

明宫廷画家商喜及其画风再探

郭丽平

内容提要 台北故宫博物院现藏有一部款署“臣沈度敬书”、“臣商喜敬绘”的明宣德三年（1428）明宫廷写绘本《真禅内印顿证虚拟法界金刚智经》（简称《金刚智经》，共三卷）。该经全部106幅彩绘插图为目前已知唯一的一组有明确纪年的、题为商喜绘制的宗教画作，然而，学界对其是否系商喜亲自绘制这一问题却持有不同的看法。因此，在对《金刚智经》彩绘插图的汉藏融合风格特征加以细致分析的基础上，本文将结合商喜画作《老子出关图》的画风特征对其加以判定，明晰商喜画作中的南宋院体画风特征^{〔1〕}，最后认定《金刚智经》彩绘插图应为商喜所绘，并由此认为，商喜善绘藏传佛教图像是一个不争的事实。

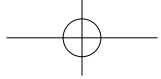
关键词 商喜 明宫廷画家 《真禅内印顿证虚拟法界金刚智经》彩绘插图 汉藏融合 画风

商喜是一位明宣德年间（1426—1435）进入宫廷画院的画家^{〔2〕}。国内外有关明代绘画的研究，大多都会涉及到明宫廷画家商喜及其部分传世绘画作品，如：现藏北京故宫博物院的《关羽擒将图》〔图一〕和《宣宗行乐图》〔图二〕以及现藏日本MOA美术馆的《老子出关图》〔图三〕等^{〔3〕}。此外，虽然

〔1〕 关于明代宫廷内是否如宋徽宗时期一样设有组织严密，且具有系统的学习、考试和升迁制度的专门绘画机构——“画院”，史料记载和存留至今的画作均无法直接证明。根据以往的相关研究成果，大多数学者认为明代宫廷的画院基本是“有实无名”。本文所称“明宫廷画家”特指在明宫廷内进行绘画创作、以画艺效力于宫廷的职业画家群体。参见穆益勤：《明代的宫廷绘画》，《文物》1981年第7期，页70—74；单国强：《明代宫廷绘画概述》，《故宫博物院院刊》1992年第4期，页3—17；单国强：《明代宫廷绘画概述》，《故宫博物院院刊》1993年第1期，页54、55—63；单国强：《明代的宫廷绘画》，《中国书画》2004年第3期；聂卉：《明代宫廷画家职官状况述略》，《故宫博物院院刊》2007年第2期，页94—102。

〔2〕 （明）徐沁：《明画录》载道：“商喜……宣德中，征入画院。”参见黄宾虹、邓实（编）：《中华美术丛刊》第十四册，页49，北京古籍出版社，1996年。

〔3〕 目前，关于商喜的研究成果如下：（1）〔美〕高居翰（夏春梅等译）：《江岸送别——明代初期与中期绘画（一三六八——一五八〇）》页17—31“第一章，明初‘画院’与浙派”部分，台北：石头出版社，1997年。（2）Marsha Weidner: “Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty (1668-1644): Patronage, Regionalism, and Internationalism”, in *Latter Days of The Law — Images of Chinese Buddhism 850-1850* (Laurence: Spencer Museum of Art, The University of Kansas), Marsha Weidner (ed.), University of Hawaii Press, 1994, pp. 54-55. 魏盟夏 (Marsha Weidner) 认为，商喜的绘画继承了宋代绘画传统，她还对《关羽擒将图》一画进行了详细分析，认为该画人物的艺术风格与唐代杰出画家吴道子传统类似，而该画衬景则部分源自南宋宫廷绘画。（3）Chenghua Wang, “Material Culture and Emperors: The Shaping of imperial Roles at the Court of Xuanzong,” Ph.D. dissertation, Yale University, 1998.（4）Richard M. Barnhart, “Painters of the great Ming: the Imperial Court and the Zhe School”, Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.（5）其他有关商喜的研究多为一般性中国美术史书籍或书画著录介绍，故在此不一一介绍。



〔图一〕《关羽擒将图》轴

绢本 设色 纵200厘米 横237厘米 北京故宫博物院藏



〔图二〕《宣宗行乐图》(又名《朱瞻基行乐图》)

纸本 纵211厘米 横353厘米 北京故宫博物院藏



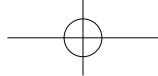
台北故宫博物院于2003年在其组织制作、出版的《佛经附图：藏汉艺术小品》光盘中就已经公布了该院现藏的款题为“臣沈度敬书”、“臣商喜敬绘”的宣德三年(1428)明宫廷写绘本《真禅内印顿证虚凝法界金金刚智经》(下文简称《金刚智经》)的全部经文，和散布于经文中的全部106幅彩绘插图，但是，除了附在该光盘中的由台北故宫博物院相关工作人员对彩绘插图所作的描述和对图像与经文内容的基本联系所作的初步分析外，目前尚没有人对该经文的彩绘插图加以研究^{〔1〕}。值得注意的是，在《金刚智经》卷下最后一幅附图的左下角处，有款署：“臣商喜敬绘”，再结合卷上扉画后所绘的最后一个“御制经牌赞”的款署“皇帝万岁万岁万万岁，大明宣德三年三月十五日制”，那么，我们可以认为，商喜于宣德三年(1428年)绘就了该《金刚智经》全106幅彩绘插图，它们是有明确纪年的、题为商喜所绘的一组宗教绘画作品，我们可以据此确定商喜的画风。因此，结合著录于明清画史、画论等文献中的商喜画作和现藏于国内外博物馆、传为商喜绘制的画作，本文拟对《金刚智经》全106幅彩绘插图的汉藏融合艺术风格特征加以细致分析，并据此总结出由这些彩绘插图所反映出的商喜的绘画艺术风格特征。



