

金、元双胞本《维摩演教（不二）图》 的风格、图式差异及时代特征^{*}

王中旭

内容提要 本文通过研究故宫博物院藏传北宋李公麟《维摩演教图》和美国大都会艺术博物馆藏元王振鹏《维摩不二图》的风格与图式，分析二图之间的细节差异，认为故宫本体现了金代特征，应即马云卿本；大都会本临自故宫本，为元代王振鹏所作。

关键词 维摩演教图 维摩不二图 马云卿 王振鹏 图式差异

故宫博物院藏传北宋李公麟《维摩演教图》卷〔下文简称“故宫本”，图一〕和美国大都会艺术博物馆藏元王振鹏《维摩不二图》卷〔下文简称“大都会本”，图二〕的图式、风格及尺寸皆相似^{〔1〕}，属于书画鉴定界俗称的“双胞本”（下文合称为“双胞《维摩》”）。然故宫本的年代、作者及大都会本的真伪，学界尚有不同意见。

故宫本本幅无作者款印，本幅后明沈度（1357—1434）、董其昌（1555—1636）等跋称其为李公麟作，本幅所钤乔篈成“乔篈成氏”“乔氏私印”、柯九思（1290—1343）“柯敬仲氏”等元人印，因缺乏与之完全一致的“标准器”可供比对，尚无法证明为真^{〔2〕}。大都会本本幅及隔水后均有王振鹏款题，称该图系元至大元年（1308）奉尚为太子的仁宗之命，临金马云卿《维摩不二图》（下文简称“马云卿本”）而成，有研究者认为该图线条风格、画家所钤“赐孤云处士章”印，均与王振鹏《伯牙鼓琴图》卷（故宫博物院藏）不一致，从而称“未见实物，不敢妄断”^{〔3〕}。

张珩、徐邦达等前辈都曾强调，书画本身是书画鉴定的主要方面，而画家的款题和他人的题跋，画

^{*} 本文系2023年国家社科基金艺术学重大项目“晋唐宋元书画的价值阐释与保护传承研究”（项目编号：23ZD12）阶段性成果。

〔1〕 前图本幅纵34.6厘米，横207.5厘米，后图本幅纵39.5厘米，横217.7厘米。排除重裱时需要裁去的四边尺寸及测量的误差，二图原初本幅尺寸应接近。

〔2〕 许忠陵最早在《〈维摩演教图〉及其相关问题讨论》中提及该问题，《故宫博物院院刊》2004年第4期，第120—129页；刘义在《李公麟〈维摩演教图〉考辨》中甚至认为该图中明以前钤印皆是伪造，本幅后沈度书《心经》和董其昌跋也让人怀疑，《南京艺术学院学报》2022年第1期，第34—40页。关于故宫本《维摩》的年代，有宋、金、元等不同意见，关于其作者，也有李公麟、马云卿等不同说法，可参见王中旭《故宫博物院藏〈维摩演教图〉的图本样式研究》，《故宫博物院院刊》2013年第1期，又见氏著《心相：宋元明清的佛教绘画》，北京大学出版社，2023年，第45—48页。

〔3〕 前揭许忠陵《〈维摩演教图〉及其相关问题讨论》，第120—129页。

家的印章和鉴藏者印章，所用的纸、绢、绫及幅面格式、装潢形制等，都是次要方面^{〔1〕}。目前认为故宫本创作年代晚于宋金、怀疑大都会本非王振鹏真迹的观点，主要源于对元代鉴藏印或画家款印等次要方面的不确定或怀疑。笔者认为，在对画家款印、鉴藏印真伪不确定或存疑时，绘画鉴定更应主要考虑其本体；在无画家款印或该画家^{〔2〕}缺乏足够可供比对的“标准器”时，鉴定应先判断其年代。

笔者发现，虽然

〔1〕 徐邦达《古书画鉴定概论》，文物出版社，1981年，第18—62页。张珩亦有类似表述，他认为时代风格和个人风格是书画鉴定的主要依据，印章、纸绢、题跋、收藏印、著录、装潢等是辅助依据，见张珩《怎样鉴定书画》，文物出版社，2014年，第1—37页。

〔2〕 画作被归为某画家所作，其确认依据主要包括以下两种：画作中有画家款印；画作中无画家款印，但在题跋、题签或文献著录等信息中有提及。

〔图一〕金马云卿《维摩演教图》卷
故宫博物院藏



〔图二〕元王振鹏《维摩不二图》卷
美国大都会艺术博物馆藏



双胞《维摩》在图像上大体相似，但是在风格、图式细节上仍存在差异，其中部分差异体现了时代特征的变化，有的还反映了画家个人的擅长。笔者曾撰《故宫博物院藏〈维摩演教图〉的图本样式研究》^{〔1〕}一文，对故宫本的图本样式和创作理念进行了探讨，认为其与西夏敦煌壁画较为接近，从而肯定了金维诺、方闻据大都会本卷后王振鹏款题认为该图系马云卿作的说法^{〔2〕}。在此，笔者拟进一步通过对双胞《维摩》风格、图式的研究，尤其是二图之间的差异，判断其所属年代、作者，并结合历史文献证明大都会本中王振鹏款题的可靠性。需要说明的是，观摩双胞《维摩》实物及获取高清图像，为笔者利用图像细节进行比对提供了可能。

一 风格差异及其时代特征

双胞《维摩》皆运用了白描的表现手法，重视线条的艺术表现。在两件作品中，画家皆擅长使用连绵不绝的长线条，突出衣带翻飞的风动感。此外，二图中结跏趺坐菩萨、罗汉曳地衣裙或袈裟、于阗王的裙摆皆形成流云状衣纹〔图三：1—3〕。明人总结的人物画十八描中，其一为行云流水描〔图四〕^{〔3〕}，虽然邹德中对每一种描法的解释并不那么准确，但其总结的名称多从画史文献中来，并能与现存绘画相对应。双胞《维摩》中如流云般婉转盘曲的衣纹表现手法，与行云流水描的字面含义相符。

