



大都會博物館《美術全集》II

亞洲

THE  
METROPOLITAN  
MUSEUM  
OF ART

**ASIA**



臺灣麥克股份有限公司

TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

## 大都會博物館美術全集〈中文國際版〉

---

原 著 者 紐約大都會博物館

審 訂 王哲雄

翻 譯 周純淑・劉世惠

發 行 人 黃長發

發行公司 臺灣麥克股份有限公司

國嘉文化事業有限公司

維京國際股份有限公司

地 址 台北市南京東路四段51-2號7樓

電 話 (02)7173523 (代表號)

監 製 林蔚穎

編輯製作 躍昇文化事業有限公司

印刷裝訂 大日本印刷株式會社 (日本)

出 版 國巨出版社

登 記 證 局版台業字第3270號

ISBN 957-9277-00-1

初 版 1992年9月

ISBN 957-9277-39-7

---

售價／全套十二冊 貳萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

大都會博物館《美術全集》II

亞洲

THE  
METROPOLITAN  
MUSEUM  
OF ART

**ASIA**



臺灣麥克股份有限公司

TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.



# 亞洲

本冊導論由  
理查·班哈特(Richard M. Barnhart)  
——耶魯大學藝術史教授  
負責撰寫

法國巴黎第四大學美術史與考古學博士  
國立台灣師範大學美術研究所教授  
王哲雄先生負責審訂



## 學術與良心

——大都會博物館美術全集中文版審訂感言

台灣在經濟發展史上所締造的奇蹟，帶來了各方面的繁榮與進步；美術館、文化中心、私人畫廊與文教基金會不斷地設立，藝術人口也在逐漸遞增，文化事業的推廣正在快馬加鞭。然而也因為經濟成長過於快速，文化成長步調相對地顯得有點緩慢；藝術只能在賞心悅目或有價證券、財富投資的條件下活存。因此，要將藝術當作是一門與其他自然科學或人文科學同等身份的「學術」來研究，恐怕還得要經過一番努力。

大學美術科系的課程，目前依然著重於「技術」的傳授，藝術史只不過是美術系的「輔助課程」，在這種情況之下，我們想要求社會大眾對藝術品抱持正確的價值判斷能力，以及藝術知識層面的提昇，那幾乎是不可能。如果我們有心要糾正「有財無識」的爆發戶心態，如果我們無意再延續「有術無學」的偏頗教育，重視與加強藝術史、文化史、美學等理論課程的教學與傳導，就成為刻不容緩的當急之務。

由美國紐約大都會博物館所發行的一套十二冊，包括全世界主要藝術發源地，從古代至二十世紀的美術全集，是以該館的典藏精選出來的作品為圖例，按藝術史發展演變的架構分別編寫，而執筆的專家都是該館各收藏部門的主任研究員，挑選出來的精品有油畫、素描、版畫、攝影、雕塑、傢俱、裝飾藝術品、服裝、武器與甲冑。這部花了十八年時間編輯完成的美術全集，實質上等於一套完整的世界藝術全史，目前已有多種語文的譯本，中文版從一九九〇年五月由國嘉關係企業取得獨家版權，並由本人擔任全書總審訂。

這部美術全集，含蓋的專門知識與技術領域相當的廣，加上原版英文用字的濃縮，翻譯成中文本來就不是很容易，很自然地，這將加重審稿人的負擔。原先預定一年完成全套審訂工作的構想，卻整整花了兩年的時間，這完全是基於學術的良心所採取的嚴謹態度。為了使這部書能成為爾後大學美術史最信實的工具書，同時也是社會大眾、藝術愛好者，甚至藝術收藏家及藝術史研究人員和學者拓展知識或參考的重要文獻，本審訂者採初、複兩審對照原文來修改查證，有時為了讓讀者更加清楚，審訂者會另加註解說明。

這套中譯版的美術全集，它的特色除了譯文忠實正確之外，對困擾已久的譯名問題，也做了一次徹底而合理的整頓，依照人名所屬國家的語文發音來譯出，如遇譯音忠實但不雅者，則以雅為先。至於「埃及和古代近東」、「回教世界」、「亞洲」和「太平洋群島、非洲和美洲」的專有名詞之音譯部份，大致依照約定譯名，或參照可蘭經及清真寺伊斯蘭書刊慣用譯法，或參考佛教字典的譯法。

審完這部書之後，感觸良多，我認為一本信實可讀的中譯本書籍，真的是來之不易；翻譯者必須具備中文與外文良好的理解與表達能力，如涉及某專門領域的翻譯之時，還得稍備這領域內的專門知識與術語；審訂者和出版業者更要本著學術的良心，絕不以敷衍塞責或是利慾薰心草草發行，貽害學子。美國大都會博物館美術全集就是本著這種嚴謹的態度，兢兢業業地辛苦完成，雖然不能說一個字都沒有錯，但內容史料的信實是可以保證的，我希望這部書會繼續的再版，而所有在初版未盡之事諸者將於再版時補正。

總審訂：王哲雄 識 1992年7月  
巴黎大學西洋藝術史與考古學博士  
國立師範大學美術研究所教授



**本**書專門探討亞洲藝術，是一套包括十二冊叢書中的第十一冊。這套書分別從館內十八個收藏部門中精選最佳的作品，以呈現大都會博物館典藏品的整體面貌。

這個規模龐大的出版計劃，其構想旨在盡其可能向更多更廣大的觀眾引介大都會博物館的收藏。此一系列叢書展現油畫、素描、版畫、攝影與雕塑、家具，以及裝飾藝術諸如服裝、軍械、甲冑等項目，綜合歸納出博物館各種類的藏品，來呈現各時代與各文化統一完整的風貌。其內容比一般博物館的導覽詳盡，而範圍則較本館的學術著作更為廣博。本套書所選錄的作品，雖只佔本博物館收藏的一小部分；卻能堂堂地呈現出各個收藏部門網羅之廣度及其卓越的特點。內文則論述有關該作品之文化環境與時代背景，同時納入近代學術研究心得。所附的圖片提供觀者一個絕妙詳盡的博物館導覽。

我們特別感謝日本福武出版公司 (Fukutake Publishing Company, Ltd., Japan) 已故的總裁，福武哲彥 (Tetsuhiko Fukutake) 先生，由於他的投入，使本套書得以成功地出版，他誠然居功甚偉。

從十九世紀末期，大都會博物館就一直收集亞洲地區的藝術品，早期的許多捐贈者——哈維麥爾家族 (Havemeyers)，歐特曼家族 (Altmans)，約翰洛克斐勒二世爵士 (John D. Rockefeller, Jr)，以及其他人士——他們遺贈藝術品給博物館時其中就有些是亞洲地區的作品。1915 年遠東藝術館成立，到了 1986 年該部門才改名為亞洲藝術館，不過實際大力推動廣為收藏亞洲藝術品的是道格拉斯·狄隆 (Douglas Dillon)，他在 1970 年被任命為博物館董事長。就在那一年，狄隆先生邀請樊尚·亞仕德女士 (Mrs. Vincent Astor) 擔任遠東藝術館巡迴委員會主席，隔一年，普林斯頓大學的馮文教授 (Wen Fong) 受邀擔任遠東館特別顧問，負責計畫與主持擴館工作，馮教授乃中國藝術的權威。

