

修行中的美術： 中古時期的僧人的美術審美與表達

武紹衛
山東大學

摘要：一般的佛教美術史研究更為關注留名畫史的畫作、畫師，其中當然包括部分傑出的畫僧，那些數量更為龐大的普通僧眾則從未進入過畫史研究的視域。這當然是因為這些普通僧眾本身沒有高超的繪畫能力，也沒有足以傳頌的畫作留世。但這並不意味著他們沒有審美和表達能力。通過對傳世文獻等材料的搜集，可以對僧團的繪畫能力、審美表達進行勾勒和梳理。如果按照繪畫能力的高低，那麼可以分為三類，一是畫論作品中收錄的畫僧，一是僧傳中收錄的具有繪畫能力的高僧，一是一些密教儀軌文獻以及諸如敦煌抄本文獻等中展示的普通僧眾。

關鍵詞：畫論、畫僧、審美表達

佛教僧團對圖像的重視，是十分顯著的。如今的佛教美術史也是異常發達，但佛教美術史研究的多是精美的壁畫、造像等，而這些精美的美術品更多的是專業的畫師工匠所為。

考慮到佛教美術所面向的最主要的人群之一便是佛教僧團，那麼每日為這些美術品所環繞的僧人有怎樣的審美，又是否有一定程度的美術表達能力呢？除了諸如貫休等非常典型的“畫僧”，學界多有探討外，對於更為大眾、也更為普通的僧人，實際上是漠視的。這種漠視當然源於相關資料的缺失，畢竟那些從未創作過傑出作品、甚至毫無表達技巧的僧人鮮有作品存世，即使有些美術表達的痕跡，也從未進入過“畫史”的視域。這種“失語”狀態的形成，一方面與古代畫論觀念有關，另一方面也與他們的繪畫能力有關。繪畫是一種需要經過專門訓練方能掌握的技能，而這種訓練祇是極少數人纔有能力獲得的。但這不代表其他人沒有自己的審美和表達能力。本文則試圖對僧團的繪畫能力進行一番粗線條的勾勒，並希望從中找到一些材料可以探討一下那些在史論家看來並非畫僧的僧人在日常修行中的美術審美和表達。

一、中古時期僧眾對繪畫活動的參與

僧團對壁畫的運用有其自身的信仰訴求，根據義淨《根本說一切有部毗奈耶雜事》（《大正藏》編號 1451）載，給孤長者在給佛陀施園之後作如是念：“若不彩畫便不端嚴”。色彩與繪畫可以營造出莊嚴的宗教氣氛，這一點在中國僧人的認識中也有所闡發。慧皎曾直言佛教對圖像的利用之目的便在於“託形傳真”¹；道宣在論及寺院之所以需要四處粉飾、眾建寺塔時，提及“建寺以宅僧尼，顯福門

之出俗。圖繪以開依信，知化主之神工。故有列寺將千，繕塔數百。前修標其華望，後進重其高奇。遂得金刹干雲，四遠瞻而懷敬；寶臺架迥，七眾望以知歸”²，寺院圖繪在於開佛教徒之信誠，金刹寶臺也可以誘發信眾虔心。

從諸如《洛陽伽藍記》、《歷代名畫記》等文獻中，我們可以看到在當時的長安、洛陽等最重要的城市中最重要寺院內都繪有精妙絕倫的畫作。其實不止那些大寺，一些地方寺院、甚至規模甚小的蘭若等，也同樣在充分利用各種繪畫營造自己的神聖空間。如敦煌文獻 S. 3329V 記載了敦煌節度押衙知畫行都料董保德曾創建蘭若一所，蘭若中“刹心四廊，圖塑諸妙佛鋪；結脊四角，垂拽（曳）鐵索鳴鈴，宛然具足。新疑彌勒之宮，創似育王之塔”，由之可見此蘭若雖祇是一間大小，但四壁都圖繪有佛像等。

僧團主要從事與佛教修行有關的活動，繪畫則並非他們所必需的掌握的技能，故而寺院美術的圖繪最主要的承擔者其實是那些諸如董保德之類的專業的畫師和畫匠。但考慮到佛教建築中的壁畫體裁之選擇與佈局，必然都存在著宗教上的考量，而僧人在此過程中當發揮了關鍵性作用。

