

# 西藏唐卡

## 的历史沿革和艺术特色

叶星生

唐卡(Thangka)一词,字面意思为:“平坦、展开、广阔”等多层含义。后人对此作出多种解释,《藏汉大辞典》对唐卡的解释是:“卷轴画,画有图像的布或纸,可用轴卷成一束者。”<sup>[1]</sup>《西藏历史文化辞典》中的解释是:“唐卡指流行于藏区的一种宗教卷轴画,通常绘于布帛与丝绢之上,是西藏地方绘画的主要形式之一。”<sup>[2]</sup>

唐卡的种类很多,主要划分为“国唐”和“止唐”两大类。国唐包括刺绣、堆绣、贴绣、缂丝、织锦等丝绸类唐卡。“止唐”主要指绘在布或绢上的唐卡。还有一种木版单色印刷后再填色的唐卡,但传世量不多。唐卡,作为传播宗教文化的一种载体,作为西藏绘画艺术中的独立门类,主要是悬挂于寺院佛殿、民舍经堂,供佛徒香客顶礼膜拜、修行观想。千百年来,随着历史的变迁、宗教的发展而五光十色,并以其庞大的内容体系,独特的艺术形式而著称于世。成为全人类绝无仅有的艺术种类,这是中华民族的骄傲,也是全人类共同拥有的珍贵文化财富。

### 一、吐蕃王朝时期(7—9世纪)

西藏绘画艺术源远流长,据藏史记载,早在两千多年前的雍布拉康宫殿(母子殿)墙面上就绘有

壁画。在公元七世纪,吐蕃王朝崛起,第三十三代藏王松赞干布统一西藏,与尼泊尔赤尊公主和唐文成公主联姻,文成公主进藏带有释迦牟尼佛像、三百六十卷经典、营造工巧著作六十种。<sup>[3]</sup>特别值得一提的是松赞干布的御前大臣吞弥·桑布扎,他根据梵文字母创造了藏文。以及西藏“七觉士”前往印度学习并带回大量的佛教梵文经典,<sup>[4]</sup>从而印度及其邻国文化和各种工巧技艺开始传入西藏。在修建大昭寺时“召至甚多尼泊尔之巧善工匠所建筑者。”<sup>[5]</sup>现在大昭寺的梁柱门楣上,二楼回廊壁画上,至今还能看到当时的作品。另外在青海郭里木出土的吐蕃墓棺板画,<sup>[6]</sup>绘有“吐蕃赞普的生平,贵州生活的场面”,其风格带有浓郁的中原画风,而在档头所绘的青龙、白虎、朱雀、玄武四神及花草装饰则是汉式造像基础上带有明显的中亚、西亚艺术特色。对认识吐蕃早期绘画艺术另一个重大发现便是在古代沙洲,敦煌莫高窟的洞窟中关于吐蕃内容的作品,在敦煌莫高窟第159号洞窟东壁南侧便绘制着《吐蕃赞普礼佛图》,这与“804年凿刻在藏东昌都丹玛岩的摩崖石刻在造型和内容上都有明显的一致性”,其中的大日如来基本形态及背光,与西藏吐蕃绘画一脉相承。

这里最为要紧的是在1900年打开的敦煌17窟的藏经洞,里面藏有相当数量的古代帛画、纸画及

藏文写本，其中西藏吐蕃绘画同一时期的约数十副，有帛、麻、纸三种材质，在内容上多为各类佛像、菩萨像。在艺术风格上，第一类画在麻布上，为印度、尼泊尔式的佛像，“是一种外借的形式”；第二类呈竖条形的帛画，带着较多的葬式特色，如大英博物馆第53号作品，“莲花手金刚”头戴三叶冠，上身坦露，戴项圈与臂钏，穿横向网纹的紧身裙，二腿直立与莲台上；第三类为多种艺术的综合，将吐蕃和中原的绘画风格进入一个画面，其典型例子就是斯坦因藏品中的第32号作品“千手千眼观音坛城”，在这幅大型唐中期绢画中，画面上方药师佛居中，左右为二位肋侍菩萨。下面画有骑大象的普贤菩萨和骑狮子的文殊菩萨。从服装配饰到莲花宝座都各不相同，表现出迥然不同的地域特色和文化走向。值得重视的是画面上的藏汉文二文题记：“龙年<sup>[7]</sup>……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……，<sup>[8]</sup>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。

唐卡艺术，作为藏文史料记载的正式出现，我们只能在五世达赖所著的《释迦佛像记·水晶宝镜》一书中看到这样一段话：“法王松赞干布用自己的鼻血绘了一幅白拉姆女神像，后来蔡巴万户长时期的果竹西活佛在塑白拉姆女神像时，作为装藏放在神像里了。”<sup>[9]</sup>在这里没有涉及到绘画的材质、形制和“唐卡”这一词汇，即使记录数实也不能成为唐卡，而只能被客观的成为“可移动的神像绘画”。

