

故宮藏元人華嚴主軸圖像探討

——以元人毗盧遮那佛像軸與元人華嚴海會圖軸等二圖為例

中國文化大學史學研究所 兼任教授
陳清香

摘 要

本文以「故宮藏元人華嚴圖像探討」為主題，並加「以元人毗盧遮那佛像軸與元人華嚴海會圖軸等二圖為例」為副標。內容主要討論現藏台北故宮博物院的兩幅元代的華嚴主軸的畫軸。全文共分五節，由前言的研究動機為起始首節，第二節簡要的敘述元代華嚴思想的流布，舉居於京城大都、五台山與江浙地區的高僧大德，其弘傳華嚴思想史實為背景。第三節進入本文主軸之一，即討論元人毗盧遮那佛像軸，先述本畫幅歷經清宮皇室的珍藏，再分析全幅畫的內容架構，由毗盧佛的頭冠、坐姿、手印，談到光背、寶座以及周圍的圖像，探究其寓意源流，並比對元明之際的毗盧佛、大日如來圖像。第四節再入本文主軸之二，即討論元人華嚴海會圖軸，亦先引述清宮對本幅畫的收藏著錄，再分析此以群像畫幅結構的華嚴圖，其圖中的山水人物，並比對元明之際的華嚴海會圖像，提出此故宮本與傳統華嚴圖像，其間甚大的差異之處。本文最後的一節的結語，總結文中所述前幅毗盧遮那佛畫，是承襲了漢傳系的用筆架構，再加上藏傳系的裝飾手法，而呈現漢藏融合的風格。後幅華嚴海會圖則是顛覆了傳統群像華嚴圖的結構布局。但卻結合了山水畫、道釋人物畫、界畫等用筆構圖的精華。

關鍵詞：華嚴圖像、故宮藏元人佛教圖像、毗盧遮那佛像、大日如來像、華嚴海會圖

一、前言

自東晉佛馱跋陀羅《六十華嚴》與唐代實叉難陀《八十華嚴》的譯本流傳以來，華嚴思想已深入漢地各階層，入唐以後，華嚴宗是長安佛教十大宗派之一。華嚴圖像的創作，自魏晉南北朝以來，即表現於石窟與伽藍的壁面中，至唐宋之際，已達高峰期，畫面精彩，涵義深邃，數量豐富。

但進入蒙古人統治的大元帝國時期，雖然創建佛寺，演說華嚴教理，並未中斷，但當時所製作的具華嚴思想的文物，在今日尚存的遺品中，並不多見。而與此時期華嚴論題相關的學術研究領域，亦未見大力發揮。

筆者溯自二三十年前，投入佛教藝術的研究領域，對於漢地與境外的遺蹟中，與華嚴思想相關的論著，亦曾發表了十餘篇上下的文稿。但其內容均未涉及元明之際的華嚴思想。

為彌補此段對十三四世紀華嚴圖像的研究缺失，筆者自台北故宮博物院的藏品目錄中，蒐集瀏覽了兩幅以華嚴思想為主軸的畫作，對其內容，作初步的探討，並撰文如下。

首節先鋪陳此圖軸創作的歷史背景，即就史書中所載元代研讀、探究、講解華嚴內涵的高僧或學人，僅舉元代京城大都、五台山、江浙一代等三兩地為例，將其弘揚華嚴的事蹟，稍加以陳述。

其次再就台北故宮所藏元人毘盧遮那佛像軸與元人華嚴海會圖軸二幅圖軸，作進一步的探討，並比對元代前後華嚴相關題材的畫例，最後就此二圖的主題、畫風、時代特色等，作總要的結語。

二、元代華嚴思想的流布

（一）元帝的崇佛政策

蒙古人自世祖忽必烈建大元帝國起，至統治漢人止，均「崇尚釋氏」¹，亦即倡導佛教，於元世祖忽必烈在位期間（1260-1294），即舉辦各式佛事活動，如作佛事、修功德，自誦經、禮佛、印經、齋僧至受戒、修法等。又建立了前代所未有的「帝師制度」²，元代帝制，始於八思巴（1239-1279），八思巴是吐蕃薩迦斯（今日喀則薩迦縣）人，十五歲謁世祖於潛邸。中統元年（1260），世祖即位，

¹ 《元史·釋老傳》：「元興，崇尚釋氏。」

² 《元史·釋老傳，帝師傳》：「元興，崇尚釋氏，而帝師之盛，尤不可與古昔同語。」

八思巴被尊為帝師，授以玉印，其後，又受命創制蒙古文字，當四十一歲去世時，受賜號達三十六字³。八思巴之後，元代相繼又聘任了十一位帝師。

帝又推行「尊教奉禪」的政策。當統治南北漢地時，更將全國寺院分成禪教律三類，隸屬於宣政院。其中，「禪」概指禪宗；「教」指天台、華嚴、唯識三派；「律」¹則不脫離禪教而完全獨立。故實際上是僅教禪二派。然而在官方指定的理念下，教界走向禪教一致的風氣。

至於僧務機構，首先於中統元年（1260）即設置一個中央級的「釋教總統所」，同時在地方各路，也相應設立諸路釋教總統所。

如世祖至元二年（1265）二月，下詔諭總統所：「僧人通五大部經者為中選，已有德業者為州郡僧錄、判正、副都綱等官。」⁴

此依元世祖的詔諭下，各派漢地僧人均必須重視經典，也促使禪僧走向禪教融合之途。而當時所選的五大部經，包括《妙法蓮華經》、《大方廣佛華嚴》、《金剛般若波羅蜜經》、《唯識法相學》等諸經及經疏。而華嚴經為其中之一。

「帝詔講《華嚴》大德，於京城大寺開講，彰顯如來之富貴。……帝設大會，七處放光，顯示《華嚴》七處之玄旨」⁵。

依此策略下，元代所蘊育的重要高僧，其思維理念是多重的，而非單一的。以下舉例述之：

（二）居大都弘揚華嚴的高僧

溯自宋元之際鑽研華嚴思想的高僧，如萬松行秀（1166-1246），早年已將禪僧的思維，聯繫到《華嚴經》與《華嚴經疏》的理念。入元以後，如高僧高峰元妙（1238-1295），倡導參究話頭的禪法，借用出自《華嚴》、《法華》、《涅槃》等諸經的典故，以樹立起對「信」的證悟理念。

