敦煌密教石窟體用觀初探

—以莫高窟 14 窟為例看法華密教的開展

郭祐孟

圓光佛學研究所

摘 要

密教圖像自隋代進入敦煌石窟起，便開始與北朝以來基於法華、華嚴、涅槃等諸脈義學所開演的石窟內涵交涉融合，展開其顯體密用的法化，成為敦煌密教前期的主體，這與盛唐開元三大士所傳入以唯識學派轉識成智為基點而架構的中印度密法互相輝映。晚唐以後的石窟結構則見到這兩者交流的現象，並出現精采的圖像交融，擴大我們認識漢傳密教發展的思惟空間！

莫高窟第14窟是一個蘊藏著豐富漢傳密教圖像的晚唐石窟，其顯密圖像結構分明，交互編織成細膩的觀想世界。細究其中心佛壇的作用與周邊圖像結構，則發現其中有河西十方三世佛觀的背景，有漢傳密法操作的條件，也有冥想觀修的內涵。簡而言之，主室中軸圖像為真空理體，兩壁圖像為妙有巧用，中軸圖像所建構的義學內容對於兩壁諸鋪曼荼羅來說，無疑是開啟其密法作用的寶鑰。對行者而言，可視為其心靈造佛工程的保障；對全體敦煌人來說，更是堅固信仰、安定人生的一股重要力量。在14窟的圖像世界裡，我們不僅認識到佛教

圖像學的靈活巧妙，也呼吸到一股挑戰煩惱束縛而意欲掙脫輪迴枷鎖的生命力！

本文從該窟中軸線群像所建構的義理為基礎，透過對中心佛壇、窟頂與兩側壁的圖像結構及對應關係的討論，參酌相關的密教思想儀軌與觀修內涵，試圖藉由中心佛壇、南北壁諸鋪曼荼羅，及與環壁基段菩薩群像間的重整，來理解此等密教石窟主尊之毗盧遮那性格。筆者無意將義理思想、宗派儀式等材料，直接與圖像作對號入座的工作，而是關注這一類融合顯密教義的石窟中所必須嚴肅面對的圖像結構，包括繼承與開創、相對與統合等等問題的合理性。透過這樣的探索，或許能掃描到當時支持敦煌密教發展的土壤本身所蘊含的深度及廣度。

本文目次：

序說

一、密教石窟類型與窟內造像結構概觀

二、密教石窟主尊的表現形式

三、敦煌莫高窟第14窟之圖像結構分析

(一)中軸線群像所建構的義理基礎

(二)中心佛壇、窟頂與兩側壁所體現的密義、密儀與密觀

1.中心佛壇與窟頂的圖像結構

2.兩側壁曼荼羅之對應關係

四、敦煌莫高窟第14窟主尊的毗盧遮那性格

(一)中心佛壇與南北壁諸鋪曼荼羅之交涉

(二)中心佛壇與環壁基段菩薩群像關係試探

(三)中心佛壇主尊之毗盧遮那性格試析

小結

關鍵詞：敦煌、密教、石窟、法華、莫高窟 14 窟、毗盧遮那、圖像義理

序 說

敦煌地處絲路要道，在北傳佛教的傳播上佔有重要地位；始自樂僔開禪窟，經歷代經營，下迄元代，時間近千載，記錄著每一段歷史的足跡。保守地說，密教圖像自隋代進入敦煌石窟起，便開始與北朝以來基於法華、華嚴、涅槃等諸脈義學所開演的石窟內涵交涉融合，展開其顯體密用的法化，成為敦煌密教前期的主體，這與盛唐開元三大士所傳入以唯識學派轉識成智為基點而架構的中印度密法互相輝映。中唐時期，吐蕃贊普積極提倡瓜沙佛教文化，營建寺院超過前代，共計瓜、沙兩州新建與重繪者超過七十個洞窟，[1]而且漢、蕃的交流，加上積極吸取外來新因素，此時的敦煌風格已經不一味追隨兩京風貌了。中、晚唐的石窟結構已經見到前述兩脈交流的現象，並出現精采的圖像交融，擴大我們認識漢傳密教與早期藏傳佛教發展的思惟空間！

過去雖有前輩學者討論了與此14窟有關的漢傳密教或敦煌密教窟的問題，[2]然而多關心密教發展的思想背景及歷史文獻，或著力於對單尊單類圖像做圖像學及類型學的討論，[3]或試圖解析此窟唐密的體系義理，[4]鮮少著墨於密教觀行儀軌與石窟造像之間的關聯性，也未能找到顯、密兩系圖像交織的基礎；本文是得力於前輩學者的成果，進一步就密教窟的圖像結構、參酌觀行儀軌、及其所根據的禪法系統，做一段圖像義理與密法操作間的對話。當然，這僅是對於石窟解讀所提出的一種角度，其所蘊含的意義在於反映古代敦煌佛子們遊心法海的生命圖像記錄；讓我們進一步了解，在走到佛經變文說唱的背後，在福智莊嚴的石窟圖像世界當中，靜觀佛門子弟如何去運作開啟生命智慧的心靈方程式。

一、密教石窟類型與窟內造像結構概觀

---

1 李其京，〈論吐蕃時期的敦煌壁畫藝術〉，《敦煌研究》1998 第 2 期

2 宿白，〈敦煌莫高窟密教遺跡札記〉，《中國石窟寺研究》，文物 1996，頁 279-310。

3 彭金章，〈莫高窟第十四窟十一面觀音經變〉，《敦煌研究》1994 第 2 期。

4 梁尉英，〈顯密雜陳幽玄穩健——莫高窟第一四窟唐密內容和藝術特色〉，《敦煌石窟藝術・莫高窟第一四窟》(江蘇美術出版社，1996/12)，頁 11-27。

中國密教石窟可大略分為兩大類：

(一)是由顯、密圖像系統共構的洞窟

1.在顯教圖像為主體的洞窟中，雜入些許密教因素。

這類的密教圖像比較沒有什麼結構性意義，此種石窟多建立在隋代之前，如莫高窟中的數座北魏石窟、西魏285窟等，分別出現在淨土蓮台上的怒面金剛手，和環繞主尊週邊的諸部天眾梵神。這些圖像之存廢與否，或是改用顯教圖像造型，並未對該石窟的整體結構發生影響。

2.在顯教圖像模式中添加密部尊形，此刻的密教圖像與顯教圖像成為結構共同體。

顯、密兩者相互說明其存在的意義，無法各自獨立。特別盛行於初唐到盛唐時期，有「顯體密用」的特質，如龍門東山擂鼓台北洞盧舍那佛和十一面變化觀音的組合 (圖一)，[5]又如莫高窟220窟的七佛藥師經變等。

3.在同一洞窟中的顯、密兩大圖像系統有明顯的劃分，各自的繪畫風格也不盡相同，但其中圖像義理的同質性較高，藉助圖像所反映的法門實踐性可以相互彰顯。

這類石窟呈現出繁複多元卻又井然有序的統一情勢，其精神境界即是圓教周遍含容觀的開展。多在中、晚唐時期出現，是「顯密雙修」或「顯密圓修」的時代結晶，如安西榆林窟中唐25窟，正壁以菩薩身戴冠、雙手結法界禪定印的盧舍那佛，與八大菩薩結合為一鋪曼荼羅，本身已經是獨立密法，卻又假借左、右兩側壁代表十方、三世的兩鋪淨土變，來作為實踐盧舍那境界的方便法門，顯、密法門各自獨立卻又相互增上。[6]又如莫高窟中唐361窟窟頂，將大日壇城與十方三世佛結合(圖二)，藉諸種顯教經變和

---

5 賴鵬舉，〈北傳密法形成的一個環節：唐代龍門擂鼓台三洞「盧舍那佛」與「十一面觀音」的結合〉；郭祐孟，〈唐代龍門石窟觀音造像的轉型：由顯教觀音到密教觀音〉(兩篇皆發表於龍門石窟國際學術會議，2004/8)。

