

藏品历史、真伪和图像

——对大阪市立美术馆藏《送子天王图》的考察

陈长虹

内容提要 日本大阪市立美术馆收藏吴道子(传)《送子天王图》是当今唯一存世且多为各种美术史著作征引的“吴家样”绘画实例。本文通过对历代画史著录相关文字的梳理,论证了今大阪本《送子天王图》的制作时代,以及最早记载此画的明代《清河书画舫》所录张丑家藏本《送子图》的产生及流传过程。此外,作者采用图像学的分析方法,结合“粉本”定义,揭示了今本《送子图》中所保留下来的唐代“吴家样”古意。

关键词 《送子天王图》 收藏史 粉本

日本大阪市立美术馆藏吴道子(传)《送子天王图》卷,虽然通常不被认为是唐代吴道子的真迹,但是仍然被视作吴道子绘画风格的重要参照物,发表在近年来出版的一些美术史著作、图录中。美术史学者对此画往往抱持一种暧昧的态度,或言其为吴道子弟子所作,或宋代乃至北宋李公麟的摹本,或为壁画粉本,而结论的依据往往建立在画面所呈现的“风格”和画史记载吴道子画风的相似之处上,令人很难信服¹⁾。《送子天王图》究竟成于何时,何人所为,与吴道子关系有几何?几乎没有人进行过深入细致的讨论²⁾。笔者认为,解析此画的关键其实并不在于画面本身所呈现的绘画风格,而是历史层面的分析。通过对该画相关著录历史及附属问题的考查,希望可以剥析出一些关于《送子天王图》和吴道子绘画被掩盖的历史真相。

1) 吴邦达认为:“吴道子的作品真迹,现在已经没一幅存在了。这里介绍的一卷,相传是他画的《送子天王图》卷,又名《释迦降生图》,可能还接近传说中的吴道子中年以后的绘画风格。”载氏著《吴道子和他的画派》,朝花美术出版社,1957年。吴邦达在1979年编著的《中国绘画史图录》中介绍该图:“或说是宋李公麟手笔,可能保存了一些吴派的风格。”潘公凯认为:“《送子天王图》一直被认为是吴道子的作品,但最近的研究表明,它可能是吴道子传派作品。但是此图可以帮助了解吴道子的风格面貌。”载氏著《中国绘画史插图本》,上海古籍出版社,2001年。张书珩、李涛认为:“《送子天王图》许多专家认为不是真迹,而是宋代摹本。但这幅画保留了吴派人物画的风格和气派。”载氏著《中国绘画艺术全鉴·先秦至唐五代绘画艺术》页128,远方出版社,2006年。王伯敏认为:“《送子天王图》为流传的吴道子摹本。此图是否出自吴道子,固然可以存疑,但不失为优秀的古代作品……这卷《送子天王图》可以作为探讨这个绘画流派的重要参考。”载氏著《中国绘画通史·上册》页249,生活·读书·新知三联书店,2008年。李霖灿认为:“《送子天王图》是吴道子风格内的一幅长卷。将之与《朝元仙杖图》、大理国张胜温梵像卷连贯起来观看,吴道子的风格和技法特征和在艺术史上衍变贯穿的情况,清晰如绘。”载氏著《中国美术史稿》页237,台北:雄狮美术,2008年。

2) 黄苗子在《吴道子事辑》一书中辑录了该图相关著录,有漏录、错录的部分,并且未就这些文字作进一步讨论。对于这幅画的态度,他认为“可能是五代、宋初高手的作品”,“也很可能是唐人寺壁粉本之一”。参见黄苗子:《吴道子事辑》页109,中华书局,1991年。

一 大阪本《送子天王图》产生的时间

明末泰昌元年(1620)八月十五日,寓居苏州的张丑第一次见到了《送子天王图》。三天以后,他斥资收购了这幅被他确定为吴道子真迹的长卷,在自己的书斋宝米轩为此画题下长段跋语。据《清河书画舫》的记录¹,张丑对此非常得意,视为私家秘藏。并在书中多次提及,称其为“有唐人物第一”,“天下名画第一”,同时还录入记载自家书画藏品的《清河秘篋书画表》中²。据张丑所言,这幅《送子天王图》的基本情况为白麻纸本,四接,水墨。画上有五代曹仲元、北宋李公麟、明代王廉的题跋,并有南宋高宗“绍兴”与乾卦印,贾似道“悦生”与曲脚“封”字印,元代“慧辩”、“此山”、“魏国”、“朱芾”四印章,以及见于钟太傅《荐季直表》中的“安阳老圃”、“虞杼基本初”、“重鼎”三印,和其余一些他未能辨识的印章。至于画面内容,据张丑为此画所作七言绝句一首³和跋中所引沈括《图画歌》一句,推测有“天王送子”、弄蛇的鬼怪、吐火的怪兽等形象,天王或其余神像上或有圆光。至于绘画风格,为“落笔奇伟,形神飞动”。这是今天能够查阅到的关于吴道子《送子天王图》最早的文字著录。

此画归张丑十几年后,大约在1635—1639年间,少年顾复跟随父亲在张丑家中见到了这幅画⁴。几十年后,顾复在另一藏家手中再睹此画,并于《平生壮观》中写下长篇识语⁵,他纠正了张丑著录中的贾似道曲脚“封”字印为“长”字印。对于张丑所确认的李公麟题《瑞应经》小楷,显然是持怀疑态度。根据顾复的记录,《送子图》的内容包括一冕旒者抱小儿于怀,旁一游龙随人丛疾行。画中还有草与石,布置少而妙。

大约成书于1682年的《式古堂书画汇考》中,作者卞永誉在“吴道玄”条下辑录了张丑《清河书画舫》花字号“送子天王图”的全部内容⁶。唯在引《瑞应经》文字时加注“张丑跋云,此为李伯时小楷,书卷尾”,也算实录。卞永誉并没有谈及自己对这幅画的态度。本人是否亲眼见过此图,未为可知。

顾复以后,江苏另一名鉴赏家吴升(1639—1715)见到了这幅张丑本《送子图》。在约写成于18世纪初叶的《大观录》中,吴升记下了其个人所见该画的基本情况,并抄录了亦见于《清河书画舫》中的曹仲元题、《瑞应经》文字和张丑跋文⁷。作为古代书画鉴赏者,吴升对张丑的鉴赏力颇不以为然,但他所见到的《送子图》显然是张丑曾经收藏的那幅。尤其重要的是,吴升第一次记录下《送子天王图》的尺寸为高一尺,长七尺。

113 参见(明)张丑:《清河书画舫·花字号》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第4册,页188,上海书画出版社,2000年。

