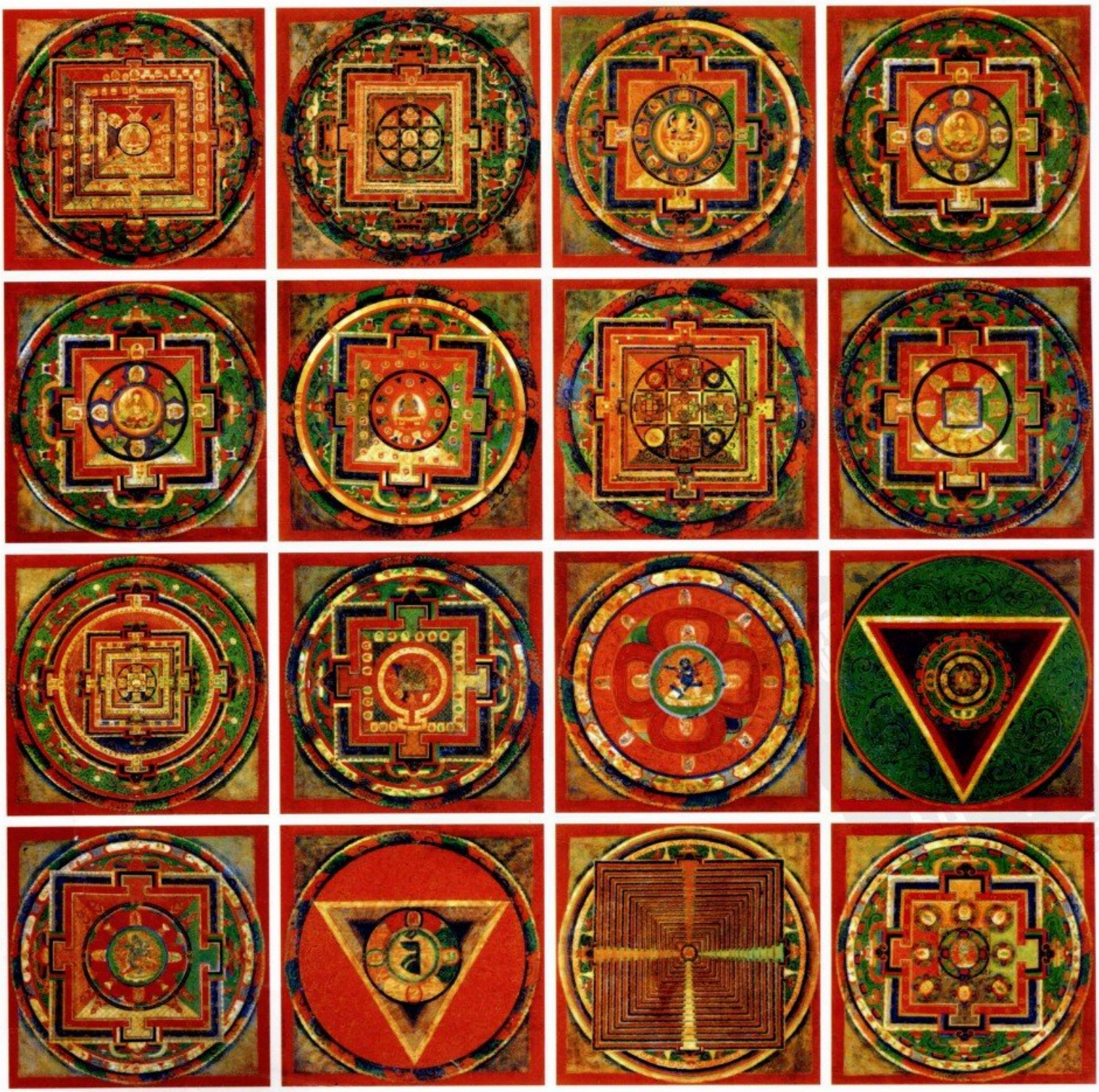


藏传绘画艺术吉祥瑰宝

康巴唐卡

中国旅游出版社　杨嘉铭　目雅·丁增　杨艺　编著

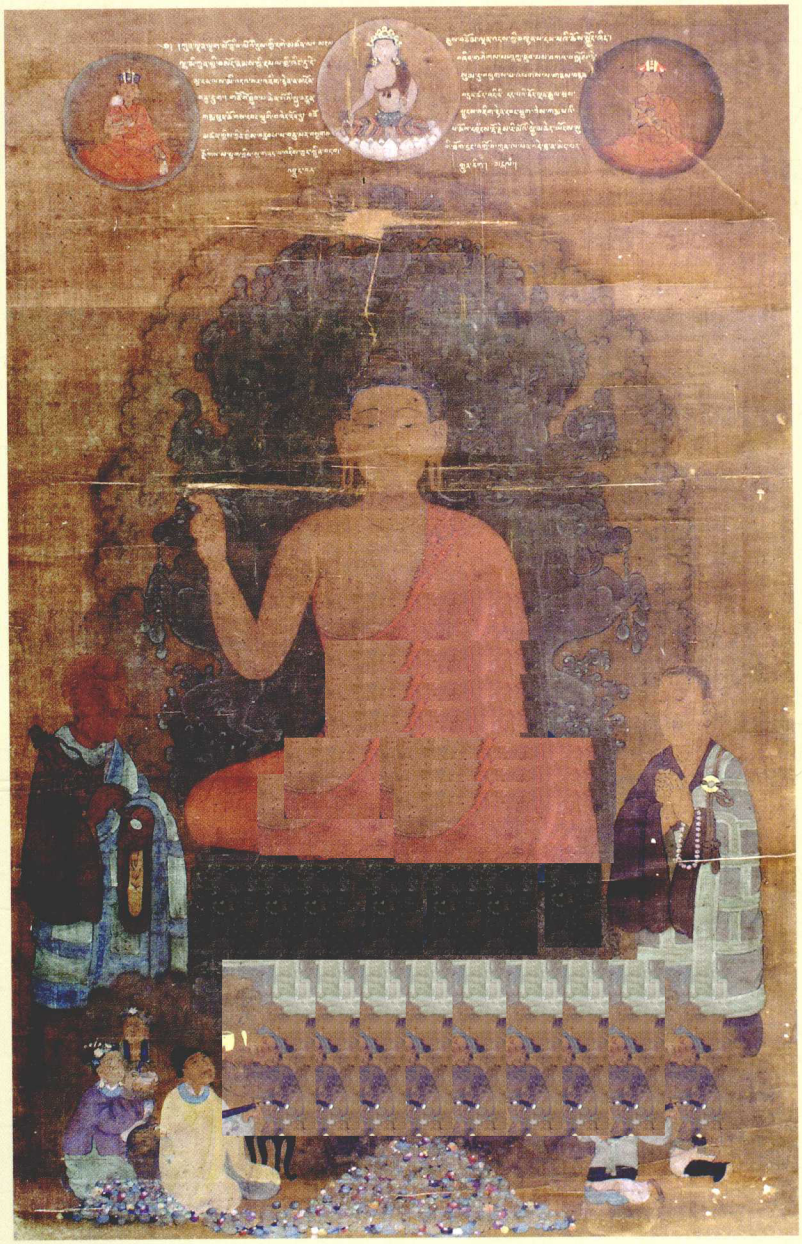




ISBN 978-7-5032-3885-7
9 787503 238857 >
定价 98.00元

康巴唐卡

藏传绘画艺术吉祥瑰宝



杨嘉铭　目雅·丁增　杨艺　编著

中国旅游出版社

策　　划：问渔工作室
责任编辑：吕大千　张问渔（特邀）
装帧设计：宁成春

图书在版编目（CIP）数据

康巴唐卡 ：藏传绘画艺术吉祥瑰宝 / 杨嘉铭，目雅·丁增，杨艺编著. -- 北京 ：中国旅游出版社，2010.1
ISBN 978-7-5032-3885-7

Ⅰ. ①康… Ⅱ. ①杨… ②目… ③杨… Ⅲ. ①唐卡－宗教艺术－西藏 Ⅳ. ①J219

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第232658号

书　　名：康巴唐卡——藏传绘画艺术吉祥瑰宝

编　　著：杨嘉铭　目雅·丁增　杨艺
出版发行：中国旅游出版社
（北京建国门内大街甲九号　邮编：100005）
http://www.cttp.net.cn　E-mail:cttp@cnta.gov.cn
发行中心电话：010-85166507　85166517
印　　制：深圳市森广源印刷有限公司
版　　次：2010年1月第1版　2010年1月第1次印刷
开　　本：889×1194mm　1/16
字　　数：40(千)
定　　价：98.00元
ISBN：978-7-5032-3885-7

版权所有　翻印必究

目录

康巴唐卡 —— 藏传绘画艺术吉祥瑰宝 …… 001

印象唐卡 …… 001

悠久的历史 …… 001

丰富的类型 …… 003

独特的技法 …… 007

精美的装帧 …… 008

鲜明的特点 …… 009

特殊的环境 …… 010

康巴藏传绘画三大派别、系统 …… 012

噶孜画派在康区的传承和发展 …… 013

门萨画派在康区的传承和发展 …… 025

影响深远的朗卡杰绘画风格系统 …… 027

三十五佛（13幅） …… 029

佛陀十五幻化图（13幅） …… 043

噶举金鬘（13幅） …… 057

十六罗汉图（7幅） …… 071

密宗本尊（9幅） …… 079

罗汉图（5幅） …… 089

注释 …… 122

参考文献 …… 123

附记 …… 124

康巴唐卡

——藏传绘画艺术吉祥瑰宝

印象唐卡

在藏传绘画艺术中，最具艺术魅力，最具雪域特色，内涵最为深邃，表现形式最为特殊的画种，当属唐卡。

在漫长的历史长河中，唐卡与其他姊妹艺术一样，曾经历了起源、初兴、发展、成熟的艰辛，并在整个历程中，无数的高僧大德、寺庙艺僧、民间艺人世世代代都把自己的毕生心血与精力，倾注于这个神圣的艺术世界。唐卡属于他们，属于雪域，属于中国，属于世界。

时至今日，那些被寺庙供养、珍藏和被博物馆陈列，以及被民间广为保存的各个时期、各种风格、各种质地的唐卡，既体现了唐卡的发展历程，也展示了藏传绘画艺术丰富的类型和独特技法。

悠久的历史

唐卡，是藏语的汉译音，其基本含义为藏族一种独有的卷轴画像。

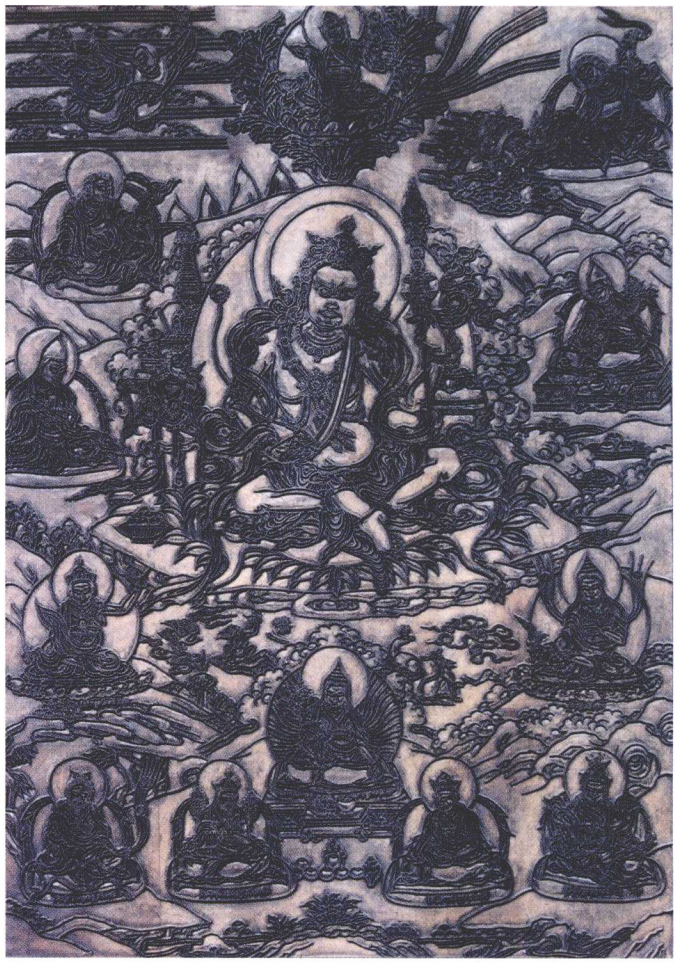
唐卡的起源历史悠久，其雏形时期是7世纪。据《大昭寺志》载：吐蕃赞普松赞干布在一次神示后，用自己的鼻血绘制了《白拉姆》像。这便是传说中的第一幅唐卡。五世达赖喇嘛在其《释迦佛像记·水晶宝镜》的传世著作中，也有大致相同的记载。此外，在则巴寺曾被视为镇寺之宝的《释迦牟尼》丝绣唐卡，也是吐蕃王朝时期的作品，传为文成公主亲手绘制的刺绣佛像唐卡。在乃东县的扎玛尔吉如拉康，曾有一幅《观音立像》的彩绘唐卡，也传是吐蕃早期的唐卡作品之一。吐蕃早期的唐卡一是数量极微，二是由于社会历史缘故，加之唐卡材质自身保存期有限等因素，至今已难寻其迹。现在能够见到的较早的唐卡，当是11世纪以后的作品。其代表作品主要为：

（一）据于小冬《藏传佛教绘画史》载："《绿度母》。这是一幅十分珍贵的唐卡，画的是绿度母的形象，其背后有题记为'热振（寺）的（女）神'等藏文，根据度母左右两上角的阿底夏（同峡，笔者加）和仲顿巴形象，及造像风格和题记与建寺年代等综合考证，被认为是1080年前，噶当派僧人嘱当时的画师为纪念阿底夏和仲顿巴而绘制的唐卡，也极有可能就是阿底夏大师请域外印度的画师制作的。这是今天传世的唐卡中所能见到的最早一幅唐卡作品……因其波罗风格特征的纯正，制作年代的古老，保存的完好无损，题记中记载的出处年代明确，历史人物身份可信等优势，历来被国外藏学家重视。特别是这一作品与噶当派的祖寺热振寺的关系，印证了阿底夏大师请印度超戒寺画僧精制三幅'布画'作为噶当绘画范本的史实，因而最具有作为图像标准的权威性，是信史的可考凭证，也是断代的称尺。"

（二）“《贡塘喇嘛向像》是收藏于布达拉宫的早期作品，为缂丝（一种可以描绘精细图案的丝织工艺）唐卡作品。表现人物为12世纪著名佛学大师，蔡巴噶举派教法的创始人贡塘喇嘛向。[1]此图在构图上完全遵循12世纪前后流行于卫藏的波罗样式……这个时代的藏族艺术家出色地完成了‘藏式绘画风格规范上的写实再现’这一伟大历史使命。”[2]

另据康·格桑益西著的《藏族美术史》，与前述《绿度母》、《贡塘喇嘛向像》大致同一时代，有阿底峡尊者用鼻血绘制的两幅唐卡，其中一幅保存于热振寺，另一幅珍藏于聂塘寺；有印度高僧洛奔长色用自己的鼻血绘制的珍藏于萨迦寺的《怙露依怙》唐卡；藏于类乌齐寺的《释迦牟尼本生故事图》12幅彩绘唐卡；藏于萨迦寺的《阿弥陀佛》彩绘唐卡；藏于热振寺的《四臂观音》彩绘唐卡；藏于色拉寺的《大威德金刚》彩绘唐卡；藏于俄罗斯爱尔米塔什博物馆的《十一面观音》彩绘唐卡；藏于止贡替寺的《圣子训陆龚》和《圣子金龚》彩绘唐卡等，也都是11～12世纪颇具影响力和开创性的唐卡佳作。如果说唐卡始创于7世纪吐蕃王朝时期（也是佛教初传至雪域的前弘期），那么11～12世纪则应是唐卡的成型并初兴的时期。在雪域佛教后弘期之后，佛教在雪域的本土化进程基本完成，藏传佛教的格局已定，宁玛、噶举、萨迦三大教派以及噶当、希解、觉宇、觉囊、郭扎、夏鲁等小教派形成的时期。也就是说，唐卡绘画艺术形式，从创始至初兴一共经历了6～7个世纪的漫长历程。13～14世纪，雪域本土绘画风格渐趋凸显，是唐卡稳步发展的阶段。15世纪以后，以“门孜”画派为代表的藏传绘画渐次出现，把唐卡绘画艺术推向了一个新的高峰。明清时期，是唐卡绘画艺术的鼎盛和繁荣时期。

关于唐卡艺术形式的源头问题，在学术界有不同的看法，有的认为它源于印度，其代表性人物是意大利学者杜齐，主要理由为两点。一是唐卡与壁画是姊妹艺术，它们的区别仅仅于载体不同而已。西藏早期（7～12世纪）的绘画（壁画和唐卡），基本都是以宗教内容为题材，其绘画风格明显带有印度、尼泊尔等南亚宗教绘画风格。印度、尼泊尔等南亚绘画风格对西藏绘画的影响不仅在早期，就是对后世的影响也是巨大的。二是西藏早期的一些代表性的绘画作品，大都出自印度特别是尼泊尔画师之手，正是这些画师及其作品推动了西藏绘画的发展。有人认为，唐卡起源于西藏本土：一说，其形式起源于早期本教徒传教说法时使用的挂轴画；另一说，唐卡源于吐蕃可以悬挂的布面文书、公告。还有第三种观点为唐卡源自中原汉地，其主要依据如下：



德格印经院珍藏的唐卡画版

1. 7世纪，中原汉地初现唐王朝盛世，而吐蕃王朝初立，吐蕃与唐联姻，结成甥舅关系，密切了汉藏关系和经济文化交往，“文成公主入藏，商贸往来，使棉、麻、丝、帛等农业文明成果进入藏地……这些都为以纸张、丝织品、竹木器和各种矿物植物染料为材料的唐卡产生，提供了坚

实而具体的条件。[3]

2. 在唐代绘画与装裱上，“有更成熟的布上绘画、装裱、使用毛笔等直接用于唐卡的技术。在文化交流中，这些技术也随之由汉地传入藏地，为唐卡的产生奠定了最初的条件”。[4]

3. 就唐卡的画风而言，化石性地保留有唐卡绘画的许多特征。西藏唐卡与中原绘画的关系，甚至可以与汉地历史十分久远的幡画相联系。吐蕃时期的旗幡画是西藏唐卡的源头之一，敦煌时期的“幡”与吐蕃的幡画渊源关系更为直接。

4. 唐卡一词中的“唐”，“它直接指明唐卡这一艺术形式来源于唐文化的影响”。[5]

