大足学刊

JOURNAL OF DAZU STUDIES

第六辑

VOL. Ⅵ

大足石刻研究院
四川美术学院大足学研究院 编

重庆出版集团 重庆出版社

图书在版编目（CIP）数据

大足学刊. 第六辑 / 大足石刻研究院, 四川美术学院大足学研究院编. —重庆：重庆出版社, 2022.10
ISBN 978-7-229-17066-0

Ⅰ. ①大… Ⅱ. ①大… ②四… Ⅲ. ①大足石窟—研究—丛刊
Ⅳ. ①K879.274-55

中国版本图书馆CIP数据核字（2022）第147293号

大足学刊·第六辑
DAZU XUEKAN·DI-LIU JI
大足石刻研究院　四川美术学院大足学研究院　编

责任编辑：王　娟
责任校对：刘小燕
装帧设计：李昕昕
封面题字：金维诺

重庆出版集团
重庆出版社　出版
重庆市南岸区南滨路162号1幢　邮政编码：400061　http://www.cqph.com
重庆市开源印务有限公司印刷
重庆出版集团图书发行有限公司发行
E-MAIL：fxchu@cqph.com　邮购电话：023-61520656
全国新华书店经销

开本：889mm×1194mm　1/16　印张：22.75　字数：450千
2022年10月第1版　2022年10月第1次印刷
ISBN 978-7-229-17066-0
定价：160.00元

如有印装质量问题，请向本集团图书发行有限公司调换：023-61520678

版权所有　侵权必究

《大足学刊》

编辑委员会

主　　任：丁明夷

委　　员：（按姓氏笔画为序）

宁　强　孙　华　苏默然（Tomas Suchan）　李崇峰

李裕群　李静杰　陈清香　杭　侃　罗世平

庞茂琨　段玉明　索伦森（Henrik H. Sørensen）

黎方银　霍　巍

主　　编：黎方银

副 主 编：刘贤高　米德昉　王天祥　秦　臻

编　　辑：邓启兵　方　珂　杨　涛　赵凌飞

英文编辑：姚淇琳

美术编辑：周　颖　毛世福

JOURNAL OF DAZU STUDIES

Editorial Committee

Editorial Director:

Ding Mingyi

Editorial Committee Member:

Ning Qiang	Sun Hua	Tomas Suchan	Li Chongfeng
Li Yuqun	Li Jingjie	Chen Qingxiang	Hang Kan
Luo Shiping	Pang Maokun	Duan Yuming	Henrik H. Sørensen
Li Fangyin	Huo Wei		

Editor-in-chief:

Li Fangyin

Associate Editor-in-chief:

Liu Xiangao	Mi Defang	Wang Tianxiang	Qin Zhen

Editor:

Deng Qibing	Fang Ke	Yang Tao	Zhao Lingfei

English Editor:

Yao Qilin

Art Editor:

Zhou Ying	Mao Shifu

目　录

大足舒成岩石窟调查简报 …… 大足石刻研究院 / 1

北山佛耳岩摩崖造像调查简报 …… 大足石刻研究院 / 34

大足佛安桥石窟寺调查简报 …… 大足石刻研究院 / 63

宋代巴蜀地区的石窟寺营建 …… 米德昉 / 83

巴蜀石窟唐宋千手观音造像研究——巴蜀密教美术研究之四 …… 邓新航 / 127

眉山仙人洞白衣观音与揭帝神组合龛像分析 …… 朱己祥　陈　爽 / 179

大足观音造像六题 …… 李小强 / 196

文化遗产视野下宋代大足宗教造像空间的建立与转换 …… 周　洁 / 217

大足石刻中的孝道文化源流及价值建设启示 …… 杨　娟　张小虎 / 233

西南民族大学民族博物馆藏“大明永乐年施”铜鎏金无量寿佛像 …… 李春华 / 245

《华严经》“七处九会”图像发展及相关问题研究 …… 李金娟 / 251

中古时期佛教造像语图关系探析 …… 张　凯 / 267

中国古代佛舍利棺椁内容分析 …… 吴禹力 / 281

龟兹舍利信仰新议——以克孜尔石窟为中心 …… 李　红 / 327

《〈方氏像谱〉研究》书评 …… 刘学荣 / 338

《延安宋金石窟调查与研究》评介 …… 呼　啸 / 342

布兰迪修复理论在大足石刻保护中的运用 …… 陈卉丽　邓　灿 / 346

CONTENTS

An Investigation Report on Shuchengyan Cave Temple Academy of Dazu Rock Carvings
…… Academy of Dazu Rock Carvings / 33
A Brief Archaeological Investigation Report on the Fo'eryan Rock Carvings of Beishan
……Academy of Dazu Rock Carvings / 62
An Investigation Report on the Fo'anqiao Cave Temple in Dazu County
…… Academy of Dazu Rock Carvings / 82

The Construction of Grotto Temples in Bashu Area of Song Dynasty …… Mi Defang / 126
A Study of Thousand-hand Guanyin Statues in Tang and Song Dynasties in Bashu Grottoes
—Four Research on the Bashu Esoteric Buddhism Art ……Deng Xinhang / 178
Analysis of the Combinative Enshrined Sculptures of Pandaravasini and Jie Di God in the Cave of the Immortals in Meishan …… Zhu Jixiang Chen Shuang / 195

Case Study on Sculptures of Avalokitesvara in Dazu District ……Li Xiaoqiang / 216
Establishment and Transformation of Dazu Religious Statue Space in Song Dynasty from the Perspective of Cultural Heritage ……Zhou Jie / 232
The Source of Filial Piety Culture in Dazu Rock Carvings and Inspiration for Value Building
……Yang Juan ZhangXiaohu / 244
A Buddha Statue of Yongle Period Ming Dynasty Housed in Museum of Southwest Minzu University
……Li Chunhua / 250

Research on Development and Related Problems of the Image of "Seven Locations and Nine Assemblies" in *Avatamsaka Sutra* ……Li Jinjuan / 266

On the Relationship between Language and Picture of Buddhist Statues in the Middle Ancient Times ……Zhang Kai / 280

An Analysis on the Content of Buddhist Coffin-shaped Reliquary in Ancient China ……Wu Yuli / 326

New Ideas on the Relic Belief in Kucha —A Case Study of Kizil Grottoes……Li Hong / 337

A Book Review of *Studies in the Pedigree and Ancestral Portraiture of the Fang Clan* ……Liu Xuerong / 341

Review and introduction of *The Investigation and Study of Song and Jin Grottoes in Yan'an* …Hu Xiao / 345

Application of Cesare Brandi's Restoration Theory in the Protection of Dazu Rock Carvings ……Chen Huili Deng Can/ 352

