# 有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題

石　守　謙

一、引　言
二、地獄十王圖研究之回顧
三、中國十王信仰與十王經繪
四、宋代十王供與十王圖軸
五、東傳日本的十王信仰與十王圖
六、金澤文庫所藏冥王圖的問題
七、本地佛圖像型式的來源
八、日本十王圖風格上的特質
九、小　結

## 一、引　言

佛教由印度傳入中國，再由中國渡海到日本，其中所產生的變化，早已爲研究佛教史的學者注意。這個傳遞中所生的變化，也忠實而具體地在兩地的佛教藝術中清楚地反應出來。有些時候，在藝術上所反應出來的現象，如能與文獻考索互相配合，所得的了解可以更加清晰、深刻。對於地獄十王圖像的研究就是一個這樣的例子。由於地獄十王信仰並非源於印度本土，而爲中國依附佛典而創的產物，與民間實際的喪葬行事有密切的關係，係屬於民間佛教信仰的範疇，文獻上的資料不僅數量不多，而且也不成系統，因此又難窺全貌。當此信仰傳入日本之後，因爲對其在中國的源頭已經無完整的掌握，遂也導至對其在日本所產生的變化，及此變化所代表的意義無法估量。幸而，有關地獄十王的圖像資料至今還保留頗多。這批資料卽可有助於了解地獄十王信仰在中國形成時的情形，其在民間宗教生活裏的運作，乃至於後來東傳到日本後所起的反應，以及日本宗教生活中接受此信仰的方式。除此之外，經由比較中日兩地地獄十王圖像的同異，也可提供對中日藝術交流史中有關雙方授受情形的了解。這些問題當然牽涉非常地廣，絕非此文所能完全解決。此文之目的，主要還在經過對十王圖的研究，對這些問題提供一些片段的意見。

## 二、地獄十王圖研究之回顧

學術界對地獄十王信仰的興趣，主要還得歸功於敦煌資料的問世。在這個豐富的敦煌資料中，就包括了爲數不少的早期佛經寫本，其中卽有佛說閻羅王授記四衆預修生七往生淨土經（以下簡稱閻羅王授記經）至少有二十件以上的寫本，年代大約都在第十世紀之時。此經也卽是地獄十王信仰在經典上的根據。雖然學者都知道這是一部僞經，但因數量多，且與今日尙存習見之宗教活動有關，遂引起許多學者的注意。連平日對所謂「迷信」不太有興趣的胡適，在他晚年也針對這閻羅王授記經作了研究，並且表明他的態度：

> 這部僞經雖然只是中國民間迷信與佛教的地獄觀念結合後產生的一種混合的民間迷信，但這樣粗淺的，顯然爲和尙們自己宣傳「作齋請佛延僧建福」的功德的一本僞經，居然那樣風行，居然有那麼多的寫本，是值得我們想想的。[1]

這批閻羅王授記經不止數量多，其中還包括若干卷附帶了插圖，分別描繪了地獄中十殿的審判。這批資料引起了日本學者的注意。一方面當然是因爲其時代早至第十世紀，爲研究中國畫史不可多得的材料；更重要的是它們爲存在日本的許多地獄十王圖軸的祖型。現存日本的這些圖軸多爲寺院的舊藏，年代較早的一批爲宋元時　中國輸至日本者，後來日本寺院就請人按照這些中國的十王畫製作了許多，其中亦不乏品質可觀者，全被視爲珍品。敦煌繪圖本閻羅王授記經的出現，使地獄十王信仰中的圖繪傳統由十二、三世紀直接上溯至第十世紀，也使其由中國起源至東傳日本的過程有了一個較完整的面貌。

日本學者對於此閻羅王授記經圖卷的研究，較早以松本榮一及禿氏祐祥貢獻較大。松本氏在其巨著敦煌畫の研究中，除研究了十王信仰的基本內容之外，也討論了幾卷附有圖繪的寫本，比較其經文在各本間之同異，以及圖繪中各個圖像之意義。[2] 禿氏祐祥研究的基本取向也與松本榮一相差不遠，唯其生前對此研究並未完成，只發表了「十王經と十王圖」一篇短文，[3] 後來才由其徒小川貫弌續成，發表了「十王生

1. 胡適，胡適手稿（臺北，1970），第八集，卷一，頁五四。
2. 松本榮一，敦煌畫の研究（東京，1937），頁四〇二至四一六。
3. 禿氏祐祥，「十王經と十王圖」，收在龍谷大學傳教史學論叢（東京，1939），頁一〇四至一一二。

七經讚圖卷」一文。基於松本氏的研究之上，此文另外討論了此經發生的背景以及經讚與圖繪之間的關係。[4]

對於各成圖軸的地獄十王圖之研究也始自日本學者。除了對宋元時期製作的十王圖加以分析之外，這些研究也及於日本在鎌倉、南北朝及室町時代所繪的十王圖軸。其中一個頗爲一致的觀點在於日本的十王圖雖大致仿自宋元者，但另外都添加了本地佛來說明地獄十王在佛教系譜上的位置。但是這些較早期的研究，大部分是對某個收藏中特定的十王圖的短篇說明，涵蓋面較小。比較有系統的將中國宋元十王畫作比較研究的首數鈴木敬。鈴木氏於其明代繪畫史研究・浙派一書中，因研究明代浙派山水起源之便，全面檢討了宋末至元時由浙江寧波輸入日本的十王圖。他不僅分析了這些畫中山水、人物畫法的風格，時代先後以及各組十王圖之間的從屬關係，也以其中山水風格爲準，分析日本十王圖中所謂「和風化」的表現。[5] 鈴木氏且於東洋文化研究所編輯中國繪畫總合圖錄時，搜集了所有散在日本各地寺院、公私收藏中，外人不易得見的十王圖像資料，提供學界對十王圖研究一個豐富的資料中心。

基於鈴木敬的成績以及東洋文化研究所的資料，研究者也開始對散在歐美的少數但十分重要的十王圖有較深入的了解。近來對此題目用力最深者爲德國的雷德侯（Lothar Ledderose）。近年來他連續發表了兩篇論文，分別歸納了一羣宋末寧波所出的十王圖，並且分析了畫家匠房在製作此種畫時使用的活板作法，以及畫中各圖像的來源及其內容意義。[6] 有了雷德侯的這兩篇論文，再加上較早諸日本學者的研究，對於由十世紀的經文圖卷到宋元之時所製的十王圖軸，不論是其信仰背景、圖像意義、風格特徵以及實際製作方式，總算有了一個較完整的了解。

對於十王圖由中國東傳日本後產生的變化，一直到鈴木敬的考察，在看法上沒有太大的改變，都以爲在圖像上的添加本地佛以及風格上形象的「和風化」是主要的現象。最近，對於圖像上的變化卻有不同的理論出現。西上實在京都博物館的六道繪

4. 禿氏祐祥、小川貫弌，「十王生七經讚圖卷の構造」，西域文化研究第五（京都，1962），頁二五七至二九六。

5. 鈴木敬，明代繪畫史研究・浙派（東京，1968），頁一〇五至一二一。

6. Lothar Ledderose, "Kings of Hell", 中央研究院國際漢學會議論文集・藝術史組（臺北，1981），頁一九一至一九六。及 "A King of Hell"，鈴木敬先生還曆紀念中國繪畫史論集（東京，1981），頁三三至四二。

目錄裏的一篇短文中，就提出了一個翻案的看法；他以金澤文庫所藏的五幅冥王圖否定了向來認爲本地佛爲日本所添的說法，認爲那個現象實際上已發生在宋末寧波所製的十王圖軸。[7] 他的理論使得十王圖由中國傳到日本之後的發展變得頗難把握。如果他的理論成立的話，所謂十王圖的「和風化」，就根本沒有圖像學上的根據，而其在技法風格上的意義則不可免地需要更加以強調。

由上述簡略的回顧看來，地獄十王圖繪由中國的起源到東傳日本的一段發展史中，對其信仰內容、圖像安排及風格特點等要點，都已有初步的論辯與交待。但也有若干問題還未及照顧的。其中牽涉最廣的是圖像與信仰脈絡的相關性。地獄十王信仰在中國之成立環境與其在日本被接受的環境顯然有所不同，因而兩地人對此信仰反應之態度及行爲也有差異，這種差異如何在地獄十王圖像資料中顯示出來？爲解答這個大問題，必須將有關的諸小問題的了解先作個處理。首先是地獄十王信仰在中國成立時所具有的中國特質。對此信仰的形成，前人多已指明係揉合了佛教與中國原來的民間信仰而來，但由於文獻經典所足根據的只有閻羅王授記經及少數零星的資料，對此揉合的詳情仍有未明之處。閻羅王授記經中所附之圖繪既是具體的形象，可望由對這些圖繪的了解，補足對此信仰成立上的一些不明細節，從而更進一步掌握此信仰的性質。再者，十王經繪與現存宋元的十王圖軸之間的差別也相當大，那兩者之間的差異又代表什麼意義，這是否關係到兩者不同的使用方式，或者更摻雜了信仰內容產生變化的情形？這幾個問題不僅關乎中國地獄十王信仰的整體了解，而且也是探討十王信仰傳入日本後發展情形不可缺的比較資料。對於其在日本之發展，本地佛的添加是一個關鍵性的問題。在此問題上既已有正反不同的看法，而爭議的根源起自金澤文庫所藏的冥王圖軸，對此資料的重新檢討也就成爲討論十王信仰及其圖繪的「和風化」的必要步驟。但是，不論十王與本地佛的配置是否起自中國，基本上並不能否定其在日本十王信仰中佔著極大的勢力，最後還衍成所謂十三佛的信仰。此種情勢確爲中國所未見，而當與其時十王信仰傳入日本時所引起的反應有關。這個日本式的反應雖在文獻資料上隱而未顯，但在其所製之十王圖像上則信而有徵。對此徵象的展示，亦是研究十王圖的目標之一。

7. 西上實，「十王圖の展開」，六道繪（京都，1982），頁六二至六四。

## 三、中國十王信仰與十王經繪

地獄十王信仰的內容主要在於人死後所要面臨的審判問題上。所有人在世間所爲的善惡，不論是否已經得過賞罰，都要在冥府再經一次嚴格而且絕對公正的判決。善者至高可以得到往生淨土的獎賞，或者，至少免受痛苦；惡者則要受到最殘酷的刑罰，而且得備受無數次的折磨，無窮盡的痛苦。此信仰的基本要點，以對象來說，是廣被全民，無人可以倖免；以賞罰來說，是罰重於賞，著重在以酷刑來止惡勸善。

人在死後所得歷經的這個審判，就在冥府分作十個殿來實施。亡靈每七日得經過一個殿，經過七七四十九天之第七殿後，至百日、週年、三年則到八、九、十殿。各殿主者皆以「王」稱呼，其名如下：

| | |
|---|---|
| 一七日：秦廣王 | 二七日：楚江王（或作初江王） |
| 三七日：宋帝王 | 四七日：五官王 |
| 五七日：閻羅王 | 六七日：變成王（或作卞城王） |
| 七七日：泰山王 | 百　日：平等王 |
| 週　年：都市王 | 三　年：五道轉輪王 |

在每一個殿裏，除了主者的冥王之外，還有書記判官以及鬼卒等司審核及刑罰的工作。既然每一個人死後都必須經過這個審判，便希望經過在世間的功德，安然度過十王的審判。於是有爲自身死後預作功德的，便是「預修」，有爲已死的人而作的功德，爲死者作補償的，希望死者能更多一層保障地通過十王的審判，免受痛苦的，便是「逆修」或叫「追薦」。

整個十王信仰的形式雖屬佛教，而且以佛經形式的閻羅王授記經來支持與傳播，但其內容卻具有原來中國民間信仰，甚至還可能雜有其他外來信仰的若干因素。以十王的構成來說，只有閻羅王是比較確切地出自印度佛教掌理死後世界的琰摩天（Yamaraja）。七七日的泰山王則是中國古代民間信仰裏的泰山府君。至於其他諸冥王，來源就不甚清楚。志磐的佛祖統紀中雖云：「十王名字，藏典傳記可考者六，閻羅、五官、平等、泰山、初江、秦廣。」，[8] 但他所謂的藏典傳記並非全爲原始的

8. 志磐，佛祖統紀，卷三三，大正新修大藏經（東京，1928），卷四九，頁三二二。

佛教經典。五官王所出的灌頂經、淨度三昧經、提謂經都屬疑僞經類。平等王在慧琳的一切經音義中乃是閻魔的意譯，在不空所譯的百千頌大集經地藏菩薩請問法身讚中則是地藏的變身，雖出自佛教系統，但非獨立的佛或菩薩。至於平等王在目蓮變文及持誦金剛經靈驗功德記、太平廣記中所引玄怪錄、華嚴感應傳等處的出現，則又已都在中國的社會環境脈絡裏，無法讓人確定其佛教來源。松本榮一又指出平等王一名甚至在摩尼教的文獻中出現，於摩尼教下部讚、摩尼教殘經都有之，故以爲在十王的構成內或許也雜有摩尼教的因素。[9] 楚江及秦廣二王名字的源流更難稽考，雖見之於洪邁的夷堅志，但已是十王信仰流行多年之後的事了。[10] 五道轉輪王則可能是由經說中五道冥官、轉輪聖王等名字複合而成。至於宋帝王、都市王、變成王等則根本無法可考。這些冥王名字的來源，不論是如胡適所言「顯然是由無知識的和尚揑造出來的」，[11] 或是如 Arthur Waley 及酒井忠夫猜測爲出於外國語的音譯，[12] 或有採自中國民間信仰已有的神祇，要去詳究其根源，文獻已不足徵；但其之雜有不同的宗教因素，而非純出於印度佛教，此一點則幾乎可以斷言。雖然如此，在地獄十王的成立上，與其發展最有關係的問題仍在於中國民衆如何來接納這些不同來源的因子，而揉合成一特殊的十王信仰？

