



華嚴洞十菩薩及其上方“極樂世界”造像之一角（宋）  
The Ten Buddhas in Huayan Cave and The Statues of The Western Paradise Above (Song Dynasty)

乎遍及安岳各主要石窟造像區域。如《觀音經變》、《地獄變》、《西方淨土變》、《觀音變》、《東方三聖變》、《西方三聖變》等等，在毗盧洞、千佛寨、圓覺洞、臥佛寺、華嚴洞、三仙洞、庵堂寺等處都有。

五、碑刻文字多。常見的題記說明，造像說明，教儀說明也是遍及安岳各主要造像區域。特別是臥佛院石窟內四十餘萬字佛經，是安岳石窟藝術中最具特色和最珍貴的瑰寶。

#### 四

安岳毗鄰大足，位於大足的西北方。安岳石窟造像多屬盛唐和北宋時期的作品，而大足的則多係五代和宋代中晚期的作品。以石刻題記為準，安岳石刻比大足石刻約早兩百年。如果按南北朝以前的石刻藝術屬早期的作品，隋唐時期屬中期作品，宋代屬晚期作品的界綫來劃分，則大同雲崗、洛陽龍門石窟多係早期的，安岳石刻則屬中晚期的，而大足石刻却是晚期的。由此可說，被重新認識的安岳石刻在我國石窟藝術上是享有上承雲崗、龍門石刻，下啓大足石刻的特殊地位。它將為研究中國中晚期石窟藝術提供了一份難得的實物資料。

過去，曾認為大足石刻是我國北方石窟造像走向衰落之際而崛起的造像，甚至將規模宏偉、氣勢磅礴的大足寶頂山大佛灣石刻造像認為是建寶頂時的首創；其實，這些造像的相當部份是集安岳石刻的精華而排列並發展起來的。在大足石刻的主要造像中，至今尚可見到安岳石刻的原型：如圓覺洞、華嚴洞、三世佛、密宗道場、毗盧洞十煉、千手觀音、孔雀明王佛、“媚態觀音”、地獄變相、鬼怪惡吏等等。同時，在大足石刻裏，有安岳雕刻家伏元俊、伏世能、伏小六、伏小八等的名字。這說明，大足石刻淵源於安岳石刻，而大足石刻是安岳石刻的繼承和發展。

安岳石刻雖較大足石刻數量多，內容多，時間早，但是，大足石刻比較集中，安岳石刻較為分散。大足石刻出名得早，安岳石刻雖在二十世紀五十年代初期曾引起文物考古工作者的重視，並已列了六處為省重點文物保護單位，後來由於種種原因，加上十年“文化大革命”的動亂，真正引起重視，是十一屆三中全會以後。

總之，安岳石刻多係我國石窟藝術成熟和鼎盛時期的作品，具有很高的科學研究和藝術鑒賞價值。就現存作品的風格而言，除少數石刻保留了造型敦樸、綫條粗獷的魏晉風骨外，大量的都屬於體態豐腴、雍容華貴的唐代風格，也有不少具有工細華美、瓔珞滿身的宋代雕塑。在這些摩岩造像中，古代的能工巧匠們大膽地突破宗教儀軌的束縛，充分利用地形山勢，運用力學、光學、美學的原理，依崖雕鑿，以其慘淡經營的匠心和高超的技藝，創造了具有獨特民族風格的石窟藝術，至今閃爍着華夏文化熠熠的光輝，它那不朽的藝術魅力將給人們以無窮的美的享受。

一九八五年五月

注：①柳本尊，係唐末居士，學習佛教密宗，相傳會“秘密咒法”，“能祛鬼怪”，“療疾疫”，傳道時進行“十煉”，如剜目、割耳、捨臂等，得到前蜀王建的支持，封他為“瑜伽教主”。  
②“西方淨土經變”，即佛教所指的“極樂世界”，係唐代“變文”“變相”的簡稱。此類作品，多講述佛教經義故事，宣傳佛教經義，或講述歷史傳說、民間故事等。

(本文圖片均為陳靜攝)

