

青海塔尔寺壁画艺术的民俗文化学考察

霍 福

(青海省图书馆, 青海 西宁 810008)

摘 要:中国的壁画艺术历史悠久。在佛教传入中国之后,壁画艺术又迅速与宗教相结合,发展出了特色鲜明的宗教壁画艺术。被称为塔尔寺“艺术三绝”之一的壁画,便是宗教艺术、传统艺术与民间艺术相结合的产物。本文运用民俗文化学的理论和方法,在实地考察的基础上,对塔尔寺壁画艺术作了初步的研究。

关键词:塔尔寺;壁画艺术;民俗研究

中图分类号:J218.6

文献标识码:A

文章编号:1000-5102-(2015)03-0120-08

壁画被誉为塔尔寺“艺术三绝”之一,堪称是寺院宗教艺术的奇葩。从民俗文化学的视角来看,这些壁画艺术都可以“作为一种文化现象的民俗”^[1]予以关照。本文试图运用“象征—解释”等理论,将塔尔寺壁画艺术放置在历时性和共同性两个维度上,就中国壁画艺术的起源、塔尔寺壁画和却西画派的现状、壁画的象征与信仰,以及塔尔寺壁画艺术的兴盛原因、其传承与流布等相关问题进行考察。

一、壁画艺术源流

我国最早的壁画发现于“中国20世纪100项考古大发现”之一的辽宁省牛河梁红山文化遗址中,20世纪80年代的发掘中,在遗址的一处“女神庙”墙面上发现了绘有赭红间黄白色交错的三角纹几何图案和赭红色的勾连纹图形,这是迄今发现的最早壁画,距今有5000多年的历史,^[2]这一发现说明在墙壁上作画具有悠久的历史传统文化传统。1975年考古人员在河南安阳小屯村北的一座半地穴式房址中发现了绘有红色花纹和黑色圆点的形似对称的图案,说明殷商晚期的建筑物上也有壁画。^[3]据《说文·反质篇》引《墨子》佚文说,殷商时期“宫墙文画”,宫殿的

墙面上绘有图画。明堂是古代最重要的祭祀场所,周代时在明堂墙壁上绘有大型壁画。《孔子家语·观周第十一》记载:“孔子观乎明堂,睹四门墉(墙壁),有尧舜之容,桀纣之象,而各有善恶之状,兴废之诫焉。又有周公相成王,抱之负斧戣南面以朝诸侯之图焉。”这些明堂壁画中画有尧舜等圣王,形象为善;也画有夏商两朝的末代暴君夏桀和纣王,形象为恶;同时还画有周公抱着成王,在宫殿上天子之位处面南接受诸侯朝见的画像。不过那时候壁画多出现在祭祀的明堂和宗祠等处,战国时屈原观壁画而作《天问》,东汉王逸说屈原“见楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮僬佹,及古贤圣怪物行事。周流罢倦,休息其下,仰见图画,因书其壁,何而问之,以泄愤懣,舒泻愁思。”^[4]东汉时王延寿游鲁国,作《灵光殿赋》,描写殿中壁画“图画天地,品类群生。杂物奇怪,山神海灵。写载其状,托之丹青。千变万化,事各缪形。随色象类,曲得其情。上纪开辟,遂古之初。五龙比翼,人皇九头。伏羲鳞身,女娲蛇躯。鸿荒朴略,厥状睢盱。焕炳可观,黄帝唐虞。轩冕以庸,衣裳有殊。下及三后,淫妃乱主。忠

收稿日期:2015-03-26

基金项目:国家社科基金项目“藏传佛教造型艺术的民俗文化学考察”(12XZJ007)

作者简介:霍 福(1969-),男,汉族,青海湟中人,青海省图书馆研究馆员。研究方向:青海民俗文化。

臣孝子,烈士贞女。贤愚成败,靡不载叙。恶以诫世,善以示后。”鲁国的灵光殿壁画场面非常宏大,不仅画有天地万物,山川神怪,还有五条龙驾云齐翔,神的形状也稀奇古怪,人皇长了九个头,伏羲、女娲都是人首蛇身。秦朝是中国历史上第一个统一的中央集权制帝国,秦朝的宫廷壁画内容丰富,并有长卷轴式壁画,其中就有《车马图》等图画,壁画采用矿物颜料,有黑、赭、黄、大红、朱红、石青、石绿等色彩,整体采用侧面鸟瞰的角度,这些壁画实物保存至今,弥足珍贵。^[5]后世的壁画变得越来越普遍,公元前51年(甘露三年),汉宣帝刘询将11位国家功臣肖像绘画在麒麟阁壁画中,使壁画发挥“恶以诫世,善以示后”的教育功能,后世不断效仿。公元60年(永平三年),汉明帝刘庄将28位开国功臣肖像绘画在南宫云台阁,史称为“云台二十八将”。唐朝李世民也将24位开国元勋像画在凌烟阁,史称为“凌烟阁二十四功臣”。佛教传入汉地的时间虽然有多种说法,但任继愈《中国佛教史》认为,佛教在两汉之际传入中国内地,在汉明帝时兴建佛寺,传统壁画也被搬入汉地最早的佛寺——白马寺中。《冥祥记》:“又于白马寺壁画千乘万骑,绕塔三匝之像。”^[6]自此,佛教寺院壁画便相沿成习,到唐朝时佛教壁画达到了一个高峰,杰出的代表就是敦煌壁画。

