

唐卡 亦称“唐嘎”、“唐喀”，藏语译音，唐卡的基本意思就是指用彩缎织物装裱成的卷轴画。“唐卡的题材包罗万象，除了宗教画以外还包括大量的历史、民俗、医学、工艺等内容，具有通史性、趣味性、知识性、宗教性、工艺性等特点。故被人们誉为藏族的‘百科全书’。”

我国唐代的敦煌石窟艺术，可划分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个阶段。而这四个阶段又可划分为前后两个时期：初、盛唐为前期，即唐王朝直接统治敦煌的时期（618—781）；中、晚唐为后期，即吐蕃占领敦煌，河西归义军节度使张议潮管辖敦煌时期（781—907）。故吐蕃占领敦煌时期石窟艺术指的正是中晚唐时期的敦煌石窟艺术。

吐蕃王朝历史上有过几次分裂和灭佛动乱，所以导致早期唐卡存世稀少。目前在萨迦寺保存有一幅叫做“桑结东厦”的唐卡，上画三十五尊佛像，据说是吐蕃时期的作品。除此之外为五代直到西夏时期黑水城出土唐卡。故笔者只能对此时期以后唐卡和部分现代唐卡作品进行对比研究。但由于唐卡艺术主要是为宗教服务，有着近乎程式化的强烈传承性，所以笔者推断这些唐卡与唐代和吐蕃时期的唐卡差别不会太大，可以进行比较。

一、构图特点

1.以尊为大。佛教传入中国后虽在藏区与中原有不同的发展、交融，但神化的宗教意识深深地渗透到人们的精神世界。反映到绘画作品中，如同宗教关系中神明与凡人的秩序不容颠倒一样，主体与次要部分的位置分布由此框定，形成尊卑主次间的关系，构成夸大的画面形象特征，在构图上形成以尊为大的特色。

敦煌洞窟艺术中有很多壁画构图都有这种特征。吐蕃统治敦煌时期的绘画艺术也不例外。在1900年才打开的莫高窟17窟的藏经洞里，藏有相当数量的古代帛画、纸画及藏文写本，其中属于吐蕃时期绘画的约数十幅，其典型例子就是斯坦因藏品中的第32号作品——绢画《千手千眼观音曼荼罗》。此图已是残本，下方残缺的巨大观音像本为画面主尊，上部的大小菩萨环绕装饰在主尊菩萨周围，是典型的以尊为大构图。

而将主尊像突出的构图恰恰也是唐卡构图中的一个主要大类。这类构图的显著特点就是主尊像始终位于画面中心，且比例极大，使信徒充分感受佛的崇高与神圣。中心构图法、“三界”构图法、“五坛”构图法，是这类构图的常见形式。

中心构图法，是将所供养的主尊像置于中心位置，环绕其上下左右的是众神佛形象及装饰图案。我们可以通过黑水城出土的西夏唐卡《观音及其化身莲花手菩萨像》来印证这种构图法。

该唐卡中观音为供养对象，所以最为巨

大突出，居中盘坐莲心，周围环绕着的是观音菩萨的各种小化身像，客观上起到了装饰画面和充实构图的作用。

“三界”构图法是将画面分成三大部分，中央是供奉主尊的地方，居于显赫位置。唐卡本尊的上部为“天界”，又称“圣界”、“空界”，由位于“天界”的除本尊之外的佛像左边的报身像、中间的法身像、右边的化身像构成。本尊下部为“地界”，亦称“凡界”。唐卡大多选取地狱中的山间旷野、树木等风景作画，常绘以空行母、护法神、僧侣及供养凡人。

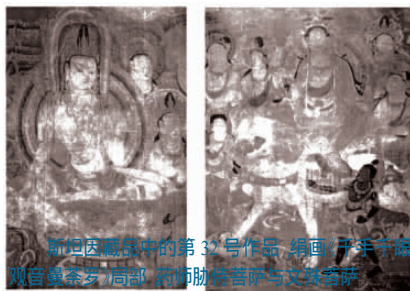
在“三界”构图法基础上发展和丰富而来的“五坛”构图法（又称为“五坛”会聚）是较为复杂的、典型的唐卡构图形式。这种构图



形式是把画面平面划分为东西南北中五部分，以中央主尊神佛供奉地为一坛，最为突出。主尊上方的空界即主尊神佛像供奉地为一坛；主尊左右

敦煌石窟绘画与唐卡绘画艺术的比较

□ 卜 云



大多绘制佛学功德圆满者，各为一坛，主尊之下，数量众多的供佛信徒或世俗凡人为一坛。以这种构图法绘制的唐卡，高僧、信徒按其尊卑对号就座，虔诚聆听佛祖说法，给人一派庄严、肃穆的佛国之感。

