

寶寧寺水陸畫中無榜題諸佛尊名考證¹

A Study of the Buddhist Names of untitled in the Po Ning Temple

陳俊吉

Chen, Chun-Chi

福建省三明學院藝術設計學院助理教授（講師）²

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系藝術學博士

摘要

寶寧寺水陸畫目前藏於山西博物院，為明代宮廷繪畫遺存不可多得的珍品之一，在現存明代 136 幅的作品，其中大多數的畫作皆書有榜題，標示畫作名稱與掛軸次序，但僅 9 幅佛像、10 幅菩薩像、1 幅面燃大士未有榜題。經過本文探討後，現存 9 幅的佛像畫，原幅應為 10 幅，仔細審度這些諸佛畫像，可發現在佛的部分造形幾乎雷同，僅在手印上有所區別，顯示當初製造這堂水陸畫的主事者，還是相當用心，藉由手印的差異性來區別身分。經過本文比對研究後，這些諸佛主要來自於北水陸儀軌中〈邀請正位〉的佛，以及〈五方戒壇儀〉所組合，包含了三身佛、五方佛、彌勒佛、藥師佛等，並且加入佛教密法中息災熾盛光佛信仰，所構成的 10 幅畫面。畫作以此十尊作為整堂水陸畫中最尊貴的神祇，所以這些佛像依序掛於水陸法會中重要位置，表示全體十方三世一切諸佛的思維，故不強

¹ 該文曾在 2015 於高雄佛光山舉行「明、清代水陸畫展暨國際學術研討會—歷史、儀軌、傳播與在地化」發表，將其大會論文進行修正改寫，投稿於此。

² 中國地區高教沿用英國學制為四級制，分為：教授、副教授、講師、助教，臺灣地區為美國學制分為：教授、副教授、助理教授、講師，臺灣助理教授資格對映中國學制為高級講師。

調榜題。十佛畫面也是以「十」象徵著圓滿、遍一切處，而畫面中十佛以「大毘盧遮那佛」為首，具有入一切法界的意涵。

【關鍵詞】 十方佛、毘盧遮那佛、北水陸、水陸法會、金剛界

一、前言

整體而言，明初宮廷繪畫表現主要是以「浙派」與「院體」兩者為主流，至於佛教繪畫與造像藝術表現主要有三：第一，「番經廠」等單位所製作以藏密為主要的佛教造形。³第二，「漢經廠」等單位所製的傳統漢傳佛像造形。⁴最後一類造像乃宮廷藝術單位或畫師所製作的漢藏融合體之佛教藝術。

寶寧寺水陸畫現存明代 136 幅畫作中，幾乎每幅畫作都題上畫作名稱的榜題（題款），僅只 9 幅佛像、10 幅菩薩像、1 幅面燃大士等，共 20 幅作品沒有題畫作名稱。其中這 19 幅的佛、菩薩畫作中，在傘蓋、臺座、袈裟、衣著等都是漢傳式的造像表現，可是在佛與菩薩的五官卻是融入西藏造形的臉孔。這 9 幅佛畫造形表現上，藝術手法大體上相同，使用同樣的粉本進行改造，僅在手印上略有差異。如來相妙莊嚴，臉部滿月，表情肅穆，嘴角微揚，目視低垂，柳葉彎眉，額上髮線呈現美人尖形，螺髻紺藍，頂上有水滴形紅色的無盡頂相，水滴形凸尖處罩染白粉，雙耳下垂，耳垂中央有孔洞。如來髮線呈現美人尖形，螺髻頂水滴形的無見頂相，以及明顯的耳洞此乃是藏傳藝術風格，並非來自於漢傳造像傳統。而這些佛像的造形，使用相同來源的粉本而進行改造，使畫面每幅佛像與菩薩像的五官造形幾乎雷同。被國外學者 Patricia Berger 稱為「中國式的西藏風格」，是以中國漢傳式造像傳統（臺座、袈裟…等），繪製西藏造像藝術（臉孔五官），換而言之此乃漢式造像與西藏造像的融合體，而帶有「西藏風格的造形」在明代源自於永樂皇帝，他把西藏造像的風格帶入明朝宮廷藝術之中。⁵明代宮廷內部的喇嘛教是極為盛行，宮中從明成祖就設有「番經廠」，御用監設有「佛事」，此

³ 「番經廠」為明成祖所設置，其目地有繕寫番經，出版印刷喇嘛所使用的蒙文、藏文、梵文經卷，以及藏傳色彩的佛事舉辦。

⁴ 「漢經廠」為明成祖所設置的機構，是宮廷設置專門收藏藏經、印製佛經、繪製佛畫、舉辦佛事的機構，同類的機構有「番經廠」、「道經廠」。

⁵ Patricia Berger "Preserving the Nation: The political uses of tantric art in China. In Marsha Smith". In Marsha Weidner (Eds.), *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850* (Lawrence, KS : Spencer Museum of Art, University of Kansas ; Honolulu, Hawaii : University of Hawaii Press, 1994) pp.95-96.

外還有專門製作藏傳佛教法器的場所，以配合朝廷內部法會需求。宮廷製作許多藏密色彩的佛像，除了本身的法會需求外，還有許多的藏式佛像被當成贈與西藏僧人的禮物。⁶

寶寧寺水陸畫由宮廷畫家所繪，由朝廷賞賜作為「鎮邊」用途，以安撫戰士亡靈，在明清時期遺存眾多的水陸畫中，該堂水陸畫可說別具特殊性，具有藝術史與文化史上重要的地位。⁷關於此 9 幅畫作的佛像尊稱為何？並未書寫榜題，實在令人費解？畫作究竟是繪製那一尊「佛」的議題將是本文關切的重點。

二、佛像造像的表現

目前寶寧寺水陸畫相關作品圖錄，最完整莫過於山西博物院所編，1988 年發行的《寶寧寺水陸畫》一書，該書中圖案 1 至圖案 9，為此 9 幅無榜題的佛畫，將是筆者重要參考資料。⁸除此之外，筆者在 2008 年以及 2015 年，曾短暫赴大陸山西博物院研究考察，審度觀看該堂水陸畫作發現並非一人所繪。

（一）佛畫的分工表現

寶寧寺水陸畫中這 9 幅佛畫，構圖上極為相似，僅手印上略有差異。雖然該堂水陸畫為宮廷畫家所繪，但筆法展現及敷色技巧略有差異，顯然極可能是分工合作的結果。當初是如何分配分工，並不可考，但在佛像的膚色著色表現上可以看出，這 9 幅的膚色技法表現有所不同，有些作品用赭石洗膚色，亦有些用硃磬罩染，明顯非同一種繪畫形式所罩染。

⁶ 金申，《佛像鑑定與收藏》（臺北：藝術家出版社，1998 年），頁 158。

⁷ 陳俊吉，〈寶寧寺水陸畫的繪畫製作年代與賞賜年代探究〉，《書畫藝術學刊》第 6 期（臺北：國立臺灣藝術大學，2009 年 6 月），頁 362-368。

⁸ 吳連城撰文、山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》（北京：文物出版社，1995 年），圖版頁 1-9。

經過筆者比對的結果發現這 9 幅佛畫，一共有五組表現形式進行畫面膚色的罩染，膚色敷染與鈎勒表現略有不同。第一組，為《寶寧寺水陸畫》圖案 1、圖案 2、圖案 5，此三幅畫面。可以看出畫面在五官膚色處理方式，先鈎描出五官的輪廓線，接著在皮膚處敷上一層白粉，而後用硃磬罩染膚色的明暗面，使皮膚白裡透紅的感覺呈現出來，最後用硃磬鈎勒出皮膚線條。這樣的技法表現，因為使用硃磬罩染關係，使得畫面膚色看起來較為紅潤，色澤較深偏向橘紅色。

第二組，為《寶寧寺水陸畫》圖案 3、圖案 4 此二幅畫面。在處理膚色技法為，先鈎描出五官輪廓線，接著在皮膚處敷上一層白粉，而後用硃磬加赭石罩染膚色的明暗面，使皮膚的肉感呈現出來，最後用赭石鈎勒出皮膚線條。此二幅畫面使用較多的赭石罩染膚色，所以畫面皮膚有偏於土黃色的感覺，似東方人的膚色。

第三組，為《寶寧寺水陸畫》圖案 7、圖案 9 這兩幅的畫面。畫面膚色處理的技法是，先鈎描出五官的輪廓線，而後在皮膚處用很厚重的白粉敷底，接著使用赭石加入少許的硃磬洗染皮膚，最後在皮膚鈎勒出赭石的線條。但這二幅在罩染膚色的處理上有些許的差異性：首先，在圖案 7 此幅畫面，為赭石加入硃磬進行皮膚的罩染，此處所加入的硃磬較圖案 9 畫面來的多，使得圖案 7 畫面膚色較為紅潤，呈現略有粉紅色之感。其次，在圖案 9 的畫面，因為在底層白粉上方，罩染的赭石與朱磬較少，使膚色整體而言呈現白色稍許偏橘黃的感覺。

第四組，只有 1 幅為圖案 6，此幅畫面膚色的處理，先鈎描出五官的輪廓線，接著敷上一層白粉，而後使用較多的赭石略帶些許的硃磬進行皮膚的罩染，最後使用赭石鈎勒出畫面皮膚的線條。因為赭石使用較多，使得畫面皮膚整體感偏向黃赭色系。

第五組，也是只有 1 幅作品為圖案 8，其處理膚色的技法為，首先鉤描出五官的輪廓線，接著敷染上一層極淡的白粉，而後用赭石罩染膚色的明暗面，使其皮膚立體感呈現出來，最後用赭石鉤勒出皮膚的線條，故畫面的皮膚表現偏向於赭石色。

這不同的形式表現技法說明，說明此堂水陸畫極可能是分工合作下的產物，每位畫家使用上色技法的表現方式都有所不同(或者畫家在繪製時表現不同的技法形式)，這些都表現出畫家個人風格與師承的影響，也透露出明代宮廷畫家人物畫的風格處理表現，可說相當多元，並非只有一套標準模式，也述說明代宮廷中佛畫風格表現的多樣性。

(二) 畫面的構圖形式

寶寧寺水陸畫此 9 幅佛像畫面，使用相同的粉本進行改造，皆為滿月形的臉部、柳葉眉、薄窄微笑的雙唇，表現出溫柔、典雅的感覺。在臉部造形使用是圓臉，而視覺心理上圓臉給人具有可愛、明朗、朝氣、活潑和平易近人的特色。⁹

佛身上內著藍色滾花邊僧祇支，披上通肩綠色滾花邊覆肩衣，外披紅色袈裟。佛端坐於紺青色蓮花之上，蓮花下方繪製巨大的金剛須彌座，佛身後配置首光、身光，佛上方配置巨大華蓋。身光後方置一堵華麗的牆垣，上方刻畫蓮花、團紋、摩尼寶珠…等裝飾，牆垣上方左右邊隅放置小型蓮花燭座，上方置三顆摩尼寶珠，寶珠外圍繪製火焰紋。畫面中在衣服、蓮花座、華蓋…等，皆使用大量泥金裝飾，利用細膩的線描鉤勒出來，使得畫面彰顯富麗堂皇之氣。

構圖表現上，畫面皆採用「均衡」的美感形式，在一條假設的中心垂直線(畫

⁹ 朱再江，《人體活雕的科學與藝術》(貴陽：貴州科技出版社，1996年)，頁169。

面黑色虛線)，畫面的左右呈現完全對稱的一種形式，視覺上會使人容易產生平衡、安定、規律、正面的感覺（圖 1）。¹⁰但在視覺形式上容易呆板沒有變化，但卻是一種四平八穩安定性的秩序美感，故中國古代的宮闕、廟宇、城牆等常使用此形式來呈現，而佛像若欲彰顯正面穩重的感覺，不乏使用此形式原理。

於視覺心理上，這些畫作構圖還可以發現具有穩定、安固的效果，佛像結跏趺坐，成為穩定的對稱三角形，一種沉穩的效果具時空屏息沉重力，兩側斜邊的力量往下拉，使壓力均勻的向下傳遞，使其結構更加穩固、牢靠。¹¹而佛像下方的臺座近趨於矩形的上大下小梯形造形，可承接上方三角型下壓的重力傳送到畫面底端，使力量張力完全被蓮臺吸收，畫面更加穩固堅定（圖 2）。在畫面中的臺座與佛組合成一個巨大的三角形構圖，這種三角形的形式，具有兩種形式表現的結合，第一，是堅實的「堅固感」(stability)；第二，是強大的「動感」(dynamism)。¹²寶寧寺水陸畫佛像的堅固感，是一個等腰三角形的構圖（黑色實線的三角形），使得左右有明顯對稱的視覺原理，而使畫面非常的穩固（圖 3）。在畫面的動感部分，可以發現該畫面三角形有內收的力量（黑色虛線的部分），不斷的往中心點集中，故畫面非常穩重，並且達到動中有靜，靜中有動的造形組合。

這些畫面皆出現許多的水平線，以及畫面視覺形式上水平分割的特點。畫面明顯的水平線可在短矮牆垣部分看出（以實線表達），其他無形的水平面線以虛線表達（此種畫面水平形式為隱藏式樣貌）。畫面構圖主要可分為由三項基本物件所構成的水平分割形式：第一，是畫面最上方的華蓋（又名傘蓋）；第二，是中間的主尊像；第三，是下方的「須彌座」，屬於六邊形的造形金剛座。¹³而此

¹⁰ 陳瓊花，《藝術概論》（臺北：三民書局出版，2005年），頁 108-109。

¹¹ 曾蕭良，《藝術概論》（臺北：國立空中大學出版，2004年），頁 77。

¹² 如同賈克·馬奎（Jacques Maquet）在考察阿努羅陀普羅，西元三至四世紀的「禪定佛」，認為禪坐姿態的巨大三角形構圖便有此視覺效果。賈克·馬奎（Jacques Maquet）著；武珊珊等譯，《美感經驗》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2004年，二版二刷），頁 156-160。

¹³ 王揚，《佛教造像法》（臺北：文橋出版社，2001年），頁 244。

三項元素是寶寧寺水陸畫中這些佛像所共有的特性，畫面中的傘蓋部分有一條明顯的水平線、牆垣的部分也出現明顯水平線、臺座也出現水平線（圖4）。畫面中的水平線條在視覺表現上，就如同康丁斯基（Albert Langen，1866-1944年）所認為的線條具有方向性和張力的特點。¹⁴線條基本形上，可分直線和曲線兩種表現，直線具有安定、和平、休息之感，有如男性的陽剛之美，不同於水平線具有安穩、和平、寧靜的特性；曲線的流動性、溫和、柔順的情感。¹⁵水平線在視覺方向的一致性，會給人舒緩、空間無限拉遠的感覺，例如元代山水畫常使用平行的「一河兩岸式」構圖原則，使畫面產生淡泊、閒適的感覺。¹⁶故畫面運用水平線的視覺原理，把佛與菩薩如如不動沉重穩定的神態表現無疑，展現出畫面祥和、安穩、端正的氣息。

另外，此9幅的佛像都描繪有背光，而畫面背光又可分為佛首周圍較小的頭光，與身上較大圓圈的身光。圓本身具有圓滿與團結的感覺，中國歷代畫家、畫論家總是認為佛所散發出的金輪光芒應該是圓形貌，以正面光來表現，表示佛自覺圓滿的象徵，定中如如不動之境。¹⁷而畫面正中心出現一個巨大圓形，相當令人矚目，圓在古希臘人視為最完美德的幾何形，中國對於圓形也有獨特情感，認為「天圓地方」，圓有天邊無際的感覺。所以畫面中央巨大的圓具有內縮外放的無限可能，使得畫面呈現圓滿、包容的視覺效果。配合佛像本身坐姿三角形的結構給人穩固、牢靠的安定感，再加上圓形的頭、身光給人圓滿的感覺，恰好配合梯形的須彌座與傘蓋的穩定性，使畫面感受到理性嚴肅的拘謹感覺（圖5）。

¹⁴ 康丁斯基（Albert Langen）著；吳瑪俐譯，《點線面》（臺北：藝術圖書出版，2000年），頁48。

¹⁵ 陳朝平，《藝術概論》（臺北：五南圖書出版，2001年），頁60。

¹⁶ 陳望衡，《藝術設計美學》（武昌：武漢大學出版社，2005年），頁256。

¹⁷ 如宋代沈括（1031-1095）就說：「畫工畫佛身光，有匾如扇者，身側則光亦側，此大謬也。渠但見雕木佛耳，不知此光常圓也。又有畫行佛光尾向後，謂之順風光，此亦謬也。佛光乃定果之光，雖劫風不可動，豈常風能搖哉。」〔北宋〕沈括撰，〈論畫人物〉，收錄於俞崑編著《中國畫論類編》上冊（臺北：華正書局，2003年），頁449。

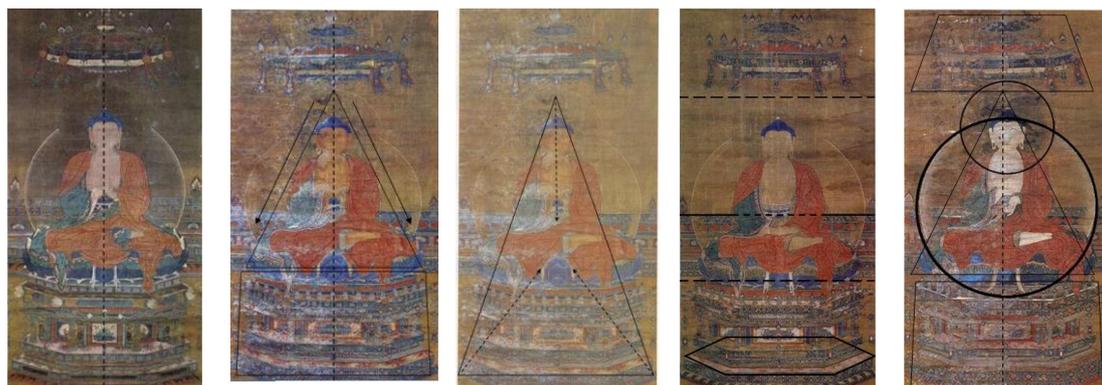


圖 1 〈寶寧寺水陸畫佛畫構成示意圖 1〉

圖 2 〈寶寧寺水陸畫佛畫構成示意圖 2〉

圖 3 〈寶寧寺水陸畫佛畫構成示意圖 3〉

圖 4 〈寶寧寺水陸畫佛畫構成示意圖 4〉

圖 5 〈寶寧寺水陸畫佛畫構成示意圖 5〉

整體上佛像的構圖有三角形的穩定、水平穩定線、圓形於畫中央，這些都構成畫面崇高、神聖、穩重、不可侵犯的視覺震撼力。但是佛的臉卻是圓形，展現出嬰兒天真、活潑，並且帶有微笑親切感形態，使得整體畫面穩重與莊嚴之氣息，讓畫面莊重中有溫馨的一面又不失法度。

三、十佛再現與尊名眾說

關於寶寧寺水陸畫中無榜題的佛畫為何出現 9 幅？且這些無榜題的佛畫尊稱為何？並未有專書或文章針對此議題進行深入探討，在相關出版介紹，乃至研究提及此議題時大多也是簡略性介紹，尤其對於佛畫尊稱的議題上諸位方家各自有獨特見解，並非一致性，值得進一步仔細探討。