114 (明)张丑:《张氏四种·清河秘篋书画表》,前揭《中国书画全书》第4册,页125。

115 (明)张丑:《鉴古百一诗》其二十二:“天王送子势凌空,壁扫圆光驱疾风。万象怒生侔造化,道玄挥洒合天工。”前揭《中国书画全书》第4册,页380。

116 顾复约生于崇祯元年至四年(1628—1631),卒于康熙三十四年至三十七年(1695—1698)。《平生壮观》约成书于1712年前后。参见谢巍:《中国画学著作考录》页457,上海书画出版社,1998年。

117 参见(清)顾复:《平生壮观》卷六,前揭《中国书画全书》第4册,页954。

118 (清)卞永誉:《式古堂书画汇考》,前揭《中国书画全书》第6册,页906。

119 参见(清)吴升:《大观录》,前揭《中国书画全书》第8册,页377—378。

经过17世纪较为密集的著录后，这幅画暂时在人们的视线中消失了。大约150年后，收藏家孔广陶得到了一幅《送子天王图》，他在《岳雪楼书画录》中用千余字详录其所见¹。据孔广陶记录，19世纪中叶，《送子天王图》在他的同乡罗文俊(萝村)手中，自己于1858年向罗氏借此画并观阅十天，在画上留下一段长题，五年后收购此画，再题七言长诗。孔氏对这幅画非常珍爱，不但录下了画中所有题跋，而且录下全部印章；根据他的描述，此画后半段的流传情况似乎非常清楚：1691年，姜宸英、禹之鼎同观于席氏“受祉堂”(今上海朱家角)，姜留下一句观题，钤下二人印章；18世纪早中期，郑板桥见过此画，为其题签；道光年间(1821—1850)，作品流入京师，由罗文俊收购，最后归孔广陶。

20世纪初，日本人山本悌二郎在中国闽、浙、京、鲁一带搜购书画时，得到一幅《送子天王图》，并携回日本，藏于自家澄怀堂²，后归大阪市立美术馆。今将《岳雪楼书画录》的记载和大阪市立美术馆收藏的这件《送子天王图》比较，孔氏记录的题跋、印章，孔自己的两段题跋，以及画面的纸张、尺寸、内容完全吻合³。可以确认，18世纪为孔广陶所收藏的《送子天王图》正是今日大阪本《送子天王图》。

但是，经过以上的梳理已经可以确认，大阪本《送子天王图》，亦即孔氏家藏本，其实并非17世纪张丑家藏《送子天王图》。

原因如下：

1. 尺寸：孔广陶记录的《送子图》尺寸为高一尺一寸四分、长一丈七寸六分，换算成米制，与今大阪本纵35.7厘米，横338厘米基本吻合。大阪本所录为画心尺寸，可见孔氏所录也是画心尺寸。而吴升记录的张丑藏《送子图》尺寸为高一尺，长七尺。吴升即便仅录画心，不论长度与高度和孔记尺寸都有相当差距。如果吴升还录入了题跋的尺寸，那么长度差距就更大。

2. 画面内容：孔广陶通过七言长诗所描述的《送子图》画面和大阪本图像吻合，包括游龙与释凡天王一组；吐火坐神与虚空中神像、天女一组；净饭王抱子，摩耶随后，一神跪地一组(关于大阪本图像的解读见后文)。而顾复和吴升笔下的张丑本《送子图》，画面仅为一人抱子行走，旁随行一游龙，有布置简单的草和石头。比较今大阪本中，抱子的净饭王在画面左端，一条被二神征服的巨龙在画面右端起首，它们之间隔绝了摩耶夫人、诸天神、梵王、天女、药叉等若干人物，无论文字表述如何简略，也绝非“游龙随行者于净饭王之后”。考虑到顾复记录的画面尺寸较大阪本缩短近120厘米，很可能张丑本《送子图》内容较大阪本简单。

3. 题跋：《大观录》、《式古堂书画汇考》、《清河书画舫》中都录下了张丑“泰昌纪元八月之望”那一段题跋，这一天张丑“获观”《送子天王图》。三日后，这幅画才到了自己的书斋，张丑的题跋就写于当日。在孔广陶的

¹ (清)孔广陶：《岳雪楼书画录》卷一，页57，参见徐娟主编：《中国历代书画艺术论著丛编(23)》，中国大百科全书出版社，1997年。

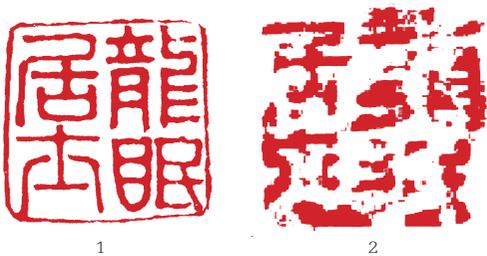
² [日]山本悌二郎：《澄怀堂书画目录》，《山本悌二郎自序》卷一，页15—23，日本：文求堂书店，昭和七年(1932)。

³ 今大阪市立美术馆藏《送子天王图》，清晰图像和题跋参见[日]河井荃芦：《支那南画大成》卷七、续卷五(题跋上)，日本：兴文社，1935年。该画印章、题跋文字转录参见[日]大阪市立美术馆编：《大阪市立美术馆藏中国绘画·资料编》，朝日新闻社，1975年。

〔图一〕“龙眼居士”印

1. 出自《中国古代著名画家落款印谱》

〔日〕斋藤谦编撰：《中国古代著名画家落款印谱》页71，北京图书馆出版社，2003年；2. 出自大阪本《送子天王图》



〔图二〕李公麟笔迹比较

1. 出自《中国古代著名画家落款印谱》，前揭《中国古代著名画家落款印谱》，页71；2. 出自大阪本《送子天王图》



记录中，“获观”二字却变成了“购得”。而今日大阪本上，这段题跋中也是“购得”二字^{〔1〕}。如果张丑在画上题写的是“购得”，却在《清河书画舫》著录中误写为“获观”（这种笔误出现的可能性较小），那么吴升《大观录》中抄录画上张丑的题跋应该也是“购得”才对。换个假设，如果张丑题画和著录一样，都是“获观”，而孔广陶在《岳雪楼书画录》中抄录时出现了笔误，那么大阪本《送子图》上张丑的这段题跋就不可能是“购得”。由此可见孔广陶所录《送子图》题跋正是从大阪本《送子图》上直接抄录下来的，而张丑本《送子图》上所题和《清河》著录一致。

4. 印章：根据孔广陶记录，《送子图》上还有吴宽和韩世能的印章。今大阪本上“吴宽”朱文印钤在拖尾曹仲元的题跋下，“韩世能印”朱文印钤在画卷首部中段位置^{〔2〕}。孔所陈述的该画流传情况除了张丑之后的部分，在张丑之前还增加了“王希阳吴原博曾经审定”。吴原博即吴宽（1435—1504），明中期著名的诗人、书法家，宪宗时官至礼部尚书，精于书画鉴赏，在士林声望

