

# 七、八世紀觀音造像的繁衍

王靜芬

美國維吉尼亞大學美術史系

本文探討觀音（大悲菩薩，Avalokiteśvara）信仰在七至八世紀之間的衍變與發展，及其在視覺表現中多種樣貌之呈現。<sup>1</sup> 觀音常常理解為「俯看世間的菩薩」，祂是隨著大乘佛教於印度自西元一世紀初的發展而滋生的眾多菩薩之一。由於觀音是「慈悲」（*karunā*）這個概念的人格化，所以對信徒有著強大的吸引力。自五世紀下半葉起，與日俱增的觀音造像可以作為觀音信仰在中國持續地成長的佐證，造像出現於各種背景下和以多樣媒材呈現，例如金銅、石、壁畫等，小型以至等身的造像皆有。

典型的中國觀音圖象特徵建立於六世紀末。這類傳統式的觀音造像持續到七、八世紀。此外，伴隨著密教在中土的傳入和流行，多樣式的密教觀音信仰得到演進。首先，本文以為七世紀末至八世紀多樣式的密教觀音——或稱變化觀音——的激增指證當時中國佛教及其藝術的重大改變；其次，這個變化也對鄰邦文化有著深刻的影響，特別是日本奈良時代（710-794）的佛教藝術。本文另檢視兩個個案，分別為敦煌莫高窟第一四八窟和日本東大寺。

## 一、觀音的傳統形式

有關中國早期觀音像的研究已有許多成果，<sup>2</sup> 以下只勾勒五世紀末至八世紀觀音造像重要類型的發展。

1. 雖然會議的主題是「藝術史中的漢晉與唐宋轉折」，但是由七至八世紀中國觀音造像所發生的變化足以構成完整的調查，至於唐宋之際的轉折則需另闢研究。
2. 有關早期觀音像的通論參見李玉珉，〈中國觀音的信仰與圖像〉，收入國立故宮博物院編，《觀音特展》（臺北：國立故宮博物院，2000），頁10-39；與〈南北朝觀世音造像考〉，收入邢義田編，《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002），頁235-331；Dorothy C. Wong, "Guanyin Images in Medieval China, Fifth to Eighth Centuries," in *Bodhisattva Avalokiteśvara (Guanyin) and Modern Society*, Conference Proceedings, English volume, ed. William

中國最早的觀音造像出現在五世紀末，主要是手握蓮莖為持物的蓮花手觀音（*padmapāni*）小型鍍金銅像。至六世紀後半，觀音無疑地已成為禮拜的主要對象，尊像以不同材質造成，或大或小，甚至等身或更大。圖象也漸趨一致，如手持水瓶、蓮莖，或偶持柳枝（象徵菩薩治病的角色），同時冠上常有小型佛像，祂是阿彌陀佛（*Amitabha Buddha*）的化現形象。根據經文的描述，觀音是阿彌陀佛的後繼者，彌陀與觀音之間為父子關係。以下介紹幾件七至八世紀的例子。

第一例是紀年六五一年的鍍金銅觀音像（圖 1-1、1-2，美國，個人藏），祂纖細且微微擺動的身形，沿襲六世紀末至七世紀初的造型。菩薩右手施說法印的變化形，左手持瓶，頭光飾以火焰紋，造像背面的銘文如下：

永徽二年有疫不 / 雨七十餘日，苗頽 / 酷  
苦，上築壇□□ / 七日<sup>囧</sup>，疫<sup>囧</sup>雨大， /  
囧下□□□，上使 / 僧□<sup>囧</sup>造□<sup>囧</sup>佛 / 像七  
軀，天下平安 / □□無<sup>囧</sup>

銘文說明造像是七件銅鑄觀音像之一，是為了感謝菩薩免除全國乾旱之苦，奉皇帝之命所造的。

另一例出自八世紀前半的敦煌莫高窟第三二〇窟，該窟西壁南側繪有觀音立像（圖 2），菩薩以四分之三面側立，並具有標準的圖象元素：冠戴彌陀化佛，右手持楊柳，左手握水瓶。由於觀音是主壁（西壁）佛龕外南側壁的菩薩立像，因此該龕的主尊像應該是阿彌陀佛。類似的例子也見於四川巴中摩崖的佛



圖 1-1 唐，〈鍍金銅觀音立像〉  
（永徽二年〔651〕，美國：個人藏）



圖 1-2 唐，〈鍍金銅觀音立像〉  
背面（永徽二年〔651〕）

Magee (Taipei: Chung-Hwa Institute of Buddhist Studies, 2007), pp. 254-302; 有關觀音信仰的文獻資料，見 Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara* (New York: Columbia University Press, 2000), pp. 31-92.

龕（圖3）、現存於賓州大學的石像（紀年706年）、<sup>3</sup> 金銅佛和模製觀音泥像（圖4，西安，陝西碑林博物館藏）等。在這些例子中，下垂之手皆握有水瓶，而上舉之手雖常佚失，但其持物不是持蓮莖，就是柳枝。

個別例子已經表明觀音是西方淨土的教主阿彌陀佛／無量壽佛（Amitayus）的脇侍。最早的彌陀三尊像之一是甘肅永靖炳靈寺第一六九窟的泥塑像，該窟的年代訂為四二〇年代。<sup>4</sup> 當西方淨土信仰逐漸取得優勢時，彌陀三尊造像也隨之增



圖2 唐，敦煌莫高窟第三二〇窟西壁南側〈觀音立像〉



圖3 唐，四川巴中南窟第八七號〈觀音菩薩龕〉

3. 圖見奈良國立博物館編，《大遣唐使展——平城遷都一三〇〇年記念》（奈良：奈良國立博物館，2010），圖版16。
4. 圖見甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編，《中國石窟·永靖炳靈寺》（北京：文物出版社，1989），圖版21、24。



圖4 唐，〈模製觀音泥像〉（西安：陝西碑林博物館藏）

加，在敦煌壁畫中可以找到諸多範例。開鑿於七世紀初的第五七窟便具有一鋪精緻壁畫（圖5-1、5-2），壁畫的主尊是彌陀佛，在精巧的雙樹華蓋下，彌陀的眷屬包括有弟子、二位大菩薩和其他諸菩薩，前景則見體形較小的力士像。二大菩薩中左方是觀音，可以清楚辨認化佛於冠中。彌陀頭光上的小型坐佛、大菩薩身上的瓔珞和觀音寶冠上的化佛皆貼泥塑而成，並敷以泥金，表達尊像放光，以光明來象徵佛教聖靈的意涵。

類似的構圖可見於日本奈良法隆寺壁畫（圖6-1、6-2），<sup>5</sup> 觀音立於彌陀的左脇，其身形是以融合了印度S曲線和東亞線性畫法的國際風格描繪。該壁畫約完成於七一一年，可能使



圖5-1 唐，敦煌莫高窟第五七窟南壁〈阿彌陀佛說法圖〉（觀音立於阿彌陀佛之右）



圖5-2 唐，〈觀音菩薩〉，〈阿彌陀佛說法圖〉局部

5. 法隆寺於六〇七年為聖德太子（約573-622）所創建，該寺因六七〇年的一場大火後重建，主體建築和金堂壁畫的完成約於七一一年。



圖 6-1 奈良，〈阿彌陀西方淨土變〉（奈良：法隆寺金堂西壁中央）



圖 6-2 奈良，〈觀音菩薩〉，〈阿彌陀西方淨土變〉局部

用由中土直接傳到日本的粉本，保留有長安、洛陽寺院壁畫消失的風格和構圖。<sup>6</sup> 全景式的西方淨土變相發展於七至八世紀，阿彌陀或無量壽佛以觀音及大勢至為脇侍的三尊像位於畫面中央顯著的位置，例子見於敦煌莫高窟第三二〇和一七二窟等。<sup>7</sup>

觀音所扮演救贖世人、使其免除各種不同災難的角色闡述於《法華經·普門品》，相關的敘事畫以此經為文本。描繪《法華經》全部內容的壁畫首見於敦煌隋代壁畫，例如第四二〇窟。<sup>8</sup> 觀音拯救世人災禍之細節安排在長卷式的敘事壁畫中，各種災難如火災、溺斃、迷航、謀殺、為惡鬼野獸毒蛇蝮蠍等侵擾、刑罰、搶劫、墮崖、自然災害、兵禍等。這種具象式的敘事畫發展於中土本地，並無印度前例可循。

觀音救難的角色在印度以救難觀音或八難觀音（*Litany of Avalokiteśvara*）的母題為人所知，以此為題的浮雕可見於印度西部六至八世紀的石窟寺院中。開鑿約

6. 請見拙文，“Reassessing the Mural Paintings of Hōryūji,” in *Hōryūji Reconsidered*, ed. Dorothy C. Wong (New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008), pp. 141-153.

7. 圖見敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟·4》（北京：文物出版社，1981-1987），圖版4、9、10。

8. 圖見敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟·2》，圖版77；羅華慶，〈敦煌藝術中的《觀音普門品變》和《觀音經變》〉，《敦煌研究》3（1987）：49-58；Dorothy C. Wong, “Guanyin Images in Medieval China,” pp. 274-275.