（一）無榜題佛像畫數

寶寧寺水陸畫現存 9 幅的佛畫，關於「九佛」數字甚為奇怪，顯然十分罕見，幾乎未出現此種數目的造像傳統，推論其有兩種可能性：其一，將原畫九佛分為三套，即每三幅為一套形式；其二，原畫作應為 10 幅，有 1 幅畫作佚失才成為 9 幅。仔細審度，第一種的可能性甚低，因為在南、北水陸系譜的諸佛畫作，通

常是一體性掛出，並不會把畫面拆為三套，分不同場域懸掛。¹⁸且在佛教語彙中並無「九佛」語彙，但有「十佛」稱名，而各經典與經論中所記載的十佛並不一致。¹⁹

戴曉雲《北水陸畫研究》中將明清時期的北水陸畫進行探討，其中就包含著寶寧寺水陸畫，關於九佛的問題戴氏提出，原本應有 10 幅，其中 1 幅佚失，剩下 9 幅。²⁰而筆者認同戴氏的觀點認為原畫作應為 10 幅，在明代遺留的《水陸道場神鬼圖像》殘本，當時該書在明代北京一帶流通，屬北水陸畫系譜，以版畫線描表現出北水陸畫各神祇，可做為畫師創造水陸畫時粉本參考手冊，每幅畫面大都有標示次序，其中標號「右二」的畫面為繪製〈五佛〉(圖 6)，缺「右一」的畫面，由「右二」的畫面推知「右一」應為另外五佛，二者構成「十佛」。²¹另外，明代宮廷畫師於正統九年(1444 年)完工，所描繪的法海寺壁畫，在東西壁表現出赴會圖的樣貌，兩壁上方各繪製五尊如來，構成「十佛」(圖 7)，其十

¹⁸ 寶寧寺水陸畫此壇場的排列，可以發現有榜題的左、右畫軸分別有序的懸掛於兩側面牆，用以說明水陸法會的超度性意涵。而北牆懸掛這沒有榜題的佛、菩薩。如此看來極不可能拆為三組，與懸掛會場安排不符。

¹⁹ 在上海佛學書店所編的《實用佛學辭典》談到：「十佛：(名數)其說甚多。(一)《稱讚淨土經》十佛：一東方不動如來，二南方日月光如來，三西方無量壽如來，四北方無量光嚴通達覺慧如來，五下方一切妙法正理常放火王勝德光明如來，六上方梵音如來，七東南方最勝廣大雲雷音王如來，八西南方最勝日光名稱功德如來，九西北方無量功德火王光明如來，十東北方無數百千俱胝廣慧如來。此十方經中或舉一佛或舉五佛六佛之名，今取其上首之一佛。(二)《十住毘婆沙論·易行品》十佛：一東方無憂界善德如來，二南方歡喜界梅檀德如來，三西方善世界無量明如來，四北方無動界相德如來，五東南方月明界無憂如來，六西南方眾相界寶施如來，七西北方眾音界華德如來，八東北方安穩界三乘行如來，九上方眾月界廣眾德如來，十下方廣世界海德如來。(三)《十吉祥經》十佛：一東方莊嚴世界大光曜如來，二東方諦勝諸勝世界慧燈明如來，三東方金剛世界大雄如來，四東方淨尊位世界無垢塵如來，五東方金光明世界上像幢十蓋王如來，六東方大威神世界威神自在王如來，七東方香熏世界極受上願王如來，八東方寶嚴世界內寶如來，九東方海燈明世界大海如來，十力燈明世界十力現如來。(四)《華嚴經》十佛，《華嚴經·升須彌山頂品》，帝釋向世尊頌偈說過去十佛，各來此處演妙法，是理實過去一切諸佛體，圓融法爾無二，今於此殿說十住法，故復欲顯無盡，說十佛也：一迦葉如來，二拘那含牟尼佛，三拘留孫佛，四隨業佛，又曰毘舍符，五尸棄佛，六毘波尸佛，七弗沙佛，八提舍佛，九波頭摩佛，十錠光佛。出探玄記五。」佛學書局編輯部編纂，《實用佛學辭典》，收錄於吳立民等主編，《佛藏輯要》第 36 冊(臺北：古亭出版社，1993 年，影印民國二十三年〔1934 年〕上海佛學出版社版)，頁 166-167。

²⁰ 戴曉雲，《佛教水陸畫研究》(北京：中國社會科學出版社，2009 年)，頁 143。

²¹ 該書為殘本有所缺頁，以現存「右二」的畫面推知「右一」的畫面也應為五佛，二者構成「十佛」，因為佛像通常排序在前，次要的神祇在後，宛如儒家社會階級的禮法次序排列。「右二」已出現五佛，如「右一」的畫面出現菩薩、護法、其他神祇…等，顯得相當不合理，再說北水陸系譜的水陸畫是以繪製十佛為主，僅以五佛的排序出現則相當罕見。

佛的造像風格與寶寧寺水陸畫無榜題的佛畫有些相似，反映出宮廷品味的延續性。²²而《水陸道場神鬼圖像》中的諸佛外型十分相似，僅在手印略有不同，乃至出現重複的手印。至於北京法海寺的十佛造形也是此情況，外型上十分相似，但其中三尊合十印表現，另外有四尊以禪定印表現，顯然並不強調各尊差異，以此象徵「十方三世，一切諸佛」的概念，大過於單尊確切個別身分，因而出現重複性手印。²³

寶寧寺水陸畫儀軌主要依據《天地冥陽水陸儀文》而來，該儀軌在正位奉請具名的諸佛，僅列舉六尊，文後又闡明奉請「十方三世，一切諸佛」。²⁴明末釋祿宏（1535-1615年）重訂的南水陸儀軌的《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》中，列舉的單尊佛名也超過十位，但文後也出現一心奉請盡虛空徧法界十方常住一切諸佛，并諸眷屬。²⁵可見舉辦水陸法會時，至誠祈請十方三世一切諸佛降臨法會，仗佛威德救拔一切苦厄的傳統。

²² 陳俊吉，〈法海寺大雄寶殿東西壁諸佛菩薩探究〉，《藝術學》第30期（臺北：國立臺北藝術大學，2015年5月），頁207。

²³ 同上註，頁207-208。

²⁴ 美國普林斯頓大學圖書館藏有明代一套完整的《天地冥陽水陸儀文》，本文此處北水陸相關資料引用該古籍資料。另外，戴曉雲曾校點該書，《天地冥陽水陸儀文校點》（北京：中國社會科學出版社，2014年）。〔元-明〕佚名編，《天地冥陽水陸儀文》上卷，頁49右-50右。

²⁵ 經云：「一心奉請，盡虛空徧法界十方常住一切諸佛，并諸眷屬。清淨法身，毗盧遮那佛。圓滿報身，盧舍那佛。千百億化身，釋迦牟尼佛。西方極樂世界，大慈大悲，阿彌陀佛。兜率天宮，一生補處，當來下生彌勒佛。過去大通智勝佛等，一切過去諸佛。現在淨華宿王智佛等，一切現在諸佛。未來華光佛、華足安行佛等，一切未來諸佛。東方善德佛等，十方法界一切諸佛。過去莊嚴劫，始自華光佛等千佛。現在賢劫，始自拘留孫佛等千佛。未來星宿劫，始自日光佛等千佛。十方法界，一切諸佛全身舍利寶塔。」〔南宋〕釋志磐謹撰；〔明〕釋祿宏重訂，《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》卷二，收錄《卍新纂大日本續藏經》第74冊（東京：國書刊行會，1975-1989年），頁789下-790上。



圖 6 佚名繪，〈五佛〉，出自《水陸道場神鬼圖像》一書，木板印刷，25.2x16.3cm，明代成化年間（1465-1487年），北京圖書館藏。



圖 7 宛福清等繪，〈東壁五佛〉（出自北京法海寺壁畫《東壁赴會圖》），壁畫敷彩，明代正統四年至九年間（1439-1444年），北京法海寺大雄寶殿壁畫。

雖然寶寧寺水陸畫這些無榜題的佛畫，與法海寺壁畫的十佛，以及《水陸道場神鬼圖像》的〈五佛〉，皆傳達出奉請十方三世一切諸佛的思維。但法海寺壁畫與《水陸道場神鬼圖像》的佛像，強調「十方三世，一切諸佛」的概念，忽略各尊的獨特性尊格，因而數尊會出現重複性的手印，相較寶寧寺水陸畫的十佛，雖然也傳達「十方三世，一切諸佛」概念，可是各尊佛像尊格有其顯著差異，各尊手印別具有鮮明的造像特徵。

（二）無榜題佛像尊稱

《寶寧寺明代水陸畫》一書內容由吳連城撰文，對於寶寧寺水陸畫進行初步探究，其中 9 幅無榜題的佛像辨識判讀出八尊，只有一尊無法辨讀出，之後此書再版也依舊使用此調查結果。該書圖案 1 至圖案 9 依序畫作名稱為：毘盧舍那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛、寶生佛、阿閼佛、成就佛（不空成就佛的簡稱）、阿彌陀佛、阿彌陀佛、佛。²⁶被往後相關研究寶寧寺水陸畫的學者大體上沿用之，如陳姿妙的《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材為例》。²⁷潘建國的《明清

²⁶ 吳連城撰文、山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》，圖版頁 1-9。

²⁷ 陳姿妙，《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材為例》（臺北：中國文化大學碩士論文，

漢傳佛教眾神全像》也收錄寶寧寺水陸畫中的 7 幅無榜題佛畫，缺乏圖案 7、圖案 9，其中圖案 4 的佛像考訂為藥師佛，與吳連成看法略有出入。

趙慶生曾臨摹一套寶寧寺水陸畫，今典藏廈門南普陀寺中，曾在 2014 年刊印一本畫冊《南普陀典藏：趙慶生寶寧寺明代水陸畫臨本》，該書中九佛的次序與《寶寧寺明代水陸畫》一致，尊名名稱大致上也沿用之，僅 1 幅有所差異，在《寶寧寺明代水陸畫》圖案 9 最後 1 幅定名為「佛」，該書則定名「阿彌陀佛」。²⁸上述這些書，關於 9 幅寶寧寺水陸畫的佛像，尊名判斷依據為何並未說明？而且各家之說，雖然沿用吳連城的觀點而來，但少數幾尊名稱釐清上卻略有出入？使人相當好奇與不解。

另外，戴曉雲的《佛教水陸畫研究》，對於《寶寧寺明代水陸畫》圖案 1 至圖案 9 畫作名稱，以明代「北水陸」系統的《天地冥陽水陸儀文》為考據之依據，其論點為：

寶寧寺水陸畫現存佛像九幅。由於水陸法會壇場完全按照密教金剛界曼陀羅形式，在《天地冥陽水陸儀文·邀請正位》中南無一心奉請的是六佛，加上東西南北四壇（中壇除外）教主，因此水陸畫中佛的圖像最起碼是十佛。因此寶寧寺的現存九佛（另一佛像顯然毀佚）名稱依次應為大毘盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛、彌勒尊佛、藥師琉璃光佛、阿彌陀佛、阿閼佛、寶生佛、無量壽佛和不空成就佛。²⁹

按照〈邀請正位〉中所明確奉請的六尊分別為：清淨法身大毘盧遮那佛、圓滿報身盧舍那佛、三類化身釋迦牟尼佛、當來下生彌勒尊佛、十二大願藥師琉璃光佛、

2007 年），頁 89。

²⁸ 廈門南普陀寺編，《南普陀典藏：趙慶生寶寧寺明代水陸畫臨本》（北京：中國美術出版社，2014 年），頁 66-75。

²⁹ 戴曉雲，《佛教水陸畫研究》，頁 143。

我等導師阿彌陀佛。³⁰在《天地冥陽水陸儀文·五方界壇儀》中的五尊諸佛，分別東方教主，阿閼慈尊；南方教主，寶生慈尊；西方教主，無量慈尊；北方教主，成就慈尊；中方教主，遍照慈尊。³¹主要便是以「三身佛」與「五方佛」的組合再加上彌勒尊佛、藥師琉璃光佛、阿彌陀佛，總數共為十一尊，其中有數尊產生重疊現象。而「三身佛」分別為：毘盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛。「五方佛」：東方阿閼佛、南方寶生佛、西方無量壽佛、北方不空成就佛、中央遍照佛，其中遍照佛指得便是大日如來，又名毘盧遮那佛，在金剛界曼荼羅與瑜伽密法中，主要稱以大日如來；顯教華嚴、天臺、淨土…等教法，則稱以毘盧遮那佛為主。另外，五方佛中的西方無量壽佛，亦同為阿彌陀佛。

可是寶寧寺無榜體的諸佛畫像原本應繪製 10 幅，從上述可知應有盧舍那佛、釋迦牟尼佛、阿閼佛、寶生佛、不空成就佛、彌勒尊佛、藥師琉璃光佛等七尊是較無爭議。在北水陸〈邀請正位〉中所明確奉請的六尊，其中便有大毘盧遮那佛、阿彌陀佛，此二尊如來屬於水陸奉請尊位，應當繪製畫軸。故遍照佛與無量壽佛勢必減少二尊，以契合十佛的畫面，戴曉雲的排序中可看出減少遍照佛，為何做此判斷該文中並未闡明。

按佛教義理而言，「三身佛」中最重要主尊為毘盧遮那佛，「五方佛」則為大日如來，二者代表一顯一密，雖然屬於不同體系，但而者實屬同尊，同體異名，在畫幅有限下則可以一表二。在〈邀請正位〉與〈五方界壇儀〉對於二者尊稱是有所差異，清淨法身「大毘盧遮那佛」與「遍照慈尊」，其中清淨法身大毘盧遮那佛，名稱上具有密教大日如來，與顯教「毘盧遮那佛」的合體意涵，但該儀軌義理教法上則著重顯教的三身佛屬性。而「三身佛」中的清淨法身，此源於天臺宗判教，而後佛教界普遍使用，具有濃郁顯教色彩。至於大毘盧遮那佛中的「大」

³⁰ 戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》（北京：中國社會科學出版社，2014 年），頁 37-38。

³¹ 同上註，頁 36-64。

字便帶有密教色彩，與顯教通常不加大字有別，如唐代金剛智（梵語 Vajrabodhi，669-741 年）譯的《大毘盧遮那佛說要略念誦經》、不空（梵語 Amoghavajra，705-774 年）譯《金剛頂瑜伽中發阿耨多羅三藐三菩提心論》也談到大毘盧遮那佛身。宋代時天息災（？-1000 年）所譯的瑜伽密教經典使用「大毘盧遮那佛」尊名，如《佛說最上根本大樂金剛不空三昧大教王經》。至於遍照慈尊，即金剛界遍照金剛如來，也就是大日如來，則屬於密教使用。二者雖然象徵不同體系，但在《天地冥陽水陸儀文》中有融通混用的情況，在儀軌中〈壇圖式〉中「法界之圖」（圖 8），中央內院第一重為五佛：中央為毘盧如來、南方寶生如來、西方無量壽如來、北方成就如來、東方阿閼如來，以毘盧如來取代大日如來。「三身佛」與「五方佛」中的毘盧遮那佛與大日如來同體異名，名稱上可以借代互通使用，但「三身佛」主要是強調佛身清淨法身的本質，與「五方佛」中的大日如來強調金剛法界本體是有略有差異，故寶寧寺水陸畫該尊佛像，同時具備此二種意涵。

在北水陸《天地冥陽水陸儀文》主要核心教法是採用金剛界瑜伽教法以與貫通，金剛界與胎藏界中的「五方佛」皆有阿彌陀佛，亦稱為無量壽佛。〈五方界壇儀〉雖然書寫無量壽佛，實則同於阿彌陀佛，二者名稱同體未分在儀軌中常為混用，在〈壇圖式〉中「法界之圖」的五方佛，西方書寫「無量壽如來」，〈壇圖式〉中「天輪之圖」（圖 9）曼荼羅則配有阿彌陀如來。

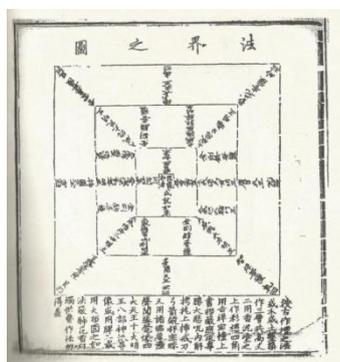


圖 8 佚名繪，〈法界之圖〉，出自《天地冥陽水陸儀文》一書，木板印刷，明代，〔美國〕普林斯頓大學圖書館藏。



圖 9 佚名繪，〈天輪之圖〉，出自《天地冥陽水陸儀文》一書，木板印刷，明代，〔美國〕普林斯頓大學圖書館藏。

經過上述論探討可知原本寶寧寺水陸畫 10 幅無榜題的諸佛尊，其中 9 幅應包含：大毘盧遮那佛（大日遍照佛、大日如來）、盧舍那佛、釋迦牟尼佛、阿閼佛、寶生佛、不空成就佛、彌勒尊佛、藥師琉璃光佛、無量壽佛（阿彌陀佛），至於剩下的一幅為何？還需進一步探討釐清。關於上述學界對於寶寧寺水陸畫這 9 幅無榜題的諸佛尊名看法，各家略有出入，擬參「寶寧寺水陸畫無榜題的佛畫尊稱考訂統計表」（表 1）。

表 1 寶寧寺水陸畫無榜題的佛畫尊稱考訂統計表

圖片						
《寶寧寺水陸畫》	圖案 1	圖案 2	圖案 3	圖案 4	圖案 5	
學界 考據 各家 觀點	吳連城	毘盧舍那佛	盧舍那佛	釋迦牟尼佛	寶生佛	阿閼佛
	陳姿妙	毘盧舍那佛	盧舍那佛	釋迦牟尼佛	寶生佛	阿閼佛
	潘建國	毘盧遮那佛	盧舍那佛	釋迦牟尼佛	藥師佛	阿閼佛
	趙慶生	毘盧遮那佛	盧舍那佛	釋迦牟尼佛	寶生佛	阿閼佛
	戴曉雲	大毘盧遮那佛	盧舍那佛	釋迦牟尼佛	彌勒尊佛	藥師琉璃光佛
	筆者	熾盛光佛	不空成就佛	彌勒尊佛	藥師琉璃光佛	寶生佛
圖片					畫作佚失	
《寶寧寺水陸畫》	圖案 6	圖案 7	圖案 8	圖案 9		
學界 考據 各家 觀點	吳連城	成就佛	阿彌陀佛	阿彌陀佛	佛	
	陳姿妙	成就佛	阿彌陀佛	阿彌陀佛	佛	
	潘建國	不空成就佛		阿彌陀佛		
	趙慶生	不空成就佛	阿彌陀佛	阿彌陀佛	阿彌陀佛	
	戴曉雲	阿彌陀佛	阿閼佛	寶生佛	無量壽佛	不空成就佛
	筆者	釋迦牟尼佛	大毘盧遮那佛 (大日遍照佛) (大日如來)	無量壽佛 (阿彌陀佛)	盧舍那佛	阿閼佛
2015.09.24，筆者製表。						
說明：						
1.本圖表圖片次序依據《寶寧寺明代水陸畫》而來。						
2.文中《寶寧寺水陸畫》乃《寶寧寺明代水陸畫》一書之簡稱。						
3.關於筆者考據各尊佛像尊名，將於文後逐一闡述，此處暫略詳文。						

