

南華大學人文學院宗教學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Religious Studies

College of Humanities

Nanhua University

Master Thesis

《四大菩薩圖文書》之詮釋研究

A Research on the Pictorial and Text Representation of
the Illustrated Books of Four Great Bodhisattvas

徐瑜

Yu Xu

指導教授：李芝瑩 博士

Advisor: Chih-Ying Lee, Ph.D.

中華民國 110 年 06 月

June 2021

南 華 大 學
宗 教 學 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

《四大菩薩圖文書》之詮釋研究

A Research on the Pictorial and Text Representation of the Illustrated
Books of Four Great Bodhisattvas

研究生： 徐 瑜

經考試合格特此證明

口試委員： 李芝瑩

釋覺明

林仁昱

指導教授： 李芝瑩

所 長： 釋覺明

口試日期：中華民國 110 年 06 月 18 日

誌謝

在佛學院的三年歲月裡，每一個寒暑假，老師都會給我們安排各種行門的課程，將日常所學佛法用在大眾服務上，除此之外，還以傳統結合現代的方式安排同學們到佛光山在各地的道場參訪學習，了解在第一線弘法的實況。我與論文的研究對象就是在屏東講堂的流通處不期而遇。《四大菩薩圖文書》以最具親和力的現代卡通設計又融合中國畫風來改編經典菩薩的故事，翻開書的那一刻，即便是對全世界設計風格都有涉獵的我，還是覺得耳目一新，想送給遠方家中的小姪女作為禮物。因各種因緣無法回家探親，卻在與指導老師接洽的過程中，成為論文的研究對象，對這本書有了更深刻的了解。

藉此機會，我非常真誠的感謝星雲大師以文化弘揚佛法的遠見和大願心，因為讀師父的書，受師父思想的啟發，我才得以放下已有的一切遠渡重洋來到台灣學佛；感謝學院的師長們精心安排我們的學習課程以及在寫論文的過程中給予各種各樣的方便；感謝家人的理解以及在佛道上默默無言的支持；感謝小姪女所帶來的靈感；感謝南華大學圖書館給我們提供無限的研究空間和研究材料；還有無數的師長和道友點點滴滴的關懷和啟發，都讓我萬分珍惜、感懷在心。在此，我要特別感謝指導教授李芝瑩老師的陪伴和引導，以及老師開放、尊重的研究態度，允許我從多方面切入來完成論文的研究，也讓我能夠敞開心扉和老師探討每一個疑點。以及感謝口試委員覺明法師和林仁昱老師針對學生的盲點所給予的寶貴意見，使得整篇論文的修改更加完善。

這篇論文對於我來說，不僅僅是學術寫作的訓練，更是一場精神之旅。它將引領我繼續在佛道上前進，我希望讀到這篇論文的人能夠從佛教故事、佛教藝術中認識真正的佛教，從中受益，並帶給世間更多的歡喜。

摘要

四大菩薩信仰是大乘佛教中國化的重要特色。佛光文化出版的繪本系列當中，《四大菩薩圖文書》以白話文在綜合同類故事的基礎上以戲劇的方式重新改寫經典故事，並以手繪水彩技法呈現故事人物和場景畫面，創造出現代版的四大菩薩，方便人們從易懂的文字和生動的圖像當中管窺菩薩精神的全貌。

本論文第二章梳理四大菩薩從印度流傳到中國的整個歷史脈絡、名號由來、以及相關經典對於菩薩修行法門的描述來為整個研究提供完整的背景知識。第三章著重於《圖文書》的圖像研究，主要從創造詮釋學、圖像學以及符號學的角度對書籍的整體設計、色彩使用、構圖以及人物造型進行分析研究。第四章則是以戲劇學和敘事學理論，在講故事原文與原典和其他同類故事進行互文參照，就故事內容的節選方式、故事結構的調整、故事情節的設置進行分析，最後系統歸納出四大菩薩利他的實踐必須透過善巧方便，而善巧方便又是在般若平等的空慧基礎上以四攝法來實現。

在圖像和文字改編分析研究的基礎上，筆者得出結論，因應時代審美心理的佛教藝術創作更能引發大眾的心靈共鳴，進而願意了解佛教圖像要傳達的佛法義理；契合當代理解的改編故事才能加深人們對於菩薩精神的理解，並效仿他們，將菩薩行落實在生活當中。

關鍵字：四大菩薩、繪本研究、圖像詮釋、故事改編

Abstract

The four great Bodhisattvas are characteristic figures in Chinese Mahāyāna Buddhism. In the illustrated picture book “The Four Great Bodhisattvas”(si da pu sa tu wen shu)edited and published by Buddha’s Light Publications, modern Chinese language is used to adapt the classical tales. The editors combine similar stories together, select the parts suitable to modern society and dramatize their narration. All the figures and scenes are illustrated using hand-painted watercolor to create a modern version of the four great Bodhisattvas. Readers will have a complete view of Bodhisattvas’ practices through the use of modern language and vivid illustration design.

Chapter two of this thesis presents a historical thread of how the religion of the four Bodhisattvas spread from India to China including the Bodhisattvas’ origination and descriptions of their practices in different sutras.

Chapter Three focuses on iconographical studies using the method of creative hermeneutics, Erwin Panofsky’s iconological method of analysis, Ferdinand de Saussure and Roland Barthes’ Semiotics theory to interpret the overall design of the book, its application of colors, page composition and character design.

The chapter four focuses on analyzing the structures of stories in comparison with the similar tales relevant to the adapted final version based on dramaturgical and narrative theory. Then a conclusion is drawn that the Bodhisattvas’ practices of altruism can only be realized by skillful means through the four means of conversion with a mind of equality based on *Prajñā* wisdom.

This thesis recognizes the value of adapting Buddhist artwork to cater to the aesthetic taste of the audiences. A successful artistic and literary adaption will inspire the readers to deepen their understanding of Bodhisattvas’ way of practices and apply these concepts into their way of living to realize the perfecting of self and the benefitting of others.

Keywords: Four Great Bodhisattvas, analysis of picture book, iconographical interpretation, story adaptation

目 錄

誌謝.....	I
摘 要.....	II
Abstract.....	III
目 錄.....	IV
表目次.....	V
圖目次.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	3
第三節 文獻回顧.....	6
第二章「四大菩薩」故事淵源及運用.....	15
第一節 大悲觀音菩薩.....	16
第二節 大智文殊菩薩.....	22
第三節 大願地藏菩薩.....	28
第四節 大行普賢菩薩.....	31
第三章《四大菩薩圖文書》的圖像分析.....	34
第一節 書籍裝幀設計.....	35
第二節 色彩.....	44
第三節 構圖.....	55
第四節 造型分析.....	72
第四章《四大菩薩圖文書》改編技巧及其價值.....	86
第一節 改編方式.....	86
第二節 故事情節的張力表現.....	97
第三節 《圖文書》的價值意涵.....	101
第五章 結論.....	111
參考書目.....	114
附錄 1 各品故事大意及主旨整理.....	129
附錄 2《四大菩薩圖文書》改編對照表.....	130

表目次

表一 「之」字構圖.....	57
表二 「則」字構圖.....	58
表三 「須」字構圖.....	59
表四 「由」字構圖.....	60
表五 「甲」字構圖.....	61
表六 「門」字構圖.....	61
表七 黃金螺旋構圖.....	70
表八 黃金矩形構圖.....	71
表九 異時構圖.....	72
表一〇 佛像特徵及其象徵意涵.....	74
表一一 歷代水月觀音造型對照表.....	79
表一二 四大菩薩故事劇情分析.....	93

圖目次

圖 3.1.1 封面 1.....	36
圖 3.1.2 封面 2.....	37
圖 3.1.3 蝴蝶頁設計.....	39
圖 3.1.4 扉頁設計 1.....	41
圖 3.1.5 扉頁設計 2.....	41
圖 3.1.6 編者序 1.....	42
圖 3.1.7 編者序 2.....	42
圖 3.1.8 版權頁 1.....	43
圖 3.1.9 版權頁 2.....	43
圖 3.2.1 文喜禪師與老翁文殊相遇.....	46
圖 3.2.2 文吉第二次照料虛雲和尚.....	46
圖 3.2.3 觀音菩薩主視覺.....	47
圖 3.2.4 光目女夜夢清淨蓮華目如來.....	47

圖 3.2.5 地藏菩薩為國王時的本生因緣故事.....	47
圖 3.2.6 馬大寧迎娶愛姑.....	47
圖 3.2.7 愛姑來到漁村.....	48
圖 3.2.8 紫竹林.....	48
圖 3.2.9 觀音心.....	48
圖 3.2.10 五台山無遮大會.....	48
圖 3.2.11 色相環.....	49
圖 3.2.12 馬大寧迎親.....	49
圖 3.2.13 彌陀救護觀音.....	50
圖 3.2.14 善財參訪普賢菩薩.....	50
圖 3.2.15 文吉第一次照料虛雲和尚.....	50
圖 3.2.16 觀音示現和尚.....	51
圖 3.2.17 采薇女子請求留宿.....	51
圖 3.2.18 文喜悟道.....	52
圖 3.2.19 閔公捐地.....	52
圖 3.2.20 村民拜訪金地藏.....	53
圖 3.2.21 觀音想辦法救漁村.....	53
圖 3.2.22 五台山文殊.....	53
圖 3.2.23 天台赤城山腳.....	53
圖 3.2.24 觀音在須彌山頂.....	54
圖 3.3.1 年夜飯地藏故事.....	63
圖 3.3.2 地藏菩薩為國王.....	63
圖 3.3.3 文殊與侍從.....	63
圖 3.3.4 貧女與知客.....	64
圖 3.3.5 文吉虛雲和尚 1.....	64
圖 3.3.6 文吉虛雲和尚 2.....	64
圖 3.3.7 閔公與地藏菩薩.....	64
圖 3.3.8 靈鷲寺古樹.....	65
圖 3.3.9 漁村場景.....	65
圖 3.3.10 村民發現地藏菩薩.....	65
圖 3.3.11 地藏為國王時發願普渡眾生.....	65

圖 3.3.12 九華山峰.....	66
圖 3.3.13 天台赤城山腳.....	66
圖 3.3.14 光目女母投胎為婢女.....	67
圖 3.3.15 貧女與知客法師.....	67
圖 3.3.16 黃金螺旋非對稱構圖.....	68
圖 3.4.1 正法明如來.....	74
圖 3.4.2 阿彌陀佛.....	74
圖 3.4.3 釋迦牟尼佛.....	74
圖 3.4.4 清淨蓮華目如來.....	74
圖 3.4.5 文喜禪師典座.....	76
圖 3.4.6 捨得長大.....	76
圖 3.4.7 捨得棒打伽藍.....	76
圖 3.4.8 觀音化現和尚.....	76
圖 3.4.9 五台山老僧.....	76
圖 3.4.10 豐幹禪師.....	76
圖 3.4.11 知客法師 1.....	77
圖 3.4.12 知客法師 2.....	77
圖 3.4.13 知客法師 3.....	77
圖 3.4.14 知客法師 4.....	77
圖 3.4.15 曇翼法師 1.....	77
圖 3.4.16 曇翼法師 2.....	77
圖 3.4.17 曇翼法師 3.....	77
圖 3.4.18 曇翼法師 4.....	77
圖 3.4.19 曇翼法師 5.....	77
圖 3.4.20 觀音菩薩主視覺.....	77
圖 3.4.21 敦煌五代水月觀音 1.....	79
圖 3.4.22 敦煌五代水月觀音 2.....	79
圖 3.4.23 敦煌五代水月觀音 3.....	79
圖 3.4.24 東千佛洞第 2 窟.....	79
圖 3.4.25 榆林窟第 2 窟水月觀音.....	79
圖 3.4.26 明代水月觀音.....	79

圖 3.4. 27 觀音 1.....	79
圖 3.4. 28 觀音 2.....	79
圖 3.4. 29 觀音 3.....	79
圖 3.4. 30 觀音 4.....	79
圖 3.4. 31 觀音 5.....	79
圖 3.4. 32 觀音 6.....	79
圖 3.4. 33 觀音 7.....	80
圖 3.4. 34 文殊 1.....	81
圖 3.4. 35 文殊 2.....	81
圖 3.4. 36 文殊 3.....	81
圖 3.4. 37 文殊 4.....	81
圖 3.4. 38 金地藏在山洞.....	83
圖 3.4. 39 閔公捐地.....	83
圖 3.4. 40 地藏為彌勒菩薩祝壽.....	83
圖 3.4. 41 峨眉山頂普賢.....	84
圖 3.4. 42 普賢與白象.....	84
圖 3.4. 43 普賢在雲端.....	84
圖 3.4. 44 普賢騎白象.....	84
圖 4.3. 1 《圖文書》故事主題分析圖.....	102

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

隨著佛教成功地融入中華文化，菩薩信仰也逐漸融入中國人的生活。佛教菩薩救苦救難的精神為曾經在歷史動亂中的人們，帶來很多撫慰心靈和重新生活的力量。那麼在和平時代，應該如何繼續傳承四大菩薩這一人類文明史上的宗教文化遺產而繼續發揮它們的精神內涵？

此外，五臺山、峨眉山、普陀山、九華山分別在漢朝和唐朝成為四大菩薩的道場，而今是很多人的朝聖之地。菩薩應化的事跡在歷史上的記載有很多，似乎在講述著菩薩行願在人間的實踐，超乎一般的理性思維。隨著信仰的深入和人們知識水準的提升，外在的靈驗示現不足為多數人採信，反而易被誤解佛教是迷信。因此，有必要從故事回歸到經典依據，展現四大菩薩的悲、智、願、行精神並將之內化為大乘佛教的修道精神。

在佛教弘傳的過程中，很重要的途徑除了經典文字之外，還有圖像，甚至二者結合。在各地石窟壁畫裡的佛陀本生故事圖、藥師經變，法華經變等，圖像以獨立的方式詮釋著經典文字的內容。到了中國唐代，出現了弘法佈道的俗講變文，將敘事圖像與敘事文本相結合，例如目連變文使得目連救母的故事以及《佛說盂蘭盆經》廣泛流傳；¹以及《降魔變文》藉助佛教神通故事奇異瑰麗的想象以及印度文化所帶來的異國情調，對佛教思想重新包裝，為中土一般庶民所接受。²

同樣在唐代，雕版印刷術的發明，促成了「佛經」與「圖繪」的合流。與現代圖文書最接近的古代佛教寫本應該是佛經版畫，通常是上圖下文的形式。根據敦煌考古發現，現存最早的是金剛經的扉頁畫，以「卷軸裝」的形式現存於大英博物館的圖書館，另有經摺裝的明朝時期的《千手千眼觀音菩薩大悲心陀羅尼經》，「冊頁裝」的《大乘經咒》，元代的《法華經》插畫等。這些可以說是佛教最初的圖文繪本叢書。³從格式化、標準化的佛教經典版畫演變成具有音樂流動型的現代佛教繪本，不僅因應了當今時代不同族群的審美觀，也吸收了來自西方國家對於繪本創作的新理念。這一歷史性的變遷，也見證了佛教為適應當代人需要而做出形式上的調整。

¹喻忠杰，〈目連入戲圖像生成路徑探蹟〉，《文藝研究》第3期2021年，頁106。

²楊佳蓉，〈敦煌《降魔變文》與經變壁畫之分析〉，《育達科大學報》第37期，2014年4月，頁194。

³據作家郝廣才研究，繪本就是圖書書，以避免與圖書混淆，所以沿用日本傳來的名詞繪本，而日本人的繪本概念可追溯到當時從中國傳過去的佛經繪圖本、繪卷。<https://www.ddc.com.tw/book/chapter.php?id=199&eid=858>，引用日期2020/07/05。

在佛教藝術史的發展過程中，隨著在當地的深入普及，佛菩薩的形象漸漸人間化、本土化。歷代佛教大師多重視「以像表法」。在中國古代，「像教」是對佛教的別稱，「指像法之教化，包括佛像與經教」。⁴人們把自己心目中最完美的人物塑造成自己可以信賴的佛菩薩，恭敬禮拜。傳統的佛菩薩像都非常的莊嚴肅穆，給人感覺高高在上，只能頂禮膜拜。在此套叢書中的菩薩以突破傳統的標準形象，中華民俗卡通人物形象展現在讀者面前，生動活潑，也從中體現了佛教與中華文化的融合。以上的創新也因應了現代人的需要，以現代藝文手段重塑菩薩形象，接引大眾認識菩薩精神內涵。

此外，文學對於宗教的貢獻在於以文字的可讀性，活潑的創作表達能力讓人瞭解佛教，進而親近。在敦煌佛教發展的過程中，變文的產生對於壁畫的流行與創作影響很大。與時俱進的文字促使佛教教義的宣揚。在佛經翻譯流傳的過程中受到各種因素的限制，加上文字艱澀難懂，很多人誤解佛教的道理高深莫測、晦澀難懂，一般人認為只有開悟的聖者才會去瞭解、認識。而事實上，譬喻經典或佛菩薩的本生事跡當中有很多含義深遠的寓言故事，這些故事跨越文化和年齡、性別的疆界，啟發人們嚮往覺悟和解脫。但因為翻譯和過去人們使用語言方式的不同，內容不易被現代人所理解，為適應時代和讀者的需求，在保留故事基本精神的前提下，改寫故事，讓文字大眾化、寓意明朗化，讓讀者理解故事的內涵，顯得非常有必要。而本套叢書以白話文的形式重新改寫四大菩薩的故事，融合不同人物角色，達到理事相通，事中有理，理由事現。無論是佛教徒或非佛教徒，都可以受益於這些流傳千年多來的古老智慧，並可以運用在生活當中。

佛教往往借文學、藝術的形式闡發義理。一部好的文學和藝術作品可以幫助讀者快速的掌握一部經典的佛理奧義。《四大菩薩圖文書》(以下簡稱《圖文書》)，在文字以戲劇學的理论重新改編了傳統菩薩故事的內容，使得故事內容淺顯易懂；在圖像以及頁面設計上，將傳統融入現代，拉近讀者與菩薩之間的距離，從不同的故事中來瞭解四大菩薩的精神主旨。

四大菩薩作為大乘佛教精神的重要象徵，本論文將從書中傳統故事的改編來探討菩薩精神的現代意義。另外，透過《圖文書》當中的圖像研究，探討面對新時代人們的審美觀念和心理狀態，佛教藝術創作如何符應社會，藉以引發普羅大眾心靈共鳴。第三，論文將考察書中佛教圖像的來由，藉以探討圖像藝術內在義理的教化功能所在。第四，筆者將從繪本的設計理念上，包括色彩選擇、構圖、媒材使用、技法等方面來探討人物、場景的簡約造型如何表達核心的佛法意涵以及在意境的營造上如何體現佛教與佛法的喜樂性。

⁴見迅法師，〈佛教造像的三大概念〉，<https://www.ctworld.org.tw/buddaart/16.htm>，引用日期 2020/07/05。

第二節 研究範圍與方法

一、研究範圍

本文將從佛光文化出版社 2017 年 10 月出版的「心·覺悟之路」系列《四大菩薩圖文書①》大悲觀音·大智文殊和《四大菩薩圖文書②》大願地藏·大行普賢的 12 個故事裡來探討菩薩如何在人間行佛度眾。這 12 個故事平均分配到四位菩薩，每位菩薩的形象來 3 個故事來呈現。觀音菩薩主要透過魚籃觀音、一位不識字的老婆婆精進持誦六字大明咒所得到的感應以及觀音菩薩在因地修行時見眾生無法度盡退失道心，阿彌陀佛及時相救的故事來塑造。文殊菩薩則是透過貧女乞齋、與文喜禪師的互動以及在虛雲和尚朝禮五台山的徒眾雪中送炭的故事來展現其精神。地藏菩薩主要透過金地藏的傳說和《地藏菩薩本願經》中關於菩薩曾為國王與光目女的兩段本事因緣來刻畫其形象。普賢菩薩以化身為女子考驗曇翼法師的修行，以及國清寺的拾得和對善財童子說「普賢十大願」來做一個綜合呈現。

書中的文字部分由佛光文化編輯小組參考、整合不同的菩薩故事用現代語言改寫完成，繪圖部分由藝術家謝玫真提供完成，由佛光文化出版社出版。佛光文化自 1959 年初具雛形以來至今，在藝文書籍方面出版過 100 冊高僧漫畫全集，在「心·覺悟之路」系列，編輯小組策劃出版八宗祖師和十八羅漢圖文書以及一些童話插圖書籍。本論文除了要研究佛教藝術的弘法效應之外，另外還側重於探討人間佛教的菩薩行思想，因此選擇《四大菩薩圖文書》作為研究文本，書中圖像以水彩手繪呈現。從網絡資源搜索，目前台灣地區其他佛教團體如法鼓文化出版過佛菩薩系列的遊戲繪本，以電腦繪製，故事內容沒有圍繞經典內容站看，主旨不在於菩薩行的宣導。其他有慈恩佛教出版的單行本《觀世音菩薩》，無法體現四大菩薩的整體精神核心。從慈濟人文的網店書目來看，尚未有菩薩系列的童書或繪本發行。因此，本論文的研究範圍限定在以佛光文化出版的《四大菩薩圖文書》上，以此探討佛教經典故事圖像及文字改編在藝文弘法上的價值所在。

為了方便讀者了解下文所說明的畫面出處，將每位菩薩故事的 11 個畫面編號，以 A 代表觀音部分，B 為文殊，C 為地藏，D 為普賢，因此觀音部分畫面編號為從 A-1 一直到 A-11，以此類推，文殊畫面編號是從 B-1 到 B-11;地藏部分為 C-1 到 C-11;普賢為 D-1 到 D-11。除特別說明，本論文中所有圖片均出自《圖文書》。

二、研究方法

本研究以《圖文書》的現代藝文呈現為主題探討，首先會從戲劇學的角度來詮釋故事的敘事方式，擬以「文獻分析法」、「詮釋學」、「敘事學」進行文本分析研究；關於圖像敘事和內頁設計部分，筆者先從構圖分析去整個畫面的佈局，然後針對圖像內容進行詮釋，其中穿插圖文結合的互文性詮釋。該部分的研究方法擬採用「圖像詮釋學」、「符號學」、「敘事學」等。

(一)文獻分析法

文獻分析法指的是根據一定的研究目的或課題，透過收集相關文獻資料，全面而精準地掌握目前該課題研究現狀的一種方法。匯集內容盡量有深度和廣度，再將收集來的資料經過分析歸納統整，分析原因、背景、影響及其意義等。⁵在本論文的研究裏，鑒於內容與四大菩薩在中土示現的故事直接關係，筆者匯集與之相關的義理研究、故事以及與四大菩薩的道場相關的研究資料，分析歸納出故事的原型和經典依據，並歸納出背後的精神意涵；又因為本書為圖文繪本，筆者從佛教造像、美術史的角度來收集資料，探討佛教圖像從古到今的源流和演變，以及在繪畫藝術的應用；同時研究者匯集與本論文相關的關於佛教文學改寫相關的論文，來確定改寫方法以及應該注意的問題，藉此來作為本論文研究的基礎。

(二)詮釋學

1. 圖像詮釋學

尹文漢根據帕諾夫斯基的圖像學理論，他認為，佛教圖像學也可以從三個層次對圖像進行分析研究：前圖像學的描述、圖像學分析和圖像解釋學的闡釋。關於第一個層次，首先需要收集、整理不同歷史時期的佛教圖像並對之進行基本的編排與描述；第二個層次是佛教知識、美術史、歷史甚至民俗信仰方面來確認圖像的主題；第三層次是第二層次的延伸，當第二層次不足以還原圖像的宗教意義時，可以藉助經文去弄清楚圖像的象徵和寓意。現代的圖像大部分按照經典製作，有些為滿足信眾的需要而融入創作者的創意和想像。⁶《圖文書》中的佛菩薩形象遵守傳統精神的基礎上，造型上有所突破和創新，適合新時代人的審美觀念；本研究將從以上三個層次來做探討。

2. 創造的詮釋學

在文字研究的方法論方面，筆者意借用傅偉勛先生提出的創造詮釋學，試圖從五個層次提取作者想要傳達的主題內容，分別是：(1)「實謂」層次－原思想家或原典實際上說了什麼？

⁵https://www.ncc.gov.tw/chinese/files/08012/687_4951_080125_4.pdf，頁 22，引用日期 2020/07/10。

⁶轉引自，尹文漢，《地藏菩薩圖像學研究》，（北京：宗教文化出版社，2017 年），頁 14-17。

(2) 意謂層次—原思想家想要表達什麼？或他所說的意思到底是什麼？(3) 蘊謂層次—原來所表達的可能蘊涵有哪些？(4) 當謂層次—原文應當說出什麼？或創造的詮釋學者應當為原思想家說出什麼？(5) 必謂層次：原文現在必須說出什麼？為了解決原文未能完成的思想課題，創造的詮釋學者現在必須踐行什麼？⁷筆者藉由此方法，整理出原文當中的主題思想，在第四章做具體討論。

(三)符號學

符號學以所有符號化的社會文化現象為研究對象。⁸《圖文書》在圖像設計上使用到各種佛教符號，在本論文的第三章涉及到色彩、造型等象徵意涵的部分，筆者將以藉助現代符號學的奠基人、瑞士語言學家索緒爾和法國知識界領袖及符號學家羅蘭·巴特的符號學理論對圖像的組成元素進行解碼分析後重構圖像文本在局部以及整體上的意義。索緒爾將符號視為是由「概念與聲音、形象的綜合」，是「語言最基本的單位」，從符號的外在表現形式（符徵或能指）和社會文化系統所賦予的內在含義（符指或所指）來認知和詮釋符號。⁹而巴特的符號學思想則擴充了索緒爾關於符號「能指和所指之間的約定關係」。¹⁰「能指」和「所指」關係作為符號內部的構成理論，巴特在此基礎上特別提出以直接意指和含蓄意指關係作為符號內部層次理論，語言結構和言語關係作為符號間的兩層面關係，以及組合段和系統關係作為符號間的兩向度關係。這四個部分形成巴特符號學思想的理論建構。¹¹本論文中所使用到的部分主要是符號內部的構成理論和符號內部層次理論兩個部分。

(四)敘事學分析

敘事學一詞在一九六九年首次由法國國立科學研究中心研究員托多洛夫在《〈十日談〉語法》一書中提出。敘事學的理論建構於結構主義與現代語言學的基礎之上，不僅是二十世紀中葉以來一種重要的文學理論，更是一種研究文學作品和電影作品的方法論。除了從結構上對敘事作品進行分析之外，西方許多學者為避免過於強調「結構」，也將「作者與社會、歷史、文化等概念納入研究範圍，並與其他領域結合，如心理分析、女性主義」，從多重視角來對作品進行研究，

⁷傅偉助，〈創造的詮釋學及其應用——中國哲學方法論建構試論之一〉，頁 10-11。

<http://www3.nccu.edu.tw/~kangchan/readings/Laozi/Fu%20Charles%201990.pdf>，引用日期 2020/08/12。

⁸陳霞，〈索緒爾符號學與巴特符號學之比較〉，《語文學刊(外語教育教學)》第 8 期 2014 年，頁 8。

⁹馬新程，詹玉豔，〈從符號學探討《佳麗村三姐妹》角色設計與文化幽默表現〉，《商業設計學報》第 12 期，2008 年 11 月，頁 323-324。

¹⁰司文會，〈符號學·文學·文化——羅蘭·巴特的符號學思想研究〉，《社會科學》卷 9 期，2011 年 9 月，頁 187。

¹¹同註 10，頁 188。

該時期的敘事學稱為「後結構主義敘事學」。¹²敘事學將敘事文本作為研究對象，一般概括為四個層次：表達的實質、表達的形式、內容的實質、內容的形式。美國敘事學家查特曼將敘事文表達的實質和內容的形式這兩個概括為敘事學研究探討的重點，具體地說，是對敘事文形式系統中的各種敘述方法和內容的情節、人物、環境進行分割和非連續性的分析。¹³此篇論文將在第四章中針對《圖文書》四大菩薩故事的情節、人物性格和場景進行全方位的分析，並對比改編前的版本，來探究故事改編的方式、情節上的調整如何凸顯故事的主題。

第三節 文獻回顧

目前學術界關於四大菩薩的研究，有以下幾個偏重方向，一、從四大菩薩的信仰發展過程來探究佛教中國化與世俗化的歷程；二、從經典角度來探究菩薩思想；三、對石窟壁畫以及經變圖中菩薩造像進行圖像研究；四、對石窟雕像進行歷史源流和造像風格比對研究；五、關於菩薩感應故事的研究。截至目前為止，在筆者收集到的資料裡，關於四大菩薩因應時代需求的現代藝術創作方面的研究僅有幾篇關於夏荊山居士佛畫創作方面的研究，另有部分關於菩薩像的研究論文，而這些造像基本是單尊菩薩像，從佛教儀軌出發，結合過去造像的風格，重新整合而成。在與圖文書結合的相關四大菩薩研究，至今還在缺失當中。因此本論文將從佛菩薩故事的插圖藝術出發，來探究如何達到圖文互攝，完成透過故事來傳達道理的過程。因此，本文擬以從三個方面來進行文獻探討，第一、四大菩薩圖像研究相關論文；第二、四大菩薩故事研究相關論文；第三、佛教（四大菩薩）圖畫書研究相關論文。

一、四大菩薩圖像研究相關文獻

縱觀佛教藝術史的發展，佛教圖像從「無佛像時期」到融入世界各地的文化，在這漫長的過程中不僅成為每一個時代的審美對象，而且成為信仰的載體，讓人們從此開始了解和深入佛教。

在張文玲〈佛教造像從無到有的演變〉一文中不僅從各方面研究系統整理關於菩薩的定義，也從歷史角度探討了佛、菩薩圖像出現的時空背景並推測菩薩風格形象的呈現依據可能是來源於貴霜王朝時期歐亞草原地區貴族和富商的審美觀以及當地草原民族對於服飾審美的要求。¹⁴

根據魏道儒在〈觀音信仰的性質、發展與傳播〉一文，早期觀音經典中的觀音形象有華

¹²顧正萍、黃培青著，《文學概論》，（臺北：五南圖書，2015年），頁279。

¹³同註12，頁280。

¹⁴張文玲，〈佛教造像從無到有的演變〉，《香光莊嚴》第103期，（2010年12月），頁4-31。

嚴類經典和法華類經典塑造。《華嚴經》中記載了觀音菩薩弘法的地點以及修行法門，但尚未明確和具體化菩薩拯救眾生的職責。《法華經·普門品》中描述的觀音形象側重在菩薩救難的具體內容。¹⁵在早期經典中觀音菩薩以男性形象出現，傳入中土後，在南北朝後期開始出現女性形象並盛行於唐以後。¹⁶

邵于婷等在〈隋唐至明清之觀音佛像造形研究〉一文對隋唐宋、遼金元、明清時代背景以及各個時代觀音造像所使用的主要材質以及外部特徵進行分析，總結出不同時期菩薩塑像的特徵，以此來說明在保留菩薩慈悲的精神內涵前提下，為因應社會變遷與生活需求，人們根據當下時代的審美觀創造出千變萬化的觀音形象。¹⁷

董郡惠在《丁雲鵬之〈觀音二十二聖相〉之研究》一文從分析明代的經濟結構、社會形態、文化思潮以及畫家丁雲鵬的生平出發，然後以丁雲鵬《觀音二十二聖相》畫譜的六個版本為對象，對比研究不同版本中水月觀音、白衣觀音、送子觀音、馬郎婦觀音（漁籃觀音）不同特徵，總結出後代畫譜中觀音的轉變基於前代的造型並詮釋這些改變背後的意涵並探討視覺文化中的大眾文化如何與佛教思想及修行互動，創作出通俗藝術作品將佛教思想滲透到整個社會。¹⁸

郭益悅在《唐宋觀音形神美之研究—以龍門石窟與大足石刻為例》一文從哲學、藝術、宗教、人生角度來審視這些理念對佛菩薩造像的影響。論文分析觀音信仰源流並梳理觀音法門及修持關鍵。以及從信仰發展的歷程來研究觀音造像藝術在不同時期的特色，考證經典依據和象徵意義。最後在唐宋兩個朝代的歷史背景下分析兩個極具代表性的石窟中觀音造像的不同特徵對於時代精神的反應。¹⁹

關於文殊菩薩圖像相關研究，孫曉崗的《文殊菩薩圖像學研究》一書是目前關於文殊菩薩最全面、最系統的階段性研究成果。第一章對描述經典儀軌中對文殊形象和性格；以及維摩經變相、華嚴經佛教藝術中的文殊圖像與密教藝術的千手千鉢文殊形象、騎獅文殊圖像的起源與流變，新樣文殊圖像的出現以及如何流入敦煌。第二章對新樣文殊的歷史、流變以及五臺山寺院的文殊造像、敦煌佛教藝術中的新樣文殊圖像進行分析研究。第三章展開對新樣文殊圖像的研究，從新樣文殊圖形成的歷史背景，將五台山化現圖與新樣文殊圖比較，分析

¹⁵魏道儒，〈觀音信仰的性質、發展與傳播〉，《唐宋佛學》，（北京：中國社會科學出版社，2017年），頁111。

¹⁶楊維中等著，《中國佛教百科叢書6：儀軌卷》，（高雄：佛光文化，1999年），頁375-376。

¹⁷邵於婷等，〈隋唐至明清之觀音佛像造形研究〉，《南華大學應用藝術與設計學報》第1期，2006年7月，頁43-51。

¹⁸董郡惠，《丁雲鵬之〈觀音二十二聖相〉之研究》，（宜蘭：佛光大學佛教學係碩士論文，2013年7月）。

¹⁹郭益悅，《唐宋觀音形神美之研究—以龍門石窟與大足石刻為例》，（臺北：中國文化大學哲學系博士論文，2013年12月）。

不同造型的新樣文殊圖。第四章比較研究各區域的文殊圖像；第五章論述五臺山信仰在日本發展情況。第六章總結佛教藝術中文殊圖像的各種問題以及在佛教傳播中的地位並與觀音信仰做比較，闡明為什麼文殊信仰被觀音信仰取代的原因。²⁰

孫政賢在《文殊師利菩薩之圖像研究創作》一文首先從歷史角度對漢傳、藏傳各種文殊圖像的基本造型做圖像分析，然後從藝術社會學、藝術人類學和中國傳統藝術哲學思維來檢視菩薩造型藝術所體現的精神內涵。在此基礎上歸納整理出合適的圖像元素進行重新設計和創作。作者在文中肯定本土化民間特色的文殊菩薩圖像擴大了文殊圖像系統，體現了信仰傳播過程中的包容性與融合性。²¹

楊筱筠在《「文殊因緣」—楊筱筠繪畫創作研究》一文從經典描述、以及造像的區域差異等多面向梳理文殊菩薩造型藝術整體和細節特徵。並設立章節討論〈文殊菩薩的精神意涵與啟發〉，但內容不夠深入。文中作者提出佛教的圖像系統為因應當地的風土民情和特殊的環境以及發揮畫師們個人的藝術創造性，在配合經典教義的基礎上必須意識到要從「聖像學」的理念向「圖像學」發展。這也是文殊菩薩從印度傳入中國之後，出現了各種不同於過去的變化造型的原因。作者以此為切入點進行此篇以文殊為因緣的創作探討和研究。²²

王岳在《藏傳佛教文殊菩薩造像研究》一文對藏傳佛教中不同時期、不同風格、不同樣式的文殊菩薩造像從宏觀總述、微觀對比進行圖像學研究，梳理不同時期、不同風格流派的發展規律，以此來解析藏傳佛教裡文殊造像的文化現象。²³另有期刊論文幾篇。陳霞的〈石窟造像中文殊菩薩形象的演變〉一文分析石窟中最初的胡式文殊式樣乃至中國化後的文殊造型並歸納出促成改變的原因。²⁴

孫曉崗在〈文殊圖像及信仰中國化表達形式研究〉一文分析極具歷史價值。作者系統研究印度文殊到中國文殊發展過程中菩薩圖像的演變，從造型推測造像產生的年代以及造像的依據，譬如騎獅文殊的形象大概出現於北齊時代，結跏趺坐、著菩薩裝的文殊造型可能源於唐代中晚期，而且洞察到不同組合的文殊菩薩造像形式體現的信仰中心和宣揚內容不盡相同，為後續的菩薩圖像創作和研究而分析提供了充分的史料參照基礎。

林偉正在〈五臺山文殊騎獅像的宗教圖像歷史與視覺文化分析〉一文中對「宗教圖像」特別定義為「存在於宗教體系中能傳達其宗教內涵的圖像」。基於此，當宗教體系或內涵在歷

²⁰孫曉崗，《文殊菩薩圖像學研究》，（蘭州：甘肅人民美術出版社，2007年1月）。

²¹孫政賢，《文殊師利菩薩之圖像研究創作》，（高雄：東方設計大學文化創意設計研究所碩士論文，2013年1月）。

²²楊筱筠，《「文殊因緣」—楊筱筠繪畫創作研究》，（臺中：國立臺中教育大學美術學士碩士論文，2018年7月）。

²³王岳，《藏傳佛教文殊菩薩造像研究》，（拉薩：西藏大學藏族雕塑史論研究碩士論文，2018年4月）。

²⁴陳霞，〈石窟造像中文殊菩薩形象的演變〉，《文殊研究》第96期（2008年3月），頁37。

史中發生改變時，與之相應的宗教圖像也會隨著改變。因此當宗教圖像產生了時期性的變化，暗示其所服務的宗教內涵也發生了改變。作者還特別強調宗教圖像不應單純作為一種視覺再現，被動地被閱讀、被詮釋，其本身作為某些物質和精神的載體，透過不同的視覺方式，可以主動闡釋圖像的內容。圖像同時扮演信仰傳遞的重要角色或成為信徒間接朝拜的方式，如敦煌 61 窟對五臺山朝山進香場景的複製，以最合理且實際的方式，讓另一個空間的信徒在虛擬空間裡提供相對全面的感官體驗，完成禮拜五臺山和供養文殊菩薩。乘云的文殊騎獅像是五臺山佛教圖像的重要標志之一。作者以此為研究對象，其背後離不開五臺山文殊信仰歷史發展以及聖山定位的指標。²⁵

地藏圖像的類型極為豐富，根據河源由雄發表〈敦煌畫地藏圖資料〉(1974)一文根據龍門石窟的造像題記，將中國地藏信仰的發展分為三個時期即：修行僧地藏、救濟六道的地藏、結合淨土信仰並死後世界救濟的地藏。²⁶ 據研究推測，在佛教造像中可能僅次於觀音圖像。²⁷

張總在《地藏信仰研究》一書的第三章〈地藏菩薩的造像與繪畫圖像〉當中指出，經典作為聖典具有一定的穩定性。相對而言，圖像更為反應地藏菩薩信仰的源流演變狀況。初唐時期是地藏菩薩像最初出現的階段，主要有佛像裝、菩薩形、沙門形三類。但主流形貌是沙門形，其中有兩個主要的分支，一個是沙門形披帽地藏，大約出現於晚唐直至南宋非常流行，另一分支是地藏化現金喬覺的金地藏出家僧相，在這一部分，常見乘著神獸諦聽，頭戴五佛冠，披袈裟的地藏形象。除了單尊像之外，另有地藏與觀音合龕、地藏與十王組合的圖像。圖像的多樣性發展不僅豐富了原有的圖像系統，也體現了信仰深入人心的程度。²⁸

關於普賢菩薩圖像相關研究，筆者目前找到的論文專門對普賢菩薩圖像進行研究的碩士論文一篇，期刊論文四篇。在鄭麗梅《事以理成，理以事顯普賢形象略考》一文中，作者從菩薩名號釋義和與菩薩相關經典出發，來考究漢傳和密教普賢形象所代表的意義。作者確定菩薩形象的塑造非天馬行空，必須遵循經典儀軌，使得造像與佛法義理契合。與佛經出入之處則是因為受當時社會的審美傾向影響之外，也體現出人們內心的認知能力對於經典的補充。因應時代需求的調整和變化，菩薩隨緣示現，令眾生歡喜，並使得眾生心生正見，導入正行，

²⁵林偉正，〈五臺山文殊騎獅像的宗教圖像歷史與視覺文化分析〉，《藝術學研究》創刊號第 1 期，(2019 年)，頁 84-101。

²⁶轉引自，釋見徽，《唐宋時期地藏菩薩像研究》，(成都：四川大學考古與博物館學碩士論文，2006 年)，頁 9。

²⁷尹文漢，《地藏菩薩圖像學研究》，(北京：宗教文化出版社，2017 年 3 月)，頁 314。

²⁸張總，《地藏信仰研究》，(北京：宗教文化出版社，2003 年 3 月)，頁 346-352。

也是大慈大悲的體現。²⁹

另有一篇是有關畫作技藝風格的傳承與創新研究方面，在賴賢宗先生的〈普賢菩薩行法與夏荊山畫作之中的普賢菩薩〉一文當中，作者從天臺、華嚴、唐密系統來闡明普賢菩薩的行法並由此來闡釋夏荊山畫作中的普賢菩薩圖像及其意義，經典內容成為造像的依據。在闡釋的過程中，作者將夏荊山的畫作與過去歷史時期的雕塑或壁畫進行比較，從中找出現代與傳統之間的繼承關係。從圖像的象徵意義挖掘出不同經典當中對於普賢法門的描述。³⁰

其他以普賢菩薩為主圖像方面的研究並不多見，但根據陳清香的〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉一文，關於文殊普賢二菩薩的圖像畫題在唐代已經很普遍，在宋朝之後常見於石窟、佛寺，乃至明清之際，二菩薩形象成為佛寺壁畫的必備題材，但相關論文研究不多。在該文中作者追溯傳統佛畫上的文殊普賢圖像，探究圖像代表的法義與畫風的演變。然後將夏居士的五十餘組文殊普賢菩薩像分類為三，³¹從二菩薩畫作的佈局結構、畫風等方面來分析夏荊山文殊普賢菩薩像的圖像源流及創新。³²

此外，關於普賢菩薩圖像研究的文章多見於期刊論文。在幹鳴豐與但強〈峨眉山普賢菩薩造像群的歷史考察〉一文針對唐、宋、明、清直至二十一世紀峨眉山上普賢菩薩造像歷史過程與典型個案進行簡略地分析來見證普賢信仰在峨眉山道場的發展和演變。³³內容上只針對雕塑，沒有繪畫部分的內容，也沒有圖像輔佐內容陳述，讀者難以在形象上去思維理解畫面的內容。

在張書彬〈中古法華信仰新圖像類型之考釋--以榆林窟第3窟《曇翼感普賢菩薩化現女身圖》(擬題)為中心〉一文，對榆林窟普賢變內容的分析，可作為本論文研究《圖文書》中曇翼法師感普賢示現事迹的參照文本來理解現代改編的優劣之處。³⁴

綜上所述，從已有代表性的文獻探討可以看出佛教藝術的創作過程是將抽象的教義具體化，讓人們更加理解佛教的思想，只是因為每個時代的政治、經濟等各種因素的差異，大眾

²⁹鄭麗梅，《事以理成，理以事顯普賢形象略考》，（成都：四川大學宗教學碩士論文，2006年）。

³⁰賴賢宗，〈普賢菩薩行法與夏荊山畫作之中的普賢菩薩〉，《夏荊山藝術論衡》第十期，2019年，頁47-75。

³¹陳清香，〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉，《夏荊山藝術論衡》第八期，2019年，論文第8頁：一者，作為釋迦像的左右脇侍菩薩，二者，為單尊像的文殊或普賢像，三者，以文殊或普賢為主尊的群像。

[http://www.xjsacf.com/TW/imgShowroom/3-20191227_夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析%20\(自動儲存\).pdf](http://www.xjsacf.com/TW/imgShowroom/3-20191227_夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析%20(自動儲存).pdf)

³²同註31，《夏荊山藝術論衡》第八期，2019年，頁碼未標示。

³³幹鳴豐、但強，〈峨眉山普賢菩薩造像群的歷史考察〉，《阿坝師範高等專科學校學報》第29卷第2期（2012年6月），頁38-40。

³⁴張書彬，〈中古法華信仰新圖像類型之考釋--以榆林窟第3窟《曇翼感普賢菩薩化現女身圖》(擬題)為中心〉，《中國美術學院學報》第12期（2019年），頁22-30。

文化在與佛教思想交匯的過程中，產生出不同的作品，影響了佛菩薩像的外在美和內在美。在此基礎上，儘管不同朝代佛菩薩外在的差異，彼此之間依然存在了不可忽視的繼承關係。從造像的數量多寡和藝術風格，從中也可以看出哪個年代特別尊崇普賢菩薩，或是文殊、觀音，或地藏。但值得特別注意的是，佛像隨著佛教經典從印度傳到中國，又從中國的一個區域發展到另一個區域，都必須根據眾人的心理需求塑造深入人心的形象，才能有效的接引更多人認識佛教、了解佛教到深入佛教。同理可證，在二十一世紀的佛教圖像，需要加入當代元素，人們方才感覺佛教所談的出世思想不是遙不可及，好的藝術作品可以讓讀者體悟到出世與入世的不二，基於現實又能超越生活的境界。但目前在現代創作研究方面尚未開啟大規模的風氣，相關論文研究也很少。這也是筆者以《圖文書》為研究對象的目的之一，希望從當代美學和現階段社會背景角度來研究圖像和故事內涵是否適切當代人的審美觀和心理需求。

二、四大菩薩故事研究相關文獻

從筆者目前收集的文獻來看，關於四大菩薩故事研究的相關文獻可歸類為一下几類。一為與四大名山山志中對於四大菩薩顯現故事的記錄研究；二為民間寶卷對於菩薩本生故事的改寫以及感應故事的記載和追溯研究；三是歸納佛典中菩薩故事針對菩薩形象進行歸納整理並探究菩薩度眾的善巧方便。四大菩薩故事相關研究論文基本屬於以上三大類。就筆者目前收集的文獻來看，最多的屬觀音與文殊菩薩，地藏菩薩次之，普賢菩薩故事研究的文獻相對較少。

方鄒怡在《明清寶卷中的觀音故事研究》一文中將寶卷中的觀音故事按主題歸納為女性修行、遊歷地獄、送子予人、善惡報應、度脫試煉、指引救助等六種並探討故事情節，另外對故事主角妙善公主、白衣觀音、漁籃觀音、南海觀音、觀音老母等典型形象進行分析來研究觀音菩薩的「隨類化度」之善巧方便。³⁵

陸春雄《《觀音慈林集》研究》一文先從文獻探討分析觀音信仰的由來，以及觀音在亞洲的傳播和發展。然後就《觀音慈林集》的上下卷內容分述，在上卷十一部經典節選中對菩薩修行的本生故事進行情節分析並融合修行法門進行義理研究，接下來對《慈林集》下卷當中的感應故事和靈驗故事的敘事脈絡和敘事特色進行分析故事的文學價值，最終將故事精神全部回歸經典，呼應菩薩慈悲濟世的本懷以及故事創作背後的教育意義及思考啟發。³⁶

³⁵方鄒怡，《明清寶卷中的觀音故事研究》，（花蓮：國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2002年）。

³⁶陸春雄，《《觀音慈林集》研究》，（高雄：國立中山大學中國文學系碩士論文，2003年6月）。

釋德律的《五臺山文殊信仰的宣揚—《古清涼傳》的研究》內容傾向於山志類研究，文章以慧祥的《古清涼傳》為研究對象，對《古清涼傳》的結構有一個明確的分析：從《華嚴經》〈菩薩住處品〉說明文殊應化五臺山的緣由以及五臺山有「清涼山」之說的依據；接著對五臺山的地理環境進行描述，確定其地理位置，展開對與信仰歷史的分析，進而探討五臺山文殊信仰源流與歷史的記敘以及文殊示現事跡與弘化的功德利益；接著分別從中臺、東、西、南、北諸臺對文殊菩薩的伽藍勝跡進行介紹；最後從文殊菩薩與信眾感通事跡來宣揚文殊信仰。釋德律的這篇論文對於《圖文書》研究的價值所在：筆者可以從中了解菩薩在五臺道場的事跡來對故事發生的場景有清晰的認識。³⁷

邱仲勇的《北宋五臺山「文殊顯化」感應研究》一文從趙宋朝廷的皇權護持與北宋時期文殊信仰的僧俗二眾共同支持五臺山佛教寺院建設，來探討五臺山佛教復興的外圍歷史背景。然後進入論文的核心研究--《廣清涼傳》與《續清涼傳》，兩本專屬分別記載文殊菩薩五臺山顯相與化用的故事，來強化宗教宣傳的可信性、驗證性與神聖性。這兩本書的影響極為廣大，使得五臺山文殊聖山信仰傳遍中土、西藏、日本等亞洲國家，形成北宋亞洲文殊信仰文化圈。故事的沉澱累積成為傳統，將五臺山塑造成為僧信信仰的聖山。³⁸

黃馨儀的《漢譯佛典文殊故事中的女性形象》一文對印度佛典與中國文殊故事比較，發現以女性示現的文殊僅出現在中土文殊故事中。作者對漢譯佛典裏的女性文殊故事梳理，分類為負面和正面兩種；而中國故事中的文殊化女身形象中國故事中的文殊化女身形象又分為考驗型，比如乞食貧女；或照顧型；或神異型-放光神尼等。從這些文殊化身的故事中，可以看出菩薩與不同類型的中國女性形象的疊合，這也是印度佛教本土化的一個體現。最後作者對漢譯佛典文殊故事中的敘事手法和人物刻畫進一步詳細論述。³⁹

尹富〈中國文學中的地藏故事〉先從經典探討地藏菩薩的本生故事，然後就地藏信仰在中國興起並不斷中國化的過程中產生的以文言短篇小說、戲劇、白話小說、寶卷等藝術形式表現的地藏故事進行分析研究，將地藏故事分為救濟型和本生型兩類，並確定這些故事的演變豐富了中國文學和神話的內容。⁴⁰

陳錦霞在《地藏菩薩感應故事研究》一文蒐集並按照朝代分類來自佛教經典、正史、筆記、文集、志怪小說、僧人或居士紀錄與蒐集的感應故事集書、善書、佛教刊物中記載的地

³⁷釋德律，《五臺山文殊信仰的宣揚—《古清涼傳》的研究》，（嘉義：南華大學宗教學研究所碩士論文，2010年6月）。

³⁸邱仲勇，《北宋五臺山「文殊顯化」感應研究》，（臺北：國立政治大學中文系碩士論文，2013年）。

³⁹黃馨儀，《漢譯佛典文殊故事中的女性形象》，（臺北：國立臺灣大學中文系碩士論文，2012年）。

⁴⁰尹富，〈中國文學中的地藏故事〉，《興大中文學報》第二十三期文學與神話特刊，2008年11月，頁515-564。

藏菩薩故事以及金地藏應化九華山地藏道場的傳說，對之進行整理、分析、歸納、比較與詮釋來重新呈現地藏菩薩的精神面貌和宗教內涵，從中發現地藏經典對感應故事的影響，以及感應故事對於經典的不同面向的詮釋在很大程度上推動了佛教文化與地藏信仰的傳播。⁴¹

普賢菩薩故事的發生常與《法華經》的修持或與峨眉山道場相關。因此這方面的論文研究常與天台宗和華嚴宗有關聯。曾其海在〈天台宗與普賢感應〉一文明確梳理了法華信仰與普賢感應之間的關係。⁴²

丁世明在《文殊與普賢菩薩信仰在中國發展差異》一文全面梳理普賢菩薩與《法華經》和《華嚴經》修持者的感應事跡，以及僧信二眾修持普賢懺法和法華懺法往生西方淨土的靈驗事跡，在很大程度上激發了信仰者對於兩部大乘經典在修持上的信心。⁴³

從以上學者對於菩薩故事的研究來看，研究方向多偏重於對傳統故事的分析或以此來說明菩薩信仰體系在中國的形成與演變，或將故事內容回溯到經典當中的描述，鮮有人從現代社會的角度切入，以現代人能理解的方式重新詮釋經典；且過往的研究多側重於從單個菩薩分析，沒有將四大菩薩作為一個整體來思考研究。此外，學術界對於經典故事改編方面的研究相對比較少，尤其是因應現代人需要的故事改編還有待被創作和發覺。

三、佛教（四大菩薩）圖畫書相關文獻

筆者試圖尋找四大菩薩圖畫書相關研究文獻，目前還在缺失當中。目前找到三篇關於佛教圖畫書研究論文。蔡鳳凰在《佛喻啟蒙——從《百喻經圖畫書》故事的「迷」與「悟」探討佛教經典對兒童教育的啟覺義涵》一文，針對佛光文化改編出版的《百喻經圖畫書》探討改編後的四十個譬喻故事是否依然含有原始佛教的四聖諦思想以及對兒童教育的價值。該論文著重於在故事內容的分析，尚未進入到圖畫的分析。⁴⁴

〈創作星雲大師〈佛陀，您在哪裡？〉繪本傳達佛教義理之研究〉的作者曾靜怡在論文當中分享其創作繪本的過程，先由文本出發，尋找相關資料了解〈佛陀，您在哪裡〉這首詩歌的創作者星雲大師信仰歷程的發展，由此塑造故事的主角，並將故事內容對照過去曾有的創作，同時作者對有七家不同出版社出版的七個佛教繪本⁴⁵風格進行分析，吸收借鑒這些繪本

⁴¹陳錦霞，《地藏菩薩感應故事研究》，（嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，2009年6月）。

⁴²曾其海，〈天台宗與普賢感應〉，《台州學院學報》第33卷第4期，2011年8月。

⁴³丁世明，《文殊與普賢菩薩信仰在中國發展差異》，（新北：華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2016年4月），頁90-93。

⁴⁴蔡鳳凰，《佛喻啟蒙——從《百喻經圖畫書》故事的「迷」與「悟」探討佛教經典對兒童教育的啟覺義涵》，（新北：華梵大學中國文學系碩士論文，2018年7月）。

⁴⁵同註44，包括：（1）圖：游智光/文：星雲大師，2014，《人間佛緣·百年仰望》，香海文化。（2）圖/文：圓性法師，2002，《鏡子》，香海文化。（3）圖：蕭湄羲/文：鄭栗兒，2007，《大師密碼J·神奇大布袋》，法鼓文

的風格和技法融入到〈佛陀，您在哪裡〉繪本的創作當中，並用問卷訪談的方式讓信徒對於〈佛陀，您在哪裡？〉繪本圖文進行反饋，從問卷分析中作者了解到將文字轉化為直觀的圖像，能夠激發非佛教徒或平時沒有閱讀習慣的族群有興趣了解佛教，並藉由藝術手段來廣弘佛法、淨化人心。⁴⁶

釋知沂在〈星雲大師《繪本心經》圖文詮釋研究〉論文先追溯《心經》的歷史淵源及般若思想，再過渡在討論《繪本心經》的文字詮釋，然後從書籍的視覺設計、符號圖像的象徵含義進行研究。但是在視覺設計上，作者只是就版面設計上閱讀動線的韻律感、圖像的敘事表現、畫面的運鏡手法進行圖像分析，並沒有深入探討畫面的構圖和色彩使用進行深入探討。

47

綜上所述，從現有關於佛教繪本研究的相關文獻來看，繪本研究相關的論文比較缺乏，在內容的深度和廣度上都有待挖掘、擴大和提升。究其原因，或許是因為研究者對於缺乏圖像研究相關知識背景，或因為沒有意識到圖像對於佛教義理研究和佛法弘傳的積極正向的推動作用，但這是一塊值得探索的研究領域。



化。(4) 圖：蟲神/文：海濤法師，2013，《海濤法師說故事繪本輯 1·慈悲、喜捨、智慧、勇敢的品德教育》，台灣生命電視、中華印經協會。(5) 圖：王崇華/文：宣化上人，2003，《人類的未來》，宣化上人法音出版。(6) 圖：莊孝先/文：朱顏，2011，《華枝春滿》，香光書香。(7) 圖：尤傳賢/文：釋心道，2001，《聽心說話》，聯經。

⁴⁶曾靜忻，《創作星雲大師〈佛陀，您在哪裡？〉繪本傳達佛教義理之研究》，(宜蘭：佛光大學產品與媒體設計學碩士論文，2017年1月)。

⁴⁷釋知沂，《星雲大師《繪本心經》圖文詮釋研究》，(嘉義：南華大學宗教學研究所，2017年6月)。

第二章「四大菩薩」故事淵源及運用

在佛滅度後大約五六百年間，西元 1 世紀左右，以菩薩信仰為其理論和實踐體系核心的大乘佛教開始興起並盛行。⁴⁸隨著各種大乘經典從印度流傳到中國，中國也開始興起菩薩信仰。菩薩信仰是大乘佛教思想的一大特色。造像風氣盛行，更是讓菩薩信仰傳播更為廣遠。⁴⁹大乘佛教思想與傳統中國山嶽崇拜文化結合，歷經唐宋元明清，逐漸形成了中國特色的佛教名山聖地。四大名山的形成在一定程度上是四大菩薩信仰中國化產生的結果。⁵⁰其中最重要的原因包括菩薩顯化靈驗事跡，此外還有引人入勝的自然風光、以及隱沒在叢林中的寺院建築等，使得四大名山逐漸成為佛教的聖地，⁵¹並成為廣大信徒在信仰上的精神依託。

