

# 止观博物馆的忿怒金刚手 (?) 和第十世噶玛巴却英多吉的生平及作品

伊恩·阿尔索普

© Ian Alsop

October 22, 2025

This article was written in 2022 for a bilingual catalogue of seven exceptional works of art that had been loaned by the Zhiguan Museum in Beijing to the Rubin Museum in New York. This catalogue, was published in October 2023 as a magnificently produced volume in a very small edition: 妙相梵宗 / *Sculptures from the Sacred Land*, Edited by Luo Wenhua and Li Hongwei. As this volume is quite difficult to find or obtain, we are publishing the article here on asianart.com as well.

(click on the small image for full screen image with captions.)



图 1

这尊小铜像的主题和来源从它于 1987 年首次公布以来就一直困扰着学者们。(图 1)

这尊像描绘了一位矮胖的，或说孩童般的，站姿，屈腿，立于一沙漏型底座的男性尊神。其底座下部朴素简单，而底座上部刻有线条以表示岩石。底座的中间部分围绕着两尊半蛇半人的龙神（nagas），身后均有三个头，尾部缠绕在一起，并以礼敬印看向主尊。主尊站在一仰莲座上，底座上方两侧有两只鸟（可能是金翅鸟）。主尊右手持一金刚杵（rDo rje），金刚杵是密教中代表力量的持物，其左手持一吐宝鼠（mongoose）。通过这两个持物，可以识别出主尊为忿怒金刚手的复合图像，忿怒金刚手（Vajrapani）必不可少的持物是金刚杵，而财富之王俱毗罗（Kubera）的持物是吐宝鼠。主尊头顶有大量卷发，表情严肃，蹙眉，圆眼，鼻子大且扁，略带的嘴唇。这尊像可能是用几乎纯红铜的合金铸造的，并留下了鎏金和泥金的痕迹，经过大量磨损后，它已呈现出光滑且有光泽的古铜色。主尊脚部周围有旧断裂的熔焊或钎焊痕迹，且其左腿后部仍可见一裂缝。底座的背面有一个突出的环，可能用于支撑现已丢失的背光（aureole）。

这尊像在底座正面刻有一段藏文题记，含有作者的名字：

rje btsun chos dbyings rdo rje'i phyag bzo. “至尊却英多吉亲手制作。”

题记中的“至尊却英多吉”是西藏噶玛巴第十世转世活佛，生活在 17 世纪，享年七十余岁，是著名的画家和雕刻家。

1987 年在《英国亚洲艺术杂志》（British Asian art journal）的广告中首次出现时，这尊小像被认定为俱毗罗（Kubera），尼泊尔作品，年代为 6 或 7 世纪。而后它出现在美国 1993 年和 1994 年的两个拍卖目录中，并被认定为尼泊尔的忿怒金刚手（Vajrapani）造像，年代分别被认定为 7 或 8 世纪以及大约 8 世纪。<sup>[1]</sup> 所属年代和地区的判定主要源于金属表面大量的磨损和明显古旧的古铜色，这显然是加德满都河谷的纽瓦尔雕刻家们偏爱的一种高红铜含量合金。1993 年苏富比的拍卖目录虽然首次准确地解读题记为“至尊却英多吉亲手制作了这尊铜像”，但并没有试图确认题记所指的是谁。1993 年拍卖流标后，此尊造像于次年在苏富比的另一场拍卖中成交，被纳入了乌尔里希和海蒂·冯·施罗德（Ulrich & Heidi von Schoeder）的收藏，直到 2016 年才被止观博物馆在香港邦瀚斯拍卖会上购得。<sup>[2]</sup>

最终这尊像的题记被认为指的是第十世噶玛巴，他的画作被大卫·杰克逊（David Jackson）于 1996 年首次正确定。<sup>[3]</sup> 2001 年，乌尔里希·冯·施罗德（Ulrich von Schroeder）将这尊造像与一组收藏在拉萨大昭寺以及西藏其他寺院的颇为相似的尊像公布出来，将其视为是西藏最早的金属造像，并断代为 7 至 8 世纪的吐蕃时期。他将这尊像描述为“现存最早的西藏金属造像”，并认定其主题为“西藏中部吐蕃王朝时期：7 至 8 世纪，忿怒金刚手（Vajrapani）、俱毗罗（Kubera）可能还有马头金刚（Hayagriva）形象的复合图像”。<sup>[4]</sup> 他认为这尊像上的题记以及他认定是吐蕃时期组像中的另外两尊上几乎一样的题记均为 17 世纪晚期后刻的。<sup>[5]</sup>

2012 年，鲁宾博物馆出版了杜凯鹤（Karl Debreczeny）对第十世噶玛巴作品的深入研究，内收拙作一章。笔者推断这尊造像和其他类似造像实际上如题记所述，均为却英多吉本人的作品。<sup>[6]</sup>

关于这尊神秘造像的来源，目前还没有定论，关于这尊造像的争议在这尊造像的说明牌中作了总结。这尊造像目前陈列在鲁宾艺术博物馆，是从止观博物馆借来的。

“不明尊神（忿怒金刚手？）

这件著名的尊像是西藏艺术最令人困惑的造像之一。它吸引着学者们，并在过去的三十年间至少得出了三种不同的推论。首先它被描述为 7 到 8 世纪的尼泊尔造像，因为其红铜含量高，且有古铜色的包浆。据此，有人宣称它是现存最早的吐蕃时期（7 至 9 世纪）造像之一。最近，它被认为属于第十世噶玛巴却英多吉（1604-1674）的作品，基于沿底座展开的题记，其上写有“至尊却英多吉亲手制作”。“至尊”的尊称可能排除了噶玛巴亲自题写的可能性。一些学者认为，可能是他的工作室中的工匠或追随者添加的这个题记，其他人则认为此类造像年代应更晚，不是却英多吉的作品。

这尊造像的各方面都与第十世噶玛巴其他的绘画和造像作品密切相关。但众所周知，在其艺术生涯中他复制了大量的古代作品。这些相似之处究竟是表明这尊像出自同一位艺术家之手，还是表明这就是他复制的一尊古代造像的原件，这引发了长久的争论。”

我们将在后面再次重新审视本次讨论中的一些问题。但首先需要花时间来研究第十世噶玛巴却英多吉，这位非凡的喇嘛和艺术家的生平记录。

## 第十世噶玛巴的生平（1604-1674）<sup>[7]</sup>

噶玛噶举派的噶玛巴喇嘛是第一批采用转世方法的西藏上师，因此现在的转世是第十七世，而达赖喇嘛是另一个主要转世世系格鲁派的第十四世领袖。

第十世噶玛巴却英多吉生活在 1604 至 1674 年间，占据了 17 世纪大部分时间，度过了非凡的人生。上一世噶玛巴旺秋多吉于其 47 岁，即 1603 年去世后，却英多吉在西藏偏远的果洛东北部出生，而且当地公认这个孩子天赋

异禀。据年轻的噶玛巴的传记记载，他幼年就开始练习绘画，也喜欢“收集不同颜色的线，练习制作布绣或织锦的图案。”<sup>[8]</sup> 他还明显地表现出他对佛教传统知识具有与生俱来的特质，劝导他人遵循佛教的寂静与慈悲之道，他还认识前世噶玛巴的侍从。第六世夏玛巴（Zhiwa dmar pa）受命寻找他的上师第九世噶玛巴的转世灵童，他在多个祥瑞的梦中得知了转世灵童的大致方位，便派使者去找他。很快，关于新噶玛巴已经诞生于果洛的传言就传开了。

当地一位名为夹摩固始的喇嘛（ICag mo bla ma/ ICag mo go'i shri）听闻了这个心智成熟的孩子，便希望从这位名声日隆的年轻神童身上渔利，他通过花言巧语将年轻的噶玛巴和他的家人置于其保护和控制之下。<sup>[9]</sup> 年轻的噶玛巴在六岁之前被隔离在首领的城堡中，不被允许外出会见那些渴望见到这位年轻神童的高僧们，而且大部分时间他也无法与他的家人相见。

终于，第六世夏玛巴乘夹摩不在的时候成功地给年轻的噶玛巴送了一封信，确认了这名孩童的身份为第十世噶玛巴。消息传得很快，正如噶玛巴在自传中写道：“我出名了，我的名声传遍了各地。”<sup>[10]</sup> 1610 年，年轻的噶玛巴 7 岁时，第六世夏玛巴带着一大群随从找到了夹摩，并成功地为他的年轻法王举行了坐床仪式。当时，他要求噶玛巴的父母把这个小男孩交给他教导，虽然父母很乐意接受这个请求，但夹摩固始不允许。夏玛巴别无选择，只能等待情况转变。坐床仪式过后，他们又有七年没再见面。宗教教育是培养藏传佛教高级转世喇嘛的一个重要因素，中断宗教教育极具破坏性。一位后来的传记作者从夹摩的阻碍中看到了噶玛噶举未来衰落的原因。<sup>[11]</sup>

噶玛巴的显赫地位使其在接下来的几年里可以参访圣地，但夹摩喇嘛总是陪伴着他并一直控制着他。虽然夏玛巴无法亲自指导年轻噶玛巴的学习，但他安排了其他噶玛噶举派的高僧，在其被禁止与噶玛巴会面期间帮助指导年轻噶玛巴。其中最重要的是第三世巴沃仁波切（dPa' bo rin po che）。1615 年当噶玛巴第一次访问其法座楚布寺时，第三世巴沃仁波切遇到了他这位年轻的弟子，并在那里为他受了沙弥戒，当时给了他法号却英多吉。直到几年后他与夏玛巴团聚之前，第三世巴沃都是噶玛巴最重要的老师。<sup>[12]</sup>

第十世噶玛巴从幼年到少年之初，完全被夹摩的贪婪所控制。他的处境让年轻的噶玛巴清楚地意识到肆无忌惮的世俗（和宗教）首领对宗教领袖所造成的危险，正如他在诗中所写的那样，“让小偷保管你的钱，或依仗一个坏主人，都是后悔的原因……”。<sup>[13]</sup> 这不过是对西藏中部政治动荡的世界的一次体验，而后这将又一次地闯进他的生活。

