明代道教圖像學研究：以《玄帝瑞應圖》為例

林聖智
京都大學文學研究科

【摘要】道教圖像學為道教藝術研究的基礎，但是該用什麼樣的方法來探究龐雜多端的道教圖像，卻也是研究者首先得面對的問題。本文以明代玄天上帝圖像為例，企圖綜合版畫、科儀畫、壁畫鑄像等不同的媒材，探求各自的圖像表現，意義的傳達與媒材、機能之間的相互關連。換言之，除了靜態的圖像內涵還要考察其動態變化。相對於一般以壁畫為主的道教圖像學研究，本文則側重於宗教出版品圖像體系的建立，欲指出經典版畫對於道教圖像學研究具有方法上的重要性。此外，就宗教版畫而言，透過什麼樣的程序來傳播圖像這一問題具有特殊的重要性，本文以明代道藏版畫《玄帝瑞應圖》為例來說明上述研究取向的有效性。論證的開展雖然是以《玄帝瑞應圖》為主軸，但是主要的目標，還是在於建立玄天上帝圖像系統。本文可以說是企圖將道教圖像學研究系統化的初步嘗試。

臺灣大學學術期刊資料庫

關鍵詞：道教圖像學　玄天上帝　道藏　版畫　明成祖

一、前言

道教藝術屬於宗教藝術的範疇，圖像學研究為探索道教藝術的基礎課題。①宋元以降道教圖像的研究對象當中，與道教教團直接相關的材料可分為三類：（1）以石窟道觀建築為中心的雕塑、壁畫。（2）以齋醮科儀為中心的道壇神像畫軸。(3)以經典為中心的版畫插圖。雖然在這三種類別之外

還可以衍生出不同的傳播形式，其中部份的圖像也可能為佛教所共有，但是這三類材料是研究教團道教圖像學、探索圖像意義所不能忽略的基本材料。道教藝術的界定雖然不必以教團道教為限，而且這三類媒介也不能代表所有的道教藝術，但是據此得以建立圖像的初步涵意，由這三類媒介的互動關係，可以略見整體的道教圖像生態。道教圖像學的基礎研究，必須能同時涵蓋這三種類型的材料。

本文主要利用第三類的材料，從道藏版畫《玄帝瑞應圖》出發，配合相關圖像的溯源與重新整合，重建明代玄天上帝的圖像系統，以理解道教圖像在明代畫史中的發展。明代遺留下來的玄天上帝圖像雖然涵蓋上述三種類型的材料，不過數量上並不均衡。因此，本文以版畫作為研究的切入點與問題開展的主軸，配合論證的需要，間而引用其他媒財的作品相互參證。此外，由版畫作為玄天上帝圖像研究的切入點，不失為呈現其圖像整體性與政治意涵的有效方法。雖然材料上有所限制，但是相信經由本文的討論，可以證明上述分類及研究觀點之有效性。只是遺憾的是，上述問題的探討直到目前為止，依然沒有被學界真正視為明代美術史研究的課題。

另一方面，如果從版畫史的角度來看，具有長遠傳統的宗教版畫也並沒有受到學界特別的重視，目前尚停留在編纂資料的階段，可以鄭振鐸所編的

① 關於道教圖像學的研究概況，Anna Seidel曾言「道教圖像學是一個豐富而幾乎完全未被觸及的研究領域」。簡要介紹可見Anna Seidel, "Chronicle of Taoist Studies in West 1950-1990", *Cahiers d'Extrême-Asie*, vol. 5(1990), pp. 269-73. Jerome Silbergeld, "Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article", *The Journal of Asian Studies*, vol. 46, no. 4 (1987), pp. 868-9. 1990年之後，關於道教山嶽的討論，見Kiyohiko Munakata, *Sacred Mountains in Chinese Art: An Exhibition Organized by the Krannert Art Museum at the University of Illinois* (Baltimore: University of Illinois Press, 1991) 元代永樂宮圖像的新詮釋，參見Anning Jing, *Yongle Palace: The Transformation of the Daoist Pantheon during the Yuan Dynasty (1260-1368)* (Ph. D. Diss., Princeton University, 1994)。

《中國版畫史圖錄》為代表。②自羅越(Max Loehr)對佛教《秘藏詮》的研究以來相關論著並不多見。③相對於有限的研究成果，目前所遺留下來的材料在數量、題材上卻相當豐富。這些宗教版畫對於畫史與宗教史的研究具有什麼樣的重要性，倒是值得深思的課題。

這些與一般畫史性質不同的材料，除了可能對畫史中既定的問題有所補充，說不定能幫助我們回答一些其它類別的素材所無法解決的問題。值得注意的是這些成套的宗教版畫往往具有成組的系統化圖像，並且附有文字解說，對於如何詮釋並深化象徵意義而言，是不可多得的材料，具有作為方法、工具上的潛力。這一點近來已逐漸引起若干學者的注意。1988年高居翰(James Cahill)利用明末丁雲鵬版畫《仙居臺閣》論證十世紀遼墓《深山棋會》所具有的仙山結構。④1993年在美國聖塔巴巴拉(Santa Barbara)所舉行關於「中國山水中的山嶽與文化」的討論會上，Charles Hartman利用《正統道藏》與其它道經的插圖，重新詮釋北宋山水畫與道教修練存想、宗教實踐上的關連；Judith M. Boltz則以道藏中內丹修練的插圖，論證了闕形崑崙山母題的宗教意義。雖然兩者研究的重心都不在版畫本身，但是都不約而同地使用了《正統道藏》中的插圖作為詮釋圖像的工具。⑤

《玄帝瑞應圖》收錄於《正統道藏》的《大明玄天上帝瑞應圖錄》，這是一套記錄明永樂年間興建太和山宮觀緣由，以及玄天上帝瑞應事蹟的瑞應

② 鄭振鐸，《中國版畫史圖錄》(上海，中國版畫史社，1940-7)。

③ Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon* (London: Oxford University Press, 1968).

④ James Cahill, *The Franklin D. Murphy Lectures IX: Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Spencer Museum of Art: The University of Kansas, 1988), pp. 44-6.

⑤ 參見討論會論文"Mountains and the Cultures of Landscape in China: Tang Dynasty, Five Dynasty Period, Song Dynasty" (Santa Barbara Museum of Art, 1993)。

臺灣大學博物館 期刊資料庫

圖錄。⑥圖錄中除了相關的碑文、聖旨之外，其中計有十七幅瑞應插圖，以下均簡稱為《玄帝瑞應圖》。這一套版畫在《正統道藏》中可以說是製作年代較早而且成畫時間較早的作品，並且與明成祖的道教信仰關係密切，在明代政治、宗教史上具有特殊的重要性，值得特別加以重視。本文就《玄帝瑞應圖》所要討論的問題有：(1)此圖作為道教瑞應圖的宗教特質。(2)玄天上帝形象的變化，不同媒材中玄帝圖像的表現，以及塑造這些變化的畫史傳統。(3)圖中玄帝所屬的太和聖山圖像如何成為特定的政治宗教符號。第一項專就《玄帝瑞應圖》本身分析，相當於核心圖像的成立。第二、三項則是第一個問題的延伸，包括圖像的來源、傳播與變遷，材料的引證上亦擴及掛軸畫、鑄像以及非教團道教的搜神類書、善書寶卷、方志插圖。而玄天上帝形象的變化，尤其為探究玄帝圖像學的根本問題。希望經由這些問題的討論，能約略勾勒出宗教出版品與其他媒材中玄帝圖像的生態，作為一個特定的道教圖像如何由生成、演變的個案研究。並且透過不同傳播媒材上玄帝圖像的表現與相互對照，將道教圖像置於媒材的特性這一物質性的基礎上來加以理解。

相對於一般以道觀壁畫為中心的道教圖像學(如永樂宮壁畫的研究)，本文則嘗試建立以宗教出版品為主的圖像系統。道觀壁畫的重要性固然無庸置疑，但是透過其它道經、寶卷插圖的補充，將有助於呈現較完整的道教圖像體系。從這個角度來看，本文可以說是企圖將道教圖像研究系統化的初步嘗試。或許對於思考道教繪畫的性格，如何建立道教圖像學，乃至於道教文化在傳統文化中該如何定位等問題能有所助益。

二、明成祖與玄天上帝信仰

關於明代皇室的宗教信仰，可以分別由治國的宗教政策與皇帝個人信仰兩方面來看。明代自太祖開國以來，對於各教均採取懷柔利用的策略，無論是佛、道、喇嘛教都為皇帝接納與策封，也並未特別排斥特定的宗教。⑦不

⑥ 此圖錄常為研究明代道教史學者所引用，見《正統道藏》(台北：新文豐出版公司，1977)，冊32，頁812-34。

⑦ 曹仕邦，〈明成祖對佛教的政治利用〉，《國際佛學研究》，創刊號(1991)，頁281-92。滋賀高義，〈明の太祖と天師道について－特に張正常を中心として〉，《東方宗教》，

過道教信仰與朱元璋家族具有特殊的淵源，在開國之前朱元璋就已經利用正一派道教，自太祖以降道教在皇室中一直具有特殊的地位。明成祖在發動靖難之變以前的信仰態度不明，自靖難成功之後為了鞏固皇權，宣揚自己為天人所歸的繼統者，對各教均加以利用。不過其個人頗為崇信道教，尤其與玄天上帝信仰關係密切。⑧

玄天上帝的信仰可以上溯至中國古代四神中的玄武。玄武是古代天文中的北方星宿，以龜蛇為形象，與青龍、白虎、朱雀合稱四神。道教成立之後將玄武與北極大帝信仰結合。北宋時玄武龜蛇合體的形象人格化，成為人神的形象。真宗因避真祖趙玄朗名諱，遂改稱玄武為真武。宋代並出現玄武在武當山修道的傳說，使武當山成為世人崇奉玄武的聖山。元室因為興自北方，因此對武當玄武亦相當重視，尤其元仁宗生日與玄武誕辰日相同，玄武信仰與皇室的關係益加密切，正式由皇帝賜與「玄天上帝」的封號。由此看來，玄天上帝信仰之興盛其實也是北宋以來的長期趨勢。明朝崇信真武自太祖起，不過一直到成祖時期，玄天上帝信仰真正達到空前鼎盛的階段。⑨武當山在成祖的大力贊助之下，宮觀規模極為閎麗隆重，其典制規模遠盛於宋元二代：

臺灣大學學術期刊資料庫

22號(1963)，頁45-58。楊啟樵，〈明代諸帝之崇尚方術及其影響〉，《新亞學術年刊》，第4期(1962)，頁74-91。另一方面這也是宋元以來三教合一的趨勢所使然。見柳存仁，〈明儒與道教〉，收於《和風堂讀書記》，上冊(香港：龍門書店，1977)，頁245。

⑧ 明代道教史的研究，參見任繼愈主編，《中國道教史》(上海：上海人民出版社，1990)，頁582-673。窪德忠，《道教史》(東京：山川出版社，1985)，頁337-58。莊宏誼，《明代道教正一派》(台北：台灣學生書局，1986)。Anna Seidel, "Chang San-feng：A Taoist Immortal of the Ming Dynasty", in Wm. T. de Bary, ed., *Self and Society in Ming Thought* (New York：Columbia University Press, 1970), pp. 483-531. 黃兆漢，《明代道士張三丰》(台北：台灣學生書局，1988)。柳存仁，〈研究明代道教思想中日文書目舉要〉，收於《和風堂讀書記》，上冊，頁1-24。其中柳存仁文有重要的《道藏》原典簡介。

⑨ 關於玄武信仰的起源與發展，參見許道寧，〈玄武之起源及其蛻變考〉，《史學集刊》，第五期(1947)，頁223-46。黃兆漢，〈玄帝考〉，收入《道教研究論文集》(香港：

> 武當山宮觀成，賜名曰太嶽太和山。……紫霄南巖舊皆有宮，南巖之北有五龍宮，俱為祀神祝釐之所。……天柱峰頂，冶銅為殿，飾以黃金範真武像於中。選道士兩百人供灑掃，佃田兩百七十七頃，并耕戶以贍之……⑩

這次大興土木歷時七年(1412-1418)，動用軍夫三十餘萬人，共建成宮觀庵堂33處，殿宇房屋2200間，面積達160餘萬平方公尺的廣大道教建築群，從山麓的淨樂宮到天柱峰的金殿，以青石砌成一條長約一百四十里的故道。位於武當山主峰天柱峰頂端的金殿建於永樂十四年(1416)，金殿高5.5米，寬5.8米，深4.2米，⑪為銅鑄仿木結構，與殿中的玄帝像全部以銅鑄造而成，⑫所費的人力物力，規模空前。明成祖並製作道教齋醮歌詞《大明御製玄教樂章》，其中有詠玄武神的「玄天上帝樂章」。⑬由於帝王的提倡，真武信仰大為盛行，在明代道教諸神的系譜中成為重要的天神。

明成祖之所以特別崇信玄天上帝，其靖難起兵時曾援引玄帝相助。當時靖難之役的幕僚術士姚廣孝，假號神佑，以堅定成祖起兵之志。⑭因此成祖功成之後對於玄帝亦特別崇信，《御製大嶽太和山道宮之碑》言：「皇考太

中文大學出版社，1988)，頁121-156。Willem A. Grootaers，"The Hagiography of the Chinese God Chen-wu"，*Folklore Studies*，vol.XI, no.2 (1952), pp. 139-81. 楊立志，〈玄武—玄帝神格地位演變考略〉《宗教研究》，1-2(1993)，頁8-13。陳學霖，〈「真武神，永樂像」傳說溯源〉，《故宮學術季刊》，12卷3期(1995)，頁1-32。

⑩ 《明太宗實錄》(中研院史語所校印本)，卷207，頁2113。明代太和山的討論，參見間野潛龍，〈明朝と太和山〉，收於《明代文化史研究》(京都：同朋社，1979)。

⑪ 王光德、楊立志，《武當道教史略》(北京：華文出版社，1993)，頁187。本書為王正華小姐提供，特此致謝。

⑫ 玄帝像與金殿全部以銅鑄成，是因為玄武居水德，五形象金。《天皇至道太清玉冊》，卷5，〈奏聖儀制章〉言：「北方之神像亦以金鑄，以今生於水也，皆取像於所屬。」收於《正統道藏》《續道藏》，冊60，頁449b-50a。

⑬ 《正統道藏》，冊33，頁333b-4a。

⑭ 見楊啟樵，前引文，頁84。

祖高皇帝，以一旅定天下，神陰翊顯佑，靈明赫奕，肆朕起義兵靖內難，神輔相左右，風行霆擊，其蹟甚著……」。⑮成祖在靖難起事之前被封為燕王鎮守北平，《明史》稱成祖「武勇有大略」，在朱元璋的子嗣之中特別武勇而富軍事才能。玄帝在道教諸神之中除了象徵北方之外，特別具有武神降妖伏魔的勇猛性格，這種神格與成祖的特質頗為相符，當是玄帝能為尚武的成祖崇信的內在因素。

然而玄天上帝信仰在永樂時期所以如此興盛，主要是因為靖難之役順利成功，政權合法性的需要。這確實是成祖信奉玄天上帝的根本原因。不過除此之外，玄帝信仰在成祖繼位之後所能繼續發揮的功用，亦值得加以注意。此即是成祖繼位之後國防上的實際需要。就明初的開國情勢來看，北方邊防最關重要。蒙古人雖然已被逐出塞外，但是叛服無常，不時侵擾明朝邊境，對明帝國造成嚴重的軍事威脅。明成祖為了充實北方而遷都北京，開鑿運河，修築長城，曾五度親自率軍出塞，遠征漠北，最後成祖是在還征的歸途中駕崩。由此可見成祖信奉玄天上帝與如何對抗北方外族軍事威脅有所關連。成祖遠征漠北並有術士隨侍備顧問，⑯曾在永樂十九年(1421)命正一天師張宇清行祈謝大齋以感謝玄帝的護佑：

> 玄天上帝，洪恩真君，翊贊維持，初庇護佑，俾士馬咸臻康泰，往復平寧，永懷恩德，銘刻弗忘。是用命爾等，修建祈恩大齋，特伸昭報，用表中忱……。⑰

文中表達了感謝玄天上帝護佑北伐大軍平安來歸，並且建祈恩大齋以茲回報的緣由。這次祈謝大齋之後，則有連續三年的三次北征(1522-4)。玄天上帝隱然成為明室的守護神。⑱

玄天上帝信仰雖然在明成祖時期達到最高峰，但是元代玄帝信仰與武當山道教活動已經相當興盛。元代武當山為重要的道教中心之一，屬玄教宗師所管轄，玄教雖出自正一派，但是其勢力凌駕於正一天師之上。由於武當山

⑮ 《正統道藏》，冊32，頁812。

⑯ 見楊啟樵，前引文，頁86。

⑰ 見《正統道藏》《續道藏》，冊58，《皇明恩命世錄》，卷四，頁375。

⑱ 實際上在定陵所出土的鐵盔與護甲上，均嵌有玄天上帝像。參見本文第四章第三節「玄帝形象的傳播」。

臺灣大學藝術期刊資料庫

地處南北之交，成為南北教派相互融合的局面。除了逐漸成形的武當本山派之外，還包括全真、清微、神霄、茅山、正一諸派。明初全真教與玄教逐漸沒落，正一派進一步擴張，統攝全國道教事務，成為道教領袖，但是武當山道教依然保持其兼容並蓄的特點。明代武當山道士中最富盛名者為張三丰，太祖、成祖都曾派人徵召延請。

