

大足石刻研究通讯

1983

1



大足石刻研究学会

主編

目 录

发刊词	宋朗秋	(1)
林默涵题字		(3)
驰名中外的大足石刻	李传授 力昌文 李福睿	(1)
长江流域石窟皇冠上的明珠	邓之金 陈明光	(3)
大足石刻中的科学技术	李正心	(13)
老宝顶与新宝顶	棠 风	(19)
宝顶雕像年代问题	<u>陈习删</u>	(21)
谈宝顶圣寿寺的兴废经过	陈 典	(31)
大足石刻的美学特征	刘小枫	(33)
我国政府保护历史文物的措施	李 敏	(38)
谈谈我国的石雕刻	李 敏	(40)
大足石刻欣赏初探	覃峻石 郭相颖	(42)
石刻艺术宝库中的明珠	赵甫华	(51)
千年如故的“回觉洞”	江绪吟	(54)
佛湾何塑朝廷官?	李小静	(56)
“渔夫别母”的传说	肖 林	(58)
咏大足石刻诗	谢晓苏 周定泰	(60)
大足石刻研究学会		(61)
封面设计	内页插图	朱 晔
封面题字		杨明照

(内部资料)

发 刊 词

大足石刻研究学会副会长兼秘书长 宋 朗 秋

大足，古昌州所在。这里有名满天下的“大足石刻”，它始于残唐、五代、盛于两宋，迄至明、清。造像以佛教居多，儒、道次之，共约五万余尊。遍及大足全境40多处，而以北山、宝顶最为集中。

一九四五年，考古学家、历史学家杨家骆、顾颉刚实地考察，赞大足石刻可与云岗、龙门鼎足而三。它有寰宇仅此一刻的《古文孝经碑》、有绝世珍品的蔡京所书《赵懿简公碑》，有翩翩起舞、飘洋过海的“媚态观音”，有被当代美学大师们誉为“东方维纳斯”的普贤雕像与栩栩如生的《心神车窟》诸观音像、有巍巍宋代宝塔、有三十多米长的卧佛（释迦涅槃）、有千手千眼的观音金身、有似丝绸飘飞的圆觉洞诸尊造像、有昂首欲飞的石龙，有精微难言的三皇石雕等等，不胜枚举。无论从宗教、哲学、历史、艺术、古建筑、书法而论，都不愧为人类文化遗产宝库中的璀璨明珠。

可惜！可惜！时间在流逝！石刻在风化损坏！近年虽加紧维修抢救，也只能减慢这一自然的损伤。而大足石刻的研究，始于清代嘉庆的张游、同治年间的王德嘉以及最近二、三十年的顾颉刚与陈习删等，真可谓只是起步与“萌动”。

为了珍惜“大足石刻”这块瑰宝，认识这块瑰宝，去年冬四川省社会科学院所主持的美学年会在大足召开，成立了“大足石刻研究学会”。已有会员近百人，除县人外还有不少省内学者参与其事。一年来对大足石刻进行了维修研究，实地考察，对有关诗词，文物的搜集做了一些工作。为了继续加强这一综合性的多方面研究，拟将扩大吸收会员，明年初召开学会年会，编撰不同的研究专辑，并出版不定期的研究资料，定名为《大足石刻研究通讯》，敬希国内学者、有志于此项研究者、赞助者从不同方面加以研究并赐稿我会。

一九八三年八月

此山石刻篆文
精品繼承傳統
益能創新

林風

何

寶 宜 手 佛
氣 亦 精 年

林 燕 庭

天 心 堂
十 月 二 日

驰名中外的大足石刻

李传授 力昌文 李福睿

大足石刻是我国古代石刻艺术珍品，规模宏大，艺术精湛。在中国文化艺术宗教史上占有重要地位，可与大同云岗、洛阳龙门鼎足而三、竞相媲美。其保存完好，更优于云岗、龙门。

县境内有石刻40多处，规模大小不等，内容各异。据石碑石碣记载：大足石刻是从晚唐开始，历经五代，极盛于南宋。共有石刻造像五万多尊。这些造像，大者高数丈，气势磅礴；小者寸许，眉清目晰。被古代匠师们镌刻得维妙维肖，栩栩如生。在星罗棋布的石刻中，列为省、县重点文物保护单位的有南山、石门山、石篆山、妙高山等13处，列为全国重点文物保护单位的有北山、宝顶山。

北山，距大足县城四华里，海拔约500米。四周峰回路曲，沟深幽静。在山腰形如新月的佛湾内，龛窟密如蜂房，摩岩造像5000余尊。惹人喜爱的“媚态观音”，三段式身材匀称苗条、吴带当风、含情脉脉、媚态十足；被人们称为东方“维纳斯”的普贤，体态端庄、面庞清秀、表情温柔娴静、典雅大方、具有东方女性美的特征；文殊、水月观音、孔雀明王、观无量寿经变窟等也有独特之处、著称于世。

同北山佛湾遥遥相望的多宝塔拔地而起，直插云霄。高10丈，12层，形如腰鼓、浑身银百、烁烁闪光、与日月争辉；每层塔壁镶嵌着精美石雕；塔内有梯道，若游客有兴，

可攀梯到顶，远眺大足县城全景和四周起伏绵延的山峦。

雾季里，北山佛湾和多宝塔都沉浸在浩瀚无边、蠕蠕滚动的晨雾中。太阳一露头，雾海中就隐隐约约浮现出塔尖、楼阁、庙宇，犹如仙境，使人心醉。

宝顶山，在县城东北15公里处。有10000多尊大小佛像，精雕细刻在500多米的马蹄形佛湾石壁上。在那里既有西天极乐世界，又有民间生活情趣的组雕，还有佛经地狱变相的凄凉恐怖画面。金碧辉煌的千手观音，手持千种法物，无一雷同。千手纵横交错，有条不紊，姿态各异。宝顶山卧佛、圆觉洞等组雕也是世间罕见。真可谓巧夺天工、世间奇葩。同时，宝顶山石刻在阐述佛教教义中，折射地反映了富有生活情趣的一组生动镜头。匠师们镌刻了“养鸡女”、“吹笛女”、“牧牛图”。这些造像是古代农村真情实景的“录相”，生活情趣浓厚，显得十分淳朴自然。“牧牛图”组雕中的十牛十牧，有的举手扬鞭，有的估拉犍牛儿，有的敞胸露臂、仰卧酣睡、有的吹笛消遣，怡然自乐，有的悄悄耳语，互吐真情；十头牛儿，或跪、或卧、或昂首舔食、或伏首饮水。不少游客见了连连叫绝。

大足石刻设计科学，许多地方都利用了力学、光学、透视学原理；既有纯佛教造像，也有纯道教造像，还有佛、道、儒三家混合造像。这些造像把印度艺术的温柔，希腊的典雅，中国的优美，三者巧妙地融和在一起，生动形象，情趣无穷。为此，中外游客无不啧啧赞许。一位加拿大学者感慨地说：“大足石刻是一座未开发的金矿。”川大中文系教授杨明照等专家学者，去年11月在大足石刻研究学会成立时认为：大足石刻是我国石刻艺术宝库，一颗闪闪发光的艺术明珠。艺术价值和保存完整更是云岗、龙门所不及。

长江流域石窟皇冠上的明珠

——试述大足石刻的成因

大足县文管所 邓之金 陈明光

史学界曾有石窟“造像始于北魏，迄于唐之中叶”之说。大足石刻，是在晚唐之后出现的一处大型摩岩群雕，宝藏于重庆市西郊的大足县境内。

大足县，于唐乾元元年（758）与昌州同置，史称“石刻之乡”。全县有摩岩造像五万多躯，分布于四十多处，公布为文物保护单位的有十三处，习惯总称《大足石刻》。

大足，是古昌州的首县。县城象一叶扁舟浮现在大足川的濑溪河畔，依偎于群山环抱之中。大足石刻中的珍品，就保藏在这四面丛山之中。东北面的宝顶山和北面古称龙岗山的北山，这两处造像规模最大，艺术成就之高，应是我国石窟艺术日臻完美的精华，国务院公布为第一批全国重点文物保护单位。

大足石刻，始凿于唐景福元年（892），终成于南宋末期，明、清仅有一些零星雕刻。从石窟发展史看，这时北方石窟造像已经衰落，有者仅是前期造像的延续，规模不大，艺术成就多不很高。由于大足石刻在晚唐以后崛起，把我国石窟艺术史往后延续了近四百年。因此，它在文化、艺术和

宗教史上，都占有重要地位。

大足境内虽然珍藏有中华民族一份不可多得的宗教文化遗产，由于历史的变迁和州县活动重心的转移，未引起历代文人的重视，历史文献记载大足石刻的不多，或仅据方志记述一碑一窟；佛教史上记载的重大石窟寺多在北方，时间又在晚唐之前，致使这处石窟艺术珍品湮没于荒湮蔓草之中千年。

据大足县志记载，最早注目于大足石刻的是清嘉庆邑令张澍。他在不到半年之内，两次游宝顶山，并登北山、南山等石刻名胜区，著有前、后游宝顶山记和《大足石刻金石录》等，但未多论出现石刻群雕的原因。一九四五年春，我国史学家杨家骆、顾颉刚先生等人，曾组团赴大足考察，并编著出版有《大足石刻图征初编》，亦未深论造像由来。解放至今，发表有关大足石刻的文章不少，多系介绍其造像规模和艺术造诣，少见专析其成因的论著。本文，试对大足石刻出现的成因进行初探。

二

中国各大石窟寺，多出现在当代社会的政治、经济、文化和宗教活跃的地区。敦煌石窟的出现，是因它地处丝绸之路的要冲，中外文化交流莫不首先会萃于此之故；云岗石窟的诞生，与大同是北魏王朝首都密切相关；龙门石窟的兴起，与北魏迁都洛阳和盛唐的国势、武后的权势紧密相联。大足石刻，何以在僻远的大足县崛起？初析其成因有四：

一、由于历史的变迁，社会活动重心由北向南转移，是大足石刻出现的历史原因。

晚唐之前，黄河流域一直是我国政治、经济和文化活动的中心。佛教传入中国后，历代高僧多在黄河流域建造浮屠。四川，由于僻远道难，来华高僧多未入蜀，早期石窟造像甚少。四川省人民政府公布为文物保护单位的石窟寺二十五处，没有一处是唐代之前凿成的。盛唐之际，靠近甘、陕的广元，虽出现了皇泽寺、千佛岩群雕，但未在全川形成声势，与同期凿成的龙门石窟亦相形逊色。非但于此，就是长江流域也还未发现同黄河流域同期凿成的大型石窟群。

八世纪中叶以后，情况却发生了显著变化。中原发生的“安史之乱”，几乎使李唐王朝覆灭。自此黄河流域地区战乱连绵，岁无宁日，石窟造像走向衰落。与此同时，长江流域一些地区比较安定，生产发展，经济繁荣，社会活动重心逐渐转向安定的长江流域，石窟造像亦随着社会活动重心的转移而转向长江流域一些地区。位于长江上游的四川，由于蜀中无大战，不仅发展成为文化繁荣的地区，亦成为了石窟建设的重点地区。八世纪中叶以来，四川石窟造像由北向南、由西向东发展。在川东、南地区，相继出现了举世瞩目的佛迹：在嘉州，出现了世界之最的乐山大佛；在普州（安岳），出现了数十万字的石刻写经；在昌州，出现了别具一格的大足摩岩造像群。全川石窟造像二百多处，大多是在晚唐，五代和两宋时期凿成，而大足石刻又是其中规模最大，艺术成就最高的集中表现。反之，晚唐以后，黄河流域未新开凿一处大型石窟区。不难看出，无论是北方石窟造像的衰落，或四川石窟造像的发展，或大足石刻的崛起，不无与我国社会活动重心由北向南转移相关。

二、蜀中无大战，是大足石刻出现的基本条件。

一处大型石窟寺的建成，往往需要多年才能成功，这就需要有一定的经济条件和持久安定的政治环境。恩格斯说得好：“人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教”。据文献记载，晚唐以后的四川，“府库充实，与京师无异，赏赐不乏，士卒欣悦”。前、后蜀年间，蜀中“人物秀丽，土产繁华”，“春有蚕市，百货云集，市面繁荣”。发展到南宋时期，四川人口近千万，年财政收入和供给朝廷的军米，补充的兵员，均占南宋王朝所需的三分之一至二分之一，成为支撑偏安小朝廷的主要支柱之一。这既看出封建统治者剥削的残酷，也反映出民有一定的“殷富”，有余力从事宗教艺术建设。

晚唐至南宋年间，四川基本上是安定的。“安史之乱”等战火未延及巴蜀，后唐庄宗灭蜀几乎是和平解决的，宋兵六万杀向四川仅用六十六天就使后蜀投降了，北宋王小波农民起义为时不长，直至蒙军攻蜀之前都未发生大的战乱。这就为石窟建设的发展奠定了持久安定的政治基础。

