

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2012.01.010

# 韩国朝鲜时代“甘露帧”内容和风格之考察

尹惠俊

(韩国弘益大学,首尔)

[摘要]“甘露帧”即汉语中的“水陆画”,在韩国历史上曾经盛极一时,“甘露帧”分为上、中、下三坛结构。综合考察韩国现存“甘露帧”之图像内容,并分期对其风格论断,画面运用具有典型化特征。受画师的风格,地方风格因素的影响,多样的图像发展,其画面又不断形成新的画风。

[关键词]甘露帧;图像内容;地方风格

[中图分类号]B925;J19

[文献标识码]A

[文章编号]1674-117X(2012)01-0052-08

## On the Content and Style of Buddhist Paintings of Nectar Ritual in Korea

YIN Huijun

(Honggik University, Seoul, South Korea)

**Abstract:** “Buddhist paintings of Nectar Ritual” refers to “landscape painting” in Chinese and was once very popular in Korean history. Its frame is divided into three structures: upper, middle and bottom. Combining the Buddhist texts and theories, this paper studies the image content and styles of the existing Buddhist paintings of Nectar Ritual, aiming to explore the typification of screen using. The appearance of new images and disappearance of old images are influenced by many factors, such as the times, painter’s style and regional style. This diversification of image development formed a new painting style in the screen using.

**Key words:** Buddhist paintings of Nectar Ritual; image content; regional style

在韩国佛画中有一种特殊的形式,被称作民众佛画,即朝鲜时代“甘露帧”水陆画。佛画是以佛教为背景的宗教美术,狭义上作为礼拜对象的正佛画,广义上为了使人易于理解经典内容,描绘所有与佛教有关内容的画作。佛画按不同悬挂位置可以分为壁画、帧画、经画,如韩国佛画中大部分是能挂在壁上的帧画。一般佛画奉在殿阁内部和佛像在一起,分为佛菩萨坛的上坛佛画、神众坛的中坛佛画、属于灵坛的下坛佛画。

“甘露帧”是把灵魂引导到极乐世界,荐度灵魂概念的帧画。起源于中国水陆斋,是在韩国遗存的

唯一的佛画,意义很大。但因朝鲜后期“崇儒抑佛”政策,排斥佛教,没有完全兴旺,但由于渗入到民众中,深受民众的欢迎,所以才能得到长久的发展。

本论文考察“甘露帧”的图像分析和风格变迁,原则上不脱离传统划分,分为1期(16世纪后半叶~17世纪前半叶)、2期(17世纪后半叶~18世纪前半叶)、3期(18世纪后半叶~19世纪前半叶)、4期(19世纪后半叶~20世纪前半叶)。由此再划定1、2期归属朝鲜前期,3、4期属于朝鲜后期。

“甘露帧”的下端场面一共80多种以上,此场面按题材分类,了解一般风俗画的风格和时代演变

收稿日期:2012-02-05

作者简介:尹惠俊(19-),女,韩国首尔人,韩国弘益大学教师,南京艺术学院国际教育学院博士研究生,主要从事美术史与美术考古研究。

上的相似性,会更显露“甘露帧”中风俗场面具有的意义和绘画史的意义。这类佛画名称多样,佛画上段的净土图和下段的六道轮回,通过“甘露”为媒介,具有形成荐度灵魂仪式的有机结构。“甘露帧”、“甘露帧画”等名称恰当的解释了这类佛画所包含的意义。(“帧”是“帧画”的缩略词,一切作品皆可称为“甘露帧”。)

### 一 图像内容

“甘露帧”按其图说内容构成为上、中、下段的三段形式。下端是六道轮回的回忆,把冤业的羁绊借现实的生活来表现。中段是描绘脱离下段的痛苦的方法和程式化的饭僧场面,法师参加仪式赞扬佛德的场面,强调修行之德的苦行僧侣,圣贤的形象及收拾这样的功德,把甘露味下的恼识等。上段是描绘七如来和菩萨(引路王、地藏观音)在揣摩中段进行的修行功德的动机。这三者的关系是图说众生解释的过程,体现以上、中、下有机上升的结构。

#### (一) 下段

下段的图说内容表现了把六道轮回的冤业比喻为人间丰富的现实生活意向。取亡者的荐道仪式题材的作品,标榜了盂兰盆斋或水陆斋等的施食仪礼的功德。尤其为了表现受饿鬼道痛苦的死灵,举行“斋”后往生极乐是内容的核心。把回向法师的功德和众生通过施食仪礼得胜极乐的心愿进行了可视化。