6 賴文英：〈唐代安西榆林窟 25 窟之盧舍那佛〉，《圓光佛學學報》第四期(1999/12)。

密教曼荼羅在環壁開演出來。而晚唐161窟，是一座同時呈現漢地與西域畫風，包含漢、藏因素，以顯、密觀音融攝華嚴三聖圓融觀門的代表窟。[7]

(二)純粹由密教圖像系統所建立的洞窟

1.純粹以漢傳密教圖像所建構的洞窟

如莫高窟99窟，是一座反映五代時期敦煌密教內涵的石窟寺，在嚴謹的曼荼羅對應結構中，突顯觀音濟世的慈悲對敦煌人民的保障。又如莫高窟第3窟(圖三)，由甘州畫師史小玉所繪，模擬一佛八菩薩及兩界曼荼羅的對應關係，全以觀音像來組構，是漢傳觀音信仰密教化之後在敦煌地區的最後極唱。[8]

2.依據藏傳密教圖像所設立的石窟寺

出現時間晚至西夏中期或元代，反應著藏密白教傳承曾經流佈河西的歷史，如莫高窟465窟(圖四)，出現大量的忿怒本尊，或白教特有的不共護法等等。壇場的形式以圓輪為主，層層內收，環周繪以諸部供養尊形，壇上並無常設造像。

莫高窟第14窟[9]屬於A3類型，先將其石窟結構與窟內造像羅列如下：石窟坐西朝東，分為前、後室，其間有甬道相通，主室為前覆斗頂後平頂之「凸」字型背屏中心佛壇窟 (圖五)。[10]前室西壁北側殘存天王像，南壁宋畫淨土變。甬道頂宋畫棋格蓮花帷幔，兩壁畫菩薩。主室窟頂井心作交杵並四方佛說法圖，西披以寶塔寶樹殘像置中、兩側赴會佛，其餘三披以寶閣坐佛置中、周繞十方諸佛。[11]中心佛壇東向置

---

7 郭祐孟，〈晚唐觀音法門的開展：以敦煌莫高窟 161 窟為中心的探討〉，《圓光佛學學報》第八期(2003/12)。

8 賴鵬舉、郭祐孟等合著，《莫高窟現場考察手冊》(台北：絲路佛教圖像文獻整合研究中心，2002/6)，頁 54-55；郭祐孟：〈永不褪色的容顏：敦煌莫高窟第 3 窟造像內涵賞析〉，《歷史文物》第 15 卷第 5 期(台北：歷史博物館，2005/5)，頁 14-33。

9 即是張大千編 153 號窟；伯希和編 165 號窟；史岩編 403 號窟。

10 過去由敦煌文物研究所將之歸屬於中心柱窟。《敦煌莫高窟內容總錄》(北京：文物出版社，1982)，頁 5。

11 梁尉英氏定此為三世佛、三身佛；筆者考察敦煌當地的窟頂圖像結構傳統，以為未

七身(清塑極劣)，馬蹄形佛床，下壼門18個，內畫供養菩薩。「冂」字形背屏接窟頂，頂畫團花、坐佛、童子，背屏內側三壁面畫十弟子；背屏外南側面報恩經變，[12]中段宋畫供養比丘八身；背屏外北側面彌勒經變，中段宋畫供養比丘八身。西壁畫千佛圖，下段屏風11扇畫菩薩、比丘。[13]東壁門上的釋迦、多寶二佛並坐，似為宋代補畫者(圖六)；門南上段普賢變、下段屏風4扇畫菩薩、比丘，門北上段文殊變、下段屏風4扇畫菩薩、比丘。南壁上段西起盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅、[14]十一面觀音經變、不空羂索曼荼羅、千手千眼觀音曼荼羅，下段屏風16扇畫菩薩、比丘。北壁上段西起金剛薩埵曼荼羅、[15]觀音經變(含八難三十三現身)、如意輪觀音曼荼羅、千手缽文殊曼荼羅，下段屏風16扇

妥，聊備一說。

[12] 諸種圖錄皆釋作「藥師經變」，筆者從敦煌研究院殷光明先生處獲悉此圖中有盧舍那法界人中像，並於 2002/8 親自參訪，確定其為「報恩經變」無疑。

[13] 環窟四壁下半段所圖畫的聖眾諸尊形，從東壁門北首尊起，依序為：持供盤菩薩、持摩尼地藏、持寶花菩薩、持軍持菩薩、持寶花菩薩、作供養狀菩薩、持摩尼地藏、持缽出生寶花菩薩、持寶花菩薩、持摩尼寶菩薩、持寶花菩薩、持經菩薩、執香爐菩薩、胸前作印菩薩、持寶花菩薩、持蓮花菩薩、持寶花菩薩、合掌菩薩、持摩尼地藏、持花菩薩、合掌菩薩、作供養狀菩薩、持寶花菩薩、作供養狀菩薩、執炳香爐菩薩、比丘身(南無普相光明菩薩)、持寶花菩薩、持寶花菩薩、持寶花菩薩、菩薩身(南無普光照菩薩)、菩薩身(南無普德海菩薩)、菩薩身(南無普勝寶像菩薩)、殘像、殘像、持寶花菩薩、作供養狀菩薩、菩薩身、持寶花菩薩、菩薩身、持經菩薩、持寶花菩薩、持摩尼地藏、持寶花菩薩、菩薩身、蓮花出生摩尼寶菩薩、菩薩身、合掌菩薩、菩薩身、寶瓶出蓮菩薩、持摩尼地藏。其中的數身比丘像，除了題有「南無普相光明菩薩」的一尊之外，其他皆與持摩尼寶珠的地藏菩薩圖像相契合；總體來看，以持寶花者最多(佔三分之一)，其次是持摩尼寶者(佔七分之一)，餘者作合掌狀、供養狀、持香爐、持經卷者皆不超過五身，榜題仍可辨識者僅剩下四個，因此對於此群像的圖像學考訂仍是十分模糊的！此依據筆者於 2002/8 敦煌石窟研習營期間現場紀錄為準，有圖像特徵或榜題者誌之，其餘則略記為菩薩身。同為晚唐的 196 窟南、北壁下半段也有這種性質的群像，持物變化亦更多元。

[14] 《敦煌莫高窟內容總錄》原來解為「金剛杵觀音」，但從《中國石窟. 敦煌莫高窟(四)》圖 169 看來，應是一尊頭戴寶冠、結跏趺坐、雙手禪定印相的密教尊形。據梁尉英氏考定為金剛母變，查諸密典後仍待商榷；彭金章先生在其《敦煌石窟全集 10・密教畫卷》中，也承襲梁氏之說；拙見以為是盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅。

[15] 《敦煌莫高窟內容總錄》原來解為「金剛杵觀音」，不知所據，張大千著《莫高窟記》亦未明載；唐密圖像中手持金剛杵的菩薩多為「金剛母」、「金剛手菩薩」或「金剛藏菩薩」；梁尉英氏據其手持雙杵考定為金剛薩埵。拙見認為：此尊雙手法器部分漫渙，以微細色差辨析，雙手原來應該是分持鈴、杵，為金剛薩埵的代表造型，並考量其與盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅之對應關係頗為合理，故此定名為金剛薩埵曼荼羅。

畫菩薩、比丘。

中心佛壇分為兩段(圖七)：下段高度及膝上，上段高度及腰；壇前無階梯，不宜登壇，上段前緣後移，讓出一個空間，猶如桌面，其設計耐人尋味。若考慮行者在壇前趺坐、胡跪、觀修、設供的方便，本窟佛壇的設計動機便昭然若揭。與前期石窟的中心塔柱相較，此窟僅開一龕，龕內空間充裕，在原來繞塔的功能之外，塔內中空化成為密法操作的現場；與後期石窟的中心壇場相較，此窟未設階梯，不具備登壇受戒或登壇祈願等功能；可以說：本窟的「凸」字型背屏中心佛壇是中心塔柱朝向單背屏中心佛壇發展的一個過渡型式，而且是從實心佛塔中空化的結果。此壇南、北側的十六身宋畫比丘皆為坐姿，袈裟嚴身，面向壇上主佛作供養狀，或持柄香爐、或持經卷，傳達出某種儀式性的內容。

