

論唐卡鑑賞

以十五世紀尼泊爾風格〈脇侍菩薩與羅漢高僧像〉為例(上)



／葛婉章

壹、從彭楷棟捐贈 談罕見文物的鑑定

目前在本院展出的彭楷棟捐贈南亞金銅造像，有些少見、罕見，或前所未見之作，引發鑑定的困難及某種程度的疑慮。對於這一類作品，基本上固然可以沿用傳統的風格鑑定方式，但實地的考證及質材分析亦不可或缺。所謂「實地」是比較廣義的說法，這包括了參訪博物館、文物來源之地。就前者而論，「罕見」並不代表其他美術館沒有這類作品，不過可能非主流或顯學之作，實際上仍然陳列於展廳的某個角落或典藏於庫房，譬如大都會博物館除了貴霜健陀羅石雕的經典之作，還有不少後期阿富汗健陀羅派袖珍銅像。就後者而言，頗似田野調查的尋根之旅，譬如研究吉蔑藝術（Khmer Art）及羅斛藝術（Lop Buri Art），除憑藉文獻與歐美學者研究著作，如能走訪柬埔寨金邊博物館及吳哥遺址、泰國羅斛博物館及華富里 Phra Prang Sam Yot 遺址，親睹這些具有

正統典範或地方風格（provincial style）的造像，當有一番領悟。

質材分析與風格鑑定同樣重要，具體而論，質材的選擇及表現質材的方式，也是形成風格重要的一環。對於銅像質材的鑑定，有具破壞性的、非破壞性的方法，事涉博物館員觀念及科技的現實問題，目前有所保留，卻是可發展的方向。繪畫方面，十年前本院開始收購西藏唐卡，已經採取風格與質材分析並重的鑑定方式。（註一）

本文討論一幅可能與丹薩替寺相關的唐卡〈脇侍菩薩與羅漢高僧像〉（以下簡稱〈菩薩〉）。（註二）這幅唐卡與其他院藏唐卡有幾點不同：首先，其他院藏唐卡如十三世紀〈阿彌陀佛〉、〈達龍寺僧〉，在國際知名博物館如美國紐約大都會博物館、克利福蘭美術館、舊金山亞洲藝術美術館，法國居美博物館均有類似藏品，並經帕爾（Pratapaditya Pal）及欣格

(Jane Singer) 等西藏藝術史學者研究考證，已有定論。而〈菩薩〉樣式與眾不同，前所未見。第二、〈菩薩〉是一幅完整唐卡的局部，僅此局部尺寸之大已經罕見，遑論原畫。如此在缺少同類型作品可茲參照，亦無相關研究可與印證，如何在仿古偽作盛行的情況下，確定其為真蹟，又如何在此藝術發展中確立它的定位。第三、就藝術水準而論，這幅唐卡品質如何，是否具有收藏價值，曾一度受到質疑。謹以此畫為例，談唐卡的賞鑑問題。

貳、由〈菩薩〉現有畫面

推論圖像內容及「復原圖」形式

從〈菩薩〉畫布的形式及畫面構圖，可知這是一張巨幅唐卡右下方裁切的局部。現存畫面中最主要的白膚菩薩，立於左方。（註二）右方直排六格方框人物坐像，中間四格圖像較為完整。左方菩薩身側有蓮瓣、連珠複合紋飾一段，其上橫向突出一座多層珠寶裝飾的平台，台面一獸僅存四趾足爪及一絡下垂珠墜。其下貼近菩薩腰裙之處，有一頭獨角獸，一隻頂嚴瓔珞的捲鼻象頭。【圖一】



圖一 脇侍菩薩與羅漢高僧像 西藏中部 十五世紀 麻布彩繪
二九六·二×一四〇·五公分

首先確定這尊菩薩的身份。從菩薩站立的位置、膚色、莊嚴、轉法輪手印、裙裳U形飾帶的金剛杵變形圖案，以及頂髻中的金剛杵等圖像特徵，可以列入考慮的有金剛手菩薩、月光菩薩。幅右六格方框人物，依序而下為四位羅漢、兩位比丘。據羅漢穿著的漢式寬袍及手中持物，對證《十六羅漢禮供》的描述，除第一尊不能辨識，其餘三位應該是第五尊者（Vajraputra）、第七尊者（Kanakavasa）與第九尊者（Bakula）。（註四）下面兩位身著西藏僧服的喇嘛，與薩迦派僧人形象最為接近，初步推測年長者可能是薩迦五祖薩班，年輕者為薩班弟子元帝師八思巴（詳後述）。

