

图像与文本：西藏当雄县 羊八井寺早期壁画遗存初探

熊文彬 李 凯 卢素文

内容提要 建于1503-1512年的拉萨市当雄县羊八井寺旧殿内转经道的早期壁画，系西藏重要艺术流派曼塘派和钦孜派早期的重要遗存之一。文本和图像的研究表明，这些壁画出自两派的创建者及其早期传人之手，它们对于厘清和重构这两个画派的早期艺术面貌和历史具有重要的学术价值。

关键词 羊八井寺 旧殿 壁画 曼塘派 钦孜派

DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2020.03.004

羊八井（yang pa can）寺位于西藏自治区拉萨市当雄县羊八井镇。1503—1512年，由噶玛噶举派红帽系四世活佛却扎益西（chos grags ye shes, 1453—1524）在西藏当时的实际执政者仁蚌巴·顿月多吉（rin spungs pa don yod rdo rje）的支持下修建而成。该寺地理位置十分重要，寺后是高大巍峨的念青唐古拉山，前面是宽阔的草原。此处不仅是拉萨到藏北草原以及后藏的交通要道，同时也是古代拉萨农牧交换和内地通往西藏的必经地之一。因此，寺院建成后，噶玛噶举派红帽系活佛的驻锡地由乃囊寺迁移到该寺。寺内壁画出自西藏两大重要艺术流派曼塘（sman thang）派和钦孜（mkhyen brtse）派鼻祖及其早期弟子之手^{〔1〕}，其中旧殿一层内转经道的部分壁画仍保存至今，但一直未得到学术界应有的重视。鉴于这两派鼻祖及其早期遗存十分罕见，旧殿壁画遗存对于认识和重构这两个流派的创建者及其早期风格，无疑具有十分重要的艺术和学术价值。

〔1〕 关于曼塘派、钦孜派名称，学术界存在着各种不同的汉译表述。如曼塘派、门塘派、门当派、勉塘派，钦孜派、钦则派等等，不一而足。这些汉文名称均来自藏文sman thang和mkhyen brtse这两个名字的音译，18世纪的清代高僧工布查布（mgon po skyabs）1742年在其著作《〈造像量度经〉》中最早将这两个藏文名称首次译成汉文。他在介绍当时西藏的造像艺术时说：“彼所出载经传颇多，而得其传授者，曼、堇、嗽三氏惟精。西来佛像，十有八九，靡非三家所出者，而天下通称藏佛（工部查布：《佛说造像量度经》，见李鼎霞、白化文：《佛教造像手印》页17，燕山出版社，2000年）。”达尔文·尼夏首次指出，其中的“曼、堇、嗽”分别就是对藏文文献中sman thang、mkhyen brtse和byivu sgang pa这三大流派的音译（达尔文·尼夏：《藏族传统绘画流派门当派创始人门拉顿珠研究综述》，《西藏研究》2004年第2期，页107）。对这两个流派创始人名字的音译也是如此，十分混乱。鉴于曼塘派的译法与工部查布的首译相同，且对音最准，因此笔者采用此译名。

〔图一〕当雄县羊八井寺旧殿外景



〔图二〕旧殿内转经道千佛壁画



一 羊八井寺旧殿现存壁画遗存

羊八井寺旧殿坐西向东，位于重建的羊八井寺北侧〔图一〕，而南侧建筑均为新建，海拔4363米。殿高两层，其中一层集会大殿由东面和中心宽大的正堂和西侧中心的净殿及其南、西、北三面建有一圈“巨”字形的内转经道组成。羊八井寺旧殿内转经道高2.7米，内外壁宽1.76米，南北两侧外壁长11.2米，东、西外壁长14.4米，其中东外壁南北两侧中部分别开有一扇小窗。壁画主要保存在东壁的内外两壁上，从上到下共分布有6排千佛小像〔图二〕，并在其中间隔地布置有数身大像，只有东外壁的度母像、天王像和东内壁的无量寿佛像尚能辨认。保存状况只有中部较好，南北两侧或脱落，或起甲，或被烟熏；北侧内外壁也保存有零星千佛小像，布局与东侧内外壁相同，但状况更差，其余各壁壁画大多脱落或已完全模糊不清。由于转经道被长期废弃，当作临时堆放杂物的仓库，因此在杂物移开后，长期被杂物遮挡与未被遮挡、长期被烟熏的壁画，其色彩形成巨大反差。

千佛小像多一字排开，构图密实，上下左右对称，造型均为坐像〔图二〕，同时部分壁画围绕中心大像构图。造型特点是：身红色，面部呈椭圆形，螺发、高髻，顶饰宝珠；印堂宽阔，面颐丰满，双眼下视，表情于肃穆之中透出几分亲切；胸膛宽实，四肢健硕，身着黄色袈裟，袒露右肩；双脚结跏趺坐于三重仰莲座上，双手前伸至跏趺的双脚，手捧黑色大钵。身后绘绿色椭圆形头光、深蓝色马蹄形身光和红色椭圆形背光。除部分佛像在头前左侧或右侧点缀着一朵小圆花和莲花座上的莲花色彩不同外，其余佛像基本一致。从红色的身色和双手托钵的造型来看，千佛小像表现的应为无量寿佛〔图三〕。与此同时，在东内壁中段底端保存着一身大型的菩萨装无量光坐佛〔图四〕。佛像保存状况较差，头部和部分头光曾长期被杂物遮挡，其余部分被烟熏。经仔

