

《唐僧取經圖冊》〔下6〕〈金頂國長爪大仙鬪法〉



《唐僧取經圖冊》〔下7〕〈中印度尋法伽寺〉

臺灣大學藝術期刊資料庫



《唐僧取經圖冊》〔上6〕〈流沙河降沙和尚〉



《唐僧取經圖冊》〔上3〕

臺灣大學藝術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202503_(58).0004

再探《唐僧取經圖冊》：元代的視覺敘事與新解

陳韻如*

【摘要】《唐僧取經圖冊》為元代敘事圖繪的重要作品，描繪唐僧取經歷程，自1990年代公開以來即受重視。不同於現今多考察文本依據與畫風源流，本文聚焦其視覺敘事手法，分析圖冊如何以雲氣連接、人物造型相續與場景呼應等，建立跨頁雙幅組合的視覺延續與時間錯置，形塑出異於單幅插圖的複層敘事結構。這類「雙幅畫面」組合不僅描繪連續情節，更透過畫面布局引導觀者進入故事情節，呈現異時同地、角色替換等敘事效果。可舉下冊第6、7雙幅為例，實是將唐僧置入《大唐西域記》一則傳說見聞，達成視覺敘事的內在轉換，使圖冊成為主動建構故事的視覺媒介。

本文亦從界畫技法切入，指出圖中斗栱之模式化描繪風格與王振鵬一系如李容瑾《漢苑圖》高度相似，並見於部分高麗佛畫與江南佛經插圖，顯示王振鵬畫風與江南佛經繪製工坊的關聯；其製作屬江南職業畫坊，並與佛經版畫雕印等活動相連動。本文也以之比較《全相平話》、《玄風慶會圖》等元代敘事印刷圖像，指出其與戲曲演出、宗教傳教等視覺文化實踐之間的可能連結。《唐僧取經圖冊》並非西遊記故事的附屬品，而可視為十四世紀東亞視覺敘事創新的典型案例，為理解宋元時期的圖文互動關係提供了新的觀察視角。

關鍵詞：唐僧取經圖冊、視覺敘事、雙幅構圖、異時同圖、界畫與建築描繪、王振鵬

前言

《唐僧取經圖冊》是一套現分為上冊（圖1-1）、下冊（圖1-2）各十六幅、共32幅的私人收藏作品，1992年於《國華》雜誌由田仲一成、戶田禎佑發表研究論文首度公開，① 在大和文華館1998年特別展《元時代の繪畫》曾

＊國立臺灣大學藝術史研究所 教授

① 1992年《國華》第1163號為「唐僧取經圖冊」之專號，是這份圖冊的正式公開，參見田仲一成，〈『唐僧取經圖冊』故事初探〉，《國華》，1163號（1992），頁21-33；戶田禎佑，〈『唐僧取經圖冊』の様式的檢討〉，《國華》，1163號（1992），頁34-42。

臺灣大學學術期刊資料庫

展示數開畫面。② 全冊面貌是2001年由二玄社複製出版，同時收錄磯部彰與板倉聖哲兩位學者之研究專論。③ 自此複製全冊一書出版後，陸續有多篇針對畫面故事內容的考校，尤以單幅內容故事之個案探討。④ 即使如此，前述1992年與2001年的日本學者之研究，至今仍是《唐僧取經圖冊》最關鍵成果，且兼及文學史、美術史研究視野。

田仲一成在1992年的研究指出此冊與《大唐三藏取經詩話》等早期西遊文本關連頗多，其圖繪內容保有宋元以來發展中的西遊記故事，《唐僧取經圖冊》即被視為探討宋元階段西遊記故事形成初期的重要素材。⑤ 正因《唐僧取經圖冊》在西遊故事的發展史上有著關鍵價值，綜觀現有《唐僧取經圖冊》的研究累積，其在文學領域所獲得的關注明顯多於美術史領域。⑥ 美術史的研究，以戶田禎佑、板倉聖哲的論著為代表。戶田禎佑從畫面構圖的視點位置及畫風特色，認為《唐僧取經圖冊》內存在著不同構圖風格群組。⑦對此冊畫風之年代定位，板倉聖哲延續戶田氏意見，釐清此冊作者與王振鵬關係不大，並總結此冊顯示出一種屬於元代並包含華北、江南特色的豐富畫

② 1998年大和文華館展出之際，筆者首度得見此畫冊，在此要特別感謝時任該展之策展人板倉聖哲教授。參見板倉聖哲主編，《特別展　元時代の繪畫》(奈良：大和文華館，1998)，頁153，圖版48。

③ 磯部彰編，《唐僧取經圖冊・解題》，東アジア善本叢刊，第1冊・別冊（東京：二玄社，2001)。本文對此圖冊的圖版引用等，均以此出版品為據。

④ 近年此冊研究概況，可參見劉滌宇，〈《唐僧取經圖冊》研究的回顧與展望〉，《淮陰師範學院學報（哲學社會科學版)》，2022年3期，頁312-316。其中曹炳建與黃霖的研究涉及較廣也深入，見曹炳建、黃霖，〈《唐僧取經圖冊》探考〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版)》，2008年6期，頁72-82。

⑤ 田仲一成曾考察《唐僧取經圖冊》題籤文字源出用典，首先從西遊記形成史檢視此圖冊之價值，田仲一成認為《唐僧取經圖冊》具備有南宋《取經詩畫》之前的素材，堪稱為唐僧故事初期重要素材。田仲一成，〈『唐僧取經圖冊』故事初探〉，頁29-31。

⑥ 文學研究者對《唐僧取經圖冊》的重視，可參見蔡鐵鷹的整理分析，見蔡鐵鷹，〈第五章　元明複雜的體系與型態〉，收入氏著，《《西遊記》的誕生》(北京：中華書局，2007)，頁185-189。其強調《唐僧取經圖冊》的畫面內容，已經與一般熟知的取經故事有很大差距，可確定在元代之前，取經故事還有不同體系存在。

⑦ 戶田禎佑整理出六組，見戶田禎佑，〈『唐僧取經圖冊』の様式的檢討〉，頁41-42。

臺灣大學學術期刊資料庫

風特質。⑧ 現今日本學界的研究者，多數同意《唐僧取經圖冊》應定為元代之作。⑨

然而正因學界普遍認為《唐僧取經圖冊》繪於元代，適值西遊故事發展的早期階段，不僅西遊記的內容故事尚未定型，有些早期文獻甚至佚失不全，以致無法判定此圖冊所據的敘事母本為何。換言之，西遊故事在元代仍處於不同內容並存、文類體式多樣的形成期；⑩ 如此要對《唐僧取經圖冊》進行內容與敘事層面的研究，勢必面臨文本依據不明、故事內容難解等諸多限制，需在相對浮動的文本背景中開展圖像解讀，此即成為研究者的最大挑戰。筆者基於《唐僧取經圖冊》現存高達三十二幅畫面所描繪母題多樣、畫風手法豐富，更有具體務實之作品研究可為基礎，將擬重新評述研究現況，再深入檢視作品畫面，嘗試探查《唐僧取經圖冊》畫面之視覺敘事成效與其新解。

無論是西遊故事文本或圖繪表現手法，要理解《唐僧取經圖冊》勢必無法僅持一端見解。磯部彰與板倉聖哲兩位學者分屬文學史、美術史領域，2001年均以《唐僧取經圖冊》畫面表現為重，從不同重點梳理出各自對此套圖冊的認識架構。磯部彰以西遊故事為其基礎，重新編組出《唐僧取經圖冊》的情節架構，從城中皇牓求雨到抵達西天取經等，共計有：I到X的故事段落。⑪ 而板倉聖哲則是以畫中主角唐僧的衣著造型與各開母題畫風為憑

⑧ 戶田禎佑，〈『唐僧取經圖冊』の様式的検討〉，頁34-35；板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，收入磯部彰編，《唐僧取經圖冊・解題》，東アジア善本叢刊，第1冊・別冊（東京：二玄社，2001），頁19-21。

⑨ 戶田禎佑、小川裕充、板倉聖哲等都是直接觀察過此套圖冊的日本學者，均推定此圖冊為元畫。小川裕充特別強調此圖冊在將山水畫與敘事畫的結合現象。見小川裕充，〈傳王振鵬 唐僧取經圖冊〉，《臥遊：中國山水畫的世界》（臺北：石頭出版股份有限公司，2017），頁242。

⑩ 關於西遊記的形成史可參閱前舉蔡鐵鷹，《《西遊記》的誕生》一書，以及磯部彰，《『西遊記』形成史の研究》（東京：創文社，1993）；並可參考竺洪波，〈第八章《西遊記》成書（源流）論〉，收入氏著，《四百年《西遊記》學術史》（上海：復旦大學出版社，2006），頁227-265。

⑪ 磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，收入磯部彰編，《唐僧取經圖冊・解題》，東アジア善本叢刊，第1冊・別冊（東京：二玄社，2001），頁3-18。

臺灣大學學術期刊資料庫

據，釐清了圖冊中的唐僧造型至少有A到J等十個類型，更舉出數組兩幅成對的關連畫面，提出依據畫中唐僧造型的圖繪序列組合。⑫

若進一步整合檢視磯部彰與板倉聖哲各自舉出的十個故事段落與十個唐僧造型類型，不難發現，無論是在敘事架構的重組或是唐僧造型的類型與序列關係上，兩人對《唐僧取經圖冊》32幅畫面的順序提出了相互呼應的觀察，顯示出《唐僧取經圖冊》內部組織實具一定的敘事邏輯與視覺結構。二人雖從文學史與美術史不同角度切入，卻不約而同地指出，此一畫冊中的畫面構成與人物形象具有可辨識的次序，進一步印證此圖冊在敘事與圖像構成上，實具相當程度的整體性與規劃性。值得思考的是，磯部彰與板倉聖哲對《唐僧取經圖冊》所分別得出之畫幅序列，究竟有何意義？對於無法確認西遊故事定本的階段，這一部《唐僧取經圖冊》所傳述的唐僧玄奘西遊故事，特別是其畫面中所保存的視覺敘事成果，如何能被進一步分析研究？

從敘事圖繪的研究角度而言，孟久麗（Julia K. Murray）主張敘事圖繪應限定於那些能夠與文字或口傳敘事對應的圖像，並在觀看者心中引發特定故事的回憶或再現，而建議需將一些未具故事文本的圖繪作品排除在敘事圖繪範疇之外。⑬ 此一建議雖不在排除此類作品的研究，但確實顯示對研究者而言，故事文本有清晰的對應素材自是更具優勢。與之略有不同見解者，如古原宏伸則將搜山圖此類缺乏明確文本且又混合民間傳說的畫作，仍納入其敘事畫卷研究之中，並透過大量圖繪作品的比對進行圖繪表現之梳理成其研究基礎。⑭ 古原宏伸於搜山圖繪的研究中，指出未具特定文本的圖繪創作，也常因此吸收民間傳說之生命力、展現對非知識人階層的開放包容。⑮ 不過，從一般的理解來說，若是文本不明確，其畫作內容與功能則會到質疑，敘事圖繪的目標定難能達成。只是更多具體作品所展現的畫中視覺成效，則更指

⑫ 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁19-25。

⑬ Julia K. Murray, “What is ‘Chinese Narrative Illustration,’” *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 4 (1998), pp. 602-615.

⑭ 古原宏伸，〈搜山圖〉，收入氏著，《中國畫卷の研究》（東京：中央公論美術出版，2005），頁451-482。

⑮ 古原宏伸，〈搜山圖〉，收入氏著，《中國畫卷の研究》，頁478。

臺灣大學學術期刊資料庫

出故事文本未必就是圖繪的全然存據；例如，石守謙在對南宋故實勸戒畫的研究中，指出《卻坐圖》雖是描繪袁盎勸戒漢文帝不可讓后妾同坐事件，但畫面表現與史實的時空與情節則不相符，畫家反是重新揉合時序、重構人物與場景，進而完成一個不寫實的「畫面空間」，亦即一種在畫面上所新造出的敘事空間。⑯ 對現今學界來說，針對圖文關係的畫史研究，需突破其圖文對等互換之思路已非無據之論。

在此學術研究思維下，即便《唐僧取經圖冊》目前尚缺乏確定可依據的文本來源，筆者以為若能回歸作品本身，從畫面內部的視覺敘事、母題配置與構圖表現加以細緻考察，仍可揭示此圖冊在敘事手法與造型語彙上的多元特徵，並提出一系列值得進一步探討的課題。具體而言，此方向研究可圍繞以下問題展開：其圖文關係與視覺敘事成效應如何定位？其敘事手法的創新與成功之處何在？此外，《唐僧取經圖冊》作為一部處於西遊故事視覺敘事初期階段的重要作品，又如何與宋元以降的宗教敘事圖繪之發展產生對話與區隔？總之，如何在缺乏直接文本對應的情況下，針對《唐僧取經圖冊》的畫面結構與敘事邏輯提出新的解讀，成為本研究的主要課題。以下將首先梳理現有研究現況，並重新檢視《唐僧取經圖冊》的畫面構成與敘事方式，以期為此議題帶來新的觀察與討論方向。

一、現有研究與圖冊概況

《唐僧取經圖冊》尚未查見有畫史文獻收錄，圖冊後有晚清梁章鉅（1755–1849）於道光十八年（1838）的六段題跋（圖2），其稱邊幅發現「孤雲處士」款，遂將本圖冊訂為元代王振鵬作品；不過，戶田禎佑認為此一簽款與常見王振鵬款題書風有別，推測是後人所添加。⑰ 針對此一作者款之質疑，板倉聖哲認同戶田禎佑的推論，並曾進一步查閱梁章鉅存世著作，

⑯ 石守謙，〈南宋的兩種規諫畫〉，收入氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化，1996），頁87-130。

⑰ 戶田禎佑，〈『唐僧取經圖冊』の様式的検討〉，頁34-35。

臺灣大學學術期刊資料庫

惜亦未發現相關題跋文字之收錄。⑱ 現存畫冊三十二開，每開右上另有題籤，然題籤文字雖與西遊故事相關，田仲一成考其出處用典則分屬《大唐西域記》、《大唐大慈恩寺三藏法師傳》等不同文獻；⑲ 至於各開題籤文字與畫面的組合關係，磯部彰則認為皆需再議。⑳

磯部彰發現《唐僧取經圖冊》畫面之題籤文字內容不僅是與畫頁關係已有錯置，且從題籤文字也可見明代嘉靖年間的西遊記版本之詞彙，例如「沙和尚」、「豬八戒」等用語，都是屬於元代以後的西遊記故事概念才出現。㉑ 據此，磯部彰主張現有籤題文字已摻入明本西遊記，顯非圖繪原創之際就有的題籤文字；並且，這些題籤文字多數又與明代最常見的世德堂本之西遊記故事並不全然相同，是顯示出一種不同系譜的西遊故事體系。㉒ 對於題籤文字之效度也有學者採不同立場，如2008年曹炳建、黃霖試圖修正部分磯部彰的看法，其研究一方面結合楊景賢《西游記雜劇》情節，㉓ 另外也更傾向於保留題籤文字之詮釋立場；例如針對《唐僧取經圖冊》〔下14〕的題籤文字有「萬程河降大威顯勝龍」，經引申學者的文獻考察後，二人將此聯繫上西夏藏傳佛教僧侶（大乘玄秘帝師）的「萬程河」雲遊尋訪經歷。㉔

---

⑱ 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁20。

⑲ 田仲一成，〈『唐僧取經圖冊』故事初探〉，頁29-31。

⑳ 磯部彰對於籤題文字與圖繪之關連，提出其有三種可能性：籤題先存、圖繪先存，又或者兩者屬於不同系統又被合用，見磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁6-7。

㉑ 關於題籤的用典比對，可參考田仲一成所製表，見田仲一成，〈『唐僧取經圖冊』故事初探〉，頁30。

㉒ 磯部彰比較傾向認為籤題文字與圖繪分屬不同西遊故事系統，磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁7。

㉓ 曹炳建、黃霖，〈《唐僧取經圖冊》探考〉，頁72-82。所謂「楊景賢《西游記雜劇》」即是指「楊東來先生批評西游記」，文中引用版本為《元曲選外編》（第二冊）所載。見曹炳建、黃霖，〈《唐僧取經圖冊》探考〉，注釋12、21。

㉔ 曹炳建、黃霖，〈《唐僧取經圖冊》探考〉，頁77。曹炳建、黃霖引用陳慶英對西夏大乘玄秘帝師研究，檢其文字出處為《大乘要道密集》收錄〈無生上師出現感應功德頌〉之一段：「高昌國王迎師五百里，作密供養十遍生流行，送至萬程河邊降龍王，極能無生師處我禮讚。」曹、黃兩位作者以為，將大乘玄秘帝師經歷置入唐僧活動應屬於一種當時人「附會」的結果。

臺灣大學學術期刊資料庫

面對這套屬於宋元發展中的西遊故事圖像，《唐僧取經圖冊》呈現的內容顯然難以完全對應於明代以後定型的《西遊記》文本。對此，磯部彰採取排除畫頁題籤文字的做法，轉而依據畫面情節與圖像母題進行分析，嘗試重構其內在敘事邏輯與畫幅順序。他以不同時期的西遊故事為參照，預設一條「唐僧取經」的歷程線索，再對現存三十二開圖像進行母題比對與情節解讀，提出一套新的排序方案。

根據磯部彰的研究，圖冊內容可分為十段敘事情節：（I）西天取經勅命，（II）唐僧與侍者，（III）毘沙門天與龍馬，（IV）跨越唐國界，（V）入西域國／鬼子母國，（VI）古剎遇虎，（VII）山中迷途，（VIII）妖女毒害，（IX）火妖狐宅遇險，（X）抵達西天。不過他也明言，關於第五至第九段——即唐僧入西域後的旅程——其順序仍屬推測，尚缺乏確鑿文獻佐證。㉕此外，由於圖冊並未呈現玄奘回返唐朝的情節，磯部推斷此圖冊應為一部殘作。㉖整體而言，磯部彰的排序與敘事架構，雖難謂定論，卻已為圖冊研究提供具體可操作的敘事框架，並提示我們不應僅依賴單一文本進行圖繪敘事的對照分析。即便此重建方式難免仰賴《西遊記》的既有梗概，其作法仍具有重要的開創性與參考價值。

與此同時，板倉聖哲則自美術史觀點切入畫面分析，關注圖冊的畫風與人物造型，進行另一層面的圖像梳理。他認為《唐僧取經圖冊》多採北方李郭派山水為基調，搭配人物著色風格與雲霧表現手法，展現出與元代繪畫風格相符的時代特徵。例如〔上15〕〈玉肌夫人〉（圖3）一頁中松樹、叢林與人物造型的處理，即與元代唐棣風格相近，可視為元代李郭派山水風格之展現。㉗進一步地，板倉將畫中唐僧形象依服飾區分為袈裟裝與行旅裝兩大類，再從臉部描繪與構圖特徵細分為十個造型類型。他據此推測現存《唐僧取經圖冊》可能由多位畫師共同完成，反映出繪畫工坊製作的特性。㉘從畫

㉕ 磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁16。

㉖ 磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁14。

㉗ 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁20。

㉘ 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁19-26。

臺灣大學學術期刊資料庫

風觀察，他指出全冊既保存南宋遺風亦體現元代李郭派特徵，進而推論本圖冊應出自元代後期，屬與「南人」畫家工坊相關的創作脈絡。㉙

磯部彰與板倉聖哲分別從敘事重構與圖像分析的不同學術視角切入《唐僧取經圖冊》的研究。前者著眼於故事內容與敘事架構的重組，後者則聚焦於人物造型與畫風歸屬的分類整理。儘管研究方法與關注重點各異，兩人在若干畫幅組合與敘事順序的判斷上展現出高度交集，顯示《唐僧取經圖冊》本身具有一定的內在組織邏輯，為《唐僧取經圖冊》的研究提供了更豐富且多元的詮釋可能。在兩人的研究中，特別是板倉聖哲對圖中唐僧形象的細緻分析，遂得以將原本散亂而難有定論的各開順序重建一個全新的認識架構。其整理後的成果十分重要，以下略加重述作為本文申論依據。

板倉聖哲將《唐僧取經圖冊》的唐僧形貌分為兩大類：袈裟僧服（A、B、C、D四型）、遠遊裝束（E、F、G、H、I、J六型），共計十型，並於每一型中進一步依據唐僧面貌、姿態、雲氣描繪等細節再以分組。例如同屬A型唐僧造型的四幅畫頁又能依據畫面構圖之雲氣有無，進一步區別為兩組，〔上1、上9〕（圖4-1、4-2）、〔下14、下16〕（圖5-1、5-2）。板倉氏的分析類型成果十分重要，他還將畫幅尺寸詳加註記，特別指出這些唐僧造型相近的組合，其兩幅成組的畫幅尺寸關係也十分相近。㉚板倉聖哲提及此類左右成組畫幅構想應與版畫《長春大宗師玄風慶會圖》（1274年杭州刊行、1305年重刊）之畫面設計相關，儘管他未深入闡釋其內涵，卻已提供一條重要線索。㉛對此一素材比對，本文將於後續進行更進一步梳理討論。

㉙ 板倉聖哲特意使用「南人」作坊，推測是有意釐清此類作坊之參與者，並非僅是依據籍貫或活動地區來進行區分，而是或有繼承不同繪畫傳統之意。本文頗同意板倉氏之見解，後續將進一步具體討論此論點。板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁21、24。

㉚ 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁24。

㉛ 板倉聖哲明確指出《長春大宗師玄風慶會圖》具有「二頁一個畫面」的構成特色，也指出《長春大宗師玄風慶會圖》與《唐僧取經圖冊》二者均顯示出複雜的整合多樣畫風現象，而《玄風慶會圖》為杭州刻版，或能從中思考關連。板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁21-22、24。

臺灣大學學術期刊資料庫

綜合磯部彰所建構的十段故事情節（I–X）與板倉聖哲所提出的十種唐僧造型分類（A–J），兩者雖未能完全重合，但其關聯性頗高，顯示兩人透過畫面觀察重新梳理的《唐僧取經圖冊》之構成序列具有相當的參考價值。為釐清二人觀點的共通與差異，本文製作對照圖表【表1】進行比對分析。整體而言，兩位學者在畫面分類與敘事組合上的共識，支持了圖冊內容敘事仍可依據畫中母題與人物造型進行具體推敲；相近的畫面構成與表現手法，仍可說是圖冊故事內容的推進序列之重要基準。

正是前述這些依據圖冊畫面所取得的多數共識，更凸顯出敘事內容推理與圖像分類方法間的差異與效度，顯然畫面的母題表現之關鍵作用更大於故事內容情節之預設推論。即使文本依據未能明確，從多數的畫幅組合而言，不同裝束造型的唐僧並不太可能出現在接續的畫面之中。而這也意味著兩人的分析雖能互補，但終究《唐僧取經圖冊》的故事情節仍須是以唐僧造型為辨識基準。兩人分析角度的差異雖不多，但這些圖冊之畫面本身卻有更值得申論的重要意義。

