

雷峰塔地宮玉雕童子像探究：五代 善財童子異化的獨立造像

陳俊吉*

摘要：

善財童子的獨立造像究竟在中國何時出現，是個有趣且值得關注的議題，目前出現此類型的造像，為 2001 年大陸的考古相關單位，發現杭州雷峰塔的地宮供養物中，有一件玉雕童子像出土，此童子的身分，考古單位最早訂名為「善財童子」，而後有金申學者反對之。但之後學界並無專家學者針對其玉雕童子像的身分進行更深入的釐清以及探討，故本文重新對該尊造像進行探究，認為此尊玉雕童子，即是善財童子，此尊的案例在唐五代可說是極為特殊，可以說是獨立異化的發展，具有濃厚護國色彩的特質。

關鍵詞：入法界品、華嚴經、雷峰塔、地宮

* 台灣首府大學文化創意產業學位學程助理教授兼主任

**The Research of the Jade Boy Statue in the
Underground Palace of Leifeng Pagoda:
the Sudhana of an Individual Holy Figure
in the Five Dynasties**

Chen, Chun-chi *

ABSTRACT:

The topics of the appearance of Sudhana who was an individual holy figure in China was interesting and noteworthy. A jade boy statue was excavated from underground palace of Leifeng Pagoda in Hangzhou in 2001. The jade boy statue was similar to Sudhana, so it was named “Sudhana”. Some scholars dissented, but archaeologists to date have yet to find books and other written works in this type of style. So this paper re-explored the statues. After exploring, the author knew the jade boy statue was Sudhana. This case of the Sudhana was very special in the Tang and Five Dynasties. It was the Independent development of an individual holy figure. And it had a dash of patriotism.

Keywords: Gaṇḍavyūha, Avatamsaka Sutra, Leifeng Pagoda, underground palace

* Assistant Professor and Head, Department of Cultural and Creative Industries,
Taiwan Shoufu University

一、前言

中國漢譯三大本《華嚴經》，為晉譯六十卷本、唐譯八十卷與四十卷本，三本華嚴都有〈入法界品〉，其中四十卷本更是〈入法界品〉的全譯本，闡述善財童子參訪諸善知識最終圓滿菩薩行的內容，一共參訪五十四位善知識。¹關於中國善財童子的造像藝術發展，從唐代發展至今已有一千餘年的歷史，並且持續至今日，可見其為造像藝術史上的重要議題之一。²

雷峰塔建於五代吳越國時期，南宋乾道七年（1171年）開始修塔，經過 20 餘年的修葺，終於煥然一新。明嘉靖年間（1522—1566年）雷峰塔被焚，木造建築物全毀僅剩塔心磚體塔身。而清代至民初當地居民迷信，認為磚塔有治病功能，故取之磨粉服用；或者認為磚塔有開智慧的功能，便取之雕刻作為硯臺使用，故挖空塔基使得塔身受力不均，1924年 9 月 25 日下午突然崩塌，而塔身的塔磚有些為藏經磚，其側面開一小孔，內藏放印刷品《一切如來心秘密全身舍利寶篋印陀羅尼經》，有些不肖人士為了尋經卷來牟利，又加速了破壞程度。³

¹ 關於此問題詳參：拙著，〈中國善財童子的「五十三參」語彙與圖像考〉，《書畫藝術學刊》12 期（台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2012 年 6 月），頁 357-374。

² 關於此問題詳參：拙著，〈淺析中國華嚴造像體系：兼論善財童子的造像系譜〉，《造形藝術學刊》2013（台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2013 年 12 月），頁 28-39。

³ 台灣國立歷史博物館 2005 年展出「雷峰塔：秘寶與白蛇傳奇展」中，有展出當時鄉民取塔磚製作硯臺的展品，以及塔身藏經磚所出土的《一切如來心秘密全身舍利寶篋印陀羅尼經》，詳參：國立歷史博物館、國立台灣美術館編輯委員會編輯，《雷峰塔：秘寶與白蛇傳奇展》（台中：國立台灣美術館，2005

浙江省文物考古隊自 2000 年起，對雷峰塔進行遺址挖掘與整理工作，隔年 3 月雷峰塔地宮被開啟。關於此塔建於吳越國何時，史籍中並未明載，鄭嘉利依據出土的磚上銘文進行探討，認為是吳越國末代帝王錢俶（初名弘俶，929—988 年，948—978 年在位）所建，此塔於 971 年開始籌劃，並且開始製磚，隔年破土動工，於 977 年完工，此塔供奉宮中秘藏的佛螺髻髮（佛舍利的一種），而錢弘俶協其妻孫氏（名太真，？—976 年）於宋開寶九年（976 年）入宋，孫氏受封為吳越國王妃，爾後返國，同年 11 月孫妃病逝，故此塔又稱為「皇妃塔」，以彰顯宋廷恩典與緬懷孫氏，而後誤傳為「黃妃塔」。⁴

地宮沒有發現被盜擾的跡象，長寬各 1.4 公尺，深度約 1 公尺，地宮規模不大，但供奉不少當時吳越國皇室珍品。地宮內有鐵函一個，鐵函內部放置舍利塔以及供養物，鐵函外部也堆放著不少的供養物，其中出土兩個玉雕人物，考古編號「2001 雷地：15、26」（編號 15 為玉雕人物，26 為玉雕人物的臺座），與「2001 雷地：54」（編號 54 為玉雕人物，此尊人物的臺座應為有機質早已腐朽僅存玉雕像），2001 雷地：15 的物件浙江省文物考古研究所認定為「善財童子」（圖 1），2001 雷地：26 為玉雕善財童子的臺座（圖 2），至於 2001 雷地：54 為玉雕觀音像（圖 3）。⁵

在 2002 年浙江省文物考古研究所（以下簡稱：浙考所）編著，由黎毓馨、鄭嘉勵所撰文的《雷峰遺珍》，認為其是善財童子，提出非常

年），頁 148-160。

⁴ 鄭嘉利，〈雷峰塔的歷史沿革〉，收錄於國立歷史博物館、國立台灣美術館編輯委員會編輯，《雷峰塔：秘寶與白蛇傳奇展》（台中：國立台灣美術館，2005 年），頁 10-13。

⁵ 浙江省文物考古研究所編，《雷峰塔遺址》（北京：文物出版社，2005 年），頁 153-154。



圖 1、「玉雕善財童子」，佚名雕，玉質雕刻，高 8.8、寬 4.1cm，五代吳越國，北宋開寶九年前（976 年），雷峰塔地宮出土，浙江省博物館藏。



圖 2、「玉雕善財童子底座」（上圖為正面，海波紋；下圖為側面，山形紋），出自〈玉雕善財童子〉，佚名雕，玉質雕刻，4.5x3.8x0.7cm，五代吳越國，北宋開寶九年前（976 年），雷峰塔地宮出土，浙江省博物館藏。



圖 3、「玉雕觀音」，佚名雕，玉質雕刻，高 4、寬 2、厚 0.4cm，五代吳越國，北宋開寶九年前（976 年），雷峰塔地宮出土，浙江省博物館藏。

簡要的理由有三：第一童子玉板側面刻的「九山八海」與雷峰塔塔基須彌座所雕的圖案相同；第二，表現出善財童子在求法，不畏千辛萬苦的經歷；第三，與玉雕觀音共伴出土，和〈入法界品〉中善財童子參訪 28 回（第二十七參），參訪觀音菩薩有關。⁶而後黎毓馨在《中國歷史文物》發表一篇〈杭州雷峰塔遺址考古發掘及意義〉，此文延續此說。⁷接著在 2005 年、2006 年、2010 年相關出版的圖錄，以及文章介

⁶ 浙江省文物考古研究所編著，由黎毓馨、鄭嘉勵所撰文，《雷峰遺珍》（北京：文物出版社，2002 年），頁 185。

⁷ 黎毓馨，〈杭州雷峰塔遺址考古發掘及意義〉，《中國歷史文物》總第 40 期（北京：中國歷史博物館，2002 年第 5 期），頁 9。

紹也都沿用此說。⁸

學界金申對此說法持反對的意見，並發表一篇〈雷峰塔地宮出土的玉童子像不是善財童子〉，其反對玉雕為善財童子的說法，但僅簡單的一頁說明，其理由如下：第一，「祥雲」與「九山八海」是玉工慣用的吉祥紋樣，不具有佛教人物的特定意涵；第二，認為玉雕童子展現出著西域服裝的舞蹈人物樣；第三，宋代以前的敦煌壁畫基本上見不到善財童子與觀音的組合，因此玉雕童子並非獨立的善財童子；第四，此玉雕童子乃貴重的器物，作為供養物入地宮藏之。⁹

雷峰塔的地宮供養物中編號 2001 雷地：15、26 的童子像，是否為善財童子學界仍有所爭論，普遍沿用浙考所認定為善財童子的說法，認定是迄今中國所發現最早玉雕的善財童子造像，其出版的相關圖錄與文章皆沿用此說，僅有 2003 年一篇金申所提的極短文章中談論此並非善財童子，而應為世俗吉祥裝飾的孩童。甚為可惜浙考所與金申兩方所提的理由，並未舉出相當的例證進行探討，而是簡要式的描述，故此處將針對雙方三項不同的觀點進行釐清：其一、該玉雕「九山八海」與「祥雲」圖紋是佛教特殊意涵的圖案，或僅是吉祥裝飾圖案；其二、究竟是表現出善財童子在求法還是童子舞蹈的吉祥造像；其三、此尊玉雕人物

⁸ 2005 年的《雷峰塔：秘寶與白蛇傳奇展》，2010 年的《千年雷峰塔：雷峰塔暨浙江吳越佛教遺珍特展》皆是如此解說；2006 年的〈玉雕善財童子〉此篇文章也是如此說。詳參：國立歷史博物館、國立台灣美術館編輯委員會編輯，《雷峰塔：秘寶與白蛇傳奇展》（台中：國立台灣美術館，2005 年），頁 100-101。江西省博物館編著，《千年雷峰塔：雷峰塔暨浙江吳越佛教遺珍特展》（上海：上海錦繡文章出版社，2010 年），頁 92-93。周曉茵，〈玉雕善財童子像〉，《東方博物》20 輯（杭州：浙江大學出版社，2006 年 8 月），頁封底內側（封三）。

⁹ 金申，〈雷峰塔地宮出土的玉童子像不是善財童子〉，《中國歷史文物》總第 42 期（北京：中國歷史博物館，2002 年第 1 期），頁 88。

是否與觀音玉雕有連帶關係。

二、玉雕童子的「九山八海」與「祥雲」造型釐清

關於雷地：15、26 的童子像，材質使用和闐青白玉，其造型為扁平立狀的雕刻，童子圓頂，顛後有細髮，五官為粗眉，丹鳳眼，微開口，耳垂配有耳飾，上身著圓領內襯，外面披上右衽交領短袍，手腕纏多圈臂金，雙手插腰，身體右傾，向下俯視，腰間繫繩帶，下身著裙，足上著靴，站於祥雲之上，祥雲下有樺頭，可插入所托玉板孔洞，玉板表面刻海波，側立面刻山巒疊嶂，為佛教中「九山八海」的象徵。而該尊童子像站立於祥雲之上，祥雲又位於九山八海之上，此二元素的運用，究竟代表此童子具有佛教特殊身分人物？還是一般吉祥圖案的童子圖像？