细辨识，坐佛身红色，上身裸露，下身着裙。头戴五叶宝冠，高髻，面部椭圆，五官受损不清。耳佩圆形大耳珰，胸前佩饰双重环形璎珞和U形项链。双肩圆实，环披帛带，双臂佩饰臂钏，双手置于胸前并持物，所持法器受损，无法辨识。双脚结跏趺坐于须弥座上，座上敷设三重仰莲坐垫。头部边缘饰有巴扎（pa tra，莲花等装饰纹样）纹样的圆形头冠，背光大多已毁或遭烟熏，形制和纹样不清，从右肩上方描绘的涡卷纹样和其下的立柱推测，涡卷纹表现的应是背光中常见的摩羯鱼尾。须弥座正中绘有珊瑚、象牙等供品，两侧各绘有一只回首的孔雀〔图五〕。从坐佛的身色、四肢的姿势和须弥座的乘骑孔雀推知，坐佛应为无量光佛。此外，在东外壁南段亦保存有一身菩萨装坐像。遗憾的是，该像只剩上半身，下半身已全部剥落，并且头部五官受损，胸部被烟熏黑。仔细辨认，此像头部略微向右倾斜，双耳上方也装饰有一朵小圆花。双颐十分饱满，双眼微睁下视，神态慈祥。右肩保存有一只盛开的白莲花，相对的左肩保存有一只青莲花。从略微右倾的头部和两只莲花推测，该像描绘的是绿度母坐像〔图六〕。天王像保存极差，仅存部分轮廓，从造型和铠甲等服饰局部来看，应为四大天王之一的持国天王。整体上，从色彩、装饰和工艺等方面来看，千佛小像较为简朴，而大像则十分精致，装饰华丽，色彩丰富。

据宿白先生调查，羊八井寺旧殿的这种平面形制最早出现于7—10世纪桑耶寺的札觉加嘎林和康松桑康林，但大量出现还是在15世纪以后，如扩建后的小昭寺、朵阿林大殿、扎囊强巴林、哲蚌寺措钦大殿^{〔1〕}、贡嘎寺集会大殿^{〔2〕}等，均采用了这一形制。与此同时，壁画的题材和风格也与此基本吻合。事实上，16世纪初以来的藏文文献不仅证实了这一推断，而且还进一步为其提供了

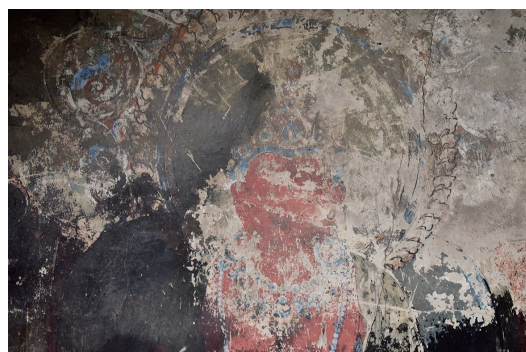
〔1〕 宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年。《建筑平面形制图》见页190—191之间的表7—2，哲蚌寺措钦大殿平面示意，见页31图1—23。其中，现哲蚌寺措钦大殿内转经道后经改动，相关讨论，详见熊文彬、廖旸：《哲蚌寺措钦大殿内转经道壁画的年代、题材与风格初探》，《中国藏学》2017年第3期。

〔2〕 关于贡嘎寺集会大殿平面图，参见熊文彬、哈比布、夏格旺堆：《西藏山南贡嘎寺集会大殿〈如意藤〉集会大殿壁画初探》，《中国藏学》2012年第2期。

〔图三〕旧殿千佛壁画局部



〔图四〕旧殿菩萨装无量光佛壁画局部



〔图五〕旧殿无量寿佛像须弥座及其孔雀壁画局部



〔图六〕旧殿绿度母壁画局部



更加准确可靠的年代。

二 羊八井寺的修建与壁画绘制的年代和作者

关于羊八井寺的创建年代，学术界目前存在着1490年和1503年两种不同观点^{〔1〕}，但按该寺创建者红帽系六世活佛却扎益西五十四岁（1507）前撰著的传记《青莲花双垂瓔珞传》（rtogs brjod autpalavi do shal），该寺由噶玛噶举派红帽系四世活佛在当时西藏的实际掌权者仁蚌巴·顿月多吉的支持下，分两个阶段建成，即始建于水猪年（1503），完成于马年（1512），共历时九年。

