



藏传噶玛嘎孜画派

唐卡艺术

康·格桑益希 著

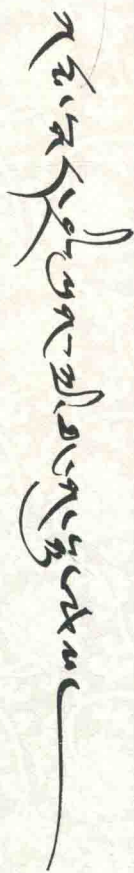




下卷

藏传噶玛嘎孜画派

唐卡艺术



康·格桑益希 著
四川出版集团·四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

藏传噶玛嘎孜画派唐卡艺术. 下卷 / 康·格桑益希著; 《藏传噶玛嘎孜画派唐卡艺术》编委会编. — 成都: 四川美术出版社, 2012.12

ISBN 978-7-5410-5292-7

I. ①藏… II. ①康… ②藏… III. ①唐卡—甘孜藏族自治州—画册 IV. ①J219-64

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第272588号

藏传噶玛嘎孜画派

唐卡艺术

下卷

康·格桑益希 著

出品人 马晓峰
责任编辑 林涛
特邀编辑 孙玫
装帧设计 林涛 张勇 李孟珍等
责任校对 徐英 蓝海 聂坚源 刘静
何秀兰 吴玲 王鲁琴
审读 邓星盈 侯安国 汪瀚 李苓
陈昌文 李庆
责任印制 曾晓峰
出版发行 四川出版集团·四川美术出版社
地址 成都市三洞桥路12号(邮编: 610071)
成品尺寸 210mm×285mm
印张 25
图幅 200幅
字数 280千
制作 杨艳 李孟珍
印刷 深圳森广源印刷有限公司
版次 2012年12月第1版
印次 2013年3月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5410-5292-7
定价 490.00元

■ 著作权所有, 违者必究

作者简介

康·格桑益希(藏族)

四川甘孜藏族自治州康定县人, 1962年7月毕业于四川美术学院民族班, 四川大学教授, 国家一级美术师, 硕士生导师, 四川大学哲学博士后科研流动站合作导师, 四川省学术和技术带头人, 四川省有突出贡献的优秀专家、国务院特殊津贴专家, 四川省专家评议(审)委员会委员, 中国少数民族教育学会理事、四川省藏学学会常务理事, 西藏自治区社会科学院特聘研究员, 四川省非物质文化遗产保护专家委员会委员, 全国民族技艺教育教学指导委员会委员, 中国美术家协会会员、中国版画家协会会员、中国民间文艺家协会会员。美术作品获省部级一等奖6项, 二等奖6项, 优秀奖4项, 多件作品为中国美术馆、国家民族文化宫等单位收藏。完成国家级研究课题6项, 出版著作5部, 发表学术论文百余篇。代表作《藏族美术史》, 曾赴阿尔及利亚、法国、日本、美国访问学术交流、讲学、举办个人画展, 其业绩还被收录入十多种国内外艺术专家名人大典。