亞洲藝術館的館藏極為豐富，涵蓋的年代從西元前一兩千年到本世紀，作品包括繪畫、雕刻品、陶藝品、玉器、裝飾藝品與織品。其中所珍藏的巨大中國佛像雕刻品是中國以外地區收藏得最豐富、最好的，而目前正透過道格拉斯·狄隆與狄隆基金會的慷慨贊助，大規模收藏中國繪畫作品。最近約翰·克羅佛德二世爵士 (John M. Crawford, Jr) 並捐贈不少他的中國繪畫與書法收藏品以充實這方面的館藏，他的收藏品普遍被公認是最好的珍藏。亞洲館另外在明代傢俱、日本屏風、漆器、絹印，以及印度和東南亞地區的青銅塑像等各方面的收藏也很有名。

1981 年亞仕德中國庭園以及道格拉斯·狄隆中國畫展覽館正式對外開放。感謝日本政府與企業界，還有在紐約的日本贊助團體，以及一些美國人的慷慨贊助，一些全盤介紹日本藝術的展覽館才能在現在積極建造。此外，亞洲館也計畫找地方永久性地陳列古代中國、韓國、印度以及東南亞地區的藝術品。

非常感謝亞洲藝術館的館員協助本書的編印，特別要感謝亞弗列德·莫柯 (Alfreda Murck)，芭芭拉·福特 (Barbara Ford)，蘇珊娜·華蘭斯坦 (Suzanna Valenstein)，馬丁·勒納 (Martin Lerner) 以及史蒂文·柯扎克 (Steven M. Kossak)，還有織品藝術研究室的珍·梅莉 (Jean Mailey) 等人的鼎力協助，使得選件，參照核對文獻與圖片等工作能順利進行。

菲利浦·德·蒙特貝羅  
(Dr. Philippe de Montebello)

◆ 《老梅圖》狩野山雪，日本，江戶早期，紙本水墨著色，金箔，174.6×485.5公分 (1975.268.48)

◆◆ 《蓮花與竹》陳洪授，中國，明末，12冊頁中的一幅，紙本水墨設色，22.2×9.11公分 (1985.12.11)



# 亞洲藝術

亞洲是由具有共同淵源的不同文化和國家所組成的一個複合體。其兩大宗教信仰——佛教和伊斯蘭 (Islam, 亦稱為回教), 為這個地區的許多藝術提供了豐富的題材和表達的意旨。但是亞洲各種不同的藝術傳統間之關係, 無論是就相似或相異點而言, 都可比擬歐洲各個藝術間的情形: 例如, 印度與日本其藝術文化之間的差異, 就好比希臘與英格蘭藝術的不同。多少世紀以來, 印度、中國、日本這三個亞洲最偉大的文明, 各自孕育出能保有其本身的連貫性與完整性的獨特藝術傳統, 它們都曾受到外來文化或軍事侵略的影響; 也由於這些經歷使然, 故當這三種文明以其本身特有的方式不斷演進時便有所改變。但是在種種社會或政治統治變遷當中, 尊重藝術及藝術家的傳統仍在亞洲一直延續下來; 促使人們謹慎地保存和研究古代藝術, 也留下了豐盛廣博的學術叢書, 它記載了藝術家生平、藝術理論以及可代表藝術家與贊助人之間關係的交易情形。

在幅員遼闊的亞洲地區裡, 文化的交融和影響彼此交相往來。從第四世紀起, 一直到第十世紀佛教以史無前例的姿態統一了整個亞洲地區。誠然, 自佛教信仰在其誕生地印度沒落很久之後, 在亞洲其他地區卻仍維持著充沛的活力。而自第十四世紀起, 伊斯蘭徹底改造了印度的藝術, 就如同它改變了印度社會一樣。儒家學說從中國擴展至日本, 而神道則僅活躍在其發祥地日本。儘管亞洲地區的各個文明有所差異, 然而彼此之間的關係卻一直要比它們與其他地區的文化關聯更加密切。亞洲各種宗教對於神秘主義及冥想哲學的共同興趣, 是出自對於自然的崇敬, 這也是亞洲和世界其他廣大的區域迥然不同之處。

本導論主要是針對那些經過精心挑選的藝術作品, 以說明大都會博物館所擁有的卓越典藏品。由於要從亞洲偌大的地區及其漫長的歷史中作選擇, 勢必有其極限, 因此對於複雜的文化背景就無法一一介紹, 在歷史的連貫性上亦恐無法確實維護。儘管如此, 筆者仍由衷希望, 能在本文中提示亞洲藝術的基本原則及旨趣, 使這些原則能夠容易地被援用在這個地區的其他作品上。

能夠代表西方藝術史的史學和美學的公式, 對於亞洲藝術的研究並無多大助益。在亞洲的藝術史上所使用的名詞, 如「古典的」(classical), 是指時間上的參照, 與古希臘羅馬毫無關聯。「中世紀的」(Medieval) 一詞也僅能約略地表示歷史年代的中間階段, 而在不同國家又分別指著不同的時段, 且具有不同的意義。在亞洲藝術史上並無巴洛克 (baroque) 時期 (儘管有不少藝術作品與先前作品相較時, 足可用巴洛克來形容它), 亦無文藝復興 (Renaissance) 時期 (雖然有許多古代理想又重新出現的情形)。因此, 除了偶爾作為描寫之用的隱喻之外, 在介紹藝術品的特質時, 最好仍是參考藝術的形式及其宗教、哲學或是歷史的基礎, 較不致引起誤解。例如, 印度的佛教雕刻、中國的山水畫, 所使用的描述用語, 就令人想起屬於那一類藝術的固有特質以及其風格特徵。同樣的情形也適用在日本敘事性形式的繪畫, 這個擁有它自己獨特的定義模式的繪畫世界。

連續情節的敘事性繪畫也是亞洲藝術的顯著成就之一。這種形式是根源於印度描繪佛陀生平的故事體, 以及敘述漢代的歷史事蹟和道德題材的中國連環故事圖畫, 這種格式在中國和日本逐漸演變為一種色彩豐富、生動活潑, 而又動人心絃的風格, 引領觀者走進地獄慘境, 或隱約目睹光芒耀眼的佛陀昇天之情景。在日本, 此類戲劇化的敘事性繪畫可謂登峰造極, 而在中國, 山水畫這類題材則適合於手卷及連續性構圖的發展上, 最能發揮它的光彩。

日本與中國在整個歷史上的聯繫始終是很密切的, 仔細觀看日本早期的繪畫便可發現構成這種繪畫的元素多半是從中國傳入的。然而由於日本藝術家從未放棄本土的根源, 而只是吸收外來影響, 將它融入他們固有的天賦才能之中, 因此使這種影響力也為之消弱。日本畫家的最高成就表現在兩種完全不同的繪畫類別上, 其一是敘事性小品畫, 另外一項是大幅的裝飾性繪畫。遠東地區的敘事性畫作可以圖解的手卷 (emaki) 《觀音經》(The Miracles of Kannon, 圖6) 以及《天神緣起》(Tenjin Engi, 圖

7) 爲例加以說明，二者均爲十三世紀末日本的作品。這些圖卷由右向左展開，藉由彩繪圖畫陳述宗教傳統和典章制度創立發展的經過，一卷在手，有如閱覽一部史書。隨著視線由右向左緩緩移動，欣賞者被引領進入自具有時空的畫中世界裡，每當卷軸向前展開，眼前的景物也隨之改變。觀賞者因此得以穿越時空，縱覽山水，讓那些被寫入歷史、傳說及神話裡的天神或凡人的生平盡入眼簾。《天神緣起》是描繪遊走四方的僧侶日藏 (Nichi-zo)，來到地獄之門的經歷。門的那一邊有火焰噴出，門口由一多頭怪獸看守。《觀音經》則描繪慈悲的菩薩跪在河邊山腰上一座釋迦如來佛的金像前情景，使觀賞者和菩薩融爲一體。圖卷藉著搶先現代電影一步使用的時空連續形式，帶領觀者經歷一幕幕的冒險奇遇。