大足学刊·第六辑
2022年，1—33页

大足舒成岩石窟调查简报*

◎ 大足石刻研究院

内容摘要：舒成岩石窟营建于南宋绍兴时期，为川渝地区一处重要的宋代道教石窟遗存，造像题材主要有淑明皇后、东岳大帝、紫微大帝、三清和玉皇等，石窟遗存铭文信息丰富，为研究宋代道教提供了珍贵实物资料。本文在对石窟进行全面客观记录基础上，就石窟营建、题材内容、铭文史料等进行初步分析和研究。

关键词：大足石刻　舒成岩石窟　道教　铭文

舒成岩石窟开凿于南宋绍兴十三年至二十三年（1143—1153），为一处小型道教石窟。自20世纪50年代至今，石窟本体和附属设施开展了多次维修保护，其真实性和完整性得以较好保持和维系。自20世纪40年代至今，对舒成岩石窟的调查研究几乎未停止。1945年5月，以世界学院中国学典馆杨家骆为首的“大足石刻考察团”考察大足石刻，主要考察了北山、宝顶山、南山、石门山石窟，考察成果《大足石刻图征初编》刊为《民国重修大足县志》卷首[①]。1947年，杨家骆撰写《大足龙岗宝顶以外各区石刻记略》[②]，对舒成岩石窟造像题材、工匠等进行了简要介绍和分析。1954年6月，四川省文管会第一调查组与大足县文物保管所组成“大足县文物调查小组”对舒成岩摩崖造像进行了龛窟编号、造像登记等工作。本次调查资料汇编为《大足县文物调查小结》[③]。1984年，四川省社会科学院和大足县文物保管所组成联合

* 基金项目：本文为2021年度国家社会科学基金年度重点项目“重庆地区石窟寺及石刻铭文史料抢救性收集与整理研究”（项目批准号：21AKGOO4）阶段性成果。

① 《民国重修大足县志》，中国学典馆北泉分馆，1945年。

② 杨家骆《大足龙岗宝顶以外各区石刻记略》，《文物周刊》第22期，1947年2月19日。

③ 《大足县文物调查小结》（1954年复写稿）现存大足石刻研究院资料室。

考察组，对舒成岩摩崖造像开展了编号、记录、定名和断代等工作，此次调查成果和其他石窟点的调查成果合并整理成《大足石刻内容总录》一书[①]。1987 年，大足县开展第二次全国文物普查，文物普查小组对舒成岩摩崖造像进行了基础资料收集。1996 年，重庆大足石刻艺术博物馆对舒成岩石窟遗存铭文进行测量、考录、拓片和拍照，与其他石窟铭文共同汇编为《大足石刻铭文录》[②]。2003 年，重庆大足石刻艺术博物馆《大足石刻内容总录》课题组对舒成岩摩崖造像进行了全面细致的调查，收集了较为翔实的基础资料。2008 年 7 月，大足县第三次全国文物普查对舒成岩摩崖造像进行了基础性调查和登录。作为宋代川渝地区重要的道教石窟遗存，舒成岩石窟一直受到广泛关注，学界对石窟营建、造像题材、宗教流派、铭文史料等进行了多方面研究，形成了较多成果。如，方珂对铭文中的工匠身份开展了研究，认为工匠来自厢军系统，具有官方身份背景。张勋燎对铭文中的道士、匠师题名的衔称和道教纪年进行了专项研究。李小强先生对石窟基本内容和铭文所涉石窟性质、宗教信仰、造像风气、伦理等方面开展了较为全面深入的考释和研究[③]。

2018 年，在申报第八批全国重点文物保护单位过程中，大足石刻研究院对舒成岩石窟开展了全面考古调查，现将调查情况简报如下。

一、石窟位置和造像龛分布

舒成岩石窟位于重庆市大足区中敖镇三桥村六组半边庙坡西面山腰，地理坐标北纬 29°45′34.0″，东经 105°40′12.8″，海拔 407 米。石窟东距大足城区约 10 公里，四周皆为坡地，东面与山顶竖直相距约 80 米，西面与山脚竖直相距约 75 米，大潼（大足至潼南）公路自西侧山脚经过，公路西侧紧邻中敖场镇。石窟北面山湾和西侧山脚有村民房舍（图 1、图 2）。

造像开凿于一椭圆形石堡上。石堡最高 6.5 米，底部周长约 38 米，南北最宽 13.4 米，东

① 四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年。

② 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年。

③ 主要研究成果详见：（1）李远国《大足石刻道教造像渊源初探》，《四川文物》1986 年石刻研究专辑；（2）胡文和、刘长久《大足石窟中的宋代道教造像》，《世界宗教研究》1987 年第 3 期；（3）邓之金《大足石刻中的道教造像》，《四川文物》1990 年第 4 期；（4）刘红娟《从两宋时期四川地区道教石窟造像看道教神灵信仰特征》，四川大学硕士学位论文，2005 年；（5）李小强《大足道教石刻中的女神造像》，《中国道教》2006 年第 2 期；（6）小林正美、白文《金箓斋法与道教造像的形成与展开——以四川省绵阳、安岳、大足摩崖道教造像为中心》，《艺术探索》2007 年第 3 期；（7）李凇《以大足为中心的四川宋代道教雕塑——中国道教雕塑述略之六》，《雕塑》2010 年第 1 期；（8）方珂《大足石刻舒成岩释疑两则》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第四辑，北京：文物出版社，2013 年，第 247—251 页；（9）张勋燎《大足舒成岩道教石窟造像记道士、匠师题名的衔称和道教纪年》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第一辑，重庆：重庆出版社，2016 年，第 224—242 页；（10）胡文和《大足宋代道教造像的神祇图像源流再探索》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第一辑，重庆：重庆出版社，2016 年，第 243—257 页；（11）李小强著《大足道教石刻论稿》，重庆：重庆出版社，2016 年。