（一）「九山八海」的圖紋運用

唐代時大海與山巒的圖紋，在宗教意象中常具有其特殊意涵，佛教文化中以「九山八海」為代表，至於道教文化中則以「蓬萊仙境」表示。中國佛教沿用古印度世界觀表示山、海之總數，說明一個世界，中央以須彌山為中心，外圍圍繞著八座山，山與山之間各有一海，構成了「九山八海」。¹⁰唐代的「九山八海」圖案，其主要運用在佛教建築裝飾中塔基平臺，一般世俗裝飾上鮮少運用，已有發現使用「九山八海」的案例，

¹⁰ 《佛光大辭典》云：「古印度之世界觀所示山、海之總數。據起世經卷一、長阿含經卷十八等載，以須彌山為中心，周圍環繞佉提羅、伊沙陀羅、遊乾陀羅、蘇達梨舍那、安溼縛竭拏、尼民陀羅、毘那多迦、斫迦羅等八山，山與山之間各有一海水，總為八海。」佛光大辭典編修委員會，《佛光大辭典》冊 1（高雄：佛光文化事業有限公司，1988 年），頁 127-128。

例如浙江省海寧市安國寺於咸通六年（865 年）建造的經幢，座身基座浮雕刻有「九山八海」。¹¹唐密法不空（梵語：Amoghavajra，705—774 年）譯出《如意寶珠轉輪祕密現身成佛金輪呪王經》中記載搭建此密法曼荼羅壇城時，於清淨梵篋外表現有九山八海的圖紋。¹²而塔基使用「九山八海」圖紋，象徵佛塔的所在地為神聖法界的空間，表示清淨的結界之處。五代時吳越國所建造的佛塔，亦發現數例在塔基部分雕刻有「九山八海」的圖紋，例如杭州飛來峰附近，約建於 960 年的靈隱寺雙石塔，其為錢弘俶所建，呈現八角形，共九層（圖 4）。¹³此外同時期錢弘俶所建，位於錢塘江岸邊的閘口白塔，塔基也有發現此圖紋（圖 5）。¹⁴而 971 年開始籌劃，至 977 年完工的雷峰塔，其塔基部分也有發現「九山八海」的圖紋（圖 6、7）。這些塔基的「九山八海」圖紋，與雷峰塔出土玉雕童子底部托底玉雕圖紋相似（圖 2），顯示在神聖的場域的九山八海的基座，童子像立於上方應具有特殊意涵，並非僅是單純的吉祥圖案。

另外在唐代時道教的裝飾圖案中有一種為「蓬萊紋」，此圖紋由大海矗立仙山所組成，展現出海上仙山的故事，唐代王翰（生卒年不詳，

¹¹ 安國寺建於唐開元元年（713 年），目前寺毀僅存三座唐代會昌二年（842 年）、會昌四年（844 年）、咸通六年（865 年）的經幢，塔身刻《佛頂尊勝陀羅尼經》，其中以咸通六年的經幢最為精美，座身浮雕刻有明顯「九山八海」。張宏元，〈海寧鹽官安國寺唐代陀羅尼經幢〉，《東方博物》38 輯，（杭州：浙江大學出版社，2011 年 3 月），頁 33-42。

¹² [唐]不空譯，《如意寶珠轉輪祕密現身成佛金輪呪王經》，《大正藏》冊 19（東京：大藏經刊行會，1924—1935 年），頁 332 中。

¹³ 張馭寰，《中國古塔集萃》卷 1（天津：天津大學出版社，2010 年），頁 183-184。張馭寰，《中國塔》（太原：山西人民出版社，2000 年），頁 342。

¹⁴ 浙江省文物考古研究所編，《雷峰塔遺址》（北京：文物出版社，2005 年），頁 16-17。張馭寰，《中國塔》（太原：山西人民出版社，2000 年），頁 343。

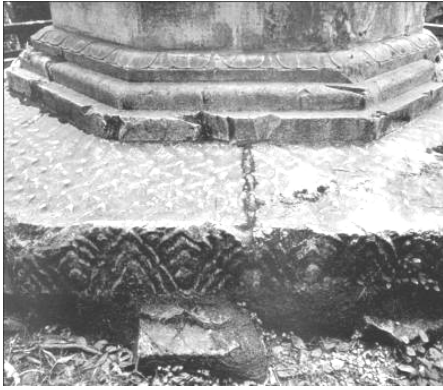


圖 4、「靈隱寺雙石塔塔基」(部分)，佚名雕，石材雕刻，高約 1000cm，五代吳越國，北宋健隆元年(960 年)，浙江西湖靈隱寺藏。



圖 5、「開口白塔塔基」(部分)，佚名雕，石材雕刻，五代吳越國晚期，浙江錢塘江岸邊。



圖 6、「雷峰塔塔基：山形」(側面部分)，佚名雕，石材雕刻，五代吳越國，北宋開寶五年至太平興國二年(972—977 年)，浙江雷峰塔東北側塔基。



圖 7、「雷峰塔塔基：海波」(正面部分)，佚名雕，石材雕刻，五代吳越國，北宋開寶五年至太平興國二年(972—977 年)，浙江雷峰塔東北側塔基踏道邊。

活動於盛唐)的〈古蛾眉怨〉云：「欲向人間種桃實，先從海底覓蓬萊。蓬萊可求不可上，孤舟縹緲知何往。」¹⁵另外李白(701—762 年)的〈雜詩〉也有闡述仙山立於大海中，為仙人所居住的世界：「傳聞海水上，

¹⁵ [唐]王翰，〈古蛾眉怨〉，收錄於[清]清康熙御製，《全唐詩》卷一百五十六，刊印於《新校標點全唐詩》上冊(台北：宏業書局，1982 年)，頁 402 上。

乃有蓬萊山。玉樹生綠葉，靈仙每登攀。」¹⁶而前發現最早的蓬萊紋銅鏡，為盛唐開元時期所製作，藏於日本法隆寺正倉院南倉的〈蓬萊紋貼銀鍍金銅鏡〉，仙山中有仙人撫著琴，空中有仙鶴飛揚，展現出世外桃源的蓬萊仙境。¹⁷在日本天平二年（736年）光明皇后對奈良法隆寺奉獻的兩只「山水圖鏡」，於海中表現出五岳的場景，此出於《列子·湯問》中的典故。¹⁸例如其中一只銅鏡〈蓬萊紋人物山水鏡〉（圖8）中，畫面有二位仙人於海上，一者乘坐扁舟，另一位乘摩羯魚，此外仙山中亦有仙人而立，表現出蓬萊仙境風光。¹⁹

可知唐代時無論佛教的「九山八海」，與道教的「蓬萊紋」，造型元素結構上有些相似，皆是使用山與大海為裝飾，但二者觀念與思維上仍有差別，佛教的「九山八海」反映出須彌山世界的宇宙觀，「蓬萊紋」僅是中土以外海中有仙山，或者仙境的理想世界，山中有仙藥，仙人得以長生不老。從雷峰塔地宮出土的文物多為佛教文物，以及世俗的供養物為主，出土編號 2001 雷地：15、26 的童子像應該屬於佛教文物或世俗供養物，非屬於道教文物的範疇，且蓬萊仙境中的人物多為仙人與玉雕的童子人物並不相符。而在唐五代世俗的器物上，並未發現嬉戲童子圖像搭配九山八海的情況，換而言之此尊玉雕人物立於九山八海的須彌山世界之上，應該屬於特殊人物，應具有某種尊格特質，故不排除是善財童子的可能性。

¹⁶ [唐]李白，〈雜詩〉，收錄於[清]清康熙御製，《全唐詩》卷一百八十四，刊印於《新校標點全唐詩》上冊（台北：宏業書局，1982年），頁470下。

¹⁷ 王綱懷，《日本蓬萊紋銅鏡研究》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁29。

¹⁸ 同上註，頁29-30。

¹⁹ 王綱懷、孫克讓編著，《唐代銅鏡與唐詩》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁206。



圖 8、「蓬萊紋人物山水鏡」，佚名雕鑄，銅質雕刻，直徑 46.7cm，初唐，日本御物法隆寺獻物，〔日本〕東京國立博物館藏。



圖 9、「普賢變」，佚名繪，壁畫敷彩，初唐貞觀十六年（642 年），敦煌莫高窟第 220 窟佛龕南側。



圖 10、「文殊說法曼荼羅」（寶函左側面），出自〈鎏金如來說法盃頂寶函〉，佚名製，雕銀鎏金，此面圖案 13.5×9.3cm，晚唐，陝西法門寺出土，法門寺博物館藏。



圖 11、「普賢說法曼荼羅」（寶函右側面）出自〈鎏金如來說法盃頂寶函〉，佚名製，雕銀鎏金，此面圖案 13.5×9.3cm，晚唐，陝西法門寺出土，法門寺博物館藏。



圖 12、「飛天玉飾」，佚名雕，青玉雕刻，高 3.9cm，唐代，北京故宮博物院藏。

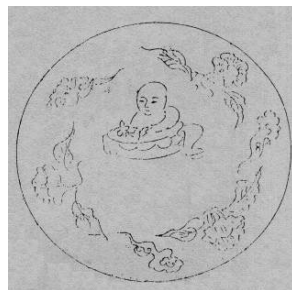


圖 13、「白釉嬰戲圖碟」（線描圖），佚名製，陶瓷，口徑 13.2cm，五代，上海博物院藏。

(二)「祥雲」的獨特展現

若於中國畫或者雕塑中把人物像以腳踏祥雲呈現，其畫面中的人物通常具有尊格特點，而非實際之人，如果以實際之人出現之，通常此人物具有往生、成仙、輪迴、聖者……等的特殊意涵。例如在敦煌莫高窟初唐貞觀十六年（642年）所繪製的〈文殊變〉（圖9）與〈普賢變〉，畫面的諸尊菩薩、脅侍菩薩、天人等皆立於彩色祥雲之上。法門寺地宮出土的晚唐皇帝供奉的八重寶函從內而外的第五重寶函，在考古報告標號FD5:011-4，稱為「鍍金如來說法盃頂寶函」，寶函正視面為佛會圖；函左側為文殊菩薩坐於獅上，周圍有眾多尊眷屬圍繞，諸大眾立於祥雲之上（圖10）；函右側為普賢菩薩坐於象上，周圍有眾多尊眷屬圍繞也是立於祥雲之上（圖11）。²⁰而唐五代世俗器物中也不乏發現人物與雲紋搭配的組合，如唐代〈飛天玉飾〉（圖12），展現出飛天飛躍於祥雲之上，充滿動感，該類物件屬於受佛教藝術影響下的世俗產物。至於世俗器物中孩童嬉戲的圖案，與雲紋搭配的造型鮮少發現，如上海博物館藏五代〈白釉嬰戲圖碟〉（圖13）畫面中央為一孩童嬉戲，外圍四周刻劃卷雲紋與折枝花紋，反映童子在戶外玩耍。²¹值得注意的是該尊童子並未立於雲紋之上，顯示世俗嬰戲的童子並不會立於雲上，反之立在祥雲上的人物通常具有某種意涵的宗教思維。

而雷峰塔地宮中所發現的玉雕童子站立於祥雲之上的造型，說明此尊人物並非常人，而是具有尊格之特殊人物，故畫面的人物應非現實中的人物，乃具有某特質的佛教神祇人物。唐五代時佛教藝術中立於祥雲

