法身无相

——论篆刻佛像印

简英智

内容提要：近现代篆刻中，佛像印是常见的题材内容之一，却少见有较深入的探讨。佛像印，广义地包含释迦、弥勒、阿弥陀、药师诸佛，和菩萨、天王、金刚力士、飞天、佛教故事、手印、莲花、胁侍、供养等等。佛像印应是受到图像印、刻画文字与图像，以及佛像、绘画、雕刻影响，而创发产生的。本文依序阐述之。

佛像印的创作和鉴赏，一方面常取之于图像印、刻画图像文字及佛像雕刻绘画的表现形式和美学理念，另一方面继承传统篆刻美学理念，同时，也应尊重佛学的美学传统。

关键词：佛像印　图像印　餐经养年　三十二相　无相

一、佛像印

篆刻中，以佛形象作为表现的题材和内容的，称为“佛像印”。佛，原本是宗教信仰，进入中土后，渐渐与传统文化融合、互衍，以其“不为自己求安乐，但愿众生得离苦”的崇高襟怀，广受尊崇。佛像雕刻、绘画以及佛像印，也以其和蔼、旷达、慈悲的面容和性格，走入人间，融入普罗大众生活之中，终而成为理想、和善、富有人性，和充满精神美感的造型艺术。

将佛造像艺术与汉字书法铭刻文化结合，表现在篆刻上，大约始于赵之谦。

情感的真挚流露，是赵之谦艺术的特点之一，白文印“餐经养年”（图1）是其典型的代表之作。身处太平天国之乱的时代，又家道中落，才华卓绝的赵之谦，为了仕途与生计，长年离乡，在外奔波、困顿，绍兴家务及老小的照料，幸得有元配范璱无怨无悔一肩扛起，董理颇善。同治元年（1862）四月六日，飘零在福州的赵之谦，得到妻子范璱病故绍兴母家，二、三女儿惠、榛亦卒的不幸消息，这无疑是撕心裂肺的打击。这期间，赵之谦有许多情感真挚流露之作，如“悲盦”印，边款云：“家破人亡，更号作此，同治壬戌四月六日也。”“如今是云散雪消华残月阙”印，边款作《亡妇范敬玉事略》；以及“俛仰未能弭寻念非但一”印、“我欲不伤悲不得已”印。[①]同治三年（1864）上元节次日作的“餐经养年”印，边款首作佛造像一区，结跏趺坐莲花座上，禅定印，神态安详。并以魏楷书造像发愿文，祈愿苦厄悉除，往生净土。

① 王家诚：《赵之谦传·上》，“国立历史博物馆”2002年版，第137页。

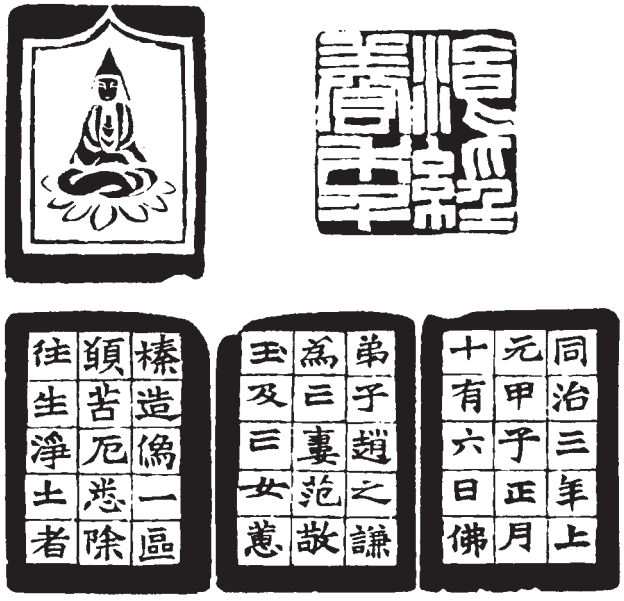


图1　赵之谦“餐经养年”与印款

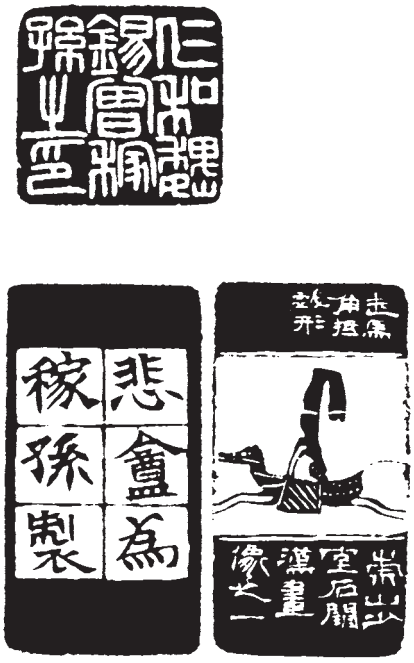


图2　赵之谦“仁和魏锡曾稼孙之印”与印款

赵之谦是晚清艺术史上最为重要的艺术家之一，影响清末、民初，乃至于今的艺术发展。赵之谦博学多才，无论金石、考据、诗文、书画、篆刻等皆有很大的成就，可说是近代艺术史上鲜见的全才。在篆刻上，融合浙皖两宗，力追秦汉，以“印外求印” 的创作观，引用战国古泉、秦权量诏版、汉瓦、镜铭、吉金彝器等文字入印，更在边款上以魏碑书体和汉画像、佛造像等造型入款，大大扩展了篆刻的表现天地 。（图2）

民国以来，将佛像（含菩萨等）造型，表现在篆刻印面和边款上的篆刻家不少，有吴昌硕、赵石、邓散木、邓尔雅、来楚生、张寒月、朱复戡、易大厂、丁衍庸、王壮为等，得到高成就的有吴昌硕、邓尔雅、来楚生和张寒月。弘一法师所用的佛像印，则多是印友所刻赠。