繪製這類作品的藝術家，其姓名鮮爲人知。只知道他們是與寺廟、僧院及宗教組織有關聯的專業藝匠，這些藝匠曾受過訓練且被雇用來執行專供宗教儀式、教化或史蹟記錄等之需的各種繪畫計劃。技法純熟的藝匠，具體地呈現了日本繪畫流暢、生動的筆墨傳統，雖然經過了好幾世紀，其細膩精巧卻始終如一。善畫手卷的畫家所使用彈性極佳的毛筆是一般亞洲畫家所喜愛的畫具，然而在印度及中國，卻很少看到以如此流暢有力的筆法表達某種靈活的動作、姿態或是個性。

繪製手卷的藝術家同樣也畫一些至尊佛陀神靈等圖像，如大都會博物館所珍藏的《十一面觀音寶陀巖淨土圖》(Eleven-Headed Kannon on Mount Potalaka, 圖8)。在深色的絹底上，以金泥、金箔及各種顏料，勾勒出擁有十一個頭的神祕觀音圖像，以顯示其神力聳立在印度附近海面上的寶陀巖島，其山頂即是傳說中菩薩的住處所在。畫面中菩薩出現在山頂，靜坐於金色的蓮花座上，左手持著露出蓮花（佛陀的象徵）的瓶子。畫面下方幽暗的懸崖峭壁間，穿著清澈的瀑布，樹叢裡開滿鮮麗的花朵。觀音安詳地端坐在這暗沈而壯麗的景致之中，頭的後方出現一個完滿的光環，高懸在一片汪洋上。這類具有神秘的均衡感和完美形式的圖像，傳達出亞洲各地佛教徒的純潔及信仰。安詳莊嚴的佛陀，或光環圍繞動中帶靜的菩薩圖像，在亞洲的宗教藝術中，有如西方基督「上十字架」的題材一樣普遍，而東西方以如此戲劇化方式詮釋的不同特質，值得探討。一則是痛苦、掙扎、苦惱、流血及受難；一則卻是心平、氣和、悠閒、光輝及慈悲。《上十字架》的圖像可能暗示著，痛苦受難可以經由信仰而得到解脫；而《十一面觀音寶陀巖淨土圖》所暗示的是，透過寧靜和冥思可以獲得信仰。光環和蓮花是象徵精神的崇高、完美；金色是光輝燦爛的色彩；山與海則代表浩瀚無垠的宇宙。一位日本僧侶曾寫道：「凡是向我們展現完美圓滿的境界者皆爲藝術。」它並非專注於苦惱、痛楚、受難等凡人的命運上，而是追求僅有少數人可以達到的完美性靈上。這是全亞洲各地的佛教藝術所共同

秉持的觀點，它爲我們呈現了一個蒙受恩典的世界，否則這個世界將一直隱藏在吾人內心的幻象中。

日本藝術史上，有兩股相異的潮流齊頭並進地發展：一是寫實主義的風格，其敘事流暢、卓越出眾；二是以圖樣、裝飾、艷麗的色彩和心緒的直接衝擊取勝。日本的裝飾藝術結合了精美的手工藝，可能是世上最受推崇的。本冊書所收錄具有這項傳統的範例，包括：製作於第四世紀的石製辟邪物（圖2），以及1600年左右製作的塗漆酒器（圖14），其花卉圖樣已達光燦奪目的裝飾紋徽的層次。又如塗漆文具盒（圖23）、能劇服裝（圖20）、織品製造（見圖19, 24），以及使日本躋身於最具創意的製陶國家行列的一些陶瓷精品（見圖15, 16）。透過這些物品，帶給讀者一種結合了各種審美元素的和諧感，不僅具有賞心悅目的功能又兼具實用價值。從《繩紋陶甕》(Jōmon Jar, 圖1) 的粗糙泥紋和繩紋，到華麗、濃艷、黏稠的漆器表層，在追求這樣的和諧均衡中，肌理扮演著重要的角色。圖案的種類包括有花卉、葉及抽象圖形，色彩從金、鮮紅、淺赭以至素燒的陶土原色，範圍極廣。有時造型是依據實用功能而設計，有時則完全是抽象的（也就是說毫無確切的意義）；然而無論那一種，就審美上的色調變化與精巧細膩而言，都可看出這是藝術家透過雙手將它塑造成形。「裝飾藝術是不是藝術？」在西方世界偶爾會有這樣的質疑。然而在日本，裝飾藝匠就是藝術家卻無庸置疑，其才華是深受肯定的。有些藝匠在今日甚至博得「人間國寶」的尊稱。

日本繪畫史上明顯地呈現了某種現象：即十三世紀以後的畫家最引人注意的成就，是在西方人所謂的裝飾繪畫方面。在這類日本作品中，裝飾的特質並不具有設計的功用，而是重在表現。色彩、圖案、造型以及其相互間的關係，直接影響到觀者，使他們產生情緒的反應，這些反應又直接仰仗於一種文學性與人性的結合，而此種結合正是透過這些情緒反應來傳達的。

試以尾形光琳 (Ogata Kōrin) 的六扇式屏風《八橋圖》(Yatsubashi, 圖18) 爲例。紫色鳶尾花、綠色葉子以及一座黑色的木板橋，陳列在一片金色襯底上，創造出一幅感人且驚心動魄的作品，即使不去考慮它的藝術性或隱含的意義，稜角分明的木板橋襯托著成排搖曳生姿的鳶尾花，造就出由於相異元素並置在一起而產生的對比性。金色襯底一點都不會使人錯覺它是真實的內部空間，亦無任何透視效果——無論是在中國或日本，普遍使用的空氣透視或在西方藝術中常見的幾何透視。儘管金色襯底上的橋全然平面化，然而它與植物的並置卻成功地創造出往後退的空間感。圖樣的創造與構成繪畫的元素同樣重要：如絲帶狀分佈的花叢，在金色背景上搖曳開展的綠葉，與各扇屏風相互交叉而過，格子狀橋基的黑線條，在下方支撐著筆直黑線狀的木板橋身。

這種藝術係針對某種意識而創作的，故只能將它視為隱含在構圖當中的一種訊息，而這種構圖幾乎是抽象的，至少以具象表現的角度來看是如此，以致使它充滿著神秘的意味。由鳶尾花和橋組合成的整個主題橫跨十二扇金色版面，總長近25英尺，然而觀者所感受到的卻是超越這些簡單佈局的氣氛所代表的意義，以及一種由色彩、圖樣和空間關係組合而成的生命力。

以《八橋圖》作為內容及題材其實是有所暗示的。鳶尾花及木橋係源自第十世紀的詩集「伊勢物語」(Tales of Ise)，敘述朝臣在原業平(Narihira)因牽連醜聞而被罷黜放逐的故事。在放逐的途中，他經過一座橋，注視橋下池中長出的鳶尾花，使他懷念起可能無法再見到的友人。因為這幅畫而永垂不朽的八板橋(Eight-Plank Bridge)象徵放逐，花則代表著友誼和愛情，金色襯底正是時間和記憶運行的場景。作者在繪製這組屏風時，本身也在放逐途中。

