武汉理工大学

博士学位论文

蒙原佛教造像变异研究

姓名：刘京涛

申请学位级别：博士

专业：设计艺术学

指导教师：武星宽

20110522

摘 要

佛教传入蒙古，从那时以后佛教在蒙古发展起来，从古至今，留下了大量的佛教建筑、寺庙、佛教造像等遗迹，对他们进行研究，无论是从考古学的角度，还是美术史的角度，现代设计学的角度，或是佛教史本身的研究，都有一定的意义。而且，专题研究蒙原佛教造像及其变异还不是很多，因此，我就将这个专题作为自己的博士论文来研究。

通过对蒙原佛教造像的研究解析，并对其原因进行探讨，以利于提升蒙古文化的内涵。随着社会的发展，各个领域封闭性环境被打破，对审美对象、审美理想、审美原则、审美标准、审美理念等美的本质的变异，造成“审美危机”。对蒙原佛教造像研究的基础上，借鉴里面一些可用的美学元素，更重要的是学习和运用其中特有的美学理念，创造出新颖、独特、和谐、的现代设计作品。使我们生活在一个与大自然和谐共存的环境里。

佛教自公元前一世纪由印度经过丝绸之路传入中土后，便依附于中国传统思想文化，力图融合儒道并与民间的鬼神等信仰相结合。佛教造像艺术无疑也是沿着这条道路前进和发展。

无论是什么民族，时代，地区都被改变或吸收其它原有文化因素，使其自身力量更为强大和普遍。元代，佛教对蒙古文化起着重要的作用。蒙古人在元代接受佛教文化，最重要的是翻译佛教经典。

与此同时，佛教的建筑，造像等一起传入蒙古。佛教造像最早见于印度犍陀罗时期，当佛教传入蒙古地区以后，蒙古文化的传统观念也通过佛像制作者的雕塑反映在佛像的容貌和服饰上，因此在蒙古地区的寺庙中出现了蒙古佛教徒心目中的佛像，形成了独特的蒙古佛教造像艺术。

本文将主要研究蒙原佛教造像，要明确地分析清图像，必须准确的明确什么图像因素是蒙古佛教造像，什么图像因素是藏传佛教造像乃至中国内地佛教造像。所以本着考古学的严谨方式找出规律性的元素最为主要研究方法，并把这规律性的成果应用于现代设计领域中。

关键词：蒙原文化；佛教造像；变异研究

Abstract

Since Buddhism was introduced to Mongolia, it has been developing from the ancient time, leaving a large number of Buddhist architecture, temples, Buddhist statues and other relics. The researches of those, whether from the archaeological point of view, or art history point of view, the perspective of modern design study, or research the history of Buddhism itself, will be of certain significance. Moreover, there are not so many thematic studies on the original Mongolian Buddhist statues as well as their variation, so I will take this topic for my doctoral dissertation to study.

By the research and analysis of the Mongolian Buddhist statues, and the discussion of its reasons, in order to upgrade the Mongolian culture. 2. With the development of society, the closeness environment in all areas has been broken, thus the variation of the nature of beauty, such as aesthetic object, aesthetic ideal, aesthetic principles, aesthetic standards, and aesthetic concepts, leads to "aesthetic crisis."

Based on the study of original Mongolian Buddhist images, with references of some available aesthetic elements, more importantly, to learn and use those unique aesthetic ideas, to create a new, unique, and harmonious modern designing works, making us live in harmony with natural environment.

Since Buddhism was introduced to Central Plains in first century BC from India through the Silk Road, they attached to the Chinese tradition and culture, trying to integrate the spirits of Confucianism and Taoism as well as other folk beliefs. The development of Buddhist Statue Art certainly is following this path.

No matter what nationality, age, region, is being changed or absorbing other factors of the original culture, to realize its more powerful and universal force. Buddhism plays an important role in Mongolian culture back in Yuan Dynasty. Mongols in Yuan Dynasty accepted the Buddhist culture, most importantly, the translation of Buddhist classics.

At the same time, Buddhist architecture and statues, etc. were introduced along to Mongolia. Buddhist statues was firstly seen during the Gandhara period in India.

When Buddhism appeared in Mongolia , after the traditional concept of Mongolian culture but also producers by Buddha statues sculpture reflected in the appearance and dress. Therefore in temples of Mongolian regions, there appeared Buddha in the eyes of the Mongolia Buddhists, leading to formation of a unique art of Mongolian Buddhist statues.

This article will mainly study the original Mongolian Buddhist statues. In order to have a clear analysis of images, it is necessary to be exactly clear of what image factor is the Tibetan Buddhist Statue and what is of the mainland of China. So in a rigorous way to identify the archaeological elements of the regularity of most major research methods, and apply the results of this regularity in modern design

Key words: original Mongolian cultures, Buddhist statue, variation research

第1章 绪 论

1.1 选题的目的和意义

蒙原佛教文化是中华民族文化的重要组成部分。蒙古民族曾经称雄世界的光辉历史是中华民族的骄傲与自豪。当我们翻开厚厚的历史尘埃，蒙古民族昔日的历史重现眼前。特别是蒙古民族崇尚人与自然自由完美和谐共存的审美感觉和艺术美的本质是如此的强烈。研究蒙原佛教造像艺术，无疑具有文化学与美学的双重意义。蒙原文化研究也出了不少成果，但这些研究多从哲学、历史学、民族学、民俗学等领域来进行研究的，从专项蒙原佛教造像领域进行研究显得不够深入和系统。本文力图在借鉴前人的基础上，通过对蒙原佛教造像的分析，总结出蒙原佛教造像的特征和其变异，以弥补前人在这领域研究的空白。

意义：通过对蒙原佛教造像的研究解析，并对其原因进行探讨，以利于提升蒙古文化的内涵。2、随着社会的发展，各个领域封闭性环境被打破，对审美对象、审美理想、审美原则、审美标准、审美理念等美的本质的变异，造成“审美危机”。对蒙原佛教造像研究的基础上，借鉴里面一些可用的美学元素，更重要的是学习和运用其中特有的美学理念，创造出新颖、独特、和谐、的现代设计作品。使我们生活在一个与大自然和谐共存的环境里。

1.2 和课题相关的国内外研究综述

我国将蒙古学作为一门科学来研究是新中国成立以后，特别是党的十一届三中全会以来，开展了全面深入的研究，取得了前所唯有的成就。仅1985年以来，在呼和浩特召开5次内蒙古全区蒙古学研究交流会；1987年以来，内蒙古大学与内蒙古示范大学先后召开来了3次国际蒙古学学术研讨会，同国外学术交流和互访增多。近二十年来，在深入研究原有的一些传统学科的同时，扩大了研究领域，并已在蒙古族哲学、军事经济、法学、教育学、宗教学、民俗学、天文学、蒙医学、兽医学、建筑学、科技学等多学科领域开展研究，取得新的进展。至今，我国蒙古学已发展成为综合性学科。1987年开始编写的《中国蒙古学系列丛书》，历经二十年编写完成。《中国蒙古学系列丛书》是为了弘扬民

族优秀文化遗产，丰富民族文化宝库，推动蒙古族同祖国各兄弟民族一起繁荣发展，更好地为改革开放和社会主义现代化建设服务。丛书坚持辩证唯物主义与历史唯物主义的立场，观点和方法，从蒙古族实际出发，以充分的可靠的史料为依据，认真地进行科学分析，同时，吸收国外科研的学术精华，撰写出的一部比较全面系统的科学著作。

2000年后出版的《蒙古族哲学史》，主要从哲学的角度，阐述在两千多年的悠悠历史过程中，蒙古族随着社会进步民族发展，创造出就有民族特点和草原气息的灿烂文化，形成反映民族智慧和时代精神的哲学思想，这是蒙古族对世界文化和哲学思维作出的贡献，也是蒙古族哲学社会思想史的价值所在。

蒙古族英雄史诗在蒙古文化中占有十分重要的地位，《江格尔》史诗就是其中的代表作。英雄史诗《江格尔》经过几十年的挖掘整理、校译、最终于2000年得以重新出版。

佛学说到底是对于宇宙万有由何而生起，依何而存在，人的生命从那里来，到那里去，人生的价值何在，生命意义是什么等的关怀。佛学不仅构建了深奥而空灵的形上学逻辑结构，而且渗透到形而下的生活中。目前，关于专题研究中国佛教美学方面的著作和成果不是很多，如涉及到佛教审美也只是在研究佛学哲学与中国传统文化关系里一笔带过。在关于宗教文艺与审美创造的关系里，也仅仅提到佛教的哲学，在审美诸观念渗入中国文化结构之后，成为中国社会文化精神，文化氛围，社会心里的一部分，然后对文学思潮的变存在着潜在的，无形的影响。由于这种影响往往是一种折射的，间接的反映，这就需要对当时的文化背景有较深切的考虑与了解。同时也体现在佛教与中国文艺美学关系中。这种对佛教的研究仅仅是从哲学上作为切入点。

《中国佛教美术史》这部著作，是迄今为止一部专门介绍中国佛教绘画，雕塑，石像的文献书籍，具有极高的文献史料价值。详细介绍中国历代佛教，各个地域，各个流派的佛教绘画，雕塑的源流、特征、出处、作者、历史及相关发生的史料。是一部中国佛教美术的百科全书，作者系国学大师章太炎的弟子，集三十年大成此书。但是，在理论研究上远远不够，在从哲学、考古学、等学科方面的研究比较，更是显得不足与欠缺。

综上，虽然目前对蒙古族文化和佛教文化的研究成果已经非常丰富，但是就二者文化相结合研究其在审美上的融合点，显然不多。第一，目前对蒙古族文化和佛教文化的研究角度一般是历史学、民族学、民俗学、哲学的角度进行

探讨；第二，目前缺少对蒙古文化和佛教文化在美学上的高度概括。

1.3 问题所在和研究方法

1.3.1 蒙原佛教造像的概念

在公元前五世纪到公元一世纪之间，佛教出现之后，这段时间里存在“无佛像时代”。据考证当时印度与周边地区就存在着这一时代的早期佛教造像。佛教传播的最大特点就是融和性。无论是什么民族，时代，地区都被改变或吸收其它原有文化因素，使其自身力量更为强大和普遍。元代，佛教对蒙古文化起着重要的作用。蒙古人在元代接受佛教文化，最重要的是翻译佛教经典。与此同时，佛教的建筑，造像等一起传入蒙古。佛教造像最早见于印度犍陀罗时期，当佛教传入蒙古地区以后，蒙古文化的传统观念也通过佛像制作者的雕塑反映在佛像的容貌和服饰上，因此在蒙古地区的寺庙中出现了蒙古佛教徒心目中的佛像，形成了独特的蒙古佛教造像艺术。

1.3.2 论文的架构

本论文所说的“蒙原”是研究北方草原的蒙古族以及蒙古汗国和元明清三朝有关蒙古特色文化的佛教造像的区域，不是狭义指的北方草原的蒙古族。

新疆，西藏地区的佛教造像比蒙古佛教造像早，特别是新疆，西藏地区的佛教造像的内容和分期的情况十分不同，另有系统的中亚，西亚，印度的诸多因素。因此，本文的主要研究对象范围限于内蒙古及元明清三朝的中原地区。

本文将主要研究蒙原佛教造像，若要研究蒙古佛教造像，就必须要系统深入地研究蒙古族文化，蒙古族佛教一系列的源流和佛教对蒙古文化的影响。并涉及藏传佛教对蒙古的影响。在此基础上探索蒙古佛教造像反映了什么内容，蒙古佛教造像的特点及产生蒙古特有佛教造像的原因。

最终讨论蒙原佛教造像是如何发生一步步地自然而然的变异过程，变异的原因和结果。

1.3.3 历史特殊性

由于佛教由印度传入中土后，中国的佛教就依附于传统文化的特殊性，即与当地的文化历史宗教背景有密切的关系，因而也就反映在佛教图像，造像上。

为了更好地分析蒙古佛教造像与当地传统文化的融和所呈现出的造像上的特点及内涵，所以在各章均对关键文化要素的与历史背景进行探讨。

1.3.4 设计学的应用

我们要研究蒙原佛教造像，最关键是要明确地分析清图像，必须准确的明确什么图像因素是蒙古佛教造像，什么图像因素是藏传佛教造像乃至中国内地佛教造像。这些图像的辨别就是佛教造像研究的重点。所以有历史性、民族性、典型性的图像识别，就是把握辨认佛教造像变异过程的最好的研究方法。

由于本文研究对象的单一性及复杂性，所以本着考古学的严谨方式找出规律性的元素最为主要研究方法。

在识别佛教造像的问题上，最重要、最关键的因素是“手印”。“项光”也是要关注的要点之一。探讨蒙原佛教造像时，比起中国内地佛教造像似乎要复杂得多。所以要在熟知内地佛教造像、藏传佛教造像的知识和规律上，以观察其局部的具备与演变、探索期历史和模式为基础。依据今天仅有的物质资料，用科学的考古方法，依照类型、时间顺序寻找出其蒙原佛教造像的规律性。并把这规律性的成果应用于现代设计领域中。这便是探讨研究本文的意义所在。

第 2 章　相关概念的界定

2.1 蒙古文化的界定

藏传佛教对于蒙古人属于异民族文化。蒙古人对于藏传佛教从接受到消化，并使其成为自身文化的有机组成部分，经历了漫长的岁月和众多人们的艰辛努力。他们克服了民族的差异、政治环境的不同、文化思想的对立等难题，经过艰苦卓绝的奋斗之后终于成就了一番事业，把藏传佛教成为蒙古人的核心思想。这一事实固然是由两个方面的因素所造成，一是因为佛教本身思想内容深邃，有着一种极强的撼人心弦的感召力。另一方面，蒙古人所具有的惊人的吸收外来文化的能力和优秀的民族性，也是一个重要的因素。进一步说，他们的成功不仅仅在于对佛教思想的理解、吸收，还在于将佛教运用于培养人们丰富的性情，作为人们成长中的一个环节，还在于产生了全新内容的佛教政治、佛教文学、佛教艺术以及与其相关的种种新的文化。

佛教和其他宗教一样是一种社会文化形态。藏传佛教是佛教的一个重要流派，是佛教在西藏的地方形式。藏传佛教属于佛教大乘教派，最早形成于我国藏族地区，尤以青藏高原为主。藏传佛教具有明显的地区特色、民族形式和丰富的文化内涵。

何谓文化？文化是人类的一种创造性活动的产物。文化是人在社会实践过程中认识、掌握和改造客观世界的一切物质活动和精神活动及其创造和保存的一切物质丰富、精神和社会制度的发展水平、程度和质量的总和整体，它是一个有机的系统。文化的实质就是“人化”，也就是说，自然的人性化。人的文化创造活动，同人的社会实践活动一样，是一种具体的、历史的活动。人的文化创造，就本质而言，乃是一种文化史的创造。人的文化创造活动，总是在人类文化史上特定的社会文化背景中进行的。

作为一种社会文化形式的宗教是人类社会发展到一定历史阶段的产物。宗教是人性升华和放射并客观化、对象化而形成的社会文化体系。宗教本质上是把支配人们日常生活的异己力量，用幻想的方式予以超自然化、超人间化的结果。科学的宗教学通过理智的宗教研究，证明一切宗教的神都不过是人性的一

种异化。

宗教文化主要包括四个要素，四个层次。宗教作为一种社会化的客观存在具有一些基本要素。一、宗教的观念或思想；二、宗教的感情或体验；三、宗教的行为或活动；四、宗教的组织和制度。我们把这四个要素可分为两类：一类是宗教的内在因素。一个比较完整的成型的宗教，便是上述内外四种因素的综合。宗教的四个基本要素在宗教体系中有一定的关系和结构。从逻辑上看，四个要素在宗教体系中实际上有四个层次。

佛教传入我国藏族地区后教派林立、异说纷纭的具有地方特色的佛教流派一藏传佛教。藏传佛教在其形式和发展的过程中尽管出现了诸多的宗派，而且各持不同的教义思想，不同的佛性学说，但总的看来这些教派的思想价值体系则是一致的。

关于藏传佛教“为道”和“为学”的两个层次，藏族学者班班多杰在他的《拈花微笑》一书中作了详细的阐释。也就是说人们只有竭诚皈依三宝，深悉因果道理，才能为了怖畏恶趣、往生善趣而行善积德、劝善戒恶。

藏传佛教“为道”的内容，提倡为出世而入世，以出世的态度做入世的事情。但是，从本质上说，藏传佛教是一种出世哲学，它完全否定现实人生的存在价值，极度轻视世俗的世界的生活意义，极力强化佛国天堂的价值存在。

在藏传佛教的价值体系中，除了“为道”的内容以外，还有“为学”的内涵，也就是“五明”文化。“五明”又分为“大五明”和“小五明”。“大五明”指工巧明，即工艺学；医方明，即医学；声明，即声律学；因明，即正理学，用现代语言说，就是逻辑学；内明，即佛学。“小五明”是指修辞学、辞藻学、韵律学、戏剧学、历算学。

由于藏传佛教主张“为道优先”的原则，即“为道”的培养和确立不仅仅在于知识的学习，而且也必须统率知识的学习，这样就把大小五明文化的学习也吸纳到藏传佛教的价值体系中，对于一个真正的藏传佛教信徒来说，不但要悟其“道”，而且还要求其“学”。将二者兼容并包的人，才能成为善巧智者。

藏传佛教在蒙古地区发展过程中与蒙古族的世俗文化以及蒙古萨满教文化互相影响，互相交流，互相渗透，形成纷繁复杂的关系。在蒙古地区，藏传佛教文化几乎影响到社会风气无不浸润着佛教的影响。

藏传佛教作为一种异民族文化传入蒙古地区后，经历了对蒙古政治的依附到与蒙古萨满文化发生冲突，最终与蒙古传统文化相互融合的过程。这个过程

也就是藏传佛教的蒙古化和蒙古文化佛教化的过程。实际上，它也确实在蒙古族历史上留下了灿烂辉煌的文化遗产。

正如我们所知道的，自13世纪以来蒙古与西藏在宗教文化上曾发生过两次联系，就蒙古方面而言，主要表现为对藏传佛教的两次接受；而从西藏方面来说则是藏传佛教向蒙古地区两次扩展。前一次主要是以元朝统治集团为依托，在大都、上都、哈剌和林等蒙古统治中心地区和中原地区的扩展。后一次则主要向整个蒙古社会及蒙古地区的扩展，并最终使蒙藏民族在宗教上紧密地连为一体。

但是，值得注意的一个现象是，蒙藏民族的接触和政治、经济、宗教、文化上的深刻联系，是由蒙古的扩张和对包括西藏在内的藏族地区的征服和统治所引发的，然而为什么最后却都是以蒙古对藏传佛教的接受为结果的呢？这是我们值得探讨的，也是无法回避的问题。对此，我们试图从下面几个方面进行探讨：

第一，蒙古社会的发展产生对新宗教的需要。我们知道，13 世纪以来蒙古强烈的扩张性使蒙藏民族的联系成为必然，但这种关系的突出特征是，不是以西藏对蒙古文化，如蒙古萨满文化的接受，而是以蒙古对藏传佛教的接受为结果，而且蒙古两次对藏传佛教的接受均是在蒙古社会处于突变性发展的背景下发生的。第一次是13世纪蒙古势力在大规模向中原发展，并入主中原建立元朝的过程中接受了藏传佛教。第二次是16世纪蒙古社会有了新的发展，这一时期蒙古势力两次崛起，不仅占据了整个蒙古高原，并且向青藏高原拓展，把甘肃、青海和西藏的大部分地区也纳入到自己的势力范围内，同时蒙古社会内部的经济结构和生产关系发生了很大变化，从过去单一的游牧自然经济向多种经营的经济类型转变的情况下接受藏传佛教的。我们知道，此时蒙古信奉的是萨满教，而萨满教是一种原始宗教，不但在宗教实践方面相对原始和落后，而且其所内涵的宗教理论和宗教思想也相对贫乏。所以，公元13世纪，当蒙古势力无论南下入主中原地区或是西进征服西藏地区之际，蒙古统治集团明确的意识到，蒙古固然可以靠铁蹄去征服这些具有先进文化的民族和地区，但是却很难用本民族相对落后的文化去统治这些民族和地区。在这种情况下蒙古统治者便产生了对新的宗教的需求。这种需求最终导致了其对藏传佛教文化的接受。

至于16世纪蒙古的情形，显然和元朝的情形不可同日而语，但蒙古势力的再次崛起以及蒙古社会新经济的发展与经济结构的变迁，使得过去传统的以单

一游牧经济为基础而积淀下来的萨满教文化已难以适应蒙古社会的发展，从而产生了对外部新宗教文化的需求，从而产生了对外部新宗教文化的需求，这种需求导致了整个蒙古社会对藏传佛教的接受，均是在蒙古社会自身发展产生对外部文化的强烈需要的前提下实现的。

佛教的创立是建立在人与社会的矛盾基础上的，它的“生死轮回”“因果报应”“业报解脱”“慈悲宽恕”等基本教义和一整套的清规戒律、修持方法，对于当时蒙古社会解决人与人、人与社会的矛盾，乃至统治集团内部的斗争，都有着非常切实的意义。因此，选择藏传佛教，有利于蒙古封建主的统治，也被蒙古族群众所容易接受。特别是佛教既有高深的理论思维，又有理想境界的追求与修行体制，也有规范化的宗教仪礼制度，它也可以满足社会不同阶层的宗教需求。

第二，藏传佛教文化符合蒙古封建统治阶级的根本利益，因而受到了各地封建领主的坚决支持和积极参与，这是藏传佛教成为蒙古主体文化的最直接的原因。就藏传佛教第二次传入蒙古地区而言，无论是右翼蒙古、左翼蒙古，还是卫拉特蒙古，或者说无论是漠南蒙古、漠北蒙古，还是漠西蒙古，莫不如此。正是在阿勒坦汗等蒙古统治集团的积极提倡和组织下，才有仰华寺大会晤，从而揭开了黄教传入蒙古的序幕；也正是由于察哈尔的图门汗、喀尔喀的阿巴岱汗等人相继皈依黄教，才使藏传佛教传入东部蒙古和喀尔喀蒙古；在拜巴噶斯的信仰和提倡下，卫拉特三十二个首领各谴一子出家当喇嘛，把藏传佛教引进卫拉特蒙古地区。由于蒙古封建主以法律形式赋予喇嘛各种特权，黄教僧侣才在蒙古社会地位优越，受人供养；也由于蒙古封建主免除喇嘛的赋税、兵役、差役负担，才使贫困不堪的阿勒巴图纷纷入寺，喇嘛人数剧增；也正由于蒙古封建主的许愿和捐献，蒙古地区黄教寺庙纷纷建立，为喇嘛和信徒们的宗教活动提供了广阔的场所；也正是由于蒙古封建主的支持和纵容，大喇嘛和寺院占有大量的土地、牲畜和属民，逐渐形成一种新的封建领地。还由于蒙古封建主对萨满教采取了打击取缔手段，黄教才较顺利地战胜萨满教，并取而代之。在清代，蒙古地区黄教的最高支持者和最高的保护者、最大的施主是清朝皇帝，这是在清代前期和中期使蒙古地区的黄教势力迅速膨胀，达到登峰造极地步的根本原因。

第三，僧伽集团是蒙藏佛教文化交流的中介人，也是向蒙古地区传播佛教文化起着关键作用。僧伽是佛教文化的体现者，又是佛教文化的传承者和发扬

者。世界上的任何一个现代宗教，掌握教理和传播教理的应该都是僧侣，没有他们的传承和发扬，也就谈不上什么宗教的存在。佛教文化也无不例外。

喇嘛是僧伽集团中有地位、有学问、有修养而能为人师表、领人进行修行的僧人，他们是佛教界的文化人，深受蒙古人的敬重和崇拜。他们不仅掌握着佛教的教理，而且也掌握着佛教的医学、数学、天文、历法以及建筑工艺和雕塑绘画等知识。而这些恰是蒙古社会所缺乏，然而对蒙古社会文化科学的发展所需要的、受蒙古人民欢迎的东西。喇嘛们往往用这些知识作为他们宣传和传布佛教的重要手段和桥梁。藏传佛教能够在蒙古地区迅速广泛传播，其中喇嘛集团的作用是重要因素。

第四，藏传佛教是组织和制度极为严密的宗教体系。它建立了严密的宗教组织，又有庞大的寺院经济，还确立了严格的管理制度。藏传佛教传入蒙古后，在蒙古统治阶级的支持和参与下，它的组织和制度也原封不动地移植到蒙古地区，成为蒙古地区社会性的宗教体系，并把蒙古地区和蒙古族人民都纳入到共同的佛教系统，规范了人们的信仰和道德行为，影响和决定了蒙古人的整个社会生活。在这种制度下，佛教不断地扩充发展，寺庙越建越多，僧人越来越多，寺院经济越来越发达，宗教活动越来越繁杂，宗教信仰世代相传，整个社会沉浸在浓厚的宗教气氛中，并不断地刺激着宗教心理的膨胀。如果没有庞大而严密的宗教组织和管理制度，没有雄厚的经济势力，一个外来的宗教在异民族地区不可能得到巩固和发展。藏传佛教之所以在蒙古地区得以巩固和发展，其严密的组织和完整的管理制度起到了重要的作用。

第五，藏传佛教是有一套完整理论和宗教实践的高级宗教。为了把虚幻的宗教观念变成崇拜对象，它竭尽全力把信仰对象客体化为广大群众可以感知的具有感性形态的象征系统，或者把深奥难懂的佛教教义用人们喜闻乐见的、通俗易懂的文学形式作为传教的手段。在蒙古族地区的任何一个角落，最为宏伟和庄严的建筑物就是寺庙和佛塔。寺庙是宗教活动的场所，又是经济、文化、贸易的中心，甚至也是政治中心。在寺庙里供奉着数量惊人的偶像，有佛、菩萨、金刚、天女以及各种护法神；各大寺中的活佛以及宗喀巴等佛教大师的塑像；寺庙墙壁上画有各种各样的佛教绘画。这些偶像和佛教绘画是虚无缥缈的神灵的物质存在形式。这些神灵在寺庙中是形象、具体、职责分明。这些神像及其所展示的降魔除煞的姿态，足以使芸芸众生为之震慑和倾倒了！这些都十分符合蒙古民族形象直观的思维特点，况且蒙古人自古也有翁衮偶像崇拜的传

统，因此，他们对佛教的神像自然不会感到陌生。这也是蒙古人接受佛教的一个原因。

第六，蒙古社会之所以接受藏传佛教文化，与藏传佛教的适应性、调和性和简易性的特点有关系。藏传佛教在蒙古地区流传的过程中，逐渐形成了适应性、调和性、简易性的特点。应该说这些特点正是藏传佛教固有的特征。佛教文化从印度和中原流入西藏后，与西藏的本土文化苯教及其他传统文化相冲突，反复较量的过程中最终融合为有西藏地方特点的宗教——藏传佛教。藏传佛教传入蒙古后同样经历了与蒙古萨满文化和其他传统文化相冲突，相融合，最后适应了蒙古社会政治、经济状况和传统文化而能够在蒙古地区长期存在、广泛传播的过程。

藏传佛教传入蒙古后，在教理、戒律、仪规、组织、制度、修行等各方面都保持了它原有的基本性质和特征，但在新的社会环境中，仍表现出很强的适应性。一方面表现为它能够不断适应蒙古特定的政治、经济和社会制度。藏传佛教两次进入蒙古时都依附的是蒙古政治集团，于是也迎合了他们的政治要求、政治愿望以及他们的政治虚荣心。在寺庙烧香咒愿，也必先为蒙古帝王祝福、祈求国运长久。在帝王诞辰或帝后忌日举行法会、斋会，也是蒙古气度佛教特有的礼仪。另一方面也表现为它能够通过迎合、改造、创新、调和、融摄等途径去适应蒙古本土固有文化。它在努力适应蒙古族传统的伦理、道德、风俗、习惯、文学、艺术的同时也在不遗余力地对它进行改造。当佛教自上而下逐渐走向民间的时候，采取各种方便之法门，以简单易行的教理灵活引导众生，这就使得藏传佛教在其蒙古流传过程中能够因地制宜、因时而异地不断适应蒙古的实际情况和传教需要。

藏传佛教对于蒙古文化，特别是对萨满文化的排斥远远多于吸收，然而任何一种外来文化，对固有文化采取一概排斥的行径，实际上也是对自身的排斥，这样的外来文化在异民族文化中是根本站不住脚的。藏传佛教在蒙古地区，虽然说排斥多于吸收，但也表现了它灵活的调和性。就黄教与萨满教的斗争而言，虽然黄教占据了绝对的优势，但仍未能彻底铲除萨满教，萨满教仍以各种方式残存了下来。在此情况下，黄教把萨满教某些内容和仪式加以改造，融进佛教的内容中。这种做法，实际上就是调和，而如此调和的结果，迎合了蒙古人的心理，更有利于黄教广泛深入的传播。调和的结果，蒙古地区佛教的万神殿中也有了许多从萨满教中吸收过来的神祇。如此看来，黄教与蒙古萨满教的斗争，

实质上是两种文化的同化与创新的斗争。对藏传佛教而言，就是对萨满教调和的过程。

纵观蒙藏文化关系近700年的发展轨迹，我可以看到一个异常显著的事实：蒙藏文化关系的构成，自始至终都是以宗教和政治为经纬交织而成的，即以宗教为纽带，以政治为北京，带动了其他文化领域里的交流与融合。尽管不同历史时期蒙藏民族的政治背景不同，但宗教这一经线贯穿始终。这种关系一方面使得蒙古族文化大量摄取西藏佛教文化营养的基础上不断地充实和发展了自己，另一方面也使蒙古族文化与藏族文化逐步形成了一种由文化而最终及于政治的深刻的有机关系。这种关系发展的结果，最终使蒙藏文化纳入了中华民族大一统的文化范畴之内。