四大菩薩實際代表佛教的四種觀念。觀音代表慈悲、文殊代表智慧、地藏代表願力；普賢代表實踐。每位菩薩的名號之前常冠之以大，「大悲觀音菩薩」、「大智文殊菩薩」、「大願地藏菩薩」、「大行普賢菩薩」。「大」與「菩薩摩訶薩」的意思相應，意在說明四大菩薩與一般意義上的菩薩在修證層次上的差別。根據《大智度論》卷 45〈摩訶薩品〉，菩薩為以發無上大道心普度有情衆生，⁵²其一切所修與四弘誓願相應⁵³，故名之為大。這正說明大乘佛教悲懷一切衆生的基本出發點。⁵⁴菩薩信仰的傳入改變了中土原來以少數人為主的「精英佛教」格局，菩薩示現救度的各種故事不僅為一般大眾提供了精神寄託，也為佛教的弘傳奠定了深厚的群眾基礎。⁵⁵

關於菩薩故事的來源，在本論文主要參考來自經典、僧傳、雜記、方志、靈驗記以及網絡等方面的記載，將之歸類在附錄 2，作為《圖文書》改編的參照。

本論文在第一章文獻探討部分已經就四大菩薩的圖像和故事作了系統的梳理。在本章節主要在橫向上整理菩薩名稱的由來以及相關經典的主要內容，在縱向上梳理菩薩信仰從印度

⁴⁸李利安，《觀音信仰的淵源與傳播》，（北京：宗教文化出版社，2008 年），頁 81。

⁴⁹慧明編著，《圖解：觀世音菩薩》，（臺北：海鴿文化，2014 年），頁 326。

⁵⁰尹富：《中國地藏信仰研究》，（成都：四川出版集團巴蜀書社，2009 年），頁 354-355。

⁵¹慧炬編輯室，〈中國四大聖地的形成與特色--五臺山、峨眉山、九華山、普陀山〉，《慧炬》第 608 期，（2017 年 10 月），頁 16-24。

⁵²龍樹菩薩造，後秦·鳩摩羅什譯《大智度論》卷 45〈13 摩訶薩品〉，CBETA 2020.Q4, T25, no. 1509, p. 383a22-26。

「摩訶」者，秦言大；「薩埵」，秦言心，或言衆生。是衆生於世間諸衆生中第一最上，故名為大。又以大心知一切法，欲度一切衆生，是名為大。復次，菩薩故名摩訶薩，摩訶薩故名菩薩，以發心為無上道故。」

⁵³明·真鑑述：《楞嚴經正脉疏》卷 6：「菩提心。不越三心四願。一者善心。即煩惱無盡誓願斷。法門無量誓願學。二者悲心。即眾生無邊誓願度。三者直心。即佛道無上誓願成。」（CBETA 2020.Q4, X12, no. 275, p. 347c20-22 // R18, p. 630b5-7 // Z 1:18, p. 315d5-7。）

⁵⁴韓坤，《峨眉山與普賢道場研究》，（四川省社會科學院中國哲學碩士論文，2007 年 5 月），頁 18。

⁵⁵同註 54，頁 16。

到中國的發展歷程，最後將《圖文書》中每個故事創作的依據回歸到其故事的源頭來做說明。本章節以《圖文書》已有的順序觀音→文殊→地藏→普賢來對四大菩薩的背景做一個系統的分類整理與歸納。

第一節 大悲觀音菩薩

一、名號由來

觀世音菩薩的梵文名詞是 Avalokitesvara。觀音信仰初傳到中國，從西域來的舊譯家如竺法護和鳩摩羅什將之譯為「光世音」或「觀世音」，略稱觀音，原名包含「光、觀」、「音聲」的意思。《普門品》中對「觀世音」名號的解釋源自無盡意菩薩對佛陀的發問。當眾生有煩惱時或遇到各種災難時，至心稱念菩薩名號，「觀世音菩薩即時觀其音聲。皆得解脫……以是因緣。名觀世音。」⁵⁶唐法藏法師在《華嚴經探玄記》中解釋「等觀世間隨聲救苦名觀世音」。⁵⁷由此可見「稱名解脫的救難思想」。⁵⁸梁代法雲在《法華經義記》中對「觀世音」名號做出進一步的四層闡釋：

「觀世音者可有四名：一名觀世音，正言觀世間音聲而度脫之也；二名觀世音身，即是觀眾生身業而度脫之；三言觀世意，即是觀眾生意業而度脫之也；四者名觀世業，此則通前三種。」⁵⁹

由上可知，觀世音菩薩名號在第一個層次是傳統的有求必應，聞聲救苦，重點在於「求」；第二、第三層次則是對眾生身業、意業方面的需求關照和救助；第四，則是前三種的綜合。法雲的解釋更符合大乘菩薩在智慧上的超越和普門救度的無緣大悲精神，只要眾生有需求，就會作為「不請之友」出現給與幫助度過難關。吉藏大師對於「觀世音」名號的解讀概括了以上內容：「觀是能觀之智，世音是所觀之境，境智合題名觀世音也。」⁶⁰即以「自身能觀之智，觀其所觀之境，達到境智合一、能所不二、能所雙亡後證見自性。」⁶¹後來，唐人因避諱唐太宗李世民而略稱觀音，後人沿用至今。又因為印度觀音信仰受婆羅門自在天崇拜的影響，⁶²七世紀玄奘大師將舊譯「觀世音」改為「觀自在」，或「觀世自在」。通常從印度直接傳入中國

⁵⁶姚秦·鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》卷7〈25 觀世音菩薩普門品〉，CBETA 2020.Q4, T09, no. 262, p. 56c6-9。

⁵⁷唐·法藏述，《華嚴經探玄記》卷19，CBETA 2020.Q4, T35, no. 1733, p. 471c12-13。

⁵⁸釋心悅，〈隋代敦煌《普門品》變相的藝術表現及其信仰研究〉，《佛學研究》第1期，2019年，頁314。

⁵⁹梁·法雲撰，《法華經義記》卷8〈24 觀世音品〉，CBETA 2020.Q4, T33, no. 1715, p. 678a5-9。

⁶⁰隋·吉藏撰，《法華義疏》卷12〈25 觀世音菩薩普門品〉，CBETA 2020.Q4, T34, no. 1721, p. 624c8-9。

⁶¹唐嘉，〈試論觀音信仰的宗教文化結構〉，《貴州社會科學》總253期第1期，2011年1月，頁131。

⁶²徐一智，〈從六朝三本觀音應驗記看觀音信仰入華的調適情況〉，《成大歷史學報》第43期，2012年，頁57-126。

的經典中菩薩名號都以「觀自在」或「觀世自在」出現。翻譯名稱異同反應信仰傳入路線的不同。在《佛說最上根本大樂金剛不空三昧大教王經》中對「觀自在」的解釋為：

「譬如妙色蓮，處泥常清淨，貪瞋癡本性，無染亦如是。所有一切法，應如是觀察，諸法本清淨，當滅諸煩惱。常在諸三昧，成佛一切智，證如是法已，是名觀自在。」⁶³

意思是菩薩不會染著貪嗔癡，就像美麗莊嚴的蓮華，即便處於淤泥也能保持自身的清淨；對於法界一切現象作如實觀，不因分別執著煩惱而能常住三昧正定，因定生慧，而證得如佛一樣圓滿的智慧。因此稱之為「觀自在」。「觀世自在者，觀世界而自在拔苦與樂也」⁶⁴，自在觀察世間眾生的需要，能夠與樂拔苦。觀音菩薩不僅自己諸根調服，自在觀察世間萬象，還能「令一切有情，皆得大自在。」⁶⁵其自身就是智慧與慈悲的結合。「於事理無礙之境，觀達自在，故立此名，⁶⁶又應機往救，⁶⁷自在無關，故以此名，前釋就智，後譯就悲。」⁶⁸智慧在於能夠理事圓融地觀機逗教，悲心在於將眾生視為自己，去解決他們的問題。

關於菩薩身份的由來，《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》記載觀音菩薩是古佛再來，名號為「正法明如來」。⁶⁹此外，在不同經典中又有三種記載：⁷⁰《悲華經·授記品》記載菩薩遠古在因地修行因大發慈悲心而蒙佛授記名為觀世音；⁷¹《楞嚴經·耳根圓通章》中菩薩自述往昔在觀音如來座下以聞思修入三摩地證得耳根圓通而被授記為觀世音；⁷²《法華經·普門品》，因菩薩能聞聲救苦，以此因緣名為觀世音。⁷³

⁶³宋·法賢譯，《佛說最上根本大樂金剛不空三昧大教王經》卷2〈4 清淨諸煩惱三昧大儀軌分〉，CBETA 2020.Q4, T08, no. 244, p. 792a23-29。

⁶⁴蔡新法，《中國石窟造像之研究—造像題材與風格之探討》，（高雄：供學出版，1985年），頁174。

⁶⁵同註63，卷5，CBETA 2020.Q4, T08, no. 244, p. 808a7-8。

⁶⁶明·宋濂文句，《般若心經解義節要》，CBETA 2020.Q4, X26, no. 535, p. 805b10-11 // R41, p. 800a1-2 // Z 1:41, p. 400c1-2。

⁶⁷宋·惟慤科可度箋，《楞嚴經箋》卷6，CBETA 2020.Q4, X11, no. 271, p. 1020b2 // R89, p. 147a14 // Z 1:89, p. 74a14。

⁶⁸轉引自，蔡新法：《中國石窟造像之研究—造像題材與風格之探討》，（高雄：供學出版，1985年），頁174。

⁶⁹唐·伽梵達摩譯：《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》：「善男子！此觀世音菩薩，不可思議威神之力，已於過去無量劫中，已作佛竟，號『正法明如來』，CBETA 2020.Q4, T20, no. 1060, p. 110a10-12。

⁷⁰同註49，頁14。

⁷¹北涼·曇無讖譯，《悲華經》卷3〈諸菩薩本授記品〉原文：「善男子！爾時，寶藏佛尋為授記：『善男子！汝觀天人及三惡道一切眾生，生大悲心，欲斷眾生諸苦惱故，欲斷眾生諸煩惱故，欲令眾生住安樂故。善男子！今當字汝為觀世音。善男子！汝行菩薩道時，已有百千無量億那由他眾生得離苦惱，汝為菩薩時，已能大作佛事。』（CBETA 2020.Q4, T03, no. 157, p. 186a8-10）

⁷²唐·般刺蜜帝譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》卷6，CBETA 2020.Q4, T19, no. 945, p. 128b15-18。

⁷³姚秦·鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》卷7第25品，CBETA 2020.Q4, T09, no. 262, p. 56c2-6—p. 58b3-7。

觀音菩薩以「大悲」著稱，其緣由有幾個。其一，自唐代傳入《千手經》之後，千手觀音信仰在中國迅速流行，「大悲」一詞用於專指千手千眼觀世音菩薩。此外，《華嚴經》中特別提到觀音成就大悲行解脫門。「大悲」是觀音菩薩的修行法門。

二、菩薩精神及其信仰

從經典和考古遺跡印證觀音信仰最早可追溯到西元 2 世紀的古印度。⁷⁴ 根據譯經史考察，東漢時期，與觀音信仰相關的佛教思想已經傳到了中國。⁷⁵「觀音信仰的最初出現與《法華經》密切相關。」⁷⁶西晉竺法護譯出《光世音普門品》之後，「救難型」觀音信仰開始被人們認識，但是早期印度經典中關於觀音菩薩各種「黑風海難」、「羅剎鬼難」等各種觀音救難的故事傳入中國由於缺乏本土化的案例難以說服當地民眾使得信仰不能廣為流傳。後六朝時期有人將各種觀音靈驗故事匯集成冊，幫助了觀音信仰在中國的調適並推動「救難型」觀音信仰在中土的傳播並為當時在戰亂社會中生存的民眾迅速接受，充分發揮宗教社會關懷的功能。⁷⁷隨後東晉南北朝時期大量淨土經典的輸入，直到「淨土三經」的確立，「淨土型」觀音形象在中土開始形成。⁷⁸北魏高僧曇鸞和道綽以及隋代高僧將淨土觀音與救難觀音結合，使得觀音信仰為更多民眾認同和信奉並扎根於中國社會。唐代善導大師繼承前輩的思想，調合救難型觀音信仰和淨土型觀音信仰，推動了淨土法門的發展，並形成「家家彌陀，戶戶觀音」的盛況。

在唐開元年間，大量密教觀音經典的翻譯⁷⁹，豐富和發展了觀音信仰的內涵。⁸⁰在東晉南北朝時期，大量般若經典的輸入，鳩摩羅什譯《大智度論》成為「般若型」觀音信仰的理論依據。唐貞觀時期玄奘大師所譯《般若波羅蜜多心經》使「般若型」觀音信仰成為重要的信

⁷⁴同註 49：西元 185 年西域僧人支曜漢譯佛典《成具光明定意經》首次提到「觀音」名號。在西元 228 年和 252 年支謙和康僧鎧分別譯出《方等首楞嚴經二卷》和《無量壽經二卷》，裡面有提到觀音信仰和觀音寺名字。這些經典來到中土之前已經存在於印度，說明觀音信仰在西元 2 世紀左右就已存在於印度地區。（臺北：海鴿文化，2014 年），頁 318。

⁷⁵柯亞先，蔡顯榮：〈觀音信仰起源與傳播之研究：從相關文創商品談起〉，《亞東學報》第 37 期，（2017 年 12 月），頁 139。

⁷⁶郭子睿，〈從敦煌圖像看唐代觀音信仰的成熟〉，《西部學刊》第 8 期，2017 年，頁 46。

⁷⁷同註 75，頁 150。

⁷⁸同註 75，頁 150。

⁷⁹同註 76，頁 51：菩提流支譯出《千手千眼觀世音姥陀羅尼經》，玄奘譯出《不空羂索神咒心經》、《十一面觀世音神咒心經》，義淨譯出《佛說觀自在菩薩如意心陀羅尼咒經》，實叉難陀譯出《觀世音菩薩秘密藏神咒經》，金剛智譯出《千手千眼觀世音菩薩大身咒本》、《千手千眼觀自在菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼咒本》；不空譯出《十一面觀自在菩薩心密言念誦儀軌經》、《觀自在菩薩如意輪念誦儀軌》、《千手千眼觀世音菩薩大悲心陀羅尼》。

⁸⁰同註 76，頁 49-51。

仰的形態之一。約在西元七世紀，「般若型」觀音在中國輸入完成。⁸¹隨著體系的完善和內涵的豐富，觀音信仰在唐代趨於成熟並廣泛流行於民間社會。⁸²從五代到宋、元、明、清，觀音逐漸中國化，發展成為百姓心中的慈悲女神。⁸³在宋朝之後儘管佛教進入衰退時期，但觀音信仰繼唐代之後繼續流行。⁸⁴

普陀山的得名，大概始於五代，因「不肯去觀音院」的建立而成為觀音菩薩的道場。⁸⁵普陀山一名的由來可以對應到《華嚴經》〈菩薩住處品〉中對觀音修行場所的命名與描述，後人將之視為南印度海濱的補怛洛迦山。為滿足信徒的虔誠和渴望在中土建立菩薩說法宮殿，中國人大膽地以浙江梅岑山取代南印度的補怛洛迦山。⁸⁶普陀洛迦乃補怛洛迦梵音的異譯，意譯為白華；而普陀山則是普陀洛迦的簡稱。普陀山成為國家承認的觀音道場始於宋朝元豐年間政府賜寺額後。明代普陀山屢廢，多方經營方才有今天的規模。⁸⁷明清之後普陀山正式成為觀音信仰的中心。⁸⁸

塑造觀音菩薩形象的經典幾乎遍及般若、華嚴、法華、密教等所有經典。⁸⁹《法華經·普門品》呈現的是菩薩的觀智、普門救度、菩薩的施無畏精神以及神通自在。⁹⁰這樣的菩薩精神特質在魏晉南北朝時期被一般社會大眾廣為接受。在魏晉南北朝時期譯出的其他觀音經典⁹¹都呈現了觀音菩薩能夠解脫諸厄的神通力，使得觀音信仰在社會各階層開始廣為流傳。⁹²當時廣泛使用的法門是稱名念誦菩薩名號，或誦持經典。信眾因為靈跡事件而更堅信菩薩大慈大悲的「現實性關懷」。⁹³普門示現體現了菩薩無我的智慧，救苦救難是菩薩對外利他的

⁸¹同註 75，頁 148-149。

⁸²同註 76，頁 46。

⁸³同註 49，頁 330。

⁸⁴佐伯富著，陳舜平譯，〈近世中國的觀音信仰〉，《圓光佛學學報》，頁 427。

⁸⁵普渡行者，〈四大名山之一-普陀山〉，《內明》第 33 期，1974 年 12 月，頁 20-21。日僧慧諤來華朝五台山見有觀音像一尊，心生歡喜，想要帶回日本供奉；但又恐寺方不許，不問而取。買船東歸，船被鐵蓮花阻滯周旋於普陀沿岸，諤懺悔，祈願在船隻停止之處建造寺宇供養聖像。舟止於潮音洞。慧諤捨舟登岸，傍山建造了「不肯去觀音院」。

⁸⁶李利安，〈觀音信仰的中國化〉，《山東大學學報》第 4 期，2006 年，頁 67-68。

⁸⁷徐一智，〈明代政局變化與佛教聖地普陀山的發展〉，《玄奘佛學研究》第十四期，2010 年 8 月，頁 31，頁 74。

⁸⁸陳佳利，《觀音類寶卷研究》，（上海：上海師範大學宗教文獻學碩士論文，2019 年 5 月），頁 19。

⁸⁹魏道儒，〈觀音信仰的性質、發展與傳播〉，《唐宋佛學》，（北京：中國社會科學出版社，2017 年），頁 110。

⁹⁰曾德青，〈魏晉南北朝觀音信仰之研究〉，（臺北：國立台灣師範大學國文學係碩士論文，2011 年 6 月），頁 67-71。

⁹¹同註 90，經典包括：羅什譯《摩訶般若波羅蜜大明咒經》，東晉竺難提譯《請觀世音菩薩消伏毒害陀羅尼咒經》，劉宋曇無竭譯《觀世音菩薩授記經》，北涼曇無讖譯《悲華經》，北周闍那崛多譯《添品法華經觀世音菩薩普門品》，北周耶捨崛多譯《十一面觀世音菩薩神咒經》等十部，頁 147。

⁹²同註 90，頁 147。

⁹³同註 90，頁 149。

宗教實踐。在向內自利的修行方面則是《楞嚴經》中所說的自證耳根圓通法門，「圓滿覺慧，淨覺解脫」。⁹⁴此法門的修證過程亦是透過聞思修，

「聞、所聞盡，盡聞不住，覺、所覺空，空覺極圓，空、所空滅，生滅既滅寂滅現前」⁹⁵

聖嚴法師對此修行法門的解釋是，「先聽有聲之聲，然後聽無聲之聲」，當聽的功夫不得力時，以思的方法來維繫心情的平和，不論時空持之以恆地修下去。⁹⁶

透過「返聞聞自性」而離開對於聲塵的執取，來體悟內心的寂靜無生，不斷練習，提升境界，最後達到「上合十方諸佛本妙覺心，與佛如來同一慈力」、「下合十方一切六道眾生，與諸眾生同一悲仰」。⁹⁷諸佛言教皆從大悲心流出。菩薩道的修行過程對於眾生的教化和引導需要注意上契諸佛之理，下契眾生之機。了解眾生的根機，又必須建立在理解眾生的苦樂悲歡的基礎上。觀音菩薩聞聲救苦的功德可謂是耳根圓通修成正果的妙用，從有聲之聲和無聲之聲當中聽出眾生的需要，因而變現種種方便讓他們離苦得樂。此外，觀音菩薩在《華嚴經·入法界品》中自述其大悲行誼，菩薩恆住大悲行門，隨緣應化，或以四攝法，或以妙色身、四威儀，或以言辭善巧的音聲攝取眾生，或以神通令眾生入佛知見，遠離怖畏、發菩提心乃至證得究竟的佛果。⁹⁸

由上可知，《法華經·普門品》、《華嚴經·入法界品》、《楞嚴經·觀自在菩薩章》對觀音法門的描述成為觀音信仰的理論基礎。另外，密教當中與觀音菩薩相關的經典也有很多部，如《千手經》、《如意輪陀羅尼經》、《十一面觀世音神咒經》、《葉衣觀自在菩薩經》、《不空羂索陀羅尼經》等。⁹⁹這些經典為延伸觀音形象和觀音法門修行提供了理論依據。從以上可知，塑造觀音菩薩形象的經典是顯密佛教共同創造的結果。觀音菩薩的思想和形象在漢藏兩地都被廣大民眾普遍接受，都離不開這些經典中所表述的佛教義理。

⁹⁴林淑娟，《觀音法門之研究－以三部觀音經典為主之探討》，（嘉義：南華大學宗教學研究所碩士論文，2016年12月），頁57，頁61。

⁹⁵同註72，卷6，CBETA 2021.Q1, T19, no. 945, p. 128b20-21。

⁹⁶聖嚴法師，《觀音妙智：觀音菩薩耳根圓通法門講要》，<http://ddc.shengyen.org/mobile/text/10-12/25.php>，引用日期2021/11/2。

⁹⁷同註72，卷6，CBETA 2020.Q4, T19, no. 945, p. 128b22-25。

⁹⁸唐·實叉難陀譯《大方廣佛華嚴經》卷68〈之九〉：「善男子！我住此大悲行門，常在一切諸如來所，普現一切眾生之前。或以布施，攝取眾生；或以愛語，或以利行，或以同事，攝取眾生；或現色身，攝取眾生；或現種種不思議色淨光明網，攝取眾生；或以音聲，或以威儀，或為說法，或現神變，令其心悟而得成熟；或為化現同類之形，與其共居而成熟之」（CBETA 2021.Q1, T10, no. 279, p. 367a16-b3）。

⁹⁹藍吉富：〈顯教觀音、密教觀音與民俗觀音〉，<http://www.mst.org.tw/Magazine/magazinep/The%20Rest/138-顯教觀音.htm>

三、故事淵源

大悲觀音菩薩的第一個故事結合了《釋氏稽古略》當中馬郎婦觀音的刻畫¹⁰⁰和《觀音慈林集》¹⁰¹中關於漁籃觀音的記錄。文中不是簡單的將故事內容整合，以白話表達，在改寫的過程中，加入了情境的塑造，如在故事開頭以「徐風微微，南海普陀山的紫竹林中，觀音菩薩神情慈悲莊嚴……」¹⁰²來渲染故事的氛圍；原文中最後背出《法華經》的人物僅以「馬氏」命名，《圖文書》中賦之以「馬大寧」，¹⁰³拉近與讀者的距離，並對人物的刻畫更為明顯，讓讀者先認識一個纨绔子弟，到遇到菩薩和佛法之後的巨大轉變。此外，改寫後的版本中補充了人物對話以及人物的行為，讓故事的發生顯得更為真實。

觀音的第二個故事取材於藏傳佛教關於一位老太太虔誠持誦「唵嘛呢叭彌牛」的故事。《圖文書》僅用幾行字交代人物關係，以小豆計算持咒的數量，菩薩在雲端為婆婆的精進虔誠所感動。¹⁰⁴而被參考的版本內容則詳細敘述了婆婆的身世命運，有人見之不幸，教之以「唵嘛呢叭彌吽」。婆婆自己念錯了三十多年，直到一位喇嘛經過，見茅棚放光，不可思議，與之相談，糾正念法，老太太懊悔過去的修行失誤，結果光不見了。喇嘛不忍心破壞了老人的信心，又再回去讓她按照原來的音持咒，讓她覺得三十年的功夫沒有白費，茅棚重新升起光明。¹⁰⁵或許因為限於圖畫書的篇幅，改編者僅僅摘取最有畫面的情節。

觀音菩薩的第三個故事前一部分可能參考到《因果濟世集》中記載關於菩薩在因地修行時退卻道心，遇彌陀相救的內容。¹⁰⁶但是將碎成千片的頭顱描述為千瓣的蓮華，以及被塑造為千手千眼十一面觀音，則是改編者順利成章的發揮，在此基礎上引導讀者認識千手千眼十一面觀音。

¹⁰⁰元·覺岸編，《釋氏稽古略》卷3，CBETA 2021.Q2, T49, no. 2037, p. 833b2-15。

¹⁰¹清·弘贊輯，《觀音慈林集》卷3，CBETA 2021.Q2, X88, no. 1644, p. 103b2-10 // R149, p. 638b10-18 // Z 2B:22, p. 319d10-18。

¹⁰²佛光文化編輯小組編著，謝玫真繪，《四大菩薩圖文書①：大悲觀音·大智文殊》，（高雄：佛光文化，2017年），頁2。

¹⁰³同註102，頁6。

¹⁰⁴同註102，頁12。

¹⁰⁵〈菩薩感應實錄〉，http://www.templevisit.org/Selection_content.asp?AutoNo=9509，引用日期2020/10/13。

¹⁰⁶《因果濟世集一二合集》，https://books.google.com.tw/books?id=l5NQDwAAQBAJ&pg=PP21&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false，（牟尼精舍，2016年），頁6，引用日期2021/04/10。

第二節 大智文殊菩薩

一、名號由來

文殊師利，梵文 Manjusri 的音譯，又譯作「曼殊室利」，略稱文殊。印光大師在重修清涼山志中對之釋義如下：「此云『妙德』，亦云『妙吉祥』。以萬德圓明，皆徹性源，故稱妙德。」¹⁰⁷意思是菩薩的智慧圓滿，究竟徹底地了知諸法實相，如光明一樣驅散黑暗，因久修萬行而萬德莊嚴。文殊菩薩的名稱在早期竺法護所譯經典中以不同稱謂出現，這一現象反應文殊信仰當時在中土尚未定型。¹⁰⁸文殊菩薩之所以被譽為「大智」，是因為其自身是般若智慧的象徵。¹⁰⁹在經典法會中文殊菩薩常處於大乘菩薩的上首，擔當重任。《楞嚴經》阿難受摩登伽女誘惑，將毀戒體，佛派文殊前往救護，是為此經發起的緣由；¹¹⁰《維摩詰經》中眾弟子不能堪任佛陀的委託去看望生病的維摩詰居士，只能由文殊菩薩帶領聖眾前往；《法華經》的開端，彌勒菩薩見佛陀現瑞相，不解個中緣由，第一個想到的是向文殊菩薩請教，¹¹¹文殊菩薩的回答正驗證了是佛要說法前的徵兆。這些事例都應證著文殊菩薩超越常人的智慧，因而被認定是般若的化身。¹¹²更有經為證：「文殊師利菩薩最高才第一，光明智慧與諸菩薩絕異，無能及者。」¹¹³他的智慧光明無與倫比，堪稱第一。

文殊菩薩的身份由來有多種說法，六十卷《華嚴經》、《大方廣寶篋經》、《佛說大乘不思議神通境界經》中說文殊師利從他方世界受釋迦牟尼佛感召，在佛陀座下聞法，後留在娑婆世界弘揚佛法；在《佛說文殊師利般涅槃經》中說他源於婆羅門家庭，出生時家中出現瑞相，後跟隨釋迦牟尼佛證道並悟入首楞嚴三昧；根據《悲華經》推論，文殊師利與阿彌陀佛在成道之前可能是父子關係；《大般若波羅蜜經》與《佛說文殊師利現寶藏經》中記載文殊師利出門托鉢乞食，由此推測他過去是出家比丘；《大寶積經》將之推崇為諸佛之師，三世覺母；《佛

¹⁰⁷民國·釋印光重修《清涼山志》卷1，CBETA 2020.Q4, GA079, no. 81, p. 21a9-10。

¹⁰⁸王曉敏，〈竺法護與中國文殊信仰的初傳〉，《西南大學學報》（社會科學版）第39卷第6期，2013年11月，頁27。

¹⁰⁹魏道儒，〈文殊信仰發展的主脈--從印度佛教到中國佛教〉，《世界宗教文化》第5期，2016年，頁2。

¹¹⁰同註72，卷1：「爾時，阿難因乞食次經歷婬室，遭大幻術摩登伽女以娑毘迦羅先梵天呪攝入婬席，婬躬撫摩將毀戒體。如來知彼婬術所加，齋畢旋歸；王及大臣長者居士，俱來隨佛願聞法要。于時，世尊頂放百寶無畏光明，光中出生千葉寶蓮，有佛化身結跏趺坐，宣說神呪，勅文殊師利將呪往護，惡呪銷滅，提[13]弊阿難及摩登伽歸來佛所。阿難見佛頂禮悲泣，恨無始來一向多聞未全道力，殷勤啟請十方如來得成菩提妙奢摩他、三摩禪那最初方便。」（CBETA 2020.Q4, T19, no. 945, p. 106c9-11。）

¹¹¹姚秦·鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》卷1〈1序品〉：「爾時彌勒菩薩作是念：『今者世尊現神變相，以何因緣而有此瑞？今佛世尊入于三昧，是不可思議、現希有事。當以問誰？誰能答者？』復作此念：『是文殊師利，法王之子，已曾親近供養過去無量諸佛，必應見此希有之相。我今當問。』（CBETA 2020.Q4, T09, no. 262, p. 2b24-29。）

¹¹²轉引自，崔正森，〈文殊菩薩思想及其現代意義〉，《佛學研究》第25期，2016年，頁71。

¹¹³後漢·安世高譯，《佛說佛印三昧經》，CBETA 2020.Q4, T15, no. 621, p. 343a11-12。

說首楞嚴三昧經》、《菩薩瓔珞經》、《菩薩從兜術天降神母胎說廣普經》、《央崛摩羅經》、《文殊師利佛土嚴淨經》均記載文殊師利是古佛再來。不同經典中文殊的出身、身份、地位均不同，從不同側面塑造文殊的形象。無論是諸佛之師，抑或是釋迦門徒，都可說是菩薩應機教化眾生的方便。¹¹⁴肖黎明先生將不同身份的文殊總結為是「佛教歷史人物與大乘佛理象徵喻體之間的同位復合」，是「史實與神話交織而成的宗教人格」，並按照特定的語境將之歸類為「史記文殊」「三世文殊」「化現文殊。」

115

二、菩薩精神及其信仰

魏道儒先生將印度和中國佛教中文殊信仰發展分別分為兩大脈絡：印度佛教中文殊信仰發展的兩條主脈，是從代表般若智慧的佛弟子到代表整體佛教智慧的諸佛之師；文殊信仰中國化的發展有兩條主脈是「從爭論文殊與普賢排名到提出「三聖圓融」學說，從確立五臺山為文殊根本道場到建成佛教朝拜、修行、研究和弘法聖地。」¹¹⁶印度佛教中的文殊信仰發展可從關於文殊菩薩的不同經典當中印證。文殊菩薩可以說是大乘佛教弘揚的推動者。¹¹⁷

中國佛教的文殊信仰發展，一則與華嚴宗祖師推崇文殊或普賢有關，二則以五臺山佛教聖地的發展相關。以下分別從經典和道場形成分別來對文殊信仰和文殊精神的源流做探討。

根據安士高譯出《寶積三昧文殊師利菩薩問法身經》推斷文殊信仰最早應在東漢傳入中國。文殊的初步影響力主要體現在《維摩詰經》和《法華經》¹¹⁸中。¹¹⁹2世紀以後出現大量專弘文殊信仰的經典，同時期文殊信仰傳入中國。中國文殊信仰的初步形成始於東漢至西晉期間支婁迦讖、竺法護以及聶道真等譯出的文殊經典以及同期傳入的大乘般若經典。¹²⁰到5世紀《大方廣佛華嚴經》譯出之時，文殊信仰一直穩定發展，在僧俗信眾中形成廣泛的影響。¹²¹五臺山文殊信仰的主體，上至皇室、官員、貴族，下至僧俗信眾。

¹¹⁴同註 43，頁 34。

¹¹⁵景天星，〈從「文殊信仰」到「文殊智慧」-關於「文殊師利」的研究方法反思〉，《忻州師範學院學報》第 29 卷第 4 期，2013 年 8 月，頁 8。

¹¹⁶同註 109，頁 1。

¹¹⁷海波、趙萬峰，〈唐代政權與文殊菩薩信仰的互動〉，《佛教研究》第 4 期，2011 年，頁 86。

¹¹⁸《維摩詰經》最早嚴佛調譯本出現於東漢，約 2-3 世紀之間；西晉竺法護《正法華經》譯出時間在西元 3 世紀左右。

¹¹⁹侯慧明，〈五臺山文殊信仰形成考〉，《忻州師範學院學報》第 33 卷第 4 期，2017 年 8 月，頁 1。

¹²⁰李海波，〈唐代文殊信仰研究〉，（西安：西北大學專門史碩士論文，2002 年），頁 7，支婁迦讖東漢譯《文殊師利普超三昧經》和《文殊師利問菩提經》，竺法護和聶道真等譯出《佛說文殊師利悔過經》、《佛說文殊師利淨律經》等。

¹²¹同註 119，頁 1。

在中國佛教發展的歷程中，唐譯文殊經典中的護國思想，¹²²感召唐代王權與文殊信仰互動，「文殊道場和皇室的關係推動著信仰的深入」，¹²³後來又因為密教經典的傳入和密宗行人不空等人的推動，文殊信仰成為唐代最流行的菩薩信仰。¹²⁴唐代皇權明確表態將五臺山作為中國歷史上首個菩薩道場，並在五臺山大力興建寺院。¹²⁵經過五代周世宗毀佛事件，佛教受到破壞，直到宋代統治者以開明政策接受三教合流相容的理念，自太宗至真宗三代皇帝在五臺山大舉興建寺廟，文殊道場再一次得以確立。這一時期佛教呈現平民化和世俗化的趨勢，文殊信仰也因此深入民間。之後因為宋徽宗崇道抑佛，全國佛教包括五臺山受到抑制。¹²⁶直到元明清時期統治者優待蒙藏高僧，大力支持和信仰五臺山佛教。¹²⁷

到了清代，為了西藏與滿清政府的關係，乾隆皇帝被尊崇為文殊菩薩來加強對西藏地區的統治，這些史實鞏固了五臺山文殊道場的地位。可見文殊信仰在中國的發展與國家政治有著密切的關聯。¹²⁸ 皇宮貴族當時成為五臺山文殊信仰的主體之一。此外，五臺山也是「信仰者感通文殊菩薩的重要地點。」¹²⁹ 同時也是普通民眾因「文殊信仰帶來的一種自發的民間信仰道場。」¹³⁰

在佛教譯傳的歷史當中，記載文殊菩薩的經典非常多，主要內容可按照文殊般若、文殊淨土與文殊法門來分類。肖黎明先生運用西方哲學的方法從文殊經典中精煉出「六妙法門」，即妙達「第一義諦」，妙圓「不二法門」，妙入「自在三昧」，妙轉「煩惱菩提」，妙言「不即不離」，妙喻「淤泥蓮華」，以上構成文殊智慧哲學的本體論、認識論、方法論、實踐論和價值論。¹³¹ 據考證，關於文殊菩薩的顯密經典有 100 多種，早期譯本¹³² 包含文殊菩薩的般若智慧、平等精進，¹³³ 乃至慈悲隨緣應化¹³⁴、神通方便、菩提大願等大乘思想。¹³⁵ 儘管文殊智慧博大精深

¹²² 孟東麗，〈唐譯文殊經典中的護國思想〉，《宗教學研究》第 1 期，2017 年，頁 140。

¹²³ 同註 117，頁 85-92。

¹²⁴ 同註 117，頁 90-91。

¹²⁵ 同註 117，頁 87。

¹²⁶ 同註 43，頁 23-29。

¹²⁷ 趙改萍，〈論五臺山文殊信仰的內涵〉，《忻州師範學院學報》第 33 卷第 4 期，2017 年 8 月，頁 6。

¹²⁸ 同註 43，頁 23-29。

¹²⁹ 同註 127，頁 7。

¹³⁰ 同註 127，頁 8。

¹³¹ 景天星，〈中古時期絲路高僧的文殊信仰〉，《世界宗教文化》第 6 期，2017 年，頁 146。

¹³² 同註 127，頁 8：如支婁迦讖《文殊師利問菩提經》，安士高《佛說寶積三昧文殊師利菩薩問法身經》以及竺法護譯出的很多文殊經典。

¹³³ 西晉·竺法護譯，《佛說魔逆經》：「所謂空者，諸見則空。以空之故，故曰空空。由是空空，故曰為空。因是空故，諸法皆空。假使曉了此慧明者而不自大，是謂菩薩平等精進。」(CBETA 2021.Q2, T15, no. 589, p. 112c12-13) 《佛說文殊悔過經》：「菩薩大士欲除罪業奉行平等，入於過去當來現在佛法。」(CBETA 2021.Q2, T14, no. 459, p. 442a4-5)

¹³⁴ 西晉·竺法護譯，《佛說文殊師利現寶藏經》：「譬如陶家，泥土一等，作種種器，皆共一處合而燒之，或受醞

深，其精華概括起來主要是般若空慧和不二中道。不二即中道，中道即般若。¹³⁶文殊法門將文殊智慧區別於佛陀智慧。佛陀的智慧是目標，而文殊智慧是方法。¹³⁷釋尊的一套依眾生現前的身心活動次第引導趣入，而「文殊法門則是依自己體悟的勝義、法界、解脫、直捷的開示，令人當下悟入。」¹³⁸

印順導師認為，不二法門是文殊法門的核心。¹³⁹所謂不二，即遠離「即善惡、增減、生死涅槃、劣勝、得失、取捨、多少」等二相。¹⁴⁰在《思益梵天所問經》中確認「離於二相，名為修道」。¹⁴¹《楞嚴經》中釋迦牟尼佛與文殊的一段對話從同時肯定又同時否定的立場解釋什麼是不二法門。佛問文殊，真正的文殊是有還是無。文殊菩薩回答釋尊，「我真文殊，無是文殊。何以故？若有是者，則二文殊。然我今日非無文殊，於中實無是非二相。」¹⁴²意為，真文殊，不是文殊。因為文殊沒有真假、有無的對立。兩邊都不執取，才是真正的文殊，「當有則有，當空則空；以空破有，以有破無。」¹⁴³以文殊的智慧，在外相的矛盾上能夠融合對立，統一在不二的中道實相上。

關於菩薩個人修道經驗的總結，文殊自身以文殊三昧著稱於世。文殊菩薩在《文殊師利所說摩訶般若波羅蜜經》中自述文殊三昧之精義為「實無心相而入三昧」與「更無心想恆與定聚」，此乃系心一緣，久習成就。¹⁴⁴「菩薩久習佛法，便能任運而進……般若之能照，即在於無知；般若之所照，即在於無相，一切無心得之。」¹⁴⁵簡而言之，即是目標專注，日勤有功，熟能生巧，不假方便，自得心開。¹⁴⁶

又因為文殊菩薩在般若思想中的重要地位，文殊般若被視為實相般若。為拯濟群萌，文殊菩薩在《大般若經》第七會《曼殊室利分之一》說明修習般若波羅蜜的方法，菩薩以「無

酬、或受麻油、或受甘露蜜、或受於不淨，其泥一等無若干也；如是，須菩提！諸法同等俱共一也，其本際一，從緣起行則有差特，彼醍醐油器喻弟子，緣覺，甘露蜜器謂諸菩薩，不淨器者方如下賤凡夫之士也。」(CBETA 2021.Q2, T14, no. 461, p. 452c19-22)

¹³⁵同註 127，頁 8。

¹³⁶尚黎民，〈妙啟不二、圓行中道：文殊智慧中的人文精神〉，《忻州師範學院學報》第 1 期，第 20 卷，2004 年 2 月，頁 58。

¹³⁷同註 115，頁 9。

¹³⁸同註 131，頁 146。

¹³⁹印順，〈不二法門是文殊法門的核心〉，《五臺山研究》第 4 期，2011 年。

¹⁴⁰崔正森，〈文殊菩薩思想及其現代意義〉，《佛學研究》第 25 期，2016 年，頁 73。

¹⁴¹姚秦·鳩摩羅什譯，《思益梵天所問經》卷 3 〈7 談論品(三)〉，CBETA 2020.Q4, T15, no. 586, p. 48a22。

¹⁴²同註 72，卷 2，CBETA 2020.Q4, T19, no. 945, p. 112b21-25。

¹⁴³同註 136，頁 59。

¹⁴⁴尚黎民，〈文殊三昧與一行三昧—以《文殊師利所說摩訶般若波羅蜜經》為中心〉，《忻州師範學院學報》第 25 卷第 1 期，2009 年 2 月，頁 36。

¹⁴⁵同註 144，頁 37。

¹⁴⁶尚黎民，〈彼此之間：文殊三昧與一行三昧—以《文殊師利所說摩訶般若波羅蜜經》為中心〉，《佛學研究》第 16 期，2007 年，頁 329。

所住」修般若波羅蜜多，不在善惡相和一切法的外相上去分別計較，「一切法亦無增減」，對於生死涅槃，不悲不喜，在一切諸法中不見勝劣、得失、多少、取捨，好醜、高下之分，只是如實修學。¹⁴⁷從經文了知菩薩遠離二分法來修習般若波羅蜜多。文殊法門的不二思想為菩薩隨緣示現的權巧方便奠定了理論基礎，也體現了本跡不二、理事不二的關係。¹⁴⁸

文殊菩薩在四大菩薩中最先形成道場，¹⁴⁹其形成是一個歷史發展的過程。五臺山道場與文殊信仰的關係除了前述的政治因素和寺廟的修建之外，經典傳譯為文殊根本道場的建立提供了切實可信的證據。最早的的經文線索記載於《佛說般涅槃經》：「如是大士久住首楞嚴，佛涅槃後四百五十歲，當至雪山，為五百仙人宣暢敷演十二部經」¹⁵⁰「雪山」被默認為「清涼山」。根據其他經典和學者研究，文殊信仰與五臺山聯繫的紐帶是「清涼山」。¹⁵¹因此推知此處雪山所指為五臺山。此外又有經云：「爾時世尊復告金剛密迹主菩薩言。我滅度後於此瞻部洲東北方。有國名大振那。其國中有山號曰五頂。文殊師利童子遊行居住。為諸眾生於中說法」¹⁵²中國處於印度的東北方，古名為「大振那」。根據地理位置和山的造型，也可應證文殊菩薩示現之地就是山西五臺山。

此外，八十《華嚴》的翻譯為文殊道場提供了強有力的經典依據，「五臺山」不再只是附會「清涼山」之說。在《菩薩住處品》有經云：「東北方有處，名清涼山……現有菩薩，名文殊師利，與其眷屬、諸菩薩眾一萬人俱，常在其中而演說法。」此後，中國僧人的努力，華嚴學的興盛以及受皇權認可的國師法藏和澄觀對於文殊菩薩應化五臺山的權威解釋更加穩固了文殊菩薩的地位。¹⁵³隨後密宗高僧不空等人的推崇，五臺山文殊信仰從局部地區擴展到全

¹⁴⁷唐·玄奘譯，《大般若波羅蜜多經》卷 574：「世尊……我由無所住故能修般若波羅蜜多……我修甚深般若波羅蜜多，於善、於惡無增無減……於一切法亦無增減……不為棄捨異生等法，不為攝受一切佛法……不為厭離生死過失，不為欣樂涅槃功德……不見諸法有劣有勝、有失有得、可捨可取……不得諸法可增可減……若修般若波羅蜜多，於一切法不增不減……，於一切法不見生滅……若修般若波羅蜜多，於一切法無所思惟，若多若少俱無希願，能、所希願及希願者皆不取著，名真修學甚深般若波羅蜜多；若修般若波羅蜜多，不見諸法有好有醜、有高有下，名真修學甚深般若波羅蜜多。」CBETA 2020.Q4, T07, no. 220, p. 965a7-b12。

¹⁴⁸釋見悟，《《維摩詰經》不二思想》，（成都：四川大學宗教學碩士論文，2006年3月），頁34。

¹⁴⁹同註 120，頁 1。

¹⁵⁰西晉·聶道真譯，《佛說文殊師利般涅槃經》，CBETA 2020.Q4, T14, no. 463, p. 480c20-22。

¹⁵¹同註 119，頁 1。

¹⁵²唐·菩提流志譯，《佛說文殊師利法寶藏陀羅尼經》，CBETA 2020.Q4, T20, no. 1185A, p. 791c12-13。

¹⁵³同註 119，頁 3。

國乃至全世界。¹⁵⁴在公元 800 年左右，五臺山聞名於中亞和吐蕃地區。¹⁵⁵約在 8 世紀末 9 世紀初，文殊信仰與五臺山信仰完全融合，形成獨具中國特色的五臺山文殊信仰。¹⁵⁶

三、故事淵源

文殊菩薩的第一個故事「貧女乞齋」出自民國印光大師編修的《清涼山志》。¹⁵⁷與觀音菩薩的第一個故事改編方式類似，在《圖文書》中加入了情境的塑造，如「春寒料峭的三月」，「一大清早心中扶老攜幼前來參加盛會」¹⁵⁸等場景的鋪陳。在人物刻畫上更加具體形象，《清涼山志》只以「犬」來指示婦人的隨從狗，而改編者將之改寫為「癩皮狗」，對於孩子的描述為「滿臉都是污跡」；在人物內心活動的呈現上也非常到位，如「婦人安撫著孩子，在寺院前不斷走來走去，像是在思考著什麼？」以及「知客師眉心皺一下」，¹⁵⁹這些都不見於過去的版本，但整體上充實了故事的內容。除此之外，原典中艱澀難懂的偈頌，以現代白話文簡明扼要的呈現，讓讀者直接了知個中意涵。最後，《圖文書》中略去了「文殊髮塔」部分故事的由來，將故事內容鎖定在佛法的平等教化理念上。

第二個是文喜禪師為道去五台山尋訪文殊菩薩與老翁相遇的故事，最早記載於元代《釋氏通鑿》，¹⁶⁰但書中內容不及明代的《楞嚴經宗通》¹⁶¹完整。《釋氏通鑿》中只記載禪師與老翁相遇，而沒有關於文殊菩薩示現在文喜禪師典座的飯鍋蒸汽中部分的情節以及對話。《圖文書》中略去了繁文縟節，將二個版本的故事合二為一，直接切入文喜禪師與老翁會晤的畫面，但錯過認識菩薩的真面目，而後補充發心修行的情節，悟得「自他不二」，即便菩薩真的示現，心已經不再向外攀緣。¹⁶²

第三段故事在虛雲和尚的年譜當中有真實記載，在「中台世界」的網站上收錄整理好的白話文版。但在年譜中詳細記載了和尚朝山的動機，以及途中的具體情形，重點在於突出虛雲和尚真誠的孝心和對佛法的虔誠，內容篇幅比較常，相當詳盡具體。¹⁶³而《圖文書》則簡

¹⁵⁴同註 119，頁 4。

¹⁵⁵同註 131，頁 148。

¹⁵⁶同註 131，頁 150。

¹⁵⁷民國·釋印光重修，《清涼山志》卷 4，CBETA 2021.Q2, GA079, no. 81, pp. 179a06-180a4。

¹⁵⁸同註 102，頁 25。

¹⁵⁹同註 102，頁 29-31。

¹⁶⁰宋·本覺編集，《釋氏通鑿》卷 11，CBETA 2021.Q2, X76, no. 1516, p. 118c7-17 // R131, p. 976a5-15 // Z 2B:4, p. 488c5-15。

¹⁶¹明·曾鳳儀著，《楞嚴經宗通》卷 1，CBETA 2021.Q2, X16, no. 318, p. 752b17-c18 // R25, pp. 7b05-8a12 // Z 1:25, p. 4b5-12。

¹⁶²同註 102，頁 35-38。

¹⁶³〈虛雲老和尚朝山報母恩-選錄編修自「虛雲老和尚法彙年譜」〉，
<https://www.ctworld.org.tw/disciple/mind/2003/046.htm>，引用日期 2020/12/7。

短交代和尚朝山的動機，然後直接切入兩次生病，文吉出現照料直至和尚康復，最後在五台山頂得老僧指點，文吉即是文殊化身。¹⁶⁴改編後的版本重點在於刻畫文殊菩薩隨機應化、救苦救難的精神。

第三節 大願地藏菩薩

一、名號由來

梵語 Ksitigarbha，譯為地藏。《大乘大集地藏十輪經》對菩薩名號的解釋為，「安忍不動，猶如大地。靜慮深密，猶如秘藏」。¹⁶⁵大地能承載萬物，令之生長。菩薩在靜慮中含育眾生，化導令之止於至善。¹⁶⁶菩薩定慧具足，能夠承載一切眾生的罪業和困難，且了知生命的法要，因此稱之為「地藏」。¹⁶⁷地藏菩薩的形象儘管在造像上有佛像裝、菩薩形、沙門形三類，但據筆者現前收集到的經典描述，以沙門形象最具代表性。《大乘大集地藏十輪經》記載，「地藏……現聲聞色相……出家威儀。」¹⁶⁸《地藏菩薩儀軌》中對地藏的形象描述更為具體，「作聲聞形像。著袈裟端覆左肩。左手持盈華形。右手施無畏令坐蓮華。」¹⁶⁹同為聲聞形象，但袈裟覆蓋左肩，左手持蓮華，右手施無畏手印，端坐於蓮華上。於娑婆世界，現比丘形象，令尚未解脫的眾生因尊重三寶而得以解脫。另有，菩薩「外現比丘相，內祕菩薩行」，特別示現出世間的正覺之道。¹⁷⁰

二、菩薩精神及其信仰

地藏菩薩的名號，大約於 3 世紀中後期出現於佛教典籍中。據學者推測，大約在公元 4 世紀八十年代傳入中土，分別出現在漢譯的《羅摩伽經》、《度諸佛境界智光言經》、《大方廣三戒經》、《佛說佛名經》等經典。地藏名號的傳入對中土信眾並沒有產生多大的影響，直到隋前和隋初出現的經典如《金剛三昧經》、《須彌藏經》、《大方廣十輪經》、《佔察業報經》調地藏菩薩功德的讚歎，方才促使人們關注和信仰地藏菩薩。¹⁷¹從地藏菩薩名號的傳入到地藏信仰的興起，歷經了很長時間。因此根據經典譯出時間推定地藏信仰可能在南北朝時期興起，

¹⁶⁴同註 102，頁 39-44。

¹⁶⁵唐·玄奘譯，《大乘大集地藏十輪經》，《大正藏》，第 13 冊，第 411 經。

¹⁶⁶明暘法師：《佛·菩薩的故事》：「藏者，具有秘密包容含育等義，指地藏菩薩處於甚深靜慮之中，能夠含育化導一切眾生止於至善。」（臺北：圓明出版社，1992 年），頁 197-198。

¹⁶⁷全佛編輯部，《佛菩薩的圖像解說（二）》，（台北：全佛文化，2007 年 5 月），頁 52。

¹⁶⁸大乘大集地藏十輪經卷 1〈1 序品〉，CBETA 2021.Q1, T13, no. 411, p. 727b20-29。

¹⁶⁹唐·輸婆迦羅譯，《地藏菩薩儀軌》，CBETA 2021.Q1, T20, no. 1158, p. 652a29-b1。

¹⁷⁰同註 167，頁 53。

¹⁷¹同註 27，頁 57-58。

約公元 5-6 世紀左右，後經三階教的推崇和玄奘大師重譯《十輪經》而迅速發展，並盛行於隋唐時期。¹⁷²直至明代九華山被尊奉為四大名山之一，被公認為獨具特色的地藏菩薩道場。¹⁷³

北涼譯《地藏菩薩十輪經》被認為是最早宣傳地藏菩薩的佛經，但因為沒有明確的時間記載，尚未被學術界認同。北齊所譯《大集須彌藏經》因為有明確紀年而被接受目前最早宣揚地藏信仰的文獻。¹⁷⁴隨後，玄奘大師對《大方廣十輪經》的重譯本《大乘大集地藏十輪經》，確立後者作為地藏信仰的經典，使得地藏信仰廣泛傳播並在當時掀起大規模的造像運動。¹⁷⁵從隋唐到初唐，僧俗二眾爭相雕刻或請繪地藏尊像做禮拜、供奉只用，歷經五代至宋而不衰。¹⁷⁶在五代宋初《地藏本願經》的出現與傳播，地藏信仰逐漸融入中國的孝道文化，逐漸完成地藏信仰的中國化歷程。¹⁷⁷九華山地藏道場的興起與確立，也是地藏信仰中國化的一個重要標誌。¹⁷⁸從現存雕塑與繪畫實物考察，地藏造像最早出現於初唐時期，盛行於唐宋時期。¹⁷⁹而沙門形地藏形象盛行成熟於盛中唐時期，最早持錫杖的地藏菩薩形象見於莫高窟壁畫作品當中，¹⁸⁰但有待考證是立式或是舒相式。

地藏菩薩的精神則主要以地藏三經來凸顯。地藏三經分別為唐三藏法師玄奘譯的《大乘大集地藏十輪經》（簡稱《十輪經》）、隋外國沙門菩提登譯的《占察善惡業報經》、唐三藏法師實叉難陀譯的《地藏菩薩本願經》。《十輪經》是地藏信仰興起早期的重要經典，經中宣揚末法眾生可透過修行地藏菩薩十輪大記法門得以解脫。此經亦為唐代早期地藏菩薩的造像產生重大影響。¹⁸¹

其次是《占察善惡業報經》，明代藕益大師稱讚為末世救病之神丹。¹⁸²此經之本願思想是幫助眾生滅除重罪，其中透過木輪相法占卜自己過去三世的善惡習業，後在地藏菩薩座下發露懺悔身口意的過失，拜懺求得清淨輪相，再依照唯心識觀和真如實觀兩種觀道達到一實境界，進入「無生懺悔」。¹⁸³禮佛、拜懺在民間廣為流行，從事相上的做人、做事上的不圓滿，

¹⁷²釋音遠，《地藏思想及其演化研究》，（新北：華梵大學東方人文思想研究所博士論文，2019年6月），頁33-35。

¹⁷³黃心川，〈九華山與地藏精神〉，《佛教文化》第4期2009年。

¹⁷⁴蘇敏，《陝北地區的地藏造像及其信仰》，（蘭州：蘭州大學敦煌學碩士論文，2012年），頁20。

¹⁷⁵張書彬，《文本、圖像與儀軌—唐宋之間敦煌地藏信仰的圖像研究》，（杭州：中國美術學院藝術學碩士論文，2012年5月），頁10-11。

¹⁷⁶釋見徽，《唐宋時期地藏菩薩像研究》，（成都：四川大學考古與博物館學碩士論文，2006年），頁1。

¹⁷⁷同註175，頁10-11。

¹⁷⁸尹文漢，張總：〈九華山「地藏三尊」圖像的形成〉，《故宮博物院院刊》總第180期，2015年第4期，頁126。

¹⁷⁹同註176，頁1。

¹⁸⁰同註176，頁62。

¹⁸¹同註27，頁61。

¹⁸²同註172，頁186。

¹⁸³同註172，頁56。

透過懺悔反省，淨化和提升心靈，再發願善法日增，惡法日減至零。此經是地藏懺法的重要經典依據。

第三是《地藏菩薩本願經》則介紹地藏菩薩在「無佛時期」代理當來下生彌勒尊佛教化六道眾生。¹⁸⁴經中主要透過敘述菩薩的本生故事來說明了菩薩「眾生度盡，方證菩提」的大誓願以及佛教的孝道、因果及地獄思想。《本願經》的出現因為孝道思想的提出，促使地藏信仰快速被中土人民接受。此經在菩薩本生故事內容以及地獄場景的描繪，在很大程度上豐富了地藏圖像系統，讓信仰者對因果生起敬畏之心。

因此，經典的傳入帶動信仰的興起；信仰的傳播又帶動造像運動的開展。大規模的造像反過來又影響人們對於經典的理解，以此循環，信仰逐漸深入人心。

三、故事淵源

地藏菩薩的第一個故事源自金地藏的傳說，在明代《神僧傳》¹⁸⁵與《宋高僧傳·唐池州九華山化城寺地藏傳》¹⁸⁶均有記載新羅國王子放棄王位，法號「地藏」，在九華山修行的歷程。而關於神獸「諦聽」的記載以及閔公捐地的部分僅見於印光大師重修的《九華山志》。¹⁸⁷對於「諦聽」形象的描述可參見《道明還魂記》，在《圖文書》中簡單的描述為「頭似老虎、尾巴像獅子，耳朵一隻向上、一隻向下，頭上有一隻角」。改編者參照不同的版本，來完善故事主角與配角的形象，讓讀者了解九華山地藏道場的緣起。

