

明代佛傳圖圖像初探

——以崇善寺《釋迦世尊應化示蹟圖》、多福寺佛傳壁畫、 覺苑寺佛傳壁畫及《釋氏源流》為例

國立台灣師範大學美術研究所中國美術史組 蘇玟瑄

前言

在山西省太原市崇善寺曾繪有一套佛傳壁畫，原本繪於寺廟旁的長廊。根據現存寺內永樂十二年（1414）的「建寺緣由匾」記載，明洪武十六年（1383），明太祖的第三個兒子朱橚爲了報母恩，因此特請明太祖恩准擴建崇善寺，歷經八年才興建完畢。明成化十九年（1483），因爲整修的關係，請畫師臨摹壁畫成畫稿，以便日後對照重繪，《釋迦世尊應化示蹟圖》就是其中一份畫稿。《釋迦世尊應化示蹟圖》【圖 1】，長五十一公分，寬三十七公分，描繪釋迦牟尼佛從投胎到涅槃共八十四個故事，是紀錄釋迦牟尼佛生平故事的圖像組合，爲寺院壁畫常見的主題。畫稿爲冊頁形式，一頁一個故事，每一頁的左上方有榜題，榜題文字開頭有編號，編號爲故事發展順序，例如：「第八太子威神力故天人獻寶蓋之處」。

目前保存完善的明代佛傳圖還有山西太原的多福寺和四川劍閣的覺苑寺，可作爲了解明代佛傳圖的依據。多福寺創建於唐貞元二年（786），宋末毀於兵火，明洪武年間（1368-1398）重建，壁畫繪於天順二年（1458）。佛傳圖【圖 2】繪於大雄寶殿內壁，和崇善寺一樣有八十四個故事，採用連環畫的方式繪於壁面。一則故事一景，每一景之間以樹石區隔。壁畫觀看順序由西壁開始，接著北壁，最後是東壁，每壁以由上而下、逆時鐘方向的方式觀看。¹ 每一景的右上方有榜題，榜題文字的開頭也有編號，如同樣是第八則故事的「第八感得天人獻寶蓋之處」。崇善寺及多福寺幾乎有一半以上的榜題字也都十分相近，但仍有三十景因爲壁畫毀損嚴重而無法比較，² 因此要考察兩寺之間的關係只能從圖像方面著手。

覺苑寺始建於唐貞觀（626-648）年間，明天順（1457-1464）年間重建時，重塑佛像及繪製釋迦年譜於壁。佛傳圖【圖 3】在大雄寶殿的內壁，共分成十四個部分，兩百零九個故事。每則故事都有榜題，榜題皆爲四個字，簡潔明瞭。但是沒有編號，再加上該鋪壁畫屬於通景式構圖，每一景之間沒有明顯的區隔物，

¹ 夏惠英，〈藝術珍品 明代傑作——多福寺雕塑及壁畫〉，《文物世界》，第 6 期（2006），頁 8。

² 經過筆者比對，崇善寺及多福寺佛傳圖榜題文字完全相同的有六景，文字很接近的有四十六景，唯有兩景的榜題文字不同，無法比較的則有三十景。

因此在閱讀時易有困擾。³

目前前人的研究都屬於對單一寺院佛傳圖的介紹，缺乏對圖像做更一進步的考察。⁴ 只有母學勇所著的《劍閣覺苑寺明代佛傳壁畫》一書考察了每幅故事圖的文本，是研究該類作品中最深入的著作。他發現《釋氏源流》及覺苑寺壁畫在構圖上十分相近，再加上覺苑寺壁畫沒有編號，每一景之間也沒有明顯的區隔物，因此他依據《釋氏源流》安排覺苑寺佛傳故事的觀看順序，並且補上覺苑寺壁畫中榜題缺損的部分。⁵

《釋氏源流》亦稱《釋迦世尊應化事跡》，為明釋寶成於明洪熙元年（1425）所編，是一套既有文字，也有版畫的書籍。在這套版畫中，有關佛傳故事的描寫有兩百景。⁶ 目前所見最早的刻本出版於明成化二十二年（1486），爾後在明嘉靖三十五年（1556）也有出版。成化本【圖 4】為先圖後文、半葉全圖的版式；嘉靖本【圖 5】則是單面上圖下文。兩本的文字內容一模一樣，但是風格略有差異。成化本人物線條較為柔軟、嘉靖本則是相當的硬直。人物開臉的方式也不同，成化本的人物臉龐會稍成葫蘆狀，皆有雙下巴，五官相當清晰；嘉靖本則是直接畫一個弧狀作為臉型的輪廓，鼻子只稍微畫一個勾，眼睛、眉毛、嘴唇更只用線條帶過。此外成化本刻工較為仔細，許多細小的紋路，例如衣摺、衣服上的紋飾都相當細緻；嘉靖本則是完全省略了這些細節的繪製【圖 6、7】。但整體而言，嘉靖本應該就是仿刻自成化本，而且將成化本縱向的構圖改為橫向，以「從園還城」一景為例，成化本【圖 8】上半部描繪的是淨飯王喜見太子，下半部描繪的是太子乘車回宮的場景；嘉靖本【圖 9】則是將上下兩景改為橫向，畫面右邊為淨飯王喜見太子，右邊為太子乘車回宮。

