戴进《达摩至慧能六代祖师像》卷真伪与创作年代考*

——兼及图式在其中的作用

王中旭

内容提要 目前学界关于《达摩至慧能六代祖师像》卷的研究焦点集中在作品真伪及创作年代上。作者通过与多个版本的“唐土六祖图”进行对比，指出该图图式受到了完成于正统五年的《永乐北藏》本的直接影响。综合卷中山石的钉头状画法、人物衣纹的钉头鼠尾描及署款书风等，作者推断其创作年代应在明正统后期至景泰年间，是戴进中后期画风趋于成熟且初创钉头鼠尾描时的代表作。图式在鉴定该图真伪及判断其创作年代上有重要的作用。

关键词 《永乐北藏》 传法正宗 钉头画法 图式

作为浙派开派画家的戴进(1388—1462)，不仅擅画山水、人物、花鸟及松竹，而且在佛画及民间宗教绘画领域也有突出成就。因画中人物形象生动、技法精湛，《达摩至慧能六代祖师像》卷‹1›(下文简称“《祖师像》”或“戴进本”，辽宁省博物馆藏)一般被认为是戴进宗教及人物画的代表作，在学界的关注度较高。

日本学者铃木敬于1968年出版的《明代绘画史研究·浙派》一书中即对《祖师像》有关注，他认为该图与戴进其他山水画“缺乏宏深感”“较为平板化”的风格一致，“即令是后人的模本，也可以把它看成是

* 本文得到“国家高层次人才特殊支持计划青年拔尖人才”资助。

‹1› 该图曾经《秘殿珠林续编》著录，名为《达摩至慧能六代像》，见(清)张照等编《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第3册，北京出版社，2004年，第140页。该图又被称为《达摩六祖图》《禅宗六代祖师像》等。

代表戴文进画风的佳作”‹1›。1988年，中国古代书画鉴定组对该画的鉴定意见为“真迹，精”‹2›。高居翰在1978年出版的《江岸送别：明代初期与中期绘画(1368—1580)》一书中，注意到该图笔法的特殊性，称“明初最保守画家的线性风格在这里被戴进以点列方式取代”，认为若按理想的断代来看，该图应晚于戴进《颍滨高隐图》轴(美国克利夫兰艺术博物馆藏)，“它们都是戴进风格完全成熟以前的作品”‹3›。1981年，穆益勤发表了《戴进与浙派》一文，称该图“结构严谨，造型精确，笔法劲健，取法南宋刘松年和李唐，功底深厚，技艺精湛，严守法度”，并从风格判断该图“当是早期之作”‹4›。1993年，Marry Ann Rogers发表了Visions of Grandeur: The Life and Art of Dai Jin一文，认为该图可能是宣德年间戴进成为宫廷画家的努力受挫、返回杭州后的作品‹5›。同年，单国强在《戴进作品时序考》一文中，认为该图绘于戴进早年居乡期间，并称“戴进如此工整精细作品，惟此一件”‹6›。2004年包恩梨、徐秉琨发表了《〈禅宗六代祖师像卷〉研究》一文，称该图“从笔力看是作者艺术造诣臻于顶峰时的力作。作画时间应是在他离开宫廷画院之后”‹7›。2008年，何嘉谊在《戴进道释画研究——以〈达摩六祖图〉为核心》一文中，对该图的情节、图式渊源和风格进行了研究，关注到该图与《达摩宗六祖像》页(日本高山寺藏，下文简称“高山寺本”)、《传法正宗定祖图》(下文简称“定圆临本”‹8›)之间的关联‹9›。

近年来，辽宁省博物馆的两位专家先后就《祖师像》的真伪问题发表了不同意见。2010年，由智超在《艺海同舟个中机缘——唐寅书〈禅宗六代祖师像跋〉赏析及对绘画作者为戴进的质疑》一文中，认为该

‹1› [日]铃木敬《明代绘画史研究·浙派》第三章“戴进画迹とその样式”，日本东京大学东洋文化研究所，1968年，第27—37页。此章任道斌、芮国耀都曾翻译，关于《六祖图》的部分二人译文略有差别，其中任道斌译文见本文所引，基本认可该图为戴进真迹。芮国耀译文称该图虽然是戴进风格的作品，但是“自然景物与祖师的关系处理得过于做作”“比戴进的山水更加平板单调”。笔者委托李赵雪博士对此章重新进行了翻译，对照三篇译文，发现铃木敬的表述确实有一定的模糊性。铃木敬在前文强调了戴进山水画有“平面化”“缺乏深奥感”的明显“缺陷”(特点)，认为“虽然戴文进汲取了多种画风，但并没有进行消化，只是集大成而已。这就是戴文进的画风特色”。鉴于此，笔者认为铃木敬对《祖师像》画风“缺陷”的表述，并不能表明他对该图为戴进真迹有质疑。任道斌译文见《明代“浙派”绘画研究(续)》第三章“戴文进的画迹及其画风”，《新美术》1991年第1期，第25—30页；芮国耀译文见《戴进的绘画风格》，《戴进与浙派研究》，上海书画出版社，2004年，第143—144页。

‹2› 劳继雄《中国古代书画鉴定实录》第7册，东方出版中心，2011年，第3501页；中国古代书画鉴定组编《中国古代书画目录》第7册，文物出版社，1993年，第3页。

‹3› 高居翰该书英文初版出版于1978年，中文版见石头出版股份有限公司，1997年，第43—44页。

‹4› 穆益勤《戴进与浙派》，《故宫博物院院刊》1981年第4期，第6页。

‹5› Marry Ann Rogers, *"Visions of Grandeur: The Life and Art of Dai Jin", Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, The Dallas Museum of Art, 1993, pp.127-194.