# THE HISTORY AND ARTISTIC CHARACTERISTICS OF TANGGA PAINTINGS

NIMA ZEREN (TIBETIAN)

## “唐嘎”的歷史及其藝術特色

(藏族)尼瑪澤仁

藏畫“唐嘎”是我國少數民族繪畫藝術中富有民族特色的文化遺產之一。它的藝術成就在世界畫壇獨樹一幟，發出絢爛的光彩。

“唐嘎”漢語稱卷軸畫，多是在布上繪製而成，並用各色綢緞鑲邊，也有絲綉和綉貼絲綉的工藝品。面上罩有薄綢和裝飾飄帶，下端有用白銀或銅裝飾的木軸，以便卷展。畫幅大小不一，大者幾十平方米，小者不足零點一平方米。多用礦物質原料，雖歷經千百年而色彩如新。許多“唐嘎”作品是作者用數年時間精心繪製，有“布穀鳥叫三遍的作品”之說（即用三年完成一幅作品）。因此，寺廟或收藏者把“唐嘎”視為珍品，只在每年特定的日子展觀一次便收藏起來。所以它較之壁畫（藏族壁畫多數是在畫師指導下，由許多畫匠集體繪製而成）更易於直接看到藏族歷代名畫家本人的真迹和研究藏族繪畫發展的歷史。

“唐嘎”藝術是緊密為宗教服務而又隨宗教的發展而發展起來的藝術。公元七世紀前，處於奴隸制社會的蘇毗、羊同等部族中出現最早的原始教——苯教。苯教重鬼佑巫，事猴為大神，把高原羊作神靈來崇拜，用赭紅色作為生命和威武的象徵，塗在人們的面部避免魔神的侵犯。隨着宗教的發展，晦澀的經文，使人感到深奧難懂，枯燥的說教難以吸引信徒和廣泛宣傳宗教思想，所以傳教者們開始採用以造型藝術形式來宣揚宗教思想，於是出現了一批單純稚拙的宗教繪畫。

公元六二九年第三十三代藏王松贊干布即位，吐蕃王朝進入強盛時期。松贊干布選任贊普后遷都拉薩，統一了全藏。他廣採博取外界所長，不僅派文臣吞彌桑布扎到克什米爾一帶學習梵文和西域各國文字，創造藏文字，並求婚於尼婆羅（尼泊爾）和唐朝，先後娶唐太宗宗室女文成公主和尼婆羅國王益輸伐摩的女兒蓮尊公主為妃。文成公主進藏時帶有三百六十卷經典，《營造工巧》等著作六十種及尊者釋迦佛像；蓮尊公主也從尼婆羅帶來《釋迦不動金剛像》並在拉薩修建大小昭寺，壁繪佛畫。藏族“唐嘎”藝術就是受兩位公主進藏所帶來的文化影響，促進了佛教的興盛和發展。布達拉宮現有一幅《帕巴魯給夏阿》，便是蓮尊公主從尼泊爾帶到西藏的“唐嘎”之一。

赤德祖贊繼贊普位後，又多次派遣官員去長安請求聯姻。公元七一〇年（景龍四年）唐中宗答應把養女金城公主嫁給他。金城公主喜愛文學藝術，不僅攜帶綉花錦緞數萬匹，工技書籍多種和一應使用器物入蕃。隨行還有工匠、雜技、美術、音樂等專業人員多名。金城公主和赤祖德贊的聯姻是繼文成公主和松贊干布之後，漢藏兩族友好關係史上的又一重大事件。它不僅進一步加強了唐朝和吐蕃之間政治上的親密聯繫，而且使藏漢文化得到更廣泛的交流，對以後吐蕃文化的發展起了積極影響。