二、密教石窟主尊的表現形式

關於密教相關石窟主尊的表現形式，關係到對於該窟化主屬性的研究，筆者概分為以下幾類：[16]甲類，以顯教佛像造形裝飾些許密教因素者；乙類，以主尊為中心的曼荼羅模式；丙類，以塔建構龕形來表徵智慧法身者；丁類，透過佛傳所透露的深義來助顯主尊內德者；戊類，以各種經變來強化主佛教化力量者。而事實上，許多石窟主尊同時具備二至三種形式，應該加以注意。

甲類可以龍門東山擂鼓台為例，這是一尊手結觸地印的顯教佛像，頭頂戴上寶冠，胸前項鍊裝飾瓔珞，手臂也佩帶臂釧，身後壁面衍化出數十身菩薩，皆坐蓮花，莖葉繁榮，構成一個整體畫面，突顯其宇宙法界主無窮神變的特質；這一類的主尊式樣源自五至六世紀的阿富汗佛教，在中國則由敦煌北魏435窟的寶冠佛開其先例，[17]山東駝山也遺留了初唐的裝飾佛，這一類初唐的裝飾佛像極可能同時具有顯教宇宙主盧舍那佛和持明密教佛頂尊的雙重性格 (圖八)。[18]乙類如安西

---

[16] 筆者案：此分類僅方便本文進行分析，筆者並未全面對密教相關洞窟做完整調查，尚不宜當作普遍性原則。

[17] 賴鵬舉，《絲路佛教的圖像與禪法》(中壢：圓光佛學研究所，2002)，頁 221。

[18] 賴鵬舉先生認定此為華藏世界教主盧舍那佛，羅炤先生稱之為寶冠佛，呂建福先生

榆林窟中唐25窟，以清淨法身盧舍那佛與八大菩薩共構，為「八大菩薩曼荼羅」，借助八位菩薩的特質來傳達主佛的圓滿內涵(圖九)。丙類可以莫高窟中唐361窟為例，正壁佛龕連同窟頂西披，成為一座完整的佛塔(圖十)，作為全窟義理的中心，而以豐富的曼荼羅世界來呈現佛陀一生教化的靈活與多元性。丁類如安西榆林窟西夏3窟，主尊位置選用象徵八相成道的八大靈塔變來呈現，特別以八座紀念佛塔來突顯這些事件所具備的普遍性，共顯十方三世諸佛的作為。戊類可以莫高窟晚唐156窟為例，正龕主佛後三壁圖繪經變，表現主佛的濟世功能，也同時配合龕頂的千手觀音曼荼羅來說明主佛的內德及外化。

本窟應該屬於丙類。中心佛壇上的原塑已經消失，現存的清塑七尊手法極劣，無法與全窟壁繪水準齊觀。但從晚唐其他石窟的主龕造像來考量，本窟的原始彩塑應該也是一佛四菩薩二天王的組合。「冂」字型背屏頂畫棋盤格裝飾，環周諸化佛，其下畫垂幔，模擬室內殿堂的承塵團華式樣和牆上懸掛用以莊嚴道場的幢幡布幔。垂幔下畫十身比丘像，像旁皆有榜題色塊，身後皆以樹林為背景，此作可能經宋代重裝，但仍帶著晚唐風韻；主尊後方畫十大弟子像在敦煌中、晚期石窟最為常見，其十大弟子的榜書底稿還可在敦煌遺書中看到。[19]從十大弟子像便可以確定本窟主尊為釋迦牟尼佛！本窟佛會與他窟現跡雲端的虛空集會、須彌山頂的一善天集會或淨土世界的蓮池海會很不一樣，主尊背景也沒有使用觀音經變、藥師經變的情節來彰顯主佛的威神化用。若將前述的繪、塑結合來看，這是一鋪「一佛十弟子四菩薩二天王」在山林間說法的場景了，這與當時流行的法華經變主構圖實有異曲同工之妙。也就是說，14窟是以清淨法身塔中的法華靈山會來表現主佛的根本屬性，即伽耶釋迦而見其壽量久遠的教化！

三、敦煌莫高窟第 14 窟之圖像結構分析

莫高窟14窟是一個蘊藏著豐富漢傳密教圖像的晚唐石窟，其顯密圖像結構分明，交互編織成細膩的觀想世界。細究其中心佛壇的作用與周邊圖像結構，則發現其中有河西十方三世佛觀的背景，有漢傳密法操作的條件，也有冥想觀修的內涵。

則認為是持明密教的佛頂尊，或有學者認為與釋迦佛菩提瑞像有關，眾說紛紜。

[19] 施萍亭，〈敦煌隨筆之二〉，《敦煌研究》1987 第 1 期，頁 45。

(一)中軸線群像所建構的義理基礎

前一小結已經推論出：中心佛壇正龕是一鋪塔中的法華靈山會。更值得注意的是，龕頂的十五身化佛，這應該是建構此龕義理的另一個重要元素；既已確認主尊為釋迦牟尼佛，那麼龕頂的十五身化佛(圖十一)與釋迦的關聯性即刻浮上檯面了。在《法華經・化城喻品》中有這樣的記載：

> 「乃往過去無量無邊不可思議阿僧祇劫，爾時有佛名大通智勝如來，…其佛未出家時，有十六子，…大通智勝如來受十方諸梵天王及十六王子請，即時三轉十二行法輪。…十六王子皆以童子出家而為沙彌，諸根通利智慧明了，已曾供養百千萬億諸佛，淨修梵行，求阿耨多羅三藐三菩提。…彼佛受沙彌請，過二萬劫已，乃於四眾之中說是大乘經，名妙法蓮華教菩薩法佛所護念。…是十六菩薩常樂說是妙法蓮華經…彼佛弟子十六沙彌，今皆得阿耨多羅三藐三菩提，於十方國土現在說法，有無量百千萬億菩薩聲聞以為眷屬。其二沙彌東方作佛，一名阿閦，在歡喜國，二名須彌頂；東南方二佛，一名師子音，二名師子相；南方二佛，一名虛空住，二名常滅；西南方二佛，一名帝相，二名梵相；西方二佛，一名阿彌陀，二名度一切世間苦惱；西北方二佛，一名多摩羅跋栴檀香神通，二名須彌相；北方二佛，一名雲自在，二名雲自在王；東北方佛，名壞一切世間怖畏。第十六我釋迦牟尼佛，於娑婆國土成阿耨多羅三藐三菩提。」[20]

由此可推知，此十五身化佛可理解為表現空間關係和突顯法華教化的現在八方說法佛，在時空概念上可視為十方佛的另一種形式。從法源來考量，釋迦與此十五佛過去共從大通智勝佛前出家受法華教，便已深契經旨、廣行教化，今皆已圓滿佛道；欲明一乘妙意而引古助成今悟，權假二乘悉歸究竟之道，本龕內蘊的深意則藉由法華久遠之傳遞而活潑了起來！以〈化城喻品〉的相關經文來解析本窟正龕群像並非突兀之舉，傳持天臺密教的遣唐僧圓珍曾提到：

---

[20] 鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，《大正藏》冊 9，頁 22 上-25 下。

「化城者，進非大乘，退非小乘，是權示中道秘密果報之地。…此品中說滅二涅槃權化之城，令眾進入寶處之中，即寄化城以顯法華三昧之處。」[21]

如此，正龕已標示本窟行法的終極境界，即是法華三昧的現前，這也正是東壁門上二佛並坐像能與之雙彰的最佳理由了！

依世親所言：佛依三平等故說一乘法，其中「世間涅槃平等」和「身平等」俱在〈見寶塔品〉中陳設，示現清淨國土無上，顯發實相境界。[22]慈恩進一步詮釋：

「多寶如來身一體示現，攝取一切佛身故，由身平等，但說一身攝諸佛身；又顯釋迦、多寶同塔，自、他身無差別故，十方分身佛集身無異故，彼身即我身。」[23]