以磯部彰所重組的「唐僧與侍者」段落為例，他將〔下7〕（圖6-1）、〔上14〕（圖6-2）、〔下1〕（圖6-3）歸為同一敘事單元，作為唐僧與侍者相遇的段落；然而板倉聖哲依唐僧造型分析，認為三幅畫中的唐僧分別屬於F、H、G三個不同類型，並指出〔下7〕與〔下6〕（圖7-1、7-2）屬於F型可成對組合，而〔下1〕（圖8-1）則應與〔下2〕、〔上10〕（圖8-2、8-3）構成G型成組畫面。由於板倉氏專注在分析唐僧造型，是以更為貼近畫冊之具體畫面表現；至於磯部彰雖也依據畫冊內容母題來理解各畫面，但被歸入為「唐僧與侍者」的三幅畫面確實有重新推敲必要。㉜

本文的提問也建立在此。如若先採板倉氏的造型觀察成果，進一步檢視F型的〔下7、下6〕之雙幅成組關係，究竟能得到什麼樣的新認識？磯部彰主張〔下7〕是「II. 唐僧與侍者」的相遇場面之一，至於〔下6〕則被歸類在

㉜ 磯部彰在其結論提醒讀者，即使他已嘗試將《唐僧取經圖冊》現有畫面內容重新編出序列，但從故事架構而言，現存圖冊仍未能構築出完整的故事軸線；即使他推測此圖冊應有其所依據的故事內容，但從現有32幅之存世圖冊或非完整面貌，此一研究仍十分困難。磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁16。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一段故事「IX. 火妖狐宅遇險」之中。初看兩幅畫面背景十分不同，〔下7〕為山水場景、而〔下6〕則是建築空間，板倉氏留意兩幅之間有連接二者的轉換場景之雲氣表現，更且畫面上的湧雲畫法一致。筆者進一步觀察細部表現，發現〔下7、下6〕之間不僅有湧雲，更有相近的松樹枝幹，以及底部的山石亦有接續；具體可見此二幅是右幅〔下7〕與左幅〔下6〕的關係。而從畫面細節來看，〔下7〕唐僧是一邊行走一邊回看著侍者，而侍者則微張開嘴、手掌舉起在胸前，像在回應唐僧說話；接著，二人所行路徑已被樹石母題阻擋前進。湧雲是從〔下6〕左下方湧起，貫穿到〔下-7〕右上角落，剛好位於二人不及前行的樹石所阻的另一側。以上比對，都再再證明板倉聖哲的分析更能符合畫面現況，可知〔下7、下6〕具備著左右連接的雙幅關係。

〔下6〕基本上是由不同建築體圍繞一處庭院空間的場景，庭院正中，唐僧臉露驚詫正以一手伸及火焰的姿態（圖9），還有一隻深色的類似狼犬或狐狸出現在庭院左下角；而〔下7〕出現的侍者同樣在畫面的左側建築中，正顯示類似的驚訝表情觀察著唐僧（圖10）。〔下6〕畫面上方建築物中有一位人物扶著柱子也望向庭院，順著此人位置觀察此屋內景況（圖11），會發現有一條大魚就在此人左方後側，同時經由屋頂間隙還可見另有兩人在更內側的屋裡。以上針對〔下6〕的畫面細節，並未在磯部彰、板倉聖哲二人的研究中有所著墨。磯部彰推測〔下6〕庭院中的火焰，就是火妖狐將要出現的一種故事伏筆，並未考慮其他的畫面細節之意義，當然也沒有衡量唐僧造型與火妖狐場面中所出現的唐僧形貌並不相同。本文認為板倉氏透過造型分型所建構的畫幅關聯，提供了觀察《唐僧取經圖冊》內部視覺敘事邏輯的重要方法；而經此判讀，〔下7、下6〕既是雙幅成組的構成，其內容之解析也應採成組後的場面來加以考察，本文將在下一節具體說明其故事內容與文獻依據。

實際上，經過板倉聖哲依據唐僧造型而推測成組者，至少存在12組、共計24幅畫面的對幅組合，佔全畫冊32幅中的二分之一，㉝ 足見此一組合系統

㉝ 實際上，關於這些雙幅組合的觀察，板倉聖哲的日文正文雖已提及，但未明確統計、列表；不過在其中文、英文摘要版中不僅清晰條列並附有詳細對應尺寸，更可說明其中的成幅組合關係。板倉聖哲，〈〈傳〉王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁26、30。

臺灣大學學術期刊資料庫

在整體構圖中的關鍵地位。雖然板倉氏此一觀察十分重要，惜在文中尚未有更多申論。本文下一節將藉其觀察，深入探討這些成對畫幅的配置邏輯與可能所對應的故事內容，作為後續討論《唐僧取經圖冊》視覺敘事的基礎。

二、雙幅畫面組合與敘事新意

如上節所論，板倉聖哲對《唐僧取經圖冊》畫幅所存在的對幅關係已提出若干觀察，然未深入探討此類構圖安排與內容敘事之關聯意涵。再經筆者進一步整理與比對磯部彰從內容與板倉聖哲從造型之分析所得出【表2】，可知二人的意見差異並不多。上一節，主要聚焦在二人對部分組合所顯示出的解讀分歧，作為理解圖冊敘事機制的重要突破觀察點。接續，在本節將板倉聖哲之觀察再配合磯部彰的故事段落順序，從中挑選出兩人意見一致的組合，能舉出9組雙幅製成【表2】。依序稱為：【組合①】A型-①組〔上1、上9〕、【組合②】E型-①組〔上4、上5〕、【組合③】F型-①組〔上3、上6〕、【組合④】F型-②組〔上12、上11〕、【組合⑤】F型-③組〔下4、下5〕、【組合⑥】F型-④組〔下7、下6〕、【組合⑦】F型-⑤組〔下⑧、下⑩〕【組合⑧】G型-①組〔下2、上10〕、【組合⑨】I型-①組〔下11、下9〕等雙幅組合。本節的重點則在檢視這些雙幅組合，在其新組的雙幅畫面中可能顯示的敘事新意。值得說明的是，雖非所有畫幅組合之內容意義均能取得相對明確的文本參考來源，但本文更關注於從畫面視覺之敘事新意的成立。

首先，舉出前一節已討論的F型-④組〔下7、下6〕（即【表2】中的【組合⑥】）為例。不同於磯部彰的意見，板倉聖哲依造型分析將二者歸為同組成對畫幅，本文亦已於前一節檢視其畫面視覺連續性及唐僧造型一致性，並指出此組畫面的敘事內容尚有進一步闡釋空間。具體而言〔下6〕畫面中的母題不只有唐僧與火焰，還有庭院角落的狐狸或狼犬、上方建築物內的大魚也頗為奇特。這些畫中母題頗讓人不解，值得進一步考察其文本淵源。筆者延續磯部彰的研究方式，亦整合了現存明代以前的多部唐僧故事文本，透過文獻檢閱，以查檢與畫中母題相關的關鍵詞彙，並以從中評估一些具備關連性的文獻。

臺灣大學學術期刊資料庫

經過筆者逐一檢閱這些唐僧相關文獻後，發現同時提到魚、狐等母題的故事在《大唐西域記》卷七中出現在一段屬於「婆羅痆斯國」的文字內容，至今尚未被學者留意到其與本圖冊之關連。㉞ 此一故事是記錄唐僧玄奘在行經「三獸窣堵波」所聽聞傳說，該處曾是如來修菩薩行燒身之處。玄奘聽到的故事概略如下：傳聞過去在此一林野間有狐、兔、猴三獸和樂共處，帝釋天化身老人向三獸表明飢餓，需請他們代尋食物；狐叼回一隻鯉魚、猴則在林間找到異果，只有兔子空手而返；此時老人譏諷兔子，於是兔子讓狐、猴蒐集草木並點火，待火大燃，兔子跳入火中以作為老人食物；接著，老人恢復為帝釋天，收拾兔子身骸再放入月亮之中，後人就在此地建造了窣堵波，也可稱為三獸塔。㉟

㉞ 見（唐）釋玄奘述，釋辯機撰，《大唐西域記》，卷7，CBETA《大正新脩大藏經》，第51冊，No. 2087，頁907。（中華電子佛典：cbetaonline.dila.edu.tw/zh/〔檢索日期：2025年6月11日〕）引相關文句如下：「烈士池西有三獸窣堵波，是如來修菩薩行時燒身之處。劫初時，於此林野，有狐、兔、猴，異類相悅。時天帝釋欲驗修菩薩行者，降靈應化為一老夫，謂三獸曰：『二三子善安隱乎？無驚懼耶？』曰：『涉豐草，遊茂林，異類同歡，既安且樂。』老夫曰：『聞二三子情厚意密，忘其老弊，故此遠尋。今正飢乏，何以饋食？』曰：『幸少留此，我躬馳訪。』於是同心虛己，分路營求。狐沿水濱，銜一鮮鯉，猴於林樹，採異華菓，俱來至止，同進老夫。唯兔空還，遊躍左右。老夫謂曰：『以吾觀之，爾曹未和。猴狐同志，各能役心，唯兔空返，獨無相饋。以此言之，誠可知也。』兔聞譏議，謂狐、猴曰：『多聚樵蘇，方有所作。』狐、猴競馳，銜草曳木，既已蘊崇，猛焰將熾。兔曰：『仁者，我身卑劣，所求難遂，敢以微躬，充此一餐。』辭畢入火，尋即致死。是時老夫復帝釋身，除燼收骸，傷歎良久，謂狐、猴曰：『一何至此！吾感其心，不泯其迹，寄之月輪，傳乎後世。』故彼咸言，月中之兔，自斯而有。後人於此建窣堵波。」

㉟ 「窣堵波」為梵文稱stūpa，本稱墳塚、用以存放舍利處，後延伸用以稱佛塔。此段「月中之兔」故事傳說，季羨林考訂亦見於《六度集經》、《雜寶藏經》等佛教經典，原應屬西域各地廣泛流傳的神話故事；見（唐）釋玄奘、（唐）辯機原著，季羨林等校注，《大唐西域記校注》（北京：中華書局，1985），頁579-580。陳引馳進一步指出，這類《大唐西域記》故事傳說也有雜揉口傳與典籍的複雜情況，見陳引馳、陳特，〈《大唐西域記》所載佛教口傳故事考述〉，《嶺南學報》，復刊號（第一、二輯合刊）（2015），頁402。

臺灣大學學術期刊資料庫

在此文獻脈絡下重新觀察〔下6〕畫面，建築中所見的大鯉魚與院中黑狐即可對應傳說中狐叼魚之情節。基於《唐僧取經圖冊》內容所參考的文獻本有多樣來源，田仲一成即曾指出《唐僧取經圖冊》有融入《大唐西域記》的故事傳說事例，㊱ 足見此一推測也十分合理。依據《大唐西域記》的三獸塔傳說故事文本來看〔下6〕，庭院可見的火焰之下，應該是捨身入火的兔子。從本文新取得的《大唐西域記》文獻作為內容理解依據，可知右幅〔下7〕呈現唐僧與侍者於旅途中對話之場景，而左幅〔下6〕因有「狐、鮮鯉」母題則是為二人聽聞傳說「三獸窣堵波（三獸塔）」故事的視覺化展現。

奇特的是，在左幅〔下6〕以傳說故事為主的畫面，卻有唐僧出現其中，並正以手觸碰火焰。此一角色，在傳說故事中原應是化身為老人之帝釋天，是對「三獸塔」故事具有關鍵轉折點的核心人物。但這位原本應現身說法的帝釋天，在此畫面中卻改為唐僧，透過唐僧伸手探向火焰的姿態，一方面似乎已與捨身兔子之行為形成視覺上的重疊，暗示唐僧此刻正化身為故事的親歷者，並表達對該傳說的同情與理解。另一方面，也表示《唐僧取經圖冊》無論具體參考文本如何，其畫面表現就能說明此圖冊，正對一些圍繞著唐僧西遊的見聞與經歷，經由視覺手法促使其與唐僧此一角色產生更緊密的連結。

從敘事圖繪之研究角度看，此一《唐僧取經圖冊》F型-④組〔下7、下6〕（圖12）對幅構圖不僅展現「異時同圖」（monoscenic multiple moments）的一般形式，㊲ 更藉左右畫幅中的組合，實現了故事層與詮釋層的交錯安排：右幅中的對話主體，在左幅中進入敘述內容本身，並進一步將唐僧置於傳說的主角位置，形塑出一種「身歷其境」的視覺敘事效果，為此畫中場景營造出一種「講述傳說—再現場面」：從講述故事的時空（右幅）續接到故事再現的時空（左幅）。此類圖文交織的構圖策略，較之傳統的圖像敘事更

㊱ 田仲一成所檢視的《唐僧取經圖冊》故事文獻來源，包括《大唐西域記》、《大唐大慈恩寺三藏法師傳》、《大唐三藏取經詩話》等，田仲一成，〈『唐僧取經圖冊』故事初探〉，頁22、30。不過，田仲一成針對〔下6〕表示其故事不詳，依據籤題文字「長爪大仙」而推測或與《西域記》卷九闡述外道梵志鬥法故事有關。見前引文，頁27。

㊲ 此為Julia Murray引用印度圖繪敘事之梳理個案提出概念，見Julia K. Murray, “What is ‘Chinese Narrative Illustration,’” pp. 602-615.

臺灣大學學術期刊資料庫

具層次性與解釋張力。其實，面對「異時同圖」的圖文關係之複雜度，早在古原宏伸的中國畫卷研究中已有申論，此類敘事構圖仍有多樣變化可能，特別值得留意畫面如何配置時間、空間之接續或並置等變化。㊳

以上針對《唐僧取經圖冊》【組合⑥】F型-④組〔下7、下6〕雙幅組合的新解讀，不僅揭示《唐僧取經圖冊》圖像敘事中圖文互證、敘述與再現交錯的潛在圖像結構，也進一步引導出對《唐僧取經圖冊》圖文關係層次的全新理解。為能充分呈現此一新解讀角度的成效，本文以下將持續列舉【表2】中其他雙幅成組案例，進而展示其畫中母題之敘事作用、乃至其與文本資源相互對應所開展出的詮釋可能。這一新理解，既受惠於板倉聖哲對《唐僧取經圖冊》唐僧造型之分類與重組，也能納入磯部彰等西遊文學研究者的見解，正視西遊故事文本在元代以前的多元匯合情況。

接著討論【組合①】A型-①組〔上1、上9〕這組畫幅。根據磯部彰的推測，《唐僧取經圖冊》〔上1〕、〔上9〕以及另外兩開描繪城門牆的〔下14〕、〔下16〕，皆應屬於唐僧尚未啟程前，仍停留在唐朝京城的相關場景。雖然這四開畫幅皆描繪建築空間，但建築物的樣式與等級略有差異，顯示其各自所代表的場景位階有所不同。其中〔上1〕與〔上9〕兩幅畫面尤為關鍵，各自畫幅一側邊緣皆繪有湧動雲氣，〔上1〕位於左側，〔上9〕則位於右側。雲氣在兩幅畫面間剛好構成自然銜接的視覺聯繫，搭配畫中城門的方向與建築規制，可判斷此二幅應為左右成對的雙幅畫面。〔上9〕描繪三道城門與五開間城樓，顯示其層級高於〔上1〕所繪的單門道、三開間城樓；由此亦可推知其可能象徵由京城宮門通往外城的進出所在，構成具層次的空間過渡效果。

〔上1〕畫幅上題籤雖無文字，但畫中皇榜文字卻清晰可辨。經過曹炳建與黃霖更進一步釋讀出榜文中的「甘」字，進而將此場景與楊景賢《西游記雜劇》第五齣「玄奘祈雨」情節相互印證。該段雜劇描述京師久旱，玄奘打坐結壇祈雨，片刻即降甘霖持續三日，明確呼應〔上1〕圖中所示。㊴然而，

㊳ 古原宏伸，〈序章〉，收入氏著，《中國畫卷の研究》，頁25-40。
㊴ 曹炳建、黃霖，〈《唐僧取經圖冊》探考〉，頁74。

臺灣大學學術期刊資料庫

值得注意的是，此段「玄奘祈雨」情節在《大唐大慈恩寺三藏法師傳》等正史或僧傳皆未有所見，顯示《唐僧取經圖冊》已跨出史傳資料之侷限，更而向戲曲與傳說汲取素材。尤其關鍵的是，楊景賢《西游記雜劇》在「玄奘祈雨」之前，還有大篇幅對玄奘身世的鋪陳。講述玄奘之父陳光蕊應舉及第、偕妻赴任洪州太守途中遭遇盜匪，陳光蕊被推入江中，得龍王相救，十八年後又復生與玄奘父子相認。隨後，觀音宣說法旨，玄奘承諾往西天取經。再有虞世南推舉玄奘取經，父親陳光蕊亦因此而重新受封官職，賜中書門下平章事、特進楚國公等頭銜。㊵

對應於此，《唐僧取經圖冊》〔上9〕畫面中的紅衣官人騎馬行於三門城樓之前，或可說與陳光蕊受封戲劇情節有關。將此與〔上1〕並觀為：A型-①組〔上1、上9〕（圖13）圖組，兩幅畫面透過雲氣連接、構圖呼應與敘事遞進的手法，構成一組以「玄奘祈雨＋父受封賞」（左、右）複合題旨的雙幅敘事畫面，展現出《唐僧取經圖冊》在視覺敘事上的獨特複合手法。在此【組合①】A型-①組〔上1、上9〕並不只是故事情節的接連，更透過相對應的雙幅畫面，將唐僧玄奘與其父親都置放於象徵長安都城的城門建築之內，而其構圖手法更對「異時同圖」的常用格套提出新的挑戰。相對於「異時同圖」採取在同一空間場景中配置不同時間情節的構圖，在《唐僧取經圖冊》【組合①】此雙幅畫中的建築門牆與其所構築的內部庭院，雖有雲氣作為區隔，但也透過建築體的構築布局，乍看可延伸為一個左幅有廳堂、右幅有湖石佈置，形成一處猶如能左右接續的內部庭院空間。經由此雙幅畫面之離合建築構圖手法，建構出分屬兩處空間、但畫面卻有「整合為一」的空間效果。營造出玄奘與父親陳光蕊在一左、一右的畫面，竟得以雙雙同時都進入了長安城內空間，為此一圖文敘事「異時」的情節中增添了全新層次。

㊵ 楊景賢《西游記雜劇》亦即日本宮內廳所藏原稱《楊東來先生批評西遊記》，相關故事內容可見太田辰夫著，王言譯，《西遊記研究》（上海：復旦大學出版社，2017），頁120-129。此一《西游記雜劇》第五齣〈詔餞西行〉有文句提到「將陳光蕊十八年，都准了月日，授了中書門下平章事，特進楚國公，殷氏封楚國夫人，賜公田四十頃，歸老為農。」原文見黃仕忠、朱鵬等合編，《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》，第2輯第23冊（桂林：廣西師範大學出版社，2016），頁272。

臺灣大學學術期刊資料庫

《唐僧取經圖冊》運用「異時同圖」的新設計以達成多層次的敘事手法，一再展現在雙幅的畫面組成效果，且有不同的視覺敘事新意。A型-①組〔上1、上9〕強化雙幅畫面的離合效果，暗示著唐僧與父親各於同一長安空間的際遇。接著，在【組合②】E型-①組〔上5、上4〕（圖14），則可見同一相類場景中的不共時事件。由於〔上5〕與〔上4〕二幅中的唐僧穿著相近，都在衣裳下擺綁於腰間、褲腳紮緊，同屬板倉聖哲E型（遠遊）分類。㊶兩幅畫面下段都有唐僧與馬，〔上5〕天空還可見天王與龍，磯部彰已推定畫中內容與毘沙門天的加持並授予龍馬的情節相關。㊷筆者以為〔上5〕與〔上4〕作為雙幅組成十分明確，二幅皆採水墨暈染表現空中雲霧流動，構成連續而統一的視覺氛圍。中景山坡平緩延伸，山峰頂部以短筆點染，遠山與沙地紋理亦採相同筆法，尤其是畫幅下方沙漠與坡岸的描寫連續而自然，仔細觀察，可見在二幅接合處的霧氣處理與畫絹橫向織紋呈現出延續痕跡，清晰顯示此為經過精心設計的雙幅跨頁連續構圖。

既然【組合②】E型-①組〔上5、上4〕可為雙幅，進一步應留意畫中表現與相關文獻之故事情節的配合成效。依據磯部彰所引《大唐大慈恩寺三藏法師傳》卷一記載玄奘深入流沙之險境，該段文字描述玄奘在沙漠中失道、資糧盡失、歷經四夜五日無水可飲，最終因誠心誦念觀音名號而感得菩薩慈悲救援。㊸《大唐大慈恩寺三藏法師傳》文句中稱「法師驚寤進發，行可十里，馬忽異路制之不迴。經數里，忽見青草數畝，下馬恣食。去草十步欲迴轉，又到一池，水甘澄鏡澈，即而就飲，身命重全，人馬俱得蘇息。計此應非舊水草，固是菩薩慈悲為生，其至誠通神，皆此類也。」㊹用以說明唐僧

㊶ 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁23。

㊷ 此二開各有籤題〔上4〕（石盤陀盜馬）、〔上5〕（遇觀音得火龍馬），磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁9。磯部彰指出〔上-4〕左側與〔上-13〕右側的樹有相接。實際上，〔上-4〕的左側樹也能與〔上-5〕右側相接，此外〔上-4〕與〔上-5〕也在地面沙坡的描繪有著共相。

㊸ 磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁9。

㊹ 釋慧立撰，釋彥悰箋，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，卷1，CBETA《大正新脩大藏經》，第50冊，No. 2053，頁224。中華電子佛典：cbetaonline.dila.edu.tw/zh/（檢索日期：2025年6月11日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

得到菩薩慈悲以神力救助。不過，依據〔上5〕中的龍馬與天王形象，顯然故事參考也須納入楊景賢《西游記雜劇》的火龍化馬與木叉售馬等段落內容；在該故事中，觀音是斡旋角色，玉帝允其奏請後令木叉化為賣馬者將龍馬送與唐僧。木叉身份在此段中被明確標示為「觀音佛上足弟子」，對唐僧表示「這馬非凡馬，乃火龍三太子化身」，甚至令其變回龍形證明。㊺ 雖然【組合②】E型-①組〔上5、上4〕畫面中並無可確認為木叉的角色人物，但很可能由唐僧身邊侍者作為替換。而值得強調的是，雖《大唐大慈恩寺三藏法師傳》也記載玄奘在沙漠中誠念觀音而得救之事，但並無「火龍化馬」母題與情節。對照之下，《西游記雜劇》以戲劇化的敘述加以構築龍馬的來歷與護經任務，更符合【組合②】E型-①組〔上5、上4〕上空現形的「龍」之母題配置。如此說來，《唐僧取經圖冊》中的畫面既保有《大唐大慈恩寺三藏法師傳》的唐僧經歷，亦已吸納《西游記雜劇》等雜劇素材，融入頗多原在佛教經典所無的神異母題與情節，確為元代圖繪與戲曲文化交匯的重要事例。