於七世紀的奧朗嘎巴（Aurangabad）石窟第七窟是其中著名的例子，菩薩立像在構圖的正中央（圖7），其側有八難圖：左欄由上至下為火災、奴役、病或賊災、船難；右欄為獅或野獸之侵擾、蛇難、惡象、老嫗之難產或死亡。信徒遇難時念誦觀音名號，菩薩就出現在災難現場，這種構圖把敘事性的元素安排在主尊像的兩側。

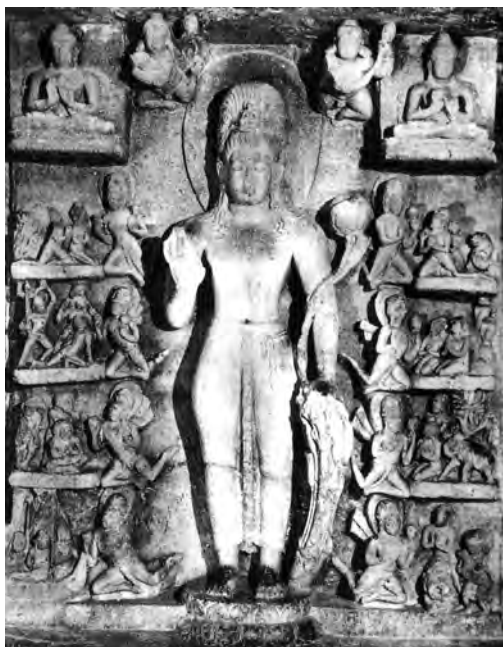


圖7 印度笈多後，奧朗嘎巴石窟第七窟（Aurangabad Cave 7）〈八難觀音〉（Bodhisattva Avalokiteśvara as Savior of Perils）

印度的構圖可視為敦煌莫高窟第四五窟〈觀音經變〉圖（圖8）的原型，該窟開鑿於八世紀，構圖焦點表現觀音菩薩發揮法力，巨形的主尊菩薩像置於正中央，兩側有獨立的場景，描繪各種不同的救難景象和《普門品》中所描述觀音的三十三身化現。由於獨立成卷的《普門品》是眾所周知的《觀音經》，因此壁畫的題目亦稱為〈觀音經變〉。<sup>9</sup> 敦煌壁畫與印度原型構圖相似之處顯示後者啟發了中土的構圖，但



圖8 唐，敦煌莫高窟第四五窟南壁〈觀音經變〉

9. 這類構圖於敦煌唐代壁畫有些微的變化，參見羅華慶，〈敦煌藝術中的《觀音普門品變》和《觀音經變》〉，頁53-56。

是敦煌的例子同時引進了當地的山水場景、精巧的華蓋、頭冠、人物造像風格、和新增敘事內容。

另一個新的題材是救苦觀音，祂拯救諸有情，減輕其苦痛。龍門和敦煌石窟都留存有「救苦觀音」銘文的造像，包括敦煌莫高窟八世紀第六六窟中的菩薩立像（彩圖5）。<sup>10</sup> 現存的救苦觀音像通常以單身菩薩像出現，而無任何敘事元素。

總括來說，八世紀中國的觀音像或以獨立的尊像呈現，或為三尊像的一部分，或是更大群像的一員。菩薩或坐或立，所使用的造像材質也多樣化，從鑲金銅到泥塑、石彫、木雕、壁畫和刺繡等。圖象和持物包括冠上的阿彌陀化佛、蓮花、水瓶和柳枝等。

## 二、變化觀音

自七世紀中葉起，密教觀音，或稱變化觀音，愈來愈流行，足以證實密教的傳播。對此現象有功者，如武則天（624-705，684-705在位）之大力資助譯經計畫，催使大量密教經典得以翻譯，同時也製作多種形式的變化觀音像，祂們被視為護國的尊像而倍受禮拜。由於觀音在菩薩中極高的位階，能顯神力，並隨應所需而變化其身，謂之為「方便」（*upaya*）法門。在《法華經》中，觀音能化現三十三身。密教觀音通常有多首多臂，也視為菩薩的化現，稱變化身。由於印度教的神祇以多首多臂來呈現宇宙的象徵，如具有三個頭的濕婆神，因此密教觀音驗證了印度教對佛教的影響。<sup>11</sup> 變化觀音的信仰經由陀羅尼（*dhāraṇī*）經傳播，這類經典包含

- 
10. 龍門救苦觀音浮雕的年代為七九一年，見溫玉成，〈龍門唐窟排年〉，收入龍門文物保管所、北京大學考古系編，《龍門石窟·2》（北京：文物出版社，1992），頁214-215，圖176。除了敦煌莫高窟第六六窟之外，第二二〇窟和第九七窟都繪有救苦觀音像（感謝敦煌研究院的張元林研究員告知）。不少敦煌帛畫也繪有此題材，見 Jacques Giès et al., *Les Arts de l'Asie central: La collection Paul Pelliot du Musée National des Arts Asiatiques* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995), vol. 1, pls. 57, 58, 60, 61, 74; Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum* (Tokyo: Kodansha International and the British Museum, 1982), vol. 1, pl. 26. 大部分的作品年代屬九和十世紀。
11. 有關密教在東亞傳播的全面性討論，見 Charles D. Orzech, Henrik H. Sørensen and Richard Payne, eds., *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia* (Leiden: E. J. Brill, 2010). 另見松本榮一，《敦煌畫の研究·圖像篇》（東京：東方文化學院東京研究所，1937），頁646-727，圖版166-186；Research Society of the Ueno Memorial Foundation for Study of Buddhist Art, *The Origin and Development of Esoteric Kannon (Avalokiteśvara)*, Report VI (Kyoto: Kenkyukai, 1979); 濱田隆，〈密教觀音像の成立と展開〉，收入佐和隆研、濱田隆編，《如來、觀音》（東京：朝日新聞社，1984），頁192-200。有關敦煌變化觀音壁畫的概說，見彭金章主編，《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》（香港：商務印書館，2003）。

一連串的咒語 (*dhāraṇī*)，或種子字，信徒唸誦咒語，以求神力。同時經文詳述禮拜儀軌的規範，包括法壇的準備、尊像之造作和詳細的圖象特徵。

六觀音之組合為人所知，對應觀音為六道眾生——地獄、惡鬼、畜生、阿修羅、人、天——解脫苦楚。有關觀音拯救六道眾生的文本初出現於天台智顛 (538-597) 所撰的《摩訶止觀》，而日本崇信六觀音之發端則始於十世紀，<sup>12</sup> 還保存不少中世紀的作品，包括京都大報恩寺十三世紀的造像群。<sup>13</sup> 羅列變化觀音的名稱如下 (為簡明扼要之故，只列舉《大正藏》相關的漢譯經典)：

· 聖觀音 (Āryāvalokiteśvara)

在變化觀音的脈絡中，通常以傳統觀音形式表現；把中國與日本的佛教藝術傳統相比，這種形式在後者較為重要。

· 十一面觀音 (Ekādaśamukhā)

文獻出處：《大正藏》第1070號、第1071號、第1069號和第901號之卷四  
多首的組合：分垂直、錐狀，冠式；十一面包括三菩薩面、三瞋面、三出牙面、一尊大笑面和最上方的佛面；常見多臂。

· 不空羼索觀音 (Amoghapāśa)

文獻出處：《大正藏》第1092-1098號  
圖象與持物：三眼、八臂 (也有四臂和六臂)、鹿皮、蓮花、羼索、三叉戟、水瓶 (軍持)、念珠、施無畏印 (*abhaya mudrā*) 等。

· 千手千眼觀音 (Sahasrabhujarya)

文獻出處：《大正藏》第1056-1068號  
圖象：一或多頭、各式持物和手印，常見以四十二臂代表千手。

· 如意輪觀音 (Cintāmanīcakra)

文獻出處：《大正藏》第1080-1088號  
圖象：常以多臂和遊戲坐姿出現，一手支頤，而另一手撐於臺座上，其餘之手則持寶珠、蓮花、法輪和念珠。

· 馬頭觀音 (Hayagrīva)

文獻出處：《大正藏》第1072-1074號

12. 智顛，《摩訶止觀》，收入《大正藏》，第46冊，頁15上-中；相關論述參見Paul L. Swanson, trans., *The Great Cessation and Contemplation (Mo-ho chih-kuan)*, compact disc (Tokyo: Kosei Publishing Co., provisional edition, 2004), p. 195; Sherry Fowler, "Travels of the Daihōonji Six Kannon Sculptures," *Ars Orientalis* 36 (2006): 178-214.

13. 見Sherry Fowler, "Travels of the Daihōonji Six Kannon Sculptures," 六觀音也有不同群組的組合。



圖象：多臂多頭，頭頂上有馬頭，持密教諸神的一般持物如鉞和劍。

· 准提觀音，或七俱胝佛母（Cundī 或 Saptakoti Buddhābhagavatī Goddess of the Seventy-Million）

有關此尊佛母的經文早在八世紀傳入中國，然祂與觀音相聯則到宋代以後才出現；在日本的傳統中，准提是六觀音之一，但在天台宗的傳統中，祂則由不空羼索取代。

總而言之，中國少見六尊變化觀音的組合，而在眾多形式的變化觀音中，十一面觀音於七至八世紀之間，首先取得重要地位，從西域至敦煌和唐代東、西兩都都能見其例；<sup>14</sup> 不空羼索觀音雖然現今無作品遺存，但祂流行於武則天時期（其後傳到日本，流行於奈良時代，下詳）；千手千眼觀音的出現始於八世紀。以上三種變化觀音在武則天時期都獲得提倡。<sup>15</sup> 時至八世紀中葉，如意輪觀音信仰也變得重要，而馬頭觀音首先是以憤怒尊之形象出現，並作為觀音的脇侍，後來也成為變化式的觀音造像。<sup>16</sup> 准提要到晚期才與觀音相關聯，且非本文所關心之重點。<sup>17</sup>

### 三、十一面觀音

有關十一面觀音已有不少的研究，在進行個案研究之前，先作研究成果之簡述。<sup>18</sup>

- 
14. 多臂菩薩首次出現於七世紀初，清楚地顯示密教圖象發展的過程中所融入印度教的影響。敦煌莫高窟第三四一窟東壁入口上方繪有一鋪佛像，其脇侍為二尊沒有題名的八臂菩薩，見彭金章主編，《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》，圖版14；顏娟英也記述一件紀年六三八年的山西碑像，其銘文提及數件十二臂觀音之造像，見氏著，〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉，《佛學研究中心學報》11（2006），圖4。
  15. 相關的討論見 Dorothy C. Wong, “Early Transmission of Esoteric Images from China to Japan in the Seventh and Eighth Centuries,” *Huaxue* 9 (2008): 1697-1719.
  16. 在藏傳佛教中，憤怒尊的馬頭菩薩是觀音的眷屬，相關的討論見 Robert N. Linrothe, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art* (London: Serindia Publications, 1999), pp. 85-130.
  17. Robert M. Gimello, “Icon and Incantation: The Goddess Zhunti and the Role of Images in the Occult Buddhism of China,” in *Images in Asian Religions*, ed. Phyllis Granoff and Koichi Shinohara (Vancouver: University of British Columbia Press, 2004), pp. 225-256.
  18. Donald Alan Wood, “Eleven Faces of the Bodhisattva” (Ph.D. diss., University of Kansas, 1985); Tove E. Neville, *Eleven-headed Avalokiteśvara: Chenresigs, Kuan-yin or Kannon Bodhisattva: Its Origin and Iconography* (New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1998); 副島弘道，《日本の美術·311 十一面觀音像·千手觀音像》（東京：至文堂，1992）；另見顏娟英，〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉；Dorothy C. Wong, “Early Transmission of Esoteric Images,” pp. 1713-1721; and “Reassessing

