

法身無相——論篆刻佛像印

簡英智*

摘要

近現代篆刻中，「佛像印」是常見的題材內容之一，卻少見有較深入的探討。佛像印，廣義的包含釋迦、彌勒、阿彌陀、藥師諸佛，和菩薩、天王、金剛力士、飛天、佛教故事、手印、蓮花、脇侍、供養等等。佛像印應是受到：一、圖像印；二、刻畫文字、圖像；三、佛像繪畫、雕刻的影響，而創發產生的。本文將依序闡述之。

佛像印的創作和鑑賞，一方面常取資於圖像印、刻畫圖像文字及佛像雕刻繪畫的表現形式和美學理念，另一方面繼承傳統篆刻美學理念，同時，也應尊重佛學的美學傳統。

關鍵詞：佛像印、圖像印、滄經養年、三十二相、無相

* 現任：書法篆刻專業創作研究者

壹、佛像印

篆刻中，以佛形像做為表現的題材和內容的，稱為「佛像印」。佛，原本是宗教信仰，進入中土後，漸漸與傳統文化融合、互衍。以其「不為自己求安樂，但願眾生得離苦」的崇高襟懷，廣受尊崇。佛像雕刻、繪畫以及佛像印，也以其和藹、曠達、慈悲的面容和性格，走入人間，融入普羅大眾生活之中，終而成為理想的、和善的、富有人性的，和充滿精神美感的造形藝術。

將佛造像藝術與漢字書法銘刻文化結合，表現在篆刻上，大約始於趙之謙（1829~1884）。

情感的真摯流露，是趙之謙藝術的特點之一，白文印〈滄經養年〉（圖1）是典型的代表之作。身處太平天國之亂的時代，又家道中落，才華卓絕的趙之謙，為了仕途與生計，長年離鄉，在外奔波、困頓，紹興家務及老小的照料，幸得有元配范璈無怨無悔一肩扛起，董理頗善。同治元年（1862）四月六日，飄零在福州的趙之謙，得到妻子范璈病故紹興母家，二、三女兒惠、榛亦卒的不幸消息，無疑是撕心裂肺的打擊，這期間，趙之謙有許多情感真摯流露之作，如〈悲盦〉印，邊款：「家破人亡，更號作此，同治壬戌四月六日也。」、〈如今是雲散雪消華殘月闕〉印，邊款作：「〈亡婦范敬玉事略〉」、「俛仰未能弭尋念非但一」印、〈我欲不悲，傷不得已〉印。¹以及同治三年上元節次日作的〈滄經養年〉印，

¹ 王家誠：《趙之謙傳・上》，臺北國立歷史博物館，2002版，頁137。

邊款首作佛造像一區，結跏趺端坐蓮花座上，禪定印，神態安詳。
並以魏楷書造像發願文，祈願苦厄悉除，往生淨土。



圖 1 趙之謙〈滄經養年〉與印款

圖版出處：《中國篆刻叢刊》第二七卷，東京二玄社，1981 年第一版，頁 91。

趙之謙是晚清藝術史上最為重要的藝術家之一，影響清末、民初，乃至於今的藝術發展。趙之謙博學多才，無論在金石、考據、詩、文、書、畫、篆刻等皆有很大的成就，可說是近代藝術史上鮮見的全才。在篆刻上，融合浙皖兩宗，力追秦漢，以「印外求印」

的創作觀，引用戰國古泉、秦權量詔版、漢瓦、鏡銘、吉金彝器等文字入印，更在邊款上，以魏碑書體和漢畫像、佛造像等造形入款，大大擴展了篆刻的表現天地（圖2）。



圖2 趙之謙〈仁和魏錫曾稼孫之印〉與印款

圖版出處：《中國篆刻叢刊》第二七卷，東京二玄社，1981年第一版，頁75。

民國以來，將佛像（含菩薩等）造型，表現在篆刻印面上和邊款上的篆刻家不少，有吳昌碩、趙石、鄧散木、鄧爾雅、來楚生、張寒月、朱復戡、易大廠、丁衍庸、王壯為……等，而得到比較高成就的有：吳昌碩、鄧爾雅、來楚生和張寒月。弘一法師所用的佛

像印，則多是印友所刻贈。

吳昌碩（1844～1927），初名吳俊、俊卿，字昌碩、倉碩、倉石，晚以字行，號缶廬、缶翁、苦鐵、苦鍊、石人子……。齋堂名為蕪青亭、飯青蕪室、鍊函山館、禪髻軒、石人子室、紅木瓜館。能詩文，擅書法，努力鑽研「石鼓文」，稱一日有一日境界，蒼渾古拙、筆墨酣暢，蜚聲海內外。擅畫大寫意水墨花卉、瓜、果等，用彩艷麗，墨葉宣染，為「海上畫派」的傑出代表人物。

昌碩先生學習篆刻是由皖、浙兩派入手，他最為崇拜鄧石如與陳曼生，取法吳讓之、錢松與趙之謙、徐三庚，又上溯秦漢璽印，尤得力於封泥、瓦甓之類，融會貫通並出以己意，蒼渾雄放，強調筆意與墨趣，蔚為一代宗師。²

吳昌碩篆刻題材豐富，表現佛教藝術題材，有朱文印〈松隱龕〉邊款：〈釋迦牟尼佛〉，朱文印〈處素〉邊款刻〈羅漢坐禪圖〉，白文印〈莫鐵〉邊款刻有〈無量壽佛〉（圖3）。〈釋迦牟尼佛〉圓光，平安相印，結跏趺坐蓮花座上，身相端直，有「頂成肉髻相」、「眉間白毫相」、「肩圓滿相」與「頰如獅子相」的寶相特徵，依邊款所記佛像是吳伯滔畫吳昌碩刻。〈無量壽佛〉作陰刻線描，線條洗鍊、簡約、概括，寥寥數筆，佛相已具足圓滿。

