

## 印圖中的信仰：從《一乘法界圖》到回文《般心讚》 ——兼論普通僧眾對圖像、圖形的製作與運用

首都師範大學 博士候選人  
武紹衛

### 摘 要

華嚴二祖智儼大師（602-668年）曾創製七十三印圖，但於後世漸漸失傳；與之類似的印圖，唯有《一乘法界圖》流傳甚廣。《一乘法界圖》，歷代被視為智儼弟子新羅義湘所作，但房山石經本《一乘法界圖》的發現，為學界提供「儼法師制」的說法，「儼法師」即義湘之師、華嚴二祖智儼法師。《一乘法界圖》是研究華嚴宗思想的重要文獻，關於其研究，以往學者更多地是闡述了其自身所蘊含的華嚴思想，以及後世對其所作疏解，而對其在其他方面的影響，緣於資料的闕失，關注無多。筆者在隨郝春文先生整理敦煌文獻時，復原了一首回文詩（S. 3046），其佈局形態的源頭顯然就是智儼大師所制七十三印圖或《一乘法界圖》。這為我們跳出圍繞《一乘法界圖》本身進行的思想史和文獻學的研究而進行多視角的探討提供了絕佳材料。

**關鍵詞：**《一乘法界圖》、智儼、義湘、般心讚

華嚴二祖智儼大師（602-668 年）曾創製七十三印圖，但于後世漸漸失傳；與之類似的印圖，唯有《一乘法界圖》流傳甚廣。<sup>1</sup>《一乘法界圖》，歷代被視為智儼弟子新羅義湘所作，但房山石經本《一乘法界圖》的發現，為學界提供「儼法師制」的說法，「儼法師」即義湘之師、華嚴二祖智儼法師。其實，無論作者是誰，《一乘法界圖》都與智儼有直接關係。根《法界圖記叢髓錄》（T 1887B）載：

儼師雖作七十三印，但欲現其一印之義。而相和尚深得師意故，唯作此一根本印也。<sup>2</sup>

故而，此《一乘法界圖》與智儼七十三印有著同樣的設計邏輯。

《一乘法界圖》是研究華嚴宗思想的重要文獻，關於其研究，以往學者更多地是闡述了其自身所蘊含的華嚴思想，以及後世對其所作疏解，而對其在其他方面的影響，緣於資料的闕失，關注無多。筆者在隨郝春文先生整理敦煌文獻時，復原了一首回文詩（S. 3046）<sup>3</sup>，其佈局形態的源頭顯然就是智儼大師所制七十三印圖或《一乘法界圖》。這為我們跳出圍繞《一乘法界圖》本身進行的思想史和文獻學的研究而進行多視角的探討提供了絕佳材料。茲不揣孤陋，試論述於下。