‹6› 单国强《戴进作品时序考》，《故宫博物院院刊》1993年第4期，第14—16页。

‹7› 包恩梨、徐秉琨《〈禅宗六代祖师像卷〉研究》，《戴进与浙派研究》，上海书画出版社，2004年，第246—268页。

‹8› 该图系日僧定圆临，详见下文，故称。

‹9› 关于该图的创作年代，何氏延续了前人的看法，推定其为“戴进未进入北京前的早期作品”。何嘉谊《戴进道释画研究——以〈达摩六祖图〉为核心》，台湾“中央”大学硕士论文，2008年，第96页。

〔图一〕明戴进《达摩至慧能六代祖师像》卷
辽宁省博物馆藏



图并非戴进真迹，主要理由如下：一、戴进署款书法“笔画生涩，用墨失当”；二、六位祖师像体现了“不同水平和习惯的笔墨”，其中后三祖“所谓钉头描或是撅头描都比较生硬，而且有些杂乱之感”，弘忍眉眼笔画“犹疑不定，脸型扭曲”，而戴进《南屏雅集图》卷（故宫博物院藏）人物造型精准，钉头鼠尾描简练清劲；三、卷后祝允明、唐寅置绘画于不顾的题跋方式，“似乎不在情理之中”[1]。2012年，张锋发表了《纳斋之谜与〈禅宗六代祖师像卷〉真伪探析》一文，在考证纳斋（该图曾经的收藏者）为宜兴吴俭后，表示同意由智超对该图的鉴定意见，并进一步补充称，祝允明、唐寅在跋中均已表明他们认为该图非戴进真迹。张氏认为《罗汉图》[2]《二仙图》（广东省博物馆藏[3]）为戴进真迹[4]。

目前学界关注《祖师像》的焦点在其真伪及创作年代上。笔者认为由智超、张锋对该图真伪的质疑，主要源于二人对戴进画风（含山水空间结构、钉头鼠尾描）认识的差异[5]。二人用以参照的戴进“真迹”——《罗汉图》《二仙图》及《南屏雅集图》，笔者认为其真伪皆值得商榷[6]。此外，二人对祝允明、唐寅的跋亦存在误读。关于该图的创作年代，除包恩梨、徐秉琨认为是戴进“艺术造诣臻于顶峰时的力作”外，其他学者多认为是戴氏早期的画作。戴进传世绘画作品中，署有纪年或能根据受画人等信息准确判断年代的

‹1› 由氏认为该图为多人绘制，款“疑为后添”，同时认为该图是“明代早期的作品”。由智超《艺海同舟个中机缘——唐寅书〈禅宗六代祖师像跋〉赏析及对绘画作者为戴进的质疑》，《辽宁省博物馆馆刊》，2010年，辽海出版社，第334—359页。

‹2› 若无特殊说明，下文戴进《罗汉图》皆指该图。

‹3› 该图与另一幅有许缙署款的山水合裱为一轴。

‹4› 张锋《纳斋之谜与〈禅宗六代祖师像卷〉真伪探析》，浙江省博物馆编《明代浙派绘画国际学术研讨会论文集》，浙江人民美术出版社，2012年，第233—241页。

‹5› 如果该图笔墨水准真的较差的话，中国古代书画鉴定组的专家，以及高居翰、穆益勤等不至于均无异议，下文只对戴进的画风作阐述，而不对认为其画法不好的意见予以辩驳。

‹6› 《罗汉图》有戴进署款，《二仙图》无画家署款，有“静庵”印，二图风格、水准均明显与戴进真迹不符。关于《南屏雅集图》，可参见王中旭《戴进生平事迹与绘画活动考——兼及复杂绘画史料之辨析、取信》，《美术大观》2022年第9期，第140页。



并不多，此外其画风较为多样化，因此想要判断他常规风格（学马远、夏圭的画风）以外且未纪年画作的年代较为困难。笔者在查找《祖师像》的图式来源、梳理戴进绘画风格形成的过程中，对该图创作年代亦形成了自己的看法，遂草拟成文，以就教于方家。

一　图像辨识与祝允明、唐寅题跋的解读

《祖师像》〔图一〕本幅为绢本设色，纵33.8厘米，横220厘米，描绘了中国传法的禅宗初祖达摩至六祖慧能（下文简称“唐土六祖”）的形象，每位祖师像侧或上方均有榜题，本幅末画家署款“西湖静庵为普顺居士写”。普顺居士身份待考。下钤“钱塘戴氏”（白文）、“文进”（朱文）印。尾纸有祝允明、唐寅、曹勋及曹溶跋。该图曾经普顺、纳斋（吴俭）、程季白、程君吉及清乾隆至宣统内府等收藏，《秘殿珠林续编》著录。

图中六位祖师依次排列，每位祖师身侧均有弟子或侍童，构成相对独立的画面，作为画面背景的山石林泉则连绵不断，又将整幅画面连接成一个整体。第一段表现的是达摩在嵩山少林寺山洞中面壁，神光（后更名“慧可”）听闻后前来拜见，“光坚立不动，迟明，积雪过膝”‹1›。洞顶有以竹竿架设的水管蜿蜒而下，颇见巧思。第二段绘已断臂‹2›的慧可倚足坐于松荫下的石台上，年逾四十、尚是居士的僧璨前来拜谒。第三段绘僧璨结跏趺坐野外石台上，其左侧躬身、手执僧衣者应为道信。第四段绘道信教化法融睹“佛”之公案‹3›，道信身后所立童子左手执杖，右臂挽笠，表明是远道而来。第五段绘弘忍结跏趺坐于

‹1›　（北宋）道原著，顾宏义译注《景德传灯录译注》第1册卷三，上海书店出版社，2013年，第125—126页。

‹2›　其左臂裹于袈裟内，暗示已断。

‹3›　该公案讲述的是道信在宴坐石上书“佛”字，向法融阐明“百千法门，同归方寸，河沙妙德，总在心源”的道理。见前揭道原《景德传灯录译注》第1册卷四，第171—172页。

松荫下以树根圈成的禅椅上，尚是居士的慧能[1]立其座前。第六段绘慧能坐于松荫下以树根圈成的禅椅上，座前一居士躬身合掌而立，侧有二童子分别拨弄炉灶里的柴火、提水煮茶。

除四祖道信像、六祖慧能像外，其他四位祖师像均表现的是传衣弟子前来参谒、问法之情形，展示了南宗禅所认可的传法正统。四位祖师像中作为配角的弟子在下一段图像中即成为主角，使整幅图在视觉上呈现出一定的连续性和叙事性。道信像一段描绘的不是传衣弟子弘忍，而是嗣法弟子、在金陵（南京市）牛头山创牛头宗的法融，除在图式上较为新奇、避免与其他祖师像雷同外，可能也是因为牛头山离戴进的家乡钱塘（今属杭州市）较近的缘故[2]。慧能像一段中，慧能座前听法居士的身份不详。慧能有感于自身因受法衣而遭迫害的事实，决定不再传衣，其门下嗣法弟子众多，《景德传灯录》卷五收录的其中十九人的传记中，未见有以中年居士身份前来谒见者[3]。在其他表现唐土六祖传法的图像中，亦未见在慧能座前表现居士以作为传法结束者，画家如此表现，或与受画人普顺的居士身份有关[4]。