〔图三〕《老子出关图》轴

纸本 浅设色 纵61厘米 横121.3厘米 日本MOA美术馆藏

〔1〕 台北故宫博物院：《佛经附图：藏汉艺术小品》(Convergence of Radiance: Tibeto-Chinese Buddhist Scripture Illustration from the Collection of the National Palace Museum)，台北故宫博物院，2003年。



一 载于明清画史、画论中的商喜画作

(1)《岁朝图》、《写生猫犬花鸟》、《戏猫图》^①。

(2)《柳荫散牧图》，见《石渠宝笈》卷之七(贮乾清宫)、列朝人书画目录——画轴次等：“明商喜，柳荫散牧图，往一”^②；《石渠宝笈》卷之七、列朝人——画轴次等：“明商喜，柳荫散牧图，次等/往一，贮乾清宫，素绢本。著色画。疑署商喜”^③。

(3)《罗汉渡海图》，见《秘殿珠林》卷十目录(贮乾清宫)、名人画——释氏图卷次等：“明商喜画罗汉渡海图一卷”^④；《秘殿珠林》卷十(贮乾清宫)、名人画——释氏图卷：“明商喜画罗汉渡海图一卷(次等、景一)，素绢本，著色画，款云弟子商喜敬绘，引首有王时敏隶书‘法海同归’四字，款云王时敏书，拖尾有徐崧僧智静二跋，又张楷记语一。”^⑤

(4)据穆益勤所著《明代宫廷绘画——宣宗行乐图》一文，《石渠宝笈》著录的商喜所绘的作品还有《遐龄永禧图》等^⑥。

二 现藏国内外传为商喜绘制的画作

根据已出版的画册和相关研究论著，现藏国内外传为商喜绘制的画作主要有以下几幅：

① 《故宫周刊》合订本第8、13册，参见穆益勤：《明代宫廷绘画——〈宣宗行乐图〉》，《故宫博物院院刊》1983年第2期，页42。另，《中国美术辞典》“商喜”条称“正统六年(1441年)作《岁朝图》，亦藏该院(北京故宫博物院)”，参见沈柔坚(主编)、邵洛羊(等撰)：《中国美术辞典》页67，上海辞书出版社，1987年。

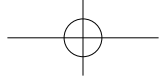
② (清)张照等撰《秘殿珠林、石渠宝笈汇编》(第1册)页418，北京出版社，2004年。

③ 前揭《秘殿珠林、石渠宝笈汇编》(第1册)页438。

④ (清)孙岳颁等撰《佩文斋书画谱》、(清)张照、梁诗正等撰《秘殿珠林》。参见《佩文斋书画谱·秘殿珠林》(第五册)页597，上海古籍出版社，1991年。

⑤ 前揭《佩文斋书画谱·秘殿珠林》(第五册)页602。

⑥ 前揭穆益勤：《明代宫廷绘画——〈宣宗行乐图〉》，页42。



(1)《关羽擒将图》轴[图一]¹。

(2)《宣宗行乐图》轴[图二]。

(3)《宣宗行乐图》卷，绢本，设色，纵36.8厘米，横688.5厘米，北京故宫博物院藏²。《钦定石渠宝笈三编》“南薰殿藏，二，图像”载：“明宣宗行乐图，一卷，本幅绢本，纵一尺一寸四分，横二丈一尺七寸，设色画，分六段。一，宣宗常服，于御园坐观射；次，观蹴鞠；次，观马上弄丸；次，自捶丸；次，自投壶；次，乘步辇还宫。无款印。”³

(4)《宣宗射猎图》轴，绢本，设色，纵29.5厘米，横34.6厘米，北京故宫博物院藏。《钦定石渠宝笈三编》“南薰殿藏，二，图像”载：“（明宣宗像三轴）本幅绢本，三轴皆设色画。……一纵一尺二寸，横九寸五分。立像长三寸五分，戎服挈鹿，倚马欲上，后一鹿惊驰，宣宗作回顾状。”⁴此图即清人胡敬在其著《南薰殿图像考》著录中所列四幅明宣宗图像中的一幅：“（三）明人‘设色画立像，长三寸五分，戎服挈鹿，倚马欲上，后一鹿惊驰。宣宗作回顾状。’”⁵

(5)《宣宗行乐图》（今名），即《宣宗马上像》轴（原名），绢本，设色，纵68.1厘米，横84.1厘米，台北故宫博物院藏⁶。《钦定石渠宝笈三编》，南薰殿藏，二，图像”载：“（明宣宗像三轴）本幅绢本。三轴。皆设色画。……一纵二尺二寸，横二尺七寸。马上像，长七寸二分，臂鹰而驰，前有群，惊起芦苇间……”⁷。

