

圖像與風格

— 佛教美術上的中日比較研究

／百橋明穗 陳階晉譯



在東亞美術的範疇中，日本所謂的古代美術，不外是宗教美術，而其中大半當然是佛教美術。宗教藉著形象——即所謂的「圖像」，來傳達其內容的涵義；這與表達造型技法之傳衍以及表現風格的繼承——也就是所謂的「風

格·技法」，兩者之間都擁有幅圓廣闊之東亞美術所具有的共通性質。因此，「圖像」和「風格」，可以說是我等在研究中國以及日本美術史的發展與特質時，兩個重要的基礎概念和關鍵字。

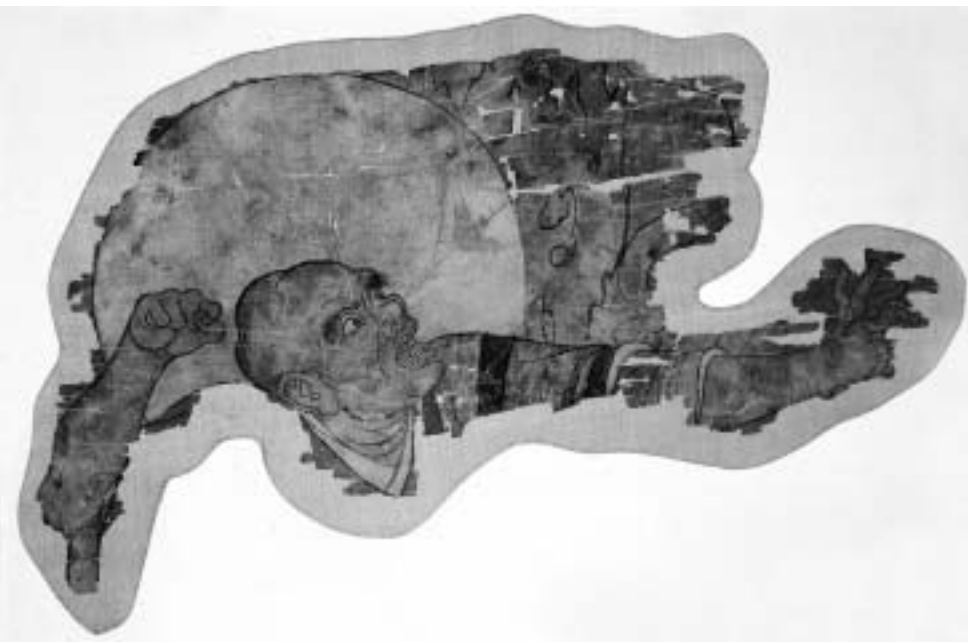
當我們在探討美術史上的重要作品或現象時，「圖像」和「風格」就如同兩把利劍，我們拿著它朝向問題的切口，用來進行「縱」與「橫」的分析。從觀察佛教美術史現況的研究史裡，可以發覺到圖像的研究，在於對其蘊含著某種應該傳達的意義，藉著圖像的匯集而進行比對和解釋；此外，對於其來源或傳播路徑的探溯，甚而對其宗教背景、製作狀況的加以追蹤探討。另一方面，則是藉著基於表現手法與風格而對藝術作品的分析，將該作品所持有精優的特性、製作者或其集團所具有的個性以及支持他們的贊助者、鑑賞者的特殊情況，甚至除了時代性、地域性以外，它們之間相互的影響等等，加以分析探討。

然而這兩種探討的方式，也有部分地方讓人感覺到它們似乎是沒有接續點，而且是對立的研究方法。一般而言，在從事圖像的研究時，往往必須具備有高度的佛學與佛教史的知識；而對於風格分析，則被要求須具備優越的感受性與高超的鑒賞能力。但是，綜觀以往的研究，看得出學者們都夾雜在這兩種分析法中，苦心地

