
明代宫廷绘画史外一章

——从慈圣皇太后的“绘造”谈起

A Note on Ming Dynasty (1368-1644) Court Painting History - Beginning with the “Painted and Made” Inscription by the Empress Dowager Cisheng (1546-

吴美凤

Wu Meifeng

内容提要：

收藏在美国华盛顿佛利尔美术馆《五罗汉渡海图》，迄今鲜见讨论。本文从罗汉的缘起及其到明代中期的演变，试图阐释画中罗汉的意涵，及其和慈圣皇太后的关系，并进一步以现藏美国纽约大都会博物馆的另一幅《莲池观音图》和现存北京相关寺塔的石刻画像、首都博物馆收藏相似款识的水陆画作等交叉比照，探讨《五罗汉渡海图》是否为慈圣皇太后御笔；目前散落各地博物馆、同样出自明代后妃的相关画作，以及明代内府的诸多水陆画，是否有可能成为明代宫廷绘画史的外一章。

关键词：

罗汉 九莲菩萨 慈圣皇太后 水陆画 明代宫廷绘画

ABSTRACT:

Few discussions can be found on a Ming-dynasty hanging scroll entitled Five Luohan with Attendants Crossing the Ocean in the collection of Washington D.C.'s Freer Gallery of Art in the United States. This article reviews the origin of Lohan-themed paintings and the theme's evolvement till the mid-Ming period in an effort to interpret the idea and connotation of this particular painting and its connection with the Empress Dowager Cisheng. Furthermore, close comparisons are drawn among another painting entitled Guanyin by a Lotus Pond in the collection of the Metropolitan Museum of New York and extant figure carvings in related Buddhist temples and pagodas in Beijing as well as water and land ritual paintings with similar signatures in the Capital Museum collection, in order to explore whether the Freer Lohan painting was created by the Empress Dowager. The article also discusses whether paintings by Ming-period imperial consorts and those from the Ming court collection that are scattered in different museums can form an appendix to the history of court paintings during the late-Ming period.

KEYWORDS:

Lohan, nine-lotus bodhisattva, Empress Dowager Cisheng, water and land ritual paintings, Ming-dynasty court paintings

美国华盛顿佛利尔美术馆 (Freer Gallery of Art) 收藏一件题名为“Five Luohan with Attendants Crossing the Ocean, ca. 1610, Empress Dowager Cisheng (1546 ~ 1614 年), Ming Dynasty”〔图 1〕的中国绘画作品, (中文暂译为“五罗汉及其侍从渡海, 约 1610, 慈圣皇太后, 明代”, 为行文方便, 以下简称《五罗汉渡海图》)。该画左上角有汉字二行题款, 上行“大明万历岁次庚戌年”, 下行隐约可见“□明肃贞寿端献恭熹皇太后绘造〔图 2〕”¹。慈圣皇太后 (1548 ~ 1614 年) 为明神宗万历皇帝的生母, 又称“孝定皇后〔图 3〕”。进一步检视, 中国首都博物馆所藏大量明代水陆画中, 竟然至少有 50 件署款“大明万历己酉年慈圣皇太后绘造”的水陆画〔图 4〕, “万历己酉年”为万历三十七年 (1609 年), 是上述画作的前一年。

迄今有关明代绘画史



图 1 明 五罗汉渡海图
(Five Luohan with Attendants Crossing the Ocean), Freer Gallery of Art.
美国佛利尔美术馆藏

1 第二行墨书款署之起始残损不明, 此处以符号“□”表示。



图2 明《五罗汉渡海图》之墨书款识与朱文用宝



图3 明孝定皇后
纵 64.6cm 横 50.8 cm 台北故宫博物院藏



图4 “大明万历己酉年 慈圣皇太后绘造”款识及朱文用宝, 明天妃圣母碧霞元君众
绢本重彩 纵 175.6cm 横 91.8cm 北京首都博物馆藏

的研究, 举凡明代各时期的画家及画派之形成、流布与影响, 或明代院画制度之讨论等, 莫不钜细靡遗, 且成果丰硕。唯其中对明代宫廷绘画之研究, 多倾向宣宗、宪宗等皇帝个人之艺事, 或宫廷画家以长卷对皇帝在狩猎或节令、行乐之描写。上述有慈圣皇太后款署的画作, 仅《五罗汉渡海图》被约略提及, 首都博物馆所藏则仅见于少数水陆画出版品之说明¹, 其他相关内府画作散见海内外各大博物馆, 则鲜少有人探讨, 或所引涉, 则多在叙述水陆画的范畴内略作介绍。本文尝试在众多前人的研究基础下, 探讨《五罗汉渡海图》以及诸多“慈圣皇太后绘造”之画作在明代宫廷史或明代宫廷绘画史上之意义, 并对目前所知美国、法国等博物馆的藏画中有明代后妃款署, 以及大量明代内府监作之水陆画作一个初步的整理, 相信对明代宫廷绘画会有更广泛、多元及多角度的了解。

一 有关《五罗汉渡海图》

《五罗汉渡海图》目前所见仅美国学者 Marsha Weidner 在其讨论明代佛教图画艺术的撰文中约略述及。Marsha 认为, 《五罗汉渡海图》是慈圣皇太后崇佛的奉献之一, 并因画作中出现五位罗汉, 从而设想 (assume) 此画属于总数一百幅的五百罗汉画之一²。要探讨此问题, 可能要先大致了解中国画史上罗汉画的发展。

(一) 罗汉源起

“罗汉” (英文音译 luohan) 是阿罗汉 (梵文 Arhat) 的简称, 指佛在世时已证得三明、六通、声闻四果

1 北京市文物局:《历代中国人物画精萃——明清水陆画精选》,北京出版社,2006。

2 Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law - Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, pp.60 ~ 62. Weidner 此段旨在叙述慈圣皇太后的崇佛, 并以收藏在纽约大都会博物馆的“莲池观音”画像和另一件内容相近的石刻画像来佐证, 本文稍后也将针对此二件作品进行讨论。

的弟子¹。至此果位者，诸漏已尽，永离轮回，得大解脱，故又可译为“应真”、“应供”或“不生”等²。罗汉多现比丘相，或光头或跣足，皆身披袈裟。佛教兴盛的北朝时期，敦煌莫高窟壁画多以佛本生故事、说法图或经变图为主，常见身形较小的弟子群侍立于佛陀左近，涅槃图中则是极尽哀切的众弟子围绕于已进入涅槃的卧佛旁。根据佛典，罗汉人数自八万四千至一千二百五十名、一百九十人或一百人、四十人、二十九人不等³，自8世纪初唐玄奘的译作《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》（简称《法住记》）问世后，有十六罗汉各有姓名及驻地，为了末世福田而长住在世，不入涅槃，分别守护大千世界众生⁴，罗汉信仰因此逐渐成形，也逐渐从群像中“脱颖而出”并“自立门户”，除了早期经常现身于佛陀左右的迦叶与阿难外，影响中国的雕塑或绘画题材的人数以十六罗汉和五百罗汉为最大⁵。其中又以十六罗汉为最早。

（二）唐代已有“渡水罗汉”画

文献上最早出现十六罗汉画的记载可能是北宋《宣和画谱》中南朝梁画家张僧繇（生卒年不详）的“十六罗汉像一”⁶，但不知其详。根据《宣和画谱》，北宋内府有关罗汉画的收藏自张僧繇之后，就是唐中期卢楞伽（活动于8世纪）的“罗汉像四十八、十六尊者像十六、罗汉像十六、小十六罗汉像、渡水僧图二、……十六大阿罗汉像四十八”；与小李将军李昭道（约675～758年）齐名的李升（生卒年不详）有“十六罗汉像十六”；王维（701～761年）的“渡水僧图三、……渡水罗汉图一、十六罗汉图四十八”。五代时期四川前蜀画家张元（张玄）的“大阿罗汉三十二、……罗汉像五十五”，僧人贯休（832～912年）有“罗汉像二十六”，南唐李后主时期的翰林待诏王齐翰（活动于10世纪）有“十六罗汉像十六、十六罗汉像十、色山罗汉图二、罗汉像二、玩莲罗汉像二、岩居罗汉像一、……玩泉罗汉像一……林泉十六罗汉”，同时期的画家卫贤也有“罗汉图一、……渡水罗汉像一”，后蜀画家丘文播的“渡水僧图一”，其弟丘文晓的“渡水罗汉像一”，五代晚期与北宋之交的石恪（活动于965～975年）有“罗汉像一”。进入北宋之后，有董元（董源，？～约962年）的“岩中罗汉像一”，崔白（约1024～1068年）的“罗汉像六”，李公麟（1049～1106年）“写十大弟子像十”等。从目前已知的存世作品中观察，这些画家或以山水画见长，或专擅花鸟、白描人物等，但或多或少都有罗汉画的作品，可见自六朝以降，乃迄唐五代，以至于北宋前期，罗汉画是多数画家必备之题材之一，其中以“十六罗汉”较为普遍，尤其宋太宗赵匡义（976～997年在位）的“应运罗汉”故事⁷，对十六罗汉信仰可能有推波助澜之用。到了北宋末年，除了寺院造像或壁画供信众祈福膜拜外，罗汉不入涅槃，以神通自延寿命，也被视为长寿之表征，常作为祝寿馈赠之用，收藏于私宅以备供养，如文人苏轼（1037～1107年）和其弟苏辙⁸，可以说是官民交相错的上下风行。于此同时，非十六罗汉主题的也不少，如上述王齐翰的“色山

1 三明指宿命明、天眼明、漏尽明，六通是天眼通、天耳通、知他心通、宿命通、身如意通、漏尽通。声闻四果为初果须陀洹（Srotaāpanna），二果斯陀含（Sakrdgamin），三果阿那含（Anāgamin），四果阿罗汉（Arhat）。四果为无学之义，断尽色界，四智已圆，已证涅槃，无法可学。参见陈清香：《罗汉图像研究》，第1～3页，台北，文津出版社，1995年。

2 李玉珉：《罗汉特展说明》，《罗汉画》，台北，故宫博物院，1990年。

3 陈清香：《罗汉图像研究》，第1～6页，台北，文津出版社，1995年。

4 陈清香：《罗汉图像研究》，第30～37页，台北，文津出版社，1995年。

5 陈清香：《罗汉图像研究》，第5页，台北，文津出版社，1995年。

6 杨家骆主编：《宣和画谱》，艺术丛编，第一集，张僧繇条，台北，世界书局，1962年。

7 郭若虚：《图画见闻志》，第72～73页，人民美术出版社，1983年。

8 李玉珉：《罗汉特展说明》，《罗汉画》，台北故宫博物院，1990年。



图5 元 刘贯道画罗汉
轴 纸本设色 纵 67.4cm 横 56.6cm 台北故宫博物院藏



图6 元人 罗汉图
日本 京都国立博物馆藏



图7 明 罗汉像
大明成化十七年 私人收藏

罗汉图二、罗汉像二、玩莲罗汉像二、岩居罗汉像一、……玩泉罗汉像”或李公麟的“写十大弟子像”，以及自8世纪初以来就出现的“渡水僧图”或“渡水罗汉像”，如卢楞伽、王维，到五代的卫贤、丘文播、丘文达等，其中王维的作品就达四件。从官府收藏的《宣和画谱》看起来，“渡水罗汉”画题受到的重视似仅次于“十六罗汉”，惟因画作皆已失传，画中罗汉人数皆不详。另外，从北宋文人苏轼的文集中可知，至迟在12世纪初，传统的十六罗汉已演变成十八罗汉，增加的二名罗汉，虽然各家说法不同，但对后世绘画的影响，并不亚于十六罗汉。¹

以目前存世作品所见，罗汉画中的罗汉人数，元代有二尊²〔图5〕或五尊罗汉于一轴〔图6〕，前者如刘贯道的“画罗汉”，后者如佚名的“罗汉图”，十八罗汉一般则均分为二轴，如现藏台北故宫博物院的元人“应真像”³。入明之后，浙派祖师戴进（1388～1462年）有“画罗汉”⁴，画中伏虎罗汉右手执杖，左手抚摩驯虎。更早的洪武时期，文渊阁待诏陈远也留有一轴“画罗汉”⁵，喜爱戏笔的明宪宗（1465～1487年在位）除了有一苇渡江的“画达摩”外，也出现其“命工绘画”的罗汉〔图7〕，三作皆表现单尊罗汉于一作。可知最晚在13～14世纪，除十六罗汉、十八罗汉的主题以外，单尊、二尊或五尊等人数不定的罗汉画也已存在。

1 陈清香：《罗汉图像研究》，第40～44页，台北，文津出版社，1995年。苏东坡分别撰有《罗汉赞十六首》、《大阿罗汉颂十八首》等。宋苏轼：《苏东坡集》，第19卷、第20卷，国学基本丛书，台北，台湾商务印书馆，1968年。

2 刘贯道“画罗汉”，轴，纸本，设色，纵67.4厘米，横56.6厘米，台北故宫博物院藏。

3 元人“应真像”，画十八罗汉，左右二轴分别画应真九人，各纵157.6厘米，横79.6厘米，台北故宫博物院藏，“国立”故宫博物院，《故宫书画图录》（五），第179～181页。另依《故宫书画图录》（一），第279～280页，有题名“宋李公麟大士十八阿罗汉”轴画，诗塘有吴派大师文征明所题苏东坡的十八罗汉赞词。有研究认为该画画风近似画坛吴派，与晚明疑为仇英门人的佚名画作相似，参见 Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law - Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, pp.372 ~ 374.

4 戴进《画罗汉》，轴，纸本，设色，纵113.9厘米，横36.7厘米，“国立”故宫博物院：《故宫书画图录》六，第109～110页。

5 陈远《画罗汉》，轴，纸本，设色，纵101.7厘米，横50厘米，“国立”故宫博物院：《故宫书画图录》六，第15～16页。

(三)《五罗汉渡海图》应为单轴画作

五百罗汉之说源自佛陀在世时至各地说法，每每有五百弟子追随左右¹，在中国的流传则始自南北朝，于晚唐五代十六罗汉画的题材已然风行之际才开始有具体的造像出现。现存最早的造像是五代晚期杭州南山区石屋洞内的五百罗汉造像，五百躯罗汉先后在30年内由不同的供养人施造而成。由一些罗汉身侧的题记如“弟子何承渥，造罗汉贰躯，为报父母恩，永充供养，甲辰十月十日”、“发心舍净财，镌造一尊，为亡父母小女子七娘，充供养，……显德六年十一月”²等等可知，至迟在五代后期供养罗汉以积德存福之信仰已然形成。宋太宗还“敕命造罗汉像五百十六身，于天台山寿昌寺奉安”³，就是五百罗汉另加原有的十六罗汉之造像。换言之，五百罗汉的题材虽然兴发的较迟，但在北宋初期的皇帝主导之下，与流传已久的十六罗汉相遇，一同被供养于天台山的寿昌寺，受民间膜拜。至于绘画之作，北宋人邓椿的《画继》记苏州僧人法能“作五百罗汉图”，苏门四学士之一的秦观（1049～1100年）还为之作记⁴。相传北宋画家李公麟及南宋绍熙（1190～1194年）间画院待诏刘松年也作过五百罗汉图⁵，惟画作今皆失传。目前存世的仅南宋明州（今浙江宁波）画坊所出，职业画家林庭珪、周季常之作，每幅画五罗汉，共一百幅，据其中十三幅之金泥题记，系南宋淳熙五年（1178年）当地信众施财委付画家作成，常住惠安院供养⁶，尔后辗转进入日本京都大德寺，明治初年（约1866年后）有十二幅归入美国波士顿美术馆，其中的两幅目前收藏于华盛顿佛利尔美术馆。⁷该组画作旨在表现众罗汉的闲适自在，具慈悲定律，又能感化降服鬼道等，内容有“课读经卷”、“入定禅坐”、“降伏魔法”、“布施饿鬼”等等不一而足，其中也有一幅《渡海罗汉》〔图8〕，说明在南宋晚期五位罗汉于一轴之画作确是五百罗汉画共百幅画作的其中之一。不过，入明之后产生了变化。



图8 南宋 周季常 林庭珪《五罗汉之渡海罗汉》轴
美国 波士顿美术馆藏

1 陈清香：《罗汉图像研究》，第71～122页，台北，文津出版社，1995年。按，佛陀左右常见的迦叶（Mahakashyapa）和阿难（Ananda），前者是佛陀的大弟子，以苦行著称，后者是佛陀从弟，从佛出家，以多闻见称，两者都不在五百罗汉之列。陈清香：《罗汉图像研究》，第8页，台北，文津出版社，1995年。

2 陈清香：《罗汉图像研究》，第71～122页，台北，文津出版社，1995年。甲辰年为后晋天福九年（944年），显德六年为后周世宗己未年（959年）。

3 释志磐译：《佛祖统纪》，卷四三，《续修四库全书》，子部，宗教类，第1287册第600页，上海古籍出版社，1995年。

4 邓椿：《画继》，卷五，收入《景印文渊阁四库全书》，子部，艺术类，台湾商务印书馆，1986年，第813册第528页，法能条。

5 陈清香：《罗汉图像研究》，第71～122页，台北，文津出版社，1995年。

6 金泥题记原文如：“丰乐乡故于里古城保将仕郎陈京逸妻蔡百二娘施财画此，入惠安院长住供养功德随心圆满，戊戌纯熙五年干僧义绍题，周季常笔。”，参见陈清香：《罗汉图像研究》，第71～122页，台北，文津出版社，1995年。

7 Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law - Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, pp140, 148, note 58.