傳世文獻中，確有一些僧人規劃佛教建築的記載，最著名者當是主持雲岡石窟建設的曇曜。北齊時期，靈裕也曾設計了寶山靈泉寺石窟的整體佈局。他將自己的“法滅”思想貫徹到了石窟的開鑿中，以至於後人遊覽，莫不感歎，“每春遊山之僧，皆往尋其文理，讀者莫

¹ 釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》卷八《曇斐傳》，北京：中華書局，1992年，第343頁。

² 道宣撰、郭紹林點校《續高僧傳》卷三〇《慧雲傳》，北京：中華書局，2014年，第1230頁。

不獻歛而持操矣”³。唐初道宣也曾撰《中天竺舍衛國祇洹寺圖經》（《大正藏》編號 1899）對寺院佈局作出規劃。又如唐代玄覽曾對佛殿畫像、鑄像的順序做出過排列，“[玄]覽又以經像為最則，殿前畫四像，慈氏為首；鑄金銅像三百五十座，彌陀為首。”⁴增忍曾指示畫工按照自己觀想所見繪畫大悲觀世音菩薩：

[大中]九年(855年)因讀《大悲經》，究尋四十二臂，至無畏手疑而結壇。浹旬禱請，自空中現其正印雙拳歷歷可觀。遂命畫工，繪寫此臂焉⁵。

《大悲經》有伽梵達摩大約於 650-661 年譯之《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》和不空譯《千手千眼觀世音菩薩大悲心陀羅尼》。其中，伽梵達摩譯本中描述手印四十二；不空譯本中有四十一手印，故而可知增忍所據當是伽梵達摩本。據此經所成菩薩像即千手千眼觀音菩薩像，經中並沒有描述諸種手印的具體印相，增忍懷疑當時流行之千手觀音千手結印相有誤，故而虔心禱請觀音示跡。雖然僧傳中並沒有載明增忍所見印相究竟如何，但定然與當世流通圖樣有別，因為增忍與畫工所繪此像並未立即得到認可，當時“或有譏謗者”。不過，這種譏謗隨著一些神跡的出現而逐漸消弭。

根據敦煌文獻中的入破曆，我們也可以看到，在造窟修窟及佛堂的過程中，僧人須一同前去，他們所要承擔的工作之一很可能便是對

³ 道宣撰、郭紹林點校《續高僧傳》卷九《靈裕傳》，第 316 頁。

⁴ 贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》卷二六《玄覽傳》，北京：中華書局，1987 年，第 661 頁。

⁵ 贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》卷二六《增忍傳》，第 667 頁。

修造做出專業評判，比如 P. 2641 便記載了當時僧人可能就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”。敦煌當地的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；倜儻出群，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。”

故而，佛教寺院其實是一個四處充滿色彩的佛國世界，僧人不僅僅祇是這種色彩和圖像的觀看、觀想者，實際上也可能是設計、創制和使用著。

當然，有很多僧人也具有繪畫能力，如根據《歷代名畫記》等記載可知南齊僧道芬等人甚至都可以躋身當時最著名畫師之列，他們可以繪製出足以傳世的精彩畫作。並且有些圖像似乎祇有特定僧人纔可以勝任完成。《寺塔記》“翊善坊保壽寺”條：

開元初，有尼魏八師者，常念大悲咒。雙流縣百姓劉乙，名意兒，年十一，自欲事魏尼，尼遣之不去。常於奧室立禪，嘗白魏云：“先天菩薩見身此地。”遂篩灰於庭，一夕有巨跡數尺，輪理成就。因謁畫工，隨意設色，悉不如意。有僧楊法成，自言能畫，意兒常合掌仰祝，然後指授之。以近十稔，工方畢。⁶