元代所孕育一群宣講《華嚴經》的高僧，遍布全國各地，就思維而言，可分祖述澄觀宗密思想為主、表現修法界觀，以及推動淨土行等三個系統。其分部地區，主要集中於京城大都、五台山、以及江浙一帶。

³ 賜號三十六（或三十八）字，曰：「皇天之下、一人之上、（或添開教）宣文輔詔、大聖至德、普覺真智、佑國如意、大寶法王、西天佛子、大元帝師。」《元史》卷二百二《釋老傳》。而最初晉封為帝師的賜號，載於《薩迦世系史》、《西藏王臣紀》等文獻，但其間稍有出入。

⁴ 見《元史·世祖紀》。

⁵ 見《佛祖歷代通載》卷二十二。

其中京城大都地區，以達益巴、妙文、德謙、萬安揀壇主等為名師。其次，五台山地區，以仲華文才、大林了性、幻堂寶嚴、以及善柔、定演、正順法師（華嚴菩薩）等高僧，為具代表性者。至於江浙大地，則有麗水盤谷、溪谷蒲蒲尚、一雲大同、古庭善學等，具為華嚴高僧。

居大都弘揚華嚴的達益巴（1246-1318）高僧，曾從學於帝師八思巴（1239—1280），前後長達十三年。也赴甘肅臨洮從學棟思吉，達十九年。達益巴大師學問淵博，通達大小乘律論及密部，又「兼通賢首之教，於是名譽四表，道重三朝。」⁶武宗因聽其講經，而賜號「弘法普記三藏」。

其次，妙文大師（1237-1319），蔚州人，十八歲受具足戒後，遊學雲肅燕趙，二十一歲至大都，「跋涉雲曙之墟 觀風燕趙之邦」⁷，之後依著名高僧「大德明公」學習華嚴教理圓頓之道，達十一年，三十二歲開始講經說法。四十八歲出居雲泉寺，元世祖稱其為「福德僧」，詔令居大寶集寺。

妙文大師力主振興圓宗（即華嚴宗），「使守殊文字者，有以蕩滌情塵，融通寂照。」⁸

另一位居京城大都的德謙大師（1267-1317），原寧州平定（今甘肅寧縣）人幼年出家，遊學於秦洛汴汝，包括早期齊魏燕趙諸國，即今日陝西至河北地方，博學多聞。當進入京城後，即就學於萬安揀壇主，專習華嚴教義。在揀壇主的器重與推薦下，先受詔令居於元成宗所建的萬寧寺，再遷於元武宗時所建的崇恩寺，前後十年方離世。受頒諡號曰：「佛護宜覺憲慈匡道大師」。

（三）居五台山的華嚴大師

至於京城之外，居於五台山的華嚴大師，如釋善柔，永興人，七歲出家，初隨永安廣形師學習《金剛經》、《大佛頂首楞嚴經》諸經，二十歲時，開始接觸華嚴教義，並深入研習。元憲宗蒙哥在位時（1251-1259），賜號「弘教通理大師」，詔令於五台山舉辦「清涼大會」。又親赴大都京城開《華嚴》講座席，並至各地道場傳授菩薩戒。

「自是門人加進，法到半天下矣。」⁹「經之缺者，勒而補之，寺之廢者，撤而新之。」⁹

⁶ 見《大明高僧傳》卷二〈本傳〉。

⁷ 見〔元〕梅屋念常：《佛祖歷代通載》卷二十二。

⁸ 見《佛祖歷代通載》卷二十二。

⁹ 見《補續高僧傳》卷四。

善柔大師的積極宏傳，又在朝廷的大力支持下，通過舉辦法會與傳戒的活動，開建新的佛教寺院，華嚴思想的流布，更加廣闊。其後五台山也成為文殊菩薩的道場，是全國四大菩薩道場中，唯一位於北方者。

除了善柔大師以其弘法志業，受朝廷封號外，另有定演大師（1237-1310），也是居五台山的華嚴弘法大師。定演大師師承崇國隆安，專習華嚴教義，早年居五台山上方寺，後移居五台山崇國寺。因辛勤在寺中講學，孜孜不倦¹⁰，蒙元世祖賜號「佛性圓融崇教大師」。至元二十四年（1287），更賜贈位於大都的土地，定演大師遂與門人就地建寺，寺名沿用五台山的「崇國寺」，因此形成了南北二座「崇國寺」。

在五台山依《華嚴經》修禪觀的高僧，如正順大師為其中之代表。正順大師在五台山受具足戒後，依《華嚴經》修禪定。

「於嶺頭見大閣，閣下為海水，出大蓮華，華上坐毘盧遮那佛滿月像，每對佛入觀，五七日方起，故人以『華嚴菩薩』稱之。」¹¹

另一宏傳華嚴知名度最高的文才大師（1241-1302），陝西清水人，早年遍覽儒家經史，受具足戒後，多方研習佛學經論，終以華嚴教義為歸。曾隱居成紀（今甘肅天水），於戶外植松，被稱「松堂和尚」。受元世祖詔令，主持白馬寺，號「釋源宗主」。

元成宗創建五台山萬聖佑國寺，文才大師被推薦為第一任住持，並賜鑄金印，鈐體書曰「真覺國師」。

文才大師一生專精於華嚴學，論著可觀，如：《華嚴懸談詳略》五卷、《肇論略疏》三卷、《慧燈集》二卷。其內容「皆內據佛經，外援儒老，托譬取類，其辭質而不華，簡而詣取其達而已一。」¹²