## 一、從《一乘法界圖》到回文《般心讚》

為了方便論說，先將《一乘法界圖》、《般心讚》印圖<sup>4</sup>和全詩移錄於下：

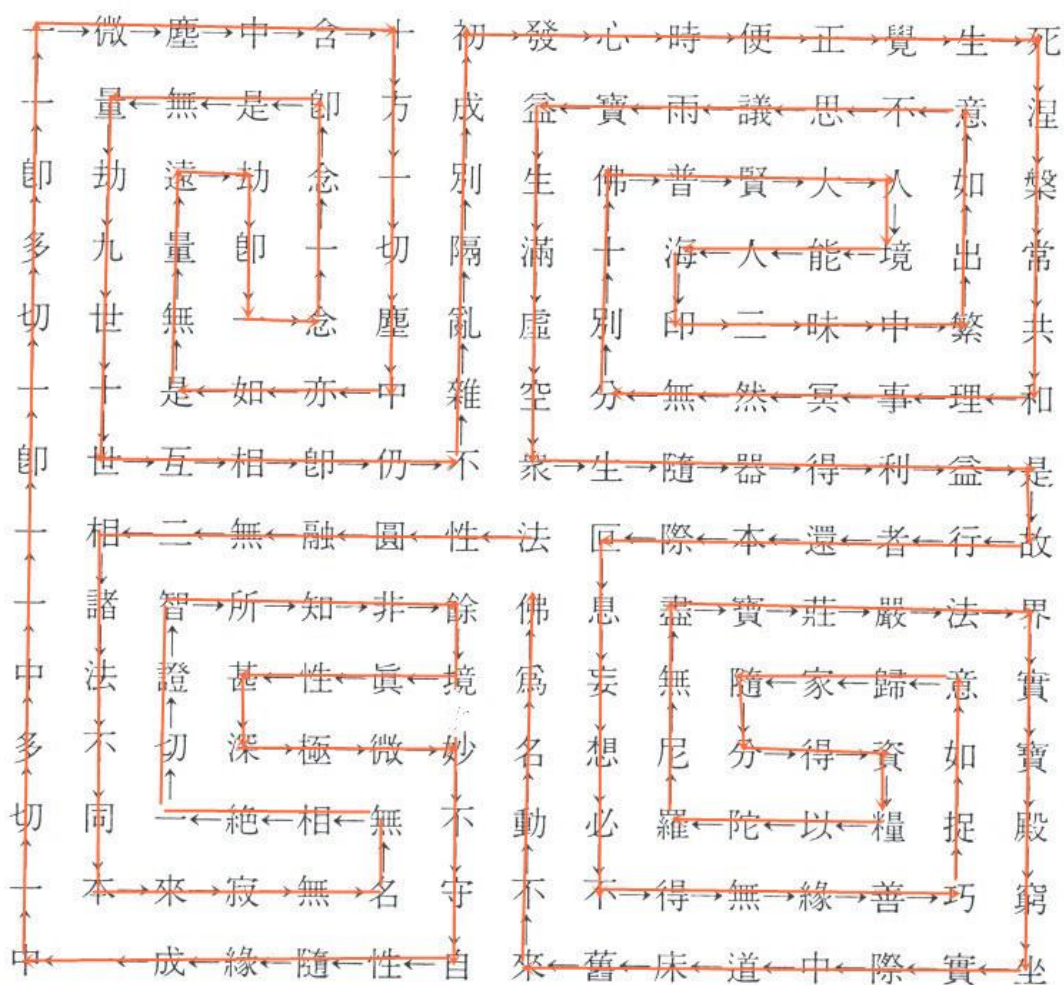
### （1）《一乘法界圖》的印圖與詩文

<sup>1</sup> 姚長壽《房山石經華嚴典籍考》，《法源》1998 年，第 25-37 頁。

<sup>2</sup> 《法界圖記叢髓錄》（T 1887B），《大正藏》第 45 冊，第 718 頁上。

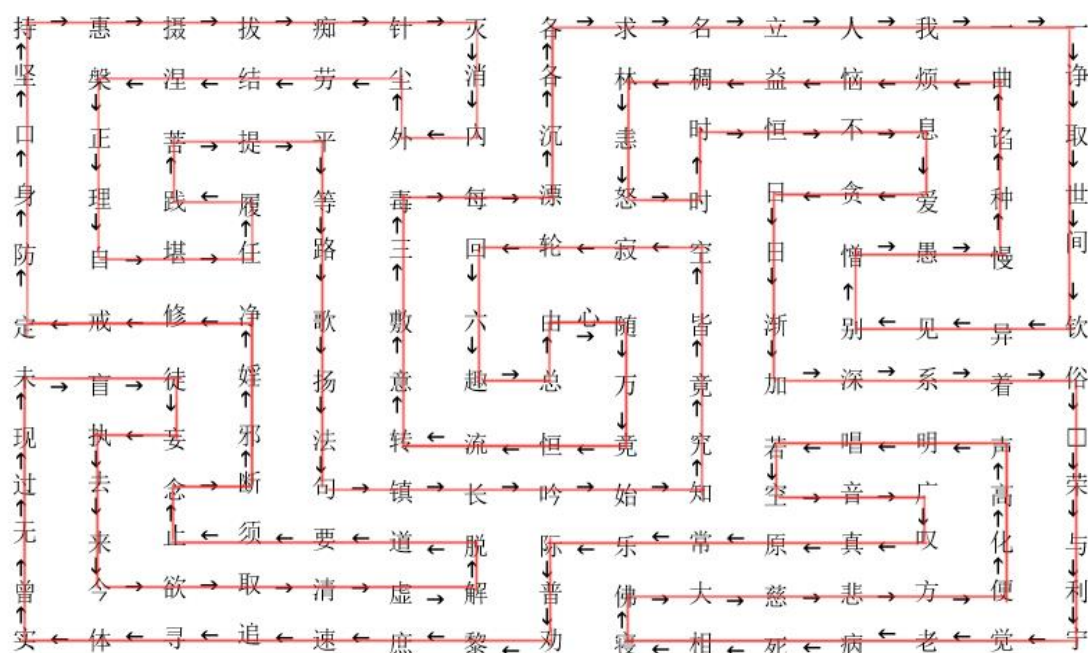
<sup>3</sup> 武紹衛《一首新破解的敦煌回文詩——S. 3046 性質新考》，待刊稿。

<sup>4</sup> 「印圖」一詞，引自《法界圖記叢髓錄》，是對《一乘法界圖》中圖和詩文的合稱。其中「圖」又可稱為「印道」。「印圖」一詞，參《法界圖記叢髓錄》，第 720 頁下；「印道」一詞，參中國佛教協會編印《房山石經》第 28 冊，北京：華夏出版社，2000 年，第 627 頁；並參義湘《一乘法界圖》（T 1887A），《大正藏》第 45 冊，第 711 頁上。



法性圓融無二相，諸法不動本來寂。無名無相絕一切，證智所知非餘境。  
 真性甚深極微妙，不守自性隨緣成。一中一切多中一，一即一切多即一。  
 一微塵中含十方，一切塵中亦如是。無量遠劫卽一念，一念卽是無量劫。  
 九世十世互相卽，仍不雜亂隔別成。初發心時便正覺，生死涅槃常共和。  
 理事冥然無分別，十佛普賢大人境。能仁海印三昧中，繁出如意不思議。  
 雨寶益生滿虛空，衆生隨器得利益。是故行者還本際，叵息妄想必不得。  
 無緣善巧捉如意，歸家隨分得資糧。以陀羅尼無盡寶，莊嚴法界寬寶殿。  
 窮坐實際中道床，舊來不動名爲佛。