第二個和第三個故事都取材於《地藏菩薩本願經·閻浮眾生業感品》對地藏菩薩本生故事的交代，¹⁸⁸但都有現代的文法結構重新整理故事內容，或補充相關情節讓故事發展更加順暢，或轉換敘事的角度，更方便讀者把握故事的內容。例如在第二個故事呈現地藏菩薩與鄰國君主同為好友，以十善業饒益眾生，在《圖文書》中改編為「以仁愛治國，教導人民身做好事、口說好話、心存善念……」。¹⁸⁹儘管內容沒有變化，但改編後的故事更加具有人間佛教的精神。從經典敘事的角度被轉化為年夜飯家庭故事的講述，《圖文書》以現代人能懂的語言，有效地完成古今不同敘事方式的轉換。

¹⁸⁴田軍，〈地藏菩薩及其信仰〉，《紫禁城》第3期1999年，頁35。

¹⁸⁵《神僧傳》卷8，CBETA 2021.Q2, T50, no. 2064, p. 1000b9-28。

¹⁸⁶宋·贊寧等撰，《宋高僧傳》卷20，CBETA 2021.Q2, T50, no. 2061, pp. 838c17-839a19。

¹⁸⁷民國·釋印光重修，《九華山志》卷1，CBETA 2021.Q2, GA072, no. 77, p. 86a2-7。

¹⁸⁸唐·實叉難陀譯，《地藏菩薩本願經》卷1〈4 閻浮眾生業感品〉，CBETA 2021.Q2, T13, no. 412, pp. 780c02-781b3。

¹⁸⁹佛光文化編輯小組編著，謝玫真繪，《四大菩薩圖文書②：大願地藏·大行普賢》，（高雄：佛光文化，2017年），頁9。

第四節 大行普賢菩薩

一、名號由來

普賢梵語 Samantabhadra, 三曼跋陀, 意譯「遍吉」。「普賢」一詞的含義, 唐代宗密大師在《大方廣圓覺修多羅了義經略疏註》將「普」解釋為「體性周遍」、「曲濟無遺」、「德無不周」, 將「賢」解釋為「隨緣成德」、「臨極亞聖」、「調柔善順」。¹⁹⁰ 早期竺法護翻譯的經典當中普賢菩薩都被奉為菩薩修行的榜樣, 有《度世品經》卷一為證:「立普賢行入諸佛慧」。普賢被尊稱為「大行」, 學人要如普賢一樣實踐佛法, 才能通達諸佛智慧, 這也足以說明具體修行實踐的重要。經典中不見對於普賢菩薩學問、辯才、智慧的論述, 但以修無限行而證得法身之善權方便。¹⁹¹ 相對於文殊的理和慧, 普賢通常象徵是事與行。普賢菩薩在佛教中的地位相當高, 文殊菩薩尊之為眾生第二導師, 讚歎普賢菩薩具足眾善, 通達諸法實相, 於一切法自在, 恆不捨離一切眾生令之趨於佛道。且菩薩色相莊嚴, 願行具足。¹⁹²

研究發現普賢信仰可能起源於雅利安人從印度河遷徙到恆河流域後, 對故土的理想化和神聖化。「普賢」一詞, 早在《阿含經》裡就已經出現。《起世經》卷一載:「於善現池南復有一苑, 名曰普賢。」¹⁹³ 普賢苑代表菩薩淨土、有理想國度之意。¹⁹⁴ 根據《悲華經》記載, 普賢是寶藏如來時代無諍念轉輪聖王的第八王子發大願嚴土熟生, 被授記為將來在水善淨功德世界成佛。¹⁹⁵ 在《悲華經》出現之前印度部派佛教時期, 據說有一位名叫「普賢」在家佛教信徒, 出生高貴又樂善好施, 當時被尊崇為菩薩, 也因此西元 1~2 世紀普賢菩薩的形式大多以剎地利王子的寫實形象出現。¹⁹⁶ 但在密教經典《佛說普賢菩薩陀羅尼經》¹⁹⁷ 裡則說普賢菩薩久已成佛, 因為普度眾生而隱本垂跡化現為菩薩。¹⁹⁸

¹⁹⁰ 唐·宗密述,《大方廣圓覺修多羅了義經略疏》卷 1, CBETA 2020.Q4, T39, no. 1795, p. 530a9-13。

¹⁹¹ 魏道儒,〈文殊信仰發展的主脈--從印度佛教到中國佛教〉,《世界宗教文化》第 5 期, 2016 年, 頁 3。

¹⁹² 唐·實叉難陀譯《大方廣佛華嚴經》卷 14〈11 淨行品〉, CBETA 2020.Q4, T10, no. 279, pp. 69c27-70a2。「於諸佛法, 心無所礙, 住去來今。諸佛之道, 隨眾生住, 恆不捨離。如諸法相, 悉能通達, 斷一切惡, 具足眾善。當如普賢色像第一, 一切行願, 皆得具足, 於一切法, 無不自在, 而為眾生第二導師。」

¹⁹³ 隋·闍那崛多等譯,《起世經》卷 1〈2 鬱單越洲品〉, CBETA 2020.Q4, T01, no. 24, p. 315b6-7。

¹⁹⁴ 張子開,〈普賢信仰及大乘普賢形象的演化〉,《西南民族大学学报(人文社科版)》第 7 期, 2010 年 4 月, 頁 57-58。

¹⁹⁵ 同註 194, 頁 58-59。

¹⁹⁶ 同註 194, 頁 61。

¹⁹⁷ 宋·法天譯,《佛說普賢菩薩陀羅尼經》:「爾時普賢菩薩摩訶薩。說此陀羅尼已。佛即觀彼菩薩之身。是過去先佛。為悲[2]愍一切眾生現變化身。滿於三界諸世間中。」(CBETA 2021.Q2, T20, no. 1127, p. 542a24-26)

¹⁹⁸ 同註 29, 頁 5-6。

二、菩薩精神及其信仰

普賢信仰大約在北魏早期傳入中國。¹⁹⁹據考古發現，普賢造像的大量出現始於初唐，盛行於中唐直至宋代。²⁰⁰根據東晉南朝梁慧皎《高僧傳》關於慧持和尚在峨眉山開山建寺的記載，峨眉山佛教普賢信仰形成於東晉年間。²⁰¹普賢信仰與峨眉山結合，使得峨眉山成為中國第二個佛教聖地，直接受到五臺山佛教的影響。這其中的關係離不開李通玄關於《華嚴經》「三聖圓融」之說，以及歷史上高僧大德們對《華嚴經》的弘揚與修持。²⁰²

在漢傳佛教裡，普賢菩薩的形象主要由華嚴和法華類經典塑造。《法華經》是最早宣揚普賢信仰的經典，《華嚴經》中的《普賢菩薩行願品》成為很多人的修持法門，在很大程度上推動了普賢信仰的普及。²⁰³在密教中普賢菩薩更是被尊崇為大日如來成佛的因，是菩提心和大悲心的代表。

《華嚴經》〈普賢菩薩行願品〉將普賢菩薩描繪為大乘佛教行願的象徵和實踐菩薩道的行為典範。²⁰⁴也有學者將「普賢十大願」與六度四攝法門融會貫通，敬諸佛無有間斷，即是精進；稱讚如來即是愛語攝；廣修供養對應六度和四攝法門中的佈施；懺悔業障即是持戒；隨喜功德是實踐四攝法門中的同事攝；請轉法輪、請佛住世是利行攝等等。²⁰⁵此外，關於普賢菩薩的修行法門，《觀普賢菩薩行法經》裡特別提到「懺悔六根」法，成為法華懺的修行基礎，勸誡眾生透過自力反省，發露六根過患，來懺除六根攀緣外境所造下的業障。在《法華經·普賢菩薩勸發品》中，普賢菩薩作為《法華經》的守護者形象出現，²⁰⁶只要有人「若有受持、讀誦，正憶念，解其義趣，如說修行」，²⁰⁷普賢菩薩就護持這樣的行者，且「乘六牙白象王，與大菩薩眾，俱詣其所，而自現身，供養守護安慰其心」。²⁰⁸但在《普賢觀經》對於普賢菩

¹⁹⁹王宏濤，〈域外普賢研究現狀綜述〉，《禪與人類文明研究》第六期，2019年7月，頁87-109。

²⁰⁰同註29，頁8。

²⁰¹〈普賢道場的形成〉，<https://hk.chiculture.net/30004/c44.html>，引用日期2020/11/9。

²⁰²同註109，頁6。

²⁰³習五一，〈漢譯佛經中的普賢菩薩和普賢願行〉，魏道儒：《普賢與中國文化》，（北京：中華書局，2006年11月），頁365。

²⁰⁴方立天，〈普賢的實踐品格及其現代價值〉，魏道儒主編：《普賢與中國文化》（北京：中華書局，2006年11月），頁17。

²⁰⁵樓宇烈，〈普賢行願與大乘佛教的修證〉，魏道儒主編：《普賢與中國文化》，（北京：中華書局，2006年11月），頁26-37。

²⁰⁶張風雷，〈《法華經·普賢菩薩勸發品》與《普賢觀經》中「普賢形象及普賢行法」之比較〉，魏道儒：《普賢與中國文化》，（北京：中華書局，2006年11月），頁430-446。

²⁰⁷姚秦·鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》卷7〈28 普賢菩薩勸發品〉，CBETA 2020.Q4, T09, no. 262, p. 61c1-2。

²⁰⁸姚秦·鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》卷7〈28 普賢菩薩勸發品〉，CBETA 2020.Q4, T09, no. 262, p. 61a29-b2。

薩的描述更為詳盡，所關注的問題不再局限於《法華經》這一部經的護持上，而是護持一切依止大乘經典和大乘佛法修行的道人。

三、故事淵源

普賢菩薩在第一個故事裡化身為采薇女子來考驗虔誠修持《法華經》的東晉高僧曇翼法師。²⁰⁹這個故事最早記載於明代《佛法金湯編》，²¹⁰之後又見於《峨眉山志》，²¹¹敘事順序與《圖文書》相似。前一個版本說法師修行法華經二十年，後一個版本說十二年。《圖文書》以十二年為準。歷史版本中故事大意是女子以夜幕降臨請求借宿，被法師嚴詞拒絕。女子哭泣，法師不得不留。半夜女子腹痛，法師以粗布包裹住錫杖幫忙按摩。第二天菩薩示現，花雨飄散、大地震動。當時會稽的太守見到瑞相，知為普賢示現，稟報皇上，因此有當時的法華寺。

但在《圖文書》中補充說明曇翼法師拒絕女子的理由，在人物的互動中來體現理與事、因與果之間的關係。此外，以竹竿代替錫杖，在現代社會更為合理。為了加強劇情的合理性和完整性，《圖文書》加入法師夜間盤坐，誦持經文的情節，來填充空缺時間內的動作內容。其他在情境的塑造、人物形象的具體刻畫上如同前面幾位菩薩，相對改編前的版本，更加充實。

普賢菩薩的第二個故事最早見於元代編集的《佛祖歷代通載》，²¹²而後在《宋高僧傳》²¹³和《景德傳燈錄》²¹⁴均有記載，但基本都以史書的方式呈現。在《圖文書》中只選擇捨得教訓伽藍菩薩的部分，²¹⁵將人物的故事放入場景當中，展現一個孤兒少年的活潑與正義之氣，並加入僧傳中沒有呈現的神跡示現。

普賢菩薩的第三個故事源自《八十華嚴》善財童子參訪普賢菩薩，菩薩為之講說「普賢十大願」。²¹⁶但在內容呈現上以星雲大師對於十大願的詮釋，方便現代讀者理解十大願的內容。而在「信受奉行」的部分，則以擬人化、通人性的白象讚歎童子的勤學好問，感動他發大願福慧雙修。²¹⁷因此可見，在這個部分，以經典內容為依歸，但以現代詮釋的方式來讓大眾來明白經典的內容從而依教奉行。

²⁰⁹同註 189，頁 24-33。

²¹⁰明·心泰編，《佛法金湯編》卷 2，CBETA 2021.Q2, X87, no. 1628, p. 380b20-c8 // R148, pp. 855b12-856a06 // Z 2B:21, p. 428b12-6。

²¹¹清·蔣超撰，民國·釋印光重修，《峨眉山志》卷 2，CBETA 2021.Q2, GA045, no. 49, pp. 113a10-114a4。

²¹²元·念常集，《佛祖歷代通載》卷 15，CBETA 2021.Q2, T49, no. 2036, pp. 614b18-615a6。

²¹³宋·贊寧等撰，《宋高僧傳》卷 19，CBETA 2021.Q2, T50, no. 2061, p. 832a5-28。

²¹⁴宋·道原編纂，《景德傳燈錄》卷 27，CBETA 2021.Q2, T51, no. 2076, pp. 433c27-434a18。

²¹⁵同註 189，頁 37-40。

²¹⁶唐·般若譯，《大方廣佛華嚴經》卷 40，CBETA 2021.Q2, T10, no. 293, pp. 844b20-848b23。

²¹⁷同註 189，頁 41-43。

第三章 《四大菩薩圖文書》的圖像分析

圖像學在中國美術史學界公認的譯名為 Iconology,指的是在文化史的大背景下調查解釋並揭示藝術作品的整體意義。²¹⁸ 潘諾夫斯基的圖像學廣泛影響著 20 世紀中期的美術史，儘管遭到一些批評，但被尊奉為「藝術史界的索緒爾」。²¹⁹ 霍麗認為潘氏方法對於研究美術史的學者來說，可作為試圖確立作品的歷史位置和譯解藝術作品所體現的個人與文化思想的正統方法。²²⁰

藝術作品的存在受外在形式、理念和內容三個要素的影響。這三個要素綜合體現藝術作品的美學價值。²²¹ 潘諾夫斯基認為一件藝術作品應該具備形式、主題象徵、文化意義三個要素。對於藝術作品的分析，可從觀看的角度，理解每件作品所隱含的形式與內容，從中去體察作者的風格、象徵、理論、作者的意圖、理念以及社會議題、經濟因素和文化面向與作品之間的關係。²²²

根據潘諾夫斯基理論，圖像學的研究方法分為三個層次，即從圖像本體、圖像傳統與圖像寓意三個方面關注作品的主題和意義。²²³ 第一層解釋圖像的自然意義，即識別作品中的色彩、線條、構圖並從歷史、社會習俗方面對作品進行詮釋；第二層，發現和解釋藝術圖像的傳統意義，對特定主題的象徵意義進行解釋。第三層則是在第一階段的前圖像描述和第二階段的圖像分析基礎上，根據作品相關的國家、地區、時代背景、文化特性以及藝術家的作品風格，綜合詮釋作品的內在意義與內容。²²⁴ 潘氏圖像學方法的目的是在於「意義的重建」，避免做的僵化的程序性理解，在操作上恰當地以循環而非線性的過程進行。²²⁵ 鑒於《圖文書》當中的圖像是連續的片段創作，在筆者的研究當中，將分解潘氏理論三個層次的內容應用在《圖文書》圖像分析的不同部分。第一層次會針對書籍的整體設計、色彩和構圖等外在形式進行解讀，並將這些外在形式的解讀連接到佛法意涵和美學價值的探討，將在第一節、第二節、第三節集中討論；第二層次針對書中各種佛教的符號進行分析，基於其實在的形象和具備的

²¹⁸ 劉偉冬，〈西方藝術史研究中的圖像學概念、內涵、譜系及其在中國學界的傳播〉，《新美術》第 3 期 2013 年，頁 37。

²¹⁹ 同註 218，頁 44-45。

²²⁰ 同註 218，頁 45。

²²¹ 周志勇，〈潘諾夫斯基圖像學理論之研究〉，（屏東：國立屏東教育大學視覺藝術教育學習說碩士論文，2006 年 5 月），頁 17。

²²² 同註 221，頁 77。

²²³ 易善炳，〈用圖像學方法研究《三禮圖》圖像初探〉，《吉林藝術學院學報》第 6 期 2015 年，頁 15。

²²⁴ 同註 221，頁 13。

²²⁵ 同註 218，頁 50。

文化性，²²⁶從圖像志的角度理解書中符號所代表的象徵關係，會在第四節具體討論；第三層次的討論則針對作品風格，結合時代背景，找到作品隱含的社會意義和文化意義，會貫穿於以上四節當中。²²⁷

第一節 書籍裝幀設計

書籍裝幀設計，是書籍造型設計的總稱²²⁸，體現書的文化內涵和思想品質，它不是單純的藝術設計，其設計流程是要對書籍內容、時代背景、作者情況等各方面進行細緻、深刻的解讀、思考、感悟，然後收集素材、策劃，綜合多種設計語言和視覺形式，將之轉化為具有文化功能和審美價值的形式美。讀者從被外在的形式美吸引，進而關注書籍的內容和文字，實現書籍要傳達的理性內容和象徵意義。²²⁹不同朝代的書籍特色反應各時代的文化潮流和美學素養。²³⁰

書籍裝幀設計，包含一本書從內到外的整體構想和設計，將部分納入整體當中思考，包括封面、扉頁、環襯、版式、字體、書心等外部設計、內部設計以及整體形態和材料使用。²³¹形式服務於內容。設計上的排版、設計元素的運用、色彩的搭配最終目的都是為了讀者更直觀了當地接受和了解書籍內容所要表達的主旨。²³²裝幀設計可以說是基於美學規律和原則，針對書籍作者的要求、讀者生理需求、閱讀習慣等因素進行多視角分析後的創作。²³³

《圖文書》在書脊設計上將之定義為童話漫畫書，作為佛教的繪本圖畫書，旨在傳播佛法的真理；從圖像設計來看，特別使用童話及漫畫的元素，吸引潛在受眾群體對書籍產生興趣；在書籍的裝訂上採用硬面精裝，保任書籍的耐用，方便長久保存。

一、封面設計

構圖、色彩、文字是封面設計上三個最重要的元素。好的封面設計作品要滿足構圖合理、色彩和諧、文字恰當。構圖決定其審美和藝術價值；色彩表達情感、體現主題；文字是語言

²²⁶同註 221，頁 15。

²²⁷同註 218，頁 41。

²²⁸向世前，〈書籍裝幀設計中的符號學〉，《長江叢刊》第 31 期 2015 年，頁 12。

²²⁹伍毓泉，〈試論書籍裝幀設計中“形式美”的應用與體現〉，《明日風尚》第 6 期 2018 年，頁 85。

²³⁰閻柏柔，〈書籍封面編排設計之創作研究〉，（台北：國立台灣師範大學設計學系碩士論文，2015 年 6 月），頁 20。

²³¹凌菁，〈淺談書籍裝幀設計〉，《數位時尚(新視覺藝術)》第 1 期 2014 年，頁 119。

²³²王少楨，〈論書籍裝幀設計中視覺功能的體現〉，《藝術品鑒》第 30 期 2019 年，頁 276。

²³³同註 232，頁 277。

的載體，也是視覺識別系統符號。好的文字運用，不僅表達概念，也傳達情感。²³⁴

通常來說，前封提供書名、作者名等最重要的信息，透過一定的設計來傳達出書籍給人的第一印象。後封上的資訊有國際標準書碼、電子條碼、零售定價、宣傳文案、作者簡介、內容概要和主視覺的延伸等要素。藉由設計要素的運用以及營造出來的階層順序，前封的視覺力道通常比後封更為強烈。連接前封與後封的部分稱為書脊，又稱書背，受面積的限制，通常以標示重要資訊為主，陳列書名、副書名、出版社商標等。前封、書脊、後封的設計通常在同一版面上來規劃，來保證整體視覺上的統一性。²³⁵但通常總持以封面為主、封底為輔的理念，²³⁶重點突出，主次分明。

《圖文書》的前封（圖 3.1.1）以用一座類似中央山脈的形狀跨過頁面來支撐起整個畫面的佈局，山頂白色的圓圈猶如一輪明月從山腰升起，呼之欲出。圈內書寫本套叢書的主題「心·覺悟之路」，心的旁邊用一片粉紅色的菩提葉來陪襯，說明菩提心可以引領眾生走向覺悟。字體大小清晰明顯突出本書的重點是四大菩薩，而內容是圖文書，小標是四大菩薩其中兩位，並用流暢設計的線條符號來烘托菩薩的隨緣自在同時分割出空間來標註編輯小組和繪圖作者。前封頁面以山峰形的設計將書名、作者等文字內容與圖像部分分割開來。但又在圖像部分以文字補充說明「菩薩在哪裡？菩薩在人間實踐慈悲、願力，展現「給人」的歡喜與智慧中」來呼應主旨精神。



圖 3.1.1 封面 1

²³⁴同注 231，頁 119。

²³⁵同註 230，頁 40-42。

²³⁶潘歡歡，〈書籍設計的整體性在封面與扉頁關係中的體現〉，《美與時代(上旬)》第 8 期 2013 年，頁 81。

山峰形設計或喻菩薩的示現道場四大名山。山在佛典裡有涅槃之意，所謂「生死河，涅槃山。」佛陀入涅槃，如日之入山。頁面山峰內的設計，分別是節錄二位菩薩的典型故事。首先說第一本，關於「大悲觀音·大智文殊」(圖 3.1.1)，藍色的背景可聯想到普陀山的海水，飄落在海面和祥雲上的蓮花花瓣，是觀音菩薩成道前因退失道心碎成千片的頭，又因阿彌陀佛的六字真言而重拾道心直至成佛。山峰上的笑臉如一輪溫暖的日出取自普賢菩薩的故事，像菩薩一樣用慈悲、願力照顧人間的芸芸眾生。畫面左側下方也地藏菩薩過去為國王時國泰民安、天下太平的場景；在書下方的兩側畫出不完整的美蓉花瓣，有故事未完待續之雋永寓意；文殊菩薩的符號並沒有非常明顯的在畫面中呈現，唯有略帶藍色的白色可與五台山頂的白雪做連接，但未完整揭示。

書背的頂端，在叢書分類用細明體標示書籍的類別「童話漫畫叢書」，上方是法輪常轉的符號，意為該書為弘法利生所設計。在下方，用豎標的方式，白色的字體再次書寫「四大菩薩圖文書①」、「大悲觀音·大智文殊」，標楷體與封面設計一致，白色和封面的明月相呼應。而在書背的下方，是星雲大師早期的書法「佛光」，數字 8642 是該書出版的序號。在後封，二位菩薩的形象分別鑲嵌在兩個圓圈里，仿似菩薩的身光，一個在上一個在下，左右錯開，分別簡介二位菩薩的特色，引發讀者在閱讀前就想打開書的興趣。



圖 3.1.2 封面 2

在第二本(圖 3.1.2)，地藏菩薩的畫面是由九華山腳下的牛家講述地藏菩薩的故事開啟；而普賢菩薩以化身的女子示現叩庵房門扉借宿的場景，庵房外的古樹上方幾隻烏鴉伸出頭頸來，融入捨得大士教化伽藍菩薩要盡職盡責，護持寺院食物的故事。樹洞裡不忘畫上一隻貓

咪，是捨得的夥伴，體現了設計者的對於細節追求的細緻用心，也讓畫面不至於缺失一個細節而顯得空洞。

從以上分析可知，封面的設計除了在整體視覺上以色彩和構圖來營造藝術美感，同時兼顧到每個元素的象徵內涵，讀者從封面能夠大概了知到書本的內容，進而想要翻開書本一探究竟。

二、前後環襯（蝴蝶頁）設計

兩本書的蝴蝶頁部分，前後是同樣的設計，（圖 3.1.3）淺粉色的紙張上，用咖啡色，中國水墨的毛筆刷用類似水彩幹筆法的技法勾勒出大小不等的空心圓，或有間距，表行願並重，或交疊，表悲智兼容，散落在其間與之保持距離或重疊的有大小不等的實心圓。依據潘氏理論對佛教符號的解析方法，空心圓可理解為佛教的般若智慧空；實心圓為有。這些圓圈被一高一低的山峰分割在兩個空間。此處的山峰猶如層巒疊嶂，如何跨越修道過程中的障礙，但加善用空有圓融的智慧，就會柳暗花明，峰迴路轉。在山峰的兩側分別各有兩位菩薩端坐在同樣大小的圓圈內，也表示菩薩功德具足。

「圓」的概念貫穿書籍從內到外的設計，從構圖設計到人物造型兼而有之，透露出佛教以「圓」為美的思想，從「相圓」、「理圓」到「智圓」、「法圓」。本文結合祁志祥在《中國佛教美學史》中提出的以上四「圓」的理論，對《圖文書》中的圓形設計加以詮釋。

「相圓」是從外在造型來說，《圖文書》多次可見圓形的設計，書背上的法輪，佛菩薩的圓光，修行人所帶的念珠，以及隨處可見流線型的圓弧設計等等。

在「理圓」方面，代表佛教真理的圓滿、周遍、無缺。《圖文書》中菩薩故事從不同側面所展現的無常、無我、不二、空性、平等、因果、中道等思想理念，值得吾人在面對每一個境界時，以正確的態度應對，以正確的知見去做正確的思惟，進而做出正確的事情來自利利他。

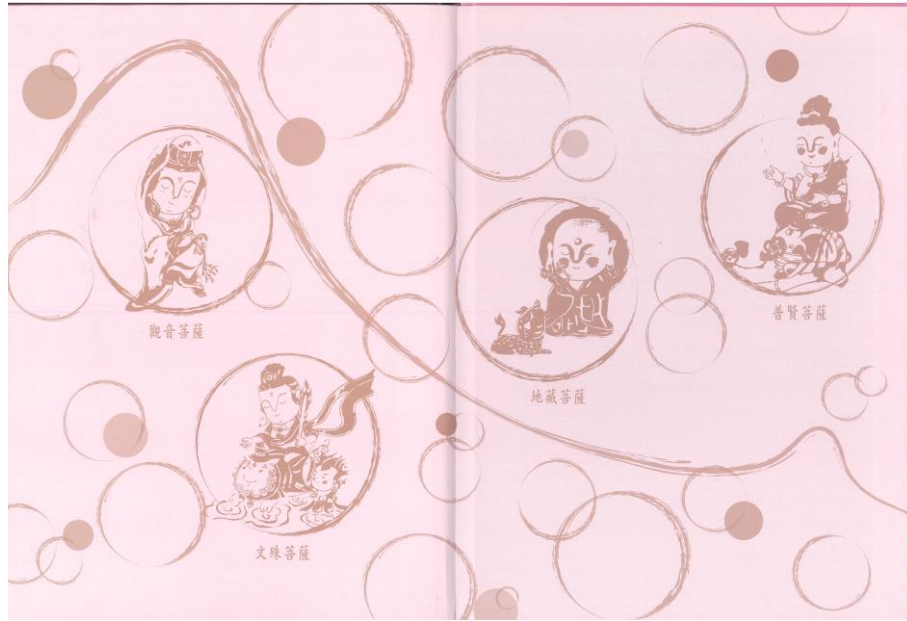


圖 3.1.3 蝴蝶頁設計

「智圓」方面，則是以「圓覺慧圓合一切」²³⁷，「外空諸相、內空諸念、以超越一切感性認識和理性認識的特殊智慧來體認、抱我物相中的涅槃空寂之理」²³⁸眾生以本具的圓覺妙心，「於相破相，於空破空，打通真與俗……在處理事與理、事與事、理與理等矛盾時」²³⁹能妙用般若圓通的智慧左右逢源、通達無礙；且能「依圓照清淨覺相，永斷無明」。²⁴⁰《圖文書》四大菩薩因為有圓融的智慧，所以隨緣化現，能以各種善巧方便幫助眾生離苦得樂。

「法圓」之美，則是在強調「圓通」、「圓活」之法，即禪宗所說的變化無常的「活法」，在認識方法上，以雙遷雙非的中觀方法，不斷否定、不在任何一種見解上停留，「外空諸相之執，內空俗智之執，不斷否定、不落邊見、無滯無礙、變化無方」的圓美境界。²⁴¹所謂「活法」即是縱心所欲而不逾矩、「隨物應機」、「隨物賦形」、「無法而有法，有法而無法」的境界，這一點與菩薩「觀諸有情應以何身而得度者，即便現受如是之身」²⁴²的不二智慧相應。

因此，蝴蝶頁的設計將圓與山峰設計組合，表現出菩薩以圓融無礙的智慧任運自由在世間弘法度眾。

²³⁷唐·佛陀多羅譯，《大方廣圓覺修多羅了義經》，CBETA 2021.Q1, T17, no. 842, p. 919a12-14。

²³⁸祁志祥，《中國佛教美學史》，（北京：北京大學出版社，2010年4月），頁46。

²³⁹同註 238，頁 47。

²⁴⁰同註 237，CBETA 2021.Q1, T17, no. 842, p. 913b22。

²⁴¹同註 238，頁 48-49。

²⁴²唐·玄奘譯，《大般若波羅蜜多經(第 401 卷-第 600 卷)》卷 412〈14 乘大乘品〉，CBETA 2021.Q1, T07, no. 220, p. 68a17-19。

三、扉頁設計

在書籍的設計上，扉頁通常是繼封面之後展現給讀者的第二個視覺信息。²⁴³

封面如大門，正文如宅院，扉頁如走廊通道，連接封面和書籍內容，在書籍裝幀設計中起著承先啟後的作用，引導讀者閱讀。²⁴⁴扉頁的構成元素主要是書名、作者名和出版社。為了保護書籍不被破壞，出版商常在扉頁前面加訂一張護頁，並作為扉頁的一部分保留下來。²⁴⁵按照傳統習慣，扉頁的內容和次序通常是 1.護頁。2.空白頁。3.正扉頁。4.版本記錄。5.贈獻、題詞、感謝。6.空白頁。7.目錄。8.空白頁。但數量和次序需要根據書籍的內容和需要調整，以減少不必要的扉頁數量。²⁴⁶

《圖文書》充分利用扉頁和前環襯的空間，將護頁和空白頁合二為一，置放於正扉頁的前面。(圖 3.1.4) 環襯內的設計延伸到護頁的前一頁，但後一頁保留空白，處於正扉頁的左邊，在有無對比的效果下，加強了右邊扉頁的效果。²⁴⁷

在視覺呈現上，《圖文書》的正扉頁沿用與封面的版式設計，字體、色調以及使用圖形基本相同，只是局部上做修改來突出重點和主次關係。如山峰型設計在顏色處理上，為避免與封面的色彩重複或減弱視覺衝擊力的對比度，有做去色處理，顏色稍淺。這樣的調整，在顏色的呼應上，既能保證扉頁設計與封面高度統一，又體現出後者的輔助襯托功能，保持書籍設計的整體性。

山峰內的故事部分，刪去了封面上「菩薩在哪裡？菩薩在人間實踐慈悲、願力，展現「給人」的歡喜與智慧中」這一段自問自答的文字。《圖文書②》扉頁的主視覺圖片濃縮在一個圓圈內部，只有樹枝和樹葉延伸到圓的外面，讓意境更加深遠。(圖 3.1.5) 山峰內的其他部分以乾淨利落的淡粉色填充，與前頁的空白頁顏色一致，因此產生出來的大面積的留白更加突出正扉頁所要傳達的主要內容信息。

²⁴³陳景泓，〈當代書籍裝幀藝術之我見〉，《鞍山師範學院學報》第 2 期 2009 年，頁 108。

²⁴⁴袁江，〈書籍的扉頁設計〉，《吉首大學學報(社會科學版)》，第 2 期 1998 年，頁 112。

²⁴⁵同註 244，頁 111。

²⁴⁶同註 244，頁 111。

²⁴⁷同註 244，頁 112。



圖 3.1.4 扉頁設計 1

扉頁整理設計上的簡潔明淨，使得其他部分在細節上的考究成為可能：「心·覺悟之路」前的菩提葉設計因為有了明暗處理而得以見到它的肌理效果。透過對於相關元素的巧妙的變化和細微的調整，使得兩者之間既有聯繫，又有區別，突然主次關係。



圖 3.1.5 扉頁設計 2

四、編者序

緊接正扉頁部分，是跨頁的「編者序」。《圖文書》以「菩薩行者」為標題的「編者序」，屬於他序。在整體內容上來看，佛光文化編輯小組創造這本書的目的在於以菩薩的傳奇故事和精美的插畫療愈、激發讀者的身心靈；並藉助四大菩薩的精神來啟發世人來發現身邊的菩

薩，並培養自己的美德，發心成為別人的菩薩，開啟內心的「悲、智、願、行」。

即便在序言部分，也是圖文並茂的設計，畫面的分割延續前面被切割的山峰位置，讓人感受山脈的綿延不斷。並承接圓形設計的理念，分別將書中故事人物形象放在圓內，作為尚未進入正文之前的序曲，拉開故事的帷幕。每一個部分都在整體考量當中，各個結構和元素之間互相呼應。而且兩本書因為故事內容不同，在圖像設計上有所區分。圖文書①的序言頁面設計部分截取了3個觀音菩薩故事圖片和一個文殊化現的乞丐文吉圖像（圖 3.1.6），但4個圖像中有3個以一般大眾形象表示，1個以白衣觀音形象。圖文書②部分（圖 3.1.7）以世間人事物的形式表達，拉近與讀者之間的距離，給人感覺菩薩故事與日常生活息息相關，對一般大眾來說，非常具有親和力。



圖 3.1.6 編者序 1



圖 3.1.7 編者序 2

在內容上，開頭簡略地介紹四大菩薩「大悲」、「大智」、「大願」、「大行」的特徵，重點突出祂們在人們心中「永恆救度」的地位，以及在四大名山「隨緣化現」、「救度苦難」的示現。

在結構上，巧妙地多次採用起承轉合的方式。第一段介紹傳說中的菩薩，第二段轉入解釋人們所認識的菩薩不是天生就有，「一日造就」，是在「難行能行」、「難忍能忍」的漫長過程中不退道心，透過自覺覺他、自利利他來成就菩薩事業。「佛道在眾生中求」，若沒有眾生度化，或沒有外境的考驗，也就沒有佛道可成。從整體到部分，從一般到具體，第三段內容的視角切換到介紹二冊《圖文書》以圖文並茂方式療愈人們的身心靈，並激勵從故事中找到「包容、勤勞、讚美、廣結善緣」的美德，以此激發讀者對於書籍內容的興趣。第四段以問答的方式提醒讀者菩薩就在我們周遭的生活裡，「樂善好施」、「守望相助」就是「菩提心」的展現，因此菩薩精神就是要將我們的慈悲、願力、智慧、內財外財，實踐在生活裡。第五段更進一步升華菩薩的思想和本書編輯的主旨，是讓讀者見到菩薩的賢聖而要知道思齊，在接受救度的同時，也要開發內在的「悲、智、願、行」，成為「他人的菩薩」，正所謂做自己的貴人，也做他人的貴人，真正實現自覺覺他、自利利他，以此來圓滿佛道。

因此，讀者讀完「編者序」之後，清楚了知該書編寫的緣由，並藉由這把鑰匙，開啟書

中的世界。²⁴⁸

五、版權頁

版權頁是一部書的檔案記錄，是圖書的重要組成部分，是「社會上流通和儲藏中的重要憑證。」²⁴⁹版權頁亦稱編輯組織頁，可位於書名頁後，也可位於書內文最後一頁。²⁵⁰一般來說，版權頁上刊載的內容包括，書名、作者、出版者、發行者、編輯者、通訊資料、印刷者、售價、發行日期、版次、印刷次、著作權、國際標準書碼等該書的相關資料。²⁵¹



圖 3.1.8 版權頁 1



圖 3.1.9 版權頁 2

《圖文書》的版權頁沒有按照傳統的習慣，放在書籍的第四頁（圖 3.1.8，圖 3.1.9），而是以現代的方式，安排在正文後面，與正扉頁處於對稱的位置。除了強調版權所有之外，此頁完整地記錄書籍出版和流通過程必備的相關信息，包括書名、編者、繪者姓名；重要的編輯人員姓名；以及出版社的創辦人、發行人和社長姓名。此外含括出版、發行、印刷者名稱以及流通地點；以及書刊出版營業許可信息如法律顧問姓名、登記證號碼；出版年月、版次、印次和印數；統一書號、定價以及書系和書號；訂購信息。

為延續環襯的圓圈設計，頁面的下方用毛筆以干墨畫出大小不一的圓圈。為銜接書中內容，《圖文書①》大圈內放入千手千眼十一面觀音，小圈內放文殊化現的貧女；《圖文書②》大圈內放入在九華山修行的地藏菩薩和神獸諦聽，小圈內放入在國清寺年輕的拾得以表示普賢菩薩；外相上的一聖一凡，而內在體現的是平等。在色彩設計上，漸變的粉紅色與圓圈略深的粉紅色以及作為點綴的實心圓，在色調上統一同時與圈內人物的顏色處於對比與相似調和的平衡狀態。

《圖文書》將各類信息分門別類，依照區塊群組，按照層次，依主次關係安排畫面元素。上下以水平、中間垂直的方式佈局。書名、副書名、改寫小組、繪圖等信息以水平橫排方式

²⁴⁸李喬，〈讀書先讀序跋_序跋瑣談〉，《前線》第9期2019年，頁94-95。

²⁴⁹龍祥符，〈也談圖書版權頁〉，《出版科學》第1期2001年，頁45。

²⁵⁰王士朝，《書籍藝術形態之表現研究》，（台北：國立台灣師範大學進修部美術創作碩士論文，2003年6月），頁44。

²⁵¹同註250。

置於頁面最上方，並以水平綫與雙欄豎排的信息區隔開來，增加閱讀上的視覺參照²⁵²；另外，著作權提醒和公司對於缺頁、破損、裝訂錯誤書籍提供更換服務的信息，以星號標注，呼應頁面上面書名與作者編排方式，也以水平方式呈現，創造安靜平衡的感覺。

中間部分列舉了負責該項工作所有的工作人員，包括總編輯、編審、責任編輯 以及編輯，另外從出版社的組織架構緣起方面，還列舉了創辦人、發行人、社長等行政管理人員的名字，表示書籍的主辦單位能承擔正常的合法權力和義務。²⁵³關於編輯者、行政領導、發行、流通、通訊資料等信息，編輯者將文字作為視覺材料，以雙欄的方式分組排列，視綫上下流動，畫面上下伸展，乾淨利落。²⁵⁴雙欄的文字皆對齊左邊，井然有序、錯落有致地編排在頁面上，靜中有動。並且採用適度的留白處理，使得視野空曠，讓受眾感受松緊相濟的視覺效果。²⁵⁵結合上下部分的水平文字，版面佈局整體上既挺拔又有張力，完整地呈現標題、副標題、正文風格的形式美，確保閱讀的流暢，整體上表現出設計者對畫面的把控與審美能力。²⁵⁶此外，在細節處理上，加粗部分字體來達到實現文字的律動；在字體選擇上，剛柔結合，²⁵⁷使用端正嚴謹的黑體和娟秀清雅的標楷體²⁵⁸來區分和突出不同的重點。無論是整體還是局部的設計，對於信息的抉擇和遣詞造句，都體現了出版方周密的考量。

縱觀書籍的封面、前後環襯、扉頁、編者序和版權頁的版式設計，封面以文字和圖像提綱挈領地表達出一本書的核心思想，吸引讀者的興趣；前後環襯則以純圖像抽象地方式來表述菩薩圓融無礙的智慧；扉頁繼承前封內容，在此基礎上簡化做到不重複；編者序以文為主，配以每本書的圖像，介紹菩薩行的基本觀念，激發讀者對於具體故事的深層探索，最後版權頁揭曉整本書的策劃、編輯以及行銷團隊，將之有效地組織整理，讓讀者了知整套書籍的製作因緣。因此，從書籍的整體設計，可洞悉整本書所要傳達的基本信息。

第二節 色彩

色彩是視覺設計上不可缺少的一個組成要素。《圖文書》中的圖畫在色彩運用上，一方面遵從物象原本的固有色來塑造故事的真實場景，比如自然環境本來的顏色；另一方面，在圖

²⁵²黎璐，〈版式設計的視覺元素之文字編排〉，《喜劇世界(下半月)》第9期2019年，頁72。

²⁵³龐富祥，〈社會科學期刊版權頁應规范化〉，《編輯之友》第6期2005年，頁60-61。

²⁵⁴張純，〈平面廣告設計中編排的重要性〉，《人生十六七》第26期2017年，頁98。

²⁵⁵邊少平，〈現代版式設計中文字編排與創新〉，《包裝工程》第20期2016年，頁185-188。

²⁵⁶張林，〈字里行間—談版式設計的文字編排〉，《明日風尚》第10期2017年，頁261。

²⁵⁷張可，〈淺談書籍設計中的文字編排〉，《大眾文藝》第15期2012年，頁83。

²⁵⁸馮聖嫻，〈淺談版面設計中的文字編排〉，《大眾文藝》第10期2010年，頁141。

像呈現結果來看，加入了大量主觀色彩的「意象色」，比如菩薩服飾顏色或是神獸形象的描繪，又如魚籃觀音故事中以綠色的線和點來勾勒魚的輪廓和對於細節的描繪²⁵⁹，魚鰓用粉紅色暈染，眼睛用黑點呈現，嘴巴用紅點。這些特徵都沒有見於文字表述部分，可以說是插畫家個人想象的充分體現，善用各種色彩關係來達到理想的視覺效果。《圖文書》中的色彩使用既「尊重客觀事實，又具自身觀念的意象特徵」。²⁶⁰從圖像文本來看，色彩作為符號，一方面指涉某些特定時空背景下人、事、物的存在，另一方面延伸到意境的表達文化內涵的象徵。以下將從潘諾夫斯基理論的前圖像描述首先從色彩結構上來識別書中色彩在局部上的運用，並依據潘氏理論的第二個層次對色彩的文化意涵和佛教象徵意義加以詮釋。

一、色彩結構

色彩結構作為繪畫觀念的一個方面，與繪畫風格直接相關。用色之前，必須了解色彩屬性，才能知道如何運用。顏色的基本屬性有色相、明度和彩度。色相指色彩的相貌，如紅、黃、藍三原色；明度，指色彩的明暗深淺，比如深綠、淺綠；純度指色彩的鮮濁程度，比如黃色與褐色。²⁶¹色彩結構指的是畫面色調關係的組合，色彩的比例、位置、面積大小，色彩的明度、純度、冷暖的關係，色彩的對比與諧調的法則等等按照一定的形式有秩序地呈現出和諧的形式美感。²⁶²《圖文書》中用色到極致的一個重要表現是將大膽運用各種色彩的對比並將之調合、統一在一個畫面當中，來體現色彩的鮮明美、和諧美和豐富美。

（一）色彩對比

瑞士畫家 Johannes Itten 提出七種色彩對比理論對作品進行色彩對比分析。歸納為明暗對比、互補色對比、色相對比、純度對比、明度對比、冷暖對比、面積對比、同時對比和連續對比等。²⁶³《圖文書》多處設色對比強烈，冷暖、明暗、虛實並存，有時，同一個畫面出現多種形式的對比，畫面的動感和韻律因此而彰顯。由此，也體現出佛法當中矛盾之統一的不二思想，儘管各種對比的存​​在，但因為比例搭配的適量考究，畫面並沒有失去整體上的視覺平衡。以下就色彩的明暗對比、純度/明度對比、冷暖對比分別表述。

1. 明暗對比：

²⁵⁹同註 102，頁 4-5。

²⁶⁰崔雪冬，〈「隨類賦彩」與「離形得勢」在現代油畫作品中的運用〉，《內蒙古農業大學學報》2007 年第 4 期，頁 307。

²⁶¹丁麗麗，〈淺析色彩理論與色彩繪畫相結合〉，《學科建設》2013 年第 4 期，頁 130。

²⁶²周大正，〈繪畫與色彩結構〉，《讀者欣賞（理論版）特刊》，2012 年 Z3 期，頁 72。

²⁶³劉詩迪，〈伊頓色彩設計理論對色彩設計的影響〉，<http://www.doczj.com/doc/8d2a606727d3240c8447ef67.html>，引用日期 2020/12/6

光線的多少決定色彩的明暗。光線的明暗不僅體現在物質空間層面，同樣存在於精神世界。《圖文書》在色彩處理上有照顧到兩個方面。

在物質層面，透過光線的明暗處理，可區分室內與室外、黑夜與白天。舉例來說，

(1) 在文殊菩薩以老翁形象與文喜禪師相遇的片段，(圖 3.2.1) 夜晚的天空以小面積漸變的藍黑色出現在畫面的左上方，一輪彎彎的明月高掛在空間，幾顆星星點綴在周圍。彎月與星星以黃色表示，藍黑色成為背景。藝術家更充分運用水彩的特效，以淺藍色大面積渲染延伸星空的藍色背景，來鋪陳菩薩與禪師會晤的時空，沒有特意去畫一座建築，卻清晰地用色彩充分展現了室內與室外、白天與黑夜的場景。²⁶⁴



圖 3.2.1 文喜禪師與老翁文殊相遇



圖 3.2.2 文吉第二次照料虛雲和尚

(2) 文殊化身的文吉拿著火把在破廟前與病中虛雲和尚相遇的深夜畫面，與虛雲和尚被照料康復後目送菩薩替他背著行李離去的白天場景，²⁶⁵ (圖 3.2.2) 同樣是用顏色來表達光與影，來區分室內、室外，白天與黑夜。在深夜，菩薩的火把驅散部分黑暗，只能看見近處的顏色，遠處的房子顏色被籠罩在憂慮的黑暗之中，因此遠處的細節描寫都隱去；在白天，和尚臨時暫住的房子顯現了它的本來面目，明亮的嫩綠色背景傳達出青山綠水的意境，暗示故事發生的地點。兩幅畫面統一在同一個跨頁畫面上，一明一暗，一個輕盈，一個沉重，形象生動地描述了康復前與康復後人物精神狀態的對比。

(3) 觀音菩薩的主視覺圖像中 (圖 3.2.3)，觀音菩薩端坐的岩石以暗褐色呈現，菩薩以白衣形象出現在畫面的前方，前景色淺，後景色深，符應光線照射的規律。²⁶⁶

在精神層面，《圖文書》也以不同的色彩來表現夢境與現實、正面與反面人物，乃至人物情緒的高低。以下舉例說明：

(1) 在地藏菩薩的本生故事裡，光目女夜夢清淨蓮華目如來的畫面分割為兩個部分，統一於一個跨頁畫面中 (圖 3.2.4)。前景中熟睡的小女孩身著粉紅色的衣服，面色紅潤，蓋著

²⁶⁴同註 102，頁 35。

²⁶⁵同註 102，頁 41。

²⁶⁶同註 102，頁 1。

印花的黃色被子；後方大面積的藍色渲染來顯示夢境的浩瀚無邊並延伸到鄰頁，在鄰頁畫面的前方，暗紫色的畫面上浮現出光目女夢境中的清淨蓮華目如來，身形巨大，²⁶⁷與熟睡的小女孩形成鮮明的對比。顏色使用，以明亮來表示現實，以暗淡來顯示夢境，最大程度上用色彩來體現畫面的真實感。



圖 3.2.3 觀音菩薩主視覺



圖 3.2.4 光目女夜夢清淨蓮華目如來

(2)地藏菩薩曾為國王的時期，其仁政天下的作為與鄰國國君的殘暴不仁形成強烈的對比（圖 3.2.5）。因此在色彩擇用上，畫家不僅縮小暴君的造型比例來凸顯其人格的缺陷，且用灰暗的土色系來表現其內心的黑暗。與之相比，兩位明君不僅身材高大，而且服飾顏色都非常地鮮麗。²⁶⁸



圖 3.2.5 地藏菩薩為國王時的本生因緣故事



圖 3.2.6 馬大寧迎娶愛姑

(3) 在漁籃觀音的故事當中，馬家公子因為喜事突變為喪事，整個人的心情也隨之低落（圖 3.2.6）。此處以暗濁的顏色，與迎親時候的喜慶顏色形成對比。色彩的純淨度呼應空間和人格的光明程度。

由上分析可見，透過色彩的明暗對比可表達出不同的時間與空間，以及人物的內在狀態。

2. 明度、純度對比

明度對比指的是色彩的深淺對比，分為同類色的深淺對比和不同色相的深淺對比。²⁶⁹純度對比則體現在色彩的清濁上，存在於同類色和異類色之間。

《圖文書》中多次將不同明度和純度的色彩統一在同一個畫面當中，恰當運用色彩明度

²⁶⁷同註 189，頁 15-16。

²⁶⁸同註 189，頁 11-12。

²⁶⁹同註 262，頁 87。

與純度的前進放大與後退縮小的效果來營造空間感並強調主題。²⁷⁰

(1) 同類色的深淺對比

同類色的深淺對比也被稱為色彩的明度對比。透過同一個顏色的深淺來豐富畫面的層次，並對事物的差別相進行區分。在觀音菩薩的故事中，海邊漁村的場景透過大面積不同層次的藍色抽象的呈現（圖 3.2.7）；²⁷¹

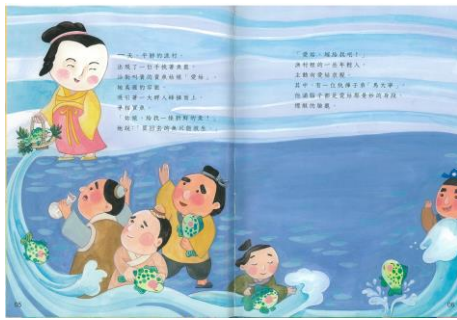


圖 3.2.7 愛姑來到漁村



圖 3.2.8 紫竹林

紫竹林的場景則透過不同層次的綠色來呈現林間的光影以及樹葉與樹幹的前後空間層次（圖 3.2.8）。²⁷²再者，凸顯「觀音心」的最後畫面（圖 3.2.9），²⁷³ 不同純度和明度的紅色被充分運用：前景用深粉色的愛心用楊枝淨水灑淨之後，以此來突出清淨的「觀音心」是觀音的核心，中景略淺的粉紅色桃心面積更大，一家三口因為都有「觀音心」而其樂融融。兩個層次的畫面，融合在更淺的淡粉色跨頁後景的底色當中。雖然同是紅色的使用，但因為色彩濃淡的差異，主題分明。以淡粉紅來融合整體的顏色，也正說明了「觀音心」的柔軟和包容。

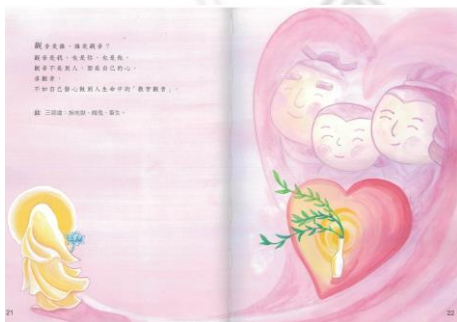


圖 3.2.9 觀音心



圖 3.2.10 五台山無遮大會

這樣的用色技巧也被應用在其他菩薩的故事畫面當中。譬如文殊化身為貧女乞齋的故事開端，五臺山靈鷲寺的無遮大會場景，²⁷⁴可以看到不同色調的綠色（圖 3.2.10）。在這幅畫面上，寺宇的屋頂和柱子、佛像的底座、寺院旁邊的老樹、山門以及山外的樹木乃至山裡山外

²⁷⁰同註 230，頁 55。

²⁷¹同註 102，頁 5-6。

²⁷²同註 102，頁 20。

²⁷³同註 102，頁 22。

²⁷⁴同註 102，頁 26。

的大地都統一在綠色的氛圍當中，抽象中有具體，部分中可看到整體，在明暗和輕重的處理之下，透露出古老寺院的生機。樹幹因為抹上了黑黃色不經意透露出它的年齡，樹葉的青綠與黑綠也在演示著他們接受陽光的程度和面世的時間。山門的綠色和門邊的樹幾乎融為一體，但畫家巧妙的用黑線勾勒輪廓，用黑色陰影處理光線效果而得以區分。地面，不是畫面的重點，但是萬物建立之根本，畫家略去細枝末節的描繪，充分利用水彩的流動性和色彩的層次感，簡單有效的以寫意的方式渲染出大地的存在。而整個畫面虛空的淺綠色實則是在襯托春寒料峭下的勃勃生機，以及人們帶著滿滿的希望來到寺院朝拜的神聖心理。

因此，透過組合明度和純度不同的同色系色彩，可以創造出不同的畫面層次感。

(2) 不同色相的深淺對比

不同色相的顏色對比，包括余補色對比與非補色對比。色相環²⁷⁵（圖 3.2.11）中直徑兩端的任何一對顏色均為餘補色，彼此互為對比色，如紅對綠、黃對紫、黃對橙、藍綠對朱紅、黃綠對紫紅、橙黃對藍紫等。²⁷⁶非補色對比如藍與綠、藍與紅、藍與綠、綠與紫等。從對比顏色之間的強弱、明暗、比例大小等當中能確定畫面的主次關係。



圖 3.2.11 色相環

在餘補色對比的運用上，《圖文書》的畫面幾乎每個畫面都有用到。同一個畫面，或存在一對餘補色顏色，或並存多對，以此來豐富畫面的色彩並突出畫面的主題。為達到畫面整體的和諧感，書中每一對顏色的對比在面積大小與使用方位上都被特別考量。

以馬大寧迎娶愛姑的喜慶畫面為例（圖 3.2.12），²⁷⁷燈籠上雙「喜」字的上下方鑲嵌綠色的橫條，乍看一位是燈籠原本的設計，實則是以小面積的綠色來襯托大面積的紅色，一強一弱，一主一次，更加凸顯迎親場面的熱鬧。



圖 3.2.12 馬大寧迎親

再有，觀音在漁村出現時，身著黃色上衣、紫紅裙裝，身後是大片藍綠色的海水為背景，²⁷⁸背景的藍綠與裙子的紫紅，海水的藍色與上衣的黃色，兩對餘補色的對比，在加上面積上明顯的大小，觀者很容易從畫面一樣看出關鍵人物的出場（圖 3.2.7）。

在阿彌陀佛以六字大明咒重建觀音菩薩道心的畫面（圖 3.2.13），²⁷⁹觀音眉毛與眼睛的藍

²⁷⁵圖片來源：<https://zh.wikipedia.org/wiki/色環>

²⁷⁶同註 262，頁 81。

²⁷⁷同註 102，頁 9-10。

²⁷⁸同註 102，頁 5-6。

²⁷⁹同註 102，頁 17-18。

紫色與大面積渲染的橙黃色背景、片片飄落的紫紅色蓮花瓣與略帶黃綠色的項琿、綠色的楊柳枝與彌陀的紅色袈裟、以及彌陀黃色的頭光與花瓣的紫色，都是以餘補色的組合使用，在真實呈現物體本具的色彩之外，透過修飾、調和部分色彩，來達到整體畫面的和諧。

除了餘補色的使用，書中也大量使用非補色對比。比如善財參訪普賢菩薩的畫面（圖 3.2.14），菩薩與大象瓔珞的藍色和菩薩持物如意的綠色、如意的綠色與善財童子天衣的紫色以及菩薩褲子的紫紅色、善財童子頭飾與胸衣的藍色與瓔珞和褲子的紅色都非補色對比的應用。處於對比的色彩放置於同一畫面，易於實現視覺上的平衡，在避免因畫面色彩的單調而造成視覺上的疲勞的同時，增添了色彩的豐富與活潑。



圖 3.2.13 彌陀救護觀音

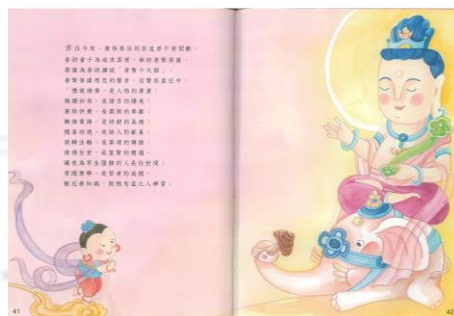


圖 3.2.14 善財參訪普賢菩薩

3.冷暖對比

冷色和暖色屬於色彩給人的心理感受。即便在不同的文化背景，對色彩的冷暖判斷基本一致，屬於色彩客觀止觀特性的部分。在色相環上，以綠色、紫色兩個顏色為中性色的分解點，紅、橙、黃等為暖色，綠、藍綠、藍為冷色。利用色彩冷暖的感覺，可以在創作出表現出溫度的感覺。²⁸⁰

