

繪成珍寶

來自印度的抄本畫

劉祐竹
朱龍興 編譯



印度藝術在世界文化中佔有不可輕忽的重要地位，更是亞洲的奇珍瑰寶。美國布魯克林博物館負責亞洲藝術的主要研究員—寇敏斯博士 (Dr. Joan M. Cummins)，除了擁有豐富的策展經驗，更對印度藝術具有特別深厚的學識涵養。本院邀請寇敏斯博士以「繪成珍寶：來自印度的抄本畫」為題，於四月九日進行專題演講，本文即根據該場演講內容編譯成文，分享讀者。

緣由

明年，故宮南院亞洲藝術文化博物館將正式開幕，屆時各種精美至極、令人讚嘆的亞洲文物將一一展現在國人面前。此刻，本院除了積極進行策展工作外，亦與國際上相關博物館持續合作與交流。在策展方面，今年二月與大阪東洋陶瓷博物館已完備借展簽約；在教育推廣上，除了辦理例行性的志工培訓與教師研習

外，如何擴展同仁及一般民眾對亞洲藝術與文化的視野，也是本院努力的工作之一。基於這樣的前提，我們在今年四月邀請到美國布魯克林博物館 (Brooklyn Museum) 亞洲藝術研究員寇敏斯博士來院進行座談與演講。寇敏斯博士以印度藝術的研究為專長，自二〇〇七年起，擔任布魯克林博物館亞洲藝術的研究員，在本

次來訪的行程中，除了與本院同仁就印度藝術交換研究心得與策展意見外，同時帶來「繪成珍寶：來自印度的抄本畫」(Jewels from a Brush: Manuscript Painting from India) 精彩的演講。本文特將此次演講內容進行簡要的編譯，期望透過中文的刊載，能提供一般民眾對印度繪畫背景與發展有進一步的認識與瞭解。



圖一 11至12世紀 帕拉王朝經文手稿 東印度 美國布魯克林博物館藏

「繪成珍寶：來自印度的抄本畫」主要內容

對於國內民眾而言，印度繪畫仍是一塊相當陌生的領域，透過寇敏斯博士深入淺出的講解，期能帶領大家一窺這個由彩筆描繪而成的珍寶國度。演講的內容從印度傳統繪畫說起，接著以蒙兀兒帝國 (Mughal Empire, 1526-1857) 繪畫為軸心，輔以鄰近地區拉其普特王室 (Rajput) 的繪畫比較，說明印度繪畫十六至十九世紀的風格發展與特色。

一、本土繪畫的源流

印度繪畫這個藝術類別，所表現的媒介既豐富又複雜，包括壁面、樹葉、與紙張等皆可成為作畫的表面。然而因為特殊的存在環境，我們目前對早期印度繪畫的印象，主要來自於十一至十二世紀方便攜帶與保存的插畫手稿 (Illustrated manuscripts)。這是由於印度屬季風型氣候，在極端乾燥與潮濕氣候交替的環境下，對壁畫的保存相當不利，加上當地有許多昆蟲喜食調和顏料的膠，除了被封存好幾世紀的阿姜塔 (Ajanta) 佛教洞窟

壁畫外，大部分的作品皆難以留存。至於早期的插畫手稿主要見於佛經的使用，以棕櫚葉及紙張為材質。前者經過乾燥、壓平、切製成矩形後上漆，透過中間的孔洞以繩子相繫，最後在上、下頁加上木片成為一本書的形制。(圖一) 受限於葉片的大小，平均來說，經裁切後的頁面高度通常不超過八公分，使得頁面內所繪繪的人物插圖大約只有七公分高。(圖二) 正因為尺幅狹小，漸次發展出以細緻的筆觸展現繪畫品質的技法。(註一) 至於紙張的使用，可從八至九世紀穆斯林 (Muslim) 從中亞逐步遷居至北印度說起，隨著這批外來移民的進駐，順勢攜來可蘭經 (Koran) 的製書形式，這種尺幅較寬、垂直走向且訂裝於中線的頁面與葉片的外觀全然不同，本院所藏的印度古蘭經就是其中的例子。

除了以紙作書的影響，隨著十二世紀穆斯林勢力大舉入侵印度時，這批由中亞前來，定居於北印度的穆斯林使這種新的繪畫形制與風格產生更大的影響。圖三這件由西印度耆那教



圖二 11至12世紀 帕拉王朝經文手稿殘頁3張 東印度 美國布魯克林博物館藏

出英雄與惡魔戰鬥的中景，畫幅頂端則為表現遠景的遠山。其他差異尚包括敷上像綠松石、紫水晶等珠寶般的華麗色調，更為自然且細膩的技法以使觀者得在畫中探索細微之處等等。就在這件畫作完成不久後，當時在波斯的山兀兒君王胡馬雍（Humayun, 1508-1556），深深著迷於這種畫風，回程便帶了幾位當地畫師返回位於德里（Delhi）的宮中。之後，這批畫師在第三位帝王阿克巴（Akbar, 1542-1605）的旨意下，成立了一座頗具規模的工作坊，讓印度畫家得以從

