



東亞佛教造像(一)



李玉珉

佛教自印度發源後，歷經數百年的發展，於紀元前後傳入中國，逐漸地在這塊土地生根、茁壯，進而形成了與印度傳統迥異的佛教文化。在華夏文化強大輻射力的影響下，中國很快地便成為東亞佛教文化與藝術的祖源。根據文獻記載，西元三七二年，苻堅派遣沙門致送朝鮮北部——高句麗——佛經和佛像，此乃佛教入韓的肇端。三八四年時，朝鮮西南的百濟也在來自東晉的印度沙門摩羅難陀度化下，接受

了佛教。五五二年，日本接受百濟聖王使節奉獻的金銅佛像和佛教經論，則正式揭開了日本佛教的序幕。不過在接受中國佛教文化的過程中，韓、日兩國歷經了模仿、詮釋、發展和成熟數個階段，最後形成了具有自己民族特色的佛教文化。因此東亞佛教文化雖然同源共流，但更是華夏傳統與各地文化交織而成的精彩組曲，從東亞佛教造像中我們即可管窺這錯縱複雜的發展過程。

從中國佛教造像史來看，南北朝中期，佛教造像即擺脫印度粉本的拘囿，製作了完全漢化的佛像，這些造像不僅五官面相中國化，同時佛不再穿通肩式或右袒式的印度袈裟，而著褒衣博帶的漢式大衣，同時，又出現了表現衣紋線條流利變化的懸裳座。這種樣式隨著佛教文化的外傳，在六世紀的高句麗、百濟，以及日本飛鳥時代的金銅造像中都屢有所見。七世紀至九世紀末，正值隋唐盛世，毗鄰的朝鮮與中國往來頻仍，東來求法的高僧也不絕於旅。此時，即使是日本，也不以從朝鮮間接受中國文化為足，故而派遣了大批的遣隋使、遣唐使、留學生、留學僧至中國，直接且全面地汲取與輸入隋唐文化。韓國統一新羅時期和日本的奈良與平安前期，佛教造像中常見的面相豐圓，身軀飽滿，寫實自然的衣褶表現，無一不脫胎於唐代的造像傳統。然而，一種文化在傳承和流傳的過程中，必定會因順應當地的風土民情與審美品味，發生種種變異。所以統一新羅佛造像中，頭大肩窄的造型、兩手較貼近身體的拘謹姿勢、重視正面觀看的表現手法等，都與唐代造像有明顯的差異；而日本飛鳥佛像的童稚面相，

平安前期造像溫雅的氣韻、華麗的裝飾、細膩的手法等，也無一不是日本獨特風格的展現。

十世紀以來，隨著唐帝國的衰亡，東亞的政治版圖歷經分化和重組：在中國，直到九六〇年，宋朝才統一了五代十國的紛亂局面；在朝鮮，九一八年高麗王朝崛起，九三六年合併新羅而成為一方霸主；在日本，十世紀中葉發生多次貴族和武將的叛亂。在這場波及整個東亞的政局大動盪中，隨著民族意識高漲，藝術的地方色彩愈加濃郁。再加上，中國佛教藝術日趨世俗化與格式化，逐漸失去生機，對韓、日兩國的影響日趨減弱，因此東亞佛教造像出現了百花齊放的局面。無論是端凝穩重的韓國高麗造像，圓潤甜熟的日本平安晚期的佛像，或強健有力、表情猙獰的日本鎌倉力士，都清楚說明，韓、日兩國的佛教造像已然走向成熟的自我表現。





I. 中國精品

佛坐像

中國 五胡十六國（三〇四—四三九）

銅鑲金 高一五·八公分

這尊坐佛身著通肩袈裟，雙手於腹前交疊，作禪定印，結跏趺坐於獅子座上。其下有一四足方台，上刻蓮瓣與波浪紋。其背光上有兩尊飛天，鑲金的顏色和主尊坐佛以及四足方台有別，同時樺孔與像背的插樺也不合，原來應不屬本件所有。