在中國成立的這個地獄世界，最大的特色倒不在它的審判、恐怖，而在於其十殿的組成與各殿中的官僚階層組織。對於地獄的階層組織，唐臨的冥報記有清楚的記載：

> 天帝總統六道，是謂天曹，閻羅王者如人〔間〕天子，太山府君〔如〕尚書令，錄五道神如諸尚書，……每〔斷〕人間事，道上章請福，天曹受之，下閻羅王云，某月日得某甲訴云云，宜盡理勿令枉濫，閻羅敬受而奉行之，如人之

9. 松本榮一，前引書，頁四一二至四一五。

10. 參考酒井忠夫，「十王信仰に關する諸問題及び閻羅王授記經」，齋藤先生古稀祝賀紀念論文集（東京，1937），頁六一八至六二四。

11. 胡適，上引書，第八集，卷一，頁四〇。

12. 酒井忠夫，上引文，頁六二四。Arthur Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-Huang by Sir Aurel Stein*, (London, 1931)，頁 XXX。由於十王名字仍有別種寫法，如變成作卞城，楚江作初江，可能與漢字字義無關，故此音譯說也有成立之可能。

奉詔也。[13]

敦煌出的一件歸願文中提及還魂記內道明和尚入冥的經歷則更加生動：

……須臾之間卽至衙府，使者先入奏閻羅王，臣奉敕令取襄州開元寺僧道明，其僧見到，謹取進旨，王卽喚入，再三詢問，據此儀表不合，追來審勘寺額法名，莫令追擾善人，妨脩善道業，有一主者將伏奏閻羅王，臣當司所追是龍興寺僧道明，其寺額不同，伏請放還生路。[14]

唐臨明以閻羅王爲地下之天子，將地府與人間的中央政府類同起來。還魂記中則把閻王殿視同衙府，在其中的對話及行事都以人間的衙府爲藍本。所比附者雖有規模大小之分，但在基本上將中國官僚的階層組織來了解地府的情形是一致的。這在閻羅王授記經中，佛在召集地府諸神時按照閻羅天子、太山府君、司命、司錄、地獄官典的順序排列，也見到相同的模式。唐臨年代係在七世紀中葉；道明雖不可考，但還魂記中既云道明於大曆十三年（778 年）入冥，此道明故事當在八世紀末九世紀時已經流行。閻羅王授記經的年代也不清楚，據現存朝鮮刻本、日本刻本及敦煌所出各本都說是蜀地的成都府大聖慈寺沙門藏川所述。大聖慈寺建於至德元年（756年），此經之成立當在此年之後。而且，相州義楚成於顯德元年（954 年）的釋氏六帖中已經引用閻羅王授記經的部份經文，可見在十世紀時此經已經頗爲流行。[15] 敦煌所出抄本亦有早至 926 年者。由這些資料，閻羅王授記經的出現應在九世紀到十世紀之間。而上述之冥報記及還魂記等類的民間傳說，當爲此經成立時取材的來源。在此取材之時，對地獄世界中階層組織的了解，也由傳說故事中保留到經文的實際內容之中。

雖然這個非宗教的，官僚階層組織的因素，在經文本身只是經由諸王及其部屬名字排列的情形呈示出來，但此特質在十王經繪中就顯得非常清楚。以現存大阪久保惣收藏的經繪來看，十王中除了五道轉輪王著盔甲戰裝外，都著俗世王者衣冠。大英博物館藏之「十王經繪」（S .3961）中秦廣、五官、變成、平等諸冥王之冠則近似於傳閻立本所作「歷代帝王圖」中的陳文帝所著的菱角巾（圖 1 、 2 ），而其餘（除五道

13. 唐臨，冥報記，卷中，大正新修大藏經，卷五一，頁七九三。關於此書之可靠性，參閱胡適，上引書，第八集，卷一，頁二一五至二一九。

14. 矢吹慶輝，鳴沙餘韻（東京，1930），圖版八四，V.

15. 塚本善隆，「引路菩薩信仰に就いて」東方學報京都第一册（1931，3 月），頁一七一。



圖　1



圖　2

轉輪王外）皆近於陳後主或隋煬帝所著者。[16] 此皆是清楚地以世俗的君王形象來了解地獄的冥王。尤有興味者爲第五殿之閻羅王。此王雖有清楚的佛教來源，爲十二天中的琰摩天，且有圖像規矩可循（圖3），但在經繪上卻完全是以中國君王的形象出現。五道轉輪王之作武人形象，或與原來五道將軍的稱號有關，但也與唐朝時習見的



圖 3

16. 有關閻立本「帝王圖」之說明，見 *Asiatic Art in the Museum of Fine Arts, Boston* (Boston, 1982)，頁一一六。

軍官形象相近。[17] 除冥王的形象外，殿中的佈置也有世俗化的現象。各殿冥王之前所置之長方桌是冥王與亡靈的一個界限，提供了殿中基本的上下之分。這個方桌的配置也爲原來佛畫傳統中所未見，倒是與世俗之官僚畫有關。現存上海博物館，傳爲五代衞賢所作的「閘口盤車」，卽有官吏坐於桌前處理糧務的描繪（圖４），極近十王經繪中諸殿冥王的審判場面。尤其案桌旁配上處理文書的小吏，非常接近大英博物館本中冥王與其判官羣的配置（圖５）。這些都明示了當時民衆確以當時中國之官僚階層組織的形式投射到地獄十王上，而將地下世界與人間世界作一類比，同樣有官僚組織的等級制度及行事方式，而不太關心冥王在根源上的區分。這是中國早期信仰中對地下世界認識方式的遺存，其產生的時代甚至要早於泰山府君出現的年代。[18]

十王信仰的另一特點在於十殿數字的確立。此十殿的數目與原來佛教所謂的八大地獄或十八層地獄等觀念不符，顯然十殿與地獄的層數無關。地府十殿的概念如何形成便是十王信仰之在中國成立相當根本的問題。在此信仰中，亡靈每七日過一殿，至七七四十九日至第七殿，這個「累七齋」的根據，在佛教系統中亦有理可循。據道誠的釋氏要覽云：

> 人亡每至七日必營齋追薦，謂之累七，又云齋七，瑜伽論云，人死中有身（冥間化起一相似身傳識，謂之中有），若未得生緣，極七日住（中陰經云中有極壽七日），若有生緣卽不定，若極七日必死而復生，如是展轉生死，乃至七七日住，自此已後，決定得生，又此中有七日死已，或於此類，由餘業可轉中有種子，便於餘類中有生，今尋經旨，極善惡無中有，既受中有身，卽中下品善惡業也。故論云：餘業可轉也，如世七日七日齋福，是中有身死生之際，以善追助，令中有種子，不轉生惡趣故，由是此日之福，不可闕怠也。[19]

但這也只解釋了十殿前部份的七個冥王，後面百日、週年及三年的三個冥王則無交代。學者多以爲用三年爲段落設一殿是因爲儒家原有守三年之喪的作法。[20] 至於百日與週年則似無緣由，或許係取平常以百及週年爲單位有關。但基本上說，據佛家對累

17. 唐代武人形象見新中國的考古收獲（北京，1962），圖版一〇八。
18. 余英時，「中國古代死後世界觀的演變」，聯合月刊，第二十六期（1983，9月），頁八七至八八。
19. 道誠，釋氏要覽，卷下，大正新修大藏經，卷五四，頁三〇五。
20. Arthur Waley，前引書，頁 XXVI～XXX。

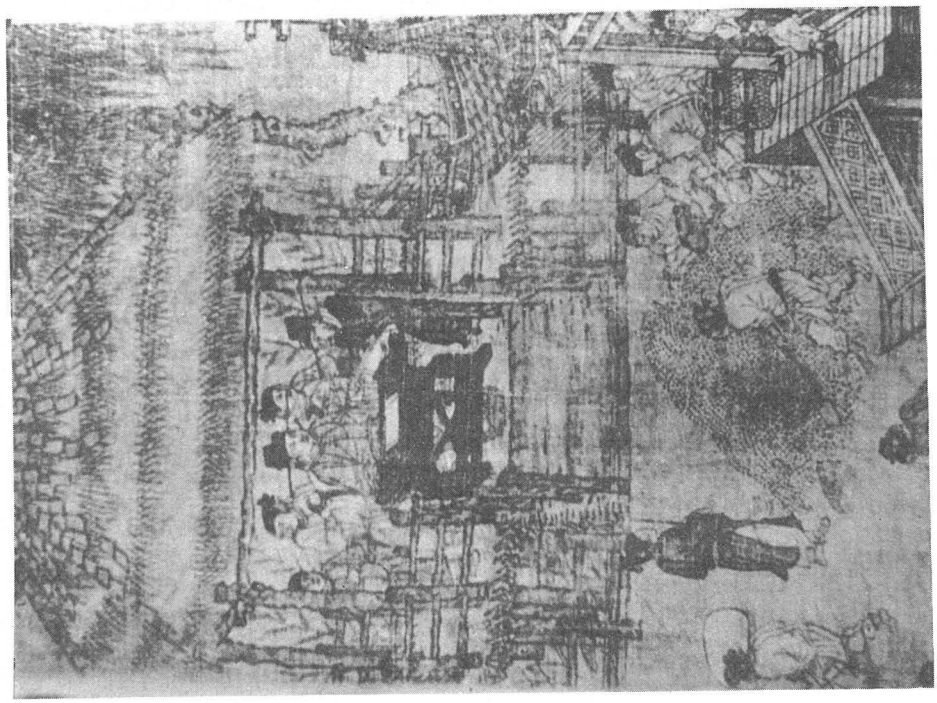


圖 4



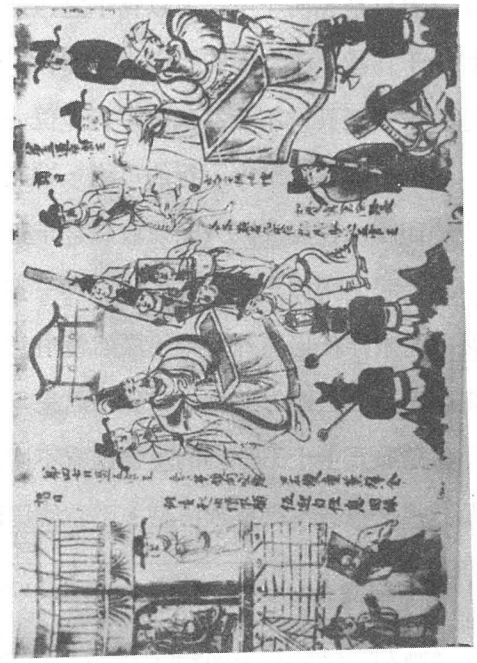


圖 5

七齋的解釋，中有已在七七四十九日之後得生，實在不必要在七七之後再加三個齋來追薦。由此看來，十王信仰中之所以有十殿已非單純的揉合儒佛可解。其背後當有另一個較爲中國民衆所習慣的概念爲背景才是。明初的王逢在此提供了其之所以爲「十」的一個解釋。其蠡海集中卽云：

> 佛老有地府十王之說，蓋卽十干之義，其五稱閻羅最尊，位配戊土，居中故也，其有七七之名者，蓋取十干循流至七則剋制，且如甲子第一至第七日遇庚剋制，又如庚子第一至第七日遇丙剋制，更以十二支論之，一日子至七日遇午爲沖，一日丑至七日遇未爲沖，倣此以至，易卦以七日來復，則初爻至六爻畢，七日又至於初爻，此亦義也。[21]

此條實可區分爲三事：一爲以十干來說明十王的數目；二以五行中位居中央之土其數爲五的觀念來說明第五冥王閻羅最尊的地位；三以五行相尅之理論來談累七齋以七七爲數的作法。但如欲以十干說同時加入後兩者的說明，卽有不合之處。以五之數居中爲土而獨尊閻羅來說，五行中之土既配十干之戊己，但在十王中卻不幷尊配己之變成王。對累七齋之解釋亦只及十王之七，對後三王之百日、一年、三年也無說明。可見十干之說只是說明十王之所以爲十之道理，並不包含解釋閻羅最尊與累七齋的能力。但以十干爲數，不考慮五行因素，卽會因其本爲單純的序數，並不特別強調某數，而使地府十冥王具有不分高低的平行地位的可能。[22]

這個十殿各自平等平行的可能，在五代及宋初所製的地藏十王圖中可以得到一個初步的印證。正如大阪久保惣收藏之十王經扉頁上的說法圖（圖6），就是將十王分列地藏菩薩之兩側，一邊五人。各冥王不僅大小一致，姿態上也無分別；對地位最尊的閻羅並未作任何特殊交待，顯然沒有意思表達其與其他冥王地位之差別。敦煌唐代壁畫中不乏說法圖，其中有畫世俗君王率衆聽法，其君王形象皆頗爲突出，由此亦可見十王經扉頁上十王平列的現象確有不同之意圖。十王地位平行的看法又在經繪中的各殿審判景中表現得更加清楚。巴黎國民圖書館本、大英博物館本及久保惣本都將各

21. 王逢，蠡海集（文淵閣四庫全書本，臺北，1978），頁六〇至六一。

22. 五行配數之說散見於呂氏春秋「十二紀」，禮記「月令」等。以十干爲單純序數作法的早期例子如商人以十干紀日。見董作賓，「論商人以十干爲日名」，大陸雜誌，二卷三期（1951，2月），頁六至一〇。

