

建構神聖者傳奇——從《釋氏源流》到《聖蹟圖》

的傳奇孕生圖像發展過程

凌玉萱

前言

從版畫教化題材再到小說、戲曲或其它題材類型，所表現出的兒童形象，兒童形象反映成人心態的重塑過程。所謂的重塑過程並非是指形象本身的寫實技巧，而是指在選取題材的動機上，可以作為我們更深入探討的重心。如在明代中葉以前，選擇對神或聖人的感生受孕和對童年早慧生活描繪。可以反映大眾文化意識本身在賦予對新待兒童新生命個體時，所產生的渴求性。長年歷史文化累積下的能量，使有祥瑞的受孕方式，成為晚明建構神聖者或個體出生時，一個強而有力的圖像符號。以下將深入探討如何建構「從孕生到歌頌童年不凡能力」的系列圖像發展。

一、建構傳奇的孕生符號系統

(一)「感生神話」的衍變

所謂「感生神話」，是指感天而生（即自然現象）的神話，亦即是說，並未經過男女交合過程，而是受到自然現象感應而懷孕生子。此一神話，代表意義有二：第一，這是反映「民知有母，不知有父」的遠古社會¹。第二，這種神奇的誕生方式，原本單純定位與神或祖先崇拜或圖騰崇拜有關，最明顯的例子即為《詩經·商頌·玄鳥》²和《詩經·大雅·生民》³所記述的殷契和周后稷（棄）誕生的神話。然而，到後世卻逐漸演變為聖人，或帝王或偉大人物不同尋常出生的異象或神蹟，用來強化這些被瘋狂崇拜者的神聖性，以滿足人們渴求貴子的心理。

4

¹參見《呂氏春秋·恃君覽》：「太古嘗無君矣！其民聚生群處，知母不知父。」而近代亦有部分人類學家認為，遠古的人類曾經過一段「雜交」或「群婚」時代。

²參見《詩經·商頌·玄鳥》：「天命玄鳥，降而生商，宅殷土芒芒」

³參見《詩經·大雅·生民》：「厥初生民，時維姜嫄。生民如何？克禋克祀，以弗無子。履帝武敏，歆，攸介攸止，載震載夙，載生載育，時維后稷。誕彌厥月，先生如達，不圻不副，無蕃無害。以赫厥靈，上帝不寧，不康煙祀，居然生子。誕寘之隘巷，牛羊腓字之，誕寘之平林，會伐平林；誕寘之寒冰，鳥覆翼之。鳥乃去矣，后稷呱矣。實覃實訐，厥聲載路。」

⁴參見徐志平編著，〈第三單元 感生神話〉，《中國古代神話選注》，（台北：里仁書局，2006），頁101。

感生神話演變的痕跡是很明顯的，神話是人類童年的產物，在與兒童思維近似的原始思維籠罩下，非婚生子用自然感應去解釋被視為自然的事。正如兒童或許會以為身體碰觸可能懷孕，先民亦可能想像受自然感應而受孕。⁵

又根據徐志平的觀點，文明逐漸進步，理性抬頭，感生神話便逐漸神秘化，而感生的方式也產生各種變化。

若要照顧文明與理性而又要加強神秘色彩，則以夢幻的手法成為最為理想方式。《史記》載劉邦的母親劉媪「夢與神遇」⁶便是一例，至後世「夢龍」、「夢熊」、「夢月入懷」後產子等不勝枚舉，可以說都是感生神話的遺痕。

從以上敘述中，可以判定作者認為：根據文獻記載，產生於原始社會的感生神話如：《三皇感生》⁷、《五帝感生》⁸、《三王感生》⁹等等，是原始兒童思維下產物。然而，從漢高祖開始，統治者借上古自然而生之感生神話，也為自己創造了夢幻式感生神話。此與袁珂在《中國神話史》中的看法頗為一致，如：¹⁰

統治階級不但借感生神話宣揚天命思想，並且自己也創造感生神話。這個工作在漢高祖劉邦時代就開始了，……，我們認為這就是當時的統治者為了某種統治目的的需要，自己創造的神話。

（二）建構基礎的形成

很多文化的文學裡都曾記載關於神的故事，並在記載中宣稱那些神性存在是以不尋常的方法誕生的，典型的傳記故事中描述這些超自然能力與行為都是以兒童初生為主。如：一、耶穌的誕生有天使加百利受孕告知及或祝喜等故事。如：二、佛陀的誕生，有摩耶夫人夢到菩薩以一頭六呎長牙的白象化身降臨並進入她的右脇。如：如：【圖 1】《摩耶託夢》。

⁵參見徐志平編著，〈第三單元 感生神話〉，《中國古代神話選注》，頁 102。

⁶參見《史記·高祖本紀》：「劉媪嘗息大澤之陂，夢與神遇，是時雷電晦冥，太公往視，則見蛟龍於其上。已而有身，遂產高祖。」

⁷參見徐志平編著，〈第三單元 感生神話〉，《中國古代神話選注》，頁 102-103。所謂《三皇感生》是指雷神感生伏羲、龍首感生炎帝、電光感生黃帝。

⁸參見徐志平編著，〈第三單元 感生神話〉，《中國古代神話選注》，頁 107-110。所謂《五帝感生》是指少昊、顓頊、帝嚳、堯、舜的母親分別以不同感生方式產子。

⁹參見徐志平編著，〈第三單元 感生神話〉，《中國古代神話選注》，（台北：里仁書局，2006），頁 111-118。所謂三王之說有多種說法，此指夏禹、商湯、周文王為三代開國帝王，除開國帝王外，有時並溯及各代之始祖，故《三王感生》亦可指夏禹、殷契、周棄。

¹⁰參見袁珂著，〈第五章漢代的感生神話及其他〉，《中國神話史》，（台北：時報文化，1991），頁 117。

佛教在中國的傳播，佛陀生活以繪畫方式呈現成為中國佛教藝術中一個重要的一些主題，這些主題包括了受孕、出生和童年，然而這些圖像將被調整成符合中國式的品味和方法，如：在印度傳說中菩薩形象以象的姿態出現，在中國卻成為以人騎在大象身上的形象呈現。然而，在中國，好幾世紀前亦有關於神的記載在佛教傳入前諸如后稷的故事，再者，曾經以人的生活方式活過的聖人們，不僅是出現在記載中，而且還大大地宣稱其誕生的不尋常和在童年時期擁有巨大地能力外。另外，這些特徵同樣也會出現在某些被認同於聖人成就且成功開創一個新朝代的人物的傳記資料中，雖然這些人物並非真正的神，但他們常被描述成半個神的狀態，祇因他們在天地間傳達了超人的力量。最後，這些主題也會出現在純粹人類世界中出名的人物傳記中，重要典範的個體故事如：學者官員、或博學的隱居者等等。¹¹

從以上 Julia K.Murray 在“*The Childhood of Gods and Sages*”一文的前言中可得知：知：Julia K.Murray 的所謂將「這些主題包括了受孕、出生和童年，這些圖像將被調整成符合中國式的品味和方法」意指佛教傳入中國後，其佛像圖像本身，是經歷中國化的變化過程，「菩薩在中國卻成為以人騎在大象身上的形象呈現」，是指在敦煌的菩薩像群中，普賢以乘白象侍佛像右邊，文殊菩薩則騎青獅居佛像左邊，成為釋迦三尊中的一佛二菩薩。「曾經以人的生活方式活過的聖人們」，Julia K.Murray 在其文章中主要討論為至聖先師孔子，然而，這類型例子若延伸舉隅則亦可包括如：呂祖純陽（洞賓）、關聖帝君（關公），他們是曾經以人的生活方式活過，最初或許以聖人地位被尊崇，而後，又升格為神的地位。他們的受孕、出生和童年常被描繪或運用在戲曲、小說的插畫中，其運用模式或最主要主題，即是記錄其奇異的受孕方式、不尋常出生、一段時間的災難、令人驚異的童年行為，有時以連續型態方式出現，有時以單獨主題來呈現。「這些特徵同樣也會出現在某些被認同於聖人成就且成功開創一個新朝代的人物的傳記資料中」，Julia K.Murray 以南宋高宗為例，若再比較蕭照著名的《中興瑞應圖》¹²【圖 2】，亦可以說明其如同漢高祖般創造了夢幻式的感生神話，其被認同於聖人成就且成功開創一個新朝代的人物傳記資料還有如：北魏太祖拓跋珪¹³、明太祖朱元璋¹⁴等等。當然，「這些主題也會出現在純粹人類世界中出名的人物傳記中」Julia

¹¹參見 Julia K.Murray, “*The Childhood of Gods and Sages*”, *Children in Chinese Art*, (Honolulu: University of Hawaii Press, 2002), p. 108-109。

¹²蕭照著，《中興瑞應圖》，絹本，手卷，設色，26.7cm×397.3cm，天津市藝術博物館藏，原畫共 12 段，圖繪宋高宗趙構從降生到稱帝的一些事蹟，從中加以神化，以頌揚其為符合天命的真龍天子。

¹³出自《魏書·太祖紀第二》：「太祖道武皇帝，諱珪，昭成皇帝之嫡孫，獻明皇帝之子也。母曰獻明賀皇后。初因遷徙，遊于雲澤，既而寢息，夢日出室內，寤而見光自牖屬天，歎然有感。以建國三十四年七月七日，生太祖於參合陂北，其夜復有光明。」

¹⁴出自《明史·太祖本紀第一》：「母陳氏，方娠，夢神授藥一丸，置掌中有光，吞之寤，口餘香

K.Murray 雖以模範文人的童年為例，但無論是在《全相二十四孝詩選》或《日記故事》中等，皆可從中找到許多歌頌童年不尋常成就的案例來。

這些與受孕、出生和早期童年方式等基本要素型態相關的再現源頭，可從兩個方向來看：一、在文本上是從詩經記載后稷故事開始。二、在繪畫上是從佛傳故事開始。而以敘述性來闡述佛傳故事是來自印度傳布而非出自中國本身，而這些個別聖者的表達被視為神性或接近神性型態基本上包括：奇怪的受孕方式、與出生結合的祥瑞預兆和不尋常的舉止及非兒童似的童年成就，雖然有些典範在個別上的早年生活傳記僅被描述有類似現象，然卻很少被畫下來，那些能以敘述性繪畫手法來描述早期的生活事件都是以被瘋狂崇拜者奉為神明的人物才有可能至此地步。¹⁵

