

《華嚴經》的「空間藝術」表現

銘傳大學 兼任助理教授
陳琪瑛

摘要

經驗世界的有礙相對性，難以建立華嚴圓融無礙的佛境界，但在藝術領域卻可以發現這樣的空間。藝術家或宗教家，透過藝術的象徵手法，創作出供人參訪、欣賞、乃至投入而與之冥合的華嚴藝術聖境。以《華嚴經》為題材的佛教藝術，對於華嚴境界有許多豐富的藝術表現。

德國美學家萊辛把以畫為代表的造型藝術稱為「空間藝術」，把以詩為代表的一般文學稱為「時間藝術」。本文將討論《華嚴經》在「空間藝術」上的表現，包括：圖像、塑像、乃至華嚴石窟等等的作品。

關鍵詞：華嚴經、佛教藝術

佛教藝術中，有直接依據《華嚴經》、或以華嚴思想為創作理念的造像，本文將透過這些作品，掘發其圖像學上的華嚴意旨，以佛像藝術印證華嚴的美學思想，說明華嚴思想是如何表現在佛像藝術上。

華嚴藝術可分為六大類：

一、毘盧遮那佛

《華嚴經》中的教主是毘盧遮那佛，梵文 *Vairocana*，「毘」是遍，「盧遮那」是光明朗照，意譯為遍一切處、光明遍照、淨滿。世間的太陽照亮一面就照不到另一面，而毘盧遮那佛的智慧光不受內外、方所、晝夜的限制，《華嚴經》始終記述著光明赫奕之相，七處九會中佛在不同部位放光，〈入法界品〉的本會，佛現嚴淨相，放眉間光；普賢於菩提場毘盧遮那佛座前，先見十種光明相。全經可說是處處都反映著毘盧遮那佛的名稱特徵，說明佛境界的光景與光明是十分相應的。¹換句話說，《華嚴經》所展現的富貴莊嚴、圓融無礙的佛境界，也就是毘盧遮那佛的遍一切處、光明淨滿的境界。

最直接表現華嚴境界的藝術方法，就是造毘盧遮那佛的像。毘盧遮那佛的畫像唐代以後頗多，如：五代兩宋間著名的畫家有杜子懷、周文矩、王齊翰、王易等人²，均曾畫作毘盧遮那佛像。

石窟造像中，四川大足石窟和安岳石窟也有豐富的華嚴造像，在此舉大足石窟寶頂山大佛灣第 14 號窟為例。此窟是毘盧道場，全窟以《華嚴經》佈局，包括華嚴三聖、華嚴九會經變、許多尊佛和菩薩像，形成華嚴海會的圖像。窟內正面的長方形龕中趺作主像毘盧遮那佛（圖一），佛口射出毫光兩道，雙手結大日如來劍印，造型相當成熟優美。

四川安岳多處石窟的毘盧遮那佛，造型與一般毘盧遮那佛不同，是頂戴柳本尊居士。佛像一般不頂戴任何尊像，而安岳的毘盧遮那佛頂戴柳本尊，這種特殊造像是因為四川當地相傳柳本尊是毘盧遮那佛的示現³。如：安岳華嚴洞窟正壁主像為華嚴三聖，中尊毘盧遮那佛頭戴高寶冠（圖二），冠正中刻一柳

¹「放光」是《華嚴經》的象徵性的語言，不過佛的身光稱為「常光」，與「放光」略有分別，「常」是湛然遍在，「放」則有去來；放光與常光也非絕然二分，放光也通常光，「一一相常放光明」即是。（澄觀，《大方廣佛華嚴經疏》，T35, no.1735, p.564, a17-18）

² 宋郭若虛稱讚杜子懷畫毘盧遮那佛像的圓光「如初出日輪，破淡無跡，人所不到也。」（郭若虛，《圖畫見聞誌》卷二）

³ 柳本尊生於唐朝大中九年，因見鄉民疾病飢饉，痛苦難當，乃誓以苦行來消眾生罪業，度化眾生，苦行有十，如剜眼、剜耳、捨臂等都在造像上有所表現。

本尊的跏趺坐像（眇右目、缺左耳和左臂，象徵苦行後的形象），佛面形豐頤，神態肅穆，跏趺坐於蓮台上，雙手結大日如來劍印，身著大 U 字形領袈裟。

毘盧遮那佛的造像還有多種形式。下分述之：

（一）大日如來

毘盧遮那佛的光輝是遍一切處作大照明，密教因之稱為「大日如來」。大日如來的梵文 *Maha vaircana*，即「摩訶毘盧遮那」，也就是大毘盧遮那，是光明燦爛至高至聖的佛。密教認為毗盧遮那佛與大日如來同體，或為大日如來的別名。大日如來有「大日如來劍印」、「法界定印」、「智拳印」（圖三）；或雙拳握抱、食指相向，即「問訊印」等四種。⁴

在造型上，大日如來像迥異於顯教的標準如來像，是王者扮相的菩薩形，梳高髮、被天衣、戴寶冠首飾等，比菩薩的扮相、身上的裝飾更為富貴華麗，是以入世的裝扮象徵真俗圓融的精神。〈入法界品〉中的無厭足王周身瓔珞、雜寶嚴飾，即是王者扮相的法身菩薩，這類富貴華麗形象的菩薩在〈入法界品〉中比比皆是，皆是表現華嚴真俗圓融的精神。華嚴圓融莊嚴的精神，不僅在大日如來身上，在密教的胎藏界曼荼羅⁵中也充分呈現出來。胎藏界曼荼羅是以大日如來為中心，轉合一切諸佛、菩薩、諸天、諸神的密教道場，佛、菩薩都安排得非常巧妙，各有適宜的地位（圖四）。此種曼圖羅的表現，一方面象徵毘盧遮那佛是融三世十方於一的佛身，具有主伴圓融的意象；一方面則具有一般佛教所沒有的「色彩的饗宴」：大日如來為白色、其他如來依順時針方向以紅、藍、綠、黃的原色描繪。原色，給人強烈的感受；五彩之色則傳達出象徵的意涵，使我們的感覺喜悅。例如：白色為清淨痴毒，代表法界的體性智；紅色為清淨貪毒，代表妙觀察智等。⁶亦如西洋中世紀的「教會藝術」，基督的斗篷是紅的，馬利亞的上衣是青的，這種色的象徵主義構成了色彩之美，而大日如來的胎藏界曼荼羅即是藉著色的象徵，構成色彩的饗宴、感覺的饗宴。就像

⁴ 學界長久以來認為，大日如來的造像在中土、日本是結「智拳印」，西藏、東南亞為「轉法輪印」；不過近年來在印度往西藏路線上的阿爾齊貢巴發現，此處保留了十一世紀的佛教文物，其建築群中大日堂的主像為結智拳印的大日如來，此一發現改變了過去認為智拳印是中土所造的說法。（林保堯，《佛像大觀》頁66-頁68。）

⁵ 曼荼羅的世界是基於共存原理建立的世界，其意義是總合與本質，也就是佛的總合與徹悟的本質。大日如來的世界是統一的世界，一切都是從大日如來流佈展開，一切也都歸於大日如來，就像母體孕育孩子，一切都藏於大日如來胎內，所以大日如來具有統一一切的本質。古人認為太陽是宇宙的中心，所以毘盧遮那佛就成為十方佛淨土的中心地位，也因此密教出現以大日如來為中心的胎藏界曼荼羅。胎藏界曼圖羅表現了大日如來統一諸佛的方式。

⁶ 馬吉祥·仁青加布，《中國藏密聖像解說》頁87。

五十三處場所都是色彩繽紛、充分利用六根六境的，不同於否定世間欲樂的小乘觀點，而是正面肯定官能，並賦予物質層面象徵意義，以昇華其層次，是真俗圓融的精神展現。

（二）法報化三身佛

《華嚴經》依信、解、行、證的次第，最後的歸結是令善財童子證入法界，而證果的正報是佛身。大乘佛教分析佛有三身：（1）法身，體證實相之理體，為毘盧遮那佛。（2）報身，酬報因行功德而顯現相好莊嚴之身，為盧舍那佛。（3）應身，又名應化身，順應所化眾生的機性而顯現之身，是釋迦牟尼佛。⁷就華嚴而言，釋迦佛成道而說《華嚴經》當不僅是化身佛，化身佛的世間性是有限的，而超越時空、永恆不滅的真理則是體現在法身佛，所以在菩提樹下成道說《華嚴經》的釋迦佛身上，即含具了遍法界的毘盧遮那佛的法身境界。不過，世間有限的化身佛與理體遍在的法身佛，並無法表現福德、相好的理想圓滿典型，而果德圓滿的報身佛，則在《華嚴經》的佛身上顯現出來。所以，華嚴的佛身觀是三身同時具足。佛名之中的「清淨法身毗盧遮那佛，圓滿報身盧舍那佛，千百億化身釋迦牟尼佛」之說，就華嚴而言，毘盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛，是同一佛體的異名，《六十華嚴》的〈盧舍那佛品〉，是相應於《八十華嚴》的〈毘盧遮那品〉，「毘盧遮那」可以略稱為「盧舍那」、「盧遮那」等等，同時具備「清淨法身」與「圓滿報身」之意。

在佛教藝術上，表現三身具足，便有法、報、化三身佛同時並列的造像，如：四川大足石窟石篆山第 7 號龕，北宋元豐五年（1082 年）所造，龕中主像三身佛（圖五）面東南，結跏趺坐於蓮座上，座上皆有一蟠龍。中像為毘盧遮那佛，左邊為盧舍那佛，右邊為釋迦牟尼佛，三坐佛高九十二公分，通高一百四十三公分。