與十一面觀音有關的《陀羅尼經》已於六世紀翻成漢文經典，於七世紀又再二度譯出，其中一次是由玄奘（約602-664）所譯。許多研究都引用相同的例子，包括西印度卡那里（Kanheri）石窟遺存著最早的十一面觀音像，這件六世紀造像的十一面以垂直的1-3-3-3-1方式堆疊而成（圖9），這個例子足證該菩薩的信仰源自印度，並於六世紀傳入中土。十一面觀音雖然在印度並未持續廣泛流傳，但自七世紀下半葉起，卻在中土變得重要，原因之一可能是因為玄奘崇高的地位，他不單只是崇信觀音，而且譯出了十一面觀音和不空羼索觀音的《陀羅尼經》。

吐峪溝出土一件木雕的十一面觀音像，約成於七世紀，相當於唐代在吐魯番設都護府的時期。<sup>19</sup> 除此孤例之外，現存七世紀下半葉的例子主要留存於敦煌壁畫，其十一面的排列方式，主要有兩種類型。其一如莫高窟第三三四窟具有印度風的菩薩坐像，祂的十一面不僅是以3-2-3-2-1的垂直方式表現，而且還呈現豐圓的體姿、黝黑膚色及運用暈染的凹凸畫法（圖10）。<sup>20</sup> 其二如莫高窟第三二一窟，菩薩立像有六臂，其十一面則安排成圓錐狀：3-5-2-1。<sup>21</sup> 另一例為莫高窟第三三一窟，兩尊坐式的十一面觀音位於坐佛兩側，十一面的排列作頭冠式3-7-1的安排（圖11）。<sup>22</sup> 八世紀的例子有莫高窟第三二窟，觀音有六臂，十一面的排列同前。<sup>23</sup> 這二個例子是日本法隆寺壁畫所繪十一面觀音之先導，十一



圖9 印度笈多，卡那里石窟第四一窟（Kanheri Cave 41）〈十一面觀音立像〉

the Mural Paintings of Hōryūji,” pp. 176-177. 有關中土和日本的早期不空羼索觀音造像之研究，見 Dorothy C. Wong, “The Case of Amoghapaśa,” *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2 (2007): 151-158; and “Further Thoughts on Amoghapaśa,” forthcoming.

19. 該木雕像現存柏林亞洲藝術博物館。
20. 敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟·3》，圖版82。
21. 敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟·3》，圖版55。
22. 彭金章主編，《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》，圖版9、10。
23. 彭金章主編，《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》，圖版32。



圖 10 唐，敦煌莫高窟第三三四窟東壁門北〈十一面觀音菩薩三尊〉



圖 11 唐，敦煌莫高窟第三三一窟東壁門北〈十一面觀音〉，佛三尊局部

面同是以 3-7-1 的頭冠式排列(圖 12-1、12-2)。敦煌初唐的十一面觀音像都出現在東壁入口上方，或是甬道的兩側，牠們在石窟中的位置顯示其所扮演護法的角色。約莫同時，唐都長安也有許多十一面觀音像，最著名的莫過於原屬七寶臺的造像。七寶臺是奉武則天所造，立於長安光宅寺的中央。<sup>24</sup> 七寶臺雖然被拆，但有三十二件浮雕遺存至今。部分浮雕有紀年七〇三至七二四年之間的銘文。其中有七件是十一面觀音像，清楚表明該菩薩是七寶臺最重要的造像題材。這七件觀音像的十一面安排是以 1-5-4-1 的方式，排列成圓錐狀(圖 13，奈良國立博物館

24. Yen Chüan-ying, "The Sculptures from the Tower of Seven Jewels: The Style, Patronage and Iconography of the Monument" (Ph.D. diss., Harvard University, 1986); 與〈唐長安七寶臺石刻佛像〉，《藝術學》1 (1987): 40-89。



圖 12-1 奈良，〈十一面觀音〉（奈良：法隆寺金堂東壁北側）



圖 12-2 奈良，〈十一面觀音〉局部（奈良：法隆寺金堂東壁北側）

藏)。對武則天而言，佛教是強化及認可其政治地位的工具，諸佛、菩薩的法力可以護國，而她的殷勤供養是十一面觀音在中土及其後在日本流行的主因之一。<sup>25</sup> 七寶臺十一面觀音像的風格是正面像、細腰的管柱形身軀、腹部微凸、帶有銳利線條的貼體衣褶，此種風格可與同時期的法隆寺壁畫相比擬（請見圖 12）。此外，長安寺院遺址和龍門石窟也都有遺例。<sup>26</sup>

前述法隆寺的十一面觀音壁畫很可能使用從中土直接帶到日本的粉本所製，因此該壁畫緊密地依循中土的造像風格。另有二件日本早期的十一面觀音像，皆為小型的檀木像，大概是由遣唐僧所帶回。一件約四二公分高，仍保有部分彩繪，一般認為是定惠於六六五年自中返日時所攜回（圖 14，東京國立博物館藏）。十一面是以三面為一組，每一組有三面，排列在本面的冠頂上，而第十面則置於最上一層。菩薩左手持瓶，右手握有念珠，身軀比例纖細，滿身瓔珞，類似中土七世紀初的菩薩造型。菩薩的面相大，彎眉和俯視的深目帶有優美的曲線，可能是受到印度笈多朝（約320-550）雕刻的影響。木雕像顯然是受到了印度造像風格所啟發的例子，僧人玄奘和外交使節王玄策（活動於七世紀）

25. 武則天為了平息契丹於六九六年起亂，詔國師法藏（643-712）建十一面觀音道場舉行法會，此事詳見新羅僧崔致遠撰，《唐大薦福寺故寺主翻經大德法藏和尚傳》，收入《大正藏》，第50冊，頁283下。

26. Dorothy C. Wong, "Early Transmission of Esoteric Images," pp. 1717-1718.



圖 13 唐·〈七寶臺十一面觀音立像〉(奈良：奈良國立博物館藏)



圖 14 唐·〈木雕十一面觀音立像〉(東京國立博物館藏)



圖 15 唐·〈白檀木雕十一面觀音立像〉(奈良：法隆寺藏)



圖 16 統一新羅，〈十一面觀音立像〉  
(慶州：石窟庵)

歷遊印度後把當地造像介紹到唐都，而後者曾出使印度二或三次。

第二個例子是一件檀木的九面觀音像，是十一面的變異形式，於七一九年入法隆寺（圖 15）。菩薩也是手持念珠和水瓶，具有優美的身姿和雕刻細緻的瓔珞。多數學者認為檀像是由遣唐僧自中土帶回到日本的，最可能的人選是道慈（歿於 744）。因為他從七〇二年至七一八年中土留滯共十六年，而在此之前，曾於法隆寺學習。<sup>27</sup>

八世紀中葉，十一面觀音也流傳至韓國，見於慶州石窟庵。石窟庵的建造包括甬道及一個具有圓型穹窿頂的環形窟室，主尊釋迦牟尼佛坐像位於室中央，室壁用浮雕刻菩薩、天王圍繞主尊，其中也包括十一面觀音（圖 16）。自入口往內看，該菩薩置於主尊坐佛的正後方，因而推測祂是護法的位置。護國是十一面觀音所具有的法力之一，從唐代到日、韓，祂在佛教為國教中扮演著重要的角色，也見證了佛教藝術的語彙廣泛在東亞延伸。

## 四、變化觀音個案研究

### （一）敦煌莫高窟第一四八窟

敦煌莫高窟第一四八窟保留有八世紀最大群組的變化觀音，該窟的歷史記載於大歷十一年（776）的〈大唐隴西李府君修功德碑〉（簡稱〈大歷碑〉）。<sup>28</sup> 碑文記述功德主為李大賓，是來自隴西（今甘肅的南、東南方）望族的地方官員。在第一四八窟開鑿之前，李氏家族已完成第三三一和第三三二窟（紀年為 698 年）之建造。<sup>29</sup>

27. Dorothy C. Wong, "Reassessing the Mural Paintings of Hōryūji," pp. 179-180.

28. 有關該碑銘文之研究，見賀世哲，〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉，收入敦煌研究院編，《敦煌莫高窟供養人題記》（北京：文物出版社，1986），頁 194-236；史葦湘，〈絲綢之路上的敦煌莫高窟〉，收入敦煌研究所編，《敦煌研究文集》（蘭州：甘肅人民出版社，1982），頁 55-73；孫修身，〈敦煌李姓世系考〉，《西北史地》3（1983）：36-46；馬德，《敦煌莫高窟史研究》（蘭州：甘肅教育出版社，1996），頁 76-90。相關的討論見公維章，《涅槃、淨土的殿堂——敦煌莫高窟第 148 窟研究》（北京：民族出版社，2004），頁 18。公維章的書對第一四八窟

由於〈大歷碑〉紀年七七六年，多數學者認為第一四八窟約完成於同時，即吐蕃於七八一年占領敦煌早數年。因此不少研究探討開鑿該窟所具有政治和宗教的意圖。<sup>30</sup> 一般來說，應該注意崇拜變化觀音的原因包括祂們作為護法，或是對眾生利益的允諾，然而本文只集中討論該窟的變化觀音造像，而非石窟整體的計畫。〈大歷碑〉碑陰（南向面）另有一紀年八九四年的銘文，記錄後來該窟的重修。由於窟中現有的內容與原有的〈大歷碑〉銘文相符，可推測重修的規模並不大，其題材如下：

