

妙相流光

明永宣宫廷佛造像

永宣佛像，专指明代永乐、宣德时期宫廷所出的汉藏风格造像。永乐、宣德年间，大明统治者为了维护对西藏地区的统治，开始和西藏地区进行文化上的密切交流，汉藏文化的交流碰撞产生了优雅华美的永宣佛像。永宣佛像的艺术风格究竟源自何处？如何辨识永宣佛像的本质特征？许多未解之谜还有待揭开，永宣佛像的真正艺术价值，也有赖于对其艺术史脉络作更深层的揭示。

僻处甘南的大崇教寺藏传佛教文物，对永宣佛像的缘起与流传展示了新的认识角度。与此同时，明王朝在青藏边区敕建的瞿昙寺，又为我们理解明代宫廷佛教艺术反哺藏区的过程提供了有益的启示。

永宣造像是宫廷造像中最为精美的作品，近年来引起了越来越多人的关注，随之而来的，则是鱼龙混杂，泥沙俱下。有关永宣造像的很多问题都没有解决，甚至没有澄清，给鉴定和收藏界的认识造成一定的混乱。明代宫廷究竟有没有造像机构？永宣造像的主要特征究竟是什么？其三，永宣造像的风格来源是什么？对于上述这些问题，哪些是有答案的，哪些是没有答案的，哪些是待研究的，澄清一些错误的认识就已经足够。

永宣造像考

研究和收藏的焦点问题

罗文华

故宫博物院宫廷部研究馆员，
藏传佛教文物研究中心特邀研究员。

所谓永宣，是指明代永乐时期到宣德时期的合称，它们中间还有一个皇帝明仁宗洪熙时期，不过，洪熙帝仅在位十个月就去世了，所以通常用「永宣时期」来指代从明太宗朱棣（一四〇三年～一四二四年）、明仁宗朱高炽（一四二五年）到明宣宗朱瞻基（一四二六年～一四三五年）三个皇帝的统治时期。

「永宣造像」是专指永宣时期宫廷汉藏风格的造像，纯汉式风格并不包括在内。特意把永宣造像作为专题讨论的原因有二：其一，永宣造像是宫廷造像中最为精美的作品，近年来，由于艺术品市场的推动，单尊佛像的价格不断推高，先后出现了一

亿多元与二点三六亿元的「天价佛像」，这类作品引起了越来越多人的关注，以至于它成为了「永宣造像」的特指，越来越多的所谓「永宣造像」出现在展览、拍卖和公私收藏图录中。相较以前，人们了解的藏品种类和数量大大增加。以前还有学者估算全世界大概有若干数量的永宣造像，现在基本沦为饭余谈资。随之而来的，则是鱼龙混杂，泥沙俱下；其二，有关永宣造像的学术研究进展远远不及其收藏热度的提升，很多的问题都没有解决，甚至没有澄清，给鉴定和收藏界的认识造成一定的混乱。

在此，并不是要把永宣造像完全介绍

一遍，而是想梳理一下永宣佛像的核心问题所在。概言之，有关永宣造像的问题主要可以归纳为三点：其一，明代宫廷究竟有没有造像机构？其二，永宣造像的主要特征究竟是什么？其三，永宣造像的风格来源是什么？

上述问题直指永宣造像研究和收藏的核心和焦点，当然不能仅凭一己之力、万余言就顺利解决，不过在此提出一些个人的研究心得，供大家思考和讨论，对于研究者或爱好者而言，能够知道对于上述这些问题，哪些是有答案的，哪些是没有答案的，哪些是待研究的，澄清一些错误的认识就已经足够。

明代内府造像机构之有无

现在社会普遍将这些精美的永宣造像称为明内府佛作的作品，其实这个问题在学术界是没有定论的，还存在疑团。

明代内府设立衙门，共有十二监、四司和八局，总称二十四衙门。其中御用监，明代刘若愚《酌中志》记载：

凡御前所用围屏、摆设、器具，皆取办焉。有佛作等作，凡御前安设硬木床、桌、柜、阁及象牙、花梨、白檀、紫檀、乌木、鸚鵡木、双陆、棋子、骨牌、梳梳、螺甸、填漆、盘匣、扇柄等件，皆造办之。

最为大家所振奋的是这里特别提到了「佛作」。不过，这里对于佛作的工作范围只字未提，令人遗憾和费解。而且「佛作」一词并不见于其他任何明代文献史料中，这更无法说通。其实，说明永乐时期有「佛作」，这是犯了常识性错误，是将后代的史料硬安到了前代。

宫廷造像有专门造像机构，这种情况见有元代宫廷专门的「梵像提举司」，主要的是尼泊尔工匠阿尼哥带来的梵像制作而设。另外，清宫档案中屡见记载的「佛作」也只是遇有皇帝和皇太后万寿庆典前

专门制作祝寿佛像而临时设置的集中造像机构，并非常设机构。清代内务府造办处造一尊佛像通常要经过六、七个作坊才能完成从画样、做蜡模至成型、装饰的全过程，专设造佛作不仅与各作职能重复，靡费钱粮，而且效率低下。

举一个例子，可以证明明代宫廷内府可能有管理造像的机构（类似于清代内务府的正殿）而没有专门的佛作作坊。明代初期最著名的驻京喇嘛，西天佛子班丹扎释的上师班丹坚措奉旨到南京觐见永乐皇帝，颇受赏识，奉命按经依法，教令各工制造坛场所需的佛像供器。显然这里说的「各工」，非止一作，而是多作合作完成。

这件事发生在永乐三年（一四〇五年），这个时间点是十分重要的。在此必须交待另一段公案：众所周知，永宣造像与此前的洪武时期的造像不同，与前朝的元代宫廷造像也不同（这一点下文要专门讨论），它似乎是突然出现的。具体出现的时间，有人认为是要晚到永乐六年，比如《早期汉藏艺术》的作者法国学者海德·斯多达（Heather Stoddard）在她的列表中就明确了

