

# 乾隆时期“新样文殊”图像的 传播与嬗变\*

陈捷 张昕

**内容提要** 本文以清乾隆时期宫廷造像活动中“新样文殊”图像的传播与嬗变为中心，以五台山殊像寺文殊像为起始，梳理了丁观鹏画像、香山宝相寺、圆明园正觉寺、承德殊像寺系列文殊像的图像生成过程。同时，探讨了手印诠释、汉藏仪轨交融、造像细部特征重塑及互借等问题，分析了在政治需求和帝王信仰的共同作用下，以藏传佛教为中心的宗教文化对帝室信仰与审美观念的引导和渗透，以及由此引发的艺术风格嬗变。

**关键词** 新样文殊 乾隆 五台山 丁观鹏 藏传佛教

## 一 引子

乾隆二十六年(1761)二月，乾隆帝陪同崇庆皇太后第三次来到五台山。这一看似寻常的朝觐，却在随后十余年间引发了一系列与“新样文殊”相关的活动，藉此也使我们得以管窥昔年天潢贵胄的宗教信仰、政治需求与审美观念，以及由此引发的艺术风格嬗变和宫廷造像的形象生成过程。

### (一) 丁观鹏所绘新样文殊像

台北“故宫博物院”现藏多幅丁观鹏绘文殊像，以《莲座文殊像》最为知名<sup>〔1〕</sup>〔图一〕，其渊源则与另两幅“新样文殊”像有关，两图均为纸本设色的文殊青狮像。根据题记(详见下文)，甲图为乾隆二十六年丁氏依御制手稿，历时七月绘制而成；乙图亦奉敕绘于同年〔图二、图三〕。两图完成后，乾隆帝十分重视，同年撰写了《写五台殊像寺文殊像成并赞》诗<sup>〔2〕</sup>，以兹铭记。

通过御制《宝相寺碑文》(详见下文)等文献可知，两图作为创作原型，直接影响了随后十余年间皇家寺院的文殊造像活动。首先是乾隆三十二年(1767)建成的香山宝相寺，其后是三十八年(1773)建成的

\* 本文系国家自然科学基金资助项目(项目批准号: 51008004)成果之一。

〔1〕 《秘殿珠林、钦定秘殿珠林续编、钦定秘殿珠林三编》页203，海南出版社，2001年。另见王静灵相关论文。

〔2〕 (清)弘历：《御制文集初集》，《景印文渊阁四库全书》，台北：商务印书馆，1986年。

圆明园正觉寺<sup>1</sup>，以及四十年(1775)建成的承德殊像寺。这些寺院均以源自五台山殊像寺的文殊像(以下简称五台山文殊)为供奉重点，从而形成了一个由五台山至承德的新样文殊图像传播历程。

近年来，孙晓岗、周文欣(Wen-shing Chou)、张惠明、沙武田等学者针对新样文殊图像，以及清代政治宗教政策与五台山汉藏佛教文化交流等专题进行了较为深入的研究。本文以诸位学者的研究为基础，重点讨论图像传播过程中的嬗变及其影响因素。

## (二) 乾隆皇帝与文殊信仰

文殊信仰与藏传佛教在乾隆朝的盛行，原因是多方面的。弘历晚年作《喇嘛说》，以国政为由为其大张佛事辩解，然而在这些辞藻背后，其个人信仰也起到了至关重要的作用。于此须提及被弘历称为“金刚阿闍黎”、且终其一生备受倚重的三世章嘉若必多吉(1717—1786)<sup>2</sup>。自乾隆十五年始，三世章嘉先后主导了香山宝谛寺<sup>3</sup>、宝相寺以及圆明园正觉寺等一系列寺院的营建，并指导了北京、承德等地多处佛堂的修造<sup>4</sup>。在这些寺院中，文殊菩萨普遍受到了特别的尊崇。通过对文殊—宗喀巴—皇帝三位一体关系的塑造，既巩固了格鲁派的政治地位，客观上又增强了乾隆帝在宗教领域的影响<sup>5</sup>。

就乾隆帝本人而言，对于此种关系的塑造也是欣然接受并自许，同时还竭力予以推动和巩固。对文殊道场五台山的六次朝觐即是其表现，而一系列供奉文殊寺院的修建则是其核心手

〔图一〕清丁观鹏《莲座文殊像》  
台北“故宫博物院”藏 图版采自《故宫书画录》(十三)页215,台北“故宫博物院”,1994年



11 《清代档案史料·圆明园》页1044，上海古籍出版社，1991年。

12 三世章嘉年少时就与弘历关系密切，乾隆十年(1745)弘历曾跪受其灌顶。同时，还通过一系列规范的制定促进了藏传佛教在内廷的传播。见洛桑却吉尼玛(陈庆英译)：《章嘉国师若必多吉传》页19—57、130—131，中国藏学出版社，2007年。

13 香山宝谛寺的创建与五台山关系密切，《宝谛寺》诗即有“肖五台菩萨顶为之”，见(清)弘历：《御制诗集：二集》，《景印文渊阁四库全书》。因为该寺主要强调满族僧团的创建，未刻意突出对新样文殊的供奉，故本文不做详细讨论。反观宝相寺，则专门强调了对“大型文殊菩萨骑狮塑像”的供奉，见前揭《章嘉国师若必多吉传》，页151、231。

14 前揭《章嘉国师若必多吉传》，页151、162—163、231。此外，乾隆十五年二月进行了菩萨顶文殊殿、都纲殿，以及显通寺无量殿的测绘。二者分别与香山宝谛寺和宝相寺旭华阁的营建密切相关，见《清宫内务府造办处档案总汇》第17册，页275，人民出版社，2007年。

15 参见罗文华：《龙袍与袈裟：清宫藏传佛教文化考察》页92—93，紫禁城出版社，2005年。

〔图二〕清丁观鹏《文殊像》甲

台北“故宫博物院”藏

图版采自Wen-shing Chou “Imperial Apparitions: Manchu Buddhism and the Cult of Mañjuśrī”, *Archives of Asian Art*, Volume 65, Number 1-2, 2015, p.154



〔图三〕清丁观鹏《文殊像》乙

台北“故宫博物院”藏

图版采自Wen-shing Chou “Imperial Apparitions: Manchu Buddhism and the Cult of Mañjuśrī”, *Archives of Asian Art*, Volume 65, Number 1-2, 2015, p.154



段。此类活动名义上出于庇佑国祚、祈福延寿的考虑<sup>1</sup>。但其深层含义则如相关学者所论及<sup>2</sup>，就个人而言，乾隆帝并未满足于仅被藏传佛教尊奉为文殊化身。通过对五台山文殊的朝觐与写仿，成功建立了与汉传佛教文殊菩萨的直接联系，使乾隆帝以兼容并蓄的方式，在宗教领域再现了大一统帝国的面貌，将满、汉、蒙、藏融为一体，至少在形式上成功地将自身塑造为各族拥戴的转轮圣王。此外，供奉五台山文殊的宝相、正

觉、殊像三寺，均为满族喇嘛寺院<sup>3</sup>。正如前述宝谛寺满族僧团的创建，直接加强了清王朝与格鲁派的联系<sup>4</sup>。此处满族佛寺与汉传新样文殊供奉的组合，亦进一步强化了大一统概念及乾隆帝的复合身份。

〈1〉 在五十一年第五次朝山时，乾隆作《至灵鹫峰文殊寺即事成句》，其中有“曼殊师利寿无量，宝号贞符我国家”，以梵语曼殊室利(Mañjuśrī)之“曼殊”谐音“满珠”(即满洲)，与清朝国号相符，故“用征亿万万年无量福祚也”。见前揭《御制诗集：五集》，《景印文渊阁四库全书》。

〈2〉 Wen-shing Chou, “Imperial Apparitions: Manchu Buddhism and the Cult of Mañjuśrī”, *Archives of Asian Art*. Volume 65, 2015. pp.139-179.

