

藏族传统美术的审美分析

格桑多吉

(西藏大学艺术学院 西藏拉萨 850000)

摘要: 佛教的传入逐渐改变了吐蕃原有的绘画审美形态, 藏传佛教的发展和社会地位的不断巩固, 决定了藏族传统美术的发展方向和审美属性。把“ 度量经 ”作为造型标准, 通过观想、默识心记的观察方法塑造形象, 以互动式进行审美体验, 人们的价值观和审美兴趣表现出惊人的一致性, 这是藏族传统美术的重要特性。

关键词: 藏族传统美术; 审美形态; 审美方式; 审美语言

中图分类号: J212.05 文献标识码: A 文章编号: 1005- 5738(2008) 02- 052- 05

一、藏族传统美术的审美形态

(一) 佛教理念的系统化视觉传达体系

研究藏族传统美术, 首先必须清醒地认识到藏族传统绘画并不是用来陶冶情操, 抒发个人内心情感的普通意义上的造型艺术, 如果把藏族传统美术当作普通意义上的艺术创作, 那会给研究工作带来不必要的麻烦。实际上藏族传统美术是藏传佛教文化的组成部分, 是一个具有庞大而严密的系统化视觉传达为特征的审美体系。关于后来人们津津乐道的艺术风格, 却不是藏族传统美术的主要特征。纵观藏族传统绘画发展史, 我们很难找到类似西方美术和当代美术运动中的旧艺术体系被新的艺术所取代的现象。藏族传统绘画对于艺术革新总是采取了很谨严的态度, 对绘画风格创新的热情则更多地体现了对造型更加的规范和对技艺的不断完善, 体现了“ 图式 修正 ”的特点, 完全不同于我们这个时代对艺术个性的刻意追求和形式语言上的标新立异。

从藏族传统绘画的风格形态上分析, 我们不难发现藏族传统绘画具备审美群体的特征, 这种现象与“ 度量经 ”理论的应用有着密切的关系。藏族传统美术除了具备一般美术的审美属性外, 还具备一般美术创作所没有的视觉传达的功能。它是严密的系统化视觉传播体系, 是佛教理念的视觉传达, 呈现

了标准化审美特征。

很多学者认为, 构成西藏传统美术特殊的审美特征是由于佛教对美术的渗透, 我们在藏语中对艺人的称呼是 Lha- ris- pa 而不是艺术家。在法国藏学家石泰安先生的著作《西藏的文明》中写到:“ 他们(艺人) 自认为是微不足道的匠人, 而不是具有个性的创造者 ”。同时, 石泰安先生认为西藏艺术品的构思并不是由画家自由选择, 而是仪轨书所要求的。显然, 这是藏族传统美术产生标准化的根源。

藏族传统绘画所推崇的佛教造像“ 度量经 ”的现象告诉我们, 藏族传统绘画所尊崇的是规范化的形象语言, 这似乎在表明藏族传统美术对个性极强的美术作品并不是十分尊崇。随着佛教地位在西藏的不断巩固, 使得这种通过绘画进行传播(视觉传达) 体系更加严密和日臻完善, 促使了藏族传统绘画造型更加规范和标准化。这种现象在其他民族的绘画体系中是比较罕见的。实际上这是为了适应宗教传播的需要, 佛教强调偶像崇拜, 善于运用图形语言向众生推广自己的思想, 这种方法在信息并不发达、文字并不普及的社会里, 有其特殊的实用和普及推广作用。

藏传佛教把藏族传统美术的传播功能发挥到了极致, 用形象化视觉语言向众生展示藏传佛教的理念, 成为引领众生脱离苦海渡向彼岸的形象化使者, 承载教化众生的作用。

“ 度量经 ”为藏族传统视觉艺术规范起到了积

极作用,使之具备了特殊的群体特征,组成了一个庞大而系统化的视觉传达体系。在这种文化的氛围下,人们的价值观和审美兴趣表现出惊人的一致性,进而构成了藏传佛教美术独特的审美特征。