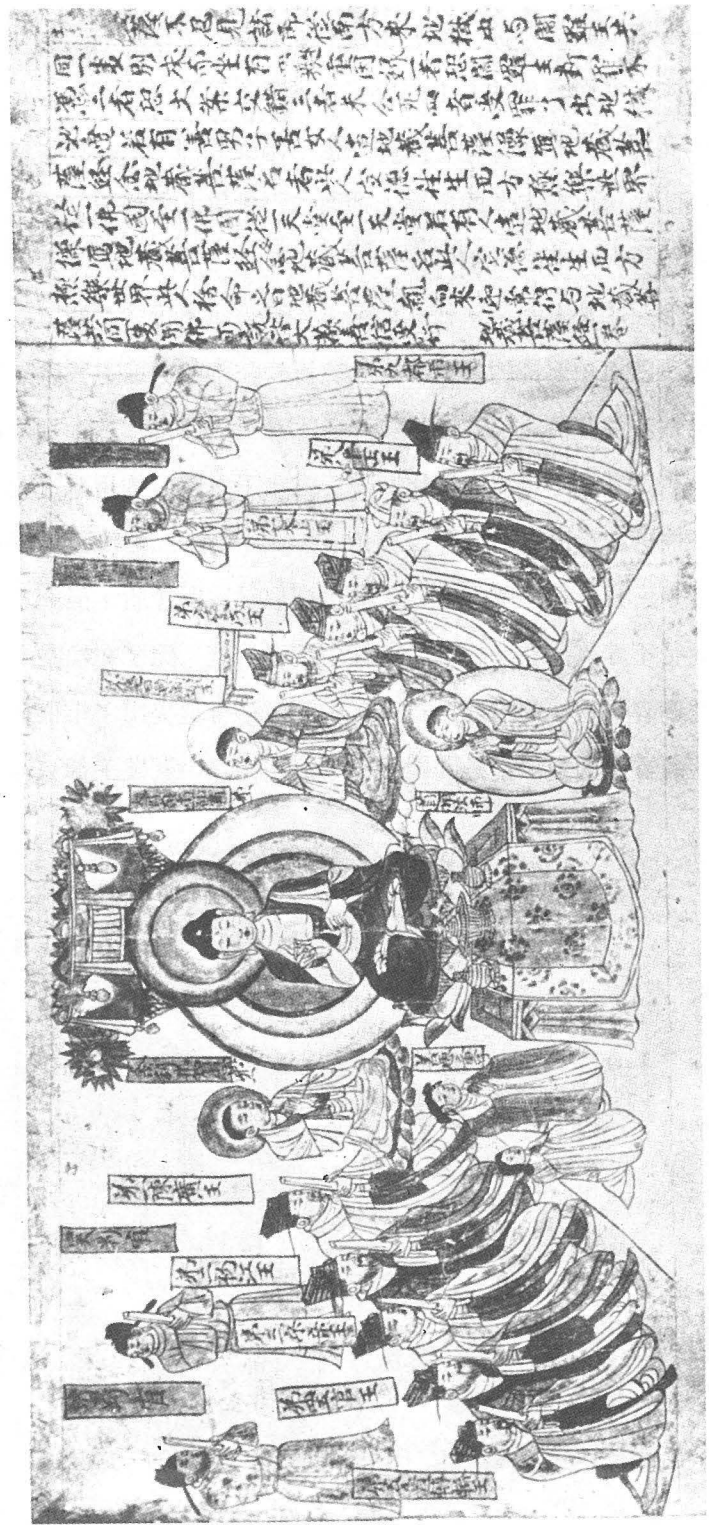


圖 6

殿以讚文相隔，各成獨立單位，而於地位似應最尊的閻羅王殿並未作比較龐大或特別的處理。巴黎本只在閻羅王的冠上作成冕的形式，算是交待了「天子」的稱號。久保惣本則又無此冕冠，只在旁邊加了地藏坐像，來交待佛教經典如十輪經所提及的閻羅與地藏的變身關係，但在本像的描繪上卻與他王無異。大英博物館本的閻王殿最爲不同，最突出閻羅王與地藏之間的關係。畫家很特別地將此殿的審判置於三間的屋內，左邊坐一沙門形象的地藏菩薩，而此地藏形象又重新出現在中間屋內的桌後，與兩個隨從一起，顯然卽地藏變身的閻羅王。大英博物館本的處理方式雖然將地藏與閻羅王的關係作了進一步的強調，但在閻羅王形象本身，因與侍從擠縮在屋內桌後，反而更不惹人注意，表示其根本也沒有突出閻羅王爲十王之首領的用意（圖７）。這些現象都顯示出十王信仰在形成之時其內已經帶有一個十個冥王地位互相平行的性格。

表面上看十王分治與上及之單線階層組織似乎有所矛盾，但此二性格卻在十王信仰的實施上並行不悖。這在閻羅王授記經中就很清楚。除了在經文一起頭就點出閻羅天子以下至地獄官典這樣的階層系統外，中間又平行地提出了十個冥王的名字。經文中所有佛、菩薩言語的對象都是閻羅天子，但在經讚中閻羅王卻只是諸王之一，並未



圖　7

有超乎其他冥王的地位。如此結合便很清楚地有一般民間信仰中常見的「適用主義」的意味，即隨著情況場合的不同而取用適當的概念、方式行使之。在將地府視爲一個整體，需要一個明確的代表人物時，就使用單線的階層組織方式來了解，而以閻羅天子爲代表；而在需要強調功德修持之持續性的必要時，則使用十王分治的概念，使十王的地位互相平行，警惕信徒修齋之不可懈怠。十王信仰的主要內容既在於亡靈在十殿中的審判，十王分治系統的了解比較起以閻羅天子爲首的單線階層系統就要來得重要。但是傳統階層組織的概念也並不因此而減少他的影響作用；由經繪中的圖繪各殿可見，其景象仍然與還魂記所說的衙府非常接近。

十王經繪另外也顯示一個與印度佛教地獄信仰相當不同的現象，比較地側重十王的審判，而減輕了對地獄刑罰苦狀的強調。由以上提及的三本經繪看來，各殿的描寫多在審判的進行上，對於亡靈罪業的刑罰只佔著一個次要的地位。例如巴黎國民圖書館本所繪的各殿，只作少數幾個加了桎梏的罪靈，甚至沒有受刑的描繪。此與中亞克孜爾所出七世紀時的地獄圖壁畫（圖 8）相比之下，幾乎失去了原來佛教在講地獄時的那種恐怖。八世紀時唐代畫聖吳道子的地獄變相，據唐朝名畫錄的報導，也是如克孜爾壁畫所見的，充滿了烈火以及各式酷刑的一些悽慘畫面，長安街市上的屠夫就因這種可怕的地獄描繪而紛紛畏罪改業。[23] 克孜爾所見及文獻上的吳道子地獄圖，應都是直接來自印度佛教的，對於經說裏的地獄作圖相上的說明的一些「地獄變相」。

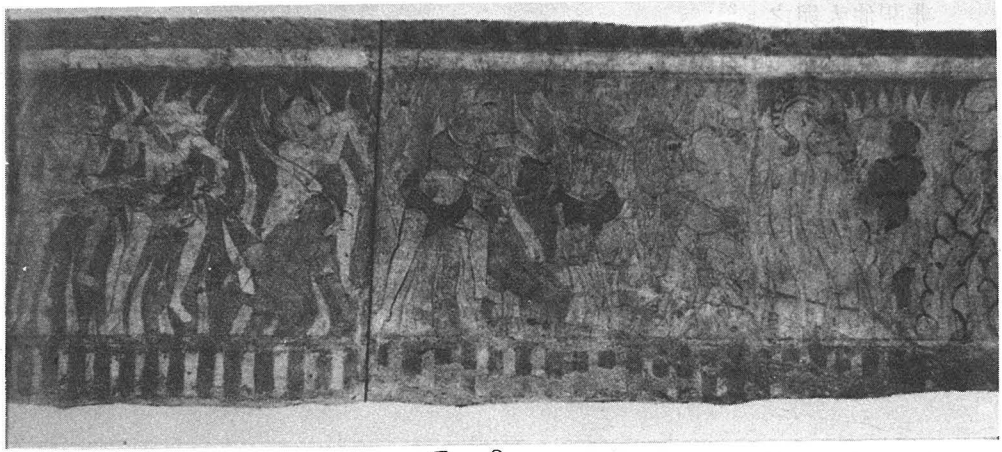


圖 8

23. 朱景玄，唐朝名畫錄（美術叢書本，上海，1928），頁一六。

但十王經繪裏所見的各殿，卻不多作地獄恐怖相的描寫，而重在各冥王在其桌前後的審訊情形。此差異點似乎指出十王經繪所示的十王信仰較重於鼓勵信徒之預修或逆修功德，以求能順利通過各殿的審判，而不似地獄變相所示者，重在以地獄的恐怖來嚇阻世人爲惡。

關於十王信仰與原來佛教地獄觀在著重點上的區別，也可以在久保惣本的經繪中得到更進一步的說明。此卷圖像共計十五幅，除了十殿外，前三幅係說法、六菩薩及冥使圖，是配合著讚文前的經文而來的。最後兩幅一是赦免生天，接著是供養者畫像。據卷末所記，此供養人爲六十六歲的董文員。董文員戴幞頭，著深色衣，不僅出現在卷末，而且在十殿中也多次出現：於第一殿、第二殿執笏立於王前，於第三殿持佛幡立於王側，第四殿捧經立於王前（或係王側作禮拜狀者），第五殿立於地藏側，第六、七、八殿各捧經立於王前或王側，第九殿立於王前作禮拜狀，唯不見於第十殿。[24] 董文員形象的重複出現，明顯地指出此經繪乃是作爲供養人本身預修功德的一部分。與董文員一同出現在十王各殿的還有一位女子，而且其形象相當一致地手捧作爲功德的佛經。此女既非供養者，可能是董文員逆修追薦的對象，或許是他的親人。這樣子以預修爲主而結合逆修的作法，正合於閻羅王授記經裏所說：

> 若是生在之日作此齋者，名爲預修生七齋，七分功德盡皆得之，若亡沒已後，男女六親眷屬爲作齋者，七分功德亡人唯得一分，六分生人將去，自種自得，非關他人與之。[25]

這種大部分爲亡後福利設想的功德行爲，自然就不強調表現地獄之苦，而在於顯示人因此功德得以順利通過十王的審判。因此各殿之畫圖會以各王的審判爲主，而採用了俗世官僚世界的景象來模擬，也就不足爲怪。

如此看來，這些現存最早期的十殿冥王的繪畫，根本上是預修（或追薦）活動不可分割的一部分，在五代宋初時恐怕不作他用。因爲它也是依經而來，可看作變相的一種，但由此點看來，它與其他地獄變相的作用頗有不同。史籍所載吳道子的地獄變

24. 因第十殿爲五道轉輪王，主司六道之取決，董文員之未現於此殿或許即如第十一段讚文所說，已因「十齋具足，免十惡罪，放其生天」。

25. 此處係根據胡適所抄之經文。見胡適，上引書，頁七四至七五。

相壁畫，在當時應該是配合著地獄變文來使用的，是俗講時所採用諸種圖繪形式的一種。[26] 它與俗講關係的密切，也可由九世紀時長安俗講高手文溆法師之得全權處理其寺內吳道子壁畫一事得到印證。[27] 唐末五代時所留，敦煌所出之許多經卷背面及殘片上所見的「畫樣」，卽爲應付此種變相壁畫製作的「位置小本」。[28] 而十王經繪中所示之圖則與此不同；因其明顯地與供養者的預修（追薦）活動不可分離，供養者的形象在經中重複出現，並且未對地獄作細節的描述，顯然不可當作俗講時對民衆講唱之用。在此點上，後來宋元時所製十王圖軸的使用方式，基本上是承襲了此十王經繪的性格。

## 四、宋代十王供與十王圖軸

十王供流行於宋代，據志磐云：「十王供，世傳道明和尙，神遊地府，見十王分治亡人，因傳名世間，人終多設此供。」[29] 這個在宋時流行頗廣的十王供，實際上是有關喪事諸儀式中的一環，而以冥府的十王爲禮拜的對象。其來源則是閻羅王授記經中所云的「身死已後，若待男女六親眷屬追救，命過十王，若闕一齋，乖在一王，幷新死亡人留連受苦，不得出生，遲滯一刼」[30] 的逆修齋。此十王供雖專在喪後行之，與預修者有所不同，但如照經中所言「七分功德亡人唯得一分，六分生人將去」，十王供雖是追救，也有預修的功能。

現存文獻中雖無宋代十王供儀式內容的描述，但在道藏中還有性質接近者，可據以了解十王供的作法。十王信仰最初雖以佛教的面目出現，但其中很清楚地有一些屬於原來中國民衆信仰的概念。故而道教也極容易將十王的冥府系統納入其體系之中，而產生類似佛教形式十王供的儀式。不過，道教在此還是先經過了一道比附十王爲道

26. 參照那波利貞，「中晚唐五代の佛教寺院の俗講の座に於ける變文の演出方式に就きて」，甲南大學文學部論集，第2號（1955），頁一至七四。向達，「唐代俗講考」，唐代長安與西域文明（北京，1957），頁二九四至三三六。饒宗頤，「從『睒變』論變文與圖繪之關係」，池田末利博士古稀記念・東洋學論集（廣島，1980），頁六二七至六四〇。
27. 段成式，寺塔記上，收在酉陽雜俎續集（增補津逮秘書本，京都，1980），卷五，頁一二。
28. 饒宗頤，前引文，頁六四〇。
29. 同注 8.
30. 胡適，前引書，頁七三至七四。