青藏高原上自古就有人类繁衍生息,在青海柴达木盆地曾发现二三万年以前的大型石器制造场。留下的多处较大的岩画,大多分布在海西和海南两个藏族自治州,^[7]仅海西就已发现了25处岩画,专家认为,这些岩画最早始于青铜时代,历经秦汉时期,中古到近代,甚至还有当代的内容。^[8]在佛教传入青藏高原的同时,壁画就被引入到寺院之中。公元7世纪松赞干布统一吐蕃,迎娶了尼泊尔尺尊公主和大唐文成公主,她们都带去了不少本国的建筑师和画师,修建了大昭寺和小昭寺,在大昭寺留下了释迦牟尼、药师佛、文殊菩萨、观世音菩萨、供养天女及千佛等尼泊尔绘画艺人的佳作。^[9]佛教在青藏高原的发展传播过程中,也培养了当地的绘画艺人,建于公元1027年后弘期初期的西藏夏鲁寺中,便留下了大量的宋元时期壁画,这些壁画有的是内地汉人的作品,有的是尼泊尔人的作品,也有的是当地艺人的作品。^[10]

自吐蕃赞普朗达玛灭佛后,西藏僧人逃到青海,并在化隆丹斗寺附近收徒传经,传播佛教,修建寺院,青海因而成为藏传佛教后弘期下路弘法的发祥地。真正的藏传佛教文化据认为是在公元978年以

后的藏传佛教后弘期时传入青海的,此后历代都兴建了不少藏传佛教寺院,至宋代时青海境内有藏传佛教寺院46座,其中有36座建于宋代,在今玉树市、称多县和囊谦县就分布有29座,其他寺院都集中在青海东部的河湟流域。^[11]元代时在青海形成了三江源地区和河湟地区两个藏传佛教中心,共有寺院92座,其中在三江源地区的玉树市、囊谦县和称多县就集中了其中的53座,另有3座分布在杂多、曲麻莱和班玛三县;在河湟地区以化隆回族自治县为中心,在贵德、尖扎、同仁、循化、化隆、互助、乐都、平安、西宁、湟源、湟中和民和等地分布有35座,另有一座在兴海县。^[12]明代时在青海有131座藏传佛教寺院,^[13]塔尔寺便是其中之一。

在寺院建设的同时壁画艺术也蓬勃发展。青海现存最早的藏传佛教壁画绘于唃廝囉时期,在藏传佛教后弘期发祥地的化隆回族自治县丹斗寺,其5个岩窟中保留着200平方米的壁画,主要内容有释迦牟尼、弥勒佛、千佛、供养人、莲花及几何形图案,藏学专家谢继胜认为这些壁画绘于公元11世纪至12世纪。^[14]塔尔寺是格鲁派六大寺院之一,壁画艺术被称为该寺的“艺术三绝”之一,久负盛名。由于这些壁画缺少文字记载,且经过多次的重绘,因而推断其年代比较困难,但从佛教建寺与壁画相伴生的传统和塔尔寺殿堂建筑的历史分析,最早的塔尔寺壁画大概出现于明代后期,在清代前期时达到鼎盛。在二十世纪五六十年代以前,塔尔寺画僧云集,他们来自全省各地。

二、塔尔寺的壁画艺术

(一)壁画的类型与分布

塔尔寺壁画主要分布在大金瓦殿、小金瓦殿、大经堂、弥勒佛殿、四大学院、祈寿殿等殿堂内外、回廊墙壁,以及活佛院门道两侧的墙壁、二门门扇之上。壁画有三种类型:第一种是将墙面进行粉刷处理之后,直接在上面作画涂色,这类壁画属于传统的壁画类型,弥勒佛殿内外墙的壁画,以及一些活佛院门道两侧的墙面上都画有这种类型的壁画;第二种称为间唐壁画,其实就是大型的唐卡,先在墙面大小的布上作画,然后用木框将唐卡镶嵌在墙壁上面。这类壁画的数量很多,大经堂内外、小金瓦殿和玉池贡玛廊内的壁画都属于此种类型。2012年嵌在释迦牟尼殿外墙上的间唐画是塔尔寺最新的壁画,代表了新时期壁画的风格和走向;第三种是将木板刨平嵌在墙面上,用胶和石膏打底,直接在木板上绘画,这类壁画在殿堂中的数量最少。活佛府邸二门门板之