由于蜀中无大战，加上蜀道天险易守难攻，不仅唐二帝（玄宗、僖宗）先后奔蜀避难，“是时唐衣冠之族多避难在蜀”，中原文人艺士，高僧高道，名工巧匠，多流离播迁居蜀，或仰慕蜀中名胜来至蜀都。以画家为例，宋《益州名画录》载的杜骠龟，就因避“禄山之乱”居蜀；随二帝西奔“以画待召者皆奇工”；能歌诗，长于水墨佛画的僧贯休，相继于唐天复入蜀。王建帅蜀，延四方贤士，礼遇甚厚，贯休至蜀，“封司空太仆寺卿，号禅月大师，食邑八千户”。因而出现了“蜀虽僻远，而画家独多于四方”的盛况。《五代名画补遗》中所载画家、雕塑家姓名，四川和江南最多。

晚唐成都大慈寺出现壁画万余幅，应是蜀画家独多于四方的硕果表现。蜀中人才荟萃，为四川成为文化领先的地区，宗教造像蓬勃发展，提供了人才保证。由此看来，北山佛湾出现不少唐末五代雕造的精品，决非偶然。如五代刻的十六罗汉（36号窟）庞眉大目，朵颐隆鼻，形骨古怪，颇似贯休笔法。

大足处在蜀中无大战的特定环境中，具有成为石窟建设重点地区的政治条件和物质基础。这里是川东地区典型的丘陵地带，土地肥沃，气候适宜，农产丰富，民不乏食。由于富产煤铁矿，小五金手工业发达，素有“小五金之乡”的称呼，说明经济活跃。唐乾元元年（758）建县时，就是取其“丰足之义”而曰大足。这就为大足石窟建设提供了物质保证。

大足由于民不乏食，经济活跃，“唐光启元年（885）徙昌州来治。”南宋灭亡之前，这里一直是古昌州的政治、经济和文化活动的中心。大足偏处川中，虽是昌州治所，但非关隘要塞，蜀中发生的争夺战也少于此。按新唐书，唐乾宁四年王建遣华洪取普、昌、渝三州，昌州地区也未发生大的战乱。两宋时期，更未发现大战的痕迹。大足玉龙乡，宋嘉祐庚子岁（1060）葬太庙斋郎解瑜墓，墓誌铭上有这样一段记述：“九世祖解琬，魏州人，仕则天朝，高祖解达，随僖宗幸蜀”。解氏入川，三世长居大足，说明昌州安定繁荣。大足宋代石刻镌记中，有称本州匠人的伏元俊、伏世能、伏麟、伏小六、伏小八等伏氏世家工匠的名字，据考证“伏姓……原是西北地区姓氏”。可见昌州持久安定来大足定居者不仅解氏。大足境内宋墓颇多，石刻中宋人墨迹举目

可见。如北山佛湾137号龕，摩岩阴刻“文殊诣维摩诘问疾图”，就是后蜀画院待召石恪手绘于大足治南惠因寺（明末毁于兵火）的壁画之一堵。南宋绍兴四年（1134），由李大郎临摹，罗复明复刻于此。意全相妙，用笔如行云流水，莫不赞绝。石刻群中出现的宋宣和五年“勾龙诚碑”，试尚书礼部侍郎范祖禹撰文、龙图阁待制蔡京书並篆额的“赵懿简公神道碑”，范祖禹书的“古文孝经碑”，太常少卿魏了翁书的“毗卢庵”，兵部侍郎杜孝严书的“宝顶山”，等等。它反映了唐末以后的大足，是文人艺术士常往，朝野官员临门的盛况，可谓繁华盛世。大足石刻，出现在大足历史盛世时期，决非偶然。

大足石刻中的造像记，记录了大足建县以后，由于历史的变迁和州县活动重心的转移，而兴盛、而衰落的情况。造像记告诉我们：石刻造像早自于徙昌州治大足后的第七年——唐景福元年。随后造像镌记的年代有：唐乾宁、光化、天复，前蜀永平、乾德，后蜀广政，北宋淳化、咸平、元丰、元祐、绍圣、大观、政和、宣和、靖康，南宋建炎、绍兴、淳熙至淳祐，在这近四百年里，石刻造像几乎未间断过。这就看出：大足自成为昌州治所以后，政治上是安定的，经济形势是好的。南山宋碑云：南宋末年，蒙军进攻四川过程中，大足遭受极度摧残，出现了“狄难以来，存者转徙，仕者退缩”的形势。这时宝顶造像被迫中止，至元代州县俱废，石刻造像从此衰落。上述可见，大足石刻的发展史，也就是大足历史兴衰的见证。

大足在数百年如一日的造像过程中，引来了许多石刻艺术高手营集竞技。石刻镌记中，除有称本州匠人的伏氏世家

工匠外，还有称普州匠人的文氏兄弟。在石刻之乡的大足，他们的聪明才智得以充分的发挥，把我国石窟艺术发展到一个日臻完美的高度！

三、最高统治者崇佛，朝野官吏带头造像，是大足石刻出现的成因之三。

四川成为石窟建设的重点地区，是在唐王朝走向衰落的八世纪中叶之后南宋末年之前。是时最高统治者中，除唐武宗、周世宗、宋徽宗外，都不同程度崇佛。唐二帝奔蜀，是使四川佛教兴盛、石窟造像发展的一个重要因素。唐玄宗避难成都，还亲为大慈寺书额，并赐该寺良田千亩；又迎新罗僧金禅师入内供礼，并为立規制，凡九十六院八千五百区。唐僖宗逃奔成都后，也“遣使命沙门知玄往见”。随二帝奔蜀的官吏们，不仅随君礼佛，还凿造佛像。巴中石窟，“七佛龕”，就是“唐祔扈从僖宗入蜀经此镌龕”。

上有所好下必盛焉。蜀中各地方官吏投君所好亦带头凿造佛像。如合川北岩佛龕，就是唐玄宗、穆宗时期的合州刺史孙希庄、卢专、刘温等带头开凿的。昌州刺史韦君靖，在其“并破二十七寨，杀戮五万余人”之后，仿效前人，乃于景福壬子岁（892），在其兵营内西翠壁（北山佛湾），凿出金仙，现千手千眼之威神，具八十种之相好，所谓“皈依沙门志求觉道者焉”。他为开拓一处大型石窟区奠定了基础。其后，州县官吏相继凿石造像的有：唐乾宁三年（896）昌州刺史王宗靖，光化二年（899）左押衙充四州都指挥□□□，前蜀永平五年（945）第三散付将军科审能，后蜀广政十七年（954）右厢都押衙知衙务刘恭，广政十八年（955）敬子道引官行首王承秀，北宋淳化五年（994）守昌元、永川、

大足县事陈绍珣，南宋建炎（1821年二）知昌州军州事任宗易，绍兴二十二年（1152）潼川府路兵马都铃辖泸南松边安抚史泸州军州提举学事冯大学，绍兴二十五年（1155）昌州永川县使汉卿，等等。北山佛湾中一些主要龛窟，多是官吏们开凿的。如韩素音女士赞为“寰宇艺术皇冠上的明珠”136号“心神车窟”，就是南宋绍兴十二年至十六年，左朝散大夫权发遣昌州军州事张莘民，左从事郎昌州录事参军兼司户司法彭永年等凿造的。在我国石窟群中独树一帜的宝顶山摩岩群雕，虽无一处有造像镌记，现今大佛湾内摩岩龛刻南宋朝野官员们的题字、题词、颂诗、著文，足见是在官府的支持下建成的，只因是密教“六代祖师”主持开凿，故未留下一字造像的年代和留名镌记。结合安岳石羊地区的造像看，这也许是密教造像的特点吧！

四、四川密教兴起，是大足石刻崛起的成因之四。

密教（即密宗），是佛教中“外重仪轨，内附教理，自成一系统的宗派”。中国密教之传，实起自唐玄宗时期的“开元三大士”，盛行于晚唐之前，弘化于黄河流域，四川少见其行踪。然经唐武法难及以后之社会动乱，至唐朝末期，密教在北方的活动几乎销声绝迹，在四川却活跃异常。据《资治通鉴》记载：公元九〇八年春，“正月，癸酉朔，蜀主登兴义楼，有僧扶一目以献，蜀主命饭僧万人以报之”。由此可窥见，密教在四川的盛况。

据宋智觉禅师修撰《唐柳本尊传碑》和宝顶山“柳本尊十炼图”，四川密教的初祖名柳本尊，嘉州人，生于唐大中九年（855），卒于后晋天福七年（942）。他承袭唐金刚顶瑜伽部密教，专持大轮五部密咒，于唐光启二年盟于佛，遵

佛示在汉州弥牟建立中心教区，在成都，金堂等地设立道场，以挖目、断臂、割耳、炼阴、炼指等，自残苦行弘化密教，自创教统，称“唐瑜伽部主总持王”。由于他“修诸苦行，转大法轮，其化盛行”，蜀王叹服，遣使褒奖，“后唐明宗赐其院额曰大轮”。由此两川密教盛行，石窟造像发展，而多密教题材。北山摩岩群雕就是在这种形势下出现的。北山佛湾造像290龕窟，唐末、五代的龕窟占一半以上，密教题材多达三分之二。然而象柳氏那样自残苦行，在开元三大士期间闻所未闻。柳氏死后十二年，后周显德二年（955），周世宗还下诏：严禁僧俗舍身，断手足、炼指、毁坏身体，妖幻惑人。如有此色人，其所犯罪重者准格律处分。至宋神宗熙宁年间，又勅号圣寿本尊。由此可以看出：柳氏密教危害不限四川，影响深及两宋。

据明人刘畋人《重修宝顶山圣寿院记碑》，宋高宗二十九年（1155），大足米粮里又出生了一个赵本尊（智凤），幼年就近古佛岩为僧。年十六，西往弥牟等地云游三载，既还“传柳本尊法旨，立柳本尊教派”，称“六代祖师传密印”。他在宝顶山建立中心教区，相继在安岳茗山寺设分教区，改变柳氏自残苦行的方法，以“发宏誓愿，普施法水，捍灾御患”为手段，广布密教于两川，“德洽远近，莫不皈依”。他发誓：“假使热铁轮，于我顶上旋，终不以此苦，退失菩提心”，率其徒众募化集资，于南宋淳熙至淳祐年间，连续七十余年，琢诸佛像上万龕，创建了一处我国独一无二的、规模宏大的密教曼荼罗。

两宋时期，大足县境内佛、道共存，竞相发展，于是出现了广华山（今南山）、舒成岩道教造像区。发展到南宋时

期，不仅佛、道调合，儒家也挤入石窟中去了。这时出现了石门山、石篆山儒、释、道三教造像区。尤其是福安桥、妙高山，还出现了儒、释、道三教始祖相聚一堂的造像。由于儒、释、道合流并进，更适合一般民众的愿望，于是石刻造像达到高潮。全县公布为文物保护单位的十三处石刻区，有十一处都是在南宋年间凿成的。由此可见，宗教盛行影响着宗教造像的发展，它们是互为条件互相促进的。

此外，晚唐、两宋是举国动乱时期，蜀中虽无大战，也有小的战争。如王建攻占川中各地过程中，各地都有兵民死亡，大足也不例外。当地官吏、仕绅，僧尼、平民等，为“祈干戈永息”；为亡魂“早生西方，见闻佛法”；为“见天息之早，雨不多，翁民食不足，祈风调雨顺”；为求“举家安乐，永世康宁，寿算延长”；为“所患眼目不安，乞眼目校前”；为“子子孙孙世代聪明”，等等。综观造像诸记，其祈祷之词，上及国家，下及父子，以至来生。为此，仕绅者，不惜施地、捐银、建庙造佛；僧尼等，募化集资，凿造浮屠；平民们，缩衣节食，甚至多人齐力，发心镌造，粧奩佛身。这部分造像，在省、县级文物保护单位的石窟寺中为数甚多，是大足石刻群雕出现的重要成因。但也可以看出，凡民间凿造的石窟，大多规模不大，龛窟矮小，应是财力所限之故。

以上试述，是笔者对大足石刻成因的初探，错所难免，敬请指正。

大足石刻中的科学技术

李正心

大足石刻属于宗教造像，把它和科学技术拉扯在一起，似乎风马牛不相及。其实不然，佛和菩萨固然是虚无缥缈的，但是，古代艺术大师凿造每一龕每一窟的时候，总是把它当作一项巨大工程来对待的，事先经过周密的勘测，精心的设计，然后历尽艰辛，才能取得如此辉煌的艺术成就。

文物古迹的特点当然是“古”。断垣残壁的建筑，断头折臂的神像，是常见的。希腊雕塑中的杰作米洛斯的维纳斯就是断臂的。不知有多少雕塑家想为它接臂，但是都没取得成功。假设那雕像不仅断了臂，而且掉了脑袋，那就不成其为美神了。大足石刻开凿于唐、宋时代，早的距今一千多年，稍晚的也有八百余年了。在漫长的岁月中，有的石窟迭遭战乱，破坏甚多，如宝顶小佛湾的石刻，存下来的仅占十分之一。有的遭风雨剥蚀，浸水渗透，风化不少，如北山中段造像。但是，大足石刻造像中，保存完整的却有很多，有的龕窟，竟十分完整，使人惊讶。当你走进北山“心神车窟”或宝顶圆觉洞的时候，会被那雕刻得十分精美而又保存得十分完好的造像惊呆。看那心神车窟的菩萨吧，头上的宝冠缀满花饰，完好无损；胸前的璎珞琳琅满目，历历可数。如果不看刻在石壁上的南宋绍兴年间的题记，简直难以相信那是八百多年前的产物！再看宝顶圆觉洞吧，那列坐两旁的十二圆觉，刻技那么精湛，保存那么完整。菩萨宝座下飘垂的衣