即使在夹摩控制的整个时期，当他被剥夺了充分接受其传承的宗教教导的时候，却英多吉就开始并持续其宗教艺术创作，他的传记和自传作品都提到了他年轻时创作的绘画和造像。夹摩固始任命的一位早期侍者的传记记录了他在 1613 年，当他 9 岁时创作的第一批素描和绘画，其中包括绘于棉布上的第一世噶玛巴的画像，“头发蓬乱，头戴黑帽，身着长袍”，以及绘于纸上的伟大的噶玛噶举派创始人米拉日巴的画像，“肤色明亮，周围环绕着猎人贡布多吉和他的狗，还有一只鹿坐在云层之间，背景是雾气覆盖的雪和土山”。<sup>[14]</sup> 1615 年，年轻的噶玛巴在楚布寺跟随巴沃仁波切学习时，有一天他观察到了一只羚羊和它的幼崽，并绘制了这一场景，底部题有偈颂：

丹岩之侧，众麋乐受。众麋之中，幼麋乐受。幼麋乐受，吾为瑜伽者亦乐受。其情恰如米拉日巴所唱《六乐》道歌。<sup>[15]</sup>

动物在却英多吉的绘画和造像作品中扮演着重要角色。他以米拉日巴为榜样，对伟大的瑜伽师米拉日巴的爱戴和钦佩，是这位年轻喇嘛艺术和生活中不变的主题。

1616 年，年轻的噶玛巴拜访后藏王在日喀则的府邸，当地以隆重的仪式恭迎他。他在这里停留期间，看到了两尊著名的度母像，但他并不为所动，说道：“它们有很强的加持力量，但它们的做工并不那么出色。在所有铜造像中，最珍贵的克什米尔铜造像是从拉堆（La stod）的祖尔（Zur）带来的祖尔玛佛像。”<sup>[16]</sup> 他后来经常提到他对古代克什米尔风格的欣赏，这在他的大部分造像上都有明显的体现。

他十几岁的后期作品包括他于 1620 年为他的上师巴沃仁波切创作的六幅画作。<sup>[17]</sup> 他的传记中提到了同年制作的两尊金属造像，一尊“由一种非常特殊合金铜制作的度母像”<sup>[18]</sup>，以及同年在玛尔巴家乡洛扎（Lho brag）的色喀古托（Sras mukhar dgu thog）用五种金属制成的伟大的噶举派喇嘛玛尔巴的金属造像。<sup>[19]</sup>

1620 年，16 岁的噶玛巴终于摆脱了夹摩喇嘛的控制，主要是通过他的上师巴沃与西藏中部国王藏巴汗（Tsang Desi）（译者注：这里应指彭措南杰 Phun tshogs rnam rgyal）的说情，后者命令夹摩和他的亲信离开噶玛巴的随从。最终，年轻的噶玛巴得以与他的上师第六世夏玛巴会面并一同游学，但无耻的夹摩带给他的隔绝及其后遗症对他的早期教育和宗教训练造成的伤害一直影响着他。<sup>[20]</sup> 尽

管却英多吉已经摆脱了掠夺性的夹摩固始的魔掌，但仍受到世俗统治者摆布。解除夹摩控制的藏巴汗是一个侵略成性的统治者，他不断发动战争，以进一步控制西藏中部的所有地区。1621 年，在一次夺取拉萨的战役失败后，他在返回日喀则宫殿的途中去世。他十五岁的儿子继承了他的父亲对噶玛噶举传承的支持。后藏王的供养对噶玛噶举派的声望和财富至关重要，但最终这位统治者与噶玛噶举派之间的关系导致噶玛噶举几乎彻底失势。但是对于 1621 年而言，这还是未知之事。

当夹摩施加的限制解除后，却英多吉得以与夏玛巴和噶玛噶举传承的其他高僧会面，同他们游学并接受他们教导，迅速吸收他们的指导和教授。他再次前往噶举派西藏大本营玛尔巴的家乡，西藏南部的洛扎地区，并再次前往色喀古托，参观了那座由伟大的瑜伽士米拉日巴应玛尔巴要求建造的塔。虽然夏玛巴到达该地区不久就离开了，但却英多吉和巴沃一起在那里呆了几年，其间年轻的噶玛巴从巴沃的持续教导中受益。他也比以往任何时候都更加专注于他的艺术追求。他绘制了一幅佛陀如来和其他许多人的画作，到 1622 年至 1625 年的三年期结束时，他“确信自己已成为专家”。<sup>[21]</sup>

年轻的藏巴汗（译者注：应指彭措南杰的儿子，丹迥旺波 bsTan skyong dbang po）曾邀请噶玛巴回到日喀则，在那里他再次见到了夏玛巴。他们与其他两位噶举

派的高僧一起，为年轻藏巴汗已故的父亲举行了葬礼。[22] 却英多吉从那里再次回到噶玛巴的居所楚布，也就是他在 11 岁时第一次到访的地方，当时他在巴沃仁波切的指导下受了沙弥戒。1624 年，他受了比丘戒成为一名僧人，这是成为佛教大师道路上的关键一步，在巴沃和其他高僧协助下，夏玛巴以轨范师的身份主持了仪式。这一重要里程碑事件之后，噶玛巴经常在他的上师夏玛巴的陪伴下四处游学，他抓住每一个从夏玛巴那里接受教法的机会。

这两位喇嘛在艺术方面也有合作，正如却英多吉曾经叙述的那样：“有时……（我们）会一起在楚布寺的顶楼。我们会创作周围环绕着菩萨和罗汉的佛陀像，观音像和其他尊像的画作。我和却吉旺秋菩萨（第六世夏玛巴）就如何设计画中的背景布景交换了意见……”[23] 显然，夏玛巴欣赏他这位年轻学生的艺术技巧，并鼓励他绘制唐卡。[24]

1628 年，夏玛巴再次受邀来到日喀则年轻藏巴汗（译者注：同上，应指彭措南杰的儿子，丹迥旺波 bsTan skyong dbang po）的宫殿；噶玛巴也被召见，但因为他正计划前往冈仁波齐朝圣，所以最初拒绝前往。但当夏玛巴说服他在动身前往圣山之前陪夏玛巴到宫殿短暂停留时，他同意了。

从第四世噶玛巴若必多杰（Rol pa'i rdo rje，1340-1383）时代开始就已经形成了传统，即噶玛巴和噶玛噶举其他重要传承的喇嘛在一大群僧侣和侍从的跟随下巡游西藏，在途中的每个地方设立一个巨大的帐篷，“实际上是一个帐篷寺院”[25]，这被称为噶玛噶举的“大营地”（Gar pa 或 Gar chen）。虽然该教派的主寺很重要，但高僧们经常游学，大营地成为噶玛噶举教派本身的代名词。[26] 正是这样一群以噶玛巴和夏玛巴为首的移动的大量僧侣和侍从队伍，在 1628 年秋天应藏巴汗（译者注：同上，应指彭措南杰的儿子，丹迥旺波 bsTan skyong dbang po）的邀请离开楚布前往藏巴汗（译者注：同上，应指彭措南杰的儿子，丹迥旺波 bsTan skyong dbang po）在日喀则的领地。[27] 当噶玛噶举传承的几位高僧聚集在一起时，会使用“Gar pa yab sras”（帐篷的父子或师徒）这个词。[28]

在后藏王的宫殿待了几个月后，夏玛巴和噶玛巴于 1629 年的春天离开宫殿，向西前行访问了许多与米拉日巴有关的地点，这位伟大的神圣诗人对噶玛巴来说是位英雄典范。与上师告别后，那年秋天噶玛巴开始徒步前往冈仁波齐朝圣，这是噶玛巴一生中众多长途朝圣之一。[29] 噶玛巴朝圣时，他的上师夏玛巴正在前往尼泊尔加德满都河谷的路上。[30]

在却英多吉从他的冈仁波齐朝圣归来和夏玛巴从尼泊尔返回之后，这两位喇嘛在西藏南部靠近西藏边境的定日（Ding ri）再次见面，他们一起前往夏玛巴在他们上次各自启程分开前建造的隐居处。他们最初几天是在愉快的交谈中度过的，因为相互讲述了他们各自的旅行。但几个月后，夏玛巴变得越来越沉默寡言。最终很明显，他的老师日益衰弱。在他的上师传记中，却英多吉详细描述了他如何照顾他处于弥留之际的伟大上师“苏罗毗”（Wish-fulfilling Cow）。夏玛巴圆寂前几天，噶玛巴收到了来自西藏南部的消息，称他的另一位上师巴沃仁波切意外去世。噶玛巴于 1630 年失去了他最重要的两位上师，那年他 26 岁。

带着他对爱戴的上师的深深的哀悼，噶玛巴运送夏玛巴的遗体从定日出发前往楚布。在楚布，他为他的上师主持了隆重的葬礼，成千上万的僧侣参加了葬礼。葬礼后不久，却英多吉召集尼泊尔工匠开始为夏玛巴的遗体建造一座银制舍利塔，建造这个精致的七层银塔耗时三年。作为葬礼的一部分，却英多吉亲自绘制了一幅十六罗汉的丝制唐卡，并制作了马头金刚（Hayagriva）、文殊菩萨（Manjushri）、观音菩萨（Avalokitesvara）和忿怒金刚手（Vajrapani）的尊像。[31]

却英多吉的青年时代可以说是随着第三世巴沃仁波切和第六世夏玛巴的圆寂而结束。从那时起，却英多吉就接过了噶玛噶举传承的领袖的衣钵，这是当时所有藏传佛教传承中最受尊敬和最有影响力的。由于他本人是由夏玛巴指认并坐床的，并且是夏玛巴和巴沃教授了他这一支传承的历史和教义，但从那时起，只有由他来指认和教授噶玛噶举其他的转世喇嘛，包括第七世夏玛巴和第四世巴沃。