公元七七〇年（大歷五年）前後，吐蕃另一位藏族古代史上有名的贊普赤松德贊執政時期，先後派大批青年去印度、尼泊爾、迦濕彌羅學習，帶回大批梵文貝葉經，還分別從印度和唐朝筵請著名僧人到吐蕃建寺傳教。那時的繪畫，在原來本土文化藝術的基礎上又直接接受尼婆羅的影響，用多變的姿態來刻劃人物形象，特別是塑造女性時所運用的樸實、柔和的輪廓綫，生動地描繪了肢體的扭動。造型十分優美生動而富有節奏感。當時中原的佛教繪畫也流入吐蕃，幾種不同國度、不同民族的繪畫藝術匯合在一起，有了新的發展。據敦煌研究所考證，馳名中外的敦煌洞窟中，現存有四十五個洞窟壁畫是赤松德贊派藏族畫師繪製的。這說明西藏文化豐富了敦煌壁畫，敦煌藝術又於藏族文化藝術以重大影响。

赤松德贊大力發展佛教的同時，對苯教大加排斥，甚至禁止苯教流傳，搗毀苯教的神壇，使苯教在吐蕃本部受到很大沖擊和挫折。自此，佛教從公元八世紀中葉起進入一個新的歷史階段。公元八三八年（開成三年）反佛貴族勢力設計殺害了繼任贊普赤祖德贊，又擁戴赤祖德贊的哥哥達瑪（俗稱朗達瑪）繼任。極力鎮壓佛教勢力，下令封閉吐蕃境內全部佛院，強迫所有僧人還俗，焚毀一切佛教經典畫卷，塗抹佛寺壁畫，幾乎將佛教文化全部摧毀。朗達瑪開始的滅佛活動歷時七、八十年。許多極其珍貴的“唐嘎”藝術都被毀掉。

公元十世紀後半期，佛教派苯教經過長期爭鬥，融合成為新的佛教派別

——喇嘛教。（正名應為西藏佛教）佛教的再度興起使“唐嘎”藝術也得到復興。

公元一二六〇年（宋景定元年）元忽必烈即帝位後，封八思巴為國師，並設總制院，掌管全國佛教地區行政事務。從此西藏地區與內地聯繫更加密切。隨着內地大批文人工匠相繼入藏，中原文化對當時復興中的佛教“唐嘎”藝術有了很大影響。在繪畫題材上，內地的十六羅漢被喇嘛教作為護法神在“唐嘎”中出現。藏族著名學者蔡巴·噶德貢布七次到內地，把漢族地區的刻版印刷技術和造紙技術帶回藏區。並把內地唐宋以來的繪畫、雕刻、塑像藝術傳到衛藏地區，極大地推動了藏族“唐嘎”藝術的發展。

黃教創始人宗喀巴大師對宗教進行改革。創立了格魯派（黃教）並先後修建甘丹、哲蚌、色拉三大寺，又於一四四七年在後藏修建扎寺倫布寺，形成黃教在西藏的四大寺院。寺內畫有數以萬計的“唐嘎”畫。隨着黃教寺院大量擴建，民間畫工隊伍也隨之而壯大。這一時期，上層集團倍加重視“唐嘎”畫的創作，如將“壇城”的度量作為喇嘛如十密學的必修課。上層喇嘛如宗喀巴大師，一世班禪克珠杰，格魯白桑都是繪畫高手，親自參加繪製佛像。

《丹珠爾》藏經里有“工巧之明”，是傳統佛像繪畫的依據和儀規。藏族美學家丁增格列巴、永登降錯、門拉鄧朱、布登仁布慶、呷馬米覺多吉、米龍巴等都先後著有《忽巴造像度量經》、《比例學》、《軸畫法》、《壇城尺度》、《智者繪畫史》、《繪畫者哲理》等著作。其中主要有兩本《都科》和《當江》造像比例論著是每個畫師必讀之書。這些著作為豐富藏族美術理論做出了貢獻。藏族繪畫在傳統技法的基礎上，廣泛吸收了中原文化和印度、尼泊爾的宗教藝術精華，創立了獨具特色的、具有完整體系的藏族美術。各種畫派竟相發展，相繼成熟。但由於“唐嘎”藝術只准直接為宗教服務，內容都是宗教題材，並用《造像度量經》、《比例學》等法定了各個神像的構圖比例等，畫家不得越雷池一步，這就極大地束縛和限制了“唐嘎”藝術的更好發展。