〈3〉 乾隆三十八年十一月六日内务府奏档载：“查得宝谛寺于乾隆十五年十一月设立喇嘛二百名，于内府闲散内挑补，令其习学经卷……二十八年宝相寺添喇嘛六十名……除应拨正觉寺之喇嘛四十名，业已挑选熟于经艺者如数拨往外，其应补挑四十名喇嘛之缺……照例于内府幼丁内挑补。”见《清宫内务府奏档》第103册，页38—40，故宫出版社，2014年。“热河各庙达喇嘛等选补专条……殊像寺一庙，自达喇嘛至得木齐，俱系专习满洲经之人。”见《钦定理藩院则例》第2册，页323，海南出版社，2000年。

〈4〉 前揭《章嘉国师若必多吉传》页151。

## 二 “新样文殊” 图像的传播

### (一) 丁氏两图与乙图的选择

#### 1. 形象来源问题

如前所述，丁氏两图在文殊图像的传播过程中具有核心枢纽作用，相关重要文献有三。

其一为甲图题记：“乾隆辛巳春，上以祝厘巡幸五台。瞻礼曼殊宝相，圆光默识，如月印川。回銮后摹写为图，水墨庄严，妙合清凉真面。复以稿本，命小臣观鹏设色。斋盥含毫，积七阅月。虽华鬘珠珞、狻座莲台，殫竭小乘知解，而于师利本来相好，实未能裨助万一。窃自念凡庸末技，幸得仰承天笔拟绘金容。辟诸匠众为优填王作旃檀像，雕镌涂泽，无足名称，而浊质钝根，获沾香国功德，欢喜信不可思议。臣丁观鹏敬识。”

其二为乾隆小记。其中《宝相寺碑文》有：“岁辛巳，值圣母皇太后七旬大庆，爰奉安舆诣五台，所以祝厘也。殊像寺在山之麓，为瞻礼文殊初地，妙相端严，光耀香界，默识以归。既归则心追手摹，系以赞而勒之碑。香山南麓，曩所规菩萨顶之宝谛寺在焉。乃于寺右度隙地，出内府金钱，飭具庀材，营构兰若，视碑摹而像设之。金色庄严，惟具惟肖。”<sup>1</sup>御制《宝相寺落成瞻礼因用辛巳五台殊像寺韵二首》注释为：“殊像寺瞻礼时心识相好，于行营即摹为小图。既归，又廓成大图，建宝相寺于香山之南，命工依像装塑，今始落成。”<sup>2</sup>

其三为《秘殿珠林续编》载设色御笔文殊：“御笔文殊像一轴。本幅宣纸本，纵三尺五分，横一尺四寸，设色画文殊像，坐青狮，四足踏莲花。并题：是像即非像，文殊特地殊。毫端宝王刹，镜里焰光珠。法雨沧桑润，梵云朝暮图。高山仰止近，屏气步霄衢。谒殊像寺得句，因写满月容，以纪其真，即书于右。营促成，限于方幅，回銮余暇，将放展成大图勒石。须弥枣叶，无异无同，吾于此未免着相矣。辛巳暮春，保阳行宫并识”<sup>3</sup>。

综合上述文献，即可归纳出图像传播过程中的重要节点。首先是乾隆帝于行营绘制的御制手稿，当与《秘殿珠林续编》所载设色御笔文殊相关，其次是回京交丁氏完成的甲乙两图，最后是宝相寺文殊碑刻与造像。由于丁氏两图差异显著，文献又未指明勒石造像的形象来源，为探究其传播过程，须对两图的风格特征、创作时序，以及模仿、借鉴关系等问题进行辨析。

#### 2. 两图特征简析

丁氏两图同为文殊青狮像，但二者无论造型特征抑或笔法细节均差异显著。甲图文殊姿态较为僵硬刻板，上身近乎赤裸，仅着披肩，周身遍布璎珞镯钏，明显受到藏式造像风格的影响。其画风精致写

<sup>1</sup> 前揭《御制文集二集》，《景印文渊阁四库全书》。

<sup>2</sup> 前揭《御制诗集三集》，《景印文渊阁四库全书》。

<sup>3</sup> 前揭《秘殿珠林、钦定秘殿珠林续编、钦定秘殿珠林三编》，页288。

〔图四〕五台山殊像寺文殊像  
释果祥提供



实，较多地使用了西洋绘画技法。乙图主尊姿态较之甲图则自然许多，衣饰繁复，更近于汉式造像。虽然西洋画法的影响依旧存在，但更多运用了中国传统绘画的线描技法。

如丁氏题记所述，甲图源于御制手稿，本应摹自五台山文殊〔图四〕，但二者实则大相径庭。除了藏式特征明显的衣饰外，还出现了多处拟人化、男性化特征，如略显消瘦的脸部与颈部、对比鲜明的虹膜与瞳孔等。特别是光洁的额部与两鬓短发，显然意在表达雍发制度，同时也与乾隆御容像类同<sup>〔1〕</sup>。此外，甲图文殊面部较为消瘦，但其鼻翼反较乙图更加饱满，配合挺拔的鼻梁，恰与传统相术中“鼻如悬胆”的理想形象暗合。此类差异可能源于手稿，亦可能是丁氏逢迎之作。依文献推算，御制手稿是弘历朝觐殊像寺十余日后凭记忆绘制而成<sup>〔2〕</sup>。因缺乏对于五台山文殊繁复衣着的清晰记忆，而以其熟悉的藏式做法予以替代是非常有可能的<sup>〔3〕</sup>。同时，基于前述“三位一体”关系，弘历亦可能于画中加入凸显其个人身份的主观内容。如同为丁氏所绘之《洗象图》中，端坐右侧的乾隆帝若忽略所披巾帛，则上身也近乎赤裸，钏镯具备，其发式亦与甲图类似，额部短发，脑后则长发披肩。这种相似性无论出于丁氏所为，抑或乾隆授意，均与“三位一体”的身份塑造密切相关<sup>〔4〕</sup>。

相较甲图的拟人化特征，乙图则与五台山文殊高度相似，大量细节非亲临不能描绘。据此推测，丁氏可能曾随侍朝台，或参考了其他画师的临摹作品。乙图与同期汉传佛教中的菩萨相貌趋同，整体趋于女性化，面部圆润、下颌丰腴、颈部脖环累现，眉心白毫、额部卷发均刻画细致〔图五：1〕。为突出额部卷发，还刻意抬高了五佛冠的佩戴位置，而甲图冠带则与御容朝服冠的位置类同〔图五：2、3〕。

