

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(下)



／葛婉章

肆、風格鑑定 時空的視野

鑑定的觀念及態度

分析畫風有幾項原則。作品的形式必然隱含某一年代、地域、派系(或寺院、作坊)及畫家個人特質；而構成此一特色的背景，是一個交織而成的縱橫網脈。理清複雜的網路，從中找出形式的各種因素，也就是分析畫作的風格來源、畫風的上限及下限，從這個角度，為作品定位。

上限的推定比較容易。譬如「西潮」——西藏唐卡使用西方顏料，是十九世紀以後之事，這個結論輔以質材鑑定，可為某些作品上限標準。又如以「線描技法」為主的唐卡，無論是「黑唐卡」、「紅唐卡」、「金唐卡」或「銀唐卡」，十七世紀是一個上限。

推定下限較為困難。畫風一旦形成，可以持續流傳下去，何況是在西藏受限於保守的圖像儀軌、或封閉性強烈的地方風格。一幅畫中

如果沒有早於西元十一世紀的元素，又以十二世紀甲地的特色最為顯著，但有某一個確定為十五世紀乙地「仍然存在」的特點，那麼此畫的上限，可能就是十二世紀；而下限則需要縝密的統計、排比分析及歸納。不排除十五世紀的可能性，也許是十五世紀甲地之作，或十五世紀乙地之作，或十二至十五世紀間、甲乙兩地交流路線上的丙地之作，甚至在此交流路線上的後起之作。如何取捨，視經驗累積的個人判斷，取為量比的作品總數、代表性及可信程度。審定者宜理性地看待作品；對於「從未見過」或者「畫品不佳」乃至於「畫法不合理」之作，固然不能掉以輕心，也要客觀地反躬自省：是自己見識不廣？審美觀過於定見？不合理之處是否另有原因？如此方可掌握「文獻(文物)足徵」的要點，而縱使如此，新發現的文獻或文物，往往可以推翻舊有定論；馬王堆漆盤「君奉／幸食」三字的易變，就是一個例子。鑑定之難，即在於此。

如果資源有限，沒有明確的文獻（如年款）

或同質作品可資佐證，則探討畫風上下之限，須謹慎地避開盲點：界定範圍若過於廣泛，猶如邁步出走，到處都是機會，反而無所適從；反過來從可以掌握的上下限中，收拾步伐，縮小範圍逐步聚焦。以〈菩薩〉為例，筆者採取的鑑定方式，是設法從一襲時空「因陀羅網」中，尋找此畫所在的「網珠」。【圖表一】是一個簡單的因陀羅網概念圖，幾顆網珠、連結的網線，架構出彼此的交流關係。網珠，代表靜態的一個定點，可以是一幅畫作，或一處地點，或某段時間；網線，是流動的概念，是彼地，或彼時，或此畫與他處交流的路線，指示風格的來源及去向。因為流動，所以有交流、影響、融合，如此重重相映、相攝互入。實際上路線的走向，遠比圖表所見更為錯綜複雜；凡兩定點之間，如果有線相連，即表示兩點有重疊之處。【圖表二】換一種方式，以數學的「交集」或「公約數」概念，更清楚的呈現【圖表一】的論點。上下限是此畫可能存在時空的「合集」，而此畫的定位，是在多元可能的合集之中，找出交集。

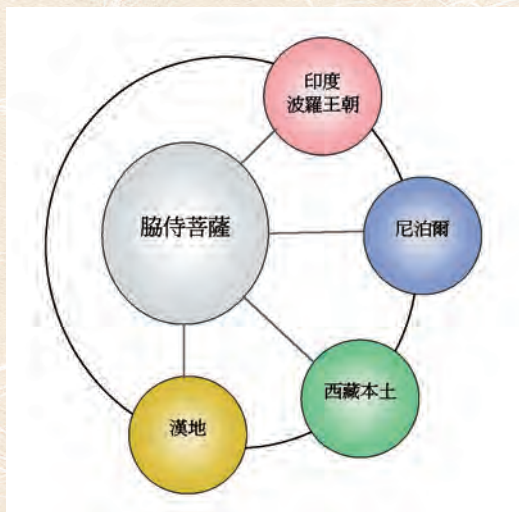
〈菩薩〉畫風分析

〈菩薩〉的畫風相當複雜，至少包含了四種不同元素：

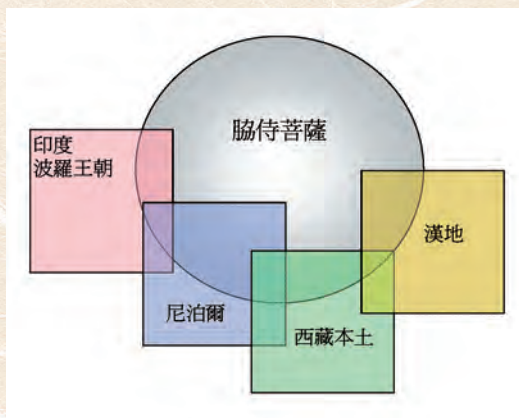
- ▼ 東北印度波羅舍那王朝
(Pala-Sena dynasty, c.750-1250)
- ▼ 尼泊爾紐瓦爾藝術
(Newari art, after 1250, 十五世紀以後逐漸減弱)
- ▼ 漢地影響（十四世紀以後逐漸明顯，至今）
- ▼ 西藏本土特色（始終存在）

