

彩绘唐卡与汉地传统工笔重彩的差异简析

张小燕

内容提要：本文对彩绘唐卡与汉地传统工笔画的差异进行简析。藏地彩绘唐卡是唐卡主要的表现形式，汉地传统工笔重彩也是中国绘画的一种表现形式。两者之间有着相似的表现形式，但在题材、标准、制作程序、使用原料、绘画技法、创作目的功用和审美追求及神圣性方面却存在着很大差异。

关键词：彩绘唐卡 工笔重彩 色彩观 神圣性

作者简介：张小燕，中国社会科学院世界宗教研究所宗教艺术研究室。

唐卡，是中国绘画体系中的一个分支，藏文名“唐喀”、“唐嘎”，意译为“平坦宽广”^A，即平面画，是将佛画用彩缎装裱成佛龕状后悬挂供养的，即按《造像量度经》等经典标准绘制的藏式卷轴画。唐卡的制作特点也是为藏族游牧的生存方式服务的，便于收纳、携带，比较适合他们外出游牧随时对自己的信仰对象顶礼膜拜。故有人称唐卡为“可以流动的壁画”和“流动的寺庙”。

汉地的传统工笔重彩绘画也是中国绘画体系中的一种重要画体，它细腻精致、优雅质朴。由于汉地传统工笔重彩绘画的历史可以追溯到战国时期，悠久的历史使它的绘画技巧不断翻新和日臻完善，从而形成了自己独特的艺术风格和文化特质与内涵。藏地唐卡彩绘和汉地工笔重彩虽分属中国绘画体系中的不同分支，但它们的绘画效果有着一定的相似性，从各方面也有可比性，所以本文由此展开。

一、彩绘唐卡的题材、内容、形制与标准

彩绘唐卡题材主要以佛教内容为主，有佛、菩萨、佛母、护法神、佛弟子、十六罗汉像、高僧大德、大成就者像等。此外，还有一些涉及天文历算、《格萨尔王传》（以四川德格地区为甚）、反映藏医药学内容的唐卡。

从唐卡的形制来看，唐卡一般为纵向长方形，由边饰、画芯、帷幔、天杆、地杆等组成。整幅唐卡以神灵显现的地方——画芯为中心，以红黄蓝三色锦缎边饰象征神灵出自吉祥彩云，黄色帷幔在供养时向上折叠为团花，象征中心主尊神佛头上的华盖。有的唐卡则在上方和下方中央，另缝制一块名贵锦缎，称之为“天梯”或“殊地”，是作为有情众生超脱苦海，进入福田的特别设置^B。

就唐卡绘制的标准来讲，由于唐卡艺术从一开始产生就与宗教密切联系，所以在绘制过程中也有许多约束，绘制者必须严格按照“三经一疏”即《佛身影像相》、《画法论》、《身影量像相》三经和“一部注疏”《等觉佛所说身影量释》的规范去描绘。“三经一疏”作为藏传佛教造像的度量标准，不但明确给定了佛祖释迦牟尼及其他佛像、菩萨造型的标准，而且指出在色彩、手势、法器等方面也不得任意更改。如“唐喀背景要宽阔，佛座宝座珍宝座，日座月座莲花座，背幔六饰等图案，要按经典来创作。大力六大般若佛，以及象征诸图案，恰当安排细琢磨。四周神眷的服饰，以及莲图和宝座，不