第一阶段的修建经历了选址、乞地、破土和包括祖拉康大殿在内的主体建筑的修建。

藏历水猪年（1503）元月，红帽系四世活佛莅临当雄后，为羊八井寺进行了选址，最终，雄伟的念青唐古拉雪山的八座山神中央的日沃昌杰山（ri bo vbrang rgyal）前成为寺址，东向正好面对德钦山（bde chen ri bo）。从三月十三日开始举行了三天的乞地仪式，并在二十四日吉日举行了破土仪式。“（四世活佛）五十一岁，即水猪年四月十九日吉日，为七十六根柱子的祖拉康大殿（gtsug lag khang）和喇章（bla brang）及一百九十七间僧舍（gra khang）奠基。二十三日就举行了供奉三宝的盛大仪式，并派人前往拉萨、桑耶等地献供，以祈求寺院的修建圆满无碍。卫藏、康区和卓区（vbrog）等地的无数工匠依照仁蚌巴王（sa skyong，即顿月多吉）的命令，前来修建寺院。九月前，基本完成祖拉康大殿上下层建筑、二层转经堂（skor khang）和其他附属建筑的修建。九月二十三日，王仁钦杰却（sa skyong rin chen rgyal mchog）敬献集会大殿（vdu khang）的开光供品”^{〔2〕}。

第二阶段包括维修个别殿堂的立柱和新建弥勒大殿。

由于甘丹净殿（dgav ldan gtsang khang）的立柱霉烂，“后至马年（1510），柱基下沉，四世活佛截断腐烂严重的柱子，对其予以维修”。猴年（1512），六十岁高龄的四世活佛从丹萨替寺“再次前往羊八井寺，修建了一百余根立柱并带回廊的弥勒大殿（byams khang chen mo）和荣康（rung khang），并为其立塑弥勒

〔1〕 大卫·杰克逊曾对这两种观点进行了梳理。不过，他认为，1490年之说源于五世达赖喇嘛著作《西藏王臣记》（bod kyi deb ther dpaid kyi rgyal movi glu dbyangs）和图齐的《西藏画卷》（Tibetan Painted Scrolls），并认为该观点应误。但经笔者核实，《西藏王臣记》并未明确记载羊八井寺的创建年代，只是记载说：“（仁蚌巴顿月多吉）与红帽系活佛却吉扎巴结成供施关系，出资修建羊八井寺，并拨给土地（zhwa dmar chos kyi grags pa dang mchod yon bkav bgros nas yangs pa can gyi gtsug lag khang sde dang pa vdzugs pavi mthun rkyen mdzad/参见五世达赖喇嘛：《西藏王臣记》藏文本，页161—162，民族出版社，1988年）。”图齐在《西藏画卷》卷二翻译此段文字时也未特别注明该寺创建于1490年（参见Giseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, vol 2, Rome: La Libreria Dello Sato, 1949, pp.642）。详细讨论，参见David Jackson, *A History of Tibetan Painting*, Wien: Verlag der Osterreichischen Akademie Wissenschaften, 1996, pp.119 and note 284；同时参见大卫·杰克逊（谢继胜、向红茄、熊文彬译）著：《西藏绘画史》，页97和注释284，西藏人民出版社、明天出版社，2001年。

〔2〕 红帽系四世活佛的著作《青莲花双垂瓔珞传》虽不见传世，但巴卧·祖拉陈哇（dpav bo gtsug lag phreng ba）在其名著《贤者喜宴》（mkhas pavi dgav ston）中对相关内容进行了引述，十分珍贵，但此前鲜有学者引证。详见巴卧·祖拉陈哇：《贤者喜宴》藏文本（下册），页1145—1146，民族出版社，1986年。

像。因四世活佛于梦中梦见释迦牟尼说法像，因此在殿中照此立塑了巨大的弥勒主眷金像”^{〔1〕}。

综上所述，羊八井寺应建于1503—1512年之间，其中在1503年的初建阶段，修建了祖拉康大殿、喇章、甘丹净殿和197间僧舍，1512年的第二阶段又增建了弥勒大殿。建筑由拥有76根立柱的祖拉康大殿（gtusglagkhang）、100多根立柱的弥勒大殿（byamskhangchenmo）、众多喇章（bla brang）、转经堂（skor khang）和197间僧舍（grwa khang）以及其他附属建筑组成。至1792年，其建筑规模又进一步扩大，该寺“共楼房七百七十八间，又僧房三百五十七间，又山下小庙一座计十三间”，“田产九处”，“喇嘛一百零三名”，不仅规模空前，而且“大、小佛像甚多”^{〔2〕}。其中，现存的旧殿应为原初的祖拉康大殿。