关于“唐卡”这一词汇出现的最早史料，是在12世纪左右成书的藏文典籍《巴协》中队桑耶寺<sup>[10]</sup>建筑的描述：“所有塑像都与密乘所说相符。总共有塑像七十九尊，经部续部的传承画像十四部、柱子一千零二、大门三十六、小门四十二、大梯六、



## 二十一度母（汉文）

中央主尊为绿度母，身绿色，手持两朵青莲花，是观音菩萨的化身，是密教观音部的佛母。供奉绿度母能摆脱八种恐惧，即能解除狮、象、火、蛇、水、牢狱、贼、非人等八种苦难，所以也称为救八难度母。“度母”意思是救度一切众生的佛母。绿度母为二十一度母的主尊，“绿度母咒”也是二十一度母的根本咒。

绿度母一共有二十一尊化身，简称“二十一度母”，除主尊绿度母外，其他的二十尊为：1、救灾难度母；2、救地难度母；3、救水难度母；4、救火难度母；5、救风难度母；6、增福慧度母；7、救天难度母；8、救兵难度母；9、救狱难度母；10、救盗难度母；11、增权威度母；12、救魔难度母；13、救畜难度母；14、救兽难度母；15、救毒难度母；16、伏魔度母；17、药王度母；18、长寿度母；19、宝源度母；20、如意度母。度母是根据身体的颜色、标识、姿态不同而识别的。

藏传佛教中流传最广的是绿度母和白度母，绿度母因为全身绿色，而称为“绿度母”。

## 金刚手菩萨（汉文）

金刚手是释迦佛说法时所呈现的形象，也是释迦佛的秘密化身，所以又叫作秘密主。与观音、文殊三尊合称为“三族姓尊”，为大势至菩萨的忿怒化现。金刚手也有多种，此唐卡为早期造像。此尊为一面二臂三目，身色黑蓝色。右手执五股金刚上扬，左手当胸结期克印，红色须、发卷曲向上；上穿狮褂，下着虎皮裙，以璎络等外八密饰为饰（头冠、耳环、项圈、璎络、臂钏、手镯、指环、脚钏）；右腿屈，左腿伸，立于熊熊火光中，火焰以背光边缘呈规则的齿形造型，以凶忿的相貌显示其护持佛法的威力。

金刚手菩萨把诸佛的法力变化为相貌神，成为密教之主，为征服黑道党羽，佛陀授记他显为金刚身。密宗认为，修金刚手法，有无量无边不可思议之功能。能具足大威权，制服诸魔，消灭一切地水火风空所生之灾难，一切所求，无不如愿，临终时直生西方净土。

主尊四周以规整的划分方格，绘以佛、菩萨、高僧等。



大钟八、大丝缎唐卡三……”意大利藏学家杜齐在《西藏画卷》一书中认为西藏唐卡是源于印度古老的说唱挂图帕达（pada），在形式上，杜齐认为借用了这种古老的印度布画，杜齐是这样说的：“印度的绘画pada，尼泊尔称为prabba，便是西藏唐卡的模范式样。画在薄纸上，带有神学意义的图像，就像唐卡一样，表现神像或是圣人的传记，在寺庙殿堂里给朝圣者们观想和解释的一样，代表着使人崇拜的神像，及他的胁侍和他的天国”。如根据属实，也说明印度绘画的传播及西藏可移动的佛画艺术的出现。而作为“唐卡”一词，首次出现于文献是在成书于12世纪左右的关于桑耶寺志的藏文典籍《巴协》一书中“所有塑像都与密乘所说相符。总共有塑像七十九尊，经部续部的传承画像十四部、柱子一千零二、大门三十六、小门四十二、大梯六、大钟八、大丝缎唐卡三……”<sup>[11]</sup>，书中所提到的“大丝缎唐卡三”，为我们提供了“唐卡”现有的文字依据，我们才可断定唐卡唐卡这一形式在公元12世纪以前就已经成型，并广为传播。虽然《巴协》书中记载的“三幅大丝缎唐卡”已不存在，但我们可从同一时期的吐蕃壁画及敦煌藏经洞里的帛画、布画来对应它的风格，并从继后的古格城堡中来找寻他的去向。

## 二、分裂割据时期（10—13世纪）

在吐蕃王朝末期，公元838年，第四十二代赞普朗达玛进行的灭佛运动，几乎将佛教文化全部摧毁。吐蕃王朝彻底崩溃，两藏陷入了400余年的各自为政的分治时期，在安多地区出现了角厮啰政权及西夏政权；康巴出现了葱岭政权及嘉绒十八国等诸多地方小政权；以及藏中益两坚赞王政权：而吐蕃后裔吉德尼玛衮则溯雅鲁藏布江而上，