光琳的巨幅雙扇式屏風畫作《波濤圖》(Rough Waves, 圖17)，藉著洶湧的波濤表現宇宙的力量和消長盛衰間的變與不變，以及延續等現象。而且也再度利用圖樣的固有特質，以金箔為底，在上面展現造化天地的力量；以水墨渲染創造雕塑般立體的內運空間，使觀者可從圖像中感受到墨色的濃密。一陣波濤衝岸，激起浪花而正當浪花即將再度拍擊上岸時，另一波浪濤又滙聚力量，迫近岸邊；餘波則隱約地浮現在遠方金色的光景之中。波浪起落不定，畫家卻能捕捉住瞬間即逝的刹那景象，意圖藉此片刻象徵宇宙中刹那即成永恆的過程。這組雙扇式屏風原屬宮殿華宅的內部陳設，它的功用是提醒深居華宅的人們，大自然永遠不變的過程。

同樣地，絕妙的《老梅圖》(Aged Plum, 圖13)其著眼點也在力、堅忍以及美的視覺表現上，據推斷作者是江戶時代早期的大師狩野山雪(Kano Sansetsu)。大都會博物館所收藏的其中四面鑲板畫，原本也許是用以遮蔽室內牆的一組畫屏的局部，畫屏上畫有開花的梅樹，形成像四季景致的格局。此處所見的梅樹，雖歷經時間和風雨摧殘而變彎折斷，卻仍挺立岩縫間；從枯黑的枝幹裡，再度綻放著潔白的小花。梅樹是殘存及再生的象徵，誓言僅管歲月、挫折和風雨依然存在，都將堅守和發揚道德的美善。在此，我們又再度看到以金箔構成的表面賦予畫面一種無始無終，幾近空靈的特質，使它能夠超越現實。

這些大方美觀的拉門畫屏，應該是為了要喚醒吾人的感情，而試著以暗示的表現手法使我們去思索人類生命的終極，以及它在時間和永恒之中的地位，然而在亞洲的「時間」所指的卻非歐洲的「時間」；與其說是以年來計時，不如說它是以較接近綿延無止盡的「劫」(Kalpa, 佛教用語，意指世界自創造至毀滅的四十二億二千萬年)，而不是以「年」來衡量。人類的生命和活動被呈現

在一個更廣闊的時空背景中，而其結局似乎是連接在無止境的光流裡。描繪保元(Hōgen)和平治(Heiji)年間戰事的一對金箔襯底屏風(圖10)，其主題雖是表現近代發生於京都的暴力事件，卻令人有相隔遙遠的感受。畫家遵循著屬於這類主題傳統所使用的鳥瞰手法，使觀者能像鳥兒翱翔空中，透過翻騰的雲幕往下觀看熙熙攘攘的芸芸衆生。有些屋頂和大門敞開或被移動，以便使觀者能一睹人們在這些事件影響下的生活。戰爭、搏鬥、流血、英雄式的舉動，都被描繪地如時光巨流裡瞬息即逝的波紋。

然而日本藝術家並不逃避現實。他們比大多數的中國藝術家，更積極地呈現生存的殘酷事實。這種寫實主義在佛教和神道雕塑上都可見到，如平安(Heian)時代晚期的《不動明王像》(Fudō Myō-ō, 圖5)即是一例。寫實主義乃是日本整個鎌倉(Kamakura)時代之雕塑標記。不過，由於在日本藝術裡很難區分寫實與裝飾性的作品，因此用這種術語來稱呼它或許不適當。舉例來說，我們該如何將浮世繪(ukiyo-e)的特點予以歸類呢？浮世繪是十七、十八世紀間風行於日本的彩色木版畫，尤其受到在當時興起的都市勞動階級的青睞。這些木版畫帶有濃厚的裝飾風味，也正基於此才能引起十九世紀歐洲畫家的興趣，然而它們同樣也富於生動的表現力。此種類似通俗劇的風格的誇張手勢與表情，可能是從舞台劇的演出汲取靈感，劇中往往將規則化的動作和明顯的手勢，編成舞蹈，目的是使後排觀眾能看得清楚。浮世繪的風格及主題通常都是寫實的，的確浮世繪常被選定為處理現實題材的方法，就藝術的角度來看，這些題材在過去常被認為太過粗俗。其實浮世繪是一種低層次、鄙俗、迎合大眾品味的商業產品，之所以受到世界各地藝術愛好者的讚賞，大部分要歸因於它蓬勃的活力、粗野以及浮誇的通俗本質。菱川師宣(Hishikawa Moronobu)筆下纏綿的情侶(圖21)以及喜多川歌麿(Utamaro)所繪神情略呈狂亂的侍女(圖22)，都是以誇張的姿態和古怪的面貌，投合藝術家、演員、樂師、朝臣等波西米亞式(bohemian)下層社會的例子。

**多**少世紀以來，日本與中國的關係既親密卻又疏遠；時而戰爭頻仍，時而和睦相處，在習俗和藝術方面也相互影響。但是儘管權勢的相互轉移，中國始終保有其優越的姿態——影響多於被影響，這點正足以顯示其文化和藝術的重要性。中國不斷地吸收入侵的外來文化，不管是接納或排拒，之後都依然獨步前進。從中國早期佛教藝術中，可明顯看出受到印度佛教雕塑的影響。在其他方面諸如繪畫和陶瓷也有同樣的情形。但不管是在那一方面，中國人的理想在其演進的過程中始終是最重要的，而且一直是堅定不移的。中國藝術是世界上少數具有崇高傳統的藝術之一，是以本身的歷史為主要淵源而產生的藝術。以下的篇幅

便將探討中國繪畫的偉大傳統，不過，首先讓我們從大都會博物館的收藏品中，瀏覽中國藝術的其他風貌。

製作於第五世紀，閃閃發亮的釋迦牟尼青銅塑像（圖29），可代表中國佛教雕塑的古拙風格。這個時期中國首度受到印度及中亞的影響，而這次的影響也是最強勁的一波，就在此時中國才將這種影響融入以視覺形式傳達神靈的固有作品之中。在此之前，中國藝術家從未面臨這種挑戰，他們只專注於一種與儒家道德規範有關的教化性藝術以及對祖先典範的崇敬。將神靈具體地人性化，是外來的觀念，但是這種外來的觀念必須是被中國的人文主義體系所接納的。這個融合過程可以兩件中國佛教雕塑品為例加以說明：一是西元524年的青銅祭壇（圖30），一是第七世紀的乾漆佛陀坐像（圖31）。

祭壇明顯地受到來自秣菟羅（Mathura）及犍陀羅（Gandhara）之印度風味的影響，它和上述釋迦牟尼塑像同樣具有六朝時代的古拙風格。它所呈現的是熊熊火光的形象，火舌似乎是從中央的佛像身後散出，而在佛像的隨從和朝拜者之間發出火光。中國藝術家根據這些源由而塑造了一種線性的幾何風格，在此作者好像有意藉光和火傳達出無法抗拒的神性，鍍金的青銅及如火焰狀的造型都暗示了這種精神。

乾漆佛陀像則是純粹的中國式形象。神被塑造成既非光輝燦爛又不具有超凡能力，有如一位靜坐沈思的人物，他的身分或許是一位僧侶。唯一可提示他身分的是他那具有隆凸的肉髻和過長的耳垂。他的神性被內在化，幾乎不表露於外。這是一個人，一位已徹底領悟又安詳泰然的單純人物。作品的風格率直而毫不隱諱，衣袍的褶紋處理得十分逼真，人物幾乎具有肖像的特質。