這是說到多寶如來塔的湧現乃是依法性身理而出生方便智力，以破斥無煩惱人深執的三昧解脫身見等染慢，也提點出如來因身平等而能盡攝一切佛身的功德。吉藏認為二佛並坐做為此中高潮之所，最要襯托出：

「二佛非真，不二為實。…託多寶之願，欲顯不二之本、不一之跡，…」[24]

讓大眾因此悟解法身無生滅，方便有生滅之理，以助成釋迦佛開顯身權身實之美意！[25]或說是表徵三乘同坐一乘之床，[26]合歸一之旨。可以說：東壁門上的二佛並坐表徵「化佛非化佛，法佛、報佛等，皆為成大事故。」，[27]適巧做為中心佛壇真實釋迦的最佳寫照。事實上，

---

[21] [日]圓珍，《入真言門住如實見講演法華略儀》，《大正藏》冊 56，頁 197。
[22] 世親，《妙法蓮華經憂波提舍》，《大正藏》冊 26，頁 8-9。
[23] 窺基，《妙法蓮華經玄贊》，《大正藏》冊 34，頁 811。
[24] 吉藏，《法華義疏》，《大正藏》冊 34，頁 589。
[25] 吉藏，《法華義疏》，《大正藏》冊 34，頁 588。
[26] 窺基，《妙法蓮華經玄贊》，《大正藏》冊 34，頁 814。
[27] 世親，《妙法蓮華經憂波提舍》，《大正藏》冊 26，頁 9。

寶塔湧現二佛並坐能代表法華真實，原因仍在於八不中道的照見！[28]

至於東壁門兩側的文殊、普賢變(圖十二)，則應結合中心主佛為三聖圓融觀門，也被視為智法界與理法界的統合。[29]總之，本窟中心佛壇統攝東壁門上的二佛並坐與西壁千佛來說明法脈傳薪的燈燈無盡，藉三世的頓演來展現法(多寶佛)、報(釋迦佛)、化(千佛)三身的不一不異。如此看來，從關河鳩摩羅什門下對法華三昧主軸的冶煉與弘傳，及其對敦煌佛教養分的提供，如「壽量定其非數、分身明其無實、普賢顯其無成、多寶照其不滅」[30]及「經以真慧為體，妙一為稱。是以釋迦玄音始發，讚佛智甚深；多寶稱善，歎平等大慧」[31]等，這一脈義學確實為歷代高僧所吸收衍化，透過敦煌當地教團的講演，其影響力持續延燒到晚唐，參與著石窟圖像結構的核心工程！

(二)中心佛壇、窟頂與兩側壁所體現的密義、密儀與密觀

先將此窟密教相關圖像結構立體圖繪如下：

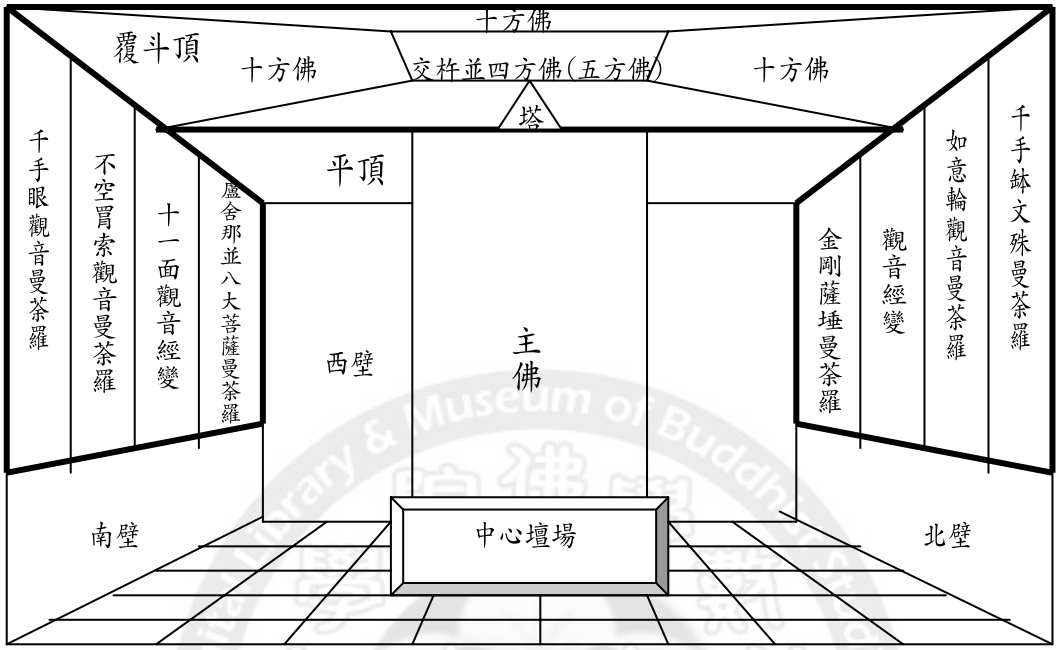
---

[28] 「塔從地湧示不滅，分座共坐示不生，入塔示不常，現塔示不斷，分身示不一，全身示不異，多寶讓坐示不來，釋迦坐半座示不出。」隋・智顗，《妙法蓮華經文句》，《大正藏》冊 34，頁 113。

[29] 關於三聖圓融觀門在圖像上的應用可參考賴鵬舉：〈唐代莫高窟的多重華嚴結構與中心壇場的形成〉，《圓光佛學學報》第七期(2002/12)；或拙文〈晚唐觀音法門的開展：以敦煌莫高窟 161 窟為中心的探討〉，《圓光佛學學報》第八期(2003/12)。

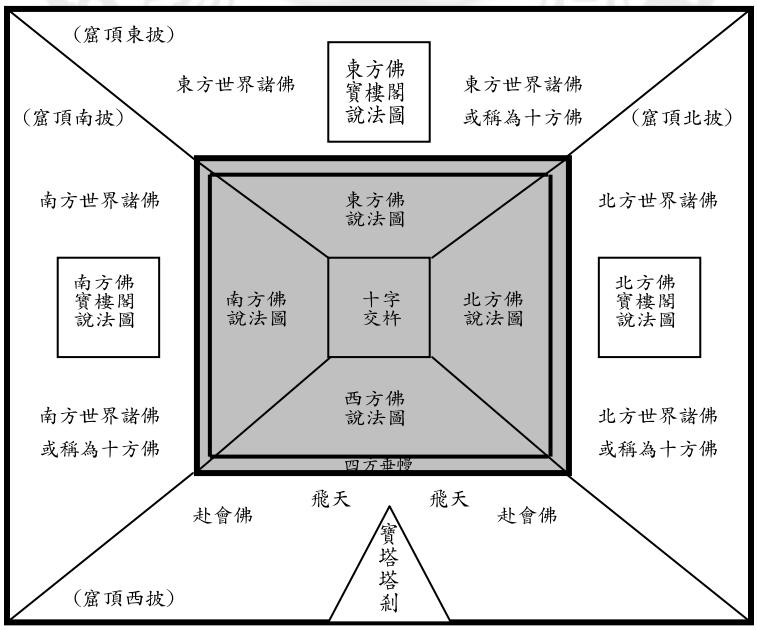
[30] 僧叡，《出三藏記集・法華經後序》，《大正藏》冊 55，頁 57。

[31] 慧觀，《出三藏記集・法華宗要序》，《大正藏》冊 55，頁 57。



1.中心佛壇與窟頂的圖像結構

莫高窟14窟主室窟頂的圖像可以四方形垂幔為界隔，分為內、外兩大部分來討論，筆者先將其殘破處復原如下圖：



垂幔內以交杵圖案為中心，環繞著東方香積世界阿閦佛、南方歡喜世界寶相佛、西方安樂世界無量壽佛、北方蓮華莊嚴世界微妙聲佛，[32]建構出一鋪密教的五方佛壇城(圖十三)。也就是說：14窟的井心圖像是結合了「三昧耶曼荼羅」與「大曼荼羅」的形式來代表五方佛的存在。

