

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

相・像—賴奕淨觀音繪畫創作研究

Characteristic and Image: Research on Yi-Ching Lai's Guanyin

Painting Creation

賴奕淨

Yi-Ching Lai

指導教授：黃國清 博士

葉宗和 博士

Advisor: Kuo-Ching Huang, Ph.D.

Tzong-Ho Yeh, Ph.D.

中華民國 108 年 7 月

July 2019

南 華 大 學

宗 教 學 研 究 所

碩 士 學 位 論 文

相 · 像 - 賴奕淨觀音繪畫創作研究

Characteristic and Image : Research on Yi-Ching Lai's Guanyin Painting Creation.

研究生：賴奕淨

經考試合格特此證明

口試委員：

蔡志宏
黃國清
江美英
王晴薇

指導教授：黃國清 蔡志宏

系主任(所長)：黃國清

口試日期：中華民國 107 年 6 月 26 日

謝 誌

本創作論文，歷經了四年的時間，在求學的過程中劃下了句點，也代表著「相像-賴奕淨觀音繪畫創作研究」已到完成階段了，研究者就讀研究所，在宗教與藝術領域上不斷探索與學習，從懵懂到成長，將兩者之間取得平衡，不論結果如何，度過了一段具有價值的學習時光。

首先，研究者非常感謝指導教授黃國清老師悉心的指導，再撰寫創作論文期間給予指導與鼓勵，使得創作論文可順利的完成，也非常感謝共同指導教授葉宗和老師在研究所階段，對於水墨創作研究上的知識傳授，使研究者能夠更加成長卻也更加了解到自己的不足。十分感謝江美英老師與王晴薇老師在百忙之中，擔任研究者論文指導的口試委員。

最後感學校老師們的指導與朋友的幫忙，才能順利的完成這本論文。再整個的創作論文過程當中，還是要再次感謝指導教授，再研究者剛開始撰寫創作論文的迷惘與迷失方向時，不斷的與指導教授討論，理出脈絡方向，以及許多寶貴的意見，也謝謝在研究所期間的共同指導教授葉宗和老師，在創作上的指導與鼓勵，傳授水墨技法，讓研究者再繪畫技巧上更上一層樓。

現階段的完成，也是一個嶄新藝術階段的開始。在學校所學的知識，能延續並融合更多外在的經驗，才能夠填補自己所沒察覺到的空缺，希望未來在繪畫上及內容想法上都能因此更加進步成長。最後，要感謝家人與朋友，在這期間的支持與幫忙，讓研究者能順利的完成此論文，在此，非常感謝您們。

賴奕淨謹誌

中華民國一〇八年七月

摘 要

觀世音菩薩是變化最為豐富的一位菩薩，在中國歷史上，觀音菩薩的繪畫風格常以不同形式呈現在大眾面前，觀音信仰的體系，在中國所依據不同的佛典文獻系統，所呈現出來的觀音菩薩形象與思想也不同。

本論文以觀音菩薩圖像為創作，與現代佛教思想的轉化作為連結，以「相·像—賴奕淨觀音繪畫創作研究」，藉著東西方繪畫技法的融合，在閱讀大量相關觀音菩薩圖像及經典，配合視覺藝術的觀看理論與省思，達到觀音畫像與現代佛教的契合。

關鍵字：觀音菩薩信仰、圖像、水墨創作、觀音繪畫、觀音菩薩



Abstract

Guan Yin Bodhisattva takes one of the most variety forms of Bodhisattva. In Chinese history, Guan Yin Bodhisattva has been presented into different forms and styles for the public views. In China, different sect of Buddhist system was recorded, therefore, Guan Yin Bodhisattva also has different images and ideologies.

The creation of this thesis is based on the connection between Guanyin Bodhisattva's image and the transformation of modern Buddhist ideology. Title of this thesis' Characteristic and Image : Research on Yi-Ching Lai's Guanyin Painting Creation through the combination of Eastern and Western painting techniques. After a long research of Guan Yin Bodhisattva's image and classic Guan Yin Bodhisattva through literature, the researcher has insight through visual art to achieve the gap between the Guan Yin portraits and modern Buddhism.

It is divided into five chapters. The first chapter is the introduction, describing the research motivation and purpose, the research methods and steps. The second chapter is the literature discussion, exploring the images, beliefs and modern creations of Guanyin Bodhisattva. The third chapter is the researcher's creative's concept and analysis. The fourth chapter is the interpretation of the researcher's works, and the fifth chapter is based on reflection, rethink of the creation and direction.

Keywords : Guanyin Bodhisattva, Image, Chinese painting creation, Guanyin painting, Guanyin

目 錄

謝 誌	I
摘 要	II
Abstract.....	III
目 錄	IV
圖目錄	VI
表目錄	VIII
第一章 緒 論	1
第一節 研究動機與目的	1
一、 研究動機	1
二、 研究目的	5
第二節 研究方法與步驟	8
一、 研究方法	8
二、 研究步驟	10
第三節 名詞釋義	12
一、 觀世音菩薩稱號	12
二、 符號學	13
第四節 論文架構	15
第二章 文獻探討	16
第一節 觀世音菩薩相關經典	17
一、 觀世音菩薩經典及其弘傳	17
二、 觀音菩薩信仰的修持法門	18
第二節 觀世音菩薩的信仰與形象	21
一、 經典中的觀音信仰與形象	21
二、 觀音菩薩圖像·法相	30
三、 歷代觀音繪畫研究	45
第三章 創作理念與實踐	62
第一節 創作理念	62
一、 系列創作觀音菩薩故事	63
二、 觀音菩薩「相」的定義	66
第二節 創作實踐	69

一、 構圖	69
二、 技法	70
三、 色彩	70
第四章 作品詮釋	72
第一節 梵·水月 創作的發想	72
一、 表現形式	73
二、 創作技法	73
第二節 空·法 相創作發想	76
一、 表現形式	76
二、 技法表現	76
第三節 聖·自在創作發想	78
一、 表現形式	78
二、 技法表現	78
第五章 結論	80
第一節 回顧與省思	80
一、 回顧與省思	80
二、 創作歷程	81
第二節 期望與展望	81
一、 收與精進創作	81
二、 佛像藝術傳統與創新	82
參考書目	83
附 錄	88

圖目錄

圖 1-1：觀音菩薩	4
圖 1-2：文殊菩薩	4
圖 1-3：四觀音文殊普賢圖	5
圖 1-4：地藏菩薩	5
圖 2-1：甘肅天水麥基山 127 號窟的正壁龕	33
圖 2-2：隋代觀音	33
圖 2-3：北魏 持花及幡的引路觀音	34
圖 2-4：宋朝木雕觀音	34
圖 2-5：元代 觀音	34
圖 2-6：明代 如意輪觀音	34
圖 2-7：十一面觀音菩薩像，鎌倉時代（1192-1333 年）	39
圖 2-8：觀音菩薩像，晚唐（846-907 年）	40
圖 2-9：千手千眼觀音菩薩像，晚唐（846-907 年）	41
圖 2-10：十八臂准提觀音圖軸，清（1644-1911 年）	42
圖 2-11：大隨求菩薩像，鎌倉時代（1192-1333 年）	43
圖 2-12：楊柳觀音菩薩像，北宋（960-1127）	44
圖 2-13：引路菩薩圖，唐代（618-907）	48
圖 2-14：閻立本 繪，《楊枝觀音碑》，明代	50
圖 2-15：吳道子 繪，《觀音菩薩像》，唐代	50
圖 2-16：《千手千眼觀音菩薩像》，五代後晉天福八年（943）	51
圖 2-17：張勝溫 繪，《畫梵卷》（局部），宋時大理國	54
圖 2-18：牧溪 繪，《觀音菩薩圖》，南宋	55
圖 2-19：顏輝 繪，《水月觀音菩薩像》，元代（1206-1368）	57
圖 2-20：仇英 繪，《觀音菩薩圖》，明代（1368-1644），（偽）仇英（約 1501-1551）	58
圖 2-21：丁雲鵬 繪，《觀音菩薩像》，明萬曆十年	58
圖 2-22：丁觀鵬 繪，《法界源流圖》（局部），清乾隆三十二年（1767），	59
圖 2-23：任頤 繪，《送子觀音》，清代	60
圖 2-24：葉宗和 繪，《生命舞曲》2012	61

圖 2- 25：王源東 繪，《菩薩》，2012.....	61
圖 4- 1：以點描方式描繪水月觀音	74
圖 4- 2：開始暈染背景	74
圖 4- 3：最後將文字繪製上去，接近完稿	74
圖 4- 4：賴奕淨，梵·水月，2017，101CM×76CM，棉紙、墨、壓克力彩	75
圖 4- 5《空·法相》局部	76
圖 4- 6《空·法相》局部	76
圖 4- 7：賴奕淨，空·法相，2018，135CM×68CM，棉紙、墨、壓克力彩	77
圖 4- 8：《聖·自》局部	78
圖 4- 9：賴奕淨，心·自在，2018，180CM×90CM，棉紙、墨、壓克力彩	79



表目錄

表 2-1 有關於「觀音菩薩」經典.....	17
表 2-2 有關於「觀音菩薩修持法門」經典.....	20
表 2-3 三十三身依次.....	35
表 2-4 三十三觀音的名稱與形象特點.....	36



第一章 緒論

宗教與藝術在生活、文化關係十分密切，藝術能讓人抒發情感與思想，宗教則是能寄託情感的地方。將佛教思想與藝術做為結合，形成一種非經典模式的傳遞，藉由藝術，傳達佛教經典的思想，為研究者研究方向。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

在還沒文字的時期，都是用符號、圖像作為紀錄，如崖窟壁畫與宗教場域壁畫等，隨著時代變遷及進步，文字發展迅速，使用文字結合圖像紀錄者越多，記錄不同時期的文化變遷。圖像能作為溝通與思維的媒介，透過圖像能讓觀看者，感受創作者想表達的意境。在研究者有印象以來，家中的長輩帶著還小的研究者去廟宇附設的幼稚園上學，或是假日帶著研究者到處參拜廟宇，印象最深刻的便是，幼稚園作業是要將唐三藏法師玄奘譯的《摩訶般若波羅蜜多心經》「觀自在菩薩。行深般若波羅蜜多時照見。五蘊皆空。度一切苦厄。舍利子。色不異空。空不異色。色即是空。空即是色。受想行識。亦復如是。舍利子。是諸取法空相。不生不滅。不垢不淨。不增不減。是故空中無色。無受想行識。無眼耳鼻舌身意。無色聲香味觸法。無眼界乃至無意識界。無無明亦無無明盡。乃至無老死。亦無老死盡。無苦集滅道。無智亦無得。以無所得故。菩提薩埵。依般若波羅蜜多故。心無罣礙。無罣礙故。無有恐怖。遠離顛倒夢想。究竟涅槃。三世諸佛。依般若波羅蜜多故。得阿耨多羅三藐三菩提。故知般若波羅蜜多。是大神呪。是大明呪。是無人上呪。是無等等呪。能除一切苦。真實不虛。故說般若波羅蜜多呪即說呪曰。揭諦揭諦。波羅揭諦。波羅僧揭諦。菩提薩婆阿」¹，背誦起來，因此，每天研究者帶著學校發的印有注音符號《摩訶般若波羅蜜多心經》紙張，在自家的佛

¹ 唐義淨 三藏法師譯，《金剛經科儀》，卷1，CBETA，X74，no.1494，頁659。

桌前認真的唸誦，自小認為，念誦經文必須在佛堂或佛桌前，直到進入南華宗教學研究所就讀後，才發現這只是其中一部經文。

念廟宇附設幼稚園關係，加上長輩帶去的廟宇裡，都會供奉著觀世音菩薩，因此所接觸的第一尊菩薩便是觀世音菩薩。小時候便知道觀世音是位慈悲的菩薩、憫念眾生的一位菩薩，來幫助眾生的等故事。

因觀世音菩薩的故事版本眾多，也有不同形象造型呈現在不同地區，每看到不同的觀音造像就會問身邊的長輩，但都無法為困惑的研究者解答，因此一直困惑著研究者至今。

研究者在大學及研究所時期就讀美術系，在 2015 年的 8 月份，因緣際會之下去了一趟南華大學宗教學研究所。所舉辦的雲南移地教學，當時在路邊看到一尊特別的菩薩，引起好奇，詢問身邊的師長們問這是哪尊菩薩呢？師長回答研究者說，是一尊觀世音菩薩。觀世音菩薩？祂是一尊男相菩薩！怎麼會是觀世音菩薩呢？觀世音菩薩應是女相才是，據研究者了解觀世音菩薩，是位女性菩薩。

因此，師長們輪流一番解釋之後，了解觀世音菩薩有男相與女相，在這之前存在的疑惑加上這次的問題，使得研究者想深入去了解觀世音菩薩的形象演變，便著手研究繪畫觀世音菩薩的動機種子。

進入，南華宗教學研究所後，了解到觀音菩薩幻化出不同面貌，來渡眾生，本論文藉著研究者在宗教學研究所的學習過程中，將所認知的佛教經典，透過自身的繪畫技巧，轉化成圖像傳遞不一樣的宗教圖像，以觀世音菩薩作為繪畫探討的對象。繪畫是一種視覺的藝術，不只能滿足感官也能透過圖像表現的手法，表達更深沉的思想內涵，以創作圖像分析為基礎，在藝術美學、宗教義理上思考，與經典及創作圖像和現代相關思想等為詮釋，進行宗教藝術的探討，並呈現宗教思想內涵。

佛教在中國傳播的歷史當中，出現了無數的寺廟和佛窟，也帶起佛教藝術的興起，其中以觀世音菩薩的繪畫與雕塑居多，至今，仍然可感受到觀音菩薩受眾人喜愛的程度。

佛教繪畫源自印度，早在佛陀時代，寺廟就已經有佛教繪畫的紀錄。根據三藏法師義淨奉譯《根本說一切有部毘奈耶雜事》卷 17：「緣處同前。給孤長者施園之後作如是念：「若不彩畫便不端嚴，佛若許者我欲莊飾。」即往白佛，佛言：「隨意當畫。」聞佛聽已，集諸彩色并喚畫工，報言：「此是彩色，可畫寺中。」²，由此段經文，便可知道，佛陀當時請繪畫師，繪畫出佛教義理，使得圖像流傳至今，在佛教藝術裡，以敦煌壁畫最為顯赫，其中已「經變」最為著名，以當時流傳的佛教思想有關，以佛教故事居多，內容豐富變化，有維摩詰經變、金剛經變等，這樣的方式能作為講經說法，讓觀者印象深刻。以圖像說故事，不論在哪個地方或民族，都是這樣的方式。

克利弗德·紀爾茲（Clifford Geertz，1926-2006）：「任何東西都能扮演一個有助於社會運行的角色，繪畫與雕塑也不例外。…把一種特定的心靈樣式帶進外物的世界，使他人得以觀看。」³由此可知，藉由圖像來表達創作者想傳遞的訊息，透過圖像來了解，創作者當時的氛圍與理解的佛法教義。在印度佛教思想傳入中國後，因與當地文化交融，促進了佛教在中國的發展，特別是經典的轉譯及改造，如佛教的「敦煌石窟」、「變相」等藝術，都是當時佛教傳播的重要訊息傳遞。

閱讀宗教藝術相關研究中，發現有關東方宗教信仰與圖像藝術之觀世音菩薩研究非常豐富而深入，已形成一種文化現象，整理出與本論文相關藝術性、宗教性的密切關係。創作是一種心靈層面產物，作品保持著具有意義的連續性，在某種意義上，成就一種真誠之道，在佛教藝術中，觀音菩薩圖像，普遍偏向傳統工筆畫，此研究者藉著在宗教學研究所薰陶之下，繪製出不同氛圍的觀音菩薩畫像，以水墨技法為基底，呈現出不同韻味的觀音菩薩畫像創作。研究者將所學的技法搭配佛教意涵，創作出具有現代感的佛教圖像。

觀音菩薩在佛教中是一名聖者，祂是四大菩薩的其中一位，觀音菩薩(如圖 1-

² 三藏 義淨奉制譯，《根本說一切有部毘奈耶雜事》卷 17，CBETA，T24，no.1451，頁 283。

³ 克利弗德·紀爾茲（Clifford Geertz）著，楊德睿譯，《地方知識——詮釋人類學論文集》，台北：麥田出版，2002 年，頁 142。

1)、文殊菩薩(如圖 1-2)、普賢菩薩(如圖 1-3)、地藏菩薩(如圖 1-4)，又稱為西方三聖之一，即阿彌陀佛、觀音菩薩、大勢至菩薩，從這就能知道觀音菩薩在佛教中具有代表性，也是大乘佛教中有影響力的一尊菩薩，尤其在中國最為流行。

現今，大部分的人們對於佛像繪畫的觀點，都停留在臨摹和傳統技巧與用色上，不過還是有少部分的創作者結合不同形式繪畫技巧與媒材，創作在作品上。佛像繪畫需跳脫傳統，與時代接軌，不同已往放在寺廟讓人們膜拜的畫作，這樣才能拉近與人彼此之間的距離，研究者已現代水墨做為表現傳遞意涵，研究者在大學攻讀美術系，偏西方的非定型主義⁴，作品較多偏向於抽象繪畫。如同石濤說：「我之為我，自有我在。⁵」意思說，不管用什麼方法來呈現，始終不會是同樣的方法，但是，「心」是法的本源，只要創作者找到這個本源，如同佛法的內涵精神，領悟到這樣的內在層次，就像發現新大陸般，靈感湧泉，在這樣的情況下若能透過，佛教經典的輔佐下，且清楚的善加利用，在研究者的天馬行空之下，所創作出的佛像，便能呈現研究者所要傳遞的意涵。



圖 1-1：觀音菩薩，107cm×59 cm，絹畫，華盛頓弗利爾美術館館藏，館藏號 30.36 號。⁶



圖 1-2：文殊菩薩，28 cm×19.5 cm，紙本，法國吉美博物館館藏，館藏號 E 1215。⁷

⁴ 非定型主義：這一名稱源自批評家米歇爾·達比埃。強調自由式的繪畫方式，材料和媒介的重要性被凸顯出來，創作方式先是對創作媒介的表象與情感進行審查，然後揭露媒介的結構，去發揚形態的歧義性。非定型藝術則是沒有脫離藝術體系，專注於技術的實驗性表達。

⁵ 姜一涵 著，《石濤畫語錄研究》，台北市：中國文化大學，1982，頁 176

⁶ 圖片來源：敦煌研究院 <http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=964396518287> (2018.10.25)

⁷ 圖片來源：慧日佛艺的博客 http://blog.sina.com.cn/s/blog_769fb5f30102wfjv.html (2018.10.25)



圖 1-3：四觀音文殊普賢圖，20.6 cm×13 cm，
版畫，大英博物館館藏。⁸



圖 1-4：地藏菩薩，106 cm×58 cm，絹畫，華
盛頓弗利爾美術館館藏，館藏號 35.11 號。⁹

二、研究目的

本論文希望從宗教思想與圖像觀察中，切入多元性的圖像象徵意義，從圖像與佛教典籍對照呼應下，達到圖像象徵與宗教美學的理解。藉著研究者的繪畫技巧，創作出個人風格的佛像圖像，藝術就是不斷的創作，不斷的創新，結合佛教經典的思維，創作出以往不同的佛相。

藉著藝術創作，將圖像與佛教典籍的概念結合，讓觀者可從中感受到，觀音菩薩多樣貌的作品。透過畫面來傳遞的訊息，與特殊技法的搭配，感受研究者想傳達的意涵，同時透過佛教典籍分析，了解到佛像不只是像，而是付諸於給眾人看得懂的一種手法，並非真正的與佛像相似，然而，研究者有別於傳統的佛教繪畫技巧，而是採用多種媒材技法來創作，孕育出符合觀音菩薩多樣變化的作品。

日本評論家，金子筑水 (1870-1937) 說過：「藝術由時代所產生，更進一步去創造時代，這是藝術家的最偉大的本領。藝術一方面根據一定的時代精神去創造作品，而又在此作品中，顯示思想上特殊的傾向或潮流，使一代人類翹

⁸ 圖片來源：鳳凰佛教網

https://fo.ifeng.com/special/emeipuxian/guideline/detail_2014_07/01/37112025_0.shtml
(2018.10.25)

⁹ 圖片來源：敦煌研究院 <http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=964396518287> (2018.10.25)

然從風，這是藝術創作的本來面目。藝術創作能使當時的時代思潮加深加強，有的能使時代精神產生特殊傾向，有的能促成各種改造或革新，或竟產生與自己時代迥然不同的新的時代。」¹⁰所以要創造藝術的生命，若是抽去創造的特性，那麼藝術便無任何價值，就像研究者原先以西方抽象繪畫為創作，要如何將西方的繪畫技巧帶入佛像創作，又能帶入佛法的精神，及更現代化佛像圖像，打破以往大眾所觀看到的佛像，這樣才能是自身所創造出的藝術生命。

研究者期望所創造出的作品，能夠發揮以往傳統佛相的藝術價值外，更希望藉由作品，本身具有無言說法的能量連結，讓創作者和觀賞者，彼此之間都能自覺觀察體悟的意義，對於現代人以心靈、美感形象的思維作為媒介進行省思，藉著宗教圖像與相關佛教典籍的對照、信仰，藝術美學與宗教意涵之間的聯繫。本論文研究目的有二項：

（一）了解觀音菩薩相關佛教典籍研究

觀音菩薩相關佛教典籍思維內涵，以利於將所蒐集到的文獻，分別了解其內涵。根據三藏法師玄奘奉詔譯《大般若波羅蜜多經》經典提到：「若菩薩摩訶薩欲得佛身，具三十二大丈夫相，八十隨好圓滿莊嚴，應學般若波羅蜜多。……若菩薩摩訶薩欲得世世具諸相好，端嚴如佛，一切有情見者歡喜，發起無上正等覺心，速能成辦諸佛功德，應學般若波羅蜜多。」¹¹，經文有提到三十二相，八十種隨形好，在《大乘百福莊嚴相經》中對於佛的三十二相有詳細記載，由於佛陀在因地上精進不懈，長劫修持淨戒而得，是行一切菩薩善行才有的圓滿果報。所謂「相由心生」，堅持諸佛淨戒，廣修一切善法，饒益有情，就是成就莊嚴法相之因，經文有提到，每修一百福，才莊嚴一相，因此菩薩修行需經過一百大劫，才能成就相與好，因佛陀在因地上精進不懈，經過九十一劫才圓滿相好的業報，所謂諸菩薩萬行，即是成佛之因。所以經典是文字

¹⁰ 虞君質 著，《藝術概論》，台北市：大中國，1981，頁 107。

¹¹ 三藏法師 玄奘奉詔譯，《大般若波羅蜜多經(第 1 卷-第 200 卷)》卷 3〈學觀品 2〉，CBETA, T05, no.220, 頁 13, a5-19。

