

敦 煌



尊 像 畫 卷



商務印書館

PDG

敦
煌

石窟全集



敦煌

石窟全集

2

敦煌研究院主編

尊像畫卷

本卷主編 羅華慶



商務印書館



敦煌石窟全集

主編單位 敦煌研究院

主 編 段文杰

副 主 編 樊錦詩(常務)

編著委員會(按姓氏筆畫排序)

主 任 段文杰 樊錦詩(常務)

委 員 吳 健 施萍婷 馬 德 梁尉英 趙聲良

出版顧問 金沖及 宋木文 張文彬 劉 杲 謝辰生
羅哲文 王去非 金維諾 周紹良 馬世長

出版委員會

主 任 彭卿雲 沈 竹 劉 煒(常務)

委 員 樊錦詩 龍文善 黃文昆 田 村

總 攝 影 吳 健

藝術監督 田 村

尊 像 畫 卷

主 編 羅華慶

攝 影 孫志軍

封面題字 徐祖蕃

出 版 人 陳萬雄

策 劃 張倩儀

責任編輯 田 村

設 計 呂敬人

出 版 商務印書館(香港)有限公司
香港筲箕灣耀興道3號東匯廣場8樓
<http://www.commercialpress.com.hk>

製 版 中華商務彩色印刷有限公司
香港新界大埔汀麗路36號中華商務印刷大廈

印 刷 中華商務彩色印刷有限公司
香港新界大埔汀麗路36號中華商務印刷大廈

版 次 2002年3月第1版第1次印刷
© 2002 商務印書館(香港)有限公司
ISBN 962 07 5277 5

版權所有，不准以任何方式，在世界任何地區，以中文或其他任何文字，仿製或轉載本書圖版和文字之部分或全部。

© 2002 The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, and /or otherwise without the prior written permission of the publishers.

All inquiries should be directed to:

The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.

8/F., Eastern Central Plaza, No.3 Yiu Hing Road, Shau Kei Wan, Hong Kong

前 言

慈悲垂憫 動人心志

敦煌石窟壁畫中出現最早、延續時間最長、數量眾多的首推佛教尊像畫。“尊像畫”是中國和日本學者應用的術語，指各類佛的說法圖和說法像，以及各類菩薩、聲聞、佛弟子、諸天護法神像等。它與石窟中的佛教故事畫、經變等相比，具有形式簡約、內容單純的特點，在一個洞窟的整體構想中，既獨自成幅，又彼此關聯呼應，與其他主題的壁畫共同構成一個相對完整獨立的佛國世界。步入其間，猶如走進佛國，人佛交接，兩得相見，在佛教理想的感召和藝術美感的潛移默化中，實現佛教藝術動人心志、誘導信仰的目的和價值。

佛教尊像畫的發展經歷了漫長的歷史時期。公元前 6 至 5 世紀是古印度的思想活躍期，產生出與婆羅門教分庭抗禮的沙門思潮，佛教便是其中著名的一支。佛教因創教人釋迦牟尼被尊為佛陀（即覺者）而得名。佛陀涅槃後，其弟子和信徒，按照印度的傳統習俗，將其遺骸火化後，分其舍利，建造墳丘（窣堵波）供養。到孔雀王朝的第三代阿育王時，修造安葬佛陀舍利的窣堵波達到了頂峯。這些窣堵波周圍以石垣圍繞成欄楯，表面以浮雕裝飾，於是佛教藝術誕生了。早期的佛教藝術中沒有佛像和菩薩像，在已發現的遺物中，多雕刻守護佛法的諸神像，至於佛教中的主尊佛陀的形象，只是用一些信徒們所熟悉的象徵物，如菩提樹、法輪、台座、足印等來表示。

佛像的製作大約起源於公元 1 世紀的後半葉，製造的中心據考古發現是在中印度的秣菟羅（Mathura，今譯馬圖拉）和西北印度的犍陀羅（Gandhara），其產生的原因是基於大乘佛教的成立和崇拜的需要。大乘佛教針對局限於個人解脫的傳統佛教（即小乘佛教），將釋迦的存在超歷史化、超人性化，釋迦牟尼在大乘佛教中，與其說是歷史人物，毋寧說是理想的表徵，並將釋迦的種種性格、精神實體化，創造了其他眾多的佛。在這一演進過程中，佛像的創立具有非常重要的意義。同時，大乘佛教作為大眾性的宗教，以慈悲的精神立足於世間，強調解救生活在苦難當中的眾生，在到達彼岸之前，先行拯救他人。凡能實踐這種利他的行者，則稱為“菩薩”，不論何人，只要立下濟