正一派在明初之所以能受到明室的崇信，一方面是因為明太祖的出身與正一道教擅長符籙齋醮的特點。朱元璋發跡於東南，乃元代正一、上清、靈寶三山符籙，以及新出的神霄、清微、淨明等符籙諸派的產地和主要的傳播地區，民間巫風興盛，正一派在民間信仰的土壤中紮根尤深。正一派興起的另一個原因是因為當時出現傳承大業的宗教領袖張宇初。明初道教規制重新釐定，在張宇初的手中完成許多道門規範，參與編修《永樂大典》中的道教典籍，著作甚多。龍虎山天師專以符籙齋醮為業，學術水準不高，而張宇初儒道兼修，在歷代天師中特別富於學養，為少見的學者型天師。⑲往後明代帝王所徵召的道士幾乎為正一派。張天師家族與皇族聯姻的例子甚多，正一天師與皇室的關係更為密不可分。⑳源自於江南的正一派道教與北方的全真派相較，特別擅長於禳災卻禍、祈晴求雨、齋醮祈禱等各種法術，來自民間信仰中迎生送死、捉鬼治病的風俗。明歷代皇室廣設齋醮，即源自於民間的習慣，故特別具有庶民性格的正一派與明皇室氣味相投。這種不重視精神修為的方術崇祀，也表現在明室藏傳佛教與佛教的信仰特色上。成祖因西藏喇嘛「善幻化，有道術」而遣人徵之。在佛教《神僧傳》的御製序文中，同樣力讚神僧之法術而加以表彰。㉑

自從成祖在武當山大興太和宮觀並奉祀玄帝之後，玄天上帝信仰終明之世始終具有特殊的地位。歷任皇帝冊封嗣位也必到真武廟行齋儀，真武廟並列為南京十廟與北京九廟之首。㉒北京順天府的中央行政機構如御同之監、

⑲ 孫克寬，〈明初天師張宇初及其峴泉集〉，收於同氏著《寒原道論》(台北：聯經出版事業公司，1981)，頁313-46。

⑳ 見黃兆漢，〈明代的張天師〉，收入前引書，頁18。

㉑ 見曹仕邦，前引文，頁286-7。

㉒ 《明史》，卷50，禮4(中華書局標點本)，頁1303-5。

局、司、廠、庫等衙門中，也都有玄武廟、設玄帝像。㉓明世宗並於嘉靖三十一年(1522)發動另一次大規模修築武當山宮觀的工程。明成祖與玄天上帝信仰及太和山三者之間，建立了緊密的關連。太和山並成為香客不絕的道教聖地，具有獨特的政治宗教意涵，成為超越傳統五嶽的明代第一名山。

三、《玄帝瑞應圖》的成立

1、《玄帝瑞應圖》與瑞應圖傳統

瑞應圖具有古老的傳統。東漢武梁祠中各瑞應物個別獨立出現，附有榜題，為概念式的形象。其中羅列各瑞應物的目錄性格，代表瑞應圖的基本表現模式。㉔北宋徽宗朝《宣和睿覽冊》蒐羅瑞應物，同樣具有目錄性格。現存《瑞鶴圖》(遼寧省博物館)與《祥龍石圖》(北京故宮博物院)可能都是出自《宣和睿覽冊》。㉕各瑞應為獨立完整的象徵物，卷尾並有題詩并記，說明瑞應事蹟的源由。南宋傳蕭照《中興禎應圖》(天津藝術博物館)則為長卷的瑞應敘事圖，㉖旨在說明宋高宗為南宋中興之英主，以高宗為人物故事的中心，附有贊文。瑞應故事計有十二則，羅列各項瑞應。《玄帝瑞應圖》

㉓ 許道齡，前引文，頁235。

㉔ Wu Hung, *The Wu Liang Shrine：The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (California：Stanford University Press, 1989), pp. 75-85. 漢代瑞應圖的討論尚有 Martin Powers，"Hybrid Omens and Public Issues in Early Imperial China", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, no. 55 (1983), pp. 1-55. Wu Hung, "A Sanpan Shan Chariot Ornament and Xiangrui Design in Western Han Art", *Archives of Asian Art*, no. 37 (1984), pp. 38-59.

㉕ 關於〈瑞鶴圖〉的討論，見Peter Sturman, "Cranes above Kaifeng：the Auspicious Image at the Court of Huizong", *Ars Orientalis*, vol. 20 (1990), pp. 33-68.

㉖ 簡要的討論，見島田修二郎，〈中國の說話插繪について〉，收於《中國繪畫史研究》(東京：中央公論社，1993)，頁526-8。第7、9、12段圖版見天津博物館編輯，《中國歷代繪畫--天津藝術博物館藏畫選集 I》(天津人民美術出版社，1985)，頁6-7。

臺灣大學藝術期刊資料庫

承續瑞應圖的表現形式，同樣具有蒐羅條列瑞應的目錄性格。㉗

就文獻的記錄來看，明代之前已經有同樣以玄帝為主題的瑞應圖。元代武當山真慶宮提點張守清曾和弟子編集《啟聖嘉慶圖》，繪圖者為其弟子唐中一、劉中和。㉘雖然圖已不存，目前僅能由明版《武當嘉慶圖》來略作推測，但是由《啟聖嘉慶圖序》(1314)的說明來看，此圖擷取宋代《玄帝啟聖記》、《玄帝實錄》中數十圖，復加上元初高梁河出現龜蛇的祥瑞。㉙此圖在元人眼中，可能是代表到元代最重要的玄帝瑞應事件。此圖在當時可謂赫赫有名，其中有玄教宗師吳全節、正一天師張與材、趙孟頫、虞集等人的序文。明版《玄帝瑞應圖》可能即參考了《啟聖嘉慶圖》。《大明玄天上帝瑞應圖錄》中有兩處提及「仍附著《啟聖錄》」，這說明《玄帝瑞應圖》承續了元代玄帝瑞應圖傳統。㉚

永樂年間尚有另一套與藏傳佛教密切相關的《靈谷寺瑞應圖》(圖1)。永樂元年(1403)明成祖遣使赴藏迎接哈立麻，四年冬哈立麻到達南京，五年二月在靈谷寺設普渡大齋，為明太祖及高皇后薦福。此普渡大齋的過程中出現種種瑞應，或有彩雲祥光，間有羅漢仙人降臨，共分成四十九幅畫面。從二月五日至二十八日逐日記述繪圖，由三月三日至十八日則是擇日記錄。

㉗ 永樂年間的瑞應版畫尚有永樂十八年(1420)刊本，《太上說天妃救苦靈應經》(北京圖書館藏)，僧人勝慧所捐刻，為研究明初媽祖信仰的重要材料。

㉘ 《正統道藏》，冊32，頁831-4。

㉙ 見王光德、楊立志前引書，頁137-40。

㉚ 白雲霽(明)，《道藏目錄詳註》(景印四庫全書本，子部，道家類)，頁1061-641，根據卷首〈御製大嶽太和山道宮之碑〉，將圖錄完成的時間定於永樂十六年。這雖是碑文完成的時間，但未必是《大明玄天上帝瑞應圖錄》的年代。不過就製作圖錄目的來看，當是為了配合太和山宮觀的興築，故完成時間當不晚於永樂二十二年。另外任繼愈主編，《道藏提要》(北京，中國社會科學出版社，1991)，頁720，認為〈御製真武廟碑〉為北京真武廟而作，不應附於《大明玄天上帝瑞應圖錄》，故別立為一篇。本文從此說。

每幅都有大寶法王所住寶樓和誦經薦福的塔樓。㉛《靈谷寺瑞應圖》在空間表現上，簡省地面的描寫。即使偶有地面或松樹出現，亦刻意省略其與中央靈谷寺塔的連續性關係，使得建築宛若置於虛空之中，形成一種近乎幻化的空間。配合著飄忽不定的祥雲與毫光，產生如幻覺一般不可捉摹的視覺效果。此圖作者不詳，但是曾進呈成祖當無問題。《明史》中載有：

> 五年二月建普渡大齋於靈谷寺，為高帝、高后薦福。或言卿雲、天花、甘露…。帝益大喜，廷臣表賀，學士胡廣等咸獻聖孝瑞應歌詩。㉜

其中所言「廷臣表賀」，可能就包括了《靈谷寺瑞應圖》之類具有祝賀功能的圖錄。圖中所見的祥雲、松樹、瑞鶴均為傳統中國的瑞應母題，說明文字則兼有漢文、藏文。故疑此圖有可能是宮廷畫家與烏斯藏僧侶共同合作的結果。

關於《靈谷寺瑞應圖》與《玄帝瑞應圖》的關係，在尚未徹底研究藏本瑞應圖之前，此問題不易說明。不過兩者在瑞應表現上的共同點是，都是以永樂時期一件重大之宗教活動(普渡大齋、興建太和山宮觀)為中心，順著時間的推移，記錄同一地點不同時間的瑞應事件(《玄帝瑞應圖》後半的十一幅)。簡而言之，都是以一特定神聖空間為中心的瑞應表現，具有清晰的定點神聖空間意識。這種定點的神聖空間意識，似乎也是《玄帝瑞應圖》與元代彙合各類玄帝瑞應的《啟聖嘉慶圖》的差別。在中國的瑞應圖傳統中，無論是敦煌《五台山圖》或是北宋『宣和睿覽冊』均未見到類似的表現。就筆者所知，《靈谷寺瑞應圖》似乎是唯一的先例。而《玄帝瑞應圖》除了傳統瑞應圖蒐羅瑞應物的目錄性格之外，又兼具定點神聖空間意識，這種特點可能是受到《靈谷寺瑞應圖》的影響。

2、作者問題

㉛ 圖版說明參考樂敬莉等，『西藏文物精華』(北京，故宮博院紫禁城出版社，1992)，頁52。文中稱此圖為「如來大寶法王為明太祖及皇后建普渡大齋長卷畫」，甚為冗長。由於圖顯然是以靈谷寺普渡大齋為主題的瑞應圖錄，或可簡稱為「靈谷寺瑞應圖」。

㉜ 《明史》卷304、列傳192、宦官1、侯顯條，頁7768-9。

臺灣大學博物館 期刊資料庫

《玄帝瑞應圖》的作者目前並無直接的史實可考，但是就相關的史料來推測，與正一派教團密切相關。㉝首先是元代南方道教已經曾為皇室製作相同主題，同為玄天上帝瑞應事蹟集成的《啟聖嘉慶圖》，故此事已有先例可循。另外正一道士直接參與撰修道藏並且主導太和山宮觀的教務。永樂四年(1406)成祖命正一天師張宇初編纂道藏，永樂八年(1410)宇初卒由其弟張宇清嗣位，繼續道藏的編纂工作，成祖駕崩時仍未完成，直到英宗正統九年(1444)始行刊版，也就是今日所存的《正統道藏》。正一道士除了主持編修道藏之外，正一天師張宇清並曾親自分派道士進駐各宮觀。㉞所以《大明玄天上帝瑞應圖錄》以太和山興建宮觀始末的瑞應事蹟，當即是由正一派道士所編纂繪成並收入道藏。此外就此事的重要性來看，其圖當是出自正一派道士團中具有權威的核心成員，或是在道士團中參酌各方的意見而成，與張宇清關係密切。故此圖與其說是出自某位畫家個人的創意，倒不如說是表現了正一教派對於瑞應事蹟的構想，並且獲得成祖的認可，或許來得更接近事實。

不過值得注意的是，教外人士也有獻呈瑞應圖與成祖的記錄，例如《明太宗實錄》中所載：

> 隆平侯張信言武當山大頂五色雲見，繪圖以進。上出示百官……㉟

> 禮部左侍郎胡　進瑞光圖及　梅蘊芝，具奏云：「今歲萬壽聖節，大嶽太和山頂金殿現五色圓光，紫雲周匝，逾時不散……㊱

隆平侯張信曾參與太和山興築的工程，在《玄帝瑞應圖》中屢有提及(《騫林應祥》、《神留巨木》等圖均可見到張信的形象)。這裡所言「繪圖以進」者，當就是所謂的《太和圓光圖》，而胡濙所進呈的《瑞光圖》似乎也都是以圓光或瑞光為主體的圖錄。張信等人所進呈的圓光圖與道藏本《玄帝瑞應圖》之間有多少重疊性，目前則不得而知。不過這些瑞應圖似乎比較著重單

㉝ 陳學霖亦認為此圖錄為武當山宮觀道士所編纂。見陳學霖前引文，頁26，註三十。

㉞ 見莊宏誼，前引書，頁31。

㉟ 《明太宗實錄》(中研院史語所校印本)，卷140，頁4b。

㊱ 同上注，卷262，頁2b。

一、個別的事件，並沒有將所有的太和山瑞應物、事蹟加以體系化的企圖。這也正是其與《玄帝瑞應圖》的差別之一。

3、《玄帝瑞應圖》的內容

《玄帝瑞應圖》是由一系列共十七幅的瑞應圖所組合而成，先圖後文，每個場景都是敘述完整的畫面，但是彼此之間也存在著某種關連性。標題由前至後分別是「黃榜榮輝」、「黑雲感應」、「騫林應祥」、「槲梅呈瑞」、「神留巨木」、「水湧洪鍾」以及十一幅未標題名以圓光為主體的玄天上帝顯現圖。值得注意的是，《玄帝瑞應圖》中出現多項未見於文獻，首次出現的瑞應事蹟，計有「黃榜榮輝」、「黑雲感應」、「神留巨木」、「水湧洪鍾」、「騫林應祥」。文獻中雖有槲梅成實、進呈槲梅的故事，但是圖中則進一步將此事圖像化，成為第四幅「槲梅呈瑞」。㊲由此看來，《玄帝瑞應圖》的作者可以說相當有計畫地，企圖用一種連貫的方式創造並整合所有與太和山相關的瑞應事蹟，並且以系統化的方式表達出來。

第一幅《黃榜榮輝》(圖2)，畫面中以一巨型牌樓狀的「黃榜」為主題，屋簷有祥雲盤繞，下方人物的比例則顯得短小，人物則顯示出「扶老攜幼，駭而聚觀」，不分男女老幼，或朝拜黃榜或奔相走告。表現出揭示黃榜戲劇性的一刻，熱鬧而驚奇的景象。

第二幅「黑雲感應」(圖3)，以正在進行的醮儀為主體，中央立有一神壇，其上方有一朵黑雲，雲中隱然可見旌旗與黑袍。下方人物排成行儀的行列，莫不恭敬肅穆。中央戴官帽者或即是行儀的主角。故事發生於永樂十年九月十八日庚子時，隆平侯張信與駙馬都尉沐昕在玄天玉虛宮前正準備齋祓時，㊳仰見黑雲，隱隱中若有神靈在上。圖中以陰刻法反雕的黑雲當即代表玄天上帝。

㊲ 明初有永樂十一年(1413)朝臣曾進獻《太和圓光圖》並進呈槲梅。見《皇明恩命世錄》，卷四，頁372-3。不過《玄帝瑞應圖》中將槲梅一事圖像化。

㊳ 張信與沐昕皆為開國功臣名將後裔。張信為靖難之役殉職名將張玉從子。沐昕父為洪武朝功臣沐英，後來與成祖女常寧公主成婚。見《明史》，卷一四五，列傳一四五張玉傳；卷一三六，列傳一四沐英。沐昕亦曾參與永樂四年迎接烏斯藏大寶法王一事。明初功臣後裔在皇室宗教活動所扮演的角色，值得進一步加以探究。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

第三幅《騫林應祥》(圖 4)與第四幅《棚梅呈瑞》(圖 5)均是與植物有關的祥瑞。騫林與棚梅都是武當山富有傳奇性的神物，《騫林應祥》下方行進的人馬當中，騎馬者或即是隆平侯張信，右下方的樹木當即是「騫林」，而圖後的文字記載則說明了瑞應所造成的騷動。《棚梅呈瑞》圖中右下方亦有一株為兩人所參拜指明的樹木，當即是所謂的「棚梅」。圖中沒有複雜的情節，由人物指出神物，十分明白易瞭。

第五幅《神留巨木》(圖 6)與第六幅《水湧洪鍾》(圖 7)均是由河水所呈現的瑞應，這或許與真武在五行之中居「水德」有關。《神留巨木》記載永樂十年十一月初十，工部侍郎郭進同吏部郎中諸葛平督運太和宮木材時，在武昌的黃鶴樓前見一巨木立於江水中，以為靈異，因此而將巨木運至玄天玉虛宮作為正殿的大樑。畫面中央騎馬者或即是隆平侯張信。河中所湧出的圓柱為人物共同的視覺焦點，岸邊人物雙手呈拱拜狀。在騎馬者旁有兩人面向騎馬者呈半跪姿，或即是文中向隆平侯稟報的郭進與諸葛平。最上方以城牆、牌樓建築為背景，可能是武昌之黃鶴樓。

《水湧洪鍾》的焦點為河流右方中刻有「神鍾」二字的巨鍾，船上與河岸邊的人物均呈拱拜狀，河岸中央甚至有一人呈跪拜姿。其左方戴帽的人物或為督建工程的主角張信。文中載有永樂十一年五月十六日晚，湘潭縣(位於長沙府)民劉忠舟行至光化縣羊波灘(位於襄陽府，距武當山僅約一公里)，忽有一大鍾湧出水面，於是隆平侯等人將之迎送至玄天玉虛宮。

從第七幅起玄天上帝開始以自身的形象顯現，空間以太和山為定點，並未如先前各幅標有題名。所附的文字說明一反以往各幅的長篇說明，變得較為精簡。除了第十幅之外，各圖的構圖可以看出是運用一種固定程式而加以變化。相對於《靈谷寺瑞應圖》幻化空間的表現，《玄帝瑞應圖》後半的十一幅則結結實實地表現呈錐狀的環繞山峰，著力於傳達太和山的實體感與永恆性。