此後中國雕塑更加往肖像畫的方向發展，在宋朝和遼、金時期達到巔峯。這個時期所留存的最佳作品，大概要算是益州的陶製羅漢像了，有一件此類作品被收藏在大都會博物館。原來以16件或18件為一組的羅漢群像，只有少數幾件完整地保存下來，每件都是佛像的極品。很明顯地，每個人物都是依照真實的僧侶製模塑造而成，這些僧侶可能是來自益州的寺院。本書登錄的老師父塑像（圖48），滿臉皺紋，流露出智慧、經驗、寬容和毅力。睿智似乎從他的內在散發出來，但也刻鏤在老師父臉上的皺紋間，而他的雙眼則顯現著他敏銳的心靈。觀者可以感受到他的舉止穩靜從容、言談平易溫和，即使我們對他的生平一無所知，但是這位宋代的賢者卻活生生地出現我們眼前坐在我們之間，默默地講述著神理佛法。

同樣的智慧特質也出現在中國的繪畫上。一位中國藝術史學家將繪畫稱為「心靈的寫照」。繪畫及書法是中國最崇高的藝術，在這種藝術的歷史中可以找到人類思想、生命和情感最動人的形跡。中國畫家的繪畫題材極為廣泛，包括歷史、神話、傳說、風

俗等。他們畫形形色色的鳥獸花卉和佛教道教的神祇。也繪肖像和歷史傳奇。然而多少世紀以來，吸引最偉大藝術家不斷創作的則是山水風景畫，山水畫也是本篇導論所探討的重點。如果說雕塑最能有力地道出印度藝術的天賦，敘事性繪畫及裝飾性繪畫展現了日本藝術之特長，那麼比較之下，山水畫無疑地是中國藝術的精華。以下的概述便從第十一世紀開始討論，直到第十七世紀為止。

屈鼎的《夏山圖卷》（圖34）以及郭熙的《樹石平遠》圖卷（圖36）是第十一世紀北宋山水畫首度達於鼎盛時期的作品。屈鼎是皇室畫院的畫師，郭熙則是稍晚，神宗時代的御用畫師。這個時期的其他山水畫家不是怪癖的道士，便是佛教僧侶或朝臣大夫。他們背離社會的結構，而醉心於自然界無窮盡的美和涵義間。中國的風景畫謂之「山水」，北宋大師留傳給後人的山水風貌，即是他們對於大自然景物之美有所感應的不朽記錄。我們注意到有關這兩件作品標題，其特色值得在此一提；「平遠」意即平而遠（平坦的遠景），是中國北方真實的自然景觀。而早於宋代一千年的漢朝曾有描述，平遠是一種哲學的境界，也是人類心靈的本質。平遠的心境所指的是一種安詳、平淡、寧靜，眼光遠大的心境。由於視覺的真實與心靈的狀態在一開始便是如此地錯綜交織，因此我們不能將這些形象視為單純的自然形態或富於想像的創新之作。這些形象使個人的心靈重返大地，並將它轉化為自然的景致，使創作者的心靈藉著這些景致得以具體呈現。在中國，繪畫就是分享與造物主同等的創造力——畫一張山水畫等於是在創造一個世界，而每個世界都是獨一無二的。

郭熙的山水所畫的是一個寧靜而雲霧瀰漫的平原景觀，上面長著槎枒老樹，還有旅人步行其間；時間是黃昏，季節則為秋季。筆者行文至此正逢秋日黃昏，從紐哈芬（New Haven）住宅的窗口望出，正好也是一片低矮的土丘和枯樹。漸漸昏暗的天際襯托出黑色的枝桠，大地和土丘同樣也是淡灰色，同樣地令人感受到銀色霧靄和寒冬迫近的氣氛。郭熙帶給我們他所觀照的世界，使我們能很容易地將它與自身所處的世界產生聯想。

同樣地繪於1050年左右的《夏山圖卷》，其涵義也不僅止於屈鼎眼中的森林景觀。綠意盎然、酷日炎炎的盛夏正是蔭涼消暑、尋幽戲水的時節，此處所呈現的正是它們之間相依存的交互關係。在屈鼎的畫裡，山間飛瀑直瀉而下，溪流沖刷著山谷，河水流過山腳下的岸邊濺起浪花。就在大地與水的交互作用中，湧現出生命和成長。觀者只須融入其中，便可分享古人的經驗，以純然的心靈活動縮減自己的比例而置身在他們的世界中。所有的比例關係都是依據這種心靈活動而決定，因此可能就成為如中國畫家所說的「或咫尺之圖，寫千里之景」（譯者註：唐，王維，山水訣）。也許畫家們會藉著一匹被牽引穿越深山水徑的白馬這樣令

人難忘的景象暗示人類歷史上幽暗難測的深淵，就像北宋一位不知名畫家所繪的《明皇幸蜀圖》（圖43）一般，或者是以一朵花代表萬物之美和變幻無常，例如馬麟的《蘭花圖》（圖44）即是如此。

以上數件不朽的宋代繪畫鉅作，是中國歷史上輝煌成就之一環，它們提供了中國獨特的歷史觀。宋朝時，藝術家開創了一種觀點，這種觀點可看出是根植於時間和空間之中，但是卻超越時空的侷限的。宋代的哲學是在形而上的思辨與專注於現象界的觀察之間取得平衡。從物理性的宇宙結構中想像出宇宙的存在。因而每一幅宋朝畫作似乎都代表著一項從「格物致知」衍生而來的發現，這是哲學家朱熹所提出的思辨哲學。

在往後的時代裡，哲學和藝術繼續朝向條例化、分門別類、編目以及整理等方面發展，彷彿已相信所有事物都呈現出它們的真實面貌。而且有關宇宙自然秩序的新發現也從此付之闕如，但是除此之外仍有一片未知的個人心靈領域在我們的面前展開。心理學在中國的演進情形不如後來在西方那樣的發達，然而以後的中國繪畫史卻形成了一種藝術的心理學架構。每幅畫都是個人心靈和感受的產物，每個主要的風格都是全然個性化的風格：都是某個人所瞥見的景物與作品完成時刻所遺留的陳跡。

這種不直接參照物象的體系，使我們較難對物象產生直接的共鳴。或許就須仰賴我們去了解藝術的表達方式或時代背景。像趙孟頫的《雙松平遠》（圖47）看來好像是郭熙《樹石平遠》模本的草圖而已。事實上，就其動機及構圖而言，兩者的關係十分密切（趙孟頫擁有郭熙這幅畫）。但是趙孟頫將引人聯想的氣氛和構圖簡化為一種快速、簡略的筆法所畫出的線條，他並不是真正地在模仿這幅畫，而是以簡約、書法般的筆法提示作品的精神。對趙孟頫一無所知的觀者，只感覺到這是一件藝術品，卻無法瞭解隱含在這件作品中的深層涵意。就此而論趙孟頫的畫作或許會被認為是對某一個曾經是雄偉壯觀的景致所產生的一種平淡而又不適當的反映。但是趙孟頫並不只是想要描繪出一種景致——而是想要傳達某種訊息，比起郭熙所構想的畫作，他的繪畫比較像是用毛筆寫的書法。他所傳達的訊息是蘊含在松樹、岩石、流水和遠山等，典型化的形式裡。但是畫作的主题是趙孟頫的，他以各種不同的方式呈現他的精神：例如他獨特的筆觸是從沒有人像他這麼畫的——又如畫面上唯一出現的人物——在遠處河面上的孤獨漁父，任他的釣竿在水上飄流。在卷軸上題詩，闡釋作者的寓意是當時趙孟頫所生存的動亂年代中，生平及心靈的寫照。那時蒙古人剛剛征服中國，入主中原，定都北京統御全國。此時事關忠貞與否的問題是，究竟應該為蒙古人效勞，還是抵抗他們，抑或退隱？趙氏選擇了仕宦之途，畫中的漁父正是這種困難抉擇的象徵；一個人獨行踽踽，意圖在周遭的世界改變時，保全他的廉潔。