² 馬國權著《近代印人傳》，上海上海書畫出版社，1998年版，頁5~7。

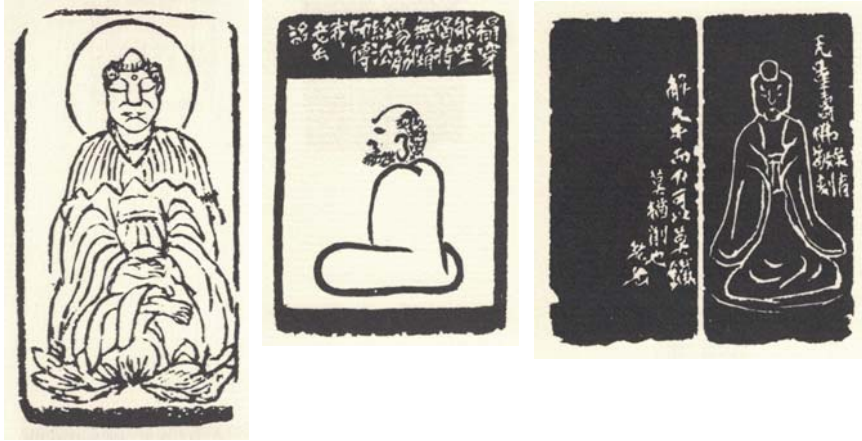


圖3 吳昌碩篆刻邊款的佛像造型

圖版出處：《中國篆刻叢刊》第三三卷頁93，第三五卷頁155，第三四卷頁63。

弘一法師（1880～1942），前半生未出家前名李叔同，又名李息霜、李岸、李良，譜名文濤，幼名成蹊，學名廣侯，字息霜，別號漱筒，祖籍浙江平湖，生於天津。在音樂、書法、篆刻、繪畫和戲劇方面，都頗有造詣。從日本留學歸國後，擔任過教師、編輯之職，後剃度為僧，法名演音，號弘一。出家後，別署很多，常見的有一音、弘裔、曇昉、論月、月臂、僧胤、慧幢、亡吉、善夢等，晚年自號晚晴老人、二一老人等。

李叔同在書法藝術上的成就為世人所矚目，出家後的弘一法師，諸藝俱疏，獨書法不廢，以其恬靜瘳穩的「弘一體」書法，寫華嚴集聯、佛號經偈，廣結善緣，得者珍如拱璧，如（圖4），以佛相印作引首印，鈐印在經偈聯語、佛號作品上，得莊嚴精神美感，是其特點。所用的佛像印多為印友李鴻梁、黃寄慈所刻贈（圖

5)。

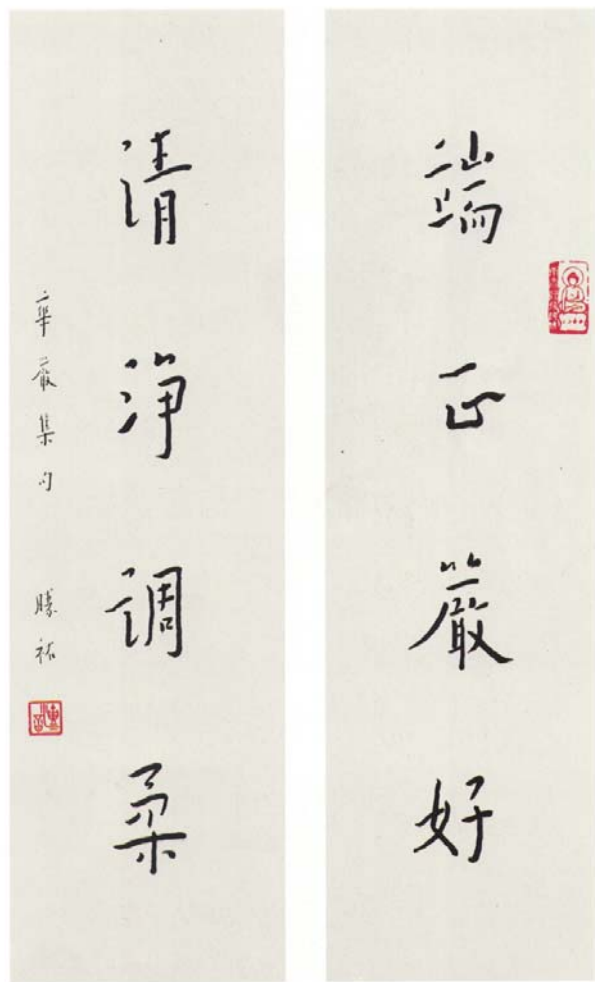


圖4 弘一法師鈐有佛像印的書法作品

圖版出處：《弘一大師墨跡文物圖錄》，臺北中華書道學會，1996年7月出版，頁194。



圖5 弘一法師所用的佛像印（印友李鴻梁、黃寄慈所刻贈）

圖版出處：《弘一法師翰墨因緣》，臺北雄獅圖書股份有限公司，1996年3月出版，頁194。

民國丁卯（1927）年9月26日（農曆），豐子愷三十歲生日當日發願皈依佛門，為弘一法師敬造〈釋迦牟尼佛〉印，其造像高肉髻、頭光，左手結禪定印，右手為觸地印，結跏趺坐於蓮座上，造型生動，法相莊嚴（圖6）。



圖6 豐子愷為弘一法師刻佛像印（含邊款）

圖版出處：游國慶編《世界佛教美術圖說大辭典第17冊——書法篆刻》，高雄市佛光山文化發行部，2013年3月出版，頁194。

鄧爾雅（1884～1954），原名溥，字季雨，又字萬歲，爾雅（疋）其號，而以此行。別署綠綺臺主、風丁老人。室號綠綺園、鄧齋等，廣東東莞人，名儒鄧蓉鏡四子。少承家學，究心文字訓詁，善書法，八齡即習篆刻。年二十一遊學東瀛，專攻美術，兩載學成而歸，任教鄉梓。時其甥容庚、容肇祖兄弟方年少，受其熏陶，有志古文字學，日後蔚成金文研究一代宗師。鄧爾雅富才情，詩文、書法、繪畫、篆刻皆擅名一代。³

