

## 臺灣學者赴大陸參與學術研討會交流團」報名表

活動時間：2012年7月22日至27日

會議時間：2012年7月23日、24日(星期一、二)

主辦單位：延邊大學

姓名	(中)耿振華 (English)KENG CHEN-HUA		
服務單位	台北市立教育大學歷史與地理學系	職稱	教授
通訊地址	23650 新北市土城區明德路一段一六五巷一號七樓		
聯絡電話	(H)82611806(0)23113040 # 4956	手機	0911998229(留簡訊)
傳真		E-mail	samden@tmue.edu.tw
<p>論文題目：</p> <p>(中) 藏族唐卡藝術的發展：以西藏台灣及海外傳統與現代技法為核心</p> <p>(English) The Development of Tibetan Painting Art</p>			

\*報名表請於 2012 年 3 月 15 日(星期四)前 E-mail 至 godpig@mtac.gov.tw 信箱

# 藏族唐卡藝術的發展： 以西藏台灣及海外傳統與現代技法為核心

## The Development of Tibetan Painting Art

耿振華

臺北市立教育大學史地系所教授

sanden@tmue.edu.tw

Professor Chen-Hua Keng, Ph.D.

Taipei Municipal University of Education Department of History and Geography

### 中文摘要

舉世聞名的西藏唐卡繪畫，有其獨特技法與不同流派的傳承。唐卡繪畫隨著藏傳佛教的傳播到不同地區，為滿足西藏、印度、尼泊爾、不丹、台灣、日本、韓國以及歐美地區的藏傳佛教寺廟或民間信仰中心的莊嚴佈置，信徒觀想或修行諸佛、菩薩、本尊、護法、空行等對象的需要，收藏家們保存文化資產或古董的藝術價值或經濟效益，不同地區所培養的畫師們在不同地區分別進行唐卡交易及唐卡教學；促使市面上的唐卡在題材和技法方面，顯現出各自不同流派與在地化結合後的多元地域性風貌。以台灣來說，來自不同地區的唐卡畫師為了在台販售唐卡和教授唐卡的需要，常依附並居住在台灣不同的藏傳佛學中心或寺廟，並以學習華語或進入大學等不同方式達到在台居留的目的。外籍唐卡畫師經常接受漢傳佛教或台灣道教寺廟的訂畫，台灣許多國畫或西畫水彩、油畫的畫家也會學習唐卡並從中尋找技法的突破或表達意境的靈感；交流下使得唐卡繪畫技法能夠普及並運用到台灣漢傳佛教、道教及民間信仰等不同題材中。西藏唐卡在創始之初，即具備中西合璧的獨特技法；各地所流傳的傳統畫派，也與時俱新。在畫風上，結合國畫線條勾勒、色彩暈染效果，以及油畫層次上色及水彩清澈流動等現代繪畫技巧。在畫具上，則使用各類毛筆和西畫水彩筆。在顏料上，除西藏傳統礦物顏料之外，國畫顏料及礦物顏料、西畫廣告顏料和雕塑使用的牙克力、丙醜顏料，甚至結合礦物與化學顏料調製而成的雕塑專用顏料等紛紛出現。現代化的工具使得唐卡繪畫更加容易展現精細的筆觸和暈染層次的效果，然而唐卡商品化的結果，使得畫師不見得能在有限時間內從畫作中展現或傳授傳統技法及特色，經常簡化技法而出現外觀神似卻無法常期保存的作品；此一情況不僅出現在觀光地點，似乎也已逐步普及到大多數的畫室。本文將以筆者在西藏拉薩地區及台灣台北地區的所見所聞，探討西藏唐卡由宗教性演變為地域性與商品化的趨勢，並附帶討論藏族移民社會概況，做為西藏文化發展的縮影。

關鍵詞：西藏唐卡藝術、藏傳佛教、中西繪畫、華語教育、台灣居留簽證

# **The Development of Tibetan Painting Art**

**Professor Chen-Hua Keng, Ph.D.**

**Taipei Municipal University of Education Department of History and Geography**

**sanden@tmue.edu.tw**

## **Summary**

**Tibetan painting Tang-ka is famous all over the world. Tang-ka has the same tradition and the different skills from each of schools. Following the Tibetan Buddhism, Tibetan painting was spread of different country and different areas, like India, Nepal, Bhutan, Taiwan, Japan, Korea, American, and Europe from Tibet. Many Tibetan Buddhism's temples and the Tibetan Buddhism's disciple need a lot of Tang-ka for decorated their temple or practiced the religious meditation, sometimes merchant or collector also bought Tang-ka for its economic value. So, Tang-ka painters taught and sold their works in the Tibetan Buddhism area. For example, different Tang-ka painters come from different country and have different art style in Taiwan. They want to reside in Taiwan for teaching and selling Tang-ka permanently. They learned Chinese and married Chinese in order to have a long period in Taiwan. This paper aims to describe what happened of Tang-ka painters in Taiwan and to explain the multivariate Tang-ka painting in Taiwan.**

**Key words: Tibetan painting Tang-ka art, Tibetan Buddhism,  
Chinese and Western painting, Chinese language education,  
Transit visa in Taiwan**

# 藏族唐卡藝術的發展： 以西藏台灣及海外傳統與現代技法為核心

耿振華

臺北市立教育大學史地系所教授  
samdén@tmue.edu.tw

舉世聞名的西藏唐卡繪畫，有其獨特技法與不同流派的傳承。唐卡繪畫隨著藏傳佛教的傳播到不同地區，為滿足西藏、印度、尼泊爾、不丹、台灣、日本、韓國以及歐美地區的藏傳佛教寺廟或民間信仰中心的莊嚴佈置，信徒觀想或修行諸佛、菩薩、本尊、護法、空行等對象的需要，收藏家們保存文化資產或古董的藝術價值或經濟效益，不同地區所培養的畫師們在不同地區分別進行唐卡交易及唐卡教學；促使市面上的唐卡在題材和技法方面，顯現出各自不同流派與在地化結合後的多元地域性風貌。