從 Julia K.Murray 的所謂受孕、出生和早期童年方式等基本要素型態相關的再現源頭，「一、在文本上是從詩經記載后稷故事開始。二、在繪畫上是從佛傳故事開始。而以敘述性來闡述佛傳故事是來自印度傳布而非出自中國本身，」可以看出 Julia K.Murray 在文學上和視覺上再現的藝術作品中密集檢驗下，提供了我們這種以不尋常方式誕生和歌頌童年行爲的特殊表現。並將神、聖人和開國者及各種不同典範文人的個體結合在一起。有時，在視覺表現上，會以持續性的描繪型態出現如同連環畫集等。雖然，中國在明代以前關於受孕、出生和早期童年方式的圖像，大都是描繪佛陀故事，其圖像式發展過程如【圖 3 - 5】¹⁶。兒童形象在中國的佛教傳布過程中，一直占有很重要的比例，如在敦煌壁畫中有不少作品是帶有兒童形象的。然而，Julia K.Murray 忽略到在按時間先後的敘述性闡述故事方面，中國早在漢代（206 B.C.~220 A.D.）就已累積相當程度的能量，故中國並非單純且被動式接受任何在佛教領域傳布過程中所塑造出的任何兒童形象，或是表現在佛祖故事中的受孕、出生和早期童年方式。中國應是在漢代時，在其文化型態中就已經確立了兒童形象的模範之功能和發現兒童成就來自母教啓蒙之貢獻。

在 Anne Behnke Kinney 著作的“*Chinese Views of Childhood*”一書中，特別以從第一章到第三章的篇幅來討論漢代對童年的概念，漢代是中國儒教建立的時期，在該時期的傳記作品中，特別強調童年時期有意義的事件，而漢代人沉

氣。及產，紅光滿室。自是，夜數有光起。鄰里望見，驚以為火，輒奔救，至則無有。」

¹⁵參見 Julia K. Murray 著，“The Childhood of Gods and Sages”，*Children in Chinese Art*，頁 132。

¹⁶圖 3：石碑《佛傳故事造像背陰》北魏皇興 471 年，陝西博物館收藏，可與四川成都博物館收藏《釋迦立像龕 梁》523 年繪畫形式作比較。

圖 4：石碑《佛傳故事》東魏武定 543 年，河南新鄉市博物館收藏。

圖 5：《佛傳》北周 莫高窟 第 290 窟 窟頂人字披東披之二 六世紀中葉。

迷於探討朝代興衰的意識型態，因此導引出生命個體和行為發展的型態，「童年」就成為觀察未來的基礎。在漢代文本中，有大量對童年的描述，提供現代人研究漢代人的童年¹⁷。且在武梁祠¹⁸畫像石的雕刻中有幾個以敘述性來闡述著名歷史故事，是按照時間來設計，分別表現出許多的兒童個體精彩之童年如：《閔子騫故事圖》、《朱明故事圖》。雖然，對於這些著名的人物歷史故事（包括青年或青少年），是以擇其重要部份圖繪出來，而非針對個體的受孕、出生和早期童年方式等圖像。但也說明了在漢代成人心中所關心的是理想的兒童形象，而非關心其童年狀況。因此，由漢代開始，在中國往後歷史化發展中，都仍是較著重成年人的成就¹⁹。本書的第二章中是 Kenneth De Woskin 的文章，他以中國最早傳記為例，也有描述青年形象的資料，說明了成人心中理想的兒童形象，而非童年狀況。因在中國歷史文化中，較著重成年人的成就，在 De Woskin 的文章中，他也提供了在傳記資料中對童年的描述與產生模範性格的功能²⁰。而 Wu Hung's(巫鴻)在其文章（第三章）中亦探討有關以漢代兒童圖像雕刻為主，在該批武梁祠中的兒童圖像雕刻，被認定是留名以作為紀念，並非真正的兒童肖像，以歷史故事來闡述，表達對公眾的責任及忠心的愛。巫鴻也指出在漢代雕刻圖像中，有數個男孩兒童形象的再現，受到教導式主題所支配。例如在表達已死亡 170 年的 5 歲兒童圖像如 Ah Qu（阿瞿）²¹時，並不是以高度人性化或讚頌式的情緒態度，而是以呆板類似公式化的藝術形象來描述。

同時，漢代因有外戚干政問題，也先後出現規範女人的作品，如從（西漢）劉向編撰的《列女傳》到（東漢）班昭著的《女誡》。但其中，以劉向（77BC-6BC）所編撰的《列女傳》最受矚目，不但成為後世女教系列書籍的基礎，也使劉向贏得「女教教主」或「女教聖人」之美譽。雖然，《列女傳》中所擷取的都是以記錄女性各類型事蹟，而非兒童傳記，但在文本方面亦以敘述性闡述故事為主，尤以卷一〈母儀〉為優先考慮之德行。在眾多母教模範樣本中，有《契母簡狄》²²

¹⁷參見 Kinney, Anne Behnke, ed 編著, "Introduction", *Chinese Views of Childhood*, (Honolulu: University of Hawaii Press, 1995), 頁 1。這是一本討論中國的「童年」問題，從各種不同中國文化面向，深入探究的作品集。關於中國「童年」這個主題在中國文化體系中是相當缺乏的，而在中國文化體系中的「成年」人通常是指 15~20 歲（在西方則為 14~19 歲）。傳統中國文化「童年」的問題，實在不應該被忽視。假若我們認定童年是性別角色學習，及特性成形的重要階段，則對童年階段的理解，就可對整個人一生作出決定性的認知。因此對「童年」問題的研究，就可知道過去中國文化上的錯誤認識。這本書中的論文是以合集方式出版，看待中國文化上對兒童的期待，是著重在兒童將來能夠光宗耀祖及繼承父系傳統。

¹⁸巫鴻認為武梁祠雕刻中對古代君主的描繪，可對應於司馬遷的《史記》，雕刻設計者將歷史故事轉化成道德訓戒，而祠堂主人武梁的畫像則出現在這些歷史圖卷的最後，正如司馬遷在《史記》的末尾作序，代表一個歷史家對古今歷史的論贊。

¹⁹參見 Kinney, Anne Behnke, ed 編著, "Introduction", *Chinese Views of Childhood*, 頁 2。

²⁰參見 Kinney, Anne Behnke, ed 編著, "Introduction", *Chinese Views of Childhood*, 頁 3。

²¹巫鴻在武梁祠墓葬群像中研究，有以男孩兒童形象出現如 Ah Qu(阿瞿)，在此時期，兒童形象塑造深受儒家教導式功能影響，其形象有其社會性價值且是以成人眼光來衡量，故其形狀看起來像是成人的縮小版。

²²參見（漢）劉向撰，〈卷一母儀傳 契母簡狄〉，《古列女傳》，商務印書館，文淵閣四庫全書本。

及《棄母姜嫄》²³是以記錄兒童包括：從奇異的受孕方式及不尋常的出生，到一段時間的災難和令人驚異的童年行爲，這已爲後世開啓了帶有傳奇神秘之色彩。

(三) 描繪「神」、「聖人」的受孕、出生與童年

關於中國真正記載最早「神」的童年，在文本上雖可從詩經《生民篇》關於記載后稷故事開始談起，但是在古代有好長一段時間，並未有任何明顯圖示證明出現后稷早年生活。如佛傳故事般地被連續描繪出來，或許是成年的后稷才較有可能被描繪，但關於將他早年生活的連續事件繪成敘述性的圖繪則較無可能。直到明代（1507年），在山西新絳地區建立祭拜此神祇之廟宇²⁴，才完成關於早年生活的連續型態，如：【圖6】《畜園育嬰》（稷益廟壁畫）、【圖7】《后稷初浴》（稷益廟壁畫）。此外，在元代勤有堂本的《古列女傳》中，雖有提及姜嫄及后稷嬰兒形象，但並未繪出實體嬰兒形象，現存模仿佛教傳布模式，且爲最早有實體嬰兒形象並與感生神話有連繫之視覺圖像，恐是以存在道教領域中的《玄風慶會圖》或稱《長春宗師慶會圖》，此爲元大德九年（1305年）刻本（上章已提及）。錢穆於《中國文化精神》曾提及，「文化必須有刺激，猶如人身必賴滋養，人身非滋養不能生長，文化非刺激則不能持續而發展。……外面刺激不會斷，每一刺激就是一新討挑戰，前一刺激過了，後一刺激又來，我們的反應也會變成全新的。」²⁵因此，「中國的版畫藝術很大程度上是靠佛教事業發展的需要而刺激出來的。反過來，版畫藝術品又以明白、形象的畫面，通過化一為千百的手段進行廣泛的宣傳，促進了佛教一層又一層地滲透進中國文化。《釋氏源流》（釋迦如來應化事蹟）就是眾多佛教版畫中的一種。」²⁶《釋氏源流》是以佛傳故事爲主，流傳版本非常多，目前所見現存較早且完整的刻本是（明）成化二十二年（1486年）內府刻本。根據余翔著，〈《釋氏源流》跋〉中所述如下：

此書未署編撰者姓名，但書前《御製釋氏源流序》有「此朕於寶成《釋氏源流》一書，幾務暇偶而一觀，不得不嘉其用心之勤也。茲欲，以廣其傳」等語，知其為（明）釋寶成編撰，明憲宗為廣流傳而「重新繡梓」的。卷首刊有唐王勃的《釋迦如來成道應化事蹟記》一文。全書共四卷，從約一百種主要是佛教經籍中，選擇四百餘則故事，每則加上一幅版畫插圖而成一圖文並茂的版畫集。這些故

²³參見（漢）劉向撰，〈卷一母儀傳 棄母姜嫄〉，《古列女傳》，商務印書館，文淵閣四庫全書本。

²⁴參見《中國美術全集 繪畫編 13 寺觀壁畫》，（台北：錦繡出版社，1989年），頁67。關於稷益廟壁畫，如「稷益廟，俗稱陽王廟，是祀奉歷史傳說人物后稷、伯益和大禹的廟堂。此廟始建甚早，元代至元年間重修，明代弘治年間又進行重建。現存正殿五楹，舞台一座，皆明代遺物。正殿東、西、南三壁滿繪壁畫，計有一百三十平方米，是明代正德二年（西元1507年）絳州畫師陳圓、翼城畫師常儒及其兒子、徒弟所作。繪畫內容為包括稷益傳說等。」

²⁵參見錢穆著，《中國文化精神》，（台北：慧炬出版社，1980），頁151-152。

²⁶參見余翔著，〈《釋氏源流》跋〉，收入《中國古代版畫叢刊（二編）》。

事大都出自《因果經》、《佛本行集經》、《釋迦譜》、《普曜經》等釋典。

在《釋氏源流》，(明)成化二十二年(1486年)內府刻本〈卷一〉中，描述其兒童生涯之圖像共計十個，包括：《摩耶託夢》(受孕部分)【圖1】、《樹下誕生》(誕生部份)【圖8】、《從園還城》、《仙人占相》、《姨母養育》、《往謁天祠》、《園林嬉戲》、《習學書數》、《講演武藝》、《太子灌頂》(童年部份)等等²⁷。其中，以《摩耶託夢》(受孕部分)和《樹下誕生》(誕生部份)之構圖方式為後世傳模較為深遠。而《摩耶託夢》及《樹下誕生》之文本如下：