在缺乏對明代這幾套佛傳圖的綜合研究下，本文的主要研究對象為崇善寺本、多福寺本、覺苑寺本及《釋氏源流》，並以母學勇的研究為基底，將覺苑寺及《釋氏源流》視為一類來探討明代的佛傳圖。由於崇善寺本和多福寺本皆為八十四圖，因此第一部份將依據畫風、構圖及母題元素分析崇善寺本和多福寺本之間的關係，在明代是否除了覺苑寺及《釋氏源流》以外，還有一類以上的佛傳圖形式存在。接著再進行圖文關係的比對，由於佛傳圖由來已久，到了明代更有八十四景、兩百餘景的差異，這些圖像確實描繪了文本的內容嗎？抑或只是跟隨著

³ 本文所使用的觀看順序參考自母學勇，《劍閣覺苑寺明代佛傳壁畫》（北京：文物，1993）一書。

⁴ 這類介紹性的文章有溫金玉，〈崇善寺《世尊示蹟圖》藝術賞析〉，《法音》，第 12 期（1994），頁 27-30。錢紹武，〈談太原掘圍山多福寺明代雕塑兼及壁畫〉，《雕塑》，第 4 期（2005），頁 8-9。母學勇，〈試論覺苑寺《佛傳》壁畫的特點和價值〉，《四川文物》，第 4 期（1996），頁 24-30。

⁵ 母學勇，《劍閣覺苑寺明代佛傳壁畫》，頁 16。

⁶ 《釋氏源流》成化本共有四卷，每卷一百則故事，第一、二卷描寫佛傳故事，第三、四卷則是佛教東傳到中國的源流。《釋氏源流》嘉靖本共有上下兩卷，每卷兩百則故事，上卷為佛傳故事，下卷亦為佛教東傳的故事。成化本請參閱上海古籍出版社編，《中國古代版畫叢刊二編》第二輯（上海：上海古籍出版社，1994），嘉靖本請參閱（明）寶成，《釋氏源流》（北京：中國書店，1993）。

圖像的傳統描繪？第二部分就是要瞭解文本對於圖像有怎樣的影響力？以此為基礎，再進行第三部份圖像的溯源，據此可將明代這四套佛傳圖的來龍去脈做一個初步的整理，瞭解佛傳圖發展到了明代到底產生了怎樣的脈絡。

一、風格分類

在這一部份將先透過畫風、構圖及所使用的母題元素的分析對崇善寺本及多福寺本多一點瞭解，並且以此為依據作為分類的標準。仔細觀察崇善寺畫稿【圖 10】，一定會先注意到整套作品的色彩。整套作品都敷上了很濃豔的顏色，而且色彩相當多樣化，譬如在樹石上會敷上很重的石青、石綠及赭色，再以相近顏色描上輪廓線並以側鋒皴上紋理，看起來綠意盎然、生氣蓬勃；雲氣則是七彩繽紛，營造了仙境的氛圍。人物比例修長，臉型成葫蘆型且較為豐腴；人物服飾色彩、樣式變化多，相當注重衣紋線條旁顏色的暈染，表現了人物的立體感；衣紋線條則是簡單且短促，轉折處多方折，具有明代院畫浙派的味道。多福寺壁畫雖然斑駁地相當嚴重，許多畫面已經漫漶不清，但從現存的壁畫來看，還是可以看出原本多福寺壁畫也相當注重色彩的運用【圖 11】，諸如山石、人物服飾的部分都還是運用了石青、石綠、赭色及朱色。但和崇善寺畫稿相比，會發現多福寺壁畫比較少使用顏色暈染畫面，因此在人物或是雲氣等方面的立體感稍遜於崇善寺畫稿。線條的表現則是較為明顯，運用了比較繁複且粗黑的線條描繪人物的衣紋、屋宇房舍的結構及樹石的紋理輪廓，和元代永樂宮壁畫【圖 12】又硬又黑的線條頗為相近，但繁複的程度不及永樂宮。此外在多福寺壁畫中，還相當注重建築物地板、欄柱的描繪，以第十三景「梵王令天子體掛天衣之處」【圖 13】為例，在地板上描繪描繪了一格一格的方磚，每一塊方磚上又有蓮花、捲草的裝飾；柱子還有一隻隨著柱子扭轉身體的龍；欄杆下的花窗也是繪以花草等吉祥紋樣。