上的绘画也可以归入这种类型。

(二)多元化的壁画内容

塔尔寺壁画之所以被称为一绝,首先表现在壁画数量多,其中弥勒殿外墙有9幅壁画,殿内三面墙都绘有壁画。宗喀巴殿三面外墙有7幅壁画。小金瓦殿中院回廊墙壁上嵌装了54幅间唐壁画,壁画多表现战斗的场面,气氛较为紧张,还有些画面具有农民画的布局特点。大经堂外墙及院内二层的回廊上下墙面上,都绘有大幅壁画;大门顶的墙面上也绘有壁画,大小共有48幅;在大殿墙上还有10幅殿堂壁画,内容有四大天王、须弥山、文殊菩萨、吉祥天女、六臂观音、六道轮回等。祈寿殿有2幅。医明学院回廊上有壁画18幅,另在大殿墙面上绘有6幅,其中两幅为小间唐。密宗学院回廊中一楼有18幅壁画,二楼10幅,大殿墙面有8幅。时轮学院回廊有22幅壁画,其中间唐画20幅,小间唐画2幅。玉池贡玛有13幅间唐壁画,两侧墙面上绘有度母画像。仅上述壁画数量就已达到228幅之多。据说在隆波赞康(隆波护法殿)上画有类似汉式阴间景象的画像,还有“二胜六庄严”等唐卡画24幅,因为正在维修,笔者未能面见。为了保护壁画,间唐画的下半部分都用黄布遮挡起来,密宗学院将所有壁画都用白幔布遮挡起来,也许是因为游客太多而影响了僧人的修行,为拒绝游客观看而设置的。这些壁画年代跨度大,风格迥异,文殊菩萨殿前两侧的山墙上还画有仿锦缎壁画。塔尔寺壁画的数量仍无法准确统计,因为在辨经院内的若干墙面已经经过了处理,是否要绘制壁画不得而知。活佛家的院门内墙上也多绘有壁画,不少活佛院内的墙面也经过了处理,还没有绘画。2014年,塔尔寺不少活佛家在大量翻修和新盖殿堂,还在兴建新的酥油花馆等工程,完工之后,也会绘制壁画,因而壁画的数量将会持续增长。

弥勒殿内三面墙上都有壁画,正中为十六尊者围绕释迦牟尼画;北壁上绘有宗喀巴师徒三尊为主,围有噶当派和格鲁派高僧的佛像画;南壁上绘有三层画像,上二层共13尊打座佛像,底下一层图像较大,占到一半墙面,中间画的是宗喀巴画像,右侧为仁钦宗哲坚赞,左侧为塔尔寺第一任法台沃赛嘉措画像;门内侧的墙壁上绘有吉祥天女,也称为骡子天王,是护法神,整个殿内壁画主基调为浅绿色。外墙上也画有大幅壁画,风格不同于殿内,布局比较规整严谨,佛像属汉式造型。大殿两侧的外墙面上各有三幅壁画,每一幅中间画有大圆圈,圈内画拉毛佛像、白象驮经等画像,外围画“万字不断头”(藏语称

为“云贡”)图案,四个墙角画有三角形勾连云纹(称为“云子”),形成内圆外方的格局,显得主题突出。殿门正面两侧还画有两幅小型壁画,弥勒佛为汉式站立像,周围的背光等图案用贴金装饰,线条凸起,主色调为蓝色。因为年代久远,图像较为模糊。大殿背面墙面上新安装了三幅木板壁画,因为是新作的,画面五彩突出,与传统的风格迥异。

释迦牟尼殿内没有壁画,殿外墙三面墙三幅图,在黄色的墙底上作画,正中用红绿蓝三色画一个变形太极图,周边用三蓝色画云纹,四角也画有三角形的云纹。2012年,塔尔寺艺僧印巴尖措历时三年完成33米的间唐壁画,用木框嵌装在旧壁画上面。殿门正面两侧是两幅四大天王壁画。新壁画采用通墙作画,每面墙有三位主人公,其中间为释迦牟尼主佛,主佛两侧属故事内容,其中主人公较大,周围有许多小的场面,完全取材于佛本生的宗教故事。其中大殿右侧的第一幅画中为释迦牟尼的母亲,双鬓插花,左手扶胯,右手上抓树枝,众侍女环绕周围,佛龕中有佛祖像;中间为主佛,佛祖托钵,显现出绿色的佛光,佛座背景周围有鲜花祥云和龙盘绕;第三幅是释迦牟尼太子图,头戴皇冠,手持莲花,坐在宫殿中,画有很多房屋殿堂和人物、树木、山川、佛塔等故事。殿后通墙画的第一幅为佛祖运用法力降伏外道故事;中间为主佛,如来佛身披黄色袈裟,手托鲜桃,祥云缭绕;第三幅为佛祖传道,众弟子听法图。大殿左侧第一幅为释迦牟尼上天为母亲讲法后于农历九月二十二日走下人间的故事,众仙女在天梯下迎接佛祖;中间的主佛为打坐图,飘逸的佛光中显出若干佛像;最后为释迦牟尼涅槃图,佛祖侧卧,头顶宝伞,内容讲述了佛祖涅槃、佛舍利的故事。画面用红黄蓝白等诸色,显得鲜艳夺目,属藏式特色。