雖然畫面所存不多，已經包含「對稱性結構」唐卡的幾個關鍵，由此可推論原畫大致內容：白膚菩薩並非原畫主尊，而是主尊的脇侍菩薩。幅左殘存的蓮珠合圈，應是白膚菩薩脇侍的主尊光圈。象頭下的橢圓塊狀物，是主尊左膝部位。所以原畫主體是一禪定坐佛（或佛母）與二脇侍菩薩侍立的「三尊像」。主尊的身份有三種可能：如果脇侍是金剛手

菩薩，那麼，在西藏流行的有釋迦牟尼佛（主尊）、金剛手菩薩、觀音菩薩三尊像，或尊勝頂髻佛母（主尊）、金剛手菩薩、文殊菩薩三尊像。如果白膚菩薩是月光菩薩，則是藥師如來（主尊）、月光菩薩、日光菩薩三尊像。由於畫中人物包含與釋迦牟尼關係密切的羅漢，再考量主尊膝蓋部位衣袍的田相形式，此畫屬於第一種組合的可能性最大，如此模擬原畫「初步復原圖」如下：【圖二】（註五）



圖二 脇侍菩薩與羅漢高僧像 模擬復原圖

中央為釋迦牟尼佛結跏趺坐於蓮座上，幅左為另一尊脇侍菩薩蓮華手觀音，與現存的原畫幅右白膚金剛手菩薩，侍立釋尊兩側。釋尊的佛龕由「六昇」台座與「持寶」背光組合而成，持寶光邊即連珠文、蓮紋複合圖案，包括上方珠寶平台。六昇台座在西藏的發展歷史悠久，一七四二年工布查布譯註《佛說造像量度經解》之時，六昇已經定型為金翅鳥、水精、摩羯魚、美少年、獨角麒麟、具節大象六種，並賦予象徵布施、持戒、忍辱、精進、禪定、般若「六度」的理論基礎。（註六）此作就畫風而言，當早於十八世紀，當時六昇尚未定型，從結構看可能僅有四昇：依常理推測，應有「金翅鳥」高踞背光頂部，往下接續平台兩側「摩羯魚」，〈菩薩〉猶存片段獸爪就是摩羯魚爪，魚吻吐出飄墜的珠鍊。再往下緊貼持寶光邊的兩獸，即「獨角獸麒麟」與「具節大象」。

現存的六格羅漢比丘，使復原圖架構更為完整：據此六格，可知在三尊像的四方，或至少在二尊的兩側，沿著畫幅邊欄是對稱的棋盤式方格佛龕。龕內坐者為主尊同一譜系諸尊，包括兩側直欄中的一組十六羅漢，或外加摩訶衍那、達摩多羅、四天王、藏僧等。如果原畫還有上下橫欄，則上方為上師、菩薩群像，下方是護法、供養人群像。

從〈菩薩〉尚存的主尊左膝形式，可知主尊以正面盤腿之姿面朝觀者。依左膝比例可以

推算主尊體型極大，脇侍菩薩次之，棋盤中人物最小。從現有畫面高二九六公分、寬一四〇公分的幅度，計算原畫約高五百至六百公分，寬四百至五百公分，堪稱巨幅。

參、質材鑑定

分析畫布與顏料 論今人偽作可能性

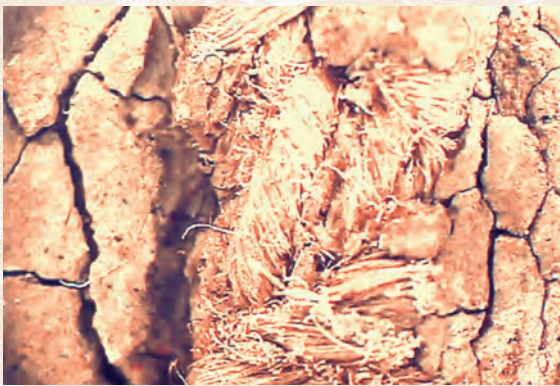
就上述〈菩薩〉畫風及復原構圖，初步結論這是一幅十五世紀左右尼泊尔樣式唐卡（Nepalese-Tibetan art）。但鑑定的難處在於將經驗累積的心證，轉化為具體的實證；如何證明〈菩薩〉是十五世紀畫作，而非十五世紀以後的仿古之作，乃至今人偽作？