卓著；韩世能（1528—1598）是晚明与项元汴齐名的大收藏家。张丑言《送子图》为“韩氏旧藏”，此处“韩氏”即指韩世能。张丑在题跋中一一录下了他能够辨析的印章，并指明其所属，而“其他印识尚多，虽未能详悉，亦一时真赏云”。今大阪本上吴宽和韩世能的印章非常清楚，二百年之后的孔广陶尚能辨析，张丑断无“未能详悉”之理。从《清河书画舫》著录的作品可以看出，张丑几乎对每一幅书画作品都尽力记录题跋，以此追踪书画的流传过程，这也是张丑鉴定书画真伪的一个重要依据。如果他收藏的《送子图》上有吴、韩二人的印章，张丑必定会重点指明。可见在张丑本《送子图》上，根本就没有这两方印章，张丑本《送子图》也从未经过吴宽的收藏。此外，大阪本首部乾卦印下还有朱文连珠印“神品”，这是明代大收藏家项元汴的印。张丑和项氏素有交往，曾多次去他家看画，也曾收购过项的书画，对他的用印非常熟悉^{〔3〕}。显然，这也是一方张丑本上没有出现的伪印。再有，张丑所记录的见于钟太傅《荐季直表》中的三印，今大阪本上仅有“重鼎”，无“安阳老圃”，张所记“虞杼基本初”变成了“上虞杼基本初”，和孔氏《岳雪楼》所录完全一样。再则，大阪本《瑞应经》文字后钤有一方“伯时之印”，在张丑本上也从未出现。与传世画作中的李公麟印相较，此印刻写拙劣，明显是一方伪印〔图一〕。而大阪本上《瑞应经》文字就更不可能是李公麟的手笔了，和传世画作中李公麟的笔迹相较，书风迥异〔图二〕。

〔1〕 前揭《支那南画大成》续卷五，题跋上。

〔2〕 前揭《大阪市立美术馆藏中国绘画·资料篇》，页11。

〔3〕 参见纪学艳：《张丑书画鉴藏与著录研究》，中央美术学院博士论文，2003年，页33。

除了以上较为明显的证据，还有一些细节可以证明孔氏本并非张丑本。吴升《大观录》中依序录下了曹仲元题、《瑞应经》文、张丑题，但是并没有姜宸英写于1691年的题跋。吴升究竟在什么时候看到《送子天王图》虽然不清楚，但是他写成《大观录》是在1712年前后，距离姜题已经过去二十年。如果画上有书法家姜宸英的题跋，吴断无不录之理¹。姜宸英是清中期著名书法家，今故宫博物院、上海博物馆、天津博物馆皆有其作品收藏。与这些书迹相较，大阪本上这段题跋明显也是伪题〔图三〕。

综上所述可以确定，今大阪市立美术馆收藏的《送子天王图》并非17世纪张丑家藏本。由于其上有张丑之前的若干题跋以及《清河书画舫》所录若干宋元人印章，故应是张丑之后出现的一件伪作。加之其上姜宸英题跋亦伪，故其产生时间应在1691年之后，孔广陶收藏之前，大致在18到19世纪中叶一百多年间。画上孔氏之前题跋和宋至明代印章均为伪造。此画经罗文俊之手为孔广陶所见，孔氏不查，视为吴道子真迹收入。今大阪本上的罗文俊印、孔广陶的题跋和印章应该是真的。

二 张丑本《送子天王图》产生的时间

张丑收藏的《送子天王图》不知今日是否依然存世，但是这幅图是否为吴道子的真迹，仍需继续推论。

据元代周密《志雅堂杂钞》卷下“辛卯(1291)六月十三日”条云：“偕郭北山祐之细观书画于聂子井提控家。画之佳者有吴道子药师佛绝佳。其次粉本坐神立天王像，有刘大年收藏题字。仲元收附。”²同书卷下“壬辰(1292)四月十日”条云：“是日同访郭祐之，出三天王画，一吴道子纸粉本，仅盈尺而作十一人，凡数千百笔繁而不乱。上有题字云曹仲元吴生画本。入吴皆以为绝妙。徐易印。徐白篆字收附及陆永年印……又

〔图三〕姜宸英笔迹比较

1. 出自大阪本《送子天王图》；2. 出自上海博物馆藏姜宸英、刘庸合装书《中国古代书画鉴定组：《中国古代书画图目(四)》》页359，文物出版社，1990年；3. 出自故宫博物院藏姜宸英《行书手札》《中国古代书画鉴定组：《中国书画著录图目(二十二)》》页196，文物出版社，2000年



〈1〉 《大观录》大约成书于1712年前后，于书画则“尽录后人题跋”。参见前揭《中国画学著作考录》，页475。

〈2〉 (元)周密：《志雅堂杂钞》，前揭《中国书画全书》第2册，页168。此处断句为“仲元收附真一大师像古甚”。根据周密对道子粉本天王的其余相关文字，笔者判断此断句有误。

吴生药师佛，小幅。”¹³另据周氏《云烟过眼录》“郭祐之天锡号北山所藏”下云：“药师佛甚佳，云是吴生画。又纸上粉本天王。高仅盈尺。而位置二十八人，笔繁不乱，有刘大年曹仲元收附。”¹²此三处记录的时间前两处为1291、1292年，《云烟过眼录》完成于1296年）。文字虽互有抵牾，但是所指的应是相同的一幅高盈尺，画面包含多人，笔画繁多，上有曹仲元题字的吴道子粉本天王图。但不知何故，所记画中人数差别甚大。此画1291年尚在聂家，次年已为元代重要的收藏家郭祐之所得。这里提到的曹仲元为五代南唐著名的画家。画学吴道子，“命意搦管，能夺吴生意思，时人器之”，在南唐以画佛画著称，其时“江左庙宇神祠多有其画迹”¹³。曹仲元画壁既然以吴道子为师，手中有道子粉本（画稿）是自然而然的事情。周密对所见吴道子粉本天王的主题（天王）、尺寸（高盈尺）、曹仲元题均有提及（这一点和张丑本相同），但并未提及画上有宋高宗收藏的乾卦、绍兴小玺，也没有提及贾似道的收藏印和《瑞应经》小楷题文。由此可见，张丑家藏本并非元代郭祐之家藏道子天王粉本。