到公元十一世紀中葉，喇嘛教逐漸分成：噶當派、薩迦派、寧瑪派、噶舉派等主要派系。“唐嘎”藝術也隨着各教派教義內容的不同而在題材上有了區別。隨着歷史的發展，藏族繪畫史上曾先後出現三大流派即：《門尼》（古典派）、《門薩》（昌都派）、《嘎瑪貢》（康巴派）。《嘎瑪貢》受中原文化影響較大，盛行於西康地區；《門薩》傾向印度、尼泊爾畫風，盛行於西藏昌都地區。《門尼》則吸收了一些外來藝術，但是主要仍以最具藏族特色的原始本土藝術著稱於後藏。

《門尼》畫派的創始人是藏族繪畫史上最負盛名的多巴扎加和門拉鄧朱，其中門拉鄧朱被譽為西藏繪畫的主師。據傳他是西藏山南地區人，年輕時娶了一妻，因夫妻不和而出來，流浪在亞珠刀龍途中得一畫，因而想作畫師，並決心走遍前後藏尋師學畫，後遇大畫家多巴扎加學得繪畫技術以及詩詞文學。他的藝術造詣很高，創立了西藏古典畫派《門尼》派。他還根據藏醫藥類繪製圖形，著有繪畫度量書《意西那布》，所以人們稱他為“門拉”（即藥師）。

門拉鄧朱的同學羣則青木和席巴活佛在繪畫技巧上也達到很高水平。他們以畫風俗畫著稱，畫風與門拉鄧朱各不同，形成門拉鄧朱（門派）、羣則青木（青派）、席巴活佛（席派）總和而成的藏族古典畫派（門尼）派。這一畫派與前後藏三轉法輪等具有尼泊爾畫風的古典繪畫迥然不同。

《門尼》畫派的藝術特點是：單純、概括、厚重、拙樸；構圖樸實以神韻為本，寬衣大度，簡要明確；構圖樸實無華，不追求過多的圖案和裝飾；色彩只作淡淡變化，不重渲染，善於運用顏色情調以襯托主題內容。紅教寺院收藏的巨幅《唐嘎·向巴布》就是這一畫派的代表作。作品中人物體態莊嚴而生動，面部表情溫和而平靜，表現出一種寂靜自在的內心世界；色彩單純，鐵綫描剛勁有力，頓挫有致，呈現出一種既單純又豐富，既強烈又和諧的藝術效果。這一畫派是最初從尼泊爾流入的佛教藝術與西藏本土文化結合而成的最具民族特色的藝術珍品。

# A DISCUSSION ON THE SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN THE AESTHETIC TRADITION AND ARTISTIC THINKINGS OF THE NORTHERN AND SOUTHERN DYNASTIES

WANG HONGJIAN

## 略論南、北朝美學傳統及藝術思想的異同

王宏建



門對皇帝行跪拜禮。第三，南朝佛教的發展，偏重於對佛教義理的研究。在漢族悠久牢固的傳統文化面前，外來的佛教逐漸衍變成漢化的佛教，佛教的宗教思想逐漸被儒家的倫理學說所同化。如東晉時流行的“般若”學大乘佛教，就是被玄學初步同化了的宗教，它在以後幾個朝代始終保持着玄學尚清談、重義解的特點。又如晉宋時期山水畫家宗炳，曾以儒家的身份到廬山，同儒者雷次宗等名士一起拜釋慧遠為師，探求佛學；又以佛教有神論為出發點，寫了長達萬言的哲學論文《明佛論》，偏重義解，力圖融佛、儒、玄(道)為一體。

佛教在南朝發展的這些特點，正是傳統的儒家哲學思想和美學思想得以鞏固和發展的一個原因。無論佛教如何企圖調和儒家，而儒家却對佛教採取了堅決排斥的態度。

晉宋時期思想家何承天在與宗炳辯論時指出：“形神相資，古人譬以薪火，薪弊火微，薪盡火滅，雖有其妙，豈能獨傳？”堅持了形神一體的儒家傳統思想，否定了佛教的神不滅說。他還在《達性論》中駁斥佛教的輪迴說，認為“生必有死，形斃神散，猶春榮秋落，四時代換，奚有於更受形哉？”可以看出，何承天完全繼承了荀子以至王充的思想體系，而又對他們關於形神、氣，以至於人的本質的學說略有所發展。