因果經云。爾時善慧菩薩。從兜率宮。降神母胎。于時摩耶夫人。於眠寤之際。見菩薩乘六牙白象。騰空而來。從右脅入。身現於外。如處琉璃。夫人體安快樂。如服甘露。顧見自身。如日月照。見此相已。廓然而覺。便至淨飯王所。白言。我於眠寤之際。夢見菩薩。乘六牙白象。入我右脇。此何瑞相。時王即召善。相婆羅門至。說夫人所夢。有何凶吉。婆羅門占曰。夫人必懷太子。此善妙相。不可具說。今當為王。畧而言之。今此夫人。必懷聖子。定能光顯釋種。降胎之時。放大光明。諸天釋梵。執侍圍遶。此相必是正覺之瑞。若不出家。為轉輪聖王。王四天下。七寶自至。千子具從。時摩耶夫人。自從菩薩。處胎以來。每日精修。六波羅蜜功行。天獻飲食。自然而至。不復樂於人間之味。三千大千世界。六種震動。諸抱疾者。皆悉除愈。百穀苗稼。自然豐年稔。國大安樂。《摩耶託夢》

本行經云。摩耶聖母。懷孕將滿十月。垂欲生時。引諸嫫女遊嵐毘尼園。大吉祥地。安詳徐步。處處觀看。園中有一大樹。名波羅叉。柔軟低垂。夫人即舉右手。攀彼樹枝。遂生太子。放大光明。即時諸天世間。悉間遍照。時天帝釋。將天細妙橋尸迦衣。裹於自手。承接太子。四大天王。抱持太子。向於母前。無人扶持。即行四方。面各七步。舉足出大連華。觀視四方。口自唱言。天上天下。惟吾獨尊。一切世間。諸天及人。恭敬供養。地忽自然湧出二池。一冷一暖。清淨香水。又虛空中。九龍吐水。浴太子身。諸天音樂。雨妙香華。供養太子。十方大地。六種震動。一切眾生。皆受快樂。當此土。周昭王。二十四年。甲寅歲。四月八日。是日江河泛溢。山川宮殿震動。有五色光。貫太微宮。王問群臣。太史蘇由奏曰。西方有聖人生。卻後千年。教法來此。王令鑄石埋於南郊誌之。《樹下誕生》

²⁷此刊本收錄於《中國古代版畫叢刊(二編)》，(上海，古籍出版社，1994)。

此二幅插圖，似乎可以標示著明初版畫的優點，是以比較工整精細形式呈現佛傳故事內容，如：《摩耶託夢》中的巨大「中國式」宮殿，王后躺在床上正在作夢。夢中景象為「菩薩乘六牙白象，騰空而來」，在同一畫面上，還有王后正向淨飯王提問「此何瑞相」之情景。畫面不但不受視點束縛影響，也無時間限制，把一個個場景有秩序地連接起來，也體現出中國繪畫藝術特色。此插圖若與之前提到佛教在明代以前所發展出之圖像互相比較，如：【圖 3、4、5】之託夢部分，即可明確顯示出，從北魏、東魏再至北周，無論是描刻或描繪出來的佛傳故事，都還利用著濃厚的簡單樸素線條力量或帶著原始印度文化色彩，直到明初《釋氏源流》的佛教宣傳版畫集中，我們看到道道地地的且完全是中國式宮殿繪畫表現方式的佛傳故事被重新建構，也許這種用中國式宮殿繪畫表現方式還可上溯至（金代）如：《太子投象》等【圖 9】或更早些，但從這部大規模佛傳故事（包括早年）插圖畫作之作品來看，應屬最有系統及影響力的佛教宣傳作品。然而，隨著明代中期以後，出版事業繁榮，以摩耶夫人在床上受到感生託夢這樣景象為構圖模式或圖像符號，也會繼續建構在其他亦被群眾所瘋狂崇拜者身上。

版畫中關於佛祖感生神話形象的構圖意念與形式，會被畫師們不斷參考模仿與刊刻著，而在每一次的模仿或刊刻中，又有可能會在原有基礎上重新建構新的內容，以增加故事的戲劇性、神聖性或傳奇性。其中，最顯著的例子即為：將描述孔子一生的《聖蹟圖》神聖化，而《聖蹟圖》是一部針對孔子生平事蹟的連環圖畫，與古本《列女傳》的連環圖畫不同的是，《聖蹟圖》應是我國歷史上第一部有完整個人生命故事情節的連環圖畫。根據鄭振鐸在《聖蹟圖》跋中的說法如下：

這部《聖蹟圖》顯然是模擬著釋家們所編的《釋迦如來應化事蹟》或稱《釋氏源流》，和道家們所編的《老子化胡經》²⁸或《老子七十二變化圖》²⁹而來的，故其中，也揉雜了些神奇的傳說。但孔子究

²⁸參見胡孚琛主編，《中華道教大辭典》，（大陸：中國社會科學出版社，1995），頁 326。《老子化胡經》，西晉道士王浮撰，道教經典，西晉惠帝時（西元 290-306），天師道祭酒王浮每與沙門帛遠爭邪正，遂造作《化胡經》一卷，記述老子入天竺變化為佛陀，教胡人為佛教之事，「以謗佛法」。後陸續增廣改編為十卷，成為道教徒攻擊佛教徒的依據之一，借此提高道教地位於佛教之上。由此引起了佛道之間的激烈衝突。唐高宗、中宗都曾下令禁止。元憲宗、世祖二朝（1251-1294），佛道之爭迭起，僧道辯論《老子化胡經》真偽甚烈，朝廷下令焚毀，從此亡佚。

以上所述為經典部分。而鄭振鐸所謂的《老子化胡經》，應指為有木刻插圖之「八十一化圖」，參見周心慧著，《中國古版畫通史》第五章第一節，（北京：學苑出版社，2000），頁 96。提及此書是佛、道兩教爭衡的直接產物，杜撰佛教本是由道教衍生的。明、清兩代刻本，皆有「八十一化圖」，所敘事雖然無聊，圖卻是很豐富的。

²⁹參見周心慧著，《中國古版畫通史》第六章第一節，頁 114。鄭振鐸的《老子七十二變化圖》，應指（明）天順間（西元 1457-1464 年）所刻的《老子道德經》，是此經罕見有版畫插圖的本子。「圖是質樸渾厚的，但並不粗疏。所繪尹喜出函谷關迎見老子一圖，背景為掩映在層巒疊嶂中的雄關，老子騎青牛，其形象刻繪極為傳神，寥寥數筆，就始老子睿智、深沉、超凡脫俗的氣質躍然紙上。畫人易，通過眉目表情的刻劃揭示人物的心理活動難，捉寫哲人的精神境界更難，此圖在這方面則很有深度，是古版畫中繪鑄老子形象最成功的一幅。」至於為何稱為「七十二

竟是屬於「人間」的人物，故不能遠離孔子「傳記」的材料，而馳騁作者的幻異的想像力。³⁰

又據張國標著《徽派版畫》中之《聖蹟圖》插畫作品分析所言：³¹

以繪畫形式為主的《聖蹟圖》，據考證從元代至明末年間，大致可以分四種版本系統：元王振鵬的繪圖本《聖蹟圖》共十幅，著重描繪孔子的道之不行或吾道窮矣之一面，其中沒有一幅是神化孔子的故事。明正統九年（1444年）張楷的木刻本《聖蹟圖》是參照朱熹《論語序說》所述的孔子事蹟，選取二十九件事繪圖刻印成的，基本上依據《論語》、《家語》諸書所載的聖蹟，信守《史記》的論述。張楷刊本是本系列最早木刻版本，弘治十年（1497年）何廷瑞就張楷本新增九圖，把漢《伏侯古今注》中關於孔子傳說攙進去，如《麒麟玉書》、《二龍五老》、《鈞天降聖》、《跪受赤虹》等，開始把孔子神化了。繼之有弘治間彩繪本，正德元年（1506年）鄧文質刊本、嘉靖沈藩刊本、隆慶六年（1572年）刊本、崇禎刊本等，都屬於這個版本系列，且都揉進孔子神奇傳說。萬曆時期，有人采輯《論語》、《孟子》、《左傳》、《家語》等書，將《聖蹟圖》增加至百餘幅，版刻形式也有改變，擴大了圖像畫面。至此，據考傳世的明代木刻本就不下十餘種，以弘治十年何廷瑞刻版本為最早，明末徽州刻本為最精

綜合鄭振鐸和張國標的論述，可以歸納出幾項圖像因牽涉版本流傳的問題出來³²？第一：如果按鄭振鐸說法，《聖蹟圖》為模擬釋家們所編的《釋迦如來應化事蹟》或稱《釋氏源流》，則模擬的版本應非內府本（1486年），而為永樂本（1425年）。其畫面內容大抵上是大同小異，並無明顯差別。如：【圖 10】《樹下誕生》可與【圖 8】互作比較。第二：鄭振鐸與 Julia K. Murray 所謂的受孕、出生和早期童年方式等基本要素型態相關的再現源頭，在圖像上是從佛傳故事開始的看法是相似的，只是在道家領域部分，關於老子的受孕、出生和早期童年方式作品，目前因無任何作品流傳下來，故無法作對照或比較。然若以道教神明呂洞賓為例，在永樂宮的純陽殿東壁畫中可以得到如：【圖 11】（1368年），此壁上繪有呂洞賓降生故事。在道教部份，與此類似的受孕、出生和早期童年方式的相關作品應還可溯及更早，如前所提及之《玄風慶會圖卷》亦為一例。由此可見，佛教

變化圖」，據傳老子的母親懷了他七十二年才剖開左腋生下了他，一出生就是白髮蒼蒼，所以才名叫老子。

³⁰參見鄭振鐸著，《〈聖蹟圖〉跋》，收入《中國古代版畫叢刊（初編）》，（上海，古籍出版社，1988）。

³¹參見張國標著，《徽派版畫》，收入《徽州文化全書》（安徽，人民出版社，2004）。

³²關於版本流傳的問題，因不同時期，在版面和繪制手段上呈現不同樣式，且有木刻本、彩繪本、石刻本、珂羅本、影印本等等之不同材質之差異，但本文的討論仍以明代木刻版本為主。

與道教早在元末時，即競相標榜其所崇拜的神明之偉大與神聖性，以吸引信眾的認同。而當佛、道在表現神明出生時之視覺圖像上，產生互別苗頭的對立形勢，身為讀書人所崇拜的「聖人」孔子，亦不可不為之。儒教加入此互動行列時，雖為時已晚，但所表現的成果卻為後來居上。第三：張國標所提張楷木刻本之《聖蹟圖》，是參照朱熹《論語序說》所述的孔子事蹟，選取二十九件事繪圖刻印成的，他認為基本上依據《論語》、《家語》諸書所載的聖蹟，信守《史記》的論述。但事實上，若參考收入於《中國古代版畫叢刊（初編）》中之正統九年（1444年）刊本的《聖蹟圖》，其中，所選取之二十九件事繪圖就已包括了《麒麟玉書》、《二龍五老》、《鈞天降聖》等神話事蹟。除非，鄭振鐸所收藏之刊本有誤，否則就張國標所言，何廷瑞的刊本會比張楷木刻本之《聖蹟圖》更具神秘感，已到完全是馳騁作者的幻異的想像力的程度。第四：關於《聖蹟圖》傳世刊本眾多，實在無法作一一考據，且有很多的刊本係後人偽作，並假脫古人名義，此風特盛於明清之際。此外，有些刊本只有著錄或記載，或者是收藏不全。而張國標對刊本研究可能較鄭振鐸、周心慧等人更為深入些。但無論如何，正統刊本的《聖蹟圖》已可提供我們很多關於孔子的受孕、出生與童年描繪圖像，把它視為祖本³³來研究，亦可充分說明從明初《釋氏源流》到明中葉時《聖蹟圖》，這類型圖像形式的轉變與重組，或者說是將圖像符號的重新建構，以適應當時現實環境的需求，或是為滿足沉浸於圖像世界群眾的想像空間。