²⁰ 陝西省考古研究院等編，《法門寺考古發掘報告》上冊（北京：文物出版社，2007年），頁150-160。

²¹ 周麗麗，〈上海博物館藏唐邛窯樂伎俑和白釉印花嬰戲圖碟〉，《東南文化》總83期（南京：南京博物院，1991年第1期），頁260。

之上的童子像，主要有三：第一為化生童子、第二為供養童子、第三為善財童子，首先探討其是否為化生童子的可能？觀其玉雕男童造型與唐代化生童子的造像並無法十分吻合，因唐代化生童子主要可以分為三大類：飛天類型、蓮生類型、嬉戲類型，飛天類型以童子飛天的形貌展現，蓮生類型的化生童子須立於蓮花之上，嬉戲類型可立於蓮花之上或離開蓮花，其孩童嬉戲的動態相當顯著，且此類型的化生童子大體上並不會立於祥雲之上。²²此尊玉雕是否可能為供養童子？其造型並無法吻合供養童子的特點，因為供養童子主要出現於主尊像下方或身旁，且以持物供養或合十為主，而該尊玉雕童子卻是單獨出現，且未有持物或合掌恭敬供養的體態。

那 2001 雷地：15、26 的童子像屬於善財童子可能性為何？在唐五代所發現善財童子造像不乏立於祥雲之上的造型，如江蘇瑞光寺塔出土晚唐經卷扉頁中的善財童子造像圖，畫面中善財童子立於祥雲之上恭敬



圖 14、〈妙法蓮華經卷首之經變圖〉，佚名繪，碧紙泥金泥銀，高 27-27.6cm，晚唐，蘇州瑞光寺塔第三層塔心內發現，蘇州博物館藏。



圖 15、〈新樣文殊師利菩薩〉(部分)，佚名繪，壁畫敷彩，後唐同光三年(925年)，敦煌莫高窟 220 窟甬道北壁。

²² 關於北朝至唐代化生童子的造型議題詳參：拙著，〈北朝至唐代化生童子的類型探究〉，《書畫藝術學刊》15 期（台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2013 年 12 月），頁 178-199。

的向普賢菩薩請法（圖 14）。五代時期後唐同光三年（925 年）敦煌莫高窟 220 窟所繪製的〈新樣文殊師利菩薩〉（圖 15），畫面中文殊菩薩眷屬善財童子，便立於五色祥雲之上恭敬合掌。五代榆林窟第 19 窟的〈新樣文殊與五臺山圖〉（圖 16）的善財童子體態與莫高窟 220 窟〈新樣文殊師利菩薩〉相似，僅在掌中多持一蓮蕾。五代吳越國天福七年（942 年）所開窟的資延寺彌陀龕，龕楣處配置有文殊與普賢菩薩立於祥雲之上，且二菩薩都配置一尊善財童子為眷屬，皆是如此造型（圖 17、圖 18、圖 19）。此外祥雲下方為玉方臺座，正面表現為大海雕刻，側面刻



圖 16、〈新樣文殊與五臺山圖〉，佚名繪，壁畫敷彩，五代後唐同光四年（926 年），安西榆林窟第 19 窟主室西壁。



圖 17、「彌陀龕」，佚名雕，石材雕刻，五代吳越國天福七年（942 年），浙江杭州慈雲嶺資延寺彌陀龕造像。



圖 18、「普賢菩薩與善財童子」，出自〈彌陀龕〉，佚名雕，石材雕刻，五代吳越國天福七年（942 年），浙江杭州慈雲嶺資延寺彌陀龕造像。



圖 19、「文殊菩薩與善財童子」，出自〈彌陀龕〉，佚名雕，石材雕刻，五代吳越國天福七年（942 年），浙江杭州慈雲嶺資延寺彌陀龕造像。

山，展現出「九山八海」的須彌山世界，能在此祥雲上優遊須彌山世界的童子，豈是簡單的嬰戲人物，因此不得不推論此尊童子即可能是佛教的善財童子。

三、玉雕童子的體態造型釐清

如果認為立於祥雲上為善財童子的可能時，便又出現另一項疑問？在文殊與普賢菩薩眷屬中的善財童子，如上述瑞光寺塔出土經卷、敦煌莫高窟 220〈新樣文殊師利菩薩〉、榆林窟第 19 窟的〈新樣文殊與五臺山圖〉、資延寺彌陀龕的善財童子多以恭敬合掌或者持物的體態出現，而且這些善財童子皆是童子貌其服裝類似菩薩的裝扮（以下簡稱為「童子菩薩型」），可是 2001 雷地：15、26 的童子像卻是著俗服體態，為何無法吻合？另外此玉雕童子的肢體動作，究竟是浙考所認為善財童子不畏辛苦的求法經歷，還是金申所指童子舞蹈的吉祥造像，或者另有含意？

（一）唐五代時期善財童子的造像特色

欲釐清這些議題須由唐五代時期善財童子的造像，以世俗舞蹈形貌的孩童體態去探討之。首先在善財童子的造型部份，在唐代時主要可以分為三大系譜：一者為菩薩眷屬中的善財童子，二者為《華嚴經》中〈入法界品〉所產生的「入法界品圖」，三者為密教曼荼羅體系中的善財童子，就其類型前二者屬於顯教體系，末者屬於唐代密教體系。²³

²³ 關於中國善財童子造像體系詳參：拙著，〈淺析中國華嚴造像體系：兼論善財童子的造像系譜〉，《造形藝術學刊》2013（台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2013 年 12 月），頁 28-35。

1、菩薩眷屬中善財童子造型

關於菩薩眷屬中的善財童子主要出現於文殊菩薩、普賢菩薩的身旁，此時觀音菩薩並未配置善財童子為眷屬的風氣，既然善財童子為二大菩薩的眷屬，其體態多以恭敬貌展現。而此時善財童子成為二大菩薩的眷屬主要是依據《華嚴經》中〈入法界品〉而來，法會中善財童子發起菩提心，請益文殊菩薩如何行菩薩道？文殊菩薩給予南參指引，一共參訪五十四位善知識，最後一位為普賢菩薩，終於圓滿佛道。²⁴文殊與普賢菩薩乃善財童子求法歷程起點與終點的善知識，除此以外唐代盛唐開始五臺山文殊菩薩化現的故事，其中不乏善財童子為菩薩眷屬的身影，也是重要的成因組合。²⁵在唐五代該類造像中的善財童子，無可諱言是以童子菩薩形為主力，但五代以降也有發現少數案例以世俗服裝與裝扮的樣貌出現，例如敦煌藏經洞出土繪製於五代末至北宋初的〈騎象普賢菩薩圖〉（圖 20）畫面中央為普賢菩薩，頭戴高冠，乘坐於白象之上，菩薩背後配置有頭光與身光，上方有華蓋，兩側各有兩尊脅侍菩薩，騎象普賢左前方有馭者象奴一尊，右前方有善財童子一尊。²⁶該幅普賢



圖 20、〈騎象普賢菩薩圖〉，佚名繪，絹本設色，82.5x47cm，五代末至北宋初，〔法國〕吉美博物館藏。

- ²⁴ 拙著，〈中國善財童子的「五十三參」語彙與圖像考〉，《書畫藝術學刊》12期（台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2012年6月），頁357-387。
- ²⁵ 關於此議題詳參：拙著，〈五代敦煌新樣文殊中善財童子的繪畫探究〉，《史物論壇》16期（台北：國立歷史博物館，2013年6月），頁108-115。
- ²⁶ 五代時菩薩眷屬中的善財童子造像，開始出現世俗人物形的體貌，並非善財童子的尊格降低，而是其造型受到「入法界品圖」中世俗人物形，以及世俗

菩薩的尊像配置善財童子，乃受到《華嚴經》的〈入法界品〉之影響，善財童子參訪善友的末參便是普賢菩薩。在中唐《四十華嚴》（該經為〈入法界品〉的全譯本）譯出後，該經加強普賢菩薩統攝能力，並且強調「普賢十大願」，故善財童子成為普賢行的具體實踐者。善財童子身著俗服，穿白襪，頭髮梳雙髻，雙手合十，呈現出恭敬求法的體態。

2、入法界品圖中善財童子造型

唐代時〈入法界品〉轉換為圖像，最具代表性的莫過於「入法界品圖」，目前發現此類作品的最早案例為中唐時期的敦煌壁畫，此類圖案依附在華嚴經變的圖像之中，敦煌此時還並未成為一種獨立的題材。²⁷關於獨立的「入法界品圖」應約在中唐時開始展開，但甚為可惜目前除唐五代敦煌遺例外，幾乎無其他案例之遺存。²⁸關於敦煌地區「入法界品圖」中的善財童子造型，筆者製作「晚唐入法界品圖中善財童子的世俗人物形比較圖表」（表 1）與「晚唐入法界品圖中善財童子的菩薩形比較圖表」（表 2）為例，從表中可以看出此類童子主要以「世俗人物形」（表 1）或「菩薩形」（表 2）展現。但值得一提的是，宋代開始所有類型的善財童子造像，大都以「童子菩薩形」為主力。

敦煌莫高窟第 9、12、85、156 窟「入法界品圖」的善財童子，大

化嬰戲題材的影響，該類造像的出現主要是強調善財童子力行菩薩道參訪實踐的歷程。關於唐五代各類善財童子造像類型比較表，詳參「唐五代善財童子各類造像主題簡表」（表 3）。

²⁷ 關於敦煌壁畫中最早於華嚴經變中繪出善財童子的求法圖像，為盛唐 44 窟華嚴經變中的「逝多林園會」，但此時還未見到「入法界品圖」的求法歷程，直到中唐 159、231、237、472 窟中才見到較為完善的「入法界品圖」。

²⁸ 關於唐五代敦煌地區「入法界品圖」的流變議題並非本文探討重點，故此處暫略之待他日以專文探討。

都以身著交領寬袖長袍的樣態（亦有少數其他世俗服裝，如窄袖短袍……等），以跪、坐、站在善知識面前，多作合十的求法姿態，亦有少數描繪參訪的路途旅程，其髮式有單髻、圓頂、短髮、戴帽……等，筆者將此種善財童子造型稱之為「世俗人物形」。其中第 9 窟的窟頂南、西、北披所出現的善財童子造型全為「世俗人物形」（線描圖 1、線描圖 2）；第 12 窟大部分的善財童子造型也都以「世俗人物形」呈現（線描圖 3、線描圖 4）；第 85 窟大體上也都是如此呈現（線描圖 5、線描圖 6）；第 156 窟亦是如此（線描圖 7、線描圖 8）。

上述繪有「入法界品圖」的諸窟，除了第 9 窟以外，其餘諸窟善財童子的造型除以「世俗人物形」為主外，畫面中亦出現部分完全沒有童子氣息的人物造型，儼然以菩薩的造型出現，其大都為坐在蓮華上，身後有頭光（有些造像中的蓮華座與頭光會省略之），著菩薩裝，身戴瓔珞，雙手合十的造型，筆者稱此類造型的善財童子為「菩薩形」。在第 12 窟中菩薩形的善財童子僅出現兩尊，除了跪坐求法的菩薩形（線描圖 9），也出現正在參訪路途的善財童子，以站姿呈現的菩薩形，可說相當特別（線描圖 10）。而第 85、156 窟的菩薩形善財童子，都以跪坐姿求法的方式呈現，其中 85 窟現存約四尊以上（有些畫面不明，難以判斷，圖例參線描圖 11），第 156 窟出現六尊（線描圖 12、線描圖 13）。²⁹


從上述「入法界品圖」案例中可以發現，畫面中的善財童子，大多以「世俗人物形」出現，而部分出現有「菩薩形」，但第 9 窟的善財童子全為「世俗人物形」。其反映出「入法界品圖」的發展歷程，早先應該是以「世俗人物形」而後內部逐漸發展出「菩薩形」，透露出善財童子的重要性逐漸提升，可以視為菩薩同等看待。