下端的诸相是图说六道众生的论据,在所依经典《瑜伽集要球阿乱阿难陀罗尼焰口轨仪经》上可以找到:

“在六道中同类受苦。设于方便不被烦恼随烦恼坏。分别诸业令发道意。常自克责悔身造作。调伏教化一切众生。为大导师摧灭三涂。净诸业道断截爱流。不舍行愿处于苦海为善知识。成熟利乐一切有情证大涅槃。”

上述描绘了六道的烦恼相,尤其生死轮回的苦痛相。下段具体表现了要反复冤业的六道 20 种场面的构成。现实生活按自行的先业,能改革的转换阶段,参加仪式的人死亡以后经过中阴世界受六道,通过仪礼把功德回向祖先,从而避免下段的轮回。

“持神秘咒的加被力的清净食  
均衡分配到全众生和鬼  
一切得饱满感舍弃慳贪  
立即脱离地狱原生于极乐  
归依三宝发菩提心  
只无伪得道境界  
今这功德普及全世界  
与所有众生一起,不愿法食达到未来  
你们鬼!  
我现在施食给你们散在十方世界  
所有的鬼,收这食  
但愿得今日的这功德,大家一起成佛道。”<sup>[1]</sup>

下段的特点是描绘迷惑世界的实况,比喻了天、因、阿修罗、畜生的人间多样的现实生活。这表示大众和佛教的密切关系,为了把大众引进到教团。六道的诸相地狱场面是《丽川兴国寺“甘露帧”》以后,在画面右边经常出现的图像。《药仙寺“甘露帧”》没有地狱相,所以可以推测在初期以孤魂生前形象和临终时为主描绘的事实。因此要加地狱的情景,但也能代替现实生活的比喻表现,下段的重点描绘是孤魂生前临终时的象征式表现。

地狱图的具体表现很有可能在 18 世纪短暂出现,但 19 世纪以后消失了具体表现。纵观表现地狱苦痛相的代表作有《兴国寺“甘露帧”(1868)》。

地狱场面图像在《译门仪范》施食篇中提到通过清净法食祝愿三宝的加被力当中,各种地狱的受苦痛的孤魂,表示了“甘露帧”地狱相的具体的论据。比如,地里的丰都、有大有小的铁园山、五种的无门地狱、八寒八热、有重有轻的各种地狱、狱司、城隍等表明了受所有痛苦的众生,在帧画描绘了其中几个例子,象征性的表现了在地狱受苦的众生形象。

此外,在上面看的“甘露帧”所依经典《瑜伽集要球阿乱阿难陀罗尼焰口轨仪经》中,焰口饿鬼对阿难说:“朝若能布施百千那由他恒河沙数饿鬼饮食。并余无量婆罗门仙阎罗所司业道冥官。及诸鬼神先亡久远等所食饮食。如摩伽陀国所用之斛。各施七七斛饮食。并为我等供养三宝……”

上述直接提到冥府、阎罗等执掌地狱事的冥官,这可以当“甘露帧”地狱场面当中冥府的王和其审判庭的地狱苦相的论据。18 世纪地狱场面布置

在画面最下段左侧或右侧,但到19世纪位置有上升的趋势,到20世纪初变成在烫锅里受拷问的场面,把饿鬼相布置在左右对称。另外,用官府拷问场面来替换,其例子是《通度寺“甘露帧”(1920)》。“甘露帧”的所依经典以脱离饿鬼苦为基础,饿鬼像是帧画能成立的基本图像,所以在下段的中央部分经常出现很大的一两个身躯。嘴里冒火、突凸的肚子和细脖子,有时被包在火焰的形象,压倒整个画面。饿鬼用梵语叫“Preta”,意译称“鬼”。在中国把死灵叫‘鬼’,即鬼是古人、先祖,可以看做祭祀的对象。这种信仰和崇拜祖先有关,即把饿鬼看做死后出现的祖灵的灵魂。还有,饿鬼是为了把施食义礼有成效地引出来的代表,孤魂可以代表饿鬼。<sup>[2]</sup>