除了法、報、化三身佛並列的造像外，另有一種表現方式，是以全窟的佈局來暗示一佛而具有三身的造像。例如：敦煌第 428 窟的盧舍那佛，根據全窟的佈置（圖六），可證知盧舍那佛同時具有釋迦佛和毘盧遮那佛的身分。窟內繪有釋迦牟尼佛的本生故事，而且從願生於兜率天的佛身、菩提樹下成正覺的降魔變、廣度眾生的說法和經行、證佛所說法的二佛並坐，到示現涅槃、真身及於舍利住持世間的金剛寶座塔等等題材，都是圍繞著釋迦牟尼佛在娑婆世界的教化事蹟。因此，石窟中盧舍那佛本身就包含法身和報身的意涵，並表現融合十法界於一身的法界圖像（即下之論述的「法界人中像」），同時從釋迦牟尼

⁷ 智儼，《華嚴經內章門等雜孔目章》，T45,no.1870,p.580,a2-12。

佛行蹟的角度來看，也是成就圓滿佛果的化身佛。⁸

一佛而具有三身的造像，更符合華嚴思想。華嚴宗依法界無盡緣起法門說毘盧遮那佛為融三世間而具足十身的理想佛身，三世間包含器世間、有情世間、智正覺世間。因位的眾生和果位的智正覺總名為正報，器世間為依報，無論因果、依正，融攝一切全宇宙是為「融三世間」。「十身具足」是以佛身為 1. 眾生身；2. 國土身；3. 業報身；4. 聲聞身；5. 辟支佛身；6. 菩薩身；7. 如來身；8. 智身；9. 法身；10. 虛空身。前三身是迷界的染分，中間六身是悟界的淨分，最後的虛空身是染淨不二、迷悟一如的佛身。這十身互融，也融三世間，所謂「十佛之身，通三世間」⁹：1、3 是有情世間；2 是器世間；4~9 為正覺世間，其中 7 是化身，8 是報身，9 是法身。十身及自身遞相互作用，圓融無礙，所以稱為融三世間的十身。十身具足的毘盧遮那佛之所以成為華嚴的教主佛，因為「十身無盡」，「十」是象徵無盡，從華嚴無盡的深意來說佛身，無論有情無情，森羅萬象，悟界三身，重重無盡的一切法界都是佛體。《華嚴經》中舉佛有不同的十身，十身就是法界無非佛身。

華嚴的教主毘盧遮那佛是融即三身，廣攝三世間，具足十身，圓融無礙的一大法界。敦煌第 428 窟以全窟表現華嚴的理想佛身，其實此窟的盧舍那佛像在其身上就具體展現佛身圓攝一切、法界無非佛身的圖像，此種造像稱為「法界人中像」。

（三）法界人中像

南北朝時期，東晉佛陀跋陀羅在南方譯出六十《華嚴經》後不久，即出現稱作「人中像」的造像。北方也在北魏菩提流支等三人翻譯《十地經論》後有「人中像」的製作。南北朝的文獻和碑銘中有不少「人中像」的記載，可知西元五世紀初，中國出現了「法界人中像」，是在袈裟上刻畫著六道圖，乃至法界諸相的盧舍那佛像，只是這些作品沒有保存下來。目前保存的法界人中像，李玉岷教授依其特色分為三大系統¹⁰：

1) 中原的法界人中像是根據〈入法界品〉，以具象的圖樣表現三界一切皆盧舍那佛法身所化的觀念，如莫高窟第 428 窟，此窟南壁盧舍那佛（圖七）著通身袈裟，胸部和左衣袖的上半部畫天界，肩各繪天界聖者二人，其下有二飛天。胸前中央有須彌山，山前繪阿修羅，雙手上舉，一手持日，一手持月，交腳而坐。山頂的樓台建築當為忉利天宮。衣袖的下半部、腹部及腿部的袈裟繪山巒屋舍，人物或立或坐，是畫人間世界。其下雙手上揚的人物代表餓鬼道，

⁸ 陳慧霞，《龍門石窟萬佛洞之研究》頁 112-頁 113。

⁹ 法藏，《華嚴經探玄記》，T35, no.1733, p.130, b10。

¹⁰ 李玉岷，〈法界人中像〉頁 28-頁 41。

山林間行走的動物代表畜生道。內裙下襪繪裸形人物，代表地獄。由此觀之，佛衣自上而下分別繪天、阿修羅、人、畜生、餓鬼、地獄六道。這與善財參普賢菩薩見普賢現盧舍那佛境界相同：「普賢一一身分、一一肢節、一一毛孔中，悉見三千大千世界，風輪、水輪、火輪、地輪、大海、寶山、須彌山王、金剛圍山、一切舍宅、諸妙宮殿、眾生等類，一切地獄、餓鬼、畜生、閻羅王處、諸天梵王，乃至人、非人等，欲界、色界，及無色界…。如此娑婆世界盧舍那如來、應供、等正覺，所現自在力。」¹¹這段經文中的六道、閻羅王處、大海、須彌山、宮殿、舍宅等等，是法界人中像身上常見的圖像。¹²

2) 于闐以〈盧舍那佛品〉為基，採取較抽象的手法表達盧舍那佛的境界，如新德里國家博物館藏盧舍那佛像（圖八），該像下部已殘，不過從現存的禪定印看來，祂原是結跏趺坐的坐佛。此像上身全裸，雙肩畫日月，胸前繪寶珠、花葉等圖案，並有長方池，池上有束腰之山，山腰纏有雙龍，山頂有蓮華，腰腹畫野馬和寶冠，前肘畫金剛杵，上膊作梵筴，三角形和圓形圖案散佈在全身。這些圖案和六十華嚴〈盧舍那佛品〉中世界海的描述有關：「諸世界海有種種形，或方或圓，或如水洄復洄，或復如華形，……刹海無有量，殊形異莊嚴，十方世界海，或圓或四方，或復非方圓，三維及八隅，狀若摩尼寶，一切諸業海，種種別異故。……此香水海上有不可說佛刹微塵數世界性住，或有世界性蓮華上住，或在無量色蓮華上住，或依真珠寶住，或依諸寶網住……。或須彌山形、或河形、或轉形、或旋流形……。」¹³

3) 龜茲對華嚴並無信仰，所以對盧舍那佛的造像並不多見，在百餘個克孜爾石窟中僅發現兩鋪盧舍那佛壁畫¹⁴，二者的頭光與身光皆有多重代表法身境界的小化佛，由肩至足的佛衣上繪有代表佛道至地獄道的十道，臍部有須彌山。這兩尊的特徵融合了于闐和中原的特色，是集大成者。

¹¹ 《大方廣佛華嚴經》，T09, no.278, p.784, c19-22。

¹² 八十《華嚴經》善財參普賢的經文與法界人中像身上的圖形更相符，包含：十法界、閻羅王界、須彌山、日月星辰、大海、宮殿、舍宅：「普賢一一身分、一一毛孔，悉此毘盧遮那如來所，示現如是神通之力。」（《大方廣佛華嚴經》，T10, no.279, p.440, c20-24）不過法界人中像在南北朝就已出現，而八十華嚴是唐代才譯出的，所以不能作為經典依據。然而于闐、龜茲的法界人中像，也許是依梵本或其他語系的八十《華嚴經》而造的像，這段經文可作為參考。

¹³ 《大方廣佛華嚴經》T09, no. 278, p. 410, c4、p.414, b2）。

¹⁴ 克孜爾第十三窟主室左壁側廊的盧舍那立像，和第十七窟後甬道的盧舍那立像。

賴鵬舉先生認為，于闐和龜茲的法界人中像是華嚴義學第十地菩薩的兩種主要三昧境界——「一切佛國體性三昧」和「光照十道眾生」¹⁵，這兩種三昧境界同時表現在佛的身上或袈裟上，用以闡釋十地至高的無礙解脫境界。這種造像是以第七遠行地的「法身觀」為基礎，于闐的盧舍那佛造像即採用《漸備經》比喻第七地象徵般若空性的「野馬」，放置在佛像身體正面的中心位置——臍部。《漸備經》以七個比喻描述法身本質：

曉諸所有，如幻如化，如夢、影、響、野馬、水中之月。¹⁶

這七個比喻中，「野馬」最具象，最易用圖像表達，于闐的造像於是以「野馬」象徵般若空性的「法身」。第十法雲地的無量「化身」、「一切佛國體性三昧」等境界都是由此推導而出，所以代表「法身」的野馬在于闐的造像上就被置於盧舍那佛的中心位置，表示整個盧舍那佛的境界皆由法身衍伸而出。

一般在菩薩像才有的寶物裝飾，在法界人中像也出現了眾寶裝飾，賴先生認為，這是以法雲地的境界來表現盧舍那佛：

自身中所有一切光明，摩尼寶珠、電光日月、星宿諸光明、世界所有光明諸物，皆於身中現。¹⁷

于闐的盧舍那佛身上即見經文所說的「摩尼寶珠」、「日月」，及金剛杵等的「光明諸物」。十地菩薩的境界何能表現盧舍那佛？賴先生認為，鳩摩羅什將第十地的「無礙解脫」視如佛的境界，所以第十地的境界可以表現盧舍那佛。¹⁸其實，也可從華嚴真俗圓融的精神來看，就像前述的大日如來造像，雖為佛身，卻有菩薩裝飾，就是象徵成等正覺的佛而有入世的菩薩心行，所以，以法界人中像造型出現的盧舍那佛，也就採取佛身而有菩薩裝飾的造像來象徵華嚴世出世間的精神。