爾雅精研印學，曾有《篆刻卮言》、《印媵》、《鄧齋印雅》、《印學源流及廣東印人》等作刊諸報刊。嘗言：「必以小學為根本者，先識字而寫、而配、而刀法，尤重在識。又曰：「大抵印人皆小學、金石、書畫諸藝旁究兼治，從無只工篆刻不及其他者，特為印名所掩耳。」爾雅所作佛像印莊嚴逸雅、又平實可親，有〈佛陀降魔印相〉、〈佛陀說法相〉、〈佛陀施願印相〉、〈禪定印相〉、〈觀世音〉……等（圖7）。爾雅所作佛像印常與文字相結合，多作魏楷朱文，如〈文殊造像〉、〈一切眾生，皆得佛右〉、〈一時佛在，如是我聞〉。佛像印造型容顏莊嚴和穆，線條洗鍊有力。

³ 馬國權著《近代印人傳》，上海上海書畫出版社，1998 年版，頁 198~202。



圖 7 鄧爾雅刻佛像印

圖版出處：〈鄧爾雅印拓〉《印林》第4卷第5期，臺北印林雜誌社，1983年10月出版，頁26。

來楚生（1904～1975），原名稷勳，字楚生，以字行。別號甚多，有然犀、負翁、一枝、非葉、木人、安處先生、楚覺等，晚年喜署初升，亦作初生，蓋與楚生諧音，寓旭日初升、藝無無止境之意。所居曰安處樓、然犀室，浙江蕭山人。少時受環境薰陶，已嗜書畫文學，入上海美術專科學校學國畫，書畫諸藝受潘天壽先生影響頗大。先後在上海美術專科學校、新華藝街專科學校任教，晚年受聘為上海中國畫院畫師、上海市文史研究館館員。⁴

⁴ 張用博、吳頤人：《來楚生印存》上、下，上海三聯書店 2001 年版，第

篆刻上，於吳昌碩、齊白石兩大家皆有所取益，而能另闢新途，允稱高妙，有《然犀室肖形印存》存世。2001年張用博、吳頤人編，上海三聯書店出版的《來楚生印存》上、下二冊，共收印六百萬，較能全面的探討其篆刻全貌。所作圖像印，質樸渾成，格調高古，可謂別開生面，殊有韻趣，為近現代篆刻圖像印一代大家。來楚生的篆刻佛像印創作既多且精，據張用博所計，有百紐以上，以佛、菩薩為主，有立像、坐像、交腳……並配以各式手印，也有佛故事如〈步步生蓮〉、〈浴佛〉、〈伏虎〉（圖8）。

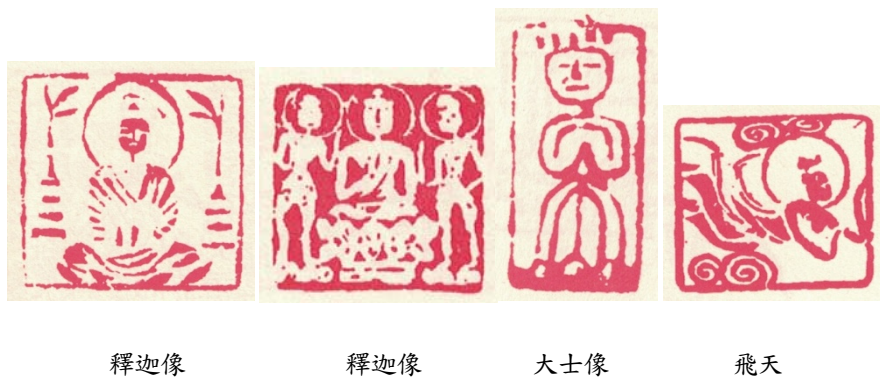


圖 8 來楚生刻佛像印

圖版出處：張用博·吳頤人：《來楚生印存》上、下，上海三聯書店 2001 年版，第 63、22、50、41 頁。

張寒月（1906~2005），本名政，字連光，又字兆麟，別署寒月齋主。1906年6月生于蘇州城外黃埭鎮。7歲時入私塾，讀了八年

書，15歲時始自習繪畫。1923年，在老師徐儼予的帶領下，在「報國寺」皈依了印光法師，得「德經」為法名。23歲得到吳昌碩指授，並介紹轉師趙古泥。從此，捉刀不輟，曾與張大千、葉恭綽、張丹斧等書畫篆刻名流切磋鐵筆、藝術，於甲骨、鐘鼎、秦璽、漢印中用心探源研索，一生篆刻超過三萬方。⁵

何滿子跋《張寒月金石篆刻選集》中云：「張寒月老人生平致力者凡二事：一曰刻石，一曰習禪……。」⁶出版有《寒月齋主印存》、《張寒月金石篆刻選集》，大型作品有《魯迅筆名印譜》、《西園寺五百羅漢造像》、《蘇州園林印譜》。張寒月以名人肖像入印，能形、神兼得，除篆刻佛像印外，亦有以佛像刻石者，如〈觀音十二法像石刻〉、〈蘇州紫金庵十六尊者造像〉（圖9）。

⁵ 百度百科 <http://baike.baidu.com/view/2591846.htm>（瀏覽日期：2016/9/13 22：21）

⁶ 張寒月編《張寒月金石篆刻選集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 231 頁。



圖 9 張寒月佛像印、佛像刻石

圖版出處：張寒月：《張寒月金石篆刻選集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 30、26、211 頁。