毋庸置疑，蒙藏文化关系是一个由多种成分和因素构成的复杂有机体，其中既有精华又有糟粕，在更多的情况下是其中所包含的合理因素与历史杂质不能截然分开，而是交织在一起，以整体的力量影响着各个时代的人与社会。不论人们对这种文化采取何种态度，只要他生存于这个文化的时空场中，就不能不受到这个文化的影响和制约。

藏传佛教对蒙古族文化的影响，是一个历史现象和可观存在，对它必须以历史地客观地进行评价。藏传佛教与蒙古政治、经济、文化的姐和，是蒙藏人民的的共同选择，它曾为蒙古社会文明与发展，蒙藏民族的团结，祖国的统一大业等作出过重大贡献。这些积极进步的历史作用，应给予充分的肯定。

西藏与蒙古在宗教文化上发生的联系，前后有两次高潮，前一次是13世纪40年代至整个元代，主要以蒙古王室为主的蒙古统治集团与藏传佛教之间的联系，这次联系带有较浓的政治色彩；后一次是从16世纪末至清朝中后期，这次则是藏传佛教向整个蒙古社会及蒙古地区的扩展，这次扩展不仅有着深刻的社会和文化背景，而且使得蒙藏民族在宗教上紧密地连为一体。

第三，明末清初，蒙古势力再次南下进入藏区，与西藏格鲁派宗教势力建立起密切的宗教联系。历史事实表明，西藏归属中原政权的过程，并未直接通过与中原文明的联系来实现的，而是通过了与蒙古的宗教文化联系来得以实现的。也就是说，西藏归属中原政权的过程中，蒙藏在宗教文化上发生的深刻联系起了最具决定性的作用。

2.2 蒙古族佛教的源流

一是佛陀的教法的传播，二是第二佛陀宗喀巴大师教法的传播。

2.2.1 清代蒙译佛经及建立寺院

康熙皇帝迎请以甘丹赤巴·阿旺洛追嘉措为首的讲法修行的众多高僧大德，广利佛法。又为慈悲护佑天下众生特别是蒙古的全部人众，召集了许多学者对译成蒙文的大藏经《甘珠尔》部分进行了校勘、厘订，并刻版印行，使众多具有信仰和法缘之人得到教法的各种布施，心愿满足，使佛陀的教法成永远不会消亡的胜利幡幢。此后由文殊菩萨戏化为人主的世宗雍正皇帝迎请其父皇的福田土观活佛、浊世众生的依怙章嘉活佛若必多吉、教法之主噶勒丹锡呼图活佛杰尊洛桑丹贝尼玛等大德，结为施主与福田，敬奉三宝，弘扬黄帽派的教法。他利益佛法的情形，前文已经述及。雍正皇帝本人还对中观见地进行体验，以大慈悲心及政教合一之法规使天下臣民得到安乐。他还将大藏经《丹珠尔》重新刻版印行，受到贤哲们的赞扬，使吉祥利乐遍于各方。

雍正皇帝之子即文殊菩萨化现的乾隆皇帝发扬历辈先祖的善规，对全体臣民十分仁慈，一心使众生平安利乐，尽力服事佛法特别是黄帽派的教法。他为了利益众生特别是蒙古之臣民，下令说："如今佛法在蒙古地方广为弘扬，圣祖康熙皇帝下令将《甘珠尔》全部译成蒙文并刻版印行，但《丹珠尔》以前未曾全部译成蒙文，故命章嘉活佛若必多吉及噶勒丹锡呼图活佛杰尊洛桑丹贝尼玛二人主其事，将疏释佛陀教语之《丹珠尔》全部译成蒙文。"这样，与以前西藏菩萨王臣们在世时诸位译师班智达将佛经从印度文译成藏文的办法相同，厘订了译语，然后由章嘉活佛与噶勒丹锡呼图活佛为主，其他许多精通佛典的高僧大德以及精通两种语文的译师参加，从阴铁鸡年（1741 年）十月十五日开始翻译，至阳水狗年（1742 年）十一月十五日全部完成，进呈皇上审阅。乾隆皇帝大喜，大加赞扬，对参与翻译的人员赐给了无数酬金和物品，并由皇帝的御库出资刻印，颁发给蒙古各个地方，成为佛法永不消亡的圣缘。

公元 1744 年，大皇帝询问章嘉活佛在西藏以前佛教是如何弘传的，章嘉活佛将这些历史一一奏明。乾隆皇帝正如佛陀教语所说："执掌如来教法之人，如帝释梵天治天下，成为转动轮宝之王，心境安乐证得菩提"，向往执掌佛法的利

乐，于是感叹道："佛陀教法的弘传及长久住世全赖讲习佛法之寺院，因此建立闻思全部显密学识之大寺院，对佛法能长久利益。本地以前曾由怙主萨迦班智达和八思巴等人建立讲习佛法的寺院，如今也仅剩下名义。"遂向章嘉若必多吉和噶勒丹锡呼图活佛下令："虽然京师北京地面广大，先辈父祖已弘扬佛法，但讲习内外道学识的法规还不兴盛，现在为弘传佛法特别是黄帽派的教法，完全父祖先辈的意愿增益众生的幸福，愿将父皇受封为亲王爵位时所居府邸改建为具有佛殿、经堂、僧舍之大寺院，建立讲习五明之学的各个扎仓。"两位上师对此十分高兴，说："小僧一定竭尽全力效劳"，使大皇帝非常兴奋，此后不久，由大皇帝的御库广开施舍之门，建立兴建寺院的衙署，将王府建成外面有宽大围墙维护，里面有僧众聚会的大经堂，大经堂的右面是佛殿，左面是护法殿，还有显宗、密宗、声明、医学等四个扎仓的经堂、香积厨、拉章、僧舍等许多排房屋的寺院，各佛殿经堂中有无数佛像、佛经等，经堂及僧舍的各种用品，乃至扫帚等都全部由府库供给。此寺院的名称为"甘丹敬恰林"（即雍和宫），以章嘉活佛和噶勒丹锡呼图活佛为首的僧众为该寺举行了为期三昼夜的盛大的开光仪式，朝廷赐给了广大酬劳和布施，同年中从蒙古四十九旗、喀尔喀七部以及汉、藏等地征集五百名聪明博学的年轻僧人入雍和宫学经，其中显宗学院有僧人三百，密宗学院有僧人一百，医学及声明两学院各有五十名。寺内经堂集会制度、说法听经制度以及日常规则等都按佛法清规制定，皇帝也一再驾临寺内看视。由府库内按月给僧众发给薪俸。按照皇帝的命令，各个学院的上师以及担任经师的大德都要从西藏召请，所以由哲蚌寺的哈东热绛巴阿旺却培担任显宗学院的上师，由色密院的喇嘛官却丹达担任密宗学院的上师，由摩觉巴夏茸担任声明学院的上师，彭措赞林担任医明学院的上师，从拉萨三大寺和上下密院中召请洛色林哇等适合担任经师的大德十八人担任寺内的经师，并让从西藏请来的各位大德举行对辩。大皇帝对此十分高兴，赐给各位上师绸缎等物品，赐给僧人们半月行僧帽及银两等。

火虎年（1746 年）二月，在此新建的寺院中举行祈愿大法会，二月初一大皇帝驾临僧众之中，由章嘉活佛与噶勒丹锡呼图活佛进行对辩，由新建寺院的两部僧人举行立宗辩论，并由许多大德举行对辩，还仿照拉萨祈愿大法会制定了授与学位称号的制度。皇帝并命章嘉活佛在御驾前为集会的僧众讲经，赐给章嘉活佛和噶勒丹锡呼图活佛以坐垫、靠背等用品，其下的喇嘛僧人等也依次赏给众多物品。这样，皇帝大法王及服事佛法的两位大德等，在此浊世为众生

消除衰损，弘扬完整无误地阐明佛陀教法的黄帽派的教法，由于此善愿之力，君臣三人聚首建立殊胜的弘法功业，受到所有佛子们的赞扬，愿所有能观察思考之人都信仰和追随他们。

2.2.2 清代蒙古各地佛教概况

此后，当今皇帝西雅勒钦伊热克勒图嘉庆皇帝对太上皇帝的善规认真守护，以历辈与我等汉地蒙古众生有不解法缘的恩德无量的救护依怙三界众生的上师章嘉活佛意希丹贝坚赞、噶勒丹锡呼图活佛阿旺图丹旺秋贝赤列嘉措、赤钦南喀桑布的转世诸部坛城之主金刚持晋美南喀等上师为自己的福田，敬奉三宝，使佛法及众生的利乐日益增盛。此外，在以上诸帝在位之时，还迎请全部教法之主巴索济隆活佛、敏珠尔诺们罕、土观活佛洛桑却吉尼玛、东科尔曼珠室利诺们罕、阿嘉活佛、阿旺班觉呼图克图等贤哲大德，弘扬佛法。这样，大清朝的历代皇帝都只与无比的格鲁派的大德结为施主与福田，同时，这些大德中的大多数又为汉地、满洲特别是广大蒙古地区的以官员们为首的臣民众生降下佛法的甘雨，满足他们的心愿，使宗喀巴大师的教法在各个地方日益发扬光大、上述的诸位皇帝法王从西藏安多地方迎请众多高僧大德使汉地和蒙古各处以显密教法和讲辩为代表的佛陀教法如白昼一般显明的巨大功业，使吐蕃诸法王从印度迎请贤哲大德弘传佛法的功业也难与之比美。

此外，在喀尔喀地方有大修行成就者黑行者、遍知绛漾却杰和大成就者多落那它的转世，其宝盖上有如来虚空明点的示现佛陀功业的哲布尊丹巴洛桑丹贝坚赞的历辈转世，以及以《甘珠尔》经典和密多罗金刚宝串降下佛法甘雨广弘佛教的大德、班禅洛桑却吉坚赞和五世达赖喇嘛的亲传弟子扎雅班智达洛桑赤列、喀尔喀曼珠室利诺们罕、喀尔喀额尔德尼班智达旺钦诺们罕、青苏祖克图诺们罕等大德降生，在各地兴建大寺院，建立许多显宗扎仓和密宗扎仓，弘传佛法。

此外，在土尔扈特的阿玉奇汗的地方佛教也很兴盛。在其东方有蒙古王噶尔丹卓里克图洪台吉之时兴建的有显宗扎仓、道次扎仓、密宗扎仓等四个扎仓的寺院，有沙弥和比丘二万余人，他们都严守戒律，讲论纯正的显密经典以及宗喀巴师徒和班禅洛桑却吉坚赞的著作，依律修习体验三学处，遍布于各地。

在阿拉善地方，有上师达布活佛更卓诺们罕建立的显宗讲经院，弘扬佛法。在卫拉特地方，有大学者丁科尔班智达兴建白格尔却林寺，建立显宗和时轮扎

仓，广弘佛法。

厄鲁特、青海、鄂尔多斯、呼和浩特、察哈尔、苏尼特、杜尔伯特、巴林、阿鲁科尔沁、科尔沁、敖汉、乃曼、翁牛特、扎鲁特等外藩和内属蒙古各大部都从前后藏及安多等地迎请精通显密教法的高僧大德，蒙古各旗也有许多僧人前往前后藏及安多等地学法，有一些贤哲还在蒙古各地兴建大小寺院，建立显宗讲经院及密宗院、修习道次的扎仓等，僧人们讲论佛法，守持戒律，使佛陀的教法在蒙古各地普遍弘扬。要想全面介绍，笔者实在力不胜任，只能作一些点滴介绍。

在我们喀喇沁土默特部，有由于以前积聚的广大福德，具有善趣七德（种姓高贵、行色端严、长寿、无病、缘分优异、财势富足、智慧广大），对上师及三宝有不退转之信仰，奉章嘉活佛为上师努力修习道次第及密法之伟人，佛法之大施主扎萨克贝子哈穆噶巴雅斯呼朗图。他为使佛法弘扬并长久住世，在自己王府的附近兴建了一座以规模宏丽的大经堂为主的寺院，在寺院中建立显宗扎仓。他为僧人提供生活所需的用品，并向西藏的达赖喇嘛和班禅大师奉献大量布施。特别是他迎请恩德无比的遍知一切的上师嘉木样活佛官却晋美旺布来到自己的牧地，并为嘉木样活佛在本旗及蒙古各地广弘佛法提供资具，对佛法实有无上之恩德。

第 3 章　蒙原佛教造像

3.1 蒙原佛教造像

3.1.1 蒙原佛教造像的源流

当原始人从山洞中走出来，氏族的群体定居在河滨或平原上的时候，他们的生活方式由捕鱼、打猎、畜牧而兼农业逐步地发展。由于生产劳动的复杂与变化，使用的工具也就更加精致而且多样化了。他们发明了渔猎使用的箭镞和鱼叉，也发明了适应于农业生产的耕具。当各种石器打制以后加以磨光或附着木柄而使用的时候，便进入了新石器时代，这是从生产工具上划分新旧石器时代的主要特征之一。

细石器文化在内蒙古阴山地带是同蒙古远古时期的历史发展密切相关的。从呼和浩特南水泉、乌兰察布盟哈达图、武川县二道洼村都发现了新石器早期的遗物，其中有石柱、石片、刮削器、尖状器、砍砸器。是旧石器时代向新石器时代过渡时期。

1948 年在卡班斯克附近，伊凡诺夫山上发现了谢洛夫文化时代的细石工具——玉髓、碧玉。萨彦岭是世界上为数不多的玉石产地之一，在伊尔库特河、基托伊河、别拉河上可以找到大块玉石。其中包括额尔古纳河流域地区，常常找到以萨彦岭的原料制的玉器。贝加尔附近地区产的玉石品的广泛传播，表明了公社间的交换的发展。

1949 年，蒙古国在巴颜扎克地方和完海口罕乌拉山发现了新石器时代人类住所的最古的遗迹。有用石构成的炉灶遗迹及工具、劈刀、刮具、箭头、大石斧等。[1]

“在谢洛夫文化时代（公元前 3000 年），当时森林猎人的最大成就是新型弓的出现。这些弓的整个弓身都缠着细长的鹿角皮，它是世界上最古老、形式最完善、力量最大，甚至可能是最复杂的一种弓。在谢洛夫文化时代的坟墓里，找到了精巧的扁平形骨制短剑，在剑槽处还完整地保存着玉髓、碧玉、多色石做的剑锋。这里还发现有骨制鱼叉和镖枪头。”[2]

新石器时代文化有：距今 8000 年的兴隆洼文化；距今 7000 年的赵宝沟文

化；距今 6500－5000 年的红山文化；距今 5800－5000 年的海生不浪文化；在文化区内又分为“扁子沟类型”、“白泥窑子类型”和“阿善类型”。距今 4800－4300 年间在内蒙古中南部兴起了以石城聚落址为代表的老虎山文化。还有青铜时代的夏家店下层文化、夏家店上层文化以及距今 4200－3500 年间的朱开沟文化等。

（一）兴隆洼文化

距今 8000 年前，出现了初期农业文化——兴隆洼文化。兴隆洼文化分布的中心地域是西拉木伦河流域，北抵乌尔吉木伦河，南达燕山南麓，东至大兴安岭，西越医巫闾山。以敖汉旗兴隆洼聚落址为代表，房址在平缓的坡地上成排排列，外围有壕沟，聚族而居。其代表性的农业、生产工具有石锄、石磨盘和石磨棒，还有辅助性的狩猎业和捕捞业。从遗址中采集的大量鹿、狗和猪的骨骼及各种植物标本看，当时处于森林草原环境。这里挖掘到一些上有复合压印纹的陶器，其中一件为龙纹陶器，矮腹罐形，表面黑色压光，其主题纹饰是猪首蛇体龙纹图案，龙身的网格纹、条纹、戳点纹，表示它遍体有鳞，呈星光点点状，又以勾连纹布满空白处以作补白，显示屈曲游动的龙闪跃于密云流水之中，可视为龙的起源时代。[3]

（二）赵宝沟文化

距今 7000 年时出现的赵宝沟文化，分布地域主要在西拉木伦河以南，南达渤海北岸。以鹿首动物纹和几何压印纹为主要特征。采集的遗物有菱形几何纹尊形器，有神鹿纹尊形器，很像是鹿首鱼身的神兽。从常见的“之”字纹看，显然是继承了兴隆洼文化因素。代表性农业生产工具有石　、磨盘和磨棒，显示出农业经济比兴隆洼文化发达。在原始社会时期，陶器纹样不单是装饰艺术，而且是族的共同体在物质文化上的一种表现。鹿首鱼身神兽是当时氏族共同体的标志，它在绝大多数场合下是作为氏族图腾或其他崇拜的标志而存在的。这种神兽具有氏族图腾的神圣含义。

《中国古代北方民族文化史》对赵宝沟文化分析得比较详细：赵宝沟文化的龙凤纹图案刻于陶质尊形器上，尊形器的器形直口、高领、扁圆腹、下腹内收，是当时用为祭祀的祭器。龙凤纹图案刻画在陶尊的腹部，敖汉旗南台地遗址出土 5 件，小山遗址出土 1 件，南台地遗址的龙凤纹图案中有标准的“鹿龙”。

例一：双鹿龙纹陶尊一。两个鹿龙，绕器身一周；头部均作昂首多枝鹿角，抿着嘴，睁着眼，作前视运行式；身部作飞驰挺进状，由左向右，同向前进，

一个躯体较小，称“小鹿龙”，有简化的内翅，一个躯体较大，称“大鹿龙”，有舒展的大羽翅，犹如后世画凤鸟的凤翅，两鹿龙的后半身均用鱼身、鱼尾，鱼尾用夸张的手法画成张口的海棠式花瓣，交角处画弧面纹，弧面上画鸡冠状光芒纹，表示喷薄欲出的太阳。

例二：双鹿龙纹陶尊二。布局、头部与上例相似，作浮游前行状，但缺少足部的表示，颈下作点翅纹，背部作新月状弧面凸起，点身鱼尾，大鹿龙的鱼尾向上翻转，鱼尾交角处作双线弧面，不加光芒纹，与上例比较，应表示新月初生。

例三：鹿龙蚌凤纹陶尊。鹿龙头部与上例相似，作疾驰前行状，身部中段用勾连卷云纹，表示鹿龙在云层中旋转前进，后半段为鱼身、鱼尾，鱼尾中夹喷薄欲出的太阳纹。蚌凤的头部已残，呈昂着长喙弯勾状；身部作蚌壳状扣在背上，取形于河蚌葡萄在河滩蠕动时背负双壳的形象。另一件残破的陶尊上有较完整的凤头形象。

这些鱼身鹿首的鹿龙，与柿子滩的鱼身鹿角鹿龙相比，是一个思想指导下的作品，但赵宝沟文化的鹿龙，给人以完整的形象，而且在鱼尾中夹了太阳纹与月亮纹，这对探讨古史传说中“生日”神话与“生月”神话是很有意义的。

《山海经·大荒南经》说“东南海之外，甘水之间，有羲和之国。有女子名曰羲和。”又《大荒西经》说：“有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。”[4]

太阳与月亮都生于水中，浴于水中，而水中之物以鱼为生育神，故鹿龙必须加鱼尾才能生育，构图是合理的。其名“羲和”者，《论衡·是应篇》作“曦和”。丁山先生以“晨光曦微”比之，又说：“羲和生日本事，当蜕变于时限的‘晨曦’。”羲、曦，同音同义，今言“晨曦”。当太阳即将升起，地面上先露出晨曦，其光和芒角，从地下喷发出来，如在近海边观日出，只见水面上金光万道，瞬息绯红的太阳弧面露出水面，即鹿龙尾部表示的太阳纹形象；不一会儿，一轮红日脱离水面，此即“羲和生日”。这是先民们因先见到晨曦，后见到日出编写的神话。

鱼身而必加鹿首者，前面说过，鹿即陆，地母神；《书·舜典》说：“纳于大麓，烈风雷雨弗迷。”[5]大麓即大鹿、大陆，指旷野而言，舜在旷野上不因恶劣的气候而迷向，是说舜的神性，鹿龙生日，即太阳也是从大地的母胎中生出来的。据此，鹿龙具有生育神的神格。而所生者太阳与月亮，又具有“开天辟

地”之神的神格。那么“烛龙”神话是本源，此论说从略。今羲示从“羊”，不以“鹿”或鱼，取义于羊，阳同音通借，以示羲和是太阳神。其言“东南海之外有羲和之国”者，冬至日日出东南隅，是说羲和生日从冬至日开始，一个回归年内生了10个太阳，与上述柿子滩岩画“子母鹿”与鹿龙之下画十个圆点纹相吻合，则羲和生日神话可以推源到中石器时代。又云“常羲生月十有二”者，在柿子滩岩画鹿龙背后还有两个圆点纹，10个圆点加两个圆点，共12个圆点。则常羲生月神话也可以推源到中石器时代。冬至之后，太阳从南极开始北移，北半球的日照又一天天增多，气候回升，冬眠的水生动物也开始苏醒。《大荒西经》又说：“有鱼偏枯，名曰鱼妇。颛顼死即复苏。风道北来，天乃大水泉，蛇乃化为鱼，是为鱼妇。颛顼死即复苏。”[6]

“鱼妇”指怀着鱼子的母鱼，“偏枯”指隆冬时节处于冬眠状态，“风道北来”指春风解冻，水生动物从冬眠中开始苏醒，故云“颛顼死即复苏”，而颛顼是冬至日的太阳神，与羲和从冬至日开始生日吻合。《淮南子·天文训》说：“北方水也，其帝颛顼，其佐玄冥，执权而治冬。”颛顼是水母，故得为“鱼妇”，也是生育之神；又云“天乃大水泉”，则时令到了雨水、惊蛰、春风化雨，水生动物浮游到水面上交尾孵化，即“蛇乃化为鱼”，与上述“鹿化为鱼”相比，是从同一神话演化来的。又根据“鱼妇”的存在，史前时代还应有处于“偏枯”状态的“鹿母”，这种鱼、鸟、兽的关系，《书·尧典》说：“日中星鸟，以殷仲春，厥民析，鸟兽孳尾。”[7]

“仲春”即“春分”，“日中”为白天与黑夜时间等长；春分的时令，白天与黑夜时间等长，夜观天象，南方天区的鸟星在上中天，此时，东方天区的龙星已昏见出地平，鸟星领先，龙星相随在后面巡天，即陶尊例三所画：蚌凤在前、鹿龙随后的形象；则此鹿龙尾所夹之“太阳纹”，应改释为“星纹”，是“龙心”大火心宿。在此节令里，“厥民析”，先民们老少析居，举行“春社”活动；而“鸟兽孳尾”，发情交尾，或已孳生幼子，“尾”泛指各种动物的尾，而以“鱼尾”最形象，赵宝沟文化的“鱼身鹿龙”和“蚌凤”，可总称“鸟兽孳尾图”。[8]

而小山遗址出土的动物纹尊形器纹饰则另有特色。小山动物纹尊形器上画了三个动物纹和一个蚌形图案。三个动物纹作自左向右运动式：右侧领先的是鸟龙．长喙弯勾，嘴里衔着一条卷尾状之物，鸟头有冠饰，兽身蛇尾上卷，有两羽，躯干穿行于卷云纹之中，表示领先兴风布云；后面相随的是野猪首牛角龙，突出獠牙，微张嘴作吹气状，蛇体旋卷状的身躯，似在急速运动之中；在

鸟龙与野猪首看法角龙之间的上面，有一伞盖状的图案，犹如大蚌的两个壳全部张开，里面露出蚌肉，用蛇腹状弧线纹表示。这里出现了应注意的动作：鸟龙用尾梢把卷云拨进大蚌里，野猪首牛角龙奋力向大蚌里吹气，气流所至，一缕缕雨丝倾注而下。最后相随的是鹿凤，鹿头、鹿角、鹿身、凤尾、双羽，尾羽中夹了一个圆圈纹，应表示太阳和月亮。整个图的含义是：风调雨顺，雨过天晴。

这里的蚌形图案，与上述“蚌凤”由鸟背负着的蚌形图案，构义是相同的，以示冬半年的鸟龙、鸟凤都关在大蚌里，而下半年的鸟龙、鸟凤出大蚌，或背负着大蚌巡天。《礼记·月令》说：“孟冬之月……雉入大水化为蜃。”注“蛤日蜃”，即蚌蛤为蜃；“雉”，习称“野鸡”，前面说过，鸡也与凤鸟起源有关。雉何以能化为河蚌?根据物候是冬天野鸡潜藏不见，而河蚌也已潜入淤泥中。[9]比喻的天象是：在冬半年中，南方朱鸟、东方苍龙潜伏在地下不见；夜观天象；西方白虎、北方玄武巡天。相反，在夏半年时，西方白虎、北方玄武潜伏在地下不见，夜观天象；南方朱鸟、东方苍龙巡天。此知先民们把整个天穹比喻为一个大蚌，大蚌的两个壳能一开一闭，整个天穹也是一开一闭，从一年内说，夏半年的天穹开着，冬半年的天穹闭着。从一天内说，白天天穹开着，黑夜天穹闭着。这就是“蚌凤”、蚌形图案的本义，其名“蜃”，即“辰”，或称“大辰”。从小山动物纹尊形器的蚌形图案居于上层看，此蚌形图案是表示了天穹；大蚌的两个壳全部张开，表示鸟星、龙星巡天。

再看整个画面的内容。首先，鸟龙长喙弯勾，嘴里衔了一个卷尾状之物，不像一般的鸟类，而很似鱼鹰，又从美丽的鸟冠看，前面一根翎毛很长，相连的僧帽状的冠盖，乃是有庞大身躯的长喙水鸟，水鸟而能拨云翱翔的如天鹅、丹顶鹤：鸿雁之类均是，但从长喙弯勾考虑，以鸿雁为宜。《吕氏春秋·孟春纪》[10]说：“孟春之月，其虫鳞，其音角……东风解冻，蛰虫始振，鱼上冰，獭祭鱼，候雁北。”

这段引文，现在民间用简单的谚语称“河开雁来”，河面的积冰开始斥裂，鱼类浮游到冰缝中争着呼吸空气，而水獭钻人冰缝捕鱼，又衔到冰上来美餐，吃剩下的骨头留在冰上，此即“獭祭鱼”。此时候鸟北来，也站在冰缝边啄鱼，衔住了飞上岸来，鸟龙嘴里衔着卷尾状之物，即形象地描绘了河开雁来的情景“其虫鳞”者，前面已做过解释，大凡春风解冻，新的一年生产还未开始，而越冬食物已经吃尽，再吃什么呢?正值河开雁来，便去野外进行采集、狩猎，到

河滩捞取鱼蟹，在淤泥中挖取蚌蛤，用来充饥，故鸟龙后面跟着一个蚌形图案，这是人类从事渔猎生活的写照，说明龙凤文化确是渔猎经济的产物。春天已到，《吕氏春秋·仲春纪》说："始雨水、桃李华"。又说："是月也，日月分，雷乃发声，始电。"

"日夜分"即上引《书·尧典》："日中星鸟，以殷仲春。"白天与黑夜的时间等长，夜观天象，鸟星在上中天，带动着龙星从东方地平升起，故尊形器上的鸟龙后面相随着野猪首牛角龙，这是天象、气象、物候三结合的作品；野猪首牛角龙奋力地向大蚌里吹气，气流所至，雨丝纷纷而下，即"始雨水"[11]犹今言清明时节雨纷纷，龙凤能兴云布雨的神话可溯源于此。所谓"雷乃发声，始电"，此野猪首牛角龙兼有雷神，闪电神的神格，《山海经·大荒东经》说："东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名日夔。黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。"[12]

郭注："雷兽即雷神也，人面龙身，鼓其腹者。橛犹击也。"雷神，民间传说也叫"雷公"，其原貌"壮如牛"，即这里讨论的野猪首牛角龙，其云"人面龙身"者，在遗址中一起出土的还有一件"人面纹"石斧，与"人面龙身"的雷神出典有关，论说从略。又云"以其皮为鼓"者，知先民们已用牛皮蒙鼓。龙神在"东海中"，赵宝沟文化遗址正东去离海不远。龙神"出水水则必风雨"，野猪首牛角龙作张嘴吹气状，正表示刮风，《海外北经》描写烛龙也说，"息为风"，龙的吹气确是风源之一。"其光如日月"者，像日月之光，但又不是日月之光，上面讨论鹿龙蚌凤陶尊时，鹿龙尾部所夹的太阳纹实为大火心宿二，则此雷兽所放之光，也是大火心宿的星光。这颗星在中国古代作为农业生产的指示星。《尔雅·释大》："大辰房心尾也，大火谓之大辰。"[13]注："龙星明者以为时候，故曰大辰。大火、心也，在中最明，故时候主焉。"

房、心、尾三宿在东方天区，即东方苍龙；星名"房"，取义于开门闭户为房，比喻大蚌的壳能一开一闭，其形略似磬折形，前面提到裴李岗文化星占盘上的六颗星也呈磬折形，都是取形于张口的蚌壳形象；心宿由三颗星组成，中间一颗为心宿二，呈火焰般的红色，先民们因以"大火"名之，又名"心"，表示"龙心"，实是大蚌中的珍珠；尾宿由九颗星组成，卷屈如蝎尾，西方星名即称"天蝎"，实是指大蚌中的软体。把这三个星座连在一起观察，形似大蚌的软体背着两个壳在水滩上蠕动，先民们便据此创作象形文"辰"字。郭沫若先生

分析了甲骨文、金文中的“辰”字后说：“其一上呈贝壳形；又其一呈磐折形。”郭老的解释，揭示了“辰”字的本义。赵宝沟文化的野猪首牛角龙与蚌形图案组合在一起，便是最古的“大辰图”，表示的是东方苍龙出地巡天。春归夏至，大火心宿二到了上中天。《书·尧典》说：“日永星火，以正仲夏，厥民因，鸟兽希革。”[14]