以台灣來說，來自不同地區的唐卡畫師為了在台販售唐卡和教授唐卡的需要，常依附並居住在台灣不同的藏傳佛學中心或寺廟，並以學習華語或進入大學等不同方式達到在台居留的目的。外籍唐卡畫師經常接受漢傳佛教或台灣道教寺廟的訂畫，台灣許多國畫或西畫水彩、油畫的畫家也會學習唐卡並從中尋找技法的突破或表達意境的靈感；交流下使得唐卡繪畫技法能夠普及並運用到台灣漢傳佛教、道教及民間信仰等不同題材中。

西藏唐卡在創始之初，即具備中西合璧的獨特技法；各地所流傳的傳統畫派，也與時俱新。在畫風上，結合國畫線條勾勒、色彩暈染效果，以及油畫層次上色及水彩清澈流動等現代繪畫技巧。在畫具上，則使用各類毛筆和西畫水彩筆。在顏料上，除西藏傳統礦物顏料之外，國畫顏料及礦物顏料、西畫廣告顏料和雕塑使用的牙克力、丙醜顏料，甚至結合礦物與化學顏料調製而成的雕塑專用顏料等紛紛出現。

現代化的工具使得唐卡繪畫更加容易展現精細的筆觸和暈染層次的效果，然而唐卡商品化的結果，使得畫師不見得能在有限時間內從畫作中展現或傳授傳統技法及特色，經常簡化技法而出現外觀神似卻無法常期保存的作品；此一情況不僅出現在觀光地點，似乎也已逐步普及到大多數的畫室。本文將以筆者在西藏拉薩地區及台灣台北地區的所見所聞，探討西藏唐卡由宗教性演變為地域性與商品化的趨勢，並附帶討論藏族移民社會概況，做為西藏文化發展的縮影。

# 壹、藏傳佛教與唐卡藝術在台灣流行與傳播

唐卡藝術之所以能在台灣流行，根源於藏傳佛教的傳播，以及佛學中心、信徒、收藏家對唐卡的需求。唐卡藝術的普及，來自於畫師們在台長期居留、在台教授唐卡，以及藏傳佛教文物流通中心的販售。

簡單的說，經由藏傳佛教的傳播，促使藏傳佛教僧侶、喇嘛、瑜伽士來台弘法，以及許多外籍藏傳佛教唐卡畫師和他們親屬紛紛來台居留，或來台從事唐卡教學以及藏傳佛教各式商品販賣工作；使得台灣成為唐卡教授、唐卡販賣和各式法器、文物的重要匯集地區。

詳細的說，藏傳佛教在台灣的發展，肇始於信徒迎請海外藏傳佛教喇嘛到台灣弘揚佛法。台灣信徒和藏傳佛教喇嘛也因此在台灣成立佛學中心，並在佛學中心設置常駐喇嘛，同時將台灣的藏傳佛學中心納入世界藏傳佛教組織的網絡中。出入台灣的外籍藏傳佛教僧侶、喇嘛、瑜伽士們的人數不僅逐年大量增加；為了適應台灣的生活以及能夠長期在台灣居留，外籍藏傳佛教喇嘛緊接著廣收台灣本地信徒，嘗試學習華語，同時教授西藏語言和藏文經典，以便幫助台灣地區信眾深入了解藏傳佛教。藏傳佛教在台灣的發展，使台灣成為印度、尼泊爾、不丹等海外地區或西藏地區各大藏傳佛教宗派弘法、募款，以及印刷藏文經典及漢譯藏文經典的分部或據點；同時也使藏傳佛教成為台灣佛教中的一個重要的支系。藏傳佛教在台的寺廟或佛學中心，需要大量壁畫莊嚴外牆，需要大量唐卡佈置殿堂；因此，許多外籍藏傳佛教唐卡畫師以及他們親屬也紛紛來台居留，分別從事唐卡教學或經營販賣藏傳佛教法器、文物和唐卡的生意；因此，台灣在自由經濟貿易下，成為出名的唐卡殿堂，以及許多唐卡畫師心嚮往之的販售地點。以上便是唐卡畫師基於藏傳佛教寺廟佈置以及信徒觀想或修行諸佛、菩薩、本尊、護法、空行等對象的需要，唐卡畫師及親屬們來台從事唐卡繪畫藝術、唐卡教學活動，以及唐卡商品販售的發展歷程。

## 一、藏傳佛教比丘與藏傳佛教喇嘛

唐卡藝術在台灣流行與傳播，受到藏傳佛教的影響；唐卡畫師的來台居留，是跟隨藏傳佛教喇嘛而來。「藏傳佛教比丘」與「藏傳佛教喇嘛」，指涉的範圍並不相同。「藏傳佛教比丘」是指出家人，即在有傳承的藏傳佛教寺廟出家的僧侶，同時以藏語或藏文學習佛教。藏傳佛教喇嘛若在藏傳佛教寺廟出家，並且以藏語或藏文學習佛教，即使國籍或民族屬於尼泊爾、不丹、台灣、美國或其他國家，都是本文所稱的藏傳佛教比丘。

如果穿著藏傳佛教袈裟，讀過藏傳佛教佛學院，卻沒有受過比丘戒；或者不以藏語或藏文學習佛教，雖在漢傳佛教或其他種類的佛教派系接受過比丘戒，即使長時間居住在藏傳佛教的寺廟中，仍然不是本文所稱的藏傳佛教比丘。台灣許多能以藏文或藏語講經說法，卻未在藏傳佛教有傳承的藏傳佛教寺廟出家的在家居士、上人、上師等，也不是本文所稱的藏傳佛教比丘。

在台灣居留的藏傳佛教喇嘛雖然穿著藏式袈裟，但不一定是出家比丘，也可能是在家居士；另外，藏傳佛教比丘是可以還俗的，藏傳佛教在家居士是可以結婚的。唐卡畫師和藏傳佛教喇嘛一樣，也分為出家比丘和在家居士。由於世代從事唐卡繪畫的畫師，經常前往寺廟繪製壁畫或長期留居寺廟繪製唐卡，因此畫師本人、畫師的兒子或畫師的徒弟，在寺廟繪畫過程中因耳濡目染下則很容易出家而成為藏傳佛教的比丘；藏傳佛教的比丘，在接觸唐卡繪畫後，也很容易成為畫師。這便是西藏繪畫史中，許多藏傳佛教的比丘，同時也是唐卡畫師。