般若，觀音菩薩像則可稱為圖像般若，透過文字思維與圖像思維，完整地呈現祂的生命境界。

在現今宗教與藝術是分離的，宗教仍藉著它的精神與能量滋潤著藝術，但現代對於真正落實在佛像藝術創作的作品甚少，研究者以「相·像」實踐，以創作來完成佛像精神的展現，透過文字思維與圖像思維，完成自我對佛學的了解創作，學習佛法完整的生命境界，本論文的研究目的，希望如此的結合和落實。

（一）觀音菩薩圖像符號

藝術一直是人們潛意識中的獨特的心理意識，通過心靈來建構，不同於人們生活周遭所能體驗、體悟的世界，而是另一個不同經驗的世界，藝術與宗教一樣能時我們得以暫時擺脫身處現實世界所遇到的困境，能夠讓我們在精神領域戰勝現實世界中的所有壓抑與不滿。

在人類的宗教存在模式中，心靈世界擺脫天地萬物的束縛，由此獲得了精神的自由和詩意的氣氛。在人類的藝術存在模式中，我們將天地萬物包容在心靈世界中，使精神變得更充實豐富。宗教是一種詩化了的精神，藝術則是精神的一種詩化了的表現形式。¹²

佛教經典文字蘊含著精神意義，藉由圖像藝術呈現的意境，較容易抓住世人的目光，更容易將佛法精神植入人心，研究者運用東方與西方的繪畫技巧，將所學習的經典中的精神思維，結合在圖像的意境當中，達到不同視覺感受的觀音圖像，繪畫出創新的觀音菩薩畫像，讓觀者能有所觸動與省思。

¹²傅謹《宗教藝術比較研究論綱》，台北市：文津，1994，頁 8-9。

第二節 研究方法與步驟

一、研究方法

本論文已實作及理論兩部分共同進行，分別有「文獻蒐集與探討」、「圖像學研究」、「行動研究」等三種，分述如下：

(一) 文獻探討與圖像學研究

閱讀研究者所繪畫的觀音菩薩像相關資料與佛教典籍探討，透過期刊、美學、哲學、觀音經典、繪畫技巧等資料研讀，將蒐集的資料加以分析，提供宗教、藝術理論架構，透過主觀的想法，建構研究者整體的創作理念，完成作品與論文的研究。

圖像學一詞是中文對於德文藝術學名詞「Ikonologie」及其英譯「Iconology」的翻譯¹³，圖像學的主要目的是發現和詮釋作品的象徵價值，因此需要透過圖像學研究，讓觀看者了解其作品內容與描述，透過分析來解釋作品深層的意義，傳達作品的意象內涵。圖像的形式，主題和素材的確認，及符號間的象徵與意義的結合，最後依據圖像的背景時代進行詮釋，已達到創作主題要傳達的內容，使得更能深入探討作品的中心理念。

德裔藝術史學家帕諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892 - 1968），他將圖像研究分為三個層面解釋：描述、分析和解釋，由此導出圖像學的區分藉由藝術造型的線條、形狀及色彩，看出自然意義的區別，對造型進行分析的工作，再來是判斷

¹³ 陳懷恩 著，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版，2008，頁 15。

畫中的人物是觀世音菩薩，或是從畫中的手勢、坐姿的樣子來判斷是法界定印還是自在座，來進行圖像分析的工作，藉著圖像學解釋，分析解讀作品意圖和蘊涵相關的象徵精神和內在意義。

在了解造型的產生背景動機和圖像相關的故事及寓意的表現之後，就能將這些元素進行研究，本研究將藉由圖像學分析圖像與宗教之間的關聯性，使圖像操作方法和宗教理論的依據。

(二) 行動研究

行動研究是要將「行動」與「研究」兩者合二為一，是一個理論與創作交互作用的過程，創作研究是由創作者研究自己的行動，且在研究過程中試圖瞭解自我，進而反省並改善，也具行動研究之精神與邏輯。行動研究歷程包括「觀察、計畫、行動、反省」之循環順序。應用在藝術創作研究時，可運用以下五個階段：

1. 創作研究者可先「自我觀察與檢視」。
2. 尋找「欲探討之創作問題與方向」。
3. 思考初步之「創作計畫與方案」。
4. 進入「創作表現與實踐」歷程。
5. 對創作成果與歷程進行「反省與檢討」¹⁴。

本論文針對創作過程進行檢討，在過程中加以分析、紀錄、探討有系統的理論與創作思維架構，利用筆墨與色彩表現，傳達研究者想傳達的意象，經由

¹⁴ 劉豐榮 著，《視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎》，台北市：藝術教研究期刊，8期，2004，頁83。

討論、探索與反思，期能創作出屬於不同的觀音菩薩畫像。

二、研究步驟

綜合上述，根據個人創作之模式擬定研究步驟，在過程中採取彈性循環方式進行。本研究分為六個步驟，分述如下：

(一) 生活體驗與經驗

研究者創作與自身信仰，透過生活經驗與學習佛法過程中，尋找研究者所需之題材，加以探索整理，將這樣的想法投射在作品上。

(二) 研究方向與思考

佛像繪畫是人們寄託於心靈深處的祈望，因此呈現出多面相的觀音菩薩畫像，針對研究者的創作方向和表現形式，進而探討觀音佛「像」如何轉化成研究者所創作的佛「相」，作為研究方向與思考。如何將具體的佛「像¹⁵」轉變成由內心轉化成現佛「相」，透過創作所傳遞出來，形成作品。

(三) 文獻資料蒐集與整理

蒐集理論與意象的文獻資料，分別為兩個方向進行，觀音理論資料與創作意象資料部分。觀音理論部分，從佛法上取得相關觀音經典分析、信仰與形象以及繪畫技巧…等，創作意象的部分則從歷代觀音菩薩像蒐集與分析整理，從中取得符合研究得文獻，使整個論文研究更牢固。

¹⁵ 這裡研究者意指形象或樣貌。

(四) 創作理念形成與實踐

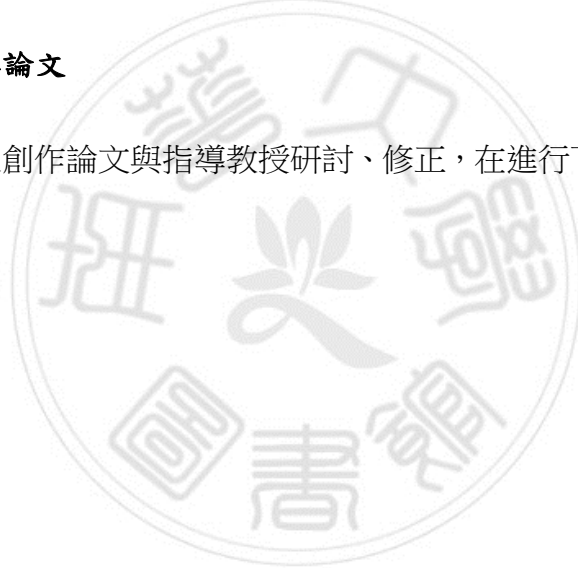
依創作理念蒐集素材，將作品構想及草圖，與指導老師共同研討創作方向的可行性。然後透過媒材應用，技法的表現，將作品轉化為具體的形式呈現出來，找到方向後，運用不同的技法進行創作。

(五) 統整創作與理論

將理論與意象的資料統整運用，不斷的修正與省思，再針對研究內容作出部分的調整與歸納，進而組成新的創作與結構，使得理論與創作理念相呼應。

(六) 完成創作與論文

將初步完成之創作論文與指導教授研討、修正，在進行下一階段，逐步完成創作與研究論述。



第三節 名詞釋義

一、觀世音菩薩稱號

觀世音菩薩（梵文：अवलोकितेश्वर，Avalokiteśvara），根據日本學者後藤大用對於 Avalokiteśvara 一詞所做語意學上的解釋，他認為這是由，Avalokita 和-śvara 兩個詞彙所組合而成的名詞，而 Avalokita 又是語根 lok 加上接頭語形成的過去分詞。此 lok 有「觀」的意思，又有「世界」、「世間」的意思。「觀世音」是增字翻。又有「光」的意思，因而又譯為「光世音」。¹⁶

而在中文佛典裡觀音菩薩的譯名分為好幾種，鳩摩羅什譯為「觀世音」、竺法護譯「光世音」、而玄奘將其譯為「觀自在」，或是日譯 Kannon，觀世聖者。如今通用的則是鳩摩羅什翻譯。觀世音菩薩，在佛教菩薩中，位居各大菩薩之首，與文殊菩薩、普賢菩薩、地藏菩薩，為四大菩薩，是佛教菩薩中影響最大的。

觀音菩薩的異稱，共有七種之多，分別是「窺音」、「觀音」、「現音聲」、「光世音」、「觀世音」、「觀自在」、「觀世自在」等，但對照梵文原義，又譯可為「聖觀音」、「觀世音自在」等。根據梵文原語的本義，「觀世音」意指觀世間眾生的聲音，菩薩本身是觀者。

如在《法華經義記》卷8〈觀世音品 24〉中所紀載的以下一小段經文：

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。¹⁷

從上述經文可知觀世音菩薩會因不同需求而現身為眾生救渡，「觀世音」指的就是觀世間眾生的聲音，而菩薩本身是個觀者，說菩薩是觀者由下述的經文中提到。

¹⁶ 後藤大用 著，黃佳馨 譯《觀世音菩薩本事》，台北：天華出版社，1994，頁7~8。

¹⁷ 《法華經義記》卷8〈觀世音品 24〉，CBETA，T33，no.1715，頁678。

《法華義疏》卷12中的〈觀世音菩薩普門品 25〉也說明著：

觀是能觀之智，世音是所觀之境，境智合題名觀世音也。¹⁸

觀之智指的是一心三觀，而觀之境，是一切的善音、惡音，有漏音、無漏音等，菩薩以一心三觀的智慧，觀於一境三諦的真理，無前後，無差別，因此為名觀世音。因此，「觀」為主體由「觀世間音聲」、「觀眾生意業」、「觀世業」、「觀眾生身業」都被轉移為「能觀之智」、「所觀之境」。

在沙門大乘基譯《妙法蓮華經玄贊》裡有提到：「「觀」者察義，俯救悲慧。「世」者可破壞義，體即生死有情世間。「音」謂音聲有情語業，世間有情起音聲以歸念，菩薩以大悲慧俯觀隨救，名觀世音。正義應云觀自在。」¹⁹的經文敘述，竺法護譯《正法華經》中也有提到：「聞光世音菩薩名者，輒得解脫無有眾惱」²⁰，以上這些經典的敘述，可知觀音菩薩的稱謂由來，透過經文來了解觀世音菩薩可求解脫的想法，反映了傳統思想性格的變遷，也因為這樣「觀世音」、「觀音」的音譯才能一直流行。

然而，會一直使用「觀世音」來稱呼菩薩，是因《妙法蓮華經》中的第二十五品〈普門品〉盛行的關係，經文中提到：「若有無量百千萬億眾生受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩即時觀其音聲，皆得解脫。」²¹，如經文所說的，凡有眾生，若在苦惱之中，只要誠心的默念觀世音菩薩的聖號，觀世音菩薩便能聽到每位眾生的聲音同時給予救度，因此叫觀世音。

二、符號學

符號學，這個專門研究符號傳達意義的學問，是一門神祕又引人好奇的學問，

¹⁸ 胡吉藏 撰，《法華義疏》卷 12〈觀世音菩薩普門品 25〉，CBETA,T34,no.1721，頁 623。

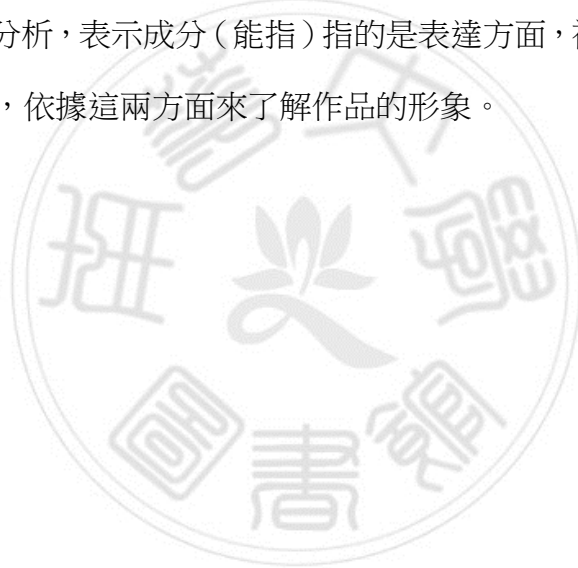
¹⁹ 沙門大乘基 撰，《妙法蓮華經玄贊》卷 10〈觀世音普門品〉，CBETA,T34,no.1723，頁 846。

²⁰ 竺法護 譯，《正法華經》卷 10〈光世音普門品 23〉，CBETA,T09,no.263，頁 128。

²¹ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經》卷 7〈觀世音菩薩普門品 25〉，CBETA, T09, no.262，頁 56。

既古老又現代，屬於人文科學領域。人類是心思細膩而擅長使用符號的動物，若想表達事物時，便藉由語言、聲音、動作、姿勢、文字、圖像、表情、情緒等許許多多的形式呈現，而這些形式就是符號。因此，符號學除了研究符號本身的形式之外，更是一門研究 符號所衍生意義的學問。²²

也是美學、文藝學的研究方法論，在當今被廣泛的運用，在每個藝術形象，都有一個特定涵義的符號或符號體系。若是要了解藝術作品，先理解藝術形象，然而要了解藝術形象，必然先理解構成藝術形象的藝術符號。如同人類符號學李幼棻提到「今日關於符號學的辭典是定義是有關記號（sing ,signe ,Zeichen）或有關記號過程（Semiosis）或有關記號功能的研究。」²³，本研究論文中的符號，以表示成分（能指）和被表示成分（所指）為分析，表示成分（能指）指的是表達方面，被表示成分（所指）指的是內容方面²⁴，依據這兩方面來了解作品的形象。



²² 楊裕隆 著，《符號理論與應用》，台北：科學發展期刊，478 期，2012，頁 17。

²³ 李幼棻 著，《人類符號學》，台北：唐山論叢，1996 年，頁 3。

²⁴ 羅蘭巴特 Roland Barthes 著，《符號學美學》—〈能指和所指〉，頁 35。

第四節 論文架構

本論文分成四個章節。第一章為緒論，共分為四小節，第一節說明研究動機與目的，第二節說明研究方法與步驟，針對觀音菩薩的經典蒐集與圖像作為分析探討，第三節為名詞釋義，第四節為論文架構，說明本論文研究主題，「相·像—賴奕淨觀音繪畫創作研究」之論文架構，及概述各章節大意。

第二章為文獻探討，共分為兩小節，第一節為觀音菩薩的信仰與形像，說明觀音菩薩傳播的淵源以及歷代觀音菩薩的造像，第二節為觀世音的信仰與形象。

第三章為創作理念與實踐，共分為三小節，說明繪畫觀音的由來，以及研究者創作的觀音發想及創作歷程。第一小節為梵·水月賴奕淨觀音菩薩繪畫創作，第二小節為空·法相賴奕淨觀音菩薩繪畫創作，第三小節為聖·自在賴奕淨觀音菩薩繪畫創作。

第四章為作品詮釋，第一小節為梵·水月創作發想，第二小節為空·法相創作發想，第三小節為聖·自在賴奕淨創作發想。

第五章為結論，根據前四章的論述與分析，說明研究成果。以及觀音菩薩的藝術為研究結果。

第二章 文獻探討

佛像，有一定的造像規矩，因為每個形象都有「教化」的涵義存在，因此，並非像藝術品一樣，可以隨著作者的心意，自由創作。因此，要了解每個觀音菩薩的造型、手式等，以及它所代表的意思，要先參考畫作以及經典依據，才能了解到象徵意義。

在中國四大菩薩中，觀音菩薩最為受歡迎與喜愛，大家都將最好的與讚美都供養觀音菩薩，觀音菩薩盛況，在唐朝就流傳著「家家有阿彌陀，戶戶有觀音」來描述著，之後更是以「半個亞洲的觀音信仰」來形容，由這可知，便能知道觀音菩薩的魅力。除此之外，觀音菩薩，也是唯一一個從菩薩界，被說是佛的菩薩，許多人都會說「觀世音佛」又或者是「觀音佛祖」……等許多稱號，因此能知道，觀音菩薩的信仰在中國，不單單是在經典中的觀音，而是以融入在大家的生活與思想當中。

觀音菩薩的源起於西元 1~2 世紀印度佛教，從傳播來看，在亞洲已成為最重要的菩薩信仰。在大乘北傳和藏傳佛教中，觀音菩薩特別受到人們的景仰，觀音信仰深入各階層，成為最受歡迎的菩薩。從尼泊爾傳到西藏、蒙古等地的藏傳佛教，觀音與文殊並列為佛教的信仰中心。

劉其偉在現代繪畫理論：「傳統藝術是屬於事物的詮釋，而現代藝術則為時代的預言。」²⁵探討宗教圖像是為了解它背後的意義，了解宗教與藝術相互作用之關係甚至作為深入比較，著重以圖像學方式探討圖像造型背後的典故與發展脈絡，對觀音菩薩相關經典的傳遞，經典的教義分析，為本論文的基底。

²⁵ 劉其偉 著，《現代繪畫理論》，台北市：雄獅圖書出版社，1989，頁 5。

第一節 觀世音菩薩相關經典

要創作菩薩相，首先要先認識所要繪製的菩薩相相關經典，若是不了解祂的精神所在，便無法傳達祂的慈悲與智慧。透過佛典的引導，可最快速了解，菩薩的慈悲與聖德，佛教在中國傳播歷史當中，各地出現無數寺廟與佛窟，同時也帶來佛教藝術的興盛，其中以觀世音菩薩的繪畫與雕像居多，隨著時代的演進到現代，太虛大師等人弘揚觀音菩薩的精神，所以佛像不單只是形式的表現，同時也有著思想的演變，當要創作研究觀音菩薩，就必然要對觀音菩薩所象徵的精神做個了解，從信仰觀音菩薩期時代的歷程，而深入了解觀音菩薩精神，才能作為觀音菩薩像的探究。

一、觀世音菩薩經典及其弘傳

在印度與中國的佛教史上，出現許多著名的菩薩，不論是在印度佛教、漢傳佛教還是藏傳佛教，觀世音無疑是菩薩信仰中，最尊崇的一位，因此，觀音信仰得到廣大佛教徒的信奉，而成為中國菩薩信仰的典型。在經律論三藏的大乘經典中，散說觀世音菩薩之處的經典很多，單純以觀音菩薩信仰為中心的經典，高達八十幾種²⁶，研究者列出以下十部有關於觀音菩薩經典如下：

表 2-1 有關於「觀音菩薩」經典

時間	譯者	經典名稱
姚秦	鳩摩羅什	《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》 ²⁷
北周	耶舍堀多	《佛說十一面觀世音神呪經》一卷 ²⁸
北涼	藏曇無讖	《悲華經》十卷 ²⁹
西晉	竺法護	《正法華經·光世音普門品》 ³⁰
東晉	竺難提	《請觀世音菩薩消伏毒害陀羅尼咒經》一卷 ³¹

²⁶ 後藤大用 著，黃佳馨 譯《觀世音菩薩本事》，台北：天華出版社，1994，頁 227。

²⁷ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》，CBETA, T09, no.262, 頁 56。

²⁸ 北周·耶舍堀多 譯，《佛說十一面觀世音神呪經》一卷，CBETA, T20, no.1070, 頁 149~152。

²⁹ 北涼·藏曇無讖譯，《悲華經》十卷，CBETA, T03, no.157, 頁 167~233。

³⁰ 西晉·竺法護 譯《正法華經·光世音普門品》，CBETA, T09, no.263, 頁 128~134。

³¹ 東晉·竺難提 譯，《請觀世音菩薩消伏毒害陀羅尼咒經》一卷，CBETA, T20, no.1043, 頁 34~38。

劉宋	曇無竭	《觀世音菩薩授記經》 ³²
隋	闍那堀多	《添品妙法蓮華經觀世音菩薩普門品 24》 ³³
隋	闍那堀多	《不空罽索咒經》 ³⁴
唐	玄奘	《般若波羅蜜多心經》 ³⁵
唐	義淨	《佛說觀自在菩薩如意心陀羅尼咒經》 ³⁶

由上列表中，竺法護譯《正法華經·光世音普門品》、鳩摩羅什譯《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》、闍那堀多譯《添品妙法蓮華經觀世音菩薩普門品 24》特別視為觀音菩薩信仰的根本經典，還有相當多的觀音思想經典就不一一列出。

二、觀音菩薩信仰的修持法門

觀音信仰經過很長一段時間發展，「觀音法門」包含兩重意義、兩種法要——其一、涉及觀世音菩薩修行成佛的獨特法門。過去遠劫以前，即有一名「觀音古佛」，以修行「耳根圓通法門」，而究竟證成佛果。由觀音古佛所教導出的弟子也便依他獨持的修行法門，名為「觀世音菩薩」³⁷。

其中有經典提到觀音法門的修持，在《楞嚴經如說》卷 6 中有提到「觀音法門」的特性：「爾時觀世音菩薩。即從座起。頂禮佛足。而白佛言。世尊。憶念我昔。無數恆河沙劫。於時有佛出現於世。名觀世音。我於彼佛。發菩提心。彼佛教我從聞思修。入三摩地。此耳根法門。廣陳功德。表殊勝圓通也。觀世音者。觀世音聲。圓悟圓應之號。於音言觀者。以觀智照之也。見六根互用之義。所師之佛。亦名觀世音者。．．．．．初於聞中。入流亡所。所入既寂。動靜二相。了然不生。如是漸增。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。」³⁸，在經文中的意思是指，觀世音菩薩耳根圓通法門，是

³² 劉宋·曇無竭譯，《觀世音菩薩授記經》，CBETA, T12, no.371, 頁 353~357。

³³ 隋·闍那堀多譯，《添品妙法蓮華經觀世音菩薩普門品 24》，CBETA, T09, no.264, 頁 191~193。

³⁴ 隋·闍那堀多譯，《不空罽索咒經》，CBETA, T20, no.1093, 頁 399~402。

³⁵ 唐·唐三藏法師玄奘譯，《般若波羅蜜多心經》卷 1, CBETA, T08, no. 251, 頁 848。

³⁶ 唐·唐三藏法師義淨譯，《佛說觀自在菩薩如意心陀羅尼咒經》卷 1, CBETA, T20, no.1081, 頁 196~197。

³⁷ 釋聖嚴著，《法鼓全集》(第四輯禪修類、法門指導類—聖嚴法師教觀音法門)，台北：法鼓文化，1999，頁 23。

³⁸ 明·鍾惺著，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經如說》卷 6, CBETA, X13, no. 286, 頁 438 // Z 1:20, 頁 436 // R20, 頁 871。