而其後更有後續撰述的《肇論新疏》，三卷、《肇論新疏遊刃》三卷等論著，其內容更有進一步的發揮，深具特色。

文才教導弟子，亦十分用心，謂：

學貴宗通，言欲會意，以意逆志，為得之矣。語言文字糟粕之餘也，豈有餘味哉？……以記問自多，殊不知支離其知，穿鑿其見，愈惑多歧，不能冥會於道。¹³

¹⁰ 依《補續高僧傳》卷四所載，曰：「日以《雜華》為講課，訓釋孜孜。」

¹¹ 見《補續高僧傳》卷四。

¹² 見《佛祖歷代通載》卷二十二。

此主張「會意」與「宗通」等意，是貫通了禪思想。弟子受其教化，受益良多，影響深遠。其中多年跟隨其側的弟子，如幻堂寶嚴，是文才大師赴各地說法傳教的助手。文才離世後，寶嚴承師命繼住其師講席，後奉帝詔住持玉山普庵寺。

又如早年先從學文才的大林了性（?-1321），一度赴關陝河洛襄漢等地周遊，從學於柏林潭等名僧，但最後再度返回清水，依文才大師門下受學，陪侍文才至五台山，至文才逝世，乃承其衣鉢，繼其權威地位。至元成宗時受詔居萬寧寺，聲名已遠播四方，至大年間（1308-1311），再奉詔擔任普寧寺第一代住持，並終老於此寺。

（四）居江浙一帶的華嚴高僧

至於江浙地區的華嚴高僧，如盤古法師，號麗水，浙江海鹽人，「志氣超邁，博覽經史，性耽山水之樂。」¹⁴元世祖至元年間（1264-1294）歷五台、峨嵋、伏牛、少室等名山聖地。仁宗延祐六年（1319）九月，高麗王子太尉沈王王璋拜謁中鋒明本大法師之際，順道拜望，並恭請盤谷法師於杭州慧因寺開講華嚴大意，聲名大振。其後退隱松江，專修淨業，日誦彌陀佛號。約七十餘歲時，遇告左右弟子，疾而寂，遺有《遊山詩集》二卷行世。

另一位浦尚法師（1290-1362），字希谷，浙江嘉興人，十二歲從紫薇山惠力海和尚習佛典，落髮後，稍長，赴崇德嘗樂寺叩謁景岩福和尚，參就法界觀。後隨侍景岩和尚升住杭州慧因寺。天歷四年（1328）浦尚法師奉宣政院搭出任住嘗樂寺，引進四方學徒「不遠千里而至，至無所容」¹⁵至元四年（1338）遷往稟亭崇先寺，因善講華嚴，名聞朝廷，受賜「慈峰妙辯大師」尊號。至正十年（1350），生住杭州慧因寺，獲賜御制金襴袈裟。浦尚法師專精華嚴思想，又兼淨土行門，生平念佛不輟，又長於詩偈，至正二十二年（1362）九月，留偈一首，曰：

七十三年住世，只為佛祖出氣，今朝打個散場，驚得虛空落地。¹⁶

浦尚法師在此偈書畢，擲筆而圓寂。當荼辟之日，與會者達二萬餘人，顛骨、舌根、牙齒、念珠具不壞，舍利千餘顆，光彩奪目。

¹³ 見〔元〕梅屋念常：《佛祖歷代通載》卷二十二。

¹⁴ 見〔明〕大聞幻翰：《釋鑿稽古略續集》卷一，收入於〔明〕幻為如惺：《大明高僧傳》卷一，《大正藏》第四十九冊：。

¹⁵ 見〔明〕釋明河《補續高僧傳》卷四。

¹⁶ 見〔明〕釋明河《補續高僧傳》卷四。

以上簡述處於藏傳密教興盛漢地的元朝，被列入「教」派的華嚴大師的弘傳華嚴思想，也因大師的勉力宏揚，又獲得皇室的支持，頒贈名號獎勵，華嚴學得以傳承下來。

而華嚴學既已流傳，華嚴道場亦持續增添創立，則代表此時期的華嚴圖像，自必應運而生。以下進入本文主軸，討論故宮所藏華嚴圖像。

屬於華嚴內容的圖像，以華嚴教主盧舍那佛，或毗盧遮那圖像為最具主軸的地位。而主尊佛之兩旁再增添文殊師利、普賢等二脇侍菩薩，則合稱華嚴三聖像。若將毗盧遮那佛，左右再安置盧舍那佛與釋迦牟尼佛，則形成法、報、化、三身像。而由華嚴三聖像或三身像的左右上下四周，再添增脅侍菩薩、供養天人、力士、護法天王等，或再聚集聽法的群眾，如此畫作已可命名曰「華嚴海會圖」。若以歷史上的華嚴經變相圖而言，七處八會或七處九會、善才童子五十三參、善才禮觀音等題材，均是彰顯華嚴思想的精彩主題。

這些題材的圖像表現，到了元代，圖像風格有所變動。立體造像在杭州西湖飛來峰，尚保留六十七石龕¹⁷，為元代所開鑿，但屬於華嚴主題者，為數不多。平面的華嚴圖畫表現，多數為華北寺院壁面。元明以後的華嚴圖像，就遺留文物而言，數量有限。

本文所舉毗盧遮那佛及華嚴海會圖二件文物，為故宮元代藏的希有物件。以下討論此二圖之結構、意涵、風格特色等。

三、元人毘盧遮那佛像軸

（一）清宮皇室的珍藏著錄

故宮所藏的〈元人毘盧遮那佛像軸〉（圖 3-1），在較早的著錄《故宮書畫錄》曰：

本幅絹本 縱一四二·四公分 橫八一·四公分 下方題紙本 縱一一·四公分 橫八二·三公分
祕殿珠林三篇乾清宮著錄云
設色畫毘盧遮那佛趺坐像。無款印。
高宗純皇帝御題四體書（壬寅御讚。文不錄。）
題籤 御書。元人毘盧遮那佛像。珠林清供。鈐寶一。乾隆宸翰。