渡眾生的誓願，都可以成為菩薩。當然，對一般人而言，以慈悲的精神實踐菩薩行為畢竟困難，因此，大乘佛教又強調藉着皈依諸佛、諸菩薩，以彼力量協助自我，由此產生堅定的信仰，作為信仰對象的佛像，遂成為超人的象徵，這種趨向，在三世十方出世的無數佛、菩薩中表現無遺。為了便利信仰和參拜，使人們對佛、菩薩等有實際的概念，遂將其身體形象化，加以崇拜，於是便出現了佛像和菩薩像等。

在佛教東漸的過程中，連接東西絲綢之路的中亞地區起了重要的作用。在公元前後的幾個世紀，東西方文明在中亞地區發生了歷史性的大融合，希臘、伊朗、印度、中國諸文明在此建立起密切的關係，發生了廣泛的接觸和撞擊。在這樣的生活空間下，人們帶着強烈的冒險精神，極力擴展商業、宗教以及各種知識的領域，於是有了商隊、使者、僧侶、遊客等不斷地往返。佛教在這種經濟文化交融的激流中，發揮了強有力的功效，它像一股激流衝過絲路，以慈悲的教義、博愛的精神和天國的幻想，帶給冒險家和當地貧苦人無限的慰藉，中亞也因此成為佛教擴展的中心。

佛教傳入中國的媒介，最初可能不是僧侶，而是一些往來於中國與印度、中亞之間的商人。佛教和佛像傳抵中原的時代，眾說紛紜，其中以東漢明帝時較為流行。史稱東漢明帝永平年間（公元58~75年）蔡愔自天竺攜回經卷及佛像，並有天竺僧人迦葉摩騰、竺法蘭二人隨物之東來，建白馬寺以為僧侶寄居供佛之所。在漢末時有“鑄金佛”之說，而管融設浮屠祠供人祭祀等。在公元3世紀的漢譯佛經和史傳中屢屢提及佛像之事，然而這些說法尚未得到實物的證明。

中國大量製作的佛像時代，始於十六國和北朝時期。自三國以降至隋統一前的三百餘年間，中原大地動亂紛乘，兵馬倥傯，儒學淪喪，民不聊生。已積累一定基礎的佛教，成為當時人們的希望和寄託，它以很強的涵容性和適應性，把許多抽象的宗教哲理，演繹成無數的象徵和寓言式的故事，並以具象的形象，吸引了眾多的信徒。另一方面，佛教和佛教造像突興於這一時代，與五胡十六國和北朝的統治階層多為少數民族似有密切的關係。他們首先選擇了佛教文化，並以佛教立國，力圖以此與中國傳統文化相抗衡，但最終的結果則是中外文化兼收並蓄。在這種複雜因素的影響下，佛教得到蓬勃發展，佛教造像之風熾盛，造像種類漸繁。

地處浩瀚沙漠邊緣的敦煌，扼居陽關、玉門關，西通蔥嶺，東接中原，

是絲綢之路的交通樞紐和咽喉之地，也是中國最早接觸西域佛教的地區，具有深厚的佛教基礎。自公元 5 世紀開創石窟以來，歷時千年不絕，作為壁畫重要組成部分的尊像畫，歷經敦煌石窟發展的各個時期，是各個時期壁畫表現的首要題材，在繼承發展的基礎上，不斷完善，不斷出新，形成了龐大的尊像畫系統。根據各個時期尊像畫的特點，可以把敦煌尊像畫的發展分為六個時期，即北朝產生期(公元 421~581年)；隋發展期(公元 589~618年)；初盛唐成熟期(公元 618~781年)，中晚唐持續期(公元 781~907年)；五代、宋復興期(公元 907年~1036年)；西夏、元衰落期(公元 1036~1368 年)。