带有着丝绸的质感，当洞口吹来一阵山风的时候，游人真有些担心，那衣带会不会被风吹落啊！

我们知道，大足石刻的保护工作是解放后才开始的。在此之前，大足石刻经历了漫长的一千多年的岁月，损失不小，但是也有很多石刻竟然完整地保存下来了。这是什么原因呢？当然不是神的力量，烈日无私，风雨无情，一任你丈六金身，在漫长的岁月中，也会逐渐风化。这是人的力量，是古代匠师在工程技术方面运用科技知识取得的丰硕成果。

大足石刻的工程技术可从地形选择、峡谷排水、石窟支撑、力学运用等四个方面来观察。

宝顶山石刻以大小佛湾为中心，分布一十三处，其中大佛湾石刻数量最多，保存最完整，这与大佛湾的地形选择大有关系。大佛湾是一个马蹄形大峡谷，长三百余米，宽约百米，高约四十米，诸神造像刻在峡谷内东、南、北三面悬崖上，岩层顶巅突出为檐，起到遮蔽雨水、防止浸蚀的作用。马蹄形的大佛湾东高西低，东、南、北三面是悬崖绝壁，唯西面是出口，正对着南北走向的龙潭沟的峭壁。因此，大佛湾成了四周高、中间低的小块“盆地”。由于四周闭塞，西北风或东南风吹过宝顶山的时候，很难吹进“盆地”。炎热的夏天，宝顶山原是避暑胜地，但是游人进入湾内却感到有点闷热，就因里面无风或仅有一点微风的缘故。大佛湾摩崖造像多数分布在南、北崖，阳光直射的时间很短，对石刻艺术起了保护作用。

大佛湾的排水工程颇具匠心。排水是为了保护石刻，但是匠师们不满足于简单地将水排除了事，而是根据地形，结合造像内容，加以巧妙安排。南崖西段有一小小的排水沟，

顺着山岩曲折流下，那儿是刻“牧牛图”的地方，聪明的匠师刻了一头牛正抬头饮水。静的石雕配上动的流水，产生了一种新的境界，似乎那牛也活了，整组雕像都活了。

“九龙浴太子”更是因地制宜，巧妙排水的典范。大佛湾东北面原有一个大缺口，山水终年不息地自缺口处流进湾内。要排水也容易，掘一条水沟就行了。匠师们没那样作，而是把山泉作为造像题材的组成部分来处理的。佛经记载，释迦牟尼降生时有天龙吐水为他洗浴，这当然是神话。聪明的匠师就把东崖缺口用条石堵起来，然后在条石上刻出九条天龙，崖脚下刻一赤身裸体、合掌端坐的小太子，山水从正中一条天龙口里终年不息地流下来，洗涤着刚出生的太子。这巧妙的排水工程既保护了石刻，又创造了一龛新颖别致的雕像。石刻是静态的，洗浴太子的山泉却使它静中寓动。

大佛湾南崖西段的圆觉洞造像精美，保存完好。它的排水工程亦是别出心裁。其特点是：只听山水响，不见山水流。山水多的季节，游人在洞中谛听，就能听到“嘀嗒嘀嗒”的水声。水在哪儿流呢？原来东壁靠里刻有一身怪面僧人，它仰着头，左臂高擎，掌中托钵。窟顶的山水汇集成一股细流，经孔道流进钵内；钵有孔，与暗藏在怪面僧人体中的排水道相通，水流经东壁暗道和窟底排水道，最后排出窟外。不了解情况的人，还以为圆觉洞没有排水系统呢。圆觉洞不仅避风避雨避强烈日光照射，同时也避免了山水的侵蚀，因此得以完整地保存下来。

大足石刻以摩崖造像为主，其中也有石窟。较大的石窟要解决支撑问题，否则容易坍塌。

北山的石窟采用的是中心支撑。著名的“心神车窟”在

窟内偏进口处刻了一座布满浮雕的转轮藏（即“心神车”），它象一根巨大的石柱撑住了窟顶，承受着窟顶岩层的重量，保护着石窟。它是镂空的，不影响石窟的光亮。它是佛门中的法器，与造像内容吻合。这与一般为解决支撑而立石柱的办法有巧拙之分。

再看北山孔雀明王窟吧！支撑柱就是窟中主像孔雀明王自身，真是出人意料、大胆而新颖的构思。支撑，那是石柱子的“责任”，叫窟中的主像去“顶替”，岂不贬低了它？何况那主像的位置腾出来由谁去占据，也是个难题。然而我们的可尊敬的古代匠师毕竟把这个难题妥善地解决了。开凿孔雀明王窟的时候，在窟中心留下了一根巨大的石柱粗坯。通常情况下，这根石柱饰以浮雕就行了。我们的古代匠师不那样作，要另辟蹊径，把石柱粗坯雕成骑在孔雀背上的孔雀明王像，让孔雀的长尾巴翘起来顶着窟顶。于是主像居窟中心，并作了全窟的支柱。窟中壁和左右壁密密麻麻刻满千佛像。千佛小而多，既占据了三面崖壁，又不至于喧宾夺主，它只作为背景，恰到好处地衬托了主像孔雀明王。

宝顶大佛湾有两个石窟，即毗庐洞和圆觉洞。毗庐洞较小，中壁朝窟内凸出一部分，刻毗庐佛所居的佛地，有蟠龙绕柱。佛像的基座较大，占据的位置较宽，窟内的空地成“凹”字形。为什么要让毗庐佛宝座朝窟内凸出呢？其目的不过是让它顶住窟顶，起到支撑作用罢了。

圆觉洞是采取四面承受重力的办法解决支撑问题的。窟正面有佛的三身像；左右壁列坐十二圆觉，一边六身，六身造像的基座连成一气。三面造像部分别承受了一部分重力。一般来说，窟门口缺少支撑最容易坍塌。圆觉洞很特殊，狭

小的洞口深藏在里面，游人要通过一条狭窄的瓶颈形的甬道，才能步入窟内。全窟的平面图呈“甲”字形，中间一竖冲出头的部分就是瓶颈形甬道。窟门进口狭窄，起到了保护窟内造像的作用。这种洞窟设计，带来两个缺点：一是采光不佳，二是游人从外面经过容易忽略。匠师们采取了两个相应措施：一是窟顶开天窗，既解决了采光问题，又减轻了窟顶的压力；二是在瓶颈形甬道外刻一只巨大的守门石狮，暗指着里面有它的主人。单就这两点来看，我们不得不佩服古代艺术家的聪明、高超！

大足石刻多数是摩崖造像，接近于现代所谓室外大型雕塑。雕塑高大的神像在技术上有一个选择重心的问题。选重心不仅要考虑有利于表现人物个性，放在最恰当的视觉位置上，还要有利于雕像的保护。这方面的典型作品是大佛湾南崖东段的“西方三圣”龕（一般称为“一佛二菩萨”）。西方三圣龕是根据《观无量寿佛经》开凿的。正中主像阿弥陀佛伸手结接引印，两旁的观音、势至手执金刚台和紫金台，正准备接引“善男子”上西天。这三尊像头顶崖檐，大气磅礴，巍然挺立。在工程技术方面还创造了一个奇迹：站在阿弥陀佛右边的大势至菩萨伸出手臂，掌中托着一座塔状物即金刚台，重约五百斤，历千年而不坠，至今完好无损。

秘密在哪里呢？

原来雕塑大师给菩萨披了一件袈裟，一幅大襟搭在右臂和手腕上，斜着垂下，落在菩萨膝前。这样一来，金刚台的重量就不是由凭空伸出的手掌去承受，而是连同菩萨右臂的重量在一起，全部经由袈裟落到菩萨脚下的基座上，就同桥面承受的重量落在桥墩上一样。因此，大势至菩萨的手臂伸

出千年而不断折，掌中的金刚台托了千年而不坠毁。

“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。”大足石刻不仅在艺术上使人感到骄傲，就是在工程技术方面所取得的成就，亦足以使轩辕黄帝的子孙感到自豪。

大足石刻堪称“国宝”，解放前却埋于荒烟蔓草之中，虽有专家、学者大声疾呼，但始终得不到应有的重视和保护。解放后，党和政府十分重视大足石刻的保护工作。宝顶、北山摩崖造像分别列为全国重点文物保护单位。1952年成立了大足文物保管所。历年来，国家多次拨款维修。有关专家、学者多次奔赴现场，研究保护措施，制订具体方案，开展维修工作。

只有在社会主义新时代，古老的东方艺术才得脱颖而出，放出奇光异彩。



小宝顶佛像

老宝顶与新宝顶

棠 风

凡到过大足县香山去参观石刻艺术的人，都知道那儿叫宝顶(或叫宝顶山)。可是，最近又在潼南县发现一处石刻区，人们习称为新宝顶。这老宝顶与新宝顶究竟是什么样的关系呢？知道的人还不多。为了以飨读者，特作简明介绍。

老宝顶(即大足宝顶)，建于南宋淳熙至淳祐年间，连续了七十余年，主建者系宋代名僧赵智凤。而新宝顶(即潼南宝顶)，创建于民国十五至二十三年间，连续了近十年，主建者系佛门女弟子谷云成。据农民彭自祥、孙海银等人介绍：大约在民国十五年左右，老宝顶的佛爷看见有男女演员在一个台上演戏，觉得有伤风化；又看见有善男信女开斋吃荤，认为玷辱了佛规，为此，他非常生气，决定迁往别处去居住。潼南县康乐乡的谷云成(人称“张阴童”)，假借佛爷托梦于她要在马龙山刻建新宝顶。于是，她四处游说，八方募捐，在善男信女们的支持下，按照老宝顶的规模刻建了新宝顶。

大足县和潼南县是毗邻县。新宝顶位于复兴公社和新生公社交界的马龙山，离老宝顶只有二十几公里，而离潼南县城则是五六十公里。

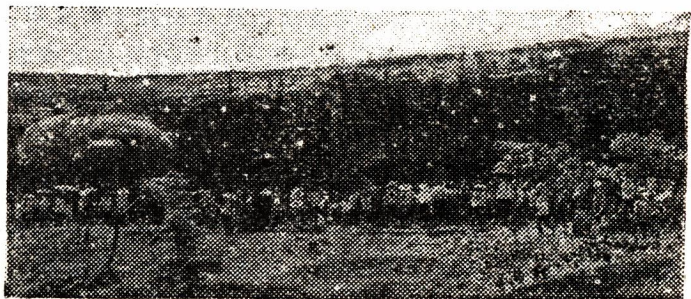
马龙山摩岩石刻造像，纯系老宝顶的翻版，只是在布局上有差异。该地，呈品字形。左边太阳坡岩石，主刻释迦涅槃像(即卧佛)，其余有护法神、九龙浴太子、九曲河、九天玄女和众弟子等。右边木鱼坡岩石，主刻圆形浮雕造像的

五百阿罗汉。正中（即木鱼坡东岩石），塑有三尊佛、吉星寺牌坊、道教的三清像等。整个庙宇和长廊均已破坏，原来的面貌不清了。

卧佛，保存比较完整。经第二次丈量，身長三十六米，身宽七点五米。其中头长九米，头宽五点四米；九天玄女身高是一点七五米。卧佛虽然“年幼”，但已超过了两位“哥哥”，跃居卧佛之冠。在全省大佛中，应和荣县大佛並列为第二名。佛身右侧静卧，头东脚西，背南面北，双目紧闭，嘴唇轻合，左手平伸，庄严肃穆。虽是半身塑像，却给人一种气势磅礴，深邃莫测之感。

五百阿罗汉，也保存比较完整。同老宝顶小佛湾的造像相似，但要大些。每龕直径约有七十厘米。龕内造像一般是三个，两个一龕也有。整个内容丰富，形象生动，宛如连环画。

潼南县马龙山摩岩石刻造像的新发现，必将引起人们的极大关注。它给老宝顶增添了光彩，它给石刻艺术史提供了珍贵的资料，它给专家学者们提供了研究的对象。这朵石苑的小花，在阳光雨露的滋润下，定会散发出浓郁的芬芳。



潼南卧佛

胡世文 摄

宝顶雕像年代问题

陈习删

大部分地区的雕像，都是龕窟摩岩，各个独立，不相关联，看不出有什么安排和计划。只有宝顶不同，大佛湾雕像39部，彼此衔接，如一巨幅连环图画，每部或分数重，或分十数幕，分界线极其明显，从形式上看，它别具一格。

大部份地区的雕像，都是以祈福消灾为主旨，同一个佛或菩萨，动辄雕像数十尊不等，成千累百的造像，实际上又只是少数题材的变换。只有宝顶不同，全区13段中，仅小佛湾的毗卢庵与大佛湾的毗卢洞，只名称相同，其余四五千尊造像的名称与题材，都没有一个是相同的，从内容上看，它又另是一种情况。

