

## 道教版畫研究：大英圖書館藏《玉樞寶經》四註本之年代及插畫考\*

尹翠琪

### 摘要

本文以大英圖書館所藏《高上神雷玉樞雷霆寶經符篆》(簡稱大英本)為研究對象，探討該本的刊刻年代，及扉畫和內文插畫的圖像特色和功能。大英本是道教神霄雷法經典《玉樞寶經》四註本少數傳世的圖繪本之一，過去學界按書末太玄子的後序，將該本的年代定於元「至順癸酉」，即1333年，並認為它是《玉樞寶經》四註本現存的最早圖繪本；又基於該本刊刻於元代，且附有扉畫、四十五尊神將立像、二十六幅內文插畫及護經神像等多種圖像，故視該本為研究元代道教版畫的重要材料。本文的第一部份，旨在重

---

尹翠琪，英國牛津大學中國藝術史博士，現香港中文大學藝術系助理教授。研究專長為道教藝術及明代物質文化。曾發表“Building an Immortal Land: The Ming Jiajing Emperor's West Park” (2009)、“Jiajing Emperor and His Auspicious Words” (2008)、〈嘉靖官窯瓷器與宮廷道教信仰——以八卦紋為例〉(2008) 等文章。

\* 本文為香港中文大學文學院資助之「明代道藏神仙圖像研究」計劃(編號：2010324)的成果之一。在研究過程中，筆者幸得大英圖書館中國部館長 Frances Wood 博士及 Graham Hutt 先生鼎力協助，查核經籍資料，並獲大英圖書館批准使用道經圖像，在此表達衷心感謝。本文曾於2009年11月26至28日由香港中文大學道教文化研究中心及法國遠東學院合辦之「道教與中國文化及社會的關係」國際學術研討會發表，會中承蒙李豐楙、蒲慕州、李松、黎志添、謝聰輝等教授賜教及指正；其後，又獲本刊兩位匿名評審提供修改意見，特此致謝。

新考證大英本的刊刻年代，透過分析大英本的後序、牌記和書頁的保存狀況，提出該本並非刻印於元「至順癸酉」的初印本，而是後印本，並通過對比大英本與元明佛道圖經的扉畫和插畫，進一步推論大英本的原刻本，當產生於明代永樂朝或以後。本文的第二部份，則着重分析大英本的內文插畫與經文的關係。大英本屬科儀用書，其插畫不單用於解說經文內容，更重要是令觀者對天尊的形像和功德產生準確而深刻的印象，為誦念經文和書寫符篆的信眾提供存思的具體內容。本文藉着分析大英本的扉畫和插畫，探索道經版畫對道教研究的意義，並以此作為整理道教版畫發展的一個初步嘗試。

關鍵詞：道教、版畫、玉樞寶經、雷聲普化天尊、存思

大英圖書館所藏的《高上神雷玉樞雷霆寶經符篆》<sup>1</sup>（簡稱大英本），是道教神霄雷法經典《九天應元雷聲普化天尊玉樞寶經集註》少數傳世的圖繪本之一。<sup>2</sup>後者為元人徐道齡所編，收入《正統道藏·洞真部》，是《九天應元雷聲普化天尊玉樞寶經》（簡稱《玉樞寶經》）的註釋本，又稱「四註本」。<sup>3</sup>過去，學界將大英本的刊刻年代定於元「至順癸酉」，即1333年，使該本成為《玉樞寶經》現存刊刻年代最早的版本，早於1445年付印的《正統道藏》超過一世紀；大英本同時也被認為是《玉樞寶經》四註本系統中年代最早的圖繪本，比現藏日本「大明嘉靖六年（1527）六月二十四日製」彩繪寫本的完成時間，早近兩個世紀；<sup>4</sup>又因大英本的扉畫和插畫極為豐富，在傳世元代道教圖經

<sup>1</sup> 大英圖書館館藏編號：ORB.99/161

<sup>2</sup> 本文使用文物出版社、上海書店、天津古籍出版社於1988年出版的道藏版本，並以「道藏冊數，頁數」標列。

<sup>3</sup> 《玉樞寶經》，見《道藏》第1冊，頁758-761；《玉樞寶經》四註本，見《道藏》第2冊，頁569-587。

<sup>4</sup> 彩繪寫本現藏日本天理大學附屬天理圖書館。圖見齋藤龍一編：《道教の美術》（大阪：読売新聞大阪本社，2009），圖94。

罕見的情況下，該本亦成為了解元代道教版畫的重要材料。據此，大英本理應是研究道教神霄雷法、《玉樞寶經》傳統，以及道教版畫發展的重要本子。然而，大英本刊刻於元代是否確實無疑？其大量插畫與經文之間展現怎樣的圖文關係？可否視作元代道教圖經的典範？

據1877年於倫敦出版的《大英博物館圖書館藏中國刊本、抄本和繪畫目錄》，《高上神雷玉樞雷霆寶經符篆》當時被擬定為十九世紀初出版物。<sup>5</sup>及後，大英圖書館的目錄又將其年代改擬定於明代。<sup>6</sup>至2000年，大英本在美國芝加哥舉辦的「道教與中國藝術」(Taoism and the Arts of China)展覽中展出，才被定為元代至順(1330–1333)年間的木刻版印圖書。據該展覽圖錄，大英本末尾載第三十九代天師張嗣成(太玄子)寫於「至順癸酉」的後序，由於該序是模仿張嗣成的筆跡而刻印，因而推斷後序是張氏為紀念大英本所屬版本的刊行而撰寫，故認為大英本的年代即後序撰寫的年代，即1333年。<sup>7</sup>此後，學者三浦國雄和安保羅(Poul Andersen)雖曾對大英本刊於元代提出質疑，但學界至今仍未有定論。<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Robert Kennaway Douglas, *Catalogue of Chinese Printed Books, Manuscripts and Drawings in the Library of the British Museum* (London: Longmans & Co. [etc.], 1877), 149. 該書列《高上神雷玉樞雷霆寶經符篆》，下寫〔1800?〕，但沒有對年代判斷提供解釋。

<sup>6</sup> 大英圖書館中國部的Graham Hutt先生提供有關大英圖書館目錄的資料，特此鳴謝。

<sup>7</sup> Stephen Little and Shawn Eichman, et al., *Taoism and the Arts of China* (Chicago and Berkeley: The Art Institute of Chicago and University of California Press, 2000), 237–239.

<sup>8</sup> 日本學者三浦國雄曾懷疑大英本為明代刻本，但未就此解釋。三浦國雄：〈「玉樞經」の形成と傳播〉，《東方宗教》，第105號(2005)，頁1–19。安保羅於2009年5月在台灣發表的學術報告〈玉樞經和道教圖像學〉中，亦認為大英本的年代無法確定為元代。

本文的目的，是通過分析大英本的文字和圖像，考證其刊刻年代，並進而分析插畫與經文的關係。過往有關道經的版本研究，主要依據經文內容，少有從道經扉畫和插畫的藝術特色來探討。究其原因，在於道經版畫的研究一直匱乏。雖然，近年學界已開始注意道經圖像在藝術上和宗教上的重要性，但針對各期道經版畫的藝術表現手法、時代和地區特色、生產和傳播方式等重要面向的討論，迄今仍未展開。<sup>9</sup>由於對道經版畫的發展脈絡認識不足，故此要想利用圖像特徵來探討道經年代、內容、宗教和社會功能等問題，便顯得困難重重。本文正是針對此空白，嘗試以大英本為例，分析道經插畫的設計概念、構圖方法和時代性，藉以探索道經版畫對道教研究的意義，並作為整理道教版畫發展的一個初步嘗試。本文將先介紹大英本的形式和結構，並探討與刊刻年代相關的文字和圖像，然後再分析大英本的扉畫和插畫的圖像特色和功能。本文將透過對比元明佛道版畫和物質文化發展，提出大英本的插畫具明代永樂朝或以後的特點，其原刻本的年代應在十五世紀，故不是元代產物。

<sup>9</sup> 近年有關道經圖像的研究，主要運用圖像學、宗教文獻學和視覺文化研究的方法進行，例如林聖智：〈明代道教圖像學研究：以《玄帝瑞應圖》為例〉，《美術史研究集刊》，第6期（1999），頁131-194；王育成：《明代彩繪全真宗祖圖研究》（北京：中國社會科學出版社，2003）；Franciscus Verellen, “The Dynamic Design: Ritual and Contemplative Graphics in Daoist Scriptures,” in *Daoism in History: Essays in Honour of Liu Ts'un-Yan*, ed. Benjamin Penny (London and New York: Routledge, 2006), 159-186；ジュディス・マギー・ボルツ(Judith Boltz)：〈淨明道の祖師許遜にまつわる物語の再検討〉，收入京都大學人文科學研究所編：《中國宗教文獻研究》（京都：臨川書店，2007），頁187-222；蕭海明：《真武圖像研究》（北京：文物出版社，2007）；神塚淑子：〈司馬承禎と天台山〉，《名古屋大学文学部研究論集（哲学）》，第54期（2008），頁79-98；Shih-shan Susan Huang, “Daoist Imagery of Body and Cosmos, Part I: Body Gods and Starry Travel,” *Journal of Daoist Studies*, vol. 3 (2010): 57-90；許宜蘭：《道經圖像研究》（成都：巴蜀書社，2009）。



圖1 萬法教主

《高上神雷玉樞雷霆寶經符篆》

(下稱《玉樞寶經》四註本)

大英圖書館藏©The British Library Board. ORB 99 /161

## 一、形式、結構

大英本是《玉樞寶經》流傳的眾多版本中，文字和圖像至為豐富的一種。<sup>10</sup>就形式而言，大英本為一冊經折裝，封皮有雙框墨書題名，內文共270面，每面約高33厘米、闊12.3厘米。每面容納最多大字五行，每行14至19字，或小字十行，每行25至30字。經文正文均為大字，而註、義、釋和讚則用小字。全書結構按排列次順如下：(1)說法圖，為連續六面扉畫；(2)神將立像，包括教主(圖1)、天師、

<sup>10</sup> 三浦國雄將傳世的《玉樞經》版本分成四個系統，包括1. 無註系；2. 有註系；3. 懺法系；4. 其他合刻。無註系和有註系的版本再分成無畫無符篆、有畫無符篆、無畫有符篆和有畫有符篆四種。在中國生產的版本中，只有大英本和天理圖書館藏嘉靖六年繪本是兼備插畫和符篆的有註本，兩者中只有前者為雕版印刷品。三浦國雄：〈「玉樞經」の形成と傳播〉，頁3。

真君、天君、元帥等共四十五尊，其中三十五神各佔一面，餘十位每兩神佔一面；<sup>11</sup> (3) 碑文「皇帝萬歲萬萬歲」；(4) 誦經警策；<sup>12</sup> (5) 焚香奏啟；(6) 經文內容及插畫：插畫以先圖後文方式置於各章節之前，共二十六幅，每幅兩面，惟第二十五幅連續四面；(7) 圓滿吉祥靈章；(8) 符篆十五章；(9) 北極玄天玉虛上相後序；<sup>13</sup> (10) 至順癸酉上元日嗣天師太玄後序及篆印三款；(11) 吳越司命三茅主者後序；<sup>14</sup> (12) 寶經音訓，分章列出難字讀音及含意；(13) 梅檀神王