2.散点透视。散点透视是汉族工笔重彩画家常用的一种画面构成方法，它不拘泥于一个视点，而是多视点的，在表现景物时，它

1948年，流通法币量增加了47万倍^[1]。

伴随法币量猛增的是物价猛涨，中国经济濒临全面崩溃。基本已无法控制中国局势的蒋介石政府在1948年夏天颁布《财政经济紧急处分令》，决定实行以金圆为本位币的币制，限期以金圆券收兑法币。1金圆券等值0.22公分纯金，可兑换300万法币。中央银行总共向市场投放金圆券20亿，并规定从1948年8月19日起全面取代市场上流通的其他货币形式。国民党政府实行金圆券的初衷是要把即将崩溃的国民经济从恶性通货膨胀中挽救回来，但由于国民党政府在各方面早已风雨飘摇，根本无力应对全国的军事、政治、经济形势，这一措施在不到三

个月时间里即宣告取消，金圆券改革失败。

四、发行银元券：民国政府无力的最后一搏

1949年初夏，在中华民国最后的一段岁月里，国民党政权溃败在即，但是国民政府仍然在金融领域作最后一搏。7月2日国民政府下达《改革币制令》，提出了民国时期的最后一次金融改革方案。其中规定，重启并完全执行1933年的《银本位币铸造条例》，发行银元券，1银元券等值23.49公分纯银，以黄金、银元、外汇为主的银元券准备金总额不得低于银元券发行量的60%。发行银元券的最后努力没能挽救民国末期的经济。因为对民国政府来说，当时的政权危机、

社会危机绝对不是靠一次金融改革就可以弥补的。国民党政权大势已去就注定了任何金融改革的努力都只能是徒劳。

总而言之，民国时期所经历的四次金融改革，无论成功还是失败，无论闪光还是黑暗，都在中国金融近现代历程中刻下了深浅不一的印记。其中符合金融客观规律的做法值得肯定，那些违背规律的、仅仅为腐朽没落政权制造救命稻草而不顾人民死活的做法既是教训，也是应该被历史所唾弃的。

参考文献

- [1]虞宝棠.国民政府与民国经济[M].上海:华东师范大学出版社,1998.
 - [2]吴冈.旧中国通货膨胀史料[M].上海:上海人民出版社,1958.
 - [3]李长佑.金圆券历史[M].南京:江苏古籍出版社,2001.
- ★作者单位：石家庄信息工程职业学院财政金融系。

可以将焦点透视表现得近大远小的景物,用多视点处理成平列的同等大小的景物,在一幅画中可以根据需要采用多个焦点透视。敦煌洞窟壁画中的很多本生故事连环画都是采用散点透视构图的。

唐卡中也有类似的构图法。这种构图法多用于表现复杂故事情节,画面没有固定的中心,是采用鸟瞰式的散点构图法,画面不受时间、空间的限制,把同一主题发生在不同时间、不同地点的事物安排组合起来。如连环画般在同一构图里不但表现出人物活动的某个典型情节,而且还表现了这个情节发展的连续过程,把复杂的历史人物故事情节,一组组地穿插安排于崇山峻岭、江河彩云、山崖森林和建筑物之中。典型的画作如《释迦牟尼佛降生图》。

画的正中央是佛母于树下由右肋生释迦牟尼,左边则是诞生的释迦牟尼在试着走路,上方白云缭绕,众神牵白象而至,下方则绘了几个抬头向上注视佛诞生的藏族人。这样超越时空的散点透视构图形象生动地刻画出释迦牟尼降生的神迹。

二、造型风格

谈到线条和造型,我们先来看看藏族唐卡艺术造型形象最重要也最常见的代表之一——度母。现收藏于国外被认为是五代时期绘制的绿度母像是今天传世的唐卡中所能见到的最早唐卡作品之一。度母的表情动作与莫高窟112窟中唐壁画《西方净土变》中一位菩萨的造型是何等相似。两幅作品线条细腻生动,而且在造型上的关系也十分紧密。

让我们再来看看敦煌17窟藏经洞绢画《千手千眼观音曼荼罗》。

在这幅唐代中期绢画中,画面上方为药师佛居中,左右有两位胁侍菩萨。下面画有骑大象的普贤菩萨和骑狮子的妙吉祥菩萨。上面两位菩萨,只穿着一件类似吐蕃壁画中的短式上衣,披有一条叉过左肩的头巾,而普贤和妙吉祥菩萨则穿着一件几乎通体的汉式长袍。这两对菩萨的珠宝饰物和发式也截然不同。药师佛胁侍莲花座的花瓣朴素简单,而普贤和妙吉祥菩萨的莲花座则莲花纷繁。这两位菩萨的造像具有汉地的风格,尤其是两位菩萨的坐骑,白象和狮子皆为典型的汉地样式,人物的衣纹也流畅柔软。药师佛背光的处理,是大圆上套一个小圆,都是正圆形,这是敦煌汉式佛像身光的表现样式。值得重视的是画面上的藏汉文题记:“龙年……僧人白央为身体康健和作回向功德