仔细比较双胞《维摩》中的线条后，笔者发现故宫本中的长线条运笔迅疾，有粗细变化，线条流转过程中粗细变化的节奏尤为明显，笔者怀疑这种长线条应即画史文献中所称之兰叶描〔图五：1〕^{〔4〕}，如南宋赵孟坚即通过线条粗细变化反映兰叶的向背转换〔图五：2〕。故宫本中神祇衣袖、飘带用笔迅疾，突出了风动感，反映了唐吴道子“吴带当风”^{〔5〕}风格的影响，而呈现一定粗细变化的兰叶描则应受到书法用

〔1〕 前掲王中旭《心相：宋元明清的佛教绘画》，第43—76页。

〔2〕 金维诺《〈搜山图〉与〈琉璃堂人物图〉——欧美访问散记之三》，《美术研究》1982年第2期，又见氏著《中国美术史论文集》中册，黑龙江美术出版社，2004年，第302页；〔美〕方闻著，李维琨译《超越再现：8世纪至14世纪中国书画》，浙江大学出版社，2017年，第269页。

〔3〕 （明）邹德中编《绘事指蒙》，见王树村编著《中国民间画诀》，北京工艺美术出版社，2003年，第157页。

〔4〕 关于兰叶描的说法较为混乱，如何良俊认为“马和之马远则出于吴道子，此所谓兰叶描也”，见（明）何良俊《四友斋丛说》卷二九，中华书局，1997年，第264页；汪珂玉记马和之、顾兴裔等的马蝗描“一名兰叶描”，见（明）汪珂玉辑《汪氏珊瑚网》名画题跋卷二四附，卢辅圣主编《中国书画全书》第8册，上海书画出版社，2009年，第526页；王世贞认为李公麟《十六应真》“衣褶作兰叶描”，见（明）王世贞《弇州四部稿》卷一三七，《文渊阁四库全书》第1281册，台北：台湾商务印书馆，1986年，第263页。笔者从故宫本《维摩》中得到启发，认为兰叶描源于吴道子用笔迅疾、“吴带当风”风格的线描，但是不同于吴道子擅长的在墙壁上挥洒、粗细较为一致的线条（盛唐莫高窟第103窟东壁维摩像应体现了吴道子风格的影响），该线描在宋金时代融入了写兰叶笔法的影响，呈现出一定的粗细转换，如此理解则可与“兰叶描”的字面含义相符。

〔5〕 吴道子“其势圆转，而衣服飘举”的线条风格被称为“吴带当风”，见（宋）郭若虚《图画见闻志》卷一“论曹吴体法”，于安澜编《画史丛书》第1册，上海人民美术出版社，1982年，第10页。

〔图三〕行云流水描

1. 故宫本 2. 故宫本 3. 大都会本



1



2



3

〔图四〕明《绘事指蒙》中的“行云流水描”插图



笔的启发。大都会本长线条的运笔相对较为稳重，虽然部分线条落笔或起笔处形成略细的拖尾，但是整体来看则如铁丝般无粗细变化，其流云状衣纹即如盘曲铁丝〔图五：3〕。这种描法应受到初唐尉迟乙僧甚至更早的东晋顾恺之描法的影响，与元初赵孟頫倡导在绘画创作中体现“晋唐古意”的观念^{〔1〕}相契合。

概括而言，笔者认为故宫本的衣纹用线体现了行云流水描和兰叶描的融合，大都会本则体现了行云流水描和铁线描的融合。对比双胞胎《维摩》中的流云状衣纹，可以看出故宫本考虑了衣裙、袈裟的质地和堆叠形状的真实再现，大都会本则更强调线条平行盘曲的装饰性和“行云流水”的感觉。

在维摩、文殊、菩萨、天女、天王、于闐王等神祇形象的表现上，双胞胎《维摩》整体较为相似，仅在面目长短、眼睛等细节的表现上有差异，这些差异处显示，故宫本神祇面目庄严、宗教化的特点鲜明；大都会本神祇面目则更趋和善、世俗化。以维摩像为例，故宫本其脸庞较为宽厚，与菩萨丰满的面相特征相一致〔图六：1〕，而大都会本面庞要瘦削一些，更像是一位清瘦矍铄的老者〔图六：2〕；故宫本眼睛相对宽阔，目光较为萧散，而大都会本眼睛弧度突出，目光更为和善。

双胞胎《维摩》的众神祇像中，差异相对较大的是弟子像。以维摩身后床榻上方的四位弟子像为例，故宫本突出了其面相之间的差异，前起第一、四位弟子虽然皆呈满脸虬髯、双耳贯环的梵相特征，但是他们的虬髯、须发一向上蜷曲一向下垂；第二、三位弟子虽然均呈汉相特征，但是他们的年纪一老一少〔图

〔1〕 赵孟頫该观念可参见王中旭《赵孟頫〈红衣罗汉图〉中的古意与禅趣》，《故宫博物院院刊》2019年第4期，又见前掲氏著《心相：宋元明清的佛教绘画》，第91—98页。

〔图五〕双胞《维摩》中的衣纹线描与赵孟坚《墨兰图》（故宫博物院藏）中兰叶的描法

1. 故宫本 2. 赵孟坚《墨兰图》 3. 大都会本



1



2



3

〔图六〕维摩像

1. 故宫本 2. 大都会本



1



2

七：1〕。他们的手势、姿态、袈裟样式也均有所区别。大都会本中，弟子皆双耳贯环，呈中年梵相特征，不再有汉、梵相及年纪的差别，而且除其中一位的虬髯、须发已被剃除干净外，其他三位的皆统一下垂，不再有人的向上蜷曲〔图七：2〕。大都会本众弟子皆呈梵相特征，与元初赵孟頫倡导绘画创作突出“晋唐古意”的观念相契合，如他在《红衣罗汉图》卷〔辽宁省博物馆藏，图八〕题记中，就自称画罗汉受到了唐卢楞伽罗汉像“最得西域人情态”的影响而“粗有古意”，并批评了五代王齐翰

辈所画的汉相罗汉^{〔1〕}。另与故宫本相比，大都会本中的四位弟子有三位的袈裟添加了纹样，与王振鹏擅长界画的特点相符^{〔2〕}。

再以文殊身后的佛陀波利像为例〔图九〕。双胞《维摩》中佛陀波利皆作梵相，双耳贯环，在故宫本中其头发、须髯以淡墨涂染表示已被剃除〔图九：1〕，而在大都会本中其头发、须髯则用浓密的短线条一一勾出，眉毛也更为浓密〔图九：2〕。故宫本佛陀波利内着僧祇支，外披袈裟；而在大都会本中其僧祇支仅露出一根襟带，袒露胸部及佩钏的右臂，合掌的手臂亦体现出梵僧毛发浓密的特征。相较而言，大都会本佛陀波利像更突出了梵相及古意。