还有,饿鬼是按现世的冤业轮回的六道之一,但这六道轮回决定之前的中间阶段也可以称“饿鬼”。所以,饿鬼状态下,存在祝极乐荐道的葬送礼仪。比如《药仙寺“甘露帧”(1589)》描绘了“拖着钵盂的一躯饿鬼和其下面有一群饿鬼,还有在饿鬼的钵盂上布施的人。这个人的服装来看,不像一般俗人,像在经典出现的佛弟子大目乾莲,他在钵盂盛饭供养饿鬼道中的母亲,但变掉火焰”的内容。独自出现的饿鬼的图像有《药仙寺“甘露帧”(1589)、《高丽大学博物馆藏“甘露帧”(18世纪)、《龙珠寺“甘露帧”(1790)、《观龙寺“甘露帧”(1791)》等。这在整个“甘露帧”当中,比双饿鬼表现的数量少。一般在初期造成的帧画中单饿鬼比较多,慢慢变成对称的双饿鬼。

饿鬼的形象一般按经典图像来说,表现为:嘴里冒火焰,突出的肚子,细脖子等。但是18世纪以后消失饿鬼的具体形象,嘴里冒火焰也变成整个饿鬼包围在火焰的形象。《神勒寺“甘露帧”(1900)、《大兴寺“甘露帧”(1901)、《通度寺“甘露帧”(1900)连火焰都消失了。到20世纪初制作的帧画中,有彩云包着饿鬼周围的表现,可以感觉到时代趋向。

## (二) 中段

“甘露帧”的中段以“甘露帧”画面中央的施食台为中心,布置了苦行僧侣、圣贤、王后将相等,在灵坛装饰了供品、花、纸位牌、幡等,按不同时代在左右加了雷神图像。在施食礼仪场面中,照样描绘

了祭坛上圣盘里的花、食品,而且详细描述了当时举办的仪式的情景。这是通过仪式祈愿亡者的冥府,仪式行为感应了上段,得到佛·菩萨的加被,获得救济六道众生的技能。

中段的饭僧场面意味着施斋和慈悲。把孟兰盆斋、水陆斋的情景直接形象化,朝鲜后期“甘露帧”的饭僧仪式具有对他义礼的结构。因为救济、服药等理解世和以灵驾荐道为目的。

饭僧吸收到民间,逐渐民俗化。到19世纪时,传统的梵呗上开始描绘舞女和娱乐。一般绘画上经常出现的题材僧舞的形象是佛教俗化过程当中之一。见“甘露帧”的初期作《药仙寺“甘露帧”(1589)》的中段,四个诵咒僧坐着念经,而后面有打鼓的梵咒僧。

反而在《银海寺“甘露帧”(1792)》、《观龙寺“甘露帧”(1791)》没看见饭僧的形象,但更强调饿鬼像布置在画面中间,用山的轮廓来表现彩云,代替了六道众生像。

19世纪中叶以后,画面增加了大帐篷举行仪式,表现了传达仪式集的证师的形象和引导梵呗及僧舞的渔夫的形象。饭僧是在教团运营上需要的仪式活动。饭僧场面的图像化的原因源于当时的信仰支持,以及抑佛政策下,要坚持教团。还有,富丽的帧画对经济困难的老百姓来说,可以代替实际仪式的效果。

18世纪以后,中段的图像上,经常出现雷神。雷神经常以云里打鼓的飞禽或人格化的神形象来出现。此外,在《八相图》、《观世音32应身图》等高丽佛画上也出现雷神的图像,这说明很早就开始了制作雷神。雷神的起源是像日月星辰一样,从万物崇拜思想开始,据中国的记录有风师、雨师、云神、雷神等。在18世纪雷神出现在地狱像或意外死亡场面周边,众生的苦恼累积的地方,雷神在那儿亲自参加救济。有这种图像意义的作品包括《丽川兴国寺“甘露帧”(1741)》《银海寺“甘露帧”(1723)》《通度寺“甘露帧”(1900)》《观龙寺“甘露帧”(1911)》等。

19世纪以后,构图上有大变化,观《白泉寺“甘露帧”(1801)》、《奉恩寺“甘露帧”(1892)》中段左上面有观音·地藏·普贤,就下面有雷神。<sup>[3]</sup>这样的形象表现从净土下到娑婆世界或者下了甘露从

痛苦解放众生以后上天的情景。雷神的图像有一个从围着软靠的形象,到只拿着鼓条的形象再变成同时拿着软靠鼓条的形象变迁。如果和中国比较,8个鼓是韩国的特点。19世纪以后的雷神只拿着鼓条的形象比较多,到19世纪末跟图像无关的作品也多了。雷神的图像意义功能减弱,出现瓦解的图像形态。