## (2) S. 3046 《般心讚》的印圖與詩文



心隨萬竟（境）恒流轉，意敷三毒每漂沉。各各求名立人我，一一淨（爭）取世間欽。

異見別憎愚慢種，諂曲煩惱益稠林。恚怒時時恒不息，愛貪日日漸加深。

系著俗口榮與利，寧覺老病死相寢（侵）？佛大慈悲方便化，高聲明唱若空音。

廣敷真原常樂際，普勸黎庶速追尋。體實曾無過現未，盲徒妄執去來今。

欲取清虛解脫道，要須止念斷邪淫。淨修戒定防身口，堅持惠攝拔癡針。

滅消內外塵勞結，涅槃正理自堪任。履踐菩提平等路，歌揚法句鎮長吟。

始知究竟皆空寂，輪回六趣總由心。

通過對比，不難發現，二者構圖大體一致，但有同也有異。

### (一) 相同點

(1) 二者都是點線面的結合，即使用字、印和圖構成印圖。所用之字為佛偈，所用之線為朱線。《般心讚》的朱線雖然大多磨滅，但仍有殘存；傳世《一乘法界圖》多是印本，故呈獻出來的字和線都是同一顏色；房山石經本亦無朱線筆跡，但在日本常樂院收藏的可能是江戶時期的手抄本《一乘法界圖》中尚保留著朱線。

<sup>5</sup>並且通過注疏，也可以得知《一乘法界圖》最初便是墨字朱線，《法界圖記叢髓錄》（T 1887B）中言：「略制盤詩者，黑字盤於朱畫，朱畫盤於黑字故云盤也。黑盤於朱則事遍於理，朱盤於黑則理遍於事也。」<sup>6</sup>

（2）二者延伸方向也幾乎完全一致，也就是二者的閱讀順序幾乎完全一致。關於讀詩順序，《一乘法界圖》有著清晰的解說：

讀詩之法，宜從中法為始，盤迴屈曲，乃至佛為終，隨印道讀。<sup>7</sup>

《般心讚》雖未存有解說，但通過復原的順序亦可得知其閱讀順序與《一乘法界圖》相同，都是從中間字開始，沿印道讀。

（3）二者的最初形態可能都只有印圖而無注釋。《般心讚》有印圖而無解說，一目了然；而《一乘法界圖》最初也是以印圖的獨立形式流傳的，這一點姚長壽先生已有精當解說，可以參看。但姚先生所用例證，除了房山石經本外，多是從目錄記載中推知而來，這裡可補充一條直接證據，即上文所據日本常樂院藏江戶時代《一乘法界圖》抄本，該抄本亦只是抄寫了印圖，而無注釋。

這些相同點說明，二者之間必然存在著前後影響之關係。考慮到《一乘法界圖》乃是有智儼或義湘首創、創作時間之早及傳播影響力之大，當非僅傳播於敦煌一隅未曾見諸任何典籍記載之《般心讚》所可比擬者，故二者之間當是《般心讚》學習了七十三印圖或《一乘法界圖》或受其影響而產生的其他印圖，易言之，《般心讚》的源頭應該就是智儼的七十三印圖和《一乘法界圖》。

《一乘法界圖》從傳世始，便有義湘為之解說，後世又多有闡發。故而對其構造之理路，藉助注疏，便可洞知。S. 3046 只保存了《般心讚》的印圖，並未留有任何解說；不過，當我們確認了它與《一乘法界圖》間關聯的存在，其造作者之意圖，也許便是從《一乘法界圖》而來，故而藉助後者，我們或許可以大致《般心讚》有一番更為深入地瞭解。

首先是關於為何使用如此印圖散布佛偈，《一乘法界圖》序中有言：

夫大聖善巧無方，應機隨病非一。迷之者守迹，不知失體勤而歸宗未日，故依理據教，略製盤詩，冀以執名之徒，還歸無名之真源。讀詩之法，宜從中法為始，盤迴屈曲，乃至佛為終，隨印道讀。

<sup>5</sup> 常樂院寫本的相關情況，參 Sato Atsushi, On the Manuscript of the *Ilseung beopgye do*: Property of Jorakuin Temple, *Journal of Indian and Buddhist Studies* Vol. 61, No. 3, 2013, pp. 1256-1260.

<sup>6</sup> 《法界圖記叢髓錄》卷上，第 720 頁中。

<sup>7</sup> 義湘《一乘法界圖》，第 711 頁上。

序文的解說，並未觸及繁回屈曲構造的來由，故而從中可以瞭解到的也只是此首佛偈創作的動機，即以詩文闡釋佛理。

從「故依理據教，略製盤詩」一語中也可以得知《一乘法界圖》之佛偈與印圖當是同時創作的。筆者曾依據《般心讚》的回文詩的詩題與其印圖的完美結合，推測詩文作者與印圖排列者是同一人，從《一乘法界圖》的形成來看，這一推測應當大致無誤。關於佛偈與印圖同時創作，還有一點值得注意，即印圖製作的順序中，是先構圖還是先寫字。曾隨天臺八祖左溪玄朗（673-754年）學習過的新羅法融便曾針對此問題有所回答：

問書黑字後畫朱畫耶？畫朱畫後書黑字耶？

[法融]答：二俱是也。先書後畫者，以理從事之義。先畫後書者，以事從理之義也。<sup>8</sup>

這種解說，可能也存在附會強解之嫌，根據我們對 S. 3046 的觀察，一些朱筆連線實際上是位於墨字之下的，這透漏出印道本是事先劃出，而後沿線分佈僧詩字詞。佐藤厚先生公佈的常樂院藏《一乘法界圖》中，也是字在線之上，亦即所謂「先畫後書」。這當然是後世的處理辦法。不過，就一般的設計邏輯而言，先勾勒出預先設計好的路線，然後將詩文書於線路之上，要比反過來的順序更具可操作性。