²⁹ 關於敦煌莫高窟第 156 窟，入法界品圖出現六尊菩薩形的善財童子。

表 1、晚唐入法界品圖中善財童子的世俗人物形比較圖表

原圖線描								
線描編號	線描圖 1	線描圖 2	線描圖 3	線描圖 4	線描圖 5	線描圖 6	線描圖 7	線描圖 8
作品出處	莫高窟第 9 窟 主室窟 頂北披 左下隅	莫高窟第 9 窟 主室窟 頂西披 左下隅	莫高窟第 12 窟 北壁華嚴經變 屏風畫 右起第三扇	莫高窟第 12 窟 北壁華嚴經變 屏風畫 右起第一扇	莫高窟第 85 窟 主室窟 頂北披 左中隅	莫高窟第 85 窟 主室窟 頂北披 左中隅	莫高窟第 156 窟 主室窟 頂北披 右下隅	莫高窟第 156 窟 主室窟 頂北披 右下隅
時間	晚唐	晚唐	晚唐	晚唐	晚唐	晚唐	晚唐	晚唐
材質	壁畫 敷彩	壁畫 敷彩	壁畫 敷彩	壁畫 敷彩	壁畫 敷彩	壁畫 敷彩	壁畫 敷彩	壁畫 敷彩
衣著	直領寬袖長袍	直領寬袖長袍	交領寬袖長袍	交領寬袖長袍	交領寬袖長袍	圓領窄袖短袍	交領寬袖長袍	直領寬袖長袍
髮式	單髻 髻髻	單髻 髻髻	短髮或 九髻	短髮或 九髻	短髮或 九髻	戴帽	戴帽	戴帽？
姿勢	坐姿 合掌	坐姿 合掌	坐姿 拱袖	站姿 行走	坐姿 合掌	坐姿 合掌	坐姿 合掌	坐姿 拱袖
2012.9.13, 陳俊吉繪圖製表。								
<p>說明：</p> <p>◎此表為敦煌地區「入法界品圖」中的善財童子列舉圖例比較，並非全體。</p> <p>◎本表中「？」表示原始彩圖不明，筆者難以明確判斷。</p> <p>◎本表線描圖為筆者所描繪，原圖出處參考如下：線描圖 1 至線描圖 4，分別出自敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第九窟、第一二窟（晚唐）》（南京：江蘇美術出版社，1994 年），頁 69、69、209、208。線描圖 5 至描圖 8，出自敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第八五窟附第一九六窟（晚唐）》（南京：江蘇美術出版社，1994 年），頁 58、58、112、112。</p>								

表 2、晚唐入法界品圖中善財童子的菩薩形比較圖表

原圖線描					
線描編號	線描圖 9	線描圖 10	線描圖 11	線描圖 12	線描圖 13
作品出處	莫高窟第 12 窟北壁華嚴經變屏風畫右起第三扇	莫高窟第 12 窟北壁華嚴經變屏風畫右起第四扇	莫高窟第 85 窟主室窟頂北披左下隅	莫高窟第 156 窟主室窟頂北披右中隅	莫高窟第 156 窟主室窟頂北披左中隅
時間	晚唐	晚唐	晚唐	晚唐	晚唐
材質	壁畫敷彩	壁畫敷彩	壁畫敷彩	壁畫敷彩	壁畫敷彩
衣著	披巾、長裙	天衣、長裙	天衣、長裙	天衣、長裙	天衣、長裙
裝飾	耳飾？、瓔珞腕釧	耳飾、瓔珞臂釧、腕釧	耳飾、瓔珞臂釧、腕釧	耳飾、瓔珞臂釧、腕釧	耳飾、臂釧
髮飾	高髻寶冠	高髻寶冠	高髻寶冠	高髻寶冠	高髻寶冠
姿勢	跪坐姿合掌持物	站姿合掌	跪坐姿合掌	跪姿合掌	跪坐姿合掌
神力	蓮座	頭光、蓮座	頭光、蓮座	頭光、蓮座	祥雲
2012.9.13, 陳俊吉繪圖製表。					
<p>說明：</p> <p>◎此表為敦煌地區「入法界品圖」中的善財童子列舉圖例比較，並非全體。</p> <p>◎本圖表中「？」表示原始彩圖不明，筆者難以明確判斷。</p> <p>◎本表線描圖為筆者所描繪，原圖出處參考如下：線描圖 9 與線描圖 10，出自敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第九窟、第一二窟（晚唐）》（南京：江蘇美術出版社，1994 年），頁 209。線描圖 11，出自敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第八五窟附第一九六窟（晚唐）》（南京：江蘇美術出版社，1994 年），頁 59。線描圖 12，敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第一五六窟、第一六一窟（晚唐）》（南京：江蘇美術出版社，1994 年），頁 112。線描圖 13，出自出自雲端資料庫 ARTstor Digital Library，http://www.artstor.org/index.shtml，2012 年 9 月 13 日檢索。</p>					

3、唐密曼荼羅中善財童子造型

目前唐密儀軌曼荼羅中有善財童子的造像，相關造相今已不存，但從經典、經論與日本傳鈔粉本，得知主要有三：《文殊師利菩薩根本大教王經金翅鳥王品》所產生的雜曼荼羅，善財童子為曼荼羅八葉蓮花方位的正南方，其樣貌推測應為童子菩薩形合掌坐於蓮花之上；《大日經疏》依其儀軌所產生〈阿闍梨所傳曼荼羅〉在曼荼羅外院第二重文殊院的近邊處置有善財童子尊像，推測應為童子貌，身著菩薩裝，端坐於蓮花之上；至於《補陀落海會儀軌》中所產生的曼荼羅，外院第三層正南門口處繪有善財童子，為童子菩薩形，端坐於蓮臺之上，手持蓮花的造型。³⁰

菩薩眷屬中善財童子主要造型與唐密曼荼羅中善財童子造型，二者體態外貌十分相似皆是「童子菩薩形」，即童子貌身著菩薩的裝扮，但二者還是有些許差異性，前者作為主尊文殊或普賢菩薩的眷屬，以恭敬體貌（合掌、持物供養）立姿展現；後者善財童子為曼荼羅中各特定主尊的眷屬，但以獨立莊嚴的體態展現，端坐於蓮花上。

4、善財童子的尊格的發展

無庸置疑地，唐五代時期已經出現善財童子成為文殊菩薩，以及普賢菩薩的眷屬，此外在入法界品圖也出現善財童子像。善財童子的造像發展歷程，發現其尊格被不斷地提升。盛唐開始以降菩薩眷屬中善財童子以「童子菩薩形」展現，其已經穿著菩薩的裝扮，但跣足站於祥雲或地面上，例如盛唐敦煌莫高窟第 148 窟〈文殊變〉（描 4-1-3）中的善財

³⁰ 關於上述唐密儀軌曼荼羅中善財童子的記載，以及所表現的意涵為何，詳參：拙著，〈消失的造像傳統：唐密經論中曼荼羅的善財童子造像〉，《書畫藝術學刊》14 期（台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2013 年 7 月），頁 121-133。

童子，便站於祥雲之上。重修於唐代建中三年（782年）五臺山南禪寺中的善財童子便站於地面上（圖21、圖22），大曆三年（768年）四川邛崃石筍山第32號龕的善財童子也是立於地面（圖23）。但到了晚唐時更發展出站於蓮臺之上的造型，例如重建於唐宣宗大中十一年（857年）五臺山佛光寺的善財童子便站於蓮花上方（圖24）。



圖21、「文殊五尊群像」，佚名塑，泥塑敷彩，重修於中唐建中三年（782年），推測原彩塑可能至少塑於八世紀60年代後期，山西省五臺縣南禪寺大佛殿藏。



圖22、「普賢五尊群像」，佚名塑，泥塑敷彩，重修於中唐建中三年（782年），推測原彩塑可能至少塑於八世紀60年代後期，山西省五臺縣南禪寺大佛殿藏。



圖23、「華嚴三聖龕」（部分），佚名雕，石材雕刻，盛唐晚期中唐初期大曆三年（768年），四川邛崃石窟，第32號龕。



圖24、「文殊五尊群像」，佚名塑，泥塑敷彩，塑於大中年間（847-860年），山西省五臺縣佛光寺東大殿藏。

說明：畫面中主尊為騎獅文殊，菩薩右側的人物為善財童子，左側的人物為于闐王。

此外在入法界品圖的善財童子部分，中晚唐時有些造像更顯現出「菩薩形」，即於人物背後出現頭光，立、坐於蓮臺上的菩薩相貌，顯然把善財童子視為菩薩看待（線描圖 10、線描圖 11、線描圖 12）。故就造像藝術史而言，反映出善財童子從盛唐到晚唐發展歷程中，尊格的特性不斷地提升，最後被視為與菩薩無異，故五代晚期雷峰塔的玉雕出現獨立的善財童子造像，是可以被理解的。

經過本文上述探討，可知在唐五代菩薩眷屬中以及「入法界品圖」的善財童子，皆發現著俗服的善財童子造像，金申以著俗服來推定其非善財童子的理由，顯然過於牽強，忽略善財童子著俗服的可能情況，故筆者認為此玉雕不排除為善財童子的可能性。

總述唐五代各期關於善財童子的造像系譜發展彼此有別，大體上可以細分為顯密二體系，其顯教分為三類：第一，「文殊菩薩與普賢菩薩眷屬的善財童子」，此類唐至五代以站姿的「童子菩薩形」為主，五代受「入法界品圖的善財童子」影響，發展出少數的「世俗人物形」。第二，唐五代的「入法界品圖的善財童子」造型以「世俗人物形」為主，「菩薩形」為輔。第三，「獨立異化的善財童子」即五代雷鋒塔地宮中發現「世俗人物形」的玉雕。至於唐五代密教系譜中的唐密曼陀羅，善財童子採用坐姿於蓮臺上的「童子菩薩形」為主。關於此擬參「唐五代善財童子各類造像主題簡表」（表 3）。

表 3、唐五代善財童子各類造像主題簡表

年代 造像	初唐 618-704 年	盛唐 705-765 年	中唐 766-835 年	晚唐 836-906 年	五代 907-979 年	造型特色說明
善財童子造像體系	I、文殊菩薩與普賢菩薩眷屬的善財童子					主流以童子菩薩形為主，五代開始出現世俗人物形的案例。
	II、入法界品圖的善財童子					主流以世俗人物形為主，次要以菩薩形造像為主，宋初之際開始出現童子菩薩形的案例。
	III、獨立異化的善財童子					目前僅發現一例，以世俗人物形的樣貌出現。
密教	IV、唐密曼荼羅儀軌的善財童子					以童子菩薩形為表現。

2014.7.25，陳俊吉製表。

(二) 雷峰塔地宮出土玉雕童子與世俗嬰戲相悖

中國嬰戲題材的發展到了唐、宋時期才開始躍登於藝術舞臺，尤其宋代時更顯得相當通俗化，而目前以唐代出土的相關嬰戲題材來看，可發現不少身著俗服而呈現出嬉戲、舞蹈的體態。例如唐代製作的〈雙童絹畫〉(圖 25)、〈玉梳樂舞童子〉(圖 26)、〈鎏金童子樂舞紋三足銀瓶〉(圖 27)，這些案例的童子呈現出舞蹈或者嬉戲型態，其皆有一個共通特點，即未站於祥雲之上，因此顯然與世俗嬰戲題材的童子有別。要是繪製祥雲也是在童子的身後，象徵其戶外空間，如五代〈白釉嬰戲圖碟〉(圖 13)。此外在唐、五代所發現的世俗嬰戲題材，並未發現有孩童