第七圖(圖 8)真武著黑袍拱手立於圓光之中，面向畫面左方，呈四分之三側面，圓光正下方有一平台，由周圍左右對稱的三角錐峰所環繞，平台中央有一建築並有護欄，象徵文中所述正在興築的大頂金殿，群峰之間有繁複的祥雲所纏繞，並且遮蓋了玄帝的下半身，圓光外圍並有具有自右上向左下方飛動方向的四朵祥雲。旁邊的文字記有：

> 永樂十一年五月二十有五日修理大頂銅殿，是日圓光現自澗泉之下，乘虛而昇，五色燦爛，照耀山谷，光中復現天真聖像，身衣皁袍，披髮而立，下有祥雲擁護。

就文字來看，現身的順序是先有圓光，然後玄天上帝再出現於圓光之中。祥雲飛動的動態有助於表現「乘虛而昇」的動感。

同一日「光中聖像復現」，第八幅(圖 9)玄天上帝以正面的坐姿出現，有四位天神拱侍呈對稱狀。下方平台多出一條路徑，可能是象徵太和山所砌長達七十公里的神道。祥雲則將整幅畫纏繞地密不透風。第九幅(圖10)發生在次日(二十六日)「圓光再現，光中復有聖像，二天神隨立於後」，神像再變為四分之三面，朝左狀，圓光中雙層的同心圓之間距並且加寬。

第十幅(圖 11)發生於永樂十一年六月二十一日的紫霄宮。聖像呈四分之三面像坐姿，左右侍衛分別是執劍與捧旗二人，畫面左下角並有龜蛇纏繞的形象。此圖與其它各幅現身圖最明顯的差異是在下方的宮觀與山形，其山形背景是採用類似「棚梅呈瑞」中遠方背景兩塊不規則的錐狀山形，並搭配以樓觀的上緣。這種變化可能暗示了由錐峰環繞，中央對稱的山形結構只適用於「大頂」，即描寫天柱峰金殿的情景。這可以由往後的圖像加以印證。

第十一幅(圖 12)圓光成為單圓，此後的六幅也都成為單圓的圓光。神像的侍從位在兩側，成四分之三面，整體上雲氣變得比較簡化、疏朗，天神下方的雲彩變成黑雲。下方山形結構亦改為環繞中央之狀。

同日神像再度顯現於大頂，第十二幅(圖 13)左方侍從改為「捧劍導引」，而玄帝兩袖則若有風動般地鼓起，似有神氣，成為左右開張之勢，即如文中所述「兩袖飄舉，若風動之」。同日「光中三現」(圖 14)，玄帝左右侍從成為「前有一神導引，後一神捧印侍從」。第十四幅(圖 15)同日「光中四現」，左右侍從又轉成「前有一神捧劍導引，後一神執旗侍從」。[39]第十五幅(圖 16)同日第五次顯現，也是十七日最後一次的顯現。玄天

---

[39] 玄天上帝的侍神計有四尊分成兩組，分別是「靈官」與「玉女」，「執旗」與「捧劍」。當時太和宮設有這四位侍神的神像，見任自垣撰，《大嶽太和山志》十五卷(明刊黑口本，國家圖書館微片 No.03897)。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

上帝改以正面坐姿、左右天神侍從出現，下方的黑雲則自畫面右方橫亙延伸至中央。

第十六幅（圖 17 ）為永樂十一年八月十九日大頂金殿完成之日，玄帝於五色圓光內出現，玄帝改成由左至右的方向。祥雲則更趨於鼓脹而飽滿，祥雲的中心點亦較為明晰，比過去的幾幅顯得更有秩序。最後一幅（圖 18)也同是在八月十九日，玄天上帝的後方有一名侍從，與玄帝同為由左向右的方向。

成祖為了報答玄帝的庇佑而大興太和宮觀，道士、官員為了迎合成祖，亦製造瑞應神話。此圖除了慶賀天柱峰金殿修築完工，另一方面也作為玄帝蔭佑成祖以及成祖誠心虔信的具體見證。《玄帝瑞應圖》所表現瑞應故事的特質與元代玄帝瑞應的差異，在於其瑞應故事的始末(1412－1413)，相應於武當山宮觀的建築工程。從宣告開工到大頂銅殿的完成這一段期間的工程進度（其它的太和山宮觀要一直到永樂十六年〔1418〕才全部落成）。而玄帝亦直接配合建築進度藉由瑞應來加以回應，表現人與神良好的互動關係。為了讓此圖能永久流傳，除了將瑞應神蹟化為具體的圖畫，留下文字與圖像的記錄，最關鍵性的要點還是將整套瑞應故事的始末，包括《玄帝瑞應圖》與碑文、聖旨編入《道藏》之中。《道藏》既為道教流傳萬世之寶典，也就成為保存瑞應圖，宣傳瑞應事蹟，並進一步擴張其正統性與合法性的有效途徑。

4、由俗界到聖域—模擬道教科儀的敘事結構

此圖表現了兩種不同的世俗性與宗教性空間，分別代表神明對世俗世界的啟示以及天神在聖地的顯現。雖然俗界之中也有超自然的事件，但是人的活動不可或缺，敘事的主格為隆平侯等見證人。聖域中則完全排除世俗人物，敘事的主格改成玄天上帝。整幅瑞應圖的敘事方向，即是逐步由俗界過渡到聖域。⑩

所謂「俗界」的世俗性具有雙重意義，分別是描寫的對象與表現的手法。首先從俗界中世俗人物的表現來加以考察。由《黃榜榮輝》到《水湧洪鍾》的六幅瑞應圖中，人物的數量多而密集。增加人物的數量也就等於擴大

⑩ 對於宗教行為中關於神聖空間的討論，參見Mircea Eliade，*The Sacred and The Profane:The Nature of Religion*（New York：Harcourt Brace Jovanovich，1957)。

場面，增加瑞應的見證人。這種誇大見證人數量的用心可由文字說明得知。例如《黃榜榮輝》文中言：「於是州之人民，扶老攜幼，駭而聚觀，盈街塞途，傳聞四方，雖深山窮谷之民以及道釋，亦皆相率爭睹。」《黃榜榮輝》（圖 2)中聚集在黃榜前的群眾，或仰視膜拜或相互交談，男女老幼的肢體語言均甚為誇大。中央一人面向黃榜高舉雙手拱拜；右下方婦人一面手指黃榜，一方面回首告知所牽的幼童。人物不但多而且顯得熱鬧異常。作者選擇了一種相當淺顯易懂，摒棄文學隱喻手法，直接了當地表現出來。每一幅瑞應圖中的祥瑞物都明確地被標示出來，如《黑雲感應》中的黑雲，《槲梅呈瑞》由下方人物所指出的槲梅，或是《神留巨木》與《水湧洪鍾》中成為眾人注視焦點的巨木與神鍾。人物身處發生瑞應的現場，祥瑞物並非難以觸及，與人的關係甚為親暱，雖然令人驚奇但是卻也不至於過度驚駭畏懼。祥瑞不再遙不可及，不見如漢代抽象的神秘色彩，亦缺乏兩宋的寧靜肅穆，已經成為構成世俗世界的一部份。

另外在圖文的對應關係上也表現了通俗易懂的特性。《玄帝瑞應圖》中圖文關係簡單明確，作者似乎盡可能逐字轉譯成圖，以至於即使沒有任何的文字輔助說明，觀者依然能夠明白畫中所表達的要點。這種缺乏文字隱喻，以字面上的語意直譯成圖畫，追加豐富的細節，對於戲劇性情節的喜愛，與文人畫家力求降低敘事畫故事性的趨向正好相反，近於職業畫家的敘事性格，⑪當是源自具有宣教目的宗教版畫傳統。例如講述善財童子故事的南宋刊本《善財童子五十三參圖》。元代永樂宮純陽殿敘述呂洞賓傳奇的壁畫，也具備同樣的特色。這種特點除了說明正一道士團利用職業畫家的手法以迎合宮廷的需求，也反映了成祖對於此種敘事畫類型的偏好。由畫中所具有的向大眾宣教的通俗性來看，再次說明了明成祖皇室出身自庶民階層的民間性格。⑫

《玄帝瑞應圖》中陳述圖像的方式，作為一幅道教瑞應圖，就各圖之間的關係來看，也具有相當特殊的宗教性格。這種宗教性格來自正一道士團詮釋玄帝聖蹟圖像的手法。首先就時間與空間的安排與推展，配合建築工程進度有順序地鋪陳一系列的祥瑞故事。永樂十年九月在玄天玉虛宮前以巍亭黃

⑪ 參見島田修二郎，前引文，頁516-38。

⑫ 關於明皇室品味所具有的民間性格，參見石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》，40期（1993，6月），頁225-91。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

榜昭告官民，接著九月十八日再於玄天玉虛宮前行齋祓醮儀，於是而有「黑雲感應」。接著永樂十一年春太和山出現「騫林」與「棚梅」兩則祥瑞。其中「騫林應祥」的發生亦隱含著主從順序：「先是天柱峰有騫林樹一株，萌芽茁秀……，不旬日間，忽見玉虛、南巖、紫霄及五龍等處，忽有騫林樹百餘株，悉皆敷榮於祥雲麗日之下……」先發生於金殿所在的天柱峰，接著才是其餘次一等的玉虛、南巖等宮。往後的建築過程中，「神留巨木」發生於武昌，「水湧洪鍾」出現在光化縣羊波灘，羊波灘已幾臨武當山腳，故兩者地理位置的相對關係亦是由遠而近，之後而有十一幅以大頂金殿為中心的應現圖。

這其間時空的推演變化，似乎也暗示了神靈應該如何出現、現身的一個先後步驟。首先是「黃榜榮輝」作為昭示官員民眾的文告，表明成祖為了報答玄帝而大興宮觀：「則知興建宮觀之盛，發於皇上誠心，將以昭答神明顯佑……」。相對於成祖的誠敬，天神亦有所回應：「事後亭上常有榮光燭天，祥雲旋繞，霞彩交輝，珍禽仙鶴，飛鳴翔集……，宜其天人協應，禎祥若此……」。畫中纏繞於巍亭之上的祥雲，即是象徵天神協應的「祥雲旋繞，霞彩交輝」。不過這裡天神的回應比起往後而言，顯然是較為簡單而含蓄的。下一幅「黑雲感應」中象徵玄天上帝的黑雲出現在醮壇上方，雖然在醮儀中神靈有較積極的回應，但是玄帝仍以象徵物的型態出現。往後由「騫林應祥」至「水湧洪鍾」等四幅，前兩幅「騫林應祥」、「棚梅呈瑞」植物類的瑞應屬消極性的默許，後兩幅「神留巨木」、「水湧洪鍾」則顯示興建宮觀、水運建材的過程有神力相助建宮，可說是積極的回應。「水湧洪鍾」最後文中有言：

> 武當興觀之日而出於水中，豈非有神明默然相之，將以鳴茲山之盛，為萬古靈異之徵，是具鼓吹迎送……

經由這四幅瑞應事蹟進一步確認了建造太和山宮觀為玄帝所認可，即所謂「豈非有神明默然相之」。至此終於得到玄帝的允諾，於是才有後面的十一幅應現圖。玄天上帝以其自身的形象立於金殿之上，成為純粹的神聖空間。

最後的十一幅應現圖其中也暗示了自始而終的週期。第一幅（圖8）雲彩初升，多留空白，往後則祥雲全部填滿畫面，並且自第五幅起（圖 12 ）

玄帝與諸侍神所立的白雲改成黑雲。就方向來看，第一幅現身圖玄帝由右向左，其餘由右向左或改為正面，到了最後同樣發生在八月十九日的兩幅則逆轉成自左而右（圖 17、18 ），作為這一連串現身圖的結束，因此玄天上帝的方向性也暗示了一個自始而終的顯現過程。整套瑞應圖自始而終，由俗入聖，宗教象徵內容逐步加強。玄天上帝由被動的默認到積極相助，最後終於以自身的形象出現。

最後，就《玄帝瑞應圖》中敘述瑞應故事的步驟來看，分別是：宣告榜文－齋祓醮儀－祥瑞事蹟（四則）－玄帝現身（十一則）。這種特殊的敘事程序當不是偶然的安排，如果配合道教科儀程序來加以考慮，則具有深意，可能與道教科儀的「啟請」、「進表」等步驟有關。或許即反映了道士團對於該透過何種程序才能使神明現身的看法，也就是人應該透過什麼樣的管道與天神溝通，以及天神用何種方式傳達其旨意的問題，即人神之間相互感通的互動法則。如果進一步加以推敲，正一道士不但構思了這套瑞應圖錄，而且為了合乎其宗教思考之邏輯，更進一步杜撰、增補多項它處未見的瑞應事蹟，加以合理化。這個合理化的過程當就是正一道士團構思此圖的宗教原理。

齋醮科儀本來就是正一派道士所特別擅長。雖然道教科儀的種類繁多，內容複雜，但就實質意義而言，科儀就是以文書向天神祈求，並表達對天神感念的一連串儀式。所有的科儀都由「請神」、「入意用事」、「謝神」三部份組成，無論規模大小，基本法則皆然。其中「入意用事」又名「進表」，即將宣講法事旨意的文書「表疏」進呈天神，為科儀的核心。㊸因此圖中「宣告榜文－齋祓醮儀－祥瑞事蹟－玄帝現身」有順序地表現玄帝對於成祖虔誠崇信的具體回應。就文字說明來看，宣告榜文的對象為官員居民，而齊祓醮儀的對象是真武。昭告真武，類於「請神」而又兼具「進表」的作用。宣告榜文與齋祓醮儀可視為準備的階段，四次祥瑞則反映了神明不同層度的允諾，最後神明出現，瑞應充分完成，以十一幅玄帝現身圖作為瑞應的最高

㊸ 參見呂錘寬，《台灣的道教儀式與音樂》(台北：學藝出版社，1994)，頁321-60。John Lagerway, *Taoist Ritual in Chinese Society and History* (New York：Macmillan Publishing Company，1987), pp. 51-168. Kristofer Schipper 著，山田利明譯，「靈寶科儀の展開」，收於酒井忠夫等編，『日本、中國の宗教文化の研究』(東京：平河出版社，1991)，頁219-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

潮。這種經由特定的程序天神才得以現身的安排，對正一道士而言，其實也是對瑞應事蹟加以合理化的必要手段。經由這種構想，傳達人神之間和諧的互動與理想化的人神關係。

四、玄天上帝的形象

玄天上帝形象的變遷過程，實為玄天上帝圖像研究中最具關鍵性的問題。玄天上帝形象在元明之際由武神轉化為非武神的樣式。不過舊有的武神樣式在明代依然廣為流傳，呈現新舊共存、多元並行的狀態。本節以版畫為主，另外輔以壁畫、掛軸畫、鑄像等材料，來探究明代初期玄天上帝形象的變化、各自的畫史脈絡以及玄帝形象的傳播。

1、《玄帝瑞應圖》

《玄帝瑞應圖》中所見的玄帝形象與明代之前有著本質上的差異，雖然都具備若干披髮、黑袍等玄帝的特徵，但是卻是來自不同的傳統。在進一步討論之前，有必要對明代之前的玄帝形象以及塑造這個形象的畫史傳統加以說明。

(1) 明代之前的玄帝形象

北宋首先出現玄帝人格化的形象，《宣和畫譜》曾載武宗元畫《真武像》。㊹其畫雖已不存，不過可能是類似《朝元仙仗圖》中吳道子風格的武神形象。這種風格由山西地區的壁畫所繼承，永樂宮三清殿西壁「佑聖真武」(圖 19)位在天猷副元帥身後。加拿大多倫多安大略博物館(Royal Ontario Museum)所藏朝元壁畫的玄武像則位於東壁，㊺以全身像出現，特別顯得威

㊹ 《宣和畫譜》(畫史叢書本，台北：文史哲出版社，1983)，卷4，頁421。

㊺ 關於安大略博物館本朝元圖的年代，學者有不同的看法，Nancy Steinhardt認為在十四世前半，近於永樂宮；景安寧則認為早於永樂宮，約十三世紀末。見Nancy Steinhardt, "Zhu Haogu Reconsidered：A New Date for the ROM Painting and Southern Shanxi Buddhist-Daoist Style", *Artibus Asiae, vol.* 48, no. 1/2(1987), pp. 5-38. Anning Jing, op. cit., pp. 265-8.

風凜凜，天蓬元帥被檔在身後。不過兩種樣式均頂有圓光、披髮跣足、著黑袍戰甲、右手持劍，成為「四聖」的一員。㊻這兩組壁畫均出自山西南部的「馬、朱作坊群」，㊼由此可以推論，在十四世紀中葉晉南職業作坊至少同時並存著兩種玄帝壁畫小樣。這兩種小樣是否分別代表神像不同的地位，則有待進一步的研究。

山西不但具有壁畫製作的職業傳統，同時也有極具規模的刻經版畫作坊，為北方重要的版畫生產區。金朝滅北宋之後將汴京的刻工遷往山西平陽，平陽成為重要的雕版印刷重鎮，金、元兩代佛道經典與版畫的刊刻中心。㊽金代朝城廣勝寺《趙城藏》扉頁(圖 20)顯示此區版畫的高度水平。線條流暢，衣紋連貫而細密，能配合人體表現體積感，特別顯得穩健雄偉。這種長於組合群像，並且能表現人體實體、重量感的版畫風格， 與平陽地區的壁畫作風頗有相通之處。版畫中的畫稿可能即來自畫師繪製壁畫所用的小樣。另一方面，平陽地區是否存在著玄帝形象的版畫？現藏北京圖書館元版《新編連相搜神廣記》中有玄天上帝(圖 21)，頭頂圓光，披髮跣足，著黑袍。玄帝衣帶飄舉，以浮雲為背景，具有由畫面左方向右前進的動向。書中另一《后土皇帝祇》中后土則向左方飄行，衣袍流暢，身後雲氣描寫的方式亦類於武宗元《朝元仙仗圖》。《新編連相搜神廣記》中的插圖當即來自武宗元朝元圖傳統。㊾這種玄帝形象的特徵同於永樂宮與安大略博物館本。所以此版畫當是出自山西平陽地區的版畫作坊，代表北方武宗元朝元圖傳統以來的真武形象。

(2) 明代南方道教版畫傳統

平陽地區的版畫風格在明代仍持續流傳，可見於佛教《北藏》扉頁畫(圖 22)。《北藏》於永樂時期始行編纂，正統五年(1440)刻成。圖中的線描較金代《趙城藏》更加細密繁複，但仍不失平陽地區群像的秩序、穩定感以及流暢的衣袍表現。相對的，正統十年(1445)完成刊板的《正統道藏》

㊻「四聖」為紫微北極大帝的四將，分別是天蓬大元帥、天猷副元帥、佑聖真武、翊聖黑殺將軍。見Anning Jing, op. cit., pp. 250-65.