〔1〕 前揭王中旭《赵孟頫〈红衣罗汉图〉中的古意与禅趣》。

〔2〕 王振鹏是仁宗朝宫廷画家，虞集为其父撰写的《王知州墓志铭》称“振鹏之学，妙在界画，运笔和墨，毫分缕析”“尝为《大明宫图》以献，世称为绝”。（元）虞集《道园学古录》卷一九，前揭《文渊阁四库全书》第1207册，第275页。台北故宫博物院藏王振鹏款《龙舟竞渡图》卷大体反映了其界画风格。

〔图七〕弟子像

1. 故宫本 2. 大都会本



1



2

〔图八〕元赵孟頫《红衣罗汉图》之“罗汉像”局部
辽宁省博物馆藏



〔图九〕佛陀波利像
1. 故宫本 2. 大都会本



1



2

除神祇像外，双胞胎《维摩》在文殊的坐骑——狮子形象的描绘上亦有较大差异。二图中狮子皆卧于文殊座侧，但故宫本狮子的面相比较为威武，毛发蓬松有力，后背挺直，下垂铃铛的带状项圈、前腿上的装饰及身上的绳带既衬托了威武的特征，又表明了其为文殊坐骑的功能〔图十：1〕。大都会本中其面相则憨态可掬，如同一条大型哈巴狗，腹部完全贴地，双耳下垂，毛发卷曲，项圈由故宫本中的带状变成了环状，双腿上亦不见有装饰〔图十：2〕。从上述差异可见，大都会本中狮子的宗教性特点被大大减弱甚至趋于消失，世俗性、趣味性被凸显。

〔图十〕狮子像

1. 故宫本 2. 大都会本



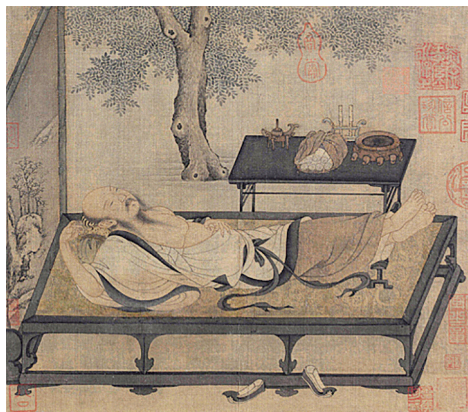
1



2

〔图十一〕南宋佚名《槐荫消夏图》页

故宫博物院藏



二 图式差异及时代特征

除上述衣纹线条、神祇及狮子形象等外，双胞胎《维摩》在床榻透视、纹样，发髻装饰等细节上亦存在一定差异，其中部分体现出了时代特征或画家擅长。

双胞胎《维摩》采用二元对立式的构图，文殊位于画面左侧，维摩位于画面右侧。故宫本中文殊所坐须弥座、维摩所坐床榻，皆运用了观者视角位于画面右侧的透视法，而在大都会本中，则运用了观者视角位于文殊、维摩中间的透视法。宋元表现文人坐卧床榻的卷轴画中，普遍采用观者视角位于画面右侧的透视法，如南宋佚名《槐荫消夏图》页〔故宫博物院藏，图十一〕、元刘贯道《消夏图》卷（美国纳尔逊艺术博物馆藏）等，故宫本中的透视法可能受到了此类图式的影响。大都会本所采用的透视法更符合二元对立式构图的需要。事实上，早在隋唐敦煌《维摩变》壁画及绢纸画中，即运用了观者视角位于二者中间的透视法〔图十二〕，体现了职业画家对透视法的合理把握。大都会本采用“合理”的透视法，与王振鹏作为宫廷画家且擅长界画的特点相符^{〔1〕}。

双胞胎《维摩》在床榻及须弥座纹样上有较大差异，其中大都会本中的凤纹、木纹较为典型且能体现时代特征。

维摩所坐床榻的表面。故宫本主要饰以短木条组成的“人”字斜纹〔图十三：1〕，大都会本则描绘了菱形凤纹，边缘饰以卷草纹和团花纹〔图十三：2〕。文殊所坐须弥座束腰周侧^{〔2〕}，故宫本中饰以水纹〔图十四：1〕，大都会本中则饰以云凤纹，其中右侧两只凤一作回首状一作向前遨游状〔图十四：2〕。大都会本中的两处凤纹，一个于菱形内，一个于长方形内，虽然凤的姿态不同，但造型大体相似：头

〔1〕 双胞胎《维摩》中维摩所坐床榻透视法的变化，导致了床榻下侧弟子数量有所不同，故宫本为两位，大都会本仅为一位。

〔2〕 由于透视的原因，双胞胎《维摩》中仅表现束腰前方右侧及右侧画面。

大颈细，头顶有类似卷云状的羽毛，眼呈细长弧形，钩喙微张，颈处有两撮向上扬起的羽毛，双翅较大，作振动翱翔状，羽毛为三层，最外层尖长锐利，身躯圆硕，未表现或突出双腿，尾部飘翎约为七歧。作回首状凤的尾部，在飘翎之外另有单簇钩状的悠长尾羽，与卷云纹相融合。凤纹是中国最为悠久的动物纹样之一，其形象通常和朱雀难以区分。从目前出土的文物来看，自唐代始，凤(或朱雀)纹的形态由之前的庄严、抽象转变为了“写实”、具象。唐代前期凤纹一般被表现为双腿站立、身躯较为壮硕、尾羽不是特别长〔图十五：1〕，而作翱翔状、体态轻盈的凤纹较早见于约中唐末龟负“论语玉烛”银筹筒〔图十五：2〕^①和唐贞元末裴素进银盘〔图十五：3〕中。宋、辽、金时期凤纹多作翱翔状，形态渐趋华丽，双翅

