

西藏佛教藝術：美學、年代與風格

麥伊蓮·M·麗艾（Marylin M. Rhie）著；葛婉章譯

藝術家出版社發行

1998.02 出版

頁 283-297

頁 283

在佛教金剛乘的修持道中，諸佛示現的形象非常重要，因此圖像成爲西藏藝術中一個關鍵性的因素。所有佛像，包括那些怪異的、怖畏的形像，毫無例外的都是諸佛智慧與慈悲的化現，是爲了利益眾生的菩提心的顯現。多數的佛像是報身佛像，一如淨土或者修行的成就者像，都是佛陀菩提心的投射，爲使現象界與個人的心象，都能達到更爲理想的境界。早期的西藏藝術中，表現諸佛的手法相當直接，如此毫無保留的衝擊著觀者；晚期的西藏藝術中，諸佛與其所住的法界，呈現出一種理想化的和諧感，吸引我們進入其中。兩種例子中，覺悟境界的實相，似乎皆與我們的世俗實相合爲一體。

描繪這些悲智化現的佛像時，最重要是要精準正確，而又不加造作。藝術似乎是打破「幻想的面紗」，對於絕對實相所散發出的力與美，提供一個完全相同的、同時具現的形象。表現佛像的手法，因時、因地、因人（藝術家）而有所不同。也由於各種不同的來源與傳統——有出自西藏本地的，有出於西藏周邊主要文化的；使西藏藝術成爲各種因素的複雜交織體，這樣獨特的西藏藝術，具有清晰純樸的外觀，以及極端柔美而又富於活力的特質。

法王時代：七世紀到九世紀

西元 627 年，松贊干布（約 627-649 在位）繼住爲雅隆王朝第卅三代國王，西藏由地方分權而首度成爲一統的帝國。松贊干布與中國（唐朝）、尼泊爾公主聯姻，據說他因此而皈依了佛教，成爲西藏第一位「法王」。640 年代，他與兩位王妃在拉薩建立了兩座寺廟，以供奉二妃帶到西藏來的佛像。小昭寺是建來供奉中國王妃的釋迦牟尼佛像，稱之爲覺臥佛。大昭寺供奉尼泊爾王妃的阿□佛。隨後兩尊佛像互移位置，大昭寺成爲覺臥釋尊像的佛殿，自此而後，覺臥佛一直是西藏最受

尊敬與崇拜的佛像。

第二位法王則為墀松德贊（約 755-797 年在位）在他的印度佛教上師寂護（Shantarakita）建議下，

頁 284

迎請蓮華生大師入藏；蓮華生是印度著名的怛特羅瑜伽軌範師。三人合力建成早期著名寺廟桑耶寺，是以蓮華生大師用來觀想而製作的曼荼羅為藍圖，以消除阻力，淨化當地。建築據說兼取中國、印度、西藏的混合樣式。

此時的西藏的繪畫特色，可以由敦煌佛教石窟寺院的遺跡看出端倪。敦煌位於中國西北（甘肅）的中亞絲路道上，大約自 781 年起至九世紀中期為西藏所控制，是戰略上的軍事前哨，繁榮的通商中心，著名的佛教聖地。絕大多數當時在敦煌創作的藝術是中國的風格，包括描繪一位西藏國王的出色壁畫（第 159 窟，約 820 年），其餘的壁畫則顯示了「印度----尼泊爾----西藏風格」（第 161 窟與第 14 窟；敦煌文物研究所，1980-82，IV，第 91、144、169 尊像）。

敦煌寶物中有一類幡畫，繪於豎立的絹帛旌旗之上，以供遊行隊伍撐起，或安置於寺院的經堂中。本世紀初一些敦煌幡畫流傳到西方——伯希和（Paul Pelliot）攜至巴黎的基美博物館，斯坦因

（Sir Aurel Stein）攜至印度新德里與倫敦大英博物館，這些幡畫有藏文款識，或者畫風與西藏可能有關（Whitfield，1982，第 15 至第 17，46、47 尊像；1983，第 47 至 49 尊像。）大英博物館典藏的金剛手（No.20 in Rhie and Thurman，1991），是具有西藏風格與藏文款識的敦煌幡畫之一。金剛手的身軀全面顯示無遺，體態結實而略顯僵直。明亮的色彩繪出帶狀的裙式，輪廓以粗重而均勻的線條勾勒而出，眼神灼烈地向外凝觀，這些很明顯是西藏式的，與同時代的「中國風格」相當不同；中國的畫中人物穿著比較完整，線條流暢，賦色通常較為雅淡。維塔利（Vitali，1990，頁 19 至 24）曾經論及這些敦煌幡畫，他認為敦煌幡畫與某大約 822 年的噶曲寺「第二期」造像樣式，兩者風格是相通的。

西元 836 年，篤信佛教的法王墀熱巴巾為其兄朗達瑪暗殺，此舉標標明了雅隆王朝的衰亡，佛教受到鎮壓迫害，西藏進入「滅佛期」。雖然如此，篡位的朗達瑪王又於 842 年被一位僧人所弑。佛教在西藏中部地區黑暗時代約有七十年，當時東部偏地的一些僧侶，還能維護著佛法與受戒儀式，同時，雅隆王室的後裔逃往西部的阿里地區，建立了著名的古格王朝。古格的統治者自從 975 年以來，致力於重振佛教；大約同時，也有一些僧侶如魯梅等人自藏東歸來，開創了

