重新做的可能。鉴于国内关于“擦擦”的研究现状，对“擦擦”的断代问题还有待进一步的研究。

二、“擦擦”造像的艺术处理手法。“擦擦”是翻模制作无法达到像唐卡佛像那样细致的程度，所以在实际的造像中可能会做一些简单化处理，例如“擦擦”常以单独主尊的样式出现的时候跟唐卡相比主尊周围的背景几乎全部省略掉，再就是“擦擦”的造像多以浅浮雕的形式出现，在这种空间的转化过程中形象会被有意识的夸张。

三、佛类造像的演变在“擦擦”当中的体现。目前已知最早的“擦擦”多是一些经咒和塔组合的类型，佛类造像大量出现应

该是在后弘期佛教复兴之后，当时据说阿底侠大师和莲花生大师都亲手做过“擦擦”，可见当时“擦擦”的制作是一种普遍的现象。佛类造像作为造像的最常见的题材，在“擦擦”中得以最大化的体现，一是佛类造像的“擦擦”在数量上占据很大的比例，单单不动佛的品种笔者就收集了不下百余种，二是佛类造像的风格变化之多都在“擦擦”中完美的体现，在众多数量的佛类造像中，每一种不同的佛类造像都存在着细微的差别，体现了不同制作者的工艺和审美，反映了时代和地域的不同。

四、“擦擦”的受重视程度还有待提高，目前博物馆或者其他收藏机构并没有太多的关注“擦擦”艺术，即使在藏区，也没有公共平台去参观或者学习“擦擦”艺术，只是在民间有小规模的个人收藏。目前可供参考的“擦擦”图册也是非常少，公众对“擦擦”的认知度也还远远不够。

纵观藏传佛类造像，从一开始的各自相对独立发展到后期的逐渐大融合，从一开始的模仿到发展出自己的造像体系，除了社会环境的改变和人们审美的变化，更体现了西藏造像艺术走向独立和成熟。

## 参考文献

### 一、著作

- (1) 丹巴绕旦、阿旺晋美编著：《西藏美术史略》 西藏人民出版社  
2003 年
- (2) 张亚莎著：《西藏美术史》 中国民族大学出版 2006 年
- (3) 于小东著：《藏传佛教绘画史》 江苏美术出版社 2006 年
- (4) 【意】图齐著 向红茄译：《西藏考古》 西藏人民出版社 2004  
年
- (5) 刘栋著：《藏传佛教模制泥佛像》 天津人民美术出版社 2000
- (6) 黄春和著：《藏传佛像艺术鉴赏》 华文出版社 2004 年
- (7) 张鹰著：《脱模泥塑》 重庆出版社 2001 年
- (8) 郎天咏著：《东南亚艺术》 河北教育出版社 2003 年
- (9) 康·格桑益西著：《藏族美术史》 四川民族出版社 2005 年
- (10) 任继愈主编：《中国佛教史》 中国社会科学出版社 1981 年
- (11) 吴明娣著：《汉藏工艺美术交流史》 中国藏学出版社 2007 年
- (12) 吉布著：《唐卡的故事》 陕西师范大学出版社 2004 年
- (13) 扎雅·诺丹西饶 (谢继胜译) 西藏宗教艺术[M] 西藏人民出版 1997
- (14) 汪小洋主编：《中国佛教本土化研究》 上海大学出版社 2010 年
- (15) 宿白著：《藏传佛教寺院考古》 文物出版社 1996 年
- (16) 王森著：《西藏佛教发展史略》 中国藏学出版社 2010 年
- (17) 赵朴初著：《佛教常识问答》 北京出版社 2011 年

- (18) 王尧著：《藏传佛教从谈》中国藏学出版社 2011 年
- (19) 李翎著：《观音造像仪轨》宗教文化出版社 2007 年
- (20) 赵宪章 朱存明著：《美术考古与艺术美学》上海大学出版社  
2008 年

## 二、论文

- (1) 张亚莎：宋代的西藏美术，西藏大学学报 2008 年 2 月第 23 卷  
第一期
- (2) 杨清凡：五方佛及其图像考察，西藏研究 2007 五月第二期
- (3) 杨清凡：关于藏传佛教图像研究的回顾和思考，西藏研究 200  
年 11 月第四期
- (4) 温玉成：泉州三世佛造像再探，敦煌研究 2000 年第四期
- (5) 徐春：青藏神秘文化遗存：擦擦，西部论 2008 年 3 月

## 攻读硕士学位期间发表的论文

- (1) 西藏“托甲”研究,《商》2014年第五期
- (2) 从藏传佛类造像看藏传造像艺术风格的演变,《大众文艺》2014年第十期

## 致谢

2011 年冥冥之中我又回到了藏区来到了拉萨，不得不说我与西藏有缘。当年高考的时候，其他同学都在买什么考试秘笈之类参考书的时候，我莫名其妙的就买了韩书力老师的《邦锦美朵》连环画，再后来到我毕业的时候又莫名其妙的到了甘孜州的藏区，在那里生活和工作了一年，虽然是汉藏混杂的一个地方，但还是感受到了浓浓的藏族风情。我想我还是属于藏区。

在拉萨的这几年里我感谢我周围的老师和同学，在与他们朝夕相处的日子里，充满了欢声和笑语。尤其是我的导师格桑次仁给了我很大的帮助和关心，在他的悉心教导下本文才得以顺利完成。平时，虽然他一直处在繁忙状态中，有各种事务等着他去处理，但是，他从来就是百忙当中也要指导我们的作业和创作。感谢，老师带我们走进一个绘画和造像的世界，去领略藏传文化的深厚与博大。

最后，感谢我的父母，谢谢他们的理解和支持，家人的支持才是我们工作和学习最坚强的后盾。

**吴建磊**

**2014/5/2**