貳、圖像印⁷

印章中以圖畫形象為內容，商周古璽即有之，以表現人或鬼神事物形象的，東周戰國即有之，漢代更加豐富，有武士、車騎、舞樂、禺疆、神人等，部份題材也表現在宋元花押印中。

圖像印的起源很早，有璽印的出現就有圖像印，印學界認為臺

⁷ 沙孟海：《印學史》，第九章專論「圖象印」，杭州市西泠印社 1987 版，第 58 頁。

北故宮博物院所藏的殷商三璽是目前發現最早的璽印，其中的〈亞禽氏〉鈐，亞字外形，有鳥形的族徽標誌隸定為「禽」，因以得名，1998年在殷墟商代晚期灰坑中發現一件〈獸面紋〉鈐，與故宮博物院藏的西周中期的〈鳳鳥紋〉鈐，是最早的圖像印（圖10）。⁸



圖 10 殷周圖形鈐印

圖版出處：孫慰祖《中國印章歷史與藝術》，北京外文出版社，2010年，頁41、43、45。



圖 11 戰國人神圖形鈐印

⁸ 孫慰祖：《中國印章歷史與藝術》，北京外文出版社 2010 年版，第 41、43、45 頁。

圖版出處：孫慰祖《中國印章歷史與藝術》，頁 49、63。

到了漢代，隨著印章的廣泛使用，漢印發展鼎盛，印文題材內容逐漸增多。以圖像為內容的非常豐富，有自然界的鹿、虎、牛、馬、羊、犬……等獸類，和雞、鴨、鶴、雁、水鳥……等禽類，以及反映觀念、信仰、想像的龍、鳳、朱雀、四靈。以人或鬼神形象表現的，則有武士、車馬出行、舞樂、神人、車馬、騎射、擒虎、飼虎……等，有些是被人們用來作祈求吉祥、驅去邪惡的佩印，因此，又常與姓名印、吉語印相結合，如三靈印、四靈印等，與當時漢畫像石刻相類，反映圖像、文字與印章藝術的結合（圖12）。這些圖像印，一般習慣稱為「肖形印」，其表現手法有寫意的，有寫實的，其特點是線質凝練，能準確的、洗鍊的概括表現對象的形態和精神特徵，能得渾穆樸實、自然生動的妙趣。



〈武士〉

〈車馬出行〉

〈舞樂〉

〈三靈印〉

〈趙多四靈印〉

圖 12 漢圖像印（肖形印）

圖版出處：孫慰祖《中國印章歷史與藝術》，頁 101、102。黃惇《篆刻教程》，重慶西南師範大學，2005 年版，頁 23。

唐宋以後流行一種富有巧思的私印，稱作「花押」，除了方

形、長條形、圓形、橢圓形外，印形活潑多變化，有魚形、人形、瓶形、葫蘆形、琵琶形……，文字除了姓名、印、記之外，也有八思巴文、吉語或押記。花押印中有純人物圖像，也有圖像、文字結合的（圖13），也有出現佛造像如大肚彌勒、濟公等具有民間信仰意趣的。



圖 13 宋元花押印

圖版出處：孫慰祖《可齋論印新稿》，上海辭書出版社，2003 年版，頁 252。

黃惇《篆刻教程》，2005 年版，頁 46。

參、刻畫文字、圖像

漢字起源於象形刻畫，本來就有美術造型的基因，「古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，視鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作易八卦。」⁹；「倉頡仰觀奎

⁹ 許慎著《說文解字》，北京：中國書店，1989 年 1 月第一版，〈第十五〉上。

星員曲之勢，類察龜文鳥羽，山爪掌指，禽獸蹄迹之跡，體類物象而始製文字。」甲骨文是目前所發現最早的、有系統的、可信的文字系統，從河南安陽出土的（編號：《丙》207、《丙》208），¹⁰第一期賓組的〈帶卜辭龜腹甲〉甲骨文中，可以發現有許多契刻的美麗象形文字，有些兼有指事意味，如「酒」、「隹」（幼鳥）、「明」、「雨」、「亦」、「鳥」等（圖14）。



圖 14 《丙》207 第一期賓組〈帶卜辭龜腹甲〉

圖版出處：李宗焜《鑿破鴻蒙——紀念董作賓逝世五十周年》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，2013 年版，頁 26。

¹⁰ 張秉權著《小屯·第二本·殷虛文字·丙編》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1957 年版。

圖像造型與文字的結合表現，早在殷代金文即可見到，如〈兩馬形羊口父乙鼎〉（圖15）。到了漢代已經非常普遍了，在漢金文如鏡、鐙、洗……，和石刻漢畫像石、畫像磚都可見到圖文結合，造形豐富而有多種的變化（圖16）。