北朝是敦煌尊像畫的產生時期。北朝時期的尊像畫主要是以佛為主體的各類說法圖，在這些說法圖中，除釋迦牟尼佛為四眾演說妙法的說法圖外，還有三世佛、無量壽佛、千佛、過去七佛等說法圖和說法像，以及作為佛脅侍的菩薩、弟子、護法神像等。這些尊像畫的題材，與當時北方地區流行的佛教有密切的關係。由於國家分裂，南北方在文化上的差異，使佛教也有南、北之分，南方重義理(理論)，北方重禪法(實踐)。敦煌地處北朝轄境，東臨禪法重地涼州，因此，北朝時期的尊像畫題材，多與禪觀有密切關係。修禪必先觀像，《坐禪三昧經》云：“若初習行人，將至佛像所，或教令自往，諦觀佛像相好。”觀像猶如見佛，根據修習禪法的經典記載，觀像的種類大致有：釋迦牟尼佛、三世佛、十方諸佛、無量壽佛、過去七佛、彌勒佛和彌勒菩薩等。這些佛和菩薩的形象，正是北朝時期尊像畫的主要內容。

隋代是尊像畫的發展期，在敦煌尊像畫歷史中佔有承先啟後的重要地位。隋統一全國後，佛教也進入南北融合期。隋朝皇帝篤信佛教，大寫佛經，廣造寺塔，奉佛之風猶勝前朝。在敦煌開鑿的洞窟中，出現大量以大乘經典為依據的尊像畫和經變，突破北朝佛教的局限，具備了新的特徵。隋代佛教提倡“定慧雙弘”，要求在實踐方面會坐禪觀像，在理論方面懂得佛教義理。隨著淨土思想流行，追求現世利益的現象日益增多，反映在尊像畫中則是阿彌陀佛、藥師佛、彌勒菩薩等說法圖的出現和流行，追求淨土的無上殊勝和美妙成為淨土信仰的重心。這時觀像的目的，已漸漸由深入禪定、對彼岸成佛的要求，轉為對現世的消災祛難、益壽延年等的渴望和需求。

初盛唐是敦煌尊像畫的成熟期。初盛唐是中國歷史上最富生命力的時

期，國勢臻於極盛，東西方文化交流頻繁，佛教活動空前高漲。敦煌的寺院、石窟營造十分興盛，繪畫雕塑藝術不斷創新，風格多樣。許多尊像畫題材和佈局格式成熟於此期，並在以後的石窟中得到進一步發展，同時，也有部分成熟的尊像畫題材匯入經變之中。

中晚唐的尊像畫進入持續階段，是敦煌尊像畫發展歷程中的重要分界線。吐蕃佔領期的中唐，敦煌寺院林立，僧尼日增，開窟造像之風猶盛。晚唐歸義軍張氏家族篤信佛教，尊禮名僧，世家豪族紛紛以“報恩”、“慶寺”為名，營造了不少大型洞窟。中晚唐的尊像畫題材與初盛唐相比較，發生了較大的變化，新經變畫不斷湧現，密佈洞窟四壁，打破了初唐以來形成的尊像畫佈局格式，把尊像畫排擠出洞窟內的顯要位置。隨着經變畫日益成熟和定型，獨立成幅的尊像畫日益減少，初盛唐流行的各類佛說法圖此時基本消失，僅存一些構圖簡單的說法圖，失去了初盛唐那種獨具一格的魅力。後世的尊像畫多遵循中晚唐形成的格局。

五代、北宋時期的尊像畫，出現了許多新題材，擴展了敦煌尊像畫的內容，形成復興的高潮，並具有獨特的風格。五代之初沙州長史曹議金接替了張氏歸義軍政權，統治敦煌跨越五代、北宋兩朝。曹氏把佛教視為“聖力”，認為要社會安定，必須“虔誠佛理，仰仗慈門”，所以佛教愈益隆盛。此期敦煌開鑿了為數眾多、規模巨大的洞窟。為了更好地營造寺院和石窟，曹氏還仿照中原設立畫院。由於有一批技藝純熟的畫師統一規劃，集體繪製，所以這時期的石窟藝術風格較統一。

西夏、元是敦煌尊像畫的衰落期。11世紀初，沙州回鶻崛起，沙州回鶻長期受佛教“善國神鄉”的薰陶，“奉釋氏最盛”。在敦煌重修重繪的洞窟，藝術風格深受高昌回鶻佛教藝術的影響。黨項族建立的西夏，以“佛國安疆”，在敦煌開鑿、重修和妝鑲了許多前代洞窟。元朝時期的統治者崇信佛教，開鑿和重修了部分洞窟。