A 唐卡的译意有很多种不同说法与考订，因无关侧重点，本文不作深入分析。

B 泰奥·吉美：《论唐卡艺术绘画的特色》，《甘肃高师学报》，2002年第4期，第68页。

要随心又所欲，要按经典去创作。”^A

二、彩绘唐卡的制作工序

唐卡的绘画制作要经过许多复杂的工序和步骤，一般分为十道工序：

第一道，磨布，唐卡绘画多以亚麻布、粗布作为底布。根据画面大小，先制作一木框，将底布用绳子绷在木框上。用植物胶或白垩粉调成糊状，均匀地刷涂在底布的两面防蛀，再用专用工具进行上百次打磨，为增加布面的着色感和硬度，降低布面吸水渗水性和增加布面的粘合度，使颜料不易脱落。第二道，确定定位线，在画布的四角顶端标注色记，而后用对角线将这四点连接，交点即是整幅唐卡画面的中心点，此点所处的位置即是佛菩萨本尊中心位置（坐像的肚脐处——生命之门）然后起稿绘制图像之轮廓。第三道，炭笔打稿，画师根据所绘图案要求，按重点先中心、后四周；先人物，后景物。用炭笔打出轮廓素描草稿，反复修改多次，直到图案完全满意为止。第四道，白描定稿，白描定稿就是对炭笔打稿中最终确定的图案进行定稿，白描定稿的图形效果类似于美术作品中的白描。第五道，着色，彩绘唐卡在着色时的顺序与炭笔打稿和白描定稿时刚好相反，遵循的是先副后主，即先蓝天、草原、亭台楼阁、白云，再绘佛之背光、佛衣、佛身、佛脸。第六道，工笔细彩，工笔细彩则以云朵、花草为开端，再绘树木枝叶、亭台楼阁、佛身上的衣带花纹等。第七道，勾线，勾线就是将图形轮廓以类似线描的手法勾勒清晰。通常线条以红黑两色为主，红色用于勾勒佛像的发髻、头冠、珠钏、火焰及鲜艳的花卉；黑色多用于勾勒相关人物的衣服、树木叶子及亭台楼阁的轮廓。第八道，拉金，拉金是彩绘唐卡最著名的特点之一，拉金与施金不同，施金是将 99.9% 的纯金以实地的形式平铺在所需的图形中，而拉金则是将 74% 的黄金以拉线的形式将所要表达的图案描绘出来。通过不同成色的黄金所产生色差来增加画面的立体效果和层次感。第九道，装裱，绘制完成后便去框装裱。唐卡画的背面衬布、画面四边按一定比例镶以彩色丝绢或锦缎。上下装“天地杆”（棍轴）、安铜质或银质轴头，以便于卷存、携带和悬挂展示。遮幔外配饰两条与丝幔等长的彩带，即“飞燕”，宽约四至五公分，既可装饰，又可挡住丝幔不被风吹开。第十道，开眼，藏传佛像唐卡绘制装裱好后，还要请喇嘛举行开光仪式，颂经祈祷，煨桑祝福，祈求画面上相应的佛、菩萨将其灵力注入画中。有时画师将佛像的眼睛留待“开光”之时才点睛画眸^B。整个过程十分神圣庄严。这样，唐卡的整个制作过程才算圆满完成，经过开光仪式后的唐卡才能成为具有灵性的宗教圣物，供人顶礼膜拜。

三、藏地彩绘唐卡与汉地传统工笔重彩在设色和技法上的差异

藏地彩绘唐卡与汉地的传统工笔重彩在某些处理方法上有相同或相似的地方，但设色技法和色彩的运用都服从于各自的内容和目的。如在线描及色彩运用方面都相当讲究，细致精美；在颜色的使用上，都充分运用了红、黄、蓝、白、黑五类主色体系，但在色彩的运用上有着迥异的文化内涵和精神气质。

（一）绘画中题材和用色的差异

藏地彩绘唐卡以宗教题材为主要创作内容。彩绘唐卡的颜料选择有着自己独特的范畴。画师将其分为九类，分别是土、石、水、火、木、草、花、骨和宝石。这些天然的植、矿物质的颜料经研磨或浸泡加工后，再调进骨胶增强附着力和少许牛胆汁防腐，使得画面的色彩年久不变。另外，在唐卡绘

A 康·格桑益希：《藏传佛教造像度量经》，《宗教研究》，2007 年第 2 期，第 108-109 页。

B 康·格桑益希：《两只眼睛看唐卡》，《西藏旅游》，2004 年第 2 期，第 50-51 页。

画中，非常注重对金色的运用，且金色多为真金。

彩绘唐卡普遍使用三原色（红、黄、蓝）作为画面基础色调，再辅以金色和黑色，使整个画面呈现出庄严神圣、金碧辉煌的视觉效果，给观者以强烈的视觉冲击力和敬畏感。在色彩学中，红、黄、蓝三种颜色，明度、纯度及饱和度都是最高的，是不能由其它色彩调和出来的，是最纯净和最鲜艳的颜色^A。彩绘唐卡虽然运用纯度最高的三原色，但是观者看后并不会觉得画面不协调，原因在于三原色在画面中分布的均衡和色彩搭配的和諧。