在他的上师去世后，却英多吉越来越远离高僧生活的浮华和仪式。他对苦修者简单生活的向往体现在一首他在夏玛巴圆寂后创作的诗中：

自今已往，吾将以旷野为伴，  
或于树下，或于山间。  
自今已往，吾将受施舍之食，衣亵土破布之衣。  
怡然于苟活之需。[32]

尽管有时却英多吉不得不与大营地的所有随从一起旅行，但他也找到了与更少些人一同朝圣的方式，例如他在 1634 年到访拉萨时，五世达赖喇嘛在其自传中写道：“法王噶玛巴却英多吉来到拉萨，没有遵循以往的营地传统（即没有帐篷和庞大的随从），并且身着俗人的衣服”。[33]

在 1630 年至 1640 年这十年间，夏玛巴和巴沃圆寂后，却英多吉四处朝圣，并得以检视和复制著名的造像和绘画作品，例如在泽当寺名为“金洲（Suvarnadvipa）大德”的著名造像，它已被确定为却英多吉后续制作的造像。[34] 他在旅行时继续创作绘画和造像。1637 年，他在西藏东南部的扎日（Tsari）神山停留期间，“以十名工人设立了一个作坊。他给每一个发愿闭关的僧人一尊米拉日巴像，给那些发愿要念诵‘唵嘛呢叭咪吽’一亿遍的其他僧人一尊观音唐卡。”[35]

噶玛巴逐渐想从政治阴谋的动荡中脱身，但最大的风暴还在后头。1637 年晚些时候，当噶玛巴还在扎日神山地区停留时，达赖喇嘛的供养人和支持者固始汗（Gushri Khan）从北方率领一支庞大的军队向西藏进军。1638 年，固始汗抵达拉萨，达赖喇嘛宣布他为“持教法王”（译者注：《西藏佛教发展史略》1987 版 P181 中记载，1637 年四世班禅与五世达赖赠固始汗以丹津却杰 bsTan 'dzin chos kyi rgyal po，意为持教法王的称号）。1639 年，固始汗完全征服了藏东地区，并于次年，即 1640 年，他进军后藏地区，这一地区的领主曾在很长一段时间内是噶玛噶举派的供养人。面对每一次动荡，噶玛巴都拒绝参与到斗争中。

在这场决定西藏历史数百年的巨大斗争中，大约在 1641 年噶玛巴遇到了既是学者也是作家的后藏堪钦（gTsang mKhan chen），堪钦在雅鲁藏布江附近的森林静处迎接他，这是他一生中最重要的会面之一。后藏堪钦和却英多吉都在各自的自传中记录了这次会面，并且都非常重视这次会面，都用热情洋溢的文字赞美了对方。后藏堪钦回忆道：“我一看到 [他走近]，就被强烈的信仰所感动。他用半睁着的苍老的眼睛盯着我看了很长时间，从而祝福了我。许多关于信仰的想法在我脑海里闪现，比如‘至尊都松钦巴（Dus gsum mkhyen pa，第一世噶玛巴）这个人’。”[36] 却英多吉写道：“当时这一地区的人们向一位僧人供养，以表示对身为上师的他的尊重，并且人们都尊敬他。早前，这位僧人曾师从却吉旺秋菩萨（第六世夏玛巴，却英多吉的上师）。他很俊秀，面容姣好，年轻得如一支新花，心性淡定，并且学习过许多佛经……我知道这位似花一般的僧人心性淡定，便与他交谈。这个僧人每天都来，后当这个僧人得知我要去另一个国家时，他跟随我，我们便一起离开了那个地方，继续前往其他地方……”。[37]

后来，却英多吉称后藏堪钦为“他的侍者衮杜桑波（Kun tu bzang po）”，从那时起，他就是第十世噶玛巴生活中无处不在的人物。[38] 他们与噶玛巴的随从一起南行到洛扎，在那里噶玛巴指认了第四世巴沃，也就是噶玛巴第一位重要上师第三世巴沃的转世。这两位喇嘛在却英多吉余生的大部分时间里都在一起。[39]

两位喇嘛的这次重要会面发生在急速发展的危机之时，这场危机将颠覆第十世噶玛巴的一生，并导致整个噶玛噶举传统和传承几乎消失。1642 年，经过长时间的围攻，藏巴汗的首都被固始汗的军队占领，年轻的藏巴汗（同上，应指彭措南杰的儿子，丹迥旺波 bsTan skyong dbang po）被囚禁在拉萨，几个月后被处决。后藏王是忠诚的西藏民族主义者，也是噶玛噶举派的供养人：他们反对以达赖喇嘛为首的格鲁派以及达赖喇嘛的蒙古供养人。在固始汗胜利之后，年轻的五世达赖喇嘛被宣布成为整个西藏的统治者。[40]

噶玛巴被无情地卷入了这场可怕的冲突之中。噶玛噶举寺院被接管并强行改宗为格鲁派。他不想参与流血事件，并试图请求达赖喇嘛允许他的教派像以前一样继续下去，但达赖喇嘛的大臣们要求噶玛巴宣誓不会反对或推翻格鲁派，噶玛巴回答说这样的誓言是没有必要的，因为他过去从未反对过格鲁派。这个回答被格鲁派视为噶玛巴不合作的征兆，并下令攻击噶玛巴在洛扎的大营地。

这次袭击彻底摧毁了大营，许多僧侣和侍从都被杀害。噶玛巴和他的忠实侍者后藏堪钦衮杜桑波，奇迹般地逃脱并逃往东北。经过两年的漂泊，噶玛巴最终投靠了今云南丽江国王，其祖先在第八世噶玛巴拜访后成为噶玛噶举虔诚的追随者。42 岁的却英多吉是一名逃亡者。大营被毁后，大部分噶举派寺院被五世达赖的新政府占领，并强行改宗为格鲁派。

在他的余生中，噶玛巴的生活都在中甸（rGyal thang；译者注：今香格里拉），在丽江王国中心的北部，他和他忠实的侍从衮杜桑波住在那里。在流放期间，他恢复了噶玛噶举传承，最终指认了他的主要上师夏玛巴和巴沃，以及其他师徒传承的高僧，包括司徒仁波切和嘉察仁波切的转世。1649 到 1650 年间，他独自开启了前往北方的伟大旅程，与他主要上师的转世——第七世夏玛巴益西宁波（Ye shes snying po）会面。他在他的一部自传作品《游吟》中描述了这次旅程。最终，第七世夏玛巴来到中甸与噶玛巴一起学习噶玛噶举传承的教法。在他多年在中甸和丽江的旅行中，却英多吉继续创作了许多艺术品，其中包括绘画和造像，很可能正是他对汉地绘画和汉地绘画技法的接触对他那些年的绘画产生了影响。

住在中甸期间，他最终娶妻生子，并指认其中一个孩子为第六世嘉察诺布藏波。这当然强化了他作为非传统喇嘛的名声，他已经从他非传统的服饰和长发以及免于大多数高僧的大批随从和华丽长袍中赢得了声誉。

他的最后一次行程是回到西藏中部，1673 年他在那里拜见了五世达赖喇嘛，并获得了返回他的主寺楚布寺的许可。不到一年，他在雅鲁藏布江以北偏远地区的一座寺院中圆寂。他的遗体被带回楚布寺，隆重的葬礼过后，第七世夏玛巴和第六世嘉察——却英多吉的儿子诺布藏波负责一座银色舍利塔的建造和开光，这一切正如却英多吉在 40 多年前为他的上师第六世夏玛巴所做的那样。

一位第十世噶玛巴却英多吉传记的作者这样追念他：

“这个四处纷争时代的众生之主，以其犹如净饭之宴的慈悲之力，在教义核心被外军侵袭之时；在荒尸遍野之时；在三珍宝被毁，众生悲苦之时；当时他以其慈悲之力成为无主的众生之主。除了他，还有谁能是萨迦的第二任统治者？诚哉斯言。”[41]

### 却英多吉的造像

在回顾了却英多吉的生平之后，让我们现在回头对上观博物馆这件非凡造像进行考察和分析，此尊造像的题记简要提到这是他亲手制作的。

我确信这尊像就是这位伟大喇嘛的作品，主要有三个原因：首先，因为题记是这样告诉我们的。其次，因为只有高僧才能制作这样史无前例且如此非传统的图像，而且在西藏佛教初传的时候是不会制作的；第三，此尊的形象，还有其他类似的造像，让我们不由自主地想到一批绘画作品，其中几幅也带有题记，所有的学者都认同它们是却英多吉的作品。

### 伟大时代的出现

导致学者和专家认定这尊小型造像的时代非常早，即从 7 世纪到 8 世纪的吐蕃时期的主要特征是技术和品相，这使它具有那个伟大时代的气息，并且是很难同 17 世纪这个时间联系起来。正如乌尔里希·冯·施罗德所写：“技术特征，如厚铜铸造、强烈的火镀金，以及由于长期供养而导致的外观磨损，都指向更早的时期。”[42]

这确实是真的，这些特征往往表明更早的时期。正是由于铸铜厚重和火镀金的痕迹是尼泊尔铸件的典型特征，在题记被识读之前，该造像在 1987 年至 1994 年一共有三个出版物中都被称为尼泊尔造像。同样，由于明显的磨损，在这三个实例中，这尊像再次被断代为 6 或 7 世纪左右、7 或 8 世纪左右和 8 世纪，而冯·施罗德认定其为 7 或 8 世纪。

金属几乎是纯铜和“厚铜铸造与强烈的火镀金”，这些明显的尼泊尔技术很可能是因为尼泊尔的铸工直接参与了这尊和其他几尊被认为是却英多吉的造像的制作。尼泊尔艺术家至少从公元 7 世纪就开始参与西藏佛教艺术品的制作，而且在却英多吉的传记中多次提及了尼泊尔工匠，我们将在下文中详细了解。