關於印圖的必要性，後世還有展說：

合詩一印配佛外餉海印，謂詩表普賢機，印表佛外向心。佛外向心印，冥合普賢大機內向心頭故也。<sup>9</sup>

《一乘法界圖》的作者希望以此詩，可以使「執名之徒，還歸無名之真源」，可謂立意高遠。在義湘的解說中，《一乘法界圖》七言三十句，其中便蘊含著科判，「初十八句約自利行、次四句利他行、次八句辨修行者方便及得利益」，故而詩文本身便是一個完整的思想體系。<sup>10</sup>《般心讚》雖未有序，但從詩中所講，亦可看出詩人當有以禪宗心要濟世之志。該詩首先點出「心隨萬境恒流轉，意敷三毒每漂沉」，亦即心乃貪嗔癡之源，也就是痛苦之源；並指出修行之道「欲取清虛解脫道，要須止念斷邪淫。淨修戒定防身口，堅持惠攝拔癡針。滅消內外塵勞結」，即要棄

<sup>8</sup> 《法界圖記叢髓錄》卷上，第 718 頁上。

<sup>9</sup> 《法界圖記叢髓錄》卷上，第 716 頁中。

<sup>10</sup> 義湘《一乘法界圖》，第 712 頁上。

絕雜念，斷邪淫，持戒、修定、修慧，防身口意之三業，消除執念，化解煩惱，如此便可擺脫輪迴、證得涅槃。全詩亦是有因、有行、有果的一個整體。

其次是關於構圖中的諸要素。

關於印圖設計，根據義湘的解說，可以分為三個問題來看：

①問：何以故依印？

答：欲表釋迦如來教網所攝三種世間。從海印三昧，繁出現顯故。所謂三種世間，一器世間、二眾生世間、三智正覺世間。智正覺者，佛菩薩也。三種世間攝盡法故。不論餘者。廣義者。如《華嚴經》說。

②問：何故印文唯有一道？

答：表如來一音故。

所謂一善巧方便，何故多有繁迴屈曲？

以隨眾生機欲不同故。

即是當三乘教，何故一道無有始終？

顯示善巧無方，應稱法界十世相應圓融滿足故。

即是義當圓教，何故有四面四角？

彰四攝四無量故。此義依三乘顯一乘。印相如是。

③問：何故字中有始終耶？

答：約修行方便顯因果不同故。

何故字中多屈曲？

顯三乘根欲差別不同故。

何故始終兩字安置當中？

表因果兩位法性家內真實德用性在中道故。字相如是。

這裡的解說涉及到法界圖形成繁迴屈曲之盤狀、盤詩首尾字不同、盤詩構造成方形而非圓形等三個問題。從中可以得知，此盤詩構圖幾乎一字一線皆被賦予了深刻的佛教內涵，如此圖的三種要素——字、線、面——象徵著三世間（一器世間、二眾生世間、三智正覺世間），此圖呈四角方形乃象徵四攝（佈施、愛語、利行和

同事)四無量(慈悲喜捨),如是「印圓」雖可以象徵「一乘」,但不能表四攝四無量,且無法表達華嚴宗的三乘判教思想。義湘解說中彰顯《一乘法界圖》的設計思想雖然繁複,但遠不及後世的追述。如義湘並未解說詩中為何使用二百一十字,但在後世的注疏中,這個數字也被強加上了深刻的佛教內涵:

《真秀記》云:二百一十字者,法知識也。謂《離世間品》普惠、雲興二百句問,普賢瓶瀉二千句答,每一句問,皆以十句答,故云一十也。<sup>11</sup>

盤詩佈局自然出現的五十四角亦是如此:

《真秀記》云:五十四角者,表人知識,謂五十五知識也,以合初後二文殊故。唯五十四,合舉初後通取中間為一圓智。普賢知識是所證理,法界諸法不出理智故也。<sup>12</sup>

就詩文創作而言,十五聯七言詩句之數自然為二百一十;佈局呈方形,繁回屈曲,呈五十四角亦是自然而然之事。真秀等人解說,尤其是以《離世間品》等解說二百一十字,顯有附會之嫌。

《般心讚》共十三聯一百八十字,呈行十二、列十六的形態分佈,共六十四角,構造顯與《一乘法界圖》有異,不過這種一百八十字、六十四角構造應該不具有強烈的宗教內涵。

總而言之,《一乘法界圖》中蘊含著比較深刻的系統的華嚴思想體系,當是事實,但這種設計上的象徵意義不能過於誇大。大致來說,上文所引義湘關於與印圖設計的三個問題的最初的解釋,當是最能真實反映設計本意,而至於後世附加而來的解說,則略顯迂遠。《般心讚》的設計者是否深得《一乘法界圖》設計之深意,我們不便過度猜測,但可以確定的一點是《一乘法界圖》之繁回屈曲構造肯定引發了他的共鳴,並且他對《一乘法界圖》之「字有始終」的理念不甚滿意,故而在設計自己的印圖時,根據自己的體悟,對印圖有所改動。

