

第四章 法海寺壁畫的風格來源與十五世紀職業宗教繪畫之發展

上一章的討論中，我們可以初步的判斷，參與法海寺壁畫製作的工匠很有可能來自浙江地區。本章將從佛畫的發展進一步界定法海寺壁畫的風格來源，並探討十五世紀職業宗教繪畫的發展。自宋元以來，民間佛、道畫的傳統有兩大中心，一是具有豐富壁畫遺產的山西所代表的北方傳統，一是承襲南宋精緻風格的浙江所代表的南方傳統。這兩大職業繪畫中心，到了明代之後發展的情形是如何？法海寺壁畫是否與此二處的職業繪畫有風格上的淵源？

第一節 明代以前民間佛道繪畫的概況

一、南方的佛畫重心—寧波

浙江沿海的寧波是十三、十四世紀民間佛畫的外銷重鎮。南宋建都杭州，其宮廷精緻細膩的院畫風格，也影響到江浙地區民間的職業畫師。¹⁵³目

¹⁵³ 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》1993，40期，頁227-291。

前收藏在日本大德寺及美國波士頓、大都會美術館的《五百羅漢》(圖 4-1)是現存寧波規模最大的一組佛教套畫，¹⁵⁴是南宋寧波畫師周季常、林庭桂等人製作。整體而言，這套畫呈現出一種精緻、工細的品味，若與劉松年的羅漢風格相比，可以容易的看出寧波這種細密特質與南宋宮廷院體風格的關連。現藏台北故宮劉松年的《羅漢》(圖 4-2)，衣服上的紋飾的處理，以及羅漢臉部五官細膩精緻的線條，與周季常、林庭桂的羅漢畫風格一致。

記載中南宋的宮廷畫家趙伯駒曾受託杭州能仁禪寺製作五百羅漢圖，屬於宮廷的羅漢風格可能普遍流行於江浙地區的寺廟繪畫。再加上南宋皇室與寧波當地的寺廟如天童寺、阿育王寺等原來就維持著密切的往來，¹⁵⁵因此，寧波地區的民間職業佛畫風格與南宋宮廷的院體畫風有密切的關係。

除了脫胎自南宋宮廷的風格之外，寧波的佛畫亦發展出具有地方特色的職業畫風。金處士的《十王圖》(圖 4-3)雖然仍表現出南宋宮廷的富貴細緻的風格，如在審判的大殿上殿上，冥王坐在鋪著錦帛座巾的判椅上，身後有山水屏風護障，屏風後更有雕欄、牡丹。整個場景的講究類似南宋宮廷畫家蘇漢臣、劉松年等畫中的御花園景色。¹⁵⁶但這些《十王圖》又呈

¹⁵⁴ 參見 Wen Fong, *Beyond Representation* (New York:Metropolitan Museum of Art,1992) ,PP.343-348.

¹⁵⁵ 參見黃士珊《從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作》，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1995，頁 91。

¹⁵⁶ 石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，《中央研究院歷史語言所研究集刊》，1985，56 卷 3 期。頁 586。

現出另一種寧波本色的「俗麗」風格，¹⁵⁷劉松年羅漢畫中典雅的藍色與金黃色在此被耀眼的艷紅和青綠所取代，而羅漢衣服上隱約的紋飾，在十王圖中則直接地將裝飾花紋繪滿桌布、座背布靠、屏風裱框，甚至連鬼卒身上的衣服都盡可能佈滿花紋。

除了金處士十王圖之外，在日本留存了相當數量以陸信忠為名的作品。對於這些作品，雷德侯認為應將「陸信忠」視為畫家集團或家族工作室。¹⁵⁸這些作品署款「慶元府車橋石板巷陸信忠筆」（圖 4-4），寧波稱慶元府時間是在南宋慶元元年（1195）至元至元十四年（1277）年之前，¹⁵⁹因此陸信忠畫坊活動的時間應在宋末元初。接續金處士的佛畫風格，陸信忠畫坊的十王圖亦呈現寧波那種偏愛細密裝飾織紋的「俗麗」風格（圖 4-5）。在冥王判桌的桌布上，同樣可以看到如金處士十王圖的複雜華麗的紋飾。相國寺的《十六羅漢》（圖 4-6）亦呈現出亮麗細膩的裝飾風格，畫家以細膩的暈染來表現肌膚的質感，且畫面使用紅、綠對比強烈的色彩，散發出寧波地區偏好華麗的裝飾性。

二、山西壁畫的風格特色

看過了寧波佛畫的風格特色，再繼續探討北方傳統的山西壁畫。山西

¹⁵⁷ 參見黃士珊，《從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作》，頁 96。

¹⁵⁸ Lothar Ledderose, "Kings of Hell", 《中央研究院國際漢學會議論文集·藝術史組》（台北：中央研究院，1981），頁 195-196。

¹⁵⁹ 參見《寧波府志》，1987，台北：中華民俗學會複印。

地區的元代壁畫大多是以民間畫坊的形式進行製作，¹⁶⁰在稷山縣興化寺的壁畫上留有畫師的題記「襄陵縣繪畫待詔朱好古」及「門徒張伯淵」等人的題名；而在芮城縣永樂宮純陽殿則留有「禽昌朱好古門人」為首的題名。朱好古是元初襄陵一帶知名的畫師，在《山西通志》、《平陽府志》、《襄陵縣志》中均有其相關記載，稱他：「善畫山水、人物，以人物尤工，宛然有生態。與同邑張茂卿、楊雲端俱以畫名成家，人有得者若拱壁，當時號稱襄陵三畫」。¹⁶¹所以，以朱好古為首的畫坊集團基本上可以反映十四世紀晉南地區的壁畫風格。¹⁶²