西夏、元時期的敦煌尊像畫，多承襲前代傳統，數量逐漸減少，題材範圍日趨狹窄，形式較單調。隨着石窟開鑿的結束，源遠流長、延續千年的敦煌尊像畫，至元代後不再繪製。清代雖又一度增補和重修，但其內容已與尊像畫無涉，就敦煌尊像畫的發展歷程而言，為數不多的元代壁畫正是敦煌尊像畫藝術的絕響。

目 錄

前 言 慈悲垂憫 動人心志	005
第一章 妙相莊嚴——佛陀	011
第一節 佛國聖尊——釋迦牟尼佛	013
第二節 憧憬彼岸——阿彌陀佛	049
第三節 利益現世——藥師佛	061
第四節 法統承傳——彌勒佛	071
第五節 時空交織——三世與十方諸佛	081
第二章 慈悲怡然——菩薩	095
第一節 饒益有情——脅侍菩薩與供養菩薩	097
第二節 慈悲垂憫——觀世音菩薩與大勢至菩薩	129
第三節 智理雙證——文殊菩薩與普賢菩薩	153
第四節 超生冥界——地藏菩薩	175

第三章 世態風貌——羅漢與弟子	181
第一節 護法尊者——羅漢	183
第二節 衣鉢傳人——弟子	191
第四章 佛土衛士——護法神眾	207
第一節 神威剛勁——力士	209
第二節 鎮定堅毅——天王	217
第三節 八部聖眾——天龍八部	237
圖版索引	254
敦煌石窟分佈圖	255
敦煌歷史年表	256

妙相莊嚴

——
佛陀



佛陀（梵文 Buddha），略稱佛，意為“覺者”，亦可稱為“悟得真理之人”。在佛教創立的原始佛教時代，佛教尚不是嚴格意義上的宗教，至部派佛教時代，佛教的創始人釋迦牟尼逐漸脫離歷史的人格轉變為宗教崇拜的對象。隨着大乘佛教的興起，佛教向着注重精神的理想化發展，其歷史性漸趨淡薄，一方面將釋迦推向超歷史化、超人格化的地位，另一方面又將宇宙的終極在“如來”（真理）的精神實體化，並將如來作為釋迦的稱號之一。由是導引出釋迦佛、阿彌陀佛、藥師佛、彌勒佛等三世十方諸佛。

第一節 佛國聖尊——釋迦牟尼佛



釋迦牟尼（梵文Sakyamuni），意為釋迦族的聖人，簡稱釋迦。釋迦為古印度刹帝利種姓，其母親家族姓喬達摩，自己名悉達多，公元前560年誕生於北印度迦毗羅衛城，為國王淨飯的長子。母親摩耶夫人在生下釋迦之後不久便離開人世，由姨母將他扶養成人，過着養尊處優的生活。十六歲時迎娶王妃，並生一子，名羅睺羅。但是，悉達多·喬達摩始終無法自足於他的生活方式，在經過多年的深思和苦惱後，二十九歲時終於出家成為修行者。他在山林中度過了六年，未能覺悟真理，最後放棄苦修。又在摩揭陀國境內的一棵菩提樹下沉思冥想四十九天，終於開悟，成為覺者，即佛陀，是年三十五歲，被尊稱為釋迦牟尼。而後，佛陀前往波羅奈斯城的鹿野苑，教化舊日對他有恩益的五位修行者，使他們成了佛陀的第一批弟子和信徒。之後，佛陀繼續遊歷各地，教化眾生。八十歲入滅，即涅槃。

在整個佛陀的藝術世界中，描寫釋迦生涯的造像佔有很大比重，而且就時間上來說，也是佛教藝術中較早出現的內容。講述釋迦生涯的故事，主要由本生故事和本行故事兩大部分組成。本生故事是有關釋迦前諸世積習功德果報的傳說。描寫釋迦的生平事迹，即由誕生直至涅槃一生各階段發生的事件，則稱為本行故事，又稱為佛傳故事。敦煌石