谨以此书献给为藏民族文化艺术事业的
开创、发展、繁荣、昌盛做出奉献的始祖、先辈们
献给生活在雪域净土的亲人们
献给所有热爱、关注藏民族文化艺术的中外朋友们！

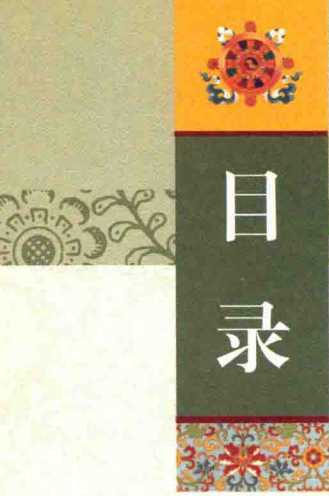
康·格桑益希



第九章

噶玛嘎孜画派唐卡的
绘制技艺特色





目 录

第九章 噶玛嘎孜画派唐卡的绘制技艺特色

第一节 噶玛嘎孜画派唐卡的工具、材料与技法特色	002
一、工具的独创性特色	002
二、材料的原生态特质	002
三、技艺方法的精湛绝妙	003
第二节 噶玛嘎孜画派唐卡的构图特点	004
一、藏传唐卡构图的一般原则	005
二、噶玛嘎孜画派唐卡独特的构图理念	011
第三节 严谨规范的人物造型	016
一、严格的人物比例量度	017
二、慈悲的静善相	018
三、夸张的神灵造像	018
四、写实的人物造型	019
五、入木三分的细节描绘	020
第四节 噶玛嘎孜画派唐卡独特的敷色技法	023
一、噶玛嘎孜画派独特的色彩观	023
二、传统颜料使用的基本理论	025
三、传统颜料调配的基本原则	026
四、噶玛嘎孜画派精湛的涂色技法	029
五、噶玛嘎孜画派的敷色工艺特色	033
第五节 噶玛嘎孜画派唐卡背景描绘的创新特色	036
一、天空、云、雾的独特描绘技艺	036
二、流水、湖海、山石的描绘技法	038

三、具象的动植物图案	039
四、鸟虫飞蝶的描绘技艺	040
五、建筑、器物等的描绘技艺	041
六、华美丰富的装饰图案	042

第六节 噶玛嘎孜画派唐卡对汉地青绿山水画技艺的吸纳 043

一、藏族传统绘画对汉地青绿山水因素的吸纳	044
二、噶玛嘎孜唐卡中青绿山水因素的审美意义	049

第七节 精湛的线描特技 052

一、噶玛嘎孜画派唐卡描线勾勒的基本方法	052
二、线描色泽的多样化表现效果	053

第八节 金色的象征内涵和多种用金特技的创造 054

一、金色的象征内涵	055
二、金色的审美意义	056
三、金色的文化意味	058
四、多彩的用金技法	059

第十章 噶玛嘎孜画派理论经典

第一节 藏族传统美术的理论经典 064

一、经典中的造像型制量度	065
二、经典中的图像内容表现	069

第二节 藏族传统美术理论著述的丰富发展 077

一、《三经一疏》为基础的明文规范	077
二、《甘珠尔》工巧明对造型的涵盖	080



三、《如来佛身量明析宝论》为代表的佛造像经典	085
四、当代时期国内外有关藏族美术理论研究的代表性专著	087
五、藏族民间传统画艺画诀	091
六、噶玛嘎孜画派学术理论成果	098

第十一章 噶玛嘎孜画派唐卡的文化审美特色

第一节 噶玛嘎孜画派唐卡的文化审美	108
-------------------------	-----

一、藏族传统文化的骨脉	108
二、外域多元文化的影响	112
三、噶玛嘎孜画派唐卡的文化审美	114

第二节 噶玛嘎孜画派唐卡的美学风范	117
-------------------------	-----

一、宏观审美的整一性	117
二、现实主义的再现性	119
三、浪漫主义的表达性	121
四、审美内涵的神秘性	122
五、形象描绘的感染性	124
六、喻义深刻的象征性	126
七、生动典雅的装饰性	128

第三节 噶玛嘎孜画派唐卡的艺术特征	130
-------------------------	-----

一、博大、奇巧的构思立意审美	130
二、构图结体的形式审美	132
三、人物造型的写实特征审美	134
四、噶玛嘎孜画派唐卡的色彩审美	137
五、线描勾勒的技艺审美	141
六、黄金妙用的视觉审美	145