图9 明 丁云鹏《十八应真像》轴
绢本水墨 纵133.2cm 横65.3cm 台北故宫博物院藏

“罗汉渡海”的故事，据佛典所载，源自印度古摩揭陀国王厌恶伪充罗汉的摩诃提婆，下令将国中所有僧人全部淹死，隐身在僧人间的诸罗汉遂各显神通，腾云驾雾渡水（海）而去。但是明代中期的吴元泰（1522～1566年？）将流传民间的元明杂剧《争玉板八仙过海》改编成《东游记》，使八仙过海各显神通的故事声名大噪、脍炙人口，中晚期的画家们遂纷纷“与时俱进”地将八仙与传统“渡水罗汉”结合，罗汉变身八仙而各显神通，蒲团、锡杖、鬼卒、怪兽等等俱成渡具，画中再缀以侍童、降龙、伏虎、虾兵蟹将等情节，八仙骑牛走兽，或坐或立，皆乘风破浪于滔滔大海中¹。如王问（1497～1576年）与仇英（约1490～1552年）的“十八罗汉渡海”（The Eighteen Lohans Crossing the Sea）²、尤求（约1540～1590年）的“罗汉渡海”（Lohans Crossing the Sea）³、丁云鹏（1547～约1628）的“十八应真像”[图9]⁴以及佚名画家的《观音与十六罗汉》

（Guanyin and Sixteen Lohans）⁵等，这些作品的表现方式有十六、十八罗汉齐聚一堂的单幅轴画、横向披展的手卷画、扇面、册页等，不一而足，说明“罗汉渡海”画题结合庶民文化蔚为风尚后，表现方式更为多元、多貌与多样化。

在此时代氛围之下，五百罗汉是否一定为一百轴，每轴画五尊罗汉呢？前述晚明画家丁云鹏，有大量作品目前分藏于世界各地，其中一套与其弟子盛茂烨合作的《五百罗汉图》，分别收藏于日本京都国立博物馆和仁和寺，原作共二十四幅，每幅画十余至二十余尊罗汉不等，有题款“阿罗汉五百尊者全像。甲午春佛弟子丁云鹏敬绘，盛茂烨写”[图10]的一轴所绘即为十一人⁶。万历甲午是二十二年（1594年），故知五百罗汉的画题，到明中晚期，随着时代的变化，并不一定以每轴五位罗汉，共一百轴之形式呈现。

如此看来，晚于丁云鹏“五百罗汉图”十七年“绘造”的慈圣皇太后《五罗汉渡海图》，不必然是一定总

1 其他如尤求的郑重画作《十八罗汉应真像》，轴，纸本，浅设色，纵109.15厘米，横50.9厘米，台北故宫博物院藏。吴彬《画十八应真》，卷，纸本，水墨，纵29.7厘米，横294.4厘米，台北故宫博物院藏。
2 王问《十八罗汉渡海图》（Eighteen Lohans Crossing the Sea），Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law - Images of Chinese Buddhism* 850～1850, University of Hawaii Press, p.197。仇英十八罗汉渡海图（The Eighteen Lohans Crossing the Sea），摺扇面，水墨，洒金纸本，纵17.5厘米，横54.5厘米，旧金山亚洲美术馆藏。
3 尤求《罗汉渡海图》，卷，纸本，水墨，纵31.2厘米，横724厘米，（年款：丁亥伏日吴门尤求拜写，丁亥为万历十五年，1587年）The Roy and Marilyn Papp Collection。
4 丁云鹏《十八应真像》，轴，绢本，水墨，纵133.2厘米，横65.3厘米，台北故宫博物院藏。
5 佚名《观音和十六罗汉》（Guanyin and Sixteen Lohans），圆册页，绢本，浅设色，直径40.6厘米，美国大都会博物馆藏。
6 此画作由丁云鹏画人物、动物、器具等，盛茂烨作背景山水。阮荣春：《中国罗汉画》，第6页，湖南美术出版社，2000年。

数一百幅的“五百罗汉图”之一。若谓其可能为历经战火兵燹之幸存，则以其五位罗汉之数，亦非十六罗汉或十八罗汉画之部分，比较有可能的是自成单轴的一般画作。观诸前引元人罗汉图〔图6〕中即绘有五位罗汉，故此《五罗汉渡海图》为单一轴作并非孤例。

二 慈圣皇太后为何“绘造”《五罗汉渡海图》

（一）有关“明肃贞寿端献恭熹皇太后绘造”的款识

根据《明史》，万历生母于穆宗时期为皇贵妃，万历登极后，于元年受尊号为“慈圣皇太后”，六年（1578年）三月，加尊号“宣文”，十年复加“明肃”，二十九年再加“贞寿端献”，三十四年（1606年）又加“恭熹”，一直到四十二年二月初九日病逝，上尊谥为“孝定真纯钦仁端肃弼天祚圣皇太后”¹。《五罗汉渡海图》的上行年款“大明万历岁次庚戌年”，万历庚戌是万历三十八年（1610年），下行作者款“□明肃贞寿端献恭熹皇太后绘造”，可见的八个字的尊号中，“恭熹”是慈圣生前最后所上，于时间上并无扞格，与墨书款识下所钤篆体朱文“慈圣宣文明肃贞寿端献恭熹皇太后宝”，于身份上亦相契合。年款起首因漫漶以“□”代表的可能是“宣文”二字。若检视其与上行年款间的留白距离，再观察万历十九年（1591年）万历皇帝颁《大藏经》予阜城门外慈慧寺的“敕谕”所示，慈圣太后的“圣母”与年号、皇帝三者等高的书写〔图11〕方式，则此残损部分应为其全銜起首的“慈圣宣文”四字，因此其原款应为“慈圣宣文明肃贞寿端献恭熹皇太后绘造”。

至于 Marsha Weidner 认为《五罗汉渡海图》系在慈圣皇太后的救命之下（at her behest）所作。观察美国纽约大都会博物馆收藏的一幅“Marshal Wang”（暂译为“王元帅〔图12〕”），其右上角的二行款识为“大明嘉靖壬寅岁孟夏朔旦皇贵妃沈氏命工绘施〔图13〕”，显系嘉靖二十一年（1542年）



图10 明 丁云鹏 盛茂烨作《五百罗汉图》之一
日本 京都国立博物馆藏



图11 慈慧寺颁大藏经碑
《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》，第58册，第13页。

¹ 慈圣皇太后病逝于万历四十二年二月初九日午时，参见《明神宗实录》，卷五一七，万历四十二年二月辛卯条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。



图12 明 佚名, Marshal Wang, 1542, 轴,
绢本 纵97cm 横62cm 美国纽约大都会博物馆



图13 明 佚名, Marshal Wang (款识), 1542, 轴,
绢本 纵97cm 横62cm 美国纽约大都会博物馆

皇贵妃沈氏命工所作。上举入明之后单尊罗汉入画之例〔图7〕,该画作右上款识:“大明成化十六年岁次庚子十一月初二日朕谨发诚心命工绘画金篆,祈恩福国裕民保安诸真圣像”,清楚说明明宪宗(1465~1487在位)命令宫廷画工绘画诸真圣像。不管是嘉靖皇贵妃沈氏的“命工绘施”,或明宪宗的“命工绘画”,均非其本人之作,而是在他(她)的授意之下所画,类如英文的“at her [his] behest”。检视《五罗汉渡海图》的下款“□明肃贞寿端献恭熹皇太后绘造”,与前二者书写明显不同,其意自有差异,所表达的是由慈圣太后所“绘造”。

那么,慈圣皇太后为何“绘造”《五罗汉渡海图》?《五罗汉渡海图》并非如明宣宗的“苦瓜鼠图”、“武侯高卧图”,或明宪宗的“一团和气”、“达摩像”等纯系怡情养性的娱玩之作,其创作动机不免引人注目。观察慈圣皇太后自万历登极到万历四十二年(1614年)崩逝为止之主要活动及其时代背景,也许可略窥其端倪。

(二) 慈圣皇太后与其崇佛活动

明神宗万历(1573~1620年)十岁初登大宝,登极后六天即召内阁五府六部宣旨,命先皇隆庆临终托孤的首辅顾命大臣高拱即刻“回籍闲住”。高拱(1512~1578年),河南新郑人。据明人的笔记:“新郑逐时,内臣捧诏旨出,其首云:皇后懿旨,皇贵妃令旨,皇帝圣旨。云云,是时已三宫并列矣。”¹所述“皇后”为隆庆的中宫陈皇后,“皇贵妃”即为万历的生母,显见其于隆庆驾崩之后俨然“母以子贵”,与即位的十岁小皇帝、皇太后并驾齐驱,齐颁敕令。尔后月余,万历尊陈皇后为“仁圣皇

1 沈德符:《万历野获编》,第95页,中华书局,1997年。

太后”，奉生母皇贵妃为“慈圣皇太后”¹，在“太后”前多加“皇”字，又上徽号，两宫并立，首开皇帝生母尊称之例，打破历朝宫廷后妃以徽号明等威、辨嫡庶之传统²。明史《后妃传》称其为“孝定李太后”³。

根据《明史》，慈圣皇太后“性严明”，且“教帝颇严”。万历即位后，为了就近照顾小皇帝起居，从慈宁宫暂移住乾清宫：“遇朝期，五更至帝寝所，呼曰“帝起”，敕左右掖帝坐，取水为盥面，挈之登辇以出。”意即每逢上朝的当天，五更时分就到万历的寝房由内侍将小皇帝左右拉掖而起，取水盥洗后，再挟提上小轿出乾清宫去上朝。万历“或不读书，即召使长跪”。有一次万历因近侍未能如其愿演唱新曲，以剑戏割其发用示斩首。第二天慈圣得知后，不但“召帝长跪，数其过”，并要内阁首辅张居正（1525～1582年）代拟“罪己诏”，要万历下诏罪己，一直到万历皇帝“涕泣请改乃已”⁴。万历在如此严明的管教下，本人倒也仍事亲至孝，晚明人史玄在其《旧京遗事》说：“神庙至性天孝，朝慈宁宫，月以数四，虽圣体肥重，未尝不膝行而前，忘其委惫。”⁵

《明史》谓慈圣皇太后“好佛，京师内外多置梵刹，动费钜万”。而慈圣的崇佛也许有其原因，万历二年，内阁首辅张居正撰《重修海会寺碑》中说：“圣母慈圣皇太后思所以保翊圣躬，舄奕胤祚者，惟佛宝是依。”⁶指的是慈圣的好佛系祈佑年仅十二岁的万历政躬康泰，国祚长盛。对此，万历也顺应其意的“助施无算”⁷。《酌中志》也记道：“神庙在宥，孝侍两宫圣母，琳官梵刹，遍峙郊圻。”⁸而万历皇帝的孝养亲情，处处奉合慈圣皇太后的崇佛，却也缓解了京师地区自嘉靖以来因崇尚道教而废佛毁寺的政策，宫内佛教戒禁也逐渐开解，后宫嫔妃、宦侍、仆役等也纷纷皈依佛门。据统计，自万历元年到三十七年为止，仅京师地区慈圣舍银捐贖所兴造或修缮的佛寺，至少就有36处⁹，几乎年年造寺，到处兴佛。这还未包括京师以外之地，如山西五台山的大宝塔寺、南京隆昌寺、浙江普陀山等¹⁰。其中万历发宫中银共襄盛举助施的有承恩寺、慈善寺、慈寿寺、万寿寺、延寿寺、长椿寺及东岳庙等等，约占百分之二十，寺多壮伟钜丽，华焕精严。尤其宛平县的万寿寺，万历五六年间所建，潞王（万历同母弟）、诸公主、诸妃嫔及诸内臣等无不共襄盛举¹¹，“其藻绘丹雘，视金陵三大刹不啻倍蓰。盖塔庙之极盛，几同《洛阳伽蓝记》所载”¹²。

此外，在慈圣皇太后的带动下，皇室贵族还助刻佛经无数，如大明瑞安长公主印施的《天仙玉女碧霞元君真经》、大明皇贵妃郑发心印施的《佛说解百生冤结陀罗尼经》等〔图14〕¹³，万历本人在万历三十年还“谨

1 张廷玉等：《明史》，卷二〇，本纪第二十，卷一一四，列传第二，第261～262页，3534～3535页，中华书局，1995年。

2 唐宋时皇帝若为妃嫔所出，登基后尊皇后为“皇太后”，奉生母为“皇太妃”。入明后，景帝奉生母贤妃为“皇太后”，宪宗亦奉其生母周氏为“皇太后”，皆无尊号。沈德符：《万历野获编》卷三，第95页。

3 张廷玉等：《明史》，卷一一四，列传第二，第3534～3535页，中华书局，1995年。

4 张廷玉等：《明史》，卷一一四，列传第二，第3534～3535页，中华书局，1995年。

5 史玄：《旧京遗事》，第9页，北京古籍出版社，1986年。

6 张居正：《重修海会寺记》，北京图书馆编，《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第57册第9页，中州古籍出版社，1990年。

7 张廷玉等：《明史》，卷一一四，列传第二，第3534～3535页，中华书局，1995年。

8 刘若愚：《酌中志》，第117页，北京古籍出版社，2001年。

9 此据陈玉女撰文所列，参见陈玉女：《明万历时期慈圣皇太后的崇佛——兼论佛道两势力的对峙》，台南，《成功大学历史学报》第二十三号。

10 陈玉女：《明万历时期慈圣皇太后的崇佛——兼论佛道两势力的对峙》，《成功大学历史学报》第二十三号第200～206页。Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law - Images of Chinese Buddhism 850-1850*, University of Hawaii Press, pp.60-61.

11 此据陈玉女撰文所列，参见陈玉女：《明万历时期慈圣皇太后的崇佛——兼论佛道两势力的对峙》，台南，《成功大学历史学报》第二十三号。

12 沈德符：《万历野获编》，第686～687页，中华书局，1997年。按，金陵三大刹为天界寺、灵谷寺、报恩寺等。

13 此经应属于全册《佛说消灾吉祥陀罗尼经》四经之一，参见周绍良撰：《明代皇帝、贵妃、公主印施的几本佛经》，第8～11页，《文物》，1987年8月。



图14 郑贵妃助印的《佛说解百生冤结陀罗尼经》
周绍良：《明代皇帝、贵妃、公主印施的几本佛经》北京《文物》1987年8月，图四

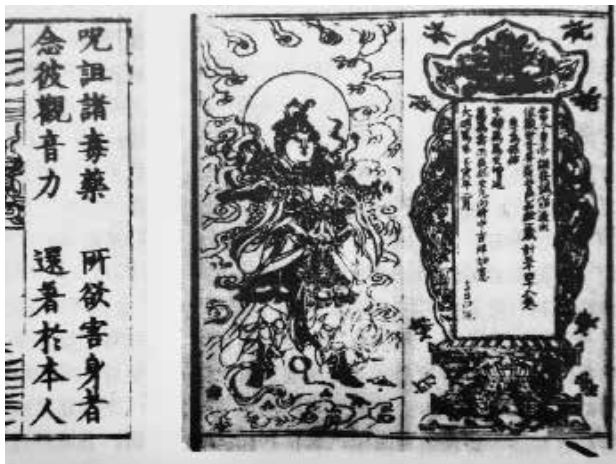


图15 万历助印的《出相观世音菩萨普门品经》
周绍良：《明代皇帝、贵妃、公主印施的几本佛经》北京《文物》1987年8月，图一—图二



图16 慈圣皇太后助印的《佛说施灯绕塔经》
吴元丰提供

发诚心印造”的《出相观世音菩萨普门品经》¹〔图15〕，北京光华寺旧藏的明代佛经中，就有万历五年（1577年）慈圣助印的《佛说施灯绕塔经》〔图16〕，万历二十五年御制的《大般涅槃经》，二十八年的《大方广佛华严经》等等，其中《大般涅槃经》还是重刊。简言之，慈圣皇太后自万历登极以后至四十二年崩逝，其崇佛活动，大至兴寺造佛，修桥造路²，小至助刻佛经等，巨细靡遗，汲汲营营。明代佛教在嘉靖一朝独尊道教、排斥佛教的政策下，拆寺毁佛，禁僧尼至戒坛说法或令僧尼还俗等种种严厉之举，虽然有些寺院立道家神祠于寺中以避祸，以求“藉祠以存寺”，但佛教的发展也因此压抑而呈现衰颓现象³。在慈圣皇

太后的影响下，带动万历和整个皇室成员的崇佛，也对明末佛教的复苏与发展扮演了举足轻重的角色⁴。

（三）《五罗汉渡海图》的意涵

《五罗汉渡海图》画中全幅构图略呈英文字母的Z字形，即左侧上行墨书款识下，第一位左手执麈尾的汉相罗汉起始，往右方为第二位双手紧握如意的梵相罗汉，身侧也是双手握杆的侍童，再往前为第三位双手

1 周绍良认为刊刻善书，谓之“作功德”，以平民百姓居多，社会上层人物较少，此经由皇帝出资印施，非常罕见，参见周绍良撰：《明代皇帝、贵妃、公主印施的几本佛经》，北京，《文物》，第8～11页，1987年8月。按此经年款为“大明万历壬寅年二月吉日印施”，万历壬寅为万历三十年，万历在该年二月病重，二月己卯（二月十六日）还一度病危托孤，且该年二月后逢闰，此经题款的一面还有“咒诅诸毒药所欲害身者”等字眼，推测此经应与二月的大病有关，所以才有罕见的皇帝本人出资印施，应非常例，其他助刻仅题“御制”而已。

2 万历三年二月己丑条：“中官传谕，奉圣母慈圣皇太后发宫中银共一万二百三十五两，付工部修理朝宗桥。”《明神宗实录》，卷三五。台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

3 陈玉女撰：《明华严宗派遍融和尚入狱考——兼述隆万年间佛教与京师权贵的往来》，《成功大学历史学报》，第二十四号，第228～230页。

4 陈玉女撰：《明万历时期慈圣皇太后的崇佛》，《成功大学历史学报》，第二十三号，第244～245页。

交握，一手正在数珠的汉相罗汉，足适僧鞋。Z字形往下左回转之处为第四位，是头角嶙峋的汉相罗汉，双足踏龟，双手似正拨弄其长眉，再往左为第五位，呈汉相，也是唯一的袈裟偏袒右肩，正向前方、交臂跣足的罗汉，其身旁有双手捧册的侍从。其前为手捧珍宝的小鬼，也是Z字形最后一个转折。紧接着是昂然挺立，手执旌旗的小鬼，旗上龙饰随风飘扬，前方为双手执香炉的侍从，飘举衣带与大袖间可见双手合什的善财童子，其前数步一名手捧珍宝、回头张望的小鬼。总计五名罗汉，二尊向右、二尊向左，一尊正向的对称编排，其间错落侍从三、小鬼三和善财童子一等。由于最后的一名小鬼作回顾状，使人物编排沿着大Z字形构图流畅开展的气势至此歇住。全图于是仿若由善财童子为首，在前引领众人迤迤前行。远处一轮红日高悬波涛之上，在层层卷云之中，一行十二人正乘风破浪前进。全幅人物布置匀称，构图对称稳重，设色华丽，笔画严谨细致，线条遒劲且一丝不苟，是典型的宫廷画风，应是画中熟手之作。画作右下角有一红顶绿幡，一般视作通往极乐世界（佛地/福地）的指引标志。¹