¹⁵ 賴鵬舉，〈四～六世紀中亞天山南麓的華嚴義學與盧舍那造像〉，頁88-頁90。賴教授提出十地菩薩「光照十道眾生」的說法，經文是說，十地菩薩在身上不同部位放光，照地獄、畜生、餓鬼、人、諸天阿修羅、聲聞、辟支佛、菩薩、得位菩薩、諸佛大會等的十處。

¹⁶ 《漸備一切智德經》，T10, no.285, p.479,a6。「野馬」一詞在佛經翻譯上使用，應是格義佛教所致，是借《莊子·逍遙遊》：「野馬也，塵埃也」。據圓瑛法師註《楞嚴經》言：「野馬非塵埃，即田間游氣，春晴伏地可見，其狀如水，其光如燄。莊生呼為野馬，佛經多稱陽燄，渴鹿逐陽燄，遠望如水，至近則無。」（圓瑛，《大佛頂首楞嚴經講記》頁1457。）

¹⁷ 《十住經》，T10, no.286, p.530, c14。

¹⁸ 賴鵬舉，〈四～六世紀中亞天山南麓的華嚴義學與盧舍那造像〉，頁91-頁92。

龜茲和于闐的法界人中像在上身中線有束腰的須彌山，賴先生認為，這是十地菩薩證入「一切佛國體性三昧」的境界，此三昧境界是十地菩薩身中現三千大千世界。另外繪有「十法界」，這是十地菩薩於其身上不同部位「光照十道眾生」的境界。只是，盧舍那佛的圖像學意義為何要以第十法雲地的境界來解釋？賴教授是以歷史文獻作依據¹⁹，若就華嚴思想而言，法界人中像身上繪有「須彌山」和「十法界」，這都是盧舍那佛本身所展現的境界。盧舍那佛在過去生的種種修行，嚴淨成就了蓮華藏世界海，蓮華藏世界海包含一切法界，小至以須彌山為中心的小世界，到無量剎塵世界種所共形成的難以思議的世界相，所以龜茲的法界人中像身上繪有「須彌山」和「十法界」即是盧舍那佛本身的境界。而于闐的法界人中像身上直接以華藏世界海為圖像，更是明確表現了盧舍那佛的境界。

總之，「法界人中像」就是在佛身像上呈現法界的圖像。而諸佛之中，華嚴系的盧舍那佛最能表現廣大無際的法界，所以法界人中像即以盧舍那佛為造像。佛的身業能現廣大無際的法界，這種觀念在《華嚴經》常見：「無盡平等妙法界，悉皆充滿如來身」、「十方三世諸如來，於佛身中現色像」²⁰。所以法界人中像以盧舍那佛為尊像，在其身上描繪法界諸相，闡明佛身無一不現、圓攝一切的境界。

（四）大佛

佛教世界觀中，層次愈高的聖者往往愈高大；善財參訪的善知識，寄位愈後者，即以數量或體量上的巨大來表現其境界的高偉，如第二十九參大天神描述他是取四海水洗面，巨人的形象躍然紙上。華嚴境界的體大、相大、用大，在佛教藝術的造像上，於是出現造就得廓大顯赫的佛的形象，藉以突顯雄渾宏偉的華嚴氣象。在美感經驗中，崇高感往往具有較強烈的震撼力，多數美學家認為，崇高這一審美感知來自兩方面：一是物質對象的巨大的量（包括：空間、體積、數量等），這種巨大的量可以產生令人震撼的偉大感。二是精神的偉大、莊嚴。佛教藝術以巨大的空間與體積表現佛像的雄偉性和廣大性，並不會與人壓迫感，反而具有安定人心的莊靜氣氛。因為佛像宴坐於寂靜觀照中，雖然以體積和空間的巨大顯得偉大，但結合了精神的莊嚴和凝靜，反而形成攝受人心的力量，表現出沈思和內省的精神境界。

另一方面，帝王的好「大」喜功也具有推波助瀾之效，華嚴雄偉的理想世

¹⁹ 賴教授以鳩摩羅什言「名之為佛」的十地菩薩的境界與法界人中像身上的圖形對照後，發現許多部份相符，尤其是「野馬」的圖像獲得了解釋，因而認為法界人中像的造像是以第十法慧地的境界來構畫的。

²⁰ 《大方廣佛華嚴經》T09, no. 278, p. 403, a26。

界與圓滿的盧舍那佛，確能作為帝王治世的象徵，而為當政者所好，如唐武則天與日本聖武天皇²¹都建造了盧舍那大佛像，以作為其政教合一、「帝王即是當今如來」²²的象徵。

1. 大同雲崗石窟

雲崗石窟中最早的作品是北魏文成帝和平元年（西元四六〇年）的曇曜五窟，這五大窟的巨佛鼻樑挺直，眼睛很大，顯然是犍陀羅的風格。曇曜五窟的佛像有一千多公分高（圖九），充滿巨大的質感。有學者認為，佛像表現的如此巨大都是基於華嚴思想而造的，包括阿富汗巴米揚（Bāmiyan）石窟²³的東西大佛分別為三千八百公分和五千五百公分。不過這些大佛的造型通常都是以幾個大的方塊為主，雙腿呈跏趺坐構成一個橫方塊，呈善跏趺坐姿或立姿時，雙腿又構成一個直方塊，形象上半身構成一個扁的直方塊，頭部包括頂上的肉髻又構成一個直方塊，甚至面部也是由方塊組成的，略呈矩形的眼眶，直方塊似的鼻子，幾乎為橫菱形的嘴唇，整個形象造型就是由大的方塊再輔以其他小方塊而構成的。雕刻技法雖然粗略，卻具有簡樸粗獷的雄壯氣勢，這些大佛矗立在廣漠的大地上，在金色光輝的照耀下，顯得神聖而偉大。

²¹ 日本聖武天皇也以華嚴思想而實現政教一致的理想，他自天平十五年（771）費時十年於國都創建東大寺，並以此為日本的中心道場，而令諸封國各建附屬的國分寺，又依華嚴系的《梵網經》：「我今盧舍那，方坐蓮華臺，周匝千華（瓣）上，復現千釋迦，一華（瓣）百億國（即大千世界），一國一釋迦（即小世界）。」（《梵網經》T24, no. 1484, p. 1003, c29）在東大寺鑄造盧舍那大佛像，象徵天皇，大佛蓮華瓣上雕刻的釋迦化佛則象徵各國司，華瓣中隱含了百億釋迦的意義則象徵各國人民。（釋聖嚴，《日韓佛教史略》，頁26～33。）

²² 唐高宗永徽六年立武后（西元六五五年）始，武后資助在東都洛陽龍門，歷二十年（西元六七五年）告竣，造了大盧舍那像龕。有學者認為，大佛呈現出中年貴婦的神韻是依武后相貌造像所致。武后說大佛「圖茲麗質，相好希有，鴻顏無比，大慈大悲，如月如日」，其中「如月如日」正符應盧舍那為光明遍照之意，而武氏於載初元年（西元六八九年）制名曰「曩」，也取日月遍照之意，由此可窺盧舍那大佛正是武后自比的形象，足見武后對華嚴思想在政教上運用的重視，表現了「帝王即是當今如來」的意象。（張乃翥，《龍門佛教造像》，頁130、138、144。）

²³ 巴米揚大佛建於西元七、八世紀，當時華嚴思想已流行於中亞地區，因而基於華嚴思想建造大佛是有可能的。而且在印度和中國的石窟中均有佛本生、經變等的故事畫，但在巴米揚石窟僅有佛、菩薩以及排列整齊的千佛，還有日、月、天、風神、太陽神，這些圖像有可能是象徵華嚴的佛世界觀和法界圖像。

2. 龍門石窟奉先寺大盧舍那佛龕

此龕主尊盧舍那大佛（圖十）通高一千七百一十四公分，佛頭有螺髻，身著貼體通肩式袈裟，結跏趺坐餘束腰須彌座上。左右為迦葉、阿難二弟子，高約一千公分，以之襯托主尊的高大壯美。次為文殊、普賢二菩薩，高約一千三百公分。次為二天王、二力士，高約一千公分。菩薩與天王間有高約六百公分的女供養人。群像之間以波浪起伏的曲線旋律連繫起來，整體呈現「山」字形的動感。這種獨到的整體設計，使大佛龕群體造像成為一幅賓主分明、和諧流暢的生動畫卷，這與中國其他大型造像如雲岡、曇曜五窟相較更展現出極富動態的召感人心的力量。為了展示內容豐富、體量龐大的造像群體，體制上採用了暢開式結構的佈局，此龕空間容量縱高二千七百公分，橫寬三千三百公分，進深三千六百公分，龕底下距河谷三千五百公分，以此廣袤的場地，將十一尊列像佈置在露天開放的半月環形結構中，氣象恢弘，這弘大壯闊的空間場面，造就了我國雕塑藝術史上空前宏偉的巨型群雕。²⁴