素涅槃像一鋪，如意輪菩薩、不空羶索菩薩各一鋪，畫報恩、天請問、普賢菩薩、文殊師利菩薩、東方藥師、西方淨土、千手千眼觀世音菩薩、彌勒上生下生、如意輪、不空羶索等變各一鋪，賢劫千佛一千軀。

包括〈涅槃〉、〈如意輪〉和〈不空羶索〉等塑像，壁畫則為多種變相（以圖象描繪經典的內容），繪有〈報恩經變〉、〈天請問經變〉、〈普賢菩薩（變）〉、〈文殊菩薩（變）〉、〈東方藥師（淨土經）變〉、〈西方（阿彌陀）淨土經變〉、〈千手千眼觀音菩薩（陀羅尼經變）〉、〈彌勒上生下生（經變）〉、〈如意輪（陀羅尼經變）〉、〈不空羶索（陀羅尼經變）〉、和〈賢劫千佛〉。

從石窟壁畫題材發展的角度來看，第一四八窟是敦煌石窟的一個分水嶺，因為石窟所包含的內容是到目前為止最具完整性者（李氏家族於上一個世紀開鑿第三三一和三三二窟，意味著他們深知當時流行的佛教藝術題材、並擁有龐大的資源和工匠人才，藉以創造出恢宏的計畫，包括嶄新的題材。再者，先前描述過第三三一窟已出現十一面觀音像，見圖 11）。敦煌自初唐起所流行傳統的大乘佛教題材繼續出現，包括釋迦的涅槃像，和繪有阿彌陀、藥師和彌勒佛等各種淨土的變相。同時，該窟也展現其後數個世紀流行的新的經變畫題材，包括〈報恩經變〉、〈天請問經變〉等，及密教諸像的空前陣容。

第一四八窟展示多種變化觀音，包括如意輪觀音、不空羶索觀音、及千手千眼觀音。<sup>31</sup> 中國與日本早期的密教尊像是以單身尊像為主，然而密教曼荼羅式的群像組合則是受到比較發達的密教圖象所影響。開元三大士之一的不空

作全面性之研究。有關此窟的討論，也可見 Sonya Lee, *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), pp. 182-201.

29. 有關李氏家族和敦煌這段時期的史實有諸多的探討，參考資料見公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁27-50。

30. 公維章指出李大寶是一名虔誠的佛教徒，其後李氏家族中有其他僧人成員出仕於敦煌吐蕃贊普，詳見公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁46-50；Sonya Lee, *Surviving Nirvana*, pp. 181-201.

31. 這些尊像的研究包括彭金章主編，《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》，頁37-54；公維章，《涅槃、

(Amoghavajra, 705-774) 曾於七五〇年左右留滯於西北，而敦煌八世紀中期開始流傳密教信仰，或可歸功於他早年的活動。

如意輪觀音和不空羂索觀音在敦煌一開始就是以成對的方式出現，此後，這二尊變化觀音常成雙成對地出現於敦煌。在第一四八窟中，祂們分別置於南壁和北壁的壁龕之中（圖 17）。壁龕內原應有泥塑的菩薩像（現已佚失），而臺座的殘跡暗示著每一個壁龕中，原各有一組九尊像，而且從塑像後面牆壁上的頭光來判斷，主尊為坐像。<sup>32</sup>

這二尊菩薩的《陀羅尼經》提供法壇布置、尊像安排、圖象和法會的規範，例如菩提流志（Bodhiruci，歿於722年）所譯的三十卷本《不空羂索神變真言經》（《大正藏》第1092號），該經的描述包括不空羂索觀音曼荼羅及其眷屬的組合與位置。如卷八描述不空羂索觀音在補陀洛山寶宮殿的曼荼羅集會，<sup>33</sup> 宮殿坐落於補陀洛山頂（或是須彌山），其下為大海。脇侍包括女尊度母（多羅，Tārā）和毘俱胝（Bhrkuti）、明王（vidyārāja，明是智慧光明的意思，明王是瞋怒的護法神）和其他密教菩薩。經常成對的是女羅剎（rāksasa，青身瞋怒蛇瓔牙出之魔女，六臂，戴有髑髏的冠飾）和男尊憤怒形的度底使者像（dūti，青身瞋怒相、狗牙上出、八

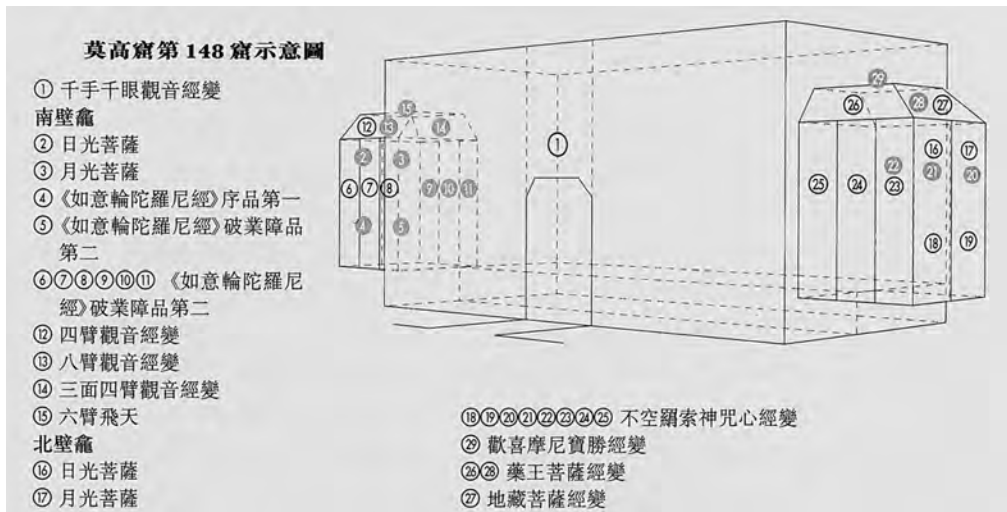


圖 17 唐，〈敦煌第一四八窟示意圖〉

淨土的殿堂》，頁173-197；劉永增，〈莫高窟第148窟南北天井圖像解說〉，收入敦煌研究院編，《敦煌壁畫藝術繼承與創新——國際學術研討會論文集》（上海：上海辭書出版社，2008），頁518-536。

32. 公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁183-184、191-192。

33. 《大正藏》第1092號，第20冊，頁268下-269中。



臂和戴鬘體冠飾)伴隨著群像。真言者(持真言者)通常是菩薩座前的脇侍。主尊菩薩的臺座由天神圍繞,其上置日天、月天。密教的五智如來如阿彌陀和釋尊置最上端,龍王則現須彌山下的海洋中。菩薩處的宮殿外還有梵天和帝釋天等。尊像的組合為曼荼羅式的配置。經文的描述啟發了其後敦煌壁畫與絹畫所描繪的變化觀音像。<sup>34</sup>但同時,中土也有將內容稍事修改之處,例如觀音的女尊脇侍多羅和毘俱胝則少見於中土,卻常見於印度、西藏和喜瑪拉雅山區的造像。至於女羅剎和男尊度底使者的一對組像,在中土經常詮釋為婆藪仙(Vasistha,持杖的老者)和功德女(Laksmī,財富女神);而明王則變為四天王。<sup>35</sup>

第一四八窟南、北壁龕中的九尊塑像組合,可以推測居中的主尊分別是如意輪觀音或不空羂索觀音,而兩旁的眷屬應包括有梵天、帝釋天及四天王(不空羂索觀音龕的臺座殘跡顯示天王站在該群組的最外圍)。日光和月光菩薩的浮雕像出現在北壁不空羂索觀音龕中菩薩的身光旁邊,顯示出圍繞主尊菩薩的諸位眷屬,從獨立圓雕的塑像延伸至牆面上的貼塑(圖18)。

南、北兩壁龕的壁面都繪有禮拜此二尊菩薩所獲利益的場景,因此牠們的組合造像及其陀羅尼經變相都分別在〈大歷碑〉碑銘中提及。禮拜不空羂索的利益包括信徒現世能得二十種功德,如眾病痊癒、免於牢獄之災和其他惡運、免除兵災和所有的傷害、詛咒和惡鬼之侵擾,同時擁有健康、財富等。並且在臨命終時,另得八法,如命終之時心不散亂,四大安隱,無諸苦惱等福相。<sup>36</sup>《如意輪陀羅尼經》也同樣地應允信徒所有的現世利益。此外,專心觀想如意輪觀音的修行者能於夢中見到菩薩,並能在觀想中見到處於西方淨土中的阿彌陀佛及在補陀洛山中的如意輪觀音。<sup>37</sup>

在第一四八窟南、北壁龕中的屏風畫中,畫有二、或三人組的人物畫像(著漢服),通常跪坐在斜放的方毯上,作禮拜



圖18 唐,敦煌第一四八窟北壁龕內西側〈月光菩薩〉(大歷十一年〔776〕)

34. 請見Dorothy C. Wong, "Further Thoughts on Amoghapāśa."

35. Dorothy C. Wong, "Further Thoughts on Amoghapāśa."

36. 有關不空羂索經典內容詳盡的討論,見Maria Reis-Habito, "The Amoghapāśa Kalparāja Sūtra: A Historical and Analytical Study," *Studies in Central and East Asian Religions* 11 (1999): 39-67; Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, pp. 56-58.

37. Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, pp. 70-71.