其实，任何一个民族的艺术表现形式的出现和形成，首先是离不开对本土民族的文化理解。这个文化理解应当是对本民族原生态艺术的自我审势和文化变迁过程中的适应。在此基础上，才谈得上对外来艺术成分的取舍和选择。在藏区，唐卡与壁画、装饰画虽然都属于美术或藏传绘画这一范畴，但也是一个相对独立的极具特色的综合艺术。一幅唐卡的完成，不仅包括绘画、装帧，还包括材料的来源、选用和制作，所以，应当全方位地对唐卡的早期源头进行考量才是。再则，在雪域西藏，大量考古发现证实，早在新石器时代，藏族的绘画艺术就已发端，而且在不断延续和发展。应当说，印度的布画和中原唐代的幡画以及绘画装裱、材料等都对西藏唐卡的初始和形成产生过重大影响。换句话说，西藏唐卡的起源与汉地和印度都有着密不可分的关联。如果仅仅认为西藏唐卡源于印度，或源于中原汉地，都是不全面的。而是同一时期两者作用于雪域的绘画艺术，又在藏民族对自己民族艺术文化理解的背景下，碰撞、取舍、融合而成的。那么，西藏唐卡起源于西藏早期本教传教布道的挂轴画和吐蕃时期悬挂的布面文书、布告的说法，也就不难理解了。唐卡，之所以成为西藏卷轴画像的专用词，以及西藏唐卡的特殊形制，充分表明了它鲜明的民族性和地域特色，而不是印度布画、汉地卷轴画的简单移植或翻版。在藏族历史传说中，认为西藏的第一幅唐卡出自松赞干布之手，便在于此。

丰富的类型

自 7 世纪以来，唐卡艺术已经历了 1300 多年，在这漫长的历史过程中，唐卡艺术体系得到了完善，门类也得到了较大的拓展。就唐卡的定义“卷轴画像”而言，其图像已经不是一个“画”字所能涵盖的了，它在材料质地、绘画题材、构图技巧和手法、尺寸等方面都发生了趋向成熟的变化，装帧部分也经过不断改革逐步形成一种特有的成熟定式，故而出现了多种相应的关于唐卡分类的方法。

根据画师在创作时使用的材料质地，大多将唐卡分为两大类。

第一类叫国唐。国唐中的“国”在藏语中意为“彩绸”，泛指使用帛、丝绸、彩缎等材料，用织、绣、贴等工艺制作的唐卡，这类唐卡分别称为刺绣唐卡、织锦唐卡、堆绣唐卡、缂丝唐卡，其唐卡的图像严格遵循藏传绘画的构图规范。除堆绣唐卡外，其余多系内地制作，由历代中央王朝政府作为布施馈赠于西藏一些著名寺庙、高僧、贵族等。在国唐中，缂丝唐卡和堆绣唐卡极负盛名。缂丝唐卡兴于宋元时期，织绣工艺十分特殊，史称通经断纬法，且织绣图像极为精细，存世作品不仅十分有限，而且弥足珍贵，至清中叶以后，绝技失传。堆绣唐卡制作主要在青海省黄南藏族自治州同仁县境热贡地区[6]盛行。现珍藏于青海塔尔寺的堆绣唐卡和拉萨布达拉宫的巨型堆绣唐卡是藏区堆绣的突出代表。其中青海塔尔寺珍藏的堆绣唐卡被誉为该寺的三绝之一。堆绣是一种融西藏绘画唐卡雕塑与内地刺绣工艺为一体的特殊唐卡。根据其工艺制作和艺术效果，又可分为软浮雕式堆绣、重叠式堆贴。“前者是从宗教用的长形帷幔刺绣形式发展而来的，形成唐卡单幅画面的格式，用料为各色绸缎布料和丝线，对所要表现的人物、花鸟、飞禽走兽进行缝绣。首先要将布料剪贴成型，附在画幅布料上，用针线将成型的布料进行定位处理，即进行轮廓定位，再内垫羊毛、棉花等填充物，同时，还要掌握



《七尊山奴神变王》彩色黑唐

主体形象必须突出，其工艺水平表现在对填充物厚薄变化的处理上；然后进行细致地缝绣，这样就能保证堆绣作品在视觉上显示出浮雕的效果和立体感；最后再配以材料及四面锦料制作成唐卡式样的卷轴画格式。后者是通过用多层厚度布料粘贴成一种重叠的堆贴效果，形成规则的、平整的、工艺性极强的浮雕形式，并运用唐卡的形式来表现。其工艺过程是首先复制范图，并裁剪和拆解画面部件，选用各色面料，根据部分造型进行剪贴，再按范图组合装贴，用熨斗熨平即可。在面部细节处理上，则用白描勾线并绘制五官，最后将四边按唐卡的格式镶缝以深蓝色金钱的锦缎，加底衬和画轴即可。”[7]

第二类叫止唐，“止”在藏语中意为“画”，泛指用毛笔和颜料在纸、布、皮、绢等软底材料上绘制的唐卡。止唐又可根据绘画背景颜料的不同和绘画颜料的使用多寡细分为彩唐、红唐、黑唐、蓝唐、银唐和金唐等。其中彩唐最为普遍，各画派绘制彩唐时均不设背景基色，而是根据藏传绘画的特定用色规范，结合本画派固有的技法和习惯来实现彩唐的特殊效果，以体现各画派的着色特点。金唐接近于彩唐，其区别主要是画面空白部分，显现的底色为华贵而灿烂的纯金底，使整幅唐卡显得更加气派，熠熠生辉。黑唐、蓝唐、银唐和红唐的特点十分相近。黑唐底色为黑色，其图像和图案部分用金色或白色勾线，也有图像和图案施彩的黑唐。红唐的底色一般都为朱砂红，图像和图案均以金色勾线。蓝唐底色多施以群青蓝，银唐底色则施银。蓝唐、银唐、红唐和黑唐由于设色特殊，总体效果不仅显得深沉、凝重，而且极具神秘、幻化色彩，均是止唐中的佳品。

除上述国唐和止唐外，还有个别形制十分特殊的唐卡，诸如珍珠唐卡、版画唐卡和素描唐卡等。西藏山南昌珠寺珍藏的《观世音菩萨憩息图》珍珠唐卡盖世无双，“该唐卡是在红色的布底上，其图像和图案部分用白色珍珠串缀而成。画幅长 2 米，宽 1.2 米，用珍珠 29026 颗，镶嵌钻石 1 颗、红宝石 2 颗、蓝宝石 1 颗、黄金 11.5 克，极为珍贵。主尊观音造型贤淑、温丽，动态洒脱、自然，画面呈现出一种装饰工艺美”。[8] 所谓版画唐卡，顾名思义，先将唐卡画面部分刻制成版画，然后用纸或布、绢单色（墨版，朱砂版）拓印。德格印经院是目前我国藏区保存古印版最多的印经院之一，院内珍藏有自 18 世纪以来的数百幅精美唐卡印版，其中不乏著名画师普布泽仁、增拉降央、唐拉泽旺、嘉绒拉堪、泽色扎桑等的代表作。素描唐卡也是一稀有品种，目前已面世的作品极其稀少，画面为画布白色本底，图像和图案部分全用黑色绘就，细致入微，知白守黑，功底深厚，其技法源于内地工笔。目前，保存数量较多的素描唐卡当属德格著名的噶举派寺庙八邦寺。

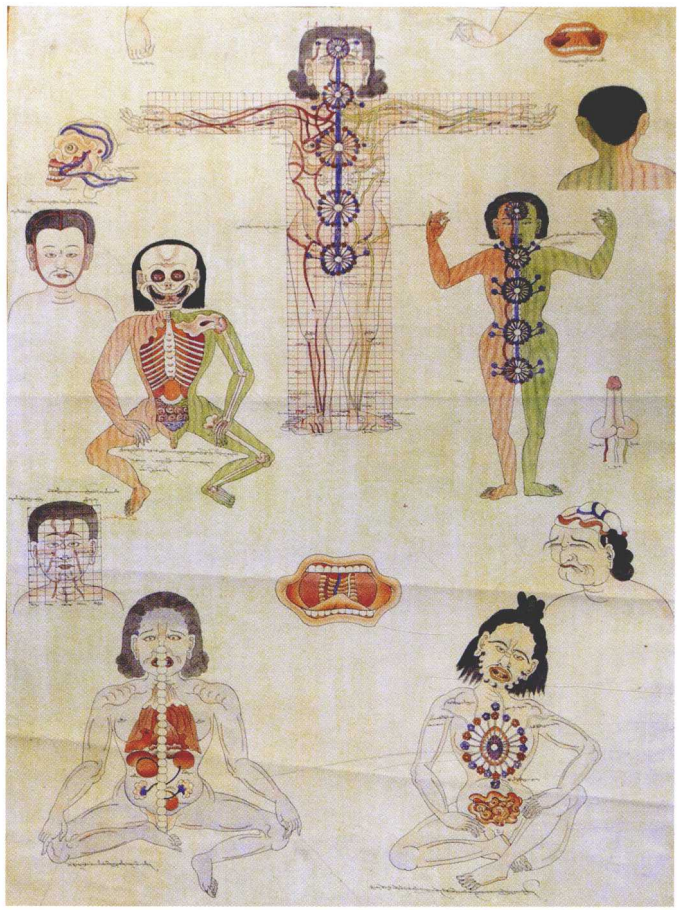
根据唐卡绘画的内容，唐卡大致可以分为德唐、曼唐、孜唐、仲唐等类型。

德唐又称为协唐，泛指以宗教题材为内容的唐卡。

由于历史上藏族是一个政教合一的社会，藏民族是一个基本全民信教的民族，宗教的影响深远，唐卡这一艺术形式必然也就打上了宗教的烙印，成为宗教文化的一个载体。所以，德唐是唐卡中的大宗。

藏传佛教为一个多神的宗教，也是一个多教派的宗教，还是一个有活佛转世的宗教。所以，藏传佛教究竟有多少神、菩萨、本尊、上师、大德高僧，至今也无人给出一个准确的数字。但却给予了德唐一个广阔的创作题材空间，这类唐卡不仅数量多，而且也是寺庙、僧众极为尊奉和喜爱的类型。

值得一提的是，在德唐中有两种表现形式极为特殊，它们是佛经中深奥的理念和教理的艺术再现，由于构图特殊，技艺精湛，义理深奥，从而更增添了德唐的神秘、神圣和强烈的艺术感染力，其中一部分是坛城唐卡。坛城又称曼荼罗，藏语叫金科，系指佛和主尊的宫殿，是一种以几何图形为主的构图。“由外到内以图形或几何体形体层层相套构成，正中间为主尊或佛，外面图形以水图案及火苗图案装饰，第二层起用圆形的金刚图案、水图案、莲花图案装饰，表示大海、风墙、火墙和金刚墙、莲花墙、护城河。内套正方形或菱形图案表示城墙、屋檐，层层深入，最后到达主尊殿，并用红、黄、白、蓝表示东、南、西、北四方，图案结构复杂，抽象和具象手法并用。坛城绘制难度很大，只有具备高超技艺和丰富宗教知识的画师才能绘制。”[9] 萨迦寺和江孜寺是坛城绘画的重要传承地，萨迦寺内和江孜白居塔内的古代坛城壁画不仅数量众多，而且绘制精美，为后来坛城唐卡的发展提供了重要的依据和借鉴。坛城画大类可分为大坛城、三昧坛城、法坛城和羯磨坛城。坛城是藏传佛教密宗的重要组成部分，另一种造型形态十分夸张，令人生惧、敬畏的护法神和诸多《乐空双运》的哲理深奥的唐卡，也属于藏传佛教密宗。在《乐空双运》唐卡中，许多密宗主尊都以这种面貌出现，它所隐含的真谛即指“乐空无二或智慧方便无别”，是功德与智慧的化身。其代表性的作品诸如密宗金刚双修、大威德金刚双修、胜乐金刚双修、吉祥结金刚双修、时轮金刚双修、普贤王如来双修、金刚总持双修、金刚萨埵双修、普巴金刚双修、大黑天双修等。



医学四续之一（藏医学唐卡）

所谓曼唐，专指藏医学唐卡。其内容涉及藏医药的方方面面，诸如藏药、生命之树、胚胎、医疗器械、人体经络、人体解剖等。这种唐卡，大多为寺庙的医学学院（曼巴扎仓）、藏医院及藏医的必备之物，就是今天的医学挂图。据有关资料介绍，全套曼唐的数量多达 108 幅，最著名的是五世达赖时期（明末）由第巴·桑结嘉措在拉萨主持绘制的《四部医典》挂图。后世的各种曼唐，都是在此基础上深化、发展起来的。

孜唐“即以藏族历算为题材的唐卡。这类唐卡，主要绘制天体运行的规律、宇宙的结构、四季的变化等，反映了古代藏族先哲对宇宙的认识。孜唐和曼唐一样，有极大的学术价值和实用价值，是藏族传统文化的珍贵

遗产”。[10]

仲唐，是专指绘有《格萨尔王传》内容的唐卡。《格萨尔王传》至今已有 1000 多年的历史，是一部反映古代藏族社会的大百科全书，在藏族社会中广为流传，深受藏族民众的喜爱。同时它也被公认为当今世界史诗之冠，有东方伊利亚特的美誉。它的创作者和传播者主要为说唱艺人。据考证，仲唐最初出自说唱艺人之手，“为了加强说唱时的效果，也为了招徕和吸引更多的听众，一些聪明的民间艺人就以格萨尔为题材，绘制人物画和格萨尔故事，说唱时把它悬挂起来，边解释，边演唱，这就是有关格萨尔最早的唐卡画”。[11] 传统仲唐在使用上大致分为两个类别，即民间艺人指画说唱和寺庙、民众用以供奉。最常见的是《格萨尔王骑马征战像》唐卡，此外是《格萨尔王征战凯旋》、《岭国群英谱》、《格萨尔故事》等。其中最负盛名的是由 11 幅唐卡组成的格萨尔故事。法国著名学者石泰安先生曾在其《西藏史诗与说唱



格萨尔王与三十员大将

艺人研究》等著作中，对民国时期收藏于法国吉美博物馆和康定明正土司府邸的两套仲唐组画均作过专门记述。目前国内保存最完整的当属四川省博物馆收藏的 11 幅组画，是仲唐中的精品和代表作。

除上述四种类型外，还有一些表现历史、民风民俗的唐卡画卷。如反映重大历史事件吐蕃时期汉藏联姻的文成公主《入藏故事图》、《欢庆图》，金城公主的《宴前认舅图》，以及《百戏图》、《乐舞图》和表现藏族起源的《起源图》等，都是极具代表性的民俗唐卡。

独特的技法

“西藏唐卡构图严谨、均衡、丰满，布局疏密有致，以虚济实，活泼多变。画法上主要有工笔重彩、白描等多种，首先按照造像量度标准起稿，面部五官、头、胸、腰等各个部位的比例均有严格要求。然后着色，用色上强调对比，讲究色彩富丽，追求金碧辉煌的效果，并用点金和其他中和色统一画面。最后线描，线条勾勒，一种线粗细一致，刚柔相济，另一种运笔有粗有细，顿挫变化，随画面的区别而运用，有的线条粗犷有力，有的圆润流畅，均能达到传神动人的效果。”[12]



画师绘画前调制原料

无论藏传绘画中的壁画还是唐卡，均与其他造像一样，其绘画度量尺寸均需遵循藏传佛教身、语、意教理内涵和量度比例方面的典籍作为准则和依据。

一个熟练的画师，《佛说造像量度经》和造像度量单位是熟记在心中的。开卷时便会运用自然，正所谓“熟能生巧”。

绘制唐卡前需要做许多准备工作，诸如各种颜料的研磨和配制、画笔的制作或选择等。

绘制唐卡前首先要根据所定画面的大小来选择尺寸适宜的白色布或绢、绸料做画布，并将画布牢牢地紧绷在名叫唐卓的画框上面；在画布上先涂一层薄薄的胶水；干后再在画布上反复刮2～3遍泥子，泥子干后，或用细砂布，或用圆石、贝壳等进行打磨，直到画布背面略微透光为止。接下来的绘制工序便是根据所要绘制唐卡的内容在画布上画出主要的定位线。

“佛教绘画是一种严格的宗教意义的程式化艺术，它不能随意涂抹、创作，因之制作过程中的比例是至关重要的。”[13]

唐卡的作画方法有严格的程式顺向和工作程序。其画面一般分为三个部分，即中央部、上部和下部。中央部是供奉本尊的地方，本尊可以是佛主、佛母、菩萨、金刚、明王、传承祖师、护法神等，选定什么是由经文、教义或教派的需要而定。上部为天界，“何故谓‘天’？《大毗婆沙伦》卷一百七十二曰：能照（指天界光明）故名天，以现胜果，照了先时所修因故；复戏乐故名，以恒游戏受胜乐故”。[14] 上部是除本尊之外的诸佛、菩萨、

传承祖师所居的位置。下部为地界，“按经文所言，地界有三种情况：一是不可乐、可厌、苦具、苦器、无有等诸众生所处之地方，所谓‘一根本地狱’、‘八寒地狱’。二是十六游僧所居地狱。三是孤独地狱，或山间、旷野、树下等处”。[15]

“由于唐卡构图的特殊形式，因而确定画面的中心点就甚为重要。画工开画前要先在画的四角顶端打上色记，而后用对角线将四点连接起来，于画面上形成交叉点，此点即画工所要取的本尊中心位置，该点实际上也是阴藏处（如取坐姿则为肚脐处）即所谓生命之门。有了这个中心点，有经验的画师可以根据自己熟记于心的造像量度起稿，起稿所用尺度工具是自己的手，以一拃、十二指进行比量。”[16]

所要绘制唐卡的所有定位线准确绘出后，遵照先中心，后四周；先人物，后景物的原则开始作画。在作画过程中，人、景草图的勾勒分两次完成，第一次用炭笔作出轮廓素描草图，这在藏语中称为加布热；第二次在素描草图的基础上用墨笔精作线描定稿图，这在藏语中称为介。在定稿线描图上着色的工序十分细腻、复杂，要经过介（在线描的基础上敷颜色）、当（对画面和色彩团进一步渲染加工）、介（这道工序中的“介”是指用颜色线条勾勒轮廓线和衣纹）、色热（上金）、坚契（开眉眼）等工序。着色工序全部完成后，需对画面作最后的打磨，藏语称为色觉，即用琥珀、猫眼石、玛瑙等，在画面的上金、上银处进行抹平、抛光。如此，整幅唐卡绘制工作基本告竣。