現藏北京故宮博物院的《七佛圖》（圖 4-7）壁畫原屬於興化寺，1926 年被古董商切割成 59 塊，準備運出國前，被北京大學教授馬衡買下。¹⁶³壁畫中的佛像，如第五尊佛臉形方圓飽滿，下巴、頸部加以圓弧平行的重複線條。在佛尊的袈裟上，衣摺的表現則用流水般的圓弧線條密密地交流，線條是畫家表現的重點（圖 4-8）。

永樂宮壁畫（圖 4-9）主要集中在無極門、三清殿、純陽殿、重陽殿等處。三清殿是此觀的主殿，壁畫環繞殿內四壁及凹字形壁壇的內外面，其主題為道教的朝元圖。在構圖的安排上，人物姿態成一明顯的方向性，以殿堂的主壇為中心，西壁及北壁西半部人物向左側，東壁及北壁東半部

¹⁶⁰ 參見黃士珊，《從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作》。

¹⁶¹ 楚啓恩，《中國壁畫史》（北京：北京工藝美術出版社，2000），頁 189。

¹⁶² 參見黃士珊，《從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作》。

¹⁶³ 楚啓恩，《中國壁畫史》，頁 190。

人物向右側，成一環繞大殿的朝覲隊伍。藉著雲氣的圍繞、人物衣袖的飄舉、幡旗及寶蓋的飛揚，讓整個畫面有行進的感覺。這種水平行進的朝元圖式向來就為中國神仙或宗教繪畫所應用，如傳顧愷之的《洛神賦》（圖 4-10），而北宋武宗元的《朝元仙仗》圖（圖 4-11）亦是此類型的構圖形式。

《朝元仙仗》承襲了吳道子傳統的線描風格，三清殿的壁畫亦以流利飄動的長線條表現出吳帶當風的特色。壁畫中的仙佛披著流暢平行的長線條，畫家透過這種表現性強烈的線條，展現其特出的筆描能力。

稷山縣的青龍寺在腰殿的四壁繪有壁畫，其西壁的《三界諸神圖》（圖 4-12）是精華所在。壁畫的人物造型和畫法與興化寺、永樂宮相似，人物豐滿、線條剛健，流利平行的圓弧線條主導了畫面的構成。

討論了以上山西地區的寺觀壁畫，可以發現這些壁畫強調線條的表現技法與風格，承襲吳道子以來的線描傳統，純熟、流利的筆描能力正是這些民間畫師展現技藝的本錢。

第二節 法海寺壁畫與明帝國的宮廷品味

浙江地區的佛畫傳統接續南宋的宮廷院畫，偏好華麗的裝飾性，表現出細膩、精緻的風格取向；而山西地區的民間畫師則承襲了吳道子的線描傳統，以線條表現純熟的畫技，呈現出剛健、挺拔的筆法特色。北京的法海寺壁畫是否與這些地方傳統有風格上的淵源呢？

如同前文所敘述，法海寺壁畫的風格特色是線條輕柔細緻，人物的肌膚略施暈染，衣服裝飾繁密，色彩明麗，好用紅綠對比。這些特質顯然與寧波的佛畫傳統較接近。以《三大士》圖中的水月觀音為例（圖 4-13），畫家使用了相當細膩而輕柔的線條，並以淡赭沿著輪廓邊緣施以渲染，不但企圖造成臉部、手臂等處的立體效果，更能表現肌膚柔嫩的質感。觀音的裙上，外層的綠裙邊緣飾以繁密的花紋，內層的紅裙則以金粉描出極為細緻的花團紋飾（圖 4-14）。觀音的薄紗披肩（圖 4-15），更能顯出繪製的精細程度，薄紗透明的質感及其上的六菱花瓣圖案，給人的感覺是「細如蛛絲，薄如蟬翼」。披紗上的花紋，每一花瓣都由 40 多根金線組成，精細工整的程度堪稱一絕。另外在水月觀音身旁的善財童子（圖 4-16），他的衣服上亦是極盡雕琢地繪滿了紋飾，表現出富麗堂皇的精工之美。在寧波的佛畫中，如金處士的十王圖，他使用了相當仔細而含蓄的線條，又以渲染的陰影企圖造成臉部之立體與其中之肌理結構，這種手法恰與法海寺壁

畫追求的 效果相同。而如同之前所述，金處士或陸信忠的十王圖均偏好細密裝飾織紋的「俗麗」風格，從他們畫中的桌布、座背靠布、衣服都可見佈滿華麗花紋的裝飾。同樣的裝飾手法在《無準師範像》（圖 4-17）（現藏日本京都東福寺）座椅的靠布上亦可發現。除了人物之外，在動物及花卉上亦可找出兩者之間的風格連繫。水月觀音右下的神獸「金犼」，與陸信忠《十六羅漢》中的神獸，畫家對於動物質面細膩的暈染和雕飾是一致的；而金處士十王圖殿後庭院中的花卉，與法海寺壁畫中出現的花卉同屬於南宋宮廷院畫的風格。雖然寧波佛畫的興盛時期只到十四世紀，並未跨越至明代，但並不表示就此斷絕而消失，民間職業畫坊的技法與風格必然是代代相承而在當地持續流傳。

