

## 第五章 法海寺壁畫的圖像探討



### 第一節 法海寺壁畫的主題與風格

法海寺現存壁畫均位於大雄寶殿之內，分布於大殿的扇面牆、東西山牆和後牆壁。壁畫面積共有 236.7 平方公尺，分別繪有《祥雲圖》、《佛眾赴會圖》、《三大士圖》及《帝釋梵天禮佛護法圖》。<sup>195</sup>

#### 一、佛壇塑像及其背屏壁畫—《祥雲圖》

大雄寶殿內的佛壇原有三世佛的塑像，可惜已毀於文化大革命，<sup>196</sup>但還有照片留存可供參考。

一般的佛殿之中供奉的三世佛有「豎三世佛」及「橫三世佛」二種說法。「豎三世佛」是從時間的觀點而言，即過去、現在和未來。過去佛包含釋迦牟尼佛以前的六佛：毗婆尸佛、尸棄佛、毗舍浮佛、拘留孫佛、拘那含牟尼佛及迦葉佛。此外，燃燈佛因是釋迦牟尼佛的授記師，所以供養過去佛亦多供燃燈佛。現在佛即是釋迦牟尼佛，未來佛則指彌勒佛。<sup>197</sup>

「豎三世佛」的供奉，一般而言是迦葉佛、釋迦牟尼佛、彌勒佛或燃

<sup>195</sup> 各鋪壁畫的命名引自楊博賢編，《北京法海寺》（北京：北京華天旅遊國際廣告公司，1994）。

<sup>196</sup> 李松，〈北京法海寺〉，張曼濤編《中國佛教寺塔史志》（台北：大乘文化，1978），頁 189-201。

<sup>197</sup> 黃卓越等，《中國佛教大觀》（哈爾濱：哈爾濱出版社，1994），頁 1075-1099。

燈佛、釋迦牟尼佛、彌勒佛。牠們在佛殿的佈置是，釋迦牟尼佛居中，迦葉佛或燃燈佛在其左，彌勒佛在其右。<sup>198</sup>

從空間上來講，有西方極樂世界的阿彌陀佛、娑婆世界的釋迦牟尼佛和東方淨琉璃世界的藥師佛，合稱「橫三世佛」。牠們在佛殿上的佈置是，釋迦牟尼佛居中，阿彌陀佛在釋迦牟尼佛之右，藥師佛居左。<sup>199</sup>

三世佛的的題材流傳已久，山西大同雲岡石窟早期的洞窟內，如著名的「曇曜五窟」（開鑿於北魏文成帝和平元年，西元 460 年）主要造像就是此題材。

從現存的照片來看，法海寺大雄寶殿所供奉的三世佛，中央主佛右手五指併攏、下垂，手掌向內，覆於膝上。左手舒平，掌心向上，至於臍前雙腳交疊處結為觸地印，當為釋迦牟尼佛（圖 5-1）。右邊的佛像雙手在胸相疊，右手掌心向外，左手掌心向內，雙手各屈食指與大拇指相觸，其餘三指直立結為雙說法印，應是彌勒佛（圖 5-2）。左邊的佛像右手當胸，左手掌心向上置於雙腳交疊處，應為燃燈佛（圖 5-3）。<sup>200</sup>故法海寺所供奉的是過去世、現在世及未來世的「豎三世佛」。

佛壇背屏有壁畫三鋪，每鋪高、寬各 4.5 公尺。壁畫描繪彩色雲氣，原是作為佛像的背景，表現出祥雲繚繞的氣氛。使用雲氣襯托佛道人物，強調其仙氣，是傳統宗教繪畫慣用的手法。因此《祥雲圖》作為三世佛的

---

<sup>198</sup> 同上註。

<sup>199</sup> 同上註。

<sup>200</sup> 王惕，《佛教造像法》（天津：天津人民出版社，2001），頁 126-134。

背景，自然亦是藉其彩雲翻騰，增強三世佛塑像的神性，引導信徒融入飄邈的仙境之中。

《祥雲圖》雖為三世佛塑像的背景，但構圖完整，可單獨視之(圖 5-4)。作品以勻稱流暢的線條勾出層層繚繞滾動的祥雲，這種圖案化香菇式的卷雲，在中國已有長遠的傳統。如在出土的漢代漆棺上，就常見流動迴繞的卷雲(圖 5-5)。《祥雲圖》較特別的是它絢麗的色彩。紅、黃、綠三種對比強烈的色彩塗滿朵朵彩雲，彼此交錯糾結，並在輪廓線旁施以暈染，製造出明暗層次，產生光影流動，更顯出彩雲的氣象萬千。除了祥雲圖之外，法海寺內的每鋪壁畫幾乎都布滿了此種繽紛的彩雲。

