

[美术史论](#)
[专题论坛](#)
[美术史论](#)
[美术理论](#)
[美术史论](#)
**草原风—内蒙古美术遗产述要**

来源: admin 发布时间: 2013/1/10 15:18:00

草原风—内蒙古美术遗产述要（罗世平）

20世纪的学术大发现，丝路文明和草原文明是一对孪生姐妹。丝路文明因为定居城邦民族间的商贸及文化交流而闻名，草原文明因游牧民族的兴衰迁徙而形成特色。按格鲁塞《草原帝国》的描述，游牧文明的历史以俄罗斯草原、匈牙利草原、蒙古草原为发祥的舞台，地跨欧亚，西接伊朗高原文明，东连黄河流域文明，既波澜壮阔，又惊心动魄。随逐水草的游牧民在阿勒泰西北留下了辛梅里安文化（cimmerians）、斯基泰文化（scythians）、萨尔马特文化（sarmatians），在伊犁河谷留下了匈奴文化、乌孙文化和突厥文化，在蒙古高原留下了东胡文化、鲜卑文化、契丹文化、党项文化、蒙古文化。古希腊和中国历史学家笔下的草原马背民族，曾以矫健的英姿驰骋在草原与城郭之间，铁骑和弓箭刮起的草原风，几乎是周期性地扰动着定居的城市文明；又在长年累月与动物为伍中，创造提炼出一种日益风格化的动物艺术，这股来自草原的动物装饰之风也几乎是周期性地流向内陆，千年积淀，进而形成欧亚文明的亚种形态。

以鄂尔多斯为文化标志的青铜文化是亚洲草原文明在蒙古高原的成熟类型，在车骑刀剑与青铜金银带扣上既能看到斯基泰、萨尔玛特人动物风格的匠心，也能见到内蒙古草原原生文明的独特创意。在东起大兴安岭、西至黄河河套的这片狭长高原地带，考古学家在内蒙古发现的文化遗存已达百处之多。以“石器工场”闻名的大窑文化为襟带，上下迁延，东西分布，著名者如河套文化、阿拉善文化、红山文化、夏家店文化、扎赉诺尔文化。它们的年龄，最早者与“北京人”同龄，晚者与华夏王朝的历史相接，在草原上铺陈着由石器而铜器而铁器的远古文化链。

“胡马秋肥宜百草，骑来蹑影何矜骄”（李白）。随逐水草的马上民族，踏着远古先民的足迹，以草原为舞台，戎狄、匈奴、东胡、鲜卑、突厥、柔然、契丹、女真、蒙古。争先恐后，竞相登上历史的舞台。《二十四史》续写了他们的胜败沉浮，地下墓葬埋藏了他们创造的财富，山口岩画记录了他们的习俗生活，古塔城垣留下了曾经的辉煌，召庙壁画描绘着至今仍在传承的信仰。这片有雄鹰之姿的高原，①它的民族，禀性强悍而开放，当匈奴单于放马阴山，直扣长城边关时，引出了中国历史上“胡服骑射”的改革佳话；当成吉思汗统领神雕大军跨马欧亚时，引发了世界历史上最大的蒙古化浪潮。曾几何时，草原文明以前所未有的广度和深度影响着世界文明的走向，也影响着古代文化的进程。成吉思汗的后代子孙，古风犹在，传承至今，草原文明的活力要比丝路文明来得强劲而持久。

#### 一、阴山岩画

过居庸关长城，踏访阴山岩画，始能体会诗人吟出《敕勒川》“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”的草原意象。岩石上用铜石敲击凿刻的人马牛畜，图形成簇成群，有散漫、有叠加，造型粗放稚拙，是游牧民族眼中的世界。在没有文字的年代，这些岩画既是草原生活的真实写照，也是他们留下的历史记忆。

阴山横亘于内蒙古自治区的中部，山崖谷地间分布着的岩画，东西绵延，有千里画廊之称。岩画最集中的地带在狼山段的阿拉善旗至乌拉特中旗之间，调查收集的岩画图像单体总数达万幅之多。岩画的题材，如狩猎放牧、穹庐毡帐、牛羊畜兽、车马人骑、面具手印等等，多是草原游牧狩猎生活多层面的表现。岩画的作者，选择避风向阳、坚硬平整的岩面刻画，年代不同，图形各异。禽鸟畜兽的造型、画迹叠压累积的状态，提示了可与考古学环境相呼应的遗迹线索。乌拉特后旗、蹬口苏木默勒赫图沟动物人面纹和梵、藏、蒙文的六字真言错杂相叠，刻画的年代相隔久远，表明阴山岩画的时间，上可推到新石器时代，下限能晚至18世纪。岩画调查发现，凡属游牧岩画图像密集的区域，常能在附近发现游牧营帐、墓垣堆石的痕迹。在邈远的年代，阴山草场是草原先民赖以生存的家园，营帐与岩画集合而成草原生活的记忆，如俗谚所云：牧群随逐于水草，牧民追逐着牧群。

循阴山岩画带东北行，在乌兰察布草原再次见到集中刻画的岩画带，习惯称之为乌兰察布岩画。岩画的分布，东有察哈尔右翼后旗、苏尼特右旗和四王子旗的低山丘陵地区，西有达尔罕茂明安联合旗的喇嘛庙、沙很、南吉板登、禅番呼热和乌拉特中旗的莫若格格格山等岩画点，是阴山岩画带向东的延伸。乌兰察布岩画，层积的年代与阴山岩画相同。日额尔登戈壁苏木伊和乌素嘎查乌林乌苏凿刻整齐的人面与同心圆，刻槽既粗且深，图形神秘，是铜石并用时代先民的遗作。查干敖包、喇嘛庙及昂根苏木公海勒斯太周边的大角羊、马、鹿、驼等岩画，造型相去欧亚草原动物风格不远。一些符号岩画，形态极似鄂尔多斯式的青铜斧钺，属青铜时代和铁器时代的遗迹。描摹日月、祥云等天象符号的岩画，图形近似于古突厥文字，推知应与突厥人在东部草原上的活动有关。察哈尔右翼后旗岩画中巫师祈福的图像，左近刻有莲花，系明清之际草原喇嘛教传播时期的作品。

与乌兰察布岩画东段相接，进入到赤峰岩画区。赤峰岩画散布在阿鲁科尔沁旗、巴林右旗、林西县、克什克腾旗境内的山峦岩石上，岩画题材丰富，有面具、牧放、狩猎、舞蹈、马羊、交媾、天象等图像，岩画的痕迹分刻画、锤打、磨凿等手段。在赤峰岩画分布区内，早期的居民创造了红山文化、赵宝沟文化、夏家店文化，后来的游牧者继有东胡、鲜卑、柔然、契丹、女真等民族，赤峰岩画即是这些民族留在岩石上的印记。

阴山岩画带迤邐西去，进入阿拉善岩画区。岩画的分布以贺兰山为东界，西抵巴丹吉林沙漠，计有阿拉善左旗境内的希勒图山、双鹤山、大井山、松鹤沟、鹰湾，阿拉善右旗的曼德拉山、布蹲苏海、阿日格楞台、海尔罕山、龙首山，额济纳旗的嘎顺扎德盖等数十个岩画点，岩画多凿刻在山口、沟壑、河道的岩体上。曼德拉山岩画密集刻制在12平方公里的山体上，有图画4000余幅，题材内容丰富，跨越的年代很长。狩猎、牧放、野性、围栏等游牧、畜兽是常见的图形，在山顶的一块页岩巨石上，牧骑、羚羊、马群、奔鹿刻画生动，空隙之间有锤打敲击的密集斑点。据说游牧民在动物图形上施行敲打可致狩猎畜兽兴旺，应是萨满仪式留下的痕迹。另有一处塔群岩画，中间的大塔，四层塔身，上刻简化的覆钵顶及相轮塔刹，每层还刻有佛和菩萨的铺像。在大塔左右整齐地刻出成排的塔群，间有僧人礼敬，游骑绕行，呈现出草原牧民佛教信仰的实录。佛教题材还见于多处，分别是吐蕃、西夏和蒙元时期留下的作品。

内蒙古草原岩画以阴山岩画为纽带，连接分理，在内蒙古高原形成草地岩画、山地岩画、沙漠戈壁岩画三种区域类型，题材和图画各具特色。观察岩画调查的资料，草地岩画是游牧民随逐水草的生活记录，畜兽放牧为岩画的主体，图形刻画简率粗放，具有变形和图案化的特点，乌兰察布岩画是草地岩画的标本。山地岩画以阴山岩画为代表，集中表现出畜牧狩猎者的生活形态，以虎、鹿、羊、马等野生动物和狩猎场面为主题，图形状物尽力写实，可见刻画者逼似对象的愿望。制作的岩画，尺幅较大而偏重情节气氛的表现。沙漠戈壁岩画有阿拉善岩画的实例，图画多见人马、驼骑、毡帐。图画构形粗犷，轮廓简明，细节空疏，显出犷放稚拙的装饰意趣。