狀，或誦或禮拜相對應的菩薩的陀羅尼。北壁龕榜題上的銘文顯示其經典來源於玄奘六五九年所譯之《不空羼索神咒心經》（《大正藏》第1094號），而南壁龕的文本則來自菩提流志所譯的《如意輪陀羅尼經》（《大正藏》第1080號）。<sup>38</sup> 不空羼索觀音壁龕的東壁左上方和中間的下方都出現火壇的描繪，象徵火供（或稱護摩，*homa*），是一種密教的儀式（圖 19）。火供的榜題言及「應取蓮花一百八枚，各咒一遍，投入火壇內，災厄並息，國宅安隱，若欲令他慈心於己不生嫌嫉」。<sup>39</sup> 如意輪觀音壁龕的東壁右側和左側的上方都有菩薩示現信徒的場景，東壁中央上方則見祂引導信徒觀想阿彌陀佛（圖 20）。<sup>40</sup> 壁畫的構圖雷同於其他敦煌壁畫中的敘事性插圖，場景由鋸齒狀、白綠相間的色塊所區隔，暗示以山水元素為背景，景象清晰地詮釋經文內容，並呈現地方性的繪畫傳統。像這樣描繪



圖 19 唐，敦煌第一四八窟北壁龕〈不空羼索觀音經變屏風畫〉局部（大歷十一年〔776〕）



圖 20 唐，敦煌第一四八窟南壁龕〈如意輪觀音經變屏風畫〉局部（大歷十一年〔776〕）

38. 有關榜題的詳細討論，見公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁184-188、192-196。

39. 公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁187。

40. 公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁194-195。

《陀羅尼經》內容的構圖屬孤例。其後這二尊變化觀音的描繪都只集中在圖象之呈現，菩薩常與其各自的眷屬羅列於曼荼羅中，缺乏敘事性的元素。

南、北壁龕頂上表現其他密教諸神及其眷屬的群像，包括南壁龕頂上的八臂大隨求菩薩（Mahāpratisara，也是觀音的一種變化形式）和北壁龕頂上的藥王（Bhaiṣajyarāja）以及地藏（Kṣitigarbha）。<sup>41</sup>

此外，第一四八窟的千手千眼觀音是坐像，由十八位脇侍圍繞（圖 21）。<sup>42</sup> 如早期十一面觀音的例子一樣，該像位於東壁入口上方，表明菩薩護法之身份。菩薩共有四十臂，施各種手印和握持不同持物，包括如意珠、水瓶、繡索、柳枝、鉢、三叉戟、鉞、日月符號等。菩薩豐腴飽滿的面容和嚴峻、冷漠的表情與日本奈良晚期的造像風格得到迴響。主尊的兩側由密教菩薩脇侍，祂們的名稱皆冠有金剛（*vajra*）二字；最上方的邊角還有印度吠陀經典中的火天神（*Agni*）和水天神（*Varuna*），最下方的邊角則見憤怒尊像。

千手千眼觀音的脇侍菩薩和眷屬明顯地依循密教群像的組合，此幅密教曼荼羅的構圖在敦煌是先例。然而在如意輪和不空繡索二觀音的壁龕中，從榜題得識眷屬的名稱卻不依循任何《陀羅尼經》為文本。劉永增的研究指出這些眷屬的名稱主要來自數種念佛和菩薩的經典，如《佛名經》（《大正藏》第440號，六世紀初由菩提流支所譯）、《大通方廣懺悔滅罪莊嚴成佛經》（《大正藏》第2871號，流行於五至七世紀的疑經）和《淨名經集解關中疏》（《大正藏》第2777號，八世紀末長安僧道液所撰）。由於這些眷屬的名字主要來自上述經典，劉氏的結論是敦煌時至八世紀中葉仍然流行念誦佛、菩薩名稱和懺悔等儀軌。<sup>43</sup>

千手千眼、如意輪和不空繡索這三種變化觀音八世



圖 21 唐，敦煌一四八窟東壁門上〈千手千眼觀音經變〉（大歷十一年〔776〕）

41. 彭金章主編，《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》，圖版17-22、25。

42. 彭金章主編，《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》，圖版26-31。

43. 劉永增，〈莫高窟第148窟南北天井圖像解說〉，頁535-536；有關六世紀稱念佛名和懺儀的美術證據之討論，見拙文，王靜芬著，張善慶譯，〈佛名與懺儀〉，《敦煌研究》2（2010）：6-16。

紀後在敦煌持續流行，例如一件以千手千眼觀音為主尊的九世紀絹畫，其脇侍包括有不空羂索和如意輪二變化觀音，分別在其上方的左、右兩側。坐式的不空羂索觀音具三頭六臂，同是坐式的如意輪觀音也具六臂（圖 22-1、22-2、22-3，倫敦，大英博物館藏）。其他眷屬雷同其他變化觀音眷屬的組合，如日光、月光菩薩和十方諸佛在最上方，梵天、帝釋天、四天王、諸天、和脇侍菩薩在其側，二位龍王在其下的汪洋中，孔雀明王、金翅鳥和憤怒明王在下方的左右兩側，功德女和婆藪仙以女尊和男尊脇侍的身份成對地出現。千手千眼觀音的獨特圖象包括有一對餓鬼和窮人，在菩薩下方的左右兩側，伸出雙手以索取從菩薩手中掉下的甘露或錢幣。<sup>44</sup>



圖 22-1 唐，〈千手千眼觀音經變〉絹畫（倫敦：大英博物館藏）



圖 22-2 〈不空羂索觀音〉，〈千手千眼觀音經變〉局部



圖 22-3 〈如意輪觀音〉，〈千手千眼觀音經變〉局部

44. Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, vol. 1, pl. 18. 于君方和其他學者指出《大乘莊嚴寶王經》（*Karandavyūha Sūtra*，約在四至七世紀之間成於印度，至十世紀時才譯成漢文，《大正藏》第1050號）在觀音信仰中的重要性，因為該經提及菩薩造訪餓鬼界（*pretaloka*），祂的毛孔皆出大河，消除餓鬼的飢渴之苦，見 Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, p. 72. 然而，現存的視覺媒介遺例卻說明這個題材在該經漢譯之前已見諸中土。

敦煌第一四八窟的個案研究指出，密教的變化觀音像在八世紀下半葉已在敦煌穩穩地紮根，然多種特徵同時顯示圖象的構造仍在實驗階段，例如南北壁龕《陀羅尼經》內容敘事化的描繪，或許是當地依據經典的即興之作。儘管如此，這些構圖並未成為慣例，其後沒有繼續。南北壁龕中的諸多脇侍菩薩和眷屬似乎源自於其他修行法如念誦佛名和懺悔儀軌的經典，承襲過往流行的儀式。相反地，千手觀音之群像卻已是典型密教曼荼羅的組合。八世紀以後，敦煌的變化觀音圖象和眷屬的組合緊密地依循《陀羅尼經》的描述，但仍有部分內容相異於印度與喜馬拉雅地區的傳統。

## （二）日本東大寺

第二個個案研究檢視日本東大寺的變化觀音，即使造像的年代稍早於敦煌第一四八窟，但已顯示出異於中土造像傳統的軌跡。

東大寺是聖武天皇（724-749在位）下令所建造，七五二年進行大佛開眼的儀式，大佛殿整體建築與其他殿堂則稍後完竣。東大寺是日本接受唐文化的縮影，尤其是承受了武則天時期所發展的佛教。華嚴（Avatamsaka）佛教是兩朝國教主要的思想基礎，視覺媒介的表現包括巨型的盧舍那佛（Roshana）、或稱毗盧遮那佛（Vairocana），是華嚴宇宙觀中心的法身佛。華嚴佛教的宇宙稱蓮花藏世界海，龍門奉先寺的石雕大佛和東大寺大佛殿的巨型金銅佛有共同的圖象。此外，不同形式的變化觀音在武周朝和奈良朝的支持之下得到蓬勃發展。然而，日本的變化觀音造像比中土的造像有進一步的發展。<sup>45</sup>

東大寺大佛殿的主尊盧舍那佛以如意輪觀音和虛空藏菩薩（Ākāśagarbha）作為脇侍，而後者也是密教菩薩。此外，另有二幅大型繡帳，分別繡聖觀音和不空絹索觀音。東大寺其他殿堂以變化觀音作為主尊像的包括有二月堂的十一面觀音、三月堂（亦稱法華堂）的不空絹索觀音、和戒壇院千手堂的千手觀音等。筆者以為奈良時代佛教藝術多種變化觀音的表現，一方面承接了唐代遺風，另一方面則踏上了相異之軌道。

首先，大佛殿有二尊大型的金銅菩薩像，虛空藏和如意輪觀音分別在盧舍那佛的右及左側（圖23、24）。<sup>46</sup> 二件尊像未逃過中世紀的變亂，現存者重鑄於十八世紀。

45. 有關進一步的探討，見 Dorothy C. Wong, “The Art of Avatamsaka Buddhism at the Courts of Empress Wu and Emperor Shōmu/Empress Kōmyō,” in Robert Gimello, Frédéric Girard and Imre Hamar, eds., *Avatamsaka Buddhism in East Asia: Huayan, Kegon, Flower Ornament Buddhism Origins and Adaptation of a Visual Culture* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2012), pp. 223-260.