并在阿里扎县境内建立了古格王朝。

据《布顿佛教史》记载,“佛教的再兴是在朗达玛灭佛七十年以后”,<sup>[12]</sup>史上称此为藏传佛教的“后弘期”。特别需要提到的是在公元1042年,古格王益西沃迎请印度高僧阿底峡进藏并住进了离古格城堡约十公里的托林寺潜心翻译显密经典,传播密法,召开大法会并创立了噶当教派。同时“他还是一位多才多艺的智者,精通雕塑、绘画、利玛铸像、曼陀罗制作,他的作品很多,除壁画、唐卡外,在聂塘寺的扯巴拉康,还供有一尊高68厘米,由阿底峡尊者亲自塑制的自塑像。”<sup>[13]</sup>从而对藏传佛教的光复和西藏艺术的发展起到举足轻重的作用,而呈现出“表现内容和形式上的多样化”的艺术格局。

总的来讲,外来文化占主要地位:在卫藏地区主要受到尼泊尔艺术的影响,藏东主要受到尼泊尔、中原风格的影响,藏南主要流行西藏本土艺术与尼泊尔、中原等不同风格的综合样式。而阿里地区的绘画特色主要来自印度和克什米尔,史料记载古格高僧仁钦桑波从克什米尔带回了75位大师,“意大利减学家杜齐曾多次论述了仁钦桑波与克什米尔之间的密切关系”。<sup>[14]</sup>在托林寺、塔波寺以及拉达克境内的仁钦桑波系统的藏传佛教寺院中的绘画,其手法概括简练,线条刚健有力,细密明确,色彩艳丽丰富,并以金、银加以装饰,具有浓厚的克什米尔细密画的式样。尤其是对供养天女造像上,除头部、颈部、腰部及四肢有精细的饰件外,通体赤裸,体态丰满而苗条,姿态各异,均呈“三折枝”式立于莲台之上,充分体现出女性妩媚、妖娆、婀娜多姿的异国情调。成为西藏人体绘画中的经典作品。而在古格后期则吸收了西藏腹地文化及汉文化的元素,而形成以古格为核心的西藏两部绘画体系,并带动了整个藏区多元化艺术的发展。



### 莲花生(汉文)

中央主尊为莲花生大师,印度僧人。8世纪后半期把佛教密宗传入西藏,藏传佛教尊称他为洛本仁波且(轨范师宝)、古如仁波天(师尊宝)、乌金仁波且(乌仗那宝)。通称白麦迥乃(莲花生)。据多罗那他于1610年所著《莲花生传》所载,约于摩揭陀国天护王时出生于乌苻国王族。一说系乌苻国英迪拉菩提(印度金刚乘始祖,著有《秘密集会》)之子。初名莲花光明,后通晓声明及各种明处,得名莲花金刚。旋又依一真言阿黎寂色学事、行、瑜伽三部密法得密号为莲花生。其后又从瑜伽师乐天及瑜伽母乐持学无上部法。他入藏的时间,近代学者多方考证,结论不一。据智慧海王所述年月推算,他于750年由印度启行至尼泊尔,752年至拉萨,秋季开始建桑耶寺,754年建成。

主尊周围是莲花生大师的传记故事,画面顶部是莲花生大师的八大神变事迹,画面下部为莲花生所修建的桑耶寺,其余均为莲花生在藏的度化事迹。特别是画面的左中部分,一团彩云中的五方佛,是典型的莲花生的神变事迹,将自己的四肢和头部化为五方佛,从而折服外道。

## 六臂大黑天（汉文）

六臂大黑天原是印度教的魔神，观音入其神识，故成佛教之护法，观音之化身。平时随侍观音，具有息、增、怀、诛四种事业法。

此尊一面六臂，红圆三目怒睁，深色黑蓝，遍体发出烈火光焰，狰狞无比。身披一张白象皮，象头朝下，四退搭在双肩和双腿后。最上右手向上抓着象脚，左手拿三叉戟，中间两只手，右手拿骷髅碗，左手拿索子，主臂两手拿骷髅碗和月刀。本尊身上除了象皮，脖子上有青蛇、项链，脚脖和手腕上还缠着白蛇，象征着把龙王和药叉都降服，腰间围着虎皮裙，环绕着人头饰。