調和。不過，美術史研究的方法也並非只能受限於這兩個方法論。從文學或宗教立場方

面來探討，社會學的或者民族學方面的探討，甚至於政治、經濟層面，以及近來自然科學的分析等等，在考古學或美術史學，都有相當受人矚目的應用。然而，無論是圖像學的研究或是風格樣式的研究，內容都相當複雜。

過去，一旦言及日本的佛教美術，諸項個別的問題，大抵都經過了具體的檢討。譬如中華文化



圖一 九世紀 僧形圖 吐魯番出土

圈和朝鮮半島對日本美術的影響關係，也就是大陸風格樣式與日本美術和樣化的問題。更加具體地說，是指從大陸請到日本的圖像，風格樣式的攝取，以及日本方面容納、接受的關係等方面的議論。藉著源自於大陸的「請來本（正本）」與在日本的「轉寫本（摹抄本）」之間的比較檢討，對於其間的影響和異同有所瞭解。

除此以外，也有學者將留傳於自奈良時代（七一〇—七九四）到平安時代（七九四—一一九一）間流傳所謂的「唐本圖像・唐本樣式」，與平安時代後期（十世紀後半—十二世紀末）至鎌倉時代（十二世紀末—十四世紀前期）以新姿態傳入日本的「宋本圖像・宋朝樣式」，就兩者之間的關係來進行檢討。這是一個極大的論題，關係著外來圖像的攝取與在日本形成之圖像・風格的瞭解。再者，如鎌倉時代水墨畫那種革命性的技法與風格的輸入，開創出全新的佛教繪畫世界。當然，新圖像也隨之傳入日本。宋元水墨美術的傳入，不但帶來了嶄新的技法與樣式，同時也引入了新的圖像。藉著與宋元美術的交流，使日本美術史另創新頁。對日本美術史而言，圖像和

風格之間的問題，彼此交互糾葛而展開出來。當然，這種情況在亞洲其它諸地區也是相同，甚至更加複雜，更加生氣勃勃地展開。

以下列舉幾個實際的作例加以說明。在日本佛教美術中，經常可見到的圖像和風格與時代潮流不符合的作例，「十六羅漢圖」即是其一。其圖像成立的根據或典據經典，信仰背景



圖二 九世紀 羅漢圖斷片 木頭溝出土

等狀況依然諸多不明，可以勉強提出的是唐代玄奘（六〇〇—六六四）所翻譯的《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》（《法住記》）。但是，即使經文中記載了十六羅漢的尊名和其住處，對於尊像個別的圖像特徵等，卻完全沒有記述的。十六羅漢在得到阿羅漢果之後，有許多眷屬，在釋迦涅槃之後，成為佛法的護持，居住在各處。然而號稱玄奘所翻譯的梵本《法住記》是否存在，有人存疑，甚至是譯本《法住記》是否出自玄奘之手，也尚有可議之處。但是，為何是「十六」尊所成的一個組合，並未見到特別的記載。

作為山中修行的僧侶，或以佛家弟子的僧侶形象，羅漢像的造像在印度、中亞、甚至西藏都可見到他們的蹤跡，然而以「十六」這個數字所集結而成的集合尊像，恐是先出現在中華文化圈吧！根據唐、宋畫史的記載，或現存的作品來加以考量的話，十六羅漢在唐代就已成立，大概是會錯的。由現今中國傳存的羅漢圖像看來，可知它並不像日本一般，僅限定於幾個種類，而是具有相當自由的圖像變化。以唐宋之間的作品而



圖三 十一世紀 西夏 羅漢圖 敦煌第九十七窟壁畫

言，如敦煌壁畫中的羅漢圖（九十七窟・九十五窟）（圖三）、西域吐魯番、木頭溝出土的水墨羅漢圖（圖一、二），又如臺北故宮博物院收藏宋淳熙七年（一一八〇）所繪的（大理國