所有這些《聖蹟圖》，在考古學、歷史學上的價值不高。《聖蹟圖》的作者們並沒有認真地研究過孔子時代的社會生活，只是以當時的社會，來推測古代的社會而已。就在衣冠器物方面，也是滿不對頭的。例如：孔子是坐在椅子上，前面有一張桌子，那就完全不合中國古代，包括春秋時代在內的「席地而坐」的情況了。……這部正統本的《聖蹟圖》，在中國版畫史上是一部珍奇的大作品。……刻工的刀法也簡捷有力，每一線條都是斬釘截鐵般的剛勁，看起來覺得痛快。每一幅版畫裡，人物、背景和器具等等，相當的繁多，卻整整有條，毫不見繁瑣。³⁴

從以上鄭振鐸對《聖蹟圖》的題跋內中，可知鄭振鐸對此書的高度藝術評價，而在正統本這部《聖蹟圖》中，真正關於孔子的受孕、出生與童年描繪圖像只包括：

³³參見鄭振鐸著，《〈聖蹟圖〉跋》，收入《中國古代版畫叢刊（初編）》，（上海，古籍出版社，1988），頁390。其中，關於「祖本」說法：「這部《聖蹟圖》是（明）正統九年（1444年）刊本。今所見的諸木刻本《聖蹟圖》，無早於這個本子的了。繪畫孔子圖像的，在漢代即已有之。漢石刻有《孔子見老子圖》。宋刊本《東家雜記》的卷前，有孔子像。蒙古刊本《祖庭廣記》也有孔子像。後來，（明）弘治本以下的諸本『闕里志』都襲用那些圖像。但把孔子的一生故事，以圖畫來表現出來的即是《聖蹟圖》，卻不知始於何時。舊有石刻的墨本，不知是否會較木刻本更早些。我在山東曲阜的孔廟裡，就見到過這樣的《聖蹟圖》的石刻。但其時代並不很早。今所知、所見的，要當以這部正統本《聖蹟圖》為諸本之祖。」

³⁴參見鄭振鐸著，《〈聖蹟圖〉跋》，收入《中國古代版畫叢刊（初編）》，頁391-392。

《禱嗣尼丘》【圖 12】³⁵、《麟吐玉書》【圖 13】、《二龍五老》【圖 14】、《天樂文符》【圖 15】、《陳設禮容》【圖 16】³⁶。其中，又以《麟吐玉書》及《天樂文符》的圖像形式，對明末小說及戲曲中關於如何運用兒童受孕、誕生與出生的圖示，來證明其為不尋常之人物，影響最為深刻，並且，還會延伸至清初木刻年畫中俗稱的「娃娃畫」主題中對這類形圖像符號的發展。

在這些《聖蹟圖》圖中，每一幅插圖的右側，皆配有文字說明。也正如張國標所言基本上是依據《論語》、《家語》諸書所載的聖蹟，信守《史記》的論述，但在：《麟吐玉書》、《二龍五老》、《天樂文符》三幅作品上卻跳脫此規劃。如：

先聖未生時有麒麟吐玉書於闕里其文曰水精子繼衰周而素王顏氏異之以繡紱繫麟角信宿而去懷妊十一月而生《麟吐玉書》

魯襄公二十二年十一月庚子先聖誕生之夕有二龍繞室五老降庭五老者五星之精也《二龍五老》

顏氏之房聞鈞天之樂空中有聲云天感生聖子降以和樂之音故先聖生有異質凡四十九表胸有文曰製作定世符《天樂文符》

據考證：《麟吐玉書》、《二龍五老》及《天樂文符》之鈞天降樂部分應都是出自（晉）王嘉的《拾遺記·周靈王》³⁷，其原文如下：

周靈王立二十一年，孔子生於魯襄公之世。夜有二蒼龍自天而下，來附徵在之房，因夢而生夫子。有二神女，擎香露於空中而來，以沐浴徵在。天帝下奏鈞天之樂，列以顏氏之房。空中有聲，言天感生聖子，故降以和樂笙鏞之音，異於俗世也。又有五老列於徵在之庭，則五星之精也。夫子未生時，有麟吐玉書於闕里人家，文云：「水精之子，系衰周而素王。」故二龍繞室，五星降庭。³⁸

³⁵出自《聖蹟圖》之五，其文本如下：「按家語云孔子母子徵在禱於尼山而生孔子首上圩頂象尼丘因名丘字仲尼史記雖不載其事然實誕聖之本故錄於首云」、「尼山巖巖 魯邦是瞻 降零自母 孕聖歸男 既驗以形 遂徵以名 一誠感格 萬古文明」

³⁶出自《聖蹟圖》之九，其文本如下：「史記孔子生而叔梁紇沒孔子為兒嬉戲常陳設禮容」、「聖父兒戲 俎豆是持 登降俯仰 有容有儀 不學而能 不聞而識 名傳列國」，

³⁷參見袁珂著，〈第九章魏晉六朝的神話（下）〉，《中國神話史》，頁 217-221。關於《拾遺記》之著作說明：「在魏晉六朝的志怪書中，（晉）王嘉著、（梁）蕭綺錄的《拾遺記》是別具一格的書。它把許多神話性質的東西，附託在從開闢以來「春皇庖犧」算起到西晉末年為止的歷史人物身上，也算它是歷史；要用現代語言來說，那就該叫『神話歷史』。所以書名『拾遺』，就是拾歷史之遺而補歷史之闕的『拾遺補闕』的意思。然而所補的闕遺，則多半是神話。」

³⁸參見顧俊著，《詩文典故辭典》，（台北：木鐸出版社，1987年），頁 634。

而《天樂文符》中之「文符」記載則出自《孔氏祖庭廣記》³⁹，其原文如下：

按祖庭廣記云：先聖生有異質凡四十九表，反首、注面、月角、日準河、目海口、龍頰、蝌唇、昌顏、均額、輔喉、駢齒、龍形、龜脊、虎掌、胼脇、脩肱、參膺、圩頂、山臍林、背翼、臂注、頭阜、夾堤眉、地足、谷竅、雷聲澤、腹脩、上趨下末、僂後、耳面如蒙、俱手垂過膝、耳垂珠庭、眉有一十二彩目、有六十四理立如鳳峙坐，如：龍蹲手握天文足履度字望之，如：什就之如升視若營。四海躬履謙讓胃有文曰制作定世符身長九尺六寸腰大十圍⁴⁰。

無論出自何處記載，可以說明的是，《麟吐玉書》、《二龍五老》、《天樂文符》這幾幅作品出現將建構聖人們的受孕、出生與童年等圖繪又會帶向另一波的爭峰之途，而《麟吐玉書》可以匹美《摩耶託夢》之白象入胎，《天樂文符》可以匹美《樹下誕生》，但這位不具名之畫工，在《天樂文符》中的構圖意念中，表達了很多細節，既要配合文本要求，又要繪出難以言喻的氛圍，他以巧妙的筆法，將人物的表情與注目焦點同時帶出，與《樹下誕生》之不同的視點相比，功力似乎有略勝一籌之感。然《九龍灌浴》【圖 17】是佛傳中特有故事，但在《天樂文符》也特意安排為初生嬰兒沐浴之場景。當然，這種為初生嬰兒沐浴的場景，《天樂文符》並非最早的開始，應該是在元代即有此圖像出現，而過去從唐至宋時，中國也出現許多為嬰兒沐浴之場景如：《麟趾圖》、《宮姬浴嬰圖》等等，但卻非代表剛初生嬰孩。因此，當明代畫師描繪出一位婦女橫躺在床上時，下面或旁處有多人或一人幫忙嬰孩沐浴時，所代表的圖像意涵就是意指剛初生嬰孩了。以 Julia K. Murray 的所謂受孕、出生和早期童年方式等基本要素型態相關的再現源頭是從佛傳故事開始的觀點來看。這種對剛出生嬰孩的沐浴圖像也應是，從佛傳故事傳布開始才對，換句話說，是類似《九龍灌浴》這樣的題材，刺激或給予靈感啟發畫師們才能畫出新生兒的沐浴情景，然事實並非皆如此。因為，就中國本身至少在中世紀時已有為初生嬰兒初浴之習俗記載，如在唐時醫籍中如七世紀孫思邈的《千金要方》中，有〈小兒出腹論〉⁴¹一篇，詳述拭口、斷臍、包裹、甘草法、乳兒、浴兒等新生照顧方法。又如稍晚八世紀時的王焘之《外台秘要》有〈浴兒法一十一首〉⁴²內容比〈小兒出腹論〉更為詳細豐富。再到宋時，《小兒衛生總微論方》的〈洗浴論〉對初生浴兒又有更進步的常識如：「兒才生下，須先洗浴，

³⁹參見《中華五千年文物集刊一版畫篇》（台北，聯經出版社，1983），頁 157。關於《孔氏祖庭廣記》之著作說明：「（金）孔元措撰，《孔氏祖庭廣記》，十二卷，蒙古乃馬真后元年（1242 年）曲阜孔氏刊本，此書據家譜祖庭雜記增益門類冠以圖象，因名廣記。全書二十六門，凡八百四十事。圖十二幅，為太學生馬天章所繪，繪刻蒼勁古樸，為元代早期版畫佳作。原件現藏北京圖書館。」

⁴⁰參見（明）吳嘉謨著，收入《中國古代版畫叢刊（二編）》，（上海，古籍出版社，1994）。《孔聖家語圖》之《禱嗣尼丘》，其旁處之按語是由武林弟子吳嘉謨謹述的。

⁴¹參見熊秉真著，《幼幼—傳統中國的襁褓之道》，（台北：聯經出版社，1995 年），頁 88。

⁴²參見熊秉真著，《幼幼—傳統中國的襁褓之道》，頁 89。

以蕩滌污穢，然後乃可斷臍也。若先斷臍，則浴水入臍而為臍瘡等病。及浴水，須入藥，預先煎下，以瓶貯頓，臨時旋煖用之。不犯生水即佳。」⁴³

嬰兒初生淨身的需要，基於保暖及防濕感染的考慮，既可以乾拭完成，近世中國社會遂將新生兒首次濕洗的時間挪後，一般均以嬰兒誕生後第三天為之，傳統稱之為「洗三」。且多擇吉辰。此洗三之禮，成為明清新生兒初浴的普遍風俗，盛行民間。醫學文獻上固然比比皆是，筆記小說及傳記資訊中亦常見描述。⁴⁴