1. 東印度波羅舍那藝術風格 → 〈菩薩〉

在〈菩薩〉一畫的各種構成因素中，最早可溯及印度東北部延續五百年的波羅舍那王朝。傳世的十一至十三世紀西藏唐卡中，這類具有東印度波羅藝術形式者，通稱為「波羅」



圖表一 協侍畫風來源網絡



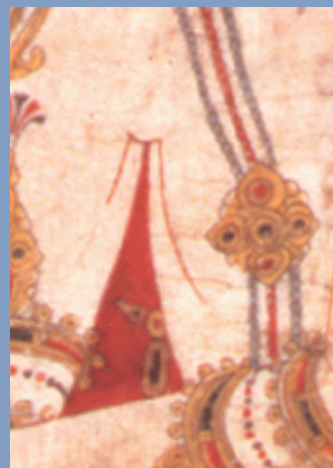
圖表二 協侍畫風來源交集



圖二



圖一之1c



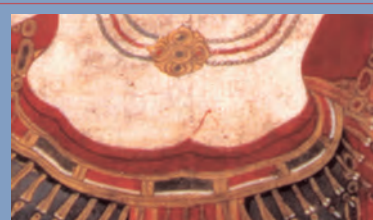
圖一之1a



圖一之2



圖一之3



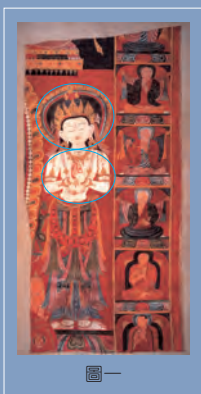
圖一之1b



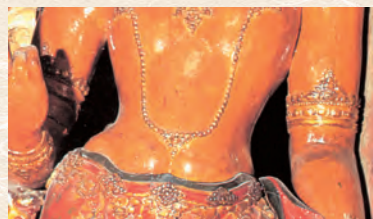
圖一之1



圖七



圖一



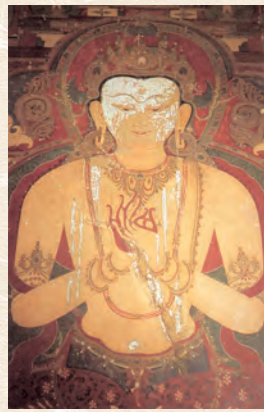
圖八

參考圖像

- 圖一
15th c. 藏中 脇侍菩薩與羅漢高僧像
- 圖一之1
菩薩上身莊嚴諸鈿瓔珞
- 圖一之2
菩薩頂金剛杵寶冠
- 圖一之3
菩薩腳底裝飾朱紅顏料
- 圖一之1a
菩薩腋窩「入」字形鉤線 處理肌理轉折方式
- 圖一之1b
菩薩腰帶至肚臍處鉤線 象徵腹肌起伏
- 圖一之1c
菩薩掌心裝飾朱紅顏料
- 圖二
late 12th c. 藏中噶當派 波羅風格 菩薩手足及唇部點朱
- 圖三
1045 藏中 夏魯寺最古老壁畫或摹本 波羅風格 長方臉△形冠
- 圖四
14th c. 夏魯寺尼泊爾紐瓦爾畫家參與壁畫大日佛 冠瑤體貌 本佛為圖33之主尊
- 圖五
14th c. 夏魯寺壁畫 中央巨像對稱式構圖 與波羅風格不同
- 圖六
13th c. 藏中 或為尼泊爾畫家繪寶生如來 冠飾 面貌 髮線 圖27局部
- 圖七
15th c. 藏中 江孜白居寺壁畫, 菩薩腹肌樣式
- 圖八
15th c. 白居寺泥塑彩繪 菩薩腹肌樣式
- 圖九
15th c. 白居寺菩薩 中分髮線 五官樣式
- 圖一〇
15th c. 白居寺菩薩 頂金剛杵寶冠 五官 中分髮線
- 圖一一
15th c. 白居寺菩薩 頂金剛杵寶冠 五官及寶冠
- 圖一二
15th c. 尼泊爾 壁畫菩薩