<sup>11</sup> 眾神的排列順序如下：1. 萬法教主（應為真武）、2. 東華教主、3. 大法天師（應為張道陵）、4. 神功妙濟許真君、5. 海瓊白真人、6. 洛陽薩真人、7. 主雷鄧天君、8. 辛（應為「判府辛天君」）、9. 飛捷張天君、10. 月字朱天君、11. 洞玄教主辛祖師、12. 清微教主祖元君、13. 清微教主魏元君、14. 洞元教主馬元君、15. 混元教主路真君、16. 混元教主葛真君、17-18. 神霄傳教鍾呂真仙、19. 火德謝天君、20. 王府劉天君、21-22. 竈任二大天君、23. 雷門荀元帥、24. 雷門畢元帥、25. 靈官馬元帥、26. 都督趙元帥、27-28. 虎丘王高二元帥、29. 混元龐元帥、30. 洞神劉元帥、31. 豁落王元帥、32. 神雷石元帥、33. 監生高元帥、34. 風輪周元帥、35. 地祇楊元帥、36. 朗靈關元帥、37. 忠靖張元帥、38. 仁聖康元帥、39. 太歲殷元帥、40. 考校黨元帥、41. 酆都孟元帥、42. 翊靈溫元帥、43. 糾察王副帥、44. 先鋒李元帥、45. 猛烈鐵元帥。

<sup>12</sup> 依序為〈淨心神咒〉、〈淨口神咒〉、〈淨身神咒〉、〈安土地神咒〉、〈淨天地解穢咒〉、〈開經玄蘊咒〉。

<sup>13</sup> 該序不見於道藏本，詳錄如下：「夫經者，明天地不測之玄機，讚造化難言之妙理。是以祖劫元始，普化分真，故生於九炁之中，居於九天之上，統制雷霆，職司天府。蓋吉凶消長，動靜安危，上至人君，下及黎庶，莫不皆由乎三十六天，而應乎三十六雷者也。其文隱密，其義幽遠。非玉清真王，則無以啟生生之徑路；非雷師皓翁，則無以明物物之權衡。寶經闕註，玉篆無文。道齡齋彼心而叩我教，用已誠以釋玄音。遂延天真雷師，破奧搜微以全大化，使後學之人皆登瑤階，共樂善果。凡閱經奉道之士，可不敬歎慎歎。北極玄天玉虛上相謹序」。

<sup>14</sup> 該序不見於道藏本，詳錄如下：「玉樞之文，天地之令，陰陽之制也。所以總攝眾雷，以啟群品，即靈寶經之無文不明，無文不成之謂也。真王居九天，治九地，無非好生之德，昭然如鑑。是故此經之首言道體三章，次言善惡之報，數條皆真王之明見，眾生之所作為也。覆者起之，溺者援之。然真

座下一十五種惱害嬰孩之鬼；(14) 護經神像(應為趙元帥)；(15) 牌記。<sup>15</sup>

大英本的主體經文，基本上與《正統道藏》收錄的《九天應元雷聲普化天尊玉樞寶經集註》(簡稱四註本)相同。《玉樞寶經》成書於南宋初，是北宋末年興起之神霄雷法傳統的經典，該書不著撰人，擬是金丹派南宗始祖白玉蟾(1194-?)所撰。《玉樞寶經》註釋本出現於十四世紀初，為蘇州官吏徐道齡編集刊行。<sup>16</sup>書中收錄海瓊真人白玉蟾為《玉樞寶經》所作註、祖天師張道陵解義、五雷使者張天君所作釋、純陽孚佑帝君呂洞賓所作讚，故又稱四註本。有關四註本的編纂背景和內容組成，是另一重要研究課題，本文將只集中探討大英本的刊刻年代及其中版畫。<sup>17</sup>雖然大英本從經文內容到分段均與道藏本相似，但它的(1)至(5)、(9)、(11)、(12)、(14)、(15)部份為道藏本所無，其中包括咒誦內容，可見大英本是科儀用書。

---

王豈能一一援起耶。故化身十方，聞聲則應，使物物各得盡其生，而樂其終也。此非真王應化而何？蓋雷師皓翁，乃陰陽之精，股肱之臣也。爾時越班上請者，以啟真王生生之大德也。真王以眾生之心為心，欲使皆躋仙闕，不入輪迴之境也。今信士道齡體前聖生物之心，啟後學昇玄之步。天帝仙將，咸贊大成，而道齡之心，其在濟生度死，輔國宜家者也。誦奉之友，當潔已盟心，如對真王，則禱無不應，請必有遂也。吳越司命三茅主者謹敘」。

<sup>15</sup> 本文參照謝聰輝對故宮黃綾本《玉皇經》的結構分析方法列出經籍各部份。謝聰輝：〈故宮黃綾本《玉皇經》在道教經典史上的價值〉，《故宮學術季刊》，第26卷第3期(2009)，頁45-47。

<sup>16</sup> 徐道齡，又名玄陽子，十四世紀初曾於蘇州為吏，另著有《太上玄靈北斗本命延生真經注》，內收其所撰「元統二年」(1334)後序。《道藏》第17冊，頁1-39。

<sup>17</sup> 有關四註本的背景和內容，見Kristofer Schipper and Franciscus Verellen, *The Taoist Canon: A Historical Companion to the Daozang* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2004), 1092-1093；三浦國雄：〈「玉樞經」的形成と傳播〉，頁5-9；橫手裕：〈白玉蟾と南宋江南道教〉，《東方學報》，第68冊(1996)，頁92-93。

## 二、版本——後序和牌記

大英本末尾有後序三篇，其中第三十九代天師張嗣成的後序，是研究者將大英本定於元代的主要依據。該文亦見於道藏本，現錄道藏本如下：

玄陽子所遇雷霆玉經，本末如是如是，其必有自來矣。不以自祕，方將梓而廣之，其所以與人為善之志甚篤。予雖未識其為人，固已先識其為心，知其非尋常人也。雖然至道無言，至言無跡，神而明之，存乎其人。子既有得於言語文字中矣，推致其功，乃復有得於言語文字外，無寧使人謂子為泥象執文者，是則予之至望也！子其勉之。至順癸酉上元日嗣三十九代天師太玄子書。<sup>18</sup>

張序指出，《玉樞寶經》四註本由玄陽子徐道齡「梓而廣之」版刻刊印，而「至順癸酉」刊行的，是徐道齡在鑽研四註本「言語文字」有所得後，再「推致其功」而「復有得於言語文字外」的版本。所謂「有得於言語文字外」的版本，很可能是指插圖本，因為張嗣成在序中讚許徐道齡甘冒被指責「泥象執文」——拘泥於圖象（或形跡）、執着於文字——仍願意刊刻該版本。雖然徐道齡有否主持繪刻四註本的插圖尚待證實，但張序無疑是為元版四註本而寫。那麼同樣收錄張序的大英本是否刊印於1333年？從張序的雕刻和版面安排可見，大英本與道藏本有兩處明顯不同。一是前者用行草刻印張氏序文（圖2），而道藏本及大英本的其他部份則用元、明初版刻常用的趙（孟頫）體行楷。二是大英本張序下款為「嗣天師太玄書」，而無道藏本「三十九代」之稱，文後更有道藏本所無的印章三款，即「三十九代天師」、「太玄子」和張天師法印「陽平治都功印」。<sup>19</sup>根據上述兩點，

<sup>18</sup> 《道藏》第2冊，頁587。道藏本無斷句，標點為筆者所加。

<sup>19</sup> 在元大德九年（1305）刊刻的《長春大宗師玄風慶會圖說文》中，第三十八代天師張與材的序文亦同樣以行草書刊刻，其題款和用印（除「陽平治都功印」）皆與大英本第三十九代天師序文相似。張嗣成為張與材之嫡長子。參見《御製道遙詠·玄風慶會圖》（奈良：天理大學出版部，1981），頁215-216。

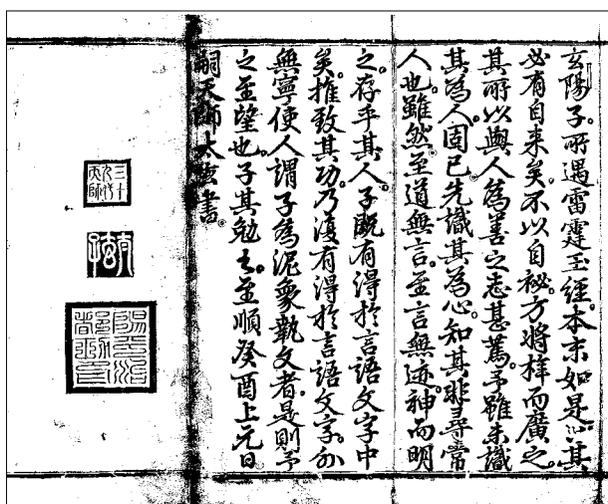


圖2 張嗣成後序

《玉樞寶經》四註本

大英圖書館藏©The British Library Board. ORB 99 /161

可以確定大英本的張序應是依據張嗣成親筆撰寫的文稿，或參照依其手書而刻成的刊本而刻印。然而，這卻不能直接證明大英本刊印於張序撰寫之年，也就是說，張序無助於確定元版四註本與大英本的關係。<sup>20</sup>

大英本末尾有牌記，其中間空白處有墨書「龍飛丙午歲元旦 重修建 嗣教末學弟子蔡法聳立」（圖3）。蔡法聳的事跡未見於文獻，從自稱「嗣教末學弟子」推測，他很可能是正一派道士。可惜該墨書牌記沒有清楚說明大英本「重修建」的時間。「龍」為「龍」之異體字。

<sup>20</sup> 在大英本張序的前後，還刊印了兩篇不見於道藏本的後序，撰文者分別為北極玄天玉虛上相和吳越司命三茅主者，即真武和茅盈二仙真。兩序的文筆內容相近，旨在闡明經文要旨，讚許徐道齡集刊四註本的貢獻，並同樣以「真王」稱「雷聲普化天尊」，以「道齡」稱徐道齡而非張序所用的「玄陽子」，可以推測兩文同是通過扶鸞而來。但由於兩序均無提及版本刊刻時地，署款亦無日期，故未能為大英本的刊印時間提供更多訊息。



圖3 護經神像及牌記  
 《玉樞寶經》四註本  
 大英圖書館藏©The British  
 Library Board. ORB 99 /161

在中國歷史上，「龍飛」曾兩次用作年號，一為十六國後涼呂光時期（396–399）；二為明朝張璉的年號（約1560–1562）。<sup>21</sup>但作為大英本的重修建年代，「龍飛丙午」既不可能在早於神霄派成立的後涼，而張璉在閩粵「稱號改元」期間亦無丙午歲。據饒宗頤考證，龍飛為皇帝登極通稱，而「龍飛某年即謂皇帝御極之第幾年」，故「龍飛」二字並沒有朝代指涉。<sup>22</sup>明清古籍中用「龍飛」紀年的例子不少，常與年

<sup>21</sup> 張璉，明朝人，生於廣東饒平縣。嘉靖三十八年（1559），他以平民身份率眾於粵北起義，其軍事勢力遍及閩粵贛三省，並曾「稱號改元」，至嘉靖四十一年（1562）才被明軍所敗。張氏所稱年號，有「龍飛」和「飛龍」二說。詳見饒宗頤：〈論明史外國傳記張璉逃往三佛齊之訛——華僑史辨證之一則〉，收入羅香林編：《中國與南海關係論文集》（香港：香港大學歷史學會，1961），頁6–13。