教神祇的手續。宋末元初道士林靈眞（1239-1302）在靈寶領教濟度金書中的「十王醮儀」就將十王變成北陰酆都玄天大帝座下的眞君：

> 泰素妙廣眞君秦廣大王，陰德定休眞君初江大王，洞明普靜眞君宋帝大王，玄德五靈眞君五官大王，最勝耀靈眞君閻羅大王，寶肅昭成眞君變成大王，神變萬靈眞君泰山大王，無上證度眞君平等大王，飛魔演慶眞君都市大王，五代威靈眞君轉輪大王。

除了敍述十王的道教眞君名號之外，此文還詳述了十王醮儀的作法。據其所載，在拜謝十王時，行儀的道士要引導信徒一殿殿地上香設拜。如其在第一殿的禱文卽爲：

> 焚香供養第一殿秦廣大王太素妙廣眞君，恭惟聖慈，位鎭幽都，凡下愚生人，運應滅度，身經太陰，必詣司存，詮量無隱，今有弟子某遵預修之玉訣，憑受度之金科，肅按經儀聿修齋事，皈命地府第一殿秦廣大王太素妙廣眞君，伏願削落罪籍，註紀生編，皆徘徊名不登於地府，他年超邁神逕，上於南宮，永免拘留，常逢部衙，輒伸善頌，仰贊神功……。[31]

自第一殿以下，各殿禱文的前半完全與此相同，只在「伏願」以下文字不同，但意義也大致相近。可見這個醮的作法是將十王分開，而以一個儀式重複十次。目的在祈求供養者身後「必詣司存」時，得以免除各殿的痛苦刑罰，其預修的用意非常清楚。志磐所說的十王供雖重在追薦，其儀式可能與十王醮相差不遠。

「十王醮儀」中將十王封成北陰酆都玄天大帝以下的眞君，彼此間不分高低，也與志磐說十王供的「十王分治亡人」相合，都繼續了前節閻羅王授記經中已有的現象。但與早期比起來，十王信仰到宋之後的發展，似乎在此「分治」的概念上有更趨流行的情形。這與宋代後期出現大量的十王圖軸應有直接的關係。這些十王圖軸都爲十軸一組，各軸大小一致，各現一冥王，而冥王的形象也相彷彿，各王之間常缺少圖像學上的區分，如果失去了榜題，在辨識上有時不免發生錯亂。現存美國普林斯頓大學美術館的一組南宋末十王圖，就因失去了榜題，辨識上極爲不易。[32] 此現象明顯

31. 林靈眞，靈寶領教濟度金書（道藏，上海，1924），卷一七二，頁六至一二。
32. 普大組與其他有榜題的各套內容都不一致。雷德侯近來才爲普大組找到同一祖本的大德寺組，如此才得據大德寺摹所見之榜題來復原普大組各殿的安排。見 Ledderose, "A King of Hell."。

反應出當十王地位平等化的程度愈高，各殿被混淆的機會也愈大。明時袾宏曾經抱怨過當時水陸勝會修齋儀中所用的一些上下堂神佛畫像「隨畫師所繪，奉爲定規，頗不得當」。[33] 因爲十王也出現在水陸法會之中，[34] 袾宏所抱怨的這種沒有定規，不符圖像矩度的情形，可能也存在於南宋時十王圖的製作，這在現存的十王圖軸中正可印證。

這個演變的趨勢可能不只是時間的作用，也牽涉到地域的間隔。蘇軾在1093年所撰之「水陸法像讚」中曾云：

> 昔在梁武皇帝始作水陸道場，以十六名盡三千界，用狹而施博，事約而理詳，後生莫知，隨世增廣，若使一二而悉數，雖至千萬而靡周，惟我蜀人頗存古法，觀其像設猶有典型……軾敬發願心，具嚴繪事……請法雲寺法涌禪師善本，善擇其徒，修營此會。[35]

水陸道場雖起自梁武帝的江淮地區，但至宋時江淮地區在實施上已相當混亂。比較起來，蜀地因佛教活動自唐末五代以來的興盛，保留了許多古老的典型作法。宗賾（?-1096）的「水陸緣起」也承認「本朝東川楊鍔祖述舊規，製儀文三卷，行於蜀中，最爲近古，然江淮所用幷京洛所行，皆後人踵事增華，以崇其法。」[36] 宋時的蜀地似乎已是佛教正宗儀軌的提供處。預修十王生七經的述者藏川，就說是成都府大聖慈寺的和尚；釋門正統中說的十王圖形起於果老仙人的故事也是起源於蜀地；[37] 可見十王信仰不論是其經文或圖像上也是與蜀地有關。此蜀地來源可能就指示了其信仰之流布係以蜀地爲中心，而是在唐後期及五代那種佛教鼎盛的環境中產生的。蜀地與河西本有交通，敦煌所出之十王經繪或許即是當時根據僧侶攜去者製成，多少反映了蜀地初期十王圖像的面貌，如是則五代宋初的那些十王經繪中的十殿形象與宋末元初十王圖軸者之間的差異，就不只是十世紀與十三世紀的差別而已，還可能是蜀地與江淮之間地

33. 志磐撰，袾宏重訂，法界聖凡水陸勝會修齋儀軌，卷六，大日本續藏經（上海，1925），册六四　四，頁三〇二。
34. 參見牧田諦亮，「水陸會小考」，中國近世佛教史研究（京都，1957），頁一八五至一九一。
35. 蘇軾，東坡後集（四部備要本，上海，無出版年代），卷一九，頁四上。
36. 宗賾，「水陸緣起」，石芝宗曉編，施食通覽，大日本續藏經，册五〇三，頁二二二。
37. 李昉，太平廣記（筆記小說大觀本，臺北，1973），卷三一，頁五下至六上。許老翁條。由此知張果老及有關傳說皆與蜀地頗有淵源。

理上距離所造成的差異。

由儀規整頓者的立場來看，這個因時間與地理因素所造成的圖像上的差異，是一種混亂化的結果；但由十王信仰發展的歷史角度觀之，則是此信仰中某些因子經過強化或蛻變的表現。地府各殿辨識難度的增加，一方面固可說是原本典型崩壞的結果，也可說是與此信仰中冥王間地位平等之一因素被強化有直接的關係。在敦煌的十王經繪中的各殿，原來就缺乏一貫的嚴格的圖像界定，但至少在二、四、五、十等殿上還是有固定的從屬因子，足資識別：在初江王殿前必有奈河，五官王殿上必有業秤，閻羅王殿上必有業鏡，且多與地藏菩薩並存，五道轉輪王則都作武人形，且旁必加六道之描寫。這種對各個冥王特殊性的交待不僅程度相當低，而且只照顧了十分之四，根本殘缺不全。但與此比較起來，宋末元初的十王圖像更加不重視冥王間的區別。現存諸十王圖軸中年代最早者當數明州金處士家所製的一組；因爲明州於1195年改稱慶元府，故可推知此組製作之年代係在1195之前。[38] 由此金處士本的十王來看，那些早期足資識別的材料幾乎完全消失，只剩業鏡一項勉強可以依以辨識第五殿的閻羅王（圖9）。冥殿各自獨特性既已減至最低，各王形象也無明顯的圖像依據來作區分，此組又失去了榜題，此十軸各自的定名，除了第五殿外，遂變得頗無頭緒。唯一的希望則在於是否能找到另一組有題的相近圖軸來作比對。與金處士組十王圖軸近似者還有岡山寶福寺藏的一組。寶福寺組雖有榜題，但其組中有業鏡的一殿卻標爲初江王，[39] 顯然也有錯淆的情形，能否據以定金處士所製組的各殿實在大有問題。這種忽視各冥王間獨特性的現象正是其地位平等化被加強的結果。這個結果也使得「十王分治」概念在強調亡後審判的漫長的意旨更加突顯。

金處士十王圖軸與十世紀十王經繪中的十殿，在對各殿審判、刑罰的描寫上也有區別。大致說來，十王經繪中的各殿都以審判爲主，不突出描寫判後之刑罰。但在金處士本的畫軸在此就大爲不同。現存的九幅畫中，畫面的下半部二分之一都是對冥府酷刑的描寫，舉凡刀山、火鏟、鐵籠等，在畫面中都佔了相當大的比例。這些地獄中

38. 此組十王圖現僅存九幅，五幅在美國紐約 The Metropolitan Museun of Art，另四幅在波士頓的 Museum of Fine Arts. 波士頓的四幅發表在 Kojiro Tomita, *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum* (Boston, 1933)，圖版一〇六至一〇九。

39. 重要文化財（東京，1973），第八册，頁一一二。



圖 9

的刑罰原本不見於閻羅王授記經中，很可能是由地獄變相那個傳統而來的。將地獄變相的傳統與十王圖結合起來的目的當爲了要強調罪靈在冥府受苦的面相，這也就使得原來在十王經繪中所見的亡後審判成爲淒厲駭人的刑場。這可能也可算是宗賾所說「踵事增華，以崇其法」的現象。

更切合字義的「踵事增華」的現象在殿景的描寫上也表現出來。原來十王經繪中的各殿皆無背景的交待，只有在冥王前置一方案，摹倣俗世衙府的形式來進行審判。在金處士本的十王圖軸中，冥王的長方案仍然存在，但在冥王之後立了一個頗爲富麗的屏風，屏風內有畫，或作山水或作花鳥。冥王的座椅也由不予顯示的小椅子變成雕飾精美，鋪上布靠的寶座。在屏風之後還有一列雕欄，欄外尙有花卉植物。類似的佈置在南宋的宮庭花園畫中也頗爲常見。[40] 畫家如此安排，一方面有意地將各殿比爲俗世的宮殿，更加強冥王屬於帝王等級的地位，另一方面也使整殿有更逼眞的效果，而經過畫中上半部冥殿內的豪華，殿外花園所隱有的安詳，與下半部淒厲的刑場對照，確實更有效地加強審判後刑罰的恐怖。由此看來，「踵事增華」並非單純的對畫面加以豐富的裝飾而已，而更含有進一步加強十王信仰中所現官僚階層性格，及補充判後刑罰在十王信仰中比重的用意。

對於刑罰部份的加強，可能與宋時十王圖軸在儀式中擔任的角色有關。原來十王經繪因爲主要是作爲預修之用的供養，故並不強調刑罰的場面，因爲究竟從事預修者並不希望，而且在理論上也不用遭到那種情況。宋時十王供，正如志磐所記，主要是爲追薦而設的。因爲恐怕追薦的亡靈在冥府十殿中受各種苦，故在人間設十王供以追救之，使得往生淨土。如此，不僅行追薦儀式者本身不需要在圖中出現，而且亡靈在冥府的歷程愈表現得痛苦，也愈加強調了追薦行爲的必要性。當然十王供該也含有預修的功能，正如十王醮之儀文所說者，但以主從輕重來說，十王供還是以逆修爲主預修爲副，與十王醮有所差異。醮的基本功能在祈福，頗似於佛教所謂的水陸道場，雖也及於拯救亡靈，但最大的目的是爲現世的對象服務，以預修爲主逆修爲副。像金處士本的十王圖，由其內容看，卽相當符合十王供這種追薦的要求。

40. 如現藏波士頓美術館的傳蘇漢臣「妝靚仕女」。圖見秋山光和、鈴木敬編，中國美術（東京，1973），第一册，圖版四四。

十王供與十王醮雖然在著重點上稍有不同，但在儀式的形式上應該大同小異，都由主持者領著修者一殿殿地上香設拜。此儀式在「十王醮儀」中已言之；在十王供者，雖苦無文獻可徵，但由近時調查報導，可知亦有誦經領亡靈一殿殿通過十殿的傳統。[41] 這種儀式既有清楚的上香程序，也就該設置了各殿獨立專用的香案等配備。在這種情況之下，在圖畫的選置上，如敦煌所出983年的單軸地藏十王圖軸也就不能適合這個程序的需要。這也是十王圖軸之所以分成十個單獨畫面的根本原因之一。這個因儀式程序而來的要求，回過頭來又與罪罰之無盡重複、冥王間之平等分治等內容因素相配合，在形式與內容上提供了如金處士本十王圖軸成立的架構。

上述冥府十殿的圖像由十王經繪到十二世紀末金處士本十王軸的幾個變化，在時間上究竟完成於什麼時候，由於五代宋初至宋末之間圖繪資料的空白，沒有辦法十分地肯定。不過，由圖像形式上的演變可以推測這個變化的完成，不會離金處士的時代太遠。芝加哥 Juncunc 收藏中「道子墨寶」册，收了相當多的稿本，其中就有十四頁冥王圖，分別出自兩人手筆。前十頁爲一套，同人所作，品質較高。其冥王背後的屏風多爲馬遠夏圭風格的山水，屏風的形式則較金處士所作者複雜，爲中寬邊窄的三片式，頗近於故宮所藏南宋劉松年「羅漢圖」中所見的屏風。畫中判官畫風也近於 Freer 所藏南宋梵隆所作的羅漢。[42] 故此十幅稿本實際製作的年代當亦在十二世紀，與金處士時代相近。雖然時代相近，但 Juncunc 稿本似代表一個與金處士所製流行本不同的型式。此不同處卽在於這稿本雖對冥王處所已作宮殿式的描寫，但都著重於呈示殿中審判的過程，對刑罰的描寫只出現在其中之兩幅，一幅爲罪靈變成獸身，另一則受鬼卒的鞭笞（圖10），而且二者都只佔畫面的一小角。對此差異可以有兩種解釋，一爲 Juncunc 稿本代表一種較金處士者爲早的本子，而與五代宋初的十王經繪有較近的關係。另一可能的解釋則是 Juncunc 稿本乃用來製作預修所用的圖像，而與上述之十王醮有直接的關係；此點因爲整個「道子墨寶」其他各幅全爲道教圖像，其可信度也相當大。[43] 姑不論此二說何者爲是，此稿本在形式上確是屬於十王經繪與