但若比較法海寺壁畫與山西地區的壁畫，則可發現有明顯的風格差異。山西地區的壁畫強調的是線條的表現效果，流利、平行的圓弧線是畫師們慣用的手法，這種外露的線條表現風格，顯然與法海寺壁畫細膩精緻的取向不同。

此外，如前文所述，在法海寺壁畫中出現了許多西藏式繪畫風格，這固然是明代統治階層崇信藏傳佛教的因素，¹⁶⁴而與其風格一致的江南地區職業繪畫是否也受到藏傳佛教的影響呢？杭州是元代藏傳佛教的重鎮，當時江南釋教都總統楊璉真加改道觀為佛寺、拆毀南宋宮室、陵寢而建喇嘛

¹⁶⁴ 明代宮廷與藏傳佛教的關係可參見 Marsha Weidner, “Preserving the Nation: The Political Uses of Tantric Art In China” ,*Latter days of the law : Images of Chinese Buddhism,850-1850*,pp.89-123.

寺塔，在江南一帶大力推行喇嘛教，如杭州飛來峰的藏式佛像即反映了此種藏傳佛教的造像風格。¹⁶⁵此外，元代杭州地區亦為皇室宮廷織造西藏唐卡，¹⁶⁶這種華麗燦爛的藝術風格，必然為職業畫家所吸收使用，而密教偶像的造型也必然為職業畫家們所熟悉。吸收運用藏傳佛教風格的職業畫家，如顏輝的仙道人物（圖 4-18），重視光影、色調的變化，強調高光、暈染，注重物像局部色塊內明暗對比的技法，極可能就是來自於西藏唐卡的風格。¹⁶⁷

法海寺壁畫與宮廷的關係密切，因此在比較了南北兩大佛道職業繪畫的風格之後，再來看看宮廷佛道繪畫的情形，或許可以更進一步了解法海寺壁畫的風格來源。圖 4-19 是佛教《北藏》扉頁畫。《北藏》編纂於永樂年間，圖中的線條流暢，衣紋連貫而細密，能配合人體表現體積感，顯得穩重雄偉。此種風格乃承襲自山西平陽地區的版畫傳統。金滅北宋後將汴京的刻工遷往山西平陽，平陽成為金、元兩代佛道經典與版畫的刊刻中心。¹⁶⁸圖 4-20 是金代《趙城藏》扉頁，這種長於組合群像，並且能表現人體實感、重量感的版畫風格，與山西地區的壁畫作風頗有相通之處。雖然《北藏》圖中線條較金代《趙城藏》更加繁複細密，但仍不失平陽地區群像的秩序感、穩定感及流暢的線條表現。¹⁶⁹然而，正統十年（1445）完成

¹⁶⁵ 洪惠鎮，〈杭州飛來峰梵式造像初探〉，《文物》，1986，1期，頁50-61。

¹⁶⁶ 宿白，〈元代杭州的藏傳佛教及其有關遺跡〉，《文物》，1990，10期，頁63-65。

¹⁶⁷ 參見黃土珊，〈從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作〉，頁110-111。

¹⁶⁸ 王伯敏，〈中國版畫史〉（上海：上海人民美術出版社，1961），頁53。

¹⁶⁹ 林聖智，〈明代道教圖像學研究：以《玄帝瑞應圖》為例〉，《美術史研究集刊》，1999，6期，

的《正統道藏》，其卷首圖則呈現了不同的風格（圖 4-21）。《正統道藏》中的人物比例較短，衣紋簡化，短而多折角，缺乏流暢感，不見《北藏》中一氣呵成的連貫性線條。而這種短促、多折的衣紋線條，也正是發源於南方的浙派畫家所慣於使用的手法，亦見於法海寺壁畫的人物衣紋上（圖 4-22）。比起《北藏》的嚴整有序，《正統道藏》就顯得較為活潑熱鬧。明初道教正一教派受到皇室的崇信，成為法定的道教領袖。因此源自江南的正一教派，可能徵調江西、福建一帶的版畫作坊至京師製作《正統道藏》。¹⁷⁰雖然對正一派道士而言，選擇南方版畫風格，主要可能是基於地理淵源，但是這種繁密、熱鬧的風格取向，也正好呼應了明代皇室出身庶民階層的民間性格。¹⁷¹因此，相對於《趙城藏》所呈現的山西地區的壁畫風格，《正統道藏》的熱鬧、繁密則與法海寺壁畫呈現相同的趣味。

永樂四年（1406），明成祖迎藏僧哈立麻至當時的國都南京，並封其為「大寶法王」，領天下釋教。¹⁷²永樂五年二月在靈谷寺設普渡大齋，為明太祖及高皇后薦福。此普渡大齋的過程中出現種種瑞應，從二月五日至二十八日逐日記述描繪，三月三日至十八日擇日描繪，共分成四十九幅畫面。

¹⁷³畫面上滿佈著五彩祥雲及毫光，色彩鮮豔奪目，製造出熱鬧繽紛的視覺

頁 151-152。

¹⁷⁰ 同上註。

¹⁷¹ 關於明皇室的民間性格，參見石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》，40 期（1993，6 月），頁 225-291。

¹⁷² 參見 Marsha Weidner, "Preserving the Nation: The Political Uses of Tantric Art In China", pp.107-108.