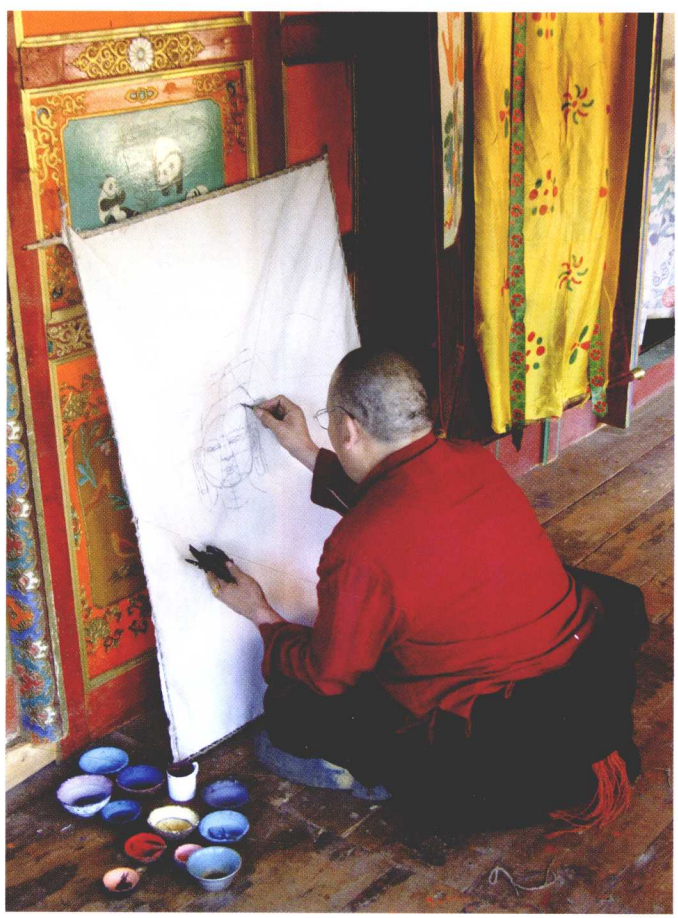
精美的装帧

唐卡的装帧，大致分为缝制正面边框、背衬，安装顶端、下端的棒条和盖面、彩条等。

唐卡绘制好后，需进行装帧。这种装帧与众不同，所绘各种佛、菩萨、本尊、护法神、高僧大德，与雕塑（金属、木、泥）像一样，同样是供奉和尊崇的对象，所以装帧特别讲究和庄严，有佛龛或佛殿的含义。一方面要充分体现出唐卡的庄严和华贵，另一方面也要自然表现出其鲜明的民族特点。

缝制正面边框在藏语中叫贡夏。所用材料多为锦缎（早期唐卡的边框用料也有用布料的），其尺寸比例一般是相对固定的，下幅约占画幅长度的 1/2，上幅约占画幅长度的 1/2，左右两边的侧幅相等，大约为上幅长度的 1/2。整个边框分为内外两层，里层紧贴唐卡画面的内框多为红色和黄色的锦缎彩条，有的唐卡仅一道彩条，有的则装饰两道彩条；外框的用料颜色应与内框彩条有一定的对比度。“有时也可以在‘贡夏’的下幅中央看到一块绚丽精美的锦缎。这块锦缎的颜色不定，形状可以是正方形、横长方形或竖长方形。锦缎位于唐卡下幅的中央，约占下幅面积的 1/3，叫做‘敦嗄’或‘托居’。有时在‘贡夏’的上幅中央，也有这样一块锦缎。”[17]

精心勾画佛像轮廓的画师





幡式唐卡



装帧后的唐卡

背衬的缝制较为简单，大致有两种做法。一种是只在贡夏的背面缝制一道背衬；另一种是也有少量的将整个唐卡的背面加上背衬。背衬多为布料。

唐卡正面的边框和背衬装帧完毕后，上下两端需锁边，之后可安装上端的卡薪和下端的止薪。安装在唐卡上端的木条叫做卡薪，卷缝在贡夏内，起支撑唐卡的作用。在卡薪上还需穿上一根细绳，以作唐卡悬挂时用。安装在唐卡下端的一根圆木棒叫止薪，安装时和上端卡薪一样，须卷在贡夏内，其长度要宽于唐卡，两端应伸出3～5厘米。两端伸出部分需安装金属或木质的轴套。止薪一是悬挂唐卡时起牵伸之用，二是以止薪为轴，在收卷唐卡时作为卷轴。唐卡之命名，由此而来。以上装帧完成后，还有两个附件的安装。一是在唐卡的表面加盖一道固定的可开可卷的盖面，其材料一般为红色和黄色的轻质绢、绸类织品；二是在盖面外安装两条彩带，其安装位置应在唐卡左右两边的1/4处。

唐卡制作完毕，需延请活佛和高僧按照宗教仪轨进行开光加持。其宗教的说法是，经过加持的唐卡才具有灵气、神气和法力，才可以给人们带来吉祥，带来幸福。

鲜明的特点

一、类型丰富

在藏传绘画中，唐卡是在壁画的基础上发展起来的。就壁画而言，主要绘制于建筑物的木壁和泥壁上，尤以泥壁画最盛。唐卡发展至今，其材料质地类型就丰富多了，这在藏传绘画中是其他绘画形式无法比拟的。我们从本文第二部分丰富的类型中就可以看出，唐卡除了国唐和止唐两大质地类型外，还有皮质绘制、珍珠串联、木刻印刷的纸质唐卡。由于唐卡的材料质地类型丰富，唐卡制作的工

艺技法也相应多样，除了用笔和彩绘外，还有编织、刺绣、粘贴、木刻印制、珠串等。

二、舒卷自然，有度

这个特点在唐卡的命名上就已经十分凸显了，前面已经叙及，所谓唐卡，是指用布料、锦缎装帧的卷轴画。唐卡与内地的卷轴画一样，其突出的特点便是舒卷自然，有度。所谓舒卷自然，就是指唐卡可随时依主人的意愿悬挂或卷轴收藏、存放。所谓有度，便是只能顺其下轴收卷成筒状，而不能折叠。这样收卷的目的有二，其一是避免画面产生褶皱；其二是避免画面的色彩和线条因褶皱而脱落，最大限度地延长了唐卡的使用寿命。正是唐卡的这种特点，促成了它的可移动性，也即是说，唐卡与壁画和建筑装饰画最大的区别，在于它可以随时根据主人的意愿，或收藏，或携带，或移动地方悬挂。

三、装饰特殊

对于唐卡的装饰，笔者特用装帧一词，而不用装裱，正是因为唐卡与内地卷轴画在装饰上的重要区别。所谓装裱，是指用黏结剂裱褙书画并装上轴子。而装帧，是指书画、书刊的装潢设计（含装订形式）。唐卡装帧的特点一方面表现在所用的材料为布或绸缎；另一方面是用手工缝制，而不是用黏结剂进行裱褙；此外，在装帧过程中，装饰部位的四边比例尺寸有一定规范。这种装帧形式在我国少数民族绘画中独树一帜，十分特殊。

四、画幅面积伸缩自如，不受局限

唐卡与壁画、建筑装饰画相比较，其画面尺寸不受限制，根据主人的意愿可大可小。巨幅唐卡的画面面积可达数百平方米，而微型的面积却只有巴掌大小，伸缩性之大，在我国乃至世界绘画中也是屈指可数的。倘若在壁画中，它是一个连环式大型画面，而唐卡中，则可采取多幅的组画来实现。用多幅唐卡的组画实现一个传说故事或历史画面也是唐卡的一大特点。

特殊的环境

任何一种艺术要不断发展，都必需有适宜于它生存的环境空间，而青藏高原独特的自然和人文生态环境却给唐卡的发展提供了支持。

一、自然生态环境

草原生态所促成的游牧生产方式

我国藏区草原广袤，草原上的牧民长期仰仗于自然，过着居无常处、逐水草而居的游牧生活，一年中他们往往要搬几次家。对于笃信藏传佛教的牧民来说，礼佛是天天必做之事。唐卡舒展自如且质地很轻，较之泥塑、铜质佛像而言，更便于携带，而且安置也十分方便，只要有帐篷壁或者泥壁，只需一钉或是一绳，就可悬挂。所以，唐卡不仅在牧民中极受欢迎，就是在广大农区也深受青睐。

颜料来源充裕

藏区地大物博，无论矿物或植物原料来源充裕。在藏传绘画诸种颜料中，除极个别颜料来自其他地区或国家外，绝大部分均产于本地。当地产的颜料，一方面，决定了藏传绘画十分独到的色彩配置原则，也构成了藏传绘画的特殊格调。另一方面，唐卡和壁画一样，由于使用的是矿物和植物颜料，不但色彩鲜艳，而且经久不衰，甚至画布（布或绢等）腐朽变质，它也不会退色。

高原独特的气候保护条件

唐卡的裱褙材料及装饰面料，多为布、绢、绸缎，一般容易受潮产生霉变，也容易在高温天气下生虫受蛀。但青藏高原由于海拔高，气候较为寒冷、干燥，唐卡得到的却是一种大自然的天然保护。

二、人文环境

宗教环境

在松赞干布时期，佛教正式从汉地和印度传入西藏，经过了佛教与本教较长时期激烈斗争和相互吸纳的历史



护法神唐卡

过程后，于 11 世纪逐渐形成独具青藏高原特色的藏传佛教。自元代开始，因受历代中央王朝的扶持，加之政教合一政治体制的形成，使藏传佛教得以不断发展壮大，及至清末，全国藏区藏传佛教寺庙达数千座。由于藏传佛教在藏区的特殊地位，许多寺庙既是宗教圣地，又是文化和艺术的传播场所，很多寺庙在藏传绘画的继承和创新，以及绘画人才的培养上，都作出过贡献，并为藏传绘画的传承场提供了一个创作和发展空间。作为宗教场所，众多寺庙除了在各殿堂内绘制壁画，安放金属及泥塑的佛、菩萨、神祇外，自然也存放和悬挂有大大小小、质地各异的唐卡，一方面作为宗教供奉，另一方面又有艺术展示作用。

社会环境

历史上的藏族社会基本是一个全民信教的社会。藏



本尊唐卡

民的宗教生活除了去参加寺庙的宗教活动外，还要在家中设经堂、安置佛像、悬挂唐卡，点灯供佛是他们天天都须进行的常例。人们都以家中悬挂一幅珍贵的唐卡，或拥有许多唐卡而感到荣幸。近代以来，无论是国内还是国外的一些博物馆，都格外重视唐卡收藏和展出，成为了世人欣赏藏族绘画艺术的窗口。

康巴藏传绘画三大派别、系统

本文所指的康巴，即藏族传统地理概念中的三大区域（卫藏、安多、康）中的康区。泛指今天的四川甘孜藏族自治州、西藏自治区昌都地区、青海玉树藏族自治州、云南迪庆藏族自治州等地区。从历史和文化的角度来审视，

西藏昌都地区和四川甘孜州是康区的核心地区。

追溯唐卡的起源，人们自然会联想到卫藏（现在的西藏自治区），毫无疑问，西藏是唐卡的发祥地。然而，要全面、历史地了解唐卡、认识唐卡，则万万不可忽视康巴唐卡，其原因很简单，一是康巴为藏传绘画三大画派（门、钦、噶）中的门、噶画派的重要传承地；二是还出现过其地声名远播的重要绘画系统；三是地处青藏高原东缘，在与汉文化的交流上（这里主要指绘画）关系更为密切；四是从康巴唐卡的艺术成就而言，大有异军突起之势。所以，在绘画上，充分显示出强烈的地域特色，同时也显示出与西藏本土唐卡绘画艺术、南亚绘画艺术、中原内地绘画艺术的融合与承袭特点。

13 世纪以来，藏族美术的本土化发展进程日益加快并出现主导势头，由此而出现本土画派。最早画派的创始人名叫雅堆·久吴岗巴，其称为久吴岗巴画派。15 世纪，本土画派的出现达到高潮，先后出现了门孜、钦孜、噶孜、达热、乃宁、夏吾、切吾等画派。同时在门孜画派的发展过程中，还出现了门宁（旧门孜）和门萨（新门孜）画派分支；在噶孜画派的基础上，出现了新噶玛噶孜的噶雪画派分支。在众多画派中，门孜、钦孜和噶孜画派被称为藏族美术三大流派，而门孜和噶孜画派直到当今，一直在藏族传统美术流派中最具影响力，并对藏族美术的发展作出了重大贡献。

在康巴地区，就画派而言，一直是门孜的门萨画派与噶玛噶孜画派活跃的地区，尤其是噶玛噶孜画派一直把康巴地区作为自己的传承中心。所以，噶玛噶孜画派成为康巴地区藏传绘画的主流，对区内门萨的发展和朗卡杰绘画系统的出现，均产生过重要影响。

噶孜画派在康区的传承和发展

一、噶孜画派的创立

噶孜画派是噶玛噶孜画派的简称，其发展初期，也有噶鲁之称谓。在一些汉文著作中，又有嘎赤、噶儿赤、噶智等异译。噶玛噶孜中的噶玛是噶举派中噶玛噶举支系的简称，之所以要在噶孜前面冠以噶玛，是因为这个画派自创始时起，其主要画派传承人（指代表性的画师）都是这个支系中的高僧大德；而主要的传承场也是噶玛噶举寺庙。噶孜中的噶在藏语中是营帐（或帐篷）之意，所以又有“营帐（帐篷）画派”之称。究其来历，是因噶举派僧众在举行盛大法会和庆典时，常常搭设巨大的帐篷，而噶孜画派从兴起时起，就与噶举派结下了不解之缘。该画派的创始人南卡扎西，16 世纪初出生于西藏山南雅堆地区，在其年幼时就被确认为噶举派噶玛噶举支系中噶玛巴第八世活佛弥觉多吉的化身[18]。少年时期，南卡扎西就酷爱绘画，且悟性极高，在学习佛学及藏文化的同时，曾拜多名画师为师。青年时期，拜拉萨东南部“俄”地区门孜画派著名画师贡觉班丹为师，贡觉班丹大师十分偏爱汉地绘画艺术，这种偏爱对南卡扎西绘画风格以及噶孜画派后来的形成和发展均有至关重要的影响。南卡扎西在研习绘画的过程中，“有幸在楚布寺见到以我国内地国画手法制作的一幅丝制唐卡，其内容表现 15 世纪初明永乐皇帝邀请第五世噶玛巴（得银协巴）进京以及他在抵京后 18 天内活动的历史场面，被称为一天内编制完成的卷轴画。他大受启发，在绘画实践中，形体结构以印度铜佛像和勉唐（门孜的另一称谓）风格为准，绘填风景方面，吸收我国明代工笔画中宫殿、岩石、流水、树木、花卉等的表现手法及优点，而染色方法继续保持藏地传统方法”。[19] 其实，在南卡扎西时期前后不太长的一段时间内，出现过不少噶孜画派初创时期的重量级人物。诸如在之前，就有嘎玛却居巴、布达热强巴等追寻噶孜画风的名师，另一个重量级的人物就是第八世噶玛巴弥觉多吉。弥觉多吉在绘画上的名声称得上与南卡扎西并驾齐驱，而在宗教上的地位却高于南卡扎西，并且是噶孜派理论体系早期奠基人。他通达工巧，著作颇丰，其《线准太阳明镜》绘画经论可谓噶孜画派理论的开山之作。在实践方面，他以绘制宁静善相而著称。故而在藏传绘画界另有一说，噶玛巴第八世活佛弥觉多吉不仅是大禅师和大学者，一生著有 30 多部经论，而且为

噶玛噶举的传承写下了不少修法仪轨和祈请文，同时也是藏区三大画派中噶孜画派的创始人。与南卡扎西同时代的代表性人物是第九世噶玛巴旺秋多吉，但他在绘画方面的影响和成就却不及南卡扎西。

二、噶孜画派的传承与发展

南卡扎西之后，先后涌现出达波果巴、噶玛森哲、噶玛仁钦、却扎西、却英多吉、噶学噶玛扎西、司徒·曲吉迥乃（又名司徒班钦）、拉纵·果札次仁、司徒·白玛旺秋杰布、通拉泽翁等，对噶孜画派的发展产生了深远影响，其中却扎西、噶学噶玛扎西、却英多吉、司徒·曲吉迥乃、通拉泽翁可算是这个画派承前启后的划时代人物。关于却扎西和噶学噶玛扎西，在藏文史籍和国内外研究成果中记载不多，而且对所处的时代也较含混。有的说却扎西是南卡扎西的真传弟子，有的说他活跃于18世纪；而对噶学噶玛扎西的说法较为一致，认为他活跃在司徒·曲吉迥乃生活的时代，是司徒·曲吉迥乃在艺术方面的重要弟子，是噶孜画派中一个重要支系噶雪的主要创始人。却扎西、噶学噶玛扎西在噶孜派绘画史上与南卡扎西并称三扎西，这并不仅仅是三位大师名字中都有扎西二字，而重要的是却扎西和噶学噶玛扎西在绘画艺术上所取得的成就可以与南卡扎西比肩。

其实，在却扎西和噶学噶玛扎西之前，还有一位才华横溢的噶孜派画师——第十世噶玛巴却英多吉。有的学者认为“他在嘎赤（同噶孜，笔者加）基础上创立的艺术风格被称为‘格智派’”。[20] 也有学者认为，他“在继承嘎赤派传统的基础上创立了噶玛噶知（同孜，笔者加）派新画风”。[21] 也就是说，他是一个在噶孜画派中十分追求创新的艺术家。却英多吉对自己在美术方面的天才也充满自信，他在一次宗教集会上称：“我是深受观世音菩萨宠爱之人，来到世间就是来写诗作画的，在作画方面雪域是不会有人超过我的。”却英多吉所处的时代，正是噶举派在西藏受到格鲁派排挤，其宗教势力在卫藏地区锐减的时代，他被迫东行到康巴和云南丽江一带过着漂泊不定的生活。尽管如此，他依然充分利用康区、云南临近汉区以及其他少数民族地区的有利环境条件，接触汉族和云南纳西族、白族等的绘画，充分吸纳它们的艺术养分来充实和完善自己。他精心实践，专心写作，他不仅著有《度量注释目光》、《噶派艺术注释》等理论著作，为噶孜画派奠定了坚实的理论基础，还为后世留下了诸如《释迦牟尼像》、《米拉日巴像》、《罗汉像》等光彩盖世的佳作。2006年11月，笔者有幸在云南丽江博物馆目睹了他亲手绘制的一套7幅的《罗汉像》，其人物造型之生动，画面色彩之瑰丽，山水花鸟之灵奇，画面构图之新颖，在藏传绘画史上可谓前无古人，再加上鲜明的汉地画风，这种创造性的风格和艺术水平真正代表了噶孜画派在唐卡绘画创新上的极高成就。