劉意兒曾雇傭很多畫工試圖繪製菩薩像，但都沒有成功，直至僧

⁶ 段成式撰、許逸民校箋《酉陽雜俎校箋》，北京：中華書局，2015年，第1885頁。

法成的出現。

一些畫技較高的僧人似乎也曾被徵發服役，《續高僧傳·明解傳》載：

釋明解者，姓姚，住京師普光寺。有神明薄知才學，琴詩書畫，京邑有聲。然調情敞忼，頗以知解自傲。於諸長少，無重敬心。至於飲噉，不異恒俗。……不久病卒。……下夢於畫工先來同役者曰：我以不信敬生處極惡，思得功德無由可辦。卿舊與相知，何為不能書一兩卷經耶？⁷

明解因不守佛戒而病卒，死後幡然悔悟，並托夢“同役者”畫工，勸誡他們抄寫佛經，積累功德。此處所謂“同役者”可以表明“書畫京邑有聲”的明解曾經與畫工一同服役。

很多文獻中都有僧人繪畫的記載，但筆者認為，有三類文獻最值得重視。一類是畫論作品，一類是僧傳，一類是可以展示的日常生活細節中僧人審美趨向與能力表達的文獻。畫論作品所收畫僧，是得到世俗文人認可的畫師，在一定程度上也可以等同於文人畫師。僧傳中所收錄的具有繪畫能力的僧人，實際上是僧團精英層次繪畫人物的代表。第三類文獻比較複雜，最為典型者乃是一些密教儀軌文獻以及諸如敦煌抄本文獻等，他們可以展示出一種更為普遍化、非專業化的審美與表達。

⁷ 道宣撰、郭紹林點校《續高僧傳》卷二五《明解傳》，第1077頁。

二、畫論作品中的畫僧

畫論作品會對一時代的畫師進行品定，儘管收錄的畫師能力仍有高低，但必須承認的是畫論之撰者都是當時最具鑒賞力之人，而其所收錄諸畫師也都是一時代最具有傑出繪畫能力與技巧之人。

記錄南北朝隋唐五代宋初畫史最為精備的畫論有北魏孫暢之《述畫記》、南齊謝赫《古畫品錄》、南陳姚最《續畫品》、唐彥悰《後畫錄》、唐裴孝源《貞觀公私畫錄》、唐張懷瓘《畫斷》、唐朱景玄《唐朝名畫錄》、唐張彥遠《歷代名畫記》、北宋黃休復《益州名畫錄》、北宋郭若虛《圖畫見聞志》等。根據這些畫論的記載，可將這一時期最重要的畫僧及其所擅長的繪畫製成一表，展示如下：

時代	僧名	品級	畫作內容	出處
南齊 (2人)	僧珍	中品上	人物、馬	《歷代名畫記》、 《圖畫見聞志》
	惠覺	下品	人物	《歷代名畫記》
梁 (4人)	光宅寺僧 威公	中品		《歷代名畫記》
	天竺僧古 底俱	中品		《歷代名畫記》
	天竺僧摩 羅菩提	中品		《歷代名畫記》
	天竺僧迦 佛陀	中品	人物、器物、 獸、鬼神	《歷代名畫記》、 《唐朝名畫錄》

隋 (1人)	天竺曇摩 拙义		鬼神	《歷代名畫記》
唐 (7人)	法明		人物	《歷代名畫記》
	修然		山水	《歷代名畫記》
	獅子國金 剛三藏		佛像	《歷代名畫記》
	智瓊		山水、鬼神	《歷代名畫記》、 《圖畫見聞志》
	道芬		山水	《歷代名畫記》
	徐表仁 (宗偃)		山水	《歷代名畫記》
	道珩	能品下	山水	《唐朝名畫錄》
五代 (7人)	四明傳古		龍	《圖畫見聞志》
	岳闍黎			《圖畫見聞志》
	貫休		人物	《圖畫見聞志》
	楚安	能格上品	人物	《益州名畫錄》、 《圖畫見聞志》
	惠堅	能格上品		《益州名畫錄》
	智蘊		佛像、人物	《圖畫見聞志》
	德符		松柏	《圖畫見聞志》