圖五



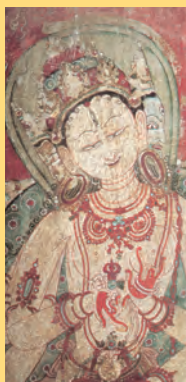
圖四



圖三



圖六



圖三二



圖一二



圖一一



圖一〇



圖九



二一



四



二七



圖三〇

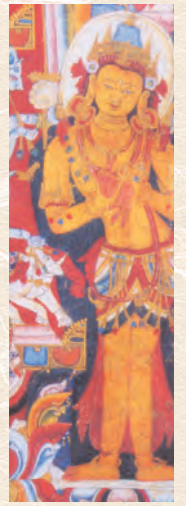


圖一

圖一之4



圖一三



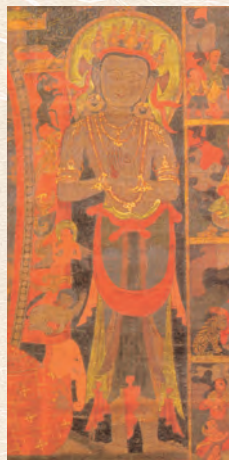
圖一四



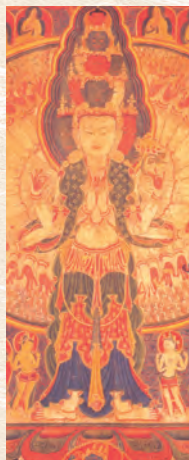
圖一五



圖一六



圖一七



圖一八



圖一九



圖二〇

參考圖像

圖一

15th c. 藏中 脇侍菩薩與羅漢高僧像

圖一之4

菩薩裙式

圖一三、一四

14th c. 藏中 脇侍菩薩 外八字正面立

波羅式薄紗裙

圖一五、一六

14th c. 藏中 尼泊爾風格脇侍菩薩

外八字正面立 橫條織圖裙

圖一七

14th c. 藏中 脇侍菩薩

外八字正面立 垂直襞褶裙式 有U形飾帶

圖一八

15th c. 觀音

外八字正面立 垂直襞褶裙

圖一九

15th c. 尼泊爾 Amoghapasa外八字立 U飾帶

垂直軟帶 圖29局部

圖二〇

17th c. 尼泊爾 Bramhacarini陶像 垂直襞褶裙

圖二一

late11th c. 東印度或藏中 不空成就

波羅風格 中央巨像對稱構圖

圖二二

late12th c. 藏中 噶當派無量壽佛 波羅風格

中央巨像式構圖

圖二三

12th c. 藏中 大日如來 波羅風格

脇侍菩薩S形側立 (三折姿)

圖二四

13th c. 西夏黑水城 蓮華手菩薩 波羅風格

頭部正面身體側立

圖二五

13th c. 藏中 阿彌陀佛 波羅風格

圖二六

13th c. 藏中 噶當派阿彌陀佛 波羅風格

圖二七

13th c. 藏中 或為薩迦寺尼泊爾畫家繪 棋盤式構圖

圖二八

13~14th c. 藏中 尼泊爾風格 棋盤式構圖

圖二九

15th c. 尼泊爾 Amoghapasa 棋盤式構圖

圖三〇

15th c. 尼泊爾加德滿都 木雕彩繪度母

圖三一

13~14th c. 尼泊爾木斯塘 壁畫脇侍菩薩

輕鬆的經行姿態

圖三二

13~14th c. 尼泊爾木斯塘 壁畫頂髻佛母

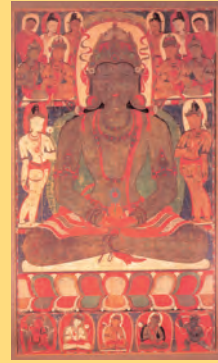
圖三三

14th c. 藏中 夏魯寺尼泊爾紐瓦爾畫家參與壁畫

本佛為圖4之脇侍菩薩



圖二三



圖二二



圖二一



圖二六



圖二五



圖二四



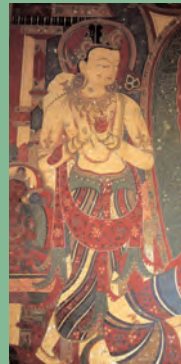
圖二九



圖二八



圖二七



圖三三



圖三二



圖三一



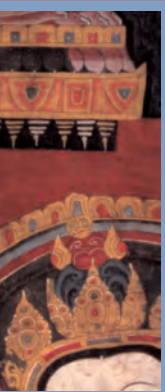
圖一之6



圖一之7



圖三四



圖一之10



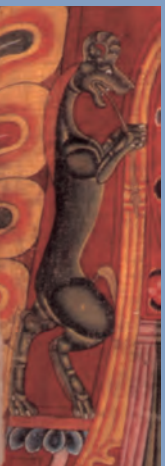
圖一



圖一之8



圖三五



圖一之13



圖一之9



圖三六

參考圖像

圖一 15th c.