由于雕像内容和形式的特殊，所以参观宝顶的人，都认为它是在一个时代，由一个人有计划、有系统的一手造成的作品。

既然是有计划、有系统的作品，数量又多至四五千尊，从雕像艺术中表现出来的社会生活及宗教题材，当然极为丰富，因此弄清它的年代，是一个极关重要的问题。

二

宝顶雕像，有说是唐代开始的，有说是宋代开始的，也

有说全部都是明雕的，还有说是不知何代雕像，唐宋两代皆是重修的，说法不一，总计共有四种。

说宝顶雕像开凿于唐的有：

1·明成化十年寺僧超禅《恩荣圣寿寺记》云“……据重庆府大足县僧会司申，该本司宝顶僧超禅□□□唐宋年间，乃毗卢佛化身有柳、赵二本尊开建古迹道场，俱上为国家祝厘，下为庶民祈福……。”（此碑现存，在小佛湾石屋内。）

2·明隆庆五年寺僧悟朝《勅赐圣寿寺传灯记》云：“……惟宝顶称诸山之甲，考其开创，始于唐宣宗大中九年……。”（此碑现存，在小佛湾大宝楼阁残壁处。）

3·明曹学佺《蜀中广记名胜记》云：“志云，宝顶寺者，唐柳本尊仿吴道子笔意，环岩数里，凿浮屠像，奇谲幽怪，古今所未有也。”

4·清嘉庆廿四年前张澍前游宝顶山记云：“嗟呼！余行天下遍矣，凡所登览，已极耳目之观，今至宝顶，浩眺岩壑、穷睇法像，则揜舌而惊，曹能始曰：宝顶寺者，唐柳本尊仿吴道子笔意，环岩数里，凿浮屠像，奇谲幽怪，古今所未有也。噫！信矣。”

以上不但一致说宝顶开建于唐，而且一致说开建人为柳本尊，悟朝虽没有明白提出柳本尊的名字，碑上说的“始于唐宣宗大中九年”，也是暗指着刘畋人。《重修宝顶山圣寿院记》所言的柳本尊生年。柳本尊唐末时人，为密教瑜伽部开宗立教的教主。宝顶小佛湾有宋祖觉禅师撰的柳居士传碑，大佛湾有柳本尊修炼十图和记。十图记述他从光启二年到天复六年都在嘉州、弥牟、金堂、成都等地苦行教化，最后才得到

蜀王王建的崇信。柳居士传残泐过多，首段前节载行化诸事，与十图记约略相同，末节存“七年七月十四日中夜呼杨直京及赐名位如故”等字，似记柳本尊死时与其死后荣典。六年至七年七月为时不过年余，足证柳本尊毕生未曾到过宝顶。在超禅之前，亦无人言宝顶为柳本尊所开建，十图中有一断臂缺耳眇目巨像，顶上题“唐瑜伽部主总持王”八字。照题字的意义看，应该是标志此像为唐柳本尊的像，而不是说此像为唐柳本尊所造，超禅对此没加以认真的考证，所以在恩荣圣寿记里既说到唐，又说到宋，既提到柳本尊，又提到赵本尊，把两个时代，两个人混为一谈，文义含糊不清。悟朝与超禅，时间相隔约一世纪，他可能只是听到柳本尊开建宝顶的传说，又看到刘毗人碑说，圣寿本尊生于唐宣宗大中九年六月五日，于是牵强附合，错误地把他的生年作为开建宝顶的年代。曹学佺名胜记引明代大足县志的说法，把大佛湾的地狱变相和吴道子于景云寺画地狱变相、长安屠渔之辈，改业者多的故事也附会起来。这个说法，实质上仍是和两个碑记相同，张澍的游宝顶山记是曹学佺的说法，不足为恐。

说宝顶全部是明刻的，只现代陈明达先生一人，陈先生在他所著的《略述西南区的古建筑及研究方向》一文里，有一节说：

“……宝顶寺全部是明代的作品，它不象那些早期的石窟，一个窟和另一个窟没有什么关联，而是在一个区域内作了全面的布置计划，这是它的特点之一。另一特点，就是它全部属于佛教中密教的雕像，其中很多作品都是其它石窟中所没有的，例如孔雀明王像，千手观音像以及进口处所雕的法轮，在明代的雕刻中，它也是精美的作品，正不能以时

代较晚而轻视它。”

陈先生提出的两个特点是很正确的，但根据所举的第二个特点和所说年代与历史事实来考查一下，其中有些还值得研究。明初禁密，即禁瑜伽，假定说宝顶雕像是在洪武十四年以前到元年之间，其时禁令尚未颁布，事实上到有可能，但四五千尊石像，决非十四年内所能完成。再从最早的洪武元年起算，到永乐十六年惠妙培修时，还不到五十载，最近四五十年以内的事，不应没人知道，惠妙和刘畋人何以不说是明雕，倒说是宋雕，而且建筑物的破坏，在四五十年内也决不会达到如刘碑所说“遗基故址，莽然荆榛”的程度。如说是在洪武十四年之后永乐十六年以前才开雕的，那时明太祖和成祖两个专制帝王，正在严禁瑜伽，违禁雕造瑜伽部像的事，实际是不可能有的。要是再向后推，惠妙等培修在前开建反在后的道理更说不通。

说宝顶是不知何代雕像，唐宋两代皆为重修的，也只清初史彰一人，康熙廿九年史彰《重开宝顶山记》云：

“……寺门外有古佛岩，石壁盘旋，路约里许。其右镌三世佛，丈六金身。千手观音像，庄严中具悲悯相，远望自生敬心。曲处卧佛一尊，横亘六七丈。岩转则毗卢接引莲台，佛牙六贼图，以及地狱变相，凡释典所载，无不备列，大小神佛像约万余，喜怒皆有生气，其左则牧牛十偈，圆觉洞菩萨，及壁间花鸟云龙，镂刻精工，金彩璀璨，今犹熠熠耀目。昔谓鲁班所造，也不知创自何时，唐大中九年柳本尊出而重修，宋嘉熙年赵本尊复为修建”。（此碑现存，摩于大佛湾南岩壁。）

宝顶原流传有一民间故事说，鲁班与他的妹妹赵巧分造

大小佛湾，相约限一夜至鸡鸣时完成，赵巧先完工，即效鸡鸣，鲁班来不及完工，因闻鸡鸣而停止。现在大佛湾北岩最末的一部份像，有雕成了的，有半身雕成半身尚未雕成的，有凿为石胚尚未开雕的，传说就是鲁班未完成的作品。史彰在这篇碑记里所云，“昔谓鲁班所造，然不知创自何时”的话，就是引用这个民间传说，但他也知道传说有点荒唐，所以把宝顶雕像时间，放在鲁班之后唐代以前的一段时间内，称为不知何代所造，并把别人说的开建时间和开建人，都作为重修时间和重修人，这些都没有什么有力根据。

·说宝顶为宋刻的有：

1. 宋宇文妃诗跋云，“割云技巧懂群目，经见周遭见化城，大孝不移神所与，笙钟鳞甲四时鸣。

宝顶赵智凤刻石追孝，心可取焉。吕成绝句，立诸山阿。笙钟鳞甲事，见坡诗。谓为神枋呵护之意也。朝散郎知昌州军州事兼管内劝农□□二江字文妃书。”（碑现存，在大佛湾南岩三世佛侧。）

2. 明洪熙元年刘畋人《重修宝顶山圣寿院记》云：

“……传自宋高宗绍兴廿九年七月十有四日，有云赵智凤者，始生于米粮里沙溪，年甫五岁，靡尚华饰，以所居近旧有古佛岩，遂落发剪爪入其中为僧。年十六，西往弥牟，云游三载，既还，命工首建圣寿本尊殿，因命其山曰宝顶，发弘誓愿，普施法水，捍灾御患，德洽远近，莫不皈依。凡山之前岩后洞，琢诸佛像，建无数功德。……”（此碑现存大佛湾南岩）

3. 大足石刻考察团吴显齐日记云：“……宝顶石刻，经本团考出，确是赵智凤一手经营，历数十年而成。赵氏生

于宋高宗绍兴廿九年七月十四日，是大足县米粮里沙溪赵廷富的儿子。五岁的时候，因母亲生病，祈佛出家，在所居的古佛岩落发，廿一岁，去柳本尊阐教的圣地（弥牟）巡礼，云游三年回山，建圣寿本尊殿，传柳本尊法教，立本尊教派，称所居为宝顶。文献说他，凡可以利人济物者，靡所不至，发弘誓愿，普施法水，捍灾御患，德洽远近，莫不皈依，凡山之前岩后洞，琢诸佛像，建无量功德。历史使他成为宗喀巴前密教大师。”

这三者当中，以前两者最重要，尤其是宇文妃为赵智凤刻像同时的昌州刺史，跋语虽然短得仅有一句，的确要算宝顶雕像年代的铁证。刘旼人是明代人，对于宋代赵智凤的生年月日，出家、云游、建庙、雕像诸事，说得那样详细，据碑文前面说是传闻，其实决不只是得诸传闻。据弘治十年的曹琼恩荣圣寿寺碑说：“今观其书，毗卢佛在世生于米粮里赵廷富之家”，可见柳、赵二人历史，已都记载于瑜伽部遗笈，瑜伽部被禁后，遗笈尚保存于宝顶、曹琼于弘治时犹见其书，刘旼人撰碑在早，一定是根据这书。由于永乐十六年曾经重申清理释道禁令，所以引用了书中的材料而不敢说明出处，不似弘治时，皇帝已与宝顶、五台、普陀僧徒往还，曹碑记载其事，可以昌言无忌。既然刘碑说的是唐瑜伽部遗笈为根据，也要算宝顶雕像年代的第二个铁证。此外，还有题字：1. 魏了翁书“宝顶山”三字，直刻真书，圆觉洞口左壁下截；2. 覃怀孝书“圆觉道场”四字，横刻真书，在圆觉洞洞口左壁上截；3. 魏了翁书“毗卢庵”三字，横刻篆书，在千手观音像左侧右壁；4. 杜孝严书“宝顶山”三字，横刻真书，在广大宝楼阁雕像中三佛座上；5. “宝

严”二字，横刻隶书，在圆觉洞洞口右壁，署名磨泐，存朝散郎衔；6. “大宝楼阁”四字，横刻真书，在宋勅赐圣寿寺院残壁，署名磨泐，存焕章阁学士衔；以上六题，皆为宋人或宋代官衔，固然可以解释为唐代雕像，余下空白，宋代才补题的，也可解释为明代雕像，集宋人碑帖刻石的；但这样解释，如果没有证据，都不于说是宋代雕像，同时刻字，更为合理。最后的吴显齐日记，全是引用刘改人碑和曹琼碑材料，无创见处，而把赵智凤于十六岁往弥牟误认为二十一岁。

三

一般雕像地区，都有两种情况：一种是先有人开始刻像，后代的人随着在这个地区增刻；增刻的数量，往往超过初刻的数量；有时初刻的残泐净尽，只剩增刻，又一种是石像历时过久，受到损坏，培修时，或是就旧像补刻，或是整龕窟的改刻，补刻与改刻的像和原刻混在一起，颇不容易区别，也有时补刻与改刻比原刻更多。宝顶造像虽可确定为宋代，但这两种情况也是有的。清末宣统二年龙咸若在大佛湾南北岩的末段，增刻有老君、财神、地母三龕，仅地母龕有墨书题记，其余两龕都无题记，刻工刘鸿春今犹健在，当时亲见刻像的人，亦有多数尚存，所刻的像，一触眼便能区别，共计八尊，在全部雕像中，只占千分之一二。其次从明初起，大规模的培修共有三次，小规模培修不计次数。第一次从明永乐十六年起至洪熙元年止，经过六年时间完成，上面已说到的刘改人《重修宝顶山圣寿院记》，就是为此次培修而撰的。刘碑记载培修的处所，庙宇之外，有“重修毗卢殿阁，石砌七佛台阶，重整千手大悲宝阁，具修圆觉古洞”四处，

前三句明白指培修的是殿宇台阶，末一句意义欠明，但他既称古洞，决不是增刻这一洞，只看洞内有无补刻便知。兹录宣德元年惠妙自撰的《重修宝顶事实》，以供参考，碑文云：

“重庆府大足县寺僧玄极惠妙，偕师弟惠旭于永乐十六年戊戌八月一日朔。本县僧会了进以余辈戒行老成，启闻蜀府，特命僧惠妙住持宝顶寺，既至其门，观其殿宇倾颓，佛寺未备。自己亥年始置庄所，立仓库，盖浴堂，烧瓦廿余万片，采良材大小千余株。八月，剪荆棘，拓基址；于是饭堂及城，迨辛丑年正月十一日，起造法堂五间。本年十一月十六日，建立大雄宝殿及僧堂两廊，周围甃砌街基。甲辰年竖天王殿、山门、远门、俱完。其年复覓匠装塑大佛三尊，祖师龙神天王、珠金绘彩，悉皆完美。丙午年正月，重开石池一所，计深丈余，内种莲藕菱芡、畜养游鱼千数。复于寺旁左右植松柏五千四十余株，新建石桥四座，开通路道，以便往来，计六载，修治始成。望鳞次兴工年序镌于石，俾昭示后人，有所考焉，时宣德丙午元年八月住持玄极立。”（此碑现存大佛湾南岩）