趙孟頫的良師益友——錢選，在《羲之觀鵝圖》（圖45）中，所採用的是截然不同的繪畫語言。錢選運用了夢境般的設色以及深遠、刻意營造的造型，超越時間和現實，直到它們變成金碧輝煌的影像從中國古文化的化身發放出來而閃耀了數世紀之久。圖中閃爍的光澤從王羲之的身上散發出來，他是四世紀間發揚書法藝術的人，藉著觀察水中白鵝游動的情景，將他的新發現轉化為毛筆的操縱，而發明了自然流暢的筆法。錢選筆下的王羲之佇立在金色池塘邊的華麗涼亭裡，池塘四周則環繞著代表天堂和永恒的山巒。錢選想要理解過去；反之，趙孟頫卻致力於將過去和所處的動亂時代加以調和。兩人各自以不同方式，將心靈的內涵轉化為藝術。

元朝主要的畫家大多追隨趙孟頫，然而他之所以吸引歷代的仰慕者，只因為在他的繪畫語言中表現了努力奮鬥的個性。想要模仿他的風格，無異是否定個性，因此能供後人模仿的唯有他的理想。後繼的大師受到趙孟頫影響，也在自己的藝術領域裡，竭力追求自我心靈的表達。

上述這種關係令人想起吳鎮的《古松圖》（圖51）。吳鎮在蒙古人的統治下，選擇了退隱一途，成為信奉道教的隱士，有關他的生平我們所知極少。畫中的老樹和趙孟頫的漁翁一樣都是以率直手法加以表現，是一幅以快速的線條勾勒而成的簡鍊作品，簡鍊得近乎嚴苛，然而它所傳達的生命奮鬥、苟存廉潔等旨意卻如此深具說服力。老樹是自然界裡最類近人類生命者，我們幾乎可把這棵老樹視為吳鎮本人的寫照，這也正是他的意圖。

較吳鎮年輕一些的同輩畫家倪瓚，在《虞山林壑》（圖52）中，同樣以山水作為人類心靈的表白，而其手法更為精刻。在此之前，山水幾乎都有人物的存在，因為自然界是人類生存的環境。然而倪瓚筆下的世界空無一人，而缺少人物也開創了一種表達方式，這種方式延用在山水畫本身的風格和形式，簡化了山水畫的架構，而呈現了一個荒涼蕭瑟、崎嶇殘破、斑駁的世界。這是一幅充滿象徵意義的風景，在受到趙孟頫及吳鎮作品的影響，我們可將倪瓚筆下的景物視為一種訴諸於筆墨心靈之寫照。

透過上述這些方式，每位畫家們選擇不同的圖像及風格，並運用所需的種種筆法、墨色以及恰當的構圖方式，不斷地創造出足以表達或反映個人看法、情感、心境以及身處的時代背景等的畫作。如果說許多元朝的畫作帶有一種淒涼憂鬱的特質的話，那是因為這個時代的動盪不安，使身歷其境的藝術家難以處之泰然。

中國的繪畫史上，人物畫早在山水畫出現之前就成為一項普遍的題材，雖然歷時久遠却從未失卻其魅力。大都會博物館所收藏的許多重要作品，正足以說明傳統人物畫所選用的各種題材和技法。

李唐的《晉文公復國圖》(圖42)繪於十二世紀,當時朝廷曾出資贊助一項計劃,即為一位遭受金人入侵蹂躪而亡國的皇帝塑造出一個能與他相襯的歷史和道德形象,當時宋朝京城被毀,徽宗及欽宗被俘淪為階下囚,被放逐到北方荒漠而死。而暫保疆土,岌岌可危的高宗皇帝,便託人繪製了這幅畫。畫作描繪一千五百年前曾面臨同樣命運的國君,晉文公。晉文公也曾遭到放逐,而他以堅定的意志不斷努力,加上周詳的策略,終能贏回統治大權,成為同盟諸侯國君中的霸主。宋高宗希望能以這個凱旋而歸、統一國家的英主形象自勉。這段精彩生動,極富戲劇性的歷史,由朝廷的首要畫師執筆,把它繪成一個充滿令人感動的交戰、勝利以及挫敗場面的冒險故事。纖細却勁挺的鐵線描,淡雅而透明的設色,賦予這幅敘事性畫作一種貴族階層的拘謹感覺,並且藉以強調它使人聯想起那個古老而神聖的歷史時期。這件畫作也說明了中國人如何根據傳統的方式借用過去的事蹟和人物來比擬他們眼前的情況和問題。

**色**彩最大膽而且最富戲劇化的人物畫,首推遍佈全國各地的宮殿、寺廟及僧院裡的壁畫,製作年代從漢朝持續到明朝。一直到現在仍有許多壁畫保存在原址,而最豐富的應屬甘肅省的敦煌石窟。這類壁畫僅有少數被帶離中國,其中以《釋迦佛會》(圖50)最為光彩奪目。該畫繪製於十四世紀初期的中國北部,是為山西省汾河河谷的一座佛教寺廟而繪製的。這個地方是宋及元朝主要的壁畫中心之一。

這巨大的壁面上,所描繪的可能就是佛教信徒想像中極樂世界的景象。觀賞者被引領進入神殿裡,來到眾神的前面,由於場面的壯觀以及色彩的富麗堂皇而顯得十分耀眼。眾神群集等待觀者到來;其中釋迦牟尼以略大的身軀隱約浮現,其餘諸神的比例則循序逐漸變小。人物以強勁流暢的線條勾勒出,這種筆法可以追溯到數百年的唐朝,而且和前述李唐的鐵線描有關。在黑色的輪廓上敷以鮮明的色彩,而且在大部分的壁畫上都曾使用金箔。這種地方性傳統畫法差不多自第八到十五世紀,一直在山西省流傳下來,其間的演變極為緩慢,然而在這段漫長的時間裡,自始至終都維持著一種卓越高超的造詣水準;儘管如此,在宋朝以後,這類作品的地位卻急遽下降,結果像這件畫作一樣,連作者的姓氏都不為人知。

壁畫的影響可在其他類型的作品裡看到。王振鵬的手卷《維摩不二》(圖49)是十四世紀初為皇嗣子所畫的,差不多是與《釋迦佛會》同個年代。王振鵬必定熟諳中國北方的壁畫,並且可能也親自繪製過這類畫作。這幅手卷其實是依據一件壁畫的草圖而繪製的,該草圖現仍保存在北京的故宮博物院裡。王振鵬以黑色的線條加上淡墨渲染來繪製此圖,所有能以毛筆表現的精巧墨色

都可在他的作品中找到。它描繪的是中國的凡俗賢者維摩居士(即畫面右方學者型人物),與無上智慧的化身文殊菩薩論戰的兩則廣為流傳的傳奇。兩人為釋迦牟尼所闡釋佛法精闢的道理而辯論,結果維摩獲勝。此畫中王振鵬所運用的筆法稱為「白描」,亦即不用色彩敷染的線描。這種畫法最早是源自唐宋時代的壁畫,由於它的簡潔優美和流暢雅緻,使它能歷經數世紀之久而仍廣受喜愛。