脇侍菩薩與羅漢高僧像

圖一之5

第五尊者 漢式僧袍

圖一之6

第七尊者 披垂織物的靠背橫桿

圖一之7

第九尊者 靠背橫桿嵌飾珠寶

圖一之8

老僧像 藏式僧袍 靠背僅見摩尼寶飾桿頭

圖一之9

年輕比丘像 藏式僧衣外披罩袍 摩尼寶飾桿頭

圖一之10

菩薩寶冠左 內外圈位於主尊背光前後
主尊背光橫木尾端突起尖角

圖一之11

菩薩腰下U形裙帶花飾

圖一之12

主尊左膝田相衣花飾

圖一之13

獨角獸未繫頸帶

圖三四

13~14th c. 藏中

尼泊爾風格大日如來背光橫桿樣式 圖28局部

圖三五

15th c. 藏中

江孜白居寺壁畫菩薩背光摩尼寶飾桿頭

圖三六

15th c. 藏中

江孜白居寺壁畫比丘形貌僧服及背光摩尼寶飾桿頭

圖三七

15th c. 藏中 藥師佛及脇侍菩薩局部

圖三八

13th c. 尼泊爾 獨角獸未繫頸帶

背光橫木尾端突起尖角 克利福蘭美術館

圖三九

14th c. 藏中 脇侍菩薩

尼泊爾畫風

菩薩頭足位置不合理 同圖15

圖四〇

15th c. 藏中

比丘右臂及手執經書位置不合理

圖四一

11th c. 藏中

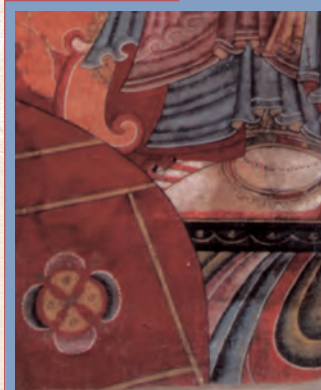
艾旺寺壁畫 菩薩雙足位置不合理



圖三七



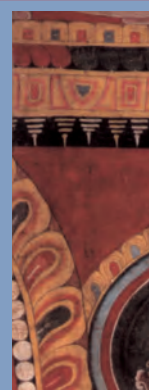
圖一之5



圖一之12



圖一之11



圖一之13



圖四一



圖四〇



圖三九



圖三八

西藏」流派。菩薩的面貌、姿態與飾物，如略微側傾的頭部及纖腰，冠頂的高髻髮型，輪廓鮮明的五官，狀如彎弓隆起的雙眉，起伏的眼臉半罩於垂目，掌心及腳底裝飾朱紅顏料，頸項、臂腕，及腳踝配戴諸釧瓔珞，皆與「波羅—西藏」有關。菩薩右側方龕中的羅漢及藏僧，其形貌、服飾，雖非波羅樣式，而與白膚菩薩同樣地妝點紅唇，也是波羅遺風。從〈模擬復原圖〉（見月刊二六一期文【圖二】）看來，此畫是典型的波羅「中央巨像對稱式」結構：主尊位居畫面中央，正面肅然盤坐，菩薩與其他諸尊體型較小，對稱地安置於主尊周圍。

2. 東印度波羅舍那—尼泊爾藝術風格—

〈菩薩〉

不過〈菩薩〉的某些表現手法，與十三世紀以前流行於西藏的東印度風格並無直接關係，而是尼泊爾承襲印度影響，在波羅王朝覆亡以後，逐步發展而出的特色。以下例舉這些有別於東印度的風格來源：

構圖 〈菩薩〉構圖雖具「波羅—西藏」

特色，而已有出入。「波羅—西藏」最明顯的形式特徵，除上述「中央巨像」的群組結構，擅長於平面結構中表現隱喻的空間關係；而此結構與關係，同時暗示了各尊在此畫譜系（曼荼羅）的身份及地位。舉例而言，以主尊的蓮座遮住脇侍菩薩的雙足，菩薩的臂肘遮住部分的主尊背光——以此「重疊」的方式，顯示脇侍菩薩的空間位置，是在主尊的蓮座之後、背

光之前；菩薩的法界地位，是在主尊的次第之下。而主尊周圍的眾多尊像，由於特質各有不同，畫面上顯示的是平等關係；各尊的背光及台座，兼具區隔作用，架構各自的曼荼羅與存在空間。

而〈菩薩〉一畫，主尊四周的諸尊部分，已發展出另類處理模式：出現了欄匡分割畫面。在波羅樣式的背光、台座之外，另以欄線及方匡，構成二度的空間分隔。這是十三至十五世紀「尼泊爾—西藏」唐卡的特色之一，從「波羅—西藏」佛龕的珠寶欄式，演變簡化為「棋盤式」構圖。