三、新噶孜画派的创立和发展

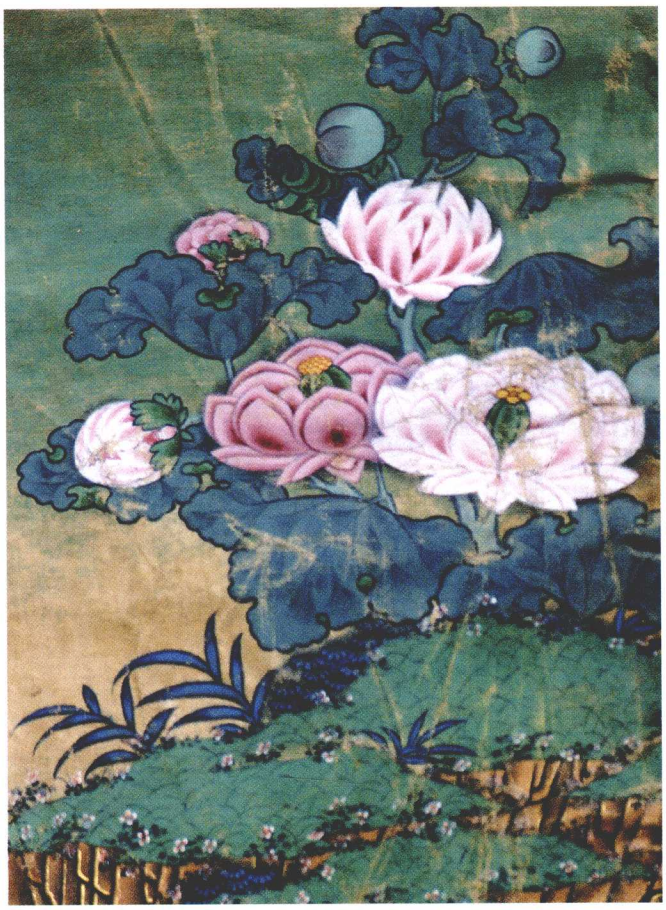
司徒·曲吉迥乃（1700～1774年）其出生地在现在的德格龚垭。司徒活佛是噶玛噶举派红帽系中的一个重要活佛系统，至今已传12世，司徒·曲吉迥乃为第八世司徒活佛。在他以前的7代司徒活佛都是住持于西藏昌都地区的噶玛丹萨寺，这个寺庙是噶玛噶举创始人都松钦巴创建，是与西藏楚布寺齐名的名寺，同时也是噶孜画派在康巴地区最早的重要传承地。司徒·曲吉迥乃自被认定为第八世司徒活佛以后，一直没有去噶玛丹萨寺担任住持，他28岁（1727年）时，在德格土司却吉·登巴泽仁的支持下，重建八邦寺，并亲自任八邦寺的住持。之后，八邦寺逐步取代了噶玛丹萨寺的地位，成为噶举派在康巴地区的祖寺，并且自司徒·曲吉迥乃起，以后历任的司徒活佛也都一直担任八邦寺的住持。司徒·曲吉迥乃是一个博学多才的大德，他既是一个理论家、医学家、语言学家，还是一个艺术家。在美术方面，他不仅创办了八邦寺五明佛学院，以培养佛学和包括美术在内通达工巧的各类人才，还十分重视自身的修养和美术造诣的提高，努力使自己成为一个噶孜画派引领性的大师。关于司徒·曲吉迥乃在美术方面的学习、研究和实践，一些藏文典籍有零星记载。15岁时，勤奋好学的司徒·曲吉迥乃仅凭自己的天赋和

爱好，首次正规拜一位工布活佛学习绘画度量。在此期间，他有幸在西藏羊八井寺观瞻到门孜派创始人门拉顿珠亲手绘制的《百名大成道者》壁画。之后，他还克服了种种困难，在贡嘎观瞻到钦孜画派创始人钦则钦莫的绘画和雕塑作品。司徒·曲吉迥乃在绘画方面博采百家、积极探索、不断创新的才华更是在八邦寺重建之后充分显现出来。大约在1732年，他绘制的9幅一组的《佛陀八大弟子》唐卡，后来成为历代噶孜派画师们临摹的范本。次年，为着手绘制《譬喻故事》一组（30幅）唐卡，他专门设立了一个工作室，在绘制过程中，他除了亲自起稿外，还要筹集经费以保证绘制工程的顺利完成，腾出时间指导工作室的画师作画、上色。“在设计这些画时，他力图在画法、色彩、颜色深浅层次的渐变和勾勒外形轮廓上与汉地风格的丝唐一样，并以印度和尼泊尔的方式绘制了宫殿和服饰……他相信，通过这些画和这段时间他对绘画和雕塑等其他活动的资助，康区的艺术传统已清晰地显现出来。因此，他似乎是有意识地竭尽全力保持这些康巴传统。”[22] 应当说，18世纪30年代，年轻的司徒·曲吉迥乃的创作风格已初见端倪，而在噶孜画派中的崇高地位也已基本确立。他曾对自己所创立的风格作过如下表述：“我在色彩、情感方面的表达和形式依循汉地的大师们；我画的土地、服饰、宫殿等是在印度实际看到的东西。尽管目前还有新旧勉唐正逐渐消亡的技法和钦日派（同钦孜，笔者加）的追随者杰乌岗巴和噶孜大师们，但我已使（这些画）有万种不同的风格（特色）。”后世学者根据司徒·曲吉迥乃的自我表述以及创作成果，把他作为噶孜派创新支系新噶孜派的创始人，应当说是客观的。在司徒·曲吉迥乃的苦心经营下，八邦寺逐渐成为噶孜画派在康巴地区的又一个重要传承地及中心。司徒·曲吉迥乃一生中，曾培养过许多弟子，其中著名画师有赤列饶佩、噶学噶玛扎西、喜巴·次丹巴等。其代表性的作品达百余幅，除前述以外，还有他亲自起稿，由画师赞拉完成的《莲花生八相图》，他自己创作绘制的《六庄严》、一组（20幅）《如意藤》和一组（27幅）《密宗本尊》唐卡。在其中27幅的《密宗本尊》唐卡组画中，司徒·曲吉迥乃为每一幅唐卡亲自设计，竭尽全力确保它们的比例与时轮金刚经和密宗戒律经文所述的方法一致。目前保存在丽江博物馆内的27幅《密宗本尊》唐卡组画，虽然是后世画师的摹本，但却再现了司徒·曲吉迥乃这套唐卡作品高超的技艺和典型的噶孜派绘画风格。在康巴地区，至今流传着一句民谚“学绘画，到八邦！”可见八邦寺在噶孜画派中的突出地位，以及八邦这个噶孜画派的中心在民间的深远影响。

自司徒·曲吉迥乃重建八邦寺至20世纪末，该寺作为噶孜画派的一个中心，培养并涌现出了众多的优秀画师，其中，被公众尊崇并写进历史的代表人物，当属唐拉泽旺（1902 ~ 1989年）。20世纪40年代，风华正茂的唐拉泽旺已成为声震画坛的大师级人物，当时宗萨寺著名大德降央钦则旺波就曾给予“凡唐拉泽旺绘制的唐卡，无须加持便可直接挂用”的特许以及高度评价，而社会公众也给他以神奇画家的褒奖。唐拉泽旺是一个学富五明和品德高尚的学者，他在绘画方面的卓越贡献主要体现在两个方面。

一是对噶孜画派的继承和发展殚精竭虑，画作等身。据有关资料统计，凡经他手绘制或合作完成的壁画、唐卡作品达千余幅（件），其中为后世学习和效仿的代表作颇丰，诸如23幅（一组）的《罗汉图》唐卡、15幅（一组）的《佛祖释迦牟尼十五神变图》唐卡（这两组唐卡在德格印经院还有画版）及与画师索朗尼玛共同完成的41幅（一组）的《噶举派大师传承》唐卡；在《密宗本尊》唐卡中，大师亦有《愤怒金刚》、《主尊金刚橛》（黑唐）、《普巴金刚》、《镇三界金刚双身》、《大明作力双身》、《马头金刚双身》、《甘露漩明王双身》、《无敌金刚双身》等；在壁画方面，现存的代表作品是1978年以后主持绘制的八邦寺卓拉康大经堂的大型壁画；就单幅唐卡而言，大师绘制的多品《莲花生像》和《玛尔巴像》也极负盛名；在绘画理论方面，著有《十二天宫动物图形》、《天体日月星辰运行图》、《藏族绘画史》等。

二是把着力点放在人才培养上。他一生桃李盈门，



噶玛噶孜唐卡中的花鸟装饰图案之一（局部）



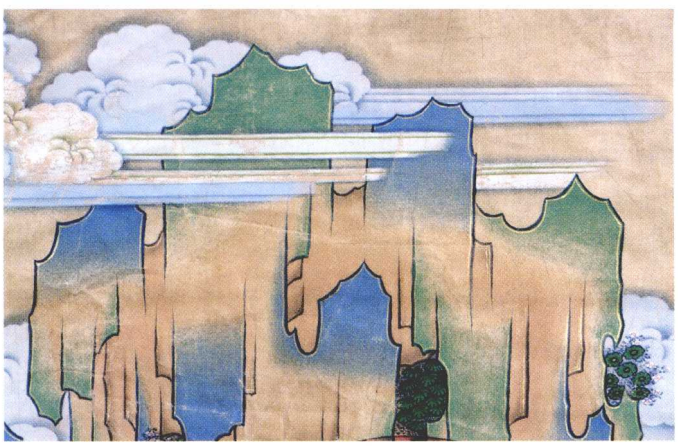
噶玛噶孜唐卡中的花鸟装饰图案之二（局部）

弟子达千人，其中从事绘画的有数百名之多。据他的弟子土登彭措回忆："唐（同通，笔者加）拉泽旺（同翁，笔者加）早年培养的弟子没有详细记录可查，我这个年龄段能够回忆的大学者瑟芒白囊、泽旺饶丹、卡卢大师等均与唐拉泽旺结下了互为师徒的善缘，达吉、江巴、格噶等后来出名的画师都出自唐拉泽旺的名下。"此外，还有贡萨降巴、卓孙达吉、郎普颜登、泽翁加措、布德、噶玛多吉等。1984 年，已 80 高龄的通拉泽翁还承担起四川省藏文学校美术专业班的教学工作，"四川省藏文学校美术专业班整体迁移到八邦寺，唐拉泽旺给这个班的学生们仔细传授了绘画、雕塑、造像度量理论、曼（指门派，笔者加）派画风秘诀等大量美术知识。门下出现了扎西、索加等贤能学僧，江村、邓都等学者官员，夏舍、布都等美术大师"。[23] 从司徒·曲吉迥乃到通拉泽翁、八邦寺的数代画师们，一直在为噶孜画派的鼎新和发展不断进取，为噶孜画派更臻完美努力探索。从 18 世纪初至 20 世纪末的两个半世纪里，八邦寺的数代画师们，在恪守噶孜画派风格的同时，特别注重吸纳门萨（门派发展过程中，在藏区东部形成的一个支系）画派的优秀成分，从而将噶孜画派推向一个新的境界，赢得了新噶孜画派的褒誉。

噶孜画派发展到当代，通拉泽翁是一个十分关键的人物，他一生给当代噶孜画派留下了三份宝贵财富：一是他绘制的大量唐卡、壁画、版画作品以及绘画理论方面的著作；二是在他一生中，无论任何情况和条件，都有对绘画的执著和精益求精的精神，以及对任何人都予以一种平易、和蔼的品格；三是培养了众多的人才，这批人都成为了噶孜画派传承的中坚力量。关于通拉泽翁的一生，有不少人给予了高度评价，其弟子土登彭措在《唐拉泽旺作品精选》中归纳为不共殊胜成就功德：他有及时消灭烦恼的大成就；他有体知离念心性本质的神通；他有远离贪恋执



噶玛噶孜唐卡中的山水装饰图案之一（局部）



噶玛噶孜唐卡中的山水装饰图案之二（局部）

著的大成就；他有脱离瞋恚的大成就；他有远离嫉妒的大成就；他有脱离愚痴的大成就；他有善于持戒的大成就；他有好行布施的大成就；他有忍辱负重的大成就；他有精进勤奋的大成就；他有无量无边的智慧大成就。

四、噶孜画派在康区的其他重要传承场

前面已叙及，在我国藏区东部的康巴是噶孜画派创立后影响最大的地区，所以在一些文献典籍中，往往将该画派说成是藏东风格或康区风格。噶孜派在康巴地区有三个主要传承场，一是德格以八邦寺为中心，另外的两个是西藏昌都地区以噶玛丹萨寺为核心及其附近的噶玛沟一带地区。噶玛丹萨寺是噶玛噶举创始人都松钦巴最早创立的寺庙之一，直到18世纪初八邦寺建立以前，不仅是噶玛噶举宗教在康区的弘传圣地，也是噶孜画派形成后在康区的首个传承场，是噶孜画派中最早形成的一个传承中心。关于噶玛丹萨寺在八邦寺以前的噶孜画派弘传，目前披露的史料极少。不过，我们可以从司徒·曲吉迥乃在重建八邦寺时，“为了绘制那里的壁画，他邀请了来自‘噶玛’的23位画师，他们是以欧敏的噶玛寺为基础的艺术家，此地是司徒转世化身以前主要的驻锡地”的情况分析，可知噶孜画派在当时的噶玛丹萨寺、噶玛沟一带的盛传情况。八邦寺重建后，18世纪活跃在噶玛丹萨寺及噶玛沟这个噶孜派弘传中心的代表性人物便是被称为三扎西之一的噶学噶玛扎西。噶学噶玛扎西在噶玛乡一带有许多弟子，其中最为有名的是拉纵家族中的拉纵·果札次仁。拉纵·果札次仁在绘画方面是继噶学噶玛扎西之后获得正果的一位大画师，其艺术成就曾被推崇为“由其绘制的唐卡，无须开光加持而具加持力”的成就者。由于拉纵·果札次仁的声望，该家族的成员均倾心于噶孜派绘画事业，新人辈出，拉纵家族与噶孜画派从此便结下了不解之缘，并在噶玛乡一带产生重大影响。自拉纵·果札次仁之后，传承弟子主要有拉纵·白玛热丹、侄子拉纵·吾札、孙子拉纵·贡布多吉、侄孙拉纵·西热洛桑。著名画师拉纵·噶玛德勒就是拉纵·果札次仁的曾侄孙，从其父亲拉纵·西热洛桑学习色彩，而从其舅舅拉纵·贡布多吉那里学习绘画技法，是噶孜画派当代名望极高的大画师，据载他所培养的绘画弟子也有一两百人。

噶孜画派的另一个传承场是今青海省玉树藏族自治州境内囊谦地区的奇吉寺。第三世且仓活佛松饶嘉措是这个传承场及噶孜画派一个极富创造力的大画师（1729年圆寂）。据传，他在暮年时任过司徒·曲吉迥乃的老师。

五、噶孜派的艺术风格特点

关于噶孜画派，人们除了关注它的历史与传承外，更想了解它的基本风格与特点。在已有的成果中，人们仁者见仁，智者见智，或多或少有所涉猎。例如杜玛格西·丹增彭措曾对南卡扎西创立的流派风格进行过如下概述：迷人的色彩部分与汉地（绘画）色彩相同，但较之汉地绘画

色彩要更加艳丽；画面各处的淡染十分素雅，晕染更加柔和自然，人物面部和眼睛栩栩如生……喇嘛体态丰满，法冠小巧；其布局与汉地绘画布局相符。司徒·曲吉迥乃在其传记中对自己所创立的新噶孜系统也作了风格上的自我评价：噶孜画派在用色和笔调上吸收了内地工笔画的风格，在空间和环境布局上则采纳了印度画风，在总体格调上继承了门派和钦派的传统。总之，它兼容了三种绘画的优点和长处。大师还对自己所创立的新噶孜系统也作了评价："色彩纹样之风采，紧跟汉地贤人迹，风景、装束、美宅等，如见真实胜境处，新旧勉唐及钦派、久岗噶儿赤诸画派，聚优合智也难敌。"[24] 当代画家于小冬在其《藏传佛教绘画史》中将噶孜画派的风格分为前期和后期两类，所谓前期风格是指："（以）南喀（卡）扎西为风格主干，并入嘎玛思哲（同噶玛森哲）一路及'旧嘎赤派'一路，此三路汇集成为嘎赤（同噶孜）派正统的风格，并经后来的以石青、石绿的冷灰色调为特征的'噶雪画派'的努力，将嘎赤派推到最高境地，此为嘎赤派的前期风格。另一类是公元17世纪以后由十世嘎玛巴却英多吉活佛发展起来的'格智'画派，并经过大活佛司徒班钦'新嘎赤派'的努力使这一风格发扬光大，主要活跃于藏区东部，成为后期与正统嘎赤派并行发展的风格。格智派与新嘎赤派的特点是：1. 大量留出画面空间，构图十分简约，构成空旷、寂静、清雅、高洁的风格特色；2. 背光如幻如纱，透出背光后面的景色，淡淡的渲染露出底色；3. 面部造型中格智派多为长脸，新嘎赤派为圆脸；4. 画风更趋汉族画，人物着汉装，传记故事中出现明代样式的园林和庭院，极力地减弱图案化与装饰性的西藏传统，与汉族的工笔画有着相似的审美旨趣。"

藏族当代画家康·格桑益西在其《西藏美术史》中对噶孜画派的特点作了如下归纳："该派由于多受我国汉地工笔重彩和我国绵竹木版年画的影响，美学思想较为活跃，允许个人风格的发挥，主张面对自然，'师法造化'。内容素材多从生活中提炼，强调情节。技法娴熟，讲究功力；构图自由，主尊突出，不讲对称，而重意境；造型注意人物的神情和个性，神态生动、真切，比例准确。该画派勾勒多用铁线描、高古游丝描、兰叶描等，线条清新、流畅，衣纹勾勒繁密、紧凑，服饰飘逸、潇洒。设色淡雅、柔和，偏重青绿色调，飘逸、清丽，画面洁净，多以重彩烘染，追求华丽的装饰性细节刻画。花卉、山水、景物描绘写实、生动，尤其是背景的描绘，是体现该派艺术特征的重要方面，风景多以写实的自然主义手法刻画，神佛肖像也常以风景为背景，穿插有序，以景传情，以景托人，明显是借鉴了汉地山水画的表现程式。加上表现生动的人物造型，使画面产生了一种美丽、神奇的艺术情景，这是噶孜画派最为成功之处。佛像造像多南亚梵式风格，色彩、技法为本土格调，山水、风景、花卉又多我国汉式趣味，形成了一种新画风，故又称汉画派。"

当代藏族画家丹巴绕旦、阿旺晋美在其合著的《西藏美术史略》中，也对噶孜画派的风格特点作了简要归纳："噶儿赤派的艺术风格鲜明独特，虽然在西藏绘画领域受该画派的影响不能说是决定性的，但却不可小视。一方面是因为自它的出现以来，在整个藏区的绘画都不同程度地受到过它的影响，并形成自东向西的传播方式；另一方面因为噶儿赤画派在艺术表现和面貌上很有新意，特别是引入了内地画风中的意境表现方法和传神因素，它的画面创造出一种田园诗一般的意境，抒情与实景交融的风格画面是噶儿赤画派对藏族绘画的突出贡献。噶儿赤画派的佛像造型基本上保持了印度、尼泊尔样式，并吸收勉（同门）派构图上的一些特点，在表现罗汉和大成就者的题材时更加大胆随意，赋予夸张表现。在艺术表现上噶儿赤派比勉唐派更加强调个性，讲究功力，线条流畅，强调不同质感的表现，衣纹勾勒疏密得当，服饰飘逸，具有生动自由的风韵。噶儿赤画派的色调偏重于青绿色调。而背景风景的处理是体现噶儿赤画派艺术特征的重要环节，即画面中的风景多做自然主义的处理，夺取近景（比较而言，勉唐派多采用远景和中景的散点透视），而早期后藏地区的绘制则多采用二维平面空间的处理方法，有一定的透视关系，善画山水瀑布、花鸟树木，画面上突出体现出一种神奇而

美丽的宗俗融合的意境，给人以亲切美妙自然的享受。”