吴昌硕（1844—1927），初名吴俊、俊卿，字昌硕、仓硕、仓石，晚以字行，号缶庐、缶翁、苦铁、苦铁、石人子。斋堂名为芜青亭、饭青芜室、铁函山馆、禅甓轩、石人子室、红木瓜馆。能诗文，擅书法，努力钻研“石鼓文”，称一日有一日境界，苍浑古拙、笔墨酣畅，蜚声海内外。擅画大写意水墨花卉、瓜、果等，用彩艳丽，墨叶渲染，为“海上画派”杰出代表人物。

昌硕先生学习篆刻是由皖、浙两派入手，他对邓石如与陈曼生最为崇拜，取法吴让之、钱松与赵之谦、徐三庚，又上溯秦汉玺印，尤得力于封泥、瓦甓之类，融会贯通并出以己意，苍浑雄放，强调笔意与墨趣，蔚为一代宗师。①

吴昌硕篆刻题材丰富。表现佛教艺术题材，有朱文印“松隐盦”边款刻《释迦牟尼佛》、朱文印“处素”边款刻《罗汉坐禅图》、白文印“莫铁”边款刻《无量寿佛》（图3）。释迦牟尼佛圆光，平安相印，结跏趺坐莲花座上，身相端直，有“顶成肉髻相”、“眉间白毫相”、“肩圆满

① 马国权：《近代印人传》，上海书画出版社1998年版，第5—7页。

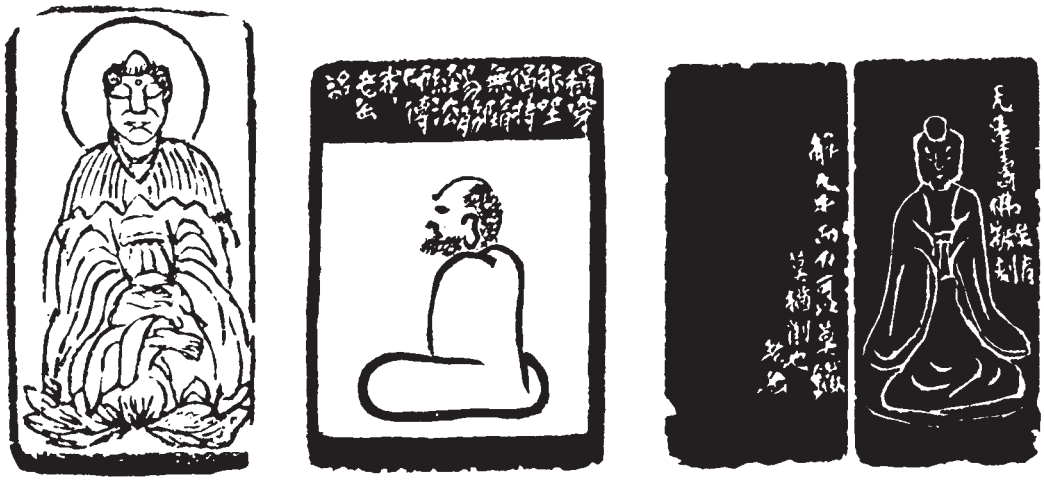


图3　吴昌硕篆刻边款的佛像造型

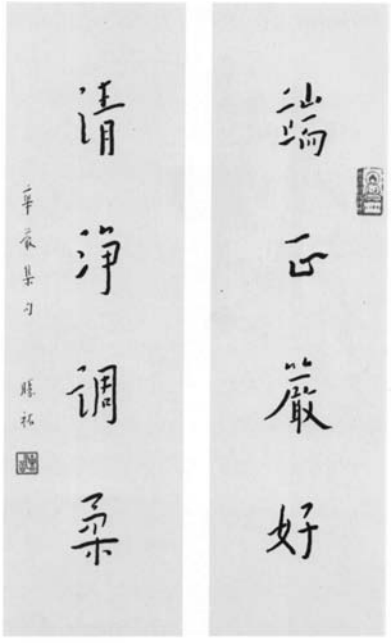


图4　弘一法师钤有佛像印的书法作品 图5　弘一法师所用的佛像印（印友李鸿梁、黄寄慈所刻赠）

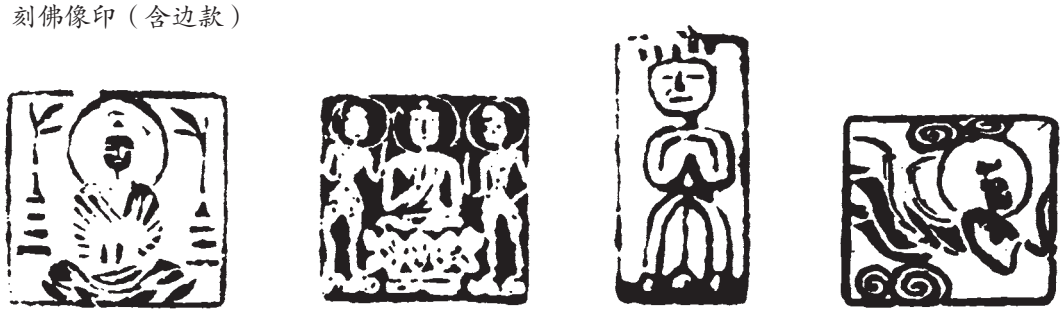
相”与“颊如狮子相”的宝相特征，依边款所记佛像是吴伯滔画吴昌硕刻。无量寿佛作阴刻线描，线条洗练、简约、概括，寥寥数笔，佛相已具足圆满。

弘一法师（1880—1942），未出家前名李叔同，又名李息霜、李岸、李良，谱名文涛，幼名成蹊，学名广侯，字息霜，别号漱筒。祖籍浙江平湖，生于天津。在音乐、书法、篆刻、绘画和戏剧方面颇有造诣。从日本留学归国后，担任过教师、编辑之职。后剃度为僧，法名演音，号弘一。出家后，别署很多，常见的有一音、弘裔、昙肪、论月、月臂、僧胤、慧幢、亡吉、善梦等，晚年自号晚晴老人、二一老人等。