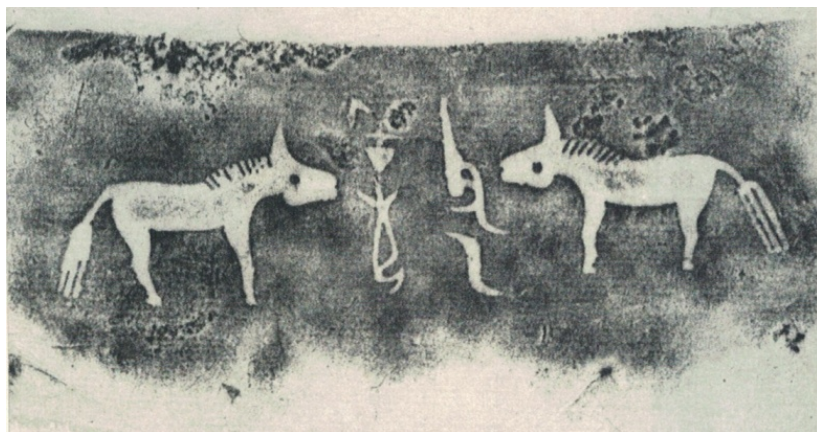


圖 15 殷代金文〈兩馬形羊口父乙鼎〉

圖版出處：（日）《書道全集》第1卷，東京平凡社，1954年10月2日初版，1980年24刷，圖13。



圖 16 漢武梁祠畫像〈神農圖〉

圖版出處：《蓬萊宿約：故宮藏黃易漢魏碑刻特集》，北京：紫禁城出版社，2010年6月第1版，頁95。

肆、佛像雕刻藝術與刻畫文字、圖像結合

佛教與佛教藝術的東傳中土，到了魏晉南北朝，發展達到光輝燦爛的時代，佛造像藝術與漢字刻畫文字、圖像文化結合發展，也達到空前的成就。

佛教信仰者來說，「佛」是真理的體現者，不僅絕對「不二」，而且是完善「圓滿」，故是相對界的形象所無法模擬表現

的，所以「法身無相」。¹¹也就是說，世俗所有的佛像，皆不足以真正代表「佛」的真相。

公元前六至五世紀，釋迦牟尼創始佛教。初期，佛教是沒有佛像的。到了一世紀中葉，馬鳴創「大乘佛教」，才開始佛像雕刻，此時是所謂犍陀羅藝術。於是為了適應一般人心的膜拜需要，便藉由菩提樹、法輪、台座及支提等的遺物，作為信仰禮拜的開始，同時也間接地表現釋迦的成佛與說法等的象徵。漸漸地，佛在過去前生因緣中（菩薩）的本生事跡，以及諸天神、信眾護持佛法等的種種，便以圖繪或浮雕的表現手法，於西元前三世紀左右，在印度的各地展現開來。到了一世紀中期左右，佛（及菩薩、天神）像才在古代的犍陀羅和印度的秣菟羅流行起來，且因不同時代與不同地域的發展與演化，開展了佛教特有的造型藝術，成為了日後人類古代藝術文明中，極為重要的文化遺產之一。

二世紀下半葉，佛教東傳中國。佛教的造型藝術，亦越過克什米爾而進入西藏，越過蔥嶺而入中國。佛教的教義與佛教的藝術，很快地為中土所接受，並與傳統文化融合而發展。經魏晉南北朝，至隋唐，而達到中國佛教光輝燦爛的時代。東傳我國的佛教藝術，可以以雲岡、敦煌、龍門、天龍山等的北魏、隋、唐時代的石窟佛像、雕像為代表。典型的佛像，渾樸、自在而且慈和、雄健。菩薩立願，廣度眾生，因而表現成精進強毅般的少壯形象（初期的聖者

¹¹ 印順法師：《中國古佛雕》序，臺北藝術家雜誌社，1989年版，頁9。

阿羅漢，被形容為耆年）；華貴的衣飾，正表示了菩薩的福德莊嚴。佛像的造相，已經漸漸從犍陀羅式而漸化為中土式的藝術，但都表現了「大乘佛教」圓融淨化的至聖至淨教理與精神。這種發展與漸化為中土式的佛教藝術，是與「佛教中國化」同步發展的。

其中，除了立體的佛（菩薩）造像外，最有特色的就是：淺浮雕、線雕圖像與漢字刻畫藝術的結合，以平面銘雕實體與拓片形式表現，最具代表性的就是龍門石窟古陽洞中豐富的造像記。銘雕實體如（圖17）、（圖18），拓片如（圖19）、（圖20）。這些豐富佛造像銘雕實體與拓片，啟發了後來「篆刻佛像印」的創造，也成為「篆刻佛像印」取資無窮的豐富寶藏。



圖 17 姚伯多造像碑

圖版出處：（日）《中國碑刻紀行》，《「墨」》季刊第14號，東京市：藝術新聞社，1993年1月發行，頁106。

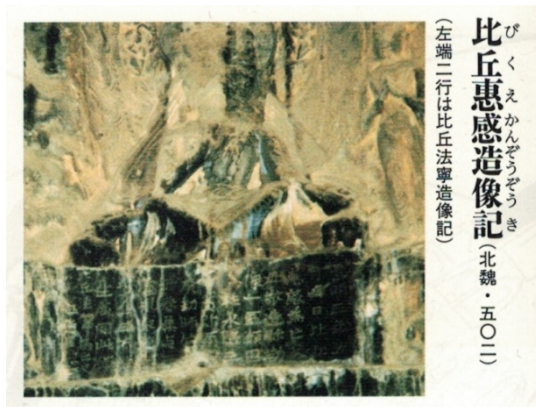


圖 18 比丘惠感造像記

圖版出處：（日）《中國碑刻紀行》，《「墨」》季刊第14號，東京市：藝術新聞社，1993年1月發行，頁99。



圖 19 比丘法朗造像記

圖版出處：（日）《碑法帖・拓本入門》，《「墨」》季刊第21號，東京市：藝術新聞社，1994年10月發行，頁85。

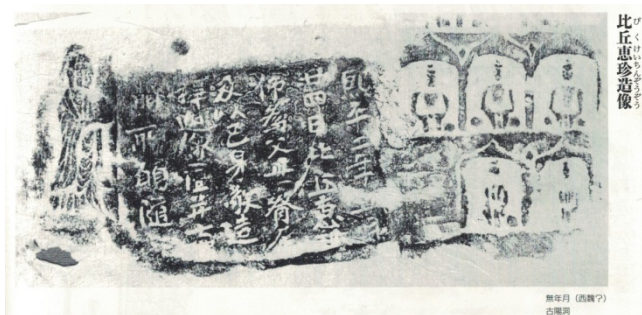


圖 20 比丘惠珍造像

圖版出處：（日）《碑法帖・拓本入門》，《「墨」》季刊第21號，東京市：藝術新聞社，1994年10月發行，頁88。

伍、佛像印的創作與鑑賞

篆刻佛像印大約要到民國初年，其形式才基本完成，然而其受到的啟發，和可資參考取擷的卻是非常的豐富，如歷代的圖像印、尚形印、刻畫文字圖像、畫像磚及拓片、以及佛像雕刻、佛造像及拓片等等。佛像印的創作與鑑賞，一方面應繼承與表現傳統篆刻美學理念，同時，也應尊重佛學特有的美學傳統，茲以一、宗法，二、章法，三、篆法，四、佛學的美學傳統，分段論述之。