综上所述,雷神的图像在中国从六朝时代不断地演变过来,到朝鲜后期18世纪以飞禽的形象定居于“甘露帧”。19世纪以后在“甘露帧”出现的雷神是人身鬼脸穿着韩服,显出韩国特点。

### (三) 上段

在“甘露帧”的图像结构中,上段是一个请魂再生于净土过程的最后阶段,具有七如来的保佑下得生的内容。上段构成的对象是七如来、引路王、地藏、观世音菩萨等,本论文只研究七如来和引路王菩萨。

上段图像中间有七如来相,向右为极乐如来迎相,向左为极乐接引·引路王菩萨相有时出现5佛。以外,也有表现12佛的《双溪寺“甘露帧”》(1728)。但是到后代稳定为7佛的表现,这形式的典型例子有《银海寺“甘露帧”》(1762)、《乾隆18年“甘露帧”》(1753)、《通度寺“甘露帧”》(1786)、《白泉寺“甘露帧”》(1891)等。7佛以外,再加阿弥陀的作品有《兴国寺“甘露帧”》(1868)、《佛岩寺“甘露帧”》(1890)、《大兴寺“甘露帧”》(1901)等。

引路王菩萨在上段右边拿着宝盖形幡,身子向着7佛,视线往下好像看着救济的对象。上段引路王菩萨的功能是佛住在的极乐,连接地狱或受痛苦的孤魂,把在下段受六道轮回的痛苦中有情引到上段的7佛。有情为了连接引导王菩萨,要通过中段的饭僧仪式回向功德,所以引导王菩萨起着润滑剂的作用。

## 二 各时期的风格特点

“甘露帧”挂在灵驾的地位或照片奉安的后面,祝愿亡人往生极乐的仪礼用的作品,一般在佛殿的向左壁上奉安。了解这作品的内容,画面上段中央有七如来相,其下段有供养七如来的圣盘和仪式僧的祭仪情景,其下面有饿鬼相。还有,其下面左右描绘了六道几个众生相,尤其把人界的生老病死的

形象和地狱众生相借韩国风格的诸生活相来说。另一方面,在上段七如来的向左表现极乐往生图,向右是极乐接引图,表现从下段地狱场面到上段极乐的对比的效果和有机的上升感。如此,画面的运用虽然典型化,但还是随时代不同出现或消失,跟着画师系统的性格,地方风格的抬头,多样的图像展开,在画面运用上形成了新的画风。<sup>[1]</sup>

“甘露帧”通过画记,能确认制作时期的作品比较多,根据图像及风格的变化,可以以时代分类。所以在现有分类基础上,分为第1期,即图像的成立期(16世纪后半叶—17世纪中期);第2期,即图像的稳定期(17世纪后半叶—18世纪中期);第3期,即形成图像的多样化和变化(18世纪后半叶—19世纪中期);第4期,即积极反映时代性和独特的画面构成(19世纪后半叶—20世纪中期)。

### (一) 第1期(16世纪后半叶—17世纪中期)

第1期(16世纪后半叶~17世纪中半叶)的作品有《药仙寺“甘露帧”》(1589)、《西教寺“甘露帧”》(1590)、《朝田寺“甘露帧”》(1591)、《光明寺“甘露帧”》(16世纪)。

这时期作品的特点是比较简单、清晰,形成了上中下段的垂直结构形式。整个画面用华丽的色彩和熟练的用笔,学习高丽佛画鲁英作《阿弥陀9尊图》的藏青底子上用金线的特点,加上朝鲜时代流行的卷轴画形式来配合完成。

《药仙寺“甘露帧”》在1589年制作,是现存“甘露帧”当中最早的作品。画面构成上场面的数量比后代少很多,尤其僧侣洗澡情景的例子到后代没看见,在仪式集中也找不到,是很独特的场面。场面用比较亮的色彩来表现,感觉很浓烈,可以看做“甘露帧”的风俗画因素。

还有在一个画面中把不同的故事都囊括表现,饿鬼像具有从口里喷火焰、细脖子、突出的肚子等很写实的描绘。六神的表现则是黄白土底子上用朱色,往上飘的朱色和单色的头发,额头上贴的骸骨装饰,身上围着绿青色的带子等,加强视觉效果。右下面有一只黑白毛的狗也有很写实的描绘。其下面地上坐着演奏伽椰琴和琵琶的女人,端盘子的平民服装的7个女人和女人脚下3个孩子也端盘子,这可以暗示这些孩子在胎中死亡或难产、或生下以后因疾病死亡。再下面以山水为背景,僧