站立於「九山八海」之上的情況，若將此玉雕造型的童子視為世俗嬰戲題材，顯得有所不妥。

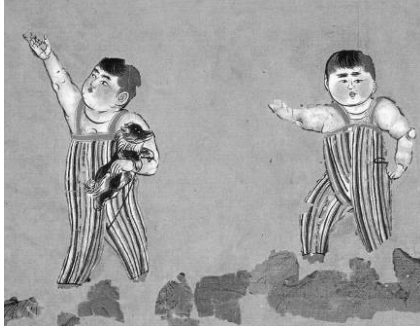


圖 25、〈雙童絹畫〉(部分)，佚名繪，絹本設色，58.8x47.38cm，盛唐，1972 年新疆吐魯番阿斯塔那 187 號墓出土，新疆博物館藏。



圖 26、「玉梳樂舞童子」，佚名雕，玉質雕刻，尺寸不詳，中唐至晚唐，〔日本〕大和文華館藏。



圖 27、「鑲金童子樂舞紋三足銀瓶」，佚名製，銀器鑲金，高 7cm，口徑 3.6cm，1982 年江蘇省丹徒縣丁卯橋出土，鎮江市博物館藏。

(三) 玉雕善財童子的體態意涵

從此尊玉雕造型來看，童子雙手插腰站在祥雲之上，表現出充滿自

信、自在的視覺感受，與一般化生童子常見的飛躍貌、嬉戲貌、恭敬貌等有顯著的區別。也與嬰戲題材中的童子呈現出嬉戲貌有別。加上臺座「九山八海」的須彌山世界造型，故推知玉雕童子應為佛教相關人物，極可能為善財童子。如果此玉雕為善財童子，那麼此尊童子究竟表現出何種意涵？在〈入法界品〉中善財童子的普賢行歷程基本上可以分為三個部分：

第一個部分，於文殊菩薩的說法會上，發廣大慈悲心行菩薩道，因此請問文殊菩薩，文殊菩薩給予南參指引，在盛唐敦煌莫高窟第 44 窟的華嚴經變中「七處九會」的「第九會逝多林園會」（圖 28），畫面中便展現出善財童子恭敬合十，彎著腰向文殊菩薩請法的畫面。此玉雕童子充滿自信插腰站在祥雲上的造型顯然與此有別，並非恭敬求法的表現。



圖 28、〈七處九會中之一佛會圖：第九會逝多林園會〉，佚名繪，壁畫敷彩，盛唐，敦煌莫高窟第 44 窟中央塔柱北壁。

第二個部分，為善財童子南參諸善知識的表現，此部分可細分為二：一則向善知識恭敬求法的畫面，二則為尋訪善知識的路途表現。在恭敬求法方面，於唐五代「入法界品圖」中此部分的表現，皆以恭敬合十求法為主（表 1 線描圖 4 除外），雷峰塔出土玉雕童子造型，顯然與此有別。在路途表現方面，從唐五代「入法界品圖」（線描圖 4、線描圖 10）可看出多為謙卑行走貌，乃至雙手合十的畫面，玉雕童子也與此類型的造像有別。

第三個部分，為善財童子的最後一參，其參訪普賢菩薩，圓滿普賢行，證入法界的場景，經云：

善財童子於普賢菩薩毛孔剎中，或於一剎經於一劫如是而行，乃至或有經不可說不可說佛剎微塵數劫如是而行，亦不於此剎沒、

於彼剎現，念念周遍無邊剎海，教化眾生，令向阿耨多羅三藐三菩提。當是之時，善財童子則次第得普賢菩薩諸行願海，與普賢等，與諸佛等，一身充滿一切世界，剎等、行等、正覺等、神通等、法輪等、辯才等、言辭等、音聲等、力無畏等、佛所住等、大慈悲等、不可思議解脫自在悉皆同等。³¹

說明證入華嚴法界不可思議現象，自我的內在、外在，與十方三世一切法界融為一體，洞悉法界任何一塵一毫之事，自身也是法界的展現，故可自在雲遊有不可思議的解脫力，所證法界法身之境與觀音、普賢、文殊……等諸大菩薩皆同。

此時善財童子與諸佛所證法界相同，推論此玉雕善財童子站於祥雲以及九山八海之上的體態而言，即可能表現出證入法界，雲遊法界的自在神情。關於善財童子證入法界的表現，在唐五代「入法界品圖」並未見之，「入法界品圖」所強調以上述第二部分為主，至於此尊玉雕童子展現出第三部分顯得十分特殊。³²

四、玉雕善財童子為觀音眷屬誤判

雷峰塔出土的觀音玉雕像與善財童子的玉雕像，兩者使用相同青玉材質，且雕刻手法雷同，故兩者之間是否有連繫，善財童子此時是否受〈入法界品〉的第二十七參情節的影響，成為觀音眷屬，對於此議題筆

³¹ [唐]實叉難陀譯，《大方廣佛華嚴經》卷 80，《大正藏》冊 10，頁 442 中。

³² 觀其敦煌地區遺存唐五代華嚴經變中的「入法界品圖」，關於善財童子參訪善知識的畫面主要有三：善知識對善財童子展現出神通三昧境界、善財童子面對善知識虛心求法、善財童子尋訪善知識的路途。關於上述議題並非本文探討重點，故此處暫略，待他日以專文探討之。

者抱持著質疑的態度，其理由如下。

首先，以尺寸而言，玉雕善財童子含座高度為 8.8 公分，而玉雕觀音像高度卻只有 4.4 公分，顯然善財童子高度大於觀音菩薩，如果善財童子作為觀音眷屬的組合，理當至尊觀音高於善財童子，所以明顯說明兩尊並無關係。

其次，關於雷峰塔出土的觀音玉雕像與善財童子的玉雕像，兩者使用相同青玉帶有羊脂白玉材質，使用玉版平雕，或加上透雕的方式處理而成，是否可說二者有其關聯性，實則不然，蓋目前吳越國時期皇陵與貴族墓所出土的玉珮，幾乎都使用青玉帶有羊脂白玉的相同材質，而雕刻手法也和雷峰塔出土的二尊人物像相似，顯然是時代藝術風格展現。³³

再次，善財童子的體態姿勢呈現手插腰，悠閒站於祥雲上，體現出自得其樂充滿自信的體態。與唐五代時期配置在文殊菩薩與普賢菩薩中的善財，一般原則上都以合掌，立姿的恭敬貌呈現，與此尊玉雕善財童子相比造型差異過大，顯然並非菩薩眷屬的配置圖像。

接著，雖然雷峰塔地宮出土的玉觀音與善財童子，其出土位置十分相近（圖 29）。但筆者認為並沒有足夠的理由說明二者有所關聯性。玉觀音的雕像其蓮華下方有一樁頭，估計下方原本應有底座，可能為有機物質，因年代久遠而腐朽不存，而地宮早年曾浸水，使得部分器物已經漂移原位。³⁴出土時玉雕善財童子尊像與玉雕臺座呈現分離，可見當時浸水的情況並非輕微，使得許多物品產生錯位的情況。而常見佛像的有機臺座，一般而言以木質為多，故不排除玉觀音臺座使用木質，且受到

³³ 關於吳越國墓中所出土的玉珮，詳參：朱曉東編，《物華天寶：吳越國出土文物精粹》（北京：文物出版社，2010 年），頁 10-11、82-89、167-176。

³⁴ 浙江省文物考古研究所編，《雷峰塔遺址》（北京：文物出版社，2005 年），頁 119、153。

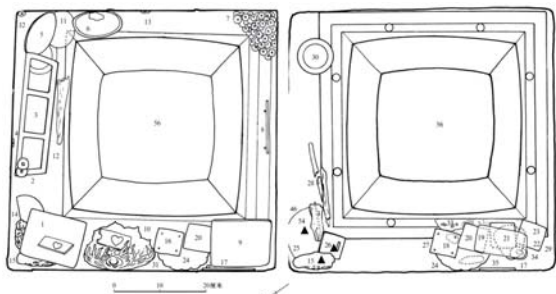


圖 29、〈地宮一、二層器物分佈平面圖〉，出自《雷峰塔遺址》一書。

說明：

◎玉雕善財以及玉雕觀音的編號，在《雷峰塔遺址》分別標示為 15、26、54，筆者以黑線標示之。

◎玉雕善財以及玉雕觀音的平面圖位置，筆者以▲的符號標明之。

地宮第一、二層器物分布平面圖

1、9. 貼金木座 2、7、40、46、75. 銅錢 3、10. 鍍金銅佛像 4、52. 鍍金銅小佛像 5、6、11、17、24、25、37、48、49、60. 銅鏡 8、16、18、20~23、29. 銀鐙 12. 柄狀殘木器 13. 鍍金銅毗沙門天王像 14、34. 鍍銀銀鸞鸞紋鏤空飾件 15、26. 玉善財童子、底座 19. 銀錠尾 27. 銀帶扣 28. 金書手卷 30. 漆鑄 31. 鸞蓋紋圓形銀飾件 32. 鍍金銅觀音造像 33、76、77. 絲織品 35. 佛經殘卷 36、39. 卷草紋瑪瑙飾件 38、50、53. 銀臂釧 41. 銀釵 42. 料珠 43、44. 銀小飾件 45. 瑪瑙扁墜 47. 玉錢 51. 玉龜 54. 玉觀音像 55. 瑪瑙圓珠 56. 鐵函 57. 內藏金棺的純銀阿育王塔 58. 鍍金銀盒 59. 玻璃瓶 61. 鏤空鍍金銀墊 62-72. 鍍金銀鐙 73. 鍍金銀錠尾 74. 鍍金銀帶扣

浸水的關係移位，使得今日所見玉觀音與玉雕善財童子的位置接近，而誤認二者有連帶關係。

然後，關於觀音配置善財童子為眷屬的造像是否出現在唐代？這個議題的確使人疑竇？誠如金申所言並無相關的實證（自銘案例）可以說明，另在中國觀音信仰研究專家于君方指出，觀音配置善財童子為眷屬乃北宋時期。³⁵而目前學界有些少數學者認為，唐代時已出現觀音配置善財童子的造像案例，這些案例缺乏自身的銘文證明，因此是否指認無誤，值得商榷？³⁶但此議題並非本文探討的重點，故此處暫略，且目前

³⁵ [美]Yu, Chun-fang, *Kuan-Yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara* (New York: Columbia University Press, 2001), pp. 94, 439-440.