菩薩形象 流露尼泊爾菩薩特有的甜美

與柔性，與較早期「波羅—西藏」菩薩的陽剛靜穆之態，已然不同。莠醬葉形圓臉，取代了波羅菩薩的寬闊長方臉龐。五官位置集中，窄長的鼻梁與倒三角形的鼻翼，隔著極短的人中，銜接V形上唇，拉出一抹微笑。其他幾個特殊的尼泊爾樣式：額髮在前額中央之處，分出一道髮線。細頸之下，是寬闊圓潤的雙肩。臂膀內側腋窩之處，以「入」字形鉤線交代肌理的轉折。勾勒軀體的線條，由胸部兩側曲折而下，至纖腰處，緊收、外彎，形成圓渾的臀部。尤不可忽視的是處理腹肌的方式——沿著腰帶，順勢到肚臍之處，向上鉤出一道曲線。

由存世唐卡抽樣舉例，作為畫風分析的基礎，是否具有可信度，又何以確信所引圖例，其個別的風格研究及分析正確無誤？學術的態度理當如此，但可能導致「邁步出走」方向，何況徵引的範圍無論如何廣泛，皆無從確知極

限，與其挑戰極限，不如「收拾步伐」，專注於具有代表性的抽樣。本文大約選擇兩百幅唐卡，有效的樣本尚包含難以量化的經驗、判斷力，控制抽樣誤差至最低範圍，逐步聚焦求取交集，最後縮小至更明確的定位——

▼十四世紀夏魯寺壁畫（一三〇六一—一三三六）

▼十五世紀江孜白居寺壁畫（一四二五—一四二八）

這兩座西藏中部寺院壁畫皆有紀年、傳世文獻及今人的傑出研究可資徵引，本文不再贅述。可以確定的是，二寺壁畫具有代表性及可信度。比對種種特徵，顯示〈菩薩〉與夏魯寺最古老的一鋪「波羅—西藏」風格壁畫（一〇四五）迥然有別，而與夏魯寺、白居寺的尼泊爾畫風有密切關係。

菩薩立姿 看似正面端立，實則頭及腰部微見右傾之姿，仍可視為「三折姿」（S形歇立姿）。三折立姿的歷史發展極為悠久，不同時代有不同特色，以此菩薩而論，反映「波羅藝術」至「尼泊爾藝術」的變化過程：

波羅樣式的脇侍菩薩，臉龐及身軀大約呈現四分之三的側面角度；頭部前傾，腹部突出，兩足同方向、平行側立。側扭身軀的S形弧度甚大，在波羅的平面構圖中，是突出而醒目的一景。檢視西藏後弘初期的畫作，包括十一世紀藏中艾旺寺壁畫、十二世紀藏西古格東嘎壁畫、十三世紀印度西北喜瑪查達布寺唐卡，以及幾幅可能來自東印度的繪畫，都有這種規律的S形立姿菩薩。

在十三世紀的西夏唐卡中，出現了另一類的立姿菩薩；雖仍側身扭腰、雙足側向平行，而頭部卻轉為正面；這種不合常理的扭身姿態，顯示過渡時期新的嘗試及開拓意向。不過嘗試的經歷為時不長；從現存一組分藏於洛杉磯、波斯頓與費城美術館的尼泊爾五方佛唐卡，以及尼泊爾穆斯唐地區、西藏中部夏魯寺、達隆寺之作，可見至少在十三世紀末至十四世紀初，脇侍菩薩的姿態已趨向多樣化，或活潑輕鬆地經行，或完全由側面轉為正面。十四、十五世紀間，在藏西阿里古格王朝壁畫，藏中江孜白居寺壁畫，及為數甚多的唐卡中，脇侍菩薩的頭部已是正面方向，而雙足不再是側向平行，改以外八字、向左右一字展開的立足，與上半身達成平衡的效果。雖然正面而立，仍延續早期側身菩薩的腰身扭轉之姿，但S形弧度已經收斂，扭動的方向則無定制，或由兩側偏向中央至尊方向，或偏往外側方向；古格地區的唐卡，即有姿勢相反而並存的圖像。

服飾莊嚴 尼泊爾樣式沿襲波羅傳統，而趨於華麗裝飾之風。十三世紀以前波羅樣式的寶冠，在西藏最常見的是一種三角形——尖起如山的樣式；而〈菩薩〉則是尼泊爾樣式的五葉摩尼寶冠，冠中鑲嵌各種寶石，冠箍形式及身上佩飾皆極繁複。相同的華麗風格也出現於夏魯寺、白居寺壁畫，然而整體而論，菩薩配飾金剛杵的寶石冠式、髮髻及前額中央的髮