与之相反，汉地传统工笔重彩绘画的创作题材较为广泛，表现世俗生活居多，创作内容大致分为五类：第一类是记录宫廷、官宦生活场景的绘画，如饮宴（南唐画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》）、歌舞、祭礼、庆典、娱乐等；第二类是描述市井生活的绘画，如唐代画家张萱《捣练图》，描绘了唐代城市妇女在捣练、理线、熨平、缝制劳动操作时的情景；第三类是肖像画，主要权贵阶层的人物肖像，如历代帝王名臣肖像等；第四类是宗教题材的壁画，如敦煌石窟壁画、寺院壁画等等。第五类是花鸟画，有奇石异草、珍禽花卉，如五代十国前蜀黄荃的《写生珍禽图》等等。

汉地传统工笔重彩绘画设色多采用复合色，复合色是三原色按比例相互调合，或三原色与黑或白色之间按比例相互调合得出的颜色，复合色的明度、对比度、色相及饱和度较之三原色相对较低。工笔重彩在运用复合色的同时，又采用各种渲染的技巧，将复合色薄薄的一层一层的渲染叠加在宣纸或绢面上，使整个画面传达出一种沉稳浓重、典雅质朴的视觉效果。

（二）绘画设色技法上的差异性

彩绘唐卡设色的方法有（以热贡地区彩绘唐卡为例）：勾线、平涂、晕染（以点彩为主）。唐卡在绘制过程中，颜料每次只在笔尖蘸一点点，一根笔一次只平涂一个颜色，一般是先上深色后浅色。其中，晕染独具特色，晕染的效果是由点彩（用极密的彩色细点组成的一个色彩块面）来完成的，绘画过程中极少用水。由于颜料大都是天然植物和宝石等研磨加牛骨胶水制成，如果绘制过程中笔尖发干，画师用舌尖把毛笔沾湿即可，非常环保。运用勾线和晕染（平染、点彩）的着色技法呈现出来的画面形象，极大程度上保持了色块原有的明度和纯度，使画面鲜艳夺目，耀眼辉煌。

在传统工笔重彩绘画中，着色的方法虽然也是勾线和晕染，但是线描、设色技法和步骤较之彩绘唐卡都复杂些。勾线是着色的第一步，最主要的勾线方法有十八种，每一种描法都对应特定的描绘对象：高古游丝描，琴弦描，铁线描，行云流水描，蚂蝗描，钉头鼠尾描，撇头描，混描，曹衣描，折芦描；橄榄描，枣核描，柳叶描，竹叶描，战笔水纹描，减笔描，枯柴描，蚯蚓描。其中，最常用的是用笔锋均匀的高古游丝描，这种线描多用于织物面料的褶皱；钉头鼠尾描是起笔像钉子的头，收笔像鼠尾，多用于动物和植物的绘制；铁线描是用毛笔中锋粗细均匀勾描的笔法，多用于大型壁画的绘制。工笔重彩主要有勾填法和勾勒法：勾填法类似“勾线平染法”即先用墨线勾出形象的轮廓，再紧挨着墨线染色，着色深浅与墨色深浅一致。勾勒法先用淡墨勾勒轮廓，然后层层上色，以色彩压住墨线，最后以色线再次勾勒。传统工笔画讲究“染”，用染来表现对象的体积、结构和层次，用染来烘托整个画面的气氛。在染的过程中需要两支笔交替使用，一根色笔和一根清水笔或两支笔蘸上两种不同的颜色。染的技法大致可分为平染、分染、统染、罩染、接染、点染、提染、烘染、衬染、碰染等技法。平染是用水调匀颜色，进行浓淡不同地平涂；分染及统染一般是区分形象的明暗体积、浓淡变化，体现出其深浅层次的变化；统染和罩染则是在画面已有的色彩上，再罩染上另一色，以产生新的复合色；接染与点染注重色彩的衔接；提染是以明度较亮的石色等，涂在较暗的颜色上，再用清水笔晕染开；烘染跟提染正好相反，是以较深的颜色将浅色托出，使其更为明显^B；碰染是两支蘸上不同颜色