這尊坐佛除了身著通肩袈裟，仍見犍陀羅的影響外，其肉髻圓大，額平唇薄，眉眼細長，鼻翼寬大。衣領陰刻波浪紋，胸前衣褶作U字形佈排，表現形式化。凡此種種無一不與犍陀羅造像大異其趣，而展現了中國自我的風格特徵。由於這尊坐佛的背後與台座的後面有兩個樺頭，顯示這尊坐佛原來應有背光。可是頭後的髮絲仍刻畫仔細，也清楚交待了背部的衣紋；此外祂的頭手比例過大，獅子座上的兩隻獅子貌若兩犬，這些都是十六國時期金銅佛造像的重要特徵。由此觀之，早在十六國時期，中國的藝匠即試圖建立自己民族的特色。



無量壽佛像

中國 北魏太和九年（四八五）

銅鑲金 高二四公分

台座題記：太和九年歲／在乙丑二月戊戌／朔廿七日甲子，／佛弟子李伯／息為余身、所生／父母、／兄弟、／合家大小，／造無量壽／佛一區。

無量壽佛又稱阿彌陀佛，是西方淨土教的教主。雖然早在西元二世紀末，無量壽佛的經典就已在漢土譯出，而且在甘肅永靖炳靈寺第一六九窟中，也已發現建弘元年（四二〇）無量壽佛的造像，可是與南朝相比，北魏時期無量壽佛的信仰並不流行，造像的數量也不多，

這尊無量壽佛是現存北魏造像中難得的太和時期作品。

這尊無量壽

佛像身著通肩袈裟，右手作施無畏印，左手握著衣裙一角，圖像與北魏的釋迦立像和彌勒佛立像類似。其臉圓

頰豐，兩肩厚實雖然是一尊小像，然而此像的量感十足；此外，衣褶稠疊繁密，衣紋佈排已有形式化的傾向，充分反映了北魏太和中、晚期造像的風格特徵。

這尊無量壽佛像和背光、台座一次鑄成。背光最外層為極具動態的火焰紋，身光則由蓮珠紋、絞索紋和火焰紋組合而成，頭光則由蓮瓣組成，這樣的裝飾手法在北魏中期河北地區的造像中時有所見。在背光的背面尚陰刻觀音菩薩一尊，右手執未敷蓮花，左手持淨瓶，也是北魏中期河北地區最流行的觀音形象，故而推斷這尊無量壽佛可能出自河北匠師之手。





彌勒佛像

中國 北魏太和十七年（四九三）

銅鑲金 像高一三・七公分

像背題記：曹黨生像身。

背光題記：太和十七年五月九日，高陽縣／人曹黨生自為身己，敬造彌／勒一軀，願居家眷／屬，見世安隱（即穩），常與佛會。

北魏時期彌勒信仰流行，彌勒造像的數量眾多。這尊彌勒頂有肉髻，右手作施無畏印，左手作與願印，採與彌勒下生信仰有關的佛裝彌勒形式，是北魏時期河北、山東一帶流行的彌勒圖像。



這尊彌勒佛像額方臉短，顴骨高突，雙頰豐潤，五官娟秀。其頭手的比例略大，溜肩含胸。與太和早期的作品不同的是，這尊彌勒穿著寬袍大袖的漢式袈裟，袈裟的質地變厚，完全遮掩了衣下的身軀結構；同時，其衣裙下擺呈八字向外開張。這些都是北魏晚期造像風格的先驅。

背光上刻畫著與火焰紋和C狀套雲狀紋，頭光由三道同心圓組合而成，中間的蓮花為淺浮雕，橢圓形身光以寬帶來表現。裝飾手法細膩華美，展現了層次的變化。此外，這尊彌勒佛的蓮台由圓基和蓮台兩部分組合而成，蓮台的蓮瓣豐厚，瓣尖略翹。這樣的形式不僅山東的造像中時有所見，同時在韓國六、七世紀的金銅造像中也屢見不鮮，足證韓國三國時代（五七—六六八）的佛教藝術也受到北魏山東佛教藝術的影響。

立佛三尊像

中國 北齊天保三年（五五三）

銅鑲金 高二〇·四公分

背光背面題記：天保三年四月廿三日，蓋
／□□□□／□□□□／象一區。

這件立佛三尊像的主尊右手作施無畏印，左手作與願印。兩位脇侍的冠飾有別，皆足踏蓮台，著半肩天衣，瓔珞於腹前交叉。右脇侍左手持蓮苞，右手下垂撫衣。左脇侍右手持蓮苞，左手持一桃形物。由於本