整合【組合②】E型-①組〔上5、上4〕的雙幅畫面來說，兩幅上空與下方地面的龍與馬，都有來回對應關係。顯示天王派龍來當唐僧之馬，而且就在〔上5〕下方飲水後，又跑向山石後側，再又有一馬於〔上4〕向唐僧與侍者奔來。由於雙幅景觀已經高度融為同一場景般，更促成這些母題組合與構圖配置，都能為出此組畫面的視覺敘事之提昇更多豐富觀賞層次。

另一值得關注的畫面組合為【組合③】F型-①組〔上3、上6〕（圖15）。此兩開畫面間的湧雲描繪，採用細線勾勒而非水墨暈染的方式，風格上與圖冊中其他雲氣表現顯著不同。進一步觀察兩開畫面，不難發現其在山石佈局、雲氣延續、坡岸轉折與樹木造型等方面具有高度銜接性，構成一組橫跨冊頁的連續構圖。右幅〔上3〕畫面中央略偏左的位置繪有一座山頭，有山路環繞山體而下，畫面右上可見一名武將與草屋前的婦人對話，下方則描繪一名正張弓射箭者，似乎正是上方武將。值得注意的是，唐僧並未出現在此幅畫面之中。相對之下，作為左幅的〔上6〕畫面下方有一組唐僧與侍者

㊺ 楊景賢《西游記雜劇》第七齣內容，見黃仕忠、朱鵬等合編，《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》，第2輯第23冊，頁285-286。

臺灣大學學術期刊資料庫

前行的身影，唐僧回首張望、侍者亦略作回應，兩人動作都有急切前進之姿態；另外，此幅畫面左上則再現一組唐僧騎馬與侍者奔逃的場景。主角唐僧沒有在右幅〔上3〕被畫出，反倒是在左幅〔上6〕畫出兩組唐僧與侍者，一組在下方，兩人邊回頭張望、邊向前移動，另一組則在畫面左上，唐僧騎著馬正隨侍者一同向畫外奔逃而去。跨越兩幅畫頁限制的構圖手法，在此前罕有先例。在相鄰左右幅畫頁中，分置前後情節，並藉雙幅構圖完成視覺延續的處理方式，再次突破畫面各自獨立的邊界。

磯部彰曾指出〔上6〕左上畫面的斷樹作橋構圖（圖16），可能聯繫《大唐大慈恩寺三藏法師傳》卷一中記載玄奘「斬木為橋」以渡險地的情節。㊻ 在此，本文延續磯部彰見解，更進一步增補的是《大唐大慈恩寺三藏法師傳》同卷還記有玄奘出長安後遇烽官追捕之段落，描述其於河邊飲水時連遭兩箭；當時，唐僧以高聲表明身份「我是僧，從京師來。汝莫射我。」㊼ 此段文字與〔上3〕（圖17）畫面下方所見張弓欲射之追兵構成相應，顯示兩畫頁內容組合觀看之際，能具體構成一組連續敘事的畫面單元，增添更為豐富的圖文敘事層次。

因此，【組合③】F型-①組〔上3、上6〕不僅在視覺構圖上具有明確的跨頁銜接設計，其故事內容也在呼應《大慈恩寺三藏法師傳》中的具體敘事。此一圖文手法，顯示《唐僧取經圖冊》於視覺敘事建構上，已發展出超越單頁畫幅的視覺敘事語法。此一視覺敘事策略，除能發揮左、右雙幅的離合畫面效果之外，還能強化觀者對畫面節奏與情節發展的認同與感知，提供了一種全新的視覺敘事表達成效。

在上述一系列雙幅畫面組合的討論中，我們可以明確看出《唐僧取經圖冊》在構圖設計與敘事策略上，對於時間配置與空間場面的組合之複雜層次，為「異時同圖」更有增添豐富多樣的具體事例。無論是【組合⑥】F型-④組〔下7、下6〕所展現的圖像再現與敘述交錯結構，【組合①】A型-①組〔上1、上9〕體現的異時共境與象徵空間轉換，抑或【組合②】E

㊻ 磯部彰，〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，頁10。

㊼ 釋慧立撰，釋彥悰箋，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，卷1，頁224。

臺灣大學學術期刊資料庫

型-①組〔上5、上4〕與【組合③】F型-①組〔上3、上6〕所揭示的連續構圖與戲劇性張力，皆說明圖冊創作者不僅關注單幅母題的表現，也有意在頁與頁之間進行敘事節奏與視覺動線的調度。這些雙幅畫面的對應與轉換，既回應了不同文本資源的敘事傳統，也突顯出畫家對於「視覺敘事」的積極實驗與創造，為元代敘事圖繪提供了豐富的詮釋途徑與再思契機。而在深入考察《唐僧取經圖冊》的視覺敘事新意與其脈絡意義前，為免失於對此圖冊之定年意見歧異，本文擬於下一節由界畫風格手法，先重估《唐僧取經圖冊》的風格歸屬系譜問題。

三、圖冊的界畫風格與王振鵬

關於《唐僧取經圖冊》的繪製風格與年代定位之考察，現今學界以板倉聖哲所總結的看法最為周延。板倉聖哲指出圖冊中的山水背景有元代李郭派山水手法之蟹爪樹、雲頭皴等特徵，在〔上15〕一開的雙樹母題作法就與唐棣《霜浦歸漁》（圖18，國立故宮博物院）有著相近特色，是華北系、李郭派面貌；但同時在部分畫幅中的樓閣表現、人物衣紋等，卻又同時顯露南宋畫院李唐一系或職業畫家道釋人物畫等共通特色，是一元代綜合華北與江南多樣畫風的作品。[48] 面對《唐僧取經圖冊》冊中的多樣畫風，除了板倉聖哲所關注的唐僧造型樣式、以及山水佈景等畫法之外，仔細檢視《唐僧取經圖冊》全冊計16幅畫有建築物構件，頗值得再從畫中建築圖繪手法進行梳理。

現今亦有研究依據畫中建築樣式探討圖冊創作年代，[49] 不過從畫史研究的角度而言，畫中建築物樣式的年代可以早於畫作時間，卻未必能視為繪製年代。畫中建築圖繪手法仍應採由界畫樣式與其繪畫技術的角度而推展觀察，由此而言，《唐僧取經圖冊》一冊的建築圖繪特色仍得由畫法角度進行檢視梳理。

---

[48] 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁20-21。

[49] 李思洋，〈建築及其構件的時代特徵在界畫斷代中的意義—以欄杆形制、做法在《唐僧取經圖冊》時代屬性探討中的作用為例〉，《裝飾》，2017年4期，頁70-73。

臺灣大學學術期刊資料庫

值得先指出的是，針對宋代到元代的建築畫法發展，現有研究更已指出宋元階段對畫中建築斗栱部件的畫法，實有一具體轉變與新風；特別是在綜觀宋元界畫作品群，學者注意到元代畫家王振鵬曾發展出一種系統畫法，不僅見於傳為其名下的龍舟圖卷，更見於與王振鵬畫風相關的後繼畫者作品。[50] 至於《唐僧取經圖冊》此冊的建築物畫風思考，由於現今學者們多認同清人在畫上發現的「孤雲處士」與元代畫家王振鵬存世作品之簽款書風不類，再且因圖冊中所畫建築均為濃重設色風格，更難與現存王振鵬名下水墨界畫樣式有關，是以多數研究並未特別深入考察《唐僧取經圖冊》與王振鵬建築題材畫風之關連。

然而，若仔細檢視《唐僧取經圖冊》全冊畫有建築構件的十六幅畫面，特別觀察其中斗栱部件的描繪，可見無論其斗栱形制複雜與否，描繪的基本模式皆是透過一些平行的橫向長線、再搭配縱向短線與一些小方框來構築斗栱物件樣式。此一畫法模式可舉《唐僧取經圖冊》〔上12〕（圖19）一幅上的建築斗栱構建局部為例。究竟《唐僧取經圖冊》的建築圖繪手法，與現存元代王振鵬一系的建築圖繪關係為何，本文以下將參引相關研究成果，進一步申論《唐僧取經圖冊》之畫法與該項特色手法間的異同與定位。

古代中國建築物的斗栱造型與功能，隨著時代演進而有差異。在元代木構建築中，斗栱構造的功能與變化最大，主要在調整原直接承托屋頂重量之斗栱構件，將樑的外側斫成耍頭伸出柱頭斗栱外側、作與承接挑樑枋，分散屋頂的重量。元代建築在減少斗栱數與簡化結構趨勢中，利用挑樑枋與斗栱的組合，由橫樑承重、斗栱分壓、柱架支撐等方式促成大規模建築之發展。這也意味著斗栱功能的逐漸有裝飾性取向，元代以前的斗栱下昂轉為裝飾性構件而被稱之「假昂」。相對於此一建築物件的功能發展，宋元界畫於描繪方式的呼應是否相互連動仍可再議，但僅從具體描繪單一斗栱部件的描繪技巧而言，元代之後確實可見有逐漸形式格套化的畫法，其中最具特色的就是

[50] 可參見以下兩篇論文：陳韻如，〈記憶的圖像—王振鵬龍舟圖研究〉，《故宮學術季刊》，20卷2期（2002），頁129-164；陳韻如，〈「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，26期（2009），頁135-192。

臺灣大學學術期刊資料庫

以王振鵬為名的多數建築圖繪，都呈現出一種透過多條縱、橫線進行組合的系統組合模式之畫法。

王振鵬名下的多件龍舟圖繪雖在畫風上得見有些微差異，[51] 但對斗栱的構造描繪之獨特手法與觀念顯示出十分一致的近似程度，呈現出特定的模式化畫法。其中，常被舉用為例的《龍舟圖》（圖20，國立故宮博物院）、《龍池競渡圖》（圖21，國立故宮博物院），兩件畫卷表現建築斗栱部件細節之橫向平行線條的緊密度雖然有別，但其構造手法之模式概念則十分相通。這個描繪斗栱的簡化手段與模式化現象已有前舉論作深入探討，[52] 本文在此不更加贅論。在此擬進一步提出一些新觀察以進行增補的是，這類簡化手段與模式化作法多見於王振鵬名下畫作，同時也一再出現於幾位延續王振鵬界畫風格的畫家名下作品，例如朱瑤、李容瑾，以及夏永等人筆下都能見到此一獨特手法的接續運用。其中，有無手法上的差異？對於此一模式化描繪斗栱的手法，即使在王振鵬與其傳人等一系之中，是否也有其演化與區分？

先舉以生平活動略有文獻資料的朱瑤（1292–1365）而論，現可確認他是王振鵬弟子之一，文獻稱「永嘉王振鵬在仁宗朝（1311–1320）以界畫稱旨拜官榮顯，徵士（朱瑤）從之遊，盡其技，王君亟稱許之。至順庚午（1330）中，奉中宮教金圖藏經佛像引首以進……。至正十有五年（1355）清寧殿成，敕畫史圖其壁，吳興趙雍（1289–1369）以徵士輩六人聞使，使召之，家道阻弗果上，徵士亦既老以……。」[53] 雖然，朱瑤的呈獻佛畫並未謀得官職，後也未有參與皇家的清寧殿壁畫工程，但從佛經引首、壁畫工程等機會都說明王振鵬與其門人所可參與的繪事類型。王振鵬受知於元仁宗太子時期，約在泰定四年（1327）後就少見活動記載；而朱瑤這位弟子在1330年獻

---

[51] 關於王振鵬名下龍舟圖繪的不同畫法，除前引陳韻如論文之外，另有余輝論作可為參照，見余輝，〈認知王振鵬、林一清及元代宮廷界畫〉，收入范景中、曹意強主編，《美術史與觀念史 I》（南京：南京師範大學出版社，2003），頁59-98。

[52] 關於王振鵬對斗栱的幾何模式化描繪，見陳韻如，〈「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例〉，頁149-153。

[53] （明）殷奎，〈朱徵士墓誌銘〉，《強齋集》，收入《四庫全書珍本》，第四集，第1181-1185冊（臺北：臺灣商務印書館，1973），卷4，頁16-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫，且活動至1355年前後，說明王振鵬與其弟子畫風至少在十四世紀上半都有延續。

朱瑤在至順庚午（1330）雖上呈佛經引首佛畫未獲官職，據現存繪於同一年《妙法蓮華經卷》（圖22，國立故宮博物院）可掌握其畫風樣態。雖然，朱瑤此部佛經扉畫為泥金描繪在磁青紙面，與常見的王振鵬白描畫風並不相類；但，據此部《妙法蓮華經卷》卷五扉畫（圖23）一處針對門道上建築斗栱細部的描繪，則可見朱瑤先利用多道平行橫線、縱向短線以及小方格來組合表現斗栱構建，其畫法技巧觀念實與王振鵬的描繪手法與概念如出一轍。

在這些延續王振鵬界畫風格的畫家作品之中，已有研究指出如何延續同一類獨特畫法，[54] 本文在此則將聚焦於這些接續者又如何顯示出新的調整。對此，得以李容瑾《漢苑圖》（圖24，國立故宮博物院）為例略作討論。李容瑾擅長界畫山水，其生平事蹟不詳，他與王振鵬的關連是夏文彥《圖繪寶鑑》文獻記錄所稱「師王孤雲」。[55] 透過具體畫面比較可知，李容瑾對《漢苑圖》的描繪手法，是將王振鵬《龍舟圖》、《龍池競渡圖》等畫卷中可見的模式化斗栱畫法之縱線與橫線條組合更加推進；例如就在《漢苑圖》斗栱局部（圖25），即見李容瑾添入了一些方格狀小單元，用以呼應斗栱組成後的小空間，像是在模式化過程中又更往抽象化的畫法發展。如從畫風技巧的推進而論，《漢苑圖》畫中所見的建築斗栱局部，其各層斗栱構件之關係已全然失去現實組合物件的具體樣貌，轉而成為更為抽象化的線條組合圖案一般，畫中的方格狀小單元遂已宣示了這些畫法已經脫離了原有斗栱構件實狀。

李容瑾《漢苑圖》局部所見的斗栱描繪之模式化手法，就與《唐僧取經圖冊》（圖26）的斗栱描繪特色十分相近，不只是方格狀小單元的出現，又或者是構成的比例關係與組合方式。除了運用平行線與縱向短直線外，正是這些添入小方格單元之表現細節，更明確說明《唐僧取經圖冊》這類不見於

---

[54] 仔細比對現存王振鵬名下的多件龍舟圖卷，不難發現作品間的斗栱模式化手法也能分出一些類型組合，可參見前舉陳韻如，〈記憶的圖像—王振鵬龍舟圖研究〉，頁132-136。

[55] （元）夏文彥，《圖繪寶鑑》（宸翰樓叢書本），收錄於近藤秀實、何慶先編，《《圖繪寶鑑》校勘與研究》（南京：江蘇古籍出版社，1997），卷5，頁63。

臺灣大學學術期刊資料庫

王振鵬龍舟圖的模式手法，反而是與李容瑾在《漢苑圖》進一步發展後的作法相當親近。

雖然以《唐僧取經圖冊》的設色畫風而言，不免讓人聯想到南宋或元代的寧波佛畫等南方職業風格傳統，甚至也有人會考慮這類職業風格於元代山西一帶寺觀壁畫的表現情況。不過，若從《唐僧取經圖冊》描繪建築斗栱細部的此一手法而言，其與南宋時期的佛畫之建築斗栱構件的描繪並不相近。就以《大德寺五佰羅漢圖》組為例，其現存畫軸中描繪有斗栱局部的第14軸（佛堂）、第35軸（阿彌陀畫供養）以及第42軸（藏經堂）（圖27-1、27-2、27-3），多延續北宋張擇端《清明上河圖》（圖28，北京故宮博物院）城門斗栱之畫法，是一種仔細畫出斗栱個別立體構件的翔實畫法，並未有模式化傾向。但是，進入元代或十三、十四世紀的佛畫作品，如日本茨城大高寺《觀經十六觀變相圖》（圖29-1）中對斗栱構件已經出現類似王振鵬一系的模式化手法。大高寺的此件作品於二十一世紀以來多次在高麗佛畫展覽中登場，對其製作年代有十三世紀至十四世紀後半的不同見解。[56] 由於《觀經十六觀變相圖》是據《觀無量壽經》所述由十六觀想得見極樂淨土之圖解畫面，與北宋以來中國天台淨土教對觀經之解釋有密切關連。其構圖的配置，主要透過中軸的三層建築主殿與左右聯繫殿閣，組合出呼應著上品、中品、下品等共有九品往生的圖組場面，是以畫中的建築圖繪份量頗高。

仔細觀察此一《觀經十六觀變相圖》（圖29-2）的建築斗栱構件，不難發現有一部分斗栱採取了多道平行橫線再加上縱向短線與小半圓單元的組合畫法，甚至造成其出跳的假昂位置怪異，根本無法想像其合理的結構作用。在此類高麗佛畫中所見的斗栱畫法，竟呈現出與王振鵬一系畫作的相似度，基於王振鵬曾為蒙元宮廷服務，加上從蒙元宮廷與高麗皇室本有密切互動的時空脈絡來看並不讓人意外，[57] 不過其間的具體聯繫尚待梳理。同樣是2010

---

[56] 此作曾於2003年舊金山亞洲美術館開館展出，並在2010年韓國首爾「高麗佛畫大展」、2016年日本京都「高麗佛畫」又有展出，參見井手誠之輔，〈（作品解說）4 觀經十六觀變相圖〉，泉屋博古館、根津美術館編，《高麗佛畫—香りたつ裝飾美》（京都：泉屋博古館；東京：根津美術館，2016），頁160-163。

[57] 針對高麗佛畫的「元風」，可見井手誠之輔，〈蒙元和東亞的佛教繪畫〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，44期（2018），頁14-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

年「高麗佛畫大展」展出的另一件《彌勒下生經變相圖》（圖30，日本知恩院）[58] 畫面下方所描繪的城門構造與《唐僧取經圖冊》（上1、上9）（圖13）也有彷彿類同的型態，《唐僧取經圖冊》與這些高麗佛畫之間共享類似畫風特色的情況，頗值得未來更多留意推敲。

從現階段已知資料來看，除了前述高麗佛畫作品與王振鵬一系畫家對斗栱的獨特畫法相近而有關連之外，還有一部佛經扉畫也同樣見有此類斗栱獨特手法。該實例是1917年在寧夏發現的《慈悲道場懺法》（圖31，中國國家圖書館）西夏文佛經扉畫，此部佛經在江南杭州彫刊，印出後分送往他處。[59] 王振鵬一系的獨特建築斗栱畫法如何在江南杭州傳佈，目前雖仍缺乏直接證據可資申論，不過此類西夏文佛經的刻造匠人既是江南杭州刻工，已能說明其印造應與江南畫家工坊頗有淵源。《慈悲道場懺法》扉畫雖曾被定年為1302年、亦有推定為1306年者，[60] 其年代與王振鵬為元仁宗太子時期（1307–1311）繪製龍舟圖時段相距並不太遠。[61] 無論將此視為王振鵬畫風之延伸抑或其先聲，都能用作認識王振鵬與江南畫坊群體之要例。針對王振鵬活動事蹟僅有一些粗略訊息，據虞集為其父撰寫墓志所描述可知王振鵬雖是永嘉

---

[58] National Museum of Korea （국립중앙박물관）, *Masterpieces of Goryeo Buddhist Painting: A Long Lost Look After 700 Years*（고려불화대전 : 700 년만의 해후 高麗佛畫大展）(Seoul: National Museum of Korea, 2010), p. 289, Plate 15.

[59] Shih-shan Susan Huang 指出《慈悲道場懺法》杭州刻工俞聲之名，應是杭州復刻西夏佛經，而其可能前身是一部現存聖彼得堡的《慈悲道場懺法》，參見 Shih-shan Susan Huang, *The Dynamic Spread of Buddhist Print Culture: Mapping Buddhist Book Roads in China and Its Neighbors* (Leiden, The Netherlands: Brill, 2024), pp. 606-609.

[60] 關於此部中國國家圖書館所藏西夏文（河西文）《慈悲道場懺法》之年代，目前暫時有不同說法。一般主張其為管主八所主持刻印河西藏於大萬壽寺，是在大德六年（1302），但也有學者檢視相關發願文後指出管主八題於大德十年（1306），並且質疑管主八是否具體參與大萬壽寺之雕印藏經任務。質疑論點參見段玉泉，〈管主八施印《河西字大藏經》新探〉，《西夏學》，第1輯（2006），頁99-104。關於此部佛經扉畫與另一西夏印本（黑水城發現）之關係比較，見 Shih-shan Susan Huang, *The Dynamic Spread of Buddhist Print Culture: Mapping Buddhist Book Roads in China and Its Neighbors*, pp. 598-613.

[61] 依據王振鵬龍舟圖的自題，可知其曾在至大庚戌（1310）為太子（元仁宗）繪製龍舟圖；陳韻如，〈記憶的圖像—王振鵬龍舟圖研究〉，頁141。

臺灣大學學術期刊資料庫

（溫州）人，於元仁宗太子時期因畫藝獲賞識，延祐年間（1314–1320）即獲官職，從秘書監典簿到「拜千戶總海運」而於江陰、常熟一帶活動，與江南太湖周邊頗有淵源。[62]

近因黃士珊（Shih-shan Susan Huang）對元代佛教版畫之梳理，將近年頗受重視的李惠月抄寫《金銀華嚴經》添入專書論說，指出其最後一卷的扉畫（圖32）已整合佛國禪師畫像與第五十三參內容，猶如將《佛國禪師文殊指南圖讚》的最後兩幅畫面（圖33）合併為一；[63] 此雙幅構成手法正與本文探討《唐僧取經圖冊》的雙幅組合畫面特色亦有相合。學者據現存卷末題記，考訂李惠月是隴西人（西夏人），廣遊塞北、江南，曾於福建路與嘉興府擔任地方僧官，他在江南期間約至元二十八年（1291）年之前，曾參與施造多部佛經，並且手抄此部《金銀華嚴經》已知至少有十餘卷存世，其中部分卷首扉畫，知是委由杭州奉溪界峰沈鏡湖父子繪製。[64]「奉溪界峰」很可能是指西湖南路界石山，[65]《金銀華嚴經》扉畫的繪製此亦表示《唐僧取經圖冊》取用的雙幅構成手法，可能與江南杭州見的繪畫傳統有所聯繫。

至於《唐僧取經圖冊》的設色風格來源，顯然不能只以職業畫風特色進行推想。這類職業設色手法雖然也在華北山西寺觀壁畫看到頗多事例，若其中建築斗栱細部的描繪，筆者現今則尚未在山西壁畫案例中取得與《唐僧取經圖冊》之模式化手法相近的明確個案。在元代寺觀壁畫的建築圖繪中，如永樂宮純陽殿的呂洞賓故事壁畫《純陽帝君神遊顯化圖》為例，雖於壁畫中

---

[62]（元）虞集，〈王知州墓誌銘〉，《道園學古錄》（上海涵芬樓景印明景泰翻元小字本），收入《四部叢刊》，初編集部300-301（上海：上海商務印書館，1936），卷19，頁1；並可參見陳韻如，〈「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例〉，頁159。

[63] Shih-shan Susan Huang, *The Dynamic Spread of Buddhist Print Culture: Mapping Buddhist Book Roads in China and Its Neighbors*, pp. 635-640.