虽然有六臂，却只有两条腿，右屈左展，跨在一头仰卧的白象身上，白象左手拿着骷髅碗，右手拿着大萝卜。据说这象王也是个财神，非常凶暴，后来被大黑天降服了。

唐卡下面部分是两尊大黑天的眷属神，左边一尊护法神，右边一尊为吉祥天女。



这一历史时期，不得不提到与吐蕃相邻的两夏于朝(公元1038—1227年)，在两夏黑水城所出土的一批唐卡。这批唐卡不仅形制多样，而且所使用的材料各异，除了用原来的棉布、亚麻布、混纺布外，还用汉地的丝绸来作画，而在佛造像上除了印度、尼泊尔式样外，还让中原佛像与藏式佛像并存了。

这时期的绘画题材除从吐蕃沿承下来的各类神像外，还首次以唐卡的形式来独立表现各类历辈高僧、上师像。并以写实的手法对人的五官、神情进行深入细微的刻画、表现出人物不同的个性与特征，如保存于热振寺的公元12世纪唐卡《阿底峡与仲顿巴》，以排列有序的千佛作为背景，而让二位尊者成为画面的中心，并以不同的手印，动作与神态进行交流；另一幅经典之作，是藏于艾尔米塔什博物馆的黑水城唐卡《上师像》，上师脸型清瘦，鼻梁端正，眉眼修长，蕴藏着冷静与智慧，嘴唇薄而精致，虽然嘴唇上下有须，但却透彻着一种文静儒雅的大师的气派；另一幅断为宋代的布达拉宫绛丝唐卡《贡塘喇嘛向像》，虽然面部同样清瘦，但多了些起伏，虽然眉眼同样修长，但拉近了距离，虽然嘴唇同样小巧，但多了几分机敏与幽默，极具亲和力，从而和黑水城的《上师像》拉开了距离，显示出不同的环境中各不相同的人物特征与精神，但均是让人崇敬的大师像。可以这样说，从西藏后弘期开始，独立的肖像画唐卡便开始盛行，并一路走来，尽管表现手法不一，但始终未曾放弃过对人物特征的刻画和对内心世界的表达。

古格时期在绘画上的另一大亮点则是一批世俗题材的问世。如古格城堡壁画《庆典图》、《礼佛图》、《吐蕃王统图》等，其中《礼佛图》主要表现古格王室家族与众臣民庆贺大典的场面。特别是表现了一批身著异域服饰的印度、尼泊尔及中亚的客

人让人注目,从而真实地再现了古格王国的兴旺和与邻国的密切交往。这些世俗画面有一个共同的特征,就是在画面上均绘有结跏趺坐于莲台的各类佛像,而且居于中心位置,可见佛像在古格时期至尊无上的地位。在一些画面里我们还可看到一些穿着披风,头披长发,双目圆瞪,以同样的表情,向一个方向倾斜的妇女,还可以在蓝底上发现如同幽灵一般的白色动物和人形。最为震撼人心的是一批面色各异、披头散发、手舞经幡、骑着鹿子,野性十足的狂奔于沙州上的地方神。其中一位画在残垣断壁上,坐在一匹蓝色的马上的女神,双眉浓黑、面无表情、身著阿里土著服饰,似乎把我们带进了那个古老的年代,那个在七百多年前曾在历史上出现,而又悄然离去的古象雄王国。<sup>[15]</sup>所以古格艺术除印度、尼泊尔、中亚、西亚及汉文化的特色外,还有土著文化,乃至苯教文化的参与和介入。可以说,古格时期的绘画艺术是在佛教覆灭,吐蕃王朝消亡后的一段空白时空中走出来的艺术,其姿态飒爽,作风开放与包容,是其它时期艺术所无法取代和比拟的。这种特殊的文化现象,随着佛法的规范、绘画理论的建立及各种画派的产生和传播,而让古格艺术逐渐走向淡变,而最终成为一段辉煌的历史载入史册。

### 三、萨迦时期(13—14世纪)

由于在10世纪以后,藏传佛教经过“上路弘传”和“下路弘传”,<sup>[16]</sup>而得以复兴,并呈燎原之势得到迅速发展,僧人也获得了较高的社会地位。此时西藏封建农奴制社会形态确立,出现了新兴的世俗领主。在12世纪末至13世纪初时,形成很多僧俗结合的地方势力,其中以萨迦<sup>[17]</sup>最为强大。此时在西藏的东北方向,蒙古势力迅速崛起,并不断进



#### 罗汉像(汉文)

罗汉,即“阿罗汉”的简称,梵文Arhat的音译,汉译为尊者,别译应真,是小乘佛教修行所取得的最高果位。要达到此果位,须渐次修行四种果位,罗汉为最高果位。初果为预留果,二果为一来果,三果为不还果,四果为阿罗汉果。得此果位者,万行圆成,永脱生死轮回之苦。在艺术表现上,经常所见的有“十六罗汉”“十八罗汉”“五百罗汉”等。十六罗汉是释迦牟尼的弟子,佛在去世之前,嘱咐他们要在佛灭度后,守护佛法,常住世间,直到未来佛出世之后才能离开世间。十六罗汉得名称一般都是依据唐玄奘所译《法住记》中所说。宋元以后,渐渐演变为十八罗汉,是把《法住记》的作者庆友和翻译者玄奘列入而成十八之数。

