

臺南法華寺「大悲出相」彩繪相關問題試探（下）

郭祐孟

私立中國文化大學藝術研究所碩士
國立空中大學講師



伍、法華寺「大悲出相」試探

一、八十八尊像內容與他本的比較

法華寺繪版的「大悲出相」大體上是傳承自明代萬曆本的八十四圖像，而末後四尊則為新造。筆者試列一諸本「大悲出相」異同對照表，以見其詳。除了圖 3、9、10、11、12、13、15、16、17、20、22、26、29、30、31、32、33、34、35、39、40、41、42、43、44、46、47、50、52、53、54、55、56、58、59、60、61、62、63、64、65、68、69、70、71、73、74、75、76、77、78、79、80、81、83、84 共五十六尊，諸本造形差異不大之外，其餘或多或少有不同之處（附表一），這些不同或說明圖像

簡化的結果、或說明諸像融合的結果、或說明地域性的特殊原因。

成於民國五十年左右的龍湖庵大悲出相壁繪與龍湖巖大悲出相塑件的末四尊形式相同，與法華寺繪版同稱「四大天王」(21)。但持物各別不同，與普陀山版全異(圖十)。從附表二的內容，我們可見到法華寺繪版與龍湖庵本的八十五~八十八號圖雖皆稱四天王，然造像形式全部不同，持物各有千秋。與開元寺的清塑四天王相較，則法華寺本八十七號、八十八號二像與持國天王、多聞天王相同。若與同為潘麗水繪作的臺南德化堂天王像(22)比較，則分別與持國天王、多聞天王相聯繫。

至於八十六號天王持三叉戟的造像，筆者未發現與之相同者，暫記。八十五號天王像持寶珠的特徵，在南臺天王像中皆不見，唯與重慶寺及西華堂的哈將

法本觀想法中，將二者相互使用取代。（事實上，尊那悉地法是準提法的再發展，它較準提法的修法更細緻、更繁瑣。二十六臂像的持物內容較準提菩薩多出弓、箭、寶纓絡等，又正式以準提本印取代了說法印，這些也成為後代造像的主要形式。）由於尊那菩薩的相貌有十八臂與二十六臂⁽²⁵⁾者，十八臂的儀軌易與原始準提造像合流；明代山西雙林寺的所謂千手觀音像，筆者以為很可能正是尊那菩薩造像，亦或是受到二十六臂尊那菩薩造像儀軌的影響，因為我們幾乎很少見到千手觀音像具有如此的臂數。

另外，八大菩薩圍繞釋迦佛的曼荼羅始終以《八大菩薩曼荼羅經》為唯一造作根據⁽²⁶⁾，此亦與「佛頂尊勝儀軌壇法」所說相同，「阿彌陀八大菩薩曼荼羅」便是仿效於此而造作的，而這種觀想形式在密教逐步發展的同時也漸漸地融合到部份以菩薩為本尊的別尊、部曼荼羅當中。善無畏、金剛智的準提法譯本尚無「八大菩薩圍繞準提」之說，但是不空三藏的譯本已經出現這樣的名辭，只是八大菩薩的個別名號尚缺乏，遲至宋代才入華的尊那菩薩法經典，就明白記載著從二十六臂尊那菩薩字輪出生九大菩薩⁽²⁷⁾與「從十八臂尊那菩薩字輪出生八大菩薩」⁽²⁸⁾的內容，從此刻起，別於釋迦、彌陀的八大菩薩的「菩薩身并八大菩薩觀想法」才開始漸為流傳，而八位菩薩名號也不相同了！

事實上，二十六臂尊那造像並未廣行，反倒是源於原始準提法的十八臂尊那菩薩儀軌為後代密教上師加以融攝，使此一法系更加簡鍊。可見得我們所慣知的十八臂觀音像是綜合了千手觀