内蒙古高原的这三类岩画，在中国北方岩画分布带中起着纽带桥梁的作用，在它的东部，是大兴安岭的森林岩画区；它的西边，又连接着伊犁河谷的岩画群，成为中国北方岩画谱系中图像最丰富的中间类型。如果放在世界岩画所划分的山区类型、高原类型和平原类型这三大区系中加以观察，以阴山岩画为标志的内蒙古岩画，无疑是高原类型岩画中图像内涵最丰富、动物风格最多样的岩画遗存。对于岩画的制作者而言，岩画是他们生活经验与原始冲动的实录；对于今天的欣赏者而言，岩画单纯质朴的形式、原始率真的思维中又该有几多拨动心弦的艺术激情！它的发生学意味，在久经风雨剥蚀之后不仅没有丝毫的减弱，反而愈加具有艺术的魅力。

## 二、鄂尔多斯式青铜器

在欧亚草原青铜文化的家族中，鄂尔多斯式青铜器是内蒙古高原的代表类型。20世纪初的草原考古学调查，在内蒙古的鄂尔多斯初次发现了动物风格的青铜刀剑和牌饰，这些青铜器上的装饰纹样因与俄罗斯科兹洛夫探险队在蒙古诺音—乌拉匈奴贵族墓和伊沃尔加古城匈奴墓地出土的青铜动物装饰风格相同，按考古学的命名习惯而称之为“鄂尔多斯式青铜器”，后被用于指称蒙古高原东部陆续发现的青铜器类型。欧洲学者最初曾将鄂尔多斯青铜器的造型及动物装饰母题与较早在外贝加尔地区、米努辛斯克盆地发现的青铜器上的动物风格联系在一起，将鄂尔多斯式青铜器纳入“斯基泰—西伯利亚草原青铜器”谱系之中。上世纪50年代以后，内蒙古鄂尔多斯地区以及黄河河套、长城沿线陆续发现了同样类型的青铜文物，相伴的出土品明显与《史记》《汉书》记载的匈奴历史相关联，构成了与俄罗斯草原、匈牙利草原的出土品相衔接的草原动物风格青铜文化链，从此以后，鄂尔多斯式青铜器就成为欧亚草原文明家族的一位正式成员。

上世纪70年代后期，随着鄂尔多斯朱开沟匈奴早期墓的发现以及周边地区匈奴墓地的系统发掘，对于鄂尔多斯式青铜文化的认识更加深入。比较鄂尔多斯式青铜器与外贝加尔、内蒙古地区的出土品，动物风格青铜器主要属于匈奴统一草原各部后的遗存，随葬品的动物纹、几何纹金铜牌饰以及透雕工艺的铃首、环首、动物纹刀剑，常与来自中原的漆器、丝织品、铜镜相伴出土，鄂尔多斯式青铜器有了起点更早的形态，而典型的动物装饰风格在蒙古时期仍在使用。事实证明，鄂尔多斯式青铜器在草原文明中也有了它自己的谱系。今天我们能肯定地说，鄂尔多斯的朱开沟、桃红巴拉、阿鲁柴登、西沟畔、玉隆太遗址，阴山地区的夏家店上层文化、宁城南山根、小黑石沟和毛庆沟的遗存，都属于北狄—匈奴族系的文化，由此形成的动物装饰风格，在时间链上起源于公元前13世纪，约与商周之际的青铜文化共生，往后延续到汉魏之际拓跋鲜卑的兴起，它的余绪在成吉思汗时期汪古部聂斯脱里安教徒的挂饰上也能见到。

鄂尔多斯式青铜器属于内蒙古草原民族的用品，考古出土的兵器、车马具、工具和胡带牌饰轻便随身，尽是马上民族的发明专利。即使是金铜制作的奢侈品，也是专属人马骑乘披挂的装饰，艺术的匠心尽显其上。

鄂尔多斯青铜刀剑是草原牧民、武士佩带的武器。上马狩猎，下马酒肉，随身不离左右。如司马迁《史记》中的匈奴人，“其长兵则弓矢，短兵则刀”（《史记·匈奴列传》）。刀剑的造型有多种，装饰意匠主要集中在柄首。按收集和出土的实物，有兽头柄首、铃形柄首、蕈式柄首、动物柄首、人形柄首等类型。鄂尔多斯朱开沟晚期遗址出土的环首剑、环首刀与商代中原式直内戈一同出土，属于造型简洁实用的早期形制。兽头柄首刀剑，柄端饰有手法写实的鹿、马、羊、熊、虎形圆雕。宁城南山根出土的立熊动物纹短剑，柄端立熊低首，憨态可掬；卧虎柄曲刃剑，剑柄雕铸对称的双虎；小黑石沟出土的双鸟首短剑，柄端和剑格二鸟相

背，柄身装饰四组对称的动物纹样，纹饰铸刻精细，动物造型别致。装饰手法的双鸟柄首剑、双豹柄首剑、双虎柄首剑在内蒙古凉城毛庆沟、呼鲁斯太、杭锦旗公苏壕，河北张家口，宁夏固原石喇叭等地都出土有制作精良的遗品。在对兽之外，还出现了男女立人的短剑。宁城南山根出土的立人柄曲刃剑，剑柄圆雕裸人，一面男像，两臂下垂双手护腹；一面女像，双手交护于胸前，在同类青铜兵器中是罕见的题材。河南安阳殷墟妇好墓中曾出土裸体男女玉人，在时间上要早于剑柄立人，二者或有文化功能上的某种联系，在造型上象生写实的趋势日益变得明显。剑柄首采用象生对纹造型是鄂尔多斯式青铜器工艺纯熟时期的标志。宁城小黑石沟出土的一件双鸟首曲刃剑，柄首剑格铸刻双鸟，剑柄和剑身为四组对卧的兽纹，剑的中脊也铸刻有成对组的动物纹饰。这样遍饰动物纹的刀剑，将制器与审美结合在一起，于犷厉之中含藏着草原动物风格的工巧之思。

内蒙古草原民族，因地接中原，中原古国所谓“国之大事在祀与戎”，亦为草原民族所崇尚。祀与戎对不少草原民族而言是合一的，以鄂尔多斯式青铜兵器为例，它既是征伐之器、也是祭祀时的用器。匈奴俗敬祀天地鬼神，单于自认为是上天所立，故朝拜月、夕拜日。每有战事，月盛则攻，月亏则退。《后汉书·南匈奴传》称：“匈奴岁有三龙祠，常以正月、五月、九月戊日祭天神。”司马迁在《史记》中还留下霍去病西击匈奴，收休屠王“祭天金人”的记载。在出土的匈奴文物中，虽没有见到“祭天金人”，但华丽的动物和龙纹装饰的盃形器和竿头器等，不少亦关系到游牧民族的祭祀活动，其造型的写实程度与铸刻的精美程度已不是寻常之器可以比拟的。鄂尔多斯玉隆太出土的羊头形车辕饰，为写实的盘角羊造型，羊头昂扬作奔竞之姿，大角盘卷于头侧，颈部中空为盃，功能与审美二者得以兼顾。同时伴出的竿头饰中有圆雕立姿的羚羊、马、鹿、鹤等多种动物飞禽，造型与盃体相连，侧有固定竿头的钉孔。西沟畔战国晚期墓出土的立鹿竿头饰，体躯写实，大角扁平，头尾相接成环，收蹄伫立，既得传神之趣、又有装饰之妙。速机沟征集品中的一件狻猊竿头饰，构思巧妙；狻猊弓背伸颈、挫臀蹬腿，是作势猛扑猎物的生动写照。这些做工讲究的车马饰件，多数成双配对，埋藏于墓中，是明器，但也应具备“祀”的功能。阿鲁柴登出土的成套金銀器规格极高，立鹰双龙动物纹金冠，连组的金牌饰、金项圈和动物纹、龙纹饰件等，皆是含有匈奴“龙祠”寓意的黄金瑰宝。