佛教在西藏中部的復興時期。佛教的再起被稱為「西藏佛教後宏期」，由此而開展佛教與佛教藝術大力擴張的時代。

後宏期

無疑地，後宏期是西藏藝術最引人

頁 285

入勝的時期之一，然而也是最為複雜，難以處理的藝術之一。有年款而可以作為斷代定點的作品非常之少，而來自不同傳統的多樣風貌，又不易理出頭緒，特別是藏東的藝術，幾乎是一無所知，而西部與中部——前藏後藏地區，雖然產量豐富，地域性差異卻相當大。在藏西，喀什米爾的藝術傳統特別濃厚，而在中部地區，印度帕拉王朝（八世紀至十二世紀中期）的藝術遺產，以及帕拉系統的尼泊爾藝術，是最主要的靈感泉源，這類風常常是指「印度——尼泊爾風格」。其他起源於南印度與中亞地區，特別是于闐與敦煌這兩個重要的佛教中心，對於西藏的影響也很明顯。

西藏西部：十世紀中期至十三世紀早期

藏西古格國王科日以出家法號益西沃較為人所知。他體認到佛學的迫切需要，於是採取兩大行動：遣送廿一位西藏少年，前往喀什米爾剃度求法；隨後邀請阿底峽尊者（982-1054）前來弘法。阿底峽是中印度超岩寺著名的學者與老師，1042年，他在二度受邀後前往古格，不幸的是，益西沃已經去世。赴喀什米爾

頁 286

求法的廿一人中，僅有兩人在艱苦的跋涉之後倖存，而於 978 年返回古格；這一年，可視為西藏佛教復興的開端。兩人之一的仁欽桑布（958-1055）以譯經與建寺而聲譽卓起：他被尊為大譯師，在藏西創建了約十五座寺院。他三度前往印度，前後逾十七年，攜回大量的佛教典籍，同時有卅二位喀什米爾的藝術家隨他而來，無疑地，他們都曾參與新寺的創建、佛寺藝術的製作。十三世紀的藏西藝術，雖然來自於印度、尼泊爾的帕拉藝術傳統相當明顯，但仍以印度喀什米爾與喜馬查省的藝術為主流。

西藏西部的藝術以其卓越的壁畫、生動而變化多端的雕塑，在西

藏佛教後宏初期，居於相當重要的地位。雖然在十三世紀晚期以及十四世紀，藏西依然或多或少持續的造像與繪製壁畫，但是一直要到十五世紀中葉之後，隨著古格王朝的復興，藏西藝術才再創可與十一世紀到十三世紀早期相媲美的盛況。

西藏中部：十一世紀至十三世紀

大約在西元 978 年，藏僧魯梅等人由西藏東部返回藏中，重新開始修持佛法，重建寺院與寺廟。1045 年，阿底峽在抵達藏西三年之後，前往藏中地區，成為噶當派與佛教在前後藏復甦的精神導師。阿底峽於 1054 年圓寂，他的大弟子仲敦巴（卒於 1064 年），隨後創建了噶當派的第一座寺院。當十一世紀後半期至十二世紀，佛教各僧團與其寺院已經遍及藏中各地。由米拉日巴（1040-1123）與其導師瑪爾巴（1012-1095）的弘法，逐漸成長為噶舉派，由卓彌大譯師（992-1072）與昆氏家族發展出薩迦派，各主要寺院也在後藏建立起來。這些僧團（噶當、噶舉、薩迦）與源起於法王時代的寧瑪派，在西藏奠定了穩固的佛教寺院基礎、他們翻譯經論，吸收融合了來自印度與尼泊爾的佛教實修法門與佛教藝術。

許多佛教聖地與佛寺經學院皆與中印度，特別是帕拉統治的東印度地區，經由尼泊爾的主要貿易路線而彼此交流，因此藏中佛教藝術最主要的靈感泉源，是中印度，東北印度與尼泊爾。雕塑方面，十一世紀至十三世紀的藏中地區，各類流風並存。大多數的藝術作品皆源自於印度東北部的帕拉王廟（Pala Dynasty，約為 750-1155），以及帕拉的繼承者斯那王朝（Senas，十二世紀中至十三世紀中），但主要的流風之一與中亞藝術有明顯的關聯。最近數年，一些以黑黃沈積岩石鑿刻的雕像陸續現世，這些傑出的雕像，一般皆有鑄刻的藏文銘款，其中的一些，縱使不能確定雕造者或者雕造的地點，但與十一世紀至十二世紀的帕拉造像關係密切。

後藏特殊的雕塑流風，源自於于闐或者中亞風格。特別是與十一至十二世紀的作品有關。喀什米爾與于闐的地理與貿易關係密切，故而兩地的藝術風格，自有可能一直相互影響。于闐是一個繁榮的綠洲城市，位於橫貫中亞的絲路南道（新疆），至少自西元四世紀以來，也是重要的大乘佛教中心，在唐代（618-906）尤為興盛，但自從十一世紀早期開始，即臣屬於伊斯蘭（回教）統治之下。據文獻所載，自法王時代以來，西藏與于闐即密切交流，傳說于闐藝術家曾赴藏地，協助建寺造像。絕大多數的古代于闐藝術如今皆已不傳，留給世人的主要是中文史料，論及于闐藝術有一流的品質。于闐風格最著名的是表現人像的手法；衣袍通體全是輕