㊼ 見Nancy Steinhardt, op. cit., pp. 13.

㊽ 見王伯敏，《中國版畫史》(上海：上海人民美術出版社，1961)，頁53。

㊾ 首先指出此插圖與朝元圖之關連者為李豐楙，見王秋桂主編，《中國民間信仰資料彙編》，第一輯，提要(台北：台灣學生書局，1992)，頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

卷首圖（圖 23 ）則顯然來自不同的傳統。雖然同樣是中央對稱的群像，但是《道藏》中人物數量不但較多，而且彼此之間上下參差錯落，未見如《北藏》中的嚴整有序。人物比例較短，衣紋簡化，短而多折角，缺乏流暢感。衣紋與人體也並不服貼，不見如《北藏》一氣呵成的連貫性線條。比較起《北藏》中較為古典嚴整的作法，《正統道藏》就顯得較為熱鬧活潑。《正統道藏》版畫當是來自正一派道士較為熟悉，而且與壁畫無關的南方版畫傳統。

明代正一道士多出自江西省，[50]《正統道藏》卷首圖所見的風格可能來自江西、福建一帶的版畫作坊。明初刊本《許旌陽事蹟圖》（圖 24 ）中所見樹石的描寫法，頗類於《玄帝瑞應圖》中的《騫林應祥》（圖 4 ）。《許旌陽事蹟圖》刊刻地不明，不過就題材來看，西晉許遜為淨明道奉為教主，此圖當是淨明道的宣教版畫。[51]淨明道出自南方三山符錄中的靈寶派，同樣以江西為最盛，故推測此版畫是出自江西一帶的作坊。明初正一派天師可能即徵調江西、福建一帶的版畫作坊至京師鐫刻《正統道藏》。明初正一派道教成為法定的道教領袖，為了配合其在官方信仰中的龐大勢力，選擇另一個不同的風格與佛教版畫有所區別當是有其必要。另一方面，元初全真派道士宋德方曾在山西平陽玄都觀編輯《玄都寶藏》，定宗時平陽永樂鎮所建的純陽萬壽宮落成，遂將經板遷移其中。[52]這批元刊《道藏》雖然在至元十八年(1281)為元世祖頒旨焚燬，但顯然平陽地區版畫除了為佛教使用之外，亦與元代全真道教關係頗深。山西平陽壁畫與版畫的興盛，全真道教之贊助居功甚大。因此對正一派道士而言，選擇具有地理淵源、原來就已經熟悉的南方版畫風格，也就不足為奇。[53]

[50] 見莊宏誼，前引書，頁106-22 。

[51] 此圖出自周蕪編，《中國版畫史圖錄》，上（上海：上海人民美術出版社，1988），頁58。書中未註明刊刻、收藏地。相同主題的版畫可見〈許太史真君圖傳〉，收於《正統道藏》，冊11 ，頁501-29 。可供了解淨明道對於圖像的運用，值得進一步研究。

[52] 見陳國符，《道藏源流考》（台北：祥生出版社，1975），頁161 。

[53] 本節所言之「南方」，主要是為了與山西版畫傳統對比而採用的對照性概念。具體而言，特別指稱明代江西、福建地區。道教版畫的南方傳統問題，尚有待進一步探討與界定。另外，正一派與全真派道教在圖像的製作、運用上，是否存在著對抗的意識，目前尚無法證明。本文僅就地緣上的關連性，說明正一派與南方版畫的關係。

(3) 元代南方道教新圖像

《玄帝瑞應圖》中玄天上帝的形象有了很大的改變，與元代《新編連相搜神廣記》中的玄帝相較（圖 21 ），顯然比較不強調「武將」的性格。無論是坐姿或立像，玄帝衣袍沈靜而缺少動態，比例較短，衣紋簡化。較為簡素的黑袍取代武將的鎧甲與飄舞的衣帶。十一幅顯現圖中僅三次出現侍神持劍，皆未見跣足的特點。將玄帝原有的金甲、持劍、赤足的武神形象轉化成較為文雅、沈靜、內斂近於古賢的樣式。最後一幅現身圖的侍神甚至穿著布袍（圖 18 ）。在既有的武神性格之外，特別增加並強調武神所未具備的沈靜與智性，近於精神性的內在修為。這種樣式當是傳說中玄天上帝在武當山修煉內丹道法時的形象。玄天上帝由朝元圖中的武神形象，變成更具精神性而可以被獨立崇拜的古賢樣式，反映了玄帝地位的變化。然而新的玄帝形象究竟出自何處？關於玄帝新形象的來源，可以上溯至元代。虞集（1272-1342）《玄帝畫像贊》曾言：

> 吳興趙公，前代公族，神明氣清，靜處貞獨，乃夢天人，被髮跣足，玄衣寶劍，坐臨崖谷，再拜稽首，仰視退伏，……知子誠篤，爾善繪事，追步顧陸，凡吾真儀，子善記錄，審而傳之，與世瞻矚。……夢亦遂覺，明月在戶，香彩遍屋，取火亟寫，神運掌握，豪分無失，三十其幅。……方壺仙人，潔以薰沐，臨池擬容，識以玄玉，有得之者，昭事毋瀆，……。[54]

玄帝將其形象托夢與趙孟頫，趙孟頫成畫之後再由方從義（即方壺仙人）所臨摹而傳諸於世。[55]雖然這類近於讖語的記載只能視為逸聞，但是其背後的動機卻十分值得探究。文中關於趙孟頫的部份，也可以解釋成替玄帝新形象

[54] 虞集，《道園學古錄》《文淵閣四庫全書本，台北：商務印書館，1977），卷30，頁1207-442。更重要的是此文後來並收錄於任自垣，《大嶽太和山志》、方升撰，《大嶽志》《發源方氏原刊本，國家圖書館微卷No.03908）。顯示這個說法為明代正一派道士所接受。

[55] 關於虞集與正一派道教的關係以及元末文化界與道教的互動概況，參見孫克寬，〈元虞集與南方道教〉，收於前引書，頁255-83 。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

取得合法來源並建立權威的手段。由趙孟頫夢見玄帝以重建新形象與玄天上帝的聯繫。方從義為正一派道士，如果說新的玄帝形象是由方從義所作，也並非完全不可能。對元代南方道士而言，原來朝元圖系統中的玄帝形象不但與北方全真道教關係過於密切，而且這種形象自武宗元以來已經流傳四百年之久。元代玄帝的政治宗教地位日漸重要，配合其地位的提昇，如何對玄帝神格的特質重新加以詮釋，重新建立圖像與神明更直接的關係，找回迷失在職業作坊小樣之中的玄帝真形，以建立形象的正統性，實有其宗教上的內在必要性。

趙孟頫被正一派道士用來作為道教人物畫的合法性來源，尚有前例可循。《正統道藏》所收《玄元十子圖》題為趙孟頫所作，卷首有第三十八代天師張與材元成宗大德乙巳年(1305)的序文。[56]就版畫柔韌飽滿的線描風格來看，可能有所根據，當是來自趙孟頫的白描人物畫傳統。畫中人物皆著簡素的布袍，為古賢隱士的形象。另一本文士像的玄元十子，可見於元代華祖立《玄元十子圖》，雖然人物姿態與道藏本有所出入，並且附加了老子像，但同屬白描人物畫風格。相對的，永樂宮壁畫中的「玄元十子」則衣著華麗，宛若宮廷的達官朝臣。這兩種玄元十子形象的對比，頗類於新、舊玄天上帝之間的差異。這類在元代南方道教風雅的環境中所出現富於文人氣味的新圖像，與南方道士文學化、雅化的特色當有深切的關連。這個現象可能意味著元代南方出現新的道教圖像傳統。《玄帝瑞應圖》中的玄帝形象當即承續了這個傳統，很可能透過明初天師張宇清之手而結合元代南方文人化玄帝形象與明初南方道教版畫的製作。

(4)《玄帝瑞應圖》中玄帝的特質

最後對《玄帝瑞應圖》中的玄帝形象必須加以說明的是，圖中的玄天上帝像具有一個獨一無二的特質，也就是特別表現了「變化莫測」的超越性。這種特質實與配合時間推移的敘事表現互為表裡。圖中的十一次現身雖然構圖一致，但是各幅又不盡相同。除了雲氣飄動的方向、聚散程度的差異，玄帝時而獨立出現，時由諸侍神環繞，侍神有時改為「執旗」與「捧劍」。雖然有一個明顯的固定模式，但是畫者卻又努力在這一個模式中作出最大範圍的變化，這當是意圖表現神靈「幽深玄遠，窈乎莫測」變化無常的超越性。

[56] 《正統道藏》，冊4，頁856-62。

相較於其它諸本單一、固定、永恆性的個別神像，《玄帝瑞應圖》本則特別強調玄帝的生生不息、變化萬千、難以捉摸的變化。這種「窈乎莫測」的性格成為《玄帝瑞應圖》本玄帝像的最大特點。

道教諸神往往具有飄遊雲間、不可捉摸的性格，無論是語言、文字或是巧妙的畫技，都難以表現神靈形象的奧妙。對畫者而言，如何以有形的圖畫去傳摹神仙無影無形、變化無窮的本質，無疑是最大的挑戰。「有形」與「無形」兩者之間的矛盾，乃至於畫者如何進一步達到「存形」的目標，在觀念上不得不具有一種對立性的緊張關係。版畫由於材質上的限制，無法如筆描人物或是青綠設色、水墨渲染，自由地表現層次繁複、變化生動的效果。因此畫家除了大量運用不斷變化的雲氣之外，轉而在安排神靈形象本身、侍神的搭配以及細節上作微妙的變化，以追求天神「異睹殊觀，千態萬狀」的特質。可能就是為了這個原因，圖中安排玄帝現身多達十一次。另一方面，這種千變萬化的表現有助於加強瑞應事件的生動感，加深觀者的視覺印象，進而強化瑞應的真實性。

2、《天帝圖》與《真武大帝》鑄像

(1)《天帝圖》的流傳與斷代

相對《玄帝瑞應圖》模擬科儀的敘事程序，《天帝圖》(圖25)本身即是科儀掛軸畫，為構成科儀道壇的主體。《天帝圖》現藏於東京靈雲寺，高122.7寬63.3公分。品質甚佳，可惜直到目前為止尚未引起學界的注意。[57]此圖於大正十五年(1926)四月被定為日本國寶，昭和年間又重新改定為重要文化財。在大正年間首次出版的圖版說明中，很正確地將此圖像判定為玄天上帝。關於流傳的部份，僅說明根據江戶時期寶曆四年(1754)靈雲寺第四代法明的記錄，此圖本為狩野探幽(1602-1674)的舊藏，後來獻給吉宗將軍，再由吉宗將軍賜給靈雲寺。[58]狩野探幽為江戶時代狩野派之始，疑此圖為狩野家的歷代收藏，不過也可能是十七世紀隨著明末的亂亡而流傳至日本江戶一帶。關於斷代問題，最初1926年的圖版說明中推測《天帝圖》為明代製作。1973年出版的『重要文化財』則將年代改定為元代，並歸類為「渡來

[57] 此圖並未收錄於鈴木敬所編《中國繪畫總合圖錄》。參見《中國繪畫總合圖錄》第四卷日本篇二，寺院、個人(東京：平文社，1983)。

[58] 參見《日本國寶全集》第五帙第二十三輯，圖版470解說。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫」，不過未附任何解說。[59]《天帝圖》未見於著錄，也沒有任何簽款，但就風格而言，當可推定為明代十五世紀初永樂、宣德時期的作品。除了風格之外，圖像的組合也反映了明代道教圖像的新發展。

《天帝圖》中央主神呈坐姿，由於主神下方有龜蛇合體的「玄武」，再配合後方的「執旗」與「捧劍」，故可判定為玄天上帝。玄天上帝座位前方兩側分別是男女四位侍神，畫面最下方則為四位勇猛威武的元帥。全圖以紅綠為主調，畫幅不大，但用筆設色均十分細密精麗。特別是在配飾、衣袍與玄帝座椅的裝飾上，畫家可謂傾注全力，尤其畫幅不大，特別能顯示工麗的程度。不過在追求表面華麗性的同時，尚能充分掌握人物之間層次有序的秩序與位階。雲彩的線描上，有充分的餘裕來表現線描迴轉輕重的自由度，並且具有層次感。上方呈平行狀逐漸消失的雲彩增加全幅的空間深度。在人體比例上，例如前方四位神將的比例表現依然雄偉，但是身軀已逐漸有被繁複飛動的衣袍淹沒的傾向。另外畫面左下方關公的比例則略為肥短。

《天帝圖》的樣式完全不類於南宋寧波佛畫，亦與山西壁畫傳統有別。如果將《天帝圖》的座椅與元代廣盛寺水神廟水神像與明代成化四年(1468)四川新津縣十二圓覺菩薩像相較，則《天帝圖》顯示了更近於明代的特色。廣盛寺水神廟的座椅雖然也附有裝飾文樣與飾物，但是依然強調座椅類似建築性的結構。這種表現出座椅結實、厚重感的作法同樣可見於永樂宮壁畫。相對於此，《天帝圖》的座椅則極為單薄，畫家的關心逐漸由座椅的結構轉向表面的細密裝飾，漸漸忽視座椅的立體、重量感，轉而強調屏障玄帝的功能。可以說雖是座椅的表現，但同時也兼具屏風的性格。

《天帝圖》中玄帝的下擺排列著條狀的邊襯並飾有一串串的玉珠。元代永樂宮諸神雖也有各類珠飾，但是多為女神的場合，表現也較為含蓄。《天帝圖》中對於珠玉的喜好，則顯示明代不同的趣味。在道釋人物畫上飾以珠玉可見於歷代佛畫或造像，但是一直到明代才發展至極為繁複的地步。這種喜好珠玉的趣味，最典型例子的是正統年間由宦官李童倡導，援用宮廷「工

59 參見文化廳監修，《重要文化財》8、繪畫二(佛畫、淨土教佛畫、祖師像)(東京，每日新聞社，1973)，頁115。

部營繕所」作坊所建造的北京法海寺。[60]其中的菩薩、天眾均飾以大量華麗多彩的寶珠。這種對於珠玉的喜好可以說反映了明初宮廷的好尚，也可能表現了明代宦官的品味。例如帝釋天與如意觀音像的裙擺(圖26)，呈均整列狀折帶，其間並飾有條狀綴飾鑲有玉珠，與《天帝圖》十分類似。同樣的裝飾可見於十五世紀中葉商喜《關羽擒強將圖》(北京故宮博物院藏)中關羽戰甲下緣的裝飾。永樂朝所造《張三丰像》(湖北省武當山文物保管所藏)衣袍中央也有類似的飾物。上述所見的表現並非單純只是裝飾母題或是服飾細節上的模仿，而是體現了異於元代道釋人物畫的宮廷趣味。《天帝圖》的表現正位於這種新趣味的開端。

另外，其他的侍神同樣表現了近於明代的樣式或是具備了明代常見的母題。例如畫面左側兩位侍女的女妝、五官，以及略小的頭部與過大的衣袖，都近於明代中期的毘盧寺壁畫「玉皇大帝」中的侍女造型的先聲。畫面右下方溫元帥臉部造型，與法海寺天王像顯然是同一種類型。左下方的關公的五官近於商喜《關羽擒將圖》中的關羽，手中所握的「青龍偃月刀」亦十分近似。圖中右下方正將腳樁釘入土中的兵士，其瞋目、勾鼻的顏面類型近於《天帝圖》後方「執旗」與「捧劍」。這些新的顏面類型都是在元代所未見。《天帝圖》綜合了諸種明代道釋人物畫的類型，表現了由元過渡至明代的複合性因素，並且顯示了更多明代的特色，可說是明代道教人物畫的先驅樣式。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

(2) 圖像組合的特徵

《天帝圖》圖像的特色除了尊貴化的玄天上帝形象之外，主要在於玄帝與四位元帥的結合。在1926年的圖版說明中即已判讀四位神將的圖像，分別是畫面右方的「田華畢元帥」(右上)、「溫元帥」(右下)，至左方「趙元帥」(左上)、「關公」(左下)。不過其中的「田華畢元帥」當可重新改定為「靈官馬元帥」。畫面右上方的神將腳踏風火輪，手持長戟，面有三目。據《三教源流聖帝佛祖搜神大全》(日本內閣文庫藏)所言，「田華畢元帥」與「靈官馬元帥」皆為玄天上帝的部將，但是持長戟、具三目則為「靈官馬