綜合以上資料，值得注意的是，佛傳故事中新生嬰兒沐浴場景構圖之再現源頭，可以來自文化自身的慣例，並非需要處處模擬著佛傳故事。近世以後，佛傳故事本身也為傳布更深、更遠、更廣之緣故，而在圖像形式方面也作了許多變動，如加上中國式的宮殿建築或令其圖像人物成為宮廷生活的模式，除了被調成更符合中國人現實口味外，甚至還會增添許多更新的怪誕之說，如在：《釋氏源流》第三卷的序言寫道：「自周昭王甲寅，佛誕舒光」⁴⁵，其若照此寫法，即表示佛教傳入中國時間要比目前確認時間即西漢末年為更早。且上移至周昭王（即西周），然此說法並不正確。總而言之，在明初儒、釋、道三派勢力互相較勁時，圖像世界似乎成為一個能建構各個類型符號元素的競標市場。因此，也特別喜愛運用這種表達神明或聖人等受孕、出生和童年會異於常人等之視覺形象類型。使欲建構之人物成為眾所受矚目焦點。

如將正統本之《禱嗣尼丘》、《麟吐玉書》、《二龍五老》、《天樂文符》、《陳設禮容》圖像與萬曆十七年出刊《孔聖家語圖》之《禱嗣尼丘》【圖 18】、《麟吐玉書》【圖 19】、《誕聖降祥》【圖 20】、《天樂文符》【圖 21】、《戲陳俎豆》【圖 22】等之圖像作對照比較，正統本之《麟吐玉書》、《二龍五老》及《天樂文符》與《孔聖家語圖》之《麟吐玉書》、《誕聖降祥》、《天樂文符》，在構圖模式上並無任何差別，大抵上，將孔子早年傳奇般的生活神秘化，從正統本定型之後到《孔聖家語圖》本時，基本圖示亦無多大更動，除部份早已成為參考的基礎圖像如前所述三幅外。偶而，再加一些附會神秘之說，以增添其可看性。據考傳世的明代木刻本就不下十餘種，其中以弘治十年何廷瑞刻版本為最早，而這系列的《聖蹟圖》，不但都揉進孔子神奇傳說。並極盡所能的將孔子的受孕、出生與童年神聖化。《聖蹟圖》原本應是一部以圖輔佐文字來敘述孔子的生平事蹟，可能同張國標所述，因不斷出現插圖本，而中國儒者亦希望能藉此擴大其影響力量，故內容也就愈來愈豐富多采，亦言之，也愈來愈神化。

⁴³參見熊秉真著，《幼幼—傳統中國的襁褓之道》，頁 89。

⁴⁴參見熊秉真著，《幼幼—傳統中國的襁褓之道》，頁 90-91。

⁴⁵參見余翔著，《《釋氏源流》跋》，收入《中國古代版畫叢刊（二編）》。

在《聖蹟圖》經後世不斷重覆刻印或推出重繪圖像後，顯然，大家已接受了如此建構的圖像模式，甚至相信這些孔子早年被神聖化的圖像，亦是真實傳記中的一部份。吳嘉謨⁴⁶在《孔聖家語圖》的〈家語圖凡例〉中就敘述其編此書之目的如下：

(一) 標題何以稱孔聖集覽曰，素王之風孔聖之風化也，故以孔聖標之，而曰家語圖者，從安國之舊名而增其圖耳。

(二) 自天子王侯學士大夫幼，如：童蒙遠如四夷，微如市販愚如婦人女子，莫不欲想見聖人之儀容，故以孔廟所藏衣燕居服、行教闕里小像，最真繡於卷首。

(三) 先聖歷年事蹟，雜見傳記諸書者，多牽合附會莫可據信，惟家語史記及孔氏世譜載先聖歷年事蹟，頗詳。今謹據其說續以聖蹟圖彙成四十幅而以意按之於後以便考古者稽焉。

《孔聖家語圖》，此本現藏中國國家圖書館⁴⁷。是書卷一為孔子圖錄，下十卷為文字，即《孔子家語》。《孔聖家語圖》圖錄繪孔子一生自誕育至逝世，共四十幅，一面為「傳文」及「按語」。這四十幅孔子的聖蹟圖，卷首「先聖像」【圖 23】，題「新都程起龍伯陽甫薰沐寫」及「歙人黃組鐫」，由此可知，伯陽為畫家，而黃組為主刻工，應屬徽州版畫⁴⁸。後三十九幅圖，雖未署名繪者及刻工姓名，不過，從與卷首風格形似中，可以判斷出應還是出自伯陽與黃組之繪刻，雖吳嘉謨在上述引文中說採自《聖蹟圖》，但對照結果，應是經過了重繪過程。引文中還提到「先聖歷年事蹟雜見傳記諸書者多牽合附會莫可據信惟家語史記及孔氏世譜」，所謂《孔子家語》指的是原孔安國得之於魯恭王壁之藏文，原書載於漢書藝文志，共二十七卷，而由顏師古作註者今已亡佚，今所見者為三國魏王肅所註而傳的《孔子家語》，而《孔聖家語圖》的刻印經過，又據其〈孔聖家語圖敘〉所言，其實就是取三國魏王肅本注的《孔子家語》十卷及其師楊士經以孔林所獲《聖蹟圖》相授，考究其異同缺略，輯為一書，而「圖按《聖蹟》之遺，文仍王本之舊」、「庶同志者統觀《家語》，可以窺聖經之全，而首按其圖，又可以見聖

⁴⁶參見錢伯城著，〈《孔聖家語圖》跋〉，收入《中國古代版畫叢刊（二編）》，頁1-2。（明）吳嘉謨撰，《孔聖家語圖》十一卷，明萬曆刻本。嘉謨字績可，漢陽人。萬曆三十五年丁未進士，「史載嘉謨事蹟稱，邑多盜，擒其渠魁，余乃散。戊申滯災，買舟數十，遍歷諸村渡之，因請賑、請改折，又請寬二百里長港禁，復築長豐圩堤以防水。擢戶部主事，管太倉，宿弊盡洗，遷員外郎中，出守揚州，以疾告歸。」（參見四川大學《儒藏》系列講座25-28講之記載）此書原題「武林後學」，當是寄居杭州時作。卷首有吳嘉謨自敘、王鏊題辭、王世貞敘以及凡例十一條，卷末有楊士經跋。

⁴⁷參見薛冰著，〈《聖蹟圖》〉，《插圖本》，收入《中國版本文化叢書》，（江蘇，古籍出版社，2002），頁135。

⁴⁸除徽州刊本《孔聖家語圖》，收入《中國古代版畫叢刊（二編）》。另外，在國家圖書館亦有收藏《孔聖家語圖》十一卷，八冊，（明）萬曆十七年（1589年）武林吳氏刊本。

人之蹟。」另外，吳嘉謨在敘中還更強調如：「圖、語皆道之寄也，統之不可廢置。家語固當與諸聖經並傳，而此圖所繪與語中所載大都相表裡，必合圖與語而大聖人之言動始全。」由以上的敘述，皆可得知吳嘉謨對此插圖功能的看重已超越一般標準。也代表著描繪孔子生平的《聖蹟圖》及其相關作品，不但可以使其流傳廣遠、深入民心外，還可顯示出在當時群眾心目中的孔子形象已非普遍凡人或是純粹聖人形象而已。如此看來，孔子傳記故事中的「本質性」，已無關緊要。從文本記載的「感生神話」（如拾遺記）到「受孕、出生、童年」等視覺圖像（如正統本之聖跡圖）出現以後，群眾心目中理想的傳記故事之建構基礎才算完成，足見在浩瀚且深沉的中國歷史文化長河中，建構偉大聖人如孔子之形象基礎，並非是司馬遷個人之理想的《孔子世家》所能完全承載的。

（四）在小說、戲曲中對孕生的傳奇符號之運用

1、《新編全相說唱足本花關索出身傳》（出自《明成化刊本說唱詞話叢刊》）⁴⁹成化十四年（1478年）（北京永順書堂刊本）之《胡氏生關兒》【圖 24】：

花關索，即關索，據民間流傳及《關氏家譜》記載為關羽之第三子，在小說中《三國演義》（第 87 回）⁵⁰亦提到關索為關羽之子，但正史陳壽的《三國志》卻無此記載，只有關平、關興二子。因此，有學者認為關索為關羽之子，此說是可信的，特別是在《明成化刊本說唱詞話叢刊》問世後，為長期以來《三國演義》版本流傳問題解決不少疑點⁵¹；然亦有學者認為此說為不可信，否則正史為何不提呢？畢竟說唱詞話是出自民間藝人之手，且詞話是以「唱詞」為主，中間雜有「說白」，唱詞有七字句，有時還穿插十字句的段落，語言不但粗俗，錯字也不少。劇名既為花關索出身傳，必定與花關索的出生背景及童年相關連，在《新編全相說唱足本花關索出身傳》，約有三幅圖版分別為《劉備關張同結義》、《胡氏

⁴⁹參見馮不異著，〈《明成化刊本說唱詞話叢刊》〉，收入《中國大百科全書》。（台北：中國大百科全書出版社電子資料庫，2004），〈中國百科全書智慧藏：中文詞條《明成化刊本說唱詞話叢刊》〉，《明成化刊本說唱詞話叢刊》：明代說唱詞話專集。1967年上海嘉定縣城東公社發現明代宣姓墓葬一座，出土文物有一批明成化七年至十四年（1471-1478）北京永順堂刊印的說唱詞話，共計 16 種，現藏上海博物館。1973 年由上海文物保管委員會影印出版，合稱《明成化刊本說唱詞話叢刊》。內容包括講史類：《花關索出身傳》、《花關索認父傳》、《花關索下西川傳》、《花關索貶雲南傳》等，公案類包括：《包待制出身傳》、《包龍圖斷曹國舅公案傳》、《包龍圖斷白虎精傳》、《包龍圖斷歪烏盆傳》等等。其中，花關索的故事是宋、元時代的民間傳說，久已煙沒，此四種詞話的發現才得以重現世人，公案類的包拯故事，反映下層士子、織匠、商人等受封建皇族迫害，渴望及歌頌可以伸張正義的清官，寄託平民的願望、感情。

⁵⁰參見羅貫中著，〈第八十七回 征南寇丞相大興師 抗天兵蠻王初受執〉，《三國演義》，（台北：智揚出版社，2006 年），頁 559。全文如下：「是日，孔明辭了後主，令蔣琬為參軍；費禕為長史；董厥、樊建二人為錄史；趙雲、魏延為大將，總督軍馬；王平、張翼為副將；並川將數十員。共起川兵五萬，前望益州進發。忽有關公第三子關索入軍來見孔明曰：『自荊州失陷，逃難在鮑家莊養病。』孔明聞之，嗟訝不已；一面遣人申報朝廷，就令關索為前部先鋒，一同征南。」