淺的垂褶，這些連綿的褶線，條條緊密平行，因而使得褶痕更為突顯。這種「于闐風格」不但影響西藏藝術，同時也影響到中國唐朝的佛教藝術。而在十二至十四世紀，甚至於更晚之後，始終是中國的一個藝術傳統。

此時西藏中部地區有不少一流的繪畫，雖然流傳至今的畫作絕多為唐卡，但壁畫也有知名的，特別是出自夏魯、扎塘兩寺之作（參見 Vitali, 1990）。有些最近才現世的唐卡，可以斷代為十一世紀晚期之作（參見 Singer, 1994），而拉薩大昭寺有少數稀世壁畫，可能是前藏地區現存年代最早的遺作。至目前為止，這類遺作數量不多，能作為斷代的證據也很少。然而現藏列寧格勒冬宮博物館，出自中亞黑水城遺址的一批西藏風格的繪畫，為這段期間的繪畫，尤其是與西藏中部相關之作，提供了極為珍貴的資料（亦見於 Piotrovsky, 1993）。此時的唐卡繪畫，通常遵循著一種規則的構圖樣式，這種可能起源於印度——尼泊爾的樣式，特別強調畫面中央的主尊，其像有如永垂不朽的巨人，周圍對稱性地安置體型較小的人像，包括兩側的脅侍，以及上下、左右排開的其他人像——菩薩、僧侶、大成就者、本尊與護法諸佛。圍繞在主尊四周的人像，皆各有一個通常是同等大小的空間，主要是由他們的背光與台座來界定範圍。然而主尊顯然是畫中形體最大的，並且是居於主導地位的焦點人物。主尊呈現正面的形態，臉部通常是寬闊的長方形或卵形，上眼臉是中印度（帕拉）人像特有的弧狀形、鼻樑修長，薄唇施以朱紅；一般僅下唇著朱。通常手掌與腳掌上皆敷上朱紅色，是為一種美麗印記。背景通常是濃重的暗藍色面，有花朵點綴其上，很清楚地，諸佛所在的位置是一個二度平面空間。

台座是印度風格；最上面有坐墊，墊面通常有渦卷形或帶狀的圖案裝飾。在主尊身後有靠背，時而局部罩上一片織物，如此於人像身後創造出一種三角形式。靠背也可能有裝飾性的動物，通常是一頭鵝，或者是某種想像的魚——鱷魚——象的混種動物（摩羯魚），棲息在靠背上部的橫木尾端。

主尊的頭光是加長形，經常內有蓮瓣、樹木，或者出自帕拉與尼泊爾

藝術風格的渦卷葉形圖案。台座的蓮瓣一般都很碩大，協和數種色彩，交替排比描繪，巧妙地烘托出立體之感。蓮座經常安置於基座之上，或者就是台座的一部分。整個台座的周邊，或有珠寶裝飾的花邊，（持寶花邊），同樣是協色繪出。有時候，這種持寶花邊與整幅繪畫外框處的珠寶裝飾，屬於同一樣式。

這些早期的作中，主尊的脅侍菩薩尤富韻味。有幾種明顯不同的樣式，甚至於在同一組唐卡連作中，可以同時並用。其中一種有強烈的印度風格；這類菩薩的典型是儀態婀娜多姿，輪廓線條流轉柔美，手足通常較大，臉龐偏於方形呈現四分之三的側面角度，一頂束髮的高冠由腦後聳起。他們腰繫透明紗裙，腿形是以一覽無餘；眾所皆知的，這是九世紀帕拉時代孟加拉地區的雕刻風格，而同時代在敦煌石窟繪畫，也有這樣的形式（敦煌文物研究所，1980-82，IV，第169尊像）。不過，稍嫌拘謹而流於形式化的，滯悶的姿態，則並非典型的帕拉藝術，而與大約西元一千年左右的中印度造像，如卡鳩拉荷

（Kha-juraho）的雕刻有關。另一種樣式的脅侍菩薩則肩披搖曳生姿的飄巾，腰垂較為厚重而有垂褶的長裙，故而腿形隱蔽在下而朦朧不清。這類樣式的靈感可能來自於中亞藝術，與十世紀中葉某些敦煌石窟的繪畫，如第220窟的菩薩像非常相似。

在這段期間的繪畫與織品中，出現一種相當形式化的，高聳而細窄的岩山結構。這些長而尖的結構，是運用各種色彩交替協色繪出，並且並排堆疊，形成可以用來分隔構圖的界限。芒囊的壁畫（Tucci，1973，第113尊像）以及福特收藏的綠度母（1991和1996，No.24），某些十二世紀晚期的織品（Xizang Tangjia，1985，圖62、102）、出於黑水城而現藏冬宮博物館的繪畫與織品（1991和1996 No.23），皆是這類實例。這種富於想像力的山形圖案，亦見於西元二世紀以來的印度雕刻，以及日後印度與尼泊爾的手抄經本（Pal，1984，圖5）。令人感興趣的是，也曾經出現在韓國七世紀初的幾塊磚面上，可見這種山形圖案在當時已經是國際性的山水風格之一，當十三世紀至十四世紀時，更於西藏繪畫中獲得全面的發展，此後不久遂不復流行，到十五世紀中晚期時僅偶爾或現，不過已成為更為簡化的、比較寫實圖案（1991和1996，No.48）。