¹⁷³ 關於此圖的詳細說明，參見西藏自治區文物管理委員會編，《西藏文物精粹》（北京：故宮博物院紫禁城出版社，1992），頁 52。

效果，突顯出各種神聖的瑞應現象。此處（圖 4-23、4-24），不難讓人聯想起法海寺壁畫中的《祥雲圖》，同樣藉著絢麗的彩雲翻騰，營造出變幻莫測的神聖空間。此五彩繽紛的瑞應圖已不見如宋代的《瑞鶴圖》（圖 4-25）、《祥龍石圖》（圖 4-26）等瑞應圖所呈現的寧靜肅穆，反而顯得熱鬧活潑，且畫面內容通俗易懂，即使沒有任何文字的輔助說明，觀者依然能明白畫中所表達的要點。這種缺乏隱喻，追求畫面的豐富與裝飾性效果，也反映了明代皇室的品味取向。

此外，成祖給哈立麻的賞賜中有一套十六羅漢畫。（圖 4-27、4-28、4-29）這一套畫線條含蓄、細柔，人物、動物均施以暈染呈現立體感及肌膚的質感，羅漢的袈裟、坐墊飾以繁密精細的紋飾，襯景的花卉則是源自南宋宮廷院畫的風格。整體而言，表現了如寧波佛畫及法海寺壁畫的風格特色，尤其在十六羅漢中出現一隻神獸（圖 4-30），與法海寺壁畫中，水月觀音右下角的「金猿」（圖 4-31）極為類似。雖然這套十六羅漢的作者已無從考察，但從上述的風格仍可以判斷是承襲自南宋劉松年及南方重視裝飾性的佛畫傳統。

現藏日本東京靈雲寺的《天帝圖》（圖 4-32）是十五世紀初永樂、宣德時期的作品。¹⁷⁴中央主神玄天上帝呈坐姿，後方有執旗及捧劍兩位隨從，前方兩側分別是男女四位侍神，畫面最下方則為四位威猛的元帥。全圖以

¹⁷⁴ 關於這幅掛軸畫日本 1973 年出版的《重要文化財》將其定為元代的作品；而林聖智則認為就風格而言應是十五世紀初期的作品。參見文化廳監修，《重要文化財》8（東京：每日新聞社，1973），頁 115；及林聖智，〈明代道教圖像學研究：以《玄帝瑞應圖》為例〉，頁 156。

紅綠爲主調，顯得鮮豔華麗，在人物的衣袍、配飾及座椅的裝飾上，畫家更是極盡雕琢的繪上各式複雜的紋樣。從座椅的表現可以發現，畫家不再關心結構的問題，在繁密的裝飾下，座椅的立體感、重量感消失了，平面化的座椅反而如同玄帝身後的屏風，強調屏障玄帝的功能。雖然沒有任何證據可以說明此掛軸是出自宮廷畫家之手，但就風格而言，想必與宮廷畫家有一定的淵源。這種強烈的裝飾手法，在明代的帝王肖像中亦甚爲明顯。圖 4-33 是明太祖肖像，太祖座下四周有著繁複的裝飾紋樣組合成的地面，這是前代帝王肖像畫上所未曾見過的。成祖肖像（圖 4-34）中不但仍有此種地面，其座椅的裝飾手法更形誇張突出。到了孝宗的肖像（圖 4-35），其身軀、座椅及屏風全溶成了平面化的大裝飾畫面，整幅畫面幾乎完全充塞了紋飾。¹⁷⁵同樣的情形也出現在法海寺的壁畫之中，圖 4-36 是《帝釋梵天禮佛護法圖》中西方廣目天王的下半身，雖然人物的姿態十分準確，但觀者看圖只覺無數的紋樣佔據了畫面，難以分辨畫中人物的前後關係。在此，畫家關心的不是人物是否具有立體感及重量感，而是盡其所能的在人物的輪廓中堆砌精細、繁密的裝飾花紋。

《天帝圖》中玄帝的下擺排列著條狀的邊襯並飾有一串串的玉珠，雖然在道釋人物畫上飾以珠玉可見於歷代的佛畫，但是一直到明代才發展至極爲繁複的地步。法海寺壁畫中的諸菩薩、天眾也都飾以大量華麗多彩的

¹⁷⁵ 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，頁 234-235。

寶珠，如北方多聞天王的裙擺（圖 4-37），條狀綴飾上鑲有成排的玉珠，十分類似《天帝圖》的情形。同樣的裝飾也可見於商喜《關羽擒將圖》中關羽戰袍下緣的裝飾（圖 4-38）。這種表現並非單純只是裝飾母題或是服飾細節的模仿，而是體現了異於元代道釋人物畫的明代宮廷趣味。¹⁷⁶

明代從太祖開始，所取用的宮廷畫家大多來自江浙地區，而其中以佛道人物聞名的畫家如蔣子誠、胡隆等亦皆是南方人。蔣子誠是江蘇宜興人，善畫道釋人物，是永樂朝的宮廷畫家。關於蔣子誠有記載如下：