⁵¹參見沈伯俊著，〈《三國演義》研究爭述評（三）關於《三國演義》的版本源流〉，《社會科學研究》，第四期（1998），頁 3。

生關兒》、《先生引關索學道》，圖版皆採「上圖下文式」。其中，以《胡氏生關兒》為圖示花關索之出生，此圖帶有建安版畫固有古樸粗壯、線條強而有力之風格，背景通常是以不多加修飾為原則，如此才能突顯畫中人物動作或神態表情之重要性，從此幅作品看來，圖中描繪關兒之母胡氏，從床上勉強將身體直立起來，若有所思地注視著正在初浴的嬰兒，顯然，剛經歷生產陣痛的胡氏，其臉上表情稍顯疲累之感。而在床邊正為嬰兒初浴的女子，其表情亦是嚴肅的，畫師似有暗示此嬰孩前途多舛之含意，可與《鐵樹記》中《真君秋夜降生》之人物表情帶喜悅狀成對比。但無論如何，畫師從幾個基本圖像構成元素如：躺在床上女人、床邊下面有正在作初浴的動作的女人們及其一個看起來像小大人之嬰孩。如此畫面，不但可簡單交待花關索之出生圖像，且放置此插圖畫面，除可省去許多其它類型構圖的麻煩性，更無須很辛苦地去配合文本內容。無論文本內容是敘述多麼複雜之出生經過，此較為樸實之出生圖像，應該說是，清楚傳達了明代社會自《聖蹟圖》之後，一種大家均已約定俗成的語言習慣。

2、《新刊全相說唱包待制出身傳》（出自《明成化刊本說唱詞話叢刊》）成化十四年（1478年）（北京永順書堂刊本）：

關於《新刊全相說唱包待制出身傳》，此叢刊文獻的出土，主要可以說明包待制（即包拯或包龍圖）的傳奇身世形象之建構的開始。包公形象出現在說唱文學中，在《明成化刊本說唱詞話叢刊》共有八篇⁵²，詞話包括《新刊全相說唱包待制出身傳》、《包龍圖斷曹國舅公案傳》、《包龍圖斷白虎精傳》、《包龍圖斷歪烏盆傳》、《新刊全相說唱足本仁宗認母傳》、《新刊全相說唱張文貴傳》、《新刊全相說唱包龍圖陳州粟米傳》、《新編說唱包龍圖趙皇親孫文儀公案傳》。

只見半空中祥雲繚繞，瑞氣氤氳，猛然紅光一閃，面前落下個怪物來，頭生雙角，青面紅髮，巨口獠牙，左手拿一銀錠，右手執一硃筆，跳舞著奔落前來。員外大叫一聲，醒來卻是一夢，心中尚覺亂跳。正自出神，忽見丫鬟掀簾而入，報道：「員外，大喜了！方才安人產生一位公子，奴婢特來稟知。」員外聞聽，抽了一口涼氣，只嚇得驚疑不止；怔了多時，吟了一聲道：「罷了，罷了！家門不幸，生此妖邪。」急忙立起身來，一步一步咳，來至後院看視，幸安人無恙，略問了幾句話，連小孩也不瞧，回身仍往書房來了（出自三俠五義第二回）⁵³

⁵²參見朱萬曙著，〈《百家包公》《龍圖公案》合論〉，《中國古近代文學》，（1993：11），頁253-257。
「此八篇既不屬於宋代話本，又不屬於明清的公案小說系列，但它比萬曆（公案小說的高峰期）的《百家公案》、《龍圖公案》還要早一百年，並且顯示出由短篇公案向長篇公案過渡的跡象，在題材、體裁方面都有承先啟後的歷史作用，內容中的包公形象更加傳奇化，無論是其身世還是擁有的權力、地位，都已接近現代的『包青天』模式。」

⁵³參見石玉崑原著，《三俠五義》，（台北：三民書局，1998年）。

《三俠五義》⁵⁴是清代說唱藝人說包公案的腳本，經人整理為《龍圖錄》後又改編為此名，全書共一百二十回，此段引文出自第二回的〈奎星兆夢忠良降生〉，引文後面，是描寫剛要出生的包公遭到遺棄，幸好包公的大嫂王氏得知，叫丈夫包山去錦屏山撿回。而《三俠五義》雖是經過清代說書人的整理，但比較《三俠五義》中的第二回之〈奎星兆夢忠良降生〉與《新刊全相說唱包待制出身傳》，基本的神話建構模式未變。在文本上描述包公的出生，仍是結合了如周代始祖棄的「棄子母題」，以及「託夢而生」等的感生神話之變形母題。由此，更加證明了明代中葉對包公形象的塑造，無論是從文本的出發或是在具體圖像上的落實，已經將其身世的傳奇化色彩，納入代表明代社會文化的符號系統。再加上，此符號系統的空間架設可無限寬廣，使後世又可繼續不斷繁衍下去。

3、《新錄晉代許旌陽得道擒蛟鐵樹記》，簡稱《鐵樹記》⁵⁵之《真君秋夜降生》【圖25】：

此幅作品《真君秋夜降生》，描述許旌陽（即許遜）的誕生，此生為誕生傳奇為玉帝念在許氏祖先世代行善，乃派玉洞天仙托生許家，圖像為相對的兩面插圖，圖兩旁有聯語分別為「月滿中秋五夜分來丹桂子」、「人多善慶九天送下玉麟兒」。線條刻工精細，從衣紋圓潤感、景物意象豐富，可以判斷是萬曆中期以後作品，因為，建安版畫在此階段，受徽州版畫影響，也趨向精緻化風格。

4、《新刻出像音注蘇英皇后鸚鵡記》⁵⁶，簡稱《鸚鵡記》之《白馬廟生太子》【圖26】：

此幅作品《白馬廟生太子》，圖像內容為描述太子的出生，其構圖形式完全仿照《聖蹟圖》之《天樂文符》，差別在於此圖只以幾片飄雲來暗示，此子之出生的不尋常，等於簡化了《天樂文符》的構圖內容。雖然，在小說中的敘述事蘇英皇后因遭人陷害而逃亡，在逃亡路中的白馬廟生下了太子，按理說來，此落難太子的出生背景，本應極為艱辛才對，但此圖像並未傳達這種現實空間，仍以原

⁵⁴參見徐志平編著，〈第三單元 感生神話〉，《中國古代神話選注》，頁126-127。

⁵⁵參見周心慧著，《中國古版畫通史》第七章第一節，頁132。其中「(明)鄧志謨撰，《新錄晉代許旌陽得道擒蛟鐵樹記》，簡稱《鐵樹記》，萬曆三十一年(1603年)出刊，圖採雙面連式。鄧志謨，生卒年不詳，字景南，號竹溪散人、百拙生。所撰小說除《晉代許旌陽得道擒蛟鐵樹記》二卷外，另還有《鏗五代呂純陽得道飛劍記》二卷及《鏗五代薩真人得道咒枣記》二卷。孫楷第先生在《中國通俗小說書目》稱其『嘗游學，為建安余氏塾師，故所著書多為余氏刊行，其所撰著的作品不少，多為粗制濫造，文筆拙劣不堪，使人難以卒讀，不過，這幾個本子的繪鑄還是值得稱道的，建安版畫雙面連氏圖甚少，有此三種傳世，對人們更全面認識建安版畫有一定意義。』

⁵⁶參見周心慧著，《中國古版畫通史》第七章第二節，頁146。其中「《新刻出像音注蘇英皇后鸚鵡記》，簡稱《鸚鵡記》，是屬於富春堂(金陵版畫)所刻的傳奇劇本之一，今所能見尚有近五十種，書名前多冠有『新刻出像』、『新刻出像音注』、『新刻出像音注花欄』等字樣。《鸚鵡記》，為明初無名氏作，現有《古本戲曲叢刊初集》影印。」

本大家就熟悉的圖像模式，來說明此子的不尋常。

5、《新鐫批評出像奇俠禪真逸史》⁵⁷，簡稱《禪真逸史》之九中《挂姐兒遺腹誕佳兒》【圖 27】：

此幅作品《挂姐兒遺腹誕佳兒》，出圖時間較晚，為天啓年間作品，構圖模式雖比照慣例，但圖像內容為配合小說文本的情節路線，卻表現了較為豐富的畫面。因此幅作品是以原有大家熟悉的圖像模式，再添加其他景物或人物。足見，在晚明時期，這種類似專門描繪孕生的圖像符號，已經是非常普遍地運用在各色各樣文本。而在【圖 27】中，所描繪的景況若依文本所述如下：

馮桂姐覺得容顏清減，精神恍惚，終日思睡，每作嘔吐，蔣夫人急請醫人調治，醫士診脈，稱賀：「是喜。」蔣氏歡喜道：「老爺在時，每為無子不樂，幸得桂姐遺腹坐喜，皇天有眼，可憐見杜門不該絕嗣。倘生得一男半女，也不枉了都督為人一世。」及至臨月，又不見動靜，夫人心下憂疑不決，日日愁煩。直待到十七個月，乃是太清元年二月初七日亥時，方才產下一個男兒，生得面方耳大，目秀眉清，此夜紅光繞室，異香不散，夫人心下大喜。彌月之後，取名叫做過兒，夫人憐惜他，勝似親生。（出自《禪真逸史》，第十三回桂姊兒遺腹誕佳兒）

從文本與圖像對照下，應可立即明白圖像內容之意義，由此可知，此類型的孕生圖像是明末社會上普遍「渴求貴子」之意識型態的心靈呈現，而借助了小說來傳達此思惟。

（五）重視兒童形象的模範教育功能

孝行故事在中國文化脈絡中，是一直不斷被頌揚著，中國人一直認為「孝道」具有穩定社會秩序和保障人倫關係的基本力量，元末福建人郭居敬所編纂的，明洪武年間刊印的《全相二十四相詩選》，是明代最早建立「二十四孝」版本開始，此版本從明初一直流行至明中期以後，才為《日記故事》系列所取代。但其所選

⁵⁷參見張國標著，《徽派版畫》，收入《徽州文化全書》，頁 212。其中，「《新鐫批評出像奇俠禪真逸史》，簡稱《禪真逸史》，（明）方浩如編著，心心仙侶等評訂，洪國良刻，天啓年間（1624 年）金陵刊本。另傳有劉素明刻圖本。方浩如，號清溪道人，浙江杭州人（一說洛陽人），本書內容描述南北朝時期，東魏將軍林時茂因得罪權臣避難出逃，皈依佛門，法號澹然，後投梁，被舉薦為妙相寺副主持。因堪破妙相寺住持守靜奸淫劣迹遭陷害，又逃回東魏隱居。得天書三卷，頗具神通，收杜伏威、薛舉、張善相為徒，三徒學就本領，辭師浪迹江湖，於亂世中揭竿聚義，屢敗官軍。最後唐王一統，林氏圓寂，三徒隱居，修道成仙。全書的整體框架是一個佛教故事，如同書前〈凡例〉所說：「『是書雖逸史，而大異小說稗編，事有據，言有論，主持風教，閭閻人心。』作者將儒、釋、道三教合流、三教互補，構成小說總體思想的主要特徵。」