自六〇年代達賴喇嘛流亡印度，西藏藝術逐漸受到世人重視。八〇年代，昔日反戰嬉皮由喜瑪拉雅地區回歸西方文明，其中許多人憑藉往日的人脈、興趣及生活體驗，改行而為文物商，促成西藏藝術在歐美市場的異軍突起，利之所趨，尼泊尔、四川與北京亦隨之發展成作偽本營。我們不能排除有高明的作偽者，因此風格鑑定應朝更客觀的方向發展，不僅需要探究作品外在的風格形式，對於形成風格的重要元素——內在「質材」如畫布及顏料的物理性質及化學變化，也要加以檢驗。本文的論證分為二階段：首先以「排除法」或「反證法」檢驗〈菩薩〉有無今人偽作的可能性，其次從西藏藝術風格發展的角度，探討此畫是否為十五世紀作品，兼論十五世紀以後仿古的可能性。

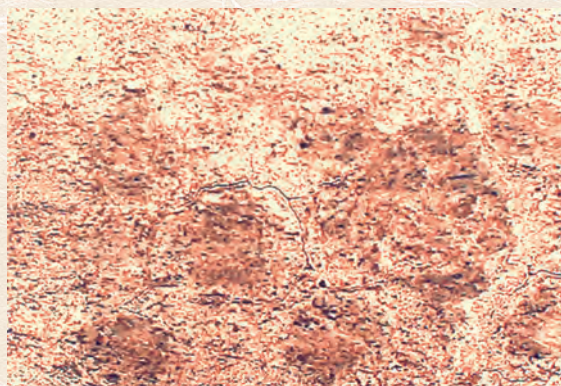


圖三 脇侍菩薩與羅漢高僧像 畫面狀況圖

圖四 脇侍菩薩與羅漢高僧像 顯微觀察記錄



圖四-5 畫幅背面 接縫處



圖四-1 畫面四周裝襯的新麻布



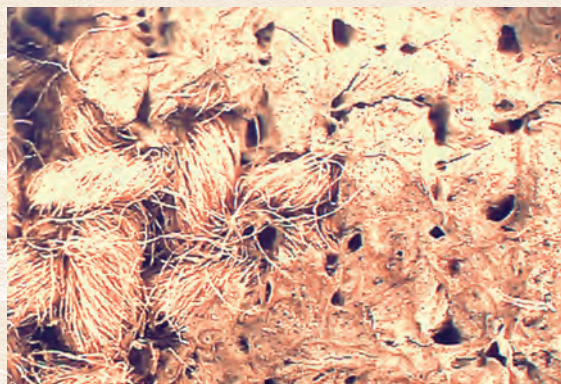
圖四-6 畫幅背面 底層白粉大塊剝落 麻線斷裂情況嚴重



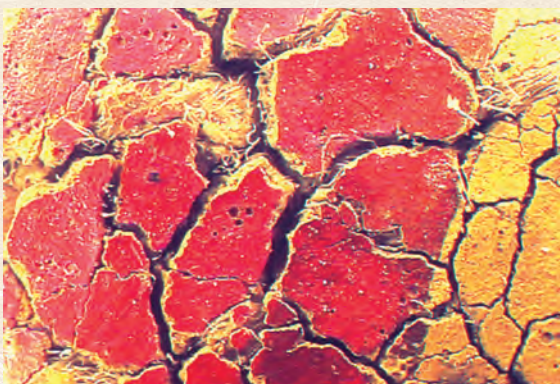
圖四-2 畫幅背面上方 舊麻布