41. C.K. Yang, *Religion in Chinese Society* (Berkeley, 1961)，頁三二至三三。

42. 劉松年者見故宮博物院，劉松年畫羅漢，（臺北，1980），頁六，梵隆者見川上涇、戶田禎祐編，水墨美術大系第四卷梁楷、因陀羅，（東京，1975），圖版五四至五七。

43. 此册其他部分包括道教的仙杖圖以及搜山圖，前者頗類似王季遷所藏傳爲武宗元的「朝元仙杖」，後者爲以灌口二郎神道教信仰發展而出的搜山圖樣。

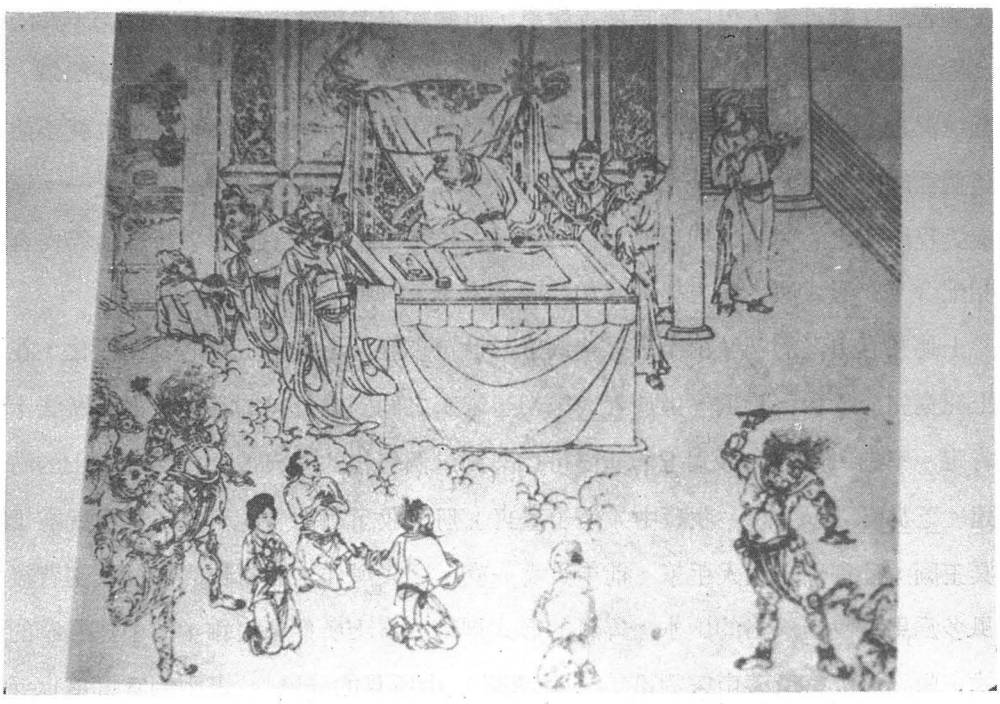


圖　10

金處士十王圖軸的中介類型，而金處士的十王圖軸當是基於此類型而衍生成的。

金處士本不止是現存十王圖軸中可知年代最早者，也代表了宋時十王軸成立後的典型。年代較晚的一批有陸信忠款的，以及其他未具款的十王圖軸，基本上都承續了金處士本所示的作法。上及岡山寶福寺組就幾乎完全追隨了金處士的作法。後者雖不一定爲前者的祖本，但至少可說兩者同出一源。[44] 另外，以香川法然寺組的陸信忠十王像爲例的其他較晚作品，對地獄冥王殿的描寫也都追隨此作法，不過在刑罰與審判上稍作增減，把金處士本所見已不重要的審判景更加縮減，而使苦刑景更加突出，冥王所佔畫面上之比例也更加顯著。這些細節上的變化，似乎更加肯定了，加強了上述十王圖軸在十王供追薦儀式上的功能。

44. 參見戶田禎祐對金處士十王圖的解說。見中國美術，第一册，頁二三七。戶田以爲寶福寺本爲日本所製，但重要文化財的編者則以爲是元代的作品。見重要文化財，第八册，頁一一二。

## 五、東傳日本的十王信仰與十王圖

上述所及法然寺組十王像上還保留了原來畫家的長款：「慶元府車橋石板巷陸信忠筆」。慶元府亦即金處士款中所提的明州，爲今之寧波，此地在宋時1195年改明州爲慶元府，而在入元後之 1277 年改爲慶元路，在宋元時期爲中國對外海上貿易的據點，尤其是中日交通之主要港口。包括法然寺組在內的許多十王圖就自此時起由寧波輸入到日本，而在日本受到相當的注目與歡迎。職業畫家的陸信忠在中國史籍上沒沒無聞，在日本則出現在最負盛名的君臺觀左右帳記（1470 年能阿彌所編）中。這些由中國傳去的十王圖在日本十四世紀後一直受到許多畫家的重視，不只仿其方式作了許多十王圖，重要畫家如狩野探幽（1602-1674）者亦曾加以臨摹。[45]

十王圖的傳入日本根本上還是屬於淨土教活動的一環。日本平安時代早期所盛行的天臺、眞言宗的密教，有相當濃厚的貴族氣氛，而在平安時代後期以至鎌倉時代所興起的淨土教信仰則以一般民衆爲主體，宣揚阿彌陀佛的淨土，一方面加強了宗教的畏怖觀，另一方面則同時發展與之對應的救贖觀。在這個淨土信仰裏，產生了對現世極端的嫌惡，而爲了恐怕亡後不得往生淨土，則極端的渴求阿彌陀的救濟，遂促使各種消滅己身罪障活動的產生。在宋時許多入華的高僧就是帶著此種救贖的心態去參拜諸如五臺山的聖地。[46] 而十王信仰也就在如此環境中，一方面配合著宗教的畏怖觀，另一方面適應著救贖的渴求，由日僧傳回到日本。

熙寧五年（1072年）九月二十一日，入宋僧成尋在泗州普照王寺見到一組十王的塑像。[47] 這是文獻上日人接觸十王信仰的最早紀錄之一。此信仰與其經典由中國東傳日本的時間大約也在此時。於此傳遞的過程中，成尋應當佔著相當重要的地位。在熙寧五年五月十三日，成尋曾訪景福院，並令其弟子心賢抄取古經，其中包括了地藏十王經。[48] 雖然今日已無法確知心賢所抄取者是否卽今日所見出自敦煌的閻羅王授記

45. 狩野探幽仿陸信忠之十王圖見 John M. Rosenfield & Elizabeth ten Grotenhuis, *Journey of the Three Jewels* (New York, 1979)，頁一六一至一六三。

46. 森克己，日宋文化交流の諸問題（東京，1950），頁一〇一至一二五。

47. 成尋，參天臺五臺山記，卷三，大日本佛教全書，第七十二册，頁二五二。

48. 同上，頁二三二。原文作「八陽地藏十王經」，應是八陽與地藏十王兩經，見小野玄妙，「唐末五代趙宋時代の佛教書(3)」，國華，第五一六期（1393，11月），頁二九七。

經，但由經名看來，極可能是此經衆多異本中的一種。心賢與其伙伴於熙寧七年（1074）返回日本，並攜回許多成尋所交付的圖稿與佛經，[49] 其中可能也包括了這個地藏十王經。至於附有圖繪者，很可能也在差不多時候傳到日本。現存高野山聖寺院的一本十王經繪，可能卽成於平安末期的十二世紀初期，大致上是根據敦煌所出那類經繪而來的。[50]

當十王經典配合著十王信仰被引入到日本的淨土教社會時，日人開始逐漸地形成自己對十王信仰的理解脈絡，而且，基於中國的經文，創造了另一個經典，名爲地藏菩薩發心因緣經（以下簡稱地藏十王經）。此經亦歸於藏川名下，但經文內容與閻羅王授記經相差頗多，不僅多出了地藏發心因緣的描述，而且在文中使用了「別都頓宜壽」、「阿和薩加」、「死天山」、「奈河津」、「預彌國」等擬和語的言辭。[51] 然而，最大的差別還在於十王名下各附上了本地佛的名字。這個添加本地佛的作法可以說是提供了對十王信仰的一個新的理解脈絡；此新脈絡尤其適合於一個信仰傳統去包容來自異傳統甚或陌生的信仰內容，而可以視爲調適過程中自然的產物。

原來印度佛教本身就容攝了許多印度教的神祇於內，在佛教傳入中國之後，這種容攝調適的現象更爲清楚，不僅使用了許多道家或儒家的觀念來翻譯或解說新入的佛教思想，在理論上更有「本迹」之說，將原來中國的神祇容攝於內，成爲佛或菩薩的許多變身，此中最顯著的例子卽觀音的三十三種變身。[52] 如果說地獄十王在中國的出現類似於佛教在印度容攝印度教神祇的過程，而其東傳日本後各王之配添本地佛的作法，基本上則類似於佛教在中國將民間神祇納入佛與菩薩變身範圍的作法。

由於地獄十王既非原始佛教經典所記，而且在形象上也不類任何佛教佛或菩薩，日本的這種「本地垂迹」解釋，就以佛與菩薩作爲十王各自的「本地」，而將十王解釋成這些佛或菩薩的變身。根據地藏十王經中所說，十王的本地佛分別爲：

---

49. 木宮泰彥，日華文化交流史（東京，1955），頁三一〇至三一一。
50. 小野玄妙，佛教の美術と歷史（東京，1937），頁六四三至六五一。
51. 同上，頁六五〇。
52. 參見 Alicia Matsunaga, *The Buddhist Philosophy of Assimilation: The Historical Development of the Honji-Suijaku Theory*（Tokyo, 1969），頁九七至一三八。

秦廣王——不動明王　　變成王——彌勒菩薩

初江王——釋迦如來　　泰山王——藥師如來

宋帝王——文殊菩薩　　平等王——觀音菩薩

五官王——普賢菩薩　　都市王——阿閦如來

閻羅王——地藏菩薩　　五道轉輪王——阿彌陀如來

如上所言，中國佛教中亦有類似「本地垂迹」的「本迹」理論，而且這理論還可追溯到印度佛教中。上所及「十王醮儀」中各個冥府大王也都冠上了一個道教神祇的名號。如果「十王醮儀」確是屬於道教的一種儀式，那麼可以說冥府十王在道教的系統裏是被當作十位眞君的變身。但是在中國的佛教系統裏，似乎看不到有這種解釋的需要。在十世紀的十王經繪中還見到第五殿閻羅王尙與地藏菩薩同時出現，多少保留了佛經上常稱的地藏與閻羅的關係。但到了十二世紀末以後的十王圖軸，如金處士所製者，連這一點痕跡都消失了。這或許是因爲冥府十王之成立本來就是中國民衆揉合了許多固有的觀念，而在佛教的基礎上創造出來的一個系統，雖對信仰本身有宣揚的必要，卻不需對十王在認識上強加什麼解釋。日本接受十王信仰的情形則大有不同。如上所述，此信仰是由入宋僧作爲淨土運動的一部分而傳入的，雖有十王經典的配合，但十王的形象顯然類似中國的官吏，而與日本民衆所習見的佛、菩薩、天王或羅漢等大爲不同。這個在佛教系統中辨認十王而確認其在佛教神册上的地位，既在認知上與日本民衆會有鴻溝，以佛教中變身的觀念來搭起這個橋樑似乎是唯一可行的辦法。而爲了要達成這個目標，變身的「本地」當然必須是原爲人所熟知的佛與菩薩。因此，十王的十個本地佛，如不動明王、釋迦如來等等都是日本奈良、平安時代以來所習知並且有廣大的羣衆基礎的。一二五四年日蓮也在其十王讚嘆鈔中稱十王之本地爲「久成之如來，深位之薩埵」，[53] 顯示出在此「本地垂迹」理論中的本地佛所具有的歷史性與廣被性的兩個性質。對某個佛菩薩信仰的歷史性來說，因爲一信仰之流傳久暫，大致可以確定，沒有彈性可言；但對其廣被來說，因爲一個信仰之流行在各個時代或有盛衰，因此可以成爲一個變數，來影響到本地佛的選定。現存敎王護國寺的一卷地藏十王經中，本地佛的名單上卽無阿閦如來，而多了勢至菩薩。由其書風來

53. 望月信亨，佛敎大辭典，頁二二一七。

看，此本經文抄寫的年代當在鎌倉末或南北朝時代的十四世紀，這個些微的差異，或許卽牽涉到此抄本與地藏十王經成立時間上的差別，與在彼時阿閦如來和勢至菩薩信仰各自的盛衰情形。[54]

學者對地藏十王經實際上出現的時間尚無定論，望月信亨以爲係在平安時代，小野玄妙認爲是十一世紀初，速水侑則以爲是在十三世紀；[55] 對本地佛與十王的配置名單在十四世紀以前的增減因此在評估上頗有困難。但由十四世紀以後的十王圖像來看，以勢至菩薩代替阿閦如來的現象似乎已成定局。此外，十王與其本地佛配置的順序也有不一致的情形。約成於鎌倉時代末期（十三世紀末）的福岡誓願寺本十王圖上的次序就與地藏十王經者大不相同，[56] 而成於室町初期的二尊院本，次序則與地藏十王經所列者完全一致。因爲福岡誓願寺本上十王之本地佛配置內容基本上與地藏十王經同，而只在順序上有所差異，這樣看來，或許續藏經本的地藏十王經成立的年代還不會離誓願寺圖的製作年代——十三世紀末——太遠。或在十四世紀初，十王與本地佛的配置與順序也逐漸穩定下來。