一、宗法

傳統篆刻美學理念首重「宗法」，元代倡導復古主義的趙孟頫

(1254~1322)，提倡「宗漢」說，在其集古印譜《印史》序中，推崇「古雅」的古印，提倡漢魏印章的典型質樸之意，並且告誡「新奇相矜」者，切勿專事以「餘巧」，宜「改弦以求音、易轍以由道」。¹²秦漢古印尚未有佛像印，故無有所宗，然而，秦漢古璽中有大量豐富的「圖像印」和「肖形印」，近新疆出土有早期佛像印，存世敦煌戒牒文獻亦鈐有佛造像印，宋元花押亦佛像印，有寫意，有寫形，渾穆樸實、自然生動，皆可參考借鑑。佛像印的創作與鑑賞，除了形象表現外，應重視「印化」的過程，也就是說，要能善用篆刻語言，來表現佛像印，可以「宗漢」說的要旨，即著重表現「古雅」、「古意」、「質樸」的氣韻，切勿在形式上追求「餘巧」，或以「新奇相矜」。

二、章法

篆刻章法有二義，一是指印面的構圖、布局，即所謂經營位置是也，如弘一法師所言：「……故朽人所寫之字，應作一張圖案畫觀之，斯可矣。不惟寫字，刻印亦然。仁者若能於圖案法研究明瞭，所刻之印必大有進步，因印文之章法布置能十分合宜。」¹³二

¹² 黃惇編著《中國印論類編》，北京：榮寶齋出版社，2010年12月第1版，頁830。

¹³ 弘一法師馬冬涵（1938年舊10月29日），《弘一法師翰墨因緣》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1996年3月，頁202。

是指全印的氣韻，即明沈野《印談》所云：「章法如詩之有律」，又說：「古人印章，不直有詩而已，抑且有禪理。」¹⁴以及徐上達《印法參同》所云：「樂竟之調章，文采之調章。是章法者，言其全印燦然也。」

佛像印的章法，應如書畫之構圖，貴繁簡相參，布置勿繁複，要能照應得中，以簡約為上。像印有側、有俯、有仰，惟正面則左右可照應，佛像印多以正面為主，以得中正、沉靜、莊嚴之相。佛像印中有「二佛」、「文殊、維摩詰相對說法」、「一佛二菩薩」、「一菩薩二脇侍（或供養）」以及「眾佛」……等，其情節的表達宜簡鍊而概括，多形象相集於一印，要如人之相聚於一堂，居左者應顧右，居右者應顧左，居中者須令左右相顧。來楚生是書、畫、詩、印四絕皆能的藝術家，能將畫理章法運用成篆刻章法（圖21），其佛像印章法完備。他在《然犀室印學心印》章法中說：「余以為印文之有章法，亦猶室內傢具物件之有佈置也。」其他章法亦應留心，如：邊欄宜完整，取圓滿之意；適度的留白，取容與、自在之意。

¹⁴ 韓天衡編訂《歷代印學論文選》，杭州：西泠印社，1999年8月第2版，頁830。



圖 21 來楚生佛像印章法

圖版出處：張用博・吳頤人：《來楚生印存》上、下，上海三聯書店 2001 年版，第 43、68、73 頁。

佛像印是佛（菩薩等）像造像藝術，表現佛的精神、風采與美感，其相圓融，其意深遠，有許多基本相義，如「解脫相」：圓滿的解脫者即是佛，佛因智慧的覺悟而解脫，表現了肅穆、寧靜、渾樸、自在、出家的超脫形象。如「慈悲相」：慈悲是利濟眾生的，柔和、慈忍而強毅的菩薩，多數是在家的。又如「信敬相」：如天女的奏樂與香華奉獻，其身上的印度式衣著，以及輕薄而略顯的袒露，都在在地表示了供養的虔敬；又如護法龍天：如執金剛像等的威武雄猛，表現出降伏魔邪的赤忱。¹⁵總之，篆刻佛像印的章法氣韻，可以表現「解脫相」、「慈悲相」、「信敬相」的相義。

三、篆法

¹⁵ 印順法師：《中國古佛雕》序，臺北藝術家雜誌社，1989 年版，頁 9。

篆法，原指印文篆書之法，包括用篆的工夫、篆書結構和筆法，以及其書法美的內涵。即如明甘暘在《印章集說》所云：「摹印篆法：摹印篆，漢八書之一。以平方正直為主，多減少增，不失六義。……篆法：印之所貴者文，文之不正，雖刻龍鏤鳳，無為貴奇。」¹⁶

佛像印中有合圖文於一印者，其印文當要合於篆法。然而，佛像印多是以圖像為主，則可以參之馬衡在〈談刻印〉一文所說：「……篆文須字字有來歷，不可鄉壁虛造不可知之書。」¹⁷，也就是說，佛像印固然以個人創作為主，而佛像其形體、容貌、儀態和代表的意義，在佛教經典有所記載，可以參考。比如：佛的各種名號、佛與菩薩的不同、佛為尊，多以出家修行超脫形像，菩薩則多以解難尊貴形像。佛「三尊佛」主是阿彌陀佛，脇侍則是觀音菩薩和大勢至菩薩；主是釋迦牟尼佛，脇侍則分別是文殊菩薩和普賢菩薩、「二佛並坐」是釋迦、多寶佛。又如：來楚生有幾方仿「善業泥」形式，善業泥南北朝即有發現，而流行於唐代，小形模製的泥塑佛像，有的是為紀念佛盛事或法會所製，也有的是為紀念高僧圓寂所製，泥中摻有高僧的舍利骨灰，供信眾請回供奉膜拜。

早期立佛有「行像」，一腳往前伸出，是步行姿態。魏、唐以

¹⁶ 韓天衡編訂《歷代印學論文選》，杭州：西泠印社，1999年8月第2版，頁78、79。

¹⁷ 馬衡〈談刻印〉，《凡將齋金石叢稿》，臺北明文書局，1984年7月再版，頁302。

後的立佛，則多是雙腳直立或微彎舒站。坐姿，魏晉六朝有交腳、半跏思惟，唐以後多結跏趺坐和善跏趺坐（亦稱為倚坐，即身體端坐，雙腳自然下垂），結跏趺又有降魔坐與吉祥坐。