圖四-7 畫幅背面 接縫三之處



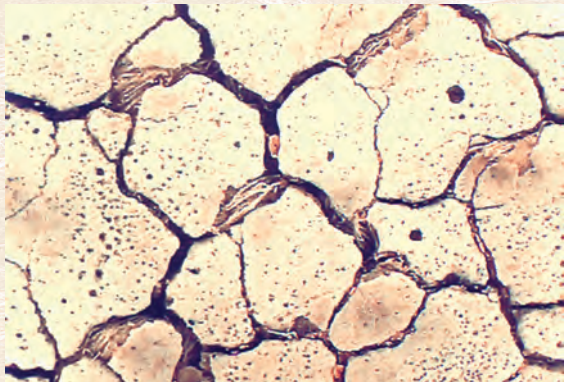
圖四-3 畫幅背面上方補丁處 打底白石膏粉約為修復時新補



圖四-8 畫幅正面A區 珠寶圖案黃底上硃砂紅顏料



圖四-4 畫幅背面上方 舊麻布



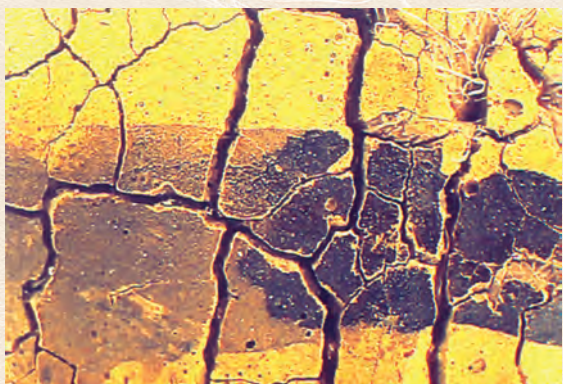
圖四-13 菩薩右眉眼下方皮膚 白粉處裂溝較淺者



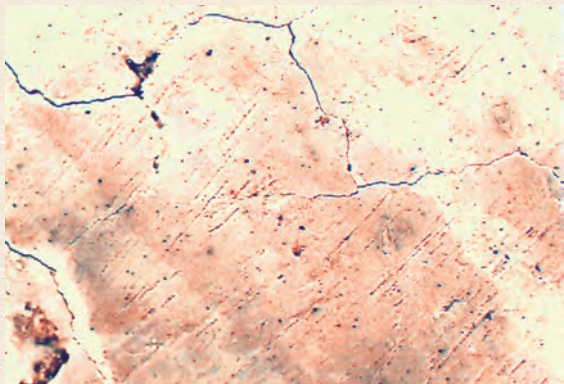
圖四-9 畫幅正面A區 珠寶圖案紅顏料上的墨鈎線條



圖四-14 菩薩右眉眼下方皮膚 白粉處裂溝較深呈現冰裂紋處剝落嚴重



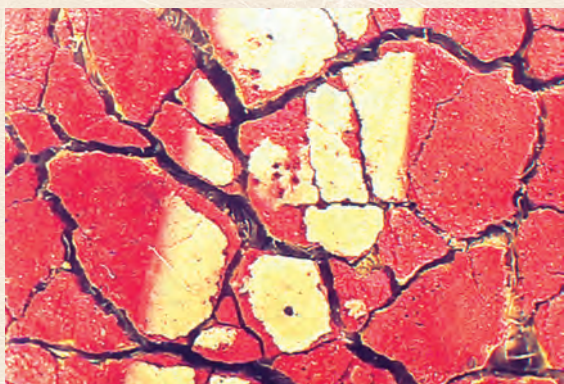
圖四-10 畫幅正面A區 珠寶圖案墨鈎線條上的新鈎墨線補筆處



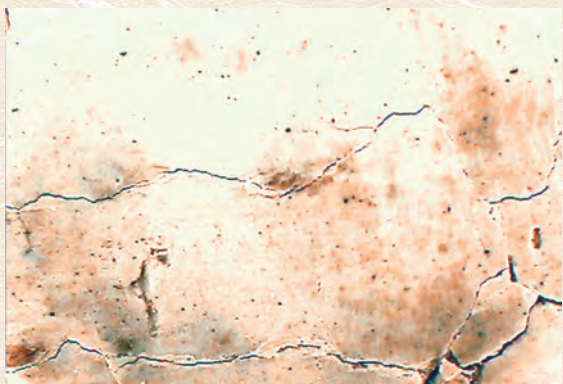
圖四-15 菩薩額頭中央皮膚 白粉新補處猶見刷痕



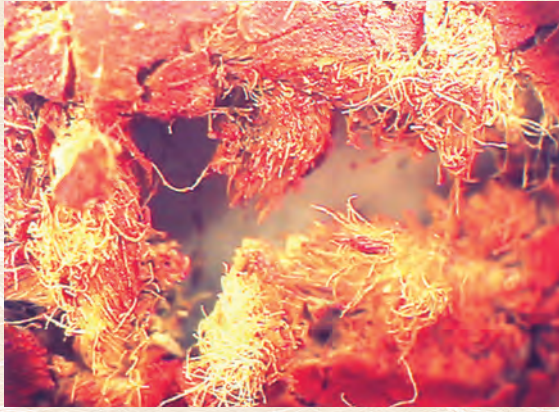
圖四-11 畫幅正面 麻線 白粉底層 硃紅顏料



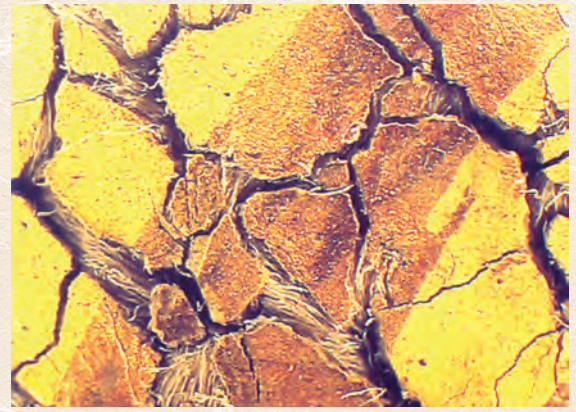