根据上述各家所言，综合我们多次赴八邦寺等地实地考察，以及目前所见到的噶孜派的一些代表作，试对该画派的风格特点作两大层面上的认识。

宏观层面上的认识

（一）博采众长的广纳性众所周知，噶孜画派的创始人南卡扎西师出门孜派大画师贡觉班丹，也就是说，噶孜画派是从西藏本土画派的门孜画派脱胎，其创立初期是以门孜画风为基本基础的。但从南卡扎西开始，到以后多位的典型代表性人物，都无不激发出一种勇于探索和创新的精神，他们把自己的艺术嗅觉和视角伸向西藏及其以外的更大范围的艺术流派和风格。为使噶孜画派的艺术成就更加辉煌，特色更加突出，在诸佛的造型上学习借鉴印度早期的雕塑作品，以达到优美而富于韵律，神情沉稳而又肃穆的艺术效果。在画面的景物及色彩、用笔上，着力效仿和取韵于汉地画风，并在这一方面取得了前所未有的成就。一个画派的形成，往往都需要在借鉴别的绘画技法和理念上，作出许多尝试，哪怕是一种徒劳也再所不惜。笔者在八邦寺曾目睹了一些令人瞠目、惊叹的唐卡作品。它们可分为两类，一类是纯粹的白描唐卡，显然这是学习汉地白描工笔的作品；另一类看起来十分怪诞，颇似西洋油画手法的彩唐。尽管这些作品为数极少，也称不上是该画派的范作，但它们真实地再现了这个画派中的画师们上下求索，博采众长的历史足迹。在噶孜画派中，早期的南卡扎西、却英多吉等大师们是如此，后来的大师诸如司徒·曲吉迥乃、通拉泽翁也一应如此。“司度（同徒）·曲吉迥乃曾先后两次到尼泊尔，五次到前藏，两次到后藏，以及分别前往康区、云南、降[25]等地，倡建了许多噶举派寺庙，并前往内地对汉族文字、历算、医学等进行研究和翻译，特别对汉族绘画产生了浓厚的兴趣，进行深入研习，把所

却英多吉《罗汉图》局部之一（人物造型）



学的表现技法融入原有噶儿赤画风中，创立了新噶儿赤画派。”[26] 司徒·曲吉迥乃在其绘画生涯中，对门孜画派依然十分敬重，他曾在羊八井寺认真考察和学习门拉顿珠绘制的《百名大成道者》壁画，以求得更多的养分。“司徒班钦似乎始终是一个热衷探索其他绘画风格的人，他愿意把他见到的东西有选择地或是全盘地糅进自己的作品当中。后来的作家们将他的某些现存的绘画作品归为不同的艺术流派。例如，嘎妥·司徒曾提到在康区的噶孜寺见到他画的5幅护法神的画，其中至少有一幅是用新勉日（同门孜）派风格绘制的。”[27] 通拉泽翁14岁入八邦寺为僧，正式从札绕画师学习噶孜派绘画。被呷拖寺司徒活佛发现后带至呷拖寺随门萨派大画师降拥色当学习绘画，历时三年，应当说，他初学绘画时，就在噶孜和门萨两个画派的海洋中游弋，这无疑对他后来的集大成奠定了坚实的基础。综览通拉泽翁一生的绘画作品，自然绝大多数属于噶孜绘画风格的作品，但也有少量门萨风格明显的作品，例如《达波》、《玛尔巴》、《释迦九宫图》、《普巴金刚》、《白玛旺确杰布》[28] 等。



却英多吉《罗汉图》局部之二（动物造型）

（二）选题具有独创性。在藏传绘画体系中，多数画派在绘画题材上较为雷同，只是在结构布局、色彩以及一些细部特征上存在一定的差异而已。但也有少量作品属于各派自己的独创。而噶孜画派在这方面与其他画派相比较，格外引人注目，自然也是其他画派无法比拟的。这一特点主要表现于三个方面：一是噶孜画派代表性的传承人主要为噶举派高僧，传承场主要为噶举派寺庙，所以在创作题材上较多地选择噶举派自身，最具代表性的作品是《噶举金鬘》唐卡组画。据调查，这组唐卡最早的作品为23幅和25幅，随着历史的发展，后来相继出现过35幅和41幅[29]的组画。其中41幅的组画为通拉泽翁的代表作，也是噶孜画派的代表作之一；二是在众画派的大众题材上推陈出新。以司徒·曲吉迥乃为例，根据司徒班钦的传记作者白洛的说法是“在他去世时，他创作的作品有100多幅（标准的各种组画），如20幅一套的《如意藤》组画、成套的《大成就者》组画及《六庄严》组画（印度佛教的六位大师）都采用了全新的手法，使人耳目一新。这是西藏以前的任何一位艺术家，甚至勉唐巴、钦则钦木和久吴岗巴都没有创作过的作品”；[30] 三是噶孜画派虽然发端于前藏地区，但后来其中心逐渐东移到了康区。康区是格萨尔文化的核心地区之一，噶孜派画师们深受当地格萨尔文化的影响，他们用自己的画笔来抒发自己对格萨尔文化的情感，创作了一些有格萨尔文化题材的唐卡（同时还有壁画）。代表作品为现存于德格印经院的两幅珍贵的《格萨尔王骑征像》版画，其代表性的人物是局米旁大师，他不仅亲自绘制过格萨尔煨桑旗，还撰写过有关格萨尔绘画的有关文论。

（三）藏传绘画与汉地画风的高度整合性。藏传绘画在我国的民族绘画中是一个相对独立完整的体系，其特色散发着浓烈的雪域芳馨，与我国内地画风有着较大的差异。要使两者之间达到一种整合，有较大的难度，如果要实现高度整合，那就更是难上加难了。历史证明，噶孜画派在



《噶举金鬘》唐卡组画中的人物造型及透明背光处理（局部）

长时期的探索过程中，在二者之间不仅找到了契合点，而且实现了高度整合，使噶孜画派在诸多风格特点中最为鲜明、最为深刻、最为出彩。所谓高度整合，是指噶孜派在充分保证藏传绘画艺术的基本规律和特点的基础上，大胆、合理、巧妙地将内地传统绘画的技法、色彩、意境、景物等有机融入其中，以达到一种天成之美。正是这个缘由，在历史上曾有将噶孜派称为“汉画派”的说法。

学习和借鉴我国内地画风，噶孜派走过了一段漫长而又艰难的历程，在这过程中，倘若没有该画派历代画师前仆后继、始终不渝的追求，是断难实现其高度整合，从而取得极高艺术成就并达到极高的艺术境界。

噶孜派创始人南卡扎西所处的 16 世纪下半叶正值清朝初期。应当说，自元代（13 世纪初）西藏纳入祖国版图起，历经元、明两朝 4 个多世纪，藏族地区与内地政治、经济、文化的交往频繁，这无疑为内地美术向藏区传播提供了较多的机会和可能。18 世纪，噶孜画派的中心逐渐东移到康区，康区在地理区位上与内地相连，不仅为内地美术向这一地区的传播创造了更加方便的条件，还为画师们直接到内地学习和考察提供了可能。南卡扎西在自己的绘画生涯中，之所以对内地国画产生浓厚的兴趣，并引发倾向性的灵感，除他在楚布寺目睹了以内地国画手法制作的丝质唐卡外，最重要的还是得到第五世噶玛巴得银协巴和第四世杰曹活佛札巴邓珠给予的具体指导，临摹过一些明代源自汉地的丝质唐卡。据大卫·杰克逊[德]所著的《西藏绘画史》载，南卡扎西临摹的丝唐作品主要有：“明朝皇帝（成祖或永乐）1407 年赠与五世噶玛巴活佛得银协巴的一幅卷轴画。三世噶玛巴活佛让迥多吉的写实肖像。拜见元朝皇帝时，他出现在月光里，众人亲眼所见，其中有绘制此画的一位汉地艺术家。以叶尔巴古典汉地风格绘制的《十六罗汉图》，被称为‘叶尔巴尊者’。”应



《噶举金鬘》唐卡组画中的人物服饰图案（局部）

当说，作为一个画派的创始人，开始从观察领会，渐入到直接临摹以体味真谛，再到直接模仿进行创作，激发灵感，是南卡扎西绘画道路上的三次成功跨越，这为噶孜画派的艺术走向开创了先河。之后的十世噶玛巴却英多吉更是用鲜明的内地国画手法进行创作，将噶孜画派这一艺术倾向推向了极致。工珠·云丹嘉措在《知识汇总》中将却英多吉后期的作品评价为“是直接模仿汉地范本的产物”。从他一些作品中不难看出，在追求汉地画风方面，他走得更远，似乎已经不再停留于单纯的工笔画和青绿山水等方面，而已显现出写意画的深厚功力。笔者在德格考察期间，曾经听到过一些有关司徒·曲吉迥乃在追求汉地画风方面的有趣传闻。据说八邦寺在康区共有 108 座分寺，其中包括在云南丽江等地的 10 余座噶玛噶举派寺庙，每年各分寺到八邦寺朝拜或学法的僧人数以千计，而寺内僧人到各分寺或内地云游者也比比皆是。他吩咐那些外出或是外来的画师们，凡到内地或云南丽江、大理等地，都要留心那里的山川风物、花鸟树木，要认真观察，并写生成稿交到自己手中，由他亲自组织寺内名画师研究后决定取舍。是否画师都是如此，那倒不一定，但作为司徒·曲吉迥乃本身，以及有的画师这样去做倒是可信的事实。由于这样长期积累和反复实践，才促成了噶孜画派的汉风特色，并一直延续到现代，这不仅是噶孜画派也是藏传绘画的一笔弥足珍贵的遗产。

微观层面上的认识

微观层面上的认识包括结构布局、人物造型、绘画技能、色彩、景物等。

（一）结构布局。唐卡在基本保持传统的上、中、下结构布局前提下，可根据具体内容作出调整和变化。以《噶

举金鬘》唐卡组画为例，画面中心主尊人物的位置不以对角线相交处为中心，而是向左或向右偏移，空出的较多空间用以安排景物；上部的本尊部位也尽量缩小，以腾出一定的空间，使上部和中部布景有机相连，以增强画面的景深和艺术感染力，而达到人物与景物之间和谐交融的效果。《十六罗汉》组画也是按这种类型结构布局的。而《八大弟子》和《六胜二庄严》组画的结构布局却是另一番风韵。以《八大弟子》为例，画面除主尊人物外，整个空间显得空旷，景物布置也十分简约。主尊人物的姿态也较为自由，给人一种清爽、飘然的感觉。再以《释迦牟尼画传》为例，“此画是严格按照司徒班钦风格创作的后世作品，虽然算不上精彩，但这一画风是最具代表性的一幅，孤单的主尊和周边小而少的人物及远处青山，以构成空旷、寂静的风格特色”。[31]

（二）人物造型。人物造型较为复杂，多元特点突出。非噶孜派特殊的唐卡类型，在主尊中有的形象造型借鉴于印度早期的铜雕作品，“体态优美富于韵律，神情沉稳静穆”；有的则严守门孜和钦孜两派的造型特征，以表现出藏传绘画的传统风格。而对于噶孜派创新的唐卡类诸菩萨、高僧大德的肖像，则“追求肖像化的表现，人物形象恬淡、柔和、沉静、肖似真人”。[32]《噶举金鬘》唐卡组画是噶孜画派在人物刻画上颇具典型的代表作，尽管在不同历史时期的作品中，其幅数不相同，作者也不同，但仍可体味出它们之间一脉相承的联系，特别是在人物刻画方面。一是通过头部的法帽形制和图案、面部的清瘦和丰腴、传神的目光和表情、双手的法印和持物、装束的色彩和图案，以及法座和坐姿的变化，勾画出各幅唐卡中主尊人物的个体形象和身份。二是在塑造不同的个体形象时，需要严守藏传绘画中静相造型的法度，并以此来统一和协调整组唐卡的造型风貌，达到所塑造的人物既有神的灵性，又有人性的契合。此外，这类人物唐卡在肖像表达上，还有一个最突出的特点，就是采用侧姿的表现手法，以增加画面的立体感，给人一种动态的感觉，同时也在很大程度上避免了平面造型的呆滞。这种二维造型是噶孜派在人物造型上所取得的突出成就。噶孜画派最擅长的《十六罗汉》唐卡当属此列。

（三）绘画技能。藏传绘画的一个重要特点就是以线造型，以线造型是藏传绘画技法的根本，与我国内地的工笔画有相似之处，但也存在着一定的差别。对于佛、菩萨、本尊、护法神、坛城和佛塔等的造型，藏传绘画有着宗教上的严格法度和规范，其依据是先哲们按照藏传佛教的历史、教法、仪轨，以及绘画实践所总结出来的绘画理论典籍。最具权威性、总览性的典籍是《丹珠尔》中的《佛画像形象论》、《佛说造像量度经》、《绘画形象论》，这三部对于藏传绘画所有画派都是通用的。此外，许多画师在上述绘画理论典籍基础上，根据自己的实践和认识，进行阐发，著书立说，为后世参考，其中较有代表性的著作有《忽巴造像量度经》、《比例学》、《轴画法》、《智者绘画史》、《绘画者哲理》、《都料》、《当江》、《身、语、意度量注疏花鬘》等。噶孜派自创立之初，就十分重视自身的理论体系的构建，第八世噶玛巴所著的《线准太阳明镜》[33]为噶孜派绘画理论的开山之作；第十世噶玛巴却英多吉著有《量度注释日光》[34]；18 世纪司徒·曲吉迥乃著有《本生如意藤》；19 世纪噶玛丹增格列尼玛著有《噶鲁艺术人体原理》；20 世纪通拉泽翁撰写了《藏传佛教绘画简史》。此外，工珠·云丹嘉措在其《知识汇总》中，也有部分与藏传绘画方面相关的论述。画师们在作画时，先要找出画面中心，其次以此中心画出许多几何辅助线，确定所画佛、菩萨、本尊、护法神身体各部位的基本位置，然后才开始描形。描形时要求线条流畅精细，尺寸准确，不拖泥带水，不能有粗细、长短、弯曲上的毛病。人物部分的线描完成后，才能够在留出的空间中作景物的线条描绘。景物的白描较之佛、菩萨、本尊、护法神的造型要自由得多，可以充分发挥画师自身的潜能和丰富的想象力，景物与景物的关系，只要能将景物与人物之间搭配合理便可。但在线条的勾勒上，同样要求流畅与精准，这是唐卡和壁画绘制过程中的首道线描工序，它大多由有多年实践经验且技法高超的画师来完成。噶孜画派图像的勾勒多用铁线描、高古丝游描和兰

叶描等技法。着色完毕后，还要对人物和景物的线条作一次色彩精描，“勾线方法主要有五种，即平勾、浊勾、衣勾、叶勾和云勾。平勾法的特点是用淡色勾出细而平的线，如同马的尾巴，此法一般是用来勾肉线等。浊勾法的特点是从头到尾粗细变化多，同国画中的十八描之一屋漏痕相似，此法一般用来勾山石、粗木等。衣勾又叫箭勾勒，此法的特点是凸处粗、凹处细，从粗线头到细线尾逐渐消失，此法一般用来勾衣纹等。叶勾法是专为勾树叶的一种方法，它的特点是勾出较粗的叶围和细而繁多的叶脉，叶围线应中间粗而两头细。云勾法是一种较粗的特殊的线，其线根色较浓，向外逐渐变淡，并且线本身具有明暗立体的感觉，先是用来勾云边和靠背的，起着一种衬托作用。另外在优美的宅院、华丽装饰类要用胭脂勾暗线，青色和绿色类要用花青勾蓝线，肉白色类要用淡胭脂勾肉边线，其他白色类要用淡墨勾，金色类要用橘红或大红勾等”。[35] 勾描金线和开眉眼是唐卡（也含壁画）最后的绘制工序，也是关键的工序。黄金属于贵重金属，唐卡价值的高低，华丽程度，黄金的使用量，往往也起一定的决定作用。画师在勾描金的过程中，线条要求粗细得体，面则要求平实、匀称，其中在勾描金线工序中散勾法运用较多。前人的彩唐金汁勾描线，对主要勾描部位及基本要求有如下总结：昂贵珍宝之金液，用于冠冕等装饰，涂毕猫眼石打磨，红与橘红勾边线，飘带衣裙绘缎纹和龙凤孔雀等图案，鱼眼斜叉牙和点，四点水纹细筒纹，岩石树叶和美宅，半璎珞和手饰等，磨光需要涂金液。

红唐、黑唐的绘制，人物造型之形象全以线条，且多为勾描金线来表现，这是对画师以线造型功底和勾描金线能力的考验。眼睛是心灵的窗户，是人物最传神的部位。画师笔下的佛、菩萨、本尊、护法神、高僧大德神情，或愠或怒，或动或静，视线或平或抑，或正或侧，其精妙之处尽在画师落笔的一念之间。

噶孜画派的唐卡绘制技法，继承了门孜画派绘画的精髓，同时兼容了钦孜等画派技法的长处，从而形成了自身一套较为完备，且在人物造型、山水花鸟景物的艺术表达上有所创新的技法体系。

（四）色彩。藏传绘画传统颜料大多为矿物颜料，但也有少部分植物颜料。对于颜色的分类，各画派都有自己的见解，但大同小异。或有母色和父色之分，亦有主色与副色之别。所谓母色，即指直接采取的矿物本色，即石蓝、石黄、石红、石白、石绿、石橘黄六色，也称原色；而将黑色称之为父色（主要为烟墨），是色彩中的王中之王。所谓主色，泛指红、蓝、绿、黄、白五色；副色系指由母、父原色经过调配合成后的混合色。副色在画界一般归纳为32种（实际上远不止此），细分可多达百余种。工珠·云丹嘉措在《知识汇总》中认为：“白、黄、红、蓝、绿为主色，橘红、肉色和淡胭脂、暗黑、烟色、土色、紫黑、松石绿和骨头色为中副色。以上每一种颜色又可分成多种色彩。一般有32种副色，白、黄白、红白、水晶色，黄、淡黄、橘黄和橘红，红、粉红、深红、胭脂红，蓝、淡蓝、深青、松石绿，绿、草绿、粉绿和深绿，肉色、茶色、暗色和灰色，紫色、紫黑、淡胭脂和绛红色，烟油色、深烟色、骨头色和黑色等广用配色之法。色彩混色无止尽。”

综观各个历史时期噶孜画派的一些代表作，在色彩的运用上，与其他画派相比较，总体感觉一是画面色彩效果相对淡雅、清新、柔和；二是善施绿色，画面过渡空间多为绿基调。究其缘由，似乎与噶孜画派在绘画中景物配置部分采用内地花鸟工笔、青绿山水的关系密切。这不单纯是以满足色彩上的协调性和平衡性需要，更是一种追求境界上的和谐与自然。

在施彩技法上，藏传绘画一般常用烘染、拉染和点染等法。噶孜画派极善使用点染法，点与化之间的关系处理已达到炉火纯青，这种施色方法，即使画面总体效果显得轻、薄，也会使其色彩与色彩之间过渡自然。画师们在点染过程中，用笔蘸色时，一次只能挑起菜子般大小的颜料，然后在画面上轻轻地、反复地点化，并不时地用笔尖在口中蘸口水，直至把色彩铺得十分轻薄、均匀为止。如此周而复始，十分费工费时。在民间，对这种精工细作的点染施色方法绘制的唐卡有这样的一句俚语：一幅精美的