罗汉画自五代北宋以来，主要风格有“野逸体”和“世态相”二大主流，前者指五代贯休表现罗汉的古怪、变形、野逸的“禅月式”，即北宋郭若虚《图画见闻志》所记贯休的罗汉画“悉是梵相，形骨古怪”²，后者是相对指前述另一画家张元笔下容貌温和，接近一般俗众的罗汉，并且除了主题罗汉之外，往往有侍从，背景衬物也多，相传北宋李公麟曾画此式罗汉，后世因之称为“龙眠式”罗汉画³。此《五罗汉渡海图》中有侍从、小鬼、善财等，背景衬物亦相当多，应属“龙眠式”罗汉画。北宋苏轼曾作有张元十八罗汉赞，赞词如“结跏正坐”、“抱膝而坐”、“临水侧坐”等，十八罗汉全以坐姿入画。入明之后的永乐年间（1402～1424年），明成祖永乐初年与西藏法王频频往来之际，其诸多赏赐中有一套十六罗汉画，每幅画中的罗汉俱设侍从或小鬼等，背景有山水、花丛、家具、盆栽等⁴，知其构图为张元与“龙眠式”的综合体。此《五罗汉渡海图》中的罗汉皆为立姿，知画手在承续“龙眠式”的构图布置之余，并未直接参考张元的画风。观察慈圣的崇佛活动，其兴佛造寺、刻经助印之余，亦常礼拜释道人物，如万历初期的遍融真圆（1506～1584年）⁵，中期以后的五台山名僧憨山德清（1546～1623年）⁶，以及东南名僧紫柏达观（1543～1603年）⁷，虽然憨山德清曾经入狱，紫柏达观因癸卯（万历三十一年，1603年）妖书事件株连入狱而死⁸，即便如此，三位名僧对慈圣之崇佛思绪及作为必然有相当的影响，宫廷画作中有关释道内容之描写和表达，与上述高僧有密切关系应为合理的推测。

1 感谢陈玉女教授的指点与协助。

2 郭若虚：《图画见闻志》，第55～56页，北京，人民美术出版社，1983年。

3 陈清香：《罗汉图像研究》，第54～55页，台北，文津出版社，1995年。

4 Jean - Marie Simonet, *Spendor of Yongle Painting - Portraits of Nine Luohan, Gisèle Croës S.A. Brussels*, 2002. 按：每幅工笔细致，设色华丽，施金浓密，第四名罗汉的右上岩隙间有“大明永乐年施”款。另见留启群：《北京法海寺壁画之研究》，台湾师范大学美术组硕士论文，2003年，第62～63页。

5 万历八年（1580年），在太监杨用的引荐下，慈圣皇太后及皇室多人捐膏沐资助遍融真圆于德胜门北八步口兴建千佛寺（清代雍正十一年重修，赐名拈花寺），大殿供奉毘卢舍那佛外，另有千座佛像于寺内，又铸十八罗汉、二十四诸天及塑伽蓝祖师天王等像。于敏中等编纂《日下旧闻考》卷五十四第875～876页，北京古籍出版社，2001年。

6 憨山德清因万历九年秋奉慈圣皇太后之命，建祈嗣无遮会道场，十个月后万历即获一子（后来的光宗朱常洛），因而受宠，后卷入皇室立储之争等事于万历二十三年被捕入狱。参见陈玉女撰，《明万历时期慈圣皇太后的崇佛》，《成功大学历史学报》，第二十三号第223～234页。

7 明末佛教三位大师另一位为云栖株宏（1535～1615年），因云栖“奉法唯谨”，故能幸免于难，参见陈玉女撰，《明华严宗派遍融和尚入狱考——兼述隆万年间佛教与京师权贵的往来》，《成功大学历史学报》，第二十四号第234～235页。

8 “妖书事件”指万历宠妃郑贵妃意图策动废储以册立其子福王为皇太子阴谋论所编撰而成的书刊，分别刊行于万历戊戌（万历二十六年，1598年）和万历癸卯（万历三十一年，1603年）。紫柏达观因憨山德清系狱，于万历二十九年入京欲救德清，不意留京二年却卷入妖书事件。参见陈玉女撰：《明万历时期慈圣皇太后的崇佛》，《成功大学历史学报》，第二十三号第234～242页。

尤其紫柏达观，晚明的文人笔记《万历野获编》写道：“紫柏老人气盖一世，能于机锋笼罩豪杰”¹，经比对紫柏的著作《紫柏老人集》中十八罗汉的赞词²，与“五罗汉渡海图”中各罗汉的姿态与持物，画中自左至右：

第一位罗汉应是“拂裁右手，左手空间，闭兑通离，心无往返，以慈为人，人忽我真，当面蹉过，再来难亲”的“第三迦诺迦跋黎堕阇尊者”（Kanaka — paridhvaja）。

第二位梵相罗汉，年寿较长，手持如意，旁有侍童，应为“我问耆年，痒何因缘，为生于中，为起于边，边则同外，痒非中先，谛观审察，童子超然”的“第五诺矩罗尊者”（Nakula）³。

第三位罗汉系“手虽掐珠，心不在兹，眼视他处，了然无疑，大颠举似，韩愈罔知，首座叩齿，雷同逐之”的“第六跋陀罗尊者”（Bhadra）。

第四位为“面圆眉长，神异难量，眉作愿绳，绳牵法航，度诸有缘，出此镬汤，月面日面，圆缺无常”的“第七迦理迦尊者”（Kalika）⁴。

第五位正向的罗汉则为“肩露臂交，袈裟拥腰，看经跣足，风致逍遥，眼目人天，人天皆疑，是何尊者，蹴踏威仪”的“第八伐阇罗弗多罗尊者”（Vajraputra）⁵。

《法住记》所记之十六罗汉俱有“三明六通八解脱等无量功德，离三界染，诵持三藏，博通外典，承佛敕故，以神通自延寿量，……及与施主作真福田，令彼施者得大果报。”等一致的神通与护法理想，而相对不同的是各自有其成就大阿罗汉之因缘，画中的五罗汉以其持物与姿态也各含寓意。在紫柏大师的赞词中，第三尊者的“心无往还，以慈为人”与第六尊者的“眼视他处，了然无疑”所求的是心性的无碍，第三尊者手持如意无非是祈望长命百岁，第七尊者的长眉结成愿绳，企求“绳牵法航”而“渡诸有缘”，第八尊者的“肩露臂交”和“看经跣足”则在寿百之余，还可“风致逍遥”的“蹴踏威仪”。又据佛教经典《杂阿含经》，第八尊者名号“伐阇罗弗多罗”之意为“金刚子”，亦即“佛弟子”，佛在王舍城迦兰陀竹围时，金刚子闻夏四月世间有大会，“喜而说偈”，受天神的劝发而得阿罗汉果⁶。此外，《法住记》中十八罗汉各有驻地，其中第三尊者和第五尊者住在东胜身洲和南瞻部洲，是否即为元明以来信众盛传的东南圣地观音道场普陀洛迦山？据《普陀洛迦新志》所附元人旧志：“补陀洛迦山，在东越之大海中。望扶桑日轮，涌出水底，咫尺闲，金光绚赫，五色敷莹，泰山日出，不足奇也。大士观音，坐此道场”，又记道：“补陀洛迦山者，盖梵名也，……善财第二十八参，观自在菩萨，与诸大菩萨围绕说法，盖此地也”，并且“与善财同乘般若慈舟，共达毗卢性境”⁷等等，凡此所述情景与《五罗汉渡海图》画作中一轮红日、波涛大海与善财合什参拜的背景正相符合。

1 沈德符：《万历野获编》，第690～691页，中华书局，1997年。

2 故宫博物院：《紫柏老人集》，卷十七，故宫珍本丛刊，第518册，子部，释家，十八罗汉赞词，第285～286页，海南出版社，2001年。

3 依其梵名，此尊在永乐年款的九幅罗汉中为第五罗汉，参见 Jean — Marie Simonet, *Sponsor of Yongle Painting — Portraits of Nine Luohan*, Giséle Croës S.A. Brussels, 2002.

4 依其梵名，此尊在永乐年款的九幅罗汉中为第三罗汉，参见 Jean — Marie Simonet, *Sponsor of Yongle Painting — Portraits of Nine Luohan*, Giséle Croës S.A. Brussels, 2002.

5 依其梵名，此尊在永乐年款的九幅罗汉中为第二罗汉，参见 Jean — Marie Simonet, *Sponsor of Yongle Painting — Portraits of Nine Luohan*, Giséle Croës S.A. Brussels, 2002.

6 《杂阿含经》卷五十及卷十六，转引自陈清香：《罗汉图像研究》，第35、63页，台北，文津出版社，1995年。

7 王亨彦辑：《普陀洛迦新志》收入《中国佛寺史志汇刊》，第一辑，第10册，卷十二，叙录门第十二，元龟兹盛熙明著、天台刘仁本题，第591～593页，台北，明文书局，1980年。

(四) 晚年为圣体不绥的万历祈福

慈圣皇太后为何“绘造”《五罗汉渡海图》？其动机不外为国、为家、为己、为天下生民。罗汉之画作不若山水，也非如沈德符所记为“花鸟寓目之物”，故自娱的成份偏低。为天下生民？检视史料，时序进入万历三十八年后，久旱不雨，天灾不断。自四月一日起，大学士叶向高（1559～1627年）不断地上奏，谓“国事艰危日甚”，其中的一个原因就是“今天下到处灾伤，人民死徙，畿辅近郊，流离载道，中州齐鲁更不堪言……赈济一策万难再缓，臣闻畿南真、保一带，每日死者常有数千人，早赈一日，便有数千人得活。”事实上，除京畿外，北直隶、山东、山西、河南、四川、福建等处无不饥荒穷饿。经过叶向高的再三强力要求，兼以辞职要胁，到了四月二十六日，终于有圣谕二道由文书官捧着到叶向高的私寓：“谕内阁，朕昨承圣母传谕，因见自春至今，雨泽稀少，旱魃为灾，小民饥馑，钦降银十万两，着给该部差官赈济，务使得沾实惠，仰体圣母悯恤，元元之意。特谕。”此外，万历自己也捐出“御前累年积余”，又令中宫妃嫔等“各出费剩之资”，又加入新到的浙直税银共五万两，并发京畿及附近米仓三十万石等一体给赈，又将被災地区该年春夏二季税银转赈等等，受到圣母与万历“天恩浩荡”的感召，叶向高也“捐俸一年助赈”，另一位大学士李廷机（1542～1616年）也“将昨岁领过一年俸金缴送户部”¹。此次大旱造成千万生民死徙、流离失所，会不会是慈圣皇太后“绘造”此图之原因，期使众生皆受度于罗汉之神通？

不过，皇帝万人之上，动见观瞻，牵一发而动全身。身为皇太后的慈圣，为自己，就是为家，为其子也是为国，为国也是为天下生民。因此，为己、为家、为国、为天下生民都是一体的，既然如此，最大的可能是为了万历皇帝。

万历皇帝的荒怠堕落于史有名，上述万历三十八年入春的大旱是朝臣奋力不懈的上奏与要胁，才在近一个月后降谕赈灾。其不郊、不庙、不朝者三十年更是“恶名昭彰”，为后世诟病。而其诸多原因之一可能是圣体不绥，体弱多病。万历并非天生羸弱，从登极到万历十三年（1585年），二十三岁的万历倒也身强体壮，勤政不懈，该年因久旱不雨，为了敬祈天降甘霖，还仿效开国老祖宗明太祖的“步祷郊坛”²，于四月十七日拂晓时分，在百官的前导下，从大明门徒步走到郊坛（今天坛）祈雨，礼成后又步行回宫，往返近二十里（约今日10千米）。《明实录》载：“上（指万历）亲举玉趾无难色，圣容俨然若思，穆然若深省，百官万姓无不举首加额欢呼，颂圣德焉。”³不过，事隔年余，万历龙体开始出现变化：“朕前御门……一时头晕眼黑，力乏不兴，已谕暂免朝讲数日，静摄服药”⁴，如此持续月余，礼部主事卢洪春（1544～1619年）上奏说“陛下春秋鼎盛，精神强固，头晕眼黑等证[症]，非今日所宜有者。不宜有而有之，上伤圣母之心，下骇臣下之听……臣愚以为，陛下真疾也，则当以宗社为重，毋务为豫乐以基祸，非疾也，则当以诏旨为重，毋务为矫饰以起疑”，⁵意即若是真生病了，就该以天下为重，保重龙体，毋纵于声色狗马、燕闲之乐，若不是生病，就应当视朝听

1 《万历起居注》（九），第660～696页，北京大学出版社，1988年。

2 明太祖曾于洪武三年因天旱，于六月步祷郊坛祈雨，参见张廷玉等：《明史》，卷三十，第481页，中华书局，1995年。

3 《明神宗实录》，卷一六〇，万历十三年四月戊午条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

4 《明神宗实录》，卷一七八，万历十四年九月己未条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

5 《明神宗实录》，卷一七九，万历十四年十月丙寅条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

政，不应倦勤偷逸。奏上后万历依然故我，经常辍免临朝，以致万历十七年十二月，大理寺左评事雒于仁（万历十一年进士）到京一年多仅看到皇帝临朝三次，于是上了著名的《酒色财气疏》给万历皇帝：“臣入京阅余，仅朝见于皇上者三，此外惟见经年动火，常日体软，即郊祀庙享遣官代之，圣政久废而不亲，圣学久辍而不讲，臣以是知，皇上之恙，药饵难攻者也，惟臣四箴可以疗病，请敬陈之。皇上之病在酒、色、财、气者。”¹

尽管如此，万历依然不朝、不郊、不庙，理由还是“头目眩晕，胸膈胀满，……腰痛脚软，行走不便。”² 根据史载，万历三十年二月万历真的一度病危，急召辅臣沈一贯（1531～1615年）入启祥宫病榻托孤：“佳儿佳妇今付与先生，先生辅佐他做个好皇帝，有事还谏正，……朕见先生这一面，舍先生去也”，此时的沈一贯虽然口中说着：“皇上宽心静养，自底万安……”却也不觉失声，慈圣皇太后、太子及诸王在一旁皆哭成一团³。万历此次逃过死劫后，仍然常谕内阁无法上朝，理由不外是“朕自夏来感受湿毒，足心疼痛，且不时眩晕……服药静摄，尚未痊愈”，⁴或“朕自入春以来，屡次动火，昨又偶感风寒，相激头目眩晕，见服药饵调摄未愈，身软步履不便”，⁵一直到万历三十七年十一月慈圣皇太后万寿圣节的前二日，大学士叶向高因诸多奏折留中不发，官员遇缺不补，政事无法推动，屡次以“展布愈难”上奏求去又不获准，⁶干脆杜门不出。万历找来鸿胪寺官去宣谕在家的叶向高：“朕因动火，头目眩晕，又害眼服，药调为愈，但念国事多艰，正赖卿分猷佐理。方今圣母万寿在迩，……岂可因小臣赞言，杜门不出，坚欲求去，卿心安乎？还即入阁辅理，以慰眷怀。”⁷ 朝廷内外情势如此困顿急迫之际，万历不朝仍持同一个理由。

无论是真病或倦勤托病，万历即位十余年后确实开始龙体不绥，且每下愈况，与慈圣皇太后所期许的“圣躬康泰”不但事与愿违，且渐行渐远。欲求其福寿康宁似乎困难重重，尤其万历三十年的一度病危，慈圣应比任何在场哭泣的嫔妃或皇子更有锥心泣血之痛。万历此次逃过死劫之后，慈圣持续在兴寺造像、助刻佛经以广建功德的为万历祈福之余，万历三十八年时已年过六旬的慈圣皇太后，是否自知可能来日无多，亟思更为积极、更思感天动地的崇佛行动，而亲自参与《五罗汉渡海图》的“绘造”，欲藉五位罗汉的神通，在善财童子与红绿旗幡的指引下，使得圣体不绥，体弱多病的万历早登福寿康宁的般若彼岸，好造福天下生民？简言之，《五罗汉渡海图》是否其躬身力行之作？

三 《五罗汉渡海图》是否为慈圣皇太后的御笔

（一）慈圣皇太后能书能写

万历三年五月，十三岁的小皇帝在朝与首辅张居正商论国事毕，约过片刻：

1 《明神宗实录》，卷二一八，万历十七年十二月甲午条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

2 《明神宗实录》，卷二一九，万历十八年正月甲辰条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

3 《明神宗实录》，卷三六八，万历三十年二月己卯条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

4 《明神宗实录》，卷四一四，万历三十三年十月甲子条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

5 《明神宗实录》，卷四五三，万历三十七年四月壬子条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

6 《万历起居注》（九），第660页，北京大学出版社，1988年。

7 《明神宗实录》，卷四六四，万历三十七年十一月甲午条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

上命中使捧圣母御书一帙以示辅臣。居正等稽首言曰：“臣等仰观圣母御书，体裁点画，字字精工。”上因言，圣母在官中，唯观书史，每日写字一幅，又课令侍女三十以下，俱读书写字。居正又稽首仰颂圣德母仪。因进言曰：“圣母，母也，犹孜孜勤学如此，矧皇上当英妙之年，有万几之重，可不锐精问学，讲究治理，以副祖宗托付之重乎？圣母盖所谓爱，不忌劳端，身教也。伏望皇上仰体圣母爱育之心，率循圣母躬行之教，及时典学，无怠无荒。”¹