圖四-16 原畫主尊背光由上向下第四圈蓮瓣 白粉線條壓於硃紅底色上



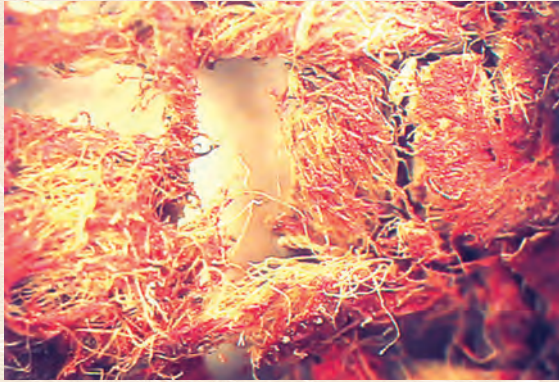
圖四-12 菩薩右眉眼之間皮膚 白粉為新補



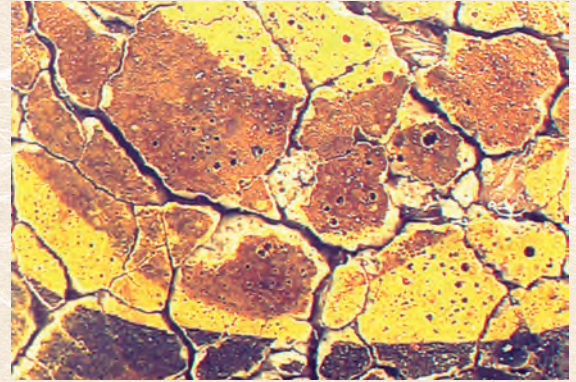
圖四-21 羅漢Bakula與比丘之間 硃紅顏料部分麻線斷裂



圖四-17 菩薩寶冠上的泥金線條



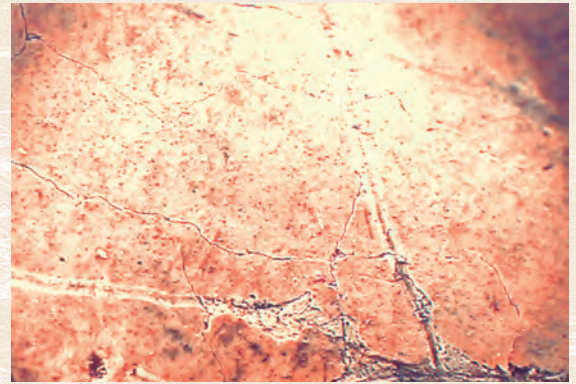
圖四-22 羅漢Bakula與比丘之間 硃紅顏料部分嚴重斷裂



圖四-18 菩薩右臂釧的泥金線條



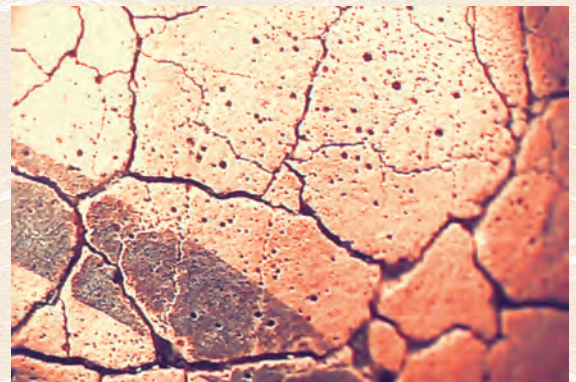
圖四-23 麻布經緯線的纖維組織



圖四-19 羅漢Bakula下巴處 新補膚色



圖四-24 經緯線上白粉尚存 孔隙中白粉脫盡



圖四-20 羅漢Bakula前胸處

無疑的，科學儀器是檢驗質材的重要工具，但鑑定的基礎仍在經驗、眼力及縝密的思慮，兩者相輔相成。對於唐卡而言，不必使用碳十四檢測法；可視實際情況，交替運用二十倍及一百倍高倍率兩種放大鏡，輔以顯微攝影及紫外線光燈，即能對畫面進行深度觀察。

