

# 空花水月鏡中像

水月觀音

于君方 著

釋自衍 譯

水、月或水中月是常見的佛教譬喻，它們是針對無常與世間的一切皆無實在性而說，不過，我們卻找不到能把觀音與這些譬喻聯繫起來的任何經典根據，

可見這是中國藝術家的大膽創作，他們以傳統中國畫的形式將這些佛教思想表達出來。

## 水月觀音可能是千手觀音的異稱

水月觀音最早是在敦煌偶然發現的，這是禪宗與宋代以後文人最喜愛的觀音類型（Chang 1971, Wang 1987）。此形象的出現和白衣觀音與魚籃觀音一樣，沒有確切的經典依據，現存唯一的證據，是從敦煌發現的一部記載著這尊菩薩稱號的經典。



後周世宗顯德五年（958）（史 1987:34-37），有位地方官翟奉達（活動於 902-966）委託一位未具名的書法家，在三個卷軸上抄寫了十部經，其中有部經名為《佛說水月光觀音菩薩經》。翟為了利益已逝的妻子馬氏<sup>(1)</sup>，而舉辦為期十天的法會，並抄寫了這十部經典作為紀念，而這部有關水月觀音的特別經典，則是為了二七日而抄寫的。有些抄寫的經典屬於正典，如《心經》，不過大部分都屬於本土經典，包括《十王經》與《孟蘭盆經》（Teiser 1994:107-116）。《佛說水月光觀音菩薩經》的內容很短，僅有十七行，而且每行只有十七個字。經文的主要內容包括六種祈求與十大願，這六種祈求的內容是希望消除刀山、火湯、地獄眾生、餓鬼、阿修羅與畜生難等危難，或祈求觀音的保佑，這些內容都摘錄自《千手經》，與《大悲啟請》（《大正藏》第二八四三經）的內容完全相同。

抄寫《千手經》這部分內容，與集中於吟誦的懺儀原始型態，兩者的根據都在八世紀的敦煌獲得證實。但是，這與水月觀音有何關係呢？我們可以從經典原文起始與結尾的部分一探端倪：

比丘、比丘尼、童男、童女，一切有情眾生，欲受持讀誦《大聖觀音水月光菩薩經》者，應發大悲心，隨我同發此願。……既發此願已，謹以至誠持誦大慈大悲觀自在菩薩摩訶薩「廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼」，祈願法界一切苦痛悉皆消滅，一切有情悉發菩提心。

以上所引述的內容，

使我們更加清楚水月光觀音與許下十大願並揭示大悲咒的千手觀音之間，有著密切的關連。難道「水月光」是「水月」的地方性異名嗎？極可能是如此。此外，「水月觀音」可能是「千手觀音」的異稱，因為在敦煌藝術中，

這兩尊觀音形象之間有著密切的關連。

事實上，最早有紀年（後晉出帝天福八年，938）的水月觀音是在敦煌發現的，那是一幅現藏於巴黎吉美（Guimet）博物館的絹幡。由畫面上可見，在千手觀音像下方右側的題記中，可以辨識出這尊菩薩是「水月觀音菩薩」。祂右手持楊柳枝，左手持淨瓶，以「如意坐」的姿勢悠閒地坐在水中的一塊岩石上，水中長滿蓮花，祂的左腳踏在其中一朵蓮花上，在祂的背後有片茂密的竹林，這景象使人想到觀音就在祂神聖的島嶼家鄉——普陀洛迦。



◎水月觀音最獨特的特色即是包圍著祂像滿月的祥光。（圖右下方即是最早有紀年（943）的水月觀音，巴黎吉美博物館藏。圖片提供：于君方）



雖然佛經中的普陀洛迦島是在印度南方的海上，但五代時的中國人卻認為普陀洛迦就是在浙江外海的普陀島。這個新圖像最獨特的特色，無疑是包圍著菩薩像滿月的祥光。對敦煌的畫家們而言，水月觀音是平易通俗的主題，在完整的敦煌石窟壁畫目錄（1982）中，水月觀音佔了十五幅，其中六幅完成於十世紀，其他的則完成於十一至十三世紀。近年來，學者蒐集到更多的例子，數量超過二十幅（王 1987:32）。<sup>(2)</sup>然而，這些形象可能創作於八、九世紀。