此龕在造像的藝術表現上反映盛唐初期的宮廷情態，尤其是盧舍那大佛，實為大唐藝術的極致，就造型美感而言，充分顯示立於中土傳統造型精神上再擷取印度人體美學的風範描繪。大佛的通肩式袈裟衣紋為淺浮雕，極細勁洗練，在層次重疊、繁縟複雜的背光圖案反襯下，藝術效果上愈發顯示大佛的樸實純真、光潔照人的美質。又在雕飾精麗、動態各異的其餘十尊塑像的對比襯托下，大佛顯得身軀典雅純潔，神情清邁獨達。大佛胸懷寬廣，在薄衣之下顯出壯碩體軀的健美量塊之感，卻有柔和之相，使人感受到肉體的彈性。面部造型更具有傳神摩化的工藝手法，嚴整周密的幾何尺度和精緻細膩的刀工技巧，將佛的面相刻劃得莊嚴肅穆，面龐豐潤，鼻樑高挺，目光凝斂，嘴角微揚，新月型眉線修長舒展，意緒慈祥，充滿雍容睿智的神情與崇高不凡的氣宇，大佛以此巨大的藝術魅力而流譽千古。²⁵

3. 日本奈良東大寺

東大寺金堂主尊盧舍那佛（圖十一），目前僅台座為原件。其台座高三百零三公分，由二十八瓣大小蓮瓣組成，上線刻大千世界。每一蓮瓣（圖十六）上部中央為盧舍那佛化身的釋迦牟尼佛正在說法，左右環坐聽聞佛法的菩薩眾。這是依據《華嚴經》所說，從佛的一一毛孔現出化身之雲，表現其化身的釋迦出現的情況。佛菩薩眾下是二十五階（即二十五界），再下方是七瓣大蓮半浮於香水海中，各瓣中以須彌山為中心圍成須彌山世界。一瓣是一世界，二十八瓣象徵形成了重重無盡的蓮華藏世界海，巨大莊嚴的盧舍那佛置於象徵華

²⁴ 張乃翥，《龍門佛教造像》頁130-頁153。

²⁵ 林保堯，《佛像大觀》頁118-頁121。覃保明，《中國佛像大觀》頁119-頁121。

藏世界的二十八瓣蓮台座上，莊嚴而生動地構成廣大而雄渾的華藏莊嚴世界。為了表現這雄大的世界，成立了巨大的毘盧遮那佛。這座高達一千六百多公分的金銅大佛像，其寺廟之建築（圖十二）自是宏偉壯闊，不過東大寺除了高度高拔之外，橫向的寬度更為廣大，加上整體的平面空間非常寬敞，使得寺廟建築並無壓迫性，反而具有雄渾而沈靜的美感。

以釋迦為化身，將十方如來統一成一體系的思想，就是《華嚴經》、《梵網經》等所說的毘盧遮那佛。毘盧遮那佛被視為佛教的本源之佛，認為此佛化身為釋迦牟尼佛，出現於所有的世界，在菩提樹下說法。東大寺的本尊大佛就是表現此形象。

（五）韓國毘盧遮那佛與「後佛幀像」

韓國佛教界以華嚴宗為最大的宗派，在華嚴宗派的寺院裡，有許多依據《華嚴經》及華嚴思想所創作的建築物、佛像和佛畫等，而且在其他宗派中，如禪宗等，也常以《華嚴經》及華嚴思想為主題創作各式各樣的佛教藝術，形成獨特的美術風格。²⁶

韓國為體現佛國淨土的形式，促使雕像與繪畫在殿閣中產生並列的配置形態，於是在寺廟佛堂中，除了供奉佛像以外，主尊佛像後面另配置與主尊像相關的佛像，稱之為「後佛幀像」。後佛幀像有壁畫（圖十三）或木刻（圖十四）兩種形式，毘盧遮那佛像之後的幀像通常是〈三身幀畫〉或〈華嚴幀畫〉。²⁷

這種佛像與佛畫並列的形式，雖然使原有佛像的獨立性為之喪失，但結合佛像象徵的、抽象的、立體的特色，與佛畫說明的、寫實的、平面的特點，卻讓佛殿的莊嚴空間生動活潑不少，並營造出整體性的佛國世界，如：以毘盧遮那佛為主尊而配置の後佛幀畫都是屬於華嚴系列，也就形成華嚴世界的空間境相。這種主尊像後配置相關佛畫的設計在中國寺廟少見，是韓國一大特色，在東亞地區別具一格。

²⁶ 元弼聖，〈韓國華嚴宗美術的展開〉，頁433。

²⁷ 陳明華，《韓國佛教美術》，頁112。

二、華嚴三聖

華嚴三聖是指文殊菩薩、普賢菩薩、毘盧遮那佛。華嚴學對於三聖像賦予深意。華嚴的「華」，代表普賢菩薩所具有的大行因華；「嚴」是代表文殊菩薩所具有的大智慧利劍，能斬斷煩惱重障，嚴飾菩提佛果。華嚴以普賢行作為大乘菩薩行的究竟，普賢行是深深內藏著文殊般若空智，是在文殊的空之理地上而廣修一切行願。三聖中以文殊與普賢二聖代表因分，毘盧遮那代表果分，將二聖的法門互相融通自在，進而則能彰顯三聖相融無礙之境。二聖的法門可分為三對：1) 文殊的大智代表「能信」的心體；普賢遍具的法體代表「所信」的法界。2) 文殊代表由真智起「解」佛理；普賢代表所起的萬「行」。3) 文殊代表能證悟的大「智」；普賢代表所證的法界「理」體。文殊和普賢各自具足三事，互相融攝，涉入重重，於是，解行圓滿、理智不二、空有雙融，便形成華嚴無盡緣起、主伴圓滿的毘盧遮那佛境界。²⁸

華嚴三聖在善財童子五十三參中扮演重要的關鍵角色，首先是文殊的啟蒙，開啟善財的智慧，並踏上解行並重的朝聖之旅，最後歸向普賢印許善財一切所修所證，而證入毘盧遮那佛境。華嚴三聖以其具有解行並重、空有互攝、圓融無礙的圖像學意義，因而有些道場以華嚴三聖為主殿的塑像，作為修行的方法和目標。此舉四川大足石窟一鋪有名的華嚴三聖像為例。四川大足大佛灣石窟造像區第5號窟是華嚴三聖像（圖十五），均立身高七百公分，蓮座高五十公分，普賢手托寶塔高一百八十公分。華嚴三聖均面向西北，身著U字形領袈裟，赤足立於雙蓮台上。三聖中，毘盧遮那佛居中，頭有螺髻，頂上現出毫光二道，左手結印，右手施與願印。佛左邊為文殊菩薩，頭戴寶冠，雙手捧佛塔；佛右手邊為普賢菩薩，左手托七重寶塔，右手扶住塔身。兩尊菩薩沒有騎獅騎象，雙足分採雙蓮，臉形是當地大足女人的典型。這三尊巨像向前傾斜，頂天立地，頭部和寶冠與石檐相連接，不僅使雕像適應仰視觀看，雄偉壯觀，也具有建築力學上三根頂樑柱的作用，雕像支撐石檐，石檐保護雕像，互相依存，這三尊巨像的手伸出兩百多公分，加上手中的石塔近千斤重量，所以經久不摧，是雕刻家運用手腕上的袈裟，將重力引向地下之故。在三聖像的後壁上雕刻有八十一個小圓龕，每龕直徑七十五公分，每龕內均有一趺坐的小佛。²⁹這是華嚴境界的表現，象徵十方世界皆有淨土。

²⁸ 《三聖圓融觀門》T45, no. 1882, p.671, a10-p.672, a5。

²⁹ 王官乙，〈大足石窟的藝術特徵〉，頁126-135。

三、華嚴經變

一般佛教藝術上所指的「華嚴經變」，是指「華藏世界」和「華嚴九會」，不過只要是出自《華嚴經》的圖繪、造像或洞窟，都可泛稱為「華嚴經變」或「華嚴變相」，包括〈入法界品〉和〈十地品〉的變相圖，不過因為這兩品都有單行本，且是早於《華嚴經》就出現的單行經，所以一般所指的「華嚴經變」是將這二品的經變圖排除，此處即是就一般佛教藝術上所謂的「華嚴經變」而論述的。

（一）華藏世界

華藏世界，即蓮華藏莊嚴世界海，《華嚴經·華藏世界品》中說明毘盧遮那佛無盡法界的妙莊嚴境界時，也就是在敘述華藏世界海的形狀。華藏世界的經變圖有的是以《梵網經》中盧舍那佛自述其所住的蓮華藏世界海的景象而繪製的，鳩摩羅什譯的《梵網經》言，盧舍那佛坐於蓮華藏海的蓮台上說法，此蓮華有千瓣，每瓣（圖十六）皆有釋迦化現，每瓣又有百億國，每國又有釋迦在為眾生說法。這一蓮瓣代表一個三千大千世界，整個蓮花座代表華藏世界。³⁰盧舍那佛坐「千葉寶蓮」代表在「蓮華藏世界」，「一葉一如來」代表「大千世界的化身佛」，形成「千佛繞毗盧」。最忠實表現《梵網經》記載的，為東大寺坐在千葉蓮台座上的盧舍那大佛。中生大蓮華，華中含藏不可勝數的微塵世界。韓國朝鮮後期有幅單獨繪製完整的華藏世界剎海圖（圖十七），此圖是依《華嚴經·華藏世界品》中所說的華嚴世界描繪出來的，最外層也就是最下先布「風輪」，風輪上持「香水海」，香水海生「大蓮華」，大蓮台上有「大輪圍山」，山內有海，海內有無數世界種於其中，此圖以一個個畫有一佛的小圓圈象徵無數世界剎種。