圖四 南宋（1180）張勝溫畫像 羅漢圖 國立故宮博物院藏

張勝溫梵像圖卷》中的羅漢像（圖四）、或者是〈劉松年羅漢圖〉（圖五）以及傳存於日本被視為禪月大師貫休筆的「御物本」（圖八）等等，這些十六羅漢的圖像都不一樣。

此外，不管是十六羅漢或十八羅漢、還有人數大舉增多的五百羅漢，其圖像都深富變化而且多樣。如藏於日本京都大德寺宋淳熙五年（一一七

生變化。因此，在中國，羅漢像基本上是屬於比較自由的圖像，可任憑畫家的想像力來發揮；對畫家而言，羅漢圖可說是可以任意發揮自由創造能力的好題材。

不過，在日本就不同。以十六羅漢圖的製作來說，如果沒有從中國迎請而來的先行圖像，就是行不通的。

雖然，日本自古以來的作例中，也有如奈良法隆寺壁畫中的「山中羅漢圖」，不過欲以之作爲十六羅漢圖的形成，在日本來講，是無法存在的。也就是說，十六羅漢圖原是成立在中華世界（中國）中的圖像，它原封不動地傳進到了日本。然而，就日本美術而言，此圖像的成立只不過是接受了由中國請來的十六羅漢圖像。在日本見不到新創的十六羅漢圖像。其中，清涼寺所傳的十六羅漢圖（圖七）是最古老的作例，據傳該畫是日本永延元年（九八七）由一個名叫「裔然」的僧侶從宋朝所帶回的。不過，現存的十六羅漢圖，根據仁和寺的記載，曾於建保六年（一一二八）燬於火災，所以其真偽難以確定。不過，可以知道，至少清涼寺現存的十六羅漢圖並不是日本繪製，而是宋代的繪畫，而



圖五 南宋（1207）劉松年 羅漢圖 國立故宮博物院藏

八）林庭珪、周季常的「五百羅漢圖」，雖是分別繪製在個別獨立的畫面，依然著實地表現出羅漢栩栩如生的生活狀況。它不像密教圖像一般比較嚴密的限制，因此就少有先行圖像的規定與限制。因而，在描繪十六、十八，乃至五百等爲數眾多的圖像時，對於其間的人物特性區分，同時也就是畫家們發揮創造力的所在。羅漢們在山中過著靜謐的生活，不禁令人聯想起六朝時期文人理想境地的竹林生活，甚至到了元代以後，明清時代對於眾多圖像的描寫也繼續產

且特別是被認定爲「北宋」時代的作品。然而，日本方面的文獻資料，關於十六羅漢的記載，並無法上溯至平安時代的後期。當時在日本盛行一種供養十六羅漢的「羅漢講」，特別是以寬仁三年（一〇一九）藤原道長（九六一—一〇二七）的「十六羅漢供」，乃最古老而且聞名的例子。此後，羅漢供逐漸興盛，因此十六羅漢的造像活動也逐漸增多。但是，這個信仰與之前從宋朝請來的清涼寺十六羅漢圖（以下略稱清涼寺本）之間的關係，卻



圖七 北宋（987）羅漢圖（十六幅之一）日本清涼寺藏

是完全無法得知。所謂的「清涼寺本」，在平安時代並沒有被用來做為羅漢供儀式的跡象與相關記載；因此，它成為平安時代羅漢圖的範本，可能性甚小。被認定與之幾乎在同一時期所製作而原來傳存於聖眾來迎寺的「東京國立博物館本」十六羅漢圖（圖六）（以下略稱「東博本」），與現存宋本清涼寺十六羅漢圖有所關聯。毫無疑問的，東博本是可以看做是平安時代在日本所繪製的羅漢圖。不過，雖然只是少數，在後世可見到有幾件圖像和東博本相同。由此可知有東博本的摹本或其系統本的存在，如近年，堺市博物館的大阪佛畫展，展出了岸和田市西福寺收藏的十六羅漢圖（圖一九），圖上有應永三十年（一四三二）的墨書題記。此外，近似的作品還有傳於斑鳩寺的紺紙金銀泥繪的十六羅漢圖。傳續該系統的，還有波士頓美術館及大阪貝塚市吉祥園寺的十六羅漢圖等。