透過耳根成佛的境界，也是耳根修持的至高法門。這當中包含了兩個層次：第一層次指的是觀無聲之聲，意思是在禪定之中，有一種境界稱之為「光音無限」，這現象出現於在禪定的初期，還沒真正的禪定前，會聽見一種平穩悅耳的聲音，可以稱之為「元光」或是「天籟」，是由內視及內聽的功能與宇宙頻率的交感所得的反應。經文中提到的「初於聞中，入流亡所」，是由能聞的我耳，聞所聞的聲音，深入之後，便不再感覺有所聞之境，也無能聞之我，超越一切，便合於諸佛的本妙覺心，也合於一切六道的眾生，便進入了第二個層次。第二層次便是「聞所聞盡。盡聞不住」，指的是一般人用耳朵、耳根傾聽，因此，總是往外的，聽著外面的聲音。經文中有一段提到「反聞自性。性成無上道³⁹」中的「反聞自性」，就是完全放下耳根，向內聽聞「自性的聲音」，耳根圓通的重點，也僅是「破執」—契入空性，破除生命萬相的執著，而自在解脫於一切情境中。⁴⁰

另部經典《妙法蓮華經》卷7〈觀世音菩薩普門品 25〉：「若有無量百千萬億眾生受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩即時觀其音聲，皆得解脫。若有持是觀世音菩薩名者，設入大火，火不能燒，由是菩薩威神力故。若為大水所漂，稱其名號，即得淺處。」⁴¹這邊的經文指的是，能以耳朵聽聞聲音。不管在哪邊，只要有眾生的種種聲音，不論是喜悅、痛苦、悲傷等種種的聲音，都能同一時間內聽聞到，便施以救度。由於觀世音菩薩聞聲救苦的特質，稱為「觀音法門」。⁴²根據以上兩部經典卷，了解兩個重要的法門，一個是自我修行的法門，一個悲濟眾生的法門，前者是自利，後者是利他。有關於觀音菩薩修持法門經典，整理如下：

³⁹ 明·鍾惺著，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經如說》卷6，CBETA, X13, no. 286，頁446 // Z 1:20，頁444 // R20，頁887。

⁴⁰ 釋聖嚴 著，《法鼓全集》(第四輯禪修類、法門指導類—聖嚴法師教觀音法門)，台北：法鼓文化，1999，頁39~41。

⁴¹ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經》卷7〈觀世音菩薩普門品 25〉，CBETA, T09, no.262，頁56。

⁴² 釋聖嚴 著，《法鼓全集》(第四輯禪修類、法門指導類—聖嚴法師教觀音法門)，台北：法鼓文化，1999，頁24。

表 2-2 有關於「觀音菩薩修持法門」經典

序號	經典名稱	修持法門
1	《楞嚴經如說》卷 6 ⁴³	耳根圓通法門
2	《般若波羅蜜多心經》卷 1 ⁴⁴	照見五蘊皆空法門
3	《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》卷 1 ⁴⁵	大悲神呪
4	《妙法蓮華經》卷 7 〈觀世音菩薩普門品 25〉 ⁴⁶	普門品
5	《密呪圓因往生集》卷 1 ⁴⁷	觀自在菩薩六字大明心呪

由上列五種法門中，唯有《楞嚴經如說》的「耳根圓通法門」與《般若波羅蜜多心經》的「照見五蘊皆空法門」，兩個修持法門是為透徹、深入，能入佛心髓，抵達真正的圓滿。其餘的經典，當然不能說不圓滿，假如持〈大悲神呪〉及觀世音聖號等，不是以自我中心的自私心修持，而能以尋聲救苦的大悲心來持誦，也是能達到圓滿，還有相當多的觀音法門經典就不一一列出。

⁴³ 明·鍾惺著，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經如說》卷 6，CBETA, X13, no. 286，頁 438 // Z 1:20，頁 436 // R20，頁 871。

⁴⁴ 唐·唐三藏法師玄奘 譯，《般若波羅蜜多心經》卷 1，CBETA, T08, no. 251，頁 848。

⁴⁵ 唐·唐西天竺沙門伽梵達摩 譯，《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》卷 1，CBETA, T20, no.1060，頁 106。

⁴⁶ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》，CBETA, T09, no.262，頁 56。

⁴⁷ 宋·智廣、慧真編集，《密咒圓因往生集》卷 1，CBETA, T46, no.1956，頁 1010

第二節 觀世音菩薩的信仰與形象

一、經典中的觀音信仰與形象

觀音菩薩是大眾都熟知的大乘菩薩，觀音信仰不只從印度傳入至中國，也遍布半個亞洲區域，甚至流傳於歐美國家。關於觀音菩薩信仰的研究與其他神祀信仰研究的面向更為廣泛，有朝著學科方向進而研究，例如：美術學者與歷史家共同合作探討龍門等石窟的觀音信仰史。關於觀音菩薩的信仰和圖像的研究，不論是專書、論文或期刊中，不外乎從佛教史、宗教學、藝術與考古和觀音佛典的研究和整理等許多專業角度切入進行探討，研究者從兩個角度來分析觀音信仰與圖像的形成，以下是研究者所蒐集到的資料：

(一) 觀音信仰 (由筆畫排列)

一、于君方 著《觀音》⁴⁸：

觀音的各個面向，在書中詳細的討論著，以女性觀音為主題，針對觀音的形象、圖像等仔細研究，書中有提到作者從事田野調查，有蒐集到民間資料，是位專門研究觀音信仰的宗教學者。于君方的《觀音》是從宗教學的角度來研究觀音菩薩信仰。

二、于君方著，釋自衍譯《女性觀音：中國的觀音信仰(下)》⁴⁹：

要了解中國觀音信仰，必須先從觀音「女性化」的問題進行探討，而探討此問題，不得不注意到女性觀音的幾個形象；如水月觀音、魚籃觀音、南海觀音……等觀音菩薩，作者從中國藝術中，歸類出幾種女性形象的觀音菩薩，透過

⁴⁸ 于君方 著，《觀音》，台北：法鼓文化，2009。

⁴⁹ 于君方著，釋自衍譯《女性觀音：中國的觀音信仰(下)》，香光莊嚴第 61 期，2000 年 3 月

藝術，中國人能夠認識觀音菩，也能看到觀音菩薩由男轉變成女的性別改變，同時文中也舉例四個地區的觀音信仰作為說明，讓讀者可以明瞭各地區如何運用藝術方式呈現觀音菩薩。

三、李利安 著《觀音信仰的淵源與傳播》⁵⁰：

作者深入分析觀音信仰的淵源，從古印度觀音信仰的發展、變革等的基本特徵面向，總結了中國觀音信仰的基本特徵，即滲透性、簡易性、世俗性等許多特性，論述著印度的觀音信仰傳入中國的歷程，以及觀音信仰在中土的變化與發展等文獻。

四、後藤大用 著《觀世音菩薩本事》⁵¹：

書中有提到觀音菩薩的形成是其內在因素與外在的影響，觀世音菩薩是由世尊轉化而來的，同時也受到印度教濕婆神配偶烏摩妃等的影響。從佛教思想方陣而論，佛陀入滅後，佛教徒對佛陀恭敬崇拜之思念，隨著時日之侵染，逐漸升高，佛陀宏大無邊的慈悲和圓通不可思議的特性，也逐漸加重信徒們的幻想，世尊對是觀世音，由法身佛便成應身佛，再轉化成為觀音菩薩。另外，在外來影響方陣，例如希臘孺產神 Irichuya、繫馬產房孚護神 Lukyna、印度教濕婆神（Siva）配偶烏摩妃（Vmà）等，都是觀音形成的外在影響。

⁵⁰ 李利安 著，《觀音信仰的淵源與傳播》，北京：宗教文化出版社，2008。

⁵¹ 後藤大用 著，黃佳馨 譯，《觀世音菩薩本事》，臺北市：天華出版事業股份有限公司，1993。

五、黃國清 著《聖嚴法師的觀音思想與法門研究》⁵²：

書中提到聖嚴法師對主要觀音經典的修持方法或思想內涵做了詮釋，分成兩大類型，一類型為救濟型，二類型為智慧型。以經典〈普門品〉為舉例，聖嚴法師將此經典歸類為救濟型，只要心持念聖號祈求願望就會實現；另外智慧型經典，則以大眾較為知道的《心經》中的「五蘊皆空」，緊扣著生命現象以思維空性，消解執著，無所願求而能生發智慧作用。⁵³

六、樓宇烈〈《法華經》與觀世音信仰〉⁵⁴：

文章中有提到，關於觀音菩薩的經典實在太多，不過中國觀音信仰是由《法華經》的“觀世音菩薩品”中的佛尊說：「善男子，若有無量百千萬億眾生受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩即時觀其音聲。」，在許多經文當中，都說明了觀世音菩薩能幫助眾生，解決現在生活中的苦惱與禍害。

七、釋印順 著《印度佛教史思想》⁵⁵：

書中指出印順法師對於「佛法」是從緣起入門，而「初期大乘」是直顯諸法的本性寂滅，菩薩大行為主的「初期大乘」經，是直顯深義—涅槃、真如、空性等都是涅槃的異名。所以，初期大乘佛教信仰中，觀世音菩薩的「般若」智慧展開，是經由經典的書寫與流通，及讀誦和供養等的種種行為，使得觀音信仰能在印度地區流傳開。

⁵²楊蓓 編，《聖嚴研究 第十輯》，臺北市：法鼓文化，2018年5月。

⁵³楊蓓 編，《聖嚴研究 第十輯》，臺北市：法鼓文化，2018年5月，頁204。

⁵⁴智根 編，《普覺—以觀音之心為心，以觀音事之為事》，第3期，2015年3月，頁28~37。

⁵⁵釋印順 著，《印度佛教史》，臺北市：正聞出版社，1989。

八、釋聖印 著《普門戶戶有觀音—觀音救苦法門》⁵⁶：

聖印法師提到觀音菩薩音信仰歸類為大乘思想，觀音在《法華經·觀世音菩薩普門品》中，大慈大悲的胸懷和救苦救難的精神，受到大眾的宣揚，因此很快地被接受與信仰。聖印法師同時也指出，觀音信仰起源於大乘思想，並且在龍樹出生前，而大乘經典成立後，觀音信仰便普遍的宣揚。

上述論文與期刊便都可看出，觀音信仰依據的經典最為流通的便是《觀世音菩薩普門品》，祂是為神通無礙，穿梭在時空之間，慈航普渡眾生的菩薩，歷年來對於觀音信仰所依據的經典，研究者、學者眾多，因此成果相當豐富，即可從經典切入，以探討觀音信仰與來源。

九、邢莉 著《華夏諸神·觀音卷》⁵⁷：

除了從宗教學角度來研究觀音信仰之外，同時也從民俗文化角度，來探討對千百年來更深地固的觀音信仰作為研究，從印度傳來的佛教諸神當中，與大眾結緣最深者，莫過於觀音菩薩，觀音的由來以及民間的諸神關係、觀音的形象及其流變等加以描述。

十、王儷娟 著《敦煌《觀音經》變相的發展與形制之研究》⁵⁸：

從探討敦煌壁畫與藏經洞中的圖畫和寫本的《觀音經》變相面貌多樣，不論是已顯教基礎來開展，還是以密教修學軌則而造象，都不失其圖像本質之特色，圖像多元化呈現，都充分凸顯觀音法門的應化化身特質。以圖像形式和分

⁵⁶ 釋聖印 著，《普門戶戶有觀音—觀音救苦法門》，臺北縣：新店市：圓明出版，1993。

⁵⁷ 邢莉 著《華夏諸神·觀音卷》，臺北市：雲龍出版，1999。

⁵⁸ 王儷娟 著《敦煌《觀音經》變相的發展與形制之研究》，華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2003年，6月。

布位置，來論述圖像發展所呈現的現象與特色，根據圖像的構成型態，進一步的推測當時繪畫者如何操作的範疇。

十一、 王儷蓉 著《普門化紅顏—中國觀音變女神之探究》⁵⁹：

在中國觀音已完全變成女神，此論述以中國觀音為主題進行深入研究，先是有女相觀音的呈現，才演變有觀音女神的形成，而這樣的演變過程，分成三個階段，由宗教感應→繪畫與雕塑→傳說故事等不同媒介流傳下來，因此這樣的流傳導致大眾的集體記憶一部分，歷代下來，信徒們不斷的從觀音菩薩的集體記憶中攝取與建立對觀音菩薩的印象，久而久之觀音菩薩的女相便就固定。

十二、 李翎 著《圖像與佛典：藏傳佛教流行的供養像式研究》⁶⁰：

書中討論西藏最流行的供養造像，其種類分成兩類圖像，有阿彌陀和觀音菩薩像，從化身角度進行研究，會發現牠們是個神像系統，阿彌陀為本尊佛，觀音為其化身菩薩。但從藏傳佛教的諸神像透過「本尊」與「化身」，卻是個有組織有秩序的體系。選取了圖像系統進行三種個案進行研究，作者結合考古發現、各地收藏等，廣泛收集藏傳佛教的圖像，建立譜系，分析圖像，並加以系統性的分類還原、對應到經典出處，並綜合前人之研究成果，藉以理出圖像樣式變化的線索，分析具有典型意義的圖像。

從以上的敘述，無論是專書、學術論文還是期刊，都可以看出觀音菩薩信仰與圖像的研究成果，相關的文獻研究也在這幾年集中增多，已經不是宗教所與藝

⁵⁹ 王儷蓉 著《普門化紅顏—中國觀音變女神之探究》，國立台灣大學中國文化研究所碩士論文，2004年，5月

⁶⁰ 李翎 著《圖像與佛典：藏傳佛教流行的供養像式研究》，台北縣中和市：空廷書苑，2007。

術所或者是哲學所等專門研究，研究觀音信仰的領域擴大，除了觀音信仰的議題，研究方法方面，大部分已不見相較於傳統觀音菩薩相關文獻資料，蒐集整理的方式來做為研究，而是結合西方理論一起進行研究。觀音信仰與圖像在發展上，幾乎是以本土化、民俗化為方向，許多的形象觀音在歷代流傳著，不論是以論文或期刊，有的單一圖像來探討分析，有的是以多樣貌的觀音形象來深入研究，呈現多元的觀音菩薩特質。

「觀音信仰」牽扯到的領域除了涵蓋宗教學、歷史學等之外，同時與藝術學有相關聯，因此，研究者也依循這樣的方式做為方向，參閱相關的圖像、佛教典籍等相關文獻，從不同的觀音經典中分析、比較，有系統的整合，以便能在研究者所創作的觀音畫像中更能表達經典的教義，研究者一方面從佛教史的角度切入，來剖析軌跡來追溯觀音信仰的發展面貌；一方面從藝術角度切入，來探討觀音菩薩多面向的造像；再從宗教學角度切入，比對不同的經典，作為分析，探究觀音信仰與造像的形成。

信仰是人們心靈的寄託，不論是現在或者是以前，人們在遇到困境時，往往不知如何面對，往往陷於失望與絕望的境地，然而，信仰成了大家的最大心靈寄託。信仰除了抒發人們的心靈悲憫與痛苦，讓人們有所心靈上的解放，在香菸環繞在神佛面前，有了釋放的出口。祂是一種虛構的幻影，然而，人們一旦信以為真的時候，就無限豐富、無比的想像，觀音信仰是人們心智神與物的結果，不論是大大小小的寺院，都可以看到觀音，供奉觀音的「圓通殿」或「觀音殿」更是

佛寺裡不可缺少的殿閣。觀音菩薩所具有的「有求必應」和「心願悉成」的宗教特質，不但滿足了信眾的要求，也讓人們得到心靈上的寄託。

在信仰觀音菩薩來說，在佛像前膜拜，盼望的佛像代表著佛力的救護，作為一個情感歸依的對象，能獲得心靈的安寧，心中產生一種歸屬感，這種堅定的信仰，不但能使自己心安，同時也能獲得一份希望，觀音菩薩以無限變化出現的思想，讓膜拜者心中多了份安心。因為不知道觀音菩薩何時何地，會再變化成什麼形像出現，也因此這樣多了份神祕的期待，信仰觀音的情感是擺脫恐懼產生希望、感謝以及尊敬。

因觀音信仰是以救度思想為核心，透過翻譯與觀音的相關經典，就能發現光是〈觀世音菩薩普門品〉高達三種翻譯本，加上之後的注疏等，強調觀音菩薩誓願特色為慈悲、聞聲救苦的特性，依據眾生的需求，以自身的功德來救度患難中的眾生。例如竺法護譯的《正法華經》的〈光世音普門品23〉經文中提到觀音菩薩名號的定義：

若有眾生，遭億百千婬困厄患難苦毒無量，適聞光世音，適聞光世音菩薩名者，輒得解脫無有眾惱，故名光世音⁶¹。……光世音境界，威神功德難可限量，光光若斯，故號光世音。⁶²

⁶¹ 西晉·竺法護譯《正法華經》卷10〈光世音普門品23〉，CBETA，T09，no.263，頁128。

⁶² 西晉·竺法護譯《正法華經》卷10〈光世音普門品23〉，CBETA，T09，no.263，頁129。

《正法華經》的〈光世音普門品23〉經文中有提到的觀音化身形象有佛身、菩薩、帝釋身……等化身救難，透過經典的翻譯就可知道觀音菩薩的形象，因經典的翻譯帶入中國本土，其形象清楚的烙印在眾生的心中，觀音信仰非常廣泛。

若以經典來說的話，現存古代印度觀音信仰經典中，保存最為完整的漢文經典分成五種類型：救難類、淨土類、般若類、華嚴類、密教類。⁶³不光只有這五大類型的經典，在唐宋時期由印度輸入中國的密教觀音信仰經典，已高達108種之多，然而，在各個國家的觀音信仰研究學術課題來說，李利安以〈觀音信仰研究現狀評析〉文中提到，中國大陸學術界、台灣學術界以及國外的學術界的觀音信仰研究進行宏闊性的綜述與分析。⁶⁴

在中國大陸的觀音信仰研究，是以歷史學、宗教學、文學、民俗學、藝術與考古……等角度，進行分析觀音信仰的形成、傳播等地區性的發展脈絡，雖然在中國大陸觀音信仰研究已有相當的成果，但是到目前為止卻還沒有一個有系統性的論述觀音信仰，如何從印度到中國的傳播演變。

在台灣觀音信仰研究，是以經典整理、形象研究、密教咒法、法門修持……等角度，進行分析觀音信仰研究，在台灣學術界，觀音信仰研究是具有多方面的優勢，重學術規範，資料翔實可靠，分析論證嚴密，有相當的學術深度，不過在於石窟造像方面，就沒有大陸學術界那麼豐富。

⁶³ 李利安〈漢譯古代印度觀音經典概述〉，佛學研究網，2018年11月16日。
http://www.wuys.com/news/Article_Show.asp?ArticleID=7919

⁶⁴ 李利安〈觀音信仰研究現狀評析〉，佛學研究網，2018年11月18日。
http://www.wuys.com/news/Article_Show.asp?ArticleID=7634

以國外學術界的觀音信仰研究，是以觀音造像、觀音信仰的流傳、演變、神話傳說、宗教禮儀、神秘信仰……等角度進行研究探討，國外的學者再進行的觀音信仰研究時，除了使用宗教學、歷史學的方法之外，特別注重用考古學、人類學等方法進行研究。不過也因為是國外學者關係，對於漢文能力的限制和對中國文化深刻性把握不足，所以，有關於中國觀音信仰的研究有顯得不足夠。

以上所述，是現代學者對於觀音菩薩信仰研究進而分析，會發現大部分都是以前述以歷史、藝術、宗教學、演變等角度進行的研究居多，相對深入探討佛教精神的義理研究較少，導致整體的研究就顯得更為罕見。

再將時空背景推回到魏晉南北朝時期的觀音經典，在方力天指出初期譯經，是根據譯人口頭誦出經本的內容，再加以翻譯，例如東漢時期的安世高、支婁迦讖就是如此，甚至東晉時期的僧伽跋澄、僧伽提婆、曇摩耶舍等，也是憑記憶口誦經本，再翻譯書寫為漢文。在南北朝後，佛經原本才被廣泛傳入中國，然而，佛經原文是由各種文字所寫成的，如印度佛經就是以梵文經典佔主要的部份，曾經在印度西北部通行的傳留文，這文字因梵文的復興而淘汰消失，再來就是印度南部的口語，經過演變而成為的巴利文，還有許多不同文字的佛典文本，後來，也都成為漢譯佛典的原本。⁶⁵

⁶⁵ 方力天 著，《中國佛教與傳統文化》，臺北市：桂冠圖書公司，1990年，頁108~109。

二、觀音菩薩圖像·法相

(一) 觀音菩薩造象

在原始佛教時代，佛門弟子都是以修持解脫為重心，並無暇從事藝術，同時也不贊同將偶像當作禮敬對象。在佛教經典裡，沒有一個佛像，像觀音菩薩這樣有這麼多變化的造像，而且令人驚訝的是，呈現在人們面前的觀音菩薩造像，不像其他佛像那樣的固定化、形式化，而是千變萬化幻化的造型以及各種姿態呈現。

在《十誦律》卷 48：「世尊！如佛身像不應作，願佛聽我作菩薩侍像者善。」

⁶⁶意思是說孤獨長者因佛身不可造，而請求准許作佛在菩薩時的像，以留存至今的作品來看，除了釋迦牟尼佛前世事蹟的本生故事圖以外，再來就是行菩薩道了，從成道前的和悟道後的釋尊樣貌，都不是以人的形象來表現。在印度地區，是以記號或者象徵物來表現釋尊，或者釋尊的行為，如：蓮花則是佛陀的誕生的象徵、菩提樹象徵成道、法輪象徵說法……等許多佛陀的象徵物來暗示當時的時代。

神奇的變化是觀世音菩薩的一個特點，觀音菩薩可以幻化出不同的應身，當人們遇到危機時迫切虔誠地呼喚觀音菩薩名號時，祂就可以幻化不同的化身前來救苦救難。在觀音菩薩分身來說，分別有六觀音、七觀音、八大觀音、三十二觀音及三十三身觀音。