以十四世紀初作爲日本新面貌十王信仰的確立時間，也可以由日僧自中國請來的十王圖軸上得到一個類似的推論。上所及之金處士所製本以及陸信忠所製多本，在畫面上都沒有本地佛的配置，而它們製作的年代是在十二世紀末到十三世紀第三季之間。它們所留下來的題款，金處士者作「大宋明州車橋西金處士家畫」，陸信忠者多作「慶元府車橋石板巷陸信忠筆」，其中除畫家姓氏之外，都包括了住址；金處士者還特別加上了「大宋」字樣。此與一般職業畫工的款記不同，如山西永濟縣永樂宮中元泰定二年（1325 年）的題記「河南府洛京句山馬君祥長男馬七侍詔」，[57] 只及郡望、家世而不及住址或者國名。由此看來，這批出自寧波畫工的圖畫可能是專爲輸出國外之用，特將住址標明於畫上可能卽爲方便將來外國買主訂購之用。這些畫家聚集

54. 另外一個可能的解釋爲此差異係地藏十王經異本所造成。阿閦如來係出現在通行的續藏經本上，而近來發現金剛三昧院本此經卻作勢至菩薩。見西上實，前引文，頁六四。但是這裏仍有各本成立先後的問題；金剛三昧院本也有可能是後出本而係根據當時流行的配置作了更動。

55. 望月信亨，前引書，頁二二一七。小野玄妙，前引書，頁六五〇。速水侑，地藏信仰（東京，1975），頁六六。

56. 福岡誓願寺本的次序爲：釋迦、不動、藥師、阿閦、地藏、彌勒、〈不明〉、普賢、文殊、大日。

57. 見永樂宮壁畫（北京，1964），圖版一四〇。

之車橋地段，在南宋時的寧波是商業相當鼎盛的區域，車橋北巷口屬於開慶四明續志載樓店務地第一等的上則，車橋南也屬第一等的中則。[58] 而車橋之位置係在外郭東門的靈橋門西。[59] 據寶慶四明志所記，靈橋門可東望佛教名山太白，而與來安門相近。此來安門則在市舶務之左，舊稱市舶務門。寶慶四明志對此市舶務有詳細的記載：

> 于子城東南，其左倚羅城，……東西各有門，東門與來安門通，出來安門爲城外往來之通衢，衢之南北各設小門，隔衢對來安門，又立小門，門之外瀕江……賈舶至，檢覈於此，歷三門以入務，而閉衢之南北小門，容頓寬敞，防閑愼密，司存之吏亦免於戾矣。務之前門與靈橋門近……。[60]

車橋既在靈橋門附近，而靈橋門又與市舶務相鄰，日僧入宋或歸國所乘商舶都必得由市舶務出入，畫家羣集在車橋一帶確實有利於作繪畫的出口生意。另外，靈橋門所東望的太白山亦因天童寺而聞名，屬南宋禪宗之勝地。日本禪宗之祖榮西於1178年第二次入宋後便在此待了四年，歸國後還由日本供應天童千佛閣的建材。因此天童的禪名也爲日人所熟知，此地亦成入宋日僧必到之處。[61] 而車橋就離日僧這個朝聖路線的起點不遠。如此看來，當日僧在寧波向金處士或陸信忠等人訂購十王圖時，應該很輕易地可以親自與畫家接觸。如果在金處士、陸信忠時，日僧已有清楚的十王與本地佛配置的認識，必定會要求畫家在十王上附加本地佛的圖像才是。否則以一種說明不全的圖像是無法對其淨土信仰的羣衆產生理想的表達效力的。如果此推論可以成立的話，日本十王信仰中十王與本地佛的配置的確立，或者說是十王信仰日本化的確立，可能不會早過十三世紀的末期。

## 六、金澤文庫所藏冥王圖的問題

最近發表的金澤文庫所藏五張冥王圖，卻爲以上的推論提出一個難題。金澤文庫所藏者是原來十幅一組中殘存的後五幅，分別是變成王、泰山王、平等王、都市王與

58. 梅應發等，開慶四明續志（宋元地方志叢書，臺北，1980），卷七，頁四。
59. 羅濬等，寶慶四明志（宋元地方志叢書），卷四，頁一一。
60. 同上，卷三，頁六。
61. 木宮泰彥，前引書，頁三五八至三五九。

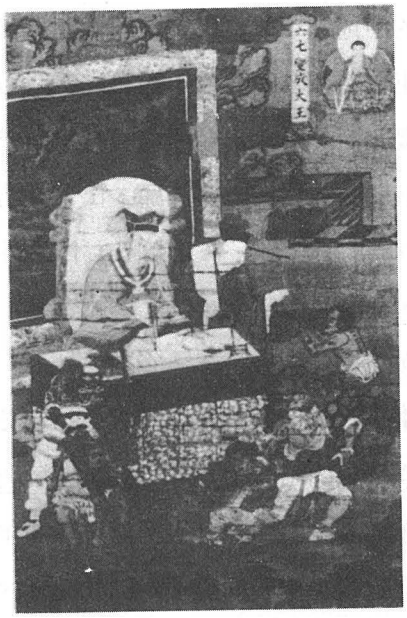


圖 11-1



圖 11-2



圖 11-3



圖 11-4

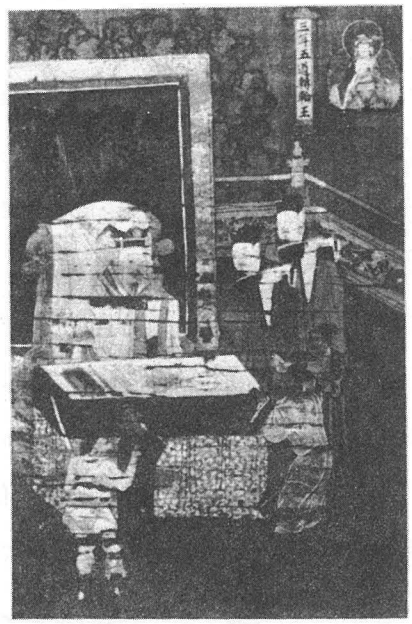


圖 11-5

五道轉輪王。此五幅不僅有陸信忠的款「陸信忠筆」，而且各自配上了本地佛，按次序分別爲：藥師如來、觀音菩薩、勢至菩薩、普賢菩薩以及文殊菩薩（圖11）。因爲相信這五幅爲中國陸信忠所製，因此金澤文庫便以爲十王與本地佛配置所根據的地藏十王經原出於中國。[62] 西上實則持論較平，只以爲十王與本地佛的配置非由日本始，而在金澤文庫所見的，與地藏十王經所記本地佛不同的配置，正顯示其爲地藏十王經確立之前的一個過渡階段。對西上實來說，地藏十王經雖非中國原創，但係爲日本依中國十王本地佛觀念而撰作的。如此說來，地獄十王信仰以及圖像的產生以及較後的變化都產生於中國，日本只是承繼了變化後的情況而已。[63]

但是，此一新說的根本資料——金澤文庫的五張冥王圖，極可能不是眞正的陸信忠的作品，也不是與陸信忠有關的中國畫家的作品。這幾幅冥王圖的山水屛風都具有南宋馬夏派山水渲染的風格，山之尖脊都作留白，頗近於現存廣島淨土寺、香川法然

62. 金澤文庫圖錄・繪畫篇（東京，1980），頁一三五。
63. 六道繪，頁六二至六四。

寺及滋賀永源寺所藏諸組十王圖軸上的山水屏風。在冥王與其僚屬及所施刑罰的配置上也與此諸組一致。淨土寺、法然寺與永源寺諸組上又有款「慶元府車橋石板巷陸信忠筆」，看來金澤文庫殘存的五幅不僅是屬於永源寺這一羣無誤，而且毫無疑問的該與陸信忠有關。[64] 但是，問題在於這一羣中，只有金澤組有本地佛出現在各王題記與絹緣之間，其他各組則無此現象，而在題記與絹緣之間的空隙都相當小，顯然未曾有意地留下空間來安置本地佛的形象。[65] 細究起來，金澤組在人物畫風上又與同羣諸組陸信忠所作者有所不同。首先是在其變成大王一幅中向判官呈物的亡靈上，其左肩關節處作一明顯的平滑弧線（圖12），與陸信忠所作人物之頗重肌骨結構不類。此人像不見於永源寺與淨土寺兩組中的第六幅，大約是在畫此二組時漏而未列；在法然寺組上倒有此像，但比較起來，法然寺者雖亦見類似的肩弧線，但筆淡墨輕，基本上未脫肌體結構的實情，完全不像金澤文庫者的刻板。再者，金澤文庫組中五道轉輪王一



圖　12

64. 淨土寺、法然寺及永源寺之十王圖，發表可見鈴木敬編，中國繪畫總合圖錄（東京，1983），第四卷，頁三六至三七，八〇至八一，一〇七至一〇八。

65. 這些十王圖都沒有被割截的現象，此由陸信忠款都出現在同邊的絹緣可證。

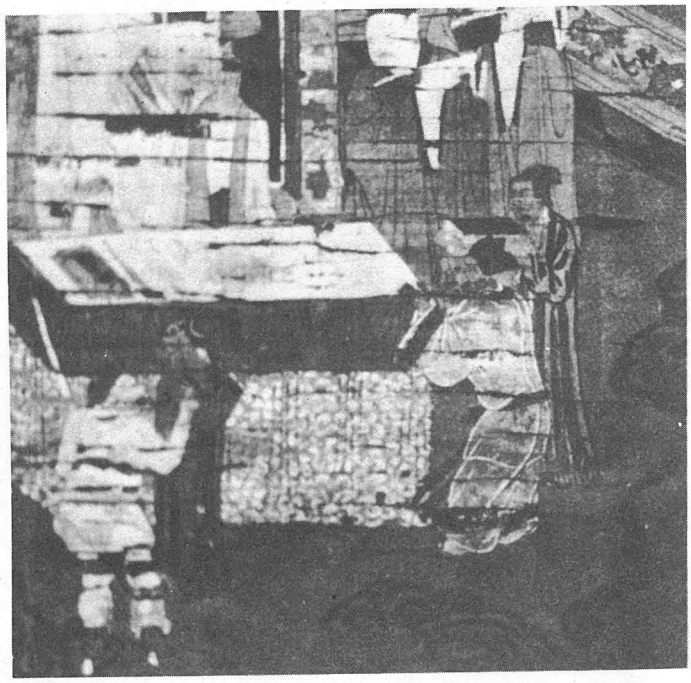


圖 13

幅，桌右作供養狀的仕女衣紋也相當簡略而帶抽象的筆趣（圖13）。這種對衣紋粗重的描寫，應該就是出於永源寺組中類似的作法（圖14）。但是永源寺者雖對衣紋作簡單的陰影處理，但根本上還符合肢體與衣紋之間的合理關係，而且在墨色上也有漸濃漸淡的效果，頗合乎南宋末時處理衣紋的原則。[66] 比較起來，金澤文庫組中仕女衣紋不僅位置與其下之手肘無法配合，反與衣身之裝飾花紋有相混之虞，而且也沒有陰影漸濃漸淡的規矩，反而顯示單一筆鋒的運動，強調筆的頓按，犧牲了線條及渲染表象的功能，而突出了筆墨的抽象趣味。

金澤文庫本中所見這種對衣紋的抽象處理方式，倒近於陸仲淵名下的十王圖。現在森村義行收藏中殘存的三幅冥王圖，皆有陸仲淵款，分別爲五道轉輪王、閻羅王及泰山王。由此三者看，此陸仲淵組係源出於永源寺羣的陸信忠十王圖，在冥王與僚屬及亡靈的配置上都採取類似的方式。陸仲淵本的五道轉輪王一幅中，也見到一男一女

66. 南宋的例子可見林庭珪、周季常的「五百羅漢圖」，現分藏京都大德寺及美京 Freer Gallery。參閱 Wen Fong, *The Lohans and a Bridge to Heaven* (Washington, 1958)，頁一至二四。



圖　14

的亡靈使用了粗重的衣紋線；但其表現的功能仍與金澤文庫本不同，而大致上符合了傳達衣服下肢體形狀的要求（圖15）。陸仲淵名字畫史未載，或爲日本君臺觀左右帳記中所記的陸仲潤，如果係爲此人，則年代上當比陸信忠稍晚。[67] 這或可解釋其在五道轉輪王軸上之較形式化的衣紋線描係爲陸信忠之後的變化。此軸所見山水屏風中也有留白的作法，較之永源寺羣的山水屏風中的留白，亦見刻板；而且全幅也擴大了審判景以下的刑罰場面，較諸陸信忠者，刑罰的基本形式仍在，唯加入了許多變化。這