北宋(建隆元年(960年)至熙寧七年(1074年)(9人)	令宗	能格下品	佛道人物、山水、佛像 天王	《益州名畫錄》、 《圖畫見聞志》
	元霽		人物	《圖畫見聞志》
	維真		人物	《圖畫見聞志》
	永嘉擇仁		松柏	《圖畫見聞志》
	鐘陵巨然		山水	《圖畫見聞志》
	繼肇		山水	《圖畫見聞志》
	居寧		蟲草	《圖畫見聞志》
	建陽慧崇		鵝、雁、鷺鷥， 尤工小景	《圖畫見聞志》
浙陽蘊能		雜畫	《圖畫見聞志》	

從表中可以看出，南北朝以至北宋時期最重要的幾部畫論之中所收錄的著名畫僧，不過 30 人，這與六百年間出現的著名畫師的數量相比實在微不足道。以《歷代名畫記》所收唐朝畫師為例，畫僧 6 人，而畫師總數為 206 人，僧人比重不足 3%。從僧人所取得的成就來看，也不足以與世俗畫師相比。再以張彥遠的評定為準的，可知僧人中最高的品格為中品上（南齊僧珍）。

儘管如此，我們也需要看到幾乎歷朝歷代都會有一些名重一時的畫僧出現；畫僧們所擅長的繪畫內容也非常多樣，其中尤以人物與山水為多，計擅長人物者 10 人，山水者 8 人。而山水人物畫則是中國畫的最重要的畫科。同時，南朝時期畫僧以人物畫為主，而唐朝以後的畫僧則更多的以工山水、鳥獸等為特色，這種變化與山水畫、鳥獸蟲

魚畫等在隋唐之際方成為獨立畫科的發展脈絡是契合的。由之，亦可知曉，畫僧的取徑實際上是受到了世俗畫風尚引導的。值得注意的是，30人之中祇有8人（僧古底俱、摩羅菩提、僧迦佛陀、曇摩拙叉、金剛三藏、智瑰、智蘊、令宗）擅長佛像及鬼神等，而其中又有5人為來華僧，這似乎說明這些最著名的畫僧對其宗教信仰的表現並不突出，相比之下異域僧更為重視信仰的表達。當然，這種中外畫僧取向的差異，也許與各自的所身處的繪畫環境有關。儘管如此，需要指出一點，即諸如被封為神品的吳道子等歷史上最著名的畫師們最精彩的一些畫作卻多與宗教相關的，這是非常吊詭的。

這些畫僧與世俗畫師的關係非常緊密。這種關係首先體現在師承方面。繪畫講究師承，“若不知師資傳授，則未可議乎畫”。僧人的技法很多事傳承自俗世名家，如釋惠覺之師便是其父姚曇度，僧珍便是承學於蘧道敏，有《巢由洗耳圖》等畫作傳於後世。僧珍師於舅父，成就卻高於其舅。吳道子也曾收僧人釋思道，思道善畫釋梵八部，唐人點評其畫“不施彩色，尚有典刑”。⁸

他們與俗世畫師的品味兒也非常一致，都達到了非常高的水準。如唐彥琮則具有很高的鑒賞水準，曾撰有《後畫錄》，收其於長安所見名畫，並一一品題，計二十七人。張彥遠等人雖對此書多有批駁，但其中仍不乏中肯之言，並對書中很多觀點加以沿用。慧曠的鑒賞水準也得到了長安士人的肯定，據載“釋慧曠特明古跡，偏曉書畫，京華士子，屢陳真偽，皆資其口實，定其人世。”⁹蜀沙門仁顯撰有《廣畫新集》，也得到諸如郭若虛等人的認可。《圖畫見聞志》記載蘇轍曾

⁸ 段成式撰、許逸民校箋《酉陽雜俎校箋》，第1774頁。

⁹ 道宣撰、郭紹林點校《續高僧傳》卷三《慧曠傳》，第71頁。

與成都大慈寺勝相院僧惟簡寄書信討論蒲永升的畫作，言蒲永升作品非常精妙，而相比之下“董、戚之流為死水耳”。這也顯示出惟簡具有相當的鑒賞能力，可以成為蘇軾的分享和討論對象。

三、僧傳記載中的具有繪畫能力的僧人

如果說文人撰述的畫史文獻中所記載的都是屬於那個時代最著名的畫僧，且這些畫僧的趣味兒與世俗文人並沒有本質區別的話，那麼諸如僧傳等文獻中所記載的一些具有一定繪畫能力的僧人則要在畫技上比那些畫僧稍遜一籌，那麼他們的繪畫內容又是怎樣？是否與那些畫史中的畫僧有一些區別呢？