俗的人物群包裹在云里。整体上,浓彩风格鲜明,空间和线面处理很熟练。为了区别每个场面,云的表现用黄土、黄白土、紫色来处理,云的中间用白色加强立体感。画面下段的山水表现用绿青色涂了一遍,山顶和山脉用藏青钩线,并用粗的墨线勾轮廓,作为每段图像的背景设置。<sup>[4]</sup>

《西教寺“甘露帧”》(1590)近乎方形,麻布底子,尺幅要比《药仙寺“甘露帧”》小。作品用四幅麻布横线连接成整个画面,在中间布置了象《药仙寺“甘露帧”》墨线的图像,但左右边留了一点墨线几乎看不见。画面色彩用绿青、朱色、黄色、白色比较多,局部使用了藏青。佛、菩萨像圆形头光的绿青和佛菩萨像、女人像的脚部用了比较厚的色彩。还有,在中央的祭坛上面为了和佛菩萨像区别,用粉红色云来表现,祭坛的天板用单色和白绿来表现,在中间的香碗用单青色加上绿青珠子来装饰,六角形的茶食类用朱色,左右边用白色和单色,最边上用了白色。祭坛上面上段的背景跟《药仙寺甘露》不同,以山水来表现屏风式。山表现用浓墨线来勾轮廓,再跟着轮廓用淡墨勾一遍,其里面用淡绿青涂一遍,山脉和树木用赤色、淡绿色来描绘(图1)。



图1 西教寺“甘露帧”

画面中间供养坛左右的山水用浓绿青来涂,跟着山脉用淡墨来处理轮廓,树木是淡墨树枝、赤色树枝和淡绿青的叶子。另一方面,最左侧的引路王菩萨的身子用白土涂,和上段的佛菩萨的黄白土皮肤区别,天部像服装的引路王菩萨的宝发和朱色、白色、绿青、黄白、白绿等五色的带子来构成。在画面上段右侧圆顶型的地藏菩萨驾云下降的情景。不仅地藏,还有引路王、佛菩萨的来迎媒体即云尾,

从高山伸出来,表示在山后边来迎的效果。



图2 朝田寺“甘露帧”

《朝田寺“甘露帧”》(1591)在朝鲜16世纪佛画当中是比较大的作品,7幅麻布连接成一幅(图2)。主要用朱、绿青、藏青等颜料。画面上段展开着有角山脉和尖尖的岩山。岩山用淡墨和淡藏青来局部涂,用短线点皴法来表现山的质感。跟着山脉突出的树木用淡墨表现树枝、叶子,远山表现淡淡小小的感觉,强调远近感。上段左侧的引路王菩萨像两位包在云里,这云尾向后山伸出来(上述的《药仙寺“甘露帧”》(1589)和《西教寺“甘露帧”》(1590)只表现1位,但这作品上出现2位,值得关注)。这种现象在《宝石寺“甘露帧”》(1649)、《直指寺“甘露帧”》(1724)等也能看见,尤其在《直指寺“甘露帧”》(1724)表示引路王驾云到下段来迎积极救济孤魂的形象。

在祭坛左侧描绘普通人和僧侣构成的队伍。信仰的对象佛菩萨和救济的对象灵驾坐着轿子到法会场所的队伍图,只有在16世纪“甘露帧”中出现的场面。

(二)第2期(17世纪后半叶—18世纪中期)

第2期的“甘露帧”从17世纪后半叶到18世纪中期,代表作品有《青龙寺“甘露帧”》(1682)、《南长寺“甘露帧”》(1701)、《海印寺“甘露帧”》(1723)、《直指寺“甘露帧”》(1724)、《双磬寺“甘露帧”》(1728)、《云兴寺“甘露帧”》(1730)、《仙岩寺“甘露帧”》(1736)、《仙岩寺无画记“甘露帧”》(18世纪)。

第2期的作品跟前代构成相同的,明显的三段结构,特点是天上界有两组大小差不多的如来。还有各图像旁边出现大概占图像大小三分之一的亡

灵,姿态也跟图像一样。这时代作品强调赤色和绿色的对比,混用白色颜料,有点浑浊的感觉,但和高明度的彩云配合起来,也有明亮的感觉。在2期的“甘露帧”中能看出一点3期“甘露帧”背景的青绿山水,虽然薄弱,但出现巨本和瀑布的形象。还有用几种色彩比1期更富丽的感觉,但因同一系统色彩的混合及添加白色颜料降低了“甘露帧”色度。<sup>[5]</sup>