但是问题在于，张丑本上偏偏就有“建康曹仲元拜阅”的题字。难道这是曹仲元收藏的另一幅吴生画本？曹仲元生卒不详，宋人《五代名画补遗》、《图画见闻志》、《宣和画谱》都说他是“建康丰城人”¹⁴，显然是因袭抄录的结果。南唐时，南京由“建康”改为金陵，为都城所在。整个南唐疆域内根本没有建康这个地名。今天的研究者已经指出，《图画见闻志》等书中行文多有以国都指称国家的习惯¹⁵，故南唐时期丰城人曹仲元，就被后世称为“建康丰城人”。作伪者大概是看到了周密著作中对吴道子天王粉本记录中的曹仲元题字，而宋人著录中的曹仲元又为“建康丰城人”，故顺理成章地创造出一个所谓“建康曹仲元”。同时，作伪者所临的本子也并非周密所见郭祐之藏本，否则必定会抄录原题，不会犯下这样明显的错误。如此说来，张丑本绝非道子真迹，而只能产生于《云烟过眼录》写成之后，其上的五代曹仲元题跋，南宋高宗御府收藏印、贾似道印，以及若干元人印章都是伪造的。

《送子天王图》是在张丑的笔下忽然出现的，这幅画之前从未有人明确提到过。宋代的米芾认为世间充斥了伪造的吴道子画，他平生就见过三百本，而真正的吴画只有四幅，其中并无“送子天王”。米芾的鉴定依据是“风格”，他曾在李公麟家中见到了李氏收藏的吴道子《天王》图，认为是道子弟子辈所作，细弱无格气¹⁶。李公麟家藏《天王》图是一幅什么样的画呢？很难凭空揣测。所幸16世纪后半期，詹景凤（1532—1602）见到

〈1〉 前揭《志雅堂杂钞》，页170。

〈2〉 （元）周密：《云烟过眼录》，前揭《中国书画全书》第2册，页144。

〈3〉 俞剑华：《中国美术家人名辞典》页893，上海人民美术出版社，1996年。

〈4〉 参见（北宋）刘道醇：《五代名画补遗》，前揭《中国书画全书》第1册，页461；（北宋）郭若虚：《图画见闻志》，前揭《中国书画全书》第1册，页476；（北宋）《宣和画谱》，前揭《中国书画全书》第2册，页71。

〈5〉 类似情况也见于《图画见闻志》等书中叙述历昭庆为建康丰城人、竹梦松为建康溧阳人（溧阳在江苏，南唐时属江宁府）、王齐翰为建康人等。相关讨论参见施建中：《南唐画家地迹分异及其画风流变》，南京师范大学博士论文，2006年，页95。

〈6〉 （北宋）米芾：《画史》：“李公麟字伯时家天王虽佳，细弱无气格，乃其弟子辈作。贵侯家所收率皆此类也……唐人以吴集大成。面为格式故多似。尤难鉴定。余白首止见四轴真笔也。”“伪吴生见三百本”，参见前揭《中国书画全书》第1册，页979—980。

了这幅画的一幅摹本，为澄心堂纸本李伯时《佛父母抱佛拜自在天王》长卷¹¹。此幅与张丑藏白麻纸本《送子天王图》显然是两件作品，但是二图所绘为相同的内容，即净饭王抱子礼拜大自在天。画史上记载李公麟凡得名画必临摹，家中收藏副本¹²，米芾所见到的李公麟家藏《天王》图，应该就是李公麟《佛父母抱佛拜自在天王》的原本。另外，詹景凤在《詹东图玄览编》中所录《瑞应经》文字同样见于《清河书画舫》记载的张丑本《送子天王图》上。这段文字后面没有落款，是被张丑确定为李公麟题字的，吴升、顾复虽然对此表示疑问，但是也没有明确反对。詹景凤早于张丑，其过世时张丑还没有得到这幅《送子天王图》。那么张丑本是否可能临自詹所见这幅李公麟《佛父母抱佛拜自在天王》呢？姑且暂时存疑。

据文献记载，18世纪中叶，漫游吴越的鉴赏家陆时化曾看到过韩世能收藏的《送子天王图》，这幅画是元代龚圣予的作品¹³。据陆时化记载，此幅曾为元末明初吴中四杰之一的张羽(1333—1385)所见，并题下隋书《经籍志》一段文字。1468年吴宽在苏州东禅寺福公房看到这幅画后，写下观题。此后太仓项元汴(1525—1590)于该寺佛柜中得到，韩世能(存良)再从项氏手中购得。陆时化抄录中“淮阴龚开仿吴道子送子天王”一句不知何人所题。这一幅清代尚存的龚开摹本，必然不是张丑家藏的《送子天王图》。大概在韩世能手中或过世后就已流失了，张丑并没有见过。

但是韩家的《送子天王图》却又如何从摹本变成了真迹呢？推测只存在两个可能：一是韩世能手中有两幅《送子天王图》；二是张丑所见本为韩世能藏龚摹本的临摹本。第一种可能性很小。那有可能是第二种情况吗？张丑鉴赏书画真伪的一个重要参照系是作品的流传情况。他在《清河书画舫》和《真迹目录》中，对于来历、藏家姓名清楚的作品，都会清晰地记录下来¹⁴。他和韩世能之子韩朝廷的交往持续几十年，也曾从其手中购买多幅书画¹⁵。《送子天王图》是韩存良的旧藏，张丑显然应该从同样醉心于书画收藏的韩朝廷处收购。但是从《清河书画舫》的记录可以看出，张丑对自己得到的这幅“韩氏第一名画”的来历是颇有些闪烁其辞的。他只言八月望日“获观韩氏《送子天王图》”，三日以后，“在宝米轩审定真迹秘玩”。如果张丑是从韩朝廷处购买这幅画，没有不写明的道理。由此可见，张丑可能是从韩氏某个亲属或家族支系手中得到这幅画的。

因此推断，龚摹本从韩世能手中流出之后，其亲属并非书画爱好者而为好利者，据之临摹，并在其上题《瑞应经》语，伪造曹仲元、王廉题跋，以及南宋和元代诸人印章，谎称真本向张丑兜售。张以为是韩世能故

11 参见(明)詹景凤：《詹东图玄览编》，前揭《中国书画全书》第4册，页35。

12 前揭《宣和画谱》称，“(李公麟)凡得古今名画必临摹蓄其副本”，页35。

13 参见(清)陆时化：《吴越所见书画录》，前揭《中国书画全书》第8册，页961。

14 如唐人临右军《大道帖》“向藏韩宗伯存良家，今在王越石处”；“吴可文携示唐吴道子《天龙八部图卷》褚纸，真迹，乃水墨善本”；万历乙卯年获得米芾《宝章待访录》，乃“百计购得于陈湖陆氏”；“万历甲寅十月之望，不腆丑得宋马和之《风雅图卷》于故尚书吴原博四世孙”；“右元高士王蒙叔明《南村真逸图》一卷，万历戊午春日观于长洲，吴氏原博太史故物也(卷中原博太史三印具存)”等等。参见前揭《清河书画舫》，页161、189、317、322、345。