在台灣居留的藏傳佛教喇嘛的國籍，可能是中國、印度、尼泊爾、不丹、台灣，或歐、美等地的其他國家。種族也可能是藏族、漢族、蒙古等中國民族，或印度、尼泊爾、不丹等非藏族的其他的不同族群。通常不同族群、不同國籍的藏傳佛教喇嘛以藏語做為主要的溝通語言；在台灣，外籍藏傳佛教喇嘛和本地信徒則以國語（普通話）做為主要溝通語言。

## 二、喇嘛與唐卡畫師的華語學習與居留簽證

許多在台灣的藏傳佛教喇嘛為了能與信徒溝通，熱衷學習華語，常到台灣一般大學或佛學院就讀。台灣的佛學院也經常開設華語或翻譯課程，民間也有一些免費教導藏傳佛教喇嘛華語的短期訓練班；但非政府立案的佛學院或民間訓練班所聘任的教師不一定具備職級所當具備的正式學歷，對學生的要求也經常不能達到專業要求的一定水準。台灣漢文和華語教學課程，仍以台灣師範大學國語文中心或公立學校的中語系所開設的華語課程，在對師資、教學、學生學習的各方面要求，比較具有良好的管控機制，相形之下較容易達到教授純正的漢文或華語的教學目標。

依照台灣法規，可以用各大學華語中心的人學許可來申請研習華語簽證，而在台灣居留六十至九十天，甚至可以延長到一百八十天；如果在華語中心就讀三個學期以上，即連續註冊三期並期滿四個月之後，可以申請居留簽證，然後再以居留簽證申請外僑居留證。

藏傳佛教喇嘛學習華語或到台灣一般的大學或佛學院就讀，有時是出於想要長期在台居留。雖然不少的藏傳佛教喇嘛能以修持佛法的精神，精進於學校課業；但也有部份的藏傳佛教喇嘛透過學習華語、參加華語能力鑑定考試、取得學生身份、成立佛學中心等一列的方式，來達到能夠在台灣長期居留以及取得台灣身份證的目的。甚至一些在台灣的外籍藏傳佛教喇嘛，為了能夠成為台灣的新住民，不惜以還戒或破戒的行為而與台灣國民結婚。但取得台灣身份證並不容易，有的藏傳佛教喇嘛還俗結婚，直到生下兩個孩子，都還沒有拿到台灣身份證。

藏傳佛教喇嘛取得台灣身份證以後，大部份都能夠沒有後顧之憂的更勤奮於弘揚佛法或從事各種利生或助人的佛教事業；但也有部份藏傳佛教喇嘛會為所欲為，造成僅從事商業活動，不再講經說法，甚至不再和自己以前的信徒見面。如同在印度瓦拉那西佛學院就讀九年，並取得阿闍梨（親教師）資格，尼泊爾籍藏文翻譯索南倫珠所稱：「只要是好東西必然有贗品；藏傳佛教僧侶是珍寶（仁波切），所以一定會出現贗品。因此，我們要懂得區分真品和仿冒品。」台灣對於外籍藏傳佛教喇嘛申辦簽證居留、外僑居留或移民的審核十分嚴格，承辦人也都能夠依據法規，並深入了解每位申請人在台的弘法或教授唐卡等事業、行事與人格風範等口碑，做為是否核發證件的事實依據。嚴格審核簽證與在台居留證，雖然容易造成外籍藏傳佛教喇嘛時有微詞，但確實對於維持佛法清淨及協助藏傳佛教喇嘛避免落入在台打工下場，具有一定程度的幫助。

取得在台灣長期居留以及取得台灣身份證的藏傳佛教喇嘛，常將自己的親人或朋友引進到台灣。其中，世世代代出名的唐卡畫師，可能基於盛名及台灣興建與佈置佛學中心的需要，而被佛學中心迎請到台灣；如青海玉樹藏籍比丘徹旺尼馬喇嘛、烏金拉頌喇嘛兄弟，便是被迎請到台灣繪畫及佈置林口巨蛋體育館的演講場地。但也有部份唐卡畫師，是靠著藏傳佛教喇嘛的輾轉介紹，透過用各大學華語中心的人學許可，申請研習華語簽證之後，進入台灣販賣及教授唐卡。

在台灣唐卡畫師通常都忙碌於繪畫、教學或生意，如果能夠得到佛學中心定期辦理出入簽證，可能也沒有太多的時間好好的學習華語。有時候已經接下的唐卡訂單尚未完成，居留期限卻已到期；此時則需將畫作帶回家鄉繼續完成，在若干期間之後，再重返台灣交件及繼續工作。

唐卡繪畫是一門極高技法的實證性藝術，在說明台灣唐卡繪畫唐卡畫師和藏傳佛教的關係以及唐卡畫師在台販賣或教授唐卡繪畫的工作、謀生及居留情況之後，本文繼續介紹西藏地區的傳統技法，以說明畫師素養或生活需要對於唐卡技法演變所產生的影響。

## 貳、唐卡的起源與傳統技法

### 一、傳說西藏繪畫源於本土，並且早於佛教傳入西藏之時

從西藏繪畫起源的民間傳說、佛教經典、畫師家族口傳的故事中，可以歸納出西藏唐卡繪畫在起始之初便具有的特殊技法，以及這些技法逐步發展之後所產生的主要唐卡流派。

有人認為西藏繪畫可能出於在獸皮或人皮上繪製圖案，日後逐步改良而成為壁畫與唐卡；並認為在雍布拉崗宮的聶赤贊普登基壁畫是出於聶赤贊普時期，因而主張在聶赤贊普時期已有壁畫<sup>1</sup>。