這樣看來這兩套佛傳圖之間的關係相當薄弱，但其實這兩寺在人物造型上的描繪十分相近。以釋迦牟尼佛姨母的形象為例，崇善寺本【圖 10】描繪了一位有雙下巴、臉型略顯圓潤、五官集中於臉部前方，但身型修長的女性，身穿有著精細圖樣的華服、披巾色彩鮮豔、隨風飄盪；額頭有美人尖，戴著造型、顏色繁複的華冠，脖子上掛著寶石瓔珞。多福寺本【圖 11】姨母的形象也是如此，同樣有圓潤的臉型、雙下巴及額頭上的美人尖，不過身型較為豐腴，服飾雖然也是相當華麗，色彩鮮豔，但是衣服的紋飾及頭冠的樣式則不如崇善寺繁複精細。而這樣的形象早在元代山西的寺觀壁畫中就常見，如永樂宮【圖 12】、青龍寺【圖 14】壁畫中女性也是有雙下巴、較豐腴的臉型，衣服相當華麗、身上配戴著許多飾品。

7

⁷ 有關於崇善寺及多福寺所展現的共同及不同畫風的研究，感謝師大彭喻歆同學的指點。更多明代早期山西地區寺觀壁畫畫風的相關研究，可參閱彭喻歆，〈北京坊刻版畫之奇葩——明弘治《新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記》版畫研究〉（國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2008）。

因此即使崇善寺及多福寺的畫風不盡相同，在人物形象的描繪卻有共同的特色，這很有可能就是這兩套佛傳圖使用了相近的稿本繪製壁畫。若是這樣，那麼兩者在構圖以及母題元素上就會有更多的相似處，以下將選取幾則佛傳故事進行構圖及母題元素的比對。以「乘象入胎」這個故事為例，崇善寺本【圖 15】及多福寺本【圖 16】很精準的描繪了榜題所描述的「菩薩駕日輪象至飯（梵）王宮託化受胎之處」。也就是菩薩化身為男童，騎乘著被太陽所圍繞的大象從天而降，跟著日輪的光線來到了淨飯王宮中摩耶夫人的住處。圖中摩耶夫人側臥的姿態及侍女在床腳邊侍候的構圖十分相似，但就是日輪象所乘的光束方向不同，崇善寺本是從畫面的右邊進入畫面中央，多福寺本則是從左邊進入。

或是在「天人獻寶蓋」此景中，崇善寺本【圖 10】與多福寺本【圖 2】構圖也是相當接近。釋迦牟尼的姨母身穿華麗的服飾站在畫面中央，雙手合十，後面跟著兩位頭綁雙髻、拿著羽扇的侍女，另有一侍女用左手抱著太子站在夫人的前方。雖然兩本位於圖像上方天人的位置不盡相同，崇善寺本的天人位於畫面的左上方，榜題的右下角，手持寶蓋，面向畫面的右側。多福寺本則是將天人描繪在姨母的正上方，面向了畫面的左側。但兩本天人所持的寶蓋都是位於太子的正上方，且都是駕著如葦類般的祥雲，可見是參考了相近的圖像。

此外，崇善寺第六景榜題為「第六飯王宣阿斯陀仙人瞻太子形儀之處」【圖 17】，多福寺為「第六梵王觀太子□端相好之處」【圖 18】，很明顯這是兩個不同情節的故事，分別描寫著仙人觀太子形儀及淨飯王觀看太子相貌。從圖像來看，兩寺都描繪了帝王正坐於亭閣的中央，正在看著由侍女抱著的太子，旁邊還有一些隨侍的僕人。但崇善寺本多了坐在帝王旁的仙人，他手指著太子，一邊述說著太子所具有各種異象，多福寺本的第六景則沒有這樣的場景。但特別的是，多福寺本的第五景【圖 19】描繪了幾乎與崇善寺本第六景一模一樣的構圖。無論是帝王、仙人及抱著太子的侍女三者之間的相對位置都呈一個三角形，還有帝王往左擺頭觀看太子的角度都十分相像。由於多福寺本第五景的榜題已漶漫，但從圖像來看，應該也是描繪淨飯王與仙人一同瞻望太子儀容的場景。因此筆者往下查看，發現多福寺本的第六景描繪的與崇善寺本第七景【圖 20】相似；多福寺本第七景【圖 21】則是與崇善寺本第五景【圖 22】相似。據此可以推斷，多福寺自第五景至第七景出現了故事情節順序錯亂的情形。在《佛說普曜經》中是這樣描述佛祖誕生後的這幾段故事：

爾時菩薩從右脅生。忽然見身住寶蓮華。墮地行七步顯揚梵音。無常訓教。我當救度天上天下為天人尊斷生死苦。三界無上。使一切眾無為常安。天帝釋梵忽然來下。雜名香水洗浴菩薩。九龍在上而下香水。⁸

⁸（西晉）竺法護譯，《佛說普曜經》，卷二，收入《大正新修大藏經》，第三冊（台北：新文豐，1973）。該引文加底線的部分為筆者強調。

釋迦牟尼自右脅落下後，同時也降生了七朵蓮花，並自行行走七步宣示。爾後帝釋梵天從天而降為釋迦牟尼佛沐浴，九龍自天空灑水，這些都是釋迦牟尼佛誕生時的場景，爾後回到宮中才有仙人觀像或是淨飯王觀太子等故事。崇善寺雖然先描繪了「九龍沐浴」，然後才是「七步生蓮」，順序與文本不同，但基本上差異不大。多福寺則是相當誇張，在描繪「九龍沐浴」後，是「仙人瞻像」及「梵王觀太子」，接著才是「七步生蓮」，可見撰圖人對於佛傳故事並不熟悉，才會有這樣的錯誤。