根據梁慧皎《高僧傳》、唐道宣《續高僧傳》、北宋贊寧《宋高僧傳》三部集成性的僧傳，¹⁰ 我們可以對東漢以至宋初最重要的僧人的繪畫能力有所認識：

	年代	僧	內容	畫作內容	出處
1	後趙 (-348年)	佛圖澄	澄曰：臨淄城內有古阿育王塔，地中有承露盤及佛像，其上林木茂盛，可掘取之。即畫圖與使。	佛像、地圖	《高僧傳》卷九 《佛圖澄傳》

¹⁰ 關於比丘尼，梁寶唱撰有《比丘尼傳》，但無一傳曾展示某比丘尼具備相當繪畫能力，故而在這不予討論比丘尼的繪畫。

2	東晉 (346-417 年)	道恒	家貧無蓄，常手自畫績，以供瞻奉。		《高僧傳》卷六《道恒傳》
3	南朝宋 (356-442 年)	曇摩密多	於寺壁圖迦毘羅神王像	佛像、鬼神	《高僧傳》卷三《曇摩密多傳》
4	南朝宋 (?-450 年?)	求那跋摩	跋摩於寶月殿北壁手自畫作羅雲像及定光儒童布髮之形。	佛像、鬼神	《高僧傳》卷三《求那跋摩傳》
5	南朝齊 (416-484 年)	玄暢	手畫作金剛密跡等十六神像。	佛像、鬼神	《高僧傳》卷八《玄暢傳》
6	南朝梁 (418-514 年)	寶志	齊太尉司馬殷齊之隨陳顯達鎮江州辭志。志畫紙作一樹，樹上有鳥。	雜畫	《高僧傳》卷一〇《寶志傳》
7	北魏 (439? -531年?)	僧迦佛陀	感一善神，常隨影護，……在房門之壁手畫神像	佛像、鬼神	《續高僧傳》卷一六《佛陀禪師傳》
8	北齊 (491?-577 年?)	靈詢	書畫有工，頗愛篇什		《續高僧傳》卷八《靈詢傳》
9	隋(?-608 年?)	法喜	畫地作馬頭形	馬	《宋高僧傳》卷一八《法喜傳》

10	唐 (580-636 年)	慧蹟	特明古跡，偏曉書畫		《續高僧傳》卷三《慧蹟傳》
11	唐 (560?-656?)	僧昕	又灰泥上畫作十花。飾以金薄。	佛畫	《續高僧傳》卷二六《僧昕傳》
12	唐 (-663 年?)	明解	琴詩書畫，京邑有聲		《續高僧傳》卷二五《明解傳》
13	唐 (634-707 年)	懷素	講大律已疏計五十餘遍。其餘書經畫像不可勝數。	佛像	《宋高僧傳》卷一四《懷素傳》
14	唐 (747-835 年)	法融	父訓令秉筆，便畫佛形像	佛像	《宋高僧傳》卷二九《法融傳》
15	唐 (738-839 年)	澄觀	畫華藏世界圖相	佛畫	《宋高僧傳》卷五《澄觀傳》
16	唐 (813-871 年)	增忍	畫盧舍那，閣三十五尺，門一丈六尺。起樣畫大悲功德三軸。	佛像、菩薩像	《宋高僧傳》卷二六《增忍傳》
17	後樑 (833-912 年)	貫休	受眾安橋強氏藥肆請，出羅漢一堂雲。每畫一尊，必祈夢得應真貌，方成之，與常體不同。	羅漢像	《宋高僧傳》卷三〇《貫休傳》