以面相來說：分別有九面觀音、十二面觀音、四觀音、魚頭觀音...等眾多觀音菩薩。由於觀音菩薩是以大慈大悲來度眾生的緣故，因此變化多端，所以就不

⁶⁶ 後秦北印度三藏弗若多羅共羅什 譯，《十誦律》卷 48，CBETA，T23，no.1435，頁 352，a8-9。

一一舉列出來，在上述都是大略的敘述而已，只要了解觀音菩薩在不同事件會有不同形象出現就可以了。

有關於觀音菩薩形象的相關經典，以下舉例兩個經典：鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》卷7〈觀世音菩薩普門品 25〉⁶⁷，此版本為目前最廣為流傳，經典裡面提到觀音菩薩救七難⁶⁸、離三毒⁶⁹、滿二願⁷⁰，並且以三十三應化身化現救度眾生，隨緣變現：「若有國土眾生，應以佛身得度者，觀世音菩薩即現佛身而為說法。⁷¹」，意旨如是眾生有苦難，觀世音菩薩便會應化出佛的形相來度化及解脫救度。

在〈觀世音菩薩普門品〉的經文有提到觀世音菩薩的三十多種應化身：辟支佛身、聲聞身、梵王身、帝釋身、自在天身、大自在天身、天大將軍身、毘沙門身、小王身、長者身、居士身、宰官身、婆羅門身、比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷身、長者、居士、宰官、婆羅門婦女身、童男、童女身而為說法；應以天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽、人非人等身⁷²。

在觀世音菩薩的應化身中，就屬佛身最為特別，因觀世音菩薩是古佛再來，在很早以前就已經成佛道了，聖號「正法明如來」，根據唐西天竺沙門伽梵達摩譯《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》⁷³記載：「菩薩名『觀

⁶⁷ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》，CBETA, T09, no.262，頁 56。

⁶⁸ 救七難：火難、水難、黑風難、刀杖難、羅刹難、刑難、賊難。慧炬雜誌，第 584 期，2013，頁 12。

⁶⁹ 離三毒：貪、嗔、癡。慧炬雜誌，第 584 期，2013，頁 13

⁷⁰ 滿二願：求男、求女。慧炬雜誌，第 584 期，2013，頁 13~14。

⁷¹ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》，CBETA, T09, no.262，頁 57。

⁷² 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》，CBETA, T09, no.262，頁 57。

⁷³ 唐·唐西天竺沙門伽梵達摩譯《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》，CBETA, T20, no.1060，頁 106。

世音自在』，亦名『撚索』，亦名『千光眼』。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』。大悲願力，為欲發起一切菩薩，安樂成熟諸眾生故，現作菩薩。」⁷⁴，所以祂救慈悲願力，發心來幫助阿彌陀佛接引眾生，因此倒駕慈航，所以現菩薩身作為阿彌陀佛身旁的助手，幫助阿彌陀廣度眾生。

觀音菩薩在西藏：表現出統治者即為觀音化身之政教合一特質。觀世音與大日如來密教系統密切相關；亦有觀音化身之度母、金剛，以及千手千眼觀音之經典造像。觀音菩薩是眾所皆知的一尊菩薩，「家家有彌陀，戶戶有觀音」⁷⁵，這句俗語流古至今，這就說明了，大家對於尊敬供奉觀音菩薩的盛況，以及觀音菩薩對此的影響。

觀音菩薩進入佛教系統成為佛教神話的救度象徵代表，有著從吠陀神話和印度教神話中承襲的眾多神祇、神化人物與題材，並與宗教、哲學等思維以及民間或土著等的信仰習俗之綜合，而觀世音菩薩之成為佛教系統彰顯的菩薩，在許多相關文獻可以尋出串聯的演化。在魏晉南北朝時期，觀音菩薩造象增多，北魏初期時，觀音菩薩造像一般沿用著印度傳來的樣式，其面相為男相(如圖 2-1)，臉上有鬚鬚，頭部披髮，衣服從左肩斜坡而下，右胸和右肩在外的「偏袒右肩式」，另一種是「通肩式」，隨著身體的起伏形成若干的弧線，在領口的地方披肩自胸

⁷⁴ 唐·唐西天竺沙門伽梵達摩譯《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》，CBETA, T20, no.1060，頁 110。

⁷⁵ 邱素雲 著，〈從對聯談觀音信仰（下）〉，普門學報，第 12 期，2002 年 11 月，頁 321～356。

前往肩後其造型，隨著北魏到西魏(如圖 2-2)，觀音菩薩造型產生了變化，從原本的圓潤面相改為清瘦，身形修長，衣服以改成斜披式，觀音菩薩形象呈現秀股相式。到了唐代(如圖 2-3)，觀音菩薩各呈其態，有的呈男相有的呈女相，在體態方面，男相觀音體態較為粗壯，女相觀音體態較為勻稱、健美，在這時期，觀音菩薩造象出現了全新的樣貌，造型也豐富多彩。自魏晉進入唐代，會發現觀音菩薩的形象一步步地朝世俗化方向發展，祂不像在北魏時期的秀骨清像，也脫離隋代的拙重質樸變得端莊美麗。到了宋代(如圖 2-4)其造型更為新穎豐富，可以與唐代相媲美。元代的觀音(如圖 2-5)造像種相當的多種，有石雕、玉雕、銅鐵鑄像...等許多造像，至明清兩代，觀音菩薩的造型朝著為世俗化、民俗化的方向發展，從魏晉南北朝經隋唐兩代至宋元明(如圖 2-6)清(如圖 2-7)，觀音菩薩的形象經歷了一個從佛國至人間、高尚至世俗的轉變。

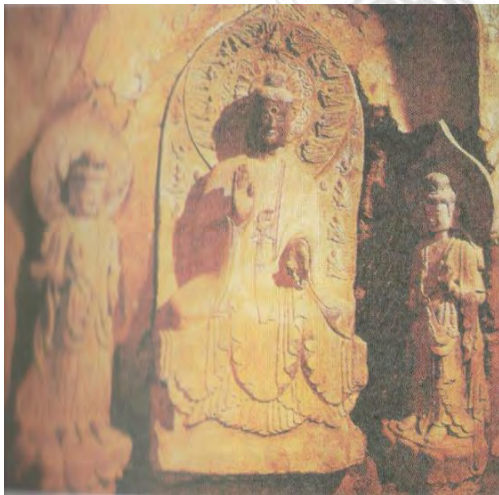


圖 2-1：甘肅天水麥基山 127 號窟的正壁龕⁷⁶



圖 2-2：隋代觀音⁷⁷

⁷⁶ 圖片來源：翻拍自清·曼陀羅室主人 著，《觀世音菩薩的故事》，臺中市：好讀出版有限公司，2010，頁 23。

⁷⁷ 圖片來源：翻拍自清·曼陀羅室主人 著，《觀世音菩薩的故事》，臺中市：好讀出版有限公司，2010，頁 23。



圖 2- 3：北魏 持花及幡的引路觀音⁷⁸



圖 2- 4：宋朝木雕觀音⁷⁹



圖 2- 5：元代 觀音⁸⁰

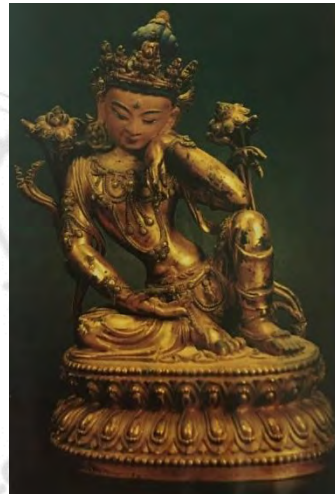


圖 2- 6：明代 如意輪觀音⁸¹

觀音菩薩的行善從產生到人們開始流傳的過程中，因朝代的審美觀、宗教和環境等因素下，其形象隨著時代的變遷因而不斷的變化。從古今出現的觀音像中，有是動物化身、有是女性化身，有是男性化等許多不同幻象，是男性還是女性眾說紛紜，不過在《華嚴經》中說「勇猛丈夫觀自在」，在唐代以前觀音像都屬於

⁷⁸ 圖片來源：翻拍自李翎 著，《圖像與佛典：藏傳佛教流行的供養像式研究》，台北縣中和市：空廷書苑，2007，頁 21。

⁷⁹ 圖片來源：翻拍自清·曼陀羅室主人 著，《觀世音菩薩的故事》，臺中市：好讀出版有限公司，2010，頁 25。

⁸⁰ 圖片來源：翻拍自清·曼陀羅室主人 著，《觀世音菩薩的故事》，臺中市：好讀出版有限公司，2010，頁 26。

⁸¹ 圖片來源：翻拍自李翎 著，《圖像與佛典：藏傳佛教流行的供養像式研究》，台北縣中和市：空廷書苑，2007，頁 19。

男像，而印度的觀音也是男像。

在唐太宗李世民避諱人們稱「觀世音」，因此將「世」去除掉，改稱為觀音菩薩，到了武則天的時代，佛教得到了空前的繁榮發展，因此藝術家在女皇的影響下，觀音像演變成一尊女神，體態婀娜多姿、大方，也符合當時的唐代審美觀。

關於觀世音 (Avalokiteśvara, 觀自在) 菩薩之救度示現之行相的完整經文，最早出現在《妙法蓮華經·觀世音普門品》中的應聲隨類說法之教化救護。觀世音菩薩顯現以三十三種身份來救渡眾生，這三十三身依次是：佛身、辟支佛身、聲聞身、梵王身、帝釋天身、自在天身、大自在天身、天大將軍身、毗沙門天身、小王身、長者身、居士身、宰官身、婆羅門身、比丘身、比丘尼身、優婆夷身、優婆塞身、長者婦女身、居士婦女身、宰官婦女身、婆羅門婦女身、童男身、童女身、天身、龍身、夜叉身、乾闥婆身、阿修羅身、迦樓羅身、緊那羅身、摩侯羅伽身、執金剛神身。在《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》卷 6 也有提到三十二應，普現色身三十二種形象。將列成一表：

表 2-3 三十三身依次

分類	次序與稱號
三聖身	佛身、辟支佛身、身聲聞身
六種天身	梵王身、帝釋天身、自在天身、大自在天身、天大將軍身、毗沙門天身
五種人身	小王身、長者身、居士身、宰官身、婆羅門身
四眾身	比丘身、比丘尼身、優婆夷身、優婆塞身
四眾婦女身	長者婦女身、居士婦女身、宰官婦女身、婆羅門婦女身

兒童身	童男身、童女身
八部身	天身、龍身、夜叉身、乾闥婆身、阿修羅身、迦樓羅身、緊那羅身、摩侯羅伽身、執金剛神身

然而，三十三觀音的形象，都是個體的圖像，也有很多不同的造型呈現，雖然源自於《普門品》，但經典依據不多，而是在創造中加以變化定形，因觀音菩薩幻化造象及經典流傳，滲入人們的事常生活，也因此這樣創造許多造象。因此，研究者將三十三觀音的名稱與形象特點如表下⁸²：

表 2-4 三十三觀音的名稱與形象特點

名稱	形象
楊枝觀音	手持淨瓶、楊枝的立象，為近代最常見的形象。
龍頭觀音	畫作雲中乘龍之像，是為三十三觀音內天龍身。
持經觀音	坐在岩石上，手持經卷閱讀象，是為三十三觀音內的帶聞身。
圓光觀音	背後畫出熾盛火光焰圓光，可使人免災消禍。
遊戲觀音	乘五彩雲，左手安放於偏臍處，做遊戲法界狀。
白衣觀音	左手持蓮花，右手作與願印，是為三十三觀音內的比丘、比丘尼身。
蓮臥觀音	合掌坐於池中的蓮花座上，是為三十三觀音內的小王身。
瀧見觀音	倚身於斷崖上觀瀑布的姿勢。
施樂/藥觀音	常為右手掌撐臉頰上，左手於膝頭捻蓮花之像。
魚籃觀音	其象乘於大魚背上，一手提著大魚之籃，可排除羅刹、惡龍等障礙，在於民間有「馬郎婦觀音」之稱，表明觀音菩薩在民間的民俗化與民族化。
德王觀音	右手持綠葉一支，跌坐於岩石上，是為三十三觀音內的梵王身。
水月觀音	坐觀水中月影狀，是為三十三觀音內的辟支佛身。
一葉觀音	乘一蓮花飄於水上，是為三十三觀音內的宰官身。

⁸² 佛光大藏經 <http://etext.fgs.org.tw/search02.aspx> (2018.11.20)

青頸觀音	坐於斷崖上，右膝立起，左手扶岩壁，是為三十三觀音內的佛身。
感德觀音	右手著地，左手持蓮花，在岩石上觀水的姿勢，是為三十三觀音內的天大將軍身。
延命觀音	右手掌頰，倚在水邊，在《普門品》中「咒詛諸毒藥」的象徵，能除毒害壽命之物。
眾寶觀音	右手著地，左腳伸展，左手放在立著的膝上，是為三十三觀音內的長者身。
岩戶觀音	端坐於石窟內，欣賞水面，是《普門品》中的「蛭蛇及蝮蝎」一句的象徵。
能淨觀音	佇立在海邊岩石上，做寂靜相，是《普門品》中的「假使黑風吹」一句的象徵。
阿耨觀音	左膝蓋倚在岩石上，兩手相交，眺望海警，可避海上遭遇龍魚諸鬼大難之險，《普門品》中有「龍魚諸鬼難」一具象徵。
阿摩提觀音	即無畏觀音，三目四臂，白肉色，乘白獅，身有光焰，天一瓔珞，左膝倚於岩石上，兩手置放在膝上，是為三十三觀音內的毘沙門身。
葉衣觀音	坐在有草的岩石上，身穿千葉衣，頭戴玉冠，冠上有無量壽佛像，四臂，右第一手持吉祥果，左第一手持鉞斧，第三手持羈索，是為三十三觀音內的帝釋身。
琉璃觀音	又稱為「高王觀音」，乘一片蓮花，輕浮水面，雙手捧香爐，是三十三身中的自在天身。
多尊羅觀音	又稱為「救度母」，做直立乘雲的姿勢，是《普門品》中「或直怨賊繞」一句象徵。
蛤蜊觀音	出現在於蛤蜊貝殼中，是三十三身中的菩薩身。
六時觀音	右手持經夾的立像，是三十三身中的居士身。
普照觀音	雙手披衣，立於山嶽之上，是三十三身中的大自在天身。
馬郎婦觀音	即「魚籃觀音」，觀音菩薩幻化為美麗女子勸大家學佛，手提魚

	籃為主，是三十三身中的婦女身。
合掌觀音	合掌立於蓮花台上，是三十三身中的婆羅門身。
一如觀音	坐在雲中的蓮花座上，左立膝，是《普門品》中的「雲雷鼓擊電」的一句象徵。
不二觀音	兩手垂直，乘坐浮於水面上的荷葉，是三十三身中的執金剛神身。
持蓮花觀音	乘坐在荷葉上，雙手持蓮莖的姿勢，是三十三身中的執金剛神身。
灑水觀音	右手執灑仗，左手執灑水器，做灑水像，是《普門品》中「若為大水」一句的象徵。

另有關於觀世音菩薩之又名千手觀音、馬頭觀音、十一面觀音、聖觀音、如意輪觀音、准胝觀音、不空罽索觀音、白衣觀音、葉衣觀音等等，亦即此一應聲救度的緣故。總之，觀世音菩薩雖然被稱為菩薩，但實際上應視之為「應身佛」或者是「化身佛」。

(二) 手勢

佛像的雙手位置、指頭觀區的方式，亦稱為「印相」或「印氣」，以雙手擺成特定的姿勢，用來象徵特定的教義或理念。觀音菩薩的手勢並非創作者隨意畫上的，而是依據經典所記載的規範來有所繪製，都是傳達菩薩所具有的悲心與誓願，可作為信仰者辨認菩薩的一種方式。而觀音菩薩的手勢如同人一般，用來表達心意的肢體語言，利用肢體語言，來傳達娑婆世界的眾生。

菩薩的手勢分別為手印與持物，手印，又稱為印契，持物則是有特定的法器或寶物，如果我們都了解這些手印與持物的話，便能迅速的了解到佛教的諸位菩薩。佛的手印，象徵佛教的不思議願力與慈悲力。

在經典《佛說大乘觀想曼拏羅淨諸惡趣經》卷 1 提到：「手作禪定印。憐愍三界一切眾生」⁸³禪定印是佛陀入於禪定時所結的手印，亦可稱為定印、法界定印，表安坐澄心，靜心。

(1) 與願印(如圖 2-7)⁸⁴

又稱為施無謂印。持印者有觀音菩薩、釋迦如來、阿彌陀如來、藥師佛等。姿勢為一隻手自然平伸下垂，手心向上，表示普救眾生的慈悲之心，滿足眾生所願的意思。

右圖十一面觀音菩薩像
繪製日本的鎌倉時代（1192-
1333），觀世音菩薩採取結半
跏趺坐於蓮花座上，右手結與
願印，左手持淨瓶。



圖 2-7：十一面觀音菩薩像，鎌倉時代（1192-1333 年），108.6cm×41.1cm，絹本設色，美國紐約市大都會藝術博物館藏。

⁸³ 西天譯經三藏朝散大夫試光祿卿明教大師臣法賢奉 詔譯，《佛說大乘觀想曼拏羅淨諸惡趣經》，CBETA,T19,no.939，頁 89。

⁸⁴ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 026。

(2)轉法輪印(如圖 2-8)⁸⁵

又稱說法印，用拇指捻中指或食指、無名指，其它手指自然舒張，手心可以向上也可以向下，左手捻手心向右，右手捻向左均可。象徵觀世音菩薩說法的手印，姿勢通常是雙掌至於胸前，拇指接觸中指彎曲成環狀。如下圖觀音菩薩像，出土於甘肅省酒泉市敦煌市莫高窟第 17 窟，觀音菩薩立於蓮花上，左手結說法印，右手持蓮花的玻璃碗。



圖 2- 8：觀音菩薩像，晚唐（846-907 年），166cm×52 cm，麻布，甘肅省酒泉市敦煌市莫高窟第 17 窟出土，俄羅斯聖彼得堡，艾爾米塔什博物館。

⁸⁵ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 770。

(3)定印(如圖 2-9)⁸⁶

是佛陀入於禪定時所結的手印，又稱為禪定印、法界定印。姿勢為在膝上臍前，左掌朝上手指伸直，其次右掌也以同樣的姿勢至於左掌上，兩拇指頭相接，交互疊放於兩腿之間。下圖為千手千眼觀音菩薩像，結雙跏趺坐坐於蓮花座上，胸前上面兩手各持蓮花，中間雙手為合掌印，下面兩手置於腹前結定印。



圖 2-9：千手千眼觀音菩薩像，晚唐（846-907 年），
165cm×125.3 cm，絹本設色，甘肅省酒泉市敦煌市莫高窟第 17
窟出土，印度新德里，印度國家博物館藏。

⁸⁶ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 205。

(三) 坐姿

佛造像中的禪定作為佛特徵，就如經典鳩摩羅什譯《大智度論》卷7〈序品1〉：「諸坐法中結加趺坐最安隱，不疲極；此是坐禪人坐法，攝持手足，心亦不散；又於一切四種身儀中，最安隱。此是禪坐取道法坐，魔王見之，其心憂怖。」

⁸⁷，經文中提到的結加趺坐又稱為「雙跏趺坐」，是將雙腿互相交疊，這樣坐為最安穩也較不累，研究者將最常見的坐姿以下列出：

(1) 雙跏趺坐⁸⁸(如圖 2-10)⁸⁹



圖 2- 10：十八臂准提觀音圖軸，清（1644-1911 年），216.5 cm×104 cm，絹本設色，首都博物館藏。

即是雙盤，將雙腿互相交疊，右足在下為降魔坐，反之則為吉祥坐。此為最佳坐姿，全身重心不偏不斜，最安穩持久，修定容易成就。左圖為十八臂准提觀音圖軸，圖中的觀音菩薩結雙跏趺坐於蓮花座上，十八臂中，胸前二手結說法印，右邊第二手結與願印，剩下的手各持寶物，就不一一列出。

⁸⁷ 後秦龜茲國三藏法師鳩摩羅什奉 詔譯，《大智度論》卷7〈序品1〉，CBETA,T25, no.1509，頁111。

⁸⁸ 網路資料：<https://www.ctwm.org.tw/glossary-12.htm> (2017.01.07)

⁸⁹ 圖片來源：翻拍主編：釋妙功，《慈悲妙相-首都博物館典藏中國古代觀音菩薩造像展》，高雄市：佛光山文教基金會出版，2017，頁47。

(2)半跏趺坐(如圖 2-11)⁹⁰

又稱半跏正坐、半跏坐、半結跏、半跏、半坐、賢坐。俗稱單盤坐。即單跏一足，跏於另一足上之安坐法若兩足互交，置於兩股之上，則稱結跏趺坐、如來坐。半跏坐有吉祥、降魔二種。⁹¹在《四分律》卷 49 有提到：「比丘尼結跏趺坐，血不淨出，污脚跟指奇間，行乞食時蟲草著脚，諸居士見皆嗤笑。諸比丘白佛，佛言：「比丘尼不應結跏趺坐。」彼疑不敢半跏趺坐，佛言：「聽半坐。」⁹²

右圖為大隨求菩薩，梵名 Mahā-pratisāraḥ，音譯作摩訶鉢羅底薩落。是觀音菩薩之變身，略稱隨求菩薩。⁹³此觀音的坐相是吉祥之坐，因右腳於左腳之上是為吉祥坐，在密教採較多的作法。



圖 2-11：大隨求菩薩像，鎌倉時代（1192-1333 年），133.3 cm×108.2 cm，絹本設色，日本大阪河內長野，觀心寺藏。

在《佛說瑜伽大教王經》卷 2〈三摩地品 4〉中有段經文提到：「大智化成大隨求菩薩。八臂四面面各三目。身現金色具大威德。作貢高無畏勢。右第一手持劍。第二手持輪。第三手持三叉。第四手持箭。左第一手持金剛杵。第二手持羂索。第三手持鉞斧。第四手持弓。坐於蓮花上放大光明。如千日輪能除諸惡。此三摩地法。所有女人胎中子死者。時阿闍梨依法觀想。自身為妙吉祥。持彼祕

⁹⁰ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 180。

⁹¹ 佛光大辭典：https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx (2017.01.07)

⁹² 三藏佛陀耶舍共竺佛念等譯，《四分律》卷 49，CBETA, T22, no.1428，頁 930。

⁹³ 佛光大辭典：<http://etext.fgs.org.tw/search02.aspx> (2017.02.09)

密曼拏羅內諸賢聖闕伽瓶灌女人頂。復想彼女胎中。所有非人薄福之子。以印及真言。為發遣淨除罪障已。復想彼胎攝入福子。時彼女人得子安隱。此名觀察一切胎藏隨求大智最勝金剛三摩地。⁹⁴是密教胎藏界曼荼羅觀音院中之一尊。此菩薩常隨眾生之願求而施予，故稱大隨求。

(3)自在坐(如圖 2-12)⁹⁵



右膝曲起，左足半趺，右臂直伸，置於膝上，左手撐於膝後；或有右膝曲起，左足垂下，右臂直伸，置於膝上，左手撫於座上，呈自在舒坦之姿勢。⁹⁶右圖為楊柳觀音菩薩，出土為莫高窟第 17 窟，此觀音的坐相是盤右腿，左腳踏在蓮花座上，呈現自在坐的畫面。