也有人認為唐卡起源於壁畫，壁畫起源於新石器時代晚期或青銅器時代早期的岩畫<sup>2</sup>。唐卡源於小型岩畫的傳說，也見於西藏大學退休教授丹巴繞旦老師在《西藏繪畫成規結晶教本》一書中的記載；丹巴繞旦老師由藏文專有名詞「繪畫（རྩོམ་པ་音譯日姆，義譯山女）」，敘述由其父祖輩畫師的口頭傳說，認為是一位牧羊少年用石版描繪山中少女，而創造了西藏最早的繪畫。筆者由藏文重譯如下：

「很久以前，在雅隆地區有一個智慧高超、行為良好、性情和氣、工作努力的牧羊人名叫阿嘎（ཨ་དག་པོ།），他每天到山頂牧羊，跟隨羊群到水草豐美的土地，然後用石板代替紙，用木炭代替筆，將平常所看到的動物身形、山石、樹木和各式各樣的花草等等很用心的練習畫成圖畫。一天，伴隨著細雨，在他面前的草坡上顯現出一個非常耀眼的彩虹帳篷。在彩虹帳篷中，有一位青春、美麗、可愛的少女，正陶醉的跳舞。他巴不得有這樣的女孩做妻子。這樣想的同時，他快步走到帳篷附近，早先在帳篷中的少女則越走越遠；不論他如何追趕，少女和他的距離仍是遙遠；最後少女和彩虹帳篷一起消失了。牧羊人將羊群趕回去之後，到自己家中一個陳舊破爛的小臥房休息。白天山上見到那位難得的女子的身影出現在他心中，如同在心上畫了畫；他無法忘記，好像少女出現在他眼前一樣。他馬上在油燈下，在一個表面平均的石板上，用木炭將那位少女的身形盡其所能的畫下來。為了不讓炭條所繪的身影毀壞，他用細的鐵鑿子在炭條圖形上儘量雕刻得美麗。牧羊人將石板雕刻的少女畫像放在枕頭旁邊，閒暇

<sup>1</sup>宗者拉杰主編，《中國藏族文化藝術彩繪大觀圖說明鏡》（漢文版）（北京：民族出版社，2002年3月）頁287。

<sup>2</sup>劉原，〈西藏壁畫的起源發展及其流派的藝術特徵〉；《西藏藝術研究》2007：3頁42。



時馬上觀看。心中想著，巴不得真的遇上那位女子。一天，牧羊人的一個朋友看到他放在枕邊的石板雕刻女子身像，當下覺得珍貴，便問這個圖像的名稱。牧羊人說，這叫作『日吉布姆（ཇི་ཇུ་མུ་མོ།，意為山的女孩）』；朋友聽見的卻是『日姆（ཇི་མོ།）』。因為牧羊人的朋友當下聽成『日姆』的緣故，他對所遇到的村民說：牧羊人阿嘎雕刻了一個稀奇的『日姆（意為山女）』。如此，一一相傳，許多人知道後都去看這個稀有之物。所以的人看到石板表面的少女身影後，馬上動心，一致頌揚『日姆』做得非常好。從那時起，人動物山水植物花木等圖像都被稱為『日姆』。<sup>3</sup>

以上藏族傳說，可以反映藏族認為關於繪畫起源以及西藏繪畫的幾項特色。在繪畫起源的地點方面，藏族認為西藏繪畫出於本土。在繪畫起源的時間方面，認為早於佛教傳入西藏。在繪畫創始者方面，認為出自藏族牧羊人阿嘎。在繪畫的題材方面，包括日常生活所見到的天地、山川、草原、花朵以及各種動物之外，也有人物畫的石版雕刻；也就是包括山水、花鳥、人物畫。在繪畫的作畫步驟方面，已具備傳統西藏繪畫的雛型，也就是先在岩板上以炭條勾勒輪廓，然後再用鐵鑿子順著輪廓雕刻成以陰紋白描造型的圖案；說明西藏繪畫在創始之初便具備以線條表現輪廓的特色。傳說中的這種繪畫方式，沒有提到用顏料上色的問題；說明上色的技巧晚於線條勾勒的白描。

## 二、松贊幹布時期，西藏繪畫技巧受佛教傳入影響

西藏唐卡藝術的繪畫技巧，通常被認為是在松贊幹布（སྔོན་བཙུན་སྐུ་མོ།）迎尼泊爾赤尊公主（ཇི་བཙུན་ཀུང་ཇོ།）與大唐文成公主（འཇུག་མེད་ཀུང་ཇོ།）之時奠定。在此之前，藏文經典依據佛教所流傳的各種為佛造像的傳說，認為是藏族人物畫中諸佛、本尊、聖者畫像的遠源。其中，包含：（一）佛像源於對佛陀本人尺度的描繪；（二）佛像源於天神為佛造像；（三）本尊、護法神像源於對完美比例的藏族模特兒的寫生等說法。

### （一）佛像源於對佛陀本人尺度的描繪：

1、「從水中取出之影」，即畫師依照佛陀水中倒影繪像，做為印度頻婆娑羅王回贈烏札衍王無價盔甲的回禮<sup>4</sup>。

<sup>3</sup>丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）頁1至3。譯文為筆者所譯參考阿旺晉美漢譯，並由藏文中譯。

<sup>4</sup>札雅·諾丹西饒著；謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》（西藏：西藏人民出版社；1989）（1997年重刷版）頁42至46、282、283、292、293。引《賢者喜宴》、《印度教法史·如意寶樹》、《五明史源流集論·梵天遊戲》、《由大乘各派所集語之大寶集·三學上師經論·遍入大智》、《一切無漏經義·微詞解脫善說·遍集

2、「從光影繪出者」的傳說，即畫師為辛拉公主穆蒂，按照光線穿過佛陀身體所投射到布面上的輪廓而繪製佛像<sup>5</sup>。

這些傳說除了表示佛陀氣勢非凡、神韻高超而無法讓畫師長久凝視；同時也說明當時的人物畫已採用不同的方法擇取人物各部位比例，筆者認為這些佛陀各部位比例可能是後代流傳佛陀尺度標準的濫觴。

## （二）佛像源於天神為佛造像：

傳說梵天為佛塑造八歲時的法身，遍入天為佛塑造十二歲時的報身，帝釋天為佛塑造二十五歲的變化身<sup>6</sup>。傳說顯示佛畫出於雕塑；但有人認為雕塑與繪畫不相同，提出：