¹⁷ 西湖飛來峰石窟，現存元代佛龕 67 龕，造像 116 尊，附有題記者計 19 尊。

軸內分鈐寶璽 乾隆御覽之寶。乾隆鑑賞。
藏寶璽 五璽全。珠林三編。¹⁸

而其後所刊《故宮書畫圖錄》，其登錄的文字，所記畫幅尺寸不變，但正文卻稍作了調整：

第一行、第二行、第三行均沿錄舊稿，但第四行改易曰：

御題四體書〈乾隆壬寅御讚。文不錄〉。

第五行也延錄舊稿不變，而第六行前後又有所增添，全行較長，曰：

鑒藏寶璽 乾隆御覽之寶。乾隆鑑賞。五璽全。珠林三編。宣統御覽之寶。
宣統鑑賞。無逸齋精鑒璽。¹⁹

從兩則圖錄題字，推斷之，前者是乾隆皇帝在壬寅年的御讚，後者則為宣統皇帝增添的鑒賞文錄，兩皇帝均訂為「御覽之寶」，可知元人毘盧遮那佛像畫軸，原是清代皇家擁有的稀有珍貴繪畫作品。

若追溯清宮早期的著錄，於《秘殿珠林》所載，乾隆帝曾以滿、蒙、藏、漢等四體文字，作題讚²⁰，且裱於毗盧佛尊像下方，帝題讚稱揚蒙古奉佛，也肯定毗盧遮那佛普渡眾生的慈悲力量。其署年款為壬寅八月望日，即乾隆四十七年（1782）9月21日，此畫幅上方上。

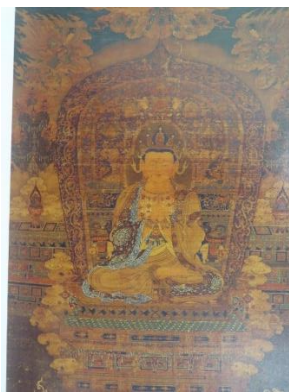


圖 3-1 故宮藏元人毘盧遮那佛像軸

¹⁸ 見《故宮書畫錄》增訂本（三），卷五，頁一五六。故宮博物院於民國 73.3.10 出版。

¹⁹ 見《故宮書畫圖錄（五）》頁一七六，民國 102 年 10 月初版二刷。

²⁰ 見《秘殿珠林》三篇。

(二) 畫幅的中心毗盧遮那佛



圖 3-2
山西稷山縣青龍寺腰殿西壁上隅毗盧佛
元代 高 178cm 寬 153cm



圖 3-3
北京首都博物館藏大日如來像
13—14 世紀 鍍金銅 高 48 公分

傳承自漢系華嚴思想的毗盧遮那佛像，多表現於佛寺的壁面、樑坊之上，如位於山西稷山縣青龍寺腰殿西山牆上端，所繪法報化三身佛像，其中中央的法身毗盧遮那佛（圖 3-2）²¹。為元代作品，高 178 公分，寬 153 公分。頭戴蓮花金冠，腦後圈正圓光、身著披帛袈裟，結跏趺坐於蓮花座上，身後再圈正圓身光，袈裟、蓮座具為白色，全尊用筆線條流暢，敷色淡雅，神韻端莊，氣質清淨。

故宮藏本的元人毗盧遮那佛圖軸正中央以細筆勾勒畫出毗盧佛坐姿，佛頭頂上肉髻，額上戴鑲寶珠的五佛冠，冠飾垂至雙耳側，尾端向上起翹。

就此寶冠式樣而言，是承襲了青龍寺三身佛中的法身毗盧佛的寶冠型，但與十三、四世紀西藏地區的金銅佛大日如來尊像的寶冠外型（圖 3-3）²²，更為相似，因此此故宮本毗盧佛法像源流，除了漢傳系統之外，藏傳秘教系統，更是不可或缺的一環。

²¹ 稷山青龍寺位於稷山縣城西南 4 公里的土崗上，寺初建於唐代，元代重建，明清時屢有修葺，參見《山西寺觀壁畫》北京文物出版社，1997 年。

²² 見北京首都博物館藏大日如來像，13-14 世紀，銅鍍金，高 48 公分。見世界宗教博物館十週年特展，《智慧華嚴》p. 141。

佛面眼簾下垂，五官端莊，法相圓滿。佛身穿二層袍服，內層深褐色，右端手臂袖口露出鑲綠色花紋，垂至袍服末端。外層為白色寬袖袍服，領口鑲暗紅彩色紋飾，覆蓋左側手臂袖口，兩臂袖口一紅一綠，相互對比。

袍服敞開前胸，露出紅綠串珠瓔珞，瓔珞前為佛左右手掌相疊而作毘盧印，二手腕呈現精細的腕釧。佛雙腿以結跏趺坐之姿，端坐於須彌座之上。

傳統藏傳大日如來的手印而言，歸納之，其中的三式樣為常見的主軸：

一者，智拳印，為金剛界大日如來之手印，以雙手各作金剛拳，左手食指直豎，以右手小指纏握住左手食指的第一節，而左手食指端支柱著右拇指的第一節。²³

二者，法界定印，為胎藏界大日如來之手印，以腹前左膝托左手，掌心向上，右手同左手一般，重疊於左手之上，兩姆指指端相頂柱。

三者，金剛自在印，為金剛界大日如來於三昧耶會之手印，金剛外縛，豎兩中指相柱，上節屈如劍形，兩食指伸附兩中指背。

故宮本毘盧遮那如來手印，承襲了稷山青龍寺毗盧佛的手印式，屬於第三式樣，即金剛自在印。亦屬來自密教的圖像系統。

整體而言，整座毘盧遮那佛的姿勢彰顯了佛法的總綱，三無漏學：即「戒、定、慧」。其中「戒學」表現在垂簾下視的雙目，「定學」表現在其跏趺坐姿中，以筆直的腰肢與橫置的雙腿，呈現出無比的定力。