身为万历皇帝的老师，张居正趁万历出示慈圣皇太后的御书时，略评其“体裁点画，字字精工”外，随机谆谆引领万历务必遵循圣母勤学的身教。万历六年八月，万历并以慈圣皇太后“所制《女鉴》赐大学士张居正十部，四维等四部。居正等疏谢。”²由此可知慈圣皇太后能写，而且还著有《女鉴》一书。万历后来的宠妃郑氏在其《重刊闺范序》中说，她在侍候万历皇帝之余的闲暇片刻，“则敬捧我慈圣皇太后《女鉴》，庄颂效法，夙夜兢兢。”³明代后宫类似垂训官人的书有明成祖仁孝皇后的《内训》，宣宗章圣皇太后的《女训》，但沈德符在他的《万历野获编》记慈圣此书：“尤为详明典要，主上亲洒宸翰序之，真宫闈中盛事也。”⁴，即万历还亲自为该书作序。

慈圣的书写不仅于此，宫内皇帝经筵讲习之所的文华殿，前殿有匾曰“绳愆纠缪”，是慈圣命小臣书此四字以作垂戒，后殿的悬匾“学二帝三王治天下大经大法”，分六行，每行二字，共十二字，则是慈圣御笔⁵，沈德符对此记道：“臣下但见龙翔凤翥，结构波磔之妙，以为今上御书，而实非也。古来惟宋宣仁皇后善飞白大书，然不过一二字，岂如慈圣备得八法精蕴哉，真天人也。”⁶可知其一般书写是“体裁点画，字字精工”，匾额大字则因其“龙翔凤翥，结构波磔之妙”常被误以为是万历的御书。慈圣的书写也扩及宫外，清人《北游录》记海淀区的清华园，旧为慈圣皇太后之父武清伯李氏所居，园中有阁有亭，“阁之南清雅亭，慈圣皇太后书”⁷。所书为何不详，但清人笔记写道慈圣皇太后：“尝书‘谦谨持家’四字以贻其父李公。”⁸另据《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》，北京海淀区甘家口九天庙存有一“慈寿寺下院碑”，据其碑文，为宫内中侍刘裕斋捐资所建：“宝刹供大乘，题曰‘报恩’。夫报恩之名旧矣，此则□所手额而重，以慈圣皇太后之笔，御墨为之，尊崇者也。”⁹清代《畿辅通志》也记京师古迹慈寿寺，谓其有“有塔十三级，又有宁安阁，阁后榜慈圣手书”¹⁰。

凡此诸多记载容或有溢美之词，但慈圣皇太后能书能写是一个事实。“诗书画三绝”一向是中国传统文人汲汲营求的目标，要说慈圣除了能书，也能画，似乎也并不令人意外。何况，历代宫闈之后妃、公主等能

1 《明神宗实录》，卷三八，万历三年五月丁巳条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

2 《明神宗实录》，卷七八，万历六年八月甲辰条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

3 沈德符：《万历野获编》，补遗卷三，第874～875页，中华书局，1997年。

4 沈德符：《万历野获编》，第71页，中华书局，1997年。

5 刘若愚：《酌中志》，第150页，北京古籍出版社，2001年。沈德符：《万历野获编》，第71页，中华书局，1997年。

6 沈德符：《万历野获编》，第71页，中华书局，1997年。

7 谈迁：《北游录》，收入《续修四库全书》，史部，地理类，第737册，纪卮下。

8 厉鹗辑：《玉台书史》卷一，台北，新兴书局，笔记小说大观，五编，第六辑，第3606页，1974年。

9 刘汉儒撰：《慈寿寺下院碑》，《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》，第五十九册，第125页，北京图书馆编，中州古籍出版社，1990年。

10 转引自阎崇年撰：《慈寿寺塔之人文价值》，《北京社会科学》，第40～46页，1997年第4期。

书会画的所在多有,如宋高宗的刘贵妃“专掌御前文字,工书画”¹等。入明之后,嘉靖前期为了提升储妃和宫人的品德教化,颁布历代后妃所著女训之书,还有世宗嘉靖的御制跋语,当时的礼部尚书兼翰林学士桂萼(?~1531年)²还建议“宜仿古胎教,妊子及月,将二《南》诗古诗,编成简明说词,选哲妇十余人,以备轮直。凡中宫图画花鸟寓目之物,尤尝一一拣择”³,就是择选读过诗书的贤良妇女陪侍即将临盆的后妃,并营造饶富诗书的胎教环境,其教化用材捡选自所有皇后所作的图画花鸟,以及看起来赏心悦目之物。不管桂萼之建议是否付诸实施,此记所反映的是多数中宫皇后能画,画题至少有花鸟类之属。

晚明清初的孙承泽在其《思陵典礼记》也记到,崇祯皇帝的周皇后在崇祯为信王时就已“晓书画”⁴,其西宫田皇贵妃更“善大书,能鼓琴”等,凡此反映明代中宫皇后、嫔妃的多才多艺,而能书善画似为寻常之事。据资料显示,万历至宠的郑贵妃尤为突出。郑贵妃曾为山西按察史吕坤(1536~1618年)所撰之《闺范图说》作序,虽引发“忧危竝议”政治事端⁵,但说明郑贵妃能书能写。清初浙江杭州文人厉鹗(1692~1752年)在其《玉台书史》中,记万历甲辰(万历三十二年,1604年),也就是万历一度病危至托孤的后二年,郑贵妃就曾“诚心沐手,亲书金字《观世音普门品经》一卷,恭祝今上圣主,祈愿万寿洪福,永亨康泰,安裕吉祥”⁶。厉鹗说郑贵妃的经文写在磁青纸上,梵本刻丝锦装,“楷法秀整,前绘佛像甚精细”,厉鹗还为之作赋“开函稽首无他愿,一笔泥金寿一年,柘馆余闲罢女红,祝釐不与众嫔同”。同时又附了同乡丁敬(1695~1765年)赞赏郑贵妃的赋作“他日秋山黄叶下,与君礼足九莲花”⁷。厉鹗除了有感于郑贵妃诚心沐手的亲写经书,对其秀整的书法与经书前绘佛像的精细显然也推崇备至,言下之意,郑贵妃不但能书泥金小楷,又能作精细佛画,丁敬赋末的“与君礼足九莲花”,“九莲花”指慈圣皇太后,更似欲以郑贵妃“不与众嫔同”的出众才艺来比拟慈圣皇太后。此说或在彰显郑贵妃既能书写又擅丹青之才识,也似乎间接反映慈圣皇太后能书也能画。然而,慈圣能否作画一事仍无直接证据。看起来慈圣皇太后是否能画只能迂回前进,旁敲侧击。

(二)慈圣皇太后能画吗?

1. 明清时期寺塔中的“九莲菩萨画像”

此问题也许要从万历四年(1576年),慈圣皇太后为驾崩的穆宗祈求冥福所建的慈寿寺开始探讨。清代励宗万(1705~1759年)在乾隆初年曾奉命访查京师古迹至此,他先转述当时《畿辅通志》的记载:“明万历丙子,为慈圣皇太后建,赐名慈寿。敕大学士张居正撰碑。有塔十三级,又有宁安阁,阁后榜慈圣手书。后殿有九莲菩萨像。”经过他的实地考察后有更详细的记载:“寺共五层,山门、金刚二、东西列钟鼓楼、次

1 厉鹗:《玉台书史》,卷一,五编,第六辑,第3601页,台北,新兴书局,笔记小说大观,1974年。

2 桂萼,字子实,号古山,谥文襄,山西人,正德六年(1511年)辛未科进士,嘉靖六年升礼部尚书,后为少保兼太子太傅吏部尚书,嘉靖十年(1531年)卒。

3 沈德符:《万历野获编》,第87~88页,中华书局,1997年。

4 孙承泽:《思陵典礼记》,收入《借月山房汇钞》第五集,百部丛书集成,台北,艺文印书馆,1967年。

5 吕坤,字叔简、心吾、新吾,宁陵(今河南商丘)人,万历二年(1574年)赐进士出身,曾官山西按察使、陕西右布政使等,后擢右金都御史,巡抚山西,未几又召为左金都御史。历刑部左、右侍郎,卒于天启初,赠刑部尚书,参见《明史》卷二二六。所撰《闺范》与郑贵妃事参见《万历野获编》,第98页。毛奇龄:《胜朝彤史拾遗记》卷五,北京图书馆分馆藏清康熙刻西河合集本,收入《四库全书存目丛书》,史部122册第394~395页,台北,庄严文化,1996年。

6 前述万历三十年二月万历曾一度病危,此经的书写也许由此而发。

7 厉鹗:《玉台书史》,卷一,五编,第六辑,台北,新兴书局,笔记小说大观,1974,第3606页~3607。

天王殿、后为塔，塔前角亭二……亦万历年建。……由东仪门入，为慈光阁，则九莲菩萨画像存焉。”¹，励宗万转述《畿辅通志》所记宁安阁后殿有“九莲菩萨像”，可能是造像，也可能是画像，经其自行访查后所记的是“则九莲菩萨画像存焉”似更为具体。以励宗万进士出身，历经起居注官、翰林侍读、刑部侍郎、光禄寺卿等官，又擅画山水，曾以画供奉内廷等职²，应不致将立体塑造之像误写为平面的画像³。稍后的清代画家法式善（1753～1812年），在其笔记《陶庐杂识》中亦曾提及路过西山八里庄慈寿寺时，“见悬慈圣像残毁”⁴。可知九莲菩萨的画像至迟在19世纪初仍悬挂在慈寿寺，只是画像已残毁。

值得注意的是，晚清的《清稗类钞》写京西诸胜时，对慈寿寺的记载说：“慈寿寺，明代为慈圣太后祝釐之所，有浮图十三级，与天宁寺相同。塔有二碑，东为太后画九莲菩萨像，王锡爵书《瑞莲赋》，西为太后画关帝像。后寺毁而浮图及碑存。”⁵此将“九莲菩萨画像”记为慈圣皇太后所画——是则诸多前人所记的像主顿时成为画手——慈圣皇太后不但画了“九莲菩萨像”，还另有一幅“关帝像”。

除了慈寿寺，长椿寺亦有慈圣的“踪影”。明清之际的治史学者谈迁（1597～1657年）记其顺治十二年（1655年）游北京的长椿寺：“万历时，孝定皇太后为归空和尚建。殿庑雄丽，……多宝塔高一丈五尺，塔中空，藏妙法莲华经。猊座中奉铜佛。左九莲菩萨，右智上菩萨。九莲，即孝定皇太后李氏也。智上，即孝纯皇太后刘氏也。俱旃檀莲座，旧供封号牌位，今撤去。”⁶民国二十四年汤用彬等所编着的《旧都文物略》，对长椿寺的描写如下：

在土地庙斜街，明万历二十年敕建，孝定太后以居水斋禅师，规模宏敞，为京师名刹之一。……殿中参旧有渗金塔，甚高大，旁小室内，藏佛像十余轴。中二轴黄绫装裱，与他轴异。一绘九朵青莲花，一牌题曰：“九莲菩萨明神宗万历母李太后也”。一绘女像，具天人姿，戴毗卢帽，衣红锦袈裟。题：“宏慈极圣智上菩萨”。下注：“崇祯庚辰恭绘为崇祯生母刘太后御容”。今尚存寺中。⁷

崇祯庚辰为崇祯十三年（1640年）。“崇祯生母刘太后”即崇祯生母刘氏，于万历年间入宫侍候皇太子朱常洛（后来的明光宗，在位仅一个月），生前死后俱无封号，亦无御容留存。崇祯即位后思母至甚，追谥为“孝纯皇后”⁸，并辗转四处寻访熟习其母容貌者，多次传写而完成其“御容”，或许即为长椿寺所奉之“智上菩萨”画轴。按“九莲菩萨”与“智上菩萨”两像也并列于泰山，入清之后诸多明朝遗老如顾亭林等曾往参拜，不

1 励宗万：《京师古迹考》，第16～17页，北京古籍出版社，1981年。转引自阎崇年：《慈寿寺塔之人文价值》，《北京社会科学》第40～46页，1997年第4期。

2 励宗万为康熙六十年（1721年）进士，直隶人，励廷仪子，雍正二年（1724年）入值南书房，充日讲起居注官，迁国子监司业，后历经翰林院侍读、刑部侍郎、礼部侍郎、通政使懋勤殿行走、都察院左都御史、光禄寺卿等职。参见《清实录》乾隆元年六月、八年十一月、九年五月等记载。

3 阎崇年记此事认系塑像，非画像。参见阎崇年撰：《慈寿寺塔之人文价值》，《北京社会科学》，第40～46页，1997年第4期。

4 法式善：《陶庐杂识》，卷一，中华书局，1959年。

5 徐珂编：《清稗类钞》，第一册第130页，中华书局，1996年。

6 谈迁：《北游录》，收入《续修四库全书》，史部，地理类，第737册，纪卅下，清顺治十二年十一月癸未条，第257页。

7 锺少华点校，汤用彬等：《旧都文物略》，第158～159页，书目文献出版社，1986年。

8 崇祯追谥其生母为“孝纯渊静慈顺肃恭毗天锺圣皇后”，《崇祯长编》，卷二，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年，天启七年九月甲申条。

胜感慨明祚仅两后像借佛力得庙食人间¹。推测长椿寺原先所奉应有九莲菩萨的立轴画像，只是画像亡佚，另绘九朵莲花画像代替。不过，乾隆晚期于敏中编纂《日下旧闻考》记长椿寺时，引《燕舟客话》之内容大致与汤用彬所记略同，但另有按语，谓仅存“戴毗卢帽，着锦袈裟，坐莲台上”的女画像一轴，“并无九莲菩萨字样，亦无崇祯年标题”²，可见九朵莲花的画像及其牌位在18世纪末已失，推测汤用彬在民国初年所记不是因袭前人之说，并未实地到访，就是该九莲画像及标题为后人所补。

综合以上明清人的记载，明代晚期京师各佛寺可能有过慈圣皇太后雕塑造像和画像，画中像主是传为慈圣皇太后的“九莲菩萨”，而慈圣本人可能也是画手。因此，追索可能存在过的“九莲菩萨画像”就成了首要目标。

2. 美国纽约大都会博物馆藏的“莲池观音”画像

“九莲菩萨画像”，顾名思义，应是一幅以菩萨为主，九朵莲花为衬的画作。既有莲花，就当有水池供养。检视美国纽约大都会博物馆收藏一轴题名为“Guanyin by a Lotus Pond [图17]”（暂译为“莲池观音画像”），画中观音垂目自在的斜坐于莲池前的栏杆。栏杆的望柱顶设内插柳枝的白玉盆栽，其池内正好有九朵盛开的粉莲，恣意挺拔，还有四簇饱满的莲苞错落落于莲茎间，望柱一侧并见一带叶的莲藕。池侧有一散财童子，足踏莲叶，双手当胸膜拜。观音身后设漏透瘦的太湖石，太湖石右侧有朵朵盛开的栀子花，左侧为昂扬劲挺的修竹直没云端，竹枝间栖停一只低头俯看的白色鸚鵡，观音头光之上则祥云绵密于顶。画中左上角祥云之下隐约可见二枚朱红印记残存，原文仅记其中一枚为慈圣皇太后之钤印，未解其详³，惟介绍该画的Weidner认为此作充满了象征性与装饰性图案，是带有吉祥如意或宗教气息的典型明代宫廷绘画，也是明代宫廷绘画既普遍又一再重复的构图，应与明代宫廷有关。⁴

无独有偶，Weidner同书中引用另一幅明代“官僧”（monk—official）所刻的一通的石刻画像[图18]，Weidner名之为“Tongyue, engraver, Guanyin by a Lotus Pond”（依序意译为：通月，雕刻者，莲池观音）⁵，认为此像与上述的“莲池观音”画像非常接近。⁶经仔细检视，在内容、构图、陈列与布置大致相同，同中有异之处在于观音右侧盛开的栀子花数量略减，其上另见有佛陀的护法韦陀，似与鸚鵡形成左右护持之势。值得注意的是石刻画像左上角有二行小字款识，上行“钦依僧录司左觉仪通月号印空于”，下行“万历己丑八月二十八日刻石在圣安寺”。此应即Weidner据以为“官僧”所制。“万历己丑”为万历十七年（1589年），按《明史》，僧录司统理天下佛寺僧尼，隶属礼部，左觉仪（义）官从八品⁷，则此画不但与明代宫廷有关，还是直接受命于内廷所造。问题是，此“莲池观音”石刻画像为何与纽约的“莲池观音”画像大同小异，不但主题雷同，构图也相近？

1 傅乐淑：《孝纯御容考》，台北，《故宫季刊》，第十一卷，第二期，第27～35页，1976年。

2 于敏中等编纂《日下旧闻考》，卷五九，第956～957页，北京，北京古籍出版社，2001年。

3 Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law – Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, pp.61, 360.

4 Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law – Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, pp. 60 ~ 61.

5 按：“Tongyue”即“通月”之音译。Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law – Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, p.63.

6 Weidner引此画的目的是在阐述明代普陀山盛行的南海观音崇拜。Marsha Weidner, *Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty, Latter Days of the Law – Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, pp. 62 ~ 64.