第十二章 噶玛嘎孜画派唐卡在当代的继承弘扬与发展创新

第一节 噶玛嘎孜画派唐卡在当代的继承弘扬	148
一、藏传噶玛嘎孜画派唐卡艺术的学术价值和历史意义	148
二、对藏传噶玛嘎孜画派唐卡艺术的保护与发掘	151
三、藏传噶玛嘎孜绘画的整理和研究	153
四、藏传噶玛嘎孜绘画的普及与推广	155
五、藏传噶玛嘎孜绘画的嬗变与通融	157
第二节 噶玛嘎孜画派唐卡在当代的发展创新	159
一、发展创新的环境条件	160
二、发展创新的活动事迹	162
三、发展创新的追求趋向	166
四、发展创新的实践探索	168
五、发展创新的总结思考	171
六、结语	174
附 录	177
藏传噶玛嘎孜画派唐卡金鬘	183
参考书目	386
后 记	388

综 述



噶玛嘎孜画派唐卡绘制的技艺特色有其长期形成的历史积淀和源远流长的传统文化根基。得益于这片高原博大丰厚的艺术土壤；得益于藏传佛教宏大深邃的哲理思辨体系；也得益于雪域藏民族为弘扬人文精神、启迪智慧，锲而不舍地创新艺术形式的探索努力。

噶玛嘎孜画派唐卡的艺术特征很大程度取决于艺术技巧、创造方法及实践经验。这些技巧方法经验也在艺术性上得以高度发挥。讲究技艺精湛，是对作品鉴赏的重要方面，也是对作者认定的基本根据。

首先，在民间世俗生活中，对于唐卡画师有着极其信赖的尊崇感。同时，无论是社会对画师，还是画师对自己也有着严格的道德修养与文化素质要求：一是画师必须具有深厚的传统文化修养，对藏民族历史、宗教、文化知识的全面把握和认知；二是画师必须对藏民族传统文化中的精神文化信仰哲理具有虔诚的情感和执着的精神追求；三是画师必须具备高超的传统技艺功底和不断探索的开拓精神。从而从艺术的本质上使噶玛嘎孜画派唐卡的工艺技法和人文理念都能发挥到绝妙的炉火纯青的程度。事实上从根本上讲，唐卡不是在表达一个宗教的具体内容，其实他所表达的全部内容都是我们自身生命本来具有的一种善的本能或者本性，是对生命本质的领悟，也是这种生命本质的一种呈现。

噶玛嘎孜画派唐卡绘制的技艺特色表现在诸多方面：

唐卡画面的构成形式美，既遵循传统唐卡千年一贯的一般审美原则，又赋予它独特的创新理念。

在人物形象的塑造上，无论是慈悲的静善像，庄重肃穆的菩萨像，柔美骄丽的度母像，夸张的神灵造型，还是写实的人间世俗人物，都能以严谨规范的比例量度和传神达意的生动刻画，给予入木三分的表现。

噶玛嘎孜画派唐卡背景描绘多注重自然人文生态环境的表现，并吸纳了汉地青绿山水表现因素，使之本土化，用金的特殊技艺则使噶玛嘎孜画派唐卡有了黄金艺术之誉。

噶玛嘎孜画派唐卡的技艺特色还表现在对工具的使用上，表现在通过工具对材质效果的实践把握上，也表现在对材料的施用方法上，如对笔的使用，就根据不同的题材和目的性能创造出平勾、浊勾、衣勾、叶勾、云勾等技巧。在笔力、笔型、笔势和笔与笔的关系上，还如用色的平涂、渲染、点染、罩染、湿染、干擦、浸润等，总结出丰富的技法经验，巨幅壁画中长达数米的线条一气呵成，不滞不凝，通畅劲健是内在功夫的体现。小幅唐卡中把细如牛毛的描线严如布阵地安排在画面及画境中，而不只是对细线勾勒功力的显示，把方法手段升华到了艺术的高度和极致的效果。从完全不同的另一侧面，建立起了藏族美术的技法特征。