李叔同在书法艺术上的成就为世人所瞩目。出家后的弘一法师，诸艺俱疏，独书法不废，以其恬静瘠稳的“弘一体”书法，写华严集联、佛号经偈，广结善缘，得者珍如拱璧。（图4）以佛相

图6　丰子恺为弘一法师刻佛像印（含边款）

图7　邓尔雅刻佛像印



释迦像　　释迦像　　大士像　　飞天

图8　来楚生刻佛像印

印作引首印，钤印在经偈联语、佛号作品上，得庄严精神美感，是其特点。所用的佛像印多为印友李鸿梁、黄寄慈所刻赠。（图5）

民国丁卯（1927）九月二十六日，丰子恺三十岁生日当日发愿皈依佛门，为弘一法师敬造“释迦牟尼佛”印，其造像高肉髻、头光，左手结禅定印，右手为触地印，结跏趺坐于莲座上，造型生动，法相庄严。（图6）

邓尔雅（1884—1954），原名溥，字季雨，又字万岁，尔雅（疋）其号，而以此行。别署绿绮台主、风丁老人。室号绿绮园、邓斋等。广东东莞人，名儒邓蓉镜四子。少承家学，究心文字训诂。善书法，八龄即习篆刻。年二十一游学东瀛，专攻美术，两载学成而归，任教乡梓。时其甥容庚、容肇祖兄弟方年少，受其熏陶，有志古文字学，日后蔚成金文研究一代宗师。邓尔雅富才情，诗文、书法、绘画、篆刻皆擅名一代。[①]

尔雅精研印学，曾有《篆刻卮言》《印賸》《邓斋印雅》《印学源流及广东印人》等作刊诸报刊。尝言：“必以小学为根本者，先识字而写、而配、而刀法，尤重在识。”又曰：“大抵印人皆小学、金石、书画诸艺旁究兼治，从无只工篆刻不及其他者，特为印名所掩耳。”尔雅所作

① 马国权：《近代印人传》，第198—202页。

佛像印庄严逸雅又平实可亲，有“佛陀降魔印相”、“佛陀说法相”、“佛陀施愿印相”、“禅定印相”、“观世音”等。（图7）尔雅所作佛像印常与文字相结合，多作魏楷朱文，如“文殊造像”、“一切众生，皆得佛右”、“一时佛在，如是我闻”。佛像印造型容颜庄严和穆，线条洗练有力。

来楚生（1904—1975），原名稷勋，字楚生，以字行。别号甚多，有然犀、负翁、一枝、非叶、木人、安处先生、楚凫等。晚年喜署初升，亦作初生，盖与楚生谐音，寓旭日初升、艺无止境之意。所居曰安处楼、然犀室，浙江萧山人。少时受环境熏陶，已嗜书画文学，入上海美术专科学校学国画，书画诸艺受潘天寿先生影响颇大。先后在上海美术专科学校、新华艺街专科学校任教，晚年受聘为上海中国画院画师、上海市文史研究馆馆员。[①]

篆刻上，于吴昌硕、齐白石两大家皆有所取益，而能另辟新途，允称高妙，有《然犀室肖形印存》存世。2001年，张用博、吴颐人编，上海三联书店出版的《来楚生印存》上、下二册，共收印六百方，较全面地探讨其篆刻全貌。所作图像印，质朴浑成，格调高古，可谓别开生面，殊有韵趣，为近现代篆刻图像印一代大家。来楚生的篆刻佛像印创作既多且精，据张用博所计，有百钮以上，以佛、菩萨为主，有立像、坐像、交脚等，并配以各色手印，也有佛故事如“步步生莲”、“浴佛”、“伏虎”等。（图8）

张寒月（1906—2005），本名政，字连光，又字兆麟，别署寒月斋主。1906年6月生于苏州城外黄埭镇。7岁时入私塾，读了8年书，15岁时始自习绘画。1923年，在老师徐傲予的带领下，在报国寺皈依了印光法师，得“德经”为法名。23岁得到吴昌硕指授，并介绍转师赵古泥，从此捉刀不辍。曾与张大千、叶恭绰、张丹斧等书画篆刻名流切磋铁笔、艺术，于甲骨、钟鼎、秦玺、汉印中用心探源研索，一生篆刻超过三万方。[②]

何满子跋《张寒月金石篆刻选集》中云：“张寒月老人生平致力者凡二事：一曰刻石，一曰习禅……”[③] 出版有《寒月斋主印存》《张寒月金石篆刻选集》，大型作品有《鲁迅笔名印谱》《西园寺五百罗汉造像》《苏州园林印谱》。张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“观音十二法像石刻”、“苏州紫金庵十六尊者造像”（图9）。

二、图像印[④]

印章中以图画形象为内容的，商周古玺即有之。以表现人或鬼神事物形象的，东周战国即有之，汉代更加丰富，有武士、车骑、舞乐、禺疆、神人等，部分题材也表现在宋元花押印中。

图像印的起源很早，有玺印的出现就有图像印，印学界认为台北故宫博物院所藏的殷商三玺是目前发现最早的玺印，其中的“亚禽氏”钵，亚字外形，有鸟形的族徽标志隶定为“禽”，因以得名。1998年在殷墟商代晚期灰坑中发现一件“兽面纹”钵，与故宫博物院藏西周中期的“凤鸟