中學習來自波斯的繪畫技法。從圖六這件插畫得以見得這樣的成果，畫中所描繪的是穆罕默德後代傳播伊斯蘭教 Hamza 史詩的一景，就尺寸來說，已難將其類歸為細密畫（miniature）了。這件作品在構圖上與上一件波斯繪畫相似，上方的山巒作為遠方的背景，並以此突顯出前景的人物。但是，在許多方面已脫離波斯的畫風，例如較為明亮的用色與不那麼細緻的線條，以及比例大上許多的人物表現，皆是印度畫家為蒙兀兒宮廷所添增的趣味。綜合來說，形式上充分反

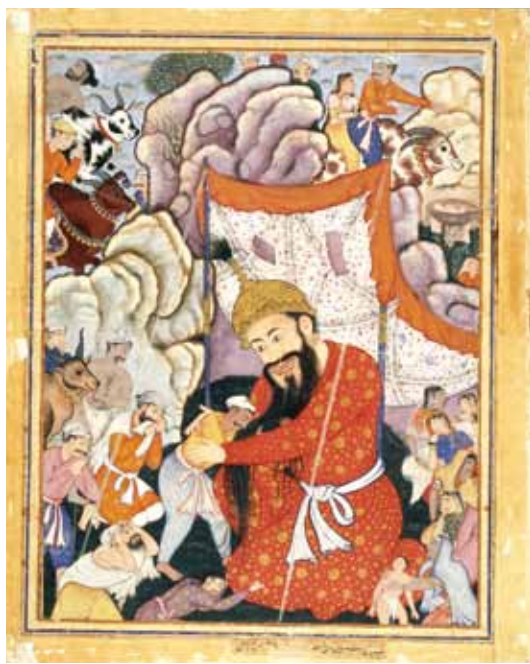
映二地畫風的交融，可以說是波斯畫師指導印度畫家後所產生的藝術結晶。值得注意的是，隨著時間推移，蒙兀兒繪畫逐漸地發展出一套自身的獨特風格。

三、蒙兀兒的特色

圖七是件波斯書法在印度重新裝裱的作品，如果我們將畫心（也就是較古老的波斯書法）與邊緣（新裝裱的背景）相比較，中間畫心的花紋顯然展現較多的秩序感及重複性，形成花格藤蔓爬滿格線的圖案，這也就是西方學界口中的阿拉伯式圖案



圖五 約1530-35 Mir Musavvir 波斯塔瑪斯普王《諸王之書》中英雄魯斯坦殺死白魔的場景 伊朗，薩非王朝 美國克里夫蘭藝術館藏



圖六 約1570 阿克巴時期 Hamza史詩中 Zumurrud Shah 避難圖 印度 蒙兀兒帝國 美國布魯克林博物館藏



圖三 1465 耆那教手稿 北印度江布爾（Jaunpur） 美國布魯克林博物館藏



圖四 約1520 《薄伽梵往世書》中印度神祇克里希納與牧牛女們 北印度 美國布魯克林博物館藏

（Jainism）所製作的插圖手稿，頁面上以不超過半頁的橫向矩形為作畫面積，畫中人物以平塗填色並加上清晰的輪廓線繪於簡潔的背景上，臉上較為遠端的眼球突出於外，看起來就像是帶了副眼鏡一般，呈現令人印象深刻的印度傳統繪畫特徵。這個例子說明了當地畫家一方面接受波斯地區用來作畫的紙張，使用更為寬廣的繪畫面積，一方面保留了橫式構圖的傳統，展現了二處不同繪畫形式交融下的經典範例。

受到耆那教與穆斯林的影響，在印度佔有主要地位的印度教（Hinduism）信眾也開始訂製插畫手稿，目前所知的印度教插畫手稿多繪於十六世紀之後，圖四講述《薄伽梵往世書》（Bhagavata Purana）中印度神祇克里希納（Krishna）的故事便是其中的例子。畫中的圖像幾乎占滿整張頁面，反映出人們重視圖像更甚文字的態度與趨勢。相較於耆那教的插圖，本幅作品增添許多繪畫的面積，但從簡單的場景與人物側面的表現來看，仍可見到本地傳統繪畫的餘風。