³⁶ 台灣陳琪瑛的〈善財童子參訪圖像研究〉，未對此議題作深入探究，僅簡述唐至清代的數例介紹，文中並未附相關圖像甚為憾事，其中在唐代的部分，以上海玉佛寺藏有摩刻唐代吳道子（約 680—約 759 年）的童子拜觀音圖為重要例證。雷玉華、程崇勛曾對四川巴中石窟作深入的田野調查，其資料認為

的通說認為較認同金申與于君方的說法，並非出現於唐五代，而筆者此處初步判斷也延用此說，相關議題待他日以專文探討之。

最後，如果從地宮與塔身的出土物結構關係來看，在塔身八面刻有《大方廣佛華嚴經》與《金剛般若波羅蜜經》，共 110 塊經石，從遺存的經石來推斷至少刻了 49 塊，在經石所刻的《大方廣佛華嚴經》屬於《八十華嚴》體系，但僅刻完成前三十二卷的經石，其未完工的原因是吳越國歸宋。³⁷在《華嚴經》中是以文殊與普賢菩薩為主統攝該經，與經中的華嚴教主三者構成了「華嚴三聖」，自北齊時已經出現華嚴三聖的造像藝術。³⁸到了唐五代時不乏華嚴三聖的造像遺例，以此簡易的三聖造像象徵著華嚴難思量的說法境界。而以《華嚴經》中七處九會的結

盛唐時期水寧寺石窟第 4 龕主尊是觀音，主尊兩側分別是善財與龍女的組合。學者馮國棟指出，由文獻資料斷定出最遲於晚唐時，觀音與善財已經發生關聯，五代時又加入龍女，原由如下：其一，宋代釋志磐（生卒年不詳，南宋人）所撰《佛祖統紀》的資料，記載日本僧人慧鑄（或作惠萼，生卒年不詳）入唐，於五臺山請觀音像一尊；其二，後代人摹盛唐吳道子所繪的觀音；其三，大足山佛灣 218 窟，於五代時已出現觀音、龍女、善財三者組合。李靜杰認為觀音菩薩眷屬中配置善財童子、龍女之組合，約在五代前後出現之，並且也舉出大足山佛灣 218 窟的例子。陳琪瑛，〈善財童子參訪圖像之研究〉，《華嚴學報》2 期（台北：中華民國佛教華嚴學會，2011 年 12 月），頁 118-124。雷玉華、程崇勛執筆，《巴西石窟內容總錄》（成都：巴蜀書社，2006 年），頁 415-416。馮國棟，〈八十華嚴《入法界品》之文學內蘊及其在造形藝術上的意義〉，收錄於陳允吉主編，《佛經文學研究論集》（上海：復旦大學，2004 年），頁 80-81。李靜杰，〈論宋代善財童子五十三參圖像〉，《藝術史研究》13 期（廣州：中山大學出版社，2011 年），頁 297、327。

³⁷ 浙江省博物館編，《雷峰藏經》（北京：文物出版社，2011 年），頁 10、221。

³⁸ 關於北齊華嚴造像的華嚴三聖造像開展，請參閱：拙著，〈北齊華嚴造像的開展：以華嚴三聖與七處八會為例〉，《華梵大學人文學報》23 期（台北：華梵大學，2015 年 1 月），待刊稿。

構而言，最後一會的「入法界品」，屬於善財童子求道最後圓滿證入法界之境，其中指引南參的大菩薩為文殊菩薩，最後一參為普賢菩薩作證明善財童子已經證入法界，如同文殊、普賢、觀音菩薩的境界。換而言之善財童子是勵行菩薩道的代表，也是《華嚴經》七處九會中的具體實踐者，他的獨立玉雕造型出現恰好與塔身的《華嚴經》有著呼應與極密切的關係。在地宮出土的玉雕人物中，並未出現文殊菩薩與普賢菩薩的身影，只有玉雕觀音的出現，在華嚴體系「入法界品」而言，觀音菩薩僅是善財童子參訪歷程中的善知識之一，而文殊與普賢菩薩卻是始參與終參的善知識，就唐五代時華嚴造像體系而言，善財童子與文殊、普賢菩薩的結合，遠比觀音菩薩來的重要，且至今尚未發現此種案例的情況，故推知二尊玉雕人物皆是獨立的個體出現，換而言之玉雕善財童子的出現與華嚴體系有著密切關係，至於玉雕觀音的出現則不一定與華嚴體系有關，亦可能為其他經系信仰。

五、玉雕善財童子證入法界的護國思維

雷峰塔地宮中此尊玉雕的善財童子為何要以證入法界的形態展現，即可能與唐代以來善財童子的尊格不斷的提升之外，其主要與護國思想可能有著密切關係。早在初唐高宗龍朔年間（661—663年）便遣使勘察五臺山文殊道場之靈驗，五臺山因此受到朝廷的重視而受到冊封。當武則天主政大周時期，古正美指出於693—695年與703—705年，前兩次發展出「字陀羅尼」的文殊信仰，以五臺文殊菩薩為核心，具有護國與觀音佛王統治思想。³⁹之後唐代宗（726—779年）也在不空和尚的

³⁹ 古正美，〈唐代宗與不空金剛的文殊信仰〉，收錄於古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術》（新竹：覺風佛教藝術基金會，2006年），頁33。

策劃下，推動五臺山文殊信仰的護國思想。⁴⁰

五臺山文殊菩薩化現中出現配置于闐王與善財童子為眷屬的典故，主要出自「大聖竹林寺」與「菩薩化貧女」的故事中，並成為新樣貌的造像組合，晚唐時該類圖像傳入敦煌地區稱為「新樣文殊」，五代時敦煌統治者曹氏歸義軍更大力推廣此圖像，該圖像具有濃厚的政治外交意涵與護國思想。⁴¹曹氏歸義軍重視五臺山文殊信仰中的善財童子還有個原因，即五臺山文殊菩薩具有「福祚當今，萬古千秋歲。」⁴²而善財童子，具有克服困難魔障「滅天魔」的特質。⁴³其祈望政權可在動亂的年代，各國爭霸的時刻得以持續。新樣文殊中善財童子象徵曹氏統治者，于闐王象徵著于闐國統治者，二位統治者的外交聯盟結合，而善財童子具有護國，排除萬難，使國家不遇魔難之特色，在敦煌遺書中不乏「善財童子滅天魔」的記載。⁴⁴在五代十國分裂的政治局面下，各地域

⁴⁰ 王俊中，〈五台山的「聖山化」與文殊菩薩道場的確立〉，《正觀雜誌》7期（南投：正觀雜誌社，1998年12月），頁107-113。古正美，〈唐代宗與不空金剛的文殊信仰〉，收錄於古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術》（新竹：覺風佛教藝術基金會，2006年），頁65-71。

⁴¹ 關於此議題詳參：拙著，〈五代敦煌新樣文殊中善財童子的繪畫探究〉，《史物論壇》16期（台北：國立歷史博物館，2013年6月），頁110-112。

⁴² 吳芳思主編，《英國國家圖書館藏敦煌遺書》冊7（桂林：廣西師範大學出版社，2011年），頁220。

⁴³ 上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法藏敦煌西域文獻》卷14（上海：上海古籍出版社，2001年），頁259。

⁴⁴ 唐代五臺山受到朝廷冊封，尤其不空以後五臺山成為具有護國思想的聖地，五臺山的聲名遠播使得中外信眾朝聖者，不辭千里前來朝聖，目前發現敦煌地區許多份中唐至五代所寫的五臺山禮讚文，其中標號p.3645V0，以及p.2483的文章中更強調善財童子「滅天魔」特質，雖然無法明確指出其思想影響範圍，但顯然並非僅敦煌區域性的偶然結果。關於此議題詳參：拙著，〈五代敦

的統治者莫不想使其政權長存，因此善財童子的護國特色引發敦煌統治者所器重。

五代十國時期，十國基本上對於佛教乃採取護持的態度，如吳越國是當時著名崇佛統治者，吳越國統治者的崇佛思惟，孫旭指出《臨安府志》記載，杭州城內外 230 所的寺院由吳越王室所建達 173 所，吳越國開國君主錢鏐（850—932 年，907—932 年在位）崇信佛教與名僧釋洪諲（802？—901 年）有關，這位高僧具有神通法術，被錢鏐尊崇為國師，而錢鏐屢立戰功而受任命為鎮海軍節度使。⁴⁵錢鏐崇佛目的，希望藉由高僧道法而成就其霸業，立國安民。⁴⁶之後錢元瓘繼位（887—941 年，932 年—941 年在位），也是相當的崇佛，其目的主要在於以茲冥福，並且祈求保安疆境，兵火無虞，以子以孫，永永繁盛的心願。⁴⁷而吳越國的末代帝王錢弘俶，崇佛倍盛於前，本身更親自於宮中受菩薩戒，此時北方的趙宋王朝，已經逐步統一紛亂的中華，吳越國生存的條件愈加險峻，從他所立的發願文刻石可看出，在乾德三年（965 年）梵天寺所立的經幢，左幢〈大佛頂陀羅尼經幢〉，右幢〈大隨求即得大自在陀羅尼神咒經幢〉的發願文云：

煌新樣文殊中善財童子的繪畫探究》，《史物論壇》16 期（台北：國立歷史博物館，2013 年 6 月），頁 112-115、129-131。

⁴⁵ 孫旭，〈吳越國杭州佛教發展的特點及原因〉，《浙江社會科學》總 163 期（杭州：浙江省社聯浙江社會科學編輯部，2010 年 3 月），頁 105。王榮國，〈吳越國割據時期的福州佛教〉，《閩都文化研究》2006 年下冊（福州：閩都文化研究會，2006 年第 2 期），頁 465-466。

⁴⁶ 賴建成，《吳越佛教之發展》（台北：花木蘭出版社，2010 年），頁 22-23。

⁴⁷ 孫旭，〈吳越國杭州佛教發展的特點及原因〉，《浙江社會科學》總 163 期（杭州：浙江省社聯浙江社會科學編輯部，2010 年 3 月），頁 105。

願家國恆康，封疆永肅，祖世俱乘於多福，宗親常沐於慈恩，職掌官寮（僚）中外寧吉，仍將福祉遍及幽明，凡在有情希沾妙喜。⁴⁸

於開寶二年（969年）於奉先寺所立的二經幢與梵天寺同，其發願文為：

願興隆霸祚，延遠洪源，受靈貺於祖先，助福禧於攸（悠）久，軍民輯睦，疆場肅寧，宗族以之咸康，官僚以之共治。⁴⁹

處處張顯出保國安民之目的，祈望三寶加持，國運得以延續。⁵⁰而〈大佛頂陀羅尼經幢〉是依據《大佛頂尊勝陀羅尼經》而來，此經在中國共有八譯本，最早的譯本為唐佛陀波利譯，唐代時此經在中國境內盛行，常以經幢的形式出現，此經幢具有破地獄、滅罪、祈福、延壽……等宗教功能。⁵¹此經在唐代民間廣受歡迎，此經兼具亡者與生者的福德利益而受重視，尤其破地獄的功能為世人所倚重。⁵²

另外江南慈雲嶺資延寺〈彌陀龕〉，此窟由吳越國統治者錢弘俶於942年出資修建寺院與開窟，顯然並非民間的隨意雕刻，而是經過相當縝密的規劃，從資延寺〈彌陀龕〉由當地統治者錢弘佐出資修建寺院與開窟，此寺本名為「資延寺」的名稱來看，可知也是具有資延國運，離不開護國思想的意涵。此窟中騎獅文殊與騎象普賢菩薩像為何僅配置眷

⁴⁸ [清]阮元，《兩浙金石志》卷五，收錄於新文豐編輯部編，《石刻史料新編：第一輯》冊14（台北：新文豐出版社，1979年），頁10291下。

⁴⁹ 同上註，頁10292上。

⁵⁰ 孫旭，〈吳越國杭州佛教發展的特點及原因〉，《浙江社會科學》總163期（杭州：浙江省社聯浙江社會科學編輯部，2010年3月），頁105-107。

⁵¹ 周一良著；錢文忠譯，《唐代密宗》（上海：上海遠東出版社，2011年二版），頁105-106。劉淑芬，《滅罪與度亡：佛頂尊勝陀羅尼經幢之研究》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁12、119-208。

⁵² 夏廣興，《密教傳持與唐代社會》（上海：上海人民出版社，2008年），頁199。

屬善財童子，皆使用二尊配置模式，此種配置模式在唐五代時期相當罕見，而不使用傳統上較為常見的三尊配置（主尊菩薩、馭者、善財童子），顯然將基本上常見三尊配置中的馭者刪除，僅保留善財童子造像。此情況透露出當時吳越國皇室，對於文殊與普賢菩薩身旁眷屬中，善財童子的重視程度超過眷屬馭者（于闐王或崑崙奴為主）。另於吳越國統治時期所建立的雷峰塔，在地宮中也發現獨立玉雕的善財童子，為當今中國所發現最早的獨立善財童子雕像，也為錢弘俶所供奉，為何吳越國末代帝王統治者錢弘俶會對善財童子如此重視？揣測與敦煌地區的統治者相同，器重善財童子的護國思維，期許具有「滅天魔」的功能，故強調善財童子的尊格地位，因而出現獨立造像的善財童子玉雕。

