

來作楞嚴會上人

羅慧琪

晚明傅崑畫二十五圓通像卷論析

傅崑根據釋咸輝所作《二十五圓通贊》描繪楞嚴會上解說二十五圓通法門的佛教聖者。通過豐富多樣的細節與逸出佛教繪畫圖像束縛的畫法，傅崑的《二十五圓通像卷》成為晚明時期表現二十五圓通的珍貴畫卷。



傅崑的《畫二十五圓通像卷》(圖

一)描繪楞嚴會上解說二十五圓通法門的諸菩薩羅漢像。廣義而言，所謂的楞嚴會，即如《楞嚴經》所述，緣起於比丘阿難托鉢乞食經過妓院，遭姪室中摩登伽女以幻術迷惑，幾乎失身破戒，幸得釋迦牟尼佛以《楞嚴咒》相救。其後阿難羞愧交加，頂禮悲泣，請求佛陀開釋。釋迦牟尼佛因而教導弟子阿難如何見性開悟及修習

禪定之方法，並傳授《楞嚴咒》。與會

者包括上千位追隨釋迦牟尼佛的比丘眾、如恆河沙數的菩薩、及來自十方的大阿羅漢等。其中真正回應佛陀之邀，為阿難及大眾現身說法，解說自己如何發心得圓通者，有二十多位。

晚明《楞嚴經》相當流行，原因除了其心識論和頓悟漸修論與陽明心學相呼應，被儒家學者引用以強化心學外，經典內容獨特，文字奇幻，更

是文士閒暇時用以自遣的讀物。(註

一)經典後段闡述佛教的宇宙觀，形容眾生如何在六道流轉，包括臨終時的惡報，無間地獄的種種殘酷情狀，及魘魅魍魎，狐梟仙怪，天人菩薩；再者，列舉禪定中可能遇見的迷惘境界，魔擾歧路，及顛倒妄見等，皆充滿難以想像的魔幻感，由佛陀口中說出，對佛教徒而言，卻又相當寫實。文字描寫已扣人心弦，化為圖像應更



明 傅崑 畫二十五圓通像卷 局部 國立故宮博物院藏



圖一 明 傅真 畫二十五圓通像卷 國立故宮博物院藏

（活動於一五七六～一六二七），是當時有名聲的書法家，也是《十竹齋書畫譜》出版者胡正言（一五八四～一六七四）的書法老師。

〈二十五圓通贊〉是宋代法師釋咸輝（生卒年不詳）為讚嘆《楞嚴經》中分享開悟經驗的佛教聖者所作的贊語，每則只有短短三十字。雖然《楞嚴經》討論的圓通法門只有二十五種，但咸輝〈二十五圓通贊〉以二十六則贊語涵蓋二十七位聖者。二十七位聖者中二十四位講述二十四種法門，味塵法門則由藥王藥上法王子兩位代表敘述圓通經驗。至於第二十七位聖者則是文殊師利法王子，於傳崑手卷並未被繪出。據《楞嚴經》記載，在諸聖者講述二十五種法門與成道經驗之後，文殊師利菩薩奉佛意旨，為阿難擇選最容易成就的方便法門。文殊師利菩薩扼要地總結二十五法門，然後選出觀世音菩薩的耳根圓通為娑婆世界一切眾生得正定的最好方法。他又說：「我亦從中證，非唯觀世音。」足見文殊師利菩薩也是耳根圓通法門的代表，亦為二十五圓



圖五 明 吳彬 畫楞嚴廿五圓通佛像冊 第七開 摩訶迦葉 國立故宮博物院藏

通聖者之一。咸輝為文殊師利菩薩寫贊，應該是基於以上緣故。至於李登所書〈二十五圓通贊〉共二十一則，不包括月光童子、琉璃光法王子、彌勒菩薩、大勢至法王子，與文殊師利法王子等贊語。或許正因為〈二十五圓通贊〉接續於畫卷後，加上觀者可能對於每位聖者並非全然熟悉，傳崑題款後三年（一六三〇），施萬又為每位聖者書寫名號，以茲對照。