(6)高居翰还在其著《江岸送别——明代初期与中期绘画(1368—1580)》一书中发表有一幅商喜绘制的人物山水画《老子出关图》[图三]，并认为此画描绘了关于老子的“古事”。

¹ 该画的画芯尺寸为：纵70厘米，横83厘米，参见吉平(主编)：《故宫珍藏书画精粹》页83，北京出版社出版集团、北京古籍出版社，2005年。目前，关于《关羽擒将图》一画的相关研究成果有：(1)单国强：《关羽擒将图》，《紫禁城》1981年第1期；(2)穆益勤：《明代的宫廷绘画》，《文物》1981年第7期；(3)王树村：《评正商喜》，《美术观察》1997年第3期。其中，根据穆益勤一文：“本幅无款印，原签题为‘商喜真笔’。”单国强和穆益勤均认为该画描绘的是三国时期蜀汉大将关羽审讯曹将庞德的故事。而王树村根据李开先所著《中麓画品》中有关商喜的记载，《三国演义》第七十四回“庞令明抬棕决死战、关云长放水淹七军”的故事叙述和刘侗、于奕正合著之《帝京景物略》所载城南天坛北关王庙壁画所描绘的三国吴将姚彬因盗关公马而受审的故事等，认为商喜绘制的《关羽擒将图》所描绘的故事情节属后者，还认为商喜很可能模仿了关公庙壁画的情节。然而，目前大多数研究成果和书画著录多倾向于前者，笔者亦倾向于前者。其实，作为明中期宫廷内有名的画家、壁画高手，商喜的绘画具有宗教美术(壁画、塑像)的特质当极其顺理成章，从文献记载看，他的确参与了京城多处寺观壁画的绘制。另参见单国强：《明代宫廷画中的三国故事题材》，《故宫博物院院刊》1981年第4期。

² 现藏北京故宫博物院的两幅《宣宗行乐图》，均没有款识署名为商喜。

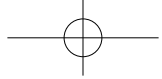
³ 前揭《秘殿珠林、石渠宝笈汇编》(第12册)，页4616。

⁴ 前揭《秘殿珠林、石渠宝笈汇编》(第12册)，页4573。

⁵ 前揭穆益勤：《明代宫廷绘画——〈宣宗行乐图〉》页39。关于《宣宗射猎图》一画，参见该文图版五。

⁶ 该画并无款识署名商喜。

⁷ 前揭《秘殿珠林、石渠宝笈汇编》(第12册)，页4573。



三 台北故宫博物院藏《金刚智经》彩绘插图的艺术特征

(一) 彩绘插图的相关研究

《真禅内印顿证虚拟法界金刚智经》(简称《金刚智经》), 现藏台北故宫博物院, 乾隆皇帝在编纂《秘殿珠林》时著录曰:“沈度书真禅内印顿证虚拟法界金刚智经, 三册, 本幅素笺本。折装三册, 每幅纵九寸三分、横五寸八分。楷书真禅内印顿证虚拟法界金刚智经, 经文不录。第一册, 七十叶。第二册, 八十一叶。第三册, 五十六叶。每经咒前后设色画佛像应验并梵书。款:‘臣沈度敬书。’鉴藏宝玺, 八玺全。谨按沈度, 字民则、号自乐。华亭人, 少力学。善篆隶真行八分书, 永乐时累官翰林学士。”^①在《金刚智经》卷下经文末尾处, 款署“臣沈度敬书”, 同样, 在《金刚智经》卷下最后一幅附图的左下角处, 款署“臣商喜敬绘”, 因此, 《金刚智经》是明宣德三年(1428)由沈度写经、画家商喜绘图的一部明宫廷写绘本。《金刚智经》共三卷, 采用经折装, 分装三册。每册均有硬质书衣外包锦缎, 上贴墨底金书题签。内叶楷书经文, 穿插彩绘插图106幅, 可谓是台北故宫博物院院藏佛经中穿插附图最多的一部经典。该《金刚智经》与现收藏于台北故宫博物院的另外两部素有“镇院之宝”美誉的《吉祥喜金刚集轮甘露泉》^②和《如来顶髻尊胜佛母现证仪》^③, 皆属密教经典文献。

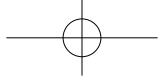
周叔迦最早提到《金刚智经》这部经典, 他在所著《机人集》卷二“宋元明清译经记”中将该经典列入“失译诸经”之中, 由此可见, 可能周先生认为该经典是一部从其他语言翻译而成的汉文经典, 所以并未对该经典做更多的相关研究^④。《佛经附图: 藏汉艺术小品》光盘不仅全面地收录了该经的文、图, 还对全部106幅彩绘插图的名称、所出卷别、画幅大小和画面上所描绘的图像内容等进行了详细介绍和初步解读, 并认为:“《真禅内印顿证虚拟法界金刚智经》是明宣宗时代北京地区藏传佛教的仪轨经。据经文与附图内容, 大体推定为藏传佛教无上瑜伽密圆满次第的心印传承, 与噶举派大手印的毗卢遮那佛法门有关。卷前并无撰译者姓名, 从经文使用汉文通俗语法, 道教常见术语超过五十种, 并以汉地儒释道三教合一、华严宗华藏世界等观念阐述教义, 显见本经并非是藏文佛典的汉译,