至于造像明显的外观磨损，这也确实经常表明年代久远，但并非总是如此，因为在某些情况下，金属造像可能会在相对较短的时间内磨损甚至损坏。

却英多吉的传记和自传表明他几乎常常旅行，而且总是被迫旅行。蒙古大军以狂暴之势破坏大营，所以必须迅速逃走，第十世噶玛巴和他的侍者将所有珍贵的圣像匆忙打包带走。这种仓促避险的情况在噶玛巴的生活中屡见不鲜，甚至他在中甸避难时也未能免于战乱。1658 年，清军进军中甸，噶玛巴被迫逃亡，他在自传《大鼓》中对此进行了生动的描述，得知进攻在即，“所有村民都四散逃离”，噶玛巴详细记述了他的侍从衮杜桑波的劝告。

“……不要靠近任何危险，应该远离它，离它远远的，（并且）要小心。”说完，我拿了一个袋子，就像一只属于夜叉俱毗罗（Yaksha Kubera）的吐宝鼠皮袋（rKyab ba），装满珠宝，夹在我的左臂下，背着克什米尔神像，骑着马到一个偏僻的地方。”[43]

这种举措显然会在噶玛巴和他的侍者衮杜桑波随身携带的任何一件造像上造成磨损，甚至可能导致断裂，例如止观忿怒金刚手像腿上清晰可见的修复损伤。

却英多吉在他的自传《大鼓》中描述到“衮杜桑波的甚是怡人的居所是一座有几层楼的小房子”，位于“离噶玛巴独自隐居不远的地方”。侍者这间房子里摆满了精美造像，有几尊是却英多吉自己制作的，还有“西藏中部、尼泊尔、东印度和西印度的各种尊神——无数件供人们顶礼的物件”以及“广泛收集的无数佛典”。却英多吉这样描述他和他的侍者每天进行的礼拜：

“对所有这些供人顶礼的对象和舍利塔，（我们）两位菩萨（第十世噶玛巴和衮杜桑波）时不时地供奉鲜花，洒献祭水，用檀香熏（圣物），并提供各种美味且营养丰富的水果和食物。”[44]

却英多吉所描述的供养可能会在几年后导致冯·施罗德提到的“由于长期供养而导致的外观磨损”。即使是最近的造像也可能会在这样的供养中显著磨损，更晚的尼泊尔造像具有明显磨损的特征证实了这一点。[\[45\]](#)

#### 有题记的造像

这里有必要将这尊像与同样由乌尔里希·冯·施罗德首次公布的，也被他认为属于吐蕃时期的三尊有些相似的造像，进行一下比较研究。虽然这尊像在1987年之前的某个时期离开了西藏并最终纳入了乌尔里希·冯·施罗德的收藏，但冯·施罗德在其对西藏广泛研究的巨作《西藏佛造像》（Buddhist Sculpture in Tibet）的两卷中，发现了我们接下来将研究的其他三尊造像。这三尊（图2和图3以及图4）是他在整个藏传佛教的中心圣地大昭寺的收藏室中发现的。

作为一组的这四尊像有几个共同的特点，即它们都是用相对较纯的红铜铸造的，均有镀金的痕迹，并且很难在藏传佛教神系中找到它们的位置或身份。

另外，前三尊（图1-3）的题记几乎相同，提到其均由至尊却英多吉所造。[\[46\]](#)



图3

冯·施罗德自己意识到了这些作品的相似性，他指出图3是“同一位不知名的西藏艺术家以另外两尊像（图1和2）为样本制作的”[\[47\]](#)。这些题记确认了它们确实是由同一位西藏艺术家创作的，但不是知名的，因为题记证明这三尊都是由却英多吉制作的。

我们明白，这些造像的题记被认为是假的，是因为这些造像表面展现出明显的年代感，但我们已经考察出了年代感磨损产生原因的另一种解释。我认为它们是这位高产且古怪的艺术家的作品，其主要原因是它们前所未有的图像，它们作为一组像所具有的超凡凝聚力，以及它们与这位艺术家其他作品的强烈相似性，当然我们也应该审视题记本身这个话题。

值得一提的是，这三尊像并不是唯一以题记将其归于第十世噶玛巴却英多吉的造像。另外四尊造像也有非常相似的题记，尽管有些在风格上与这三尊像完全不同，我们将在下面研究其中的两个。此外，还有几幅画上有带这位艺术家名字的题记，其中两幅画上题记的措辞与这些造像上的题记相似。

以我对喜马拉雅艺术作品题记的经验，我认为我还从未遇到过有意胡乱刻写作品的创作时间或创作者的题记，除非它就是一件企图欺骗市场的现代伪作。[\[48\]](#)有些情况下，在毁坏或破损的作品的替换品上会重新复刻原件上的题记，但总在文后追加一段新的题记，叙述该件作品的修复或替换和重新装藏的情况。[\[49\]](#)

在考虑却英多吉作品上的这些题记时，我们应该注意到它们在西藏语境中是独特的，因为它们只提到是谁制作了这个作品，而没有提供其他信息。大多数西藏圣像上的题记都专门提到圣像的装藏和发愿的情况，提到了制作圣像的施主及其目的这些细节。[\[50\]](#)正如冯·施罗德在他对图1-4的描述中所指出的那样，没有证据表明它们中的任何一尊按照标准的西藏方式进行过开光，即填充宗教物品并用金属板密封底部。[\[51\]](#)在更标准的开光题记中，尽管不是没有，但很少有关于创作作品的艺术家的任何信息，而且像我们在这里遇到的六个如此简洁的题记也并不常见。

这些题记很可能代表某个人——要么是噶玛巴，要么是其他人，也许在他圆寂后试图通过添加这些简洁的题记来盘点第十世噶玛巴的作品。它们可以与另外两组带有同样简洁的题记的西藏宗教艺术作品相比较，一组刻有那嘎拉咱（Nagaraja）名字的造像，另一组由温波仁波切（On po bla ma rin po che）开光的唐卡。[\[52\]](#)但我们无法确定它们是如何被题写上的。它们是噶玛巴本人或他命令题写的吗？又或者它们可能是在别人指示下题写的？

我们上面引用的却英多吉对“袞杜桑波的甚是怡人的居所”的描述清楚地表明，噶玛巴和袞杜桑波管理着来自信仰佛教的各个地区的大量造像，其中包括由噶玛巴亲手制作的作品。并不奇怪的是，如此熟悉这些物品的艺术家会渴望清点他自己制作的那些作品。如果清点不是噶玛巴的主意，人们就会怀疑是否可能不是袞杜桑波负责第十世噶玛巴造像上的题记。他对噶玛巴的虔诚是却英多吉传记和自传中最重要的特征之一。

#### 前所未有的特殊图像

如果我们再次审视这尊像和前文所述的其他两尊像（图2和图3），以及上面的图4，我们可以立刻看出这四尊像都体现出一种前所未有的令人困惑的图像。它们很难被明确地识别，正如乌尔里希·冯·施罗德在首次公布它们时给出的描述所示：

他将图1识别为“忿怒金刚手、俱毗罗，可能还有马头金刚形象的复合图像。”[\[53\]](#)

他先是将图2识别为“火天（Agni）、阎摩（Yama）、俱毗罗和马头金刚形象的复合图像”[\[54\]](#)，后又识别为“结合了火天、俱毗罗、那嘎拉咱和阎摩形象的神秘复合图像”[\[55\]](#)，最后识别为“具有俱毗罗和马头金刚形象的阎摩。”[\[56\]](#)

他将图3识别为“马头金刚和阎摩形象的复合图像”[\[57\]](#)或“马头金刚——‘具马颈者’”。[\[58\]](#)

他在2001年仅仅将图4识别为“坐在牛背上的不明男性尊神”[\[59\]](#)。然而在2008年，他改称这尊像为“阎摩——‘死亡之神’”，并改称坐骑为“有角的公水牛”。[\[60\]](#)

这种复合图像在藏传佛教图像学中是前所未有的。值得注意的是，冯·施罗德断代为大约7或8世纪的吐蕃时期的其他造像，包括他归为西藏西部象雄传统的那些造像（PL 182-189），并没有展示这种令人困惑的各种尊神结合在一起的“复合图像”。[\[61\]](#)

通常，西藏雕刻家在刻画尊神时并不会沉迷于幻想或创新，他们拘泥于文本中描述的诸神的样式，并将他们的创造力限制在一幅绘画或一尊造像的风格或装饰方面。如果艺术家是位世俗人，或者说即使他是位僧人，他也会参考上师的教导和宗教文本，来指引其应如何刻画尊神。这些尊像的特殊复合图像体现了一种创造性的大胆尝试，这在西藏的宗教艺术中并不占据一席之地，而且相比于后来，在早期这种尝试甚至更为罕见。事实上，这样的尝试在任何地区或文明的早期佛教艺术中都不占有一席之地。

然而，在西藏有一种情况就是艺术家有远超常人的更多的自由。如果艺术家是一位高级喇嘛的话，例如西藏伟大的转世活佛之一，达赖喇嘛、班禅喇嘛或噶玛巴，那么当他在脑海中生起尊神的时候，他就有权描绘这个尊神。这些高级喇嘛所生起的图像有其内在的正当性，并被视为神灵或女神的显现。[\[62\]](#)

第十世噶玛巴却英多吉就是这样一位具有如此神力的高级喇嘛，同时也是一位高产的艺术家。曾是却英多吉密友和侍者的博学喇嘛后藏堪钦，曾这样描述却英多吉的创作过程：

“此外，在那个时候确实出现了许多惊人的神迹，比如看到了本尊的面孔，但他并没有对任何人说，‘事情就这样自然而然地发生了。’不过，由于他创造了热情洋溢女性形象的度母，以及坐在牛背上且手持睡莲花茎的观音这种前所未有的图像，所以大家都说这是源于他曾目睹过他们的面孔。”[\[63\]](#)