蔣子誠，江東人，工道釋鬼神。《江寧縣志》載其一事云：

潘爛頭者相傳雷火焦其額，。爛頭俛子誠座溫元帥像，久之

弗與。一夕，召溫帥至子誠家，子誠恐，旋畫與之。爛頭訝之曰：

「神像舊所懸金字牌書『出入天門』，君何易曰『無拘霄漢』？」

子誠曰：「旬日每夕，吾見神所懸者如此。」自是天下始改牌面

皆曰無拘霄漢云。¹⁷⁷

《天帝圖》中右下方武將裝扮的神祇右手持劍，左手拿金環，胸前所戴的金牌有「無拘霄漢」字樣，因此可以斷定是溫元帥的形象（圖 4-39）。

溫元帥出身自浙東溫州（今浙江永嘉），元帥信仰在江浙一帶甚為流行，¹⁷⁸

¹⁷⁶ 林聖智，〈明代道教圖像學研究：以《玄帝瑞應圖》為例〉，頁 157。

¹⁷⁷ 朱謀壘，《畫史會要》，卷 4（文淵閣四庫全書本，台北：商務印書館，1977），頁 15。

¹⁷⁸ 參見馬書田，《華夏諸神》（北京：燕山出版社，1990），頁 109-116。

因此，江浙地區當是元帥圖像製作的主要地區，而從上述的傳說看來，蔣子誠顯然是明代初期繪製元帥圖像重要的畫家。美國波士頓美術館有一幅傳為蔣子誠的《溫元帥圖》¹⁷⁹（圖 4-40），畫中人物身著戰袍，手持長劍，立於佈滿雲彩的虛空之中。胸前掛的「無拘霄漢」金牌，足以辨識其溫元帥的身分。溫元帥的身體比例準確，姿態雄偉，但是身軀卻有被繁複飛動的衣袍所掩沒的現象。這種不求人物量感，而喜好平面化的裝飾趣味，也如同《天帝圖》、或法海寺壁畫所顯現出的風格取向。此外，這幅傳為蔣子誠所作的《溫元帥圖》其造型與法海寺壁畫中的南方增長天王極為類似（圖 4-41），青綠的皮膚，紅色的嘴唇及掌心，作四分之三正面立像，腰微向前傾，雙腳所踏方位一致，而雙手持劍的角度與方式更是驚人的相似。二位武神也呈現極為類似的穿著打扮，尤其在腰部所圍的一塊佈滿紋飾花布，不但造型相同，其下緣的長條帶中的紋樣幾乎是一模一樣。如此近似的兩個圖像，想必來自同一個原型。溫元帥的信仰以江浙一帶為中心，而蔣子誠亦來自浙江，雖然無法確定此《溫元帥圖》就是蔣子誠所作，但其圖像來源是元帥信仰盛行的江浙地區則應無疑問。明初的宮廷畫家本就多出自江浙一帶，他們將江南的職業畫風帶進宮廷，並隨著成祖的遷都，而進入了北京，因此，位在北京的法海寺壁畫，出現了江浙地區盛行的溫元帥造型。由此可以更進一步說明十五世紀宮廷繪畫的風格取向及法

¹⁷⁹ 圖版及說明見 Little, Stephen, Eichman, Shawn., *Taoism and the arts of China* (Chicago, Ill. : Art Institute of Chicago, c2000.) ,pp.264-5.

海寺壁畫與江南地區職業繪畫的風格淵源。

除了蔣子誠之外，再來看看其他宮廷畫家的情形。商喜的《關羽擒將圖》（圖 4-42）使用了鮮豔奪目的紅綠金粉，強調臉及手臂暈染的立體效果，極似民間寺廟的壁畫。而畫中被縛敵將的姿勢，及縛人者的動作，與寧波的《地獄十王圖》如出一轍（圖 4-43、4-44）。¹⁸⁰商喜的籍貫有一說是浙江會稽人。而戴進（浙江杭州人）的《鍾馗夜遊圖》（圖 4-45）其風格同樣是屬於浙江地區的民間佛畫風格。若仔細比較，可以發現鍾馗身旁鬼卒的造型（圖 4-46），非常近似於法海寺壁畫《帝釋梵天禮佛護法圖》中娑羯羅龍王身後的夜叉形象（圖 4-47）。

從以上的討論中，我們可以發現，明初的宮廷品味體現了對繁複精細的裝飾性繪畫的喜好，而此種風格則是來自江浙一帶的民間傳統。明初的宮廷繪畫，是江浙地區的民間風格直接進入宮廷，變成宮廷風格的主要成分。而經由對宮廷佛道繪畫的分析，發現明代的宮廷不但畫家來源、信仰源流均來自南方，且繪畫的造型、母題亦與江浙地區脫不了關係。法海寺壁畫的風格與上述的宮廷佛道繪畫相當一致，而且法海寺壁畫在許多造型母題及繪畫效果均與寧波佛畫呈現出相同的風格，如圖 4-48 是陸信忠十王畫中的鬼卒，相同的造型亦出現在法海寺壁畫中閻摩羅王身旁的長髮鬼（圖 4-49），因此，法海寺壁畫的風格來源與江浙地區的職業繪畫亦有一

¹⁸⁰ 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，頁 244。

定的淵源。然而，不論是法海寺壁畫或《天帝圖》，還是《關羽擒將圖》，皆相當的精緻細膩，尤其法海寺壁畫所呈現的富麗繁複更是無與倫比。相較於江浙地區的民間繪畫，如寧波地區的佛畫，法海寺壁畫顯現出了經過宮廷的轉化之後所呈現的富貴與精緻，代表明初宮廷繪畫吸收了民間風格之後加以精緻化的成就。