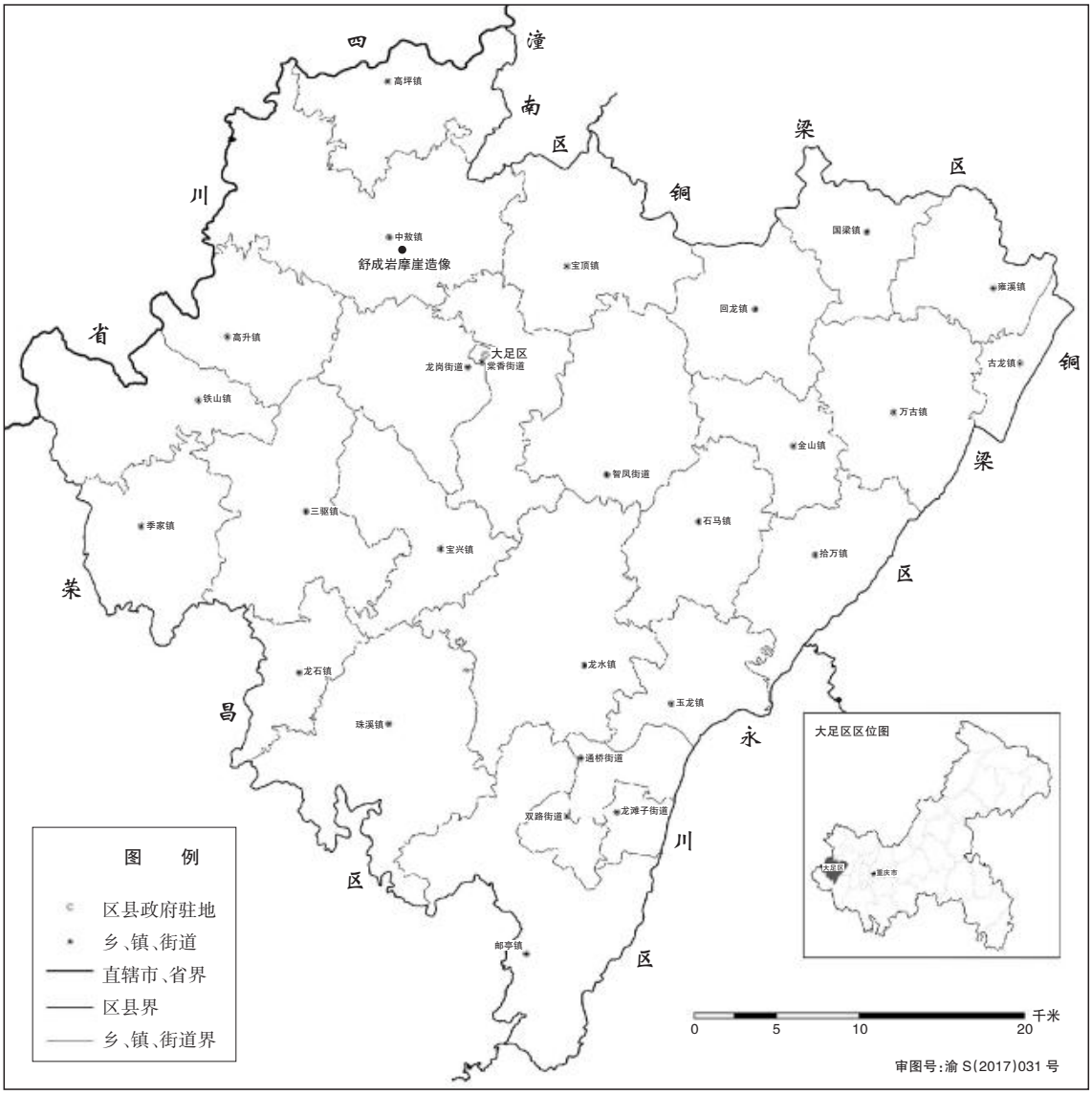
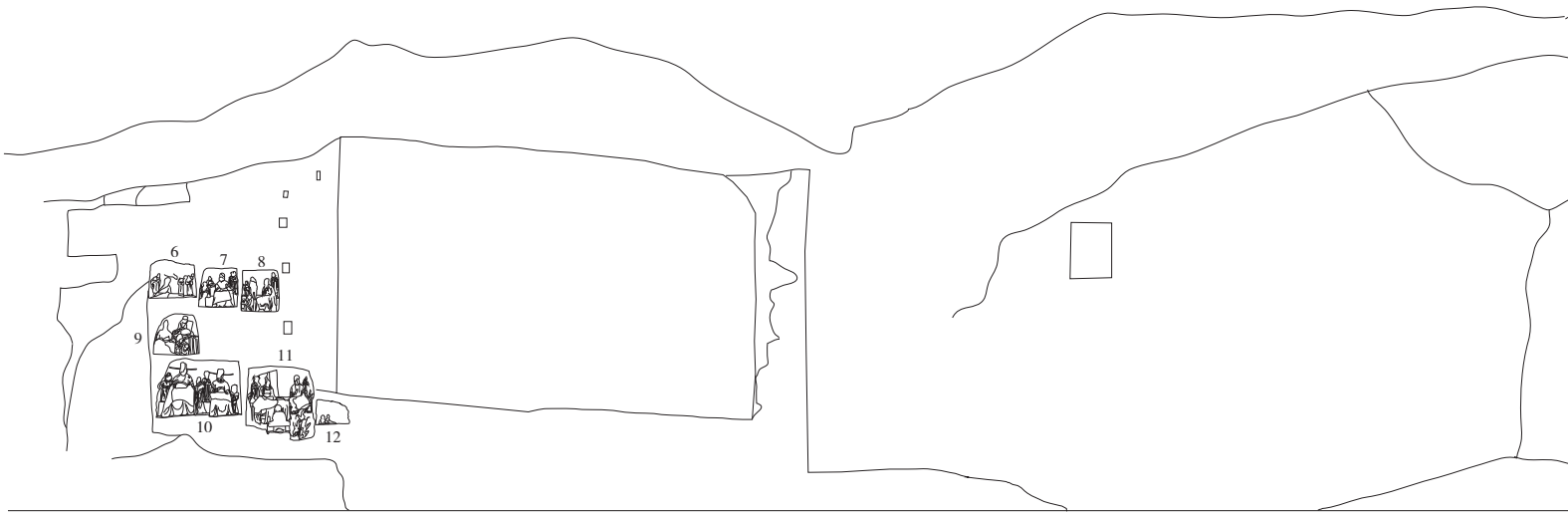


图 1　舒成岩石窟地理位置图



图 2　舒成岩石窟航拍图



西最宽 10 米。石堡各壁面圆弧相接，无明显分界，其中，东西两壁立壁相对竖直，南北两壁立壁略倾斜。造像集中分布于石堡北壁、西壁、南壁（图 3、图 4、图 5）。造像龛自北壁开始，沿逆时针方向通编为 12 号[①]。其中，第 1、2 号两龛位于石堡北壁西侧，两龛横向布置于壁面中部。第 3、4、4-1、5 号等四龛位于石堡西壁中下部，四龛相互紧邻，呈横向一排布置，龛底距地坪高度界于 103—178 厘米。第 6—12 号位于石堡南壁西侧，呈上中下三排布置，上排为第 6、7、8 号，中排为第 9 号，下排为第 10—12 号。

二、造像内容

（一）第 1 号

1. 位置　位于石堡北壁中部，下距地坪 178 厘米，上距岩顶约 300 厘米，左距第 2 号龛 67 厘米，右距壁面转折边缘 215 厘米。龛口东北向，方向 40°。