60 參見秦嶺雲，《北京法海寺明代壁畫》(中國古典藝術出版社，1958)，頁4。

元帥」(圖27)的特徵。[61]實際上，「靈官馬元帥」、「溫元帥」、「趙元帥」、「關公」在明代即並稱為「四大元帥」。[62]

元帥信仰的本質為陣亡將士的死靈崇拜，與一般道教中較為抽象、思維性的神祇不同，具有更實質具體的內容。等級不高，但是與除妖卻魔的法術，特別是「雷法」的施行密切相關。故元帥往往是正一道士科演時直接役使、招接的神明。正一道士所擅長的雷法，即透過元帥與雷部諸神來加以施行。元帥武勇之神格，實則象徵各式富有威力的符咒法術。宋代以降的正一教，逐漸將各式流傳於民間的死靈法術納入自身的體系，可說是元帥信仰之道法化的過程。[63]明代成書的《三教源流聖帝佛祖搜神大全》提供了豐富的元帥傳說資料，其中共出現二十餘位元帥的記載。明代元帥信仰的盛行，只要將明代《三教源流勝聖帝佛祖搜神大全》與元版《新編連相搜神廣記》的目錄相互對照，即可略知其發展大勢。

明代元帥信仰進一步體系化，而玄天上帝則位於這個體系的頂端。原為「四聖」之一的真武，至此已經成為元帥諸神的領袖。在《天帝圖》中「四大元帥」已經正式成為玄帝的部將，顯示了重新整理武神位階關係的意圖。就明代道教武神系譜所見，新出的諸方元帥信仰逐漸被收納於玄天上帝之下，成為以玄天上帝為至尊的道教武神新系譜，這並且成為明代以降的道教武神之中，最具威力、影響力也最為深遠的一支武神系統。[64]

就道教教理而言，「四大元帥」與玄天上帝各具有不同的關係。靈官馬元帥為玄帝直屬之武將，趙元帥出自「金水合氣之象」，與玄帝同為北方水

[61] 《繪圖三教源流搜神大全》〈靈官馬元帥〉條：「…面露三眼，因諱三眼靈光。生下三日能戰，斬東海龍王以除水孽，繼以盜紫微大帝金鎗，…遂奉玉帝敕，以服風火之神，而風輪火輪之使。」，圖版亦可相互參證。見王秋桂主編，《中國民間信仰資料彙編》，第一輯，第三冊（台北：台灣學生書局，1989），頁216-7。

[62] 關於「四大元帥」簡要的討論，參見馬書田，《華夏諸神》(北京：燕山出版社，1990)，頁109-16。目前武當山紫霄殿尚保存有「四大元帥」鑄像，參見湖北省博物館編，《武當山》(北京，文物出版社，1991)，圖版57、58。

[63] 關於元帥信仰簡要的介紹，可參考野口鐵郎等編，《道教事典》(東京：平河出版社，1994)，頁129-30。

[64] 《全像北遊記玄帝出身傳》中載有玄帝收服各類元帥、部將的故事，具體而微地體現了這個新系譜的成立過程。最後所有為玄帝所收服部將的封號，可見於《北遊記》第二十三回〈祖師收得雷電神〉卷末。

德象金一系的武神。[65]相形之下，溫元帥與關公除了曾被玄帝收服之外，就道教教理而言與玄帝並無直接關連。可能因為這個原因，靈官馬元帥與趙元帥均被置於近於玄帝的上方，接近畫面中央，比例也較下方的溫元帥、關公高大。此圖四位元帥的配置方式，可說是以諸元帥與玄帝的遠近關係為依據，以玄天上帝為中心的排列組合。

另外值得注意的是，趙元帥、溫元帥與正一教的關聯性。趙元帥奉天帝玉旨，授「正一玄壇元帥」，又言「天師飛昇之後，永鎮龍虎名山，厥今三元開壇，傳度其趨善建功謝過之人，及頑冥不化者，皆元帥掌之，故有龍虎玄壇。」則趙元帥受天帝之命，成為正一派道教本山龍虎山的守護神，並以「龍虎玄壇」之名掌善惡之賞罰、卻病除災，最後被封為「上清正一玄壇飛虎金輪執法趙元帥」。由此可見趙元帥與正一教的密切關係。[66]關於溫元帥的記載中曾言：「有嗣漢三十六代天師，飛清真人張君，始持符召之法役用嶽神，而得位十太保之列，首溫太保之名，召之立廟……」[67]其中三十六代天師即為元世祖忽必烈封為真人，統領江南道教事的張宗演。根據這項傳說，原來溫元帥為巡察五嶽眾將士之首，至張宗演始以符法召之，成為正一教系道法的一部份。由此看來，《天帝圖》中玄天上帝與元帥的組合實與南方道教密切相關，很可能首先出自正一教團的圖像組合。[68]而以這種組合作為道壇科儀圖像，顯然與正一教施行道法有關。

(3) 元帥圖像的製作

[65] 參照《三教源流聖帝佛祖搜神大全》〈靈官馬元帥〉與〈趙元帥〉條。

[66] 趙元帥為根據正一教系神學所塑造的神明。參見澤田瑞穗，〈黑神源流〉，收於《中國民間信仰》(東京：工作舍)，頁104-16。

[67] 《三教源流聖帝佛祖搜神大全》〈孚祐溫元帥〉條，頁219-20。

[68] 不過四大元帥中的靈官馬元帥、關公與正一教並沒有如此明確的關係。特別是關公信仰在明代已遍及全國。關於關公信仰的討論，參見井上以智為，〈關羽祠廟の由來並に變遷〉(一)(二)，《東方宗教》，第26卷，第1/2號(1941)，頁41-51/242-75。原田正巳，〈關羽信仰の二三の要素について〉，《東方宗教》，第8/9卷合集號(1955)，頁29-40。

臺灣大學學術期刊資訊網

最後對於《天帝圖》中的元帥表現要附帶一提的是，配合武神的等級，圖像製作的過程也有所不同。道教諸神中元帥等級遠不如玄天上帝，因此對於玄天上帝由趙孟頫來建立其圖像合法性，元帥則透過另一種較庶民化的途徑來完成其形象。將元帥與玄天上帝圖像創造過程相互對照，更能顯示出玄帝圖像製作過程的特色。關於明永樂朝道釋人物畫家蔣子誠有如下的記載：

> 蔣子誠，江東人，工道釋鬼神。《江寧縣志》載其一事云：潘爛頭者相傳雷火焦其額，……。爛頭浼子誠作溫元帥像，久之弗與。一夕，召溫帥至子誠家，子誠恐，旋畫與之。爛頭訝之曰：「神像舊所懸金字牌書"出入天門"，君何易曰"無拘霄漢"？」子誠曰：「旬日每夕，吾見神所懸者如此。」自是天下始改牌面皆曰無拘霄漢云。㊾

潘爛頭因雷火焦其額而能行雷法、畫雷符。潘氏欲蔣子誠作溫元帥像，因久未完成而召請溫元帥至子誠家。其後蔣子誠親睹元帥，將溫元帥原來「出入天門」金牌改易為「無拘霄漢」，這個新圖像並且成為日後溫元帥形象的準則。這一則逸聞具有多方面的啟示。道教史方面的問題在此無法加以細論，⑦⓪單就圖像製作而言，蔣子誠與趙孟頫受玄帝托夢不同，而是由潘氏將溫元帥召請至家中，蔣子誠也立即目睹元帥真容。其過程與趙孟頫「神明氣清，靜處貞獨」所見，幽深玄遠之托夢並不相同，也不需要繁複的科儀來引導，卻與民間扶箕相類。特別是由所謂「召溫帥至子誠家」看來，則潘爛頭之種

69 見（明）朱謀垔，《畫史會要》，卷四（景印文淵閣四庫全書本），頁15。

70 潘爛頭能行雷法又能自由地召請溫元帥，故疑元帥信仰與雷法的施行具有某種因果關係。傳說中元帥多能驅雷役電。雷法與元帥信仰亦同樣盛行於江浙一帶。舉例而言，溫元帥出自浙東溫州（今浙江永嘉），北宋神霄派創始者林靈素特別擅長雷法，亦同樣是出身溫州。如何說明特定道法與地域民間信仰之間相互成長的關係，實為深具興味的問題。關於雷法的討論，參見Michel Strickmann（安倍道子譯），〈宋代の雷儀—神霄運動と道家南宗について略說—〉，《東方宗教》，第46號（1975），頁15-28。劉枝萬，〈雷神信仰と雷法の展開〉，《東方宗教》，第67號（1986），頁1-21。

種行徑實近於民間之靈媒扶箕。⑦①神明傳遞意旨的方式與感通對象的選擇，其實正反映了天神本身位階的差異。相對於趙孟頫托夢的文人氣息，蔣子誠與神交接則富於民間性格。

蔣子誠江蘇宜興人，善畫道釋人物，永樂朝曾被召入京師，所繪人物號為「禁中三絕」之一，顯然是明代初期繪製元帥圖像最重要的畫家。另一方面，蔣子誠因其感通而將溫元帥的金牌改為「無拘霄漢」。《天帝圖》中的溫元帥右手持劍，左手拿金環，胸前所戴的金牌有「無拘霄漢」字樣。《三教源流聖帝佛祖搜神大全》中的「孚祐溫元帥」也具有同樣的特徵。目前尚無法確認溫元帥「無拘霄漢」的字樣是否始於明代初期，也沒有任何證據可以說明《天帝圖》中所見溫元帥形象與蔣子誠有關。不過元帥信仰與南方正一道教活動關係密切，並且元帥圖像製作以江浙為盛當為事實。

(4)《天帝圖》的玄帝形象

《天帝圖》的玄帝形象極為特殊，完全脫卻了披髮、跣足、著戰甲等玄帝既有圖像的特徵。既不是勇猛的武神形象，卻也和文雅的古賢樣式有別。若是沒有後方兩位「執旗」、「捧劍」與前方龜蛇合體的的玄武，單由坐像本身已幾乎難以辨識為玄天上帝。玄天上帝著黑袍呈正面坐像，徹底地支配了整個畫面。座椅寬大並飾有六個懸有寶珠的龍首。相對於裝飾細密的衣袍、座椅，玄帝的面容則顯得十分白晰清秀，細眉、細眼、瘦鼻、小嘴，然而注意力卻十分集中，平靜纖秀的表情卻凝聚了逼視觀者的迫力，表現了近於帝王的雍容氣度。

值得注意的是，玄天上帝頭上附圓光，戴有華麗的「通天冠」。⑦②「通天冠」原為帝王冠冕，等級極高。帝王與服冠冕為道教人物畫所吸收，在朝元圖的表現上屢見不鮮。例如武宗元《朝元仙仗圖》中的主神「東華帝君」、

71 潘爛頭為金陵地區的道士。《金陵瑣事》言：「潘爛頭，不知其名，朝天宮道士。」見（明）周漫士，《金陵瑣事》，下卷（上海：中央書店），頁58。關於扶箕信仰的研究，參見許地山，《扶箕迷信底研究》（臺北：臺灣商務印書館，1966）。

72 故單由冠冕的變化即可知玄帝地位的提高。明代「通天冠」的形制可參考《三才圖繪》、衣服二卷「御用冠服」，頁1514b。又參考孫機，〈進賢冠與武弁大冠〉，收於《中國古輿服論叢》（北京：文物出版社，1993），頁125-45。

臺灣大學博碩期刊資料庫

「南極天帝君」均戴有通天冠。永樂宮也有豐富的實例。不過在《天帝圖》中的「通天冠」可能傳達了不同的意義。這很可能與明室策封玄帝有關，例如明成祖就曾加封玄帝為「北極鎮天真武玄天上帝」。另外再配合圖中尊貴華麗的衣袍、龍椅，以及足華履的表現，很可能也都反映了玄帝形象的帝王化。《天帝圖》中近於帝王輿服的表現，正體現玄天上帝與明皇室的新關係。成為明皇室信仰對象的玄天上帝也逐漸地化身為帝王形象。如果說《玄帝瑞應圖》玄帝像承接元代南方文人化道教圖像之遺風，那麼《天帝圖》則更積極地體現了明代皇室的好尚。

(5)《真武大帝》鑄像

《真武大帝》鑄像高186公分，位於湖北省武當山金殿內（圖28），為現存最大的一尊玄帝鑄像。玄帝呈坐姿，銅質鎏金，著袍襯甲，披髮跣足。相對於《玄帝瑞應圖》與《天帝圖》的表現，此鑄像則顯地較為保守，具有傳統玄帝的武神特徵。身軀龐大雄偉，兩肩寬厚，大腹略挺，臉型飽滿方直，巍巍不動如山。全像缺乏動態，重點在於追求巨大、凝重的量感。這種平正無奇的風格，或許就是所謂「官像」或「官樣」的特徵。[73]這類型的鑄像與版畫、掛軸畫相較，可說是最遵從傳統圖像的規範。這或許也反映了道教圖像中供奉於道觀建築作為禮拜像的特質。

關於玄帝像的鑄造技術與風格來源，可能與元代藏傳佛教金銅佛的製作有關。尤其是阿尼哥、劉元一系的元代大都宮廷造像傳統。玄帝像為銅鑄像，以北方象金，尚有教理可循，但是同時期所鑄造的另一尊《張三丰像》同樣全部以銅鑄為之，則顯示明初宮廷對於「金像」的偏好。現在武當山即存有為數不少的明代銅鑄道像。故銅鑄像並非僅因為玄帝象金之故，而是明代道像所常使用的塑材。這種對於銅鑄鎏金像的喜好實無法單由教理上來解釋，如果考慮元明之際宗教造像的發展大勢，則可能是承續了元代宮廷藏傳佛教傳統之遺風。當時金像之鑄造以藏傳佛教為大宗，明初金銅佛造像風格亦接續元代，元明金銅造像傳統實一脈相承。[74]相對於《天帝圖》精麗的描

[73] 首先討論玄帝「官像」問題者為陳學霖，見前引文，頁16-7。

[74] 關於藏傳佛教造像所使用金屬材質的介紹，參見王家鵬，《藏傳佛教金銅佛圖典》(北京：文物出版社，1996)，頁8-9。

繪，《真武大帝》鑄像則以銅鑄鍍金、質材本身的貴重性與壓倒性的體積感，來體現玄天上帝之崇高神格。

3、玄帝形象的傳播

《道藏》為道教教內的秘典，不輕易示人，這就牽涉到道藏版畫如何傳播的問題。[75]《玄帝瑞應圖》中所見的玄帝新形象，主要是透過《道藏》以外的宗教出版品來加以傳播。《搜神大全》之類的搜神類書就是這樣的例子。

(1) 搜神類書

明版《三教源流聖帝佛祖搜神大全》所見的玄天上帝（圖29），即來自正一派道教的新形象。書中玄天上帝條所記錄的玄帝出身傳與元代《新編連相搜神廣記》完全相同，但是玄帝的形象卻有很大的差異。另一本明代金陵所刊《新刻出像增補搜神記大全》(日本內閣文庫藏)亦然。《三教源流聖帝佛祖搜神大全》圖中玄帝著黑袍而立，上方執旗與捧印的侍神左右對稱，赤足的描寫特別含蓄。朝元圖序列中的水平動態轉而成為中央對稱的立像。金陵所刊《新刻出像增補搜神記大全》轉而強調人物之間的故事性。玄帝與左方的侍神注視地面上的龜蛇，玄帝右手舉起身體略成彎腰狀，人物之間似乎隱含著戲劇性的情節，表現出類於民間幽默的詼諧趣味，可說是道藏版畫流傳至民間之後通俗化的變遷。這兩幅版畫值得重視的特點是，未見著戰甲、執劍等任何關於武神的暗示。由《搜神大全》可以證明，《正統道藏》的玄帝形象在教團之外的民間社會中傳播開來。[76]

(2)《武當嘉慶圖》

[75] 明代皇帝續有印道藏經頒賜天下宮觀，但是對於教外俗人頗有禁令。「聽所在道宮道士，看誦讚揚，……務須祇奉守護，不許縱容閑雜之人，私借觀玩，輕慢褻瀆，致有損壞遺失，違者必究治之」。見《皇明恩命世錄》，卷6，《頒賜藏經旨》，頁382b。

[76] 關於這兩本搜神類書與民間通俗三教思想的關係，參見酒井忠夫，《中國善書の研究》(東京：國書刊行會，1960)，頁299-301。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

明代傳播玄天上帝形象的出版品中，最受矚目的可能是宣德七年(1432)所刊行的《武當嘉慶圖》。[77]此圖錄除了收納十七幅《玄帝瑞應圖》之外，並且囊括其他六十一幅曾蒐羅於元代《啟聖嘉慶圖》的歷代玄帝事蹟。次書可說是在《玄帝瑞應圖》出現之後，由地方教團所發動的另一次大規模整合歷代玄帝瑞應事蹟的努力。序中言：

> 聖明雍熙之世，黃冠鶴氅得逍遙於仙境中，無以補玄門之萬一。乃求董、張、唐、劉四真師所著《啟聖嘉慶圖記》，首載國朝興脩之盛典，與夫聖真靈異昭應之跡……

其中所言載於卷首的「國朝興脩之盛典」，即是指《玄帝瑞應圖》。張、唐、劉等真師，即為元代製作《啟聖嘉慶圖》的武當山真慶宮提典張守清與其兩位弟子唐中一、劉中和。目前元版《啟聖嘉慶圖》雖已散佚，但是《武當嘉慶圖》刊版時當是有所根據。