鄂尔多斯式青铜器中最具特色的动物纹牌饰，原是马上民族服饰必不可少的腰带扣饰，即是汉文史籍中称作“胡带”的构件。如《战国策·赵策》：“（赵武灵王）赐周绍胡服衣冠，具带，黄金师比”。所谓“黄金师比”，即黄金打造的带扣，属王侯酋帅才可享用的腰带牌饰。内蒙古毛庆沟出土有完整的胡带，普通的带扣作环状的鸟兽纹、联珠或梅花状的小扣，工艺考究的腰带扣，为长方形虎兽搏噬纹牌饰，规格纹饰皆能显示地位的尊卑。阿鲁柴登出土的连组金牌饰，考古学认定是匈奴贵族的腰带扣饰，尽可用来印证赵武灵王赏赐将领的“黄金师比”。

动物纹牌饰有椭圆形和长方形两类成熟的形制。鄂尔多斯征集的镂空牛头纹牌饰，牌面呈椭圆形，主题纹样为双角向上对弯结环的牛头纹。内蒙古文物考古所收藏的奔鹿纹扣饰，整体透雕，大角装饰形成连排的小凹坑，铸刻并用，纹饰层次显得丰富。内蒙古自治区博物馆收藏的双豹夺鹿纹牌饰，镂空雕出双豹对咬小鹿，对称之中透出活脱的动势。长方形牌饰中虎纹是最多见的题材，在考古发现的大型墓中，死者腰间都佩带着虎纹牌饰。毛庆沟5号墓主人在腰间佩带了两枚大型长方形虎纹牌饰，从粘连其上的皮革和织物遗痕可以复原虎纹牌饰的佩带方式。活动于内蒙古草原的戎狄、匈奴等民族，旧有尚虎的习俗，以虎为饰，象征勇猛和吉祥。牌饰上的虎纹造型有伫立和搏噬两类，伫立的造型意在表现虎的觅食，搏噬纹则是表现虎在捕食的瞬间。鄂尔多斯和凉城毛庆沟出土的伫立形虎纹牌饰，虎的造型张口露齿，有漫步行进者、也有低头咬食者，牌饰扁平，以镂空为形体，用阴线刻画细节，觅食的基调含有几分闲庭信步的王者风范。

搏噬纹牌饰是草原动物风格中的精华，以虎捕食猎物为主题，间有相互咬斗的题材，故又称“咬斗纹”。鄂尔多斯阿鲁柴登出土的牛虎搏斗纹牌，方寸之内雕刻四虎扑咬一头野牛，野牛则匍匐在地，以死力相搏，双角穿透两虎耳，草原工匠通过牛虎斗的细节将激烈搏杀的气氛，提炼成意味隽永的形式。西沟畔虎豕搏斗纹金牌饰，猛虎张口咬住野猪的后腿，野猪也回咬住虎的后腿，形成二兽翻转缠绕、相互撕咬的搏斗情节。这种后肢反转的动物纹，原型来自动物翻滚反转的瞬间动态，工匠移用在搏噬纹中，强化了动物纹缠绕的形式意味，成为战国至汉代动物牌饰中的一种特色纹样。宁夏固原杨朗出土的虎噬驴纹牌，猛虎扑咬住毛驴的颈项，驴的后肢反转搭在虎的肩上，形象地表现了毛驴在猛力下后肢的反转动态，表现出强烈的戏剧性冲突。后肢反转搏噬纹牌饰分布的区域很广，出土资料显示，在黑海北岸的阿尔泰地区、外贝加尔、南西伯利亚，动物搏噬纹使用的频率更高，精品也多，被普遍认为是动物搏噬纹的原生地。鄂尔多斯动物搏噬纹受其影响，是在吸收了西方草原动物搏噬纹样后形成的区域化样式。<sup>②</sup>

以动物搏噬纹为基础，欧亚草原流行的鸟兽合体纹开始出现在鄂尔多斯青铜牌饰中，如阿鲁柴登匈奴墓出土的虎鸟纹金牌饰，以张口蹲踞的虎为主纹，圆眼勾喙的鹰隼纹填充在虎纹的周边，虎纹与鸟纹分区组合，仍是动物搏噬纹缠绕的形式意味。西沟畔2号墓出土的鹿角鹰喙兽金牌饰，则是鸟兽合体纹的新样。蹲踞的虎纹，虎口变化为下勾的鹰喙，头上添加鹿的大角，形象近于亚述—阿赫美尼德的鹰喙兽“格立芬（griffin）”，赋予了自然虎纹一种超自然的神力。鸟兽合体纹曾是欧亚草原流行的纹饰，在匈牙利、乌克兰、外贝加尔、中亚乃至蒙古高原都有出土的实例，草原文明与丝路文明的动物风格不期而遇，它的影响甚至还可能在中原的青铜纹饰上表现为周期性的渗透。

鄂尔多斯式动物纹饰与欧亚草原动物风格既相连接，又有区域文化的明显特色。草原民族因随逐水草的

周期性迁徙，民族错居，习性相近，文化边界变得相对模糊，装饰化的动物风格就成了文化认同的符号。因此，欧亚学者有了一个共识：鄂尔多斯地区的匈奴艺术似乎与斯基泰一样悠久。如格鲁塞所言：“草原的艺术家们，无论是斯基泰人或是匈奴人，都表现了动物之间殊死搏斗的扭打场面，常常像盘根错节的蔓藤一样缠绕在一起。他们的艺术是一种戏剧性的艺术。”<sup>③</sup>又因内蒙古高原地接中原，长期熏习中原发达的礼乐文明，因此，鄂尔多斯草原风格化艺术与中原古典的美学发生接触，二者互相影响、互相作用，在以装饰为目标的动物纹饰中流露出一种优雅的“古典风格”，造型简洁而气度雍容，即使是被格里芬捕捉住的鹿和马，在对称的程式中，仍具有可以达到悲剧高度的内在动力。由精致造就的雍容之美使得弱肉强食的搏噬纹提升为相互角力的艺术律动。

草原动物风格并没有因青铜时代的结束而退出舞台。在欧亚草原的西部，斯基泰人将动物风格传给了萨尔马特人，继而又传于哥特人，再三传给民族大迁徙时的日耳曼各部落，最后汇入了欧洲文明。在东方，鄂尔多斯式动物风格在匈奴帝国解体之后，由匈奴余种转手鲜卑人，而后有契丹人接力，余绪三叠而至成吉思汗时期汪古部人的艺术之中。

### 三、松漠人马画

辽河上游的西拉木伦河（潢水）与老哈河（土河）流经之地，水草丰沛，松柏茂盛，古称“松漠”，是契丹族的发源地。<sup>④</sup>公元10世纪初，耶律阿保机统领契丹各部，马出漠北草原，以骁勇善战，据有北部中国的大片土地。辽建国后，分别设上京于临潢府（治今内蒙古巴林左旗林东镇），设中京于大定府（治今内蒙古宁城），设东京于辽阳（治今辽宁省辽阳市），设西京于大同（治今山西省大同市），设南京于北京（治今北京市）。这五京之境，地兼草原游牧民族和农耕民族，辽统治者采取“因俗而治”的方针，尊重各自的文化传统和民族习俗。“以国制治契丹，以汉制待汉人”（《辽史·百官制》），文治武功，胡汉并蓄，文化直追唐宋，艺术焕然而备，风格鲜明的人马画是其标志。

松漠人马画取材于漠北草原契丹人的游牧牧放、四时捺钵的生活，画法写实，人物鞍马，穹庐旗帐，画中皆能曲尽人马体壮，塞外大漠之景。画史记载的契丹人马画家有东丹王耶律倍、胡、胡虔、耶律题子等人，在辽领有燕云十六州后，不少汉人画家也入辽供职，如汉人画家陈升、萧、王延寿、王霁等皆是由宋入辽的著名画家，终辽一代，契丹画家总有近千人，他们活跃于宫廷和民间，在辽五京之地的宫殿寺塔，乃至陵藏墓室中都有绘事，发挥其艺术的才能。

契丹人马画作品在《图画见闻》《宣和画谱》等著作中有线索可寻，代表画家也有传世作品可供欣赏。例如东丹王耶律倍，《宣和画谱》著录北宋秘府收藏的作品15幅，代表作有《猎骑图》《射骑图》《千角鹿图》等，都是塞外草原题材。胡、胡虔父子擅画鞍马，所画番马骨骼体状富有精神。穹庐部族，弧矢鞍鞮，都显特色，或随水草放牧，或在驰逐弋猎，能曲尽塞外不毛之景趣。父子二人入藏宫中的作品多达百件。传世的作品《回猎图》和《还猎图》描绘架鹰趋犬、狩猎荒原的场景。传为胡的《卓歇图》手卷，取材于契丹族的收猎归营，画的前段人刚歇脚，马未卸鞍，人马猎馱，三三两两，场面热闹而紧凑。后段集中描绘契丹族人狩猎之余的宴饮歌舞，是卓歇的主题。草原民族狩猎生活经画家之笔得以活现，很有王安石“看舞春风晓契丹”的诗意。活动于辽世宗和辽穆宗时的画家耶律题子，善画骑射，能状写战骑伐掠。《辽史》曾记题子《契令图》，宋将有伤而仆，题子绘其状以示宋人，叹为神妙。画史曾著录有他画的《搜山图卷》。博物馆收藏有一些冠名番骑、卓歇的画作，如《番骑猎归图》《平沙卓歇图》都属草原人马画作品，今藏台北故宫的《丹枫呦鹿图》和《秋林群鹿图》，旧题为五代人所绘，现已度入契丹人马画大作。