图 3　舒成岩石窟近景

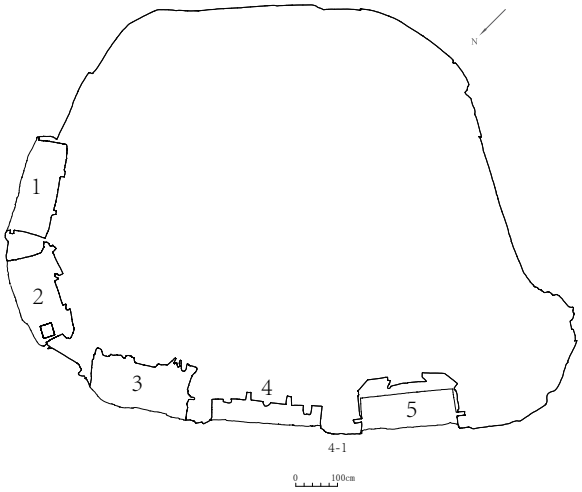


图 4　舒成岩石窟连续平面图

① 1954 年《大足县文物调查小结》和 1985 年《大足石刻内容总录》皆编为 5 号，1999 年《大足石刻铭文录》编为 11 号。

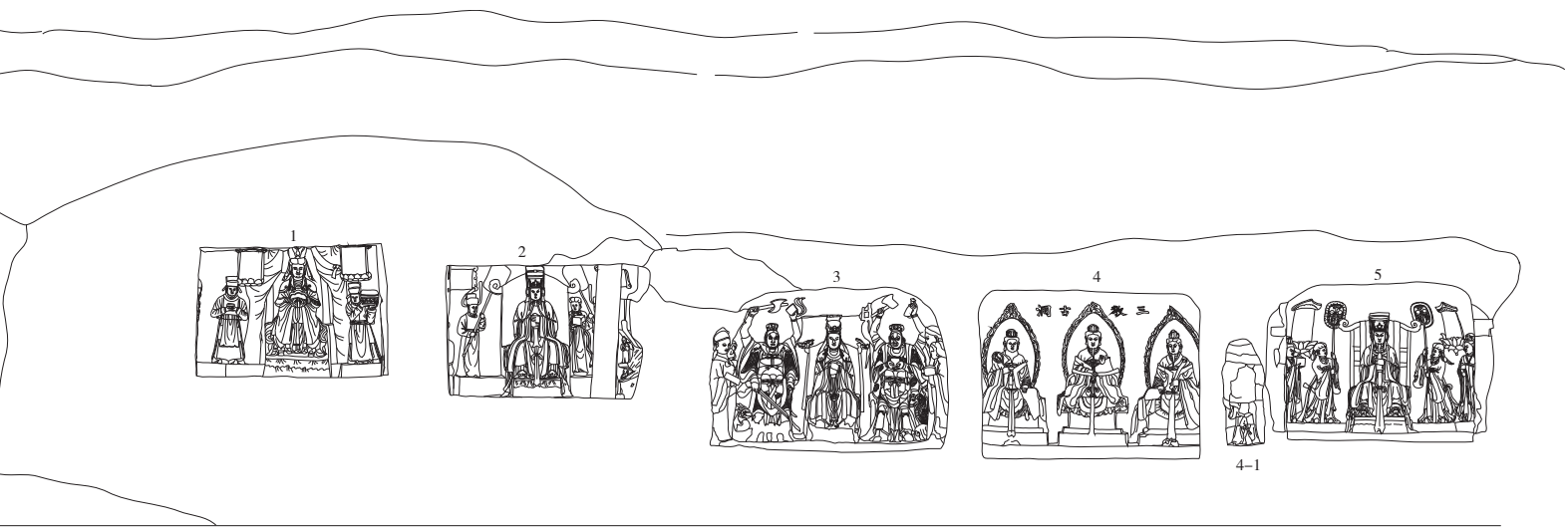


图 5　舒成岩石窟连续立面图

2. 形制　方形龛。龛口高 160 厘米，宽 236 厘米，深 120 厘米。龛口左右内侧凿出平整面，左平整面宽 8—13 厘米，右平整面宽 2—48 厘米。龛底方形，龛壁竖直，正壁与左右壁圆弧相接，壁面与龛顶略垂直相交；龛顶为平顶，方形。龛口上方刻一匾额，高 33 厘米，宽 39 厘米（图 6）。

