

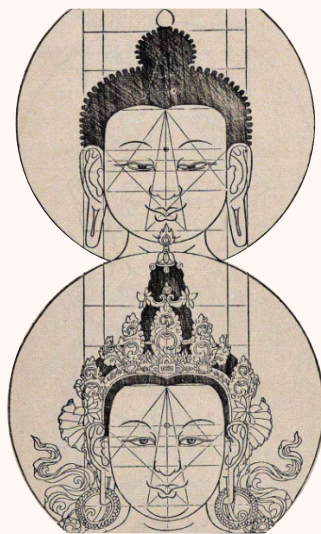
造像的法度与创造力

——从唐卡艺术实践中看藏传佛教造像的美学观

闵文龙

摘要：从唐卡画师的艺术实践中看藏传佛教造像的美学观，文章对藏传佛教造像美学观重新进行了审视。一方面，藏传佛教使得造像艺术获得了很多永恒的法则和题材。但是，藏传佛教的规则和法度都是静止的，是历代画师在不断的实践中发展出来的，将藏族本地的审美发展经验以及引进的佛教造像艺术进行有机融合，从而形成了动态的藏传佛教美学艺术。另一方面，一切事务都不是一成不变的，藏传佛教的造像艺术也在不断发展。由于不同的藏教画师对于藏传佛教的造像美学观的理解有所不同，因此形成了自己的独特风格，也形成了不同的画派，给予了藏传佛教造像美学更加繁复的多元性。

关键词：藏传佛教；唐卡艺术；美学观



一、藏传佛教的美学观

通过反思美学观在实践中的表现，可以进一步思考民族的静态美学。现今，社会中很多行业的美学价值都在不断变化，社会文化的背后，往往蕴藏着深厚的美学价值。从目前的美学实践观来看，它是一种针对静态模式的民族美学的概念性的存在，主要是指将迪尔凯姆式的规律和原理转化成对美学的实践，在诗学和表演学的框架中，对美学艺术进行重新审视。因此也可以将美学的实践观从某种意义上转化成文本化的艺术法则和博物馆化的艺术作品，以及某种特定环境中的社会文化和艺术关注的互动关系，从而对艺术行为背后的审美体验和艺术经验进行描绘。

在20世纪前期，很多非藏传佛教的学者在对藏传佛教的绘画美学艺术进行了解的过程中，经常会认为藏传画师因为某种定式使得其创造力无法得以很好地诠释。针对这些想法，西方的一些学者也开始进行反思和辩驳，使用相对论对藏传佛教的艺术美学进行重新理解和评判。在对藏传佛教的造像量度进行重视和研究的过程中，发现藏族的唐卡画师具有的唐卡程式化绘画现象主要是对藏传佛教



绘画法度的遵从。但是，在实际的绘画过程中，仍然呈现出不同的风格和画派，这就使得学者对于风格画派以及造像量度之间的关系和张力产生了进一步的思考。首先，探究唐卡画师在造像量度的规范和尺度之下，风格和画派差异的原因。其次，探究美学观与造像量度之间具体的关系。最后，从唐卡画师的艺术实践中看藏传佛教造像的美学观，对藏传佛教造像美学观进行重新审视。

二、藏传佛教造像美学本土化

现在的嘎玛嘎赤画派，是西藏三大画派之一，最早的传承地是现在的西藏自治区昌都县嘎玛乡。在这个地方，藏传画师学习绘画的基础就是造像量度，唐卡画师的学徒学习的第一门课就是学习释迦牟尼佛的量度图绘制。在学会绘制这一量度图之后，后续的佛像绘制都可以依样“画葫芦”了。研究表明，对《造像量度经》进行仔细考察之后，佛教的相关文献显示，很多和量度学有关的经典最开始都来自古代印度的婆罗门教。之后，藏传佛教对其进行修改和重新编撰，变成了后面的经典著作。《造像量度经》《画论》《圆满佛所说造像量度注疏》以及《佛像如尼枸卢树纵广相称十拓度量》都被收录在《甘珠尔》当中，称为“三经一疏”。这是藏文的经典文献中和量度学相关的最为有名的四部经典著作。