如從雷峰塔心本身與地宮的出土文物結構來看，地宮中玉雕善財童子的出現與塔身《華嚴經》的經石雕刻而言有其呼應關係。吳越王錢俶推動雷峰塔華嚴經石刻，顯然崇尚《華嚴經》並非偶然，因為在 971—976 年也在福州興建大華嚴寺。⁵³《華嚴經》的推動除了反映吳越國本身的崇佛思想以外，蘊含著護國思想的統治之姿，但無法與唐代高宗（628—683 年）、武則天（624—705 年），以《華嚴經》造就的佛王統治思想相比。⁵⁴但期望仗著《華嚴經》護國的威神力，可使國運綿延的祈願。

⁵³ 浙江省博物館編，《雷峰藏經》（北京：文物出版社，2011 年），頁 18。

⁵⁴ 在高宗主政期間，於上元元年（674 年）即施行《華嚴經》，高宗便以彌勒佛王的姿態統治，此年高宗改稱「天皇」，武則天改稱為「天后」，高宗駕崩後不久，武則天便改國名為周，建國前她便利用《華嚴經》佛王傳統思想治國，並且結合《彌勒下生成佛經》信仰，改朝前兩年（688 年）封稱為「聖母神皇」，具有女轉輪聖王思惟，在登位前即公告十二個新字，其中「曷」便具有《華嚴經》中「毘盧遮那佛」的「大日遍照」之意，登基後不久便自名「武曷」。古正美，《從天王傳統到佛王傳統：中國中世佛教治國意識形態研究》（台北：商周出版，2003 年），頁 233-240。

除此之外，雷峰塔地宮中也發現鑿金的毗沙門天王像，此天王在西域于闐國視為建國的護法神，唐代時不空譯《毗沙門沙門經》加劇該神祇在中土的盛行，故此天王有濃郁護國色彩，為當政者所推崇。⁵⁵而以地宮中擺置方位而言，毗沙門天王像恰好安置於地宮中的正北方，此與天王為北方守護神可能有密切關係。而善財童子〈入法界品〉中人間參訪的路線來看，其主要路線一路往南，且以西南方為主。⁵⁶故將玉雕善財童子放置西南方，的確有其合理性，況且地宮中正南方的位置，已供奉原吳越王宮中所珍藏供奉的鑿金銅佛，故善財童子像因而安置於西南方。毗沙門天王與善財童子如當時都具有護國思想屬實的話，使人聯想二尊一北一南的位置，恰如鎮守南北方以保國疆，祈願護國安定的色彩，顯然是有所設計規劃。

而雷峰塔地宮中所出土的玉雕善財童子，此善財童子並不屬於菩薩眷屬中的善財童子，以及入法界品圖中的善財童子體系，其屬於獨立造像的體系，但目前為止僅發現一個案例，筆者稱為「獨立異化的善財童子」。而「獨立異化的善財童子」的造像出現，並非突然的出現之，或許有可能是在菩薩眷屬中的善財童子，以及入法界品圖中的善財童子基礎上所發展出來。善財童子成為文殊與普賢菩薩的核心眷屬，此類型的善財童子除了作為二菩薩的隨從外，更具有文殊與普賢菩薩重要首席大弟子的特質，並具菩薩的特質性，且五代時此類善財童子已成為護國思








⁵⁵ 鄭阿財，〈敦煌佛教靈驗故事綜論〉，收錄於丁敏等編，《佛學與文學：佛教文學與藝術學術研討會論文集（文學部份）》（台北：法鼓文化，1998年），頁149-150。

⁵⁶ 善財童子往福城出發，先往西南向到勝樂國，再東南向到海門國，再西南向到楞伽道頭，再西南向達里鼻茶國，再（西）南向到林聚落，再往南來至摩利伽羅國抵達印度南邊。釋印順，《初期大乘佛教之起源與展開》（新竹：正聞出版社，1981年），頁1116。

想產物，可見對其的重視，故將其發展出「獨立異化的善財童子」是極有可能性。唐五代入法界品圖中的善財童子，離不開參訪最後證入法界的思惟，此玉雕的善財童子為世俗人物形，雙手叉腰充滿自信的站於祥雲之上，祥雲下的臺座為「九山八海」所構成，整體而言具有普賢行證入法界，雲遊十方世界法界的特色。而世俗人物形的善財童子主要出自入法界品圖的系統，至於文殊與普賢菩薩的善財童子主要為童子菩薩形，可見此玉雕善財童子造型來自於入法界品圖的系統影響較大。在菩薩眷屬中與入法界品圖中的善財童子主要以恭敬合十求法風貌展現，但在獨立異化的善財童子卻改造為雙手叉腰充滿自信優遊法界的展現。至於該尊善財童子，出現著童子裝俗服與插腰姿態，其造型來源主要受到了唐代「嬰戲圖」的影響，唐五代不乏嬰戲母題出現童子身著俗服（亦有裸體的樣貌）嬉戲，乃至手插腰舞蹈的造型，此種造型便與嬰戲題材十分相似，故可理解金申會認為該尊玉雕僅是世俗吉祥化的嬰戲題材表現。⁵⁷但金申忽略此尊玉雕童子，除此之外亦有其他深刻的宗教意涵融入在造型中。關於上述獨立異化的善財童子表現來源之影響，擬參「獨立異化的善財童子來源影響簡易圖表」（表4）。

⁵⁷ 關於唐五代嬰戲題材的界定與造型轉換，詳參：拙著，〈唐代蓮花童子圖在聖與俗的世界：化生童子在佛教繪畫與世俗嬰戲圖的轉換〉，《藝術學》29期（台北：國立台北藝術大學，2014年5月），頁7-134。

表 4、獨立異化的善財童子來源影響簡易圖表

造像體系	菩薩眷屬中的善財童子		入法界品圖中的善財童子	
圖片案例	 <p>①</p>	 <p>②</p>	 <p>③</p>	 <p>④</p>
造像體系	獨立異化的善財童子			
圖片案例	 <p>⑤</p>		<p>圖片編號參照原圖：</p> <p>①：線描圖 14，出處圖 19。 ②：線描圖 15，出處圖 18。 ③：線描圖 5，參圖表 1 說明。 ④：線描圖 6，參圖表 1 說明。 ⑤：線描圖 16，出處圖 1。 ⑥：線描圖 17，盛唐時期〈雙童絹畫〉，圖參〈唐代蓮花童子圖在聖與俗的世界：化生童子在佛教繪畫與世俗嬰戲圖的轉換〉，圖 30。 ⑦：線描圖 18，晚唐時期〈舞蹈童子圖〉，圖參同上，圖 48。</p>	
圖片案例	 <p>⑥</p>	 <p>⑦</p>		
造像體系	世俗嬰戲圖案		2013.4.1，陳俊吉繪圖製表與說明。	

六、結論

唐五代時已經發展善財童子的造像，其造像的類型主要可以分為三大類：第一，為菩薩眷屬中的善財童子；其次，為入法界品圖中的善財童子；最後，為獨立異化的善財童子。各類的發展時間以第一項最早，於盛唐時已經發展出來，並且持續至五代；第二項，為中唐時期發展出來，也持續至五代；第三項，為最晚於五代時期於南方吳越國出現，但造像案例僅發現一尊，顯然此時期不如前二項盛行。

如以圖像學本身造像的特殊性來看待唐五代時「菩薩眷屬中的善財童子」，其造型以「童子菩薩形」為主流，乃童子貌身著類似於菩薩的裝扮出現，其次是較為少見的「世俗人物形」，此造型為童子貌，身著世俗的裝扮展現，與一般世俗童子造型差異不大。至於「入法界品圖中的善財童子」，可以分為「世俗人物形」與「菩薩形」兩類造型，其中畫面善財童子造型以「世俗人物形」為主，有時會配置數尊的「菩薩形」，「世俗人物形」乃善財童子呈現世俗人物的造型，而「菩薩形」為善財童子呈現菩薩的造型。另外「獨立異化的善財童子」，為童子像，身著俗服的樣貌，其展現也是屬於「世俗人物形」。

關於雷峰塔玉雕的童子像，經本文探討後發現浙考所所認為善財童子的可能性極高，其中提出「九山八海」的理由筆者甚為認同。但此尊世俗人物型的玉雕善財童子，浙考所提出其為表現出求法歷程的千辛萬苦，筆者認為應是證入法界優遊自在的表現較為適切。另浙考所認為此尊玉雕善財童子與〈入法界品〉中參訪觀音菩薩有關，筆者對此持保留態度，認為雷峰塔地宮中出土的玉雕觀音與玉雕善財童子二者是獨立的個體。

至於金申認為雷峰塔地宮出土的玉雕童子像並非善財童子，提出了

四點理由，筆者對於其論述觀點某些部份產生相左。第一提出，「祥雲」與「九山八海」是玉工慣用的吉祥紋樣，不具有佛教人物的特定意涵，但筆者認為「祥雲」與「九山八海」上方安立人像具有特殊的意圖，並非僅單純的吉祥紋樣思維。第二，玉雕童子的世俗人物造型非善財童子的論點，對此忽略唐五代善財童子出現世俗人物形的可能性。第三，玉雕觀音與玉雕童子，並非善財童子與觀音的組合，所以玉雕童子非善財童子，但玉雕觀音與玉雕童子雖然二者並無聯繫，忽略二者可能為獨自的尊像個體，因此玉雕童子有其為善財童子的可能性。第四，此玉雕童子乃貴重的器物，作為供養物入地宮藏之，但此尊玉雕童子不除排有奇特的用途與特殊身分之可能。

而雷峰塔地宮中出土的玉雕善財童子，此造像案例在唐五代的佛教遺例中可說相當特別，除了世俗人物的造型，以及獨立造像之外，此尊玉雕善財童子透露出吳越國濃郁的護國思想，並仗著《華嚴經》的威神力與善財童子滅天魔的特質，使國運綿延最深切的期望。

圖片出處：

編號	作品名稱	出處
1	玉雕善財童子	浙江省文物考古研究所編著，黎毓馨、鄭嘉勵所撰文，《雷峰遺珍》（北京：文物出版社，2002年），頁185。
2	玉雕善財童子底座	出處同上，頁181。
3	玉雕觀音	出處同上，頁182。
4	靈隱寺雙石塔塔基	浙江省文物考古研究所編，《雷峰塔遺址》（北京：文物出版社，2005年），頁17。
5	閩口白塔塔基	出處同上。
6	雷峰塔塔基：山形	出處同上，頁18。
7	雷峰塔塔基：海波	出處同上，頁21。
8	蓬萊紋人物山水鏡	王綱懷、孫克讓，《唐代銅鏡與唐詩》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁207。
9	普賢變	孫曉崗，《文殊菩薩：圖像學研究》（蘭州：甘肅