7 张廷玉等：《明史》，卷七四，第1817～1818页，中华书局，1995年。



图 17 明万历时期, Guanyin by a Lotus Pond (莲池观音画像), 轴
绢本设色 纵 181.6cm 横 114.3cm 美国大都会博物馆藏



图 18 Tongyue, engraver, Guanyin by a Lotus Pond (通月, 雕刻者, 莲池观音)。

根据 1998 年初版《北京市志稿》中有关圣安寺的记载, 该寺原有二通石碑, 一为“旃檀瑞像 [图 19]”¹, 画中旃檀佛自右至左书“旃檀佛”从印度到中土供奉的简略经过, 最后一行依稀可辨“万历己丑……依僧录司左觉义通月号印空重刻于石”, 下有“越山阴弟子诸臣表斋沐书 秦应瑞画”²。另一通石刻画像为“达摩像”, 右上角有明代开国功臣之后李言恭之画像赞, 赞尾并有“大明万历辛卯二月望日”之年款, “万历辛卯”为万历十九年 (1591 年), 比“旃檀瑞像”晚了二年³。可知二通石碑像并非同时完成。依《北京市志稿》, 这二通石刻的碑阴(背面)有“大士像、关圣像各一”。经实地访查, 此二通石碑已移藏北京法源寺⁴。法源寺又另为“大士像”题名为“明菩萨童子图 [图 20]”, 拓片左上角款识上行“钦依僧录司左觉义通月号印空于”, 下行“万

1 吴廷燮等纂,《北京市志稿》,第 211~212 页,北京燕山出版社,1998 年。

2 据笔者 2011 年 12 月实地访查圣安寺, 圣安寺现仅存山门及一小配殿, 原址移作他用。石碑似已移藏北京法源寺。惟“旃檀瑞像”之石刻拓片已收录于 1990 年出版的《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第五十七册第 172 页。

3 “达摩像”之画像赞有“大明万历辛卯二月望日 太子太保柱国临淮侯李言恭斋沐顿首书”等落款。万历辛卯为万历十九年 (1591 年)。李言恭为明代开国功臣岐阳武清侯李文忠之后, 李文忠为明太祖朱元璋之侄, 万历三年袭封, 后加少傅、少保, 万历二十七年 (1599 年) 卒。

4 《北京市志稿》所记圣安寺的此二通石碑, 经笔者于 2011 年 12 月实地访查, 圣安寺现仅存山门及一小配殿, 原址移作他用。石碑似已移藏北京法源寺。



图19 旃檀瑞像，石刻拓片
《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第五十七册第172页。



图20 “明菩萨童子图”石刻拓片（款识）
一诚主编，《法源寺贞石图录》，五洲传播出版社，2006年。

历己丑八月二十八日刻石在圣安寺”，知此即 Weidner 所记类似“莲池观音”的石刻拓片之“本尊”（下文仍称“大士像”）。那么，秦应瑞画了“旃檀瑞像”，未记名的“达摩像”、“关圣像”¹与“大士像”是否亦出自其手，或另有其人？遍查明代相关资料也未见任何“秦应瑞”之记录。因此，继续追寻“大士像”与“莲池观音”二像之历史背景也许更有助于了解慈圣能否作画的探讨。

3. 目前北京寺庙收藏的“九莲菩萨画像”拓片

如前所述，北京地区供奉慈圣皇太后造像、画像或石刻画像的寺观至少还有长椿寺与慈寿寺等，其中以慈寿寺为最早。经实地走访考察，清末民初汤用彬所记的长椿寺，现已纳入北京宣南博物馆区内，入院右侧即见新刻的长椿寺勒石与一旁石雕线刻的“万历生母李太后九莲菩萨像”² [图 21]，“九莲菩萨”垂足踏莲，自在坐于莲花座上，左右手共持一株绽开的莲花，四周散见含苞或盛开的莲花共五朵，系今人想象之作。慈寿寺塔今属北京海淀区昆玉河畔的玲珑公园，如晚清徐珂所述“寺毁而浮图及碑存”，八角密檐式的十三级砖

1 “关圣像”之款识与大士像完全相同。

2 其下紧接的是“崇祯生母刘太后像”之石刻线绘，另有“渗金多宝铜佛塔”，三者并为目前“长椿寺三宝”。



图 21 万历生母李太后九莲菩萨像
今北京长椿寺（北京宣南博物馆）内，吴美凤摄。



图 22 慈寿寺塔
北京昆玉河玲珑公园内，吴美凤摄。



图 23 九莲菩萨画像碑拓片
北京海淀区石刻博物馆，吴美凤摄。

塔仍耸立其间〔图 22〕，塔后亦见东西二碑，惟经久残损漫漶，不管是“九莲菩萨画像”、“太后画关帝像”或“王锡爵书《瑞莲赋》”等，皆无法辨识。幸好其中“九莲菩萨画像碑”的拓片收藏于同属海淀区的五塔寺村石刻博物馆内¹。

石刻博物馆内的“九莲菩萨画像碑”拓片〔图 23〕，同为石刻画像，与原圣安寺的“大士像”相较，可以发现两者在主题、构图及编排上是大同小异，但前者布置更为精密精致，石刻较为细密，线条也较宛然流畅，池中的莲荷、莲花、莲茎三者疏落有致，后者则繁复密实，线刻整齐划一。且前者左上角不见护法韦陀，而代之以款识、用宝及赞辞。款识左上一行楷体年款“大明万历丁亥年造”，即万历十五年，比后者早了二年。其用宝印文为“慈圣宣文明肃皇太后之宝”，宝文左右共四行，前三行每行三字，第四行二字。其下之赞辞“赞曰：惟我圣母慈仁格天，感斯嘉祉，阙产瑞莲，加大士像，勒石流传，延国福民，霄壤同坚”，依其内容所记，此石碑之形成系先有“瑞莲”，后加“大士像”而“勒石流传”。换言之，此碑刻画像其来有自，是有所本的，亦即原来就有一幅画像作为文本。

进一步比对，此“九莲菩萨画像碑”与纽约绢本设色的“莲池观音”画像，不论倚坐栏杆的观音，双手膜拜的童子，俯看的鸚鵡、池中主要莲花的布置、观音头光后的祥云与身后的太湖石等等，相似度非常高，可以说几乎完全相同。更仔细检视，画像的修竹隐约九株，盛放的莲花有七、初绽莲二、莲苞五。拓片中劲挺的修竹清楚的有九株，池中盛放莲花八，初绽莲花五，莲藕有二，含苞者一，似较为繁复。此外，画像中观音的衣袍看不出有纹饰，拓片中则全袍缀饰着莲心带蕊而绽放的二莲上下成对的团花，与池中朵朵错落的盛莲相互辉映。二者最大的不同是画像左上角，后者隐约残损的朱文用宝二枚〔图 24〕，经仔细审度，发现上下二枚虽皆极度漫漶不清，但上印若以黑白呈现则勉强尚可辨识〔图 25〕，应共四行，前三行似各三字，

¹ 五塔寺村内之五塔寺原名真觉寺，始建于明永乐年间，现仅存金刚宝座塔，入口上方“敕建金刚宝座大明成化九年十一月初二日造”之匾额仍存。石刻博物馆收藏历代石刻露天陈列于塔外，石刻拓片则收藏于塔侧的博物馆内。



图24 隐约残损的朱文用宝二枚，“莲池观音”画像。



图25 隐约残损的朱文用宝以黑白呈现，“莲池观音”画像。
吴美凤作

后一行二字，可辨识之字为“慈圣宣□□肃皇太后之宝”，应该就是“慈圣宣文明肃皇太后之宝”，与“九莲菩萨画像碑”的石刻印文相同，是慈圣皇太后自万历十年至万历二十九年间的封号。出自慈圣皇太后的同一用宝，二者的关系非比寻常。

4. “莲池观音”画像完成上限应为万历十四年夏天

万历十八年（1590年）顺天府宛平知县沈榜所撰的《宛署杂记》中收有《敕赐慈寿寺内瑞莲赋碑》：“万历丙戌，瑞莲产于慈宁新宫，一时阁臣咸为赋之。适慈宁新建寺于宛平八里庄，赐名慈寿，因碑识诸赋，屋竖之寺左云。”¹根据史料，万历十四年（1586年）夏天，慈圣所居的慈宁新宫前有瑞莲新开，“重台颖出，瑰形殊态，自昔所未有”，万历龙心大喜，认系天降祥瑞，于是“爱命工图之，命臣等赋之”²，亦即先命画工将瑞莲盛况写下，再命大臣凭图作赋为贺。当时受命作赋的有大学士王锡爵（1534～1614年）、申时行（1535～1614年）和许国（1527～1596年）。申时行赋作之起首便是“臣既奉命作赋以阐发奇祥，昭宣盛德，已而考览图记，推测休征”，许国之赋亦提及“慈宁宫瑞莲，臣既应制，按图作赋”，并谓此图系“工错采以成图”，说明所凭之图妍丽多采，许国并载歌为贺，歌词中有“奉太母兮佳遨游”之歌词，而王锡爵的《瑞莲赋》中更对慈圣有近身之描写：“圣母皇太后乃披绿绶之衣，御素霓之裼，藉黄莞之荐，敷碧蒲之席”等³。凡此显示三人系“看图说故事”，不仅有“瑞莲”，慈圣皇太后可能也在画中。此万历“命工图之”的画像不由得让人与“莲池观音”画像中产生联想。“莲池观音”中无法看出观音所坐是否“黄莞之荐”和“碧蒲之席”，衣袍也看不出纹饰，但隐约仍可识得其色为浅藕色，与王锡爵所记“披绿绶之衣，御素霓之裼”大致是符合的。清初文人程嗣章（1693～1771年）亦撰有宫词记此盛事：“梵刹琳宫遍八垓，倾心施与岂慳财。慈宁宫里清秋节，忽报红莲九朵开。”⁴

1 沈榜：《宛署杂记》，志遗六，第254～256页，北京出版社，1961年。惟据张居正所撰《敕建慈寿寺记》，慈寿寺始建于万历四年春，落成于万历六年秋，参见同书《志遗一》，第209～210页。

2 王锡爵所作赋中有“于岁之秋，有瑞莲始华于庭中”等，故知为秋天。沈榜：《宛署杂记》，志遗六，第254～256页，北京出版社，1961年。

3 申时行、许国、王锡爵：《敕赐慈寿寺内瑞莲赋碑》，《宛署杂记》，志遗六，第254～256页，北京出版社，1961年。

4 丘良任：《历代宫词纪事》，第331页，暨南大学出版社，1995年。

更早的文人毛奇龄（1623～1716年）在其《胜朝彤史拾遗记》之记则更详尽，谓万历陪侍慈圣皇太后看花时：“有铜盎生红莲，莲心抽蕊九而攒簇四向如台莲然。”¹所谓的“红莲九朵”或“莲心抽蕊九”，应系以传统数字最大的“九”表示池中瑞莲的攒簇繁盛，此应世称慈圣为“九莲菩萨”之源由。²

然而，值得注意的是毛奇龄于“瑞莲”一事所记：“[万历]尝于太后千秋节为太后祈福，敕取内库所藏吴道子画观音像临模之，易以慈容，使梵刹瞻仰，勒石刷千页，以布天下。天下梵刹皆供之。”³万历为慈圣生日祈福，取内府所藏吴道子画观音像临摹之，并易以慈圣皇太后之“慈容”，完成后并“勒石刷千页”，此说或可解释圣安寺奉敕所刻的“大士像”及慈寿寺塔“九莲菩萨画像碑”相近之源由。不过，此观音画像并未说明是否有瑞莲入画，而依慈寿寺塔画像碑“阙产瑞莲，加大士像，勒石流传”之赞辞，系先有瑞莲，再加大士像而成。

再进一步追索，《普陀山志》中有武陵龙德孚于万历十七年（1589年）的序文，对万历丙戌的“瑞莲”与“画像”也另有更详细的记载：

万历丙戌七月七日，瑞莲产慈宁宫，抽英吐翹，绝殊凡种。九日，瑞莲再产宫中，重台结蕙，又殊前种。主上大加赏异，敕中使出示辅臣，图而咏之。于是圣母敕中使，二航莲花部主法像，及续镏藏经四十一函，并旧镏藏经六百三十七函，直诣庄严妙海，镇压普门，答灵祝而结胜果也。⁴

原来万历十四年七月慈宁新宫的瑞莲两日间二度盛产，品种前后相异，使得万历大为惊喜，因而“图而咏之”，而慈圣皇太后也命内侍“二航莲花部主法像，及续镏藏经四十一函”等，直送普陀山，以答灵祝。而二次赉赏普陀山除藏经外，均有观音画像。至此，上述有“慈圣、瑞莲、观音”三者连结的画像共有四件：

万历十四年夏天瑞莲再发时万历“命工图之”，是慈圣与瑞莲首次连结的第一幅画像。

其后慈圣两次赉赏普陀山的观音法像，虽未详其内容，但一定与瑞莲盛事有关，为所知的第二、三幅画像。

万历在慈圣千秋时所作有慈圣“慈容”的观音画像为第四幅画像。

因第四幅画像“勒石千页”，广布天下梵刹，故万历十五年慈寿寺塔九莲菩萨画像碑应即为其中之一，像主容貌为慈圣皇太后。又以画像碑赞辞的“瑞莲”加“大士像”，且相隔未及一年，故又与第一幅画像有密切关系。如此看来，四幅画像中至多只有第一幅或第四幅的两件文本，内容大同小异，第二、三幅可能均系临摹之作。若回顾王锡爵在其“看图说故事”的《瑞莲赋》中提及圣母入画之事，推测慈圣之慈容在第一幅画像可能就已带入。果若如此，九莲菩萨的画像其实始终只有一件文本。而纽约大都会博物馆所藏的“莲池

1 毛奇龄：《胜朝彤史拾遗记》，卷五，北京图书馆分馆藏清康熙刻西河合集本，收入《四库全书存目丛书》，史部一二二，第394～395页，台北，庄严文化，1996年。

2 刘若愚：《酌中志》对此所记为：“神庙（万历）以圣母上宾，奉御容于树（按：英华殿前的二株菩提树）之东北别殿，值朔望令节，即亲诣行礼，每仰瞻双树，若有柘捲之思焉。因上尊号曰“九莲菩萨”云。”则“九莲菩萨”之名系慈圣崩逝后所称，但菩提树与九莲并无直接关系，此说应值得商榷。刘文参见《酌中志》卷之十六，第119～120页，北京古籍出版社，2001年。

3 毛奇龄：《胜朝彤史拾遗记》，卷五，北京图书馆分馆藏清康熙刻西河合集本，收入《四库全书存目丛书》，史部一二二，第394～395页，台北，庄严文化，1996年。

4 王亨彦辑：《普陀洛迦新志》收入《中国佛寺史志汇刊》，第一辑，第10册，卷十二，叙录，龙德孚序，万历十七年七月十五日，台北，明文书局，1980年。



图26 明秦应瑞画“旃檀佛像”石刻拓像(开脸)
原藏北京圣安寺



图27 圣安寺“大士像”拓片(开脸)、“九莲菩萨画像碑”
原藏北京圣安寺,北京海淀区石刻博物馆,吴美凤摄。

观音”画像不是四幅画像之一,就是文本之一,其成画时间最早在万历十四年夏天。

因此,《五罗汉渡海图》是否慈圣皇太后的御笔,试比较“莲池观音”画像与其他慈圣款署的诸多水陆画,也许可以看出一些端倪。

5. 比较“莲池观音”、《五罗汉渡海图》和其他慈圣款署的水陆画

自从南齐谢赫的“六法”之后,“六法”之首的“气韵生动”就成了往后中国品评画作的首要指针。图绘人物要求形神肖似,又要生动的传达神情意态,也就是“传神写照”。“传神”则多以人物开脸为主。比较秦应瑞画“旃檀佛像”〔图26〕与圣安寺石刻的“大士像”的石刻像〔图27〕,会发现前者脸部天庭较宽广,整个面部较为方阔,鼻头尖翘,开眼注视前方,属不同的开脸方式,两者应出自不同画手,也就是说,并非出自秦应瑞之手。再以“莲池观音”〔图28〕画像之脸部为主轴,对照圣安寺之“大士像”、慈寿寺塔“九莲菩萨画像碑”〔图29〕,三者均天庭窄狭,地阁十分丰腴,笔挺长鼻,弯如新月的长眉,樱唇小口,且均双目低垂,作眼观鼻、鼻观心状,即为经文所谓之“怜愍眼”¹,三者显然系出同源。尤以前后二者相似度高,前者形同后者的石刻线绘之作。

观察《五罗汉渡海图》中的三位汉相罗汉面容〔图30〕,三者天庭亦相当狭窄,罗汉丰腴的地阁、弯眉长如新月,与同为绘画作品的“莲池观音”非常接近。尤其两位低眉垂目的罗汉〔图31〕〔图32〕,其“怜愍眼”用笔转折的表现方式几与“莲池观音”相同。

此外,前述首都博物馆馆藏至少50幅有“慈圣皇太后绘造”的水陆画,若将“莲池观音”画像与其中已出版的九幅画作中,人物具有相似角度的开脸相较,如“水陆缘起图”中之小沙弥〔图33〕、“常精进菩萨画像”〔图34〕、“天妃圣母碧霞元君众画像”中〔图35〕手捧如意的女官等等,交叉对照,可看出款署万历三十七年的这堂水陆画,正像人物的开脸、如月的大弯眉,释家“怜愍眼”的角度、挺直但不丰隆的鼻子,明显的圆颌及整体神情气势,都与“莲池观音”仿佛,俨然出自同一画手,尤其“水陆缘起”中之小沙弥,其“气韵生动”的用笔与神韵之相似度更高。

所谓“人心不同,各如其面”,人之脸相有万般千种,不同时代所出的人物画各具其时代风格,而同一时代不同画家之作品亦各具特色,各有千秋。首都博物馆馆藏同为明代的水陆画中,正面取姿的佛像、女官等也在所多有,开脸角度相同的亦比比皆是,如“毗卢遮那佛像”〔图36〕,“狮吼观音像”〔图37〕、“毗卢遮那

1 李玉珉撰:《慈航普渡话观音》,台北,《故宫文物月刊》,第109页,2009年10月。



图 28 明万历时期, Guanyin by a Lotus Pond (莲池观音画像)(开脸), 轴
绢本设色 纵 181.6cm 横 114.3cm 美国大都会博物馆藏



图 29 “九莲菩萨画像碑”拓片(开脸)
原藏北京慈寿寺塔, 北京海淀区石刻博物馆, 吴美凤摄。



图 30 《五罗汉渡海图》中汉相罗汉之一



图 31 《五罗汉渡海图》中汉相罗汉之二



图 32 《五罗汉渡海图》中汉相罗汉之三



图 33 明《水陆缘起图》(局部)
绢本重彩 纵 160cm 横 93.2cm 首都博物馆藏



图 34 明 常精进菩萨画像(局部)
绢本重彩 纵 155.6cm 横 94.2cm 首都博物馆藏



图 35 明 天妃圣母碧霞元君众画像(局部)
绢本重彩 纵 175.6cm 横 91.8cm 首都博物馆藏



图 36 明 毗卢遮那佛像（开脸）



图 37 明 狮吼观音像（开脸）



图 38 明 毗卢遮那佛像（开脸）



图 39 清 十方佛像（开脸）



图 40 清 释迦牟尼佛像（开脸）



图 41 清 南无贤善首菩萨像（开脸）

佛像”中的女官〔图 38〕等，后者虽是注视前方的开眼，但用笔与气韵亦相当神似。于此同时，首都博物馆馆藏有更多清代的水陆画佛像，如“十方佛像〔图 39〕”、“释迦牟尼佛像〔图 40〕”、“南无贤善首菩萨像〔图 41〕”等等，可轻易看出各个人物线条、笔法及神韵与“莲池观音”画像差距甚大，甚至截然不同。因此，上述有慈圣皇太后墨书款识、朱文用宝的《五罗汉渡海图》及诸多墨书款识、朱文用宝的水陆画，与“莲池观音”画像在线条、用笔及神韵等如此相近或类似，绝非巧合。