可以顯示中國人物畫傳統的最後一個例子,是收藏在大都會博物館,由十六世紀初唐寅所畫色彩生動、筆法有致的月神嫦娥的畫像(圖55)。畫中嫦娥手持肉桂枝葉,根據畫面上方所題詩句,她正準備將它贈給一位方才參加科舉考試的才子。唐寅是他那時代最傑出的青年才子之一,卻因牽涉科考舞弊案受累被革職而蒙羞,此後便自命為狂放不羈,浪跡天涯的藝術家,度過他短暫的餘生。因此這幅畫便帶有嘲諷意味的暗示。他以出自於書法家的優雅閑散,運筆揮灑,創造出生動活潑極其美麗的形象。許多重要的中國畫家,例如像唐寅,只因為眼見其更高的理想不得實現,才轉向繪畫藝術;使我們不禁要懷疑他們是否真的想成為藝術家。無論如何,這位才氣縱橫的大師是天生的才子化身,也是中國繪畫傳統裡最為人所津津樂道的典型,這種情形就像歐洲音樂界的傳統一樣。

以上對中國藝術的快速瀏覽,如果不提及第十七世紀中國藝術史上黃金時的三件畫作,便無法做出結論。在這個人才輩出的時代裡,明朝走向滅亡,而大清以武力取而代之。清朝是滿洲族所建立的,這個新的朝代最引人注目的就是隨著被異族征服所帶來的創傷,在前面論及宋代畫家時,已經見到了類似的影響。中國在這樣的時代裡,繪畫、詩文、書法大為興盛,其原因或許是由於這些藝術一直是使個人情感得以抒發的最具吸引力的形式。也有可能是由於那些在其他時代裡,應該能成為剛正的士大夫的人士,不再選擇這種仕途,或許是被罷黜,使他得能透過藝術之途,自由隨興地表達他們的人生。

姑且不論理由為何,十七世紀間中國的確出現數以百計才華洋溢的畫家,而當中有多位還堪稱為中國有史以來最偉大畫家之一,這是不爭的事實。繪製氣魄雄渾,風格簡潔的《黃山龍松》(圖59)的釋弘仁就是這樣的一個人物。弘仁是個和尚,當時中國各地兵荒馬亂,人民流離失所,他隱居在安徽的深山裡。他的視野也因而僅侷限於山林,山林的景象與聲籟及其變幻多端的天候。在盤龍古松樹裡他見到了自己,身處於動盪混亂的世界,奮力攀緣在山頂尖峯上找尋生機。松樹在此畫中是一種象徵,然而對作者而言,在他有限的世界裡,松樹可能是既真實而又熟悉的景物。常年的相處往來,所產生的人松一體之認同感。

明藩靖江王後裔的道濟(即石濤),也由於明朝亡國而落髮為

僧。他因為遭到異族征服而失去的地位，却由躋身於中國最偉大的畫家之列而得到彌補。他的畫作如《風雨竹圖》(圖67)，是透過一種豐沛的創作風貌而使它顯得引人注目。道濟喜愛氣氛和光影的微妙變化，他珍視在浩瀚宇宙中的生活經驗；在他所畫出一件又一件的曠世傑作中，發掘了創作的許多層面。圖中經歷風吹雨打的竹子，依然堅強挺立，綠意盎然。儘管風雨的吹襲，依舊回復其挺立茁壯，這正是畫家自身的寫照。

同一時代的另一位天才是沈思內省型的水墨大師，龔賢。這裡所介紹的作品是《水墨山水詩畫冊頁》(圖62)。畫作展現出他對色調變化以及肌理的細微差異所具有的敏感度，頗類似十九世紀的法國畫家喬治·舍哈(George Seurat)的作品。

**在**古印度，最受重視且最具影響力的藝術形式是雕塑。回教傳入以前，印度的兩大宗教，首推佛教和印度教，而且都獲有王室的贊助，出資支持興建遍佈全國的華麗寺院(包括今日印度邊陲上方的巴基斯坦及阿富汗)。這些寺院，必然地需要紀念碑式宏偉的雕塑和繪畫以及小型青銅祭壇。隨著佛教的傳播，供奉朝拜的寺廟也遍及中國、日本及東南亞。直到第七世紀左右，佛教已經成功地統一了東亞及南亞，其勢力之浩大史無前例。被稱為「東亞的國際風格」，其實即是指源自印度而逐漸向東推進的佛教藝術風格。如同佛教教義是從後來成為佛陀的印度聖人，喬達摩(Gautama，即釋迦牟尼的初名)的一生演變而來的一樣，佛教藝術的組成元素和理想是起源於印度藝術。

無論在印度或者亞洲的其他地區，佛教都和比它更古老的固有文化傳統緊密結合。因而，西元前兩千至三千年間出產於恆河流域的古器物，與那些被發現在兩千年之後才萌芽的佛教藝術，都是由相同的藝術元素所組成的。和中國、日本一樣，印度也不斷地在吸取征服者以及強勢異族的影響，同時也維持著本土文化遺產的一致性。我們觀察西元前兩千年左右出產於哈拉帕(Harappa)的男性軀幹石雕像，以及第四世紀初一件佛教刻有碑銘的石柱殘片，兩相比較，其間的關連極為明瞭。兩者都以獨特而又能表現肉感的方式來強調人體，值得注意的是，這種以人體展現神性的理想形式，只與世界上少數幾個文化有關聯，希臘和印度是其中兩個例子。反之，在中國和日本，人體是難得一見的，更不能算是理想的形式。

古希臘和印度所以認同理想的人體造型是神聖的表徵，無疑地是有其深奧的理由，但是另外也有一些平凡的理由。在希臘和印度，氣候溫暖，使得人們衣著輕薄短少，身體曲線畢露。相反地，炎熱季節不多的中國、日本、北歐等地，衣物通常厚厚地裹住軀體，因而轉移他們對人體自然曲線的注意力。即使在這些較為寒冷的地區的藝術裡出現裸像，通常也被視為向其他文化的藝

術造詣致敬而已。例如當今日本的裸體畫，是出自於對源自古希臘的學院式的藝術傳統的興趣。儘管如此，日本人仍舊不會將人體作為神聖的表徵而加以崇拜，也不會把它當作理想形式的化身。

早期佛教圖像的兩種主要形式，可分別藉由下面兩件壯麗的佛陀立像加以說明。第五世紀秣菟羅出土的沙岩雕像(圖78)是前述理想形式的具體呈現。具有細緻褶襞的衣物，其層層曲線往下垂曳，覆蓋著彷彿會呼吸的軀體，這些曲線緊貼身體，塑造了覆蓋在衣褶下流暢滑順的體態，也創造出一種以精妙線條所構成的圖樣；有如陣陣波紋，絲絲漣漪。佛陀臉上露出一絲笑意，右手擺出象徵庇護的手印，左手印則表示他的慈悲為懷。頭的後面發出的光環代表佛法三輪，也是性靈智慧之焰。頭頂上隆起的肉髻(usnisa)則象徵超越人間的性靈智慧。

製作於第六世紀，四周繞有燃燒的火焰狀光環而使人感到眼花撩亂的佛像(圖79)是來自界於印度西北和巴基斯坦之間的犍陀羅。這件塑像可代表第二種原型，它和羅馬藝術以及如阿波羅神的理想形式有密切關聯。在這尊佛像的製作時代，藝術已經歸返於幾近純粹的印度形式。例如垂墜的衣物褶襞並不寫實，而是圖案化的一如前述秣菟羅雕像的細緻線條。出自第五世紀一尊閃閃發光的中國青銅佛像(圖29)，很明顯地是從兩種印度的原型而來的。中國藝術家將犍陀羅厚垂感的衣著予以改造，使它適合於秣菟羅的波紋圖案。然而這尊站立在蓮花座上的中國雕像，其線性圖案被發展成一種比它的原型更加自信更有韻致而又更強且有力的體系。