“仲夏”即“夏至”，这时白天的时间最长，称“日永”，夜观天象，大火心宿二上中天，《易·乾卦》说：“飞龙在天，利见大人”，即指龙是在天上。此时已是炎夏，鸟兽羽毛稀落，露出粗糙的皮肤，称“希草”，兽皮为“革”，形容有些兽类近乎光着身，极少毛，《吕氏春秋·仲夏纪》说：“鹿角解、蝉始鸣”，鹿类动物也在此时换角换毛，是盛夏物候的特征。据此，解释小山动物纹尊形器上最后跟着的“鹿凤”，鹿首凤身寓意为“风”，“鹿风”应即“热风”，又尾部跟着太阳纹，犹今言“赤日炎炎似火烧”。……夸父应即夸风的人格神，《海外北经》说：“夸父与日逐走，入日，渴欲得饮，饮于河渭，河渭不足，北饮大泽，未至，道渴而死。”“逐日”者，太阳不离人，始终在头顶上，无息凉之处，夸父即夸风所到，河渭干涸，欲饮无水，赤地千里，野行者渴死道中。此知大地水分蒸发，干燥龟裂为“夸”；而鸟兽羽毛脱落，露出粗糙的皮肤为“粦”。这就明确上述鹿龙作“鳞体”鱼身的本意，参示夏天兽类绒毛脱落，露出粗糙的皮肤，比之蛇鱼之类无羽毛的“鳞虫”，可释为“麟”。《说文》：“麟，大牝鹿也，从鹿粦声。”[15]牝鹿即母鹿，与之相配者为“麒”。《说文》：“麒，仁兽也，麋身，牛尾，一角，从鹿其声。”赵宝沟文化的鹿凤，鹿龙的两种形象，正合于“麒麟”的初形。

小山遗址动物纹尊形器上的图像，可定名为“观象授时图”。[16]“龙凤文化是先民们观象授时的产物，包含内容丰富，这里只论及了与图案形象有关的方面，没有系统展开，尤其在宗教意义的方面还没有涉及。”

以上论述非常深刻，所以引之。

（三）红山文化

距今6500—5000年间，出现了著名的红山文化。学术界认为这是中华五千年文明的曙光。

中国老一辈考古学家李济认为：中国人要多多注意北方，这里是中华民族列祖列宗栖息坐卧的地方。倘若以长城为界限，中国文化及民族都是长城以南的事情，是极大的错误。在中国文明起源过程中，夏商周三代之前，也就是四

五千年前，应存在一个“早期国家”阶段，虽然其具有不成熟性和过渡性，却处在从氏族演变到国家的转折点。牛河梁红山文化遗迹的时代恰好与古史传说的“三代”之前的帝王时期相符，当时，各集团频繁发动战争。如黄帝与蚩尤战于巨鹿野，中华大地呈现出文明初始那种孕育、激荡、此起彼伏、东西相映、南北交辉的历史局面，发展造就出夏商周三代文明，再发展“六国”一统一于秦汉文明。红山文化即中国文明的发端之一。

毫无疑问，红山文化是北方民族文化的发端。

红山文化泥塑人像的发现说明蒙古草原早在5000年以前就有如此规模的泥塑群像，是原始人类的巨作，并且有着极其深刻的内涵。《民间美术概论》一书谈道：在原始时代的遗址中，发现了不少丰乳、丰臀、大肚的女裸像。这是史前艺术中最早的人类形象。如法国洛赛尔出土的持角杯的维纳斯浮雕，拉。马德格林洞穴发现的女裸像，奥斯塔里雅的温林多府维纳斯，前苏联的加加里诺女裸像，法国的莱斯皮格维纳斯，乌克兰的科斯丹克维纳斯等，她们都是遥远的数万年以前的旧石器时代先民的创造，而且绝大部分是孕妇形象，辽宁喀左东山嘴出土的新石器时代红山文化地母像也是这样。据人类学家们研究，认为她们是“丰产女神”，是在丰产巫术祭礼中使用的神圣偶像，这种祭礼可能与大地有关，她们是大地母亲的象征，主管着各种生物的生育繁衍和人类自身的生育繁衍。朱狄说：“无可怀疑的是，这种有关‘丰产女神’的信仰，曾经是一种最普遍的原始宗教信仰。”

女神庙塑像“对母亲的崇拜表现为对女性的艺术偶像化。现存的最早的人类艺术实物，几乎都是女性的裸体雕塑。它们的共同特点是以夸张手法醒目地突出妇女丰满的腹部、硕大的乳房和健壮的大腿。女性美成为艺术美的基本要素传续后世。青海柳湾出土的一件人像彩陶壶，上面绘塑了一个女像，全身裸露，乳房丰满，用黑彩绘成乳头；壶身捏塑有夸张的女阴，又用黑彩勾勒成轮廓。红山文化中出土有裸体女性，其身体曲线被夸大突出，呈丰臀、凸肚、硕乳的孕妇形象。”[17]

陆思贤在《神话考古》中说：“孕妇的大肚子形似瓜，应是先民的古意，《诗·大雅·绵》中有‘绵绵瓜瓞，民之初生’。瓜瓞即瓜葫芦，原始先民是从瓜葫芦里钻出来的，与上述‘伏羲’为裹着的羲光，是元气之子，是一而二的神话。故闻一多首创伏羲，女娲为‘葫芦说’，……中华远古有‘葫芦文化’。从上分析，葫芦文化衍生于女娲神话。伏羲与女娲是从一个葫芦里生出来的。红山文化牛

河梁女神庙庙址，模拟联颈小葫芦的小圆球下面相随着一个大圆球，寓意‘日月相会’……此即葫芦文化的具体一例，葫芦、瓜，即女娲之‘娲’……这种盘腿正坐，双手交叉于腹部的形象，稳重、自然，有长者之风。”这尊像是在圆坛上坐着的，也即坐在天顶上，当然是圣上天神的形象了，圣上天神的出现，是宗教史上的大事，地上有至高无上的人王，天上有至高无上的天帝，人权与神权是统一的。象征部落联盟解体，国家的出现，原始国王有至高无上的权力。那么，这位至上天神应该是谁呢?暂时假设如伏羲或女娲之类的神灵吧!

“喀左东山嘴红山文化祭坛中出土一件石斧，祭坛遗址以方圆二坛为主，方坛在北，表示大地；圆坛在南，表示天穹，古称‘天圆地方’，是最古老的宇宙模式，圆坛南侧又有三个相连的石圈，表示日、月、星三辰联璧。[18]原报告说：定为房址的一座……做成一个十分规整的长方形坑。坑内北端置一石斧，磨光甚精，刃部向南平卧，不像是作为一般工具使用的。这件石斧用于祭祀的意义是明确的，而它被埋置在整个遗址的西北隅，此方位对说明祭仪的意义很重要……石斧或石铲，是氏族制时代原始国王或部落酋长所执的权仗，所谓‘权杖’者，原始国王或氏族大人，手持这石斧或石铲，有生杀予夺之权，在祭祀中，则又代表了神权，原始国王或氏族大人的生杀之权，是神所赐予的。这位神灵便是古神话中的刑神蓐收，《山海经·海外西经》说：‘西方蓐收，左耳有蛇，乘两龙。’郭璞注：‘金神也，人面，虎爪、白毛、执钺。’‘执钺’是刑杀之神用于杀伐的需要；‘人面、虎爪’者，这位刑神又是人格化的虎神，虎是兽中之王，用虎比喻刑神的威力，是很恰当的。又云‘金神也’，即‘金秋之神’，秋天到来，草木黄落，满地金黄色，而当秋风起，时在寒露霜降，‘北风卷地百草折’，满地苍白色，这是成为古人编写‘白虎’神话的天象、气象依据，故刑神蓐收的身上也长满了‘白毛’，蓐收又兼秋神，有秋收之神的神格，这位秋收之神‘左耳有蛇，乘两龙’，有驾龙御蛇的神功，可用与小山遗址人面纹石斧同时出土的龙纹陶尊做说明。”

“少昊金天氏位居西方，与东山嘴祭坛遗址把石斧埋置在西北隅的位置吻合。再查小山遗址人面纹石斧的出土的位置，也是在整个房基的西侧，据此，[19]人面纹石斧上的人面，具有少昊金天氏的神格。《太平御览》卷三引《尸子》说：‘少昊金天氏邑于穷桑，日五色，互照究桑。’在古神话中，太阳从东方升起为‘日出扶桑’，而太阳从西方落山为‘日落穷桑’。这是暮秋的晚景，故云‘日五色，互照穷桑’，是对晚霞的描写。石斧的正中包裹着一片紫红色的斑斓，更

像暮秋日落时的霞光，此知石斧上的人面确是少昊金天氏。……上古史中神、人不分，‘神’也就是‘人’，其源应本于此。”

内蒙古翁牛特旗三星他拉出土的“碧玉龙”，是墨绿色圆雕“C”字形玉龙。这是发现最早、器形最大的龙形玉器，它比夏文化的龙图腾，夏墟龙纹图案要早一千多年。红山文化普遍发现的古代殉葬用的小玉龙，属“猪嘴龙”。

“红山文化先民们崇拜的最高神灵为‘猪龙’，红山文化的至上天帝具有‘猪人’的特征。[20]《庄子·大宗师》说：‘豨韦氏得之，以挈天地；伏羲氏得之，以袭气母。’豨韦氏排在伏羲氏之前，可知其流传已极为古老，‘豨’即猪，‘韦’释大，字义为大猪；作为天神，则是人格化的猪神。豨韦氏能‘挈天地’，‘挈’义同‘契’，意为“劈开”，即“开天辟地”之意。豨韦氏是开天辟地大神，使用什么工具?即祭坛遗址西北隅埋置的那件石斧。在红山先民的观念中，人类诞生之前，‘天地混沌如鸡子’，主上天帝豨韦氏，手持大斧把天地分开，人类才开始诞生。神话的流传，豨韦氏又演化为‘天豨’、‘封豨’等，其源均本于天象的‘奎宿’，《史记·天官书》说：‘奎曰封豨，为沟渎。’注引《正义》：‘奎，天之府库，一曰天豨，亦日封豨，主沟渎，西南大星所谓天豨目’。奎宿十六星，居整个星空的‘建亥’之位，联线平面似两个猪头套在一起，成牝牡交合之状，故云天豨、封豨、即封豨、豨韦。‘主沟读’者，言其肚里浑浑浊浊，元气所积，犹如‘天地混沌’，有待开辟之中，待天地开辟，‘西南大星所谓天豨目’，即‘天豨’身上有了出气孔，故《庄子·大宗师》说，‘伏羲氏得之，以袭气母’，伏羲氏在母胎中也已孕育成人；到了‘建子’十一月，《说文》曰‘子，十一月阳气动，万物滋，人以为俑’，婴儿从‘天豨目’中脱离母胎；岁终大祭，天地宇宙万物，包括人类也由此诞生。星空的‘建亥’之位在西北方，故东山嘴祭坛遗址的石斧也埋置在西北隅。”

“综上，在原始先民的观念中，至上天神用石斧开辟了天地宇宙，又用石斧开辟了年来岁往的节令，此石斧名‘岁’。岁神主伐。人类的诞生，原始部落国家的建立，也都依靠了神斧的威力。”

源于北方草原地带的龙文化，是北方草原古文化的重要组成部分，传入中原后最终成为中华巨龙的象征。

“伏羲生于成纪、今甘南天水一带，是古羌戎居地，可见伏羲是古羌戎虎氏族的图腾名号。在新石器时代的彩陶艺术中，有虎耳虎斑的人面，表现了虎图腾的观念。”“新石器半坡彩陶双鱼人面图：阴阳双鱼相交而诞生人类生命。

由此衍生出了人首蛇身的伏羲女娲交尾图：两蛇相交而诞生人类生命"[21]

《诗经·大雅·绵》有"绵绵瓜瓞，民之初生"句。闻一多通过对49个神话传说的研究，认为伏羲女娲就是葫芦的化身。刘尧汉在《中国文明源头新探》中，认为开天辟地的盘古，神仙居住在昆仑，孕育人类的葫芦都是一个意思。"伏羲"又写为包牺，"包"即葫芦，女娲之"娲"音与瓜接近，盘古又写作槃瓠，意即葫芦。由此看来，葫芦是龙女娲与虎伏羲的共同体，是阴阳合体，因而是生物的原初母体，阴阳合体的原始物质。它是"混沌"的最早的象征物，它的破裂，即是一分为二，阴与阳，雌与雄，成为繁衍人类的始祖。

原始的哲学思想，首先围绕着"人从哪里来"这第一个问题而形成。先民从人类男女异性交合诞生新生命的现象出发，类而推之，得出"男女精沟，万物化生"的结论。这是由生殖崇拜而提炼的对生命起源的答案。人类由此而又推而广之，赋予一切非生物和社会观念的相对性以雌雄两性。这看起来好似荒谬幼稚的联想比附，却升华出一个光彩夺目的永恒真理，产生了阴阳辩证的天人合一的哲学体系，正确地象征了宇宙间的一切事物都是对立统一运动的客观规律。

《易·系辞下》对这个过程有形象的描述："包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，始作八卦。"……八卦的两个基本符号"—"与"——"是抽象的阴阳概念的简洁符号。一说这两个符号来自原始社会的性符号，一说是来自数中的奇与偶，都是有道理的。

《周易》记载的八卦是说宇宙的原始至是太极，它的一分为二，就是阴与阳，天与地，称为"两翼"，用"-"与"——"表示。"两翼"再分为"四象"，即太阴（⚏），太阳（⚎），少阴（⚍），少阳（⚌）；"四象"再分为"八卦"，即乾（☰）、坤（☷）、震（☳）、巽（☴）、坎（☵）、离（☲）、艮（☶）、兑（☱），象征天、地、雷、风、水、火、山、泽。

《周易》强调事物的对立统一运动，认为事物是在这个运动中变化无穷的，即"生生之谓易"，"变通之为事"，"易，穷则变，变则通"，重视对立面通过斗争达到统一和谐。《周易》中这些抽象的哲学概念，能够从新石器时代彩陶实物和上古神话中得到印证，所以传说伏羲做八卦是有根据的。阴阳八卦起源于原始社会的新石器时代，"文王八卦"当是周氏根据伏羲八卦进而修改的八卦。由于伏羲生于今甘南天水一带。是古代羌戎居地，这是北方民族的传说故事，红

山文化女神庙的发现都可以得到印证。在蒙古族民间美术中也多有体现，比如民间“玛尼宏”神旗上印有九匹神马。并标有象征天、地、雷、风、水、火、山、泽的符号：“一”、“一一”、“⚍”、“⚌”、“☰”、“☷”、“☴”、“☵”、“☶”、“☳”、“☲”，“玛尼宏”神旗并用五色排列。其歌词中有这样一段话：

照亮须弥山顶的
是金色太阳的光芒，
巡视四大部洲的
是金鸟玉兔俩，
圣洁的北斗七星
威武的二十八宿。[22]

上述记载的阴阳八卦是原始先民通过对人类自身、对周围各种动植物生殖繁衍、对天地日月的运转和气候季节的轮回以及对各种相对概念、方位和象、数关系的长期观察研究，逐渐提炼出的涵盖一切自然科学与社会科学的哲学体系。

内蒙古包头市阿善遗址西台地祭坛遗迹。祭坛总平面呈袋状葫芦形，用石块垒砌，葫芦形的底边在南，正对着村落遗址，正对着山冈；在袋状葫芦形的里面，中央是一个圆形的大石堆，接着是一串小石堆，延伸出葫芦形外。

这个内蒙古西部新石器时代遗址，与东山嘴同一时期的祭坛是什么意义?即闻一多先生、刘尧汉先生论说的“中华远古葫芦文化”的典型标本。“绵绵瓜瓞，民之初生。”瓜瓞即瓜葫芦，意为人类的诞生，是从瓜葫芦里一个个钻出来的。这个瓜葫芦象征了什么?《山海经·大荒西经》：“女娲之肠(腹)”，郭注：“娲音瓜”。女娲的大肚子比如“瓜”，瓜大籽多，以示氏族兴旺，后世天子称“孤”，即瓜子，天之瓜子即日月星辰；这个瓜葫芦与女娲的大肚子都是比喻天穹。阿善遗址的先民修筑这样一个祭坛，说明当时有对于女娲神的崇拜，而在辽西喀左县东山嘴祭坛遗址中出土了裸体孕妇像，即女娲像，说明祭坛遗址是本着女娲神话设计的。

3.1.2 魏晋时期北朝佛教造像

（一）社会背景

在匈奴奴隶主的残酷统治下，丁零与东胡的乌桓、鲜卑及西域各族人民，多次掀起了反抗匈奴统治阶级的斗争。丁零就曾经进行过三次大规模的反抗斗

争，最后一次是公元85年，《后汉书》卷八九《南匈奴列传》记载说："时，北虏(指北匈奴)衰耗，党众离畔；南部(指南匈奴)攻其前，丁零寇其后，鲜卑击其左，西域侵其右，不复自立，乃远引而去。"北匈奴西迁，南匈奴入塞，匈奴国最后瓦解了。

东胡是居住在东北部的古老的民族，早在商代(公元前16-21世纪)初年，东胡就居住在商王朝正北方。乌桓、鲜卑是东胡的两个分支，在反击北匈奴的斗争中，鲜卑骑兵发挥了重大作用。乌桓与鲜卑都是游牧部落，他们的社会经济、语言和风俗习惯基本与匈奴相同，住的是"穹庐"，便于迁徙，穹庐都是"东开向日"，骑射是乌桓、鲜卑人的特长。马、牛、羊是他们畜养放牧的主要牲畜。鲜卑的手工业，主要是适应畜牧、狩猎的发展，适合游牧生活需要而发展起来的。如乌桓妇女都刺绣和织毛毯，男子能作弓矢、鞍勒，从中原买来酒曲，自己酿造白酒。乌桓男子能"锻金铁为兵器"。从扎赉诺尔鲜卑墓出土的铁器，有铁矛、铁镞、铁刀等，还有铜器、陶器、木器等等，说明鲜卑这些方面的手工业已经相当发达。

乌桓、鲜卑的宗教是萨满教，"敬鬼神，祠天地日月星辰山川及先大人百健名者"，治病也常是"祝天地山川鬼神"。乌桓、鲜卑在匈奴时是匈奴国的有机的组成部分。

北匈奴单于逃离漠北，匈奴国宣告崩溃。匈奴长期盘踞的漠北地区，从此也被鲜卑族占据。

从公元220至890年，是中国历史上魏晋南北朝时期。这个时期，由魏、蜀、吴三国鼎立到西晋的统一；北方民族大量移人黄河流域，并在各地先后建立政权，出现了"五胡十六国"的分裂局面(由匈奴、鲜卑、羯、氐、羌五个民族上层建立的十六个政权)。

魏晋南北朝时期，是历史上的一次民族大移动和民族大融合的时期，也是各民族文化大交流大融合的时期。

由于战国秦汉以来，北方民族与中原的经济文化交流日益频繁，以及后来北方各族在中原等地建立政权等，为北方各族南下开辟了广阔的道路并提供了便利的条件；中原是当时经济文化最为先进的地区，吸引着北方各族，另外也由于汉末魏晋之初中原汉族统治阶级的招引。因为自汉末以来，中原地区战乱，人民大量死亡、流散，土地荒芜，无人耕种竟达20年之久。中原汉族统治者为了补充人手，增加税收，因此大量招引北方人民入塞，作为劳动力的补充以榨

取他们的血汗。三是中原各地的军事割据势力为了补充兵源，乃招引边疆各族人民入塞当兵，如曹操的军队中就有不少乌桓骑兵。

曹操为了控制匈奴，实行了一些措施：第一，把匈奴的上层人物吸收到地方政府中担任官职，使他们与部众完全脱离关系。第二，把匈奴的牧民壮丁纪调，编为“义从胡”和“勇力吏兵”，分到各地驻防打仗，他们的家属则迁移至邺城居住。第三，对其余的匈奴平民，则鼓励他们参加农业生产。经过这些措施，南匈奴不论上层、下层都全被曹操有效控制。这样匈奴人最后都成了佃户和奴隶。太原等郡亦有以匈奴人或其他胡人为田客的，其数多者竟至数千，发展的结果，匈奴等北方民族人居中原的都成了农奴或奴隶。……并州和其他黄河流域一带，贩卖匈奴人和杂胡为奴隶的事，颇为盛行。在曹魏的残酷压迫和剥削的情况下，所以，西晋时期各族人民配合起来反抗统治阶级的压迫、剥削，绝不是偶然的。在公元4世纪头30年间联合起来，以刘渊、刘聪为首，先后在山西和陕西建立了“汉一前赵”政权。从匈奴分解出来的另一支——临松卢水胡，居于今甘肃河西走廊与青海之间，后来在1世纪头40年间，以沮渠蒙逊为首，在河西走廊一带建立了“北凉”政权。由匈奴和鲜卑两族融合而产生的铁弗匈奴，先居于朔方，后来在5世纪头30年间，以赫连勃勃为首，在今陕西一带建立了“夏”政权。秃发鲜卑在公元4世纪末至5世纪初，曾在今青海省东部及甘肃河西走廊一带建立过南凉政权。乞伏鲜卑于公元4世纪后期至5世纪前期曾在陇西一带建立过西秦政权。

以檀石槐为首领的鲜卑部落大联盟，不只占有辽阔的土地，而且拥有雄厚的武装力量，“称兵十万”。……拓跋硅在牛川(内蒙古呼和浩特南)大会诸部，即代王位，建立“登国”，不久迁都盛乐，改称魏王。拓跋珪建国之初，四周强邻不少，南边有独孤部，北边有贺兰部，东边西拉木伦河一带有库莫奚部，西边河套一带有铁弗部，阴山以北则有柔然部和高车部，而太行山以东和以西还有慕容垂的后燕和慕容永的西燕。后来拓跋硅出兵攻下库莫奚，打败高车和柔然，最后消灭铁弗。

公元398年迁都平城，遂即皇帝位，改元“天兴”，这就是北魏道武帝。从此拓跋鲜卑入主中原，他们建立的北魏政权，逐渐发展成为南北朝时期代表北方的王朝。

孝文帝公元493年迁都洛阳。这一时期，许多民族共同生活在一个统一的北方政权之下，长期劳动、生息和斗争在一起，极有利于各族人民之间的相互

学习。北魏时是北方各族大融合时期，其中主要是鲜卑族和匈奴、乌桓融合于汉族之中。北方民族进入中原地区，与汉族共同创造祖国的历史和文化，在共同的劳动过程中，增强了互相的了解，建立了更密切的经济文化联系。古老的北方民族文化自然也再次融入中原文化之中。正因为这样，这一时期是文化艺术空前繁荣的时代。这一时期在原来戎狄和匈奴古代传统文化和汉代传统文化的基础上，共同迎来了北方石窟艺术崛起的伟大时代，这是北方民族美术史，也是中国美术史上的重要篇章。

（二）北方石窟艺术

石窟艺术，简单地说就是佛教美术。佛教在印度开始兴盛并形成为国教，系在阿育王朝时代(公元前 204—227)，相当于我国秦始皇统治时期。佛教本来不崇拜偶像，自公元前 326 年，希腊亚历山大王占领印度西北部以后，受了希腊的艺术影响，犍驮罗和佛教徒在他们修道的石窟里，以雕塑绘画等造型艺术来表现佛、菩萨、罗汉、天王、力士等形象以至佛本生或生前的各种故事，作为崇拜的对象，于是石窟成了佛教宣扬教义的道场，这些绘画雕塑、石窟建筑及其装饰，就是石窟艺术。

鄯善佛教美术

鄯善本名楼兰，这里发现的佛教遗址是新疆早期佛教美术的代表。吐蕃旧堡西有另外一寺院遗址，有壁画残片，画着一个棕红色袈裟的释迦牟尼像。在 3 号寺院遗址残壁上，绘有有翼天使。新疆石窟相当多，如赫色尔、库车西南的库木土拉，库车东北的玛扎伯赫，森木赛尔石窟，胜金，亚克·辛石窟，伯子克里克，吐峪沟，磨郎明等石窟及龟兹等。其中最著名的是拜城的克孜尔千佛洞。

克孜尔(又称赫孜尔)千佛洞是龟兹地区石窟遗存最大、最有特色的石窟寺。是古代西北各民族的骄傲。

克孜尔石窟在拜城县东南的戈壁悬崖下。石窟已编号 236 个洞窟。这里的石窟是建筑、绘画、雕塑三位一体的艺术。

在窟形建筑上有平棋式、套斗式和穹庐顶方形窟。其中穹庐形顶应该引起重视，它更多地保留着萨满教天圆地方的崇天的思想意识。

龟兹地区石窟寺中主要塑像是在前殿壁中央画的释迦牟尼像、龛楣上塑菩提花，后室石台上有彩色泥塑和彩绘石雕的涅槃像。

克孜尔千佛洞艺术的杰出成就，是那瑰丽多彩的壁画。其内容有佛、菩萨、

天龙八部、本生故事、佛经故事、使乐、飞天、供养人等等。

克孜尔洞窟有大量的身穿龟兹服装的供养人。甚至一些佛，菩萨也穿着龟兹服装。还有武士和其他世俗形象，这些是反映龟兹地区古老风俗岁月的好作品。它以线描勾轮廓、薄薄施彩的表现手法，极为细致而又写实地描绘了当时现实生活中的僧俗男女。供养人等，均用粗线条勾勒，肌肉部分多次晕染成立体状。早期石窟壁画以本生故事占突出地位，如大光明王本生、萨捶那本生、尸毗王本生、虚空净王本生、慕魄太子本生、月光王本生、猕猴主本生等，这些内容说明，当时龟兹人对本生的崇拜，目的是自身的“解脱”。[24]除了佛经故事画外，尚有民间风俗画，以及大量的奇花异木、飞禽走兽，尤其猴、鹿、羊、鸟等动物画，千姿百态，生气洋溢。有些内容反映了北方民族的生活，如 175 窟中画有龟兹人犁地、刨地的生产情况，窟中画有龟兹人赶着小毛驴，上驮丝织品物，这是凝结各族人民生动的历史画卷。

龟兹地区石窟艺术，瑰丽多彩的壁画，人物形象很美，不论画的菩萨、供养人，还是佛教故事中的人物、多画成裸体形象，乳房画得很大，很突出，近似印度壁画风格。几何形少，曲线多，显得优美。在动态上，舞蹈化的特点极其显著。像克孜尔千佛洞，窟中的舞神，胸部扭向左方，肥大的臀部向右方耸出，构成一种优美、温柔与丰润的轮廓线，上肢的动态纯净而和谐，构成一种健美生动的舞蹈形象。装饰风味也很朴素，仅几条飘带，轻纱薄罩，使人物形象更加飘逸健美。这些风格独特、艺术造诣很高的壁画艺术，是新疆各族人民珍贵的艺术遗产。

（2）北方民族十六国时期的石窟艺术

在五胡十六国时代，战争不断，给人民带来了极大的灾难。所以佛教成了当时人自身解脱的依托。

五胡十六国佛教的兴盛与当时三大僧人传教关系极为密切。

佛图澄(232——248)，本姓帛。佛图澄能背诵数百万字手经卷，并粗通文义，是一个杰出的佛学者。

释道安(314—385)，俗姓卫。士族出身，12 岁出家。游学致邺，得佛图澄的赏识，被提拔为大弟子。他专力传播佛图澄的哲学部分。道安在北方传教多年，有弟子数百人。公元 365 年，道安率徒众往东晋境内传教，到新野分出一批人往扬州等地，自己到襄阳。前秦苻丕围攻襄阳，道安又散众往各地传教，苻丕攻下襄阳，道安到长安，大为苻坚所尊信。道安一生传播佛教哲学，从此佛教

在思想领域内广泛传播于北方。佛图澄主要用法术惑人心，道安主要用哲学醉人心。

鸠摩罗什(344——413)中国佛教四大译经家之一。后秦弘始三年(401)自龟兹到长安。长安在苻坚时，道安等众多名僧聚会在一起，已成为传教译经的中心地。鸠摩罗什的到来，使群僧有主，所以佛学到十六国时期形成了一个高峰。佛图澄的法术，道安的传教、鸠摩罗什的译经，合起来为佛教文化的发展奠定了坚实的基础。

西秦与石窟

西秦(385—430)，陇西鲜卑酋长乞伏国仁集聚鲜卑部落十余万人，据陇西地区，自称大单于。鲜卑人建立的西秦，信奉佛教，建有炳灵寺中的西秦窟。

炳灵寺位于甘肃省临夏回族自治州永靖县西北、黄河之北的小积石山山丛中。到了元代，八思巴喇嘛教盛行，这里改了喇嘛寺院，并更名为炳灵寺，音取自藏语，意为十万佛。[25]

在炳灵寺中发现的西秦窟有两个。其中最大的是 169 窟。窟内发现“建弘元年”(即 420 年)墨书题记。这为研究西秦时代佛教艺术提供了重要依据。这个题记时间是国内有窟可查的最早的年代。

该窟原为天然形的极不规则的石窟，南、北、西三壁斜坡石级的两旁，有泥砌土墙，上彩绘千佛像。窟内四壁满开佛龛，多为圆拱形，结构简单，龛楣上不作彩画，又不作浮雕，朴实而古雅，与其他地区早期石窟基本相近。窟内留有比较精美的塑像和壁画，其中说法图、飞天、供养人的形象，敦厚丰满，圆润坚实，体态健壮。用线技巧多与河西走廊魏晋墓室壁画相似，概括简练、写意气氛比较浓厚。这些作品显示了西秦时代鲜卑等各族人民对石窟艺术发展的突出贡献。