十六罗汉是唐卡绘制的常见主题。

行军事扩张。1244年,阔端派使者迎请西藏最有威望的萨迦四祖,萨迦·贡嘎坚赞(简称萨班)到凉州会面。在1247年,萨班亲笔写书给西藏首领——《致蕃人书》,劝说西藏归顺了蒙古,<sup>[18]</sup>并建立了以萨迦寺为核心的萨迦地方政权,从此两藏归入了中国的版图。

这一时期由于萨迦上层的高度重视,致使藏传佛教艺术迅速发展,日趋成熟,并探索出了一条属于自己的道路。主要表现在以下几个方面:

一、对佛教的传播投入了全部热情,大力兴建寺院并向蒙古和汉地推进,同时也以开放、包容的心态接纳和引进优秀的外来文化,从而集大成为一体,将吐蕃传承下来的文化特色与外来文化的因素,经消融后,衍变成自身的文化,再传播开来。如八思巴所创的“蒙古新字”即是来源于藏语字母加梵文的形式,而被元世祖当作“国字”推广。同时把唐、宋以来的汉地绘画、雕刻中的佛造像,传至藏区,也将藏地流行的版刻绘画、佛造像传入内地。

二、重视严谨的佛学作风,大量的理论著作问世,并将“显密教法系统化,确立了自己的教理体系”,<sup>[19]</sup>造就了一大批既有理论知识,又有实践经验的“工巧明”高手,如萨迦派第四代祖师萨班·贡嘎坚赞就著有大量关于绘画技法及佛造像的理论著作。被元朝廷封为“大元帝师”的第五代萨迦祖师八思巴不仅精通工巧明理论,而且亲自参与壁画、唐卡的绘制,并在萨迦南寺亲自绘制了10余组曼陀罗图。这种高僧、大德指导,并亲自参与绘画实践且一直延续下来的作风,是藏传佛教艺术得以迅速发展的重要保障。

三、在艺术特色上在继承古格绘画的基础上进行了大胆的突破与创新,出现了在红底上勾金线的“玛唐”。在金银底上勾线的“舍唐”,尤其是在黑底上勾金线、点染重彩的“那唐”、极尽庄严、璀

璨而成为表现各类忿怒护法的特殊形式。

在品种上,除布绘唐卡外还有刺绣、缂丝、锦缎、镶珠等工艺唐卡的出现。同时,还诞生了西藏绘画史上最早的画派,齐乌冈巴画派,<sup>[20]</sup>是由山南齐乌冈巴画师所创。其特点是在外来文化基础上加以格式化、规范化,红、黄等暖色调为主,即为庄重肃穆。这位画师的传世作品现留存于西藏萨迦寺、四川八邦寺等地,作品内容有:阿底峡师徒像、萨班画像及各类佛像等,江孜多门塔及青海塔尔寺等地也存有出于他笔下的唐卡。<sup>[21]</sup>

#### 四、帕木竹巴时期(15—16世纪)

元末,西藏地方政治格局发生了重要的变化,山南的帕木竹巴政权兴起取代了萨迦政权,成为控制西藏大部分地区的一个新的西藏地方政权,明朝对西藏的管理推行“分封多建”的新政策,明成祖在位时就对西藏敕封了三大法王、五大国师、十大禅师,涉及到格鲁、噶举、萨迦、宁玛等不同教派及广大的地域。<sup>[22]</sup>尤其是宗喀巴大师创建的格鲁派,异军突起,使藏传佛教及佛教艺术走向成熟和繁荣,呈现出多姿多彩的艺术风貌。最重要的表现是各类大小画派的创立,其中最主要的是勉塘、钦则、噶赤<sup>[23]</sup>三大画派。在地域上遍及西藏、四川、青海等藏区,而且影响到蒙古、中原等地,在时间上跨越整整600多年而延续至今。

勉塘画派是15世纪中期以后在卫藏地区影响最重要的画派,是由画师勉塘·门拉顿珠所创,门拉顿珠于15世纪初生于山南洛扎县一个叫做勉塘的地方,自幼聪慧,对绘画有浓厚的兴趣。后来在萨迦地区遇到了多巴·扎西杰波,<sup>[24]</sup>师从他作画,并成当时绘画技法最为纯熟的画师之一。门拉顿珠不但绘画技艺高超,而且在艺术理论方面卓有建树,