这一点。噶玛嘎举派五世活佛哈立麻（藏文名得银协巴）永乐四年在南京时送给永乐帝佛造像，但永乐帝除了金银玉帛之外，一件法物也没有回赠，直到他离京返藏时，永乐帝才正式赐给他佛造像。这是官方文献中第一次提到钦赐佛像，但它肯定不是明宫廷造像的开始。班丹坚措的事迹毫无疑问地说明，永乐造像可能在永乐皇帝即位之初就已经开始，永乐三年也未必是第一次造像。尽管洪武三年曾下旨「令凡各处僧首寺观，金彩妆饰神佛龙凤等像，除旧有外，不许再造」，对于佛教造像进行严厉压制，但有可能到永乐时期很快就解封了，并且开始在内府中铸造佛像。

很显然，明内府有造像，但未必有专门的佛作，可能在明朝晚期，如刘若愚所见偶有佛作的设立，但很有可能并不是常设机构。这一点，尚须更多的史料来证明。另外，洪武时期佛教造像受到压制，不太可能有宫廷造像遗留下来。但一进入永乐时期，情况为之大变，出现了井喷现象，宫廷造像突然出现并且数量增长很快，现在存世的永宣造像多为永乐时期的作品，也证实了这一点。

链接：班丹扎释

班丹扎释（一三七八年~?年），或译作班丹扎失、班丹扎喜，本师名为班丹坚错，是岷州（今甘肃省岷县）藏传佛教发展史上的一个重要人物，峭州卫大崇教寺主持。其家族在洪武二年归附明朝，赐姓“后”，故其俗名“后法王”。

明永乐二年（一四〇四年），二十七岁的班丹扎释作为仲钦巴的侍从，觐见永乐皇帝，留在京城任职。其后跟随西藏高僧大宝法王哈利麻得银协巴进藏，作为明朝的使者，在乌丝藏（西藏）联系各地的政教首领，推行明朝的政令，颇有劳绩。回京后受到永乐皇帝的奖赏，受命住持京城的法渊寺。宣德三年（一四二八年），五十一岁的班丹扎释得宣德皇帝褒奖，扩建重广寺，新赐寺名曰“大崇教寺”，颁御制《修大崇教寺碑文》，并派官军守护寺院。

班丹扎释是明朝与卫藏地区政治关系发展中重要事件的参与者。对明廷来说，他是中央对藏区的一些政策可靠的执行者；对卫藏的统治者来说，又是其利益的代言人。由于班丹扎释和当时西藏几大地方势力之间的关系，增加了朝廷对他的倚重；他密切了中央和这些地方势力的关系，从而确保了明代汉藏边界和谐的局面。

链接：尼泊尔工匠阿尼哥

阿尼哥（Anigo，一二四四年~一三〇六年），元朝建筑师、雕塑家、工艺美术家。尼波罗国（今尼泊尔）王室后裔。自幼诵习佛书，并通梵文，善于画塑和铸金为像。中统元年（一二六〇年），元世祖忽必烈命八思巴建黄金塔于吐蕃，发诏书征召尼波罗国良工，得八十人应征，年十七岁的阿尼哥自请领队。次年塔成，八思巴奇其才，收为弟子，并荐之元廷。此后凡大寺庙建塔、造像及重要画塑、铸像等工事多以委之。

阿尼哥巧思绝人，铸造刻镂无不精湛。曾主持大型工事如大圣寿万安寺塔（今北京白塔寺之白塔），五台山佛塔等。普遍认为，阿尼哥对中国艺术的主要贡献，其一为创作、传授了佛教造像的“西天梵相”。其二为设计建造了尼泊尔式塔。

元成宗大德十年（一三〇六年），阿尼哥病卒于大都。现北京妙应寺保存有阿尼哥塑像。

永宣造像的主要特征

永宣造像的主要特征可以概括为三元素，即造型、款识和封底，这是业内久已形成的共识。

典雅富有皇家气质的造型

从造型看，永宣造像之美，令人惊艳，它充分继承了阿尼哥以来炉火纯青的失蜡法铸造佛像技术和审美特点，做工精致入微，气质典雅唯美，有皇家之气。具体说，主要造型特点是：以黄铜铸造，铜胎厚重，通体打磨光滑圆润，镀金明亮沉着；身体匀称，宽肩细腰，肌肉富有弹性，柔和自然，具有尼泊尔艺术风格的独特美感；面

相方正，额部窄平，鼻梁高直，颊颐丰满，下颏圆厚，表情庄重温厚，含蓄内敛，女性尊神柔媚而不性感，身体饱满而不过分强调肉感，弱化了梵藏风格造像之趣味，以汉族审美文化加以改造；永宣造像无珠石之嵌饰，五叶冠、耳铛、胸前璎珞、臂钏、手镯、腰带、脚镯等均为细密连珠纹，无不珠圆玉润，浑若天成，飘带自双肩飘摇而下，绕双臂，婉转曲折，落在身后座上，上衣纹，裙摆铺在莲座上，层层叠叠，丝般柔滑，流畅灵动。莲瓣的装饰纹样主要有两种，一种如连珠缀在瓣尖，另一种是瓣尖有卷草三枝，中间一支出，两边各一枝，稍短，如同刚刚开敷的花蕊。不过，

从实例来看，宣德造像没有前一种装饰纹样，只有后一种：拉萨大昭寺造像中有一件非常独特的永乐款的无量寿佛，从造型到年款均与永宣造像的特点相符，但莲瓣却独出心裁，类似于蕉叶形，这种莲瓣很可能受到尼泊尔的影响。同样的例子在布达拉宫所藏的摩利支天造像上也可以看到，这些都属很少见的例子。