「犍陀羅佛教藝術最基本的特徵是：採用古希臘羅馬的藝術技巧和藝術形式以宣傳佛教思想內容……迄今為止，在犍陀羅地區（印度半島西北部，今巴基斯坦北部）還從未發現過繪畫作品，更沒有發現古希臘羅馬式的佛教繪畫作品，所發現的藝術品都是雕刻作品。因此，犍陀羅藝術風格只適用於雕刻作品……在探討繪畫作品時大談犍陀羅風格，這是不適宜的。<sup>7</sup>」

也有人認為三度空間的雕塑造像，與二度空間的繪畫描繪，彼此是相通的。至於是雕塑先於繪畫或繪畫先於雕塑，則有不同的說法。然而繪畫與雕塑彼此互相影響，則是不待而言的。

## （三）本尊、護法神像源於對完美比例的藏族模特兒的寫生

據丹巴繞旦（བཟུན་པ་རབ་བརྟེན།）老師來自舊勉塘派（རྟེན་མཁན་ལུགས།）的口頭傳說，認為藏王赤松德贊（ཁྲི་མོང་ལྗེ་བཙུན།）在山南地區建造桑耶寺（བསམ་ཡུལ་དགོན་པ།，意為「超出想像」、「不可思議」的寺廟）時，為了讓藏區老百姓容易接受來自印度外地的佛教，於是下令挑選比例完美的藏民百姓做為畫家和雕塑家製做神祇身像的模特兒。

---

知識無邊大海》。

<sup>5</sup>札雅·諾丹西饒著；謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》（西藏：西藏人民出版社；1989）（1997年重刷版）頁45至46、282、283、292、293。引《賢者喜宴》、《印度教法史·如意寶樹》、《五明史源流集論·梵天遊戲》、《由大乘各派所集語之大寶集·三學上師經論·遍入大智》、《一切無漏經義·微詞解脫善說·遍集知識無邊大海》。

<sup>6</sup>札雅·諾丹西饒著；謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》（西藏：西藏人民出版社；1989）（1997年重刷版）頁47。

筆者按：至今仍有八歲等身佛像目前在西藏拉薩小昭寺、十二歲等身佛像目前在西藏拉薩大昭寺、二十五歲等身佛像目前在印度的傳說。但西藏也有十二歲等身佛像最造為化身像，是因宗喀巴大師為祂造了五方佛觀之後才成為報身佛像等彼此相違的不同傳說。

<sup>7</sup>王冀青：〈約翰·休伯特·馬歇爾與英屬印度美術考古學〉；《犍陀羅佛教藝術》（甘肅：新華書店，1989）頁1至2。

「把形體最好的達庫參（ཁུ་ལྷག་ཚལ།）選為模特兒，按照他的體態塑了觀音薩巴赤，按麻沙貢（མ་ས་ཀོང།）塑了馬頭明王為門衛，以美女久若莎·拉布門（ལྷག་རོ་བཟའ་ལྷ་བུ་སྐལ།）為模特兒塑了度母像供在右邊，久若奴穹（ལྷག་རོ་ལྷ་ཚུང།）為模特兒塑了具光天母供在左邊等。以西藏本地人為模特兒塑造和繪製佛像的例子說明了畫家和雕塑家對待造型藝術的態度是嚴肅的，更不是無根據的。<sup>8</sup>」

根據青海噶爾畫派（གཤམ་གྱི་ལུགས།）畫師澈旺尼瑪喇嘛（ཚེ་དབང་ལྷ་ལ།）與烏金拉頌喇嘛（ཨ་ཅན་ལྷ་སྤོང་ལ།）兄弟倆的畫師家族傳說與傳承，則認為唐卡神祇的尺度與體態是出自聖者在根本定狀態中觀想所見<sup>9</sup>。兩派畫師所言不同，也能夠反映在兩派的不同畫風中。不論畫派與畫風的不同，或對於畫像起源的種種相異的口傳或解釋，都顯示出唐卡藝術與佛教發展高度相關；因此，可以說唐卡繪畫的技法深受佛教傳入的影響。

### 三、新舊勉塘畫派與噶爾畫派的傳統技法

繪製唐卡的過程可以分成以下幾個步驟：（一）、製作畫布；（二）、炭筆或鉛筆素描；（三）、毛筆勾勒；（四）、著色與色筆勾勒。根據師承，不同的畫派有不同技法的傳統，相同畫派的不同畫師也因不同的經驗而發展出不同的技巧。

#### （一）、製作畫布

依照西藏大學藝術系格桑次旦老師的教導，在製作畫布的過程中，首先應購買細棉布、膠及白色廣告顏料粉。以隔水加熱法，將膠融於水並調入加入開水的白色廣告顏料粉中。用手兩隻大拇指下方的肌肉試到比牛奶略稠的黏度之後，用大拇指或扁平西畫著色筆調至沒有顆粒後，正反面各一次，薄薄的平刷到縫在緊繃在木框上的棉布上。用太陽曬乾或用吹風機、電風扇將布吹乾之後，加水用石頭在木塊上磨平布面。正面磨好後，曬乾；之後，再磨反面，再曬乾。

製作畫布的要領，在於薄刷膠與白色廣告顏料粉；不能過厚，過厚的畫布將造成龜裂。特別是在台灣濕熱的環境中所製造的畫布，到了西藏乾涼的地區特別容易龜裂<sup>10</sup>。

#### （二）、炭筆或鉛筆素描

<sup>8</sup>丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）藏文原文見頁8；阿旺晉美漢譯見頁92。以上譯文為阿旺晉美漢譯。

<sup>9</sup>2001年8月筆者由拉薩市西藏大學致電返鄉青海探親的烏金拉頌喇嘛，烏金拉頌喇嘛於電話中告知。

<sup>10</sup>筆者按：沒有實際繪畫經驗的唐卡收藏家，常誤以為唐卡布面或色塊龜裂而剝落的原因，出於氣候溼熱或其他環境產生等變化所造成；實際上是出於畫布過厚、調上色顏料時膠過重、上色或修復老唐卡時底色超過兩次等繪畫過程所犯的過錯造成的。