宗喀巴殿外墙面都有壁画。大殿侧面墙上,在红底色的墙面正中画有一个黑色的变形双“喜”字,字体的四周画四朵菊花,象征着长寿。左右两侧再画三角形的“云子”(勾连云纹),使图案横向延长,但整体上又比较协调。菊花和“云子”用深中浅三种蓝色画成,这是汉式绘画的特点。大殿后墙根据柱子分为三间,一间房一幅画,中间是在红底色上用黑蓝白黄红等色画了一幅“十相自在”图,色彩对比强烈,图下信众贴有硬币,墙面四角也画有三角形的“云子”。左右两间的图案对称相同,都是在红底色正中画圆圈形的双“喜”字,字体四周绘以桃子、石榴、佛手、柿子图间云纹,整体上构成一个圆形的图案,墙面四角也画有三角形的“云子”。大殿正门两侧墙上

也对称地画有“十相自在”图。整体壁画的主色调为三蓝,属汉藏结合风格。

祈寿殿的一幅壁画位于大殿门边的墙壁上,画的是阿尼玛卿山神像。山神穿袍戴盔,白马飞奔,左脚在云烟中蹬起,显出脚底的一只蝙蝠,周围有树有鹿。两上角也有两位神像,一角的神像骑白马,穿交领袍,外披宽袖披风。另一角的神像为蓝面神,骑龙驾云。整幅画面的主色调也是蓝色。大殿右前间设了一间小屋,内供阿米刘琪山神神位,屋子较窄小,一侧为窗户,另一侧为墙面,上面绘有壁画,是一位头戴银盔红缨、宽袖大袍的武将,骑一匹白马。四周有树有岩,腾云驾雾,主基调也是蓝色。

度母殿有两幅四大天王壁画,绘画于2004年以后。一幅图画中东方持国天王怀抱琵琶,南方增长天王手持宝剑。另一幅画中北方多闻天王右手持伞,左手拿吐宝鼠;西方广目天王右手抓蛇,左手托着佛塔。

吉祥新宫五华门内的两侧墙壁壁画较简单,一侧画的是“青狮驮宝”图,一头青狮背上驮着盘子,内盛桃子、佛手、石榴和柿子等。狮头向着院内,旁边有一胡人身穿短红袍,右手托举着一盘元宝,背负绢帛和珊瑚。另一侧墙面上是“白象驮宝”图,画面中一头白象,头向院内,背负象牙、宝珠等,一位胡人一手抱着花瓶,另一手执弯钩镰,促象快走。

上花院院门内两侧的壁画一面画“蒙人伏虎”,另一面画“白象驮宝”。活佛院大门道两侧的墙面上也绘有壁画,却没有“蒙人伏虎”图,大多是“八钹进宝”(也称为“八南进宝”)、“青狮驮宝”和“白象驮宝”等主题。“蒙人伏虎”据说有预防瘟疫、招徕吉祥的意义。^[15]在“青狮驮宝”中壁画,正中为背负宝物的青狮,四墙角为四个不同形象的人,分别端捧一样宝物做进送状,其中有一人是和尚,拿着玉如意,也有壁画中换成了道人的。有人穿的是汉式的圆领袍,有的穿交领,有的穿宽袖大袍,形象各异,代表着四面八方不同国家的人们前来进献宝物。卓仓活佛院门墙上绘的是“长寿六种”和“和瑞四兽”,而寿星是道教人物。活佛院的二门上大多绘画有福禄寿三星图,也有的画汉式财神和朝廷命官;二门的背面大多绘有巨大的金色盘龙。

塔尔寺壁画的形式和内容也表现出了一种神圣的等级,壁画只出现在供有佛像的殿堂和活佛家中,在大厨房等一般建筑上都没有壁画。

三、塔尔寺却西画派及其艺术特色

(一) 却西其人

却西·洛桑协宁(音译)是塔尔寺著名的艺僧。据塔尔寺艺僧印巴尖措介绍,这位艺僧约于二百年前出生于今湟中县共和镇维新乡,这里旧称为却西嫡哇。因为是位艺术奇才,后来又传说他是宗喀巴大师的化身,据说大金瓦殿“圣迹塔”佛龕中的小佛像、文殊菩萨殿中的文殊菩萨和吉祥天母像(藏语称为班旦拉毛,音译)等塑像便是这位艺僧亲手塑造的,九间殿中的《五部辨法图》壁画也是这位艺僧的作品。却西开创的塔尔寺画风被称为却西画派。

围绕着这位传奇艺僧还产生了许多传说。据说在塑造“圣迹塔”中的小佛像时,他对佛像说:“佛爷你个家(自己)长大点,不然以后人们有钱时,会把你卖掉哩。”听了他的话,这尊佛像便自己长高了一些。后来佛教兴盛于外蒙古地区,有一位蒙古王爷做了一尊与这尊佛像等高的黄金佛来换这尊佛像时,却怎么也拿不出佛龕来,于是交换未成。这个故事主要流传在塔尔寺僧人中。传说却西拉佐(却西画匠)在去世前告诉僧人们要将他倒埋在今天摆上花架的地方,这样塔尔寺的艺僧会越来越多。但是当时寺院中掌权的僧人们没有同意,因为这里太靠近大金瓦殿,只将其遗体在那里短暂停放后便抬至西面山中火葬了,所以塔尔寺后来就没有出过那样有名气的艺僧。