以上情况虽属极个别，不过却显示出在鉴定永宣造像时，莲瓣的装饰纹样固然是重要特征，但是也有例外，不能仅凭这一点否定其可靠性，还应结合整体特征作出判断。

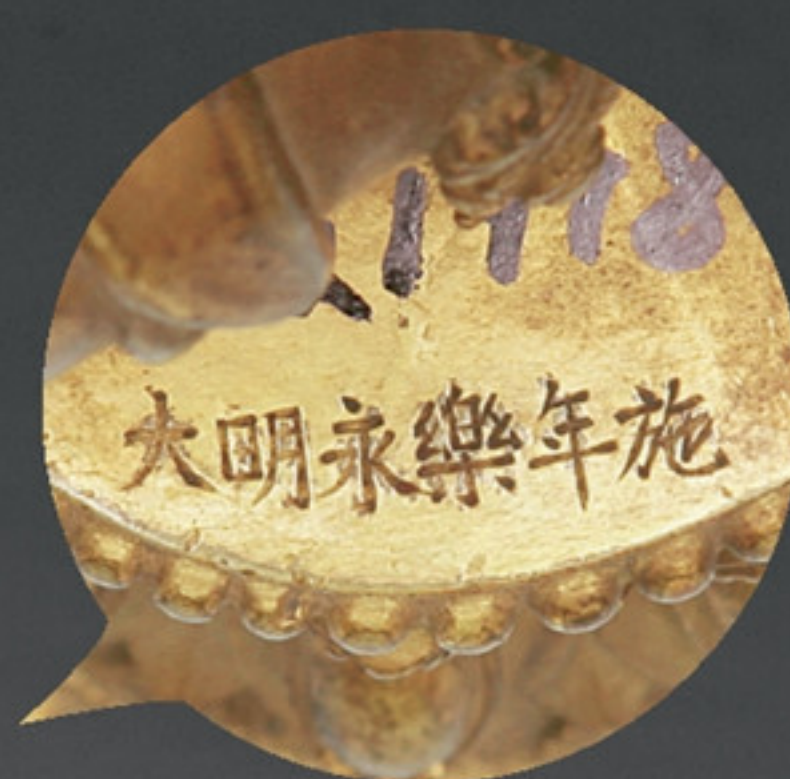
明宣德 铜鎏金不动佛
通高二八厘米
故宫博物院藏



明永乐 铜鎏金无量寿佛
通高一九·六厘米
西藏拉萨大昭寺藏



明永乐 铜鎏金观音菩萨及款识
通高二·四厘米
故宫博物院藏



中只用「制」，而不用「施」字。

故宫博物院藏品中有一尊绿度母像是非常典型的永宣造像，不同的是，它的六字款作「大明宣德年献」。「献」字的涵义非常含糊，一般而言，「献」字往往是下对上、卑对高的一种谦辞，上自帝后妃

嫔，下到宫中太监要送法物给寺庙的话，用「献」字也未尝不可，而大臣给帝后送上法物时用此字也可以，使用相当宽泛。但将「施」改「献」肯定是有不同的目的，只是目前尚不清楚而已。



明宣德 铜鎏金绿度母及款识
通高二五·六厘米
故宫博物院藏

大明宣德年献

款识认定的标准的选择 款识是判断一尊造像是否属于永宣作品的最重要、也是最直接的标志，如果款真，这件永宣作品就可能确定为标型器，如果款假，而像真，通常学术界只会标明其为「十五世纪明宫廷造」，而无法确定它一定属于永宣时期。这是学术界严谨的研究态度，无可厚非。但对于收藏界而言，有款无款，之于藏家而言，则有极大的利益关系。所以款识的认定是目前极受关注和追求的热点，真伪款的问题也是目前研究的一个难点，即：款识认定的标准是什么？

对于款识认定来说，最难的是字体的确认。这里难免有见仁见智的问题，而且有人诘问：永乐皇帝在位二十二年，永宣时期跨度有三十三年，在这么长的时间段内，工匠有变化，刻书体也会有变化，如何能以一种刻款来概括其他呢？这些都是永宣款识鉴定的关键性问题。要得到令人信服的答案，只有两种办法，一种是最大幅度地占有最丰富、最完整的资料，这一点目前无法做到。永宣造像遍布全世界，有人曾推测约有三百余尊，目前看来，这种推测是盲目的、没有任何依据的大胆想

象而已。全世界私人收藏和博物馆收藏的永宣作品数量就已经不止三百尊，何况我们不应忘记在西藏寺庙中还深藏有一批重要的、不为人所知的作品，鲜有人能接近，或者根本无法接近，所以说这是一种很难实现的理想。另一种是以比较可靠的传世品为标准器，找到标准款识，看看这些款识究竟有什么异同，再来比较其他博物馆和个人收藏中的一些作品和同时期其他类别的藏品，以判断其真伪异同。这种思路的可操作性比较大。

笔者目前接触到的永宣款识主要集中在故宫博物院藏品和拉萨大昭寺造像两大部分。故宫博物院的藏品中包括的清宫旧藏部分，基本上一直供奉在宫廷中，可作为标准器；大昭寺藏的永宣造像原来就是供奉在寺庙中的，其中大部分可以作为标准器。以此二者为依据，可以发现永宣造像款识有两个特点：其一，永乐时期款识书写风格非常丰富，有隽秀飘逸的，也有自由率性的，更有呆板无味的；其二，与永乐款相比，宣德款气质典雅，颇有文人气，风格相对统一。

永乐、宣德款识的不同类型 永乐款的造像保存数量较多，比较容易找到实例，发现款识的不同类型。目前可以按照款识的特点大致分为A、C二种类型。五字文殊、四臂敏捷文殊、金刚萨埵、宝帐护法、摧碎金刚、绿度母的款识均抑扬顿挫，笔力猷劲，字迹流畅，毫无滞碍，如墨书纸上，颇有书卷气，即便像宝帐护法的款识，虽然字并不是刻在座面上，而是破金箔而书，但是章法犹在，颇为从容，不仅可以从中看出工匠技术的娴熟，更可推测当有文士书款并由工匠刻写之可能，故将其称为A类；释迦牟尼佛、另一尊大昭寺藏摧碎金刚和释迦牟尼佛的款识笔意流畅，率性自如，不如前一种拘谨，自然天成，颇见个性，将其称为B类；文殊菩萨的款识笔意犹在，但是流畅不足，明显是功力不逮之故。而尊胜佛母的款识字体结构松散，绵弱无力，刀锋尖锐，笔意滞断，几无章法，观音菩萨、金刚菩萨座上的款识，笔道粗重，呆滞匠气，将其称为C类。前二者的不同如果看作是刻字匠风格的差距所致的话，C类与前二种款的刻写水平相比较有天壤之别。