冷色給人感覺是清涼或寒冷的，可用以象徵季節和氣候。《圖文書》中虛雲和尚因連日大雪被困在草棚，接受文吉照料的畫面（圖 3.2.15），²⁸¹鋪滿整個背景冷冷的灰白色，象徵灰沉沉的天空下厚實的冬季大雪。和尚灰色的衣衫顯示出其衣著的單薄，足以顯現境遇之悲慘。在後頁的畫面（圖 3.2.2），則是一片滿眼的嫩綠色，則是以綠色的清涼象徵山區春天的景象。²⁸²與前頁是天寒地凍的冬天，形成極大的反差，透露出劫後餘生的希望。



圖 3.2.15 文吉第一次照料虛雲和尚

在視覺理論上，常以冷色來表達後退或縮小的效果，現舉證《圖文書》兩個例子，（1）

²⁸⁰鄭曉紅，《色彩調合論研究》（蘇州：蘇州大學設計藝術學博士論文，2013年9月），頁147。

²⁸¹同註102，頁39-40。

²⁸²同註102，頁41-42。

馬郎婦觀音化身為外來的和尚向馬大寧揭示謎底之際的畫面（圖 3.2.16），前景是現實中喪妻的馬家公子接受身著土黃色長衫、手持念珠僧人的開示，而後景則是雲層中、冰藍色的楊柳淨瓶觀音形式，營造出陰陽兩隔的世界。²⁸³而在對頁畫面，則以大面積溫暖明亮的黃色成功地轉化故事要體現的氛圍。



圖 3.2.16 觀音示現和尚



圖 3.2.17 采薇女子請求留宿

（2）曇翼法師意外接受普賢化身的女子造訪的畫面（圖 3.2.17），²⁸⁴前景以土黃色的暖色調來呈現霞光夕照下山中的路面，從左邊延伸到右邊，襯托出意境的開闊；姑娘的紫紅色外衣、法師的黃褐色僧衣以及黃草覆蓋的屋頂，在霞光之下給人溫暖的感覺；而畫面右上方整體山林的藍灰色調則表現出極強的距離感；在其中出沒的豺狼以黑色的輪廓、深黑藍色夾雜白色更襯托出陰森可怕的沉重感覺。兩種不同的意境對比之下，讓讀者更加理解女子求宿的理由。

相較之下，暖色通常給人的感受是可親近的。在觀音菩薩故事開端的主視覺畫面（圖 3.2.3），²⁸⁵「大悲觀世音菩薩」七個字以堅實的橙紅色出現在暖黃色的背景之上，菩薩身後大大的圓光，黃中泛白，明亮中不失溫暖，畫面右側大面積渲染的橙紅，薄薄的一層，與前頁厚實的橙紅文字一虛一實、前後呼應。儘管畫面上有面積的綠色、藍色和種性的紫色，不影響整體上的溫暖效果，符合大眾印象裡菩薩慈悲的形象。

²⁸³同註 102，頁 11。

²⁸⁴同註 189，頁 25-26。

²⁸⁵同註 102，頁 1。

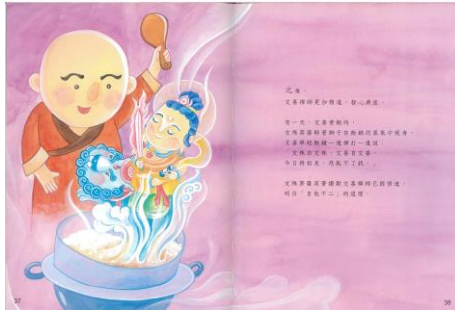


圖 3.2.18 文喜悟道



圖 3.2.19 閔公捐地

再以文喜禪師悟道後文殊在飯鍋中示現的畫面為例（圖 3.2.18），²⁸⁶淺淺一層溫暖的紫紅色覆蓋整個畫面，讓人感受到一番修行後悟道的輕鬆自在。而不可言說、深不可測的般若境界正好借用神秘的紫色來展現，如人飲水，冷暖自知。

（二）色彩譜調

色彩藝術中重要的用色遵循原則之一是色彩的諧調統一性。這一原則也見於傳統的配色原色，民間美術色彩有口訣說：「光有大紅大綠不算好，黃能托色少不了」，「草綠披粉而和，藤黃加赭而老。」²⁸⁷儘管畫面的對比來增加色彩的豐富度與強烈度，讓人為之一振，如果忽視協調，畫面會因此雜亂無章。²⁸⁸《圖文書》中在用色方面有特別注意到這一點。如果紅色純度比較高時，綠色的飽和度就會降低，畫面不會因為出現多個色彩核心而失去重點。

譬如閔公向地藏菩薩捐建道場的畫面（圖 3.2.19），²⁸⁹袈裟的大紅色只畫在福田的格子上，其他地方加入黃色，一方面凸顯了面料的光影效果，一方面調合了紅色的厚重，這樣的技巧處理並沒有減弱紅色的真實性；同時，在袈裟所覆蓋綠色的山頭，並非用現實的青蔥翠綠，而是用漸層的淺綠色，畫出九華山各個山峰的層次，其間更加入白色來調合統一整個畫面的柔和度，體現出「豔不俗，淡相宜」的美感。

站在潘氏理論圖像詮釋的目的於意義重建的角度，《圖文書》中大量調和色彩的運用得以使得不同的對比顏色能夠和諧共存於同一個畫面。在佛法的角度，色彩的調和猶如心性的調伏，當諸根調伏，身心柔軟時，人我互動將更加和諧順暢。又如佛法中的五味，純度與濃度一步步被提煉和精化。

中阿含善法經²⁹⁰在論及比丘的修行，也以五味來譬喻修行的歷程，要從對於佛法的表面了解，透過不同方法來達到對法義實質內涵的理解。在這一點上，與色彩藝術的運用非常契

²⁸⁶同註 102，頁 37-38。

²⁸⁷〈國畫色彩，口訣〉，<https://kknews.cc/zh-tw/culture/9ga9nkj.html>，引用日期 2021/02/27。

²⁸⁸蘇恒；張秀梅，〈中國傳統色彩觀念對民間美術設色的影響〉，《美術大觀》，2014年5月，頁74。

²⁸⁹同註 189，頁 7-8。

²⁹⁰東晉·瞿曇僧伽提婆譯，《中阿含經》卷1（七法品），CBETA 2021.Q1, T01, no. 26, p. 421a12。

合：一位有經驗的藝術家從一個間色或復合色便知合成的基礎顏色有哪些，了知眾緣和合的道理，並熟知用什麼顏色呈現怎樣的意境；一個獨特的顏色需要與其他顏色搭配來發揮它的價值。這就如同，一個人社會價值的體現，在大眾中，時而要淡化縮小自我，但承擔時又能做到當仁不讓。能退能進，能大能小，能榮能辱，能動能靜，方能稱之為「有道之人」。²⁹¹在眾緣和合當中，互相成就。調伏自己，該縮小即縮小，該擴大即擴大。色彩亦如是，該淺則淺，該深則深。

二、色彩意涵探討

根據索緒爾的符號學理論，色彩作為表徵符號之一，其外在的形式透過解讀者的經驗而產生不同的意義。《圖文書》中大量使用水彩來營造故事氛圍，展現出人物的內心世界，並且善用特定的色彩來傳達佛教的象徵意涵。

首先，在營造故事氛圍和表達人物內心世界方面，透過藉由不同比例的顏色，調和出各種主觀和客觀色彩來表達不同的意境。

以藍色為例，加入白色調合，如地藏道場九華山（圖 3.2.20，圖 3.2.21）²⁹²和觀音示現的漁村²⁹³場景（（圖 3.2.7，圖 3.2.21），根據索緒爾符號學理論，明亮的藍色實指到晴朗的天空、沉靜的大海等，以大面積的渲染來表達環境的沉穩、遼闊、悠遠、安寧與超脫；藍色中加入綠色，如文殊菩薩五臺山頂的示現（（圖 3.2.22）²⁹⁴，深山背後，菩薩形象融合在虛空的冰藍當中，青色的山與山之間蜿蜒的白邊藍色山路，暗示了菩薩境界如大海、虛空般深廣、遼闊。另有，豐幹禪師在赤城腳下聽到孤兒的哭聲，隨後帶到國清寺撫養成人的跨頁畫面（圖 3.2.23）²⁹⁵，藍綠色的背景襯托出生命的勃勃生機與成長的希望。

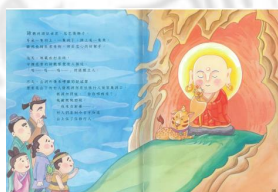


圖 3.2.20 村民拜訪金地藏



圖 3.2.21 觀音想辦法救漁村



圖 3.2.22 五台山文殊



圖 3.2.23 天台赤城山腳

²⁹¹ 〈學禪的目的〉，星雲大師：《禪門語錄》，<https://www.fgs.org.tw/cultivation/fgu-chan/quotation-03.htm>，引用日期 2021/02/28。

²⁹²同註 189，頁 2，頁 5-8。

²⁹³同註 102，頁 3-6。

²⁹⁴同註 102，頁 24。

²⁹⁵同註 189，頁 35-36。



圖 3.2.24 觀音在須彌山頂

但是，藍色在於暗濁顏色調合時，如觀音菩薩在須彌山頂所看到的眾生輪迴的畫面（圖 3.2.24），²⁹⁶暗濁的藍色配上土黃色冷漠、沉淪的表情則呈現出人物的情緒低落，深暗的藍色讓人感覺陰沉和冷酷。²⁹⁷不同顏色組合所創造出的不同氛圍表現出不同因緣條件下的能量場。顏色的清濁、明暗從潘氏理論來看，在佛法的層次，代表著智慧與煩惱，透過不同因緣的加減，彼此互相轉化。

第二，《圖文書》中特別使用到一些顏色如白色、黃色、紅色來象徵佛教的思想內涵。白色如觀音菩薩的白色服飾以及普賢菩薩的白象，白色象徵純潔的菩提心。黃色在書中多次使用在菩薩的背光、佛像、佛衣以及僧眾服裝上，除了表示佛菩薩智慧光明的寓意之外，黃色在佛教也被視為神聖之色。金為黃色，有高貴之義。經常常描述如來「以金色手」摩頂受記，²⁹⁸菩薩「身諸毛孔，流出金光」，²⁹⁹經典將智人的無漏智慧比喻為「紫磨真金」，³⁰⁰內外明澈，無有缺漏。可見黃色在佛教當中的崇高地位。³⁰¹

而紅色在原始佛教時期作為正色，被禁止使用在僧眾服裝上，但在《圖文書》中卻是地藏菩薩服裝的代表顏色，表明中國佛教與印度佛教對於色彩的不同觀念。在《大日經疏六》裡提到，「精進根赤，赤者，大勤勇之義也。」³⁰²可見紅色代表精進修行，或許這是繪圖者將地藏菩薩修行山洞內部的光線都以紅色來呈現的原因。此外，在文殊菩薩的故事五台山的畫面裡，寺宇建築以紅色的牆壁和黃色的琉璃屋頂來呈現，凸顯出深山修行場所的尊貴。黃色除了上述的佛教象徵意義之外，中國寺院最初為皇家寺院，因此寺院的院牆、琉璃瓦等采用富貴、莊嚴的黃色。而朱紅在漢族文化中代表吉祥、喜慶³⁰³。在顏色的選用上實則是以皇宮所用的紅與黃，且以中國宮殿建築的樣式簡單的象徵修行的場所。此外，紅色在中國五行五色理論裡代表火，黃色代表土，土是萬物之本，³⁰⁴以五行相生的理論，火生土，因此，在顏

²⁹⁶同註 102，頁 13-14。

²⁹⁷毛霞，甘慶超，〈電影《藍》、《白》、《紅》色彩符號對影片主題的建構〉，《興義民族師範學院學報》第 5 期，2018 年 10 月，頁 28。

²⁹⁸唐·菩提流志譯，《大寶積經》卷 32，CBETA 2021.Q2, T11, no. 310, p. 175c27。

²⁹⁹劉宋·曇無蜜多譯，《佛說觀普賢菩薩行法經》，CBETA 2021.Q2, T09, no. 277, p. 390a29-b1。

³⁰⁰法救集，宋·天息災譯，《法集要頌經》卷 3：「智人無缺漏，慧定得解脫。如紫磨真金，內外微清淨，猶如安明山，不為風所動」（CBETA 2021.Q2, T04, no. 213, pp. 793c28-794a1）

³⁰¹楊健吾，〈佛教的色彩觀念和習俗〉，《西藏藝術研究》第 2 期，2005 年，頁 67。

³⁰²轉引自丁福保，《佛學大辭典》，

<http://www.buddhaspace.org/dict/dfb/data/%25E4%25BA%2594%25E6%25A0%25B9%25E8%2589%25B2.html>，引用日期 2021/05/26。

³⁰³齊偉民，趙躍，〈東北地區佛教寺廟建築色彩淺析〉，《藝術科技》第 6 期 2018 年，頁 191。

³⁰⁴〈紅與黃的故宮為啥叫紫禁城？原來竟大有學問〉，<https://kknews.cc/history/ybk2gma.html>，引用日期 2021/05/30。

色的使用上也代表正法久住，生生不息。由此可見，顏色在所處的文化背景下有其要表徵的內涵。

總述以上分析，色彩作為視覺設計的重要組成要素，從《圖文書》的色彩使用可知，熟悉色彩屬性和色彩搭配的規律，藉由使用明暗、純度、冷暖、互補色的對比使用，能夠營造出更加和諧、豐富的畫面美感。採用恰當的調和手段，可充分發揮色彩的客觀與主觀特性，來刻畫場景和表達人物的內心世界，並作為統一表面看來矛盾的物質和精神世界的方法。色彩作為表法的手段，在使用和欣賞的過程與佛法的修行有相通之處。同時，色彩作為一種符號，在藝術表現上必然是佛教文化傳播的重要載體之一。

第三節 構圖

構圖即作品的結構，運用審美的原則在一定的空間安排上處理人、物等關係和位置，³⁰⁵使之成為有藝術感染力的藝術整體。構圖作為重要的藝術形式，決定畫面的總體佈局，對表現主題與創造意境起著重要作用。³⁰⁶南朝時期的藝術理論家將構圖定義為對於位置的經營。傳統的佛經繪圖形式通常是「左圖右文」、「上圖下文」。³⁰⁷沒有其他的變化形式，雖然圖像增加了閱讀的興趣，但沒有創新的版式設計讓讀者感覺單調，缺乏創意。《圖文書》基本採用滿版型的版式設計，以圖像為主軸，文字或置於圖像上下、中部或左右位置。內容舒展，視覺衝擊力強。³⁰⁸畫面佈局豐富多樣，善用中國山水畫的各種構圖理論並融入西方構圖理論的黃金分割美學，創造出韻律生動的畫面節奏，同時間入異時構圖法，不同時空背景的元素統整在同一個畫面。《圖文書》突破傳統的山水畫構圖，善用空間變化，以現代的方式來呈現經典故事內容，讀者身在其中，感受穿越時空的記憶。本章節著重介紹中國山水畫美學在《圖文書》中的應用，在與西方構圖理論交匯之處，將從黃金分割美學的角度做詮釋。

一、中國山水畫美學構圖

根據陸儼少的構圖思想，山水畫常用的基本構圖體現在漢字圖形上，除了「之甲由則須」五字構圖外，³⁰⁹還有「門」、「申」、「田」字形等構圖。³¹⁰「之甲由則須」五字構圖在《圖文書》中大量使用，另外書中有三個地方使用到「門」字形構圖。因為圖文關係

³⁰⁵楊一墨，〈關於中國手指畫構圖的思考〉，《美術大觀》第5期2011年，頁42。

³⁰⁶李亞男，〈中國山水畫構圖藝術〉，《大眾文藝》第24期2015年，頁106。

³⁰⁷鄭阿財，〈從敦煌佛教文獻、壁畫論佛經繪圖形式與功能之發展〉，《敦煌學輯刊》第1期2017年，頁52。

³⁰⁸盛卓立，〈版式設計在書籍裝幀中的應用探析〉，《設計》第11期2019年，頁26。

³⁰⁹陳曉燕，〈淺談筆墨和中國山水畫構圖〉，《通俗歌曲》第12期2015年，頁239。

³¹⁰楊浩峰，〈淺談中國山水畫構圖〉，《中國科技信息》第14期2005年，頁197。

的考量，「申」、「田」字形不見於本套叢書，因此不做研究。筆者在本文將之歸納為《圖文書》的「六字構圖法」。除了「六字構圖法」之外，中國山水畫也常使用「中空四邊實」構圖方式，這些佈局方式在《圖文書》中也頻繁使用。雖然名稱不同，但與西方理論所推崇的黃金美學法則不謀而合，筆者將之放在黃金分割美學的探究當中。

在整體構圖上，中國畫常採用漢字「之」、「由」、「甲」、「則」、「須」、「門」的整體結構性和樣式來分割畫面空間。³¹¹六字構圖的運用結合使用國畫的留白技巧，多處在畫面上創造出高遠、平遠、深遠之美。在這個部分，因為觀看角度不同，所以同一副畫面的構圖可能被同時解讀為兩種構圖方式，比如 A-3 可能同時是則「則」與「由」字構圖；B-3 同時是「之」與「甲」字構圖等。在此作一說明。以下先從宏觀整體上就「六字構圖法」在《圖文書》中的運用做說明，然後在局部與局部之間的辯證關係，則透過留白、對比、主賓、層次、細節刻畫等方面來探討畫面內在的表現力。

（一）六字構圖法

1. 「之」字構圖

「之」字形構圖，即 S 形構圖，景物結構曲折，蜿蜒盤旋，有曲徑通幽之感。如表一列舉，「之」字形構圖在四個菩薩故事畫面上的使用有 8 處，其表現形式可以為正方面的「之」字，也可能是反方向的「之」字，或是二者結合，形成對稱、對比的關係。

如圖 A-4，³¹²背經的畫面對比，沒有全部背出來的人悻然離去，背出來的馬大寧歡喜雀躍，贏得美人歸。在畫面的構圖設計上正方向的「之」字和反方向的「之」字來體現人物心情的對照。「之」字構圖走勢優美，如圖 A-10，³¹³雖為反方向的「之」字，但紫竹林竹影搖曳的感覺隨著幾片葉子的飄落方向而有了動感。










另外，「之」字構圖給人「左推右讓」的感覺，左邊向右推進，右邊的空間可以避讓出來作為留白空間，來補充說明圖像未完成的故事情節。在圖 A-6 右側關婆婆虔誠稱念觀音心咒的畫面即是如此，真言符號飄散在上方，向前推進，仿佛整個天空都因為聖號的稱念而散發金色的光芒。

³¹¹魯歡歡，〈中國山水畫構圖藝術的形式美〉，《藝術品鑒》第 21 期 2020 年，頁 139。

³¹²同註 102，頁 7-8。

³¹³同註 102，頁 19-20。

表一 「之」字構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-4 /p.08		文殊	B-3 /p.27-28	
	A-6 (右) /p.12			B-5 /p.31-32	
	A-10 /p.20			B-10 /p.41-42	
地藏	C-4 /p.07-08		普賢	D-3 /p.27-28	
				D-4 /p.29-30	

(資料來源：研究者整理)

「右讓」留白的部分補充說明類似婆婆每天誦念的數量以及數十年的精進歲月，菩薩因此被感動，由此讀者了解聖光的顯現與菩薩的感應之間必然的關聯。圖 B-3，³¹⁴貧女乞齋的畫面前奏，娘兒三和小狗置於畫面的斜左上角，其他部分都是文字說明和外加面積留白想象空間，故事人物似乎在觀望寺院正在和即將發生的一切。「左推右讓」的效果在 B-10 中更為明顯。³¹⁵而圖 B-5³¹⁶的反方向「之」字置於畫面的右上側，則有一種人物被壓迫的印象，正符合貧女乞齋被知客師呵斥的事實。「之」字構圖在右邊呈現的「右讓」感覺見於普賢菩薩的故事畫面 D-3,³¹⁷ D-4³¹⁸當中，處於畫面右下方的人物勉為其難、以暫時退讓但以警惕的心態接受現實。從中可見構圖的選擇與人物的心理狀態有著一定的關聯。

2. 「則」字構圖法

《圖文書》中有 13 處使用到「則」字構圖。如「則」字造型：左實右虛，左重右輕。如

³¹⁴同註 102，頁 27-28。

³¹⁵同註 102，頁 41-42。

³¹⁶同註 102，頁 31-32。

³¹⁷同註 189，頁 27-28。

³¹⁸同註 189，頁 29-30。

表二所示。

表二 「則」字構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-1/ p.01		文殊	B-8/ p.37-38	
	A-3/p.05-06			B-11/ p.43-44	
	A-5/ p.09-10				
地藏	C-2/ p.03-04		普賢	D-2/ p.25-26	
	C-9/ p.17-18			D-7/ p.35-36	
	C-10/ p.19-20			D-8/ p.37-38	
	C-11/ p.21-22			D-9/ p.39-40	

(資料來源：研究者整理)

重的意義在於以色彩、面積、密度等突出畫面的中心，並與輕的部分形成對比。，如圖 A-1，觀音的主視覺畫面，觀音菩薩毫無疑問是故事的主角，因此理所當然地以大面積抓取讀者的注意。又如 B-11，³¹⁹左側文殊殿佔據了整個畫面，右邊虛雲和尚與五臺山一老僧在畫面的某一角，比例的大小突出了故事的主角是文殊菩薩。留白部分的文字解釋二者之間的關係，以此來平衡畫面。如圖 A-3³²⁰觀音來到漁村，被左側的人們擁戴，畫面右側稀疏；再如圖 A-5³²¹，迎親的場面非常的熱鬧壯觀。左邊的畫面濃墨重彩形象刻畫傳統婚禮中新郎騎著高頭大馬，

³¹⁹同註 102，頁 43-44。

³²⁰同註 102，頁 5-6。


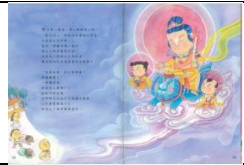

³²¹同註 102，頁 9-10。

胸前佩戴大紅花，隨行的隊伍前面敲鑼打鼓，後面一行人抬著轎子，恭候喜事臨門。右邊稀疏的畫面下方是准新郎跌倒在地，高舉的雙喜字也散落在他的前方。同頁的上方，新郎一臉錯愕，面色慘白，原本大紅的衣服也黯然失色。留白部分的文字解釋這突如其來的變故。以強烈的對比來凸顯打擊的沉重，促使故事人物省思生命的意義，從而依止佛法修行。同樣的構圖理念見於圖 C-2, 圖 C-9, 圖 D-2。尤其是圖 C-9，以先突出畫面重點再引導進入細節的理解。在《圖文書》中另有兩處使用顏色來表現「左重右輕」。在圖 D-7，捨得被收養前的畫面，綠色相對飽和，加上豐幹禪師衣衫的顏色厚重，還有捨得哭泣的情緒，使得左側的畫面呈現沉重的感覺，而右側，則明顯輕鬆。在圖 D-8 中，左側畫面氛圍表現壓抑，烏鴉的黑灰色壓住頭頂，捨得手持棍棒，當仁不讓；而右側則是伽藍菩薩向夢中的僧人門哭泣訴苦，畫面的情緒得以緩解。因此，畫面設計上的輕重抉擇，可先引導圖像的觀者先了解故事的重頭戲，由此再開演後續的情節發展。

3. 「須」字構圖法

《圖文書》中有 10 處使用到「須」字構圖。與「則」字構圖正好相對，左輕右重，以「重」來凸顯畫面的中心，吸引讀者的視線，以比例來突出畫面的主次和故事發生的先後關係。

表三 「須」字構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-9 / p.17-18		文殊	B-2 / p.25-26	
	A-11 / p.21-22			B-6 / p.33-34	
				B-9 / p.39-40	
地藏	C-3 / p.05-06		普賢	D-6 / p.33-34	
	C-4 / p.07-08			D-10 / p.41-42	

(資料來源：研究者整理)

如圖 A-9，右側的十一面千手千眼觀音佔據整個畫面，而左下角的阿彌陀佛僅以半身示現。人物比例的大小突出故事人物的內在因緣關係。又如圖 A-11，左側的白衣觀音以縮小的身形背影示眾，以此來呼應文字的部分「觀音是誰，誰是觀音？」右側佈滿整個畫面的大愛心中的一男一女一個小朋友，加上畫面前景中特寫的紅色愛心，來回應觀音精神源自每一個人能將自己的清淨慈悲，以此傳達故事的主旨。在對比其他畫面可知，「左重右輕」的構圖佈局，由輕或輔助人物的出現，來引導故事核心事件或核心人物的出場。

4. 「由」字構圖法：

「由」字形構圖即正三角形構圖，上窄下寬，給人以沉著穩重的感覺。《圖文書》中有 4 處使用到「由」字構圖法。如圖 A-2，圖 A-3，圖 B-4，圖 C-7，上空下滿，下重上輕，構圖穩定扎實。上部顏色淺，下面顏色深。顏色淺的畫面上部，加入文字部分，來充實畫面內容。

表四 「由」字構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-2/ p.3-4		文殊	B-4/ p.29-30	
	A-3/ p.5-6		地藏	C-7/ p.13-14	

(資料來源：研究者整理)

依據潘氏理論的第二、第三層次詮釋，「由」字形構圖符號除了構圖穩定因素的考量，由表 3.3.4 可知，輕重也表現在人物的思想境界上，輕鬆自然高遠，如圖 A-2,A-3,觀音菩薩處於畫面上方，觀察世間的苦難與眾生的根機；而重，或因為世間因緣太重乃至無明的羈絆，個人、群體無法超越別業與共業，如 C-7,光目女母在地獄烈火焚身，唯有透過光目女的大願心方能救脫。

5. 「甲」字構圖法

「甲」字形構圖即倒三角形構圖，上寬下窄，上重下輕，會給人不穩的感覺，常在畫面下部添加元素來均衡畫面。³²²「甲」字構圖法在《圖文書》中有 6 處被使用到。其中 4 處用在四個菩薩的主視覺設計上，下側以簡短的文字介紹菩薩出場。其中一處如圖 B-3,貧女帶著孩子和小狗出現在畫面的上方來主導故事的進行；圖 C-9，畫面上方以厚重的紅色和特別處理的肌理效果來呈現厚重的因緣果報，如黑雲壓城般之壓抑，即便再次投胎為人，也無法逃

³²²同註 306，頁 107。

脫地位卑微，壽命短暫的業報。

表五 「甲」字構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-1 左 /p.1		地藏	C-1 左 /p.1	
	B-1 左 /p.23			C-9 /p.17-18	
文殊	B-3 /p.27-28		普賢	D-1 左 /p.23	

(資料來源：研究者整理)

6. 「門」字構圖法

「門」字形構圖，左右對稱，但為避免傳統上對於對稱的呆板印象，常將「門」字形調整為一邊稍大，一邊稍小。「門」字構圖在兩冊《圖文書》中出現 5 次。

表六 「門」字構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-7 /p.13-14		地藏	C-6 /p.11-12	
	A-8 /p.15-16		普賢	D-5 右 /p.32	
				D-6 /p.33	

(資料來源：研究者整理)

分別為圖 A-7，介紹觀音菩薩的過去與現在，過去為古佛，處於畫面比較高的位置，合理地表現出次第。在圖 A-8，觀音菩薩與阿彌陀佛一高一低相對在畫面的兩側，呈現出師徒之間的主從關係；圖 C-6，兩位國王處於平等的對稱位置，只因二人發願不同，畫面上部的元素因此而有差異；圖 D-5 右側，一賓一主，女子向法師告別的場景，難以想象，曇翼法師與普賢化身的女子在這個畫面上以同等身材出現。但在圖 D-6，曇翼法師在屋外跪拜示現的普賢

菩薩，兩位人物，身形一遠一近，一大一小，剛好相對。以「門」字方式構圖形成畫面的對稱和均衡。

（二）局部

1.留白

留白是中國畫的重要表現手法之一。留白在視覺設計中無處不在，其形式、大小、比例等不同，影響畫面的表現形式。適當的留白可以開闊畫面，使得空間關係更加條理分明。準確地安排留白位置、留白大小、形狀以及使用方式，以宏觀的思維方式把握整體設計內容，可以做到透過個性化構圖來更好地展現作品的魅力。

對於在《圖文書》設計上，留白作為一種設計要素，巧妙地被安排在畫面空隙中，首先，在版面編排上，文字和圖像與空白處的的邊界距離因應各個畫面的需要被適當調整，有些文字在畫面中間，有些離頁面邊緣比較遠，有些比較近；有些文字離頁眉比較遠，有些比較近；有時候文字在頁面上方，有時候在頁面下方。根據圖像來安排文字的位置，創造出不一樣的視覺節奏，以文字來補充說明圖像未盡之意。

其次，文字內容的加入，創造出「虛中有實」、動靜結合的圖文關係。在留白的處理上，《圖文書》遵從國畫「計白當黑」的構圖法則，以大面積的藍色、紫色、白色等來填充空間，表達不同的意境如天、地、雲、霧等事物，³²³「虛中有實，空而不空」，象外有象，以此表達氣韻生動，廣闊深遠的意境。³²⁴

2.對比³²⁵

在《圖文書》畫面構圖中大量使用對比規律，將明顯差異、對立的雙方，類似畫面元素形體的大小、光線的明暗、色彩的深淺、線條的曲直等合理地安排一個體系當中。透過差異的對比，強調和突出被表現元素的特徵。³²⁶光線的明暗與色彩的深淺在前面色彩部分已經討論過，此處略去。

中國畫構圖中對比手法在平面設計上的使用給觀者留下深刻的印象且在整體上豐富畫面的層次感，使靜態的畫面具有動態時空的效果。《圖文書②》牛家年夜飯故事場景（圖 3.3.1），畫面最上方的地藏菩薩背影與前景人物所有人、物相比之下，小了好幾倍，藉由比例的縮小

³²³楊一墨，〈關於中國手指畫構圖的思考〉，《美術大觀》第 5 期 2011 年，頁 42。

³²⁴張小強，〈國畫空白（虛與實）意境與攝影構圖〉，《青海師範大學學報（哲學社會科學版）》第 6 期 2009 年，頁 94。

³²⁵吳玉萍、吳玉峰，〈中國畫構圖美學在中國設計藝術中的應用〉，《藝術品鑒》第 17 期 2020 年，頁 138。

³²⁶汪兰川等，〈影視動畫中畫面構圖的形式美研究〉，《沈陽建築大學學報（社會科學版）》第 18 卷第 4 期，2016 年 8 月，頁 356。

表達時空的久遠，時間上遠在唐朝，空間上從另一個國度向九華山出發。但是為了對比出家前的王子形象，王子的比例被安排在牛爺爺的同一個畫面，古人與現代人同時出現，仿似王子出家求道就如鄰家的故事一樣離當代很近。即便貴為王子，也願放下榮華富貴，追求真理的堅定決心。



圖 3.3.1 年夜飯地藏故事

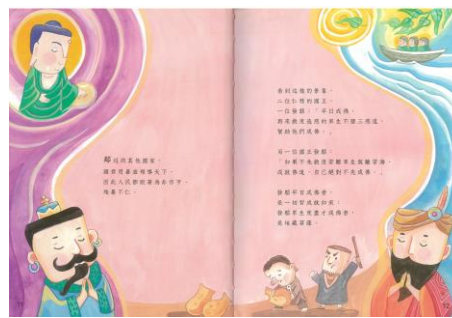


圖 3.3.2 地藏菩薩為國王

此外，在線條的處理上，《圖文書》中多以柔和的線條來營造柔美的意境。但在地藏菩薩為國王的畫面中（圖 3.3.2），³²⁷鄰國暴君的形象除了身材矮小之外，眉毛、衣服都顯得有稜有角，以此呈現人物剛強、暴虐的個性，左手高舉的棍棒和右手緊握的拳頭與其他兩位國王雙手合十形成強烈的對比。

對比手法的使用，更能顯現事件發生的前因後果，更開放、真實地展現事物的本來面目。

3.主賓

透過賓主規律，可區分畫面的整體與局部，主體與客體，將主要部分和次要部分區別對待。在畫面的設置上，通常透過對位置、面積、影調、色彩、光線、角度等調節來凸顯主體原色。³²⁸此處列舉幾個書中實例。

《圖文書①》漁籃觀音故事迎親的場面（圖 3.2.12）

當中，新郎與迎親隊伍的服裝都以紅色喜慶的色調呈現，唯獨新郎的衣服比其他人紅出很多，更以頭上與眾不同的頭飾和座下的高頭大馬區別於其他人，以表明此時的主角登場。

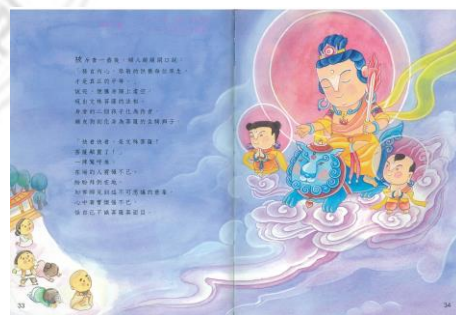


圖 3.3.3 文殊與侍從

在文殊菩薩的造型上，菩薩坐在青獅上，兩側站立身形矮小，雙手合十的童子（圖 3.3.3），從人物的姿態可判斷出主從關係。但在貧女乞齋的故事中，文殊化身的婦人的身材比例幾乎與接待他的知客法師同等（圖 3.3.4），此處或許在暗示男女平等、僧俗平等、凡聖一如。並沒有因為婦人以居士、客人的身份來到寺院向法師乞食，而依照常規禮俗，顯示主客之對待。將二者身材同等刻畫，同時表

³²⁷同註 189，頁 11-12。

³²⁸同註 326，頁 357。

達出施與受者平等之意涵。



圖 3.3.4 貧女與知客



圖 3.3.5 文吉虛雲和尚 1

在虛雲和尚受恩於文吉照料的故事裡，所有的畫面，凡是文吉與虛雲和尚同時出現，文吉的頭像都比虛雲和尚大（圖 3.3.5，圖 3.3.6），從這裡也讓觀者看出故事的主角是文殊菩薩。但是在處理閔公與地藏菩薩關係的畫面上（圖 3.3.7），³²⁹閔公的身形比菩薩畫的要相對瘦小，這或許與事實相關，《宋高僧傳》描述地藏菩薩「七尺成軀。頂聳奇骨。」³³⁰又與金地藏的傳說中閔公後來隨地藏菩薩出家修行，以後者為師有關。在二者身形的比例處理上，體現出佛教倫理所講究的師徒尊卑有序的思想，同時也透露出請法者和大功德主的謙卑心態。



圖 3.3.6 文吉虛雲和尚 2



圖 3.3.7 閔公與地藏菩薩

以上實例以色彩、面積和位置來表達人物之間的主從關係，以此來呼應故事當中的人物角色關係。

4.疏密

疏密是中國畫構圖的重要方法之一。疏密的考究因為分散和集中比例的合理搭配，不僅使得畫面更有活力，也在藝術層面上增加畫面的真實感。《圖文書》中多處使用疏密手法來表達人事物的數量。

譬如在「疏」的處理上，只以一兩個人物出場，且拉大人物之間的距離來呈現荒郊野外、人煙稀少的場景。書中乞丐文吉在雪地裡照顧虛雲和尚的場景（圖 3.3.5），便是如此。在物的處理上，如靈鷲寺前的參天古樹（圖 3.3.8），³³¹樹幹的粗壯應該是枝葉茂盛，但是因為實在

³²⁹同註 189，頁 7-8。

³³⁰宋·贊寧等撰，《宋高僧傳》卷 20，CBETA 2021.Q2, T50, no. 2061, p. 838c18。

³³¹同註 102，頁 25-26。

春天料峭的三月，古樹還在抽枝發芽，因此老樹上的新枝稀稀拉拉，以此來表現「疏」的效果。



圖 3.3.8 靈鷲寺古樹

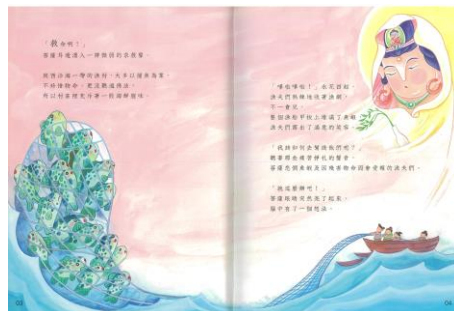


圖 3.3.9 漁村場景

在「密」的呈現上，書中亦有多處。在描繪漁民中捕魚的畫面（圖 3.3.9），³³²很多魚聚集在漁網當中，密度越高，表示數量之多，也暗示漁民們的殺業之重；魚兒臉上的紅暈因為空間的擠塞而只能以紅點呈現；但在後頁賣魚放生的畫面上，³³³幾隻魚兒分散在整個畫面上，大面積渲染的藍色空間表現出大海的遼闊，大大的暈染、微笑的眼神、水花的濺起暗示魚兒獲得新生的喜悅。前後畫面的疏密效果正好形成對比。

此外，書中常以三、五來表示多。如地藏菩薩故事中一群村民聚集在山洞外，³³⁴畫面以五個人物為代表（圖 3.3.10）；在呈現地藏菩薩發願要先普渡眾生後成佛的畫面（圖 3.3.11），三個人泛舟渡海，三人為眾，度生死之大海。

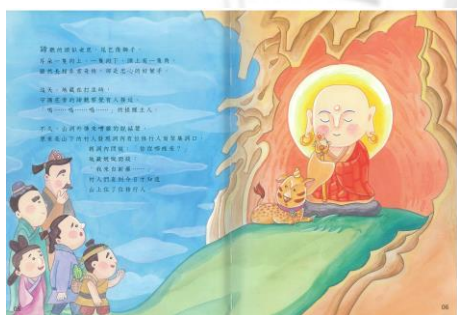


圖 3.3.10 村民發現地藏菩薩



圖 3.3.11 地藏為國王時發願普渡眾生

由此可見，透過空間疏密的處理，可以達到以部分代整體的效果。

5.層次

中國山水畫常用高遠、深遠、平遠的「三遠」透視關係來表現山水的遠近、上下、內外的層次形狀。³³⁵四大菩薩的故事離不開四大名山。在山的意境營造上，《圖文書》當中多處使用五字構圖法來實現的「三遠」意境。

³³²同註 102，頁 3。

³³³同註 102，頁 5-6。

³³⁴同註 189，頁 5-6。

³³⁵李金彬，〈粉彩山水構圖探析〉，《景德鎮陶瓷》第 4 期 2012 年，頁數未標示。

「三遠」由北宋畫家郭熙（約 1000 年—約 1087 年後）提出，代表中國山水畫在技法理論上的成熟。「三遠」即高遠、深遠、平遠。³³⁶「高遠」的意境可透過「甲、由」字構圖實現其聳立偉岸；「深遠」、「平遠」的意境可運用「之」字構圖來營造變化多端、曲折上延的豐富層次。³³⁷「高」、「深」帶有剛性、積極而進取的意味；而「平遠」的構圖則給人柔性、隨緣放曠的感覺。³³⁸

此外，「高遠」還給人崇高、敬仰的美感，這在書中人物與山的造型上都有體現；「高遠」還給人遠離塵俗的清純以及在巍峨山川中感悟宇宙之生機。³³⁹在金地藏修行的九華山場景（圖 3.3.12）³⁴⁰中，山峰前後重疊，形成山與山，山與云的縱深感，這樣的呈現方式融入了高遠與深遠的思想。



圖 3.3.12 九華山峰



圖 3.3.13 天台赤城山腳

而在「平遠」的運用上，《圖文書》使用大面積顏色渲染畫面，來表達空間和境界的平緩開闊，一種「見山不是山」、「見山是山」的感覺。例如豐幹禪師收留拾得的場景（圖 3.3.13），³⁴¹沒有畫一座山，而山的意境自然顯現。綠色的渲染鋪滿整個畫面，人物活動其中，情景交融。

「三遠」手法的使用，造就了移動觀景、多視角的審美觀照方法，在視覺上使得畫面的空間和容量更為寬闊，在平面經營中從不同角度和層面建立「豎畫三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴」寬闊的立體之境。³⁴²透過「遠」的呈現，表現出有形的空間距離和無形的心理距離，並在其中融貫有無、虛實，創造出中國畫獨有的意境。

³³⁶高遠的表達是自山下而仰山巔，由下而仰上，其景層疊，其色易顯清明、深遠則自山前而窺山後，其境幽深，其色易顯重晦、平遠是自近山而望遠，境界平緩開闊，其色變化多端，趙運虎，〈“六遠法”與五代兩宋山水畫法的嬗變〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第 35 卷第 5 期，2008 年 9 月，頁 248。

³³⁷袁赤峰，〈論中國畫的形式美〉，《美與時代（下）》第 3 期，2018 年，頁 59。

³³⁸劉偉，〈從三遠到平遠的發展—郭熙畫學思想由儒漸道的轉變〉，《河南理工大學學報（社會科學版）》第 10 卷第 2 期，2009 年 4 月，頁 281。

³³⁹李芳，〈對郭熙《林泉高致》中“三遠”的思索〉，《繪畫美學》第 10 期 2009 年，頁 56。

³⁴⁰同註 189，頁 2-8。

³⁴¹同註 189，頁 35-36。

³⁴²劉勇，〈也談“三遠”〉，《巢湖學院學報》第 8 卷第 5 期，2006 年，頁 113。

6. 細節設計

《圖文書》注重從每一個細節的設計來均衡、豐富畫面的內容，營造故事的氛圍。或構圖上加入生活中的元素，畫面因此具有生活化氣息，或用特別手法對色彩進行特殊的處理。譬如在地藏菩薩故事的設計上，以九華山腳下的牛家年夜飯故事開啟主題（圖 3.3.1）。³⁴³聽故事的孫兒小牛，懷抱著黑白相間，面部粉紅的玩具奶牛，不僅契合兒童心理，對於畫面也不會顯得突兀；而小牛爸爸手捧著一疊元寶，雖然文字部分沒有直接表述，但看起來像與大年夜的壓歲錢象徵有關。細節道具的設計迎合了故事的時空背景，豐富了畫面的內容。

同樣，在拾得成長的故事畫面上題（圖 3.3.13），³⁴⁴左邊豐幹禪師右肩背著僧袋，左手拉著撿到的小兒拾得，來到國清寺，寺院周圍的樹木有小到大排列，象徵一個人的成長，畫面右邊是少年的拾得，身材是童年時的四五倍高，雙手放在背後，儼然一副主人的樣子，站在與他同高的樹邊，旁邊一隻小貓面帶微笑，安然的坐在地上，陪同著主人。貓咪的形象在故事當中並未提及，插畫家的精心設計不僅均衡了畫面，也讓讀者感受到貓咪是拾得成長的夥伴，跳脫前頁畫面被收留的孤單意境。

在色彩的特殊處理上有兩例。其一為光目女母投胎為婢女（圖 3.3.14），自述前世罪業的畫面。畫面上方的紅色有多重寓意，可表示地獄之火，也與光目女母在生殺生的事實有關；除此之外，在畫面的右上方用鹽來處理水彩效果，更有傷口上撒鹽的感覺，引起讀者的共鳴，提醒殺生之殘忍。



圖 3.3.14 光目女母投胎為婢女

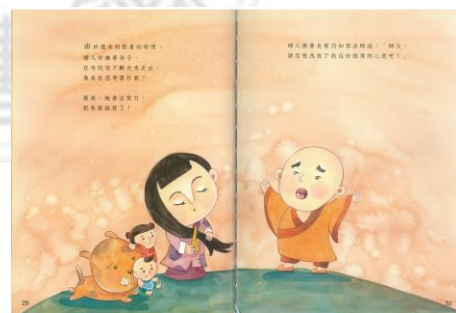


圖 3.3.15 貧女與知客法師

其二，在貧女割髮供養的畫面（圖 3.3.15），大面積的色彩不是以平塗方式完成，而是加入肌理效果，呼應文字當中所描述婦人在寺院前思來想去的內心世界。因此，細節的加入也再現了場景的真實感。

³⁴³同註 189，頁 3-4。

³⁴⁴同註 189，頁 35-36。

二、黃金分割美學

美是變化中的統一，體現在各部分的和諧安排。³⁴⁵黃金比是「恰當之美的典型體現」。古希臘數學家畢達哥拉斯在公元前 6 世紀左右發現了正五角星構圖中的和諧比例，後被稱作黃金分割，其比值 1:1.618 被稱為「黃金比」。隨後在自然界的植物與動物形態中被發現具有黃金分割比例關係，黃金分割的美學價值被視為是「自然美」的再現。自古希臘時期這種比例關係被運用到早期的藝術設計中，包括神廟的建築、雕塑人體比例。黃金分割也給文藝復興時期的藝術帶來深刻的影響。實踐與科學證明，黃金比例分割的事物給人視覺上的愉悅感和美感，漸漸成為一種審美標準。黃金分割視覺結構可將看似散落的元素統一在一個畫面中，畫面散而不亂，看似傾斜卻不失穩定感。³⁴⁶19 世紀德國美學家蔡辛（Zeising）經過深入研究認為在藝術和自然中都是形式美的最佳比例，且黃金分割自產生起被公認為美學定律，普遍應用於音樂、建築、繪畫、雕刻與設計中，指導人們認識和改造世界。³⁴⁷本部分關於《圖文書》中黃金構圖的探討，除了螺旋的非對稱平衡之外，也涉及到黃金矩形。

（一）、黃金螺旋非對稱構圖

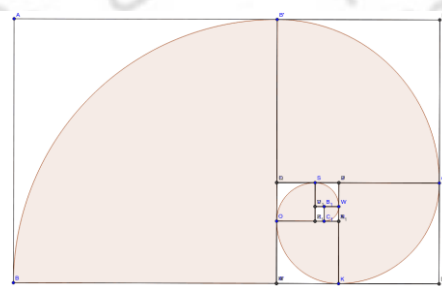


圖 3.3.16 黃金螺旋非對稱構圖

黃金螺旋線又稱斐波那契螺旋曲線(如圖 3.3.16 所示³⁴⁸)，由意大利數學家斐波那契發現，其做法是在一個黃金矩形內先以寬為邊長做一個正方形，然後在剩下的矩形內再以其中的寬為邊長做一個正方形，以此循環，最後在形成的每個正方形中畫 1/4 圓，依順序連接弧線，最終得到的就是「黃金螺旋曲線」。³⁴⁹黃金螺旋線因其形式上的美感，常被應用在繪畫藝術上，為二維的平面設計增添空間的縱深感。³⁵⁰

³⁴⁵Wtadystaw Tatarkiewicz 著，劉文潭譯，《西洋六大美學理念史》，（臺北：聯經出版，1989 年），頁 145-160。

³⁴⁶吳霞，〈藝術設計中的黃金分割視覺結構分析〉，《包裝學報》第 1 期 2012 年，頁 92-95。

³⁴⁷劉嘉新，〈生命中的黃金分割—美，是豐富的生命在和諧的形式中〉，《科教文匯(上旬刊)》第 6 期 2007 年，頁 174。

³⁴⁸圖片來源：<https://www.geogebra.org/resource/Acw2qrPH/4PVyGHfw1KRuqoAT/material-Acw2qrPH.png>

³⁴⁹〈攝影構圖的黃金螺旋線是大忽悠還是真高級，一文讓你徹底了解〉，<https://kknews.cc/invest/r5oq83v.html>，引用日期 2021/06/10。

³⁵⁰張新鴿，《黃金分割原理在動畫電影節奏中的應用研究》，（成都：四川美術學院，2016 年 6 月），頁 48。

《圖文書》四位菩薩的故事畫面中大量使用不同方向的黃金螺線（如表七）來分割畫面，不同的螺旋線組合產生太極圖中的 S 形、C 形或圓形，類似國畫以圖像包圍文字的「中空四邊實」構圖來實現空間上的規劃。³⁵¹書中不同方向螺線的活用，增加畫面的動態性和趣味性。³⁵²以黃金螺旋的線路有效地安排畫面元素，突出畫面中心，能幫助快速辨別出人物、事件之間的關聯，在流動的視覺效果中去體悟故事情節的張力。在整體氛圍上，不同頁面、不同方向的黃金螺旋構圖，營造出風生水起的動態效果，體現出變化中統一、統一中有變化的哲學內涵。《圖文書》最典型的黃金螺旋構圖至少有 10 處，分別為 A-2，³⁵³A-3，³⁵⁴A-7，³⁵⁵A-11，³⁵⁶B-9，³⁵⁷C-5，³⁵⁸C-6，³⁵⁹C-7，³⁶⁰D-2，³⁶¹D-9。³⁶²

黃金螺旋構圖不僅以其流暢的線條表達出視覺的美感，同時這種構圖方式可以將視覺中心放在不同的角度，讀者很快找到一個視覺動線來判斷人物的主次，例如圖 A-2 縮小漁民捕魚的場景，與落網魚兒的特寫鏡頭形成鮮明的對比，似乎魚兒比人類更敏感於當下的境遇；又有 A-3，女主角佔據畫面的左上角，中間一群人儘管數量很多，但只是過渡人物，男主角只從畫面露出半身，欲蓋彌彰，來開啟故事的後文。

此外，還可以藉助顏色來強調故事要突出的重點部分，以 A-7 為例，面對全知的提問，「觀音是誰」，畫面兩端一個是觀音，一個是普羅大眾的象徵，但中間以較重的色彩突出答案，觀音是我們自己的心。從畫面分析來看，常將三個具體的元素放置在三個不同的地方，三個元素之間的距離視具體情況而定。通常，這樣的敘事方式往往隱藏事情的前因後果以及人物之間的關係。以 B-9 為例，文吉生火餵食，是因為虛雲和尚生病，而和尚生病是因為朝禮五台山途中勞累又遭遇不良天氣所致；以 C-7 為例，光目女供養羅漢，是因為要請對方以神通觀母親生處何在，再想辦法救脫母親。除了以三個代表元素來構圖基本畫面之外，其他部分都盡量以大面積的顏色渲染，或以簡單的符號簡化，以確保畫面只存留與故事相關的信息。

³⁵¹楊一墨，〈關於中國手指畫構圖的思考〉，《美術大觀》第 5 期 2011 年，頁 43。

³⁵²盛卓立，〈版式設計在書籍裝幀中的應用探析〉，《設計》第 11 期 2019 年，頁 27。

³⁵³同註 102，頁 3-4。

³⁵⁴同註 102，頁 5-6。

³⁵⁵同註 102，頁 13-14。

³⁵⁶同註 102，頁 21-22。

³⁵⁷同註 102，頁 39-40。

³⁵⁸同註 189，頁 9-10。











³⁵⁹同註 189，頁 11-12。

³⁶⁰同註 189，頁 13-14。

³⁶¹同註 189，頁 25-26。

³⁶²同註 189，頁 39-40。

表七 黃金螺旋構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-2 /p. 3-4		地藏	C-5 /p. 9-10	
	A-3 /p. 5-6			C-6 /p.11-12	
	A-7 /p. 13-14			C-7 /p.13-14	
	A-11 /p. 21-22		普賢	D-2 /p. 25-26	
文殊	B-9 /p. 39-40			D-9 /p. 39-40	

(資料來源：研究者整理)

從總體來看，黃金螺旋構圖在《圖文書》中的應用，是以圖像從不同方向來包圍文字，以視覺上的空間延伸引導視線，增加讀者的想象空間。作為構成畫面美的重要手段，更加方便地表達畫面的主題思想以及營造出畫面氛圍。

(二) 黃金矩形構圖

黃金矩形構圖亦稱為三分構圖法，即同一個色彩或造型占據頁面三分之一或三分之二的空間。平面設計或攝影構圖上常應用黃金分割線使作品的構圖更加完美。³⁶³《圖文書》中畫面文字與圖形的編排設計多次用到縱向和橫向的黃金矩形，將視覺中心放置於黃金分割點上。縱向的如 A-6,³⁶⁴ A-8,³⁶⁵ C-6,³⁶⁶ 橫向的有 B-4,³⁶⁷ C-7,³⁶⁸ 或縱橫交錯，如 C-8。³⁶⁹而 C-6,C-7 二處則綜合三分構圖法則與黃金螺旋構圖，維持黃金比例的美感和均衡，在變換上下比例之下，畫

³⁶³侯雪征，《黃金分割構圖法在風景油畫構圖中的作用》，(河北師範大學美術碩士論文，2017年3月)，頁13。

³⁶⁴同註102，頁11-12。

³⁶⁵同註102，頁15-16。

³⁶⁶同註189，頁11-12。

³⁶⁷同註102，頁29-30。

³⁶⁸同註189，頁13-14。

³⁶⁹同註189，頁15-16。

面顯得更加柔美。

表 八 黃金矩形構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-6/ p.11-12		地藏	C-6 /p. 11-12	
	A-8 /p. 15-16			C-7 /p. 13-14	
文殊	B-4 /p. 29-30			C-8 /p. 15-16	

(資料來源：研究者整理)

由上分析，在考量到人們的視覺審美習慣前提下，透過黃金分割法來組織畫面，不僅實現了構圖上的平衡，在突出畫面主題的同時拓展讀者視覺和心理的時間長度。此外，曲線構圖因其內具的柔美感比直線構圖更具藝術感染力。

三、異時構圖

《圖文書》中多次使用異時構圖的構圖方式，打破畫面上的時間和空間上的限制，將多維時間和空間展現在畫面上，體現和發展了中國畫的傳統構圖精神，創造新的宗教意境³⁷⁰。在談及觀音菩薩為古佛再來時，正法明如來與菩薩分別處於畫面的上下方，³⁷¹（如圖 A-7）菩薩像與佛像之間以流暢的曲線連接，以此表示彼此之間的關聯。同樣的方式被應用在講述地藏菩薩前生為國王時，與鄰國國王好友因為發心立願的不同，後者成為「一切智成就如來」，前者則成為眾人皆知的地藏菩薩。（如圖 C-6）前世與今生的畫面統一在一起，連接故事的起點與重點，文字的表述部分則在說明中間的歷程。在文殊菩薩化身為乞丐文吉照顧朝聖過程中生病的虛雲和尚故事當中，³⁷²文吉找尋和尚的畫面，與和尚康復之後的畫面統一在同一個頁面，來實現故事的完整表述。

³⁷⁰楊曉斌，《莫高窟隋唐壁畫的色彩及情感研究》，（蘭州：西北師範大學美術學碩士論文，2007年6月），頁8。

³⁷¹同註102，頁13。

³⁷²同註102，頁41-42。

表九 異時構圖

菩薩	編碼/頁數	圖	菩薩	編碼/頁數	圖
觀音	A-7/p.13		地藏	C-6 /p. 11-12	
文殊	B-10/ p.41-42				

(資料來源：研究者整理)

總而言之，《圖文書》在構圖上運用中國畫的六字構圖法，根據故事的內容，選用特定的構圖方式來突出故事重點。並且在局部處理上，使用中國畫的留白技巧、對比手法、賓主規律、疏密處理以及三遠手法，將四大菩薩在中土示現事跡以中國畫意境呈現，創造出與傳統圖畫書不一樣的宗教氛圍。而異時構圖法的使用，則是讓讀者突破當下的時空，來解讀人物的過去與現在的關聯。同時又融合現代黃金分割美學的觀念，結合大眾的審美習慣，拓展畫面空間，讓讀者在一個更開放的氛圍中來欣賞故事，拉近菩薩與眾人之間的心理距離。

第四節 造型分析

佛教對於中國文化的深遠影響，從一個人的生到死，從文學、藝術、建築乃至人們的日常生活和思維方式。在佛教流傳的過程中，約定俗成地形成佛教徒的生活方式和特質，造就了各種佛教符號。在本章節，筆者將藉助瑞士結構語言大師索緒爾和法國學者羅蘭·巴特的符號理論，對圖文書中的圖像造型中佛教元素進行解讀。在索緒爾的符號學概念中，強調符號本身所代表的意義，將符號的一體兩面解釋為由符徵（signifier）和符旨（signified）兩部分組成。符徵是外在可見的形體，符號的外在特徵；而符旨則是符號所指涉的意義。二者之間的關係是約定俗成的，會因解讀者的不同經驗而產生不同的意義。³⁷³ 巴特理論的精髓則是在索緒爾理論的基礎上建構對於符號的兩個層次意義詮釋，一為明示義，在這個層次上所明示的符號及其所指涉意義的關係，通常不受社會文化差異的影響；二為隱含義，在第一層次之上，揭示符號所隱含的文化價值和社會信仰即巴特所指稱的神話（myth）。³⁷⁴