在母題元素方面，在「天人獻花」【圖 23、24】一景中，描繪的是釋迦牟尼佛出世後三十二種瑞應中的其中一種。⁹ 兩套作品都描繪了在庭院中嬉戲的太子和姨母，太子左手在上、右手在下，側身拖曳著一個裝飾華麗的彩球。這樣的母題並非文本中特別提到的，但崇善寺本及多福寺本卻都描繪了同樣的物品。綜上所述，崇善寺及多福寺的關係其實是相當密切的，同樣位於山西太原地區，人物造型接近，構圖相近且都繪製了文本中沒有的母題元素，可見崇善寺及多福寺確實是覺苑寺及《釋氏源流》這一脈絡之外另一種佛傳圖的形式，那麼這兩類圖像在同樣一個故事的表現上有什麼差別呢？這是接下來圖文關係所要探討的部分。

二、圖文關係

由於筆者所選取的這四套作品剛好可區分為八十四景及兩百餘景兩類，以下選取了幾件這兩類作品都有描繪的故事情節加以分析探究，探究這兩類作品圖像與文本之間的密切度，藉此瞭解明代佛傳圖八十四景及兩百餘景這兩類作品之間的差異。

（一）「乘象入胎」：

前面有提到崇善寺及多福寺本描繪了菩薩化身為男童，騎乘著被太陽所圍繞的大象從天而降，跟著日輪的光線來到了淨飯王宮中摩耶夫人的住處。而覺苑寺本【圖 25】和《釋氏源流》【圖 26】因為文本中沒有提到「日輪象」這個母題，因此圖像中並未出現。摩耶夫人依然右脅躺在床榻上，菩薩乘象藉由一條扭曲的帶狀物入胎。此景並依據文本的描述，將摩耶夫人向淨飯王稟報懷孕之事一景放在一起，右邊為「乘象入胎」，左邊為「稟報飯王」。可見這兩景都分別忠實地呈現文本的描述，但崇善寺及多福寺本榜題中並未提到夫人為右脅入睡，但這樣母題的呈現在早期印度或是中國的佛傳圖中就已出現，或許可視為崇善寺及多福寺是使用稿本的證據。

⁹ 在撰述釋傳故事的佛教經典中，有稱三十二種瑞應，亦有稱三十四種瑞應。其中《修行本起經》、《太子瑞應本起經》中描述了三十二種瑞應，《過去現在因果經》則是描述了三十四種瑞應。

(二)「太子沐浴」:

在「太子沐浴」一景中，崇善寺本【圖 27】和多福寺本【圖 28】描繪了九條龍規律地在空中排成傘狀，並自口中吐水為太子沐浴，太子站在九龍正下方的金盤中，身旁兩位侍女稍微彎曲著身子，小心地扶著太子。在覺苑寺本【圖 29】及《釋氏源流》【圖 30】的此一場景中，九龍則是在水柱兩旁兩兩對襯，最後頂端再一隻龍，旁邊服侍著的是四天王。太子雖然正在沐浴，但是一手指天，一手指地，這樣的場景一般是描繪在佛祖剛出世的那刻，就能「七步生蓮」，並一手指天，一手指地：「天上天下，唯我獨尊」。崇善寺及多福寺本都將「七步生蓮」另外畫成一景【圖 21、22】。主要仍是因為在《釋氏源流》這一景文字的記錄，便有「樹下誕生」、「七步生蓮」及「九龍沐浴」這三景，因此覺苑寺本及《釋氏源流》將三景都結合在一起，充分地表現了文本的描述。

(三)「魔女獻媚」:

在《修行本起經》及《太子瑞應本起經》等佛經中有提到，魔王得知釋迦牟尼佛即將成道，為了阻止佛祖得道，他命令三位魔女前去蠱惑釋迦牟尼佛。崇善寺本【圖 31】及多福寺本【圖 32】描繪了三位魔女站在畫面的左邊，圍成一個三角形，並且回頭訕笑佛祖。釋迦牟尼佛則是安穩地坐在右邊的寶座上，伸出右手指，像是在與魔女們進行答辯。而這個故事中最精彩的部分就是佛祖在此時施法使三魔女變成老婦人的面貌，但是崇善寺及多福寺本都沒有表現此一情節，但榜題上確實有寫出「魔女笑佛感得形見自陋之處」，而覺苑寺本及《釋氏源流》都有表現出來。覺苑寺本【圖 33】中佛祖坐在左邊，三魔女正面對著佛祖，而在年輕貌美的魔女後面緊跟著三個服飾相同，但是相貌年老的婦女。而《釋氏源流》【圖 34】同樣地描繪了三位被佛祖變成老婦的魔女，但是構圖剛好與覺苑寺本左右顛倒，變成佛祖在右、魔女在左，但基本上構圖是一模一樣的。而這樣的描繪剛好符合了文本「佛指魔女變成老母，髮白而皺，不能自復」。