明永乐 铜鎏金四臂敏捷文殊及款识
通高二一厘米
故宫博物院藏



大明永樂年施

明永乐 铜鎏金五字文殊菩萨及款识
通高二五厘米
台湾鸿禧美术馆藏



大明永樂年施

明永乐 铁鍍金宝帐护法及款识
通高二一厘米
故宫博物院藏



大明永乐年施



大明永乐年施

明永乐 铜鍍金金刚萨埵及款识
通高二六·五厘米
故宫博物院藏



大明永樂年施

明永乐 铜鎏金释迦牟尼佛及款识
通高二二厘米
故宫博物院藏

明永乐 铜鎏金摧碎金刚及款识
通高二二厘米
故宫博物院藏



大明永樂年施

明永乐 铜鎏金摧碎金刚及款识
通高二五厘米
西藏拉萨大昭寺藏



大明永樂年施

明永乐 铜鎏金释迦牟尼佛及款识
通高一八·九厘米
西藏拉萨大昭寺藏



大明永樂年施



明永乐 铜鎏金尊胜佛母及款识
通高一九·八厘米
故宫博物院藏

大明永乐年施

明永乐 铜鎏金文殊菩萨及款识
通高二〇·五厘米
故宫博物院藏



大明永乐年施



明永乐 铜鎏金金刚菩萨及款识
通高二二厘米
故宫博物院藏

大明永乐年施

对于这种现象该如何进行解读才是问题的关键。第一种款识的永乐造像水平高，所有的细节都非常精细，说明造像作坊各个环节上工匠的水平都很高，可以猜测它们都是出自宫廷内府作坊的作品。第二款识的造像比较多见，在大昭寺的永乐造像中也有几个例子，风格多变，笔意自然，有可能是宫廷的，也有可能是地方奉旨造的。比如故宫博物院所藏永乐漆器，其款识也是千姿百态，不拘一格，工匠率意为之，跟我们在佛像款上见到的一样。这应当是永乐作品中的大多数现象。地方奉旨造的作品有一例，如瞿昙寺的造像，因为所谓宫廷造像往往暗含由内府各作铸造的佛教造像，而瞿昙寺的造像最多也只能算是带有强烈的永宣宫廷风格的地方造像，所以不能称其为宫廷的造像。比较一下它的六字汉文款与第二种永乐款，其神韵是一致的，只是笔道、风格不同而已。所以对第二类款识的认知还有很多不足之处，结合作品本身来说，风格也稍有差别。回头看「施」字的含义，应当不仅包括从宫廷赏

赐的造像，也包括皇帝出帑在当地为某寺或某个目的专门铸造的佛像。第三种款识可能说明刻字工匠水平偏低，或者是地方性的作品，当然不排除有后人添刻的可能性，大部分有关永宣真伪款的争议基本上都出于C类。这类造像仅能视为永宣风格的作品或者是后代仿品，其款不足为据。而宣德造像款识可能是因为数量少的缘故，其款式相对单纯。比如观音像的六字款，如同文人小楷，隽秀雅致；而大部分宣德款都是比较中庸的，如金刚萨埵和宝冠释迦牟尼佛座前六字款内敛沉稳，中规中矩，也像是一种标准化的款识。这之前提到的瞿昙寺宣德铜瓶上的款识一样，字体标准流畅，可以肯定这件铜瓶并非当地铸造，而是来自于宫廷赏赐。宣德款有个性的款识较少，故宫博物院收藏的一件不动佛，它的款识刀法非常有特点，颇有一些摇曳生姿的感觉，尤其是它的「施」字上一点很长，与四臂敏捷文殊的「施」字异曲同工（图见三十八页），应当不是一种巧合。

不过，需要指出的是，不同类型的款识未必表示永乐作品可以划分不同的艺术时期。毕竟对于仅有二十二年的永乐时期而言，其艺术风格因为有非常重大的变化而足以划分出不同的时期的看法还不足以令人信服。不过，可以将永乐款识以及造像特点的不同视为各种工匠的风格特点或者宫廷与地方不同区域作品的特色。造像水平的高低有时可能仅仅是工匠水平的具体表现，还不足以视为某个时期的整体风貌。

故宫博物院所藏永乐漆器的款识书写



刻款工序上的新发现 最近我们发现，永

宣造像在刻款完成以后有一个很独特的工序：在线条中抹红漆。这个现象最早是笔者在青海瞿昙寺考察时，见到大鼓座上有「大明永乐年施」是红色的，仔细观察才发现，原来是在字道中有红漆，十分醒目。

当时以为只是个别现象，二〇一三年在大昭寺助其做文物档案时，才发现其每一尊铜造像的刻款线条内均有红漆的痕迹。有些时间长了，颜色变黑，容易被误以为是污物，别开表面通过放大镜依然能看到里面鲜红的颜色，只要是没有经过仔细清洗过的永宣铜像上都能发现。如故宫收藏的一件绿度母，还有前文提到过的金刚萨埵、观音菩萨、弥勒菩萨，其红漆至今可以看到。在宣德像中也有实例，比如金刚萨埵漆的残留非常多，非常明显。前文提到过的「猷」字款宣德绿度母也是如此。

从封底看加持方式

第三个元素就是封底。封底以黄铜锤揲而成，平整光滑，正中阴线刻划十字交杵（又称羯磨杵），作为该像已经开光、具有神圣加持力的标识，然后在上面先涂一

层朱砂，然后上红漆。铸造时先在底沿内留出一浅槽，将铜封底板放入，然后在底

沿凿出八个尖锐的牙子，将装饰封底牢牢地固定住。最常见的是八个牙子，也有例外，如宣德款宝冠释迦牟尼佛只有六个牙子。如果旧封底被破坏而后补，那是很难掩饰的，因为一旦打开旧封底，原来的牙子必被折断而留有痕迹，再封上时，必须凿出新牙子，这样只要数出凿痕就会发现，凿痕多而与牙子数量不统一，而且新旧凿痕之间相隔很近，自然很容易识别。如一尊宣德款观音菩萨的，那下沿内侧共有十六个刹口，其中包括六个残痕，十个牙子。显然打开封底时，牙子全部被拆断，现在的牙子都是后来新刹出来的。不过，需要注意的是，有一尊宣德年献的绿度母有十个牙子，但封底却是原始的，因为它所有的刹口都没有缺失，牙子完好，没有破坏的痕迹，由此也可以看出这件造像与宫廷其他造像的做法的确有所不同。