至於垂幔外的東、南、北三披皆以寶樓閣坐佛說法圖居中(圖十四)，環繞有禪定諸佛；[33]象徵諸佛海會的清淨，寶樓閣坐佛作說法印，從清淨法界中開演佛法。將前述交杵並四方佛說法圖結合此環披說法諸佛便能共構出本窟的宇宙觀和權實體用關係。若以交杵為實，則開出四方佛說法為權；或以五佛為真實圓滿智體，從諸佛清淨海會中現寶樓閣開演說法為權方便之用。寶樓閣說法佛在密教中本具深意，如《大日經》所云：

> 「如是我聞，一時，薄伽梵住如來加持廣大金剛法界宮，一切持金剛者皆悉集會。如來信解遊戲神變，生大樓閣寶王，高無中邊，諸大妙寶王種種間飾，菩薩之身為師子座。」[34]

此金剛法界宮表徵實相智體所莊嚴處，藉「一體速疾力三昧」之功德出生「秘密法界樓閣王」，[35]以此神變來演說真言成佛法門。因此，窟頂圖像群不論就法華權實關係或密部真言神變的體用關係來觀察，都有其內蘊的基礎意義，皆是甚深諸法實相妙用的展開。

至於西披殘留的塔剎輪相、飛天和佛赴會等(圖十五)，雖有學者考定為南天鐵塔變，[36]但拙見認為應該要結合中心佛壇來討論，整體視為寶樓閣說法佛的再詮釋，做為十方佛法落實娑婆世界的寫照，而以壇上的釋迦佛做為此間的說法主。

---

[32] 此四佛原有榜題，此據《中國石窟．敦煌莫高窟(四)》圖 170 解說。

[33] 《敦煌莫高窟內容總錄》原來解為「千佛」，未知所據；今以此窟頂井心的圖像義理來反思，依據空間展開的特性而視之為「四方佛」或「十方佛」，或許更貼近其原味。

[34] 唐・善無畏譯，《大毘盧遮那成佛神變加持經》，《大正藏》冊 18，頁 1。

[35] 唐・一行記，《大毘盧遮那成佛神變加持經疏》，《大正藏》冊 39，頁 580。

[36] 梁尉英，〈顯密雜陳幽玄穩健——莫高窟第一四窟唐密內容和藝術特色〉，《敦煌石窟藝術・莫高窟第一四窟》(江蘇美術出版社，1996/12)，頁 12-14。

2.兩側壁曼荼羅之對應關係

本窟西端以南壁的禪定尊形(盧舍那佛)與北壁的羯磨尊形(金剛薩埵)搭配，雖各自成立一曼荼羅模式，但應該將他們視為中心佛壇主體的定、慧雙向開展。這種以慈悲蓮華面和威勢金剛面兩兩相對而出現，是密教圖像常見的安排，或作為主尊脅侍、或作特殊表法。

盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅的主尊（圖十六）頭戴寶冠、雙手結禪定印、兩腳結跏趺坐，身穿輕薄透明天衣，肌膚的視覺感官性很強烈，飾物厚重富陽剛美，不同於一般顯教菩薩的含蓄婉約，這樣的美術風格有著濃厚的外來因素。筆者曾說此尊為盧舍那佛，而非如梁尉英先生所主張的金剛母。盧舍那佛與毗盧遮那佛是舊譯《六十華嚴》與新譯《八十華嚴》對於法界教主的異稱，華嚴毗盧遮那與密教大日遍照同義，可見盧舍那、毗盧遮那、大日遍照（摩訶毗盧遮那）三者具有相通的內涵。有學者認為這種法王造像連同八大菩薩的組合，可能與紀念吐蕃王朝和唐王室的會盟和平，以及延續吐蕃國祚有關。[37]延續著安西榆林窟第25窟借用華嚴教主之名來架構曼荼羅的先例，14窟的這一尊盧舍那佛顯然是具有密教大日如來性格的盧舍那佛，此尊雙手結定印的菩薩身形，可視為表徵胎藏界大日如來的特性，[38]這與盧舍那佛從果地起用的內涵也符合。堅持以「清淨法身盧舍那佛」來稱呼大日如來，似乎是漢傳佛教獨特的喜好與選擇，這與深植中土的顯體密用、圓教法身思想有著密不可分的連結。

胎藏界大日為一切本自具足的理體，其內涵分別由八尊高髻華冠、天衣瓔絡、坐仰瓣蓮臺的菩薩來任持（圖十七），這種組合於九、十世紀流行在印度、中亞、藏地一帶；[39]據《八大菩薩曼荼羅經》，以頂戴無量壽如來的觀自在菩薩、頭冠中有窣堵波的慈氏菩薩（彌勒）、持寶的虛空藏菩薩、持劍的普賢菩薩、執金剛杵的金剛手菩薩、作五髻童子形的文殊童真菩薩、持如意幢的除蓋障菩薩，以及持缽的地藏

---

[37] Matthew T.Kapstein, *The Treaty Temple of De-ga g.yu-tshal:Identification and Iconography*《西藏考古與藝術》(成都：四川人民出版社，2004)，頁 98-127。

[38] 據現存的兩界現圖曼荼羅，金剛界大日結智拳印，表始覺上轉自利；胎藏界大日結法界禪定印，表本覺下轉利他。

[39] [日]賴富本宏：〈インドの八大菩薩像〉,《密教仏像の研究》(東京：法藏館，1990年)，頁 607-632。

菩薩，來說明理體中本具的眾德，表徵諸佛根本心甚深法要。[40]若據《佛頂尊勝陀羅尼念誦儀軌法》，則未明說造型法器。[41]不過，此鋪曼荼羅的八尊菩薩造像並非根據漢譯《八大菩薩曼荼羅經》而做，順時鐘方向依序為：持劍的虛空藏菩薩、頭冠中有窣堵波並且手持水瓶的彌勒菩薩、持摩尼寶珠的地藏菩薩、[42]持寶卍字的除蓋障菩薩、[43]持梵經的文殊菩薩、頂戴無量壽如來並且手持開敷蓮花的觀世音菩薩、持三株未開敷蓮花的普賢菩薩，以及執金剛杵的金剛手菩薩，這可能另有粉本，或是綜合諸經所成。主尊前的七寶功德池中央，有一蓮華出生十字三鈷交杵（羯磨杵），為北方不空成就佛的三昧耶形，表此曼荼羅主佛的事業（圖十八）。

再談談另一鋪金剛薩埵曼荼羅，此法門的緣起是為了要彰揚行者自性成就的利他事業，因此以利樂眾生為發心，啟動般若觀照，而進入「普賢大菩提心觀」，[44]漸次密修。如經中所言：「我今說普賢菩薩身口意金剛念誦法，由修此法等同金剛薩埵，修行者住勝解行地。曾入金剛界大曼荼羅受菩提心戒，…剎那剎那常懷得普賢菩薩身！」[45]又：「金剛薩埵者是普賢菩薩，即一切如來長子，是一切如來菩提心，是一切如來祖師，是故一切如來禮敬金剛薩埵。」[46]另據《金剛頂經》第六會「大安樂不空三昧耶真實瑜伽」所說，「普賢菩薩一十七尊曼荼羅」與「毘盧遮那曼荼羅」都是為了演說般若波羅蜜多，藉以圓滿世間、出世間之各種悉地法。[47]14窟的金剛薩埵曼荼羅諸尊配置（圖十九）與金剛頂普賢十七尊法並不完全一致，雖未謹守唐密儀軌，卻也能提點出金剛界法的精要，不失為難能可貴之作！