【圖四，顯微觀察記錄】。（註七）

目視可知〈菩薩〉的畫布是一種粗麻布。相對於唐卡最常使用的棉布，麻布緯線較粗，韌性較強，能抗輻射紫外線，比棉布堅固耐久。衡量此畫的巨幅尺寸，不難瞭解當初畫家選用麻布的原因。由於畫面顏料頗多脫落，可以清楚地看到麻布的表面，在製作時曾經添加白堊粉（chalk）或高嶺土（kaolin）與膠水混合劑，並經多次打磨，白粉已附著於麻線，並滲入經緯線之間的孔隙，成爲「麻布、白粉、膠」三者合一的底布。這種慢工細活的純手工方式，是正統的唐卡底布製法，與一般所見新作或僞作爲求速成，省略三合一的打底過程，直接彩繪於棉麻布上，兩者完全不同。

畫幅四周有新製裝襯，具有保護及平衡原本裁切不齊畫面的功能【圖三C區，畫面以外裝襯部份】，同樣是麻布質材，可用以就近比較。放大所見畫面的麻布經緯線呈現透明、中空、閃爍銀光的晶瑩剔透形狀，這是天然纖維的特質，與C區的近代人造化纖不同。畫面麻布的表面不甚平整，有幾處呈現鼓起之狀，放大觀察，可見此區經緯線比其他區域的經緯線粗大【圖三B區，右下角白色實線方塊區】，這

種粗細不均、畫面不平的現象，是古代手工紡紗特色【圖四之】；而C區的新製麻布，則經緯線粗細一致、布面平整勻稱，是現代機器織布【圖四一】。

現存畫面由四張布條拼接而成【圖三，白色虛線部分】，接縫二、接縫三分割的布面寬約四十六公分。接縫三之右的布面，又在接縫四之處，由兩塊布橫向接成。從分割的畫面大小看來，原畫是由若干約四十六公分等寬的長布條拼接而成，顯見當時的織布規格及幅寬限度。四塊畫布皆以粗線穿針、平針縫定之法銜接，這是西藏傳統的精細手工縫紉法。接縫的狀態不同，接縫二的技巧較好，接縫三某些地方已經出現裂痕。在畫布正面的接縫處相當平整，幾乎不見線痕，原來縫製處理布邊皆在畫幅背面進行，這是有意如此，巧妙地保全正面的完整性。即使在畫幅背面，也處理得相當細膩，拼接所留布頭極短，並以縫線壓於其上，使布頭幾乎不露痕跡，僅見鼓起的兩排縫線。在筆者過目的偽作中，有些知道使用拼接布塊，但多以機器縫製；或縱使以手工縫合，拼接處卻留下明顯的布頭；當然也有少數「高水準」之作完全遵循古法，但仔細檢驗縫邊之處，還是可以找出破綻（見本節最後一段）。

全畫色彩鮮明，敷色技法類同「雙鉤填彩」。硃砂紅是主要色調，次爲菩薩膚色的白粉，其他尚有石青、石綠、雌黃、赭石、黃丹（橘紅色）等礦物性顏料，以「平塗」之法，構成畫面各種塊狀形式。填色之後復以「線描」

勾勒輪廓、「描影」表現立體感與深淺層次，這部分使用花青、胭脂、藤黃、藏紅花等植物性染料。昂貴醒目的金料，用於莊嚴菩薩的瓔珞珠寶及服飾圖案。所有顏料均為西藏傳統顏料，而非二十世紀印度或漢地進口的西方化學顏料。顏料的配色原則、描影法與敷金的習慣部位，亦無任何與正統相悖之處。

選擇畫面上適當區域【圖三A區，左上角白色實線方塊區】，對於顏料與畫布結合以後與時俱增的變化，進行顯微觀察。所謂「適當」，是指該區顏料兼有完整與脫落之處；在顏料完整處，可以觀察成畫時的物理狀況——平塗、描影、鉤勒線條等技法。在顏料脫落處，可以觀察成畫以後畫面的變化狀況——麻布頹壞，顏料剝落、龜裂，乃致於修復補筆等各種化學現象。