(二) 美的规范体系

在工珠·云丹加措的著作《知识总汇·工巧源流》中把“度量经”称之为“梵天定书”,据说是古代印度梵语学者阿斋布所著,是随着佛教的传入被介绍到西藏的。另外在于乃昌先生的著作《西藏审美文化》中认为:随着佛教的传入,建筑佛寺和佛像的绘塑使佛教美术理论也接踵而至。在西藏绘画艺术中影响深远并定为仪轨的绘画“度量经”,在那时传入西藏。在于小东的著作《藏传佛教绘画史》认为:在后弘期早期出现了翻译佛经的高潮,与西藏佛教绘画的发展关系密切的绘画“度量经”被译成了藏文。译者是雅砻人札巴坚赞和印度人达玛达热。其他著作也有类似的记载,这样我们可以肯定“度量经”是外来的审美文化。

时至今日,绘画“度量经”依然是掌握藏族传统绘画必修的入门教材,所不同的是我们现在看到的“度量经”已经被成功地改造成为“典型的藏式审美规范体系”。在藏区凡是学习传统美术,必须精确掌握佛教造像度量中绘制诸神的比例尺寸,塑造神佛形象时不能偏离佛教造像度量所规定的比例。否则被认为对佛的不敬,由此会带来厄运(这种说法实际上维护了“度量经”的权威性)。在藏区几乎所有的画师都能熟练运用佛教造像度量方法所提供的标准模式,他们认为,严格遵循“度量经”的作品,给信仰者带来喜悦和崇敬之感,由此艺人也获得了功德。因此,对“度量经”推崇有加。但是,纵观藏族各个时期的绘画作品,

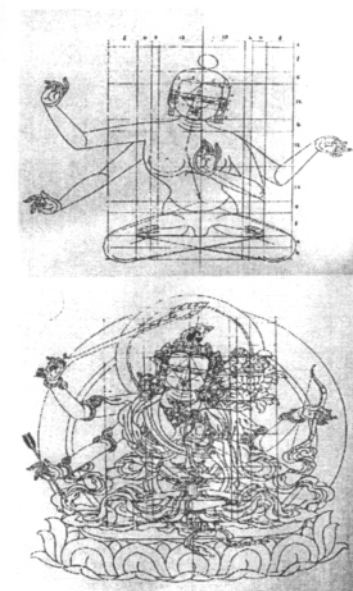
化繁荣提供了“百花齐放、百家争鸣”的政策支持。

如果说公元15世纪是藏族传统美术逐步走向成熟的时期,那么勉塘、钦则等画派的形成标志着藏族绘画以自己的审美标准重新规范了藏传佛教绘画美学体系。特别是勉塘画派的创始人勉拉·顿珠的名著《如来佛身量明析宝论》(《造像量度如意宝》)对“藏式”审美的规范和影响是不容忽视的。它标志着符合藏民族审美心理的视觉艺术美学体系基本形成,为后世提供了遵循藏式审美的标准,成为造像遵循的唯一法度,成为典型的藏式传统绘画审美规范体系。

(三) 彼此两岸的审美境界

西藏寺院是开放的,无论你是朝佛者还是参观者,在寺院里会受到一次佛教形象的教育。人们置身于精心设计的寺院环境中,观看着同样被精心设计的图像,会把观者审美体验引入忘我的精神世界,审美知觉上便会产生逼真的错觉。这种审美体验的作用下,原本普通的建筑被转换成了能让精神升华的圣物,艺术便具有了与众不同的魅力。

西藏的神佛并没有在彼岸微笑地观望此岸的芸芸众生,而是走入了寻常百姓家中。许多藏族家庭中有专门为神佛开辟的小佛堂,而且这些小佛堂将陪伴着这个家庭的每一个成员走完人生的历程。