第一节 噶玛嘎孜画派唐卡的工具、材料与技法特色

藏传噶玛嘎孜画派唐卡的艺术特征，很大程度上取决于工具、材料和技法。一是工具、材料和掌握运用工具、材料之技术方法本身的客观属性所具有的特征。又一是工具材料及其技法作用于美术后产生的艺术特征，二者结合建立起了藏族美术相对于其他美术体式的风格特征。藏传绘画的本质特征：线条和色彩，就是笔型和颜料所决定的。



一、工具的独创性特色



藏族美术对工具的要求不很挑剔。一般从事绘画、雕塑和建筑都从客观条件出发，因势利导、因地制宜地创造和使用工具。工具的简易、粗放，使作用于美术的艺术特征也相应显得平和、朴实、天然大气。许多情况下，只用略起工具之替代作用和性质的木棍、石片、毛团等帮助完成必不可少的制作程序。以至于常有完全不用工具，只由徒手完成创作意图的情况。这种情况下完成的作品艺术特征尤其深厚，审美感更加强烈。流露出深刻的艺术原在生命力和潜在生命力。这正是民族美术不同于其他美术的特征所在，也是藏族美术自身体系中难得更多获得的艺术特征之精彩处。相对而言，藏族传统绘画尤其唐卡绘画对其基本工具笔的要求就严格多了。描绘超长线条、超细线条，描绘力度表现强、平滑光洁度高的线条更

需要各种不同客观物理性能的笔毫，或求其弹性、或求其吸水性、或求其锋锐性。许多绘画工匠，尤其是艺术造诣高深的大师们，就是自己动手制作笔头、考究毫尖，以期工具能得心应手的实现自己的艺术特长和作品效果。一位技艺修养高超、艺术素质高尚的画师，总少不了一套或数枚精良的描笔，而精良的笔又全凭作者根据艺术的需要造就。绘制唐卡时，画师为了使画布平滑光洁，常将磨制画布的卵石工具改成更精致细润的九眼珠等以此声称工具的精良，并以此为豪。总的看，主动地运用工具，而不被工具约束役使，是其艺术特征得以实现的保证。



二、材料的原生态特质



藏传噶玛嘎孜画派唐卡对材料有着专门的高标准的要求。可用的现有材料，无不是在过去长期艺术实践中尝试精选出来的。对各种材料的质地要求近乎苛刻。对材料千差万别的物理属性，能独具慧眼地点石成金地转换成艺术特征。绘画对颜料就不只图采集提炼的方便，也不图施用之时的顺手顺眼，而是更多的注意到了审美的特征和作品长期留存中的艺术效果。大量的应用矿物质颜料，基本不溶调混合颜料，尽可能浓研厚涂，都是从对颜料审美的艺术特征上考虑的。常将朱砂与丹黄配套，头绿、二绿、三绿成系列

应用,典型的图案是着意选取金粉、红珊瑚粉、蓝松石粉、白珍珠粉作颜料,高纯度的用作涂料,也不是对黄、红、蓝、白原色的实现,而就是对珍贵材料的物质美审视,与雕塑上的珠宝嵌镶在本质上类同。在颜料应用上下功夫,从而确定了藏族传统绘画色彩上的艺术特征。响铜铸塑的佛像在藏族雕塑艺术中颇负盛名,也是因为其材料的特有审美与题材、工艺审美有机结合的结果。“紫利玛”、“黄利玛”、“白利玛”、“花利玛”等不同审美品味,都是不同合金材料上获得的微妙艺术特征。结合精神寄托,将材料的质地美转化成艺术特征,而不仅仅是一种物质手段。藏族美术作品中有坚实恢宏的摩崖石刻,有浑朴凝练的泥塑,有流畅畅快的旃檀木雕,而少有精妙纤细的玉雕、缕金、缠丝等作品。这些材料不算奇缺,只能看作对某些材料的主动择取,对另一些材料的主动放弃。建筑的土夯、石砌、木构就是典型的材料决定样式的范例。更有许多因材料特性而独创的美术品种,如泥模擦擦^[1]、石版玛尼、油塑酥油花、丝织剪堆绣、纸型面具等,都是从材质出发,对材料作高度的艺术处理,发挥材质特有和潜在审美优势,而使艺术特征赖以成功显现的。纯金铸就珍珠嵌成的美术作品,若说是上层贵族们对美术材料的极端追求的话,那么民间大量的用白土黑炭绘成,黄土青石造就的美术作品,其材质美一样得到寺院及贵族们的青睐,可见,美术材料的审美属性绝不是贵重程度所能决定的,这又是藏族美术的艺术特征之一。