经过多重迂回转折、旁敲侧击的文献征引与图像的交叉比对之后，应该可以说，所有具慈圣落款与用宝的画作可能出自同一人。更严谨的说法，至少开脸为同一人之手笔。那么，画手是谁只有两种可能，一为万历时期一位长期供奉内府的画家，在万历十四年（1586 年）秋天时已在内府行走有年，且技艺娴熟，出类拔萃，对内廷传统院画在用笔设色的需求十分了解，方可受命作“莲池观音”画像之重任，此画家持续到万历三十八年绘造《五罗汉渡海图》时，前后供事至少超过三十年。纵观明代画院的活动，从永乐朝开始，到宣德、成化时期臻于兴盛，名家辈出，正德以降便日趋衰微，万历一朝擅人物的画家便寥寥无几，史料可稽的相

关画家大致仅吴彬、王廷策、孟思贤、顾炳等，以及可能曾供奉内廷的丁云鹏（1547～1628年）。¹史载王廷策“性懒散而好游，落落不拘……其画得力于梅道人、大痴两家……落落不拘，不愿授官……乃布衣中之高雅者”，“梅道人”为元画家吴镇（1280～1354年），擅于写竹及墨气沈厚的水墨山水。“大痴”指黄公望（1269～1354年），元四家之一，亦专于草木华滋的水墨山水，有《富春山居图》



图42 明 吴彬 鱼篮观音



图43 明 丁云鹏 庄严大士像

留名于世，王廷策迄无画作可征，然应亦擅水墨山水，以其布衣雅士之性格似不符合工笔重彩之作。以善画供奉内廷的顾炳，只知曾撰写晋唐以来的画谱，画风不载。孟思贤则“工绘事，尤精泥金人物，万历间召见，写御容称旨，授锦衣千户”²，是较有可能的画家，可惜迄今未发现其相关画作。剩下的两位画家吴彬及丁云鹏，俱于晚明画坛名噪一时，也留下大量作品。比对其中正面取姿的佛画，前者的“鱼篮观音〔图42〕”，明显可见其开脸架构和用笔风格迥然不同。后者的“庄严大士像〔图43〕”，法相庄严，具传统宫廷绘画的严谨法度与敷染设色，开脸亦相类似，唯其丰隆的长鼻、短眉及垂目的角度，与唇颌间的表现有所不同，尤其颈间象征观音辩才三无碍的三线颈纹断向二端，颈中留白，在传统宫廷佛画中殊为少见。事实上，以目前所有的文献与图像数据，要过滤出活动于万历朝近三十年的一名画家，殊属不易，何况是长期侍候慈圣皇太后的御前画家。

如此看来，在更多的画作、史料，或更为符合逻辑，更为合情、合理的推论尚未出现之前，《五罗汉渡海图》画手是谁的另一可能，至少是开脸的“绘造”，答案只剩下慈圣皇太后本人了。

四 明代宫廷绘画史外一章

（一）近现代的明代宫廷绘画史论述

迄今为止，相关学者对明代宫廷绘画的论述，时间的进程大致是洪武到永乐的创新阶段，宣德至弘治近八十年的时间是明代宫廷绘画的繁盛时期，或称为宫廷艺术品味的完成阶段³，见于画史文献和画作可资稽考的画家就在一百人以上，正德以后就每下愈况，趋于衰微，近乎销声匿迹一直到明末⁴。其中对宣宗、宪宗

1 吴美凤撰：《旌旗遥拂五云来 不是千秋戏马台》，北京，《故宫学刊》，总第二辑，2005年。

2 王廷策、孟思贤、顾炳等参见穆益勤：《明代院体浙派画家》，第66～69页，上海人民出版社，1985年。

3 高木森：《明山净水：明画思想探微》，第37页，台北，三民书局，2005年。

4 穆益勤：《明代院体浙派史料》，第1～4页，上海人民美术出版社，1985年。杨仁凯撰：《明代绘画艺术初探》，《中国美术全集》，明代绘画，（上），第4页，1993年。单国强：《明代宫廷绘画概述》，《古书画史论集》，紫禁城出版社，2002年，第52页。单国强：《明代院体》，济南，山东美术出版社，2005年，第1～3页。

等皇帝之艺事或作品也一再探讨。¹ 宫廷绘画俗称“院体”，其特色是笔墨精谨、敷色华丽、极富装饰性等²，其内容依目前诸多学者专家之分类，有人物、山水、花鸟等三类。宫廷花鸟画丰富多彩，初创时有边景昭（字文进，1403～1424年）的工笔重彩，宣宗时期孙隆（字从吉，武进人）的没骨设色花鸟，以及林良（约1416～约1480年）的水墨写意花鸟，弘治时期吕纪（1477～？）工写兼并的花鸟画等³。山水画初承元人余绪，在宣德至弘治时期则融合南北两宋山水之特性而自成一格的明代“院体”山水，代表性画家有朱端（字克正，海盐人）、王谔（字廷直，奉化人）、李在（？～1431年）等⁴。至于人物画，尽管有写实、美化、变异之别，然多以成人伦、助教化为要旨，如借古喻今的明君、贤达或忠臣烈士，帝王的肖像画和行乐图⁵，也有少数反映现实之作的文人雅集等作品⁶。此外还有专供观赏及装饰用的节令风俗画、佛道神仙故事画等⁷。所谓的“佛道神仙故事画”是描写神话或传说中人物事件，如李在的《琴高乘鲤图》，叙述战国神话人物琴高入涿水取龙子的故事。刘俊（生卒年不详，约活动于15世纪中后期）的《刘海蟾图》写全真教祖之一的刘海戏金蟾而飘然过海的情景。黄济（生卒年不详，约宣德前后）的《励剑图》则描述传说中八仙之一的铁拐李正在磨剑以斩群妖等等。简言之，不管宫廷绘画的通史，或山水、花鸟或人物等相关的专题撰文或专著等不胜枚举，但皆不脱上述的时代进程及分类模式，尤其人物画中的“佛道神仙故事画”，各家所见皆同，几无异议或他论。

（二）不在论述范围的宫廷画作有多少

1. “皇贵妃沈氏命工绘施”的“王元帅”

然而，明代宫廷所出的绘画，尤其人物画中的“佛道神仙故事画”，岂仅如此？事实上，宫廷内喜好艺事的不仅皇帝，前引晚明《万历野获编》中所记，有些后妃是能作画的，画题至少有花鸟类之属。⁸ 与后宫相关之画作，除了慈圣皇太后“绘造”的《五罗汉渡海图》及首都博物馆诸多的水陆画等，长久以来不见载于明代宫廷绘画史外，还有前已提及收藏在美国纽约大都会博物馆，嘉靖时期“大明嘉靖壬寅岁孟夏朔旦皇贵妃沈氏命工绘施”的“王元帅”〔图12〕等，皆出自内府。不管是对皇贵妃的艺事、该画作之讨论，或宫廷内大量的佚名画者等，皆付之阙如。

“王元帅”右上款识下隐约可见一朱文大印，惜已漫残不明。有关嘉靖二十一年（1542年）的皇贵妃沈氏，据《明实录》，嘉靖十年三月册封的九嫔中有二位沈氏，嘉靖十三年正月废张皇后后，其中一名沈嫔受

1 穆益勤撰：《明代宫廷绘画——“宣宗行乐图”》，《故宫博物院院刊》，第2期，第38～42页，1983年。林莉娜撰，〈明宣宗之生平与其书画艺术〉，台北，《故宫文物月刊》，1994年，第4期，第66～87页。单国强：《明代院体》，第11页，济南，山东美术出版社，2005年。

2 高木森：《明山净水：明画思想探微》，第37页，台北，三民书局，2005年。

3 单国强：《明代宫廷绘画概述》，《古书画史论集》，第72～79页，紫禁城出版社，2002年。单国强：《明代院体》，第12～15页，济南，山东美术出版社，2005年。

4 单国强：《明代宫廷绘画概述》，《古书画史论集》，第71～72页，紫禁城出版社，2002年。单国强：《明代院体》，第11～12页，济南，山东美术出版社，2005年。

5 如刘俊的《雪夜访普图》、倪端的《聘庞图》，马轼、李在、夏芷合绘的《归去来兮图》等，或商喜的《关羽擒将图》，各朝帝王肖像图，或《明宣宗行乐图》、《明宪宗元宵行乐图》等。

6 此类画作有谢循的《西园雅集图》、吕纪等人所作的《竹园寿集图》等。单国强：《明代宫廷绘画概述》，《古书画史论集》，第52～69页，紫禁城出版社，2002年。

7 单国强：《明代宫廷绘画概述》，《古书画史论集》，第52～68页，紫禁城出版社，2002年。

8 沈德符：《万历野获编》，第87～88页，中华书局，1997年。

封为宸妃¹，嘉靖十九年正月初十日“进封王氏、沈氏俱为皇贵妃”²，所以不管是哪位沈氏，系于嘉靖十九年正月受封，薨后并谥为“庄顺安荣贞静”。³“王元帅”何人？一学说为北方玄武龟蛇化身为水火二魔作恶人间，被玄天上帝收服，列名道教三十六将官之一。或谓系五百灵官演化而来，被尊为其首的“豁落灵官王元帅”。嘉靖皇帝尊崇道教，还自封多个道号，如“灵霄上清统雷元阳妙一飞元真君”等⁴，专宠之道士前有邵元节（1459～1539年），后有陶仲文（1475～1560年）。嘉靖二十年，即皇贵妃沈氏“命工绘施”此画作的前一年，陶仲文受封为少师，兼少傅、少保⁵，在有明一代的历史上，兼领“三孤”只仅陶仲文一人，可见当时嘉靖皇帝崇道之赤热与虔心，宫内后妃在此热络氛围下想必纷纷起而效尤，表达一己附和皇上之衷心，此时皇贵妃沈氏此画之绘施并不令人意外。



图 44 明宪宗 罗汉画，题识。

画中的王元帅赤面獠牙，双脚踏风火轮，肩扛玉皇大帝所赐之金字“赤心忠良”牌示，正扭头怒目瞪视其下巨涛骇浪中窜起之妖魔群蛇，欲以手执的炼锤与提梁斗尊与之奋力一击。身后一展翅之喙兽也双手各执锤、钉前来助阵。王元帅头上左右两边各有三名天兵神将，各个手执剑、戟、炼锤等利器虎视眈眈，准备随时下凡助战。轴首正中一名道士，脚踏层层卷云，手握葵扇，也专注的俯瞰战局。此作构图严谨，全图卷云缭绕中又见一角蓝天，墨绿的骇浪波涛亦清楚可见点点浪花，其笔画精细，线条勾勒及晕染设色均一丝不苟，金花或金泥错置其间，是明代宫廷绘画的典型之作。

2. “大明景泰五年”御用监奉命提督监造的水陆画

至于五十余幅慈圣皇太后款署，同样不纳入传统明代宫廷绘画论述之内的水陆画。清人笔记《藤阴杂记》中载：“明宪宗建慈仁寺，为母后祝厘，颁名画百二十轴，皆天堂地狱变相。”⁶而前述擅画的明宪宗，于成化十六年也曾在一幅罗汉画上题识：“朕谨发诚心命工绘画金篆，祈恩福国裕民保安诸真圣像一坛，计二百二十八轴。”等〔图 44〕，皆为宗教画之属。更确切的说，可能就是与慈圣款署同类的水陆画类似，或有不同，也许前者内容多为传统佛道释人物，后者则偏道统神仙之属。水陆画是传统佛教在举行水陆法会（又名水陆道场、水陆斋仪）⁷时，于戒坛周围悬挂的宗教画，是举办水陆法会不可或缺的圣物之一⁸，一坛水陆画

1 张廷玉等：《明史》，列传第二，第 3531～3532 页，中华书局，1995 年。

2 《明实录》，世宗实录，卷二二三，嘉靖十九年一月己亥条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966 年。

3 沈德符：《万历野获编》，第 73 页，中华书局，1997 年。

4 此为嘉靖三十五年，世宗与陶仲文会商后，为自己所上的第一个道号，后来加号为“九天弘教普济生灵掌阴阳功过大道思仁紫极仙翁一阳真人元虚圆应开化伏魔忠孝帝君”，最终则确定的道号为“太上大罗天紫极长生圣智昭灵统元证应玉虚总掌五雷大真人元都境万寿帝君”，胡凡：《嘉靖传》，第 193 页，北京，人民出版社，2004 年。

5 张廷玉等：《明史》，卷三〇七，第 7896～7897 页，中华书局，1995 年。

6 戴璐：《藤阴杂记》，卷七，上海古籍出版社，2002 年。

7 一般水陆道场分内坛和外坛，以内坛活动为主，计有洒净、结界、遣使发符、请上下堂、供上下堂、奉浴、授戒、施食、送圣等。外坛有六个坛场，为大坛、诸经坛、法华坛、净土坛、华严坛、瑜伽坛（施食会），另有监坛指挥内外坛事宜。要举行七昼夜，借佛法力，超度六道四生，使升天界。山西博物馆编，《宝宁寺明代水陆画》，第 1～4 页，北京，文物出版社，1985 年。

8 苏金成撰：《水陆法会与水陆画研究》，《南京艺术学院学报》，第 043～044 页，2006 年第 1 期。

少则十余幅，多则百余幅，数量庞大，内容繁杂，有诸佛菩萨、缘觉、声闻、明王、天龙八部、婆罗门仙、梵王、帝释、二十八天、尽空宿曜等上堂立轴画像，以及五岳江海大地龙神、往古人伦、阿修罗众，冥官眷属、地狱众生、幽魂滞魄、无主无依诸鬼神众、法界旁生等下堂立轴画像¹，集佛道释三界神仙与凡间社会百态于道场。上述诸神道鬼众之名号皆榜题在每轴画像右侧，并依左右方位陈设于法会道场。水陆法会最早起于梁武帝（464～549年）萧衍为了救度受苦无量的六道四生²，演变至宋代之时已普及朝野上下，特别是在战争后超渡战死的忠臣、烈士及百姓，不仅亡灵或孤魂野鬼得以受渡，所有参与法会者皆视同施作功德济世。有信众集资共同发起的“众姓水陆”以及富贵人家自办的“独姓水陆”³，苏轼就曾为亡妻设水陆道场，并撰有《水陆法像赞》十六篇⁴。元朝时期的延佑三年（1316年），朝廷曾设水陆大会于金山寺，命多位名僧大师莅临说法，参加僧众共一千五百人。明代洪武元年至五年（1368～1372年），朝廷在南京蒋山多次举行水陆法会，追荐亡魂，其中以洪武五年的规模最大，也最隆重，明太祖朱元璋亲率群臣与会，参与僧众也有一千余人⁵。明成祖永乐五年（1407年）二月，“尚师哈立麻奉命率僧于灵谷寺建普度大斋，资福太祖高皇帝、孝慈高皇后”⁶，则是为太祖及孝慈皇后祈祝冥福。

晚明崇祯年间曾供奉武英殿的文人画家文震亨（1585～1614年），在其所撰的《长物志》中说：“宋画院众工，凡作一画，必先呈稿，然后上真。所画山水人物花木鸟兽，皆是无名者。今内府所画水陆及佛像亦然，金碧辉灿，亦其奇物也。”⁷文震亨言简意赅的道出内廷绘造水陆画的三大特色：其一，内廷所出之画作，包括水陆画在内，画工作画前必先呈上画稿，再进一步填彩敷色，也就是必先经过审查核可。其二，内廷所画水陆画及佛像多重彩设色，金碧辉灿。其三，内府所出的水陆画及佛像画皆不落款，俱为佚名之作，可知署有慈圣皇太后款识的五十余幅水陆画当有其特殊之意涵⁸。无论如何，明代宫廷这些为数众多的水陆画于今四散海内外各地美术馆或博物馆，目前仅知其略如下：

1900年，也就是光绪二十六年，义和团拳乱当年，年轻的法国汉学家伯希和（Paul Pelliot，1878～1945年）被法国远东学院（École Française d' Extrême — Orient）派往中国北京，为学院的图书馆搜购中文书籍。伯希和该次的搜购中包括三组带有宗教仪式性质的图画，第一组的时代可能是19世纪以降，共74幅。第二组为七幅地狱变相图。第三组共33幅，皆有年款，为普渡众生、需做七天法事的水陆斋所用，也就是水陆画，现藏法国巴黎居美美术馆（Musée Guimet, Paris）⁹。1988年一位法国的学者 Caroline Gyss — Vermande 曾探讨过其中一幅¹⁰，并撰文简介该组画作，认为该组具有序列性质与仪式性质的画作不完整，也不为人所注意，但

1 李之檀撰：《水陆道场神鬼图像跋》，《中国古代版画丛刊二编》，第二辑，上海古籍出版社，1994年。

2 六道四生指“六道”和“四生”，六道又作六趣，为众生各依其业而趣往之世界，有地狱道、饿鬼道、畜生道、修罗道、人间道、天道。四生只三界六道有情产生之四种类别，即胎生、卵生、溼生、化生。陈姿妙：《明代山西宝宁寺水陆画探讨——以佛教像题材为例》，第152～153页，中国文化大学艺术研究所美术组硕士论文，2007年。

3 苏金成：《水陆法会与水陆画研究》，第043～044页，《南京艺术学院学报》，2006年第1期。

4 苏轼：《苏东坡集》，第19卷，国学基本丛书，台北，台湾商务印书馆，1968年，释教。

5 苏金成：《水陆法会与水陆画研究》第043～044页，《南京艺术学院学报》，2006年第1期。

6 《明太宗实录》，卷六四，永乐五年二月庚寅条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966年。

7 文震亨：《长物志及其他二种》，第32页，收入王云五主编，丛书集成初编，上海，商务印书馆，1937年。

8 慈圣皇太后款署的五十余幅水陆画之意涵，有机会当另文探讨。

9 Caroline Gyss — Vermande, *Démons et merveilles: the Vision of Nature in a fifteenth Century Painting*, Arts Asiatiques, Tome XLIII, 1988, p.122.