〔1〕 周文欣于相关论述中也提到了两图在面貌上的一系列差异。

〔2〕 设色御笔文殊题记指明御制手稿完成于“保阳行宫”。乾隆二十六年朝台时，弘历于二月二十四日朝觐殊像寺，二十八日回銮时再次朝觐，三月十日驻蹕保定府行宫（即保阳行宫），见《乾隆帝起居注》第20册，页60—80，广西师范大学出版社，2002年。因之，御制手稿当完成于三月十日左右，与两次朝觐已时隔多日。

〔3〕 如甲图文殊所着披肩及璎珞，即为喇嘛举行宗教仪式时所着法衣的一部分，周文欣亦持类似观点。另见张琮主编：《清代宫廷服饰》页228—239，上海科学技术出版社，2006年。

〔4〕 在笔者看来，《洗象图》用以构建“三位一体”关系的手段，并非弘历于此模仿文殊或普贤菩萨，而是通过白象的出现，与“五示现”系列中的骑白象宗喀巴大师建立了联系。宗喀巴五示现图像在清代中、晚期的《五台山圣境图》中多有出现，如美国国会图书馆藏道光二十六年（1846）木版彩绘本。此类画卷通过五示现图像及数字“五”的概念，进一步强调了宗喀巴与五台山及文殊菩萨的直接联系。

此外，乙图文殊耳后四缕发丝的波浪状造型颇为特殊，可能源于五台山文殊及康乾时期宫廷菩萨造像常见的冠带做法，此类造像均有飘带自宝冠下垂至耳后，呈飞扬卷曲状（见图九）。

除至尊外，两图坐骑的差异亦很明显。甲图青狮基本取正立姿态，头部微偏，四足落地，颈部及尾部包裹璎珞，腿部饰有火焰，十分华丽。乙图青狮则左转回望，足踏莲花，周身饰物较为简单。对比五台山文殊可知，甲图美化加工痕迹明显，乙图则与实物更为接近。此外，五台山青狮足下所踏并非莲花，而是薄薄的数片祥云，乍看之下极易忽略。因此，青狮四足落地之状再次体现出甲图与御制手稿的渊源。至于乙图莲花的增设，则可能出于美化图面的考虑而对同类图像进行了参考<sup>11</sup>。

依据文献，甲图源自御制手稿，但其与《秘殿珠林续编》载“设色御笔文殊”中青狮“四足踏莲花”的记载不符。然而甲图题记中另有“水墨庄严……复以稿本，命小臣观鹏设色”的描述，说明最初的御制手稿似为墨本。由此推测，设色御笔文殊恐非保阳行宫之原作，而属后期重绘的新作。至于重绘原因，可能在于乾隆帝对乙图的最终认可（乙图被用作后续造像的蓝本，详见下文）。如意馆档案中乾隆二十七年（1762）一月初四的一段记载或为旁证：“首领董五经交御笔文殊像一张、白宣纸一块……传旨着将御笔文殊像用白宣纸换御题字一段，表挂轴一轴。”<sup>12</sup>此处的“御笔文殊像”恐为乾隆的墨稿原作，而“换御题字”则是将原作中的题字单独取出。至于取出的目的，很可能是为了将其拼接于新作，即设色御笔文殊之中。

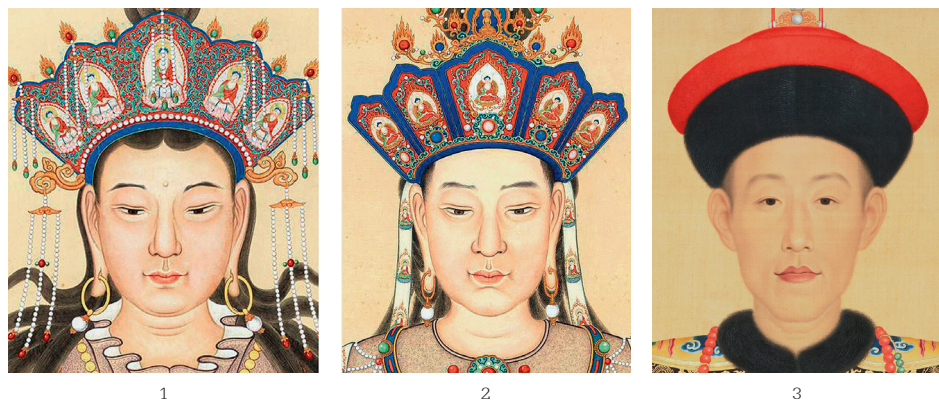
依据文献，甲图源自御制手稿，但其与《秘殿珠林续编》载“设色御笔文殊”中青狮“四足踏莲花”的记载不符。然而甲图题记中另有“水墨庄严……复以稿本，命小臣观鹏设色”的描述，说明最初的御制手稿似为墨本。由此推测，设色御笔文殊恐非保阳行宫之原作，而属后期重绘的新作。至于重绘原因，可能在于乾隆帝对乙图的最终认可（乙图被用作后续造像的蓝本，详见下文）。如意馆档案中乾隆二十七年（1762）一月初四的一段记载或为旁证：“首领董五经交御笔文殊像一张、白宣纸一块……传旨着将御笔文殊像用白宣纸换御题字一段，表挂轴一轴。”<sup>12</sup>此处的“御笔文殊像”恐为乾隆的墨稿原作，而“换御题字”则是将原作中的题字单独取出。至于取出的目的，很可能是为了将其拼接于新作，即设色御笔文殊之中。

### 3. 创作时序考析

关于丁氏两图的创作时序，甲图当受命绘于乾隆二十六年四月而完成于同年十月。四月十七日造办处档案记：“着丁观鹏用旧宣纸画文殊菩萨像，着色工笔，画得时裱挂轴。”<sup>13</sup>在造办处档案中，常有“新宣纸”、“旧宣纸”之说，后者多指以宣德笺、藏经纸为代表的优质古宣纸。《秘殿珠林续编》对甲图恰有“本

〔图五〕丁氏乙、甲两图与乾隆画像对比

1. 清丁观鹏绘文殊像乙（局部） 台北“故宫博物院”藏
2. 清丁观鹏绘文殊像甲（局部） 台北“故宫博物院”藏
3. 清佚名《乾隆皇帝朝服像》（局部） 故宫博物院藏



<sup>11</sup> 现存新样文殊图像中的青狮多数足踏莲花，如莫高窟220窟壁画、法国吉美博物馆藏敦煌藏经洞五代五台山化现图等。丁氏《无量寿佛轴》等作品中的神祇坐骑亦有类似画法。

<sup>12</sup> 前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第27册，页168。

<sup>13</sup> 前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第26册，页693。

幅宣德笺本”<sup>41</sup>的记载。同时，甲图尺寸属丈六宣纸范畴，亦与“宣德丈六名纸”相对应<sup>42</sup>。是故此处记载指明了此图为甲图而非乙图，值得特别关注。就完成时间而言，题记中“积七阅月”表明甲图乃历时七月而成。在十月十三日如意馆档案中，恰好记有“本月十一日太监胡世杰交丁观鹏画文殊佛像一张，传旨着交如意馆裱挂轴一轴”<sup>43</sup>。