契丹人马画在近些年出土的辽代壁画墓中可以见到更大量的图例，是了解松漠草原人马画成就的主要参照依据。契丹族最初并无筑墓埋葬的习俗，后来逐步吸收汉文化。辽政权建立后，开始仿照唐制修筑墓室，厚葬风气急剧蔓延。墓室规模之大，随葬物品之丰富奢华，已超过了同时期的中原地区。从考古调查的资料来看，分布于辽五京地区的辽壁画墓可以区分为两种类型：一类是契丹皇帝陵和贵族墓，主要见于辽上京、中京和东京腹地，并呈聚族而葬的特点。另一类是汉人墓，主要发现在辽南京、西京附近和东京的部分地区。墓室之中常见在壁面上作画，大幅髡发的契丹人物和鞍马图像是其中的主题。契丹族还流行在墓圜内安置柏木护墙板，壁画直接绘在木板上。另有在石棺、木棺内壁施绘的做法，这些“棺画”与壁画功能相同、题材相似。早期辽墓多以游牧生活和四时捺钵地的风光为主，赋色单纯，装饰意味较浓。中晚期以后，大量出现仪卫、伎乐、侍宴、祥瑞等内容，在受汉文化影响的同时仍部分保持着契丹民族的特色。

辽墓壁画最先示诸世人的是帝王陵。辽代帝陵仿唐陵制度，耶律阿保机祖陵先开山陵制度，10位皇帝的陵墓散布在今内蒙古自治区巴林左旗、巴林右旗与辽宁北镇。巴林右旗索博力嘎（白塔子）北约10余公里的大兴安岭中，有一座东西横亘的大山，辽时名永安山，后改称庆云山，俗称王坟沟。山的南麓分布着三座陵，从东到西一字排开，相距约两公里，通称为东陵、中陵和西陵。它们分别是辽代第六位皇帝圣宗耶律隆绪

（982-1031年在位）和仁德皇后、钦爱皇后的永庆陵，第七位皇帝兴宗耶律宗真（1031-1055年在位）和仁懿皇后的永兴陵，第八位皇帝道宗耶律洪基（1055-1101年在位）和宣懿皇后的永福陵，三座陵总称庆陵。庆陵曾多次被盗，三座陵内原都有精美的壁画，但中、西两陵因盗墓者触动墓门，蓄水溢出，致使壁画浸蚀，陵墓塌毁，现仅圣宗东陵（又称庆东陵）保存下来，壁画得以示人。

庆东陵彩画在已发现的辽墓中等级最高，在墓内砖砌仿木构件及墓壁上方工笔彩绘龙凤、花鸟、祥云、宝珠等图案。在墓道、前室及其东西耳室、中室和各甬道壁面上，描绘有与真人等高的番汉人物76身，人像上方墨书契丹小字榜题。墓道两壁为15名戴圆帽、穿圆领窄袖长衫、执骨朵的仪卫和一匹鞍辔齐备的大马；



前室南甬道与中室南甬道所绘仪卫形象相同。前室前半部分两壁各绘6人组成的伎乐队，均戴有脚幞头、穿黑袍。其余人物拱手或叉手侍立，均身穿圆领窄袖衫、腰围革带，髡发者居多，也有少数戴圆帽或戴直脚幞头的人物，可以看作是契丹和汉人朝班的画像。庆东陵最为今人称道的壁画，当属中室四壁所绘的四季山水。画面上云彩澹澹、雁翔翩跹、湖水盈盈、野兽出没山石杂树之间，分别描画的是春、夏、秋、冬四时风光，季节特征鲜明，鸟兽形象生动，山水树石墨笔双勾，略施微染，真实地再现了契丹族传统捺钵之所的景致风光。

契丹贵族壁画墓从20世纪50年代起相继在内蒙古自治区昭乌达盟、哲里木盟和赤峰地区被发现。在昭乌达盟，有阿鲁科尔沁旗水泉沟辽墓、翁牛特旗解放营子壁画墓、克什克腾旗热水二八地壁画墓、翁牛特旗北大庙广德公木棺壁画墓、巴林右旗白彦尔登墓、巴林左旗白音敖包墓、巴林左旗滴水壶壁画墓、喀喇沁旗娄子店壁画墓、翁牛特旗山咀子墓、敖汉旗康家营子壁画墓、敖汉旗北三家墓、敖汉旗丰收白塔子墓、敖汉旗宝国吐乡丰山村皮匠沟壁画墓等等。在哲里木盟，有库伦旗奈林稿契丹贵族墓群、木头营子墓、奈曼旗青龙山镇开泰七年（1018年）陈国公主与驸马萧绍矩合葬墓。近年在内蒙古自治区赤峰市阿鲁科尔沁旗又有会同五年（942年）耶律羽之墓和天赞二年（923年）宝山壁画墓等重要发现。

宝山辽墓在目前发现的纪年辽墓中年代最早，1号墓存有辽太祖天赞二年（923年）题记，墓室内及石房内外均绘有壁画，南壁和西壁画吏仆侍从，东壁画“牵马图”，人物髡发，衣着服饰均现契丹族的特点。石房外绘影作建筑和侍从，石房内顶绘团花云鹤，南壁画侍从，北壁绘有厅堂的布置陈设，着色贴金。西壁画“高逸图”，并有榜题人名。西壁“降真图”，描绘汉武帝谒见西王母的故事画面，是汉地流传的题材。2号墓年代稍晚于1号墓，墓主为女性。墓室内壁画大多脱落，石房内壁画保存相对完好。石房东壁画契丹女仆，西壁画大幅的“牡丹图”。南壁“寄锦图”取材于唐代盛传的苏若兰织回文锦的爱情故事，图中女子熠熠夺目的贴金簪钗和精细富丽的衣物衬托出华美尊贵的气质。北壁“颂经图”取材于杨贵妃教白鹦鹉的故事。这两幅仕女画均见录于唐代仕女画家张萱和周的名下，在唐时粉本流传极广，宝山辽墓的这两幅壁画皆属唐画的风格韵致，用的是唐画名家的粉本。<sup>⑤</sup>

库伦旗奈林稿公社前勿力布格屯有座土岗，当地人称为王坟梁，有辽墓30余座，是一处契丹贵族的壁画墓群。据地望推测可能是掌管枢密、烜赫一时的国舅萧孝忠一系的家族墓地。在现已发掘的几座壁画墓中，几乎都绘有驼车、鞍马出行的壮观人马行列。1号墓在墓道两壁发现有大型巨幅的车马人物，长约22米。北壁“出行图”中车马齐备正待启程，髡发的契丹随从恭谨待命，头戴幞头、脚穿麻鞋的汉族鼓手叉手侍立，仪仗和前导前呼后拥，气氛整肃，场面奢华。南壁的“归来图”中车毂乍停，两驼跪卧，展现的是长途跋涉后的场景。7号墓墓道东西壁均绘“归来图”，队伍后面绘有松石。紧接“归来图”的墓门过洞两壁绘男仆，侍候归来的主人歇息。8号墓室内不见壁画，墓道南部绘墓主出行仪仗，北壁为“归来图”，仪仗队列分别执伞、扛椅、执剑、荷骨朵，画中人物、器具等均与实物相仿。墓门前绘迦陵频伽和武将门神，是辽墓后期壁画常见的题材格式。

陈国公主与驸马萧绍矩合葬墓，出土前未被盗扰，遗物丰富。全墓由墓道、天井、前室、东西耳室和后室六部分构成，大量装饰牡丹等花卉彩画。墓道两壁存有大幅面的“驭者引马图”，驭者髡发髭须、短袍长靴。前室东西两壁绘男女仆役、手持骨朵的侍卫以及白云、瑞鹤，墓顶绘日月星云。壁画用色单纯、用笔极简，契丹人马特征真实传神。