《贤者喜宴》不仅记载了羊八井寺的创建及其过程，而且对壁画及唐卡的内容和作者也进行了明确的记载。1503年，羊八井寺第一阶段的土木工程结束后，立即进入了室内的艺术装饰阶段，“为羊八井寺立塑众多主尊和胁侍像，以及历代红帽系活佛的等身（sku tshad ma）金像。同时在护法神殿立塑噶玛噶举派和丹萨替寺传承（thel pa）的护法神像。寺院上下各殿所有绘画都十分精美，由曼塘巴·曼拉顿珠父子（yab sras）和钦孜瓦绘制。祖拉康大殿内外所有绘画都一气呵成。笔者（巴卧·祖拉陈哇）从小就耳闻：其‘完工如此之快，材料如此清静无暇，工头如此之重要，史无前例’”^{〔3〕}。由此可知，羊八井寺以祖拉康大殿为首的佛殿的壁画都出自著名画家曼拉顿珠父子和钦孜瓦的手笔。不仅如此，西藏社会对羊八井寺建筑工程的效率、材料和艺术之精美都赞不绝口，以至于巴卧·祖拉陈哇（1506—1544）从小就对其如雷贯耳。

羊八井寺的造像、壁画和唐卡等艺术不仅受到了当时的礼赞，甚至深深地影响到二百年后藏传艺术的创作。18世纪噶玛噶举派八世司徒活佛、噶玛噶智派著名艺术家司徒班钦·却吉迥乃（si tu pan chen chos kyi vbyung gnas, 1700—1774）就深受启迪。按司徒班钦本人的《自传》，1714年，十四岁的他就十分仰慕曼拉顿珠在羊八井寺创作的作品，并深为折服。他为此写道：“此时，我如饥似渴地学习佛教绘画等，从（羊八井寺）下面的图书馆到喇嘛拉康，保存有著名的曼拉顿珠的真迹百幅大成就者像，我径直就住在了这里，”^{〔4〕}不忍离去。

〔1〕 前揭巴卧·祖拉陈哇《贤者喜宴》藏文本，页1147—1148。

〔2〕 （清）方略馆编：《钦定廓尔喀纪略》卷41、46，页636、704，中国藏学出版社，2006年。红帽系十世活佛因勾结廓尔喀人入侵西藏，1792年清中央政府派军平定廓尔喀的入侵后，下令禁止了该活佛转世，没收了该寺寺产，令格鲁派的济咙呼图克图一并管辖。

〔3〕 前揭巴卧·祖拉陈哇《贤者喜宴》藏文本，页1148，藏文原文转写为：“mgong khang du kar lugs dang thel pavi chos skyong gi sku/ steng vog thams cad du ri movi bkod pa khyad par can sman thang pa sman bla don grub yab sras dang mkhyen brtse bas bris/。”周润年、张屹将后一段文字译为“在所有上下佛殿之中绘有庄严壁画，还绘有麦塘巴（smanthangpa）、药师佛（smanbla）、不空成就如来（donggrub）和智悲佛像（参见周润年、张屹：《〈贤者喜宴—噶玛〉译注（十九）》，《西藏民族学院学报》2014年第2期，页47）”，将著名画家曼塘巴·曼拉顿珠的名字一分为三，其中将其名字理解为药师佛和不空成就如来，同时将著名画家钦孜瓦的名字理解为智悲佛像，有待商榷。

〔4〕 司徒班钦·却吉迥乃：《司徒班钦自传》（tvavi sit u vbod pa karma bstan pavi nyin byed kyi rang tshul drangs por brjod pa dri bral shel gyi me long zhes bya ba bzugs so），见噶玛降泽编《司徒班钦文集》（si tu pan chen chos kyi vbyung gnas kyi bkav vbum bzugs so），藏文本，a函（卷14），页40，四川党建集团出版社、四川民族出版社，2014年。

羊八井寺创建初期,除大量的雕塑、壁画外,还为其创作了不少唐卡。其中一幅巨幅锦缎唐卡就出自于曼拉顿珠儿子曼塘·绛央巴(sman thang vjam dbyangs pa)之手,并且体现出炉火纯青的技艺。按《贤者喜宴》,当“巨幅唐卡布面展开在寺院前方的草坪上后,曼塘·绛央巴足穿锦缎靴子,手执带柄炭笔,开始在布面上创作,标色标,然后剪裁各种颜色锦缎,拼接完成一幅巨大的锦缎佛像。据说举行开光仪式时,出现了许多奇异征兆。绘制如此之大的锻制佛像,不仅未画基线,也没有做任何修改,而是一气呵成。依作者(巴卧·祖拉陈哇)之见,除了画师出神入化的技艺外,主要是法王(红帽系四世活佛)的大慈悲”^{〔1〕}。可见,绛央巴的绘画技艺也绝不亚于其父曼拉顿珠。

上述有关羊八井寺修建的过程、殿堂立塑的雕塑、壁画和唐卡的绘制以及作者的信息,在18世纪成书的《司徒班钦自传》中也有相同的记载^{〔2〕}。由此表明,自16世纪初以来,传统的藏族学者和艺术家都认为羊八井寺的壁画是以曼拉顿珠为首的曼塘派和钦孜派画家创作的早期作品。事实上,要确定其中壁画遗存的画派性质,则需要这两个流派更多的史料和传世作品提供进一步的参考。