A 纵瑞彬：《藏画佛画色彩功能管见》，《西藏艺术研究》，2001年第2期，第67-68页。

B 董欣宾：《中国绘画本体学》，天津人民美术出版社，2005年6月，第259-265页。

的毛笔在画面上互相碰染，所产生的意外色彩融合。染色的关键是对水分的把握和控制，水多画面易出现水痕，水少则颜色不能自然晕开，每一次染的颜色都很薄，经过数次的渲染画面会呈现出丰富微妙的层次变化，色调艳丽而不媚俗，凝重而不失韵味，体现出一种内敛的张力。

四、彩绘唐卡与汉地传统工笔重彩之神圣性与世俗性差异

（一）产生和用途的神圣性与世俗性

唐卡产生于佛教传入吐蕃之后，它是藏传佛教特有的一种绘画形式，是为神佛的创作，具有浓厚的宗教神圣性。在最初，这些唐卡的绘制者都是寺庙里的僧人，画僧们把绘制唐卡作为一种修行的方式，到后来非僧人的画师可以绘制唐卡时，在开始绘画前也要念诵经文、奉献供品，务求如理如法，绘画时要煨桑沐浴、禁食葱蒜、戒酒禁肉、不近女色等等，在绘制过程中同样需要恪守宗教仪式的要求，整个绘制唐卡的过程就是一个宗教仪式的过程。另一方面，藏族人家中供奉的唐卡，一般先由活佛打卦，根据供奉人的生辰八字占出应供奉的佛、菩萨或本尊，作为供奉的主尊，再决定天界、地界应供奉的其它佛、菩萨，之后请画师绘制相应的唐卡。对信徒来说，看到了唐卡中的神明就等于见到了真正的神，在信徒的眼里，唐卡就是圣物，是他们顶礼膜拜的对象。

工笔画技法的雏形，最早起源于战国楚墓中的帛画。在魏晋以后时期，卷轴画得到发展，工笔画技法不断得到丰富。直至唐宋是工笔画的繁荣期，尤其宋徽宗时期工笔画得到了空前的推崇和发展，宋徽宗本人就是一个非常优秀的工笔重彩画家，这表明在当时工笔重彩是宫廷的御用画派，供宫廷赏玩之用。后随文人画的兴起并成为绘画崇尚的主流，工笔画遂潜流民间，到了明清，工笔画技法又空前地得到了整理与总结。从汉地工笔重彩的历史发展来看，一开始它就没有从属于宗教，更多的还是世俗的生活和人们审美的需要。

当然，在汉地工笔重彩中也有一个很重要的类型就是宗教题材的绘画，出现在大型壁画之中，如敦煌石窟壁画和法海寺壁画等等。这些以佛教经变故事为题材的壁画虽都具有神圣性，但石窟寺庙中所拜偶像是雕塑。因此，壁画的装饰性较其神圣性更强一些；较之唐卡的神圣性也就稍弱一些。

（二）色彩象征意义的神圣性与世俗性

彩绘唐卡中三原色的运用本身就具有深刻的宗教内涵，唐卡色彩及装饰物的象征意义定格了它的神圣性。如前所述，三原色绝大部分都是可以由名贵的宝石直接细致研磨而得，这种纯净宝贵的颜色就被视为对神明最虔诚的献祭。另外，唐卡中色彩的运用是跟藏民族特有的色彩观念分不开的。如白色代表吉祥、纯洁、慈悲、和平；蓝色代表严肃、凶恶、勇敢；红色象征热情、权力；黄色代表智慧、功德广大、知识渊博；金色代表光明；黑色则代表威严，在这种色彩观念的基础上，唐卡的各类色彩又依据“三经一疏”经典做出了具体的规范，如菩萨类中，文殊菩萨为杏黄，观音菩萨为白色，普贤菩萨为红色，大势至菩萨为绿色，虚空藏为蓝色，地藏为黄色等。在佛像类中，释迦牟尼佛的身色为肉身色；五部之佛的方位由五种不同颜色表示，象征法界体性智的毗卢遮那佛为白色，方位居中；象征大圆镜智的东方香积世界阿閼佛为青色，方位居东；象征妙观察智的西方极乐世界阿弥陀佛为红色，方位居西；象征平等性智的欢喜世界宝生佛为金色，方位居南；象征成所作智的北方莲花世界不空成就佛为绿色，方位居北。同时，黄、白、红、黑、蓝也代表着佛教创世说中的地、水、火、风、空这五大生命本原物质相互关系。聚集在诸佛、菩萨、众神周围的法物、配饰、台座、动物、植物等各类装饰物都具有很强的象征意义，如狮子象征佛陀或佛道，孔雀象征长寿，大象象征力量，蛇象征龙王，