15 如1628年4月8日，“于韩朝廷处获得小米山水”；陆机《平复帖》旧在“韩存良太史家”，“岁在戊辰，复得……于韩朝廷所”；“右丞《圆光二水》卷在余家……韩朝廷故物也”。参见(清)张丑：《真迹目录》，前揭《中国书画全书》第4册，页421、422；前揭《清河书画舫》，页137、179。

物，深信不疑，定为吴道子真迹善加收藏。龚摹本长度虽较张丑藏本长出约70厘米，但是据《吴越所见书画录》中陆时化的自序，他所记录的书画尺寸皆同时录入了题跋部分。龚摹本上长出的这一部分，应该就是画上张羽、吴宽、韩世能等明人题跋的部分。

值得注意的是，被晚明藏家们定为吴道子真迹的多幅绘画都表现出和元代龚开的关联。韩世能题跋中提到了自己收藏的一幅龚翠岩《天龙八部图》卷，风格与《送子图》类似。而偏偏也是在张丑《清河书画舫》中，吴道子画《天龙八部图》第一次出现在人们视野里，张丑记录了此画包括苏东坡在内的大量宋元人题跋，定其为真迹。该画之后亦见录于顾复《平生壮观》、吴升《大观录》，后入清宫，见于《秘殿珠林》二编目录，今不知所踪。然韩家所藏《天龙八部》和张丑所录显然并非一幅。张丑记录其父张茂实收藏了一幅《洪崖仙图》，上有苏东坡、黄公望题跋，张丑定为吴道子真迹，却和清胡敬《西清札记》载龚开1304年所绘《洪崖先生出游图》内容一致，又和龚开扯上了关联。

再者，晚明人汪砢玉(1587—?)《珊瑚网》卷一“名画题跋”记录了一幅吴道子《钟馗元夜出游图》，录董其昌观题和三首分别由“青城山人”(待考)、吴宽和另一位苏州藏家顾余庆所题诗歌。前两首诗的文字，“髯夫当前黧妇后……大鬼跳梁小鬼波……”“终南老道状酩酊，虎靴皮弁鸭色袍……鬼妇涂两颊，鬼子垂一髦……魑魅魍魉不可一二数，肩担背负手且操……”¹，完全可以用来注解今弗利尔美术馆藏龚开真迹《中山出游图》²。查钟馗小妹形象最早出现于五代，宋元戏曲中方衍生出钟馗嫁妹故事，该故事是不可能出现于唐代的。推测《珊瑚网》所录吴道子《钟馗元夜出游图》当是龚开《中山出游图》的一幅明人摹本，却被吴宽、董其昌等人定为吴道子的真迹。

对于这幅《送子天王图》的真伪，张丑的态度也并非一以贯之。在《清河书画录》中“送子天王图”条下，他曾引《宝晋英光集》一段：“吴生画遍阅一世，未有此比，若入御府，未装间，望假一日，使诸生识世间不得有也。”³以证明自己的收藏真实不虚。但是今查米芾《宝晋英光集》虽确有此文，却并未指明此“吴生画”为何画⁴。张丑此举实有偷换概念之嫌。张丑在得到此画之后的十几年里，将其视为至宝，对该画的赞誉和肯定也见于他早年编撰的《清河书画舫》、《南阳名画表》和《清河秘篋书画表》中。《清河书画舫》成书以后，张丑开始编写《真迹目录》，大约直到其去世前才完成。此书以收藏家为纲，收录的都是张丑所认为的名迹。其中所录张氏家族收藏书画作品与《清河书画舫》重复者近40例，却没有他中年视为至宝的《送子天王图》⁵。或许随着时间的流逝和经验的积累，老年的张丑对自己早年的一些鉴定意见有了改变，他由于某些原因开始怀疑

〈1〉 (明)汪砢玉：《珊瑚网》，前揭《中国书画全书》第5册，页999—1000。

〈2〉 龚开《中山出游图》今藏弗利尔美术馆，画上无款，幅后有龚开隶书长题。拖尾有黄山樵叟、王肖翁、陈方、钱良右、龚璠、王时、白斑、周耘、丰坊、高士奇等跋。卷中钤有明安国、韩世能，清高士奇、毕沅，近代庞元济等鉴藏印，《铁网珊瑚》、《清河书画舫》、《江村书画目》、《虚斋名画录》等书著录。

〈3〉 前揭《清河书画舫》，页188。

〈4〉 (北宋)米芾：《宝晋英光集》卷八，《景印文渊阁四库全书》集部55，别集类1116册，台北：商务印书馆，1986年。

〈5〉 参见前揭《张丑书画鉴藏与著录研究》，页50。

《送子天王图》的真伪，故在新的著作中对这幅图卷绝口不提。

三 粉本、吴家样与大阪本《送子图》之“古意”

对于今大阪藏《送子天王图》，杨仁恺先生曾说，“单从图版观之，认为虽非真迹，至少时代当相去不远。近日在大阪美术馆亲眼见到，无论从笔法、气韵诸方面观之时代比原先想象晚很多”¹。杨先生此一较感性的说法，也是今日多数学者对这幅画的感觉。经过以上论证，大阪本《送子天王图》实为产生于清代早中期的一幅唐本的辗转临摹本，但作品依然保留了一些早期图像的特征，这正是临自“粉本”所保留下来的可以归属于“吴家样”的古意。

今查文献记载，吴道子画事多为壁画创作，关于他绘制卷轴画的记载非常少，唯有开元间受明皇诏令绘《钟馗图》和《金桥图》。画史上称，吴“非有诏不得画”，但是两京外州寺观处处都是他的壁画，可见不是不能画，推测是不能随意创作卷轴画。唐人见过吴道子卷轴画的很少，只有张彦远记载过两幅²，宋代却忽然多起来。哲宗朝士大夫子弟家中藏吴生画三百余本，均为“像”一类绘画，米芾认为都是假的，只有四幅真本³。徽宗御府藏吴道子画93幅⁴，从名称来看，也几乎都是佛、菩萨、高僧一类的“像”，没有一幅“经变”、“变相”，或可推测，吴道子场面宏大、磊落逸势、以气格取胜的经变画主要都是绘在墙壁上。如果真的在纸绢上出现，那就是作为粉本(画稿)存在。

元代周密记录《送子天王图》为纸上粉本。夏文彦在《图绘宝鉴》中记载，“古人画稿谓之粉本，前辈多宝蓄之。宣和、绍兴所藏粉本多神妙者”。可见古人对粉本收藏也很重视。壁画的粉本大致有两种：一是画家在绘制大型壁画之前打下的草稿，如吴道子受诏于大同殿绘嘉陵江山水，“臣无粉本，并记在心”⁵；二是壁画绘成后，根据壁画在纸(或绢)上临摹而成的“副本小样”。小样最初的用途当是“立此存照”，方便壁画受损后照样补绘，后来随着画家知名度的提高，此样稿四处流传，在原有样稿的基础上又产生了无数新的样稿。笔者认为，临摹最多，影响最为广泛的，就形成了所谓“某家样”。所以吴道子有“吴家样”，还有来自西域呈现