《青龙寺“甘露帧”》(1682)的画僧法能以京畿地域为主活动的主要画僧之一。曾参与绘制《灵水寺挂佛》(1653),佛画用柔软的运笔和丰富的淡彩来表现。《青龙寺挂佛》(1658)比《灵水寺挂佛》构图更简单化,无肥瘦的线条和补色对比,强调鲜明度。用弹性的线条来表现人体,磊绿和朱红来对比强调的真彩画风。这佛画可以说在18世纪末的京畿地域佛画风格的滥觞的模式。

先看这佛画的上段构图,淡黄、赤、青的三色云和青绿山水的背景下,祭坛上面在阿弥陀三尊来迎,在其左上面引路王菩萨和释迦摩尼、观世音菩萨、地藏菩萨、僧侣、七如来来迎。还有,举行中段仪式的僧侣的仪式,供养器物,宝相华纹等用了金泥显得很华丽。上段和中段区别的地方描绘了象屏风一样伸开的陡峻的铁围山。背景的山皴法好像反映激奋敌忾的将帅一样,混乱地喷涌。而佛画中平凡的山和树的形态是佛菩萨为了迎接魂灵到极乐,接近现世的感觉。

在《南长寺“甘露帧”》(1701)上段用浙派画风来表现山顶,中下段用云和山来区别17到18个小组的细划分。无色彩的山峰背景下,准备驾云降临道场的七如来、观音菩萨、地藏菩萨、引路王菩萨等用五色光彩、金泥的身体、云等华丽的表现。七如来为中心,右边有拿着净瓶的观音菩萨,拿着珠子和锡杖转头往下看。下段左边的土坡和树枝技法上能感觉到浙派画风的残余,土坡为了表现立体感,强调远近,后面用浓墨来处理,显得前面突出。交叉的老松布置在中间,其后面再有两颗松树,其旁边有一颗阔叶树。土坡后面看见端碗的盲人的队伍。

《海印寺“甘露帧”》(1723)是麻布底子的色彩华丽的佛画,可以推断1723年前后形成了大大的佛画佛事。大部分“甘露帧”洞袭三段结构惯例,但

这“甘露帧”以中央祭坛为中心大构成了上段和下段。下段中间描绘了在青绿色地上坐着一双饿鬼,左侧上有地藏菩萨和历代帝王、后妃、僧侣,右侧上描绘了委托斋的丧主和举行斋的做法僧。拉车的牛用钩线来定外形,然后用阴阳来描绘牛肚子和脸部,有点像尹斗绪的水牛。另一方面,抓人的老虎眼睛用朱色来图示化,类似民画中出现的老虎,这两种风格不像是出自同一个画家之手。佛画表面上来看,保持传统的,但也受到一般绘画的新潮流,所以研究佛画和一般绘画的关系上,可以当资料。画面上部分,用青绿色来描绘的山水像屏风一样包围着阿弥陀和七如来,可以看出到朝鲜时代中期流行的安坚派画风。由此,山水背景在上段布置的原因是为了生动地描绘佛菩萨从高的天上下来的感觉。还有在整体上人物和动物的各个身体部分表现很细致,但小题材不拘束在画面架构,保持很自由的画面构成。整体感觉比较富丽,好像用了很多色彩,但主要用赤色和绿色,类似的粉红、藏青、黄色等限制使用。人物之间用区别的配色来涂色衣服,再用类似颜色钩轮廓和折纹,脸部和衣褶线用细线条来处理加上生动感。整体气氛、细节描绘、设彩法、画面构图上显出一般绘画的特点,从宗教画来讲,也很充实主题的优秀佛画。

《双溪寺“甘露帧”》(1728)画面构成上大致分为两段。即上段佛菩萨群和施食台、六道诸相展开的下段,内容上来看当然和一般“甘露帧”的画面构成相同的3段。首先了解画风,强调余白的画面构成和明度高的色彩等,通过同年的《双溪寺八相帧》也可以知道这画师的风格。上段佛菩萨的形态是细的眉毛、凸起的鼻子、短的人中、很小的嘴唇等,继承了17世纪样式的系谱。还有,下段展开各种各样的六道诸相的所有人物表情是千篇一律。这说明实际生活中能发生的场面应该有紧迫的现场感,但佛画的表现还脱不开观念的描绘。用巨大的山岳来区别上段和下段的时空。整体上加了青绿色,用粗线来处理土块儿,用短线描绘石头和苔,之间画上去瀑布。这青绿色感觉和清凉,在《双溪寺八相帧》山岳表现、云、其他景物上形成了独特的气氛,能看出这画派的特点。山水或山岳背景来展开的图像画风,在壬辰倭乱以前的作品《日本朝田寺所藏“甘露帧”》(1591)上也能看见。但上段和下