18	後唐 (?-930 年 ?)	懷濬	皇甫鉉知州，懷濬乃畫一人荷杖一女子在旁。……有穆昭嗣者，波斯種也，幼好藥術隨父謁之，乃畫道士乘雲，提一匏壺書。	雜畫	《宋高僧傳》卷二二《懷濬傳》
19	後唐 (873-956 年)	智暉	翰墨工外，小筆尤嘉；粉壁興酣，雲山在掌。恒言：吾慕僧珍、道芬之六法，恨不與同時。對壁連圖，各成物象之生動也。……緬想嘉陵碧浪、太華蓮峯，凝神邈然，得趣乃作。五溪煙景，四壁寒林，移在目前。……西廡中十六形像並觀自在堂，彌年完備。	山水、佛像	《宋高僧傳》卷二八《智暉傳》
20	後唐	貞辯	針血畫立觀自在像、慈氏像等。	佛菩薩像	《宋高僧傳》卷七《貞辯傳》

上面所統計的祇是僧傳中明確記說具有繪畫能力的僧人，其他諸如智儼、金剛智、一行等也擅長繪畫。如智儼曾“造《蓮華藏世

界圖》一鋪，蓋蔥河之左，古今未聞者也”¹¹，金剛智便曾親手繪金泥曼荼羅等，並且這些作品後又被來華日僧圓仁帶回日本。至於僧傳為何未突出他們的繪畫能力，可能是因為繪畫與他們在其他方面的成就相比並不突出。其他文獻中也記載了一些僧人具有相當的繪畫能力，但在僧團的影響力可能要遜於僧傳所錄僧人。表中統計，共 20 人。其中有 13 人都從事過涉及佛像、菩薩像、鬼神像等宗教性質畫像的製作。另有 4 人所繪內容不甚清楚，如果祇計算有明確繪畫內容的 16 人，那麼上述繪製佛教圖像僧人的比重乃是 13/16 (81.25%)。他們的繪畫更多的是一種宗教畫，易言之，宗教性是他們繪畫時最為看重的因素。這種題材上的選擇，與那些進入文人所品定的“畫史”的畫僧的品味迥異。其實，從僧人的宗教身份和正常的生活來看，宗教畫纔是他們最經常遇見、也應該最為頻繁繪畫的體裁。從這一點來看，比之於畫史中收錄的畫僧，這些僧傳中記錄的畫技並未進入世俗文人畫史視域的僧人最能反映僧團日常生活中的美術審美與技能表達。並且，如果說畫史中的畫僧實際上就是文人畫師，代表的是俗世美術的審美趨向，那麼僧傳中具有繪畫能力的僧人則代表了僧團精英層次乃至整個僧團的美術審美風尚。

四、修行中的美術表達

以上主要是從傳世文獻中記載的畫僧和具有一定繪畫技能的僧人簡單解析了他們的繪畫內容和表達方式。但這些記載中的繪畫都

¹¹ 法藏《華嚴經傳記》卷三《唐終南山至相寺釋智儼傳》，《大正藏》編號 2073，第 51 冊，第 163 頁下。

是相對獨立的美術行為，即專門從事繪畫的行為，雖然也能反映出畫者的審美和思想取向，但仍不能幫助我們具體而微地瞭解到僧人——尤其是那些嚴格說來並不具備專業繪畫技能的僧人——在日常生活中的審美與表達。關於這一點，一些學者在研究過程中也觸及過，如沙武田在研究敦煌白畫壇城圖時，認為這些白畫是由專門的畫師完成，並且他們均需要受“八戒齋”，故而是僧人；並認為，他們對密宗儀軌有瞭解，受特定齋戒和儀軌的限制與要求，非一般畫工畫匠所可替代。¹²又如夏廣興在論及密教對中國美術的影像時，認為密宗把繪製“曼陀羅畫”視為弘揚密教的重要手段之一，規定凡是傳授密示的僧侶，都要掌握製作“曼陀羅畫”的技巧，以密印諸尊的儀形色相及壇法、標誌。¹³上說比較合理，但尚無直接的證據可以證明他們的推測。並且這些研究都祇是孤立地針對某一種具體的圖像進行的。這種研究現狀的存在，其實也很容易理解。僧人日常生活中的美術表達，首先是在傳世文獻中鮮有記載，其次是他們並沒有作品傳世以資後世研究。儘管如此，我們必須承認的是，即使是一個不知道如何運用書寫工具的人，也有自己的審美能力和一定的表達能力。那麼，僧人這種作為“古代社會的第二大知識群體”，他們的審美和表達能力又是如何的呢？我們又能從何處找到記載這種能力的材料？就中古資料而言，能夠滿足我們對上述問題研究的，最佳者乃是在歷史時期上一直處於使用和流通狀態、留下了僧人日常生活豐富細節痕跡的敦煌文獻。