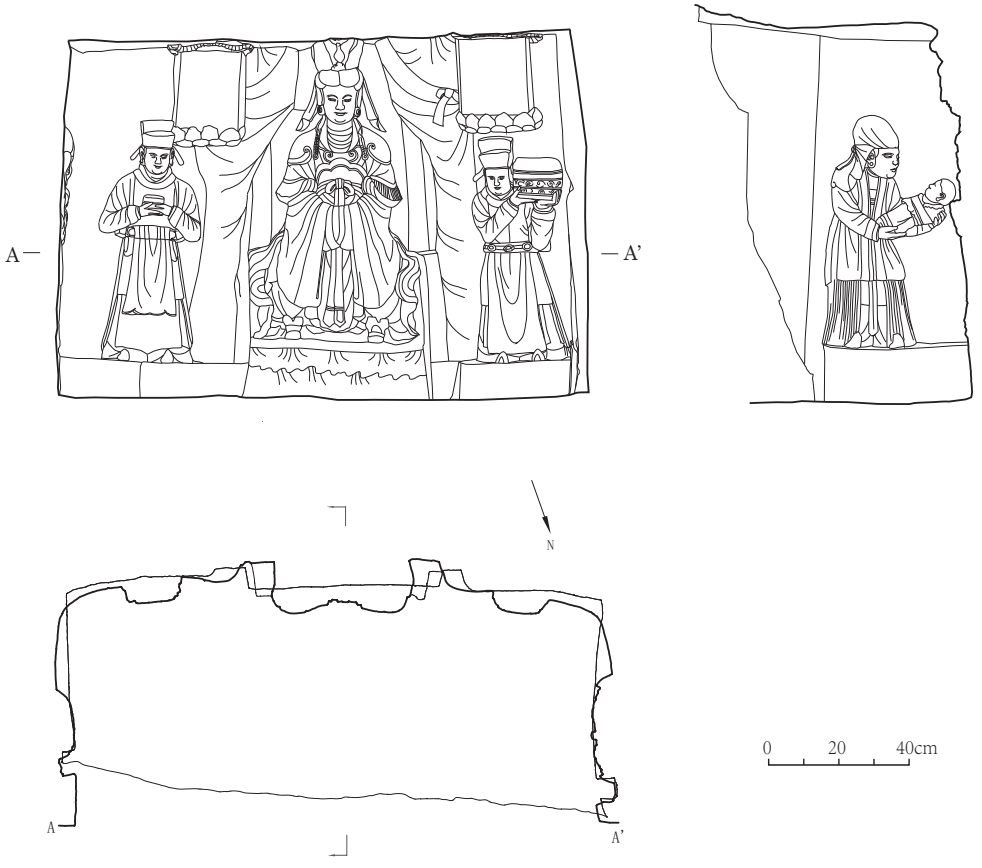


图 6　第 1 号龛平、立、剖面图



图 7　第 1 号龛外立面

3. 内容　刻像 5 身（图 7）。正壁刻主尊坐像，其左右各立侍者像 1 身；左壁立武士像 1 身；右壁立女像 1 身。

（1）正壁　主尊像坐高 94 厘米。梳髻，戴凤冠，冠带斜垂至肩；长圆脸，饰圆形耳饰，下缀珠串。外着翻领宽袖长服，套半臂，罩云肩，胸部以带束蔽膝，下着长裙。双手腹前笼袖内，倚坐于靠背椅上，着履踏方形足踏，足踏敷搭帷布。靠椅高 126 厘米，宽 72 厘米，深 15 厘米。主像身后线刻帷帐，帷帘以带约束。左侍者像高 97 厘米，戴软脚幞头，面短圆，直鼻小口；着圆领窄袖服，腰束革带。双手托举方形奁盒。足履，立于低台上。台高 13 厘米，宽 65 厘米，深 8 厘米。右侍者像立高 105 厘米，长服内折后塞于胸部革带内，双手胸前托方形小盒，其余特征与左侍者像同。

（2）左壁　武士像高 114 厘米（图 8、图 9）。戴凤翅盔，顶出缨。圆脸，双眼圆睁，口微启。内着宽袖长服，肩部刻出兽头护肩和披膊，披膊甲叶为山文甲。胸部刻出横向和竖向的束甲索。身甲边缘刻出带褶的包边，甲叶亦为山文甲。腰束带，饰飘带。双手腹前拄剑，剑身全长 49 厘米。足靴，呈“一”字形立于低台上，台高 15 厘米，宽 57 厘米，深 10 厘米。

（3）右壁　女像立高 98 厘米（图 10、图 11）。头巾，面略老。上着对襟窄袖服，下着长裙，裙腰上束于胸，腰带长垂足间。双手抱一裹于襁褓中的婴儿，侧身向正壁主尊作递送状。足鞋，侧身立于低台上，台高 19 厘米，宽 68 厘米，深 7 厘米。



图 8　第 1 号龛左壁立面图



图 9　第 1 号龛左壁



图 10　第 1 号龛右壁立面图



图 11　第 1 号龛右壁

4. 铭文　共 4 则。

第 1 则　位于正壁左侍者头顶上方方碑内。碑身高 35 厘米，宽 30 厘米，厚 4.5 厘米。碑座为双层仰莲花，碑首为覆莲叶。碑文左起，竖刻 12 行，存 142 字（图 12）。

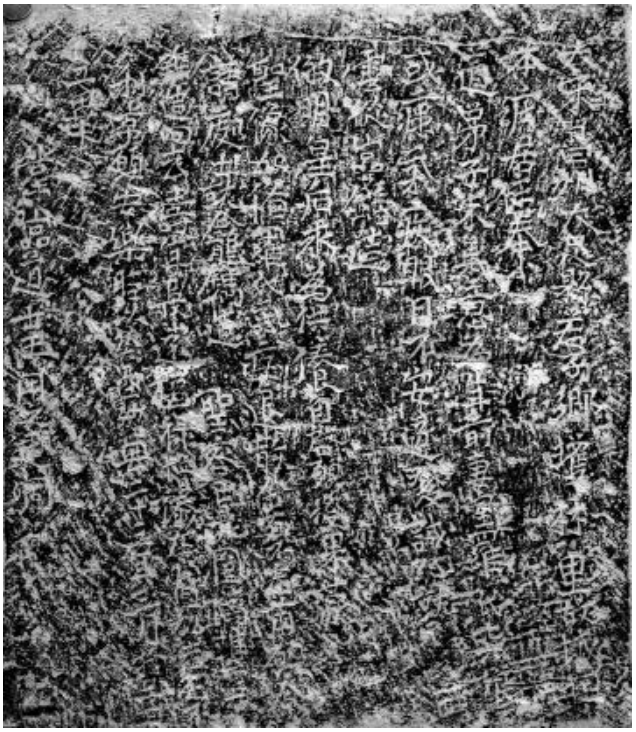


图 12　第 1 号龛第 1 则铭文

大宋昌州大足县若子乡琼林里故城垣/本庄居住奉/道弟子宋美意为年前妻室罗氏七六娘/或患气疾眼目不安遂发诚心就/云从岩镌造/淑明皇后求为供养自启愿后果蒙/圣像加备罗氏气疾退散今者不亡前愿命/请处士就龛镌造△圣容已是圆满□□/镌造向去寿年长远福禄增添□□□□□/利常愿安乐时以癸酉绍兴二十三年三月十三日/工毕/掌岩道士王用之建洞

第 2 则　位于正壁右侍者像上方方碑内。碑身高 35 厘米，宽 27 厘米，厚 6 厘米。碑座为仰莲，碑首为覆莲。铭文不存。

第 3 则　位于龛口上方匾额内（图 13）。文竖刻 2 行 6 字。

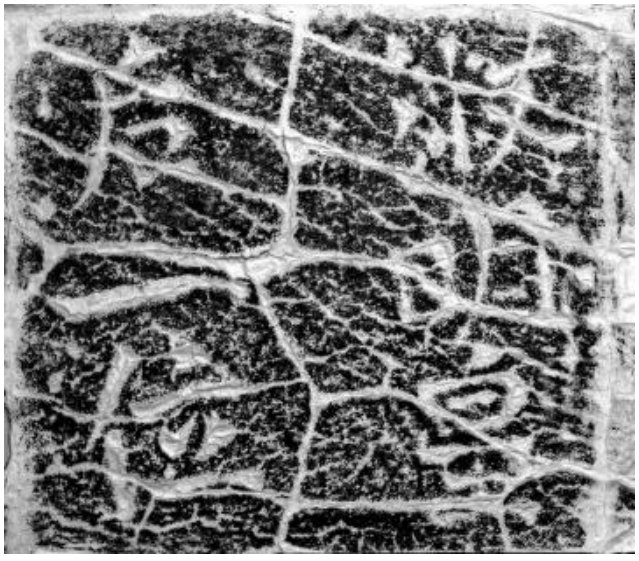


图 13　第 1 号龛第 3 则铭文

淑明皇/后一位

第 4 则　位于龛外左侧平整面（图 14）。平整面高 100 厘米，宽 67 厘米。文左起竖刻 12 行，存 198 字。

是庙也昔名舒胜今号半边洞宇开自先朝/绘彩重新今日宝珞庄严前临中鳌而托拱/檀香瑞气下映金鼎而辉煌虽非鹫岭祈园/而翠竹黄花群沾法雨名山胜景而长松细/草普荫慈云他如寻园欢喜无非选佛之场/对沼醍醐即是证果之地当今/圣王△御宇百废俱修有乐捐善士不吝锱铢/重庄二