① 《钦定秘殿珠林续编》“乾清宫藏三”, 参见(清)王杰等辑:《钦定秘殿珠林续编、钦定石渠宝笈续编》(据清内府抄本影印); 顾廷龙主编:《续修四库全书》(第1069册)页120“子部·艺术类”, 上海古籍出版社, 1995年。

② 明英宗正统四年(1439)北京内府御制泥金写绘本, 二卷二册, 附图二幅, 经折装, 瓷青纸本, 每半页框纵26厘米、横12.3厘米。乾隆帝在编纂《秘殿珠林》时曾对该经典加以著录。参见前揭(清)王杰等辑:《钦定秘殿珠林续编、钦定石渠宝笈续编》(据清内府抄本影印); 顾廷龙(主编)、《续修四库全书》编纂委员会编:《续修四库全书》(第1069册)页173“子部·艺术类”。另, 对该写本的研究参见安海燕、沈卫荣:《台湾故宫博物院藏汉译藏传密教仪轨〈吉祥喜金刚集轮甘露泉〉源流考述》,《文史》2010年第3辑。

③ 该版本情况同②。另对该写本的研究参见杜旭初:《〈如来顶髻尊胜佛母现证仪〉汉藏对勘及文本研究》, 中国人民大学硕士学位论文, 2012年。

④ 周叔迦:《周叔迦佛学论著全集》(第三册)页1257-1259, 中华书局, 2006年。



而是汉人的撰述。历来大藏经均未收录，也是首次公布的藏外佛教文献，推测为传世孤本。^①闫雪在《台湾故宫藏明本〈真禅内印顿证虚拟法界金刚智经〉(卷上)初探》一文和其博士论文《台湾故宫博物院藏明本〈真禅内印顿证虚拟法界金刚智经〉研究》中，在解读卷上经文内容的基础上，主要探讨了经典中所讲修法本尊乌贤大王的图像来源、经典所反映出的思想特点及作者的创作思路，同时也对该经典的性质加以初步界定：《真禅内印顿证虚拟法界金刚智经》是一部汉人撰写的融合了藏汉密教思想、华严思想、道教性命双修思想和明初极其兴盛的三教合一思想的创新之作。但作者并未对《金刚智经》彩绘插图及其绘制者商喜做深入探讨^②。

(二)《金刚智经》彩绘插图的艺术特征分析

本文在此并不打算对《金刚智经》经文本身的内容进行分析和探讨，而是想通过对《金刚智经》所附彩绘插图中部分附图的重点分析，总结出商喜的绘画艺术风格特征。《金刚智经》彩绘插图中的“乌贤大王”，与经典中的描述“有九头，十八臂，三足，足下有三骷髅”（《金刚智经》第7开）几乎完全契合，可见画工应是严格依据经文的描述来绘制的。也许有底本作为参照，不过笔者更倾向于认为《金刚智经》的全部彩绘插图是商喜本人根据经文内容创作而成的，其中，我们可以发现部分彩绘插图的构图[图四]，更多体现了南宋宫廷院画家马远、夏圭“边角之景”的艺术表现手法[图五]。

仔细观察《金刚智经》彩绘插图，可发现有些插图无论是在构图上，还是在尊神图像本身和对面细节的处理上均兼具汉、藏艺术风格特征，但汉风占据了主导地位。

《金刚智经》彩绘插图的汉地艺术风格主要表现在如下几方面：

(1) 明显的纵深空间感。例如，《金刚智经》卷上第二幅插图表现的是《释迦牟尼佛说经图》[图六]：在一片蔚蓝的天空中点缀着体积感极为明显的五色祥云，画面下部一片空旷的地面上主次分

〔图四〕《文殊三智化现日中金乌》
《真禅内印顿证虚拟法界金刚智经》卷上附图十
纸本 彩绘 纵21.4厘米 横19厘米
明宣德三年（1428）（传）沈度写、商喜绘

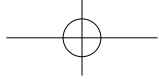


〔图五〕《华灯侍宴图》轴
绢本 浅设色 宋 马远
纵125.6厘米 横46.7厘米
台北故宫博物院藏



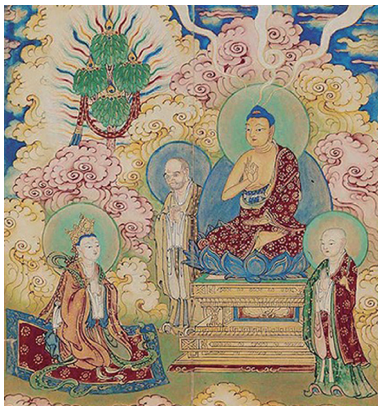
① 前揭台北故宫博物院：《佛经附图：藏汉艺术小品》。

② 闫雪：《台湾故宫藏明本〈真禅内印顿证虚拟法界金刚智经〉(卷上)初探》，《中国藏学》第2期，页71-75。另，参见闫雪：《台湾故宫博物院藏明本〈真禅内印顿证虚拟法界金刚智经〉研究》，2012年中国人民大学博士学位论文，2012年。



〔图六〕《释迦牟尼佛说经图》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷上附图二
纸本 彩绘 21.4cm×19cm 明宣德三年
(1428) (传)沈度写、商喜绘