故宫博物院现存永宣造像中，封底涂朱砂上红漆的例子还是比较多的，比如文殊菩萨阴线中还有朱砂的痕迹，表面上有明显的红漆层。其他如尊胜佛母、不动佛、观音菩萨的封底上只能看到红漆，并没

有朱砂，说明红漆与朱砂并用的现象并不是常例。

结合之前提到的刻款字道中填红漆的现象，可知二者应当是统一的，是某种对于佛像进行开光和加持的仪式的程序之一。这种现象主要出现在十三世纪以后尼泊尔西部造像的莲座后部，很可能是阿尼哥从尼泊尔带来的传统，但在尼泊尔并没有封底涂红漆的传统。永宣造像的这种传统应当不是汉地所有，肯定是受外来影响的结果，其来源并不清楚。由于这种传统在西藏十三至十五世纪也相当流行，所以不排除受西藏影响的可能。如拉萨大昭寺所藏一尊十四或十五世纪与永宣造像极为接近的无量寿佛造像，它的莲座后按照当时的传统涂有红漆。大多数有关喜马拉雅艺术的出版物都不发表佛造像背后或封底的照片，因此对其流行范围知之甚少，但就笔者所见来看，这是当时尼泊尔和西藏两地都较为普遍的加持方式，永宣佛造像的这种独特加持方式与之又有不同，其出现的原因，学术界了解并不多，今后还需要特别加以关注和研究。