從現存的壁畫來看，明代以前中原地區的寺觀壁畫雖然描繪雲氣的作品不少，卻很少出現此種色彩對比強烈的彩雲。圖 5-6 是永樂宮三清殿東壁壁畫，圍繞在眾神四周的雲氣，沒有繽紛的色彩，畫家們並未在雲霧的描繪上多加著墨。山西稷山縣青龍寺的壁畫完成於元末明初之際，其腰殿西壁的《三界諸神圖》中描繪了大面積的雲氣(圖 5-7)，同樣只以單色平塗，不見強烈的對比效果。然而，明代之後，這種五彩雲氣卻成了宗教繪畫中常見的表現手法。永樂五年的《靈谷寺瑞應圖》<sup>201</sup>畫面上滿佈著五彩祥雲(圖 5-8)，色彩鮮豔奪目，具體呈現了明代皇室喜愛活潑熱鬧，重視裝飾性的繪畫品味。同樣是宮廷贊助的法海寺壁畫，這種紅綠對比強烈的

---

<sup>201</sup> 關於此圖的詳細說明，參見西藏自治區文物管理委員會編，《西藏文物精粹》(北京：故宮博物院紫禁城出版社，1992)，頁 52。

彩雲也是畫家表現的重點。前一章討論過十五世紀中葉之後，宮廷的宗教繪畫風格已擴展到了全國各地，因此，在山西、四川等地的明代寺觀壁畫中，其雲氣的描繪也開始出現了如同《祥雲圖》的表現手法。如圖 5-9 是山西渾源縣永安寺的傳法正宗殿西壁壁畫<sup>202</sup>，眾神身後雲氣繚繞，青、綠、朱、紅、黃等五色雲彩讓畫面更添繽紛熱鬧。山西繁峙縣公主寺的大佛殿尚存弘治十六年（1503）完成的水陸畫（圖 5-10）<sup>203</sup>，在眾神的身旁亦圍繞著朱、黃、青、綠等色彩艷麗的雲氣。山西太原崇善寺的明代畫稿<sup>204</sup>其畫面亦藉五彩祥雲製造出神聖空間的效果（圖 5-11）。成化四年（1468）完成的四川新津縣觀音寺壁畫同樣也有這種五彩雲氣的描繪（圖 5-12）。因此，從這些壁畫中可以看出，職業宗教繪畫在雲氣的呈現上，以紅、黃、綠等對比強烈的色彩加以描繪，在明代已成了一種風氣。

## 二、十八羅漢塑像及東西山牆壁畫—《佛眾赴會圖》

法海寺除了三世佛的塑像，被毀的還有排列於東西牆的十八羅漢（圖 5-13）、李童（圖 5-14）及大黑天的塑像（圖 5-15）。明代的寺院，在佛殿的兩側多塑十八羅漢或十六羅漢之像，作為三世佛的環衛。<sup>205</sup>

《佛眾赴會圖》繪於大殿的東西山牆，高 3.2 公尺，長各 11 公尺，東

<sup>202</sup> 圖版說明見柴澤俊，《山西寺觀壁畫》（北京：文物出版社，1997），頁 113。

<sup>203</sup> 圖版說明見柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 109-112。

<sup>204</sup> 此畫稿說明詳見柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 100。

<sup>205</sup> 陳聿東編，《佛教文化百科》（天津：天津人民出版社，1993），頁 29。

西二牆壁畫內容相同。壁畫可分三層，上層在祥雲繚繞中有佛眾菩薩跌跏禪座，中層為山泉花卉，下層則襯以五彩祥雲。在上層的佛眾菩薩分成三組，五方佛居中，兩邊各為四菩薩與六觀音，最南端則各有一飛天。

五方佛（圖 5-16）是佛教密宗崇奉的五位佛，據唐不空所譯的《菩提心論》記載，密宗大日如來為教化眾生，將本具的五智變化為五方佛：中央毗盧遮那佛代表法界體性智，東方阿閼佛代表大圓鏡智，南方寶生佛代表平等性智，西方阿彌陀佛代表妙觀察智，北方不空成就佛代表成所作智。<sup>206</sup>此五佛與東南西北中五個方位，地水火風空五大及青白赤黑黃五色相配合，代表法界五種不同的智慧與成就，亦稱大日如來的五種化身。（表一）