(四)「降魔成道」:

在這個故事中，崇善寺本及多福寺本只選定了「魔女獻媚」代表佛祖遭遇魔王阻止成道的過程。之後「降魔」【圖 35、36】的描繪手法是將佛祖畫在畫面的正中央，而四面八方皆是來攻擊佛祖的魔兵。可以看到這些魔兵手上拿著各式兵器，相貌醜陋猙獰，但佛祖則是安穩地坐在蓮花座上，身旁還有蓮花環繞，看起來相當寧靜，不受魔兵攻擊的侵擾。不過觸地招喚地神見證「降魔」的主要場景卻沒有描繪出來，佛祖所比的手印也並非代表降魔成道的「觸地印」。覺苑寺本和《釋氏源流》則是根據《本行經》、《雜寶藏經》、《普曜經》將降魔這一情節分成了好幾個場景來描繪，有「魔眾拽瓶」【圖 37】、「地神見證」【圖 38】、「菩薩降魔」【圖 39】一直到「成等正覺」【圖 40】，確實的掌握了每一個佛祖遭遇魔王

阻擾修行，但終於降魔得道成佛的細節，就好像在看連環故事一樣，相當精采。

（五）「請佛還國」：

這一則故事是敘述飯王聽聞釋迦牟尼已經成道，並且四處說法，獲得了民眾的愛戴，因此遣使邀請釋迦牟尼佛回國說法。在崇善寺本【圖 41】及多福寺本【圖 42】都描繪了使者從畫面右邊朝向左邊快馬奔馳的場景，而覺苑寺本【圖 43】及《釋氏源流》【圖 44】則是描繪了淨飯王及釋迦牟尼佛兩人各乘一台馬車返抵國門，前方還有兩位侍女手持華蓋為兩人引路的情形。這種情形說明了這兩類佛傳圖對於同樣的故事，選取表現在圖像上的時間點不太相同，很明顯的這兩類佛傳圖的傳統確實有所差別。

經過圖文關係的分析比對，可以發現崇善寺本及多福寺本以單景呈現主題為主，覺苑寺本及《釋氏源流》則會因應文本的需要將所需的圖像全部繪製於一景之上。崇善寺本及多福寺本通常一景只表現一個故事情節，並且常會出現無法確實表現榜題文字的情形，而覺苑寺本及《釋氏源流》則是忠實地呈現文本的內容。或許是前面所推論的崇善寺本及多福寺本的畫家不夠瞭解佛傳故事的內容，因此只能傳抄舊有的畫稿，無法將圖像與文本做一個緊密的聯合。覺苑寺本可能就是依照和《釋氏源流》相近的畫稿描繪，而《釋氏源流》的編著者本身就是一位僧人，對於佛傳故事一定有相當程度的瞭解，得以監控圖像與文本之間的密切度。

三、圖像源流

佛傳圖由來已久，許多基本圖像早在印度或是中國早期的石窟雕刻或壁畫中就已存在，圖像到了明代有越來越豐富的趨勢。但從崇善寺本、多福寺本、覺苑寺本及《釋氏源流》中的圖像可以發現，其實某些圖像都是十分相似的，有些圖像則是有明顯的差異，那麼哪些部分是創新，哪些部分是延續舊有的傳統呢？這部分將會處理明代佛傳圖的圖像源流，盡量追索出這些圖像在中國最早的起源。

（一）「日輪象」：

「日輪象」並非一個故事情節，但卻是一個相當重要的母題，在崇善寺本及多福寺本中就相當注重「日輪象」形象的表現【圖 15、16】。經過筆者追查，「日輪象」早在九世紀唐代的敦煌帛畫【圖 45】中就已經出現了，而這樣的傳統延續到十世紀宋代《秘藏詮》中的〈佛賦〉【圖 46】仍可看到這樣的母題；一直延續使用到明代，成為描繪釋迦牟尼佛乘象入胎一個很重要的題材。