介於第四世紀初到第六世紀初的笈多(Gupta)時期，可稱為印度雕塑及繪畫的古典時期。這段期間，印度藝術的傳統滙聚成極富表現力的理想形式。但是，針對古代風格做更進一步的探索，在整個印度半島持續不斷的演變過程中，為時不久。喀什米爾青銅製作的《觀音半跏思惟像》(圖81)可以用來具體說明從波紋流暢的理想形式，演變成光滑自然一氣呵成的曲線運轉過程，印度南部出品舞姿美妙又迷人的印度教女神像(圖89)也呈現出這種特質。

在整個亞洲裡，印度藝術一直是坦誠接受並歌頌肉體存在，這方面它向來是表現得最自在的。所有供祭儀用的裝飾之藝術項目，全是用來祝頌和性有關的動作；而那些代表印度教及佛教信仰力量的神祇，也幾乎總是表露出惹人注目的性特徵。

阿富汗出品的一座刻有濕婆神(Shiva，印度三大神中專司破壞之神)顏面的白色大理石「生支」(linga，即男性生殖器像，為濕婆神的象徵，圖85)，強烈地反映出印度教男性為首的觀念。「生支」是陽物崇拜的象徵，通常它被嵌在一個能使人產生聯想女性性器的基座裡，顯然和旺盛的生殖力有關。它把人的肉身及精神

的二元性，融合在一個物件裡。

亞琇達 (Yashoda) 哺育聖嬰克里虛納 (Krishana) 的絕妙青銅塑像 (圖92)，同樣帶有強烈的性暗示。嬰兒一邊吮乳，一邊撫弄另一個圓潤的乳房。亞琇達哺餵聖嬰的那一刻，彷彿進入一種心醉神迷的狀態。

印度教的宇宙觀，包含所有從生到死、從創造到毀滅，以及從神聖到邪惡所有存在的外力。這些力量不斷的奮鬥掙扎，永遠不停地在爭取統治權。動物是這宇宙裡的一分子，其生命和人類一樣神聖 (也一樣世俗)。猴王哈奴曼 (Hanuman) 是印度教重要神靈羅摩 (Rama) 的忠僕，代表英勇和忠誠。牠被刻在本館所收藏十一世紀出自泰米爾納德 (Tamil Nadu) 的青銅像上 (見圖91)，類似的例子還有人身象首的嘉涅夏 (Ganesha, 見圖103)，代表吉兆。牠在印度神話裡是替人解難的角色。

隨著佛教和印度教新領域的開拓，印度藝術的風格典範也散佈到整個亞洲地區，當這些風格被加以運用並融入某個地區的傳統時，它們就以新的面貌展現出來。來自尼泊爾 (Nepal) 的一尊彌勒佛 (Maitreya) 青銅像 (圖98) 便十分類似印度佛教中心那爛陀 (Nalanda) 及孟加拉帕拉 (Bengali Pala) 的風格，另一尊菩薩的立像 (圖96) 亦然。雖然兩者都針對較早期古典的笈多風格所具有的彎曲優美的構成元素加以探索，但它們的風格仍保有尼泊爾本土雅致細膩的特色。在中國、日本、中亞以及南亞大多數國家，也都反映出類似的影響。

本書所選錄的數件印度畫作中，包括一本聖書抄本的封面 (圖95)，該經典幾乎可以確定是佛教的「般若波羅蜜多心經」，而本幅圖是用來固定這卷軸的木製封套內面的畫作。印度的繪畫堪稱亞洲的榮耀之一，是在伊斯蘭興起前，它較早期的形式，甚少為印度以外的地區所知。那是因為印度繪畫偉大不朽之作一直保存在巴格 (Bagh)、埃洛拉 (Ellora) 以及最重要的阿旃陀 (Ajanta) 等地。一如笈多時代的印度雕塑帶給亞洲其他地區的影響，印度的繪畫對於從中亞到中國、日本等整個東方的國家偉大系列的佛教繪畫，也有十分重大的影響。位於德干 (Deccan) 高原北部的阿旃陀，實堪稱亞洲佛教繪畫的泉源。

大都會收藏的這件繪本書封面的畫作，令我們得以一瞥被人遺忘的印度繪畫之光輝。它描寫的是佛陀的生平事蹟，雖然和許多石雕作品的題材相同，但是以繪畫呈現的效果卻大異其趣。然而，大體上，印度的雕塑與繪畫，從笈多時代開始便密切地連結一起，在中國和日本的情形也是一樣。在印度雕塑上可以見到的線條、體積感、動勢及姿態等所有的特徵，在阿旃陀等地的繪畫裡也都可以發現。儘管像這件繪本書封面上所繪的橫帶狀紀錄性畫作，與石碑浮雕的性質固然迥異，然而兩者創作前的準備工作可能是一致的。大致可以確定，藝術家首先在木板上畫或者在石

版上刻，以製作出線描的草圖。兩者之構圖和形式上的旨趣相同，只是素材和工具殊異。

大都會博物館所收藏東南亞各國的藝術品，以柬埔寨為數最多。前面已提過的象頭神像即是來自柬埔寨，另外具有同樣碩壯厚重體型的訶里訶羅 (Hari-Hara) 立像 (圖102)，以及普拉樹普雷 (Prasat Prei) 出品威武的梵天 (Brahma) 雕像 (圖107) 也是柬埔寨的精品。這類雕像都具有奧秘的力量，此為印度教融合各種不同信仰的發展史上典型的特色。訶里訶羅結合了生命的維繫者毗濕奴 (Vishnu) 和毀滅者濕婆——印度神學裡的兩大力量，而具有四頭四臂的梵天，則是創造力的化身。生與死密不可分地結合在訶里訶羅身上，而這兩個神——毗濕奴和濕婆——代表了所有的創造和生命。

大致上，柬埔寨藝術比它的印度原型更強調抽象性。偏愛對稱而不喜歡有機的線條，造型以近乎幾何的對稱為主要特色。這種特質似乎暗示著其思想信仰上奧妙神秘的體系，有別於其他地區的宗教體制。這個系統比較缺乏肉體的真實感以及人體的優美，強烈地關注於超人類的神力，以及一種擁有較冷靜，甚至冷漠的完美典型的結構，超乎了人們所能理解和感知。這個特點可透過本館一尊跪姿女神像 (圖108) 其美妙而完美的造型，具體而清楚地加以說明。這件塑像可能來自吳哥 (Angkor, 古時高棉王朝的首都) 的某座寺廟，是現今各博物館所收藏這類青銅塑像中最罕見的。可惜攝影效果不能完全表露這件作品的特色，因為它必須以三度空間的角度來欣賞，才得見到其造型之完美。環繞著它而走著，便可發現它不斷地透露出隨時在轉移的平衡狀態以及各部位之間的相關性。它是以立體方式呈現的數學程式，展現出一個接一個的平衡狀態，且不斷地隨著觀賞者所在位置的變動而轉移到另一個真實裡。它不僅是手工藝的精品，同時也是祭禮儀式的複雜性以及柬埔寨藝術和思想所特有更遞不已的完美典型的縮影。

**本** 篇亞洲藝術的導論必然無法周全。且限於篇幅，也不可能囊括大都會博物館擁有的亞洲藝術寶藏裡所能看得到的每個國家所有的重要作品。不過從本篇的概述，讀者或許可以得到一個清晰的概念，儘管文化和宗教的發展脈絡錯綜交織，然而每個國家的藝術都能依其固有的發展趨勢而塑造成形；即使題材相同，每個國家的詮釋也都各具其強烈的國族特性。「亞洲」藝術其實一如「歐洲」藝術，是許多個部分的統合。

理查·班哈特  
(Richard M. Barnhart)