五方	五大	五色	五佛	五智
東	空	青	阿閼佛	大圓鏡智
西	風	白	阿彌陀佛	妙觀察智
南	火	赤	寶生佛	平等性智
北	水	黑	不空成就佛	成所作智
中	地	黃	毗盧遮那佛	法界體性智

表一：五方佛，引自王惕《佛教造像法》，頁 136。

在五方佛之旁的另一組人物是四菩薩（圖 5-17）。此四菩薩一般認為

<sup>206</sup> 王惕，《佛教造像法》，頁 136-141。

是佛教的四大菩薩，<sup>207</sup>即文殊菩薩、普賢菩薩、觀音菩薩及地藏菩薩。<sup>208</sup>另外六人一組菩薩的形象，由於特徵不明，較難判斷其身分。在佛教中，菩薩以六個一組的有所謂六觀音（圖 5-18）。六觀音有兩種說法，《摩訶止觀》卷二上舉出六種觀音是：大悲觀音、大慈觀音、獅子無畏觀音、大光普現觀音、天人丈夫觀音、大梵至聖觀音。<sup>209</sup>而密宗所傳的是：千手千眼觀音、聖觀音、馬頭觀音、十一面觀音、准胝觀音、如意輪轉觀音。<sup>210</sup>密宗的六觀音明顯與壁畫的造型不符，因此，此處的六位，有可能是大悲觀音、大慈觀音、獅子無畏觀音、大光普現觀音、天人丈夫觀音、大梵至聖觀音等六觀音。

壁畫人物的描繪精緻工整，臉、手等肌膚部位，多以淡赭描繪輪廓，線條輕柔細膩，並略施暈染，極能表現肌膚柔嫩的效果。表現衣紋的線條亦均勻平順，線條本身的表現性不強，而只是恰如其分的表現其質感。在服裝上，畫師們更小心翼翼地描上各式紋樣，除了袖口上色彩明麗的花紋、雲紋之外，佛的袈裟、菩薩的披衣上則是以金粉描出極精細的紋飾。此外，菩薩、飛天所佩帶的寶冠、項圈、手鐲等配飾，使用的「瀝粉貼金」<sup>211</sup>的技法，加強金屬貴重的質感，更顯得光輝亮麗、金碧輝煌。

---

<sup>207</sup> 見楊博賢編，《法海寺壁畫》（北京：中國民族攝影藝術出版社，2001），頁 20。

<sup>208</sup> 四大菩薩的說明詳見黃卓越等，《中國佛教大觀》，頁 1103-1128。

<sup>209</sup> 見王雷泉釋譯，《摩訶止觀》（臺北市：佛光出版社，1997）。

<sup>210</sup> 黃卓越等《中國佛教大觀》，頁 1118。

<sup>211</sup> 瀝粉貼金是先用瀝粉工具在計畫貼金的線條上瀝粉，使線條突起。在瀝粉乾燥後，上刷金膠油兩道，乾到一定程度時，將金箔貼在突起的線條上。

在佛眾菩薩之下，仙境般的園林佈滿了奇石異卉與流泉（圖 5-19）。一朵朵艷麗盛開的花卉，顯然承襲了南宋以來工筆重彩的技法，東壁的荷花、百合（圖 5-20、21），可以在南宋的冊頁中如李嵩的《花籃圖》（圖 5-22）、無款的《出水芙蓉》（圖 5-23）看到相當類似的技法與風格。壁畫兩側的流泉，亦不難從南宋繪畫中找到類似的例子，如無款的《松澗山禽圖》（圖 5-24）。

### 三、《三大士圖》

佛寺在大雄寶殿的佛像背後，往往有坐南向北的菩薩像，一般是觀音像或是文殊、普賢及觀音三大士像。<sup>212</sup>法海寺大殿的佛壇背後雖然沒有菩薩的塑像，但卻仍以《三大士圖》代替三大士像，十分符合佛寺殿堂的配置。觀音大士居中，左右兩側分別是文殊菩薩與普賢菩薩。

在佛教諸神中，觀音的種類及形象最多。隨著觀音信仰在社會的廣泛流傳，民間演化出三十三種各具內涵和名稱、形象的觀音，通稱三十三觀音。<sup>213</sup>《三大士圖》中的觀音一般認為是水月觀音，<sup>214</sup>水月觀音也是觀音三十三種化身之一。法海寺的水月觀音半跏坐於礁岩之上（圖 5-25），神態寧靜溫和。畫家描繪的手法基本上如同《佛眾赴會圖》中的菩薩，但此處顯得更為細膩精緻。在表現肌膚的質感上，不但柔嫩富有彈性，更有血色。