10 所探讨之一幅为“旷野大将水陆空居依草附木等众”，Caroline Gyss — Vermande, *Démons et merveilles: vision de la nature dans une peinture liturgique du xv siècle*, Arts Asiatiques, Tome XLIII, 1988, pp.106～122.

对于探讨其真正功能的重建工作是无价的 (invaluable in the work of reconstructing the true function)¹。

33幅的水陆画每幅右沿中段均施正体金文榜题,最难能可贵的是《二十八宿星辰众》〔图45〕左右两幅俱全〔图46〕,本文图标暂以左、右区分²。其他如《旷野大将水陆空居依草附木等众》〔图47〕、《五方五帝常白山开天弘圣帝》〔图48〕、《五通得道神仙侣等众》〔图49〕、《福禄寿星君众》〔图50〕、《阿罗汉》〔图51〕、《十大明王》〔图52〕、《往古未证果比丘尼修真女冠等众》等〔图53〕。人物勾勒精细入微,晕染设色准确有度,是典型的宫廷绘画。每幅右上角有三行金文正书“大明景泰五年八月初三日施”〔图54〕,左下一角正体墨书“御用监太监尚义、王勤奉命提督监造”〔图55〕等字。景泰五年(1454年)就是英宗在正统十四年(1449年)“土木堡之变”被俘后的第五年。据史载,御用监太监尚义,曾于景泰三年十一月,因代宗在梦中见其皇祖仁宗未享袞服,于是恭制袞服一袭,命尚义持往仁宗的献陵祭告,并“献而焚之”³。尚义也曾因督工京师规模最大的大隆福寺有功,受景泰赏赐银二千两等⁴。王勤则至迟在景泰八年未转任于司礼监,英宗复辟后,在天顺初以勾结外臣陈循、于谦、商辂等“朋奸恶党、逢迎景泰、易立储君”、“卖权鬻爵”等诸罪名,与其他太监王诚、舒良、张永等被锦衣卫逮捕下狱并处以极刑⁵。两人境遇不同,但可以肯定的是,在景泰五年前后,尚义、王勤两人在景泰皇帝御前深受倚重,共同提督监造该批水陆画。

该批水陆画年款“八月初三日施”之下钤有朱文“广运之宝”⁶,除了清楚说明画作出自御前外,其“八月初三日施”有何特殊意涵,也耐人寻味。检视晚明刘若愚在《酌中志》中,记汉经厂时说:“如遇万寿圣节、正旦、中元等节,于宫中启建道场,遣内大臣瞻礼,扬旛挂榜,如外之应付僧一般。”⁷即汉经厂的职责包括“万寿圣节”(皇太后、皇帝生日)当天要启建道场做法会,“扬旛挂榜”指道场内悬挂书有题榜的水陆画。按八月初三日是代宗的生日,据《明实录》,“万寿盛节”通常会宴请百官,景泰元年是朱祁钰于土木堡之变,仓皇被拥上帝位后首次生日,其“免文武百官行贺礼”⁸,可能是国事倥偬,或者是在蒙古被囚近一年的英宗将于八月十五日回驾京师⁹,皇位的归属问题令其无心于宴。景泰二年后一直到景泰五年的生日当天,则皆遣官至昌平祭告长陵(成祖)、献陵(仁宗)和景陵(宣宗),并亲诣奉先殿祭告行礼,礼毕出奉天殿后,接受群

1 Caroline Gyss - Vermande, *Démons et merveilles: the Vision of Nature in a fifteenth Century Painting*, Arts Asiatiques, Tome XLIII, 1988, p.122.

2 二幅同样汉字榜题的“二十八宿星辰”,其英文题名一为“Star Deities (Nakshatras)”,另一为“God of the Twenty - eight Lunar Mansions”其内容不同,笔法与敷染有差,在法国居美美术馆之馆藏编号同为EO668。有机会当另行探讨。Marsha Weidner, “Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty”, *Latter Days of the Law - Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press, p.284, catalogue 29. Steven Little, “Taoism and the Arts of China”, the Art Institute of Chicago, University of California Press, 2000, p. 249.

3 《明英宗实录》,卷二二三,废帝郕戾王附录第四十一,景泰三年十一月丁卯条,台北,“中央研究院”历史语言研究所,1966年。

4 《明英宗实录》,卷二二七,废帝郕戾王附录第四十五,景泰四年三月癸未条,台北,“中央研究院”历史语言研究所,1966年。

5 邓士龙:《国朝典故》,立斋闲录四,北京大学出版,1993年。

6 明代出自皇帝御制书画多钤“广运之宝”,参见徐沁:《明画录》,收入黄宾虹主编,美术丛书,三集,第七辑,宸绘。或北京慈慧寺颁大藏经碑,年款“万历十九年十月日”左右勒有“广运之宝”四字,参见《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》,第五十八册,第13页。“广运之宝”印玺是鉴定御制书画真伪的参考资料之一,参见林莉娜撰,《明宣宗之生平与其书画艺术》,台北,《故宫文物月刊》,1994年,第4期,第85~87页。

7 刘若愚:《酌中志》,第116~117页,北京古籍出版社,2001年。

8 《明英宗实录》,卷二〇七,废帝郕戾王附录第二十五,景泰元年八月甲戌条,台北,“中央研究院”历史语言研究所,1966年。

9 景泰元年八月十五日英宗回京,距前一年八月十五日在土木堡被掳整整一年。



图 45 明 景泰五年《二十八宿星辰众》(左)轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79.5cm 法国居美美术馆藏



图 46 明 景泰五年《二十八宿星辰众》(右)轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79cm 法国居美美术馆藏



图 47 明 景泰五年《旷野大将水陆空居依草附木等众》轴
绢本施金设色 纵 140.5cm 横 78.5cm 法国居美美术馆藏



图 48 明 景泰五年《五方五帝常白山开天弘圣帝》轴
绢本施金设色 纵 140.5cm 横 79cm 法国居美美术馆藏



图 49 明 景泰五年《五通得道神仙侣等众》轴
绢本施金设色 纵 140.5cm 横 79cm 法国居美美术馆藏



图 50 明 景泰五年《福祿寿星君众》轴
绢本施金设色 纵 140cm 横 78cm 法国居美美术馆藏



图 51 明 景泰五年《阿罗汉》轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79cm 法国居美美术馆藏



图 52 明 景泰五年《十大明王》轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79cm 法国居美美术馆藏



图 53 明 景泰五年《往古未证果比丘尼修真女冠等众》轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79cm 法国居美美术馆藏



图 54 “八月初三日施”年款及朱文
“广运之宝”

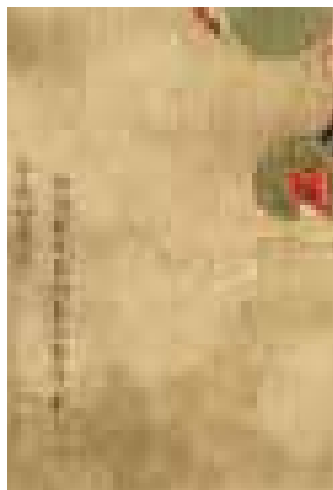


图 55 左下正体书画款识



图 56 明 景泰五年《等觉位十地菩萨》轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79.4cm 美国克里夫兰美术馆藏



图 57 明 景泰五年《天龙八部罗叉女众》轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79.2cm 美国克里夫兰美术馆藏



图 58 明 景泰五年《北斗中斗本命星君众》轴
绢本施金设色 纵 141cm 横 79cm 美国纽约大都会博物馆藏

臣祝拜行庆贺礼,当天也都大宴文武群臣及四夷朝使¹。景泰五年的万寿圣节也不例外,只是在生日前二天的八月初一日,礼部尚书胡濙(1375~1463年)上奏说万寿盛节当天的百官宴,掌道录司真人邵以正因班序未定,其座位将暂时安排在国子监祭酒之下²。如此看来,该组33幅“八月初三日施”的画作可能就是景泰五年,汉经厂为景泰皇帝27岁的“万寿圣节”启建之道场四周所悬水陆画中之部分。此或即二十四年前法国学者Caroline Gyss-Vermande所亟欲重建的真正功能。

果若如此,则有二点值得注意,第一,传统的法会以追荐亡灵为旨要,从刘若愚所记,知至迟到明中晚期,宫中启建道场仅七月十五日的中元节属于传统的普渡大会,另外的元旦和皇帝生日,于国于家都是欢乐喜事,具有普天同庆、为皇帝祝寿之意,与传统水陆道场为追荐亡灵、广建功德的凝重与肃穆之宗旨完全不同。第二,一为亡灵,一为生者,且是当朝皇帝祝寿所用,所悬挂的水陆画在选材构图,用笔设色等表达方式之编排是否有所差异?此应值得深入探讨。

迄今所知同样有“景泰五年八月初三日施”年款的画作,美国克里夫兰美术馆也收有二幅,榜题为《等觉位十地菩萨》〔图56〕《天龙八部罗叉女众》〔图57〕等。美国纽约大都会博物馆亦藏有一幅《北斗中斗本命星君众》等〔图58〕。

4. 出自内廷其它年款的水陆画

放眼望去,海外所藏其他类似出自明代宫廷的画作似乎触目皆是,几乎可信手拈来:

1. 法国居美术馆另藏多幅水陆画,如《诸郡城隍诸司土地之神》〔图59〕、《管诸山王家宅六神》〔图60〕、《上元夫人后土元君》〔图61〕等,皆绢本施金设色,尺幅大致相同,年代俱标明为1600,即万历二十八年。

2 景泰六年与七年的生日皆未设宴,景泰六年系因斋戒免宴,七年停宴则未记原因,参见《明英宗实录》,卷二五七,废帝郕戾王附录第七十五,景泰六年八月丙午条;卷二六九,废帝郕戾王附录八十七,景泰七年八月庚子条;设宴群臣之事参见卷一九五,废帝郕戾王附录第十三,景泰元年八月甲戌条;卷二〇七,废帝郕戾王附录第二十五,景泰二年八月戊辰条;卷二一九,废帝郕戾王附录第三十二,景泰三年八月癸亥条;卷二三二,废帝郕戾王附录第五〇,景泰四年八月丁亥条;卷二四四,废帝郕戾王附录第六十二,景泰五年八月壬午条。台北,“中央研究院”历史语言研究所,1966年。

3 《明英宗实录》,卷二四四,废帝郕戾王附录第六十二,景泰五年八月庚辰条,台北,“中央研究院”历史语言研究所,1966年。



图 59 1600 (万历二十八年)
《诸郡城隍诸司土地之神》轴
绢本施金设色 纵 214cm 横 103cm 法国居美美术馆藏



图 60 1600 (万历二十八年)
《管诸山王家宅六神》轴
绢本施金设色 纵 214cm 横 103cm 法国居美美术馆藏



图 61 1600 (万历二十八年)
《上元夫人后土元君》轴
绢本施金设色 纵 216.5cm 横 103cm 法国居美美术馆藏

2. 美国堪萨斯纳尔逊美术馆 (The Nelson — Atkins Museum of Art, Kansas City) 收藏一幅汉字榜题为《万寿福禄九曜二十八宿十二官神众》〔图 62〕, 绢本施金设色, 属水陆画, 年代标明为十五世纪, 也就是明代中期。其用笔细致, 作色华丽, 亦出自明代内府。

3. 美国奥勒冈大学博物馆 (University of Oregon Museum of Art) 的一幅佚名画作, 英文题名为 “Yaoshi (Bhaishajyaguru) with the Bodhisattvas of the Sun and Moon and the Twelve Guardian Generals”〔图 63〕, 描写药师佛和其侍从护法等。右上角金文正书“大明成化十三年九月十九日”, 此画之意涵为何也有待研究, 但其为明代皇室或贵族所作, 出自明代宫廷画家应毋庸置疑。

4. 美国波士顿美术馆 (Museum of Fine Arts, Boston) 收藏一幅题名为 “Marshal Wen”〔图 64〕(暂译为“温元帅”), 传为明初宫廷画家蒋子诚¹所作。温元帅是传统驱瘟之神, 与前述“王元帅”一样, 都是道教护法之一。画中“温元帅”左肩还斜绑一金书“无拘霄汉”的牌示。

于此同时, 也见于私人收藏。该幅上下边沿俱无任何榜题或款识, 但画作上段有一名正回首举旗的童役, 其旗幡上有金文正书“往古文武官僚等众”²〔图 65〕, 下段亦见一名身穿甲胄手握旌旗的兵丁, 旗上亦见金字

4 蒋子诚, 江宁人, 画道释神像观音大士为有明第一手, 参见徐沁:《明画录》, 收入黄宾虹主编, 美术丛书, 三集, 第七辑, 道释。

2 故依此暂定为该画作题名。



图 62 15 世纪,《万寿福祿九曜二十八宿十二官神众》轴
绢本施金设色 纵 137.2cm 横 86.7cm 美国堪萨斯纳尔逊美术馆藏



图 63 明 成化十三年,「Yaoshi (Bhaishajyaguru) with the Bodhisattvas of the Sun and Moon and the Twelve Guardian Generals

正书“往古为国亡躯一切将士等众”。¹ 画中在左右两边的人物，其表现似嫌窘迫与局限，有的也不完整，观其尺幅为纵 135 厘米，横 75 厘米，与景泰五年的水陆画约各短少了 6 厘米和 4 厘米，是否画沿相关款识俱经后世裁切，也有待研究。无论如何，其严谨的构图与用笔设色，以及金文正书等，都显示该画应出自明代宫廷画家之手。

海外相关博物馆、美术馆或私人的收藏不胜枚举，不过，尽管丰盈却不完整。目前存于海内的水陆画也为数不少，是否出自明代宫廷也要一一探讨，但山西右玉县原宝宁寺所藏的水陆画，咸信出自内府，确是完整的一坛，共 136 幅，另有 3 幅为清人款识。每幅尺寸大致相同，纵长在 120 厘米上下，横宽约 60 厘米左右，皆绢本施金设色。其中属诸佛菩萨等佛门神鬼者 61 幅，属传统神道如《北极紫微大帝众 左第二十一》〔图 66〕、《太乙诸神众 左第二十三》〔图 67〕、《翊圣玄武真君左第三十九天蓬天猷》〔图 68〕等共 47 幅。世俗人

¹ Marsha Weidner, *Latter Days of the Law - Images of Chinese Buddhism 850 ~ 1850*, University of Hawaii Press”, p.287, plate 17, catalogue 31, *Generals Who Died for Their Country and Officials of Former Times*.



图 64 明早期 Marshal Wen, 轴
绢本设色 纵 124cm 横 66.1cm 美国波士顿美术馆藏



图 65 明《往古文武官僚等众》(暂定) 轴
绢本施金设色 纵 135cm 横 75cm Kamakura 私人收藏

物如帝后将相、儒臣宰辅、三贞九烈、九流百家等有 12 幅。反映社会生活有 13 幅，如孝子顺孙、针灸病患、堕胎产亡、雇典婢奴、饥荒饿殍、赴刑都市、客死他乡等¹。一般推断其完画年代为英宗、代宗（1436～1464 年）时期，由朝廷敕赐镇边所用²。宝宁寺建于天顺四年（1460 年），时距“土木堡事件”及英宗被俘释回（1450 年）不过十年，此期间北方的蒙古仍不时寇边，天顺四年又大举进犯，正是宝宁寺建成前后时期。果若如此，其丰富多彩，上天下地几乎无所不包的内容，不啻为研究明代中期的社会、经济、宗教、文化、艺术等领域提供了弥足珍贵的图像史料。

4. 北京地区敕建寺庙的丹青藻绘

除了卷轴式的水陆画，出自宫廷画家之手的寺观壁画也不少。仅万历初年京师地区敕建或敕修之寺观就

1 山西省博物馆：《宝宁寺明代水陆画》，第 1～7 页，北京，文物出版社，1985 年。

2 吴连城：《山西右玉宝宁寺水陆画》，《文物》，1962 年第 4、5 期合刊，第 88～90 页。陈俊吉：《山西宝宁寺水陆道场绘画研究》，第 370～390 页，台湾艺术大学，书画艺术学系硕士论文，2008 年。



图 66 约 1460 (天顺四年),《北极紫微大帝众左第二十一》轴
绢本设色 纵 117cm 横 60.5cm 山西省博物馆藏



图 67 约 1460 (天顺四年),《太乙诸神众左第二十三》轴
绢本设色 纵 117cm 横 60.5cm 山西省博物馆藏

不可胜数,如万历元年重修海会寺碑记的“丹刻有辉,金容丽设”¹;万历三年西城普安寺的“丹青庄严,琼珠美丽,金绳为界,宝珞流光”²;万历四年重修东岳庙的“挠者隆之,毁者完之,歪者藻饰之”³;还有万历六年敕建的万寿寺,“其藻绘丹雘,视金陵三大刹不啻倍蓰。”⁴而万历元年重修之延寿寺,更有“水陆殿五间,新造水陆全”之记⁵。所谓“水陆全”可能是卷轴式一坛百余幅以上的水陆画,悬满五间水陆殿,也可能五间水陆殿依上下堂之序在壁上绘造出完整的一坛,无论何者皆出自宫廷画家之手。

此外,最为人熟知的是北京西郊模式口,建于正统四年到八年间(1439~1443年)的法海寺。其寺“刻

1 张居正:《重修海会寺记》,《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》,第五十七册,第9页。
2 葛守礼:《敕赐普安寺重修碑记》,《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》,第五十七册,第21页。
3 张居正:《敕修东岳庙记》,《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》,第五十七册,第40页。
4 沈德符:《万历野获编》,卷二七,第686~687页,中华书局,1997年。按:金陵三大寺指天界寺、灵谷寺、报恩寺。
5 杨博:《重修延寿寺碑记》,《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》,第五十七册,第4页。