窟壁畫中有大量本生故事畫和佛傳故事畫。

作為尊像畫的釋迦佛像，主要表現形態為釋迦成佛後的各種說法圖和說法像。在犍陀羅雕刻中佛陀說法像有《鹿野苑初轉法輪》、《帝釋窟說法》等時定場景的表現。在印度阿旃陀石窟壁畫中，有國王和各族信眾聆聽佛陀說法的場面。而在敦煌的說法圖和說法像中，則沒有場景的變化和相應故事情節的出現，不能確指為釋迦生涯的某一階段或某一地點發生的事情，而只是作為超歷史化、超人性的崇拜對象出現。

印度佛教藝術中釋迦的造像，以表現釋迦生涯的四相和八相題材最為盛行，其中又以“說法相”更為突出。但在這些說法相的藝術作品中，由於佛的各種形態基本相同而難以辨識，因此多根據印相來分別諸佛。印（梵文Mudra），原意為印章、手勢、表情、姿態，漢譯佛經通常譯作印、印相或印契。印相的外在形態是佛的手姿，它顯示佛的誓願和精神。印相的意義，佛教解釋為標識，即諸佛的“徹悟”、“與願”、“功德”的標識，也即是諸佛“大悟”的外在表現，是以間接、象徵的方式來表達複雜的精神內涵，也是佛陀特定行為中的神態所產生的。釋迦佛的印相主要有五種，即禪定印、降魔印、說法印、施無畏印、與願印。敦煌尊像畫中的歷代釋

迦佛說法圖和說法像，無論是坐像或立像，常見的印相是施無畏印和與願印的尊像。

敦煌尊像畫中的佛陀諸像，表現最普遍、延續時間最長的是釋迦佛的說法圖，貫徹各個時期。

北朝時期的釋迦佛說法圖，多繪於洞窟南、北壁前部人字坡下的空間和後部千佛圖像中間，根據說法圖中釋迦佛脅侍眷屬的組合情況，有以下九種形式。

北朝釋迦佛說法圖中組合形式

說法圖組合				幅數
一佛	二菩薩			22 幅
一佛	二菩薩	四弟子		2 幅
一佛	二菩薩	八弟子		1 幅
一佛	四菩薩			6 幅
一佛	六菩薩			1 幅
一佛	八菩薩			2 幅
一佛	多菩薩			5 幅
一佛		一弟子	一天王	2 幅
一佛		四弟子		1 幅

北朝的釋迦佛說法圖，說法姿態以結跏趺坐為主，間有少量立姿和交腳坐式，佛座有蓮花座、台座、獅子座等，佛的服裝分為右袒袈裟和通肩袈裟兩種，印契以施無畏印、與願印、說法印為主。

隋代的釋迦佛說法圖，由於洞窟形制的變化，多繪於洞窟的南、北壁千佛圖像中央和東壁門兩側壁上，或滿佈洞

窟四壁。隋代的釋迦佛說法圖有以下十種組合形式。

隋代釋迦佛說法圖組合形式

說法圖組合			幅數
一佛	二菩薩		86 幅
一佛	二菩薩	二弟子	53 幅
一佛	二菩薩	四弟子	2 幅
一佛	二菩薩	六弟子	2 幅
一佛	二菩薩	八弟子	1 幅
一佛	二菩薩	十弟子	2 幅
一佛	四菩薩		6 幅
一佛	四菩薩	四弟子	3 幅
一佛	六菩薩	二弟子	2 幅
一佛	六菩薩	十弟子	1 幅

隋代的釋迦佛說法圖，釋迦佛的說法姿態仍多為結跏趺坐姿，由於說法圖中缺乏場景的描繪，表現的內容難以確認，與北朝時期的釋迦說法圖相比，數量增加，說法圖的組合形式漸趨定型，相對集中在上述（1）（2）類型上，畫幅的尺寸變化較小，大幅的說法圖已不多見。

初盛唐的釋迦佛說法圖，由於經變畫的發展，已漸次退出石窟的主要壁面，多繪於東壁門上和西側壁上，仍以結跏趺坐姿像為主，有少數立姿像。釋迦佛的脅侍多沿襲前代的菩薩和弟子，個別的说法圖中出現了護法的金剛力士像，其組合形式有以下八種。