A區畫面在顯微觀察下呈現的解構形式至少有六層，由最下層向上發展，依序是：

第一層：最底層、畫布背面，糊狀的凝塊。【圖四·3】。

第二層：麻布經緯線的纖維組織（support）【圖四·23】。

第三層：附著在麻布上的白粉（ground）【圖四·2】。

第四層：白粉上的黃色、朱色平面顏料【圖四·8、11、21、22】。

第五層：顏料面上的鉤勒線條及描影【墨線見考圖四·9、18、19、20，金線見圖四·17、

18，白線見圖四·16】。

第六層：最上層，墨線之上的新鉤墨線【圖四·10】。

第一層與第六層是文物商經手時新加處理部分；第二層至第五層是原畫部分。第一層的糊狀凝塊【圖四·3】是一種化學合成膠，這是為了預防第二層麻布纖維及其上的白粉層（第三層）、顏料層（第四層）【圖四·4、6、21、22】日趨嚴重的頹壞現象，故於畫布背面刷上黏膠以強固畫布及顏料。第六層是一道色澤清晰明亮的墨線，壓在原畫舊有墨線（第五層）之上【圖四·10】，這是修復時重新鉤描的補筆線條。

第二層至第四層呈現複雜多樣形態。由於麻布經緯線較粗，織紋孔隙也較大，所以填入底布孔隙的白粉及顏料，亦較棉布唐卡容易崩離剝落；這是現存尼泊爾、西夏、西藏麻製唐卡色彩斑駁不全的原因之一。其次〈菩薩〉畫幅極大，手工調膠與白粉或顏料的比例、附著力、耐久性，自難以在全畫皆精準一致。畫面有水漬之處，膠性亦較弱，顏料容易剝離。顏料的屬性也會影響剝離程度：凡顏料之色越淺，如白粉、淺紅、淺赭等，較易產生裂紋及剝落；石青、石綠等深色顏料則能耐久。調和顏料中白粉越多，剝離程度越強。以上種種顏料特質，以此畫所見，確是如此。【圖三畫面黑圓圈處】

白粉層、顏料層（第三、四層）從麻布層（第二層）剝裂崩離的程度不一。第二層麻布

的纖維組織及孔隙皆清晰可見，剝離最嚴重的部分，原本與麻布纖維結合成底布的白粉，連同附著於底布的顏料完全崩離，裸露出麻布經緯線【圖四·23】。情況較好的部分，目視畫面色彩尚稱完整，放大觀察或逆光審視，麻布層有斑駁的大小光點，這是由於經緯線孔隙中的白粉及彩繪其上的顏料脫落殆盡，但附著經緯線上的白粉顏料尚在，故呈中空透光現象【圖四·24】。情況輕微的僅顏料剝落，而底布白粉猶存，故畫面不見色彩，僅存斑駁白點。最輕微的則是顏料層雖在，但已老化而於表面出現深淺不等紋路。

初看顏料表面的紋路似乎相同，實則有許多細微的、歷經時間累積逐步形成的差異。凡有裂痕之處，放大觀察是塊狀的、大小不等的不規則形式【圖四·8】。塊與塊之間形成深溝，溝紋又有粗細不等、深淺不同變化。大塊表面另有如同冰裂的線紋，同樣有粗細深淺之別。沿著溝路或紋路的塊狀，呈現周圍下陷的形式，顯示內部一直進行著剝離運動。

老化現象尚不止於此。第三層的塊狀中，有些小塊近乎粉粒狀【圖四·8、9、10、11、14、17】，是白粉層老化脆弱至瀕臨崩離的預兆，也是修復時必需優先強固之處。有些塊面雖大，但當初彩繪於塊面的第四層色彩已呈斑駁點狀【圖四·9】。顏料的褪色消逝也是從塊狀邊緣（裂痕處）【圖四·18】開始，逐步向中央蔓延。

在顏料層老化或剝落嚴重的畫面上，有多處經過修補及填色重繪。如前述第六層在模糊

褪色的舊有線條上補勾線描。描影消逝的部分也會補強重描。針對顏料可能剝落的畫面，在局部輕刷一層透明薄膠。（註八）這些新繪補筆之處【圖三，黑線圈部分，圖四·3、12、15、19】，與原本舊作有明顯差異【圖四·12、15、19】；特別是12與13、14、19與20兩組對比【以第六層（最上層）墨線為例，今人補筆者色澤明亮，色面平均無斑駁之感，而其下第五層的墨色暗淡，與其他紅黃顏料屬於同時代的筆觸。