〔图十二〕维摩变
盛唐 莫高窟第103窟主室东壁



〔图十三〕维摩所坐床榻表面的纹样
1. 故宫本 2. 大都会本

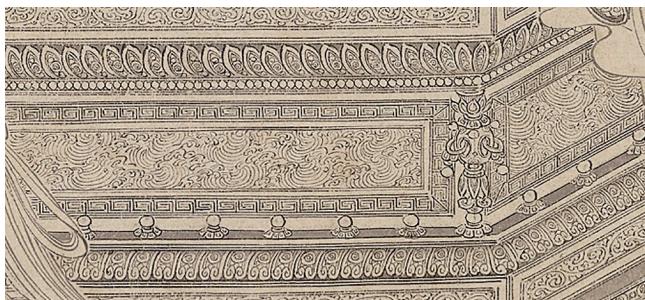


1



2

〔图十四〕文殊所坐须弥座间束腰周侧纹样
1. 故宫本 2. 大都会本



1



2

① 丹徒县文教局、镇江博物馆《江苏丹徒丁卯桥出土唐代银器窖藏》，《文物》1982年第11期，第15—24页；朱天舒《辽代金银器上的凤纹》，《内蒙古文物考古》1997年第1期，第33—34页。

〔图十五〕唐至元代凤纹

1. 杨扶一墓门额上双凤和牡丹纹拓片 唐开元十五年（727）
2. 龟负“论语玉烛”银筹筒凤纹线描 约中唐末
采自前揭朱天舒《辽代金银器上的凤纹》，第34页
3. 鎏金裴素进双凤纹六曲银盘 唐贞元末
4. 庆陵出土石棺上的双凤和花卉纹线描 辽
采自〔日〕田村实造、小林行雄《庆陵》，京都大学文学部，座右宝刊行会印刷，1952年，图118
5. 山西长子南沟金代壁画墓M1前室南壁墓门上方双凤衔绣球图 金
6. 成都市彭州窖藏出土凤头形盖银执壶双凤纹展开图线描 南宋
采自彭州市博物馆、成都市文物考古研究所《成都市彭州宋代金银器窖藏》，《文物》2000年第8期，第10页
7. 元大都出土石质浮雕 元
8. 苏州虎丘区吕师孟夫妇合葬墓出土“闻宣造”铭镀金团花八棱银盒盒心 元

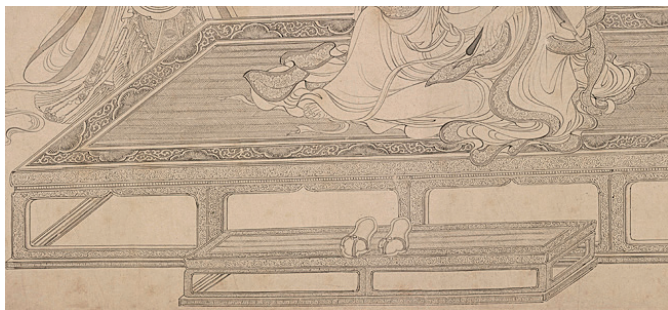


变大，双腿收于足下，体态轻盈生动，此外因尾羽变得悠长、华丽，故在形制上更加丰富，除外缘呈锯齿形的单簇或多歧长翎羽外，还有抽象的单簇钩（或称涡卷）状、花穗状等〔图十五：4—6〕^{〔1〕}。元代翱翔状凤纹的形态更加华丽、生动，描绘也更精细、复杂，脖子细长灵活，突出丰满的羽翼和悠长的尾羽，尾羽以多歧翎状和单簇钩状较为常见，典型者如元大都出土双凤纹石质浮雕〔图十五：7〕、元苏州虎丘区

〔1〕 参见前揭朱天舒《辽代金银器上的凤纹》，第33—36页。

〔图十六〕维摩所坐床榻及置木屐长凳边缘所饰纹样

1. 故宫本 2. 大都会本边缘所饰



1



2

吕师孟夫妇合葬墓出土“闻宣造”铭镀金团花八棱银盒双凤纹盘心〔图十五：8〕等。

相较而言，大都会本中的凤纹较为符合元代的特点，在颈羽、羽翼、钩状尾羽等细节的表现上亦与前面所举元代两例凤纹较为相似。

维摩所坐床榻及置木屐长凳边缘的装饰，在故宫本中主要为缠枝纹，辅以联珠

〔图十七〕宋金时代的木纹

1. 南宋刘松年《罗汉图》“侍者捧经”局部 台北故宫博物院藏
2. 山西屯留宋村金代壁画墓M1墓室南壁
3. 山西长子南沟金代壁画墓 M1前室东壁
4. 陕西甘泉金代壁画墓M1墓室南壁



1



2



3



4

纹、漩涡纹及回字纹〔图十六：1〕，大都会本则全部表现为木质年轮的环形纹路，长凳表面亦由故宫本中的“人”字斜纹改为木纹〔图十六：2〕。中国古代绘画中描绘家具木纹的并不多见，除大都会本外，南宋刘松年《罗汉图》轴“侍者捧经”（台北故宫博物院藏）在罗汉身后及两侧围绕的木屏风上，亦精细地描绘了木质纹路〔图十七：1〕。此外，山西屯留宋村、山西长子南沟、陕西甘泉金代壁画墓等仿木构装饰中也绘制有木纹〔图十七：2—4〕，但远不及刘松年《罗汉图》、大都会本中的精细。

双胞《维摩》中化菩萨发髻的装饰不同。故宫本中手捧香饭的化菩萨头梳双螺髻，发丝被描绘得很精细，头发盘梳的方式亦被表现得较为清楚，额顶束发处饰以莲花珠钿，双髻顶部插有珠簪〔图十八：1〕。大都会本化菩萨的双髻被巾包住〔图十八：2〕，这种以巾或纱包裹发髻的方式，通常被称为包髻。菩萨头顶束发处所饰花钿与故宫本相比略简洁，双髻所包巾顶部饰有珠钿，形制与故宫本中的珠钿较为

〔图十八〕化菩萨头像
1. 故宫本 2. 大都会本



1

2

〔图十九〕宋辽金元时期的包髻

1. 山西太原晋祠圣母殿侍女塑像 北宋元祐二年（1087）
2. 河北宣化下八里韩师训墓后室妇女壁画 辽天庆元年（1111）
采自孙机《中国古舆服论丛（增订本）》，第304页
3. 莫高窟第61窟甬道南壁金星像 元
4. 元刘贯道《消夏图》之“侍女头像”