图 14　第 1 号龛第 4 则铭文

殿神像俾异日黄金布地花雨弥天/莫非此好善之心所感昭云耳维大清丙戌/道光六年季夏月望九日甲子黄道开光信/善黄宝礼同缘杨氏△彭宏典同缘曾氏敬/为本身疾愈庄彩祈保星辰康泰禄马扶持

（二）第 2 号

1. 位置　位于第 1 号左侧，下距地坪 148 厘米，上距岩顶 334 厘米，左与第 3 号紧邻。龛口东北向，方向 16°。

2. 形制　方形龛。龛口横长方形，左侧龛口及左壁大部毁。龛口高 168 厘米，宽 212 厘米，深 150 厘米。龛内左侧竖一方形石柱，石柱高 172 厘米，宽 27 厘米，厚 30 厘米。龛口右内侧凿出宽 21 厘米的平整面。龛底方形。龛壁竖直，正壁与右壁圆弧相交，龛壁与龛顶垂直相交。龛顶平顶，略呈方形（图 15）。

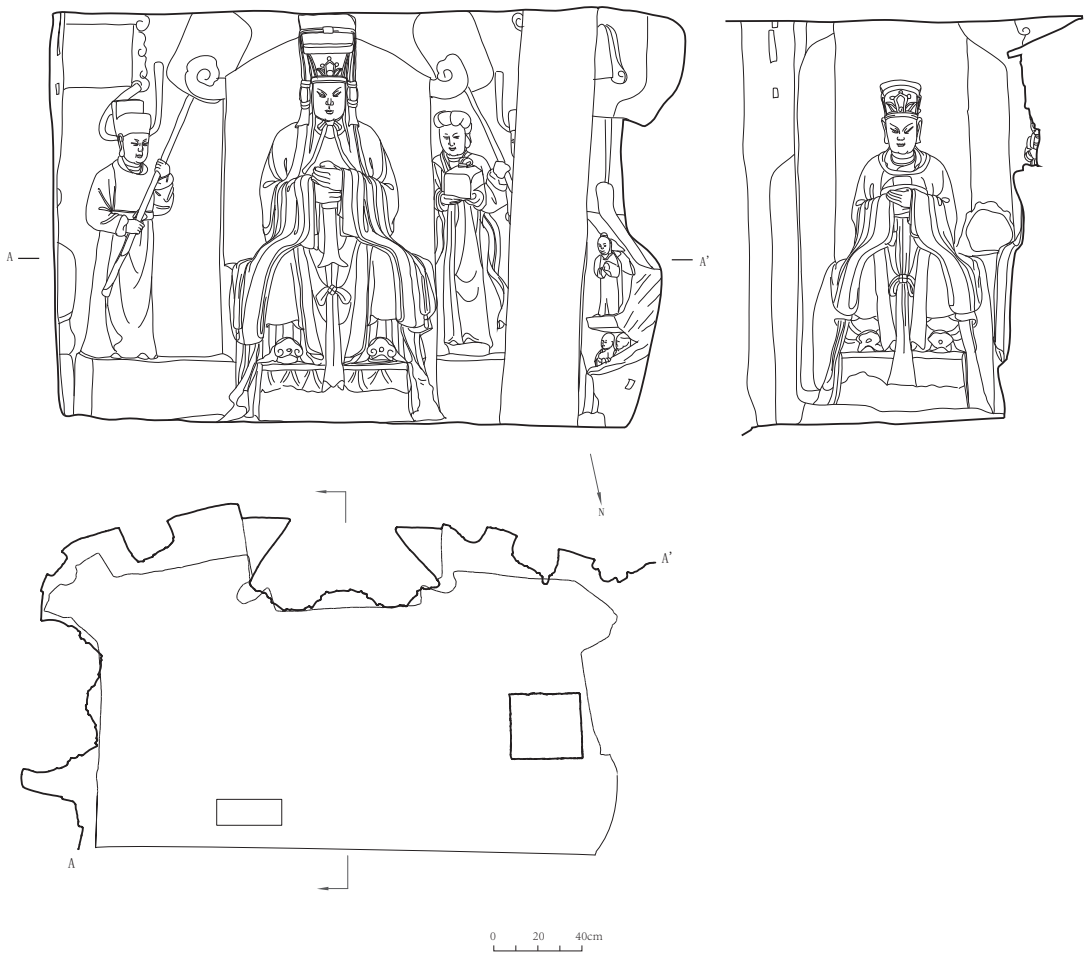


图 15　第 2 号龛平、立、剖面图

3. 内容　龛内存像 13 身（图 16）。正壁中刻主尊坐像 1 身，其左内侧刻侍女像 1 身，左右外侧各刻男侍像 1 身。正壁与左右壁相交处共存供养人像 8 身。左壁毁，右壁刻坐像 1 身。



图 16　第 2 号龛外立面图

（1）正壁　主尊像坐高 99 厘米。戴冕冠，下颌系带作结，袋状充耳长垂至肩，天河带沿肩下垂，敷搭两前臂后长垂主像座椅两侧。脸型长圆，双眼细长，眼角上挑，直鼻小口，刻三绺胡须。内着翻领窄袖服，外着宽袖服，下着长裙，胸际束带系蔽膝，带作结长垂足间。双手胸前

持圭，倚坐于靠背椅上。着如意头履，踏方形足踏，高 24 厘米，宽 58 厘米，深 10 厘米。足踏敷搭帔布。左侧侍女像高 91 厘米。梳髻，脸方圆，饰圆形耳饰。上着窄袖服，下着长裙，身饰宽博披巾，披巾沿胸长垂体侧。双手胸前捧方印。足鞋，立于低台上，台高 5 厘米，宽 16 厘米，深 8 厘米。左右外侧男侍像相对而立，体量相当，高 102 厘米。二像特征略同，皆头戴幞头，脸长圆，着圆领窄袖服，腰束革带，双手持长柄方扇，扇全长 125 厘米，着鞋立于低坛上。二男侍像头部上方均刻一匾额，高 27 厘米，宽 47 厘米（图 17）。



图 17　第 2 号龛主尊左侧侍女、男侍像立面图

（2）供养人　共 8 身，皆为立像。其中，正壁与左壁相交处存 5 身，从上至下，从内至外编为第 1—5 像；正壁与右壁相交处存 3 身，纵向排列，自上而下编为第 6—8 像。