二、波斯的影响

印度傳統的畫風與同一時間伊朗所繪製的作品有極大的差異，以圖五這件出自波斯塔瑪斯普王（Tahmasp, 1513-1576）所訂製的《諸王之書》（Shah Nama）插圖為例，與傳統印度繪畫最大的不同處便是垂直走向的畫幅版面。此外，配合頁面的結構，畫面以下近上遠的方式逐步鋪陳空間也與上述的傳統印度繪畫不同。近景從馬的底部開始，隨著視線往上帶

毛筆，有的毛筆甚至只使用一根毫毛。此外，畫家作畫時可能必須將目光盡可能地貼近畫作，以達到精細描繪的目的。而使用的畫紙，先以不透明水彩塗佈表面，經烘烤後，以確定清晰的細線不會滲透到畫紙中，接著再層層塗上透明顏料，使畫作在光線的折射下產生一種珠寶般的效果。想當然爾，這樣層疊的敷面必定花費不少的勞力，因此幾乎所有的印度細密畫，特別是那些為蒙兀兒帝王所作的



圖九 約1590 Tulsi及Miskin 阿格拉城堡 (Agra Fort) 的建造 印度蒙兀兒帝國 英國V&A博物館藏

繪畫，都由數量龐大的畫師所共同完成。

以上諸多例證在在顯示，印度繪畫在蒙兀兒帝國建立百年之後所產生的風格轉變：一方面，因為帝王的品味將波斯畫風帶入印度，另一方面，也因為君王的喜好，畫家開始描繪及紀錄親眼所見的事物，將自然主義式的技法應用在畫作上。

四、交融於拉其普特

寇敏斯博士的演講，除了透過

時間上的前後比對，說明波斯與蒙兀兒在繪畫上的承襲關係，亦比較不同地區的畫作上，呈現蒙兀兒繪畫獨特的風格及其影響。在德里的西北邊，屬於印度傳統武士階級拉其普特所統治的地區，在蒙兀兒帝國時期，這裡的統治者都需選送一位長子至蒙兀兒宮廷，以做為政治上的交換條件。當被派至德里的王子返回原居住地時，有時便會攜回宮廷藝術品如手稿畫等，也因此激發了德里與其他地區藝術交流的可能。因政治因素所產生的交流現象在第六位君王奧朗則布 (Aurangzeb, 1618-1701) 在位時尤其顯著，由於他對德里地區持續地發動戰事，使得宮廷畫家在缺乏充沛贊助的情況下被迫離開德里，前往像是拉其普特宮廷尋求支援，因而順勢將德里的宮廷畫風帶到了鄰近地區。

有趣的是，拉其普特統治者與蒙兀兒宮廷有著不同的品味和興趣，這樣的情況充分地反映在一件以印度傳統樂曲—Ragamala (曲子的每一段就稱作 Raga 或 Ragini) 為主題的繪畫上。(圖十一) 作畫的人正是由德

(Arabesque)。相對的，邊緣則分佈著自然形態的花鳥，儘管輪廓都以很細的金線描邊，但所見的花朵就如同由地面長出來一般，我們甚至可以透過鳥的造形識別出專有的名稱，這樣的畫風具體呈現出對自然風格的喜愛。而這種偏好，出現在許多蒙兀兒的藝術品中，例如第五位君王沙加罕 (Shah Jahan, 1592-1666) 所建的泰姬瑪哈陵 (Taj Mahal) 中，許多雕花飾版皆可見到類似的風格。

著極大的熱情，在第一任君王巴伯兒 (Babur, 1483-1530) 的自傳中，可發現不少對統治地區動、植物的觀察紀錄。此一對自然的實際觀察也為其後代所承襲，圖八喜馬拉雅山羊所呈現的真實面貌，便是追求科學與自然態度下所展現的成果。觀察實際環境的作畫態度，亦反映在紀錄真實事件與帝王肖像的畫作上。圖九描繪著建築工程進行的情景，畫中除了細說運送建築材料的各種方法外，還再現了小圓頂的建造工法，我們幾乎可以推測這位畫家必定造訪過原始工地並繪下草圖。而就人物的肖像畫來說，相較於傳統印度或波斯繪畫以理想化的

方式描寫統治者，使得畫中人物幾乎失去了可辨識的特徵，蒙兀兒帝王的畫像則展現獨特的肖像性。以圖十這件作品為例，我們不僅可藉其容貌判斷畫中人物為札格爾 (Jahangir, 1569-1627)，甚至，從發福的跡象與耳朵的細節 (一六一五年札格爾跟隨印度風尚將耳朵穿洞)，可以推測畫作完成年代的下限。蒙兀兒王室作了许多這樣的肖像作品，有時集結成冊，成為外交使節的禮物或君臣間的賞賜。