音、準提觀音及尊那菩薩三種密法的結果，並不純是雕造藝師的隨興之作，也並非指導者對密教儀軌的不明白造成。這樣的綜合在明代應該已經完成，並具有地域性的差異，而臺灣所承襲的正是福建、浙江一帶的造形風格。於此可知，以法華寺法堂、龍湖巖後殿為代表的組合模式可以說明為：依千手觀音的大悲心內德，可以開展出胎藏法界來安立佛菩薩諸尊像，「大悲出相」的內容所以能被配奉在此，於法無誤；即使本尊換作能總攝二十五部密法的準提菩薩，「大悲出相」的精神仍可以為其所涵攝，於法無違。這應是中國近代佛教「顯密匯流、諸宗融合」的時代潮流下，所演變發展的結果之一。

三、法華寺「大悲出相」之美術表現

法華寺「大悲出相」的繪作大

體而言；其構圖形式為長橫幅，構圖方式承襲蘇式彩繪。此繪作位於法堂前後樑枋，分做兩大段、四小段、六個部分、共有八組(圖十一)，其尊像佈局圖號如下：

南宋大理國的〈梵像卷〉將同類的尊像分在一組，再經全面系統排列，而形成完整的大理國皇族遍禮佛教諸尊圖。而北宋武宗元的〈朝元仙杖圖〉則又是另一種宗教圖式，描寫東華天帝君和南極天帝君率領眾仙八十七尊，同謁元始天尊的情形，在圖像內容上或多或少擷取了「帝后禮佛圖」的形式。這種朝元圖從元代以下十分盛行，而其中某些因素也注入了明代極為盛行的「三界諸神圖」及「水陸畫」，這一方面是宗教思想與儀式相融合的問題，另一方面，也是信眾崇尚三教合一的信仰問題。

在臺灣所見的長橫幅壁畫並不多，「大悲出相」是筆者所見過的少數內容之一。大岡山龍湖庵

後樑枋	51 ← 37	36 ← 26	1 → 10	11 → 25
前樑枋	88 ← 78	77 ← 71	52 → 59	60 → 70

圖十一 臺南法華寺大悲出相圖 潘麗水繪 一九七六年

後 樑 枋

1 → 10



11 → 25







36 ← 26



51 ← 37





前 樑 枋

52 → 59



60 → 67







取自〈大理國梵像卷〉的構圖形式，而法華寺則承接〈朝元仙杖圖〉的構圖式樣。

由於元明以後的寺觀繪畫與戲曲、說唱藝術相互影響，這給予民間畫師更多的題材，形象及構圖靈感，因此具有新氣象⁽²⁹⁾。但是，除了少數遺作具有高水準的藝術價值外，由於粉本的大量模寫，長時間下來，不免有僵化的情形，臺灣的水陸道釋畫就有這種遺憾；而另一種情況則是過分簡化、草率數筆，雖有稚拙之美，總不能造就較高的宗教藝術水平。

潘麗水先生對於突破傳統的努力在法華寺「大悲出相」中表露無遺；他擷取了〈朝元仙杖圖〉中，眾仙眼神集中在原始天尊的最重要原則，所以此鋪「大悲出相」的圖1~25、52~70四段的尊像視線是往左集中，而圖26~51及71~88四段則往右集中。左右視線交合在普陀岩準提觀音像的身上。在朝「元仙杖圖」中，具有「眾仙朝元，萬法歸一」的宗教意念；而在「大悲出相」中，則具有「上同下合，入不二門」的佛法意義。而同為「大悲出相」繪作的龍湖庵本則仍承襲原作為佛經插畫的方式，取〈梵像卷〉的各別獨立特色，所以全幅雖然精彩，然較無重心。而在圖像排列上，雖然仍要依照原出相的順序，但是潘畫師善於調整各別尊像間的關係，而刻意要營造出四維上下的空間感，使得此八十八尊像彷彿被安置在立體空間當中。不像明清寺觀壁畫常有擁擠壓迫之感。又大量運用雲海及煙霧，增加畫面的延伸性，在處理土石花草時，以簡筆取代細膩，頗能襯托出主題、主角，無喧賓奪主之嫌。在視覺印象上，各尊像間以