此碑按年按月，逐一记录，连养鱼的头数，种树的株数，毫无遗漏，独不题刘碑所说的圆觉洞四处，大约这四处都包括在“覓匠装塑……珠金绘彩，悉皆完美”之内，从事实论，南宋末期的雕像到明永乐十六年，不过一百余载，不会有太大损坏的，在上面所说的超禅《恩荣圣寿寺记》有一节云：

“……先于永乐十年，敬奉蜀献祖驾临本寺，见得石像俨然，庙宇倾颓，缺僧修理，至永乐十六年四月，奉令旨差百户彭善新送本司惠妙住持。……”

“俨然”的石像，应该就是雕像没有损坏的说明，没有损坏，就不要补刻，明史称蜀献王博综典故，他到宝顶来，当然为看石像，看了后特命惠妙住持宝顶保护，惠妙可能不敢溢对石像施工，所以此次培修没有补刻。第二次从清康熙廿三年起至廿九年止，也经过六年，上面已说到的史彰《重开宝顶山记》，就是为此次培修而撰的，碑中有一段云：

“……甲子春，余奉查木至绥徽，复申前约，性超毅然允诺。夏四月，偕五僧结庐山下，余给以资粮，令先为积谷，暇则执刀荷锄，逐渐开壑，力作勤苦，同来者皆有心，性超独坚忍而不顾，继入寺而蛇虎遁迹，旱祷而霖雨应祈，足民胥悦。居县者信心喜舍，远徙者闻风来旧，公请祝发住持，性超亦以身许佛，立誓永守，募建大雄殿，修圆觉洞论，其志愿犹未满惬。同来僧性正募造天堂，惜工未兴而寂，性超复竭力终事，然已神疲力瘁矣。……”

因为是边开垦，边培修，所以六年之中，仅培修得两三处。天堂即小佛湾的宋勅赐圣寿院，题名大宝楼阁，另有大佛湾的观经变相，其西方极乐世界中楼阁二座，一题珠楼，一题大宝楼阁，史彰把二处大宝楼阁的题名，误认为同一内容，又把西方极乐世界的另一名称，以宋勅赐圣寿院为天堂。圣寿院原用石条砌成柱梁椽拱满镌图的石屋，即伽兰，石屋内砌为若干石洞，即精舍。石屋与石洞既系石条砌成，当然易于崩圮，性超不过是把崩圮后石材，拾起来重新砌过，并非新造，可据平台残壁题字，以为证明。性超重砌的石屋，较原制缩小得多。张澍嘉庆廿四年的前游宝顶山记，尚能略见梗概，进深减除平台部分，缩小二分之一，左右宽度，虽无遗址比较，其毗卢庵下石洞，已隔在左右檐之外，

即是缩小的确据。现在的小佛湾，是嘉庆以后又崩圯再一次重砌的，石屋易为木屋，尚存石壁六堵，六堵存像约千余尊，有数十尊一触眼即能区别，当为性超补刻无疑。但史碑所载培修处所，有圆觉洞，从洞内雕像看，并无与小佛湾补刻风格相同之像。另有毗卢洞，史碑不言培修，其洞口又有与小佛湾补刻风格相同二像，因此体会出培修是从损坏来的。在碑之前段，有“毗卢洞为猛风拔木所损，圆觉洞石板为盗贼撬伤”两语，圆觉洞损坏不大，只须用石板补完撬伤之处即可。毗卢洞损坏颇重，培修时为恢复旧观，需要补刻，史彰记载一处而遗漏一处，应予补充说明。第三次从咸丰一年起至同治八年止，总共十载，此次培修，仅有同治八年广大寺僧德芳捐银七千两的碑记一通，时间不久，老的寺僧，还能说出大要。据说德芳培修的重点，完全放在木建筑与泥塑像两方面，石像只有补塑，没有补刻，现在的小佛湾石壁，是经他重砌过的，重砌剩余的石料，搬到维摩顶砌成一石座，从石壁和石座，都可以看出他处理石像是极端粗暴，如有补刻，也必然可以区别。这三次大规模培修当中，一次有补刻，两次无补刻，补刻的像，又一触眼便能区别，总计不及百尊，在全部雕像中，只占百分之二三。其余小规模培修，当是更加无力补刻了。宝顶的雕像综计增刻补刻两项，为数不多，又可以明白的区别开，所以参观宝顶的人，都说它是有计划、有系统的雕像。

（甫华辑稿）

谈宝顶圣寿寺的兴废经过

陈 典

1982年4月7日《四川日报》第二版登载了宝顶圣寿寺开放的消息报道，因文短，对于圣寿寺的兴废过程，语焉不详，现想谈谈该寺的兴废经过。

先谈圣寿寺的得名和首建时间。根据明朝洪熙元年（公元1425年）署大足儒学教谕刘畋人写的《重修宝顶山圣寿院记》说：圣寿本尊（按：即柳本尊）生于唐宣宗大中九年（公元855年）六月五日，相传以为嘉州城北，尝有柳树生瘿，一日，柳破其瘿，而婴儿出焉。州之郡吏以为祥，遂收鞠为子。比长，修诸苦行，转大法轮，其化甚行。明宗（按系五代时，后唐明宗）赐其院额曰：“大轮”。至宋神宗熙宁年间（公元1069—1077年）敕号：“圣寿本尊”。后智凤（按：即赵智凤，宋高宗绍兴二十九年即公元1159年出生，为开凿宝顶石刻的创始人）因持其教，故亦以是为号焉。初是院之建，肇于智凤。由此可知圣寿寺的得名，是因宋神宗封柳本尊为“圣寿本尊”，赵智凤“以是为号”，故名其寺曰“圣寿寺”。至于初建的具体时间，据刘畋人记说：智凤……年十六，西往弥牟，云游三载，既还，命工首建“圣寺本尊殿”。由此可以推知：智凤年十六岁时，为宋孝宗淳熙元年（公元1174年）再加“云游三载”，为宋孝宗淳熙六年（公元1179年），既是“首建”，当然是一开始修宝顶，就修圣寿寺，此由可以断定圣寿寺初建于宋孝宗

淳熙六年或七年。

次谈圣寿寺的兴废。圣寿寺首建于南宋，但“遭元季兵燹，一无所存，遗基故址，莽然荆榛”（见前记），记中所说的“元季兵燹”，即元朝末年，天下大乱，兵戈四起，当时四川为明玉珍所据，想即玉珍在争夺地盘中，毁坏了圣寿寺，变为“莽然荆榛”的荒地。到明朝成祖永乐十六年（公元1418年）八月，比丘之士惠妙（玄极）奉命来此住持，才以协谋重修为己任，从永乐十六年到永乐二十二年，经过六年的时间，修建才告完成（仍见前记）。其中有“奉命”一词，究竟惠妙是奉谁之命呢？根据明宪宗成化十六年（公元1474年）蜀府长史梁能安给宝顶住持僧超禅的“榜示”，可以看出，系奉蜀献王朱椿之命。这里，应当指出的是：惠妙是属于佛教的禅宗，以后代代相传，宝顶就不是密宗的地盘，而是禅宗的地盘了。另据清朝康熙二十九年（公元1690年）知荣昌县兼摄大足县事史彰《重开宝顶山记》记载：宝顶自明张献忠起义用兵后，“僧尽寺毁”，“惟修藤巨木，缠绵苍翳，翠红填塞，飞鸟上下而已”。到康熙二十三年（公元1684年）史彰慑于“宝顶关系足邑之盛衰，寺盛则民皆安堵，寺尽则民尽逃散”的说法，才召住在荣昌圣城禅院的性超和尚来此住持，性超与同来的性正和尚，又募化修复圣寿寺，工未兴而性正圆寂（即死），由性超和尚“竭力终事”，前后又是六年的时间，才告完成。所以现在的圣寿寺，是康熙年间兴修，后经雍乾各代补葺而成。

解放后的圣寿寺，为公社和粮点所住。1979年，县委和县人民政府下令迁出公社和粮点，重新补修彩化，对外开放。

大足石刻的美学特征

北京大学哲学系 刘小枫

人类的艺术生活常伴随着精神的迷狂，理想的寄托和情感的物化。在我国原始艺术中，那彩陶盘釜上的禽兽、虫鱼、龙凤等花纹图章，记载着原始人对氏族图腾物的迷醉崇拜。在那些今天看来十分单调的线形纹样上，物化着曾是如痴如醉的人的原始情感和人生理想。现代人迷醉于各种主义，奇离人生理想于各种现代艺术中，将情感沉积在字里行间，渗入旋律与和声、色彩与线形之中。东西方的宗教艺术也是如此。大足石刻作为我国宗教艺术史上的杰作之一，同样在那有形的石头上物化地表现着当时人们的精神、理想和情趣。

佛教于东汉时由印度传入中国，南北朝时被立为国教，逐渐成为可与传统的儒、道精神相匹敌的意识形态力量。隋唐时，印度佛教沿中国化后，形成具有华夏气派的中国佛教。与此相应，中国宗教艺术从北魏到宋代经历了自己的繁荣时期，创造出云岗、敦煌、麦积山、大足、晋祠等不朽的石窟艺术作品。

佛教艺术的主要成就之一是石窟作品。其重要特征之一是雕刻大尊佛圣像。大足宝顶山的释迦涅槃像，长达三十一米，头和上半身就占一整段岩壁；华严三圣像身高七米，都

反映了这一特征。据说宝顶释迦手摸巴县，脚踏泸州，身在大足，可见其丰伟了。为何佛圣的身躯如此硕大呢？这是因为千万人民对自己身躯的舍弃。佛教轻今生，信来世，这正投合当时不能把握自己命运的人们的精神需要。处于苦难生活中的众生，急欲越渡恶世，于是接受佛的召唤，把自己的现世精神生命奉献给佛圣，在那里去求得人生幸福。黑格尔指出，东方的没神主义是“主体通过抛弃自我，意识就伸展得最广阔，通过摆脱尘世有限事物，就获得完全的自由，结果就达到自己消融在一切高尚优美事物中的福慧境界。”（见《美学》第二卷，90页）所以，对佛的崇敬越深，就越感自己渺小。硕大的佛像，正是靠千万弱小的生灵所膨胀。因此，硕大的佛像正是人生愿望的结晶。大足石刻是我国佛教艺术的晚期作品，这时中国化的佛学已建立，故大足的大尊佛像不如早期佛教艺术佳作——北魏的云岗、麦积山的大尊佛像多。在大足，佛像更多人的气度，更少神的威严。

石刻所呈佛像的造形，多取打禅坐式；面庞丰腴，神色冥穆，眉梢嘴角微呈轻松释然状，那仿佛是对人生的轻蔑，对红尘的超越，又宛如是对成佛喜悦，对苦难众生的安慰，即在这冥穆的佛像上，沉积着当时人们如醉如狂的情感和沸腾迷狂的意绪，它是当时人们的理想人格所在。那佛像宁静的的美的意蕴正在于貌似冥穆的石像上暗藏着厚重的情感，寄寓着理想的人格。严酷现实、满月秋色，何处可寄情绪中的深境！只有借佛的法力，脱离凡尘升达“净土”，以实现人格的完善。可以想见，当时众多佛徒，拜于佛前，掏一颗最虔诚的灵魂，默默坐禅入定，清洗自己的灵魂。而那人生狂热的激动、凝结为人生理想与和谐人格的物质形式。同时，

那佛像也是人们对苦难现世的一种反抗形式。人类美学家弗洛姆说：“一定的历史文化模式是恒定的人的本质的表现。”（见《自为的人》英文版，第12页）人的本质即要求靠自己的力量掌握命运，改造自然。然而，当人的这一欲求受到现实的压抑，必然要借一定的艺术形式而得以液泄。“上朝峨眉，下朝宝顶”，不难想见，千余年来，多少人带着迷狂的情绪，在此领尝寄托人生希望的美感，正如象我们现在阅读小说诗歌、品尝音乐绘画时，常领略到不可言说的激动情绪一样。静坐的佛圣、冥穆的表情，并不是凉冰枯燥的石头，它蕴藏着多少人生理想、激荡着何等强烈的情感！

大足石刻最主要的艺术特征是宗教题材中的世俗风味。这是印度佛学经华夏传统改造后的结果。佛教在南北朝时取得了国教地位后，佛、儒、道三家经历了一段互相攻讦的阶段，至唐代，便形成不否认人生的中国佛教。印度佛学粗朴的气度已被儒家温软的伦常思想所消除。加之，宗教在中国从未取得如西方基督教那样与世俗政权分庭抗礼的地位，不过是“助王政之禁律，益仁智之善性”的工具。唐代的佛教艺术，佛身变小，形象也和蔼可亲些了。这在宋代杰作——大足北山和宝顶山的一些作品中更为显著。普贤温柔娴静，造形具东方女性的特色；文殊更接近人间妇女的美姿；享有“北山石刻之冠”盛名的“数珠手观音”，那丰润秀丽的脸庞上已露人世的深意微笑。她腰系围裙，胸垂纓络，身段秀美，已知古代的仕女形象。在早期佛教壁画中，印度传来的佛传、佛本身等印度题材占据了整个画面，而宝顶山的组雕“父母恩重经变像”却感人地描述了父母抚育子女的辛苦过程，这是孔子伦理思想的体现。“地狱变”中的“养鸡女”那农村