在反佛教的鬥爭中，儒生范縝的《神滅論》從根本上打擊了佛教的核心支柱：神不滅論。在形與神的關係上，范縝認為，“神即形也，形即神也，是以形存則神存，形謝則神滅也”，“形者神之質，神者形之用，是則形稱其質，神言其用，形之與神，不得相異”。這一見解同顧愷之的“以形寫神”的思想是很相近的，顧愷之也是把形看作是神的基礎，把神看作是形的集中體現。

中國南方社會儒家反佛教的鬥爭，在美學上表現為實踐與理論矛盾的二重性。有不少藝術家，在藝術實踐方面與佛教有着這樣或那樣的聯繫，但他們的藝術思想却絕少宗教色彩，所堅持的仍是儒家傳統美學的立場和觀點。

東晉畫家兼雕刻家戴逵是首先創造了中國式佛像的雕刻家之一。據史籍記載：“逵既巧思，又善鑄佛像及雕刻。曾造無量佛像，高丈六，并菩薩。逵以古製模拙，至於開敷，不足動心。乃潛坐帷中，密聽衆論。所聽喪貶，輒加詳研，積思三年，刻象乃成。”戴逵雕鑄佛像，尤如米開朗琪羅創作西斯廷教堂的天頂畫，純然是出於藝術上的考慮。他並沒有把佛像看成宗教崇拜的對象，而是當作能夠打動人心的藝術對象。要之，戴逵既不是一個虔誠的佛教徒，又不是佛教的贊助者或同情者。他的思想裏沒有一點宗教的色彩，是一個堅決反佛教的思想家。他曾在《釋疑論》中駁斥佛教的因果報應說：“有束修履道，言行無傷，而天罰人楚，百羅備嬰；任性恣情，肆行暴虐，生保榮貴，子孫繁熾。”戴逵認為，歷史上有許多事實都證明了好人沒有好報，惡人反而榮貴，佛教的因果報應說是站不住腳的。他又在《流火賦》中批駁了佛教的神不滅說和輪迴說，“火凭薪以傳焰，人資氣以享年；苟薪氣之有歇，何年焰之恒延？”在戴逵看來，人的生命是以氣為根本的，火的光焰是以柴薪為根本的，氣和薪沒有了，也就不會有永遠延續的生命和永遠燃燒的火焰。另外，據《歷代名畫記》的記載，戴逵曾畫《南都賦》送給觀禮繪畫的范宣，改變了范認為畫乃“無用之事”的看法。足見他十分重視藝術的社會功用，這也正是儒家傳統的美學思想。

顧愷之的情況與戴逵相彷彿。儘管他沒有戴逵那樣明確的反佛教言論，但我們從他的畫論著作和他的繪畫實踐中不難看出：他的思想中主要是儒家的傳統，並帶有玄學的影響，而與宗教不相干。他在《論畫》中唯一涉及到

出歷史的真實。如通過佛經故事表現古代藏族人民的生活風俗、節日歌舞、賽戲、馳馬、竟射、壘壘造屋等，表現了畫家獨具的藝術匠心。

第三類是歷史人物畫。畫家依據歷史上真實的人物，創作出藝術形象。藏族畫家造像，重內在特徵和神態感情，不拘泥於外表的真實。如《米拉日巴》，表現他深山苦修，坦蕩豪放的性格。《宗喀巴》，強調藏族特點，直挺而寬大的鼻子，飽滿的額頰，慈善的笑容，顯得寬厚而大度。《唐東杰布》則表現這位博學多才的學者須眉奮張，目光如炬，智慧過人的神態。

第四類是裝飾圖案畫。“唐嘎”藝術在表現形式上，常將描繪須彌山和四大洲等富於幻想的宇宙結構成圖，又有描繪仙間極樂世界的富麗堂皇的天堂圖。還把吉祥、行善、祈禱、放咒術等佛教內容組合在裝飾和幾何形圖案中。把《六道輪回圖》、《世界模式圖》等人生因因果宇宙分佈繪製在圓形圖案中。而《壇城》則是將“八吉祥”、“佛塔”等物，完全對稱的組成圓形圖案。把佛“三部主”組成蓮花(代表觀音)、寶劍(代表文殊)和金剛(代表金剛手)巧妙組成圖案，顯示出藏族畫師卓越的藝術才能。