前後上下錯落的動線來增強畫面的躍動與活潑，很能收攝觀者的注意力。

在線條方面，潘畫師以「抑揚頓挫、粗細相間」見長。他能擺說明清以來民間彩繪中過於滯澀的墨線，及或承自尉遲乙僧鐵線而無韻味的僵化線描形式，是十分難得的。「大悲出相」完成於潘畫師中年時代，其中筆觸仍有多方消息；最大的特色仍是以臺灣明清繪畫的「閩習」⁽³⁰⁾為主幹，常以短而扭轉使勁的線條做為鈎描外形的基本因素，這也是揚州八怪之一；黃慎筆下的常見情形。不過，黃慎以粗獷而帶有野氣的筆法入書法題辭中，這又不為潘氏繼承，觀潘畫師的題辭，筆觸文雅，有明人書風。

從「大悲出相」的線條表現，我們可以發現潘畫師對融合「閩習」與明清傳統壁畫線描特色的巧妙成就，他能夠使原來近於野俗的線條，滲入文人畫中較為文雅的氣氛，使得此鋪「大悲出相」成為臺灣五、六〇年代壁畫中極為難得的佳作。

比法華寺「大悲出相」繪作略早的白河大仙寺「大悲出相」壁畫，也是潘畫師主持下完成的作品。此幅構圖及風格與法華寺繪版大不相同，如果說，法華寺繪版是以寫意手法表現，則大仙寺繪版較近細膩的工筆畫，加上描金顏料，格外亮麗，較具中國北方壁畫的表現形式。雖然部分的「閩習」線條仍是十分清楚，但多用拉長拖曳的線條，汲取北宋武宗元「朝元仙杖圖」的筆觸，以流利見長。

以上所提的三鋪「大悲出相」作品有一共同的特色，就是略去了萬曆本「大悲出相」中屢屢出現的「曹衣出水」式衣紋，法華寺繪

版第75圖是唯一較具有「曹衣出水」外貌的例子。事實上，臺灣壁畫所繼承的仍是以吳道子畫派為主的畫風，源於笈多藝術的曹家樣雖為中國佛畫之祖，卻在漫漫地歷史長河中讓位於吳道子畫派，這與佛教的中國化過程幾乎是同步的。吳道子筆下以梵貌來圖繪忿怒相，到了潘麗水的「大悲出相」已是全然的漢人面孔，中國人的喜怒哀樂全在這鋪壁畫中傳達出來。

若說大仙寺的「大悲出相」是明代寺觀壁畫細膩派風格的傳承者，則法華寺的「大悲出相」正是吳道子畫派的「吳帶當風」，以淡雅襯托線條美的具體表現者。他的學生雖也承襲這種特色，但成就不及他，在岡山一帶的後起壁畫中，可見到這條傳承路線的實例。

在設色方面，法華寺「大悲出相」以石綠、花青、褚石為主要顏色，間以藤黃、洋紅做細部搭配，這是潘畫師對國畫顏料的堅持，也是幼承父訓、做傳統文化藝事的護持者。他善用淡染手法，使得畫面清爽，「虛」的觀念在他心目中是十分重要的部分，無論用色多麼重的地方，他仍留下些許空白，以疏通壁面本身的不透明感。這也是此鋪壁畫極為成功的地方。相形之下，大仙寺繪版由於設色較濃麗刺眼，空間營造過於擁塞而龍湖庵繪作則過於疏落，較不見經營空間之心。唯法華寺繪版較能掌握疏密有致，恰如其分的藝術效果。

總體來說，法華寺「大悲出相」在構圖、線條及用色方面皆有十分用心的技術；構圖承〈朝元仙杖圖〉的方式而加以特殊經營，使各個尊像間在相互禮讓的美德中共存於面積不大的空間