〔图七〕《如来大宝法王建普度大斋长卷》画卷画面二



〔图八〕北京法海寺大雄宝殿内三世佛像背后壁画中的
祥云 明正统八年(1443)壁画



〔图九〕《宝善卷》老子托胎图
善本 中国国家图书馆藏

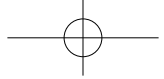


〔图十〕摩醯首罗尊天像
明 首都博物馆藏

明地绘有佛、二弟子和一位女性人物，这些艺术处理手法均表现出了很强烈的纵深空间感。值得注意的是，在《金刚智经》的大部分彩绘插图里，描绘人物时所用的笔描画法多为钉头鼠尾描。例如，在〔图六〕画面中间所绘释迦牟尼佛右侧的大弟子迦叶和画面左侧最下方处所绘合掌跪坐于华丽蒲团之上的那位头戴宝冠、身穿华服的女子，其衣纹的画法，就是钉头鼠尾描，这与商喜所绘《老子出关图》中人物的笔描画法相一致。

(2)除了在彩绘插图中常出现的空中楼阁、古树山丘、太湖石和人物外，五色祥云、五色毫光和金色毫光等也都是明代汉地释道故事画及壁画〔图七、八、九〕和水陆画〔图十〕中常用的艺术表现手法。此

外，在《金刚智经》的部分插图里出现的一种形象，即从五色祥云中或坐或立的佛、菩萨或众神等形象〔图十一〕，也是汉地宗教绘画中常见的艺术表现形式〔图十二〕。值得注意的是，几乎遍布《金刚智经》全部彩绘插图中的如意状五彩祥云〔图十三〕，早在明代就出现在《如来大宝法王建普度大斋长



〔图十一〕《日轮灭众生烦恼入佛智界》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷中附图三
纸本 彩绘 纵21.4厘米 横19厘米 明宣德三年(1428) (传)沈度写、商喜绘



〔图十二〕北京法海寺大雄宝殿内西壁壁画《赴会图》细部

明正统八年(1443)



〔图十三〕《虚凝法界之初》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷上附图三
纸本 彩绘 纵21.4厘米 横19厘米
明宣德三年(1428) (传)沈度写、商喜绘



〔图十四:1〕北京智化寺转轮藏殿壁画

明正统九年(1444)



〔图十四:2〕北京智化寺智化殿主壁前背屏后壁画《地藏菩萨》

明正统九年(1444)



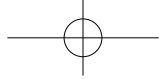
〔图十四:3〕北京大觉寺大雄宝殿(殿右)二十诸天塑像及壁画

明宣德三年(1428)

卷》(1403—1424)画面里¹⁾, 其后还出现于帝王或名宦在北京城内建造的几座寺院的壁画〔图十四:1、2、3〕和一些明代水陆画里。这种表现手法和五色祥云中出现的菩萨、仙人和罗汉等形象, 与南宋宁波民间佛像画家陆信忠及职业画家周季常、林庭珪的宗教绘画有很强的关联性²⁾。〔由南宋陆信忠《佛涅槃图》轴〔图十五〕和周季常、林庭珪《五百罗汉·洞中入定》轴〔图

〔1〕 罗文华:《如来大宝法王建普度大斋长卷》, 参见谢继胜主编:《藏传佛教艺术发展史(下)》页599—607, 上海书画出版社, 2010年。

〔2〕 Robert L.Thorp and Richard Ellis Vinograd, *Chinese Art and Culture*, New York: Harry N. Abrams, 2001, pp.270-272.



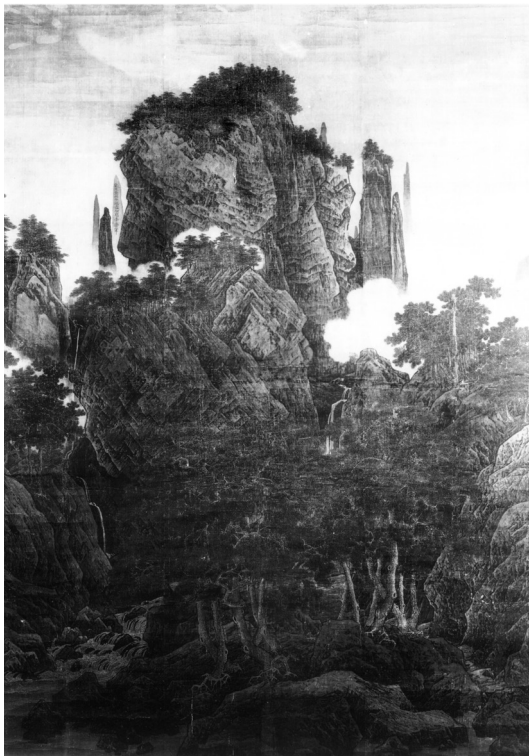
〔图十五〕《佛涅槃图》轴
绢本 设色 纵157.1厘米
横82.9厘米 奈良国立博物馆藏