[64] 關於李惠月其人生平考訂較新成果，見孫伯君、鄭昊，〈李惠月及元代河西僧人寫刊佛經史實再考〉，《北方民族大學學報》，2022年4期，頁99-106。

[65] 案《杭州府志》卷14提及界石峰，曾述及《元和郡縣志》於錢塘縣有靈隱、界石二山，唐人以北路諸山為靈隱、南路諸山為界石。見（清）邵普涵纂，鄭澐修，《杭州府志》，收入《續修四庫全書》，史部地理類701-703（上海：上海古籍出版社，1995），卷14，頁24（冊701，頁389）。

臺灣大學學術期刊資料庫

有大量建築圖繪、可見有不少斗栱細部，然並不見有王振鵬或李容瑾等人的描繪構件手法，而是通常採一一分開描繪的單座斗栱型態。例如純陽殿東壁上排右一「瑞應永樂」（圖34），是表現呂洞賓出生於永樂該地點的場面，畫面以一棟前後進宅邸建築為主要題材，但即使是這樣的豪華建築物，其斗栱構件也不見有王振鵬的多重平行橫線之模式化技法。

整體而言，此前學界雖多以為《唐僧取經圖冊》在藝術風格上所綜合南北多元繪畫語彙，難以明確歸屬於某一個別區域畫派。然而經過本節闡述，特別就其建築構件中斗栱畫法之模式化特徵觀之，《唐僧取經圖冊》實與王振鵬及其後繼畫家如朱瑤、李容瑾等人所延續之「線條組合式」建築表現語彙關係密切。特別是能呼應王振鵬一系，例如李容瑾《漢苑圖》以平行橫線、縱向短線與小方格單元為基礎的描繪技法，不僅展現出元代界畫發展過程中的模式化傾向，也提供我們重新評估《唐僧取經圖冊》與元代建築圖繪傳統之間的系譜關連。即使目前資料仍未能斷言《唐僧取經圖冊》與王振鵬畫風具直接系譜關係，但以其與李容瑾《漢苑圖》的緊密相似，又與山西壁畫未有類同之特色看來，《唐僧取經圖冊》此圖冊之建築繪法若置於元代界畫傳統的整體脈絡下加以理解，其與元中期開始已經在宮廷中取得位置的王振鵬，乃至其接續畫風門人之關連性，已為今後相關研究提供一個可資深化的比較基礎。

四、視覺敘事與脈絡新解

承上節所梳理，《唐僧取經圖冊》的建築畫法蘊藏有更貼近王振鵬與其門人所新發展的建築構件之模式化手法。該手法尚未見於現存的山西元代寺觀壁畫，卻得見於部分高麗佛畫作品。此一現象尚待深入檢討，現今學者已從蒙元宮廷與高麗皇室互動緊密進行解釋。[66] 據前述畫風檢視，《唐僧取經

[66] 例如，石守謙曾試圖勾勒元代中後期元文宗等帝王在藝術作為上的角色，其所對應的元朝宮廷畫壇也牽涉不少職業畫家。其中如王振鵬、唐棣等人服務大都宮廷但仍與江南密切相關。至於元代皇室與高麗的聯姻關係也當扮演重要橋樑。石守謙，〈元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生〉，《中國文化研究所學報》，65期（2017），頁97-138。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖冊》繪畫手法的新意，說明其與江南畫家王振鵬一系的聯繫。為能釐清畫風手法的定位與思考，本節要接續前於第三節已申論的《唐僧取經圖冊》之雙幅構成特色，進一步闡釋此類雙幅構成之視覺敘事新意及其於元代畫史脈絡中的定位。

在《唐僧取經圖冊》【表2】所舉出的多組雙幅畫面中，其特色在以左右畫幅的視覺連貫與母題重構，展現出極具層次的圖像敘事策略。例如，《唐僧取經圖冊》中常見以「雲氣相連」成為構圖與敘事聯繫的關鍵手法，提示著圖冊創作者有意打破冊頁形式中單幅孤立的觀看常規，改以跨頁呼應的方式引導觀者掌握內容情節的延展與轉化。本節將以此特色考察《唐僧取經圖冊》在敘事圖繪傳統中的新意，並試圖重新考慮其產造時空脈絡。

《唐僧取經圖冊》構成雙幅敘事場景的策略在元代圖繪作品中並非孤例，前已提及類似手法亦見於《長春大宗師玄風慶會圖說文》（天理圖書館藏）。該書現存卷一的十六幅插圖，板倉聖哲已指出其部分構圖手法、人物型態乃至湧雲造型，實與《唐僧取經圖冊》部分表現頗有相近概念；特別是「附友汴梁」一圖，不僅採用上下分段構圖，其左右畫幅之間亦以湧雲加以區隔，此與《唐僧取經圖冊》常見雙幅設計密切呼應。[67]《長春大宗師玄風慶會圖說文》為元代道士史志經所編纂的全真祖師丘處機畫傳，現存天理圖書館有大德九年（1305）道士路道通在杭州之重刊本有關。[68]該圖籍中以湧雲界分畫幅的構圖特徵，與《唐僧取經圖冊》雙幅手法彼此呼應，顯示元代圖繪已逐步形成具連續性與場面轉換意識的視覺敘事特色。

---

[67] 板倉聖哲，〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉，頁21。

[68] 參見康豹（Paul Katz），〈撰寫歷史，創造認同—以《玄風慶會圖》為例〉，收入張廣保編，宋學立譯，《多重視野下的西方全真教研究》（濟南：齊魯書社，2013），頁80-128。另，針對《長春大宗師玄風慶會圖說文》版本問題，近年學者考訂其勸緣題名，發現其中元代人員姓名之後又續添上明代的道士與官員姓名，主張該版本或為明代重印本，參見張方，〈《玄風慶會圖》殘卷版本考〉，《中華文化論壇》，2015年2期，頁69-72。惟，據路道通書後跋文，他在杭州重新刊刻《玄風慶會圖》後又將經板寄往大都大長春宮印行，即使有明宣德年間的再度重印，推測其原經板之圖繪表現特色，仍能保有大德年間杭州刻板特色。

臺灣大學學術期刊資料庫

仔細審視《長春大宗師玄風慶會圖說文》「附友汴梁」（圖35-1）的圖文關連，可知「附友汴梁」此幅圖繪內容僅呈現「附友汴梁」文字記述（圖35-2）的一小段情節，並非包含文字全段所記錄經歷內容。該段文字描述大定九年（1169）冬丘處機隨王重陽暫居汴梁王氏旅邸，因王重陽預知自己將逝而把兩位年輕弟子託付給兩位大弟子，文中所謂「長春所學當聽丹陽、長真當管領長生」，正是由馬鈺（丹陽）指導丘處機（長春）、譚處端（長真）管領劉處玄（長生）；此段文字隨後記錄大定十年王重陽過世後，四人（馬、譚、丘、劉）並往陝西終南山拜會王重陽友人玉蟾和公、靈陽李公。[69]

「附友汴梁」的整體畫面是以湧起雲朵為界分左右二幅。右幅，以上下畫面表現前後二進的建築物空間，下方是一處人物群集的店鋪與中庭，上方則是店鋪後側的院落，屋內有一人端坐、兩人陪侍，應該就是王重陽與兩位大弟子，而屋外則站有兩人，一人可知是丘處機與更為年輕的弟子劉處玄。（圖36）此部份畫面的人物位置安排，正符合王重陽將年輕弟子交託屋內兩大弟子，亦即「附友汴梁」文字的關鍵要旨。至於左幅則描繪一屋院場景，下方有屋門榜寫「瓷器王家」，屋內則是一位老人橫臥床榻之上，其左側立一年長大弟子、三位較年輕弟子立右側，其他多人正跪地行禮。從老人頭部上方，還有一股雲氣升起上方可見有一位執杖人物，正說明臥躺之人就是已成道升天的王重陽。從畫面描述看來，文字後段描述馬鈺等四人往終南山拜會王重陽友人一段似乎已被省略，而沒有在畫面有所交代。

具體可見「附友汴梁」的右幅說明王重陽在世已經安排了弟子們彼此的關係，而左幅則是王重陽過世升仙後，大弟子職掌宗門且與三位弟子共同修道、護守宗派，遂而得到信眾禮拜推崇的景況。左、右畫幅，強化了王重陽過世前對弟子彼此提攜、過世後弟子們確實不負所託的宗門秩序。「附友汴梁」所記錄的王重陽過世前經歷，已經在視覺上凸顯為派宗弟子的接班指定（右幅）與其達成的宗門秩序（左幅）兩個最關鍵成果。「附友汴梁」以湧雲區隔左右雙幅的構圖，顯然有效地強化了王重陽的生前、死後之場面對照

---

[69]（元）史志經編纂，《長春大宗師玄風慶會圖說文》（日本天理大學圖書館藏元大德九年〔1305〕路道通重刊本），收入《域外漢籍珍本文庫》，第4輯子部第3卷（重慶：西南師範大學出版社；北京：人民出版社，2013），頁205-206。

臺灣大學學術期刊資料庫

效果，更顯示出弟子們對於其宗門秩序的規劃安排之認可，無論是王重陽生前或死後，都同樣能延續其宗師意志。透過畫面左右雙幅的連動呈現下，能提供觀者對故事內容的豐富層次有更多體驗。

現有不少研究成果，均一再指出全真教道士們對視覺素材與其傳教手段的積極運用與成效。伊維德（Wilt L. Idema）曾舉出王重陽曾向馬鈺展示骷顱圖繪，以促成此位弟子早日修悟得道，說明骷髏圖繪的傳教作用；⑦⓪ 康豹（Paul Katz）則以不同案例說明全真教徒透過《玄風慶會圖》、《呂洞賓顯化圖》等不同視覺素材進行的宗教傳教與凝聚認同。⑦① 《唐僧取經圖冊》作為一部佛教人物故事之作品，如何與元代道教人士在圖像運用的風潮有所連動雖非本文的研考範圍；但值得思考的是，《唐僧取經圖冊》採取的左右雙幅之構圖手法，對於豐富化視覺敘事層次的目標而言，顯然是與《長春大宗師玄風慶會圖說文》「附友汴梁」有著類似的成效。全真教在元初勢力擴張迅速，丘處機弟子李志常撰《長春真人西遊記》，⑦② 又於白雲觀繪製西遊壁畫，後續衍生壁畫毀禁、佛道論辯等激烈衝突，再再說明全真教之興起，激化後續佛道陣營的對峙。⑦③ 如此說來，全真教徒對於《長春大宗師玄風慶會圖說文》之運用，能與《唐僧取經圖冊》呼應並不讓人意外。當然，此一類似成效，亦有關乎兩者在媒材形式上的相類特色。《長春大宗師玄風慶會圖說文》作為一部印刷圖書，或許表示《唐僧取經圖冊》現今的圖冊形式與印刷出版之前的製作準備相關，惜此一說法未能有確論。但是二者間所共通的雙幅構圖，當可考慮是蘊生於相近的視覺文化脈絡。是以，此類手法與元代現存可知的大量山西寺觀壁畫於視覺敘述手法上的具體差異，亦值得略進行比對說明。

---

⑦⓪ 伊維德（Wilt L. Idema），〈繪畫和舞台中的髑髏和骷髏〉，收入張廣保編，宋學立譯，《多重視野下的西方全真教研究》（濟南：齊魯書社，2013），頁573-601。

⑦① 康豹（Paul Katz）著，吳光正、劉瑋譯，〈第四章 第二類文本—壁畫〉，《多面相的神仙—永樂宮的呂洞賓信仰》（濟南：齊魯書社，2010），頁162-213。

⑦② 研究指出全真教門人取「西遊」一詞，多少參考唐三藏西天取經之典故，參見李小龍，〈《西遊記》命名的來源—兼談《西遊記》雜劇的作者〉，《北京師範大學學報（社會科學版）》，2016年6期，頁69-77。

⑦③ 秦新林，〈蒙元時的佛道之爭及其影響〉，《殷都學刊》，2006年4期，頁109-112。

臺灣大學學術期刊資料庫

本文前已透過畫中建築斗栱的畫法檢視《唐僧取經圖冊》與山西元代寺觀壁畫之間，顯然並未有相近之繪畫工坊的關連。不過，如將其與此類寺觀壁畫構圖手法相互比對，更可對《唐僧取經圖冊》之視覺敘事特色有進一步認識。即使，山西壁畫之建築斗栱部件畫法並不類似王振鵬一系作法，但是，永樂宮純陽殿的呂洞賓故事壁畫亦有相當構圖手法與規模，頗值得用以與《唐僧取經圖冊》比對其特色。純陽殿的呂洞賓畫傳壁畫又稱《純陽帝君神遊顯化圖》，在東、西壁與北壁共計52幅、各有榜題文字，約佔純陽殿壁面三分之二以上。康豹對此一壁畫的榜題文字內容與呂洞賓故事圖繪有深入考察，指出此類壁畫的說教功能，也提及純陽殿壁畫中的呂洞賓形象被塑造成一位「優雅的全真教道士」，而非文字記錄的蓬頭垢面的乞丐。[74]

本文更留意的是《純陽帝君神遊顯化圖》之視覺敘事特色。在純陽殿的壁面空間之中，以東壁而言共計有18幅畫傳，不過由於雲氣與山體的穿插安排，各畫面的左右邊界並非截然區隔，而是借用各種母題加以串連延續畫面（圖37）。從《純陽帝君神遊顯化圖》的母題運用，能看到一些與《唐僧取經圖冊》同樣的母題設計。例如，為了在大壁面中安排呂洞賓各個相關故事場景，個別場景之間也運用雲氣、大樹或山石等來進行區分。特別是雲氣的運用最為廣泛，不同型態的雲氣表現幾乎成為不同故事之間的重要區隔要素。然而，仔細檢視畫傳內容可知，東壁上的18幅畫傳是先分上下，再向左延伸出九段。然而從整個壁面看來，卻顯然並無太清晰的左右單元之區隔，乍看更有著左右橫向延伸、只分為上下兩段的畫面構成效果。

在永樂宮純陽殿的《純陽帝君神遊顯化圖》壁畫中，顯然乍看連續的左右橫向場面，實際在故事內容序列上卻非相互接續的情節，反倒應該是上下橫欄才是先後情節配置所在。這也意味著，上欄故事內容均為單數序列、下欄則都是偶數序列，講述故事必須先上下再左右，但視覺上卻猶如能有橫向延伸場面一般的構成了上下兩大橫向段落。永樂宮純陽殿的壁畫設計與其傳教成效雖已獲關注，不過具體傳教闡述呂洞賓事蹟之際，其內容敘述的序列與畫面構圖之搭配如何仍可再議。或許，對於熟知呂洞賓事蹟的宗門內之口

[74] 康豹（Paul Katz）著，吳光正、劉瑋譯，〈第四章 第二類文本—壁畫〉，頁162-213。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳事蹟者而言，由上下再左右並無難處，但是若未解故事內容觀者，不免會被橫幅接續的視覺成效所吸引而未解其情節順序。

而與這類壁畫的橫向通景式構圖相較之下，《唐僧取經圖冊》更多採以雙幅畫面的構成來展現其視覺敘事之效果，此與以印刷出版為目標的《長春大宗師玄風慶會圖說文》相近，而與壁畫構圖企圖並不類也不讓人意外。此說雖不在排除《唐僧取經圖冊》仍可作為壁畫依據，但其更與出版文化相關則是必要的認識。在現今可掌握的元代出版圖籍中，常見有善用左右雙幅的跨頁畫面之設計手法。例如在《全相平話五種》〈武王伐紂平話〉中「武王斬紂王妲己」段落配圖（圖38），文字上方的橫向畫面被分為左右兩塊版面，特別是左側版面部分還又分為兩組活動，先可見一位老人手持一物朝向幻化為九尾狐離的妲己，再有另一人持斧，前跪著被綁起來的紂王。左右兩段的畫面，雖是只提供一個場景，但卻以區段安排出故事情節與人物位置，利用此一「武王斬紂王妲己」的畫面由右向左，先是妲己、再是紂王，提供了一個與故事時序先說紂王再說妲己之逆行順序。透過畫面安排，呈現出一種獨特的視覺敘述效果，讓閱讀者得到與文字講述的情節不同之感知。

《全相平話五種》是《武王伐紂平話》等五種平話的合稱，是元至治年間（1321–1323）建安虞氏書坊刊刻講史平話的一部分。每頁上端依據情節配有插圖，共計222幅，日本內閣文庫收有元刻本。[75] 依據前舉《武王伐紂平話》的版畫資料，正可與《唐僧取經圖冊》更重視視覺敘述特色的構圖手法相有呼應。《全相平話五種》可稱為十四世紀元代中後期的視覺敘述手法之重要展現，而《唐僧取經圖冊》與之相關，更凸顯二者的構圖概念相近。另外還可舉出一項例證，能更進一步說明《唐僧取經圖冊》與當時流通的視覺圖繪元素有著互通性。在《唐僧取經圖冊》中有兩開〔下-3〕、〔上-8〕（圖39-1、39-2）描寫唐僧遇難，都將唐僧描繪為倒栽蔥姿態而仰躺在地面。這樣的人物姿態，過去十分罕見。但在《武王伐紂平話》之「南宮列殺費達」就

[75] 不著撰人，《全相平話五種》，古刻新韻．八輯（杭州：浙江人民美術出版社，2017），出版說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

有倒栽蔥人物（圖40），[76] 正是被南宮列砍殺的費達，亦以倒栽蔥姿勢摔落地面。如此類似的人物姿態，也能說明《唐僧取經圖冊》與此類平話圖籍之製作脈絡應有可推敲的關連，或可在更多圖文資料後另有申論。

《唐僧取經圖冊》的視覺敘事特色，若能結合元代出版文化脈絡進行整體觀察，將有助於深化對其構圖手法與母題運用的理解。與《長春大宗師玄風慶會圖說文》及《全相平話五種》等版畫出版品相比，《唐僧取經圖冊》在圖像呈現上展現出許多相近的製作手法，這不僅可作為構圖與母題關聯性的對照基礎，也能評估其圖像生成的文化脈絡與創新之處。其中《長春大宗師玄風慶會圖說文》與永樂宮《純陽帝君神遊顯化圖》雖皆為全真教視覺傳播的代表性案例，然兩者在媒材上的差異——版畫與壁畫——則又明顯具有略有不同的構圖方式與敘事呈現。就如前述所指出《純陽帝君神遊顯化圖》壁畫故事雖為上下順序，但仍於構圖上有橫向的高度連貫性。此一設計若從宗教宣教的角度來看，這類壁畫作品往往仰賴現場講述者的解說與引導，方能使觀者（信眾）正確理解圖繪所傳遞的敘事內容，因此上下分欄、乃至橫向畫面並非連續情節，或許並不影響觀者對壁畫內容之掌握。

回到《唐僧取經圖冊》本身，其圖文情節的編排手法顯得更為多樣且複雜，尤其透過雙幅畫面的構成，更加強化了敘事的層次與表現力。考量到圖冊中所呈現的敘事時序、場景與情節交錯繁複，若認為這些畫面組合除了一方面成為觀者自行欣賞對象之外，另一方面或是預設了具有講說者提供更為複雜的互動觀看模式，亦屬合理推論。如此不免讓人考慮，《唐僧取經圖冊》更可推想是一項從版畫汲取不少視覺手法，但又頗有繼承、或共同顯示出一些與元代壁畫繪製新意相關的成品。

《唐僧取經圖冊》的雙幅構圖之視覺敘事特色，能構成一個具備個別單元化的故事場景。例如【組合⑧】G型-①組〔下2、上10〕（圖41-1、41-2），曹炳建、黃霖雖未將此二幅視為成組關係，但已留意二幅之毘沙門天都持有淨瓶，推測是毘沙門天受命搭救唐僧並與唐僧獲救後離開金頂國的故事，並且也指出毘沙門天與《大唐三藏取經詩話》間的關連。[77] 即使文本尚

[76] 不著撰人，《全相平話五種》，古刻新韻．八輯，頁68-69。
[77] 曹炳建、黃霖，〈《唐僧取經圖冊》探考〉，頁76。

臺灣大學學術期刊資料庫

未明晰，但畫面已有明確左右幅聯繫效果，並得以構造出視覺上更顯一體的空間場景。【組合⑧】的〔下2〕畫面右幅的雲氣與樹石等都顯出與〔上10〕左側畫幅的延續感，至於其最奇特的建築圍牆則因為與〔上10〕連續之後，反而能讓讀者看出此為一座宅院。而〔下2〕的唐僧與侍者正是〔上10〕中被天王以楊枝與淨瓶救醒的故事主角，而〔上10〕的空間既是完整的宅院一角、也是事件發生的主要現場。【組合⑧】的人物（唐僧、天王）在左右畫面中重複出現，既有效地傳述故事內容情節的推進，又在同一空間場景內完整鋪陳前後時序。比起過去常用以指稱圖文敘事手法的「異時同圖」一說，在《唐僧取經圖冊》中的單元場景，其同圖之意已經不限於「異時」更而跨向超越「單一空間」之侷限；就在乍看同一場景中強化事件現場的拼組空間能力，猶如提供了一種全新視覺敘事聯想成效，一如當代電影中利用蒙太奇替換場景的隱喻手法之運用一般。而這樣的手法，具體來說就是對敘事之時間、敘事之空間，均有更為多元的組合方案與設計。

最後值得針對【組合⑨】I型-①組〔下11、下9〕（圖42-1、42-2）據其畫面予以推敲內容並增補對《唐僧取經圖冊》視覺敘事新意的認識。此組合右幅〔下11〕的唐僧雙手遮眼正要進入山林；而左幅〔下9〕可見唐僧站在大缽，正要從山洞中被拉起。實際上，依據兩幅畫面中的母題配置進行考慮的話，筆者以為可在《大慈恩寺三藏法師傳》卷二有一段提及唐僧在波羅奢大林中遭遇盜賊，被驅趕過程發現水穴「堪容人過」，法師與同伴從中逃出后，在村人領眾協助中才將賊人反制。[78] 左右幅的組合畫面，正能呈現故事情節中時序的先後，但也能同時呈現出空間之不同處所，同樣是一個對於異時同圖更進一步的複雜化處理展現，確實展現出具有豐富變化的視覺敘事設計手法。

綜合上論，《唐僧取經圖冊》的視覺敘事效果，應該不只被看作小說版畫等類似圖籍功效，更有甚者，其與故事情節共生、醞釀乃至複雜豐富化的特色，或可置於宋元說話技藝發展過程的一環。當然此一推測，在現有的資料中並不易取得具體論說，但從前舉畫面的視覺敘事與其內容新意，應可喚起後續申論的有效基礎。

[78] 釋慧立撰，釋彥悰箋，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，卷1，頁231。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語：視覺敘事與畫史定位的再思

本文透過對《唐僧取經圖冊》圖像構成、敘事結構與畫風細節的多層次考察，嘗試重新定位此一作品在元代圖像文化中的歷史與美術史意義。相較於既有文學研究中對其故事內容來源與文本系譜的重視，本文更關注圖冊在圖像語法與視覺敘事上的創新實踐，透過重返圖冊畫面本身進行梳理，特別聚焦於其雙幅成組的構圖手法、整合學者已經提出唐僧造型的系統分類，新增對建築描繪技法與元代界畫傳統的關聯性之考察，重新評估其在元代視覺文化中的位置與意義。