裡；線條則以黃慎所代表的「閩習」為根基，對民間吳道子畫派進行融合，再酌量滲入文人畫的特有文雅氣質，自成臺灣壁畫創作中的傑出者；設色方面，他放棄了明清傳統寺廟彩繪的濃麗鋪色法，而成功地將蘇式彩繪中較為清悠、閒適的淡彩氣氛移植到佛教壁畫中。

四、法華寺「大悲出相」在佛教藝術史上的地位

臺灣閩南系統的佛寺之中所繪塑的宗教題材，大多承襲前代，亦多為大眾熟悉的內容：「佛典故事」與「民間小說的佛教故事」最為普遍，經變圖多屬於「淨土變」、「法華經變」及「地藏經變」(31)，除了為數不甚多的藝品之外，單尊造像幾乎已經是了無新意，保守性十分強烈。

在這種時代背景之下，能出現「大悲出相」的壁畫作品，無疑地可以作為中國自明、清以來，佛教藝術的新創作；它從原來流傳在民間的版畫形式正式進入佛寺殿堂裡，這說明著從清代以來，臺灣佛教界本身對這組群像的逐漸認同，已不再視為「非法」之作；反而依其豐富的圖像內容，方便地展現觀音信仰威愛兼抱、博大精深的宗教胸懷。在內涵上，又能與胎藏界曼荼羅的精神相通。

仔細觀察前文所提到的南臺灣近代「大悲出相」六個重要遺例，可以發現：法華寺「大悲出相」壁畫的筆法靈活、線條最為活潑、設色至為淡雅、各個主題要素的虛、實轉化較為成功，空間營造也頗能兼顧「想像性」、「躍動性」及「交流性」的空間美

感(32)，巧妙地融合明、清以來的文人畫與民間彩繪，十分難能可貴。與同樣歸屬於佛教藝術範疇的敦煌地區北魏、北周時期長條狀故事畫比較，亦可見其繪畫形式的巨大改變：域外風格全然不見、貴族氣度亦煙消雲散。佛教藝術真正地庶民化，表裡一致地描繪中國人的佛教形態。而這鋪具有歷史意義的佛教美術作品正是出現於清末民初、臺南的潘氏家族手中。這個題材在臺灣極為流行，而在中國大陸東南沿岸卻不多見？（筆者僅見到鼓山湧泉寺法堂承塵有一鋪清乾隆時代的遺作）

學界多主張：明、清時代是佛教的衰微期、或說是中國庶民佛教的全盛時期，而此刻卻正是中國佛教藝術走向精緻化（突顯裝飾趣味）、大量平民化的頂盛時代。法華寺「大悲出相」壁畫以其題材內容之奇特，實足以作為臺灣佛教藝術史（或中國近代佛教藝術史）中的重點之一。筆者拙見：如果說明、清佛教藝術的價值是能巧妙地融合藏密、漢密、西洋畫法及中原佛教藝術傳統各種因素，而呈現出以漢文化為主導的佛教造像；則法華寺「大悲出相」壁畫正是對於「明清漢藏融合式樣」的進一步「再漢化」，完全突出漢文化的氣質而褪去藏傳藝術中所特有的高山族群氣味。

陸、結語

前文已簡略地討論了南臺灣三百年來大悲觀音信仰的情形，並將重心放在「大悲出相」壁畫的相關文化問題上，也兼論了「大

悲出相」和「準提觀音」間的融合可能，這種在臺灣特有的供奉方式值得我們去注意。雖然「千手觀音」和「準提觀音」常被混用，民間吉祥畫中就常出現以千手觀音為型，握準提觀音持物，或是以準提觀音為型，握千手觀音持物的現象。但這樣的混用，最初時期卻是可以被允許的，這種混合形式並非臺灣的獨特現象，而是唐代以來漸被使用的不成文模式。它們之所以能融合，並非棄教義儀軌於不顧，反而常在一段時間後得到大眾的認同，並被釋為觀音信仰的中心。