北凉与石窟

北凉(397—439)是匈奴族酋长沮渠蒙逊建立的政权。公元 412 年称河西王。420 年灭西凉。

公元 5 世纪，河西王沮渠蒙逊之弟沮渠京声就曾在于阗瞿摩帝寺从天竺沙门佛陀斯那学禅法。沙门法献也曾游学到过北凉地区。西域来了一个僧人昙无谶，在姑臧译出《大般涅槃经》等十几部大乘经典，对佛学有重要贡献。这些必然促进了佛教艺术的发展。武威天梯山石窟是匈奴人沮渠蒙逊北凉时代开凿的，时间是公元 397—439 年间。

据考古发现，在北凉时开凿的石窟还有天梯山、文珠山、金塔山、马蹄寺、昌马等诸石窟寺。

还有前秦氐族从外国带来的绣像，从印度及西域东晋时传人东土。

麦积山的后秦窟是羌族开凿的。

清康熙《重修海宝塔记》称：现立于银川北部的海宝塔惟相传赫连勃勃曾为重修，看来，匈奴族赫连勃勃所建夏国时造此塔是有可能的。从上述情况可以看出十六国时期佛教艺术，为后来石窟艺术的更大发展打下较好的基础。

（3）北朝时期的石窟艺术

北魏拓跋氏从道武帝(396—409)和晋室通聘后，即信奉佛教，并于都城平城(今山西大同)建立塔寺。明元帝(409—423)也在都城的四方建立佛像，并令沙门开导民俗。其嗣子太武帝(423—452)时代曾一度采取了禁佛毁像的政策。这使刚刚建立的拓跋氏北魏政权受到了冲击，因而使拓跋氏统治者感到非佛教的力量不能达到对异族的统治，所以又复建浮图。文成帝(452 一-465)嗣位，即明令复兴佛教，准许诸州城郡县于众居处各建寺一所，听民出家，寺塔经像渐渐修复。

北魏时从皇帝、贵妃、大臣到将校武官都有为自己塑像来验天灵的迷信习俗。当时佛教笼罩着整个社会，它打开了人们的心灵，深入到每一个人的生活中，统治阶级需要它，苦难的人民也需要它。当时铸像卜吉是鲜卑人的一种习俗。由于这个时期佛教的大兴，也带来了佛教艺术的兴盛。

敦煌莫高窟

远在2000多年前，敦煌一带地方叫做瓜州，又叫陆浑，是匈奴等民族的游牧地区。公元前 127 年，汉武帝对匈奴进行了大规模的进攻。在卫青和霍去病的指挥下，战胜了匈奴，汉朝政府在这里设立了武威、酒泉二郡，后来又增立张掖、敦煌二郡、敦煌的名字就是从这时开始的。汉朝政府从内地大量移民，只公元前 119 年，一次移民 70 多万。从此敦煌逐渐成了中西文化交流的集散地，成了当时热闹的国际都市。

敦煌莫高窟是在公元 366 年开始兴建的。现有洞窟 492 个，北魏石窟 31 个。莫高窟规模宏大，它以为数惊人的建筑、绘画、彩塑等佛教艺术品，在我们面前展开了无比绚丽的历史画卷。

魏窟中的雕塑是非常有特色的。现有魏窟中有塑像约 318 躯，大体上完好。佛菩萨的体格都较大，额部宽广，鼻梁高隆通于额际，眉眼细长，颐部突出，唇很薄，发髻作波状或螺旋形。衣着长袍，上多阳刻衣纹装饰。菩萨的塑造上

通常比佛小，多立式，袒露上身衣服的襞褶紧贴躯体，好像是穿着薄薄的绸质衣服，刚刚从水中出来似的。

北魏时代的壁画也是非常可观的。主要以说法图、佛本生故事、伎乐飞天、千佛、西王母、伏羲女娲、经变等内容为主。除佛教内容以外，又加进些古代传说故事，因为西王母等传说就是在祁连山甘肃一带形成的，这些古代传说在北方民族中有非常深刻的影响，不仅在匈奴艺术中有反映，在石窟艺术中得到体现也是必然的，这是北方民族传统文化在壁画中的体现。在壁画中有不少是反映北方民族生活及自然特色的壁画，如农耕、狩猎、捕鱼、屠宰、驯马、井饮、舟渡、修塔、治病、射靶、奏乐、舞蹈、商旅等等，与十六图绘画比有很大发展。十六国以单幅画并列的形式为多，北魏时代多为横卷式连环画。还有神仙云气、三凤驾车，车中坐一女神，高髻大袖长袍，这是西王母。北顶画四龙驾车，车中坐一男子，这是东王公，车前有乘龙骑凤扬幡持节方士引导，车后旌旗飞扬。人头龙身的“开明”神兽尾随于后，形成了浩浩荡荡的前进的行列，气势很大。285 窟顶画伏羲女娲南北相对，人首蛇身，胸前画日月，还有龟蛇相交的“玄武”，昂首奔驰的“白虎”，振翅欲飞的朱雀等守护四方神。还有旋转连鼓的“雷公”、兽头身扑喷去雾的雨师，古代传说中的自然神，还有人头鸟身的“禺强”、“兽头人鸟”的“鸟获”。这些画面的出现，与北方民族的传统文化，继匈奴之后在这里又出现了，同时受中原文化的影响也极为深刻，北方民族的传统故事与中原的相互融合有了很大的发展。

藻井是我国古代宫殿建筑象征“天井”[26]的装饰，所谓“交木为井、画以藻文”，“殿屋之有圆泉方井兼施荷花者”谓之藻井。到了北魏晚期，藻井一变而为华盖。[27]

早期的供养人画像和故事画中，有大量北方民族形象出现，如西魏 285 窟中，供养人们行列里，画一高鼻长髯长者，头裹幅巾，身后数位青年，头戴卷沿毡帽，均为圆领小袖褶，白布裤，乌皮履，腰束鞢勒带。这些传统绘画真实地反映了当时的服饰民风。壁画主要是以线描来表现的，它具有高度的概括力，以简练的笔墨塑造了真实生动、性格鲜明的人物形象。北魏壁画主要是用铁钱描来表现。赋色的方法是普遍使用“晕染法”，[28]以表现人物的立体感。

云冈石窟

北魏从盛乐(今内蒙古和林格尔)迁都平城(今山西大同)，两地间来往频繁，武洲塞正当交通要冲。北魏皇帝自明元帝始，曾先后七次到武洲山祈祷，这里

成为统治阶级集团祈福的“神山”。云冈石窟就选择在这里，形成都域附近的佛教“圣地”。

凉州地接西域，自前凉以来，一直是北方佛教中心。公元 439 年，北魏灭北凉，俘掠凉州僧徒 3000 人，宗族吏民 3 万户，迁到平城，造成沙门佛事皆俱东，象教弥增。开凿云冈石窟的基本力量，就是来自凉州的匈奴和鲜卑族的工匠。

太武帝太延五年(439)，凉州禅师玄高就来到平城，受到太武帝敬重，太子晃事高为师。同时凉禅师慧崇，是尚书韩万德的教师。文成帝复佛法后，任道人统的师贤和任沙门统的昙曜，也都是凉州禅师。

云冈石窟造像，从内容上看以三世佛为主(即过去佛、当今佛和未来佛)。这同北魏统治阶级“皇帝即当今如来”说的思想有关。其艺术价值最高是 20 窟中的“露天大佛”(释迦像)，以造型宏伟健美而驰名于世。[29]

云冈石窟中特别应该提到的是 6 号窟“释迦、文殊与维摩辩”[30]浮雕，在第二佛后，坐着一个手拿扇页、身穿鲜卑服装的鲜卑族形象，仿佛也同佛在一起辩论似的，这反映了鲜卑族统治阶级即佛，就是当今统治阶级的思想。

较早的昙曜五窟，都是较原始的形式。其特点是前壁稍稍直立，像一个所谓圆顶的教堂……[31]这种圆形圆顶窟较为简单，纯然是一个空间处理。这种圆形圆顶窟的佛龛式，进一步发展为本尊退后，前庭宽广，佛像与石窟布置均衡，而出现了完整的穹隆窟顶。时代稍晚一点，这种穹隆顶的石窟进一步向中国建筑的构造发展，圆形圆顶石窟便没有了，而产生了方形平顶窟。这种式样的石窟大致说来流行于北魏晚期。圆形圆顶自然还是北方民族戎狄和匈奴、东胡族的古老天圆地方的天体崇拜的承传关系，对天的崇拜与佛教不是矛盾的。所以这一时期仍然流行。

云冈石窟较莫高窟略后百年。佛教艺术的伟大成就，一种是壁画，一种是雕刻。壁画以敦煌莫高窟为代表，雕刻则以云冈和龙门为代表。常任侠先生认为：“雕塑式样，追溯源流，亦自印度东传而来。”[32]西印度的阿旃陀、阿楼罗，雕造都极精工，向北到印度西北边省巴米阳造像，亦甚伟大。东折而至新疆和阗与万佛峡诸古迹。到山西大同的云冈创造一个最伟大的奇迹。云冈造像始于北魏真君十一年，即公元 450 年，至公元 493 年。

昙曜五洞，佛像最大，庄严巍峨，高达数丈，人立其前即感渺小。大佛造像，作风与犍陀罗艺术及其后的笈多艺术，均有相同之点，又均不全似。此亦印度

艺术传入我国，有了新的融和之故。中部数间，或作方形，分为前后两间，前间舞乐，后间雕大佛，繁富曲丽，甚为精美。中第一、第二两洞，刻有佛传故事九图，接犍陀罗作风，为西部各洞所无，第三为六美人洞，婉丽肥硕，犹如印度古美人的姿态。[33]

古梵文当中，描绘美人，行如鹅步，即以圆润肥硕为美。中部藻井上的飞天，肥短如小儿，与西部各小洞晚期的作品飞天削肩瘦长、衣带飘逸甚不相同。

印度的雕刻，大体可分四期。第一期为纯粹印度的雕刻，尚在希腊人侵入印度所制作的犍陀罗雕刻之前，约公元前 250 年至公元前 100 年；第二期为希腊印度的雕刻，又称犍陀罗雕刻，约公元前 100 年至公元 300 年。第三期为笈多朝时代的雕刻，约公元 300—1200 年。第四期为印度回教雕刻，约始于公元 1200 年。与云冈有关则是第二期。云冈艺术，被推为远东三大艺术奇迹之一。北方各族人民这一古代创造，至今还是值得向全世界夸耀的。

龙门石窟

龙门石窟位于河南省洛阳市城南 12 公里，是北魏迁都洛阳之后的作品。开凿于公元 495 年。

《魏书·释老志》记载：宾阳洞是北魏迁都洛阳后，宣武帝之属(500—513)为孝文帝元宏和文昭皇太后做“功德”营造的。宾阳洞，用 80 万人士，共筑了 24 年。洞中有两幅精美的浮雕；皇帝(魏孝文帝元宏)礼佛图和皇后礼佛图，现陈列在美国的博物馆。宾阳洞中的主佛面像，厚重而温和，鼻梁较短，口角上翘，唇略厚，眼睛稍凸，衣袖宽大下垂，这些构成了龙门造像与云冈雕刻之不同的特点。一般说来，龙门造像，已改变云冈粗健雄伟而为清丽秀美的风格了。在服装上，薄衣贴体的样式转为长裙、宽袖垂摆的衣服，面貌表情更加温和亲切。洞中供养人浮雕，表现出人物画特点。[34]构图紧凑，气氛严肃而不呆板。人物排列有呼应关系，衣褶繁复，显现出中国线刻特殊手法。鲜卑民族与麦积山石窟关系很大，麦积山是一个极重要的塑像宝库。这里不评述。

北魏时莲花火焰、龙凤、四灵、云纹卷草、忍冬纹、缠枝植物图案用的比较多，莲花是随佛教的传入来自西方，而龙凤、云纹卷草、缠枝植物纹我们从夏家店文化中早已看到了，这些是北方民族一川传统纹样，这一时期有了进一步发展，从这一时期纹样看匈奴时期动物纹开始变少，而植物纹开始变多。[35]

内蒙古发现多处鲜卑遗址，出土了许多鲜卑族重要文物。1976 年在呼和浩特内蒙古大学附近发现的北魏墓中，出土了舞乐俑，还有赶车、牵马、猪、鸡、

犬、羊、骆驼等陶明器，内容丰富。乌兰察布盟出土的鎏金铜释迦佛和鹿角金冠饰等，造型典雅，制作工艺精湛。说明这一时期工艺美术在匈奴时期工艺美术的基础上又有了很大的发展。

3.1.3 蒙古汗国和元明清蒙古佛教造像艺术

3.1.3.1 蒙古汗国佛教造像艺术

（一）社会背景

萨满教艺术

萨满教自原始社会形成以后一直为北方民族所崇信。匈奴、东胡、鲜卑、突厥、柔然、契丹、蒙古都信仰萨满教。古代蒙古人的迷信和信仰是对自然、动物、祖先和巫术崇拜，“皆承认有一主宰，与天合名之曰腾格里。崇拜日月山河五行之属”，[36]所祈求的是幸福吉祥、渔猎丰收、畜牧繁殖，身体健康等等。蒙古古代美术从各个侧面反映了蒙古人的斗争生活。元朝以前，“以木或毡制偶像，悬于帐壁。对之礼拜”，形成了具有北方民族特色的宗教艺术。“永恒的蓝天”被认为是最高的神，把太阳和月亮看作是善神，认为是生命的赐予者，真理的判断者。崇拜火是萨满教最古老的因素之一。火被看作是纯洁的象征和神的化身，是家庭的保护者。蒙古人也崇拜翁贡。最初，人们把去世的祖先的灵魂称为翁贡，后来则开始相信翁贡是萨满和诺颜的灵魂变的。这种对亡灵的崇拜，对自己民族的起源总之赋予一种神秘的色彩，认为自己的祖先与天神有着特殊的关系，把自己的祖先看成是天生的。萨满教的绘画最早凿刻在岩石上(岩画)，还有的绘在牛皮或毡子上，当时普遍供奉的牲畜保护神，就画在牛皮和雪白的毡子上。还有毡制神像，这些神像呈人形，被置于毡帐人口处的两侧。蒙古人相信这些毡像会关心和保护他们全家。也有在布上绘制或贴绣成的各种神像，这些贴花神像，都是由年长的妇女们聚在一起，怀着敬意制成的。

《蒙鞑备录》说：“正月一日，必拜天，其俗最敬天地，每事必称天。”

万物有灵观念始终是萨满教主要世界观基础。萨满者是沟通人神之间的使者，即萨满能借各种神附在自己身上，同时自己的灵魂可以到神鬼的世界，萨满崇拜都是以灵魂崇拜为基础的。所以萨满教艺术也集中反映了这种观念。

蒙古萨满教关于天空、太阳、月亮、北斗七星、三星、启明星等天体的崇拜，是阶级社会出现以前古老的自然崇拜。最高神“长生天”和二级神“九十九天”崇拜，是进入阶级社会以后自然崇拜的分化发展。

前面已经谈过，北方草原的北狄，汉代称丁零，魏晋之后的铁勒、敕勒及以后的突厥都是同一族源。这些名称原音是“颠连”，“狄”字音同“颠”、同“天”，古代北方氏族确曾把阴山看成过天山。“狄”很可能是北方草原民族的圣上天神，被周民族接受以后，发展为完整的“天命”观念，由此看出“狄”就是“天”，狄族就是天上的民族。“胡”与蒙语中“夫”相同，汉意为儿子。那么他是谁的儿子?《史记》和《汉书》的《匈奴传》记载这个民族自认为是天之骄子。匈奴单于自称撑犁孤涂，“撑犁”汉意为天，“孤涂”[43]汉意为子，即天子。对于大地的概念，匈奴有四个方位的排列，并用颜色表示，东方为青色，南方为赤色，西方为白色，北方为黑色，这种观念也是从狄族继承下来的，天圆地方，颜色各属方色与蒙古族颜色称地名的思想是一致的。

蒙古史学家道润梯步说：“忙豁勒是由长生天演变而来。”[44]《多桑蒙古史》云：“忙古，突厥语长生天。”《蒙古源流》云，“我这如琼珍之必塔国经章惫至以致建立总中心而号称至高无上的库克蒙古勒，此后四库克乌鲁苏蒙古勒。”以往对“库克突厥”、“库克蒙古勒”，汉译为“青突厥”、“青蒙古”。所谓“青突厥”、“青蒙古”者，即“天族突厥”和“天族蒙古”。[45]这些都与古代崇拜天及萨满教有密切关系。

（二）寺塔石窟佛像艺术

在元之前或元代，蒙古族本身的建筑艺术与雕刻艺术有了很大的发展。当时的哈剌和林、上都、大都等是蒙古族的主要都市。这些都市中有着雄伟富丽的建筑群和各种雕刻艺术，从中可以看出当时的雕塑与建筑艺术的发展概况。据马可波罗记载，大都城“周围约有城市二百，位置远近不等。每城皆有商人来此买卖货物，盖此城为商业繁盛之地也”[46]。大都城宫殿的描金绘彩和雕梁画栋，每每使马可·波罗赞叹不已。马可·波罗说：“此宫之人，向所未见。宫顶甚高，宫墙及房壁满绘金银。并绘龙、兽、鸟、骑士形象及其他数物于其上。屋顶之天花板，亦除金银及绘画外，别无他物。”[47]“大殿宽广，足容 6000 人聚会而有余，房屋之多，可谓奇观。此宫壮丽富瞻，世人布置之良，诚无逾此者。顶上之瓦，皆红、黄、绿、蓝及其他诸色。上涂以釉，光辉灿烂，犹如水晶，致使远处亦见此宫光辉。”这些记载，十分真实地描绘了当时大都城的雄伟壮观的景象。

关于哈剌和林，《多桑蒙古史》记载说：“城内有两大街，一名回回街，市集所在，宫廷驻此城时，外国商贾及各地人民辐辏于此焉。一名汉人街，工匠

所居。城中有文书省之衙署教所，各派偶像祠宇十二所，伊斯兰教礼拜寺二所，基督教堂一所。四方开四门，各门各有市场。东门售粟及其他本地出产丰之谷物，西门售羊及山羊，北门售马，南门售牛及车。建筑颇类教堂，其前庭立柱两行以承之。”[48]从以上记载看，大都与哈剌和林这两个城市的建筑艺术是各有特点的。哈剌和林具有中外各种不同形式的雄伟华丽的宫殿建筑和各种寺庙和教堂，而大都城则是富有中国传统的建筑形式。这些各有特点的建筑艺术，是古代建筑之奇观。她充分显示了各族劳动人民的高度智慧和技巧。

元朝时随着佛教红帽派的传人，藏式建筑在几个大都市也开始流行，瓶形塔是元代的奇特的建筑，它是按照藏式建筑风格建造的。公元 1271 年，元世祖忽必烈在大都城修了白塔寺的塔，就是最典型的例子。这种塔下面，是很大的须弥座，上部是葫芦形状的塔身，再上是圆锥形或近似圆柱形的十三天和它顶上的宝盖、宝珠等。

关于居庸关元代雕刻的情况，阎丽川先生在《中国美术史略》中对其作了真实的描述：“北京西北四十里，长城南口的居庸关，建于公元 1345 年，是元代的著名建筑之一，尤其那上面的雕刻，可以当作当时吸收外来影响所创造的代表作品来考察，关门用大理石砌成六角形的拱洞，顶上筑石柱，拱心石雕印度神鸟及毒蛇，配以卷叶莲花纹，刻法细致而浑厚，关上雕佛像及六字碣言，门外四角刻四天王像，西洋雕刻的风格特别显著，传说是外国人阿尼哥等设计的。另外现存成吉思汗和忽必烈的石像，一存内蒙，一存巴黎国家博物院。”[52]

阿尼哥(1243—1306)。尼泊尔的雕塑艺术家，也是建筑大师，在元代雕像艺术中占有重要地位。阿尼哥专雕密宗佛像，传播“密教”艺术。1260 年尼泊尔国王命阿尼哥率领 80 名工匠到西藏，帝师八思巴在西藏建黄金浮图，塔成以后随八思巴来到大都城，任元朝诸色人匠总管，凡土木绘塑、铸造等由他管理和造作，在元朝生活 40 年。一生在大都及其他地方建造寺塔和塑铸不计其数。在他的影响下，有不少蒙古族雕塑家成长了起来，比如斡节儿八哈失、八儿卜，朵儿只等。

元代的石窟寺

蒙古族对石窟艺术的发展也做出了积极的贡献。

从太祖二十二年（1227）成吉思汗进攻西夏沙洲始，到北元宣光三年(1372)为止，蒙古元朝在沙州的统治近 146 年之久.四大汗国来往联系，必须经过敦煌的阳关、玉门关才能与大都进行联系，因此元朝对敦煌的经营不亚于前代。

元朝建立以前，1244 年驻西凉的廓丹大王迎请西藏萨迦派的法师萨迦班积达到西凉地方传法，他的侄儿八思巴随行，七年后萨班死去。元世祖忽必烈仰慕萨迦班，要邀他入朝，但此时萨班已逝，廓丹大王只得将八思巴荐于朝廷，忽必烈奉八思巴为国师，所以元朝时佛教依旧盛行，此时密宗派已成为敦煌寺院的主要教派。

元朝在敦煌先后开凿了 9 个石窟寺，这 9 个石窟寺的佛壁画及雕塑，都有比较浓厚的民族色彩。其中较著名的有敦煌第 3 窟、第 465 窟、第 6l 窟等。

第 6l 窟为元代早期洞窟之一。在该窟通道两侧绘有声势浩大的“炽盛光佛”(“炽盛光佛”，是管自然灾害的神，一般讫元代开始出现的这种佛)，其主要形象及服饰都具有蒙古人的特征。《炽盛光佛》场面较大，有天，有地，主佛坐于车上，后有二面旗飘摆，上绘有龙纹。前后绘有数位护法神……还有各种星座，星座旁有立佛。每个星座里都绘有代表星座的图案，如绘有蝎子、蟹、双鱼、双人、天坪等。

第 465 窟是典型的藏密壁画。以“说法图”为主，兼有各种喇嘛教特色的护法神等。密教艺术主要在内室。室内基本上呈方形，佛坛安置在窟中心，呈圆形(所谓曼荼罗是坛的意思，坛有方、圆、三角等三种形)，四壁均有壁画妙乐金刚、胜乐金刚、吉祥金刚等双身像。主画为怖畏金刚佛(俗称欢喜佛)，手执弓箭，脚下是莲花座，脚下踏一个女人……其下为《舞蹈图》，造型与舞姿非常优美，很像印度或尼泊尔舞者形象。还有《舂米图》、《释迦卧石休息图》、《织布图》、《禽鸟图》、《静修故事图》、《释迦脚踏恶鬼图》、《释迦骑虎出行图》、《涅槃图》、《释迦说法图》，画面有鎏金沥粉装饰，护法神每人颈上有骷髅项链。绘制多用阴阳绘法，佛光彩绘非常纤细，整个壁画细密，人物描绘准确生动。

元代壁画青色明显增多，这与蒙古族的色彩爱好有关，蒙古人最敬重青白二色。

元代在榆林(万佛峡)中有一些壁画遗存。二窟是在西夏窟的基础上改修的。在南壁上绘有蒙古族供养人像，北壁也绘有蒙古族供养人女像。第四窟中的《释迦多宝说法图》，是元代榆林窟中的优秀作品之一。上绘三座塔，两侧有云纹，上绘 5 个盘座于莲花托上的佛，背后有火焰纹。[53]

（三）金铜佛像艺术

由于蒙古可汗受到喇嘛教的影响，八思巴喇嘛封为“国师”，并把佛教宣布为“国教”，佛教在美术中影响最大，石窟艺术、墓室壁画、绘画与工艺美术等

都受到了很大影响。

考古学家在内蒙古察右前旗土城子元代古城中发现了遗灰烬一处，中有坩埚残片、铜渣、铜屑等，是为炼铜铁之遗址。城内东侧有圆形土堆，其上散布许多砖瓦残片。城内北部遍地灰烬，常能从地下挖出焦结在一起之大块煤灰渣，有时可得铜铃，并出现过风匣炉灶上所用炉盘残片，上面布满小孔，又有皮球形砖球，为风匣上阻隔炉灰之用具，亦有带流口之大铁勺。当地村民挖窑时得铜铃二件，为宗教法器。判定其为元代炼铜铁的遗址是没有什么问题的。

内蒙古凉城县毫庆苏木元代遗址中曾出土铜佛像一尊。铜佛拱手而立，头部背后有叶状佛光。在元代集宁路遗址出土有铜盘、铜锅、铜镇尺和佛座陶模等。

《元代画塑记》说："仁宗皇帝(爱育黎拔力八达)皇庆二年(1313)八月十六日令阿曾哥(阿尼哥之子)、禀塑思哥，斡节儿八哈失在大圣寿安寺内，五间殿八楼四座，令阿曾哥提调，其佛像计并塑思哥，斡节儿八哈失塑之。塑造大小佛像140尊。东北角楼塑圣佛7尊，西北赵楼内山子2座，大小龛子62个，内菩萨64尊，西北光角楼朵儿只南砖11尊，各带莲花火焰"等。[54]

结合凉城出土的佛像看，元代不仅有大量佛塑，同时在各佛寺也有大量铜铸佛像，说明元代蒙古地区冶炼规模甚为可观。从出土佛像精细程度表明，元代铸造技术很高。当时铸造艺术主要是为各寺庙造各种大小不同的佛像，供奉于各寺庙中。各寺庙中的铜铸佛像与壁画、佛塑配合壮观而神秘，古庙之钟声与环境之协调，令人领悟到古人之幽情。[55]

由于元朝铸造艺术的发展，佛铜像、各种武器及各种铜制生活用品和装饰品自然是成批生产，以满足社会和人民的生活需要。

从以上各类艺术发展可以看出，元朝时由于各国各民族之间的文化交流，促使蒙古族自身的文化有了快速的发展，元朝时与魏孝文帝彻底放弃本民族文化、全盘接受汉化的做法不同，而是在统治阶级上层和草原地区仍操旧俗、行旧法、用蒙语，采取了许多措施进一步发展了本民族的文化。

清朝时期蒙古族召庙佛教艺术

"阿勒坦汗自1575年开始，仿照先圣祖失去的大都式样，修建呼和浩特，振兴十二土默特，以成大国的武备，在忽尔哈纳罕的山前，哈屯高勒的近滨，择其吉祥之地，筑有8个楼阁的城府和嵌玉含金的宫殿。"[56]就在这座美丽的城市中，遵照达赖喇嘛的佛旨，在呼和浩特修建召庙多处。首先在呼和浩特南端

兴建起一座规模宏大而壮丽的大召。大召中的释迦牟尼像是银铸的，所以大召又称“银佛寺”。当时的呼和浩特在漠南蒙古成为有名的召城。

大召，在呼和浩特旧城大召街，蒙语称“依克召”。大召系俺答汗为达赖三世所建的寺院。万历六年(1578)，俺答汗迎达赖三世到青海相会时，许愿要在呼和浩特修建寺院，供奉“用宝石金银装严”的释迦牟尼像。

清崇德五年(1640)，清太宗皇太极命呼和浩特土默特的都统古禄格等重修大召，改名为“无量寺”。顺治九年(1652 年)，达赖五世赴北京的途中，路经呼和浩特就驻在大召后面的九间楼上，所以大召中也供有达赖五世的铜像。

康熙初年，置呼和浩特掌印扎萨克一人，掌管大召，小召、席力图召、巧尔气召、朋苏召、拉布齐召等六大召印。康熙二十四年(1685)，被选充呼和浩特掌印扎萨克大喇嘛的，便是住在大召的活佛伊拉古克三呼图格图。

后来，康熙改任小召托音呼图格图为呼和浩特掌印扎萨克大喇嘛，代替了伊拉古克三，从此呼和浩特宗教实权，由大召转移到小召。

光绪四年(1878)，大召喇嘛曾在大殿粉壁上添绘佛像壁画(现已不存)。

小召

小召，在呼和浩特旧城小召街。蒙语称作反圪召或巴申召，“把圪”汉译为“小”，所以俗称小召。

小召原是俺答汗的后裔俄木布供台吉所建的寺庙。

康熙十八年(1679)，托音二世即当时有名的内齐托音呼图克图，被迎入小召坐床，并受到呼和浩特八大召的祝贺，小召在呼和浩特召庙中的地位逐渐提高。康熙三十一年(1692)，委派托音二世做了呼和浩特掌印扎萨克大喇嘛。后来，康熙征噶尔丹归业时住在小召，并将甲胄、弓箭、腰刀随身应用之物，留在小召作为纪念。以后又在小召中用满、汉、蒙、藏四体文字刻石立碑，纪念他的胜利。从此小召在呼和浩特召庙中的地位已凌驾大召之上。

但是，小召这种煊赫一时的地位，维持的时间并不长久。在托音二世死后，到了嘉庆年间，呼和浩特召庙的权力中心已转移到席力图召。由于小召的日渐残破，召中喇嘛从清朝末年起便多移住召外。这座三百年前的古代建筑，“文革”后变成了小学，古老雄伟的建筑不见了。

席力图召由于庙仓财力逐渐雄厚，在清代后期，仍有增修。光绪二年(1887)，席力图召发生火灾，将庙仓及格根住所几乎全部烧毁，召遂大破。光绪十七年(1891)，加以重修，重修后较以前更加壮丽，便是今天席力图召的外观。

席力图召的属庙，有大青山后的永安寺，普全寺和呼和浩特旧城五十家街的延禧寺。

关于乌素图召庆缘寺在北元召庙壁画中已谈过，下面将乌素图召一长寿、法禧、广寿、罗汉寺再简要介绍一下。

乌素图召长寿寺

长寿寺，为清康熙三十六年(1697 年)达赖长木素绰尔所创建。这座寺院在清代前后修有七次之多，具体时间为雍正二年(1724)、乾隆四年(1739)、二十七年(1762)、三十四年(1769)、四十二年(1777)及嘉庆四年(1799)。所以，寺内殿堂彩画、彩塑佛像，到解放前还比较完整。