三 旧殿壁画与曼塘派其他早期绘画

幸运的是,文献中有关曼塘派创建者曼拉顿珠的零星记载和近年来新发现的该派的早期绘画遗珍,为研究羊八井寺旧殿内转经道壁画的性质提供了进一步的参考。据《根敦朱巴传》、《班钦释迦却丹传》和《司徒班钦自传》等藏文文献,参与羊八井寺壁画绘制的曼拉顿珠及其早期弟子曼塘·绛央巴、曼塘囊巴·伦珠巴(sman thang nang pa lhun grub pa)和曼塘·希瓦沃(sman thang zhi ba vod^{〔3〕})主要在后藏扎什伦布寺、色多巾寺和山南的色卡古多寺等处进行了艺术创作,以曼拉顿珠为首的曼塘派在早期主要依靠他的子侄弘传,而他本人则主要参加了羊八井寺和扎什伦布寺的修建。

按《根敦朱巴传》,一世达赖喇嘛根敦朱巴(dge dun grub pa, 1391—1474)在1447年开始创建格鲁派六大寺院之一的扎什伦布寺时,便邀请曼拉顿珠师徒参与了其艺术创作。从1458年开始,至1469年止,曼拉顿珠在扎什伦布寺进行了十余年的艺术创作活动,创作了大量的壁画和唐卡作品,主要有:1548年,为祖拉康大殿(gtsug lag khang)绘制了八四大成就者环绕金刚持佛和十六罗汉环绕释迦牟尼佛的两幅净土壁画,同时完成了释迦牟尼佛画传《十二宏化》的白描工作,特别是绘制了金刚持说法图;1464年,在祖拉康大殿出色地完成了佛传《佛陀百行》(rgya mdzad chen mo)画传的绘制;1468年,用三

〔1〕 前揭书巴卧·祖拉陈哇《贤者喜宴》,藏文本,页1148。

〔2〕 参见司徒班钦·却吉迺:《司徒班钦自传》,藏文本,前揭《司徒班钦文集》页581—584。例如页583有关雕塑和画家的记载几乎与《贤者喜宴》完全相同:“此后,为羊八井寺立塑众多的主尊和胁侍塑像,以及红帽系历代活佛的等身金像,在护法神殿立塑噶玛噶举派和丹萨替寺传承的护法神像。寺院上下各殿所有绘画都十分精美,由曼塘巴·曼拉顿珠父子和钦孜瓦绘制。”

〔3〕 对于曼塘派早期弟子及其传人,大卫·杰克逊根据藏文文献进行了较好的梳理,详细参见前揭David Jackson, *A History of Tibetan Painting*, pp.103-120。同时参见前揭达尔文·尼夏《藏族传统绘画流派门当派创始人门拉顿珠研究综述》,页106—114。

个月的时间圆满完成十八度（平身双臂之长，约五尺）长、十二度宽的巨幅释迦牟尼佛锻制唐卡（gos sku chen mo）；1469年，与佛像绘塑家（ri mol lha bzo ba）多波且（stobs po che）等人完成四大天王像的塑造，天王殿十五护法神（phyogs skyong bco lnga）和十二药叉大将（gnod sbyin gyi sde dpon bcu gnyis）像的绘制^{〔1〕}。由此不难看出，扎什伦布寺倾注了他大量的心血，为此他也赢得了“画王本莫且（pir thogs ryal po dpon mo che）”和“天神幻化的画王（lhag pavi lhas rgyud byin gyis brabs pa pir thog mams kyir gyai po）”的称号^{〔2〕}。据说，扎什伦布寺都康钦摩现存十六罗汉环绕释迦牟尼佛和金刚持与八十四大成就者壁画就是当时的遗存^{〔3〕}。然而遗憾的是，这些壁画历经数百年的烟熏，几乎一片漆黑。更令人惋惜的是，其中的主尊像释迦牟尼佛和金刚持像后来被重绘，因此无法与羊八井寺旧殿壁画进行进一步比对。