四、佛畫尊名探討

寶寧寺無榜題的佛畫原作應為 10 幅，有 1 幅已經佚失，其結構應主要為「三身佛」與「五方佛」的組合，另加上彌勒尊佛、藥師佛，以及熾盛光佛，構成十佛畫面。

(一) 三身佛

漢傳三身佛即：清淨法身毘盧遮那佛，圓滿報身盧舍那佛，千百億化身釋迦牟尼佛，三尊構成三尊佛。其中毘盧遮那佛，顯教一般視為清淨法身佛，密教視為大日如來同體或別稱，但佛教判教思想上亦有其他說法。³²

1. 大毘盧遮那佛

關於大毘盧遮那佛的手印表現，在唐密「金剛界」曼荼羅的「一印會」以「智拳印」的方式出現，在「胎藏界」手印為「法界定印」，佛以菩薩形象出現，頭戴寶冠、身披瓔珞。³³唐密教法在五代因中國的戰亂，傳承漸而滅絕，遼金時期的佛教主要是密教大日如來與華嚴思想所建構，元代時藏密佛教融入漢傳佛教文化，使得造像體系越來越複雜化，毘盧遮那佛的手印也產生多元變化。在明清時期毘盧遮那佛的手印主要以毘盧印、智拳印、轉法輪印、法界定印、大圓滿手印，但在明代內地漢傳造像藝術最常使用的為毘盧印。毘盧印又稱最上菩提印，其造形為一掌抱拳，伸食指，另一手掌三指併攏（中指、無名指、小拇指）壓於另一

³² 「毘盧遮那佛」在《佛光大辭典》是如此解釋的：「毘盧遮那：梵名 *Vairocana*。為佛之報身或法身。又作毘樓遮那、毘盧折那、吠嚧遮那。略稱盧舍那、盧遮那、遮那。意譯遍一切處、遍照、光明遍照、大日遍照、淨滿、廣博嚴淨。…（中略）…舊華嚴經卷二、梵網經卷上所說之毘盧遮那佛為報身佛，觀普賢菩薩行法經所說為法身佛。法相宗立毘盧舍那、盧舍那、釋迦等三尊，稱毘盧舍那為自性身，盧舍那為受用身，釋迦為變化身。十佛名之中，有『清淨法身毘盧遮那佛，圓滿報身盧舍那佛，千百億化身釋迦牟尼佛』之稱。天台宗亦立毘盧遮那、盧舍那、釋迦等三尊，然以之次第配為法身佛、報身佛、應身佛。華嚴宗立十身具足融三世間之法界身雲，而謂此三尊乃同一佛身。在密教，毘盧遮那佛與大日如來同體，或為大日如來之別名，乃理法身、智法身不二之體，有除暗遍明之義。」佛光大藏經編修委員會，《佛光大辭典》第 4 冊，頁 3858-3859。

³³ 覃保明，《中國佛像大觀》（臺北：長春樹書坊，1983 年），頁 58。

手，伸出食指與另一掌食指間相捻。據考毘盧印源於唐代中國內地，入宋以後成為華北一帶常見的毘盧遮那佛手印，在遼、金時期的密教盛行此造像，此造像可納入金剛界五佛的主尊，亦可作為華嚴教主本尊，明代時已成為毘盧遮那佛常見的手印。³⁴

在《寶寧寺明代水陸畫》中的圖案 1，畫面如來呈現出「轉法輪印」，吳連城、戴曉雲、潘建國、陳姿妙、趙慶生等學者，都認為此尊是「毘盧遮那佛」，但筆者卻不認同此說並且存疑。轉法輪印形象乃強調如來說法的象徵，許多如來造像表現都可為之，如釋迦如來說法時、彌勒佛說法時…等，如何能確定此寶寧寺水陸畫該圖便是「毘盧遮那佛」，書中並無論證也未說明原由。況且，「轉法輪印」並非「毘盧遮那佛」專用手印，「毘盧印」卻為專屬手印，《寶寧寺明代水陸畫》中的圖案 7 的佛像卻出現「毘盧印」，為何不論定此幅為「毘盧遮那佛」。關於圖案 7，吳連城、陳姿妙、趙慶生認定此幅為「阿彌陀佛」，戴曉雲認為是「阿閼佛」，筆者認為是誤判結果。一般而言阿彌陀佛手印為定印，雖然密法修持中「阿彌陀佛根本印」（圖 10），外型與「毘盧印」外觀有些相似，但手印結法截然不同。³⁵而阿閼佛在造像上常用手印為「羯磨印」，此印也可以稱為「觸地印」、「破魔印」，雖然修持密法中阿閼佛「三昧耶印」（圖 11）與「毘盧印」外觀有些相似，但細節處差異甚大。³⁶

³⁴ 賴天兵，〈兩種毗盧遮那佛造型：智拳印與最上菩提印毗盧佛造像探討〉，《中國藏學》2009 年第 3 期（北京：中國藏學出版社，2009 年第 3 期），頁 184-185。

³⁵ 「阿彌陀佛的根本印」與「毘盧印」相似，但兩者有所不同。「阿彌陀佛的根本印」翹起手指是「中指」，可是「毘盧印」卻是翹起「食指」。但兩者手印極為類似，容易使人誤判，不過「阿彌陀佛的根本印」這種手印，極少出現在阿彌陀佛的造像之中，一般在密教曼荼羅彌陀本尊像使用的是「彌陀定印」（類似禪定印的造形）。「阿彌陀佛的根本印」這種手印，一般使用在密教修行密法者手結此手印（阿彌陀佛的根本印）、持咒、觀想的密教修行儀軌中才使用，但此種「阿彌陀佛的根本印」的手印並不造於阿彌陀佛的造像之中。

³⁶ 阿閼佛還有一個較不常見的「三昧耶印」，「三昧耶印」一般是修行者在密法時才會結的手印，平時不使用之，一般而言不用於阿閼佛的塑像之中。而此「三昧耶印」與「毘盧印」造形相似，但此二者還是有所不同。「三昧耶印」的手印是翹起「中指」，而食指、無名指、小拇指、拇指互相交錯重疊，與「毘盧印」的中指、無名指、小拇指、拇指互相重疊並且翹起雙手「食指」，且其中一手作握拳形貌的表現有所不同。

而筆者認為圖案 7 最有可能是「大毘盧遮那佛」(圖 12)，首先「毘盧印」此種手印是「毘盧遮那佛」專用手印，該畫面與此手印契合。其次，宋代時毘盧遮那佛結此印契已經普遍使用，例如在宋代四川大足山石刻中的毘盧遮那佛，便經常見到佛戴寶冠，手結毘盧印。明代時山西的廣勝上寺(圖 13)、雙林寺(圖 14)、小西天(圖 15)、鎮國寺(圖 16)、資壽寺中的毘盧遮那佛塑像都是使用此種手印，這種造形在明代漢傳佛教形成時代風氣。³⁷其中，廣勝上寺則以毘盧遮那佛造形來借代熾盛光佛像，使二者造像並無差別，故亦可將該佛造形視為毘盧遮那佛。最後，在明景泰五年(1454 年)代宗(1428-1457 年)所賞賜所施的一套水陸畫，是送給寵愛太監興安(1389-1459 年)出資所建的大隆福寺落成禮物，寶寧寺水陸畫中的圖像與「景泰五年水陸畫」，兩者具有相關聯性的粉本淵源，許多使用同樣的粉本造形，但並非全然照本宣科依樣畫葫蘆般的描繪，而是經過當時畫家們重新將粉本改造。在景泰五年水陸畫每幅畫面都有題款，並蓋上皇帝用印「廣運通寶」，在現存的 1 幅〈毘盧遮那佛〉(圖 17)，上面有用金泥書寫榜題「毘盧遮那佛」，可以明確斷定畫作尊像身分。此幅〈毘盧遮那佛〉與寶寧寺的〈大毘盧遮那佛〉(圖 12)，使用相同的粉本改造，兩者佛的姿勢體態大體上幾乎完全相同，手印也一樣，但景泰五年水陸畫較寶寧寺水陸畫更加華麗複雜，背景多了飛天、祥雲、背光變化、天空填滿石青、地面填滿石綠等變化。雖然都出自宮廷賞賜，但景泰五年水陸畫為皇帝送給心腹太監的禮物，至於寶寧寺的水陸畫則作為鎮邊政治目的，因而在繪畫表現上產生差異。³⁸而景泰五年的水陸畫稱此畫作為「毘盧遮那佛」，而同樣屬於宮廷繪畫的該幅寶寧寺水陸畫也應該可

³⁷ 在山西資壽寺大雄寶殿中供奉三身佛，其中毘盧遮那佛便是手結毘盧印的形式。圖參，山西省靈石縣文物旅遊局編撰，《資壽寺：山西靈石元代壁畫明代彩塑珍品》(杭州，浙江攝影出版社，2013 年)，頁 136。

³⁸ 景泰五年所賜的水陸畫，畫面都蓋有皇帝用印的「廣運之寶」，而寶寧寺的水陸畫並沒有。代宗景泰五年(1454)所賜的水陸畫，也比明英宗天順年間所賜的水陸畫來的繁複細膩，因為代宗所賞賜的水陸畫是送給寵愛太監興安出資所建的大隆福寺落成禮物。而明英宗賞賜寶寧寺水陸畫其目為「鎮邊」的政治功能性，明英宗對寶寧寺無特別喜好也並非那位心腹所建造，所以畫風細膩與重視視覺的奢華並不如景泰五年所賞賜的水陸畫，而是看重水陸畫具有舉辦水陸法會並且期望達到「鎮邊」的政治功能性作用。寶寧寺水陸畫雖然如此，但也是宮廷畫師所繪畫出來不可多得的作品，畫面整體感完整，也非常重視細節的刻畫與表達，與明朝廷宗教繪畫的粉本有一脈相承關係。

以依此斷定尊稱。另外，該畫應為十佛中的主尊「大毘盧遮那佛」，還有一項重要例證，筆者曾在 2015 臺灣高雄佛光山佛陀紀念館觀看展出的該幅作品，畫面中華蓋上方的七顆藍底摩尼寶珠，寶珠中用泥金書寫梵字，這是其他無榜題佛像畫所沒有的現象。

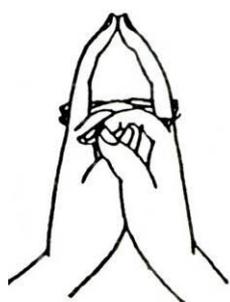


圖 10 「阿彌陀佛的根本印」



圖 11 「三昧耶印」



圖 12 〈大毘盧遮那佛〉，絹本設色，148x76cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。

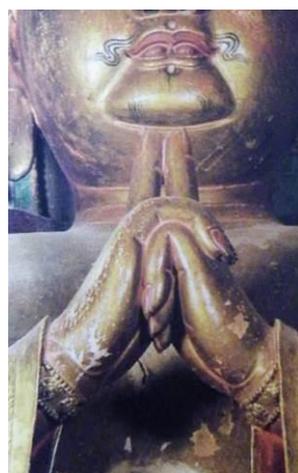


圖 13 〈毘盧遮那佛〉(局部)，雕塑，明代，山西省洪洞縣廣勝上寺毘盧殿之毘盧遮那佛。



圖 14 〈毘盧遮那佛〉(局部)，雕塑，明代，山西省平遙縣雙林寺大雄寶殿之毘盧遮那佛。

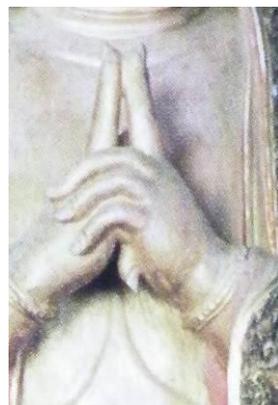


圖 15 〈毘盧遮那佛〉(局部)，雕塑，明代，山西省隰縣，小西天大雄寶殿之毘盧遮那佛。



圖 16 〈毘盧遮那佛〉(局部)，雕塑，明代，山西省平遙縣鎮國寺三佛樓之毘盧遮那佛。



圖 17 尚義、王勤督造，〈毘盧遮那佛〉，絹本設色，明代景泰五年施(1454年)，(美)史賓塞博物館藏。

2. 盧舍那佛

《寶寧寺明代水陸畫》中的圖案 2，學界普遍皆認為是盧舍那佛，圖案 9 為

佛或阿彌陀佛（無量壽佛）；但筆者認為圖案 2 應為不空成就佛，圖案 9 為盧舍那佛。此處關於不空成就佛問題暫略，僅探討盧舍那佛尊稱部分。

圖案 9 如來雙手舉置胸前，右手在上，左手在下。右手四指舒展併攏，食指微彎，呈現無畏印；左手姆指輕捻中指，其餘三指微彎，呈現出蓮花指，具有說法的意涵（圖 18）。在華嚴宗的教義認為毘盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛三者乃同一佛的變化身，依據華嚴宗的教義，釋迦佛成時所證之法，娑婆眾生難解其義理，故未立刻宣說無上妙法，卻在禪定中顯現盛大的華藏世界，釋迦如來現出毘盧遮那佛（盧舍那佛）之體，為菩薩、天龍八部、天王…演說不可思議的法界一佛境界。至於天臺宗則將此三尊佛，分為法、應、報三身，又說三尊證法界之體無所分別，影響後代甚深。三身佛造像上，除毘盧遮那佛有較明確常用的毘盧印外，盧舍那佛與釋迦牟尼佛的手印並無嚴苛限制，產生手印造像也較多元。

但在明清時期的三身造像，還是有些規則可依循，一般而言毘盧遮那佛位於中央，佛左側為盧舍那佛，右側為釋迦佛。盧舍那佛一般來看，一手蓮花指呈現說法印，另一手呈現無畏印，或者一手在腹前呈現類似禪定印，但四指會微彎與禪定印有別。至於釋迦佛則左手撫膝，右手舉至肩處，開掌指頭舒展微彎。山西廣勝下寺的大雄寶殿，殿內於元代至大二年（1309 年）塑造三身佛，中央的毘盧遮那佛手結毘盧印，佛左側的盧舍那佛，右手上，左手下，右手舉至胸處，四指舒展呈現無畏印；左手於腹前掌心向上，四指輕攏微彎（圖 19）。山西靈石資壽寺大雄寶殿中的盧舍那佛，右手上，左手下，右手當胸中指欲輕捻姆其餘三指舒展；左手置於腹前，四指微彎，中指與姆指呈現欲相捻貌。資壽寺與廣勝下寺〈盧舍那佛〉的手印十分相似。³⁹山西廣勝下寺的〈盧舍那佛〉的右手印相，與寶寧寺〈盧舍那佛〉右手是相同的，至於左手的部分，雖然廣勝下寺的盧舍那佛為展

³⁹ 在山西資壽寺大雄寶殿中供奉三身佛，毘盧遮佛左側應為盧舍那佛，但在《資壽寺：山西靈石元代壁畫明代彩塑珍品》一書稱為釋迦牟尼佛，應該有誤筆者更正之。圖參，山西省靈石縣文物旅遊局編撰，《資壽寺：山西靈石元代壁畫明代彩塑珍品》，頁 138。

顯蓮花指，但禪定印微彎的指頭，似欲結蓮花指前的模樣。此外，山西平遙的雙林寺大雄寶殿中供奉明代塑造三身佛，〈盧舍那佛〉(圖 20)手印雙手都為蓮花指，右手舉放右肩處，姆指與食指輕捻，其餘指舒展；左手置小腹前，姆指與食指輕捻，其餘指舒展。此手印又名「施依印」，表示食指、中指、無名指中的任何一指與大拇指相捻成一圓形，圓圈象徵著智慧與方法的結合，象徵如來說法，三根豎起的手指頭代表佛、法、僧。⁴⁰兩手皆為施依印的樣貌，可以稱為說法印，也就是變體化的轉法輪印。寶寧寺〈盧舍那佛〉的手印與雙林寺〈盧舍那佛〉相似，但差在寶寧寺佛像右手食指與姆指並未相捻而是呈現無畏印，但雙林寺的如來卻呈現蓮花指；至於寶寧寺佛像左手的蓮花指在胸前，而雙林寺的佛像卻在腹前。

平遙古城附近，還有一座世界文化遺產的明代寺院鎮國寺，在寺院的三佛樓也塑造三身佛，〈盧舍那佛〉(圖 21)左手舉至胸前呈現無畏印，右手放置右側小腹前，呈現似與願印，但食指與小拇指微彎，其中中指與無名指彎曲，似欲結蓮花印前形貌。而寶寧寺〈盧舍那佛〉手印與鎮國寺的〈盧舍那佛〉的手勢相較，寶寧寺水陸畫的佛像右手為無畏印，但鎮國寺的佛像卻是左手，呈現左右手反轉之印相；至於寶寧寺水陸畫的佛像左手當胸呈現蓮花指，鎮國寺的佛像右手於腹前似欲結蓮花印前形貌，也有些雷同處。



圖 18 〈盧舍那佛〉，絹本設色，139x76cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。



圖 19 〈盧舍那佛〉(局部)，雕塑，元代至大二年(1309年)，山西省洪洞縣廣勝下寺大雄寶殿之盧舍那佛。



圖 20 〈盧舍那佛〉(局部)，雕塑，明代，山西省平遙縣雙林寺大雄寶殿之盧舍那佛。



圖 21 〈盧舍那佛〉(局部)，雕塑，明代，山西省平遙縣鎮國寺三佛樓之盧舍那佛。筆者 2008 年拍攝。

⁴⁰ 羅伯特·比爾著；向紅笳譯，《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》(北京：中國藏學出版社，2007年)，頁 234。

從上述案例可知明代時盧舍那佛造像，一般以示現說法樣貌的蓮花指配上無畏印為主，呈現如來實報莊嚴佛土中說法度化眾生，寶寧寺水陸畫中的盧舍那佛也是呈現出此氣息。

3.釋迦牟尼佛

寶寧寺水陸畫中的釋迦牟尼佛，學界普遍認為是《寶寧寺明代水陸畫》中的圖案 3，但筆者認為此尊應為彌勒佛，釋迦牟尼佛應為圖案 6 此幅。但圖案 6 的畫面，目前學界的說法並不統一，普遍認為是不空成就佛。

圖案 6 畫面的如來，右手舉至右肩處，中指與拇指相捻，其餘三指舒展，呈現蓮花指，象徵如來說法；左手覆掌下垂放於左膝上，呈現降魔印，又名觸地印，證成印（圖 22）。所謂降魔印表示釋迦牟尼佛於菩提樹下悟道時，天魔擾亂，佛結此印指尖按大地，此時地神從地湧出，為佛陀證明福德，佛斥退群魔。故此印能令諸魔鬼神退散，一切煩惱悉皆不動，內心安穩如大地般。雖然釋迦如來的手印變化甚多，但降魔印是漢傳造像中常見的手印，無論單尊釋迦佛造像，還是三身佛中釋迦像皆可見之。