際分線、胸前瓔珞及三層式項圈、腋下「入」字形肌理轉折線條，與白居寺壁畫最為近似。

菩薩的裙裳也反映了尼泊爾的影響。十五世紀前後，這類正面外八字站立的協侍菩薩，通常有三種裙裳樣式：

第一種是繼承波羅菩薩的樣式——或為輕柔透明的寬鬆薄紗，或橫條織花圖案的窄裙。兩者皆緊貼雙腿，使腿形一覽無餘。第二種的裙襞加大，不再緊裹腿部，而依然保持尼泊爾式橫向平行的圖案組合，下襞有魚尾式的裙摺。第三種大約興起於十四世紀，裙袍寬鬆，襞褶從橫向改為垂直樣式，有搖曳飄動之感。

〈菩薩〉的裙式是後兩者的混合型態。裙面寬鬆而不搖曳，襞褶垂直走向。這種垂直線條的裙袍，至少至十七世紀，在加德滿都依然流行。

另一個值得討論的特色，是繫於纖腰兩側，環繞腹前的U字形飾帶；此帶及至尊膝蓋處的田相衣上，有類似十字金剛杵頭的團花圖案。在現存唐卡中，以一幅十五世紀的〈藥師如來〉，與〈菩薩〉的環帶及團花圖案最為接近。該畫風格與古格壁畫有關，據畫中題款，可知尼泊爾藝術家參與繪事。U形樣式或許是由菩薩手執帛帶演變而來，最早可溯自西元前一世紀印度巴忽特地方的雕刻形式，亦見於九世紀敦煌幡畫的金剛手、文殊菩薩，在夏魯寺、白居寺壁畫仍然相當流行；而與菩薩飾帶完全相同的款式，則是十五世紀尼泊爾鑲金銅佛與尼泊爾畫中菩薩。

六昇 位於〈菩薩〉背光橫木上方的摩羯

魚，在印度已有悠久歷史。與此畫魚趾最相似的畫法，是一開十六世紀的尼泊爾畫稿。獨角獸的圖像比較特別；一般所見獨角獸頸部多繫有飾帶，背部無鬃毛，事實上十三至十六世紀的六靈圖像並未定型，量比分析顯示：僅西夏唐卡中的獨角獸繫有頸帶；而西藏唐卡的獨角獸，有獸面、鳥面，有翼、無翼，騎人，繫頸帶、珠寶項圈、或無佩飾等多種樣式並存，類似〈菩薩〉獨角獸背部有鬃毛、無頸帶者不止一幅，如知名的克利福蘭美術館藏〈綠度母〉，不論此畫是否與旅居西藏及北京的尼泊爾藝術家阿尼哥有關，屬於十三世紀的尼泊爾風格，殆無疑問。

背光 〈菩薩〉現存畫面有三種背光樣

式。主尊的背光雖僅存摩羯魚趾下一隅，猶可見持寶花邊橫木尾端突立的尖角，這是源自印度建築的簡化形式，盛行於十五世紀前後。棋盤格中羅漢的靠背橫桿，呈現銳角度斜突外伸，披垂一塊織物。藏僧的靠背隱藏於馬蹄形身光之後，不見橫桿，僅露出一對摩尼寶飾桿頭。這兩類造型在波羅晚期的印度造像、佛經插圖以及西藏的波羅風格唐卡中，頗為流行。而與本幅樣式相同者，是十三至十四世紀之後，在尼泊爾風格的唐卡中逐步形成；而完全相同的樣式，則是十五世紀江孜白居寺的壁畫。

3. 漢地↓西藏本土↓〈菩薩〉

佛教興起於印度，在宏傳於亞洲的旅途

中，因緣際會，發展出不同的風格與主題。羅漢、誕生佛這類主題，盛行於東亞中、日、韓地區，在印度並不流行。西藏羅漢畫約始於十三世紀，無論就文獻故事，或藝術風格，皆與中土有關；從〈菩薩〉畫中羅漢的寬袍大袖，可見一斑。不過此畫的羅漢，已融入西藏本土樣式，以第九尊者為例：一般的第九尊者多戴披肩帽、或剃髮，而此畫尊者髮色斑白，中禿而兩側聳起，是薩迦初祖貢噶寧布的圖像特徵。從羅漢的圖像看，此畫兼具漢藏風格，似乎也間接顯示了畫家可能並非藏人，對於西藏圖像不甚瞭解，因而出現複合樣式。就畫風而論，典型的藏人面貌，人物表情刻畫入微，屬於十五世紀「尼泊爾—西藏薩迦派」本土薩迦祖師的面相特徵。將此畫與江孜白居寺壁畫及傳世的八思巴銅像比對，位居羅漢下格的老少兩位比丘，或有可能是薩迦五祖薩班及八思巴師徒。