至於「慧學」，慧即智慧的簡稱，是比較抽象的，不容易以形體物象表現，但傳統的佛教圖像學，往往以光芒表現之。本圖毗盧遮那佛尊，其象徵智慧者，一者，佛頭頂上突出的肉髻。二者，罩在佛身上四周的光芒，即頭光與身光，頭光圈在腦後肩上四周，範圍較小，身光則罩住整座毗盧遮那佛全身，表示整座佛發光，發光的範圍呈現蓮花瓣的形狀。而此蓮瓣形光芒，由內而外，分隔成三層，層層畫框格，內層以化佛紋飾，外層以捲草紋飾，佈滿整座光芒，華麗燦爛。光芒即是智慧，故毗盧遮那佛全身充滿光芒智慧，便是「慧學」的展現。

²³ 此智拳印義含理智不二、生佛一如、迷悟一體等深義，其左手表眾生的五大身、右手表五智五佛的寶冠，將寶冠戴於眾生之形狀，稱為大智拳印，又稱「菩提最上契」、「菩提引導第一智印」、「能滅無明黑暗印」、「金剛拳印」、「大日法界印」等。

（三）畫幅的上下端

本幅圖的上端，即毘盧遮那佛的頂部高空段，以深綠色為底，黃橙色為面，畫出三朵雲彩。正中的雲朵上端載著一排天女，兩端為左右向的騰龍，中端圍繞稱托著一具毘盧遮那主尊寶冠頂端的華蓋，華蓋下端的珠玉垂飾，垂向左右兩側，表現了動感之美。而正中雲朵左右兩旁的雲朵，各自畫了一位華麗的天女，左右對向，頭上髮髻突出，腦後圈頭光，身披天衣，兩手抱持著寶物，浮游於雲朵之上中，傳承了傳統技樂天人的神韻。

主尊毗盧遮那佛的光背，圖飾細緻。項後為頭光，以正圓加拱形，映出頭冠、法相的光芒。而整體主尊身後四周，則圍繞著身光。身光由三層橫框加上拱形框組成，橫框位於主尊的腰部至胸部的左右兩側，各有動物圖飾。底層畫兩隻紅毯覆背的白色大象，象身左右朝向外，但象頭鼻迴首向內。中層左右為蹲坐的獅子，身軀外向，顏面則迴首向內。上層為兩隻麋鹿，立姿的身子向外，迴首的頭角向內，相同於獅象，但框內繪有捲曲的樹枝圖為背景。此由上而下的鹿、獅、象，寓意了六靈捧聖。

三層拱形框，最外層為蓮瓣紋，由上下 S 型起伏的捲聯紋外加火焰紋組成，由主尊底座兩旁向上，升至頂部，正中向上突起，為一團按在圓圈紋上的金翅大鵬鳥紋。中層以下為圓拱型，圍住主尊雙肩上下的兩側，與橫框相接。第二層的紋飾，由瓶供、花朵、圖飾組成，頂上正中為禪定坐姿的化佛尊。第三層在雲層花朵散布中，由主尊左右兩肩側起，兩隻張口吐舌向外的龍頭為底，向上為正圓光圈中的上下各兩尊化佛，頂上正中為供具，左右維護法力士，屈膝半蹲下半身向外側，上身裸兩手臂側舉向外，但顏面轉向內側，全身充滿了動感活力。表現了佛尊光背特殊的紋飾。總計化佛尊共五尊，寓意五方佛，其他圖飾代表八寶供養。

畫幅圖的下端，即毘盧遮那佛的須彌寶座，方框形的寶座，橫向上下分隔四段行，底層兩段及上層段，寬度較長，高度較窄。第二層段內縮，形成為束腰式樣。每層劃分長左右方形畫框，各以幾何形圖案，左右分成五框，裝飾其中。而內縮的第二層，其上下高度最高，紋飾最細緻，加上以紅綠色澤染之，顯得十分鮮豔亮麗。

須彌寶座上端為源於蓮瓣形的寬廣主尊寶座，須彌座左右兩旁及束腰處，盤桓著朵朵白雲，有飛騰於空中的氣氛。須彌座的前方正中央。畫了一顆正圓形的透明寶珠。寶珠內閃耀著波濤、綠樹、宮殿的影像，寶珠底部由白色雲朵托住。須彌座座腳的左右兩端及座下，由下而上的長出兩叢蓮花與捲簾枝幹，此以如意樹、護摩爐壇、珊瑚寶石等形象圍繞寶座，十分生動華麗。

此畫幅中既有禪定印、五方佛等佛教密宗元素，又有龍、鳳等典型中原文化形象，是漢藏合流的表現。

而如此高廣華麗的須彌座造型與紋飾，可追溯自北宋以來，佛尊說法時的寶座式樣，例如山西省高平市開化寺大雄寶殿西壁壁畫中，釋迦牟尼所坐的須彌寶座造型²⁴，為北宋時代所繪，卻是故宮本元人毗盧佛華麗寶座的源頭。

（四）比對元明之際的毗盧佛、大日如來圖像

前節引述的稷山縣青龍寺尊像畫作屬於漢傳系統，故宮所藏的元人毗盧佛與其對比之，同是元代作品，也以漢式風格為基礎。而故宮本承襲了青龍寺本的頭冠造型，上身敞胸、兩肩披帛、雙手持金剛自在印，跏趺坐於高廣須彌座之上，尤其光背所附龍鳳獅象等動物圖象，是承襲漢式系統的題材。但故宮本又增添了藏傳密教風格。

蒙古人以武功建立四大汗國，也征服了西藏，但卻接受了藏傳佛教的信仰，並將此信仰帶到漢地，因此，處於十三、四世紀的元明之際，便出現了藏傳式樣的毗盧遮那佛，通稱大日如來像，

大日如來像的遺例，如前述藏於北京首都博物館的大日如來像（圖 3-3），此像為銅鍍金，高 48 公分，13—14 世紀的作品。²⁵

此像頭戴鑲嵌玉寶冠，耳際寶縷呈 U 字形向外翻卷，耳下垂掛圓環，垂至雙肩，面部額頭高廣，雙目垂簾俯視，眉心白毫呈長方形，鼻樑高突，雙脣微帶笑容。身軀上身裸露，頸下飾項圈，胸前飾 U 形長鏈，腰下著長裙，腰間束帶，手足飾釧鐺燭，雙腿結跏趺坐，雙手於胸前結智拳印。整座法像呈現藏傳密教風格，可追溯來自尼泊爾造像的影響。