水牛象征阎王，太阳代表皆空，月亮代表菩提心，莲花座代表灰心离等等^A。

在汉地同样有“五色观”，对“红、黄、蓝、白、黑”的理解却有不同。五色观念对应的是五行哲学，“五行学说”认为万事万物都由“金、木、水、火、土”构成，“白、蓝、黑、红、黄”对应五行，“西、东、北、南、中”对应五方和五色，同时又对应五季、五岳、五声等等^B。由于五行与阴阳八卦等哲学方法一样，可以运用异质同构的辩证思维方式将万物分类归纳，以五行统摄万物，以五行表示万物，这样对于五行的类相色彩也自然就有了基于心理和物理基础的象征万物之特殊功能^C。

南齐谢赫（公元479～502年）的“六法论”（气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，传移模写）是中国古代美术品评作品的标准和重要美学原则，“随类赋彩”是中国绘画色彩体系的核心内容。“随”，本义是顺、从。在绘画中，指绘画主体在认识客体色彩的行为过程中，所采取的认识手段。“类”，本义是种类和相似。在绘画中，指绘画主体对客观世界中色彩规律和秩序的认识和感知，是随绘画主体的感受、智慧和宇宙规律对物、色、意等因素进行分类归纳后，体现出人的情感精神的第二自然^D。这种色彩已不是简单意义上的客观世界的色彩，而是汉地传统文化精神特质和绘画观念的集中体现。

（三）目的和意境追求的神圣性与世俗性差异

彩绘唐卡是作为宗教供奉、礼拜的圣物，目的是宣传和教化，它被视为沟通神界与人界的媒体。因此，不论是从绘制之前的宗教仪式，还是绘制过程中恪守的范式规则，以及最后装裱的样式和开眼的开光仪式，无不追求一种神境。而工笔重彩主要是对世俗生活和客观世界的提炼与升华，追求一种个性的意趣和质感的真实，如工笔人物，追求头发须眉的柔软蓬松，衣纹褶皱的隽永流畅，更注重传达人物的灵魂与内在气质；工笔场景绘画注重描述宫廷生活的富贵奢华，注重描述亭台楼阁的精致玲珑；工笔花鸟注重一花一草的柔美，一鸟一虫的灵动，所有这些就是对世俗生活的热爱与享乐，对美性的感知与追求。

结 语

综上所述，在很多不同的绘画类型中，藏地彩绘唐卡与汉地工笔重彩相当接近，但技法与绘制工序等都有所不同，色彩观与色彩的运用也有较大差别，宗教的神圣性更有很大差异。唐卡是定义性非常明确的画种，具有一以贯之的强烈的宗教性，它虽然也有一些世俗性内容如藏医等，但多数都从属于藏传佛教。而传统工笔重彩的定义性相对宽泛，有从技法定性的特征，可用于不同的目的，世俗宗教皆可，同样的技法如果用在表现世俗生活的题材上，它就会凸显其世俗性，如果用在宗教题材中，它就具有了相应的神圣性。因此，藏地彩绘唐卡宗教的神圣性远远大于汉地工笔重彩绘画。

我们不难发现，这两个画种在技法与宗教神圣性方面的差异，实际上反映了区域文化的不同，更反映了它们各自所处环境的社会性差别。这种差异是与藏汉两地不同的地域性宗教文化形态（藏传佛教具有政教合一性与全民信仰性，汉地佛教则是在相对宽松的环境与社会关系中发展的）完全吻合的。也就是说，唐卡绘画与传统工笔重彩是藏汉两地不同地域性文化形态的一个缩影。

（责任编辑 张 总）

A 纵瑞彬：《藏画佛画色彩功能管见》，《西藏艺术研究》，2001年第2期，第69-70页。

B 王文娟：《五行与五色》，《美术观察》，2005年第3期，第83-84页。

C 董欣宾：《中国绘画六法生态论》，江苏美术出版社，1990年4月第1版，第82-85页。

D 董欣宾：《中国绘画本体学》，天津人民美术出版社，2005年6月第1版，第228-229页。