巨幅、古人仿古？

質疑此畫的大尺幅，或是否有古人仿古的可能性，屬於「認識」問題。據本文上期所論，以拼接方式製作巨幅唐卡，就技術而言是有可能的。現存洛杉磯郡立美術館的〈無量壽佛〉（一一八五—一一八九），高二五九公分，寬一七六公分；筆者亦曾在瓦拉那西印度大學巴拉德嘎拉博物館（Bharat Kala Bhavan in BHU / Banaras Hindu University, Varanasi），見過近似高度的〈寶生如來〉；可見至少在十二世紀，已經有以巨幅彰顯五方佛金剛法界的宗

教理念。十五世紀的西藏天文圖表，有高達四百公分的記錄。在塔爾寺、薩迦寺、布達拉宮，也有四、五百公分的大幅壁畫。曬大佛所用唐卡，亦為巨幅之作。值得注意的是，〈江孜法王傳〉提到白居寺建成後（一四一八），大幅唐卡與壁畫更為流行——這個時間（十五世紀）及地點（白居寺），可作為〈菩薩〉斷代的參考。

最後探討古人仿古的可能性。以風格作為斷代基礎，理當考慮「畫風」是否具有排他性及獨特性；縱使此畫為十五世紀之風，是否可能是一位十八世紀畫家，有意臨摹了十五世紀某寺壁畫，而流傳至今？

第一、西藏文獻並無相關記載。其次，藏人與中國土族主流的文人品味是不同的；在西藏，傳世的古舊唐卡銅像，通常束之高閣，每逢法會節慶，寺院寧可重新繪製佛像，或為古銅像重貼金箔或泥金裝。在西藏藝術發展史中，「崇古、仿古」從未蔚為風尚，後代刻意臨摹或作偽的可能性微乎其微。

伍、藝術水準 他山林相

鑑賞唐卡不外乎鑑其真偽，賞其品第。歷史上，唐卡品第從來未曾具有獨立的藝術價值。從西藏的經典文獻記載，我們得到一個印象：藏人品評唐卡，首重圖像是否符合儀軌；若圖像量度不合法度，縱使畫詣絕佳，也得不到認可，更遑論褒揚所謂的「創意」。中原人士也從圖像的觀點看待唐卡，諷刺的是，正是由於合乎金剛乘法度的圖像過於離經叛道，而

難以苟同。史學家蕭啓慶指出，元朝是中國史上前所未見多元族群、多元文化競存的時代；但外來文化卻不能廣泛地影響中國，主要原因之一，在於士大夫抗拒外來文化。西藏藝術不僅在圖像上，是一種「外來文化」，在藝術表達方面，也與中原的文人畫品味扞格不入。如何以張大千的潑墨山水，作為品評西藏唐卡的標準？在這樣的立場上，自然覺得〈菩薩〉人物輪廓與衣裳線條欠缺靈動趣味，敷彩粗糙而不够細膩，空間結構關係交代不清，整體而言不够脫俗莊嚴；過度地華麗，裝飾性、圖案化、平板化、世俗化，乃至於媚俗。

美學品味與價值觀的形成，皆有其文化背景。是否應從西藏藝術的立場，來看〈菩薩〉形式是否具有美感？唐卡發展的歷史，至少可溯自西元七世紀松贊甘布國王時代，直到十四世紀之前，仍以承襲波羅、尼泊爾的「域外風格」為主。印度及尼泊爾畫派原本即以「隨類賦彩」為主，並不重視「骨法用筆」；線描的目的僅在構成形相、呼應全局。大約是在十五世紀以後，受到漢地影響的畫派，運筆鉤線才注意到輕重緩急，能轉折變化，描繪寬袍大袖或衣袂飄舉如行雲流水。在尼泊爾風格的〈菩薩〉中，尋找漢式的線描書法趣味，並以此為品評標準，或恐未盡公允。

其次，〈菩薩〉一畫是否過於粗糙？可以從兩個層次思考。就技術面而言，首要瞭解唐卡的畫布、顏料特質。此畫的底布是手織粗麻布，與棉、絹相比，麻布纖維原本較為粗大，製作過程中又經打磨，加入大量白粉及膠水，

並以人工縫製拼接合成，以當時的麻布質材、手工製法及拼接水準，布面粗糙不平在所難免。顏料也是手工研磨，膠水在繪畫當場調和，自難以精準地控制細膩程度。礦物顏料粒子及畫布的本質已經如此，加以尼泊爾繪畫的敷彩習慣，乃以層層重彩厚佈形相，更不可能平滑精細。其次，就觀念而言，以「粗糙」與否品評唐卡，不僅偏重技術層次，也忽視了美感可以有多元性。要求粗麻具備細棉或絲綢的細膩，猶如期待陶器表現瓷器的光滑；實則樸質粗獷、精緻細膩之美可以並存。對於這種巨幅大畫的欣賞，不妨後退一步觀其整體，宏觀林相，而勿陷入管窺林木的格局。