釋迦佛在隋、唐時候已經廣泛的使用此造形，例如在敦煌盛唐時期第 45 窟的唐代〈釋迦說法像〉（圖 23），如來右手舉至右肩處，掌心向前，食指與中指舒展向上，無名指與小拇指彎曲，呈現說法樣貌，左手撫膝呈現降魔印。明景泰三年（1452 年）重建廣勝上寺大雄寶殿，殿內供奉釋迦三尊像，中央〈釋迦佛〉（圖 24），右手舉至右肩處，掌心傾斜向上，手指自然彎曲；左手放置膝處，呈現降魔印。大同善化寺三聖殿的明代所塑造華嚴三聖像，即華嚴教主（毘盧遮那佛）、文殊菩薩與普賢菩薩的組合，但主尊佛像，頭頂未戴寶冠，右手當胸，拇指與中指相捻，其餘三指舒展，呈現施依印；左手撫膝，呈現降魔印。該毘盧遮

那佛未戴寶冠，手印未結毘盧印，以一般釋迦佛常見的手印出現，亦可將此尊視為釋迦如來，恰與文殊、普賢菩薩構成釋迦三尊像，則該體系造像偏向於禪宗及天臺宗特色。⁴¹另兩幅明代所繪的釋迦佛手印，也同於廣勝上寺大雄寶殿中的釋迦如來，〈釋迦牟尼佛與菩薩〉（圖 25）畫面精緻細膩，身上與背景的裝飾多變且華麗，構成莊嚴美麗的畫面。⁴²〈釋迦說法圖〉（圖 26）為民間繪畫高手所繪製的水陸畫，表現釋迦三尊題材，用筆穩健，人物造形活潑，用色自如，畫面有些許的裝飾性味道。⁴³另 1 幅明代時所繪的〈釋迦牟尼佛與八大弟子及八大菩薩〉（圖 27）畫面人物繁多極為熱鬧，釋迦佛右手「施依印」，左手覆掌於左膝上，佛身上的衣服線條流暢，團花泥金的裝飾遍滿衣服上，極具裝飾性的視覺效果。⁴⁴上述所論皆為單尊組合的釋迦佛造像，皆為右手舉至肩處，呈現施依印，或掌心朝上，指頭微彎，似欲說法貌；左手放置於左膝之上，與寶寧寺水陸畫圖案 6 畫面所繪的佛像相符或者相似。

在明代三身佛中的釋迦如來手印，也有出現與寶寧寺水陸畫圖案 6 相似畫面，山西省平遙縣的鎮國寺三佛樓中的〈釋迦牟尼佛〉（圖 28），右手舉至右肩為無畏印的姿態，但中指微彎，與標準的無畏印有別，左手呈現降魔印。山西靈石資壽寺大雄寶殿供奉三身佛，其中釋迦如來，便是右手舉至肩處，彎中指，其餘指

⁴¹ 「華嚴三聖」的形象，為一佛二菩薩的配置，中央配置佛，兩側配普賢菩薩、文殊師利菩薩，中軸的佛一般配置毘盧舍那佛或盧舍那佛，此二佛華嚴體系認為同體未分，僅為譯名上的差異，亦有時可將中央佛像其視為釋迦牟尼佛。在「華嚴三聖」是以《大方廣佛華嚴經》為宗，依教理創造出的佛像，華嚴教義認為毘盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛三者乃同一佛身，而無差別。依據華嚴宗的教義，釋迦成佛時並沒有立刻對娑婆的眾生說出如來所證得的無上妙法，而卻是在禪定中舉辦一場極為盛大的華藏世界，釋迦如來現出盧舍那佛（盧舍那佛）之體。此外，還有一種「釋迦三尊」的一佛二菩薩組合表現，主要出自天臺系譜，三尊像分別為：釋迦如來、普賢菩薩、文殊菩薩三者的組合，宋代時該類造像受到禪宗推廣，出現戴冠釋迦像，但手不結毘盧印。可見「華嚴三聖」與「釋迦三尊」極為雷同，早在唐代時造華嚴三聖像，便常會挪用釋迦三尊像，宋代以後華嚴三聖、釋迦三尊二者常為混用，除了佛有明確的「毘盧印」來彰顯「毘盧遮那佛」身分，或者有特定的紀錄史料，否則二者身分時常難以判斷。

⁴² 陳勝三、高玉珍主編，《美的沉思：中國佛雕藝術》（臺北：國立歷史博物館，2002 年），頁 79。

⁴³ 楊光河、許國慶、嚴秋白編，《畫苑遺珍》（北京：外文出版社，1994 年），頁 44。

⁴⁴ 許志平，《中國佛畫之美佛陀篇：善緣無量》（臺北：應真藏，2006 年），頁 58。

舒展；左手撫左膝的形貌。⁴⁵山西雙林寺大雄寶殿中的〈釋迦牟尼佛〉(圖 29)，右手舉至肩處，中指與拇指相捻，其餘指舒展，左手放於左膝呈現降魔印，與寶寧寺水陸畫圖案 6 畫面所繪的佛像相符。

漢傳顯教中造像最多的兩尊佛，分別是「釋迦牟尼佛」和「阿彌陀佛」。雖然右手施依印，左手降魔印的樣貌一般都在釋迦牟尼佛身上出現，但阿彌陀佛有時亦出現之，在山西隰縣小西天大雄寶殿裡面明代所塑的〈阿彌陀佛〉(圖 30)便是此造形。但整體而言，明代阿彌陀佛在造像表現上主要以彌陀定印、接引印、說法印等為主，至於右手施依印，左手降魔印則較少見之。

經過筆者判斷比對的結果認為寶寧寺水陸畫圖案 6 畫面，所繪的佛像應該極有可能是釋迦牟尼佛，至於學界認為不空成就佛或阿彌陀佛的觀點，與筆者有所出入。



圖 22 〈釋迦牟尼佛〉，絹本設色，147x76cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。



圖 23 〈釋迦說法像〉(局部)，雕塑，盛唐，敦煌石窟第 45 窟西壁龕雕塑。



圖 24 〈釋迦佛〉(局部)，雕塑，明景泰三年(1452年)，山西省洪洞縣廣勝上寺大雄寶殿之釋迦佛。



圖 25 〈釋迦牟尼佛與菩薩〉，絹本設色，262x134cm，16-17世紀，私人收藏。

⁴⁵ 在該殿毘盧遮佛右側應為釋迦牟尼佛，但在《資壽寺：山西靈石元代壁畫明代彩塑珍品》一書稱為盧舍那佛，應該有誤筆者更正之。圖參，山西省靈石縣文物旅遊局編撰，《資壽寺：山西靈石元代壁畫明代彩塑珍品》，頁 136。



圖 26 〈釋迦說法圖〉，絹本設色，127.5x77cm，明代，（北京）中央美院附屬中等美術學校藏。



圖 27 〈釋迦牟尼佛與八大弟子及八大菩薩〉，絹本設色，243x94cm，16-17 世紀，私人收藏。



圖 28 〈釋迦牟尼佛〉（局部），雕塑，明代，山西省平遙縣鎮國寺三佛樓之釋迦牟尼佛。

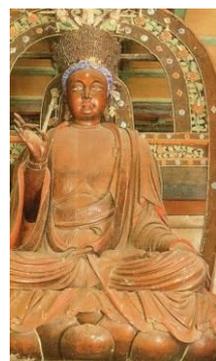


圖 29 〈釋迦牟尼佛〉（局部），雕塑，明代，山西省平遙縣雙林寺大雄寶殿之釋迦牟尼佛。



圖 30 〈阿彌陀佛〉（局部），雕塑，明代，山西省隰縣小西天大雄寶殿之阿彌陀佛。

（二）五方佛

寶寧寺水陸畫的五方佛屬於密教「金剛界」曼荼羅之信仰，「金剛」象徵著佛的智慧有如金剛鑽石般，降伏種種的煩惱魔障。⁴⁶金剛界曼荼羅一共可以分為九個會（四印會、一印會、理趣會、供養會、成身會、降三世會、微細會、三昧耶會、降三世三昧耶會），中央「成身會」為該曼荼羅的核心，此核心以大日如來（即顯教稱毘盧遮那佛）為中心，輔以三十六尊為主幹，外加其他的賢劫千佛。⁴⁷而五方佛出自於「成身會」（圖 31），可見其重要性，分別代表著五個方位的宇宙觀思想。

五方佛系譜的手印，一般而言都有較明確的規範，尤其在漢傳密教與藏密系譜的五方佛，雖然寶寧寺水陸畫的佛像屬於漢藏風格融合體，但在五方佛膚色表現部分，並沒有使用藏密在五方佛的膚色形式（中央白色、南方黃色、北方綠色、西方紅色、東方藍色），顯示當時繪製此堂水陸畫的宮廷畫家，不採用藏密的五方佛膚色表現方式，而採用中國傳統人物畫的技法來描繪肌膚。

⁴⁶ 「曼荼羅」為梵語 *mandala* 的音譯，意譯為作壇、壇城。早期佛教的曼荼羅形式，為築方圓土壇以安置諸佛、菩薩、護法…等，而進行觀想、修行的地方。而後逐漸發展出不築造土壇，在紙上、絹布、牆面…等處，繪製圖案的形式。

⁴⁷ [日]松長有慶著；吳守鋼譯，《東方智慧的崛起—密教》（臺北：大千出版社，2008 年），頁 200。

1. 大日遍照佛

顯教的毘盧遮那佛的手印主要為毘盧印（又稱最上菩提印），屬於內陸漢傳佛教常採用的主要造形，該印為一手握拳，另一手含苞握拳另一手，二手食指相捻。此手印與金剛界曼荼羅的大日如來智拳印有些密切關係，皆闡述發菩提心，證法界之義涵。智拳印別名稱為菩提最上契、金剛拳印、大日法界印等，左手食指豎起，其餘指抱拳（金剛拳），食指間被另一手的金剛拳包住（圖 32）。⁴⁸智拳印在唐密的「金剛界」曼荼羅造像極為盛行，在日本東密與臺密系統中還可見到此造形，但在漢傳造像明代以後鮮少見到此種造形。

大日如來的手印除了毘盧印與智拳印外，在漢藏造像系譜中還有幾種常見的手印。首先，「大圓滿手印」，此手印為藏密佛教使用造像，又名智拳印。主要可分為兩種造形，第一種，左手金剛拳食指豎起，右手金剛拳，餘四指包住左手食指，與唐密系譜的智拳印無所差別。第二種，如來雙手於胸前結印，右手中指與無名指彎曲，中指與拇指相捻，翹起微彎食指與小拇指，結握舒展的金剛拳，包覆左手舒展的金剛拳所翹起食指，象徵食指為金剛杵，入於蓮花之中。⁴⁹在北京故宮所藏西藏於十四至十五世紀所鑄造的〈毘盧佛坐像〉（圖 33）便是如此，此種手印在明代時西藏、尼泊爾的造像系統可以常見到，但該尊造像特別在於手印上又多出一個小法輪。另外，一尊於十五世紀所鑄造的〈大日如來〉（圖 34），與〈毘盧佛坐像〉相似，但右手上左手下，掌心向外，成交疊方式。在寶寧寺水陸畫現存 9 幅佛畫中，並未出現大圓滿手印，以及智拳印的樣式。

其次，為大日如來結「法界定印」，掌心向上，左手在上，右手在下，雙手拇指相靠，或相捻。此為胎藏大日如來的手印，並不出現金剛界曼荼羅中。在明清時期，藏傳造像的大日如來會出現此造像，但在漢傳的造像系統中鮮少見到（圖

⁴⁸ 全佛編輯部，《佛教的手印》（臺北：全佛出版社，2005 年），頁 50。

⁴⁹ 羅伯特·比爾著；向紅笏譯，《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》，頁 236。

35)。在《寶寧寺明代水陸畫》圖案 8 的佛像，手印結定印，但該尊並非大日如來，因為水陸畫中的大日如來出自瑜伽教法金剛界中，並非來自於《大日經》的胎藏界中。且圖案 8 的尊佛，學界普遍認為是阿彌陀佛，筆者也認同此說。

最後，「轉法輪印」，又稱法輪印、釋法印，或是說法印，傳說釋迦如來在鹿野苑開始演說妙法時的手印便是如此。⁵⁰雙手舒展食指與拇指相扣，成一圓弧，兩手皆如，此前後重疊，代表如來演說妙法，而大日如來使用此手印，亦表現出毘盧遮那佛演說妙法。例如西藏繪製於十三世紀的〈大日如來像〉(圖 36)，便呈現轉法輪印，該印源自於西藏地區九世紀以降，大日如來經典體系逐漸完備，大日如來可用轉法輪印的釋迦佛像來呈現。⁵¹轉法輪印此種形象，乃強調如來說法的情境，許多如來的表現都可為之，像釋迦佛、彌勒佛、金剛總持…等，說法時皆可使用此形象。但在《寶寧寺明代水陸畫》圖案 1 的佛像手印與此相契，但以水陸畫中三身佛與五方佛體系中而言，該尊為毘盧舍那佛、毘盧舍遮那佛、大毘盧遮那佛、大日遍照如來，即大日如來，五者實為同體異名，故寶寧寺水陸畫大日如來屬於《寶寧寺明代水陸畫》圖案 7，即〈大毘盧遮那佛〉(圖 12)。

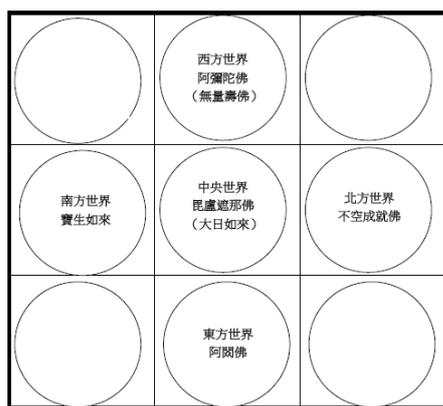


圖 31 金剛界曼荼羅的「成身會」基本型態簡圖。

圖 32 「智拳印」。

圖 33 〈毘盧佛坐像〉，銅鑄鎏金，高 32.7cm，14-15 世紀，北京故宮博物院藏。

⁵⁰ 羅伯特·比爾著；向紅笳譯，《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》，頁 234-235。

⁵¹ [瑞士] 艾米·海勒著；趙能、廖暘譯，《西藏佛教藝術》(北京：文物藝術出版社，2007 年)，頁 94。



圖 34 〈大日如來〉
(局部)，銅鑄鎏金，
高 32.6cm，15 世紀，
(北京) 國家文物局
文物流通協調中心
藏。



圖 35 〈大日如來〉
(局部)，銅鑄鎏
金，高 19cm，16 世
紀，(北京) 國家文
物局文物流通協調
中心藏。



圖 36 〈大日如來像〉，
布本設色，約 124x86cm，
13 世紀，普瑞茨克爾收集
品。



圖 37 〈熾盛光
佛〉，絹本設色，147
x76cm，明代賞賜
山西寶寧寺，山西
博物院藏。

2. 不空成就佛

《寶寧寺明代水陸畫》一書中圖案 6，有學界認為該尊為不空成就佛，該佛右手捻蓮花指，舉至右肩處呈現說法印，左手撫膝呈現降魔印，筆者上文考據該尊應為三身佛中的釋迦佛。那至於不空成就佛應為何尊，筆者認為應為圖案 2，而學界普遍認為該尊為盧舍那佛，如仔細審度該尊佛右手印契，與圖案 6 十分相似，僅差在右手的中指與拇指無相捻，呈現無畏印的模樣（圖 38）。

就密法體系造像而言，不空成就佛最常見的造像標誌，即左手禪定印，右手無畏印。⁵²早在唐代所譯的密法經典中，已闡述該佛與此相似手印。⁵³不空成就佛，簡稱為成就佛，梵語 Amogha-siddhi，為金剛界五方佛中的北方佛陀，於胎藏中稱他為天鼓雷音佛，顯教稱他為天鼓音佛或雷音佛。可是漢傳佛像系統中，並不容易見到不空成就佛，也鮮少被塑造成單獨供奉，主要還是在密教的五佛體系造像中。⁵⁴顯教從元代開始也受密教的五方佛影響，開始大量塑造五方佛，其

⁵² 王家鵬主編，《藏傳佛教造像》（香港：商務印書館，2003 年），頁 156。

⁵³ 在《諸佛境界攝真實經》記載：「第四結除散亂心印。先舒左五指，安臍輪前。次舒右五指，安左掌上。結此印已，入西方無量壽如來三昧…（中略）…第五結無怖畏印。左手如前。次舒右五指，以掌面向外。入北方不空成就如來三昧。」〔唐〕般若譯，《諸佛境界攝真實經》中卷，收錄《大正新脩大藏經》第 18 冊（東京：大藏經刊行會，1924-1935 年），頁 276 上。

⁵⁴ 全佛編輯部，《佛菩薩的圖像解說（一）》（臺北：全佛出版社，2001 年），頁 265。

中北方世界的不空成就佛，所塑造出來的形象有時是依據藏密色彩，左手禪定印，右手無畏印的造形。但有時漢傳佛教的匠師便自己發揮想像塑造，例如明代山西大同上華嚴寺大雄寶殿中所塑造的〈不空成就佛〉（圖 39），左手為禪定印，右手為手掌下放姿態，並不是塑造無畏印之形態，但這樣的情況極為罕見。一般而言不空成就佛的造形，以左手禪定印，右手無畏印體態為多（圖 40、圖 41）。

而明代宮廷有製作藏式佛像的需求，因而製作許多的藏式佛像，而這些佛像極重視儀軌造像法度，而此尊不空成就佛是密教五方佛的信仰系統，必定會參照藏密造像儀軌。所以宮廷畫師所繪製之不空成就佛，像民間造像藝術創造出不符合儀軌法度可能性是相當低。明代宮廷的佛像製作有一定嚴謹的計畫性，需合乎藏傳的造像儀軌需求或者內地傳統的造像典範要求，以及上位者的喜好。故筆者依其手印、藏密造像儀軌文獻比對判斷，認為此幅畫作應是不空成就佛。



圖 38 〈不空成就佛〉，絹本設色，146x76.5cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。

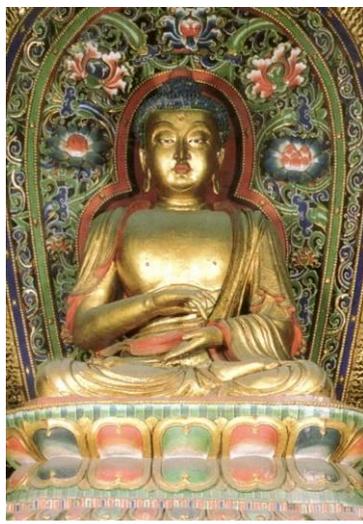


圖 39 〈不空成就佛〉(部分)，雕塑，明代，山西省大同市上華嚴寺大雄寶殿之不空成就佛。



圖 40 〈不空成就佛〉，銅鑄鎏金，高 29cm，14-15 世紀，北京故宮博物館藏。



圖 41 《五方佛》，銅鑄鎏金，每尊高約 12.5cm，16 世紀，（北京）國家文物局文物流通協調中心藏。

說明：畫面由右至左依序為阿闍如來、不空成就如來、大日如來、寶生如來、無量壽如來。

3.寶生佛

關於寶寧寺水陸畫中寶生佛究竟是何尊？目前學界普遍認為是《寶寧寺明代水陸畫》圖案 4 為寶生佛，該佛手印與圖案 2 的〈不空成就佛〉（圖 38）極為相似皆為左手禪定印，僅差在右手的中指與拇指無相捻，呈現出蓮花指的說法印，但該尊佛像筆者認為是藥師佛，此處暫略文後談論之。至於寶生佛筆者認為應為圖案 5，但學界普遍認為該尊為阿闍佛，值得進一步研究探討（圖 42）。