不过，值得庆幸的是，近年在萨迦寺发现了一幅有明确题记的由曼拉顿珠创作的《释迦牟尼佛与二弟子》唐卡〔图七〕，从而为羊八井旧殿壁画的比较研究提供了第一手材料。该唐卡画幅中心构图的是释迦牟尼佛与二弟子，中前为五供，右下方为施主像，即曼拉顿珠的老师多巴·扎西杰布夫妇，左下方为财神布禄金刚。根据唐卡背面题记，曼拉顿珠还绘有十六罗汉、无量寿佛、文殊菩萨、观音菩萨、度母、白度母、护法神和多闻天王等17幅唐卡^{〔4〕}。通过将这件唐卡与羊八井寺壁画遗存的比较发现，二者在风格上既有相似，也有区别之处。相似之处主要体现如下：首先，二者背光形制和处理相近。以羊八井壁画的绿度母〔图六〕和菩萨装无量光佛〔图四〕为例，两处采用的都是圆形头光、马蹄形身光，边缘都装饰有一圈巴扎纹样，并且其内的数道光环均以红色和蓝色等色彩来表示。与此同时，头光和身光主体部分均为单色素面，无装饰纹样。其次，莲座及其莲瓣的处理方式也非常接近。曼拉顿珠的唐卡虽然未表现须弥座，但其上的莲座由三重仰莲组成，莲瓣饱满、宽大，瓣尖突出，同时中间最大一排莲瓣的色彩由蓝色和红色组成。除色彩上的差异外，莲座的这一形制以及莲瓣的造型和装饰同样也可在羊八井寺千佛小像和无量光佛身下须弥座上的莲座中见到。不同之处也显而易见，如以佛像为例，与曼拉顿珠的唐卡相比，羊八井寺千佛的下颏较尖，躯干略显单薄〔图二〕。与此同时，螺发的处理不同：前者〔图七〕几乎看不到螺发的形状，而后者每一个螺发的造型都十分清楚〔图二〕；袈裟的穿着以及衣褶的处理也相异：前者右肩搭袈裟，袈裟宽大、衣褶繁密〔图七〕，而后者则裸露右肩，袈裟贴体，衣褶稀少〔图二〕。

〔1〕 益西孜摩（dges long ye shes rtse mo）：《根敦朱巴传》（rje thams cad mkyen pa dge vdun grub pa dpal bzang povi mam thar ngo mtsar mad byung nor buvi phren ba zhes bya ba bzugs so/），《一至四世达喇嘛传》（rgyal dbang sku phreng rim byon gyi mdzad mam/ sku phren dang po nas bzhi pai bar gyi mam thar/），藏文本，中国藏学出版社，2010年，分别参见页51、61、64—65和66—67；同时参见益西孜摩（陈庆英、马连龙译）著：《一世——四世达赖喇嘛传》，页38、44、46—47，中国藏学出版社，2006年。

〔2〕 前揭益西孜摩《根敦朱巴传》，藏文本，页61、64。

〔3〕 前揭David Jackson, *A History of Tibetan Painting*, pp.142; 罗文华从已发表的数张图片认为：“其色彩浓艳，以明亮的橙黄色为主，线条清晰准确，颇有张力，色彩层次不如贡嘎曲德寺壁画丰富，颇有内敛与庄重的气质。”参见罗文华、格桑曲培：《贡嘎曲德寺壁画：藏传佛教美术史的里程碑》页82，故宫出版社，2015年。

〔4〕 吉如·巴桑罗布、凯尔·格旺：《新现的勉唐派祖师勉拉顿珠一幅绘画唐卡探微》（gsar myed byung bavi sman bla don grub gyis phyag bris bstar mavi zhal thang la dpyad pa），《西藏研究》藏文版，2018年第1期，页96，同时参见封一图版。

〔图七〕释迦牟尼佛与二弟子
唐卡 曼拉顿珠绘 15世纪 萨迦寺藏
图片由吉如·巴桑罗布提供



上述比较大致表明，二者关系十分极为密切，但似乎并非出自同一画家之手。按前引《贤者喜宴》，曼拉顿珠及其儿子绛央巴都参与了该殿的创作，因此旧殿现存壁画或出自绛央巴之手。不过遗憾的是，迄今尚未发现任何明确属于曼塘·绛央巴的画作。

四 旧殿壁画与钦孜画派早期遗存

按《贤者喜宴》和《司徒班钦自传》，钦孜画派的画家也参与了羊八井寺壁画的绘制，因此有必要将羊八井寺旧殿现存壁画与钦孜派同一时期的作品进行一番比较，以便进一步确定旧殿内转经道壁画的性质。

从现存作品、相关记载来看，《贤者喜宴》和《司徒班钦自传》记载的“钦孜瓦（mkhyen brtse ba）”就是著名的钦孜派的鼻祖钦孜钦摩（mkhyen rtse chen mo）或钦孜瓦·格年南巴杰哇（mkhyen brtse ba dge bsnyen nam par rgyal ba）其人^{〔1〕}。文献对于这位大师的记载与曼拉顿珠一样，不仅缺乏生卒年，甚至连生平也语焉不详，只是载及他与曼拉顿珠二人均师承多巴·扎西杰布，参加了羊八井寺和贡嘎寺等寺院的艺术创作，其艺术自成一体，史称钦孜派。其中，他在西藏山南扎囊县的贡嘎寺领衔创作的壁画至今仍较为完整保存。该寺由明代贡嘎宗本贡嘎南杰（kun dgav nam rgyal，1431—1496）始建于1464年^{〔2〕}，为萨迦派晚期贡嘎支系密宗的重要传承地。按《宗巴·贡嘎南杰传》，贡嘎寺一层集会大殿净殿及其内转经道的佛传故事与萨迦派题材的壁画，以及原回廊的《如意藤》本生故事壁画、佛传《十二宏化》和二楼的喜金刚、胜乐金刚和时轮金刚等密宗题材壁画，均出自钦孜瓦·格年南巴杰哇叔侄（khu dbon）之手^{〔3〕}。