---

<sup>212</sup> 陳聿東編，《佛教文化百科》（天津：天津人民出版社，1993），頁 56。

<sup>213</sup> 李玉銀，〈慈航普渡話觀音下〉，《故宮文物月刊》，2000，212 期，頁 70-71。

<sup>214</sup> 見楊博賢編，《北京法海寺》（北京：北京華天旅遊國際廣告公司，1994），頁 10。

畫家純熟的渲染技巧，賦予觀音難得的生氣。唐代以來，仕女畫中不乏描繪薄紗披肩者，如周昉的《簪花仕女圖》（圖 5-26），但水月觀音身上的薄紗，卻展現了難得一見的細緻工整。披紗以金粉描成，線條極為精細勻稱，很能表現紗的透明的質感。且披紗上的圖案花紋，每一花瓣都由 40 多根金線組成<sup>215</sup>（圖 5-27），更使得觀音兼之飄逸與尊貴。在水月觀音背光之外的四角，自左上角起逆時針方向為韋馱護法神（圖 5-28）、坐騎金吼（圖 5-29）、善財童子及（圖 5-30）白鸚鵡（圖 5-31）。從這些觀音的協侍、坐騎中可以發現法海寺壁畫追求繁密華麗的裝飾、重視暈染強調立體的效果。如善財童子的服裝上，佈滿了各式色彩艷麗的花紋、團鳳，顯得富麗堂皇，加上配飾的瀝粉堆金效果，更增光影流動、絢麗奪目。

水月觀音之左是文殊菩薩，文殊的形象通常是頂結五髻，表示五智五佛；手持寶劍，表示智慧銳利；座騎為獅子，表示智慧威猛。<sup>216</sup>法海寺的文殊形象是頭戴五髻寶冠，手持如意（圖 5-32），一頭獅子坐臥其旁（圖 5-33），尚有馴獅人及一名信士在其左右。雖然《三大士圖》中的文殊菩薩與一般常見的形象略有差異，但從五髻寶冠及獅子座騎這兩項仍可辨識其身分。水月觀音之右是普賢菩薩，辨識普賢最大的特徵是其座騎「六牙白象」。<sup>217</sup>《三大士圖》中普賢菩薩，其右有六牙白象及馴象人（圖 5-34），左有一信士雙掌合十（圖 5-35），因此，普賢菩薩的身分極易辨識。

<sup>215</sup> 參見楊博賢編，《北京法海寺》，1994，頁 11。

<sup>216</sup> 黃卓越等，《中國佛教大觀》，頁 1107。

<sup>217</sup> 黃卓越等，《中國佛教大觀》，頁 1122。



文殊與普賢的造型與風格，基本上與水月觀音相同，畫家對於細膩肌膚的質感掌握的極佳，且人物配飾的描繪更是極盡雕琢，令人目不暇給。如文殊身旁之馴獅人，其腰間的配刀不但光耀奪目，更因其突出牆面的效果，而增加了立體感與真實感（圖 5-36）。

#### 四、《帝釋梵天禮佛護法圖》

《帝釋梵天禮佛護法圖》位於大雄寶殿內後牆壁的兩側，畫面共描繪了三十六位人物，散佈式的構圖，人物三五成組，相互聯繫，相互顧盼，畫面變化有致。人物的服飾華麗，儀態生動，畫面分為兩部分，分別以帝釋、梵天為前導，率諸天神相向而行的兩組赴會行列所組成，是法海寺壁畫中內容最豐富的一壁。

關於這鋪壁畫中的人物，金維諾首先提出了較為詳細的說明，他在研究佛教經典的基礎上，指出這是「表現佛教護法神，釋、梵等二十天像」。

<sup>218</sup>「天」是佛教中管領一方的天神，他們還沒有成佛，也不屬於正規的佛門人物如菩薩、羅漢等系統。他們在佛教中的地位很低，級別相當於人世間的帝王將相。<sup>219</sup>因此，佛教傳入中國後，諸天鬼神與中國傳統文化相結合，護法神的形象大多成了中國化的帝王、將軍像。

佛教壁畫表現帝釋、梵天在梁代已見記載，張彥遠《歷代名畫記》稱

---

<sup>218</sup> 金維諾，〈法海寺壁畫-帝釋梵天圖〉，《美術研究》1959，3期。收錄於金維諾，《中國美術史論集》（台北：南天書局，1995），頁395-399。