得自中亞黑水城遺址的繪畫中，有一批意義重大的畫作，與此時的藏中繪畫特別有關。黑水城位於中國西北內蒙境內，原為回紇所控制，大約在十一世紀中期，黨項（唐古特）族征服了回紇，黑水城成為黨項西夏王朝（約982-1227）的一個駐軍城市。如眾所皆知的，西夏統治者護持佛教信仰，贊助佛教藝術的製作包括敦煌、榆林石窟為數極多的繪畫與雕刻。據文獻所載，西藏僧人曾經在西夏朝廷中活動；1159年，第一世噶瑪巴堆松欽巴（1110-1193）的弟子藏索，曾應

仁宗皇帝李仁孝（1139-1193 在位）之邀前往西夏，仁宗授與他「上師」的尊銜（敦煌文物研究所，1980-82，V，頁 157；Roerich，1988，頁 517）。1227 年成吉思汗的軍隊摧毀了黑水城與西夏王國，王室家族流亡到後藏北部地區（昂仁），在該地建立了拉堆絳（Jang）萬戶長家族（H.karmay，1975，頁廿、卅五）。這些相關文獻指出西藏與西夏的密切交流。

頁 289

1908 與 1909 年，蘇俄探險家科茲洛夫（Kozlov）在黑水城遺址東南方的舍利塔（Suburgan）有重大的發現。一般咸信，由此塔出土的文物，包括繪畫在內，應該是 1227 年黑水城陷落以前的作品。這些繪畫有各類不同的畫風，主要是來自於中國和西藏的風格與圖像傳統。大多數具有西藏風格的繪畫，皆與十二世紀西藏中部的畫風有所關，然而一般而論，黑水城的繪畫色彩較為明豔，線描略顯粗獷。

西藏中、西部：十三世紀至十四世紀

十三世紀至十四世紀，西藏在其本土以及境外皆相當活躍；西藏藝術亦復如是。在過去的兩個世紀中，西藏佛教僧團制度已然確立，如今則蓬勃發展，大部分的經論皆已翻譯完成。在西藏境外，十三世紀蒙古的崛起使亞洲為之轉變，西藏雖然比其他地區景況為佳，但也陷入變局之中。十三世紀時，西藏與中國交流日益密切，特別是經由西藏高僧與蒙古領袖的接觸，諸如薩迦班智達（1182-1251）與闊端、八思巴與忽必烈；薩迦班智達是西藏精通五明的大學者、八思巴為薩班之姪。雖然在十四世紀早期之後，西藏與中國關係有所衰退，但雙方的交流縱使未達高峰，中國已經強烈地影響到西藏佛教藝術的發展。同時在中國境內，許多十三世紀至十四世紀的碑塔與繪畫、雕塑具有西藏風格，足以證明西藏佛教與藝術對於中國元朝文化的影響。

西藏藝術方面，主要是延續印度----尼泊爾傳統的風格，但是自從十四世紀中期開始，特別是在中部地區，導入了中國藝術的一些常規與意義；中國的影響特別是關於羅漢的主題與風格，也見於風景的描繪與人像的衣袍描法；中國這種寬鬆而衣褶疊起的袍

頁 290

服，與印度----尼泊爾風格那種緊密貼體，或者僅有簡單線描的衣紋

有所不同....。自從八世紀以來，羅漢就是中國繪畫中一個廣受歡迎的主題，中國的羅漢樣式強烈地影響到西藏羅漢藝術的表現手法。此一風格在賦色上，運用了中國的「青綠」技法，在人像輪廓衣褶，則以中國書法典型的靈動筆法勾勒而出，也借用了中國寬鬆流暢的衣袍形式。然而，儘管畫面上有前景地平面，也有單一的透視觀點，但是自然風景被壓縮成爲二度的空間，這種平面感的構圖，基本上是西藏的特色。

中部地區較早期的繪畫，是以印度——尼泊爾風格傳統相關的繪畫爲主流，雖然加入了國的影響，但此時依然全盛未衰；後藏地區納塘與夏魯、覺囊等寺的壁畫佳構是爲明證。這時出現的怖畏護法碩大魁武的形像，散發出原始的生命活力，因此他們不僅僅是宗教性的畫像，更似乎如實的在生活與行動，而將屬於諸佛的戲劇化事蹟與佛陀精神傾注其中。這類怖畏像畫風的重要特色，在於它有典型的明確構圖；中央主尊的背光是鮮明的葉形火焰紋圖案，沿著畫面四周邊緣則規則性地繪有成排人像。這種被看作是一種「古典式的」構圖樣式，雖然至少持續到三百年以後，但以十四與十五世紀是其最爲輝煌的時代。所有這些藉著西藏信仰的力量示現給我們，是爲西藏美學無可抗衡的魅力根源。

十五世紀

十五世紀在西藏歷史上是一個承平時代，西藏佛教與佛教藝術皆獲致重大的成就。這段時期的首要人物是宗喀巴（1357-1419），他是西藏最享盛譽的高僧，對於佛法奧義能夠深入闡釋的學者。他被尊爲格魯派的祖師，致力於爲西藏人建立許多有意義的永久性制度。