① 张用博、吴颐人：《来楚生印存》（上下），上海三联书店2001年版，第305、306页。

② 百度百科 http：//baike.baidu.com/view/2591846.htm，2016年9月13日22：21 浏览。

③ 张寒月编《张寒月金石篆刻选集》，上海古籍出版社1992年版，第231页。

④ 沙孟海：《印学史》第九章专论《图象印》，西泠印社1987年版，第58页。

图9　张寒月佛像印、佛像刻石

“亚禽氏”钵　“兽面纹”钵　“凤鸟纹”钵

图10　殷周图形钵印

“神人操蛇”钵　“帝俊”钵　“双人”钵

图11　战国人神图形钵印

纹”钵，是最早的图像印。[①]（图10）

古钵图像印中以人或鬼神形象表现的印章，有上海博物馆藏战国“神人操蛇”钵、“帝俊”钵、“双人”钵。（图11）

到了汉代，随着印章的广泛使用，汉印发展鼎盛，印文题材内容逐渐增多。以图像为内容的非常丰富，有自然界的鹿、虎、牛、马、羊、犬等兽类，鸡、鸭、鹤、雁、水鸟等禽类，以及反映观念、信仰、想象的四灵等。以人或鬼神形象表现的，则有武士、车马出行、舞乐、神人、车马、骑射、擒虎、饲虎等。有些是被人们用来作祈求吉祥、驱去邪恶的佩印，因此，又常与姓名印、吉语印相结合，如三灵印、四灵印等，与当时汉画像石刻相类，反映图像、文字与印章艺术的结合。（图12）这些图像印，一般习惯称为“肖形印”，其表现手法有写意的，有写实的，其特点是线质凝练，能准确地、洗练地概括表现对象的形态和精神特征，能得浑穆朴实、自然生动的妙趣。

唐宋以后流行一种富有巧思的私印，称作“花押”，除了方形、长条形、圆形、椭圆形外，印形活泼多变化，有鱼形、人形、瓶形、葫芦形、琵琶形等。文字除了姓名、印、记之外，也有八思巴文、吉语或押记。花押印中有纯人物图像，也有图像、文字结合的（图13），也有出现佛造像如大肚弥勒、济公等距有民间信仰意趣的。

三、刻画文字、图像

汉字起源于象形刻画，本身就有美术造型的基因，“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作易八卦。”[②]“仓颉仰观

① 孙慰祖：《中国印章历史与艺术》，北京外文出版社2010年版，第41、43、45页。

② 许慎：《说文解字》，中国书店1989年版，“第十五”上。

武士　车马出行　舞乐　三灵印　赵多四灵印

图12　汉图像印（肖形印）

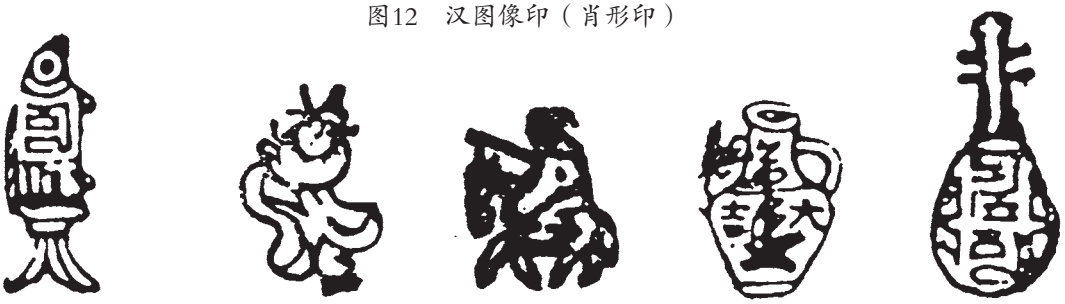


图13　宋元花押印

图14　《丙》207第一期宾组“带卜辞龟腹甲”

奎星圆曲之势，俯察龟文鸟羽，山爪指掌，禽兽蹄远之迹，体类物象而始制文字。”甲骨文是目前所发现的最早、有系统、可信的文字系统。从河南安阳出土的，编号《丙》207、《丙》208）[①]，第一期宾组的“带卜辞龟腹甲”甲骨文中，可以发现有许多契刻的美丽象形文字，有些兼有指事意味，如“酒”、“隹”（幼鸟）、“明”、“雨”、“亦”、“鸟”等。（图14）

① 张秉权：《小屯·第二本·殷虚文字·丙编》，台北“中央研究院”历史语言研究所1957年。

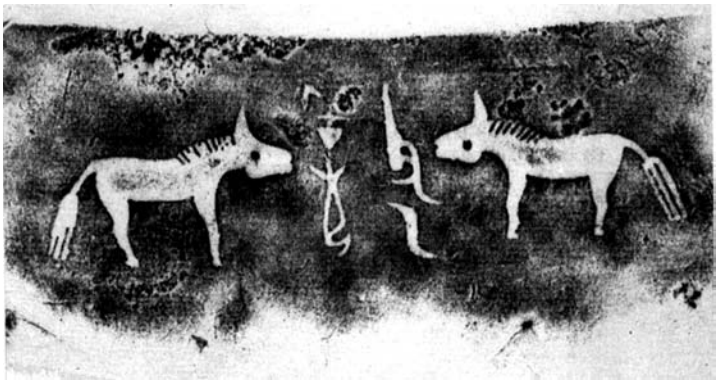


图15　殷代金文“两马形羊□父乙鼎”

图16　汉武梁祠画像“神农图”

图像造型与文字的结合表现，早在殷代金文即可见到，如“两马形羊□父乙鼎”。（图15）到了汉代已经非常普遍了，在汉金文如镜、镫、洗等，以及石刻汉画像石、画像砖都可见到图文结合，造型丰富而有多种的变化。（图16）

四、佛像雕刻艺术与刻画文字、图像结合

佛教与佛教艺术的东传中土，到了魏晋南北朝，发展达到光辉灿烂的时代。佛造像艺术与汉字刻画文字、图像文化结合发展，也达到空前的成就。

对佛教信仰者来说，“佛”是真理的体现者，不仅绝对“不二”，而且是完善“圆满”，故是相对界的形相所无法模拟表现的，所以“法身无相”。[①]也就是说，世俗所有的佛像，皆不足以真正代表“佛”的真相。