作為佛教的叢書，《圖文書》書中各處使用到很多的佛教元素，因此，本研究將以索緒爾

³⁷³黃敬賢，楊清田，〈以符號學觀點解析太極圖像標誌設計之符號運用〉，《藝術論文集刊》第18期2014年，頁94-95。

³⁷⁴同註373，頁96。

與羅蘭巴特的符號理論為基礎，分析《圖文書》中的佛像以及出家人的造型表現及其文化內涵，然後對書中的菩薩，對比以往的菩薩造型，探究和解析圖像符號和經典依據。

一、總體特色

佛像的第一屬性是宗教載體。佛像伴隨佛教藝術的出現，於公元前 1 世紀左右產生。隨著佛教流傳到各地，因地域和時代因素，根據人們的審美觀念，出現各個時代和地域特色的佛像造型。隨著佛教在民間的深入，佛像也逐漸人間化、世俗化。³⁷⁵佛像的風格從過去的「聖像」的角度逐漸過渡到「圖像」的創作。尤其是在漫畫和繪本的圖像繪製上，著重於神似而非形似，常以誇張與簡化的方式重點突出圖像的基本特質。³⁷⁶現代創作者以這個時代的符號和繪畫語言新譯出過去的人物形象，來契合人們當下的心理狀態。

《圖文書》中的佛菩薩造型採用傳統佛畫的一些典型象徵元素來區別各自的身份，但以簡化的卡通畫風格，人物身材比例以最具可愛、最具童真感的二頭身呈現，³⁷⁷迎合現代消費文化中對於可愛形象的追求以及拒絕長大的心理。³⁷⁸此外，圓潤體態、縮小比例的人物形式往往是無害、單純、沒有危險性的符碼，讀者在閱讀中容易解除心理的防線，逐漸認同書中的情境或人物。³⁷⁹這一點的考量對於曾經誤解佛教、排斥佛教的人群，可以藉此機會重新認識佛教。對於未曾了解佛教的人群，更是開啟了方便之門，以開放的心態探索佛教真理的奧秘與美好。

³⁷⁵冷山，〈佛像的淵源與當代佛像的塑造〉，《雕塑》第 3 期 2017 年，頁 24-27。

³⁷⁶朱善傑，《漫畫表現形式在動畫中的應用研究——以漫畫造型與漫畫符號為中心》，（台北：國立臺灣藝術大學藝術碩士論文，2004 年 6 月），頁 8。

³⁷⁷莊旭芹，《可愛角色意象語彙之視覺傳達研究》，（屏東：國立屏東教育大學文化創意產業學系碩士論文，2014 年 7 月），頁 56。

³⁷⁸卓宏謙，《可愛的正負面特質對角色設計之影響》，（台北：國立臺灣藝術大學視覺傳達設計學系碩士論文，2008 年 12 月），頁 16。

³⁷⁹徐佳馨，《漫步圖框世界：解讀日本漫畫的文化意涵》，（台北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2001 年 1 月），頁 79。

二、個別象徵意涵

(一) 佛像



圖 3.4.1 正法明如來



圖 3.4.2 阿彌陀佛

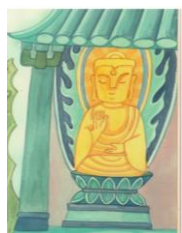


圖 3.4.3 釋迦牟尼佛



圖 3.4.4 清淨蓮華目如來

《圖文書》中於有六處刻畫了四尊佛的形象，分別為觀音久遠成佛的正法明如來³⁸⁰（圖 3.4.1），阿彌陀佛³⁸¹（圖 3.4.2），釋迦牟尼佛³⁸²（圖 3.4.3）和清淨蓮華目如來³⁸³（圖 3.4.4）。

佛像的標誌性特徵承襲印度模式，主要是背光、肉髻和手印，此外還有區別於菩薩裝的佛衣袈裟。³⁸⁴表格 3.4.1 中分別列出四尊佛像的個別特徵與共同特徵。

表 一〇 佛像特徵及其象徵意涵

佛名稱	個別特徵	共同特徵
正法明如來	坐式、右袒式佛衣、金黃色、合掌、綠色蓮座，多重背光	額廣平正，肉髻高隆，眼瞼下垂，眉間白毫、鼻子高挺豎直，衣紋簡潔流暢
阿彌陀佛	立式、右袒式佛衣、紅色、背光單圈金黃色	
釋迦牟尼佛	坐式、通肩式佛衣、U 形衣紋、金色、施無畏印、綠色蓮座背光簡化的忍冬紋	
清淨蓮華目如來	坐式雕像，和立式半身像，通肩式佛衣、U 形衣紋、紫色蓮座、背光簡化蓮華紋飾	
符徵-符旨		
<p>1. 背光，全稱為佛像背光，包括佛身所發出的身光和頭所發出的頭光和項光，通常以眉心為中心點，向外放射光芒。佛所發出的光明，是覺者廣大無邊智慧和吉祥的象徵。背光圓形如法輪，象徵佛智慧、法力的廣大無邊。³⁸⁵</p> <p>2. 蓮華-是佛陀超凡脫俗的象徵。佛陀被譽為「人中蓮華」，表其不染著世間的煩惱。³⁸⁶佛以蓮華為座，</p>		

³⁸⁰同註 102，頁 13。

³⁸¹同註 102，頁 16-17。

³⁸²同註 102，頁 26。

³⁸³同註 102，頁 19。

³⁸⁴桑春花，《漢地佛教文化視覺符號的演變研究》，（無錫：江南大學設計藝術學碩士論文，2011 年 3 月），頁 12。

³⁸⁵溫文，《佛像背光探源》，（杭州：中國美術學院考古學與藝術史碩士論文，2013 年 5 月），頁 7，頁 15，頁 22。

³⁸⁶同註 384，頁 62-63。

《大智度論》對此的解釋是，蓮華柔軟清淨，佛因為神力，華不會被壓壞；華可以莊嚴法座；其他華太小，唯有天上的寶蓮華可以容許佛陀結跏趺坐。³⁸⁷

3.手印，其外在造型，是佛教教義的體現。³⁸⁸

(1) 禪定印，又稱定印，是最常見的手印。雙手仰放下腹前，右手置於左手上，兩拇指指端相接。這是身心排除雜念，安靜專一，深入冥想狀態的印相。³⁸⁹

(2) 無畏印：「釋迦五印」之一，曲手上舉於胸前，手指自然伸直，掌心向外。³⁹⁰寓意佛以大慈悲之心和無邊的法力，消除眾生的恐懼，引導入佛道的修行。³⁹¹

(3) 合掌印：雙手胸前合十。合掌印寓意蓮華的蓓蕾，象徵成佛者的佛性或希望成佛者的菩提心。³⁹²

4.佛衣：「通肩式」和「右袒式」是古印度佛像僅有的兩種袈裟披著方式。兩種樣式傳入中土後，成為漢地早期佛像衣著的基本樣式。「右袒式」袈裟多用於禮拜、懺悔等場合，以示恭敬。「通肩式」多用於誦經或出入市井之地時披著，以示袈裟福田之相。³⁹³ 儘管律典對於現世修行人的袈裟顏色規定不可使用青、赤、黃、白、黑五種正色或黃藍、鬱金、落沙、青黛等純色³⁹⁵，以驅除對於色彩的貪著，但對於開悟的聖者來說，已經不受這樣的影響。因此，圖中正法明如來身的袈裟為綠色，而阿彌陀佛為紅色，釋迦牟尼佛更是以黃色來象徵智慧的光明。

(資料來源：研究者整理)

(二) 出家僧人

《圖文書》中多處出現出家人形象，角色的差異透過服裝、面部表情刻畫、動作來區分。服裝及其顏色，在佛教和中華文化歷史上，是身份的象征之一。《圖文書②》地藏菩薩故事中光目女所供養的羅漢因其坐姿而無法辨認其服裝，³⁹⁶在此不做討論。漢傳僧人的服裝多以茶褐色、土黃色或青色來呈現，在款式上看，將偏衫與裙子縫製在一起，改良後的雞心式領口、對襟開口的中國式「直裰」形式僧衣，也說明佛教傳入中國後因應時代需要在服裝風格上所

³⁸⁷龍樹菩薩造，後秦·鳩摩羅什譯，《大智度論》卷8：「問曰：諸床可坐，何必蓮華？答曰：床為世界白衣坐法。又以蓮華軟淨，欲現神力，能坐其上令花不壞故；又以莊嚴妙法座故；又以諸華皆小，無如此華香淨大者。人中蓮華，大不過尺；漫陀耆尼池及阿那婆達多池中蓮華，大如車蓋；天上寶蓮華復大於此，是則可容結加趺坐。佛所坐華，復勝於此百千萬倍。又如此華華臺，嚴淨香妙可坐。」(CBETA 2021.Q1, T25, no. 1509, pp. 115c26-116a5)

³⁸⁸于美琪，《佛教手印的裝飾性研究》，(北京：北京印刷學院設計藝術學碩士論文，2012年9月)，頁13。

³⁸⁹徐華鑑，〈佛像的手印〉，《古建園林技術》第2期199年，頁60。

³⁹⁰同註388，頁9-11。

³⁹¹同註389，頁60。

³⁹²同註389，頁61。

³⁹³費泳，〈「通肩式」、「右袒式」佛衣在漢地發生的變化及成因考〉，《民族藝術》第3期2010年，頁100。

³⁹⁴唐·道宣撰，《四分律刪繁補闕行事鈔》卷3：「初聽偏袒者。謂執事恭敬故。後聽通肩披衣。示福田相故。」(CBETA 2021.Q1, T40, no. 1804, p. 108a11-13)，唐·道世撰，《法苑珠林》卷20：「如在佛前及至師僧懺悔禮拜。並須依前右袒為恭。若至寺外街衢路行。則須以衣覆肩不得露肉。」(CBETA 2021.Q1, T53, no. 2122, p. 434b27-29)

³⁹⁵黃向群，〈漢傳佛教僧服款式色彩的演變〉，《美術大觀》第11期2010年，頁51。

³⁹⁶同註189，頁16。

作的調整，作為佛教的基本服飾，藉依佛教的傳統以不正色染成，以區別於世俗的服裝。³⁹⁷且根據場合而選擇是寬袖或窄袖。外出雲遊的豐幹禪師、五臺山接引信眾的知客法師、誦經修行的曇翼法師的法衣皆是寬袖。(圖 3.4.10, 如圖 3.4.12, 圖 3.4.15)

而在典座服務的文喜禪師和教訓伽藍菩薩的拾得則是窄袖(如圖 3.4.5, 圖 3.4.7)。因此，或許可以認為出坡作務時，為了行動方便，服裝修改為窄袖，防止在勞作過程中影響肢體活動。而在對外正式場合，則以寬敞的款式來作為僧人的常服，符應那個時代所尊崇的僧人自在修道的形象。從色彩使用上，可解讀出歷史上曾經對於禪僧應著茶褐色常服的約定，見證於文喜禪師和豐幹禪師的服裝上(如圖 3.4.5, 圖 3.4.10)。

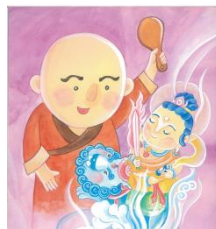


圖 3.4.5 文喜禪師典座



圖 3.4.6 拾得長大



圖 3.4.7 拾得棒打伽藍

在佛教中國化的過程中，褐、黃、黑、灰、黃綠五色為漢族僧服所使用，顏色的深淺不再成為刻意遵守的規則。³⁹⁸而年輕的拾得所穿素淡的青色短衫和褲裝，(如圖 3.4.6, 圖 3.4.7) 突出僧侶服裝的特點，不僅穿著方便，也契合人物的行俠仗義、不拘一格的性格。

在細節刻畫上，透過念珠和僧袋等元素的加入，強調人物的身份。在人物動作和表情刻畫上，因應不同場景，透過眉毛、眼睛、嘴巴、鬍鬚、手勢的變化，來表



圖 3.4.8 觀音化現和尚

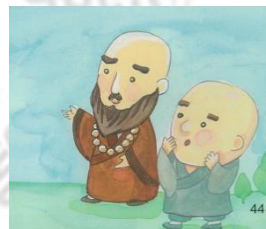


圖 3.4.9 五台山老僧



圖 3.4.10 豐幹禪師

達出面對不同情境時人物的喜怒哀樂，以及對外界的拒絕或是接納，塑造在人間修行出家僧人的生動形象。比如化現為外來和尚的觀音菩薩(如圖 3.4.8)與虛雲和尚抵達五臺山所遇老僧(圖 3.4.9)面部和豐幹禪師的形象設計(圖 3.4.10)都畫之以鬍鬚，除了為呈現人物的年齡之外，也以長者的身份來讓與之應對人物生起信心。

至於人物動作的刻畫，筆者以五臺山的知客法師為例，面對不同的情境，法師的表情都不一樣。山門口接待信徒時，笑容可掬(圖 3.4.12); 接受貧女供養時，雙手打開接納(圖 3.4.11); 面對貧女進一步要求，火冒三丈(圖 3.4.13); 對於菩薩的示現，下跪合掌仰望(圖 3.4.14)。前後畫面的對比，讓讀者更明白文殊菩薩藉機說法，所要教化的平等真理的至高無上。

³⁹⁷黃向群，〈漢傳佛教僧服的歷史演變與常服的現代改良〉，《大家》第 18 期 2010 年，頁 32。

³⁹⁸同註 395，頁 51。

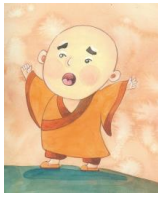


圖 3.4.11 知客法師 1



圖 3.4.12 知客法師 2



圖 3.4.13 知客法師 3



圖 3.4.14 知客法師 4

曇翼法師故事當中的畫面，(如圖 3.4.15 至圖 3.4.19)從不同側面塑造人物形象。圖 3.4.15 是曇翼法師聽到敲門聲開庵門的表情；圖 3.4.16 是法師用竹子包上粗布為客人按摩；圖 3.4.17 是法師讓榻給借宿的客人，自己盤坐誦經，並不忘關心客戶的表情；圖 3.4.18 是第二天清晨法師在恭送客人；圖 3.4.19 是客人示現為普賢菩薩，法師跪地頂禮。



圖 3.4.15 曇翼法師 1



圖 3.4.16 曇翼法師 2



圖 3.4.17 曇翼法師 3



圖 3.4.18 曇翼法師 4



圖 3.4.19 曇翼法師 5

人物多以探尋、警惕的眼神來審視當下的境界，「以戒為師」，根據現實狀況來決定開遮持犯的嚴謹持戒的精神以及一個行者以深切的出離心為基礎原則來行持大悲心和菩提心的典範。

因此，《圖文書》中在僧人形象塑造上，在外在表現上，色彩、服裝造型的選擇根據場合而定，人物的內心世界則透過表情和動作來表達出來。

(三) 菩薩造型

1. 觀音菩薩

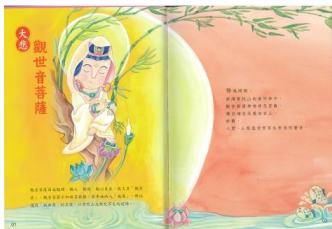


圖 3.4.20 觀音菩薩主視覺

據筆者考證，《圖文書》中的觀音菩薩在融合了不同造型觀音特色的基礎上，再以現代卡通版呈現，以適應時代需求。主視覺的水月觀音菩薩³⁹⁹ (如圖 3.4.20) 在保留傳統水月觀音菩薩基本組成元素-菩薩、圓光、竹、水、蓮華⁴⁰⁰等基礎上，對畫面進行重新佈局

和再次創作。水月觀音相傳由唐代宮廷畫家周昉始創於 8 世紀後期。此後流行開來，而歷代

³⁹⁹同註 102，頁 1-2。

⁴⁰⁰史忠平，〈敦煌水月觀音圖的藝術〉，《敦煌研究》第 5 期 2015 年，頁 20。

的水月觀音各有特點。⁴⁰¹ 據研究，早期水月觀音的創作可能受《八十華嚴》中對於觀音道場意境的描述的啟發。⁴⁰² 「水月」在佛教當中有其獨到的意涵，華嚴經云：「解了諸法，如幻如焰，如水中月」，以水中月影譬喻諸法無實體。而蓮華表眾生本具的自性清淨心，⁴⁰³在佛教常用以譬喻菩薩修行的善法。⁴⁰⁴ 《青白蓮華喻經》說：「以此人心不生惡欲、惡見而住。猶如青蓮華，紅、赤、白蓮花，水生水長，出水上，不著水。如是，如來世間生、世間長，出世間行，不著世間法。」⁴⁰⁵就是說行者的心面對種種境界，而不起一絲惡念，猶如蓮華一樣出淤泥而不染。佛陀常以蓮花來譬喻諸佛菩薩在人間和眾生共同生活，救濟眾生而不貪著眾生，隱跡塵勞而不為煩惱所困，處於生死苦海而不以為苦。⁴⁰⁶

根據筆者對《世界佛教美術圖說大辭典》書中水月觀音造型以及網絡相關歷史圖片的整理，傳統的水月觀音或裸露上身（如圖 3.4.22），或著鮮艷顏色服裝（如圖 3.4.21），⁴⁰⁷瓔珞設計極為繁瑣⁴⁰⁸（如圖 3.4.26），菩薩戴高冠，或有身光（如圖 3.4.21），或只有頭光⁴⁰⁹（如圖 3.4.23），淨瓶或置於旁邊的石桌上（如圖 3.4.26，圖 3.4.25⁴¹⁰），楊柳插在裡面，或菩薩拿在一手（如圖 3.4.21），另一隻手上執楊枝，楊枝方向朝上。背景複雜，常有飛天或供養朝拜等人物的出現（如圖 3.4.21，圖 3.4.22），透露出當時中原和敦煌地區現世救難、淨土往生、智慧解脫型的觀音信仰。⁴¹¹如表一一所示。

⁴⁰¹尹敏臻，《中韓水月觀音圖像比較研究》，（南京：南京藝術學院美術學博士論文，2013年12月），2013年，頁18。

⁴⁰²孟翠翠，于向東，〈水月觀音圖像的創作依據〉，《南京藝術學院學報(美術與設計版)》第4期2011年，頁70。

⁴⁰³全佛編輯部主編，《佛教的持物》，（台北：全佛文化，2000年），頁300。

⁴⁰⁴同註403，頁161。

⁴⁰⁵東晉·瞿曇僧伽提婆譯《中阿含經》卷23，CBETA 2021.Q1, T01, no. 26, p. 575a3-6。

⁴⁰⁶〈步步蓮花·第六輯 自傳、遊記類〉，《法鼓全集》，<http://ddc.shengyen.org/mobile/toc/06/index.php>，引用日期2021/04/22。

⁴⁰⁷如常法師主編，《世界佛教美術圖說大辭典》，（高雄：佛光山宗委會，2013年），繪畫卷1，頁14。





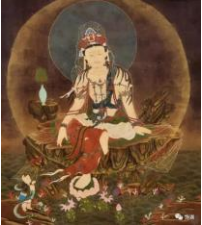
⁴⁰⁸〈觀佛一雋永的肅穆和震撼之美〉，<https://kknews.cc/zh-hk/fo/m64n2zp.html>，引用日期2021/4/4。

⁴⁰⁹同註407，繪畫卷1，頁14。

⁴¹⁰同註407，石窟卷5，頁9。

⁴¹¹史忠平，〈敦煌水月觀音圖的藝術〉，《敦煌研究》第5期2015年，頁21-33。

表 一一 歷代水月觀音造型對照表

 <p>圖 3.4. 21 敦煌五代水月觀音 1</p>	 <p>圖 3.4. 22 敦煌五代水月觀音 2</p>	 <p>圖 3.4. 23 敦煌五代水月觀音 3</p>
 <p>圖 3.4. 24 東千佛洞第 2 窟</p>	 <p>圖 3.4. 25 榆林窟第 2 窟水月觀音</p>	 <p>圖 3.4. 26 明代水月觀音</p>

《圖文書》中首先清理中歷代菩薩像中與書中故事沒有直接關聯的要素，用簡化的方式，

菩薩的瓔珞造型只用圓圈表示，光鮮亮麗的服裝代之以白色大衣，觀音身後的竹子下垂延伸到對面。《圖文書》中的水月觀音造型實則融合了白衣觀音與竹林觀音以及南海觀音的特徵。在博采眾家之長的基礎上進行重新創作，菩薩的楊枝心下垂，表「菩薩雖欲勤求佛道，但仍念念不忘垂慈救度苦難眾生」。⁴¹²在這一點上完全契合故事內容。再有，創作者以蓮蓬代石桌，將淨瓶輕置於上，蓮蓬與蓮花同為一體，不再因為有石桌元素的加入而干擾觀者的視覺。而白衣形象的觀音在脫離主視覺畫面之外，自在遊走於不同的故事當中（如圖 3.4.27-圖 3.4.32）。



圖 3.4. 27 觀音 1



圖 3.4. 28 觀音 2



圖 3.4. 29 觀音 3



圖 3.4. 30 觀音 4



圖 3.4. 31 觀音 5



圖 3.4. 32 觀音 6

⁴¹²<http://www.book853.com/wap.aspx?nid=937&p=2&cp=3&cid=118>，引用日期 2021/4/4。

除了以上所述漢傳的水月觀音之外，書中還呈現風格獨特的千手千眼十一面觀音造型。

(如圖 3.4.33) 十一面千手千眼觀音屬於密教觀音圖像系統，在唐朝鼎盛時期傳入中國。⁴¹³千手表示菩薩度化眾生的方便無量廣大，千眼象徵菩薩應物化導，觀察眾生根機的智慧圓滿無礙。⁴¹⁴十一面表示菩薩的慈悲心面相所有的方向，⁴¹⁵也代表「滿足十地十波羅蜜的菩薩境界，而證得第十一地的妙覺位。」⁴¹⁶多面表示菩薩融通無礙的救濟法與變化的精神。⁴¹⁷《圖文書》中的十一面千手千眼觀音在造型設計上，承襲唐代風格，上身以巾帶披之，飄逸流暢，輕柔薄透；下著裙褲，赤足於蓮台上；耳垂、頸項、腕上均有簡化的環珞為飾。⁴¹⁸在手的設計上，以「當胸合之」為起始，「腹前禪定印」次之，「頂上化佛手」三手印為基準，其他的手從內而外，左右對稱呈放射狀排列。⁴¹⁹手心裡各畫有一隻眼睛，去掉了手內所持的種種如日月、淨瓶、寶劍、寶鏡、金剛杵等之類的器物，化繁為簡，並且去除傳統造型當中圍繞菩薩第一層手印的無數的手、眼所組成的圓形，代之以同心圓的黃色頭光和背光，來象徵菩薩的光明智慧。以最簡潔的方式表達最核心的思想。

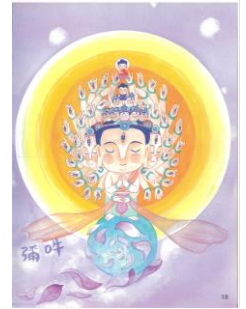


圖 3.4.33 觀音 7

頭部面向排列採用的金字塔形豎式五層排列。按照儀軌，第一層三面為慈相；第二層五面為悲相，兩眉微顰沒有笑容；第三層三面為喜相，面帶笑容；第四層為大怒明王像；頂端第五層為阿彌陀佛的化身面相。⁴²⁰因此，傳統風格的十一面觀音面部以不同的表情面對不同的眾生說法，表示已經成就後的菩薩寶相。但對於《圖文書》中所要呈現的剛剛被拯救、正在成長中的菩薩，繪畫者一個表情覆蓋十一個面孔，代替全部的表情。菩薩面部沉靜、內省，低眉垂目接受阿彌陀佛的療愈。這樣的處理手法更切合故事當下的情境。畫面以流動的蓮花瓣暗喻菩薩身心蛻變的過程：碎成千片的頭顱被整合為菩薩頭上的十一面和千手千眼，並且飄向菩薩腳下化為蓮座，一箭雙雕，完成生命的轉化。

⁴¹³田立勤，〈中國佛教中千手觀音造型之演變(上)〉，《文物鑒定與鑒賞》第 8 期 2014 年，頁 57。

⁴¹⁴全佛編輯部，《佛教的蓮華》，(台北：全佛文化，2001 年)，頁 121-122。

⁴¹⁵宮治昭，賀小萍，〈彌勒菩薩與觀音菩薩——圖像的創立與演變〉，《敦煌研究》第 3 期 2014 年，頁 75。

⁴¹⁶全佛編輯部主編，《佛菩薩的圖像解說二：菩薩部·觀音部·明王部》，(台北：全佛文化，2000 年)，頁 165。

⁴¹⁷賴傳鑑，《佛像藝術東方思想與造形》，(台北：藝術家出版社，1980 年)，頁 119。

⁴¹⁸田立勤，〈中國佛教中千手觀音造型之演變(上)〉，《文物鑒定與鑒賞》第 8 期 2014 年，頁 59。

⁴¹⁹如常主編，《看圖說故事·佛教美術叢書 3-畫說觀音法門》，(高雄：財團法忍佛光山文教基金會，2018 年 11 月)，頁 67。

⁴²⁰明暘法師：《佛·菩薩的故事》，(臺北：圓明出版社，1992 年)，頁 291。

2. 文殊菩薩

《圖文書》中所表現的文殊形象實則為童子文殊和騎獅文殊造型的結合（如圖 3.4.30 至圖 3.4.33）。菩薩臂繞帔帛，下著長裙，盤右腿，舒左腿，左右手或持智慧火劍，或持梵篋，或兩者皆持，坐於獅背上。童子形象是空明聖潔童真心靈的象徵。經典故事中菩薩所表現的質直與真誠正是童子的特質。此外，童真表棄絕一切世間的染著，以無限的可能，隨時修正自己，永遠精進。⁴²¹而騎獅文殊作為佛教中國化的產物，成為五臺山佛教圖像的重要標誌之一。⁴²²



圖 3.4.34 文殊 1

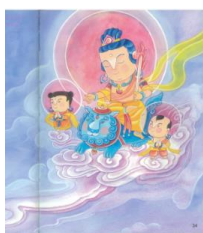


圖 3.4.35 文殊 2

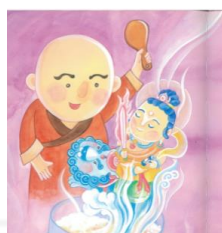


圖 3.4.36 文殊 3



圖 3.4.37 文殊 4

從持物上來分析，梵篋是萬法之總持，般若無盡藏之意，⁴²³象徵智波羅蜜多，⁴²⁴金剛寶劍表示鋒利無比的般若智慧，能斬斷藕斷絲連的無量煩惱。⁴²⁵獅子為百獸之王，象徵勇健的菩提心，表示文殊菩薩以「大空智」，能滅一切戲論。⁴²⁶此外，菩薩的天衣以金色呈現，與經典描述一致。⁴²⁷坐騎青獅有經典和文化根據。《華嚴經》云：「有菩薩字文殊師利……即於東方，化作蓮華藏師子之座，結跏趺坐。」⁴²⁸但根據中國文化的方位和色彩的對應關係，東方為青色。⁴²⁹東方文殊的坐騎獅子以青色來代替，雖與佛教描述的金色相悖，但可視為外來文化與本土文化衝突之後經過融通和妥協的產物。⁴³⁰相較於傳統騎獅文殊的造型，《圖文書》中文殊座下的獅子背上沒有蓮座，更能以動態的方式傳達菩薩騰雲駕霧，呼之欲出，自在行走的狀態。

根據新樣文殊圖像的組合分析可知，菩薩的兩位侍從，從服裝造型推測，菩薩右側，身

⁴²¹同註 416，頁 37。

⁴²²林偉正，〈五臺山文殊騎獅像的宗教圖像歷史與視覺文化分析〉，《藝術學研究》創刊號第 1 期，（2019 年），頁 84-101。

⁴²³同註 403，頁 77-78。

⁴²⁴同註 416，頁 33。

⁴²⁵魏迎春，《敦煌菩薩漫談》，（北京：民族出版社，2004 年），頁 125。

⁴²⁶全佛編輯部主編，《菩薩的持物》，（台北：全佛文化，2000 年），頁 188。

⁴²⁷唐·善無畏、一行譯，《大毘盧遮那成佛神變加持經》卷 1：「先圖妙吉祥，其身鬱金色，五髻冠其頂，猶如童子形」，（CBETA 2021.Q1, T18, no. 848, p. 8a24-25）

⁴²⁸東晉·佛跋陀羅譯，《大方廣佛華嚴經》卷 4〈3 如來名號品〉，CBETA 2021.Q1, T09, no. 278, p. 418b20-23。

⁴²⁹《周禮·冬官考工記》，<https://ctext.org/text.pl?node=37379&if=gb&show=parallel>，「東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃。」引用日期 2021/5/2。

⁴³⁰梁勝興，〈文殊的青獅子坐騎考〉，《中華文化論壇》第 1 期 2012 年，頁 50-51。

著類似戰袍的一位為于闐王，而左邊的一位依照配對組合可了知為善財童子。⁴³¹更有《廣清涼傳》為證，「貧女被訶。即時離地。倏然化身。即文殊像。犬為師子兒。即善財及于闐王。」⁴³²這段文字沒有見於《圖文書》中文字部分，但透過分析了知到繪者以圖像補充了文字沒有表達的內容。以善財作為文殊的眷屬，護佑衆生剋服魔障，另以童子的精進求道來激勵前往五臺山朝聖的人不退道心；⁴³³同時善財童子造像所投射的護國息災思想符應文殊經典的護國思想以及五臺山佛教發展的歷程。⁴³⁴從經典和歷史脈絡來研究，圖像的創作與歷史發展一脈相承。

《圖文書》中文殊造型僅有一處菩薩沒有手持寶劍，代之以般若經典，是在文喜禪師與文殊化現的老翁相遇之後⁴³⁵。或許是因為此處故事的人物更需要開啓的是智慧，才能悟道，因此在圖像上做出調整。書中有兩處，一為文殊出現在文喜禪師的飯鍋裏，⁴³⁶一為五臺山頂的文殊殿的雕像，⁴³⁷菩薩右手持劍，左手持經書，以此表示「斷一品無明，証一分中道。」⁴³⁸或者煩惱與菩提是一不是二的思想。依據上下文，圖像的設計會根據故事內容做出相應的調整。

3. 地藏菩薩

在印度，佛製僧人必須穿壞色衣，避用青黃赤白黑五正色。⁴³⁹紅袈裟是漢族僧人袈裟的特有顏色。⁴⁴⁰《圖文書》中地藏菩薩右袒紅色袈裟福田衣（如圖 3.4.38），實則是地藏信仰中國化的一個標誌。袈裟的功德經典記載可追溯到《悲華經》中大悲菩薩在寶藏如來前的發願。菩薩發願成佛之時，袈裟能夠成五事功德：四眾弟子、六道眾生、天龍八部只要見到袈裟，因恭敬心、柔軟心念及三寶，皆不退轉於佛道；只要得袈裟少分，即能衣食無憂且能度過各種難關。⁴⁴¹因此地藏菩薩以比丘形象示現，是從慈悲出發，令末法眾生對三寶生起乃至一念

⁴³¹孫曉崗，〈文殊圖像及信仰中國化表達形式研究〉，《佛學研究》第 0 期 2016 年，頁 109。

⁴³²宋·延一編，《廣清涼傳》卷 2，CBETA 2021.Q1, T51, no. 2099, p. 1109c7-9。

⁴³³陳俊吉，〈宋代善財童子五十三參圖成因探究〉，《華嚴專宗國際學術研討會論文集(下冊)》2017 年，頁 435。

⁴³⁴同註 122，頁 140。

⁴³⁵同註 102，頁 35-36。

⁴³⁶同註 102，頁 37。

⁴³⁷同註 102，頁 43。

⁴³⁸明·智旭述，《教觀綱宗》，CBETA 2021.Q1, T46, no. 1939, p. 941a3。

⁴³⁹宋·元照撰，《四分律行事鈔資持記》卷 1：「青黃赤白黑五方正色俗流所尚能發貪染。故是不淨。佛所制斷故云遮也。」(CBETA 2021.Q2, T40, no. 1805, p. 173c8-10)

⁴⁴⁰〈如何區分佛教的服飾〉，《文史博覽》第 11 期 2009 年，頁 36。

⁴⁴¹北京·曇無讖譯，《悲華經》卷 8，「若有眾生入我法中出家著袈裟者，或犯重戒，或行邪見，若於三寶輕毀不信，集諸重罪，比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷，若於一念中生恭敬心，尊重世尊，或於法僧。世尊！如是眾生，乃至一人不於三乘得授記而退轉者，則為欺誑十方世界無量無邊阿僧祇等現在諸佛，必定不成阿耨多羅三藐三菩提。世尊！我成佛已，諸天龍、鬼神、人及非人，若能於此著袈裟者，恭敬、供養、尊重、讚歎，其人若得見此袈裟少分，即得不退於三乘中。若有眾生為饑渴所逼，若貧窮鬼神、下賤諸人，乃至餓

淨信而能解脫。菩薩以單尊的比丘形象出現，帶著神獸諦聽，身後圓形背光，著交領式僧衣，右手持錫杖，與《十輪經》中的聲聞形象一致。但依據《十輪經》繪製的沙門地藏形象通常手持如意珠，表令眾生除惡受樂。⁴⁴²頗為流行的地藏形象通常或坐或立於千葉青蓮華上，⁴⁴³左手持如意寶珠，右手執錫杖。⁴⁴⁴與神獸諦聽組合的通常被認為是在九華山修行的金地藏。根據筆者收集資料研究，在明代的《神僧傳》和《宋高僧傳》中關於金地藏的敘事並無神獸諦聽的交代，但在清代靈樞編輯的《地藏本願經科註》、儀潤證義之《百丈清規證義記》以及民國釋印光重修的《九華山志》提及「白犬善聽」。儘管名字與《圖文書》所表達的「神獸諦聽」有差異，實際指的是同一個事物。犬在中華文化裡代表忠誠。這與《圖文書》中對「諦聽」的中對「諦聽」的刻畫相符一常隨菩薩左右，守護者菩薩的安全，成為護法神獸的象徵。《圖文書》文字描述其特徵為一隻耳朵朝上，一隻朝下，上聽諸佛妙理，下聽世間傳來的聲音。傳說中的神獸為獨角、犬耳、龍身、虎頭、獅尾、麒麟足，懂佛理，通人性，避邪惡，是吉祥的象徵。⁴⁴⁵

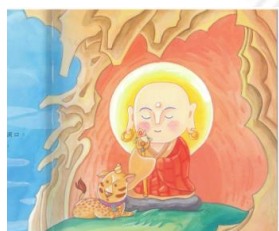


圖 3.4.38 金地藏在山洞



圖 3.4.39 閔公捐地



圖 3.4.40 地藏為彌勒菩薩祝壽

相對於傳統圖像中神獸作為坐騎，常被壓服在菩薩座下。而《圖文書》中的神獸則能跟隨主人，自由活動（如圖 3.4.38，圖 3.4.39 圖 3.4.40）。二者表現的方式因應故事的場景表現不同。地藏菩薩所持錫杖在佛教尤其獨特的含義。僧人持錫杖的緣由，從實際需要講，或用作驅趕毒蟲，或為年老者防身，或作比丘乞食時警覺施主等之用途；⁴⁴⁶從修行角度來看，錫

鬼眾生，若得袈裟少分，乃至四寸，其人即得飲食充足，隨其所願，疾得成就。若有眾生共相違反，起怨賊想，展轉鬪諍，若諸天龍、鬼神、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽、拘辦、荼毘、舍遮、人及非人，共鬪諍時，念此袈裟，尋生悲心、柔軟之心、無怨賊心、寂滅之心、調伏善心。有人若在兵甲鬪訟斷事之中，持此袈裟少分至此輩中，為自護故，供養、恭敬、尊重，是諸人等，無能侵毀、觸撓、輕弄，常得勝他過此諸難。世尊！若我袈裟不能成就如是五事聖功德者，則為欺誑十方世界無量無邊阿僧祇等現在諸佛，未來不應成阿耨多羅三藐三菩提作佛事也，沒失善法，必定不能破壞外道。」CBETA 2021.Q1, T03, no. 157, p. 220a10-b6。

⁴⁴²尹富，〈七世紀中葉至八世紀初地藏造像論考〉，《法鼓佛學學報》第4期2009年，頁99。

⁴⁴³陸永峰，〈漫談地藏菩薩〉，《百科知識》第21期2011年，頁52。

⁴⁴⁴王惠民，〈唐前期敦煌地藏圖像考察〉，《敦煌研究》第3期2005年，頁20。

⁴⁴⁵李瑞亮、靳鵬，〈九華山歷史文物館館藏諦聽的復制〉，《中國民族博覽》第7期2019年，頁226。

⁴⁴⁶佛瑩編，《四分比丘尼戒本註解》卷2：「一者為蛇蟲故。二者為年老故。三者為分衛故」，CBETA 2021.Q1, B08, no. 26, p. 518a4。

杖的含義非同小可。⁴⁴⁷根據《得道梯橙錫杖經》，錫杖有「輕」、「明」、「醒」、「不慢」、「疏」、「採取」、「成」等寓意，持杖之人，勤修戒定慧，斷除貪愛、我慢等煩惱，遠離五欲五蓋，成就菩提，從三界解脫。⁴⁴⁸因此錫杖又有「智杖」、「德杖」⁴⁴⁹之稱。或許這也是錫杖為比丘十八種必備隨身物品之一的重要原因。據記載，二股六環的錫杖為迦葉佛所製；四股十二環為釋迦佛所製。⁴⁵⁰《圖文書》簡化的錫杖造型為二股（圖 3.4.38），表佛教的世俗諦和勝義諦。六環部分僅在故事結局畫出（圖 3.4.40）。總而言之，紅祖衣、錫杖和神獸諦聽是地藏菩薩中國化的特徵標誌。

4. 普賢菩薩

《圖文書》中的普賢菩薩或結跏趺坐於白象或祥雲上，或站在蓮華當中。（如圖 3.4.41 至圖 3.4.44）菩薩的服飾與文殊菩薩基本相同，文殊為黃色，而普賢以紫紅色來區分。或許顏色的選用參考經典中所說，「妙冠嚴髻髮。紺髮垂耳側。身相淺紫色。」⁴⁵¹但以服裝的淺紫紅色象徵性地表示菩薩的身相顏色。



圖 3.4.41 峨眉山頂普賢 圖 3.4.42 普賢與白象 圖 3.4.43 普賢在雲端 圖 3.4.44 普賢騎白象

白象、持物如意及蓮華是普賢菩薩最主要的象徵性標誌。依據《觀普賢菩薩行法經》：「普賢菩薩……以智慧力化乘白象。其象六牙，七支跂地，其七支下生七蓮華……」。⁴⁵²

六牙白象在佛教被視為殊勝的世間珍寶。⁴⁵³在顏色符徵上，佛教以白色象徵純潔、良善、

⁴⁴⁷胡同庆，〈敦煌壁画中的杖具--锡杖考〉，《敦煌研究》第4期2007年，頁46。

⁴⁴⁸譯者不詳，《得道梯橙錫杖經》：「所言錫杖者，錫者輕也，依倚是杖，得除煩惱，出於三界，故曰輕也。錫者明也，持杖之人，得智慧明，故曰明也。錫言醒也，持是杖者，醒悟苦空三界結使，明了四諦十二緣起，故曰醒也。錫言不慢，持是杖者，除斷慢業，故曰不慢。錫者言疏，持此杖者，與五欲疏，斷貪愛結，散壞諸陰，遠離五蓋，志趣涅槃，疏有為業，故曰疎也。錫言採取，持是杖者，採取諸佛戒定慧寶，獲得解脫，故曰採取。錫者成也，持是杖者，成就諸佛法藏，如說修行，不令缺減，悉具成就，故曰成也。」，CBETA 2021.Q1, T17, no. 785, p. 724b9-21。

⁴⁴⁹無著道忠著，《禪林象器箋》卷28：「過去未來現在諸佛。皆執故。又名智杖彰顯聖智故。亦名德杖。行功德本故。聖人之表幟。賢士之明記。道法之正幢。」，CBETA 2021.Q1, B19, no. 103, p. 787b15-17。

⁴⁵⁰宋·法雲編，《翻譯名義集》卷7：「若二股六環，是迦葉佛製；若四股十二環，是釋迦佛製。」CBETA 2021.Q1, T54, no. 2131, p. 1169c5-6。

⁴⁵¹唐·不空譯，《法華曼荼羅威儀形色法經》，CBETA 2021.Q1, T19, no. 1001, p. 604a5-6。

⁴⁵²劉宋·曇無蜜多譯，《佛說觀普賢菩薩行法經》，CBETA 2021.Q1, T09, no. 277, pp. 389c29-390a1。

⁴⁵³王晴慧，〈論漢譯佛傳入胎相之白象符號意涵〉，《佛光學報》第2期新5卷，頁125。

菩提心、無愛慾等符旨。⁴⁵⁴同時白色，根據中華文化色彩與方位的對應關係，寓意西方，⁴⁵⁵正好與峨眉山位於中國的西南方相應。六牙象徵菩薩的無漏六神通。象的力氣很大，表法身能負荷一切。⁴⁵⁶作為佛教教義的符號，《法華玄義》中特別對於六牙白象做出以下說明，「六牙表六度，四足表四如意足，七支踞地表七覺分。」⁴⁵⁷

而菩薩的持物，如意或蓮華，在佛教都有其象徵意涵。普賢菩薩與如意的關聯有經為證，「第二蓮華聖普賢菩薩……左手執如意摩尼寶」。⁴⁵⁸如意摩尼寶能滿眾生所求。只是此處，以搔杖的如意造型來代替摩尼寶珠⁴⁵⁹，兼具實用與吉祥二意。⁴⁶⁰此處蓮華以開敷狀態呈現，花果具足，表菩薩證悟果德，智慧福德莊嚴具足。⁴⁶¹菩薩手持蓮花、上有經書的造型首先出現於考驗曇翼法師的故事中，而後再現於拾得教訓伽藍菩薩的故事，在第一種情況，蓮華上的經書或寓意《妙法蓮華經》。菩薩的出現，正是源自《法華經》所述普賢菩薩發願護持修持該經的行者。在第二段故事出現的場合則是天臺宗的祖庭國清寺。在六世紀，智顛大師以《法華經》為根本經典創立天臺宗，因此此處的蓮華和經書很大可能也與《法華經》的傳承有關。

總之，四大菩薩的造型設計，以歷史圖像和經典依據為基礎，為了適應故事場景和現代人對創作風格的要求，打破傳統聖像學的規則，解構後再對不同的元素加以重構，創造符合既符合故事內容，又滿足人們審美心理的新形象，是人間佛教為接引和度化眾生深思熟慮之後所創造出的善巧方便。菩薩的造型突破傳統聖像學的意象，結合故事內容，做不同側面的刻畫，拉近了與讀者的距離，讓人真切感受菩薩遊化人間，就在身邊的事實，體現出中國佛教相對於印度佛教更為濃厚的人世精神。⁴⁶²

縱觀第三章的圖像分析內容，透過對書籍外觀到內部整體設計部分的色彩、構圖、造型等分析，從中可以看出所有在整體和局部的設計都始終站在讀者的立場，從讀者心理、時代與審美要素出發，重新營造一個恰當的意境，引領大眾循序漸進認識大乘佛教的人世思想。

⁴⁵⁴同註 453，頁 127。

⁴⁵⁵梁勝興，〈文殊的青獅子坐騎考〉，《中華文化論壇》第 1 期 2012 年，頁 50。

⁴⁵⁶同註 453，頁 128。

⁴⁵⁷同註 453，頁 132，六度即六種到彼岸涅槃的修行法門（布施、持戒、忍辱、精進、禪定、智慧）；四如意足，又名四神足，即四種禪定（欲神足、勤神足、心神足、觀神足）；七支踞地（四足、尾、鼻及莖共為七支）象徵「七覺分」，即趨向菩提的七種修行法（念覺支、擇法覺支、精進覺支、喜覺支、息覺支、定覺支、捨覺支）。

⁴⁵⁸宋·天息災譯，《大方廣菩薩藏文殊師利根本儀軌經》卷 7，CBETA 2021.Q1, T20, no. 1191, p. 861a21-22。

⁴⁵⁹同註 29，頁 22。

⁴⁶⁰〈如意〉，<https://www.ctworld.org.tw/buddhism/notes/032.htm>，引用日期 2021/5/2。

⁴⁶¹同註 403，頁 163。

⁴⁶²吳汝鈞著，《中國佛學的現代詮釋》，（台北：文津，1995 年），頁 3。

第四章 《四大菩薩圖文書》改編技巧及其價值

改編，英文名為 *adaptation*，意思是為適應一定的時空背景，將原著做題材、風格、內容、結構等方面的調整。在中國佛教文學歷史上，唐代的俗講變文就是改變的先例。改編的目的，通常是為了適應某一類人群的需求，以更加明白易懂的語言，在尊重經典原文的基礎上，重新創作。本章節將從對比經典故事原文與《圖文書》故事，從改編方式來了解改編者在故事結構上所作的調整，進而以戲劇理論來分析改編後的故事情節，最終在第三節來探討改編後的故事從怎樣的高度來凸顯四大菩薩故事的主旨精神。

第一節 改編方式

改編是一連串對於創作材料進行重整與取捨的過程，在有限的範圍內最佳呈現故事的內容和所要表現的主題。改編的方式依據作品的呈現分為移植式、摘錄式、精華式、意境式、綜合式等。⁴⁶³《圖文書》中 12 個被改編的故事均保留原經典故事內容。鑒於意境式改編方式未必保留原著內容，因此在本章節中不做詳述，其他各類改編方式均在《圖文書》的故事中以單個形式或組合形式被運用。

附錄 2 將《圖文書》中故事原文與其相關的其他文本作對照，從互文參照中試析出改編的方法：或是移植，或摘錄通同類故事的內容，或合併不同經典中的精華內容，將文言文轉化為白話文的同時，在原文內容上刪減，修改或增添，將之重新思考，重新概念化相關內容，契合當下時代讀者的精神訴求。在此基礎之上，運用文學手段，以文字配合圖像，重新架構故事內容，將之以繪本的方式呈現。筆者在此將從內容的節選方式和故事結構的調整來分述改編的方式。

一、故事內容的節選方式

(一) 移植式+精華式+摘錄式

貧女乞齋故事的改編很大程度上參考了過去的故事，但是沒有照搬原來的內容。除了語言對白的調整，在情節上，改編者將貧女被知客師呵斥之後和躍上虛空所說的偈誦合併為現

⁴⁶³移植式是指對於成熟又廣為人知的作品，直接照搬原著當中的內容；摘錄式指對於人物眾多，情節複雜的作品，摘錄較為人津津樂道，情節緊湊、衝突較吸引人的片段；精華式則以濃縮精華的方式萃取處作品中人物、情節脈絡，以簡要的方式呈現完整的故事；意境式則是取原著的意境及精神，未必保留原著的內容進行重新創作；綜合式指的是取兩部或以上結構雷同，或意境相似的原著作品，加以綜合改編為一部作品。出處：彭思舟，吳偉立編著，《編劇與腳本設計》，（新北：新文京開發，2014年），頁 61-62。

代人易懂的一句話，「發自內心，恭敬的供養每位眾生，才是真正的平等。」⁴⁶⁴以一句白話的精華概括原典中八個偈誦的內容。讀者由此明白菩薩以一個卑賤的身份出現於無遮大會，又為一個尚未出世的胎兒乞食的目的在於要教化大眾能夠不在外相上分別，要從內心平等、恭敬地對待每一位眾生。而原文中知客法師悔不當初要挖掉自己眼睛的部分被刪除，或許這是事實的一部分，但無法烘托故事的核心思想，在有限的頁面空間內將之省略。因此，改編者移植經典中貧女乞齋的故事精神，取其精華，摘錄與現代大眾相應的故事片段，成為最後的改編內容。

（二）摘錄式

摘錄式是改編者針對篇幅長、情節與人物複雜的作品，根據現實情況，選擇摘取其中一個片段來做改編。在關婆婆精進受持六字大明咒修行的故事，改編者刪除了主人翁的生活背景、悲慘命運以及與喇嘛相遇的過程等大部分內容，將畫面定格在精進修行所感召的瑞象上。這樣的處理手法將故事的核心鎖定在真修必能實證的核心思想上，也配合了圖文書頁數受限的事實，兼顧避免與他人重述同樣的故事情節。

拾得國清寺棒打伽藍菩薩的故事也是節選《宋高僧傳》或《景德傳燈錄》中的部分內容，在簡單交代人物名字的來歷和身份之後，改編者從時間的變遷角度敘述少年的成長，「時光匆匆，拾得已成為一名器宇不凡的少年」，⁴⁶⁵一句話來承接故事發展的節奏，以現代化的語言描述拉近人物與讀者之間的距離。並且改編者加入伽藍菩薩被打后身體帶著淤青的情節，寺院的伽藍菩薩原本為雕像，淤青只可能是人受傷上的印記。將伽藍菩薩擬人化和人間化，為之托夢給寺院其他僧人埋下伏筆。眾人得知消息而齊聚一堂後菩薩躍上虛空，以真面目端坐在祥雲之上則是改編者的補充，以這樣的宗教靈異事跡來製造閱讀的驚喜，引發讀者對菩薩精神的進一步探索。讀者可從中讀出一個其貌不揚的後生勇於教訓寺院護法神背後所支撐的正義精神。儘管菩薩遊戲神通的示現營造了宗教的神秘性，但透過前後形象的轉換讓讀者理解，不可從外相上去確定一個人的內在。由上可見，即便只是摘錄片段內容，也可完整的表達一個主題。

（三）精華式+綜合式

精華式與綜合式改編方式，以濃縮精華的方式萃取處作品中人物、情節脈絡，以簡要的方式呈現對現代社會有啟發價值的故事。《圖文書》當中多處以合併經典原文中兩個人物形象、裁剪掉細枝末節，從現代人的角度修改故事情節來創造一個新的故事。觀音菩薩三個故事中

⁴⁶⁴同註 102，頁 33。

⁴⁶⁵同註 189，頁 36。

有兩個故事以這種方式創作。其一為觀音菩薩度化陝西漁村漁民，在故事的開端從視覺、嗅覺、聲音等方面來刻畫村民的無知，以及魚兒們的無辜，菩薩因為不忍眾生苦，因而以魚籃觀音的形象出場，展開馬郎婦觀音故事的情節，將兩個魚籃觀音的美貌和馬郎婦觀音的智慧融合於一個形象當中創造一個有血有肉的人間菩薩，這樣的形象出現在眾人面前，更具領導力，也讓眾人誠服於她的說教。其二是淨土觀音與十一面千手千眼觀音故事的結合，改編者發揮其創作的想象力，以觀音菩薩退失道心，彌陀相救，將淨土觀音塑造為千手千眼十一面觀音。儘管兩個化身源自不同的經典故事，但在此處顯得契理契機，因為淨土觀音因為缺乏度眾的方便心生退怯；而十一面千手千眼不僅僅是外在形象上的不同，更象徵的是菩薩度眾千變萬化的方便法門。將兩個形象合二為一，是在表達一個重要思想，即選擇大乘佛教菩薩道的行者面對眾生無邊又難度的現實，必須要有讓自己具備忍耐力和善巧方便的心理準備。

再有，在文喜禪師與文殊菩薩相遇的兩段故事，取材於《釋氏通鑿》和《楞嚴經宗通》，但大大簡化了故事的內容，《圖文書》中文喜與老翁二人對話的具體內容以省略號代替，或因為當時談話內容沒有現代人參考的價值，或因為儘管說的再多，當下的禪師既沒有悟道，也沒有認出老翁是文殊的化現；改寫後的文字不僅略去了童子引導禪師的場景，也修改了原文中老者並沒有收留禪師過夜的事實。從原典了知，老翁沒有留宿文喜禪師，是因為對方執心未除，不可留宿。但是對於未能了知菩薩本來用意，帶著自我知見的後來人來說，求宿留宿應該理所當然，讓讀者不必在這樣的情節上糾纏，也為避免錯誤的闡釋，因為在情節上以現代人的思維能夠接受的方式調整。因此，綜合式與精華式結合的改編方式使得故事人物形象更加豐滿、立體，讓讀者可從一個全面的角度領會菩薩的精神。

二、故事內容的擴寫與增益

對比《圖文書》故事內容與所參照版本，在改編技巧的運用上，除了以移植、摘錄、濃縮精華或綜合以上方法之外，在內容的設計上，還有擴充所參考文本的內容和在一定程度上改變原文的內容。在擴寫方面，主要體現在場景的描述，人物的刻畫以及彼此的互動等。此處將根據美國文學理論家 Kenneth Burke（柏克）在戲劇理論中提出的五因分析方法來解讀內在文本，理解改編者如何藉助外在脈絡，透過擴寫文字，來將人物置於恰當的情境中，充分發揮其角色的功能。柏克的五因分析法主要是從五個面向來解讀文本的擴寫方式，這五個因素分別為行動(Act)，場景(Scene)，行動者(Agent)，方法(Agency)，目的(Purpose)。⁴⁶⁶

⁴⁶⁶曹開明，〈「典例」概念的探討—柏克戲劇五因分析方法的原則與目標〉，2015年中華傳播學會年會論文，頁11。http://ccstaiwan.org/paperdetail.asp?HP_ID=1729，引用日期 2021/07/03。

《圖文書》中故事的擴寫主要體現對於場景、人物動作的描述以及在對話語言上的補充，並在部分故事的結局提醒讀者故事要表達的主題。在場景的描述上，從見聞覺知的不同層次來呈現故事的意境，以觀音菩薩的第一個故事為例，在描述漁村場景時，不僅僅從視覺上切入，改編者先從聽覺開始，菩薩聽到「微弱的求救聲」，然後過渡到嗅覺上，尋聲來到「充斥著一股海鮮腥味」的村莊，在這樣不祥和的氛圍下，漁夫們卻沒有知覺，「熟練地收著漁網」，「露出滿意的笑容」，對比之下，以文字「我該如何去幫助他們呢？」來呈現菩薩想要拯救魚蝦和漁夫們命運的內心活動，開啟下文的內容。⁴⁶⁷

當觀音菩薩化現為妙齡女子出現在漁村時，漁村的氛圍是「平靜的」，暗合人物的不知不覺，當「手挽著漁籃，沿街叫賣的賣魚姑娘」出現時，她「美麗的容貌，吸引著一大群人蜂擁而上……」，打破了原有畫面的「靜」，人物活動起來，「愛姑」與村民開始關於放生與背經比賽對話內容。⁴⁶⁸這一部分都不見於《釋氏稽古略》或《觀音慈林集》。在其他配角的刻畫上，經典中僅以「馮氏」來指示最後背出《法華經》的小夥子，沒有其他的描述；但在《圖文書》中將之定位為一個「纨绔子弟」、「平日仗著家財萬貫、游手好閒」，⁴⁶⁹背經比賽勝出後，更是對迎親的場面大肆渲染來凸顯人物喜悅的心情。新娘暴斃後，又濃墨重彩地描繪馬大寧像「洩了氣的球」，神情木然，「不吃不喝，日漸憔悴」，⁴⁷⁰這些戲劇效果真實的再現一個人在經歷婚喪喜慶、悲歡離合時的狀態。改編者據此，根據繪本對於文字的要求，加以補充擴寫。

這樣的擴寫方式根據劇情需要也被應用到其他故事的改編上。如在文殊菩薩故事一的開頭，特意描繪無遮大會的盛況，「一大清早，信眾扶老攜幼前來參加盛會……忙得不可開交」。在故事的鋪陳上，呈現一個忙亂的場景，讓人物在齋會尚未開始時登場，加重劇情的衝突與危機的存在。此外，擴寫幫助更加真實地再現故事發生的場景。在普賢菩薩化現為采薇女子考驗曇翼法師的故事設計上，在開頭部分，以「霞光夕照，急切的敲門聲驚擾了誦經中的曇翼法師」定位時空背景，以及故事的緊張氛圍，人物登場後開始對話，這些細節的描述都不見於原著當中，但經過改寫讓讀者更加明白法師拒絕留宿的理由以及不得不收留的原因所在。從以上分析，擴寫使得故事內容更加具體和形象化，不僅在文字上幫助繪者構圖，也給讀者不同的視角來理解故事的核心精神。