圖案 5 該尊佛像右手掌心向外，放置於右膝上，呈現與願印；左手置放於小腹前，呈現禪定印。與阿闍佛儀軌中記載常見右手「觸地印」，而左手「禪定印」的樣式有別。此種手印應屬於金剛界的五方佛中南方世界寶生如來所使用之印契，寶生佛梵名 *Ratna-sambhava*，在顯教的經典稱此尊佛為南方寶幢如來，或者寶相如來。此佛的造形在唐代不空（*Amoghavajra*，705-774 年）所譯的《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》如此記載：「無動如來青色，左拳持衣角當心，右手舒指覆掌，於右膝上指頭觸地。於右寶生如來黃色，左拳如前，右仰掌施願。」⁵⁵闡明寶生如來的手印，左手為金剛拳並執袈裟衣角，右手為與願印。而金剛拳的涵義與禪定印在象徵的意義上是有所相通之處，代表如如不動的意涵，因此金剛拳常被禪定印所取代。在唐代密教，一直到明代顯密佛教，寶生佛的印契皆以右手與願印，左手禪定印組合為主力。

⁵⁵ [唐]不空譯，《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》，收錄《大正新脩大藏經》第 20 冊，頁 509 下。

在明代宮廷與西藏所製造的寶生佛，幾乎都是使用左手禪定印，右手與願印的造形。明代永樂年間（1403-1424 年）宮廷所製造的一尊〈寶生佛〉（圖 43）是如此。明代十四至十五世紀時，西藏所鑄造的一尊〈寶生佛〉（圖 44）亦是如此。十六世紀時，西藏所鑄造的《五方佛》中的〈寶生佛〉（圖 41），也是此造形。此外，明代漢傳民間的寶生佛的造像風格，也是使用左手禪定印，右手與願印的手法，例如山西省大同市上華嚴寺，其大雄寶殿於明代所塑造的〈寶生佛〉（圖 45）便是如此。但是大同市上華嚴寺〈寶生佛〉的與願印為變體與願印，因為一般而言標準與願印，拇指未和任何一指頭相捻，但大同華嚴寺〈寶生佛〉卻食指與拇指相捻。從上述的造像手印可以了解，《寶寧寺明代水陸畫》一書中圖案 5，該尊佛像與明代時西藏、宮廷、民間造像的寶生佛手印契合，故此幅畫作應為寶生佛的可能性極高。



圖 42 〈寶生佛〉，絹本設色，147x77cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。



圖 43 〈寶生佛〉，銅鑄鎏金，高 21cm，明代永樂年間（1403-1424 年），北京故宮博物館藏。



圖 44 〈寶生佛〉，銅鑄鎏金，高 28cm，14-15 世紀，北京故宮博物館藏。

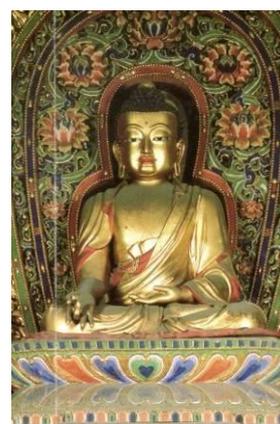


圖 45 〈寶生佛〉，雕塑，明代，山西省大同市上華嚴寺大雄寶殿之寶生佛。

4.無量壽佛

《寶寧寺明代水陸畫》中圖案 8，佛像雙手於腹前結禪定印，學界普遍認為該尊為阿彌陀佛。阿彌陀佛（梵名 Amitaba 或 Amita-buddha），漢譯為無量光佛

或無量壽佛，為西方極樂世界的教主。⁵⁶五方佛系統中有金剛界與胎藏界之別，二體系皆有阿彌陀佛（無量壽佛），其名稱可以互用。⁵⁷而在《天地冥陽水陸儀文》中的〈五方戒壇儀〉五佛身分強調是金剛界中的五佛之一；至於〈邀請正位〉中的身分為阿彌陀佛，強調西方淨土中，蓮開九品接引眾生的慈父。

明清時期無量壽佛（阿彌陀佛）的坐像造形，一般而言以雙手彌陀定印最為常見，此手印為阿彌陀佛的三摩地印，又稱為妙觀察智印、定印。此外，坐姿的阿彌陀佛因為彰顯其說法，也常會使用說法印。⁵⁸顯教在站姿的阿彌陀佛，一般都是成來迎印最為常見，所謂的來迎印，就是在左手禪定印上托著蓮臺座，右手自然垂放的與願印。⁵⁹在金、胎二藏的阿彌陀佛主要還是以定印方式呈現，但在明代藏傳的無量壽佛造像，通常是使用法界定印上放置無量寶瓶的造形。

明永樂年間宮廷所製造的藏式風格佛像，通常便是使用法界定印上托無量寶瓶的樣貌，擬參〈無量壽佛〉（圖 46）。另外明代宣德年間（1426-1435 年）宮廷所鑄造的〈無量壽佛〉（圖 47），也是使用此手印托寶瓶。西藏地區在明代所鑄造一尊〈無量壽佛〉（圖 48），該尊像非常精細，但年代久遠身上珠寶大多佚失，目前菩薩像上的珠寶大多為新嵌，雙手以禪定印展現。⁶⁰西藏十六世紀鑄造的《五方佛》，其中無量壽佛便是以定印出現，並未配置寶瓶（圖 41）。在明代山西大同市上華嚴寺的大雄寶殿塑有金剛五方佛，屬於漢傳內地民間造像，其中〈阿彌陀佛〉（圖 49），手印便是以單純的法界定印呈現。山西繁峙縣公主寺大雄寶殿

⁵⁶ 全佛編輯部：《佛菩薩的圖像解說（一）》，頁 228。

⁵⁷ 金剛界分別是毘盧遮那佛、阿閼佛、寶生佛、阿彌陀佛、不空成就佛。而胎藏界五佛分別為，大日如來、寶幢佛、開敷華王佛、無量壽佛、天鼓雷音佛。佛光大藏經編修委員會，《佛光大辭典》第 2 冊，頁 1092-1093。

⁵⁸ 明代萬曆年間（1573-1620）山西府進貢北京的畫作〈西方三聖與四大天王〉此圖為宮廷相關畫坊所製作，畫面細膩、結構完整，阿彌陀佛的手印以「說法印」的形象表現。許志平，《中國佛畫之美佛陀篇：善緣無量》，頁 88。

⁵⁹ 全佛編輯部，《佛菩薩的圖像解說（一）》，頁 245。

⁶⁰ Marilyn M, Rhie 著；葛婉章等譯，《藏傳佛教藝術大展（文集）》（臺北：時廣企業有限公司，1998 年），頁 130。

中供奉明代塑造三世佛，其中阿彌陀佛的雙手結禪定印。寶寧寺水陸畫圖案 8 的佛像，與上述各尊〈無量壽佛〉的法界定印契合，手印上方並未繪製有藏式無量壽寶瓶，而使用單純的法界定印，因此可推論此尊為阿彌陀佛，亦稱為無量壽佛（圖 50）。



圖 46 〈無量壽佛〉，銅鑄鎏金，高 21.5cm，明代永樂年間（1403-1424 年），（北京）國家文物局文物流通協調中心藏。



圖 47 〈無量壽佛〉，銅鑄鎏金，高 26cm，明代宣德年間（1426-1435 年），北京故宮博物館藏。



圖 48 〈無量壽佛〉，銅鑄鎏金，高 25.5cm，約 14 世紀，私人收藏。



圖 49 〈阿彌陀佛〉，雕塑，明代，山西省大同市上華嚴寺大雄寶殿之阿彌陀佛。筆者 2008 年拍攝。



圖 50 〈無量壽佛〉，絹本設色，145x76cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。

5.阿閼佛

接著談論阿閼佛的造像問題，此佛梵語 *Akṣobhya*，漢語譯為阿閼佛、阿閼鞞佛、不動佛…等名號。阿閼佛，其意義有不瞋恨、無忿怒之含意，對一切眾生起大慈悲之心，所以亦稱不動如來、無瞋恚佛。⁶¹在大乘顯教與密教經典中占有極重要的地位，密教金剛界五方佛中屬於東方阿閼如來。在唐代所譯《諸佛境界攝真實經》記載該佛：「結破魔印，右手舒五指以按於地。左手五指執持衣角。入東方不動如來三昧。…（中略）…以右手掌面用按於地，此印能令諸魔鬼神。一切煩惱悉皆不動，是名能滅毘那夜迦及諸惡魔鬼神之印。」⁶²唐代不空所譯的《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》也闡述此佛形象：「無動如來青色，左拳持衣角當心，

⁶¹ 全佛編輯部，《佛菩薩的圖像解說（一）》，頁 245-247。

⁶² 〔唐〕般若譯，《諸佛境界攝真實經》中卷，收錄《大正新脩大藏經》第 19 冊，頁 275 下-276 上。

右手舒指覆掌，於右膝上指頭觸地。」⁶³都說明阿闍佛的造像，右手為破魔印，亦稱為降魔印、觸地印，象徵著征服一切煩惱魔，與破除一切外在魔障。⁶⁴而阿闍佛左手為金剛拳上執著衣角，金剛拳象徵金剛不破，道心永固之意，禪定印有禪定安穩不動的象徵，與金剛拳金剛不破的涵義，兩者有共同之處，即都為安穩如如不動的宗教涵義，因此中國傳統該尊佛造像常用禪定印來表現。

明代宮廷與西藏密教阿闍佛，一般皆使用右手破魔印，左手禪定印的姿勢為常態，明代永樂年間（1403-1424）宮廷所鑄造的一尊藏式風格的〈阿闍佛〉（圖 51）便是呈現此手印。北京故宮博物館藏一尊明代宣德年間（1426-1435 年）鑄造西藏風格的〈阿闍佛〉（圖 52），其手印造形也是如此，但在左手禪定印上托金剛杵，金剛杵具有破一切魔障，無堅不摧之意涵。國家文物局文物流通協調中心藏另一尊十五世紀西藏鑄造的〈阿闍佛〉（圖 53）手印亦同。但在明代民間漢傳阿闍佛的造像則較有變化，並不一定以右手破魔印，左手禪定印的樣貌出現，例如大同上華嚴寺中大雄寶殿的〈阿闍佛〉（圖 54），此佛是以左手放掌置在左膝上方降魔印，右手呈現出施依印。

寶寧寺水陸畫圖案 5 的佛像，一般學界皆認為是「阿闍佛」，但筆者考據此佛應為「寶生佛」，至於所剩下水陸畫佛像，並無 1 幅與阿闍佛相契的手印，故推論之原本寶寧寺水陸畫應為十佛，今存 9 幅，其中佚失的 1 幅極可能便是「阿闍佛」，其手印為右手降魔印，左手禪定印。

⁶³ [唐]不空譯，《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》，收錄《大正新脩大藏經》第 20 冊，頁 509 下。

⁶⁴ 羅伯特·比爾著；向紅笏譯，《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》，頁 234。



圖 51 〈阿閼佛〉，銅鑄鑲金，高 21cm，明永樂年間（1403-1424 年），（北京）國家文物局文物流通協調中心藏。



圖 52 〈阿閼佛〉，銅鑄鑲金，高 25.8cm，明宣德年間（1426-1435 年），北京故宮博物館藏。



圖 53 〈阿閼佛〉，銅鑄鑲金，高 27.5cm，15 世紀，（北京）國家文物局文物流通協調中心藏。



圖 54 〈阿閼佛〉，雕塑，明代，山西省大同市上華嚴寺大雄寶殿之阿閼佛。

（三）彌勒尊佛與藥師佛

經過上述的探討考證，寶寧寺無榜題的佛畫多半已經釐清身分，僅剩下三幅藥師佛與彌勒尊佛還有待探討，即《寶寧寺明代水陸畫》中的圖案 1、圖案 3、圖案 4。其中圖案 3 的畫面，學界多認為是釋迦牟尼佛，但筆者認為該尊是彌勒尊佛；圖案 4 的畫作，學界多認為是寶生佛，或者彌勒尊佛，但筆者認為該尊為藥師佛。

1. 彌勒尊佛

《寶寧寺明代水陸畫》中的圖案 3，畫面的如來，手印結印於胸前，右手在下，左手在上，右手四指彎曲，食指與拇指相捻；左手彎中指與無名指，中指與拇指相捻，舒展食指與小拇指，呈現出轉法輪說法印之貌（圖 55）。但一般而言說法印較常見的為左手在下，右手在上，此恰好反之相當特別。轉法輪印的涵義代表佛在說法轉動法輪象徵，而這種手印在佛教中有三尊如來造像，經常結此印，即釋迦佛、燃燈佛、彌勒佛。⁶⁵此三尊如來構成「縱三世佛」，通常三尊佛的手印皆不同，但大體上其中一尊如來會結轉法輪印樣貌出現。⁶⁶

⁶⁵ 羅伯特·比爾著；向紅笳譯，《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》，頁 234-235。

⁶⁶ 漢傳「縱三世佛」一般指現在釋迦佛、過去燃燈佛、未來彌勒佛，藏傳的過去則為迦葉佛，

「彌勒佛」的造像與手印，一般都是以「說法印」為表現。彌勒是一位跟隨釋迦如來出家的弟子，比釋迦如來早滅度，佛陀稱彌勒未來即將成佛，現在在兜率天宮內院說法，並被尊稱為「彌勒菩薩」，關於彌勒菩薩上升兜率天的事跡，可參見南朝劉宋時沮渠京（?-464年）聲譯的《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經》。⁶⁷此外依據佛教經典記載，未來彌勒菩薩經過五十六億年後，將誕生在娑婆世界，修行證悟而成佛，尊稱彌勒佛，此佛將在華林園中龍華樹下，演說妙法三次，廣度無邊眾生，稱之為「龍華三會」，此事可參見西晉月氏三藏竺法護（約活動於三世紀晚期至四世紀初期）所譯的《佛說彌勒下生經》。⁶⁸可見彌勒的信仰在中國流行甚早，西秦時代（385-400年，409-431年）的甘肅炳靈寺石窟有彌勒像、唐代敦煌壁畫可見到大量彌勒經變圖。彌勒菩薩的造形有四種，其一，彌勒菩薩身穿寶冠、天衣，端坐於寶座上，天宮內院眾生演說妙法，該類造像從唐代一直延續到明清時期。其二，彌勒菩薩呈現菩薩貌，右手扶（托）著臉頰的思維像，代表彌勒菩薩等待下生情景，屬於早期造像的表現，甚為可惜該類「思維彌勒」造像在五代以後就顯少出現。其三，該類彌勒佛的造形，與彌勒下生成佛有所關係，此思想約在北魏時漸流行，造像與釋迦佛並無差別。其四，到了五代後江浙一帶布袋和尚的信仰漸盛，出現僧形的羅漢像，布袋和尚傳為彌勒菩薩的化身，宋代以後此布袋和尚塑像在寺院的四天王殿（前殿）漸成定局影響今日。⁶⁹

在寺院中大雄寶殿或主殿中的彌勒，一般都以彌勒佛（相似釋迦的造形）或

彌勒佛則稱為強巴佛。其擺放位置，一般而言現在佛居中，佛左側為過去佛，佛右側為未來佛。在清代乾隆時期的〈緯絲三世佛〉，中央為釋迦如來，其右手為「說法印」，左手為放在左膝之上的形貌；佛右側為未來佛呈現左手在前，右手在後的轉法輪印；佛左側為過去佛，右手舉至肩處呈現施無畏印，左手胸前結禪定印。另一組收藏於北京國家博物館的《三世佛》銅像，也是使用過去、現在、未來佛三尊造形，其手印與〈緯絲三世佛〉中左右尊，過去與未來佛相同，至於中國藏中央為釋迦如來，右手為降魔印、左手為禪定印。王家鵬主編，《藏傳佛教唐卡》（上海：上海科學技術出版社，2003年），頁256。《北京文物精粹大系》編輯委員會，《北京文物精粹大系·佛造像卷（上）》（北京：北京出版社，2001年），頁217。

⁶⁷ [劉宋]沮渠京聲譯，《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經》，收錄《大正新脩大藏經》第14冊，頁418上-420下。

⁶⁸ [西晉]竺法護譯，《佛說彌勒下生經》，收錄《大正新脩大藏經》第14冊，頁421上-423下。

⁶⁹ 業露華，《中國佛教圖像解說》（臺北：傳文文化事業有限公司，1994年），頁20-22。

彌勒菩薩的造形出現，手印為了表現出彌勒菩薩在天宮說法，及彌勒佛在龍華三會說法的形象，都以轉法輪印為主要的表現形式。例如在明代十五世紀，所鑄造像的〈彌勒佛〉（圖 56）、〈彌勒菩薩〉（圖 57、圖 58）手印皆是「轉法輪印」；明代永樂年間宮廷所鑄造的藏式彌勒菩薩造像也是使用此手印（圖 59）。另一尊明代宮廷與西藏品味融合的〈彌勒菩薩〉（圖 60），也是呈現說法印。山西雙林寺明代天王殿中的漢傳造形的〈彌勒菩薩〉（圖 61），頭戴寶冠，身著菩薩裝，雙手於胸前呈現說法印。這些彌勒佛（菩薩）多以轉法輪印樣式呈現，故推論寶寧寺水陸畫此幅佛畫應為「彌勒尊佛」。



圖 55 〈彌勒尊佛〉，絹本設色，150x76.2cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。



圖 56 〈彌勒佛〉(局部)，銅鑄鎏金，高 23cm，15 世紀，(北京) 國家文物局文物流通協調中心藏。



圖 57 〈彌勒佛〉(局部)，銅鑄鎏金，16cm，15 世紀，(北京) 國家文物局文物流通協調中心藏。



圖 58 〈彌勒佛〉，銅鑄鎏金，高 19.6cm，15 世紀，(大陸) 國家文物局文物流通協調中心藏。



圖 59 〈彌勒菩薩〉，銅鑄鎏金，20.6cm，明代永樂年間(1403-1424 年)，私人收藏。



圖 60 〈彌勒菩薩〉，銅鑄鎏金，高 23.5cm，明代，(北京) 首都博物館藏。

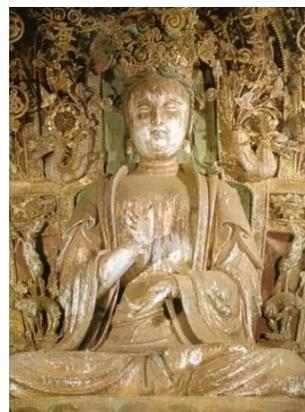


圖 61 〈彌勒菩薩〉(局部)，雕塑，明代，山西省平遙縣雙林寺天王殿之彌勒菩薩。

2. 藥師琉璃光佛

寶寧寺水陸畫無榜題的佛畫僅剩下最後 1 幅圖案 4，該幅畫面中如來右手當胸，中指與拇指相捻，其餘三指舒展，呈現說法印的模樣；左手於腹前呈現禪定印（圖 62）。藥師佛的全名為藥師琉璃光如來，為東方藥師琉璃世界的教主，發十二大願救渡一切有情眾生。中國最早有關藥師佛的經典為東晉帛尸梨密多羅所譯的《灌頂經》，但造像遺例卻非常的少，到了唐代藥師佛的思想才開始大為盛行。⁷⁰