46. 當年的記錄只提到二尊脇侍菩薩是觀音和虛空藏，而辨認觀音為如意輪觀音則始於數個世紀之



圖 23 江戸，〈金銅虚空藏菩薩坐像〉（奈良：東大寺大佛殿）



圖 24 江戸，〈金銅如意輪觀音菩薩坐像〉（奈良：東大寺大佛殿）

為何選擇如意輪觀音和虚空藏作為盧舍那佛的脇侍呢？當年的記錄只提及觀音和虚空藏菩薩，而將觀音定為如意輪觀音則發生在數個世紀之後。然而，另有學者支持此看法，基於如意輪觀音像早期圖象變異之論點。

武則天時期雖然已流行有三種類型的變化觀音（十一面、不空絹索、和千手），但卻未有造如意輪觀音像的記錄。然而，與如意輪觀音相關的《陀羅尼經》已經譯成漢文。<sup>47</sup> 在八世紀，日本的遣唐使促進了日本和中土的交流。學問僧常隨遣唐使至中土，長時間留滯唐都，學習佛法。他們回國時帶回佛經和造像。因此，中土新譯的佛經很快就傳到日本，在這一方面有所貢獻的如高僧道慈（法隆寺十一面觀音的傳入就歸功於他）和玄昉（歿於746年）等。後者於七三六年帶回約五千卷佛經，是玄宗（712-756在位）所贈授。以《如意輪陀羅尼經》為例，它在日本七三〇年代已流通，應該是與玄昉所帶回的佛經相關。<sup>48</sup>

雖然大佛殿的觀音在八世紀以後才定為如意輪觀音，但是日本早期的如意輪觀音造像有異於後期六臂的標準類型。<sup>49</sup> 平安（794-1185）晚期的佛教圖象圖錄如〈十

後。然而，也有看法支持這菩薩為如意輪觀音的訂正（下詳）。

47. 菩提流志譯，收入《大正藏》第1080號；義淨譯，收入《大正藏》第1081號；實叉難陀（Śikṣānanda）譯，收入《大正藏》第1082號；寶思惟（Mañicintana）譯，《大正藏》第1083號。
48. 石田茂作，《寫經より見たる——奈良朝佛教の研究》（東京：東洋文庫，1930），頁84-91。日本歷史記載玄昉攜回五千多種佛經應是誇大之詞。

卷抄》，都把如意輪觀音描繪為二臂的坐像，左腳下垂、腳踏岩石上（圖 25）。<sup>50</sup> 這個圖象與成於十二世紀初的〈信貴山緣起〉畫卷所描繪者符合。畫卷其中一段描述一女尼在東大寺大佛殿前禮拜，在半掩的門後，現出大佛左脇侍菩薩的部分身軀（圖 26）。<sup>51</sup> 菩薩露出下垂的左腳，置於蓮臺上，左手掌心向外，施與願印（*varadamudrā*）。由於〈信貴山緣起〉畫卷繪於大佛殿焚毀（1180年）之前，所以畫卷可以證實大佛殿觀音造像的原來面貌。這個視覺證據為後來將盧舍那佛的左脇侍觀音詮釋為如意輪觀音的說法提供憑證（下詳）。<sup>52</sup>

常見的如意輪觀音像具六臂、以坐式出現，典型的例子如一件八世紀的金銅菩薩像，該像應是由訪唐的學問僧由中土帶回日本的（圖 27，奈良，大和文華館藏）。六臂菩薩以半跏遊戲坐式（*rājalīlasana*）坐於蓮臺上，左腳上抬，手臂大多佚失，菩薩的頭倚靠在其右上手，左下手則扶撐著蓮臺。這樣的形式為其後中土和日本如意輪觀音像的典範。敦煌莫高窟第一四八窟的塑像是何面貌雖未能得知，但稍晚的敦煌造像也遵循這種圖象，包括前述千手千眼觀音以如意輪觀音為脇侍的九世紀絹畫



圖 25 平安，《十卷抄》〈如意輪觀音繪圖〉（京都：醍醐寺藏，寄存奈良國立博物館）



圖 26 鎌倉，《信貴山緣起》〈尼公卷〉東大寺大佛殿場面局部（奈良：朝護孫子寺藏，寄存奈良國立博物館）

49. 進一步的論述，見 Dorothy C. Wong, "The Art of Avatamsaka Buddhism," pp. 247-251.
50. 奈良國立博物館編，《古密教——日本密教的胎動》（奈良：奈良國立博物館，2005），圖版37、38，頁166。
51. 奧平英雄編，《新修日本繪卷物全集·3 信貴山緣起》（東京：角川書店，1975-1980），圖版26。
52. 有些學者對此辨認持保留態度。井上一稔認為，由於此類二臂菩薩持如意寶珠，所以後來和如意輪觀音連結起來，見井上一稔，〈奈良時代の「如意輪」觀音信仰とその造像——石山寺像を中心に〉，《美術研究》353（1992）：1-16。另有學者接受此種詮釋，包括田村寬康，〈東大寺盧舍

(見圖 22-3)。

虛空藏菩薩在當時中土的佛教藝術並不流傳，但是大佛殿的脇侍菩薩像可以追溯與個人的關聯。來自中印度的密教大師、開元三大士之一善無畏 (Śubhakarasiṃha, 637-735) 在長安於七一六年譯出《虛空藏陀羅尼經》。<sup>53</sup> 前述的日僧道慈於七〇二至七一八年居留唐都，日本向來稱他當時曾受學於善無畏，繼而把該經和陀羅尼法，即求聞持法，介紹至日本（在日本，虛空藏也稱為求聞持）。雖然不能確定道慈是否為該經的傳播者，但他的同儕中有多位僧人與此法有關。求聞持法流行於喜好在山林間修鍊的苦行僧，並據說能增進修行者的記憶。虛空藏菩薩信仰流行的另一個脈絡，是六、七世紀間經由朝鮮的三國（百濟、新羅和高句麗）把該信仰傳至日本。當時朝鮮的佛教承傳中土南朝，特別是梁（502-557）、陳（557-589）的佛教。<sup>54</sup> 陳文帝（522-566，559-566在位）以修行懺悔儀軌知名於世，並親撰懺文，其一是以虛空藏菩薩為題的《虛空藏菩薩懺文》。<sup>55</sup> 南朝梁、陳之間流行的懺儀，對日本七、八世紀的影響尤為重要。<sup>56</sup> 因此，日本對虛空藏菩薩的崇拜，保留有其國早期的佛教溯源至南朝、經由朝鮮的三國傳入的軌跡。

虛空藏菩薩通常頭戴五佛冠，右手持劍，或施與願印，左手持飾有寶珠的蓮花。菩薩一般以結跏趺坐式表現，也有例子把一腳下垂置蓮臺上。菩薩的身光像滿



圖27 唐，〈金銅如意輪觀音菩薩坐像〉（奈良：大和文華館藏）

那佛の兩脇侍像について〉，《佛教藝術》120（1978）：70-91；紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）——東大寺大佛殿脇侍像と講堂像をめぐって〉，《佛教藝術》232（1997）：56-87。在石山寺中也可見到這種形式的其他雕像，據傳說該寺是由良弁於七四九年創建；紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁61-63。

53. 善無畏譯，《虛空藏菩薩能滿諸願最勝心陀羅尼求聞持法》，收入《大正藏》第1145號。
54. 見 Mark Blum, "When the Dharma Comes: Contextualizing the Public Transmission of Buddhism to Japan," in *Hōryūji Reconsidered*, ed. Dorothy C. Wong, pp. 193-236.
55. 輯錄於道宣（596-667）編撰，《廣弘明集》卷二八，收入《大正藏》第2103號，第52冊，頁333下-334上。
56. 見 M. W. de Visser, *Ancient Buddhism in Japan: Sutras and Ceremonies in Use in the Seventh and Eighth Centuries A. D. and Their History in Later Times* (Leiden: E. J. Brill, 1935), vol. 1, pp. 393-409.



月的圓形，可見於十四世紀的白描圖（圖28，京都，醍醐寺藏）。<sup>57</sup> 奈良附近的一座山寺有一件九世紀的木造虛空藏菩薩坐像，左腳垂下，右手持劍，左手握寶珠。<sup>58</sup> 手印和持物與經典的描述並不符合，但如果這是菩薩的變異形式，那麼就可以和大佛殿盧舍那佛左側，也是左腳下垂的如意輪觀音坐像組成一雙對應的脇侍。

大佛殿的如意輪觀音和虛空藏菩薩是分別由兩位女尼——信勝和善光——於七四九年供養建造。<sup>59</sup> 二尼在日本佛教界中地位崇高，與聖武天皇的皇后、光明皇后（701-760）及其宮廷有密切的關係。信勝與早期製作馬鞍、其後轉鑄金銅佛像的移民工匠社群關係密切（早期的日本佛教與移民有著極深之淵源），而善光是法華寺的住持，該寺是七四五年創立的國分尼寺，其地位等同於國分寺的東大寺。由於巨型的盧舍那佛像是奉聖武天皇之命所造，脇侍菩薩的鑄造可視為是光明皇后虔誠的供養，由二位女尼擔當籌募的責任。<sup>60</sup>

大佛殿盧舍那三尊像的兩側牆壁原掛有兩幅非常大型的繡帳（三十五尺高），一幅繡不空絹索觀音，另一幅繡聖觀音，是觀音的原始形式。<sup>61</sup> 這兩件繡帳現已無存，但在繡帳下緣、超過一千字的銘文早鈔錄下來。文字記載孝謙天皇於七五四年為紀念其母親、即前述的光明太后所造。富安敦（Antonino Forte）指出，當不空絹索觀音的信仰傳入中土時，就與王權及轉輪聖王觀念相結合，從而建立保護佛國的概念。因此，武則天鼓吹不空絹索觀音和其他密教觀音之信仰。半世紀後，相同的觀念於日本生根並付諸實踐，集中表現於東大寺的內容與規畫。<sup>62</sup> 此



圖28 鎌倉，〈求聞持根本尊圖像〉（虛空藏菩薩）  
（京都：醍醐寺藏）

57. 奈良國立博物館編，《古密教》，圖版32，頁164。

58. 奈良國立博物館編，《古密教》，圖版28。

59. 紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁58-60；亦見 Dorothy C. Wong, “The Art of Avatamsaka Buddhism,” pp. 245-247.