<sup>219</sup> 黃卓越等，《中國佛教大觀》，頁1153-1155。

「定水寺殿內東壁北二神、西壁三帝釋，並張僧繇畫」。<sup>220</sup>到了唐、五代，釋梵天部題材廣為流行，不少著名畫家都表現過這一題材，像吳道子、楊庭光、范瓊、趙公佑等，在唐兩京、成都等地寺院就畫過不少釋梵天眾圖像。這些作品的內容不盡相同，護法諸天的組合也有差異，所畫者或稱為「神及帝釋」、「天帝釋侍從」，說明當時所表現者並不只是釋、梵二天，而是以帝釋、梵天為中心的諸天形象。<sup>221</sup>

宋代僧神煥、行霆相繼作《諸天列傳》、《諸天傳》，釋梵二十天始成定制。宋元以後，寺院的壁畫與幡畫中釋梵天眾圖像極為流行，同時由於後期佛道摻雜，佛教圖像中吸收了不少道教的神像，明清時許多寺院將二十天增為二十四天或二十八天。二十四天是二十天加上道教的紫微大帝、雷神、東岳大帝和天龍八部中的緊那羅神組成的。<sup>222</sup>如山西右玉縣的寶寧寺水陸畫、<sup>223</sup>河北石家莊毗盧寺壁畫<sup>224</sup>表現的都是二十四天，北京大慧寺的大悲殿彩塑<sup>225</sup>更增至二十八天，因此《帝釋梵天禮佛護法圖》二十諸天的配置在當時就顯得甚為特殊。關於這一點，金維諾曾經指出法海寺壁畫是依據了較古老的粉本來進行製作，<sup>226</sup>王志敏亦認為此圖保留了唐代粉本的

---

<sup>220</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》（北京：人民美術出版社，1963）。

<sup>221</sup> 金維諾、羅世平，《中國宗教美術史》（南昌：江西美術出版社，1995），頁 237。

<sup>222</sup> 黃卓越等，《中國佛教大觀》，頁 1167。

<sup>223</sup> 見山西省博物館編，《寶寧寺明代水陸畫》（北京：文物出版社，1995）。

<sup>224</sup> 見康殿峰編，《毗盧寺壁畫》（石家莊市：河北美術出版社，1998）。

<sup>225</sup> 見王光鎬編，《明代觀音殿彩塑》（台北：藝術圖書公司，1994）。

<sup>226</sup> 金維諾，〈法海寺壁畫-帝釋梵天圖〉，《中國美術史論集》頁 395-399。

特徵。<sup>227</sup>這些學者們從釋梵天眾在各時期所流行的配置，推論二十天眾的配置應是較早的圖像依據。

法海寺的《帝釋梵天禮佛護法圖》東壁以梵天為首，方向由西至東，依序為大梵天、東方持國天王、南方增長天王、大自在天、功德天、日天、摩利支天、堅牢地神、韋馱天及娑羯羅龍王，共有天神及部屬十九人；西壁以帝釋為首，由東向西，依序是帝釋天、北方多聞天王、西方廣目天王、菩提樹天、辯才天、月天、鬼子母、散脂大將、密跡金剛、閻摩羅王共有十七個人物。兩壁人物相對，採行進隊伍的形式來描繪。這種行進形式的畫面在傳統神仙佛道繪畫中常被運用，如晉代顧愷之的《洛神賦圖》、北宋武宗元的《朝元仙仗圖》或元代永樂宮三清殿的《朝元圖》等皆是此種構圖模式。

《帝釋梵天禮佛護法圖》所呈現的除了與上述諸圖一樣光艷逼人、富麗堂皇之外，亦善於表現人物個性，賦予每位神佛鮮明的個性。從臉部不同的刻畫，即可看出畫家用心的程度。女神臉部細嫩的皮膚並泛者紅潤（圖 5-37），而天王則強調其稜角分明的臉型（圖 5-38）；而四個天王也藉著其不同的姿態來加強個性的展現，他們或回首（圖 5-39），或側望（圖 5-40），或睜目怒視（圖 5-41），或眯眼微笑（圖 5-42）。雖然整體造型類似，但細微處仍強調其變化。