〔图十六〕《五百罗汉·洞中入定》轴
绢本 设色 纵111.5厘米
横53.1厘米 波士顿美术馆藏



〔图十七〕《万壑松风图》轴
绢本 设色 188.7厘米 139.8厘米 台北故宫博物院藏



十六)可见,明宫廷宗教绘画与南宋宁波一带宗教绘画当有千丝万缕的亲密关系,这可能与明初任职宫廷的画家多来自浙江、福建和江苏等地有关¹⁾。

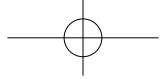
(3)彩绘插图中斧凿刀削的山崖(山峰)、棱角突出的岩石、盘旋苍劲的古树和工致而写实的花草禽鸟等,皆传达出南宋院体画的艺术气息。在绘画技法上,画家在部分没有出现佛和菩萨等尊神的插图中,还采用了金碧青绿山水画法,并以马远、夏圭的“边角之景”构图,无论是画中先勾勒、后晕染的笔法,还是小斧劈皴皴染山石的技法,都使人联想到李唐、夏圭的南宋院体画风。例如李唐绘制于1124年的《万壑松风图》〔图十七〕和夏圭的《溪山清远图》²⁾。此外,在部分彩绘插图中所出现的水波和海浪的画法〔图四〕也与马远所画水波的技法较相似〔图十八〕。

《金刚智经》彩绘插图的西藏艺术风格因素,主要体现在如下几个方面:

(1)《金刚智经》卷上扉画《金刚持与格鲁派高僧并坐图》〔图十九〕,主要描绘了两位并坐于“工”字形覆瓣莲花座上的藏传佛教上师,以标明本经典教法的传承。此法依循了在西藏唐卡艺术中在主尊头顶上方描绘该派传承上师的作画传统。此外,《金刚智经》卷中第一幅附图《比丘修持文殊法

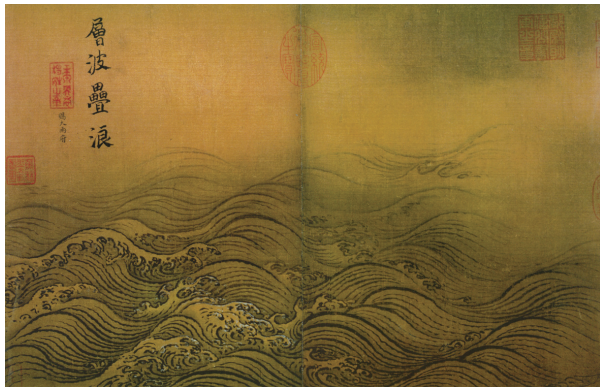
1) 穆益勤考证认为:“宣德到弘治之际,宫廷画家不断增多,其中不少人来自浙江、福建和江苏一带的江南富饶之乡。”前揭穆益勤:《明代的宫廷绘画》页72。

2) 前揭杨新、班宗华等(编著):《中国绘画三千年》页126—137。关于《溪山清远图》一画,参见该书页134图版125。



〔图十八〕《水图之三——层波叠浪》

采自：刘正、刘建平（主编）：《南宋四家画集》天津人民美术出版社 1997年



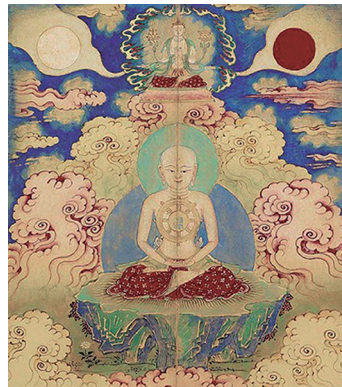
〔图十九〕《金刚持与格鲁派高僧并坐图》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷上扉画
纸本 彩绘 纵21.4厘米 横19厘米 明宣德三年(1428) (传)沈度写、商喜绘



〔图二十〕《比丘修持文殊法门》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷中附图一
纸本 彩绘 纵21.4厘米 横19厘米 明宣德三年(1428) (传)沈度写、商喜绘



门》〔图二十〕，主要描绘的是头顶上方置有一尊全跏趺坐姿文殊菩萨的修持比丘，此法沿用了西藏绘画艺术中将本尊置于修法者头部之上的艺术表现形式。此外，在部分插图中经常出现的、色彩极其明艳的五色毫光，也很容易使人联想起在西藏唐卡神变像中所绘制的五色毫光。

(2)《金刚智经》卷上第四幅插图《乌贤大王、普贤菩萨、文殊童子》〔图二十一〕，描绘了呈愤怒相的乌贤大王：身青色，九头各具三目，十八臂，三足；十八臂分持合掌、禅定、施无畏、与愿和训诫等手印，三足跨出成左展立姿，三足下各踏一白色骷髅。值得注意的是，乌贤大王狰狞可怖的面貌、青色身及腰部所围的虎皮裙等均是西藏护法神的图像特征，而其头所戴的五叶宝冠、身上佩戴的璎珞诸钏及臂下和腰间所系之飘动的帛带，却又是菩萨的特征，因此，可以说乌贤大王兼具西藏护法和菩萨的双重特征。此外，卷上第四幅插图中普贤菩萨所具的三折立姿，更是西藏艺术中表现侍立于主尊两侧的胁侍菩萨时所经常使用的艺术表现手法。