劳动妇女的健美形象，“六师外道”中的“吹笛女”那生动的乐女形象，已完全是迷人的世俗人态；精妙的“圆觉洞”更有皇宫的气派，这是世俗封建权力的体现。北山更以无数凶猛的天王、力士和亲切和蔼、造形较小的菩萨、观音为主。“牧牛道场”则是以农村生活来寓说佛经文了。中国清醒的理性主义济于缓解了严酷的教义，人世生活入了天国信仰，人格的和谐和人生的理想已转化为具体的形体，更易于把握了。

大足石刻还突出地承继了中国艺术风格。西方宗教艺术也有情感的迷狂。然而，宣扬天主教义的巴洛克艺术用几达离奇程度的手段来夸张宗教情绪。反映中世纪宗教生活的哥特式雕塑艺术着重人物的表情，不合乎自然地延伸比例，那艺术上是具体和繁复、铺张和放纵。印度佛教艺术风格是形体粗拙，扭腰挺胸，是极富民族特色的三道弯式的女性媚态，是模仿花朵动物的曲线节奏、和充满丰美肉感的青春激情。中国佛教艺术虽然也受了一些印度艺术的影响，但后期更多的是华夏艺术传统，即虚美的充实意境，抽象的深意点线。它是商、周的钟鼎彝器及盘鉴上图案花纹这一中国艺术渊源的接继。宝顶山佛涅槃像只雕出半身，意到笔不到，让人遐思奔驰；北山观音轻快流畅的线条通过对衣饰的描摹，体现生命的律动；造形简朴，蕴含神的无限。这与中国诗歌意在言外，中国绘画意到言不到，笔不沾滞事物，以及中国书法在点与线的抽象结构中，灌注人的骨力韵气，活跃生命的情绪色彩，是同一种美学风度。在观音身上那裙带飘动的节奏中，在佛尊那冥静单一的形体中，是不可言说的情绪，探之不尽的意蕴，是热切的追求，无限的向往，是当时人民

的精神生命的凝绽。

在今天，这些佛教作品在我们看来未免有些单调，这是因为历史的情感内容已成过去，只留下美的形式。因此，不要忘记，那些美的线形，那些冥穆的形象，那些柔和的衣饰线条，窈窕的观音体态，曾充满了多少世人的血的热情，深刻的生命体验和生命高昂的理念。当我们一旦领悟到这些单纯线条和形体中曾有过的生命的律动和活力，我们就会领悟到美的意味。“过去、现实和未来就象是依次串在一根浸润过愿望之计的绳索上。”（弗洛伊德：《诗人与幻想》德文版，第三页）所以，当我们受着理性愿望的驱使去寻求理想，我们也会在过去的美的形式中领尝到一种补偿的甘味。



宝顶养鸡女

张文刚 摄

我国政府保护历史文物的措施

西南师范学院历史系 李 敏

中国共产党早在抗日战时期，就在某些解放区里建立了保护历史文物的机构。比如对河北应县木塔、北京故宫等地著名的古建筑，虽然在对敌战争中，也从没有轻易放松过对祖国文物的保护；因此，爱护民族文化遗产是中国共产党一贯的优良传统。到全国解放后，就更明确的指定文物保护是国家整个文化工作的一部分，各级文化部门应以历史文物保护为经常工作之一。在各省（市）设立了文物管理委员会，在个别文物重点地区先后设置了研究所、保管所，为做好文物保护工作的专门机构。自1950年起，中央人民政府政务院为使古代流传下来的文物，能得到适当的保护，陆继颁布了一系列保护文物的法令与办法。其主要内容如下：

一、限制珍贵文物出口，颁发了《禁止珍贵文物图书出口办法》，规定了限制出口的文物、图书的项目，指定了检查文物，图书出口的地点和海关，确定了负责检查的机构，以彻底杜绝偷运文物、图书出口。

二、规定文物古迹保护办法，颁布了《为规定古迹、珍贵文物、图书及稀有生物保护办法》，确定了保护文物为国家文化建设工作之一，指出地方人民政府文教部门及公安机关对原有的及偶然发现的文物保护的职责，对保护文物有功的要予以奖励，破坏或盗窃的必须惩处。并颁布了《古文化遗址及墓葬之调查发掘暂行办法》及《关于保护古文物建筑

的指示》。

三、征集古文物和革命文物，颁布了为征集文物、革命文物的指示。使流散在群众手里的文物，能集中到博物馆里来。

以上这些法令都指出历史文物是对我国历史、文化进行科学研究最宝贵的材料，也是向广大人民群众进行爱国主义教育最有力的实例证。

然而，在十年动乱之中，祖国无数的珍贵文物遭到极大破坏，有的乃至散失到国外，不过，这都是林彪、“四人帮”等一伙对祖国犯下的一大罪行。可悲的是，在粉碎了“四人帮”反党集团之后，有的地方，无视国家对历史文物所颁布的种种法令和制度，仍然继续破坏历史文物，拆长城造营房便是一例。

我们的祖国是有几千年历史的文明国家，有着丰富的文化遗产，它对我们今天的社会主义建设有着极大的借鉴作用，要知道，没有昨天的文化遗产，就没有今天的高度的物质文明。请记住：忘记过去意味着背叛。全国人民都应遵循国家的法令，保护好祖先留下来的血汗与智慧的结晶。大力提倡“五讲四美”，将灿烂的民族文化遗产，用以在社会主义建设中，充分发挥它应有的作用，这是我们每一个公民的职责。

谈谈我国的石雕刻

西南师范学院历史系

李 敏

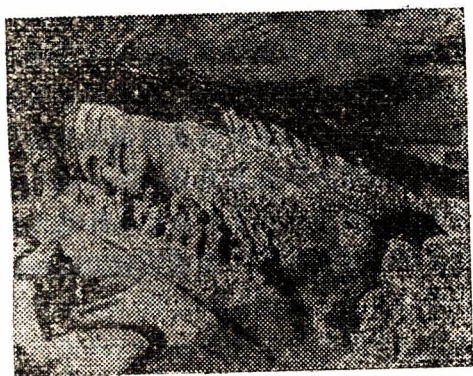
石雕刻起源于人类很早的历史时期。我国安阳出土商代后期刻的石人、石虎、石鸡等白石雕刻，就是技巧十分成熟，艺术水平很高的优秀作品。西汉早期留下来的庞大的火成岩雕刻，如陕西兴平霍去病墓的石刻群，就是我国古代雕刻进一步发展的实例。

到了东汉，除了继承过去的基础，此时除了经常雕刻许多石人、石兽外，线雕、平雕与浮雕的盛行，更是这一段时期里新兴的风气。在山东、河南等地的石阙、亭堂、墓室的壁面上，常常刻满了历史人物、历史故事、宴饮、舞乐、杂技、车马、动物等，有的是单幅的，有的成联环画式。大都技巧很熟练，构造非常严密，其中如山东嘉祥武祠几个石室所刻的，更是有代表性的作品。

南北朝以后，随着佛教的兴起，石窟和造像的雕刻如火如荼的风行于各地。大约从北魏到唐代中叶，达到了全盛时代。如河南的龙门，山西云岗、天龙山，河北的南北响堂山，甘肃的麦积山，四川的千佛崖，大足……等，就是其中最著名的几处。佛像大的高达数十丈，小的仅有一、二寸高，一处动辄多至万躯。都是动员了许多石匠，经营了许多年才完成的，例如、四川大足的宝顶山石刻就花了70余年的时间（注：还未完成全部雕刻）。至于个体的造像分散在全国各地的，更多得不计其数，单就大足的来讲，就有五万多

草唐宋时代的石刻造像。在雕刻的题材、作风、构图、技法上，每一个阶段独特的格调，无论用圆刀或方刀的，都各有它的妙处。

六朝以来陵墓上的石雕刻，主要是石柱、石人、石兽等陈设。虽然历朝的制度不同，雕刻的手法也不一样，但这些石刻，一直到明清，仍然是陵墓上不可缺少的一部分，几乎没有多大改变。关于建筑物上的石雕装饰，在宋代人著的《营造法式》一书里，已经有“石作制度”的一部份，后世的建筑石雕，大旨不过大同小异、精粗之分而已。北京芦沟桥上的石雕刻，明十三陵，故宫太和殿的台基等，都是其中最精美的一部份。



宝顶卧佛 学云 摄

大足石刻欣赏初探

覃峻石 郭相颖

近年来，大足石刻骤然间蜚声中外，不同肤色的游客接踵而来，以先睹为快。据大足县文物保管所统计，仅一九八二年就接待了中外游客约四十万人次。过去几乎不为人知的大足石刻，而今却似兴起“大足石刻热”，而风靡一时。凡来参观者，纵览大足北山、宝顶石刻，无不使心灵为之震颤，而叹为观止！日本石川一诚先生在参观大足石刻后，写道：“面对中国文化，我瞪目惊视，久久不愿离去”；国际知名作家韩素音女士在观赏北山佛湾时，无比兴奋，她感慨地说：“我到过许多佛教国家，很少见到这样出色的佛教造像。这里的遗迹，给我的影响最深了”。国内一些专家学者，竟称誉云岗、龙门、麦积山石窟艺术是祖国文化遗产的颗颗明珠，而大足石刻则是一颗耀眼的明珠。……

大足石刻为什么如此引人关注？它的魅力何在？笔者就这个问题进行了一番探索，下面谈谈我们的初浅看法。

一

“大足石刻”分布在四川大足县境内共有四十余处，造像多达五万余身。其中以北山、宝顶石刻规模最大，造像最集中，是我国罕见的石刻群之一。北山石刻始建于晚唐景福元年（公元892年），经五代至南宋绍兴；宝顶山石刻则开凿于南宋淳熙六年至淳祐九年（公元1179—1249年）。按照

我国石窟艺术史的划分，大足石刻应属晚期造像。北山、宝顶两处造像题材内容上，它和云岗、龙门石窟均属佛教造像，但它们之间又各具特点。尤其是宝顶山石刻则更是以它独具的特点，引起人们的关注，从而获得了巨大的艺术生命力。归纳起来大致有三个特点：

第一，大足宝顶石刻，是由当年一个僧团，为了系统阐释教义，弘扬佛法，把十余部主要经义造像进行统一设计、布局，形成一个内容完整，情节连贯，无一雷同的大型石窟创作。这在我国石窟艺术中，可算是独一无二了。

早在我国魏晋、南北朝时期的云岗石窟，以及稍后的龙门石窟等，大都是秉承王室贵族的旨意，以发愿祈福为目的而开凿造像的。其特点是：规模宏大，主像突出。但窟型单一，变化较少，题材内容亦趋向简明集中，大多是雕造阿弥陀佛、释迦佛、弥勒佛和观世音菩萨等主像，只是偶尔在窟壁装饰纹样中发现少许的经变故事造像。因而都不具备系统地组织内容和整体布局的特点，难免给人以单调雷同之感。

大足宝顶石刻则不同，它以大佛湾为中心，四周五里之内都是造像区。大佛湾是在一个呈马蹄形的峡谷中（周长约500米），把十余部经变图像，上百个佛传故事的丰富内容，有主次地雕刻在东、南、北三面高崖之上。而且龛窟之间有着内容和形式的统一，内在和外在的联系。例如“释迦降生图”与“释迦涅槃图”，“父母恩重经变”与“大方便佛报恩经变”，“净土变”（天堂）与“地狱变”，无一不是上下衔接，有图有文，宛如一长卷立体的连环画图。而且场面富丽，气势奇伟。当人们来到宝顶大佛湾，顿觉气氛肃穆，好似步入了佛国世界。

第二，大足石刻，把深奥神秘的宗教思想形象化、世俗化而采用的艺术表现方法，也是独树一帜的。

我国较早的石窟艺术，如云岗、龙门石窟，除具有规模宏大、庄严肃穆；雕刻手法概括洗练，整体感较强和以开始具有某些民族特色的长处外，多少还保留着外来佛教艺术的影响，带有早期造像的特点，主像大都威严、冷漠，使人望而生畏；又因拘泥于佛教典籍规定的某些程式仪轨，使形象的塑造难免流于概念化，生活气息较淡薄。

大足石刻，尤其是宋代石刻，它把抽象的教义化着具体的形象而加以世俗化展现在人们的面前。如宝顶大佛湾“父母恩重经变图”用十一组雕刻，从投佛求嗣，怀胎临产，推干就湿，哺乳养育，到长大成人，远行忆念等画面，生动地反映了父母抚育子女的恩情。形象逼真，情景感人，它是宋代世俗家庭生活的真实写照。“牧牛道场”则利用山势崖形，雕刻出云缠雾绕的林泉山水，十组放牧生活组画穿插其间，或挥鞭赶牛，或冒雨登山，或吹笛击拍，或抚肩谈笑。神情生动，维妙维肖，真有呼之欲出的艺术效果。即使是表现神界严肃主题的龕窟，其中也雕造着不少世俗阶层的人物形象：有穿开裆裤的顽皮孩童，年轻健美的养鸡姑娘，醉眼矇眈的酒鬼，瘦骨嶙峋的穷汉……无一不是取材于当时的民间生活。无疑这是工匠大师们摆脱宗教思想和“仪轨”的束缚，让神走向人间，因而倍感亲切动人。