要討論改動,需要首先瞭解一下二者之間的不同。

## (二) 不同點

二印圖多有不同,我們可以從印圖中的佛偈以及構圖兩個方面予以總結。

<sup>11</sup> 《法界圖記叢髓錄》卷上,第 718 頁上-中。

<sup>12</sup> 《法界圖記叢髓錄》卷上,第 718 頁中。



(1) 佛偈的不同。這種不同首先表現為盤詩與回文詩的不同。所謂「盤詩」，相傳為晉代蘇伯玉之妻所作，並收錄在《玉臺新詠》之中。這種詩寫於盤中，從中央起句，回環盤旋而至於四角，所以稱為「盤中詩」。「盤詩」在佈局上本應呈現「圓形」，但《一乘法界圖》呈方形，關於此點當時便有人提出過疑問，「即是義當圓教，何故有四面四角？」不過，智儼等似乎也曾略製「圓印」，《法界圖記叢髓錄》載：

依理據教者，理則忘像海印，謂佛心中證三世間，而佛證心一無分別也。教則現像海印，謂佛所證三世間法不動，各位性在中道了了現現也。是故依忘像理道二朱畫，據現像教列多黑字，作圓印也。<sup>13</sup>

「圓印」亦是使用黑字和朱畫勾連而成，只是呈現圓形，這應該是依照「盤詩」最初的傳統而設計的，《一乘法界圖》呈現「四面四角」的盤詩則是一種變形。我們不清楚《般心讚》創作之時，其作者是否見到過智儼的「圓印」，但從此詩的回文形態來看，即使見到，他也只能採用「四面四角」的佈局，畢竟「圓印」的佈局只能是單方向而不能首尾相接。

《一乘法界圖》的盤詩首字為「法」、末字為「佛」，這也是傳統的盤詩的結構，即不要求首尾一致，構成回文。但當時也有人對這種構造提出過疑問，在他們看來義當圓滿，無始無終，而此盤詩卻是「字中有始終」，並且「何故始終兩字安置當中」。針對此問題，義湘的回答是「約修行方便顯因果不同故，」「表因果兩位，法性家內真實德、用性在中道故」。<sup>14</sup>《法界圖記叢髓錄》的解說更為透徹：「法字是因，佛字是果。通一乘三乘也，欲現三乘之前後因果，即是法性德用性在中道故，以始終二字安置當中也。」<sup>15</sup>質言之，在義湘的思想體系中，「法」為因，「佛」為果，故而首尾兩字、共置當中。所以，這種佈局實際上是華嚴思想的一種體現。

其實，《般心讚》的佈局也是詩人禪宗思想的表達，《般心讚》的中心只有一「心」字，其用意放置在禪宗思想框架之中也比較容易理解：禪宗講究明心見性，認為世間煩惱起於心，亦滅於心，故而「心」是根本。《般心讚》的設計實際上是將禪宗心要與回文佈局，若合一契地結合在一起了。從這點看，《般心讚》的設計者在根據禪詩改造《一乘法界圖》時是破費心思的。

<sup>13</sup> 《法界圖記叢髓錄》卷上，第 720 頁中。

<sup>14</sup> 義湘《一乘法界圖》，第 711 頁中。

<sup>15</sup> 《法界圖記叢髓錄》卷上，第 733 頁下。

二者詩文聯句和字數也不同。《一乘法界圖》共十五聯二百一十字，呈行十四、列十五的形態分佈，共五十四角；《般心讚》共十三聯一百八十字，呈行十二、列十六的形態分佈，共六十四角。考慮到兩手佛偈的字數，都恰好滿足印圖設計，故而字數多少都是經過比較精確的計算的。

二者詩文的不同也表現在詩文平仄用韻方面。《一乘法界圖》不講究平仄用韻（韻腳依次為：寂、境、成、一、是、劫、成、和、境、議、益、得、糧、殿、佛），而《般心讚》雖然平仄不嚴格，但在韻腳上嚴格使用了《切韻》「平声卅六侵韵」（韻腳依次為：沉、欽、林、深、侵、音、尋、今、淫、針、任、吟、心），並且一韵到底。

二者闡釋佛理的風格不同。《一乘法界圖》是對華嚴宗思想比較精煉的而又不失系統的闡發，故而內容豐富；《般心讚》是對北宗明心見性的闡釋，禪宗講究直指人心，此詩也頗有此種風格，全部圍繞「心」展開，不涉龐雜；故而與《一乘法界圖》相比，不免略顯單一，並且所用名相淺顯。但這是兩種佛教流派思想主旨和修行綱要所決定的。從這層意義上講，兩首詩都比較出色地以詩文的形式表達了各自思想。

將詩文平仄韻律的使用技巧和詩文對佛理的闡釋相結合，我們可以更清晰地體會到《一乘法界圖》更多的是沿用了佛教譯經偈語的風格，注重義理的傳達，而不求平仄合律；但《般心讚》則在兩方面結合地相對較好。

## （2）關於印圖佈局的不同。

二者在詩文形態以及字數上的不同，也決定了二者在印圖上出現了各自風格，最明顯的差異便在於《一乘法界圖》雖言盤詩，但這種「盤」只是在構圖上大致存在，而並非絕對意義上的回文，因為該詩首尾並非同一字。《般若讚》則非如此，其詩首尾字均為「心」字，故而在構圖上形成了一個完整的回路。

二者在佈局上的不同也表現在結構對稱性方面。《一乘法界圖》呈以「法」、「佛」所在列為中軸的左右對稱結構，而《般心讚》中雖然「心」處於中心，但因為只分佈十六列（「心」字所在為第八列），故而並不呈中心對稱結構，也不呈左右或上下對稱。