在改變原文內容上，首先體現在主次關係的變更。以金地藏的傳說故事為例，根據《九

⁴⁶⁷同註 102，頁 3-4。

⁴⁶⁸同註 102，頁 5-8。

⁴⁶⁹同註 102，頁 6，頁 8。

⁴⁷⁰同註 102，頁 10。

華山志》，先有地藏菩薩向閔公乞地，公答應，袈裟覆蓋整座九華，公全部捐贈。而在《圖文書》中則將之合理化為因為信徒的增加，閔公建議擴建道場。⁴⁷¹或許改編者透過自己的詮釋，補充了原著中沒有表達的內容；或許只是順應改編故事的發展脈絡。這樣的寫作方式也見於文吉二度救助虛雲和尚的故事，透過易換人物的主次關係，來凸顯不同的表達重點。再來是稱謂的改變，「貧女乞齋」故事中與菩薩互動的人物在《清涼山志》為「主僧」，「主僧」易被理解為「僧主」，根據魏晉南北朝的僧官制度，在僧團中處於最高的職位。⁴⁷²但在無遮大會，寺院的住持大概沒有空暇來負責信徒的飲食，或許是因為這個原因，又根據現代佛教的用語習慣，在《圖文書》將之易名現「知客法師」，即專門負責客人需要的法師。另外，在曇翼法師接受普賢菩薩考驗的故事中，《峨眉山志》和《佛法金湯篇》都是記載法師以布頭包裹錫杖幫助女子按摩減除痛苦，但在《圖文書》中被變更為以竹子代替錫杖。錫杖作為聖物，本不是作為按摩之用，即便在情急之下，也盡量維護法器的神聖性。因此《圖文書》設定曇翼法師走出庵房門外，「隨手撿起一根竹子」，⁴⁷³以此代替了錫杖。而竹子在浙江地區並非稀有之物，因此在劇情安排上也合乎情理。因此，無論是人物關係的變更還是名詞的變更，都是改編者根據劇情需要和時代用語的考量所做的調整。

三、圖文共生的藝術呈現

《圖文書》中文字除了以上改編來讓現代讀者更加理解經典內容之外，鑒於圖畫書文字特有的表達方式，更加要求文字的視覺化信息要明確，好的圖畫書文字要具有足夠的想象力。儘管圖畫書以擴散性的圖訊息為主，⁴⁷⁴文字幫助限定、聚焦圖像的內容和故事發生的情境。⁴⁷⁵文與圖搭配的目的在於讓讀者了解故事的完整意義。⁴⁷⁶文字作為圖畫書故事的腳本，是圖像呈現的基礎與前提。因此在腳本編寫上要求盡量使用形象化、可視化的語言，作為繪者創作的依據，而且繪畫語言無法充分表達的部分需要腳本語言來補充說明。⁴⁷⁷

對於圖文並茂的符號性文本，古人說，「索象於圖，索理於書。」⁴⁷⁸文字部分可以闡述很

⁴⁷¹同註 189，頁 7-8。

⁴⁷²星雲大師著，《星雲大師全集 53·佛教叢書 12·教史②》，（高雄：佛光，2017 年），頁 145。

⁴⁷³同註 189，頁 28。

⁴⁷⁴培利·諾德曼著，楊茂秀等譯，《話圖-兒童圖畫書的敘事藝術》，（台東：財團法人兒童文化藝術基金會，2010 年），頁 292。

⁴⁷⁵同註 474，頁 307。

⁴⁷⁶同註 474，頁 289-290。

⁴⁷⁷李洪華，宋婷蓉，〈連環畫改編中的語圖轉換與圖文共生—以魯迅小說《祝福》的連環畫改編為例〉，王邦維，陳明主編，《文學與圖像》，（北京：北京大學出版社，2019 年 5 月），頁 94。

⁴⁷⁸陳仲義，〈互文性與符號性的並置交疊—以《草木詩經》為例〉，黃金明等主編，《網路世紀·故里情懷論文集》，（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2012 年 12 月），頁 235。

多的道理之外，視覺外的信息，如聲音、嗅覺、觸覺等必須由文字來表述。語言的說明，彌補圖像在表現力方面的不足之處，避免圖像處於模糊多義的隱蔽狀態。⁴⁷⁹例如普賢菩薩故事中表現拾得的一個畫面上，拾得左手拿著棍棒，右手指天，眉角上揚，怒眼圓睜，面對一臉無辜的伽藍菩薩。⁴⁸⁰若沒有文字部分的說明，則不知主角生氣的理由是因為伽藍菩薩沒有守護好寺院的食物。

因此，對於圖畫中所呈現的人物表情或動作，唯有透過文字中對白或描述來理解其背後的心理變化。而即便是單純視覺化的表現，圖像背後的深層意涵也需要透過文字部分來理解。例如地藏菩薩故事的最後一個畫面呈現的是菩薩拿著錫杖的背影，身後緊隨著神獸諦聽，面向一座寺院建築邁進。僅從文字說明得知，寺院建築是為了象徵兜率天，菩薩帶著禮物要去向彌勒菩薩祝壽。因此說，文字部分限定圖像表現的內容。

此外，在場景過渡的畫面，需要藉助文字來說明變化的歷程來連接前後畫面的邏輯。筆者以采薇女子考驗曇翼法師修行的一個片段為例，女子向法師辭別後的畫面，是法師面對前方站立在蓮花上身形高大的菩薩，旁邊是一隻白象站立在另一朵蓮華上。兩個畫面之間邏輯的跳躍唯有透過文字部分來理解女子是菩薩的化身，白象和蓮花由女子所攜帶的隨身之物所變現。因此文字性的說明可保證圖像敘事畫面邏輯的連續性。這樣，讀者將清楚明白了知故事發展的現況。此外，文字的編寫在被要求配合圖像故事情節發展，作為詮釋圖像內容的一部分，因為圖文之間的並行關係，文字提供的信息必須具備可視覺化，繪圖者方能據此創作出相應的圖畫。

綜上所述，改編創作所體現的價值在於文本與文本、文字與圖像之間的相互滲透，能夠使得一連串被參考的作品復活，在交叉比對引用的過程中，經過改造、扭曲、錯位、濃縮或編輯，創造出適合當下價值系統的另一個作品。⁴⁸¹

四、故事結構的調整

《圖文書》的故事結構發展與戲劇、電影作品有共同之處，書中的圖畫與故事場景設置類似於戲劇演出的舞台情境設置，因此此處採用戲劇與電影的相關理論來分析《圖文書》的故事結構。

⁴⁷⁹同註 477，頁 91。

⁴⁸⁰同註 189，頁 37。

⁴⁸¹陳仲義，〈互文性與符號性的並置交疊——以《草木詩經》為例〉，黃金明等主編，《網路世紀·故里情懷論文集》，（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2012年12月），頁 229。

劇本的結構即根據事先規劃的情節來呈現故事的場景。⁴⁸²通常一個劇本最常使用的結構沿用兩千年前希臘哲學家亞里斯多德提出的「三幕劇」理論，即一個故事包括開始（第一幕）、中段（第二幕）、結尾（第三幕）的一體形式。在開始的部分，第一幕重點在鋪陳故事的時空背景，佈局故事的角色和主要衝突的發生，引導觀眾進入故事境界。第二幕擴大衝突，強化對立，製造戲劇的張力，在此階段展現角色的性格與衝突。第三幕結尾是衝突的解決。在中段第二幕發生的對立與矛盾在這裡全部解決，故事達到高潮，在結局中定位新的關係。⁴⁸³

在整體結構上，《圖文書》中的故事安排，橫向上以蒙太奇的方式並存三個故事，每個故事展開各自的情節，或以一兩個畫面的獨幕劇方式，或以起承轉合的多（三）幕劇方式，或以層層相關的方式推動情節的發展，以區別於經典原文的敘事方式，從不同角度刻畫然後匯聚每一位菩薩的整體形象。而每個故事的縱向脈絡則是依據劇本理論的三幕劇或獨幕劇構思，在修改、合併同類故事內容的基礎上做出改編所需要的調整。

（一）獨幕劇

獨幕劇是戲劇作品的一種形式。全劇情節在一個場景內完成，篇幅較短，情節單純，結構緊湊，要求戲劇衝突迅速展開，形成高潮，戛然而止。通常不分場，不換佈景。《圖文書》中有兩個故事將畫面定格，將典型人物置於一個經過精心營造的情境當中，讓故事內容發生。⁴⁸⁴如關婆婆精進持咒的故事定格在一個畫面上。⁴⁸⁵婆婆因為不識字，無法如前述故事當中的人物一樣透過誦經得度，但因為虔誠稱念一句聖號數十年如一日，即便念錯了音聲，婆婆的真心感動她用來計數的豆子和她所稱念的菩薩。故事簡短，但內容完整。另有善財童子參訪普賢菩薩，菩薩為之講說「普賢十大願」的故事，儘管分為 2 個畫面，但在同一個場景之中。獨幕劇的形式簡潔扼要，直接突出故事的重點。

（二）多幕劇

《圖文書》故事除了以上兩個獨幕劇故事外，其他 10 個故事基本都屬於多幕劇形式。依據劇本理論，常用三幕劇的形式建構劇情。典型的三幕劇常以三個場面，兩個轉折來呈現故事的內容。從嚴格意義上來講，書中只有文吉救助虛雲和尚與曇翼法師接受普賢菩薩考驗的故事是以三幕兩轉折的方式進行，儘管曇翼法師與普賢菩薩互動的故事在圖文書以 5 個畫面呈現，但最終只有三個場景。其他故事大多有一個轉折，或沒有轉折。根據筆者統計，一個

⁴⁸²野田高梧著，吳季倫譯，《劇本結構論》，（台北：馬可孛羅文化，2018 年 9 月），頁 158。

⁴⁸³彭思舟，吳偉立，《編劇與腳本設計》，（新北：新文京開發，2014 年 4 月），頁 26-27。

⁴⁸⁴王柱人，〈論丁西林獨幕劇的創作技巧〉，《影劇新作》第 3 期 2017 年，頁 132-133。

⁴⁸⁵同註 102，頁 12。

轉折的故事有 4 個，分別為觀音故事 3，文殊故事 1，文殊故事 2，地藏菩薩 3；，沒有轉折的有 2 個，為地藏故事 1，普賢故事 2；而觀音故事 1 為多幕兩個轉折。每個靜態畫面呈現的不僅僅是一個時間點發生的故事，也有可能是一段時間內故事的呈現。（請參照表 4.1.1-劇情分析）

在橫向跨度上，《圖文書》中每個菩薩不同故事的內容長短不一，因此劇情結構和畫面多寡也不完全一樣，但不同故事的穿插使得故事進行張弛有度。改編者沒有統統採用標準的三幕兩轉折的方式，讓讀者一直處於緊張刺激追逐劇情的狀態，而是善用畫面的分割，以及翻頁間隔所產生的停頓所產生不同的節奏，⁴⁸⁶讓讀者在不一樣的氛圍中細細品味故事情節的推動。

表 一二 四大菩薩故事劇情分析

觀音故事 1：6 個畫面		
畫面 1	觀音菩薩端坐在普陀山的紫竹林水邊岩石，聆聽眾生的聲音	
畫面 2	陝西漁村，漁夫撒網捕魚-魚兒掙扎喊救命、菩薩想辦法救他們	
畫面 3	漁村愛姑賣魚、人們賣魚、求婚、「馬大寧」出場	
畫面 4	《普門品》、《金剛經》、《法華經》-背經、(轉) 悻然離去、滿心歡喜	
畫面 5	娶親→婚變，滿面春風→呆若木雞 (轉)	
畫面 6	和尚點化、馬郎及漁村修行佛法	
觀音故事 3：3 個畫面		
畫面 1	(倒敘) 無始劫前，菩薩成佛-正法明如來，未證果之前，菩薩發願廣度眾生，但沒有充足的信心。	
畫面 2	菩薩畏怯、頭顱破裂/彌陀相救/(轉)	
畫面 3	十一面觀音/千手千眼 (高潮)	
文殊故事 1：5 個畫面		
畫面 1	五台山靈鷲寺，場面、季節的鋪陳並說明菩薩到此一遊的目的。 -參加無齋大會	
畫面 2	山門外，婦人-2 個孩子，1 條狗，孩子喊餓，婦人安慰	
畫面 3	寺院	婦人割髮供養
畫面 4		知客師給齋飯—婦人再要求-被呵斥 (轉)
畫面 5		文殊菩薩示現、眾人拜倒在地，知客師懊悔
文殊故事 2：3 個畫面		
畫面 1	五台山，文喜禪師夜宿老翁家，徹夜交談	
畫面 2	第二天，茅屋不見、菩薩示現、文喜後悔空自錯過 (轉)	

⁴⁸⁶同註 474，頁 350。

畫面 3	之後、典座，文殊示現，文喜不理一悟道
文殊故事 3：3 個畫面	
畫面 1	虛雲和尚朝聖，連日大雪（轉）-草棚，文吉照料生病的虛雲和尚直至康復
畫面 2	破廟，虛雲和尚生病，文吉再次出現照料直至恢復體力（轉）二人相別，文吉幫忙背行李
畫面 3	五台山，和尚遇老僧恍然大悟
地藏故事 1：3 個畫面	
畫面 1	金地藏放棄王位，出家修道，帶著「諦聽」，抵達九華山
畫面 2	村民發現地藏在山洞修行，與之相識，相繼聞法。
畫面 3	閔公請法，並捐贈土地
地藏故事 2：2 個畫面	
畫面 1	國泰民安，與鄰國國王互為好友
畫面 2	見其他國家暴政，發願「眾生度盡，方證菩提」
地藏故事 3：4 個畫面	
畫面 1	（倒敘）供養羅漢，為了解母親死後去處而供養-塑畫形象
畫面 2	夜夢如來，被告知母親將投胎
畫面 3	女嬰說話，因緣果報（轉）
畫面 4	光目女在清淨蓮華目如來像前發大願，母親與三惡道其他眾生得救
普賢故事 1：5 個畫面	
畫外音	介紹曇翼法師十二年虔誠誦持《法華經》，普賢菩薩要小考他一下。
畫面 1	采薇女子敲門求宿被拒，曇翼法師聽到訴苦，於心不忍，答應留宿。（轉）
畫面 2	夜晚女子肚子疼，要求法師按摩被拒，又於心不忍。（轉）
畫面 3	曇翼法師以竹竿包粗布為女子按摩減輕痛苦，女子熟睡，自己盤坐誦經。
畫面 4	第二天清晨，女子道謝告辭。
畫面 5	庵房外，普賢菩薩現身。
普賢故事 2：3 個畫面	
畫面 1	豐幹禪師收養拾得，拾得在國清寺成長
畫面 2	拾得棒打伽藍，伽藍菩薩托夢給其他僧人訴苦。
畫面 3	伽藍殿普賢現身

（資料來源：研究者根據故事內容整理）

（三）層層相關

層層相關的故事結構，則是按照事情的前因後果來展開故事的敘述，通常沒有轉折設計。《圖文書②》中地藏故事 3 光目女救母⁴⁸⁷的片段採用這種方式改編，徹底顛覆經典原文中倒敘（請參照附錄 2 改編對照）和多個來往問答的結構，以清晰嚴謹的邏輯從事情發生的先後

⁴⁸⁷同註 189，頁 13-20。

順序簡明扼要地介紹整個故事。將多個問答整合我一個回合的問答，在完整表述故事的內容的同時，減少人物之間的對峙，緩和了故事的緊張氣氛。對於能夠用圖像表述的文字部分，如佛身「金色晃耀如須彌山。放大光明……」這些文字不見於改編後的文字內容當中，但從圖像上可以看出佛身的高大光明。

改編前的版本主要以人物之間的對話來表述故事的內容，而改編後的故事則從因果邏輯上賦予故事一個完整的架構，既有畫面感又有故事情節。地藏故事 1，普賢故事 2 也是屬於這種方式。地藏故事 1 主要是敘述金地藏從新羅國來到九華山修道，被村民發現後開始說法，因而發展出九華山主人閔公捐地護持的故事。故事的目的僅在說明九華山地藏道場的緣由。普賢故事 2 在情節上則只是敘述拾得被豐幹禪師收留，在國清寺長大，某日少年的拾得見到很多烏鴉在吃寺院的食物，直接以棍棒拿伽藍菩薩試問，而伽藍菩薩無處伸冤，只好托夢給寺院其他僧人。在眾人不解之下，拾得現普賢身。層層相關的故事結構運用意在讓故事按照事情的先後順序發生。

（四）蒙太奇剪輯

《圖文書》中故事場面的編排設計，常以蒙太奇鏡頭切入的方式，將不同時空背景的人物融合在一個故事中，或選擇特定的鏡頭，來突出與經典內容不一樣的故事重點。⁴⁸⁸《圖文書》故事的展開，在宏觀敘事上，採用平行蒙太奇，並列呈現每個菩薩形象的三個故事。在部分場景的設計上使用微觀和中觀蒙太奇的方式來實現鏡頭與鏡頭之間的連接以及場景之間的轉換。⁴⁸⁹

在微觀處理上，以塑造觀音菩薩如何改變一個漁村的風俗時，鏡頭先設定菩薩在南海普陀山的紫竹林，聽到呼救聲后，菩薩尋聲救苦，在空中見到漁村腥臭的場面以及漁夫們海上捕魚的場景；菩薩想到救助的辦法，鏡頭再轉移到漁村，菩薩化身為賣魚姑娘。⁴⁹⁰這些開篇場景的鋪陳，都不見於故事的原典。作者借用《華嚴經》中對於觀音菩薩住處的描述，加上發揮菩薩耳根圓通，聞聲救苦的特質，將畫面自然地過渡到漁村。對於漁村的描繪，由場景而知人物內在的生活狀態，⁴⁹¹從嗅覺、視覺、聽覺切入，菩薩以神通廣大的智慧體察眾生的痛苦和洞悉未來可能遭受的果報，並為他們找到解脫之道。儘管場面的組合出於改編者的創

⁴⁸⁸郭偉，〈隋唐五代詩歌的圖像化修辭〉，王邦維、陳明主編，《文學與圖像》，（北京：北京大學出版社，2019年5月），頁50。

⁴⁸⁹徐留平，〈蒙太奇的分類〉，<https://zhuanlan.zhihu.com/p/110666522>，引用日期2021/04/15。

⁴⁹⁰同註102，頁1-5。

⁴⁹¹羅伯特·麥基著，周鐵東譯，《故事：材質、結構、風格和銀幕劇作的原理》，（天津：天津人民出版社，2016年1月），頁265。

作和組合，但在故事情節上合情合理。

在中觀蒙太奇的處理應用上，改編者常用的手法是，根據劇情要突出的重點來剪輯故事的內容。書中最典型的實例有兩處。其一以觀音菩薩的第三個故事為例，經典原文敘述菩薩為彌陀的學生，發大願度眾無數，但突然有一天見眾生依舊在輪迴，苦難無窮，心生憂惱，道心退轉，頭顱碎裂，值遇彌陀及時相救，並因為聽聞六字真言，內心生起大智慧、大力量，也更加堅定度眾的誓願。而《圖文書》故事開頭則先說明菩薩過去已成佛，將時空倒轉來敘述聖者過去的修行，並在結尾加入十一面觀音和千手千眼觀音的情節來充實故事的內容，由一尊觀音發展出其它造型的觀音，讓讀者從一個改編故事看到菩薩的不同面向。其二文殊菩薩化現為乞丐文吉為虛雲和尚雪中送炭的故事，儘管故事以三幕兩轉折⁴⁹²的方式敘說。將故事重點聚焦於主要人物文殊菩薩和輔助人物虛雲和尚，內容著重在兩次和尚生病，文吉出現照料直至康復，最後和尚抵達五臺山，豁然明白文吉即文殊。對環境描述性的文字如「北風緊吹」、蒼茫大地的銀色世界、路途之遙遠，如同其他故事一樣，為節省文字，以畫面來表現。⁴⁹³相較於《虛雲老和尚法彙年譜》中完整的故事記錄，改編者刪去了和尚出發的時間以及朝禮的路線，以及最終同行的禪者一一放棄，唯獨虛雲和尚歷經種種磨難而不失正念、不改本誓，文吉與和尚之間的互動情節大部分都已略去。從中可了知，改編的視角需考量到故事突出的重點，《年譜》中突出的是和尚道心的堅定；而改編雖然從同一個素材出發，為了轉換故事的重點，在改寫的過程中對內容進行斟酌取捨，方能直接契入故事所要凸顯的內容。改編者採用蒙太奇剪輯的方式將重點畫面組合在一起達成一個完整的故事。

同樣是蒙太奇思維的應用，但在說故事的方法上，為了避免以同樣的方式來說故事，地藏菩薩故事篇以時間蒙太奇的方式，由牛家成員來串場，以大年夜大人向小朋友講故事的形式開展，每一個人負責一個主題的介紹，以此來完成展現地藏菩薩在不同時期的身份和作為，最後將故事時間拉回到家庭生活的場景，以小朋友發願來效仿菩薩的孝道精神來結束家庭故事的時間。改編者採以故事時間與文本時間不一致的方法將故事精神引導到現代生活當中。並在故事結尾加上年夜左鄰右舍互相祝福的場面描述，並考量到《地藏菩薩本願經》中釋尊對地藏菩薩的付囑，在自己滅度之後，彌勒成佛出世之前慈悲教化眾生的任務，以及大年初一為彌勒聖誕的事實，將場景延伸到兜率天宮。敘事的視角由遠拉近，又由近拉遠，留給讀者思索和想象的空間。區別於觀音菩薩、文殊菩薩、普賢菩薩的故事都是以「全知」敘事的

⁴⁹²三個場面，兩個轉折。

⁴⁹³同註 189，頁 39-40。

方式，讀者跟隨「全知之眼」，對故事裡的人、事、物了如指掌；⁴⁹⁴且故事發生的時間與文本時間一致。地藏菩薩故事則以時間蒙太奇的方式，安排說故事的時間與故事發生的時間不一致，將不同事件、人物安排在一個特定的時空背景內，出奇制勝，將讀者納入故事的氛圍當中。⁴⁹⁵

因此，蒙太奇手法在《圖文書》中巧妙運用，將不同的畫面以連續性的邏輯與節奏合理地組合成篇章，⁴⁹⁶以不同於經典故事的時間安排、空間設定塑造出現代社會特有的四大菩薩形象。

綜合以上，可以看出，改編者充分使用了戲劇和電影劇本寫作和拍攝的手法來完成《圖文書》的腳本和畫面設計，將圖和文有機地整合在一起，以微電影的方式從不同側面向讀者展開菩薩行的歷程。

第二節 故事情節的張力表現

情節，是一部作品全部故事的每一個部分的發展變化情況。一個會編排劇情的人，可以在情節上運用技巧，將一個沒有戲劇性的故事，變成有戲劇性。一部完整的戲劇作品在情節上的編寫技巧分作兩個部分，第一部分包括衝突、危機、高潮三個要素；第二部分包括懸疑、驚奇、滿意三個要素。⁴⁹⁷《圖文書》中的故事雖然受限於圖畫書篇幅的長短，在情節設計上也包含以上六個要素，只是各個部分所佔的比例不同。筆者將側重於從故事的衝突、危機要素來歸納情節設計所要體現的主題。因此本章節的研究分為兩個部分，筆者在對比同類故事來分析《圖文書》的故事結構基礎上研究改編後版本如何透過六要素來呈現每個故事的主題。

一、衝突

衝突和危機是劇本的重要組成部分。衝突常透過劇情中的對立力量來表現。在文學作品中常透過設定對立力量在情境中塑造人物的形象。⁴⁹⁸對立力量表現的方式通常有四種，分別為物理衝突、社會衝突、私人衝突、內心衝突。物理衝突常表現為人力無法主宰的自然災難等；社會衝突的體現源自社會體制對一個人的境遇的影響；私人衝突則表現為人際互動中或因為因緣條件不具足，或因為彼此利益受到損害，或者因為意見、道德觀念、信仰不同而

⁴⁹⁴同註 483，頁 51。

⁴⁹⁵唐璇，〈《尤利西斯》中的時空蒙太奇與音樂美〉，《山西師大學報（社會科學版）》第 1 期第 33 卷，頁 76。

⁴⁹⁶任璐璐，〈視覺設計的蒙太奇〉，《明日風尚》第 9 期 2016 年，頁 19。

⁴⁹⁷姜龍昭，《戲劇編寫概要》，（台北：五南圖書，1991 年），頁 39-40。

⁴⁹⁸同註 497，頁 36-49。

造成的關係破裂；內心衝突常常體現在人物常常因為心理、生理、情緒的變動而表現的矛盾情緒上例如身體百病叢生，情緒混亂等必須應對的問題。⁴⁹⁹以上這些在四大菩薩的故事中均有體現，外在的衝突或多或少會引起行者內心的波動，但對於有堅定道心的行者，如何藉境練心，是一門修行的功課。以下將藉由分析故事當中的衝突，從佛法的角度加以詮釋。

（一）物理衝突

虛雲和尚在朝禮五臺山的過程中遭遇暴風雪，天寒地凍、饑寒交迫的環境讓和尚染病在身，無法前行，經過文吉照料恢復之後再次出發，中途又因腹痛高燒轉為痢疾，文吉再一次出現悉心照料，方才完成報答父母養育之恩的心願。追溯《虛雲老和尚法彙年譜》中對該段故事的記錄，可了知虛雲和尚在面對各種磨難時，內心始終不離正念，感動菩薩伸手相救，實為後人學佛的典範。而文殊菩薩對眾生的關懷，不只是給予暫時的利益，而是以真實心幫助對方離苦得樂並實現目標。這個故事也啟示我們，無論外界條件如何，行者都可以保持身心精進，於苦難中也能依止佛法安住身心，無有懈怠令善法增長。

（二）社會衝突

社會衝突是社會學的重要概念。社會衝突的根源可能由於統治者與被統治者之間的階級對立，或是源自社會組織群體內部的衝突，因此打破整個有機體的平衡與和諧而無法正常運行。⁵⁰⁰不同根性的人面對社會衝突人，應對的方式不一。以地藏菩薩曾為國王時期的故事為例，鄰國暴政，該國人民眼看著國無明君，也跟著為非作歹；但是身為國王的地藏菩薩及其好友，因不忍見到眾生受苦，一人發願先成佛後度眾生；一人發願要「度盡眾生，方證菩提。」而觀音菩薩過去在未成佛前，也曾發下誓願來度盡眾生，但是面對眾生數量之多以及各種困難，心生退怯，幸遇大善知識阿彌陀佛及時相救，重拾道心。衝突與矛盾的存在應證苦是世間實相的真理。但生活在世間的人們蒙受國家恩、眾生恩，「國家興亡，匹夫有責」，當個人目前能力無法改變現狀，更要如地藏菩薩一樣發大願，以利他為出發點，勤勉精進，增上自己的智慧和慈悲，廣結善緣，未來有更大的能力來改變國家和人民的前途。

從另一個方向來看，社會或一個群體內部的衝突，也有其積極面的價值所在。衝突的爆發，說明問題無法再被掩飾，必須如實面對，需要找出解決的方案檢視原先的運作方式，重建社會系統的動態平衡機制，帶領組織向前發展。⁵⁰¹而這需要有大智慧的領導者能夠以廣大的心胸接納問題的存在，站在大眾的立場，建立公正合理的社會秩序，為人們的幸福安樂尋

⁴⁹⁹羅伯特·麥基著，周蔚譯，《對白的解剖-跟好萊塢編劇教父學習角色說話的藝術，在已說、未說、不可說之間，強化故事的深度、角色的厚度、風格的魅力》，（台北：漫遊者文化，2017年12月），頁192-193。

⁵⁰⁰張衛，〈當代西方社會衝突理論的形成及發展〉，《世界經濟與政治論壇》2007卷5期，2007年10月，頁117-118。

⁵⁰¹同註500，頁117-121。

求出路。這是每一個團體在長期生存上應該正視的問題。

（三）私人衝突

經云，「涅槃大樂。」涅槃的解釋為眾生為厭離生死之苦而修習梵行，斷盡煩惱，能入大涅槃。⁵⁰²而眾生的痛苦根源則是由於無明所產生的我執、法執，而導致在人際互動之間的衝突。《圖文書》中光目女母因為嫉妒、貪圖口慾、毀罵他人而墮入地獄；無遮大會的知客法師因為在相上的執著，不願施食給貧女腹中未出生的胎兒，反而生起嗔恨心破口大罵。眾生因為貪嗔癡三毒而輪迴六道，所以佛教的戒律以不自惱，不惱他的原則「視諸眾生，猶如父母」，⁵⁰³從自他平等的倫理角度出發，以尊重和包容的態度理解一切現象存在的必然性，從關懷出發，實現人我和敬的共生社會。

（四）內心衝突

內心衝突常伴隨外在的物理衝突、社會衝突和私人衝突發生，歸根結底，當一個人能以大局為重，以利他為樂，「惟慧是業」，遇到怎樣的境界都能轉危為安。以書中曇翼法師接受女子求宿為例，儘管深知「出家人以持戒為根本」，但在面臨他人生死關頭，意識到他人生命的可貴，因慈悲而生智慧與方便，幫他人化險為夷。又以文喜禪師在尋師訪道的過程中，與文殊菩薩相逢卻不相識，內心雖然追悔，但不如發心精進修道，令自己趨於菩薩境界。《大智度論》云，「以智慧大故能轉一切法。所謂小能做大，大能做小。」⁵⁰⁴「遇緣則師」，每一個現象背後都有其存在的道理。面對內心的衝突，以慈悲為出發點，從中淬煉出生命的智慧。在每一個當下，「或喜或怒。或靜或鬧」，學道人，「常自檢點，道業無有不辦」。⁵⁰⁴

從以上分析可見，物理衝突是在精神修行上是可以被超越的，而社會衝突、私人衝突以及由此導致的內心衝突，在建立溝通理解的橋樑之後，可以被調和和超越，從矛盾的對立走向融合。面對道德困境，善用般若和方便來自利利他。

二、危機與高潮

「危機」發生可以是漸漸逼近或突然來臨。文學作品中常配合「延宕」、「懸疑」的手法在解除一個危機之後在設定另一個危機來創造故事的張力。⁵⁰⁵

以普賢菩薩化現采薇女子考驗曇翼法師為例，比丘接受女子留宿的事實在讀者看來就蘊藏著「危機」，隨著故事的開啟，女子以肚子痛為由要求法師為她按摩，再一次將一位持戒嚴

⁵⁰²一如等編，丁福保重校，《三藏法數》卷2：「謂諸眾生厭生死苦。修習梵行。斷諸煩惱。證大涅槃」(CBETA 2021.Q2, B22, no. 117, p. 136a6-7)

⁵⁰³北涼·曇無讖譯，《優婆塞戒經》卷2〈11 自他莊嚴品〉，CBETA 2021.Q2, T24, no. 1488, p. 1045a10。

⁵⁰⁴宋·蘊聞編，《大慧普覺禪師語錄》卷19，CBETA 2021.Q2, T47, no. 1998A, p. 891b24-26。

⁵⁰⁵同註497，頁47-48。

謹的比丘陷入道德困境，考驗其是否具足圓通的智慧，故事巧妙地安排曇翼法師以布頭包裹長長地竹竿為對方按摩，直到對方疼痛減輕，以此來解除危機的存在，既幫助對方去除痛苦，又能不違反戒律。

「高潮」作為全劇的精華，常安排在「危機」之後。《圖文書》中將「高潮」部分安排在劇情的最後部分。曇翼法師與采薇女子的故事則以普賢菩薩示現收尾，菩薩肯定法師的修為，這對修行人或許是莫大的鼓舞，因此而更堅定自己的道心。

三、懸疑、驚奇與滿意

懸疑的發生通常伴隨危機，當危機出現而暫時得不到解決之時，就會在讀者心理製造懸念和期待，猜測人物下一步的行為或即將遭遇的處境，心境也隨之起伏變化，直到全部衝突或謎團化解，方才釋懷。⁵⁰⁶「懸疑」的手法在《圖文書》故事當中的運用最明顯的一例是觀音度化漁民的故事。菩薩看到沿海地區人們以捕魚為業，悲憫他們將來遭受不好的果報，想出辦法要幫助他們。文中並沒有直接說出菩薩的想法，讓讀者帶著疑問，從一個個畫面來了解菩薩如何幫助整個村莊的人們。接下來將畫面切換到愛姑到漁村賣魚以及村民被要求背經的場景，直到娶親之時新娘突然暴斃，新郎一蹶不振，隨著歲月的推移，一位老和尚點化玄機又突然消失。新郎心開意解，當地人民也因此對佛法生起不共的信心。故事從一開始順理成章到後面一波三折，直到老和尚揭開謎底，最後以當地民風改善作為皆大歡喜的結局。

在其他故事裡雖然表現不明顯，但又無處不在。「懸疑」的安排更多體現在劇中人物在面對化身後的菩薩不知為何方神聖，心境的變化從輕慢轉為恭敬如五台山的知客法師面對貧女與現身後的文殊菩薩前後不同的態度對比；劇中人物從對世俗的貪戀到放下執取，如觀音菩薩度化馬大寧的故事。菩薩與眾生不期而遇的事實當中已經包含了「懸疑」與「驚奇」。或許因為圖文書本身頁數的限制以及原版本的故事情節，在「懸疑」手法的創作上無法如偵探或恐怖小說所呈現的強烈，改編者巧妙的設置讓讀者對故事內容充滿期待。大部分都以故事當中的問題以超乎常人想象的方式作為結局，或以人物在修行有新的體悟收尾例如文喜禪師從四處尋師訪道到從自心體悟出自他平等；或以菩薩的神通示現來彰顯菩薩無時不在遊戲人間，教化眾生不可以貌取人。

因此，從整體上來看，《圖文書》故事基本都以積極正面的啟示來結尾，讓讀者從被教化對象的改變上受到潛移默化的啟發並有可能在生活中效仿菩薩精神，並以心靈上的提升和啟發來達到劇情所安排的「滿意」設置。

⁵⁰⁶同註 483，頁 45。

綜合以上分析，《圖文書》在情節處理上，以戲劇的結構，融入衝突、危機、高潮、懸疑、驚奇、滿意六個要素，讓讀者從衝突、危機中領略菩薩救度眾生的不同方式以及菩薩面對境界如何開啟智慧與方便，從大悲心出發，實踐利他。

第三節 《圖文書》的價值意涵

《華嚴經》中多處提到諸佛如來以各種善巧方便教化眾生，令之種植善根，安住在佛道上修行解脫。⁵⁰⁷方便慧是度眾不可缺少的資糧。經云，「若能具足方便慧，則能安住無上道，若能安住無上道，則一切魔不能壞。」⁵⁰⁸可見善巧方便的重要性。《圖文書》故事中四大菩薩度眾所使用的善巧方便方法主要透過四攝法來實現。筆者將書中 12 個故事整理，梳理出圖 4.3.1 所示的脈絡。



⁵⁰⁷東晉·佛馱跋陀羅譯，《大方廣佛華嚴經》卷 1〈之一〉：「方便教化立如來道，深植無量如來善根，皆令安立一切智道」(CBETA 2021.Q2, T09, no. 278, p. 397b3-4)

⁵⁰⁸同註 507，《大方廣佛華嚴經》卷 6，CBETA 2021.Q2, T09, no. 278, p. 434a1。

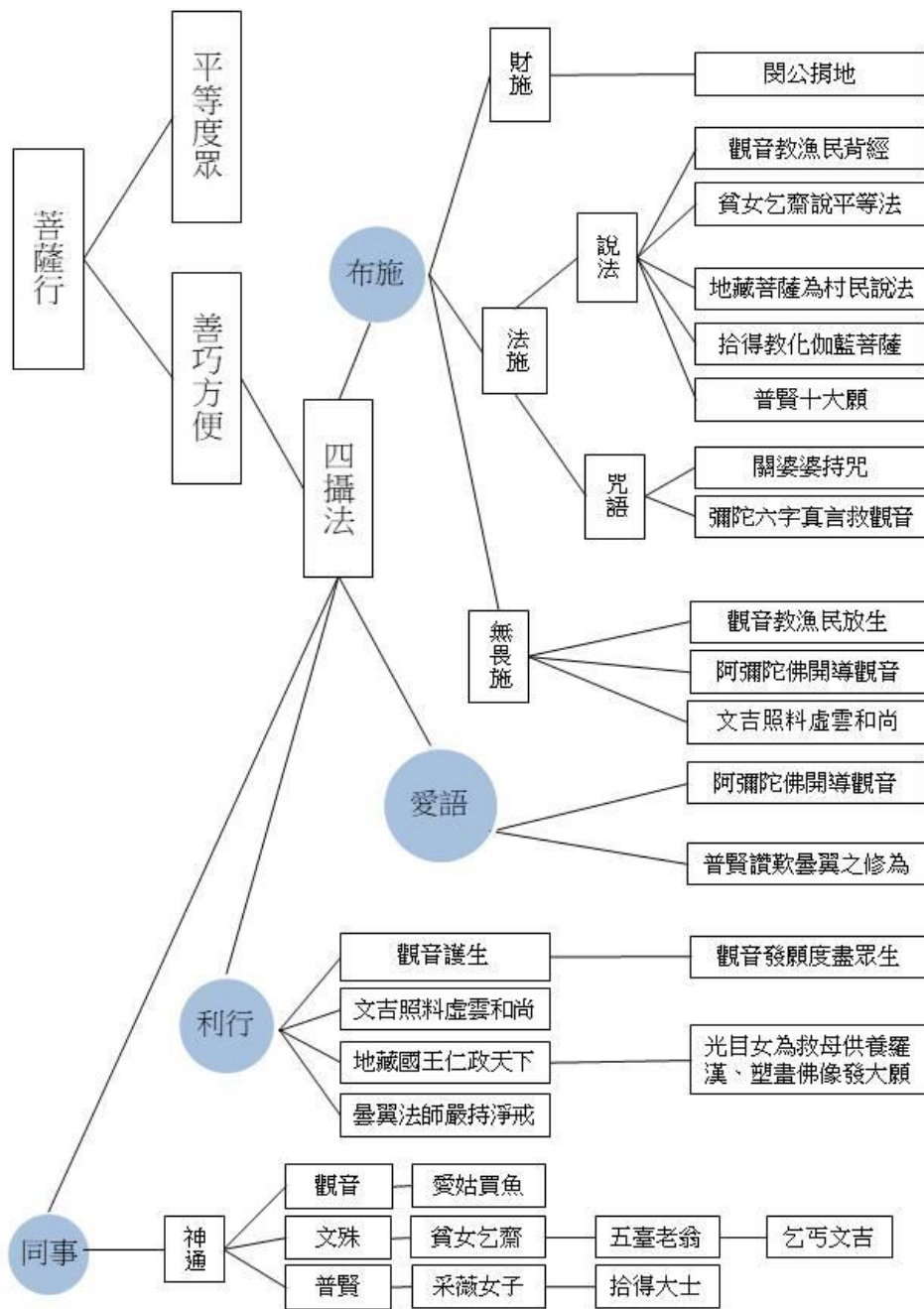


圖 4.3.1 《圖文書》故事主題分析圖

(資料來源：研究者根據故事大意整理)

從圖可見，善巧方便的實現，以般若平等心為前提，透過四攝法行持，最終完成菩薩道利他的出發點和基本目標。⁵⁰⁹因此本章節細分為菩薩行的根本精神、平等度眾和四攝法三大點來討論。

⁵⁰⁹宗性，〈四攝法及其社會價值〉，《法音》第2期2003年，頁17。

一、菩薩行的根本精神

四大菩薩象徵佛教的理想人格特質。觀音菩薩代表大慈大悲，文殊菩薩是「智德、正德」的象徵，以般若智斷除一切煩惱，徹見諸法實相；地藏菩薩代表先人後己的無限心量和廣大誓願；普賢菩薩是「理德、行德」的象徵，代表行佛在身口意上的實踐。儘管《圖文書》中四大菩薩示現的菩薩行重點不一樣，但從根本上來看，所有菩薩入世度生的宗教實踐故事所彰顯的德行是本套叢書要宣揚的主旨精神。利他的體現是內在深化的德行在外在人事物上的實踐，因而菩薩能夠超越對自身煩惱的淨化，而能去饒益他人乃至器世間，從中可見德行的外顯以及菩薩行的社會性與利他性。⁵¹⁰

《維摩詰經》云，「心淨則國土淨」。菩薩德行的深廣決定其是否能成熟眾生和嚴淨國土。以《圖文書》中四大菩薩為例，他們在與眾生的互動情境里，始終能以「無貪的正定」、「離癡的正見」、「離瞋的悲心」來饒益有情，以共感、同理的悲心來完成自他在「心清淨與國土清淨」上的實踐。⁵¹¹譬如文殊化為貧女乞齋，遭受知客師呵斥，並沒有因此生起嗔心，而是以佛法來引導對方要真實地行持平等法來供養每一位眾生，彰顯出菩薩「慈悲誓願與柔和忍辱的心靈力量」⁵¹²，避免與教化對象產生衝突和獨立，來完成入世的「化度事業」；⁵¹³而觀音菩薩、普賢菩薩以女子身份度眾，乃至文殊化現為五臺山的老翁，他們都是在正見、正定的攝持下，從眾生的立場出發，啟發眾生破除私我、小我，來完成大我。菩薩以無我智為前提完成德行的深化，以空性的般若智慧觀一切法無我，並且因為能夠通達人無我的道理，放下個人的私慾，將對眾生的慈悲無限的擴展，藉此達到自利利他的目標。以下將從般若平等的道理和四攝法的方便法門來分別探討菩薩利他的實踐。

二、平等度眾為原則

大乘佛教的菩薩思想以普渡眾生同得解脫為最高目標並提出「一切眾生皆有佛性」。從大乘佛教平等教義發展的歷程來看，佛教平等觀涵蓋到宇宙萬物，從人類到動物，從有情到無情。而菩薩道的修行圓滿，也因為「不捨一眾生」而能通遍攝取一切般若智慧。⁵¹⁴

但就《圖文書》菩薩度化的對象以人為例，眾生根機不一，人生來就有品性、智慧、體格、貴賤、美醜、剛柔、智愚、強弱等差別，如何以平等心來度眾是一個值得考究的問題。《書》

⁵¹⁰鄧子美，〈沒有終極的超越—論佛教菩薩行的特色〉，《法印學報》第9期，2018年12月，頁15-16。

⁵¹¹嚴璋泓，〈印順法師對「聲聞行」與「菩薩行」之倫理抉擇〉，《玄奘佛學研究》第35期，2021年3月，頁112。

⁵¹²黃國清，〈大乘佛教久住世間的菩薩精神特質〉，《人間佛教研究》第1期，2011年12月，頁119。

⁵¹³同註512，頁127。

⁵¹⁴陳·月婆首那譯，《勝天王般若波羅蜜經》卷5〈9 證勸品〉：「菩薩摩訶薩行般若波羅蜜，不捨一眾生故，遍能攝取。」(CBETA 2021.Q2, T08, no. 231, p. 716a5-6)

中菩薩度化的對象非常多樣化，有如虛雲和尚、文喜禪師、曇翼法師類的修道者，也有如馬大寧般的紈袴子弟、精進念佛的關婆婆，不知善惡因果的漁民們以及九華山的大功德主閔公，墮入地獄受苦的光目女母。不論男女、老少、僧俗或地位的貴賤，「菩薩不住相布施」，平等地看待、救度一切眾生，充分體現佛教在社會理念上的平等。⁵¹⁵在內心塑造平等的觀念，代替原有的二元對立觀念，可以消解當代社會各種不和諧的社會問題。⁵¹⁶

但佛教的平等觀不只是一種理性的觀念，它可以作為一種秉持的慈悲觀來行持從而提升個人的精神境界。⁵¹⁷星雲大師星雲大師在 1996 年國際佛光會員大會針對世界政治、經濟上的不平等，以及宗教種族之間的排擠等問題，從四個面向提出改進的「思想觀念和行為準則」，首先在思想上建立人我共尊的共識，彼此接納對方，和平相處；第二，站在對方的立場，從慈悲出發；第三，明白宇宙緣起法則和萬法緣生的道理，尊重彼此的存在，從差別中看到平等，求同存異，在矛盾中求統一；第三、了知同體共生，共存共榮的道理。⁵¹⁸在思想上達成共識後，大師更提出「以大尊重小，以多尊重少，以強尊重弱，以有尊重無，以上尊重下」具體執行方案。⁵¹⁹

《圖文書》中菩薩為了因應眾生的根機，化現為少女、貧女、老翁、乞丐、僧人等不同的形象，以「應以何身得度者，即現何身」的無我精神，將自己與眾生置於平等的位置，「潤物細無聲」讓眾生得以啟發，接受感化。這正是「以大尊重小，以多尊重少，以強尊重弱，以有尊重無，以上尊重下」的體現，從中看出佛教所提倡的「無緣大慈，同體大悲」的精神，普遍、平等、無差別地為一切眾生拔苦與樂。

佛教「眾生平等」的思想包括人與人之間的平等、有情眾生之間的平等乃至有情眾生與無情眾生之間的平等。原始佛教時期，佛陀主張「四姓平等」，打破階級的限制，提出人的高低貴賤並非因為一個人的出身，而是源自一個人的行為良善與否。⁵²⁰有情眾生之間的平等則是指六道眾生的平等。對於人類而言，最明顯的是人與動物之間的平等，體現在佛教護生的理念上。有情眾生與無情眾生之間的平等則體現在對於山河大地、生態環境的尊重與愛護。⁵²¹

《圖文書》中的平等思想體現主要是前二種，即人與人之間的平等，有情眾生之間的平

⁵¹⁵張文良，〈佛教的平等觀與人間佛教〉，《2019 星雲大師人間佛教理論實踐研究》，（高雄：佛光，2020 年），頁 182。

⁵¹⁶唐忠毛，〈佛教平等觀的向度及其現實意義〉，《華東師範大學學報(哲學社會科學版)》第 3 期 2009 年，頁 40。

⁵¹⁷同註 515，頁 195。

⁵¹⁸星雲大師，〈平等與和平〉，《當代人心思潮》，（台北：香海文化，2007 年），頁 48。

⁵¹⁹同註 518，頁 49-57。

⁵²⁰歐順軍，〈佛教平等觀的包容精神及其倫理意義〉，《倫理學研究》第 2 期 2009 年，頁 81。

⁵²¹楊荔薇，〈佛教的「眾生平等」思想及其現代意義〉，《河北大學學報(哲學社會科學版)》第 2 期 2005 年，頁 77。

等。所謂眾生平等，其理論依據是諸法無我和因果定律。因為諸法無我，一切靠眾緣和合，只要給予眾生適合的因緣，就可以提升他們的生命。在佛法的修行上，正見是一切善法的前提。正見即是對於善法、不善法，如實知見。⁵²²以書中漁村為例，人們因為沒有聽過佛法，不懂因緣果報，所以以打魚為生。觀音菩薩以背經的方式讓村民們了知佛法，樹立正見，因而該變了他們的命運。

《六祖壇經》云，「自性迷即是眾生。自性覺即是佛。」⁵²³眾生以顛倒邪見，虛妄分別迷失本性，示現各種差別相，但在根本上依舊平等。⁵²⁴只要菩薩行者有足夠的慈悲、智慧、願力，眾生就有得度的可能。如光目女母因為邪知邪見而墮入地獄受苦，但因能夠悔過，靠著光目女的大願從困難中解脫。光目女母的故事也從另一方面體現了「為不善行則受不善報」因果平等的道理，反之，種下善因就有善果。因此，懂得人與人之間平等的事實，從因果觀念和緣起法則出發，每位眾生就可以把生命的塑造權掌握在自己的手中。⁵²⁵

在六道眾生平等的層面上，首先表現在觀音菩薩悲憫魚蝦的命運，先想法設法讓漁民門放生，而後引導他們不再殘害生命；從中可見菩薩對於一切眾生生命的尊重。再者，在菩薩坐騎的刻畫上，貧女的癩皮狗化作文殊的青獅；跟隨地藏菩薩的「諦聽」很通人性，懂得保護主人；采薇女子的小白豬化作普賢六牙白象且在普賢的第三個故事中白象被擬人化讚歎善財童子的問道精神。書中的動物都備具靈性，是菩薩的得力助手，啟發人們不可因為外相上的差別或缺少溝通的渠道，而對動物行持生殺予奪的權利。

此外，依據佛教的業報輪迴思想，眾生因自身行為的善惡在六道輪迴。前生的業力決定後世的生存形式，現世的身語意行為影響來世的生命狀態。⁵²⁶因此，從佛教修行以解脫為目標的立場來看，人類作為萬物之靈，應該善待每一個生命，放下宇宙以人類為中心的理論，平等地對待宇宙之間的一切生命，重建人與自然之間和諧的平衡關係。⁵²⁷

在緣起的宇宙世間，一切諸法相互為體，相互為用，互為因果。如果世人能夠建立起「眾生平等」的觀念，了知世間萬物「同體共生」，這不僅對於緩解今日全球在人與自然、國家、民族、地區之間的衝突與危機，將會起到一個非常重要的作用，在個人的成長上，更有助於

⁵²²民國·釋印順著《雜阿含經論會編（中）》：「若比丘諸惡不善法生，一切皆以無明為根本……無明者無知，於善、不善法不如實知……不如實知故，起於邪見；起於邪見已，能起邪志、邪語、邪業、邪命、邪方便、邪念、邪定。若諸善法生，一切皆以明為根本……如實知者，是則正見；」(CBETA 2021.Q2, Y31, no. 30, p. 370a4-10)

⁵²³元·宗寶編，《六祖大師法寶壇經》，CBETA 2021.Q2, T48, no. 2008, p. 352b10。

⁵²⁴陳振銘，〈佛教平等觀〉，《慧炬》161卷，1977年11月，頁27。

⁵²⁵同註521，頁77。

⁵²⁶業露華，《中國佛教倫理思想》，（上海：上海社會科學院出版社，2000年6月），頁93。

⁵²⁷張懷承，《無我與涅槃—佛教倫理道德精粹》，（長沙：湖南大學出版社，2003年9月），頁211。

培養善良、正直、寬容、樂觀、豁達、無私、慷慨等品格，以坦蕩的胸懷主動行善，這對於淨化個人心靈和社會風氣將有正面的推動效應。⁵²⁸

平等度眾是原則和最終的目標。達到目標的方法在《圖文書》中主要是以四攝法的方便來實現。

三、四攝法為方便

四攝法是菩薩「利他原則的細化和行動準則」。⁵²⁹經云：「四攝莊嚴故，常勤攝化一切眾生。」⁵³⁰四攝法的內涵是隨眾生所樂，以各種眾生歡喜的法門來讓眾生隨法而得成就，《華嚴經》稱之為「隨樂三昧」，亦名為「四攝攝生三昧門」。⁵³¹四攝法被歸結為布施、愛語、利行、同事四種法門。⁵³²

四攝法以布施為首。世間的人不僅有物質方面的需求如窮人需要物質上的幫助而無論物質上的貧富，人們在遇到一些不順遂的境遇常需要精神上的撫慰，需要佛法的引導走出困境。⁵³³布施分為內施、外施、大施三種，外施為布施「衣食珍寶，國土妻子」，⁵³⁴內施為布施「支體骨肉，頭目髓腦」，⁵³⁵大施則為眾生廣說「四等六度，四諦非常，十二部經」。⁵³⁶內施、外施可歸為財施，大施為法布施。《解深密經》中將布施的定義從財施、法施的基礎上增加了第三項無畏施。⁵³⁷《佛說除蓋障菩薩所問經》中對「無畏施」的定義是菩薩自己放下刀杖等武器或暴力手段，也勸他人如此，將一切有情眾生視為自己的親友眷屬，乃至微細的生命都發利益對方之心，名之為「無畏施」。⁵³⁸

而「法施」則是菩薩為蠲除有情的苦惱為之說法，不論高低貴賤，平等宣說；不為名聞利養之心，無有所求地幫助對方離苦得樂。⁵³⁹「財施」則是菩薩以財布施幫助有情令之不因

⁵²⁸同註 521，頁 78。

⁵²⁹同註 509，頁 17。

⁵³⁰唐·實叉難陀譯，《十善業道經》，CBETA 2021.Q2, T15, no. 600, p. 159a13-14。

⁵³¹洪啟嵩，《像大海一樣的觀想-海印三昧人生練習曲》，(台北：全佛文化，2019年)，頁 173，頁 201。

⁵³²濟群，《幸福人生的原理》，(蘭州：甘肅民族出版社)，(2010年6月)，頁 162。

⁵³³同註 532，頁 163。

⁵³⁴西晉·竺法護譯，《生經》卷 5，CBETA 2021.Q2, T03, no. 154, p. 107b26。

⁵³⁵同註 534，CBETA 2021.Q2, T03, no. 154, p. 107b27。

⁵³⁶同註 534，CBETA 2021.Q2, T03, no. 154, p. 107b27-28。

⁵³⁷唐·玄奘譯，《解深密經》卷 4〈7 地波羅蜜多品(四)〉：「施三種者：一者、法施；二者、財施；三者、無畏施」(CBETA 2021.Q2, T16, no. 676, p. 705c14-15)

⁵³⁸宋·法護等譯，《佛說除蓋障菩薩所問經》卷 2：「云何是無畏施？謂若菩薩自所嫌棄刀杖等器，亦復教示他人令棄。於彼一切有情，起如父想如母想如子想，如眷屬想及餘親愛知友之想。何以故？菩薩作是思惟：『如佛所說，彼彼生中一切轉易，於諸有情聚中，未[A2]有不是父母及子并餘親愛知友，乃至於彼微細情命之中，皆為發起利益，設自身肉尚亦與之。何況餘諸大有情類？』善男子！如是名為菩薩無畏施。」(CBETA 2021.Q2, T14, no. 489, p. 708b15-24)

⁵³⁹同註 538，「善男子！云何法施？謂若菩薩不以財利心，自所受法即於他人隨應教授，不以希欲利養恭敬因故，

生活上的困難而造不善業；同時菩薩行持財施來除卻自己的嫉妒、慳貪等習氣。⁵⁴⁰《圖文書》中「財施」僅有一例為閔公捐地為地藏菩薩擴建道場。「法施」的部分一共有 7 處，如圖 4.3.1 所示，有說法和咒語兩大類，以下分別說明之：

（一）說法

觀音教漁民背經、貧女乞齋故事當中文殊菩薩為眾人開示平等法、地藏菩薩為九華山村民說法、捨得教化伽藍菩薩要盡職盡責、普賢菩薩為善財童子說「普賢十大願」，這五處屬於菩薩親自為眾生說法的部分。

（二）咒語

關婆婆持咒、阿彌陀佛以六字真言救助觀音菩薩，這兩處則是以咒語利益眾生的部分。

「無畏施」最直接的體現有三處，分別為觀音菩薩聞聲救苦，化為漁籃觀音，引導村民放生；阿彌陀佛在觀音菩薩面對境界時及時相救；文殊菩薩在虛雲和尚朝禮五台山過程中因為體力不支、又遇惡劣天氣，及時出現，給予悉心的照料，並幫助完成報父母恩的願望。

綜合以上，布施的行為在 12 個故事出現了一共 11 次，除了「財施」部分是信徒對僧眾的供養之外，其餘部分都是菩薩針對眾生的需要所做的回應，給眾生之所需，或幫助減輕痛苦如文殊菩薩幫助生病的虛雲和尚，或從根本上解決問題，以法布施令眾生不再懼怕所要面對的困境。

佛陀在《雜阿含經》卷 26 指出，最殊勝的布施是以佛法利益眾生；最殊勝的愛語是根據眾生的興趣應時說法；最殊勝的利行是根據眾生的心態而分別教以其調整心態的方法；最殊勝的同事則是以眾生相應的身份去引導趨於善趣。⁵⁴¹

「愛語」在經典解釋為說話如春風化雨，令聽著心意柔軟，感受到被關愛。在《阿毘達磨集異門足論》中將最殊勝的「愛語」定義為善於勸導眾人能聽經聞法，並能善說樂說，讓眾生真正因法攝受，並從中受益。⁵⁴²《圖文書》中「愛語」的體現有 2 處，其一為阿彌陀佛

不望他人所知識故，不求名稱故，不以餘事因故。但自思惟：『何等有情受諸苦惱？我為蠲除。』即以是法，亦復不懷希求之心，無二平等為他宣說。若復為王及與王臣之所宣說，或為旃陀羅及旃陀羅子說法亦然。何況餘諸人眾？而菩薩行是法施時不起高心。善男子！如是名為菩薩法施。」(CBETA 2021.Q2, T14, no. 489, p. 708b7-15)

⁵⁴⁰同註 538，「云何是財施？謂若菩薩或見有情造極不善業，即時以財攝彼有情。由財攝已，是故令其於不善業而悉除斷，於諸善業使彼安住。菩薩作是思惟：『如佛所說，布施是菩薩菩提。菩薩所行布施，除斷三種不善之法：一嫉、二慳、三貪；是故我於如來所受布施之法。』彼所布施而無高心。善男子！如是名為菩薩財施。」(CBETA 2021.Q2, T14, no. 489, p. 708b24-c2)

⁵⁴¹宗性，〈佛法中「四攝法」的基本內容及其社會價值〉，佛源主編，《大乘佛教與當代社會》，（北京：東方出版社，2003 年），頁 214。

⁵⁴²尊者舍利子說，唐·玄奘譯，《阿毘達磨集異門足論》卷 9，「云何愛語攝事？答：此中愛語者，謂可喜語、可味語、舒顏平視語、遠離鬻慶語、含笑前行語、先言慶慰語、可愛語、善來語……諸如是等種種安慰問訊