雕藻绘，像设有严”¹，壁画人物线条流畅，色彩明丽，构图布局于传统中兼具创新，在在表现画手的观察入微，技巧熟练。²1962年中央美术史系师生在该寺进行摹画及考古调查时，于寺西百里处发现正统九年（1444年）所立的石刻楞严经幢，详载建寺始末，知为历事永乐、洪熙、宣德、正统及景泰五朝的御用监太监李童（1389～1453年），因自己“遭遇盛时，致身荣显”而捐资觅地兴寺，以报皇恩。寺成后英宗赐额“法海禅寺”³。据该楞严经幢所载，参与营建者有工部营缮所、助缘协力者外，还有诸多“良工善众”，“善众”有搬运钱粮斋食等善人。“良工”如木匠、瓦匠、石匠、画士官、画士、妆奁匠、雕凿匠、钹金匠等共约十七类，每类各三名、五名、七名至二三十名不等，皆有名有姓。其中画士官有宛福清、王恕；画士有张平、王义、顾行、李原、潘福、徐福林等十五员名。⁴虽然《大明会典》中记明代内府的司礼监、尚衣监、御马监、司设监、针工局、银作局、兵仗局等俱设画匠，但是画匠皆为世袭匠户，大致有的轮班（年序不定）或住坐（住籍京师）、军匠和留匠四类。⁵以所述各监局之职掌相较，要说法海寺的壁画可能出自司礼监是值得商榷的，因司礼监是内府总管，负责整个皇城内的礼仪、刑名、关防门禁，又掌内外奏章，照阁票批朱，还提督东厂、西厂、陵寝守备、各处织造等，在为首的掌印太监之下，各有不同职秩的太分管，其中有提督一员：“职掌古今书籍、名画、册叶、手卷、笔、墨、砚、绫纱、绢布、纸札，各有库贮之，选监工之老勤敏者掌其锁钥。”⁶故虽有画匠之设，是否真正进行绘画事宜，有待研究。何况，“画士”不是“画匠”⁷，“画士官”顾名思义，应为带有官衔的画士。

明代宫廷的绘画活动多在文华殿、武英殿、仁智殿三殿，以后二者较多，前者较少。其中，武英殿及仁



图 68 约 1460 (天顺四年),《翊圣玄武真君左第三十九天蓬天猷》轴
绢本设色 纵 117cm 横 60.5cm 山西省博物馆藏

1 王直：《法海寺碑》，《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》，第五十一册，第 114 页。
2 金维诺、北京市法海寺文物保管所等编，《北京法海寺壁画》序，北京，中国旅游出版社，1993 年。
3 王直：《法海寺碑》，《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》，第五十一册，第 114 页。
4 留启群：《北京法海寺壁画之研究》，第 29～31 页，台湾师范大学美术组硕士论文，2003 年。
5 留启群：《北京法海寺壁画之研究》，第 29～39 页，台湾师范大学美术组硕士论文，2003 年。李东阳等：《大明会典》，卷一八九，第 2572～2584 页，台北，东南书报社，1963 年。
6 刘若愚：《酌中志》卷之十六，第 94 页，中华书局，2001 年。
7 画匠或称画工，亦见升迁但较少，不在此文讨论之列。参见《明宪宗实录》，卷二五七，成化二十年十月乙亥条，画工杨鉴之例；《孝宗实录》，卷九二，弘治七年九月庚寅条，匠官指挥张圻之例；《明孝宗实录》，卷二〇九，弘治十七年三月戊寅条，画匠吕纪之例。

智殿之活动归御用监管理¹。御用监的职责是“凡御前所用围屏、摆设、器具……紫檀、乌木……螺甸、填漆、雕漆、盘匣、扇柄等件，皆造办之。”²沈德符在《万历野获编》中记御用监：“一应本监刊刻书篆，并屏障棖角，以及鞭扇、陈设、绘画之事，悉以委之。”³李童总督法海寺的兴造，楞严经幢所记的画士或画士官，自应出于其下，也就是御用监所辖的武英殿或仁智殿的画士。对此，《酌中志》也曾记道：“御用监武英殿画士所画锦盆堆，则名花朵果，或货郎摊，则百物毕陈。或将三月韶光、富春山子陵居等词曲，选整套者分编题目，画成围屏，按节令安设。”⁴可知供奉武英殿的画士，其工作内容是装饰御前器用，或殿壁图画之属。画士非官职，系内廷传旨各地镇守太监访求而来，如弘治七年十一月，“山西镇守太监刘政送画士白玺等十八人，俱送御用监。”⁵可知“画士”是来自民间能画之士初入内廷供奉的称名。

明代宫廷画家的管理、发粮和考核升迁分属不同机构，其职称复杂，所挂之职衔文官武职都有。从各地征集入宫的画士，往后晋升之职衔各有不同，以《明实录》所记成化十三年到二十二年画士之升迁为例，制表如下：

成化十三至二十二年明代内庭画士升迁记录表⁶

| 序号 | 日期 | 画士升迁记录 | 人数 | 出处 |
|----|------------|---------------------------------------|------|-------------|
| 1 | 十三年九月辛卯条 | 升御用监画士祝瑁、朱伟、刘节、谢昂、张静等为文思院副使 | 4名 | 《明宪宗实录》卷一七〇 |
| 2 | 十八年七月甲午条 | 升画士傅隆、江淮为锦衣卫所镇抚 | 2名 | 《明宪宗实录》卷二二九 |
| 3 | 十八年九月癸亥条 | 升画士张俨等与冠带朝天官道士俞文礼为右玄义 | 6名 | 《明宪宗实录》卷二三二 |
| 4 | 十八年十一月乙卯条 | 升画士王继先等六人俱文思院副使 | 6名 | 《明宪宗实录》卷二三四 |
| 5 | 十九年六月甲申条 | 升画士传实、李宾文思院副使 | 2名 | 《明宪宗实录》卷二四一 |
| 6 | 十九年十一月丁卯条 | 升画士李景芳等十二人俱锦衣卫所镇抚 | 12名 | 《明宪宗实录》卷二四七 |
| 7 | 十九年十一月庚辰条 | 升画士安夔、舍人孙晟等八人俱锦衣卫所镇抚 | 不到8名 | 《明宪宗实录》卷二四七 |
| 8 | 二十一年十月癸卯条 | 升画士王士欢锦衣卫所镇抚，俱仁智殿办事 | 1名 | 《明宪宗实录》卷二七一 |
| 9 | 二十一年十二月丁亥条 | 会州卫千户胡宣、画士张见(张鉴)等十五人俱锦衣卫带俸食粮 | 不到8名 | 《明宪宗实录》卷二四七 |
| 10 | 二十二年三月癸丑条 | 画士牛琰等一百四十五人等，俱令于锦衣卫五所，人月支食粮一石，俱送御用监上工 | 145名 | 《明宪宗实录》卷二七六 |
| 11 | 二十二年十二月辛巳条 | 升画士何宽等十人锦衣卫所镇抚，俱支全俸 | 10名 | 《明宪宗实录》卷二八五 |

从上表可知，画士的晋升一次经常数名，成化十三年到二十二年的十年间有 200 名画士获得晋升，若计

1 单国强：《明代院体》，第 3～5 页，济南，山东美术出版社，2005 年。

2 刘若愚：《酌中志》，卷十六，第 103 页，中华书局，2001 年。

3 沈德符：《万历野获编》，卷九，第 249 页，中华书局，1997 年。

4 刘若愚：《酌中志》，卷十六，第 103 页，中华书局，2001 年。

5 《明孝宗实录》，卷九四，弘治七年十一月丁酉条，台北，“中央研究院”历史语言研究所，1966 年。

6 原文为“尽士”，疑为“画士”之误，待考。

其他新进或未获晋升者，以及其他已晋升至更高官职者，可知同一时期供奉内廷之画家自不在少数。此数量庞大的员额亦符合画家们经常要奉命成造整堂百余幅的水陆画，或外遣至敕造寺庙壁画“丹青庄严，琼琰美丽”的成造需求。

画士初次晋升的武职最常见的是锦衣卫所镇抚，官从六品。其次是文思院副使，属工部营缮司下辖之营缮所，秩从九品。另有掌理天下一切道教事宜的道录司之下的右玄义，官从八品。往后职衔名目繁多，如明初宣德时期“西园雅集”的绘者谢环（生卒年不详）先授“锦衣卫千户”，正五品，后又升“锦衣卫指挥”，正三品。于山水、翎毛、人物无不臻妙的商喜（生卒年不详）也是“锦衣卫指挥”¹。一般画家在落款时，除职衔外，有时亦会将供奉地点一并标明，如专精鱼藻水类的缪辅（生卒年不详），作品款识为“武英殿直锦衣镇抚”²；黄济是“仁智殿锦衣镇抚”。³描写《岳阳楼图轴》的安正文（生卒年不详），仅写“锦衣千户”。文职官衔如擅花鸟的边文进为“武英殿待诏”、工山水的李在是“仁智殿待诏”。于此同时，以“货郎图”留名之计盛（生卒年不详），在该画作上的款识为“直文华殿画士计盛写”⁴，可见计盛作此画时不是入宫不久，就是一直未获晋升。由此看来，法海寺二名“画士官”宛福清和王恕，其官衔为何不详，但应为上述繁复的文武官职之一。

和众多海内外所藏的水陆画一样，上述诸多寺庙之壁画均出自宫廷，但都未曾纳入明代宫廷绘画史之注意，更遑论研究论述。据统计，仅成化十七年在京城内外就有官府所建的寺观 639 所⁵，若其中仅一小部分由内廷御用监遣画士藻绘壁画，其作品数量也相当惊人。

除了儒释道三者兼顾的寺庙壁画或水陆卷轴外，还有专事道教的画作，如孝宗弘治六年《张皇后册封为圣图》卷等，迄今也同样未曾受到明代宫廷绘画论述之青睐。

5. 弘治六年《张皇后册封成圣图》卷

美国圣地亚哥美术馆（San Diego Museum of Art）收藏一卷“Ordination Scroll of Empress Zhang”（暂译为《张皇后册封成圣图》卷）〔图 69〕，纵 54.6 厘米，横 2743.2 厘米。描写弘治六年七月，正一嗣教四十七代天师张玄庆（？～1509 年）册封中宫张皇后（？～1541）成圣，并赐张皇后可持有之法符宝筒、可行之仪典、可运用经典中的法力、可召唤之天兵、天将和神女诸众等。全卷以浓密的五色卷云为地，上下缘依序绘有青、红、绿、白、黑五行龙，由团青底黄云篆“三洞赤文总真仙简”开端，人物一字排开朝右前方，由创始天师张道陵、张玄庆引领中宫张皇后前行。张皇后前后〔图 70〕共有八名侍女分持册筒、珍宝、旗幡、羽扇、旌节等随从，紧接着是神道诸真、神女天将〔图 71〕等随扈于后，每尊各有泥金正书之称号。册文部分以墨书“泰玄都省”起首，中段封张皇后法号为“大明皇后三天金阙玉辅上仙宏慈溥惠体道玄君〔图 72〕”，尾题“弘治六年岁次癸丑七月〔图 73〕日简”，压尾众天将神女之前有正书“益隆万寿与天长存”八字于方正的绿地上。整卷画作人物共六十一名，各个用笔细致，线条流畅如行云流水，设色鲜明秾丽，是典型的明代宫廷绘画风格。观察上下行缘的五五行龙与五色卷云的地景间，至少有三段无法连贯的裁接痕迹，推测原幅之

1 以上参见《中国美术全集》，明代绘画，（上），第 8、9、16 页，图版说明，上海人民美术出版社，1993 年。

2 缪辅所作之《鱼藻图轴》，参见《中国美术全集》，明代绘画，（上），图 90，上海人民美术出版社，1993 年。

3 黄济所作之《砺剑图轴》，参见《中国美术全集》，明代绘画，（上），图 92，上海人民美术出版社，1993 年。

4 计盛所作之《货郎图轴》，参见《中国美术全集》，明代绘画，（上），图 93，上海人民美术出版社，1993 年。

5 柴泽俊：《山西寺观壁画》第 7 页，北京文物出版社，1997 年。



图 69 Ordination Scroll of Empress Zhang 《张皇后册封成圣图》卷（局部），1493 年
纸本设色施金 纵 54.6cm 横 2743.2cm 美国圣地亚哥美术馆藏



图 70 张皇后，Ordination Scroll of Empress Zhang 《张皇后册封成圣图》卷（局部），1493 年
纸本设色施金 纵 54.6cm 横 2743.2cm 美国圣地亚哥美术馆藏



图 71 神女天将随扈，Ordination Scroll of Empress Zhang 《张皇后册封成圣图》卷（局部），1493 年
纸本设色施金 纵 54.6cm 横 2743.2cm 美国圣地亚哥美术馆藏



图 72 张皇后法号, Ordination Scroll of Empress Zhang
《张皇后册封成圣图》卷, 1493 年

纸本设色施金 纵 54.6cm 横 2743.2cm 美国圣地牙哥美术馆藏



图 73 年款题记, Ordination Scroll of Empress Zhang
《张皇后册封成圣图》卷, 1493 年

纸本设色施金 纵 54.6cm 横 2743.2cm 美国圣地牙哥美术馆藏

长度应不仅目前所存。

张玄庆在宪宗成化十三年（1477 年）受封“正一嗣教保和养素继祖守真大道人”，同年并聘成国公朱仪之女为妻¹，本人博学能文，亦擅丹青，尤工兰蕙竹石，有“天师画家”之称²。据明人笔记，成化朝时，张玄庆入京朝贺，往回都有马站快船接送，较之衍圣公（孔子后人）仅去程有马、船之接待³，所受重视可想而知。成化二十年宪宗还曾特颁“申禁伪造符箓敕”，谓龙虎山是张真人世居修真之处，禁止军民伪造符箓、入山偷盗鱼鲜等；二十二年还召其入宫，在钦安殿作醮。⁴孝宗弘治三年（1490 年），张玄庆受命在内廷建祈圣嗣醮，次年皇太子（即武宗）生，因此敕赐玉带、金冠、蟒衣之属。往后更数度奉诏在宫内外建保民大醮或祈雪大醮等，弘治十五年还陪祀长陵等⁵，可谓历经二朝荣宠不衰。

据此，沈德符在《万历野获编》认为“宪宗于释道二教，俱极崇信”，孝宗登极后则“道教置而不谈，而佛氏为中宫及大珰所信，孝宗亦不能自异也”之说⁶，可能值得商榷。此“张皇后册封成圣图卷”未见于史载，但观其笔法及风格，出自明代大内应无庸置疑。不管弘治六年七月有否实际的册圣仪式，此长卷之完成不可能未经孝宗、张皇后等之授命或参与，封其为圣之仪式也不会是张玄庆的个人行为，是以张皇后是否独尊佛氏也许仍需进一步探讨。而进一步讨论此《张皇后册封成圣图》卷，或可以图证史，稍补文字史料之不足。

五 小 结

如果《五罗汉渡海图》及其他诸多带有慈圣皇太后款识的水陆画果真是慈圣皇太后的御笔，则意义不

1 《皇明恩命世录》收入《正统道藏》，《万历续道藏》，第 58 册，卷之七，张玄庆，台北，新文丰出版社，1977 年。
2 马季戈：《元明两代天师画家及其作品》，《文物》，1992 年第 11 期第 72～79 页。
3 陆容：《菽园杂记》，卷八，第 93 页，中华书局，1997 年。
4 《皇明恩命世录》收入《正统道藏》，《万历续道藏》，第 58 册，卷之七，张玄庆，台北，新文丰出版社，1977 年。
5 《皇明恩命世录》收入《正统道藏》，《万历续道藏》，第 58 册，卷之七，张玄庆，台北，新文丰出版社，1977 年。
6 沈德符：《万历野获编》，卷二七，第 684 页，中华书局，1997 年。

比寻常。慈圣享寿近七十，两作完成之后三年余便即辞世。以“都人”之出身，地位卑微却得侍奉御前，二十六岁丧夫后即拥皇太后之尊，到处舍银兴佛造寺，助刻佛经，于群臣及子民心中或许可提升其政治地位，但也暂慰其精神寂寥。¹“九莲菩萨”为其化身之传言虽属虚幻附会之说，但具体的《五罗汉渡海图》、《莲池观音画像》及其勒石刻像广布天下寺庙，再加上众多有其款署及用宝的水陆画，除了为万历祈福，为生民祝愿外，其彰显之意义恐已非画手是谁的探讨，所反映的可能是其晚年已臻内外兼修的境界。如此戮力为子、为己或者也为民的皇太后在明代后妃史上应有其一定的地位。而仅以其款署及用宝的《五罗汉渡海图》和诸多水陆画而言，不管是否为其御笔，在明代宫廷绘画的论述中也不应该被忽略。

至于目前海内外各博物馆等所藏出自明代内府为数繁夥的画作，多属宗教性质或仪式性质的水陆画，其内容既非“纯装饰”用途，也不是赏味期过后即可丢弃的墙上装饰品。此类画作在西方博物馆中也不将其纳入传统的“宗教画”之列，长久以来也未作系统性的整理。不过，对中国人而言，画作的内容与使用过程，上自宫廷下至庶民百姓无不参与其间，反映十五六世纪明代宫廷与民间上下一体的独特现象。尤有甚者，画中的儒释道人物，诸佛菩萨、明王与天龙八部，乃至五岳江海大地龙神、地狱众生等信仰意识早已深植人心，是中国传统文化的一部分，其意义自非西方文明所能理解。职是之故，虽然在目前明代宫廷绘画史的论述仍属空白，但随着时代的推移，社会的日趋多元、多角与多样，这些画作是否有朝一日能成为明代宫廷绘画史的外一章，应该值得持续观察。

[作者单位：台湾中国文化大学图书馆]

(责任编辑：赵中男)

1 阎崇年：《慈寿寺塔之人文价值》，《北京社会科学》，第40页，1997年第4期。