在20世纪，很多藏传画师对尼泊尔和古印度翻译的藏文造像量度等进行争辩，依据自己的绘画实践进行总结和论证。画师勉拉顿珠主要讨论审美和造像量度之间的关系，这也是争论的核心内容。这不仅反映了藏传画师能够从西藏传统的本土视角对佛教造像进行审美方面的了解，而且能够从实践中对理论层面的美学观进行反思。在嘎玛乡画师中，《造像量度如日明照》的声誉十分高，其作者是居米旁嘉措画师。在这本书中，对于佛像的细节描述十分详尽，包括手持的法器、衣着佩饰、身姿手印以及身体的各部位比例等。由此，即使是在没有任何参考画稿的情况下，画师仍然能够通过这本书的指点，详细绘制佛像。嘎玛乡的入门教材一般是《平面与立体佛像之量度》和《佛像量度祖先口述解脱百门之钥匙》，作者是嘎玛堪布仁钦达杰画师。这两本著作是佛像铸造工匠所参考的重要资料，也是唐卡画师必备的书籍。在这些书籍中，对于一般的佛陀造像量度，作者堪布仁钦达杰都进行了详尽的阐述；对于在佛像绘制的实践中，对缩小和扩大整体的造像比例以及造像比例的整体联系

都进行了详细的描述。但是，从整体上看，作者堪布仁钦达杰在书中所提出的艺术的实际实践过程，与量度经当中的描述是有出入的。通过实践和绘画，堪布仁钦达杰发现，在绘制佛陀坐像的过程中，如果按照《造像量度经》所述的进行绘制，会使佛陀看起来不太精神，因此进行了一定程度上的修改。但是，很多优秀的藏传画师仍然会按照量度经当中的理论进行佛像的绘制和实践。

可以看出，在历史的长河中，对佛教的造像量度有很多不同类型的理论版本，这就使得藏传画师对于相同的佛像比例仍然会存在不同的解释，在细节上会有细微的差异。虽然任何一位藏传画师都在自己所著的书籍中反复强调造像量度的必要性和重要性，尽管具有统一造像量度是十分重要的，但是不同的画师对于造像量度都有自己的理解和注解。历年历代的藏传画师在对量度经当中的造像量度理论进行自己的理解并注解之后，在历史中反映出了藏传佛教的造像美学观在不断地发生本土化。

三、藏传佛教造像美学多元化

丹巴绕旦教授是现在的勉塘派唐卡大师，其将藏族历史当中的唐卡分成了以下五个主要画派，分别是嘎玛嘎赤画派、钦则画派、勉塘画派、齐乌冈巴画派以及尼泊尔风格画派。在上述的五个画派中，只有嘎玛嘎赤画派以及勉塘派仍然有人进行传承并不断发扬；钦则画派已经鲜少有人传承，几乎绝传；齐乌冈巴画派以及尼泊尔风格画派，在藏传的画派中，只能在历史作品和文献当中得以一观，无人传承。在之前的藏族画派风格的研究过程中，很少有学者将注意力集中在造像量度上，大多数都在讨论不同的西藏绘画流派所应用的色彩上的差别。这是因为，几乎所有人都认为西藏的造像量度是完全一致的，并不会将画派和造像量度的不同进行联系，将审美的主观性与审美的地域性进行联系，并进行研究和分析。

嘎玛嘎赤派唐卡大师嘎玛德勒在给初学绘画的学徒修改释迦牟尼佛像习作时最爱说的一句话是：“若是身像不圆满，徒遵量度有何益？”这句话在《画论》以及堪布仁钦达杰《平面与立体佛像之量度》中都有相应的原文记载。嘎玛德勒主要说的是造像的美学观是对绘画法度的能动性创造和理解的过程。不同的画师对于美学有着不同的理解，很多细微之处的美学并不是造像量度能够进行解释和诠释的，这就使得很多藏传画师在藏族的造像法度之内仍然具有自己的理解和创造，具有自身的

独特性和美学的多样性。

在佛像的实践绘画中,不同的画师、画派常会对造像量度的运用情况进行争论,主要是美学观和造像量度之间的联系以及佛像的实践情况和具体实施方法。对于嘎玛乡的画师来说,最美的佛像不仅需要具有优美的造型,而且要能够符合整体的造像量度。这种美学观不应该是世俗内的人所能理解的,它是能够展示佛陀内在精神世界的美学观,需要展现出慈悲的佛像美学。但是,就算是嘎玛嘎赤画派,不同的藏传画师在佛像的面部细节绘制中,仍然会存在十分明显的个人特色。研究这种细微的绘画的实际区别,需要对藏传画师的个人特色了如指掌,才能在不同的佛像之间进行区别和分辨。以嘎玛德勒以及他的徒弟其美次仁、平措伦珠的个人风格为例。嘎玛德勒在佛像的面部塑造中,绘画出来的嘴巴和眼睛都偏小,整体的面部构造较为清瘦,佛陀的表情十分安详,与20世纪的仕女图有些相像。但是,平措伦珠在佛像的面部塑造中,由于主要临摹的画稿多是尼泊尔画作风格,这就使得佛像的嘴巴、眼睛都偏大,面部更加圆润饱满,人物的面部更加立体娇美。其美次仁在佛像的面部塑造中,更加在意老画稿本身的效果,因此眼睛要更为细长,面部塑造得更加眉清目秀。唐卡画师将佛像面部的绘制过程称为开眼,指的是对嘴巴、鼻子以及眼睛等面部细节的刻画。因此,唐卡画师认为这是佛像绘画过程中最为重要的一步,一般都是有经验的画师进行绘画完成。虽然在《造像量度经》等很多著作中,都通过文字或者表格对造像量度进行了详尽介绍,但是仍然需要十分精湛的经验和技术,才能使佛像得以完美实现。