1

2



3

4

发冠、髻髻与头面。

〔6〕 前揭陈高华《元代妇女服饰简论（下）——法式、首饰、缠足和鞋》，第50页。

〔7〕 （元）无名氏《〔双调〕一锭大银过大德乐·双姬》，隋树森编《全元散曲》下册，中华书局，2020年，第1246页。

相似，可见大都会本中化菩萨虽改用包髻形制，但仍受到故宫本的影响。

包髻似先在辽、金统治地区流行，并影响及宋。《金史·舆服志》载，“年老者以皂纱笼髻如巾状，散缀玉钿于上，谓之玉逍遥”^{〔1〕}，并称金代此发饰承袭自辽，傅乐淑云“玉逍遥”即包髻^{〔2〕}。《范太史集》记北宋仁宗时“召宴宫中夫人同命妇”，夫人及命妇均戴“特髻”^{〔3〕}；哲宗为表彰东阳郡公赵宗辨夫人李氏德行，“诏有司命改服，自后以包髻入，当时荣之”^{〔4〕}，哲宗此举对包髻的流行应有较大的推动作用。至少北宋末包髻已在庶民阶层妇女中使用，《东京梦华录》中即提到，中等媒人“戴冠子，黄包髻”^{〔5〕}。陈高华通过对元杂剧等文献的梳理指出，元代“包髻至少在‘汉地’女性中是相当流行的”^{〔6〕}。笔者注意到，元杂剧中提到饰包髻的多为美貌年轻女子，如《双姬》中“珍珠包髻翡翠花，一似现世的菩萨”^{〔7〕}，形容的即是一名叫茶茶的歌

〔1〕 《金史》卷四三，中华书局，1995年，第985页。

〔2〕 傅乐淑《元宫词百章笺注》第57章，书目文献出版社，1995年，第68页；陈高华《元代妇女服饰简论（下）——法式、首饰、缠足和鞋》，《北京联合大学学报（人文社会科学版）》2008年第6卷第4期，第50页。

〔3〕 特髻大意指女子为盘高发髻而戴的假发套或冠，相关解释可参见孙机《明代的束发冠、髻髻与头面》，《文物》2001年第7期，又见氏著《中国古代舆服论丛》，上海古籍出版社，2013年，第303—304页。

〔4〕 （宋）范祖禹《范太史集》卷四七“保宁军节度观察留后东阳郡公妻仁寿郡夫人李氏墓志”，前揭《文渊阁四库全书》第1100册，第506页。

〔5〕 （宋）孟元老撰，邓之诚注《东京梦华录》卷五，中华书局，2012年，第144页。孙机解释称：“戴冠子时无须包髻，所以这里的意思是：或戴冠子，或包髻；可见二者以类相从。”前揭孙机《明代的束

〔图二十〕双肩生火焰纹或云纹的毗沙门天像

1. 故宫本 2. 大都会本



1



2

〔图二十一〕双肩生火焰纹的毗沙门天像

1. 莫高窟第9窟中心柱后顶部 晚唐

2. 行道天王图 五代

3. 毗沙门天像 后晋开运四年(947)



1



2



3

舞姬，从中亦可见时人眼中菩萨(或天女)的形象。

现存宋、辽、金、元的雕塑、壁画中多有年轻侍女或妇人饰包髻，如北宋元祐二年(1087)山西太原晋祠圣母殿侍女塑像〔图十九：1〕、辽天庆元年(1111)河北宣化下八里韩师训墓后室壁画〔图十九：2〕、元莫高窟第61窟甬道南壁金星像(作抱琵琶妇女状)壁画〔图十九：3〕、元刘贯道《消夏图》卷(美国纳尔逊艺术博物馆藏)侍女像〔图十九：4〕等，其中元代包髻与花钿、珠钿或莲冠等配搭使用，更为华丽。莫高窟第61窟甬道南壁金星像亦梳双螺髻，与大都会本中化菩萨的包髻形制尤为接近。

在故宫本中，北方毗沙门天双肩生火焰纹，形成类似于头光的造型〔图二十：1〕，大都会本毗沙门天双肩生出的则为云气纹〔图二十：2〕。双肩生出火焰的形象最早出现在佛像中，学界一般称为焰肩佛，是大约4—5世纪在阿富汗迦毕试地区流行的一种佛像样式^{〔1〕}，影响到了中国的早期佛教造像。唐后期至五代，敦煌壁画、绢纸画中出现了一定数量的双肩生火焰纹的毗沙门天像，如晚唐莫高窟第9窟中心柱后顶部毗沙门天壁画〔图二十一：1〕、敦煌藏经洞出土10世纪《行道天王图》绢画〔巴黎吉美博物馆藏，MG.17666，图二十一：2〕、后晋开运四年(947)《毗沙门天像》版画〔大英博物馆藏，Stein painting 245.ch.xxx.002，图二十一：3〕等。松本荣一指出四大天王中只有毗沙门天双肩生火焰纹，其原因见于

〔1〕 [日]宫治昭著，李萍译《犍陀罗美术寻踪》，人民美术出版社，2005年，第186—202页。

《毗沙门天王经》，曰：“北方世界有药叉名俱吠罗，有大威德身光炽盛如火焰。”^①故宫本毗沙门天双肩生火焰纹与唐宋时期毗沙门天的图式及相关佛经表述相契合，大都会本为云气纹，与该本整体上宗教性减弱、世俗化增强的特点相符，也表明其图式应晚于故宫本。

三 故宫本的时代特点

故宫本采用白描的表现手法，在线条风格上既与唐代白画一脉相承，也根据毛笔书写性的特点融入了兰叶描的创新性因素。白描一般被认为是北宋文人画家李公麟所创，虽然《五马图》卷（日本东京国立博物馆藏）被认作李公麟的白描真迹，但是宗教、人物画应更能体现其白描的特点及成就。正是因为李公麟在白描画史上的崇高地位，明人在折服于故宫本高超技艺的同时，便将该图或认同将该图置于李公麟名下。