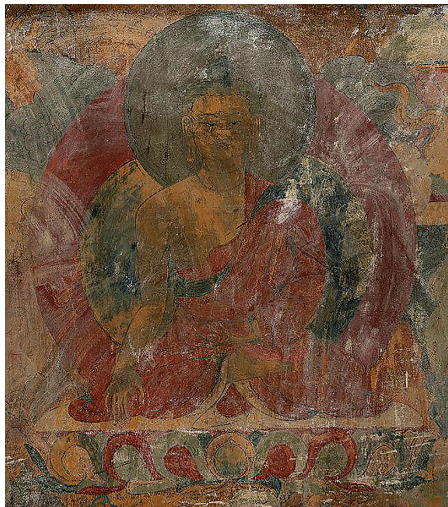
〔1〕 嘉顿·强秋贝（rgya ston byang chub dpal）：《宗巴·贡嘎南杰传》（rdzong pa kun dgav nam rgyal gyi mam thar），藏文本，页173，香港：天马出版公司，2001年。西藏大学的边巴旺堆是最早注意到他这一名字的学者，参见其论文《贡嘎岗堆钦孜钦摩与钦孜画派的特征》（gong dkar sgang stod mkhyen rtse chen mo dge bsnyen nam par rgyal ba dang mkhyen lugs kyi khyad chos skor rags tsam gling ba），《西藏大学学报》，藏文版，2010年第4期。

〔2〕 藏文记载为阳木猴年，参见前揭嘉顿·强秋贝《宗巴·贡嘎南杰传》，藏文本，页110—111。关于建寺年代的讨论，参见Mathias Fermer, *The Life and Works of Gong dKar rDo rJe gDan pa Kun dgav rNam rGyal (1432-1496)*, Thesis of Master Degree, Hamburg: University of Hamburg, 2010, pp.134; 同时参见前揭熊文彬、哈比布、夏格旺堆《西藏山南贡嘎寺集会大殿〈如意藤〉集会大殿壁画初探》，页176注2。

〔3〕 分别参见前揭嘉顿·强秋贝《宗巴·贡嘎南杰传》，藏文本，页135、173；关于集会大殿现存回廊和原回廊壁画关系的讨论，详细参见前揭熊文彬、哈比布、夏格旺堆《西藏山南贡嘎寺集会大殿〈如意藤〉集会大殿壁画初探》页176—187；关于其风格特点的讨论，参见罗文华：《从西藏贡嘎曲德寺壁画看钦则画派的特点》，《故宫博物院院刊》2015年第5期；关于综合研究，参见前揭罗文华、格桑曲培主编《贡嘎曲德寺壁画：藏传佛教美术史的里程碑》，页13—372及其相关图版。

〔图八〕释迦牟尼佛

壁画 贡嘎寺集会大殿内转经道
钦孜钦摩师徒绘 1464年 图片由安静提供



〔图九〕萨迦班智达局部

壁画 贡嘎寺集会大殿
钦孜钦摩师徒绘 1464年



贡嘎寺壁画的题材极其丰富，在此以二者共同拥有的诸佛题材为主进行简略的比较。贡嘎寺的这一题材壁画主要分布于集会大殿内转经道和原回廊《如意藤》本生故事的中心。在构图上，贡嘎寺原回廊《如意藤》本生故事壁画与羊八井旧殿以菩萨装无量光佛和绿度母为中心的千佛布局相同，均以居中的大型主尊像为中心布局，区别只在于周围的胁侍像不同，前者胁侍为《如意藤》本生故事中的情节，而后者则绕以千佛。贡嘎寺内转经道的《十二宏化》佛传壁画则有所不同，三壁虽然分别构图了四身释迦牟尼佛大像，但佛传故事的画面位于其底部，并非环绕大像构图。在造型上，贡嘎寺壁画中诸佛的造型，尤其是螺发、宝珠、印契和袈裟的表现十分丰富，与羊八井寺壁画相比，集会大殿内转经道《十二宏化》佛传上方的十二身释迦牟尼佛大像更为接近〔图八〕^{〔1〕}，其造型均为右手结触地印、左手结禅定印的成道相，螺发及其上的顶珠的处理与羊八井寺千佛相似，但身躯更为结实。与羊八井寺千佛相比，佛的着装更加多样，除袒露右肩〔图三，图八〕外，也有右肩搭袈裟，甚至内著坎肩的装束。袈裟较为宽松，不似羊八井寺千佛贴体，衣褶更为繁密。头光、身光的造型及其素面的处理，二者基本相同〔图八至图十〕，但千佛在头光和身光的四周不见繁杂的装饰纹样，而贡嘎寺壁画却有精美繁复的山石和云纹衬托〔图八，图十〕。与千佛壁画相比，贡嘎寺壁画的莲座及其莲瓣造型虽多为仰莲〔图十〕，但莲瓣层数丰富，不止三重，而且还有覆瓣莲座。