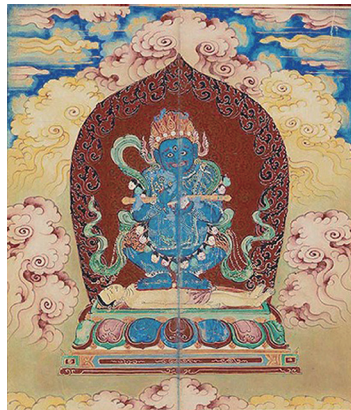
〔图二十一〕《乌贤大王、普贤菩萨、文殊童子》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷上附图四 纸本 彩绘 纵21.4厘米 横19厘米 明宣德三年(1428) (传)沈度写、商喜绘

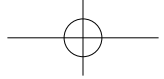


〔图二十二〕《吉祥金刚大黑》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷上拖尾画
纸本 彩绘 纵21.4厘米 横19厘米 明宣德三年(1428) (传)沈度写、商喜绘

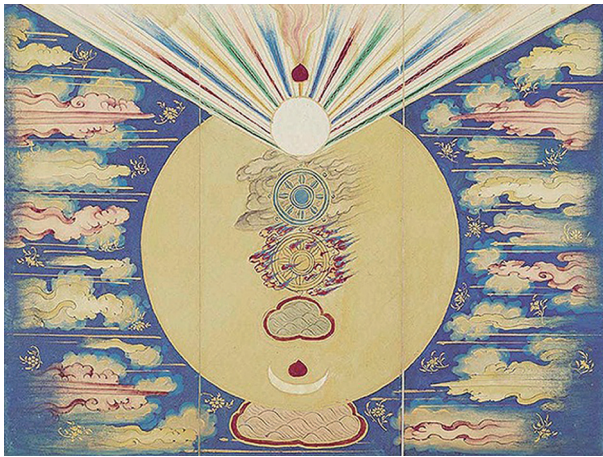


(3)《金刚智经》卷上拖尾画《吉祥金刚大黑》〔图二十二〕，描绘了藏传佛教萨迦派著名的护法神宝藏护法，该大黑天神一面二臂。《金刚智经》卷中拖尾画表现的则是四臂大黑天。在经典卷上、卷中拖尾画中描绘西藏护法大黑天，而非常见于汉传佛教经典中的韦驮天、四大天王和金刚力士等诸天形象，而且，这两幅大黑天的图像特征和构图方式也完全遵照了藏传佛教的尊神仪轨，可见藏传



〔图二十三〕《性起成佛》

《真禅内印顿证虚凝法界金刚智经》卷下附图二十六 纸本 彩绘
纵21.4厘米 横19厘米 明宣德三年(1428年) (传)沈度写、商喜绘



〔图二十四〕西藏夏鲁寺一层集会大殿回廊外西壁第32幅《从铁室本生》壁画

14世纪 谢继胜摄



佛教对本经典的影响¹¹。值得注意的是，在这两幅拖尾画中绘制的覆瓣莲花座，莲瓣不仅较宽，而且硕大饱满，可见明宣德时期宫廷藏传造像之风¹²。

(4)在彩绘插图里填充有许多散花〔图二十三〕，这种艺术表现形式更使人情不自禁地联想起11~12世纪东印度及西藏中部艺术风格的唐卡和经板画作品¹³，以及13世纪尼泊尔艺术风格的唐卡作品¹⁴及受其影响的14世纪元宫廷纽瓦尔绘画艺术风格作品¹⁵〔图二十四〕。

如上所述，《金刚智经》全106幅彩绘插图不仅具有以明宫廷绘画艺术风格为代表的汉地绘画艺术的风格特征，尤其是在明初宫廷内占主导地位的南宋院体绘画的艺术风格因素，同时在画幅构图、尊神图像内容、人物形象的细节处理和画面装饰元素等方面又融入了一些西藏艺术风格。这表明奉职明宫廷的汉地画家商喜主要传承了南宋院体山水画的艺术风格，并兼善西藏艺术作品的风格。

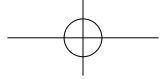
〈1〉 《金刚智经》卷下拖尾画表现的是《诸天狮象护持金刚智经》，不同于在经典卷上、卷中的拖尾画中依据西藏传统绘制护经天神大黑天，该画以汉传佛教体系的四大天王和金刚力士为护经天神，因而，《佛经附图：藏汉艺术小品》光盘的编制者认为：“这种在卷中描绘藏传佛教天神，卷末又回归汉地传统的构思，是明代藏汉(Tibeto-Chinese)风格佛经的惯用手法，亦可见于院藏《大乘经咒》第四册(马曷葛刺)、(韦驮天)中”。前掲台北故宫博物院：《佛经附图：藏汉艺术小品》。

〈2〉 XX. Chinese Mental Sculptures of the Ming Dynasty (1368-1644 AD). Ulrich Von Schroeder, *Buddhist Sculptures in Tibet*, Volume Two, Tibet and China, Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd, 2001, pp. 1237-1291, Plate 359C (p. 1283), Plates 360A-B and 360C. (p. 1284-1285). 汉译文参见王尧、王启龙(主编)：《国外藏学研究译文集》(第十五辑)页246-256，西藏人民出版社，2001年。

〈3〉 Steven M. Kossak, Jane Casey Singer and Robert Bruce-Gardner: *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998, pp. 62-64, Plate 5; pp. 70-71, Plate 8; pp. 73-75, Plate 10.