綜上，可以看出禪宗《般心讚》對華嚴宗《一乘法界圖》的繼承，更多的體現在印圖設計之上，即以印圖表達信仰；至於細節則多根據禪宗的特點有所改動。

關於這種繼承與改動，也許我們可以在一個更為廣闊的思想史背景下進行理解，即華嚴宗和禪宗的融合。

## 二、禪教一致動向中的繼承與改動

根據魏道儒先生的觀察，中唐到五代，適應流動參禪的需要，禪宗側重接受和創用華嚴的理事關係說，奠定禪學的理论基礎。<sup>16</sup>禪宗與華嚴宗對「心」或「理」的認知上的共通之處，是二者融合的理论基礎之一。其實，華嚴宗和禪宗的交融，不只是中唐才出現的。華嚴宗初祖杜順和尚、二祖智儼等都具有禪宗背景，圭峰宗密（780-841年）更是在被尊為華嚴五祖的同時，也繼承了遂州道圓的衣鉢、被禪宗尊為祖師。只是到了中晚唐，新興禪宗五派對華嚴宗思想的吸收和繼承規模更大，內容也更豐富了。

具體到僧眾的日常修行、閱讀之中，這種融合也有直觀表現。在敦煌文獻中，存在著華嚴宗典籍與禪宗詩文合抄的形態。如 P. 2250V 將《華嚴經法界義海》與《天臺禪師歌》連抄一卷；P. 2279 乃是法藏《華嚴經關脈義記》，其後抄有命禪師《定後吟》等。這種合抄形態，表明文書的書寫者和擁有者在學習華嚴宗典籍的同時，也在堅持禪修，也就是所謂的「禪教合修」。

敦煌寫本 P. 2054 軸題「智儼大師十二時」，智儼大師為華嚴二祖，但其內容與《禪門十二時》（P. 3604 等）相同，也是禪宗文獻。類似的還有 P. 3777V 《智儼大師付三囑偈》等。禪宗佛曲卻標為華嚴祖師所作，表現出了禪宗信徒對華嚴宗祖師的認知態度。這種現象頗合於魏道儒先生的觀察：

禪宗接受華嚴教理的什麼內容，由禪學發展的需要決定，而其接受方式，則更受禪眾文化素質的制約。一般禪僧既不屑於也無能力專研大部頭的華嚴注疏原典，梳理某種學說的論證過程，把握眾多名相的特定含義。他們有能力享用的，是禪宗特有的「語錄體」。於是，傳禪弘教的宗師從華嚴典籍中採摘術語，拾取命題，雜糅於「啟迷開悟」的機語中，而對他們的解釋，多半化為通俗易懂、率直樸實的口頭語，或幾句順口溜式的「詩文」，大異於義學家那裡的名相堆砌。<sup>17</sup>

禪宗詩 S. 3046 《般心讚》攝取了華嚴宗《一乘法界圖》中最為獨特的印圖結構，在改進印圖的同時，又將其與更加通俗易懂的詩文結合起來。它的發現也可以為魏先生的這個觀察做一注腳，但它更是當時禪教一致動向中的一個生動實例。

<sup>16</sup> 魏道儒《中國華嚴宗通史》，南京：鳳凰出版社，2008年，第11頁。

<sup>17</sup> 魏道儒《中國華嚴宗通史》，第11頁。

## 余論：修行中的美術技能：普通僧眾對圖像、圖形的繪製與運用

兩幅印圖，其實是一種對佛偈進行圖像化表達的方式，這也是二者間最大共同點。這種圖像未使用很多色彩，也沒有專門的美術構圖等，只是使用了字和連接線，也就是只是使用了最簡單的點和線，便構成了一個彰顯信仰和情趣的平面圖。

智儼所製七十三印雖然現已不存，但其印當亦是使用佛偈散佈呈不同印像。智儼之所以首創印圖，與其對華嚴思想的系統理解有直接相關，也與其自身的審美情趣兒有莫大干系。智儼曾「造《蓮華藏世界圖》一鋪，蓋蔥河之左，古今未聞者也」，<sup>18</sup>這種將佛教信仰圖像化、圖形化的思維，與其製作印圖的思維當是一致的，只不過比之於《蓮華藏世界圖》，印圖使用的更多的是文字和朱線的簡單勾連，而非圖像。

之所以選用墨字和朱線，一方面墨字和朱線可以形成比較鮮明的色彩對比，另一方面墨和朱砂都是寫本時代最常用也最易於獲得書寫材料和圖繪材料。

佛教對圖像的重視和使用，不言自明。除去由專門匠人製作的佛像、圖繪的壁畫等，很多僧人也都頗善丹青，此點亦無需贅言。在此想要強調的是一般僧眾在日常清修過程中對圖形和圖像的繪製與運用。就中古資料而言，能夠滿足我們對上述問題研究的，唯有敦煌文獻。依照筆者對敦煌文獻的考察，普通僧眾製作和運用圖像、圖形，按照性質可以分為佛教類和非佛教類兩種：