罗汉寺

罗汉寺也是乌素图召第三代活佛罗布桑旺扎勒在雍正三年(1725)所建的寺院。其一规模较小。乌素图召的活佛，在罗布桑旺扎勒以后又传了五代，到第八代明珠尔济在 1930 年死去以后，便没有寻访呼毕勒罕，停止“转世”了。

乌素图召的建筑、佛像及各种佛教艺术，在解放前，曾遭到反动军队的严重破坏，庙产被掠夺，经卷被抢光，各种宗教艺术被毁，殿堂也塌落。

在清朝政府、蒙古统治阶级对佛教的尊崇和提倡下，呼和浩特建庙风极盛，俗有“七大召，八小召，七十二个免免召”之说，成了蒙古草原的一座宗教城。各地也纷纷建庙，在蒙古地区出现一种召庙林立的局面。比如锡林郭勒盟的贝子庙，兴安盟的葛根苏木，呼伦贝尔盟的甘珠尔苏木，阿拉善的南寺、北寺、延福寺及蒙古的额尔德尼召、包头的五当召、乌兰察布的百灵庙等都是远近闻名的著名召庙。

五当召。位于包头市东河区约 50 公里的大青山中，是一群规模宏大的藏式建筑群。召庙粉壁红门，远看光彩夺目，四周苍松环绕，郁郁葱葱。每当夏秋季节，风景优美；冬雪披盖时，又别具风趣。

五当召本名叫巴达格尔苏木，是藏语“白莲花”[59]的意思。五当是蒙语，意为“柳树”，因为召庙建于柳树沟，所以习惯叫五当召。清朝乾隆年间，被命名为广觉寺。这是一座黄教派的喇嘛庙，创建于康熙年间，乾隆十四年重修。全部建筑物都采用藏式，主要建筑物布置在山谷中心突出的山坡上，其余房舍不规则地分布于两侧的山坡或山下，占地 300 余亩。有殿宇和住房 2500 多间。

召内最主要的建筑物为苏古沁独宫(殿)，是一座三层楼的建筑。楼下前堂是经堂，后殿是藏经库，凡属于全庙性的集会都在这里举行。

佛殿外墙全部以巨石垒砌，厚达60多厘米，每年用石灰水喷洒外表，凝成坚厚的石灰层。石灰层表面垂滴不平，粗糙坚硬，显得浑厚稳重。

顶部正中部分装饰有鎏金的铜法轮，法轮两侧对卧鎏金铜鹿，象征着释迦牟尼首次在鹿野苑说法。有的正中装饰有鎏金莲花铜塔，两旁各有一小力士铜像，一手拄腰，一手扶护着莲花塔上的锁链。巨大的铜宝幢和三股戟，耸立在殿宇屋顶四周，宝幢高约 2 米，上铸降魔杆、宝瓶、伞盖、宝剑等八宝图案。这些众多的铜饰，均为吉祥压胜之物，造型奇瑰，制作精美，金光夺目。

苏古沁独宫位于主峰东麓前方，乾隆二十二年(1757)建造。它为三层，高达22米，占地面积1500平方米。二楼、三楼为供奉佛像和藏经的地方。

佛殿大门西侧墙上，绘有四大天王像，分别手持琵琶、宝剑、绢素和宝塔，身着铠甲战袍，怒目圆睁，威武勇猛。经堂内部宏阔，64 根包裹着彩色盘龙绒毯的方柱林立。顶部飘拂着经幡和帛画。地上排列着数十个座榻，上铺座毯，可容喇嘛千余人[60]。

大经堂四壁满绘佛教壁画。画幅部分高3米，长150米，可分34个部分，每一部分画大佛一躯，周围满布尺马豆人，内容为释迦牟尼的佛相故事，包括从乘象入胎到净饭王太子的种种声色犬马的生活，以及剃发出家，降魔得道，涅槃等等。又有大量的帐房毡包、城市村落，寺塔伽蓝、商旅驿站等景物，穿插点缀画幅之中。构图繁变，线条勾勒生动流畅，色彩沉稳协调。

大经堂的后部，正中端坐弥勒佛像，佛像两侧为藏经橱。橱长约 8 米，分别为层层小格，当年满贮经卷，“十年浩劫”中，橱内珍藏甘珠尔经被洗劫一空，现仅存空橱。

二楼天井北壁上，绘有一组西藏布达拉宫，布瑞奔寺、色拉寺、甘丹寺以及山西五台山等著名佛教圣地的鸟瞰图。最后一幅为五当召的全景图。楼内供奉有三座佛像中为三世佛，两侧是文殊普贤像，东西两侧墙上泥塑山子的洞窟中为十八罗汉，全部为泥塑彩绘，高约70厘米。有的凝神练气，有的掐指说法，有的合十坐禅，表情或深思熟虑，或情绪激昂。罗汉造型生动，个性鲜明[61]。

三楼内供奉有两座铜城——曼陀罗。曼陀罗是佛教密宗修法和观相用的坛。它的底部为圆形，直径约1．5米，高1米，上部为重檐歇山顶的宫殿，下部为城墙。城墙的下面有须弥山，出没于云水之中。铜城制作精细，比例适中，图像装饰玲珑剔透，充分显示出古代匠师们的精湛技艺。

五当召和其他重要喇嘛教寺院一样，设有供喇嘛学习经典的学塾，藏语称

为“拉桑”[62]。学塾分四大部分，即时轮学部、宗教哲学部、医学部和教义戒律学部。其中教义戒律学部在内蒙古地区只有五当召讲授，远方喇嘛来此学习深造者甚多。四大学部分设于四座佛殿内，各殿内供奉佛像及陈设也因各学部学习内容不同而不同。

却伊拉独宫(殿)，位于苏古沁独宫的西侧，建于道光十五年(1835)。此殿为专门研究佛教经典和哲学理论的宗教哲学学部。每年夏历腊月初九日，在此殿内举行学位升级考试。成绩合格者予以晋升。殿内正中雄跨着弥勒佛大铜像。弥勒佛是释迦牟尼圆寂后的接替佛。它是五当召供奉的最高的两座大佛之一，高达 10 米，全部为黄铜分铸焊接制成。弥勒头戴宝冠，肩饰莲华，上身袒露，手作说法势，表现他在天宫中即将下世前的形象。佛像身上的臂钏、手镯、璎珞、耳环等物无不精雕细刻；祥云卷草等图像，雕镂层次分明、丰富，甚为精细。

自苏古沁独宫沿石级而上，到洞阔尔独宫。洞阔尔独宫的后半部为黄色，因此俗称黄庙。它建于乾隆十四年(1749)，是本庙有据可考的最早的建筑。时轮学部，即设在此殿。时轮学部专门研究天文、历法、数学、地理、占卜和造曼陀罗法则。殿前的宽阔的广场为讲经台，每年的夏历 3 月 15 日在此举行学术升级考试。开展神学辩论。

洞阔尔独宫的前廊突出于大门以外，门廊前檐用四根方柱支撑，柱头部分雕饰着繁缛的图像。色彩艳丽鲜明。藻井图像为双龙和莲花组成，沥粉贴金，色调古雅。门额上方高悬“广觉寺”匾额，用汉、满、蒙、藏四种文书写，字贴金，靛青色作底，边框雕刻二龙戏珠图案，制作精致。殿内方柱均包裹彩色绒毯，柱间悬挂经幡飘带甚多。四壁描绘壁画。佛座上的塑像为五当召第一代活佛东科尔·班迪达呼图克图。整个殿内富丽堂皇。

洞阔尔独宫的西侧，为当坎希独宫，俗称“驯服殿”[63]，建于乾隆十五年(1750)。它是一座规模不大的二层楼建筑。殿内排列威德金刚、可畏金刚、胜乐金刚等九尊护法金刚像。它们都是喇嘛教中的护法神，专司镇压邪魔，因此在造型上突出表现它们的狰狞可畏，个个猬发利爪、青面獠牙，睚眦怒目，手持各种法器，项上悬挂骷髅项链，脚下踏恶鬼。殿内柱上盘绕着铁制蟠龙，身驾祥云，腾空欲出。

巍然屹立在山顶的是日木伦独宫，它建于光绪十八年(1892)，为教义戒律学部，是传授喇嘛教的教义、教规和教史的场所。殿内供奉黄教创始者宗喀巴的

铜像，高达 9 米，两侧壁龛内有一千个同一模制成的宗喀巴小泥像。宗喀巴铜像是内蒙地区宗喀巴铜像最大的一尊，头戴黄教派尖顶帽，面部丰满，宽额大耳，手作说法姿势，肩生莲华，坐于大莲花座上，表情庄严肃穆。宗喀巴(1735—1419)，精通各派教义，他对喇嘛教实行改革，规定学经次第，严密寺院组织，确立活佛转世制度，并要求喇嘛严守戒律，被尊为黄教创始人。黄教寺院中都有他的塑像。殿内结构设计采用了减柱和在塑像四周建二层回廊的形式，在回廊上可以清楚地看到胸部以上的细部，从而避免了仰视变形的缺陷。

阿会独宫是本庙内唯一的一座面西朝东的佛殿，位于洞阔尔独宫的尾部，建于嘉庆五年(1800)，设纠德巴(秘系)和满巴(医学)二部，传授医学。

殿门两侧绘有六道轮回壁画。殿内正面为泥塑山洞，中部为释迦牟尼及其二弟子阿难、迦叶，两旁为十八罗汉及四大天王。泥制山石塑造怪石危岩，色彩青绿斑驳，艺术效果颇佳。东壁墙上绘有吉祥天母和时轮金刚等壁画。

二楼内供奉有白度母和绿度母塑像，文鼻修目，表情温存善良，为喇嘛教中的救度菩萨。他们是唐代吐蕃松赞干布所娶的文成公主和尼泊尔公主的化身。白度母即以尼泊尔的布鲁库提为原型，文成公主则被佛化为绿度母。此殿挂有大量的唐嘎画。在经过胶矾水处理的布上，四周用丝绸缝缀包边，内容均为喇嘛教故事。

在阿会独宫旁有一座小巧的二层楼——苏卜盖陵，它原为五当召一世东科尔活佛的寝室。东科尔圆寂后，就将其骨灰塔放在这里供奉。以后历代活佛圆寂，骨灰塔均存放于此。堂内陈设精洁，七座鎏金铜塔依次排列，最高者有一米许。铜塔为覆钵式，宽肩圆腹，上面镶嵌珍珠宝石，塔刹上相轮宝盖俱全，通体金光灿烂，塔龛为硬木精雕，描金纹饰与鎏金铜塔互相辉映。南壁供奉有铜铸无量寿佛一躯，面庞清丽，手捧宝瓶趺坐，体态优美。

三座活佛府位于阿会独官的南面，东对松柏葱郁的青山，下临溪泉流淌的山谷，环境甚为幽雅。其中东科尔府建筑规模最大，装修最为精巧。此府为三世东科尔活佛于乾隆四十九年(1784)所建。进入东科尔府藏式垂花门，正面自石台基上筑有一幢二层藏式楼房，东西各有厢房，台基围有白石勾栏板及火焰形宝柱。大厅前廊门罩上精雕二龙戏珠加彩绘；下部裙板上浮雕狮、象、金翅鸟等图案；两侧墙壁上绘有山水、日月、星辰以及虎猴等动物；顶部装修莲花及八宝图案的沥粉贴金藻井。整个前廊装饰色彩绚丽。正厅为活佛当年议事及接受王公贵族朝拜的地方，屋内玻璃花灯高挂，陈设繁多。屋内左右侧各有一座

金漆檀木佛龛，高 2 米，上部为重檐歇山顶式，下分若干格，形似集古架，内贮金、铜制作的佛像和宝塔，陈列有历代活佛用的黄伞、靴帽、螺号、净水瓶等。最引人注目的为一躯铜铸鎏金千手千眼观音像，高1米许，眉目清秀，比例匀称，造型生动优美，为清代佛像艺术的精华。整个厅内珠光宝气，琳琅满目，美不胜收。

多伦诺尔崇寿寺。1661 年(顺治十八年)在多伦诺尔建崇寿寺。康熙遣裕亨王福全迎击、打败了噶尔丹，第二年(1691 年)，康熙亲自到多伦诺尔举行会阅礼，内外蒙古封建主集于多伦晋见康熙。据多伦《汇宗寺碑文》载：当时“大宴赍于多伦诺罗，四十八家名王君长、世官贵族，糜不毕集，拜觞起舞，稽首踊跃”. 可见其仪式之盛。然后根据王公们的“合辞”请示[64]，建造了一座寺院，赐名为“汇宗寺”。蒙古各部均派一名喇嘛到该寺来，《汇宗寺碑文》写道：“盖四十八家，各家一僧，佛法无二，统之一宗。”1730 年前后，雍正皇帝为庆贺内外蒙古及西北地区全归清朝版图，并强化其统治，又赐银建造了多伦“善因寺”。这样多伦两寺，与外蒙古库伦的“额尔德尼召”相匹敌，事实上成为内蒙古喇嘛教的中心。

多伦诺尔的铜器与佛像制作业

匈牙利学者卢米尔·吉斯在论著中谈到：“最著名的制作青铜神像的中心有拉萨、扎什伦布和内蒙古的多伦。这些传世的青铜神像就是从这些地方运到西藏的。”[65]

多伦诺尔集中了不少作坊，在钟楼后街的街尾则是多伦诺尔的几家铜匠铺，同时也是最主要的几家制作佛像的铺子。多伦诺尔的佛像从丘克中国之行以来就已在欧洲人中享有盛名。

多伦诺尔是较早制造佛像的。据说多伦诺尔制作佛像的作坊共有七家，营业的有 6 家，其中阿龙希铜匠铺，是多伦诺尔最早的，也是最有名望的。其他还有海桑岱、翁楚克、翁楚克诺姆图、巴彦台、呼钦姆图等铜匠铺[66]。那些博学和熟知经书的喇嘛们说，多伦诺尔的佛像比北京和蒙古库伦以及蒙古其他地方的佛像都好，认为多伦诺尔的佛像比例尺寸精确，制作工艺和鎏金水平很高。

多伦诺尔佛像制作工艺

呼和浩特的大召、小召、乌素图召、美岱召、五当召，内蒙古东部葛根苏木、甘珠尔苏木等都是有影响的寺院，这些召庙中除有大量佛教壁画、唐嘎画、泥塑佛像外，都供奉大量的各种铜铸佛像以及召庙建筑上的铜鹿、莲花铜塔、

法轮等。五当召的鎏金弥勒佛、释迦牟尼佛，全部为黄铜分铸焊接而成，召内铜城亦做工精细。还有牧民家中佛龛中的各种铜铸佛像，都是多伦诺尔铜匠铺制作的。。制作佛像或铜器，必须经过炼矿、制范、熔铸等几个过程。

焊接是用热加工的方法，将佛像局部连接在主体上。小件铜器用范块组合一次铸成，比较巨大的佛像采用分铸法，即将部件或局部先铸出。而焊接则是在主体铸成后，再将部件或局部补接上去。焊接方法的应用，既便利铸造过程，也丰富了器体的造型，提高了铜器的艺术效果。

由于蒙古族生活的需要，创造了不少适合游牧搬迁的适用、经济、美观而不易损坏的各种铜器，其品种繁多，历史悠久。比如常见的有铜火锅、铜壶、鞍花、马镫、铜铃、奶桶、铜饰件等等。用铜器烹饪食物，比如奶茶、肉、菜等，色美味香。各种铜器造型美观大方，民间艺人以手工生产为主，通过对铜材料的板打、錾刻等工艺技巧，制成各种传统图案的实用器皿。生活中的金银器皿等贵金属工艺和蒙镶艺术也是牧民喜爱的生活用品[68]。这些生活用品在多伦诺尔的生产规模也是非常可观的。多伦诺尔的铜佛像不断运往西藏、青海、蒙古各地的召庙，这里的各种生活所用铜器也运往蒙古草原各地满足牧民的生活需要。

清朝时，外蒙古库伦的额尔德尼召也是佛教中心之一。扎那巴扎尔(1635 一1724)是当时著名的唐嘎画与佛像铸造艺术家，他的作品在蒙古国造型艺术博物馆收藏很多，在国内外都产生了很大的影响，东欧国家的专家们看后称为“东方的达·芬奇”。[69]

3.1.3.2 元明清蒙古佛教造像艺术

元代金铜佛造像

元代时，藏传佛教被奉为国教，并设立了“梵像提举司”这样一个专门制造佛像的专业机构，还有与制作铜佛有关的部门——出蜡局提举司。尼泊尔、西藏的造型技艺传播到内地，铜佛造像由此产生了“汉造”、“藏造”两大特色。

元代藏传金铜佛造像

又叫蒙古式金铜佛造像。蒙古式金铜佛造像主要是尼泊尔藏传佛教造像风格。元代藏传佛像虽然承袭了尼泊尔风格，但其面目已趋藏化，同时融入了汉地的审美因素和表现技法。菩萨像均袒上身，下着裙，璎珞颗粒较大。佛像面庞饱满，肩宽胸阔，肢体突显，衣纹简洁。

元朝灭亡之后，蒙古式金铜佛造像灭迹。在明代晚期复兴，形成漠南、漠

北两种风格的金铜佛造像。

明代金铜佛造像

明代，汉式传统造像虽然在承袭前代风格的基础上继续发展，但呈衰落趋势。明代宫廷专设有造像机构“佛作”，专门制作藏式佛像。随着藏传佛教在内地的传播，由于年代和制作地区域文化的差异、教派不同和艺术传承不同，又形成永宣式金铜佛造像、藏西风格、藏中风格、藏南风格、藏东风格等式样。[70]

明代汉式金铜佛造像

明代嘉靖以后，特别是万历年间，汉地造像又独盛一时，造型多头大身长，体态丰满，传世品较多。明代的汉传佛教造像特别是中早期造像，比例较适中，身躯饱满，线条流畅。

永宣式宫廷金铜佛造像

永乐时期是明代宫廷造像产生和发展的重要时期，以永乐皇帝迁都北京为界限，可分为前后两个时期：前期佛像带有印度、尼泊尔艺术特点，姿态优美，形象妩媚，气质高雅，尤其突出的是莲花座上的莲花瓣，细长饱满，劲健有力；后期造像受汉地艺术影响，面相宽平，莲瓣宽肥。

宣德时期，宫廷造像在承袭明永乐后期风格的基础上，略有一些变化。造像躯体趋于肥胖，面相更趋汉化，莲花瓣更加宽肥饱满，莲瓣头部的卷草纹更加繁复，衣纹质感也更加强烈。这些变化都与汉地艺术的影响密切相关。

在永乐和宣德年间形成的风格式样，代表了明清二代最高的金铜造像水平。这种钦定的官式造像，其艺术风格为：不论佛、菩萨，其面相都丰满端庄、宽颐，脸形呈方圆，五官位置匀称，眼略俯视，表情静穆柔和，整体造型优美，金色充足，胎体厚重，衣纹是汉地常用的写实手法，质感较强，它为明代藏传金铜佛造像中特征最为突出的一种。[71]

永乐、宣德造像制作于不同的时期，这两个时期的造像也略有一些区别。比较而言，永乐造像保留的西藏造像风格特征多一些，宣德造像则西藏艺术特征要少一些，受内地艺术影响多一些；同时工艺上永乐造像也比宣德造像要精细一些。

在永乐、宣德宫廷造像上分别刻有“大明永乐年施”和“大明宣德年施”铭款，一般刻在莲花座台面的正前方，造像的署款都是从左至右的顺读形式，而不是当时汉地传统的自右至左的倒书格式。

明代藏西风格的金铜佛造像

藏西中心地即现在的阿里地区，在选材与造型风格上，深受克什米尔和东印度造像的影响，多采用黄铜制作。造像风格在菩萨方面最为鲜明。菩萨造像比例匀称，身躯舒展，手脚等极富写实功力，宝冠、缯带、耳环等制作得玲珑剔透；细部凿刻花纹精美，极尽浮雕之美。佛像的表现为宽额，脸部略瘦，五官刻画深刻。其造像一般都为黄铜，鎏金较少，它的精美之处在于细部嵌白银或绿松石等。17 世纪后，随着古格王朝的灭亡，藏西造像所见稀少[72]。

明代藏中风格的金铜佛造像

以拉萨为核心的藏中地区，佛造像主要汲取藏西、尼泊尔、克什米尔及印度的工艺技巧，明清以来又融入了汉地造像的艺术风格。特别是 14 世纪至 17 世纪的写实技法空前提高，高僧的肖像作品比较流行。

这一时期的造像在吸收了多种文化的基础上，产生出一种相当优美的造像样式，特点是比例协调，造型准确，细部刻画生动，五官端正优美。有的像身开设槽眼，镶嵌松石、珊瑚等。传世的明代藏传金铜佛多产于藏中地区。

明代藏南风格的金铜佛造像

藏南指日喀则地区，因与尼泊尔毗邻，受其造像样式的影响，其风格为眉眼上挑，面开尖削，胸部挺高，姿势自然生动。

明代藏东风格的金铜佛造像

除西藏外，四川、甘肃、青海、内蒙古、北京、承德等地的藏传佛像制作也颇为兴盛。以昌都为中心的川、青、甘等地，制作的佛像最具特点，其造型质朴，在风格和表现技法上颇受内蒙古和内地造像的影响，通称为藏东佛像。

清代内蒙古金铜佛造像

内蒙古金铜佛多为清顺治至乾隆时期的作品。内蒙古金铜佛造像的面庞宽阔，双目平直，颧骨突显，表情憨厚。冠饰及肩花大而繁复，又喜嵌松石、玛瑙和青金石。台座多为仰覆莲瓣。

内蒙古系统造像的产地包括呼和浩特、北京、承德等地，国外学者又称其为内蒙古察哈尔式，即流布于呼和浩特、包头、集宁、张家口以至甘肃省、青海省一带的造像式样。

清代漠北金铜佛造像

漠北是指清代漠北喀尔喀各部所在地区，其造像风格始创于第一世哲布尊丹巴洛桑丹贝圣赞，世称“丹巴体系”。源自藏中风格，特征是面容端丽，上躯挺直，肩胸宽阔，腰部收敛，衣饰精美。佛像多穿袒右肩式大衣，菩萨下穿裙。

菩萨像的装饰略多，胸前挂长珠链。台座主要有两种：一种是束腰不深的高台座，仰覆莲瓣交互排列，紧贴座壁，底边呈卷唇状；另一种是鼓形莲座，上敞下敛，莲瓣层层包裹，但多扁薄，这种台座是喀尔喀造像的特色。

清代的金铜佛造像特征：

清代金铜佛造像继承明代风气，主要以宫廷、藏族地区的佛教造像为主。藏传金铜佛造像在清代进入了鼎盛时期，数量较多，不乏精品之作。宫廷造像以小型居多，造像严格遵循西藏佛像的比例和标准，姿态生动、造型端庄。从造型、配饰上看，佛陀、菩萨、上师、护法等造型精美、特点突出，服饰上浮雕珠宝，工艺精湛。

第 4 章　藏传佛教造像

4.1 藏传佛教造像艺术的发展

现今巴基斯坦印度河的斯瓦特溪谷地区即斯瓦特地区，我国古代称为北天竺。我国古代许多著名的佛经故事流传在此地 。印度孔雀王朝的阿育王首次在此雕刻弥勒菩萨像。

就佛教造像的历史而言，犍陀罗是最早的佛教造像的发祥地与佛教艺术中心，自五世纪后，犍陀罗遭到匈奴的入侵，佛教徒遭到迫害，逃往斯瓦特山区，使这里佛教一度复兴，成为以莲华生教义为旨的金刚乘派的中心地。作为犍陀罗晚期的佛教造像在斯瓦特地区复兴，并初步开始演变，佛陀面容逐步融入了中亚人的特征，具有明显的地方特色。

斯瓦特地区与西藏比邻，边贸交往密切，西藏人视斯瓦特为神圣之地，这里制作的佛像在西藏人心目中更具灵异色彩。斯瓦特铜佛即所谓梵式古佛像，至今在北京故宫博物院内尚有收藏。

（2）克什米尔造像

克什米尔(kasmira)东北与西藏接壤，西面是犍陀罗，南通印度大陆。克什米尔的僧侣以博学善辩著称。历史上有多位克什米尔高僧来中国传法译经。汉文大藏经的翻译多出自克什米尔僧人之手。由于地理位置比邻，克什米尔的佛教及造像艺术对藏传佛教影响较大。

克什米尔造像受到印度犍陀罗式，马土腊式和萨尔那特式的影响，并逐步形成了自己的特色。

（3）尼泊尔造像

泥泊尔与西藏毗邻，尼泊尔的兰毗尼园即释迦牟尼的诞生地。公元七世纪松赞干布迎娶了大唐的文成公主与尼泊尔的赤尊公主，从此藏传佛教受到了来自中原和尼泊尔的影响，而尼泊尔造像风格与西藏乃至中原地区造像风格发生了水乳交融的融和。西北的哈拉浩特(今内蒙的额济那旗黑城子)佛像，北京居庸关云台浮雕，杭州飞来峰石窟的藏传佛教造像均留下了尼泊尔造像的色彩。题材上除佛陀外，还有站立的观音菩萨，度母像等。

4.2 藏传佛教造像艺术特征

藏传佛教造像艺术从7世纪初开始，至今已经历了1300余年的漫长历史，经过了传入、吸收、融合、成熟到衰落的不同发展阶段。在这漫长而又不断变化的历史进程中，藏传佛像艺术先后出现了多种不同的艺术风格：有佛像艺术的发源地——印巴次大陆各种风格，如东印帕拉风格、尼泊风格、斯瓦特风格、克什米尔风格等；有藏印合壁式风格，如帕藏风格、尼藏风格、克藏风格等；[87]有在外来艺术基础上经过藏族人重新塑造而形成的藏地风格，如藏西风格、藏南风格、藏中风格、藏东风格；有在内地蒙古族居住地区形成的艺术风格，如北京风格、蒙古风格和内蒙古风格等。另外还有艺术流派上的风格，如西藏绘画上分出本土三派（嘎赤派、门赤派、庆赤派）和外来三派（加赤派、加嘎尔赤派、帕波尔赤派）等。[88]以上各种艺术风格，尽管各具特色，表现各异，但都离不开一定的时代背景，都是一定的时代政治背景下传入和形成的，时代政治的变迁导致审美观念的变化，以及文化交流的不同是影响这些风格传入或形成的两大主要因素。因此下面我们按照艺术的发展分期对不同时期的艺术风格分别进行介绍。

（1）初传期——唐代吐番时期

吐蕃王朝是藏传佛教和佛像艺术初期传入时期。佛教在吐蕃王朝第一代赞普松赞干布执政时，先后由尼泊尔尺尊公主和唐朝文成公主传入，藏传佛像艺术也随之传入。当时中尼两国公主分别携带了一尊觉卧释迦牟尼佛像和不动佛像入藏，这两尊佛像至今都供奉在拉萨的大昭寺中。在吐蕃王朝200余年的历史上，佛教一直得到了吐蕃赞普的大力扶持，11位赞普中有10位扶持佛教，其中以松赞干布、赤松德赞和赤热巴巾表现尤为突出。这三位赞普分别对当时吐蕃佛教的传入、建立和光大作出了重要贡献，他们也因此分别被藏族人民奉为观音菩萨、文殊菩萨和金刚手菩萨的化身。这三位赞普在扶持佛教中都非常重视佛像的塑造与供奉。如松赞干布建大昭寺分别供奉尼中两位公主带去的佛像；赤松德赞建桑耶寺供奉汉藏印三种不同风格的佛像；赤热巴巾建温江多札希格培寺和噶迥神殿供奉各种佛像。与此同时，由于赞普们对塑像的重视，当时大批外国艺术家纷纷来到或被请到吐蕃参与塑像。据统计，当时有印度、尼泊尼、克什米尔、斯瓦特、于阗和唐朝等国家和地区的工匠在吐蕃从事塑像活动。其中有的工匠在当时吐蕃艺术舞台上颇有影响，并由此深得吐蕃赞普的重用和赏

识。如松赞干布就曾称赞一位于阗国工匠为"于阗派之王"。在吐蕃赞普的扶持和崇重下，吐蕃的佛教和佛像艺术呈现出一派繁荣的景象。遗憾的是由于吐蕃最后一位赞普朗达玛毁佛灭法，西藏吐蕃时期的寺庙和佛像多遭毁弃，留存下来的已是寥寥无几。如拉萨城郊药王山石窟中部分石雕造像、大昭寺门楣浮雕、大昭寺觉卧佛像、小昭寺不动佛像、青海玉树地区文成公主庙保存的大日如来和八大菩萨浮雕像等，一般认为是幸存的几处实物遗存。

长期以来，人们认为吐蕃时期的佛像艺术主要受印度等外来艺术的影响，艺术风格也主要体现为外来的形式和风貌。随着新的实物和文献的发现，这种传统看法现在看来有些过于偏颇。史实证明，在当时外来艺术蜂涌进入西藏的同时，吐蕃本土的文化艺术也影响到佛像艺术中。另外，17 世纪藏族僧人丹增彭所著《彩绘工序明鉴》[89]等书还记载，吐蕃时期西藏已开始采用不同合金制作金铜佛像，并且在工艺和风格上有前中后三期的不同。德国波恩大学藏族学者札雅活佛根据藏文典籍将吐蕃时期佛教造像艺术归纳为上法王（松赞干布）、中法王（赤松德赞）和下法王（赤热巴巾）三个时期，并详细介绍了各期金铜造像的艺术特征（谢继胜译、扎雅著《西藏宗教艺术》）。这些史实更加充分说明当时西藏已完全具备了按照自己审美和工艺技术塑造佛像的能力。松赞干布和赤松德赞强调以藏族审美标准塑像的历史我们无法用实物予以证明，但是当时出现的金铜造像现象似乎可以肯定。日本新田先生收藏的佛像中有一尊定为克什米尔风格的如来三尊联座像，应当是吐蕃时期西藏所制。佛像浑圆的造型、写实的手法具有克什米尔造像的鲜明特征，但同典型的克什米尔造像相比，其工艺要粗糙得多，面部十分模糊，佛像的手、足和全身衣纹等细部交待得极不清楚。工艺上的优劣可以视作区分当时　　外来和西藏本土所产的重要标尺。特别值得注意的是这尊佛像的底座正面刻有一行外文题款，文字像是古藏文，又像是梵文，一时难以确定。出现此种题款的佛像还见于北京故宫博物院和西藏布达拉宫两处收藏的同时期斯瓦特造像上，而这两处带题款造像的面相已完全没有了原产地印度或中亚人特征，倒是体现出非常浓郁的东方人神态。另外，国内外公私收藏的佛像中也有同期的印度、尼泊尔风格造像，其中有些造像也有西藏铸造的可能。