公元前6至5世纪，释迦牟尼创始佛教。初期，佛教是没有佛像的。到了1世纪中叶，马鸣创“大乘佛教”，才开始佛像雕刻，此时是所谓犍陀罗艺术。源起于为了适应一般人心的膜拜需要，便借以菩提树、法轮、台座及支提等的遗物，作为信仰礼拜的开始。同时，也间接地表现释迦的成佛与说法等的象征。渐渐地，佛在过去前生因缘中（菩萨）的本生事迹，以及诸天神、信众护持佛法等的种种，便以图绘或浮雕的表现手法，于公元前3世纪左右，在印度各地展现开来。到了1世纪中期左右，佛（及菩萨、天神）像才在古代的犍陀罗和印度的秣菟罗流行起来。而且，因不同时代与不同地域的发展与演化，开展了佛教特有的造型艺术，成为日后人类古代艺术文明中极为重要的

① 印顺法师：《中国古佛雕》序，台北艺术家杂志社1989年版，第9页。

图17　姚伯多造像碑

图18　比丘惠感造像记

图19　比丘法朗造像记

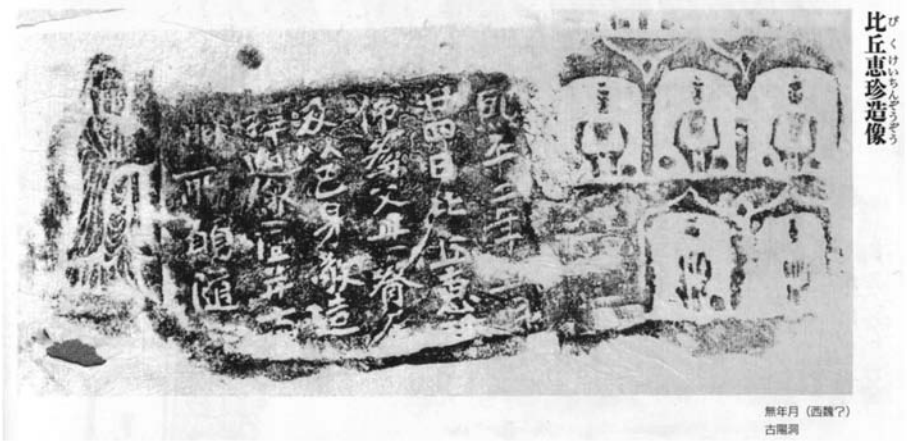


图20　比丘惠珍造像

文化遗产之一。[①]

2世纪下半叶，佛教东传中国。佛教的造型艺术，也随之传入中国。佛教的教义与佛教的艺术，很快为中土所接受，并与传统文化融合而发展。经魏晋南北朝，至隋唐，而达到中国佛教光辉灿烂的时代。东传我国的佛教艺术，以云冈、敦煌、龙门、天龙山等北魏、隋、唐时代的石窟佛像雕像为代表。典型的佛像，浑朴、自在、慈和、雄健。菩萨立愿，广度众生，因而表现为精进强毅般的少壮形象（初期的圣者阿罗汉被形容为耆年）；华贵的衣饰，正表示了菩萨的福德庄严。佛像的造相，已从犍陀罗式而渐化为中土式的艺术，但都表现了“大乘佛教”“圆融净化”的至圣至净教理与精神。这种发展与渐化为中土式的佛教艺术，是与“佛教中国化”同步发展的。

其中，除了立体的佛（菩萨）造像外，最有特色的就是浅浮雕、线雕图像与汉字刻画艺术的结合，以平面铭雕实体与拓片形式表现，最具代表性的是龙门石窟古阳洞中丰富的造像记。铭雕实体如图17、图18，拓片如图19、图20。这些佛造像铭雕实体与拓片，启发了后来“篆刻佛像印”的创造，也成为“篆刻佛像印”取之无穷的丰富宝藏。

五、佛像印的创作与鉴赏

大约到民国初年，篆刻佛像印的形式才基本完成，然而其受到的启发和可资参考取撷的却是非常的丰富，如历代的图像印、肖形印、刻画文字图像、画像砖及拓片，以及佛像雕刻、佛造像及拓片等等。佛像印的创作与鉴赏，一方面应继承与表现传统篆刻美学理念；同时，也应尊重佛学特有的美学传统。兹以宗法、章法、篆法、佛学的美学传统，分段论述之。

1. 宗法

传统篆刻美学理念首重“宗法”。元代倡导复古主义的赵孟頫，提倡“宗汉”说。在其集古印谱《印史》序中，推崇“古雅”的古印，提倡汉魏印章的典型质朴之意。并且告诫“新奇相矜”者，切勿专事以“余巧”，宜“改弦以求音、易辙以由道”。[②]秦汉古印尚未有佛像印，故无有所宗。然而，如前文所述，秦汉古玺中有大量丰富的“图像印”和“肖形印”，近新疆出土有早期佛像印，存世敦煌戒牒文献亦钤有佛造像印，宋元花押亦佛像印，有写意，有写形，浑穆朴实，自然生动，皆可参考借鉴。佛像印的创作与鉴赏，除了形象表现外，应重视“印化”的过程。也就是说，要能善用篆刻语言，来表现佛像印，可以“宗汉”说的要旨，即着重表现“古雅”、“古意”、“质朴”的气韵，切勿在形式上追求“余巧”，或以“新奇相矜”。

2. 章法

篆刻章法有二义，一是指印面的构图、布局，即所谓经营位置是也，如弘一法师所言：“故朽人所写之字，应作一张图案画观之，斯可矣。不惟写字，刻印亦然。仁者若能于图案法研究明了，所刻之印必大有进步，因印文之章法布置能十分合宜。”[③]一是指全印的气韵，即明沈野《印谈》