除銅像之外，另舉石雕像遺例，如位於杭州西湖青林洞的華嚴三聖像，正中為毗盧遮那佛，高 155 公分，頭戴高聳的五佛寶冠，面頰豐滿圓潤，雙肩寬闊，雙手於胸前結智拳印，雙腿跏趺坐於蓮珠寶座之上（圖 3-4），此摩崖石刻留有銘文，記下了創作的年款，與捐刻人的名諱，²⁶十分珍貴。

²⁴ 見柴澤俊編著《山西寺觀壁畫》，頁 168-169。山西省古建築保護研究所。文物出版社，1997 年，北京。

²⁵ 見《智慧華嚴——北京首都博物館佛教文物珍藏展》，頁 140-141，世界宗教博物館主辦發行，2011 年 11 月。

²⁶ 刻銘曰：「大元功德主徐僧錄 端為祝延皇帝萬安 四恩三有齊登覺岸 至元十九年八月 授杭州路僧錄徐□□潭州僧錄李□□」。

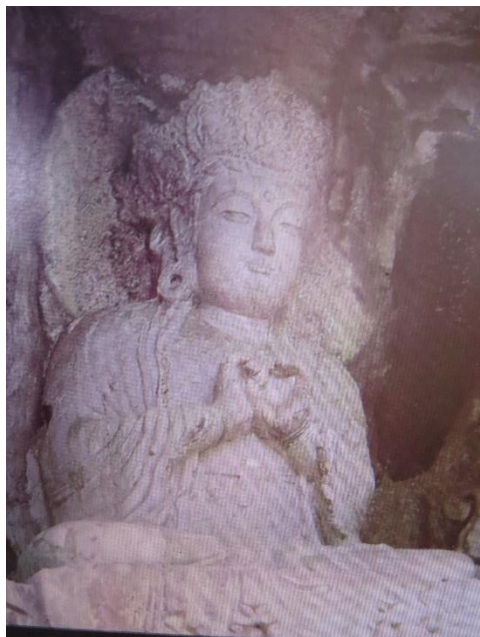


圖 3-4
杭州西湖飛來峰青林洞 三身像 中央毗盧佛



圖 3-5
元代毗盧遮那佛

中國嘉德香港於 2017 年的春季拍賣會中，以「觀想—中國古代書畫」為題的專賣場，呈現了一幅「元毗盧遮那佛」大佛像²⁷（圖 3-5），此尊像毘盧遮那佛結禪定印，全跏趺坐於金剛座上，神態安詳，已入三昧之境。此畫作繪畫風格、形制與本文所述故宮藏《元人毘盧遮那佛》圖比對之，除了雙手的手印，故宮本上舉胸前作金剛自在印，香港本下垂腹前作禪定印，上下有所差異外，其他如畫幅大小尺寸、毗盧佛尊的神韻、坐姿、全幅構圖線條運筆設色等，均如出一轍。香港本過去曾對於創作的時間定位，猶疑不定，但比對了故宮本後，便肯定為元代作品。

香港本畫幅上端附有「乾隆御覽之寶」、「乾隆鑒賞」、「秘殿珠林」、「宜子孫」、「三希堂精鑒璽」等乾隆五璽鈐印，可證明曾是清宮的珍藏品。

以上所述此元人毗盧遮那佛像軸，是屬於單一佛尊的華嚴畫幅，以下再論屬於群體的華嚴圖像，即元人華嚴海會圖。

²⁷ 見網路所刊 2017 年的 5 月 20 日香港春拍，手印心證：元 毘盧遮那佛。

四、元人華嚴海會圖大要

追溯傳統有關依華嚴經的內容而創作的華嚴圖像，首先，僅表現主尊毗盧遮那佛的法相，如前節所述。其次，主尊兩旁增添文殊、普賢二脅侍菩薩，而形成華嚴三聖像，或兩旁增添盧舍那佛與釋迦佛，而成為法報化三身像畫。均是為較單獨的尊像畫。

而若較為群像者，以華嚴經變相圖而言，早期約在南北朝至隋唐之際，表現於伽藍與石窟的壁面上。其題材或為七處八會、七處九會圖，或善財童子五十三參、或十地品變相圖等，再發展出蓮華藏世界海，或華嚴藏海圖。

而至今此類華嚴圖像遺品尚存者，以敦煌莫高窟壁畫數量最為豐富。其中以七處九會為題的壁畫，自盛唐經中唐、晚唐、五代，至宋代，尚遺有將近三十幅的彩繪畫面。此外，尚有原藏敦煌石室的卷軸絹畫七處九會圖，今存法國巴黎吉美博物院，為五代十世紀的作品，十分珍貴。

結合七處九會圖與蓮華藏世界海圖而成的華嚴海會圖，至兩宋之際，是華嚴圖像創作的高潮期。但入元以後，便逐漸趨於衰歇了。可知故宮此件〈元人華嚴海會圖〉藏品，是具極高之稀有度。

（一）清宮皇室的珍藏

故宮所藏這一幅〈元人華嚴海會圖〉²⁸（圖 4-1），同是絹本畫，上下縱長一九三·五公分，左右橫寬八十九公分。比前幅面積更大，畫中的人物景物，更是數量龐大，構圖趨複雜繁瑣。

依故宮網上的說明文字曰：

尺寸：193.5x89

說明文：

此圖畫如來講讚華嚴經的法會情景。案，華嚴宗有佛講華嚴經七處八會的說法，前七會為佛成道之初，三七日（二十一天）監所講，第八會為其後二七日（十四天）所講。七處，分為人間三處及天上四處。分別是菩提道場、普光法堂、逝多林、忉利天、夜摩天、兜率天、地化天²⁹。畫上無作