對此金剛薩埵本尊的觀想（圖二十），著重在頂部的五佛，依此加

---

40 唐・不空譯，《八大菩薩曼荼羅經》，《大正藏》冊 20，頁 675。

41 唐・不空譯，《佛頂尊勝陀羅尼念誦儀軌法》，《大正藏》冊 19，頁 364。

42 持摩尼寶珠、著僧服或瓔珞梵像的菩薩，是唐代地藏像最普遍的造型，持缽者反而十分罕見。

43 持寶卍字的菩薩，做為除蓋障也是比較特別的。此造型若解讀為虛空藏，也符合佛經的典故。

44 唐・不空譯，《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 509。

45 唐・不空譯，《普賢金剛薩埵略瑜伽念誦儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 531。

46 唐・不空譯，《金剛頂瑜伽金剛薩埵五祕密修行念誦儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 538。

47 唐・不空譯，《金剛頂經瑜伽十八會指歸》，《大正藏》冊 18，頁 286。

持成身；[48]另外，也按照金剛界五方佛的開合來觀修「五秘密金剛薩埵法」。[49]儀軌中強調：「菩提心為因，因有二種，度無邊眾生為因，無上菩提為果。復次大悲為根，兼住大悲心，二乘境界風所不能動搖，皆由大方便。大方便者，三密金剛以為增上緣，能證毘盧遮那清淨三身果位。」[50]這顯然是雙融金、胎二部精義，而以14窟北壁金剛界圖像結構來開展密行，與南壁的胎藏界盧舍那佛並八大菩薩圖像以智、理二法界互攝，突顯中心佛壇主尊內涵的究竟殊勝。

因此，本窟「盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅」與「金剛薩埵曼荼羅」的組合是頗具深意的！其他三組分別是：十一面觀音經變與觀音經變、不空羂索觀音與如意輪觀音、千手眼觀音與千手缽文殊，亦皆以理、智的對應結構來分布圖繪，形成窟內兩側壁曼荼羅之間相對又統合的特質，各自既能獨立觀修，卻又是中心佛壇主尊的生命共同體！南、北兩壁諸曼荼羅可視為主佛利樂眾生的善巧方便，也代表修行者欲轉凡成聖、證悟究竟涅槃體性的津樑。整體而言：主室中軸圖像為真空理體，兩壁圖像為妙有巧用，行者則藉之完成統合。

四、敦煌莫高窟第 14 窟主尊的毗盧遮那性格

此一節中，擬再進一步來探討14窟顯、密二系圖像間的交涉，這便要論及唐代顯、密諸師的思想開展與義理辨析，希望從當時佛教界的思潮中發掘到晚唐敦煌圖像建構的深層意義。筆者無意將義理思想、宗派儀式等，直接與圖像作對號入座的工作，而是關注本窟圖像

---

48 「想於頭上冠中五佛，各各依本形色，住本印威儀，並全跏而坐。頂上毘盧遮那如來，白色，二拳舒左大指，以右拳握初分，當心；前面無動如來，青色，左拳持衣角當心，右手舒指覆掌，於右膝上指頭觸地；於右寶生如來，黃色，左拳如前，右仰掌施願；於後無量光如來，赤色，左拳慢執蓮華莖，以右拳開敷；於左不空成就如來，綠色，左拳如前當心，右大指、頭指相捻，拔濟勢，揚掌近乳。如是加持已，自身當成金剛薩埵之體！」唐・不空譯，《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 509-510。

49 「五祕密金剛薩埵坐白蓮臺，端嚴而處，形貌如前所成身法，當住大印。金剛箭（欲金剛），赤色，居於前而持弓矢。金剛喜悅（金剛觸），白色，在右，袍三昧耶體。金剛愛，諸事並青，處後，持摩羯幢。金剛欲自在（金剛慢），色黃，居左，二拳各當胯，其頭向左少傾。」唐・不空譯，《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 510。

50 唐・不空譯，《金剛頂瑜伽金剛薩埵五祕密修行念誦儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 539

結構的合理性問題，透過這樣的考量，或許能掃描到當時支持敦煌密教發展的土壤本身所蘊含的深度及廣度。

(一)中心佛壇與南北壁諸鋪曼荼羅之交涉

前文已談過正龕具有法華法源與教化的雙重義涵，進一步要討論的是密教行者如何看待現在八方佛共宣法華的實況呢？圓珍嘗說：

> 「如是九法，一一皆以平等大惠(慧)而為總體，以教菩薩法通為其用…葉葉皆具八葉八印及八佛頂。若約豎論之者，最下為八葉，中間名八印，最上稱八佛頂，諸佛菩薩在所遊方示現廣大染淨國土，皆居如是八葉之上…心即八葉，葉即是心，心無盡故，八葉無盡。」[51]

此文以平等大慧「如是本末究竟」總歎「相」、「性」、「體」…「報」九種名義，分配中台八葉密印，將無盡佛國土攝為八方八葉，以一葉舒捲一方無盡佛國為義，闡明全體法界皆是佛平等大慧教菩薩法之顯現，亦即一念圓具之密意，此為證入法華三昧唯一佛乘之極境。

中心佛壇既是法華三昧的寶所，其本身必然具有能與南、北壁諸鋪曼荼羅法相聯繫的內涵，特別是對其密意的掌握，必然能導向顯、密圓修的時代脈動。茲引密教行者的詮釋來觀察中心佛壇與兩側壁圖像的交相攝受：

> 「言妙法者，是金剛界大毗盧遮那如來自證月輪也；蓮華者，即是大悲胎藏八葉心蓮。金剛具三十七尊三摩地智，如經日光掩蔽地上清涼，即揚此月輪之德也；胎藏界五百餘尊法性之身，如經惠日大聖尊久乃說是法。…此五百尊一一各以三十七智自為內證，三十七尊亦以五百各各為外現，當知兩部雖殊，其體即一；故知妙法即是蓮華，蓮華即是妙法，無二無別，實心有二名故。」[52]

這段引文有幾個特點：一、以法華經題搭配密部二界曼荼羅，將

---

[51] [日]圓珍，《入真言門住如實見講演法華略儀》，《大正藏》冊 56，頁 196。

[52] [日]圓珍，《入真言門住如實見講演法華略儀》，《大正藏》冊 56，頁 192。

「妙法」對應「金剛界」、「蓮華」對應「胎藏界」；二、以法華經文參照密部兩界之精義，依平等大慧闡揚金剛界三摩地智月輪之德、藉佛壽久遠靈山恆常來顯發胎藏界法性身蓮華之理；三、以金剛界三十七尊譬內證、胎藏界五百尊喻外現，互做表裡，兩界同歸法華祕藏，突顯一門之教旨；四、金剛、胎藏二界隨舉一界則兩界精義並彰，如顯實則攝權，開權則實在其中，也相應於本、跡不二之真義。又：

> 「『佛自住大乘，如其所得法，定惠力莊嚴，以此度眾生。』今以月輪且屬定力，以八葉即為惠力，此是理上更立二名，故言所得法也。佛者，能得之人也，是名不可思議妙法，亦名不可思議蓮華，並是法華三昧之處，故云：『佛自住大乘』。」[53]

這段引文也有幾個特點：一、將佛所證理境藉金剛界月輪屬定、胎藏界蓮華屬慧來詮釋，依定、慧莊嚴來教化眾生，冥合於天臺家傳承止觀的密意；二、以圓教不思議境界統合密部兩界曼荼羅，借法華經題攝為法華三昧之處。由於日僧圓珍遣唐的時期曾親覲天臺、五台等地，都是當時佛學精華所在，他所傳持的教說必然能反映唐代中後期顯、密佛學思潮的主體內涵，以敦煌佛教與內地的頻繁互動，圓珍的思想很值得我們加以關注！