隋唐佛教宗派兴盛以来，包括禅宗在内的各宗派皆注重法脉谱系的构建，尤其是神秀一脉的北宗与慧能一脉的南宗，对禅宗正脉的争夺甚为激烈。随着南宗禅的兴盛，慧能的弟子神会提出的从初祖达摩至六祖慧能为传法正脉的观点[5]影响深远。《祖师像》突出了南宗禅所认可的传法正脉，其后祝允明、唐寅等人的跋不仅突出了这一点，而且表明了该图的功能：画作拥有者（包括普顺居士、纳斋等）既能借助该图观想、感悟被南宗禅认可为传法正脉的六位祖师的公案事迹，将其作为修行悟道的法门，亦能通过观摩、书跋等方式，与同道、友人增进认同。

由智超质疑《祖师像》非戴进真迹的一个重要原因，是认为祝允明、唐寅跋似另有所指，张锋甚至认为此二跋已表明了该图非戴进真迹。

祝允明跋〔图二〕曰：

> 画家于仙佛神鬼，别有一解。昔人言，以其非人所见，易以任情缔构。不然也，此眯俗目，识者一见，知其得失矣。此卷题戴画史，为纳斋所蓄。自半夜题句得衣，能、秀分宗，祖派久断。今图止此，第不知六师以后，世间果无祖有祖在？此又图外语。祝允明题。

张锋认为，“此眯俗目，识者一见，知其得失矣”是祝允明对该图的鉴定结论，“很显然‘媚俗’是说这

‹1› 该居士长须多髯的面相特征与后图中慧能的相似，另慧能初次拜谒弘忍时亦为居士。

‹2› 又或是兼考虑了受画人普顺居士需求的结果。牛头山是金陵的游览胜地，戴进或曾前往游览。（明）程嗣功、王一化纂修《（万历）应天府志》卷一五称：“牛首山在南三十里，旧名牛头，双峰秀起……故名天阙山，又名仙窟山。历代崇饰甚盛，由山椒起，石级数百蹬，杉桧行列。”山上有白龟池、虎跑泉、舍身台、兜率岩、文殊洞等景点。另该山南五里花岩山西岩有传为法融曾居住过的石窟。见《四库全书存目丛书》史部第203册，齐鲁书社，1996年，第471页。

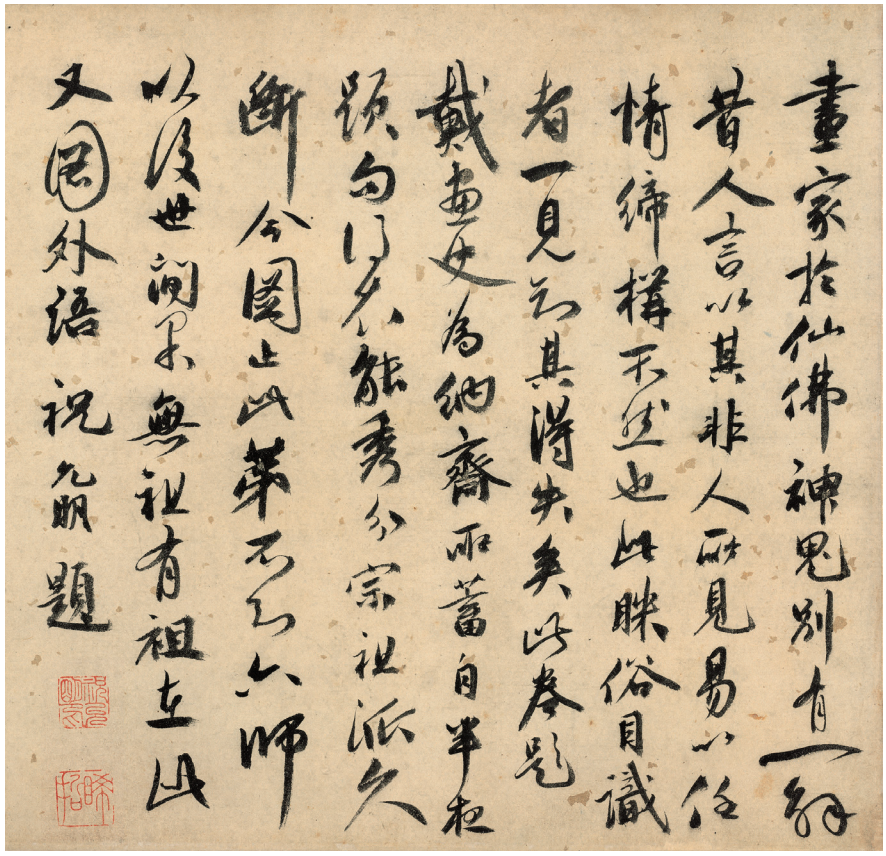
‹3› 见前揭道原《景德传灯录译注》第1册卷五，第295－373页。

‹4› 甚至不排除表现的即普顺居士本人的可能，佛教图像中不乏将功德主或画家本人融入到画面中的例子。包恩梨、徐秉琨也有类似“推想”，见前揭包恩梨、徐秉琨《〈禅宗六代祖师像卷〉研究》，第256页。

‹5› （唐）独孤沛《菩提达摩南宗定是非论》，见杨曾文编校《神会和尚禅语录》，中华书局，2008年，第27页。

张画画得俗气”“‘得失’一词，用语实在是准确无误地告诉后人这张画失在俗气上”[1]。笔者认为，“此眯俗目”句是针对上文而言，上文称昔人言仙佛神鬼非人所见，易被任情缔构，针对的是《韩非子》中画“犬马难”、画“鬼魅最易”的典故[2]，“不然也”表达的是祝氏对此有不同见解，认为这是“眯俗目”的看法，识者一见而能知其谬误之处。此前由智超亦认为，倘若该图为戴进真迹，那么祝允明、唐寅在跋中“如此漠视煌煌巨迹，似乎不在情理之中”[3]。戴进虽然是祝氏、唐氏的前辈，但他们活跃的时间相差不远，此外，戴进是职业画家而非文人画家，既不善诗文亦未曾担任官职，祝氏、唐氏在跋中不叙述戴进生平或称赞其画法，而是针对画作题材及受画人发表评论，并无不妥。