「大悲出相」的產生極可能是「大悲四十手印真言」的廣泛流傳，及《大悲心陀羅尼出生無量義補陀落形色儀軌》的弘誓深願披靡，才得以使「誦——咒、現——形」的文字教義逐漸轉生出新興圖像罷！過去的印度、中亞人民依著希臘神的形象，轉變再造佛的相貌；因著佛本生故事的生動感人而創作出各式各樣的圖式；緣於未成佛的貴族太子而編織了「纏絡嚴身、高貴華麗」的菩薩像容。這些原也不被保守佛教徒所允許，但時至今日，那裡還有不接受佛菩薩像及佛經變相的教徒呢？畢竟，任何一種新興圖像都要經過一番人世間的抉擇，幸運者便可以流傳下來！而能不斷地出現新的聖者圖像，正是源於善信對神聖、深奧的出世間法存有太多的欣想，再加上宗教行者的感應傳說，便豐富了佛教圖像學的內容，這也正是歷代宗教師常以「世間悉檀」設教的具體現象。

「大悲出相」原是佛經中的單幅插畫，在鼓山湧泉寺法堂仍以逐尊繪圖的方式，結構鬆散不統一。而兩百年後，它在臺灣卻開

展出另一種美的果實，構圖突破了過去逐一分割的單幅形式，取代以精心設計的整體佈局，各個圖像的意義依舊，面貌則十分不同，這是臺灣彩繪藝師的苦心經營；在以觀音信仰為中心的佛法弘傳地區裡，從事著突顯其大悲應化精神的宗教美術品。

就時間縱向而言，是「大悲出相」從民間零散的各尊造像（例如四川大足石窟中就有類似造像，但數量不多），逐漸形成五十尊像的母型（例如商務本五十圖式），再經增飾衍生，造就八十四尊像的流行本（例如萬曆本八十四圖式），更甚者，因著各地對大悲觀音信仰理念的分歧，再將一般人持誦的末尾四句也化為圖像，而成就了八十八尊像的全圖本（例如普陀山八十八圖式及兩種臺灣八十八圖式）；這個過程是歷經南宋、元、明、清才漸漸完成的。就平面空間而言，版畫刻印本的流通範圍，西起四川成都、北到北京、東到上海、普陀山、南到閩、廣兩地，都有「大悲出相」本的刻版中心。從明朝到清朝，主要是以漢人聚集的大江南北為流通地域，而「大悲出相」正式進入佛寺壁面，最晚也在清初乾隆年間福建鼓山湧泉寺整修法堂時；尤其在南臺灣民國初年大量造作這組圖像，一時蔚為大觀，出現了較高水平的作品，並長年影響著臺灣各地的觀音佛寺也相繼塑作禮讚。

前年也見到花蓮和南寺法師們窮究內典，搜集「佛頂楞嚴神咒」的相關背景資料，作為「楞嚴咒出相」⁽³³⁾，其仿自「大悲出相」的模式十分明顯。筆者從對「大悲出相」的歷史、宗教行持、圖像及民俗等方面做探討，有助於理解這類宗教圖像傳世的媒介及

途徑。它們的出現多是方便於接引廣大信仰群眾來理解佛法，都屬於傳統佛教圖像的新養分，能否正式為日後的佛教界人士認可？唯有靠時間來解答。雖有部分佛教人士力主「咒語不可出相」之說，但筆者淺見以為：咒含無量義，假以圖像來宣揚不可思議的陀羅尼功德應是可行的「世界悉檀」，再以其名相註文字相輔證，也適時地傳達出部分佛理，使大眾易於信受，這實在是宗教思想對世間文化的適應與融合，其宗教功能不宜一筆抹殺！