再論〈菩薩〉構圖的某些不合理處。的確，「合理」是鑑定評判的標準之一，無疑地，也是正確的觀念。不過在定論之時，需要周全地考量，因畫而異，而非一概而論。以此畫而言，菩薩頭光內圈虹光與外圈蓮瓣是一體的，但在與主尊背光交會之處，卻分別位於主尊背光的前後。是否可以此一不合理的瑕疵，推論此畫有問題，或有損其藝術價值？量比分析顯示：此類空間關係交代不够明確或不盡合理之處，在「波羅——尼泊爾」畫作相當之多。十一世紀艾旺寺壁畫中的脇侍菩薩，後足蓋過了前足；他如手執經卷的比丘，手臂與經卷分別位於主尊背光前後；侍坐於主尊身後的菩薩，膝蓋卻跨到了主尊頭光之前；立足於主尊蓮座之前的菩薩，頭光卻在主尊寶座之後；坐壇上寶象之鼻，到了壇邊即被削平。

空間處理失當的現象，來自作畫的方式與

價值觀。唐卡畫家本乎「修行」態度作畫，不強調個人風格與原創性，類此巨幅之作，必然是多人分工合作，難免顧此失彼。更重要的是，西藏藝術美學觀（價值觀），一向專注於營造諸佛菩薩的殿堂、涅槃淨土的理想，並無近代寫實主義的觀念，縱使十七世紀以來以司徒畫派為主的藏東畫壇，開始朝向自然主義的理想發展，但背景空間架構合「理」與否，從來不是西藏繪畫的重點。

西藏美學觀不僅表現於畫面空間的處理與構圖方式，在菩薩造型手法亦可見一斑。評論菩薩造型平板、衣褶圖案化、線條無變化，而裝飾媚俗，珠光寶氣、彩繪鮮豔，如何令人興起「涅槃」之念——清涼、寂靜的境界何在？

這個問題，同樣可以從兩個角度思考。從西藏乃至於佛教藝術的發展來看，所謂的平板、刻板風格，並非〈菩薩〉獨有；五世紀阿富汗的巴米昂大佛，十一世紀藏中艾旺、勒薩與江普寺的泥塑巨像，十三世紀波羅——西藏風格的唐卡，以及許多早期藏西的壁畫，皆有類似的規律形式。圖案化的古拙表現，是早期造像及畫作的特點。西藏中部泥塑群像衣袍厚重，襞褶重重平行下墜，也是相當制式的，但無損於其為中亞影響西藏作品的重要地位。「擬人之相以度其人」是亞洲佛教藝術一貫的精神，在印度河、恆河人文環境薰陶下的佛菩薩形象，與中原地區自然不同，「各媚其俗」，何能區分高下。或許我們可以從明器或者浙派的繪畫中體悟到：藝術的標準是多元的，甚至是本能的，不要失去「被教育」之前

的客觀本性，才能保持欣賞多元交融的寬容視野；而此，也正是佛教緣起性空思想的體認。

總結

探討一幅唐卡是否有藝術價值，至少應該尋求「漢文士品味」與「藏人品味」的交集，甚至更為尊重藏人的看法。在上述有缺失的唐卡中，不乏西方學界視為一流的作品，顯見西方學者體認到：普世的藝術價值建立於本土的美學思想之上。從藏人的眼光來看圖像、量度、色彩，我們再度提出「交集」這個觀念：交集，就是整體印象，個別的缺失瑕不掩瑜。就技術層次而言，〈菩薩〉從起稿、彩繪、描影、輪廓線條的勾勒，皆合乎規矩，嚴謹而不失水準。就風格而論，菩薩與羅漢造型古雅、敷色細膩，在鮮明而強烈的對比原色中，掌握古典的靜穆氣氛。繪製的年代大約與江孜白居寺壁畫接近，上承元代「波羅——尼泊爾——西藏」之風，下接明清時代的「西藏——漢地」畫風；畫中諸多特色，可與元代西藏中部夏魯寺、明代白居寺、西藏西部拉達克壁畫相互參較，在西藏繪畫發展史上，具有傳承意義。以上針對鑑定、審美，提出初步看法，後續有關此畫的來源、畫中菩薩及藏僧身份、畫幅背面的印刷經文及寫咒，有待進一步研究考證。

後記：本文引為圖例者共計四十九幅，對比畫作局部約七十張；註釋、量比圖表、圖片來源及全圖，不及一一刊載，日後引用註明。