文殊菩萨形像度量结构图以及着衣像度量结构图
摘自丹巴绕旦《阿旺晋美〈西藏美术史略〉》

早期的绘画创作受“度量经”的约束并不十分明显,许多神佛的造型呈现出较为自由的创作态度,异域的生活气息也在各类风格的作品中不同程度地呈现出来,绘画技巧上也表现出自由和多元化的气息。这些得益于吐蕃开放的政策,使周边地区的艺术家们聚集雪域高原,客观上为文

在西藏的游牧地区有胸前悬挂“嘎乌”(小佛龕)的习俗,实际上“嘎乌”是微型的佛堂,其作用与城镇和农区居民家中的佛堂是一样的。长期的游牧生活使佛堂变成了便于随身携带的“嘎乌”(小佛龕),从此“佛”也跟牧民朝夕相处了。



戴“嘎乌”的老人

在藏族民间,人们更多关心的并不是艺术作品的审美价值,而是艺术作品本身是否具有某种“神力”。在西藏,人们认为经过加持开光的佛像有佛一般的“神力”,从此佛像在家中不能随意悬挂和摆放,要专门腾出房间作为佛堂,如果家中没有合适的供奉地方,一般向寺院无偿捐献,以免“佛”被玷污。另外,藏族传统观念中佛像是不能当作商品进行买卖的,人们认为买卖佛像的行为必将遭到天谴。虽然在定制唐卡或其他艺术品的时候,要给艺人付一定费用,但绝不能说“买”字,艺人们也同样

不能讨价还价,要根据使用者的经济能力自觉支付。

当信教群众把佛像请到家庭中时,就意味着“佛”迎请到了自己的家里,这时佛像不再具有艺术的审美属性,它已成为精神信仰的象征。

人们对彼岸的羡慕之情,因被“佛”所关注而得到了满足,“佛的权威”亦再次得到了巩固,彼岸与此岸的关系在交织和互动中相互依存,成就了彼岸与此岸相容共存的审美意境。

二、藏族传统美术的审美方式

(一) 观想的审美意境

在大卫·杰克逊先生的著作《藏族绘画史》为我们提供了这样一个佐证:“钦则不仅绘制了精美的壁画,而且也为其施主贡嘎·多吉丹巴喇嘛绘制了独特的唐卡。一份资料记载,一天深夜,当这位喇嘛打坐入定时,他看到了护法神护帐大黑天(Gur-gyi-mgon-po)显身,他马上根据护帐大黑天显现的形象绘制了一幅草图,第二天他把草图交给了钦则。随后,这位艺术家着色完成了此画。”在西藏,这样的说法具有普遍性,表明藏族传统美术有其特殊的审美方式,即观想。

观想是审美体验中“所想”与“所见”的结合,并非直接观察的结果,它类似于中国画中的“澄怀味象”。实际上“澄怀味象”是一个非常复杂的审美体验,它是审美的视觉感受与审美心理体验下产生的审美结果,对于这种审美体验仅靠感觉是不能实现的,它需要文化修养的滋润。因此,它属于知识阶层的审美体验。

笔者在长期观察藏族艺人的创作过程后发现:一般的艺人并不具备观想的能力。主要原因有三点:首先艺人们要靠手艺维持生计,通过绘制艺术作品获取资助是他们主要的生活来源;其次,艺术作品与佛教的关系决定了艺术传播功能大于审美功能,这种文化氛围决定艺人的创作并不需要太多

的标新立异;再次艺人所接受的教育非常有限,因此这种强调靠修养、学识、智慧体验的观察方式,对于普通艺人来讲是很难实现的。

(二) 默识心记的审美感受

藏族传统绘画没有写生的习惯,但艺人们早已习惯默识心记的观察方法。作为藏族传统绘画观察方式的补充手段,默识心记的观察方法被普通艺人们运用自如,藏族传统绘画也为此提供了有限的施展空间。