在辽东京辖地的辽阳阜新一带，发现了辽皇后萧氏族系的莹地。辽北宰相萧义卒葬于辽天庆二年（1112年），是一座大型砖筑多室墓，<sup>⑥</sup>墓道两壁壁画各长10米，西壁绘出行、东壁画归来。墓门过洞两壁绘迎送主人的备饮、备食图，甬道东西两壁的武士高达3米，是目前发现画幅最大的将军样门吏。“出行图”中以双驼高轮毡车为中心，墓主坐于车中，车马相接，各执事人员前呼后拥。画中人物为契丹装束，用具也多契丹族的特点。人物造型以墨线勾勒为主，线条劲健流畅。法库叶茂台辽墓中还出土了极有研究价值的绢画《深山会棋图》与《竹雀双兔图》。

自五代后晋石敬瑭会同元年（938年）割地于契丹，燕云十六州归入辽土，地当今河北省境内长城以南、易水和白沟以北的地区以及山西省北部大同、雁北地区。燕云之地发现的辽壁画墓主要分布在辽西京的大同、南京的北京和河北宣化，绝大多数为汉人墓。由于民族成分、文化传统、历史渊源和地理位置的关系，在这些地方的辽墓壁画中表现的衣冠服饰、起居器用，绘画样式风格等与北宋壁画墓虽有较多的一致性，但因长期受漠北契丹草原文化的浸润熏染，壁画中人马画题材也呈现着不同于宋地的风格面貌。因此，燕云地区的墓室壁画与大同华严寺建筑、雕塑同样，对于观察契丹与汉文化间的交流具有不可低估的价值。

契丹族因自晚唐、五代时崛起于松漠草原，建国后又长期与宋朝发生关系，在文化上承接晚唐五代，后与宋代融合，传世的绘画与墓室壁画中内容丰富的人马画图像即是观察当时风俗习惯与物质文化的可靠资料，如契丹少女髡发的风习、点茶与茶具、马种、车具、服饰等等，这些于辽墓壁画中所见的社会生活图景，真实地再现了辽代的社会习俗、礼仪制度与审美风尚。对于今天的艺术界来说，辽代人马画已不再是个陌生的话题。

契丹人开启的松漠人马画风在后起的女真族和蒙古族画师中得到继承。女真族原属居住在大兴安岭的通古斯族，取代契丹建立金朝、定都北京，遂将重心移向中原北方。内蒙古地区存有金代的城壕、寺庙和墓葬等遗迹，但留在内蒙古草原的人马画主要是成吉思汗统帅下的蒙古部族。

蒙古人在东征西讨、建立蒙元帝国的过程中，采取分区移民的策略，大漠南北草场以居国人（蒙古

族），长城内外及中原北方以置契丹、女真和汉人，长江以南以处南人（指南宋辖境内的居民）。这场在中国历史上空前的大移民，客观上起到了增进多民族文化融合的作用。元朝立国，建大都于北京，设上都于开平府（今内蒙古正蓝旗），蒙汉文化间的互动交流因元上都和草原各路治总管府城的兴建而变得畅行无阻。元世祖忽必烈“效行汉法”“变通祖述”，加速了汉文化与草原文化之间的渗透交融。朝廷设置秘书监和奎章阁以藏书画，不少长于绘画、雕刻的蒙汉艺术之士待诏于宫廷，相互竞技、各显身手。文宗图贴木儿（1304-1332年）精于书画，字有晋人法度。中书右丞相和礼霍孙承旨写元太祖御容，有人推测今藏国家博物馆的《成吉思汗御容》即是他的手笔。待诏尚方张彦辅画入逸品，也是名重一时的蒙古族宫廷画家。汉地兴盛的文人画被尊为元代主流，得到进一步提倡，反映蒙古族生活的人马画也形成时代特色。这些见于记载的作品虽然传世不多，但有留在草原上的蒙古石人和墓室壁画作为见证。

蒙古石人集中分布在元上都所在的锡林郭勒草原和漠南的内蒙古草原上，这一带曾是随军南下的漠北蒙古族人的聚居地，死后卒葬，墓前立石人以示纪念。这个做法之前有突厥石人的遗存，蒙古石人认为是其遗风。草原上的蒙古石人有男、有女，男像遗存较多；石像有坐、有立，以坐像为主。坐姿分蹲坐、盘坐和椅坐，以椅坐像最流行。石人圆脸庞，高颧骨，细长眼，辫发蓄须，是典型的蒙古族人特征。有些石人服饰考究，头戴笠帽，身穿窄袖长袍，肩著搭护，样式与蒙古皇族的“质孙服”近似。元上都2号石人保存相对完好，右手举至胸前拳握高脚杯，左手下抚腰侧，腰带蹀躞挂刀、火镰、荷包等物事，或是蒙古族石人的标准样式。一些石人相式与墓室壁画中的墓主画像相同，二者可以互证。

蒙古族有祭祀祖先的习俗，墓前立石人以象征死者，供四时祭奠。又受汉地葬俗的影响，在墓中绘死者的宴居生活，以慰亡灵。因此，墓室绘饰壁画的风气在契丹之后又继而再兴。

蒙古贵族壁画墓在内蒙古地区发现多座，这些草原上的马背骄子，他们的形象风采和生活习俗在壁画中得以真实地再现，其中也能够清晰地看到草原民族传统与汉文化的融合进程。

内蒙古赤峰地区发现的壁画墓相对集中。昭乌达盟三眼井2号墓北壁画墓主夫妇宴饮，膳房中男女仆备食；西壁画男墓主骑猎；东壁画出猎归来，主人凯旋、仪仗捧食、奏乐迎接的场面。壁画多用白描、少华丽装饰和浓色渲染。赤峰市元宝山沙子山1号墓墓主人，生前为六品官。墓室北壁绘紫色帷帐下男女主人正对而坐，旁边侍者恭立；东西两壁画侍奉童子。人物线条粗重有力，蒙古民族的形象衣着特征十分写实。赤峰翁牛特旗梧桐花乡元墓西壁分上下两列在缠枝莲台上画伞盖、牡丹（花罐）、火轮（轮罗）、佛钟、法器、双鱼、净瓶、八宝、花蕊，类似汉地民间的“八吉祥”。北壁和南壁均以横卷形式画山水画，画法简单。据推测此墓可能是元代名臣张应瑞的家族墓，壁画内容与喇嘛教信仰有关。凉城山亨县窑乡后德胜村元墓，壁画题材包括墓主人家居图、牡丹富贵图、二十四孝图等，题材接续宋、金中原墓葬壁画，又在绘制过程中融入民族的审美习尚。

蒙古石人和墓室壁画，一在地上、一在地下，反映的习俗相同，功能相似，石像与画像互为映照。壁画模仿家居常见的屏风、立轴、条屏，题材和表现手法也追慕名家典范。元代文人画影响到社会审美风尚的变化，以水墨宣淡为基本面貌的人马、花鸟、山水画也被引入墓室中，成了元墓壁画中最具有时代特点的表现形式。草原上这些雕像与壁画出自名不见经传的民间工匠之手，所绘蒙古民族的发冠、服饰、器皿、用具都有当时生活作为依据，这种状物写实，准确反映民族审美的艺术才能传承至今，成为北方草原画风美学素质的基调。

#### 四、黑水城唐卡

意大利旅行家马可·波罗游历中国，在行记中记录有漠北的一座城池“亦集乃”。“城在北方沙漠边界，属唐古忒州，居民是偶像教徒”。<sup>⑦</sup>据考证，城子始建于西夏，地界汉代居延县境的弱水，<sup>⑧</sup>党项人称弱水为“黑水”，故黑水城是西夏的原名。马可·波罗过境之时的“亦集乃”，当时已是元代亦集乃路总管府的所在地。黑水城，俗称黑城子，蒙古族语为哈拉浩特（khara khoto），本是西夏人抵御吐蕃，北控大漠的边关镇戍。元以后因战争和沙漠侵蚀，黑水城被流沙掩埋，成了一座死城。清康熙四十三年（1704年）以其地置土尔扈特部，是土尔扈特人东归后的牧放地。<sup>⑨</sup>

黑水城于20世纪初名声鹊起，国际学术界称之为“第二敦煌”。1908年，正当伯希和、斯坦因将敦煌藏经洞文书、绘画攫取运往欧洲，引起轰动之时，俄国人科兹洛夫探险队来到了黑水城，打开了位于城西河岸边的大塔，发现集中封藏于佛塔中的西夏文书、写经2.4万余卷，唐卡、绘画500多件，彩塑、木雕、金铜佛70余尊。科兹洛夫雇佣了40峰骆驼“运出了一个保存完好的图书馆”，其中的西夏汉文字典—《番汉合时掌中珠》的出土，成了读解全部出土西夏文书的工具书。这座佛塔，科兹洛夫命名为“辉煌大塔”。随着对塔中出土品资料的公布和研究，黑水城大塔与敦煌藏经洞一南一北，分别催生了20世纪敦煌学和西夏学的问世，俄罗斯也因此成为了国际西夏学的中心。