在畫布上先畫上垂直的中線，再根據傳承畫稿上的尺度比例，以輔助線描繪傳承畫稿上的人物畫像。此時用筆要輕，儘量避免筆尖傷到畫布。

好的傳承畫稿能保證人物外形、用筆及神韻的完美，能使初學者快速進入或提升繪畫意境。因此，丹巴繞旦老師說：「藏族繪畫在一千多年的漫長歷史中形成了一套獨特的造型方法……所以不管是怒相神或靜相神都保持其現有的造型方法是很重要的。」<sup>11</sup>

### （三）、毛筆勾勒

用有尖細筆尖的毛筆，沾上調入開水的墨汁，在鉛筆所繪製的輪廓上，以淡墨重新勾勒輪廓。此時的線條越細越好，並可以修正鉛筆輪廓上的錯誤。

（一）、製作畫布；（二）、炭筆或鉛筆素描；（三）、毛筆勾勒等三步驟，可以在素描紙（圖畫紙）上反覆練習；不僅可以練出純熟度，同時可以進行記憶或背誦傳承畫稿，對於日後進行龐大或微小畫作，可以奠定良好比例的穩固基礎。以上三個步驟，對於新舊勉塘畫派及噶爾畫派來說，過程大致上是一致的。所不相同的，是來自傳承畫稿所展現的意境。前文提及：勉塘畫派認為唐卡神祇的尺度與體態是出自「挑選比例完美的藏民百姓做為畫家和雕塑家製做神祇身像的模特兒」的寫實臨摹；噶爾畫派認為「唐卡神祇的尺度與體態是出自聖者在根本定狀態中觀想所見」中超寫實的完美比例。因此兩派畫風，在對於形體結構的理論本質上，便已出現臨摹與設計的不同。

### （四）、著色與色筆勾勒

著色前，需將毛筆下的炭筆或鉛筆所畫的輪廓線條完全擦除乾淨。之後，先畫天空、草地或山石、雲朵的漸層染色。對於天空、草地或山石、雲朵的漸層染色，勉塘畫派與噶爾畫派的漸層上色方式不同；噶爾畫派的漸層上色不塗底色而直接以淡彩漸層上色，勉塘畫派則先平塗加入白色廣告顏料粉末的淡彩之後再進行漸層上色。格桑次旦老師任為漸層上色的技巧在於「不留筆觸」，也就是丹巴繞旦老師提及的「老畫家們對於點染編有這樣的順口溜：【フ】染出毛感有何意，不是老虎和豹子，【；】染出皮點有何意，不是畫龍和畫蛇。【J】<sup>12</sup>」。

在將天空、草地或山石、雲朵的漸層染色之後，依照傳統顏色，將顏料蓋住其他人物與背景輪廓上的淡墨，先後依照漸層染色的方法染出類似漢族國畫的暈染效果，並以色筆勾勒線條。其中，紅黃色系的色塊以紅色加墨的深紅色勾勒，藍綠色系的色塊以藍色加墨的深藍色勾勒。如此，一幅具備「以勾線為主，著色明淨，【、】細膩，各種豐

<sup>11</sup>丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）頁 98。

<sup>12</sup>丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）頁 118。

富的圖案，畫面構圖飽滿，強烈的裝飾效果等特色<sup>13</sup>」的唐卡於是完成。

唐卡所勾勒出來的形狀和平塗及點染的顏色同等重要，一般來說「從形狀和顏色的關係而言：形為主，色為輔……做為一名唐卡畫家只畫黑白圖案，而不重視色彩去表現各種圖像，那麼就無法吸引眾人。同樣在一張很不像樣的黑白圖畫上用再多再鮮豔的顏色來裝飾也很難成為一幅好的畫。因此，藏族唐卡畫家有這樣的順口溜：形樣雖好色欠佳，如同美女穿爛衣，難見美體俊身天，【；】形次色佳何為用，如同八旬塗脂粉，何能打動君子情。<sup>14</sup>」。

以上所說繪製唐卡的傳統技法，對於經常繪製唐卡的畫師來說，能夠憑藉經驗，透過記憶而快速的描繪出傳承畫稿上的輪廓造型，或熟能生巧而能以較少筆觸染出漸層效果，而用較短的時間繪製出精緻的唐卡；這與大昭寺外圍的八角街或少數在台灣靠偷工減料、粗制濫造唐卡來販售維生的畫師，則有很大的不同。

以格桑次旦老師在西藏大學美術研究所教授研究生漸層暈染的方法為例，格桑次旦老師先用筆鋒沾滿水的大羊毫，在筆尖沾上所需濃度的顏料，直接在平塗的底色上進行暈染，當筆尖的顏料逐漸用盡時，筆鋒的水也逐漸下降而在畫布上造成漸層，如此重覆多遍，直至漸層明顯為止；這便是格桑次旦老師憑藉經驗所體悟出的快速暈染而能「不留筆觸」的方法。

## 參、現代西藏、台灣與海外畫師唐卡技法的發展

### 一、唐卡地域化、商品化與世俗化

唐卡的流傳是跟隨藏傳佛教的普及而來，因此傳統唐卡不論在構圖、用色、畫師作畫的態度以及所傳遞的意境各方面，都帶有濃厚的宗教性。然而，傳承畫稿傳到海外其他流行藏傳佛教的地區，在年代久遠之後，唐卡逐漸出現地域化的情況。此外，居留在台灣以及海外的畫師為了謀生或致富的需要，西藏拉薩地區以及各地名寺古剎外圍觀光旅遊區對於唐卡的大量需求，使得唐卡逐漸失去宗教性而逐漸成為帶有商品化與世俗性的紀念品。