此圖錄的編者為真成道人徐永道，序文及圖錄中部份的贊文則由雪航道人趙弼所書。[78]序文中既自稱道人又稱前代道士為真師，故兩人當與教團關係十分密切。值得注意的是此書的刊刻地在明代延平府南平(今福建省南平市)，因此可以推測二人均與正一派頗有關連，而《武當嘉慶圖》也當是由福建地區的版畫作坊所完成。此外，本書於1432年刊行，但是《正統道藏》卻一直到1444年才始行刊版，因此在《正統道藏》出版之前，《玄帝瑞應圖》即以非正式的管道流出。《武當嘉慶圖》的編者徐永道既然與正一派交往甚密，很可能因其身份之便而得以親睹《玄帝瑞應圖》，另外由刻印道藏的版畫作坊輾轉流出也不無可能。而福建地區所刊刻《武當嘉慶圖》出現的另一個意義是，進一步加強了道藏版畫出自南方傳統的可能性。

《武當嘉慶圖》既為匯和宋、元、明三代玄帝瑞應事蹟的綜合性圖錄，其中的玄帝形象亦呈現新舊雜陳的現象。卷首祖述《玄帝瑞應圖》的古賢樣

[77] 許永道編，《武當嘉慶圖》、收於胡道靜等編，《藏外道書》，傳記神仙、宮觀地志類，第32冊（成都：巴蜀書社，1992），頁1021-61。

[78] 趙弼字輔之、號雪航，福建南平人。曾任漢陽縣儒學教諭，著有《效顰集》、《雪航膚見》。

式，但是後半承續元代《啟聖嘉慶圖》，涵蓋玄帝傳說由幼童、修道至成神的各種階段，尤以武神形象居多。本文在此不擬進一步討論《武當嘉慶圖》中複雜的內容，僅欲指出其與道藏本《玄帝瑞應圖》的異同。例如《武當嘉慶圖》本的《棚梅呈瑞》(圖30)與道藏版(圖5)相較，畫中母題雖然放大，但是整體的佈局卻被壓縮，成為窄長型的畫幅，顯的十分擁擠侷促。《玄帝現身圖》也有類似的狀況。整體而言，這種比較活潑、誇大母題、不重視明晰性的作法，可以說是道藏本《玄帝瑞應圖》風格傾向的延伸與變形。

《武當嘉慶圖》與道藏《玄帝瑞應圖》的另一個差異是，在流傳瑞應事蹟的功能之外，尚具有善書的性格。序言中言明刊刻之目的：

> 苟非藉圖文以著明之，遠方之人安知靈異如是哉。永道重刊，是記其存心之善有三焉：彰聖朝功德於千萬斯年，祝國祚與山嶽同其悠久，一也。演真科於文明之日，播玄元清淨之風，二也。俾四海之人觀斯圖者，咸興向善之心，皈大道慈悲之化，三也。……

首先祈求明室國祚與太和山同其悠久，為太和山之政治意義。二、三則在於廣播玄帝事蹟，以使四海之人感化於玄天上帝，生向善之心。亦即本書目的不止於單純地保留瑞應記錄，而是要藉由翻印、重刊來擴大其勸善教化、做功德之目的。

《武當嘉慶圖》中《玄帝瑞應圖》的部份，在《水湧洪鍾》與第一幅應現圖之間，作者另外補入一幅玄帝坐像的《玄帝聖號》(圖31)。首先就「玄帝聖號」這種體裁而言，與瑞應圖並不相關，卻是一種當時民間善書中常見的格式。明末福建書商余象斗所編《全像北遊記玄帝出身傳》雖為通俗小說，但是卷末附有對玄帝的崇拜儀軌，具有善書的性質。[79]書中最後亦附有

[79] 見余象斗編，《全像北遊記玄帝出身傳》，收於劉世昌等編，《古本小說叢刊》，第九輯，第一冊(北京：中華書局，1987)，頁1-242。相關研究，參見Gary Seaman, *Journey to the North：An Ethnohistorical Analysis and Annotated Translation of the Chinese Folk Novel "Pei-Yu Chi"* (Berkeley：University of California Press, 1987), pp. 1-42. 柳存仁，〈四遊記的明刊本〉，《新亞學報》，5卷2期(1963)，頁352-4。

臺灣大學學術期刊資料庫

「玄帝聖號勸文」，其內容與《武當嘉慶圖》版之「玄帝聖號」說明文字相同。另外深具興味的是《玄帝聖號》中的玄帝表現。玄帝頭頂圓光、戴寶冠、著華服。前方有龜蛇合體之玄武，左右則有執旗捧劍、靈官玉女。此圖和《武當嘉慶圖》其他的版畫相較，人物比例較為高大，特別具有迫近感與集中力。除了玄天上帝帝王化的造型之外，在一些細節的表現上，例如侍神垂於地面的蛇狀衣帶，均十分近於靈雲寺所藏的《天帝圖》。故《武當嘉慶圖》中的《玄帝聖號》當是引用了版畫以外《天帝圖》之類的科儀畫像。在承續版畫圖像的同時，卻又加入科儀系統的玄帝像，並且無礙地被何合為一體。不過在《玄帝聖號》中略去了四大元帥，則顯示了由科儀圖像轉化成版畫之後，配合其不同目的所產生的變化。

(3) 壁畫與出土品

明代武宗元朝元圖傳統中的玄帝舊形象依然持續不墜，不同的傳統、媒材之間的玄帝像，呈現多元並存的狀態。明代山西寶寧寺水陸畫中有玄天上帝像(圖32)，玄帝執劍、赤足而衣袍飛動。玄帝作為「四聖」的一員而存在，依然是朝元圖的傳統。值得注意的是在形象的表現上，翊聖黑殺將軍與玄天上帝十分類似，令人難辨。黑殺將軍似乎有被玄天上帝同質化的傾向。㊵河北省石家莊市毘盧寺後殿，明代中期所製水陸會壁畫中的玄天上帝(圖33)，頂戴圓光，右手執劍，左手握黑袍，衣帶飄舉，姿態極為威武雄壯。但是顏面白晰，特別顯得細秀文雅。和安大略博物館藏的玄帝像相較，同樣將天蓬元帥檔在身後，但是與天蓬元帥的比例相比，毘盧寺的玄帝體型則更為高大。

值得注意的是，毘盧寺的畫師運用不同的技法使玄帝顯得更為突出。畫師為了使玄帝的襯甲更為華麗醒目，不惜更動平陽壁畫所見的玄帝黑袍，將黑袍的面積縮為一角。運用瀝粉貼金的技法，使鎧甲變得更為絢爛奪目。玄帝的長髮一改以往披肩的型態，而是在圓光的襯拖之下飄昇而起，神氣粲然。這種變化和對面延續元代壁畫形象的翊聖黑殺將軍相比，顯得格外分明。玄天上帝在朝元圖中的位階，作為「四聖」之一的宗教功能雖未改變，

㊵《道子墨寶》中的「翊聖寶德真君」與「佑聖真君」也有同樣的傾向。參見朱章超編輯，《道子墨寶》(北京：人民美術出版社，1963)。

但是玄帝形象本身卻顯得更為魁武醒目，顯示玄帝地位的提昇。這一類在毘盧寺所見較為華麗的玄帝像，可能即反映了明代南北兩京官方真武廟中所繪的玄帝壁畫風格。

除了上述設定對象為公眾群體的壁畫、版畫之外，明皇室的墓葬中出土了個人所使用、較具私密性玄帝像。定陵為明十三陵之一，位於北京北部昌平縣的天壽山麓，為明神宗萬曆皇帝的陵墓，於萬曆十八年(1590)完工。除了神宗外，同葬有孝端王和孝靖王皇后。定陵所出土的鐵盔盔頂嵌有金製玄天上帝坐像，披髮、跣足、右手持劍。鐵甲的圓護中央也有玄帝坐像，左右為執其捧劍，下方有靈官玉女。報告書稱另一塊圓護上的兵將為六甲神。㊶雖然形象難辨，不過其中有執鐵鞭牽虎者當為趙元帥，故所謂六甲神者可能即是諸方元帥。由此看來其圖像組合近於《天帝圖》。在盔甲上飾有玄帝與元帥圖像當具有鎮邪驅魔與戰勝敵軍的雙重目的。北京市郊明武清侯李偉夫婦墓出土玄帝浮雕式坐像，玄帝披髮、著甲、右手持劍，與定陵鐵盔上所飾的玄帝像相類。由於墓主王氏與李太后交往密切，墓中多出土宮廷御物，故疑此玄武像可能也是內府製品。㊷這類流通於皇室的袖珍型玄帝像具有護身符的作用，特別強調玄帝威猛的性格，故以武神形象出現。相對於設定觀者為公眾群體的《天帝圖》或《真武大帝》鑄像，這些個人所使用的玄帝像則顯示了明皇室玄天上帝信仰的另一個面向。

隨著玄天上帝地位的變化，也為民間宗教結社所利用，以玄天上帝之名用來編纂善書寶卷。明代中葉之後民間宗教結社逐漸興起，明末進而取代佛道兩教在民間的勢力，成為明代宗教史中十分引人矚目的現象。㊸這類善書寶卷為民間宗教的典籍，宣揚因果報應，專為祈福、勸善、建功德之用，廣泛地流傳於民間底層，可說是最為通俗的宗教出版品。嘉靖二年(1523)重

81　見中國社會科學院考古研究所，《定陵》(上)(北京：文物出版社，1990)，頁217。

82　張先得等，〈北京市郊明武清侯李偉夫婦墓清理簡報〉，《文物》，4期(1979)，頁54-63。

83　參見野口鐵郎，〈道教と民衆宗教結社〉，收於福井康順等著，《道教》，第2卷，《道教展開》(東京：株式會社平河出版社，1983)，頁209-53。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

刻《武當山玄天上帝經》的插圖（圖 34）中玄帝特別威武[84]，執劍跣足，呈坐姿。左右四位侍神，各路天兵天將分立兩側。圖中玄帝既與朝元傳統不同，也和《天帝圖》中帝王像的樣式有異，可能是為了配合誦念寶卷的需要。玄帝「武將」的形象在民間結社中似乎更受歡迎。明末福建書商余象斗所編《全像北遊記玄帝出身傳》，書中的最後一回「祖師復下凡間救苦」載有玄帝助成祖擊退蒙軍、金殿真武像類於成祖御容、太和山興宮與水湧洪鐘等事蹟。明代玄天上帝信仰的興盛顯然是全國性的現象。

五、玄天上帝的聖域－太和山圖

《玄帝瑞應圖》中玄帝所現身的聖域，在明代成為玄天上帝與太和山的象徵，獨特的聖山圖像。圖中聖域由聖山、圓光與祥雲所組成。這個聖山圖像的模式可以追溯至古代的仙山傳統。

1、聖域的構造

(1) 聖山圖傳統

三角尖山作為仙山的母題，可見於西漢長沙砂子塘墓與馬王堆一號墓外棺漆畫的紋飾，象徵神仙世界的崑崙山。[85]博山爐則呈現立體環繞狀的仙山群。而無論是獨立的崑崙山或是仙山群，基本上都是表現由下而上，上下垂直的升仙結構。這大致成為往後仙山的基本構造。

敦煌壁畫中可以見到三角錐峰所環繞的空間，如北魏時期敦煌二八五窟《五百強盜成佛因緣》。中唐敦煌一五九窟西壁《五臺山圖》（圖 35 ）則出現《玄帝瑞應圖》聖域的雛形。此圖是敦煌五臺山圖最早的例子，表現本土三山並列的仙山母題與佛教聖地結合。五臺山為佛教聖地，畫者有意識地賦予三山特殊的宗教意義。有三個圓光與三山相對應，中央圓光比例較大，其餘左右對稱，下方並有祥雲托舉。中央圓光有騎乘獅子的文殊菩薩，左右圓

[84] 《皇極金丹九連正信皈真還鄉寶卷》，卷2，《武當山玄天上帝經》。收於張希舜等主編，《寶卷》，初集（8）（太原：山西人民出版社，1994）。

[85] 參見曾布川寬，《崑崙山への昇仙：古代中國人が描いた死後の世界》（東京：中央公論社，1981），頁 23-28 。

光為供養人。以中央為尊，左右對稱並向中央朝拜，並與下方的三山相呼應。此圖可以說是《玄帝瑞應圖》中聖域的基本原型。佛教聖地圖中最具代表性者，當推十世紀末敦煌六十一窟《五臺山圖》。圖中以中央「大聖文殊真身殿」為中心，巨大的三角山成為五臺山的象徵。[86]

九世紀柏孜克里克壁畫《龍池》則可見到環狀空間的宗教性。古拙的三角山形一片一片地整齊排列，山體中重複畫出三角狀紋理，然而右側山峰轉彎處將山形側立，顯示畫者具有更合理地表現環狀空間的能力。比較起八世紀後半敦煌一〇三窟《化城喻品》多變化的山體與實體感的質理，《龍池》中的山形則顯得扁平而概念化，畫者當有意強調古拙的形式。龍既是神獸，由三角山所圍繞的空間則是屬於神界的空間。現藏日本清涼寺的北宋佛教版畫《靈山變相圖》，承續唐代變相圖的傳統，同樣以三角山作環狀排列，表現靈山聖地。圓光中的佛陀呈左右對稱，居於山峰之上。兩側山峰因為顧及環狀空間的表現，作縱向連接。由此圖來看，圓光與與環狀空間聖地的結合，最遲在十世紀的佛教圖像傳統中已經定型。[87]《玄帝瑞應圖》當是採用了佛教聖地圖像。

臺灣大學學術期刊資料庫

(2) 圓光與內丹道法

《玄帝瑞應圖》中的圓光母題，雖然廣見於佛教與密教圖像，不過圓形本身在道教經典中另有特殊的宗教解釋。圓形常出現在修練內丹的導引圖，尤其與內丹修練道法密切相關。內丹導引圖中幾乎都是以圓形來說明內丹修練的程序。元初融合三教的全真教徒李道純，曾用太極之說來貫通三教，認為儒釋道三教的原則相同，皆以太極為本。[88]李道純並以“〇”來表示三教同源之道：

[86] Ernesta Marchand, “The Panorama of Wu-T'ai Shan as an Example of Tenth Century Cartography”, *Oriental Art*, n. s. 22, no. 2 (1976), pp. 158-73.

[87] 神聖性的圓形空間長遠的傳統。圓形空間即為封閉性空間，可追溯至古代的圓形宇宙觀。見李約瑟著、鄭子政等譯，《中國之科學與文明》，冊6（台北：台灣商務印書館，1975），頁 171-8。小南一郎，〈壺型の宇宙〉，《東方學報》，第 61 冊（1989），頁 165-221。三浦國雄，《中國人のトポス：洞窟、風水、壺中天》（東京：平凡社，1988）。頁 77-112 。

[88] 王家佑，《道教論稿》（成都：巴蜀書社，1991），頁 281-9 。

> 釋釋曰○，此真如也；儒家曰○，此太極也；吾道曰○，此者乃金丹也……[89]

金丹一詞，乃宋以來內丹的通稱。「圓」即代表內丹修練由粗返精，最後所完成的即為「金丹」。內丹理論的撰述中，大多以道或太極為結丹成仙之本，所謂煉就金丹，即修練性命復歸於道或太極。故圓形成為回歸生命本源「道」的象徵。《道藏》內丹典籍如《道法宗旨圖衍義卷下》中的《法行先天大道之圖》、《金液還丹印證圖》均可見到象徵內丹的圓形。三角仙山與內丹圓形的結合，可見於《海中三島十洲之圖》。[90]

明洪武、永樂兩朝的正一天師張宇初著有《峴泉集》，其中多見關於內丹的討論。[91]所註解的《元始無量度人上品妙經通義四卷》為明初三教合一思想的重要著作，其中多涉及內丹道法，偏重以內丹理論解釋經文。[92]文中可以看見圓形符號的《大量玄玄之圖》(圖 36)，以為至誠能混合天、地、性而成為至真之人。張宇初的父親第四十二代天師張正常四十三歲臨終之前，曾作一圓象而仙化：「語已舉手，作一圓象，嘿然而化」。[93]由此可見，明代天師也將圓形作為金丹的象徵，仙人得道的符號。這種圓光與肖像結合的實例，可以參考波士頓美術館所藏《吳全節十四像并贊》中的「內觀像」與「泥丸像」。內丹圓光與真人坐像結合的例子，則可見於《無上三天玉堂正宗高奔內景玉書》中的《正陽靈光陽明內景》(圖37)。由此看來，道教中的圓光確實有其獨特的宗教內涵。另一方面值得注意的是玄帝與內丹道法的內在關連。玄帝辭家入武當山隱居修行，正是經由修練內丹道法而成為天神，故圓光與玄帝的神格關係密切。《玄帝瑞應圖》中的巨型圓光，更

89 見《瑩蟾子語錄》，卷6。收於《正統道藏》，冊40，頁87b。

90 此圖內丹修鍊原理的討論，參見李豐楙，《六朝隋唐仙道類小說研究》(台北：台灣學生書局，1986)，頁170-5。

91 見任繼愈主編，《中國道教史》，頁633-8。孫克寬，〈明初天師張宇初及其峴泉集〉，頁313-47。

92 見柳存仁，〈研究明代道教思想史中日文書目舉要〉，頁5-6。

93 《漢天師世家》，卷3，收於《正統道藏》《續道藏》，冊58，頁436b。

襯托出玄帝的內在修為與精神性，圓光成為表現玄天上帝的重要象徵。

(3) 聖山的主從位階

《玄帝瑞應圖》雖採用佛教聖地的模式，但是為了配合正一教團新的目標與象徵內涵，必須對既定的模式加以轉化。首先是強調諸神位階主從高低的秩序。瑞應圖中主峰平台上所築的宮觀，即是象徵主峰天柱峰頂的金殿，也就是奉祠玄天上帝的主廟。[94]圖中所見主峰與群峰之間主從高低的關係，也就象徵了玄帝與其他侍神位階尊卑的關係。這種規範主從關係的用意，可由《大嶽志略》得到更豐富的解釋：

> 殿（即金殿）前諸峰不可盡名，其對峙而起、逼几案者，呼蠟燭峰。其下跪者、揖者、拜且舞者、羅而立者、執戟而衛者、搢笏而侍者，冉冉而 下，如群仙之擁絳節者，源源而來。如諸侯之捧玉帛者，皆作朝謁狀。蓋天造地設，以副我文皇神道設教之盛心……[95]

文中將其餘諸峰環繞的態勢，比喻為眾仙揖拜，諸侯朝覲帝王之狀，成為一個品第位階井然有序的盛大場面，頗有類似《三才定位圖》中眾仙朝元的意象。太和山不但是玄天上帝的道教聖地，同時也是廣為四方諸侯所朝謁，代表明帝室的政治性神山。畫面所見以及《大嶽志略》所載強調主客關係的意圖，承續了道教重視諸神位階品位的構想。[96]不過這個想法不僅止於概念而已，也反映在建築太和山宮觀的計畫中。可以說主從位階的觀念曾在宮觀建

94 關於頂峰在道教聖山結構中的重要性，參見Thomas Hahn, "The Standard Taoist Mountain and Related Features of Religious Geography", *Cahiers d'Extrême-Asiae*, no. 4 (1988), pp. 154-5.