黑水城出土的艺术品中，科兹洛夫报告的绘画有537幅，作品完整的约有200件左右，作品因封藏于黑水城沦陷于蒙古之时，是西夏立国后至蒙古人到来前的遗存，时间范围和图像内容相对清楚，因此有俄国学者认为，黑水城艺术品“可以作为11—12世纪最流行的金刚乘仪轨的索引”。

黑水城大塔中出土的绘画有唐卡、绢纸画和佛经版画，度藏于艾尔米塔什博物馆的藏品中属于藏传佛教艺术风格的绘画占有相当比重，其中100多幅唐卡，正是俄罗斯学者言论底气十足的本钱。这些唐卡以常见的坛城形式绘制，图像系统规范、严格遵守仪轨程式，反映出西夏佛教侧重修习实践的特色。如结降魔印的释迦牟尼佛，施与愿印的药师佛，誓愿救苦的十一面观音以及强化修持的上乐金刚与金刚亥母双身像等，都属于实

践宗教的内容。唐卡取用的格式，多见佛或观音为主尊的样式，两侧的胁侍菩萨，侧并双足、正面站立的姿势，装饰意味虽没有古埃及“正面律”人物造型那样强调，但仍是黑水城唐卡中最有西夏风格表征的图式。坐姿的菩萨和度母，宽肩细腰，身体侧动，其造型尚有印度婆罗样菩萨的身形。上乐金刚坛城中的本尊、明妃以及各色方位诸神也可在敦煌第465窟壁画中找到可资比对的图像。有资料显示，黑水城唐卡的图像系统源自西藏噶玛噶举派，西夏仁宗曾从西藏迎请噶玛派初祖都松钦巴的大弟子格西藏布，尊为上师，西夏佛教此后即以西藏噶举派为主流。出土的黑水城唐卡中多件绘有戴黑帽的上师像，正是其教派上师的标志性服饰。

⑩

黑水城出土的佛画，也有来自唐宋画的影响，主要见于描绘西方净土题材的作品，阿弥陀佛来迎图和观音菩萨变相是其中的代表。即便是按藏式唐卡样绘制的阿弥陀佛和密教观音像，也明显参用着汉地流行的样式。究其原因，西夏较早接受唐宋文化的影响，文字和典章制度皆依汉制而略加增损，唐宋兴盛的佛教净土信仰也先于西藏佛教在党项人中扎下了根基。艾尔米塔什博物馆收藏的一件阿弥陀净土变绢画（编号X. 2419），构图格局为坛城，主尊阿弥陀西方三圣画像是汉风，下方莲池左右二位僧人，一藏、一汉，为全画汉藏合璧画风作了最好的注释。汉藏合体画风在黑水城出土品并非孤例，最具代表性的作品是雕版刊印的佛经卷首画。如西夏文《慈悲道场忏法》卷首画，用的是汉地流行的《梁皇宝忏图》；西夏乾二十年（1189）刊《观弥勒菩萨上升兜率天经》的卷首画，榜题为西夏文，佛及菩萨像具有明显的藏式特点，而诸天护法像则全是汉地相式。汉、藏、西夏三种要素同时并存的现象，说明西夏立国于汉、蕃之间，文化上也取会融的态度，以藏传佛教作为实践修习的法门和手段，而以汉地佛教倡行的净土为生命的指归。黑水城虽居僻地漠北，但因是西夏腹地取道草原的要路重镇，出土的文书和艺术品同样能真实地反映党项民族的文化面貌。

黑水城的沿革持续到元朝，至元二十三年（1286），元世祖忽必烈讨海都之乱，为稳固漠北防地，设亦集乃路总管府于黑水城，城区再度扩建增广，西夏人的遗产也由新来的主人保护传承了下来。今天在黑水城遗址，还能看到元代扩建的城垣和佛塔，城中出土的古物中有一部分即是元代的遗存。

蒙古人接受的另一处西夏遗产，是位于鄂尔多斯市鄂托克旗草原的阿尔寨石窟，旧名“百眼窑”。石窟所在的阿尔巴斯山，《蒙古秘史》称作“阿不”，西夏名“省嵬山”，山下筑有省嵬城。“百眼窑”一名流传有年，《蒙古秘史》记述了此处“搠斡惕”（多窟之地）和成吉思汗第六次征西夏，途中狩猎堕马，在此地扎营疗伤的故事。洞窟开凿在平顶红砂岩小山的四面峭壁上，现存洞窟67个，保存完好的有43个。洞窟形制以方形低坛窟为主流，也有个别带中心柱的洞窟。窟内雕像不存，部分洞窟保存有壁画，壁间仍存有梵文、回鹘体蒙古文的榜题，证明石窟持续利用的年代可能要晚到明清之际。在中国的石窟分布中，这是目前所知唯一地处草原深处的佛教石窟。

阿尔寨石窟现存壁画属于藏传佛教，几乎都是唐卡坛城的格式，年代略有早晚，留有多次重绘的痕迹。第1窟门侧的莲台纹饰，采用同心圆似的对称结构，是西夏以迄元明时期反复见用的图样，线条灵活流畅，仍有古典画风的韵致。窟内所绘六臂大黑天和喜金刚像，暗示壁画可能是格鲁派传播之前的题材。第31窟正壁龕侧的弥勒菩萨和文殊菩萨，半侧面向龕内，上方二身度母坐像宽肩细腰，仍保留了印度波罗样的相式特点，部分人物身体肉色氧化变黑，是壁画流传有年的标志。绘于第28窟入口的一组蒙古族装束的世俗人物，有尊卑身份大小的区别，人物排次整肃，中设供案，系家族礼佛的场面。蒙古族礼佛图通常绘在大幅尊像的下面，族中长者一概取坐姿。敦煌榆林窟保存的一铺《蒙古贵族礼佛图》，是元代领有瓜州时留下的，礼佛的场面与阿尔寨石窟壁画相同。这样的家族礼佛图为蒙古族所特有，图样沿用的时间很长，绘于美岱召大殿壁画中土默特家族礼佛图即是稍晚的遗例。阿尔寨石窟存有数铺罗汉图壁画，也属略晚期的制作。第32窟内绘制的《十六罗汉图》，壁间用回鹘体蒙文书写的十六尊者赞诗，还能清晰诵读。经专家比对，赞诗出自《十六罗汉赞》的翻译，推测与格鲁派在内蒙古地区的传播关系密切。图中罗汉姿态生动，画法偏重水墨，很可能还接受了来自汉地的画风。

黑水城和阿尔寨石窟因长年弃置荒野，风雨剥蚀，塔和窟中的壁画残损严重，西夏、蒙元时满壁彩绘的情景仅能按图索骥，方可意会。特色鲜明的草原佛教壁画，集合荟萃，精彩之作主要留在了明清时期的召庙之中。

## 五、草原召庙

藏传佛教传入内蒙古草原，称佛寺为召庙，呼和浩特民间俗谚云：“七大召，八小召，七十二个绵绵召”，是明清之际兴盛时的状况。元末蒙古统治集团败走漠北，藏传佛教也随之退出草原，新一轮的起敝振兴，大力推手据说是土默特部族首领俺答汗（即阿拉坦汗）。他率所部于明朝后期称雄于蒙古六部，明朝廷封其为“顺义王”。1578年，俺答汗赴青海仰华寺会晤格鲁派（黄教）活佛索南嘉措，进“达赖”封号，正式迎请前往内蒙古地区传教。据《俺答汗传》记载，参与这次迎请盟会的蒙藏僧俗达10万之众。这一年也就成为内蒙古佛教复兴的历史节点，也就有了俗谚所传的大小召庙的兴建。明清之际肇基的大小召庙，汉藏相融，兼有蒙古民族的风格。壁画、雕塑题材一仍格鲁派的教义规则，艺术表现却常能融会蒙、藏、汉三地要素，自成草原召庙的特色。一些历史上有名的召庙，沿革至今，画迹仍在，是蒙古民族历史文化中值得格外宝重的遗产。

大召寺，蒙语称“伊克召”，是俗谚七大召之一，位于呼和浩特市旧城区大召街。明万历七年（1579）寺庙初建，俺答汗请明朝廷赐寺名为“宏慈寺”，后更名为无量寺，皇帝赐额至今仍在。万历八年寺成，因