³⁰ 《梵網經》：「爾時盧舍那佛即大歡喜，現虛空光體性本原成佛常住法身三昧，示諸大眾。是諸佛子，諦聽善思修行，我已百阿僧祇劫修行心地，以之為因初捨凡夫成等正覺號為盧舍那，住蓮花台藏世界海。其台周遍有千葉，一葉一世界，為千世界。我化為千釋迦，據千世界。後就一葉世界，復有百億須彌山、百億日月、百億四天下、百億南閻浮提、百億菩薩釋迦坐百億菩提樹下，各說汝所問菩提薩埵心地。其餘九百九十九釋迦，各各現千百億釋迦亦復如是。千花上佛是吾化身，千百億釋迦是千釋迦化身。」（T24, no.1484, p.997, c2）

華藏世界的經變圖始見於盛唐，終於宋，常以圖繪的方式表現，敦煌莫高窟壁畫華嚴經變下端畫一巨大蓮華（圖十八，華嚴九會下的大蓮華），方形蓮孔，縱橫櫛比，狀若棋局，每一孔內畫一城坊，即表現香水海華藏世界「皆是心識如來藏法性圓融故」³¹，是圓攝三世業境，純雜無礙，所有莊嚴境界皆能現諸佛業、眾生三世所行業，或現在業現過去、未來業，或過去業現現在、未來業…，因為法界的體性並無時間限制，因果同時，時空圓滿，從一切法空之理隨智所現，隱顯自在、圓融無礙，所以是毗盧遮那佛的淨土的象徵。

（二）華嚴九會

《華嚴經》全經的組織可總攝為七處九會，〈入法界品〉是其中第九次的集會。每一次集會都是不可說不可數的佛和菩薩們的雲集，亦如經名《華嚴經》的「華嚴」，「華嚴」是「雜華嚴飾」之意，雜也就是眾多的意思，經中各會都有雲集的佛與菩薩，所以「華嚴」就是「如來淨華眾，正覺華化生。」³²雲集於七處九會的各菩薩眾，是如來淨華的聖眾，是盧舍那佛及十方諸佛剎如來的正覺華所化生的。所以，「華嚴九會」的經變圖就是以《華嚴經》七處九會的主角——盧舍那佛和雲集的菩薩聖眾，羅列成九鋪的「說法圖」。

此圖始見於盛唐，中、晚唐以後較盛，終於宋。目前以敦煌莫高窟中的華嚴經變最負盛名，以下諸窟有華嚴經變³³：

盛唐 44

中唐 159、231、237、471、472

晚唐 9、12、85、127、138、144、156、196、232

五代 6、45、53、98、108、146、261

宋 25、55、76、431、449、454

第 44 窟由華嚴九會和華藏世界兩個部份組成，中心龕柱的龕頂繪華嚴九會的八會毘盧遮那佛為主尊的不同說法圖，北壁上部繪盛唐華藏世界和華嚴九會的一會，龕內西、南壁上部繪盛唐的華藏世界圖，下部份以無數小圓蓮代表廣闊的華藏世界。此經變的內容和形式開唐代華嚴經變的先河。

第 231、232、144 窟由七處九會蓮花藏莊嚴世界海和下方的屏風畫構成，屏風畫內繪善財童子五十三參的內容。

第 85、156、55、454 窟則繪於窟頂，無屏風畫，善財諸參等內容在七處九會的下方兩端。

³¹ 《華嚴經探玄記》T35, no. 1733, p. 347, b26。

³² 《無量壽經優波提舍》T26, no. 1524, p. 231, a10。

³³ 《敦煌學大辭典》，頁133~134。

第 53 窟頂南披繪四會，北披繪五會³⁴，諸披下方兩端繪善財諸參。

第 76、98、108、127、138、196 窟內容簡略，僅七處九會。第 45 窟前室北壁有五代華嚴經變部份的殘存。

第 85 窟頂部尚留有九會題記，表明與經中九會的講經地基本符合。有的洞窟則將九會繪於窟頂，南、西、北三披各畫三會，第 9、25 窟頂南、西、北三披即作如此表現，每披三會。

此外，敦煌千佛洞第 8、102、117、118、168 諸窟，也存有七處九會壁畫變相。有的附帶繪出五十三參的內容。

一般將華嚴九會在天上集會的第三、四、五會繪於上層，很有特色。在變相圖中，不只畫九會的形象，且榜題解書這種圖像。如五代曹氏所開的第 98 號窟壁上的「華嚴經變」，第五會的榜題是「第五會佛在兜率陀天王宮一□□寶莊嚴殿，從兩膝放十萬億□瘳他光明普照十方法界、虛空界、一切世界。十方各有萬佛□微坐菩薩普智光三昧」。³⁵

華嚴九會變相的畫面下端通常畫一大海，上浮一大蓮花，中有無數城池，此即華藏世界。敦煌第 196 窟（圖十八）北壁有華嚴九會變相圖，此圖在蓮華四周並繪有無數小圈，應是象徵無數的其他世界剎種，也同樣在進行盧舍那佛和雲集的菩薩聖眾的九會說法。華藏世界是象徵圓融無礙的境界，相對來說，九會則可說是象徵行布的說法歷程，而九會繪於華藏世界之上，其圖像學的含意則可表示在毘盧遮那佛的清淨國土中，九會是一體呈現，五周因果的行布差別是一時炳然顯現，因果同時，無有前後分際。

此華嚴九會變相圖較之一般立體塑像更具有動態的美感，彷彿是騰空駕霧而來，尤其是飛天，全是在飛騰的舞姿。敦煌藝術的人像重點不在體積，而在那克服地心吸力的飛動旋律。所以身體上的主要衣飾不是貼體的衫褐，而是飄蕩飛舉的纏繞著的帶紋，佛的圓形背光也比塑像活潑生動許多，多尊菩薩的軀體也在曲動的舞姿中。而每一會的周圍都圍繞著流動的雲，一方面象徵無以數計的菩薩眾「雲」集，一方面又具有區隔會與會之間的巧妙而美化的作用。這些流動性的線條組成一幅廣大繁富的旋律，象徵著宇宙川流不息的節奏，包容這無常的韻律。敦煌的意境是音樂意味的，全以音樂舞蹈為基本情調。這種音樂舞蹈的歡愉景象，在〈入法界品〉中有多位善知識以根塵境的交互運用，也展現出開華奏樂、歌詠戲樂的活潑而動態的歡樂氣氛。

³⁴ 《中國石窟·敦煌莫高窟第 5 卷附篇》則記載：「南面是五代的華嚴經變（第五會），北面是五代的華嚴經變（第四會）。」二書記載略有出入。

³⁵ 閻文儒，《中國石窟藝術總論》，頁 247。

韓國華嚴經變相圖較之敦煌壁畫則顯得工整而有序，如全羅南道松廣寺朝鮮時代（西元一七七〇年）的〈華嚴經變相圖〉（圖十九），畫面下方為一列蓮花排開的無數世界刹種，極為規整；之上為華嚴九會，地面為一、二、七、八、九會說法，天上為三、四、五、六會說法，最底端是善財童子五十三參的場面，以一菩薩一禮拜童子，次第排列。敦煌的華嚴九會通常是三會為一排，所以天上的四會多是取三、四、五會置於最上排，而韓國的華嚴經變則是天、地、人（善財童子）置於華藏世界海上，安排得井然有序。此圖有條不紊的將毘盧遮那佛開闢無垠、莊嚴殊勝的華嚴境界，濃縮扼要的描繪於畫幅之中，連五十三參也容攝其中，實屬不易。

（三）華嚴海會

華嚴海會的變相圖是指毘盧遮那佛和菩薩聖眾雲集的海會圖。前文七處九會變相圖也是華嚴海會變相圖，此處所指的是並無羅列成九鋪，只是毘盧遮那佛和雲集的菩薩眾。有的在佛和菩薩眾下繪有大蓮華，象徵華藏世界（圖二十）。

唐代華嚴變相表現在寺壁者不少，如西京長安懿德寺、東都洛陽敬愛寺的西禪院和山亭院等處都有華嚴經變的壁畫。³⁶宋代李公麟、元代許擇山、明代萬壽祺³⁷等人，也有華嚴變相或華嚴海會名蹟傳世。此外，清乾隆年間鎮國公永珊主持繪刻「釋迦如來應化事蹟」，共一百六十八圖，之後，普陀山慧濟禪寺精選其中三十二幅摹刻為牆壁石板浮雕，之一為華嚴海會版刻（圖二一）。

四、十地品變相

龍山章真氏翻譯《十地經》時，將六十《華嚴經》諸品分成三大系，除前一品及末一品為序文和結文外，三至八品、九至二十二品、二十三至三十三品，分別為文殊系、十地系和普賢系。文殊系以象徵理論智的文殊菩薩為主，是歷史上華嚴思想的先行者——般若空觀思想的再確定。普賢系以象徵實踐智的普賢菩薩為中心，是華嚴特有的菩薩行的理想。介於兩者之間的十地系，連結兩大系，立足於般若十地思想，闡明菩薩的修行道，發展出華嚴獨自的特色。³⁸〈十地品〉說的是十個菩薩地與十波羅密的思想，般若的無分別智也是在十地裡表達。初地確立的根本無分別智是在第六地完成，無分別後得智則是在自第七地以後至第十地完成，無分別加行智則是到第八地就不活動了。所以，