<sup>22</sup> 饒宗頤：〈星馬華文碑刻繫年（紀略）〉，《書目季刊》，第5卷第2期（1970），頁5。

號結合使用，以便確定所指年份。<sup>23</sup>大英本的重修年份之所以不能確定，是由於蔡法聳沒有按照慣例在龍飛前冠以年號。就筆者所見，文獻和文物中省卻年號而單用「龍飛」紀年，惟多見於清代。例如，現藏台灣的同治五年（1866）抄本《無上十迴詣靈請爐科》和《無上十迴轉經啟謝神王科》，均題「時龍飛在丙寅二月吉旦」；<sup>24</sup>十七世紀中葉以來，馬來亞半島馬六甲的華人墓葬碑銘亦多有單用龍飛紀年。<sup>25</sup>筆者因此推測，蔡法聳重修建大英本的年份，應是十七世紀中至十九世紀初的某個丙午歲，即公元1666、1726或1786年。

所謂「重修建」，既可能指大英本是由蔡氏施財修補舊版片後重新刷印的版本，也可指他施財修復已殘損的大英本。由於該紀年文字為墨書而非刻印，故難以確定哪一種詮釋更為合理，因此亦不能肯定大英本是刊印於清代，抑或是在清代獲修復的古本。可以確定的是，大英本並不是初印本，原因是書頁保留了印刷時因版片斷裂無墨而出現的不規則白道（圖5、5a、29），以及其他版片缺損的痕跡。例如，經首各神將立像皆有名字刻於像旁，獨缺「判府辛天君」之名，而只有一歪斜「辛」字，當是由於版片破損所致（圖4）。大英本既為後印本，其版片刻於何時？下文通過考察圖像，進一步探討大英本原刻版的年代。

<sup>23</sup> 例如，嘉靖二年（1523）刻巾箱本《西漢文鑒》及《東漢文鑒》，書後有牌記「龍飛嘉靖癸未京兆慎獨齋刊」；嘉靖三十年（1551）刻《通書類聚剋擇大全》卷十六末頁有「嘉靖龍飛辛亥春正月谷旦芝城銅板活字印行」。參見葉德輝：《書林清話》卷五（北京：古籍出版社，1957），頁136；錢存訓：《中國書籍、紙墨及印刷史論文集》（香港：香港中文大學出版社，1992），頁185。

<sup>24</sup> 謝聰輝：〈大人宮翁家族譜與道壇源流考述〉，《臺灣史研究》，第16卷，第2期（2009），頁244。

<sup>25</sup> 饒宗頤：〈星馬華文碑刻繫年（紀略）〉，頁11-18；陳鐵凡、傅吾康合編：《馬來西亞華文銘刻萃編》（吉隆坡：馬來亞大學出版部，1982），頁223-238。



圖4 判府辛天君  
 《玉樞寶經》四註本  
 大英圖書館藏©The British  
 Library Board. ORB 99 /161

### 三、圖像年代

大英本附有圖像四種：一為經首扉畫，二為神將立像，三為內文插畫，四為護經神像。這四種共六十多幅圖像，展現了多種場景器物及獨特的藝術風格。鑑於在中國古版畫中的家具、植物和建築等物件的表達手法，一般沿用相當長時間；而同一時期不同地區作坊的刻工以至藝術風格又不盡相同，故此，若籠統地將大英本的圖像與元明道經如《玄風慶會圖》和《正統道藏》之圖像作比較，雖能發現當中有諸多異同，但在學界對宗教版畫的生產和發展脈絡所知甚少的情況下，實難據此推論大英本的年代。因此筆者在仔細比較大英本與其他宗教版畫後，選取了大英本最具時代特徵的兩方面，即其扉畫和內文插畫的構圖和刻繪雲紋方法，以及兩種圖像中的供器組

合，通過對比元明佛道版畫和物質文化發展，嘗試推論大英本圖像的年代。<sup>26</sup>

## 1. 扉畫

扉畫，又稱「頭神畫」，是指手繪或刻印於經首的宗教繪畫。中國古代道教和佛教均有刻繪扉畫的傳統，但由於道教在元代曾幾次被統治者詔令焚毀圖書及印版，致使完成於十三世紀或以前的道教圖經，幾被燒毀殆盡，故在明版《道藏》外，早期道教扉畫傳世的數量很少。相反，自唐代以來，佛教經卷多刊有精緻的扉畫，雖歷幾次滅佛，仍能保存許多具代表性的作品。雖然佛道經籍的宗教內容不同，但隨着佛教在歷朝的廣泛傳播，圖經普及民間，其扉畫的形式亦對道教產生極大影響，致使佛道經籍扉畫，無論在構圖和形式上，皆十分相似。

大英本的扉畫（圖5），明顯沿用了唐代以來佛教扉畫的構圖。該畫描繪九天應元雷聲普化天尊為雷師皓翁和諸天帝說法的情況，畫中天尊坐九鳳丹霞之宸座（圖5a），雷師皓翁正跪拜聽講，天尊前置供桌，桌前有麒麟昂首踞伏。天尊前後左右，立諸天帝君並護法神等八十二人，大致分成四組，各以雲氣紋分隔，上部繪華蓋及鳳凰一對。圖中天尊呈七分臉，身體及座前供桌朝左斜向觀者，桌前雷師側身跪拜，其基本佈局與唐咸通九年（868）刊印的《金剛般若波羅蜜經》相同（圖6），後者是流傳至今最早的木刻扉畫，現藏大英圖書館。<sup>27</sup>

<sup>26</sup> 本文有關佛教版畫的圖像資料，主要參考鄭振鐸編著：《中國古代木刻畫選集》（北京：人民美術出版社，1985）；周心慧主編：《中國古代佛教版畫集》（北京：學苑出版社，1998）；葛婉章編：《妙法蓮華經圖錄》（台北：國立故宮博物院，1995）；馬文大、陳堅主編：《明清珍本版畫資料叢刊》（北京：學苑出版社，2003）。

<sup>27</sup> 鄭振鐸編著：《中國古代木刻畫選集》第一冊；Pratapaditya Pal, *Buddhist Book Illuminations* (New York: Ravi Kumar, 1988), 231.



圖5 扉畫

《玉樞寶經》四註本

大英圖書館藏 ©The British Library Board. ORB 99 /161



圖5a 扉畫(局部)



圖6 《金剛般若波羅蜜經》扉畫

唐咸通九年(868)刻本

大英圖書館藏 ©The British Library Board. Or.8210 / P.2

在空間處理上，大英本扉畫的疏朗空間和清晰前後景佈置，則與明代以前南北作坊刊刻的扉畫有所不同。自北宋滅亡以後，宗教經籍與版畫製作，北方以山西平陽為中心，南方則集中於江南一帶。<sup>28</sup> 金皇統九年(1149)至大定十三年(1173)於趙城廣勝寺刊刻的《趙城金藏》，可為山西佛教扉畫代表(圖7)。<sup>29</sup> 畫中主尊說法，弟子分列左右，背景用疏落平行線表現天空，而流雲則以細密卷曲的線條刻畫，雲霞緊貼主尊背光。比較《趙城金藏》扉畫與江南一帶刊刻的扉畫，例如元大德年間(1297–1307)杭州路刻《慈悲道場懺法》扉畫



圖7《趙城金藏》扉畫

金皇統九年(1149)至大定十三年(1173)刻本  
中國國家圖書館藏

<sup>28</sup> 金人滅北宋之後，將汴京刻工遷往山西平陽一帶，促進了平陽的雕版印刷事業，亦使該地成為北方刻經的主要作坊。而北京自遼代，亦刻刊不少佛道經籍版畫，並延續至元、明、清三代。王伯敏：《中國版畫史》(上海：上海人民美術出版社，1961)，頁53；林聖智：〈明代道教圖像學研究〉，頁151；周心慧主編：《中國古代佛教版畫集(一)》，頁33。

<sup>29</sup> 鄭振鐸編著：《中國古代木刻畫選集》第一冊；有關《趙城金藏》，見李富華、何梅：《漢文佛教大藏經研究》(北京：宗教文化出版社，2003)，頁91–113。

「梁皇寶懺圖」(圖8)、<sup>30</sup>元至元年間(約1290)平江府(今蘇州)陳湖磧砂延聖院刻《磧砂藏》扉畫(圖9)、<sup>31</sup>元至正九年(1349)浙西道嘉興路(今浙江嘉興)刻《妙法蓮華經》扉畫,<sup>32</sup>可見江南扉畫線條更為繁密,背景多以靈動曲線描寫流動的雲霞,並用放射性線條刻劃熾盛的佛光,人物與背景的緊密連繫,壓縮了前後景的空間距離,削弱了畫面的層次,卻營造出繁麗輝煌的氣氛。雖然南北扉畫的空間佈置不盡相同,但它們描寫天空、雲霞與人物的線條皆緊密連接,三者之間不留空隙。

入明以後,繁密而講求秩序的空間配置方式仍然持續,刊刻於北京的《永樂北藏》即為一例(圖10)。<sup>33</sup>與此同時,佈局疏朗的扉畫亦漸流行,例如明永樂十七年(1419)內府刊本《大乘妙法蓮華經》扉畫(圖11)、<sup>34</sup>永樂年間內府刊本《妙法蓮華經》扉畫、<sup>35</sup>永樂十八年(1420)刻本《彌陀往生淨土懺儀》扉畫(圖12)、<sup>36</sup>永樂年間(約1420)刻本《佛說阿彌陀經》(圖13),<sup>37</sup>以及宣德刻本《佛母大孔雀明王經》扉畫(圖14),<sup>38</sup>畫面呈現新的空間佈置方式,包括將人物分成多組,以雲彩分隔,錯落有致地分佈主尊左右;透過留白人物背景來突出

<sup>30</sup> 周心慧主編：《中國古代佛教版畫集（一）》，頁113。

<sup>31</sup> 鄭振鐸編著：《中國古代木刻畫選集》第一冊；李際寧：〈淺談鄭振鐸先生收藏的兩種佛典的史料價值〉，《文津流觴》，第1期紀念鄭振鐸誕辰110周年專輯（下）（2009），頁87-91。

<sup>32</sup> 葛婉章編：《妙法蓮華經圖錄》，圖十一，頁107-109。

<sup>33</sup> 鄭振鐸編著：《中國古代木刻畫選集》第二冊。《永樂北藏》的刊刻，始於永樂十七年（1419）而成於正統五年（1440），開板時的工作詳載於《金陵梵刹志·欽錄集》，惜未記匠人來源。李富華、何梅：《漢文佛教大藏經研究》，頁434-443。林聖智按《北藏》扉畫的藝術特色，視之為北方平陽地區風格的延續。林聖智：〈明代道教圖像學研究〉，頁151。