67. 關於陸仲淵之十王圖，見章乡子，「陸仲淵筆十王圖」，國華，第三七一期（1921，4月），頁三五六至三五九。

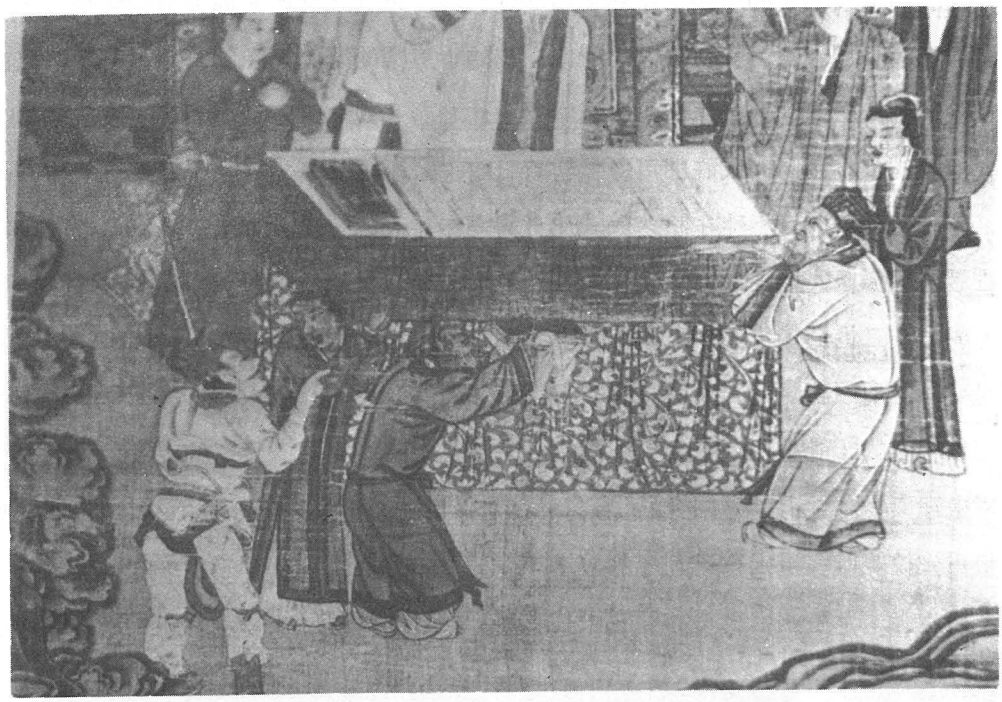


圖 15

些在在都顯示出陸仲淵本是基於永源寺羣陸信忠十王圖的進一步的衍化。它的時間大約在十三世紀末或十四世紀初之時，而不會早到宋末。陸仲淵本筆描的表現意義既不同於金澤文庫本者，而基本上在保留了宋末的結構之外再作了衍化，似乎清楚地代表了由宋末陸信忠到金澤文庫十王圖之間的過渡，使三者呈示一種單線的發展關係：永源寺羣的陸信忠十王顯然時代最早，陸仲淵者出自永源寺羣；而金澤本的十王圖，因與陸仲淵者有近似之處，而線條的抽象性又過之，當爲出自陸仲淵時代的十王圖，而非直接來自宋末永源寺羣的陸信忠。

金澤文庫之十王圖既比永源寺羣陸信忠與森村所藏的陸仲淵本都晚，自然不是陸信忠所作。卽使如許多學者持論，因具陸信忠署款的許多作品在風格與品質上都不一致，遂以爲應將陸信忠當成一個畫家集團或工房來處理，[68] 金澤文庫本所示諸特質既已非此時的結構表現，故也不可能是陸信忠等人那一時代所爲。它實際製作的時代大

68. Ledderose, "Kings of Hell," 頁一九五至一九六。

約在陸仲淵本後不久的十四世紀初；而其既有陸信忠款，又與永源寺羣圖像相合，極可能係直接出自十四世紀初陸信忠所傳系統的十王圖的摹本。在此摹本上所顯示出的筆描又顯示出頗強的抽象化性格，與中國陸仲淵者及其他十四世紀職業畫家，如顏輝等人的筆描都不相同，或許卽可斷爲當時日本畫家所作的摹本。

此日本所摹之可能性在將之與其他日本畫作比較後，更爲肯定。金澤本變成王桌前亡靈左肩弧線之抽象形式，在日本平安時代末期似乎已成定型，而爲多數畫家所習用。成於十二世紀後半的「地獄草紙」（圖16，奈良國立博物館本），其鐵鎧所一景中鬼卒的左肩頭卽見相同的封閉弧線，表現了同質的平面抽象處理方式。[69] 鎌倉時代十三世紀中的「能惠法師繪卷」中，能惠至閻魔廳一段可見有類似的手法。[70] 對衣服陰影處理與物體結構不盡相合的現象，也是風格平面抽象化的一個面相。金澤本那種粗重衣紋線所表現出來對筆趣的興趣，也見之於另組現存京都壬生寺的日本十王圖上。壬生寺本十王圖因爲桌布圖案中具有流行於日本的鳳凰紋樣，且在中國式的衣冠



圖　16

69. 關於「地獄草紙」此本，見秋山光和，繪卷物（東京，1975），頁一九〇至一九一。

70. 見六道繪，圖版一三。



圖 17

上任意作了誇張的變形，被認爲是日本南北朝時代（1336-1392）所作。由圖像內容來看，這組壬生寺的十王圖很明顯的是依據金處士十王圖那一羣而來的。在這樣一組出自中國祖本的日本所繪十王圖上，如壬生寺組中的變成王像，[71] 即見到陰影機械地出現在軀幹與手之四周邊緣，且在最外緣部位任意地形成雙線的型式，在在都與衣下的肢體無關，而具有明顯的抽象意味。在此變成王右手端之粗重曲線尤其缺少實質的表象意味，與金澤文庫組十王圖的粗重衣紋線的性格十分接近。（圖17）。壬生寺者爲十四世紀時依金處士組所代表的十王圖羣所作的摹本，金澤文庫藏之所謂陸信忠筆

71. 稱此王爲變成王係據岡山寶福寺本而來。其實寶福寺者的定名本身即有問題，如本當爲閻羅王者在此定爲初江王。大都會及波士頓所藏又無定名，以至今發表的資料對此羣中各王的定名還無法完全解決。此處用寶福寺本而稱之爲變成王只爲討論之方便。

十王圖的性質亦與此相去不遠。

如果上說可以成立，金澤文庫的五幅冥王圖可以說是現存日本所製早期配上本地佛的例子。而其本地佛之配置順序又與地藏十王經者不同，顯示出其配置尚屬確立前的初期現象，與福岡誓願寺的情形頗爲類似，兩者的時代亦應相近才是。如此說來，金澤文庫的冥王圖乃是在大約十四世紀初時，臨摹了接近陸仲淵組的一組陸信忠所傳系統的十王圖，有意地加大了各王名籤與畫幅邊緣間的空間，而在此空間中加入了當時正開始流行的十王本地佛的形象，以符合當時的需要。

## 七、本地佛圖像型式的來源

在金澤文庫與福岡誓願寺早期日人所製的十王圖中，各冥王的本地佛都以靜態的坐姿，出現在冥王的側上方或正上方。此與室町時代所成的二尊院本十王圖相當不同。二尊院者各冥王的本地佛都坐於雲中，有動態的「來迎」形式（圖18）。後者顯然是受了鎌倉時代流行的「來迎圖」的影響，如京都知恩院的「阿彌陀二十五菩薩來迎圖」或京都禪林寺的「山越阿彌陀圖」等是其中最優美的例子。[72] 由此看來，靜坐姿本地佛與動態「來迎」狀本地佛兩種型式並非必有時代上的先後，兩種型式可能同時出現在十三世紀末或十四世紀初的早期日本十王圖中。但以圖像上的意義來說，靜坐姿的本地佛像較接近原來所謂「本地」的意思，是提供佛或菩薩本身與變身的關係的圖像說明；而作來迎狀的本地佛則是在此本身與變身關係上，再加上一層拯救亡靈，往生淨土的意思，已是衍生出來的作法。這兩種本地佛圖像的型式亦見之於神道的垂迹圖像上，如東京靜嘉堂的「春日曼荼羅」（圖19）及滋賀園城寺的「新羅明神」（圖20）。前者本地佛亦在雲端，但作上升之狀，無二尊院者所示的來迎之勢，這種型式或爲來迎狀本地佛之所本。「新羅明神」的本地佛則似金澤文庫者，只作單純的坐姿來說明此神與菩薩的關係。此新羅明神亦爲外來神祇，具有道教色彩，與地獄十王之爲來自異土之非佛教形象性質相近，而其本地佛亦爲純粹佛教中的菩薩。兩者在圖像上都是經由結合兩個外形不類的形象而造成一種「本—迹」的關係。

72. 圖版見高田修・柳澤孝，佛畫（東京，1974），圖版四二至四四。



圖 18

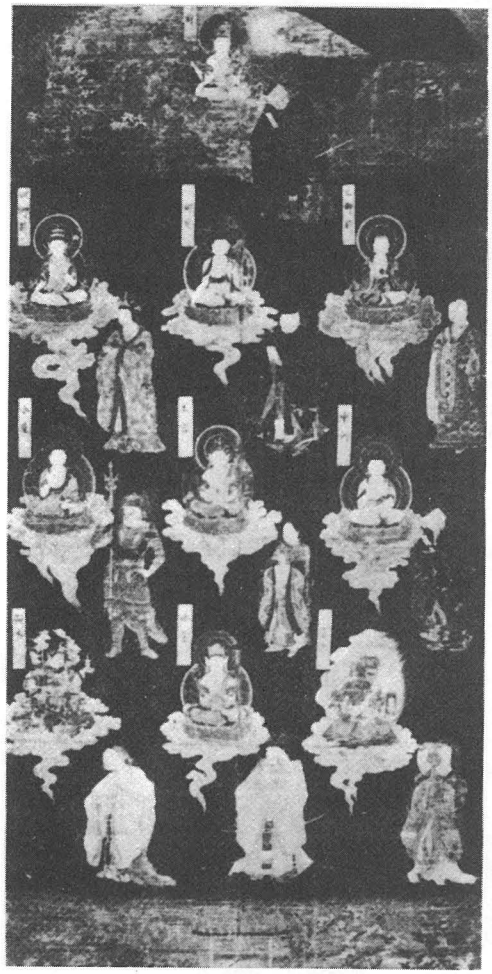


圖　19



圖　20

這種以結合的圖像形式來表示本迹關係的作法，在中國佛教繪畫中早已有之，不過並不存在於十王圖像中，而只在須要指明圖像中本地與變身之關係時才加以使用。現存巴黎吉梅美術館一幅 729 年的羅漢佛幡可能是現存最早的例子（圖21）。此羅漢形象因底下尚有一人形，或許意爲地藏菩薩的變身。[73] 而在此像之上方卽有一坐姿小佛，此卽佛教圖像上稱之爲「化佛」者。化佛與此羅漢像同在一幅，基本上卽說明了

73. 松本榮一，「敦煌出開元年代畫に就て」，國華，第五一一期（1933，6月），頁一五三至一五七。其他學者並未完全接受此說。Paul Pelliot, *Bannieres et Peintures de Touen Houang* (Paris, 1974)，頁四〇一至四〇二，則以此像爲迦葉。鈴木敬則只稱之爲和尚相。見中國美術，第一册，頁二四五。



圖 21



圖　22

此作羅漢相者與佛之間的本迹關係。這種圖像表現方式也見之於吐魯番所出的菩薩佛幡（八世紀，現存波士頓美術館）。[74] 一直到第十世紀，這種佛幡還頗爲流行，吉梅美術館的菩薩佛幡，在菩薩本像之上的三角形頂中也有化佛的出現（圖22）。雖然化佛的形象小有差異，但都爲坐佛，在服飾上也頗一致。兩個不同形的菩薩可以說是這個坐佛不同的變身。由此看來，化佛出現的形式乃是爲了說明某個本迹關係，而其使用的範圍則局限在正宗佛教系統內，連接佛與菩薩，佛與羅漢等等的關係，與通常用在非正宗佛教的本地佛或本地垂迹的作法比較起來，確有界域上的不同。如果說本地佛的作法是信仰對現狀的調適運作，那麼化佛的作法則是在信仰本身系統內強化各因子之間的相關性。

雖然化佛與本地佛有如此的差別，但是二者在其系統界域內都具有一種說明連繫的功能。或許卽是因爲這個共通功能，後來在使用此兩種作法時就有互通的現象。在中國，化佛在相當早的時候便被轉化來處理非正宗的佛教圖像。京都藤井有鄰館藏「南詔圖傳」長卷提供一個最早的時間。根據卷末的跋文，此卷爲根據西元 889 年手卷而作的摹本，卷中描寫了南詔國（649-932）的三個傳說，其中的第一段卽爲梵僧故事，此傳說中的梵僧卽觀音的變身。附圖23所示卽以圖像聯結的方式來解說一個非屬



圖 23

74. Kojiro Tomita，前引書，頁六。

正宗的佛像。此段中梵僧坐於大石之上，其左爲一白象，右則爲一白馬；此梵僧實爲觀音，馬與象則爲觀音之脇侍。爲了要表達這個變化關係，畫家卽採用了化佛的方式，將此三像的原來面目置於其上，以雲托之，來說明在此故事中複雜的本身變身細節。在兩脇侍旁還各有文字，稱此相形式爲「化雲」，此「化雲」二字顯然出自化佛的概念。

另一個轉化型化佛的作法，可見之於吉梅美術館藏，出自敦煌的行僧像佛幡。此幡作一背負經篋的行僧，旁現一虎。其幡左上角亦出雲，雲上坐佛。根據秋山光和的研究，此主題當爲寶勝如來，而依畫風來看，佛幡製作年代當在九世紀後半。[75] 畫中行僧只作一般僧人的模樣，與「南詔圖傳」中的梵僧或馬牛都在表面上與佛菩薩無關。但是經過化佛的配置，畫家在畫面上便把表面上無關的佛與僧人轉化成本身與變身的關係。這種化佛應用的例子在十世紀之後相當地多，而且多出現在絹本或紙本的畫上，因爲便於携帶，因此也使得化佛作法得到廣被的散播。既然南至大理，西至敦煌都有這種例子，其在中國中原、江南地區的流行應當也頗爲普遍。