这一段落所描述的时期就在却英多吉的伟大上师第六世夏玛巴去世之前，当时却英多吉大约26岁。[\[64\]](#)我们已经知道却英多吉在他的上师于1630年去世后是如何全身心投入到他的上师的葬礼中，此外还在楚布建造建筑、绘画并造像来纪念夏玛巴。这些事件的一些细节值得再次回顾一下。为了保存他已故上师的珍贵遗体，“噶玛巴召集尼泊尔工匠为夏玛巴的遗体建造一座珍贵的银制舍利塔（mChod sdong）。”[\[65\]](#)这座七层的舍利塔历时三年才建成，建成后“来自尼泊尔的艺术家们得到了丰厚的黄金报酬并被送回家。”[\[66\]](#)此外，却英多吉“画了一幅丝质十六尊者唐卡，并为葬礼制作了马头金刚、文殊菩萨、观音菩萨和忿怒金刚手的尊像”。[\[67\]](#)

从这些段落中，我们不禁想知道，我们一直研究的全部以尼泊尔流行的几乎纯铜重铸而成的这几尊像，是否是年轻的第十世噶玛巴的早期作品。图1是否有可能是他为葬礼所作的那尊“忿怒金刚手”呢？图3是否有可能就是那尊同时期制作的马头金刚呢？难道没有可能图4的“男性尊神坐在牛背上”的绝妙形象，其实就是后藏堪钦在其传记中描述为依照年轻噶玛巴的想象而创造的那尊“坐在牛背上且手持睡莲花茎的观音”并且/或者就是在他的上师去世后举行葬礼时所造的观音？我们永远无法确切知道，但这种可能性是存在的。

#### 与却英多吉绘画的近似之处

却英多吉是一位伟大的画家和雕塑家。在他的一本传记中，引用了他49岁时的一段话

我的诗才画技在雪域无人能超越。我是一个取悦观音菩萨的人。我是为了作画才来到人间。[\[68\]](#)

很幸运的是，他的不少画作——当然比他的金属造像更脆弱——幸存了下来。其中有几件带有题记，指明这些是却英多吉的画作。[\[69\]](#)事实上，主要是通过他的画作，现代的西方学者得以首先重新发现了却英多吉的艺术。[\[70\]](#)围绕其造像时代存在争论，与此相反，学者们普遍认同这些画作是他的作品，尽管也有一种观点认为，他这种风格的许多画作很可能是在他的指导下创作的，或者是在他圆寂后仿画的（这种情况同样也适用于他的造像）。

虽然却英多吉在他的画作上受到其他艺术家和风格的影响，但他的作品也有一些独特之处，正如杜凯鹤所写：“他的风格十分独特，其特征是在肉乎乎拉长的头上简单勾勒出脸型和噘起的红色樱桃小口……噶玛巴刻画的男性形象的手指通常是球根状的，骨结突出，拇指则以近乎握笔的方式处理。”[\[71\]](#)我们可以从一些细节中看到，这些形象特征在他的画作和造像中都有体现。



图2

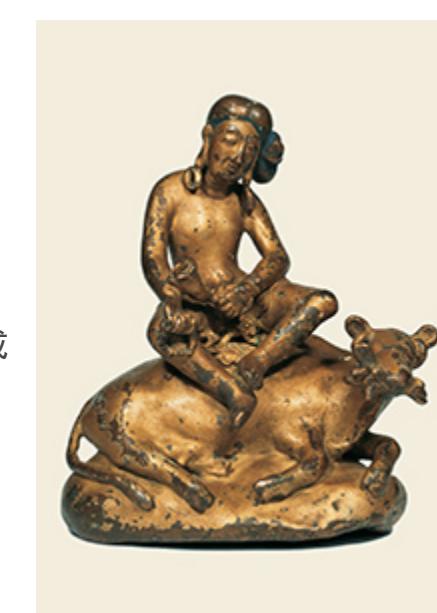


图4

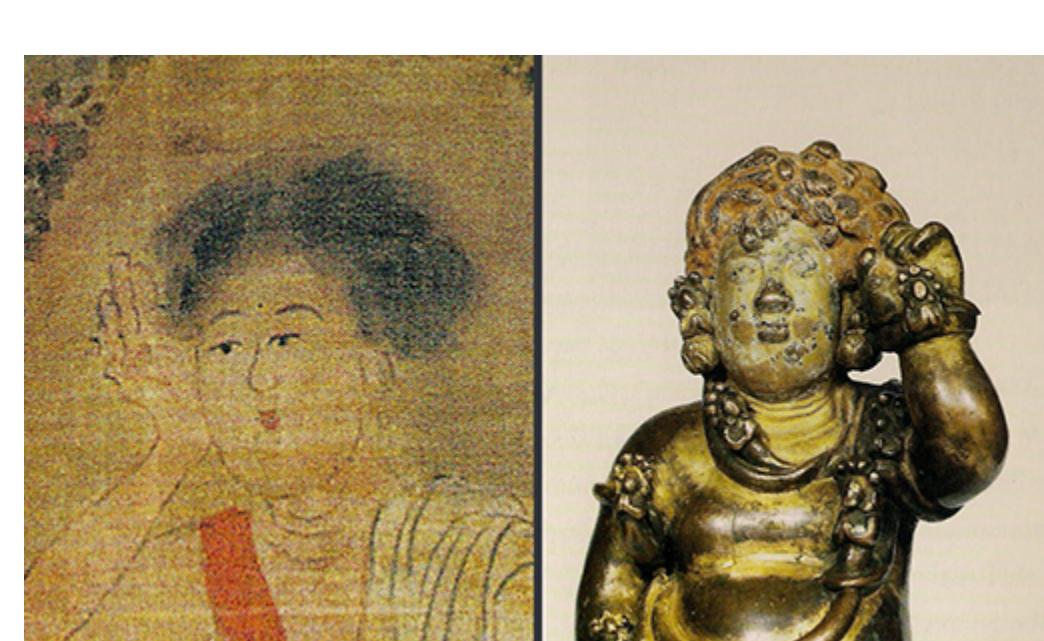


图5

在图5中可以清楚地看到“拉长的头上简单勾勒出脸型和噘起的红色樱桃小口”，它结合了左侧米拉日巴这幅画作的细节，我们可以将其与右侧图2中造像的细节进行比较。二者的面部都被拉长了，在“噘起的红色樱桃小口”以下的下庭特别长。小鼻子，小眼睛，眉毛如拱。绘画和造像中的头发都被描绘为桀骜不驯的发绺。



图 6

在图 6 所示的另一组比较中，我们可以将图 1 “忿怒 金刚手”的头部与最近公布的被认为是却英多吉所作的一幅佛陀涅槃图中的哀悼人群众多面孔里的两个进行比较 [72]。左侧面孔展现了和中间造像一样的，发绺、窄小的前额和长长的下颏；而右侧所绘人物展示了同忿怒金刚手一样的噘起的嘴唇以及蒜头鼻。

在图 7 所示的另一组比较图像中，我们比较了图 2 (左侧) 和图 4 (右侧) 中出现的关于牛的特殊描绘，以及位于中间的这幅带有题记的却英多吉绝妙的玛尔巴画作中关于牛的描绘。[73] 动物，尤其是牛，一成不变地出现在却英多吉的这两幅画中，正如这三个细部所展现的那样。

杜凯鹤在讨论那幅玛尔巴画作时指出：“……人们仍然可以观察到这幅画中几个引人注目的地方，最直接的是大量细腻处理的动物。从跪着的牛、马、羊、狗到鱼，这些数量和种类都远远超出了藏族绘画的惯例。食物和饲养也是这幅玛尔巴画作中一个异常引人注目的题材（与这个画作的主题并没有本质的关联），但它与我们所知道的噶玛巴视觉表述一致。”[74]

却英多吉以其对动物的热爱而闻名。一本传记记载，在他很小的时候，“视转世为一种大悲”，他在剪羊毛的时候说“不要以任何方式伤害这些生灵”，然后他哭了。他像爱挚友和神灵那样爱着所有的有情，他说：“每当我看到羊群和牛群时，我都将它们视为我自己，这令我愉悦。”[75] 他如此敬仰牛，以至于他曾多次将他的上师第六世夏玛巴形容为像一头牛。[76]

下面一组细部中的三头牛在诸多方面相似，最明显的是向下弯曲的牛角这种特殊的处理，而且实际上这三者展现的都是牛在吃东西，杜凯鹤所指出的食物和饲养主题的实例在却英多吉的作品中非常重要。

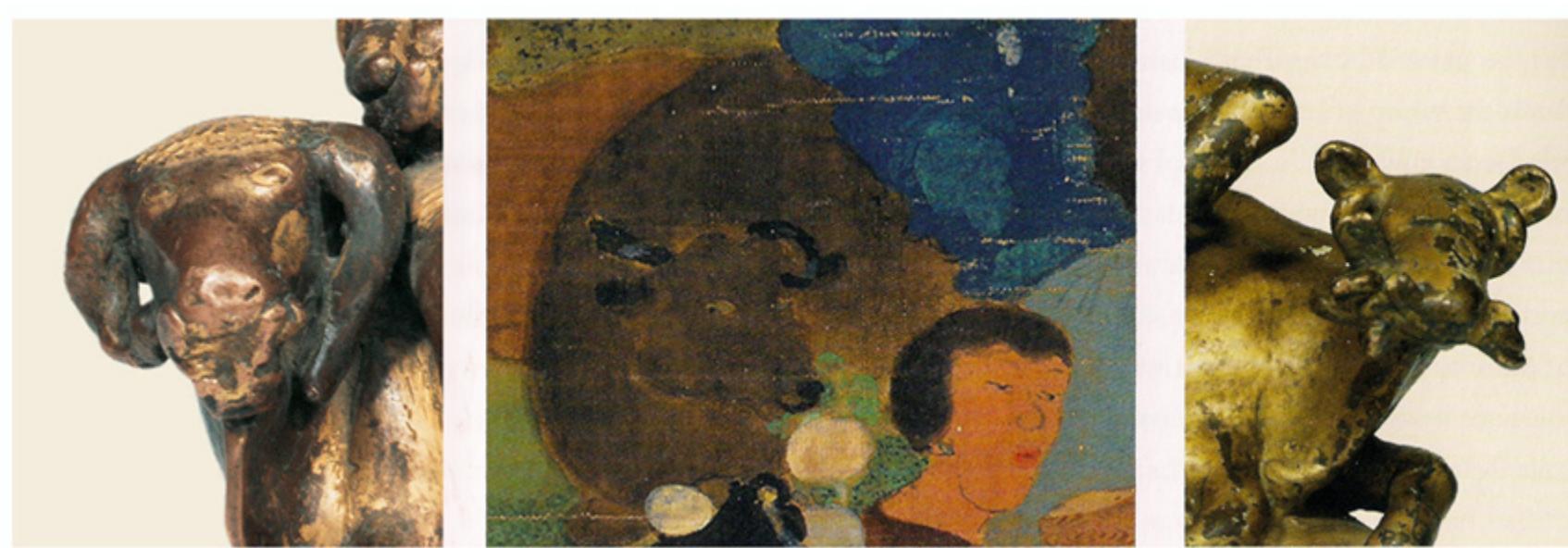


图 7

在所有对比插图中，我们看得出，我们研究过的造像与公认的第十世噶玛巴作品之间，在风格和细节上有明显的相似之处。

考虑到这四尊造像与被证实为却英多吉的画作之间在风格上的众多相似之处，我们自然得出结论，这些造像和绘画都是在藏传佛教艺术的语境下的同一位才华横溢的、非同寻常且富有想象的艺术家的作品。由于却英多吉地位崇高，他被允许创造新的亲见和创造方式：“他创造了前所未有的图像”，并且“大家都说这是源于他曾目睹过尊神的面孔”。