<sup>34</sup> 周心慧主編：《中國古代佛教版畫集（二）》，頁25。

<sup>35</sup> 同上註，頁36-37。

<sup>36</sup> 同上註，頁26。

<sup>37</sup> 鄭振鐸編著：《中國古代木刻畫選集》第二冊。

<sup>38</sup> 周心慧主編：《中國古代佛教版畫集（二）》，頁47-49。



圖8《慈悲道場懺法》扉畫「梁皇寶懺圖」

元大德(1297-1307)杭州路刻本  
中國國家圖書館藏

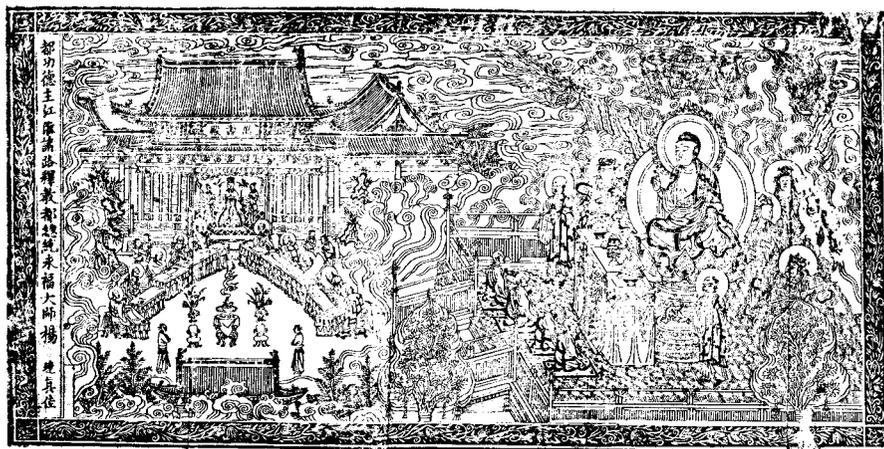


圖9《磧砂藏》扉畫

元至元年間(約1290)陳湖磧砂延聖院刻本  
中國國家圖書館藏

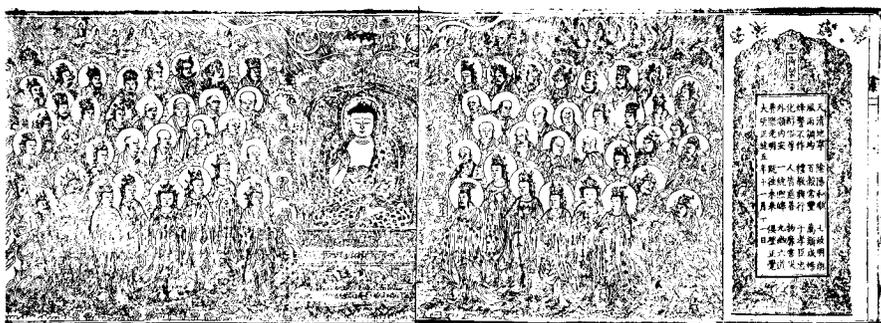


圖 10 《永樂北藏》扉畫  
明正統五年 (1440) 刻本  
中國國家圖書館藏



圖 10a 《永樂北藏》扉畫 (局部)



圖 11 《大乘妙法蓮華經》扉畫  
明永樂十七年 (1419) 內府刻本  
據《中國古代佛教版畫集(二)》，頁 25

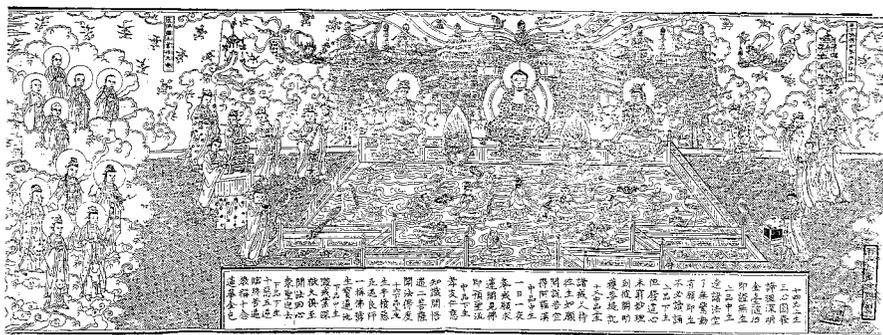


圖 12 《彌陀往生淨土懺儀》扉畫

明永樂十八年(1420)刻本

據《中國古代佛教版畫集(二)》，頁26



圖 12a 《彌陀往生淨土懺儀》

扉畫(局部)



圖 13 《佛說阿彌陀經》扉畫

明永樂年間(約1420)刻本

據《中國古代木刻畫選集》第二冊

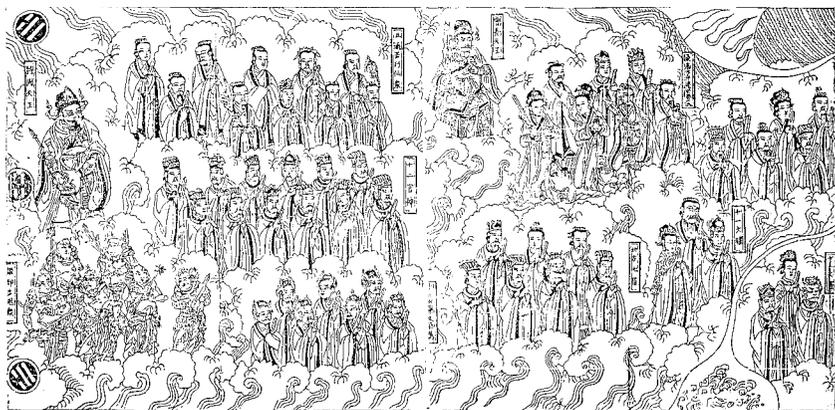


圖 14 《佛母大孔雀明王經》扉畫（局部）

明宣德（1426–1435）年間刻本

據《中國古代佛教版畫集（二）》，頁 49

各群組的造型；利用雲紋分隔人物與佛光地紋，藉此增加畫面層次感。此外，流雲的刻劃亦比前朝更具裝飾性，以雙線勾勒造型，線條流暢圓渾，纖巧工整。雲彩的裝飾化傾向，至明代中期更趨明顯，最突出的例子是成化六年（1470）刊《出相金剛般若波羅蜜經》（圖 15），其扉畫中雲霞全用工整雙線勾勒，形成圖案化的如意雲頭，裝飾性強烈，與宋元時期用單線刻劃流動雲霞呈鮮明對比。<sup>39</sup>雖然在十五世紀以後，雙線勾勒的如意雲紋仍見於佛道扉畫，如嘉靖年間（1522–1566）靖妃盧氏施刊《佛說大阿彌陀經》扉畫和牌記，但雲紋的造型已遠不及十五世紀時圓渾規整。<sup>40</sup>

事實上，大英本多處描繪工整細緻的雲紋，十分值得注意。該本的扉畫、四十幅神像（圖 5、1、4）和二十六幅插畫，無一不以雙勾雲紋為背景，或用作分割畫面空間，每幅雲紋刻劃皆一絲不苟。

<sup>39</sup> 馬文大、陳堅主編：《明清珍本版畫資料叢刊》第一冊，頁 25–27。

<sup>40</sup> 周心慧主編：《中國古代佛教版畫集（二）》，頁 92–93。道經例子，見周紹良：〈明代皇帝、貴妃、公主印施的幾本佛經〉，《文物》，第 8 期（1987），頁 9。

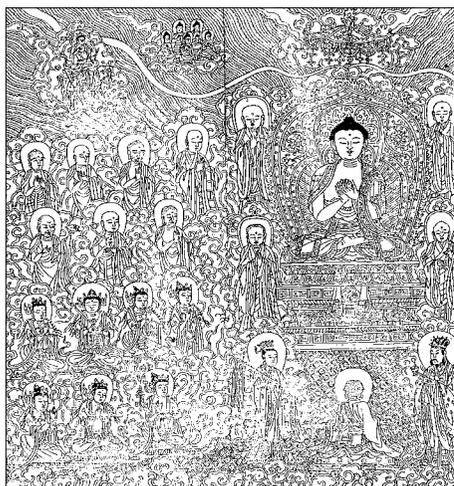


圖 15 《出相金剛般若波羅蜜經》扉畫  
(局部)

成化六年 (1470) 刻本

據《明清珍本版畫資料叢刊》第一冊，頁 26



圖 16 《觀世音菩薩普門品》插畫

明宣德七年 (1432) 刻本

據《中國古代佛教版畫集(二)》，頁 46

通書以工細雙勾繪刻雲紋的例子並不普遍，明宣德七年 (1432) 釋智凱捐資施刊的《觀世音菩薩普門品》便為一例，該書刊刻於北京，共有插畫五十餘幅 (圖 16)。<sup>41</sup>雖然該書的雲紋與大英本相比，並不及後者工整，但其使用雙勾雲彩分割畫面，卻與大英本十分相似。從上述對宋至明佛教扉畫的簡述可見，大英本扉畫的疏闊構圖，錯落有致的人物佈置，工整雙勾的雲紋刻劃，具有十五世紀宗教扉畫的特徵。

<sup>41</sup> 周心慧主編：《中國古代佛教版畫集(二)》，頁 43-46。

## 2. 插畫中的供器組合

在大英本的扉畫及二十六幅內文插畫中，描繪多組人物、器物和場景，當中尤以供器最具時代性。供器，即用於盛放供品奉獻神明的器具。宋元以來，道教齋醮科儀有使用香、花、燈、水、果等供物。<sup>42</sup>但在宗教圖繪中，不論道、佛或民間宗教，皆以盛放香、花、燭的香爐、花瓶和燭台，最常被描繪於供桌上。這三種供器，會以單一或組合形式在畫上出現，以表達對神明的敬奉、標示宗教儀式的進行，或神明的存在。就大英本所見，供器在供桌和香几上置放的形式包括：一、香爐一個（插畫十三、十九）（圖26、28）；二、香爐一個、花瓶一對（插畫三、六、十九、二十一）（圖19、22、28）；三、香爐一個、燭台一對（插畫一）（圖17）；四、香爐一、花瓶一、燭台一（插畫十一、十三）（圖26）；五、香爐一個、燭台一對、花瓶一對（扉畫、插畫二、八、十三、十四、十五、十七、十八、二十二、二十四）（圖5、18、24、26、27）。其中，第五種組合出現最多，達十次。上述首三種形式，有見於宋元文獻和出土文物，故可作為明代以前已流行的供器陳設方式，而第四種則從未成為固定的供器組合。<sup>43</sup>相反，第五種供器組合的形成和普及時代較晚，故其出現對探討大英本的刻刊年代別具意義。

第五種供器組合，包括香爐一個、燭台一對、花瓶一對，即後世所謂「五供」。<sup>44</sup>「五供」是以香爐為中心，左右對稱分置一對燭台和花瓶。由於「五供」一詞為後世對此組合的稱呼，並未使用於宋元明三代，故此單從古籍對供器的文字描述，是難以得知「五供」組合

<sup>42</sup> 胡孚琛主編：《中華道教大辭典》（北京：中國社會科學出版社，1995），頁555。

<sup>43</sup> Josh Yiu, *The Display of Fragrant Offerings: Altar Sets in China* (D. Phil. Thesis, University of Oxford, 2005), 47–52. 本文有關五供的討論，多得益於姚氏的研究。