圖 2-12：楊柳觀音菩薩像，北宋（960-1127），63cm×45 cm，絹本，法國巴黎 吉美國立亞洲藝術博物館藏。

⁹⁴ 西天譯經三藏朝散大夫試光祿卿明教大師臣法賢奉 詔譯，《佛說瑜伽大教王經》卷 2〈三摩地品 4〉，CBETA,T18,no.890，頁 568。

⁹⁵ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 834。

⁹⁶ 網路資料：中台世界博物館－佛教藝術事典：<https://www.ctwm.org.tw/glossary-18.htm> (2017.01.07)

三、歷代觀音繪畫研究

宗教美學的觀點來看，宗教文化中的造像藝術，被認為是宗教經驗的美感具方式之一，宗教經驗指向真實存有的神秘體驗，無以言喻的，但藉由宗教造像藝術的美感體驗，剎那之間，神妙不可測之神聖蹤跡便隱然臨現。

由於，近代的世俗化，以及當代科學文明解除神話的傾向，儘管世界各宗教文明中，自古流傳下來與宗教相關的藝術作品不計其數，而且保留在世界各地廟宇、博物館、甚至私人收藏室，各種不同的文化理由，也是很受人崇敬，不過其宗教意義並不那麼明顯，宗教的價值遠於歷史考古、經濟利益、甚至文物藝術的價值。

當然，對於宗教藝術之圖像史學的蓬勃研究，確實有助於人們對於宗教圖像之質料與形式意義的瞭解，例如佛像造型、容貌表情、姿態手勢、甚至衣飾妝扮的研究，可以區辨不同時代不同地區的佛像造型之形像特徵，並且能發現互影響的發展關係，或者從佛像造型在中國歷代的演變，可以瞭解佛教藝術的創作技巧、創作形式或創作理念在中國文化中的發展等等。

到了佛教的大乘佛教創立後，簡單的圖形已經無法滿足傳播度人的需求，因此鼓勵信徒造像並供養禮拜，造像的風氣才因此盛行。而佛教繪畫的創作者主要分別為，僧侶、文人雅士大夫與民間的繪畫師，僧侶繪製的佛像繪畫，主要是出自修持和弘法的動機，文人雅士大夫繪製佛像繪畫，大都數都是在家的佛教徒、參禪的居士或是對於宗教的感情繪製佛像，民間的繪畫師，也就是藝術創造者，藉由自己的想像力和創作力傾注至畫像當中。

而真正的宗教藝術作品，不用懷疑都是信仰與美感結合的創作物，大部分流傳下來的宗教藝術作品的原創作者，原本都是虔誠的信徒。例如，西方中世紀繪製基督宗教聖像畫(Icons)的作者，幾乎都是修道院的僧侶；而各地佛教洞窟之佛像、菩薩像、經變圖等與佛教信仰有關的作品，也多都是修行僧眾所遺留下的參悟見證，這些作品明顯地散發出信仰的光芒，即便離開教堂廟宇，成為博物館裡的陳列品，也仍會因其神聖的光輝令觀賞者為之動容。

德國佛像藝術史家赫爾穆特·吳黎熙在《佛像解說》一文中，描述著當時他第一次站在薩爾納特博物館中，面對從笈多王朝流傳下來的一座佛陀坐像，所曾有過的心靈震動經驗。他寫道：「當我第一次在薩爾納特博物館，站在薩爾納特那尊著名的坐佛面前的時候，我明顯地感覺到自己完全被征服了。我似乎在還未意識到這一古典主義的每一特徵時，便感覺到了這件成功的藝術傑作表現手法之獨特性、卓越性，這絕不僅僅表現在佛陀的面部表情上，其身體的所有部位以致於松松的相互疊加在一起的雙手的指尖，都被刻畫得極其細膩入微。此乃進入大解脫者的寫照。忍受一切、固守著自我的道路、回向於內心，這一切乃印度殘多藝術之特徵，也是印度佛教古典主義之標誌。」⁹⁷，從圖像的色彩、造型和線條來分析作品的藝術價值，並以欣賞主體的美感觀照的依據，正是西方當代形式主義或結構主義藝術理論的基本主張。有關圖像藝術的閱讀理論，或圖像藝術史的研究，也傾向於把宗教圖像視為美感觀照之藝術對象來研究，有別於信徒把宗教圖像視為頂禮膜拜對象的宗教行為。

把美感觀照與宗教感受加以區隔的美學思想，主要來自純粹美感主義的要求，以及對康德《判斷力批判》中所謂「無所待於利之滿足」的美學思想的誤解。事實上，康德美學之所謂「無所待於利之滿足」，是指美感作為主體感受事物之美的能力，具有不受限於感覺慾望之滿足感的超越性。因此，不同於郝克果所批判之沉溺於感性愉悅滿足的純粹美感主義。此外，所謂美感的「無所待於利之滿足」的愉悅感，並不是指美感經驗必須排除一切非美感經驗的愉悅，包括認知、道德與宗教經驗的滿足與愉悅，正好相反的是，對康德而言，美感經驗由於與悟性相關，因此得以銜接認知層次的必然與道德層次的自由，同時與理性相關，因此亦指向宗教層次的崇高與超越。總之，美感銜接了認知與道德的自由，是康德美學的真知灼見，以崇高的藝術銜接內在和超越，則更是宗教美學最高境界。

⁹⁷ 赫爾穆特·吳黎熙 著，李雪濤譯，《佛像解說》北京：社會科學文獻出版社，2003，頁36-37。

觀世音菩薩的造像有非常多種的樣式，若是造造型分類，可分成兩種類型，一為平面二為立體雕塑，其中平面的觀世音菩薩的使用範圍較為廣泛，如廟宇壁畫、家中廳堂所供奉的觀音媽等，以神佛的圖為主的繪畫，並非一般的裝飾繪畫，而是平時當作祭祀膜拜的畫作，而這是源自民間信仰的需求，因這樣的信仰反映在藝術之中，一件成功的宗教畫像，是可以其生動具體的形象達到感染與教育的，當然以神佛像為主的畫像，在一般大眾的生活當中，並不屬於裝飾或是觀賞用，而是祭祀、祈福等作用，因此，作品講究的並非筆墨的趣味，而是神韻的造像。

（一）魏晉南北朝時期的觀音畫

佛教繪畫成為當時代的繪畫中心和主題，當時只要會繪畫的人，幾乎都能繪製佛畫，因此，在這時期傳世的觀世音菩薩畫較少，不過這時期也出了知名的佛畫家之作創，如：曹不興（生卒年不詳），一作佛興，三國吳興（今屬浙江）人。曹不興「見西國佛畫儀範寫之，故天下盛傳曹也」，因此被稱為「佛畫之祖」⁹⁸，作品有《維摩詰圖》、《釋迦牟尼說法圖》等作品。

戴逵（約公元 325-396 年），字安道，東晉譙郡銓縣（今屬安徽宿縣）人。⁹⁹在《歷代名畫記》中記載著「逵既巧思，又善鑄佛像及雕刻。曾造無量壽木像，高丈六，並菩薩，逵以古制朴拙，至於開敬，不足動心，乃潛坐帷中，密聽眾論，所聽褒貶，輒加詳研，積思三年，刻像乃成。」¹⁰⁰戴逵並不是一成不變地翻克佛菩薩像，而是對造型進行改革，而其作品目前已不存在，因此無法得知三尊像中的觀音菩薩圖像特徵為何。在戴逵與其子戴顓之前的佛畫像，是以臨摹外國的範本為居多，到戴氏父子「範金賦采，棟有楷模」¹⁰¹，開始講究造型的比例，佛像畫也逐漸有中國人的樣貌，在米芾《畫史》中記載著「戴逵觀音，在余家。男

⁹⁸ 章利國 著，《中國佛教百科叢書 8—書畫卷》，高雄市：佛光文化事業有限公司，2015，頁 43。

⁹⁹ 章利國 著，《中國佛教百科叢書 8—書畫卷》，高雄市：佛光文化事業有限公司，2015，頁 43。

¹⁰⁰ 張彥遠 著，《歷代名畫記》，臺北市：台灣商務印書館股份有限公司，1975 年，頁 198。

¹⁰¹ 章利國 著，《中國佛教百科叢書 8—書畫卷》，高雄市：佛光文化事業有限公司，2015，頁 44。

相。無髭。皆貼金。」¹⁰²「天男端靜，舉世所睹觀音作天女相者，皆不及也。」¹⁰³從這就可知道當時繪製觀音菩薩畫像大都是以女相居多，而戴逵畫的是男相，可惜的是觀音菩薩畫作被為流傳下來。

陸探微（生卒年歲不詳），吳（今屬江蘇蘇州）人，活動於南朝宋文帝至明帝（公元 424-472 年）。作佛化，移書法的用筆於畫法，筆跡周密，勁利如錐刀，運筆緊細連綿不斷，因被稱為「一筆畫」。陸探微筆下的人物「秀骨清像，似覺生動，令人懍懍若對神明」¹⁰⁴，「秀骨清像」是為當時的審美觀，在當時的朝代具有代表性的人物造型，曾繪製《觀音像》，但並未流傳下來。

（二）隋唐時期的觀音畫



圖 2- 13：引路菩薩圖，唐代（618-907），80cm×53.8cm，絹本，英國倫敦 大英博物館藏。

在中國佛教繪畫到了盛唐，已完全去除摹仿的痕跡，唐代的佛教繪畫較之前的朝代內容更為豐富，隨著佛教的宏揚，隋唐的觀音信仰也趨於盛大，在這時期的觀音信仰內容相當的豐富，圖像的種類也千變萬化。南北朝時主要流行於南方的楊柳觀音，隋唐統一後，圖像便迅速流傳開來，遍佈全國。這時期的觀音造像也出現了大量的獨尊觀音菩薩像，顯示了觀音信仰已逐漸成為一個獨立的體系。到了唐代淨土思想盛行，修淨土法門者希望臨終由

¹⁰² 沈子丞 著，《歷代論畫名著彙編》，台北：世界書局，1900 年，頁 92。

¹⁰³ 沈子丞 著，《歷代論畫名著彙編》，台北：世界書局，1900 年，頁 98。

¹⁰⁴ 張彥遠 著，《歷代名畫記》，臺北市：台灣商務印書館股份有限公司，1975 年，頁 204。

觀音菩薩能夠來接引，往生淨土，因此唐代畫師創造出新的觀音圖像—引路觀音(如圖 2-13)。¹⁰⁵

隨代至唐代的觀音造型較多女性特質，如：儀態端莊，高貴典雅，具備了陰柔之美。到了盛唐時期，觀音像之創作達到黃金時期，觀音菩薩的形象因朝代關係，也朝向世俗化發展，體態優美，衣飾華麗，有雍容華貴與健康明快之感覺，音菩薩的女性特徵已相當明顯，縱使是男相的觀音，身姿或是表情也十分的女性化。

隋唐時期大部分都是人物畫家兼擅道釋畫，有許多作品在寺廟壁畫上，單獨觀音畫像的流傳甚少，而且有許多敦煌佚名畫家的壁畫。以下是有記載曾繪畫過觀音像的畫家：

初唐閻立本（？—公元 673 年），雍州萬年（今屬陝西西安）人。人物、車馬、觀樓、道釋畫俱佳，擅長於寫真，曾為佛寺壁畫，馳譽丹青，畫跡有「維摩像」、「觀音感應像」等畫作¹⁰⁶，然而，並未留存下來。但，現今在浙江普陀山楊枝禪院，有個「楊柳觀音碑」高 2.3 公尺，寬 1.2 公尺，厚度 0.17 公尺的石刻觀世音菩薩像。(如圖 2-14)¹⁰⁷

這個石碑是由明代萬曆 36 年時，根據唐代畫家閻立本所繪製的楊枝觀音畫像所雕刻的，觀世音菩薩在唐代為仕女形象，珠冠錦袍，妙麗莊嚴，經歷數百年來，楊枝觀音碑被保存的良好，被譽為鎮山之寶之一。

盛唐吳道子（約公元 985-792 年），陽翟(今屬河南禹縣)人。在唐代是傑出的繪畫大師，人稱「畫聖」。然而唐玄宗將他召入宮後，將更名為「道玄」，在佛畫不論是數量上還是質量上，都是唐代之冠，再繪畫技巧上線條粗細的變化，線行圓潤似「蓴菜條」之線條，磊落揮灑筆勢所畫出的衣紋有迎風飄舉的感覺。

¹⁰⁵ 李玉珉 著，《觀音特展》〈中國觀音的信仰與圖像〉，台北：國立故宮博物院，2000，頁 23。

¹⁰⁶ 章利國 著，《中國佛教百科叢書 8—書畫卷》，高雄市：佛光文化事業有限公司，2015，頁 65。

¹⁰⁷ 圖片來源：<https://read01.com/zh-tw/kE3oyL5.html#.XQXc6xYza70> (2017.01.10)

現存的觀音菩薩畫像(如圖 2-15)¹⁰⁸，此圖觀音像為男相，頭戴蓮冠，臉型橢圓飽滿，神情嫺雅，體態較為健碩，仿佛若有所思，在這件作品上的線條細而圓潤，衣紋則粗細有變化，富有動感。記載的畫跡有《大悲菩薩像》、《思維觀音像》等，今存有的作品為《送子天王圖》、《觀音像》，讓後人摹刻本。

楊庭光（生卒年歲不詳），是吳道子的弟子，曾在吳道子講課時，偷偷畫下吳道子樣貌，讓吳道子嘆服其繪畫功夫，在當時的朝代有「吳楊」齊名。他擅長繪佛像經變與山水，在唐玄宗開元（公元 713-741 年）時與吳道子一同到長安慈光寺、慈恩寺、光寶寺等寺院畫佛教壁畫，因繪畫風格較為細膩，所以都將佛、菩薩像安排在山林背景前。記載的畫跡有《觀音像》、《如意輪菩薩像》等。



圖 2-14：閻立本 繪，《楊枝觀音碑》，明代，2.3m×1.2m×0.17m，石刻，浙江普陀山楊枝禪院



圖 2-15：吳道子 繪，《觀音菩薩像》，唐代，170cm×77cm，石刻，西安碑林博物館原碑藏。

¹⁰⁸ 圖片來源：翻拍自曼陀室主人 著，《觀音菩薩的故事》，台中市：好讀出版有限公司，2004，頁 68。

（三）五代、兩宋朝時期的觀音畫

唐代後出現了五代十國，直到趙匡胤於公元 960 年奪取政權，建立了宋國，在這樣的歷史時代，佛教繪畫已不如魏晉南北朝和唐代，但還是擁有自己當時時代的風格，因朝代的動盪不安，觀音信仰日漸的普遍，觀音菩薩的造型也受到觀音傳奇的故事影響，呈現不同的面貌。這時期的民間傳說，觀世音菩薩都是以女性出現的，在這樣的觀念下影響下，女相的觀音造像就因此產生¹⁰⁹。

唐末五代到兩宋，因經濟開始發達，市民憑著自身的經濟實力，社會地位不斷的提升，對文化生活的需求也提高的情況下，其審美觀也影響至宗教藝術上，菩薩的造型也逐漸的平凡化，不再衣飾華麗同時也淡化了神聖的色彩，因此觀世音菩薩的形象也呈現平民化與世俗化。在現今最早有紀年的千手千眼觀音菩薩像(如圖 2-16)¹¹⁰，為後晉出帝天福 8 年（943）所作，這幅作品是千手千眼觀音菩薩與水月觀音所組合一起繪製的，千手千眼觀音為主圖，在圖的左側為華麗的女性供養人，右側題記為水月觀音。



圖 2-16：《千手千眼觀音菩薩像》，五代後晉天福八年（943），123.5cm×84.3cm，絹本設色，法國巴黎吉美國立亞洲藝術博物館藏。

¹⁰⁹ 李玉珉 著，《觀音特展》〈中國觀音的信仰與圖像〉，台北：國立故宮博物院，2000，頁 31。

¹¹⁰ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 206。

曹仲元（生卒年不詳），建康豐城（今屬江西）人，五代南唐畫家，畫道釋、鬼神，一開始學習吳道子繪畫技巧不成，逐漸用筆細密，其畫作博彩精妙，自成一格。記載畫跡有《觀音像》、《如意輪菩薩像》、《白衣觀音像》等。

五代畫家有觀音菩薩畫作記載於典籍的有周文矩《盧舍那佛像》、朱繇《觀世音菩薩像》、楊昇《立觀音像》、杜子懷《觀音像》、《如意輪菩薩像》、《白衣觀音像》，在《圖畫見聞誌》中有提到宋卓的白畫《菩薩》、富玟《白衣觀音》的記載¹¹¹，然而有些作品並未被流傳下來。

北宋武宗元（？—公元 7050 年），初明宗道，字總之，白波（今屬河南孟津）人，擅長佛道鬼神，筆法具曹仲達、吳道子之妙。繪畫技巧運筆如流水，神采活動，大抵如寫草書，筆術精高。曾為龍興寺、經藏寺各寺繪製大量的壁畫，記載畫跡有《觀音菩薩像》、《天帝釋像》等。

李公麟（公元 1049-1106 年），字伯時，舒州（今屬安徽潛山）人。在宋哲宗元符三年（公元 1100 年）病瘳告老，隱居龍眠山，自稱「龍眠居士」。將繪製壁畫的粉本白畫加以創新，發展出「白描」的畫法，掃去粉黛，淡毫輕墨，不施丹青而光采動人，因此確立了白描畫法在畫史上獨立的美學格調與地位。創造《長帶觀音》與《石上臥觀音》等佛像新圖式，在宋代李薦《得隅齋畫品》中提到《長帶觀音》是這麼說：「非世俗可彷彿，而紳帶特長一身有半，蓋出奇玄異，使世俗經感，而不失其勝絕處也。」，同時也提到延安呂吉甫作《石上臥觀音像》：「前此未聞有此樣，是亦出奇也。」¹¹²，從這就能看出他別出新裁於經典之外加以創新在畫作上。宋人鄧椿《畫繼》有記載李公麟「又畫《自在觀音》，跏趺合爪，而具自在之相，曰：『世以破坐為自在，自在在心不在相也。』」¹¹³，從這就能知道，李公麟打破當時的既定的自在觀音造型，不刻意的已自在隨意的坐姿，

¹¹¹ 郭若虛 著，《圖畫見聞誌》/ 鄧椿 著，《畫繼》，杭州：浙江人民美術出版社，2013，頁 55。

¹¹² 王雲五 主編，《叢書集成初編》第 262 冊，上海：商務印書館，1939 年，頁 8。

¹¹³ 郭若虛 著，《圖畫見聞誌》/ 鄧椿 著，《畫繼》，杭州：浙江人民美術出版社，2013，頁 231。

來呈現觀音的自在，反而用盤腿合掌的觀音來呈現自在，完全著重於觀音內在的精神傳遞。

張勝溫，南宋孝年間（公元 1163-1189 年），大理國(今屬雲南)人。在台北故宮收藏《宋時大理國描工張勝溫畫梵像》，簡稱《畫梵像》，全長共 1636.5 公分，為其傳世傑作，但畫作的畫面繪畫技巧水準不一，非出自一人之手，張勝溫是此畫作主要作者。

《畫梵像》中的觀音菩薩像種類繁多，可分為顯教觀音菩薩、密教觀音菩薩、和具有大理國地區的觀音菩薩像。然而，大理國文化受唐代影響關係，可以從畫作中發現「井」、「囧」¹¹⁴等字，發現保存唐代的風格，在這畫卷中，也發現了一個較為特別的，畫面中寫著《普門品觀世音井》(如圖 2-17)¹¹⁵，主尊觀世音菩薩位於中間，結半跏坐於蓮花座臺上，右手作說法印，左手為與願印。兩側觀音因是表現八種應化觀音救難眾生的情境，左右各繪製四種難，以這張圖來說，觀音菩薩為主尊，左右兩邊描繪八種應化觀音菩薩救難的畫面，稱之為「八難」。

繪製這樣圖像的創作應是受了《妙法蓮華經》的啟發。《觀世音菩薩普門品》為觀音信仰的一部基礎經典，經文中有提到觀音菩薩慈悲為懷，每當信徒遭遇危難，只要禱念觀音菩薩聖號，便可去除災難，化險為夷。

從右上而下，分別是「除怨報觀世音」、「除水難觀世音」、「除象難觀世音」、「除蛇難觀世音」、「除火難觀世音」、「除獸難觀世音」。左邊在裱裝時略被裁去，以至部份榜題被截，不過可根據圖畫內容，仍可辨識。上方繪製山間有二行旅行走，後有追趕的盜賊，前有足踏蓮花化現的觀音，應是《觀世音菩薩普門品》經文中提到的「或值怨賊繞，各執刀加害，念彼觀音力，咸即起慈心。」¹¹⁶，由這段經文來解釋，它原來的標題很有可能是「除盜難觀世音」。在畫面下

¹¹⁴ 徐嘉瑞 著，《大理古代文化史稿》，臺北市：民文書局，1982 年，頁 139~140。

「囧」，古文國字，唐武后所作。」唐人寫經常見「囧」字。除此之外，唐人寫經常以「南无」代「南無」，「仏」作「佛」，「井」作「菩薩」，均屬唐人別體。

¹¹⁵ 圖片來源：翻拍自 劉芳如 主編，《國寶的形成—書畫精華特展》，臺北市：國立故宮博物院，2017，頁 127。

¹¹⁶ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》，CBETA, T09, no.262，頁 57。

方，從圖像來看，應與《觀世音菩薩普門品》經文中提到的「或遭王難苦，臨刑欲壽終，念彼觀音力，刀尋段段壞。或囚禁枷鎖，手足被杻械，念彼觀音力，釋然得解脫。」¹¹⁷，這段經文有相關，它原來的標題很有可能是「除獄難觀世音」。

再者就是，這種以觀音為主尊畫作，並在左右兩側配八種應化觀音救助眾生脫離災難的畫面，將觀音菩薩慈悲精神表露出來，通常稱之為「普門觀音菩薩」，或稱為「八難觀音菩薩」。



圖 2- 17：張勝溫 繪，《畫梵卷》（局部），宋時大理國，30.4cm×1636.5cm 紙本設設 卷，台北故宮博物院 藏。

¹¹⁷ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》，CBETA, T09, no.262，頁 58。

南宋釋法常（？—約公元 1291 年），號牧溪（一作谿），俗姓李（一作薛），蜀（今屬四川）人，年輕時曾中舉過，中年出家，為徑山寺住持無準師範佛鑑禪師法嗣。¹¹⁸他是位佛教宣揚者，又是位天才畫家，作佛像菩薩、山水花卉、人物、龍虎、猿鶴、禽鳥、樹石、蘆雁等，隨筆點墨，線條極簡，追求形象之外的意境創作，表現簡潔凝鍊的風格。