唐卡作品要绘制完成，布谷鸟需叫三次。意为需要三年工夫，其中大部分时间就耗在着色上。

噶孜画派施色轻薄最突出的实例有三：其一是体现在佛、菩萨、本尊、高僧大德的顶环与背环上。顶环和背环的施色薄如蝉翼，清亮透明，既可感觉到顶环和背环的存在，而其背面的景物又透于其中，透于顶环和背环的景物色彩又与非透景物的色彩存在一定的差异。其功力之深厚，令人叹为观止。其二是远景中的施色似蒸云薄雾笼罩，远景中的景物给人以若隐若现的缥缈之感，令人爽心悦目。其三是对人物肤色的施色处理，细腻、润泽程度极高，极富肉质感和立体感。

（五）背景图案。传统藏传绘画唐卡中的景物设计和安排，一般来讲，主要起两个作用：一是在主尊性唐卡中使主尊与从尊像之间、在传记性唐卡中使主尊与其各个故事之间，起到一定的联系；二是客观上的某种分段隔离。所以在背景图案的设计配置上多用图案式或强烈的分色、隔色来进行表达，模式化图案使用频率高，其艺术效果仅仅停留在装饰性上。而噶孜画派却大胆地冲破了这种模式化，开创性地将我国内地花鸟工笔、青绿山水景物画采取拿来主义，并有机地融入到唐卡绘画之中。就植物而言，松、竹、梅、兰、牡丹等奇花异草一应采纳；就动物而言，大象、虎、鹿、兔、猴和孔雀、锦鸡等各种鸟类无不体现；就自然景观而言，远山近崖、溪流瀑布、云雾烟霞尽在笔下。通观整幅唐卡，将佛、菩萨、高僧大德置于灵秀优美的环境之中，充分表达出神与自然，人与自然高度和谐的理念。就局部而言，山水、花鸟、动物之间的搭配，远景近景的搭配十分得体，有机自然。笔者曾经拍摄过许多唐卡中的一些局部，仔细观察，简直就是一幅幅活脱潇洒的山水画、花鸟工笔画。如果单单将这些局部照片给人看，定会误认为是内地古代名人的画作。噶孜派画师学习借鉴内地古代青绿山水、花鸟绘画技法，其水平之高，意境领悟之深，值得钦佩和赞赏。噶孜画派的这种写实与表意相结合，动景与静景相结合，动植物、山水自然景观相结合的艺术表达，已经超越了传统藏传绘画中单纯装饰。虽然它不是唐卡中的主体，但会使人联想到红花与绿叶的关系，这片绿叶上还带着清晨雾气凝结的甘露。

门萨画派在康区的传承和发展

一、门萨画派的创立

门萨画派意为新门派，它是从门孜画派中派生出的一个支系，其 18 世纪后在康区有较大发展，并传承至今。它与噶孜派在康区的发展和噶孜派对其产生的影响，都有密切的联系。

门萨画派的创始人是藏传绘画史上赫赫有名的曲英嘉措，也叫藏巴·曲英嘉措，他是活佛，有的史籍称他为朱古·曲英嘉措（1620 ~ 1665 年）。曲英嘉措系后藏人，自幼便出家日喀则著名格鲁派大寺扎什伦布寺，他所处的时代正是第四世班禅罗桑却吉坚赞（1567 ~ 1662 年）主寺时期。[36] 由于曲英嘉措在绘画方面显现出了杰出才能，深得四世班禅罗桑却吉坚赞的赏识，让他在寺庙的扩建中担任工匠大师。1648 年，曲英嘉措应五世达赖之召到拉萨布达拉宫白宫大殿绘制壁画，后来他长期住在扎什伦布寺，其作品大多保存于该寺，影响也多在后藏地区。“曲英嘉措的贡献在于他在勉唐（门孜）派的基础上，大量学习和融入了更具汉族艺术特色的绘画风格类型——嘎赤派艺术风格，同时也吸收了青孜艺术的有益成分，这种新的风格被称为‘新勉唐画派’……其风格特点具体表现为几个方面。（一）源自勉唐派传承的部分：造像度量严格，色彩明快，底层色厚涂，粗壮饱满的四肢和脸形。‘兰叶描’勾勒衣饰线条，汉族化的民间图案，装饰性的山、石、树、云。（二）融合嘎赤派特点的部分：汉族化的青绿山水，渲染技法中层次丰富细腻，善用灰色表现皮肤。（三）吸收青孜派特点的部分：人物毛发有虚实变化，形象边线的节奏十分丰富。”[37] 其主要代表作有：1645 年，在温贡寺绘制了佛陀和十六大成就者壁画；1647 年，在扎什伦布寺为四世班禅绘制了佛陀的相成道、十六大成就者、呈讲经传法姿势的弥勒、宗喀巴大传、杰瓦·洛桑顿珠和



门萨画派代表作之一（大密法师弥觉多吉）

克珠·桑结益西生平故事的 12 幅唐卡；1648 年，在布达拉宫白宫大殿内绘制了表现藏族远古起源的历史画传和达赖传的壁画，在甘珠尔殿内绘制了师承第道壁画；1649 年，在扎什伦布寺构图并起稿了巨幅弥勒锦缎唐卡；1655 年，为扎什伦布寺密宗院大殿作了精心装饰并主持绘制了壁画的绘制工作。还有“人们依然可以在坚赞吞波宫的私人小寝室里看到曲英嘉措绘制的壁画，那里有一世班禅仁布钦的一张肖像及一幅佛陀种种神变的画，在大殿上方的通瓦敦丹神殿中，有几幅由他补画的天降图壁画和初八种迹示现图。此外，至少有一幅他亲自绘制的唐卡被保存下来，这幅金色唐卡上的主要人物是曲英嘉措的施主一世班禅仁布钦”。[38]

二、门萨画派在康区的传承和发展

门萨画派自创立以来，除了在后藏地区的“后藏派”（或称扎什伦布派）产生较大影响并得以传承外，它还像噶孜画派一样传到了我国藏区东部的康区，并得以传承和发展，其传承地在今西藏昌都地区昌都县的擦楚河谷（噶玛沟柴堆乡一带），核心传承人是主巴仓家族，这个家族中的突出代表是普布泽仁（又称主巴普布）[39]。关于普布泽仁的生卒年代，现存的研究成果中都无明确记载，一些著作中认为他是 18 世纪人氏，但有的著作又说是 19 世纪。笔者曾多次请教德格地区的一些知晓普布泽仁的人士，大都认为他是 19 世纪的人。“普布次（泽）仁的父亲去世时，这个家族共有 8 位艺术家，包括画师和金属造像工匠。普布次（泽）仁的一个兄弟索南次仁是绘画大师及出类拔萃的面具制作大师。他的另外两个兄弟也是画师，叫做拉则和布珠。”[40]

普布泽仁及其同时代家族成员中的画师们，曾大都来到当时德格土司辖区内从事绘画和雕塑工作。例如在今德格的更庆、麦宿的宗萨，以及今白玉的呷拖等寺，其中普布泽仁在呷拖寺停留的时间较长，其成就也是从那里得到更高推崇的，至今他的一些作品还保存在该寺。普布泽仁曾应呷拖寺的邀请，在绘制拉康钦莫佛殿的壁画时，担任首席画师，同时还绘制了《莲花生八相》、《噶举派传承》等唐卡。他的精湛技艺得到该寺第三世司徒·大班智达乌金却吉嘉措的褒奖，并通过公开仪式将他认定为自己的“神变工匠”。普布泽仁及其弟弟索南次仁还应德格土司之邀，为德格印经院绘制了许多版画样稿，其中普布泽仁的代表作有《佛陀十二弘化图》、《释佛十五神变图》（组画）、《莲花生八相图》、《救八难度母》、《狮面佛母》、《寿神三尊》、《50 尊金刚萨埵像》等。这些版画至今都珍藏于德格印经院。索南次仁在德格印经院的存世作品不多，主要有《隆钦·让江巴》、《萨迦世系》木刻经版中的插图。还有一种说法，认为普布泽仁的上述画版样稿作品绘制过程中，索南次仁也曾经参与过。据说，他们兄弟二人的绘画作品，不须开光就自具加持力。康区画界将普布泽仁和索南次仁兄弟所创立的画风称为“擦举玛”、“擦举门萨”（意为擦举地区的新门孜画派）或“康孜”等。

三、康区门萨画派的风格特点

由普布泽仁兄弟开创的康区门萨风格，是在曲英嘉措所创立的门萨画派基础上，再次融入了康区噶孜画派的特点，或者说康区门萨风格受噶孜画派的影响较大，从而推进了门萨画派的发展。反过来，由普布泽仁兄弟创立的画风自形成以来，也一直影响着噶孜画派的发展。二者之间关系密切，互动甚深，直到当今。“在他（普布泽仁）的风格中，不对称的构图得到普遍的赞许，人们可以发现构图既满又空，整个布局的构思技巧纯熟。他的绘画作品无论从远近来看都异常精美，尽管有些人称之为康区风格，但还是被看做是新勉日派（门萨）的一种变体。在这一派别中，神像的比例不像旧勉日派那样刻板地因袭。”[41] 而对于普布泽仁、索南次仁和普布泽仁最得意的门生增拉降央在德格印经院留下的作品而言，被称之为范本，“这些范本中的佛神像，姿态生动丰富，风景图美丽、感人、精细，怒神类造型头部较大而更显得威严，善相类佛四肢更具柔性，表情略带微笑，并绘有丰富的装饰及飘带等，他所创的画风在多麦一带享有很高的声誉，甚至当时在整个雪域高原成了最具标准性的独特画种”。[42] 以普布泽仁为代表的康区门萨画风在康区的影响也是十分深远的，“甚至对康区那些依循占主导地位的噶智派的大部分画家都产生了影响，许多人放弃了他们最初学习的流派，转向这种与新勉日派更为接近的流派”。[43] 时至今日，这一风格流派依然在普布泽仁的故乡和今白玉河坡一带流传，白玉河坡乡普马村 61 岁的著名画师俄色噶玛一家，就是这一风格流派承袭的代表。在当时，普布泽仁曾经培养过一些康区颇有名望的弟子，诸如旺嘎、增拉降央、旺都、次玛·格勒、西达·噶玛多吉等，其中增拉降央最为杰出，现在德格印经院还保存有他的《大威德金刚众神》、《佛陀和二圣》、《降央·青则旺波》、《普明 37 佛》、《那若空行母》、《萨迦鄂派八尊大黑天金刚》、《萨迦鄂派七坛城》组画等作品，其现存的版画作品中，增拉降央仅次于通拉泽翁和普布泽仁，由此可见增拉降央的水平和影响力。



朗卡杰绘制的《如意宝藤》组画中微型的局部之一

影响深远的朗卡杰绘画风格系统

一、朗卡杰及其所开创的画风

今四川甘孜藏族自治州的甘孜、炉霍、道孚等县，在历史上泛称霍尔五土司地区，被称为“霍尔”的地区，曾出现过一位十分神奇的大画师朗卡杰，他的唐卡作品至今被珍藏在甘孜、炉霍以及四川阿坝藏族羌族自治州中壤塘寺等地。

朗卡杰出生于今炉霍县距章谷镇不远的一个名叫耶普的小山村（关于他的具体生卒年代，无人知晓，但普遍传为 17 世纪），他自幼天资聪慧，喜欢在地上画画。人们称他为神奇画家的原因很简单，就是无师自通。传说有一天，年幼的他在放牛时，由于困倦便倒在草地上酣睡不醒，睡梦中莲花生大师来到他面前，指导他如何作画。得到莲花生点化的朗卡杰便到一座宁玛派寺庙削发为僧，在寺庙期间，他一边学习文化和佛学，一边习画，画技大有长进，



朗卡杰绘制的《如意宝藤》组画中的微型局部之二

很快就成为一名远近闻名的画师。据说他的绘画有一个十分突出的特点，每作一幅唐卡总要在其中巧妙绘制莲花生大师形象，无论微画还是一般绘画，莲花生大师的造型都极为精美、生动。东谷寺是霍尔地区的 13 座著名格鲁派寺庙之一，传说该寺的活佛命其管家去请朗卡杰为寺庙绘制唐卡，特意嘱咐管家，叫朗卡杰在所绘唐卡中不要有莲花生的图像。朗卡杰完成后，管家十分留意地验收并将唐卡带回东谷寺，活佛依然不放心，仔细对唐卡各部位进行审视，结果在佛主的耳朵里，还是发现了极为精致的莲花生微像。还有传说，朗卡杰曾绘有一幅十分微妙的莲花生唐卡，人们在莲花生的双眸瞳中，发现有两尊若隐若现的莲花生微型画像。

二、朗卡杰风格的基本特点

从朗卡杰的遗画作品中不难看出，“他画风工细，风格清新，其线条勾勒细如发丝，造型微小精细，造型比例准确，体态姿势优美、生动，五官、须眉刻画毫发不差，清晰如生……朗卡杰还善于学习和借鉴我国汉地工笔重彩的绘画特点和西洋绘画中的焦点透视法、立体明暗渲染法，丰富了藏传绘画艺术的表现技法和艺术表达效果”。[44] 朗卡杰一生绘画作品颇丰，在东谷寺、寿宁寺、中壤塘寺中都珍藏有他的作品，其中东谷寺的《如意宝藤》[45] 唐卡组画最具代表性。这组唐卡“不仅继承了传统唐卡的绘制方法，还以写实手法，把现实生活中的感悟、民间风俗、人文景观绘制在唐卡中。如大量的藏式寺院建筑、佛塔、村寨、牛毛帐篷、造型多样的白布帐篷及各种富有生活情调的场景，都被描绘在佛传唐卡画面之中，使所绘制作品充满了世俗生活情调。画面构图不拘于传统对称模式，追求变化丰富，画面开阔、灵动，色彩以青绿色为主，突出其宁静、平和、安详、高洁的情致。用线工整、精细、飘逸、流畅，显露出深厚的功底和强烈的艺术感染力”。[46] 值得提及的是，每幅唐卡的局部微画可谓巧夺天工，不仅细致入微，而且笔到意到。例如，其中一处描绘米拉日巴修行的约 4 平方厘米的空间，既画出修行洞及其在洞内修行的米拉日巴大师，还有在洞口的猎犬和鹿等动物的生动形象。这一微画布局结构的巧妙，是置释迦牟尼佛旁一侍从手执的一把孔雀扇屏之中心部位。这种装饰中的装饰，在《如意宝藤》的组画中不乏其有，堪称绝笔。

对于朗卡杰风格绘画的画派归属，多数画家认为应归于噶孜派。其实，只要对朗卡杰的作品进行认真研究、体悟，再与门孜画派和噶孜画派的风格作比较，就会发现它既蕴涵了噶孜绘画的风格特点，又带有较为强烈的门萨风范，也就是说兼具了两种画派的优点，在此基础上还有自己的创新，是一个相对独立的画种。遗憾的是在朗卡杰之后，尽管也有后者在努力遵循大师的足迹，20 世纪 80 ~ 90 年代活跃在炉霍、道孚一带的画师达瓦便是一例，但毕竟没有形成一支承袭队伍，将朗卡杰的绘画风格发扬光大。所以，笔者认为，朗卡杰的绘画风格值得人们去认真地深入研究。其画派归属问题可百花齐放，百家争鸣。

三十五佛

《三十五佛》唐卡组画属于“国唐”类唐卡，系彩色绸缎剪贴而成。又名《三十五如来佛》唐卡。其绘画题材源于《华严经》和《三聚经释》。该组唐卡所用材料为上等绸缎，每位如来额中均镶有一颗珍珠。画幅也较大，显得十分庄严、气派。据《德格县志》记载，该唐卡组画是“萨迦首领八思巴从元都返藏途中赠送给德格家族索朗仁青的”。照此推断，已有700多年的历史，但观瞻该组唐卡却完好如初。一方面可以看出保存者对该唐卡组画的精心呵护，另一方面却质疑这组唐卡制作的时间，这有待于鉴定专家的进一步考证。总之，这组唐卡是“国唐”中难得的上乘之作。整组唐卡共有38尊佛像，除35佛外，还有释迦牟尼佛、弥勒佛和燃灯佛。



梵光佛、莲花光佛、宝吉祥佛



思吉祥佛、祥名遍传佛、顶幢佛



极其威镇佛、斗战胜佛、威镇佛



遍照佛、宝莲佛、须弥山佛



水天佛、妙吉祥佛、旃檀佛



弥勒佛、无量威德佛、光吉祥佛



释迦牟尼佛（中挂图）



燃灯佛、金刚藏佛、宝焰佛



宝火佛、珍宝月光佛、不空见佛



梵天佛、梵天布施佛、水王佛



无忧吉祥佛、无爱子佛、花吉祥佛



宝月佛、无垢佛、施吉祥佛



龙自在佛、勇军佛、吉祥喜佛

佛陀十五幻化图

佛主《佛陀十五幻化图》是其本生故事的组成部分，该组唐卡一共15幅。这里所选择的13幅唐卡，是八邦寺绘画大师通拉泽翁于20世纪中期绘制的，它们是其众多作品中的代表。



佛种牙签变成树



佛光普照祥和友爱



佛光普照三千世界



点化成大山



点化成八河



脐光化作无数佛遍布三千世界



点化成宝布施三千世界



佛陀拯救地狱生灵



口出佛光普照三千世界



佛陀施法力互悉身心



使身边众生成国王



佛陀化作金刚手除灭外道



佛身化作万道佛光

噶举金鬘

《噶举金鬘》唐卡组画系噶玛噶孜画派根据噶举派（主要是噶玛噶举支系）的传承系统所绘制的一套唐卡。由于时间的不同，先后出现了23幅一组、35幅一组及41幅一组的组画。这组唐卡是八邦寺绘画大师通拉泽翁于20世纪中期绘制的41幅一组的唐卡，也是通拉泽翁的代表作之一。这里只选择了其中的13幅。



那若巴



蒂若巴



玛尔巴（噶举派创始人）



米拉日巴（噶举派创始人）



塔波拉杰（噶玛噶举支系创始人）



一世噶玛巴（黑帽系）都松钦巴



二世噶玛巴（黑帽系）噶玛拔希



三世噶玛巴（黑帽系）让迥多吉



八世噶玛巴（黑帽系）弥觉多吉



十世噶玛巴（黑帽系）却英多吉



二世噶玛巴（红帽系）喀觉旺波



十一世司徒・白玛旺确杰布



二世工珠・降根钦则威色

十六罗汉图

《罗汉图》是藏传佛教绘画中经常出现的题材。在唐卡中，以组画唐卡为多，也有单幅唐卡。其名称有时为《十六罗汉图》，有时为《十八罗汉图》。在组画唐卡的中挂图均为释迦牟尼，此外还需配画四大天王。组画中较有代表性的是7幅一组和23幅一组的唐卡组画。