《唐僧取經圖冊》不僅是早期西遊故事圖像化的重要成果，其所呈現的故事未必有單一文獻源流，卻顯示其彙整多元故事情節與創新視覺敘事手法，堪稱是元代敘事圖繪中具備高度創造性的代表作品。圖冊中大量雙幅畫面之設計，顯示其有打破冊頁單幅敘事的常規，透過雲氣、人物姿態與場景連貫等構圖方式，展現出極具層次的視覺敘事策略。其成果，對原稱為「異時同圖」的視覺敘事手法，增加上更多面向的豐富層次。例如A型-①組〔上1、上9〕（圖13）得以配置出唐僧與父親皆於長安都城的場面，兩人於長安都城各有不同作為（唐僧祈雨、父親得官），卻能在看似延續的都城空間內相互延伸。而F型-④組〔下7、下6〕（圖12）的唐僧與三獸塔故事在同一場面中，更有達成「講述、再現」的視覺敘事成效，甚至可說，正是透過此處唐僧替代帝釋天成為故事角色之一，更有替換了唐僧故事的敘述角度，讓原本的見聞傳說可以有效進入唐僧西遊故事之中。這可能也就是《唐僧取經圖冊》與早期西遊故事，因為視覺敘事手法的複雜化之後，最值得留意的全新創發。這類安排不僅說明創作者有意識地建構跨頁的故事邏輯，更引導觀者參與其中，形塑出圖像主導敘述進程的觀賞經驗。

從繪畫技法觀之，《唐僧取經圖冊》在山水、人物與建築表現方面兼具南北畫風特質，顯示其製作背景可能來自江南地區的職業畫師工坊。其中，建築斗栱的模式化描繪特色，尤其接近王振鵬畫派及其後繼者如朱瑤、李容瑾等人之技法，亦與高麗部分佛畫相應，形成一種跨地域的樣式傳播現象。此部份現象頗為複雜，仍有待更多素材延伸考察；不過，本文現階段先整合

臺灣大學學術期刊資料庫

幾部西夏文佛經扉畫與泥金銀圖繪佛經等製作個案為例，初步先指出王振鵬與江南地區的佛經繪製畫師群體的頗有互動可能，應可作為未來進一步考察蒙元宮廷與江南繪畫傳統之贊助關係的評估，《唐僧取經圖冊》自當成為在考察東亞視覺文化於十四世紀的重要素材之一。

從文獻對應與敘事表現層面而論，儘管《唐僧取經圖冊》缺乏一一對應的單一文本依據，本文認同更多研究者所主張，其與《大唐西域記》、《大唐大慈恩寺三藏法師傳》、《大唐三藏取經詩話》、《西游記雜劇》與元代平話等多樣早期西遊故事都有關連，揭示其圖像敘事並非單一文本的再現，而是一種在視覺語境中對多重故事來源的整合與重構。經由視覺手法的複雜化，原有的唐僧見聞傳說也能顯示一如唐僧親身經歷，顯示其視覺敘述策略已超越傳統插圖功能，轉而形成具備視角轉換與場面組織能力的自主性更強的視覺敘事語法。

就如早期西遊故事，如《大唐三藏取經詩話》有其原出文獻來源，《唐僧取經圖冊》很可能同樣分享或取用此類初期唐僧西遊關連之各式佛典傳說。本文要旨雖不在辨識《唐僧取經圖冊》故事原本，但為強調《唐僧取經圖冊》的視覺敘事新意，可再借用另一幅畫面申論《唐僧取經圖冊》的新意與脈絡。《唐僧取經圖冊》〔上16〕（圖43）此開現有題籤文字為「旃檀大仙說野狐精」，但從畫面出現有多位孩童嬰戲景況，磯部彰、曹炳建等學者均推測此應是唐僧入鬼子母國故事情節。[79]「鬼子母」故事可上溯《雜寶藏經》中常食人子的鬼子母，因自己孩子被佛藏起後，在尋子不著才得醒悟並歸依佛法。[80]《唐僧取經圖冊》〔上-16〕並無揭缽救子情節，只見唐僧出現

---

[79] 曹炳建、黃霖，〈《唐僧取經圖冊》探考〉，頁77。

[80] 雖然鬼子母的故事後來更衍發為「鬼子母揭缽」情節。不過值得留意的是，此類「揭缽」情節的鬼怪參與、神通場面等，應是宋元階段所新發展圖繪，非鬼子母形象單一原貌。關於鬼子母圖像於早期傳入中國的各式變化，應參考謝明良，〈鬼子母在中國－從考古資料探索其圖像的起源與變遷－〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，27期（2009），頁107-156。鬼子母揭缽圖繪研究，參見 Julia K. Murray, “Representations of Hārītī, the Mother of Demons, and the Theme of “Raising the Alms-Bowl” in Chinese Painting,” *Artibus Asiae*, vol. 43, no. 4 (1981–1982), pp. 253-284. 最新研究專論有李翎，《鬼子母研究：經典、圖像與歷史》（上海：上海書店出版社，2018）。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩次，一在前景展現慈愛護持嬰孩、二在後景則拉起一位女子奔走出逃，全畫面以青綠怪石、紅色珊瑚等強調唐僧與孩童所在空間的華麗講究。此一場景佈置，可與元代《鬼子母揭缽記雜劇》兩支戲曲段落，字句中描繪著鬼子母夫妻互動的宴飲富麗場面加以聯繫。[81] 換言之，與其在《唐僧取經圖冊》中找尋文本故事的真正依據，不若仔細檢視畫中母題與視覺敘述之關鍵作用，而其中顯然仍存有更多早已經融匯並存的情節。

再若從繪畫技法與畫風來源觀察，《唐僧取經圖冊》確實有整合北宋遺風、南宋院畫與元代李郭派等多重畫風，也對人物描繪與雲氣表現手法顯示出並存的新舊技術。不過，經過本文進一步檢視畫中十餘幅有建築場景之畫頁，特別指出其斗栱構件以縱橫線條與小方格組合而成的模式化畫法，更貼近於王振鵬一系之畫法特色。從王振鵬與其弟子們，如朱玭《妙法蓮華經扉畫》、李容瑾《漢苑圖》等具體存世作品進行比對後，更可知《唐僧取經圖冊》與李容瑾《漢苑圖》對斗栱的模式化觀念更有高度相似，顯示其極可能出自江南地區乃至與出版市場相關的職業畫師工坊體系。

從圖冊之敘事手法而言，本文將其構圖策略與《長春大宗師玄風慶會圖說文》、《全相平話五種》等元代平話書系中之版畫畫面進行比對，發現其中不乏相似的雙頁連續、異時共境與角色交替敘述等視覺特質。此類手法既可視為受戲曲與變文視覺演出邏輯之影響，也反映出元代圖文傳播媒介中對敘事場面構圖手法之探索。《唐僧取經圖冊》所展現之這類編排邏輯，不僅與宋元以降的視覺敘事之具體實踐密切呼應，也提供了觀察圖像與文本互構關係的深層視角。

綜合言之，《唐僧取經圖冊》不應僅視為文學文本的視覺附屬產物，而是一件具有敘事積極目標的圖繪創作，其所呈現的畫風語彙、構圖組織與敘事技巧，一方面能展現元代敘事圖繪的高度成熟，也在不同媒材交匯的視覺敘事手法中，展現出視覺素材不僅能再現故事文本，更能建構並演繹新的專屬情節與內容。而此一標舉「視覺敘事」之思考方向，在美術史對圖文關係研究之際仍以文獻文本為導向的思維架構中，還需更多細緻省思與考察，也

[81] 劉蔭柏編，《西遊記研究資料》(上海：上海古籍出版社，1990)，頁180-181。

臺灣大學學術期刊資料庫

仰賴更多具體個案之推進。未來，倘若能結合視覺語彙之系統分析、觀眾接受角度乃至敘事理論等方法進行不同面向的交叉研究，將更有機會深化理解《唐僧取經圖冊》此類豐富手法之素材，探查其在敘事圖繪發展脈絡中的定位與價值。此一圖冊不僅是元代敘事圖繪的重要代表作，也可視為視覺敘述語法發展史上的關鍵作品。其所呈現的多層次敘事策略與跨媒材的表現邏輯，將有助於我們重思宋元以降圖像文化中的敘事機制，未來，或能為理解東亞佛教故事圖繪的視覺實踐提供全新的研究起點。

後記：本文為原科技部「知無涯：近世中國的士人活動與知識建構—尋訪善知識：宋元善財參歷圖繪研究」（108-2410-H-002-244-MY2）專題計畫之延伸成果，基於善財參歷與唐僧西遊常被聯繫考察，在與劉瓊云、廖咸惠、陳雯怡、吳雅婷之定期研討中開啟此一研究。相關內容曾於北京大學人文社會科學研究院「信息溝通與國家秩序 第十次工作坊」（2021年3月27日）線上論壇發表，獲陸揚教授提醒唐代文獻之考校觀點。2022年8月曾完成文稿，然經一年審查獲三份審查意見而發表未果。本文為2024年底據前述審查意見之新撰文稿，更聚焦於「雙幅組合」之視覺敘述新意，並及於界畫手法之觀察。對此研究，筆者獲多位匿名審查人悉心指正、啟發良多。特別感謝板倉聖哲教授於大和文華館共同觀看此冊，而後贈予石守謙院士的二玄社複製出版品與其研究成果，正是本研究的起點。

（責任編輯：陳怡亘）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

不著撰人

《全相平話五種》，古刻新韻・八輯，杭州：浙江人民美術出版社，2017。

夏文彥

《圖繪寶鑑》，宸翰樓叢書本，收錄於近藤秀實、何慶先編，《《圖繪寶鑑》校勘與研究》，南京：江蘇古籍出版社，1997。

殷奎

《強齋集》，收入《四庫全書珍本》，第四集，第1181-1185冊，臺北：臺灣商務印書館，1973。

釋玄奘、辯機原著；季羨林等校注

《大唐西域記校注》，北京：中華書局，1985。

釋玄奘述；釋辯機撰

《大唐西域記》，卷7，CBETA《大正新脩大藏經》，第51冊，No. 2087。中華電子佛典：cbetaonline.dila.edu.tw/zh/（檢索日期：2025年6月11日）。

釋慧立撰；釋彥悰箋

《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，卷1，CBETA《大正新脩大藏經》，第50冊，No. 2053。中華電子佛典：cbetaonline.dila.edu.tw/zh/（檢索日期：2025年6月11日）。

史志經編纂

《長春大宗師玄風慶會圖說文》，日本天理大學圖書館藏元大德九年（1305）路道通重刊本，收入《域外漢籍珍本文庫》，第4輯子部第3卷，重慶：西南師範大學出版社；北京：人民出版社，2013。

邵普涵纂；鄭澐修

《杭州府志》，收入《續修四庫全書》，史部地理類701-703，上海：上海古籍出版社，1995。

楊景賢

《西游記 雜劇》（原題「楊東來先生批評西游記」，為《傳奇四十種》內一種），萬曆間刊本、日本宮內廳書陵部藏，收入《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》，第2輯第23冊，桂林：廣西師範大學出版社，2016。

虞集

《道園學古錄》，上海涵芬樓景印明景泰翻元小字本，收入《四部叢刊》，初編集部300-301，上海：上海商務印書館，1936。

臺灣大學學術期刊資料庫

近人論著

小川裕充
2017 〈傳王振鵬 唐僧取經圖冊〉,《臥遊：中國山水畫的世界》, 臺北：石頭出版股份有限公司，頁242。
Ogawa, Hiromitsu
2017 "Chuan Wang Zhenpeng *Tangseng qujing tuce* (*The Album of Tang Monk's Journey to the West* Attributed to Wang Zhenpeng)," *Woyou: Zhongguo shanshuihua de shijie* (Dream Journey: The World of Chinese Landscape Painting), Taipei: Rock Publishing International, p. 242.
井手誠之輔
2018 〈蒙元和東亞的佛教繪畫〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》, 44期，頁1-34。
Ide, Seinosuke
2018 "Mongolian Yuan and East Asian Buddhist Paintings," *Taida Journal of Art History*, no. 44, pp. 1–34.
太田辰夫著；王言譯
2017 《西遊記研究》, 上海：復旦大學出版社。
Ota, Tatsuo; Wang, Yan trans.
2017 *Xiyouji yanjiu* (Studies on *Journey to the West*), Shanghai: Fudan University Press.
戶田禎佑
1992 〈『唐僧取經圖冊』の様式的檢討〉,《國華》, 1163號，頁34-42。
Toda, Teisuke
1992 "*Tōsō shukyō zusatsu* no yōshikiteki kentō (A Formal Analysis of *The Album of Tang Monk's Journey to the West*)," *Kokka*, no. 1163, pp. 34–42.
中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編
2005 《三洞拾遺》, 合肥：黃山書社，冊46。
Zhongguo zongjiao lishi wenxian jicheng bianzuan weiyuanhui (Editorial Committee for the Collection of Historical Documents on Chinese Religions) ed.
2005 *San tung shih i* (Supplement to the Three Caverns), Hefei: Huangshan Publishing House, vol. 46.
古原宏伸
2005 《中國畫卷の研究》, 東京：中央公論美術出版。
Kohara, Hironobu
2005 *Chūgoku gakan no kenkyū* (A Study of Chinese Handscroll Paintings), Tokyo: Chūō Kōron Bijutsu.
田仲一成
1992 〈『唐僧取經圖冊』故事初探〉,《國華》, 1163號，頁21-33。

臺灣大學學術期刊資料庫

Tanaka, Issei
1992 "*Tōsō shukyō zusatsu* koji shotan (A Preliminary Study of the Stories in *The Album of Tang Monk's Journey to the West*)," *Kokka*, no. 1163, pp. 21–33.

石守謙
1996 〈南宋的兩種規諫畫〉,收入氏著,《風格與世變:中國繪畫史論集》,臺北:允晨文化,頁87-130。
2017 〈元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生〉,《中國文化研究所學報》,65期,頁97-138。

Shih, Shou-chien
1996 "Nan Song de liang zhong guijian hua (Two Types of Didactic Painting in the Southern Song Dynasty)," in Shih Shouchien, *Fengge yu shibian: Zhongguo huihuashi lunji* (Style in Transformation: Studies on the History of Chinese Painting), Taipei: Asian Cultural Publishing, pp. 87–130.
2017 "The Court Art of Tugh Temür and the Regeneration of Northern Song Paradigms," *Journal of Chinese Studies*, no. 65, pp. 97–138.

伊維德(Wilt L. Idema)
2013 〈繪畫和舞台中的髑髏和骷髏〉,收入張廣保編,宋學立譯,《多重視野下的西方全真教研究》,濟南:齊魯書社,頁573-601。

Idema, Wilt L.
2013 "Huihua he wutai zhong de dulou he kulou (Skulls and Skeletons in Art and on Stage)," in Zhang Guangbao ed., Song Xueli trans., *Researches on Quanzhen Daoism from Western Perspectives*, Jinan: Shandong Qilu Press Co., Ltd., pp. 573–601.

泉屋博古館、根津美術館編
2016 《高麗佛畫—香りたつ裝飾美》,京都:泉屋博古館;東京:根津美術館。

Sen-oku Hakukokan Museum, and Nezu Museum eds.
2016 *The Fragrant Sublime: Koryŏ Buddhist Paintings*, Kyoto: Sen-oku Hakukokan Museum; Tokyo: Nezu Museum.

余輝
2003 〈認知王振鵬、林一清及元代宮廷界畫〉,收入范景中、曹意強主編,《美術史與觀念史I》,南京:南京師範大學出版社,頁59-98。

Yu, Hui
2003 "Renzhi Wang Zhenpeng, Lin Yiqing ji Yuandai gongting jiehua (Understanding Wang Zhenpeng, Lin Yiqing, and Yuan Court Ruled-Line Paintings)," in Fan Jingzhong and Cao Yiqiang eds., *History of Art and History of Ideas I*, Nanjing: Nanjing Normal University Press, pp. 59–98.

李小龍
2016 〈《西遊記》命名的來源—兼談《西遊記》雜劇的作者〉,《北京師範大學學報(社會科學版)》,6期,頁69-77。

臺灣大學學術期刊資料庫

Li, Xiaolong
2016 “The Origin of the Xiyouji (Journey to the West),” *Journal of Beijing Normal University (Social Sciences)*, no. 6, pp. 69–77.
李思洋
2017 〈建築及其構件的時代特徵在界畫斷代中的意義—以欄杆形制、做法在《唐僧取經圖冊》時代屬性探討中的作用為例〉,《裝飾》, 4期，頁70-73。
Li, Siyang
2017 “The Significance of Time Feature of Architecture and Its Components in the Dating of Ruler Paintings: Research on the Blusters Shape and Structure in *Atlas of Journey to the West,” Zhuangshi* (Art & Design), no. 4, pp. 70–73.
李翎
2018 《鬼子母研究：經典、圖像與歷史》, 上海：上海書店出版社。
Li, Ling
2018 *Guizimu yanjiu: jingdian, tuxiang yu lishi* (A Study of Hariti: Texts, Images, and History), Shanghai: Shanghai shudian chubanshe (Shanghai Bookstore Publishing House).
奈良國立博物館、東京文化財研究所編
2014 《大徳寺伝来五百羅漢図》, 京都：思文閣出版。
Nara National Museum, and National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo eds.
2014 *Daitokuji Denrai Gohyaku Rakan-zu* (The Daitokuji 500 Luohans), Kyoto: Shibunkaku.
板倉聖哲
2001 〈（傳）王振鵬「唐僧取經圖冊」—元時代繪畫の中での位置付け〉, 收入磯部彰編,《唐僧取經圖冊・解題》, 東アジア善本叢刊，第1冊・別冊，東京：二玄社，頁19-32。
Itakura, Masaaki
2001 “(Den) Ō Shinhō *Tōsō Shukyō Zusatsu* — Genjidai kaiga no naka de no ichi zuke (*The Album of Tang Monk’s Journey to the West* Attributed to Wang Zhenpeng — Its Position within Yuan Dynasty Painting),” in Akira Isobe ed., *Tōsō shukyō zusatsu, kaidai* (Introduction to *The Album of Tang Monk’s Journey to the West*), Higashi Ajia zenpon sōkan, Volume 1, Supplement, Tokyo: Nigensha Publishing Co., Ltd., pp. 19–32.
板倉聖哲主編
1998 《特別展 元時代の繪畫》, 奈良：大和文華館。
Itakura, Masaaki ed.
1998 *Tokubetsu-ten: Genjidai no kaiga* (Special Exhibition: Yuan Dynasty Painting), Nara: The Museum Yamato Bunkakan.
竺洪波
2006 〈第八章《西遊記》成書（源流）論〉, 收入氏著,《四百年《西遊記》學術史》, 上海：復旦大學出版社，頁227-265。

臺灣大學學術期刊資料庫

Zhu, Hongbo
2006 "Di ba zhang *Xiyouji* chengshu (yuanliu) lun (Chapter 8: The Formation and Origins of *Journey to the West*)," in Zhu Hongbo, *Sibai nian* Xiyouji *xueshu shi* (A Four-Hundred-Year Academic History of *Journey to the West*), Shanghai: Fudan University Press, pp. 227–265.
段玉泉
2006 〈管主八施印《河西字大藏經》新探〉,《西夏學》,第1輯,頁99-104。
Duan, Yuquan
2006 "Guanzhuba shiyin *Hexizi dazangjing* xin tan (A New Study on Guanzhuba's Woodblock Carving and Distribution of the *Hexi Buddhist Canon*)," *Xixia Studies*, vol. 1, pp. 99–104.
浙江大學中國古代書畫研究中心編
2008 《宋畫全集・第一卷・北京故宮博物院藏品》,杭州:浙江大學出版社,冊2。
Zhejiang daxue Zhongguo gudai shuhua yanjiu zhongxin (Center for Ancient Chinese Calligraphy and Painting, Zhejiang University) ed.
2008 *Songhua quanji, di yi juan, Beijing gugong bowuyuan cangpin* (The Complete Collection of Song Dynasty Paintings, vol. 1, Collection of the Palace Museum, Beijing), Hangzhou: Zhejiang University Press, no. 2.
孫伯君、鄭昊
2022 〈李惠月及元代河西僧人寫刊佛經史實再考〉,《北方民族大學學報》,4期,頁99-106。
Sun, Bojun, and Hao Zheng
2022 "Further Investigation on the History of Transcribing and Engraving Buddhist Scriptures by LI Hui-yue and Monks of the White-Cloud School," *Journal of North Minzu University*, no. 4, pp. 99–106.
秦新林
2006 〈蒙元時的佛道之爭及其影響〉,《殷都學刊》,4期,頁109-112。
Qin, Xinlin
2006 "Effect of the Debate of Buddhists and Taoists in Yuan Dynasty," *Yindu Journal*, no. 4, pp. 109–112.
康豹(Paul Katz)
2013 〈撰寫歷史,創造認同—以《玄風慶會圖》為例〉,收入張廣保編,宋學立譯,《多重視野下的西方全真教研究》,濟南:齊魯書社,頁80-128。
Katz, Paul R.
2013 "Zhuanxie lishi, chuangzao renting—yi *Xuanfeng qinghui tu* weili (Writing History, Creating Identity—A Case Study of the *Xuanfeng qinghui tu*)," in Zhang Guangbao ed., Song Xueli trans., *Researches on Quanzhen Daoism from Western Perspectives*, Jinan: Shandong Qilu Press Co., Ltd., pp. 80–128.