中國明朝早期有幾位皇帝熱中於西藏佛教，邀請各派高僧前往內地，其中也包括了宗喀巴，但爲宗喀巴所婉拒，然而，噶瑪噶舉黑帽系第五世噶瑪巴則與明朝皇帝成爲至交，噶瑪噶舉與中國明朝的交誼似乎持續了數世紀之久。根據史料，永樂帝在位期間（1403-1425）屢屢饋贈前來的眾多西藏高僧，贈禮中包括著名的永樂佛教雕像。爲數最多也最重要的雕塑繪畫作品，主要出自於中部地區，尤其是後藏地區。而在藏西，當十五世紀的後半期曾歷經一次文藝復興，此一運動一直持續到十六世紀爲止。

西藏中部地區

十五世紀前半期，格魯派在前藏與後藏地區積極興建寺院：宗喀巴的兩名弟子，分別於 1416 年與 1419 年，在前藏地區的拉薩近郊

，興建了哲蚌寺與色拉寺。所有這些寺院最後都成為可容納數千僧人的大寺。數十年之後，在 1447 年，宗喀巴的弟子之一，日後被追封為一世達賴喇嘛的根敦珠（1391-1474），在後藏地區的日喀則附近建立了扎什倫布寺，如今成為班禪喇嘛住持之寺，寺中供奉全西藏最高的彌勒巨像，高達八十六英尺（廿六點二公尺），以銅鑄鎏金而成。

1425 年至 1450 年間，另一座大型的佛教建築落成於江孜城內。江孜距離日喀則不遠，位於通往尼泊爾和印度的主要道路之上，是一個繁榮的商業城鎮。這是一棟多層樓的佛塔與寺廟（塔內佛殿）合一的建築——吉祥多門塔，字面意義為「十萬佛像之塔」。塔內每層樓的佛殿皆有壁畫與雕塑佛像，當人們由底層往上依次

頁 291

逐層逐殿行去，這些殿中的藝術品能夠提供一系列次第向上的修行境界。某些西藏佛教最為珍貴之寶，出於這座壯觀的吉祥多門塔，以及與塔比鄰的三層主寺，兩者合而為白居寺。雖然塔與寺皆非某一僧團專有，但與格魯派與薩迦派關係密切。

吉祥多門塔的壁畫同樣是兩種風格的結合。畫中人物的形貌、佩飾與錦衣圖案等是印度——尼泊爾系的風格，而人物穿著的裙裳、衣褶與飄帶所流露的自然主義絕色之美，則基本上是中國式的。這種清晰而明確的工筆畫風，極其練達而不厭其煩的細節描繪，入於精微的運色與圖案，使得畫中諸佛皆具有均衡對稱的儀態，明麗的色澤，流暢的線描，精采的圖案，風姿文雅而又洋溢著蓬勃的生氣。吉祥多門塔內壁畫的山水風景及構成要素，基本上是繪於尼泊爾傳統的典型框格形式之內，景物是個別散置的，非常圖案化的，是二度平面的形式。

三層主寺中的羅漢、高僧與大成就者等肖像類型的造像，是西藏藝術家成就自然主義的高峰之作。這些人物堅實健壯的形體傳送出內在的元氣活力，敏銳的表情與性格刻畫使使得面目栩栩如生。這些肖像是新自然主義盛行期的傑出作品，然而在此時尚未進一步達到成熟階段。更確切地說，這種自然主義風格的某些特徵，與比較強調僧侶神聖特質的、傳統的風格，正在逐漸的相融同化，從而在十五世紀晚期與十六世紀早期的作品中，產生一種有趣的新變化。

江孜白居寺吉祥多門塔建成不久後，薩迦派翽爾寺亦於 1429 年由貢噶桑布（1382-1444）建立。翽爾寺以壁畫與唐卡風格而知名。「翽爾傳統」（Jackson, 1996, 頁 77-82），明艷如寶石般的色澤，以醒目的朱紅為主調，所有形象如水晶般地透明清晰，極端的裝飾圖案

美，是這類風格的特色。這個

頁 292

時代主要的畫風之一，是將尼泊爾風格的、濃麗的、裝飾性的、平面式的風格發展到高峰的作品。十五世紀是一個產量豐富而風格多變的時代。然而，在十五世紀中後期最為顯著的畫風，或許仍然是印度---尼泊爾風格，而多數這類作品皆出自於薩迦派的寺院。這些繪畫都有戲劇性的單純化傾向，經常融入自然主義的某些特質，特別是對於主要特徵運用描影技法使物象具有立體之感。

西藏藝術在它歷史的中期，無論在數量上與品質的不朽性，都達到了高峰期，尤其以後藏地區的諸寺最為突出。白居寺吉祥多門塔與三層主寺的作品，更是西藏藝術史上的劃時代鉅作，並且成為此後超過一世紀的創作靈感泉源。印度——尼泊爾風格比較自然寫實的中國風格，也在這個時代開始融合；雖然後者的潛力要到一個世紀以後才完全受到瞭解與發展。

藏西與藏東

以某些觀點而論，特別是在繪畫方面，真正繼承江孜白居寺吉祥多門塔藝術風格的，似乎是十五世紀中後期藏西地區某些大寺的壁畫與唐卡。復興的古格王朝在藏西及其首府則布隆的一流作品，經由杜齊而首度引介至西方。由紅寺的壁畫以及許多杜齊本自則布隆獲得的唐卡，可以辨識這一類畫作是兩種風格的融合；他們既是優雅的江孜風格的精巧縮影，而又同時兼具十一世紀藏西傳統曾經盛極一時的天人般迷人特質。