畫家們在這種形象的創作上扮演著決定性的角色，例如張彥遠在其所著《歷代名畫記》的前言中提到，周昉（740-800）在長安聖光寺畫了一幅水月觀音，他是畫水月觀音的第一人。那幅畫描繪一輪滿月將觀音團團圍住，周圍有片竹林，構圖十分類似前面所提到的畫作。可惜周昉的這幅畫早已失傳，不過它極可能已成為後來四川、敦煌的畫家與雕刻家們，創造這種新觀音形象的根據。因為隨著文學的發展，九世紀後這新的圖像在藝術家當中流行起來，《益州名畫錄》與《宣和畫譜》的前言都記錄了幾位曾畫水月觀音的名畫家，這也是在宋代以後逐漸廣泛流行的另一位中國式菩薩——白衣觀音的基礎。（松本 1926:207, 1937:350）

## 水與月象徵現象界「空」與「虛幻」的本質

雖然從已知的經典或儀規中，我們無法將觀音與水月聯想在一起，不過後者明確地象徵現

象界中「空」與「虛幻」的本質。在一些佛教經典、論文與高僧及文人的文章與詩中，「水」、「月」正代表著那樣的意義。譬如由鳩摩羅什所譯的《大樹緊那羅王所問經》（《大正藏》第六二五經）中可以看到：

善能解了空無相願，善解諸法如幻，如燄，如水中月，如夢鏡像。（《大正藏》卷十五，頁367c）

同樣由鳩摩羅什所譯的《大智度論》（《大正藏》第一五〇九經）中也說：

有人欲籌量虛空，盡其邊際，及求時方邊際，如小兒求水中月、鏡中像，如是等願皆不可得。（《大正藏》，卷二十五，頁277c）

曇無讖（433-亡）所譯的《金光明經》（《大正藏》第六六三經）：

聲聞之身，猶如虛空，燄幻響化，如水中月，眾生之性，如夢所見。（《大正藏》，卷十六，頁357c）

《華嚴經》（《大正藏》第二七九經）中說：

觀察五蘊皆如幻事，界如毒蛇，處如空聚，一切諸法，如幻，如燄，如水中月，如夢，如影，如響，如像。（《大正藏》，卷十，頁307a）



於唐德宗貞元六年（796），由般若三藏所譯的《大乘本生心地觀經》（《大正藏》第一五九經）則以「出家菩薩」與「在家菩薩」作一對照：

出家菩薩觀在家，猶如暴風不暫住，亦如妄執水中月，分別計度以為實，水中本來月影無，淨水為緣見本月，諸法緣生皆是假，凡愚妄計以為我。（《大正藏》卷三二，頁309b）

在用來協助禪修者洞察世間真相——一切皆具「空」與「虛幻」本質——的十種譬喻中，水月的隱喻最後還是包含在裡面。玄奘所譯的《大般若波羅蜜經》（《大正藏》第二二〇經）中說：

於諸法門勝解觀察，如幻，如陽燄，如夢，如水月，如響，如空花，如像，如光影，如變化事，如尋香城。（《大正藏》，卷五，頁10）

另外，在密教經典中，也使用類似的譬喻，例如善無畏在八世紀所譯的《大日經》（《大正藏》第八四八經）中說：

若真言門修菩薩行，諸菩薩深修觀察十緣生句，當於真言行通達作證。云何為十？謂如幻、陽燄、夢、影、乾闥婆城、響、水月、浮泡、虛空華、旋火輪。（《大正藏》，卷十八，頁30）

在佛教學術研究文獻中，「水中月」始終列於十喻之一。十喻說明了世間一切本質是「空」，且無任何實體，因為一切都是緣生的。這十喻有時可能有所改變，但「水月」總是包含

在其中。(3)

既然在佛教經典中，經常可以發現這個隱喻，那麼僧人與信眾也喜愛將它用在文章與開示中，也就不會讓人感到意外了。智顛大師曾在《法華玄義》中使用水與月來描寫佛陀與有情眾生之間的關係，他用這意象來闡釋佛的三身：

真性軌即法身，觀照即報身，資成即應身。……佛真法身，猶如虛空，應物現形，如水中月，報身即天月。……佛自住大乘，即是實相之身，猶如虛空，定慧力莊嚴，慧如天月，定如水月。（《大正藏》，卷三十三，頁745b）