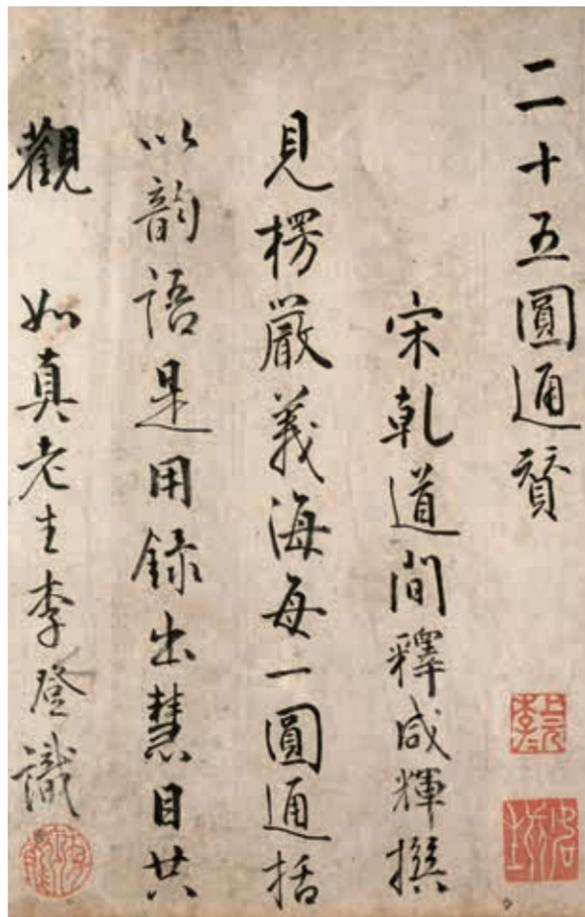
傳崑根據咸輝〈二十五圓通贊〉

內容創作畫卷，雖受限於〈二十五圓通贊〉對聖者短短三十字的韻語，但是聖者圖像細節並未完全受既存佛教繪畫圖像的束縛。以下例舉三段畫面討論傳崑〈畫二十五圓通像卷〉的特點。首先討論〈摩訶迦葉〉。摩訶迦葉在《楞嚴經》中自述圓通法門為「法塵」。「法塵」即意識中的印象、思維、文字、符號，並包括人與人之間互相交流思想觀念的方法，如對話、閒談、著書等。（註三）吳彬〈畫楞

讓入目不暇給。「楞嚴變相圖」在畫史實有先例，例如明末清初收藏家吳其貞（約一六〇七～一六七八）《書畫記》著錄傳李公麟（一〇四九～一一〇六）所繪〈楞嚴變相圖〉為「隨類寫形，或一相有兩首以至五首

者，皆奇形異相，曲盡天人變態，使觀者心驚目眩，接應不暇……」（《秘殿珠林續編》載陳繼儒〈一五五八～一六三九〉題趙孟頫〈一二五四～一三二二〉〈紅衣羅漢〉亦述，「曾見羅漢卷數卷，如楞嚴變相，則一虛」

楞伽最古，松雪發脈於此，非梵隆輩所夢見也。」經變可選取經文內不同段落描繪，陳繼儒所見的「楞嚴變相」顯然與羅漢畫卷較相似。再者，「二十五圓通」的形象表現也不乏其例，例如郭若虛（生卒年不詳）《圖畫見聞志》所載，宋朝畫家童仁益（生卒年不詳）曾畫「保福院畫首楞嚴二十五觀，筆力勁健。」然而，二十五圓通的傳世畫作數量稀少。其中最知名者當為國立故宮博物院收藏的吳彬〈畫楞嚴二十五圓通佛像冊〉，另一件現存明代相關作品即為傳崑〈畫二十五圓通像卷〉。