紅寺、托林寺、斯比提地區達布寺金殿等壁畫，表現出一種與江孜白居寺吉祥多門塔相關的極為練達的、中央巨像式的風格，但同時也融入了某些藏西風格的歡愉的變形特徵（L.G.Govinda，1979，II，頁 168、169；J.Huntington，1972，圖 LIX 右圖 LX 左）。十五世紀早期，正當古格蓬勃開展的「文藝復興」初期；此一復興期自十五世紀中晚期或十六世紀一直持續到十七世紀中期。古格文藝復興期（十五世紀中期至十六世紀中期）初期的作品，無論勾線或賦彩皆極為細膩雅緻而入於精微，通常是以深紅或深藍為主調，完全的二度空間平面式構圖，自然景物絕少，圖樣精準雅妍，許多圖形是傳統的印度----尼泊爾特色，例如龕形的台座，也有得自於白居寺吉祥多門塔的風格，例如背光的樣式。他們具有一種永垂不朽的威儀，高貴而瞬息

生滅似的本質，在世俗魅力的輕微觸及下獲得調節。在十六與十七世紀無可逆勢的邁向更為卓越的自然主義之前，他們是印度——尼泊爾風格傳統方面最富有活力的創造之一。

一般認為此時藏東的佛寺活動與佛教藝術均有所進展，但是具體的證據微乎其微。雖然如此，仍有必要給予簡短的論述：西藏繪畫當時在西藏東部或者中國境內似乎有重要的發展，而此發展的靈感，得於中國明代（1368-1644）早期的繪畫。西藏藝術一向以佛教人物主題，而將自然景物入畫為合適的背景，必須歸功於西藏東部地區。如這些羅漢畫所顯現的——盤據在藏東藝術家心頭的，是一個獨特的挑戰之舉，而此，自從十六世紀後期以來，就支配了西藏藝術的發展。

十六世紀

現存的十六世紀西藏三大主要地區藝術作品，呈現多種不同風貌。藏西地區包括古格、拉達克、桑噶爾的藝術活動相當頻繁，壁畫與唐卡傳世者數量極多，證實當地佛教寺院的興盛。在藏東有「噶瑪噶止畫風」的興起。據文獻可知，此一畫風與噶舉派的

頁 293

分支噶瑪噶舉有關，興起於十六世紀後半期，成為西藏主要的藝術風格之一。然而最富於創造力的是中部地區，此地的藝術流風最為複雜。許多畫風與薩迦派相關，但也出現了幾類不同的畫風，或可歸之於噶舉派與寧瑪派。此時藝術的發展地域性分明，反映出政治上同樣也是分治而不統一。儘管如此，各地區之間仍互有聯繫；各地風貌雖有不一，大致皆表現了更有力的自然主義趨勢。

藏西繪畫

佛教與佛教藝術在十六世紀到十七世中期，在藏西始終興盛不衰。拉達克地區如巴果、皮央、里吉、喇嘛玉茹等寺，以及拉達克附近如桑噶爾地區的喀廈與普特等寺傳世的壁畫與唐卡數量甚為龐大。此時畫風較前已有一些明顯的變化；主尊優雅袍服上的衣褶顯得較為寬鬆，表現出較為複雜、比較寫實的立體之感。四周的背景看起來似乎退入畫面中，使背景具有空間的意識，如此構圖，較之過去利用圖案欄框來區隔景物，顯然豐富許多。

藏東繪畫

西藏東部藝術的史料雖不多見，然而一般認為，那些具有中國風格要素的，特別是風景樣式的繪畫，最有可能是藏東之作，如眾所皆知的，十五世紀早期，噶舉派分支的噶瑪噶舉教主（噶瑪巴）與明朝皇帝的關係極為密切（H.Karmay, 1975, 頁 75-80），自十六世紀晚期（1575 年至 1600 年）開始，藏東噶瑪噶止畫風（噶瑪地區的畫風）的發展與噶瑪噶舉派有關，同時具有強烈的中國特色。大多數繪製這類畫風，而以「獨特的彩繪與描影」聞名的畫家，都是康區與安多的噶瑪噶舉派信徒（E.Gene Smith in L.Chandra, 1970, 頁 44-46）。藏東繪畫的主題多為羅漢、大成就者與佛本生經故事（參見 Jackson's study 1996, 第五章）。繪畫中有許多

頁 294

已發展的山水基本要素，隨意安排的建築物，完整的背景結構。對於主尊周圍背景中的小人物，表現出一種生動的素描風格。

藏中繪畫

十六世紀西藏中部地區的政權，是由幾個不同僧團所支持的家族所掌控。權力最大的分別在拉薩與後藏地區；前者通常與格魯派相關，而後者則受到噶舉派分支噶瑪噶舉的支持。十六世紀晚期及十七世紀，也是格魯派與蒙古關係日益密切的時期。這時候蒙古是獨立的。十六世紀藏中繪畫的趨勢是相當複雜的，然而主要有兩大路線；其中之一盛行於十六世紀前半期，而在十六世紀後半期日趨衰微，這一派是繼續十五世紀已有的印度——尼泊爾相關風格，畫作的數量極多，應屬於薩迦派寺院所有。另一類趨勢則隨著時代的演進而日趨茁壯。這一派的某些畫面成要素，譬如忠於自然的山水樣式，畫中人物的形態，特別是人物的中國式寬袍大袖服裝，可能起源於藏東，而逐漸的被吸收同化，成為這一類繪畫的特色。雖然有一些證據顯示此類畫風與噶舉派、寧瑪派有關，但是薩迦派無疑的也是這一類新發展趨勢的主要創作者。