95 見方升撰，《大嶽志略》，卷三，〈宮觀圖述略〉。

96 這種構想由來已久，體系化的雛形可見於南朝陶宏景，《洞玄靈寶真靈位業圖》。收於《正統道藏》，洞真部譜錄類，冊5，頁18-33。相關討論見福井康順等著，《道教》，第1卷，《道教とは何か》，頁130-9。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

築的設計上加以實踐。[97]《玄帝瑞應圖》中環繞的山形，同時也體現了太和山宮觀宏觀的設計概念。

除了主山與山之間的關係，山與天神之間也有所呼應。為了建立神與山之間密切的關係，畫家將玄帝立於主峰，並且利用連綿不斷的祥雲來溝通、連接圓光與山群，強化兩者的緊密性。《御製太和山道宮之碑》言：「又況山川沖和之氣，融結於斯，與神相為表裏」。圖中的祥雲也代表「山川沖和之氣」，玄帝、雲氣與山峰不僅在畫面上相互連結，而且理論上彼此流通，相互轉化，三者互為表裏。不過更重要的是，畫家直接由玄帝、侍神與主峰、群峰間，產生上下之間相互對應的關係。最明顯的是第二幅現身圖(圖 9)，呈正面坐姿面對觀者的玄帝一如中央的金殿，其餘的侍神與下方的錐峰均為環繞狀，成為上下對應的垂直結構。而在第四幅應現圖(圖 11)就見不到上下呼應的關係，因此觀者就無法得到山形象徵意義的暗示，宛若「棚梅呈瑞」中的山形，成為普通的背景。在這種明顯的對應關係之下，也就特別強調了畫面的中央對稱性，而如果玄帝以正面坐姿出現(如圖 9 、16)，頗有類似祭壇供奉神位一般莊嚴肅穆的視覺效果，觀者猶如被引入神殿壇位的面前，體驗到莊嚴的宗教氣氛。[98]至此玄天上帝與太和山，似乎都成為可以被頂禮膜拜的對象。

《玄帝瑞應圖》雖引用佛教聖地模式，卻用內丹理論、道教諸神朝元與位階分明的思想重新加以道教化的解釋。結合正一派類比科儀程序的敘事手法，強化內丹理論的圓光形象，以內丹圓光表現玄帝神格，有力地將玄帝與神山結合成為一體。具有上下垂直對應，水平由主而次的雙重位階結構，成為祭壇化的聖域構造，表達了太和山即玄天上帝聖山的道教內涵。明代中期《玄帝瑞應圖》的聖山母題被進一步作為朝聖圖，使太和聖山圖像在有明一代廣為人知。

[97] 就目前武當山明代道教建築群來看，具有以大頂金殿為主體的空間佈局，彼此的位置相互照應，整體建築群呈現秩序感與闊大巍峨的氣象。見楊立志，〈武當山道教文化〉，《世界宗教研究》，第2期(1994)，頁92。

[98] 在道教科儀中，道壇本身就是神山的象徵。參見Kristofer Schipper, trans. Karen C. Duval, *The Taoist Body* (Californa: the Regents of the University, 1993), pp. 91- 9.

2、太和山圖像的傳播與崩解

《玄帝瑞應圖》所建立的太和山圖像，在明代成為特定的政治宗教符號。不過往後太和山圖像的傳播也並非以《道藏》為媒介，除了《武當嘉慶圖》之外，主要是以方志的刊刻作為傳播管道。

(1)《大嶽太和山志》與《大嶽志略》

道士任自垣字一愚，號蟾宇，鎮江府(今江蘇省鎮江市)丹陽人，為太和山玉虛宮提點，曾參加《永樂大典》的修纂，並校勘《道藏》。在其宣德六年(1431)所編纂的《大嶽太和山志》中所抄錄的《天真瑞應碑》，記載了《玄帝瑞應圖》中所有的祥瑞事蹟，雖然文中並未附有插圖，但是其中描述各種瑞應事蹟的文字與《玄帝瑞應圖》所載完全相同，這說明任自垣將道藏中的瑞應事蹟輾轉謄抄到《大嶽太和山志》之中。任自垣在宣德六年(1431)曾上表言：

> 聖代之興必有聖代之制作，今之所以知古，後之所以知今，不可口傳，必稽諸典伏覩。大嶽太和山，歷代尊崇祀典所在，朝廷封建況古未聞，不集成志書，允恐盛事無考……。[99]

其中顯示要將太和山盛事流傳後代的意圖，由此可見《大嶽太和山志》的編纂是由任自垣道士所提議，然後才經過宣宗的首肯。顯示道士團在明皇室對太和山的贊助活動中，扮演著相當積極的角色。

另外嘉靖十五年(1536)方升所纂的《大嶽志略》，除了文字之外，又配合宮觀圖的說明，是另一種以朝聖圖的形式傳播太和山神蹟的作法。這也反映了明中葉之後名山遊覽志的流行趨勢。《大嶽志略》卷一收錄有《御制大嶽太和山道宮之碑》以及仁宗、宣宗、憲宗諸帝的相關宗教活動。雖未言及各瑞應故事，不過卻花了相當大的篇幅說明太和山各宮觀的地理位置與風景名勝。《太和宮圖》(圖 38)以最高的天柱峰作為中央主軸，成為巨大渾厚的三角錐山，太和宮金殿則立於峰頂，其餘群峰則成環繞之勢，山間並有雲氣繚繞。雖然直接承襲了《玄帝瑞應圖》中表現太和聖山的模式，但是

[99] 見任自垣，《大嶽太和山志》，誥副墨第一篇，卷1。

臺灣大學學術期刊資料庫

在《大嶽志略》中已成為解說太和山實際景觀與宮觀方位的地理圖識。圖中均標明諸峰與各宮觀的名稱與位置，隨後並附有解說文字。雖然比不上地圖一般地精確，但是就行文來看，所標舉的地名當保有其實際地理位置的相對方位與關係，具有作為導覽太和山各宮觀勝蹟、解說風景名勝的功能，可能是配合進香客需要的「朝聖圖」。[100]書中其餘各宮的插圖，如玉虛宮(圖 39)、五龍宮、清微宮等，雖然也是以三角錐峰環繞，但是中央則不見高聳入雲的主峰，改成盆地狀的環形空間。而另外三角錐峰也顯的較為平滑圓緩，不如主殿《太和宮圖》中所見的陡峭，具體呈現序文中所謂「以宮觀繫主客之辯」，區別主客關係的用意。

另外值得注意的是，《大嶽志略》中所見的插圖，其版刻的風格與《玄帝瑞應圖》頗不相同。《玄帝瑞應圖》山形輪廓雖然呈階梯狀，不過整體的線條較為細緻勻稱，山塊中的紋理短而細密，筆觸配合輪廓線自上而下。相對的，《太和宮圖》則頗有凌亂之感，山石邊緣出現錐角轉折，粗細不均，尤其是山脈的紋理，更表現出類似斧劈的轉折刀法，特別能表現出版刻刀法凌厲縱橫的即興趣味。方升為徽州府婺源(今安徽省婺源縣)人，當時明代中期的徽州版畫正逐漸步入興盛的階段，不過這種表現刀法活力與趣味的風格，與徽州版畫細秀、典麗的特色相差很大，[101]倒是與南京畫壇的關係較為密切。或許與當時流行於南京以吳偉為首的浙派畫風有關，例如吳偉《長江萬里圖》(圖 40，北京故宮博物院)飛快抖動，充滿銳角重疊的山石與《太和山圖》頗有相通之處，另外《太和山圖》中遠方留白的錐峰以及峰頂上的樹形，也可見於吳偉的畫中。吳偉與道教的關係頗深，用吳偉具有道教性格的山水語彙來描寫太和聖山的確是最佳的選擇。[102]使《太和山圖》變得更具

[100] 首先討論「朝聖圖」者為高居翰，見 James Cahill, "Huang Shan Paintings as Pilgrimage Pictures", in Susan Naquin and Chun-fang Yu eds., *Pilgrims and Sacred Sites in China* (Berkeley：University of California Press, 1992), pp. 246-92.

[101] 徽州版畫風格的討論，參見周蕪，《徽州版畫史論集》(合肥：安徽人民出版社，1984)。

有直接的動感，益增加其千變萬化的氣象。這可作為明代中期道教版畫與浙派交流的實例。而《大嶽志略》的插圖不論是就形式或內容而言，都可以說是名副其實的「道教聖山圖」。

《大嶽太和山志》與《大嶽志略》分別代表了玄帝瑞應事蹟以文字及以圖為主的兩種傳播管道，透過這類官方方志的撰修，而使玄天上帝的太和山聖蹟流傳全國。[103]尤其是明代出版事業特別發達，這使得原來僅保存在《道藏》中的密圖很快地傳播開來。另外絡繹不絕的進香客也有利於太和山聖蹟的傳播，這與玄天上帝信仰的普遍化互為因果。明代太和山為全國第一名山，來自各地的進香客不遠千里，[104]可作為朝聖導覽用的《大嶽志略》宮觀圖當有其實際上的需要。以明代蘇州府地區為例，在每年的二月都會舉行一次規模盛大的太和山進香旅行，香客乘進香船沿長江上溯漢水直達太和山所在的均州。明代後期更成為一年一度的節序「北塘香燈」水上盛會。[105]這類歲時節序的形成，可說是玄天上帝信仰普及化之後，進一步與民間地方風俗相互結合的產物。

臺灣大學學術期刊資料庫

(2)《新鐫海內奇觀》

太和山聖山圖像也出現在文人私修的遊覽志中。萬曆三十八年(1610)楊爾曾所編《新鐫海內奇觀》十卷，總括明朝全國各府縣風景名勝一百三十餘幅，有圖有說，以圖為主，是一部頗有影響的山水版畫圖集。[106]作者在凡例中說明了其製作的目的：「山水雖畫屬版圖，而省會殊方，郡縣異地，有

[102] 吳偉畫風與道教的關係見石守謙，〈神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，第二期(1995)，頁 52-53。

[103] 筆者尚未得見的現存明代太和山志，尚有王佐撰，《大嶽太和山志》十七卷(明嘉靖十五年〔1536〕)、盧重華編撰，《大嶽太和山志》九卷(明隆慶年間〔1567－1572〕)。

[104] John Lagerwey, "The Pilgrimage to Wu-tang Shan", in Susan Naquin and Chun-fang Yu eds., op. cit., pp. 293-332.

[105] 顧文璧，〈明代武當山的興盛和蘇州人的大規模武當進香旅行〉，《江漢考古》，1期(1989)，頁 71-75。

[106] 楊爾曾編，《新鐫海內奇觀》(錢塘楊氏夷白堂刊本，國家圖書館微卷，No. 03879)。另一個受到太和山圖像影響的例子是明中葉文派畫家文伯仁。在其〈方壺圖〉(台北故宮博物院藏)與〈驪山弔古圖〉(上海博物館藏)均可見到類似的聖山結構，筆者將另外討論。

近在眉睫或遠在日邊，誰能以有盡之天年，窮無涯之勝地，故倣意臥遊以當欣賞。」由於無法盡覽全國名勝，因此仿效南朝宗炳臥遊之意，以圖代景。凡例「名山」一條言及編排的原則：

> 名山以五嶽為尊，故先五嶽。白岳屬在畿內，故附五嶽。卷中孔林係先師遺跡，故列二卷之首。其他名山，俱依省郡，先兩直隸而浙江；福、滇、蜀等地，次第條列。至于太和玄嶽雖隸楚中，另為一卷。

書中依然認定以傳統的五嶽為尊，列於書中的第一卷。海內名山則集於第二卷，並且以位在山東曲阜的《孔林圖說》為卷首，表明了作者以儒教為尊的立場。其它名山如廬山、武夷山則依「先直隸而浙江」的原則，按照中央至地方，以行政上的重要性來加以排列。值得注意的是太和山「雖隸楚中，另為一卷」，列在第九卷而自成一卷，是楊爾增依照傳統五嶽概念下無法加以歸類的特例，突顯了明代太和山的獨特性。書中《太和宮圖》(圖 41) 同樣表現環形山峰的圓形空間結構，中央的金殿位於最高峰，並有雲氣繚繞。《玉虛宮圖》中的玉虛宮則位在由錐峰所環繞的盆地(圖 42)。書中其他名山圖如《岱宗圖》，雖然也具有錐峰群立的構圖，但是欠缺《太和宮圖》中所見的中央對稱性、高低有序的秩序感以及環形空間佈局。就版畫的風格與《大嶽志略》的《太和宮圖》(圖 38) 相較，輪廓顯得較為纖細而圓滑，山脈呈條狀堆疊，細密的紋理集中於內緣，群峰之間也顯得較為疏朗而無侷促感。此版畫為錢塘陳一貫與郭之屏畫，新安汪忠信所刻，表現了徽州版畫的特色。至此由太和山圖像到明代後期的發展來看，可以肯定在明人眼中，錐峰環繞的太和山已成為獨一無二的聖山圖識。[107]

[107] 不過也有未受到道藏圖像影響的例子，例如萬曆37年(1607)王昕、王思義所編的《三才圖繪》中，地理卷十「武當山圖」不稱太和山，雖有最高峰的金殿，但是沒有中央對稱或環狀結構。在人物卷十不稱玄天上帝而稱「真武帝君」，並且保有山西版畫衣袍飛動、身著戰甲的武神形象。這當與著者的政治、宗教立場有關。圖版參見《三才圖繪》(上海：上海古籍出版社，1985)，頁 352 、772 。

(3)《大嶽太和山紀略》

明代玄天上帝信仰與太和山宗教活動的興盛，可以說是依附於明代特殊的政治情勢，當皇室無法持續贊助活動時，太和山圖像也就面臨空前的危機。明末清初社會動盪不安，武當山區正當陝西、河南、湖北、四川四省的交界地區，三省流寇進出河北的孔道。太和山的朝聖活動不但不可能，宮觀建築也遭受嚴重的破壞，政治宗教地位不再。[108]成書於乾隆九年(1744)，湖北布政使司王概總修的《大嶽太和山紀略》正反映了這個政治變局。[109]文中將「黃榜榮輝」以來的所有瑞應故事，視為「道家傳說，非典也，收入拾遺」，書中所謂「拾遺」專門用來收錄虛幻傳說，「其餘幻渺，收入卷四拾遺，不敢妄作為古」。清代官方利用方志的撰修，有計畫地將明代太和山的政治寓意加以清除、消解。在新政權的政治顧慮之下，太和聖山圖像難以延續。卷一《大嶽太和山全圖》共有二十七頁之長，和一般方志山川插圖的佈局並無不同，只有在第二十六頁可以看到主峰天柱峰。書中另一幅《大嶽太和山太和宮圖》(圖 43)，未見雲氣，主峰偏左，同樣避免中央對稱性的佈局。只見諸峰林立，然而卻不見其間有主從的對應，不再有「諸侯朝覲」之類象徵意義的影射，排列成環狀的秩序不復可見。《大嶽太和山南巖宮圖》前半部的山脈省略，三角錐峰益加模糊難辨，右側山塊甚至往反方向彎曲。形式與內容相互對應的和諧關係不復存在，太和山聖山圖像中封閉性的環狀神聖空間，至此可以說完全地崩解。

隨著明室的覆亡與太和山山圖像的崩解，武當山宮觀毀於兵禍，正一派道士漸為全真支派龍門派所取代，官方真武崇祀淪為例行公事。但是玄天上帝信仰並未因此而失去重要性，皇室贊助、玄天上帝及太和山圖像三者相互分離，原來由上至下的贊助模式瓦解之後再重組，以另一種半官方的型態重新回流，沈潛活躍於民間社會。[110]明末鄭成功退守來台，以真武廟作為此邦之鎮。當時所建廟宇的數量以真武廟居首位，明鄭三代之所以崇祀真武實與其

[108] 顧文璧，前引文，頁 75 。

[109] 王概總修，《大嶽太和山紀略》8 卷（下荊南道署刊本，中研院傅斯年圖書館藏）。

[110] 「真武神、永樂像」的傳說至今仍然流傳不衰。另外根據三〇年代在北平所作的實際調查，元明以降所建的真武廟計有三、四十所，全市一百一十餘座道觀中均奉玄帝，可見玄帝信仰在北平一帶的盛行。見陶真典等輯，《武當山的傳說》(北京：中國民間文藝出版社，1986)，頁 266-8 。許道齡，〈玄武之起源〉，頁 235 。