日本自十二世紀恢復與中國的相互交通之後，中國佛教圖像上的化佛或轉化型化佛的作法也傳到了日本。在成於1139年的圖典十卷抄中，就記有一幅得自於宋僧可惠之手的烏樞沙摩明王像（圖24）。烏樞沙摩明王乃天臺宗五大明王之一，在此係以穢積金剛的形象出現。在金剛像頭頂就有一化佛坐於蓮座之上，並以圓光包罩全身。[76] 西元 1200 年左右，覺禪在其著名的圖典覺禪抄中也記錄了一件當時存於日本的「唐本」白衣觀音像（圖25）。[77] 白衣觀音爲觀音菩薩的變身，爲三十三變身之一。覺禪所錄的這個中國白衣觀音像上卽「從頂上出五色雲，雲上有佛」；除雲彩外，其化佛的作法近似吉梅美術館菩薩的化佛。以上二例，證明了自十二、三世紀之時，中國此種化佛作法確實已經傳到了日本，而且爲日本圖像界所熟知、遵循。[78] 十三、四世紀

75. 秋山光和，「敦煌畫『虎をつれた行腳僧』をめぐる考察——ペリオ將來絹繪二遺例の紹介を中心に——」，美術研究，第二三八期（1965，1月），頁一六三至一七六。

76. 十卷抄，卷八，收在大日本佛教全書，第五十二册，頁三一一至三一二。

77. 覺禪，覺禪抄，卷四十七，在大日本佛教全書，第五十四册，頁一六〇。此書成立之時間約在1176～1213之間，見濱田隆，圖像（東京，1969），頁一〇四至一〇七。

78. 佐和隆研以此兩畫都在平安時代輸入日本，見氏著「平安朝時代に輸入された佛教繪畫」，佛教藝術，第六期（1950，6月），頁三六至三七。但由覺禪抄時代的推定，似可把鎌倉時代初期包括進來。



圖 24



圖 25

之後，這類圖像進入日本的數量應該更多，原跡存在今日的就有岐阜永保寺的「千手觀音像」以及高野山西南院的「太元師明王」前者屬覺禪抄中白衣觀音的作法，後者則近似於十卷抄之烏樞沙摩明王上所見者。這些例子都屬於基本型的化佛作式。

現存東京前田育德會的「馬郎婦觀音」（圖26）在對此觀音的解說上，則是用「轉化型化佛」的作法。馬郎婦觀音的傳說見於佛祖歷代通載，記述唐憲宗時代馬氏婦人以誦讀法華經普門品、金剛經爲條件下嫁漁商的故事。此婦人卽爲觀音的化現，屬觀音三十三變身之一。由於本事爲中國之傳說，觀音卽以中國民間婦女的形象爲之，而在頭上用小型觀音本相來聯接故事中觀音與馬郎婦之間本身與變身的關係。這是典型的「轉化型化佛」的作法。此圖原歸爲北宋李公麟名下，但其畫風顯屬南宋至元的



圖　26

人物畫風格。而且，由對其箱蓋上標籤的考察，此畫由中國傳入日本的時間大致不會晚於十四世紀。[79]

這些中國佛教繪畫中使用「化佛」或「轉化型化佛」圖像形式的例子，既然至遲自十二世紀初期後便進入了日本，而爲日僧及佛畫師匠所熟知，當他們面對製造十王圖或神道曼荼羅的需要時，就可以引之來解說其像「本地垂迹」的意義。在十王圖的製作上說，日本的環境與中國者頗爲不同，日僧接受十王信仰時，確實將之視爲佛教之一部分，而爲其時淨土教運動中重要的一環。故而在引進十王圖時，即產生對那些著中國式服裝的冥王提供在佛教中佛菩薩系譜裏一個地位的解釋需要。其本地佛的添加，即取自中國佛教繪畫中行之有年的「化佛」，尤其是「轉化型化佛」模式，使冥王與正宗佛教中的佛、菩薩取得緊密的聯繫。這個圖像學上的解決方案，顯然也爲日本佛教容攝神道神祇的過程所需，故而也產生與十王圖添加本地佛作法相同的方式，在神道神祇之上加了小型坐相的本地佛，於圖像上完成「垂迹」理論的運作。

## 八、日本十王圖風格上的特質

除了本地佛的添加之外，日本所製十王圖也在風格上顯示出其自身的特質，而與其中國祖本頗爲不同。即使在直接摹仿來自中國寧波的十王圖時，日本所製者仍然不會有完全相同的面目。這個結果實則不足爲奇。畫家無論如何用心，終究無法擺脫傳統的制約。這個傳統的制約，主要表現在風格中對結構掌握的不同認識與處理上。由於兩國繪畫傳統的差別，當圖像由一文化環境傳到另一文化環境時，不僅會因環境之需要，在圖像安排上必須作某些調整，在風格上因兩地傳統的不同，其結構概念通常也無法移植。十王圖在中日的傳遞過程中所產生風格上的差異，根本不是摹仿失眞的問題，而是兩地畫家對筆墨結構不同了解所造成的。

雖然日本所輸入的寧波十王圖，在年代上有相當長的一段時間，由金處士的十二世紀末所作到某些十四世紀的十王圖爲止，中間大約隔了二個世紀之久。但是不論金處士或陸信忠所作，基本上每一組在風格上都有相似之處，而與日本所製者不同。除

79. 「傳李龍眠筆馬郎婦觀音圖」，國華，第二三三期（1909，10月），頁一〇六至一〇八。

上及之金澤文庫所藏組、福岡誓願寺所藏組等大約成於十三世紀末期到十四世紀初期之外，日本其他自製的十王圖大約都是十四世紀或較後的作品，而它們的風格在筆墨結構上所表現的特質都頗爲一致。以中國金處士的閻羅王與日本二尊院同幅來比較，二者在臉部的表情上就有不同的表現。二尊院者的表現較簡潔，而依賴強而有力線條的作用。此畫家（原傳爲藤原行光 1352-89），顯然無意於忠實地表現對象的肌骨，




圖　27

而更在強調閻羅王發怒的神情，此亦可解釋畫家不汲汲於表達臉部的立體效果。金處士者則與此相反，使用了相當仔細而含蓄的線條，又以渲染的陰影企圖造成臉部之立體與其中之肌理結構。相同的情形在比較法然寺陸信忠組的宋帝王與二尊院同冥王的臉部亦可看到。當陸信忠以其筆描與暈染來模仿人物臉部的肌骨以及光影表現，二尊院組的畫家則以較簡單而自由的線條來擔任傳達人物臉部表情的工作。

就是在處理具有猙獰性格的鬼卒時，中日兩者的重點亦有所不同。由比較西柏林的陸信忠泰山王座前執棓的鬼卒與二尊院組宋帝王前同一鬼卒很能看出兩者不同的興趣與處理方法（圖 27、28）。陸信忠者特別強調描寫左右肩不同的隆起，以顯示出左手前推，右手後拉的姿態，這又配合著對上半身右大左小，右腳前伸，左腳後蹬的描繪，使右臂與身體成一角度，而更加強右臂往右後方猛拉的勁道。整個鬼卒的力感並不完全依賴線條對肌肉凹凸的描寫，而實含孕在全身結構的運動上。二尊院的鬼卒則不然。其形象大致上呈一斜側的對稱大字形，只在右臂及右腳作了彎曲，而此彎曲在整個結構上並不造成張力。其左右肩亦呈對稱，而與軀幹處同一平面，也未具有陸信



圖 28

忠鬼卒雙臂雙肩所孕的力量。二尊院鬼卒的強力與猙獰倒是大部分依於線條的起伏，扭曲與急速的按收來傳達。其對衣紋、肌肉的描寫線條皆無陸信忠者的平滑，也不注意細膩的暈染陰影，而在忽粗忽細，忽起忽落的運動中表示鬼卒的恐怖，以及行刑時的淒厲威猛。換言之，在二尊院的鬼卒，姿勢的結構較不重要；其具有強烈表現能力的筆描也不是用來傳模一個單純的健美身軀，而在於創造鬼卒所散發出來的恐怖猙獰力量。

在這種純粹的線條處理中，經常會引出故意誇張的效果。在二尊院組秦廣王座前的鬼卒就有此種現象（圖29）。在奈河橋兩岸的兩個鬼卒姿態各異，但具有相同的線條處理方式，不僅經由線條表現力感，而且企圖經由線條的誇張效果，傳達另一份淒厲恐怖的氣氛。左邊樹下的鬼卒身上所有的線條極盡扭曲之能事，而且造成極爲怪異的軀肢形象，尤其以下垂的雙乳爲然。這種誇張的扭曲也出現在作投人狀的鬼卒上，不僅在胸部出現了鋸尺狀的輪廓，而且全身無處不產生急速的虯結；其姿態之結構雖未孕有強大的力量，但此怪異的細部誇張卻更增其猙獰。如與上述陸信忠的鬼卒作一



圖　29

比較，二尊院秦廣王的鬼卒在形象上都已超出自然人體物理結構的限制，而其線條誇張的處理也因此而取得象外的恐怖效果。

由此可以看出中日兩地對於筆描功能的認識確有相當程度的差異。地獄十王這個主題雖係爲純粹的中國產物，而當日本畫家在以輸入的中國十王圖爲基礎製作自己的十王圖時，不但在圖像上有所添加，而且在風格技法上也未亦步亦趨地隨著中國的模型。圖像的添加係爲符合其信仰環境之需要，在風格上所滋生的差異也是因爲其本身固有風格傳統的影響。在十四世紀日本所製十王圖上所見到那種對筆描抽象表現能力的重視，卽在日本傳統的「大和繪」中亦可見到。[80] 類似二尊院鬼卒的線描風格，其



圖 30

80. 筆者以爲當時日本許多製作十王圖的畫家都對大和繪的傳統風格非常熟悉，二尊院組荷傳的作者藤原行光就是當時大和繪的名家。



圖　31

實也在如「吉備大臣入唐繪卷」（圖30，現藏波士頓美術館）以及「華嚴緣起・義湘繪卷」（圖31，現藏京都高山寺）的鬼像中出現。這樣說來，在風格的表現上，日本畫家在處理這個來自中國的地獄十王題材時，其傳統在創作上所起的作用實在遠過於外來的影響。這個現象可能可以反映自鎌倉時代以降日本整個藝術界對所謂中國影響的處理途徑。

## 九、小　結

由十王圖所見中日兩地之差異，不僅在於圖像的安排，而且涉及筆法風格的不同。這些差異脫不開環境的作用。日本十王圖中添加了本地佛，與當時的垂迹思想很有關係，也是爲了讓當時奉持淨土信仰的大量民衆能更心無疑慮地接受這些形象，進之使淨土信仰的運作暢行無礙。當時的藝術環境也使畫家使用其傳統的線條處理來呈現十王殿中的情景。在中國宋元以及當時日本所製之十王圖既然在追薦的功能上雙方

都有一致的認識，他們所要求的恐怖淒厲效果當然並無不同。那麼，在此相同要求之下所產生不同的風格，實是方法途徑上的不同選擇。日本製作十王圖的畫家，不論是出於有意識的或是下意識地，係以其繪畫傳統中那種誇張的、強力的抽象表現性的線條爲達到其效果的不二法門。這樣子看來，任何一種藝術的移植，不論是在圖像上也好，風格上也好，確沒有純粹而完整的可能。

以十王圖像的整體發展來看，日本鎌倉時代及其後的情形，可以看成是繼中國在十世紀及十二、三世紀之後的第三波發展。在中國境內發生的第一期，是十王圖像的開創期，圖像主以經卷的插繪形式，或作爲地藏的脇侍形式出現，其功能主在預修，故而側重在冥王及審判景的描寫。對於冥王的安排與處理，也配合傳統的概念與環境，不僅出以十的整數，而且各王之間的地位也有平行化的趨勢，在描繪上並且借用了世俗一般所見的官廳形式。十王平行化的趨勢在第二期的十二、三世紀中的十王圖軸上更爲確定，甚至爲此而犧牲了各冥王在圖像學上的獨特性，加強了死後刑罰的無盡感。這與十王圖軸在十王供中以追薦爲主的功能也能配合。因爲圖像以追薦爲主，刑罰部分的描寫也被增加，以求突出追薦的需要與效果。十王地位的平行，即使亡靈在地獄各殿中的苦痛沒有輕重之分，也令之沒有喘息的機會，全爲極致的恐怖，而十干之數更加強了這種無盡期的感覺。當然，相對地這也強調了十王圖軸在追薦上，甚至預修上的效果。

由十王圖所見這種「分治亡人」的情形，確與另一個流行的地獄階層系統的認識不相一致。在那個地獄世界裏，閻羅王是天子的身分，經常被呼爲「閻羅天子」，而在其下形成一個與俗世皇朝相類似的政府組織。事實上，這兩種關於地獄冥府組織的不同認識並不妨礙兩者在中國民間信仰中的共存。民間信仰具有最大的彈性，隨著時機、要求的不同，兩個冥府概念可以有各自的適用範圍。當此地獄世界需以單獨形象爲表徵來突出其結構的系統性時，以閻羅天子爲首的階層組織觀便擔負此任務。而當地獄信仰需以突出審判及刑罰之無終止的期限與恐怖爲重心時，十王所代表的分治觀便是最有力的工具；在此情況，階層組織觀便下移至各冥王下，去建構一個規模較小的衙府形式。這種因事而定的彈性，使得信仰在實行上能在每一個場合發揮最大的功效，民衆信徒也能在各種不同狀況下求取最大的護佑。在此前提之下，理論中一致性

的要求在民間信仰之中便淪爲次要的地位。這個中國民間信仰的特質也可以反過來輔助說明爲何十王信仰在換了一個環境，到了日本之後，會興起在中國所無的本地佛解釋的現象。