〔图二〕《达摩至慧能六代祖师像》之“祝允明跋”



唐寅跋较长，可分为两部分，第一部分叙述唐土六祖事迹之梗概，以与图像相呼应，第二部分为他对参禅及三教合流的看法〔图三〕，现录第二部分如下：

> 吾与希哲祝公，颇知禅学，纳斋命题戴文进《六祖》卷，祝公略致数语，俾余毕之。岂所谓大将持重，而偏师当先耶！仆谓世之论仙佛者，不知直指，尝与祝公叹之。盖佛者，吾儒之虚灵不昧，随感而应者也，故外形骸，脱死生，视去来今犹一刻，以中边外为非住着；仙者，吾儒之二五之精，妙合而凝者也，故惜气以养精，惜精以养神，驰驭天地，鞭策风雷，是其能事，然亦在吾儒中一术耳。学者昧此，为其所罔者多矣。祝公不为其所罔者而不言，舍余而不具述之，谁肯言哉！故书之归纳斋。纳斋有志之士，学儒、学佛、学仙，任其所趋，比其有得，当知余言之不妄。吴门唐寅漫书。

‹1› 前揭张锋《纳斋之谜与〈禅宗六代祖师像卷〉真伪探析》，第235页。

‹2› （战国）韩非著，（清）王先慎集解《韩非子集解》卷一一，见《诸子集成》第5册，上海书店出版社，1996年，第202页。

‹3› 前揭由智超《艺海同舟个中机缘——唐寅书〈禅宗六代祖师像跋〉赏析及对绘画作者为戴进的质疑》，第338页。

〔图三〕《达摩至慧能六代祖师像》之“唐寅跋”（局部）



张锋认为正是上述唐寅跋中“诡秘的表述，把问题搞复杂了”，唐氏跋中“祝公不为其所罔者而不言”，指的是祝允明没有被蒙蔽，也就是说祝氏、唐氏均认为该图非戴进真迹[1]。笔者认为在这段跋中唐寅的论述是清晰的，先叙述了书跋的缘由，称自己与好友祝允明均颇通禅学，他们曾感叹世之论仙佛者“不知直指”，可知他们参悟的是直指人心、明心见性的南宗禅。唐寅接下来阐述了三教合流的观点，认为佛（禅）、仙（道）均与儒相通，学习者多有不明，唐寅称祝允明“不为其所罔者”，应指祝氏对直指人心的南宗禅和三教合流是通透、明了的。唐氏跋最后回到画作的收藏者纳斋身上，鼓励他三教兼通。唐氏、祝氏对禅宗的态度及参悟方式，在明中期学禅文人中具有一定的普遍性。

二　图式渊源与《永乐北藏》的影响

戴进《祖师像》涉及唐土六位祖师的画像及传衣两个主题，是在唐土六祖像（含《传法正宗定祖图》）图式的基础上创作而成。

“唐土六祖”的概念最早由神会提出，唐土六祖像的绘制最早亦与神会有关。慧能逝世后，神会在洛阳菏泽寺为其建真堂，并请人绘达摩至慧能“震旦（唐土）凡六祖”像，房琯为作《六叶图序》[2]。《宣和画谱》记宋徽宗御府藏有与神会同时的宫廷画家陈闳所绘的“《六祖禅师像》六”[3]，应即一套唐土六祖像轴。

高山寺本〔图四〕左下有署款曰：“至和元年十一月初一日开板入内，内侍省内侍黄门臣陈陆奉圣二

‹1› 前揭张锋《纳斋之谜与〈禅宗六代祖师像卷〉真伪探析》，第236页。

‹2› （北宋）赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》上册卷八，中华书局，2006年，第175页。

‹3› （北宋）《宣和画谱》，于安澜编《画史丛书》第2册，上海人民美术出版社，1982年，第57页。

月管内。”应是临自北宋至和元年(1054)宫廷制作的版画(或雕版)的稿本[1]。该图绘达摩至弘忍五位祖师初见传衣弟子及六祖慧能向怀让说法[2]的情形，其中被接见的二祖、三祖、五祖、六祖作居士或孩童装扮，与他们初见祖师时的身份相符，四祖、五祖像侧还标注了他们初次谒见祖师时的年龄。祖师像侧除表现传衣弟子(慧能像中为闻法弟子)外，通常还描绘有其他弟子、徒孙或侍者，但未表现背景。

作为历代祖师像的一部分，唐土六祖像亦出现于契嵩请吴缣绘制的《传法正宗定祖图》卷(下文简称“吴缣本”)中。北宋嘉祐六年(1061)，契嵩将附有《传法正宗定祖图》的《传法正宗记》与《辅教编》一同进呈给仁宗，乞求入藏，并于次年获准[3]。契嵩称该图按历代祖师“排布状画佛祖相承之像”[4]。吴缣本及北宋刻本现已无存，然而有再临本保存下来。苏州万寿禅院的僧人请画家调整了吴缣本的手卷形式，将其镌刻于石碑上，南宋绍兴二十四年(1154)日僧定圆又以手卷的形式临摹了该碑上的刻

〔图四〕北宋佚名《达摩宗六祖像》页
日本京都高山寺藏
采自[日]奈良国立博物馆《聖地寧波：日本仏教1300年の源流 – すべてはここからやって来た》，2009年，奈良国立博物馆，图版10



‹1› 参见[日]奈良国立博物馆《聖地寧波：日本仏教1300年の源流～すべてはここからやって来た》，奈良国立博物馆，2009年，图版10及说明。黄士珊《版画与绘画的互动——从宋元佛教版画所见之宋画元素谈起》注明该图是日本镰仓时代(13世纪)摹本，见《浙江大学艺术与考古研究(特辑一)：宋画国际学术会议论文集》，浙江大学出版社，2017年，第6页。