十六罗汉名称如下：罗睺罗尊者、阿氏多尊者、指小路尊者、檀林尊者、应时尊者、化缘尊者、指大路尊者、金刚媳子尊者、妙贤尊者、龙军尊者、隐形尊者、金象尊者、永固尊者、金尊者、火生尊者、树皮衣尊者。若为十八罗汉，则加上达磨达拉尊者和大和尚（汉地）。



《十六罗汉图》之一



《十六罗汉图》之二



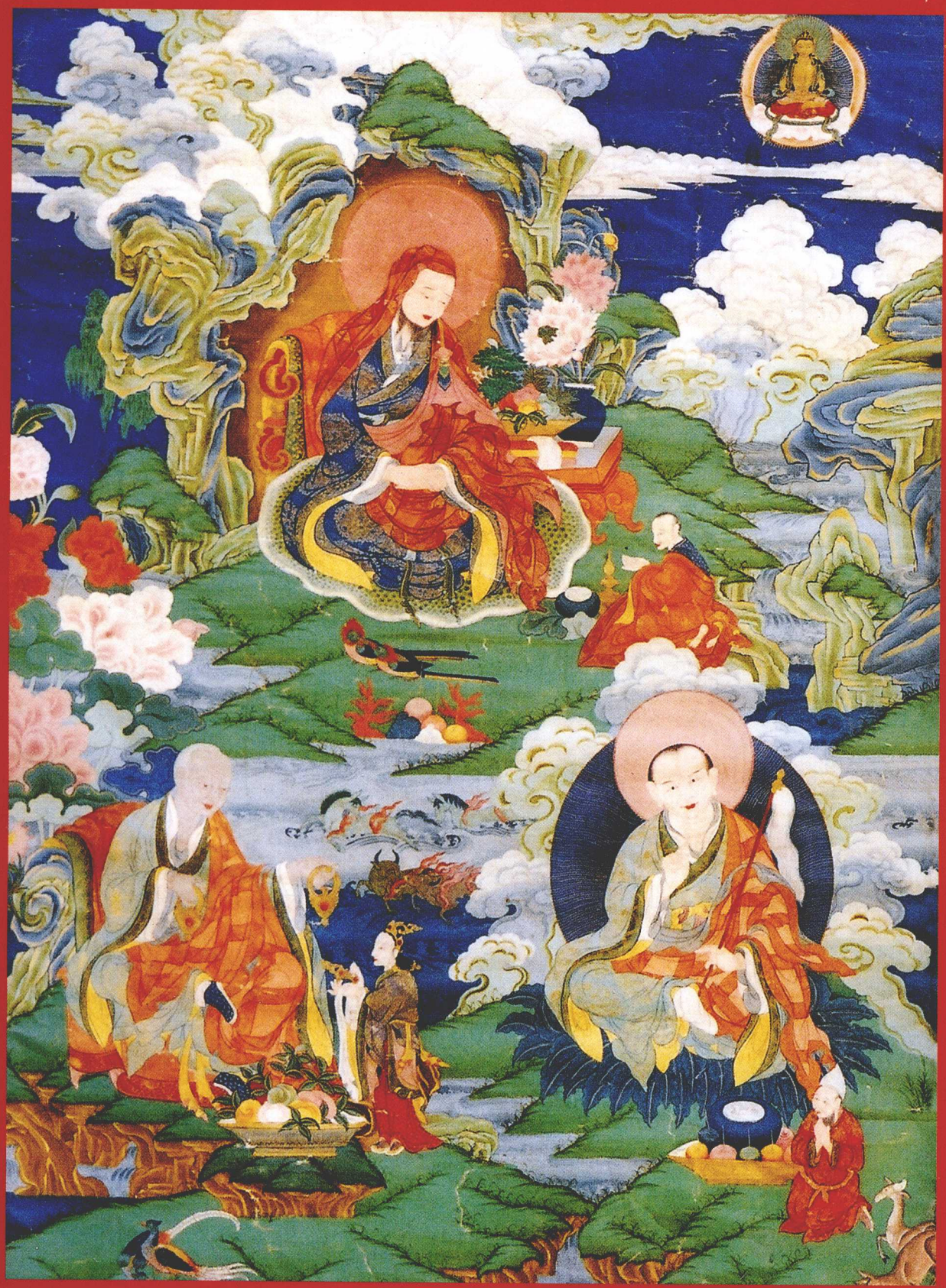
《十六罗汉图》之三（下为增长天王和护国天王）



《十六罗汉图》之四（释迦牟尼）



《十六罗汉图》之五（下为广目天王和多闻天王）



《十六罗汉图》之六



《十六罗汉图》之七

密宗本尊

以下9幅《密宗本尊》唐卡系云南省丽江博物馆藏品（该组唐卡应为27幅）。其源出自四川省甘孜藏族自治州德格八邦寺，由司徒·曲吉迥乃原创，原画部分藏于八邦寺。这组唐卡系临摹本，据本人观察应为20世纪40～50年代作品，从画中也可以看出作者较高的水平。



密集金刚



胜乐金刚来俄巴



长寿佛



胜乐金刚



时轮金刚



（白）金刚持



密集大变头



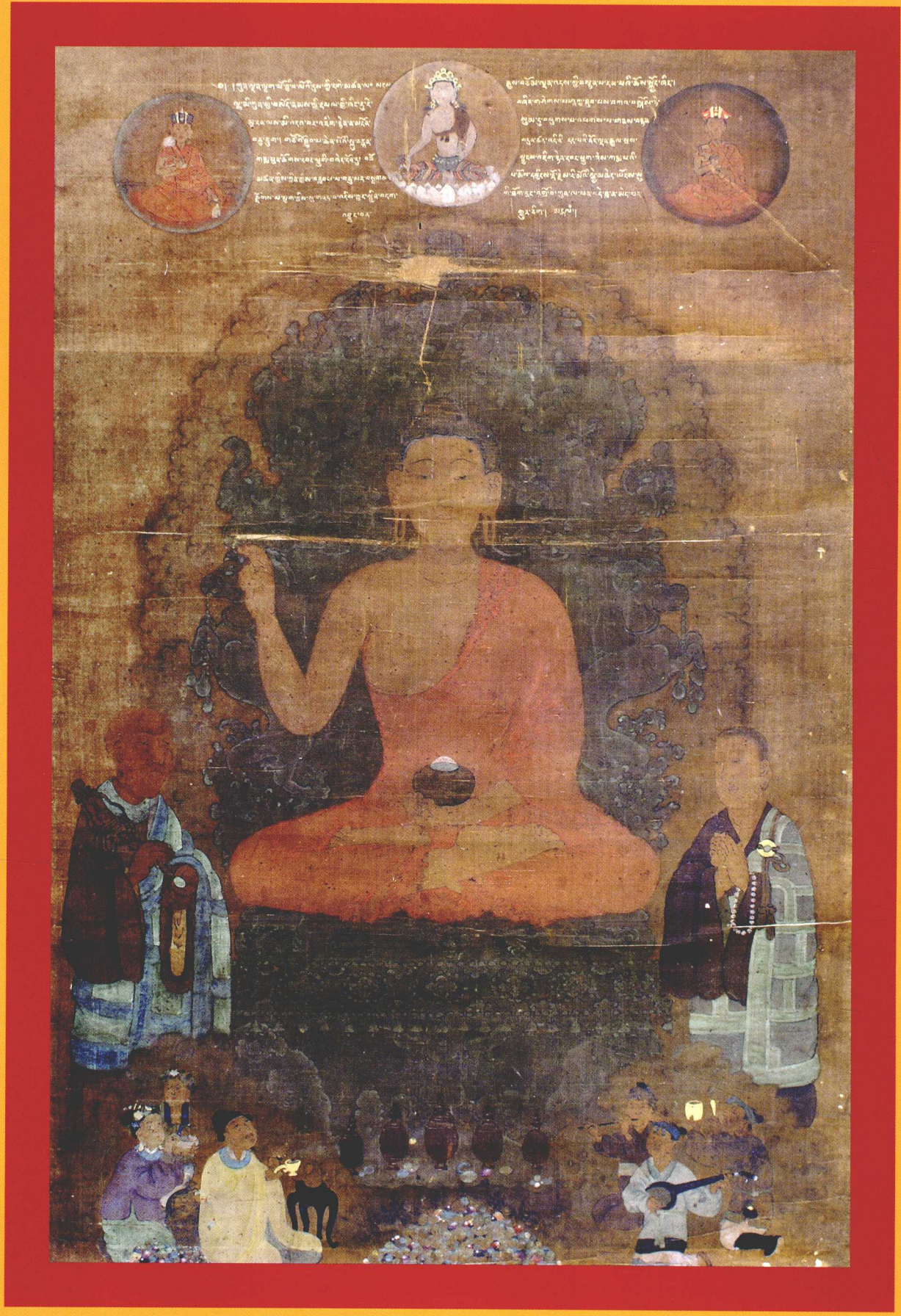
（红）阎罗王



观世音大海王

罗汉图

以下5幅《罗汉图》系云南省丽江博物馆藏品，系噶玛噶举支系第十世噶玛巴·却英多吉真迹，至今已有350多年的历史。据传该套唐卡原为7幅。在中挂图（之一）中，有一段却英多吉的藏文题跋，经翻译大意如下："藏历铁鼠年吉日，遵照我佛释迦牟尼法旨，护持微妙佛法，树立天下福田之不灭十六罗汉与七尊释迦牟尼佛像，为还噶玛彭措旺秀造立皈依境胜座，由自在工艺大师十世噶玛巴·却英多吉圆满绘制。愿以此善业令施主及众生获得一切利乐、吉祥。"应当说，该组唐卡是却英多吉存世不多的上乘之作。他的作品给人以耳目一新的感觉和一种难以言表的艺术享受。表现了作者本人追寻汉地画风并将噶玛噶孜绘画推向一个新境界的艺术实践。