乙图当受命绘于同年四月而完成于年底。首先，乙图题记为“乾隆二十六年四月，臣丁观鹏奉敕敬绘”。四月当为乙图绘制的起始时间。因乾隆于三月十七日方自五台山抵京<sup>44</sup>，且乙图尺寸与甲图相仿，丁氏在月余间应难以完成如此尺幅的作品。其次，乙图完成时间不详，但从该年岁末所作《写五台殊像寺文殊像成并赞》<sup>45</sup>来看，应在此之前。由此可见，甲乙两图大体同步推进，相互间应无明显的继承与模仿关系。

在乾隆二十六年十二月的如意馆档案中，有两条涉及文殊画像的记录尚需探讨。十五日日记：“十四日太监胡世杰持来御笔文殊像两幅、丁观鹏画文殊像一幅，传旨着观鹏仿蜡身样法身起稿，仍用旧宣纸另画三幅。”相关学者将此作为甲图完成于十二月的记录<sup>46</sup>，同时指“丁观鹏画文殊像一幅”即乙图，“蜡身样法身”为供其参考的立体蜡样，二者配合御笔文殊，共同作为甲图的绘制依据<sup>47</sup>。实际上，此条记录应源自内廷造像流程。彼时内廷造像常由中正殿喇嘛绘制图样，据此塑造蜡样，再依蜡样造像，三世章嘉便曾为正觉寺绘制秘密佛图样<sup>48</sup>。该记录实为要求丁氏根据现有三幅文殊像，另绘三幅可用于造像蜡样制作的底稿。而这些图样和蜡样，很可能是用于开工在即的宝相寺文殊碑及文殊像。同时，如意馆档案该月二十四日录有“本月十九日首领董五经交御笔宣纸文殊像一幅、文殊像挂轴一轴，传旨着交启祥宫用原旧胎股换表”<sup>49</sup>一条。此条乃是要求旧画新裱，亦非新作完成的记录。

〈1〉 “本幅宣德笺本，纵八尺六寸五分，横四尺九寸五分，设色画文殊乘师子。”与之相对，乙图则为“本幅宣纸本，纵九尺三寸，横五尺……足踏莲花”，见前揭《秘殿珠林、钦定秘殿珠林续编、钦定秘殿珠林三编》，页203—204。

〈2〉 “宣城沈叟樗厓……叟善画松，龙之鳞鳞，石之衙衙，唐张璪画法也。广陵猗顿富家出白金一流，叟始放笔为直干。然不问其谁何，以宣德丈六名纸请乞也”，见（清）金农：《冬心画谱》页37，山东画报出版社，2010年。

〈3〉 前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第26册，页719。

〈4〉 前揭《乾隆帝起居注》第20册，页87。

〈5〉 此诗题于仿照乙图制成的《裘王氏绣线文殊大士像》中（详见下文）。由此推测，此诗当针对乙图而作。

〈6〉 关于甲乙二图的完成时间，周文欣认为乙图为四月完成，甲图则完成于十二月。同时，认为乙图中存在小块纸张拼接的痕迹，由此推测乙图乃为甲图的绘制在做准备，见该文页153及注释65、67。在笔者看来，其创作时序判断有误。此外，乙图上述痕迹似为后期折叠保存所形成的折痕。乙图尺寸与甲图相仿，其用纸同属丈六宣纸范畴，应当无需拼接制作。Wen-Shing Chou, “Imperial Apparitions: Manchu Buddhism and the Cult of Mañjuśrī”, *Archives of Asian Art* volume 65, 2015.

〈7〉 此观点见该文页159及注释77。Wen-Shing Chou, 《Imperial Apparitions: Manchu Buddhism and the Cult of Mañjuśrī》, *Archives of Asian Art* volume 65, 2015.

〈8〉 前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第36册，页729—730。关于造像流程记录，见乾隆二十二年十月二十三日如意馆档案，前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第22册，页566—567。

〈9〉 前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第26册，页729—732。

虽然弘历于该年末赋诗庆贺五台山文殊像绘制完成，但文殊像的绘制仍在继续。据如意馆记录，在二十七年、二十九年还有多条新绘、装裱、换裱记录，著名的莲座文殊即完成于此间。至三十年，尚有命丁观鹏仿御笔起文殊像稿的记录<sup>11</sup>。乾隆帝对此题材的重视，亦可见一斑。

## （二）宝相寺文殊碑刻与造像

香山宝相寺的营建源自乾隆二十六年的朝台活动。根据三十二年御制《宝相寺碑文》及相关记载可知，宝相寺旭华阁内有摹写乾隆御笔的文殊像碑刻，即所谓“御写文殊像并赞”，并供有依此碑塑造的文殊像<sup>12</sup>。

岁月流转，旭华阁内造像现已无存，文殊像碑刻亦仅存数块残片，细观可见精致的线刻图案[图六]。将之与丁氏两图相比，可见与乙图十分接近，与甲图则差异显著。虽然石刻相比绘画在部分细节上有所出入，但其底本无疑源自乙图。这表明乾隆帝最终选择了乙图，以此为基础绘制线稿，并最终勒石以记<sup>13</sup>。受材料所限，

无法得知碑刻中菩萨的具体形象。虽然以甲图文殊配乙图青狮的可能性不能完全排除，但毕竟不合常理，且无实物佐证，可能性极小。

除碑刻残片外，乾隆帝对甲、乙两图的取舍亦反映在两件作品中。其一为台北“故宫博物院”藏《裘王氏绣线文殊大士像》<sup>14</sup>[图七]，该绣品约完成于乾隆三十二年<sup>15</sup>，尺幅与乙图近似，文殊青狮造型亦与乙

【图六】香山宝相寺文殊像残碑摹本  
原照由熊炜提供



〈1〉 见《内务府造办处档案》二十七年一月十日、闰五月一日、闰五月二十日、十月十日；二十九年十一月十一日；三十年七月九日。

〈2〉 “宝相寺，乾隆二十七年建。先是，岁在辛巳，驾幸五台，回銮后御写殊相寺文殊像而系以赞，并命于宝谛寺旁建兹寺，肖像其中……殿前恭悬皇上御书额曰旭华之阁。殿内碑二：左碑恭镌御写文殊像并赞，碑阴恭勒乾隆三十二年御制诗；右为乾隆二十七年御制宝相寺碑文”，见（清）于敏中等编：《日下旧闻考》页1700—1071，北京古籍出版社，1983年。此处宝相寺碑文的年代记载有误。据《皇朝通志》所载，应为乾隆三十二年。

〈3〉 乾隆三十八年二月四日铸炉处档案载：“将骑狮铜文殊菩萨一尊，配造得骑吼菩萨一尊，骑象菩萨一尊……狮、像、吼头尾不亲。嗣后凡造骑兽之佛像，俱要头尾相亲。”见前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第36册，页726。“头尾相亲”指坐骑应扭头回望，与尾部呼应。对比丁氏两图，乙图青狮完全相符，而取正立姿态的甲图青狮则头尾不亲，由此亦侧面反映出乾隆帝对相关造型风格的好恶。