		人民美術出版社，2007年），彩圖 22。
10	文殊說法曼荼羅	韓生編著，《法門寺文物圖飾》（北京：文物出版社，2009年），頁 155。
11	普賢說法曼荼羅	出處同上。
12	飛天玉飾	中國玉器全集編輯委員會，《中國玉器全集》冊 5（石家莊：河北美術出版社，1993年），彩圖 3。
13	白釉嬰戲圖碟	周麗麗，〈上海博物館藏唐邛窯樂伎俑和白釉印花嬰戲圖碟〉，《東南文化》總 83 期（南京：南京博物院，1991 年第 1 期），頁 260。
14	妙法蓮華經卷首之經變圖	中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集第 1 卷：戰國至唐代》（北京：文物出版社，2005 年二刷），頁 145。
15	新樣文殊師利菩薩	孫曉崗，《文殊菩薩：圖像學研究》（蘭州：甘肅人民美術出版社，2007 年），頁 206。
16	新樣文殊與五臺山圖	敦煌研究院編，《中國石窟：安西榆林窟》（北京：文物出版社，1997 年），彩圖 61。
17	彌陀龕	中國石窟雕塑全集編輯委員會編，《中國石窟雕塑全集第十卷：南方八省》（重慶：重慶出版社，2000 年），彩圖 2。
18	普賢菩薩與善財童子	出處同上，彩圖頁 9。
19	文殊菩薩與善財童子	出處同上。
20	騎象普賢菩薩圖	[法]ジャック・ジエス（長賈克・吉耶斯，Jacques Giès）編，秋山光和等譯，《西域美術第 2 卷：ギメ美術館ペリオ・コレクション》（東京：講談社，1995 年），彩圖 5-1。
21	普賢五尊群像	中國佛教文化研究所等編，《山西佛教彩塑》（香港：中國佛教文化出版有限公司，1991 年），圖 1。
22	普賢五尊群像	出處同上。
23	華嚴三聖龕	中國石窟雕塑全集編輯委員會編，《中國石窟雕塑全集第八卷：四川 重慶》（重慶：重慶出版社，1999 年），彩圖 180。
24	文殊五尊群像	中國佛教文化研究所等編，《山西佛教彩塑》（香港：中國佛教文化出版有限公司，1991 年），圖 2。
25	雙童絹畫	國立歷史博物館編輯委員會編輯，《絲路傳奇：新疆文物大展》（臺北：國立歷史博物館，2008 年），頁 27。
26	玉梳樂舞童子	劉青戈主編，《中國舞蹈通史：古代文物圖錄卷》（上海：上海音樂出版社，2010 年），頁 250。

27	鎏金童子樂舞紋三足銀瓶	[中]宿白等監修、執筆，[日]NHK 大阪放送局編集，《正倉院の故郷：中国の金銀ガラス展》（大阪：NHK 大阪放送局，1992 年），頁 57。
28	七處九會中之一佛會圖：第九會逝多林園會	蘭州大學敦煌學研究所、甘肅省古籍文獻整理編譯中心編，《敦煌莫高窟百年圖錄》上冊（蘭州：甘肅人民出版社，2008 年），頁 101。
29	地宮一、二層器物分佈平面圖	浙江省文物考古研究所編，《雷峰塔遺址》（北京：文物出版社，2005 年），頁 122。

參考書目

一、藏經

[唐]實叉難陀譯，《大方廣佛華嚴經》卷 80，《大正藏》冊 10。

[唐]不空譯，《如意寶珠轉輪祕密現身成佛金輪呪王經》，《大正藏》冊 19。

二、古籍

[唐]王翰，〈古蛾眉怨〉，收錄於[清]清康熙御製，《全唐詩》卷一百五十六，刊印於《新校標點全唐詩》上冊，台北：宏業書局，1982 年。

[唐]李白，〈雜詩〉，收錄於[清]清康熙御製，《全唐詩》卷一百八十四，刊印於《新校標點全唐詩》上冊，台北：宏業書局，1982 年。

[清]阮元，《兩浙金石志》卷五，收錄於新文豐編輯部編，《石刻史料新編：第一輯》冊 14，台北：新文豐出版社，1979 年。

三、專書

上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法藏敦煌西域文獻》卷 14，上海：上海古籍出版社，2001 年。

中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集第 1 卷：戰國至唐代》，北京：文物出版社，2005 年二刷。

中國玉器全集編輯委員會，《中國玉器全集》冊 5，石家莊：河北美術出

版社，1993年。

中國石窟雕塑全集編輯委員會編，《中國石窟雕塑全集第八卷：四川重慶》，重慶：重慶出版社，1999年。

中國石窟雕塑全集編輯委員會編，《中國石窟雕塑全集第十卷：南方八省》，重慶：重慶出版社，2000年。

中國佛教文化研究所等編，《山西佛教彩塑》，香港：中國佛教文化出版有限公司，1991年。

王綱懷，《日本蓬萊紋銅鏡研究》，上海：上海古籍出版社，2008年。

王綱懷、孫克讓編著，《唐代銅鏡與唐詩》，上海：上海古籍出版社，2007年。

古正美，《從天王傳統到佛王傳統：中國中世佛教治國意識形態研究》，台北：商周出版，2003年。

朱曉東編，《物華天寶：吳越國出土文物精粹》，北京：文物出版社，2010年。

江西省博物館編著，《千年雷峰塔：雷峰塔暨浙江吳越佛教遺珍特展》，上海：上海錦繡文章出版社，2010年。

吳芳思主編，《英國國家圖書館藏敦煌遺書》冊7，桂林：廣西師範大學出版社，2011年。

周一良著，錢文忠譯，《唐代密宗》，上海：上海遠東出版社，2011年二版。

夏廣興，《密教傳持與唐代社會》，上海：上海人民出版社，2008年。

孫曉崗，《文殊菩薩：圖像學研究》，蘭州：甘肅人民美術出版社，2007年。

浙江省文物考古研究所編，《雷峰塔遺址》，北京：文物出版社，2005年。

浙江省文物考古研究所編著，黎毓馨、鄭嘉勵撰文，《雷峰遺珍》，北京：

文物出版社，2002年。

浙江省博物館編，《雷峰藏經》，北京：文物出版社，2011年。

陝西省考古研究院等編，《法門寺考古發掘報告》，北京：文物出版社，2007年。

國立歷史博物館、國立台灣美術館編輯委員會編輯，《雷峰塔：秘寶與白蛇傳奇展》，台中：國立台灣美術館，2005年。

國立歷史博物館編輯委員會編輯，《絲路傳奇：新疆文物大展》，台北：國立歷史博物館，2008年。

張馭寰，《中國古塔集萃》卷1，天津：天津大學出版社，2010年。

張馭寰，《中國塔》，太原：山西人民出版社，2000年。

敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第九窟、第一二窟（晚唐）》，南京：江蘇美術出版社，1994年。

敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第八五窟附第一九六窟（晚唐）》，南京：江蘇美術出版社，1994年。

敦煌研究院、江蘇美術出版社編，《敦煌石窟藝術：莫高窟第一五六窟、第一六一窟（晚唐）》，南京：江蘇美術出版社，1994年。

敦煌研究院編，《中國石窟：安西榆林窟》，北京：文物出版社，1997年。

雷玉華、程崇勛執筆，《巴西石窟內容總錄》，成都：巴蜀書社，2006年。

劉青戈主編，《中國舞蹈通史：古代文物圖錄卷》，上海：上海音樂出版社，2010年。

劉淑芬，《滅罪與度亡：佛頂尊勝陀羅尼經幢之研究》，上海：上海古籍出版社，2008年。

賴建成，《吳越佛教之發展》，台北：花木蘭出版社，2010年。

韓生編著，《法門寺文物圖飾》，北京：文物出版社，2009年。

釋印順，《初期大乘佛教之起源與展開》，新竹：正聞出版社，1981年。

蘭州大學敦煌學研究所、甘肅省古籍文獻整理編譯中心編，《敦煌莫高窟百年圖錄》上冊，蘭州：甘肅人民出版社，2008年。

[中]宿白等監修、執筆，[日]NHK大阪放送局編集，《正倉院の故郷：中国の金銀ガラス展》，大阪：NHK大阪放送局，1992年。

[美]Yu, Chun-fang, *Kuan-Yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara*, New York: Columbia University Press, 2001.

[法]ジャック・ジエス（長賈克・吉耶斯，Jacques Giès）編，秋山光和等譯，《西域美術第2卷：ギメ美術館ペリオ・コレクション》，東京：講談社，1995年。

四、論文

王俊中，〈五台山的「聖山化」與文殊菩薩道場的確立〉，《正觀雜誌》7期，南投：正觀雜誌社，1998年12月。

王榮國，〈吳越國割據時期的福州佛教〉，《閩都文化研究》2006年下冊，福州：閩都文化研究會，2006年第2期。

古正美，〈唐代宗與不空金剛的文殊信仰〉，收錄古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術》，新竹：覺風佛教藝術基金會，2006年。

李靜杰，〈論宋代善財童子五十三參圖像〉，《藝術史研究》13期，廣州：中山大學出版社，2011年。

周曉茵，〈玉雕善財童子像〉，《東方博物》20輯，杭州：浙江大學出版社，2006年8月。

周麗麗，〈上海博物館藏唐邛窯樂伎俑和白釉印花嬰戲圖碟〉，《東南文化》總83期，南京：南京博物院，1991年第1期。

金申，〈雷峰塔地宮出土的玉童子像不是善財童子〉，《中國歷史文物》總第42期，北京：中國歷史博物館，2002年第1期。

孫旭，〈吳越國杭州佛教發展的特點及原因〉，《浙江社會科學》總 163 期，杭州：浙江省社聯浙江社會科學編輯部，2010 年 3 月。

張宏元，〈海寧鹽官安國寺唐代陀羅尼經幢〉，《東方博物》38 輯，杭州：浙江大學出版社，2011 年 3 月。

陳俊吉，〈中國善財童子的「五十三參」語彙與圖像考〉，《書畫藝術學刊》12 期，台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2012 年 6 月。

陳俊吉，〈五代敦煌新樣文殊中善財童子的繪畫探究〉，《史物論壇》16 期，台北：國立歷史博物館，2013 年 6 月。

陳俊吉，〈北朝至唐代化生童子的類型探究〉，《書畫藝術學刊》15 期，台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2013 年 12 月。

陳俊吉，〈北齊華嚴造像的開展：以華嚴三聖與七處八會為例〉，《華梵大學人文學報》23 期，台北：華梵大學，2015 年 1 月，待刊稿。

陳俊吉，〈唐代蓮花童子圖在聖與俗的世界：化生童子 in 佛教繪畫與世俗嬰戲圖的轉換〉，《藝術學》29 期，台北：國立台北藝術大學，2014 年 5 月

陳俊吉，〈消失的造像傳統：唐密經論中曼荼羅的善財童子造像〉，《書畫藝術學刊》14 期，台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2013 年 7 月。

陳俊吉，〈淺析中國華嚴造像體系：兼論善財童子的造像系譜〉，《造形藝術學刊》2013，台北：國立台灣藝術大學書畫藝術學系，2013 年 12 月。

陳琪瑛，〈善財童子參訪圖像之研究〉，《華嚴學報》2 期，台北：中華民國佛教華嚴學會，2011 年 12 月。

馮國棟，〈八十華嚴《入法界品》之文學內蘊及其在造形藝術上的意義〉，收錄於陳允吉主編，《佛經文學研究論集》，上海：復旦大學，2004

年。

鄭阿財，〈敦煌佛教靈驗故事綜論〉，收錄於丁敏等編，《佛學與文學：佛教文學與藝術學術研討會論文集（文學部份）》，台北：法鼓文化，1998年。

鄭嘉利，〈雷峰塔的歷史沿革〉，收錄於國立歷史博物館、國立台灣美術館編輯委員會編輯，《雷峰塔：秘寶與白蛇傳奇展》，台中：國立台灣美術館，2005年。

黎毓馨，〈杭州雷峰塔遺址考古發掘及意義〉，《中國歷史文物》總第40期，北京：中國歷史博物館，2002年第5期。

五、其他

佛光大辭典編修委員會，《佛光大辭典》，高雄：佛光文化事業有限公司，1988年。

雲端資料庫 ARTstor Digital Library，<http://www.artstor.org/index.shtml>。

（責任編輯：釋紹玄）