60. 紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁60。

61. 稻垣晉清，〈大佛殿曼荼羅觀音圖像繡帳・觀音の研究〉，《寧樂》13（1930）：27-30。

62. Antonino Forte, “Brief Notes on the Kashmiri Text of the Dharani Sutra of Avalokitesvara of the Unfailing Rope Introduced to China by Manicintana (d. 721),” 收入古正美編，《唐代佛教與佛教藝術》

外，盧舍那三尊置大殿中央、其側安排變化觀音像的繡帳（並於四個邊角上置四天王），同時是受到密教經典所述儀軌的啟發。<sup>63</sup>

奈良朝密教菩薩數量的激增也歸功於僧人和貴族個人的信仰。例如奈良貴族藤原氏的氏寺興福寺，寺中的不空羂索觀音像是為牟漏女王（歿於746年）所造，她是光明皇后同母異父的姊姊，藤原家族的成員。<sup>64</sup> 在大安寺（奈良重建的官寺，以道慈為住持），道慈的活動範圍中，不乏神咒大師和密教觀音的信徒，包括唐僧道璿（699-757）、梵僧菩提僊那（704-760）。他們於七三六年應邀至日本，住錫於大安寺，因此該寺成為外國僧侶集中的樞紐。道璿經常講述《梵網經》（*Brahmajāla Sūtra*，《大正藏》第1484號），奉先寺和東大寺盧舍那大佛的圖象便是以此經為依據。<sup>65</sup> 據說道璿其後歸隱山林，修持以虛空藏菩薩法為主的求聞持法。主持東大寺大佛開光儀式的菩提僊那曾奉造一尊如意輪觀音像，<sup>66</sup> 由於他在皇室中占有重要的地位，據稱光明皇后由他指導，下令鑄造東大寺講堂一雙虛空藏、地藏菩薩像，藉以表示華嚴宇宙觀、即蓮花藏世界海中天與地的調和。<sup>67</sup> 紺野敏文討論有關大佛殿盧舍那、如意輪和虛空藏三尊的圖象問題時，認為皇室供養者包括聖武天皇造盧舍那佛像、光明皇后造二尊脇侍菩薩像（由信勝和善光為造像勸募），而造像構思的指導者，則歸功於道璿和菩提僊那等高僧。<sup>68</sup>

在東大寺，盧舍那佛與變化觀音的結合並非孤例。其他例子包括大安寺七四九年設盧舍那佛畫像（三十尺高）一鋪為主尊，其側置不空羂索觀音和千手觀音的畫像（每鋪高十五尺）為脇侍。<sup>69</sup> 又如唐代高僧鑑真（688-743）於七五九年所創建

（新竹：覺風佛教藝術文化基金會，2006），頁13-28；亦見 Dorothy C. Wong, "Divergent Paths."

63. 在〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉一文中，顏娟英討論一段《首楞嚴經》（*Śurangama Sūtra*，《大正藏》第945號）的經文，描述一種儀軌包括指示各尊像的位置，如密教的五方佛在道場中央，而四壁則掛變化觀音、金剛薩埵、和十方諸佛菩薩的掛帳。很明顯，大佛殿群像的配置距離密教諸像之構置僅一步之差。
64. 該像原置於講堂之中，後遷移至建於八一三年的南圓堂（於1741年重建）。寺院和尊像毀於一一八〇年的內戰，現存夾紵木胎貼金的塑像是於一一八八年由康慶（約1175-1200）重新雕塑。
65. 請見 Dorothy C. Wong, "The Art of Avataṃsaka Buddhism," pp. 223-224.
66. 井上一稔，〈奈良時代の「如意輪」觀音信仰とその造像〉，菩提僊那奉造如意輪像之事，記錄於他的墓誌銘，見修榮撰，《南天竺婆羅門僧正碑並序》，收入《大正藏》第2089號，第51冊，頁987下。
67. 見紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁81-82；據《東大寺要錄》（完成於1106年），虛空藏和地藏菩薩像是在七四七年為講堂所造，而主尊的千手觀音則造於七五五年鑑真抵日之後（鑑真攜繡千手像一鋪和白梅檀千手像一軀至日）；觀嚴（1151-1236）著，筒井英俊編，《東大寺要錄》（大阪：全國書房，1944），頁100；亦見太田博太郎，《南都七大寺の歴史と年表》（東京：岩波書店，1979），頁294、296。
68. 紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁66-82。



圖 29 奈良，〈木心乾漆塗金千手觀音立像〉（奈良：唐招提寺金堂）

的唐招提寺中，夾紵三尊像包括主尊盧舍那佛像居中，右側配置千手觀音像（圖 29），左脇則是藥師佛。

東大寺的其他殿宇也多以變化觀音為主尊，<sup>70</sup> 二月堂的主尊是十一面觀音，祂是年度舉行懺悔儀式的焦點，該懺儀（亦稱修二會）始於七五二年，一直持續至今。當一六六七年的大火燒毀造像時，在殘留的身光中央發現有千手觀音的線刻，由諸佛、菩薩、梵天、帝釋天、四天王和其他神祇圍繞。身光的背面則刻有佛教的宇宙世界，包括須彌山和下方的地獄。<sup>71</sup> 東大寺三月堂的主尊是表情嚴峻的不空罽索觀音夾紵像，身高超過三點五公尺，造於七四八年，應是日本當時最大尊的菩薩造像，也是

東亞現存此尊菩薩造像最早的遺例。然而，此尊造像的圖象卻異於同時期印度四臂或六臂的例子。八難觀音、或是十一面觀音像皆有印度的視覺先例，此尊造像則不相同，應該是創造於東亞佛教藝術傳統，基於新譯的《陀羅尼經》文本與本土舊有的造像傳統結合而成，而非依據傳到中國的梵像實例。<sup>72</sup>

《陀羅尼經》在七世紀中至八世紀初在中土大量譯出，隨此密教造像旋即興盛。具有護國、消災、除病等法力的變化觀音吸引廣大的信徒。在武則天的支持下，十一面觀音、不空罽索觀音和千手觀音開始流行。中土西北的敦煌、日本的奈良等地的造像遺例證實變化觀音信仰影響深遠，這些造像始於七世紀末，並於八世紀流布各地。千手觀音與不空罽索、如意輪觀音成組的造像濫觴於敦煌莫高窟第

69. 《正倉院文書》亦提及此事，但無後繼資料可尋；太田博太郎，《南都七大寺の歴史と年表》，頁 84、295。

70. 拙文曾檢視二月堂和三月堂的變化觀音，在此不再贅述，見 Dorothy C. Wong, “The Art of Avatamsaka Buddhism” 和 “Further Thoughts on Amoghapaśa.”

71. 見稻本泰生，〈東大寺二月堂光背本尊の觀音五十二佛圖〉，收入鷲塚泰光編，《日本上代における佛像の莊嚴》（奈良：奈良國立博物館，2003），頁 117-125；與〈東大寺二月堂本尊光背圖像考——大佛蓮瓣線刻圖を参照して〉，《鹿園雜誌——奈良國立博物館研究紀要》6（2004）：41-91。

72. 見 Dorothy C. Wong, “Divergent Paths.”

一四八窟，此後數世紀於該地流行，而東大寺大佛殿中盧舍那佛與如意輪觀音、虛空藏菩薩的三尊像組合，再加上聖觀音和不空絹索觀音繡帳的配置，則與皇室貴族、國師所偏好的修法有關。

（譯者：王鍾承，國立故宮博物院登錄保存處）

## 參考書目

### 【傳統文獻】

#### (一) 中文古籍

- 修榮，〈南天竺婆羅門僧正碑並序〉，收入新羅慧超唐圓照等撰，《遊方記抄》，收入《大正藏》，第51冊。
- 般刺蜜諦譯，《首楞嚴經》，收入《大正藏》，第19冊。
- 崔致遠，〈唐大薦福寺故寺主翻經大德法藏和尚傳〉，收入《大正藏》，第50冊。
- 智顛說，灌頂記，《摩訶止觀》，收入《大正藏》，第46冊。
- 善無畏譯，《虛空藏菩薩能滿諸願最勝心陀羅尼求聞持法》，《大正藏》，第20冊。
- 道宣，《廣弘明集》，《大正藏》，第52冊。

#### (二) 日文古籍

- 觀嚴著，筒井英俊校訂、編，《東大寺要錄》，大坂：全國書房，1944。

### 【近人論著】

#### (一) 中文專著

中國石窟雕塑全集編輯委員會編

- 1999 《中國石窟雕塑全集·8 四川·重慶》，重慶：重慶出版社。

王靜芬（另見Dorothy C. Wong）著，張善慶譯

- 2010 〈佛名與懺儀〉，《敦煌研究》第2期，頁6-16。

甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編

- 1989 《中國石窟·永靖炳靈寺》，北京：文物出版社。

公維章

- 2004 《涅槃、淨土的殿堂：敦煌莫高窟第148窟研究》，北京：民族出版社。

史韋湘

- 1982 〈絲綢之路上的敦煌與莫高窟〉，收入敦煌研究所編，《敦煌研究文集》，蘭州：甘肅人民出版社，頁43-121。

李玉珉

- 2000 〈中國觀音的信仰與圖像〉，收入國立故宮博物院編，《觀音特展》，臺北：國立故宮博物院，頁10-39。

- 2002 〈南北朝觀世音造像考〉，收入邢義田編，《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁235-331。

馬德

- 1996 《敦煌莫高窟史研究》，蘭州：甘肅教育出版社。

孫修身

- 1983 〈敦煌李姓世系考〉，《西北史地》第3期，頁36-46。

彭金章主編

- 2003 《敦煌石窟全集·10 密教畫卷》，香港：商務印書館。

賀世哲

- 1986 〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉，收入敦煌研究院編，《敦煌莫高窟供養人題記》，北京：文物出版社，頁194-236。

敦煌文物研究所編

1981-87 《中國石窟·敦煌莫高窟》，北京：文物出版社。

溫玉成

1992 〈龍門唐窟排年〉，收入龍門文物保管所、北京大學考古系編，《龍門石窟·2》，北京：文物出版社，頁172-216。

劉永增

2008 〈莫高窟第148窟南北天井圖像解說〉，收入敦煌研究院編，《敦煌壁畫藝術繼承與創新——國際學術研討會論文集》，上海：上海辭書出版社，頁518-536。

羅華慶

1987 〈敦煌藝術中的《觀音普門品變》和《觀音經變》〉，《敦煌研究》第3期，頁49-58。

顏娟英

1987 〈唐長安七寶臺石刻佛像〉，《藝術學》1：40-89。

2006 〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉，《佛學研究中心學報》11：85-116。