在藏族传统绘画中神佛的形象是不容置疑的,神佛的造型必须要严格遵循“度量经”的标准塑造,来不得半点个性的发挥。但是,在生活场景的表现和现实人物刻画上藏族传统绘画却显示出宽容和大度,允许艺人们将看到的、听到的用艺术手段表现在作品当中,可以说“世俗生活”在“艺术世界”中也有了容身之地。

相比之下,默识心记的审美感受比观想的审美意境体验更容易被普通人所掌握。默识心记强调的是视觉的观察和情感的对应,包涵了个性因素。然而,有趣的是在理解形象的过程中艺人们自觉地以“度量经”为标准,有意无意地追求审美情趣上的一致性。因此,经过默识心记的造型样式与“度量经”中的标准造型如出一辙,客观上达到了绘画风格的统一性。这样较好地解决了因审美差异所导致的画风不统一问题,促进了审美文化的高度统一。在高度统一的审美文化氛围中,艺人们自觉地放弃了个性化的审美,而这种选择使绘画中的世俗生活也披上了神秘的“佛光”。

三、藏族传统美术的审美语言

(一) 人物的脸谱化造型样式

脸谱化的造型是东方绘画体系中特有的审美特征,脸谱是人物内在精神性格的物化,具有特定化、象征化、符号化的审美特征,是特定人物角色理想化的“标准像”,这种审美趣味造就绘画样式的高



这些高僧大德们形象刻画生动,人物的造型处理体现了意象化的审美特征,由于藏族传统美术不强调写生,默识心记的观察方法使人物处理体现了典型化的追求,在审美上具备了“标准像”的特征。

度程式化,使审美风格趋于类型化和象征化。

藏族传统绘画人物造型的脸谱化主要体现在历史人物的形象设计上,最为典型的莫过于对西藏本土的智者高僧和历史人物鲜明性格特征的塑造,它与佛教传入藏区初期人物过于庄严的表现手法不同。这种藏传佛教后弘期兴起的绘画创作题材和思想,源于藏传佛教各个教派对本派祖师的推崇,是对本教派师承关系的记录。由于这些创作题材来源于本土,塑造的人物形象也是原汁原味的藏族人物形象,因此,西藏祖师唐卡样式开始有了典型的“藏式风格”美学特征,它也是对绘画“度量经”的补充。

(二) 唯美的风景

严格地讲,在藏族传统美术中没有自成体系的风景画,藏式风景总是在佛像的周围起着装点 and 烘托主题的作用而依附于佛教绘画体系当中,这种特征完全不同于中国画式的寄情山水间的审美追求。但是,藏族传统美术却以独特的个性展示自己的审美追求,现实的山水树木等自然景观被理想的审美改造了,唯美变成了诉求情感的目的。借用国画大师齐白石的一句话:“妙在似与不似之间”。这便是这种审美特征的最好写照。

藏式风景画的审美具有明显的象征性,它远离对真山真水的模拟,以象征和变形的造型语言使真实的云彩画成如同符号般的祥云萦绕在山头,似羊群在山坡蠕动、又似彩虹装点雪域山水。天空中漂浮的祥云似仙女在曼妙飞舞,充满了祥和的气息,山赋予了神的灵气而超凡脱俗。在这里看不到人们眼中的真山真水,意象的青山绿水间似乎能找到中国文人士大夫们闲云野鹤般的审美情结,洁净的天空映衬着人和自然的和谐,人神同处的景象让人暂

时忘却严酷的自然环境,仿佛引入到了渴慕已久的香巴拉。这就是藏式风景画给观者的审美体验,它创造了一个遐想的唯美世界。

藏式风景画在这样的审美关照中,不再计较对真山真水描摹的得失,而是通过寄托、互渗、象征的方式表达内心的情感世界。这便是藏式山水画的审美特征。

(三) 装点吉祥的祝福

装饰对于人类来讲是一种生活的艺术转化,体现了一种生活态度,是精神物化的结果。藏族装饰艺术以丰富的表现题材和象征的内涵而著称,艳丽



传统建筑上的装饰构建

繁琐的装饰风格与相对贫瘠的自然环境形成了鲜明的对照,是丰富的精神世界抗衡并不丰硕的物质世界的心理写照。随着佛教的传入,原本属于平民审美范畴的装饰艺术也赋予了宗教思想内涵,装饰