第 1 像大部毁，仅存右侧幞脚。第 2 像高 33 厘米，梳髻，仰面，着窄袖服，双手横置胸前，似捧物，足鞋立于低台上。第 3 像仅存躯体下部少许，可辨着鞋站立。第 4、5 像高约 26 厘米，头巾，面短圆，着交领服，腰束带，双手合十，足残，立于低台上。第 6 像高 44 厘米，头梳髻，面长圆，戴珠串耳饰，内着抹胸，外着对襟窄袖服，下着长裙，身饰披帛，双手胸前持物，物残难辨，着鞋立于低台上。第 7、8 像分别高 36、30 厘米，头均梳髻，面方圆，双手置胸前，上覆帛带，着鞋立于低台上。

（3）左壁　像毁，仅存像身后屏风右上角少许。

（4）右壁　坐像高 72 厘米（图 18、图 19）。戴通天冠，脸长圆，直鼻，口微闭。内着窄袖服，外着圆领宽袖服，胸戴方心曲领，胸际束带系蔽膝，下着长裙。双手胸前持圭，倚坐于方台上，足履踏方形足踏。方台高 62 厘米，宽 68 厘米，深 18 厘米。其身后刻屏风，屏风高 146 厘米，宽 78 厘米，厚 3 厘米。



图 18　第 2 号龛右壁立面图



图 19　第 2 号龛右壁

4. 铭文　共 2 则。

第 1 则　位于正壁左男侍像头部上方匾额内。文左起，竖刻 14 行 125 字（图 20）。

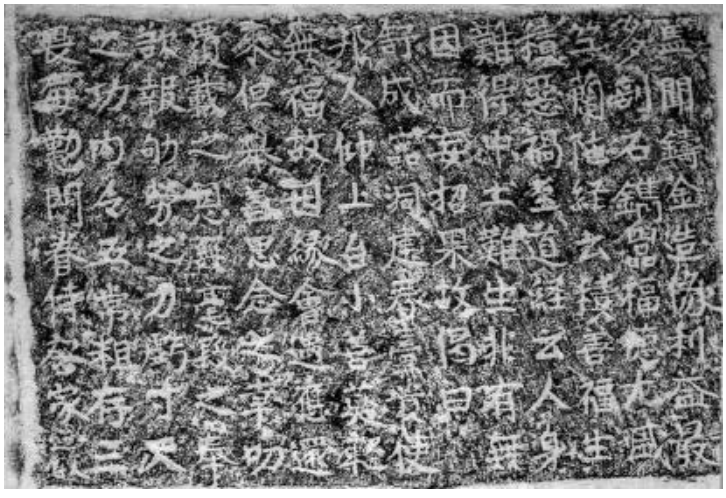


图 20　第 2 号龛第 1 则铭文

盖闻铸金造像利益最/多剖石镌岩福德尤盛/竺兰陀经云积善福生/积恶祸至道经云人身/难得中土难生非有无/因而安招果故偈曰/舒成岩洞建春台贵使/邦人仰上台小善莫轻/无福故因缘会遇应还/来但举善思念之幸叨/覆载之恩无毫发之奉/欲报劬劳之力亏寸尺/之功内令五常粗存三/畏每勤门眷侍启家严

第 2 则　位于正壁右男侍像头部上方匾额内。文左起，竖刻 17 行 193 字（图 21）。

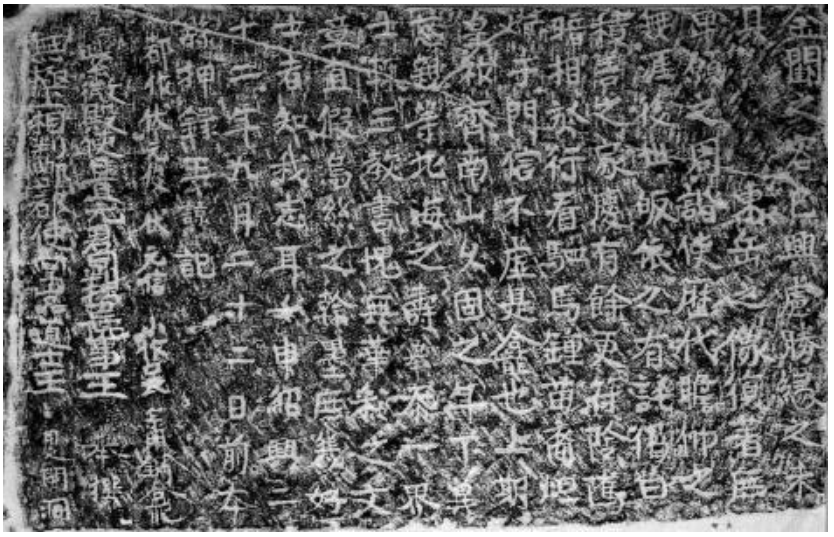


图 21　第 2 号龛第 2 则铭文

金阙之容已兴虑胜缘之未/具△△△东岳之像复著庶/卑愿之周谐使历代瞻仰之/无涯后世皈依之有托偈曰/积善之家庆有余更符阴骘/暗相于行看驷马钟苗裔炟/煜于门信不虚是龛也上期/皇祚齐南山久固之年下冀/慈亲等北海之寿举忝一界/士辄三教书愧无华彩之文/章直假乌丝之翰墨庶几好/士者知我志耳壬申绍兴二/十二年九月二十二日前本/县押录王谅记/都作伏元俊伏元信小作吴宗明镌龛/紫微殿使日直元君同判□院事王举撰/无极上相判酆都使掌岩道士王用之开洞

（三）第 3 号

1. 位置　位于石堡西壁北端，下距地坪 103 厘米，上距崖顶 354 厘米，左距第 4 号龛 40 厘米，右紧邻第 2 号龛。龛口西北向，方向 313°。

2. 形制　方形龛。龛口部分残，残高 193 厘米，宽 300 厘米，深 153 厘米。龛底方形，里高外低，略倾斜。龛壁竖直，正壁与左右壁圆弧相交，龛壁与龛顶圆弧相接。龛顶平顶，略呈方形，右外侧毁（图 22）。

3. 内容　龛内存像 7 身（图 23）。正壁居中刻主尊坐像 1 身，主尊左右各刻武士立像 1 身，左壁刻立像 2 身，内侧像为武士像，外侧像为女侍像，右壁仅存武士像 1 身，正壁与右壁相交处上方刻供养人 1 身。