〈1〉 杨仁恺：《古代书画鉴定学稿》页44，辽海出版社，2000年。

〈2〉 (唐)张彦远《历代名画记》记载，吴道子画有《明皇受箓图》和《十指钟馗》两幅。另在记录两京寺观壁画时，提到长安太清宫有吴道子“绢上写《玄元真》，兴唐寺“吴生、周昉绢画”，都是顺带提及。(唐)朱景玄《唐朝名画录》里一幅吴道子画也没有。

〈3〉 参见前揭《画史》，页979。

〈4〉 前揭《宣和画谱》，页66—67。

〈5〉 “又明皇天宝中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿驛令往写貌。及回日帝问其状。奏曰，臣无粉本，并记在心。后宣令于大同殿图之，嘉陵江三百余里山水一日而毕。”(唐)朱景玄：《唐朝名画录》，前揭《中国书画全书》第1册，页164。

胡风的画样¹。后世画史多有对画家手中拥有唐人画样的记载²。这些所谓“名手画样”并非画家本人的手稿，而往往是由其弟子，或别的后学者临摹的样稿。汤垕说：“古人画稿，谓之粉本，前辈多宝蓄之，该其草草不经意处，有自然之妙。”³正说明粉本存有一种共性，即“草草不经意”，这一类“粉本”的特征一为简略，二为白描不设色。粉本能够保留下的应该主要是画面中物象的造型、结构、动作以及物象之间的比例关系等属于“形”方面的内容，而较少能够承载风格之类“神”方面的内容。

《送子天王图》最早的祖本，就是这样一幅壁画粉本。其所绘释迦降生故事，属于本行经变的内容。据《历代名画记》《寺塔记》等文献记载，唐代寺观壁画的内容多以佛、菩萨像和各种经变相为主。表现佛传故事的本行经变数量并不多，除了杨契丹、董诤等在长安、河南四处寺观留有相关画迹外⁴，唐代绘佛传故事最多的就是吴道子。他在河南汝州龙兴寺所绘为“太子游四门，降魔成道”⁵，最初或亦包含降生内容；陕西凤翔开元寺的佛传壁画到南宋还留有痕迹。据北宋末、南宋初人邵博记载：“凤翔府开元寺，大殿九间，后壁吴道元画。自佛始生修行说话至灭度，山林宫室人物禽兽，数千万种，极古今之妙。”⁶此外，北宋神宗元丰二年（1079）进士李复在上党（今山西长治一带）七祖院看到过吴道子所绘释氏下生变相⁷。

在唐代，吴道子壁绘的粉本已经到处流传，为别的壁画家在他处所用。如其在景公寺所画地域变相的粉本，晚唐竹虔、左全的手中就各有一套，欲于它处寺庙照样图绘⁸。刘道醇《圣朝名画评》记录了个性拘执的画家孙孟卿独好吴道子，被人称为“孙脱壁”、“孙吴生”，他的作品全脱胎于吴道子画而无小异。孙孟卿“好”吴道子如何实现，当然是他的手上有很多吴道子画壁的样稿。而他在以吴之稿本画壁的同时，完全还有可能临摹下大量的小稿。周密记录的“送子天王”粉本有刘大年题字，仲元收附，其实就是吴所画“释迦下生变相”或“佛

11 <1> 如《历代名画记》卷二：“曹创佛事画，佛有曹家样、张家样及吴家样。”卷三：“敬爱寺，佛殿内菩萨树下弥勒菩萨塑像，麟德二年自内出。王玄策取到西域所图菩萨像为样。”再如《益州名画录》卷上辛澄条：“有一胡人云，仆有泗州真本，一见甚奇，遂依样描写。”（唐）张彦远：《历代名画记》，前揭《中国书画全书》第1册，页125、134、191。

12 <2> 如五代赵元德在蜀中得隋唐名手画样，北宋袁仁厚求得前贤画样，参见前揭《图画见闻志》，页475、479。

13 <3> （元）汤垕：《古今画鉴》，前揭《中国书画全书》第2册，页902。

14 <4> 杨契丹绘于长安大云经寺，杨廷光、杨仙乔绘于化度寺，董诤绘于菩提寺，程逊绘于河南圣慈寺，参见前揭《历代名画记·记两京外州寺观画壁》，页131—136。

15 <5> （宋）葛立方：《韵语阳秋》言：“汝州龙兴寺吴道子画两壁：一壁作维摩示疾，文殊来问，天女散花；一壁作太子游门，释迦降魔，笔法奇绝。苏子由曾施百缣修之。”另苏轼有《子由新修汝州龙兴寺吴画壁》一诗。

16 <6> （宋）邵博：《河南邵氏闻见录·邵氏闻见后录》（涵芬楼藏版），卷二八，上海商务印书馆，1919年。

17 <7> “上党七祖院画释氏下生变相，共传为吴生画，无遗识可考。僧维缜寿九十三岁，聪明不衰，犹能记旧事，言其师寿亦一百岁，乃唐末时人，常扇钥此室壁，谓是吴生亲笔。师弟子所传其已久矣，至今为信。壁今穴凿十无七八存者，多断缺不完，诘之云，有势力者取之，完则柙藏而归，坏则弃之粪壤间。前人创意，谓名笔可以永久，不知此画因名而毁，语之嗟惋不已。”（宋）李复：《瀛水集》，前揭《景印文渊阁四库全书》1121册，页56。

18 <8> 《益州名画录》记竹虔“攻画人物佛像，闻成都创起大圣慈寺，欲将吴道玄地狱变相干寺画焉。”记左全：“蜀人也，世传图画，迹本名家……多宝塔下仿长安景公寺吴道玄地狱变相。”（北宋）黄休复编：《益州名画录》，前揭《中国书画全书》第1册，页196、191。

〔图四〕大阪本《送子天王图》第一部分

采自〔日〕河井荃芦：《支那南画大成第七卷：道释、人物、仕女、动物》，兴文社，1935年



〔图五〕大阪本《送子天王图》第二部分

采自《支那南画大成第七卷：道释、人物、仕女、动物》



本行”故事壁画的一个局部小样。这个小样可能并非道子执笔，而是其弟子或者其余画工，甚至也有可能是曹仲元本人。龚开摹本，临摹的也是吴道子壁画的“画样”。一座寺庙壁画的副本小样可能几百年来都在画匠手中代代相传，期间或者又有依据原本所作的临本被不断临摹复制，不同的时代亦可能不断地加入新意，这也正是画史著录中有着各种《送子天王图》⁴¹，但似乎又并非同一幅画的原因。