笔者曾撰文认为，故宫本与西夏晚期榆林第3窟《降灵文殊、普贤像》壁画在于阗王、文殊化现老人、善财童子及菩萨头冠等图式上较为相似，并且体现了当时佛画创作观点的变化：画家可以在缺乏佛教义理支撑的情况下，对前代相关经典图式加以利用、改造，创作出新的图本样式^②。从时间上看，故宫本应绘制于12—13世纪早期的金代，而不是李公麟生活的11世纪。此外，笔者认为故宫本中的云肩、尖头靴也体现了金而非北宋的时代特征。

故宫本中化菩萨所披云肩〔见图十八：1〕为圆领，双肩部分尖长，边缘呈连续弧形的如意云纹状，胸前部分亦呈半菱花形如意云纹状；整件云肩饰满卷云纹，边缘为白、淡黑色带，胸前及两肩前方部分均饰宝相花，其中两肩前方宝相花中间有打结的长飘带穿出。化菩萨衣袖边缘还有云纹装饰带与云肩相呼应。该云肩较为精美、华丽，即《元史·舆服志》中提到的“制如四垂云”^③。此外，该图中于阗王的披风亦呈如意云纹状，其上饰满卷云纹，应是受到了化菩萨云肩的影响。

“云肩”较早见于与金代相关的文献中，《金史·舆服志》记金世宗大定（1161—1189）仪制规定，宗室、外戚及命妇“若曾经宣赐鸾舆服御车马、日月云肩、龙文黄服、五个鞞眼之鞍，皆须更改”^④，日月纹云肩被禁，说明了当时在贵族阶层日月纹以外纹样的云肩应较为常见。元代贵族使用云肩的制度应主要沿袭自金^⑤。

① [法]法天译《佛说毗沙门天王经》，《大正藏》第21册，第217页中栏。见[日]松本荣一著，林宝尧等译《敦煌画研究》上册，浙江大学出版社，2019年，第254—255页。

② 前揭王中旭《故宫博物院藏〈维摩演教图〉的图本样式研究》，见前揭王中旭《心相：宋元明清的佛教绘画》，第43—76页。

③ 《元史》卷七八，中华书局，2022年，第1940页。四垂云即两肩及前胸、后背均有云形垂出。

④ （金）张埤编著《大金集礼》卷三〇，前揭《文渊阁四库全书》第648册，第247页。

⑤ 董晓云《蒙古壁画中的蒙古供养人云肩研究》，《敦煌研究》2011年第3期，第48—49页。

现存壁画、雕塑等实物中，较早出现云肩的是隋敦煌莫高窟第62窟西壁龕顶北侧执拂天女像〔图二十二：1〕，

该云肩大致由16片锦缎连缀而成，相邻两片锦缎均呈现出浅、深色的区别，锦缎上有花纹。南京南唐烈祖李昇钦陵出土的女俑〔图二十二：2〕、五代莫高窟第36窟主室西壁门南侧龙女像所披云肩〔图二十二：3〕两肩部分尖长，微翘，边缘成涡卷及弧形，胸前或为交领或为对襟，具备了金元云肩的基本形态。据笔者目前所见，四垂云形制的云肩最早出现在成都前蜀王建墓石棺床伎乐浮雕像中〔图二十二：4〕，其中两肩部分如意云纹较短，形制简朴。金代四垂云云肩的形制已较为成熟，金张瑀《文姬归汉图》卷（吉林省博物院藏）中蔡文姬所披云肩〔图二十二：5〕两肩部分如意纹尖长，胸前部分亦呈半菱形如意云纹状，中间饰菱花纹，边缘用双线圈。相较而言，故宫本化菩萨所披云肩

形制与《文姬归汉图》中的较为相似，不仅均是成熟的四垂云形制，而且两肩及胸前如意云纹涡卷的方式、胸前中间饰有花纹（一为宝相花、一为菱花）的细节均接近，不同的是后图较为素朴，无花纹装饰，与边塞主题相符，前图更为华丽，饰连续涡卷形云纹，与菩萨身份相契合。

故宫本中于阗王所穿长靴〔图二十三：1〕头部多出一尖趾头，设计较为独特。南宋郭彖《睽车志》曰：“金亮（按：金海陵王完颜亮）末年自制尖靴，头极长锐，便于取蹬，而足指所不及，谓之‘不头’。”^{〔1〕}南宋周煊《北辕录》记淳熙四年（1177）随使团入金时见到“无贵贱皆着尖头靴”^{〔2〕}。可见尖头靴是为了便于取马蹬而设计，但是其并非完颜亮所创，完颜亮应只是作了改进，使其在金人中普及开来。后唐同光三年（925）莫高窟第220窟甬道北壁《新样文殊》中于阗王所穿尚为普通长靴〔图二十三：2〕，而在北宋雍熙

〔图二十二〕云肩

1. 莫高窟第62窟西壁龕顶北侧执拂天女像 隋
2. 南京祖堂山烈祖李昇钦陵出土红陶高髻女俑像 南唐
3. 莫高窟第36窟主室西壁门南侧龙女像 五代
4. 成都出土王建石棺床南面伎乐像浮雕 前蜀
- 采自冯汉骥《前蜀王建墓发掘报告》，文物出版社，2002年，第34页
5. 金张瑀《文姬归汉图》之“蔡文姬像”