段的时空间区别方面,视觉上积极使用山水,在“甘露帧”突出的是18世纪左右,时期最早的作品是《青龙寺“甘露帧”》(1682)。用黄色、青色、绿色、深绿等表现明暗的青绿山水画风格。另一方面,《南长寺“甘露帧”》(1724)渲染的水墨淡彩等,形成了不同画家不同的山水风格。

在《双溪寺“甘露帧”》(1728)表现了雪山形象的山岳。

《仙岩寺“甘露帧”》(1736)的特点是精练,佛世界和众生世界用色彩和无色彩来区别。构图和色彩上,用赤红和深绿来补色对比,加上黄土色显出温和的气氛,细致的线条和强烈色彩加上各种纹样等,能看出仪谦的风格。

《兴国寺“甘露帧”》(1741)有火器的“甘露帧”,内容容易理解。场面内容中在下段有50种的生活风俗题材。左右对称构图,但细节表现上很多变化,用同样主题分为左右。源于“甘露帧”使用山水意象意味着无限时空的概念,此外,和朝鲜中期以来流行的游山文化或真景山水画也有关系。

### (三) 第3期(18世纪后半叶—19世纪中期)

第3期从18世纪后半叶到19世纪中期,突出“甘露帧”的多样性。这时期“甘露帧”画风的最大特点是山水表现,天上界的青绿山水增加了佛菩萨世界和挤满着痛苦的俗界的对称感。用明度和色度高的颜色,整个画面很明显。尤其是绿色,多样的明度和色度一起使用,比前期作品颜料上丰富。代表作品有《凤瑞庵“甘露帧”》(1759)、《龙珠寺“甘露帧”》(1790)、《观龙寺“甘露帧”》(1791)等。

《凤瑞庵“甘露帧”》(1759)是唯一的纵长型的例子,也有构图变化。此图不容易强调佛或饿鬼,因纵长天界比一般高的效果。下段场面不用山岳来表现而用云划分,是其特点。所以,上段和中下段用山岳和针叶树来划分,中段和下段没有区分,有一体感。下段左边有一棵大松树的描绘,这点也是“甘露帧”特点因素之一。这样的松树有象征山岳和众生界的作用。

《龙珠寺“甘露帧”》(1790)整个构图不分为上、中、下段,只分为上、下段。所以,上段的佛菩萨描绘的比较大,下段的人物描绘相对来说小。下段后面是燃烧的地狱城门,许多的众生被地藏菩萨救

济出来引到外边。下段最下面的两边上布置了几块对称岩石,可以确认为“甘露帧”构图法之一的对称构图。上段的佛菩萨和天女,下段的饿鬼以赤色为主要颜色。

《观龙寺“甘露帧”》下段的松树以沉绿为主,整体上形成很鲜明强烈的颜色对比。下段人物的服装大部分都是中国服装,反面参观流浪艺团表演的群众穿着韩服,在这幅“甘露帧”中第一次出现裙子、袄、纱帽、袍子等。

如《龙珠寺“甘露帧”》是传统模式的“甘露帧”,那《观龙寺“甘露帧”》可以说是大胆脱离传统的大转换,形成新样式的“甘露帧”,这可以看做为最韩国式佛画时期。但是在这里出现的人物形象大部分为胖脸和鼻子、小眼睛,典型的韩国式头形、裙子、袄、袍子等。有几个人描绘的淡彩,但大部分都穿着白色衣服,比较突出人物的钩线,穿丧服的感觉。这幅“甘露帧”在整个画面第一次表现出白衣的韩国人。

### (四) 第4期(19世纪后半叶—20世纪中期)

第4期从19世纪后半叶到20世纪中期,代表作品有《兴国寺“甘露帧”》(1868)、《庆国寺“甘露帧”》(1887)、《佛岩寺“甘露帧”》(1890)、《神勒寺“甘露帧”》(1900)、《大兴寺“甘露帧”》(1901)、《圆通庵“甘露帧”》(1907)、《青莲寺“甘露帧”》(1916)、《青莲寺“甘露帧”》(1916)、《兴天寺》(1939)等。