法常師父所繪製的《觀音猿鶴圖》三幅中的《觀音菩薩圖》（如圖 2-18）¹¹⁹，圖中觀音結跏趺坐於岩石上，。如《大方廣佛華嚴經》卷 68〈入法界品 39〉中提到：「巖谷之中，泉流縈映，樹林蓊鬱，香草柔軟，右旋布地。」¹²⁰，姿態嫺雅自然，旁放置淨瓶，靜靜凝視前方水面。此作品以水墨來表現，岩石渾凝厚重，畫中雲霧區隔前後的岩石，表現出空間感，用淡墨的方式繪製觀音，整體的畫作充分表達了觀音菩薩的內在精神。記載的畫跡有《觀音寒山拾得圖》、《白衣觀音》、《水月觀音》等作品。



圖 2-18：牧溪 繪，《觀音菩薩圖》，南宋，172.2cm×97.6cm，絹本設色，日本京都北區 大德寺 藏。

¹¹⁸ 章利國 著，《中國佛教百科叢書 8—書畫卷》，高雄市：佛光文化事業有限公司，2015，頁 97。

¹¹⁹ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 799。

¹²⁰ 于闐國 三藏實叉難陀 奉制譯，《大方廣佛華嚴經》卷 68〈入法界品 39〉，CBETA,T10,no. 279，頁 366。

（四）元明清時期的觀音畫

元代開始，文人畫興起，佛教繪畫大多是密宗畫，以世俗化繁榮場面為時代的象徵，但在大部分的畫評人認為佛教繪畫，出自於工匠之手，乏善可陳，因此使得佛教繪畫的地位逐日漸衰。到了明清時期，魏晉南北朝和隋唐時期的那種金碧輝煌、壯闊宏大的佛教藝術和五代兩宋那種簡淡悠遠的禪畫，在明清時都已成為歷史了，在這時期的文人士子的佛教繪畫題材作品，大多偏向於具有個人風格的特色，雖然有宗教虔誠的心，但還是著重於抒發性追求筆墨的樂趣，而非傳教弘法，因此不一定會被納入宗教膜拜的體系。

元、明、清時期的觀音信仰是以本土化、民俗化為發展，此時的觀音信仰已成整個民間信仰的核心，流傳許多和觀音菩薩有關的傳說、感應、寶卷、話本

等，使得元、明、清的觀音形象相當的豐富。不過《普門品》、《楞嚴經》的影響仍然存在，明朝民間流傳三十三種不同的觀音形象，和《普門品》中的觀音三十三身相對應，這些觀音形象大部分不見於經典記載，有許多是從中國本土發展出來的，這些觀音的形象廣為民間喜愛與熟悉。另外《楞嚴經》的〈二十五元通法門〉中提到的觀音以三十二身應現為依據，進而製作出三十二尊觀音像，到了明末三十二觀音像已增為五十三觀音像了。¹²¹

趙孟頫（公元 1254—1323 年），字子昂，號松雪道人，湖州（今屬浙江）人。詩文書畫俱精能，繪畫題材則是廣泛，工筆、寫意皆擅長，是元代第一書畫大師，並且啟發後人。在當時朝代的社會關係，轉而誠心向佛，自稱為「信佛弟子」，寫經繪製佛像作品皆精妙。其佛教繪畫作品有《觀音大士圖》、《魚籃觀音圖》等見於記載傳世。

¹²¹ 李玉珉 著，《觀音特展》〈中國觀音的信仰與圖像〉，台北：國立故宮博物院，2000，頁 223。

顏輝（生卒年歲不詳），字秋月，廬陵（今屬江西吉安）人，一說江山（今屬浙江江山）人，在大德年間（1297—1307年）曾為輔順宮作壁畫。以畫人物、道釋、鬼神見長，造型奇特，工拙有度，擅長以水墨烘暈，使畫面呈現出凹凸效果，富有立體感。畫作記載《水月觀音菩薩像》（如圖 2-19）¹²²、《觀世音像》等傳世。

明代蔣子成（生卒年歲不詳），一作子誠，陽羨（今屬江蘇宜興）人，又學山水，中年開始攻繪製道釋人物，後被徵為宮廷畫師，所作佛畫，用色精研，擅長繪製水墨《觀音菩薩像》，曾奉昭繪製佛像贈與外國。

仇英（1368-1644）明代，字實父，一作實甫，號十洲，太倉（今屬江蘇太倉）人，移家吳縣（今江蘇蘇州）。勤於臨摹宋代名家，與沈周、唐寅、文徵明並稱為「明四家」。¹²³他的風格細密精緻，擅人物畫、佛像，善於用粗細不同的筆法表現不

同的對象，圓轉流暢或頓挫勁利，既長設色，又善白描。人物造型準確，形象秀美，線條流暢，刻畫細膩，尤其是繪製觀音菩薩像，筆法流暢靈活。

畫作記載《觀音菩薩像》（如圖 2-20）¹²⁴，圖中觀音菩薩踩著青色蓮花，手持楊柳、水杯乘雲而來。細膩的線條勾勒輪廓，臉、手和天衣上以暈染的方式，表現立體效果。在畫面中有許多款印，其中一個款題寫著「實父仇英敬



圖 2-19：顏輝 繪，《水月觀音菩薩像》，元代（1206-1368），111.2cm×76.2cm，絹本水墨，美國密蘇里州堪薩斯城 納尔逊-阿特金斯藝術博物館藏。

¹²² 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 337。

¹²³ 總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 790。

¹²⁴ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 790。



圖 2-20：仇英 繪，《觀音菩薩圖》，明代（1368-1644），（偽）仇英（約 1501-1551），104.2cm×52.2cm，紙本設色，台北故宮博物院藏。

繪」蓋上「仇英之印」，「實父」為仇英之字，但不代表此觀音像便是仇英之畫，很可能為後人偽拖的作品，雖然從作上面印有仇英的款印，但款印卻與仇氏傳世真跡不符，用線雖然精緻，卻沒有仇英用筆之力道。

丁雲鵬（公元 1547-1628 年），字南羽，號聖華居士，休寧（今屬安徽）人，為宮廷畫家，工詩善畫，佛像、人物像、花卉、山水，尤其佛畫作品更為細膩精緻。其作品《大士像》畫冊，

全部有十六幅作品，是他在七十二歲時所繪製的，每一幅作品都有一尊大士像，人物的輪廓都是用細筆方式進行勾勒，極其纖細，衣紋的線條都

會有各種不同的變化，有些是運筆流暢，有些是線條細而圓潤，以轉折頓挫的方式來處理衣紋的紋路，還有幾幅作品是以極簡的筆法來處理的。

十六幅觀音，每幅的樣貌都不同，造型多變，有女相、男相，充分表現觀音菩薩隨緣化現的神通字在。然而，繪製的題材來源，有的是以佛教經典儀軌來依據，有的是以民間文學，還有無根據佛教經典與民間文學的創作。作品有《觀音菩薩像》

（圖 2-21）¹²⁵、《五相觀音圖》、《觀音三十二聖相》等作品。



圖 2-21：丁雲鵬 繪，《觀音菩薩像》，明萬曆十年，97.2cm×33.1cm，紙本設色，遼寧瀋陽 遼寧省博物館 藏。

¹²⁵ 圖片來源：翻拍自總監修：釋星雲，主編：羅世平、釋如常，《世界佛教美術圖說大典》，長沙市：湖南美術，2017，頁 79。

清代丁觀鵬（生卒年歲不詳），乾隆時任宮廷畫家，師法丁雲鵬之筆意，擅長道釋人物、山水畫，其中最有名的作品《法界源流圖》（如圖 2-21）¹²⁶，是臨摹宋代張勝溫的《畫梵像》而繪製完成的。篤信佛教的乾隆皇帝為《畫梵像》極為愛惜，因此便命於當時宮廷畫家丁觀鵬，在四大活佛之一的佛學專家章嘉國師指導下，重新整理與臨摹，這件作品集結了，佛學、藝術、歷史與民俗研究，歷經多年，至乾隆三十二年（1767 年）完成，命題為《法界源流圖》，也因此成為佛教藝術中的御賞極品，也是研究佛學的重要參考。

《法界源流圖》會堪稱為佛教百科全書是因為它共分成三部分：第一部分為規模：十界儀像再現、第二部分為卷首：乾隆皇帝御識、第三部分為卷末：般若波羅蜜多心經。圖像細分成九部分，分別為：護法天王與神龍八部、觀世音、佛陀、菩薩與佛母、十八羅漢、禪宗六祖、藥師琉璃光佛、護法神、帝釋、梵王和舍利寶塔。



圖 2-22：丁觀鵬 繪，《法界源流圖》（局部），清乾隆三十二年（1767），33cm×1635cm，紙本設色，吉林長春 吉林省博物館 藏。

¹²⁶ 圖片來源：翻拍自吉林省博物館 藏，《法界源流圖》，香港：商務印書館有限公司，1992。

任頤（公元 1840-1896），字伯年，清朝山陰人，繪畫題材極為廣泛，人物、花鳥、山水、走獸無不精妙。他的用筆墨豐富多變，構圖新巧，主題突出，疏中有密，虛實相間，濃淡相生，富有詩情畫意，創造了一種獨特風格，吸收了西畫的速寫、設色諸法，其中一件作品是《送子觀音》（圖 2-23），畫中的觀音菩薩，

手裡抱著孩童，行走而來，裝扮樸素，如民間一般婦女，在曼陀室主人的《觀音菩薩的故事》提到：「觀音看上去像一個剛分娩不久的年輕媽媽，疲勞而有些浮腫，以此來象徵多子多孫。」¹²⁷，畫中的觀音菩薩，手中的孩童，手足有色澤外，一文是以流暢轉折的線條勾勒，僅以淡墨渲染，整幅作品非常的簡潔，完全營造出觀音菩薩可親近的形象。

（五）當代的觀音畫

葉宗和為南華大學視覺藝術與設計學系教授，作品《生命舞曲》（如圖 2-24）¹²⁸，作品當中有尊觀音菩薩，是傳達有種生命物體在無生命載體上面所存在的意義，營造出生命力強烈的對比，在意識與對象之間形成擺鐘效應，以匍匐方式慢慢爬型，身體透過空間的影像，使存有者得真實活動穿越物質平台，是生命最直接的反應，用最虔誠的知覺與佛像影像進行互動，凝視，生命在未知領域中逐漸茁壯與成長。¹²⁹



圖 2-23：任頤 繪，《送子觀音》，清代，尺寸不詳，紙本設色，天津藝術博物館 藏。

¹²⁷ 曼陀室主人 著，《觀音菩薩的故事》，台中市：好讀出版有限公司，2004，頁 133。

¹²⁸ 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和著，《台灣 當代水墨 特殊技法》，新北市：全華圖書，2013，頁 171。

¹²⁹ 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和著，《台灣 當代水墨 特殊技法》，新北市：全華圖書，2013，頁 171。



圖 2- 24：葉宗和 繪，《生命舞曲》2012，45cm×45cm。

王源東為長榮大學書畫藝術學系教授，作品《菩薩》（如圖 2-25）¹³⁰，觀世音菩薩為主題，觀音菩薩在大眾的心目中為優雅、慈祥的菩薩，祂能聞聲救苦，這種無限慈悲心與般若智的具體發揚，使祂成為民間信仰中最受歡迎的菩薩。

整幅畫面以紅色為大部分面積，在這樣的氛圍下，充滿了喜慶的感覺，為表顯「觀世音菩薩」在大眾心目中的崇高地位，整幅畫面，呈現著心與物、靜與動、簡與繁中達到祥和靜的境界。¹³¹



圖 2- 25：王源東 繪，《菩薩》，2012，45cm×70cm

¹³⁰ 圖片來源：翻拍自王源東、莊連東，陳建發，葉宗和著，《台灣 當代水墨 特殊技法》，新北市：全華圖書，2013，頁 99。

¹³¹ 圖片來源：翻拍自王源東、莊連東，陳建發，葉宗和著，《台灣 當代水墨 特殊技法》，新北市：全華圖書，2013，頁 99。

第三章 創作理念與實踐

太虛大師曾說：「造像、圖像等美術，亦足只是最高的真理，其結果，其功用，皆是相同的。譬如某一件美術的作品，能引人入勝，導人為善，其感化的力量，或比文字還來的廣大……美術即是由自覺悟，而用各種方法表顯出來，使他人也能得到同樣的覺悟，這就是佛教藝術的真義；所以由佛教產生美術，而美術可通達佛教的真際！」¹³²因一個因緣，意外走上佛像創作之路，因寫論文關係，整理出觀音的故事與畫像，在一般來說觀音菩薩形像，外觀大部分呈現善美、清淨、莊嚴的樣子，較顯現其形像，方便教化眾生，不管外在的形象如何，皆可達到淨化眾生的或者撫慰眾生的作用，研究者在繪製觀音菩薩法相，採用一種新的觀看方式來繪製，讓觀看者有不同的視覺享受。

第一節 創作理念

在繪製佛像的目的可分成三種類，第一種類為佛教徒供養所用，第二種類為殿堂莊嚴所用，第三種類為書畫家信仰或是怡情之作，不拘佛教的傳統形式，自由揮灑。研究者自覺作品屬第三種類，繪畫的技巧能力有限，但還是將心中對觀音菩薩的感覺繪製出來。

在繪製觀音法相時，應抱持著虔誠的心，如印光大師所說：「欲得佛法實益，須向恭敬中求。有一份恭敬，則消一分罪業，增一分福慧。有十分恭敬，則消十分罪業，增十分福慧。」¹³³希望研究者所繪製的觀音法相，讓觀看到畫像的人，能心生歡喜，讓有緣者見到此畫像，能感受到研究者要傳達的意涵。

研究者不敢說能繪製出一件能感化人的菩薩像，但是所繪製出的菩薩像，卻可以帶給觀者不同的視覺上衝擊。也因如此，研究者必須提升自我的能力，才能

¹³² 張曼濤主編，《佛教藝術叢談》，釋太虛〈佛教美術與佛教〉，台北：大乘文化出版社，1979，頁140。

¹³³ 釋印光，《印光大師文鈔精華錄》，台北：佛陀教育基金會，1992，頁146。

將菩薩的形貌自在、智慧、包容轉化成畫面呈現出來，所以研究者在繪製觀音時，朝著觀音菩薩的功德智慧前進，在畫觀音菩薩像時，能靜心的觀察自身心念的變化及自淨心念，如唸心經、禪坐等，都是當下的修行。

就如同果梵法師說的：「畫佛像是精神生命的體驗；如禪修之鍊心—淨化自我之身心使臻於自善。因為紙菩薩的眼睛全是自心的投射—剛強之念竟創造觀音菩薩微愠的表情，而自己善感的習性卻使菩薩的眉頭也緊蹙深鎖；是故，欲求靜謐莊嚴，慈悲柔和的觀世音，必先求己。」¹³⁴，所以創作佛菩薩繪畫和人物畫不同，需抱以誠敬的心，將菩薩的真善美，莊嚴與清靜呈現出來，讓能看到作品的觀看者有不同視覺上的感受。

一、系列創作觀音菩薩故事

(一) 水月觀音

水月觀音，是三十三觀音應化身的居士身，梵語譯為「那迦室利」，又意為「水吉祥」，又稱為「水吉祥觀音」，或者也稱為「水吉祥菩薩」，這尊觀音是由一心觀水相的應化身。

在密教的觀音像中，表現最自由的便是水月觀音，儀軌最少的便是水月觀音，其形象來源，大多都相信與華嚴經有影響，所以水月觀音來自顯教，也是密教的造像。水月觀音的觀音，宴坐於水邊，有岩石、花草、竹林或樹枝為伴。

在唐朝有位叫周昉的畫家，生卒年不詳，字景玄，又字仲郎，京兆（今屬陝西西安）人，主要活動於代宗與德宗（766-804）時期，以仕女圖流傳於世，擅長繪製佛像、鞍馬、鳥獸、草木等，其作品華麗，許多人效法，被稱為「周家樣」，同時被傳到新羅（今朝鮮）等國。

在張彥遠的《歷代名畫記》卷十中提到：「衣裳勁簡，彩色柔麗，菩薩端嚴，妙創水月之體。」¹³⁵，再段文字中，就可知道周昉擅長於仕女畫，是創水月觀音

¹³⁴ 釋果梵，《果梵畫冊甘露》，台北：鈺心出版社，法鼓文化發行，2000，頁17。

¹³⁵ 張彥遠，《歷代名畫記》卷十，台北：廣文書局有限公司，1971，頁317。

的創始者，會這們說是因在朱景玄的《唐朝名畫錄》中有一段是這麼說的：「今上都有畫水月觀自在菩薩。」¹³⁶，這樣更能確定他是繪畫水月觀音的創始者。

如《大方廣佛嚴華經》中有提到與水月觀音相關經典，但眾所皆知，與觀音信仰有關的經典相當甚多，包括《法華經》、《心經》、《楞嚴經》、《淨土三經》、《千手大悲經》、《佛頂尊勝陀羅尼經》等經典，以及民間廣為流傳的《高王觀世音經》、《佛頂心觀世音菩薩大陀羅尼經》等偽經。在這之前水月觀音圖像的研究之所以著重在《華嚴經》依據經典來說研究，是因為經文中所提到的善財童子，其實，碰到的便是觀音菩薩。

有關於水月觀音的起源，有各種說法，其中之一是水月觀音的出現，與最初對觀音菩薩莊嚴相的描述有關，而且，水月觀音的名稱可能是由「觀」，觀音如水月般的莊嚴相而來。水月觀音傳由唐代的周昉(766-804)所創，不過在最早周昉創水月觀音之前，在唐朝一位詩人王勃(650-679)，製作一首關於觀世音菩薩的詩《觀音大士讚第六》¹³⁷詩中藉由「水」、「月」、「光」來譬喻觀音。此詩後來常被引用形容觀音法相。由於，「水」、「月」是佛教常用來譬喻現象界「空」與「虛幻」本質的哲理，同時也對應到研究者所創作出的《梵·水月》的觀音菩薩圖像，在作品的畫面中，研究者將「月」轉化為「虛空」，用水墨技法呈現出效果，在作品詮釋會詳說。

(二) 持經觀音

又稱：「般若觀音」也稱為：「讀經觀音」，三十三觀音的應化身為帶聞身，坐在岩石上，手持經卷閱讀象。在《妙法蓮華經》卷7〈觀世音菩薩普門品 25〉經文中，所述：「應以聲聞身得度者，即現聲聞身而為說法」¹³⁸，是觀音菩薩其一化身，所以持經觀音是身聞之身的現世，因為持經觀音是聽到如來說法而得到

¹³⁶ 朱景玄，《唐朝名畫錄》，四川：美術出版社，1985，頁6

¹³⁷ 唐·王勃 製，《補陀洛迦山傳》卷1《觀音大士讚第六》，CBETA, T51, no.2101，頁1139。

¹³⁸ 姚秦·鳩摩羅什 譯，《妙法蓮華經》卷7〈觀世音菩薩普門品 25〉，CBETA, T09, no.262，頁57。

的，所以以手持經卷為示現。

依據傳說約在唐代末年，在浙江有為叫錢戩的人，招集全鄉裡鄉外的勇士，一起來保護家園，但因為他生性膽小，怕自己一旦起兵就會背上「犯上作亂」之罪名，雖然招集了不少勇士，但就是不敢行動。有一天，他在睡覺時夢到觀世音菩薩，觀世音菩薩便在夢中指點錢戩：「錢戩，你別猶豫了，既然你有保衛家鄉之意，想要救人民於水火之中，是一片難得的善念，老天自會保佑善人的，保佑你百戰百勝，那你就應即刻起兵，到時候你起兵成功之後，希望你能皈依佛法，以慈悲為懷，利益眾生。如果你能做到這些的話，可以在二十年後到天竺山接受我的點化。」，他一覺醒來，非常的驚訝，因此，便聽觀音菩薩在夢中的指點，立刻起兵保衛百姓。後來，在錢戩的這支大軍在他的指導下，果然百戰百勝，不僅保衛了百姓，也當上吳越王。

二十年後他如約到天竺山，就在他快到山上時，突然遇到了狂風暴雨，於是他跑到一個小茅草屋躲雨，沒想到茅屋裡還有位坐在石頭上念經的僧人，而僧人是行山路過，遇見觀音菩薩坐在岩石上持經閱讀，而觀音菩薩囑咐僧人在這等候錢戩的，等他知道緣由後，錢戩便在那裏建一座寺廟，內供奉一尊觀音菩薩手持經典的造像，據說，觀音菩薩造像之下的石雕蓮花座，是用當時菩薩做過的岩石製作的。同時也對應到研究者所創作出的《空·法相》的觀音菩薩圖像，在作品當中，有運用小段經文來創作，在作品詮釋會詳說。

（三）聖觀音故事

又稱為「正觀音」、「大聖觀自在」、「大悲聖者」、「大精進觀世自在」等名，聖觀音是六觀音之一，在密宗稱為聖觀音，天臺宗稱為大慈觀音。

聖觀音的法像為觀世音菩薩的本像，是觀音菩薩各種法像的總體代表，也可以說是觀音菩薩的正理標準像。聖觀音沒有像十一觀音菩薩、千手千眼、十八臂等菩薩那樣異相。聖觀音是六觀音、七觀音的總體或正體。

在民間所說的觀音菩薩，其實指的就是聖觀音和正觀音，觀音菩薩其他的化身，都是從這而演變而來的。同時也對應到研究者所創作出的《聖·自在》

的觀音菩薩圖像，在作品詮釋會詳說。

觀音菩薩主要以大悲救度為主要德行，對眾生的無限慈悲心與般若正智、圓融無二則是祂的具體表現。在祂大悲的背後，也隱藏著無邊的大智，就是因為它無所不在的示現，使其成為娑婆世界中與眾生最契合的一尊菩薩。凡是世界有苦難，都在其悲憫的心中，所以說，只要有受難者虔誠的祈求，觀音菩薩就會尋聲來救難。藉由文獻探討之觀世音菩薩化相，從中擷取與本論文的創作構思的水月觀音菩薩、持經觀音菩薩、聖觀音菩薩的法相，進行創作，呈現出獨創的風格。

二、觀音菩薩「相」的定義

在魏晉南北朝時期，佛教非常重視用造像來宣揚佛法，透過菩薩的造像來造化來教化眾生，如釋道高云：「夫如來應物，凡有三焉：一者見身，放光動地；二者正法，如佛在世；三者像教，仿佛儀軌。仿佛儀軌，應今人情，人情感像。」¹³⁹，這段是再說因應眾生之需求，而有佛菩薩的形像以世俗化人，讓人可以歡喜接近佛法與修習佛法。