藥師佛的造像表現，在不同的經典記載上產生多元性差異。⁷¹中國顯教與日本的造像系統中，一般為左手持藥壺狀，右手施與願印的姿態，此種形式為較固定常見的造像模式。⁷²而中國顯教的藥師佛形象，還有一種在明、清時期也是可以時常見到的，為左手持藥壺，右手施依印（手須舉起放置胸前）。

明代宮廷製作許多藥師佛的形象，如永樂年間所製造的〈藥師佛〉（圖 63）左手持藥壺，右手在與願印中多加一顆藥丸，象徵著如來施藥的造形（手掌須放置於膝前，一般而言與願印指頭並不相捻，可是藥師佛的與願印拇指與食指、中指的任一指相捻，指頭相交處放置藥丸），此形象與清代所補譯西藏經文而成的《修藥師儀軌布壇法》的記載完全吻合：「藥師琉璃光王如來藍色，右手施願印，持阿嚕喇果（即訶子也）。左手正定印，上安鉢盂。」⁷³明宣德年間（1426-1435 年）宮廷製作的〈藥師佛〉（圖 64）也是如此，即左手持藥壺，右手與願印中有

⁷⁰ 林保堯，《佛教美術講座》（臺北：藝術家出版社，1997 年），頁 92。

⁷¹ 唐代不空所譯的《藥師如來念誦儀軌》中說到：「安中心一藥師如來像，如來左手令執藥器，亦名無價珠。右手令作結三界印，一著袈裟結跏趺坐，令安蓮華臺。」另東渡日本的唐密系統的藥師佛形象，在長治二年（1105）所奉寫《淨琉璃淨土標》：「藥師琉璃光如來，通身淺碧色，寶窟中百寶蓮華，師座上大空三昧，放無數光明，一一光中，無量分身諸佛，悉大空三昧相，右臂揚掌調手開葉，左安臍下勾小指，號大寶琉璃藥。」〔唐〕不空譯，《藥師如來念誦儀軌》，收錄於《大正新脩大藏經》第 19 冊，頁 29 中。〔日本·長治二年〕原譯佚，《淨琉璃淨土標》，收錄於《大正新脩大藏經》第 19 冊，頁 66 中。

⁷² 林保堯，《佛教美術講座》，頁 92-93。

⁷³ 〔清〕阿旺扎什補譯，《修藥師儀軌布壇法》，收錄《大正新脩大藏經》第 19 冊，頁 65 中。

藥丸的表現。明清時期顯教與藏密造像的藥師如來，如果持藥鉢者，經常見的造像如下：左手持藥壺，右手與願印持藥丸；或者左手持藥壺，右手施依印持藥丸；或者左手持藥壺，右手施依印的造形出現。明成化十三年（1477年）宮廷內部所繪的1幅〈藥師佛與日月光菩薩及十二藥叉〉（圖65）畫面可以看到此尊藥師佛的形象，便是左手持藥壺，右手施依印中多加一顆藥丸的形象。而另1幅明代正德時期（1506-1521年）宮廷所繪製的〈藥師佛〉（圖66）可以發現左手持藥壺，右手施依印中出現持藥丸的形象。〈藥師佛與日月光菩薩及十二藥叉〉（圖65）與〈藥師佛〉（圖66）此兩幅的手印表現幾乎雷同，可見藥師佛這種造形在明宮廷繪畫中經常使用。

〈藥師如來與日月光菩薩及十二藥叉〉（圖65）與寶寧寺水陸畫〈藥師琉璃光佛〉（圖62），佛的造像姿勢幾乎雷同，但在〈藥師如來與日月光菩薩及十二藥叉〉畫面的佛手禪定印上方多出持藥壺，右手在施依印指尖相捻處多加一顆藥丸的形象。另1幅正德時期（1506-1521年）的〈藥師佛〉（圖66）也可發現和寶寧寺水陸畫的佛像〈藥師琉璃光佛〉，在佛的造形與體態幾乎雷同，只是姿勢和手印略有差異，可以看出兩者之間粉本的關聯性。在寶寧寺水陸畫〈藥師琉璃光佛〉左手禪定印上方並無持藥鉢，而〈藥師佛〉卻持之。

明代內地所造的藥師佛像，有的並不以左手禪定印持藥鉢，右手施藥狀的形貌出現，而是以左手為禪定印，右手卻以與願印或施依印的體態出現，如明景泰元年（1450年）北京律宗兩大戒壇之一的龍泉寺，當時住持所鑄造的〈藥師佛〉（圖67），此尊為漢式的表現手法並融入西藏的風格。⁷⁴此尊造像左手禪定印，右手與願印在手指相捻處有藥丸，並把藥師佛左手禪定印應該放置藥鉢的造形刪減（也有可能是手印上的藥鉢遺失）。山西繁峙縣公主寺大雄寶殿中供奉明代塑造三世佛，其中藥師佛的右手食指與拇指相捻處放置一紅色藥丸，左手以禪定印

⁷⁴ 《北京文物精粹大系》編輯委員會，《北京文物精粹大系·佛造像卷（下）》，圖版說明頁15。

出現。此外，明代山西省隰縣的小西天裡面，所塑造純漢式造形的〈藥師佛〉(圖 68)便是以此形象出現，把左手禪定印的藥鉢減去。另外，山西太原地區的多福寺、淨因寺內的大雄寶殿，供奉明代塑造橫三世佛，即毘盧遮那佛、阿彌陀佛、藥師佛的組合，其中毘盧遮那佛手結毘盧印，阿彌陀佛結定印，至於藥師佛右手舉起欲結施依印，但拇指與指尖並未相捻(二指尖欲相捻處當時可能放置藥丸，而後來佚失，不排除此可能性)，左手呈現禪定印(圖 69、圖 70)。

上述這些明代藏密造像與顯教造像的藥師佛，畫面左手以禪定印的形象出現，密教一般在禪定印上放藥鉢，顯教可放也可不放。另外在右手的手印部分，藏式造像以施藥手印的形象出現，常將拇指和食指(或中指)相捻處，放置藥丸或「三昧藥草」，作為「施藥」的姿態。但顯教的手勢就較為自由，可以施依印、無畏施印、與願印，這些手印都以食指或中指與大拇指相捻常見，乃至欲結施依印形貌，雖然並未持藥但象徵持藥的意涵，但可以在兩指相交處放入藥丸，加強其象徵意象。寶寧寺水陸畫〈藥師琉璃光佛〉，此幅畫作所繪的佛像，左手禪定印，右手施依印的法像，極可能是藥師佛，將左手禪定印上持藥鉢，與右手施依印指頭相捻處放置藥丸的持物簡化，顯然是漢地宮廷畫家創造藥師如來刻意為之的結果。



圖 62 〈藥師佛〉，絹本設色，145x76cm，明代賞賜山西寶寧寺，山西博物院藏。



圖 63 〈藥師佛〉，銅鑄鎏金，高 15cm，明代永樂年間(1403-1424 年)，(北京)國家文物局文物流通協調中心藏。



圖 64 〈藥師佛〉，銅鑄鎏金，高 32cm，明代宣德年間(1426-1435 年)，(北京)國家文物局文物流通協調中心藏。

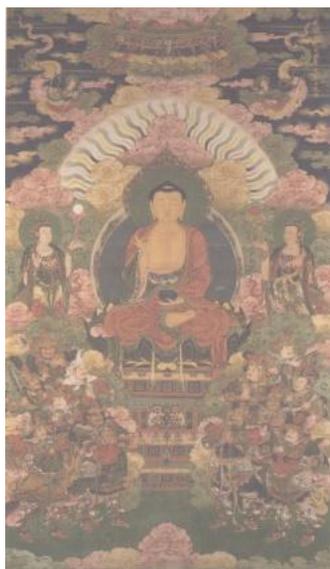


圖 65 〈藥師佛與日月光菩薩及十二藥叉〉，絹本設色，137.4x80.6cm，明代成化十三年（1477），美國奧勒岡大學博物館藏。



圖 66 〈藥師佛〉，絹本設色，144x83cm，明代正德時期（1506-1521），私人收藏。



圖 67 〈藥師佛〉，銅鑄鎏金，明代景泰元年（1450），高 85cm，（北京）首都博物館藏。



圖 68 〈藥師佛〉，雕塑，明代，山西省隰縣小西天大雄寶殿之藥師佛。

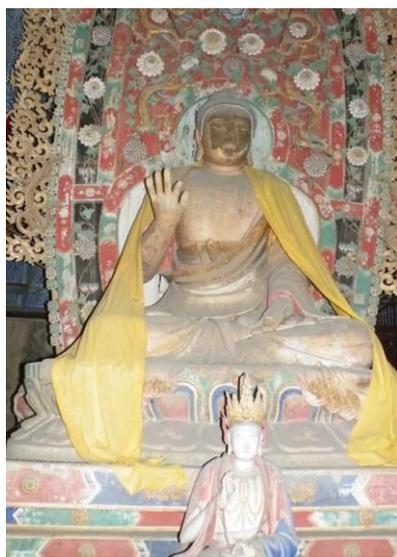


圖 69 〈藥師佛〉，雕塑，明代，山西省太原市多福寺大雄寶殿之藥師佛。筆者 2008 年拍攝。



圖 70 〈藥師佛〉，雕塑，明代，山西省太原市土堂淨因寺大雄寶殿之藥師佛。筆者 2008 年拍攝。

（四）熾盛光佛

關於寶寧寺水陸畫中無榜題的 10 幅佛像中最後 1 幅，即《寶寧寺明代水陸畫》中的圖案 1，該尊佛像雙手當胸，兩掌相對，呈現轉法輪印，該尊筆者認為

即可能為熾盛光佛(圖 37)。然而該手印，並非熾盛光佛常見手印，頗耐人尋味。

唐代密法基本上是為皇權服務，其中密法中的息災法敬重受持，古人認為九曜皆能致人禍患，修持熾盛光佛法門，可轉災禍為吉祥，天下太平。唐代不空曾譯《佛說熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼經》備受推崇，使得熾盛光佛信仰濫觴於唐，盛於宋元，風行遼金夏，延續至明朝。因而產生相關的熾盛光佛題材，例如現藏於英國大英博物館，敦煌藏經洞出土繪於唐乾寧四年(897年)的〈熾盛光五星圖〉；應縣木塔佛像裝藏出土遼代〈熾盛光九曜圖〉；宋代四川大足北山金輪熾盛光佛龕；明代廣勝寺下寺前殿壁畫，現藏於美國費城賓夕法尼亞大學博物館的〈熾盛光佛佛會圖〉…等。

熾盛光佛是釋迦牟尼的教令輪身，一般而言中國熾盛光佛造像與釋迦如來形貌並無太多區別，其中最主的特徵在於騎乘牛車，與手持法輪，有些造像會簡化牛車，基本上可藉由手持法輪識別之。北京智化寺藏《佛說熾盛光如來消災陀羅尼經》，由明英宗時期司禮太監王振(?-1449年)於正統八年144年奉獻，該經文前有明天順六年(1462年)御制經牌，該經扉頁畫中的熾盛光佛，便是乘坐於牛車之上，左手禪定印持法輪(圖 71)。而在山西晉北陽高縣城內雲林禪寺，大雄寶殿保存明代建築，殿內配置有明代泥塑，以及水陸壁畫，據雍正七年(1792年)《陽高縣誌》載，雲林寺是由明代皇帝下詔而建，當時該地屬於邊塞地區，與蒙古交界，故建寺期望鎮邊的政治意圖，與寶寧寺相同。雲林寺大殿水陸壁畫中十佛，便有配置一尊坐於蓮臺之上，左手禪定印持法輪的熾盛光佛(圖 72)。由於寶寧寺水陸畫無榜題的佛畫作品，各尊如來手印不同，並不手持物彰顯身分，而《寶寧寺明代水陸畫》中圖案 1 的佛像呈現轉法輪印，轉法輪上與手持法輪的造像意涵上大體相同，該畫面則可能為熾盛光佛。此外，明代佛教北水陸體系朝廷用於鎮邊的水陸畫中，確實出現十佛表現中出現熾盛光佛身影，例如離寶寧寺不遠的雲林寺便是如此，更加推論該畫作為熾盛光佛的可能性。

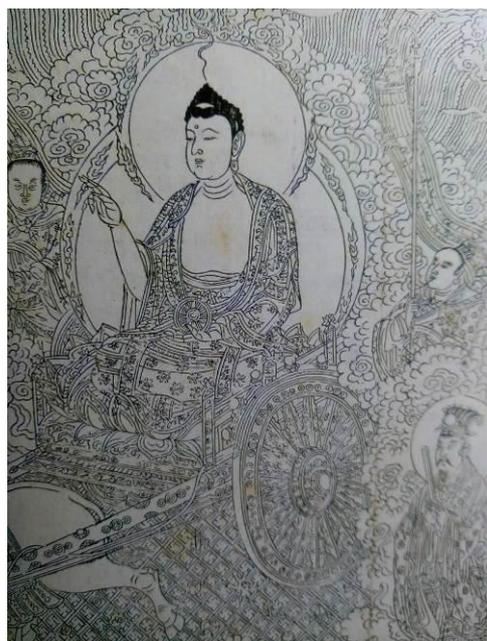


圖 71 〈熾盛光佛〉(部分)，版畫雕刻，明天順六年(1462年)御制，智化寺藏本《佛說熾盛光如來消災陀羅尼經》。



圖 72 〈熾盛光王佛〉(部分)，壁畫，明代，山西陽高縣雲林禪寺大雄寶殿壁畫。

五、十佛畫面的思想傳達

寶寧寺原本繪製十張無榜題的諸佛，畫面為何未書寫榜題？這些畫像的組合具有何種意涵？再者，十佛的次序於水陸法會現場應如何懸掛？這些議題將在下段逐一探討。

(一) 十佛未書寫榜題的象徵意涵

1. 十方三世諸佛的具體化

寶寧寺水陸畫原本繪製十佛，刻意將每尊佛印有所差異，以識別其身分。無榜題的十佛與十菩薩，以「十」代表圓滿的涵義，象徵著十方諸佛菩薩皆到法會現場，所以在明代北水陸儀軌的系統中，佛與菩薩各繪製 10 幅懸掛會場有重要的象徵性。

明代不論在北、南水陸的儀軌中，皆有奉請「十方諸佛」的儀式。在「北水

陸」的《天地冥陽水陸儀文》中〈邀請正位〉的佛為：大毘盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛、彌勒尊佛、藥師琉璃光佛、阿彌陀佛、十方三世一切諸佛。⁷⁵其中的「十方三世一切諸佛」與寶寧寺水陸畫 10 幅無榜題的佛畫相契合。明代「南水陸」的《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》儀軌中也有記載：「一心奉請，盡虛空遍法界十方常住一切諸佛。」⁷⁶今日水陸法會的儀軌是延續此《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》而來。但與明代寶寧寺水陸畫有所不同在於，水陸法會內壇並沒有懸掛 10 幅的佛像畫，通常是懸掛三、五或七幅其樣式並不統一，以此來表示十方常住一切諸佛。⁷⁷

可見今日南水陸畫的十方諸佛畫面，大都為群組的畫面，傳達「十方諸佛」的精神依舊存在，只是繪畫形式與畫軸樣式有所差異。而寶寧寺水陸畫卻將十佛單獨繪出，表示三世十方諸佛皆到水陸法筵的意味，比現今水陸法會的群組畫面來的強烈有說服力，不用書寫文字讚偈也能明確的表達象徵涵義。

2. 佛性平等無所差別

寶寧寺水陸畫佛與菩薩像不書寫榜題，筆者認為還有一個重要的佛教象徵涵義，代表漢傳大乘佛法的思維，認為諸佛都平等無別。尤其顯教普遍認為佛的三身即：「清淨法身毘盧遮那佛，圓滿報身盧舍那佛，千百億化身釋迦牟尼佛」三者平等無別，為同一佛身。⁷⁸在淨土宗第九祖釋延壽（905-975 年）所撰《宗鏡錄》也云：「十方諸佛，共一法身。何必須二，又三身十身，隨用而說。約其本性，唯一身而已。」⁷⁹認為諸如來皆有法身自性，如如不動，且佛性真如，本來

⁷⁵ 戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》，頁 37-38。

⁷⁶ 〔南宋〕釋志磐謹撰；〔明〕釋株宏重訂，《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》卷二，收錄《卍新纂大日本續藏經》第 74 冊，頁 489 下。

⁷⁷ 例如臺灣法鼓山於 2008 年 11 月 28 日至 2008 年 12 月 5 日所舉辦的水陸法會，在內壇所掛的佛像「法鼓山 2008 年大悲心水陸法會內壇佛畫」，佛畫一共繪製有五幅，每幅畫作上方有書寫讚偈表明佛的身分，中央主位三尊為三幅單獨畫像。左右兩旁邊軸各繪製一幅畫作，畫面上各有描繪五尊佛的群組圖像，此兩幅合稱「十方諸佛」。

⁷⁸ 佛光大藏經編修委員會，《佛光大辭典》第 4 冊，頁 3858-3859。

⁷⁹ 〔北宋〕延壽集，《宗鏡錄》卷二十四，收錄於《大正新脩大藏經》第 48 冊，頁 548 下。

就是佛佛相通無所差異，無所分別。而十方諸佛的說法只是方便說，事實上十方諸佛為共同一法身，此法身為「真如法身」。⁸⁰

佛的真如法身，以自性為本，而諸佛的自性又相同，所得的清淨、正覺都等同。但真如自性並非只有佛才擁有，而是所有的諸佛、菩薩、人、天…等都相通的。唐代所譯《大方廣佛華嚴經》云：「如來智慧無處不至。何以故？無一眾生而不具有如來智慧，但以妄想顛倒執著而不證得；若離妄想，一切智、自然智、無礙智則得現前。」⁸¹又說：「普觀法界一切眾生而作是言：『奇哉！奇哉！此諸眾生云何具有如來智慧，愚癡迷惑，不知不見？我當教以聖道，令其永離妄想執著，自於身中得見如來廣大智慧與佛無異。』」⁸²說明佛菩薩乃至一切眾生皆具有如來的真如本性，與諸佛菩薩佛性平等無所分別，只是眾生被塵勞所蒙蔽住，無法發現自己的寶藏。所以在這現存的 10 幅未題有榜題的畫作，具有佛性相同無所差別的涵義。

3.無榜題的慣用傳統

古代舉一場北水陸法會並不容易，要準備相當多的人力物力，需要相關的水陸畫作，此時水陸畫大都以壁畫或者畫軸的方式呈現。一般而言，水陸水陸法會幾乎都在寺院中舉行，寺院中必定供奉諸佛菩薩聖像，故懸掛水陸畫軸，或繪製水陸壁畫時，可將十方諸佛菩薩畫面省略，乃至僅簡單繪出數位諸尊像來表示，有時更在畫面上並不書寫榜題，僅作為象徵意涵的思想傳達，將寺院所供奉的諸佛菩薩聖像，視為水陸儀軌邀請正位的三世十方諸佛菩薩，用以借代水陸圖像。