件為一尊北齊初年的作品，故仍保存不少東魏的遺風，例如主尊內著偏袒右肩的僧祇支，外罩袈裟一端掛搭在左肘之上，無論是主尊立佛或兩位脇侍下擺裙裾都略向外張等。不過細審此作，卻發現立佛與

脇侍菩薩的肩部與手臂渾圓，軀幹較為結實，主尊的腹部微鼓，衣下小腿輪廓依稀可見；同時，兩位脇侍菩薩的衣裙飄動，線條流利，表現自然且具動感，這些特徵又都是北齊造像的重要特色。

此件造像的頭光由數層同心圓組成，最內圈則浮雕重瓣蓮花；身光由數道橢圓形重環和蓮枝以及蓮花圖案組成，背光最外層則作火焰紋圖案，製作精美。

其下方的方台並非本件原有。





釋迦牟尼佛像

中國 北齊武平元年（五七〇）

銅鑲金 高二〇·六公分

台座題記：武平元年，／上曲陽／縣□／具

□／□父／母造／釋加（迦）／像一區，／

……

須彌台上一佛半跏趺坐，右手上舉，雖然指殘，原來應作施無畏印，左手作與願印。此佛眉平眼細，嘴角含笑，神情溫和。雙肩溜窄，身著右袒式僧祇支，外穿雙領下垂式袈裟，衣

端掛搭於左肘之上。袈裟和裙裾在台前垂落，層層疊疊，波動起伏，在邊沿尚加陰刻線條，具裝飾效果，其風格顯然仍然上承北魏晚期和東魏的遺緒。可是與北魏和東魏作品相較，這尊坐佛面形橢圓，身軀壯碩豐圓，結實如



柱，造像量感十足。頂上螺髮以方格圖案表示，已有簡化的趨勢。同時，這尊坐佛背後有兩個插樺，說明此像原有背光。然而其背部衣褶也以陰刻弧線來表示，和北魏中晚期與東魏平板的作風大異其趣。這種重視體積量感的表現手法，為隋唐寫實風格的發展奠定基石。

力士像

中國 北齊（五五〇—五七七）

銅鑲金 高一五·七公分

中國的佛教源於印度，並受中亞的影響，可是在佛教藝術的發展中，中國匠師也屢有發明，力士便是一例。力士是佛教的護法，不見於印度或中亞的佛教藝術，約於北魏中期，始出現於中國的佛教藝術之中。力士多出現於石窟入口的兩側，或作為佛與菩薩的協侍。

這尊力士頭戴寶冠，上身全袒，下著長裙，胸佩瓔珞，肩披天衣，扭頭擺臀，頗富動感。雖然作者並沒有強調力士的雄強健壯的肌肉量感，可是祂蹙眉怒目，右手揚掌，左手握拳，神態威猛，將其為力士的護法特質一表無遺。同時這尊力士的背後，無論是垂落的天衣，瓔珞的繫結，匠師都處理得一絲不苟。所以這件力士縱使高僅十餘公分，不過卻是一件製作精美的圓雕作品。





二佛並坐像

中國 隋仁壽元年（六〇一）

銅鑲金 高一五公分

台座題記：仁壽元年／十二月／八／日，
仙弟子蘭暉／為／亡／父／□／敬／造□□
保像／一區。

《法華經》是大乘佛教的重要經典，西元五、六世紀，中國的法華信仰流行，誦持、宣講《法華經》者不計其數，二佛並坐的圖像便源於此經的〈見寶塔品〉。該品言及，過去佛多寶如來入滅以前，曾發誓願，在其滅度後，若十方國土中，有說《法華經》處，

祂的寶塔必現於前，作為證明。因此當釋迦佛欲說《法華經》之際，多寶塔便從地涌現。釋迦佛依眾之請，開啓

塔門以後，多寶佛便邀請釋迦入塔，並分半座與釋迦佛，於是二佛並坐，釋迦開示法華妙旨。

這件二佛並坐像與台座一體鑄成。二佛皆著褒衣博帶式袈裟，右手作施無畏印，左手作與願印，趺坐於方台之上。二者的衣紋繁複，衣裾自台座上垂落，衣褶波動，與背光與台座上刻劃疏簡稚拙的裝飾圖案互相輝映，別有一番趣味。