圖四 明 傳崑 畫二十五圓通像卷 卷後李登〈二十五圓通贊〉 國立故宮博物院藏



右：圖二 明 傳崑 畫二十五圓通像卷 卷末傳崑年款 國立故宮博物院藏
左：圖三 明 傳崑 畫二十五圓通像卷 卷首施萬年款 國立故宮博物院藏



圖七 明 傳崑 畫二十五圓通像卷 舍利弗尊者 國立故宮博物院藏



圖八 明 傳崑 畫二十五圓通像卷 虛空藏菩薩 國立故宮博物院藏

舍利弗與佛弟子迦葉波兄弟討論佛法後，決定追隨釋迦牟尼佛出家，而後證得阿羅漢果的過程。經文為「我於路中逢迦葉波兄弟相逐，宣說因緣，悟心無際，從佛出家，見覺明圓，得大無畏，成阿羅漢。」然而，這是迦葉波三兄弟向他宣說佛法，致使其從佛出家的經驗，一向「辯瀉懸河不可窮」的外道舍利弗反被說服，成為釋迦牟尼佛的弟子。（註五）傳崑畫此段落，並不關心舍利弗得圓通的經過，

也不在描寫迦葉波三兄弟所講的因緣法義。而以舍利弗聰明善辯的特質表現這位圓通聖者。大阿羅漢在佛教繪畫通常以比丘的相貌來表達。然而，傳崑筆下的舍利弗並未落髮，僧袍下擺又贅飾裝飾性帶結；他與另一位比丘還戴上手環，和比丘不戴首飾的戒律不符。顯示傳崑不拘佛教繪畫圖像束縛，無視常規地加上細節。

最後討論〈虛空藏菩薩〉段落。（圖八）雖然在宋代知禮和尚制訂，現今仍普遍被採用於漢傳佛教法會的《大悲懺》懺儀裏，虛空藏菩薩與他佛菩薩同為列名接受信眾頂禮的聖者，但對漢傳佛教信眾而言，虛空藏的形象似乎遠不及觀世音或彌勒等菩薩那麼令人熟悉。（註六）他雖然不住在娑婆世界，和地球這個娑婆世界卻頗有淵源。久遠劫以前，虛空藏菩薩和釋迦牟尼佛的前身共同侍奉定光佛時，虛空藏悟得圓通証菩薩果位。虛空藏菩薩在《楞嚴經》中回憶自己

嚴二十五圓通佛像冊〉中，摩訶迦葉一圖安排迦葉與其眷屬紫金比丘尼相對坐交談，用來表達「法塵」的概念。（圖五）傳崑對迦葉的描寫並非針對「法塵」概念，而是依據咸輝贊語形容摩訶迦葉之「然燈續明，奉佛

舍利，飾像以金，報得如是」，描繪迦葉端坐，並注視一座造型誇張的舍利塔。（圖六）此類舍利塔基本形式為底座蓮花台、台上的圓球狀水晶中空容器、及水晶容器周圍的火焰型裝飾。類似造型見於東京博物館收藏，

其次討論〈舍利弗尊者〉的段落。（圖七）舍利弗左右手皆作說法印，相對而立的兩位比丘則打躬作揖，似在讚嘆並佩服舍利弗。這是描繪咸輝贊語「心見發光，得大無畏，為佛長子，是稱大智。辯瀉懸河不可窮，蓋緣悟得心無際。」中「辯瀉懸河不可窮」之句。《楞嚴經》經文裡舍利弗自述證圓通的經驗，包含了