今本《送子天王图》的祖本其实是唐代产生的吴道子壁画粉本，经过无数处辗转临摹，仍然可以从中揣摩出一些属于“吴家样”的古意。总体而言，此画背景简淡，除了一点草石别无其余场景，物象活动几乎在一个水平线上平行展开。这是早期人物画的特点。

从右至左，可以分为三个部分。

第一部分〔图四〕：画面左端为二人控缰御一条飞龙。飞龙对面站立五人，簇拥中心一帝王装束男子雍容

⁴¹ 除了文中所引，张丑《清河书画舫》中还引倪瓒《清閼书目》，其中有一幅吴道子《释迦降生图》，为倪雲林所藏。张丑对此并无其余说明，故倪氏所藏此图情况如何不得而知。

【图六】大阪本《送子天王图》第三部分
采自《支那南画大成第七卷：道释、人物、仕女、动物》



端坐。此六人之后有两名身量较小的操蛇鬼卒。

第二部分〔图五〕：画面中心一三头四臂神踞坐岩石，正面三眼，腰间活蛇盘绕，发如火焰。神像周围云气环绕，四方各有佛头、象、龙、狮、虎、金翅鸟头浮现。神像右方一女子手执炉形具，左方二人随侍。

第三部分〔图六〕：这一部分远较前两部分简单。帝王模样男子抱婴前行，一女子凤冠霞帔拱手在后。其前三头六臂神全身跪伏，双手撑地，抬头上望。

若与佛经对照考察，第一部分可能是讲述释迦降生时，释梵四王与诸鬼药叉皆来侍卫，“大龙天子，迅疾寻至”。第二部分为净饭王往蓝毗尼园迎接太子时，见释梵四王诸天龙神弥漫空中^{〔1〕}。第三部分当是净饭王抱子，摩耶夫人在后共谒大自在天神庙，大自在天礼拜太子足，为点题所在。

除了第三部分，前两部分的人物关系松散，具体指代终归模糊。由于此画几经摹写，且画为四接，很可能物象之间已有错置。考虑到今本比张丑本长出一百多厘米，故还有可能较旧本加入了别的内容。从细部考察，第二部分的吐火坐神除了姿势稍有不同，整体造型和第三部分跪地之神完全一致，应该均为大自在天形象。

这一形象可见出自早期画稿的图像特征。大自在天，即摩醯首罗天(Mahasarava)，又译摩醯湿伐罗。原为印度婆罗门教三大主神之一的湿婆神(Siva)，被认为是宇宙的创造者，专司暴雨雷电。后被佛教吸收，成为佛教的护法神。唐代之前的译经中，描述摩醯首罗天最为重要的是《大智度论》和《杂譬喻经》，都强调他与

〔1〕 此两处内容在多数描绘释迦降生的佛经中都有提及，除了具体行文稍有不同外，情节基本一致。参见《修行本起经》、《方广大庄严经·降生品第五》、《佛本行集经·卷八·从园还城品七上》、《佛本行经·如来生品》等。

佛陀对立的外道身份，称其为“诸鬼之最可畏者”¹¹。唐代的译经多数已将摩醯首罗天列为天部之一，如不空译《金刚顶瑜伽护摩仪轨》就将摩醯首罗天列为八方天之一，与毗沙门天等并列，但是在谈论其形象时，一般都强调其三面、三眼、多臂的药叉面相¹²。

及至宋代，《重编诸天传》中“古今画像”关于摩醯首罗有两种不同的形象，“一作菩萨相，但三目，八臂，执拂、持铃、柞并尺，结印合掌。一作药叉之形，赤发髦起，三目，八臂，执弓箭等”。该书还特别将这两种面相的摩醯首罗天进行了区分，指出释迦降生时所礼之大自在天为极恶之神，故呈现药叉面相，与菩萨相的摩醯首罗来源有别。北朝石窟图像及吐鲁番、敦煌等地发现的画幡、绢画上，画师们多数将摩醯首罗呈现为世俗人或武将的面相，更接近于《重编诸天传》中所说的菩萨相¹³。作“药叉之形”的摩醯首罗相较并不多，目前仅见于三例：法藏《太平兴国六年绘千手千眼观音》中的摩醯首罗、《大正藏图像部》中收录的唐本摩醯首罗¹⁴，和南诏大理国张胜温绘《梵像卷》中赤发上举的摩醯首罗天¹⁵。南宋以后，经过行霆一番梳理的摩醯首罗几乎不再以药叉面相示人。

《送子天王图》中的摩醯首罗天三面均呈愤怒相，巨口大张，獠牙外露，火焰状头发上指，全身筋骨贲张，头顶活蛇蠢动，实可称“诸鬼之最可恶者”。这个形象正如《金刚顶瑜伽护摩仪轨》中说大自在天：“三目愤怒二牙上出，”最符合唐代译经中对此天的描述。这个形象最初塑造的年代应该属于此神的外道身份尚被强调，面相多呈现愤怒药叉相的唐代。与今天能够看到的历代艺术品中的此天形象对照考察，不论和《大正藏》所引唐本、太平兴国本，甚至南宋张胜温《梵像卷》相较，都远擅胜场，与宋以后菩萨相的摩醯首罗相较，气质更为迥异。画史记载吴道子善画鬼神，常有“操蛇恶鬼吐火兽”一类，应该就包括大自在天这一类鬼神。这是大阪本中最接近“吴家样”的形象。张胜温《梵像卷》中的摩醯首罗形象明显是受到吴道子所创此天形象的启发和影响。

除此之外，“拜谒天祠”的场景结构同样可见出，与早期画稿的密切关联。佛教艺术中的天王通常指四大天王，他们几乎不和“送子”题材建立关联¹⁶。除了此幅《送子天王图》，历代画史著录、传世佛教艺术品中也都

〈1〉 《大智度论》卷二：“余人亦知一切诸法。如摩醯首罗天，秦言大自在，八臂三眼骑白牛。”《杂譬喻经卷上(七)昔佛般泥洹去百年后》：“异道所奉神，名摩夷首罗。一头四面八目八臂，诸鬼之最可畏者。”

〈2〉 如：摩醯首罗“三面六臂，颜貌奇特端正可畏”。《摩醯首罗大自在天王神通化生伎艺天女念诵法》，《大正新修大藏经》第21册，页341c；“即佛法中说摩醯首罗天。三目八臂，身长万六千踰缮那，三化身随形六道种种教化。”(唐)普光述：《俱舍论记》第7卷，《大正新修大藏经》第41册，页140c；“三面四臂，手执三叉及拂”(北宋)法天译：《佛说金刚手菩萨降伏一切部多大教王经》下卷，《大正新修大藏经》第20册，页561 a。