<sup>44</sup> 此處所指的「五供」，不同於道教傳統中以香、花、燈、水、果供獻尊神的「五供」。前者是形成於明清民間的概念。



圖 17 插畫一  
《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161

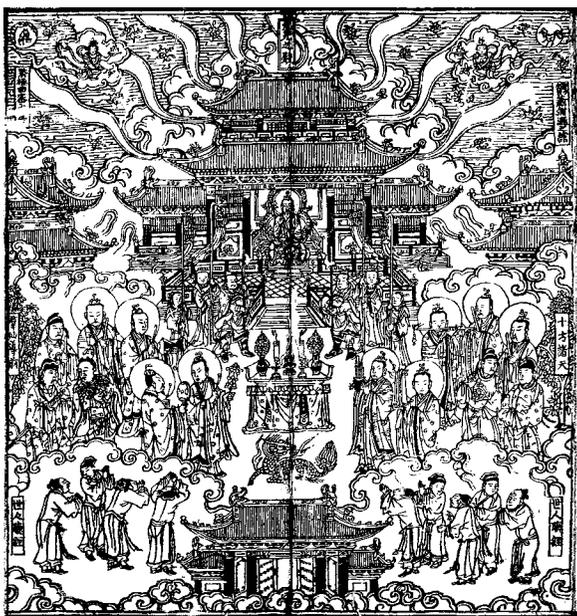


圖 18 插畫二  
《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161



圖 19 插畫三

《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161



圖 20 插畫四

《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161



圖21 插畫五  
《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161



圖22 插畫六  
《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161



圖 23 插畫七  
 《玉樞寶經》四註本  
 大英圖書館藏©The British  
 Library Board. ORB 99 /161



圖 24 插畫八  
 《玉樞寶經》四註本  
 大英圖書館藏©The British  
 Library Board. ORB 99 /161

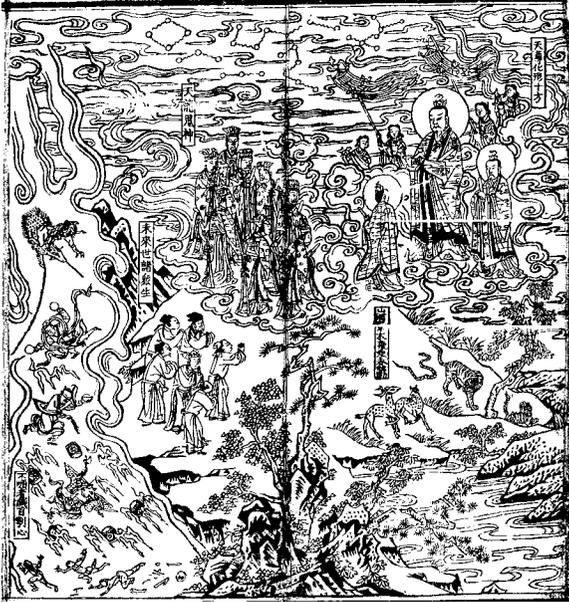


圖 25 插畫九

《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161



圖 26 插畫十三

《玉樞寶經》四註本  
大英圖書館藏©The British  
Library Board. ORB 99 /161



圖27 插畫十四  
 《玉樞寶經》四註本  
 大英圖書館藏©The British  
 Library Board. ORB 99 /161



圖28 插畫十九  
 《玉樞寶經》四註本  
 大英圖書館藏©The British  
 Library Board. ORB 99 /161



圖29 插畫二十五

《玉樞寶經》四註本

大英圖書館藏©The British Library Board. ORB 99 /161

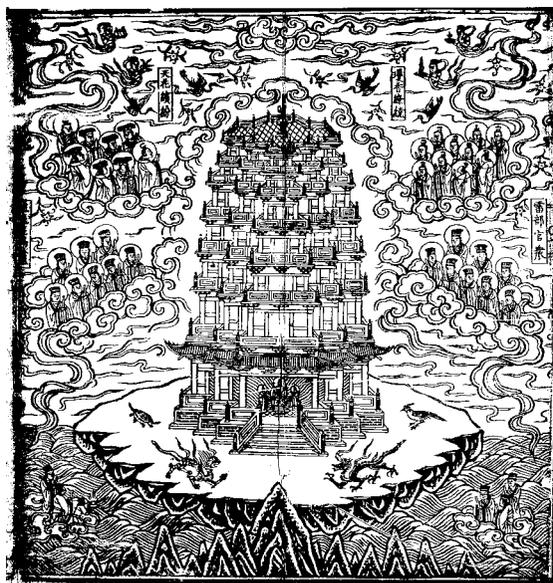


圖30 插畫二十六

《玉樞寶經》四註本

大英圖書館藏©The British Library Board. ORB 99 /161

概念的形成時間。相反，傳世和出土文物及圖像資料對供器陳列的具體繪畫，可為此提供更準確的資訊。據姚進莊(Josh Yiu)的研究，元代墓葬出現的供器組合模式有多種，似無定制，其中以「一爐二瓶」的形式最為常見。<sup>45</sup>雖然元墓也有出土一爐、二燭台、二瓶的例子，但五件器物的材質多不相同，且五器出土的位置或因曾被騷擾而不能確定，或並不以「五供」典型的對稱方式排列，故難作為「五供」概念形成的證據。<sup>46</sup>筆者考察元代的繪畫和版畫，亦少見有刻劃五供。較為確定的例子，僅有元代無聞老和尚註《金剛般若波羅蜜經》插畫(圖31)，圖繪無聞和尚註經，他的案前放方桌，上置一香爐一對香燭一對瓶花。該經為至正元年(1341)劉覺廣於江陵刻經所刻朱墨套印本。<sup>47</sup>此外，元刊本《菩提場莊嚴陀羅尼經》經首亦繪香爐、香燭、瓶花於寶塔前的供桌上，但其間夾雜其他供品，故未呈現清晰的「五供」概念。<sup>48</sup>再考察元代道觀壁畫和道經版畫，如山西永樂宮三清殿和純陽殿，壁畫上雖描繪多個齋醮場景和多組供器，

<sup>45</sup> Yiu, *The Display of Fragrant Offerings*, 48–52.

<sup>46</sup> 元馮道真墓和崔瑩李氏墓出土的二燭台和二瓶同質，只是香爐材質不同，較接近五供概念，但兩墓的器物出土位置不能確定為對稱式。大同市文物陳列館、山西雲岡文物管理所：〈山西大同市元代馮道真、王青墓清理簡報〉，《文物》，第10期(1962)，頁35–39；大同市文化局文物科：〈山西大同東郊元代崔瑩李氏墓〉，《文物》，第6期(1987)，頁87–90。

<sup>47</sup> 鄭振鐸編著：《中國古代木刻畫選集》第一冊；鳩摩羅什譯、思聰註解：《金剛般若波羅蜜經：元刻註釋朱墨套印》(台北：國立中央圖書館；漢華文化事業有限公司，1971)。過去著錄皆將「無聞老和尚註經圖」的版本定為「元至元六年(1340)中興路資福寺刻朱墨套印本」，但據學者沈津的考證，該版本應作「元至正元年劉覺廣江陵刻經所刻朱墨套印本」。沈津：〈關於中國現存最早的元刻朱墨套印本《金剛般若波羅蜜經》〉，《圖書館雜誌》，第11期(2002)，頁77–78。

<sup>48</sup> 周心慧主編：《中國古代佛教版畫集(一)》，頁39、123；童瑋等：〈元代官刻大藏經的發現〉，《文物》，第12期(1984)，頁83。該本入元官版大藏經，扉頁後有太皇太后發願文，為至元二年(1336)徽政院所刊。



圖 31「無聞老和尚註經圖」  
元至正元年(1341)劉覺廣江陵刻  
經所刻朱墨套印本  
臺灣中央圖書館藏

卻不見「五供」；《玄風慶會圖》中亦沒有「五供」出現於供桌上。<sup>49</sup>從元代的圖像和實物遺存可見，「五供」雖始見於元末明初，但在元代並不普及；至明代，尤其在十五世紀以後，「五供」才逐漸確立成典型的供器組合。<sup>50</sup>

五供的重要性與明皇室的使用密切相關。明代帝皇自成祖起，均於皇帝陵園內設石五供，時稱「石几筵」或「石祭台」。明長陵為成祖的陵寢，其寶城前有石几筵，為一須彌座式供案，上置鼎式香爐

<sup>49</sup> 蕭軍編著：《永樂宮壁畫》（北京：文物出版社，2008）；《御製逍遙詠·玄風慶會圖》，頁245-318。

<sup>50</sup> Yiu, *The Display of Fragrant Offerings*, 43.

一、燭台二、花瓶二。<sup>51</sup>此組石五供的型制大於一般供器，且香爐頂置一塊半圓形大雕石，可知石五供不是用作盛放供品，而是具象徵性的宗教陳設。它是陵園中唯一的石刻圓雕供器，含有對墓主永遠供奉之意。長陵是北京明十三陵中興建時間最早、規模最為宏大的陵墓，建於1409至1435年。<sup>52</sup>此後，明代歷朝皇帝陵寢皆置石五供。五供得以在帝國的重要祭祀中心確立其獨特性和重要性，是促使它在皇室貴族以至民間流行的主要原因。明代墓葬出土材質相同的香爐、燭台和花瓶，如葬於永樂二十二年(1424)的楚昭王墓出土款式一致的銅五供，可視為五供普遍流行的佐證。<sup>53</sup>從十五世紀始，道經、佛經和戲曲小說的版刻插畫所見五供漸多，諸如《正統道藏》收錄的《大明玄天上帝瑞應圖錄》和宣德七年(1432)重刊《武當嘉慶圖》二書中之「黑雲感應」圖(圖32)、<sup>54</sup>成化六年(1470)刊《出相金剛般若波羅蜜經》插畫、<sup>55</sup>明成化刊《新刊說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》(圖33)，<sup>56</sup>均置五供於供桌，突顯受供者的地位。

在大英本的插畫中，五供主要繪於雷聲普化天尊坐前，共五幅，另出現在巫覡或道士進行儀式的供桌者二、城隍社廟者一、謠祠妖社者一、病患榻前者一。其中，五供有八次是單獨出現，並不與其他供品並置。而其他供器組合，則多是用來表達平民對神明的禮拜，或屬臨時性的儀式。縱觀明代雖沿用多種供器組合，但如上文

<sup>51</sup> 劉毅：〈明代皇陵陵園結構研究〉，《北方文物》，第4期(2002)，頁43。

<sup>52</sup> 早於長陵興建的鳳陽皇陵、盱眙明陵和南京孝陵，均沒有在陵園設石五供。位於安徽的鳳陽皇陵，是由明太祖父母之墓改建，成於洪武十一年(1378)。江蘇的盱眙明陵，是明太祖為其高祖、曾祖和祖父三代修建的衣冠塚，建於洪武十九年(1386)。孝陵則為明太祖之墓，成於永樂十一年(1413)。同上註，頁38-41。

<sup>53</sup> Yiu, *The Display of Fragrant Offerings*, 53-54.

<sup>54</sup> 《道藏》第19冊，頁634下；《武當嘉慶圖》，收入《藏外道書》第32冊(成都：巴蜀書社，1992-1994)，頁1022。

<sup>55</sup> 馬文大、陳堅主編：《明清珍本版畫資料叢刊》第一冊，頁44。

<sup>56</sup> 首都圖書館編：《古本戲曲版畫圖錄》第一冊(北京：學苑出版社，1997)，頁42。



圖32《大明玄天上帝瑞應圖錄》之  
「黑雲感應」圖  
《正統道藏》版本

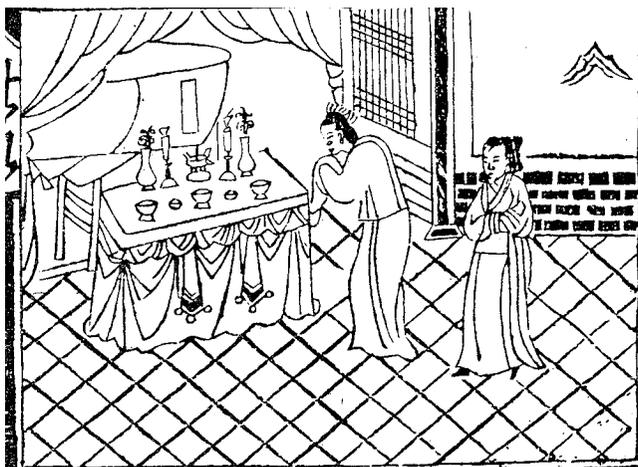


圖33《新刊說唱包龍圖公案斷歪烏盆傳》插畫  
明成化刻本  
據《古本戲曲版畫圖錄》第一冊，頁42

所述，自永樂朝以來五供漸成為宗教供器的典型組合。而《玉樞寶經》四註本作為宗教圖經，其首要目的是令讀者充分掌握文字表達的宗教內容，故此，在描繪具宗教象徵意義的器物時，應會選擇在教義上最為恰當，同時最普遍為時人所認知和認同的典型器物形像。大英本的插畫以五供供奉神明和象徵宗教儀式之處，達十幅之多，可見其原刻本的出現時間，也當在五供普及之時，即在明永樂朝或以後。