接著將以上兩段引文同14窟圖像內容做綜合參研，先把南壁盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅與北壁金剛薩埵曼荼羅和中心佛壇釋迦法華會加以組構，則盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅可表徵胎藏界的義涵，為八葉蓮華利他外現之德，顯示佛的法性身理；金剛薩埵曼荼羅則表徵金剛界的義涵，為月輪自利內證之德，呈示佛的三摩地智；以上兩鋪曼荼羅都可視為根源於中心佛壇釋迦究竟祕藏所從出，依盧舍那佛雙跏趺禪定像開出八大菩薩為用，密含胎藏界中台八葉果地下轉加持法界的功能，金剛薩埵雙手鈴杵交相作用，自現十七尊眷屬助化，密示金剛界始覺智發因地上轉破魔證理的力量。盧舍那佛從實出權，權化具足真實，所以八大菩薩各說陀羅尼助聖弘化；金剛薩埵假權悟實，真實不外於權宜，因此福、慧二手執鈴持、杵，福圓究竟、慧示方便，如止觀不二，隨舉一法皆含餘法。此二曼荼羅分列兩側而交相攝受，

---

[53] [日]圓珍，《入真言門住如實見講演法華略儀》，《大正藏》冊 56，頁 192。

是以異方便而助顯中心佛壇第一義。

(二)中心佛壇與環壁基段菩薩群像關係試探

環壁基段的五十一尊菩薩像（圖二十一）似乎一直是本窟造像解析中難以捉摸的結構死角！按石窟通例，這個位置多半是圖繪供養人群像的地方，其圖像性質以表現人間世俗世界為主，兼具供養及護持的意義，何以此窟煞費苦心的圖畫諸尊菩薩清淨自在之相呢？我們不禁要問：法華與密教思想中如何理解眾生相呢？眾生處於這樣的氛圍當中具有什麼特殊意義嗎？或許這對於解開菩薩群像有著些許的啟示吧。

竺道生認為眾生悉有大悟之分，莫不皆是權菩薩，無時非擁護法華之最佳成員，所以不必假他方菩薩來護持。[54]後世天台家六即說也談到眾生本是佛，稱「理即佛」，雖未修學佛法而具足成佛之本然。密教操作更重視加持成身的動作，當下轉凡夫身成金剛智慧身，銷融凡聖之異。拙見以為可以方便說解：眾生以迷為跡，悟為本，若翻迷契悟則開跡顯本，未悟時為權菩薩，悟已則成就真實菩薩；環壁基段的諸菩薩皆可視為此土眾生受釋迦法化並護持正法之寫照，總數五十一尊或表徵菩薩修學之位次，斷惑證真之心數，願圓行滿則成就中心佛壇之真實釋迦！但中心佛壇與環壁基段菩薩群像如何發生聯繫呢？

> 「湧出品第十四…顯常住之旨也！…眾生悟分在結使之下，在空理也。明眾生而悟分不可得蔽，必破結地出護法矣。湧出非佛而是菩薩者，明此悟分必須積學以致無學也。」[55]

本窟既是法華三昧之處，能覲此境界者惟能悟入一佛乘之人，是以環壁菩薩從地湧出，破結參與法華會是可以理解的。諸菩薩既是釋迦久遠所化，湧出持經，有勸諸眾生起信受持的作用。[56]進一步說，湧出菩薩為引佛壽量的常住微旨漸現，兩者關係十分密切；據法華所言，認取「釋迦是權虛之示現，佛壽久遠乃真實本門」才是進入實相的初

---

[54] 東晉・竺道生，《妙法蓮華經疏》，《卍續藏經》冊 150，頁 409。

[55] 東晉・竺道生，《妙法蓮華經疏》，《卍續藏經》冊 150，頁 409。

[56] 窺基，《妙法蓮華經玄贊》，《大正藏》冊 34，頁 826。

門，環壁菩薩所擁護的是真實佛陀法華三昧，能否會得還要以般若照破：

> 「今日據長壽為實，以表伽耶是虛，若悟伽耶之不真，亦解長壽之非實，故知修短在物，聖常無為矣。」[57]

這讓凡夫透過對伽耶、佛壽，虛、真二亡的觀照，更可深切親證示跡釋迦與真實釋迦之不一不異，全盤提點出證入法華三昧寶所的核心問題。如此說來，14窟就像一鋪靈山淨土，行者若能體會從地湧出菩薩基於般若深行而契入中心佛壇之實相極境，便能展開兩壁諸鋪經變與曼荼羅的微妙大用了！如密教行者所言：

> 「八葉權用，善行菩薩道，名之為從；月輪智體，能為法身依，名之為地；此二和合，所生菩薩，即稱湧出。…若裂大地湧出法身者，即從果地般若流出真實之道！」[58]

應是極佳的註腳。再說，以河西道朗的詮釋來對照本窟造像亦有啟發：

> 「明法身真、化不異，存、沒理一，多寶現明法身常存，壽量明與太虛齊量。」[59]

中心佛壇主尊釋迦表真、化不異；東壁二佛並坐闡發法華三昧之境；環壁基段湧出的諸尊菩薩像開顯釋迦教化之深廣，和盤托出如來壽量之久遠，回應了主尊釋迦以一身攝一切身，即跡身見法身的究竟般若觀照。

(三)中心佛壇主尊之毗盧遮那性格試析

既然密部行者如此重視《法華經》的義理，那麼一定存在對於此經的秘密詮釋，而且是不共顯教義學的。顯教將伽耶釋迦內在的佛壽久遠提點出來，並做出一而二、二而一的論證；密教必然對於釋迦即

---

[57] 東晉・竺道生，《妙法蓮華經疏》，《卍續藏經》冊 150，頁 409。

[58] [日]圓珍，《入真言門住如實見講演法華略儀》，《大正藏》冊 56，。頁 198

[59] 隋・智顗，《妙法蓮華經文句》，《大正藏》冊 34，頁 127。

是毗盧遮那這一觀點要加以闡發，同時必須對於釋迦久遠以來的教化與大日如來的秘密神變加以會通，藉胎藏理法界的模式來開演諸法實相的秘密曼荼羅。中土的唐密文獻儘管零落不堪，東傳日本初期的密教思想卻很值得作為論述上的參考，如《法華經開題》所說：

> 「妙法蓮華者，斯乃觀自在王之密號也，則此佛名無量壽。若於淨妙國土現成佛身，住雜染五濁世界則為觀自在菩薩，名曰『一切法平等觀自在智印』。…所謂妙法蓮華經廣略本無邊義理悉含一『吉里』字中，今此經則觀自在之三摩地，若誦此一字，則與誦一部法華功德無異。此經於法是『吉里』字也，於三摩耶是八葉蓮華，於人是觀自在菩薩也。…又據《大日經》顯秘密妙法蓮華，毗盧舍那本地常心即是華臺具體，四佛四菩薩醍醐果德猶如眾寶俱成，十世界微塵數金剛密慧差別智印猶如鬢藥，十世界微塵數大悲萬行波羅蜜門猶如華藏，三乘六道無量應身猶如根莖條葉發暉相間，以如是眾德輪圓周備故，名『妙法蓮華曼荼羅』。然以如來加持故，從佛菩提自證之德現八葉中胎藏，從金剛密印現第一重金剛手等諸內眷屬，從大悲萬行現第二重摩訶薩埵諸大眷屬，從普門方便現第三重一切眾生憙見隨類之身。」[60]

弘法大師不但繼承著天台諸師將〈普門品〉視為《法華經》之精華濃縮，提點出觀音法門在法華實踐上的指標性，遵循〈普門品〉為展現涅槃境界的最佳表徵。[61]另一方面，他秉持惠果阿闍黎之教，將《法華經》梵號九字與蓮華部曼荼羅八葉中臺尊相互匹配，而突顯出法華經題的種子真言義。[62]弘法大師這種將《法華經》、《大日經》、《金剛頂經》作內在聯繫的工作，正反應著唐密與當時大乘諸宗義學之間的時代性建構，而這種創意勢必會表現在當時的佛教造像當中！歸契經中所言：