（2）发展期——宋代吐蕃时期

吐蕃王朝末代赞普朗达玛的灭法，使西藏社会陷入了近 400 年的纷争割剧局面，也使藏传佛教和佛像艺术的发展陷于近百年的停顿。直到 10 世纪初，通

过“上路”和“下路”的传法活动，佛教在青藏高原上重新传播开来，佛像艺术也随之从东印度、尼泊尔和克什米尔等地重新传入西藏。在整个吐蕃分治时期，西藏的佛教在各地方势力的大力支持下得到迅猛的发展，相继形成了宁玛、噶当、萨迦、噶举等不同教派；佛像艺术也随之得到极大发展。基于政治上的分疆割据和宗教上的流派纷呈，这一时期的藏传佛像艺术表现出明显的多样化发展趋势，出现了克藏 (克什米尔——西藏)、帕藏(东印度帕拉——西藏)、尼藏 (尼泊尔——西藏)和藏东(西藏东部)等几种造像风格。这些艺术风格既具有鲜明的地域文化特色，同时又带有与该地域毗邻或交流的外来艺术影响的因素。从外来的影响上看，当时的西藏西部明显受到克什米尔艺术的影响，而西藏中部受到了印度、尼泊尔的影响，西藏东部则受到了印度、尼泊尔和中原内地的影响。比较而言，当时的克藏风格最具特色，而藏中和藏东风格因艺术因素来源多绪，风格不尽统一，判定和鉴赏起来也就相对困难一些。

克藏风格是克什米尔与西藏本土艺术融合而形成的造像风格，主要形成和流行于两宋时的西藏西部地区。当时在西藏西部兴起一个在西藏历史上闻名遐迩的古格王朝，这个王朝以崇奉佛教著称，当地的佛教和佛像艺术因此得到极大发展。由于地缘的关系，该地的佛像艺术主要受到邻近克什米尔的影响。据史书记载[90]，古格王朝的开国君主意希沃曾派遣仁钦桑布等 21 人赴克什米尔学法，仁钦桑布学成归来时特地邀请了 32 位克什米尔工匠到古格帮助 建寺造像。这是克什米尔影响古格佛像艺术的一次最为重要的历史事件，克藏风格也因此表现出较多的克什米尔艺术特色。其艺术特征具体表现为：造像面相方圆，双目睁视，衣纹有立体感，带有犍陀罗遗风，但衣纹简洁，则又吸收了萨尔纳特造像的表现手法。躯体肌肉写实生动，下腹可见几个鼓起的小圆包。多用黄铜造像，胎薄体轻，表面光洁圆润。习惯用银嵌眼珠，即所谓的“古格银眼”，用红铜嵌衣纹。佛座多为犍陀罗造像流行的方形台座，但偶尔也有叠涩式的东印度造像座式。如图 134 莲花手菩萨像、135 弥勒菩萨像。克藏风格不仅在铜造像上有突出表现，而且在绘画上也有普遍的影响，今天西藏阿里地区的托林寺与古格故城中保存的壁画不少就是典型的克藏风格作品。

帕藏风格是指东印度帕拉王朝(今孟加拉地区)造像风格与西藏传统艺术相融合而形成的艺术风格，主要流行于西藏中部地区。其艺术特征表现为：造像大多戴三花冠，花冠较低矮，顶部结高发髻。面部尖削，眉眼向两侧上翘，额部犹如一张拉开的弓。躯体结构匀称，造型挺拔。佛像一般着袒右肩袈裟；菩

萨像上身多为左肩斜披条状络腋，下身穿短裙。衣纹完全采用萨尔纳特式表现手法，衣质薄透贴体，腿部衣裙上习惯錾些小碎花。台座常见为多角向上收缩的叠涩形式，或束腰形高莲座，前者常配有 火焰形拱门式大背光，极富装饰性。11—12 世纪时，印度因不断面临着伊斯兰民族的侵略，大批印度高僧为避难而纷纷逃往西藏，而当时的西藏因佛教重燃，佛法和经典皆不完备，大批的西藏僧人又纷纷远赴印度求法，帕藏风格的形成就是这一历史和佛教交流的产物。如图 136 四臂观音菩萨像。尼藏风格是尼泊尔与西藏本土艺术融合而形成的艺术风格。10——12 世时正是尼泊尔佛教艺术的鼎盛时期，造像风格纯熟，手法细腻。其艺术特征表现为：肩宽腰圆，四肢壮硕，头大内颌，高额宽平。姿态优美，形象生动。西藏与尼泊尔有着传统的而不间断的友谊和艺术交往，随着这交情往，尼泊尔这种成熟的艺术风格也传人了西藏，在西藏本土艺术的影响下最终形成了尼藏合壁式风格。值得注意的是由于尼泊尔艺术风格是在印度帕拉艺术的基础上形成的，尼泊尔风格与同期帕拉风格在许多特征上非常相似，彼此难分伯仲。国外学者习惯将当时的尼泊尔风格称为尼泊尔一帕拉风格，将尼泊尔艺术归为帕拉艺术的范畴，也表明了对这两种风格区分时的困难。藏东风格主要流行于西藏东部，包括吐蕃后裔唃斯啰在青唐(今青海西宁)建立的确斯啰王国和党项人于兴庆(今宁夏银川)建立的西夏王国。这两个王国都崇奉藏传佛教，流行藏传佛教及其造像艺术。但目前只有西夏王国遗存下来一些佛像艺术制品。主要有两类：一类是黑水城(今内蒙古自治区额济纳旗达赖库布东南沙漠中)出土的佛像版画、麻质画和织锦画，约有 300 件，现藏俄罗斯圣彼得堡艾尔塔什国家博物馆。一类是甘肃安西榆林窟第 3 和第 9 窟、东千佛洞第 2 和第 5 窟保存的密教壁画。这些密教绘画风格皆体现出东印度帕拉或尼泊尔一帕拉艺术特色，中原内地的影响不是很明显。

（3）转型期——元朝

到了元朝，藏传佛像艺术发生了较大变化。1271 年崛起于我国北方的蒙古民族统一中国，建立起幅员辽阔、民族众多的大元帝国，西藏也正式归入内地中央政府，成为华夏大家族的一分子。这一重大的政治变革为西藏佛像艺术的发展变化提供了重要契机。首先，随着国家民族的统一，西藏结束了近 400 年的纷争割据局面，佛像艺术实现了历史性的全面融合。通过融合，西藏原有的各种艺术风格相互吸收，逐渐趋向统一，藏民族审美意识也因此得到明显的增强。与此同时，随着国家统一和元朝对藏传佛教的大力推崇，汉藏文化艺术交

流异常频繁，藏传佛教及其艺术形式纷纷传人内地北京和江南等地，汉地文化艺术也不断地影响到高原。通过这些交流，西藏佛像艺术受到了中原艺术的明显影响，打上了中原审美和艺术手法的明显烙印。另外，由于12世纪南亚次大陆的佛教和佛教艺术在伊斯兰民族的摧毁下纷纷消亡，只剩下尼泊尔一地继续保留和延续着旧有的传统，这样在外来艺术影响上藏传佛像艺术也出现了新的变化，即形成了以尼泊尔艺术为主的外来艺术影响的新格局。元朝西藏佛像艺术出现的这些新变化，表现出明显的"转型"特点，在西藏佛像艺术史上具有承前启后的作用，因此我们称之为"转型期"是有道理的。

这一时期西藏佛像艺术也体现出地域的差异，可分出藏西、藏中、藏东和北京几种风格来。但这些地域风格没有两宋时差别那么大，一方面它们都遵循了统一的外来艺术粉本——尼泊尔艺术风格或尼泊尔——帕拉艺术风格；一方面各地艺术相互吸收融合，表现出较多的一致性。先说藏西风格，它仍是当时西藏最具特色的艺术风格。因为它在工艺上仍保留了一些宋代藏西风格的特点，如多用黄铜造像，身上衣纹用红铜镶嵌等。但是在整体造型和装饰风格上同前期有了较大的不同，造像姿势变得舒展，不像前期身体呆板，四肢短粗。佛像的衣纹除采用尼泊尔造像惯用的萨尔纳特式表现手法外，还出现了藏式写实衣纹(衣纹平贴，衣褶立体感不强)。菩萨的装饰在尼泊尔艺术模式的基础上也加进了藏人自己的审美情趣，更富装饰意味。其中，造像的面部、写实性衣纹以及装饰风范已明显表现出藏民族独特的审美情趣，这是藏西造像风格最值得注意的地方。如图 138 大日如来像。比起藏西风格，以当时南北萨迦寺为中心的藏中地区造像风格要复杂一些，流行多种造型样式，这主要与藏中地域广阔，同时又与藏西、北京等地有着广泛的艺术交流有关。但不管是何种样式，都不出尼泊尔艺术的范畴。作为当时西藏政治和佛教发展的中心，尼泊尔对藏中佛像艺术的影响尤为突出。从现存实物看，有些造像完全可以视为尼泊尔风格的翻板，但大部分都程度不同地又打上了藏民族审美和表现手法的烙印。释迦牟尼佛像，眉眼上翘，高额宽平，头微下颌，躯体壮实，衣纹简洁，一看就知是一尊尼泊尔艺术风格造像。但是它的面相已明显藏化，躯体造型和衣纹表现与尼式造像也有一定差异，这些差异无疑与藏族艺术大师的塑造加工有关。不动佛像则是一尊藏中地区的菩萨装造像。在他身上也同样可以明显地看出藏族审美的因素。北京风格是藏传佛教传人北京(当时称"大都")后在北京地区形成的藏式造像风格。元廷为了表示对藏传佛教的尊崇和满足京城藏传佛教发展的需求，

专门在宫廷内设立“梵像提举司”负责塑造藏式佛像。当时著名的尼泊尔艺术大师阿尼哥及其门徒刘元、阿僧哥等就供职于这个机构中。阿尼哥及其门徒忠实地秉承尼泊尔佛像艺术风格和手法，为当时的大都和上都的寺庙塑造了大量的佛像，深得朝野上下赞赏，时人称之为“西天梵相”。今天我们虽然不能确定阿尼哥及其门徒亲手塑造的造像制品，但是从北京故宫物院所藏两尊由内地人布施所造的金铜佛像和北京昌平居庸关云台券洞内和券门上的浮雕佛像看，其艺术风格与特征十分清楚。它的主体风格为典型的尼泊尔样式，同时吸收了非常明显的汉地审美因素和表现手法。如造像面相比较宽平，两眼呈平直状，衣纹表现上出现了汉地习惯的写实衣纹等等。北京风格中汉藏尼艺术相融于一体的特点无疑是汉藏和中尼两国文化交流和传统友谊的重要历史见证。藏东地区(主要指今青海、甘肃、四川等地)同两宋时期一样，也遗存下来一些藏式佛像实物。如敦煌第 465 窟藏式风格壁画、甘肃马蹄寺北寺第七窟(俗称藏佛殿)的 46 尊石雕藏式佛像、云南晋宁上蒜村观音洞藏式壁画等。但这些遗存中雕绘的佛像大多是照搬尼泊尔或尼泊尔——帕拉艺术风格，受到中原艺术影响很小，尚未形成具有藏东地区特色的艺术风格来。

（4）成熟期——明朝

明朝时对西藏推行“众封多建”的民族宗教政策，为藏传佛像艺术的发展提供了更大的发展机遇。在明朝推行的这一平等优厚的宗教政策下，藏传佛教各教派得以竞相发展，一时出现了大兴寺庙、大造佛像的盛况。通过大量频繁的艺术活动，藏民族审美意识得到更加充分的发挥，畦塑艺术水平得到进一步提高，外来艺术与西藏民族艺术互摄互融，更趋完美，终于迎来了藏传佛像艺术的成熟期。

明朝佛像艺术的成熟主要体现在两大方面：一是艺术风格的民族化。具体表现为佛像的塑造不再是亦步亦趋地照般外来的风格和手法，而是在外来艺术的基础上融进藏族人自己的审美情趣，对佛像艺术新的理解，从而使塑造出来的佛像在量度、面相、姿势和服饰等方面都带有浓郁的藏民族审美特色，从而标志着藏传佛像艺术经过数百年对外来艺术吸收和融合后民族化发展进程的完成。再一方面是艺术风格的模式化。藏族艺术大师们在融入自己对佛像艺术新的理解和审美意识的同时，都十分注意根据《造像量度经》的规定对不同类别的造像进行分别加工塑造，因而使不同类别的造像在身体量度、面相、衣着、装饰等方面既相互区别，同时又自成一体，各自形成了十分规范统一的艺术模

式。就拿菩萨像来说，其相同的艺术特征可归纳为如下几处：①、男性菩萨方脸，女性菩萨圆脸，头戴五花冠，花冠正中部位习惯做成半月的形状，佩大耳环，其下吊坠宝珠。②、上身不着衣，佩戴颈饰、双股项圈和环形项链，下身穿僧裙，裙子在臀部用宝带相扣，正好在肚脐下形成对称的衣褶。有时有帔帛搭在双肩，飘垂而下，另有手镯、臂钏、足钏等饰物。③、菩萨普遍坐莲花座，莲花座通常有圆形和半月形两种造型，多为双层束腰形式，莲瓣细长饱满，形饲核仁，在莲座上下边沿还饰有排列整齐的联珠。④、人物一结构合理，体态优美，躯体及四肢粗壮结实，并且柔软而生动。⑤、普遍为红铜镀金造像，身上惯用红、蓝宝石及绿松石等镶嵌。封藏惯用包底法。金刚持就是一尊典型的明代菩萨装造像。菩萨类造像如此，其它类造像也可归纳当一些共同的艺术特征。明朝藏传佛像艺术的这两方面表现不仅有大量的塑绘的实物为证，同时还有充分的理论依据。15 世纪西藏著名艺术大师门拉顿珠所著的《造像量度如意宝》就是一部十分突出的佛像艺术理论著作。此书对各类佛像量度、造型、装饰特征等都作了具体规定，明显融入了藏人的审美情趣。

明朝佛像艺术虽然在总体风格上表现一致，但是由于地域文化的差异、教派的不同崇奉和艺术流派的不同传承，也同样存在着多种不同的风格样式。一般按地域可分为五种风格，即藏西风格、藏南风格、藏中风格、藏东风格和北京风格。这些地域风格表现的共同特征仍是主要的，区别主要体现在各自的工艺和艺术手法上。还是先看藏西风格，它的产地仍以藏西为主，但同时也影响到日喀则地区。佛像用黄铜铸造，表面不镀金，面形生动，衣纹写实，这些仍保留了前期的特点。但在造型及装饰风格上出现了明显的变化，造像结构匀称，造型端庄，尤其是莲花座及莲瓣形制不同前期大梯子形和大莲瓣形式，都表现出与时代主流风格的一致性。藏南风格主要流行于今天日喀则地区。由于该地与尼泊尔毗邻，历史上受尼泊尔艺术影响较深，所以这里的造像风格依然沿袭着尼泊尔艺术的传统。其突出表现是，佛像眉眼上挑，面形尖削，胸部高挺，姿势自然生动；佛像衣纹普遍采用萨尔纳特式表现手法。藏中风格指山南和拉萨等地流行的造像风格。明朝时这里佛教最兴盛，新兴的格鲁派在这里兴建了多座壮丽的大寺庙，因此这里的造像艺术最为繁盛，艺术形式也最为复杂。笔者曾对明朝藏传佛教造像进行过排比分析，发现有七、八种不同的样式，其中的大部分类型皆出自藏中地区：如有的造像躯体削瘦；有的造型浑厚，胎体厚重，装饰繁褥，工艺精细；有的仿北京风格；有的仿藏西风格；还有的纯为西

藏民间雕塑，形象朴拙，比例失准。但是尽管造像样式繁复，但都不出尼泊尔、西藏和汉地三种基本艺术因素，而且这些不同的样式又都具有时代风格的共同特征。藏东风格主要流行于西藏东部的云南、四川、青海、甘肃等弛，由于地域广阔，风格并不统一，一般皆以造像上表现出来的汉地艺术因素为标志。因为这些地方都与汉地接壤，历史上均受到汉地文化艺术的强烈影响。从实物看，体现在造像上的汉地艺术特征主要有写实性的衣纹、飘逸飞动的帔帛，明代汉地流行的国字形(男性)和鹅卵形面庞(女性)，以及造型更为繁复的花冠和璎络等。这些特征也正是我们鉴别藏东风格参考的主要艺术因素。

北京风格是明朝北京形成的藏传造像风格。明朝由于朝廷对西藏实施"众封多建"的民族宗教政策，西藏僧侣代表团络绎不绝来京面圣，而朝廷也常派官员赴藏区颁诏或延请高僧，汉藏文化艺术的交流因此更加频繁。明代仿效元朝亦在宫廷设立造像机构，称"佛作"，制作藏式金铜佛像，作为赏赐西藏上层僧俗的礼品。明朝的永乐和宣德时期是朝廷经营西藏的高峰时期，汉藏交流也最为频繁。现在发现的明宫廷藏式造像也多雕造于永宣时期，佛像台座正面前方分别阴刻"大明永乐年施"和"大明宣德年施"铭款，因此，永宣宫廷造像在一定意义上代表了明朝北京造像风格。其艺术特征表现为：造像躯体浑厚，造型敦实，胎体厚重，面呈国字形，衣纹完全是内地惯用的写实手法，质感甚强。据此看，北京风格应是明朝各种藏式风格中特征最为突出的一种艺术风格。在永宣时期及其之后，这种风格在当时的京城也构成了一定的影响，仿其风格塑造的造像不少。如北京智化寺和五塔寺分别保存的正统和成化时期的木石浮雕造像就是这一流风所及，其艺术特征与永宣宫廷造像风格几乎没有区别。

当然，明朝藏传佛像艺术除了体现出地域的差异外，在时间上也表现出前后的不同。上面介绍的各地域风格主要根据的是15世纪的艺术作品总结的。到明朝后期，各地艺术风格均发生了一些变化。主要体现在两个方面：一是普遍受到了汉地艺术风格和手法的影响，佛像上的汉地艺术因素明显增多；一是工艺水平普遍有所下降，这些变化与当时汉藏文化艺术的广泛交流和时代政治、经济的衰落有着密切的关系。

（5）衰落期——清朝

清朝时，藏传佛像艺术进入了明显的衰落期。虽然清政府对藏传佛教崇重有加，大兴"黄教"(格鲁派的俗称)，使藏传佛教及其造像艺术仍然呈现出旺盛的发展态势，但是由于封建专制主义的统治和艺术上过分追求繁琐的规定和要求，

极大地限制了造像者的创造和发挥。这一时期的造像虽然看上去端庄大方，比例适度，制作精细，但普遍流手程式，造型呆板，躯体僵硬，既缺乏外存的变化，又缺乏内在的精神气质。然而，尽管如此，此期佛像艺术也有其鲜明的时代特色。首先，它在总体风格上体现出两大发展趋势：一种是崇尚自然，即注重写实和崇尚装饰情趣的艺术风气；一种是崇古风气，即流行对过去艺术风格，特别是 8 一 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模仿。比较而言，西藏地区的造像艺术风格偏重崇古，而内地的艺术风格多表现出自然主义的倾向。但是，不论是崇古之风，还是自然之风，皆只流于形式，完全看不到早期佛像的神韵和艺术魅力。与此同时，由于佛教传播区域的扩大，此期的佛像艺术也体现出鲜明的地域特色，主要有藏中风格、藏东风格、北京风格、内蒙古风格和蒙古风格。

藏中风格是指以西藏拉萨为中心而流行的造像风格。藏中是清朝西藏名符其实的政治、经济、文化中心，自然也是佛教传播的重心，拥有著名的布达拉宫和黄教四大寺庙。由于政治和宗教地位重要、对外交流频繁，这里的佛像艺术受到各地的广泛影响，艺术风格也不尽统一。有内地传入的北京风格、蒙古风格和内蒙古风格；有模仿古代东印度、尼泊尔等外来风格；还有藏中地区原有的艺术风格等等。在这些众多的造像风格中，仿古风格应是其主流，其中对尼泊尔风格的模仿尤其普遍和盛行。据说，清朝时有大批尼泊尔工匠生活在西藏，从事手工制作，尼泊尔艺术重现其风彩和影响正与这些生活在西藏的尼泊尔艺人有关。从现存的大量造像实物看，藏中所仿尼泊尔风格造像虽然具有非常突出的尼泊尔艺术特征，如高乳、大臀、细腰、腭部呈尖状等，但是已完全没有早期尼泊尔造像那种生动、传神的艺术气韵，造像面容削瘦、躯体单薄、姿势呆板，具有明显的时代审美和工艺特点。同时，虽然是模仿，大多数造像也在不自觉之中融入了西藏明代定型风格中的一些艺术特征，从而使这一仿古风格带有西藏地域文化的特点。据记载，清朝时藏中地区有多觉边肯(位于布达拉宫脚下)、札什伦布寺、德格印经院三大铸佛场地。其中前两个铸场铸造的佛像皆胎体厚重，工艺精细，大都是仿尼泊尔风格或尼泊尔——帕拉风格的造像。藏东风格流行的地域与明代一样，以汉地审美和表现技法为主的艺术倾向与明代也基本相同。不同的是清朝藏东造像在造型、衣纹和装饰上都过于僵板，缺乏柔软性，与时代整体风格完全一致。青海五屯艺术是当时藏东地区最具代表性的艺术流派。

相较于藏中和藏东造像，其余四个地域造像在风格上要单纯一些，地域特色都很突出。内蒙古风格指今内蒙古地区形成的造像风格。清朝时内蒙古称为漠南蒙古。其造像风格具有蒙古民族鲜明的审美和工艺特色。具体表现为：造像面相宽平，嘴窝深陷，双目平直，装饰繁缛，花冠和肩花大而繁复，世俗情趣浓郁。菩萨装造像习惯梳葫芦状高发髻，胸前的长链习惯从两乳外绕过。如文殊菩萨像。据说当时的归化(今呼和浩特市)、张家口和多伦有铸佛场所：其中多伦铸场最著名，它铸造的佛像受到各地包括藏区在内的普遍迎请。蒙古风格指清朝蒙古喀尔喀部地区的造像风格。喀尔喀部所在今天属于蒙古人民共和国。清朝时敕封哲布尊丹巴活佛掌管蒙古喀尔喀部佛教，使喀尔喀部地区形成了一个相对独立的教区，该地的佛像艺术也因此形成了独特的地方风貌。据史料记载，一世哲布尊丹巴活佛是一个著名的艺术大师，他曾亲自塑造了许多佛像，蒙古风格就是由他亲手创立的。其艺术特征表现为：造像躯体健壮，头部高昂，胸部高挺，结构匀称，佛像皆坐高莲座，束腰不深，莲瓣紧贴座壁。佛像衣纹完全采用萨尔纳特式表现手法，衣纹简练，躯体光洁。菩萨像装饰较多，也体现出浓浓的世俗情趣，菩萨胸前的长链亦从两乳外绕过后垂下。这一风格明显源于东印度帕拉造像的风格和手法，同时融入了蒙古和汉地的审美和自然主义的艺术因素。北京风格具体所指为清朝北京宫廷雕造的佛像风格。据记载，清代的康熙和乾隆时期北京宫廷曾铸造了大量的藏传佛教造像，用于当时皇宫内苑佛堂的供奉；现在有不少保存下来。这些佛像在风格上自成一体，代表了清代北凉藏传佛教造像的真实风貌。关于其风格特征，我们将在下节中详细介绍。

4.3 藏传佛教金铜佛教造像艺术

藏传佛教造像一般都是先用铜铸成再镀以黄金的圣像，体现了藏族人们独特的信仰形式和习惯。这些金铜佛像在完成前，也就是说在由铜制成人们敬奉的宗教圣像前，是有一套独特的工艺程序和宗教程序的。了解这些程序对我们研究藏传佛教造像艺术也有极大的帮助。

（1）制作工艺与程序

藏传金铜佛像从历史上看共有三种主要制作方法，即：模具法、失蜡法和金属敲花法。

模具法

是西藏传统的佛像制作方法。制作可分如下几个步骤：

（1）先制作模具。根据“模型”的规格大小制成铸像的模具。模具由四块木板相互拼合而成，就像一个没有顶盖和底板的木箱。木板间用皮条连接，但要留下一块活板，以便开合。

（2）置模型于模具内。模具作好后，将它放在一块平板上，往里填入类似黑色泥炭一样的泥土。泥土要潮湿，填满后夯压挤实。这种泥土比砂子容易成形，而又比普通泥土松软。等填到三分之一处夯压挤实后，将模型主体放入模具正中位置；接着在模具空隙处继续填入同样质地的泥土，一直填到与模具顶平为止。这样，模型正好在模具的三分之一处，四周皆为泥土包围。

（3）将模型从模具中取出。上述工序完成后，把四块木板中留好活扣的木板松开一道缝，从缝里插进一把长刀，将泥坯的中部切开，切完中部切顶部，顶部切完后小心翻转过来切底部。经过如此切割，整个泥坯便变成两半。取出裹在泥坯中的模型，剩下两块犹如去了核的两片核瓣的泥坯，这就是铸像的模范。将两块泥坯再合在一起扎紧，等一、二天左右，再将其分开，让它们彻底干透。为了防止泥坯的切割面互相粘连，一般需撒上些炭粉，作为间隔物。

（4）浇铸。将两块干透的泥坯拼合扎紧，在两块模具接口处留下一个圆形开口便于浇铸熔液。如果是铸造整体佛像，浇铸口一般留在佛座底部，以保持佛像表面的光洁。浇铸时，将熔体(熔体为半球形，藏语叫“隆贡”或“锅绕”，用胶泥制成。)架在火上支好；待热后投进浇铸用的金属钵内熔炼；金属熔炼至完全溶化并沸腾，拿起钵将金属溶液从浇铸口注入模具内，一气呵成，中途不可停歇，直到浇铸口溢出金属溶液时为止。凝固在泥坯模范内的金属块就是成形的佛像铸件。取出铸件后需用錾子等工具对佛像细部进行修整和打磨。

另外铸造佛像时，一般必须使佛像腹部透空，以作填充圣物之地。所以浇铸前需把一块潮湿的泥沙做成近乎方形的泥团放在模心中央，这样浇入金属溶液后，便会在佛像中央形成一个空槽。这样既能节省材料，同时留下的空槽可作装藏之用。

失蜡法

我国内地的传统铸造工艺，又称“出蜡法”和“拨蜡法”，现在称“熔模精密铸造”。这种方法起源很早，一般认为大约在春秋早、中期的青铜器铸造中便开始使用。历史上应用十分广泛。我国史书中关于失蜡法的记载颇多，其中最早谈及铸造工艺的文献应推南宋赵希鹄所著《洞天清禄集》。书中的“古钟鼎彝器辨”

中，有106字概述失蜡铸造的工艺过程："古者铸器，必先用蜡为模。如此器样，又加款识刻画，然后以小桶加大而略宽，以模人桶中。其桶底之缝微令有丝线漏处。以澄泥和水如薄糜，日以浇之，候干再浇，必令周足遮护。讫，解桶缚，去桶板，急以细黄土多用盐并纸筋固济于厚澄泥之外，更加黄土二寸留窍中。以铜汁泻入。然一铸未必成，此所以为贵也。"西藏失蜡法用于铸造铜佛像应该始于元代。元代崇重藏传佛教，藏传佛教因此开始传人内地。元朝帝王敕令于宫廷设立专门的造像机构——梵像提举司，大量铸造佛像，以满足宫廷信佛和赏赐西藏地方的需要。当时宫廷专设有失蜡铸造机构，称"出蜡局提举司"。《元史》卷八十五记载元代工部下设"诸色人匠总管府"，"掌百工之技艺"，"其属十有三"。其中之一即为"出蜡局提举司"，秩从五品。梵像提举司和出蜡局提举司同属"诸色人匠总管府"管辖，相信梵像提举司制作佛像一定要受到出蜡局提举司铸造工艺的影响。故宫博物院收藏的两尊带纪年的元代藏式佛像，铸造工艺为典型的失蜡法，这是元代宫廷梵式造像采用失蜡法的重要实物见证。元代以降，明清宫廷的藏式佛像都是以我国传统的失蜡法铸造的，目前存世的实物很多。

金属敲花法,这种方法主要体现为板金之工，因为它是利用红铜具有的延展性，将铜块锤打成薄片，形成各种部件，然后再将各部件焊接合一，组成完整的佛像。这种方法与汉地锤揲像制作方法基本相同，唯一不同的是西藏比较注重表现佛像的衣着和装饰，工艺水平比汉地传统的锤揲工艺要复杂得多。由于这种造像方法是以薄铜片取代铜铸，既省铜料，又大大减轻了造像的重量，搬运方便，适合制作大型佛像，所以历史上也十分流行。这种工艺大约从16世纪开始流行，它的产生与当时我国内地宫廷大量铸造藏佛，施与西藏的历史背景有关。因为在此之前西藏的佛像主要依靠尼?自尔人帮助制作，明清时为了加强与西藏的密切关系，宫廷专设造像机构铸造佛像，以施与西藏上层喇嘛及大型庙宇；而当时的西藏一些大寺庙也形成了一定规模的造像场所，制造佛像。这样一来，尼泊尔人制作的佛像在销路上便大受影响，这些世代靠手工艺谋生的尼泊尔人为了生存只好见难思变，采取了新的造像方法，即降低成本的金属敲花法。这一变化果然奏效，很快又得到了西藏乃至内地信徒的欢迎。这种方法后来在蒙古地区很流行，清代内蒙古多伦造像中心就十分擅长制作此类佛像，成为其一大特色。