永嘉玄覺禪師（665-713）的《證道歌》中也說：「鏡裡看形見不難，水中捉月爭拈得？」他又寫道：「一月普現一切水，一切水月一月攝。」在稍富詩趣卻更具義理的風格中，永嘉禪師再次藉著使用這隱喻來闡釋與眾不同的大乘教法——非但「我」本身是「空」，甚至連包含五蘊的「法」也是「空」：

知身虛幻，無有自性，色即是空，誰是我者？一切諸法，但有假名，無有定實。是我身者，四大五陰，一一非我，和合亦無。內外推求，如水聚沫、浮泡、陽燄、芭蕉、幻化、鏡像、水月。（《卍續藏經》卷一一一，頁421）



唐代的禪僧也在他們的開示中使用這個隱喻，在《佛祖統紀》中記載，永貞五年（805）時，順宗禮請尸利禪師入內殿咨問禪理：「大地眾生如何得見性成佛？」禪師回答：「佛法如水中月，月可見不可取。」（《大正藏》卷四十九，頁380b）石頭希遷禪師在他的開示中也引用這個譬喻：

吾之法門，先佛傳授，不論禪定精進，唯達佛之知見，即心即佛心，佛、眾生、菩提、煩惱，名異體一。汝等當知自己心靈，體離斷常，性非垢淨，湛然圓滿，凡聖齊同，應用無方，離心意識，三界六道，唯自心現，水月鏡像，豈有生滅？汝等知之，無所不備。（《大正藏》卷四十九，頁609a-b）

最後，唐朝著名的詩人李白與白居易也使用這樣的譬喻。李白寫〈誌公畫贊〉（誌公即神僧寶誌）：

水中之月，了不可取，虛空其心，寥廓無主，錦幃烏爪，獨行絕侶。（《李太白全集》，頁28）

白居易在〈水月觀音畫贊〉中，也表露了相同的情感：

淨淥水上，虛白光中，一睹其相，萬緣皆空。（《白居易集》卷三十九）

水、月或水中月是常見的佛教譬喻，它們是針對無常與世間的一切皆無實在性而說，不過，



我們卻找不到任何經典根據，能把觀音與這些譬喻聯繫起來。由此可見中國藝術家們的大膽創作，他們以傳統中國畫的形式將這些佛教思想表達出來。

## 水月觀音在宗教儀式上的功能

德瑞克·吉爾曼（Derek Gillman）曾討論大量有著悠閒坐姿的中國木刻觀音像，這是種一腳垂下，一腳盤起的坐姿，水月觀音也呈現著如此所謂的「如意坐」的典型姿態。吉爾曼認為這樣的姿態可能是在唐宋時期，根據由佛教旅人所帶回來的外國形式而製造出來的，如在斯里蘭卡發現了八至十世紀所製作的相同雕像，基本上，這個姿勢可以追溯到廣泛地使用它來代表印度教神祇的宗教藝術（1983）。

但即使這個姿勢是以外國模型為基礎，藝術家卻將它放到一般人能一目了然的中國背景中。山本榮子主張應把水月觀音視為中國人的創作，她認為這種人物造型是基於中國聖賢、隱士與仙人的想法，而非印度的原型，因為竹林（後來被松樹所取代）、瀑布是典型的中國山水，與印度無關。而觀音不論是靠著石頭、樹木或抱膝的悠閒姿態，都是早期隱士的造型，並非根據佛經的描述。事實上，這些背景成分已被使用在表現道家傾向的學者身上，如一九六〇年在南京墓（約400）所發現的磚造浮雕，這類主題有更多例證可得，其中幾個紀年都在盛唐時期，而這類型



態的觀音像大約也是在這時期創造出來的。(山本 1989:28-37)

強調水月觀音與中國山水畫之間的關連是很重要的，不過，我更想要強調的是祂在宗教儀式上的功能。有些敦煌的水月觀音的確如巴黎吉美(Guimet)博物館展出的那尊一樣，是以側身的、悠閒的型態呈現，其他的如富瑞爾(Freer)藝廊所藏宋太宗開寶元年(968)的那幅水月觀音，則是以正面的型態呈現：「……非常類似神的姿勢，一點也沒有早期四種形象裡所賦予的非正式特徵的跡象。」(Lawton 1973:90)這種覆蓋著置蓋的正面姿勢，「在中央有彩色細長條的圓光與寶座」，令寇尼利里斯·張(Cornelius Chang)強調這畫作是因襲傳統形式的觀點。(Chang 1971:47)近年來，潘亮文強調需要檢視宗教儀式背景下的圖像學(潘 1996)，我贊同也相信這方法將提供一把解開這畫作來源祕密的鑰匙。