圖六 明 傳崑 畫二十五圓通像卷 摩訶迦葉尊者 國立故宮博物院藏

日本鎌倉時代（一一八五—一三三三）的舍利塔，並非傳統中國舍利塔的式樣。（註四）此類日本舍利塔多數尺寸小巧，約高十五至七十公分左右。畫中舍利塔則體型龐大，底部加長，飾以誇張火焰形裝飾，以及火焰形光芒中佛的形象。此外，摩訶迦葉為律已甚嚴的苦行頭陀僧，常見佛教繪畫中與迦葉一同出現的女性，只有其眷屬紫金比丘尼。傳崑筆下的比丘尼化為與迦葉年紀懸殊的年輕仕女形象，站立於老朽的迦葉身旁，一同注視舍利塔。在嚴肅主題與文本的限制之下，加入異國風格的物質元素與美麗的妙齡女郎，增添了畫面的視覺趣味。



圖九 明 傅崑 畫二十五圓通像卷 觀世音菩薩 國立故宮博物院藏

法的情形為「爾時西方有如意寶珠光現，以無量釋迦毘楞伽寶而為圍遶。其珠光明，蔽於一切人天八部、聲聞、菩薩、日月星辰地水火風界所有光明，皆不復現。」釋迦牟尼佛講述《楞嚴經》時，虛空藏菩薩也在座。咸輝贊裡「何妨變現大神力，來作楞嚴會上人」二句，即描寫虛空藏菩薩自遠方來參加盛會之事。

傅崑所畫的虛空藏菩薩結跏趺坐於圓形框緣內，明亮的放射狀光芒以身體為中心向外伸展。此圓形框緣可能代表滿月，朵朵的祥雲也點出滿月在高空中的樣相。傅崑所畫的虛空藏菩薩並未受經典上關於虛空藏菩薩外貌的描述所拘束。若參考南朝曇摩蜜多譯《觀虛空藏菩薩經》描述虛空藏菩薩的外貌為「是虛空藏菩薩頂上有如意珠。其如意珠作紫金色。若見如意珠即見天冠。此天冠中。有三十五佛像現。如意珠中十方佛像現。虛空藏菩薩身長二十由旬。若現大身與觀世音等。此菩薩結跏趺坐。手捉如意珠王。」傅崑《畫二十五圓通像卷》中虛空藏菩薩手持發光寶

珠，頭上並無高聳髮髻，所有頭髮向後梳理，束以飾有寶珠的髮箍代替寶冠。髮箍上的寶珠，並非經書上「頂上有如意珠」的再現。同卷的觀世音菩薩（圖九）也可見到類似的髮箍，足見應為當時流行的菩薩頭飾畫法。再者，傅崑的虛空藏菩薩手持入定印的形象，與經典所載與願印頗有出入，卻似乎和福建晉江草庵元代所塑的摩尼佛像相似。（註七）誠然，摩尼佛像自肩膀垂下的幾縷長髮、顎下的鬚鬚、兩腋下正方形的標記、和位於頸部的領口，皆明顯區分了摩尼佛與虛空藏菩薩的不同。（註八）然而，如前所述，虛空藏菩薩在佛經上的記載總與寶珠和光明有關。摩尼教的教主則被認為是明暗二元對立勢力裡光明的代表，摩尼寶珠在摩尼教除了代表神聖的諸神外，也代表光明。（註九）

摩尼教聖者與虛空藏菩薩皆為光明使者，圖像混淆的情形自然不顯得突兀。再者，日本亦有將中國宋元時代傳到日本的摩尼教耶穌像，誤認為虛空藏菩薩像，而運用於佛教寺廟中的例子。（註十）目前漢傳佛教中，唐代

以後的虛空藏菩薩圖像發展樣貌仍相當模糊，傅崑《畫二十五圓通像卷》裡類似佛像的虛空藏菩薩像是否有唐代至晚明以前的前例可循，仍值得進一步探究。重建中國漢傳佛教裡虛空藏菩薩圖像的歷史，應是理解傅崑畫虛空藏菩薩像的重要步驟。