因為敦煌文獻中保存的僧人日常生活中的美術表達非常豐富，茲

¹² 沙武田《敦煌畫稿研究》，北京：中央編譯出版社，2007年，第335頁、第471頁。



¹³ 夏廣興《密教傳持與唐代社會》，上海：上海人民出版社，2008年，第350-351頁。

囿於篇幅，僅將與佛教相關的表達簡要概述如下。

①密教手印、曼荼羅等。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，可能為專門匠人所製。

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。

②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。

③敦煌文書中句讀符號，多有演變為圖形者。P. 2247 等《瑜伽師地論》中便有間隔符號類似蓮花座者“”。¹⁴ 與之類似的也見諸 P. 102《維摩經疏》，該卷《香積佛品第十》前有“朱筆蓮花像”（見右圖）¹⁵ 圖案雖然比 P. 2247 更為複雜，但也都是用簡單的圈等符號組合而成。這種一致性，表明這種圖案的使用在當時是一種為時人都認可的表達方式。S. 3288V《金剛頂瑜伽念誦軌儀》，其上畫作“”，此種間隔符號並不鮮見，但有些圖形變得更加複雜，如 P. 2105V 等上的圖形如下：

¹⁴ 此種符號蓮花瓣之多少可能也代表著層級，參張湧泉《敦煌寫本文獻學》，蘭州：甘肅教育出版社，2013 年，第 476-477 頁。

¹⁵ 相關描述，參孟列夫主編，袁席箴、陳華平譯《俄藏敦煌漢文寫卷敘錄》（上冊），上海：上海古籍出版社，1999 年，第 500 頁。



這三幅圖上部形狀似摩尼寶珠，又似火焰屏。

這些符號畫於僧人日常閱讀的書卷之上，構圖簡單粗糙，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。這些符號，有的似蓮花，有的似摩尼寶珠，而這些圖像恰恰都是僧人日常生活中最為常見的佛教圖像，並且也是最能表達日常信仰的圖像。僧眾將這些圖像抽象出來，運用到日常閱讀當中，使這些符號在被賦予一種文獻學功能的同時，也彰顯了自己的宗教信仰。可以說這些符號是僧眾將閱讀與審美融合一體的表現。

④印圖，也就是以文字及朱線或墨線構成的圖形。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，最著名者即是華嚴宗二祖智嚴所創製的七十三印圖，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。¹⁶ 筆者也復原出一種與《一乘法界圖》類似的、用線連接散落經文構成的有邏輯的圖形，即 S. 3046《般心贊》，它用墨字朱線，構成了一種“卍”字雙鉤佈局。¹⁷ 義湘將這種構圖稱之為“印相”，“印相”這種傳統其實不僅祇存在於華

¹⁶ 姚長壽《房山石經華嚴典籍考》，《法源》第十六期，1998年，第25-37頁。

¹⁷ 武紹衛《一首新破解的敦煌回文詩——S. 3046 性質新考》，《文獻》2018年第1期，第32-46頁。

嚴宗，甚至可以說將其發揚光大者乃是禪宗。比如《袁州仰山慧寂禪師語錄》(T 1990) 載：

師因韋宙就為山請一伽陀。為山雲：覲面相呈猶是鈍漢，豈況形於紙墨？韋乃就師請。師於紙上畫一圓相，注雲：思而知之，落第二頭；不思而知，落第三首。¹⁸

根據明清之際的三山燈來的說法，仰山慧寂有九十六種圓相。並列舉了數種，如“⊕”、“⊕”、“⊕”、“⊕”等。筆者以為比之於以長篇大論式的注疏等闡教方式，印圖寓教於圖文，以圖達意，以文詮教，整體形式簡約，但又不失淺陋。¹⁹