《镇魔图》这是一幅非常特殊的地图,描绘的是吐蕃时代的西藏,当时的人们认为雪域高原地形如同一个躺着的巨大女魔,只有在女魔的心腹处和四肢的关节处修建佛教寺院,才能镇住女魔,使西藏获得平安。这个说法所折射的正是苯教与佛教的斗争以及最终佛教战胜苯教的历史,作品中的象征含义大于审美意义。



传统建筑上的彩绘图案

的态度由随意装点变成了有目的性的设计,图案具有了深刻的象征性涵义,使原本属于民间审美的率真、纯朴、自由的审美趣味逐渐被专业化的技法、严谨的构图和特指的象征含义所取代,装饰图案具备

了专业化的性质,装饰图案的标准化的规范体系也逐渐形成,藏族的装饰图案也就成为了藏族传统美术的一个组成部分。

“吉祥的祝福”是藏式装饰图案的永恒主题,建筑、家具、首饰、服饰和岩石等凡是需要装饰的地方都有“吉祥的祝福”的图案。对原本冰冷的自然物象赋予了藏式审美趣味,铸造了一个极具魅力的藏式文化生态环境。

四、结 语

随着佛教在藏区的传入和社会地位的不断巩固,改变了吐蕃原有的绘画审美形态,而后期的政教合一制度下的社会意识形态,又深刻地影响了藏族传统美术的发展方向,决定了藏族传统美术的审美属性,而佛教徒善于运用图像传播佛教思想的特性,促使着藏族传统美术具备完整的形象化视觉传播体系功能。在这个标准化的传播体系中,并不提倡艺术家的个性展露,因此他们的才华主要体现在绘画技能方面。藏族传统美术也就朝着工艺化的特

征发展,形成了绘画与工艺合为一体的审美特征,展示出精美、精巧、细密的审美特征。

在“度量经”的规范下,藏族传统美术风格呈现出较强的群体特征,但它又与特定的地域有着密切关系,也出现了不同的地域形成不同风格的现象。

偶像崇拜的需求使绘画的审美价值发生了偏移,绘画艺术变成彼岸世界在此岸世界的“显身”,艺术作品具备了某种特殊的“神力”,观者的审美欣赏被潜移默化地转化成了对佛的膜拜。正是这些文化现象构成了藏族传统美术独特的审美特征和美学价值。

参考文献

[1] 大卫·杰克逊.西藏绘画史[M].拉萨: 西藏人民出版社,2001.
[2] 石泰安.西藏的文明[M].北京: 中国藏学出版社,2005.
[3] 康·格桑益希.藏族美术史[M].成都: 四川出版集团,2005
[4] G·杜齐.西藏考古[M].拉萨: 西藏人民出版社,2004.
[5] 于晓东.藏传佛教绘画史[M].南京: 江苏美术出版社,2006
[6] 于乃昌.西藏审美文化[M].拉萨: 西藏人民出版社,2001.

Aesthetical Analysis of Traditional Tibetan Art
Gesang Dorji

(School of Art, Tibet University Lhasa, Tibet 850000)

Abstract: The introduction of Buddhism has gradually changed the aesthetic form of original Tibetan painting and the development of Tibetan Buddhism has made the direction and aesthetics of traditional Tibetan art. Such as taking “Scripture of Measurement” as the criterion, sketching the images by meditation and memorization and experiencing the aesthetics in the way of interaction are the characteristics of traditional Tibetan art.

Key words: traditional Tibetan art; aesthetic form; aesthetic way; aesthetic language

[责任编辑: 拉巴次仁]