(二) 画风特点

据艺僧印巴尖措介绍,却西画派是后创的,属新勉唐^①画法,佛像的造型风格仍然遵循着《度量经》等传统要求,但却采用了最古老的绘画技法,整体上看来画风粗犷,比较豪放,线条非常流畅,但在细节上又画得异常精细。图案的主色调以绿蓝为主,配合其他用色,对人物面部不用金色是塔尔寺却西画派的精髓。绘画技法上将点染与平染相结合,先平后点,这种染色法极费功夫,用时长而要求非常精细。绘制于二十世纪五六十年代以前的塔尔寺壁画都属于却西画派作品。

却西画派所用的颜料全部是矿物颜料,且研磨非常精细,颗粒要求极细,据说比西藏所用的颜料还要细。颜料有矿物和植物两种,其中绿、蓝、红、黄、橙黄等颜料都是矿物,是到山中找来这种颜色的石头,再在大白窝中用水研磨而成的。橙绿和橙蓝两色中还有一种植物颜料,藏语称为“然”(音译),是由

^①勉唐为藏语音译。据塔尔寺艺僧印巴尖措介绍,勉唐意为传统画法或最古老的画法,西藏古老的画法有新旧之分,新画法称为新勉唐。

一种带有颜色的树皮、树叶熬制而成的,这种颜料带有一点毒性,除非具备较高的技能,不然掌握不了用色方法。这里要纠正一种说法,有说矿物颜料中的绿色用的是珊瑚和绿松石,而据印巴尖措介绍,珊瑚和绿松石磨成粉末是白色的,实际上不能用来当唐卡和壁画的颜料。^①

(三)却西画派与热贡画法的关系

塔尔寺是青海的第一大藏传佛教寺院,寺院僧人来自四面八方,其中就有不少是来自热贡地区的画僧。1941年,国画大师张大千来到塔尔寺,从这里请了五位藏族画僧到敦煌临摹壁画达两年之久,“全国工艺美术大师”夏吾才让便是其中之一,那时他的伯父也是塔尔寺的一名画僧。^[16]在塔尔寺流传着这样一个传说,却西拉佐有一支常用的画笔,原来就供奉在护法神殿中。有位“果尼尔”(音译,庙僧)不懂这支笔的神奇之处,将笔拿回家去,在贴窗纸时用来抹浆糊。一位来自热贡的很有知识的人识得了这支有灵气的毛笔后,就用很多毛笔把这支画笔换出来并带到热贡寺院中供奉起来,从此以后热贡地区的好画匠便层出不穷。传说归传说,但塔尔寺发展成为青海的第一大藏传佛教寺院,并且拥有宗喀巴“圣迹塔”,在藏传佛教格鲁派中具有无可替代的神圣地位。同仁地区自明代以后格鲁派得到迅速发展,隆务寺和年都乎寺等明代寺院建筑已被列为国家级文物保护单位,当地的藏族和土族大都信仰藏传佛教,因而在两地交流中塔尔寺艺术对热贡艺术产生了重要影响。热贡唐卡画法也属于新勉唐派,但与却西画派在风格上存在着明显的区别。据印巴尖措介绍,热贡绘画用色鲜艳而飘逸,画法较新;却西画派画法传统,用色沉稳而庄重。

四、壁画中的象征与信仰

(一)壁画中的象征

壁画内容包含着丰富的象征,其中画面的布局也具有象征意义。在弥勒殿外的旧壁画中,画面正中为一个圆圈,圈内画有神像和白象驮经等图案,圈外画“万字不断头”,墙面四角画有三角形的“云子”。在彩陶中,圆形多表示太阳或天,与祭天有关;“万字不断头”图案为宗教传统图样,象征着延续不绝;墙面四角的三角形“云子”代表着天上的云彩。

佛像有不同的手印,这些造型有着丰富的宗教象征意义,英国人罗伯特·比尔在其《藏传佛教象征符号与器物图解》一书中对此有详细的介绍。

礼佛像在壁画中也极为常见。生活中,每天在大金瓦殿前和文殊菩萨殿前都有磕长头者,许多信

众还要磕头绕寺一周。那么,磕头礼佛的造型表达了怎样的宗教象征呢?贴在塔尔寺院墙壁上的《大礼拜功德赞》对此作了如下的阐释:

纳摩(一般写作南无)顾日贝(顶礼上师)

纳摩布达呀(顶礼佛)

纳摩达(日)玛呀(顶礼法)

纳摩僧嘎呀(顶礼僧)

顶礼佛法僧三宝,消除我等众生一切障;

双手平行合掌之力,速速求证方便智慧门;

双手合十头顶之力,速速到达西方极乐境;

双手合十眉间之力,速速消除身造一切孽;