第五類實用性教材畫。這一類表現在藏醫掛圖。如《曼巴扎倫》中的如意樹圖，它通過如意樹的根、杆、枝、葉，形象地說明藏醫對人體構造、經脈氣穴的認識，成為藏醫學上生動的教材。

第六類裝飾欣賞畫。這類畫主要以山石流水、花草樹木、飛禽走獸、亭台樓閣、吉祥八寶、蓮花牽枝、飛天伎樂、皓發壽星等為主。以及將《五供仙女》誇張變形成上身赤裸，分紅黃白藍青五色，手持“五供”(銅鏡、琵琶、海螺香水、果實、綾緞)象徵聲色香味觸五妙欲，體態婀娜多姿，環形蓮花果帙的圍繞，顯得極其優雅。又如將龍鳳、孔雀、雪山獅子、仙鶴、羚羊、大象等通過變形處理成獨具特色的景物畫，增添了畫卷的民間藝術情趣，顯示出鮮明的民族風格。

第七類文詩畫。這是詩畫結合的別具一格的文體形式畫。它將“六字真言”“密咒”等文字用在圖案裝飾中。如《貢桑羅羅》在圓形或方形的若干小方格中有一個字由若干圖案組成一個詩句。它的最大特點是，從左到右，從右到左，從上到下，不管從這里讀到那里，都是一句完美而不同的詩句。周圍還有蓮花果帙或蟠龍金殿加以裝飾，風格新穎別致。

“唐嘎”藝術強調在畫面上看得多、看得全、看得遠、看得細，即所謂在畫中可有可行者、可望者、可游者、可居者。《智者繪畫史》云：“不寬咫尺中，三界壇城繪”。構圖別致，不受太空、大地、海洋、時間的限制，即在很小的一幅畫中，上有天堂，中有人間，下有地界。畫中突出中心佛教人物，其它則用“散點透視”近人遠人一樣高。畫家把情節繁多、連續性強的故事，巧妙地利用變形的山石、祥雲、花卉構成連續圖案將情節自然分割，形成一幅既獨立又連貫的畫面，構圖充實豐滿。

“唐嘎”畫面色絢麗，色度鮮艷，對比強烈，多採用礦質原料，善用“金”“銀”作畫。“金”的大量運用與內地工筆重彩有顯著區別。它不僅有“描金”、“干貼”，還有表現畫面最明亮處的“磨金”，用“金”表現出豐富的層次，使畫面神怪莊嚴、富麗堂皇。

用色上貴於使用強烈的色彩對比。為了解決純度很強的色與色之間發生“光暈”而使對比關係不恰當，以至把色彩明度抵消等問題，藏族畫家善用兩種原色之間加上白色，用以消除強烈色彩反射出的“光暈”如紅與綠之間加一道白色，把二者間隔起來，這樣，既不發生“光暈”，又能使紅綠色更加鮮明。藏畫“唐嘎”在長期的藝術實踐中總結出“以重托輕法”，即用濃重的底色襯托畫面的主題。如“唐嘎”分有黑“唐嘎”、紅“唐嘎”、藍“唐嘎”、金“唐嘎”、銀“唐嘎”、綠“唐嘎”等。黑“唐嘎”多用於描繪斃妖降魔的題材，在漆黑的底色上大量勾金，畫面雄偉強勁、莊重沉着。紅“唐嘎”以紅為底，表現高貴富麗。藍“唐嘎”則以藍底給人色調明朗、喜慶輕快之感。金“唐嘎”以金為底，上面用黑綫勾畫，使畫面神怪、古拙，金筆輝煌。銀“唐嘎”則全是用銀打底，黑色勾綫，色彩樸實單純，使整個畫面顯得高貴典雅，和諧統一。這些豐富的表現形式，風格獨特別致，不失為祖國畫壇中閃爍着獨異光澤的一顆藝術明珠。