## (二) 日文專著

上原昭一等編

1977-78 《日本美術全集·4-5 天平の美術》，東京：學習研究社。

小野勝年

1967 《請來美術》，奈良：奈良國立博物館。

井上一稔

1992 〈奈良時代の「如意輪」觀音信仰とその造像——石山寺像を中心に〉，《美術研究》353：1-16。

太田博太郎

1979 《南都七大寺の歴史と年表》，東京：岩波書店。

田村寬康

1978 〈東大寺盧舍那佛の兩脇侍像について〉，《佛教藝術》120：70-91。

石田茂作

1930 《寫經より見たる奈良朝佛教の研究》，東京：東洋文庫。

東京國立博物館編

1987 《金銅佛——中國、朝鮮、日本》，東京：東京國立博物館。

奈良國立博物館編

2005 《古密教：日本密教の胎動》，奈良：奈良國立博物館。

2010 《大遣唐使展——平城遷都1300年記念》，奈良：奈良國立博物館。

佛教美術研究上野記念財團助成研究會、林屋辰三郎編

1979 《變化觀音の成立と展開：研究發表と座談會》，京都：佛教美術研究上野記念財團助成研究會。

松本榮一

1937 《敦煌畫の研究·圖像篇》，東京：東方文化學院東京研究所。

紺野敏文

1997 〈虛空藏菩薩像の成立（下）：東大寺大佛殿脇侍像と講堂像をめぐって〉，《佛教藝術》232：56-87。

副島弘道

1992 《日本の美術·311 十一面觀音像·千手觀音像》，東京：至文堂。

奧平英雄編

1975-80 《新修日本繪卷物全集·3 信貴山緣起》，東京：角川書店。

稻本泰生

- 2003 〈東大寺二月堂光背本尊の〈觀音五十二佛圖〉〉，收入鷲塚泰光編，《日本上代における佛像の莊嚴》，奈良：奈良國立博物館，頁117-125。
- 2004 〈東大寺二月堂本尊光背圖像考——大佛蓮瓣線刻圖を参照して——〉，《鹿園雜集・奈良國立博物館研究紀要》6：41-91。

稻垣晉清

- 1930 〈大佛殿曼荼羅觀音圖像繡帳・觀音の研究〉，《寧樂》13：27-30。

濱田隆

- 1984 〈密教觀音像の成立と展開〉，收入佐和隆研、濱田隆編，《如來、觀音》，東京：朝日新聞社，頁192-200。

鷲塚泰光編

- 2003 《日本上代における佛像の莊嚴》，奈良：奈良國立博物館。

### (三) 西文專著

Berkson, Carmel

- 1986 *The Caves at Aurangabad: Early Buddhist Tantric Art in India*, Ahmedabad & New York: Mapin.

Blum, Mark

- 2008 “When the Dharma Comes: Contextualizing the Public Transmission of Buddhism to Japan,” in Dorothy C. Wong, ed., *Hōryūji Reconsidered*, New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing, pp. 193-236.

Forte, Antonino

- 2006 “Brief Notes on the Kashmiri Text of the *Dharani Sutra of Avalokitesvara of the Unfailing Rope* Introduced to China by Manicintana (d. 721),” 收入古正美編，《七至九世紀唐代佛教及佛教藝術論文集》，新竹：覺風佛教藝術文化基金會，頁13-28。

Fowler, Sherry

- 2006 “Travels of the Daihōonji Six Kannon Sculptures,” *Ars Orientalis* 36: 178-214.

Giès, Jacques, et al.

- 1995 *Les Arts de l'Asie central: La collection Paul Pelliot du Musée National des Arts Asiatiques*, Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Gimello, Robert M.

- 2004 “Icon and Incantation: The Goddess Zhunti and the Role of Images in the Occult Buddhism of China,” in Phyllis Granoff and Koichi Shinohara, eds., *Images in Asian Religions*, Vancouver: University of British Columbia Press, pp. 225-256.

Juliano, Annette L., et al.

- 2007 *Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum: Fifth through Ninth Centuries*, New York: China Institute Gallery.

Lee, Sonya

- 2010 *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture*, Hong Kong: Hong Kong University Press.

Linrothe, Robert N.

- 1999 *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*, London: Serindia Publications.

Neville, Tove E.

- 1998 *Eleven-headed Avalokiteśvara: Chenresigs, Kuan-yin or Kannon Bodhisattva: Its Origin and*

- Iconography*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Orzech Charles D., Henrik H. Sørensen, and Richard K. Payne, et al.  
 2010 *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, Leiden: E. J. Brill.
- Reis-Habito, Maria  
 1999 “The Amoghapāśa Kalparāja Sūtra: A Historical and Analytical Study,” *Studies in Central and East Asian Religions* 11: 39-67.
- Research Society of the Ueno Memorial Foundation for Study of Buddhist Art  
 1979 *The Origin and Development of Esoteric Kannon (Avalokiteśvara)*, Report VI, Kyoto : Kenkyukai.
- Swanson, Paul L. trans.  
 2004 *The Great Cessation and Contemplation (Mo-ho chih-kuan)*, compact disc, Tokyo: Kosei Publishing Co., provisional edition.
- Tanaka, Ichimatsu  
 1951 *Wall Paintings in the Kondo, Hōryūji Monastery*, Kyoto: Benrido.
- Visser, M. W. de  
 1935 *Ancient Buddhism in Japan: Sutras and Ceremonies in Use in the Seventh and Eighth Centuries A. D. and Their History in Later Times*, Leiden: E. J. Brill.
- Whitfield, Roderick  
 1982 *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha International and the British Museum.
- Wong, Dorothy C.  
 2007a “Guanyin Images in Medieval China, Fifth to Eighth Centuries,” in *Bodhisattva Avalokiteśvara (Guanyin) and Modern Society*, Conference Proceedings, ed. William Magee, Taipei: Chung-Hwa Institute of Buddhist Studies, pp. 254-302.  
 2007b “The Case of Amoghapāśa,” *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2: 151-158.  
 2008a “Early Transmission of Esoteric Images from China to Japan in the Seventh and Eighth Centuries,” *Huaxue* 9: 1697-1719.  
 2008b “Reassessing the Mural Paintings of Hōryūji,” in *Hōryūji Reconsidered*, ed. Dorothy C. Wong, New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing, pp. 131-190.  
 2012 “The Art of Avatamsaka Buddhism at the Courts of Empress Wu and Emperor Shōmu/Empress Kōmyō,” in *Avatamsaka Buddhism in East Asia: Huayan, Kegon, Flower Ornament Buddhism Origins and Adaptation of a Visual Culture*, ed. Robert Gimello, Frédéric Girard and Imre Hamar, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, pp. 223-260.  
 Forthcoming “Further Thoughts on Amoghapāśa.”
- Wood, Donald Alan  
 1985 “Eleven Faces of the Bodhisattva,” Ph.D. diss., University of Kansas.
- Yen, Chüan-ying  
 1986 “The Sculptures from the Tower of Seven Jewels: The Style, Patronage and Iconography of the Monument,” Ph.D. diss., Harvard University.
- Yü, Chün-fang  
 2000 *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, New York: Columbia University Press.





彩圖 5

唐·敦煌莫高窟第六六窟西壁北側〈救苦觀音〉

# The Plethora of Guanyin Images in the Seventh and Eighth Centuries

---

Dorothy C. Wong  
University of Virginia

This paper is an attempt to chart the development of the cult of Avalokiteśvara (Bodhisattva of Compassion, Ch. Guanyin 觀音) in the seventh and eighth centuries in China through a study of the multifarious representations of this bodhisattva. Avalokiteśvara, sometimes understood to mean “he who looks down on the world,” is one of many celestial bodhisattvas who developed in tandem with the Mahāyāna movement that began in India around the beginning of the Common Era. As the personification of *karunā* or compassion, Avalokiteśvara held powerful appeal to worshipers. Since the latter part of the fifth century, devotion to Avalokiteśvara had been steadily growing in China, attested to by the increasing representations of the bodhisattva in various contexts and media. Standard iconographic features for Chinese Guanyin imagery were established by the end of the sixth century. Traditional representations of Guanyin continued to be made in the seventh and eighth centuries. In addition, we see the development of several esoteric forms of Avalokiteśvara, concomitant with the introduction and spread of esoteric Buddhism into China. This paper argues that the proliferation of esoteric forms of this bodhisattva, also called transformed Avalokiteśvara (*bianhua Guanyin* 變化觀音) in the late seventh and eighth centuries represented fundamental changes in Chinese Buddhism and Buddhist art, and that this change also had profound impact on neighboring cultures, especially the Buddhist art of the Nara 奈良 (710-794) court of Japan. Two case studies examined in this paper are Dunhuang Cave 148 and Tōdaiji of Japan.

藝術史中的  
漢晉  
與  
唐宋之變

石守謙  
顏娟英

主編



# 藝術史中的漢晉與唐宋之變

主 編：石守謙、顏娟英  
執行編輯：林宛儒、楊雅琪、蘇玲怡  
文稿校對：方韻慈、饒祖賢、胡櫨文、盧宣妃、劉昇典  
美術設計：曾瓊慧

出版者：石頭出版股份有限公司  
發行人：龐慎予  
社 長：陳啟德  
副總編輯：黃文玲  
會計行政：陳美璇  
行銷業務：洪加霖  
登記證：局版臺業字第 4666 號  
地 址：106 台北市大安區敦化南路二段 34 號 9 樓  
電 話：02-27012775（代表號）  
傳 真：02-27012252  
電子信箱：rockintl21@seed.net.tw  
郵撥帳號：1437912-5 石頭出版股份有限公司  
製版印刷：鴻柏印刷事業股份有限公司  
出版日期：2014 年 4 月 初版  
定 價：新台幣 750 元

ISBN 978-986-6660-29-0  
有著作權 翻印必究

Copyright © Rock Publishing International 2014  
All Rights Reserved  
9F., No. 34, Section 2, Dunhua S. Road, Da'an District, Taipei 106, Taiwan  
Tel 886-2-27012775  
Fax 886-2-27012252  
Price NT\$ 750  
Printed in Taiwan