臺灣大學圖書館 期刊資訊庫

奉明朝為正統的精神相通。[110]由於這種特殊的政治因素，台灣所建的真武廟數量特別多，玄天上帝在目前台灣民間信仰中仍不斷發揮其影響力。[111]由此看來，明成祖的造神運動與其相關產物《玄帝瑞應圖》所建立的新圖像，正代表近世玄天上帝信仰熱潮的一個新開端。

六、結語

明成祖的贊助之下，玄天上帝的地位達到頂峰。《玄帝瑞應圖》中可以見到玄天上帝與太和山圖像的正統性。瑞應圖中敘事手法以科儀進行的程序為內在邏輯。將出自南方版畫傳統的玄天上帝像與內丹圖光結合，經由內丹道法的詮釋，強調神明的內在修為，又進而表現變化莫測的超越性，展現了異於朝元圖壁畫傳統的神格。以列仙朝元、位階分明的構想轉化佛教聖地模式，建構出獨一無二的玄天上帝聖山：太和聖山圖像。祭壇化的太和山成為玄帝顯現的唯一聖域。

從瑞應圖的傳統來看，《玄帝瑞應圖》的製作模式大致上延續元代的《啟聖嘉慶圖》，也就是由皇室贊助，道教教團為皇室製作瑞應圖的模式。這種模式與南宋《中興禎應圖》由高官撰文、畫院繪圖的合作方式很不相同。值得注意的是，元代之後道教教團關於瑞應圖的製作，似乎在南方道教得到更充分的發展。《啟聖嘉慶圖》的主事者張守清雖然屬匯和諸派的武當道教，但是撰寫序文者如張與材、吳全節、虞集等皆為南方道教的代表人物。《玄帝瑞應圖》則為正一派所為。這兩幅瑞應圖籙的製作，在當時都可說是深受矚目的大事。另外《武當嘉慶圖》編者徐永道亦出自正一派。相形之下，全真教就比較忽視瑞應圖的製作。這當是和南方道教特別擅長祈禱禁咒、講求靈驗的特點有關。

朝元圖玄帝像與版畫玄帝形象的差異，說明了研究宗教出版品的必要性。另一方面，透過考察《玄帝瑞應圖》而有機會討論元代南方出現新的道教圖像傳統的可能性。除了本文所提及的玄帝像與《玄元十子圖》之外，其

[110] 蔡相煇，〈明鄭台灣之真武崇祀〉，《明史研究專刊》，3期（1980），頁171-81。

[111] 根據民國七十年的統計，玄帝廟的數量居全台第六位。善男信女將錄有《北遊記》的善書翻印流傳。見《重修台灣省通志》，卷三住民志．宗教篇（第二冊）（南投：台灣省文獻委員會，1992），頁1062。Gary Seaman，op.cit., pp.22-3.

他道教諸神是否也存在著類似的現象？是否形成了另一個表現神像的南方傳統？這些問題尚有待進一步研究。不過目前可以確定的是，在版畫的製作上明代南方已具有宗教版畫傳統。我們目前所見整套的《正統道藏》版畫，可能都是出自江西、福建一帶的版畫作坊。由於明代之前的《道藏》均已不存，《正統道藏》版畫也就成為研究道經圖像系統的寶貴資料。這同時也是研究明代道教圖像學，在材料上異於前代的特色。另一方面由於明代出版事業的發達，寶卷、善書等宗教出版品呈多元化發展。這類出版品相較於壁畫圖像，更具流通性也更生活化，滲透於市民生活之中。這也是研究明代道教圖像學，對於宗教出版品必須特別加以重視的原因。

玄天上帝的形象在明初呈現多元發展的變化，原來的武神形象之外又出現古賢以及帝王性格的表現。隨著其場所、機能、媒材、設定對象的不同而具有不同程度的變異性。在經典本身變動不大的狀況下，形象的塑造者具有某種程度的自由度。這種自由度尤其是在玄帝地位提昇，舊形象不適於玄帝新地位，有必要尋找更合宜的形象之際，而更容易被允許並且獲得認可。元代首先出現的文人化傾向與明初《天帝圖》的帝王形象，都是在這樣的背景下所產生的變化。玄天上帝形象的多元性發展，時而追求返樸歸真的單純性，時而又表現出雍容華貴的帝王氣象。其實正提供了一個觀察道教圖像如何產生創新或變化的絕佳案例。另外決定玄帝以何種形象、形式出現的種種因素之中，不論是鑄像、掛軸或是版畫，除了對於玄帝認識的差異之外，此形象所處的畫史脈絡與所欲完成的機能，往往具有決定性的影響。在這個層面上所要考慮的，不只是不同群體對於玄帝像好尚的差異、材質與機能的關係，還可以進一步思考不同材質所產生的視覺效果與意義傳達之間的互動。即透過圖像的物質性來比較詮釋道教圖像學，將道教圖像學置於其所承載媒材的特性上來加以理解。這正是本文透過不同類型的媒材來詮釋玄天上帝圖像的旨趣。

就畫史的角度而言，太和山圖像有效地建立特殊的政治宗教性。從太和聖山圖像的建立與變遷的過程，具體呈現了這個古老圖像在明代之後的發展。沈寂已久的聖山圖像在明代重新復活，具備了嶄新的意義，成為象徵明代玄天上帝信仰與太和山的特殊政治宗教符號。這個發展在中國神仙山水傳統中來看也別具意義。古代山水畫的發展與神仙山水關係密切為學者所公認，不過晚期畫史中神山的意義與存在的目的，則未能得到恰當的評估。在《玄帝

臺灣大學藝術期刊資料庫

瑞應圖》中，正一派道士團重新詮釋佛教聖山模式，建立可稱之為「道教聖山」的獨特圖像。這對於建立明代道教教團的圖像系統而言，當是深具意義。太和山圖或許能對明代之後仙山傳統所發揮的作用與山嶽文化的發展提供一些參考。另外，這些圖像之所以為明人所認同，與其說是圖像風格本身的吸引力，倒不如說是因為圖像背後所代表的，具有濃厚政治意味的玄天上帝信仰。這種力量在各個階層所產生的效應才是圖像流傳於明代的內在原因。發展至此，太和聖山圖像已不只是一座太和山的象徵而已，而是特定的政治宗教符號，一套象徵明室的價值系統，構成明代整體社會文化結構的一部份。

《正統道藏》版畫所見的玄天上帝與聖山圖像，分別透過搜神類書、瑞應圖錄與官方方志的刊刻為傳播管道。無論是出自民間的搜神類書、地方教團的版畫、官修或文人私修的方志，都可以清楚地看到《道藏》圖像的影響力。這個案例之中，出現了一種以教團道教圖像為核心，進而影響其它出版品的圖像生態。由於明代的中央集權，在皇室的主導下，透過教團與官僚系統的運作，自上而下傳播圖像與贊助模式特別容易成功。玄天上帝與太和山圖像，都可以說是因明代皇室贊助而造成特定宗教圖像普遍流行的例子。關於明皇室贊助與特定宗教圖像流行之間的關係，目前尚無法從一般的畫史材料加以證明。[18]這一方面也是因為過去研究者未能真正由宗教的立場出發，窮究宗教圖像的整體脈絡所致。由玄天上帝可以論證皇室與特定宗教圖像的關連，並且在具道教信仰體系之中，可能也是最具關鍵性的一個例子。

經過上述的討論之後，接下來的問題是，是不是能以同樣的眼光與方法來釐清其他眾多紛雜的道教諸神。從元始天尊、各路仙眾到四方兵甲逐一建立其圖像學系譜，追溯其各自變遷的原理，進而呈現整體的道教視覺文化。這類型的工作如果能不斷地累積，道教圖像學研究的基礎或許能因此而建立。

（本文初稿於1996年3月完成，同年11月在台北「東方宗教學術研討會第十一屆年會」會中宣讀，其後兩年之間返復修改。道教史方面的問題特別感謝李豐懋先生與康豹先生的指正。另外，石守謙先生、顏娟英女士、曾布川寬先生、王正華、林麗江小姐均提供寶貴的意見，在此表達最誠摯的謝意。）

[18] 見Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas : The Dallas Museum of Art, 1993), pp. 107.

臺灣大學學術期刊資料庫

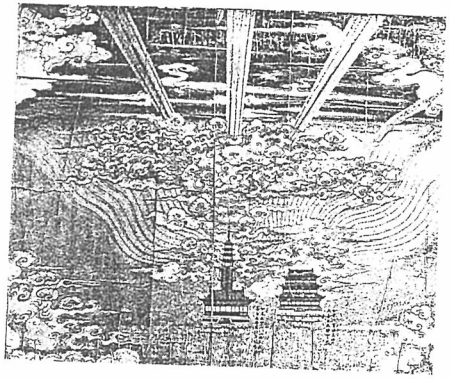


圖1《靈谷寺瑞應圖》局部 羅布林卡藏

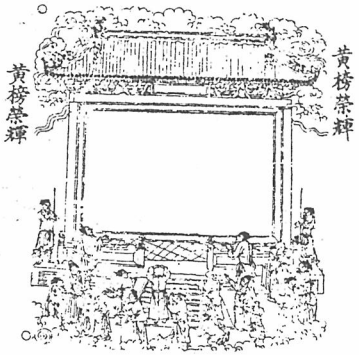


圖2《黃榜榮輝》



圖3《黑雲感應》



圖4《騫林應祥》



圖5《棚梅呈瑞》



圖6《神留巨木》



圖7《水湧洪鍾》



圖8《應現圖》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9《應現圖》



圖 10《應現圖》



圖 11《應現圖》



圖 12《應現圖》



圖 13《應現圖》



圖 14《應現圖》



圖 15《應現圖》



圖 16《應現圖》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖17《應現圖》



圖18《應現圖》



圖19 永樂宮三清殿西壁《佑聖真武》



圖20《趙城藏》扉頁部份 北京圖書館藏



圖21《新編連相搜神廣記》《玄天上帝》
北京圖書館藏

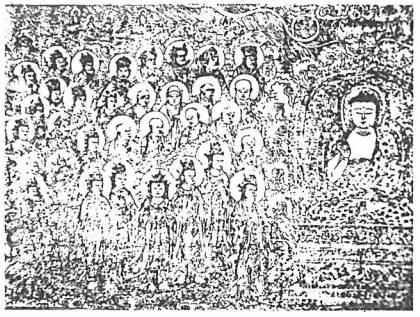


圖22《北藏》扉頁畫部份 北京圖書館藏



圖23《正統道藏》扉頁畫部份 北京圖書館藏

臺灣大學藝術
期刊資料庫



圖 24 《許旌陽事蹟圖》部份 收藏地不明

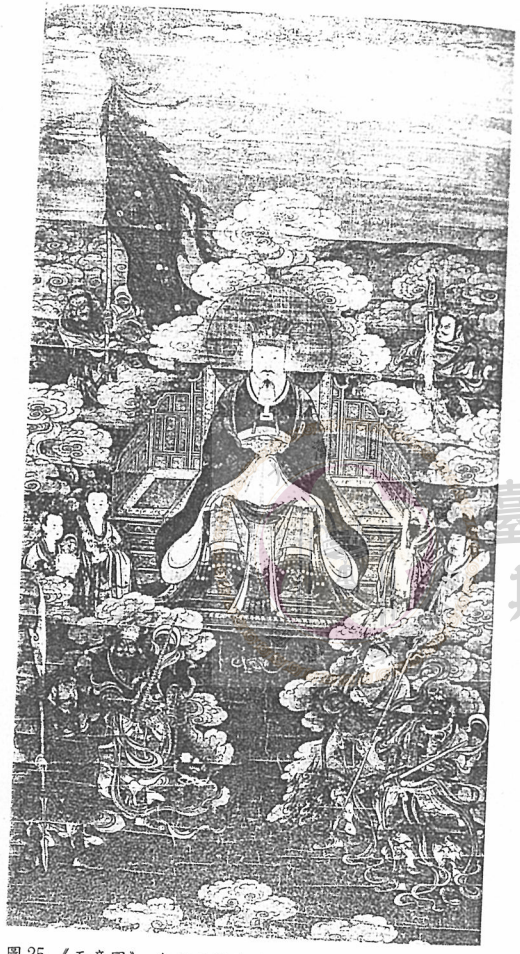


圖 25 《天帝圖》 東京靈雲寺藏

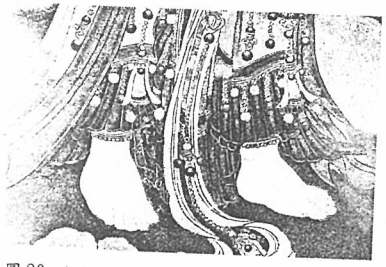


圖 26 北京法海寺《如意觀音》部份



圖 28 《真武大帝》鑄像
湖北省武當山金殿



圖 27 《三教源流聖帝佛祖搜神大全》
《靈官馬元帥》 日本內閣文庫藏



圖 29 《三教源流聖帝佛祖搜神大全》《玄天上帝》日本內閣文庫藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖30 《武當嘉慶圖》《棚梅呈瑞》



圖31 《武當嘉慶圖》《玄帝聖號》



圖32 寶寧寺水陸畫《天蓬天猷翊聖玄武真君》



圖33 河北石家莊毘盧寺《玄天上帝》部份



圖34 《武當山玄天上帝經》《玄天上帝》

臺灣大學 期刊資

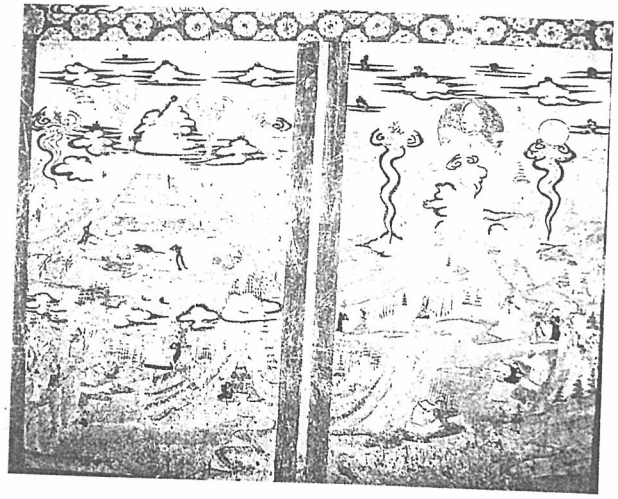


圖35 敦煌159窟西壁
《五臺山圖》

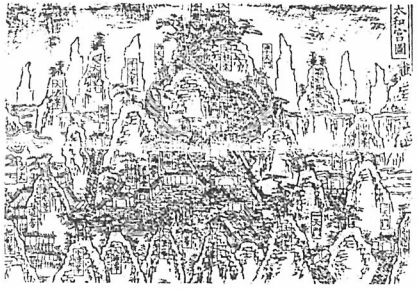


圖38 《大嶽志略》《太和宮圖》 台北國家圖書館藏

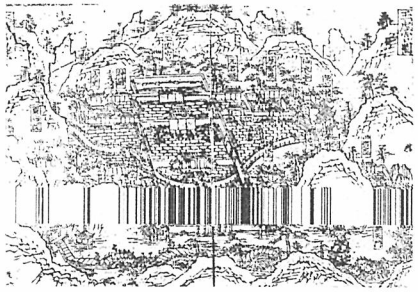


圖39 《大嶽志略》《玉虛宮圖》 台北國家圖書館藏

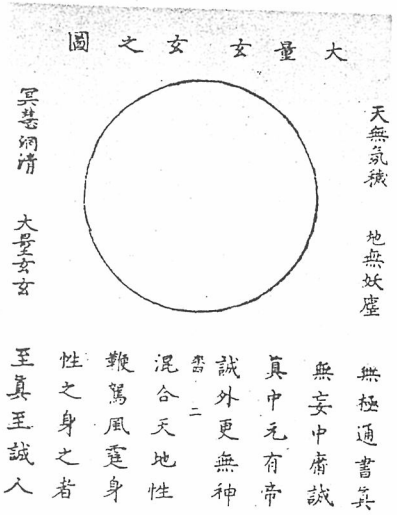


圖36 《大量玄玄之圖》



圖37 《正陽靈光陽明內景》

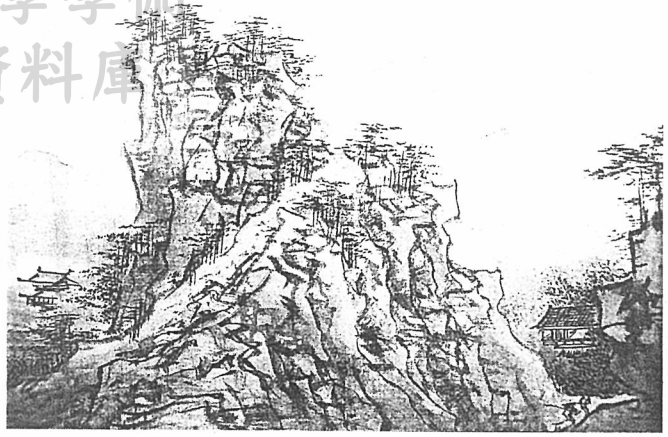


圖40 吳偉《長江萬里圖》部份 1505年 北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖41 《新鐫海內奇觀》《太和宮圖》
台北國家圖書館藏



圖42 《新鐫海內奇觀》《玉虛宮圖》
台北國家圖書館藏



圖43 《大嶽太和山紀略》《大嶽太和山太和宮圖》 台北中央研究院傅斯年圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