佛像印創作和鑑賞時比較常用的有「三十二相」和「手印」（或稱印契）。《金剛經》〈正宗分二〉中有云：「……如來說三十二相，即是非相，是名三十二相。」¹⁸佛家認為，具有三十二相的不僅限於佛，凡具有三十二相的人，在家則為轉輪王，出家則為無上覺悟之人。佛所具有的三十二相，是佛的色身所呈現出的三十二種祥瑞之相。¹⁹一般稱為三十二寶相。

佛像印要在方寸之間表現全所有三十二寶相，是有實際的困難，然而，某些寶相仍是可以表現的：

- 「身端直相」——身直而端正。
- 「肩圓滿相」——雙肩豐滿。
- 「頰如獅子相」——臉頰飽滿而緊縮。
- 「頂成肉髻相」——頭頂有肉隆起如髻。
- 「眉間白毫相」——眉間生有右曲白毛放光明。
- 「胸顯萬字（卍）相」。

如本文（圖3）吳昌碩刻的釋迦牟尼佛和無量壽佛，就表顯有這些寶相特徵。（圖7）首印鄧爾雅刻的〈一時佛在・如是我聞〉

¹⁸ 徐興無注譯《新譯金剛經》，臺北三民書局，1997年1月初版，頁71。

¹⁹ 徐興無注譯《新譯金剛經》，臺北三民書局，1997年1月初版，頁72。

中佛的形象，就具有「頰如獅子相」、「肩圓滿相」、「身端直相」等寶相的特徵。

「手印」（或稱印契）即印相，簡稱「印」，基本上是雙手或單手的姿態、手指姿勢、曲伸形狀所代表的意義，以指形顯示哲理，象徵複雜的精神內涵。藏傳佛教的密宗視為「諸尊的內證」，亦即領悟、與願或功德的外在標示，密宗以外的顯教解釋為「記號」，亦即認為是標幟。²⁰我們可以從「手印」印相分別諸佛，也可以通過「手印」傳達的信息，表現豐富的佛像印造型之美。顯教、密宗的「手印」非常豐富，非常專業，有時是代表某些很特別的奧義，對於佛像印創作者來說，倒是不一定要很深入。基本上，佛像印的創作和鑑賞，了解「釋迦五印」是必要的。

一般說的「釋迦五印」，指的是：

- （一）「施無畏印」——表示釋迦普度眾生，使世人安心、平靜而無所畏怖的姿態；其掌向前豎起，並排地直舒五指，是許多坐佛和立佛的手印形式，右手施無畏印，左手施願印，坐佛如香港大嶼山寶蓮寺的天壇大佛，立佛如高雄佛光山的接引佛。佛像印如鄧爾雅所刻的〈立佛〉，左手施無畏印，右手施願印（圖22-1）。
- （二）「施願印」（又稱願印和施與印）——表示大慈大悲，應眾生的祈求施與；是手掌向外，手指並排下垂，傳統中國佛像

²⁰ 李英豪著《佛像珍藏》，臺北藝術圖書公司，1995年版，頁34。

大多數都是施願印和施無畏印，西魏、北魏、北齊許多石刻佛和小形單體金銅佛，如雲岡、麥積山石窟的佛造像。

(三)「禪定印」(又稱定印、法界定印)——釋迦牟尼在菩提樹下悟道，入於禪定時所結的手印，表示幫助自己內心安定，雙手互疊抑上(通常右手在上)，拇指相對，放趺坐的兩腿之上、腹前之前。如果只有左手，也可稱為定印、等持印。著名的大同雲岡第二十號石窟北壁坐佛，即是結禪定印。本文(圖3)吳昌碩刻的釋迦牟尼佛，亦是結禪定印。

(四)「觸地印」(又稱降魔印、證悟印)——表示釋迦修道在證悟之前，以指觸地，大地裂開，將前來擾亂的魔女吸入地底，因此而得名。伸右手覆於右膝，指頭觸地，召地神作證，表示成道。元明清許多佛造像，觸地印常與禪定印同時出現，即右手施觸地印，左手施禪定印，弘一常用李鴻梁所刻的〈南無阿彌陀佛〉，即右手施觸地印，左手施禪定印(圖22-2)。

(五)「說法印」(又稱轉法輪印)——釋迦說法時的手姿，不過，因時代不同、空間不同，手姿亦有不同的變化，一般是雙手在胸腹前做說法、轉法輪狀，來楚生所刻〈千手觀音像〉即是雙手施轉法輪印(圖22-3)。²¹圖8首印釋迦像，亦是施說法印，取資自善業泥佛造像。

²¹ 李英豪著《佛像珍藏》，臺北藝術圖書公司，1995年版，頁34。

此外，常見的還有「合十」——姿勢是雙手當胸，十指自然舒展相合，手心中央形成空穴，如捧物狀。除了表示禮敬、虔誠外，也隱含著證悟空性、心相印、無二無別。來楚生所刻〈佛像〉即是雙手施「合十」（圖22-4）。



圖 22-1 鄧爾雅
〈立佛〉左手
施無畏印，右
手施願印

圖 22-2 李鴻梁
〈南無阿彌陀
佛〉右手施觸地
印，左手施禪定
印

圖 22-3 來楚生〈千
手觀音像〉雙手施轉
法輪印

圖 22-4 來楚生
〈佛像〉雙手施
「合十」

圖 22 佛像印手印

圖 22-3、圖 22-4 圖版出處：張用博·吳頤人：《來楚生印存》上、下，上海三聯書店 2001 年版，第 72、14 頁。

四、佛學的美學傳統

佛教進入中土後，與道家、儒家文化結合互衍，產生了禪宗思想，禪學即成為佛學的傳統之一，佛學美學漸由世俗的重技法，提昇到重哲思的美學層次，透過靜觀、沉思、內修、有我、無我，以