（2）装金与上红

西藏佛像一般都要装金，凡是用铜制成的佛像很少不装金的。因此，装金

也成了西藏佛教造像的一项重要工艺程序。在装金工艺中最常用的方法是镀金。镀金的程序一般可分为如下几个步骤：

①制取金料。镀金用的金称为“热金”。制取方法是：先将金块熔化，随即碾成如纸一样的薄片，接着再将金片切成金丝，然后将金丝放入一个研钵内，倒入水银、碎玻璃和水(金和水银的比例为 1：4)，耐心研磨，直至成为稠状，算是制成了镀金所用的金料。

②对铸好的铜佛用铜丝刷进行彻底清擦；或将铜佛放入电水中煮沸，然后取出用砂子擦净。

③在擦净的铜佛表面涂一种粘性的涂料，然后涂上制好的稠状金液。涂完后的铜佛表面呈水银色。

④将涂好金液的铜佛用旺火烧热，在加热过程中，金液中的水银将变成蒸气挥发而去，佛像表面只留下金粉，颜色亦由白色变为米黄色。

⑤用铁磨或金属棒打磨铜佛表面，使之光亮。镀金工序致此而完成。

镀金工艺不仅流行于西藏，也是我国中原内地的传统工艺。早在春秋晚期我国中原地区就出现了这一工艺。1975 年云南万家坝第 21 号墓出土了镀金铜片 2 件，第 35 号墓出土镀金铜管 38 件，经测定它们距今约有 2600 余年。从春秋晚期至今，镀金工艺在我国不断发展，从未间断，已有大量的出土文物为证。值得特别注意的是，在长期的流行过程中，镀金工艺先后出现了多种不同的名称，其中“镀金”和“鎏金”之名使用最为广泛，乃致也用在了西藏金铜造像上，在一些出版物上“镀金”与“鎏金”混用的现象也屡屡可见。让人莫衷一是。这是需要澄清的问题。

我国古代关于镀金工艺的记载始于汉朝，当时叫“黄金涂”或“金黄涂”[93]。如《汉书·外戚传》说：“殿上髹漆，切皆铜，沓冒黄金涂。”陕西茂陵出土过一件汉代竹节熏炉，其铭文中有“金黄涂竹节熏炉一具”等字样。三国时还是这样称呼的。《三国志·吴志·刘繇传》说丹阳人笮融“以铜为人，黄金涂身，衣以锦彩”。大约到南北朝时，出现了“镀金”的名称，当时“镀”多写成“度”。如《南齐说》说：“不得以金银为箔，乘具不得金银度。”在当时的工具书中，也出现了“镀”字。如《玉篇》云：“镀，音度，金镀物也。”不过当时“涂”字也还在流行，“镀”与“涂”字通用。从南北朝至元代人们继续沿用“镀金”和“涂金”，这两个名称仍然同时流行。到了明代，开始出现了“流金”的新名称。《宣德鼎彝谱·宣炉博论》说：“宣炉有流金一种，皆宣庙御用之品也。”但这时“镀金”和“涂金”也在使用。到清代

仍以“镀金”和“涂金”两个名称为主。民国至今，除上述名称外，又出现了“鎏金”这一新名称，据考这个名称首次出现在1942年《古玩指南》一书中。新中国成立后，特别是80年代以来这个名称流传十分普遍。至此，从古至今，关于镀金工艺先后就出现了四个名称。

通过梳理镀金工艺的历史，我们已清楚地看到，“镀金”之名流传久远，而“鎏金”之名出现较晚。从历史的角度看，“镀金”比“鎏金”要正宗得多。而从名称的意义上看，“镀金”具有镀金这一工艺的实际功用和意义，而“鎏金”没有“镀金”的意义，“鎏”字原意指美丽的金属，《集韵》中便有“美金谓之鎏”的解释，今天也没有一本辞书字典把“鎏”解释为“镀”的。综上可见，对于镀金工艺我们用“镀金”一词来表达是最正确的，而“鎏金”之名是不准确的，应当避免使用。

上红是在镀金工序完成后实施的一道工序，也是佛像制作工艺上最后一道工序。它的作用是使金属佛像表面的金色更加富丽和鲜艳。上红的工序比较简单，就是将镀过金的佛像重新放入一种用树皮制成的溶液中加热煮沸，待一定时间取出后，发黄的金色即成带紫的金色。元明时期的西藏金铜佛像表面就有这种效果和特点。

（3）装藏与开光

根据工布查布译经所说，这些圣物主要是法身舍利和生身舍利。其中，法身舍利是主要的，一般具体为《佛顶尊胜咒》、《佛顶放无垢光明咒》、《正法秘密篋印咒》、《菩提场庄严咒》、《十二因缘咒》五部大陀罗尼咒。另外，如果佛像内膛较大，还可奉人《大宝广博楼阁善住秘密总持》等一切吉祥真言。放入内膛的这些陀罗尼咒，“皆宜横书，尽容于一行内，其余行另书他咒，或本咒前行，周而复始。惟不可一首总持半途间断，折回来往复书。书字和用椒汁，则被虫不食云。”书写完后将这些经咒卷紧，以净糊封口，或“自尾向上”，或“从头往下”竖放。生身舍利主要指得大成就者所出舍利，一般很难得，一旦得到又难识别其真伪，所以“故惟用法身舍利为便而佳也”[94]。如果得到真实不虚的生身舍利，一般与郁金花放在一起包好，置于小净盒内，连盒放入佛脏内。在法身舍利和生身舍利奉人后，还要填充一些金银珠宝和香料等物。如五宝(金、银、珍珠、珊瑚、青金石)、五甘露(蜂蜜、石蜜、乳、酪、酥油)、五药(菖蒲、仙人掌、苦参、乌贼、藤梨)，五谷(稻、大麦、小麦、绿豆、白芝麻)、五香(白檀、沉香、肉豆寇、龙脑香、郁金香)等。将它们晒干磨细，并和以“诸般香面”，以填充佛脏空处，起到保护佛藏不受虫蛀、不朽、不散的作用。值得特别提及的

是，如果是较大型佛像，在佛膛内一般要安置一根木棍，称“命根”，一般以旃檀、桧、柏等木为佳。其长度与佛身量相当。置入时根在下，稍在上，脐部以下要为方形，以上为细圆形，整体看似塔状，下部作五股半杵形(画出来也可以)，然后用红粉涂抹。木上要写真言，上部用金汁，中间用彩粉，下面以墨书。主要作用是便于奉置和固定佛藏，而作出这样繁琐的规定自然是为了与佛膛的佛藏取得一致性，增强佛脏的加持力量。

由于一般佛像的佛藏都是从佛座处奉入的，这样装完后便需要添加盖子封住佛藏。这个底盖称为“神佛像底盖”。底盖一般制成薄铜板，大小与佛座底部一样。固定底盖的方法西藏和内地各不相同：西藏习惯采用包底法，就是将佛像底沿往内敲打直至包住底盖；内地(主要指元明清宫廷造像)则主要采用剁口法，即在佛座底沿剁出铜刺，以铜刺来固定底盖。封盖朝外的一面一般都要阴线刻“十字金刚杵”的图样。十字金刚杵又称羯磨杵，有防止邪魔外道袭扰的功用。这样，封盖不仅有封藏的实际效用，同时又有了神圣的宗教功用。

最后，需要说明的是，装藏作为一个宗教程序，它除了对所藏佛物有繁琐的规定外，还对装藏者提出了严格的要求。在装藏过程中，装藏者“始终要洁净，持八关斋为妙。或当时忌荤酒，禁气恼等一切不祥之事。发喜悦良善心，口诵十二因缘咒，或梵或汉。不能者默持他咒，或念佛名号。”[95]

装藏完成之后，接下来就是开光。开光之意是请灵光安住尊像内，也可理解为赋予尊像以佛教的智慧和灵性。工布查布称开光为“安像法”，他在《造像量度经》中也专门介绍了安像的法则。首先，在择定的吉日的前一天，由高僧主持先诵如下偈语：“我等诚心通明力，如来威神加持力；法界清净叵思力，以此真正大势力；诸愿为善功德事，无碍自成尽如意。”言毕，坛主拈香，三拜后高声祝日：“某(坛主自称名号)率领众等，实发道心，至诚仰启觉聪，俯垂鉴证：今特为创造圣像，因具足福德瑞祥，以宝坛胜境巩固，而供用资粮增长。广摄遐迩不偏，普脱苦恼患难。教化炽盛无边际，众生欢乐永平安。所以今瑞像已成，竭尽施主某等力，恭奉如来遗留敕，钦遵古德通书一，明日谷旦安住像，慈悲准允锡利益。”[96]坛主祝毕，做乐诵赞，观想佛像欣然应许。第二天，即原定的吉日，依然奉斋做道场，如前念诵“我等诚心通明力……”偈语。唱毕，坛主观想法身人于像身，并诵安住像咒日：“唵萨哩、瓦怛他，伽怛麻你沙怛第巴嘚导入嚼、剌入嚼，剌达哩，麻达睹哩，鞞娑贺。”一边诵一边挥撒鲜花、稻米于像上。接着想“招住凝”四字真言，即：惹、吽、婆母、和。念毕，再诵开光真言：

唵桲克、刍桲克、刍萨满怛桲克、刍尾刷达尼娑贺。之后，诵请永住咒：唵苏巴啦、底思茶跋阇哆、耶娑贺。最后诵其它赞颂而结束。当然这是关于寺庙较大佛像开光的法则，一般小型佛像则没有这样繁琐，要简单得多。笔者曾在雍和宫亲眼目睹过喇嘛为信徒所请佛像装藏开光的仪式。在一间不大的房间里，坐着两位喇嘛，一位忙着拿檀香的碎头、小经卷为佛像装藏、一位右手捻珠，左手持铃坐在一旁，对着装好藏的佛像喃喃诵经，念诵时时而摇动手中的金刚铃。正在接受开光的佛像放在一个圆盘内，盘中装有大米，有些小挂佛还被埋入米中。这种开光仪式前后大约进行十多分钟。

佛像通过开光之后算是具备神圣的宗教功用，方能受到信徒恭敬礼拜。寺庙供奉的所有佛像都是经过了这样的开光仪式。另外，佛像若重修，也要进行重新开光，也专有开光法则，与上述大致相同。

第5章 蒙原佛教造像的变异研究

5.1 蒙原佛教造像的特征

佛教寺庙的兴建促进了蒙古文化中心的建立。佛教寺庙建筑艺术的传入，虽然首先是为了适应宗教的需要，但同时也给蒙古族的建筑艺术灌注了新的活力，使蒙古地区的建筑艺术得到空前发展，产生了许多杰出的建筑设计师、建筑师及能工巧匠，取得了卓绝的建筑艺术成就，开辟了蒙古族建筑艺术史上的新纪元。保存至今的大量佛教寺庙成为蒙古族建筑艺术史上的一座座丰碑。

不仅如此，蒙古草原上佛教寺院的兴建，也为蒙古地区经济、贸易、文化、教育、医疗事业的发展起到了积极的重要的推动作用。

元朝灭亡后，蒙古社会陷入长达 200 多年的战争与内讧的混乱局面。在这两个多世纪里，蒙古统治集团没有一个固定驻地，一直处在漂泊流动、流离转徙的状态，从而蒙古草原上没有城市，蒙古人没有了首都，蒙古社会没有了政治中心，也没有了经济、文化中心。这种局面一直延续到16世纪末土默特的阿勒坦汗建立库库河屯(呼和浩特)时才告终。从此，漠南蒙古才有了政治经济文化中心。此时正是藏传佛教第二次涌入蒙古地区，在蒙古草原上修建佛教寺院的高潮再次兴起之时。

随着蒙古高原上一座座佛寺的建起，蒙古统治者往日的那种居无定所、流离转徙的局面也渐渐离去，蒙古人那种没有政治经济文化中心的状况也渐渐消逝，围绕着各地方的大寺院蒙古村落逐渐形成，蒙古人的大都市也逐步建起，当时的库库河屯(即呼和浩特)和大库伦(即今之乌兰巴托)就是其中的两个典型。呼和浩特是围绕大召寺和席勒图召逐渐发展起来的，大库伦是随着甘丹寺的修建而成为喀尔喀蒙古宗教、政治、经济、文化中心的。

在清代，清朝政府为扶持和发展藏传佛教，在蒙古地区大力鼓励和提倡兴建佛教寺院，把蒙古地区的人力、物力、财力完全耗费在兴建寺庙上，于是蒙古地区寺院不仅是各个地方的宗教中心，而且成为各个地方政权的统治中心和地方经济文化中心。

由于清朝政府授予蒙古地区上层喇嘛很多特权，有些大寺院变成了“政教

合一”的政权组织形式，如喇嘛札萨克旗、喇嘛印务处。有些呼图克图、葛根等上层喇嘛掌握着很大的封建特权，他们的政治地位和社会影响力超过了世俗封建贵族的特权，成为蒙古封建统治阶级中的重要的政治势力，于是有些寺院也成了地方上的政治中心。实际上，蒙古地区的盟旗衙府大都建在盟旗寺庙附近，或者盟旗衙府附近修建本盟旗的寺庙。这些都说明了地方官府与寺院间的相依为命的政治关系。

一般来说，蒙古草原人口比较稀少，而且分散，交通又不方便，只有寺庙是人口比较集中的地方，平时在寺庙上居住的喇嘛僧众外，信教群众往来也较多。而且寺庙每年都有定期的多次的宗教活动。这些宗教活动实际上也成为庙会活动。每逢庙会活动，当地的牧民群众和各地的商贾不远千里前来云聚于此，进行商品物资交易活动，方便了牧民群众的经济贸易活动。从某种意义上讲，寺庙是蒙古地方的经济活动的中心。

寺院又是牧区的文化教育中心。由于藏传佛教在蒙古地区的发展，蒙古族男子人口中几乎近半数的人进寺庙当了喇嘛，而且蒙古人出于信仰和寺庙对人寺当喇嘛的人的严格要求，把聪明伶俐的孩子送去当喇嘛。另外，由于蒙古地区经济文化和办学条件所限，只有少数封建贵族和富豪之家的子弟学习文化知识外，一般平民百姓根本没有条件学习文化知识。因此，寺庙成了学习文化知识的地方，虽然他们学的是佛教的经典。所以有人说：“佛教即教育，寺庙即学校，佛经即教材”是有道理的。

寺庙是蒙古地方的文化库藏。蒙古族世世代代以游牧方式为生，草原上既无城镇，又无乡村，文化遗产很难保存。寺院出现后蒙古人有了文化基地，不仅寺院佛教文化及佛教经典等得到了保存，而且社会上的其他文化遗产，如文学、艺术、医学、史书等物质的和非物质文化也通过寺院被保存了下来。

蒙古草原除了“祭敖包”“那达慕会”等文艺体育活动外，其他文化娱乐活动甚少。草原上出现寺庙后，各寺庙的“庙会”既是宗教信仰活动，又是文化娱乐活动。比较大的寺庙，除了例行的法会外，每年正月、四月、六月、八月、十月等大的宗教节日活动期间，都要举行跳“查玛”舞、“灯会”等宗教形式的文艺活动。通过这些活动，信教群众既满足了宗教信仰的心愿，又丰富了文化娱乐活动。

总而言之，佛教进入蒙古地区，是有其历史功绩的，是适合蒙古社会生产力发展的，某种程度上起到了保护生产力的作用。那种认为佛教一无是处的观

点是不切合实际的。历史毕竟是历史，历史意识的种子仍然需要一定的适合于它生存的土壤。加入佛教在思想意识上，在与生产力发展的关系上都与蒙古社会和蒙古人的生活背道而驰，那么蒙古族先民们也不会轻易地接受这种文化的。历史决定了人们的选择。对于藏传佛教在蒙古族地区的积极进步的历史作用，形成了具有蒙古族文化特点的佛教文化。

蒙古族对石窟艺术的发展也做出了积极的贡献。

从太祖二十二年（1227）成吉思汗进攻西夏沙洲始，到北元宣光三年(1372)为止，蒙古元朝在沙州的统治近 146 年之久.四大汗国来往联系，必须经过敦煌的阳关、玉门关才能与大都进行联系，因此元朝对敦煌的经营不亚于前代。

元朝建立以前，1244 年驻西凉的廓丹大王迎请西藏萨迦派的法师萨迦班积达到西凉地方传法，他的侄儿八思巴随行，七年后萨班死去。元世祖忽必烈仰慕萨迦班，要邀他入朝，但此时萨班已逝，廓丹大王只得将八思巴荐于朝廷，忽必烈奉八思巴为国师，所以元朝时佛教依旧盛行，此时密宗派已成为敦煌寺院的主要教派。

元朝在敦煌先后开凿了 9 个石窟寺，这 9 个石窟寺的佛壁画及雕塑，都有比较浓厚的民族色彩。其中较著名的有敦煌第 3 窟、第 465 窟、第 61 窟等。

第 61 窟为元代早期洞窟之一。在该窟通道两侧绘有声势浩大的“炽盛光佛”(“炽盛光佛”，是管自然灾害的神，一般讫元代开始出现的这种佛)，其主要形象及服饰都具有蒙古人的特征。《炽盛光佛》场面较大，有天，有地，主佛坐于车上，后有二面旗飘摆，上绘有龙纹。前后绘有数位护法神……还有各种星座，星座旁有立佛。每个星座里都绘有代表星座的图案，如绘有蝎子、蟹、双鱼、双人、天坪等。

第 465 窟是典型的藏密壁画。以“说法图”为主，兼有各种喇嘛教特色的护法神等。密教艺术主要在内室。室内基本上呈方形，佛坛安置在窟中心，呈圆形(所谓曼荼罗是坛的意思，坛有方、圆、三角等三种形)，四壁均有壁画妙乐金刚、胜乐金刚、吉祥金刚等双身像。主画为怖畏金刚佛(俗称欢喜佛)，手执弓箭，脚下是莲花座，脚下踏一个女人……其下为《舞蹈图》，造型与舞姿非常优美，很像印度或尼泊尔舞者形象。还有《舂米图》、《释迦卧石休息图》、《织布图》、《禽鸟图》、《静修故事图》、《释迦脚踏恶鬼图》、《释迦骑虎出行图》、《涅槃图》、《释迦说法图》，画面有鎏金沥粉装饰，护法神每人颈上有骷髅项链。绘制多用阴阳绘法，佛光彩绘非常纤细，整个壁画细密，人物描绘准确生动。

元代壁画青色明显增多，这与蒙古族的色彩爱好有关，蒙古人最敬重青白二色。

元代在榆林(万佛峡)中有一些壁画遗存。二窟是在西夏窟的基础上改修的。在南壁上绘有蒙古族供养人像，北壁也绘有蒙古族供养人女像。第四窟中的《释迦多宝说法图》，是元代榆林窟中的优秀作品之一。上绘三座塔，两侧有云纹，上绘5个盘座于莲花托上的佛，背后有火焰纹。[53]

（三）金铜佛像艺术

由于蒙古可汗受到喇嘛教的影响，八思巴喇嘛封为“国师”，并把佛教宣布为“国教”，佛教在美术中影响最大，石窟艺术、墓室壁画、绘画与工艺美术等都受到了很大影响。

考古学家在内蒙古察右前旗土城子元代古城中发现了遗灰烬一处，中有坩埚残片、铜渣、铜屑等，是为炼铜铁之遗址。城内东侧有圆形土堆，其上散布许多砖瓦残片。城内北部遍地灰烬，常能从地下挖出焦结在一起之大块煤灰渣，有时可得铜铃，并出现过风匣炉灶上所用炉盘残片，上面布满小孔，又有皮球形砖球，为风匣上阻隔炉灰之用具，亦有带流口之大铁勺。当地村民挖窑时得铜铃二件，为宗教法器。判定其为元代炼铜铁的遗址是没有什么问题的。

内蒙古凉城县毫庆苏木元代遗址中曾出土铜佛像一尊。铜佛拱手而立，头部背后有叶状佛光。在元代集宁路遗址出土有铜盘、铜锅、铜镇尺和佛座陶模等。

《元代画塑记》说：“仁宗皇帝(爱育黎拔力八达)皇庆二年(1313)八月十六日令阿曾哥(阿尼哥之子)、禀塑思哥，斡节儿八哈失在大圣寿安寺内，五间殿八楼四座，令阿曾哥提调，其佛像计并塑思哥，斡节儿八哈失塑之。塑造大小佛像140尊。东北角楼塑圣佛7尊，西北赵楼内山子2座，大小龛子62个，内菩萨64尊，西北光角楼朵儿只南砖11尊，各带莲花火焰”等。[54]

结合凉城出土的佛像看，元代不仅有大量佛塑，同时在各佛寺也有大量铜铸佛像，说明元代蒙古地区冶炼规模甚为可观。从出土佛像精细程度表明，元代铸造技术很高。当时铸造艺术主要是为各寺庙造各种大小不同的佛像，供奉于各寺庙中。各寺庙中的铜铸佛像与壁画、佛塑配合壮观而神秘，古庙之钟声与环境之协调，令人领悟到古人之幽情。[55]

由于元朝铸造艺术的发展，佛铜像、各种武器及各种铜制生活用品和装饰品自然是成批生产，以满足社会和人民的生活需要。

从以上各类艺术发展可以看出，元朝时由于各国各民族之间的文化交流，促使蒙古族自身的文化有了快速的发展，元朝时与魏孝文帝彻底放弃本民族文化、全盘接受汉化的做法不同，而是在统治阶级上层和草原地区仍操旧俗、行旧法、用蒙语，采取了许多措施进一步发展了本民族的文化。

清朝时期蒙古族召庙佛教艺术

“阿勒坦汗自1575年开始，仿照先圣祖失去的大都式样，修建呼和浩特，振兴十二土默特，以成大国的武备，在忽尔哈纳罕的山前，哈屯高勒的近滨，择其吉祥之地，筑有8个楼阁的城府和嵌玉含金的宫殿。”[56]就在这座美丽的城市中，遵照达赖喇嘛的佛旨，在呼和浩特修建召庙多处。首先在呼和浩特南端兴建起一座规模宏大而壮丽的大召。大召中的释迦牟尼像是银铸的，所以大召又称“银佛寺”。当时的呼和浩特在漠南蒙古成为有名的召城。

大召，在呼和浩特旧城大召街，蒙语称“依克召”。大召系俺答汗为达赖三世所建的寺院。万历六年(1578)，俺答汗迎达赖三世到青海相会时，许愿要在呼和浩特修建寺院，供奉“用宝石金银装严”的释迦牟尼像。

清崇德五年(1640)，清太宗皇太极命呼和浩特土默特的都统古禄格等重修大召，改名为“无量寺”。顺治九年(1652年)，达赖五世赴北京的途中，路经呼和浩特就驻在大召后面的九间楼上，所以大召中也供有达赖五世的铜像。

康熙初年，置呼和浩特掌印扎萨克一人，掌管大召，小召、席力图召、巧尔气召、朋苏召、拉布齐召等六大召印。康熙二十四年(1685)，被选充呼和浩特掌印扎萨克大喇嘛的，便是住在大召的活佛伊拉古克三呼图格图。

后来，康熙改任小召托音呼图格图为呼和浩特掌印扎萨克大喇嘛，代替了伊拉古克三，从此呼和浩特宗教实权，由大召转移到小召。

光绪四年(1878)，大召喇嘛曾在大殿粉壁上添绘佛像壁画(现已不存)。

小召

小召，在呼和浩特旧城小召街。蒙语称作反圪召或巴申召，“把圪”汉译为“小”，所以俗称小召。

小召原是俺答汗的后裔俄木布供台吉所建的寺庙。

康熙十八年(1679)，托音二世即当时有名的内齐托音呼图克图，被迎入小召坐床，并受到呼和浩特八大召的祝贺，小召在呼和浩特召庙中的地位逐渐提高。康熙三十一年(1692)，委派托音二世做了呼和浩特掌印扎萨克大喇嘛。后来，康熙征噶尔丹归业时住在小召，并将甲胄、弓箭、腰刀随身应用之物，留在小召

作为纪念。以后又在小召中用满、汉、蒙、藏四体文字刻石立碑，纪念他的胜利。从此小召在呼和浩特召庙中的地位已凌驾大召之上。

但是，小召这种煊赫一时的地位，维持的时间并不长久。在托音二世死后，到了嘉庆年间，呼和浩特召庙的权力中心已转移到席力图召。由于小召的日渐残破，召中喇嘛从清朝末年起便多移住召外。这座三百年前的古代建筑，“文革”后变成了小学，古老雄伟的建筑不见了。

罗汉寺

罗汉寺也是乌素图召第三代活佛罗布桑旺扎勒在雍正三年(1725)所建的寺院。其一规模较小。乌素图召的活佛，在罗布桑旺扎勒以后又传了五代，到第八代明珠尔济在1930年死去以后，便没有寻访呼毕勒罕，停止“转世”了。

乌素图召的建筑、佛像及各种佛教艺术，在解放前，曾遭到反动军队的严重破坏，庙产被掠夺，经卷被抢光，各种宗教艺术被毁，殿堂也塌落。

在清朝政府、蒙古统治阶级对佛教的尊崇和提倡下，呼和浩特建庙风极盛，俗有“七大召，八小召，七十二个免免召”之说，成了蒙古草原的一座宗教城。各地也纷纷建庙，在蒙古地区出现一种召庙林立的局面。比如锡林郭勒盟的贝子庙，兴安盟的葛根苏木，呼伦贝尔盟的甘珠尔苏木，阿拉善的南寺、北寺、延福寺及蒙古的额尔德尼召、包头的五当召、乌兰察布的百灵庙等都是远近闻名的著名召庙。

五当召。位于包头市东河区约50公里的大青山中，是一群规模宏大的藏式建筑群。召庙粉壁红门，远看光彩夺目，四周苍松环绕，郁郁葱葱。每当夏秋季节，风景优美；冬雪披盖时，又别具风趣。

五当召本名叫巴达格尔苏木，是藏语“白莲花”[59]的意思。五当是蒙语，意为“柳树”，因为召庙建于柳树沟，所以习惯叫五当召。清朝乾隆年间，被命名为广觉寺。这是一座黄教派的喇嘛庙，创建于康熙年间，乾隆十四年重修。全部建筑物都采用藏式，主要建筑物布置在山谷中心突出的山坡上，其余房舍不规则地分布于两侧的山坡或山下，占地300余亩。有殿宇和住房2500多间。

召内最主要的建筑物为苏古沁独宫(殿)，是一座三层楼的建筑。楼下前堂是经堂，后殿是藏经库，凡属于全庙性的集会都在这里举行。

佛殿外墙全部以巨石垒砌，厚达60多厘米，每年用石灰水喷洒外表，凝成坚厚的石灰层。石灰层表面垂滴不平，粗糙坚硬，显得浑厚稳重。

顶部正中部分装饰有鎏金的铜法轮，法轮两侧对卧鎏金铜鹿，象征着释迦

牟尼首次在鹿野苑说法。有的正中装饰有鎏金莲花铜塔，两旁各有一小力士铜像，一手拄腰，一手扶护着莲花塔上的锁链。巨大的铜宝幢和三股戟，耸立在殿宇屋顶四周，宝幢高约 2 米，上铸降魔杆、宝瓶、伞盖、宝剑等八宝图案。这些众多的铜饰，均为吉祥压胜之物，造型奇瑰，制作精美，金光夺目。

苏古沁独宫位于主峰东麓前方，乾隆二十二年(1757)建造。它为三层，高达 22 米，占地面积 1500 平方米。二楼、三楼为供奉佛像和藏经的地方。

佛殿大门西侧墙上，绘有四大天王像，分别手持琵琶、宝剑、绢素和宝塔，身着铠甲战袍，怒目圆睁，威武勇猛。经堂内部宏阔，64 根包裹着彩色盘龙绒毯的方柱林立。顶部飘拂着经幡和帛画。地上排列着数十个座榻，上铺座毯，可容喇嘛千余人[60]。

大经堂四壁满绘佛教壁画。画幅部分高 3 米，长 150 米，可分 34 个部分，每一部分画大佛一躯，周围满布尺马豆人，内容为释迦牟尼的佛相故事，包括从乘象入胎到净饭王太子的种种声色犬马的生活，以及剃发出家，降魔得道，涅槃等等。又有大量的帐房毡包、城市村落，寺塔伽蓝、商旅驿站等景物，穿插点缀画幅之中。构图繁变，线条勾勒生动流畅，色彩沉稳协调。

大经堂的后部，正中端坐弥勒佛像，佛像两侧为藏经橱。橱长约 8 米，分别为层层小格，当年满贮经卷，“十年浩劫”中，橱内珍藏甘珠尔经被洗劫一空，现仅存空橱。

二楼天井北壁上，绘有一组西藏布达拉宫，布瑞奔寺、色拉寺、甘丹寺以及山西五台山等著名佛教圣地的鸟瞰图。最后一幅为五当召的全景图。楼内供奉有三座佛像中为三世佛，两侧是文殊普贤像，东西两侧墙上泥塑山子的洞窟中为十八罗汉，全部为泥塑彩绘，高约 70 厘米。有的凝神练气，有的掐指说法，有的合十坐禅，表情或深思熟虑，或情绪激昂。罗汉造型生动，个性鲜明[61]。