十六世紀的藝術風格，可能與某一特定的僧團，或者寺院，或者藝術流派，彼此有明確的聯合關係；而這些流派之間也有相互的交流。許多畫家本身就是出家僧侶，因此繪畫的傳統在寺院之內，由藝僧師徒代代薪傳下去。另一方面，畫家通常出自於繪畫世家，世代都在特定的地區活動，因此該地區的傳統風格得以延續不墜。如此無疑地

造成西藏藝術強烈的保守傾向。然而在十六世紀時，仍有一些畫風上的創新，主題與圖像也在發展變化之中，地域風格有流動的趨勢，特別是由藏東流向藏中，由藏中流向藏西，這些顯示了藝術家與藝術作品，特別是比較容易攜帶的如唐卡、畫稿、小型佛像等，都有遷徙移動的現象。當西藏藝術獲得更進一步的研究時，這些使人感到興趣的遷徙活動，畫派與畫派彼此的交流，教派（僧團）與畫派之間的關聯，必能清楚的呈現出來。

十六世紀的繪畫與雕塑風格彼此相通。對於不屬於任何流派的個別造像，可以利用這種相通性來協助斷代，確認製作地區。事實上，對於同一寺院，或者同一地域流派的雕塑與唐卡的關聯性，是有可能進行更為深入的研究。這是一個集大成的時代。十五、十六世紀在中部地區，以及中國相關的各「藏東派」所興起的強而有力的自然主義之風，與舊有的印度——尼泊爾傳統，兩相吸收而徹底地融合。此一集大成的風格在十七世紀發展成熟，締造出一個新的、獨特的「西藏風格」，盛行直到今天。

十七世紀

十七世紀對於西藏而言，無論在歷史上或藝術上，皆是一個高峰期。當十七世紀之初，後藏的噶瑪噶舉派與前藏的格魯派，大致上分掌中部地區的權力中心，而在蒙古和碩特的領袖固始汗護持下，格魯派達賴五世（1617-1682）威望日隆，自1642年起，西藏政教大權悉數歸於「偉大的五世」。此後的歷代達賴喇嘛，皆並為西藏政治領袖與格魯派教主。格魯派在達賴五世領導之下宏傳全藏，隨後成為西藏最有勢力的僧團。1645年，達賴五世於拉薩紅山之頂，開始興建布達拉宮。紅山是西藏第一位大法王松贊干布的王宮遺址，由此可以俯瞰拉薩。這座巍峨而龐大的建築有著高聳的圍牆，成千的窗

頁 295

戶，強固而迂迴曲折的階梯；它是世界上最為雄偉壯觀，也是最具有權力的建築之一，直到1950年代為止，一直是歷代達賴喇嘛的行宮、南杰寺、經學院等所在地。今天，它依然是一棟無與倫比且富有紀念意義的建築；它使人們記得：西藏宗教已經永不磨滅地嵌入世俗的物質世界中。

藏中地區的繪畫

始於藏中的「新門塘風格」據傳畫派始創於卻央嘉措（活動期約

爲 1650 至 1675 年之間），他曾是班禪一世的御用畫師，後赴拉薩，爲達賴五世效力，顯然的他門徒眾多，這一派畫風遂得以在拉薩蓬勃發展開來。據西藏文獻所載，新門塘風格的特徵是「承襲傳統的寫實主義」。特別注重於賦色濃豔，描繪細節一絲不苟，人物錦衣其身，服飾圖案精美，台座花瓣與葉片一一分明，整體風格優美而流暢（E. Gene Smith in L.Chandra, 1970, 頁 46）。新門塘畫派不依循傳統的印度---尼泊爾畫風，不再以形式化的龕室爲背光，而改以描繪得相當熟練的花葉植物作爲畫面主尊人像的靠背。此派畫風最特別強調的，一是富麗堂皇的風景要素，再者於人像服飾方面，極盡華縟藻麗之能事。

毫無疑問的，新門塘風格是西藏主要的藝術風格之一，是西藏繪畫在長期發展過程中的一個巔峰，時當達賴五世掌控西藏政教文化大權之際，此派不僅在西藏全境成爲一個複雜而華美的風格，最終更成爲漢、蒙、藏所共有的畫風。此一重要的西藏風格不僅在於繪畫，也表現在雕塑與其他藝術上，它具有高度自發性的特色，影響力遍及中國與蒙古的佛教藝術；中國內地與蒙古地區受到新門塘影響的佛教藝術，與西藏本土的新門塘藝術，

頁 296

除了地域性的差異之外，實際上無法區別的。這個漢、蒙、藏共通的藝術風格，主要是起於西藏中部地區的佛教藝術，但是遍及整個北傳的佛教世界，當十七至十八世紀中，其創作可能是亞洲最好的佛教藝術。

十七世紀後半期，黑唐這種樣式特殊，線描勁健有力而極富神祕感的繪畫，這種在半透明墨底色上繪出閃爍明豔形像的唐卡，也在中部地區發展成熟。

藏西與藏東的繪畫

十七世紀之時，藏西與藏東繪畫同樣有傑出的成就，兩者亦皆於此時達到最高的水準。藏西畫派於十七世紀前半期，吸收了一些新的形式，如在人像的背景中加入顯示空間的要素，而描繪人像也採取更爲寫實的手法。