明宣德 铜鎏金金刚萨埵及款识
通高二六·五厘米
故宫博物院藏



大明宣德年施

明宣德 铜鎏金观音菩萨及款识
通高二六厘米
故宫博物院藏



大明宣德年施

明永乐 铜鎏金绿度母及款识
 通高一九厘米
 故宫博物院藏



大明永乐年施



大明宣德年施

明宣德 铜鎏金宝冠释迦牟尼佛及款识
 通高二八·五厘米
 故宫博物院藏

明永乐 铜鎏金弥勒菩萨及款识
通高一三厘米
故宫博物院藏



大明永樂年施



大明永樂年施

明永乐 铜鎏金观音菩萨及款识
通高一九·二厘米
故宫博物院藏



明宣德 铜鎏金宝冠释迦牟尼佛的底部
封底有六个牙子



明永乐 铜鎏金观音菩萨的底部
封底有八个牙子



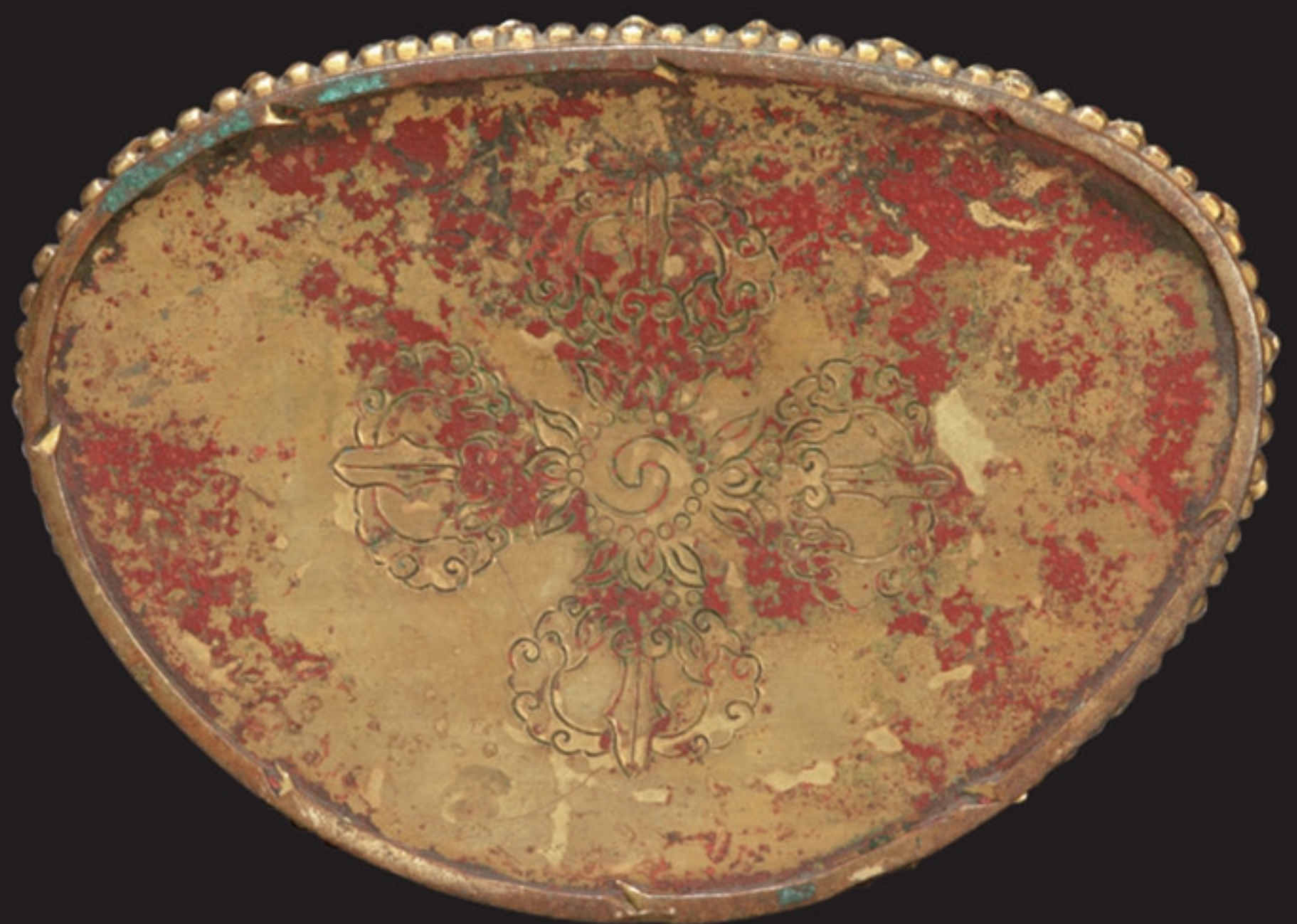
明宣德 铜鎏金绿度母的底部
封底有十六个牙子



明宣德 铜鎏金观音菩萨的底部
封底有十六个刹口，包括六个残痕，十个牙子



明永乐 铜鎏金尊胜佛母的封底



明永乐 铜鎏金敏捷文殊封底



明永乐 铜鎏金观音菩萨的封底



明宣德 铜鎏金不动佛的封底



十四世纪末~十五世纪初 尼泊尔风格铜鎏金无量寿佛
通高三一厘米
西藏拉萨大昭寺藏

永宣造像的风格来源及其影响

选择与创新

永宣造像的风格来源也是研究的一个难点。有人会下意识地想到，元代阿尼哥带来的「西天梵相」风格及其培养的工匠理所当然会被明代继承，也理所当然会被

明代所继承，遗憾的是，这种现象并没有发生。首先，阿尼哥开创风气，弟子刘元承其余绪，但此后其风格的余脉发展并不清楚，是否还有尼泊尔人或者藏族工匠长住北京或宫廷还是一个大大的问号，史料中找不到任何记载。一三六八年徐达攻克北京城，已是六十年之后的事，尼泊尔的艺术是否保存以及保存状况如何不得而知。如果徐达将所有工匠带往明朝当时的都城南京，那么在南京的造像中应当有所体现。问题在于，到目前为止，我们没有发现过洪武时期的宫廷造像，带洪武年款的造像基本都是民间或王府级的作品。比如朱元璋第五子朱橚的周王府一次性造鎏金铜佛像五千零四十八尊，散落公私藏品之中，但品相平常。这些跟皇家有关系的造像丝毫不看不出跟前朝梵像有任何关系，似乎完

全退回到传统的汉地风格。

假设洪武时期宫廷真有梵像的铸造，肯定数量也少之又少，更何况朱元璋在洪武三年就已经下旨，禁止僧道寺观再造新像。朱元璋在位长达三十一年，即便是有能造梵像的前朝老工匠，到了永乐朝也差不多或老或死，无所作为，永乐时期的内府又能继承多少呢？

再假设这些工匠留在北平，朱棣直到洪武十三年（一三八〇年）才就藩，这些工匠是否仍在还是个问题。况且这一时期朱棣军务倥偬，作为燕王的他不可能有这样的财力和地位铸造如此精美的铜造像，这样容易引起其父亲的猜疑和反感，这一点朱棣比谁都清楚。自明军占领北平，到朱棣夺得皇位，在南京登基，此后开始铸造佛像，期间已经有三十余年的时间，一直无所作为的工匠还能迸发出如此激情四射的创造力吗？答案显然是否定的。也就是说，阿尼哥所带来的「西天梵相」在宫廷中的影响基本上止步于元代，明代永宣造像是一个重新学习和再次引进的过程。

再来看看与永宣造像几乎同时代的尼泊尔作品。之前提到的大昭寺的无量寿佛在冠式、衣褶、帔帛和莲瓣与永宣样式接

近，甚至镀金效果和封底的做法都相当一致，但璎珞不同，从它的后背看，身后的帔帛不镀金，涂红漆，莲座后无莲瓣，也涂红漆，这更像是尼泊尔传统。二者的相似性说明尼泊尔艺术与永宣艺术之间的确有亲缘关系。

假如把永宣造像与尼泊尔造像放在一起比较的话，并不会感受到二者强烈的相似性，相反差异性似乎更明显。比如，永宣造像是黄铜鎏金，而阿尼哥的西天梵相应当是遵循尼泊尔本国的传统，是红铜鎏金。红铜质软，延展性好，较易成形，后期处理效果也佳，自唐以来，尼泊尔工匠就以娴熟的红铜铸造和加工技术闻名。黄铜质硬，延展性较红铜差，无论是铸造成型还是后期处理都要难得多。永宣造像却很好地处理了这个问题，而且艺术水平达到前所未有的高度，这也是永宣造像值得赞赏的一点。永宣造像用黄铜的特点正是尼泊尔工匠所短，这正好说明，当时宫廷造像并非尼泊尔工匠为主导，而是以汉地或者藏地工匠为主，其风格和样式有尼泊尔之风有可能是按照尼泊尔或西藏造像为底本，最多有尼藏两地工匠的指导。

还有一个疑问：按照铸造传统，黄铜

不鎏金。古代人们就将黄铜视为黄金的颜色，甚至作为黄金的一种，永宣造像铜色黄澄，更无鎏金之必要。这一传统历时千年，为什么明宫廷造像会选择黄铜且鎏金呢？目前还没有答案。

从风格上来看，尼泊尔式的「西天梵相」在永宣造像上有所体现，尤其是肢体和衣褶的表现上，二者均有异曲同工之妙。永宣造像在表现菩萨的腰身、姿态、璎珞装饰、帔帛的婉转流畅方面很可能学习了尼泊尔和西藏造像的一些元素，但并不是继承了元代的技术，更像是直接向尼泊尔、西藏再学习的结果，同时把汉式的风格元素渗透进去，造就了新的宫廷风格。比如佛与菩萨的面相是典型的汉式标准像，摆脱了尼泊尔式柔和的面部轮廓和柔媚的表情，代之以方正面庞，表情或肃穆或温厚慈蔼。尼泊尔造像，无论男女尊像都以女子体态表现，腰肢柔软，强调身体的肉感，永宣造像显然将这一点加以弱化，注入了保守稳重的色彩。这种与尼泊尔和西藏两地迥然不同的审美趣向，也是永宣造像以汉式的文化传统思维改造尼藏风格的结果。

比如故宫博物院保存的永、宣款各一尊绿度母像，身姿体态与其他菩萨无异，

乳房隆起极为含蓄，这与尼泊尔和西藏夸张的表现女性特征的做法迥然有别。另外，莲瓣装饰纹样中三叶花瓣的图案就是永乐时期独创的宫廷特点，甚至还影响到西藏的造像和绘画中。