‹2› 怀让弟子道一侍于侧。

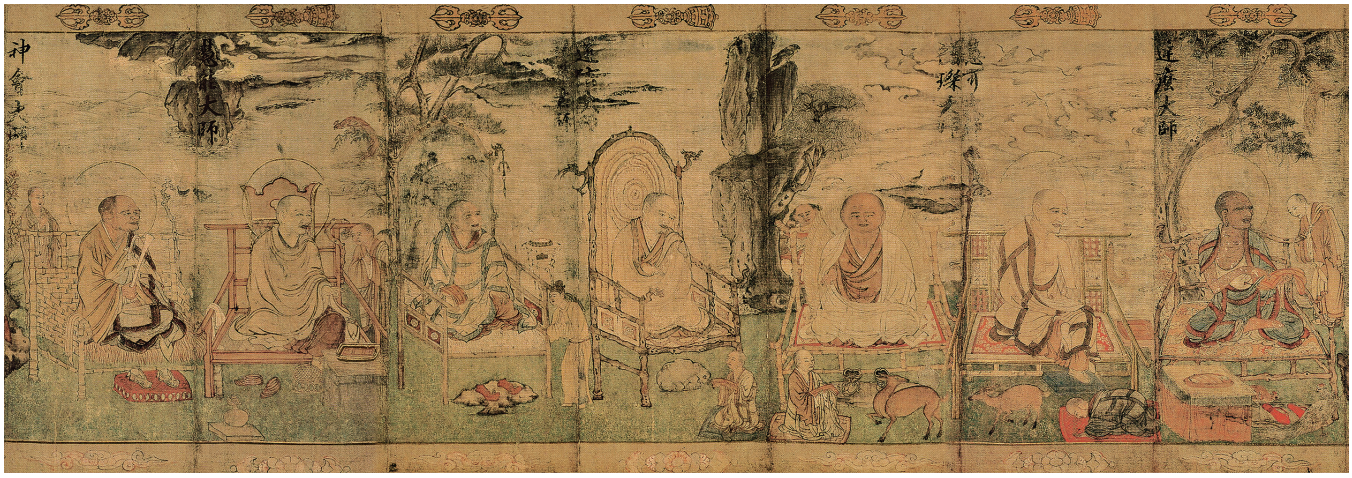
‹3› (北宋)契嵩《传法正宗记》，《大正新修大藏经》(下文简称“《大正藏》”)第51册，台北：新文丰出版股份有限公司，1975年，第715页。

‹4› (北宋)契嵩《上皇帝书》，见氏著《传法正宗记》，第715页中栏。

〔图五〕《传法正宗定祖图》之“唐土六祖像” 明《永乐南藏》本



〔图六〕大理张胜温《梵像》卷之“唐土七祖像”
台北故宫博物院藏



图。定圆临本与宋元时期刊刻的《碛砂藏》、明洪武三十一年(1398)刊刻完成的《洪武南藏》、明永乐十五年(1417)刊刻完成的《永乐南藏》中该图(下文分别简称“《碛砂藏》本”“《洪武南藏》本”“《永乐南藏》本”)〔图五〕的图式相似。上述版本的《传法正宗定祖图》主要表现了从释迦、第一祖迦叶至第三十三祖慧能的图像(其中包括唐土五祖像),前面三十二祖像均绘祖师坐于禅椅上,其前方有传衣弟子(均作出家形)胡跪,部分图像中祖师之侧还立有其他弟子,慧能像前绘崛多三藏[1]等五位弟子胡跪,均未表现树石等背景[2]。释迦像和弘忍像中分别描绘了迦叶、慧能手捧袈裟,以突出“传衣”主题。

大理国利贞元年(1172)至盛德五年(1180)间张胜温绘《梵像》卷“历代祖师像”中[3],亦包含有唐土七

‹1› 榜题作“掘多三藏”。

‹2› 《碛砂藏》《永乐南藏》本中,每幅祖师像的空白背景处添绘了一朵天花。

‹3› 关于该图创作年代的争议和意见可参见李玉珉《妙香国的稀世珍宝:大理国〈画梵像〉研究》,台北:石头出版股份有限公司,2022年,第13—14、48—49页。

〔图七〕《传法正宗定祖图》之“唐土六祖像” 明《永乐北藏》本



祖像(慧能像后另绘有神会像，下文简称“张胜温本”)〔图六〕。图中唐土七位祖师均坐禅椅上，弟子侍立于侧或后方，或跪于座前，前面六位祖师像中均出现了代表“传衣”的袈裟。

明早期官刻《大藏经》共有三次，除《洪武南藏》《永乐南藏》外，还有始刊于永乐十九年(1421)、完成于正统五年(1440)的《永乐北藏》[1]。不同于定圆临本、《碛砂藏》本、《洪武南藏》本及《永乐南藏》本皆临自吴缣本，《永乐北藏》中的《传法正宗定祖图》(下文简称“《永乐北藏》本”)〔图七〕由画家重新绘制而成。与之前《大藏经》诸本图式简单、模式化及不描绘背景相比，《永乐北藏》本不仅图式变得丰富和生动，注重细节，且增绘了连绵不断的树石背景，经折装的装裱形式保证了其在视觉上的延续性。笔者发现，戴进《祖师像》和《永乐北藏》本的图式之间存在密切关联，体现在以下几个方面：

‹1› 杨牧之在《〈永乐北藏〉重刊序言》中称，《永乐北藏》“是现存完整大藏经中最为精美的一部”，刊成后“藏版于宫中，供宫廷供奉，同时也将部分印本颁赐全国各大寺院，但不允许民间像《南藏》那样请印，故本藏流传极少”。见《永乐北藏》第1册，线装书局，2000年，第2—3页。

〔图八〕达摩像
1. 戴进本　2.《永乐北藏》本



1



2

〔图九〕僧璨像
1.戴进本　2.《永乐北藏》本



1



2

〔图十〕弘忍像
1. 戴进本　2.《永乐北藏》本



1



2

（一）两本中达摩、僧璨、弘忍及慧能像的图式均较为相似。两本中达摩均作大目高鼻的胡相特征，结跏趺坐于石台上的蒲团上，慧可合掌立其身后，且二人均为1/2侧脸面对观者[1]〔图八〕；两本皆绘僧璨结跏趺坐于野外石台上，道信立于座前，且僧璨皆长眉短髯，双手执拂子，扭头视道信，左肩袈裟滑落，座前摆放双履〔图九〕；两本中弘忍皆结跏趺坐禅椅上，座前石台上摆放有双履，右手背朝上呈支颔姿态〔图十〕，其座前慧能均为居士形象（一跪一立）；两本中慧能皆作长眉短髯状，身微前倾结跏趺坐，着袒右式袈裟，座前石台上均摆放有木屐〔图十一〕。