傅崑《畫二十五圓通像卷》雖然根據宋代釋咸輝《二十五圓通贊》的語描繪楞嚴會上講解圓通經驗的羅漢與菩薩，卻運用了多樣的視覺元素，並時時逸出於傳統佛教美術圖像常規，

使畫面細節豐富有趣。此卷反映了晚明《楞嚴經》流行的一個側面。當時文人不僅熱衷於閱讀楞嚴經，各種層見疊出的疏解也廣受歡迎。「二十五圓通」形象表現，不僅止於以《楞嚴經》為文本，有名的《楞嚴經》疏解也可能被畫家作為依據。依流行的情況推測，根據《楞嚴經》及其疏解而作的畫應該不少，然而，現存的晚明佛教繪畫中卻幾乎找不到這類圖畫。因為記載於《楞嚴經》的聖者人數眾多，繪成圖像後經過流傳本來就容易

脫序錯亂，再加上畫家不一定熟悉經疏內容，對佛教聖者的生平也不盡瞭若指掌，所畫圖像有時又模稜兩可，如果沒有題寫名號，觀者就可能難以明瞭畫家想傳達的人物身分。或許某些《楞嚴經》經變或二十五圓通像，就因為後世難以辨認畫像內容，被冠以含混的名稱，而淹沒於畫史長河中，值得進一步探究。

作者為加州大學聖塔克魯茲分校講師

註釋

1. 荒木見悟，〈明代における楞嚴經の流行〉，《陽明学の開展と仏教》，東京：研文出版社，一九八四，頁一五九、一六四、一六六—一七二；周群，〈晚明文士與楞嚴經〉，《江海學刊》，第六期，二〇一三，頁一八三。
2. 《蕉廊勝錄》有：「施萬，字大千，號汗漫子，亦以詩名，工篆隸，華印猶在何震、陳士衡上，惜皆不傳。」之簡短記錄。吳慶坻，《蕉廊勝錄》，北京：中華書局，一九九〇，頁一六一—一七。
3. 林朝成，郭朝順，《佛學概論》，臺北：三民，二〇一一年，頁一〇〇；釋聖嚴，《心經新釋》，臺北：法鼓文化，一九九九年，頁九七。
4. 圖見東京國立博物館網站 <http://webat.chives.tnm.jp/imgsearch/show/>
5. 其他經典大多記載是馬勝比丘（又名阿說示比丘）所說的四句偈說服舍利弗，使他相信佛法。四句偈為：「諸法因緣生，是法說因緣，是法因緣盡，大師如是言。」見龍樹，《大智度論》，大正新脩大藏經CBETA電子佛典普及版，第二五冊，no. 1509，卷一，頁0136c04-0136c05。取自二〇一五年五月十一日，http://www.cbeta.org/resurl/norml/725/1509_011.htm。正因為《楞嚴經》裡有這種與其他經典不符的細節，所以，自唐宋開始就有人懷疑其為偽經。
6. 懺儀可見於釋聖嚴，《聖嚴法師教觀音法門》，臺北：法鼓文化，二〇一一年，頁一一—一二四。虛空藏菩薩在日本密宗的影響力反而較深遠。日本虛空藏菩薩圖像變遷可見泉武夫，〈虛空藏菩薩像〉，《日本の美術》，第三八〇期，一九九八，頁一七一—一八五。
7. 圖版見石守謙，〈由奇趣到復古—十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《從風格到畫意—反思中國美術史》，臺北：石頭出版社，二〇一〇，頁三〇三。
8. Zsuzanna Guldácsi, "A Manichaean 'Portrait of the Buddha Jesus': Identifying a Twentieth- or Thirteenth-Century Chinese Painting from the Selun-ji Zen Temple," *Artibus Asiae* 69, no. 1 (2009): 91-145.
9. 芮傳明，〈「摩尼光佛」與「摩尼考辨」〉，《傳統中國研究集刊》，第四輯，上海：上海人民出版社，二〇〇八，頁六〇—七六。
10. 泉武夫，〈景教形象の可能—栖霞寺藏傳虛空藏畫像について〉，《國華》，第三三三〇期，二〇〇六，頁七一—一七。