臺灣大學學術期刊資料庫

康豹著；吳光正、劉瑋譯
2010 〈第四章 第二類文本—壁畫〉，《多面相的神仙—永樂宮的呂洞賓信仰》，濟南：齊魯書社，頁162-213。
Katz, Paul R.; Wu, Guangzheng, and Wei Liu trans.
2010 "Di si zhang di er lei wenben bihua (Chapter 4: Category II Texts — Murals)," *Images of the Immortal: The Cult of Lu Dongbin at the Palace of Eternal Joy*, Jinan: Shandong Qilu Press Co., Ltd, pp. 162–213.
張方
2015 〈《玄風慶會圖》殘卷版本考〉，《中華文化論壇》，2期，頁69-72。
Zhang, Fang
2015 "*Xuanfeng qinghui tu* canjuan banben kao (A Study of the Fragmentary Versions of *Xuanfeng qinghui tu*)," *Forum on Chinese Culture*, no. 2, pp. 69–72.
曹炳建、黃霖
2008 〈《唐僧取經圖冊》探考〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》，6期，頁72-82。
Cao, Bingjian, and Lin Huang
2008 "A Study of Tang Seng Qu Jing Tu Ce," *Journal of Shanghai Normal University (Philosophy & Social Sciences Edition)*, no. 6, pp. 72–82.
陳引馳、陳特
2015 〈《大唐西域記》所載佛教口傳故事考述〉，《嶺南學報》，復刊號（第一、二輯合刊），頁389-424。
Chen, Yinchi, and Te Chen
2015 "*Da Tang xiyu ji* suo zai Fojiao kouchuan gushi kaoshu (An Examination of Buddhist Oral Narratives in the *Great Tang Records on the Western Regions*)," *Lingnan Journal of Chinese Studies*, resumed issue (no. 1 & 2), pp. 389–424.
陳韻如
2002 〈記憶的圖像—王振鵬龍舟圖研究〉，《故宮學術季刊》，20卷2期，頁129-164。
2009 〈「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，26期，頁135-192。
Chen, Yun-ru
2002 "Images from Times Past: A Study of Wang Chen-p'eng's Dragon Boat Paintings," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 20, no. 2, pp. 129–164.
2009 "Chieh-hua in the Sung-Yüan Transition: A Study on Wang Chen-p'eng's Ruled-line Painting Style," *Taida Journal of Art History*, no. 26, pp. 135–192.
劉滌宇
2022 〈《唐僧取經圖冊》研究的回顧與展望〉，《淮陰師範學院學報（哲學社會科學版）》，3期，頁312-316。

臺灣大學學術期刊資料庫

Liu, Diyu
2022 "The Review and Expectation of the Research on The Atlas of Xuan Zang's Buddhist Scriptures," *Journal of Huaiyin Teachers College (Social Sciences Edition)*, no. 3, pp. 312–316.
劉蔭柏編
1990 《西遊記研究資料》，上海：上海古籍出版社。
Liu, Yinbo ed.
1990 *Xiyouji yanjiu ziliao* (Research Materials on *Journey to the West*), Shanghai: Shanghai guji chubanshe (Shanghai Ancient Books Publishing House).
蔡鐵鷹
2007 〈第五章 元明複雜的體系與型態〉，收入氏著，《《西遊記》的誕生》，北京：中華書局，頁185-189。
Cai, Tieying
2007 "Di wu zhang Yuan Ming fuza de tixi yu xingtai (Chapter 5: Complex Systems and Forms in the Yuan and Ming Dynasties)," in Cai Tieying, Xiyouji *de dansheng* (The Birth of Journey to the West), Beijing: Chung Hwa Book Company, pp. 185–189.
蕭軍編著
2008 《永樂宮壁畫》，北京：文物出版社。
Xiao, Jun ed.
2008 *The Murals of the Palace of Yongle*, Beijing: Cultural Relics Press.
鍾子寅編
2022 《法華經及其美術》，臺北：國立故宮博物院。
Chung, Tzu-yin ed.
2022 *The Arts of the Lotus Sūtra*, Taipei: National Palace Museum.
磯部彰
1993 《『西遊記』形成史の研究》，東京：創文社。
2001 〈『唐僧取經圖冊』の研究—『西遊記物語繪』史における『唐僧取經圖冊』〉，收入磯部彰編，《唐僧取經圖冊・解題》，東アジア善本叢刊，第1冊・別冊，東京：二玄社，頁3-18。
Isobe, Akira
1993 *A Study of the History of the* "Hsi-yu chi 西遊記", Tokyo: Sobunsha.
2001 "*Tōsō shukyō zusatsu* no kenkyū — Saiyūki Monogatari-e shi ni okeru *Tōsō shukyō zusatsu* (A Study of *The Album of Tang Monk's Journey to the West: The Album of Tang Monk's Journey to the West* in the History of Saiyūki Monogatari-e)," in Akira Isobe ed., *Tōsō shukyō zusatsu, kaidai* (Introduction to *The Album of Tang Monk's Journey to the West*), Higashi Ajia zenpon sōkan, Volume 1, Supplement, Tokyo: Nigensha Publishing Co., Ltd., pp. 3–18.

臺灣大學學術期刊資料庫

磯部彰編
2001 《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，東京：二玄社。
2001 《唐僧取經圖冊・解題》，東アジア善本叢刊，第1冊・別冊，東京：二玄社。
Isobe, Akira ed.
2001 *Tōsō shukyō zusatsu* (*The Album of Tang Monk's Journey to the West*), Higashi Ajia zenpon sōkan, Volume 1, Tokyo: Nigensha Publishing Co., Ltd.
2001 *Tōsō shukyō zusatsu, kaidai* (Introduction to *The Album of Tang Monk's Journey to the West*), Higashi Ajia zenpon sōkan, Volume 1, Supplement, Tokyo: Nigensha Publishing Co., Ltd.
謝明良
2009 〈鬼子母在中國－從考古資料探索其圖像的起源與變遷－〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，27期，頁107-156。
Hsieh, Ming-liang
2009 "A Study of the Origin and Development of the Representation of Hariti in the Chinese Tradition," *Taida Journal of Art History*, no. 27, pp. 107–156.
Huang, Shih-shan Susan
2024 *The Dynamic Spread of Buddhist Print Culture: Mapping Buddhist Book Roads in China and Its Neighbors*, Leiden, Boston: Brill.
Julia K. Murray
1981–1982 "Representations of Hārītī, the Mother of Demons, and the Theme of "Raising the Alms-Bowl" in Chinese Painting," *Artibus Asiae*, vol. 43, no. 4, pp. 253–284.
1998 "What is 'Chinese Narrative Illustration,'" *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 4, pp. 602–615.
National Museum of Korea（국립중앙박물관）
2010 *Masterpieces of Goryeo Buddhist Painting: A Long Lost Look After 700 Years*（고려불화대전 : 700 년만의 해후 高麗佛畫大展）, Seoul: National Museum of Korea.

網路論文與資料庫

中華電子佛典
cbetaonline.dila.edu.tw/zh/（檢索日期：2025年6月11日）。
故宮典藏資料檢索
https://digitalarchive.npm.gov.tw/（檢索日期：2025年6月11日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1-1 《唐僧取經圖冊》，上冊，私人收藏。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊（東京：二玄社，2001）。

圖1-2 《唐僧取經圖冊》，下冊，私人收藏。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊。

圖2 《唐僧取經圖冊》，梁章鉅題跋，私人收藏。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上、下冊，題跋。

圖3 《唐僧取經圖冊》〔上15〕，〈玉肌夫人〉，私人收藏。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖15。

圖4-1 《唐僧取經圖冊》〔上1〕，〈涼州城內〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖1。

圖4-2 《唐僧取經圖冊》〔上9〕，〈唐僧過女人國〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖9。

圖5-1 《唐僧取經圖冊》〔下14〕，〈萬程河降大威顯勝龍〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖14。

圖5-2 《唐僧取經圖冊》〔下16〕，〈唐僧取經廻國〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖16。

圖6-1 《唐僧取經圖冊》〔下7〕，〈中印度尋法伽寺〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖7。

圖6-2 《唐僧取經圖冊》〔上14〕，〈佛影國降瞿婆龍國〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖14。

圖6-3 《唐僧取經圖冊》〔下1〕，〈釋迦林龜子夫人〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖1。

圖7-1 《唐僧取經圖冊》〔下7〕，〈中印度尋法伽寺〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖7。

圖7-2 《唐僧取經圖冊》〔下6〕，〈金頂國長爪大仙鬪法〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖6。

圖8-1 《唐僧取經圖冊》〔下1〕（G型），〈釋迦林龜子夫人〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖1。

圖8-2 《唐僧取經圖冊》〔下2〕（G型），〈金葫蘆寺過火炎山〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖2。

圖8-3 《唐僧取經圖冊》〔上10〕（G型），〈佛寺法水救唐僧〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖10。

圖9 《唐僧取經圖冊》〔下6〕局部，〈金頂國長爪大仙鬪法〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖6。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖10 《唐僧取經圖冊》〔下7〕局部，〈中印度尋法伽寺〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖7。

圖11 《唐僧取經圖冊》〔下6〕局部，〈金頂國長爪大仙鬪法〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖6。

圖12 《唐僧取經圖冊》F型-④組〔下7、下6〕。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖6、7。

圖13 《唐僧取經圖冊》A型-①組〔上1、上9〕。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖1、9。

圖14 《唐僧取經圖冊》E型-①組〔上5、上4〕。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖4、5。

圖15 《唐僧取經圖冊》F型-①組〔上3、上6〕。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖3、6。

圖16 《唐僧取經圖冊》〔上6〕局部，〈流沙河降沙和尚〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖6。

圖17 《唐僧取經圖冊》〔上3〕局部。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖3。

圖18 唐棣，《霜浦歸漁》，1338年，臺北，國立故宮博物院藏。故宮典藏資料檢索：https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/518?dep=P（檢索日期：2025年6月11日）。

圖19 《唐僧取經圖冊》〔上12〕局部，〈飛虎國降小班〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖12。

圖20 王振鵬，《龍舟圖》，臺北，國立故宮博物院藏。故宮典藏資料檢索：https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/1139?dep=P（檢索日期：2025年6月11日）。

圖21 王振鵬，《龍池競渡圖》，1323年，臺北，國立故宮博物院藏。故宮典藏資料檢索：https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/1129?dep=P（檢索日期：2025年6月11日）。

圖22 朱瑤，《妙法蓮華經卷》，卷一扉畫，1330年，臺北，國立故宮博物院藏。取自鍾子寅編，《法華經及其美術》（臺北：國立故宮博物院，2022），圖版61。

圖23 朱瑤，《妙法蓮華經卷》，卷五扉畫，1330年，臺北，國立故宮博物院藏。取自鍾子寅編，《法華經及其美術》，圖版61。

圖24 李容瑾，《漢苑圖》，臺北，國立故宮博物院藏。故宮典藏資料檢索：https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail?id=685&dep=P（檢索日期：2025年6月11日）。

圖25 李容瑾，《漢苑圖》局部，臺北，國立故宮博物院藏。故宮典藏資料檢索：https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail?id=685&dep=P（檢索日期：2025年6月11日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖26 《唐僧取經圖冊》局部，〈飛虎國降小班〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖12。

圖27-1 《大德寺五百羅漢圖》軸14局部，〈佛堂〉。取自奈良國立博物館、東京文化財研究所編，《大德寺伝来五百羅漢図》（京都：思文閣出版，2014），頁23。

圖27-2 《大德寺五百羅漢圖》軸35局部，〈阿彌陀畫像供養〉。取自奈良國立博物館、東京文化財研究所編，《大德寺伝来五百羅漢図》，頁44。

圖27-3 《大德寺五百羅漢圖》軸42局部，〈經藏〉。取自奈良國立博物館、東京文化財研究所編，《大德寺伝来五百羅漢図》，頁51。

圖28 張擇端，《清明上河圖》局部，北京，故宮博物院藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集．第一卷．北京故宮博物院藏品》（杭州：浙江大學出版社，2008），冊2，圖21。

圖29-1 《觀經十六觀變相圖》，日本茨城大高寺藏。取自National Museum of Korea （국립중앙박물관）, *Masterpieces of Goryeo Buddhist Painting: A Long Lost Look After 700 Years* （고려불화대전 : 700 년만의 해후 高麗佛畫大展）(Seoul: National Museum of Korea, 2010), p. 23.

圖29-2 《觀經十六觀變相圖》局部，日本茨城大高寺藏。取自National Museum of Korea, *Masterpieces of Goryeo Buddhist Painting: A Long Lost Look After 700 Years*, p. 23.

圖30 《彌勒下生經變相圖》，日本知恩院藏。取自National Museum of Korea, *Masterpieces of Goryeo Buddhist Painting: A Long Lost Look After 700 Years*, p. 25.

圖31 《慈悲道場懺罪法》，卷5，1302年，中國國家圖書館藏。取自翁連溪、李洪波主編，《中國佛教版畫全集》（北京：中國書店，2014），卷4，頁47。

圖32 李惠月抄寫，《金銀華嚴經》，卷80扉畫。取自Shih-shan Susan Huang, *The Dynamic Spread of Buddhist Print Culture: Mapping Buddhist Book Roads in China and Its Neighbors* (Leiden, Boston: Brill, 2024), p. 628.

圖33 《佛國禪師文殊指南圖贊》，善財童子第五十三詣、佛國禪師。取自翁連溪、李洪波主編，《中國佛教版畫全集》，卷2，頁86。

圖34 《純陽帝君神遊顯化圖》「瑞應永樂」局部，永樂宮純陽殿東壁。取自蕭軍編著，《永樂宮壁畫》（北京：文物出版社，2008），頁168。

圖35-1 《玄風慶會圖說文》，〈附友汴梁〉。取自《玄風慶會圖》，收入中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編，《三洞拾遺》（合肥：黃山書社，2005），冊46，卷2，頁7。

圖35-2 《玄風慶會圖說文》，〈附友汴梁〉文字記述。取自《玄風慶會圖》，收入中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編，《三洞拾遺》，冊46，慶會圖一，頁8。

圖36 《玄風慶會圖說文》，〈附友汴梁〉局部。取自《玄風慶會圖》，收入中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編，《三洞拾遺》，冊46，卷2，頁7。

圖37 《純陽帝君神遊顯化圖》，永樂宮純陽殿東壁。取自蕭軍編著，《永樂宮壁畫》，頁160。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖38　《武王伐紂平話》，〈武王斬紂王妲己〉。取自浙江人民美術出版社編，《全相平話五種》，古刻新韻．八輯（杭州：浙江人民美術出版社，2017），頁84-85。

圖39-1　《唐僧取經圖冊》〔下3〕，〈過魔女國〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖3。

圖39-2　《唐僧取經圖冊》〔上8〕，〈八風山收豬八戒〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖8。

圖40　《武王伐紂平話》，〈南宮列殺費達〉。取自浙江人民美術出版社編，《全相平話五種》，古刻新韻．八輯，頁68-69。

圖41-1　《唐僧取經圖冊》〔下2〕（G型-①組）。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖2。

圖41-2　《唐僧取經圖冊》〔上10〕（G型-①組）。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖10。

圖42-1　《唐僧取經圖冊》〔下11〕（I型-①組）。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖11。

圖42-2　《唐僧取經圖冊》〔下9〕（I型-①組）。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，下冊，圖9。

圖43　《唐僧取經圖冊》〔上16〕，〈旃檀大仙說野狐精〉。取自磯部彰編，《唐僧取經圖冊》，東アジア善本叢刊，第1冊，上冊，圖16。

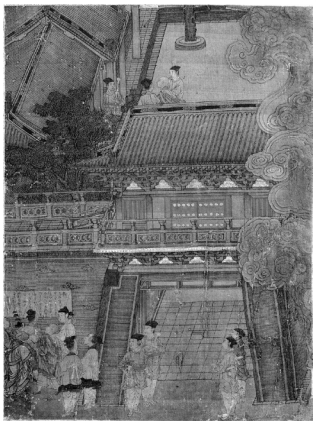
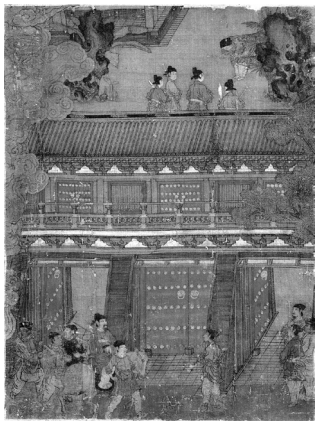
臺灣大學學術期刊資料庫

表1

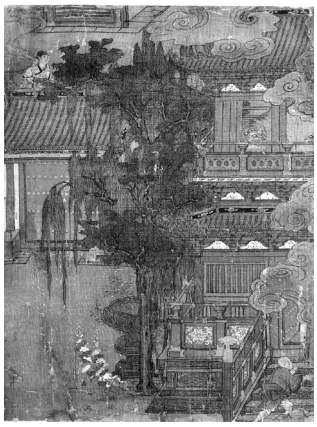
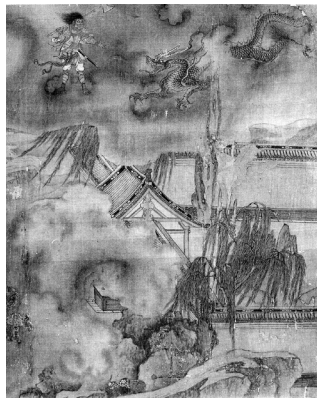
	磯部彰（2001） 故事情節＆畫幅群組	板倉聖哲（2001） 唐僧形象＆畫幅組合
I. 西天取經勅命	上1、上9、下14、下16	A: 上1、上9、A: 下14、下16
II. 唐僧與侍者	下7、上14、下1	F: 下7、H: 上14、G: 下1
III. 毘沙門天與龍馬	上5、上4、上13	E: 上5、上4、E: 上13
IV. 跨越唐國界	上2、上3、上6	B: 上2、 F:上3、上6
V. 入西域國、鬼子母國	上15、上16	J: 上15、D: 上16
VI. 古剎遇虎	上12、上11	F: 上12、上11
VII. 山中迷途	下11、下9	I: 下11、下9
VIII. 妖女毒害	下3、上8、下2、上7	C: 下3、上8、 G: 下2、C: 上7
IX. 火妖狐宅遇險	下8、下6、下10、下4、下5、上10	F: 下6、F: 下8、下10、F: 下4、下5、G: 上10
X. 抵達西天	下12、下13、下15	C: 下12、下13、下15

臺灣大學學術期刊資料庫

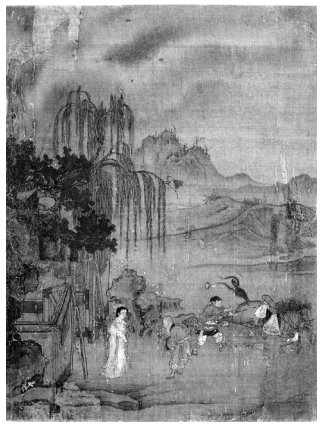
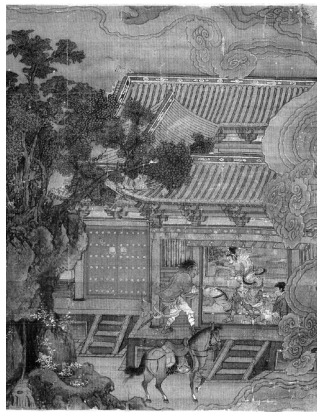
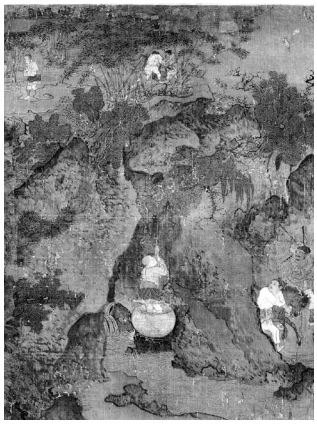
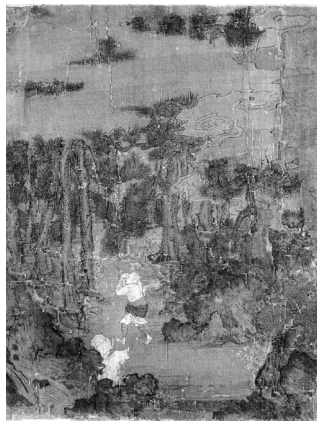
表2

	左幅	右幅
【組合①】A型-①組〔上1（左）、上9（右）〕		
【組合②】E型-①組〔上5（左）、上4（右）〕		
【組合③】F型-①組〔上3（右）、上6（左）〕		

臺灣大學學術期刊資料庫

【組合④】F型-②組〔上12、上11〕		
【組合⑤】F型-③組〔下4（右）、下5（左）〕		
【組合⑥】F型-④組〔下6（左）、下7（右）〕		

臺灣大學學術期刊資料庫

【組合⑦】F型-⑤組〔下10（左）、下8（右）〕		
【組合⑧】G型-①組〔下2（左）、上10（右）〕		
【組合⑨】I型-①組〔下11（右）、下9（左）〕		

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

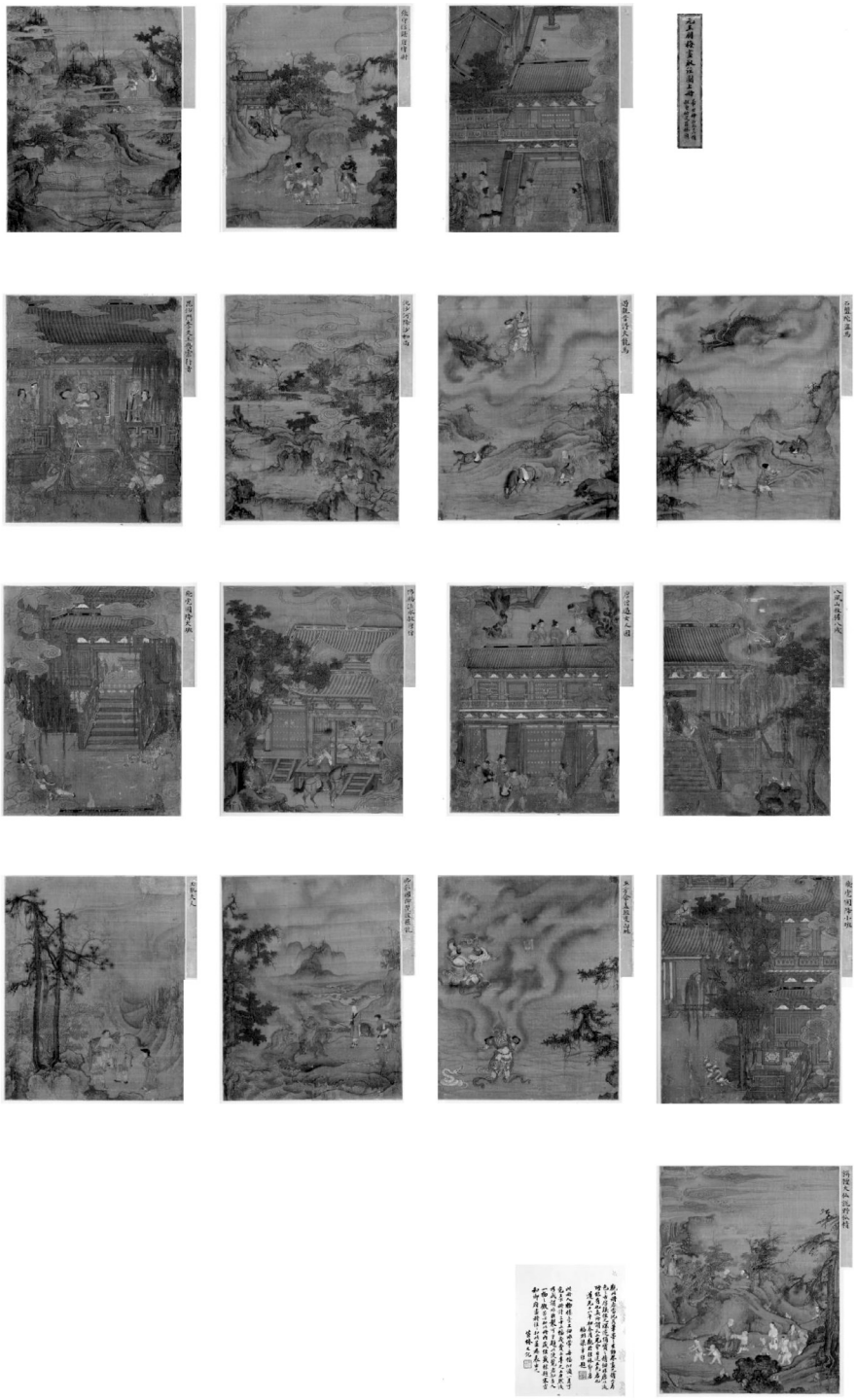


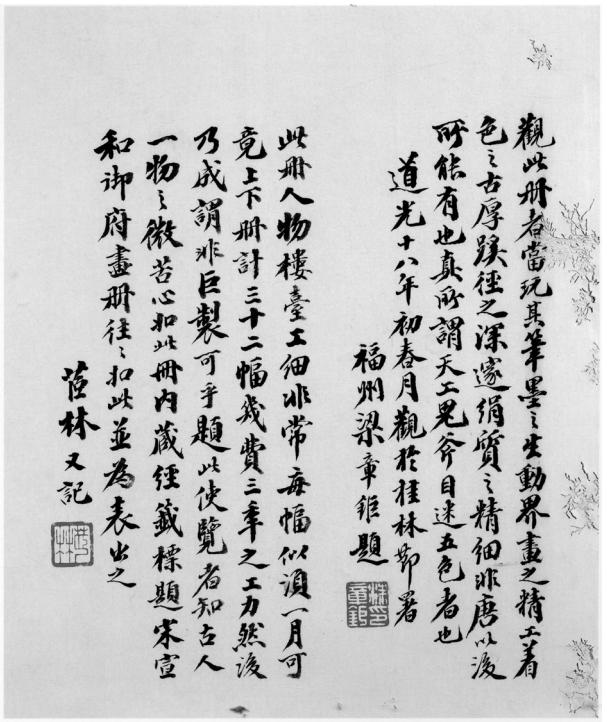
圖1-1　《唐僧取經圖冊》　上冊　私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-2 《唐僧取經圖冊》 下冊 私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