（二）「九龍沐浴」：

在崇善寺及多福寺本中【圖 27、28】，替太子沐浴的九龍排成傘狀，兩旁有

侍女圍繞。這樣的構圖在九世紀的敦煌帛畫【圖 47】中也可看到，九龍並列排成一個傘狀，兩旁有侍女恭敬地跪蹲著。

（三）「踰城出家」：

這一景描繪的是釋迦牟尼佛在夜晚決心出家，於是天神施法讓宮中眾人皆入睡。為避免驚醒眾人，四天王捧舉馬足，幫助太子離宮，此時太子的僕人車匿也隨侍在身邊。以上情節在崇善寺本【圖 48】及多福寺本【圖 49】都有出現，可以看到在畫面的下半部皆描繪了宮中眾人睡著的情景，而上半部則是太子騎著馬，車匿隨侍，四天王捧馬足，乘雲離開宮城，只不過乘雲離去的場景，崇善寺和多福寺剛好左右顛倒，另外車匿所站的位置也有所不同，但是太子回頭遙望宮中眾人的姿態卻是相同，因此可以知道畫家在繪製這鋪故事時，都是在強調太子離宮，四方諸神皆來相助的那一刻。覺苑寺本「踰城出家」【圖 50】的表現手法則和前面所述差距較大，雖然同樣在前景可以看到宮中諸人皆睡著的畫面，但是太子卻是騎著馬雙手合十低頭看著他們，而後方的車匿則好似在焚香祭拜，這種表現手法和崇善寺及多福寺本有相當大的差別。令人不解的是，《釋氏源流》在「踰城出家」【圖 51】的表現手法比較接近崇善寺及多福寺本，也就是描繪四天王捧馬足帶領太子離開宮中的場景。這樣的場景同樣在九世紀的敦煌帛畫【圖 52】，以及十世紀《秘藏詮》〈佛賦〉【圖 53】中都可找到。

（四）「尼禪河沐浴」：

這一景描述的故事是菩薩在經過六年苦行，衣履闌珊，因此想在尼禪河中洗浴全身。在《修行本起經》及《太子瑞應本起經》中都有提到菩薩在沐浴完畢後由天人壓樹枝讓菩薩起身，崇善寺本【圖 54】便是描繪了這一個場景。但在這一景中多福寺本【圖 55】的表現方式和崇善寺本不同，反而比較接近覺苑寺本【圖 56】及《釋氏源流》【圖 57】，都是描繪菩薩已經沐浴完畢坐在岸邊。但觀看《釋氏源流》的文本，也有寫到「入池澡浴……是時樹神，按樹令低，菩薩攀枝，得上河岸」，可見多福寺、覺苑寺本及《釋氏源流》在選取故事的表現段落時，並不認為天人壓樹枝使菩薩起身是需要被描繪的。但天人壓樹枝這個表現手法在九世紀的敦煌帛畫【圖 58】及十世紀的《秘藏詮》〈佛賦〉【圖 59】中就有出現，可見這樣的圖像有著一脈相傳的稿本。

四、結語

因此我們可以確定崇善寺本似乎是追尋著一個比較傳統的圖像，這個傳統或許可追溯到九世紀的唐代，甚至是更早之前，宋代時被製作為版畫，這些圖像憑藉著帛畫、版畫及壁畫至少三樣媒材流傳至明代。多福寺本則是使用了與崇善寺本相近的畫稿，但又不是完全一模一樣的粉本，因此會有幾鋪壁畫不盡相同，或

是與崇善寺本左右相反的情形。覺苑寺本則是明顯的採用了《釋氏源流》的圖像，經過比對，除了「踰城出家」此景外，其餘皆與《釋氏源流》的構圖相近，甚至相同。而《釋氏源流》身爲一本集結佛傳故事的版書，保存了許多傳統的圖像，至於創新的部分呢？目前筆者仍不敢確定這些圖像是否就是明代的創新，或許有些圖像還未被發掘，或是已經毀壞遺失，將其視爲創新可能過於魯莽。但可以肯定的是，《釋氏源流》的畫家並非按照傳統的圖像描繪即可，還必須配合文本的描述。畫家爲了表現圖像與文本之間的關聯，展現了最能符合文本需求的敘事手法，可見畫家在描繪該作品時確實思考了許多。而中國的佛傳圖發展到了明代仍然保有傳統的圖像，這樣的圖像廣泛地被運用於各種媒材，順利地將釋迦牟尼佛一生的故事保存流傳下來。