³⁶ 唐·張彥遠，明·毛晉校訂，《歷代名畫記》卷三，頁120,131,133。

³⁷ 陳清香，《佛經變相美術創作之研究》，頁105。

³⁸ 鎌田茂雄、上山春平，《無限の世界觀》，頁243-頁245。

無分別智的般若波羅密在三位相的全體上是十個菩薩地始能完成。³⁹十地表達了般若智是在十度的菩薩道修行中完成，可見《華嚴經》十分著重實踐「菩薩行」。

十地品變相圖的表現方式通常是畫十格佛與雲集菩薩眾的說法圖，顯示般若的十地思想，這類圖繪再加上文殊和普賢就成了十二區格的十地品變相圖（圖二二），這種規整的佈圖方式，在日、韓等國具有較大的影響力。十地菩薩既然重在修持無分別智的般若波羅密，因而出現具有禪的意境的變相圖，譬如東大寺保存的十地品變相圖（圖二三）是繪冬日雪景，此圖左邊所提的字是出自〈十地品〉的第五地，第五地是闡述第五度禪定波羅密的思想，此圖應是以草木為冰雪覆蓋象徵妄念不生，大地獨存慧日朗照，一片光明而寂靜的禪定境界。

菩薩道的十地階位是具有指標性的成佛階段，因而以表述菩薩道修行的圖像有的即以繪製十地菩薩來表現。現藏於佛瑞爾美術館（Freer Gallery of Art, Washington），原屬於北齊天統元年（西元 565 年始創）河北省南響堂山第二窟的中心柱上方浮雕龕（圖二四），浮雕以蓮花寶柱分為三段，中央為佛說法圖，兩旁有四位菩薩；右段上方為四佛摩頂二菩薩，下方為五位坐菩薩；左段上方現存八位菩薩，下方是五位坐菩薩。根據顏娟英研究，左右段合併來看，上方和下方皆有十位菩薩，很可能是象徵菩薩的十地修持，在和窟內所刻的經文配合下，應是表現菩薩道的修行。⁴⁰

五、十方三世的多佛配置

《華嚴經》是表現空間無限的觀念，而這無盡、無限的抽象觀念轉化為具象的空間觀，就以「十方」⁴¹為象徵。華嚴的空間無限與圓滿，在經文上常使用大數量之辭來表現，譬如無量阿僧祇、不可稱不可數佛剎微塵數…，前已述及，善財童子參訪的善知識也擅以巨大的數量和體量來表現神變境界，在造像上，則有十方諸佛的多佛配置，或是華藏世界海周匝有十方世界所共圍繞。炳

³⁹ 川田熊太郎等著，李世傑譯，《華嚴思想》，頁 38-頁 53。

⁴⁰ 顏娟英，〈河北南響堂山石窟寺初探〉，頁 351-頁 354。

⁴¹ 佛教中崇尚的平面八方與上下兩方組成的十個方位立體空間圖式，是雜揉了垂直向與水平向兩種宇宙模式的結果，這種傾向在印度教也有發見。這種空間圖式方面的文化決擇，甚至影響到印度文化的數字與度量衡計量體系。古代印度人對於「十」這個數字的特殊敏感與重視，可由現代通用的十進制的印度——阿拉伯數碼的前身看出。（王貴祥，《文化·空間圖式與東西方建築空間》頁 38。）《華嚴經》則是高度運用「十」這個數字，以象徵重重無盡的深意。

靈寺建弘元年（西元 420 年）龕，在釋迦牟尼佛右脅侍彌勒菩薩的頭部化光中引出十方佛（圖二五）。十方佛皆是小坐佛的形式，呈兩排，均著通肩大衣，禪定印，坐蓮座上。十方佛旁有明確題名，根據張寶璽的比對，此十方佛名和晉譯六十《華嚴經·如來名號品》所說佛在摩竭提國寂滅道場普光法堂集會時所列舉的十方佛相同。⁴²

《華嚴經》通篇以「十方三世一切佛」來詮釋主尊毘盧遮那佛的境界，毘盧遮那佛就是融三世十方於一的佛身，這是《華嚴經》的佛身觀。阿富汗石窟在五世紀已形成「十方三世」的禪窟造像，三世佛造於石窟四壁，十方佛則造於石窟圓球形的窟頂，以窟頂正中央為圓心，向外呈多重同心圓的佛像分布，形成重重的十方佛（圖二六），重重的十方佛在造像上也就構成「千佛」或「萬佛」，是十方三世一切佛更具體的表現，也是表示無限大的概念，等同於無量諸佛的意思。具有東、西大佛的巴米揚石窟，窟壁上並有佛、菩薩以及排列整齊的千佛，形成華嚴盧舍那佛的十方三世一切佛，發展到中國則在大同雲崗石窟呈現出來，雲崗大佛的佛衣上直接刻有無以數計的小佛（圖二七），正是表現毘盧遮那佛就是融十方三世一切佛於一的佛身。

龍門石窟萬佛洞根據唐代永徽元年（西元 650 年）的造像記所載，造像人是在夢中發願造千佛，但是後來卻是造單尊阿彌陀佛像為主尊，其依恃的原因：「經言佛一身為多，多身為一。」⁴³這種觀念正是華嚴「一多相容」的思想。所以此窟兩側壁又雕滿坐佛一萬五千餘尊，正壁和左右壁共同形成十方三世佛的空間觀。此外，佔滿正壁上方有五十二位菩薩，和主尊佛同時出現在正壁，顯示其地位之重要，排列整齊，很可能是表現菩薩道五十二階位的修行境界。

十方三世的廣大空間觀發展到北朝末年，將西方阿彌陀佛淨土和當來下生的彌勒淨土都收納入十方三世佛觀的系統中，這種結構成為大乘佛教石窟的大脈。譬如：河南省安陽縣的小南海石窟，東壁是十方佛，西方淨土世界為代表；西壁是三世佛，彌勒淨土為代表；盧舍那佛結合十方三世，為正壁的主尊，窟壁上有題記，是節錄《華嚴經·賢首菩薩品》的精神：菩薩在修行中發願供養十方佛，而以盧舍那為一切佛母。此品的賢首菩薩說明初發心的淨信是一項重點，另一項重點是菩薩如何在禪定的狀態悠遊盧舍那佛的蓮華藏世界海，也就是入三昧門。這類石窟通常都是禪觀的場所，用以進行「十方佛觀」的修煉。

⁴² 張寶璽，〈建弘題記及有關問題的考釋〉，頁 11-頁 14。

⁴³ 陳慧霞，《龍門石窟萬佛洞之研究》。

「十方佛觀」源於中亞地區流行的《般舟三昧經》，般舟三昧的目的是「見十方一切諸佛悉在前立」⁴⁴。在中亞禪法的發展過程中，此觀與《十住經》（相應於《華嚴經·十地品》）菩薩至十方世界請法、度眾的修行方法結合後，「十方佛觀」由定中見佛轉而要求行者以分身親至十方世界，這也就是〈入法界品〉的解脫長者由定中見十方佛，更進而以分身親至十方佛國淨土的境界。十地菩薩除了以般若無分別智修持十度之外，並以無量分身遍至十方世界顯示十地菩薩的境界，而第一地至第十地菩薩的分身之多少與所入世界之多少則表示出其位次功力的深淺。華嚴系統的修觀方法是令菩薩得以十方分身親至十方佛所，在境界上不同於般舟三昧的只見到十方諸佛，而這二者的結合形成由淺至深的念佛三昧禪法，在石窟造像上則形成十方三世一切佛的多佛配置。

石窟造像是整體空間的設計，因而較單尊造像更能彰顯華嚴十方無盡的佛國世界，將華嚴佛境界的空間之美具體呈現出來。

六、當代創作

當代以華嚴思想為創作理念者，如位於永和的「世界宗教博物館」，即是依華嚴廣大包容的理念所建立的，例如：「朝聖步道」（圖二八）、「華嚴世界」（圖二九）等部份。

在進入「朝聖步道」之前，須先經歷水幕牆的洗淨儀式，潺潺的流水聲在靜謐的空間迴盪，象徵洗禮與滌淨。之後，在朝聖步道的兩旁，聲光特效會投射出宗教圖案和正在禮拜的朝聖者形象，參觀者踩著佈滿碎石的地面，展開這場靈性的博物館巡禮，是肉體與精神性的行動，頗有善財童子五十三參的意境。「華嚴世界」是依據《華嚴經》的「珠玉之網」而設計的，代表宗教間共通的智慧與美德，這是一個挑空兩樓層的圓形展區，外觀如一球體，並運用現代科技將其巧妙地懸在半空中，身處球體之中可以觸碰電腦螢幕參與互動，整個球體就是螢幕，所有在球體中的參觀者的操作步驟與路徑，都將投射在華嚴世界半球形的天頂上，其中若有兩位或兩位以上做出相似途徑的選擇時，天頂便相應顯現聲光影像與共鳴，藉此闡釋宗教觀念的共通與和諧。

高雄佛光山文物館利用鏡子互相反射的原理，於四面牆上設置了多面鏡子，並在適當的位置安置佛像，藉由特殊的打光，可見到佛像在鏡面的互射下同時形成多重影像，猶如珠玉互相輝映，一鏡中映現自他一切鏡中之像，如是交錯反映，重重影現，而至無限，呈現出華嚴因陀羅網般重重無盡的廣大意境。這種利用鏡像原理而呈現華嚴境界，其實三祖法藏就曾完成過，法藏為了