〈4〉 前揭《秘殿珠林·钦定秘殿珠林续编·钦定秘殿珠林三编》，页250。

〈5〉 前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第30册，页833—834。

〔图七〕裘王氏绣线文殊大士像

台北“故宫博物院”藏

图版采自Wen-shing Chou “Imperial Apparitions: Manchu Buddhism and the Cult of Mañjuśrī”, *Archives of Asian Art*, Volume 65, Number 1-2, 2015, p.155



图几无二致，仅部分衣饰色彩和纹饰略有不同。值得注意的是，绣品右上角为御制诗，诗文首先是《写五台殊像寺文殊像成并赞》一首，其后为乾隆自述：“辛巳春，巡幸五台，礼殊像寺。回銮后，摹写成图，并系以赞。”按照《宝相寺碑文》中“系以赞而勒之碑”的说法，绣线文殊像描摹的对象当与碑刻图像同源。据此似可推测，丁氏乙图完成后当有多幅摹本，其中至少一幅题有乾隆御制诗，亦即宝相寺文殊像碑和绣线文殊像的底本<sup>〔1〕</sup>。其二为丁氏于乾隆二十七年奉旨完成的《莲座文殊像》<sup>〔2〕</sup>（见图一），此图除坐姿外，在手印、衣饰等细节上与乙图如出一辙，显系基于乙图而绘。

通观上述资料可见，宝相寺的建成，是乾隆朝帝室贵胄文殊信仰的集中体现。在御苑内建立寺院，就近瞻礼供奉文殊菩萨的做法以宝相寺为起点<sup>〔3〕</sup>，自此成为惯例，并直接促成了圆明园正觉寺和承德殊像寺的产生。而旭华阁内与乙图关系密切的文殊造像，也成为后期仿建活动的蓝本。

### （三）正觉寺和殊像寺文殊造像

乾隆三十四年至四十年间（1769—1775），适逢帝后寿诞，由此土木大兴，圆明园正觉寺和承德殊像寺即于此时相继而立。两寺具有明显的同源关系，在空间布局、建筑形制、供奉内容上均较为接近，在佛像造型、佛具制作等方面亦有交流记录<sup>〔4〕</sup>。

正觉寺设有专奉文殊的文殊阁，其造像现已无存，所幸《成府村志》尚有记载：“再北为双檐八角亭，曰文殊阁。亭内神台高六尺……

〔1〕 乙图摹本中很可能还包括乾隆御笔摹本，由此可以解释设色御笔文殊像与甲图文殊像稿之间的矛盾。同时，三十年六月九日如意馆档案有：“六日太监胡世杰传旨，着丁观鹏仿御笔起文殊像稿一张。”见前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第29册，页517。此处的“文殊像稿”，可能为供奉裘王氏刺绣所用墨稿。由此绣像和乙图造型相仿，而衣饰色彩和细部纹样差异显著的现象即可得到解释。

〔2〕 绘制及完成记录见前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第27册，页180、184。

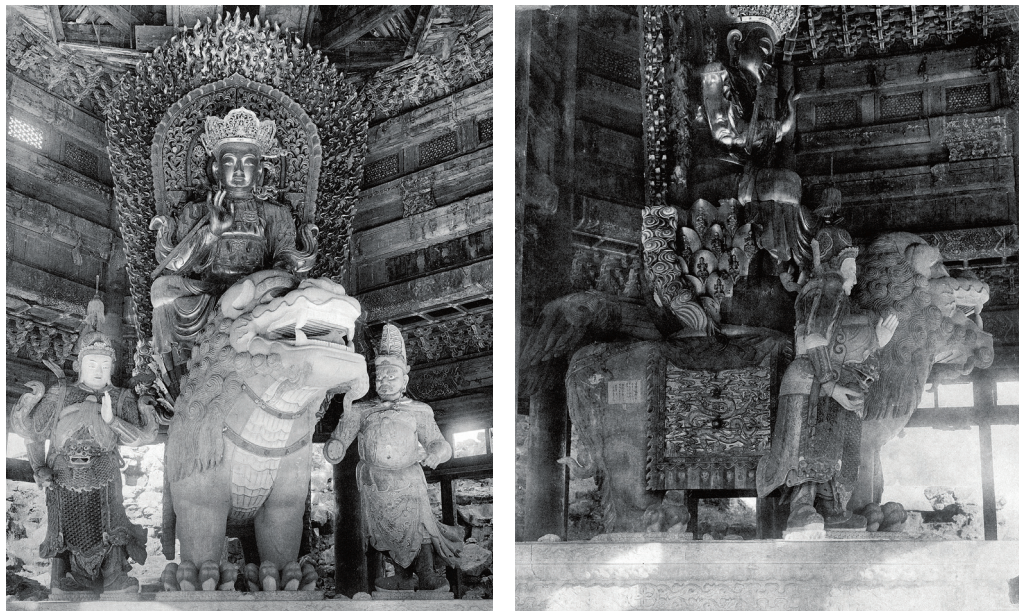
〔3〕 《宝相寺碑文》关于建寺原因有：“且昔之诣五台礼文殊，所以祝厘也。而清凉距畿辅千余里，掖辇行庆，向惟三至焉。若香山则去京城三十里而近，岁可一再至。继自今亿万年延洪演乘，兹惟其恒，是则余建寺香山之初志也。”关于建寺之期冀则有“复念文殊，菩萨久住。而此世界，实曰常喜。以常以久，延祝慈禧。惟愿自今，岁万又万。宝算盈积，如恒河沙。护妙吉祥，生大欢喜。以是因缘，寿复无量。”见前揭《御制文集：二集》，《景印文渊阁四库全书》。

〔4〕 乾隆三十九年六月十日造办处记事录载有参照正觉寺大殿五供制造殊像寺大殿五供的记录，见前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第37册，页487。

台上塑一青狮站立，昂首南向，项上红色嵌珠玢，悬着五个金铃，正中红色西牛尾居胸。腰部披锦绣，左右双垂瓔珞垂珠金穗子。狮尾部上卷……狮背上驮一九品莲台，上坐一楠木雕刻文殊菩萨，右腿盘座，左腿伸下莲台，复由莲台下部上升一枝莲花托着左足。双手在胸前，右手掌向上，左手掌平伸如接礼状态。项

〔图八〕承德殊像寺文殊像旧照

图版采自〔日〕关野贞、竹岛卓一：《热河：第4卷》页14-15，东京：座右宝刊行会发行，1934年



下左右披肩，赤背披纓络垂珠，额带扇云烈焰金冠，身后背光高丈余，光焰中雕刻西番莲十二朵……神台上塑站童。东为狮奴……狮之右塑一韦陀。”<sup>〔1〕</sup>

殊像寺内同样设有专奉文殊的八角攒尖亭，其名“宝相阁”亦显示出与香山宝相寺的关联。乾隆四十年《殊像寺落成瞻礼即事成什》有：“兹于山庄普陀宗乘庙西营构兰若，庄校金容一如香山之制，而堂殿楼阁略仿台山，亦名以殊像，从其朔也。”<sup>〔2〕</sup>由此可知，殊像寺文殊像(以下为与五台山殊像寺区别而称承德文殊)直接仿自宝相寺。将前者旧照与丁氏乙图和文殊像残碑加以对比，可见其间明显的继承关系〔图八〕。