清 尼泊尔风格红铜鎏金持世菩萨
通高一七·四厘米
故宫博物院藏

通过大量的实物考察可以发现，永宣造像的创造性即使是在藏传佛教中最为严格遵循的尊神图像也作了一定的汉化改造。在冯·施罗德 (Ulrich Von Schroeder) 的《印度与西藏的铜造像》(Indo-Tibetan Bronzes) 和《西藏的佛教造像》(Buddhist Sculptures in Tibet) 中收集了欧美和西藏各大寺庙收藏的目前数量最多的永宣造像，可以看出作者在一些尊神定名时感到非常困惑。例

如在《西藏的佛教造像》下卷中收录的两尊来自布达拉宫的菩萨像，左手握梵策，右手撑身后座上，书中定名为文殊菩萨，但是对于菩萨发髻前有阿弥陀佛的小化佛形象并未做解释。同书中另一种几乎一样的菩萨像发髻前并没有小化佛，也同样被定名为文殊菩萨。可见对于作者而言，这种手持梵策的菩萨有化佛和无化佛对于定名而言并无决定性的影响，而这种错误同样为其他学者毫无疑问地继承下来。

很显然，这个定名是错误的，笔者更愿意将其定名为观音。诚然，这种手持梵策的情况常见于文殊菩萨造像中，但是阿弥陀佛小化佛的出现明确指示他是观音而不是文殊，因为只有观音或者莲花部的尊神发髻前才会有阿弥陀佛化佛，文殊菩萨属于佛部，不可能出现完全一样的化佛，这种矛盾是很难解释的。同样的情况也出现在故宫博物院的藏品中，如两尊观音像，其中一尊有阿弥陀佛小化佛，而另一尊没有，除坐姿稍有不同外，仍可定名为观音菩萨。特别值得注意的是最后一尊观音，姿态与众不同，右脚下踏小莲台，左腿横搭在右腿上，左手上举持梵策，显然借鉴了汉地常见的思维观音菩萨的坐姿。这种图

像很可能就是受到汉地佛教艺术的影响而创作的，包括引进了思维观音坐姿，让人联想到汉地的观音形象，这令不熟悉汉传佛教图像的西方学者执着于文殊持经的特点但又无法解释发髻前阿弥陀佛小化佛的矛盾，进而无所适从，勉强为之。

明宣德铜鎏金观音菩萨（右）与明永乐铜鎏金观音菩萨（左）比较



另外还有一个很好的例子说明永乐造像在图像上的创造力。在《西藏的佛教造像》中收录了同样姿势的两尊思维菩萨，这种观音显然来自于汉地模式，前两尊发髻前有化佛，毫无疑问应当定名为思维观音，后一尊发髻前无化佛，书中改定

明永乐 铜鎏金思维观音
通高二·五厘米
西藏拉萨布达拉宫藏



明永乐 铜鎏金思维观音
通高二·五厘米
西藏拉萨罗布林卡藏



名为光焰菩萨——一位极少出现的侍从菩萨。根据之前的讨论，这种定名毫无必要，很有可能同样是思维观音菩萨，不过是永乐朝造像的一些小小越轨而已。

另外，《西藏的佛教造像》中发表了一尊藏于布达拉宫的永乐款菩萨像，别的姿势都很正常，只是菩萨的右手掌心持瓶置右膝上，书中定名为观音菩萨，类似手持净瓶的菩萨像都会让我们自然而然地联想到中国式的观音像，在西藏绝少有这种图像的作品出现，所以这个定名是有一定道理的。而一件私人藏品也是永乐款菩萨，图像特征与布达拉宫的这一尊完全一样，只是因为莲座后下沿有藏文题记曰「礼敬汉地本尊弥勒」就被贸然定名为弥勒。藏文显然是后人加刻的，刻写者显然对于汉传佛教的尊神并不熟稔，按照藏传佛教的传统误将其瓶作为弥勒的特征。如果从明永宣宫廷的角度来看，这是将汉地图像引进后造成的图像错觉，不熟悉汉传佛教文化的人往往会感到困惑，显然流行最为广泛以及最受崇拜的观音菩萨成为汉藏图像特征创造性借鉴的主要题材。

由此可见，永宣造像不同于元代阿哥照搬引进的「西天梵相」，它更有选择



明永乐 铜鎏金观音菩萨
通高二一厘米
私人收藏



明永乐 铜鎏金观音菩萨
通高二〇·九厘米
西藏拉萨布达拉宫藏

性、独创性，是一种自主意识很强的宫廷造像，这与永宣时期汉民族意识的恢复有很大的关系。而阿尼哥生活的元代是各民族文化直接流动和移植的大时代，从艺术的角度看，它的汉化程度要低得多。

然而，对于尼泊尔艺术究竟是如何被重新引进到宫廷中的，目前还没有直接的材料可以证实，表面上看起来似乎是异军突起，毫无征兆。其实有学者研究指出，很可能是洪武以来与西藏、尼泊尔的频繁交流促使了尼泊尔—西藏艺术重新进入宫廷。元末明初有三位来自印度的僧人留在南京和北京传播密法，即撒哈咱失里及其弟子智光和实哩沙哩卜得啰两个系统，前者保存下来很多密典译本，后者带来了金佛和金刚宝座塔，由永乐宫廷仿制，其作品一直在西藏保存至今。有记载表明，洪武三十年（一三九七年），曾经收到尼泊尔送来的「秘密图像」，奉旨交给僧录司焚毁。可见当时做番梵像是不太受欢迎的。

洪武时期奉旨出使西域的汉僧宗泐

（洪武十一年，一三七八年）和智光（洪武十七

年，一三八四年）都先后通过西藏到达尼泊尔，

甚至远至印度。智光还不止一次奉旨出使

西藏、尼泊尔。他还向撒哈咱失里学习了

梵文，在尼泊尔学习了金刚鬘坛城四十二会，并成为哈立麻来南京的随身侍从和翻译，宣宗赐封「圆融显密宗师」。他前后翻译了一些重要的密教佛典，是中国佛教后期最为活跃的译经师和高僧。