1



2



4



3



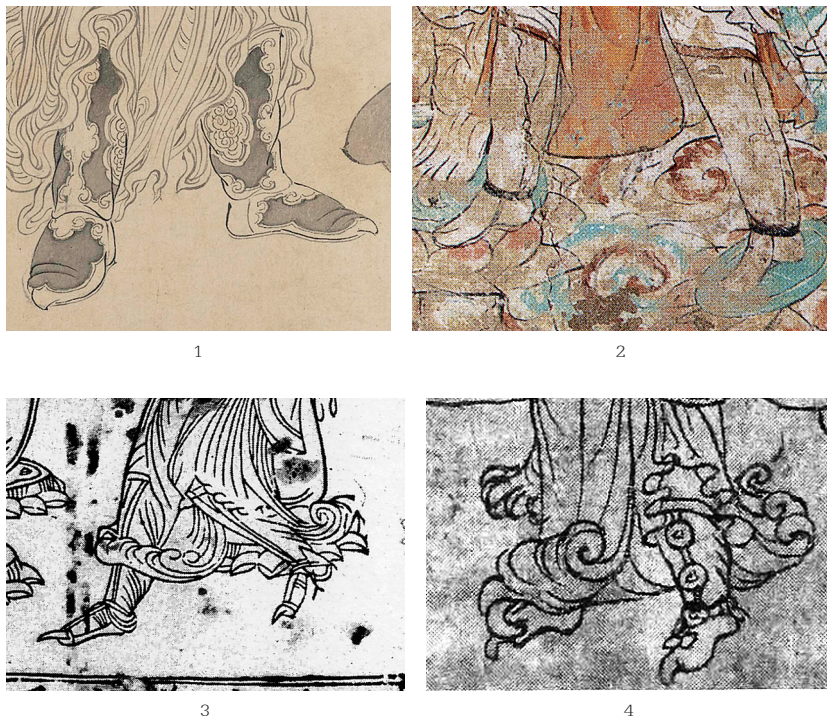
5

〔1〕 转引自（明）陆扈编《古今说海》卷一〇二“睽车志”，前揭《文渊阁四库全书》第885册，第642页。

〔2〕 （宋）周煊《北辕录》，《丛书集成新编》第93册，台北：新文丰出版公司，1985年，第704页。

〔图二十三〕于阗王所着长靴

1. 故宫本 2. 莫高窟第220窟甬道北壁《新样文殊》 后唐同光三年(925)
3. 文殊新样版画 北宋雍熙元年(984) 日本京都清凉寺藏
4. 敦煌藏经洞出土《新样文殊》纸画 北宋



元年(984)《文殊新样》〔日本京都清凉寺藏, 图二十三: 3〕、敦煌藏经洞出土北宋《新样文殊》〔法国巴黎国立图书馆藏, P.4049, 图二十三: 4〕中, 于阗王所穿则均为前有趾头的尖头靴, 说明北宋初尖头靴已存在, 只是形制尚粗陋^{〔1〕}, 尖头与靴的连接较为生硬。在故宫本中, 于阗王所着尖头靴的形制已有很大的改进, 尖趾头与靴帮、后跟及脚脖的云纹金属(或皮革)连为一体, 样式精良, 也更适合穿着, 反映的应是完颜亮改良后的样式^{〔2〕}。

四 诸本《维摩》的关系

通过上文对双胞《维摩》风格、图式, 尤其是二图差异的比较分析, 可知故宫本、大都会本分别反映了金、元的时代特征, 并且后图在透视、纹样上的变化与王振鹏擅长界画的特点相符, 这些结论均与该图中王振鹏款题的内容相符。下面拟对大都会本王振鹏款题的内容作细致分析, 进一步论证其可信度, 及判断诸本《维摩》的关系。

大都会本中王振鹏题共有两次, 第一次题于本幅左侧〔图二十四〕, 与图像位于同一幅绢上, 曰:

至大元年二月初一日, 拜住怯薛第二日, 隆福宫花园山子上西荷叶殿内, 臣王振鹏特奉仁宗皇帝潜邸圣旨, 临金马云卿画《维摩不二图》草本。

下钤“赐孤云处士章”朱文方印。另一处题于隔水后的另纸〔图二十五〕, 曰:

至大戊申二月, 仁宗皇帝在春官出张子有平章所进故金马云卿茧纸画《维摩不二图》, 俾臣振鹏临于东绢, 更叙说不二之因……振鹏详观马云卿所作《维摩不二图》, 笔意超绝, 似亦悟入不二门, 岂非神通过于摩诘者乎? 振鹏当时奉命临摹, 更为修饰润色之。图成, 并述其概略进呈, 因得摹本珍藏, 暇日展玩以自娱也。东嘉王振鹏拜手谨识。

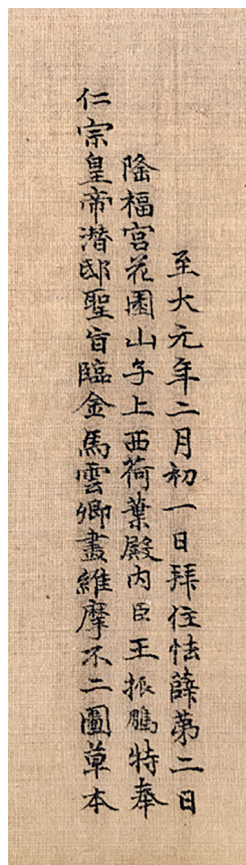
下钤“王振朋”朱文方印、“朋梅道人”白文方印、“赐孤云处士章”朱文方印。

〔1〕 这应也与此时版画技法相对粗陋有关。

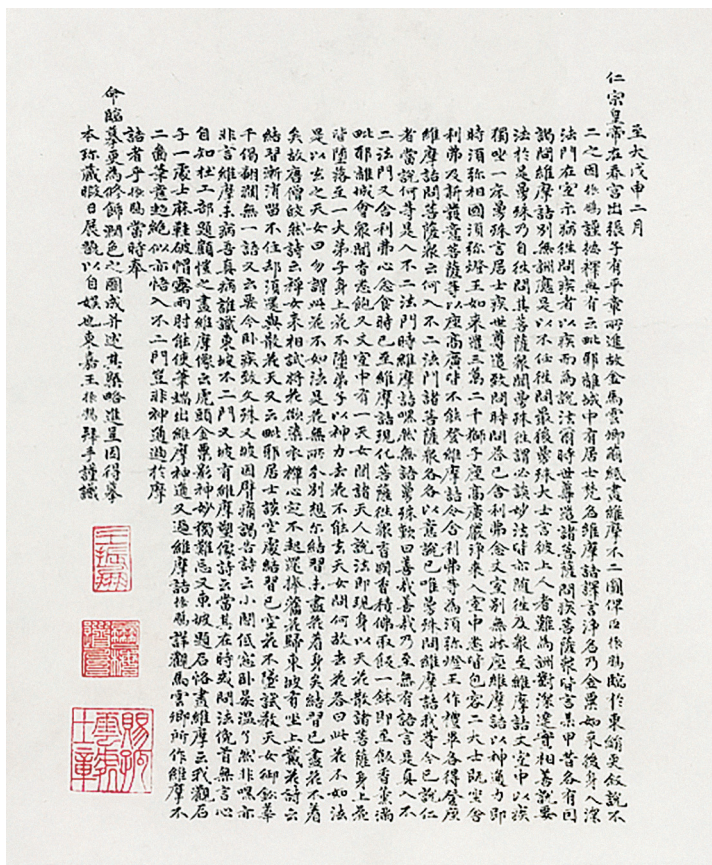
〔2〕 类似的尖头靴形制亦见于佚名《石勒听讲图》卷本幅左侧持仪仗的两名护卫像中。本文关于尖头靴的论述参见了罗海英、林锐、吴训信《〈石勒听讲图〉断代考》, 《美术学报》2017年第4期, 第32页。