#### （一）、地域化

<sup>13</sup>丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）頁 98。

<sup>14</sup>丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）頁 114。

唐卡繪畫的技法，被認為與吐蕃贊普松贊幹布迎娶尼泊爾赤尊公主和大唐文成公主時，由兩位和親公主自母國所傳入的佛教相關。現在勉塘畫派傳承畫稿中人物造型上的手飾與腳飾，仍然帶有濃厚的尼泊爾風味；噶爾畫派傳承畫稿中人物造型上的飄帶，則呈現出漢族國畫中的流暢性。不同畫派傳承下的技法中，已包括中外不同的技法在內。

雖然唐卡在產生初期受到尼泊爾與中國的影響，但發展成為在藏地流行的一種佛畫類型之後，又重新的傳回尼泊爾、不丹、台灣等藏傳佛教流行的地區。以台灣所見，以尼泊爾僧侶為主的新北市板橋藏傳佛教噶舉派列些林中心，佛堂內牆面上所裝飾的文殊菩薩、藥師佛等唐卡，便是採購於尼泊爾，畫師採取將顏色皆平塗而沒有區分漸層效果的方式繪製唐卡。而畢業於不丹六年制國立繪畫學院，並以列些林中心做為任教地點的貝瑪畫師；雖然教授漸層染色，但染色的方式是以大中小三枝尖頭式的西畫筆，分別沾上白色、中間色、深色，分別畫在塊面的上中下、下中上、左中右、右中左等三個不同區域，並在不同深淺顏色相接的地方，以中間色的西畫筆連接深淺顏色而造成漸層效果。

## （二）、商品化

流行於尼泊爾平塗式的唐卡，流行於不丹僅以深淺及中間色所造成的漸層效果，或者如同青海畫師烏金拉頌趕畫時以扁平西畫筆在深色與白色平刷出漸層的方式，以及流行於印度藏族地區用水沖刷深色而造成下方出現漸層的效果，除了是唐卡出現地域性的畫法之外，以簡化方式作畫的原因，主要出於將畫作視為快速完成並得以販售的商品。

因此，唐卡商品化，對於唐卡技法的傳承、唐卡精緻程度以及嚴謹宗教感的損傷，是以仿古唐卡做為古董販售的不肖拍賣者，或藉由唐卡取得暴利的商人、為了謀生而不做品管的畫匠所無法體會的。

## （三）、世俗化

將繁複的技法簡化之後，雖然能夠縮短作畫時間，而讓畫家製作更多的唐卡作品；但也直接影響唐卡的精細程度，間接縮短了畫作保存期限。觀光區所販售大量世俗化而在供品、背景或人物衣紋等處產生線條、紋飾、花色種種的瑕疵，便是出於將唐卡視為商品的畫匠之手。

因此，好的唐卡出於好的畫師，畫師的能力將影響唐卡畫作的品質。擁有畫室或擔任唐卡教學工作的畫師，個人風格也將影響到弟子以及畫派的未來。

## 二、唐卡畫師當具備的能力

唐卡畫師的能力可以分為（一）、專業技能；（二）、人文素養兩方面。如果該畫師

也從事唐卡教學工作，則尚需具備（三）、口語表達的能力。

### （一）、專業技能

唐卡畫師的專業技能包括繪製唐卡所需要的所有技巧，包含了與生俱來的天份以及後天的努力。從事視覺藝術的唐卡繪畫，往往需要一定的天份與興趣。丹巴繞旦老師位於拉薩的畫室，在十幾年前招收弟子時，便已由家長帶著畫作與孩子前往拜師，如此便能保證弟子的天分與興趣。丹巴繞旦老師本人的公子，當時就讀於高中；老師希望他好好讀書，但他不時在假日前往畫室要求弟子們將手中的唐卡借他畫一下，看到父親前來則立刻將畫筆交還弟子。據弟子們說，他雖然沒有每天練習，但歷代畫師的血脈傳承造就了他的天分，現在已由西藏大學美術系畢業，成功的成為西藏師範學院美術系的教師。

除了與生俱來的天分之外，唐卡畫師需要反覆以鉛筆構圖、毛筆白描、分別用化學顏料、國畫顏料、礦物顏料練習上色，來臨摹傳承畫稿所需要的種種專業技能。丹巴繞旦老師畫室的弟子表示，練習記憶或背誦傳承畫稿的能力，要達到一天內可以正確無誤的完成用鉛筆素描及毛筆白描一幅唐卡人物，才算通過此一人物造型的測試。在染色的技巧方面，則由高階弟子教導初學弟子。由於丹巴繞旦老師生性爽朗，教授弟子完全不收學費；影響所及，師兄弟之間也能做到毫無條件的傾囊相授。

丹巴繞旦老師畫室中的弟子人數，從十幾年前十餘位弟子增加到現在的三十幾位弟子們沒有其他工作，每天專心的在畫室努力的畫唐卡，短則三年長則七年畢業，畢業時會得到丹巴繞旦老師所給予的證書，這份證書對於在八角街執業販售唐卡或從事唐卡相關工作，具有相當的權威性。西藏大學格桑次旦老師教授的美術研究所的研究生，雖然在入學之初便已經具備繪製國畫或西畫的能力，但也要從早到晚在藝術學院的個人畫室中不間斷的繪製唐卡，在三年內需要繪製十一幅唐卡並開畫展，寫出三萬字以上的論文才能夠取得碩士學位。因此，在拉薩的個人畫室或西藏大學美術研究所的唐卡專業碩士生的培育過程，可以做到傳遞唐卡傳統技法的固有文化。

### （二）、人文素養

早期能順利在台灣居留的唐卡畫師大多是出身唐卡世家而聲名顯赫的畫師，例如噶爾畫派的澈旺尼瑪喇嘛與烏金拉頌喇嘛兄弟便是因為父親是位出名的畫師，兄弟倆因繪製的唐卡口碑佳而受邀到台灣畫林口巨蛋體育館法會會場，從天花板、牆壁到地面上所有的佛畫都出自兩人合作而完成的作品。澈旺尼瑪喇嘛與烏金拉頌喇嘛不僅從小追隨父親在西藏、印度、尼泊爾等地的藏傳佛教各大寺廟畫壁畫以及唐卡，同時皈依根本上師並出家，每天繪畫誦經，除了以繪製唐卡做為個人觀修諸佛本尊的固定功課之外，同