---

<sup>227</sup> 王志敏，〈法海寺壁畫三題〉，《首都博物館十五周年論文選》（北京：地質，1996），頁 279-290。

## 第二節 手樣與衣紋的表現風格

元代山西地區的職業畫師們流暢適勁的線條功力，是他們展現技藝的本錢，而寧波畫師們則以他們細膩的質感及絢麗的裝飾手法來吸引顧客的目光。面對大面積或大量訂單的職業繪畫市場，此二區域的宗教繪畫大都是以作坊的形式存在，如山西地區的朱好古畫坊，<sup>228</sup>寧波的陸信忠、陸仲淵畫坊，<sup>229</sup>都是以集團來從事壁畫或佛畫的製作。然而，在多人分工的情況之下，同一畫面，往往經過許多不同的手樣來處理，但由於同一個作坊通常是師徒相承，畫稿相傳，因此，基本上都能維持一致的風格。法海寺壁畫是承襲了較多南方風格的壁畫，且其作者是服役於宮廷的畫師。我們在第三章的推論，認為這些畫師極有可能是從江浙一帶被政府徵召而入宮服役的，他們是否屬於同一作坊集團？我們能否在法海寺壁畫中辨識出一些不同的手樣？

繪於大殿兩側的《佛眾赴會圖》為我們提供了一些線索。整體而言，這兩面壁畫仍是繪製的相當精美，然而，若仔細比對，可以發現其在風格上與《三大士圖》或《帝釋梵天禮佛護法圖》有些微的不同。首先，從人物的表現上來看，《佛眾赴會圖》中人物的衣紋線條雖不若山西元代壁畫深具表現性的效果，但在法海寺的壁畫中，這兩牆壁畫的線條表現是最醒

---

<sup>228</sup> 參見黃士珊，《從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作》。

<sup>229</sup> Lothar Ledderose, "Kings of Hell", 《中央研究院國際漢學會議論文集·藝術史組》，頁 195-196。

目的。圖 5-43 是《三大士圖》中的水月觀音，祂的裙襞線條相當的繁密，但是在此，畫家只是自然的利用線條製造出合理的衣紋結構，線條十分的平順細柔，並不搶眼。《帝釋梵天禮佛護法圖》中，大部分人物的衣紋在艷麗的色彩及繁密的裝飾下更是隱而難辨，圖 5-44 是大自在天的裙襞，在此鋪壁畫中，祂的線條是較為密集而清楚的，但也同樣是平淡輕柔的表現衣紋結構而已，並不強調線條本身的表現力。然而，在《佛眾赴會圖》（圖 5-45）中，我們可以很清楚的發現，畫家在表現佛、菩薩們的衣紋時，其線條表現明顯的較另幾鋪壁畫更為醒目。然而，不像元代山西壁畫的流暢平行的圓弧線效果，此處更強調的是線條轉折、頓促的趣味，線條已經不再只是單純的表達衣紋結構，更有意的顯露出畫家出色的技藝。雖然與《三大士圖》或《帝釋梵天禮佛護法圖》的處理方式不太相同，但這種描寫衣紋的風格，仍舊是屬於南方的傳統。這是南宋以來禪畫所慣用的表現手法，如梁楷的《六祖截竹》（圖 5-46），六祖身上粗放揮灑的線條，充分展現了畫家驚人的手藝。而一部分繼承自禪宗繪畫的浙派畫家，同樣也習於這種線條表現。在同樣講求華麗裝飾的寧波佛畫風格的包裝之下，我們找到了第一個不同的手樣，《三大士圖》及《帝釋梵天禮佛護法圖》的衣紋線條是來自劉松年工細秀勁的南宋院體風格，而《佛眾赴會圖》的線條表現則較接近禪畫的抑揚頓挫、飛動飄逸。因此，我們可以判斷，繪製法海寺壁畫的畫家們，至少可分為兩組，各以他們所承襲的職業風格來從事壁

畫的製作。

除了風格的差異之外，《佛眾赴會圖》整體而言，其繪製的品質亦與另幾鋪壁畫有些差距。首先，此圖在人物的描繪上出現了相當多不明確之處，如圖 5-47 是西壁六觀音中的兩位，前面一位觀音的腹部之處，有一塊雙手合十所形成的黑色扇形區塊，若比照其他菩薩，此處應有從胸前連接下來的瓔珞配飾，但這裡只出現了不知該屬於哪一部分的兩顆彩珠（圖 5-48）。後面一位觀音的情形更加嚴重，在其膝蓋及裙擺處有幾顆彩珠憑空出現，用來懸掛這些彩珠的飾帶卻不見了（圖 5-49）。