(1) 佛教類圖像和圖形又可以分為兩種情形，即圖像類和圖形類。

### ①圖像：

(A) 密教手印、曼荼羅等。如 P. 3095 為《法華三昧手印圖》，收錄了各種手印，應當是僧人修習密宗教法所使用的文書。P. 3982 為曼荼羅，周邊寫有《隨求即得大自在陀羅尼神咒》，設計簡單，一般僧眾即可完成。類似的還有 P. 4912 為朱筆繪形、墨筆書字之曼荼羅。與之相比，P. 4519《觀音菩薩咒曼陀羅圖》則稍顯複雜，中繪有諸多菩薩，可能為專門匠人所制。

值得注意的是，敦煌保存有很多曼荼羅、結壇手印等圖尺寸多在長 60 釐米、寬 40 釐米左右，從它們背後對折折痕可以看出原來的保存方式。這種大小適中的圖，製作簡便，並且很適宜於個人保存和使用。在某種程度上可以說，密教的發


<sup>18</sup> 法藏《華嚴經傳記》(T 2073) 卷三《唐終南山至相寺釋智儼傳》，《大正藏》第 51 冊，第 163 頁下。


展，給中國僧團進行了一場美術能力的「普及」。


(B) 根據佛經創作的符合經意的簡單結構圖，如《三界九地之圖》便是依據玄奘譯《俱舍論》繪製而成，P. 2824 是一件已經上色完成的文書，而 P. 2012 則是一件模仿《三界九地之圖》、但尚未完成的文書。

## ②圖形：

(A) 敦煌文書中句讀符號，多有演變為圖形者。

P. 2207 等《瑜伽師地論》中便有間隔符號類似蓮花座者「」。<sup>19</sup>P.

2197 匯錄了各種真言，每段真言開始處，均以朱筆標以「」，此種間隔符號並不鮮見，如上博 48《摩利支天經》等之中便標有此符號；此卷值得注意者在於

《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼》中「迴向」部分，此處標以「」，其圖形整體似一跏趺坐佛，上半部分為迴旋圖案，結合其所在部分為「迴向」內容，故而此圖案也許便有迴向功德之意。

類似圖形還有很多，如 S. 3707《大佛名經懺悔文》中的間隔符號使用的是一種近似坐佛行狀的圖形，且其畫法似更為複雜，在其中心繪有「卍」這一象徵佛



的符號，如圖。即使暫不論其具體內涵如何，但其與佛教定有關聯，並且這些圖形必然不能當作專門畫匠所為，而應當理解為僧人用以標識信仰和情趣之舉。

<sup>19</sup> 此種符號蓮花瓣之多少可能也代表著層級，參張涌泉《敦煌寫本文獻學》，蘭州：甘肅教育出版社，2013年，第476-477頁。

(B) 以文字及朱線或墨線構成圖形。

有僧人將經文或其他文字佈局呈一定圖形以顯示信仰或趣味兒者，如《塔形佛說般若波羅蜜多心經》(P.2168、P.2731 等)，李正宇先生介紹說：「經題十字排列成寶蓋形，經文逐字有序地排成七級浮屠形；塔身正中繪一佛像。經文自佛座右下方開始，曲折盤繞。循讀次第，以虛線標示。」<sup>20</sup>

P. 2197 護首為《九曜星官真言》，乃是用朱線將對應的漢字連接起來，呈現出了金剛杵的形態。這也是形態與其密教屬性緊密結合的一個實例。

還有使用雙勾者，如 S.3011 等文書上便有「大」、「雲」、「之」等字的雙勾寫法，最為突出的要數 S.5488 和 S.5952，前者乃「經過裝飾、呈現木心紋理」的「佛法僧」三個大字，後者為「以空心筆劃勾勒出花紋，以求裝飾美」的「忍辱波羅蜜」五個大字，這種寫法甚至被學者稱為「敦煌古代美術字」或「花字」。<sup>21</sup>

這種用線連接散落經文構成的有邏輯的圖形，與《一乘法界圖》以及《般心讚》的用意是一致的。

(C) 科判圖。

所謂「科判」是指經文的段落層次、章法結構，而「科判圖」則是用圖表的方式呈現的科判。科判圖雖然更多的具有文字性質，但它在客觀上實際上構成了圖形。如 P. 4633 為《大乘五位圖》，是用墨字與朱線構成的菩薩果位圖，其用途在敦煌高僧曇曠撰《大乘入道次第開決》(P. 2202V、S. 2463 等) 中有明白指示：「起大眾行得大乘果，故依大乘五位之中漸次悟入道次第也。故《唯識論》第九卷云：謂具大乘二種姓者。略於五位漸次悟入。」故而它也是配合經典所用。<sup>22</sup>此時，這種科判的存在已經超越了本來的文字內涵，而具有了直觀的圖形意義。與 P. 2824《三界九地之圖》相比，此圖相對簡單，但二者在設計本義上則無本質區別，即都是用圖形的方式，將經典中最為核心的要義直觀、形象地表達出來。類似的還有《天臺分門圖》(P. 2131)、《法界圖及科判》(P. 2832) 等。

(D) 梵文字母與符咒。梵文字母也許可以算作一種比較特殊的圖像，之所以如此說，是因為當時的僧眾多不識梵文，但又在平時的修行過程中必不可免地使用梵文，尤其是在密宗盛行之後，心中觀念梵文種子，更成為一種迫切的修行方

<sup>20</sup> 參見《敦煌學大辭典》之「佛塔式寫經」條(李正宇撰)，第 592 頁。

<sup>21</sup> 參見《敦煌學大辭典》之「敦煌古代美術字」等詞條(李正宇、劉濤等撰)，第 287—288 頁。S.5488V 有「花字三個」四字，當是出自蔣孝琬之手。