### 〔祈求平安分娩〕

水月觀音也像鍍金的青銅像一樣，以受人膜拜的聖像型態創作出來，就這點來看，最能說服人的證據是出現在許多畫作中擺有供品的供桌。例如富瑞爾藝廊的畫作題記寫著「南無大悲救苦水月觀音菩薩」，可見菩薩是受人禮拜的。祂右手持楊柳枝，左手持甘露瓶，兩尊持香花供養的菩薩伴隨其側，畫面下方有四人跪在中間題記的兩側。儘管這題記與其餘四則可判斷布施者與受施者的題記，現在均難以辨識，但仍可以證實他們是殷氏家族的成員。畫面左邊是母親

與妻子（畫像較小者），右邊立於男子身邊的是他的妾侍，這幅畫是於宋太宗開寶元年（968）六月十三日為了祈求平安分娩而作的。

### 〔祈求護民衛國〕

我們很幸運地有吉美博物館的觀音，因為它的題記尚能辨認。這布施者是一位姓馬的官吏，他於題記中解釋為何會在後晉出帝會同八年七月十三日完成這幅畫的原因。那是在初秋一個滿月的夜裡，他回憶起已去世的母親，但是她的靈跡已難辨認，他因想念母親，便請了一位手藝高超的工匠來畫千手觀音，而工匠的學徒則畫水月觀音。他祈求觀音保護國人與皇室，他希望所有凝視這畫像的人都能發起慈悲心，並且不墮地獄，悉發菩提。

軼聞記事也證明了水月觀音像的祈禱用途。在十一世紀末，劉道醇所著的宋代畫作目錄《聖



◎水月觀音也以受人膜拜的聖像型態創作出來，最有力的證據是出現在許多畫作中擺著供品的供桌。（圖為〈南無大悲救苦水月觀音菩薩〉像，繪於968年，富瑞爾藝廊藏。圖片提供：于君方）



朝名畫錄》中，我們可以發現畫家吳宗元（1053-?）的故事：京城裡有位高先生，他嗜好收藏圖畫，在家中的天井裡朝一幅畫像禮拜有十年之久。他希望獲得一幅水月觀音像，請求吳宗元答應完成它。三年後，吳完成了，當他要將這幅畫送給高先生時，高已去世，吳便將這幅畫燒了，然後含淚離去。（Chang 1971:85）

### 〔水月觀音流傳到日本〕

信徒們祈求水月觀音，希望能往生善趣、平安分娩、啟發智慧，雖然這些都是菩薩在禮拜儀式上應許祈求者的傳統利益，但九世紀出現的水月觀音像卻是新創的。從日本來中國的求法僧注意到這流行的新形象，開始將祂請回日本。常曉和尚於唐文宗開成四年（839）請回一尊水月觀音菩薩像，說道：

大悲之用，化形萬方，觀思眾生，拔苦與樂，故示像相，使物生信。今見唐朝世人，總以爲除災因，天下以爲生福緣也，是像此間未流行，故請來如件。（《大正藏》卷五十五，頁1070a）

與常曉和尚一同到中國的圓行和尚，也請回一尊水月觀音像。他們就像當時的中國人一般，明確地將水月觀音視為是千手觀音的應現，無疑地，那必定就是在敦煌中把這兩者畫在一起的

原因了，這是密教千手觀音中國化的另一個例子。就如不知名的作者使用中國神祇的神話作為史實的形式來創作妙善的傳奇一樣，藝術家們也用中國山水畫的表達方式來創作水月觀音，在外來菩薩的中國化過程中，此兩者均是成功的嘗試。

水月觀音不只出現在畫作中，也以雕刻在鏡子上的形式呈現。宋太宗端拱元年（988），另一位日本求法僧在請了四面製作於太宗雍熙二年（985）的鏡像回日本，而在清涼寺的佛像內部就同時發現其中的一面鏡像與一份物件目錄：

它是以摻雜了大量錫的青銅所鑄成，直徑約五英吋，蠻薄的。一尊觀音坐在靠近竹林的蓮花池中的石頭上，以頗具風格的型態雕刻在鏡子的背面，它令人想到木刻的版畫。

(Henderson and Hurvitz 1956:33)