註：

- (21) 龍湖庵本 85~88 號圖依其旁的名相註得知為四大天王，法華寺繪版的末四尊則無定名筆者曾請教於潘岳雄先生，他指出此四尊就是四大天王。
- (22) 德化堂的四天王門神像現已重繪，潘麗水先生的舊作刊載於何培夫老師編輯的《臺南市寺廟彩繪門神》一書。
- (23) 此參照唐曉曉蘭臺寺廟繪畫藝術，頁 61。哈將左手持物為「定風珠」的說法。
- (24) 金剛智譯，《準提求願觀想法》，《大正大藏經》第 20 冊，頁 177 下。若求無分別者。當觀無分別無記念。若求無相無色。當觀文字無文字念。若求不二法門者。應觀二臂。若求四無量當觀四臂。若求六通當觀六臂。若求八聖道當觀八臂。若求十波羅蜜圓滿十地者。應觀十臂。若求如來普遍廣地者。應觀十二臂。若求十八不共法者。應觀十八臂。即如畫像法觀也。若求三十二相。當觀三十二臂。若求八萬四千法門者。應觀八十四臂。如上觀念當入一切如來三摩地門其深方廣不思議地。是正念處。是正真如是正解脫。……」
- (25) 法賢，《佛說瑜珈大教王經》，《大正大藏經》第 18 冊，頁 565 上。
- (26) 大村西崖，《密教發達志》卷四，頁 670、671。
- (27) 同註 (25)。
- (28) 法賢譯，佛說持明藏瑜珈大教尊那菩薩大明成就儀《大正大藏經》第 20 冊，頁 678 上。
- (29) 金維諾，《中國古代寺觀壁畫》，《中國美術全集·寺觀壁畫》，頁 31。
- (30) 「閩習」為王耀庭先生提出，意指筆墨飛舞，肆無忌憚，狂塗橫抹，頃刻之間完成大體形像，意趣頗高無遺，氣氛卻很濃濁，十足霸氣，一點也不含蓄的書畫作品。在秦嶺雲編著的《揚州八怪叢話》中對黃慎作畫的評語為：「未脫閩習，非難構也。」而潘麗水先生在閩習的環境下作畫，卻能直接師法古人，掙脫閩畫的俗霸之氣，並展現文人畫的文雅氣質，可謂十分難得。
- (31) 淨土變相多為西方淨土變相，次東方淨土變相，而彌勒淨土變相幾乎絕跡。法華經變以「普門品變相」最多，次為龍女成佛圖，其餘諸品偶亦可見。地藏經變多與俗文學題材「目連救母」相結合，主要藉此闡揚中國人的孝道美德。
- (32) 此三種空間美感的分類是依曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，頁 196~205。
- (33) 筆者於 84 年 7 月 15 日下午在臺北中央日報大樓「觀世音——佛教藝術多媒體發表會」上見到普音文化公司所製作的「經典梵唄」佛號音樂帶，其附書中印有精美的「楞嚴咒出相」，據展示會說明人員的說法，這是初次公開的圖像，由花蓮和南寺法師所共研繪，便於行者禮拜靜修用。