[1] 亦称脱模微型泥塑,藏族雕塑之一种,用铜、铁、烧陶将泥塑制作成母模后,将制作好的泥坯装进模具,经挤压捶打,成型后倒出凉干即成,常以成千上万之数作为修行誓愿等功德事,供奉于塔肚和神山圣湖崖腔、树穴和专门的擦康建筑之中。



三、技艺方法的精湛绝妙



藏传噶玛嘎孜画派唐卡的艺术特征很大程度取决于艺术技巧、创造方法及实践经验。这些技巧方法经验也在艺术性上得以高度发挥。讲究技艺精湛,是对作品鉴赏的重要方面,也是对作者认定的基本根据。从艺术的本质上使手法技巧发展到炉火纯青的程度。技法表现在对工具的使用上,如对笔的使用,就根据不同目的性能创造出平勾、浊勾、双勾等方法,结合不同的题材衍生出衣勾、叶勾、云勾等技巧。在笔力、笔型、笔势和笔与笔的关系上总结出丰富的技法经验,巨幅壁画中长达数米的线条一气呵成,不滞不凝,通畅劲健是功夫的体现。小幅唐卡中把细如牛毛的描线严如布阵地安排在画面及画境中,而不只是对细线描工的卖弄,把方法手段升华到了艺术的高度。技法表现在对材料的施用,如用色的平涂、点染、罩染、湿染、干擦、浸润等,无不依靠高度成熟的经验方法,突破了单一的厚涂法,使重彩这一艺术特征在丰富的用色技艺中得到完美实现。酥油塑的剔法、挤法、捏法、粘法和堆绣的拼贴法、垫托法,都是对特殊材料采取的特殊技法。而技法不受工具材料的约束,任艺术行为自由生发、痛快发泄,是民间艺术不讲究技艺的一种手段。纵情挥扬的涂墙绘,随意淋注的岩壁涂染,任性的捏泥造型,原始粗放到极致而妙趣横生,从完全不同的另一侧面,建立起了藏族美术的技法特征,与穷毕生精力长期苦练获得的专门艺法,不着痕迹天衣无缝的巧妙技法,只可得而不可求的鬼斧神工般神变师式的特异技巧三足鼎立,且更能在民间通行,是人的性格精神在手部动作,身体行为上宣泄流露,对身法和手风进行审美的一种美术。又



别于当今西方行为艺术。

藏族传统美术常以圆雕、浮雕、线刻有机的结合，这不只是形式的结合，而更本质的体现着三种不同雕塑手法技艺的有机结合。事实上这三结合的形式已被抹杀了作为圆雕、浮雕线刻的形式概念。而圆雕、浮雕线刻的手法特征都鲜明流露。同样，绘塑筑三位一体的美术，确立的也不单是艺术体式，而是更多技法及各技法相结合的应用。艺术技法和工艺手段难分彼此，刻镂、嵌镶、裱金、装置等工艺操作技法与绘画、雕塑、建筑技法不可分别的交织融会，是藏族美术在技法应用上的特征。