畫布背面也是檢驗重點。此畫至少有四塊補丁【圖三，白色虛線方塊霧區】及多處水漬痕跡。與畫面人物相應之處，朱書藏文「吽」等觀想種子字，並有浮貼刻印咒文。從種字顏色色澤狀況，推測寫與成畫時間大體一致。刻印經文僅存零星殘片，根據散片位置看來，原來浮貼的範圍極大。經紙未必為成畫時所貼，然由其泛黃、殘破情況、殘片位置看來，不似人工刻意營造。水漬、補丁、色澤，也相當自然而無加工痕跡。

筆者於檢驗〈菩薩〉畫面之外，並商借兩幅今人偽作，加入對比研究。兩幅偽畫分別仿效十四世紀、十八世紀之作，製作時曾添加某種腐蝕性藥劑，觀之畫面老舊、顏料斑駁。但這種人工製造的老態，與古畫色彩的自然斑駁不同：放大所見偽畫的組織面，僅有淺線紋及少數淺溝，裂痕規律一致，冰裂之處呈現片狀翻起而非塊狀下陷，顏料仍然附著於塊狀邊緣。前述畫布拼接之處，在偽作的畫布與縫線，無法如舊畫一般渾成一體。其次偽作注入

藥劑或染色當在成畫之後進行，染劑在摺縫處受到某種程度的阻礙，於布頭內裡殘留新布的白色痕跡，縱使經過處理而難以目測，放大顯微觀察之下，同樣難以遁形。偽作最大的問題在其畫面是「平面」的，沒有層次可言，全畫亦無修復及補筆重繪痕跡。

小結

綜合以上多方檢驗結果，〈菩薩〉的顏料及底布製法，麻布的纖維、織法、織幅、縫法、補丁皆合乎古法，水漬、貼經紙，顏料與底布由於歲月洗禮而產生的龜裂、剝離、色澤等變化，以及新近修復的狀況均相當自然，沒有任何可疑之處。當然我們無法絕對排除有高明之作偽者，可以做到天衣無縫，但以今日科技而言，還是不能證明此畫為假，如果堅持，則可能成為各自表述的無解局面。不過倒是可以思考一個問題：畫布與顏料變化如此之多，又對不同殘舊狀況，有多種修復方式，若是偽作，造假者必須熟悉每一種顏料特質，針對麻布、白石膏底層、顏料面，乃至於不同顏料，分別做不同處理，並要模仿自然老化、龜裂、褪色現象，同時要具備高明的修復與繪畫技巧，在有意地破壞之後，再恰如其分的修補重繪，如此方有可能製造出目前所見的畫面。是否有必要汲營於艱難的創造、破壞、修復，還要考量它的經濟效益。

後續我們將以同樣的立場，檢驗〈菩薩〉畫風及有關真跡或仿古的正反說法。

註釋：

- 一、參筆者，〈筆繪唐卡的保存傳統與發展〉，收於《故宮學術季刊》十四卷第四期，一九九八，頁八五—一三八。該文「結論」部分論述以紅外線、紫外線、放大鏡、看片機、及正面、背面、逆光、透光等各種方式及角度檢驗唐卡質材及顏料。
- 二、〈脇侍〉基礎研究見筆者，〈輻射與迴向：蒙元時代的藏傳佛教藝術〉，收於石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（台北：國立故宮博物院，二〇〇一），頁三一〇—三三一。〈脇侍菩薩與羅漢高僧像〉圖版解說，頁一〇九圖版四、五。
- 三、為便於讀者瞭解，本文所述畫幅左右方位，以讀者觀畫角度為準。
- 四、《十六羅漢禮供》考證見筆者，〈由姚文翰羅漢連作，看藏傳佛教藝術在清宮的發展〉，收於《故宮文物月刊》一九九四年總第一三〇期，頁四—二二。
- 五、復原圖的底圖是一張組合圖，凡與〈菩薩局部圖〉相關之處，如從主尊佛陀膝蓋延伸至盤腿部分、六臂及持寶背光圖案、棋盤格，均為複製〈菩薩〉畫面元素連結而成。李偉宏協助製圖，謹致謝。
- 六、（清）工布查布譯註，《佛說造像量度經解》（一七四二年成書），收於《大正藏·密教部》（台北：新文豐出版公司，一九八三）卷一一，頁九四—一九四五。
- 七、顯微觀察於二〇〇一年初進行，張湘雲協助完成，謹致謝。
- 八、可能是paraloid B72化學合成膠：此膠濃度很低，可以注射方式進入畫面。見前引〈筆繪唐卡的保存傳統與發展〉，頁一三六。