第三節 宮廷品味的擴展

御用監太監李童主導，並動用宮廷的畫士及畫士官的法海寺壁畫，具體呈現出十五世紀初、中期宮廷佛道繪畫的高度成就。江浙地區的職業畫風進入宮廷之後，迅速成了強勢的主導風格。此時，擁有優秀壁畫傳統的山西地區，亦開始醞釀一場風格上的轉變。

根據山西文物普查資料的統計，山西境內現存明代寺觀壁畫約 6000 餘平方公尺。¹⁸¹位於山西稷山縣西南的青龍寺，始建於初唐，元、明、清各期都有多次的重建與修繕。目前寺內的後殿與腰殿尚存有一批優秀的壁畫作品。關於壁畫的繪製年代，在腰殿的北壁上有一則年款題記，其上記載：「絳陽石村丹青劉士通繪畫水陸大殿一座……大明丙戌年孟夏……」。

¹⁸²大明丙戌年即明成祖永樂四年（1406），故有研究者認為該殿壁畫是明代所繪。然而大多數的學者則認為青龍寺壁畫雖經過多次的修葺，但現存的壁畫應是完成於元末。¹⁸³柴澤俊更詳細的推論腰殿東、西、南三壁壁畫應為數十位信士於至元二十六年（1289）佈施所繪，至正初年（1341-1344）修補牆壁殘損處後又重施彩畫，而至正十六年（1356）則再次進行修補，其後延至明永樂四年（1406）才於修葺處補上畫師姓名及補書時的年款。¹⁸⁴

¹⁸¹ 柴澤俊，《山西寺觀壁畫》（北京：文物出版社，1997），頁 81。

¹⁸² 見柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 59-60。

¹⁸³ 同上註。

¹⁸⁴ 同上註。

青龍寺現存的壁畫主要分布在後殿東西山牆和腰殿內的四壁，伽藍殿僅存兩塊前檐的拱眼壁畫。腰殿西壁的《三界諸神圖》（圖 4-50）是青龍寺壁畫的精華所在，壁畫的人物造型和畫法與興化寺、永樂宮三清殿等處的壁畫相似，人物豐滿、線條剛建，流利平行的圓弧線條主導了畫面的構成。青龍寺壁畫完成的時間雖然已接近明代，但仍持續著山西地區職業宗教繪畫重視線條的傳統特色。

新絳縣稷益廟壁畫完成於明正德二年（1507），¹⁸⁵與青龍寺相隔僅有十五公里之距，壁畫卻呈現出另一種風格。稷益廟正殿內的東、南、西三壁繪滿壁畫，內容描繪功績卓著的三皇、大禹、后稷、伯益等圖像。西壁壁畫為《朝聖圖》（圖 4-51），大禹端座中央，身著藍袍，高冠玉帶。大禹左側為伯益，右側為后稷，文武百官侍立兩側。每一位人物臉部均施暈染，製造出豐富層次及明暗對比，強調立體感及肌膚細微的變化（圖 4-52）。這種重視肌膚質感的表現方式，在青龍寺壁畫中的人物並不明顯，山西地區其他的元代寺觀壁畫中也較少有此種畫法。青龍寺、永樂宮或興化寺等元代寺廟內的壁畫，其肌膚大多只是單色平塗，人物並非依靠深淺、層次等豐富的顏色變化來表現，而是以剛建、果決的線條，來呈現出人物的神采與氣勢。（圖 4-53）此外，在衣紋線條的表現上，二者亦有明顯的差異。如前一節所述，山西地區元代的寺觀壁畫，人物衣褶的表現主要以流水般

¹⁸⁵ 在正殿內南壁西梢間上隅上存有壁畫年款記曰：「正德二年秋九月十五日工畢」。見柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 125。

的圓弧線條密密地交流，流暢而富有彈性，線條粗黑顯目，主導了觀者的視覺感受。(圖 4-54) 咫尺之遙的稷益廟不復承襲此種優秀的傳統，《朝聖圖》中，迅捷、短促的線條是衣褶的構成要素，畫家的筆不斷的轉折、頓挫(圖 4-55)，雖然線條的表現仍復搶眼，但其衣紋的粗放揮灑，與元代壁畫的緊勁綿密，卻是全然不同的風格呈現。這種方式是明代的宮廷畫家以及浙派畫家所擅長、慣用的手法，戴進的《鍾馗夜遊》圖(圖 4-56)、李在《歸去來辭圖卷》(與夏芷、馬軾合作)的《臨清流而賦詩》(圖 4-57)一段，都可以明顯的看到他們對這種風格的掌握及運用。

稷益廟壁畫完成於明代中葉(1507)，距青龍寺壁畫已超過了一百年。青龍寺壁畫是元代末年的作品，仍維持著山西地區傳統的壁畫風格，然而，稷益廟的壁畫告訴我們，這一百年間，山西的壁畫傳統已發生了重大的風格上的變革。而青龍寺壁畫也似乎在告知世人，山西地區那種剛健、富有韻律感的線條表現，到此已是一個完滿的結局。

雖然沒有充分的證據顯示，進入明代之後，山西地區的寺觀壁畫風格即發生改變，但是，從目前現存的壁畫看來，山西地區明代的壁畫風格，確實與元代有著明顯的差別。

太原市崇善寺始建於明洪武十六年(1383)，該寺在清同治三年(1864)毀於大火，因此壁畫均已不存。所幸成化十九年(1483)時，寺僧因壁畫日久色澤漸淡，於是將壁畫摹繪成冊，欲作為日後補粧重繪的粉本，共有