山本提到有一隻鳥在觀音右側的天空中盤旋，她認為那是伴隨著西王母的青鳥，並認為祂可能是道教與民間信仰影響水月觀音創作的另一個例子（1989:33）。不過，既然這隻鳥總是出現在南海觀音的圖像裡，而且也一直被認為是白鸚鵡，我認為刻在鏡子上的這隻鳥，很可能是白鸚鵡的最早例子，這種鏡子的功能可能也與下面的例子相似。

〔祈求免除幼年失怙的痛苦〕



富瑞爾藝廊收藏了一尊水月觀音的浮雕，在這浮雕中，觀音的背後有二個有紀年的碑文，包括本土經典《高王觀音經》中看到的咒語。第一則碑文是趙拱於宋哲宗紹聖二年（1095）的清明節在甘肅天水所寫。他描述因父親早逝，於是將佛陀當作是唯一可以保護他的人，他宣稱這是複製於唐代的著名畫家吳道子的作品，他製作這浮雕是為了推廣觀音信仰，並且希望所有誦持神咒的人都能免除幼年失怙的痛苦。

第二則碑文出現在雕像的右側，碑文文字較小，是清聖祖康熙二年（1663）由天水的徐楷熙所寫。他形容一個農夫如何發現了這塊刻有觀音像的石頭，他把這石頭給女兒當洗衣石，但是石頭閃閃發光，於是這家人將它鍍金，作為傳家寶。徐楷熙當地方官時，獲知這件事，於是到那村莊去調查，然後



◎趙拱為了推廣觀音信仰，並且希望所有誦持神咒的人都能免除幼年失怙的痛苦，而製作的水月觀音浮雕。（富瑞爾藝廊藏。圖片提供：于君方）

將石頭送到寶寧寺保管。(4)

### 〔祈求兒子平安〕

心覺(1117-1180)在他所著的《別尊雜記》中，收錄兩幅水月觀音的畫作：《大正藏·圖像》第三卷八十六號圖是以中國原始畫作為根據而複製的。畫中有尊菩薩坐在類似中國假山佈置的石頭上，三棵茂盛的竹子立在背後，畫面左上角有日本的紀年，相當於一〇八八年十一月九日。題字中並描述這幅畫本來是大宋國泉州一位虔誠的信徒陳成宗，為了祈求兒子平安，而託人繪製的，他將這幅畫獻給一座寺院以表示永遠的崇敬。

另一幅八十七號圖是在高麗王朝(918-1392)期間，以韓國原作為依據所複製的。(王1987:32)在該幅畫中，菩薩坐在一座嶙峋多岩的山頭上，祂俯視著一名韓式裝扮、雙手捧著香爐禮拜的男信徒，左上方有座浮在雲間的宮殿。這幅畫就如敦煌的畫一樣，清楚地顯示了菩薩是受人崇拜的。

### 〔祈求往生西方極樂世界〕

心覺也複製了《水月觀自在供養法》來配合這兩幅畫，倘若有人對於「信徒所理解的水月觀音與千手觀音並無不同」這論點產生任何懷疑的話，此供養法將令之完全改觀。讓我們閱讀



一些有關的段落：

對於此像念誦，一切所願不久成就。若復有人，欲得飲食、衣服者，住無人處或清淨地及不淨地，燒安悉香、散時花，供養大悲尊，一切罪障，一時消滅，世出世願成就。……若復有人，由破戒故，定墮地獄，誦是真言三十萬遍，一切罪障，悉皆消滅，往生西方極樂世界，能見阿彌陀佛。若一切願不成就者，我誓不取無上佛道。當知我大悲誓願，愍念破戒人，引導西方刹。（《大正藏·圖像》卷三，頁209a-b）

同樣地，水月觀音也是西夏的黨項族藝術家們常畫的主題。他們雖依循著中國水月觀音的型態，卻也加入些許地方色彩。出土於敦煌東北方的黑水城，並在蘇俄冬宮（Hermitage）博物館所展出的畫作當中，有一幅十二世紀的水月觀音像提供了重要的證據，它證明為了要往生淨土，水月觀音可能會受到特別的崇拜。就如敦煌的那些畫作所顯示的，菩薩是以「如意坐」的姿勢坐著，祂的手裡並沒有持任何器具，楊柳枝是放在祂身邊的瓶子裡，背景有兩棵粗壯的竹子。然而，吸引我們注意的是畫中的一名老人與小孩。