《罗汉图》之一（“释迦牟尼”中挂图）



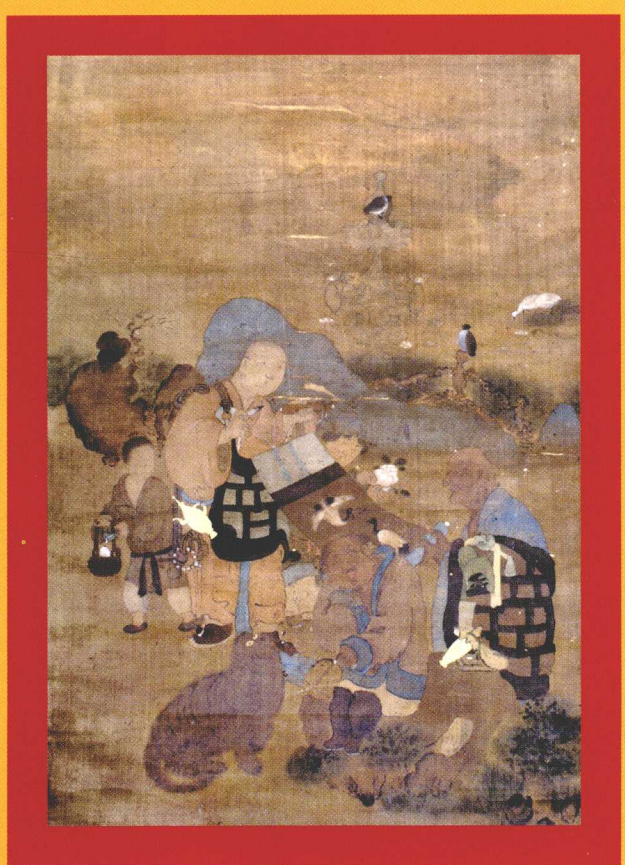
《罗汉图》之二



《罗汉图》之三



《罗汉图》之四



《罗汉图》之五



骑驴护法神



宝帐怙主（黑彩）



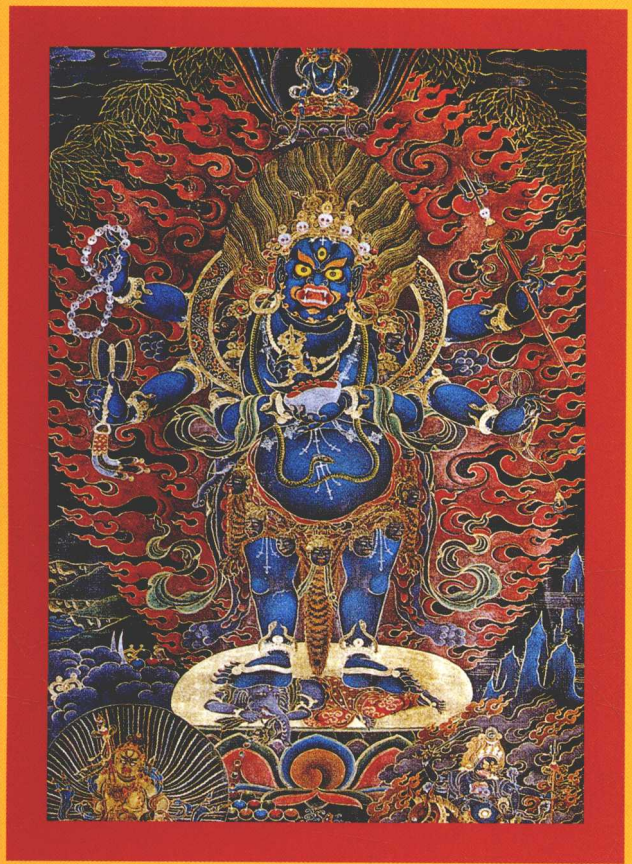
宝帐怙主



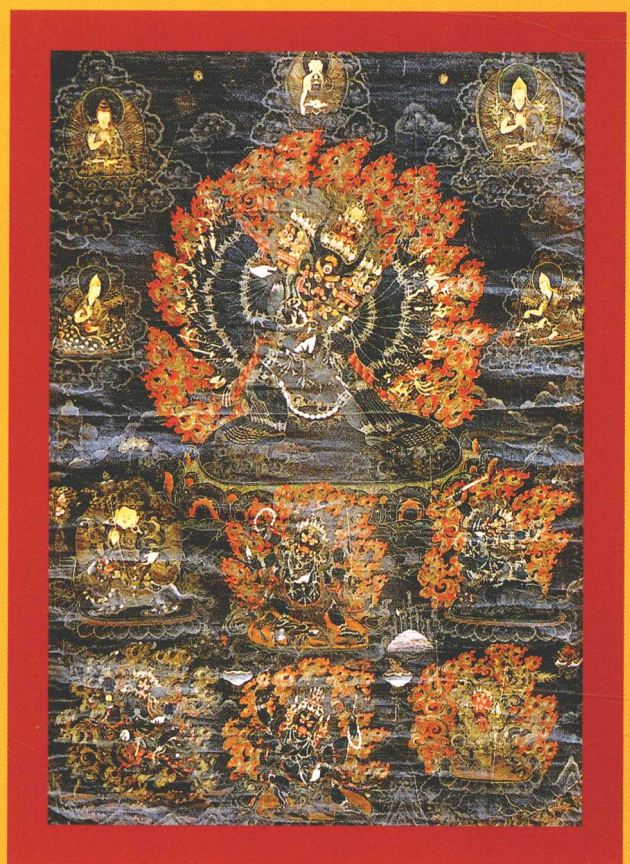
宝帐怙主（黑彩）



金刚橛童子（黑彩）



六臂依怙（黑彩）



大威德金刚（黑彩）



主尊金刚橛（黑彩）



黑袍护法神（黑彩）



《十弘化图》唐卡组画之一（金唐）



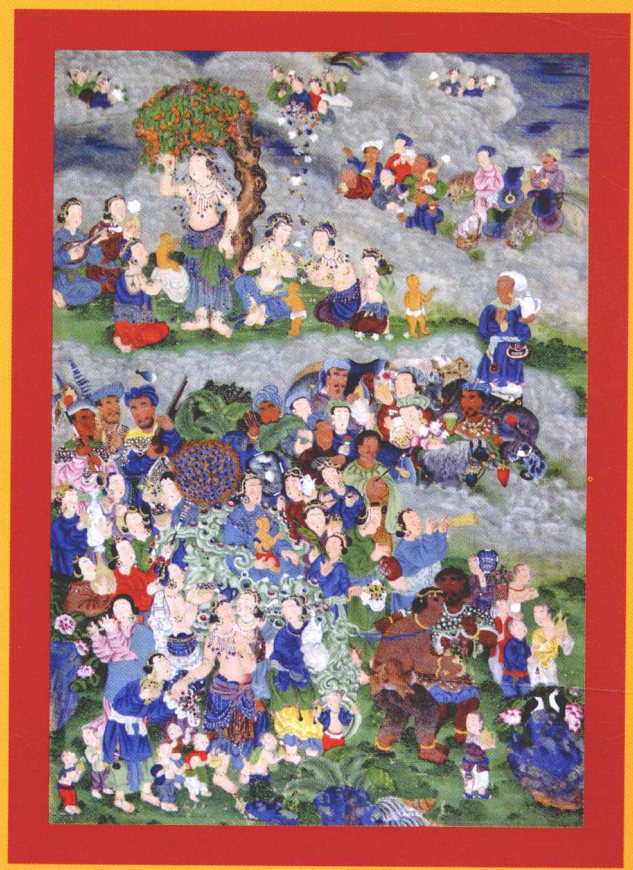
《十弘化图》唐卡组画之二（金唐）



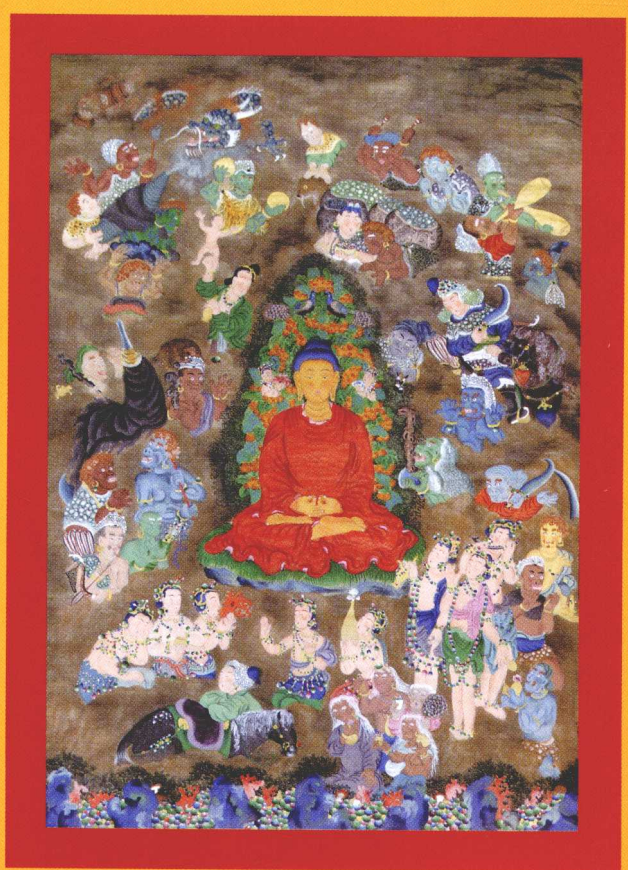
《十弘化图》唐卡组画之三（金唐）



《九弘化图》唐卡组画之一（仿西洋画唐卡）



《九弘化图》唐卡组画之二（仿西洋画唐卡）



《九弘化图》唐卡组画之三（仿西洋画唐卡）



《十六罗汉图》之一（白描唐卡）



《十六罗汉图》之二（白描唐卡）



撒然哈巴（白描唐卡）



米拉日巴（白描唐卡）



《如意宝藤》组画之一（朗卡杰绘制）



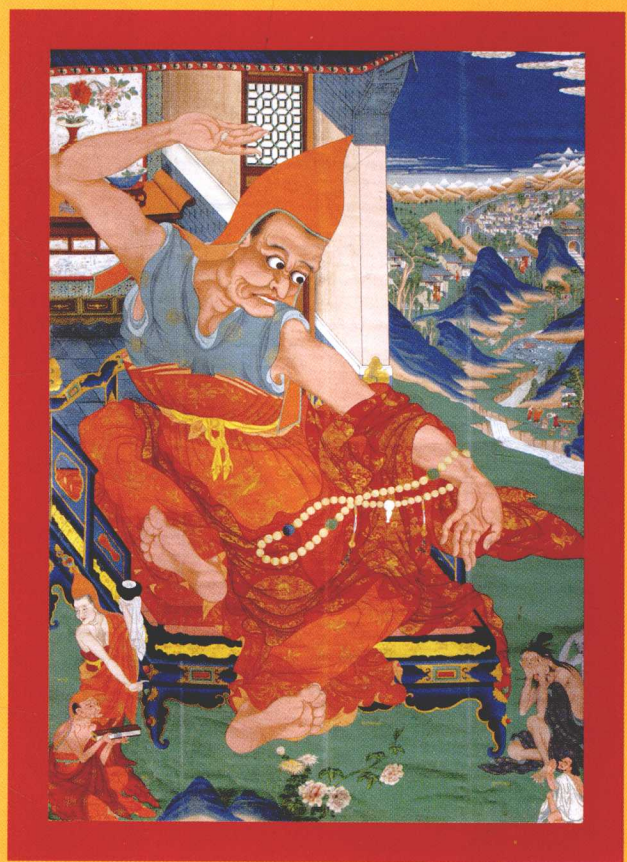
《如意宝藤》组画之二



《如意宝藤》组画之三



《如意宝藤》组画之四



六严二胜之一：陈那



不灭法王



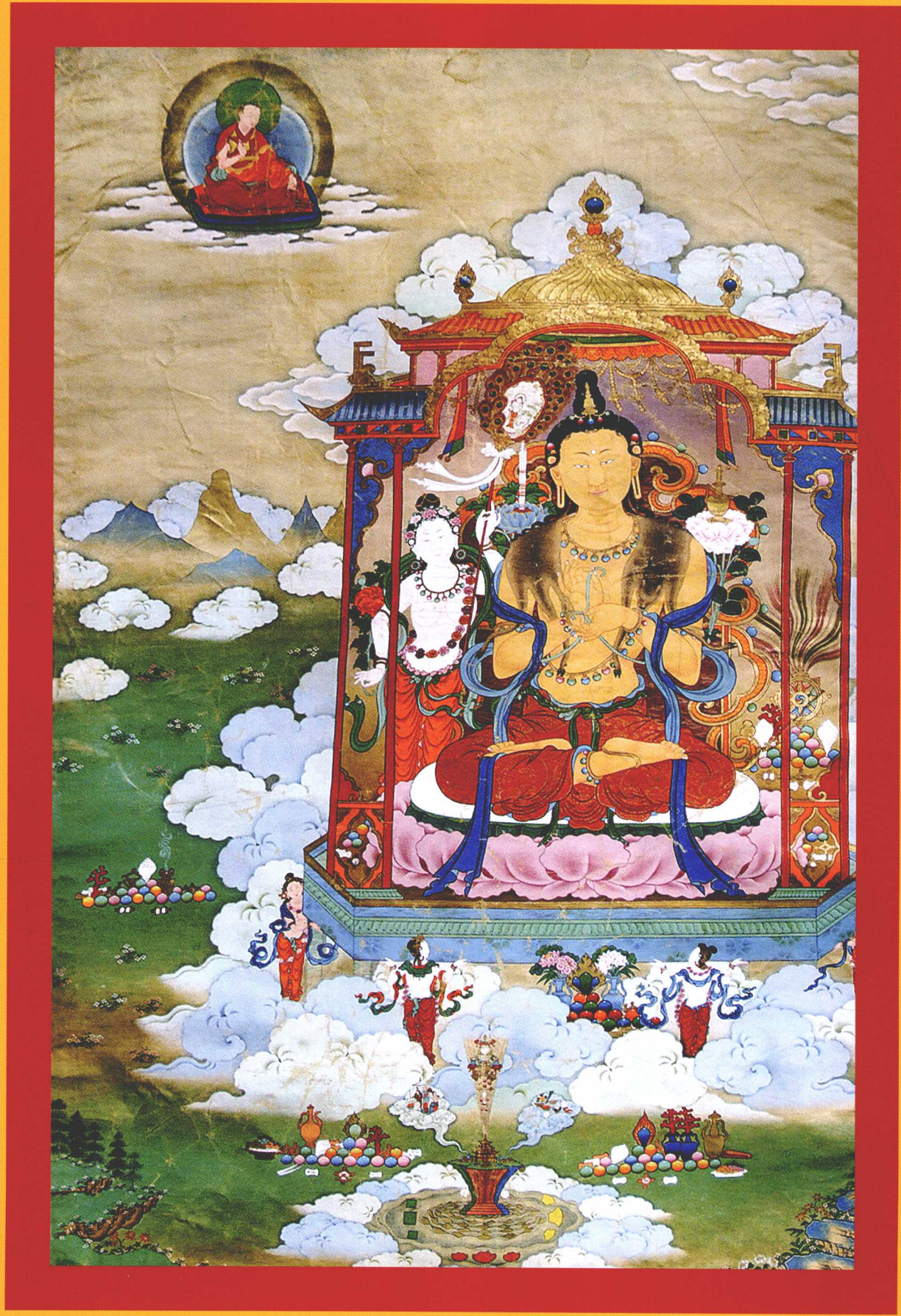
无边法王



善月法王



善友法王



狮子法王



白莲法王



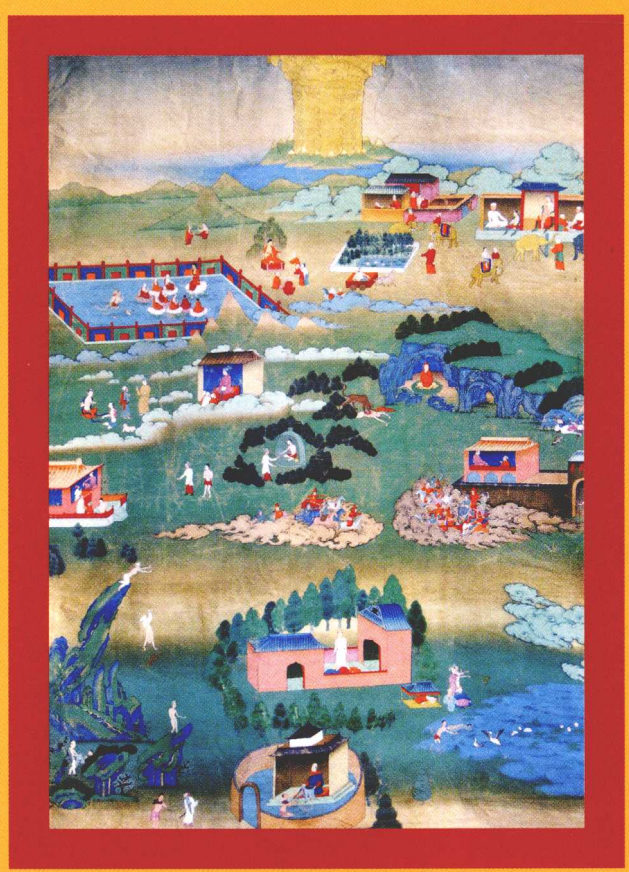
施主法王



药都善见城（医学坛城唐卡）



《佛本生传》之一



《佛本生传》之二



《佛本生传》之三



铜色吉祥神山



乌且扎嘎



文殊菩萨



愤怒金刚



上师供养资良田之一



上师供养资良田之二



密集金刚



胜乐金刚



白玉寺法座白玛罗布



白玉寺首任法座格绒西绕



莲花生大师



莲花生大师师徒



莲花生



莲花生大师



吽噶拉双身



马头金刚



胜乐金刚（刺绣）



大威德金刚



玛尔巴



米拉日巴



无量光佛



大日如来



守库神河那玛



金刚心



金刚持



胜利金刚双身



法王出行图



白度母



绿度母（刺绣）

注 释

[1] 向是向蔡巴的简称，本名达玛扎（1123～1194年），系藏传佛教噶举派四大支系中蔡巴噶举的创始人。贡塘，指贡塘寺，是向蔡巴创建蔡巴噶举时建的寺庙之一，所以又称他为贡塘喇嘛。

[2] 于小冬著，《藏传佛教绘画史》，江苏美术出版社2006年版。

[3] 吴秋野著，《唐卡起源及唐卡与唐代绘画风关系新考》，载《美术观察》2006年第9期。

[4] 吴秋野著，《唐卡起源及唐卡与唐代绘画风关系新考》，载《美术观察》2006年第9期。

[5] 吴秋野著，《唐卡起源及唐卡与唐代绘画风关系新考》，载《美术观察》2006年第9期。藏语唐卡中的“唐”是否指唐朝的“唐”，这个问题值得商榷。

[6] 即同仁县五屯上、下庄和加查麻、霍尔加、年都乎、年都乎拉拉尔、郭日麻、尕沙日等村寨。其中尤以年都乎为最。

[7] 马成骏著，《热贡艺术》，浙江人民出版社2005年版。

[8] 康·格桑益西著，《藏族美术史》，四川民族出版社2005年版。

[9] 吉本编著，《唐卡的故事》，陕西师范大学出版社2004年版。

[10] 降边嘉措、周爱明著，《藏族英雄史诗格萨尔唐卡》，中国画报出版社2003年版。

[11] 降边嘉措、周爱明著，《藏族英雄史诗格萨尔唐卡》，中国画报出版社2003年版。

[12] 祁庆富主编，《民族文化遗产》（第一辑），民族出版社2004年版。

[13] 费新碑著，《藏传佛教绘画艺术》，今日中国出版社1995年版。

[14] 费新碑著，《藏传佛教绘画艺术》，今日中国出版社1995年版。

[15] 费新碑著，《藏传佛教绘画艺术》，今日中国出版社1995年版。

[16] 费新碑著，《藏传佛教绘画艺术》，今日中国出版社1995年版。

[17] 祁庆富主编，《民族文化遗产》（第一辑），民族出版社2004年版。

[18] 称他为特殊化身，是指南卡扎西未成为噶玛巴的转世。

[19] 康·格桑益西著，《藏族绘画史》，四川民族出版社2005年版。

[20] 于小冬著，《藏传佛教绘画史》，江苏美术出版社2006年版。

[21] 阿旺晋美、丹巴绕旦著，《西藏绘画简史》，西藏人民出版社2003年版。

[22] [德]大卫·杰克逊著，向红笳、谢继胜、熊文彬译，《西藏绘画史》，西藏人民出版社、明天出版社2001年版。

[23] 唐拉泽旺著，《唐拉泽旺作品选》，四川民族出版社2006年版。

[24] 阿旺晋美、丹巴绕旦编著，《西藏美术史略》，西藏人民出版社2003年版。

[25] 藏语音译，指今云南纳西族聚居地区丽江。

[26] 阿旺晋美、丹巴绕旦著，《西藏绘画简史》，西藏人民出版社2003年版。

[27] [德]大卫·杰克逊著，向红笳、谢继胜、熊文彬译，《西藏绘画史》，西藏人民出版社、明天出版社2001年版。

[28] 通拉泽翁一生画过多幅莲花生、玛尔巴、白玛旺确杰布等唐卡，明显属于门萨风格的其中一幅。

[29] 有的说为50幅，笔者2003年和2006年两次考察，只见到39幅和41幅。

[30] 阿旺晋美、丹巴绕旦著，《西藏绘画简史》，西藏人民出版社2003年版。

[31] 于小冬著，《藏传佛教绘画史》，江苏美术出版社2006年版。

[32] 于小冬著，《藏传佛教绘画史》，江苏美术出版社2006年版。

[33] 又译为《佛身度量大日宝镜》。

[34] 又译为《噶鲁艺术注释》。

[35] 阿旺晋美、丹巴绕旦著，《西藏绘画简史》，西藏人民出版社2003年版。

[36] 有的史籍和文章称班禅罗桑却吉坚赞为一世班禅，因班禅的活佛转世是从他开始的。他在格鲁派的历史上是一个极为重要的人物，在四世达赖圆寂后，他曾参与主持过五世达赖的认定。五世达赖罗桑嘉措年幼期间，格鲁派的教务实际上由他住持。四世班禅还曾是五世达赖的受戒师。

[37] 于小冬著，《藏传佛教绘画史》，江苏美术出版社2006年版。

[38] 阿旺晋美、丹巴绕旦著，《西藏绘画简史》，西藏人民出版社2003年版。

[39] 关于普布泽仁（包括其家族成员）的画派归属问题，目前学术界还有分歧，一种认为属噶孜画派，另一种认为应属门孜画派中的门萨画派。在今昌都和德格一带的画师中，大多认为属门萨画派，本人赞同这种观点。

[40] [德]大卫·杰克逊著，向红笳、谢继胜、熊文彬译，《西藏绘画史》，西藏人民出版社、明天出版社2001年版。

[41] [德]大卫·杰克逊著，向红笳、谢继胜、熊文彬译，《西藏绘画史》，西藏人民出版社、明天出版社2001年版。

[42] 阿旺晋美、丹巴绕旦著，《西藏美术史略》，西藏人民出版社2003年版。

[43] [德]大卫·杰克逊著，向红笳、谢继胜、熊文彬译，《西藏绘画史》，西藏人民出版社、明天出版社2001年版。

[44] 康·格桑益西著，《藏族美术史》，四川民族出版社2005年版。

[45] 该画为释迦牟尼本生传记画，原为31幅，现存29幅。有的书中又名《佛本生传》。

[46] 康·格桑益西著，《藏族美术史》，四川民族出版社 2005 年版。

参考文献

1. 杨嘉铭、杨艺著，《西藏绘画艺术欣赏——八邦寺珍藏〈噶举金鬘〉唐卡赏析》，台湾山月文化有限公司2006年版。
2. 王辅仁编著，《西藏佛教史略》，青海人民出版社1982年版。
3. 尕藏编译，《藏传佛教度量经》，青海人民出版社1992年版。
4. 隐尘著，《唐卡奥义——藏秘》，重庆出版社2005年版。
5. 久美却吉多吉著，曲甘·完玛多吉译，《藏传佛教神明大全》（上、下），青海民族出版社2004年版。
6. 四川省德格县志编纂委员会编纂，《德格县志》，四川人民出版社1995年版。
7. 根秋登子等编，《德格印经院藏传木刻版画集》，四川民族出版社2002年版。
8. 古亚东编著，《噶陀法源》，四川大学出版社2005年版。
9. 杨嘉铭著，《德格印经院》，四川人民出版社2000年版。
10. 康定民族师专编写组编纂，《甘孜藏族自治州民族志》，当代中国出版社1994年版。
11. 吉布著，《唐卡的故事——男女双修》，陕西师范大学出版社2006年版。
12. 吉布著，《唐卡中的度母、明妃、天女》，陕西师范大学出版社2006年版。
13. 扎雅·诺丹西绕著，《西藏宗教艺术》，西藏人民出版社1997年版。
14. 李翎著，《佛教造像量度与仪轨》，宗教文化出版社1998年版。
15. 迈克尔·乔丹著，何可人译，《佛迹画传》，陕西师范大学出版社2005年版。
16. 李光文、杨松、格勒主编，《西藏昌都历史·传统·现代化》，重庆出版社2000年版。
17. 高晓涛著，《华丽的山谷——噶玛沟》，载《西藏人文地理》2006年第6期。
18. 吴秋野著，《唐卡起源及唐卡与唐代绘画风关系新考》，载《美术观察》2006年第9期。

附　记

本书所编著藏传康巴地区唐卡名画124幅，画面斑斓、绚丽、夺目。佛、菩萨、罗汉宝相庄严，展现了藏区画师超凡脱俗的绘画技艺以及洁净虔诚的佛心。

在藏传佛教的绘画中，主要是所缘佛菩萨造像，给修行者观想来建立自性中的本尊佛。人人本具天真佛，本具大菩提心，大圆满见，宇宙万有，生死涅槃一切诸法，莫不包罗在自心本性——明空妙觉之中，不生不灭，不增不减。当你看到画的时候，画就是你，你就是画，画人同体。

蓝蓝的天空，绿绿的草地，白白的雪山，每尊佛都端坐在莲台上，绽放出大光明，无数虔诚的善男信女，聆听和观想着佛菩萨的教诲："苦、无常、无我"三法印。开启本有的觉性，照见五蕴皆空，度一切苦厄，得到解脱，得到自在。一山一石、一花一木、一佛、一菩萨、一罗汉、一威德金刚、一大明王、一观音度母、一坛城、一曼荼罗、金刚萨埵、释迦牟尼佛、无量寿佛、药师佛、十方三世一切佛、一切菩萨摩诃莎、摩诃般若波罗蜜，都在放大光明立地说法，说无相法、无住法、无念法。

这个大光明藏、大圆满见、大圆镜智，人人本具。看到无上唐卡就是让当下见画明心。是你的本觉自性在看，使六识出六门，内不住空，外不住有，来去无染，心如虚空。就在当下，当用大智慧照破五蕴尘劳，不动道场，成真净土。

看到这本藏传康巴唐卡后，能在观赏当中悟出真趣，得到身心的解脱，那历代成就的圣者和你同体，定入圣位。

海潮音书社
严永奎
yrx555@163.com
2009年12月4日

[General Information]
书名=康巴唐卡　　藏传绘画艺术吉祥瑰宝
作者=杨嘉铭等编著
页数=124
出版社=中国旅游出版社
出版日期=2010.01
SS号=12488304
DX号=000006860635
url=http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000006860635&d=BD9D1FE7572BC3D6ECAED7B1F5B91930&fenlei=100303&sw=%BF%B5%B0%CD%CC%C6%BF%A8

封面
书名
版权
目录
康巴唐卡——藏传绘画艺术吉祥瑰宝
印象唐卡
悠久的历史
丰富的类型
独特的技法
精美的装帧
鲜明的特点
特殊的环境
康巴藏传绘画三大派别、系统
噶孜画派在康区的传承和发展
门萨画派在康区的传承和发展
影响深远的朗卡杰绘画风格系统
三十五佛（１３幅）
佛陀十五幻化图（１３幅）
噶举金鬘（１３幅）
十六罗汉图（７幅）
密宗本尊（９幅）
罗汉图（５幅）

注释
参考文献
附记