兩套，分別是《釋迦如來應化示蹟圖》及《善財童子五十三參》。¹⁸⁶，目前此粉本仍存於寺中大悲殿內。

圖 4-58 是《釋迦如來應化示蹟圖》中的《出游東門》一段，設色艷麗，畫面上紅、綠對比強烈，圖中佈滿彩色祥雲，流雲、花卉略施色彩退暈。人物臉部暈染細膩，衣紋線條則多轉折停頓。這些特色，均有別於元代的寺觀壁畫。然而，雖然此粉本是根據明初壁畫所摹寫而成，但我們仍無法就此斷定早在洪武年間，山西地區的壁畫風格即有如此重大的改變。畢竟，此粉本已是一百年後的摹本，並非原作。

山西省大同市西一百二十公里處的右玉縣，形勢險要，為古代北方軍事重鎮。寶寧寺是右玉縣的一座大寺，原藏有明代水陸畫一套（現藏於山西省博物館），共一百三十九幅。關於這套水陸畫的創作年代，可以從康熙乙酉年（1705）鄭祖僑及嘉慶二十年（1815）唐凱二人的重裱題記大致推論，鄭序云：「恒城自駐防以來，凡寺宇古剎，處處煥然，而寶寧寺尤為美備。寺中相傳，有敕賜鎮邊水陸一堂，妙相莊嚴，非尋嘗筆跡所同。但歷年已久，而香燭熏繞，金彩每多塵蔽，住持廣居立志重新，已非一日。客歲冬募懇將軍都統諸大人以暨八旗諸公捐資攢裱，俾向之塵封者，今則光彩倍增，輝煌奪目矣……」。¹⁸⁷唐序云：「郡城之寶寧寺，古剎也，有水陸一堂，中繪諸天佛祖……溯其由來，蓋敕賜以鎮邊疆，而為生民造福者

¹⁸⁶ 柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 100。

¹⁸⁷ 見山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》（北京：文物出版社，1995），圖版 182。

也。其筆墨窮形盡相，各極其妙，誠名賢之留遺，非俗師所能也……」。¹⁸⁸

以上鄭、唐二人均提及此套水陸畫是皇帝敕賜用來鎮邊的。明代和北方的韃靼、瓦剌時有糾紛，在大同、宣化一帶兵戈不絕。正統十四年（1449），土木堡之役，英宗更遭俘虜。寶寧寺建於天順四年（1460），這一年韃靼又大舉進攻，兵臨大同一帶。¹⁸⁹因此，這套畫很有可能是這段期間敕賜給寶寧寺，用以鎮邊的。¹⁹⁰此套畫中的右第六幅至右第九幅及左第六幅至左第九幅（按畫幅上所標的編號）所描繪的是十六羅漢，羅漢們被置於青綠山水構成的舞台空間，奇石、異獸及瀾漫的雲氣，暗示觀者這是個仙境樂土。泉石花卉描繪的相當精細，並以金線描邊，顯得金碧輝煌；人物線條含蓄、細柔，人物、動物均施以暈染呈現立體感及肌膚的質感，且羅漢的袈裟、坐墊均飾以繁密精細的紋飾（圖 4-59、60）。若將寶寧寺這十六羅漢畫，與明成祖賜給藏僧哈立麻的十六羅漢套圖做一比較，可以發現二者在風格上有驚人的類似（圖 4-61、62），羅漢的身後皆以青綠的山石飛瀑為背景，羅漢身旁則有童子、異獸相伴，不論其構圖或畫法均如出一轍。

關於寶寧寺水陸畫，還可以從完成於景泰五年（1454）的一套水陸畫來比較，這套畫現有三十四幅藏於法國居美美術館（Musée Guimet），二幅藏於美國克利夫蘭美術館（Cleveland Museum of Art）。根據畫上的款識，這套畫是由御用監太監尙義、王勤等人奉命監造（圖 4-63），可能是景泰皇

¹⁸⁸ 山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》，圖版 183。

¹⁸⁹ 張廷玉等撰，《明史》，卷 12，本紀第 12，（台北：鼎文書局，1975），頁 157。

¹⁹⁰ 吳連城，〈寶寧寺明代水陸畫〉，收於《寶寧寺明代水陸畫》，頁 7。

帝送給司禮監太監興安所興建之大隆福寺的禮物。¹⁹¹雖然比起寶寧寺的水陸畫此套畫顯得更為突出，其精緻細膩的程度無與倫比，但是此二套水陸畫仍有其風格上的極為相似之處。圖 4-64 是景泰五年水陸畫中的《五方五帝常白山開天弘聖帝》，身著帝裝的眾神參差列於雲霧瀰漫的背景之中，手持笏板，前往朝聖，人物衣飾華麗繁複，臉部暈染細緻。寶寧寺水陸畫的左第二十四幅也是描繪五方五帝眾（圖 4-65），雖然景泰五年的畫多出了一些神祇，但我們仍可以很清楚的看出二著有著同樣的構圖並呈現出相同的繪畫效果。

此外，寶寧寺水陸畫的左第十九幅描繪的是北方多聞天王、南方增長天王、西方廣目天王及東方持國天王等四大天王（圖 4-65、67）。此四大天王的形象，不論造型、姿態、服裝及配飾均與法海寺壁畫的四大天王一模一樣，甚至連飄帶的飄動的角度也十分的類似（圖 4-68 至 71）。

既然寶寧寺水陸畫是皇帝敕賜用以鎮邊，因此，很有可能是在宮廷繪製完成後，再送至寶寧寺。而宮廷負責繪製的單位也極有可能如景泰五年的水陸畫一樣，由御用監負責。寶寧寺建於天順四年（1460），離景泰五年（1454）不過六年，離法海寺完工時間正統八年（1443）也不過十七年，因此，御用監所管轄的畫家可能有部份均接觸到此三項繪製工程。從法海寺壁畫到景泰五年的水陸畫，甚至寶寧寺壁畫，都是由御用監主導製作，

¹⁹¹ Marsha Weidner, "Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty" *Latter days of the law : Images of Chinese Buddhism, 850-1850*, (University of Hawaii, 1994), p.57.