瑪利亞·魯道夫（Maria Rudova）說明了他們的身分：

畫面左下角的雲朵上有一名死者，無疑是黨項族人。……在右下角，一群黨項族人在墓地彈奏樂器。在黨項族喪禮與其他宗教性儀式的舉行中，音樂也是其中的一部分，因此當好



人的靈魂站在「天堂大門」前時，音樂便成了這莊嚴時刻裡最適當的伴隨物。……在畫面的右上方，死者以男孩的形象重現，伸出他的雙手向觀音祈求。（Rudova 1993:91, 198）(5)

瑪利亞·魯道夫（Maria Rudova）的詮釋是根據產生在同一時間與地點的相關畫作，例如一幅完成於十二世紀，名為「迎接正直人的靈魂生阿彌陀佛的淨土」的畫作，明確地說明了這個主題。(6)畫面左下角有一名禮拜者合掌向西方三聖祈求，一名被阿彌陀佛祥光所包圍的赤裸小孩，正要踩到觀音與大勢至手上所捧著的蓮花座上。在西夏，水月觀音扮演著「引路菩薩」。

白衣觀音與水月觀音一樣，也成為人們在儀式中崇拜的對象，同時，有善財或重生的布施者伴隨著祂。亨利克·索仁松（Henrik Strenson）描述一幅藏於北京故宮博物院五代時期的畫作（《中華美術全集·繪畫篇》第二冊，頁115），在這幅畫中，白衣觀音以「如意坐」的姿勢坐在一個華麗的寶座上，一件長袍隱隱地從頭上覆蓋著頭冠。

祂的右手持著特有的楊柳枝，左手則持著甘露瓶……。畫面右側有一位跪在蓆子上的男性祈求者，在這祈求者的頭部上方飄浮著一朵彩色的雲，一對雙金剛杵放在雲端的蓮花座上。而在這金剛杵上，稍微靠左邊的地方也有另一朵雲，雲上坐著一個嬰兒（可能是男孩），他右手托著有供品的托盤。（1991-2:308-309）

就如黑水城的例子一樣，跨坐在雲上的小孩可能不是善財，而是重生的祈求者。另一方面，



在敦煌西北方的馬吐克 (Maruk) 也發現了一幅畫，它明確地將白衣觀音與淨土的傳統結合在一起，這幅畫現藏於西柏林國家博物館，在出版的展出目錄裡記載著這幅畫是繪於約九世紀至十世紀之間。在《唐卡》中，白衣觀音是圍繞在至尊觀音像周圍的六個小菩薩像之一。

在畫作左方的中間，坐著觀音的中國化身——身穿白衣，頭覆蓋著長袍，而且裝飾著高高的頭飾，也就是所謂的白衣觀音或送子觀音。這尊觀音像的右手向上，食指指著左手掌上的  
一名嬰兒。(Along the Ancient Silk Routes: 212)

### 目錄的說明文字

指出，這裡所描述的白衣觀音正托著一個應許給祈求者的嬰兒，如同在近代中國所作的送子觀音一樣。但是從有著相同宗教與文化環境的黑水城的例子中，曾看



◎為了要往生淨土，水月觀音也會受到特別的崇拜。(圖為西夏人所繪的水月觀音，繪於十二世紀，蘇俄冬宮博物館藏。圖片提供：于君方)

過的光中的小孩為例，這更可能是已重生的祈求者。然而，倘若觀音能使虔誠的信仰者以一個嬰兒的形象往生西方極樂世界，那麼為何她／他不能使這嬰兒出生在祈求者的家中呢？特別是這個承諾早已在《法華經·普門品》中得到印可？從白衣觀音到送子觀音的轉變因此是很自然而合理的。

【註釋】

(1) 在希伯和二〇五五文件的結尾處，有一張列普翟奉達請人抄寫的十部經的經題，這十部經是為了他妻子往生四十九天裡的每個七天，與百日、週年、三週年的利益而抄寫的。（《敦煌寶藏》，113287）史萍婷在她的文章裡提到這份文件，但是她沒有看過它，根據她的參考出處，我在一九八七年八月找到這份文本，並且影印了下來，它被收藏在天津美術館432號。姑且不論經名，它並沒有任何有關菩薩的描