〈4〉 前掲Steven M. Kossak, Jane Casey Singer and Robert Bruce-Gardner: *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet*, pp. 136-138, Plate 35; pp. 138-143, Plates 36a, 36a: Detail, 36b and 36c; pp. 148-149, Plate 39.

〈5〉 熊文彬：《西藏萨迦、夏鲁寺艺术与元代汉藏艺术交流》，参见前掲《藏传佛教艺术发展史》(上)页373-384。另参见 Roberto Vitali: *Early Temples of Central Tibet*, London: Serindia Publications, 1990, pp. 105-107.



四 对《金刚智经》彩绘插图与《老子出关图》的比较分析

虽然《金刚智经》有款“臣商喜敬绘”，但《佛经附图：藏汉艺术小品》的编者认为：“（《诸天狮象护持金刚智经》）画幅左下角有商喜（活动于1426—1435）的金书款字，然综观本经106幅附图，布局、敷色多不及商喜代表作《宣宗行乐图》与《关羽擒将图》，殆非商喜亲笔；由本经与皇室关系密切来推测，或许是商喜门下所制成。”^①

根据《老子出关图》顶端装裱处的一位文士题记：“此图盖商喜指挥手笔”，高居翰指出：“（《老子出关图》）这张画并未署名，然其顶端裱有十五世纪晚期一位作家的题记，指出商喜就是作者。”^②因此，该画是可以确定为商喜所绘的一幅纸本作品，年代大概在1500年之前。在《老子出关图》一画中，画家将所表现的主要故事情节布置于画面的核心位置，四周绘岩石、形态各异的树木和苍劲的古松等，构图较为饱满。而《金刚智经》的彩绘插图尽管是依据经文内容而绘制，但在个别的彩绘插图里还是能够看到与《老子出关图》一画极为相似的构图方式〔图二十五〕。此外，《老子出关图》人物衣服褶纹的钉头鼠尾笔描，与南宋宫廷画家李唐所绘《灸艾图》^③〔图二十六〕一画中人物衣纹线条的画法最为相似，画中山崖、树石的画法亦可见李唐的影响，尤其是在画面左上角的小斧劈皴法和最右侧古松的画法。这些特征与《图绘宝鉴》卷六中对商喜的记载相符，即：“商喜，字惟吉，善画山水、人物及花木翎毛，全摹宋人笔意，无不臻妙，超出众类，故明初士林之所首重也。”^④然而，与《老子出关图》一画相较之下，《金刚智经》彩绘插图〔图六〕的人物线条虽直挺而方折有余，但却无劲健利落之感，笔者以为应是商喜进入宫廷画院后的早期画作。

〔图二十五〕《诵咒以莲须镜粉涂身以隐身》
《真禅内印顿证虚藏法界金刚智经》卷中附图二十八
纸本 彩绘 纵21.4公分 横19公分，明宣德三年（1428年）
（传）沈度写、商喜绘



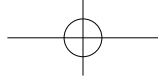
〔图二十六〕《灸艾图》轴
绢本 淡设色 纵68.8厘米 横58.7厘米 台北故宫博物院藏

① 前揭台北故宫博物院：《佛经附图：藏汉艺术小品》。

② 前揭〔美〕高居翰（夏春梅等译）：《江岸送别——明代初期与中期绘画（1368—1580）》页17—31。

③ 启功（主编）：《中国历代绘画精品——墨海瑰宝》（人物卷）页128图版六一及页129图版六一局部，山东美术出版社，2003年。

④ （元）夏文彦：《图绘宝鉴》，参见于玉安：《中国历代画史汇编》（第二册）页108，天津古籍出版社，1997年。



纵览明清画史、画论等文献对商喜的记载，可知其擅长山水、花鸟、人物等多种题材。《关羽擒将图》就是一幅以描绘人物为主，并兼绘有山水和草木等的名作。画面以人物为主，以松石、山川、树木为背景；高大、健硕的人物造型和饱满的构图安排相呼应，彰显出气势强大、雄伟恢宏之感。作品主要继承了南宋画院李唐、刘松年等所发展的“青绿山水”绘画传统和南宋宁波一带的民间宗教绘画传统。而《老子出关图》和《金刚智经》彩绘插图基本一致，虽然该画无款印，但笔者认为应为商喜所画。与前述商喜极力模仿李唐《炙艾图》笔意的《老子出关图》相比，《关羽擒将图》全无刻意模仿和生搬硬套之感，或许，该画为商喜画艺成熟时期的作品。值得注意的是，《关羽擒将图》一画还具有壁画式的人物造型和笔法特征，这应与商喜经常绘制寺院壁画有关^①。

综上所述，南宋院体山水画、人物画和花鸟画的风格要素是商喜画作中比较明显的艺术风格特征，同时，《金刚智经》彩绘插图中所绘藏传佛教上师、护法神和菩萨等，也反映出他善于创作藏传佛教艺术作品亦是一个不争的事实。

[作者单位：首都师范大学美术学院汉藏佛教美术研究所博士生]

(责任编辑：何 芳)

① 商喜还是一位壁画高手，大致活跃于明宣德至成化年间，他曾在北京城的几座寺院内画壁画。