藏東諸畫派中，以噶瑪噶止畫派尤富盛名。此派於十六世紀晚期漸而發達，一般認爲，十七世紀至十八世紀時最爲興盛（E. Gene Smith in L.Chandra, 1970, 頁 44-46）。它與中國畫壇有相當密切的關係，因此中國繪畫史的發展流變，對於瞭解這個地區的西藏繪畫，有其

參考價值。儘管如此，個中情況其實相當複雜；不僅是由於明代中晚期繪畫本身的複雜性，同時很明顯的，雖然北印度繪畫在十八世紀時，對於藏東的衝擊性較為強烈，但此時的藏東畫派，在中國之外，也已特別受到北印度的影響。此外，由於唐卡乃是出於宗教本懷，為弘揚延續傳統而發心繪製的，故傾向於維護舊有傳統畫法，或甚而臨摹古畫，因此古代名畫乃至於某些連作如十六羅漢、佛本生故事、各僧團的歷代高僧肖像，通常皆被稍作修飾的加以摹倣。要鑑定這類的摹本，必須針對風格形成的各種要素予以探究；時代風格最晚的畫作，可以包含這個時代之前的多種特徵。

藏東畫派一向擅長於青綠運色技巧，畫面上的青綠色澤總是細膩而悅人。然而藏東畫派的潛力，尤其是康區的繪畫，要到稍後的十八世紀前半期，在大司徒（1700-1774）的作品中方才完全發揮出來。

十八世紀與十九世紀

十八世紀是一個令人矚目的時代。在康區，興起了一個特別的畫派，由藝術奇才司徒班欽（大司徒）所主導，他的創作啓發了理想化的自然主義新法門，此後歷代畫家皆追隨仿效。不過大體而論，西藏中部新門塘畫系的繁縟華麗，東部康區畫派的極端理想化，都在發展的巔峰。而自西藏藝術汲取靈感的蒙古與中國雕塑，特別是乾隆時代的作品，則開始有停滯與拘泥形式的跡象，但並沒有完全喪失活力。大司徒（司徒班欽）師徒的畫作開啓了藏東畫派的全盛期。畫面上的諸佛與風景是如此的相容以致於無法分離，而又令人信賴的。諸佛與我們的自然世界兩者並存，如同可以信任的，自然整合的一個實體，因此這類繪畫，忠實而恰當的表達了佛教藝術的最高理想。藉由有效地運用色彩濃淡層次的細微變化，創造出具有神祕美感的空間幻影，其中點綴著鴨、鳥、平波，以及具有個人風格的奇邈遠山。如此的風景成為略微虛構的自然觀，正如畫中恬靜而慈悲的諸佛，兩者都能輕易的吸引觀畫者深入其境。這種田園詩般的自然主義與諸佛之美是如此地和諧無礙，這就是藏東畫派最為成功之處。到了十八世紀中期，此一理想主義已經成為多數西藏繪畫的主要因素。

十九世紀的繪畫有多方發展的趨勢，諸佛譜系的圖像範疇亦極廣泛。一般而論，十九世紀的風格是承襲過去

而略加變化，由於對細節的過度經營，以致於日趨定型而為形式所拘束，這種形式化是在十八世紀的理想主義風格基礎上，強調一種新的

實體。十八世紀晚期至十九世紀早期，康區有「噶雪畫派」。

西藏佛教藝術在發展過程中，始終致力於融合現象的世俗界與先驗的諸佛法界，並以此作為美學的基本原理。這個理想在某些傑出的畫作中已然達成；畫風自體就表現出兩者的融合。早期由印度——尼泊爾藝術傳統發展而來的畫風，是以二度空間的平面，來表示諸佛的先驗法界，對於我們而言，基本上這是一個無法親近的，屬於精神層次的世界。相較之下，畫中的諸佛與人物則藉由精細的描影塑造出立體感，藉由勾線描繪出輪廓外貌，以致於他們像是可以感覺得到的、接近我們的、完全真實的。諸佛形像投射進入我們的現象世界，在這裡，他們看起來非常的具有活力與運作力。諸佛的形象是寫實的，生動的；諸佛所在的法界則是抽象的、樸實的、想像的、二度空間的世界。而此二者彼此相融，創造出先驗界與現象界的一體和諧之感。

在西藏繪畫時代較晚的畫風中，有得自於中國藝術傳統的要素，而加以吸收融化所發展的風格。這類風格的繪畫，追求融合的理念與早期是一致的，但是表現的手法卻不相同。如今是以三度空間的背景來代表現象的世界，如此很容易與我們所處的世界認同。但是諸佛就住在我們的世界中，則是難以想像的，因此對於這個三度空間的背景，遂力求理想完美，如此，才能與諸佛在先驗法界的概念更為調和接近。同時在人物方面，人物位置的安排更為自然，較少依循僧侶地位作均衡對稱的排列，人物的形象與身著的寬鬆飄動的衣袍，也更為自然寫實，諸佛因而更顯得具有人性。如此，諸佛理想化的寫實之美，與山水背景的田園詩意之美兩相調和，達到天人合一的境界，使觀畫者易於進入諸佛的世界，進入一個與近乎完美無瑕的宇宙一統的境界，這是一種超凡的、提昇精神層次的和諧——佛教所觀想的淨土——而我們，受到諸佛的接引，成為淨土密不可分的一部分。（中國時報提供，原文兩萬多字，刊出本文為摘錄）