⁸⁰ 所謂的「真如法身」在《佛光大辭典》說：「真如法身：如來之法身係以真如為自性，故稱真如法身。真如為一切現象之實性，超越所有之差別相；如來之法身即以之為自性，滅除一切煩惱障，具足一切善法，如如不動。」佛光大藏經編修委員會，《佛光大辭典》第 5 冊，頁 4199。

⁸¹ [唐]實叉難陀譯，《大方廣佛華嚴經》卷五十一，收錄《大正新脩大藏經》第 10 冊，頁 272 下。

⁸² 同上註。

山西稷山縣青龍寺腰殿的水陸壁畫，壁畫繪於元代，明代時重新修補之，在殿內並不繪製十佛與十菩薩，東西兩壁上方分別繪製三身佛與三世佛，所以一共六尊佛像，但這些佛像並不書寫榜題，而其他水陸畫面中所奉請的菩薩、明王、天眾、往古人倫…等卻書有榜題。明代明弘治十六年（1503年）重修山西繁峙縣公主寺，該寺大雄寶殿供奉釋迦佛、藥師佛、阿彌陀佛，構成三世佛，殿內壁面繪製水陸畫，水陸畫各尊像皆書有榜題。但該壁畫並未繪製十佛與十菩薩，僅在東西壁各繪製一尊大佛，東壁榜題為「南無盧捨（舍）那佛」，西壁為「南無彌勒佛」。可知該殿的主要由釋迦佛、藥師佛、阿彌陀佛、盧舍那佛、彌勒佛構成五佛，在辦水陸法會時以此五佛借代「十方三世一切諸佛」的象徵。另外，山西靈石縣資壽寺彌陀佛殿壁面繪製水陸畫，該堂水陸畫繪於明末，清代重修補之，目前東壁水陸畫內容損毀，僅存西壁內容較為完善。⁸³西壁上方繪製五佛，可以推知原本相對的東壁上方也應繪製五佛，二者構成十佛，此十佛在畫面中並未書寫榜題，但其他的水陸題材內容幾乎皆書有榜題。故該堂水陸畫作以此無榜題的十佛，來象徵「十方三世一切諸佛」。

明代傳世的水陸畫粉本底稿《水陸道場神鬼圖像》一書，該書刻印於明成化年間（1465-1487年），是乎也反映出此問題，該書各幅畫面描繪奉請的水陸畫神祇幾乎都有依序編號，以及書寫奉請各神祇的尊名於該畫面的佛幡之中。而該書缺「右一」的畫面，其畫面可能為〈五佛〉，從現存標號「右二」的畫面來看，為繪製〈五佛〉（圖6）題材，可知二幅畫面構成「十佛」。但在〈五佛〉的畫面中並未繪製佛幡，並未書寫任何榜題文字，且畫面佛像手印有所重覆，兩尊佛呈現合掌手印；另兩尊佛，右手無畏印，左手禪定印；最後一尊雙手為禪定印，可推知《水陸道場神鬼圖像》中的〈五佛〉並不重視確切的尊名身分，僅作為一種「十佛」概念思想傳達，給予藝術創作者具發揮與想像空間。

⁸³ 史宏蕾，《神祇眾相：山西水陸寺觀壁畫中的藝術與科技價值》（北京：中國社會科學出版社，2013年），頁86-87。

寶寧寺水陸畫中這些諸佛、菩薩像未書寫榜題的原因，可能受到當時流傳《水陸道場神鬼圖像》該類粉本圖冊，在十佛部分不書寫榜題之影響外，且當時各地各堂水陸畫對於十佛表現並不統一，雖然可以書寫榜題，但大都數是不書寫榜題，乃至將十佛畫面進行替代或省略的方式進行，以數尊佛像表示全體十方三世一切諸佛，重於各尊個別身分釐清，並將這些佛像畫置於水陸法會中重要位置，這是個極有趣的現象。

（二）無榜題的佛像排序組合涵義

在寶寧寺水陸畫的十佛，主要出自《天地冥陽水陸儀文》中〈邀請正位〉與〈五方戒壇儀〉，其中〈邀請正位〉依序六位尊名為大毘盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛、彌勒尊佛、藥師琉璃光佛、阿彌陀佛，前三尊構成「三身佛」，後三尊構成「三世佛」，包含的橫三世與豎三世佛。〈五方戒壇儀〉則由大日如來、阿彌陀如來、不空成就如來、寶生如來、阿閼如來構成「五方佛」。再加上鎮邊息災作用的熾盛光佛，構成十佛。

1. 三身佛組合涵義

在北水陸的《天地冥陽水陸儀文》中〈邀請正位〉的前三尊為「三身佛」，與明代南水陸的《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》，在上堂邀請第一席中的前三位諸佛也是「三身佛」，可見三身佛在水陸儀軌中之重要性。⁸⁴

⁸⁴ 《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》云：「一心奉請，盡虛空遍法界十方常住一切諸佛，并諸眷屬。清淨法身，毗盧遮那佛。圓滿報身，盧舍那佛。千百億化身，釋迦牟尼佛。西方極樂世界，大慈大悲，阿彌陀佛。兜率天宮，一生補處，當來下生彌勒佛。過去大通智勝佛等，一切過去諸佛。現在淨華宿王智佛等，一切現在諸佛。未來華光佛，華足安行佛等，一切未來諸佛。東方善德佛等，十方法界一切諸佛。過去莊嚴劫，始自華光佛等千佛。現在賢劫，始自拘留孫佛等千佛。未來星宿劫，始自日光佛等千佛。十方法界，一切諸佛全身舍利寶塔。惟願不違本誓，哀憫有情，是日今時，降臨法會。」〔南宋〕釋志磐謹撰；〔明〕釋祿宏重訂，《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》卷二，收錄，收錄《已新纂大日本續藏經》第74冊，頁790上。

三身佛體現出佛身的時空觀，在《天地冥陽水陸儀文》中的大毘盧遮那佛為：「南無一心奉請，真如法性，湛寂含空，灑甘露以清涼，拔群生之苦海。凝然一相，妙用多名，無餘無欠逐情修，不滅不生隨意現。清淨法身，大毘盧遮那佛。」⁸⁵說明此佛為真如本性，本體入一切法界，遍一切處，實為清淨自性。因為沒有固定形象，因而可隨有情眾生示現，在華嚴宗世界顯毘盧遮那，等同毘盧舍那，屬於華嚴教主，居住在華嚴藏海世界中，未證入法身者無法窺知。天臺教法中毘盧遮那佛示現清淨法身，本身之不可見聞本體。法相宗中毘盧舍那為自性身，密法中該佛化現大日如來說法。此佛本如空寂，妙用而多變，宣說妙法甘露，救拔一切法界眾生「拔群生之苦海」、「無餘無欠逐情修，不滅不生隨意現」。

《天地冥陽水陸儀文》中的〈邀請正位〉的盧舍那佛，該儀軌云：「南無一心奉請，千葉蓮藏，世界微塵，開心地之法門，演無生之妙教。融通三界，該括萬靈，同緣主伴散塵勞，共攝交參除蓋障。圓滿報身，盧舍那佛。」⁸⁶盧舍那佛，為法身佛所現圓滿報身之像，居住於實像莊嚴佛土，坐於千瓣蓮臺之上，於蓮瓣中一一化佛（釋迦如來），教化無量無邊微塵數的三千大千世界。盧舍那佛為圓滿報身佛，坐於千瓣蓮臺之上，此信仰出自《梵網經》中，把釋迦佛與盧舍那佛、無量諸佛國土同時並存。⁸⁷強調該佛也是具有救度三界有情眾生，消除一切罪障，除去不淨之身，故有「融通三界，該括萬靈，同緣主伴散塵勞，共攝交參除蓋障」。

至於〈邀請正位〉在釋迦牟尼佛部分云：「南無一心奉請，了心得地，證道成家，聞猿叫似通真，見明星而悟道。心傳兩智，法證三空，雙林樹下演奇文，鹿野苑中談妙教。三類化身，釋迦牟尼佛。」⁸⁸可知文中的釋迦如來應化人間，因而呈現八相成道即：降兜率、入胎、出胎、出家、降魔、成道、說法、涅槃。

⁸⁵ 戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》，頁 37。

⁸⁶ 同上註。

⁸⁷ 陳俊吉，〈「華嚴藏海圖」與「七處八會圖」的獨立發展至結合探究〉，《書畫藝術學刊》第 16 期（臺北：國立臺灣藝術大學書畫藝術學系，2014 年 7 月），頁 56-59。

⁸⁸ 戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》，頁 37。

釋迦如來所說之法主要針對娑婆世界眾生，使人們知道離苦得樂妙法，佛陀自鹿野苑演說妙法開始，到拘尸那城娑羅雙樹間涅槃，一共說法四十九年。

從上所述三身佛皆具有救拔眾生的意涵，但力度大小與境界有別，最大境界的為大毘盧遮那佛，所宣說無上妙法，救度法界眾生，但眾生需證真如空性才能與其相映。其次為盧舍那佛，該佛教化三界有情，乃證得智慧的佛身，顯現實報莊嚴佛土。至於釋迦牟尼佛，顯示凡身成道，宣說教法救度的對象主要是針對人。

2.五方佛組合涵義

寶寧寺水陸畫五方佛組合，出自於〈五方壇場儀〉，該儀軌強調於娑婆穢土欲建水陸道場，須在水陸壇城結界灑淨，其功德成就四種利益：「一者令無魔惑；二者害不能侵；三者作法安寧；四者善法成就。」⁸⁹而後依序奉請東方阿閼佛，南方寶生佛，西方無量壽佛，北方不空成就佛，中央遍照佛，作證明垂憐加護。⁹⁰可見五方佛在水陸道場具有結界證明，使其壇城堅固不受魔擾，成就善法，利益群生。

在水陸儀軌中的五方佛主要依據《金剛頂經》而來，該經為密教的重要典籍之一，屬於「金剛界」瑜伽部。⁹¹依據「金剛界」所排列出五方佛，構成金剛界曼荼羅。《天地冥陽水陸儀文》的〈五方戒壇儀〉以及儀軌〈壇圖式〉中「法界之圖」（圖8）都展現此思想。在〈五方戒壇儀〉中的奉請五佛堅固道場，破邪顯正，戒諸魔障，破除迷惘，救拔眾生，利益群生。首先，東方：「恭唯東方教主，阿閼慈尊，居薩埵微妙之門，仗金剛堅固之力。引剎剎塵塵之眾，接物利生；

⁸⁹ 同上註，頁 63。

⁹⁰ 同上註，頁 63-64。

⁹¹ 《金剛頂經》，全稱《金剛頂一切如來真實攝大乘現證大教王經》，為唐代金剛智三藏所譯，一共分為三卷。此外，在漢譯的經典中有兩本與《金剛頂經》有關的重要譯本，為唐代的金剛智三藏所譯《金剛頂瑜伽中略出念誦經》共四卷；北宋大聖寶施護三藏譯的《一切如來真實攝大乘現證三昧教王經》共三十卷。

現巍巍蕩蕩之身，催邪顯正。我今散闕伽水，執般若刀，大演總持，戒諸魔事。」

⁹²阿闍佛代表大圓境智，能轉想蘊，能除貪嗔痴三毒，永不退轉，成就不動。居無上正等正覺菩提之門，在金剛界曼荼羅中屬於成身會的金剛部，具有金剛無堅不摧的意涵，表示眾生在自性中具有堅固不壞的智慧，能破一切煩惱。金剛部的主要利益之法在「息災法」。於成身會中阿闍佛週圍化現四尊菩薩（金剛薩埵、金剛王、金剛愛、金剛喜），四位金剛菩薩代表了發心修行之德，以彰顯「薩埵微妙之門，仗金剛堅固之力」。

其次，南方：「恭唯南方教主，寶生慈尊，設灌頂慈悲之門，作莊嚴利益之法。現種種光明之相，導引愚迷；運雄雄悲智之身，提攜品類。我今散闕伽水，執般若刀，大演總持，戒諸魔事。」⁹³南方寶生佛代表平等性智，在金剛界曼荼羅中屬於成身會的寶部。淨除分別妄想之心，能除貪毒，並調伏一切驕慢眾生，証得圓滿報身，具萬德圓滿，福聚無際。灌頂之法常以寶瓶圖騰，象徵流出無量圓滿之寶利益群生，故主「增益法」。於成身會中寶生佛週圍化現四尊菩薩（金剛寶、金剛光、金剛幢、金剛笑），四位金剛菩薩代表修行一切福德財寶具足，備萬法能生，亦彰顯「設灌頂慈悲之門，作莊嚴利益之法」。

再者，西方：「恭唯西方教主，無量慈尊，開蓮花印相之門，闡普照無為之教。禮浩浩端嚴之相，濟拔含靈；瞻巍巍受用之身，消除罪苦。我今散闕伽水，執般若刀，大演總持，戒諸魔事。」⁹⁴阿彌陀佛表妙觀察智，位於金剛界曼荼羅中屬於成身會的蓮花部。此佛能除眾生內心五毒，轉換為大悲之慈心，成就蓮花部道業。蓮花部表眾生本具清淨菩提心，猶如蓮花出生污泥以大悲心救度使其不染，蓮花部利益眾生主「懷柔法」。於成身會中阿彌陀佛週圍化現四尊菩薩（金剛法、金剛利、金剛因、金剛語），四位金剛菩薩代表智慧法門之德，亦彰顯「開

⁹² 戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》，頁 63-64。

⁹³ 同上註，頁 64。

⁹⁴ 同上註。

蓮花印相之門，闡普照無為之教」。

接著，北方：「恭唯北方教主，成就慈尊，啟羯磨（磨）辦事之門，現自在神通之相。張一一深玄之教，警念凡情；稱元元自性之身，哀怜苦趣。我今散闕伽水，執般若刀，大演總持，戒諸魔事。」⁹⁵不空成就佛表成所作智，能除慢毒、嫉妒，淨化之蘊，成就一切事。在金剛界曼荼羅中屬於成身會的羯磨部，表佛為眾生成就一切慈悲道業，主「誅滅法」。成身會中不空成就佛四週化現四尊菩薩（金剛業、金剛護、金剛牙、金剛拳），四位金剛菩薩為代他事業之德，彰顯「啟羯磨辦事之門，現自在神通之相」。

最後，中央：「恭唯中方教主，遍照慈尊，住中央解脫之門，接海印圓通之眾。悟明明之心地，利及存亡；現了了之真如，福沾幽顯。我今散闕伽水，執般若刀，大演總持，戒諸魔事。」⁹⁶在金剛界曼荼羅的根本為成身會，會中以大日如來為核心，此佛能轉識蘊屬空大，屬於法界體性智。在成身會中屬於佛部，東西南北四佛皆由此佛所生出，亦法界一切由此佛所示現。在成身會中大日如來周圍有金剛波羅蜜菩薩、寶波羅蜜菩薩、法波羅蜜菩薩、羯磨（法）波羅蜜菩薩，四尊波羅蜜菩薩，四菩薩分別表菩提心、布施、般若、精進之德。四菩薩由四方佛所生出，以供養大日如來，成為四親近菩薩。

〈五方戒壇儀〉中要為壇城作種種擺設，經云：「應以香花燈塗，珍饈寶錯，杵鏡弓箭，刀劍鈎輪，種種聖像，安置壇中。是以秉智慧弓，執堅固箭，仗般若刀，揮金剛劍。」⁹⁷且在該儀軌奉請五方佛儀文後方都書寫每一尊佛的密咒，可知此金剛界瑜伽密法，須配合著身（結手印）、口（口誦真言）、意（呈現觀想）三者合而為一，並且配合現場的曼荼羅壇城與水陸畫的懸掛，藉由此儀式而達到

⁹⁵ 戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》，頁 64。

⁹⁶ 同上註。

⁹⁷ 同上註，頁 63。

法事的目的性（奉請神祇、施食、普度…等）。《天地冥陽水陸儀文》中〈壇圖式〉中並未有〈五方戒壇儀〉的曼荼羅圖案，但在〈邀請正位〉中闡述設有曼荼羅，儀軌文後的〈壇圖式〉並配有「法界之圖」的曼荼羅圖案，其中內院第一重配置五方佛。此外，在〈邀請正位〉云：「三結壇臺高丈二，東西南北四門開。十大明王護八方，三十七尊居正位。我今宣念竺天聞，大聖牟尼垂加護。」⁹⁸而〈壇圖式〉「法界之圖」（圖 8）曼荼羅也說明：「按古作壇之法，或木或土，壘築三層，共高丈二，用香泥塗之，上作彩樓四角，用吉祥寶幢，上書楞嚴、隨求、尊勝、大悲咒，內斛栲栳，上插戒刀、弓箭、鏡秤、寶珠。又用諸佛菩薩，聲聞緣覺像，四大天王，八部神祇等像。或用牌，亦或用大布圍之，如法嚴飾，香花燈燭供養。」⁹⁹顯然〈邀請正位〉所築的曼荼羅與「法界之圖」有關，而法界之圖曼荼羅所擺設的物品又與〈五方戒壇儀〉有關，說明可能以「法界之圖」的曼荼羅，來借代〈五方戒壇儀〉的曼荼羅。而「法界之圖」曼荼羅的位置位於水陸法會最北方，表示極其尊重；至於高丈二，可能是虛數，因為如果以明代丈二尺寸換算，高達約 6.5 公尺，但也反映出該壇城的重要性。¹⁰⁰

北水陸儀軌既然是密教金剛界的儀軌系統，五方佛為重要核心組合，寶寧寺水陸畫中的五方佛，表一切法界全體，具有水陸道場金剛結界的特質。舉辦水陸儀軌的三密（身、口、意）合一，以及配合法器、供養物、曼荼羅壇城、懸掛水陸畫…等，成為一整套完整的法事體系。

3.三世佛組合涵義

「三世佛」大體上可以分為兩類，即「豎三世」與「橫三世」，豎三世是指過去、現在、未來三者所排列的時間觀，此種排列組合的佛像最常見的為：過去

⁹⁸ 同上註，頁 33。

⁹⁹ 同上註，頁 191。

¹⁰⁰ 在《天地冥陽水陸儀文》中〈壇圖式〉的「天地冥陽水陸壇場式」，可看出「法界之圖」曼荼羅的配置位置。戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》，頁 188。

燃燈佛、現在釋迦牟尼佛、未來彌勒尊佛。而橫三世指的是按照空間上的諸佛國方位劃分，有別於豎三世的時間觀排列。橫三世最常見到的組合為：西方世界教主阿彌陀佛、娑婆世界教主釋迦牟尼佛、東方世界教主藥師佛。而寶寧寺無榜題水陸畫中釋迦佛、藥師琉璃光佛、彌勒尊佛，構成超越橫豎時空的三世佛。