藏传噶玛嘎孜画派唐卡的艺术特征还表现在能把各种技法的应用升华到审美选择的高度和艺术性

认识的方法论高度上，而不只是对作品精心制作，对技术娴熟掌握而已，把美的法则运用于美术实践，如对黄金分割律的运用、对秩序与和谐的追求、对境界拓展的心理实现等，理论性、认识性、在具体创作上都是创美实践的方法论的运用，更是一种方法论。对《三经一疏》等经典法度的严格遵循，不以为是一种墨守成规的定律。对据实观察，潜心默写的创作手段能从容顺应，有效实施，但对凹凸法，明暗法等就不予过多的理会，即使传入已逾千年而长期未能成其气候，这就是审美选择的主动决策，而不只是操作方法的不合时宜。深入理解其中的奥妙，对藏族美术之技法特征作用于艺术特征的必然性，是能有所了悟的。

第二节 噶玛嘎孜画派唐卡的构图特点

构图是指在唐卡绘制中依据题材和主题思想的要求，将所要表现的形象加以组织和适当配置，构成一个完整协调的画面。藏族传统美术的艺术特征首先体现在构图所体现的构思立意和题材选择上，其构思立意不仅是美学、美术意义上的思考，更本质的构思立意，源于藏民族的文化心态、思想感情、精神意识，源于藏民族的社会意志、人生态度和宇宙观念。这就使藏族传统绘画中的噶玛嘎孜画派唐卡的构图从起点上便产生了博大的涵盖，深沉的气度，奇巧的构思和

完美的构成形式。

噶玛嘎孜画派唐卡所反映的内容涉猎面广，它囊括了藏传佛教的宗教活动中的重要人物传记、传说故事情节，并把万里高原的风情习俗，水光山色，人文精神风采尽收卷内。这样浩繁的内容，要在咫尺卷轴里反映出来，如果没有高超的技艺和丰富扎实的生活实践经验积累是很难做到的。就构思构图所表现的丰富内容而言，也充分显示了噶玛嘎孜画派唐卡画师巧妙的创意和反映生活的现实主义创作态度。

一、藏传唐卡构图的一般原则

藏地早期的唐卡艺术受印度、克什米尔艺术风格的影响,构图简练,在画面构成上,由于受造像量度经典的规范制约,而显得严谨细致和程式化,习惯上用几何形对画面进行分割,在几何形里画上与主尊相关的形象,在绘画技法方面,淡化了印度的凹凸渲染,但发挥了线条的造型能力。整体风格由于采用暖色系色彩基调,画面宗教气氛渲染更浓,也更注重装饰性。常常喜欢用正方形、长方形、三角形、圆形、龕状门洞形等单纯的几何形将画面均匀地加以分割,并运用长的直线和弧线极为概括地提炼出人物的轮廓和动态。一般会在画面正中心的突出位置安放主要人物或神灵造型,周围环绕着次要人物或整齐排列植物、动物等象征性的图案。画面整体设计追求对称、均衡、有序、圆满,画面不留大面积的空白,也不追求对比强烈的疏密关系和空间感。这种绘画风格具有很强的原始绘画和平面装饰绘画的特点,与古埃及壁画有异曲同工之妙。画面上的众多细节被有序化和平面化地处理统一为一个整体,因而艺术语言简练概括而视觉效果强烈。后来,这种密不透风式的构图形式逐渐地被噶玛嘎孜画派大师们以轻松自如、空旷舒灵,更具空间感的构图形式所取代。传统的佛教造像度量经仍主要针对神佛的造像而严守规定,更加贴近现实生活的部分则可以允许画家超脱出严格的规范,从而创造出新的重意境表现的艺术形式。

噶玛嘎孜画派唐卡的构图形式不仅沿用了藏族传统唐卡艺术常采用的构图形制,同时,又创造出独具地域特色,变化也更为生动丰富,且活泼多样的构图形式,即非中心对称式人物布局构图、立体深远的全