初盛唐釋迦佛說法圖組合形式

說法圖組合				幅數
一佛	二菩薩			23 幅
一佛	二菩薩	二弟子		25 幅
一佛	二菩薩	二弟子	二金剛力士	1 幅
一佛	四菩薩			6 幅
一佛	四菩薩	二弟子		5 幅
一佛	四菩薩		二金剛力士	1 幅
一佛	六菩薩	二弟子		1 幅
一佛	八菩薩	二弟子		1 幅

初盛唐除釋迦佛說法圖外，還出現獨尊式的釋迦說法像，繪於洞窟東壁門兩側壁或西壁佛龕外兩側壁上，呈對稱佈局。盛唐晚期洞窟在西壁龕內盪形頂四坡畫連續的釋迦佛說法像，數目多達十五至二十身。這類釋迦佛說法像，均為立姿，或稱為經行式說法像，服裝有通肩袈裟和右袒袈裟兩式，印契多樣。

中晚唐的釋迦佛說法圖，構圖簡約，內容單一，且多繪於洞窟窟頂四坡的千佛圖像中央，其組合形式有以下三種。

中晚唐釋迦說法圖組合形式

說法圖組合				幅數
一佛結跏趺坐				88 幅
一佛	二菩薩			44 幅
一佛	二菩薩	二弟子		16 幅

此外，在少數洞窟的龕內盪頂四坡上仍繪有立姿的釋迦佛說法像（36 幅）和趺坐說法像（74 幅）。

五代、宋的釋迦佛說法圖，新開鑿的洞窟仍繪於窟頂四坡千佛圖像中央，

補繪前代洞窟中的說法圖，相對集中於洞窟甬道兩側壁上，這些說法圖有以下五種組合形式。

五代、宋釋迦佛說法圖組合形式

說法圖組合				幅數
一佛	二菩薩			42 幅
一佛	二菩薩	二弟子		22 幅
一佛	二菩薩	二弟子	二天王	5 幅
一佛	四菩薩	二弟子	二天王	2 幅
一佛		二弟子		2 幅

此外，在安西榆林窟五代中心佛壇窟內，主室正壁出現一種通壁的大型釋迦佛說法圖（4 鋪）。釋迦佛結跏趺坐姿，兩側脅侍弟子、菩薩、帝釋、梵王、四大天王和天龍八部等像，場面宏大，人物眾多，多有榜題題名。

沙州回鶻、西夏、元的釋迦佛說法圖，除少數繪於洞窟南、北壁外，多數位於洞窟前室和甬道上，畫幅較小，極少有說法背景的描繪，形象單一，其組合形式有以下五種。

沙州回鶻、西夏、元釋迦佛說法圖組合形式

說法圖組合				幅數
一佛	二菩薩			16 幅
一佛	二菩薩	二弟子		28 幅
一佛	四菩薩			2 幅
一佛	四菩薩	弟子		2 幅
一佛	六菩薩	二弟子		7 幅

敦煌尊像畫中的釋迦佛說法圖和說法像，極盛於北朝、隋代和初盛唐。中晚唐以降，由於經變畫佔據了主導地位，尊像已不再作為壁畫的主要內容，只五代有短暫復興。

敦煌的說法圖和說法像中，常見的是釋迦佛施無畏印和與願印，而較少有禪定印和說法印等。由此可知，佛教傳入中國和傳播，儘管歷代高僧大德們在佛學哲理的研究上碩果纍纍，但在特定社會環境中與傳播佈教過程中，仍着重於施無畏印和與願印所顯示的慈悲的佛及其精神，而忽視了釋迦修行的歷程，如苦修、降魔、成道等，社會對佛教的信仰、認識的趨向，仍是偏重於以簡易

的方法祈求救濟，即利益現世的一面。尊像畫中的釋迦佛像，本應是對信眾的說法相，但印相則多為施無畏印和與願印，而不是說法印。多表現這兩種印相，蘊涵了大乘佛教倡導的利他精神，以施無畏印消除眾生的不安，給予無所畏懼的力量，以與願印福佑生靈，滿足眾生的願望和要求。施無畏印和與願印的釋迦佛像，既然是基於大乘思想所解釋的釋迦，慈悲在大乘佛教就成為釋迦的中心精神。敦煌尊像畫中的釋迦佛像多以施無畏印和與願印表現的事實，也說明一般民眾接受佛教、理解佛教的基本心態。