这时期的图像变化比较明显,出现具体反映时代性特征的图像,跟以前图像比差距很大。4期的作品在19世纪末用初本定型化的作品以汉城、京畿为主制作,经过时间稍有点变化。19、20世纪“甘露帧”以华丽的色彩和山水开始,表现复杂化,各种主题方面出现民画的因素。或用山水的图像的划分上,描绘了四角构架罗列。

1868年制作的《水落山兴国寺“甘露帧”》的狱界场面上,新出现铁匠铺和跳大神场面、糖贩、卖鱼的场面。这些风俗图当中,铁匠铺场面类似金得臣的铁匠铺作品,也出现以前没有的打猎鹰的人、妓女等。另外,战争部分比以前缩小。尤其,天际人物的表现用蓝色来处理,更简单化、平面化,显出民画的感觉。因此,19世纪后半叶“甘露帧”和20世纪初期“甘露帧”的图像构成或画面构图上很整齐,

色调也比较暗,呈现单调的特点。



图3 兴天寺“甘露帧”

20世纪“甘露帧”的代表有《兴天寺“甘露帧”》(图3),1936年制作的作品,图像画面很丰富。这幅“甘露帧”周围各个四角构架里装了各个场面,俗界的图像剪嵌的形象围绕着,几个图像涂了白色颜料但看不清楚了。下段的地狱相消失了,象征性保留了包着火焰的地狱城门。反面描绘了三界(俗界、色界、无色界)和三世(过去世、现世、未来世)的时空间风俗场面,这些凝缩在画面中,形成叙事的构图。俗界反映了1930年代近代化过程当中的时代性的图像,出现以前没有的汽车、火车、杂技、穿西服的场景。先了解整个图像的形象:上车离开的场面、经过山中间隧道的火车、母亲和女儿拿着作品欣赏的场面、大象表演的杂技团等布置在四角构架,联想到剪嵌的形象。基坛上面短发穿西装的少女、戴帽子、眼镜穿西装的人、穿韩服搞活动的农民等,表现了传统服装和西装混用的情景。天上界云的表现一般勾勒后涂色彩,但在《兴天寺“甘露帧”》不勾勒,用白色来表现透明度。俗界的描绘不使用一般佛画的真彩法,用浓淡的变化来处理,山水或树木的处理不填满整个形象,用点法来表现。

《温阳民俗博物馆“甘露帧”》据推断是20世纪初制作的作品,民画风格,8幅屏风形式。先了解一下几幅图像:第一幅表现在上段驾云的广博身如来,在下段有喝醉人拿着酒瓶打架的场面,下棋的场面,仆人和主人吵架的场面,砍脖子的场面等,大部分描绘了打架的场景。第四幅的上段有甘露王如来,在下段有跳大神的场面。最下段描绘了江边人头鱼身子的怪异的形态,第六福(图4)有地狱的场面。第七幅整个画面填满了欲界,流浪艺团表

演后戴着面具回山上的场面。这些场面描绘当时老百姓的朴素生活,显出“甘露帧”的民画因素。如此,“甘露帧”越到后期,越和民间关系密切,越脱离正统佛画,变成创意、朴素、自由的庶民绘画的形象。



图4 温阳民俗博物馆“甘露帧”

尤其在下面段部的风俗场面表现中除了山水、岩石以外,人物表现的平面化、简单化,和朝鲜后期流行的民画画风有密切关系,表现了老百姓真实的生活场面。

综上所述,韩国的佛教包含孝道思想和崇拜祖先思想、民间信仰等观点,通过“甘露帧”研究,可以发现韩国民族的独创性、诙谐性、讽刺性、造型性特征。这对将来研究韩国民族传统审美观方面会有真实贡献。

#### 参考文献:

- [1] 张美镇. 地狱图图像解释学的接近[D]. 弘益大学大学院 博士论文,1993.
- [2] 金承熙. 朝鲜后期甘露图图像研究[D]. 弘益大学大学院 博士论文,1989.
- [3] 王治心,全明勇. 中国宗教思想史[M]. 理论与实践出版社,1988:23.
- [4] 朴恩景. 朝鲜前期佛画研究[M]. 时空出版社,2008:325~356.
- [5] 尹宝英. 朝鲜时代甘露图研究[D]. 东国大学大学院 硕士论文,2005.

责任编辑:卫华