① 印顺法师：《中国古佛雕》序，第9页。

② 黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第830页。

③ 《弘一法师翰墨因缘》，台北雄狮图书股份有限公司1996年版，第202页。

图21　来楚生佛像印章法

所云：“章法如诗之有律。”又说：“古人印章，不直有诗而已，抑且有禅理。”[①]以及徐上达《印法参同》所云：“乐竟之谓章，文采之谓章。是章法者，言其全印灿然也。”

佛像印的章法，应如书画之构图，贵繁简相参，布置勿繁复，要能照应得中，以简约为上。像印有侧，有俯，有仰，唯正面则左右可照应。佛像印多以正面为主，以得中正、沉静、庄严之相。佛像印中有“二佛”、“文殊、维摩诘相对说法”、“一佛二菩萨”、“一菩萨二胁侍（或供养）”以及“众佛”等，其情节的表达宜简练而概括，多形象相集于一印，要如人之相聚于一堂，居左者应顾右，居右者应顾左，居中者须令左右相顾。来楚生是书、画、诗、印四绝皆能的艺术家，能将画理章法运用成篆刻章法（图21），其佛像印章法完备。他在《然犀室印学心印》章法中说：“余以为印文之有章法，亦犹室内家具对象之有布置也。”其他章法亦应留心，如：边栏宜完整，取圆满之意；适度的留白，取容与、自在之意。

佛像印是佛（菩萨等）像造像艺术，表现佛的精神、丰采与美感，其相圆融，其意深远，有许多基本相义，如“解脱相”：圆满的解脱者即是佛，佛因智慧的觉悟而解脱，表现了肃穆、宁静、浑朴、自在、出家的超脱形象。如“慈悲相”：慈悲是利济众生的，柔和、慈忍而强毅的菩萨，多数是在家的。又如“信敬相”：如天女的奏乐与香华奉献，其身上的印度式衣着，以及轻薄而略显的袒露，都表示了供养的虔敬，又护法龙天，如执金刚像等的威武雄猛，表现出降伏魔邪的赤忱。[②]总之，篆刻佛像印的章法气韵，可以表现“解脱相”、“慈悲相”、“信敬相”的相义。

3. 篆法

篆法，原指印文篆书之法，包括用篆的工夫、篆书结构和笔法，以及其书法美的内涵。即如明甘旸在《印章集说》中所云：“摹印篆法：摹印篆，汉八书之一。以平方正直为主，多减少增，不失六义。……篆法：印之所贵者文，文之不正，虽刻龙镌凤，无为贵奇。”[③]

佛像印中有合图文于一印者，其印文当要合于篆法。然而，佛像印多是以图像为主，则可以参之马衡在“谈刻印”一文中所说：“……篆文须字字有来历，不可乡壁虚造不可知之书。”[④]也就是说，佛像印固然以个人创作为主，而佛像其形体、容貌、仪态和代表的意义，在佛教经典有所记载，可以参考。比如：佛的各种名号、佛与菩萨的不同、佛为尊，多以出家修行超脱形象，菩萨则多以解难尊贵形象。像“三尊佛”主是阿弥陀佛，胁侍则是观音菩萨和大势至菩萨；主是释迦牟尼佛，胁侍则分别是文殊菩萨和普贤菩萨。“二佛并坐”是释迦、多宝佛。又如：来楚生有几方仿

① 韩天衡编订《历代印学论文选》，西泠印社出版社1999年版，第830页。

② 印顺法师：《中国古佛雕》序，第9页。

③ 韩天衡编订《历代印学论文选》，第78、79页。

④ 马衡：《谈刻印》，《凡将斋金石丛稿》，台北明文书局1984年版，第302页。

“善业泥”形式，善业泥南北朝即有发现，而流行于唐代，小形模制的泥塑佛像，有的是为纪念佛盛事或法会所制，也有的是为纪念高僧圆寂所制，泥中掺有高僧的舍利骨灰，供信众请回供奉膜拜。

早期立佛有“行像”，一脚往前伸出，是步行姿态。魏、唐以后的立佛，则多是双脚直立或微弯舒站。坐姿，魏晋六朝有交脚、半跏思惟，唐以后多结跏趺坐和善跏趺坐（亦称为倚坐，即身体端坐，双脚自然下垂），结跏趺又有降魔坐与吉祥坐。

佛像印创作和鉴赏时比较常用的有“三十二相”和“手印”（或称印契）。《金刚经》“正宗分二”有云：“……如来说三十二相，即是非相，是名三十二相。”[①]佛家认为，具有三十二相的不仅限于佛，凡具有三十二相的人，在家则为转轮王，出家则为无上觉悟之人。佛所具有的三十二相，是佛的色身所呈现出的三十二种祥瑞之相。[②]一般称为三十二宝相。

佛像印要在方寸之间表现全所有三十二宝相，是有实际困难的，然而，某些宝相仍是可以表现的：

“身端直相”——身直而端正。

“肩圆满相”——双肩丰满。

“颊如狮子相”——脸颊饱满而紧缩。

“顶成肉髻相”——头顶有肉隆起如髻。

“眉间白毫相”——眉间生有右曲白毛放光明。

“胸显万字（卍）相”。

如本文图3吴昌硕刻的释迦牟尼佛和无量寿佛，就表现有这些宝相特征。图6首印邓尔雅刻的“一时佛在，如是我闻”中佛的形象，就具有“颊如狮子相”、“肩圆满相”、“身端直相”等宝相特征。

“手印”（或称印契）即印相，简称“印”，基本上是双手或单手的姿态、手指姿势、曲伸形状所代表的意义，以指形显示哲理，象征复杂的精神内涵。藏传佛教的密宗视为“诸尊的内证”，亦即领悟、与愿或功德的外在标示，密宗以外的显教解释为“记号”，亦即认为是标帜。[③]我们可以从“手印”印相分别诸佛，也可以通过“手印”传达的信息，表现丰富的佛像印造型之美。显教、密宗的“手印”非常丰富，非常专业，有时是代表某些很特别的奥义，对于佛像印创作者来说，倒是不一定要很深入。基本上，佛像印的创作和鉴赏，了解“释迦五印”是必要的。