⁴⁴ 《般舟三昧經》T13, no. 417, p. 898, b3-4。

讓人明瞭剎海涉入重重的帝網義，於八方和上下各設置一面鏡子，面面相對，相距一丈餘，中間安立一尊佛像，然後以燈照之，互影交光，以明法界重重的無盡之旨。⁴⁵

在當代藝術家的巧思之下，運用了現代的科技而將華嚴重重無盡的廣大境相，擬態於經驗世界之中，對參訪者而言，透過這些以華嚴理念而設計的巧妙空間，化身無量的華嚴境界不再是遙不可及的佛國世界，而是當下就可以親臨體驗的。當代藝術創作將華嚴事事無礙、重重無盡的空間之美，讓每個人都能獲得存在性的體驗。

七、小結

在中、日、韓三地的佛教信仰，觀音菩薩、地藏菩薩、阿彌陀佛等主「情」的佛，要比如毘盧遮那佛等主「智」的佛受世人歡迎。一般認為，比起歐洲文化的主知性格，東方文化是主情的，美國曾駐日大使賴夏瓦指出，日本文化是情緒的，日本人接受佛教不是從理論上、哲學的觀點去理解佛教，而是透過藝術、美的、文學等理解佛教。⁴⁶賴夏瓦的觀點其實在中國也有類似的特徵，東方文化的這種性格使一般大眾對毘盧遮那佛較為陌生，連帶的，與華嚴相關的藝術造像也較為陌生，遑論其中所蘊含的圖像學意義。不過華嚴思想鼎盛的唐代，其造像藝術也是歷代中最為豐碩的，可見思想對藝術的影響之鉅。華嚴的造像雖然在華嚴思想的漸趨沒落之下而為世人所淡忘，不過這些佛像仍以其本然具足的藝術性而存在，其藝術價值是流傳千古的。

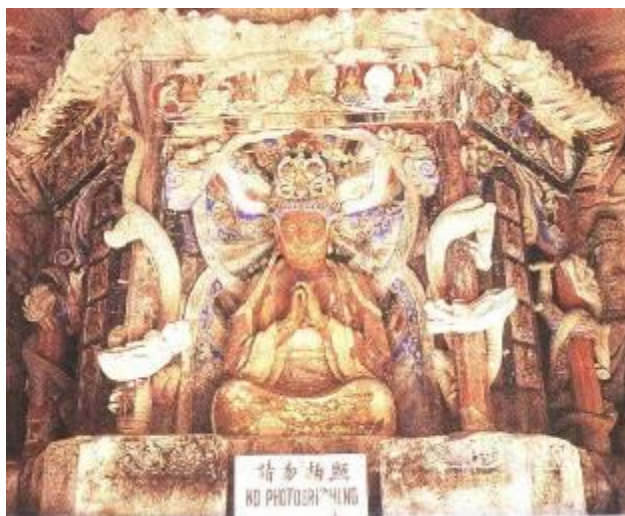
⁴⁵ 《起信論疏記會閱卷首》 X45, no. 767, p. 537, b22。

⁴⁶ 賴傳鑑編著，1994，《佛像藝術：東方思想與造型》頁78，台北：藝術家。

參考文獻

- 《大方廣佛華嚴經》，T09, no.278
 《大方廣佛華嚴經》，T10, no.279
 《十住經》，T10, no.286
 《漸備一切智德經》，T10, no.285
 《無量壽經優波提舍》T26, no. 1524
 《般舟三昧經》T13, no. 417
 《梵網經》T24, no. 1484
 《起信論疏記會閱卷首》X45, no. 767
 智儼，《華嚴經內章門等雜孔目章》，T45,no.1870
 法藏，《華嚴經探玄記》，T35, no.1733
 澄觀，《大方廣佛華嚴經疏》，T35, no.1735
 澄觀，《三聖圓融觀門》T45, no. 1882
 圓瑛，《大佛頂首楞嚴經講記》
 釋聖嚴，1993，《日韓佛教史略》，台北：東初
 唐·張彥遠，明·毛晉校訂，1971，《歷代名畫記》卷三，台北：廣文
 北宋郭若虛著，《圖畫見聞誌》卷二
 清·孫岳頒等纂輯，1959，《佩文齋書畫譜》卷八三，台北：新興書局
 王貴祥，1998，《文化·空間圖式與東西方建築空間》，台北：田園城市
 卞永譽，1958，《式古堂書畫考》台北：正中
 林保堯編著，1997，《佛像大觀》，台北：藝術家出版社
 覃保明編著，1986，《中國佛像大觀》，台北：常春藤書坊
 楊政河，1987，《華嚴哲學研究》，台北：慧炬
 閻文儒，1987，《中國石窟藝術總論》，天津古籍出版社
 顏娟英，1991，《考古與歷史文化》，台北：中正
 張乃翥，1998，《龍門佛教造像》，台北：藝術家
 賴傳鑑編著，1994，《佛像藝術：東方思想與造型》，台北：藝術家
 陳明華，1999，《韓國佛教美術》，台北：藝術家
 陳清香，1997，《佛經變相美術創作之研究》，台北：中華叢書編審委員會出版
 馬吉祥·仁青加布編著，1998，《中國藏密聖像解說》，台北：書華出版社
 川田熊太郎等著，李世傑譯，《華嚴思想》，台北：法爾出版社
 鎌田茂雄、上山春平，1974，《佛教の思想》，東京：角川書局

- 王官乙，1985，〈大足石窟的藝術特徵〉，《大足石刻研究》，四川：社會科學院出版社
- 李玉岷，〈法界人中像〉，《故宮文物月刊》121期，1993.4，台北：故宮
- 張寶璽，1992.1，〈建弘題記及有關問題的考釋〉，《敦煌研究》
- 賴鵬舉，1998，〈四～六世紀中亞天山南麓的華嚴義學與盧舍那造像〉，《中華佛學學報》第十一期，台北：中華佛學研究所
- 元弼聖，1997，〈韓國華嚴宗美術的展開〉，《大專學生佛學論文集》（七），台北：華嚴蓮社
- 陳慧霞，民82，《龍門石窟萬佛洞之研究》，台大藝術史研究所碩士論文。



圖一 第 14 號窟中心柱毘盧遮那佛坐身高 162 公分，佛口射出兩道光，並融入頭光中。



圖二 毘盧佛冠上柳本尊像，放兩道身光。



圖三 鎌倉時代京都圓成寺大日如來

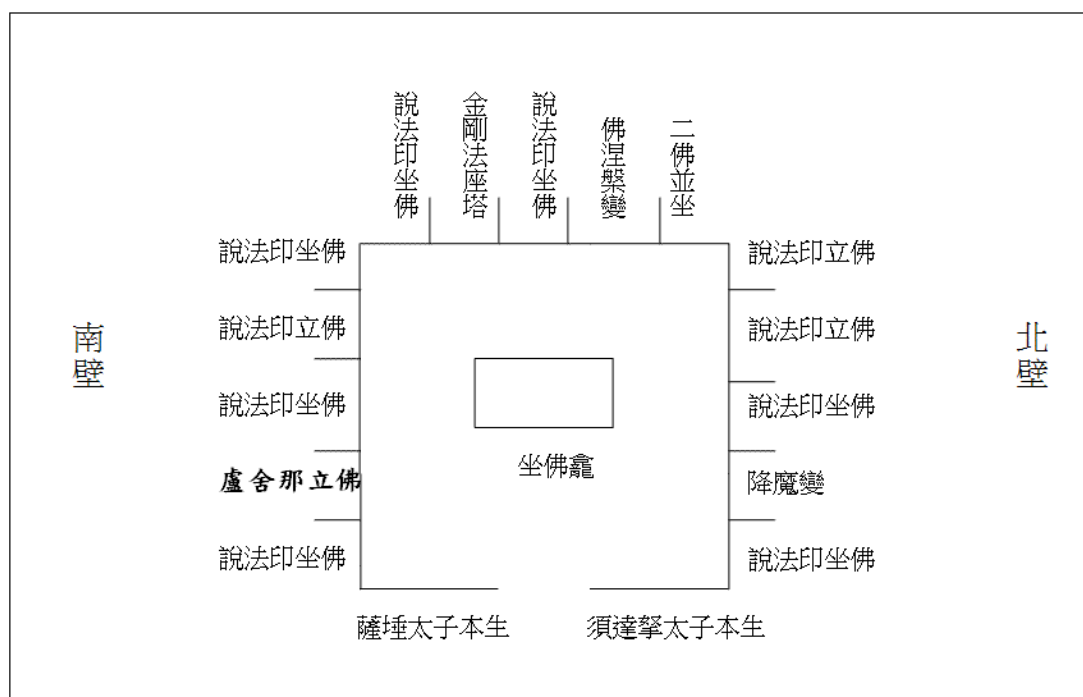


圖四 胎藏界曼荼羅中台八葉院

胎藏界曼荼羅共分十三大院，此圖是中央的中台八葉院，為胎藏界曼荼羅的總體，其他十二院為別德。中台八葉院以大日如來為上首，圍繞大日如來正東、南、西、北方的分別是開敷華王如來、無量壽如來、天鼓雷音如來、寶幢如來；東北、東南、西南、西北方的分別是普賢菩薩、文殊菩薩、觀世音菩薩、彌勒菩薩。此圖是日本本栖寺大雄寶殿牆上的圖刻。