時對於自己所繪製的唐卡，能以成為信徒膜拜及觀想修行的對象而下筆審慎，因此作品清新脫俗。

而台灣也有不少的喇嘛，不僅繪製唐卡的專業技能不佳，同時也欠缺藏傳佛教的人文素養，高價賣出粗劣的唐卡，並將販賣唐卡做為在台斂財及返鄉置產的資本。

此外，西藏地區也會出現一些畫錯供品或畫錯背景。例如畫綠度母時，由於是以碰鈴（ཉིང་ཟགས།）修度母法，所以度母下方色聲香味觸等五妙欲的供品中，常以碰鈴取代六弦琴（སྒྲ་ལྟ།）當做聲的供品。但若唐卡所繪製的對象不是綠度母，一般則仍保留六弦琴做為聲的供品而不畫碰鈴。因此，出現與主要人物不搭配的唐卡，往往基於畫師對於藏傳佛教知識的貧乏。

### （三）、口語表達

繪畫以線條及顏色展現意境，但畫師在教導弟子時，需要用弟子聽得懂的語言將技法明確的說明。

噶爾畫派的澈旺尼瑪喇嘛與烏金拉頌喇嘛兄弟在台灣教授唐卡時，雖然兄弟倆都會說國語（普通話），全德佛教文物中心仍聘請翻譯解說唐卡繪畫高深的內含。在顏色調配方面，烏金拉頌喇嘛則採用近距離的個別教學方式，以緩慢的步調將兩三種顏料放在調色盤中，讓學生清楚的看到比例才調成所需要的顏色。而不丹籍貝瑪喇嘛則禁止學生問他石膏與水的比例、顏色的比例等，他說：「因為我也不知道。」西藏大學格桑次旦老師則強調顏色不要太深，以免沉悶。

一位好的唐卡畫師，不一定能成為一位好的唐卡教師；因為，唐卡教師需要能將繪製的方法，用緩慢的速度讓學生看清楚整個過程，並用學生聽得懂的言語清楚的陳述。

## 三、唐卡的現代化與創新

### （一）、唐卡材料的演變

現代科技的進步，使得唐卡製作唐卡畫布的工具、材料以及繪製唐卡所使用的顏料日新月異；繪製一幅唐卡，比起過去的準備工作，已經相對的輕鬆許多。

在製作畫布的階段，不丹籍貝瑪畫師提到：在不丹的國家繪畫學院中，首先要到山上尋找樹枝，用刀子將樹枝削到和適的長寬度，用繩子綁緊，然後進行縫布、繃布的工作。西藏大學美術系及台灣，則可以購買西洋油畫所使用的畫框，或將所要的長寬規格直接向木頭工廠訂製的方式，解決畫框的問題。

塗在細棉布上的膠及白色粉末方面，丹巴繞旦老師使用的「利奧粉」調膠；格桑次



旦老師使用白色廣告顏料粉調牛膠，依照配方及所控制的黏稠度，都能夠成功的做出唐卡畫布。不丹籍貝瑪喇嘛號稱自己使用鹿膠調石膏粉加水並加黃色顏料平塗細棉布；在列些林中心則以西畫打底液加水加石膏粉並加黃色顏料平塗細棉布；或不加石膏粉，僅以打底液加水加黃色顏料平塗細棉布；由於學生因抓不到恰當的比例，必需將畫布帶到列些林中心，在老師幫助下製作畫布。

顏料方面，不丹籍貝瑪喇嘛讓學生使用西得進口的大象牌佛像雕塑顏料（丙醃）調和廣告顏料；澈旺尼瑪喇嘛與烏金拉頌喇嘛兄弟讓學生使用礦物的國畫色塊顏料；丹巴繞旦老師畫室採用老師自行研發及製作的礦物顏料；格桑次旦老師則以廣告顏料、國畫顏料做為進階，最後讓學生完全使用礦物顏料。

丹巴繞旦老師在西藏大學美術研究所指導的研究生吳堅（ཨ་ཅཱ།）表示：「化學顏料雖然好畫但無法耐久，最後辛苦畫出的漸層將隨著時間消失；礦物顏料的顆粒雖然較粗而不容易畫，但畫出的漸層便於保存。」因此，唯有丹巴繞旦老師敢誇口說：「我的畫室所畫出的唐卡，不敢說可以保存一百年不褪色；但五十年內絕對不會變色。」以上便是化學顏料無法取代礦物顏料的原因。

## （二）、唐卡的創新

唐卡創作的代表，當以懸掛在北京藏學中心大廳上的葉星生《藏文創始人吞米·桑布札》（199cmX360cm）唐卡為代表，畫面中吞米·桑布札的人像比例採自大昭寺吞米·桑布札金銅佛像，衣裙的花紋與身後的雍布朗卡宮、布達拉宮、大昭寺等建築、鶴群、器物以及藏文字母與拼音，都經過藏學中心研究者的詳細考證。因此，這是一幅結合傳統與現代的成功畫作，在用筆、用色方面，同時結合了國畫、西畫與唐卡繪畫的技巧。

因此，唐卡的創新是能夠結合傳統尺度、用色與花色的，也是能夠結合科學考證與歷史研究的。以上內容，便是筆者於拉薩及台灣所見到的唐卡發展概況，最後則以丹巴繞旦老師所稱的「祝藏族繪畫藝術事業昌盛不衰<sup>15</sup>」，做為本文結語。

### 參考資料

- 王冀青，〈約翰·休伯特·馬歇爾與英屬印度美術考古學〉；《犍陀羅佛教藝術》（甘肅：新華書店，1989）。
- 丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）。
- 札雅·諾丹西饒著；謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》（西藏：西藏人民出版社；1989）（1997年重刷版）。
- 宗者拉杰主編，《中國藏族文化藝術彩繪大觀圖說明鏡》（漢文版）（北京：民族出版社，2002年3月）。
- 劉原，〈西藏壁畫的起源發展及其流派的藝術特徵〉《西藏藝術研究》2007：3。

<sup>15</sup>丹巴繞旦，《西藏繪畫成規結晶教本》（北京：中國藏學，1996）頁122。