#### 其他造像

止观博物馆这尊“忿怒金刚手”目前正在鲁宾博物馆展出，在我们对它进行研究时，还有必要考察另外的几尊造像，将它们与这尊或我们已经看过的其他造像进行比较。除了我们的忿怒金刚手和图 2 还有图 3 之外，其他四尊像都有题记指明其为却英多吉所作。我们接下来将研究与图 1 至图 4 截然不同的两尊像，进而呈现这位艺术家作品的非凡的维度。



图 8

图 8 描绘的是“杨柳枝观音”，这是汉地特有的一种非常罕见的观音样式。正如罗文华在他关于这个图像的权威论文中所解释的那样，该像公布和研究的过程与图 1 的“忿怒金刚手”非常相似 [77]。这尊像于 1957 年入藏北京故宫博物院，唐兰、阎文儒两位学者鉴定为唐代 (618 年 -907 年)。1996 年李静杰进一步研究，稍作修改，断代至隋末 (581 年 -618 年) 或初唐时期。[78] 2002 年，在国际西藏艺术会议的幻灯片展示中，一张幻灯片展示了这尊像长袍背面的藏文题记，与图 1 的“忿怒金刚手”的题记一致：

rje btsun chos dbyings rdo rje'i phyag bzo.  
“至尊却英多吉亲手制作。”

与会的学者们注意到了题记，“自此，这件作品作为新发现的第十世噶玛巴的造像而广为人知”。[79] 如此一来，我们又多了一尊却英多吉的造像，虽然之前享誉多年，并被认为属于佛教艺术非常早的时期，但后来根据藏文题记，认定其为却英多吉的作品。然而，不同于忿怒金刚手，这尊像的图像是大家耳熟能详的，也很容易辨认，只是数量很少。存世的杨柳枝观音像多为隋唐时期，这也是上世纪 50 年代末看到这尊像的学者们将其定为唐代的原因。正如罗文华所写：“在中国西南地区，如大理、丽江和四川，杨柳枝观音的信仰至少延续到 13 世纪，甚至可能在整个中国西南地区都要晚得多。”由于却英多吉曾到中国西南部的中甸和丽江避难，他可能在那里接触到了这个带有浓重汉地气息的主题，也许他被要求为那里的供养人制作这种样式的观音像。事实上，他制作了两尊这个主题的像，两尊尺寸非常相似，并且题记相同 [80]。这两尊像（连同他的前世，即第九世噶玛巴的一尊小银像）在他毕生的全部作品中是不同寻常的，因为它们表现的是成熟且非常传统的图像，尽管在这三尊造像中都清晰地展现出却英多吉独特的风格特征。

图 9 为我们提供了另一尊却英多吉造像风格迥异的题记示例。这尊像是目前所知的唯一一件有却英多吉题记的，并且是用黄铜或青铜而非红铜或银所铸造。[81]

这个题记与我们目前所见的题记有些不同：

spyan ras gzigs kyi sku rgyal dbang chos dbyings rdo rje'i phyag bzo.  
“法主却英多吉亲手制作的观音菩萨像。”

虽然题记的结尾与其他题记相同（却英多吉亲手制作），但此题记称却英多吉不是“至尊”，而是“法主”这样一个与噶玛巴密切相关的称呼。此外，这是唯一一尊通过其上的题记可以识别出主题为观音的造像。

观音菩萨是却英多吉的个人本尊，他传记中的许多篇幅都证明了他对这位至尊大乘菩萨的虔诚。[82]

此尊观音菩萨姿势轻松，坐于宝座上，左手于膝盖上持一朵花蕾，右手置于胸前，手印不明，手指张开。这尊像的坐姿和手印不由地让我们联想到图 4，那尊可爱的坐于牛背上的男性尊神的红铜造像：二者的尊神都以放松的、张开双腿的姿势坐着；左手均持一朵半开的花；都在侧面把头发梳成辫子或椎髻。



图 9

此像左肩上披的羚羊皮进一步印证了题记中称其为观音的说法。受到却英多吉青睐的克什米尔风格于此体现无遗，包括条纹的犊鼻裙 (dhoti)、底座上的供养人像以及两尊龙神交缠的沙漏形岩石座——这些让人联想到“忿怒金刚手”(图 1) 的底座。背屏顶部树叶中立鸟的母题在与却英多吉有关的其他几幅画作和几尊造像中都有出现。

该尊造像与我们之前看过的一些造像以及其他许多没有题记的青铜或黄铜造像产生了关联，这些造像显然与这位艺术家的作品有关，但我们无法确定是否这尊像是却英多吉本人的作品，还是他设立的作坊的作品之一，抑或是在他圆寂后以其风格制作的。虽然在这篇短文中，我们没有研究这一类的造像，但这里有个值得研究的例子。



图 10

布达拉宫的琺玛拉康 (Li ma lha khang) 中的这尊黄铜造像在某方面立即让我们想起了图 2 那尊很难识别的形象，因为两者都以几乎相同的正面坐姿坐在一头牛身上。但在这个例子中，从左肩上的羚羊皮、手中的莲花和发前的阿弥陀佛可以清楚地看出，这尊的主题就是观音。[83]

这尊刻画的是观音菩萨像，在此它可以与图 9 联系起来，两者都通过肩部的羚羊皮进一步清楚地识别的。但在其他特征上，这两尊像似乎可以追溯到我们第一组四尊红铜造像中的两尊不同的像。正如我们所见，图 9 所刻画的放松姿势、手持莲花和发型与可以同图 4 骑牛的尊神联系起来，我认为这实际上可能是却英多吉早年对观音观想的描绘。如上面图 10 中布达拉宫的黄铜造像，我们可以看出它与图 2 的关联，二者都是坐于牛背上，但在其他方面则不然；若不是因为与图 10 以及另外一个类似的象牙像相似，那么很难认出图 2 刻画的是观音菩萨。[84]

这些对比清楚地揭示了却英多吉艺术生涯各个阶段的母题如何在不同的主题和风格中一次又一次地出现。

在这篇短文中，我们无法指明哪些幸存的造像和绘画是出自“却英多吉之手”以及哪些是由他设立的作坊制作的，或者是在他去世后钦慕于他和他独特的风格而创作的。

我觉得我们可以肯定的是，从北京止观博物馆借出的，目前正在鲁宾博物馆展出的这尊“忿怒金刚手”，正如其上题记所证实的那样，是出自年轻的第十世噶玛巴却英多吉“之手”的原作，而且可以归为他处于旺盛的、富有想象的、充满创造力的巅峰时期的那一批作品。

#### 主要参考书目：

1. 之前出版的 Oriental Art, n.s. Vol. 33, No. 2, 1987, 其中有一则阿德里安·梅纳德 (Adrian Maynard) 的广告宣传中是这样描述的，“俱毗罗铜像；尼泊尔；6 或 7 世纪”；Sotheby's New York, 1993 Indian and Southeast Asian Art, 17 June 1993, lot. No. 4: “尼泊尔的忿怒金刚手铜像，离车毗时期，大约 7 或 8 世纪”；Sotheby's New York, 1994 Indian and Southeast Asian Art, 30 November 1994, lot 235: “尼泊尔的忿怒金刚手铜像，离车毗时期，大约 8 世纪”。