一般说的“释迦五印”，指的是：

（1）“施无畏印”，表示释迦普度众生，使世人安心、平静而无所畏怖的姿态。其掌向前竖起，并排地直舒五指，是许多坐佛和立佛的手印形式，右手施无畏印，左手施愿印。坐佛如香港大屿山宝莲寺的天坛大佛，立佛如高雄佛光山的接引佛。佛像印如邓尔雅所刻的“立佛”，左手施无畏印，右手施愿印。（图22–1）

（2）“施愿印”（又称愿印和施与印），表示大慈大悲，应众生的祈求施与。其手掌向外，手指并排下垂。传统中国佛像大多数是施愿印和施无畏印，西魏、北魏、北齐许多石刻佛和小型单体金铜佛，如云冈、麦积山石窟的佛造像。

① 徐兴无注译《新译金刚经》，台北三民书局1997年版，第71页。

② 徐兴无注译《新译金刚经》，第72页。

③ 李英豪：《佛像珍藏》，台北艺术图书公司1995年版，第34页。

22–1邓尔雅所刻立佛左手施无畏印，右手施愿印

22–2李鸿梁所刻南无阿弥陀佛右手施触地印，左手施禅定印

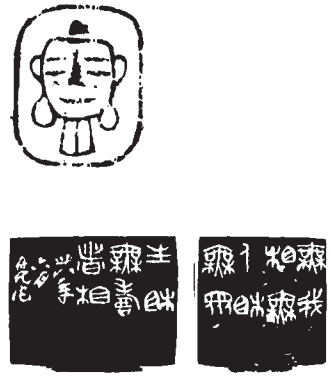
22–3来楚生所刻千手观音像双手施转法轮印

22–4来楚生所刻佛像双手施“合十”

图22　佛像印手印

23–1吴昌硕所刻无量寿佛

23–2李鸿梁所刻佛像



23–3来楚生所刻佛像及边款

图23　佛像印简约、意境美学

（3）“禅定印”（又称定印、法界定印），释迦牟尼在菩提树下悟道，入于禅定时所结的手印，表示帮助自己内心安定。双手互叠抑上（通常右手在上），拇指相对，放趺坐的两腿之上、腹郡之前。如果只有左手，也可称为定印、等持印。著名的大同云冈第二十号石窟北壁坐佛，即是结禅定印。本文图3吴昌硕刻的释迦牟尼佛，亦是结禅定印。

（4）“触地印”（又称降魔印、证悟印），表示释迦修道在证悟之前，以指触地，大地裂开，将前来扰乱的魔女吸入地底，因此而得名。伸右手覆于右膝，指头触地，召地神作证，表示成道。元明清许多佛造像，触地印常与禅定印同时出现，即右手施触地印，左手施禅定印。弘一常用李鸿梁所刻的南无阿弥陀佛，即右手施触地印，左手施禅定印。（图22–2）

（5）“说法印”（又称转法轮印），释迦说法时的手姿。不过，因时代不同、空间不同，手姿亦有不同的变化，一般是双手在胸腹前做说法、转法轮状。来楚生所刻“千手观音像”即是双手施转法轮印。（图22–3）[①]图8首印释迦像，亦是施说法印，取资自善业泥佛造像。

① 李英豪：《佛像珍藏》，第34页。

此外，常见的还有“合十”，姿势是双手当胸，十指自然舒展相合，手心中央形成空穴，如捧物状。除了表示礼敬、虔诚外，也隐含着证悟空性、心相印、无二无别。来楚生所刻“佛像”即是双手施“合十”。（图22–4）

4. 佛学的美学传统

佛教进入中土后，与道家、儒家文化结合互衍，产生了禅宗思想，禅学即成为佛学的传统之一。佛学美学渐由世俗的重技法，提升到重哲思的美学层次，透过静观、沉思、内修、有我、无我，以表现艺术境界。特征之一是追求平淡、简约、意境。绘画上，可以台北故宫博物院藏南宋梁楷《泼墨仙人》、日本东京国立博物馆藏《李白行吟图》，以及日本龙光寺藏牧溪《六柿图》为代表。在日本发展为“枯寂的美学”，可以庭园设计的“枯山水”为代表。

这种追求平淡、简约、意境的美学，可以作为佛像印创作与鉴赏的美学。本文图3吴昌硕所刻的《罗汉坐禅图》《无量寿佛》，弘一常用李鸿梁所刻的佛像，和来楚生所刻的佛像（图23），都表现形象简约，意境庄逸，线条洗练，寥寥数笔，佛相已具足圆满。

主张“无相”的佛教，与魏晋的“虚无玄学”融通互衍，逐渐发展出虚无、无相的佛学美学，艺术上倡导“空”、“虚”、“无”。视觉上的“空”，并非空无一物，而是隐含着无限可能。艺术上，如山水的“留白”，隐含着无限山水的想象空间，可以是天空、烟、云、水，也可以是表现作者的“胸中丘壑”。“虚”、“无”也不是绝对的，隐含着相对的“实”和“有”，是有更大的包容和可能。《般若心经》有云：“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色。”

“无相”观是《金刚经》一再讨论的，“正宗分一”有云：“若菩萨有我相、人相、众生相、寿者相，即非菩萨。”“凡所有相，皆是虚妄。若见诸相非相，则见如来。”[①]“正宗分二”亦云：“我相，即是非相；人相、众生相、寿者相，即是非相。”“如来说一切诸相，即是非相。”[②]可以图24所示弘一用印“佛像”二方、来楚生的和“送子观音像”和图6丰子恺为弘一法师刻佛像印，其佛面相以空白处理，一方面，固然是创作者个人对形象把握和篆刻章法的表现；另一方面，也是“无相”的美学观在佛像印中的表现。