因此,在佛像的身量比例、佛身形体尤其是面部相貌的实际绘画过程中,画师都具有很大的创作想象空间,具有很多发挥创造力的机会,这些艺术的细微变化形成了极具特色的个人风格以及不同的画派,使得藏传佛教的造像美学不断向着更加多元化的方向发展和进步。

在藏传佛教的造像案例中,藏传佛教使得造像艺术获得了很多永恒的法则和题材。历代画师在不断实践中形成了动态的藏传佛教美学艺术,不同的藏教画师对藏传佛教的造像美学观的理解有所不同,也给予了藏传佛教造像美学更加繁复的多元性。

除此之外,通过对创造力、实践以及法度之间的辩证关系进行深入了解和思考,可以发现,对于非藏族文化传统的艺术家来说,藏传佛教的造像量度这一绘画的法度对相关画师的创造力具有极大的抑制作用,但是对

唐卡画师以及类似唐卡画师的艺术家来说,正是藏传佛教的造像量度,才成就了藏传佛教画师在佛教造像上的艺术美学观和十足的创造力。

“八十随好”以及“三十二相等”,在造像的量度经中是一种理想的美学,任何藏传画师的实践都是在无限靠近这一美学。因此,所谓的造像量度不仅是一种法度,也是一种法门;不仅是一种可以用于参考的重要评价标准,也是可以用于作画实践的重要衡量工具。与此同时,造像量度在不断的实践中,也在不断地得以运用以及重新诠释。如果将量度线简单地定义成用于把握佛像对称和比例关系的衡量线,那所谓的理想中的佛陀的圆满,则需要藏传画师用他们的一生去不断地实践和描绘。

参考文献

- [1] 刘冬梅.法度中的创造:西藏唐卡画师对造像量度的艺术实践[J].民族艺术,2017(2):144-153.
- [2] 孙路易.《造像度量经》影响下的藏传佛教造像艺术程式化研究[D].沈阳:鲁迅美术学院,2019.
- [3] 张敏.藏传佛教造像量度理论体系探讨[J].雕塑,2017(3):64-65.
- [4] 久美林巴,娘吉加.藏传佛教造像的几种风格[J].西藏人文地理,2016(6):34-41.
- [5] 刘冬梅.唐卡的审美实践:造像量度作为审美评价的社会过程[J].民族艺术,2018(4):94-103.
- [6] 门拉顿珠.西藏佛教彩绘彩塑艺术[M].北京:中国藏学出版社,2005.
- [7] 张学海.论佛教造像艺术中的“尚圆”美学[J].西藏大学学报(社会科学版),2014,29(4):79-84.
- [8] 意娜.藏族传统艺术美学的视觉技艺形态与规则程式[J].西北民族大学学报(哲学社会科学版),2019(6):48-57.
- [9] 王星星,覃莉.从“无我”到“我执”:热贡唐卡画师的创作变迁[J].民族艺术,2017(2):71-76.
- [10] 黄春和.风起大漠倾天下一世美范万古崇 蒙古造像的历史与风格初探[J].收藏家,2017(1):79-86.
- [11] 刘冬梅.藏族传统绘画嘎玛嘎赤画派唐卡绘制过程中的“造像量度”实践[J].青藏高原论坛,2016,4(1):96-99.
- [12] 梁桓彬.藏传释迦像量度视觉结构研究[D].北京:中央美术学院,2018.
- [13] 当增扎西.佛像“纵广相称”理论的渊源及两种造像量度探析:以藏文古籍为基础[J].中国藏学,2020(1):187-198.
- [14] 夏吾端智.文本里的枷锁与实践中的自由:论唐卡佛像量度理论与绘画实践的出入[J].西北民族大学学报(哲学社会科学版),2018(2):100-104.
- [15] 刘冬梅.跨文化交流中的唐卡、文化表征与身份认同:西藏昌都嘎玛乡唐卡画师社群的社会交往互动过程[J].民间文化论坛,2017(5):93-107.

作者 / 闵文龙

硕士,助理讲师,研究方向为当代绘画与视觉艺术
单位系江汉大学