◎觀音接引虔信者往生西方極樂淨土。（圖為〈迎接正直人的靈魂生阿彌陀佛的淨土〉畫作，蘇俄冬宮博物館藏，繪於十二世紀，圖片提供：于君方）



述，在文中沒有任何可以作為水月觀音圖像的證明。

(2) 劉長久表示在莫高窟、榆林窟與北甘肅的其他地方，有二十二幅描繪水月觀音的壁畫完成於五代、宋代與西夏時期，這些並包括在四川雕刻的水月觀音像。(1995:42)

(3) 關於十種譬喻的各式表列，參見 Mochizuki 3:221.5b-c。

(4) 我想對安琪拉·郝渥德 (Angela Howard) 表達我的謝意，她提醒我這件浮雕的存在。

(5) 這男孩可能不是新生的布施者，而是善財，王惠民認為榆林二號窟所描寫的是類似的男孩。他也同樣坐在雲端，並且合掌禮敬水月觀音。(1987:35) 就這些證據而論，這男孩穿戴整齊，即使不是少年，也已經長大了。既然在魯道夫 (Rudova) 所引用的畫作〈迎接正直人的靈魂生阿彌陀佛的淨土〉中，所有孩子都是裸體的新生兒，那麼極有可能這孩子就是善財。

(6) 四幅畫作的焦點，很明顯地都集中在西夏當時很流行的相同主題上。參見 *Lost Empire of the Silk Road* (《消失的絲路帝國》) 第三十九、四十、四十一、四十二號圖 (192-189)。

【參考書目】

*Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museum*. 1982. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Chang, Cornelius. 1971. "A Study of Paintings of the Water-Moon Kuan-yin". ph.D. diss. Columbia University.

Gillman, Derek. 1983. "A New Image in Chinese Buddhist Sculpture of the Tenth to Thirteenth Century."

*Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 47:33-44.

Henderson, Gregory and Leon Hurvitz. 1956. "The Buddha of Seiryōji: New Finds and New Theory." *Arribus Asiae*, 19, 1.

Srenson, Henrik H. 1991-2. "Typology and Iconography in the Esoteric Buddhist Art of Dunhuang." *Journal of Silk Road Studies*, II:285-349.

Lawton, Thomas. 1973. "Kuan-yin of the Water Moon." In *Chinese Figure Painting*, 89-90. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

*Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khato (X-XIII Century)*, 1993. Edited by Mikhail Piotrovsky. Electa, Milano, Thyssen-Bornemisza Foundation.

Rudove, Maria L. 1993. "The Chinese Style Paintings from Khara Khoto." In *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto X-XIII Century*, edited by Mikhail Piotrovsky, 89-99. Electa, Milano: Thyssen-Bornemisza Foundation.

Teiser, Stephen F. 1994. *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism*. Honolulu: University of Hawaii Press.

山本榮一 1989. "The Formation of the Moon and Water Kuan-yin Image," *Bijutsushū* 38, 1 (March): 28-37.

山本榮一 1926. 〈水月觀音圖考〉、《國華》36, 8:205-13.

松本榮一 1937. 《敦煌畫の研究》二卷，東京。



望月信亭編 1935-1963.《佛教大辭典》十卷，東京。

潘亮文 1996.〈水月觀音像についての一考察〉，《佛教藝術》，224 (January):106-116; 225 (March):15-39.

史萍婷，〈敦煌隨筆之三：一件完整的社會風俗史資料〉，《敦煌研究》第二卷，一九八七。

王惠民，〈敦煌水月觀音像〉，《敦煌研究》第一卷，一九八七，頁 31-38。

劉長久，〈也論安岳毘盧洞石窟：兼與曹丹、趙玲二君商榷〉，《四川文物》第五期，一九九五，頁 37-43。

【更正啟事】

一、五十九期【專輯】〈觀音在亞洲〉一文中，第十四頁第九行，「塞德 (Said)」更正為「薩依德」。

二、五十九期【專輯】〈閃亮光與慈悲的菩薩〉一文中，第二十六頁倒數第一行，「索格第安人 (Sogdians)」更正為「索格特人」。

三、六十期封面摺書口【佛國心旅】〈心靈皈依的堡壘〉一文中，第二段第一行，「四十三尺」更正為「四十三公尺」。

四、六十期【專輯】〈大悲懺與觀音信仰〉一文中，第十七頁倒數第六行，「大悲懺法について」更正為「大悲懺法について」。

以上錯誤，特此更正，並向讀者致歉。