许忠陵、刘晓已注意到，王振鹏在款题中提及“仁宗”庙号，可知是在仁宗去世后补题^①。王振鹏提到，此图系至大元年他奉尚为皇太子的仁宗的敕命，临马云卿本而成，临摹地点是隆福宫花园山子的西荷叶殿，隆福宫是仁宗居住的东宫（春宫）。王振鹏称马云卿本系“张子有平章”所进，张九思（1242—1302），字子有，南宋被灭时“库藏金帛输内府，而分授东宫者多，置都总管府以主之”^②，他当时以工部尚书兼府事，累官至中书平章政事。王

〔图二十四〕大都会本
本幅王振鹏题 元



〔图二十五〕大都会本尾纸王振鹏再题 元



振鹏自称所用为东绢，即四川盐亭产的鹅溪绢^③，大都会本为东绢提供了实例。王振鹏虽是奉敕临摹，但他在题中称“更为修饰润色之”，这就解释了大都会本和故宫本在线条风格、纹样细节等方面有差异的原因，可知这些差异是画家主动追求的结果。王振鹏当时临摹了两本，其中一本进呈给了仁宗，另一本自己珍藏，大都会本应即画家自己的珍藏本。王振鹏款题中还涉及一个细节，称至大元年二月初一日为拜住（1298—1323）怯薛第二日，拜住是蒙古开国元勋木华黎的后裔，怯薛即蒙古语宿卫之意，《元史·拜住传》称他于“至大二年，袭为宿卫长”^④，王振鹏款题中称至大元年拜住尚为怯薛而非怯薛长，与史实相符。

① 前揭许忠陵《〈维摩演教图〉及其相关问题讨论》，第126页；刘晓《金末画家马天章杂考——以〈送马云汉还燕〉诗与〈维摩不二图〉题跋为中心》，《故宫博物院院刊》2021年第8期，第17—18页。

② 前揭《元史》卷一六九“张九思传”，第3980页。

③ 杜甫《戏韦僮为双松图歌》曰：“我有一匹好东绢，重之不减锦绣段。已令拂拭光凌乱，请公放笔为直干。”黄鹤注曰：“梓州盐亭县出绢甚良，时人谓之鹅溪绢，即东绢也。”见（唐）杜甫撰，（元）高楚芳编《集千家注杜工部诗集》卷七，前揭《文渊阁四库全书》第1069册，第792页。

④ 前揭《元史》卷一三，第3300页。

王振鹏亦提到，马云卿本为茧纸、草本。茧纸即用蚕茧做成的纸，是宋代以来绘画的常用纸。草本一般指稿本、粉本，这里指白描，因只有线条，不上色，类似稿本。茧纸本、草本的特点与故宫本相符。

综合来看，大都会本中王振鹏款题与画作及历史事实相符，结合上文对其图像本体的研究，笔者认为王振鹏款题可信。此外，王振鹏款题中称马云卿本为“茧纸”“草本”，及称画家临仿时对原本“更为修饰润色之”，均说明故宫本应即马云卿本。

除故宫本、王振鹏的两个临本外，还有《秘殿珠林》初编著录的李公麟《维摩不二图》（下文简称“秘殿本”）^{〔1〕}，也受到学界关注。该图现不知藏于何处，亦无图像留存，无从判断其真伪，《秘殿珠林》记其后有金完颜璫（1172—1232）、元商挺（1209—1288）等跋，提到系李公麟作，其中商挺跋的内容较为丰富，许忠陵、刘晓均有细致分析，认为可靠，许忠陵还认为不排除秘殿本是李公麟真迹，且被王振鹏临摹，但被人误以为是马云卿作的可能^{〔2〕}。秘殿本卷后商挺跋称该画曾被马云卿父了了居士、张九思收藏，至元二十二年（1285）商挺是从乔篈成手中再次见到该画并题跋，另该画上有元内府“天历”印，则表明该画之后进入元内府。秘殿本与故宫本在收藏史上高度重合，都与马云卿家、张九思及乔篈成有关，皆曾进入元内府。这样看来，秘殿本是李公麟真迹的可能性就较低了，倘若商挺跋为真，元人所见的大概也只能是被误归于李公麟名下的金元时期的画作。

五 结语

在故宫本本幅元代鉴藏印及大都会本画家题、印缺乏可供对比的“标准器”的情况下，笔者尝试以图像本体研究为基础对其年代作出判断。虽然故宫本、大都会本在图像上大体相似，但在风格、图式细节上存在差异，从这些差异可以确定，后者的创作年代应晚于前者，后者体现了元代特征，其对床榻透视的修正和在装饰纹样上的创新，亦与王振鹏擅长界画的特点相符。故宫本云肩、尖头鞋等体现了金代而非李公麟生活时代的特征。大都会本王振鹏题的内容亦与画作情况和历史事实相符，笔者认为可信。综合来看，故宫本应即马云卿作，大都会本则是王振鹏真迹，二图是原本和临本的关系，秘殿本是李公麟真迹的可能性较低。如此，则故宫本应是目前存世画作中最能体现宋金时代白描特点及成就的佛画作品。

[作者单位：故宫博物院书画部]

（责任编辑：盛 洁）

〔1〕 （清）张照等编《秘殿珠林》初编卷九，见《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第1册，北京出版社，2004年，第109—110页。

〔2〕 前揭许忠陵《〈维摩演教图〉及其相关问题讨论》，第128—129页；前揭刘晓《金末画家马天章杂考——以〈送马云汉还燕〉诗与〈维摩不二图〉题跋为中心》，第16页。