這些十六羅漢圖以往都被稱為「大和繪」的作品，穩健的手筆和稍見敘事性的描繪情景為其特色。但是卻還未曾聽說有見過清涼寺本的摹本存在。此意味著清涼寺本的圖像並未在

日本傳衍開來。或許是因其圖像，在動勢激烈、強烈的色彩和面貌等表現，未受到普遍接納。也就是說，這種風格在日本是沒有被接受的。那麼，東博本的圖像是從哪裡請來的呢？如同前面所述，當時的日本並沒有獨自創造完成十六羅漢圖像的可能。但是，以這組十六羅漢圖的式樣來作為平安時代後期的風格，並沒有不自然的地方。東博本十六羅漢圖同樣具有「裏彩色」（背面襯色）的技法和纖細的紋樣，其精緻的著色技法與清涼寺本基本上，是具有相通的層面。但是，兩相比較之下，東博本的風格在動勢上顯得較為緩和，比較偏重敘事性的描寫，並以暖色系調作為基礎；而清涼寺本，在描寫上顯得動態激烈而靈活，線條的肥瘦各具，主要以冷色系調為基礎，兩者在風格上可謂有根本上的不同。這表示東博本所根據的先行圖像，與清涼寺本是完全不同的源流。清涼寺本在日本沒有受到傳寫，也沒有廣為流行，也可以說它是受到否決了的作品。

到了鎌倉時代（十二世紀末到十四世紀前期），日本又從中國傳進了屬於完全革命性的繪畫技法——水墨羅漢



圖六 十一世紀平安後期 羅漢圖（十六幅之一）
日本東京國立博物館藏



圖一九 室町時代（1423）羅漢圖
（十六幅之一）日本西福寺藏



圖八 禪月 羅漢圖（十六幅之一） 日本宮內廳藏

圖。其中的十六羅漢圖，以禪月筆，即所謂的「禪月樣」，比較為人所知，日本宮內廳的「御物本」（圖八）為其代表作。這類表情怪異的羅漢圖，一般稱為「胡貌梵像」。這套水墨十六羅漢圖，是鎌倉時代日本僧侶俊苾（一一六六—一二二七），在嘉定四年（一二一一）於浙江省臨安府開化寺（今之杭州）所受到贈與的，其中第十七幅的慶友尊者，據傳容貌與俊苾相似，然而



圖一七 明 丁雲鵬 羅漢圖（十八羅漢之一）
國立故宮博物院藏



圖一六 明 吳彬 羅漢圖（禪月樣） 國立故宮博物院藏

它卻是當年禪月大師前往印度時遇見羅漢生身所寫之像。傳存於高台寺的水墨十六羅漢（圖九），有的說是俊仍的請來本，不過也有學者提出它是摹本的說法，其背景的呈現，筆墨色調穩健，甚具特色。宮內廳本則毫無疑問是日本的禪月樣羅漢圖。但是在日本，其摹寫、傳布的痕跡也不多

見，像這樣相貌奇特的禪月羅漢圖，在日本的影響可謂極小。不過，禪月樣的羅漢圖在中國卻是廣為傳寫，也有刻畫在石碑的例子。其傳布廣泛，對於後世的白描羅漢圖也產生了深遠的影響。例如明代丁雲鵬（生於西元一五四七或一五四八年，年八十二歲尚在世）和吳彬（活動於西元十六世



圖九 南宋（1211） 羅漢圖（十六幅之一） 日本高台寺藏

紀中期)的羅漢圖(圖一六、一七),多以白描的筆致來描寫,具有和禪月樣羅漢圖共通的奇異造型。又如,明代吳彬和清代丁觀鵬(約一七〇八—一七七一年)的羅漢圖(圖一八),簡直是禪月大師貫休羅漢圖的轉寫,強調的是羅漢們嚴謹的修行與超凡的個

性吧!