表現藝術境界。特徵之一是追求平淡、簡約、意境，繪畫上，可以臺北故宮博物院藏南宋梁楷的〈潑墨仙人〉、日本東京國立博物館藏〈李白行吟圖〉，以及日本龍光寺藏牧溪〈六柿圖〉為代表；在日本並發展為「枯寂的美學」，可以庭園設計的「枯山水」為代表。

這種追求平淡、簡約、意境的美學，可以做為佛像印創作與鑑賞的美學，本文（圖3）吳昌碩的〈坐禪圖〉、〈無量壽佛〉、弘一常用李鴻梁所刻的〈佛像〉，和來楚生所刻的〈佛像〉（圖23），都表現形象簡約，意境莊逸，線條洗鍊，寥寥數筆，佛相已具足圓滿。



圖 23-1 吳昌碩〈無量壽佛〉



圖 23-2 李鴻梁〈佛像〉

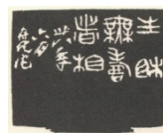


圖 23-3 來楚生〈佛像〉及邊款

圖 23 佛像印簡約、意境美學

圖 23-2、圖 23-3 圖版出處：《弘一法師翰墨因緣》，1996 年 3 月出版，頁 195。張用博·吳頤人：《來楚生印存》，2001 年版，頁 26。

主張「無相」的佛教，與魏晉的「虛無玄學」相互融通互衍，逐漸發展出虛無、無相的佛學美學，藝術上倡導「空」、「虛」、「無」。視覺上的「空」，並非空無一物，而是隱含著無限可能，藝術上，如山水的「留白」，隱含著無限山水的想像空間，可以是天空、煙、雲、水，也可以是表現作者的「胸中丘壑」。「虛」、「無」也不是絕對的，隱含著相對的「實」和「有」，是有更大的包容和可能。《般若心經》中有云：「……色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。」

「無相」觀是《金剛經》一再討論的，〈正宗分一〉中有云：「……若菩薩有我相、人相、眾生相、壽者相，即非菩薩。」、「……凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，則見如來。」²²〈正宗分二〉中亦云：「……我相，即是非相；人相、眾生相、壽者相，即是非相。」、「……如來說一切諸相，即是非相。」表現，²³可以（圖24）所示弘一用印〈佛像〉二方、來楚生的〈送子觀音像〉，和（圖6）豐子愷為弘一法師刻佛像印，其佛

²² 徐興無注譯《新譯金剛經》，臺北三民書局，1997 年 1 月初版，頁 16、28。

²³ 徐興無注譯《新譯金剛經》，臺北三民書局，1997 年 1 月初版，頁 75、80。

面相以空白處理，一方面，固然是創作者個人對形象把握和篆刻章法的表現；另一方面，也是「無相」的美學觀在佛像印中的表現。



弘一用印〈佛像〉

弘一用印〈佛像〉

來楚生〈送子觀音像〉

圖 24 佛像印無相美學

〈送子觀音像〉圖版出處：張用博・吳頤人：《來楚生印存》，2001 年版，頁 75。

「千佛」，其正式全名應為「賢劫千佛」，是說過去、現在、未來三住劫，各有一千佛出世。千佛是佛教信仰上的一個修行聖數，同時也是一個智慧之數，因而各種經典無不見及緣之於千佛的修行之功。²⁴在印度的早期阿旃陀石窟及敦煌、雲岡第十五、十九窟都可見「千佛」雕刻之美，敦煌十七洞有出土八世紀〈刺繡千佛圖〉。佛教藝術為了表現超凡的力量，運用單元重複的技法，大量影像的反覆再現，那種滿目整齊的千佛，而每尊佛像都不是千篇一律，並且帶著笑意，使人經由視覺產生暫時暈眩恍惚，性靈的幻化，精神上從當下現世游離與超昇，猶如在泛音連續繽紛的合唱交響，誦經般的「海潮音」，而進入西方佛國的昇華境界。

²⁴ 林保堯編著《佛像大觀》，臺北藝術家出版社，1997 年版，頁 134。

「千佛」的美學，在龍門石窟也有發現，不一定是正好一千佛，旨要在得其千佛美學觀，數量多取吉祥數。北魏正光二年（521）的〈佛像石碑〉，正面上段就取「千佛」樣式，雕刻整齊的佛坐像七層，每層七軀，共四十九尊。現藏上海博物館北周的「千佛石碑」，四面滿刻小型佛龕，正、背橫作二十六行，行十六龕，左右兩側每行三龕，龕內皆有一佛，作結跏趺端坐狀，總得千佛之數。²⁵（圖25）來楚生刻的〈佛像〉（六佛圖），即是取「千佛」的局部，而得到千佛的美學效果。



圖 25 佛像印千佛美學

圖版出處：張用博・吳頤人：《來楚生印存》，2001年版，頁59。

²⁵ 季崇建著《佛像雕刻》，臺北藝術圖書公司，2001年版，頁40、162。

伍、結論

本文探討的「佛像印」，應是受到傳統：一、圖像印。二、刻畫文字、圖像。三、佛像雕刻、繪畫的影響，而創發產生的。而這些豐富的傳統資產，也是篆刻佛像印取之不盡、用之不竭的無窮寶藏。

佛教美術是人類的重要文化資產，佛像本身的發展，蘊含著深厚的傳統文化藝術演衍。篆刻佛像印，雖然晚至民國初年才完成基本的樣式，卻已產生了許多很有價值的佳作，近年來，更蓬勃的發展；未來，有更寬廣的表現空間，和無限可能。欣賞佛像印，如同欣賞佛像一般，那慈悲喜捨的形象，如純化的甘露，潤澤了大眾的心靈，佛像的造型，莊嚴中顯現出沉靜、凝思、幽雅之美感，也是作者得到禪悅，自覺覺他的心靈之美的抒發。

佛像印的創作與鑑賞，一方面應能繼承與表現傳統篆刻美學理念，同時，也應尊重佛學的美學傳統，方為永續發展的「傳燈」與「續燈」。