景式场景布局构图、人景和谐交融的构图,从而突破了传统唐卡讲究对称、人心主体人物突出、严谨规整的构图形式,形成了自己独特的风格特色。

(一) 唐卡的构成形式

藏传唐卡平面形制最常见的尺幅是竖长方形的黄金律式,最古老的形式中有正方形的,大多用于绘制装饰性较强的题材内容,如密宗“蔓荼罗图”或“日月天体图”等。根据内容表现需要亦有横长方形、长卷唐卡或立幅长条形唐卡。常用唐卡尺寸一般长度为70厘米左右,宽约50厘米;较大的唐卡长3米以上,宽2米有余;最小的唐卡仅巴掌大小,只有十几厘米,藏语称“扎嘎”或“扎勒”,因其小巧玲珑、无须装裱,只在画面四周绘以红黄色边框略加装饰即可;最大的展佛唐卡其高度可达百米以上。而最长的唐卡有如近年由青海吾屯热贡艺术家宗者拉杰主持所绘鸿篇巨制的《中国藏族文化艺术彩绘大观》,画面总长达618米,高2.5米,内容上总揽藏民族政治、历史、文化、宗教、经济各方面,融合苯教、藏传佛教各个教派之源流为一体。形式上充分继承藏族传统绘画各流派基本风格。这是藏族传统绘画在当代的集约化创作,集中地体现了当代时期藏区老、中、青年画家的最高水平和整体阵容。

藏族传统唐卡的总体构成形式大都讲究中心突出、对称饱满、疏密有致、大小兼顾、完美和谐、色调统一,神圣庄严。

(二) 藏传唐卡的构图形式

根据传统唐卡的表现形式和画面结构其构图形式可归纳为“三界”构图法、“五坛”构图法、中心构图法、对称构图法、放射状构图法、平行状构图法、平面散点构图法、“之”字形构图法、千佛图构图



法、几何圆形构图法、分隔式构图法、金字塔形构图法和长卷式构图法等。

1. “三界”构图法

这类唐卡的基本构成形式是将画面分成上、中、下三界，即天界、凡界和地下水界三大部分组成。画面中央是供奉本尊神佛的地方，居于显赫位置。而本尊的选奉皆取决于教派教理仪规而定。最适合于表现神佛、菩萨、护法、高僧大德、历史英雄人物等内容。

本尊的上部为“天界”，又称“圣界”、“空界”，这是除本尊之外的佛祖、诸菩萨、祖师所供奉之地，因之天界所居者亦非凡人，故一般天界的

左边为佛像的报身像部位，中间为法身像部位，右边为化身像部位。天界的构成也常因表现题材内容不一而有所变化。正居中央的主尊佛像或菩萨头顶上方的一尊佛像称为主尊佛的“本尊佛像”，其意为“于诸尊中以其为本而尊敬之”。从中央本尊神佛的仪态可以窥见其神佛的静像和忿怒像所象征的慈悲仁爱 and 威猛恐怖仪规哲理。

本尊的下部为地界，亦称“凡界”，常绘以空行母、护法神、僧侣弟子及供养凡人。有时圣、凡二界的观念也不那么等级森严。有时，有些教派的祖师和高僧也破格绘在中央或“空界”位置。有些地位很高的神佛也被“委屈”地挤在“地界”享受人间烟火。按经文所言，地界有三种情况：一是不可不乐、可厌、苦具、苦器、无有等诸众生所处之地方，即所谓“根本地狱”^[1]、“八寒地狱”^[2]；二是十六游僧所居地狱；三是孤独地狱^[3]，或山间旷野、树木丛林等处。如此地狱与天界则不能同日而语，一旦落入地界即象征堕入苦海，实际上唐卡大多选取地狱中的山间旷野、树木风景等作画；有时还将天界住不下的高僧祖师画入地界，使地界失去了原有的意义。当然，居于地界的僧众在等级上略逊天界僧众一等，所谓真正的恶