（二）两本中部分道具、侍者等细节图像也具有相似处。如达摩身侧均描绘了挂衣的图像，《永乐北藏》本中挂于松树枝丫处，戴进本中挂于接水的竹管上；戴进本中僧璨双手所执物为长柄、前端略宽、毛呈

‹1› 《永乐北藏》本中二人左侧面对观者，戴进本中二人右侧面对观者。

穗状平行下垂[1]，在《永乐北藏》本中，其长柄的特征与戴进本中的相似，但是毛合在一起呈兽尾状下垂，故知两本中此物均应为拂子；两本中道信像的图式虽然不同，但人物构图有相似之处，如均为祖师、年轻出家弟子及一侍者的组合，其中侍者均为披发、拄杖的形象，只是戴进本中突出了其面目粗鄙的特征，并在右臂侧增加了笠子〔图十二〕；两本中均表现了二侍童烹茶的场景，《永乐北藏》本中该场景出现在弘忍像左侧（考虑到经折装的装裱形式，实际上其也位于慧能像右侧），炉灶上有茶壶，二侍童在休憩，戴进本中该场景出现在慧能像左侧，被作为全画结尾，戴进本中炉灶上有盖，二个面目粗鄙的侍童，一拨弄柴火、一提水桶前来〔图十三〕。

〔图十一〕慧能像
1. 戴进本　2.《永乐北藏》本



1



2

〔图十二〕道信像
1. 戴进本　2.《永乐北藏》本



1



2

〔图十三〕烹茶场景
1. 戴进本　2.《永乐北藏》本



1

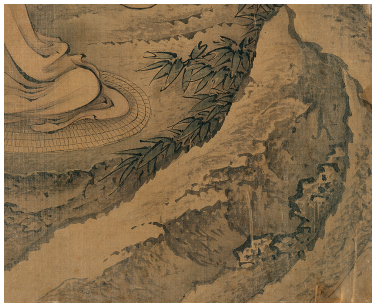


2

(三)两本皆描绘连绵不断的树石背景。目前所见明代以前表现唐土六祖的图像中，仅张胜温本描绘简单的树石背景，该本中每两位禅师像之间绘有一树或一竖石，前为绿地，树石间及绿地上有表示祥瑞的鸟兽，后有云纹、大海及远山等，祖师像及背景间的关系处理得尚不

[1] 《秘殿珠林续编》称之为棕帚。见前揭张照《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第3册，第140页。

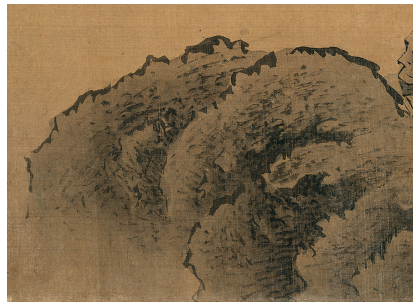
〔图十四：1–3〕《达摩至慧能六代祖师像》中钉头状的山石画法



1



2



3

够自然。明初《洪武南藏》本、《永乐南藏》本均未表现背景，而《永乐北藏》本中则出现了丰富的、与人物关系处理得较为自然的、连绵不断的树石背景，这与戴进本的面貌较为相似。在树石图像的具体表现上，山石、松树、竹枝、瀑布、流水等在两本中均有出现，《永乐北藏》本中的栏杆、云气、芭蕉、鹿、石柱、鸟雀等，则未见于戴进本中。相对而言，戴进本更强调松树、枯树、山洞、远山、丛竹等代表的野外环境，塑造了在尘世间山野中修行的祖师形象，而不是有项光、由祥云祥瑞等环绕、非人间的祖师形象。

三　钉头画法、署款书风与该图之创作年代

笔者在《戴进生平事迹与绘画活动考——兼及复杂绘画史料之辨析、取信》一文中认为，戴进约于宣德二年（1427）至四年（1429）、宣德十年（1435）至正统十二年（1447）两次寓居北京，虽然他在第一次寓居北京时，曾供职画院等待宣宗召见，但并未得到宣宗认可[1]。此外，《永乐北藏》本图式及线条虽较前代图本更为精美，但与戴进本相比仍有较大差距。因此，正统五年由宫廷主持完成的《永乐北藏》本的绘制，戴进不太可能参与。另考虑到《永乐北藏》的权威性及传播的相对广泛性，笔者认为应是戴进本受到了《永乐北藏》本的影响，那么戴进本的绘制年代应在正统五年之后。在此基础上，笔者拟根据山石画法、衣纹风格及画家署款笔迹等，进一步判断该图的创作年代。