參考書目

古籍

1. (明)寶成,《釋氏源流》,北京:中國書店,1993。

近人著作

1. 陶希聖等,《明史論叢——明代宗教》,台北:台灣學生,1968。
2. 日本大藏經刊行會編,《大正新修大藏經》,台北:新文豐,1973。
3. 山西省博物館編,《寶寧寺明代水陸畫》,北京:文物,1985。
4. 張紀仲、安笈編,《太原崇善寺文物圖錄》,太原:山西人民,1987。
5. 中國壁畫全集編輯委員會編,《中國壁畫全集》,天津:天津人民,1989。
6. 母學勇,《劍閣覺苑寺明代佛傳壁畫》,北京:文物,1993。
7. 上海古籍出版社編,《中國古代版畫叢刊二編》,第二輯,上海:上海古籍出版社,1994。
8. 黃卓越等,《中國佛教大觀》,哈爾濱:哈爾濱,1994。
9. 段玉明,《中國寺廟文化》,上海:上海人民,1994。
10. 曾繁森,〈四川古代壁畫藝術概談〉,《四川教育學院學報》,第3期,1994年,頁58-63。
11. 溫金玉,〈崇善寺《世尊示蹟圖》藝術賞析〉,《法音》,第12期,1994年,頁27-30。
12. 金維諾編,《中國美術史論集》,台北:南天書局,1995。
13. 金維平、羅世平,《中國宗教美術史》,南昌:江西美術,1995。
14. 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。
15. 田渝生,〈中國的寺觀壁畫藝術〉,《百科知識》,第12期,1995年,頁31-32。
16. 石守謙,〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉,收錄於石守謙著《風格與世變——中國繪畫史論集》,台北:允晨,1996,頁17-52。
17. 曹丹,〈淺談四川壁畫〉,《四川文物》,第3期,1996年,頁21-22。
18. 母學勇,〈試論覺苑寺《佛傳》壁畫的特點和價值〉,《四川文物》,第4期,1996年,頁24-30。
19. 柴澤俊編,《山西寺觀壁畫》,北京:文物,1997。
20. 世界美術大全集東洋編編集委員會,《世界美術大全集東洋編8》,東京:小學館,1999。
21. 柴澤俊,〈山西古代寺觀壁畫之價值〉,《文物季刊》,第1期,1999年,頁53-61。
22. 申平,〈四家樣與佛教壁畫藝術〉,《洛陽工學院學報 社會科學版》,第6期,1999年,頁74-77。
23. 王伯敏編,《中國繪畫通史》(下),北京:三聯,2000。
24. 楚啓恩,《中國壁畫史》,北京:工藝美術,2000。
25. 王麗雯,〈山西古代壁畫淺論〉,《山西教育學院學報》,第2期,2001年,頁30-31。
26. 李玉珉,《中國佛教美術史》,台北市:東大,2001。
27. 王素芬、石永士編,《毗盧寺壁畫世界》,河北:河北教育出版社,2002。

28. 王朝聞編，《中國繪畫史（九）·明代卷》，濟南：齊魯書社，2002。
29. 留啓群，〈北京法海寺壁畫之研究〉，國立台灣師範大學美術研究所中國美術史組碩士論文，2003。
30. 劉葵，〈新津觀音寺壁畫初探〉，《西南民族大學學報》，第10期，2003年，頁446-447。
31. 周志，《畫聖餘韶——元明清寺觀壁畫》，北京：文物，2004。
32. 錢紹武，〈談太原掘圍山多福寺明代雕塑兼及壁畫〉，《雕塑》，第4期，2005年，頁8-9。
33. 羅哲文，〈中國佛教石窟寺的建築與雕塑、壁畫藝術概說〉，《宗教大同》，第5期，2006年，頁36-55。
34. 李希凡編，《中華藝術通史（十一）·明代卷》，北京：北京師範大學，2006。
35. 夏惠英，〈藝術珍品 明代傑作——多福寺雕塑及壁畫〉，《文物世界》，第6期，2006年，頁7-9。
36. 胡文和，〈雲岡石窟題材內容和造型風格的源流探索——以佛傳本生因緣故事為例〉，《中華佛學學報》，第19期，2006年，頁351-404。
37. 土谷真紀，〈「釈迦堂縁起絵巻」をめぐる一考察——第一卷・第二卷仏伝部分を中心に——〉，《美術史》，57卷，第1期，2007年，頁90-107。
38. 彭喻歆，〈北京坊刻版畫之奇葩——明弘治《新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記》版畫研究〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2008。
39. Weidner, Marsha, "Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty(1368-1644): Patronage, Regionalism & Internationalism," *Latter Days of the Law-Images of Chinese Buddhism 850~1850*, Hawaii: University of Hawaii Press, 1994, pp. 51-87.

圖版



【圖 1】崇善寺畫稿，《釋迦世尊應化示蹟圖》，1483。



【圖 2】多福寺佛傳壁畫，1458。



【圖 3】明覺苑寺佛傳壁畫，十五世紀。



【圖 4】《釋氏源流》，成化本，1486。



【圖 5】《釋氏源流》，嘉靖本，1556。



【圖 6】《釋氏源流》，成化本，1486。



【圖 7】《釋氏源流》，嘉靖本，1556。



【圖 8】《釋氏源流》，成化本第八景，1486。【圖 9】《釋氏源流》，嘉靖本第八景，1556。



【圖 10】崇善寺畫稿，《釋迦世尊應化示蹟圖》第八景，1483，右圖為左圖局部放大。



【圖 11】多福寺佛傳壁畫第九景，1458，右圖為左圖局部放大。



【圖 12】元永樂宮三清殿西壁。



【圖 14】元青龍寺西壁壁畫。



【圖 13】多福寺佛傳壁畫，第十三景，1458。



【圖 15】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第二景，1483。



【圖 16】多福寺佛傳壁畫，第二景，
1458。



【圖 17】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第六景，1483。



【圖 18】多福寺佛傳壁畫，
第六景，1458。



【圖 19】多福寺佛傳壁畫，
第五景，1458。



【圖 20】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》第七景，1483。



【圖 21】多福寺佛傳壁畫第七景，1458。



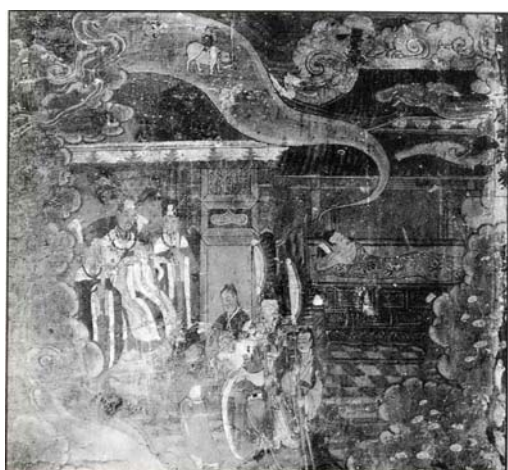
【圖 22】崇善寺畫稿
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第五景，1483。