#### 四、插畫的內容和形式

大英本的原版在明代刻繪時，其內文插畫已與經文內容緊密配合。大英本的插畫基本上都置於正文斷句處，即每章正文和相關註、義、釋、讚之前。<sup>57</sup> 除插畫一至三，及插畫二十五外，每章正文皆以「天尊言」開首。每幅插畫均有多個榜題，重複正文中與圖像相關的詞組，使圖像內容表達得異常準確。據經中三茅主者後序，插畫可依經文內容大致分為三組：第一組包括插畫一至六，是在「經之首」描述天尊說經之經過；第二組包括插畫七至九，此三章是天尊講演「道體」之理；第三組包括插畫十至二十六，描繪各種「善惡之報」及天尊對誦經者的幫助。<sup>58</sup> 就插畫的概念表達和構圖方式而言，又可再細分為六組進行深入分析：第一組為插畫一至四，第二組為插畫五至六，第三組為插畫七，第四組為插畫八至二十四，第五組為插畫二十五及二十六。此五組圖像是《玉樞寶經》經文內容的視覺化呈現，其設計的目的，與《玉樞寶經》作為科儀用書，在誦經和書寫符篆時要求存思有關。<sup>59</sup>

<sup>57</sup> 只有兩處是註、義、釋、讚後接續正文而沒有加入插畫，包括插畫一及插畫二十五之後的正文。

<sup>58</sup> 見註 14。

<sup>59</sup> 如上所言，本文只集中討論大英本內文插畫的概念表達和構圖方式，對圖中個別圖像的意涵和相關視覺文化，並未予探討。

## 第一組：由俗入聖（插畫一至四）

插畫一至四的所在位置及相關正文內容，均呈現了大英本以圖像引領誦經者由俗世進入神霄聖域的概念。

插畫一（圖17）冠經文之首，以單一構圖涵蓋插畫前後的經文內容，因此有別於大英本其餘插畫先圖後文的配置方式。插畫一榜書「神霄府」、「無鞅真靈」、「至土禱經」，內容來自於插畫前的〈焚香奏啟〉：「三寶至尊神霄玉府玉樞經內無鞅真靈，伏望證明，容伸誦詠，以今【某旦某節】良辰【奉道某籙】弟子【臣】姓名伏為【保安某事追悼某人】看誦玉樞寶經，仰祈時和，歲豐民安……」而其餘榜書「海瓊白真人」、「祖師張真君」、「五雷張天君」、「純陽呂真君」則是下文為《玉樞寶經》作註、義、釋、讚的四位仙真，故此插畫一在內容上具承先啟後的特點。

從空間的角度而言，插畫一至四是從遠而近的發展過程。插畫一的前景有禱經至土與無鞅真靈相遇，中景為四真君坐而釋經，背後畫神霄府，府門開啟，內有供桌，府之後還隱約可見寶樹和三仙府，三仙府應是〈焚香奏啟〉中所言「三清三境天尊」之喻，可見插畫一所繪為神霄府外的情況。插畫二（圖18）描繪雷聲普化天尊與十方諸天在玉清天相會的情況，置於前景的儀門大開，暗示誦經者已進入神霄府中。圖中央置供桌，上設五供，其前有聽經世人，兩旁諸天帝君步虛，群仙奏樂，後為雷聲普化天尊及其儀仗。五供在此圖及餘下的各圖中，均有標示其後為神聖區域的功能。該圖頂部的三榜文：中「九光之殿」、右「鬱蕭彌羅之館」、左「紫極曲密之房」，進一步提醒觀者已進入玉清天之聖域。

從插畫二到插畫三（圖19），是由前庭到中庭的轉換，天尊身處庭園高臺上的「閱寶笈之處」，其左為「東西華臺」，後為「玄館妙閣」，上為由小殿宇代表的「三十六天」。從榜文可見，插畫是特意選取經文中的建築元素，構造更真切的場景，暗示觀者進一步接近天尊。圖中畫雷師皓翁跪於供桌前，請求天尊演至道之理，是對該節經文重點的描繪。插畫四（圖20）中天尊「坐九鳳之辰」，手「舉金光

如意」，在沒有建築物阻隔之下，正面直視觀者，而觀者的身份，亦從前三幅敘事性插畫中的目擊者轉換成參與者，與天尊建立起直接的關係。<sup>60</sup>插畫四的經文內容，亦由前三章的第三身敘述，變為天尊直接講論。插畫至此，已將觀者從神霄府外的俗世，引導至身處玉清天聖域中的天尊面前，為下文天尊說法作好準備。

道經附圖的排序方式具有由俗入聖的特點，已在學者林聖智的《玄帝瑞應圖》研究和蕭海明的《真武靈應圖冊》研究中得到闡釋。<sup>61</sup>相比上述兩本明代瑞應圖錄，大英本《玉樞寶經》表現由俗入聖的手法，更為直接、也更強調由俗世到聖域的空間轉移。此特點當與誦經者在誦詠祈禱的過程中，存思自身進入聖域有莫大關係。道經常要求誦經者在開始課誦前，先行內煉之法。例如，同由徐道齡撰寫的《太上玄靈北斗本命延生真經注》卷首載〈誦北斗經訣〉，云：

凡誦經或朝禮，先凝神叩齒，端坐調息，閉目靜思泥丸宮中有九宮，九星各處一宮，而坐七人如真形之狀，二人輔弼之服，訖存天上北斗，星光燦然如見，即以舌拄上腭，成金橋一道，五臟出五色炁五條，乘橋而上，橫互斗中，即呼四直使者，從橋而入斗中通告某事……但見斗中九皇，如己形中九人之服，乘雲炁自橋而下，入泥丸九宮之室，與我對坐，倏然合為九人，杳冥之際，復合為一人，自泥丸宮中乘雲下入黃庭之內訖，次端坐持誦。<sup>62</sup>

這種內煉之法以丹道內修為主，在開始誦經前，誦經者通過「叩齒」會聚萬神，然後存思己身之功曹使者上升天宮，關啟所言，再以己身之神合天地之神，使所誦經文能上徹天尊坐前，諸天萬神得

<sup>60</sup> 有關正面神像與觀者的關係，見巫鴻：〈敦煌172窟《觀無量壽經變》及其宗教、禮儀和美術的關係〉，收入氏著：《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》（北京：三聯書店，2005），頁407-408。

<sup>61</sup> 林聖智：〈明代道教圖像學研究〉，頁146-150；蕭海明：《真武圖像研究》，頁109-112。

<sup>62</sup> 《道藏》第17冊，頁2中。

聞。<sup>63</sup>由此可見，在誦經前行內煉之法，是誦經者能通過誦詠而獲諸天神靈之助的關鍵。雖然大英本的經訣簡略，只云「凡誦經者，切須齋戒，嚴整衣冠，澄心定氣，叩齒演音，然後朗誦」，但隨後的〈淨口神咒〉有「心神丹元，令我通真，思神鍊液，道炁長存」語，可見通過內煉而與道合真，仍是誦詠《玉樞寶經》的必要步驟。而插畫一至四正是在誦經者完成內煉後，為其提供存思自身進入神霄聖域的視覺輔助。

### 第二組：天尊說法（插畫五至六）

插畫五（圖21）和插畫六（圖22）表達了不同時間發生的兩件事，一為雷聲普化天尊憶述其於元始天尊座前發願拯救一切誦其名者，另一為雷聲普化天尊對諸天人講演至道，但兩幅插畫均繪天尊（一為元始天尊、一為雷聲普化天尊）於高臺寶座上，朝西南面向而坐，下繪仙真及聽經眾生。二圖無疑沿用了宗教扉畫「說法圖」的典型構圖（參考上文有關大英本扉畫的討論），藉以強調其演法說教的性質。

### 第三組：以圓輪喻道體（插畫七）

插畫七至九的相關經文，應是大英本三茅主者後序和〈符篆〉引言中所指的「道體三章」。<sup>64</sup>但從構圖方式而言，插畫七明顯有別於插畫八和九，而後二者與第四組圖像更接近，故先論插畫七。

插畫七（圖23）所繪為《玉樞寶經》有關「至道」的重要思想，說明道者必須修煉內丹，抱元守一，做到「入道者知止（靜）」，「守道者知謹（專）」，「用道者知微（隱、妙）」，方能「慧光生」，達到「與道為一」的「至道」之境。本章的內容正是反映白玉蟾為首的金丹派南宗雷法，強調將內丹修煉的守一理論，用於通理達靈的祭祀儀式；

<sup>63</sup> 類似的經訣亦見於《靈寶無量度人上品妙經》，《道藏》第1冊，頁3上。

<sup>64</sup> 見註14及註85。

只有心明行潔，才能交神靈合天道，在科儀誦經時以神感神，召喚天將。<sup>65</sup>插畫以雷聲普化天尊為中心，正面盤坐於圓光之中，身後散發細密放射性的光線，頭頂另發出九道光芒。圓光之下有麒麟，天尊之左為雷師皓翁，右為卿師使相，三者均處山峰之巔。兩旁的榜題曰：「道者以誠而入」、「則慧光生」。

該圖中的大圓輪，源自道教內丹經典傳統，以圓形代表丹術修煉境界。宋代以來的內丹圖經，圓形既表示宇宙自然之本體，同時也是內丹修煉至精氣神返還生命本源之道的象徵。<sup>66</sup>例如，南宋龍眉子撰《金液還丹印證圖》的第一章「原本」圖和第二十章「還元」圖，以及元李道純撰、蔡志頤編《中和集》的「太極」圖和「返本」圖，均是以圓形分別代表上述兩種含義。<sup>67</sup>編纂於元末明初的《道法會元》卷一〈清微道法樞紐〉所載「體用圖」（圖34），更以圓圈代表雷霆體用，其圖下釋文曰：「金光妙用，道炁長存。此一點子，無所不通。清微之體，允執厥中。精守戒定，返照太空。默而識之，寶珠一顆。出而用之，無施不可。」<sup>68</sup>此文既說明圓圈代表金丹，即內丹修煉回歸本原的象徵，也指出金丹用於施行道法，無法不行。同書卷八十四〈雷霆體用〉（圖35），更具體以一圓形代表「道體」，另一圓中加畫一符來代表「法用」，藉以說明雷師要役使雷霆，必先明白道為萬法之祖，雷師要能返還本元，方可「識破三清道，呼吸成雷雨」之理。<sup>69</sup>大英本插畫七的圓形，便是金丹煉就返還道體的象徵，與《道法會元》的圖像概念一致。《道法會元》是宋元各派雷法的總彙，故與《玉樞寶經》使用相同的圖像表現手法，亦屬合理。而圓輪中畫天尊像，

<sup>65</sup> 張澤洪：〈論白玉蟾對南宋道教科儀的創新——兼論南宋教團的雷法〉，《湖北大學學報》，第6期（2004），頁694-699。

<sup>66</sup> 鄭吉雄：《易圖像與易詮釋》（台北：財團法人喜瑪拉雅研究發展基金會，2002），頁143-152；林聖智：〈明代道教圖像學研究〉，頁169-171。