他的绘画理论著作《如来佛身量明析宝论》<sup>[25]</sup>在原有《佛画度量经》的基础上，融合他对佛像艺术新的理解和审美标准，同时吸收了中原绘画的特色所创立，成为影响整个藏区的绘画标准和理论依据。

勉塘画派突破了齐乌冈巴画派固定的构图规律与色彩模式，而让画面丰富与生动起来，主要表现为：一是将构图分为灭界、圣界、地界，并融入祥云、山石、花卉、飞禽等自然景物；二是在色调上偏青蓝，色彩丰富，艳丽而华贵，并在背光上描绘放射状的金线，服装上画有细致繁缛的图纹；三是在佛的造型上非常严谨，脸型较方，面部五官较疏散，带明显的藏式神情与风韵；表现菩萨、度母的形象，脸型蛋圆形、眼睛细长、鼻子和嘴较小，衣着华丽，形态优美而生动；在灵光和莲座之后绘上云彩，云彩自然漂浮，没有固定的形式。

钦则画派于15世纪中叶，由山南贡嘎岗堆·钦则钦莫大师所创，这位大师与勉塘巴·门拉顿珠是同门师兄。<sup>[26]</sup>此派最大的特点在于善于表现多种动态，及具有阳刚之美的忿怒金刚和精美绝伦的坛城图<sup>[27]</sup>构图上类似齐乌冈巴画派，主尊占画面空间较大，但是打破了原有的同定方格形排列；在人物造型上丰富圆润，面部呈方形，眉头稍有弯曲上翘，鼻梁用白色提亮，五官较集中，身体比例匀称，形象稳健而跃然舞姿；背光多为卷草图案，分内外两层；色彩沉着饱满。勉塘派和钦则派的出现，称为藏传佛教艺术中的“一文一武”，二者相辅相成，统领着绘画艺术向前推进，并延伸和影口向到十一面观音海、甘肃、四川以及蒙古等各大藏区，从而为之前流行于两藏的尼泊尔画风划上了一个圆满的句号。

噶赤画派始创于16世纪下半叶，全17世纪趋于成熟兴盛，由南喀扎两活佛所创建，活佛从小学习藏义知识，后来学习绘画艺术，师从噶玛巴米

久多吉为根本上师，学习十明学科<sup>[28]</sup>有次他到楚布寺，看见了当时明水乐皇帝赐给的一套依据噶玛巴德两夏巴到南方传法时出现的景象而制作的缙丝唐卡，从此他就模仿这套唐卡的风格而开创了一个新的画派，而称之为噶赤画派。他与后来的唐卡画师曲扎西、噶雪扎西合称为噶赤“三扎西”。<sup>[29]</sup>后来在17世纪时，十世噶玛巴·曲英多杰将此派发展，融入更多的汉地绘画表现手法与构图形式，使得画面形神兼备，充满生机，并加强了金的运用，使得画面富丽堂皇，而受到噶举教派的极力推崇和广泛使用，被称为噶玛噶智画派。

噶赤画派主要兴盛于藏东地区，由于地理位置特殊，地缘上与汉地接近，所以受到汉地青绿山水画的影响很大，在描绘风景和色彩运用方面积极地吸收了汉地工笔青绿山水画的因素。在佛像造像上以尼泊尔铜佛像和勉塘画派的《如来佛身量度明析宝论》<sup>[30]</sup>为准则，人物刻画则借鉴中原南方画派风格，面目表情逼真传神；设色偏重青绿，雅逸清丽；在表现方法上与藏族传统绘画和中原都有所不同，讲究点染功底，空间用淡彩渲染，自然过渡，而很少平涂；用线刚劲流畅，以铁线描勾勒人物及座床，用兰叶描完成衣纹花草。八邦寺《一十八罗汉像唐卡》是此派的典兹生作品。可以说：噶赤画派最大的贡献在于将汉地的绘画语言与藏区的艺术形式进行了完美的结合。

## 五、甘丹颇章时期(17—19世纪)

甘丹颇章时期对应中原的清朝。形成于明朝后期的格鲁派通过在新疆的蒙古和硕特部同始汗借护教之意，战胜了统治西藏长达200余年的噶举派势力，在宗教上取得了绝对的优势地位，并在1642年，建立了政教合一的甘丹颇章地方政权，格鲁派



领袖五世达赖喇嘛(1617—1682年),受顺治帝邀请至京朝圣受册封,从此清朝中央政权对两藏行使主权管辖,这标志着格鲁派在西藏的统治地位得到了清朝统治者的认可和支持,从而促进了西藏社会经济发展和文化的繁荣。