双手合十喉咙之力,速速消除语造一切孽;

双手合十心间之力,速速消除意造一切孽;

双手分开合十之力,色身二者速成众生事;

双脚双膝跪地之力,速速离开恶趣从痛苦;

双手十指触地之力,速速成就五道十地果;

前额脸部触地之力,速成第十一地普光地;

四肢弯曲伸直之力,息增怀诛四业自然成;

筋肉脉络弯曲之力,所有筋结脉障自然除;

脊椎中脉仰俯之力,五气支气速速入中脉;

前俯触地仰身之力,速离红尘成就解脱道;

以我所积礼拜力,速成长寿无病道,

往生虽去极乐境,终究带成佛果道;

以此之力愿我成:三世十方一切佛,

大智佛子菩萨众,事业愿力全圆满。

一切吉祥如意

萨迦班智达

塔尔寺壁画中还有许多民间象征,有谐音象征、指示象征等。^[17]除了宗喀巴殿壁画以外,大多出现在活佛院的壁画之中,如菊花象征长寿,玉如意象征事事如意,“福禄寿”象征发财、升官、长寿等等。在塔尔寺活佛院壁画中常见的民间象征如表:

造型名称	谐音象征	指示象征	文化归属
菊花		长寿	民间
如意	事事如意		道教
福禄寿	发财、升官、长寿		道教、民间
万字不断头		延续不绝,永不中断	民间
云子		天上的云	民间
寿字周围五只蝙蝠	五福捧寿(福寿同在)		民间
刘海戏蟾		发财	道教、民间
牡丹		富贵	民间
五只蝙蝠	五福临门		民间
蟾		钱财	民间

^①这是笔者于2014年4月24日,在塔尔寺对艺僧印巴尖措的访谈记录。

（二）壁画中的信仰

壁画既是一种文化,也是一种信仰。塔尔寺绝大多数殿堂的壁画内容为佛、菩萨、护法神、高僧等人的画像,以及佛本生故事、宗喀巴故事等宗教故事,这些壁画反映了宗教信仰。以前僧人们一边作画一边还要念经,因而在僧人们的观念中唐卡和壁画不是创作出来的,而是一种信仰的表达,念经也是一种信仰表达方式。2012年,印巴尖措在家中绘制完成释迦牟尼殿33米长的间唐壁画,并为佛像开眼之后,请来一名僧人,在画像前点了一盏酥油灯,并念经做了开光仪式。之后寺院活佛和众僧们还举办了规模更为宏大的诵经仪式,才将壁画上墙。

壁画也成为信众表达信仰的对象。在宗喀巴殿前后壁画中的“十相自在”图下,信众粘贴有硬币和小额纸币,这在祈寿殿和藏经楼前的石头上都有粘贴,也是一种宗教信仰的表达方式。

宗教信仰与民间信仰在塔尔寺壁画中并不是截然对立的,而是有取有舍。传统观念和民间信仰的内容也被纳入到寺院壁画之中,如天圆地方的观念在佛教传入中国以前就已形成了,在弥勒殿壁画中就有表现。有些道教的内容也被纳入壁画之中,长寿图中的寿星是道教中的人物,汉族称为鹿鹤同春或长寿图,藏传佛教称为“长寿六种”,表达了祈寿的心理。求财是一种世俗的心理,本来与佛教的教义并不相容,但这些心理还是集中反映在一些壁画之中,在活佛院中出现“青狮驮宝”和“白象驮宝”、“刘海戏蟾”、“福禄寿”等图案便隐含着这样的心理祈求。还有的壁画中画有手拿如意的古代官员和手执钢鞭的汉族财神,如意表达了事事如意。财神手执钢鞭守护盛宝器物,并手拿元宝,也有守护财宝、招财进宝的象征,这些都属于民间信仰的内容。

五、塔尔寺壁画兴盛的原因

塔尔寺壁画之所以发展成为艺术一绝,除了寺院的发展壮大之外,与青海河湟地区多元民俗文化和塔尔寺所处的特殊的地理位置密不可分。

第一,塔尔寺所处的地理位置非常优越。塔尔寺地处丝绸之路南线附近,这里曾经是经贸非常发达的地方,其中多巴镇在明代时曾经是面向中亚的最大的商贸集散地。丹噶尔(今湟源)在1840年以后发展成为“环海商都”,国内外的商家汇聚于此,而环青海湖地区是塔尔寺重要的酥油等物品的来源地,塔尔寺与丹噶尔之间的牦牛驮队经过苏木世村走出了一条山路。同时,河湟地区农业开发历史悠久,农业产量比较稳定,当地在明清时期的大部分时