在觀音菩薩面對眾生難度且遙遙無期而心生怯懦之心時，告訴他不要急於求成，給眾生多一點時間和空間，同時繼續精進努力，一定會圓滿佛道。彌陀的開示給菩薩無限的力量，重新燃起菩薩度眾的信心，契理又契機；其二為普賢菩薩讚歎曇翼法師的修為，對十二年虔誠誦持《法華經》行者修行的肯定，一定會增加對方的道心道念。

「愛語」中包含真實語，正向地導化他人，也是「正語」的妙用，在口業修行上至關重要。與「愛語」相對的是傷害他人的話。光目女母墮入地獄原因之一是因為惡口、毀謗他人，值得引以為鑒。「一言以興邦，一言以喪邦」，因為吾人要非常注意語言的修行。《瑜伽師地論》云：「菩薩求法，當於何求？當於五明處求。」五明中的聲明即包括語言表達及書寫、著述能力，從基本的談話、到語言、語速的掌控，到文字的書寫，都必須考量到對象與場合，因人而異做出調整。掌握好語言藝術，不僅有效地傳達信息，更能練習人類彼此的感情。⁵⁴³

「利行」在經典中解釋為在有情遭重病或厄難困苦時，以慈憫心和身語業方便方便救濟。最殊勝的利行在《阿毘達磨集異門足論》中定義為以方便教化令眾生對三寶正法生起不共的信心，讓破戒的人能夠圓滿戒律的持守，讓慳貪的人布施圓滿，讓愚癡的人智慧圓滿。⁵⁴⁴透過「利行」讓「自他意樂圓滿。」利行包含發心和善巧方便，⁵⁴⁵菩薩以身口意的善行利益感化眾生，⁵⁴⁶「共修佛道，依教奉行」，⁵⁴⁷此為利行攝受。

《佛說發菩提心破諸魔經》對利行進行進一步釋義，菩薩晝夜勤修善法不懈怠，對眾生心懷慈憫心，以清淨的信心讓沒有信仰的人依止佛法修行，讓對沒有自信的人對自己生起信心，以淨戒來幫助自他防患於未然，在一切處歡喜利益有情。⁵⁴⁸因此利行可以說是八正道的核心目標所在。書中菩薩所做所思所為均為利他，此處依據圖 4.3.1 以《圖文書》中 6 個實例來說明菩薩利行的實踐，並將之分為實際可見部分和發願部分。在實際可見部分有 4 處，分別為，觀音菩薩護生、文吉照料虛雲和尚、地藏菩薩為國王時仁政天下，深得民心，國泰民安；曇翼法師嚴持淨戒，自他兼利。在發願部分，有兩處，為觀音菩薩發大願要度盡眾生

語言，名善來語。此及前說總名愛語……當知諸愛語中最高勝者，謂善勸導諸善男子善女人等屬耳聽法，時時說法、時時教誨、時時決擇，是名愛語。」CBETA 2021.Q2, T26, no. 1536, p. 403a6-18。

⁵⁴³魯曉明，《口才藝術叢書 8：說話的技巧》，（台北：綠園出版社，1979 年），序。

⁵⁴⁴同註 542，「云何利行攝事？答：此中利行者，謂諸有情或遭重病、或遭厄難困苦無救，便到其所起慈愍心，以身語業方便供侍、方便救濟，是名利行。……當知諸利行中最高勝者，謂不信者方便勸導調伏安立令信圓滿。若破戒者方便勸導調伏安立令戒圓滿。若慳貪者方便勸導調伏安立令施圓滿。若惡慧者方便勸導調伏安立令慧圓滿。」（CBETA 2021.Q2, T26, no. 1536, p. 403a18-29）

⁵⁴⁵同註 532，頁 166。

⁵⁴⁶楊航著，《大乘般若智-《大智度論》菩薩思想研究》，（濟南：齊魯書社，2014 年 4 月），頁 121。

⁵⁴⁷王路平，《大乘佛學與終極關懷》，（成都：巴蜀書社，2001 年 3 月），頁 407。

⁵⁴⁸宋·施護譯，《佛說發菩提心破諸魔經》卷 2：「何名利行？所謂：見諸善法晝夜動作，於諸眾生起慈愍心，以生淨信攝諸無信，以持淨戒攝諸毀禁，於一切處常樂利益，如是名為修大乘者利行所攝。」（CBETA 2021.Q2, T17, no. 838, p. 899a27-b2）

與地藏菩薩往昔所發「眾生度盡，方證菩提」和「地獄不空，誓不成佛」的大願，從本質上都為利樂有情，二位菩薩以願導行，完成菩薩道的修行。從 6 個實例可以看出，菩薩「但願眾生得離苦，不為自己求安樂」的初衷本懷。

關於「四攝法」的「同事攝」的理解，《大般若波羅蜜多經》對之解釋為，菩薩摩訶薩在「行深般若波羅蜜多」時，以神通和願力現身於地獄、傍生、鬼道、人道或天道中，與之共處饒益，「方便攝受」。⁵⁴⁹《圖文書》中四大菩薩都有神通的顯現，除了金地藏以一席袈裟鋪滿整座九華山的故事本意不在「同事攝」的討論範圍之內，其他有 6 個故事菩薩化現為眾生能接受的形象去親近幫助眾生，如魚籃觀音以妙齡女郎親近年輕人，成功地讓年輕的男子背經並帶給漁村一片祥和。文殊以貧窮的婦人形象，帶著兩個孩子和一條狗到無遮大會乞齋，以一個卑賤的身份考驗眾人是否真正領悟無遮大會的平等精神；在故事二中又以智者老翁的身份接引文喜禪師，透過言談點化對方，破除禪師在外相上的執著，激勵了文喜禪師精進修道，並悟出「自他不二」的道理；再有菩薩以乞丐的身份照料生病的虛雲和尚，乞丐形象出現在風雪交加、人跡罕至的深山有著本具的合理性，以這樣的身分照料和尚也讓被照料的人心安理得，可見菩薩神通示現背後的智慧。普賢菩薩化現為女子，上山采豆莢和天色已晚為由要求借宿，在時間、空間的安排上天衣無縫，讓對方在沒有退路的情況下急中生智，以此驗證對方的修行。

而捨得大士的化身在經典故事當中以狂僧的形象出現，根據學者研究狂僧作為唐代時期的一種文化現象，當時很多出家人以無拘無束的狂僧形象混跡人世，⁵⁵⁰以瘋癲的言行顛覆人們對於「高僧形象的既定看法」，打破人們對於聖者的「期待與依賴」，以此來破除偶像崇拜。⁵⁵¹狂僧在當時社會被視為邊緣化的分子，在當今社會也有獨立於主流文化的邊緣群體，或因為自身文化，或因為經濟收入。⁵⁵²在價值反思方面，是否妥協於主流文化，犧牲世界文化本來的多元共生性？書中捨得以一個被收養的孤兒，對寺院的護法棒喝，似乎象徵一個有正義道德的人對於權勢的示威，讓對方從大夢中覺悟。或許改編在沿用原本狂僧捨得的形象，在這一點目的在於啟發讀者如何以狂僧的視角來看待貌似正常的世界，是否因為世人僵化的觀

⁵⁴⁹唐·玄奘奉詔譯，《大般若波羅蜜多經(第 401 卷-第 600 卷)》卷 531：「云何諸菩薩摩訶薩以同事攝諸有情？謂菩薩摩訶薩行深般若波羅蜜多時，以勝神通及大願力，現處地獄、傍生、鬼界、人、天等中，同彼事業，方便攝受，令得饒益。」(CBETA 2021.Q2, T07, no. 220, p. 727c11-14)

⁵⁵⁰黃敬家，〈禪門散聖與文殊化身：寒山形象在宋代禪林中的轉化及其意涵〉，《清華學報》第 44 卷第 3 期，2014 年 9 月，頁 395，頁 400，頁 410。

⁵⁵¹黃敬家，〈幻化之影：唐代狂僧垂跡的形象及其意涵〉，《臺大佛學研究》第 20 期，2012 年 12 月，頁 73。

⁵⁵²<https://baike.baidu.com/item/邊緣人群>，引用日期 2021/5/23。

念和眼光扭曲對於諸法實相的認識？⁵⁵³

由上分析，在故事人物形象的選擇上，改編者有兼顧到對傳統經典的繼承，同時考慮到故事對現代人的啟發意義，寓意菩薩行要站立對方的立場思考方能觀機逗教。《華嚴經》云：「若能成就四攝法，則與眾生無限利。」⁵⁵⁴「四攝法」同樣適用於現代人們的生活，並擴大其內涵和外延。布施除了財施、法施之外，日常生活中個人知識、技能的布施，更有無畏施給予怯懦眾生勇氣，都是廣結善緣的方式；在愛語的行持方式，注重生活中的語言藝術，令眾生歡喜引導趨於佛道；利行方面，則從慈悲出發，給困難眾生以生活的力量，從修學佛法的角度，使一切眾生對佛法建立正信、正行；同事攝方面，學習他人的語言和文化，甚至一門技能，從理解對方的需求開始，親近並幫助解決他人的問題，互助互惠。因此，「四攝法」在當今時代也能發揮其社會價值。⁵⁵⁵

總而言之，兩冊《圖文書》以 12 個故事綜合表達出菩薩以平等的般若智慧和無我的精神融入大眾，並且因應眾生的心態、興趣，以各種善巧方便，來實現從根本上以佛法來利樂有情從世間走向出世間，逐漸趨於終極解脫的目標。

從第四章改編詮釋分析研究發現，《圖文書》透過重整相似故事的情節，以戲劇、電影、繪畫、文學等手法為善巧方便，激發大眾從對佛教故事產生興趣，進而體悟菩薩精神，效仿並落實在生活當中。

⁵⁵³同註 551，頁 85。

⁵⁵⁴唐·實叉難陀譯，《大方廣佛華嚴經》卷 14，CBETA 2021.Q1, T10, no. 279, p. 73a19。

⁵⁵⁵同註 541，頁 218-221。

第五章 結論

四大菩薩代表著大乘佛教菩薩行的根本精神。關於四大菩薩的圖像、故事的研究古而有之，但在內容上多偏重在傳統造像和傳統故事的研究。鑒於佛教故事方面的文字改編和圖像創作資源的有限性，在佛教圖畫書或繪本方面的研究也非常缺乏。本研究以《四大菩薩圖文書》為研究對象，梳理四大菩薩的精神、信仰文化如何從印度來到中土，並藉由書中每位菩薩的三個故事整理改編的參考依據。

《圖文書》的改編為因應當下的時空背景，將原著做題材、風格、內容、結構等方面的調整。書中的 12 個故事來源各不相同，有經典、僧傳、方志、雜誌、傳說等。為因應讀者的需要，將之從戲劇學的角度對故事結構進行調整，或移植、摘錄、濃縮精華不同版本的內容或綜合多種資料，或擴寫原文內容，或變更使之更契合當下讀者所理解的情境。同時考量到圖文書對文字視覺化的要求，在情境的描述、動作的刻畫，對白的安排，做到互文參照，交叉比對，創作出契合這個時代的作品。並且，在故事結構的調整上，特別採用戲劇的獨幕劇、多幕劇和層層相關的敘事方式以及和電影劇本的蒙太奇剪輯方式，將圖文以不同於經典過去的時空設定整合在一起，塑造出能夠引發現代讀者思考的現代四大菩薩形象。

透過對書中菩薩的 12 個故事分析，了知《圖文書》要表達的價值內涵是利他是菩薩道的出發點和基本目標。這個歷程的圓滿示現必須以般若平等心為前提，透過四攝法來發展方便，將菩薩行落實在人間。首先，菩薩行的根本精神是透過內在德行的深化而能饒益他人乃至器世間。利他是內在德行的外顯，在《圖文書》中菩薩德行的表現為以「無貪的正定」、「離癡的正見」、「離瞋的悲心」來饒益有情。其次，大乘佛教的菩薩思想以普渡眾生同得解脫為最高目標。《圖文書》中菩薩度化的對象非常多樣化，體現了眾生平等的思想。書中的平等思想體現在人與人之間的平等，有情眾生之間的平等。從眾生平等回溯到佛教關於諸法無我的緣起觀，了知一切諸法相互為體，相互為用，互為因果。由此體悟人與宇宙萬物同體共生的道理，進而主動的培養善良、正直、寬容、樂觀、豁達、無私、慷慨等品格，從淨化個人心靈到推動社會風氣。最後，以四攝法為方便，站在眾生需要的立場，以對方能夠接受的方式來達到饒益有情之目的。

但對於一般普羅大眾來說，菩薩的境界遙不可及，《圖文書》卻以一個獨特的視角，從書籍的設計、圖像的創作以及文字的編寫各方面，以藝文方式精心策劃書籍，打破傳統佛經圖繪單一模式，以現代的圖文理論結合東西方構圖理念，讓大眾從生動的圖像和易懂的文字來親近菩薩、了解菩薩、最終將菩薩行落實在生活中。

首先在書籍的整體設計上，本論文透過對構圖、色彩、文字、圖像符號等解析，了知封面設計、環襯、扉頁、序言等融貫了整本書的核心精神，將重點呈現，激發讀者閱讀的興趣，且前後設計一脈相承，互相呼應。而版權頁則提供了關於書籍設計團隊的組織架構、行銷策劃以及售後服務等方面的完整信息，方便讀者了解整個出版情況。

在色彩選用上，完全突破傳統經變圖或佛畫的色彩使用方式，《圖文書》藉由水彩的特殊表現，淋漓盡致地發揮各種色彩的明暗、純度、冷暖、互補色的對比和協調效果，為每一個菩薩故事營造不同的氛圍，讓人物充分表達其內在的精神世界，並且融入色彩的象征意涵，以色表法，表達出佛法的象徵性意涵。

在構圖上，《圖文書》畫面佈局豐富多樣，借用中國山水畫的六字構圖法並融入西方的黃金分割美學，創造出韻律生動的畫面節奏，同時間入異時構圖法，將不同時空背景的元素統整在同一個畫面。

在中國畫構圖方面，主要採用漢字「之」、「由」、「甲」、「則」、「須」、「門」的造型。「之」字構圖有正方面和反方向，形成對稱、對比關係，從字形左推右讓可以創建由近及遠的畫面，拉伸畫面的縱深感。「由」字是上輕下重，「甲」字是上重下輕，「則」是左實右虛，「須」左虛右實。重與實的部分是畫面的重點，輕、虛的部分就是留白的部分，借用在留白的部分以文字說明來補充圖像沒有表達的內容。「門」字形構圖，左右對稱，但為避免傳統上對於對稱的呆板印象，常將「門」字形調整為一邊大，一邊小，或用曲線來代替門邊，維持畫面的對稱與平衡，又不失美感。

而在黃金分割美學的構圖技巧運用上，主要採用黃金螺旋與黃金矩形。四位菩薩的故事畫面中大量使用不同方向的黃金螺線來分割畫面，形成 S 形、C 形或圓形，構圖在國畫的基礎上再一次突破，以流暢的線條表達出視覺的美感，整體上形成如同音樂般的韻律，透過視覺的設計來延伸讀者的想象空間。而黃金矩形則是三分構圖法。《圖文書》中畫面文字與圖形的編排設計多次用到縱向和橫向的黃金矩形，或縱橫交錯，或與黃金螺旋結合，維持黃金比例的美感和均衡。

此外，《圖文書》中多次使用異時構圖的構圖方式，將不同時間和空間上的場景統一在一個畫面上，方便讀者在有限的圖文書頁數裡面快速掌握故事的內容。

在圖像造型設計上，結合時代背景和迎合人們的審美與消費心理，創造出與傳統不一樣的風格。在整體上，書中的佛菩薩像突破過去「聖像」的形式，以誇張與簡化的卡通方式突出圖像的重點。人物身材比例以二頭身的童真形象呈現，迎合現代消費文化中對於可愛形象

的追求和拒絕長大的心理。圓潤體態、縮小比例的人物形式往往是無害、單純、沒有危險性的符碼，讀者在閱讀中容易解除心理的防線，逐漸認同書中的情境或人物。在這一點上方便引導不同層次的人群認識佛教。

但在細節處理部分，融入佛教的象徵性元素，如背光、蓮華、手印、佛衣來指涉其隱含的文化意涵，並藉由服裝造型、色彩、人物表情、動作等來刻畫佛門人物形象，兼顧佛教發展的歷史背景，以經典為依據，對持物象徵乃至各部分細節進行重新設計，以現代的方式表達出傳統的內涵。

總而言之，在圖像設計上，《圖文書》以現代的設計理念改編傳統的佛教圖像但保留核心元素，使得佛教的思想義理在不一樣的包裝下重新為新時代的人們接受。這是一種弘法的善巧方便。同時圖像突破傳統的「聖像」學造型，根據故事的需要，調整人物的姿態，遊走在故事當中，讓大乘佛教入世的思想透過這些聖者的形象走入人心。

因此，本論文透過對《圖文書》在圖像和文字上的改編分析，從中得出結論，以佛教經典為基礎的圖像改編，因應時代的藝文創作是弘法利生的重要手段。真正能夠感動讀者的藝文創作必須要站在時代和大眾的角度，以該時代、該地區的語言和藝術形式，才能讓普羅大眾同沾法益。

參考書目

一 經典(依朝代排列)

- 姚秦·鳩摩羅什譯，《思益梵天所問經》，《大正藏》，第 15 冊，第 586 經。
- 姚秦·鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，《大正藏》，第 9 冊，第 262 經。
- 龍樹菩薩造，後秦·鳩摩羅什譯《大智度論》，《大正藏》，第 25 冊，第 1509 經。
- 後漢·安世高譯《佛說佛印三昧經》，《大正藏》，第 15 冊，第 621 經。
- 西晉·竺法護譯，《生經》，《大正藏》，第 3 冊，第 154 經。
- 西晉·竺法護譯，《佛說須真天子經》，《大正藏》，第 15 冊，第 588 經。
- 西晉·竺法護譯，《佛說魔逆經》，《大正藏》，第 15 冊，第 589 經。
- 西晉·竺法護譯，《佛說文殊師利現寶藏經》，《大正藏》，第 14 冊，第 461 經。
- 西晉·聶道真譯，《佛說文殊師利般涅槃經》，《大正藏》，第 14 冊，第 463 經。
- 東晉，譯者不詳，《得道梯橙錫杖經》，《大正藏》，第 17 冊，第 785 經。
- 東晉·佛馱跋陀羅譯，《大方廣佛華嚴經》，《大正藏》，第 9 冊，第 278 經。
- 東晉·瞿曇僧伽提婆譯，《中阿含經》，《大正藏》，第 1 冊，第 26 經。
- 北涼·曇無讖譯，《優婆塞戒經》，《大正藏》，第 24 冊，第 1488 經。
- 北涼·曇無讖譯，《悲華經》，《大正藏》，第 3 冊，第 157 經。
- 劉宋·曇無蜜多譯，《佛說觀普賢菩薩行法經》，《大正藏》，第 9 冊，第 277 經。
- 梁·法雲撰，《法華經義記》，《大正藏》，第 33 冊，第 1715 經。
- 陳·月婆首那譯，《勝天王般若波羅蜜經》，《大正藏》，第 8 冊，第 231 經。
- 隋·吉藏撰，《法華義疏》，《大正藏》，第 34 冊，第 1721 經。
- 隋·闍那崛多等譯，《起世經》，《大正藏》，第 1 冊，第 24 經。
- 唐·玄奘譯，《解深密經》，《大正藏》，第 16 冊，第 676 經。
- 唐·菩提流志譯，《佛說文殊師利法寶藏陀羅尼經》，《大正藏》，第 20 冊，第 1185 經。
- 唐·玄奘譯，《大乘大集地藏十輪經》，《大正藏》，第 13 冊，第 411 經。
- 唐·實叉難陀譯，《地藏菩薩本願經》，《大正藏》，第 13 冊，第 412 經。
- 唐·輸婆迦羅譯，《地藏菩薩儀軌》，《大正藏》，第 20 冊，第 1158 經。
- 唐·實叉難陀譯，《大方廣佛華嚴經》，《大正藏》，第 10 冊，第 279 經。
- 唐·般若譯，《大方廣佛華嚴經》，《大正藏》，第 10 冊，第 293 經。
- 唐·佛陀多羅譯，《大方廣圓覺修多羅了義經》，《大正藏》，第 17 冊，第 842 經。

唐·法藏述，《華嚴經探玄記》，《大正藏》，第 35 冊，第 1733 經。

唐·菩提流志譯，《大寶積經》，《大正藏》，第 11 冊，第 310 經。

唐·道宣撰，《四分律刪繁補闕行事鈔》，《大正藏》，第 40 冊，第 1804 經。

姚秦·三藏佛陀耶舍共竺佛念譯，大唐·西太原寺沙門懷素集釋佛瑩編，《四分比丘尼戒本
註解》，《大正藏》，第 8 冊，第 26 經。

唐·實叉難陀譯，《十善業道經》，《大正藏》，第 15 冊，第 600 經。

唐·伽梵達摩譯：《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》，《大正藏》，第
20 冊，第 1060 經。

唐·般刺蜜帝譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，《大正藏》，第 19 冊，
第 945 經。

唐宗密述，《大方廣圓覺修多羅了義經略疏》，《大正藏》，第 39 冊，第 1795 經。

唐·善無畏、一行譯，《大毘盧遮那成佛神變加持經》，《大正藏》，第 18 冊，第 848 經。

尊者舍利子說，唐·玄奘譯，《阿毘達磨集異門足論》，《大正藏》，第 26 冊，第 1536 經。

唐·不空譯，《法華曼荼羅威儀形色法經》，《大正藏》，第 19 冊，第 1001 經。

唐·玄奘奉詔譯，《大般若波羅蜜多經》，《大正藏》，第 7 冊，第 220 經。

宋·法護等譯，《佛說除蓋障菩薩所問經》，《大正藏》，第 14 冊，第 489 經。

宋·法賢譯，《佛說大乘無量壽莊嚴經》，《大正藏》，第 12 冊，第 363 經。

宋·贊寧等撰，《宋高僧傳》，《大正藏》，第 50 冊，第 2061 經。

宋·道原編纂，《景德傳燈錄》，《大正藏》，第 51 冊，第 2076 經。

宋·延一編，《廣清涼傳》，《大正藏》，第 51 冊，第 2099 經。

宋·法天譯《佛說普賢菩薩陀羅尼經》，《大正藏》，第 20 冊，第 1127 經。

宋·天息災譯，《大方廣菩薩藏文殊師利根本儀軌經》，《大正藏》，第 20 冊，第 1191 經。

宋·蘊聞編，《大慧普覺禪師語錄》，《大正藏》，第 47 冊，第 1998 經。

宋·惟惻科可度箋，《楞嚴經箋》，《卍續藏》，第 11 冊，第 271 經。

宋·本覺編集，《釋氏通鑑》，《卍續藏》，第 76 冊，第 1516 經。

宋·施護譯，《佛說發菩提心破諸魔經》，《大正藏》，第 17 冊，第 838 經。

宋·法賢譯，《佛說最上根本大樂金剛不空三昧大教王經》，《大正藏》，第 8 冊，第 244
經。

法救集，宋·天息災譯，《法集要頌經》，《大正藏》，第 4 冊，第 213 經。

- 元·宗寶編，《六祖大師法寶壇經》，《大正藏》，第 48 冊，第 2008 經。
- 元·念常集，《佛祖歷代通載》，《大正藏》，第 49 冊，第 2036 經。
- 元·覺岸編，《釋氏稽古略》，《大正藏》，第 49 冊，第 2037 經。
- 明·真鑑述，《楞嚴經正脉疏》，《卍續藏》，第 12 冊，第 275 經。
- 明·曾鳳儀著，《楞嚴經宗通》，《卍續藏》，第 16 冊，第 318 經。
- 明·宋濂文句，《般若心經解義節要》，《卍續藏》，第 26 冊，第 535 經。
- 明·心泰編，《佛法金湯編》，《卍續藏》，第 87 冊，第 1628 經。
- 明·智旭述，《教觀綱宗》，《大正藏》，第 46 冊，第 1939 經。
- 明·《神僧傳》，《大正藏》，第 50 冊，第 2064 經。
- 清·弘贊輯，《觀音慈林集》，《卍續藏》，第 88 冊，第 1644 經。
- 清末，日僧無著道忠著，《禪林象器箋》，《大正藏補編》，第 19 冊，第 103 經。
- 清·蔣超撰，民國·釋印光重修，《峨眉山志》，《漢文大藏經志彙》，第 45 冊，第 49 經。
- 清·蔣超撰，民國·釋印光重修，《九華山志》，《漢文大藏經志彙》，第 72 冊，第 77 經。
- 民國·釋印光重修，《清涼山志》，《漢文大藏經志彙》，第 79 冊，第 81 經。

二 專書（依作者姓氏筆劃排列）

- Władysław Tatarkiewicz 著，劉文潭譯，《西洋六大美學理念史》，臺北：聯經出版，1989 年。
- 王路平，《大乘佛學與終極關懷》，成都：巴蜀書社，2001 年。
- 尹文漢，《地藏菩薩圖像學研究》，北京：宗教文化出版社，2017 年。
- 尹富，《中國地藏信仰研究》，成都：四川出版集團巴蜀書社，2009 年。
- 全佛編輯部，《佛教的蓮華》，台北：全佛文化，2001 年。
- 全佛編輯部，《佛菩薩的圖像解說（二）》，台北：全佛文化，2007 年。
- 全佛編輯部主編，《佛教的持物》，台北：全佛文化，2000 年。
- 全佛編輯部主編，《佛菩薩的圖像解說二：菩薩部·觀音部·明王部》，台北：全佛文化，2000 年。
- 祁志祥，《中國佛教美學史》，北京：北京大學出版社，2010 年。
- 如常主編，《看圖說故事·佛教美術叢書 3-畫說觀音法門》，高雄：財團法人佛光山文教基金會，2018 年。
- 李利安，《觀音信仰的淵源與傳播》，北京：宗教文化出版社，2008 年。
- 吳汝鈞著，《中國佛學的現代詮釋》，台北：文津，1995 年。

- 明暘法師，《佛·菩薩的故事》，臺北：圓明出版社，1992年。
- 宗白華，《美學散步》，上海：上海人民出版社，1982年。
- 星雲大師，〈平等與和平〉，《當代人心思潮》，臺北：香海文化，2007年。
- 星雲大師，《星雲大師全集 53·佛教叢書 12·教史②》，高雄：佛光，2017年。
- 姜龍昭，《戲劇編寫概要》，臺北：五南圖書，1991年。
- 洪啟嵩，《像大海一樣的觀想-海印三昧人生練習曲》，臺北：全佛文化，2019年。
- 徐建融編著，《觀音寶相》，上海：上海美術人民出版社，1998年。
- 孫曉崗，《文殊菩薩圖像學研究》，蘭州：甘肅人民美術出版社，2007年。
- 培利·諾德曼著，楊茂秀等譯，《話圖-兒童圖畫書的敘事藝術》，台東：財團法人兒童文化藝術基金會，2010年。
- 野田高梧著，吳季倫譯，《劇本結構論》，臺北：馬可孛羅文化，2018年。
- 張總，《地藏信仰研究》，北京：宗教文化出版社，2003年。
- 張懷承，《無我與涅槃—佛教倫理道德精粹》，長沙：湖南大學出版社，2003年。
- 彭思舟，吳偉立編著，《編劇與腳本設計》，新北：新文京開發，2014年。
- 楊航著，《大乘般若智-《大智度論》菩薩思想研究》，濟南：齊魯書社，2014年。
- 楊維中等著，《中國佛教百科叢書 6：儀軌卷》，高雄：佛光文化，1999年。
- 楊維中等著，《中國佛教百科叢書 6：儀軌卷》，高雄：佛光文化，1999年。
- 業露華，《中國佛教倫理思想》，上海：上海社會科學院出版社，2000年6月。
- 蔡新法，《中國石窟造像之研究—造像題材與風格之探討》，高雄：供學出版，1985年。
- 慧明編著，《圖解：觀世音菩薩》，臺北：海鴿文化，2014年。
- 魯曉明，《口才藝術叢書 8：說話的技巧》，臺北：綠園出版社，1979年。
- 賴傳鑑，《佛像藝術東方思想與造形》，臺北：藝術家出版社，1980年。
- 魏迎春，《敦煌菩薩漫談》，北京：民族出版社，2004年。
- 濟群，《幸福人生的原理》，蘭州：甘肅民族出版社，2010年。
- 羅伯特·麥基著，周蔚譯，《對白的解剖-跟好萊塢編劇教父學習角色說話的藝術，在已說、未說、不可說之間，強化故事的深度、角色的厚度、風格的魅力》，臺北：漫遊者文化，2017年。
- 羅伯特·麥基著，周鐵東譯，《故事：材質、結構、風格和銀幕劇作的原理》，天津：天津人民出版社，2016年1月。

顧正萍、黃培青著，《文學概論》，臺北：五南圖書，2015年。

三 論文專書（依作者姓氏筆劃排列）

王邦維，陳明主編，《文學與圖像》，北京：北京大學出版社，2019年。

佛源主編，《大乘佛教與當代社會》，北京：東方出版社，2003年。

張文良，〈佛教的平等觀與人間佛教〉，《2019 星雲大師人間佛教理論實踐研究》。

陳俊吉，〈宋代善財童子五十三參圖成因探究〉，《華嚴專宗國際學術研討會論文集(下冊)》
2017年。

黃金明等主編，《網路世紀·故里情懷論文集》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2012年。

魏道儒，《唐宋佛學》，北京：中國社會科學出版社，2017年。

魏道儒：《普賢與中國文化》，北京：中華書局，2006年。

四 期刊論文（依作者姓氏筆劃排列）

〈如何區分佛教的服飾〉，《文史博覽》第11期2009年，頁36。

丁麗麗，〈淺析色彩理論與色彩繪畫相結合〉，《學科建設》2013年第4期，頁129-130。

尹文漢，張總，〈九華山「地藏三尊」圖像的形成〉，《故宮博物院院刊》總第180期，2015
年第4期，頁126-140。

尹富，〈七世紀中葉至八世紀初地藏造像論考〉，《法鼓佛學學報》第4期2009年6月，頁
75-146。

尹富，〈中國文學中的地藏故事〉，《興大中文學報》第二十三期文學與神話特刊，2008年
11月，頁1-50。

毛霞，甘慶超，〈電影《藍》、《白》、《紅》色彩符號對影片主題的建構〉，《興義民族
師範學院學報》第5期，2018年10月，頁27-30。

王少楨，〈論書籍裝幀設計中視覺功能的體現〉，《藝術品鑒》第30期2019年，頁276-277。

王宏濤，〈域外普賢研究現狀綜述〉，《禪與人類文明研究》第六期，2019年7月，頁87-109。

王柱人，〈論丁西林獨幕劇的創作技巧〉，《影劇新作》第3期2017年，頁132-136。

王惠民，〈唐前期敦煌地藏圖像考察〉，《敦煌研究》第3期2005年，頁18-25。

王晴慧，〈論漢譯佛傳入胎相之白象符號意涵〉，《佛光學報》第2期新5卷2019年7月，
頁105-142。

王萬茹，伍云秀，〈留白的審美意識在視覺設計中的應用淺析〉，《美術教育研究》第21期
2018年，頁78。

- 王曉敏，〈竺法護與中國文殊信仰的初傳〉，《西南大學學報》（社會科學版）第 39 卷第 6 期，2013 年 11 月，頁 25-33。
- 史忠平，〈敦煌水月觀音圖的藝術〉，《敦煌研究》第 5 期 2015 年，頁 20-33。
- 司文會，〈符號學·文學·文化——羅蘭·巴特的符號學思想研究〉，《社會科學》卷 9 期 2011 年，頁 185-192。
- 田立勤，〈中國佛教中千手觀音造型之演變(上)〉，《文物鑒定與鑒賞》第 8 期 2014 年，頁 57-63。
- 田軍，〈地藏菩薩及其信仰〉，《紫禁城》第 3 期 1999 年，頁 35-42。
- 伍毓泉，〈試論書籍裝幀設計中「形式美」的應用與體現〉，《明日風尚》第 6 期 2018 年，頁 85，頁 89。
- 印順，〈不二法門是文殊法門的核心〉，《五臺山研究》第 4 期 2011 年，頁 29-33。
- 向世前，〈書籍裝幀設計中的符號學〉，《長江叢刊》第 31 期 2015 年，頁 12-13。
- 佐伯富著，陳舜平譯，〈近世中國的觀音信仰〉，《圓光佛學學報》第三期 1999 年 2 月，頁 423-439。
- 冷山，〈佛像的淵源與當代佛像的塑造〉，《雕塑》第 3 期 2017 年，頁 24-27。
- 吳玉萍、吳玉峰，〈中國畫構圖美學在中國設計藝術中的應用〉，《藝術品鑒》第 17 期 2020 年，頁 138-140。
- 吳霞，〈藝術設計中的黃金分割視覺結構分析〉，《包裝學報》第 1 期 2012 年，頁 92-96。
- 張衛，〈當代西方社會衝突理論的形成及發展〉，《世界經濟與政治論壇》2007 卷 5 期，2007 年 10 月，頁 117-121。
- 李永志，〈中國山水畫構圖〉，《美術大觀》第 7 期 1998 年，頁 22-23。
- 李利安，〈觀音信仰的中國化〉，《山東大學學報》第 4 期 2006 年，頁 62-68。
- 李亞男，〈中國山水畫構圖藝術〉，《大眾文藝》第 24 期 2015 年，頁 106-107。
- 李芳，〈對郭熙《林泉高致》中「三遠」的思索〉，《繪畫美學》第 10 期 2009 年，頁 55-57。
- 李金彬，〈粉彩山水構圖探析〉，《景德鎮陶瓷》第 4 期 2012 年，頁碼未標註。
- 李喬，〈讀書先讀序跋_序跋瑣談〉，《前線》第 9 期 2019 年，頁 93-96。
- 李瑞亮、靳鵬，〈九華山歷史文物館館藏諦聽的復制〉，《中國民族博覽》第 7 期 2019 年，頁 226-227。

- 汪兰川等，〈影視動畫中畫面構圖的形式美研究〉，《沈陽建築大學學報（社會科學版）》第 18 卷第 4 期，2016 年 8 月，頁 354-358。
- 尚黎民，〈文殊三昧與一行三昧-以《文殊師利所說摩訶般若波羅蜜經》為中心〉，《忻州師範學院學報》第 25 卷第 1 期，2009 年 2 月，頁 36-38。
- 尚黎民，〈妙啟不二、圓行中道：文殊智慧中的人文精神〉，《忻州師範學院學報》第 1 期第 20 卷，2004 年 2 月，頁 58-60。
- 尚黎民：〈彼此之間：文殊三昧與一行三昧—以《文殊師利所說摩訶般若波羅蜜經》為中心〉，《佛學研究》第 16 期 2007 年，頁 329-332。
- 周大正，〈繪畫與色彩結構〉，《讀者欣賞（理論版）特刊》Z3 期 2012 年，頁 72-89。
- 孟東麗，〈唐譯文殊經典中的護國思想〉，《宗教學研究》第 1 期 2017 年，頁 140-145。
- 孟翠翠，于向東，〈水月觀音圖像的創作依據〉，《南京藝術學院學報(美術與設計版)》第 4 期 2011 年，頁 68-72。
- 宗性，〈四攝法及其社會價值〉，《法音》第 2 期 2003 年，頁 17-22。
- 易善炳，〈用圖像學方法研究《三禮圖》圖像初探〉，《吉林藝術學院學報》第 6 期 2015 年，頁 17-19。
- 林偉正，〈五臺山文殊騎獅像的宗教圖像歷史與視覺文化分析（上）〉，《藝術學研究》創刊號第 1 期 2019 年，頁 84-101。
- 邵於婷等，〈隋唐至明清之觀音佛像造形研究〉，《南華大學應用藝術與設計學報》第 1 期，2006 年 7 月，頁 43-52。
- 侯慧明，〈五臺山文殊信仰形成考〉，《忻州師範學院學報》第 33 卷第 4 期，2017 年 8 月，頁 1-4。
- 柯亞先，蔡顯榮，〈觀音信仰起源與傳播之研究：從相關文創商品談起〉，《亞東學報》第 37 期，2017 年 12 月，頁 137-158。
- 胡同庆，〈敦煌壁畫中的杖具--錫杖考〉，《敦煌研究》第 4 期 2007 年，頁 36-47。
- 凌菁，〈淺談書籍裝幀設計〉，《數位時尚(新視覺藝術)》第 1 期 2014 年，頁 118-119。
- 唐忠毛，〈佛教平等觀的向度及其現實意義〉，《華東師範大學學報(哲學社會科學版)》第 3 期 2009 年，頁 36-40。
- 唐嘉，〈試論觀音信仰的宗教文化結構〉，《貴州社會科學》總 253 期第 1 期，2011 年 1 月，頁 127-131。

- 唐璇，〈《尤利西斯》中的時空蒙太奇與音樂美〉，《山西師大學報（社會科學版）》第 1 期第 33 卷 2006 年，頁 76-78。
- 孫曉崗，〈文殊圖像及信仰中國化表達形式研究〉，《佛學研究》第 0 期 2016 年，頁 97-113。
- 宮治昭，賀小萍，〈彌勒菩薩與觀音菩薩——圖像的創立與演變〉，《敦煌研究》第 3 期 2014 年，頁 64-78。
- 徐一智，〈明代政局變化與佛教聖地普陀山的發展〉，《玄奘佛學研究》第 14 期，2010 年 8 月，頁 25-88。
- 徐一智，〈從六朝三本觀音應驗記看觀音信仰入華的調適情況〉，《成大歷史學報》第 43 期，2012 年，頁 57-126。
- 徐華鏞，〈佛像的手印〉，《古建園林技術》第 2 期 1999 年，頁 60-61。
- 海波、趙萬峰，〈唐代政權與文殊菩薩信仰的互動〉，《佛教研究》第 4 期，2011 年，頁 85-92。
- 袁江，〈書籍的扉頁設計〉，《吉首大學學報(社會科學版)》，第 2 期 1998 年，頁 111-112。
- 袁赤峰，〈論中國畫的形式美〉，《美與時代（下）》第 3 期 2018 年，頁 57-59。
- 馬新程，詹玉豔，〈從符號學探討《佳麗村三姐妹》角色設計與文化幽默表現〉，《商業設計學報》第 12 期，2008 年 11 月，頁 321-340。
- 崔正森，〈文殊菩薩思想及其現代意義〉，《佛學研究》第 25 期 2016 年，頁 70-80。
- 崔雪冬，〈「隨類賦彩」与「离形得勢」在現代油畫作品中的運用〉，《內蒙古農業大學學報》第 4 期 2007 年，頁 307-308。
- 張子開，〈普賢信仰及大乘普賢形象的演化〉，《西南民族大学学报(人文社科版)》第 7 期，2010 年 4 月，頁 57-65。
- 張小強，〈國畫空白（虛與實）意境與攝影構圖〉，《青海師範大學學報（哲學社會科學版）》第 6 期 2009 年，頁 93-96。
- 張文玲，〈佛教造像從無到有的演變〉，《香光莊嚴》第 103 期，2010 年 12 月，頁 4-31。
- 張可，〈淺談書籍設計中的文字編排〉，《大眾文藝》第 15 期 2012 年，頁 83-84。
- 張林，〈字里行間——談版式設計的文字編排〉，《明日風尚》第 10 期 2017 年，頁 261，頁 267。
- 張書彬，〈中古法華信仰新圖像類型之考釋--以榆林窟第 3 窟《曇翼感普賢菩薩化現女身圖》（擬題）為中心〉，《中國美術學院學報》第 12 期 2019 年，頁 22-30。
- 張純，〈平面廣告設計中編排的重要性〉，《人生十六七》第 26 期 2017 年，頁 98。

- 張維忠，〈論黃金分割的文化意義〉，《浙江師範大學學報》第 1 期 2005 年，頁 80-83。
- 梁勝興，〈文殊的青獅子坐騎考〉，《中華文化論壇》第 1 期 2012 年，頁 49-52。
- 盛卓立，〈版式設計在書籍裝幀中的應用探析〉，《設計》第 11 期 2019 年，頁 26-27。
- 郭子睿，〈從敦煌圖像看唐代觀音信仰的成熟〉，《西部學刊》第 8 期 2017 年，頁 46-52。
- 陳振銘，〈佛教平等觀〉，《慧炬》161 卷，1977 年 11 月，頁 27-31。
- 陳清香，〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉，《夏荊山藝術論衡》第八期 2019 年，頁碼不詳。
- 陳曉燕，〈淺談筆墨和中國山水畫構圖〉，《通俗歌曲》第 12 期 2015 年，頁 239。
- 陳霞，〈石窟造像中文殊菩薩形象的演變〉，《文殊研究》第 96 期，2008 年 3 月，頁 37-41。
- 陳霞，〈索緒爾符號學與巴特符號學之比較〉，《語文學刊(外語教育教學)》第 8 期 2014 年，頁 8-10。
- 陸永峰，〈漫談地藏菩薩〉，《百科知識》第 21 期 2011 年，頁 52-54。
- 喻忠杰，〈目連入戲圖像生成路徑探蹟〉，《文藝研究》第 3 期 2021 年，頁 105-116。
- 普渡行者，〈四大名山之一-普陀山〉，《內明》第 33 期，1974 年 12 月，頁 20-21。
- 景天星，〈中古時期絲路高僧的文殊信仰〉，《世界宗教文化》第 6 期 2017 年，頁 144-150。
- 景天星，〈從「文殊信仰」到「文殊智慧」-關於「文殊師利」的研究方法反思〉，《忻州師範學院學報》第 29 卷第 4 期，2013 年 8 月，頁 7-11。
- 曾其海，〈天台宗與普賢感應〉，《台州學院學報》第 33 卷第 4 期，2011 年 8 月，頁 5-9。
- 費泳，〈「通肩式」、「右袒式」佛衣在漢地發生的變化及成因考〉，《民族藝術》第 3 期 2010 年，頁 100-107。
- 馮聖嫻，〈淺談版面設計中的文字編排〉，《大眾文藝》第 10 期 2010 年，頁 141-142。
- 黃心川，〈九華山與地藏精神〉，《佛教文化》第 4 期 2009 年，頁 17-20。
- 黃向群，〈漢傳佛教僧服的歷史演變與常服的現代改良〉，《大家》第 18 期 2010 年，頁 31-32。
- 黃向群，〈漢傳佛教僧服款式色彩的演變〉，《美術大觀》第 11 期 2010 年，頁 50-51。
- 黃國清，〈大乘佛教久住世間的菩薩精神特質〉，《人間佛教研究》第 1 期，2011 年 12 月，頁 111-130。
- 黃敬家，〈幻化之影：唐代狂僧垂跡的形象及其意涵〉，《臺大佛學研究》第 20 期，2012 年 12 月，頁 59-98。

- 黃敬家，〈禪門散聖與文殊化身：寒山形象在宋代禪林中的轉化及其意涵〉，《清華學報》第 44 卷第 3 期，2014 年 9 月，頁 385-418。
- 黃敬賢，楊清田，〈以符號學觀點解析太極圖像標誌設計之符號運用〉，《藝術論文集刊》第 18 期 2014 年，頁 87-116。
- 幹鳴豐、但強：〈峨眉山普賢菩薩造像群的歷史考察〉，《阿坝師範高等專科學校學報》第 29 卷第 2 期，2012 年 6 月，頁 38-40。
- 楊一墨，〈關於中國手指畫構圖的思考〉，《美術大觀》第 5 期 2011 年，頁 42-43。
- 楊佳蓉，〈敦煌《降魔變文》與經變壁畫之分析〉，《育達科大學報》第 37 期，2014 年 4 月，頁 177-206。
- 楊浩峰，〈淺談中國山水畫構圖〉，《中國科技信息》第 14 期 2005 年，頁 197。
- 楊荔薇，〈佛教的「眾生平等」思想及其現代意義〉，《河北大學學報(哲學社會科學版)》第 2 期 2005 年，頁 76-78。
- 楊健吾，〈佛教的色彩觀念和習俗〉，《西藏藝術研究》第 2 期 2005 年，頁 59-68。
- 趙改萍，〈論五台山文殊信仰的內涵〉，《忻州師範學院學報》第 33 卷第 4 期，2017 年 8 月，頁 5-10。
- 趙運虎，〈「六遠法」與五代兩宋山水畫法的嬗變〉，《河南師範大學學報(哲學社會科學版)》第 35 卷第 5 期，2008 年 9 月，頁 248-251。
- 齊偉民，趙躍，〈東北地區佛教寺廟建築色彩淺析〉，《藝術科技》第 6 期 2018 年，頁 191。
- 劉勇，〈也談「三遠」〉，《巢湖學院學報》第 8 卷第 5 期 2006 年，頁 112-114。
- 劉軍，〈圖書序言要專門策劃〉，《科技與出版》第 12 期 2017 年，頁 59-61。
- 劉偉，〈從三遠到平遠的發展—郭熙畫學思想由儒漸道的轉變〉，《河南理工大學學報(社會科學版)》第 10 卷第 2 期，2009 年 4 月，頁 279-282。
- 劉偉冬，〈西方藝術史研究中的圖像學概念、內涵、譜系及其在中國學界的傳播〉，《新美術》第 3 期 2013 年，頁 36-54。
- 劉嘉新，〈生命中的黃金分割—美，是豐富的生命在和諧的形式中〉，《科教文匯(上旬刊)》第 6 期 2007 年，頁 174。
- 慧炬編輯室，〈中國四大聖地的形成與特色--五臺山、峨眉山、九華山、普陀山〉，《慧炬》第 608 期，2017 年 10 月，頁 16-24。

歐順軍，〈佛教平等觀的包容精神及其倫理意義〉，《倫理學研究》第 2 期 2009 年 3 月，頁 80-83。

潘歡歡，〈書籍設計的整體性在封面與扉頁關係中的體現〉，《美與時代(上旬)》第 8 期 2013 年，頁 81-82。

鄧子美，〈沒有終極的超越—論佛教菩薩行的特色〉，《法印學報》第 9 期，2018 年 12 月，頁 1-22。

鄭阿財，〈從敦煌佛教文獻、壁畫論佛經繪圖形式與功能之發展〉，《敦煌學輯刊》第 1 期 2017 年，頁 45-59。

魯歡歡，〈中國山水畫構圖藝術的形式美〉，《藝術品鑒》第 21 期 2020 年，頁 139-140。

黎璐，〈版式設計的視覺元素之文字編排〉，《喜劇世界(下半月)》第 9 期 2019 年，頁 71-72。

賴賢宗，〈普賢菩薩行法與夏荊山畫作之中的普賢菩薩〉，《夏荊山藝術論衡》第十期 2019 年，頁 47-75。

龍祥符，〈也談圖書版權頁〉，《出版科學》第 1 期 2001 年，頁 45-46。

魏道儒，〈文殊信仰發展的主脈--從印度佛教到中國佛教〉，《世界宗教文化》第 5 期 2016 年，頁 1-6。

邊少平，〈現代版式設計中文字的編排與創新〉，《包裝工程》第 20 期，2016 年 10 月，頁 185-188。

龐富祥，〈社會科學期刊版權頁應规范化〉，《編輯之友》第 6 期 2005 年，頁 60-61。

嚴瑋泓，〈印順法師對「聲聞行」與「菩薩行」之倫理抉擇〉，《玄奘佛學研究》第 35 期，2021 年 3 月，頁 101-128。

蘇恒; 張秀梅，〈中國傳統色彩觀念對民間美術設色的影響〉，《美術大觀》，2014 年 5 月，頁 74。

釋心悅，〈隋代敦煌《普門品》變相的藝術表現及其信仰研究〉，《佛學研究》第 1 期 2019 年，頁 307-316。

五 碩士學位論文（依作者姓氏筆劃排列）

丁世明，《文殊與普賢菩薩信仰在中國發展差異》，新北：華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2016 年。

于美琪，《佛教手印的裝飾性研究》，北京：北京印刷學院設計藝術學碩士論文，2012 年。

- 方鄒忻，《明清寶卷中的觀音故事研究》，花蓮：國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2002年。
- 王士朝，《書籍藝術形態之表現研究》，台北：國立台灣師範大學進修部美術創作碩士論文，2003年。
- 王岳，《藏傳佛教文殊菩薩造像研究》，拉薩：西藏大學藏族雕塑史論研究碩士論文，2018年。
- 朱善傑，《漫畫表現形式在動畫中的應用研究—以漫畫造型與漫畫符號為中心》，台北：國立臺灣藝術大學藝術碩士論文，2004年。
- 李海波，《唐代文殊信仰研究》，西安：西北大學專門史碩士論文，2002年。
- 卓宏謙，《可愛的正負面特質對角色設計之影響》，台北：國立臺灣藝術大學視覺傳達設計學系碩士論文，2008年。
- 周志勇，《潘諾夫斯基圖像學理論之研究》，屏東：國立屏東教育大學視覺藝術教育學習說碩士論文，2006年。
- 林淑娟，《觀音法門之研究—以三部觀音經典為主之探討》，嘉義：南華大學宗教學研究所碩士論文，2016年。
- 邱仲勇，《北宋五臺山「文殊顯化」感應研究》，臺北：國立政治大學中文系碩士論文，2013年。
- 孫政賢，《文殊師利菩薩之圖像研究創作》，高雄：東方設計大學文化創意設計研究所碩士論文，2013年。
- 徐佳馨，《漫步圖框世界：解讀日本漫畫的文化意涵》，台北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2001年。
- 桑春花，《漢地佛教文化視覺符號的演變研究》，無錫：江南大學設計藝術學碩士論文，2011年。
- 張書彬，《文本、圖像與儀軌—唐宋之間敦煌地藏信仰的圖像研究》，杭州：中國美術學院藝術學碩士論文，2012年。
- 莊旭芹，《可愛角色意象語彙之視覺傳達研究》，屏東：國立屏東教育大學文化創意產業學系碩士論文，2014年。
- 陳佳利，《觀音類寶卷研究》，上海：上海師範大學宗教文獻學碩士論文，2019年。

- 陳錦霞，《地藏菩薩感應故事研究》，嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，2009年。
- 陸春雄，《《觀音慈林集》研究》，高雄：國立中山大學中國文學系碩士論文，2003年。
- 曾德青，《魏晉南北朝觀音信仰之研究》，臺北：國立台灣師範大學國文學系碩士論文，2011年。
- 曾靜忻，《創作星雲大師〈佛陀，您在哪裡？〉繪本傳達佛教義理之研究》，宜蘭：佛光大學產品與媒體設計學碩士論文，2017年。
- 黃馨儀，《漢譯佛典文殊故事中的女性形象》，臺北：國立臺灣大學中文系碩士論文，2012年。
- 楊筱筠，《「文殊因緣」—楊筱筠繪畫創作研究》，臺中：國立臺中教育大學美術學士碩士論文，2018年。
- 楊曉斌，《莫高窟隋唐壁畫的色彩及情感研究》，蘭州：西北師範大學美術學碩士論文，2007年。
- 溫文，《佛像背光探源》，杭州：中國美術學院考古學與藝術史碩士論文，2013年。
- 董郡惠，《丁雲鵬之《觀音二十二聖相》之研究》，宜蘭：佛光大學佛教學系碩士論文，2013年。
- 蔡鳳凰，《佛喻啟蒙——從《百喻經圖畫書》故事的「迷」與「悟」探討佛教經典對兒童教育的啟覺義涵》，新北：華梵大學中國文學系碩士論文，2018年。
- 鄭麗梅，《事以理成，理以事現—普賢形象略考》，成都：四川大學宗教學碩士，2006年。
- 閻柏柔，《書籍封面編排設計之創作研究》，台北：國立台灣師範大學設計學系碩士論文，2015年。
- 韓坤，《峨眉山與普賢道場研究》，四川省社會科學院中國哲學碩士論文，2007年。
- 蘇敏，《陝北地區的地藏造像及其信仰》，蘭州：蘭州大學敦煌學碩士論文，2012年。
- 釋見悟，《維摩詰經》不二思想》，成都：四川大學宗教學碩士論文，2006年。
- 釋見徽，《唐宋時期地藏菩薩像研究》，成都：四川大學考古與博物館學碩士論文，2006年。
- 釋知沂，《星雲大師《繪本心經》圖文詮釋研究》，嘉義：南華大學宗教學研究所，2017年。
- 釋德律，《五臺山文殊信仰的宣揚—《古清涼傳》的研究》，嘉義：南華大學宗教學研究所碩士論文，2010年。

六 博士論文（依作者姓氏筆劃排列）

尹敏璨，《中韓水月觀音圖像比較研究》，南京：南京藝術學院美術學博士論文，2013年。

郭益悅，《唐宋觀音形神美之研究-以龍門石窟與大足石刻為例》，臺北：中國文化大學哲學系博士論文，2013年。

釋音遠，《地藏思想及其演化研究》，新北：華梵大學東方人文思想研究所博士論文，2019年6月。

七 網路資源

見迅法師，〈佛教造像的三大概念〉，<https://www.ctworld.org.tw/buddaart/16.htm>，引用日期 2020/07/05。

文獻分析方法解釋，https://www.ncc.gov.tw/chinese/files/08012/687_4951_080125_4.pdf，引用日期 2020/07/10。

聖嚴法師，《觀音妙智：觀音菩薩耳根圓通法門講要》，<http://ddc.shengyen.org/mobile/text/10-12/25.php>，引用日期 2020/07/16。

藍吉富：〈顯教觀音、密教觀音與民俗觀音〉，<http://www.mst.org.tw/Magazine/magazinep/The%20Rest/138-顯教觀音.htm>

〈普賢道場的形成〉，<https://hk.chiculture.net/30004/c44.html>，引用日期 2020/11/9。

〈國畫色彩，口訣〉，<https://kknews.cc/zh-tw/culture/9ga9nkj.html>，引用日期 2021/02/27。

〈學禪的目的〉，星雲大師：《禪門語錄》，<https://www.fgs.org.tw/cultivation/fgu-chan/quotation-03.htm>，引用日期 2021/02/28。

〈紅與黃的故宮為啥叫紫禁城？原來竟大有學問〉，<https://kknews.cc/history/ybk2gma.html>，引用日期 2021/05/30。

〈步步蓮花·第六輯 自傳、遊記類〉，《法鼓全集》，<http://ddc.shengyen.org/mobile/toc/06/index.php>，引用日期 2021/04/22。

<http://www.book853.com/wap.aspx?nid=937&p=2&cp=3&cid=118>，引用日期 2021/4/4。

〈如意〉，<https://www.ctworld.org.tw/buddhism/notes/032.htm>，引用日期 2021/5/2。

<https://baike.baidu.com/item/邊緣人群>，引用日期 2021/5/23。

徐留平，〈蒙太奇的分類〉，<https://zhuanlan.zhihu.com/p/110666522>，引用日期 2021/04/15。

〈菩薩感應實錄〉，http://www.templevisit.org/Selection_content.asp?AutoNo=9509，引用日期 2020/10/13。

《因果濟世集一二合集》，

https://books.google.com.tw/books?id=l5NQDwAAQBAJ&pg=PP21&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false，牟尼精舍，2016年，頁6，引用日期2021/04/10。

〈虛雲老和尚朝山報母恩-選錄編修自「虛雲老和尚法彙年譜」〉，

<https://www.ctworld.org.tw/disciple/mind/2003/046.htm>，引用日期2020/12/7。

曹開明，《「典例」概念的探討—柏克戲劇五因分析方法的原則與目標》，2015年中華傳播學會年會論文，頁11，http://ccstaiwan.org/paperdetail.asp?HP_ID=1729，引用日期2021/07/03。



附錄 1 各品故事大意及主旨整理

故事代碼	故事大意	主旨
觀音菩薩		
漁籃觀音 1	魚兒痛苦掙扎、漁民不知因果、觀音聞聲救苦，化現為美麗的「愛姑」，以背經度化村民；當人民執著於其外貌時，巧妙地以婚事相許，最後以死亡脫身。	善巧方便：以慈悲心啟發眾生的智慧 神通+四攝法之(法)布施、同事(無我)、利行
關婆婆持咒	數十年如一日「唵嘛呢叭彌牛」	善巧方便：以咒語度化眾生
千手千眼十一面觀音的由來	觀音見眾生難度、退卻道心，彌陀及時相救，將之化為千手千眼十一面觀音，並以「唵嘛呢叭彌吽」加持讓之產生力量。	菩薩度眾發願後更需要善巧方便，千手千眼十一面也是善巧方便的象徵(愛語、)+神通
文殊菩薩		
貧女乞齋	無遮大會以乞丐婦人出現，考驗眾生是否真正實踐平等。	平等+神通
文喜尋找文殊	五台山朝禮空自錯過；精進修行，文殊自現。	平等：功夫成熟，體悟心外無法，自他不二。+神通
文吉幫助虛雲和尚	煮粥、背送行李	四攝法：布施、利行、愛語、同事+神通
地藏菩薩		
九華山金地藏	遠渡重洋來華，在九華山山洞修行，得村民護持，以袈裟量下了整片九華山	道中有衣食
國王	勤政愛民，見鄰國國君殘暴不仁，而發下「眾生度盡，方證菩提」的大願	願能導行，利他
光目女	「地獄不空，誓不成佛」	大願能救，利他
普賢菩薩		
考驗曇翼法師	化身為采薇女子借宿庵房考驗比丘修行	善巧方便+行佛：考驗修行人的德行+神通
捨得棒打伽藍	伽藍菩薩失職，捨得教訓	金剛怒目：敢作敢為+行佛+神通
普賢十大願	普賢菩薩為善財童子宣說十大願	說法