〈3〉 参见吕德廷：《摩醯首罗天形象在中国的演变》第五章：隋唐至北宋时期的摩醯首罗天形象，兰州大学硕士论文，2011年。

〈4〉 《别尊杂记》第52卷，《大正新修大藏经·图像部》第3册，页621。

〈5〉 李霖灿：《南诏大理国新资料的综合研究》页120，图128，台北故宫博物院，1982年。

〈6〉 在于阗建国传说中毗沙门天曾从额中剖出一子，送与于阗王。但是这个传说在汉地并不流行，毗沙门天也从未作为“送子之神”的形象出现。

没有“送子天王”这个名称。此幅题名只能理解为“(净饭王)送子(于)天王(处)”。虽然大自在天在佛经中从未被明确称为“天王”，但是与天王同样作为护法神存在。明清时期包括韩世能、张丑等文人均非佛教徒，对佛教图像的理解毕竟有限，“送子天王”这个别扭的名字大概只是人云亦云地传写。此画更准确的名称应该是“释迦降生相”。

《送子天王图》描绘释迦降生故事，实为佛传故事画的一个内容。画面所绘净饭王抱子谒见大自在天，正是佛祖传记故事中释迦从母胎诞生后，净饭王从蓝毗尼园迎母子回宫途中，拜谒天祠(或神庙)的情节。今本汉译佛典所载佛祖本行(即释迦传记)故事的经文中¹⁾，明确表明所拜为大自在天的仅见于两处：一、北凉昙无讖所译《大般涅槃经》：“我既生已，父母将我入天祠中，以我示于摩醯首罗。摩醯首罗即见我时，合掌恭敬立在一面。”²⁾二、初唐王勃撰《释迦如来成道记注》：“往效祠也惊起于大自在庙。”道诚注曰：“《瑞应经》云，净饭王严驾抱太子谒大自在天神庙时，诸神像悉起礼拜太子足。父王惊叹曰：我子于天神中更尊胜，宜字天中天，此即佛第二小字也。”³⁾需要特别指出的是，今本《瑞应经》(即《佛说太子瑞应本起经》，三国时吴月氏人支谦翻译)中并无拜谒大自在天祠的文字。从行文习惯来看，道诚这段引文与《瑞应经》行文完全不同，应该并非出自原文。然而，令人奇怪的是，这段不知何来的《瑞应经》文字却以相同的模样出现在宋代李公麟《佛父母抱佛拜自在天王》、韩世能藏元代龚开摹《释迦降生像》、张丑家藏明人临本《送子天王图》上，很难说是不约而同，只能说明它们之间确实存在着后出者抄袭前者的关系。

以佛传故事为题材的绘画在我国北朝时期就已出现，一直延续到清代。据笔者目前查阅到的资料，各地石窟壁画、造像碑、寺观壁画中表现降生故事一般都以乘象入胎、树下诞生、九龙灌顶等场景为主，拜谒天祠仅见于莫高窟北周290窟、莫高窟五代61窟和明成化二十二年(1468)御制版画《释氏源流》三处，是一个可以忽略的内容。即令表现此场景，也缺乏对神庙中“神象”的塑造(或者以世俗人的形象加以表现)，更不用说大自在天跪倒释迦足前的细节。这个故事主要流传于唐代，大概也被唐代画家，如吴道子等在描绘释迦降生故事时所采用。以后历代摹绘都保留了对该场景的基本轮廓处理。即使几经流传摹写，也并没有受到临摹者所处时代绘画作品对这个故事的普遍处理方式的影响。这是今本《送子天王图》留下的另一处“吴派风格”。

四 结论

在敦煌发现的唐代佛教艺术品中，也有少量描绘以佛传故事为题材的绢本绘画。画面往往表现出浓郁的

1) 如《修行本起经》中为礼拜神庙，诸神颠覆；《毗耶奈破僧事》为礼拜药叉庙所，《释迦谱》为：“白净王将礼天神……随从入城往诣天祠。梵释天像皆从座起。礼太子足。”《佛所行赞》为“普祠诸天神”；《佛本行经》为：“拜谒天祀，诸天形象屈伸低仰”；《付法藏因缘传》为“至于天庙，令诸天像悉起逢迎”。《佛本行集经》：“乳母抱持菩萨，诣彼天祠。时更别有一女天神……从其自堂下迎菩萨，合掌恭敬，头面顶礼于菩萨足”；《释迦谱》：“即将太子往迎天寺，太子即入梵天形象皆从坐起礼太子足。”参见前揭《大正新修大藏经》。

2) (北凉)昙无讖译：《大般涅槃经》第4卷，《大正新修大藏经》第12册，页388c。

3) (唐)王勃撰：《释迦如来成道记注》，钱唐月轮山居慧悟大师赐紫道诚注，《卍新纂续藏经》No.1509。

世俗风情，多园林景观处理，与寺观壁画的风格呼应。但是这类绘画除了一些尺幅见方的小型绢片，多数为画幡，一幅画面往往包含两三个场景，纵向排列¹⁹。画面为横向排列的手卷样式佛传故事题材绢画最早出现是在晚唐以后²⁰。在历史上，吴道子也从未绘制过手卷形式的《送子天王图》。这幅画最初是根据吴道子所绘寺院佛传故事壁画中“拜谒天祠”场景临摹而成的一幅粉本。初临者可能已并非吴，而是吴的弟子。有宋一代，社会上充斥的大量吴生画本多为这一类壁画粉本。它们或收藏于如李公麟之类文人鉴赏家之手，或士大夫子弟有钱人之手，或寺观画师与画匠之手。无论在何人手中，都不断被临摹、改写，世代相传。不论临者是否根据当时时代更改人物形象或增添新的内容，都往往因旧题为“吴生画本”而始终被视作道子真迹。此类情况除本文所论《送子天王图》外，明末为陈洪绶等多人称道的宝宁寺收藏的一批所谓吴生绘水陆画、今德国藏宋本《道子墨宝》当同样如此。这大概就是今天能够通过大量的史料文献和流传至今有限的绘画作品，触摸到的历史上所谓“吴派风格”作品的部分历史真实。

[作者单位：四川大学博物馆]

(责任编辑：谭浩源)

<1> 此外还发现绘在绢上的大型观经变相图，为中堂条幅式构图，“未生怨”故事和“十六观”在画幅两侧纵向排列。参见海外藏中国历代名画编辑委员会编：《海外收藏中国历代名画第一卷·原始社会至唐》页129—132、177、183、185，湖南美术出版社，1998年。

<2> 前揭《海外收藏中国历代名画第二卷·五代至北宋》，页22。