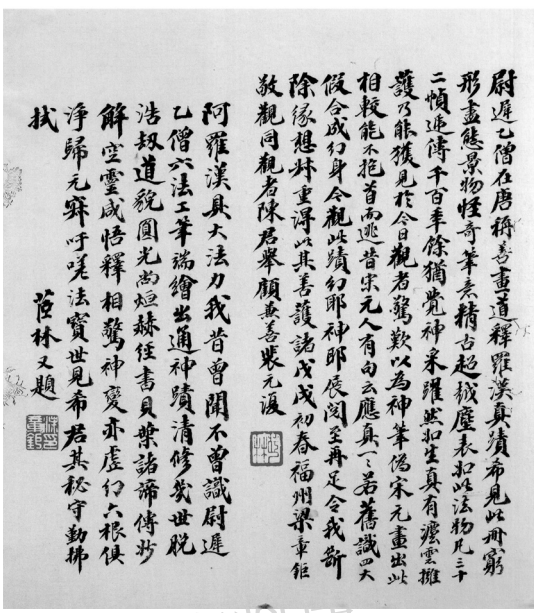
觀此冊者當玩其筆墨之生動界畫之精工着色之古厚蹊徑之深邃綃質之精細非唐以後所能有也真所謂天工鬼斧目迷五色者也

道光十六年初春月觀於桂林節署

福州梁章鉅題

此冊人物樓臺工細非常每幅似須一月可竟上下冊計三十二幅幾費三年之工力然後乃成謂非巨製可乎題以使覽者知古人一物之微苦心如此冊內藏經篋標題宋宣和御府畫冊往往如此並為表出之

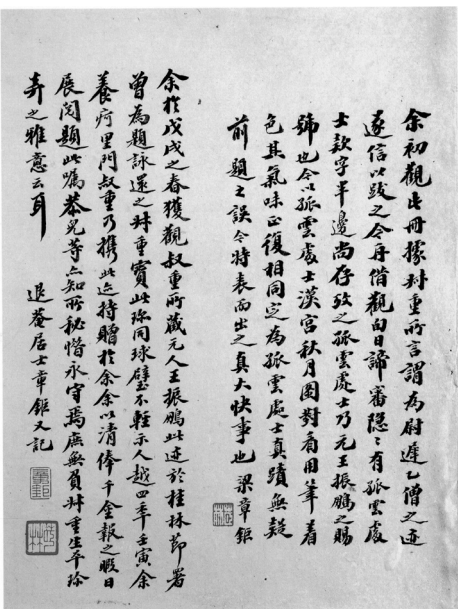
笘林又記



尉遲乙僧在唐稱善畫道釋羅漢真蹟希見此冊窮形盡態景物怪奇筆意精古超拔塵表和此法物凡三千二幀連傳千百年餘猶覺神采耀然如生真有瘦雲擁蘢乃能獲見於今日觀者驚歎以為神筆偽宋元畫出此相較能不拘首而逃昔宋元人有句云應真一若舊識四天假令成幻身令觀此蹟幻即神即辰閱至再足令我新除緣想拜重譯以其善護諸戎初春福州梁章鉅敬觀同觀者陳君舉顧無善裝元復

阿羅漢具大法力我昔曾聞不曾識尉遲乙僧六法工筆端繪出通神蹟清修棄世脫浩刼道貌圓光尚短嫌往書貝葉諦傳步解空靈咸悟釋相驚神變非虛幻六根俱淨歸元寂呼嗟法寶世見希君其秘守勤拂拭

笘林又題



余初觀此冊據封重所言謂為尉遲乙僧之迹遂信以致之今再檢觀向日諦審隱隱有孤雲處士款字半邊尚存攷之孤雲處士乃元王振鵬之號也今孤雲處士漢宮秋月圖對看用筆着色其氣味必復相同之為孤雲處士真蹟無疑前題之誤今特表而出之真大快事也梁章鉅

余於戊戌之春獲觀叔重所藏元人王振鵬此迹於桂林節署曾為題詠還之并重寶此冊閱球璧不輕示人越四年壬寅余養病里門叔重乃攜此迹特贈於余余以清俸千金報之嗟日展閱題此隔荼兄等之知所秘惜永守焉庶無負并重生平珍弄之雅意云耳

退菴居士章鉅又記

圖2　《唐僧取經圖冊》　梁章鉅題跋　私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3 《唐僧取經圖冊》〔上15〕 〈玉肌夫人〉 私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫

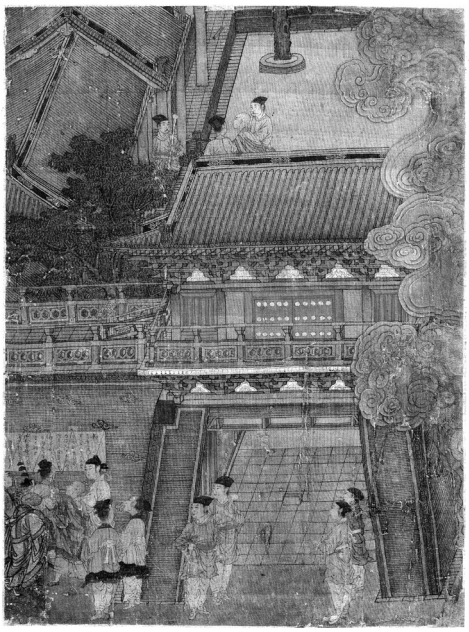


圖4-1　《唐僧取經圖冊》〔上1〕　〈涼州城內〉



圖4-2　《唐僧取經圖冊》〔上9〕　〈唐僧過女人國〉



圖5-1　《唐僧取經圖冊》〔下14〕　〈萬程河降大威顯勝龍〉



圖5-2　《唐僧取經圖冊》〔下16〕　〈唐僧取經廻國〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6-1 《唐僧取經圖冊》〔下7〕 〈中印度尋法伽寺〉



圖6-2 《唐僧取經圖冊》〔上14〕 〈佛影國降瞿婆龍國〉



圖6-3 《唐僧取經圖冊》〔下1〕 〈釋迦林龜子夫人〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7-1　《唐僧取經圖冊》〔下7〕　〈中印度尋法伽寺〉



圖7-2　《唐僧取經圖冊》〔下6〕〈金項國長爪大仙鬪法〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8-1 《唐僧取經圖冊》〔下1〕(G型) 〈釋迦林龜子夫人〉



圖8-2 《唐僧取經圖冊》〔下2〕(G型) 〈金葫蘆寺過火炎山〉



圖8-3 《唐僧取經圖冊》〔上10〕(G型) 〈佛寺法水救唐僧〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9　《唐僧取經圖冊》〔下6〕局部　〈金頂國長爪大仙鬪法〉



圖10　《唐僧取經圖冊》〔下7〕局部　〈中印度尋法伽寺〉

臺灣大學學術期刊資料庫

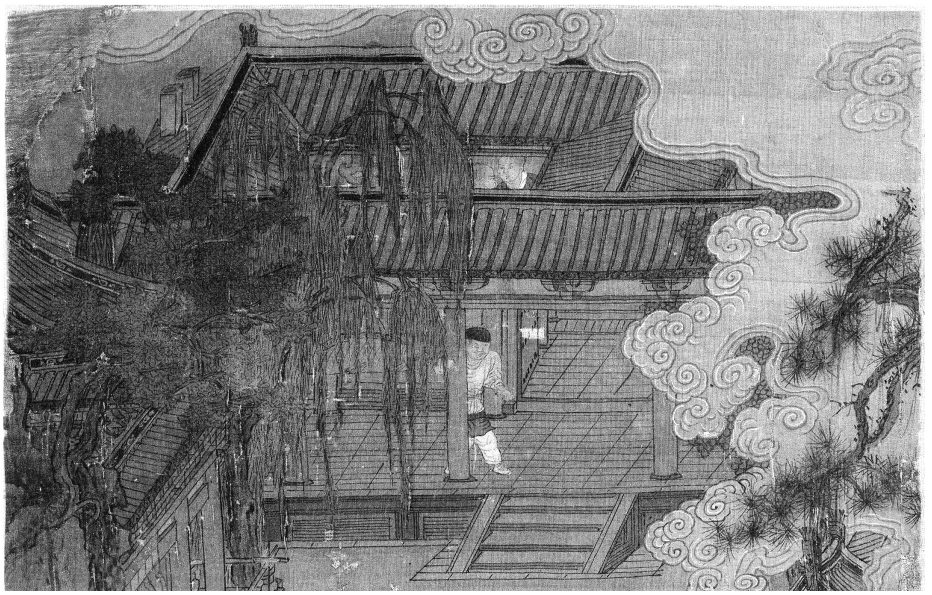


圖11 《唐僧取經圖冊》〔下6〕局部 〈金頂國長爪大仙鬪法〉

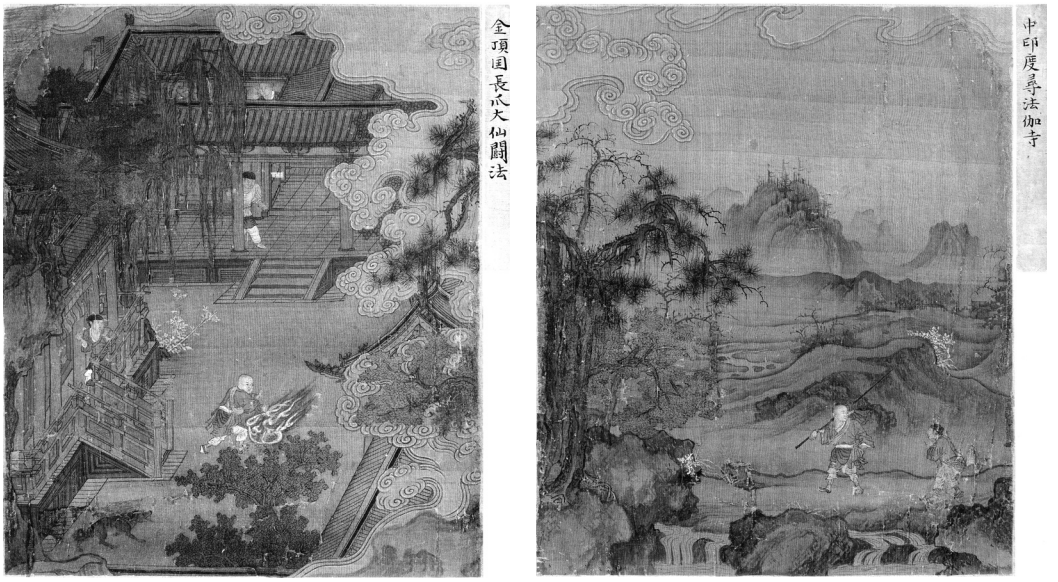


圖12 《唐僧取經圖冊》F型-④組〔下7、下6〕

臺灣大學學術期刊資料庫

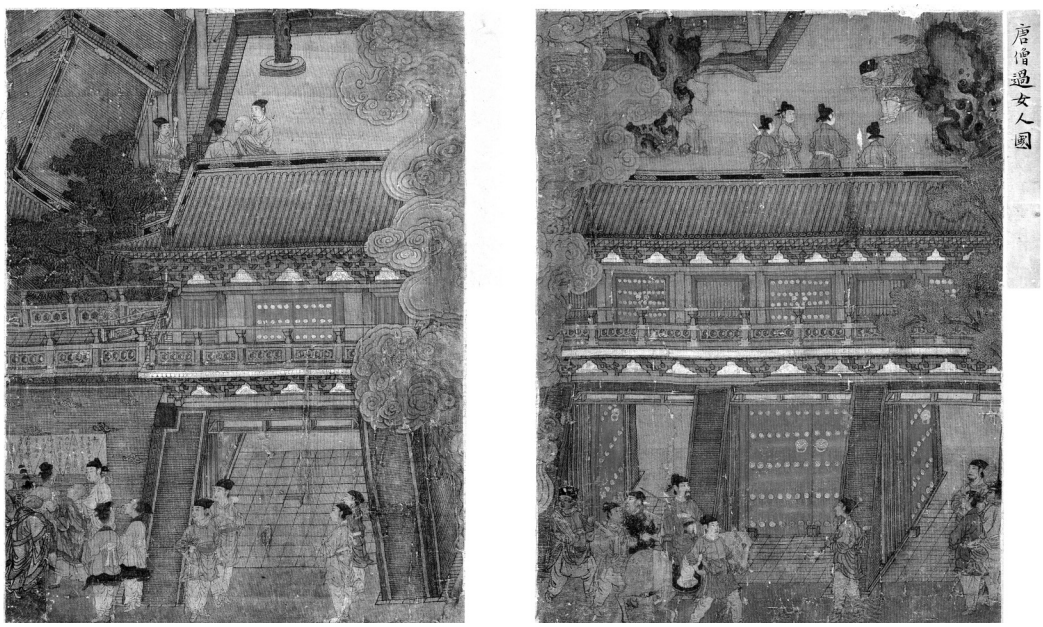


圖13　《唐僧取經圖冊》A型-①組〔上1、上9〕



圖14　《唐僧取經圖冊》E型-①組〔上5、上4〕

臺灣大學學術期刊資料庫

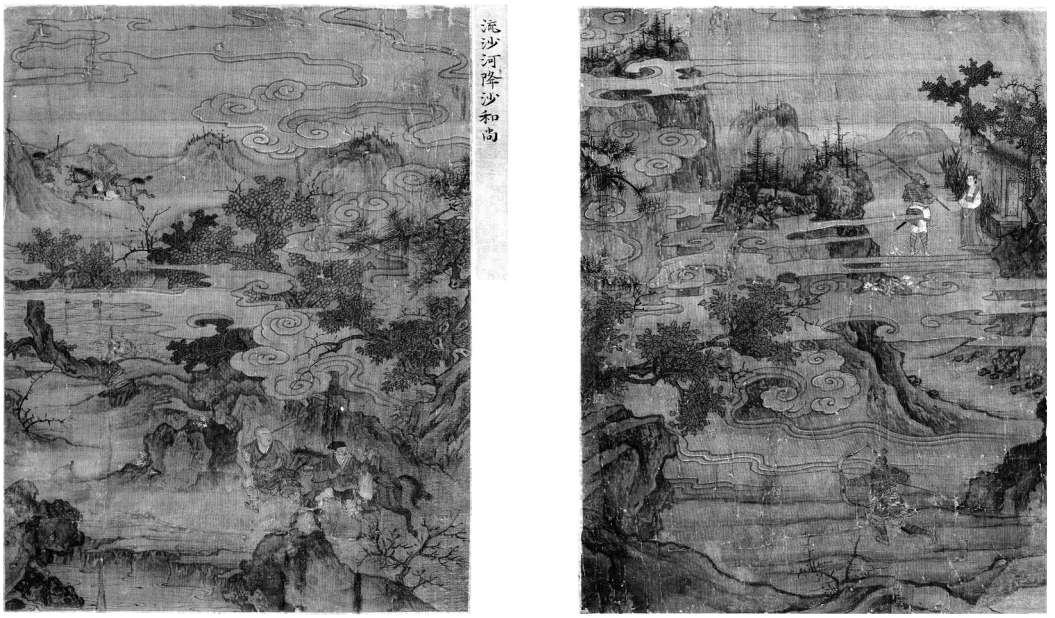


圖15 《唐僧取經圖冊》F型-①組〔上3、上6〕



圖16 《唐僧取經圖冊》〔上6〕局部 〈流沙河降沙和尚〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖17　《唐僧取經圖冊》〔上3〕局部



圖18　唐棣　《霜浦歸漁》　1338年　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

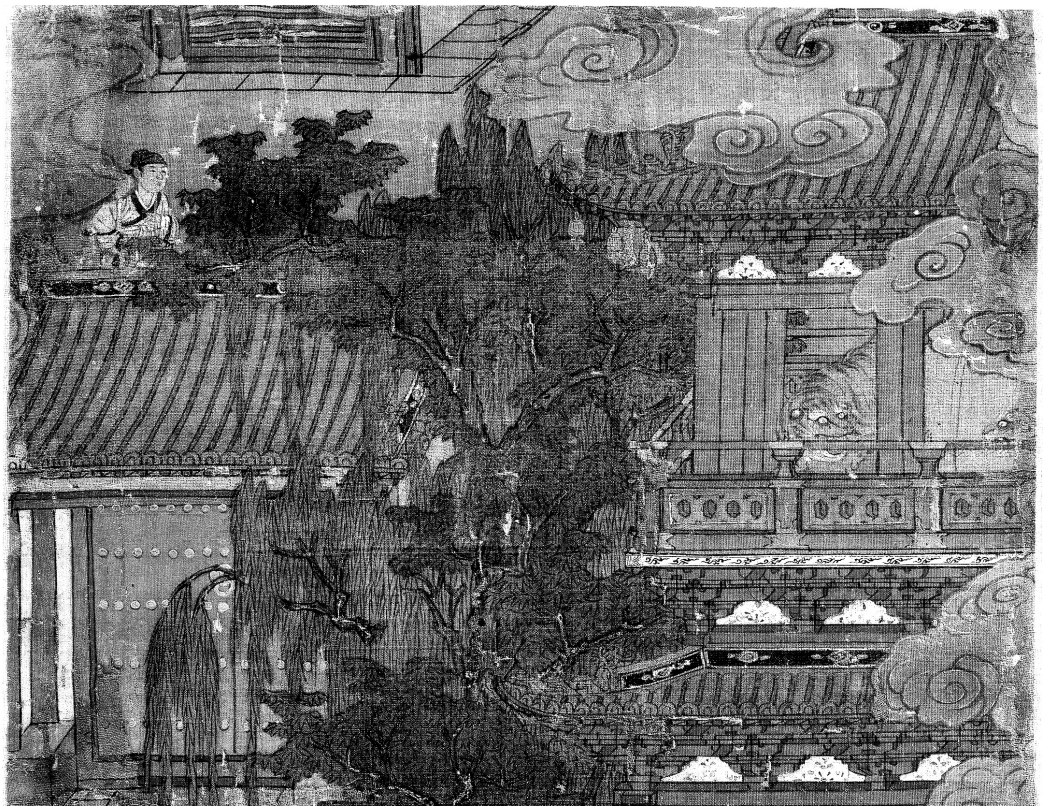


圖19 《唐僧取經圖冊》〔上12〕局部 〈飛虎國降小班〉

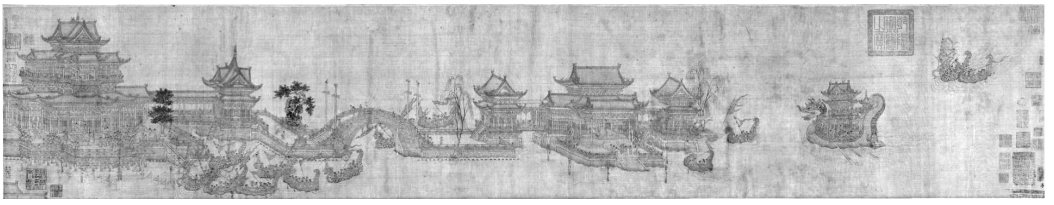


圖20 王振鵬 《龍舟圖》 臺北 國立故宮博物院藏

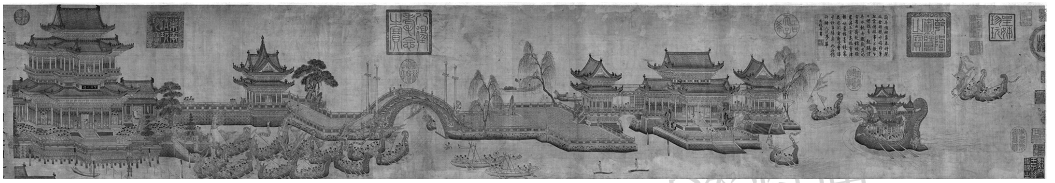


圖21 王振鵬 《龍池競渡圖》 1323年 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

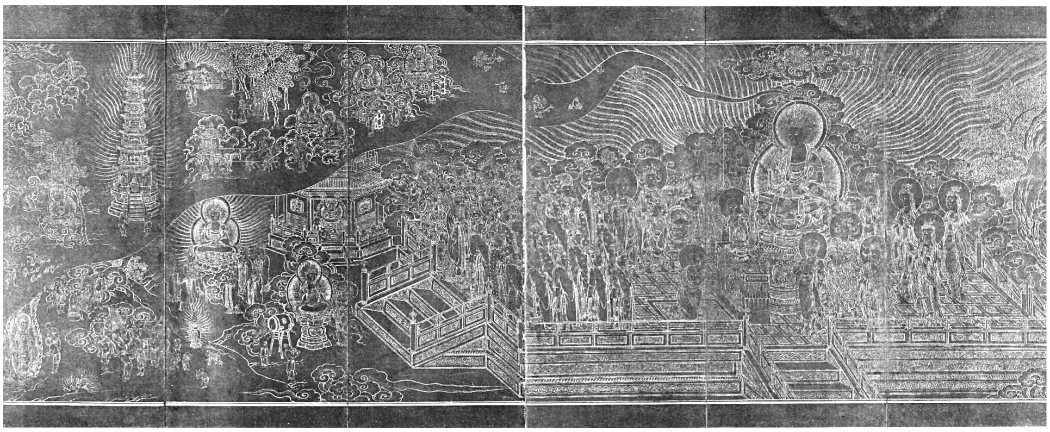


圖22　朱玷　《妙法蓮華經卷》　卷一扉畫　1330年　臺北　國立故宮博物院藏

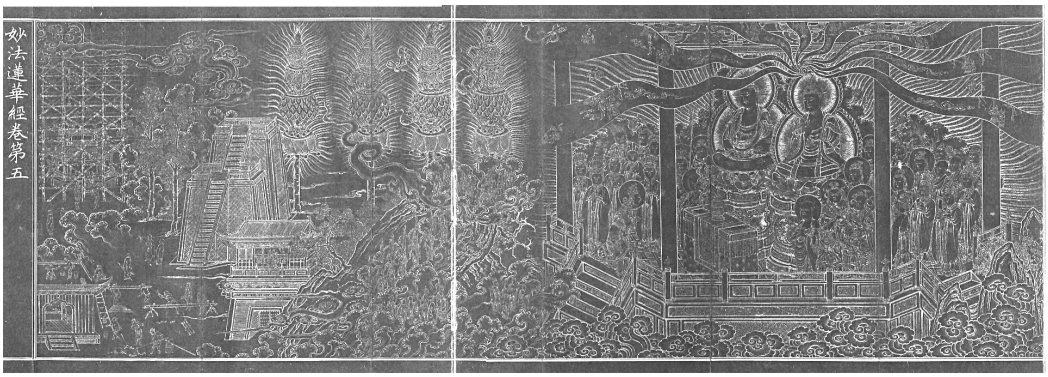


圖23　朱玷　《妙法蓮華經卷》　卷五扉畫　1330年　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖24 李容瑾 《漢苑圖》 臺北 國立故宮博物院藏