三楼内供奉有两座铜城——曼陀罗。曼陀罗是佛教密宗修法和观相用的坛。它的底部为圆形，直径约 1．5 米，高 1 米，上部为重檐歇山顶的宫殿，下部为城墙。城墙的下面有须弥山，出没于云水之中。铜城制作精细，比例适中，图像装饰玲珑剔透，充分显示出古代匠师们的精湛技艺。

五当召和其他重要喇嘛教寺院一样，设有供喇嘛学习经典的学塾，藏语称为“拉桑”[62]。学塾分四大部分，即时轮学部、宗教哲学部、医学部和教义戒律学部。其中教义戒律学部在内蒙古地区只有五当召讲授，远方喇嘛来此学习深造者甚多。四大学部分设于四座佛殿内，各殿内供奉佛像及陈设也因各学部

学习内容不同而不同。

却伊拉独宫(殿)，位于苏古沁独宫的西侧，建于道光十五年(1835)。此殿为专门研究佛教经典和哲学理论的宗教哲学学部。每年夏历腊月初九日，在此殿内举行学位升级考试。成绩合格者予以晋升。殿内正中雄跨着弥勒佛大铜像。弥勒佛是释迦牟尼圆寂后的接替佛。它是五当召供奉的最高的两座大佛之一，高达 10 米，全部为黄铜分铸焊接制成。弥勒头戴宝冠，肩饰莲华，上身袒露，手作说法势，表现他在天宫中即将下世前的形象。佛像身上的臂钏、手镯、璎珞、耳环等物无不精雕细刻；祥云卷草等图像，雕镂层次分明、丰富，甚为精细。

本文通过对蒙原佛教造像的分析比较，总结出以下特征：

1) 脸部面型方圆，脸盘宽阔，双耳垂轮，觀骨突显，鼻梁低，鼻翼较宽，嘴唇较小、薄而上翘呈微笑，眉眼舒展，平时前方，神情肃穆。

2) 蒙原佛教造像都刻有铭文。

3) 蒙原佛教造有单体造像，但不多为背屏式造像。

4) 蒙原佛教造的脸形和体态都较丰满，胸部宽厚，腹部收紧，极有弹性，富有雕塑的美感。

5) 衣褶深厚，在冠饰、缯带、飘带及璎珞上多加松石、玛瑙、青金石装饰，略显繁琐。内地俗称蒙古镶。

6) 菩萨的冠饰样式一般多为五佛冠。

7) 形体板直，腰部细收。

8) 台座多为双层莲瓣，而是青藏高原特有的西莲番的坚形莲叶。

9) 鎏金像一般金色偏柠檬黄，喜用局部鎏金手法，只在脸部、手脚部鎏金。

5.2 蒙原佛教造像的变异研究

内蒙古赤峰红山是位于英金河畔高出河面约 200 米的一座红色花岗岩矮山，遗址分布在海拔 100—180 米的山坡上。自本世纪初 1908 年开始，考古工作者对红山文化遗址就进行多次调查和采集工作。1935 年正式发掘，发现了彩陶文化后正式定名为红山文化。赤峰红山文化因而著称于世。赤峰红山老遗址在红山文化的研究过程中占有重要的历史地位，代表了本世纪 30 年代到 60 年代对红山文化的发现的认识水平。关于其内涵，归纳为“三石”(打制石器、细石器、磨制石器)，“三陶”(指纹陶、彩陶和泥质红陶)，农业较发达，生产方式为定居。

辽宁阜新胡头沟玉器墓，位于阜新蒙古族自治县化石戈乡胡头沟村西南二公里、大凌河支流牤牛河东岸一漫丘上，1973 年发现并发掘。胡头沟玉器种类除珠、环、璧外，多鸮鸟、龟、鱼等动物形象的玉器。其中勾云形佩饰，乳白色，中心透雕。玉龟，浅绿色，龟背近椭圆。其出土的玉器类多在红山文化玉器群中具有代表性。

辽宁喀左东山嘴石建筑群址。

东山嘴红山文化石建筑群址坐落在辽宁省喀喇沁左翼蒙古族自治县县城东南约 4 公里、大凌河西岸山梁顶部平台上，1982 年发掘，属于红山文化晚期阶段。

东山嘴石群建筑基址出土陶器、石器、骨器、陶器人像和玉石装饰品。东山嘴陶器器类有钵、盆、瓮、罐、杯、瓶形器、圈足盘、豆、器盖、三足小杯等，石器有石磨盘和棒、大型打制砍砸器、磨制的小型石锛、凿、三角形凹底石镞、石斧。

东山嘴陶塑人像共发现残缺 20 余件，多为人的肢体塑像，未见头部，皆泥质红陶胎。其中小型裸体孕妇立像两件，腹部隆起，臀部肥大，左手贴于上腹，下腹弯曲，有表现阴部的记号。台址东南侧出土大型人物坐像上、下身各一件，上身为手臂和胸腹部分，为盘膝正坐式。东山嘴的玉石饰以一件双龙首玉璜和一件鹦形绿松石饰为最难得，淡绿色，一面雕纹，两端各一龙首。

辽宁凌源建平交界处牛河梁“女神庙”与积石冢群。

在牛河梁红山文化女神庙，第二至第五地点积石冢群“转山子”高台建筑址的部分遗址中所获得的大量丰富而又珍贵的资料，使红山文化的研究进入了一个全新的境界，有关专家因此首次提出“中华五千年文明曙光”的科学观点，蜚声海内外。

牛河梁红山文化女神庙与积石冢群分布在辽宁西部凌源、建平交界处山梁顶部，其附近红山文化遗迹地点密集，遗存总范围约 50 平方公里，呈主次之分和南北中轴线的严格布局，如以高高在上的女神庙为中心，周围环绕积石冢；庙北紧依人工砌筑台边的大型山台，山台方向与庙完全一致，庙、台以南遥对一形似猪首(也有说似熊首)的山峰，其间有“转山子”高台建筑址。从而将规模十分庞大的遗址群统一为有机的整体，形成宗教祭祀礼仪埋葬中心。如果不是调动了巨大的社会力量，绝难达到这个程度。其历史背景处在原始社会即将解体时期，已经揭开了中国文明史的序幕。红山文化积石冢与同时期全国各地新

石器文化以土坑墓为主的氏族墓地有很大不同。其显著特征是积石冢盘踞各山头，冢内小墓围绕中心大墓，四周中砌筑石框界，墓上封土积石冢，层层叠起，突出了墓主人凌驾于众人之上“独尊”的地位，比一般新石器时代墓地贫富分化现象进展了一大步。有的著名学者称其为“山陵”，可见墓主人拥有“王者”的权力。早期的礼制成为维系社会关系的纽带，这是中华文明起源的重要标志之一。

庙内堆满大大小小的泥塑神像残块和庙建筑构件。泥塑残件已能识别出分属于 6 个不同的女神像个体。最高者将及 5 米，当是众神之中的主神。一尊女神头像经文物界权威部门鉴定为国宝。五官比例塑造准确，双眼嵌以淡青色的圆玉石片为睛，神采奕奕。其额部明显隆起，额面陡直，耳较小，纤细，脸形圆润，面颊丰满，下颌尖圆，无疑是女性形象。而其脸形方圆而较扁平，颧骨突起，两腮略凹，眼角上挑，鼻梁低，嘴唇薄，显示出北方人的典型特点。其面颊随着嘴的开合起伏，表情既威严又不失亲切感。在写实的基础上加以艺术的夸张。女神像的发现对北方民族文明的起源史、宗教思想史和雕刻艺术史的研究都提出了新课题。除人像之外，女神庙还出土了大型泥塑动物神像残块，如蹲踞的猪、彩绘的猪龙下颚、大鸟双爪等。庙内出土陶器多为祭器，有的精心刻镂，不难想象，当年神殿里主神居中，众神围绕，诸动物神陪衬，陈列各式奇巧厚重的彩陶祭器，充满庄严、神秘的气氛。

牛河梁遗迹发掘与研究的第二阶段是女神庙附近的大平台、第三和第五地点积石冢、“转山子”高台建筑址等与女神庙、积石冢配合相应的重要发现。其中，大平台在庙上方 10 米处，总面积 4 万平方米，周边为石块垒砌，平台正中揭露出一条古道，直通向平台北部边缘的另一处庙址。平台四周修筑防水堤坝。其性质与作用尚不十分清楚，有一点是明确的，即大平台与女神庙关系密切，是一个更大范围的崇拜共同祖先的宗教活动场所。牛河梁第三地点积石冢，独自盘踞一个山头，与先前发掘的第二地点 5 个大冢南北相对，中心大墓主人为男性，周围若干小墓。第五地点是 1、2 号双冢，东侧的 1 号冢中心大墓之外包砌了道石围墙，墓主人也为男性，随葬大玉璧、大勾云形玉佩，手中还各握一大玉龟。其特定含义明显。两个地点积石冢中心大墓埋葬的均是男性，足可证明正在向以男性为中心的社会发展阶段过渡。目前，在女神庙和大平台周围发现的积石冢已有 10 多座。女神庙西南 4 公里处的“转山子”高台建筑址是人工堆砌夯筑的巨大建筑物，平面呈圆形，周壁以大石垒砌，中心以土夯实，再往上

用大石砌第 2 层、第 3 层周壁，中间再以土夯实，并逐层递收，成为阶梯状截尖圆锥体。保存较好的一道周壁残基直径达 60 米。就基部堆石范围近万平方米推断，整个直径约百米。顶部中心铺一层炼铜坩埚片。是早期冶炼台址，还是祭坛或墓冢，说法不一。有的专家将其誉为“东方的金字塔”，与古埃及的金字塔同样在考古学文化上占有重要地位。

对于西藏早期和后弘期佛教造像的研究来说，是源头和重要的线索，将之与梵、藏文文献结合起来考虑，还发现佛教由早至晚，由印、汉至西藏，在传播与流行时产生的义理，及崇拜方式上的变化。在此基础上，本文试图提出藏传佛教造像中具有规律性的因素。

另外，流行文本与流行样式，视师如佛与流行样式也对藏传佛教造像起着重要的作用。

通过对印度佛教造像、汉地佛教造像、藏传佛教造像的分析比较研究后，我将从四个方面来辨析蒙原佛教造像变异：

第一、佛教造像表象变异

第二、民族佛教造像变异

第三、佛教造像本质变异

第四、文化变异

5.3 蒙原佛教造像变异的现代启示

古代蒙古人的各种神像，是仿照人像，用毡、皮、布、绸缎、木、石等不同材料制成的，具有三度空间的人体偶像，对于这些神像，他们非常尊敬。神像的制作和放置十分讲究，一般在男主人的头上边，总是挂着一个像洋娃娃的毡制偶像，他们称之为男主人的兄弟。另一个同样的偶像在女主人的头上边，他们称之为女主人的兄弟。这两个偶像之间的上方，挂一瘦小的偶像，也是整个帐幕的保护神。在妇女这一边的人口处，还挂着另一个偶像，偶像身上有一个母牛的乳房，这是为挤牛奶的妇女们做的。因为这是妇女们的工作。在帐内男人这一边，挂着另一个偶像，偶像身上有一个马的乳房，是为挤马奶的男人们做的。蒙古汗国时，这些具有象征性，比较抽象的表现手法比较流行。

蒙古汗国时代，当亲属死去以后采用不同的材料和各种表现方法制作各种翁贡艺术。毡制神像，先制一骨架，然后用“白毡覆盖”并“饰以各种各样美丽图案”，有的“毡制死者的像，以最珍贵的衣料做成的衣服穿在毡像上”。这

种神像，有着极为精巧的工艺和装饰特色。这是当时到过蒙古地区的旅行家们亲眼目睹而记载下来的。他们还看到“车帐千百”，“黑车白帐”成列数千的实况。车中最突出的是“在自己居住的毡帐的前面放一辆比较讲究的车子，称为神车，这种神车是奉安神像之所，蒙古人制作的各种神像，除放在蒙古包内而外，有些把偶像放在他们帐幕前的一辆美丽的有篷的车子里面(神车)”。平时没有人敢接触这些车子，由占卜者专门看管。在节日或每月初一，他们就从神车中请出神像，整齐排好一个圆圈，然后蒙古人前来向神像鞠躬行礼、祈祷。[37]

拉施特《史集》说：“阔阔出，蒙古人把他称做帖卜——腾格里。他惯于揭示玄机，预言未来的事情，并且常说：‘神在和我说话，我在天上巡游’，他经常来对成吉思汗说：‘神命你为普世的君主’。[38]帖卜——腾格里。他惯于揭示玄机，预言未来的事情，并且常说：“神在和我说话，我在天上巡游。”他经常来对成吉思汗说：“神命你为普世的君主。” 帖卜——腾格里习惯于在隆冬时去到那个地区最寒冷的一个地方、斡难——怯绿连地方，裸坐在冰上，凝冰为他的体温所融化，便升起了一些蒸气。蒙古百姓和某些人就说，他骑着白马上天去了……”[39]在拉施特的《史集》中就有这样的叙述：“成吉思汗出征金国阿勒坦汗时，依俗登一高山，解带至项后，敞襟袍跪日：‘长生之天有灵，阿勒坦汗挑起纷争，他无故辱杀我父弟兄斡勒巴尔合里和我曾祖弟史俺巴孩罕。我欲复仇讨还血债。天若许我，请以臂助，并命上天诸神及下界人类辅我成功。”[40]《多桑蒙古史》说：“13 世纪蒙古，萨满大都被搜罗在蒙古宫廷中。鲁不鲁克曾见蒙古教师或巫师居于帝帐之前，知预言让日月蚀，凡日月之蚀，此辈击鼓钲，大呼以禳之。指定吉日凶日，人有事必咨询之。凡宫廷所用之物，以及贡品，必须此辈以火净之”[41]。此辈得留取若干。儿童之诞生、则召其至，以卜命运。有病者亦延其至而求助于其咒术。脱其欲构陷某人，只须言某人之疾益因某人厌禳所致。人有咨询者，此辈则狂舞其鼓而召鬼魔，已而昏迷，作为神语从答之。”

从考古资料看，元上都故城还发现有石狮、浮雕石兽等，内蒙古克什克腾旗元应昌路古城内也发现了石狮一对，还发现有石龟趺、云纹石刻等。古城西南有藏式残塔一座(瓶形塔)，四角有立雕狮头。元净州路故城(四子王旗境内)遗址有墓葬一座，墓前立青石刻制石羊、石狮、石人各一对。哈喇沁旗元代龙泉寺内有石刻勾栏，殿前石阶下有一石狮，面向西南俯卧。东侧为元代石碑，螭首龟趺均全，碑文亦甚清晰。察右后旗察汉不浪元代石城留有石狮一对，为花

岗岩刻制。元集宁路遗址出土文物中也有小石狮一个及石砚、石灯座、大型石磨等。内蒙古翁牛特旗乌丹镇东元代张氏墓遗址有汉白玉石刻15件，其中有文官像两躯，石兽2个，石狮2个，石麒麟2个，人像及动物像均失去头部，均异常优美。在蒙古国也发现了类似的雕像。巴雅尔(蒙古)在《神秘的石雕像》一文提及1927年卡扎克维奇在蒙古达力岗嘎发现了“坐在椅子上的石人”。[49]石像的头饰、衣饰、靴子和发式似13至14世纪蒙古人的衣饰和发式，与绘画中所描写的蒙古人肖像极其相似。这些石雕的某些部分彼此之间只有细微的差别，身体各部分的比例雕刻得十分恰当，令人惊讶。看来匠人力图把每个人的特征表现出来。前苏联研究人员Ⅱ·Ⅱ·维克托罗娃在她的《蒙古人》一书中说：“这些在蒙古人民共和国东部省发现的石雕类型看作是13至14世纪的古代遗物。”1981年在苏和巴托省的6个苏木除了以前发现的石人外，又发现了30多个石雕像。这样的石人雕像这个省就发现了50多个，在东部其余各省也有类似的石雕像。

1992年内蒙古文物考古研究所在内蒙古正蓝旗羊群庙祭祀遗址发掘出土了三座大型汉白玉石雕人坐像，从而引起了国内外学者的广泛关注。[50]从石雕人像的服饰纹样看，穿“半袖”式长袍。此类服饰与“内蒙古三眼井之墓”中男主人的服装、元宝山元墓“对坐图”中的女主人的服装以及辽宁省凌源富家屯之墓“仕女图”中的女主人的服装相同，属于元代蒙古上层人物中流行的装束——“比肩”，俗称“攀子搭护”，为元代宫廷“质孙服”之一种。元代天子“质孙服”即在“其上并加银鼠比肩”。

三例石雕像服装上的云、龙、花卉图案，更具有典型的元代特色。元代天子质孙服一般多饰‘“四龙”，龙为“五爪二角”。应为元代天子服装饰龙的具体形象。三例石雕像所着厚底尖头靴子，饰云朵牌饰，则是《元史·舆服志》记载的“云头靴”、“云肩”之具体形象。[51]

正蓝旗羊群庙祭祀遗址出土的石雕像属于13至14世纪蒙元时期蒙古人文化遗存。

北方民族自古以来就信奉萨满教，崇拜自然天体，崇拜祖先，在对江河湖泊、森林草原、圣祖圣灵的祭祀活动中，把祭祀的对象雕成偶像，加以供奉朝拜，一般说，这些偶像包括天父、地母、圣祖、圣灵、水火神及畜牧保护神等。元朝时每年七月九日在元上都举行祭祖先的祭祀活动。蒙古统治阶级为了奉祀“黄金家庭”的祖灵，他们建筑了规模宏大的祀庙，用讲究的石料雕凿被朝拜

者的形象。通过这些宗庙与石雕像的修造、祭祀，说明在元代仍然保留着传统的宗教信仰，定期到固定的祀庙去祭祖。羊群庙遗址，就是元代蒙古上层贵族的一处宗庙群落。

依据今天仅有的物质资料，用科学的考古方法，依照类型、时间顺序寻找出其蒙原佛教造像的规律性。并把这规律性的成果应用于现代设计领域中。这便是探讨研究本文的意义所在。

致 谢

十分感谢我尊敬的导师武星宽教授和朋友们的殷切关怀。他从论文选题、框架、重点、撰写和修改无不凝聚着恩师的心血。他是我学术的领路人，更是我人生道路上的导师。还要鸣谢潘长学院长、方兴副院长、陈汗青教授、郑建启教授等学院老师们在学术上对我的帮助和精神上的激励。每日我除繁忙的工作外，深夜秉笔撰写博士论文，困难与艰辛自知，但论文终于圆满完成。

此研究成果也要献给关心和关怀过我的人们！

参考文献

[1] 蒙古人民共和国通史

[2] 布里雅特蒙古史, 上卷, 9 页

[3] 田广金. 内蒙古文扬考古, 1,2 期, 1993.

[4] 张碧波. 中国古代北方民族文化史, P17-25, 黑龙江人民出版社, 1990.

[5] 张碧波. 中国古代北方民族文化史, P93-100, 黑龙江人民出版社, 1990.

[6] 北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编第二册, 中州古籍出版社, 1991 年.

[7] 中国大百科全书——考古学, 中国大百科全书出版社, 1986 年 8 月.

[8] 中国大百科全书——中国历史, 中国大百科全书出版社, 1994 年 7 月.

[9] 中国考古文物之美 8——辉煌不朽汉珍宝 湖南长沙马王堆西汉墓, 文物出版社, 1994 年 12 月.

[10] 中国新疆壁画全集——克孜尔一, 天津人民美术出版社, 新疆美术摄影出版社, 1995 年.

[11] 谭其骧. 中国历史地图集第二册（秦、西汉、东汉时期）、第三册（三国、西晋时期）, 中国地图出版社, 1982 年 10 月.

[12] 范文澜. 中国通史 2, 人民出版社, 1994 年.

[13] 汤用彤. 汉魏两晋南北朝佛教史, 中华书局, 1955 年; 北京大学出版社, 1997 年.

[14] 小杉一雄. 中国文样史の研究, 新树社, 1959 年.

[15] 水野清一. 中国の雕刻——石佛、金铜佛, 日本经济新闻社, 1960 年.

[16] 水野清一. 中国佛像の源流, 史林 46-4, 1963 年, 京都大学.

[17] 松原三郎. 增订中国佛教雕刻史研究, 吉川弘文馆, 1966 年, 东京.

[18] 高田修. 佛像の起源, 岩波书店, 1967 年.

[19] 水野清一. 中国の佛教美术, 平凡社, 1968 年.

[20] 久野健. ァフガニヌタソの旅, 六兴出版, 1977 年.

[21] M. Bussagli. 中央 Asia 绘画, 一志社, 1978 年, 汉城.

[22] 小杉一雄. 中国佛教美术史の研究, 新树社, 1980 年.

[23] 常任侠. 印度与东南亚美术发展史, 上海人民美术出版社, 1980 年.

[24] 横超慧日. 中国佛像の研究, 法藏馆, 1981 年, 东京.

[25] 宫治昭. イソド美术史, 吉川弘文馆, 1981 年.

[26] 任继愈主编. 中国佛教史第一卷, 中国社会科学出版社, 1985 年 6 月；第二卷, 1985 年 11 月；第三卷, 1988 年 5 月.

[27] 孔祥星、刘一曼. 中国古代铜镜, 文物出版社, 1984 年.

[28] 周锡保. 中国古代服饰史, 中国戏剧出版社, 1984 年 9 月.

[29] 湖北省博物馆等编. 鄂城汉三国六朝铜镜, 文物出版社, 1986 年

[30] 朝鲜民主主义人民共和国社会科学院、朝鲜画报社. 德兴里高句丽壁画古坟, 东京讲谈社, 1986 年.

[31] 朱锡禄. 武氏祠汉画像石, 山东美术出版社, 1986 年 12 月.

[32] 陈寅恪. 魏晋南北朝史讲演录, 黄山书社, 1987 年 4 月第一版, 1999 年 4 月第二次印刷.

[33] 王育民. 中国历史地理概论上册,人民教育出版社, 1987 年 11 月.

[34] 卿希泰. 中国道教史, 人民美术出版社, 1988 年.

[35] 李养正. 道教概论, 中华书局, 1989 年.

[36] 孙机. 汉代物质文化资料图说, 文物出版社, 1990 年 7 月.

[37] 道教とアジア——中国、朝鲜、日本, 人文书院, 1990 年.

[38] 朱英荣, 朝翔. 龟兹石窟, 新疆大学出版社, 1990 年 10 月.

[39] 南京博物院编. 四川彭山汉代崖墓, 文物出版社, 1991 年.

[40] 丁福保. 佛学大辞典下、下, 上海书店, 1991 年.

[41] 唐长寿. 乐山崖墓和彭山崖墓, 成都: 电子科技大学出版社, 1993 年.

[42] 河南省文物考古研究所戴春阳等. 敦煌祁家湾西晋十六国墓葬发掘报告, 文物出版社, 1994 年.

[43] 胡文和. 四川道教、佛教石窟艺术, 四川人民出版社, 1994 年.

[44] 金申. 中国历代纪年佛像图典, 文物出版社, 1994 年 6 月.

[45] 甘肃省文物考古研究所. 敦煌祁家湾——西晋十六国墓葬发掘报告, 文物出版社, 1994 年 10 月

[46] 齐东方. 唐代金银器研究, 中国社会科学出版社, 1995 年.

[47] 李静杰. 石佛选粹, 中国世界语出版社, 1995 年.

[48] 松原三郎. 中国佛教雕刻史论全四册, 吉川弘文馆, 1995 年, 东京.

[49] 林悟珠. 波斯拜火教与古代中国, 新文丰出版公司, 1995 年 10 月.

[50] 李静杰主编. 中国金铜佛, 宗教文化出版社, 1996 年.

[51] 宿白. 中国石窟史研究, 文物出版社, 1996 年.

[52] 余太山主编. 西域通史, 中州古籍出版社, 1996 年.

[53] 郭良鋆. 佛陀和原始佛教思想, 中国社会科学出版社, 1997 年 12 月.

[54] 刘长久. 中国西南石窟艺术, 四川人民出版社, 1998 年.

[55] 甘肃省文物考古研究所, 敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓, 文物出版社, 1998 年 3 月.

[56] 杜斗城. 北凉佛教研究, 新文丰出版, 1998 年 3 月.

[57] [荷]许里和. 佛教征服中国, 江苏人民出版社, 1998 年 3 月.

[58] 林梅村. 汉唐西域与中国文明, 文物出版社, 1998 年 5 月.

[59] 毛小雨. 印度雕塑, 江西美术出版社, 1998 年 7 月.

[60] 龚方震, 晏可佳. 祆教史, 上海社会科学院出版社, 1998 年 8 月.

[61] 魏长洪. 西域佛教史, 新疆美术摄影出版社, 1998 年 10 月.

[62] 信立祥. 汉代画像石综合, 文物出版社, 2000 年 8 月.

[63] 敦煌研究院, 甘肃省博物馆编. 武威天梯山石窟, 文物出版社, 2000 年 9 月.

[64] 林梅村. 古道西风——考古新发现所见中西文化交流, 三联书店, 2000 年.

[65] 阮荣春. 佛教南传之路, 湖南美术出版社, 2000 年 12 月

[66] 安琪. 民间美术概论, P19-29, 北京工艺美术出版社, 1990.

[67] 冯育柱. 中国少数民族审美意识史, P67 页, 青海人民出版社, 1991.

[68] 陆思贤. 内蒙古文物考古集, P94, 中国大百科全书出版社, 1994.

[69] 陆思贤. 人面纹石斧神话学考察, P74, 中国大百科全书出版社, 1994.

[70] 中国古代北方民族文化史, P30.

[71] 中国古代北方民族简史, 内蒙古人民出版社, 1979.

[72] (英)道森. 出使蒙古记, 1969.

[73] (英)拉施特. 史集, P274.

[74] 内蒙古文物资料选辑, 内蒙古人民出版社, 1962 年.

[75] 阎丽川. 中国美术史略

[76] 苏昭. 中国北方民族美术史料

[77] 王大方. 百眼石窟的营建年代及壁画史论, P566, 内蒙古考古文集, 1994.

[78] 内蒙古简史, 内蒙古人民出版社, 1977.

[79] 宗子. 呼和浩特古迹简介, 内蒙古日报, 1965 年 2 月.

[80] 灿烂的西藏壁画艺术, 美术, 1990 年第 5 期.

[81] 大唐西域记三卷. 内蒙古人民出版社, 1983 年 9 月.

[82] 丹增彭. 彩绘序明鉴, P98, 罗布旦增译西藏人民出版社, 1991.

[83] 布顿著. 佛教史大宝藏论, P98, 民族出版社, 1986.

[84] 明宋濂撰. 元史, 中华书局, 1976 年.

[85] 萨加·索南坚赞著. 王统世系明鉴, 辽宁人民出版社, 1985.

[86] 王世襄著. 锦灰堆, 三联书店, 2000.

[87] 索南才让著. 西藏密教史, 中国社会科学院出版社, 1992 年.

[88] 丹珠昂奔著. 藏族神论, 中国社会科学院出版社, 1989 年.

[89] 索南才让著. 西藏密教史, 中国社会科学院出版社, 1996 年.

[90] 多明柔向多杰. 蒙古佛源流, P82, 青海民族出版社, 1991 年.

[91] 多明柔向多杰. 蒙古佛教源流, P83, 青海民族出版社, 1993 年.

[92] 中国石窟——敦煌莫高窟二, 文物出版社, 1984 年.

[93] 中国石窟——克孜尔石窟一, 文物出版社, 1989 年.

[94] 中国石窟——克孜尔石窟二, 文物出版社, 1996 年.

[95] 中国石窟——克孜尔石窟三, 文物出版社, 1997 年.

[96] 中国石窟——永靖炳灵寺, 文物出版社, 1989 年.

[97] 萨襄微辰. 蒙古源流, P190-191, 蒙古人民出版社, 1981 年.

[98] 多明柔向多杰. 蒙古佛教源流, P19-20, 青海民族出版社, 1991 年.

[99] 嘉木杨·凯朝. 蒙古佛教的研究, P17-27, 日本法藏馆, 2001 年.

[100] 蔡巴贡噶多吉. 红史, P81, 中国藏学出版社, 1988 年.

[101] 樊保良. 蒙藏关系史研究, P194, 青海人民出版社, 2004.

[102] 黄春和. 藏传佛像艺术鉴定, P194, 文物出版社.

[103] 清代蒙古高借传译辑, P346, 中国社会科学院, 1990 年.

[104] 嘉木杨·凯朝. 蒙古佛教研究, P209-237, 日本法藏馆, 2004 年.

[105] 张羽新. 清政府与喇嘛教, P140-141, 西藏人民出版社.

[106] 阿木尔巴图. 蒙古美术研究, P303, 辽宁人民出版社, 1997 年.

[107] (法)古伯察. 鞑靼西藏旅行记, P304, 西藏人民出版社, 1988 年.

[108] 金梁编著. 雍和宫, 第 3 辑, P284-285, 中国藏学出版社, 1994 年.

[109] 叶联成. 雍和宫佛像, P313-314, 北京出版社, 2001 年.

[110] 张嵘. 塞外名刹. P24-25, 当代中国出版社, 2004 年 6 月.

[111] (英)渥德尔著. 印度佛教史, 商务印书馆, 1987 年.

攻读博士学位期间发表的论文

[1] 刘京涛. 蒙原文化的美学特征. 艺术教育, 2010 年第 10 期, 总第 207 期.

[2] 刘京涛. 环境艺术景观艺术的天地情结. 艺术教育, 2010 年第 11 期, 总第 208 期.

[3] 刘京涛. 虚拟艺术的审美解读. 艺术教育, 2011 年第 3 期, 总第 212 期.

[4] 刘京涛. 创意是视觉艺术设计的原动力. 艺术教育, 2011 年第 4 期, 总第 213 期.

[5] jingtao LIU. Aesthetic Interpretation of the Virtual Art. Conference on Creative Education, (CCE2011),2011 年 4 月