在〈邀請正位〉中的藥師琉璃光佛與彌勒尊佛，都強調救渡接引眾生的意涵，如藥師琉璃光佛：「雙持六願皆群生，獨起悲心迎品類。十二大願，藥師琉璃光佛。」¹⁰¹至於彌勒尊佛為：「六時演唱於洪音，三會撈攏於品類。當來下生，彌勒尊佛。」¹⁰²藥師琉璃光佛與彌勒尊佛在佛教顯、密兩宗都非常重視，藥師佛法門除了命終往生淨土外，還著重強調藥師佛本誓願力加被，使眾生現世得安樂。彌勒尊佛蘊含了未來救渡的思想，並且度脫釋迦如來還未度脫的有緣眾生，未來皆有機會參與「龍華三會」。此二佛超越橫豎時空的三世佛，象徵著三世無際佛國時空觀，十方世界有無量無邊的諸佛國土，救渡一切眾生，可以速往無量諸佛國刹。

4. 熾盛光佛涵義

該堂水陸畫中出現熾盛光佛尊像，顯得十分特別，並非出自《天地冥陽水陸儀文》之中，而是出於熾盛光佛的信仰。該佛主護摩息災，所以當遇亂世、兵劫、天災、地異、橫禍…等，藉由熾盛光佛神力可轉厄維福，降伏一切魔亂。在《佛說大威德金輪佛頂熾盛光如來消除一切災難陀羅尼經》云：「此大威德金輪佛頂熾盛光如來消除一切災難陀羅尼法，於未來世中若有國界，日月、五星、羅睺、計都、彗孛、妖怪惡星，照臨所屬本命宮宿及諸星位，或臨帝座，於國於家并分野處陵逼之時，或進或入作諸災難者。應於清淨處置立道場，志心持是陀羅尼經一百八遍或一千八十遍，若一日、二日，乃至七日。依法修治壇場受持讀誦，一

¹⁰¹ 戴曉雲校點，《天地冥陽水陸儀文校點》，頁 37。

¹⁰² 同上註。

切災難自然消滅不能為害。若大白、火星入於南斗，於國於家及分野處作災難者，應於一忿怒尊像前，畫彼設覩嚙形。念此真言加持，其災即散移於不順王命悖逆人身上。…（中略）…及宿世怨家欲相謀害，諸惡橫事、口舌、厭禱、咒詛、符書以為災難，令諸眾生依法受持，一切災禍不能為害，變災為福皆得吉祥。」¹⁰³故人們若遇禍患，祠熾盛光佛以禳解，使得該信仰濫觴於唐，持續於明代。位處邊防要塞的寶寧寺配置水陸畫本具有安撫軍心，超渡亡魂的政治意圖，而熾盛光佛解厄，息兵劫，轉為太平盛世，對於戰事頻繁之際的居民、守軍無疑是深切的期望。

（三）無榜題的十佛懸掛次序

在《天地冥陽水陸儀文》並未闡明關於邀請正位的十佛如何懸掛，且山西現存明清時期的水陸畫作品，關於十佛的排列與尊名卻略有出入，雖然已經探討出寶寧寺水陸畫此無榜題的 10 幅佛畫尊稱，但對於如何懸掛，仍是個令人費解的問題。

而與寶寧寺水陸畫同樣作為鎮邊作用的雲林寺水陸畫或許可以參考，在雲林寺水陸畫北壁由右至榜題左依序為：西方阿彌陀佛、藥師琉璃光佛、北方成就佛、南方寶生佛、彌勒尊佛、毘盧遮那佛、釋迦牟尼佛、圓滿報身佛、熾盛光王佛、東方阿彌佛，其中的東方阿彌佛應為東方阿閼佛的誤寫，如此看來其十尊諸佛名稱與寶寧寺水陸畫中的十佛相符，更加確認寶寧寺無榜題十佛的尊稱。而雲林寺雖然為明代朝廷官方下令建造，雖然可能引入北京官樣的水陸畫粉本，或派遣北京畫師前來指導，但當地畫工也極可能參與該項工程，使得該堂水陸畫作中的皇家氣息較為單薄，畫作精細程度也不及北京製作完畢賞次於山西寶寧寺水陸畫。在雲林寺水陸畫中十佛的排序有些錯亂，從「雲林寺水陸畫十佛懸掛次序與體系

¹⁰³ [唐] 代失譯，《佛說大威德金輪佛頂熾盛光如來消除一切災難陀羅尼經》，收錄於《大正新脩大藏經》第 19 冊，頁 338 中-338 下。

出處」(表 2) 變可得知，在〈邀請正位〉的三身而言，應該正常排列為毘盧遮那佛居中，圓滿報身佛居左，釋迦牟尼佛居右，但畫面中卻釋迦牟尼佛居中，與毘盧遮那佛互換；五方佛的排序也產生不對稱，左邊的東方阿閼佛與右邊西方阿彌陀佛對稱，但右列同時併排北方成就佛與南方寶生佛，產生左右邊不對稱的情況。

表 2 雲林寺水陸畫十佛懸掛次序與體系出處

佛尊名 比較體系	西方 阿彌陀佛	藥師 琉璃 光佛	北方 成就 佛	南方 寶生 佛	彌勒 尊佛	毘盧 遮那 佛	釋迦 牟尼 佛	圓滿 報身 佛	熾盛 光王 佛	東方 阿閼 佛
排列次序	右 5	右 4	右 3	右 2	右 1	左 1	左 2	左 3	左 4	左 5
〈邀請正位〉	○	○			○	○	○	○		
〈五方戒壇儀〉	○		○	○		○				○
三身佛體系						○	○	○		
五方佛體系	○		○	○		○				○
未來佛體系					○					
藥師佛體系		○								
熾盛光體系									○	
2016.09.1，陳俊吉製表										

寶寧寺水陸畫的無榜題佛像畫，原本應為十佛，其構成由三身佛、五方佛，以及三世佛的藥師琉璃光佛、彌勒佛所構成，其排列應以三身佛與五方佛為核心，在水陸儀軌中〈邀請正位〉三身佛重要性高於五方佛，故優先排列。在畫面排列上，以左 1 為最尊位，因此應當排列大毘盧遮那佛，在雲林寺的左 1 也是如此，注意到此情況。而大毘盧遮那佛左側其次尊位應排列圓滿報身的盧舍那佛，即左 2；再次右側尊位排列釋迦牟尼佛，即右 1。在三身佛的外圍兩側，配置五方佛，其中五方佛的大日如來與三身佛的大毘盧遮那佛同體異名，故以大毘盧遮那佛取代無須排列，故在三身佛兩側各排列二佛。一般而言五方佛的排列，中央大日如來，左側內為南方寶生佛，左側外為東方阿閼佛；右側內為西方無量壽佛，右側外為北方不空成就佛，此種排列方式乃將密法五方佛曼荼羅平面化之結果。最後，

外圍再配上藥師琉璃光佛、彌勒佛、熾盛光佛。而熾盛光佛表現世息災，破除一切兵劫，轉厄為吉，應該優先排列，在雲林寺水陸畫十佛的熾盛光佛，排列於左側，故左 5 應為熾盛光佛。至於剩右側最後右 4 與右 5 的位置，藥師琉璃光佛與彌勒佛相較，前者為現世佛，後者為未來佛，故藥師琉璃光佛位階高於彌勒佛，應當排列於右 4 位置。而右 5 的位置排列未來彌勒尊佛，恰與左 5 熾盛光佛現世救苦相呼應，一尊表未來際救濟，另一尊表現在當下解脫。關於十佛懸掛排列次序，擬參「寶寧寺水陸畫十佛懸掛次序」(表 3)

表 3 寶寧寺水陸畫十佛推論懸掛次序

寶寧寺水陸畫無榜題十佛尊名 比較體系	彌勒尊佛	藥師琉璃光佛	不空成就佛	無量壽佛(阿彌陀佛)	釋迦牟尼佛	大毘盧遮那佛(大日遍照佛、大日如來)	盧舍那佛	寶生佛	阿閼佛	熾盛光佛
《寶寧寺水陸畫》	圖案 3	圖案 4	圖案 2	圖案 8	圖案 6	圖案 7	圖案 9	圖案 5	畫作佚失	圖案 1
本文圖例	圖 55	圖 62	圖 38	圖 50	圖 6	圖 12	圖 18	圖 42	缺圖	圖 37
排列次序	右 5	右 4	右 3	右 2	右 1	左 1	左 2	左 3	左 4	左 5
〈邀請正位〉	○	○		○	○	○	○			
〈五方戒壇儀〉			○	○		○		○	○	
三身佛					○	○	○			
五方佛			○	○		○		○	○	
未來佛	○									
藥師佛		○								
熾盛光										○

2015.09.29，陳俊吉製表

說明：
1.本圖表圖片次序依據《寶寧寺明代水陸畫》而來。

2.文中《寶寧寺水陸畫》乃《寶寧寺明代水陸畫》一書之簡稱。

3.學界論述比較資料，參「寶寧寺水陸畫無榜題的佛畫尊稱考訂統計表」(表 1)。

六、小結

寶寧寺水陸畫這些無榜題的佛畫，在藝術風格上使用「中國式的西藏風格」，乃宮廷畫師在繪製這些佛與菩薩畫時，運用漢傳的主體加入西藏風格，使畫面中的蓮座、傘蓋、袈裟…等皆為漢式，但五官卻是受到藏密造像的影響。這些畫面外觀造形十分相似，僅在各尊佛的手印有顯著差異，應該是使用相同的粉本來進行改造。佛像法相使用圓臉、柳葉眉、薄唇微笑，使得整體感嚴肅的佛像出現溫馨、親近的視覺效果。畫面中運用均衡、水平分割，以及大三角形、巨大圓形的構圖樣式，使得畫面具有穩定感、崇高性的視覺效果。

當時宮廷為了繪製此堂的水陸畫，動用許多的宮廷畫師進行創作，這些畫師的來源與師承並不統一，所展現出繪畫技法也不相同。在現存 9 幅佛畫，可以發現至少出現五種的膚色罩染表現，說明該堂水陸畫作由不同的畫家分工合作，使得設色風格形式產生多元樣貌。

關於寶寧寺水陸畫中無榜題的佛畫，主要由〈邀請正位〉的三身佛、〈五方戒壇儀〉的五方佛，以及〈邀請正位〉的三世佛中的藥師琉璃光佛、彌勒尊佛所構成十佛畫面，目前現存九佛中，有 1 幅已經佚失。關於十佛的考證已經一一釐清身分，即〈大毘盧遮那佛〉(圖 12)、〈盧舍那佛〉(圖 18)、〈釋迦牟尼佛〉(圖 22) 此三尊構成三身佛；〈大毘盧遮那佛〉(圖 12)、〈不空成就佛〉(圖 38)、〈寶生佛〉(圖 42)、〈無量壽佛〉(圖 50) 等五尊構成五方佛；再加上三世佛中的〈彌勒尊佛〉(圖 55)，以及〈藥師佛〉(圖 62)。〈熾盛光佛〉(圖 37) 該幅畫作並非出自《天地冥陽水陸儀文》之中，而是出自密法中的熾盛光佛信仰。至於所佚失的 1 幅畫面應為阿閼佛，該佛應該是右手降魔印，左手禪定印的樣貌展現。

《天地冥陽水陸儀文》中〈邀請正位〉的三身佛以義理來看，偏重於顯教思維信仰，三身佛皆具有救拔眾生的意涵，但救拔的對象有別，大毘盧遮那佛於真如空性宣說無上菩提妙法；盧舍那佛，教化三界有情；釋迦牟尼佛，以教化娑婆穢土的人們為主。三身佛顯示佛身的宇宙時空觀，充滿整個法界三千大千世界，教化、救渡宇宙一切眾生之義。

五方佛則蘊含著密教金剛界瑜伽派的思想，在水陸儀軌中五方佛有二層重要義涵，第一，表示欲建水陸道場，須在壇城結界，仗五方佛之力，使其壇城堅固不摧，不受魔擾，成就善法，利益群生。第二，五方佛，象徵著五種智（法界體性智、平等性智、成所作智、妙觀察智、大圓鏡智），具有強大的法事力量及不可思議之境界，開啟眾生的五種智，並且使眾生「即身成佛」得到無上解脫。在水陸法會舉行時，主法者必須身、口、意三者合一，並且搭出「曼荼羅壇城」與懸掛「水陸畫」等儀式，此時的「五方佛」繪畫具有與主法者三密（身、口、意）合一，為「金剛界」儀式中重要物件。

三世佛中的藥師琉璃光佛、彌勒尊佛，代表著超越時空限制之概念，呈現出佛國淨土的空間觀，救度過去、現在、未來一切眾生，往生無量諸佛國土，並且現世的安樂，來世必蒙救度。熾盛光佛表示息災，破除一切魔障，轉兵戎為祥和太平，契合寶寧寺本身以安寧鎮國的期許。至於該堂水陸畫中的十佛懸掛，有一定的次序續，以三身佛為主，其次為五方佛，最後為藥師琉璃光佛，彌勒佛與熾盛光佛。

參考書目

古籍文獻

- 〔西晉〕竺法護譯。《佛說彌勒下生經》。收錄《大正新脩大藏經》第 14 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔劉宋〕沮渠京聲譯。《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經》。收錄《大正新脩大藏經》第 14 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔唐〕不空譯。《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》。收錄《大正新脩大藏經》第 20 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔唐〕不空譯。《藥師如來念誦儀軌》。收錄《大正新脩大藏經》第 19 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔唐〕般若譯。《諸佛境界攝真實經》。收錄《大正新脩大藏經》第 19 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔唐〕實叉難陀譯。《大方廣佛華嚴經》。收錄《大正新脩大藏經》第 10 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔北宋〕沈括撰。〈論畫人物〉。收錄於俞崑編著《中國畫論類編》上冊。臺北，華正書局，2003 年。
- 〔北宋〕延壽集。《宗鏡錄》。收錄《大正新脩大藏經》第 48 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔南宋〕釋志磐謹撰；〔明〕釋袞宏重訂。《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》。收錄《卍新纂大日本續藏經》第 74 冊。東京，國書刊行會，1975-1989 年。
- 〔日本·長治二年〕原譯佚。《淨琉璃淨土標》。收錄《大正新脩大藏經》第 19 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。
- 〔元-明〕佚名編；戴曉雲校點。《天地冥陽水陸儀文校點》。美國普林斯頓大學藏本。北京，中國社會科學出版社，2014 年。
- 〔清〕阿旺扎什補譯，《修藥師儀軌布壇法》。收錄《大正新脩大藏經》第 19 冊。東京，大藏經刊行會，1924-1935 年。

圖書資料

- 〔日〕松長有慶著；吳守鋼譯。《東方智慧的崛起—密教》。臺北，大千出版社，2008 年。

- [瑞士] 艾米·海勒著；趙能、廖暘譯。《西藏佛教藝術》。北京，文物藝術出版社，2007年。
- 《北京文物精粹大系》編輯委員會。《北京文物精粹大系·佛造像卷（上）》。北京，北京出版社，2001年。
- 《北京文物精粹大系》編輯委員會。《北京文物精粹大系·佛造像卷（下）》。北京，北京出版社，2001年。
- Marilyn M, Rhie 著；葛婉章等譯。《藏傳佛教藝術大展（文集）》。臺北，時廣企業有限公司，1998年。
- Patricia Berger “Preserving the Nation: The political uses of tantric art in China. In Marsha Smith” . In Marsha Weidner (Eds.), *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850* (Lawrence, KS : Spencer Museum of Art, University of Kansas ; Honolulu, Hawaii : University of Hawaii Press, 1994).
- 山西省靈石縣文物旅遊局編撰。《資壽寺：山西靈石元代壁畫明代彩塑珍品》。杭州，浙江攝影出版社，2013年。
- 王家鵬主編。《藏傳佛教唐卡》。上海，上海科學技術出版社，2003年。
- 王家鵬主編。《藏傳佛教造像》。香港，商務印書館，2003年。
- 王惕。《佛教造像法》。臺北，文橋出版社，2001年。
- 史宏蕾。《神祇眾相：山西水陸寺觀壁畫中的藝術與科技價值》。北京，中國社會科學出版社，2013年。
- 全佛編輯部。《佛菩薩的圖像解說（一）》。臺北，全佛出版社，2001年。
- 全佛編輯部。《佛教的手印》。臺北，全佛出版社，2005年。
- 朱再江。《人體活雕的科學與藝術》。貴陽，貴州科技出版社，1996年。
- 佛學書局編輯部編纂。《實用佛學辭典》。收錄於吳立民等主編。《佛藏輯要》第36冊。臺北，古亭出版社，1993年。影印，上海佛學出版社版，民國二十三年（1934年）。
- 吳連城撰文、山西省博物館編。《寶寧寺明代水陸畫》。北京，文物出版社，1995年。
- 林保堯。《佛教美術講座》。臺北，藝術家出版社，1997年。
- 金申。《佛像鑑定與收藏》。臺北，藝術家出版社，1998年。
- 康丁司基（Albert Langen）著；吳瑪悌譯。《點線面》。臺北，藝術圖書出版，

- 2000 年。
- 許志平。《中國佛畫之美佛陀篇：善緣無量》。臺北，應真藏，2006 年。
 - 陳姿妙。《明代山西寶寧寺水陸畫探討—以佛教題材為例》。臺北，中國文化大學碩士論文，2007 年。
 - 陳望衡。《藝術設計美學》。武昌，武漢大學出版社，2005 年。
 - 陳勝三、高玉珍主編。《美的沉思：中國佛雕藝術》。臺北，國立歷史博物館，2002 年。
 - 陳朝平。《藝術概論》。臺北，五南圖書出版，2001 年。
 - 陳瓊花。《藝術概論》。臺北，三民書局出版，2005 年。
 - 曾蕭良。《藝術概論》。臺北，國立空中大學出版，2004 年。
 - 覃保明。《中國佛像大觀》。臺北，長春樹書坊，1983 年。
 - 廈門南普陀寺編。《南普陀典藏：趙慶生寶寧寺明代水陸畫臨本》。北京，中國美術出版社，2014 年。
 - 楊光河、許國慶、嚴秋白編。《畫苑遺珍》。北京，外文出版社，1994 年。
 - 業露華。《中國佛教圖像解說》。臺北，傳文文化事業有限公司，1994 年。
 - 賈克·馬奎（Jacques Maquet）著；武珊珊等譯。《美感經驗》。臺北，雄獅圖書股份有限公司，2004 年，二版二刷。
 - 戴曉雲。《佛教水陸畫研究》。北京，中國社會科學出版社，2009 年。
 - 羅伯特·比爾著；向紅笳譯。《藏傳佛教象徵符號與器物圖解》。北京，中國藏學出版社，2007 年。

期刊文章

- 陳俊吉。〈「華嚴藏海圖」與「七處八會圖」的獨立發展至結合探究〉，《書畫藝術學刊》第 16 期。臺北，國立臺灣藝術大學書畫藝術學系，2014 年 7 月。
- 陳俊吉。〈法海寺大雄寶殿東西壁諸佛菩薩探究〉，《藝術學》第 30 期。臺北，國立臺北藝術大學，2015 年 5 月。
- 陳俊吉。〈寶寧寺水陸畫的繪畫製作年代與賞賜年代探究〉，《書畫藝術學刊》第 6 期。臺北，國立臺灣藝術大學，2009 年 6 月。
- 賴天兵。〈兩種毗盧遮那佛造型：智拳印與最上菩提印毗盧佛造像探討〉，《中國藏學》2009 年第 3 期。北京，中國藏學出版社，2009 年第 3 期。