取故事及其所繪刻之「二十四孝圖」，也成爲日後所謂「二十四孝」繼續刊刻建構的基礎。《日記故事》系列的版本非常多，版畫史家鄭振鐸所藏明刻《日記故事》就有兩種：一爲嘉靖本（1542年），另一則爲萬曆本。嘉靖本《日記故事》題熊大木校註，內容是根據（元）虞韶編《小學日記故事》而來的，由熊大木加以整編、注釋，然後刊行的。但此版本故事與今日通行「二十四孝」差距甚大，在明中葉以後盛行的《日記故事》系列中，有些版本列有「二十四孝」如：萬曆年間的《鍤便蒙二十四孝日記故事》（建陽劉龍田刊本）就是其一。而此《鍤便蒙二十四孝日記故事》就是現在兒童書中常見二十四孝故事的真正來源。萬曆年間的龍田刊本與洪武刊本一樣，皆採「上圖下文式」，而龍田刊本，就插圖繪刻精細度而言，已有違反萬曆時期版畫潮流朝向精緻層面發展態勢，但在劉氏現存刻書中，此部是屬於最粗率的一種作品。可見，劉氏動機爲刻意保流此類童蒙教材的建陽風格傳統。

在現行二十四孝故事中，包括有：《孝感動天》、《親嘗湯藥》、《啜指心痛》、《單衣順母》、《為親負米》、《戲彩娛親》、《鹿乳奉親》、《賣身葬父》、《行佣供母》、《扇枕溫衾》、《湧泉躍鯉》、《刻木事親》、《為母賣兒》、《搯虎救父》、《拾椹供親》、《懷橘遺親》、《聞雷泣墓》、《哭竹生筍》、《臥冰求鯉》、《恣蚊飽血》、《嘗糞憂心》、《乳姑不怠》、《滌親溺器》、《棄官尋母》絕大多數的孝行故事都與成人有關。但仍有《扇枕溫衾》、《恣蚊飽血》、《懷橘遺親》、《搯虎救父》等幾個故事特別強調了孩提之孝。如《扇枕溫衾》、《恣蚊飽血》、《懷橘遺親》、《搯虎救父》中提及主角人物分別爲：

「（後漢）黃香字文疆年九歲失母思慕惟切鄉人皆稱其孝...」⁵⁸
（出自《扇枕溫衾》）

「（晉）吳猛年八歲性至孝家貧榻無幃幃每夏夜任蚊攢膚恣渠膏血飽...」⁵⁹（出自《恣蚊飽血》）

「（後漢）陸績字公紀年六歲於九江見袁術出橘待績懷橘二枚...」⁶⁰
（出自《懷橘遺親》）

「（晉）楊香年十四歲隨父豐往田中獲粟...」⁶¹（出自《搯虎救父》）

⁵⁸參見劉昕等主編，《中國古版畫·人物卷·教化類》，（大陸：湖南美術出版社，1997），頁276。

⁵⁹參見劉昕等主編，《中國古版畫·人物卷·教化類》，頁286。

⁶⁰參見劉昕等主編，《中國古版畫·人物卷·教化類》，頁282。

⁶¹參見劉昕等主編，《中國古版畫·人物卷·教化類》，頁280。

在朱由鑿〈書二十四孝圖後〉⁶²一文中，強調了幼兒孝行：「扇枕如黃香。橘如陸績。不驅蚊如吳猛，又皆孩提之孝，出於天性之自然也」，根據大澤顯浩之研究文章⁶³指出，在明末大量出現《日記故事》中「二十四孝」，其對社會的影響，即是能將孝子形象轉成一種典範化，然孝子形象到從明初《全相二十四孝詩選》至明末《日記故事》系列版本發展過程中，有轉形的現象發生，大澤顯浩的所謂轉形說法，即指這種特別重視幼兒的孝養形象。如：大澤顯浩以吳猛為例，對吳猛進行了一番考證，發覺吳猛原為道士形象的吳真君，卻以幼年孝順行為被收錄於孝子故事中。另外，還有許多原來並非是小孩故事卻在圖像中被當成幼兒來描寫。如：《滌親溺器》中的黃庭堅在「二十四孝圖」⁶⁴變成一個幼兒的形象出現。

【圖 28】值得懷疑的是，在當時的眾多版本的《日記故事》中「二十四孝圖」系列，畫師們有可能會刻意去描繪兒童形象，表面看來是利用其模範教育功能，實際上，亦極有可能是因變化構圖畫面才能提高市場銷售量的作法之一。

因此，利用兒童形象來達成其訓誡與教化功能，從歌頌「童年」的不尋常事蹟著手，並以「孝道」為優先考慮之德行，除符合儒家理想，亦能滿足對生「貴子」的渴望心靈，而所謂的「貴子」與「仕子」或「孝子」，在某些意義層面上是可以相通的。因為是「貴子」，必定會期許通過國家考試，成為「仕子」榜樣，又因成為「仕子」榜樣，也必定會回溯童年的不平凡傳奇事件，因「百善孝為先」而成為最容易被連結的符號語言，並形成一個完整的建構傳奇系統。此傳奇系統即從孕生圖像的建構如：《釋氏源流》、《聖蹟圖》開始，到歌頌模範童年形象確立的配合如：《二十四孝圖》為止。

二、從《釋氏源流》到《聖蹟圖》

從索緒爾⁶⁵（Ferdinand de Saussure）（1857-1913）語言學理論中的符號學眼光來看，透過分析符號（無論是分析圖像或文本）才可以了解到文化現象裡的深層結構或內涵系統，直指人類精神文明的核心。根據索緒爾的符號學研究範圍經常被運用的三種基本情況說明如下：

⁶²參見大澤顯浩著，〈明代文化中的「二十四孝」論孝子形象的建立與發展〉，《明代研究通訊》，第五期，（2002：12）。關於朱由鑿〈書二十四孝圖後〉是出自《惠園睿製集》，而《惠園睿製集》十二卷是蜀惠王朱由鑿文集，日本內閣文庫藏明弘治十四年（1501）序刊本，中央研究院傅斯年圖書館，國家圖書館皆有影印本。

⁶³參見大澤顯浩著，〈明代文化中的「二十四孝」論孝子形象的建立與發展〉，《明代研究通訊》。

⁶⁴參見王樹村編選，〈二十四孝圖之《滌親溺器》〉，《蘇聯藏中國民間年畫珍品集》，（北京：中國人民美術出版社，1989），頁 146。

⁶⁵參見喬納森·卡勒（Jonathan Culler）著，張景智譯，《索緒爾》，（台北：桂冠，1992），費迪南·德·索緒爾（Ferdinand de Saussure）（1857-1913），生於日內瓦，一生過著平靜生活並從事語言教學工作。是現代語言學的創始人，他重新組織語言與語言本質的系統研究，使語言學在二十世紀能有重大成就，他的語言學理論強調語言（或符號）是構成人們所認知的世界，而不只是記錄或標示的媒介。

- 一、符號學首先應該研究的是直接用於溝通的約定俗成的符號系統。其中包括：表達信息的各種自然語言所構成的代碼 (codes) 和所有為保密而設計的各種一般代碼或專用代碼如摩爾斯電碼 (Morse Code) 等等。
- 二、有些系統比明指的代碼複雜，而這些系統雖也用於溝通，但使用代碼則模稜兩可，難以確定，或說為開放型的，如文學或其它美學代碼 (音樂和繪畫代碼) 等等。
- 三、符號學要研究的第三種情況是一些社會活動，它們最初看起來似乎並不像語言符號那樣傳送信息，但屬於代碼系統，並且說明利用一系列的區別表現意義。如：各種儀式、禮節、飲食和服飾習慣等等，顯然都是符號系統。⁶⁶

由以上資料可知，第二種情況比第一種情況複雜的原因，實因第一種代碼的明確度高，而第二種系統代碼則難以捕捉其要代表的真正觀念，然一旦作品中 (泛指文學藝術等等) 有某種美學觀念被普遍看成一種代碼 (或一種表達對已知觀念的方式)，其他的作品也會努力模仿超出該代碼的範圍 (如挖掘、擴大、延伸等等的可能性)。從明初《釋氏源流》(永樂本) 到明中期《聖蹟圖》(正統本) 中，關於從神到聖人的受孕、出生與童年之連續性型態視覺圖像陸續被建構完成後，無論是插圖文本或圖像皆同語言般地，構成「符號」或「代碼」表達的一部分，而這類型符號的意識傳達，也巧妙地被運用在戲曲、小說的文字與插畫中，直接或間接成為推動文學與藝術發展的源流之一，蓄積為人類文化的另一種現象。索緒爾的符號學之第三種情況為指各種社會活動。此現象在中國明代出版的視覺文化脈絡中，恰好推動了出版事業的高峯，如：種德堂之坊主熊宗立在正統 (明英宗) 至成化 (明孝宗) 間，刊刻了許多與撫育幼兒相關的資料書籍，包括《小兒方訣》、《陳氏小兒痘疹方論》及自撰《原醫藥性賦》、自集《婦人良方》等等。而熊宗立之後人熊冲宇 (萬曆時期)，也刻印了《圖注難經》、《圖注脈訣》；而熊大木時更是編刻和刊印通俗小說如：嘉靖三十一年 (1562) 的《大宋中興英烈傳》、萬曆十六年 (1588) 的《京本通俗演義按鑒全漢志傳》及校注童蒙教材如：《校正日記大全》等，大力提倡不遺餘力。這些醫書、小說或童蒙教材的大量刊行，滿足了人們生活的需要，並且通常書書都附有插圖，除可增加書籍本身的趣味性與可讀性，也能幫助讀者理解閱讀的內容，促進市場的銷售量。

從索緒爾理論中所述說的第二及第三種情況來看，這些系統條件若與明代社會晚期出版的視覺文化系統互相連結起來，便可以作更進一步的推論：即從《釋

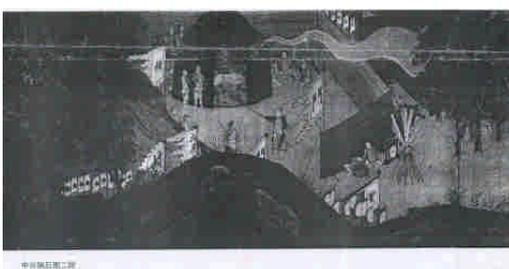
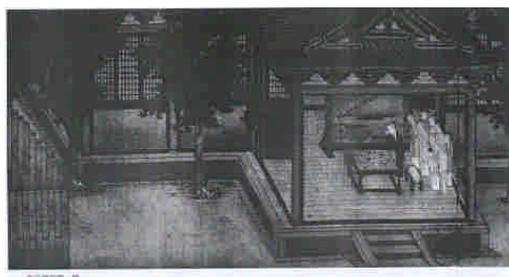
⁶⁶參見喬納森·卡勒 (Jonathan Culler) 著，張景智譯，〈第四章符號學：索緒爾的遺產〉《索緒爾》，(台北：桂冠，1992)，頁 100-102。