【圖 23】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第十景，1483。



【圖 24】多福寺佛傳壁畫第十景，
1458。



【圖 25】明覺苑寺佛傳壁畫
「摩耶托夢」，十五世紀。



【圖 26】《釋氏源流》，嘉靖本，第六景，1556。



【圖 27】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第四景，1483。



【圖 28】多福寺佛傳壁畫第四景，1458。



【圖 29】明覺苑寺佛傳壁畫，
「樹下誕生」，十五世紀。



【圖 30】《釋氏源流》，嘉靖本，第七景，1556。



【圖 31】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》第四十九景，1483。



【圖 32】多福寺佛傳壁畫，
第四十九景，1458。



【圖 33】明覺苑寺佛傳壁畫，
「魔女獻媚」，十五世紀。



【圖 34】《釋氏源流》，
成化本，第四十六景，1486。



【圖 35】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第五十二景，1483。



【圖 36】多福寺佛傳壁畫，
第五十二景，1458。



【圖 37】《釋氏源流》，嘉靖本，
第四十八景，1556。



【圖 38】明覺苑寺佛傳壁畫，
「地神見證」，十五世紀。



【圖 39】明覺苑寺佛傳壁畫，
「菩薩降魔」，十五世紀。



【圖 40】《釋氏源流》，成化本，
第五十二景，1486。



【圖 41】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第七十四景，1483。



【圖 42】多福寺佛傳壁畫，
第七十四景，1458。



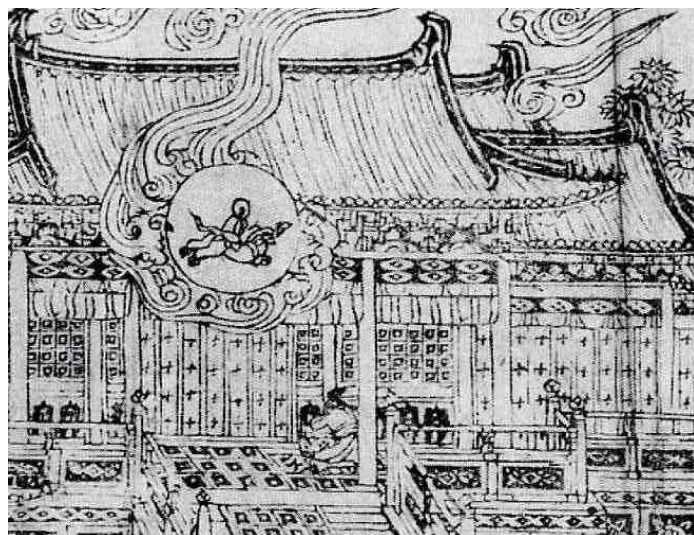
【圖 43】明覺苑寺佛傳壁畫，
「請佛還國」，十五世紀。



【圖 44】《釋氏源流》，嘉靖本，
第七十三景，1556。



【圖 45】唐敦煌帛畫局部，約九世紀，37×18.8 cm，大英博物館藏。



【圖 46】宋《秘藏詮》，〈佛賦〉，約十世紀，日本南禪寺藏。



【圖 47】唐敦煌帛畫局部，約九世紀，31×19 cm，大英博物館藏。



【圖 48】崇善寺畫稿，
《釋迦世尊應化示蹟圖》，第三十四景，1483。



【圖 49】多福寺佛傳壁畫，
第三十四景，1458。



【圖 50】明覺苑寺佛傳壁畫，「夜半逾城」，十五世紀。



【圖 51】《釋氏源流》，嘉靖本第二十八景，1556。



【圖 52】唐敦煌帛畫局部，約九世紀，50×20 cm，大英博物館藏。



【圖 53】宋《秘藏詮》，〈佛賦〉，約十世紀，日本南禪寺藏。



【圖 54】崇善寺畫稿，《釋迦世尊應化示蹟圖》，第四十五景，1483。



【圖 55】多福寺佛傳壁畫，
第四十五景，1458。



【圖 56】明覺苑寺佛傳壁畫，「禪河沐浴」，
十五世紀。



【圖 57】《釋氏源流》，成化本，第三十八景，1486。



【圖 58】唐敦煌帛畫局部，約九世紀，69×c19.3 m，大英博物館藏。



【圖 59】宋《秘藏詮》，〈佛賦〉，約十世紀，日本南禪寺藏。