在丁福保佛學大辭典中解釋到：「相，梵語擲乞尖拏 Lakṣaṇa，見梵語雜名。事物之相狀，表於外而想像於心者。大乘義章三本曰：「諸法體狀，謂之為相。」唯識述記一本曰：「相謂相狀。」法華嘉祥疏三曰：「表彰名相。」」¹⁴⁰。

在佛光大辭典則是解釋為：「即形相或狀態之意；乃相對於性質、本體等而言者，即指諸法之形像狀態。在《大乘入楞伽經》卷5《剎那品》：「此中相者，謂所見色等形狀各別，是名為相。」，另外在經典《大智度論》卷31〈序品1〉所敘述：「一切法有二種相：總相，別相。」¹⁴¹，大乘起信論言真如有體、相、用三大，所說相大者，謂真如之自體，有大智慧光明、遍照法界、真實識知等諸功德義，故稱為相大。¹⁴²

¹³⁹ 曾祖蔭 著，《中國佛教與美學》，台北市：文津出版社有限公司，1994，頁284。

¹⁴⁰ 丁福保，佛學大辭典 網址：<http://www.muni-buddha.com.tw/buddhism/dictionary-google.html> (2018.06.01)

¹⁴¹ 後秦·龜茲國 三藏鳩摩羅什 譯，《大智度論》卷31〈序品1〉，CBETA, T25, no.1509，頁293。

¹⁴² 佛學大辭典 網址：<http://www.muni-buddha.com.tw/buddhism/dictionary-google.html>

「相」在佛法中的定義，即是形相或狀態之意，指的是諸法之行像狀態，相對在於性質和本體上，其實是沒差異的，只有在名有差別而已，佛說一切法有“總相”、“別相”兩種，法有法相，空有空相，火有火相等等，說性則為說相，說相則為說性。相其實是可以看的見的，性是看不見的，如「真如」自體能顯現的、體悟的，卻難以見到，也為之相「真如」是宇宙間不生不滅、不垢不淨、不增不減的實體相。只要能洞察體悟，一般人不可見，即為心性，所有事物之「相」狀，表於外在想像於「心」者。

在現象大師梅洛龐帝認為，身體絕對不是所理解的身體，它既有精神的、又是物質的，示可見的身體，不可見的精神。梅洛龐帝有一個重要的理念：「肉」，他說：「肉就是大寫存有的「培元素」。」，而這裡的培元素，不等於化學元素，而是中國古代的金、木、水、火、土，五行那樣的形上物質條件。¹⁴³

在梅洛龐帝的《可見與不可見》一書中，開始建構新的一個存有論，根據理論提到：「人們總是在談論他者和主體間性等問題，事實上，需要理解的是人之外的存在，我們根據存在來理解人，而這種存在又是我們所有意識和無意識經驗沉積的意義。¹⁴⁴」，依據梅洛龐帝的另本書《眼與心》提到：「意義是不可見的，但是不可見的不是可見的對立面：可見的本身有一種不可見的支架，不可見的是可見的秘密對等物，它只出現在可見中，它不是可呈現的，它像呈現在世界中那樣像我呈現，人們不能再世界中看到它，所有想在世界中看到它的努力都會使它消失，然而他處在可見的線中的，它是可見的潛在家園，它是處在可見中的。」¹⁴⁵，他強調，意識與身體是不可分離的關係，意識和身體並不是對立的，而是意識是身體的一部分，一切物的結構、意義之所以可以看見，是因為來自於它。不可看見不是指沒有被看見，而是一個原則性被藏匿起來，它的理由是在我們的「看」

(2018.06.01)

¹⁴³ 梅洛龐帝 著，龔卓軍 譯，《眼與心：身體現象學大師梅洛龐帝的最後書寫》，台北市：典藏，2014，頁 40~41。

¹⁴⁴ 梅洛龐帝 著，羅國祥 譯，《可見與不可見的》，北京：商務印書館，2016，頁 224。

¹⁴⁵ 梅洛龐帝 著，羅國祥 譯，《可見與不可見的》，北京：商務印書館，2016，頁 272~237。

本身中。將絕對的觀看達到存在之所是，將這種確信，應用到事物那裡，才能將不可見當作事物。

如同王惕在《佛教造像法》中提到對造像的定義解說：「造像，又寫作造象。造，有製作、成就的意思，古文字為走字之側加一個吉字，謂創造的作為，實踐產生成果為吉祥。像者，仿真製造的形象。相：容貌，樣子，存在狀態。從目，有觀察審視之義。」¹⁴⁶

研究者所創作的觀音菩薩像，意義不在於「造像」上，而是想超越心所想像的，不能只滿足於在外在的觀看，雖然繪製觀音菩薩圖像，是以人的具體形象呈現，但要呈現菩薩的超凡，是真正的往內心觀看和感受身、心樣貌狀態，從《梵·水月》至《聖·自在》的作品呈現，藉著「相·像」的繪畫過程，把既定認為觀音菩薩畫像的觀者，帶到不同的視覺感受，如梅洛龐帝所說的，它能使得可見者成為可見，使得不可見得以有物質條件轉化為可見。

¹⁴⁶ 王惕 著，《佛教造像法》，台北市：文橋出版社，2001，頁 19。

第二節 創作實踐

繪製觀音菩薩不單是將形像繪製出來就好，須加入研究者的理念與情感，作品才能顯現出其生命力，若是研究者心中有個很好的構思，卻在技巧上無法呈現出張力，則無法將心中的想法、意境表現出來。如何將畫出心目中理想的觀音形象呢？要怎們傳達研究者內心想表達的意涵，而觀看者也能接收到呢？擅長繪畫白描觀音菩薩畫像的奚淞在《三十三堂札記》中提到：「觀音真的有固定形象嗎？其實，『慈悲』和『智慧』是流傳於眾生中的生命精神，不可能成為固定形式。……『慈悲』和『智慧』是抽象的光，而可見、可觸的觀音菩薩造像，只是窗框而已。無論如何，對營造窗框的工匠而言，窗總該造的更監牢、更寬敞、更透亮……」¹⁴⁷，唯有持續的練習自己會畫的功夫，才能將觀音菩薩的外在形象掌握好，並且由研究者的生命經驗與體悟，才能融入到觀音菩薩的造像。

一、構圖

研究者在繪製觀音圖像時，會先決定觀音菩薩的姿勢為立姿或是坐姿，手與腳的擺置方式，在構圖時會依照以上的要點進行整體的氣氛與背景的设置，再將每個元素配置妥當。如同唐代張彥遠在《論書六法》中有提到：「至於經營位置，則畫之總要……」¹⁴⁸，就能知道構圖的重要性，一件作品要成為佳作，在訂定主題後，需安排布置位置，由大主題至細部，每個環節部分都要注意到互相呼應、虛與實之間的關係、遠與近的空間感等，經過一番的排列與修減後，畫面中的每個部份，便會在恰當的位置上，呈現出與心中的畫面最佳狀態。

構圖的布局與應用，全在創作者的用心與想法上，背景簡單但不空洞，繁複時卻不覺得壅塞，如何將物像配置的得宜相互呼應，唯有在構圖時進行排列，就像清代沈宗騫在《芥舟學畫編》中提到將人物與背景如何配置：「作人物布景成局，全藉有疏密，疏者要安頓有致，雖略施樹石有清虛瀟灑之意，而不嫌空鬆……密者須要層層掩映，縱極重陰疊翠，略無空處，而清去自存；極往來曲折，不

¹⁴⁷ 奚淞 著，《三十三堂札記》，台北：雄獅圖書有限股份公司，2008，頁 176。

¹⁴⁸ 張彥遠 著，《歷代名畫記》，臺北市：台灣商務印書館股份有限公司，1975 年，頁 47。

可臆計，而條理愈顯。」¹⁴⁹，所以說，構圖位置安排的好，可以使整件作品，富有變化和充沛的生命力。

二、技法

在作品畫面上，使用較多的自動性技法，主要彰顯水墨材質的不確定性，水與墨以及其他材質的混合，會有著隨機的意想不到的特性，呈現出各種不同以往的筆墨呈現的肌理質感。就像呂松穎《當代水墨「材料學」初探》中提到的：「自動性技法則更為豐富，其使用方式包括利用墨水的潑灑、溶劑的使用、膠鹽的排水性、油水分離效果等，效果具有隨機偶然的性質，而呈現出各種非筆繪的肌理質感變化。」¹⁵⁰，從這就可知，水性顏料的流動性，基底材的吸水性等，都可以影響到創作過程不可預期的結果，因為這樣，所以讓創作的過程與結果上都充滿著不確定性與抽象性，最終畫面呈現初的效果也會是特別的。因受西方繪畫影響，自動性技法是個滿普遍手用的技法，並非是將傳統筆墨肌理推翻，相反的，是將筆墨肌理的範圍無限擴大，兩者是可互相呼應的。

三、色彩

色彩是為整件作品表現形式的主要媒介之一，但凡畫面的氣氛營造與藝術的感染力，都能透過色彩來呈現，色彩應用上基本原則為「隨類賦彩」，著重在物像上所呈現的顏色描寫，較不著重於偶然性的複雜變化的光影，在上色的方式，便會採取適當的暈染方式，呈現獨特的韻味與趣味。

研究者在繪製觀音菩薩像，在用色上較為鮮豔色彩，因這樣較能呈現出繽紛的效果，在視覺上較能聚集。色彩的運用並沒有固定的方法，只要能過靈活運用。就如同方薰所說的：「設色妙者無定法，合色妙者無定方，明慧人多能變通之。凡設色須悟得活用，活用之妙，非心手熟習不能，活用則神彩生動，不必合色之工，而自然妍麗。」¹⁵¹，所以說，心和手都要熟練，才能使色彩的功能活運，也

¹⁴⁹ 余崑 著，《中國畫論類編 上》，沈宗騫 著，《芥舟學畫編》，台北市：華正書局有限公司，1984，頁 533-534。

¹⁵⁰ 呂松穎 著，《當代水墨「材料學」初探》，書畫藝術學刊，第五期，台灣藝術大學，頁 334。

¹⁵¹ 沈子丞 著，《歷代論畫名著彙編》，台北：世界書局，1900 年，頁 589。

能將觀音菩薩的內在精神、慈悲為懷、清境自在等特點呈現出來。

用繪畫的方式呈現觀音菩薩法相，要表現出菩薩的內在精神，藝術的表現力是必須的。造型、比例都需要拿捏好，物象表現需「以形寫神」的要求，才能足夠的表現出外在精神及內在的氣質，色彩的調和，物象的設置，這些各種繪畫的元素，都須投注相當的時間與心力，才能踏實的實踐出來。



第四章 作品詮釋

現階段的創作當中，對於水墨材質的探索，同時也對創作題材的思考，更重要的是找到一個適合研究者本身的方向。研究所階段的作品主要依循著學習內容與自身想法進行階段性的創作，本章節的內容將詳細的介紹與解說，詮釋創作作品的理念、表現形式與過程技法分析。

第一節 梵·水月 創作的發想

研究者創作是以觀音菩薩為主要主角，從雲南回來後，觀音菩薩造像的好奇，因而引起研究者的好奇心，藉此查閱許多相關書籍與佛像繪畫，水月觀音在宗教意義裡，代表著佛教思想與美感經驗相關的兩個修行層次：觀音菩薩道的修行與頓悟萬有性空如水月的修行，兩者皆涉及美感中的「觀」的概念。

在陳南嶽思大禪師的《諸法無諍三昧法門》中，以水月為譬，以喻身本及真心：「身本及真心，譬如虛空月，無初無後，無圓滿，無出、無沒、無去來。眾生妄見謂生滅，大海江河及陂池，溪潭渠浴及泉源，普現眾影似真月。身身心心如月影，觀身然欲甚相似，身本真偽亦如是，月在虛空無來去。凡夫妄見在眾水，雖無去來無生滅，與空中月甚相似。」¹⁵²，造像的象徵意義來說，水月觀音以「水月」象徵修行觀音菩薩道的真如，又象徵的是覺悟真理的生命情境。以宗教為主，藝術為輔，研究者選擇最為多面向的觀音菩薩為創作主題，第一幅為水

¹⁵² 陳南嶽思大禪師 撰，《諸法無諍三昧法門》卷上，CBETA, T46, no.1923，頁 628。

月觀音菩薩為主題進行創作，水月一詞，譯自梵文 *khasarpana*，亦譯為「空行」¹⁵³，與般若思想以「空」(*Sūnyatā*)的思想相關。從藝術領域跳脫不同領域時的時空轉換，在於不同領域的思想範疇中，努力地將兩者結合一起。

水月觀音菩薩，大多出現於月光底下，讓人有愜意悠閒感覺，對於研究者來說繪畫是種放鬆紓壓的一個管道，在選擇畫觀音菩薩的情況下，尋找到水月觀音無薩這幅觀音像，使用梵文加上觀音圖像，呈現出水流暢度，讓觀者在觀看上，眼鏡不自覺也跟著上下移動著。文字從實到虛，如同念誦經文般的語調般的流暢，使得空間有前後流動的感覺，觀音菩薩趺坐於石頭上，濃淡墨表現出虛與空的前後空間感，讓觀看者在觀看時可以感受出水流的視覺享受。

一、表現形式

在觀音菩薩造像的背面，以觀世音菩薩的印度梵文文字為背景，讓整張圖呈現較為神祕的空間感設計，利用文字的實虛，使得讓觀者在觀賞時，能覺得有流動感的感覺。佛像是一種藝術的圖像式呈現，經文則是一種邏輯式的呈現，這兩種的組合有如水月觀音在宗教意義一樣，思想與美感的綜合體。佛像因朝代不懂所呈現的樣貌也有所不同 而經文就不同了，不論經過多少年或朝代，依舊一樣，因此，這樣的想法，創作出以往不同格的作品。

二、創作技法

先將水月觀音菩薩放置要繪製的位置上，整體構圖上完整後，先將觀音菩薩繪製完稿，再將空白處，上一層膠，重複二至三次後，調出濃淡墨後，以大筆慢

¹⁵³ 李翎 著《藏密觀音造像》，北京：宗教文化出版社，2003，頁 141~150。

慢的暈染，在半乾時，使用裝有乾淨水的噴水器，噴灑畫面，使得背景氛圍產生深淺不一的層次感，最後再以金色為文字上色，完成整體作品的氛圍。



圖 4-1：以點描方式描繪水月觀音



圖4-2：開始暈染背景



圖 4-3：最後將文字繪製上去，接近完稿



圖 4-4 : 賴奕淨, 梵·水月, 2017, 101cm×76cm, 棉紙、墨、壓克力彩

第二節 空·法 相創作發想

因開始創作觀音菩薩系列作品，喚起小時候每天念誦的心經經文，因此，開始構想，如何將經文與觀音菩薩做個結合，創作出不同氛圍得觀音菩薩畫像，將文字結合為一幅作品，想到的就是三十三觀音其中之一的「持經觀音」，因觀音手上拿著卷書，較接近研究者想表達的意境。

一、表現形式

運用自動性技法在作品上，畫面中呈現出散片與碎片是已念誦方式為主概念構思，念誦經文的同時，逐漸在心中形成佛或觀音菩薩的造像，專心一致的念誦著，已碎小片為念誦經文的代表，念誦時逐漸形成觀音菩薩的法像。



圖 4-5《空·法相》局部

二、技法表現

先將棉紙揮灑顏料(如圖 3-5)，等待顏料在紙上乾後，在將文字與觀音菩薩位置確定好後，開始將觀音菩薩法相描繪在棉紙上，再描繪心經文字在進行彩繪觀音菩薩(如圖 3-6)，繪畫完成後，在進行修改，使作品更能呈現研究者心中的持經觀音相(如圖 3-11)。



圖 4-6《空·法相》局部



圖 4-7：賴奕淨，空·法相，2018，135cm×68cm，棉紙、墨、壓克力彩

第三節 聖・自在創作發想

前兩張作品以文字為背景，由觀世音菩薩的梵文名號至較簡短的經典《般若波羅蜜多心經》的結合創作，在第三張作品，研究者想走向於較無形象狀態的觀音菩薩創作畫像，觀音菩薩在經典有提到共有許多面向，研究者便朝這方向為創作發想。

一、表現形式

在上一張作品，逐漸將觀音菩薩的法相，走向於無相的狀態，此時，研究者想創作一幅符合觀音菩薩多面向的樣貌，便朝三十三觀音中之一的聖觀音法相，具經典來說聖觀音是觀世音菩薩的本像，也就是說觀音菩薩各種法相的總



體代表，也可以說是觀音菩薩的正理標準像。選擇總體代表，意指著要找自我的目標，因此創作出此作品。

二、技法表現



將聖觀音菩薩輸出為紙板，接著將紙板由大至小剪出觀世音菩薩的形狀，先由大的紙板放置在紙張上，在空白處上噴灑色彩，之後再將紙板拿起來放置較小的紙板(如圖 3-8)，同時將已有色彩的部分遮住，在將空白處噴灑不同的色彩上去，以此類推的至到最小觀音菩薩像。

圖 4-8：《聖・自》局部

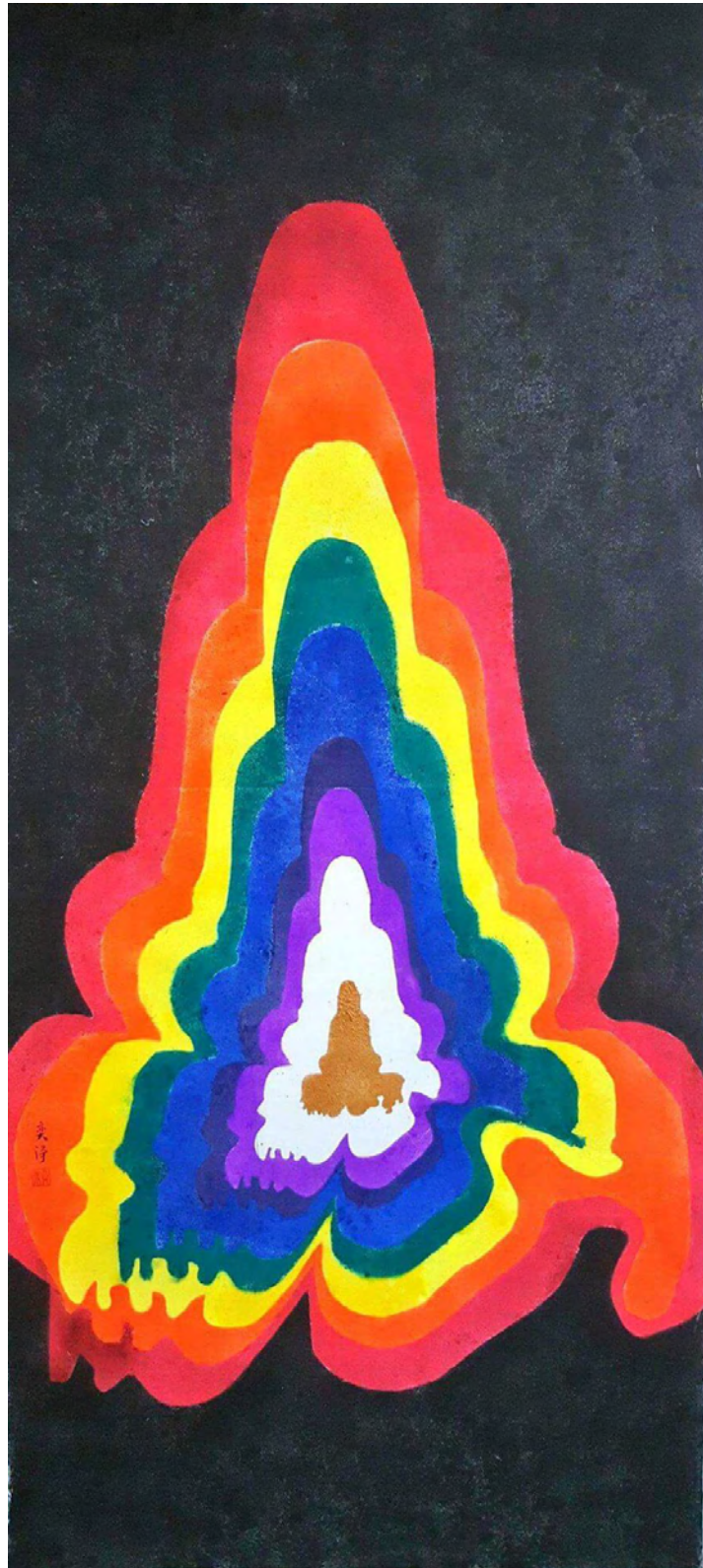


圖 4-9：賴奕淨，心·自在，2018，180cm×90cm，棉紙、墨、壓克力彩

第五章 結論

本創作研究，是由觀音菩薩為出發主體創作，藝術是生活中的一環，它不僅能表現人生，更能表現時代精神，而繪畫創作，更是能表達創作者想傳遞的訊息。在現階段的創作研究過程中，除了閱讀許多佛教相關書籍，及圖像，同時也攝取當代水墨藝術的新知，並予以應用與創新，因此在創作研究上，先學習運用對的策略與方法，再從中求新，並經由部段的自我省思，最後確定，並規劃本創作研究方向。

第一節 回顧與省思

回顧「相·像」觀音繪畫創作研究論文裡，完成了理論與創作的部分，本結就現階段的創作研究，如下：

一、回顧與省思

在藝術創作過程中，主要描繪的都是研究者個人主觀思維，所完成的作品，為了傳遞更多不同觀音繪畫創作。但要如何將個人思維能夠清楚的傳遞給觀看者，這不僅是考驗研究者的創作功力，和包括研究者在研究所所學習的佛典與圖像等獲得知識都能影響著作品的傳達。

在研究所就讀當中，深深體會到研究著對於知識上的不足，於圖書館找尋相關觀音佛典與創作資料，這些都能使研究者對於畫面的規劃與思想上都有莫大的幫助，利用觀音菩薩的形象作為創作題材，經典閱讀，在閱讀過後，再往回看，

剛進研究所所寫的報告，仍然有許多需要修改與加強的部分。

不過，有明顯的感受到自我成長，藉由參加美術競賽，不斷的充實自己的技法，在比賽當中看到不同的表現形式與手法，學習優點並不斷的嘗試，找出個人的獨特風格。

二、創作歷程

藝術創作的靈感來源是一直挑戰每個藝術家的神經，要讓靈感源源不絕，就是憑藉著一種直覺和自我表現的思維模式，在創作初期為了構思畫面能符合自我研究的創作目標，不斷的找相關圖像意義，並在經典中排回構思，並不斷的進行反思與重新構圖。而在工具媒材部分，尋找適合的紙張來進行創作，能使研究者更快速的呈現傳達觀音畫像的作品。