第三，大足石刻在造像中，把科学、自然、艺术溶为一体，其构图设计之妙，实在令人叫绝。

在宝顶大佛湾东崖和北崖的转角处，原有一山泉下泻，终年流水不断。这给造像带来了困难。想堵堵不住，改道又

不可能。怎么办？可古代雕刻大师们竟能因地制宜，在崖壁上雕造九个龙头，用暗沟将水导入正中一个张开大嘴的龙头，哗哗的泉水便从龙嘴里流了出来。在龙头下面，雕一初生的太子（释迦牟尼），合掌坐在长条几案上，让龙水常年不断地洗涤太子身。这既符合“九龙浴太子”的佛传故事，又巧妙地利用了自然条件，真是匠心独具，巧夺天工。

“圆觉洞”，是大足宝顶石刻最精美的龛窟之一。窟高六米，宽九米，深十二米。洞内正壁造巨佛三尊，两侧列坐十二个圆觉菩萨像。造型之美，工艺之精，堪称宝顶石刻之冠。但因门道长，洞窟深，光线不足，势必影响人们的视觉而失去光彩。高明的工匠师们竟出人意料地在窟顶的前端，开凿一个向上倾斜的窗口，它既可避雨水，又能让阳光象聚光灯似的直射洞窟深处，使诸佛菩萨历历在目。更为奇妙的是，每当窟静人稀，只身步入洞内，似闻泉水叮咚之声，回眸四顾，又不知泉声何来。细观之，始发现右壁浸水处刻有一龛僧，龛口紧接排水暗沟。每逢山雨过后，涓涓泉水便通过暗沟注入龛内，然后再转向导入窟底正中的古井之中，因而发出泉水叮咚的声响。这静中有动，更增添了“鸟鸣山更幽”的意境，实在耐人品味。

此外，“华严三圣像”利用大幅袈裟支撑托塔手臂的力学原理的运用，以及巧妙地用烟云对衔接处的处理，使造像既气势绵延，又有虚实变化。这都充分显示了古代雕刻大师们的聪明才智，使自然美和艺术美如此相映成趣！

二

大足石刻对于研究古代美术史，尤其是雕塑艺术的价值

更为珍贵。有一位从事雕塑教学的老师这样写道：“作为一个雕塑工作者，我曾经醉心于达芬奇和米盖朗琪罗等艺术大师的那些传世不朽之作，但当我参观了四川大足石刻之后，我又为这些约有一千年留下来的艺术瑰宝所倾倒了。”这决非夸大其词。



北山日月观音

大足北山“心神车窟”（136号），是大足石刻有代表性的重点龕窟之一，其雕刻之精，表现力之强，世所罕见。全窟二十余尊造像不仅体形、容貌、姿态表情各异，而且还透露出性格、心理特征的差别。骑白象的普贤，面目俊秀，身材窈窕，眼帘低垂，嘴角微微内收，表现出一种欲笑又忍，涵蓄而大方的淑女神态；而骑坐青狮的文殊

则性格开朗，神态自若，眉宇间似蕴藏着智慧和力量，大有博士之风；紧挨着的玉印观音，肃穆端庄，温雅敦厚，略带笑容，寓坦然的必胜信念；与她相对的日月观音则面颊丰腴，秀眉凤眼，肌肤圆润，瓔珞蔽体，恰似贵妇仪容。甚至牵象的象奴，侍立主像两侧的侍者，无不神情各异，栩栩如生。更为称道的是，每尊造像都雕造得有血有肉，似乎那丰腴、白净、柔软的肌肤还富有弹性，使人竟然忘记了它是冷冰冰的石头。显然，这是善于运用对比、衬托和在统一中求变化的艺术表现手法，注意细节刻划，强调“线”、“面”的高度结合，使人体、肌肤、衣饰、裙带都具有质感，因而形象真实、生动感人！

堪与“心神车窟”媲美的，则是脍炙人口的“数珠手观音”（125号）。她面目秀丽，身材修长，头戴花冠，脚踏莲花，侧身俯首，回眸微笑，含情脉脉，宛如一位婀娜多姿的妙龄女郎。当地群众竟亲昵地叫她“媚态观音”。可见这一艺术形象感人之深。

在宝顶山，“圆觉洞”也是倍受人们喜爱的龕窟。窟内数十尊造像，个个妙相生动。尤其是菩萨的衣饰更为人们赞赏。它不仅衣纹摺叠有致，而且具有丝织品的柔和质感。有不少参观者竟用手去抚摸，惑疑它真是石头刻的。此外，就全窟而言，布局严谨，统一和谐，它既有精巧的细部刻划，又有完美的整体效果。显得庄重气派，富丽堂皇。

大足石刻造像，在艺术风格上也是不尽相同的。北山第5号龕“毗沙门天王像”（晚唐作品），高二点七米，身着甲冑，手托器物，足踏药叉，身躯硕壮雄伟，威风凛凛，给人一种慑服力很强的艺术效果。这充分体现了唐代现实社会以

“丰满健壮为美”的审美习尚和愈益写实的作风。53号“释迦佛龕”和279号“药师佛龕”，是五代时期有代表性的作品，它具有小巧玲珑，体态多变，神情潇洒，纹饰渐趋繁丽的特点。到了宋代，民族化进程又有所加深，从前面提到的“心神车窟”可以清楚地看到，佛、菩萨和侍者的造型全被汉化了，而且以“清丽俊逸”，重装饰的作风见长。而且，即使是同时期，同作者的作品，在表现技法上也是丰富多变的。例如，北山第177号“地藏变像龕”，与“孔雀明王像”、“弥勒经变图”同为宋代伏元俊的作品。但工匠大师们为了体现地藏菩萨“众生渡尽，方证菩提；地狱未空，誓不成佛”的主题思想，竟然一反雕造孔雀明王那种有如工笔重彩，精雕细刻的技法，而是运用简练概括的刀法，寥寥几根线条，几个块面，就成功地塑造出一个无比虔诚，历尽艰辛，严谨持重的地藏形象及两尊化身像。给人以深刻的印象。

在大足石刻中，我们还常看到石刻艺术吸收中国画传统技法的例子。宝顶大佛湾有一幅“释迦亲抬父王棺”的组雕。而抬棺的人只刻了以释迦为首的前面三个，棺撵也只现了一半，后一半棺撵和抬棺的人全部隐设在石壁之中去了。但人们并不因此感到它不完整，而是更多的给人以联想。这不仅节省了“笔墨”，而且更突出了主像释迦牟尼。这正是古代艺术家们“立主脑，剪枝节”的艺术体现。“释迦涅槃像”也是如此。工匠大师们为了把主要内容摆在观众视线之中，在三十多米长的崖壁上，不刻全身，只刻了半身佛像，而把双脚伸向石壁中隐去。这样使人更觉佛的伟大，意境深邃。无怪民间传说，宝顶山的卧佛是身在大足，脚踏

泸州，手摸巴县。这说明确已收到了理想的艺术效果。看了这些意到笔不到，虚实变幻的表现方法，使你不得不佩服古代艺术家们的卓越能才。

总起来说，大足石刻，尤其是宋代造像，具有鲜明的时代特点和民族风格。它已达到了石窟艺术的成熟阶段，在中国美术史上占据了相当重要的一页。

三

大足石刻，这里着重提到的是宝顶大佛湾造像，它是中国佛教艺术中最精美的石刻群之一，它比较集中地、系统地宣传了佛教哲理和当时各宗各派的思想，其内容“几乎将一代大教搜罗毕尽”。所以宝顶山石刻又是一部难得的宗教史料。

前面曾经提到过，宝顶山石刻，是当年密宗一个僧团，为了弘扬佛法，阐释经义，教化众生，而周密计划，精心营建的一个大型佛教道场。因而对人们也有着强烈的感染力。

首先，大佛湾的环境就给人一种别有洞天的感觉。这里是一个狭长的深谷，四周古柏森森，鸟鸣山谷，幽静已极。在东、南、北三方红褐色的高崖上，布满了比真人高大十倍、百倍（当然也有较小的）的佛、神、鬼、怪。菩萨低眉，金刚怒目，光焰闪闪，灼灼照人。组成一个光怪陆离的神秘世界，给人一种无以名状的幻觉，顿感敬畏俱生。

当人们信步来到“华严三圣像”前，就象《天方夜谭》中扫把人进入了大人国，令人望而兴叹。身高二丈有余的华严三圣像，慈眉善目，威仪奕奕，悲悯无尽，气度超凡，真有

“使人对之凡心皆忌，而油然而生其氏敬皈命之诚”的感觉。

大佛湾北崖的“净土变”与“地狱变”两龕造像，气魄宏伟，内容浩繁，形象逼真，更是给人以强烈的威慑感和诱惑力。“净土变”以巨大的画幅，展现出想象力极为丰富的西天极乐世界——琉璃作天，黄金为地，七宝为楼，朱栏迂回，金碧辉煌；菩萨慈悲，童子欢颜。表现出无忧无虑，常乐无穷的境界。睹此，使人眼界开阔，心胸充实，顿生心无杂染之慨。“地狱变”则场面阴森，气氛恐怖。且看，阴曹地府布满了各种酷刑：剑树刀山，沸汤溶铁，碾轮铜柱，污秽寒冰；而那些鬼卒夜叉，牛头马面，则是须眉倒竖，面目狰狞。停视良久，似乎从静态的雕像上仿佛看到了它们的运动，又似闻受刑人呼号之声。真有点令人毛骨悚然，不寒而栗。

宝顶山造像，是外来佛教溶进了中国封建的道德、伦理，宣扬“因果报应”，“轮回转世”的形象教材。它既诱人以天堂之乐，又吓人以地狱之苦，旨在“扬善惩恶”。虽然，它描绘的是虚构荒诞的宗教神话故事。却极富有当时阶级社会人世间的生活气息，给人以真实的感受。显然，宗教艺术越是接近生活，就越易被人们理解和接受，越是能俘虏众多的信徒。解放前在四川曾有“上朝峨眉，下朝宝顶”的习俗，每到农历的二月，便有数十万善男信女，历尽艰辛，来此朝山进香。这不能说与大足石刻的造像内容和艺术魅力毫无关系。

综上所述，大足石刻正是以它独具的特点，精湛的雕刻艺术，神秘的宗教内容，使得多少人们向往不已，而誉满五洲四海。

石刻艺术宝库中的明珠

——谈大足石刻的童像雕刻

赵甫华

在我国著名石窟艺术宝库——大足北山、宝顶的唐宋石刻中，有许多离奇的童像雕刻，神态天真，性格活泼，引人倾心爱慕。

宝顶大佛湾的“九龙浴太子”组雕中，两个力士抬着刚降生的释迦佛坐在盆中，头顶上龙嘴喷着清泉，幼小活泼的浴洗情态，雕刻逼真动人，逗人喜爱。

相传释迦佛与凡人不一样，他从母亲的腋下诞生出世，下地就会说话、走路，惊动了天地，红云飞来照护，大海飞来九条龙喷水给他洗礼，有吐热水的龙，有吐冷水的龙……多么神奇的传说呀！幼小的婴儿雕像竟成了这幅美好组雕的主人翁，古代雕刻大师利用地形、水源，构思颖妙，绝技非凡。

“父母恩重经”窟，从成婚、怀孕、分娩出世到年老的人生全部过程都分组雕刻出来了。婴儿降世来，什么也不知道，只哇哇哭叫，母亲劳累获生，用高贵的奶汁抚育孩子，生动地反映了母亲的心最慈善，对孩子一点也不自私，宁肯让孩子吸尽全身的血汁，也“唯恐小儿惊”，不让孩子受饿哭一声。

孩子长大以后，往往自私起来，把父母抛掷脑外，“知

恩者少，负恩者多”。当然令人痛恨，但观者自然回眼追看那“牙牙言语”的婴儿雕像，总觉得幼小可爱，这些童像自然形成了全窟石刻注目中心，无形地告诫人们，婴儿的心灵是纯洁的，教养孩子必须从小开始。

在北山的“心种车窟”中，转轮金藏的沿盘上有无数欢乐的玩童。这是佛教的高贵法器，怎么让光棍孩提们自由追逐玩耍呢？大概是雕刻艺术家们太爱孩儿了吧，因为小孩是人类的未来。生机勃勃的孩儿天不怕，地不怕；不怕神，不怕鬼，自由自在的玩耍。所以，冲破了宗教教义，把玩童雕在圣洁的法器上了。

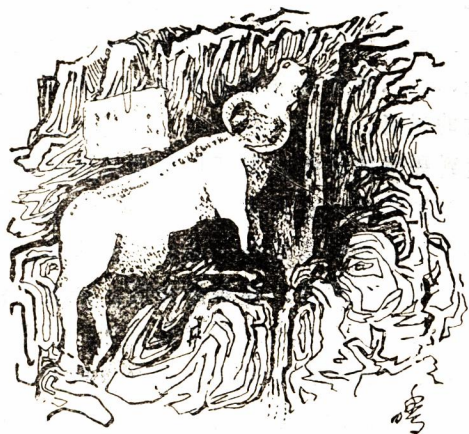
北山小小的“送子殿”就雕了孩儿九身，还雕刻了一胖硕孩儿在乳母怀中吸奶。尽管把尊严的“送子娘娘”雕坐正堂，头饰凤冠，身挂天缙宝衣，飘带满身，服饰奇丽。但是观者无不把目光转到那些雕刻乖巧的童像身上，自然，童像的艺术形象夺去了全窟主题。人们出自善良的心理，怨恨孩儿在那封建社会遭到的各种厄运，雕出了一个神话传说的“送子殿”来。