佛教“唐嘎”畫中，對各種佛像的比例、動態、構圖等用度量標準有極其嚴格的規定“度量不準之像，則正神不為焉”；如男神全身比例為十個頭女仙為九個頭，凡人為七頭或八頭(藏畫以指寬為杰作量度)另規定耳肥長指長、鼻高長者為美、鼻矮而露孔者為醜……如此等等，雖一定程度反映了藏畫的美學觀點，但藝術上的死硬畫規卻極大地阻礙了藏族繪畫藝術向衆多的藝術領域裏發展。

一千多年來，藏族繪畫藝術畫師們，通過不斷實踐和探索，創作出各種繪畫形式以表現浩繁的佛教題材。這些衆多的“唐嘎”作品，由於歷史的變遷，多散失在民間，不如藏族壁畫在寺廟裏能得到專家、學者的研究，著書介紹，“唐嘎”畫中許多精妙的作品也很少為世人所知。為了使藏族“唐嘎”繪畫遺產得到更多的人的認識，使之得到進一步的發掘、整理、研究，使我們民族的美術工作者“知之深，愛之切”，更好地繼承和發展我們民族的藝術瑰寶。

十六世紀時期，畫家薩托羅松在繼承“門尼”畫派的基礎上，創立了這一時期最有影響的畫派中的一派——門薩。其後繼者有珠巴·普布澤仁，他技巧新穎而高超，作品構圖宏大，形象生動，色彩絢爛，人物造型誇張而不失準確，色彩強烈而不失和諧，作品畫面比前輩更有氣派，深得各喇嘛寺院和高僧活佛的喜愛，被贊為是佛化身的畫師。這一畫派的藝術特點是：在藝術處理上，人物形態誇張變形，體態多曲綫扭轉，極盡窈窕嫵媚之勢，神態奔放；構圖講究疏密關係，追求圖案和裝飾；綫條豪放有力，色彩對比強烈，只在裸露的人體、雲彩、花卉、文紋等裝飾圖案上略加明暗渲染，構成鮮明生動的藝術風格。十六世紀昌都大畫師薩托羅松的《拉爸》便是這一畫派的代表作。黑底《唐嘎·金剛撇、金剛大威德、蓮花生大師》則是門薩畫派另一著名大師翁呷於十九世紀末所作。畫家畫的《金剛大威德像》形象誇張變形，人體呈深藍色，與暖色桔紅為基調的火紋形成對比；在深黑的底色上用金綫勾勒，效果更顯絢麗統一。又如《蓮花生大師像》，畫家抓住他微笑帶神的神態，富有印度人特徵小鬍鬚的頭略偏一邊，姿態莊嚴而又生動，人物四周的黑底上，畫有裝飾風味的花卉，用金綫統一勾描。畫面精彩處採用“磨金”，達到明亮、突出。整個畫面充滿一種神怪的氣氛，富麗堂皇而又光彩奪目。昌都大畫家普布澤仁所作《呷通》也是這一畫派的代表作。

在康區頗負盛名的畫家朗卡杰，善畫佛教故事畫。他畫風工細流麗，風格清新，有時一幅畫常創作數年，他的杰作《釋迦牟尼傳》以勾金鑲玉、丹碧交映、山峯回繞、樓閣連綿，畫中人物大小不到一寸而須眉畢現，使這一畫派又出新機。此外還有昌都的澤巴拉絨、朱巴才根、呷馬多吉、村瑪格列等畫家在門薩畫派中也頗有成就。