> 「…釋迦牟尼名毘盧遮那遍一切處，其佛住處名常寂光；常

---

60 [日]空海，《法華經開題》，《大正藏》冊 56，頁 173。

61 依據天台湛然大師之說：〈方便品〉相當於發心，〈安樂品〉相當於修行，〈壽量品〉相當於菩提，〈普門品〉相當於涅槃。這是將圓教法華四品揉合於密部五佛壇城內義。

62 [日]空海，《法華經開題》，《大正藏》冊 56，頁 174。

波羅蜜所攝成處，我波羅蜜所安立處，淨波羅蜜滅有相處，樂波羅蜜不住身心相處，不見有無諸法相處，如寂解脫，乃至般若波羅蜜是色常住法故。…」[63]

這將14窟主尊做為十方三世總體，法界之王的特質充分展現出來，而這正也是河西傳統，對大般涅槃的畢竟空處如實境界所做的圖像詮釋，因此而流露出石窟圖像的色常住本質！

小 結

由以上的論述結果，一來可以幫助我們釐清此窟繁複的圖像之間所蘊藏的關聯性；二來也能進一步體會本窟造像結構的細膩與精緻，完全融合了實用與藝術的需求！綜觀全窟顯密並陳的圖像，有人可能要質疑：「既然已經有完整的顯教義學架構、禪觀懺法，何以又倡密部諸尊曼荼羅法呢？」不空三藏有如下說法：

「於顯教修行者，久久經三大無數劫，然後證成無上菩提。於其中間，十進九退，或至七地，以所集福德智慧迴向聲聞、緣覺道果，仍不能證無上菩提。若依毘盧遮那佛自受用身所說內證自覺聖智法，及大普賢金剛薩埵他受用身智，則於現生遇逢曼荼羅阿闍梨，得入曼荼羅為具足羯磨。以普賢三摩地引入，金剛薩埵入其身中，由加持威神力故，於須臾頃，當證無量三昧耶無量陀羅尼門。以不思議法能變易弟子俱生我執、法執種子，應時集得身中一大阿僧祇劫所集福德智慧，則為生在佛家。其人從一切如來心生，從佛口生，從佛法生，從法化生，得佛法財（法財謂三密菩提心教法）。纔見曼荼羅，能須臾頃淨信，以歡喜心瞻睹故，則於阿賴耶識中種金剛界種子，具受灌頂受職金剛名號。從此已後，受得廣大甚深不思議法，超越二乘、十地。此大金剛薩埵五密瑜伽法門，於四時行住坐臥四儀之中無間作意修習，於見聞覺知境界，人、法二執悉皆平等，現生證得初地。漸次昇進，由修五密，於涅槃生死不染不著，於無邊五趣生死廣作利樂，分身百億遊

[63] 劉宋・曇無蜜多譯，《佛說觀普賢菩薩行法經》，《大正藏》冊 9，頁 392。

諸趣中成就有情，令證金剛薩埵位。」[64]

可見，顯教的圓融觀修與周遍無礙理論發展到極致，再透過密法操作便可實現一切的願求與事業，並於現世或數世之後達到成佛的終極目標。經中也強調時時刻刻以空觀處世，以親證本來面目[65]的教導。

整體來說，14窟以法華思想作為顯、密共遵的理體，而以觀音、文殊、普賢之別尊曼荼羅法為適應因緣變化的方便進道祕要；由於法華祕密藏性廣博，體含權實，用分華果，[66]使得本窟顯、密圖像之間錯綜複雜卻又脈絡清晰。顯、密共遵中道第一義，漸修則賴識變薰習淨種，有、無之間並不為礙；行者藉假修真，真假兩忘以覲真如法界性，外修藉圖像，內觀假作意。從本窟豐富、完整而相互交織、印證的結構，便可體會外觀圖像與內觀意象間的微妙聯繫。本窟中軸圖像所建構的義學內容，對於諸鋪曼荼羅來說，無疑是開啟其密法作用的寶鑰；對行者而言，可視為其心靈造佛工程的保障；對全體敦煌人來說，更是堅固信仰、安定人生的一股重要力量。這樣的圖像世界裡，我們不僅認識到佛教圖像學的靈活巧妙，也呼吸到挑戰煩惱束縛而掙脫輪迴枷鎖的生命力。

另外，本窟中心佛壇兩側壁的報恩經變和彌勒經變，以及南、北兩壁以理、智對應的三組結構：十一面觀音經變與觀音經變、不空羂索觀音與如意輪觀音、千手眼觀音與千手缽文殊，也是本窟十分精湛的圖像結構，當於另文再分類詳細探索。

---

[64] 唐・不空譯，《金剛頂瑜伽金剛薩埵五祕密修行念誦儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 535。

[65] 「凡於一切時中，見諸悅意事及莊嚴等物，皆作空觀，再安立之。皆成清淨已，誦唵字真言供養本尊。復次觀身色空，即為睹金剛薩埵。如是勝解決定已，目所睹彼，彼境自然成空；復當建立，一如本尊，彼等垢障清淨。」唐・不空譯，《大樂金剛薩埵修行成就儀軌》，《大正藏》冊 20，頁 513。

[66] [日]圓珍，《入真言門住如實見講演法華略儀》，《大正藏》冊 56，頁 197。

附　圖

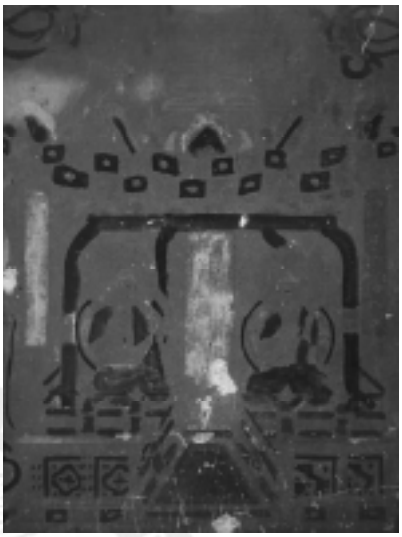
圖一：龍門東山擂鼓台北洞門南的八臂觀音

圖二：莫高窟 361 窟窟頂一景

圖三：莫高窟第 3 窟北壁千手觀音曼荼羅

圖四：莫高窟北區 465 窟主室

圖五：莫高窟第 14 窟內景



圖六：莫高窟第 14 窟門
上二佛並坐

圖七：莫高窟第 14 窟中心佛壇

圖八：龍門東山擂鼓台迴廊所陳列
之寶冠裝飾佛

圖九：榆林窟 25 窟內正壁盧舍那並八大菩薩曼荼羅局部

圖十：莫高窟 361 窟內塔龕

圖十一：莫高窟第 14 窟龕頂化佛局部

圖十二：莫高窟第 14 窟門南普賢變

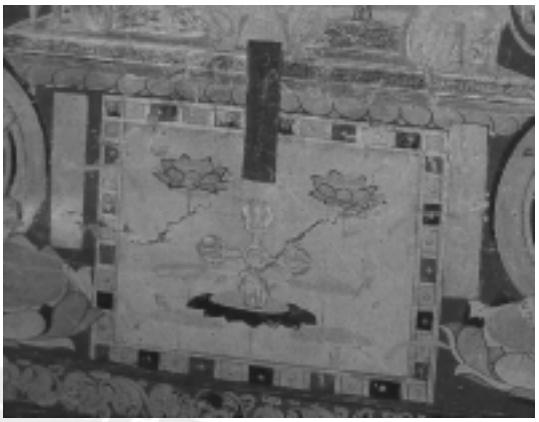
圖十三：莫高窟第 14 窟窟頂井心之五方佛壇城

圖十四：莫高窟第 14 窟窟頂四披中央之寶樓閣說法佛

圖十五：莫高窟第 14 窟西披塔剎

圖十六：莫高窟第 14 窟盧舍那佛

圖十七：莫高窟第 14 窟盧舍那佛並八大菩薩曼荼羅



圖十八：莫高窟第 14 窟盧舍那佛前壇場圖

圖十九：莫高窟第 14 窟金剛薩埵曼荼羅

圖二十：莫高窟第 14 窟金剛薩埵

圖二十一：莫高窟第 14 窟環周基段菩薩

Digital Library & Museum of Buddhist Studies 佛學數位圖書館暨博物館