敦煌文獻中還可以看到一些直接用文字和線連接而構成具體圖形的表現形式。如《塔形佛說般若波羅蜜多心經》(P.2168、P.2731 等)，據李正宇先生介紹說：“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。”²⁰ 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。

⑤ 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，但又在此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

¹⁸ 《袁州仰山慧寂禪師語錄》，《大正藏》編號 1990，第 47 冊，第 584 頁下。

¹⁹ 沈壽程、武紹衛《印圖中的信仰：從〈一乘法界圖〉到〈般心贊〉》，《形象史學》2019 年第 1 期，第 134-145 頁。

²⁰ 參見季羨林編《敦煌學大辭典》之“佛塔式寫經”條（李正宇撰），第 592 頁，上海：學林出版社，1999 年。

子，更成為一種迫切的修行方法。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”。²¹ 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。

就敦煌文書而言，涉及梵文者，多數祇寫有悉曇文之漢字對音，不過也有少些文書標出悉曇文，如 S. 2685《施餓鬼食並水真言印法》中有：

次作“毗盧遮那一字水輪觀”，先想此𑖀字，在手心中，轉如乳色，變為功德乳海，流出一切甘露醍醐。即引手臨食器，誦此“餒”字七遍，即開指，下臨食器中觀想，從字流出無量甘露醍醐。一切鬼等，皆得飽滿，無有乏少。此名“普施餓鬼飲食”，即真言。真言曰：曩莫三滿哆沒馱

²¹ 不空《大方廣佛華嚴經入法界品四十二字觀門》，《大正藏》編號 1019，第 19 冊，第 708 頁上。

喃^引鏤。

“𠄎”即“鏤”，即是用於觀想。同卷文書上還有後來者對此字之臨摹，寫於“無量威德自在光明勝妙力變甘露食真言”處。這種情形實際上比較生動地反映了敦煌一般僧眾對悉曇文之學習與應用。²²

通過上文論說，大致可以認為，僧人日常生活中的審美和繪畫具有兩個特點。一是宗教性，即從敦煌文獻來看，幾乎所有的繪畫都是圍繞畫者的佛教信仰展開。二是樸素性，這一方面表現在內容簡單直接、語言直白，情感表達幾乎不講究任何技巧、不求繁飾，甚至祇是使用最簡單的點線面表達方式；另一方面也表現在使用的材料上，祇是使用了生活中最常見的紙張、筆具以及色彩（即墨與朱砂，至於敦煌壁畫中常用的赭石、石青、藤黃等則從未使用）。

五、小結

本文主要是從三個層次——畫史中畫僧、集成性僧傳中的具有一定繪畫技能的僧人、日常生活中的僧人——論述了中古時期僧人的審美與表達。可以看出三個層次的僧人有著不同的審美和表達側重。具體來說，畫史中的畫僧更多的具有文人畫師的性質，無論是他們的師

²² 關於悉曇文在中土之流傳，周廣榮先生曾有詳細之研究，不過，他更多地是依據《涅槃經》《大智度論》等之翻譯及傳播，對中古時期的悉曇章之傳習進行了大體判斷，而這種路徑實際上並不能確證對《涅槃經》諸經有研習者必定曾對悉曇文有研究；並且也未觸及到悉曇文在一般僧眾中學習與應用之情形。而敦煌寫本文獻中的諸多細節，則可以有助於我們一般僧眾的學習情況。為避免枝蔓，關於這一問題，筆者已擬另文討論。周廣榮之研究，參氏著《梵語〈悉曇章〉在中國的傳播與影響》，北京：宗教文化出版社，2004年。

承關係，抑或表現的內容和表達技巧，都與世俗畫師沒有區別。但僧傳中具有一定繪畫技能的僧人與敦煌文獻中展示曾圖繪過一些圖案的僧人，他們雖然在表現內容的繁複和美術性程度上不可等量齊觀，但在表現的內容上，則是一致的，即都是圍繞著宗教生活展開。

對三個層次僧人的考察，可以給我們提供一個觀察中古時期僧人如何觀察並表達生活的視角。總之，對於僧人而言，他們不僅僅祇是圖像、圖形的觀看、觀想者，也是製作和使用者。尤其是那些未經專業訓練的僧人，他們製作和使用的圖像、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。