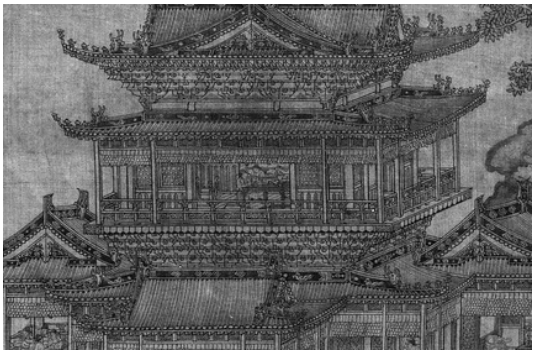


圖25 李容瑾 《漢苑圖》局部
臺北 國立故宮博物院藏

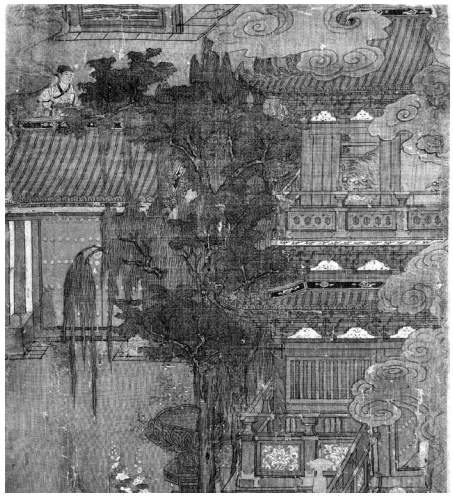


圖26 《唐僧取經圖冊》局部 〈飛虎國降小班〉

臺灣大學學術期刊資料庫

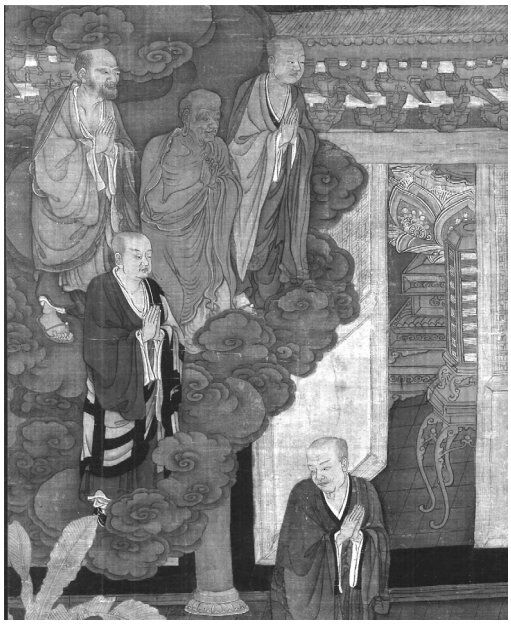


圖27-1　《大德寺五百羅漢圖》軸14局部〈佛堂〉

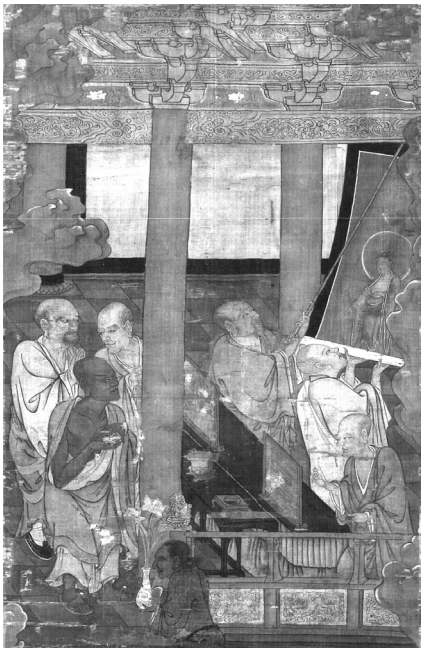


圖27-2　《大德寺五百羅漢圖》軸35局部〈阿彌陀畫像供養〉

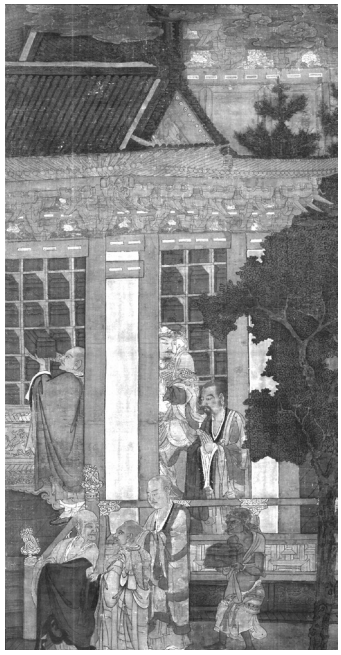


圖27-3　《大德寺五百羅漢圖》軸42局部〈經藏〉

臺灣大學學術期刊資料庫

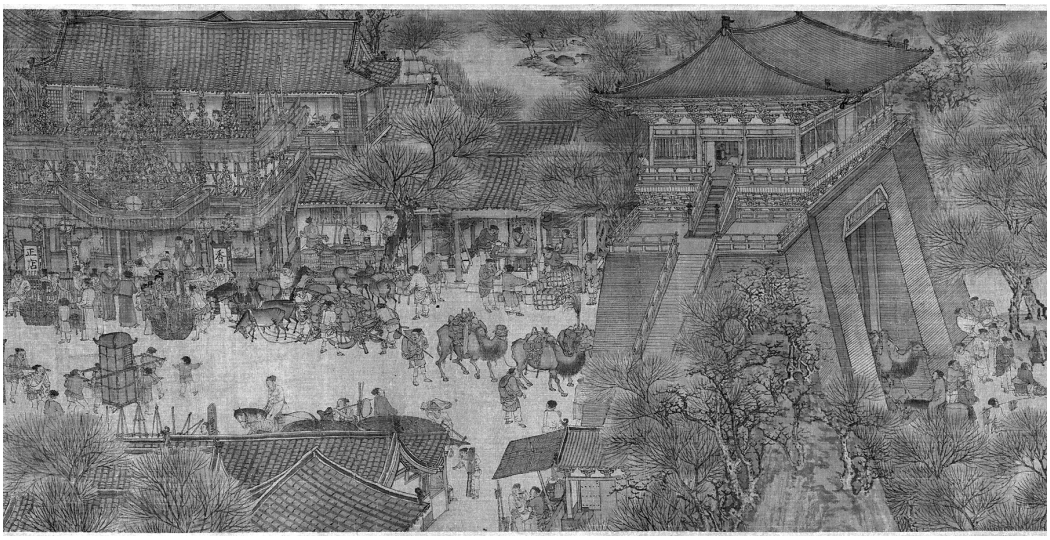


圖28 張擇端 《清明上河圖》局部 北京 故宮博物院藏

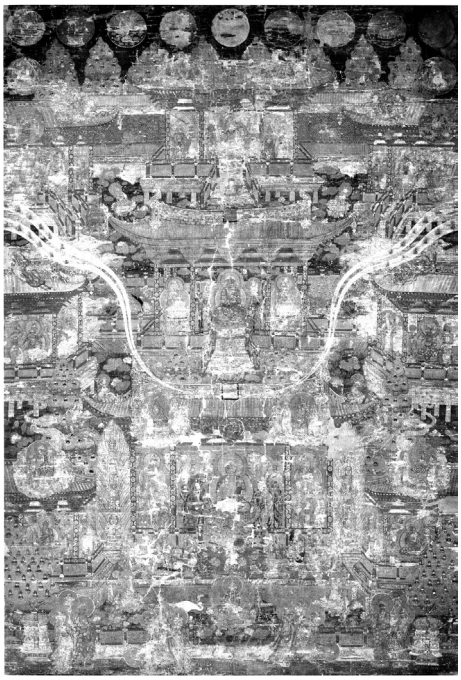


圖29-1 《觀經十六觀變相圖》 日本茨城大高寺藏

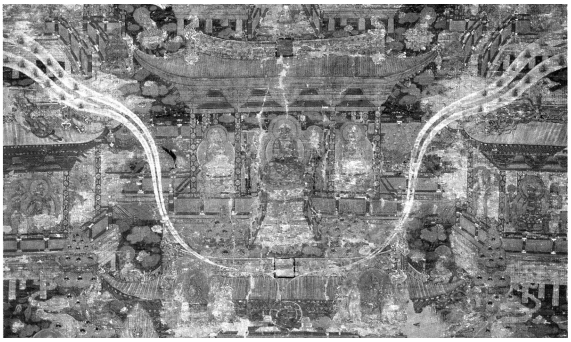


圖29-2 《觀經十六觀變相圖》局部 日本茨城大高寺藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖30　《彌勒下生經變相圖》　日本知恩院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖31 《慈悲道場懺罪法》 卷5 1302年 中國國家圖書館藏

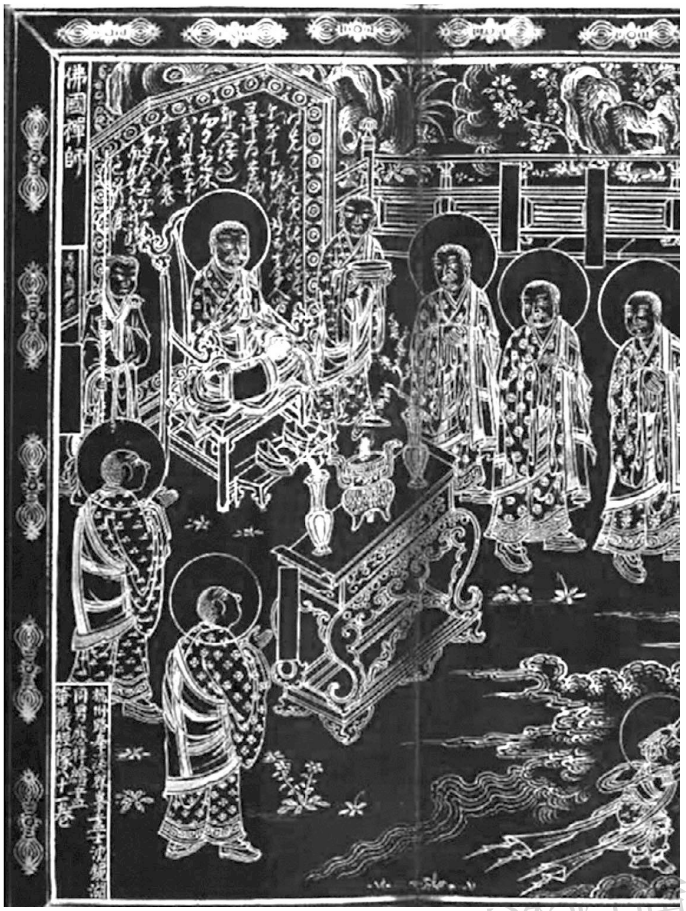


圖32 李惠月抄寫 《金銀華嚴經》 卷80扉畫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖33　《佛國禪師文殊指南圖贊》　善財童子第五十三詣、佛國禪師

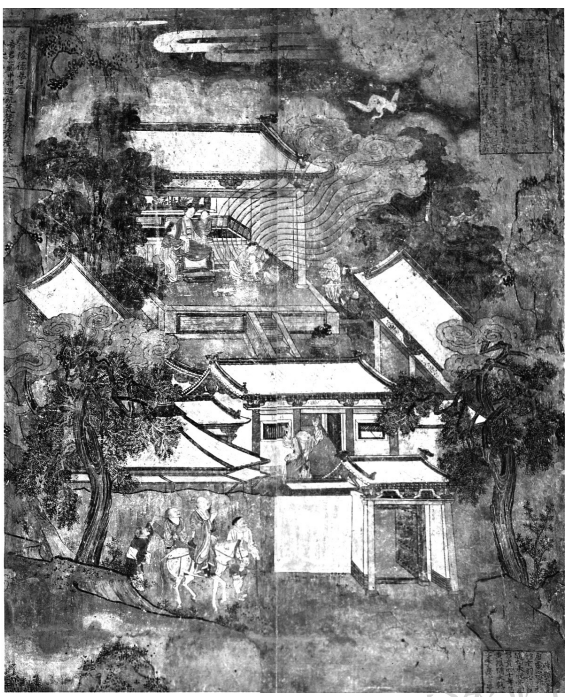


圖34　《純陽帝君神遊顯化圖》　「瑞應永樂」局部　永樂宮純陽殿東壁

臺灣大學學術期刊資料庫

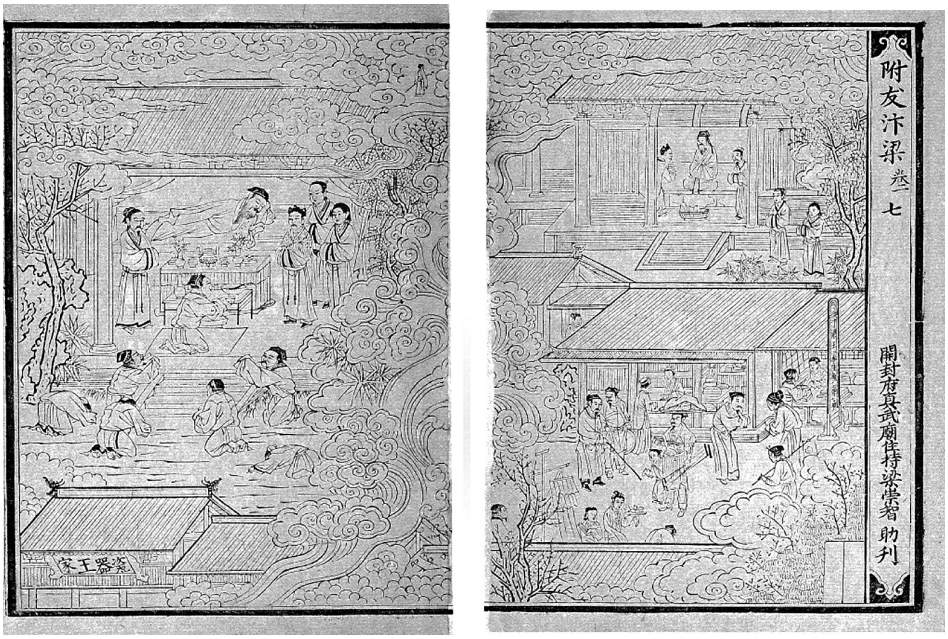


圖35-1 《玄風慶會圖說文》 〈附友汴梁〉



圖35-2 《玄風慶會圖說文》 〈附友汴梁〉文字記述

臺灣大學學術期刊資料庫

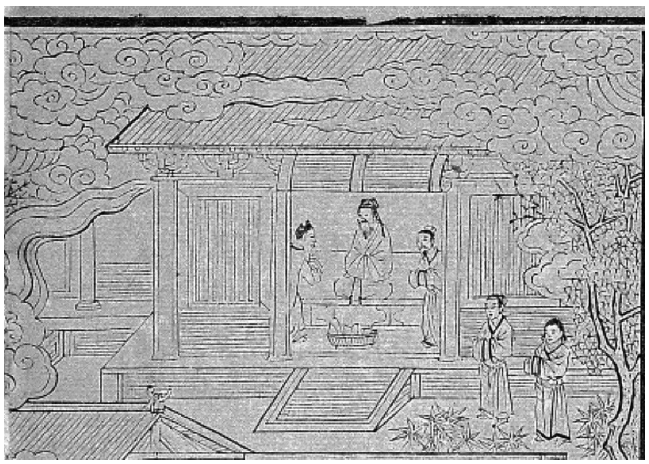


圖36　《玄風慶會圖說文》　〈附友汴梁〉局部

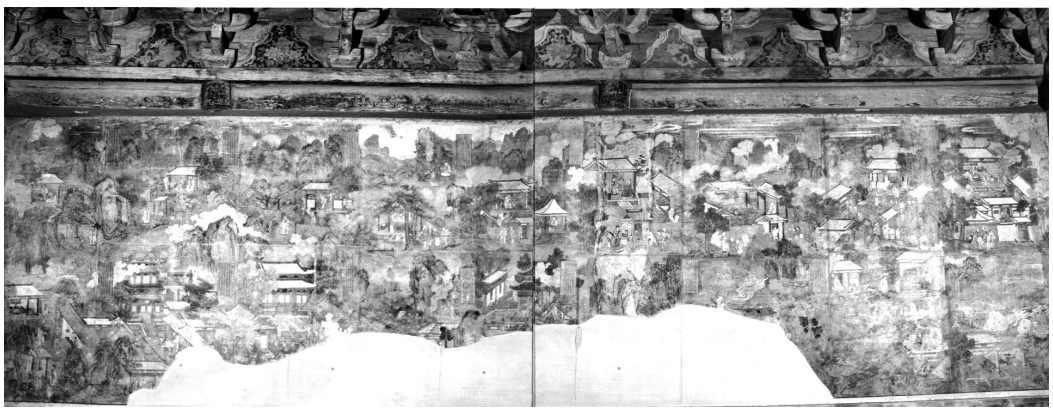


圖37　《純陽帝君神遊顯化圖》　永樂宮純陽殿東壁

臺灣大學學術期刊資料庫

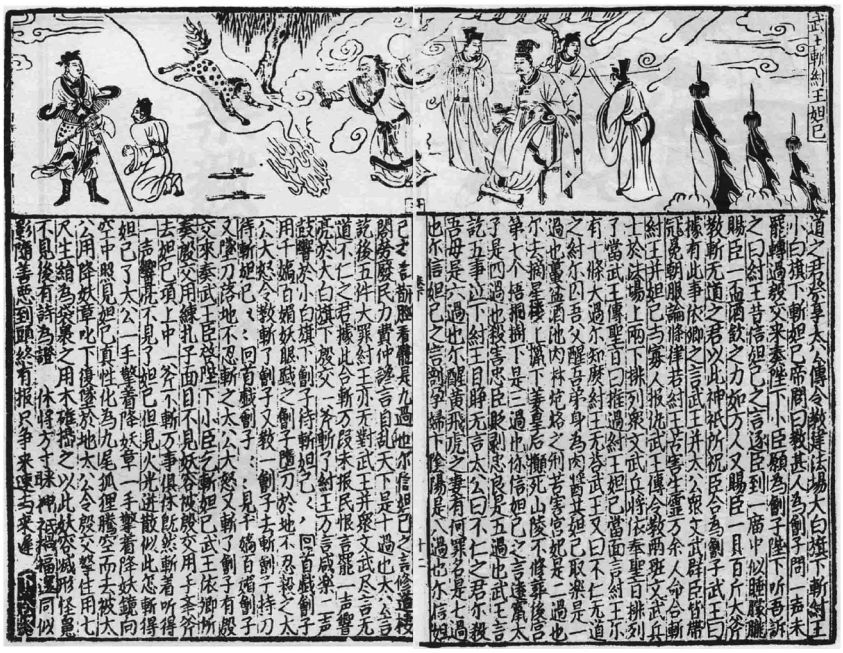


圖38 《武王伐紂平話》 〈武王斬紂王妲己〉



圖39-1 《唐僧取經圖冊》〔下3〕 〈過魔女國〉



圖39-2 《唐僧取經圖冊》〔上8〕 〈八風山收豬八戒〉

臺灣大學學術期刊資料庫



圖40　《武王伐紂平話》　〈南宮列殺費達〉



圖41-1　《唐僧取經圖冊》〔下2〕（G型-①組）



圖41-2　《唐僧取經圖冊》〔上10〕（G型-①組）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖42-1 《唐僧取經圖冊》〔下11〕(I型-①組)



圖42-2 《唐僧取經圖冊》〔下9〕(I型-①組)



圖43 《唐僧取經圖冊》〔上16〕〈旃檀大仙說野狐精〉

臺灣大學學術期刊資料庫

The Album of Tang Monk's Journey to the West Revisited: Visual Narrative in the Yuan Dynasty

Chen, Yun-ru

Graduate Institute of Art History
National Taiwan University

The Album of Tang Monk's Journey to the West is a significant example of Yuan dynasty narrative painting that has attracted scholarly attention since the 1990s. Rather than focusing on textual origins or stylistic lineage, this paper explores the album's visual narrative strategies. Through cloud motifs, figure continuity, and spatial resonance, the album constructs paired-page compositions that create visual coherence and temporal disjunction, resulting in a complex visual narrative structure beyond conventional single-leaf illustration.

These paired images do more than depict consecutive scenes—they actively guide the viewer through the narrative's rhythm and emotional shifts. By employing techniques such as simultaneous depiction and character substitution, the album reconfigures its source material into new narrative expressions. For instance, pages 6 and 7 reinterpret a story from the *Great Tang Records on the Western Regions* by integrating Tang Monk into the scene, achieving a narrative transformation via pictorial means.

The paper also analyzes architectural renderings in the album, highlighting standardized *dougong* depictions that closely resemble works from the Wang Zhenpeng school, including Li Rongjin's *Han Yuan Tu*, and noting parallels with Buddhist imagery from Jiangnan and Goryeo. These suggest a production context in Jiangnan professional painting workshops, closely tied to Buddhist publishing practices.

By comparing the album to Yuan printed illustrations such as *Complete Illustrations to Popular Tales* and *Illustrated Commentary on the Teachings of Master Changchun*, the study situates this work within a broader visual culture encompassing religious imagery, theatrical performance, and storytelling. The album thus emerges as a dynamic case of visual narrative innovation in fourteenth-century East Asia, offering new insights into text-image interaction in the Song-Yuan period.

Keywords: *Album of Tang Monk's Journey to the West*, Visual Narrative, Paired-Page Composition, Simultaneous Depiction of Different Times, *Jiehua* (Architectural Painting), Wang Zhenpeng

臺灣大學學術期刊資料庫