三界构图法《释迦牟尼降魔图》康·格桑益希绘，彩唐，当代。

[1] “根本地狱”——在佛经里说地狱有十八大地狱，十六小地狱。依俱舍论所说“根本地狱”有八大地狱与八寒地狱，亦即俗说的十八层地狱。

[2] 佛教所说的八种酷寒的地狱。据《大智度论》卷十六，在八大地狱周围各有八寒冰地狱（八寒地狱）和八炎火地狱。

[3] 据佛说，地狱也分好多种，一般说来，首先可以分为根本地狱，近边地狱和孤独地狱三种。从“南瞻部州下过五百逾缮那乃有地狱”这句话来看，古时候的地下就有地狱了。但其中的孤独地狱，在山间旷野，树下空中，到处都可以突然出现。无论何时何地，有各种各样的痛苦就有各种各样的孤独地狱的众生。他们以意识来感受那些痛苦，所以叫孤独地狱。



五坛构图法《释迦牟尼佛》，彩唐，北京故宫博物院藏。

魔妖孽居住的地方则常常安于地界之下了。

2. “五坛”构图法

唐卡构成中较为复杂的构图形式称为“五坛”会聚，它是在“三界”构图法基础上的发展和丰富，这类构图是把画面平面划分为上、下、左、右、中五个部分，以中央主尊神佛供奉地最为突出，此为一坛；主尊上方的“空界”为一坛，亦即主尊神佛本尊佛像供奉地；主尊左右各为一坛，此二坛所绘大多为佛学功德圆满者；主尊之下是数量众多的供佛信徒或世俗凡人为一坛。纵览全画，主尊、本尊神佛、高僧大德、信徒凡夫各按其地位尊卑对号就座，说法听经，

天上人间一派庄严肃穆而又和谐祥瑞之态。

3. 中心构图法

在唐卡艺术中，中心式构图是最为常见的一种基本构图形式：一般由几何形的骨骼线构成画面的格式，如：轴心线、平行线、对角线等，然后在划分后的格式内组织各种纹样、多表现为所供奉主尊神佛像和主体人物，主体形象安排在画面的中心位置，左右或上下安排与主体形象相关联的次要形象，以达到画面层次分明，饱满均衡的效果，而在均衡中又有很多变化。这种构图形式又可分为如下几种：

一是在画面中心主尊的四周满绘众多的小佛、菩萨、弟子造型，构图十分饱满拥挤，但分组排列有



中心构图法《玛哈嘎拉》智巴·普布泽仁作，彩唐，昌都珠古寺藏。



对称构图法，《塔布拉杰与都松钦巴》，彩唐。

序，如《释迦本尊诸佛菩萨》唐卡。

二是在中央主尊神佛的四角画四尊神佛或按圣、凡二界之概念上部画神佛菩萨、下部画护法金刚，或仅在下部画二尊神佛、菩萨，如《无量寿佛》唐卡、《宗喀巴师徒三尊》唐卡即属此类。

三是只在中央本尊神佛画面的下部配以协侍二尊或仅在背景上绘以图案花草、飞虹彩云、高山流水、岩石草坡。如《玛尔巴泽师像》唐卡、《米拉日巴像》唐卡。即以中心为画面的唐卡，这种构图主要用于神佛、菩萨、罗汉、佛母、护法、师祖的单尊或双尊造像。

四是整个画面只画一尊本尊的跏趺盘坐式、倚坐式或站立式肖像，背景配以日月祥云、山水花木、

各式台座，前面置供品宝物等。

4. 对称构图法

对称式构图是唐卡艺术中较为常用的一种构图形式。它是指中轴线两边的形象用对称的排列组合，既有自身形象的完美性，又体现了构图上的独立完整性。对称式构图给人一种安定感和统一协调感，同时也注意调整次要形象的细节变化，从而避免了拘谨和刻板。如以主尊神佛为中心，左右两侧或上下两边对称地画上所要表现的与主尊佛像相关的事和物。这类构图在传承师祖像的绘制中经常使用。

5. 放射状构图法

放射状构图表现为画面四周以相同或相似的元素围绕一个中心。有如发光的光源那样由里向外放射所呈现的视觉形象。如中间画释迦牟尼主尊佛，四周配



放射状构图法，《胜乐金刚》，壁画。