觀音菩薩三尊像

中國 隋代（五八一—六一七）

銅鑲金 高一八公分

這件菩薩三尊像的主尊和台座合鑄，兩位脇侍菩薩和祂們所踏的蓮台插於圓基的兩側。主尊菩薩頭戴寶冠，身披瓔珞、天衣，下著裙裳，立於一仰覆蓮台之上。兩側脇侍菩薩雙手合什，虔誠敬禮。由於主尊右手持一枝楊柳，左手執水瓶，故知其為楊柳觀音。值得注意的是，在印度和西域美術中都沒有發現這種觀音形象，楊柳觀音顯然是中國人所創的新圖像。楊柳觀音的圖像典據劉宋（四二四—四七九）

竺難提所譯的《請觀音經》，旨在表現觀世音菩薩能夠解除眾生痛苦的

特質，是隋代以來最常見觀音圖像之一。

這尊觀音雙頰豐滿，腹部略有起伏，表現了肌肉柔軟的質感。祂頭部略低，臀部稍移，右膝微屈。這種體態自然、漸趨寫實的風格，正是隋代造像的重要特徵之一。兩位脇侍菩薩頂束雙髻，著寬袖大裙，服裝保守，天衣呈羽狀外張，依然保存北齊遺風。與主尊相較，二者的姿態就顯得僵直了。





阿難像

中國 唐代（六一八—九〇七）
銅鑲金 高三·五公分

這尊比丘頭臉渾圓，兩頰飽滿，彎眉長目，形貌秀美，應是釋迦佛十大弟子中以博學多聞著稱的阿難。阿難原是釋迦佛的堂弟，生來容姿端正。跟隨佛陀出家以後，雖然屢遭婦女的誘惑，可是他修行的志操卻堅定不移，最後終得成就。釋迦佛涅槃後，他

繼佛陀弟子中以苦行著稱的大迦葉之後，率領徒眾，宏揚佛法，後世尊之為「二祖」。所以在寺院中，在寺院中，他多與大迦葉是侍立在佛陀的兩側，成為釋迦佛的脇持。

這尊阿難內著交領衣，外罩袈裟，雙手合抱於小腹之前。其頭部略低，腰肢輕移，全身作S形，體態自然。衣褶隨著身軀的動作起伏，寫實而自然，是一件唐代製作精巧的小像。

像下的金銅圓台並非本件原有。



阿彌陀佛像

中國 遼代（九〇七—一二二五）

銅鑲金 高一五·四公分

這尊坐佛頂有肉髻，眉間有白毫，身著雙領下垂的袈裟，半跏趺坐於蓮台之上。雖無題記，但因其雙手作上品往生的禪定印，故知為西方淨土教主阿彌陀佛。

這尊阿彌陀佛的肉髻低平，髻底有一似寶珠的隆起物。面圓額窄，五官集中，展現了契丹族的民族特徵。其嘴角下抑，神情嚴

肅，身軀厚實，胸肌和腹部突鼓，衣襞隆起，衣紋流利而自然，仍見唐代寫實風格的餘韻。可是與唐代作品相較，此像的上身較長，腰幹挺直，同時在小腿部分又出現了似蛇般扭曲的衣紋線條，這些都是遼代造像特有的風格特徵。此外，台座由重瓣仰蓮和圓珠狀的基座組成，蓮台的蓮瓣豐厚，絲絲蓮蕊刻劃得一絲不苟，圓珠狀的基座上又開三個花式壺門，這樣的台座樣式在遼代的金銅造像上也屢見不鮮。





觀音菩薩像

中國 遼代（九〇七—一一二五）

銅鑲金 高二六公分

這尊觀音菩薩雲髻高聳，頭戴寶冠，冠住阿彌陀佛。長及手肘的冠繒自耳側垂落，披肩而下。右手上舉至胸，手指拳屈，原來可能執持一物。上身內穿長袖衣，外著展現雲領半袖短衫，外罩袒右袈裟，肩披天衣，衣服層次繁多，這種的裝束在是遼代的菩薩