此外，這些佛、菩薩身上還出現了一些遲滯、呆版的線條，如圖 5-50 的觀音，其下半身裙子的紋路，線條相當稚拙，與圖 5-45 的菩薩身上線條差距甚大。再者，仔細的觀察，我們可以發現這組壁畫人物的輪廓線有一些重複描繪的痕跡，如圖 5-51、5-52、5-53，雖然不甚明顯，但仍會破壞了明確果決的線條表現。在法海寺的重修紀錄上並無重繪壁畫的紀錄，且重複的輪廓線及以上的這些情形大多集中出現在西壁的六觀音身上，因此，重複的線條應該不可能是後人所加。一般而言，壁畫的製作是多人分工完成，尤其《佛眾赴會圖》分佈了兩個牆面，更需要人手分工合作才能完成。因此，這同一壁面出現的差異，亦是不同的手樣所造成。

根據正統九年（1444）所立的楞嚴經幢上的記載，法海寺壁畫的作者有畫士官宛福清、王恕二人，以及畫士張平、王義、顧行、李原、潘福、

徐福林等十五人，總共十七人。雖然同樣是來自江浙地區的畫師，但在一個主風格之下，仍有較細微風格的差異能讓我們辨識出他們應非同一批畫坊的畫師，不但風格有別，技藝的表現亦有高下之分。

### 第三節 法海寺壁畫圖像意旨

法海寺由李童所集資興建，又是李童的墳寺，其寺內的塑像及壁畫內容是否與贊助者相關連，圖像內容對贊助者是否具有特殊意義。本節將根據前文所分析的法海寺的歷史背景、贊助者的角色及圖像的風格特色來探討法海寺壁畫的圖像所呈現的另一層意涵。

首先來看法海寺的殿堂佈置。雖然法海寺經過多次的重修，但根據王直及胡濙的建寺碑記，仍可推想此寺建築的原貌。王直寫道：「**先作正殿，藥師殿、天王殿次之，翼以鐘鼓二樓；伽藍、祖師二堂又次之；方丈、僧房、廊廡、廚庫諸屋次第皆成，環以修垣，高厚式稱；前啟三門，開廣途以通來者。刻雕藻繪，像設有嚴，香花器物，凡寺之宜有者，靡不畢具**」。<sup>230</sup>胡濙的碑文更加具體：「**中為大雄寶殿，左右列以伽藍、祖師二堂，環翼兩廡。後殿之前，左為方丈之所，又為選佛之場。四天王殿居殿之前，鐘鼓二樓附焉。護法金剛之殿又居其前。外則繚以穹垣，遠門復據於山口。**」<sup>231</sup>。從以上的敘述，可以將法海寺的建築佈置復原（圖 5-54）。

一般中國寺院的配置，基本部分分為兩組較固定的建築：山門和天王殿為一組，合稱前殿，前殿包括山門、鐘樓、鼓樓、天王殿等建築。大雄

<sup>230</sup> 王直，〈法海禪寺記〉，《抑菴文集》（台北：商務印書館，1983），頁 69-70。

<sup>231</sup> 北京圖書館金石組編，《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》，冊 51（鄭州：中州古籍出版社，1990），頁 188。



寶殿爲一組，包括法堂、伽藍堂、祖師殿、藏經閣等建築。其中山門、天王殿、大雄寶殿、法堂、藏經閣等均爲中軸線上的正殿，東西配殿則是伽藍堂、祖師殿等。<sup>232</sup>法海寺雖然作爲宦官李童的墳寺，但其殿堂的配置基本上仍與一般的佛寺無異。

法海寺大雄寶殿內供奉的是「豎三世佛」：燃燈佛、釋迦牟尼佛及彌勒佛。雖然這是一般佛寺很普遍的供奉對象，然而，佛寺中所供奉的佛像還有許多不同組合。大致而言，有一、三、五、七尊四種。<sup>233</sup>李童選擇「豎三世佛」爲供奉的對象，是否有其特殊的涵義呢？

「豎三世佛」之中的燃燈佛，在民間的傳說中與太監有一點關聯。燃燈佛是釋迦牟尼的老師，釋迦牟尼佛是由他授記的。由於他在佛教中的輩分較高，所以很受一般民眾崇奉，紛紛將他搬進志怪小說、民間宗教之中，並賦予他種種非凡的法力。其中，在《三寶太監西洋記通俗演義》中，稱燃燈佛是「三千古佛的班頭」、「萬萬菩薩的領袖」。<sup>234</sup>他曾經化身爲金碧峰長老幫助三寶太監鄭和擒妖伏怪，爲西洋諸國歸順明朝，納貢稱臣，立了大功<sup>235</sup>。鄭和的豐功偉業想必是每個太監所欽羨的，對於同樣追隨過明成祖的李童而言，或許也希望能透過燃燈佛的幫助，做一番如鄭和下西洋般的大事業吧。