这一时期,一是对外进行政治、文化的交流,并扩大佛教的影响;二是对内广建寺院、庄园和园林。其中最大规模的是公元1645年,在五世达赖的主持下,对布达拉宫的重建和扩建,在这项浩瀚的工程中召集了全藏区著名的画师,专门从事壁画和唐卡的绘制。“参加绘制的画师共66名,普通画匠300名,经十余年完成”。另有以洛扎巴·堪增诺布为代表的“勉鲁”画派160人,以索朗曲曾为代表的“钦鲁”派画师68人,共计228人。<sup>[31]</sup>由于画工队伍的发展壮大,各类画会组织也伴随成立,并在拉萨组成“宋穷”“冲肖”二大绘画坊,在大昭寺二楼开辟了由官方扶持的“角楼画室”,并在此基础上发展成为“拉日百吉度”的半官方绘画行会。从而进一步提高了画师的作用和地位,并促进了藏画艺术向着高水准方向发展。

由于画师队伍的空前壮大及专业水准的提高,不仅给布达拉宫墙面留下了无数的经典画面,而且数以万计的唐卡也遍及西藏高原,如收藏于后藏扎什伦布寺的《无量寿净土图》,甘肃拉卜楞寺的《十一面观音唐卡》,康区八邦寺的《噶举历代高僧唐卡》,及青海塔尔寺、甘肃拉卜楞寺、卓尼寺所藏的若干巨幅唐卡。

这里特别需要提到几幅极具历史价值、艺术价值和影响力的唐卡:一、彩绘唐卡《五世达赖肖像》,上方画五世达赖肖像,下方绘吉祥天母护法像,正中书蒙藏二种文字,落款盖有“清世祖册封五世达赖喇嘛之印”;二、悬挂于布达拉宫萨松朗吉殿的彩绘唐卡《乾隆皇帝像》,画中皇帝身着比

丘金刚装束,头戴班禅修行帽,右手持莲花,结跏趺坐于莲花台上,从而让清乾隆皇帝画像首次以唐卡的形式出现;三、北京雍和宫收藏的《如意宝树佛本生传》唐卡组画41幅。这是七世达赖喇嘛敬给乾隆皇帝的唐卡,绘有释迦牟尼108段佛本生故事,并在画上有殊胜祝词和达赖喇嘛的画像;四、最具影响力的是布达拉宫所藏的二幅《无量光佛》锦缎唐卡,长约55.8米、宽约46.8米,每逢一年一度的展佛节时,从白宫墙面悬挂下,而震撼人心。

在这一历史时期特别值得重视的是绘制了一大批科技唐卡,具有很高的学术价值和应用价值,如《天文历算图》、《天体运行图》、《九宫八卦图》等,唐卡内容多数是在汉文化思想的基础上融入藏文化认识与观念,而自成体系,并以特殊的艺术语言进行图像表述成为藏民族对宇宙、时辰、乃至命运进行认知的依据。其中最具科研价值的是《四部医典》系列医学唐卡,称之为“门唐”,这是1703年由第巴·桑结嘉措主持,由“勉塘派”著名画师洛扎·丹增罗布绘制,主要是对藏医学的病理、诊断以及各类药物和医疗器械进行图示,难得的是在《人体结构图》中对人体比例及心脏的结构和位置的准确描绘而让人惊叹,不得不佩服作者敏锐的观察力和艺术表现力。

总的来讲,藏族唐卡艺术在公元7世纪随着佛教传入西藏而缘起,后来随着佛教、苯教的斗争,直至吐蕃王朝的覆灭而走向低谷。直至公元10世纪以后随着佛教的复兴而崛起,呈现出多元化的艺术格局,并开始在多种外来文化的影响上探索着一条新的道路直到公元13世纪萨迦时期,西藏唐卡艺术才趋于成熟,才真正在理论的指导下,在高僧、大德的参与下,以自身的艺术语言来进行有序的发展和向外传播。到公元15世纪,随着格鲁教

派的创立,各种画派相继诞生,创作思想极为活跃,涌现出一批理论和实践兼备的唐卡大师。致使唐卡艺术呈现出多姿多彩的局面。而唐卡艺术的兴旺盛世是在17世纪五世达赖时期,尤其是布达拉宫的扩建,各种绘画组织的成立,画工队伍的壮大,各种画派的发展与成熟,并创作出大量的艺术精品而让唐卡艺术空前繁荣兴盛。

注释:

- [01] 《藏汉大辞典》,张怡荪主编。北京民族出版社,1985年7月,第1140页。
- [02] 《西藏历史文化辞典》,王尧,陈庆英主编。
- [03] 《中国通史简编》,范文澜著,河北教育出版社,2000年。
- [04] 觉士:活动于公元11世纪,藏王赤松德赞时期,是“渐顿之争”渐门巴获胜后,奉行“渐巴门”的藏传佛教的第一批僧人共7人,开了藏传佛教史上第一次僧人剃度的先例,七人被尊称为“七觉士”。参见[法],《吐蕃僧诤记》,戴密微著,耿昇译,西藏人民出版社,2001年,第33—195页。
- [05] 《西藏王臣记》,五世达赖喇嘛著,刘立千译,西藏人民出版社,1991年,第25—32页。
- [06] 《青海郭里木出土吐蕃墓棺板画研究》,许新国,见《第二届西藏考古与艺术国际学术讨论会论文集》,由中国藏学研究中心结集,未公开出版,2004年,第5页。
- [07] 藏文题记的“龙年”,藏历龙年每十二年循环一次,对照汉文题记最后一行中的“丙辰”,“辰”指龙,“丙”在五行中为火,这样藏文题记中的“龙年”便指的是“火龙年”,公元836年,此时期正是如蕃占领敦煌期间。
- [08] 《早期汉藏艺术》,[法]海瑟·噶尔美著,熊文彬译,中国藏学出版社,1994年,第29页。
- [09] 《大昭寺目录》,五世达赖著,西藏人民出版社,1980年。
- [10] 桑耶寺建造大约公元8世纪中叶的吐蕃王朝第五代赞普赤松德赞时期,古称“乌登勃来”,因寺院建筑采用了汉地、尼泊尔、藏地等三种风格,也称为“三样寺”,位于山南扎囊县雅鲁藏布江北岸的扎玛山麓。
- [11] 《巴协》,巴·芭囊著,佟锦华、黄布凡译著,四川民族出版社,1990年,第36、138页。
- [12] 《布顿佛教史》,布顿佛大师著,郭和卿译,台北华出版社,1988年。
- [13] 《藏族美术史》,康·格桑益希著,四川出版集团,四川民族出版社,2005年,第220页。
- [14] 转自《西藏考古与艺术》,霍巍,李永宪主编,四川出版集团,四川人民出版社,2004年,第250页。
- [15] 《失落的古格王朝》,袁勇编著,陕西师范大学出版社,1999年。
- [16] 《藏传佛教》,弘学著,四川人民出版社,1997年,第38页。
- [17] “萨迦”藏语意为“灰土”,萨迦主寺建在萨迦地方,山坡上有一片灰白色的岩石,故称为“萨迦寺”,教派也叫作萨迦派,此派在藏传佛教中有较大的影响,又因为萨迦寺院的院墙上绘有象征文殊、观音、金刚手菩萨的红、白、蓝三色条,又被称为“花教”。
- [18] 《西藏通史——松石宝串》,恰白·次旦平措等著,陈庆英、格桑益西等译,西藏社会科学院、《中国两藏》杂志社、西藏古籍出版社等联合出版,1996年,第333页。
- [19] 《两藏历史文化辞典》,王尧,陈庆英主编,两藏人民出版社,浙江人民出版社,1998年,第216页。
- [20] 《西藏绘画史》,[德]大卫·杰克逊,向红茄、谢继胜、熊文彬译,西藏人民出版社、明天出版社,2001年,第72—80页。
- [21] 同上。
- [22] 《明代西藏八大教王考》,[日]佐藤长,见《邓锐龄藏族史论文译文集》,中国藏学出版社,2004年,第1005页。
- [23] 可参见《西藏宗教艺术》,扎雅·诺丹西绕才,谢继胜译,西藏人民出版社,1989年,第79—87页。
- [24] 《西藏绘画史》,[德]大卫·杰克逊,向红茄、谢继胜、熊文彬译,西藏人民出版社、明天出版社,2001年,第85—90页。
- [25] 《西藏彩绘彩塑艺术》,门拉顿珠、杜玛格西·丹增彭措著,罗秉芬译,中国藏学出版社,1997年,第5—36页。
- [26] 《西藏绘画史》,[德]大卫·杰克逊,向红茄、谢继胜、熊文彬译,西藏人民出版社、明天出版社,2001年,第118—132页。
- [27] 可参见《西藏宗教艺术》,扎雅·诺丹西绕才,谢继胜译,西藏人民出版社,1989年,第79—87页。
- [28] 《西藏绘画史》,[德]大卫·杰克逊,向红茄、谢继胜、熊文彬译,西藏人民出版社、明天出版社,2001年,第133—145页。
- [29] 《西藏绘画史》,[德]大卫·杰克逊,向红茄、谢继胜、熊文彬译,西藏人民出版社、明天出版社,2001年,第225—233页。
- [30] 《西藏彩绘彩塑艺术》,门拉顿珠、杜玛格西·丹增彭措著,罗秉芬译,中国藏学出版社,1997年,第5—36页。
- [31] 《藏族美术史》,康·格桑益希著,四川民族出版社,2005年,第382页。

叶星生:中国藏学研究中心

责任编辑:傅琳