圖五 大足石篆山第 7 號龕三身佛，龕為 147 x 636 x 138 公分



圖六 敦煌莫高窟第 428 窟 平面配置圖



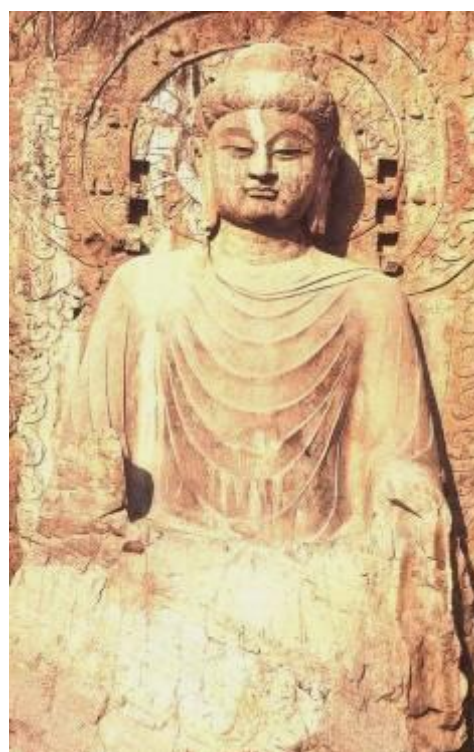
圖七 敦煌第 428 窟



圖八 于闐盧舍那佛坐像



圖九 雲崗石窟第 20 窟北壁佛坐像，高 13.7m



圖十 龍門奉先寺大佛，高 17.14m



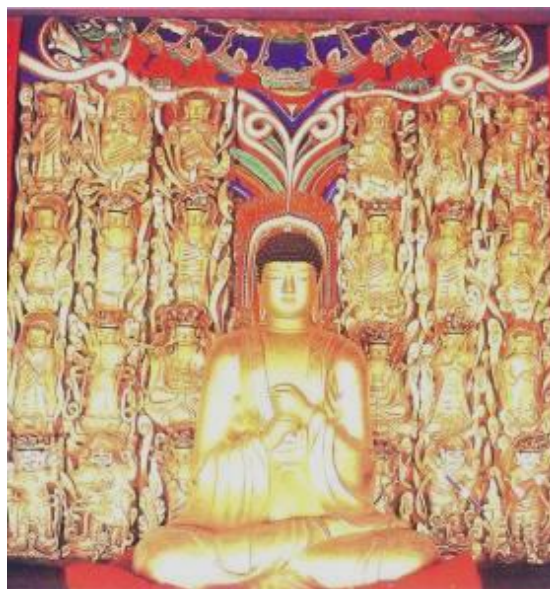
圖十一 日本東大寺盧舍那大佛



圖十二 日本東大寺



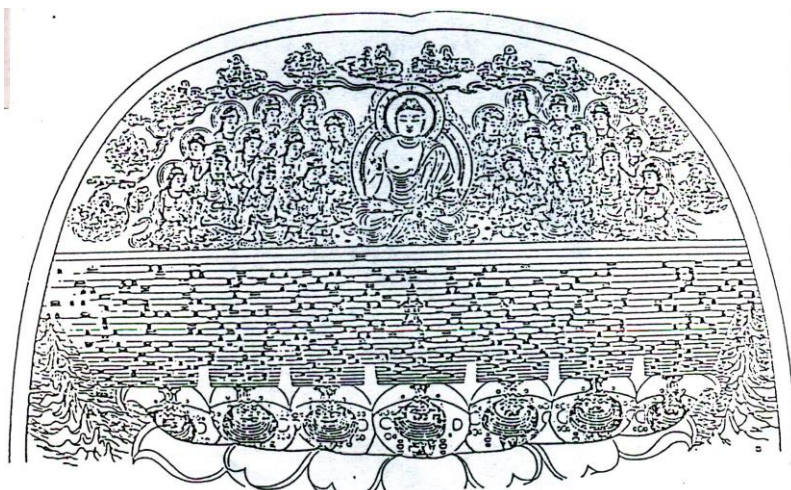
圖十三 韓國八世紀金銅毘盧佛像，高 177cm
(國寶 26 號)



圖十四 韓國朝鮮時代南長寺普光殿鐵造
毘盧佛像，木刻佛幀，高 226cm(寶
物 922 號)



圖十五 大足石窟大佛灣第 5 號華嚴三聖像，此窟高 820 公分，寬 1450 公分。



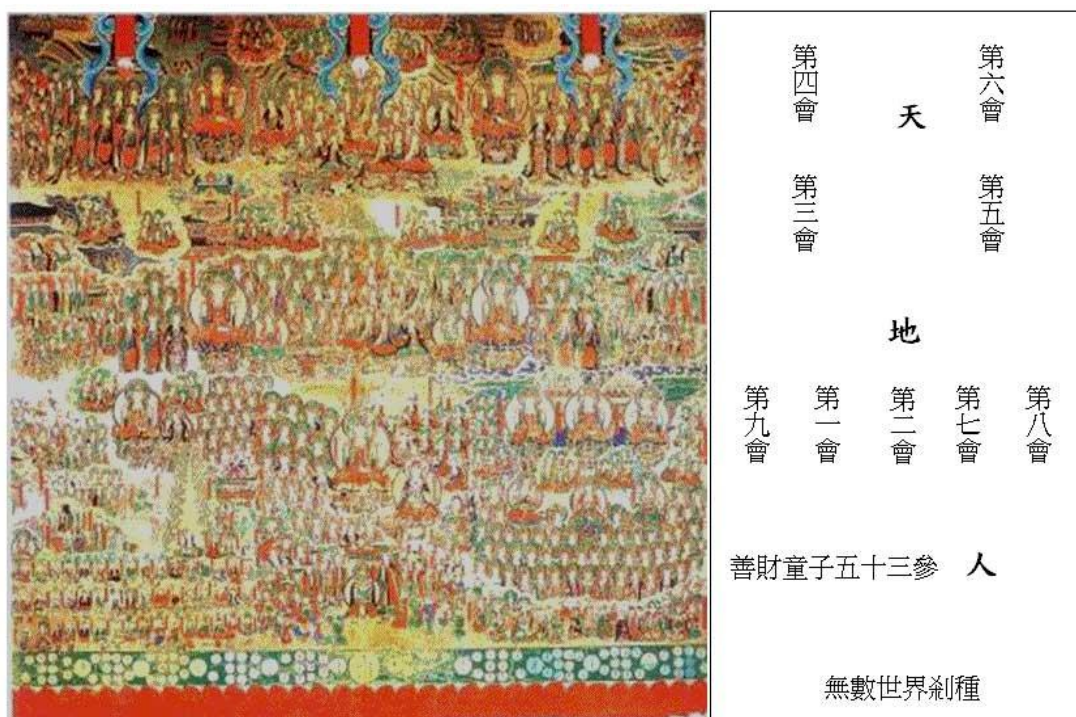
圖十六 日本東大寺盧舍那佛二十八蓮瓣之一，線刻畫，此為描圖



圖十七 華藏剎海圖，京畿道龍門寺麻本著色，朝鮮後期，230x297cm



圖十八 敦煌第 196 窟北壁華嚴九會變相，九會下是狀若棋局、方形蓮孔的大蓮華



圖十九 韓國松廣寺絹本著色〈華嚴經變相圖〉，281 x255cm



圖二十 台灣基隆靈泉禪寺華嚴海會浮雕



圖二一 普陀山慧濟禪寺石版浮雕



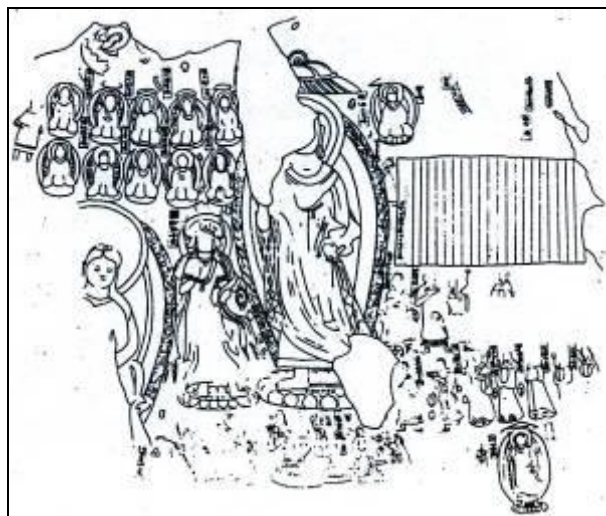
圖二二 敦煌莫高窟絹本



圖二三 《華嚴經·十地品》一卷，奈良東大寺傳來



圖二四 河北南響堂山第2窟中心柱上方浮雕龕



圖二五 甘肅炳靈寺石窟壁畫描圖



圖二六 阿爾齊貢巴的千佛（局部）



圖二七 雲岡石窟第 18 窟，北魏 460~467 年



圖二八 宗教博物館之朝聖步道模擬圖



圖二九 宗教博物館之華嚴世界

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

華嚴一甲子回顧學術研討會論文集. 2012 / 陳一標主編. -- 初版. --

臺北市 : 華嚴蓮社, 2014. 02

冊 ; 公分

ISBN 978-986-90427-0-3(全套 : 平裝)

1. 華嚴宗 2. 文集

226. 307

103002612

華嚴 2012 一甲子回顧 學術研討會論文集

下冊

編審：論文集編輯委員會

主編：陳一標

執行編輯：卓小雯

出版機關：財團法人臺北市華嚴蓮社

發行機關：財團法人臺北市華嚴蓮社

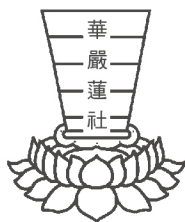
地址：10056臺北市中正區濟南路二段44號

電話：(+866-2) 2351-8333

傳真：(+866-2) 2321-8958

印刷公司：新店影印

出版日期：2014年2月初版



財團法人臺北市華嚴蓮社

弘法・慈善・教育・文化