氏源流》到《聖蹟圖》所建立的傳奇符號系統，所反映的正是在明代成人社會結構中，對待兒童的概念裡，所呈現的一種很深沉的意識型態，此意識型態一方面努力探討人類模範性格的成因，另一方面也試圖建構童年成爲預言或觀察未來發展的基礎，並對未來可能的非凡成就預設伏筆。而探究此意識型態的本質，即是對生狀元貴子（特別是早慧神童）的渴求之幽暗心靈作用使然。盼生貴子的心情，古今皆然。在明代，此種渴求心態，促使或推動著這些無數不具名的畫工們，去創造出無數既可以滿足大眾沉浸於一片文化圖像世界的幻想空間；又可以滿足看到嬰兒（特別是能傳遞香火的貴子）誕生之喜悅，如同現代人喜歡翻閱有孩童純真圖像的雜誌、照片或繪畫作品等，這或許也是一種同質性的內在情愫。時至今日，進入科技文明的時代，「望子成龍，望女成鳳」、「別讓孩子輸在起跑點上」的心態，依然是「渴求貴子」的另一種觀點呈現。

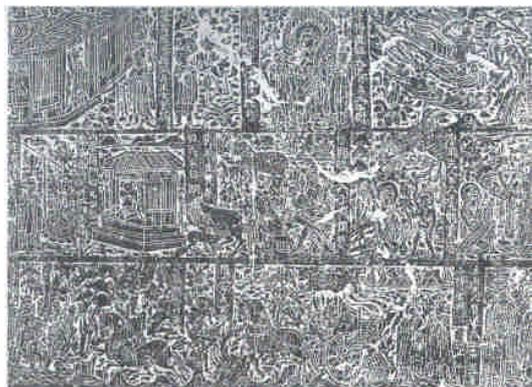
圖版



【圖 1】《摩耶託夢》



【圖 2】《中興瑞應圖》



【圖 3】《佛傳故事》(北魏)



【圖 4】《佛傳故事》(東魏)



【圖 5】《佛傳故事》(北周)



【圖 6】《畜圈育嬰》



【圖 8】《樹下誕生》



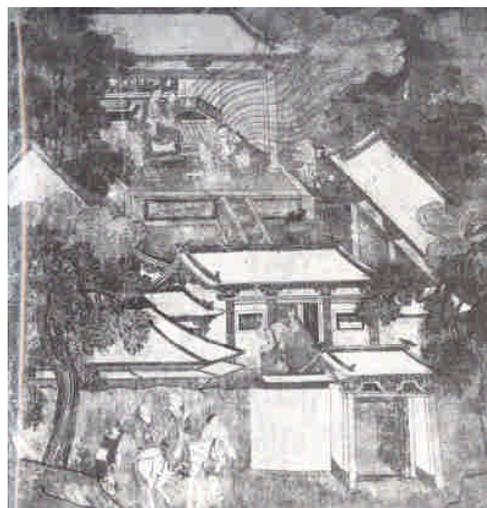
【圖 7】《后稷誕生》



【圖 9】《太子投象》



【圖 10】《樹下誕生》（永樂本）

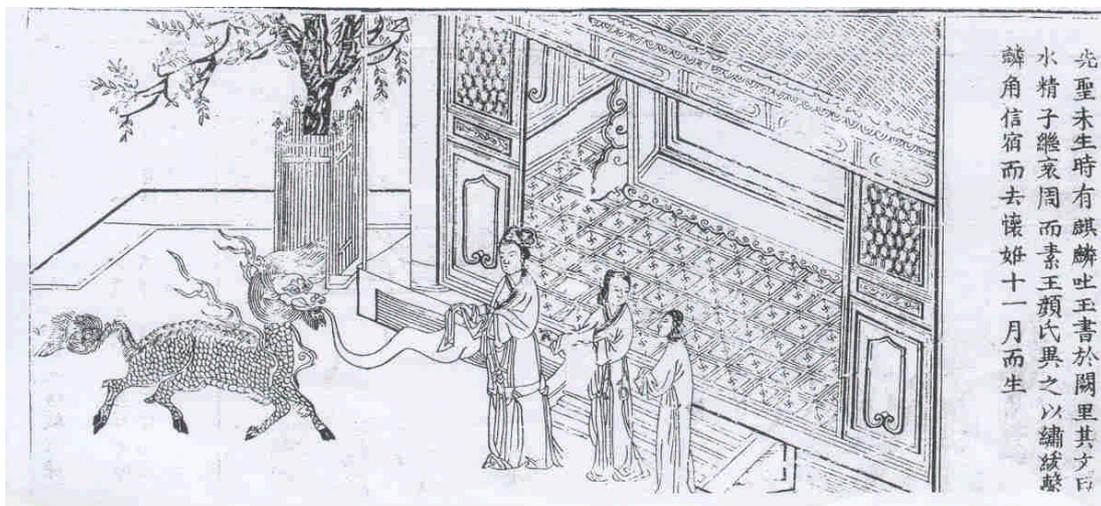


【圖 11】《呂洞賓降生》



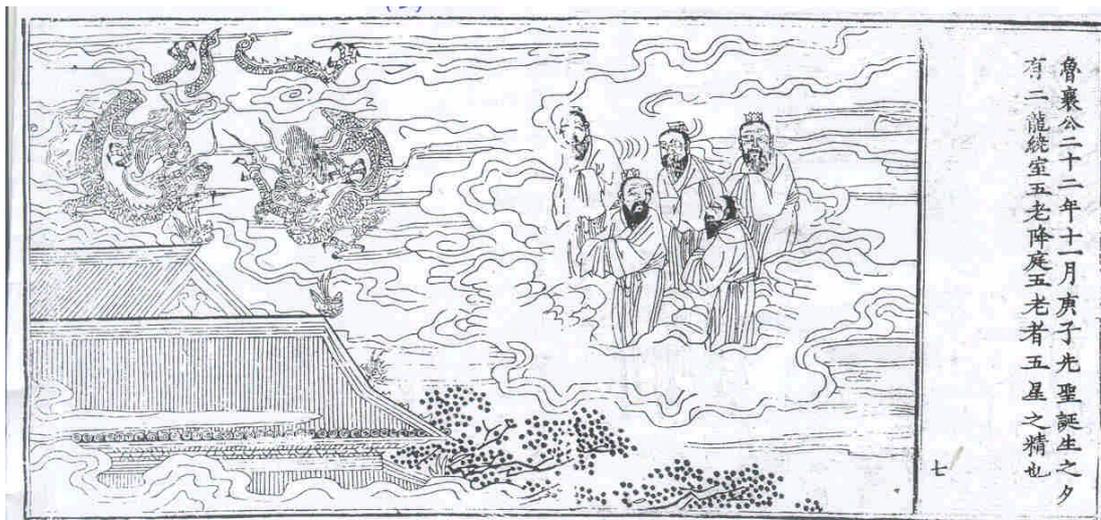
按家語云孔子毋微在橋於尼山而生孔子首上坤
頂象尼丘因名丘字仲尼史記雖不載其事然實誕
聖之本故錄於首云
尼山巖巖 魯邦是瞻 降靈自毋
孕聖歸男 既驗以形 遂徵以名
一誠感格 萬古文明

【圖 12】《禱嗣尼山》



先聖未生時有麒麟吐玉書於闕里其文曰
水精子繼哀周而素王顏氏異之以繡紱
麟角信宿而去懷妊十一月而生

【圖 13】《麟吐玉書》

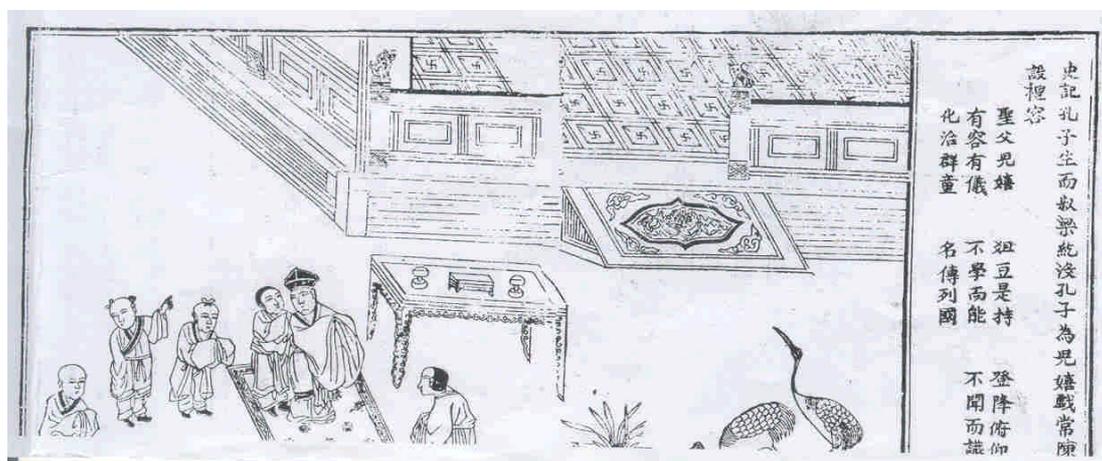


魯襄公二十二年十一月庚子先聖誕生之夕
有二龍繞室五老降庭五老者五星之精也

【圖 14】《二龍五老》



【圖 15】《天樂文符》



【圖 16】《陳設禮容》



【圖 17】《九龍灌浴》



【圖 18】《禱嗣尼丘》



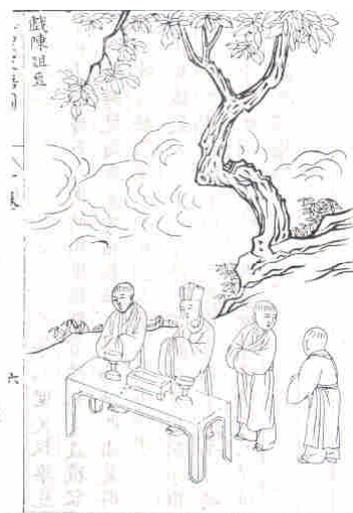
【圖 19】《麟吐玉書》



【圖 20】《誕聖降祥》



【圖 21】《天樂文符》



【圖 22】《戲陳俎豆》



【圖 23】《先聖像》



【圖 24】《胡氏生關兒》

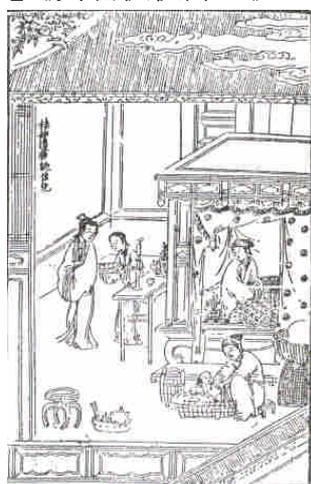


《新編時代的繪圖傳記》繪師遠藤大洲氏畫，繪卷第三十二卷（1804）頁末

【圖 25】《真君秋夜降生》



【圖 26】《白馬廟生太子》



【圖 27】《挂姐兒遺腹誕佳兒》



【圖 28】《二十四孝圖之〈滌親溺器〉》