---

<sup>232</sup> 黃卓越等，《中國佛教大觀》，頁 886-891。

<sup>233</sup> 黃卓越等，《中國佛教大觀》，頁 888。

<sup>234</sup> 羅懋登編，《三寶太監西洋記通俗演義》（台北：天一出版社，1985），頁 285。

<sup>235</sup> 同上註。

三尊主佛之外，兩側的牆邊圍繞著十八羅漢的塑像，佛寺大雄寶殿中供奉十八羅漢塑像十分普遍。法海寺較特別的是，西牆九羅漢旁有一尊大黑天的塑像，東牆九羅漢旁邊，有一尊李童的塑像。

大黑天的塑像出現在法海寺，並與李童的塑像相對，想必有其特殊的用意。大黑天在密教中極受重視，因為他具有四種特性：<sup>236</sup>

一、戰神，相傳他有無數的鬼神眷屬，他都長於飛行和隱身，能在戰爭中保護那些祈求的眾生，所以被尊奉為戰神。

二、廚房神，他能保護眾生食物豐足。

三、福德神，他能賜予貧困者福德，故有福德神之稱。

四、塚間神，相傳他常守護亡人墳墓。

李童興建法海寺的主要目的乃是作為其墳寺，因此，大黑天在此的主要用意，當是作為塚間神的角色，為李童守墳。

寺中所供奉的塑像，根據以上的討論，可以做一個大膽的推測，雖然法海寺是一間佛寺，但是從李童的角度看來，佛法中的真諦或許太過深奧難懂，雖然明代的太監與佛教有著密切的淵源，但以太監的教育水準及其殘缺的身體而言，他要的不過是世俗眼光中的神通與庇祐，燃燈佛的無邊法力，與大黑天的守護應該才是他所追求的目標。

因此，李童將自己的塑像立於西牆最南端十八羅漢之旁，表明他是出

---

<sup>236</sup> 王惕，《佛教造像法》，頁 223。

資興建的供養人，希望神佛們能讓他除卻「百億那由他恒河沙劫生死之罪」。<sup>237</sup>

精美絕倫的壁畫是法海寺最引人注目的焦點。前一節我們探討過了壁畫的分佈及圖像內容，發現法海寺壁畫與一般佛寺的佈置並無多大的差異，然而，其精緻華麗的程度，卻是一般佛寺所無法比擬的。

法海寺是李童的私人寺院，更是供其香火的墳寺，因此，動用宮廷的資源，爲自己修建一座美輪美奐的寺院自是可以理解。此外，從第一章對宦官與佛寺之間關係的討論中可知，佛寺在明代還當作宦官與朝臣相互交結的場所。朝臣所欲交結的宦官必是權勢薰天，備極榮寵的大太監，當這些官員到宦官的私人寺院請託或結納時，看到此處的壁畫如此精緻富麗，並動用了宮廷專屬的工匠與畫師，必然對興建寺院的宦官更加信服，對其權勢及能力更加肯定。如此，宦官在與朝臣們進行利益交換之際，即多了一份自信與籌碼。因此，法海寺壁畫在此，就成了李童展現其權勢的另一種表現方式，他可以用法海寺的壁畫讓大家知道，除了皇室之外，他也可以動用國家的力量來爲自己服務。

本章就法海寺壁畫的主題與風格及其所供奉的塑像進行分析討論，試圖對塑像及壁畫人物進行解讀，辨認每一位佛、菩薩及眾神，並就畫家的繪畫手法分析其風格特色。在經由圖像的解讀之後，其後，再更進一步去

---

<sup>237</sup> 依佛經記載，供養佛像能得種種妙功德。語出《佛說觀佛三昧海經》，收於日本大藏經刊行會編輯，《大正新脩大藏經》15冊（台北：新文豐，1973）。

觀察因壁畫作者不同的手樣與衣紋所產生的各壁面之間細微的風格及品質的差異。最後則企圖找出圖像意涵，經過上文的分析可以發現，雖然法海寺的殿堂配置及塑像、壁畫內容與一般寺院並無多大差異，但仍可以看出，身為太監的李童以法海寺做為其墳寺是主要的目的，並且希望藉由精美的壁畫展現其權勢及與皇室良好的關係。