像上時有所見，是遼代造像的重要特徵之一。此外，其神情嚴肅，背部拉長，衣褶流暢而自然；從背部觀之，無論是髮絲或者是結帶都處理得一絲不苟；在小腿部分也見如蛇般扭曲的衣紋線條，再加上蓮台的蓮瓣豐厚，蓮蕊刻劃仔細，仰蓮之下尚有一球狀基座等，無一不與遼代金銅造像的特徵侔和，所以這尊觀音菩薩應是一件遼代的作品。



觀音菩薩像

中國雲南 大理國（九三八—一二五四）

銅鑲金 高五三公分

西元七至十三世紀，中國西南邊疆的雲南，先後成立了南詔（六五三—九〇二）和大理（九三七—一二五四）兩個與唐宋分庭抗禮的兩個獨立王朝。根據傳說，由於觀音菩薩的護祐與神力，南詔國才得以壯大。所以觀音信仰在雲南十分流行，圖像的種類也特別繁多。

這尊觀音頰頤豐滿，嘴角含笑，神情親切。其頭戴五佛寶冠，耳璫垂肩。左手持

瓶，右手的食指翹起。身著天衣，身上佩飾著繁縟而華麗的瓔珞。腹前所飾的圓板浮雕著涅槃圖，圖中的佛像累足右脇而臥，身後有兩列弟子，在佛身前的弟子當是釋迦佛所收的最後一名弟子須跋陀羅。在小腿間，又有一坐佛三尊像，兩側刻畫著兩個龍頭。這樣的圖像在大理國張勝溫《畫梵像》（台北國立故宮博物院藏）上也有發現，根據榜題，這種觀音稱作「易長觀世音」。由於易長為不少大理國王室成員的佛名，所以易長觀音信仰的流傳與大理國的統治者當有著特殊的關係。





觀音菩薩像

中國雲南 大理國（九三七—一二五四）
銅鑲金 高五三公分

這尊觀音菩薩冠住阿彌陀佛，右手施安慰印，左手手肘微彎，五指微屈。其額方面平，雙眉相連如弓，鼻塌嘴寬，兩唇豐厚。髮髻高聳，髻側尚垂著重重的髮辮，梳理整齊。華麗帶飾，耳璫垂至兩肩。上身全袒，身扁胸平，腰枝纖細。項佩寬的雲紋項圈，手戴臂釧，腰束華帶，下著長裙，衣紋作規律的弧線，姿勢僵直，與中國傳統的觀音造

像截然不同。從其風格觀之，這類造像深受毗鄰的中南半島佛教藝術影響。

值得注意的是，這類造像在雲南大理國出土的銅鑄、木雕和石刻裡屢見不鮮，可是卻不見於雲南以外的中國各地。根據大理國張勝溫〈畫梵像〉（台北國立故宮博物院藏）和〈南詔圖傳〉（京都藤井有鄰館藏），這類觀音在大理國時稱為「真身觀世音」或「阿嵯耶觀世音」，是傳說中曾來雲南洱海地區渡化眾生梵僧觀音的本尊和真身，為大理國最流行的一種觀音菩薩的形象。



觀音菩薩像

中國 明代（一二三六八—一六四四）

銅鑲金 高一九·八公分

這尊觀音菩薩頭戴寶冠，胸佩華麗瓔珞，上身袒露，肩披天衣。右腳置於岩石座上，左足下垂，踏一蓮華，右手擱置膝上，姿勢舒坦自在，輕鬆閒適，完全突破經典儀軌的制約。觀

音的重要持物淨瓶擱置於側。這類姿態悠閒自在的觀音，是唐代（六一八—九〇六）藝匠的創意，宋代（九六〇—一二七九）以來普遍流行，成為中國觀音造像的重要典型。從其瓔珞樣式以及身軀結構處理趨於概念化這些特徵觀之，本作當為明代之作。



明代以來，民間流傳著觀音菩薩渡化善財、龍女的故事，所以本作主尊觀音菩薩的兩側，即出現了善財童子合什禮拜，龍女捧珠供養的形象。此外，明代撰著的《鶯哥孝義傳》又描寫一隻小鶯哥跟隨觀音菩薩，到南海修行的故事。本作菩薩右側的岩石上佇立的鶯哥當典出這一故事。凡此種種皆為俗文學影響中國佛教圖像的具體例證。