“千佛”，其正式全名应为“贤劫千佛”，是说过去、现在、未来三住劫，各有一千佛出世。千佛是佛教信仰上的一个修行圣数，同时也是一个智慧之数，因而各种经典无不见及缘之于千佛的修行之功。[③]在印度的早期阿栴陀石窟以及敦煌与云冈第十五、十九窟都可见“千佛”雕刻之美，敦煌十七洞有出土8世纪《刺绣千佛图》。佛教艺术为了表现超凡的力量，运用单元重复的技法，大量影像的反复再现，那种满目整齐的千佛，而每尊佛像都不是千篇一律，并且带着笑意，使人经由视觉产生暂时晕眩恍惚，性灵的幻化，精神上从当下现世游离与超升，犹如在泛音连续缤纷的合唱交响，诵经般的“海潮音”，而进入西方佛国的升华境界。

“千佛”的美学，在龙门石窟也有发现。不一定是整好一千佛，旨要在得其千佛美学观，数量多取吉祥数。北魏正光二年（521）的“佛像石碑”，正面上段就取“千佛”样式，雕刻整齐的佛坐像七层，每层七躯，共四十九尊。现藏上海博物馆北周的“千佛石碑”，四面满刻小型佛龛，

① 徐兴无注译《新译金刚经》，第16、28页。

② 徐兴无注译《新译金刚经》，第75、80页。

③ 林保尧编著《佛像大观》，台北艺术家出版社1997年版，第134页。

弘一用印“佛像”

弘一用印“佛像”

来楚生“送子观音像”

图24　佛像印无相美学

图25　佛像印千佛美学

正、背横作二十六行，行十六龛，左右两侧每行三龛，龛内皆有一佛，作结跏趺端坐状，总得千佛之数。[①]图25来楚生刻的佛像（六佛图），即是取“千佛”的局部，而得到千佛的美学效果。

六、结　论

本文探讨的“佛像印”应是受到传统图像印、刻画文字与图像以及佛像雕刻、绘画的影响而创发产生的。而这些丰富的传统资产，也是篆刻佛像印取之不尽、用之不竭的无穷宝藏。

佛教美术是人类的重要文化资产，佛像本身的发展，蕴含着深厚的传统文化艺术演衍。篆刻佛像印，虽然晚至民国初年才完成基本的样式，却已产生了许多很有价值的佳作，近年来更蓬勃地发展，未来有更宽广的表现空间和无限可能。欣赏佛像印，如同欣赏佛像一般，那慈悲喜舍的形象，如纯化的甘露，润泽了大众的心灵。佛像的造型，庄严中显现出沉静、凝思、幽雅之美感，也是作者得到禅悦，自觉觉他的心灵之美的抒发。

佛像印的创作与鉴赏，一方面应能继承与表现传统篆刻美学理念；同时，也应尊重佛学的美学传统，方为永续发展的“传灯”与“续灯”。

（作者系西泠印社社员、台湾玄修印社前社长）

① 季崇建：《佛像雕刻》，台北艺术图书公司2001年版，第40页。

图版说明

图1 《中国篆刻丛刊》第二七卷，东京二玄社1981年版，第91页。

图2 《中国篆刻丛刊》第二七卷，第75页。

图3 《中国篆刻丛刊》第三三卷第93页，第三五卷第155页，第三四卷第63页。

图4 《弘一大师墨迹文物图录》，台北中华书道学会1996年版，第194页。

图5 《弘一法师翰墨因缘》，台北雄狮图书股份有限公司1996年版，第194页。

图6 游国庆编《世界佛教美术图说大辞典第17册——书法篆刻》，高雄市佛光山文化发行部2013年版，第194页。

图7 《邓尔雅印拓》，《印林》1983年第5期，第26页。

图8 张用博、吴颐人：《来楚生印存》（上下），上海三联书店2001年版，第63、22、50、41页。

图9 张寒月：《张寒月金石篆刻选集》，上海古籍出版社1992年版，第30、26、211页。

图10 孙慰祖：《中国印章历史与艺术》，外文出版社2010年版，第41、43、45页。

图11 孙慰祖：《中国印章历史与艺术》，第49、63页。

图12 孙慰祖：《中国印章历史与艺术》，第101、102页。黄惇：《篆刻教程》，西南师范大学出版社2005年版，第23页。

图13 孙慰祖：《可斋论印新稿》，上海辞书出版社2003年版，第252页。黄惇：《篆刻教程》，第46页。

图14 李宗焜：《凿破鸿蒙——纪念董作宾逝世五十周年》，台北“中央研究院”历史语言研究所2013年，第26页。

图15 ［日］《书道全集》第1卷，东京平凡社1954年版，1980年24刷，图13。

图16 《蓬莱宿约：故宫藏黄易汉魏碑刻特集》，紫禁城出版社2010年版，第95页。

图17 ［日］《中国碑刻纪行》，《“墨”》季刊第14号，东京艺术新闻社1993年，第106页。

图18 ［日］《中国碑刻纪行》，第99页。

图19 ［日］《碑法帖拓本入门》，《“墨”》季刊第21号，东京艺术新闻社1994年，第85页。

图20 ［日］《碑法帖拓本入门》，第88页。

图21 张用博、吴颐人：《来楚生印存》（上下），第43、68、73页。

图22-3、22-4 张用博、吴颐人：《来楚生印存》（上下），第72、14页。

图23-2、23-3 《弘一法师翰墨因缘》， 第195页；张用博、吴颐人：《来楚生印存》（上下），第26页。

图24 张用博、吴颐人：《来楚生印存》（上下）， 第75页。

图25 张用博、吴颐人：《来楚生印存》（上下），第59页。