圖七 畫心16世紀 裱紙17世紀中 波斯書法 美國布魯克林博物館藏



圖八 約1610-20 傳Mansur 喜馬拉雅山羊 印度蒙兀兒帝國 英國V&A博物館藏

兒帝國既然信仰伊斯蘭教，那麼為何許多畫作中可見到人物形象？寇敏斯博士回答指出，同樣信仰伊斯蘭教的地區，對於教義的詮釋會有所不同，因此有些地區對於畫中出現人物形象並非全然嚴格地禁止。本次演講雖然受限於時間的長度，僅能就印度北部的繪畫發展提出介紹，然而豐富的內容與會後的問答討論，已經讓民眾對印度繪畫的多元面貌有了更深一層的認識。更重要的是，南院的開幕展



圖十二 約1820-40 Vana Bhatti Fateh Raj Shinghvi乘輿圖 印度 拉賈斯坦 美國布魯克林博物館藏



圖十三 約1880 Maharaja Jaswant Singh肖像 印度 拉賈斯坦 舊金山亞洲藝術博物館藏

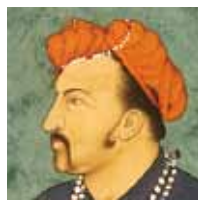
中，許多珍貴的文物如印度織品、伊斯蘭玉器、佛教藝術等，皆與印度藝術息息相關，透過本次精彩演說，著實開啓國人認識印度藝術與文化的一扇窗。

對於文中圖片的取得特別向布魯克林博物館的 Deborah Wythe、克利夫蘭美術館的 Dove Smart、Elizabeth Saluk致謝。此外，亦再次感謝寇敏斯博士在會後仍對本文的編寫提供寶貴意見，惟內容若有未盡理想之處，當由編譯者自負。

編譯者皆任職於本院南院處

註釋

1. 經向本院圖書文獻處劉國威副研究員請益，圖中的內容出自於《五護陀羅尼》(Pancaraksā)，由《大隨求陀羅尼經》、《守護大千國土大明王陀羅尼經》、《大威德神呪經》、《屍多林經》、《佛母大孔雀明王經》五部經典組成，而佛母五大明王(Pancaraksā)指的是這五部經典中的對應本尊：大隨求明王、大孔雀明王、大孔雀明王、大寒林明王、大孔雀明王這五位佛母。圖上所出現的人物分別為大隨求明王(黃色)、大寒林明王(紅色)與大孔雀明王(白色)。



圖十 約1600-10 傳Manohar 札格爾肖像 印度 蒙兀兒帝國 美國布魯克林博物館藏



圖十一 約1690 Ruknuddin Kedar Ragini 印度 拉賈斯坦 美國大都會博物館藏

里至拉其普特宮廷的畫師，圖中展現二位修道者坐在樹下，一位顯然帶著憂鬱的心情，而另外一位正試圖用音樂撫慰對方。從風格來看，雖然使用了蒙兀兒宮廷中常見的細緻筆法與柔和色調，卻以不同的主題及更簡潔的構圖來表現繪畫內容。若將這件畫作與一五〇年之前的插圖相較（見圖四），則可以發現二者皆在短淺的空間中，將風格化的樹作為場景的中心，人物同樣置於樹的二旁，畫面底部有一道水流做為前景，人物後方則以一道綠色或紅色色帶暗示為遠景，在在呈現了二者在構圖上的相似性，

也說明了來自蒙兀兒的畫家，順應印度教贊助者要求，所作出的風格轉變。這種「因地制宜」的作法，亦可見於一件為拉賈斯坦邦(Rajasthani)貴族所繪製的畫作裡(圖十二)，從隨從相似的面貌來看，再度見到印度傳統繪畫中，偏好於非自然主義式的表現手法。

這些精彩的畫作在當時是在什麼樣的環境下被觀賞呢？不論是蒙兀兒或拉其普特都將觀看繪畫作為消遣之樂，例如用完晚宴之後，欣賞畫作便成為重要的活動，透過畫作賞析，不僅得知畫中的故事，同時也可欣賞

畫師精美的繪畫技巧。可惜的是，這樣的繪畫傳統在攝影術傳入後逐漸式微，以圖十三這件描繪焦特布爾(Jodhpur)統治者的肖像為例，明顯看出照片的複製取代了手工的描繪，雖然如此，卻也彰顯印度繪畫多元的影響與豐富的面貌。

後記

在「繪成珍寶：來自印度的抄本書」演講中，寇敏斯博士對於印度繪畫的緣起、所受的影響與蒙兀兒帝國時期繪畫的諸多面貌作了簡單的介紹。在演講結束後，有觀眾提問蒙兀