<sup>67</sup> 《道藏》第3冊，頁103下、108中；第4冊，頁482下、487上。

<sup>68</sup> 《道藏》第28冊，頁676中。

<sup>69</sup> 《道藏》第29冊，頁345上。

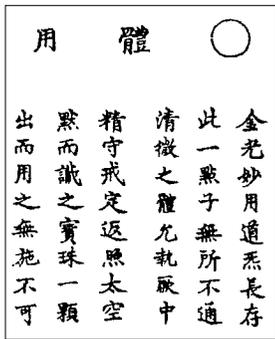


圖 34「體用圖」  
元末明初《道法會元》卷一  
《正統道藏》版本

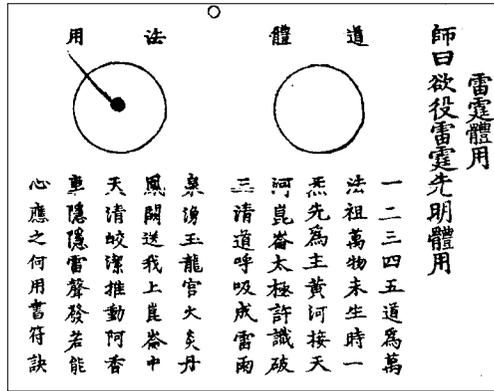


圖 35〈雷霆體用〉  
元末明初《道法會元》卷八十四  
《正統道藏》版本



圖 36「神光無上虛澄內景」圖  
南宋《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》卷上  
《正統道藏》版本

則與南宋《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》卷上的「神光無上虛澄內景」(圖36)十分相似，雖然圓中一為立像，一為坐像，但兩圖同樣表達道者內修存思，以圓輪中人散發金光，表達道者在與道混一忘形之前，上升玉京的境界。<sup>70</sup> 而插畫七以圓輪突顯的道體，也是下文各種雷霆法用施行的前提。

<sup>70</sup> 《道藏》第4冊，頁128上。

#### 第四組：以經變式構圖展現天尊相(插畫八至二十四)

從內容而言，插畫八(圖24)和插畫九(圖25)是由講論「體」到「用」的過渡。插畫八以「氣數」為主題，表現各人之「氣」因風土稟受而不同，「數」亦因智愚清濁而異，而由於「數繫乎命，氣繫乎天」，故學道者會因「天命所梏，不得真道」，只有持誦《玉樞寶經》者，能不受制於天命氣數；插畫九的經文則強調誦念「九天應元雷聲普化天尊」的功用，並由此開啟其後十五章所論的不同善惡之報中，天尊能施行的種種功德，包括學道(插畫十)、召靈(插畫十一)、解厄(插畫十二至二十三)和誠信授經(插畫二十四)等。

從構圖而言，插畫八和九亦由首七幅的「單構圖單場景」過渡至其後十五幅「單構圖多場景」的插畫。插畫八中天尊在寶座上向諸天人講演「氣數」之理，而圖的正下方及右下方則分別繪畫因「天命所梏」而被帶往地府之人，以及得悟真道而得以升天之人。插畫九則繪天尊因聞眾生稱其名號飄然而至，其下方繪受助的天龍鬼神及諸眾生，而圖左則畫因不順天尊之命而被雷公、電母、風伯、雨師馘首刳心之人。當中插畫九的圖像佈置方式，與其後的十五幅插畫如出一轍：天尊(或伴以雷師皓翁或仙眾)以不同姿態出現於插畫的中部或上方，其餘空間則將文字提及的多個場景同時並置，描繪重點包括各種災厄、誦經者、救助者、解救方法以及具體發生地點等。例如，插畫十四(圖27)表達天尊所言天地年月日時各方，皆有官符口舌之神，若平日行為說話不時時檢點便易招禍，只有持誦《玉樞寶經》方能「官符永息」。於是插畫左下方繪人因「出入起居」不知避忌而在「曉夜煎燭之處」遭騷擾；圖中下部則畫一人因說話「面是背非」而在圖右下「獄訟刑憲處」遭判罰，而欲獲救助便須到圖右上設有五供神壇之「即誦此經之處」持誦《玉樞寶經》，如此方能與圖中央的「官符口舌之神」得以和解。在圖左上的天尊，手中發出一道光芒下照官符口舌之神，似在暗示那些神祇受天尊制約。圖中各組圖像以雲彩、樹石或不同高低的地平線分隔，人物之間並不刻意重複，並非表達故事性的圖像描述。插畫將經文內容鉅細無遺地轉化成圖像，且附以榜題指定各圖像的意義。

這種將經文描述的多個場景同時並置的構圖方式，接近源於佛教的「變相」。「變相」，亦稱「經變」，是一種將經文轉化為圖「相」的繪畫。<sup>71</sup>變相始盛於唐代，巫鴻曾指出，自盛唐以來變相專指構圖複雜（非單體偶像式）並具宗教性的繪畫，而這些繪畫雖大多屬佛教題材，但小量的道教繪畫亦稱變相。<sup>72</sup>從敦煌保存的壁畫可見，變相的典型構圖包括置於構圖中央的聖像，其周圍或兩側畫一些敘事性或非敘事性的場景，描繪佛經的各個情節。<sup>73</sup>唐代以後，變相的形式仍用於佛教經卷扉畫。例如，現存多種宋元明版本《妙法蓮華經》，其卷首扉畫多以釋迦靈山法會為中心，旁以法華二十八品中不同故事的細節圖像，或一經分為七冊，各冊卷首皆畫說法會並冊內各品情節。以上兩種形式的經卷畫，均將多段經文情節同時繪於單幅構圖之內，故亦屬變相。例如，山西應縣佛宮寺釋迦塔出土遼刻本《妙法蓮華經》第三冊的扉畫，便將第四品〈解信品·窮子喻〉、第五品〈藥草喻品〉和第六品〈授記品〉的情節同畫於一圖；<sup>74</sup>而明泥金寫本《妙法蓮華經》第四冊的扉畫，亦將經中六品的故事情節濃縮於一畫之內。<sup>75</sup>在上述兩例中，榜書的功能是協助讀者從複雜的構圖中，辨識那些被高度簡化的故事情節。因此，當《妙法蓮華經》第二十五品〈觀世音菩薩普門品〉被繪印成配有插圖的單行本，榜題便被省掉，而複雜的構圖亦被單一場景的畫面取代。<sup>76</sup>

<sup>71</sup> 葛婉章：〈妙法蓮華經插畫〉，《故宮文物月刊》，第142期（1995），頁46。

<sup>72</sup> 巫鴻：〈何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，收入氏著：《禮儀中的美術》，頁351；Victor Mair, "Records of Transformation Tableaux (p'ien-hsiang)," *T'oung Pao* LXXII (1986): 38–41.

<sup>73</sup> 巫鴻：〈何為變相？〉，頁361。

<sup>74</sup> 周心慧主編：《中國古代佛教版畫集（一）》，頁68；山西省文物局、中國歷史博物館：《應縣木塔遼代秘藏》（北京：文物出版社，1991），頁109。

<sup>75</sup> 葛婉章編：《妙法蓮華經圖錄》，頁46、113。

<sup>76</sup> 例子有北宋刻《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》和明宣宗七年（1432）泥金寫本《觀世音菩薩普門品》。見周心慧主編：《中國古代佛教版畫集（一）》，頁40–41；葛婉章編：《妙法蓮華經圖錄》，頁68–76、123。

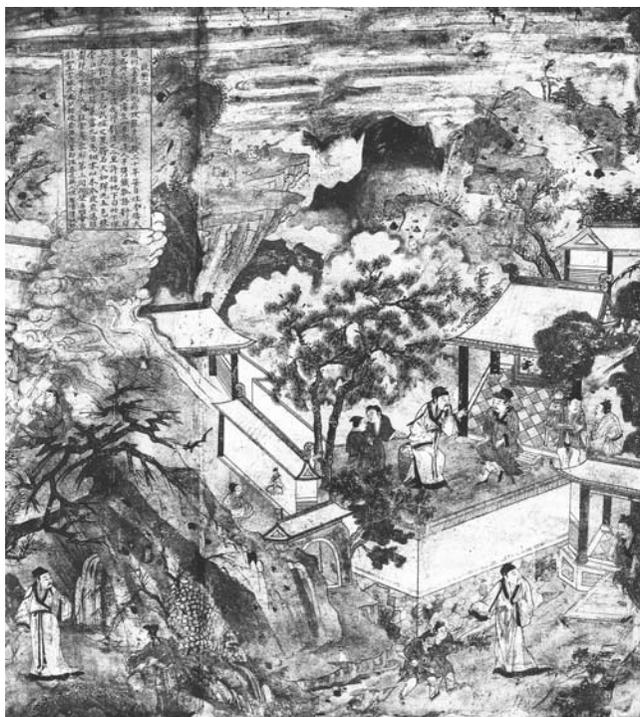


圖 37 山西永樂宮純陽殿元代壁畫「救劉氏病」

榜題的使用，早在佛教傳入中國前已見於圖畫之中，如漢代畫像磚多刻鑿榜題，其目的是要說明故事人物名稱、地點、動作和情節，以免產生誤讀。<sup>77</sup>此後，大量的榜題仍用於佛教變相和地理圖一類複雜的單幅構圖，但在連續式的故事畫和非故事性插畫中，每幅所列榜題數量則明顯較少，即使在單幅構圖中並置多個場景，亦大多只會出現一個榜題，或用稍長的文字說明內容。例如山西永樂宮純陽殿的元末壁畫，用五十多幅連環圖描繪呂洞賓事蹟，其中如「歷試五魔」、「救劉氏病」（圖 37），都是在單幅構圖中展示多個場景，

<sup>77</sup> 早期使用榜題的例子，見 Julia Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007), 27–36.

通過人物重複出現來交代故事情節，而只用一個榜題並附短文來說明圖像內容。<sup>78</sup>在非故事性的連續式插畫中，使用單構圖多場景的例子更少，如明成化本《出相金剛般若波羅蜜經》是一罕見的例子。該書的正文插畫用一個或兩個榜題，並附以短文解說圖中幾個場景，如〈傅大士頌解布施〉插畫，便結合了「投身飼虎」和「割肉濟鷹」兩個場景（圖38）；<sup>79</sup>又如〈六祖解大鐵圍山〉插畫，除了有較長的榜題解說，亦用小榜題來標示相關的人物和地點，但這種標示方式，只用於書中少數插畫（圖39）。<sup>80</sup>

比較上述例子，大英本第四組插畫明顯具備兩個特點：一、其單幅多場景的構圖方式，及使用多個榜題標示情節的表達概念，是源於佛教的變相；二、其構圖和榜題的處理，並不常見於連續式插畫。第四組插畫對佛教變相的借用，不僅見於其構圖和榜題，亦可見於榜題用字。例如，前論插畫十四（圖27）將構圖的不同部份稱作「處」，如「獄訟刑憲處」、「即誦此經之處」，便與宋崇寧元年（1102）刊《佛頂心觀世音菩薩大陀羅尼經》扉畫中，榜題文字常用「處」作結的做法十分相似（圖40）。<sup>81</sup>《佛頂心觀世音菩薩大陀羅尼經》雖為佛教「偽經」，但其扉畫的構圖概念，無疑是沿襲佛教變相。<sup>82</sup>

筆者認為，第四組插畫是有意識地運用了佛教變相的概念，表達各章經文內容，因而與前七幅插畫有別。變相式圖構的目的，一方面是將經文的重要內容轉化成圖像，另一方面是要令觀者通過觀像，能在「腦子裡積累起一層層視覺形象，每層都力圖鮮明完整，循序漸進地由簡單向複雜發展」。<sup>83</sup>傅飛嵐（Franciscus Verellen）就曾

<sup>78</sup> 蕭軍編著：《永樂宮壁畫》，頁193、236。

<sup>79</sup> 馬大文、陳堅主編：《明清珍本版畫資料叢刊》第一冊，頁76。

<sup>80</sup> 同上註，頁100。

<sup>81</sup> 鄭振鐸：《中國古代木刻畫選集》第一冊。

<sup>82</sup> 有關《佛頂心觀世音菩薩大陀羅尼》的偽經問題和保存情況，見于君方：〈「偽經」與觀音信仰〉，《中華佛學學報》，第8期（1995），頁97-135。

<sup>83</sup> 巫鴻：〈何為變相？〉，頁358；Alexander Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China* (Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1959), 144.