寺内供奉银佛像，俚俗直称“银佛寺”。召庙平面依汉式佛寺，中轴对称，山门、过殿、大雄宝殿、东西配殿，层层递进，格局井然。清康熙年间大召寺扩建，大殿请旨改易黄瓦，渐成现在的庙貌规模。

大召寺以银佛和壁画闻名，银佛供奉于大雄宝殿，是镇寺之宝。佛堂内供奉三世佛、八大菩萨以及天王护法尊像，布幔幢幡，气象庄严。明清壁画也主要保存在大殿的经堂和佛堂内。经堂是僧人课诵辩经之处，与佛堂前后通连。经堂北壁门廊东西两壁各绘一铺壁画，构图取坛城形式，图像分区上下，上绘佛和菩萨，下为祖师和护法。东壁绘以无量寿佛为主尊的五方佛及祖师护法等像，西壁绘十一面观音及护法眷属等部众，其中插绘云头花卉及山水，系西方净土的图像内容。佛、菩萨及护法形象相对丰腴，带有唐卡的画程式。佛堂高大，四壁都绘壁画，正壁的五方佛，图像高显宏丽，余壁绘制十八罗汉，系明清之际汉藏佛寺中流行的题材。南壁东墙的达摩多罗尊者，取像于居士，西墙的大肚弥勒和尚，加入了五婴相戏的情节，画中顿时多了生活的情趣。罗汉身侧的山水树石配景，墨色杂用，笔法样式取法于汉地。

位于大召寺西路的乃琼庙，是初建时的戒律院，佛堂内壁画以藏传寺院的护法为主体图像。援例西藏哲蚌寺乃琼庙图本，描绘持世间法的藏地大神白哈尔、白梵天和铁匠神。白哈尔画在佛堂的正壁，按曼陀罗坛城形式，图像分上、中、下三栏，上栏绘护法、度母、本尊、上师共十三尊，以下二栏为业力王白哈尔及其眷属，从左至右，依序按身、语、意、功德、业力画白哈尔五分身像，各有其方色，以突出持戒的主题。白梵天和铁匠神分别画在东西两壁，白梵天白身海螺髻，铁匠神多臂骑羊。在藏传佛教图像中，白哈尔、白梵天、铁匠神皆有自己的身世来源，在世间也有代言的神巫。白哈尔原属霍尔部落的保护神，五世达赖（1617-1682）请入了西藏哲蚌寺附近的乃琼庙，成了佛寺中重要的护法神。他的代言神巫乃琼护法与白梵天的代言者拉穆吹忠并为噶厦政权最高等级的宣谕神巫，地位尊崇之极。乃琼庙壁画神灵服饰描金的花纹及其华丽的装饰亦是其地位的象征。绘饰白哈尔神的乃琼庙，在西藏几乎都是像桑耶寺、哲蚌寺这样高等级的大寺，而在内蒙古土默特部属地，设乃琼护法的召庙就有大召、美岱召和席力图召三寺，大召是其样板，可知从俺答汗以来，蒙藏之间的联系就一直未曾间断过。

席力图召也是坐落在呼和浩特旧城的一座明代创建的寺院，召庙的历史仍见证着俺答汗黄金家族的兴衰。席力图是蒙语“法座”的音读，故老相传，土默特俺答汗死后的第二年，袭封顺义王的俺答汗之子黄台吉迎请三世达赖为其父主持葬礼，席力图即为三世达赖的驻息地，之后又是四世达赖幼年受学传法的“法座”之所，故有席力图一名。席力图召最初的主持呼图克图希图噶精通蒙、藏、汉三种文字和佛教经典，是三世达赖索南嘉措在内蒙古的重要助手，又是四世达赖云丹嘉措的授业老师，曾护送四世达赖入西藏坐床，地位尊显，人称“席力图呼图克图”。席力图召入清后陆续扩建，自山门牌楼至大殿依中轴布局，凡五进大院。大殿采用藏式结构，过殿、钟鼓楼则参用汉式，东路建有乃琼庙和白石雕砌的覆钵式喇嘛塔；西路有古佛殿和呼图克图府。清初康熙亲征噶尔丹，驻蹕参观赐寺名为“延寿寺”，立纪功碑于寺内。盛时的席力图召，房屋约300余间，为归化城中第一巨刹。如《绥远通志稿》言：“其建筑之宏丽，雕刻之精致，像塑之庄严，法物之丰饶，不但足以表现古代艺术之美，抑或可见当年宗教之隆盛也”。

席力图召各殿原都施彩装绘，绚丽夺目，雕刻壁画居内蒙古各寺之首。清人钱良择《出塞纪略》记，席力图召“中有一庙有尤壮丽，金碧夺目，广厦七楹，施丹正中，直上如斗，顶及四壁皆画山水、人物、鸟兽、云霞、神佛、宫殿，亦类西洋画”。钱氏所见可能是中路的大殿，原来的画迹早已不存，可与之相比拟的明清画迹，现存于西院的古佛殿。在殿内佛堂的北壁，布置佛像、法器、灯茶，东西二壁绘饰壁画，题材为十八罗汉和四大天王，计有近百平方米。人物线描细劲工稳，间施重彩，树石花竹双勾着色，云气坡岸墨笔简淡，仍存初画时的气息。壁画罗汉、天王图样多见于汉地，画法杂用文人画的笔法，工匠或许来自汉地。天王像盔甲装饰沥粉贴金，手法娴熟，是草原召庙壁画中还能一见的传统技法。有此壁画遗存，是能感知清人笔记画迹时的叹赏之情。

席力图召在草原上的号召力既深且远，它的名下另有七座属庙，其中五座由席力图召分区自建，两座由他寺转来托管。近者建在大青山麓，远界竟在青海的河湟山中。

大青山脚下的召庙，以乌素图召规模最大，是庆缘、长寿、法禧、广寿、罗汉等五寺的总称。庆缘寺创建于明朝万历十一年（1583），是初建的寺庙，也是乌素图召的主寺，总领其余各寺。广寿寺（一称乌素图东召）由席力图呼图克图四世于康熙二十九年（1690）修建，原为席力图召的属寺，在乌素图召中地位特殊。长寿寺建于康熙三十六年（1697），因寺内供有长寿佛而得名。法禧寺和罗汉寺建于清雍正三年（1725）。五寺殿宇各有红墙环绕，又彼此相邻，总合而成大青山下的一处胜境。

相传乌素图召庆缘寺活佛，由明末大青山四大比丘之一转世。康熙征讨噶尔丹时，过归化城，活佛乌素图察哈尔佃齐受封为呼图克图。庆缘寺以精通蒙藏医药著名，寺中多藏医药经版，凡各地喇嘛研学诊疗之术，常来庆缘寺参访请经，乌素图召庆缘寺也因此而名满草原。

庆缘寺主体格局现有山门、天王殿、正殿和东西偏殿，曾经过多次重修，原来的格局基本保留了下来。正殿佛堂和经堂内旧有的藻井、建筑彩画和壁画保存了初建时的原貌，佛堂内塑五方佛、八大菩萨、度母、护法等像，东西山墙拱眼壁绘十八罗汉。墙面壁画分上下两栏，上层绘金刚、明王、护法，下层绘山水、人物、畜兽。东山墙门侧的白哈尔像姿势夸张，神态威猛，配以云气山石，画面既有尊像的庄严，又得山水云气花木畜兽的生动变化。插绘在壁画中的畜兽多为蒙藏民间喜爱的吉祥兽。白兔、白马、白象、双鹿、狮虎、羊群，不仅形态生动，更突出了蒙古族尚白的审美好尚。东壁左下角牧羊的情节，具有浓郁的草原牧区生活的写实特点，画中的人马造型生动，用笔用线毫无拘束之感，可见画师对于描绘牧民生活得心应手的程



度。壁画大面积的自然山水补景，浓淡虚实，墨笔勾勒，间施黠点，看似并不经意，但笔墨尽有法度，都是明清山水画成熟的笔墨样式。明清之际内蒙古民间即有来自藏、青、蒙、汉的画风流派，从事绘画的画工各有师授传承，但能在大型壁画中将多种画风技法融会贯通、运用自如，庆缘寺壁画是不多的遗例，画师的艺术才能在尊像人物、山水树石画法上得到充分地展示。