- 2、Bonham's Hong Kong, Nov 29 2016, lot 110.
- 3、Jackson, David Paul. 1996. *A History of Tibetan painting: the great Tibetan painters and their traditions*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Chapter 9, pp. 247 ff. 海瑟·斯托达德 (Heather Stoddard) 发现了一幅带有题记的画作，这极大地帮助了杰克逊，见 p. 354, n. 591 和 593.
- 4、Schroeder, Ulrich von. 2001. *Buddhist sculptures in Tibet*. Hong Kong: Visual Dharma, p. 743, “现存最早的西藏金属造像”，以及 p. 754, pl 175A-D “具有忿怒金刚手 (Vajrapani)、俱毗罗 (Kubera)，可能还有马头金刚 (Hayagriva) 形象的复合图像，西藏中部吐蕃王朝时期：7-8 世纪”。
- 5、前揭 von Schroeder 2001, p. 754：“毫无疑问这处指明是第十世噶玛巴却英多吉 (1604-1674) 的题记是于 17 世纪初刻上的”。
- 6、Alsop, Ian, 2012, “Chapter 8: The sculpture of Chöying Dorjé, Tenth Karmapa”, in Debreczeny, Karl, Ian A. Alsop, David Paul Jackson, and Irmgard Mengele. 2012. *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*. New York, N.Y: Rubin Museum of Art, 215-245: also published Alsop 2013 as “The sculpture of Chöying Dorjé, Tenth Karmapa” in *asianart.com*, <https://www.asianart.com/articles/10karmapa/index.html>
- 7、本人对于第十世噶玛巴生平的简要描述所参考的是以下这些著作中找到的却英多吉各种传记和自传的翻译：Mengele, Irmgard. 2012. *Riding a huge wave of Karma the turbulent life of the Tenth Karma-pa*. Kathmandu: Vajra Publishing 和 Shamar Rinpoche 2012. *A golden swan in turbulent waters: the life and times of the Tenth Karmapa Choying Dorje*. Lexington, Virginia, USA: Bird of Paradise Press 以及 Richardson, Hugh Edward. 1987. *Chos-Dbiyings Rdo-Rje, The Tenth Black Hat Karmapa*. Namgyal Institute of Tibetology, Gangtok, Sikkim. 2012. <http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/242743>.
- 8、前揭 Shamar 2012, p. 79.
- 9、Douglas, Nik, and Meryl White. 1976. *Karmapa: the Black Hat Lama of Tibet*. London: Luzac, p.83；前揭 Shamar 2012, p. 83.
- 10、前揭 Shamar 2012, p. 94.
- 11、前揭 Mengele 2012, p. 49；她引用了 Belo 163b. 1 中的这段话，并指出，“从固始的阻挠中可以看见师徒关系有了不祥的征兆，这将会带来许多灾难性的后果，其中最重要的是噶玛噶举派在随后的几十年中的消亡。”(Mengele 2012 中以 1611 年 7 月 29 日或 30 日为第六世夏玛巴圆寂的时间)。前揭 Shamar 2012, p. 96，他引用了 BL 中的同一段话，“因此，夹摩喇嘛的阻挠是噶玛噶举派后来衰落的原因”。
- 12、前揭 Mengele 2012, p. 77-78；前揭 Richardson 1987, p. 28. 几年前，第六世夏玛巴让第三世巴沃仁波切为第十世噶玛巴授予法号，这一切发生在年轻噶玛巴坐床之前。
- 13、前揭 Shamar 2012, p. 94.
- 14、前揭 Mengele 2012, p. 51-52，来自林本 (Gling pon) 的传记。
- 15、前揭 Mengele 2012, p. 81-82.
- 16、前揭 Mengele 2012, p. 99, n. 58. 却英多吉对古代克什米尔风格的喜爱影响了他的许多作品，参见 Luczanits, Chritian, 2016, “Inspired by the Past: The Art of Chöying Dorjé and Western Himalayan Sculpture” in Debreczeny, Karl, and Gray Tuttle. 2016. *The Tenth Karmapa and Tibet's turbulent Seventeenth century*. Chicago: Serindia.
- 17、前揭 Mengele 2012, p. 371-372.
- 18、前揭 Shamar 2012, p. 118.
- 19、前揭 Mengele 2012, p. 384.
- 20、前揭 Shamar 2012, p. 123.
- 21、前揭 Mengele 2012, p. 115, n. 109.
- 22、六岁的第五世嘉察仁波切 (由噶玛巴之前在色喀古托指认) 和司徒仁波切，前揭 Mengele 2012, p. 116, n. 114.
- 23、前揭 Shamar 2012, p. 133.
- 24、前揭 Mengele 2012, p. 131.
- 25、前揭 Richardson 1987, p. 42, n. 7.
- 26、<https://kagyu.org/great-encampment>
- 27、前揭 Mengele 2012, p. 128-129.
- 28、前揭 Shamar 2012, p. 113, n. 212；夏玛仁波切将这个词归为 藏巴汗所创。
- 29、前揭 Mengele 2012, p. 136，其中一首描述玛在旁雍错闭关的诗；p. 144 中提到对旅行和独自生活的热爱。
30. 30、前揭 Mengele 2012, p. 140；Ehrhard, Franz-Karl, 1997, p.128 “The lands are like a wiped basin: The Sixth Zhadmar-Pa's Journey to Nepal”. In: S. Karmay and P. Sagant, eds. *Les Habitants du Toit du Monde. Etudes Recueillies en Hommage à Alexander W. Macdonald* (Nanterre: Societe d' ethnologie), pp. 125-138. 这篇文章也收录在 Erhard, Franz-Karl, 2013, *Buddhism in Tibet & the Himalayas*. Kathmandu: Vajra Publications, pp. 283-293.
- 31、前揭 Mengele 2012, p. 165-166.
- 32、前揭 Mengele 2012, p. 158.
- 33、前揭 Mengele 2012, p. 167-168 中引用 Fifth Dalai Lama (1989-1991) Vol. 1, pp. 153.18-21.
- 34、参见 Mengele 2012, p. 172 以及 von Schroeder 2001, Vol. 2, p. 800；这尊造像现已丢失。冯·施罗德讲述了与它有关的混乱传说。
- 35、前揭 Mengele 2012, p. 174.
- 36、前揭 Mengele 2012, p. 184.
- 37、前揭 Mengele 2012, p. 185.
- 38、尽管不是所有学者都认同，Irmgard Mengele (2012) 在容杜桑 波与后藏堪钦的身份识别上提出了强有力的理由，参见 Mengele 2012, p.183 ff, 另见 <http://purl.bdrc.io/resource/WA27481>, 后藏 堪钦的文集被说成是“17 世纪文学家后藏堪钦嘉措 (1610 年 -1684 年) 的文集。第一世夏仲的传记作者也显然曾以侍者容杜桑波这个名字服侍过第十世噶玛巴却英多吉”。39、前揭 Mengele 2012, p. 190.
- 40、前揭 Mengele 2012, p. 190-191.
- 41、前揭 Richardson 1987, p. 41.
- 42、前揭 von Schroeder 2001, p. 744.
- 43、前揭 Mengele 2012, p. 240 中引用了《大鼓》，745.7-746.2.
- 44、前揭 Mengele 2012, p. 238 中翻译的《大鼓》，742.4-743.5.
- 45、却英多吉所描述的这种对圣像的日常照料的做法在尼泊尔是一种更具代表性的供养。在现代西藏佛龛中，造像通常保存在封闭的玻璃龛中，多穿着锦缎，难以触碰。相对而言，较新的尼泊尔造像经常看起来磨损严重，例如 Schroeder, Ulrich von. 1981. *Indo-Tibetan bronzes*. Hong Kong: Visual Dharma Publications, fig. 104D.
- 46、图 1 这三尊中最小的一尊题记最短，仅称“至尊却英多吉亲造”；图 2 和图 3 题记相同，增加了藏文词 “byin rlabs can”，表明这尊像是“加持过的”或“神奇的”或“福佑、神圣的”。
- 47、前揭 von Schroeder 2001, p. 744.
- 48、Alsop 2012, p. 218 n. 681. 当然，也有人试图在现代仿品上伪造题记。这些通常很容易发现，因为几乎总是存在拼写错误并且雕刻得笨拙。
- 49、Alsop 2012, p. 218, n. 682. 一个很好的例子是现在在印度瓦拉纳西印度艺术与考古博物馆 (Bharat Kala Bhavan) 的洛杉矶郡立艺术博物馆那件伐那若答那 (Vanaratra) 非凡画像的复制品。原件年代为 1469 年，已严重损坏，复制品 (现在在印度艺术与考古博物馆) 抄录了原始题记并叙述了复制品的情况。参见 Dr. Pratapaditya Pal 1985, *Art of Nepal* (California: University of California Press, 1985), 136-137, 另见 Dr. Pratapaditya Pal 1978, *e Arts of Nepal: Part II, Painting* (Innernasien, Vol. 3, No 2) (Leiden/Köln: Brill), 22-23.
- 50、Alsop, 2012, p. 218, n. 683. 艾米·海勒 (Amy Heller) 描述了题记和开光之间的正常关系，指出：“由于开光仪式强调的是创作行为，因此无论题记中是否正式提到，题记都可以被视为是开光仪式的一部分。如果题记是重新开光后题写的，原则上会注明初期的状态，如果遗漏就等于否定了之前的开光。”；Amy Heller 1995, “Buddhist Images and Rock Inscriptions from Eastern Tibet, VIIIth to Xth Century, Part IV”, in *Tibetan Studies: Proceedings of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, Graz 1995, Vol. 1, ed. Helmut Krasser, et al. (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997), 386.
- 51、前揭 von Schroeder 2001, p.750, 754, 756, 766.
- 52、参见 Alsop 2012, p. 218, n.689: 这样的题记有助于将这些有题记的图片打包在一起：以那嘎拉咱 (Nagaraja) 的造像为例，这些造像的主人拥有王室身份；以唐卡为例，这些唐卡是由这位喇嘛开光的，而却英多吉的题记确认了造像和绘画的创作者。
- 53、前揭 von Schroeder 2001, p. 754, pl 175.
- 54、前揭 von Schroeder 2001, p. 750, pl 174.