同时，与民国时期正觉寺文殊阁内景照片<sup>〔3〕</sup>对比可知，两处造像均为文殊及于闐王、韦驮<sup>〔4〕</sup>。文殊头戴五佛冠，左足下垂，半跏趺坐于莲台。其右手上扬，置于胸前；左手平伸，置于腹前。后设火焰状背光，下为青狮昂首向南。

二者衣着也较为相近。正觉寺文殊在村志中有“赤背披纓络垂珠”的记载，“赤背”一说与旧照不同，姑且存疑。承德文殊衣着明显袭自五台山文殊，后者内着窄袖小衫、外罩半袖衫，半袖止于肘部，袖口翻卷上扬。其肩部着云肩，罩于半袖衫之外，胸前垂瓔珞。最为特殊的是，自菩萨颈部有织物翻卷而出，置

〔1〕 《中国地方志集成·乡镇志专辑29》页614—616，上海书店出版社，2013年。相关记载另见赵光华：《圆明园及其属园的后期破坏例举》，《圆明园学刊》1986年第4期。

〔2〕 前揭《御制诗集：四集》，《景印文渊阁四库全书》。

〔3〕 在北京电视台《纪实天下》2015年12月4日首播的《圆明园的守护者》节目中，刘阳先生收藏多张正觉寺旧照，其中一张文殊阁内景照片为目前仅见。

〔4〕 此处胁侍的设置与“新样文殊”有别，善财童子转为韦驮。

【图九】五台山与不同时期承德文殊像局部对比

1. 五台山殊像寺文殊像（局部） 释果祥提供 约摄于2015年
2. 承德殊像寺文殊像（局部） 拍摄时间不详，应早于1933年  
图版采自《亚东印画辑：第115回》页10，东京：财团法人东洋文库，1934年
3. 承德殊像寺文殊像（局部） 约摄于1933年 图版采自前揭《热河：第4卷》页14
4. 承德殊像寺文殊像（局部） 约摄于1937—1940年间  
图版采自【日】逸见梅荣等：《满蒙喇嘛教美术图版》页72，台北：新文丰出版公司，1979年



前所摄图像尚完整〔图九：2〕，约摄于1933年的照片显示已单侧缺失〔图九：3〕，至1937年—1940年间所见图像则已完全缺失〔图九：4〕。

除主尊外，《成府村志》与两寺旧照中青狮的造型较为一致。其中正觉寺青狮头颈不似承德青狮粗壮，更近于五台山青狮。两只青狮均足踏石质莲花，与下部须弥座合为一体，再次体现出乙图的影响。

于半袖衫之上，于双乳处形成涡卷。菩萨下半身着长裙，系于腰间，外裹抱肚如戎服。承德文殊服饰整体与之类似，仅半袖衫与长裙的位置关系略有不同。前者以长裙覆压半袖衫，后者则反之，这样的做法使前者胸前涡卷显著收缩。

在饰物方面，五台山文殊颈下两块嵌宝吊坠以珠串上下连缀，垂至胸前。承德文殊将下方吊坠移至腰部，其周边珠串伸展开来，近于藏式做法。整体来看二者继承关系明显，但又与甲乙两图差异显著，丁氏两图中文殊均佩戴嵌宝项饰，两端系以飘带，可能与清代贵妇朝服中的领约相关。

值得注意的是，乙图虽为五台山文殊较为精准的摹本，但在细节上仍有不少差异，此类差异亦为承德文殊所继承，凸显出其与乙图的联系。首先，乙图文殊多褶的领口与五台山文殊颇为不同，承德文殊继承了这种做法，仅在造型上略有简化，且与菩萨颈部更为贴近。其次，乙图菩萨袖口上扬之势明显超越了五台山文殊，承德文殊则进一步予以夸张，使之飞扬而起，呈S形。最后，乙图文殊五佛冠两侧各有卷草状冠饰一支，亦被承德文殊所承袭，但就现状而言，五台山文殊并无此物<sup>①</sup>〔图九：1—4〕。此外，如图九中所示，不同时期承德文殊的冠饰亦有变化，1933年

① 五台山文殊造像历经修缮，其旧照见山西省商业厅旅游供应公司编：《五台山》图版36，文物出版社，1984年。其中文殊的五佛冠周边垂珠串，同乙图颇为相近，但现已无存。同时，文殊两侧的胁侍菩萨均配有卷草状冠饰。由于此类冠饰纤细易损，文殊无此冠饰的现状亦可能为后期修缮所致。

〔图十〕京都醍醐寺藏文殊像

镰仓时代 图版采自《大正新修大藏经》图像第6卷,页109,台北:财团法人佛陀教育基金会出版部,1990年



〔图十一〕五台山佛光寺东大殿晚唐文殊像 (笔者摄影)



〔图十二〕原平慧济寺大佛殿元代文殊像

图版采自金维诺主编:《原平慧济寺》页1,山西人民出版社,2004年



### 三 文殊图像的摹写与嬗变

通过梳理十余年间的文殊像仿建活动,可见一个颇为有趣的图像摹写与传播过程。其中的文殊手印诠释、汉藏仪轨交融等现象,生动展现了彼时宫廷造像的形象生成过程。

#### (一) 手印的诠释与继承

丁氏两图虽均源自五台山文殊,但主尊姿态差异颇多。甲图文殊右手上扬于身侧、手掌外翻施无畏印;左手扶于左膝之上。乙图文殊的手势则颇令人费解,右手不似无畏印或说法印,左手亦非禅定印或与愿印。然而对比各时期五台山文殊像便会发现,旧照中文殊之姿态与乙图相似,修缮后的文殊手中则增加了一柄如意(见图四)。此时反观乙图便会豁然开朗,其手势并非手印,实为持物之姿<sup>〔1〕</sup>。

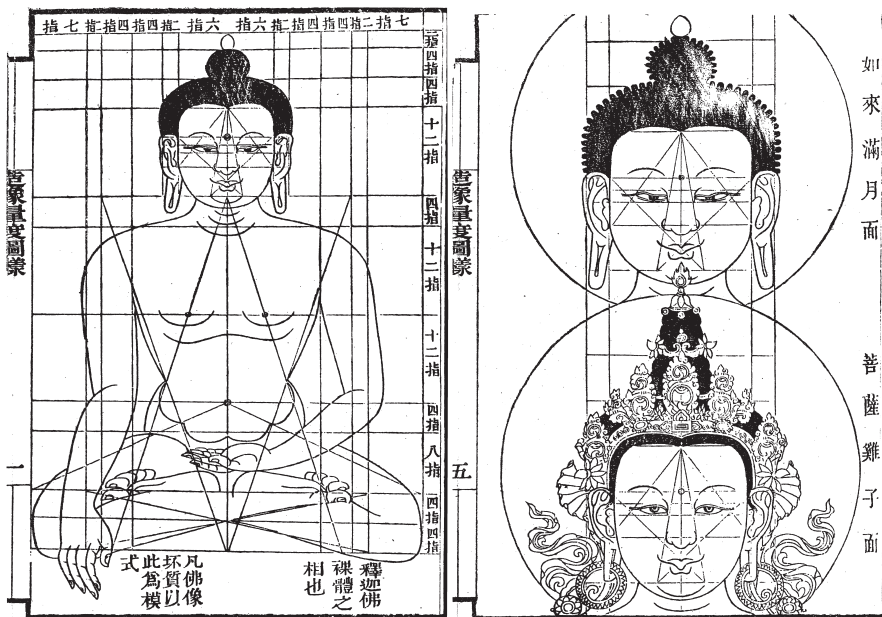
参考历代文献与实物可知,半跏趺坐、手持如意的文殊形象自晚唐以来便流行于中国北方地区,典型者如敦煌莫高窟第220窟的“新样大圣文殊师利菩萨”。此类形象源自唐代五台山地区的“五台山化现图”<sup>〔2〕</sup>,日本京都醍醐寺藏镰仓时代的一幅新样文殊像即被称为“五台山文殊”〔图十〕。目前五台山周边仍留有“新样文殊”造像,如五台山佛光寺东大殿晚唐文殊像〔图十一〕、佛光寺文殊殿元代文殊像以及原平慧济寺大佛殿元代文殊像等〔图十二〕。五台山殊像寺文殊像为明弘治九年(1496)所作,同属“新样文殊”