间里社会稳定,寺院不断发展壮大。据《中国藏传佛教史》载,在1957年以前,塔尔寺所占土地数量惊人,1950年的旧册中为9458亩,而据1957年的调查为12321亩,按当时有寺僧1940人计算,平均每人占有土地52亩7分。上层喇嘛有土地5116亩,占全寺总土地的19.9%。寺属土地基本用来出租,获得稳定的农业收益,如1949年塔尔寺寺级(除四位活佛)收入租粮小麦2567198斤2两,柴草468320斤,酥油5000余斤,羊毛50000余斤。寺院还拥有大量牲畜、房产,收取租费,并与商人合股,办有诚尔德、万保成、永生魁等商号,活动范围远及北京、天津、张家口、西藏和印度等地。^[18]塔尔寺虽然地处山区之中,但通过靠近商贸通道和商贸集散地的区位优势,加之青海东部农业生产发展稳定,使塔尔寺拥有了雄厚的经济实力,为发展壁画提供了丰裕的物质条件。

第二,塔尔寺地处中国农业文明与草原文化的过渡地带,唐蕃古道经过塔尔寺附近,塔尔寺因而成为唐蕃古道上的一个中继站。在元明时期达赖和班禅等许多西藏高僧前往京城觐见皇帝时都要取道塔尔寺,从西藏到蒙古地区也可以经过塔尔寺。唐蕃古道也是通往南亚的重要干线,历史上王玄策三次出使天竺都经过这条路,玄照、道希、玄太、玄恪、道方、道生、师子慧、慧轮等高僧都曾取道古道到天竺取经。^[19]天竺、尼婆罗等国的使节、僧侣、商人来往于此。在以后的历朝历代中,这条古道都发挥了重要的交通功能。新中国成立后,修建了青藏公路,才取代了原有古道。正由于此,塔尔寺受到宗教高层的高度重视,以达赖和班禅为代表的宗教领袖不但亲临塔尔寺,还指示寺院的发展。在明末清初的大约二百五十多年间塔尔寺相继建成了一大批殿堂,寺院僧人不断增加,形成了壁画的发展空间和人员储备。佛教自传到中国最初开始,壁画就成为寺院最重要的组成部分,不管是在汉地,还是在西藏拉萨都是如此,塔尔寺也不例外。塔尔寺的壁画数量和画僧数量增长的结果成就了其“艺术一绝”的美名。

第三,多元民俗文化使塔尔寺壁画独树一帜,特色鲜明。绘画艺术是生活的反映。正如夏吾才让大师所言,由于青海的高寒气候使藏族的服饰较为厚重,反映在壁画当中则佛像的衣饰庄重,服饰颜色较深。印度佛像中女性戴鼻坠,而在藏区的壁画中就没有这种特点。^[20]河湟地区自元明以来形成了六大主体民族和儒释道文化圈、藏传佛教文化圈和伊斯兰教文化圈三大民俗文化圈,塔尔寺处在三大文化

圈的交叉点上,加之寺院的僧人来自不同的民族,包括藏族、土族、蒙古族、汉族和裕固族等许多个民族,这些僧人在一个共同的信仰目标之下成为一个宗教共同体,然而由于模塑他们的是不同的民俗传统文化,因而多元的民俗文化也被带入寺院并融汇到寺院艺术之中,形成了却西画派的鲜明特色。

六、塔尔寺壁画的传承与流布

塔尔寺壁画与寺院建筑的发展大致是同步的。历史上,塔尔寺涌现了许多知名的画家,在20世纪五六十年代以前,塔尔寺掌握绘画技能的僧人数量庞大,以致于那时候寺院中所有的绘画都是由僧人完成的,俗人是不让进入寺院绘画的。^①在20世纪90年代以前,塔尔寺有位著名画家叫“多巴拉佐”(意为多巴画匠或来自多巴的画匠),本名谢日尼玛(音译),1910年出生于湟中县多巴镇,7岁时入塔尔寺为僧,从小爱好绘画,后来成为有名的画师。1956年的酥油花展览中,他是上花院的“掌尺”,上花架灯棚中的堆绣“班禅重热十八佛像”和“卓玛聂久二十一化身”是他画的底本,并指导花院的众僧做成堆绣。他的画法技艺娴熟,神态逼真,影响很大,在医明学院、上花院等殿堂中留下了这位画僧的画作。^[21]这位大有名气的却西派艺僧曾经带有两位徒弟,一位名叫扎西尼玛(音译),是青海省海东市民和回族土族自治县包家人,他绘画了塔尔寺全景图,有关部门曾大量印刷过这幅作品,20世纪90年代去世时才五十多岁。另一位徒弟名叫巴丹坚措(音译),是化隆德扎人。但他们都没有传承徒弟,因而却西画派几近消亡。青年艺僧印巴尖措生于1968年,从1983年起在塔尔寺师从却西画派老画师嘉

参考文献:

- [1]钟敬文. 民俗文化学发凡[A]. 钟敬文. 民俗文化学:梗概与兴起[M]. 北京:中华书局,1996.
- [2]方殿春,魏凡. 辽宁牛河梁红山文化“女神庙”与积石冢群发掘简报[J]. 文物,1986,(8).
- [3]中国科学院考古研究所安阳发掘队. 1975年安阳殷墟的新发现[J]. 考古,1976,(4).
- [4][宋]洪兴祖撰. 楚辞补注[M]. 北京:中华书局,1983. 85.
- [5]刘庆柱. 秦都咸阳第三号宫殿建筑遗址壁画考释[J]. 人文杂志,1980,(6).
- [6]任继愈主编. 中国佛教史[M]. 北京:中国社会科学出版社,1981. 102.
- [7]汤惠生. 青海岩画[M]. 北京:科学出版社,2001.
- [8]王敬斋主编. 岩石上的历史画卷——青海海西岩画[M]. 北京:中国民族摄影艺术出版社,2012.
- [9]刘源. 西藏壁画的起源发展及其流派的艺术特征[J]. 西藏艺术研究,2007,(3).
- [10]谢斌. 西藏夏鲁寺建筑及壁画艺术[M]. 北京:民族出版社,2005.
- [11]朱普选. 宋代藏传佛教及其在青海的传播[J]. 青海民族学院学报,2008,(4).
- [12]朱普选. 元代青海藏传佛教寺院的时空分布[J]. 青海民族学院学报,2009,(2).
- [13]朱普选. 青海明代藏传佛教寺院的时空分布[J]. 西藏民族学院学报,2010,(5).

①这是笔者于2014年4月13日对塔尔寺僧人、酥油花国家级传承人尕藏尖措的访谈记录。

羊、扎西尼玛、巴丹坚措等人学习绘画基本技艺,同时也学习酥油花制作,他曾在青海民族学院(现青海民族大学)艺术系学习过三个月的素描,后又远赴西藏,师从著名勉唐派绘画大师丹巴绕旦(音译)学习深造。经过30年的艺术实践,他把塔尔寺却西画派和西藏勉唐派绘画技艺相结合,形成了自己大气、逼真、色彩艳丽而不浮躁、山水皴染自然而壮美的画风,是新时期塔尔寺画僧中的佼佼者,使得塔尔寺“艺术三绝”之一的壁画艺术获得了新的生机。印巴尖措表示他在努力钻研塔尔寺旧壁画,有志于复兴却西画派。

据“全国工艺美术大师”夏吾才让口述,他在二十世纪三四十年代以其伯父为师,并且跟随伯父在塔尔寺作画,自然会接触学习到塔尔寺绘画艺术中的精髓。在这位著名的热贡艺术画师的成长过程中,塔尔寺壁画艺术应该对他产生过重要的影响。塔尔寺却西画派的艺僧中有不少人后来因为各种原因还俗成为民间画匠,在青海、内蒙古、四川、甘肃,甚至在辽宁等地的寺院中留下了他们的绘画作品。在塔尔寺壁画中,这些还俗的僧人们依靠着原有的熟人关系揽活,度母殿的壁画便是一位塔尔寺还俗僧人绘制的。特别是在20世纪90年代以来,随着国家经济发展和社会稳定,青海的寺院建筑如火如荼地发展,不少村落中都翻修或新建村庙,塔尔寺宗教壁画中的许多内容被民间画匠们移植到这些村庙的壁画之中,如湟中苏木世村庙壁画中便画有“八南进宝”和“白象驮宝”等内容,从而使塔尔寺壁画艺术在更广泛的范围中得到传播。

- [14]青海发现晚唐时期岩窟壁画[EB/OL]. 新华网, http://news.xinhuanet.com/photo/2010-06/24/c_12259208.htm, 2010-06-24.
- [15]扎雅. 西藏宗教艺术[M]. 谢继胜译, 拉萨: 西藏人民出版社, 1989. 102.
- [16]夏吾才让. 我跟随张大千临摹敦煌壁画的回忆[Z]. 中国人民政治协商会议青海省委员会文史资料委员会. 青海文史资料选辑·第二十一辑, 1992年12月编印.
- [17]何星亮. 象征的类型[J]. 民族研究, 2003, (1).
- [18]冉光荣. 中国藏传佛教史[M]. 台北: 文津出版社, 民国八十五年. 295-297.
- [19]青海省地方志编纂委员会编. 青海省志·唐蕃古道志[M]. 合肥: 黄山书社, 1996. 96.
- [20]赵清阳. 记全国工艺美术大师夏吾才让[Z]. 中国人民政治协商会议青海省委员会文史资料委员会. 青海文史资料选辑·第二十一辑, 1992年12月编印.
- [21]马甘. 塔尔寺艺术三绝[Z]. 中国人民政治协商会议青海省委员会文史资料委员会. 青海文史资料选辑·第二十辑, 1991年12月编印.

Investigating the Folklore Cultural Significance of Mural Art of Ta'er Lamasery in Qinghai

HUO Fu

(Library of Qinghai, Xining 810008, China)

Abstract: China has a long history in mural art. It rapidly combined with religions after the introduction of Buddhism into China, and so the religious mural art with lively features came into being. The mural art, as one of the named "The Art of Ruin" of Ta'er Lamasery, is the product of combination of religious art, traditional art and folk art. This paper primarily studied it on the basis of field investigation by using the theories and methods of folklore culture.

Key words: Ta'er Lamasery; mural art; folklore study

(责任编辑: 李 静)