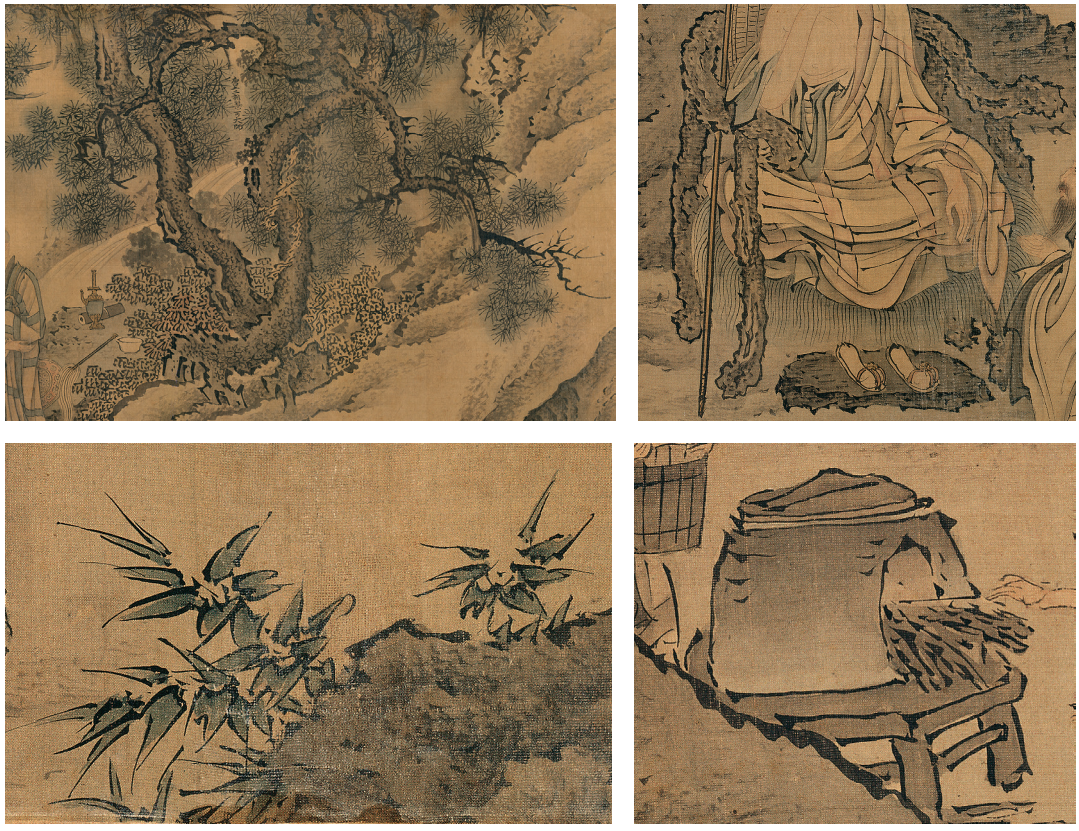
（一）钉头状的山石画法

戴进山水画主要学习马远、夏圭风格，同时融合了宋元诸家笔墨的特点，不注重平远、深远空间感的营造，而以劲健、纵逸的笔墨，及由构图、皴法形成的动势取胜。除学马、夏的主流风格外，戴进另有部分画作的创造性更强，个性特点也更为鲜明，《祖师像》即为其中一例。该图近、中景山石的轮廓线均呈现出时断时续的、钉头的特点，山石内部亦在淡墨晕染的基础上运用短侧笔及钉头皴擦，浓淡交融，形成较为丰富的层次感〔图十四〕。在松干，树根做成的禅椅、栏杆、杖，竹叶及茶炉的表现上，亦使用了钉

‹1›　前揭王中旭《戴进生平事迹与绘画活动考——兼及复杂绘画史料之辨析、取信》，第133－143页。

头特征明显的笔法〔图十五〕。

〔图十五:1-4〕《达摩至慧能六代祖师像》中钉头状的松树、禅椅、竹叶及茶炉等画法



此种山石画法较为少见，穆益勤、Marry Ann Rogers、何嘉谊均注意到，类似的画法亦见于戴进《葵石蛱蝶图》轴〔故宫博物院藏，图十六〕[1]。图中山石的轮廓亦以钉头特征明显的断笔、短笔描成，形断意不断，山石轮廓内部在淡墨烘染的基础上再以短侧笔皴擦而成，突出了其坚挺、嶙峋的特点〔图十七〕。从山石画法来看，《祖师像》与该图的创作年代应相差不远。

《葵石蛱蝶图》的受画人奎斋身份待考，学界关于该图创作年代的认识，或据其工谨的画风，认为是戴进早期的画作[2]；或据画上题诗者的活动年代，认为是戴进晚年归杭后所作[3]。该图上方有徐恕(逸庵)、弘衮、莫璠(橘隐)和刘泰的题诗。徐恕，字叔勉，号逸庵，原籍栝苍(今属浙江丽水市)，后游武林(今杭州市)吴下村，遂隐居于此，著《逸庵诗稿》[4]。该图中弘衮署款下钤"科第中人"(白文)、"洛阳张顺书印"(朱文)印，其名或为张顺，祖籍可能是洛阳，曾中科举[5]。莫璠，字仲玙，号橘隐；刘泰，字士

‹1› 前揭穆益勤《戴进与浙派》，第72页；Marry Ann Rogers,"Visions of Grandeur: The Life and Art of Dai Jin", p.180；前揭何嘉谊《戴进道释画研究——以〈达摩六祖图〉为核心》，第87页。

‹2› 前揭穆益勤《戴进与浙派》，第72页。

‹3› 前揭单国强《戴进作品时序考》，第30—31页。

‹4› (明)沈朝宣纂修《(嘉靖)仁和县志》卷九，《四库全书存目丛书》史部第194册，齐鲁书社，1996年，第148页。

‹5› 单国强认为此人为景泰四年(1453)中举人的杭州右卫人张顺(前揭单国强《戴进作品时序考》，第30页)。然而杭州张顺不仅字弘裕而非弘衮，而且"天顺间由举人授沔阳州学正"，并未中进士，见(明)陈善纂修《(万历)杭州府志》卷八六，爱如生中国方志库影印本。

〔图十六〕明戴进《葵石蛱蝶图》轴
故宫博物院藏



〔图十七〕《葵石蛱蝶图》之“山石”



亨，号菊庄，二人均为钱塘人，隐居西湖，为诗酒友[1]，另据《(万历)杭州府志》，刘泰“景泰、天顺间隐居武林城中”[2]，可知刘泰、莫璠应主要在景泰、天顺年间居住于杭州。虽然该图的创作时代未必接近刘泰、莫璠等人题诗的年代[3]，但是结合戴进的活动轨迹来看，该图仍以他于正统十一二年(1446、1447)或稍晚返杭后绘制的可能性较大。

(二)钉头鼠尾描

钉头鼠尾描系明邹德中在《绘事指蒙》中提到的人物画衣纹的十八种描法之一，其特点为“正锋而钉头，扫笔为鼠尾”[4]。虽然现存部分南宋画作中人物衣纹的描法即带有钉头鼠尾笔意[5]，但是钉头鼠尾描成为一

‹1› 参见(明)徐象梅《两浙名贤录》第4册，卷四七，浙江古籍出版社，2012年，第1207、1203页。

‹2› 前揭陈善纂修《(万历)杭州府志》卷八五。

‹3› 也存在奎斋在收藏该图多年后再请友人题诗的可能。

‹4› (明)邹德中编，王世襄点校《绘事指蒙》，见林树中编著《中国民间画诀》，北京工艺美术出版社，2003年，第153、159页。

‹5› 如马远《山径春行图》页(台北故宫博物院藏)、李嵩《货郎图》页(故宫博物院藏)等。邹德中称钉头鼠尾描的代表画家为北宋武洞清，见前揭邹德中《绘事指蒙》，第153页。