第二節 期望與展望

在此階段創作論文結束，並不是創作的結束，而是踏上新的旅程開端，在研究與創作的過程當中，仍然還有許多加強的地方，對於未來的期望與展望如下：

一、收與精進創作

知識的學習與繪畫創作，沒有所謂的開始與結結束，在於題身個人的內在知識吸收更要有源源不絕的書籍來閱讀，不僅局限於觀音繪畫相關領域之書籍，哲學、批判及各種領域的書籍，都有助於在寫作上或者創作上，讓自己的創作更加多元化。

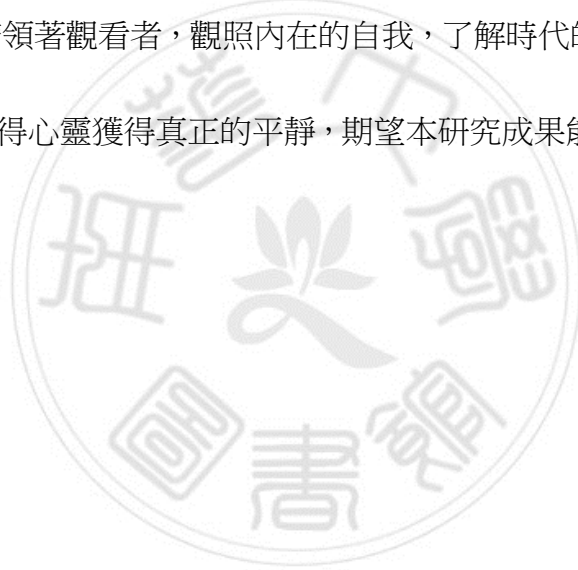
從以前到現在，都是先創作，在寫文字，會發現創作完成的作品，與事後所寫的文字連結不上，在於繪畫方面都是用感性去創作執行的，所以導致要用理性

的文字書寫，就會發現，創作在畫作上的元素不知如何解說，這都是因為閱讀數量不夠的關係，所以期望以後，在創作一個主題前，先將理念寫下來，這樣有助於未來的創作，才不會偏離主題。

二、佛像藝術傳統與創新

藝術是創作，而其根源來自人的心靈，而心靈的感受來自於生活的體驗，在現今的藝術世界中，創作和欣賞已經沒有一定的觀看角度與規範，時代的進步及科技的發達，使得創作媒材不斷的推陳出新，創作者的技法不斷的進步。

藝術不僅能帶領著觀看者，觀照內在的自我，了解時代的進步，可以沉浸在作品的氛圍內，使得心靈獲得真正的平靜，期望本研究成果能夠給予現代佛像藝術不同的觀感。



參考書目

一、經典

本文佛教點引用主要是採用「中華電子佛典協會」(Chinese Buddhist Electronic Text Association, 簡稱 CBETA) 的電子佛典集成光碟, 2016 年。

【T:《大正新脩大藏經》; X:《卍新纂大日本續藏經》】

三藏佛陀耶舍共竺佛念等譯,《四分律》卷 49, CBETA, T22, no.1428。

三藏法師 玄奘奉詔譯,《大般若波羅蜜多經(第 1 卷-第 200 卷)》卷 3〈學觀品 2〉, CBETA, T05, no.220。

三藏法師 義淨奉制譯,《根本說一切有部毘奈耶雜事》卷 17, CBETA, T24, no.1451。

于闐國 三藏實叉難陀 奉制譯,《大方廣佛華嚴經》卷 68〈入法界品 39〉, CBETA, T10, no. 279。

北周·耶舍堀多譯,《佛說十一面觀世音神呪經》一卷, CBETA, T20, no.1070。

北涼·藏曇無讖譯,《悲華經》十卷, CBETA, T03, no.157。

西天譯經三藏朝散大夫試光祿卿明教大師臣法賢奉詔譯,《佛說大乘觀想曼拏羅淨諸惡趣經》, CBETA, T19, no.939。

西天譯經三藏朝散大夫試光祿卿明教大師臣法賢奉詔譯,《佛說瑜伽大教王經》卷 2〈三摩地品 4〉, CBETA, T18, no.890。

西晉·竺法護譯《正法華經》卷 10〈光世音普門品 23〉, CBETA, T09, no.263。

宋·智廣、慧真編集,《密咒圓因往生集》卷 1, CBETA, T46, no.1956。

沙門大乘基撰,《妙法蓮華經玄贊》卷 10〈觀世音普門品〉, CBETA, T34, no.1723。

明·鍾惺著,《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經如說》卷 6, CBETA, X13, no. 286。

東晉·竺難提譯,《請觀世音菩薩消伏毒害陀羅尼咒經》一卷, CBETA, T20, no.1043。

竺法護譯,《正法華經》卷 10〈光世音普門品 23〉, CBETA, T09, no.263。

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

後秦·北印度三藏弗若多羅共羅什譯,《十誦律》卷 48, CBETA, T23, no.1435。

- 後秦·龜茲國 三藏法師鳩摩羅什奉 詔譯，《大智度論》卷 7〈序品 1〉，CBETA，T25，no.1509。
- 後秦·龜茲國 三藏鳩摩羅什譯，《大智度論》卷 31〈序品 1〉，CBETA，T25，no.1509。
- 胡吉藏撰，《法華義疏》卷 12〈觀世音菩薩普門品 25〉，CBETA，T34，no.1721。
- 唐·王勃製，《補陀洛迦山傳》卷 1《觀音大士讚第六》，CBETA，T51，no.2101。
- 唐·唐三藏法師玄奘 譯，《般若波羅蜜多心經》卷 1，CBETA，T08，no. 251。
- 唐·唐三藏法師義淨 譯，《佛說觀自在菩薩如意心陀羅尼咒經》卷 1，CBETA，T20，no.1081。
- 唐·唐西天竺沙門伽梵達摩 譯，《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》卷 1，CBETA，T20，no.1060。
- 唐義淨 三藏法師譯，《金剛經科儀》，卷 1，CBETA，X74，no.1494。
- 梁·釋法雲撰，《法華經義記》卷 8〈觀世音品 24〉，CBETA，T33，no.1715。
- 陳南嶽思大禪師撰，《諸法無諍三昧法門》卷上，CBETA，T46，no.1923。
- 隋·闍那崛多譯，《不空罽索咒經》，CBETA，T20，no.1093。
- 隋·闍那崛多譯，《添品妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品 24》，CBETA，T09，no.264。
- 劉宋·曇無竭譯，《觀世音菩薩授記經》，CBETA，T12，no.371。

二、中文書目

- 丁觀鵬（1992）。《法界源流圖》。香港：商務印書館有限公司。
- 于君方（2009）。《觀音》。台北：法鼓文化。
- 方力天（1990）。《中國佛教與傳統文化》。臺北市：桂冠圖書公司。
- 王惕（2001）。《佛教造像法》。台北市：文橋出版社。
- 王雲五（主編）（1939）。《叢書集成初編》第 262 冊。上海：商務印書館。
- 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和（2013）。《台灣 當代水墨 特殊技法》。新北市：全華圖書。
- 朱景玄（1985）。《唐朝名畫錄》。四川：美術出版社。
- 李幼棻（1996）。《人類符號學》。台北：唐山論叢。
- 李玉珉（2000）。《觀音特展》。台北：國立故宮博物院。
- 李利安（2008）。《觀音信仰的淵源與傳播》。北京：宗教文化出版社。
- 李翎（2003）。《藏密觀音造像》。北京：宗教文化出版社。

- 李翎（2007）。《圖像與佛典：藏傳佛教流行的供養像式研究》。台北縣中和市：空廷書苑。
- 李雪濤（譯）（2003）。《佛像解脫》（原作者：赫爾穆特·吳黎熙）。北京：社會科學文獻出版社。
- 沈子丞（1900）。《歷代論畫名著彙編》。台北：世界書局。
- 沈宗騫（1984）。《芥舟學畫編》。載於余崑（主編）（1984）。《中國畫論類編 上》。台北市：華正書局有限公司。
- 邢莉（1999）。《華夏諸神·觀音卷》。臺北市：雲龍出版。
- 姜一涵（1982）。《石濤畫語錄研究》。台北市：中國文化大學。
- 奚淞（2008）。《三十三堂札記》。台北：雄獅圖書有限股份公司。
- 徐嘉瑞（1982）。《大理古代文化史稿》。臺北市：民文書局。
- 張彥遠（1971）。《歷代名畫記》卷十。台北：廣文書局有限公司。
- 張彥遠（1975）。《歷代名畫記》。台北市：台灣商務印書館股份有限公司。
- 張曼濤（主編）（1979）。《佛教藝術叢談》。台北：大乘文化出版社。
- 清·曼陀羅室主人（2004）。《觀音菩薩的故事》。台中市：好讀出版有限公司。
- 章利國（2015）。《中國佛教百科叢書 8—書畫卷》。高雄市：佛光文化事業有限公司。
- 郭若虛 / 鄧椿（2013）。《圖畫見聞誌 / 畫繼》。杭州：浙江人民美術出版社。
- 陳懷恩（2008）。《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》。台北市：如果出版。
- 傅謹（1994）。《宗教藝術比較研究論綱》。台北市：文津出版社有限公司。
- 曾祖蔭（1994）。《中國佛教與美學》。台北市：文津出版社有限公司。
- 黃佳馨（譯）（1993）。《觀世音菩薩本事》（原作者：後藤大用）台北市：天華出版事業股份有限公司。
- 楊蓓（2018）。《聖嚴研究 第十輯》。台北市：法鼓文化。
- 楊德睿（譯）（2002）。《地方知識——詮釋人類學論文集》（原作者：克利弗德·紀爾茲 Clifford Geertz）。台北：麥田出版。
- 董學文、王癸（譯）（1992）。《符號學美學》（原作者：羅蘭巴特 Roland Barthes）。台北：商鼎文化出版社。
- 虞君質（1981）。《藝術概論》，台北市：大中國。
- 劉其偉（1989）。《現代繪畫理論》。台北市：雄獅圖書出版社。
- 劉芳如（主編）（2017）。《國寶的形成—書畫精華特展》，台北市：國立故宮博物院。
- 羅國祥（譯）（2016）。《可見與不可見的》（原作者：梅洛龐帝）。北

- 京：商務印書館。
- 釋印光（1992）。《印光大師文鈔精華錄》。台北：佛陀教育基金會。
- 釋印順（1989）。《印度佛教史》。台北市：正聞出版社。
- 釋妙功（主編）（2017）。《慈悲妙相-首都博物館典藏中國古代觀音菩薩造像展》。高雄市：佛光山文教基金會出版。
- 釋果梵（2000）。《果梵畫冊甘露》。台北：鈺心出版社，法鼓文化發行。
- 釋星雲（總監修）。羅世平、釋如常（主編）（2017）。《世界佛教美術圖說大典》。長沙市：湖南美術。
- 釋聖印（1993）。《普門戶戶有觀音—觀音救苦法門》。台北縣：圓明出版。
- 釋聖嚴（1999）。《法鼓全集》（第四輯禪修類、法門指導類—聖嚴法師教觀音法門）。台北：法鼓文化。
- 龔卓軍（譯）（2014）《眼與心：身體現象學大師梅洛龐帝的最後書寫》（原作者：梅洛龐帝）。台北市：典藏藝術家庭。

三、學術論文期刊

- 呂松穎（1990年12月）。〈當代水墨「材料學」初探〉。《書畫藝術學刊》，五。取自
<http://cart.ntua.edu.tw/upload/vercatalog/ver.005/ver.00516.pdf>。
- 周寶珠（總編）（2013年10月）。〈〈普門品〉中的觀世音菩薩〉。《慧炬雜誌》，584，11-15。
- 邱素雲（2002年11月）。〈從對聯談觀音信仰（下）〉。《普門學報》，12，321-356。
- 楊裕隆（2012年10月）。〈符號理論與應用〉。《科學發展期刊》，478，16-22。
- 劉豐榮（2004年12月）。〈視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎〉。《藝術教研究期刊》，8，73-94。
- 樓宇烈（2015年3月）。〈《法華經》與觀世音信仰〉。《普覺》，3，28-37。
- 釋自衍（譯）（2000年3月）。〈女性觀音：中國的觀音信仰(下)〉（原作者：于君方）。《香光莊嚴雜誌》，61。取自
<http://www.gayamagazine.org/periodical/detail/127>。

四、博、碩士論文

王儷娟（2003）。《敦煌《觀音經》變相的發展與形制之研究》。台北：華梵大學東方人文思想研究所碩士論文。

王儷蓉（2004）。《普門化紅顏—中國觀音變女神之探究》。台北：國立台灣大學中國文化研究所碩士論文。

五、網路索引資料

丁福保，佛學大辭典。取自 [http://www.muni-](http://www.muni-buddha.com.tw/buddhism/dictionary-google.html)

[buddha.com.tw/buddhism/dictionary-google.html](http://www.muni-buddha.com.tw/buddhism/dictionary-google.html)

中台世界博物館。取自 <https://www.ctwm.org.tw/glossary-12.htm>

中台世界博物館—佛教藝術事典。取自 <https://www.ctwm.org.tw/glossary-18.htm>

佛光大辭典。取自 https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx

佛光電子大藏經。取自 <http://etext.fgs.org.tw/search02.aspx>

李利安（2007年1月）。〈漢譯古代印度觀音經典概述〉。取自

http://www.wuys.com/news/Article_Show.asp?ArticleID=7919

李利安（2007年1月）。〈觀音信仰研究現狀評析〉。取自

http://www.wuys.com/news/Article_Show.asp?ArticleID=7634

壹讀。取自 <https://read01.com/zh-tw/kE3oyL5.html#.XQXc6xYza70>

敦煌研究院。取自 <http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=964396518287>

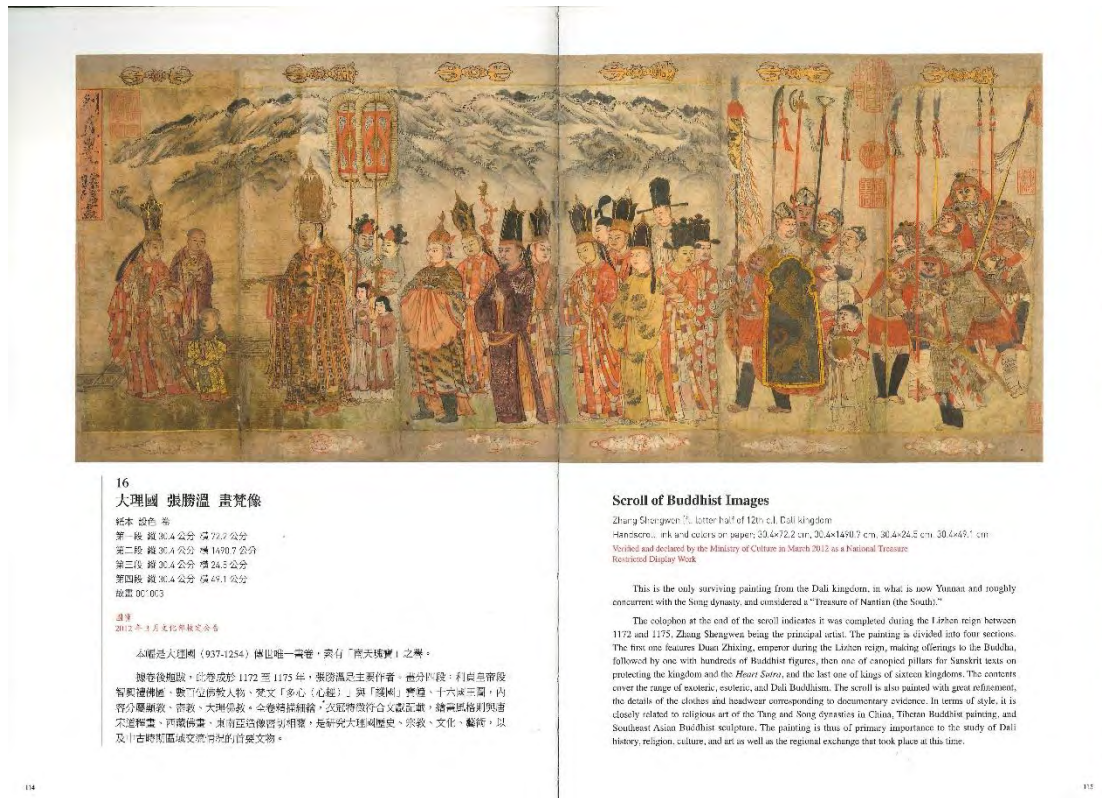
鳳凰佛教網。取自

https://fo.ifeng.com/special/emeipuxian/guideline/detail_2014_07/01/37112025_0.shtml

慧日佛藝的博客。取自 http://blog.sina.com.cn/s/blog_769fb5f30102wfjv.html

附錄

張勝溫 繪《畫梵像》¹⁵⁴



16
大理國 張勝溫 畫梵像
紙本 設色 軸
第一段 縱 30.4 公分 橫 72.2 公分
第二段 縱 30.4 公分 橫 149.7 公分
第三段 縱 30.4 公分 橫 24.5 公分
第四段 縱 30.4 公分 橫 47.1 公分
故藏 00/003

通寶
2012年11月台北佛光山藏
本幅是大理國(937-1254)張勝溫一畫卷，與有「梵天寶藏」之譽。
據考後推論，此卷成於 1172 至 1175 年，張勝溫是主要作者，畫分四段，引自南齊梁有新羅僧人，畫了四種人物，梵文「多心」(心經)。與「福祿壽」(十六歲三國)，由部分羅漢教、佛教、大理佛教。全卷繪佛菩薩、衣服帶帶符合女藏區畫，講論佛格則與唐宋畫佛畫、西藏佛畫、東南亞這佛畫引相像，是研究大理國歷史、宗教、文化、藝術，以及中古時期區域交通與貿易的音樂文物。

Scroll of Buddhist Images
Zhang Shengwen (?), latter half of 12th c. Dali kingdom
44x560cm, ink and colors on paper; 59.4x72.2 cm, 30.4x149.7 cm, 30.4x24.5 cm, 30.4x47.1 cm
Noticed and declared by the Ministry of Culture in March 2012 as a National Treasure
Residential Display Work

This is the only surviving painting from the Dali kingdom, in what is now Yunnan and roughly concurrent with the Song dynasty, and considered a "Treasure of Nantian (the South)."
The colophon at the end of the scroll indicates it was completed during the Lixun reign between 1172 and 1175, Zhang Shengwen being the principal artist. The painting is divided into four sections. The first one features Duan Zhixing, emperor during the Lixun reign, making offerings to the Buddha, followed by one with hundreds of Buddhist figures, then one of sculpted pillars for Sanskrit texts on protecting the kingdom and the *Heart Sutra*, and the last one of kings of sixteen kingdoms. The contents cover the range of esoteric, exoteric, and Dali Buddhism. The scroll is also painted with great refinement, the details of the clothes and headwear corresponding to documentary evidence. In terms of style, it is closely related to religious art of the Tang and Song dynasties in China, Tibetan Buddhist painting, and Southeast Asian Buddhist sculpture. The painting is thus of primary importance to the study of Dali history, religion, culture, and art as well as the regional exchange that took place at this time.

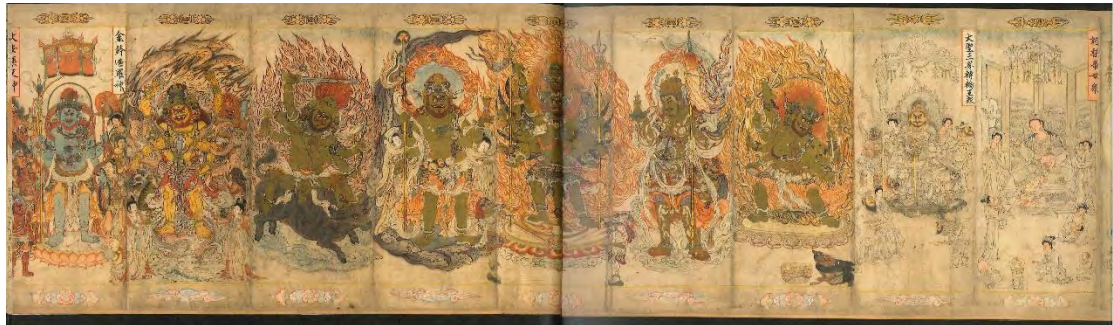


¹⁵⁴ 圖片來源：翻拍劉芳如（主編）（2017）。《國寶的形成—書畫精華特展》，台北市：國立故宮博物院。頁 114-134。









右大理國人張勝溫所書佛菩薩
衆像一卷繪事五版誠佳畫也然
既畫佛菩薩應真八部菩薩而始
於其國主族之以天竺十六國王

大段圖上... 佛菩薩... 衆像... 繪事... 五版... 誠佳... 畫也... 然既... 畫佛... 菩薩... 應真... 八部... 菩薩... 而始... 於其... 國主... 族之... 以天... 竺十... 六國... 王



右大理國人張勝溫所書佛菩薩衆像一卷繪事五版誠佳畫也然既畫佛菩薩應真八部菩薩而始於其國主族之以天竺十六國王即今之雲南府南詔王至德宗時其首龍始備稱改元而稱稱信其國人有禮儀等語佛書皆能全錄字間書若埋轉題殿若宗之大悲姓是已坦歸真宜云六箇字也德宗歲主請題殿及之洪武戊午秋天來善世禪寺住持釋宗泐識

天來藏主泰東山所藏大理國王張勝溫所書佛菩薩衆像一卷繪事五版誠佳畫也然既畫佛菩薩應真八部菩薩而始於其國主族之以天竺十六國王即今之雲南府南詔王至德宗時其首龍始備稱改元而稱稱信其國人有禮儀等語佛書皆能全錄字間書若埋轉題殿若宗之大悲姓是已坦歸真宜云六箇字也德宗歲主請題殿及之洪武戊午秋天來善世禪寺住持釋宗泐識

天順己卯歲槐九月望後一日慧燈寺住
持鏡室出示所藏其師祖東山恭上
人兼居天界時得大理國工張勝溫
所繪佛像河羅漢及諸菩薩像一帙殆
謂不幸師祖國齊之後斯圖流落他
所幸其師月峯復贈歸于本寺至
于正統己巳洪水驟漲遽漫斯帙鏡室
旋拯於水得完其圖素被水漸漬卷
為脫落弗遂搜閱諸里之士尹希怡
裝潢成帙于予言以識三古珍襲之志
予備玩之前翰林學士奎華守瀋天
界善世禪宗勸回門僧來復述之詳
悉奚啻予言辭弗再叙遂繫述諸
條以復予惟大理國工善繪斯畫筆
力精微金碧輝煌為列刹佛微撰
室界超塵凡隨感應化隱顯百
億無端無量形像百千咸在教仰以
故知夫東山恭上人得慕斯圖於天
界天界得而藏此慧燈其嗜之志