与此同时，羊八井寺菩萨装无量寿佛〔图四〕和绿度母等大像绘有巴扎边缘的背光〔图六〕，也同样出现在贡嘎寺集会大殿原回廊萨迦派喜金刚本续传承祖师〔图九〕和《如意藤》本生故事的主尊佛像〔图十〕壁画之中^{〔2〕}。二者的处理既有相似之处，也有不同。其中显著的差异是，绿度母像的头光和身光边缘都装

〔1〕 前揭罗文华、格桑曲培主编《贡嘎曲德寺壁画：藏传佛教美术史的里程碑》，图版024、035、042、050、073、088和092等。罗文华在该著页34指出，其分布为内转经道北、东，南三壁各四身，藏文所载六身应误。

〔2〕 前揭罗文华、格桑曲培主编《贡嘎曲德寺壁画：藏传佛教美术史的里程碑》图版014、018、073、075和0129。

〔图十〕释迦牟尼佛
壁画 贡嘎寺集会大殿大威德金刚外壁
钦孜钦摩师徒绘 1464年



饰巴扎纹样，但贡嘎寺壁画只有头光如此装饰；相同之处是，羊八井寺壁画由立柱支撑饰有拏具背光的做法〔图四〕，在贡嘎寺壁画中同样可以看到：如萨迦班智达及其二弟子像顶部带巴扎纹样边缘的拱形背光直接与两侧宝座中饰有双龙的立柱相接〔图九〕。同样，回廊大威德金刚殿殿门右侧《如意藤》本生故事中释迦牟尼佛主尊像的背光，也由双立柱及其上带巴扎纹样边缘的背光组成〔图十〕。

鉴于羊八井寺壁画现存遗迹有限，且保存较差，尤其是色彩难以与贡嘎寺壁画进行全面深入的比对，从有限的资料仍可得知：贡嘎寺与羊八井寺壁画关系密切，不过难以对其性质做出明确的判断。究其原因，曼拉顿珠与钦孜钦摩虽各自创立了不同的画派，但二者均同出一个师门，具有相同的艺术传统和背景，二者之间存在着共通之处，顺理成章。其次，羊八井旧殿现存作品的数量及其保存状况限制了二者之间全面系统的比较，难以藉此判明各自鲜明的特点。从总体上看，羊八井旧殿现存壁画与贡嘎寺壁画在风格上似乎差异大于相似。

五 小结

通过对文本和图像的研究，可以得出如下初步结论：首先，按照文献，羊八井寺创建于1503—1512年间，而非1490年或1503年，其中以祖拉康大殿为首的壁画出自曼塘派和钦孜派鼻祖及其弟子之手，与文献记载吻合。其次，现存旧殿内转经道壁画以千佛题材为主，间以无量寿佛和绿度母等主尊大像，其风格与曼塘派和钦孜派其他早期作品关系密切，应系羊八井寺创建伊始时所绘。第三，从现有材料虽难以准确断定这些壁画遗存的风格流派，但通过与萨迦寺藏曼拉顿珠真迹《释迦牟尼佛与二弟子》唐卡和贡嘎寺钦孜钦摩叔侄创作的壁画的比较可知，羊八井寺旧殿壁画似与曼塘派更加接近。第四，旧殿现存壁画为研究曼塘派和钦孜派艺术的早期面貌和历史提供了又一重要的资料。鉴于长期以来文献记载的缺失和传世作品的极度匮乏，曼塘派和钦孜派这两个西藏艺术史上极为重要流派的创始人及其早期面貌至今不清，羊八井寺旧殿现存的这批壁画因此显得十分珍贵，值得进一步研究。

〔作者单位：熊文彬，四川大学中国藏学研究所 历史文化学院考古系；

李 凯，四川大学历史文化学院考古系硕士研究生；

卢素文，四川大学博物馆〕

（责任编辑：何 芳）



suggests that Guanzhong once played as the production center of the local-styled Buddha sculptures where their worshippers were concentrated.

KEYWORDS: the Northern-Wei Dynasty; Guanzhong of Shaanxi; Buddhist sculpture; local-styled

Image and Text: The Early Mural Remains in Yangpacan Monastery, Dangxiong County, Tibet

Xiong Wenbin Li Kai Lu Suwen

ABSTRACT: The mural remains along the pilgrim circling path inside the old hall of Yangpacan Monastery which was constructed in 1503-1512 at Dangxiong County in Lhasa of Tibet are among the rare and important artistic heritages from the Tibetan art schools of sMan thang and mKyen tse. The analysis based on the images and relevant texts suggests that they were painted by the founders and the earlier successors of the schools, which provide significantly valuable information as to the early style and history of the two schools.

KEYWORDS: Yangpacan Monastery; the old hall; mural; the sMan thang School; the mKyen tse School

The article Chinese appears from page 047 to 056.