圖 38 《出相金剛般若波羅蜜經》  
之插畫〈傅大士頌解布施〉  
明成化六年(1470)刻本  
據《明清珍本版畫資料叢刊》第一  
冊，頁 76



圖 39 《出相金剛般若波羅蜜經》  
之插畫〈六祖解大鐵圍山〉  
明成化六年(1470)刻本  
據《明清珍本版畫資料叢刊》第一  
冊，頁 100



圖 40 《佛頂心觀世音菩薩大陀羅尼經》扉畫  
宋崇寧元年(1102)刻本  
中國國家圖書館藏



指出，道經插畫不只用於解說經文內容，更重要是呈現不可見之神靈世界的意象，從而用作存思或證明其存在。<sup>84</sup>此特殊宗教功能，對了解插畫九以後的十五章經文及其插畫尤其重要。從插畫九的經文可知，諸眾生必須「冥心默想」，誦念天尊名號，才能得天尊「化形十方，運心三界，使稱名者，咸得如意」。插畫九以後的十五幅插畫，便為遭遇十五種不同善惡之報的人提供「冥心默想」的內容。更重要的是，插畫十至二十四描繪的各種善惡之報，均有相對應的符篆用以召靈解厄，而在書符的過程中，「凡書一篆，當焚香起大敬心，至誠課誦，自正經首至於三章，并所祈本章畢，然後心存天尊寶相，口誦天皇神咒書之」。<sup>85</sup>由此可知，書符者必須從經之首課誦至插畫九之經文，然後按其所求之事，選取相關章節課誦，並「心存天尊寶相」，而對應各章的插畫，即為書符者提供天尊救助各種困厄的形像。

圖像作為道教內修和科儀中進行存思的輔助，已在過去不少研究中得到證實。<sup>86</sup>大英本第四組圖像，只是由於借用了傳統佛教變相的表達概念和構圖方法，所以不同於一般道經插畫。但其主要目的，仍是要令觀者對天尊的形像和功德，產生準確而深刻的印象，為誦念天尊名號的信眾，提供具體的存思內容。

---

<sup>84</sup> Verellen, "The Dynamic Design," 159.

<sup>85</sup> 《玉樞寶經》四註本〈符篆〉部份的引言。《道藏》第2冊，頁585中。

<sup>86</sup> 例如，Isabelle Robinet, *Taoist Meditation: The Mao-shan Tradition of Great Purity*, trans. Julian F. Pas and Norman J. Girardot (Albany: State University of New York Press, 1993), 48–54; Catherine Despeux, "Talismans and Diagrams," in *Daoism Handbook*, ed. Livia Kohn (Leiden, Boston: Brill, 2000), 498–540; Huang, "Daoist Imagery of Body and Cosmos."

### 第五組：天尊及其治府之威榮（插畫二十五及二十六）

插畫二十五及二十六，是天尊講演《玉樞寶經》完畢後的兩幅插畫，其構圖從前十七幅的變相模式，回復到單一場景式構圖。

插畫二十五（圖29）表達兩章經文的意思，即雷師皓翁說偈稱揚天尊功德，天尊言所治九天應元府各司使者。插畫以九天普化君為中心，其一身武將裝束，昂首披髮，左手把九天炁，右手執雷鞭，所騎麒麟踏着銀河水，直奔向前，其勇武的形像是將皓翁的偈語轉化為極之生動的圖像。在天君後上方的無上玉清王，手放出光芒射向天君，這是本書重複使用的圖像語言，暗示天君從屬於玉清王的仙階等級關係。天君四周的各司使者穿着各級官服，其中本章只提及天君前方的兩組，即榜題「雷門使者」、「糾錄典者」、「廉訪使者」一組，及抱着「掠剩」、「積逮」、「幽枉」、「報應」文書的四司。其餘各組人物，包括「五方蠻雷」、「八方雲雷」、「莫賺判官」、「雷部總兵使者」，在插畫十八的相關經文被提及，而「土地司命」則出現在插畫二十四的經文。至於「雷公」、「電母」、「風伯」、「雨師」雖未有在經文提及，卻是雷法中經常召喚的神將，曾出現於插畫九。<sup>87</sup>此圖既表現九天應元君的威武之勢，同時亦突顯府中各司身份。縱然圖中使者的臉容並無個人化特徵，但榜題明確標示各人身份，相比扉畫中諸天帝君身份難辨，此圖欲令觀者對雷府各司產生整全而明確的印象，意圖明顯。

最後一幅插畫（圖30）是以玉梵七寶層臺為中心，天尊站於仙山上的寶臺之中，仙山有四靈，代表宇宙四方。在瓊香繚繞，天花紛飛之下，雷部眾官三界萬靈圍繞寶臺，此莊嚴聖境亦為全經作結。

<sup>87</sup> 例子見《道法會元》，卷一一三，〈帝令寶珠五雷祈禱大法〉《道藏》第29冊，頁511下。有關這些神祇在雷法中的地位，見Florian C. Reiter, “The ‘Investigation Commissioner of the Nine Heavens’ and the Beginning of His Cult in Northern Chiang-hsi in 731 A.D.,” *Oriens*, vol. 31 (1988): 266–289; “The Name of the Nameless and Thunder Magic,” in *Scriptures, Schools and Forms of Practice in Daoism: A Berlin Symposium*, ed. Poul Andersen and Florian C. Reiter (Wiesbaden: Harrassowitz, 2005), 97–116.

## 五、總結

大英博物館藏的《玉樞寶經》四註本是一部科儀用書，本文通過分析它的扉畫和插畫的藝術特色和供器組合，推測原刻本的完成時間，應在明代十五世紀。除大英本外，現知至少另有三種插圖四註本傳世，年代分別是明嘉靖六年(1527)、明隆慶四年(1570)及清雍正十一年(1733)，而後兩種是朝鮮刻本。這些傳世例子證明，插圖四註本至遲在十六世紀，已得到較廣泛的傳播。根據學者三浦國雄的研究，大英本和嘉靖六年寫本各部份的內容相同，包括第三十九代天師張嗣成的後序。雖然筆者尚未有機會親覽嘉靖六年寫本，但從已出版的部份圖像可見，兩本在圖像細節的描繪上不盡相同(如扉畫中天尊背光的火焰及神將的身體描繪)，故推測兩本可能是依據明代流傳的不同版本繪製。雖然大英本保存了張嗣成撰寫後序的筆跡，且張氏後序亦指徐道齡刊刻四註本是冒着被世人指責「泥象執文」之險，似暗示四註本刊刻之初，已有用圖像表達經文內容，但由於缺乏具體的實物和文獻支持，筆者尚不能確定元版四註本附有如大英本的扉畫和插畫等圖像，亦因此故，大英本不能被視為元代道教圖經的典範。

明代流傳的《玉樞寶經》四註本包含大量內文插畫，是其獨特之處。就大英本所見，插畫的概念表達和構圖方式，均突顯其旨在為觀者誦經和書符時提供存思的視覺輔助。其中，插畫所展現的雷聲普化天尊及其神將的威武形像，又可與明初文物相比較。例如，大英博物館收藏的一件龍泉青瓷神龕，主神過往一直被視為玄天上帝。<sup>88</sup>事實上，其主神披髮騎麒麟的勇武形像，與插畫二十五中的天尊形像十分相似，故實為九天應元雷聲普化天尊；而神龕底層左側的神像一直不辨身份，若將它與大英本的神將形像對比，便可推知

---

<sup>88</sup> Stephen and Shawn, et al., *Taoism and the Arts of China*, 296; Jessica Harrison-Hall, *Ming Ceramics in the British Museum* (London: The Trustees of the British Museum, 2001), 499–500.

應為張道陵。<sup>89</sup>該神龕背部刻永樂四年(1406)銘，可知《玉樞寶經》插畫所呈現的天尊和神將形像，至遲在十五世紀初已在民間流傳。而明清神像畫常見雷聲普化天尊的勇猛造型，與插畫二十五如出一轍，這亦應與插圖《玉樞寶經》四註本在明清時期廣泛傳播有關。<sup>90</sup>

本文只集中探討大英本的年代及其插畫的設計概念，用於比較的材料多依賴相類的佛教經卷圖畫和小量的道教圖像。迄今，學界對道教版畫發展的情況所知甚少，而道教版畫的出版物更是缺乏，故在研究道教版畫時，不得不通過參考比較各期佛教版畫，方能有效建立道教版畫的發展脈絡。但亦由於道教經籍版畫的發展脈絡尚待整理，本文提出的觀點，仍有待未來查核修正。

---

<sup>89</sup> 有關龍泉瓷神龕的問題，筆者將另撰文探討。

<sup>90</sup> 相類的圖像例子，見齋藤龍一編：《道教の美術》，頁88；香港中文大學道教研究中心、香港中文大學文物館、香港道教聯合會編：《書齋與道場道教文物》（香港：香港中文大學道教研究中心、香港中文大學文物館、香港道教聯合會，2008），頁143。

## Daoist Woodblock Prints: A Study of the Illustrations and Dating of the *Glossed Yushu Baojing* Collected in the British Library

Maggie Chui-ki Wan

### Abstract

The article studies the *Gaoshang shenlei yushu leiting baojing fuzhuan* (abbr. “BL edition”) collected in the British Library. It investigates the date of production of the BL edition and analyzes the pictorial characteristics and function of its frontispiece and illustrations. The BL edition is one of the few surviving illustrated versions of the Shenxiao thunder rite classic, *Jiutian yingyuan leisheng puhua tianzun yushu baojing jizhu* (abbr. “*Glossed Yushu baojing*”). Basing on a colophon written by the thirty-ninth Celestial Master, it was dated to AD 1333 in some previous studies. This early dating made the BL edition the oldest illustrated version of the *Glossed Yushu baojing*. Further, the richness of its illuminations, including a frontispiece, portraits of forty-five Daoist deities, twenty-six illustrations accompanying the text, and a scripture guardian, led the BL edition to be considered as material essential to the study of Daoist woodblock prints of the Yuan dynasty. The first part of this article aims at re-investigating the dating of the BL edition. Through analyzing the colophons, the final cartouche and present physical condition of the BL edition, I propose that the BL edition is a later reprint rather than the first edition of the *Glossed Yushu baojing* printed in 1333. Comparison between the frontispieces and illustrations of the BL edition and those of other Buddhist and Daoist illustrated scriptures of the Yuan and Ming period further shows that the BL edition is likely to have been produced in the Yongle reign of the Ming dynasty or after. The second part focuses on the relationship between the twenty-six illustrations and the accompanying text. As a printed copy intended for ritual use, the BL edition is illuminated by illustrations that serve not only to explicate the contents of the text, but also to impress viewers with the image of the Celestial Worthy and his virtue, so that the viewers could have a precise and profound mental representation of the god whenever they recite his name or write talismans. This article takes the BL edition as an example and seeks to demonstrate how the study of scriptural images can shed light on the study of Daoism, and also serve as a step to the reconstruction of the history of Daoist prints.

Keywords: Daoism, woodblock print, *Yushu baojing*, Leisheng puhua tianzun, visualization