(利益所有众生),而创作下列组画”。这说明绘制年代正是吐蕃时期,同时证明以白央为代表的藏族画师对西藏早期绘画的介入和参与。

吐蕃时期敦煌的绢画中居然带有汉地风格形象,线条细腻,颇有些“吴带当风”式的流畅飘逸感。但根据题记可知,这些作品都出自藏族画师之手,而这些藏族画师本身就是世代负责吐蕃寺庙的壁画和唐卡绘制的人。所以笔者推断他们是在和同样在敦煌洞窟负责绘画的汉族画师接触后,借鉴汉族绘画的技法和造型形式,绘制出了这些作品,以后又影响到唐卡的绘制技法。而藏族画师的绘画技法也难免不会被汉族画师学习,通过敦煌这个媒介而影响到汉地。

“藏族美术还长于通过线条塑造诸如水花、火焰、云气、光晕等在客观上就不太实在的形状轮廓,获得高于真实的造型效果。以至在民间流传有张大千先生谈‘中国传统线描的功夫真正掌握在西藏喇嘛的手中’的感叹之语。张大千先生当年曾特聘以热贡夏吾才让先生等20多位藏族画师同赴敦煌考察作画的盛举就不足为奇了。”

三、色彩搭配

敦煌洞窟绘画艺术在传承汉族绘画艺术的基础上,结合西域艺术特色,自隋唐起就已经在吸收外来文化的基础上形成了具有自身特点的用色规律。

“隋唐的许多精美壁画,充分显示了敦煌自开创期的稚拙状态已经进入到鼎盛期的成熟状态。此时的壁画色彩也登上了繁华富丽、金碧辉煌的顶峰。特别是‘迭染’和‘晕染’技法的发展使色彩的变化更为丰富。运用叠晕法可以用同一色彩由浅入深,迭晕四五层之多,并把青、绿、朱、白诸色套叠在一起,形成五光十色的效果。同时新的晕染法的使用,使人物颜面既有莹润的色彩,又有圆浑的立体感。”

吐蕃时期敦煌壁画在传承隋唐以来色彩技法的基础上又加以变化,以土红线作为人物的定型线,色调一种以白壁为地,青、绿为主,色调清新淡雅。

唐卡上色技法一般都在单色平涂的基础上加以迭染和晕染,色调也一般也分为冷色调和暖色调两种,这些都与吐蕃时期敦煌洞窟绘画的上色技法特点相似。以黑水城出土西夏唐卡为例。

唐卡绘画中纯色相的应用体现得相当广泛。“藏传唐卡所用的色彩,基本上是纯色相的搭配、纯色相调和,或者是纯色相对比

……藏传唐卡用色一般暖色较多,红、黄、橙等,形成金碧辉煌的视觉冲击,纯色用得较多,浊色用的少,且明度比较接近,对比色用得较多但面积相当小……藏传唐卡配色中将色彩的冷暖、明暗、鲜浊、形式等进行起伏、重叠、方向等的变化,给人的视觉形成一种强烈的富有运动感的节奏。”

西藏唐卡绘画艺术与敦煌石窟绘画艺术均为佛教绘画艺术经典,虽各成一派,但通过对唐卡和吐蕃统治敦煌时期石窟绘画的比较,居然有相当多的共同点。笔者认为这是有历史渊源的。

吐蕃时期(公元7—9世纪),是唐卡艺术的开端时期,也可以说是整个藏传佛教艺术的开端时期,这时期主要是大量学习印度、中原的佛教文化。虽然目前没有发现吐蕃王朝时期绘画唐卡的实物,但可以通过对吐蕃时期壁画、敦煌帛画、相关文献、传说等的分析,来推测此时期的唐卡绘制。“绘画表现技法已表现出一定的写实风格,绘画线条流畅,构图形式自如,题材写实,此时期的艺术主要是对中原和印度艺术的借鉴。吐蕃时期对外来文化的开放接受,汉文化和印度文化对于吐蕃人都具有巨大的吸引力,两种古老的文明在吐蕃人的选择中相遇了,并产生了矛盾,吐蕃选择和接受了印度的佛教文化,在吐蕃中心地区的绘画艺术以印度风格为主,汉族艺术因素也无可避免地渗入,在敦煌和吐谷浑地区则由于地缘接近汉地,无可避免地受到了更多的来自汉地的影响。”

谢继胜博士在《西夏藏传绘画——黑水城出土西夏唐卡研究》一书中,从唐卡的语源和形制来论述了唐卡的起源,考证唐卡艺术是受到汉地文化影响。但是他是从唐卡的装裱方面来讲的,唐卡的起源问题仍未得到解决。后来吴秋野在文章《唐卡起源及唐卡与唐代画风关系新考》中,沿着谢博士的研究思路,从“唐卡”一词的释意入手,探讨唐卡产生期,藏人对唐卡艺术来源的理解,从中论证唐卡与唐代绘画之间的渊源关系。进而在对唐卡与唐代绘画载体制作、工具、材料、绘画技术等文本因素的比较研究中,佐证了唐卡的唐代绘画渊源。笔者个人较为认同唐卡艺术起源受到以唐文化为主的汉地文化影响这个观点。就这样,汉藏文化一直互相不断地交流,最终使双方在构图、造型、色彩等方面互相影响,融合又保有各自的特色。二者可谓佛教绘画艺术这根菩提枝上孕育出的双生奇葩。

★作者单位 南京大学美术研究院。