另一方面,鎌倉時代(十二世紀末到十四世紀前期)從中國迎請來了大量的南宋、元代的寧波佛畫,因而羅漢的圖像產生了變化。傳至日本的羅漢像,主要以陸信忠為主的陸派,以及金大受等,都是成立於浙江省寧



圖一八 清 丁觀鵬 羅漢圖(禪月樣) 國立故宮博物院藏

波的工坊職業畫師們的作品。寧波是中國和日本貿易船隻的出入港口,基於密切的地緣關係,大量的寧波佛畫被傳到了日本。其中,也包含了出自於寧波諸職業畫坊的十六羅漢圖。根據推斷,其圖像和風格隨著各畫坊的傳寫而有形式化的現象。在許多流傳於日本的寧波十六羅漢圖中,陸派那種動作激烈、顏色濃厚的圖像和風格——如收藏於相國寺的陸信忠十六羅漢圖及禪月樣的羅漢圖等,倒不如像金大受系統那般姿態穩重、色彩調和的圖像風格受到肯定而大量加以輾轉摹寫。在日本廣為流傳的,有如同東京國立博物館的十六羅漢圖(圖一二、一四)及寧波佛畫裡的金大受系統羅漢圖等,則是屬於比較穩當、沒有牽強表現的圖像。

東京藝術大學藏品中被視為南宋作品的兩幅羅漢圖(圖一〇),也同樣是屬於金大受十六羅漢圖像的系統,在日本此一系統成為羅漢圖的主流,具代表性的例子有天寧寺的十六羅漢圖(圖一五),此外如東京靈雲寺(圖一一、一三)、神戶太山寺、京都建仁寺等幾乎都是這個系統的圖像。此外,如觀音寺的兩幅十六羅漢圖及東大寺釋迦三尊十六羅漢圖一般,組合



圖一二 金大受 羅漢圖(十幅之一) 日本東京國立博物館藏



圖一四 金大受 羅漢圖(十幅之一) 日本東京國立博物館藏



圖一五 鎌倉後期 羅漢圖（十六幅之一） 日本天寧寺藏



圖一三 鎌倉後期 羅漢圖（十六幅之一） 日本靈雲寺藏



圖一一 鎌倉後期 羅漢圖（十六幅之一） 日本靈雲寺藏



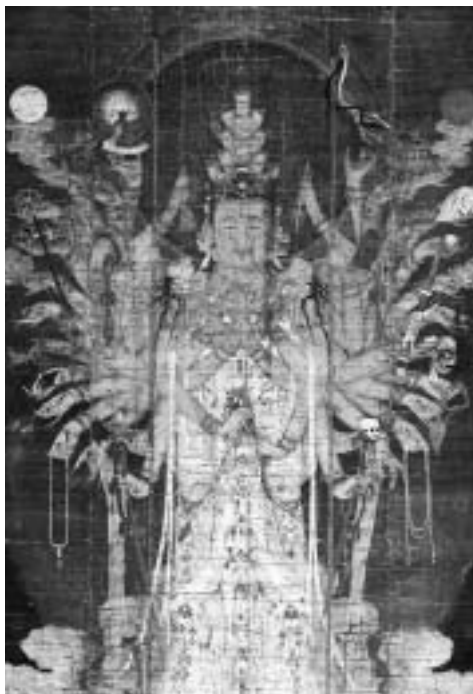
圖一〇 南宋 羅漢圖（二幅之一） 日本東京藝術大學藏

十六羅漢的集合像，這時也採用了此一系統，從許多組合的構圖上可明確地看出端倪。即使是集合像的繪製，亦有以自由地發揮創造圖像的中國為例，和以傳來的圖像為基本而不斷加以臨摹轉寫而組合的日本為例，十六羅漢圖的尊像原本就是沒有特定的圖像規範，而一旦成為十六尊的集合像時，理所當然地衍生出各式各樣的變形（Variation）。因其本來就是沒有一定根據的圖像，所以羅漢圖的表現風格可從濃艷富麗的設色到黑白濃淡的水墨，技法的表現上也容許其有多變的可能性。這些從中華世界中十六羅漢圖的諸項作例來檢討的話，結果是十分明顯的。這種奇異而令人匪夷所思的概念，經由文人集團的描寫，更引起了畫家們的創造意念，所以其圖像遂愈來愈變化多端。但是，姑且不論原來自中國大陸帶到日本的作品，對於不得不得成立新圖像或風格的日本而言，從諸多傳來的十六羅漢圖中，決定拒絕或接受它，則為日方唯一可挑選的手段。檢討起日本舊傳的十六羅漢圖和發生在日本之十六羅漢圖的轉寫及改觀的方式，可以發現其選擇的判斷基準並非在於圖像的規