(資料來源：研究者分析整理)

附錄 2 《四大菩薩圖文書》改編對照表

觀音故事 1

出處	
《圖文書》原文	<p>徐風微微，南海普陀山的紫竹林中，觀音菩薩神情慈悲莊嚴，獨自端坐水邊岩石上。聆聽，人間、三惡道受苦眾生祈求的聲音。</p> <p>「救命啊！」菩薩耳邊湧入一陣微弱的求救聲。 陝西沿海一帶的漁村，大多以捕魚為業，不珍惜物命，更沒聽過佛法，所以村莊裏充斥著一股海鮮腥味。「嘩啦嘩啦！」水花四起，漁夫們熟練地收著漁網，不一會兒，整個漁船甲板上堆滿了魚蝦，漁夫們露出了滿意的笑容。「我該如何去幫助他們呢？」聽著那些痛苦掙扎的聲音，菩薩悲憫魚蝦及因殘害物命而會受報的漁夫們。「就這麼辦吧！」菩薩眼睛突然亮了起來，腦中有了一個想法。</p> <p>一天，平靜的漁村，出現一位手挽著魚籃，沿街叫賣的賣魚姑娘「愛姑」。她美麗的容貌，吸引著一大群人蜂擁而上，爭相買魚。「姑娘，給我一條新鮮的魚！」她說：「買回去的魚只能放生。」「愛姑，嫁給我吧！」漁村裏的一些年輕人，主動向愛姑求親。 其中，有一位紈袴子弟「馬大寧」，他滿腦子都是愛姑曼妙的身段、標緻的臉龐。</p> <p>愛姑說：「誰能一夜之間背熟《普門品》，我就嫁給他。」天亮了，會背的有二十多人。她又說：「會背的人太多了！這次改背《金剛經》。」結果，仍有十幾個人能背誦。接著，約定三日之內，若有人能背熟《法華經》，一定嫁給他為妻。最後，約定時間到了，只有平日仗著家財萬貫、游手好閑的馬大寧通過。 他滿心歡喜，張燈結彩的籌辦喜事。</p> <p>娶親隊伍沿街敲鑼打鼓，滿面春風的新郎官在高頭大馬上。將近吉時，迎親的隊伍魚貫進府了。「恭喜！恭喜！」「謝謝！裏面請！」馬家大宅裏，前來道喜的人絡繹不絕。馬大寧忙著招呼賓客，笑的嘴都合不上了。正在欣喜之際，聽到媒婆張大嬸叫了一聲「哎呀！」「不好了，剛娶進門的新娘子突然死了！」乍聽噩耗的馬大寧，像洩了氣的球，「咚」的呆坐在地上，臉上木然的神情和滿屋子的紅，形成了強烈的對比。大受打擊的他只好把愛姑埋葬了。一天之中嘗盡人生的至喜與至悲，讓馬大寧吃不喝，日漸憔悴。一年后一位外來的老和尚，告訴他說：「你不要悲傷了，這是觀音菩薩來點化你們的呀！如果不相信，何不開棺來看。」話說完，人就消失了。馬大寧馬上找人開棺一看，愛姑的屍體早已不見蹤影。 此後，馬大寧仿佛脫胎換骨，不再強行霸道。 陝西沿海的人民都非常虔信佛法，不再任意殘害生命了。</p>
元·覺岸編： 《釋氏稽古略》	<p>「馬郎婦，觀世音也。元和十二年。菩薩大慈悲力欲化陝右。示現為美女子。乃之其所。人見其姿貌風韻欲求為配。女曰。我亦欲有歸。但一夕能誦普門品者事之。黎明徹誦者二十輩。女曰。女子一身豈能配眾。可誦金剛經。至旦通者猶十數人。女復不然。其請更授以法華經七卷。約三日通至期。獨馬氏子能通經。女令具禮成姻。馬氏迎之。女曰。適體中不佳。俟少安相見。客未散而女死。乃即壞爛葬之。數日有老僧。仗錫謁馬氏。問女所由。馬氏引之葬所。僧以錫撥之。尸已化唯黃金鎖子之骨存焉。僧錫挑骨謂眾曰。此聖者。憫汝等障重故垂方便化汝耳。宜善思因免墮苦海。語已飛空而去。自此陝右奉佛者眾。」</p>
清·弘贊輯： 《觀音慈林集》	<p>予按觀音感應傳。唐元和十二年。陝右金沙灘上。有美豔女子。挈籃鬻魚。人競欲室之。女曰。妾能授經。一夕能誦普門品者。事焉。黎明能者二十。女辭曰。一身豈堪配眾夫耶。請易金剛經。如前期。能者復居其半。女又辭。請易法華經。期以三日。唯馬氏子能。女令具禮成婚。入門。女即死。死即糜爛立盡。遽瘞之。他日有僧。同馬氏子啟塚觀之。唯黃金鎖子骨存焉。僧曰。此觀音示現。以化汝耳。言訖。飛空而去。自是陝西多誦經者。</p>

<p>出處</p>	
<p>《圖文書》原文</p>	<p>五彩祥雲上的觀音菩薩，循著持咒聲，看到散發光芒的屋子內，不識字的關婆婆，喃喃的念誦著：「唵嘛呢叭彌牛」…… 她用豆子計數，每天念誦一公升的豆子，如此精進了數十年，現在她每念一句，豆子不必手撥，就會自動跳過去。觀音菩薩露出會心的微笑，關婆婆將「唵嘛呢叭彌牛」念成「唵嘛呢叭彌牛」，連豆子都能感受到老婆婆的真心，菩薩更為之動容。</p>
<p>相似故事</p>	<p>唵嘛呢叭咪“牛”的真實故事</p> <p>故事發生在西康到西藏的邊境，一個荒蕪偏僻、人跡罕至的地方，那裡住著一個老太太，丈夫、兒子都過世了，獨居一間簡陋的小茅蓬，沒得米麵可吃，只以糌粑為食。</p> <p>這位老太太由於自己一生不幸的際遇，覺得自己罪孽深重。有人教她時常懺悔，平時多念念觀音菩薩的六字大明咒：“唵嘛呢叭咪吽”。結果回到家中後，她將“唵嘛呢叭咪吽”的咒音，念成“唵嘛呢叭咪牛”。虔誠專一持誦了三十幾年。</p> <p>老婆婆為激勵自己精勤念咒，準備了兩個大碗，一碗放滿黃豆，一碗空著，每念一句咒語就把一粒黃豆放到空碗裡去，這樣循環往復，從不停止的念了三十幾年。到後來，她不必用手拿黃豆了，只要一念“唵嘛呢叭咪牛”，一粒黃豆就自動從這個碗跳躍到另外一個碗裡。</p> <p>有一天，一位西藏喇嘛經過此地，要往四川去。。。。。。這個路過的喇嘛，是個相當有成就的修行人，當他於荒山雪地之中，老遠看到一間其貌不揚的小茅蓬，四周大放光明。“不得了”，他想此次自己一路行來，經過那麼多地方，沒有看到一個真修行的，看樣子這茅蓬中必定住著得了道的高人。於是便臨時轉向，不辭離開原來的路線，下山去找這個茅蓬，想參訪它的主人。</p> <p>等他到來到茅蓬前，只見一位老太婆，看來不是得道之相，只是平淡無奇的一個普通人而已，心裡非常納悶，便問：“老太太，你在這裡多久了？”</p> <p>老太婆回說：“很久了。請問師父您從那裡來啊？”</p> <p>喇嘛回說：“西藏。”</p> <p>老太婆一聽趕快跪下來就拜。</p> <p>康藏一帶人對出家人非常恭敬，尤其婦女們更有將頭髮散鋪地上供高僧踏過，以為尊重讚歎的習慣。</p> <p>這個喇嘛又問：“你一個人孤零零在此，很可憐啊！”</p> <p>老太婆說：“不會不會，我自己在此學佛修行，很好。”</p> <p>喇嘛便問：“那你修什麼呢？”</p> <p>老太婆說：“我只是念一句‘唵嘛呢叭咪牛’而已。”</p> <p>這個喇嘛一聽，哎呀一聲說：“老太太，你什麼都對，就念錯了一個字。”於是便當場糾正了她的發音，由“牛”改為“吽”。</p> <p>老太婆聽了，心中不免十分懊悔，說：“哎！我三十年的功夫白修了，還好現在遇著您告訴了我，不然豈不一路錯到底嗎？”於是她便如法改念，重新起修。</p> <p>喇嘛坐了一下，便告辭上路，繼續未完的行程。又上了山路，走了一段時間，回頭再看茅蓬所在，竟不見先前的赫赫光明，很感驚訝，一想：“是我錯了，我害了她！”趕緊再掉頭回到茅蓬，告訴老太婆說：“我剛才教你念‘唵嘛呢叭咪吽’是玩笑話。”</p> <p>老太婆說：“哎，師父為何要騙我呢？”</p> <p>喇嘛說：“我只是試試你誠不誠心而已，而你真的毫不懷疑，照我的話做，非常可貴。其實你原先所念的咒音全對，一點不差，以後就照原先的念好了。”</p> <p>老太婆聽了，心中豁然開朗，十分高興，趕快跪下來拜，說：“還好，謝天謝地，我三十年的功夫不是白做了。”如此便再“唵嘛呢叭咪牛”，繼續“牛”下去了。</p>

	喇嘛重新來到山上，再一次回望茅蓬方向，先前的赫赫光明，依舊燦然升發，映澈一片晶光閃閃的荒山雪地。 ⁵⁵⁶
--	---

觀音故事 3

出處	
《圖文書》原文	<p>無數劫前，觀音菩薩已然成佛，佛號正法明如來，但祂爲了廣度衆生，發大悲心，再轉世成爲菩薩。觀音菩薩發願，要度盡一切有情衆生，如果有一個人未能解脫，祂便不願意成佛，如果有一絲絲退心，頭將裂成千片。</p> <p>有一天，觀音站在須彌山觀看著世間，祂看到好多的衆生都還在生死輪回，祂想到只要世間存在的一天，苦難就一直存在，如果無法斷除苦難，如何能度盡一切衆生呢？</p> <p>觀音想到當初的發願是難以達成的，祂覺得還是到極樂世界去好了。沒想到此心一生起，當下祂的頭立刻碎成千片，就像千片蓮花般散落，祂感到莫名的痛苦，阿彌陀佛告訴祂：「觀音啊！你不要給衆生壓力，也千萬不要違背自己的誓言，否則，所做的將功虧一簣，你必須持續不斷的精進，這樣十方諸佛都會護持你，幫助你圓滿佛道。」</p> <p>那時，阿彌陀佛將碎成千片的觀音頭顱變成了十一面，身體變化出一千隻手，一千隻眼，千手千眼象徵賢劫的千佛，觀音的頭頂示現一尊化佛，祂就是阿彌陀佛，隨後阿彌陀佛念誦：「唵嘛呢叭彌吽」觀音菩薩聽到這六字真言，立刻生起大智慧、大力量，更堅定祂救度一切衆生的誓願。</p>
因果濟世集（一）	<p>昔觀世音菩薩在因地修行時，具足諸行、善解萬法、等慈衆生、曾發大誓願說：「盡我行壽、遍渡一切衆生，若有一衆生不得度者，我誓不取正覺。若我於衆生未盡渡之時，自棄此宏誓者，則我之腦裂為千片。」發此誓已，專心一意，悲智雙運，現諸神變，應境行化，渡脫衆生。</p> <p>如是經無量劫，其所渡脫之衆生，盡恆河沙，所不能計。而環顧世間衆生，生者無量，而愚癡墮落，受諸痛苦；造諸惡業者，亦復無量；輪迴不已，則衆生之苦終不能絕。於是觀世音菩薩生大憂惱，謂：「衆生之苦，乃與衆生之生以俱來；世間既存，苦何能已？苦若不已，渡豈能盡？昔年之誓，是徒自苦，而於衆生亦無有益；無益之行，何必堅持？」此退轉心甫生，而應誓之相已現，菩薩之腦，忽然自裂千片，猶如千葉蓮華，而無始劫來渡人無量之阿彌陀佛，則自現身於菩薩之腦中，發慈悲音，而謂菩薩曰：「善哉觀世音！宏誓不可棄，棄誓為大惡，昔所造諸善，一切皆成妄。汝但勤精進，誓願必成就。三世共十方，一切佛菩薩，必定加護汝，助汝功成就。」時至今日觀世音菩薩仍堅持舊誓，用不退轉，努力行法渡世，並為世人所尊崇敬仰。⁵⁵⁷</p>
相似故事	<p>昔觀世音菩薩為阿彌陀佛之高足，具足諸行，發大誓願曰：「盡我形壽，遍度一切衆生，若有一衆生不得度者，我誓不取正覺。若我於衆生未盡度之時，自棄此宏誓者，則我之腦裂為千片。」如是經無量劫，其所度脫之衆生，盡恆河沙所不能計，然環顧世間衆生輪迴不已，衆生之苦終不能絕。於是菩薩生大憂惱，退轉心甫生，菩薩之腦，忽然自裂千片，幸其師阿彌陀佛自現身於菩薩之腦中，發慈悲音而謂菩薩曰：「善哉觀世音！宏誓不可棄，棄誓為大惡，昔所造諸善，一切皆成妄。汝但勤精進，誓願必成就。三世共十方，一切佛菩薩，必定加護汝，助汝功成就。」又說真言：「唵嘛呢叭咪吽」，菩薩聞此咒已得大智慧，生大覺悟，其大慈大悲救苦救難廣大靈感之威力，蓋成就於此時。⁵⁵⁸</p>

⁵⁵⁶ 〈菩薩感應實錄〉，http://www.templevisit.org/Selection_content.asp?AutoNo=9509，引用日期 2020/10/13

⁵⁵⁷ https://books.google.com.tw/books?id=15NQDwAAQBAJ&pg=PP21&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false，牟尼精舍，頁 6，引用日期 2021/04/10。

⁵⁵⁸ 〈千手千眼觀世音菩薩由來〉，http://www.lama.tw/content/7_bless/about/tenth.htm，引用日期 2021/04/10。

文殊故事 1

出處	
《圖文書》原文	<p>春寒料峭的三月，一年一度的無遮齋會在五臺山上的靈鷲寺展開。藉此，文殊菩薩想考驗一下，是否有人真能達到平等無礙。</p> <p>當天一大清早，信眾扶老携幼前來參加盛會。</p> <p>正當大家為備辦齋會，忙得不可開交時，山門外，來了一位穿著破舊不堪的婦人，帶著二個孩子，懷裏抱著小的，手裏牽著大的，後面還跟著一隻癩皮狗。</p> <p>那個滿臉都是污跡的孩子，望著婦人說：「娘，我肚子餓！我們好久沒吃東西了。」像是為了回應那孩子的話，懷裏的嬰兒開始扭動、嗚嗚出聲，接著皺眉大哭了起來。「乖，別哭，一會兒就可吃飯了。」</p> <p>由於還未到齋會的時間，婦人安撫著孩子，在寺院前不斷走來走去，像是在思考著什麼？</p> <p>最後，她拿出剪刀，把長髮給剪了！</p> <p>婦人捧著長髮向知客法師說：「師父，請您慈悲收下這份微薄的心意吧！」</p> <p>知客師有感於婦人以髮供養的誠意，便拿了三份齋飯給她。</p> <p>收了齋飯的婦人開口要求</p> <p>「我的小狗也可以要一份齋飯嗎？」</p> <p>知客師眉心皺了一下，再拿一份給她。</p> <p>婦人收下後又說：</p> <p>「我肚子裏未出世的孩子，也要一份！」</p> <p>這個要求讓知客師不悅的喝斥她：</p> <p>「寺院的齋食，來自十方供養，每人一份，小孩都還未出生，卻要索取齋食，太過分了！」</p> <p>喝斥責一番後，婦人緩緩開口說：</p> <p>「發自內心，恭敬的供養每位眾生，才是真正的平等。」</p> <p>說完，便騰身躍上虛空，現出文殊菩薩的法相，身旁的二個孩子化為侍者，癩皮狗則化身為菩薩的坐騎獅子。</p> <p>「快看快看，是文殊菩薩！菩薩顯靈了！」</p> <p>一陣驚呼後，在場的人震懾不已，紛紛拜倒在地。知客師見到這不可思議的景象，心中著實懊惱不已，怪自己不識菩薩真面目。</p>
民國·釋印光重修： 《清涼山志》	<p>「元魏大孚靈鷲寺，每春三月設無遮齋。不簡道俗，不別貴賤男女乞兒，悉令飽足。於食等者，於法亦等。有貧女，莫知所從，攜抱二子，一犬隨之。身無餘資，翦髮以施。未遑眾食，告主僧曰：「吾有急務，遽就他行，請先分我食。」僧可之，與饌三分，意令二子俱足。女曰：「吾犬亦當得食。」僧勉強與之。女曰：「我腹有子，更須分食。」僧怒曰：「汝求僧食無厭。在腹未生，若為須食。濫饗之心，乃至此乎！」貧女被訶，即說偈曰：「苦瓠連根苦，甜瓜徹蒂甜。三界無著處，致使阿師嫌。」即踊身虛空，化菩薩相；犬為獅子，兒為二天童子，雲光縹緲。復說偈曰：「眾生學平等，心隨萬境波。百骸俱捨盡，其如憎愛何。」時會千人，悲泣向空曰：「大聖，願示平等法門，我等奉行。」空中偈曰：「持心如大地，亦如水火風。無二無分別，究竟如虛空。」</p> <p>會主自恨不識真聖，取刀欲剗其目，眾遮乃止。即以貧女所施之髮，於身起處建塔供養。萬曆初，主僧圓廣重加修飾。塔下掘得聖髮數絡，其色如金，視之不定。塔在大塔院寺東側。」</p>

文殊故事 2

出處	
《圖文書》原文	<p>唐代的文喜禪師到五臺山朝禮文殊菩薩，由於天色漸漸暗了，就夜宿一位老翁的家中。老翁問：「你打哪裏來？」文喜說：「南方。」老翁又問：「南方佛法如何」、「南方的佛教怎麼樣？」……</p>

	<p>二人這樣談了一夜。</p> <p>文喜禪師第二天起來，眼前的茅屋不見了，只見文殊菩薩騎著獅子在祥雲上。看見這景象，文喜後悔有眼不識菩薩，空自錯過。</p> <p>之後，文喜禪師更加精進，發心典座。</p> <p>有一天，文喜煮飯時，</p> <p>文殊菩薩騎著獅子在飯鍋的蒸氣中現身，文喜舉起飯鏟一邊揮打一邊說：「文殊自文殊，文喜自文喜，今日再相見，惑亂不了我。」</p> <p>文殊菩薩笑著贊嘆文喜禪師已經悟道，明白「自他不二」的道理。</p>
<p>宋·本覺編集： 《釋氏通鑑》</p>	<p>「無著文喜禪師。入五臺山。求見文殊。忽見士翁。著揖曰。願見文殊大士。翁曰。大士未可見。汝飯未。著曰未。翁引入一寺。引著升堂命坐。童子進玳瑁盃。貯物如酥酪。著飲之。覺心神清朗。翁曰。南方佛法如何住持。著曰。末代比丘少奉戒律。曰多少眾。曰或三百或五百。著問。此間佛法如何住持。曰龍蛇混雜。凡聖同居。曰眾幾何。曰前三三後三三。遂談緒及暮。翁命童子引著出行。未遠。著悽然悟翁即文殊也。不可再見。稽首童子。乞一言為別。童子有無垢無染即真常之語。言訖。童與寺俱隱。但見五色雲中文殊乘金毛獅子往來。忽白雲覆之不見」。</p>
<p>明·曾鳳儀： 《楞嚴經宗通》</p>	<p>昔無著文喜禪師。嘗至五臺金剛窟。禮謁文殊。遇一老翁。牽牛而行。邀師入寺。翁呼均提。有童子應聲出迎。翁縱牛。引師陞堂。堂宇皆耀金色。翁據床。指繡墊命坐。翁曰。近自何來。喜曰。南方。翁曰。南方佛法。如何住持。喜曰。末法比丘少奉戒律。翁曰。多少眾。喜曰。或三百。或五百。喜却問此間佛法。如何住持。翁曰。龍蛇混雜。凡聖同居。喜曰。多少眾。翁曰。前三三。後三三。翁呼童子致茶。并進酥酪。喜納其味。心意豁然。翁拈起玻璃盞問曰。南方還有這箇否。喜曰無。翁曰。尋常將甚麼吃茶。喜無對。惜哉。當時只合與撲碎玻璃盞。喜觀日色稍晚。遂問翁擬投一宿得否。翁曰。汝有執心在。不得宿。喜曰。某甲無執心。翁曰。汝曾受戒否。喜曰。受戒久矣。翁曰。汝若無執心。何用受戒。喜辭退。翁令童子相送。喜問童子。前三三後三三。是多少。童召大德。喜應諾。童曰。是多少。喜復問曰。此為何處。童曰。此金剛窟般若寺也。喜悽然悟彼翁者。即文殊也。不可再見。乃稽首童子。願乞一言為別。童說偈曰。面上無嗔供養具。口裡無嗔吐妙香。心裏無嗔是珍寶。無垢無染是真常。言訖。均提與寺俱隱。喜後參仰山。頓了心契。令充典座。文殊常現於粥鉢上。喜以攪粥篋便打。曰文殊自文殊。文喜自文喜。殊乃說偈曰。苦瓠連根苦。甜瓜徹蒂甜。修行三大劫。却被老僧嫌。到這裏。還道有執心麼。雪竇頌云。千峰盤屈色如藍。誰謂文殊是對談。堪笑清涼多少眾。前三三與後三三。於此透脫。許覲面文殊。</p>

文殊故事 3

<p>出處</p>	
<p>《圖文書》原文</p>	<p>五臺山自古即是佛教徒的朝禮聖地。近代的虛雲和尚，在四十三歲時由普陀山出發，以三步一拜的方式朝禮五臺山，報答父母養育之恩。</p> <p>連日的大雪，將氣若游絲的虛雲和尚困在草棚。乞丐文吉，發現蜷縮在牆角的虛雲和尚，趕緊升火煮粥餵食。</p> <p>雪停後，恢復體力的虛雲和尚向文吉道謝後，堅定的邁開了艱難的步伐，朝著五臺山前進。</p> <p>途中，虛雲和尚罹患痢疾，暫宿山上的破廟。深夜，有人舉著火把進到廟裏，仔細一看，竟然是文吉。在他的悉心照顧下，虛雲和尚的體力慢慢好轉。文吉向虛雲和尚表示要先回五臺山，並幫他先把行李背上山去。</p> <p>虛雲和尚問文吉：</p> <p>「到五臺山時如何找你？」</p> <p>文吉說：</p> <p>「五臺山的每一座寺廟都認識我。」</p> <p>終於，</p> <p>虛雲和尚抵達五臺山朝拜文殊菩薩，然後在附近的寺宇參訪並尋找文吉，但都沒有人認識他。</p> <p>後來，一名老僧明白事件始末後，</p>

	<p>指了大殿的文殊菩薩塑像， 虛雲和尚恍然大悟，五臺山是文殊菩薩的到場，每座寺廟都供奉著文殊菩薩……</p> <p>文殊菩薩為啓發衆生的心靈智慧，隨衆生跟機應化現身，教化衆生學佛修行要解行並重，在生活中實踐佛法即是修行。</p>
<p>虛雲老和尚朝山報母恩 一選錄編修自「虛雲老 和尚法彙年譜」</p>	<p>在普陀山參禪數月之後，虛雲老和尚想到自己出家二十餘年，到處遊學參方；年歲愈大，對於報答父母生養劬勞的宿願，是愈來愈強烈了。於是，決定以三步一拜的方式朝禮五台山，報答雙親養育之恩。</p> <p>虛雲老和尚的大願感動了一同修行的其他四位禪者。清光緒八年農曆七月一日，五人背負行囊，從普陀山法華庵起香，三步一拜，向五台山邁進。每日前行的速度極緩，歷經數月才到達常州。沿途爬山涉水、路途艱辛，其他禪者皆一一放棄離去，只有虛雲老和尚不為所動，仍勇往直前。</p> <p>年底，虛雲老和尚渡過長江，留在浦口獅子山寺過年。次年，再從蘇北進入河南省境，經過嵩山少林寺到達洛陽白馬寺。一路曉行夜宿，無論風雨晦明，嚴寒酷暑，飢寒飽暖，只一心稱念著菩薩聖號行拜。</p> <p>時光飛逝如梭，轉眼間又到了歲末，大地天寒地凍。大年初一才找了家旅店住下，初二又繼續趕路，乘坐渡船到對岸時，天色已晚。此刻北風緊吹，環顧四周了無人煙，虛雲老和尚就在路旁廢棄的茅棚內打坐。夜裡寒風刺骨，飄起陣陣大雪，次日放眼望去，蒼茫的大地已成銀色琉璃世界。既然積雪盈尺，已無法辨清去路，又無人過往，只好枯坐於牆角念佛。連日大雪紛飛，又困於草棚下，飢寒交迫的虛雲老和尚體力衰弱，漸漸陷入昏迷狀態。</p> <p>等到雪霽天晴，困於雪地多日的虛雲老和尚染病在身，虛弱的身軀已無法動彈。在意識迷濛中，他隱約聽到有人在問話；吃力的睜開雙眼，只見一名乞丐站在身旁，可是自己力氣微弱，連一句話也說不出來。乞丐知道他被雪凍傷，在附近捉了幾把草，升火煮黃米粥讓他食用。喝了熱粥，虛雲老和尚身子暖和了，體力也就漸漸地復甦過來。</p> <p>「您打哪來？要去什麼地方。」乞丐問。虛雲老和尚答：「我來自南海普陀山，要去朝禮五台。請問貴姓？」「我姓文名吉。」虛雲老和尚又問：「從這裏到五台山會經過那些地方，路途還有多遠？」乞丐文吉回答：「大約還有二千公里左右。大師父，您拜山的目的為何？」虛雲老和尚正色答道：「為報答母親生育之恩。」文吉見虛雲老和尚身體虛弱，不斷勸他放棄朝拜。虛雲老和尚則堅定地表示，不管路途多麼艱辛遙遠，絕對不違本誓。那鋼鐵般剛強的信念與毅力，令文吉甚為動容。</p> <p>虛雲老和尚依著文吉留下的足跡走出雪地，來到了孟縣。初三由洪福寺起香，到了府城已晚，暫時借宿於山頂上的破廟。當晚，虛雲老和尚腹痛如絞，次日晚上發起高燒，腹部絞痛轉成痢疾。然而，虛雲老和尚朝山的願心不為病苦所困，每日仍強行朝拜。十三日到了黃沙，由於腹瀉嚴重，已無力再行，縱然身處荒郊野地，無人援助，回首二年來朝拜歷經的種種，虛雲老和尚心中毫無懊悔，一心安詳地誦念佛號。</p> <p>元旦深夜，虛雲老和尚見到西邊牆角有人燃火，仔細一看，竟然是文吉！喜出望外的虛雲老和尚大聲喊出他的名字。文吉拿起火把，尋著聲音走來一探究竟：「大師父，您怎麼還在這裏？」虛雲老和尚向文吉娓娓訴說沿途的種種遭遇，文吉坐在身旁仔細的聆聽，並且安慰呵護著他。次日，文吉為虛雲老和尚換上乾淨的衣服，並調配一杯藥讓他喝下。兩天後，虛雲老和尚的身體已全完康復，對於文吉兩次的搭救由衷感恩。文吉建議虛雲老和尚，何不與自己同行，到五台山朝禮。虛雲老和尚說出朝山的原由：「發願朝山，是為報父母的深恩，祈求諸佛菩薩慈光加被，令我父母早脫六道輪迴之苦，超生淨土。縱使我大難臨頭，也不退心。」虛雲老和尚真誠的孝心讓文吉十分感動。為了讓虛雲老和尚心無旁騖，沿路文吉背負行李，打點一切瑣碎事項。對於文吉的鼎力相助，虛雲老和尚由衷感謝，且發願將朝山的功德回向父母、文吉早證菩提。</p> <p>二月底，二人同行至太谷縣離相寺後，文吉先行離開，啟程回五台山。五月底虛雲老和尚到達五台山，在顯通寺掛單後，就到附近的寺宇朝拜，並四處尋找文吉，但都沒有人認識他。後來，一名老僧明白因緣始末之後，對虛雲老和尚合</p>

	<p>掌敬答：「乞丐文吉乃是文殊菩薩的化身啊！」虛雲老和尚這才明白，原來是菩薩在一路上護念他的道業！</p> <p>古德云：「人有誠心，佛有感應。」由於虛雲老和尚老和尚堅忍不拔的毅力及堅定不移的願心，感得文殊師利菩薩兩次化身救濟。在三年當中，雖然歷經外境種種磨難，始終不失正念，終於得以報答浩瀚母恩，圓滿朝山大願。古德云：「消得一分習氣，便得一分光明；忍得十分煩惱，便證少分菩提。」虛雲老和尚對佛法堅毅不動搖的信念及行儀，是吾等學習的最佳典範！⁵⁵⁹</p>
--	--

地藏故事 1

出處	
《圖文書》原文	<p>守歲時的「故事時間」是小牛最期待的，牛爺爺公布了今天的故事主題「地藏菩薩」。</p> <p>「說到地藏菩薩，他可是一位王子呢！」</p> <p>牛爸爸接著說。</p> <p>唐朝時代，遙遠的東北方有個新羅國(今韓國)，王子名字叫金喬覺，他喜歡研讀經典，尤其是對佛經中的道理最契合。</p> <p>二十四歲那年，</p> <p>金喬覺決定出家修道，法號「地藏」，帶著他的好夥伴「諦聽」來到了中國的九華山。</p> <p>諦聽的頭似老虎、尾巴像獅子，耳朵一雙向上，一隻向下，頭上有一隻角，雖然長相非常奇特，卻是忠心的好幫手。</p> <p>這邊，地藏打坐時，守護在旁的諦聽察覺有人接近。</p> <p>「嗚.....嗚.....嗚.....」的提醒主人。</p> <p>不久，山洞外傳來嘈雜的說話聲，原來是山下的村人發現洞內有位修行人而聚集洞口，</p> <p>朝洞內問說：「你從哪裏來？」</p> <p>地藏娓娓而談：「我來自新羅.....」</p> <p>村人們直到今日才知道山上住了位修行人。</p> <p>村人們常常上山請問佛法，尤其是這座山的主人閔公，他虔誠的恭敬三寶，護持地藏。</p> <p>隨著請法的人日益增加，閔公建議地藏擴建道場，他說“</p> <p>「整座九華山都是我的，您要多大的地都沒問題。」</p> <p>地藏回應：「不用太大的地方，只要有一件袈裟大小的地就夠了。」</p> <p>隨即氣定神閑地把袈裟往空中一拋，</p> <p>在眾人的驚呼中，袈裟越變越大，不久便把整座山峰蓋住了。</p> <p>於是，閔公把整座九華山捐給地藏作為弘法利生的道場。</p>
明·《神僧傳》	<p>「釋地藏。俗姓金氏。新羅國王之支屬也。心慈而貌惡穎悟天然。于時落髮出家。涉海徒行振錫觀方。至池陽觀九子山。心甚樂之。乃徑造其峯而居焉。藏</p>

⁵⁵⁹ 〈虛雲老和尚朝山報母恩-選錄編修自「虛雲老和尚法彙年譜」〉，
<https://www.ctworld.org.tw/disciple/mind/2003/046.htm>，引用日期 2020/12/7。

	<p>嘗為毒螫(音拭)端坐無念。俄有美婦人作禮饋藥云。小兒無知願出泉以補過。言訖不見。視坐左右間沛然流行。時謂為九子山神為湧泉資用也。至德年初有諸葛節。率村父自麓登高。深極無人。唯藏孤然閉目石室。其房有折足鼎。鼎中白土和少米烹而食之。群老驚嘆曰。和尚如斯苦行。我曹山下列居之咎耳。相與同構禪宇。不累載而成大伽藍。本國聞之率以渡海相尋。其徒且多無以資歲。藏乃發石得土。其色清白不礮(初甚切)如麪。而共眾食。其眾請法以資神。不以食而養命。南方號為枯槁眾。莫不宗仰。龍潭之側有白塔(時闡切)砌。取之無盡。一日忽召眾告別。罔知攸往。但聞山塢石隕扣鐘嘶嘎(所訝切)跣跌而滅。年九十九其屍坐于函中。洎三稔開將入塔。顏貌如生。舉昇之際骨節若撼金鎖焉。」</p>
<p>《宋高僧傳·唐池州九華山化城寺地藏傳》</p>	<p>「釋地藏。姓金氏。新羅國王之支屬也。慈心而貌惡。穎悟天然。七尺成軀。頂聳奇骨。特高才力可敵十夫。嘗自誨曰。六籍囊中三清術內。唯第一義與方寸合。于時落髮涉海捨舟而徒。振錫觀方。邂逅至池陽。觀九子山焉。心甚樂之。乃逕造其峯得谷中之地。面陽而寬平。其土黑壤其泉滑甘。巖棲磻沒趣爾度日。藏嘗為毒螫端坐無念。俄有美婦人作禮饋藥云。小兒無知願出泉以補過。言訖不見。視坐左右間漑[澹-水+(屮-尸)]然。時謂為九子山神為湧泉資用也。其山天寶中李白遊此。號為九華焉。俗傳山神婦女也。其峯多冒雲霧罕曾露頂歟。藏素願持四大部經。遂下山至南陵。有信士為繕寫。得以歸山。至德年初有諸葛節。率村父自麓登高。深極無人。雲日鮮明。居唯藏孤。然閉目石室。其房有折足鼎。鼎中白土和少米烹而食之。郡老驚歎曰。和尚如斯苦行。我曹山下列居之咎耳。相與同構禪宇。不累載而成大伽藍。建中初張公嚴典是邦。仰藏之高風因移舊額。奏置寺焉。本國聞之率以渡海相尋。其徒且多無以資歲。藏乃發石得土。其色青白不礮如麵而供眾食。其眾請法以資神。不以食而養命。南方號為枯槁眾。莫不宗仰。龍潭之側有白塔砌。取之無盡。以貞元十九年夏。忽召眾告別。罔知攸往。但聞山鳴石隕扣鐘嘶嘎。如跌而滅。春秋九十九。其屍坐於函中。洎三稔開將入塔。顏貌如生。舉昇之動骨節。若撼金鎖焉。乃立小浮圖于南臺。是藏宴坐之地也。時徵士右拾遺費冠卿序事存焉。大中中僧應物亦紀其德哉。」</p>
<p>民國·釋印光重修： 《九華山志》</p>	<p>「按《神僧傳》云：佛滅度一千五百年，菩薩降迹於新羅國主家，姓金，號喬覺。唐高宗永徽四年，二十四歲，祝髮，攜白犬善聽，航海而來。至江南池州東，青陽縣九華山。端坐九子山頭，七十五載。至開元十六年七月三十夜成道，計年九十九歲。時有閩老閩公，素懷善念；每齋百僧，必虛一位，請洞僧足數。僧乃乞一袈裟地，公許之。衣徧覆九峯，遂盡喜捨。其子求出家，即道明和尚。公後亦離塵網。菩薩入定二十年，至至德二年七月三十日，顯聖，起塔，至今成大道場。」</p>

地藏故事 2

<p>出處</p>	<p>平日誦持《地藏經》的牛奶奶接著說： 「傳說中的地藏菩薩不只是王子，也是一位勤政愛民的國王喔！」</p> <p>在過去，有位一切智成就如來， 未出家前是國王。 地藏菩薩是鄰國的國王。 二位國王是一同學習、互相幫助的好朋友。 他們以仁愛治國， 教導人民身做好事、口說好話、心存善念， 因此天下太平、社會安定，人人安居樂業， 過著豐衣足食的生活。</p> <p>鄰近的其他國家， 國君用暴劣領導天下， 因此人民都跟著為非作歹、 殘暴不仁。</p>
<p>《圖文書》原文</p>	

	<p>看到這樣的景象， 二位仁慈的國王， 一位發願：「早日成佛。 再來救度造惡的衆生不墮三惡道， 幫助他們成佛。」</p> <p>另一位國王發願： 「如果不先救度苦難衆生脫離苦海、 成就佛道，自己絕對不先成佛。」</p> <p>發願早日成佛者， 是一切智成就如來， 發願衆生度盡才成佛者， 是地藏菩薩。</p>
<p>《地藏菩薩本願經》 「閻浮眾生業感品第 四」</p>	<p>說是語時，會中有一菩薩摩訶薩，名定自在王，白佛言：「世尊！地藏菩薩累劫已來，各發何願？今蒙世尊，殷勤讚歎。唯願世尊，略而說之。」爾時，世尊告定自在王菩薩：「諦聽！諦聽！善思念之，吾當為汝，分別解說。乃往過去，無量阿僧祇那由他不可說劫，爾時有佛，號一切智成就如來——應供、正遍知、明行足、善逝、世間解、無上[A5]士、調御丈夫、天人師、佛、世尊，其佛壽命六萬劫。未出家時，為小國王，與一隣國王為友，同行十善，饒益眾生。其隣國內，所有人民，多造眾惡。二王議計，廣設方便。一王發願，早成佛道，當度是輩，令使無餘。一王發願，若不先度罪苦，令是安樂，得至菩提，我終未願成佛。」</p>

地藏故事 3

<p>出處</p>	
<p>《圖文書》原文</p>	<p>「地藏菩薩也是個孝順的孩子。」 牛媽媽說著經典中的故事。 在過去清淨蓮華目如來的時代， 有位名叫光目的女孩， 她的母親在世時，喜歡吃小魚、魚子。 光目在母親過世後， 想知道母親投生到哪裏。 於是在一次供僧時， 光目對應供的羅漢說： 「聖者，我母親過世不久， 我想為母親做些功德。 但不知道母親投生到哪裏去了？」 羅漢感念她的孝心，為她入定作觀， 看到她的母親在地獄受苦。 「你至誠地憶念清淨蓮華目如來， 同時塑畫這尊佛的形象， 將功德回向給母親，願她可脫離惡道。」 羅漢悲憫地對光目說。</p> <p>聽了這話之後， 光目以虔誠恭敬的心念佛、 塑畫如來的形象， 用種種物品供養如來。 當天晚上夢見清淨蓮華目如來對他說： 「你母親不久會出生在你家， 而且出生后幾天就會說話。」 不久，光目家裏的婢女生了一個女嬰，</p>

	<p>不滿三天就會說話， 悲切地對光目哭訴說：</p> <p>「因緣果報，都是自作自受。我是你母親，生前因為貪圖口腹之慾而殺生，因為嫉妒、毀謗、惡罵他人，死後一直在各大地獄裏受苦。承蒙你供佛、念佛的功德力，才能投生做一個身份卑微的人，只有十三年的壽命，且死後換得墮入惡道。你有什麼辦法可以救我呢？」</p> <p>聽了母親的話，光目悲痛地說：</p> <p>「我今天對清淨蓮華目如來像前發願，倘若母親能永遠不在惡道受苦，願從今天起直至百千萬億劫中，我要救濟三惡道的苦難眾生，讓他們永遠脫離苦海。不僅如此，地獄眾生都成佛以後，我才成就佛道。」</p>
<p>《地藏菩薩本願經》 「閻浮眾生業感品第 四」</p>	<p>「復於過去無量阿僧祇劫。有佛出世名清淨蓮華目如來。其佛壽命四十劫。像法之中有一羅漢福度眾生。因次教化。遇一女人字曰光目。設食供養。羅漢問之欲願何等。光目答言。我以母亡之日資福救拔。未知我母生處何趣。羅漢愍之為入定觀。見光目女母墮在惡趣受極大苦。羅漢問光目言。汝母在生作何行業。今在惡趣受極大苦。光目答言。我母所習。唯好食噉魚鱉之屬。所食魚鱉多食其子。或炒或煮恣情食噉。計其命數千萬復倍。尊者慈愍如何哀救。羅漢愍之為作方便。勸光目言。汝可志誠念清淨蓮華目如來兼塑畫形像存亡獲報。光目聞已即捨所愛。尋畫佛像而供養之。復恭敬心悲泣瞻禮。忽於夜後夢見佛身。金色晃耀如須彌山。放大光明而告光目。汝母不久當生汝家。纔覺飢寒即當言說。其後家內婢生一子。未滿三日而乃言說。稽首悲泣告於光目。生死業緣果報自受。吾是汝母。久處暗冥。自別汝來。累墮大地獄。蒙汝福力方得受生。為下賤人又復短命。壽年十三更落惡道。汝有何計令吾脫免。光目聞說知母無疑。哽咽悲啼而白婢子。既是我母合知本罪。作何行業墮於惡道。婢子答言。以殺害毀罵二業受報。若非蒙福救拔吾難。以是業故未合解脫。光目問言。地獄罪報其事云何。婢子答言。罪苦之事不忍稱說。百千歲中卒白難竟。光目聞已啼淚號泣。而白空界。願我之母永脫地獄。畢十三歲更無重罪及歷惡道。十方諸佛慈哀愍我。聽我為母所發廣大誓願。若得我母永離三塗及斯下賤。乃至女人之身永劫不受者。願我自今日後。對清淨蓮華目如來像前。却後百千萬億劫中。應有世界所有地獄。及三惡道諸罪苦眾生。誓願救拔令離地獄惡趣畜生餓鬼等。如是罪報等人盡成佛竟。我然後方成正覺。發誓願已。具聞清淨蓮華目如來。而告之曰。光目。汝大慈愍善能為母發如是大願。吾觀汝母十三歲畢捨此報已生為梵志壽年百歲。過是報後當生無憂國土。壽命不可計劫。後成佛果廣度人天數如恒河沙。佛告定自在王。爾時羅漢福度光目者即無盡意菩薩是。光目母者即解脫菩薩是。光目女者即地藏菩薩是。」</p>

普賢故事 1

<p>出處</p>	
<p>《圖文書》原文</p>	<p>浙江秦望山有一位曇翼法師，十二年來虔誠的誦持《法華經》，這天，普賢菩薩想為他做個小測驗。</p> <p>霞光夕照，急切的敲門聲驚擾了誦經中的曇翼法師。他起身開啓庵門，見到一位風姿綽約的女子。「阿彌托佛！師父，我來山上摘採豆莢，沒留意時間，現暮色蒼茫，懇請師父讓我留宿，明晨再離開。」女子著急的開口道。</p> <p>「不行。」曇翼法師斷然拒絕：「此處只有我一人，不宜留你居住，你還是趁著暮色尚明之際，儘早離開。」</p> <p>女子哽咽說道：</p> <p>「您今夜不留我，明晨我已葬身豺狼肚裡。曇翼法師一聽，心有些不忍，心想：「唉...救人一命，勝造七級浮屠。不能因為我，令她慘死荒野吧。」想定後，曇翼法師說道：「好吧，你進來，但明天一早就要離開。」</p> <p>「是，謝謝師父。」女子破涕為笑。</p> <p>草庵中有一張草床，那是曇翼法師平日歇息之處，他將女子安頓在那兒，自己則於榻上結跏趺坐。夜半時分，傳來陣陣呼痛聲。「好疼、好疼.....」女子聲音痛苦，衣著散亂，抱著肚子在草床上打滾。曇翼法師一睜眼，便見女子臉色慘</p>

	<p>白，有氣無力的看著他說道：「師父救命，我肚子好痛，請師父為我按摩，以減緩疼痛。」</p> <p>「不行。」曇翼法師堅決說道：「我乃出家人，以持戒為根本，不可碰觸女體。」</p> <p>「嗚……」女子痛苦的渾身顫抖。</p> <p>越看越不忍心，曇翼法師只好起身，步出草庵外，隨手撿起一根竹子，包上粗布，走回庵內，曇翼法師站在老遠的地方，握著竹子，用包著布的那頭，緩緩為女子按摩腹部。不久，女子的疼痛減輕，漸漸的，啜泣的聲音也聽不到了。女子睡臉安詳，曇翼法師松了一口气，繼續盤坐，誦持經文。晨霧瀰漫，天色微亮，女子起床收拾行囊。「感謝師父收留我一夜。」女子雙手合十道謝。曇翼法師點頭示意後，女子便將竹籃勾在臂彎中，步出草庵。</p> <p>門快掩上的剎那，爆出巨響，女子倏地飛升虛空，現出普賢菩薩相，她的彩色衣服變幻為五色祥雲；小白豬化身為六牙白象；兩根翠綠大蒜成為兩朵蓮花。曇翼法師一開門，便見普賢菩薩立於一朵蓮花上，另一朵蓮花，托著威嚴的六牙白象。「你的修為，已經非常不錯了。」普賢菩薩笑著伸出手，為跪地頂禮的曇翼法師摩頂授記後大放光芒，於虛空中消散而去。</p>
<p>清·蔣超撰，民國·釋印光重修： 《峨眉山志》</p>	<p>「化女子而求宿，顯曇翼之真修--晉曇翼，餘杭人。初入廬山依遠公，後往關中見羅什。東還會稽，入秦望山，誦《法華經》十二年。感普賢大士化女子，身披采服，攜筠籠，一白豕，大蒜兩根，至翼處求宿。曰：「妾遠往探親，值天大雪，迷失道路。現日將暮，不知所往。豺狼縱橫，歸無生理，聽託一宿。」師卻之力，女復哀求不已，遂令居草牀上。夜半，號呼腹痛，告求按摩。翼辭以持戒，不應手觸。女號呼愈甚，翼乃以布裹錫杖，遙為按之，痛減而已。次晨，女謝而出，涌身虛空，現普賢相；采服化祥雲，豕變白象，蒜化雙蓮。垂手摩翼頂，為其授記而滅。郡太守孟顛聞於朝，勅建法華寺，即今天衣寺也。」</p>
<p>明·心泰編： 《佛法金湯篇》</p>	<p>初曇翼法師東遊會稽。入秦望山。誦法華經越二十年。有女子身披彩服携筠籠。盛一白豕兩根大蒜至師前曰。妾入山採薇。日已夕矣。豺狼當道。歸無生理。敢託一宿。師却之甚堅。女哀鳴不已。遂以草床居之。夜半號呼腹疼。告師按摩。以布裹錫杖遙為按之。翌日。女以彩服化祥雲。豕化白象。蒜化雙蓮。凌雲而上謂師曰。我普賢菩薩也。以汝不久當歸我眾。特來相試。觀汝心中如水中月不可染污。既而天雨寶華地皆震動。鄉人聞見莫不稱嘆。是日顛方晨起視事。忽見南方祥雲光射庭際。隱然絲竹金石之音。訪知普賢示化。遂以師道行聞於朝。勅建法華寺(今天衣寺)。師亡。漆真身留山中。」</p>

普賢故事 2

<p>出處</p>	
<p>《圖文書》原文</p>	<p>遊歷人間的普賢菩薩，來到天台縣的赤城山腳。「嗚嗚……」啼哭聲傳到正在雲遊的豐干禪師耳裡，他尋聲找到哭泣的小兒，慈悲問道：「你怎麼啦？」「我無父無母，無家可歸。」哭得滿臉鼻涕淚水的小兒說道。豐干禪師將他帶回國清寺，取名為拾得。時光匆匆，拾得已成為一名器宇不凡的少年。一天，廚房遍地殘食，是成群的烏鴉啄食食物造成。使得拿著木杖跑到伽藍殿，指著伽藍菩薩罵道：「連僧眾的食物都無法保護，你還能護衛寺院嗎？」說完便棒打伽藍的塑像。這天晚上，寺院的僧人全夢到伽藍菩薩，身上帶著淤青，哭著喊道：「拾得打我！拾得打我！」隔天，眾人不約而前的前去伽藍殿，一瞧，伽藍菩薩的塑像有被打過的杖痕。大眾議論紛紛時，拾得突然騰空而起，化身為右手持如意，左手結施願印，半跏趺坐的菩薩身相。在眾多驚異的目光中，普賢菩薩帶著笑意，隱沒在光中……。</p>
<p>宋·贊寧等撰： 《宋高僧傳》</p>	<p>「拾得者。封干禪師先是偶山行至赤城道側。仍聞兒啼遂尋之見一子可數歲已來。初謂牧牛之豎。委問端倪云。無舍孤棄于此。封干携至國清寺付與典座僧。或人來認必可還之。後沙門靈燭攝受之令知食堂香燈。忽於一日見其登座與像對槃而食。復呼憐陳如曰小果聲聞。傍若無人執筋大笑。僧乃驅之。靈燭咨尊宿等罷其堂任。且令厨內滌器。洗濯纔畢澄濾食滓。以筒盛之。寒山來必負而去。又護伽藍神廟每日僧厨下食。為烏鳥所取狼藉。拾得以杖扑土偶三二下罵曰。汝食不能護。安護伽藍乎。是夕神附夢與闍寺僧曰。拾得打我。明日諸僧說夢符同。」</p>

	<p>一寺紛然始知非常人也。時牒申州縣。郡符下云。賢士隱遁菩薩應身。宜用旌之。號拾得為賢士。又於寺莊牧牛。歌詠呼天。當其寺僧布薩時。拾得驅牛至僧集堂前倚門撫掌。大笑曰。悠悠者聚頭。時持律首座咄曰。風人何以喧礙說戒。拾得曰。我不放牛也。此群牛者多是此寺知僧事人也。拾得各呼亡僧法號。牛各應聲而過。舉眾錯愕。咸思改往修來感菩薩垂跡度脫。時道翹纂錄寒山文句。於寺土地神廟壁。見拾得偈詞。附寒山集中。」</p>
<p>宋·道原纂： 《景德傳燈錄》</p>	<p>「天台拾得者不言名氏。因豐干禪師山中經行。至赤城道側聞兒啼聲遂尋之見一子可數歲。初謂牧牛子。及問之云。孤棄于此。豐干乃名為拾得。携至國清寺。付典座僧曰。或人來認必可還之。後沙門靈燭攝受令知食堂香燈。忽一日輒爾登座與佛像對盤而餐。復於憍陳如上座塑形前呼曰。小果聲聞僧驅之。靈燭忿然告尊宿等罷其所主。令厨內滌器。常日齋畢澄濾食滓以筒盛之。寒山來即負之而去。一日掃地。寺主問。汝名拾得。豐干拾得汝歸。汝畢竟姓箇什麼在何處住。拾得放下掃帚叉手而立。寺主罔測。寒山搥胸云。蒼天蒼天。拾得却問。汝作什麼。曰豈不見道。東家人死西家助哀。二人作舞哭笑而出。有護伽藍神廟。每日僧厨下食為烏所有。拾得以杖扶之曰。汝食不能護。安能護伽藍乎。此夕神附夢于合寺僧曰。拾得打我。詰旦諸僧說夢符同。一寺紛然牒申州縣。郡符至云。賢士隱遁菩薩應身宜用旌之。號拾得為賢士(隱石而逝見寒山章)時道翹纂錄寒山文句。以拾得偈附之。今略錄數篇。見別卷。」</p>
<p>元·念常集： 《佛祖歷代通載》</p>	<p>「時寒山子者。不知其氏族鄉里。隱於台州唐興縣寒岩。故父老以寒山子稱之。為人癯野。好冠樺皮冠著木屐。裘衲縷狀若風狂。笑歌自若。其所居近天台國清寺。寺僧豐干者。亦非常人也。每自薪水力於杵臼。以給眾用。與寒山子為方外友。先是豐干行赤城道中。聞兒啼草萊間。視之見孩童十餘歲。問其出處初無言對。心異之。引歸寺令掃除。以其得之於野。因名拾得。既長頭陀苦行精敏絕倫。甚為豐干寒山所器。與之偕遊。三人者相得歡甚。寺僧皆訝之。然中心疑而莫之省也。拾得日常滌器冀有殘脯。著以筒留餌寒山。二子皆能詩。或時戲村保。寓事感懷輒有詩以見意。或書石壁。或樹葉間。或肆碑中。語皆超邁絕塵。雖古名流未能髣髴也。自述云元非隱逸士。自號山林人。在魯蒙白幘。旦愛裏疎巾。道有巢許操。恥為堯舜臣。獼猴罩帽子。非學辟風塵。又曰。欲得安居處。寒山可長保。微風吹幽松。近聽聲愈好。下有斑白人。喃喃誦黃老。十年歸不得。忘却來時道。又曰。有身與無身。是我復非我。如此審思量。遷延倚岩坐。足間青草生。頂上紅塵墮。以見世間人。靈床施酒果。又曰。玉堂掛珠簾。中有嬋娟子。顏貌勝神仙。容華若桃李。東家春霧合。西舍秋風起。更足三十年。還如甘蔗滓。其句語若此者甚夥。拾得嘗掌供獻。至食時對佛而食。又於憍陳如像前訶斥之曰。小根敗種何為者耶。寺僧深怪之。不使直供。又伽藍神粥飯多為烏鳶所殘。拾得杖擊神而嫚罵曰。汝食猶不能護。焉能護伽藍乎。神遍夢寺僧曰。拾得鞭我。至旦互以語及。一一皆同。志是眾駭之。豐干出雲遊。貞元末閭丘胤出守台州。欲之官我病頭風。名醫莫差。豐干偶至其家。自謂善療此疾。閭丘聞而見之。干命水喫濡之。須臾所苦頓除。因是大喜甚加敬焉。問所從來。曰天台國清。曰彼有賢達者不。曰有之。然不可以世故求也。寒山拾得師利普賢示迹。二子混干國清。公若之官當就見。不宜後也。閭丘南來上事未久。入寺訪豐干遺迹。但見茆宇蕭條虎伏舍側。復入寺謁二大士。寺僧引至後厨。閭丘拜謁二大士。起走曰。饒舌彌陀汝不識。禮我何為。遽返寒岩。次日閭丘令遺贈。寒山見使至罵曰。賊賊。遂隱入岩石。拾得亦潛去。後不知終。」</p>

普賢故事 3

<p>出處</p>	
<p>《圖文書》原文</p>	<p>古往今來，廣修善法的求道者不曾間斷，善財童子為追求真理，參訪普賢菩薩，菩薩為善財講說「普賢十大願」。普賢菩薩慈悲的聲音，回響在虛空中：「禮敬諸佛，是人格的尊重；稱讚如來，是語言的讚美；廣修供養，是無限的奉獻；懺悔業障，是認錯的美德；隨喜功德，是給人的歡喜；請轉法輪，是真理的傳播；請佛住世，是聖賢的禮遇，讓肯為眾生服務的人長住世間；常隨佛學，是智者的追隨，親近善知識，跟隨有道之人學習；恆順眾生，是與人不對立，不執著不計</p>

	<p>較；普皆回向，修行裡最討巧的法門就是回向……。」 白象揚起長長的鼻子，讚嘆善財童子的好問。善財童子心中受到感動，發願要為人服務奉獻，培福修慧。</p>
<p>唐·般若譯： 《大方廣佛華嚴經》 〈入法界品〉</p>	<p>爾時，普賢菩薩摩訶薩稱歎如來勝功德已，告諸菩薩及善財言：「善男子！如來功德，假使十方一切諸佛，經不可說不可說佛剎極微塵數劫，相續演說，不可窮盡。若欲成就此功德門，應修十種廣大行願。何等為十？一者、禮敬諸佛，二者、稱讚如來，三者、廣修供養，四者、懺悔業障，五者、隨喜功德，六者、請轉法輪，七者、請佛住世，八者、常隨佛學，九者、恒順眾生，十者、普皆迴向。」 善財白言：「大聖！云何禮敬，乃至迴向？」……爾時，普賢菩薩摩訶薩於如來前，說此普賢廣大願王清淨偈已，善財童子踊躍無量，一切菩薩皆大歡喜。如來讚言：「善哉！善哉！」爾時，世尊與諸聖者菩薩摩訶薩演說如是不可思議解脫境界勝法門時……一切大眾，聞佛所說，皆大歡喜，信受奉行。</p>

(資料來源：研究者整理)