当时的南京和后来的北平都有可能收到过不少类似的来自尼泊尔和西藏的图像和金铜造像，更何况从洪武年开始就有不少藏族僧人居住在南京和后来的北平。这些僧人就像班丹加措、班丹扎释一样对宫廷造像产生了重大的影响，更何况当时的西藏高僧班丹坚错、班丹扎释等人都对于藏传佛教及其艺术的传播颇有贡献。

链接：撒哈咱失里—智光与实哩沙哩卜得啰

撒哈咱失里（？～一三八一年），元末明初来华的一位印度密教僧人。元末居于燕京，明初先后居于五台山、南京等地。其弟子智光等人在明代北京弘扬光大其教，遂使印度密教在元、明时期得到一定程度的传播，保持相当规模。其印度教系统称为撒哈咱失里—智光系印度密教。

实哩沙哩卜得啰（一三三五年～一四二六年），东印度撈葛麻国王子，尊称为“五明板的达”。他于一四一四年来到中国。据载，实哩沙哩卜得啰来华时，贡有“金身诸佛之像，金刚宝座之式”，成祖因特为之建真觉寺（即今北京五塔寺）供奉于内。明仁宗时封其为大善大国师。一四二六年圆寂于京。

永宣造像在西藏有较深远的影响，一直到十八世纪才基本消失。在瑞士私人收藏有一尊绿度母，风格与永宣极为相近，裙子用银、红铜交错装饰，十分华丽，年代在十五或十六世纪，显然是受到永宣风格影响下的作品。在大昭寺的众多造像中，同样可以找到几件不同时代的仿永宣风格的作品，如绿度母、无量寿佛的冠、璎珞和莲瓣都在力追永宣特点，甚至台面上还

刻有永乐六字款，从生硬的字迹看得出此像与永宣作品有相当的差距，是十七、十八世纪的仿作。另外一尊无量寿佛为红铜鎏金，在它的身上我们可以看到更多永乐风格的痕迹，虽然铸造质量相去甚远，但是模仿永乐造像却是毫无疑问的。此像座前台面上刻藏文题记云「丽江土司造」，说明此像来自于云南，为统治丽江的土司所供。目前所见风格特点与永宣最为接近

的是一尊无量寿佛，如果仅从佛的各个特征看几乎可以乱真，我们差不多要为工匠的高超技艺而赞叹，但是判断它是后仿之作并不难：首先当然是让人忍俊不禁的大甘露瓶，比例完全失调，大煞风景；其次铜色用红铜，还有封底的做法与永宣造像完全不同。尽管如此，永宣造像的影响力还是显而易见的。



十五世纪上半叶 黄铜绿度母
通高一七·五厘米
瑞士苏黎世利特伯格博物馆藏

十八世纪 铜鎏金无量寿佛
通高一五厘米
西藏拉萨大昭寺藏



十七世纪 铜鎏金绿度母
通高一九厘米
西藏拉萨大昭寺藏



十七世纪 红铜无量寿佛
通高一厘米
西藏拉萨大昭寺藏



十八世纪 「丽江土司造」 款铜鎏金无量寿佛
通高一七厘米
西藏拉萨大昭寺藏



通过之前的论述，主要阐述以下三个结论：

其一，明代材料目前尚不能确认在內府御用监中有专门的常设佛作存在。

其二，永宣造像的真伪鉴定应当从三个要素入手，即造型、款识和封底，但是三者的重要性是不一致的，造型自然重要，但是容易见仁见智，鉴定者个人色彩很重；款识可以作为最重要的特征之一，目前款识能够确认是宫廷造像的主要是A类，B类可以确定是永宣时期的造像，C类要视具体情况而定，封底特征可以作为参考。

其三，永宣风格的来源是尼泊尔与西藏两个而不是传统所认为的一个，与元代阿尼哥的传统无关，是重新学习和引进的，为尼泊尔、西藏和汉地三方艺术元素结合的产物，它对于西藏的影响力一直延续到十八世纪。

现在艺术市场和个人收藏中出现了一些有争议的永宣造像，只有通过认真客观

地比较、分析上述三要素之后才有发言权。仅凭个人的感觉和单个要素就判断其真伪是容易犯错误的。

还有人认为，永宣造像不为古人所重，仿作的出现很晚，所以明清两代不太可能出现仿作。其实不然。明代高濂的《遵生八笺》成书于万历时期（十六世纪末），书中谈到书房可以设小几，上面陈设「乌思藏鍍金佛像佛龕之类」，与陈设「精妙古铜官哥绝小炉瓶，焚香插花」，或者「三二寸高天生秀巧山石小盆，以供清玩，甚快心目」。西藏鍍金铜造像已经成为文人雅士的清玩，怎么可能没有仿作以供其好呢？康熙皇帝曾赞叹说：「乌丝藏旧佛中最重者莫过利嘛（即铜造像）。利嘛之原出自中国，永乐年间官中所造者为第一。又乌丝藏仿其形象，炼其铜体造者亦足利嘛，颇为可爱。如今甚少。近世又仿利嘛而十不及一。」康熙帝以行家的口吻将永乐官中造像评为第一，自然有其道理，同时又

说「近世又仿利嘛」，但水平不行，显然他肯定看到了十七世纪末到十八世纪初时的仿作才会这样说话。可见明清两代无论是皇家还是民间的文人雅士早已经把永宣造像作为上品法物或清玩，绝对不是数百年间无人喝采的情景。永宣造像赏赐到西藏以后，藏族或尼泊尔工匠一直有人模仿，这种情况在十七到十八世纪达到高峰，此后逐渐消失。所以无论是汉藏两地，人们对于永宣造像的认知程度都相当高，仿作在所难免。永宣造像跟其他藏品一样存在早仿晚仿、新仿和旧仿的问题。

正如大家所看到的，永宣造像的研究还有一些疑难点无法解答，除非能看到更多的作品以及每个作品更多的细部，否则，进一步的研究终究是困难的。

（注：本文在写作过程中，与故宫博物院古器物部胡国强研究员进行过讨论，获益匪浅，尤其是有关款识有不同类型，并与造像水平有关系的看法更是得到他的启发，不敢掠人之美，特别声明，藉此鸣谢！）