相传，送子娘娘原是一个专吃孩子的妖魔。释迦佛为了降伏她，有一天，趁她去吃别人孩子时，把她500个孩子其中的一个藏了，当她回来清点自己的孩子差一个时，十分伤心惨哭。释迦佛乘此机会教育她要将心比心，为别人痛苦着想。她从痛苦中觉悟过来，再也不吃孩子了，而且还保护孩子。雕造“送子殿”是迷信的，出自对小孩子的爱，保护孩子成长则是善心的。

北山和宝顶的“观无量寿佛经变”（西方净土极乐世界即天堂）形式内容基本一样，引人喜目的是生机活泼的莲花

童子雕像。根据佛经教义，人生行善积德，死后才不到阴曹地府受罪，升到西方净土成仙。天堂为什么有那么多的玩童呢？大概是那些刚出世就遭到厄运死去的孩子没有行恶的罪，升上了天国吧。但，佛经又这样解释，仙境没有妇女生育的苦难。相传仙境的莲花特别艳丽，又红又大，当花朵开放时，里面就跳出一个童儿来，然而这莲花又闭合消散化成云烟了。多么神奇的神仙境界呀！这种雕刻新颖破格，莲花是出污泥不染，最清静、圣洁、美好的，只有佛和菩萨才能坐莲花台。那么，莲花竟然成了童孩的母体，雕刻大师竟然大胆突破，还雕出了双翅飞翔的童儿，独来独往，象哪吒一样神通广大地去征服一切。

佛教造像都是威严的佛和菩萨，可大足石刻却别具一格，出现那么多童像雕刻，不愧是石刻艺术宝库中的明珠吧。



宝顶牧牛图

千年如故的“圆觉洞”

——大足石刻“圆觉洞”建造艺术浅感

江绪吟

“石刻之乡”的大足县宝顶山，是闻名中外的石刻艺术宝库，建于宋代，为国家重点文物保护单位。在这里，有万余躯石刻像，大部份在马蹄形山湾五百多米长的岩面上。不少学者评价：“规模宏伟壮丽，设计精细严密，技艺精湛巧妙，盖为古今所罕见”。“在国内可与云岗、龙门鼎足，与世界著名的希腊巴农特神殿和印度阿旃陀石窟相比也毫无愧色”。“圆觉洞”则是宝顶山石刻区的一颗艺术明珠。

“圆觉洞”，顾名思义，是修道圆满、智慧超凡，求佛启示的道场。因此不仅要求内容情合意赅，刻艺精湛细腻，而且对选址、设计、造型的要求也极高。必须是宽敞、宁静、光辉、圣洁的道场。

为了达到要求的效果，匠师们颇费心机，考虑非常周密细致。“圆觉洞”选址在西岩高处优质岩石上，寓意西方乐土，佛教高尚。它背西面东凿成深、宽十余米，高六米的大洞，与对岩地狱变像相对，寓善恶分明，一见了然。在洞内采用了帐顶式的结构，从上到下层层布图，托壁刻像，逐级拓开，造像即是洞顶的三角支撑，将承力引于四周围底岩。平面布置干净、利落，除洞壁有刻像、龛台外，平面偏内的轴线中，仅刻一尊谢拜的跪像，这样，洞境显得宽阔流畅。洞

口是条一米多宽、二米高、三米深的转折形小品巷门，引深邃藏幽，使洞内呈现宁静安详；为了弥补采光、空气对流不足，在巷门顶上裂纹处，斜凿了一个梯形小品天窗，这样，既减轻对巷门的压力，又引进了阳光、空气。通过天窗的阳光，如聚光灯柱，直照贴金跪像，反射四方，既突出了主题，又层次分明。洞内光线柔和，空调适度，宜眼舒怀。游人入洞后，只听涓涓水声，却见不到一滴水珠，刻像的山水云层，人体法器，均凿成暗沟，直至地下暗渠，把浸水排出了洞外。在巷门前采用左平右凸的门栏，与对岩成钝角，避开了谷口的主风、直向气流，洞内温、湿度均宜。这些都为减轻自然腐蚀创造了条件。为了增强洞内肃和静的效果，洞外雄踞了一头怒目盆口，恍闻吼声，拳毛翘尾，跃跃欲扑的神兽，守护着主人们议道。这些理想而协调措施和陪衬的“圆觉洞”，真成为光辉、圣洁、宁静的仙境了。同时也是冬暖夏凉的宜人环境，游人到此，无不久久停步，恋恋难离。

“圆觉洞”的建造，由于充分掌握了自然特点，采取了恰当的设计和建造艺术，加之维护较好，因而千年如故。结构丝毫无移，顶壁点滴不漏；无保护层的附属作品，风化也是极微的；人物表情，依然端庄肃穆、慈善可敬；花冠璎珞似锦，衣带和风轻飏，如春蚕吐丝，行云流水。奇特的鬼斧神工，使千年刻像至今栩栩如生，毫无石质之感。

佛湾何塑朝廷官？

李小静

北山摩岩造像北段，有一龕纪念性的人物造像，龕内刻有三尊官人打扮的坐像，正中一人身着朝服，头戴铁角乌纱帽，双手捧朝笏，神态庄重，正襟而坐。他就是明代嘉靖年间四川总制林俊（又名林见素）。左边是重庆府的范知府；右边那位满脸憨笑的老头，是大足知县唐傲相。

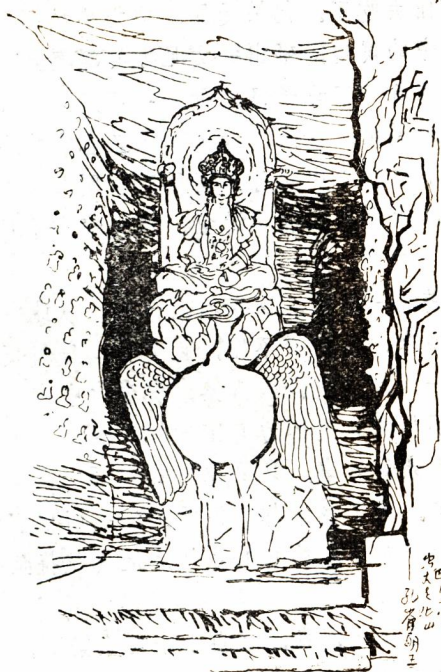
林俊当年就任四川总制以后，利用职务与外出巡视之便，遍游蜀中名山胜地。那时民间即有“上朝峨眉，下朝宝顶”之说。林俊久慕大足石刻盛名，于嘉靖甲申年（即1524年）来到大足，在范、唐二人陪同之下游览了北山。当时的北山古木森森，绿竹掩映。面对佛地这一派山色美景，林俊不禁感慨万端，思想劳碌一生，虽官高位显，时却风烛残年，夕阳黄昏。抚今追昔，不胜悽惶，遂赋诗二首，曰：

石屋忘年纪，霜松记十围。壮容惊变尽，迂叟是真归。肩小一壮足，名逃百念希。山盘开池水，新雨蕨芽肥。风雨睡曾著，幽堂重乃心。龙归先有洞，鹿触故成林。遗帙遭逢际，孤庐恍惚临。更阑销短烛，凉泪落衣襟。

诗情伤感悲凉，从中可以看出他仕途的艰难与当官的不易，是他为官一生的真实写照。290号碑就是由范知府书写的林俊诗，其字体瘦劲飘逸，亦可说是明代书法的上乘之作，得到观众及书法界人士的好评。

林俊题诗仍嫌不足，为想名留后史，受人敬仰，他们不

惜将该龕原来的千手观音打掉，塑上了林俊的像。范、唐二人自然也不“谦虚”，亦于左右两側刻上了各自的模样。在明代，石窟造像已走向衰落并为泥塑等其它艺术形式所取代，所以，林俊等人的塑像，无论从造型艺术或是从雕刻技巧来看，都不过是丑陋不堪的劣等之作。仅他们的衣著，对研究明代服饰还有一些参考价值。然而，他们为了树碑立传毁掉文物，却落下了千古骂名。由此，也奉劝当今那些在石刻上胡写乱画，毁坏文物者，千万别做林俊等人之后尘，否则也同他们一样，受到人们的唾骂。



北山孔雀明王像

“渔夫别母”的传说

肖林

在大足县宝顶附近，有一栩栩如生的渔夫石像。据传南宋时雕塑大佛湾的艺术大师们根据当地“渔夫别母”的传说雕刻的。

天上蟠桃熟了，王母娘娘设宴庆贺时，蟠桃少了一个。原是被二郎神偷去吃了。他怕受罪，便把桃核扔向凡界。桃核落在宝顶山旁的溪边，砸出一丈见方的深潭。

小溪附近住着一家母子俩。母亲年迈，只靠儿子渔夫每天下河打鱼换米谋生。这天，渔夫一条鱼也没捞着，他想到母亲在家无米下锅，心中焦急。黄昏时收网回家，他路过溪边，见这深潭潭水发亮，满潭游鱼。渔夫惊喜不已，母亲又有米下锅了。

渔夫捞了满满一篓鱼，回家倾进缸中。从此，渔夫每天从缸里捞鱼去换米，总是捞不完，换不尽。每到夜间，缸里还闪闪发亮。一天，渔夫仔细观察，发现缸中有一明亮的珠子，才明白捞不尽的鱼是因为有宝珠的缘故。渔夫不仅孝敬老母，还爱给乡亲做好事，只要他有的东西，乡亲们不开口，他也主动给。为了乡亲都有饭吃，渔夫叫他们都来家中缸里捞鱼去换米，对年老体衰的乡邻，渔夫就将鱼换成米后亲自送去。

宝顶山寨主得知这消息，亲自带来几个寨丁，逼着渔夫交出宝珠。渔夫不给，就把宝珠塞进口中，力量倍增。寨主

想得宝珠心切，便持刀刺杀渔夫，却被渔夫用斧头砍死了。

寨丁见了纷纷逃窜。渔夫在爽快大笑中，嘴里的宝珠一下滑进肚里。渔夫顿觉口渴要命。母亲端来几大碗水被他一饮而尽，继又饮尽了全缸水，仍解不了渴，渔夫迅速跑到深潭去喝水，水中倒影出他的身影，发现自己已是龙身，这时乡亲们扶着他母亲走来，母亲哭道：“儿呀，你已成龙，就到大海里去吧！”乡亲们说：“你放心去吧，我们会照顾你母亲的。”渔夫听罢，便顺溪游去，他想到不能再赡养老母和救济乡亲，悲痛欲绝，便回头顺溪转游，转一圈向老母告别



北山媚态观音像 云 浪摄

一次，看望乡亲一眼，就留下一个滩。他接连转了二十四圈，向老母告别二十四次，看望乡亲二十四眼，留下二十四滩。这就是在宝顶山有名的“渔夫别母”，思念乡亲的传说，大佛湾雕刻家为了使这种美德代代相传，就给他塑了这座石像。

咏大足石刻

成都晚报社 谢晓苏

牧牛图

斜傍青牛戏草坪，谁家小哥最天真。
游人至此皆佇足，袅袅笛音动乡情。

媚态观音

似笑似羞似含颦，人间哀乐总关心。
风雨剥蚀殊态在，历尽沧桑情未泯。

△

△

△

重庆日报社 周定泰

大足石刻技艺巧，
保存完好世稀少。
观瞻难禁激动情，
心潮滚滚涌诗稿。

万尊菩萨古人造，
传至今日是珍宝。
人民共创四化业，
后人当颂此勋劳。

大足石刻研究学会

名誉会长 杨明照

会长 凌文远

副会长 高文 苏觉 宋朗秋

理事 凌文远 高文 苏觉

宋朗秋 丁先发 陈明光

卿希泰 李巳生 王官乙

王家祐 龙显明 胡齐畏

陈典 张雨华 符易本

郭相颖 聂云岚 陈希仲

刘长久

秘书长 宋朗秋(兼)

副秘书长 丁先发 陈明光

秘书 杨腾蛟 李正心 李传授

李代才 赵甫华

编 后

为了促进对大足石刻艺术的研究，发挥大足石刻在社会主义精神文明建设中的作用。在党的关怀下，在四川省社会科学院的指导下，在有关专家、学者的支持下，于一九八二年十一月成立了大足石刻研究学会。为了互通情报，交流经验和研究成果，我们编辑了《大足石刻研究通讯》（内部资料）供参阅。本期由于试编，时间短，未征集有关专家、学者的稿件，刊的多是一些介绍性的文章，敬请谅解。本通讯不定期出刊，拟每年出一至二期。望有关专家、学者和本会成员多撰文支持。

由于编辑水平低，错误难免，请批评指正。

一九八三年十二月



白塔风光

董勇摄