²⁸ 見故宮文物圖檔編號：K2A000871N000000000PAA

²⁹ 此「地化天」，應為「他化天」筆誤。

者名款，舊傳為元代人所繪，不過從山石樹木較為刻板格式化的作風來看，可能是晚明到清初之間的作品。

此記錄了此幅畫作的內容，呼應了畫題名曰：「華嚴海會圖」。

若依《故宮書畫錄》所載：

本幅絹本縱一九三·五公分 橫八九公分

祕殿珠林續編乾清宮著錄云：

設色畫者闍崛山華嚴海會故事，無名款

鑒藏寶璽 八璽全。³⁰

但後期所刊的《故宮書畫圖錄》中，前三行相同，而第四行卻有增添文字，曰：「鑒藏寶璽 八璽全。太上皇帝。嘉慶御璽之寶。宣統御覽之寶。」³¹

而從此二則著錄，得知此華嚴海會圖軸，曾歷經清宮乾隆、嘉慶、宣統等三位皇室的珍愛，視為至寶。



圖 4-1 元人華嚴海會圖軸

³⁰ 見《故宮書畫錄》增訂本（三） p.255，民國 73. 3. 10 出版。

³¹ 見《故宮書畫圖錄》（五） p.166 國立故宮博物院 中華民國一零二年十月。

（二）畫幅中的山水與人物

茲將元人華嚴海會圖軸原圖全幅稍作瀏覽，其內容以山水畫為背景，其間再安排以人物畫為主軸的群組，山水畫以細筆勾勒的皴法，畫出高挺的山勢、岩石、瀑布、流水、雲朵、小屋、小橋等景物，而分散在各山岩之間的人物群組，表現了各式人物姿勢。

畫幅頂上有雲端人群，其次在樹林間，有以歇山式屋頂的宮殿建築，前後兩落。圖中瀑流上下兩串，上端一串細流綿綿不絕，下端串水流寬闊澎湃，氣勢恢宏。

而在自然山水的陪稱下，畫幅上下林木間各分部人群，群組達九組以上。其中以至尊說法組人群最多，多見前有溪流，溪流上有小橋橫跨的景緻。

畫幅上端稍近右側的山岩之間，由高處傾洩而下的瀑布流泉，陡峭的山岩之側，突出松葉、枝幹，點綴其間，並以雲朵團團圍繞，襯托出其高遠壯闊之氣勢。

若以山水畫而言，是元代山水畫的趨向，與元四大家之一的王蒙的畫作有相近之處³²。

畫幅中端，山勢較為緩和，不若上端的陡峻，所畫樹木枝幹亦較為繁盛茂密。雲朵亦十分生動。畫幅下端，沿續中端的景物，但增添蜿蜒的溪流，上架橋梁，橋下溪水浪花朵朵，動感十足。

以此引人入勝的山水自然景觀的背景下，分散在這些多具變化的山岩、瀑布、樹叢、河岸之間，自上而下，位於大塊岩石樹叢之側，總是聚集了一組組人物群，而每一位人物幾乎都是光頭無髮，身披袈裟的僧侶。少數呈坐姿為主尊的說法者，多數為立姿，或站立或前行。其面相外具正背面或左右側身，多樣變化。這群或為聽法的弟子群，姿勢多樣變化，極具生動。

每一位僧侶所穿袍服，或偏袒右肩，或通肩式，而覆蓋兩肩的服飾，或單一交領右衽式，或外再加方格水田衣，即袈裟。畫中僧侶袍服的顏色，亦有紅、藍、白、灰等的區分。

依這些僧侶的造型神韻，是沿襲了傳統佛弟子作為僧侶的裝扮，可呼之為羅漢，僧侶群，即羅漢群。若依古畫中的羅漢造型，追溯其源頭，可回歸至五代前蜀畫僧貫休的所創作的「悉是梵相，形骨古怪」的十六羅漢像³³的系統神韻。

³² 如王蒙所繪「葛稚川移居圖」，與此故宮元人華嚴海會圖有相似的布局。

若依故宮在網路上所公布此畫作內的景物為：

菩薩、觀音、羅漢（應真、尊者）、天王、江河、湖海、寺廟、轎、山徑、孩童、百姓、佛道侍者、鬼怪、松、竹、芭蕉、罌粟、魚、蟹、烏龜、鹿、虎、龍、鶴、奇石、石磴、棧道、珊瑚、臺閣、柵、欄杆、麒麟、家俱（屏風）、飲食器、宗教器用。³⁴

若歸納之，屬於佛教十法界系統者，包括四聖的菩薩與聲聞二法界，與六凡的四法界（天人、百姓、鬼怪、魚獸），就自然界的景觀而言，包括包括河海山徑奇石等。就植物而言，包括松竹芭蕉等樹木。就建築物及家具而言。包括了寺廟、橋、欄杆、屏風、飲食器具等。

整幅畫幅的人物景物是反映了處於十三四世紀時代、包括宗教信仰在內的社會生活的實地影子。

而僧侶羅漢群組中，位於中段稍近左側處，安置了一位尊像，似以主尊的地位坐在一塊方形寶座之上，雙手作說法的姿勢，其身背後及左右兩側，以三面華麗的屏風相隔，屏風的右側一叢嫩綠的芭蕉葉，再向右方，為架在溪水上的木橋，橋上站滿了羅漢群，正面對著寶座上的說法主尊，此是全幅畫作中，唯一的表現主尊在高台上說法的場景。

而下端的左側位於山岩中，一位頭戴高挺的寶冠，項後一圈圓光，五官莊嚴，坐在岩石上，是全幅羅漢群組像中，唯一腦後放圓光、頭頂戴寶冠、而非呈現羅漢像者。此尊像面對著羅漢群像說法，是否就是毗盧遮那佛？

此幅畫作題目既曰：「華嚴海會」，則其內容必是描繪華嚴經內所載的情節。

就整幅畫作上下結構而言，推測最上端中央一群羅漢，站立於一塊白色的浮雲之上，右側的樹叢間，為精美壯闊的歇山式宮殿建築。左側亦繪出皇家式樣的亭閣。是故畫意是否表現華嚴經七處九會中，屬於天宮的處所，或忉利天，或夜摩天，或兜率天，或他化自在天等情境？