〔1〕 类似观点亦见Wen-shing Chou, “Imperial Apparitions: Manchu Buddhism and the Cult of Mañjuśrī”, *Archives of Asian Art*. Volume 65, 2015. pp.139-179.

〔2〕 孙晓岗:《文殊菩萨图像学研究》页71,甘肃人民美术出版社,2007年;亦见荣新江、孙修身等学者的论著。

【图十三】藏式造像量度图样

图版采自工布查布译解：《造像量度经一》图版1.5，金陵刻经处，2013年



范畴，此类文殊手中的如意乃单独制作，一旦失落便会双手空悬，慧济寺文殊像即为一例。

清初五台山诸寺历劫后大都荒败不已，殊像寺至康熙时期方得到全面修缮<sup>①</sup>。由丁氏两图可知，二十六年弘历朝台时，五台山文殊仍是两手空悬。据此推测，甲图文殊所持无畏印恐为弘历自行解读的结果。弘历对“新样文殊”形象应不甚了解，将之描绘为常见的无畏印，最终也为甲图所继承。丁氏自创之乙图则较为写实，恰当表现出文殊双手空悬的姿态，并未予以曲解。

通观系列造像可知，乾隆帝的解读亦被继承下来。依《成府村志》记载，正觉寺文殊手中并无持物，承德殊像寺旧照中，文殊亦两手空悬。承德文殊右手的姿态颇为特殊，手置于胸前，近于乙图，但手掌趋于垂直，接近甲图之无畏印，显然已非“新样文殊”所固有的持物状。这种融合丁氏甲、乙两图的手势，尚待进一步探究。

## （二）汉藏造像仪轨的融合

丁氏两图均摹自五台山文殊，但考诸造像仪轨，可见五台山文殊遵循了较为典型的汉传仪轨，而丁氏两图明显受到藏传仪轨的影响，承德文殊则兼而有之。首先是造型比例，根据《造像量度经》及清代工程做法的记载，面部长度与身体总高的比例关系是造像量度中的核心要素。五台山及承德文殊此比例约为1:5，属汉地传统做法。丁氏两图中文殊的比例则近于1:6，符合《造像量度经》中藏式做法的规定<sup>②</sup>。

其次就造像特征而言，在面部造型上，甲图意在写仿乾隆，较为消瘦。乙图及五台山文殊面部呈卵

① 康熙十九年(1680)《五台殊像寺碑》载：“乃以岁年历久，陈迹都荒。风雨所摧，僧寮非旧……悯兹颓废，爰命缔修。梵宇再兴，呗筵如故。”见(清)玄烨：《圣祖仁皇帝御制文集：二集》，《景印文渊阁四库全书》。乾隆十四年(1749)《御制殊像寺碑文》则有康熙三十七年鼎新旧刹，以及乾隆帝赐金重修的记录。

② 清代则例中，录有“坐五挂七站九”的通行做法。坐指盘膝坐像，挂为垂足坐像，站即为立像。五七九之数是指造像面部长度与含冠带的身体总高之比，此种比例关系主要源于以汉地民间匠师为核心的匠作群体。与之相对，《造像量度经》所载盘膝像比例则近于1:6，体现了藏式造像的特点。则例见《各项工程做法：佛37、38、72、88》，王世襄编著：《清代匠作则例汇编：佛作门神作》页30、31、35、37，北京古籍出版社，2002年。正觉寺旧照仅摄入文殊胸部以下，相关比例暂且存疑。

圆形，符合菩萨“鸡子面”的常规做法〔图十三〕。承德文殊面部则较为方正，介于菩萨“鸡子面”与佛像“满月面”之间<sup>41</sup>，五官呈典型的康乾时期宫廷造像风格：额部平坦、面颊丰满、鼻部呈较短的三角锥形。在肢体表现上，丁氏两图均腰细肩广，与五台山文殊腰部粗壮、与肩同宽的做法形成鲜明对比，承德文殊仍介于二者之间。

最后就服饰特征而言，乙图与五台山、承德文殊非常接近，衣饰繁复、包裹严密，仅手足外露，呈典型的汉式特征。承德文殊承袭了乙图五佛冠的造型特征，而未取同期宫廷造像流行的卵形冠叶之五叶冠。然而，其耳后飘带大体遵循了宫廷造像的通行做法，与五台山文殊及乙图差异显著。甲图文殊则上身裸露、仅着披肩，其钏镯璎珞齐备，下身着短裙，虽然披肩颇具汉式特征，但整体看来更多地受到藏式做法影响。

丁氏画作并未完全忠实于原物，而大量使用藏传仪轨的原因，首先是受帝王喜好的影响。三世章嘉对乾隆帝影响深远，以《造像量度经》为代表的藏式仪轨必然会对内廷画师的风格技法产生影响。除甲乙两图外，在《莲座文殊像》和《莲座大士像》中，菩萨面部与身高之比均近于1:6〔图十四〕。在汉式衣着造型的背后，同样遵循了藏式比例关系<sup>42</sup>。此外，据如意馆档案记载，绘制御用佛像时，还有先由喇嘛起稿，继而由画师加工完成的做法。虽然本文所论及的文殊像未见此种记载，但亦可能是出现藏式比例关系的原因<sup>43</sup>。

其次，如前所述，丁氏甲图的藏式衣饰当与乾隆手稿密切相关。此外，甲乙两图的视角明显不同，甲图视角较低，导致主尊被青狮遮挡、画面效果欠佳，这一问题应同样源自御制手稿，也真实反映了现场的正常视觉感受。乙图视角则明显高于甲图，充分凸显了主尊文殊，应是丁氏自行调整后的结果。

〔图十四〕清丁观鹏《莲座大士像》  
故宫博物院藏



41 此做法可能意在彰显宝相阁内文殊像的特殊地位，如承德外八庙藏乾隆乙巳年(1785)造紫金珊瑚玛无量寿佛之面部造型就与之颇为相近。与之相对，殊像寺会乘殿内的三大士则属于较为典型的鸡子面。