日本佛畫作品中所沒有的。另一方面，日本未受宋代風格影響的佛畫作品，則添加著亮麗色彩和華美紋飾，鮮明爽朗。如果要將那亮麗的風格認為是日本固有之物，其實並非如此。那是先前奈良、平安時代佛畫中所曾見的異國情趣。事實上，這是受到唐代佛畫風格極大的影響之後，才發展而成的日本古代佛畫。唐代佛畫的精華作品在中國大陸傳世不多，以往傳存於日本，現在藏於美國波士頓美術館的「法華堂根本曼荼羅」，被認為為中國的佛畫，其異國情趣般的明亮而耀眼的表現，是唐代繪畫的風格。以之和受唐代影響的日本唐風佛畫來做比較的話，則又饒富興味。日本的佛畫、亦即唐風佛教繪畫，究竟從何時開始出現了宋風的影響，是個極為複雜的問題。首先，對於唐代佛畫和日本唐風佛畫之間的比較研究，應該是個重要的出發點。兩者之間的關係並不單純。日本的佛畫是否為唐代佛畫的轉寫或拷貝，很難簡單地就遽下論斷。兩者之間有相當的差異。即使圖像構圖完全相同，但風格上卻不一致。其間可看出微妙表現上之本質的不同，是一種幾乎難以言語表達的差異，或許是在於描寫對象之實在感的

範，而是風格樣式的選擇。在佛教美術研究上，從所謂圖像與樣式的關鍵字而言，海東之國的日本與中華世界的大陸相互比較下，的確可發現一些似是而非的現象。

再從風格的另一角度來檢討，則更見興味深遠。例如宋代的千手觀音畫像，同時傳存於日本永保寺和臺灣的故宮博物院；永保寺的千手觀音（圖二〇），是著名的南宋佛像繪畫；而傳存於仁和寺的孔雀明王像，大致也被公認為南宋時期的畫作。其纖細純熟的技法和具有理智性的表現，不禁令人想起宋代的工藝美術。日本鎌倉時代的佛教繪畫即受到這樣所謂「宋風」風格所影響。例如大山寺的十一面觀音畫像，主要以冷色系調為主，淡且暗的色彩、不用金銀裝飾、不起眼的紋樣，以及稍帶冷漠的表情和筆畫線條粗細明顯的表現等等，這些都可謂是受到了宋元佛教繪畫的影響。然而，與先前永保寺的千手觀音、仁和寺的孔雀明王圖比較之下，在寫實性與立體的實在感上，彼此間還是有相當大的差異。存在於宋代佛教繪畫作品中那種令人望而生懼的實在感，為這些似是而非、帶有宋風的



圖二〇 南宋 千手觀音像 日本永保寺藏

表現有所不同，而產生的結果吧！

相對於中國繪畫注重現實實物的描寫，日本繪畫似乎比較不在意描寫對象的真實性，其所注重的是表面上的美感，如色彩、紋飾的華麗等。同樣處於東亞世界，在相同的圖像、相同的繪畫技法基礎上，由於時代與地域的差別，佛教繪畫卻產生出各異的風貌特點。關於佛教美術上的中日比較研究，期待日後在美術史的基本研究法以及相關理論上，彼此能夠更加密切聯繫合作，並且有所發展。

（按：此稿原為日本神戶大學白橋教授於一九九九年十月在臺灣大學的演講內容，譯者當時擔任口譯，今蒙講者同意以文字稿刊登，並提供相關圖片。）