明清蒙藏佛教的历史，与美岱召有着不解之缘。美岱召坐落在内蒙古包头市土默特右旗宝丰山南麓，外观是一座有角楼的城，城内以佛寺为主体，别院为顺义王世居的府邸，是草原上仅见的一座城寺。寺址所在的土默特川，本是漠南蒙古土默特部的旧属领地。明隆庆年间（1567—1572年）土默特蒙古部俺答汗受封顺义王，选其族地拓基建，明万历三年（1575）初建的城寺，朝廷赐名福化城，城内的佛寺取名“灵觉寺”。万历三十四年（1606），为迎请四世达赖派来内蒙古掌教的麦达力呼图克图，顺义王俺答汗孙把汗那吉的妻子（俗称三娘子）捐资增建灵觉寺泰和门。灵觉寺也因麦达力的驻锡传法而在民间称为麦达力召，口口相传，即成今名“美岱召”。这个掌故题刻在美岱召泰和门楣石上，读此刻石便可略知美岱召这座城寺的历史。

美岱召由主体建筑泰和门、大雄宝殿、三佛阁、太后庙、乃琼庙组成，结合了汉藏寺院的建筑形制。大雄宝殿是美岱召的主殿，前为经堂，取藏式；后为佛堂，用汉式，面宽纵深皆为九间，内部空间高广明敞。召庙内各殿原都有仪轨庄严的塑像壁画，年代久远；塑像多为现代新作，具有历史价值的壁画主要保存在大雄宝殿的佛堂内。壁画自上而下分作三栏，各有栏界相隔，中栏为壁画的主体，上下栏绘护法及供养人。壁画多选择有情节的故事，北壁的佛传故事，分绘在释迦牟尼佛巨幅画像的两侧，一图一画，各有围绕佛像和佛塔铺陈的故事。东壁主尊为格鲁派创始人宗喀巴像，左右若干小图绘宗喀巴成道传法诸事。西壁以同样的布局画三世达赖喇嘛弘法的事迹。画中较多取自蒙古族现实生活的场景，人物、马羊、服饰、用器陈设等常见世俗的样态，由画可知画工在法像仪轨之内取法现实，变通古今的艺术才能。

特别一提的是西壁下栏的礼佛图，僧俗人物以身量大小分尊卑主从，构图仍用佛画尊像的格式，主角是三娘子的礼佛。画面中央的三娘子衣着华贵，在方榻上正面跪坐，身后还绘有身着长甲的天王像。画在周围的僧俗人物，都有现实生活作为依据，如右侧的一班乐师正吹拉弹奏，系当时俺答汗宫中的演奏实景。画中插入的奉茶、献箭、呈宝的各色人物活动，皆是宫廷礼佛法事活动的真实写照。不同身份人物的装束打扮，摹写自生活，对于了解蒙古族衣着服饰无疑是最形象的资料。

美岱召壁画在题材的选择上以藏传佛教传入土默特部的历史为主题，正壁释迦牟尼传、东壁宗喀巴传与西壁三世达赖传联袂组合，在于图示格鲁派法脉传承谱系，已然别具匠心。又将三娘子礼佛图绘在三世达赖传的下栏，既在表明土默特俺答汗家族晋封“达赖”法脉，推广佛教的历史作用，也在宣示俺答汗家族护持佛法的功德。美岱召佛堂壁画按此主题铺排，既是指示土默特“黄金家族”的家庙性质，又以生动的艺术形象展示了内蒙古草原佛教再兴的那段历史。

清代康乾盛世西蒙召庙的规模都大，当时僧众最多的有两座召庙：一座建造在包头市昆都伦河右岸，乾隆赐名“法禧寺”，民间以河名寺，俗称昆都伦召。昆都伦召原属乌拉特部，是清代乌拉特三旗七十六所喇嘛庙中最大的一处。另一座在包头市东北70公里的阴山五当谷中，谷中柳树成林，蒙语“五当”，意为“柳树”，故民间随其谷名而称“五当召”。五当召各殿仿藏式建筑，白墙红檐，在万柳丛中如朵朵绽放的白莲，故寺取藏语名“巴达嘎尔”，意即“白莲”。乾隆二十一年（1756），皇帝又亲赐寺名“广觉寺”。两寺之中昆都伦召毁坏严重，已不复之前旧貌，五当召保存了下来，今日庙貌基本保持原样。

五当召于清代开基，据说主持建寺的五当召一世活佛罗桑坚赞初在西藏哲蚌寺取得学位，回到内蒙古出任多伦汇宗寺达喇嘛，曾晋京参与蒙文《甘珠尔》的编译，乾隆十四年（1749）经章嘉活佛、席力图、济隆等驻京呼图克图的举荐选现址建寺。五当召以西藏扎什伦布寺为蓝本格局，依山就势布局，主体建筑位于谷内山坡之上，依坡势增筑，愈进愈高。别殿及僧舍等附属建筑分布于两侧的漫坡上，合六殿、三府、一堂、九十四栋僧舍，占地总面积300余亩，房舍2500余间。建筑全为藏式，各殿不设围墙，独立而开放，层层叠叠，格外壮观。以整体形胜气势而论，说五当召为草原第一召庙，其言不虚。

五当召主体建筑为苏古沁殿、洞阔尔殿、当圪希殿、却依林殿、阿会殿、日木伦殿、甘珠尔府、章嘉府和苏波尔盖陵，殿宇之内塑像保存完好，各殿壁画按建造时间而略有早晚，据此可以一睹清代中后期草原藏式召庙的艺术全貌。

苏古沁殿是五当召大众集会诵经的场所，属召中最为宏丽的建筑。佛堂供设高大的佛像，殿顶藻井彩绘华丽，佛帐幢幡布置庄严，壁面绘制有大面积的壁画。洞阔尔殿是五当召最早的建筑，位于全召的中心，悬挂乾隆皇帝所赐“广觉寺”额。殿内主尊供时轮金刚像，是召内的时轮学部。壁画题材有多臂护法神、吉祥天母、财神和历代祖师法王像。却依林殿建造于清代后期，是召内的哲学学部。殿内壁画绘于纸上，画法更较它殿壁画工细。召中各殿一些壁画题材尽有相同，应是依据同样的粉本绘制。如苏古沁殿和却依林殿绘制的佛传故事一百零八事，所依据的经典为藏本《如意藤本生经》，主要的情节在画中附有榜题文字给予提示，并有山寺、宫苑、塔庙穿插其间。这样情节连续的画面，在拉萨大昭寺和青海瞿昙寺经廊中都有绘制，应是清代藏传佛寺中流行的题材。

五当召各殿壁画绘制时间虽有先后，风格却是一脉相承的，勉塘画派的技法风格是壁画的基调。汉地山水笔法和青绿设色多被藏地画师转用，是勉塘画派后来居上，得以独步的一大特点。内蒙古的画师习学勉塘

画风，同时保留了明清蒙古族红白色系的温暖调式，形成草原召庙独特的绘画风格。若将蒙藏绘画放在一处，特点各自鲜明，勉强青绿画风吹进内蒙古草原，竟有了太阳白云下的融融暖意。

#### 结束语

草原文明自发生到绵延盛大的历程，因随逐四季水草的游牧方式使然，文化质素也披上了周期性的色彩。匈奴人游骑争锋，朝拜日，夕拜月，月盛则攻，月亏则退，是以月令为期。契丹人饮马长城，春、夏、秋、冬，四时捺钵，即以时令为期。蒙古人驰骋欧亚，忽必烈仍春夏居上都，秋冬御驾大都，则以季候为期。草原民族就重生活习性的传承，从周期性的习俗中提炼萃取，有了草原艺术的表情，合气成风，周期性地与农耕文化碰撞，二水汇流，在中国波澜壮阔的艺术传统中不时会荡起悠远宽博的草原音符。草原风在艺术上的表现，始终不离“观象取物”的原始思维，又最终不泥于物象，向变形式抽象拓进，原始的观象与变形的抽象二者交合成器，曾是文化轴心时代混成的因子。它的本源文化属性，应时发散，又是后代继起的活水源头。如雅斯贝尔斯的“轴心文化”之论：“人类一直靠轴心时代所产生、思考和创造的一切而生存，每次新的飞跃都回顾这一时期，并被它重燃火焰——轴心期潜力的苏醒和对轴心期潜力的回忆，或曰复新，总是提供了新的精神动力”。这种“屡迁而返其初”的周期性格，重燃火焰的精神复苏，不只是古代草原艺术得以持续发展的动力，它同样在寄予来者，给今天的艺术家提供深厚持久的创造活力。

（作者为中央美术学院教授）

[友情链接](#) | [联系我们](#) | [网站地图](#) | [版权声明](#) | [免责声明](#) | [法律顾问](#) | [隐私声明](#)

地址：北京市朝阳区北沙滩1号院32号楼B座18层 中国美协办公室 中国美协数字信息中心

中国美术家协会版权所有 Copyright © caanet.org.cn 京ICP备05086475号-1