42 丁氏所绘佛画多有此类特征，其藏式比例关系可能属于乾隆帝所谓“合法”的标准之一。如二十二年四月八日档案载：“侍郎裘曰修带来贯休罗汉十六轴，首领桂元传旨交如意馆着丁观鹏将面像、衣纹俱照依勾出，其余手足等处若合法者不可重改，若非法者遵照从前指示之处改画”，见前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第22册，页519。

43 乾隆三十年八月二日档案载：“七月十六日太监胡世杰传旨，将此二十二轴佛像……令丁观鹏妥协着色收什……再画中间应供释迦牟尼佛，两傍配画阿南伽舍。主佛一轴交画佛像喇嘛起稿”，见前揭《清宫内务府造办处档案总汇》第29册，页532。

### （三）交叉互借的环形传播路径

乾隆时期新样文殊图像的传播过程至少可以分为九个阶段，图像风格在历次摹写与仿建中并不统一，绝非简单的模仿与承袭[表一]。最为有趣的是，源自汉式五台山文殊，但颇具藏式特征的丁氏两图，最终又催生出整体复归汉式的正觉、殊像两寺文殊，仿佛形成了一个环形的传播路径。

[表一] 五台山至承德的文殊图像传播历程(标\*号者无实物)

	文殊图像	面部与身高之比	衣饰	坐骑	形象来源	
					文献记载	实物对照
1	五台山文殊像	约1: 5	汉式	头部左转明显，鬃毛主体呈涡卷状，足踏祥云	暂无	新样文殊
2	御制手稿*	不详	不详	不详	乾隆帝依记忆手绘	可能为墨稿
3	丁氏甲图	约1: 6	藏式，局部汉式	头部微左转，鬃毛少数呈涡卷状	御制手稿	暂无
	丁氏乙图	同上	汉式，近于五台山文殊	头部左转明显，鬃毛少数呈涡卷状，足踏莲花	暂无	可能为现场临摹
	设色御笔文殊*	可能近于乙图	可能近于乙图	足踏莲花	乾隆帝依记忆手绘	可能源自乙图
	御笔文殊线稿*	同上	同上	同乙图	暂无	由绣线文殊像反证
	裘王氏绣线文殊像	同乙图	同乙图	同上	暂无	可能源自乙图线稿
4	蜡身样稿(碑刻线稿)*	可能近于乙图	可能近于乙图	同上	暂无	宝相寺文殊像残碑
5	宝相寺文殊碑	同上	同上	同上	乾隆御笔	丁氏乙图
6	蜡身样法身*	同上	同上	不详	不详	不详
7	宝相寺文殊像*	不详	不详	不详	文殊像碑	暂无
8	正觉寺文殊像	可能近于1: 5	汉式，近于五台山文殊	头部微左转，鬃毛主体呈涡卷状，足踏莲花	宝相寺文殊像	衣饰近于乙图，手印介于甲乙图之间
9	殊像寺文殊像	约1: 5	同上	同上	同上	同上

在传播过程中，造像比例的变化尤其值得关注。承德文殊主要依据汉式比例塑造，源自宝相寺文殊像。那么丁氏两图的藏式比例关系，何时、又为何回归了汉式？考虑到平面绘画与立体造像之间技术特征及匠作系统的差异，比例的变化可能源自造像蜡模制作阶段。立体造像彼时属于佛作系统，其内泥木造像匠师多来自民间<sup>①</sup>，可能沿用了其习见的汉式比例。同时，亦不能排除匠师亲赴五台山，实地绘制图样或小稿的可能。

在细节上，诸寺造像往往融合了丁氏两图和五台山文殊的各类做法，呈现出交叉互借的特征。除前述手印的差异外，菩萨衣饰亦颇为典型。此外，诸如青狮头部姿态、鬃毛表达方法、颈部饰物等细部做法亦是如此。据此似可推测，彼时佛作匠师在蜡模制作阶段，可能以乙图或五台山文殊实物作为基本参照对象，同时亦局部参考了甲图，并加入部分全新细节，最终完成了作品。

① 前揭《清代匠作则例汇编：佛作门神作》，页11。

## 四 结语：权力、信仰与图像传播

宋元以降，汉地文殊与观音信仰此消彼长，新样文殊的影响力也日渐式微。由此，乾隆朝相关图像的骤然复兴和远距传播便显得不同寻常。究其原因，帝王喜好只是表征，其背后则凸显出政治需求与藏传佛教的双重影响，体现了政权、皇权与宗教信仰的平衡互动关系。这种关系在弘历对甲乙两图的取舍中表现得尤为明显。三位一体的身份塑造体现了乾隆帝以文殊化身、转轮圣王形象出现，在宗教领域再现大一统帝国的意愿。然而从现存实物来看，虽然甲图竭力予以神化，但弘历显然无意以自身形象取代文殊菩萨，其最终选择供奉的对象仍源于五台山文殊。

乾隆帝始终在追求佛教中的“不着于相”，为此还特命丁氏绘《洗象图》，以自身入画，以示扫相<sup>41</sup>。但恰如其于完成御笔文殊像时的感慨：“须弥枣叶，无异无同，吾于此未免着相矣”，可见其依旧非常在意文殊的具体形象。据此而论，弘历之所以选取乙图作为造像蓝本，根本原因当在于此为五台山文殊之“真容”。同时，作为一名信徒，人神之别恐怕仍是其心中难以逾越的界限。作为供个人赏玩的《洗象图》，弘历可以将自身轻松代入。但以其本人形象替代五台山文殊，与诸佛同堂受祭，就远非前者那样简单了。

丁氏两图是乾隆朝“新样文殊”图像传播的中枢环节。在以其为核心的一系列文殊图像的摹写、仿建过程中，各类细节的转译、重塑与互借，生动体现出藏传佛教对帝室信仰及其审美观念的引导和渗透，以及对宫廷造像和绘画的深入影响。同时，亦呈现出不同民族文化、宗教文化以及匠作群体间的交流和互动。然而如前所述，环形的传播途径表明藏传佛教的影响绝非单向和线性的。汉式的最终回归，无疑反映出宗教仪轨—帝王喜好—造型设计—造像实践各环节间的复杂性与交互性。同时，造像细部特征交叉互借的现象亦需进一步探讨。

附记：本文对正觉寺文殊像的考证，缘于清华大学郭黛姮先生所嘱。在写作过程中，得益于北京建工建筑设计研究院熊炜先生提供的宝相寺文殊像残碑照片，中央美术学院邵彦教授对旧宣纸概念的提示，以及山西省佛教协会及五台山佛教协会副秘书长刘天铨先生、殊像寺住持释果祥法师、故宫博物院古建部高级工程师杨红女士对调研的大力协助，于此谨表谢意。

[作者单位：陈捷，中央美术学院人文学院；  
张昕，北京工业大学北京市历史建筑  
保护工程技术研究中心]  
(责任编辑：谭浩源)

<sup>41</sup> 关于乾隆追求“不着于相”的思想，参见其在多幅扫象图中的题跋，如《姚文瀚扫象图赞》、《丁云鹏扫象赞》、《题崔子忠扫象图》等。同时亦应看到，乾隆在丁观鹏《洗象图》中特以自身形象代入，仍然是其执着于相的表现。