<sup>22</sup> 關於《大乘五位圖》與《大乘入道次第論》的關係，筆者已擬另文討論。

法。不空譯多部經典，如《大方廣佛華嚴經入法界品四十二字觀門》(T 1019)便是比較典型的觀字經典，如「𑖀」字，「莽（輕呼）字時，入大迅疾眾峯般若波羅蜜門，悟一切法我所執性不可得故」。<sup>23</sup>這種將修行與觀字結合起來的方式，在敦煌文獻中也多有表現，如 P. 2778 為《梵漢對照真言》，可能便是當事人學習和使用梵文的讀物。還有一些文書，並不抄寫梵文，而是書寫梵文的漢字對音，如 S. 2144V 則抄有：

金剛藏菩薩三字觀想：初祖時面取向西，端身正坐，安此三字。唵字，觀在腦上，〔放〕黃光；吽字，觀在心上，放白光；押字，觀在舌上，放赤光。

在這種運用中，梵文字母實際上已經失去了作為語言的特性，更多的成為一種具有圖像意義的修行法器。

與梵文字母的運用類似的還有符咒。P. 2153 便是各種符印。類似的還有佛教偽經《佛說七千佛神府益算經一卷》(P. 2558、P. 2723)、《觀音菩薩符印一卷》(P. 2602V)，佛教徒日常生活所用算命書，如 P. 2856《發病書》。

(2) 非佛教類。一些宅經、相書等僧人常用書中便必不可免地要出現一些簡單的圖像和圖形，如 P. 2632 等《宅經》、P. 2831 等《卜葬書》之中便畫有簡單的家宅和葬事占相圖；P. 2797 等《相書》之中便繪有簡單的「手」、「鳥」、「龜」等圖形；P. 3358《護宅神曆》寫有字符，也繪有一些鬼及人頭獸神圖；P. 2829《解夢書》，其旁畫有「婦人背圖」，圖中標有黑點，每一黑點對應寫有「敬夫」、「貧」等字，黑點似為婦人背上黑痣，而對應漢字則是對黑痣長於不同位置的解說。這些宅經、相書等文書上的繪圖之構圖和用筆，簡單粗糙，絕非專業畫工所為，當是抄寫此圖之人所作。考慮到敦煌藏經洞這批文獻多是僧人所有，故而其寫圖與用圖之人，可能便是僧人。

當然，除了自身繪製和使用圖像和圖形之外，僧人還會參與到專業的畫像、造像、建窟等工作中。對於專業的畫工、畫匠、工匠承擔的工作，普通僧人自然是無法直接參與其中的，但這並不意味著僧人便被排除之外了，實際上他們一直起著主導作用。僧人或其他民眾發心自然是畫像、造像、建窟的開始，然後方才有雇工工作的開展。最後工程的驗收也是要有僧眾承擔的。故而工程之始、之中以及之終，僧人可能都起到了比較關鍵的作用。根據敦煌文獻中的入破曆，我們可以看到，在造窟修窟及佛堂的過程中，必須請僧人一同前去，他們所要承擔的工作之一很可能便是對修造做出專業評判，比如 P. 2641 便記載了當時僧人可能就

<sup>23</sup> 不空《大方廣佛華嚴經入法界品四十二字觀門》，《大正藏》第 19 冊，第 708 頁上。

參加到了壁畫的繪製：「乃招巧匠、選工師，窮天下之譎詭，盡人間之麗飾。遂請丹青上士、僧氏門人，繪十地之聖賢，采三身之相好」。一些僧人甚至主持了石窟修造，P. 4640《沙州釋門索法律窟銘》記索義辯兄之「長子僧常振，天資爽悟，道鏡逾明，欽念三乘，疑（凝）修四諦。上交下接，解營構而多方；侷儻出群，孝敬之懷罔極。助叔僧而修建，自始及終。愴失履而孤，早虧恃怙，嗣隆古（故）叔之願，誓畢殘功。克意崇誠，忻然果就。」

總之，對於僧人而言，他們不僅僅只是圖像、圖形的觀看、觀想者，也是製作和使用者。他們未經專業訓練而製作和使用的圖像、圖形，雖不能媲美於專業匠人的美術作品，但也有著積極的意義：一方面是自身信仰的表達，另一方面也是自身情趣的展示，並且本身也是中古僧團知識構成中重要的一環。

## 參考文獻：

### 1.原典

- 《一乘法界圖》。《大正藏》冊 45，第 1887A 號。
- 《法界圖記叢髓錄》。《大正藏》冊 45，第 1887B 號。
- 《華嚴經傳記》（T 2073）。《大正藏》冊 51，第 2073 號。
- 《大方廣佛華嚴經入法界品四十二字觀門》，《大正藏》冊 19，第 1019 號。

### 2.中日文專書、論文等

- 姚長壽（1998）。〈房山石經華嚴典籍考〉。《法源》。
- 中國佛教協會（2000）。《房山石經》冊 28。華夏出版社。
- 魏道儒（2008）。《中國華嚴宗通史》。鳳凰出版社。
- 胡同慶（1996）。〈P. 2824《三界九地之圖》內容考證〉。《敦煌研究》4。頁 48—58。
- 張涌泉（2013）。《敦煌寫本文獻學》。甘肅教育出版社。
- 季羨林（1998）。《敦煌學大辭典》。上海辭書出版社。