由此，接續前一章的討論，更可以進一步認定御用監極有可能是負責宮廷佛道繪畫專責機構，而專長道釋人物的畫家們則歸由御用監所管轄。

不論是永樂年間的十六羅漢套圖，還是景泰五年的水陸畫，均是皇帝的賞賜，代表的是明代宮廷的風格取向。從以上的討論我們可以發現，寶寧寺的水陸畫所呈現的完全是明代宮廷的風格。因此，至少在十五世紀中葉，山西地區已存在著宮廷風格的道釋人物畫。此種畫風應該在山西地區漸漸流傳開來，並為職業畫師們所學習運用。圖 4-72 是靈石縣資壽寺大雄寶殿的壁畫，完成於成化十二年（1476）；¹⁹²圖 4-73 是繁峙縣公主寺大佛殿的壁畫，完成於弘治十六年（1503）。¹⁹³這些壁畫呈現的是富麗、繁密，與宮廷畫風較為一致的風格特色。因此，天順、成化以後，山西地區的寺觀壁畫很明顯的與元代壁畫有明顯風格上的差異，一種以宮廷品味為主導的畫風，已取代了山西地區原有的壁畫傳統。

除了山西地區之外，四川亦有明代壁畫保存至今。位於四川新津的觀音寺，在毗盧殿尚存有成化四年（1468）所繪的壁畫，¹⁹⁴殿內的東西壁上各有壁畫三鋪，繪十二菩薩、二十四尊天以及天官、天女、供養人等，共計四十九個形像。東壁北起第一鋪的文殊菩薩雙眼微睜，似含念沉思，肌膚暈染細緻，不但柔嫩且富有彈性，祂的白紗披肩，上有細如蛛絲的雪花形及菱形圖案企圖製造輕薄透明的質感（圖 4-74）。從觀音寺壁畫中這位

¹⁹² 柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 105-108。

¹⁹³ 柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 109-111。

¹⁹⁴ 金維諾編，《四川新津觀音寺壁畫》（石家莊：河北美術出版社，2001），頁 1。

文殊菩薩的形象，不難讓人聯想到北京法海寺壁畫中的《三大士》圖（圖 4-75）。二者皆追求繁密華麗的裝飾、重視暈染強調肌膚質感，加上配飾的瀝粉堆金效果，更增光影流動、絢麗奪目。此外，菩薩的座椅佈滿了裝飾紋樣及飾物，畫家關心的仍是細節的描繪，忽視座椅的立體感與重量感，而形成較為平面化的效果，此與《天帝圖》亦呈現相同的風格特色。然而若仔細比較觀音寺及法海寺兩處壁畫，可以清楚的發現，觀音寺的壁畫雖然營造出繁複華麗的效果，但在細節的處理上卻較僵硬呆板。如文殊菩薩所披的薄紗，線條略嫌僵直，且過多的衣紋線條不但無法表現輕柔薄紗質感，反而如鐵線般的纏繞在菩薩身上（圖 4-76）。而其下擺的衣袍描寫過於概念化，以致無法令觀者感受到流暢自然而合理的衣袍結構。

從觀音寺的壁畫可以發現，宮廷的品味，不但在山西流傳，甚至已經成了一種全國性的風格。從現存的壁畫看來，到了成化年間，各地的職業畫坊對於宮廷的風格均已充分的吸收運用。然而畫風的傳播經由一手、二手至多手的學習之後，即越來越概念化、程式化，而觀音寺壁畫即呈現了概念化、程式化的現象。

本章首先討論明代之前佛道繪畫的二十大中心，山西及寧波兩處的區域風格。山西所代表的北方傳統重視的是流暢、剛健的線條表現；而寧波所代表的南方傳統則重視細節的描繪及裝飾性的效果。此二職業繪畫中心到了明代出現了明顯的勢力消長，由於明初皇室的偏好，江浙地區的職業畫

風直入宮廷，主導了宮廷繪畫的品味，而由宮廷所贊助的法海寺壁畫，當然也呈現出與南方傳統較為一致的風格。此外，法海寺壁畫也呈現出宮廷吸收民間畫風後，加以精緻化所達到的高度成就。而此種宮廷發展出來的佛道畫風，傳播到具有優秀壁畫傳統的山西後，卻漸漸改變了山西壁畫的傳統風格。於是，十五世紀明代的職業佛道繪畫風格由地方進入中央，再由中央影響地方，最後竟演變成全國性的風格。經由上面的探討，對於法海寺壁畫的歷史背景與其表現技法與風格，有了更深一層的瞭解，下一章將據此成果，繼續深入探討其壁畫的圖像意涵。