- 55、前揭 von Schroeder 2001, p. 814.
- 56、Schroeder, Ulrich von. 2008. Buddhist statues in Tibet: evolution of Tibetan sculptures. Chicago, Ill: Serindia. p. 108, pl 30.
- 57、前揭 von Schroeder 2001, p. 756, pl 176.
- 58、前揭 von Schroeder 2008, p. 110, pl 31B.
- 59、前揭 von Schroeder 2001, p. 766-767, pl 181.
- 60、前揭 von Schroeder 2008, p. 110, pl 31A.
- 61、前揭 von Schroeder 2001, pp. 768-791, pl 182-189.
- 62、参见 Alsop 2012 p. 222, n. 710 中 Jeff Watt 对此问题的详细说明。
- 63、前揭 Alsop BHE n. 665 和 n. 711 中引用的 von Schroeder 2001, p. 798, n. 664.
- 64、前揭 von Schroeder 2001, p. 798.
- 65、前揭 Mengele 2012, p. 165: Mengele 引述了却英多吉撰写的 第六世夏玛巴的传记中的一段详细描述佛塔的段落，参见 *Wish Fulfilling Cow*, p. 324. 4-7.
- 66、前揭 Mengele 2012, p. 165.
- 67、前揭 Mengele 2012, p. 165-166.
- 68、前揭 Mengele 2012, p. 234-235, 也引于 Jackson, 1996, p. 247. Richardson 1987, p. 40 对部分引用的翻译有所不同，“我是一个胜喜观音菩萨 (spyan ras gzigs/ Avalokitesvara) 的人”。
- 69、参见 Debreczeny, Karl, Ian A. Alsop, David Paul Jackson, and Irmgard Mengele. 2012. *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*. New York, N.Y: Rubin Museum of Art.
- 70、前揭 Jackson 1996, Chapter 9, pp. 247- 258.
- 71、前揭 Debreczeny 2012, p. 125.
- 72、Debreczeny, Karl, 2020, “Recrafting Remote Antiquity: Art of the Tenth Karmapa” Arts of Asia Nov-Dec 2020, p. 84, fig. 14, 16; Debreczeny, Karl, 2021, “Of Bird and Brush: A Preliminary Discussion of a parinirvāna Painting in the Distinctive Idiom of the Tenth Karmapa Recently Come to Light” in Caumanns, Volker, Jörg Heimbel, Kazuo Kano and Alexander Schiller (eds.) *Gateways to Tibetan Studies: A Collection of Essays in Honour of David P. Jackson on the Occasion of his 70th Birthday* 2 Vol. Hamburg: Department of Indian and Tibetan Studies, Universität Hamburg, pp. 179-186, fig. 1, 2, 4, 8.
- 73、来自乌尔里希和海蒂·冯·施罗德的收藏；前揭 von Schroeder 2001, p. 807, fig. XII-23; 前揭 Debreczeny 2012, pp. 179-180, fig. 6.6.
- 74、前揭 Debreczeny 2012, p. 180.
- 75、前揭 Richardson 1987, p. 27.
- 76、前揭 Mengele 2012, p. 150, 151-152, 引自 *Wish Fulfilling Cow*, 292.4-5 and 295.7-296.2: 在他与他的上师第六世夏玛巴的经历中，他描述了夏玛巴快要圆寂时的情景：“他慢慢地仔细看了一遍又一遍，就像一头尼泊尔牛 (bal glang mo)，一言不发”；在另一段话中：“始终，他像一头尼泊尔牛一样，缓缓凝视着他 在瀑布和森林边缘看到过的每一只野生动物、小鸟，甚至是小昆虫，眼睛一眨不眨”。
- 77、罗文华 2016 “A Survey of a Willow-branch Guanyin Attributed to the Tenth Karmapa in the Palace Museum and Related Questions” in Debreczeny Karl and Gray Tuttle (eds) 2016, *The Tenth Karmapa and Tibet's Turbulent Seevteenth Century*, London and Chicago: Serindia Publications, pp. 153-183.
- 78、前揭罗文华 2016, p. 155, n. 4.
- 79、前揭罗文华 2016, p. 156.
- 80、前揭 Alsop 2012, p. 219, fig. 8.9.
- 81、图 1 至 3 都是几乎纯红铜的，图 8 和非常相似的柳枝观音也是几乎纯红铜的，剩下带题记的第九世噶玛巴像是银质的。
- 82、参见 Richardson 1987, p.40: “由于他全身心静寂专注于他的 本尊神的持续冥想，他不断唪颂六字真言。”
- 83、这尊像和在象牙上的处理方式几乎相同，主题也相同，只是 刻划不完整，现藏于大都会博物馆。前揭 Alsop 2012, p. 233, fig. 8.24; 前揭 von Schroeder 2001, p. 803, fig. XII-21.
- 84、见 Alsop 2013, fig. 30; 这三张图像的对比见：<https://www.asianart.com/articles/10karmapa/30.html>

#### 主要参考书目

- 1、Alsop, Ian, 2012, “Chapter 8: The sculpture of Chöying Dorjé, Tenth Karmapa”, in Debreczeny, Karl, Ian A. Alsop, David Paul Jackson, and Irmgard Mengele. 2012. *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*. New York, N.Y: Rubin Museum of Art, 215-245: also published Alsop 2103 as “The sculpture of Chöying Dorjé, Tenth Karmapa” in asianart. com, <https://www.asianart.com/articles/10karmapa/index.html>
- 2、Debreczeny, Karl, Ian A. Alsop, David Paul Jackson, and Irmgard Mengele. 2012. *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*. New York, N.Y: Rubin Museum of Art
- 3、Debreczeny Karl and Gray Tuttle (eds) 2106, *The Tenth Karmapa and Tibet's Turbulent Seevteenth Century*, London and Chicago: Serindia Publications.
- 4、Debreczeny, Karl, 2020, “Recrafting Remote Antiquity: Art of the Tenth Karmapa” Arts of Asia Nov-Dec 2020.
- 5、Debreczeny, Karl, 2021, “Of Bird and Brush: A Preliminary Discussion of a parinirvāna Painting in the Distinctive Idiom of the Tenth Karmapa Recently Come to Light” in Caumanns, Volker, Jörg Heimbel, Kazuo Kano and Alexander Schiller (eds.) *Gateways to Tibetan Studies: A Collection of Essays in Honour of David P.Jackson on the Occasion of his 70th Birthday* 2 vol. Hamburg: Department of Indian and Tibetan Studies, Universität Hamburg
- 6、Douglas, Nik, and Meryl White. 1976. *Karmapa: the Black Hat Lama of Tibet*. London: Luzac.
- 7、Ehrhard, Franz-Karl, 1997, “The lands are like a wiped basin: The Sixth Zhadmar-Pa's Journey to Nepal”. In: S. Karmay and P. Sagant, eds. *Les Habitants du Toit du Monde, Etudes Recueillies en Hommage à Alexander W. Macdonald* (Nanterre: Societe d' ethnologie), pp.125-138. This article was also included in Erhard, Franz-Karl, 2013, *Buddhism in Tibet & the Himalayas* (Kathmandu, Vajra Publications), pp 283-293.
- 8、Jackson, David Paul. 1996. *A History of Tibetan painting: the great Tibetan painters and their traditions*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- 9、Luo Wenhua 2016 “A Survey of a Willow-branch Guanyin Attributed to the Tenth Karmapa in the Palace Museum and Related Questions” in Debreczeny Karl and Gray Tuttle (eds) 2106, *The Tenth Karmapa and Tibet's Turbulent Seevteenth Century*, London and Chicago: Serindia Publications pp 153-183
- 10、Luczanits, Christian, 2016, “Inspired by the Past: The Art of Chöying Dorjé and Western Himalayan Sculpture” in Debreczeny, Karl, and Gray Tuttle. 2016. *The Tenth Karmapa and Tibet's turbulent Seventeenth century*. Chicago: Serindia.
- 11、Mengele, Irmgard. 2012. *Riding a huge wave of Karma the turbulent life of the Tenth Karma-pa*. Kathmandu: Vajra Publishing.
- 12、Mengele, Irmgard. 2012a, Chapter 1: The Artist's Life”, in Debreczeny, Karl, Ian A. Alsop, David Paul Jackson, and Irmgard Mengele. 2012. *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*. New York, N.Y: Rubin Museum of Art
- 13、Schroeder, Ulrich von. 2008. *Indo-Tibetan bronzes*. Hong Kong: Visual Dharma Publications.
- 14、Schroeder, Ulrich von. 2001. *Buddhist sculptures in Tibet*. Hong Kong: Visual Dharma.
- 15、Schroeder, Ulrich von. 2008. *108 Buddhist statues in Tibet: evolution of Tibetan sculptures*. Chicago, Ill: Serindia.
- 16、Shamar Rinpoche 2012. *A golden swan in turbulent waters: the life and times of the Tenth Karmapa Choying Dorje*. Lexington, Virginia, USA : Bird of Paradise Press
- 17、Richardson, Hugh Edward, and Michael Aris. 1998. *High peaks, pure earth: collected writings on Tibetan history and culture*. London: Serindia Publications.
- 18、Richardson, Hugh Edward. 1987. *Chos-Dbyings Rdo-Rje, The Tenth Black Hat Karmapa*. Namgyal Institute of Tibetology, Gangtok, Sikkim. 2012 <http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/242743>.
- 19、Stoddard, Heather, 2016, “A Brief Note on a Tangka Painted by Choying Dorje, Tenth Black Hat Karmapa of Tibet in 1655: The “Oath-Bound Great Being” (Dam can Skyes bu chen po)” in Debreczeny and Tuttle (eds) pp 185-193.

Tibetan:

Karma-nges-don-bstan-rgyas. 1973. *Brief biographies of the successive embodiments of the Black Hat Karmapa lamas ; being the text of Chos rje Karma pa sku 'phreñ rim byon gyi nmam thar mdor bsdus dpag bsam khri śīrī* [Delhi]: distributor: Tibetan Bonpo Monastic Centre, New Thobgyal, H.P.

#### 作者简历

伊恩·阿尔索普 ( Ian Alsop ) 1947 年出生于美国华盛顿特区，曾在马萨诸塞州上学，大学就读于达特茅斯学院，并获得英语文学学士学位。

1970 年至 1988 年，居住在尼泊尔加德满都，并最终学会了纽瓦尔语，成为了一名研究尼泊尔文化和艺术史的学者。从上世纪 80 年代初期开始，作为学术委员会的成员参与了一部古代纽瓦里语词典的共同编写，该词典于 2000 年出版，名为《古典纽瓦尔语词典》 (A Dictionary of Classical Newari)。在 Orientations、Arts of Asia 和 Artibus Asiae 杂志上发表了许多文章，并且是 1996 年格罗夫辞书出版公司出版的《艺术辞典》 (The Dictionary of Art) 和 1997 年出版的《西藏艺术：风格的定义》一卷的撰稿人。是在线期刊 asianart.com 的创始人和名誉主编，曾为该期刊撰写大量文章。

[asianart.com](#) | [articles](#) | [English version of this article](#)