而畫幅字中端以下，以羅漢群組齊集於瀑布、溪流、岩石、岸邊之間為主軸，人數倍於上端，宮殿建築不再出現，又有高台說法，及具頭光寶冠的主尊人

³³ 見陳清香〈羅漢圖像研究〉一文，初發表於民國六十九年的《華岡佛學學報》第四期，其後結輯了〈五百羅漢圖像研究〉、〈元代的羅漢畫〉等十篇論文，完成《羅漢圖像研究》一書，文津出版社印行，民國八十四年七月。

³⁴ 見故宮網路〈數位典藏與學習聯合目錄 538757〉。

物，因此推測應是表現七處九會中，屬於人間的會所，亦即：或菩提道場、或普光法堂、或逝多林等。

（三）比對元明之際的華嚴海會圖像

追溯華嚴圖像的源流，先舉唐至五代時的一幅「華嚴經十地品變相圖」³⁵（圖 4-2），本幅圖出自敦煌莫高窟石室，絹本著色，縱 286cm，橫 189cm，為十世紀之際的作品。內容依《八十華嚴》〈十地品〉內容作繪。全圖分成格上下四橫圖，每一橫圖再分三畫面，共計十二幅畫面，除最下端中央海會圖的左右幅外，十幅中每一畫面中央均為佛陀結跏趺坐於蓮花座上，兩旁各安置文舒與普賢二脇侍菩薩，同樣結跏趺坐於蓮花座上，三尊像上下對圍繞著供養菩薩及天人，主尊頂有華蓋，頭光身光燦爛，雙手各作不同手印，全幅所有尊像，排列整齊畫一，用色明亮，令人動容。

再舉另一幅「華嚴海會善知識曼荼羅圖」，現存日本奈良東大寺，絹本著色，長 216 公分寬 95.8 公分，十五世紀作品，（圖 4-3）。

本圖依《八十華嚴》〈入法界品〉內容而描繪，畫幅上端中央畫主尊毗盧納佛，以澄紅為底色掌托，佛尊頭頂高挺向上聳立的寶冠，法相圓融，身穿大紅色袍服，兩手臂著袖外張，敞開前胸，露出覆肚前綠色內裙裳。毗盧佛頭光墨綠色，身光深墨綠色為底，外圍淺綠色繞邊，整尊結跏趺坐於粉紅色的大仰蓮花瓣之上。整幅毗盧遮那佛尊，寶相莊嚴，著色鮮豔亮麗，對比強烈，十分醒目。

毗盧佛尊左右兩側與下端，安置了五十四個小方格，每一格內容描繪善知識參訪的不同內容，是依〈入法界品〉所載，演化而來。

將此前後期的華嚴圖像，對比故宮本的華嚴海會圖，相較之下，其間差異甚大。

一者，傳統華嚴圖像，必強調主尊，安置於中心位置，加寬加高圖像面積，凸顯其說法的姿勢手印。二者，主題或七處九會，或善財參訪圖，均每一會分隔獨立，意涵清晰。

本故宮藏本華嚴海會圖，並未承襲傳統此二圖像的主次結構特徵，卻另開創新的景物格局，整幅以華嚴思想為主軸，卻布滿了山水樹石雲影，是繼承自宋代以來，山水畫文人畫的旨趣。

³⁵ 見林保堯，《佛像美術全集〈壹〉佛像大觀》，藝術家出版社，頁 181，1997 年 10 月。

其次，全幅以羅漢形象的人物畫，布滿於林間、崖面、橋上、水波上，是顛覆了傳統道釋人物畫的固定格局，也開展了另一階段的新畫風。



圖 4-2
華嚴經十地品變相圖 絹本設色
286x189cm 五代十世紀 敦煌石室

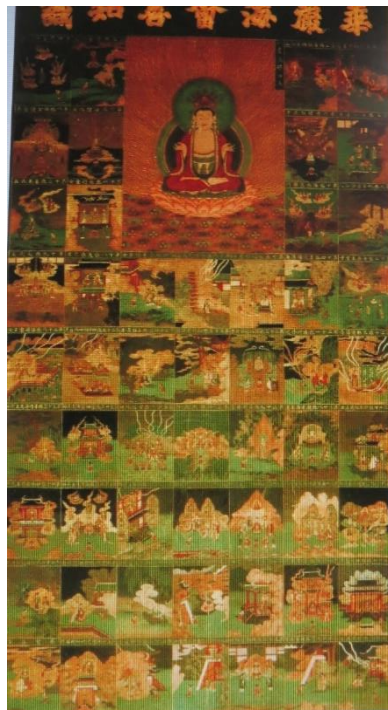


圖 4-3
華嚴海會善知識曼荼羅 絹本著色
217x95.8cm 15世紀 奈良東大寺

五、結語

以上所述為二幅故宮珍藏的元代華嚴相關圖軸的內涵的初步探討。

前者，元人毗盧遮那佛圖軸，是屬於單一的尊像畫，以八十華嚴的教主毗盧遮那佛畫像為主軸，此畫像承襲了漢傳系統的用筆架構，再加上藏傳密教系統的裝飾手法，呈現出漢藏融合的風格。

後者，元人華嚴海會圖軸，是眾多人物畫群體，加上山水樹林景觀畫的融合，以華嚴海會圖為題，表現出七處會的情節，比對傳統的七處九會圖，此故宮本既無以體積碩大、位居中央的主尊人像，又對七處九會的每一處所，無一絲毫的標明，與傳統畫本的結構，無思毫相關連的傳承關係。

因此此幅「元人華嚴海會圖軸」可視為是十三四世紀的創新之作，但畫中的山水樹林景觀，接近明清之際的文人畫風，因此推定或為十五世紀重新修正

的作品，而畫幅圖中卻是結合了山水樹木畫、道釋人物畫、界畫等用筆與構圖的精華。