附表一 法華寺本與其他諸本「大悲出相」圖像異同對照表：

圖 像 序	諸種大悲出相代表版本圖像特徵			備 註
	普陀山版本	明代萬曆本	法華寺繪版	
1	數珠呈"0"字形	數珠呈"0"字形 菩薩採立姿	數珠呈"8"字形	諸本數珠皆呈"0"字形，此"8"字形式樣遠承自四川宋代造形。
2	菩薩採立姿	背景有大兵軍旗	菩薩採坐姿	與龍湖庵本同，與別本皆異。
4	背景有大兵軍旗	有善財為侍		僅法華寺本無，別本皆有。
5				除萬曆本及龍湖庵本有善財為侍，餘皆無。
6		有蛇在鬼王側有		唯商務本的馬在前方，餘本馬皆在菩薩側。
7	有蛇在鬼王側	二鬼卒跪在身後 五重寶塔	有蛇在鬼王側	僅萬曆本有二鬼卒跪在鬼王身後。商務本則唯有鬼王一尊。
8	七重寶塔	菩薩相	七重寶塔	唯法華寺本為五重寶塔，餘皆七重。
14	菩薩相	立姿	佛相	唯法華寺本為佛相。
18	立姿	大悲本尊印	坐姿	唯法華寺本為坐姿。
19	大悲本尊印	三目	合掌手	法華寺與龍湖庵本合掌，餘皆大悲本尊印。
21	雙目		雙目	唯萬曆本三目。
23				唯龍湖庵本為白衣觀音相。
24		有鸞鳥銜數珠		諸本皆同，唯龍湖庵本依圖號4而繪。
25		天兵軍旗為背		唯萬曆本有鸞鳥，餘皆無。
27	天兵軍旗為背景	兩拳相抱	無天兵軍旗	唯法華寺本背景不領天兵。
28	兩拳相抱		合掌	諸本皆兩拳相抱，唯法華寺本合掌。
36				諸本皆同，唯龍湖庵本36、37序號相反。
37				
38				無大異，唯龍湖庵本少畫一支箭。
45	無尊像	大車菩薩相		唯普陀山本、商務本有落葉無人物。
48	現彌勒布袋相	龍樹菩薩把金刀	大車菩薩相	唯普陀山本特異。
49	現地藏菩薩相	持跋折羅	龍樹菩薩把金	唯普陀山本特異。
51	持鈴、杵	菩薩把刀相	刀	唯萬曆本與龍湖庵本持跋折羅。
57	極樂世界圖		持鈴、杵	唯普陀山本特異。
66		菩薩手執拂、腰	菩薩把刀相	唯龍湖庵本手無持物(甘露瓶)。
67	尊者讀經相	掛經 菩薩持鉢相	菩薩手執拂、 腰掛經	唯普陀山本特異。
72	尊者持鉢相	三首八臂	菩薩持鉢相	唯普陀山本特異。
82	三首八臂	無	單首八臂	唯普陀山本特異。
85	四臂像 持二法仗	無	手持寶珠	以下四尊普陀山本自成一系，法華又自成一系，大仙寺壁繪版和竹溪寺塑件皆依普陀山本為藍。龍湖庵的85為持鉢天王像、86為持經天王像、87為持幡天王、88為持葫蘆天王像，四尊的背光皆是以火焰取代。
86	腰繫葫蘆 左右手各持長戟 腰繫葫蘆松枝	無	持三叉戟(法 華寺版86、87 相反)	
87	三臂武將身面 有三目持二劍	無	右手持環 左手持劍	
88	三首十臂相、面 有三目、各手掌 有一眼、持鈴鐸 鏡鼓		持幡天王像	

附表二 法華寺「大悲出相」八十五~八十八號圖像之相關參考資料

法華寺繪版		龍湖庵本		開元寺清塑天王像	重慶寺	德化堂天王像	西華堂
85	右手持寶珠 天王相	85	天王相 持鉢	廣目天王（西） 持琵琶	哈將 右手持劍 左手持珠	西天王 持琵琶	哈將 右手持金剛杵 左手持珠
86	持三叉戟 天王相	86	天王相 持經卷	持國天王（東） 右手持劍 左手馴犼		南天王 右手持劍 左手馴犼	
87	右手持環 左手持劍 天王相	87	天王相 持長幡	增長天王（南） 右手持劍 左手馴犼	晞將 左手持環 右手持金剛	東天王 左手持劍 右手持劍	晞將 右手持金剛杵 左手持環
88	持寶幢 天王相	88	天王相 持葫蘆	多聞天王（北） 持寶傘（寶幢？）		北天王 持寶幢	
附記	法華寺繪版、德化堂天王像均為潘麗水的作品西華堂為潘岳雄的作品						