元代以後藏族“唐嘎”藝術的影響和內容上則更多的受到中原藝術的影響。特別是西康一帶，因為在地理上與內地鄰近，更多的受到中原藝術的影響。其中最明顯的是公元十六世紀初，康西地區白教中心地八邦寺的七世呷馬巴去讓將錯和八世呷馬巴米覺多吉創立了舊嘎瑪貢畫派。其後，白教高僧呷馬巴十世清尼多吉又親自專程去雲南等地學習漢族繪畫，雕塑及金銀首飾等手工藝術。他的畫廣泛吸收了漢族繪畫的特點，而以山水花鳥見長。十八世紀八邦寺的高僧、著名學者和繪畫大師師多頓覺、曲吉牛勒繼承了門薩和舊嘎瑪貢派的藝術風格，並有所創新，形成了既具有漢族工筆重彩特點又具有藏族繪畫特點的新嘎瑪貢畫派。這一畫派的特點：重明暗渲染；；追求華麗精緻；色如朝暉而不露筆痕；特別重用純金畫衣飾花紋圖案；人物以寫實為主；雲、水、樹常用重彩烘染(不勾綫)，拼圖強調情景結合，以景襯人；綫條用藍葉描和高古游絲描，紋如絲綫而無疙瘩。此畫派擅長肖像畫，如師多頓覺、曲吉牛勒的《麥拉熱巴》，畫家從現實生活中尋找藝術形象，使麥拉熱巴優美綽約，神態逼真，動態坦蕩豪放；色彩以綠色為背景基調，人物的色金紋衣服與紅靠墊形成鮮明對比，顯得典雅和諧而又富有生活情趣。畫家並沒有把人物簡單的神化，整個畫面結構嚴謹生動，色彩沉着，神氣充沛，充分顯示出它的藝術魅力。是藏畫“唐嘎”藝術中不可多得的肖像畫珍品。

清順治邀請達賴去北京，並先後賜給金冊金印，正式冊封達賴喇嘛和班禪。黃教的統治地位得到清朝正式確認。隨着黃教的得勢和宣傳黃教教義的需要，各地建立了畫坊。一切工匠藝人從各地差派、父死子繼，形成畫工的世襲製，猶如服兵役一樣。五世達賴還多次召見參加畫社的畫師，畫得好的授予學位。由於藏畫有了廣泛的羣衆性，“唐嘎”畫的題材也隨之廣泛起來。畫師們用自己日益嫺熟的技巧，描繪自己民族的歷史和豐富多彩的人民生活，使“唐嘎”藝術帶有更多的人性和民族性。“唐嘎”藝術也因此發展到極盛時期。

從十八世紀開始，英、俄殖民主義不斷侵入，西藏廢除郡王制，正式成立地方政府——噶廈。由於黃教掌權者的無能，藏區政治、經濟、文化發展緩慢，佛教藝術也停滯不前。一八八〇年(光緒三十四年)十三世達賴入京朝覲，宮庭畫師澤仁弘也跟隨前往，受到清末宮庭繪畫的直接影響，並帶回大量畫譜粉本，完全照搬內地的樣式，沖擊了藏族傳統的民族特色。這類繪畫雖華麗精緻，不免陷入“雕鏤刻劃”，板滯空疏，失去了民族特色和繪畫的生動神采。

“唐嘎”藝術經過千百年無數畫師和民間畫匠的不懈努力，吸收了盛唐以來的中原文化和尼泊爾、印度的先進繪畫藝術，形成獨具風格的繪畫藝術。由於它是佛教繪畫，在題材上規定很死，大致可分為以下幾類：

第一類，佛本生故事畫。如《釋迦牟尼傳》、《蓮花生大師傳》用“割肉質鴿”“舍身飼虎”等一百種業續宣傳佛教教義，這些因報應，輪回流轉一類抽象教條具有民族特點的“之”字形圖形。把這些作品在描繪人間苦難時，往往取材於現實生活的苦難。雖然他們的藝術才華受到死板的宗教畫規的束縛，但工匠藝術家們仍用自己對現實生活的認識來判斷善惡，表達思想情感，如放牧、狩獵、園林、營壘、出行、乞討等等，使“唐嘎”藝術反映了深刻的思想性和人民性。

第二類是歷史風俗畫。畫師則多採用鳥瞰式的構圖方法，把歷史故事分成幾個片斷在一個畫面上表現出來。如《文成公主入藏圖》(此類畫在“唐嘎”中較少)。畫家在這些歷史風俗畫中，突破度量經上的杰度、標誌、印等局限，將自己所熟悉的社會和人物通過巧妙的構思，通過宗教題材反映