种成熟的描法则应归功于戴进，如何良俊称戴进“人物描法，则蚕头鼠尾，行笔有顿跌，盖用兰叶描而稍变其法者，自是绝技”[1]。

现存戴进画作中，《祖师像》《钟馗雪夜出游图》轴〔故宫博物院藏，图十八〕均为钉头鼠尾描及其笔意较为明显的画作。《祖师像》中，祖师及弟子衣纹的表现融合了多种描法，其中最引人关注的即起笔处略停顿形成钉头、落笔时匀速提笔形成细长拖尾的描法，亦有部分线条或起笔时细长、落笔时形成钉头，或线条中间停顿形成圭角，上述线描应即何良俊所说的“盖用兰叶描而稍变其法者”的钉(蚕)头鼠尾描，此描法与前述山石所采用的钉头状的画法相契合[2]。《钟馗雪夜出游图》中，表现不同类型神祇鬼卒的线条在风格上呈现出差异：钟馗衣纹用线粗简，笔力迅疾，线条相对较长，粗细变化明显，起笔时多为钉头或粗笔，落笔时或强调拖尾，或再为钉头、粗笔，转折处有折芦笔意；鬼卒衣纹用线亦为疏简一路，线条相对较短，或为钉头鼠尾，或起、落笔均呈钉头特点，表现肌肉的弧形或波浪形线条略细、短，亦多呈钉头鼠尾笔意，粗细变化明显。相较《祖师像》中线描的精工、谨慎而言，《钟馗雪夜出游图》中的钉头鼠尾描及其笔意运用更为率意，与其他描法之间的搭配也更纯熟。

〔图十八〕明戴进《钟馗雪夜出游图》轴
故宫博物院藏



笔者曾考证戴进的生平事迹及其能判断准确或相对创作年代的画作[3]。戴进在宣德二年至四年第

‹1› (明)何良俊《四友斋丛说》卷二九，中华书局，1997年，第267页。

‹2› 本幅起首达摩像的衣纹描法与其他祖师像的相比不同，为粗简用笔，线条细粗转化迅速，或如折芦或如柳叶。

‹3› 前揭王中旭《戴进生平事迹与绘画活动考——兼及复杂绘画史料之辨析、取信》，第133－143页。

〔图十九〕戴进画作中人物衣纹描法比较
1.《携琴访友图》卷　正统十一年　2.《春山积翠图》轴　正统十四年　3.《雪景山水图》轴　约天顺年间



1



2



3

一次寓居北京期间或前后所作的《听雨图》轴中，卧舟中听雨者及童子的衣纹以细笔、简笔描绘，衣纹有转折；《冬景山水图》轴中行旅者的衣纹以粗笔、简笔描绘，笔意偏简率。戴进作于正统九年(1444)的《秋景山水图》《冬景山水图》轴[1]，作于正统十一年(1446)的《携琴访友图》卷(德国柏林亚洲艺术博物馆馆藏)、作于正统十四年(1449)的《春山积翠图》轴(上海博物馆藏)中，点景人物的衣纹用笔均为粗简一路，且时间越晚，用笔越趋于灵活、率意。戴进《雪景山水图》轴(故宫博物院藏)中行旅者衣纹用笔简率的程度，亦能证明其是戴进晚年所作〔图十九〕。从理想的风格演进序列来看，《钟馗雪夜出游图》与正统晚期及以后戴进画作中人物衣纹用笔的笔意较为接近，而《祖师像》的绘制时间应早于《钟馗雪夜出游图》，结合《祖师像》中笔法的精谨，可视其为戴进初创钉头鼠尾描时的画作。

（三）画家署款笔迹

虽然戴进没有书法作品传世，但是可以依靠其画作中的署款构建其书风的演进序列。大体而言，戴进的署款可分为笔迹精工、无粗细变化的细笔一路，和笔迹豪放、有粗细变化的粗笔一路。戴进在宣德二年至四年第一次寓居北京期间或前后所作的《听雨图》《冬景山水图》中，署款皆属于细笔一路，为楷书。细笔署款笔迹亦见于正统后期其寓京期间所作的《金台送别图》卷(上海博物馆藏)、正统十四年所作的《春山积翠图》中，且时间越晚笔迹越纯熟、流利。《祖师像》署款笔迹为粗笔一路，行楷书，笔迹有明显的粗细变化，字体略向右上倾斜，与其于宣德十年至正统十年间某年所作的《松竹合璧图》卷之“墨松”段(故宫博物院藏)，正统十一、十二年(1446、1447)或稍晚返杭后所作的《葵石蛱蝶图》中的署款笔迹较为接近。戴进晚年归杭后所作的《雪景山水图》中的署款笔迹亦为粗笔一路，但是略带拙意，可见其晚年书风的变化〔图二十〕。

‹1› Marry Ann Rogers称此二图仅见于日本战前出版的一图录中。前揭Marry Ann Rogers, "Visions of Grandeur: The Life and Art of Dai Jin", p.171.

〔**图二十**〕**戴进署款笔迹比较**
1.《金台送别图》卷　正统后期　　2.《春山积翠图》轴　正统十四年
3.《松竹合璧图》卷之“墨松”段　宣德十年至正统十年间
4.《祖师像》　　5.《葵石蛱蝶图》　正统十一二年或稍晚
6.《雪景山水图》轴　约天顺年间



1　2　3　4　5　6

综上，笔者认为《祖师像》的创作年代应在正统后期至景泰年间，是戴进中后期画风趋于成熟时的代表作。

四　结语

笔者认为，图式在鉴定戴进《祖师像》真伪及判断其创作年代上有重要作用。有专家质疑该图的画法不够精湛，非戴进真迹，主要源于他们对戴进画风认识的差异，及对祝允明、唐寅跋的误读。《祖师像》在《唐土六祖像》（含《传法正宗定祖图》）图式的基础上创作而成，其图式、画法皆有较强的创新性，这与戴进勇于创新及擅长佛画的特点相符。《祖师像》图式受到了完成于正统五年的《永乐北藏》本的直接影响，综合该图山石的钉头状画法、人物衣纹的钉头鼠尾描及署款书风等来看，其创作年代应在正统后期至景泰年间，是戴进中后期画风趋于成熟、初创钉头鼠尾描时的代表作。

［作者单位：故宫博物院书画部］

（责任编辑：盛　洁）