图 22　第 3 号龛平、立、剖面图



图 23　第 3 号龛外立面

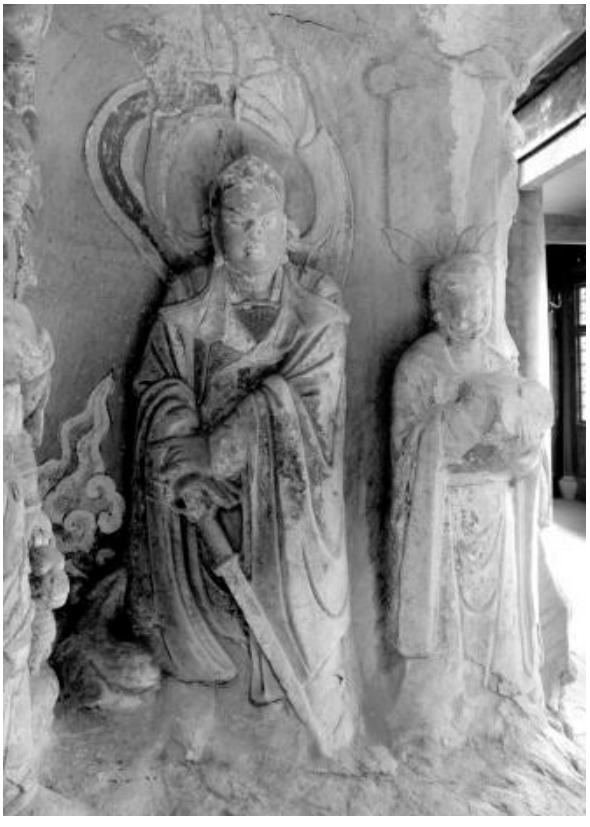
（1）正壁　主尊像坐高 98 厘米。戴冕冠，冕板残，冠正面刻金博山。脸方圆，眼角上挑，鼻残。戴菱形耳饰，下垂及肩。内着窄袖服，外着圆领宽袖服，戴方心曲领，胸前刻蔽膝，以带围系；下着长裙。双手胸前持圭。足履，踏足踏（足踏残），倚坐于龙头靠背椅上。椅高 115 厘米，宽 59 厘米。左武士像高 145 厘米，三面六臂，梳髻，戴束发冠。正面脸方圆，双眼圆睁；左、右面略残。内着袍服，外着裲裆甲，肩刻兽面护肩、披膊，下着裤，缚裤。腰系革带束抱肚。身饰飘带。六臂，着臂甲，上两手皆腕镯，左上手举握铃，右上手举持斧。当胸两手持印，印面宽 11 厘米。左下手握持龙角，龙身两折，刻出腹甲、身甲，现两腿，踏于祥云上；右下手持戟。着靴站立。右武士像高 145 厘米。一面四臂，左上手上举持印，印带上扬，右上手上举持斧，左下手握绹索，右下手持剑。有肩巾，其余特征同左武士像。

（2）左壁　内侧武士像高 141 厘米（图 24、图 25）。头扎巾，巾带呈“U”形上扬，脸方圆，眼圆睁，鼻残。内着裲裆甲，外着翻领宽袖袍服，下着裤。身披飘带。左手握右手腕，右手腹前斜持剑。其身右下侧刻一匍匐的兽。外侧女侍像高 119 厘米。梳髻，面圆略蚀。内着窄袖服，外着宽袖服，腰束革带。双手胸前捧方盒，盒高 12 厘米，宽 15 厘米。其头部上方刻一方碑，碑身高 38 厘米，宽 28 厘米。碑座为仰莲，碑首为莲叶。

（3）右壁　武士像上身毁，后世泥塑，存下部，残高 101 厘米（图 26、图 27）。可辨着宽袖服，腰部革带系抱肚，腹前刻鹘尾。飘带下垂于身前。其身左下刻一蛇，蛇身弯曲上抬，蛇



图 24　第 3 号龛左壁立面图


图 25　第 3 号龛左壁

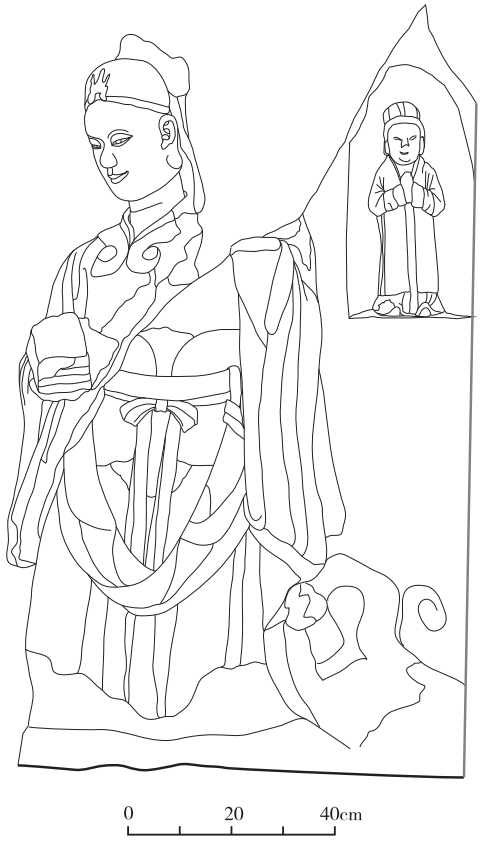


图 26　第 3 号龛右壁立面图



图 27　第 3 号龛右壁

头略残。

正壁与右壁相交处供养人像立高 44 厘米。梳高髻，面圆，上着对襟窄袖服，下着长裙。双手合十，着鞋站立。

4. 铭文　位于左壁女侍像上方方碑，存“五月二十五日甲子”1 行 8 字。[①]

（四）第 4 号

1. 位置　位于第 3 号龛左侧，下距地坪 103 厘米，上距崖顶 354 厘米，左距离第 5 号龛 95 厘米。龛口西北向，方向 305°。

2. 形制　方形龛。龛口高 193 厘米，宽 265 厘米，深 120 厘米。龛底方形，外缘略残。龛壁竖直，正壁与左右壁略垂直相交，龛壁与龛顶垂直相交。龛顶平顶，呈方形（图 28）。

3. 内容　正壁刻像 3 身（图 29）。中主尊像坐高 84 厘米。浮雕火焰纹桃形背光，梳髻戴莲花冠，面方，下颌刻一绺长须。内着窄袖服，外着交领宽袖服，最外披氅服；胸部束革带系

① 《大足道教摩崖造像》收录本龛残存铭文“紫微殿使日直元君司□□□院事王（下泐）。无极上相判鄴都使掌岩道士（下泐）”。此铭文现已不存，《大足道教摩崖造像》未记载铭文所在位置，但从内容判断，应刻于本方碑内。大足县政协文史资料委员会主编《大足道教摩崖造像》，《大足文史》第五辑（内刊），1989 年，第 81 页。

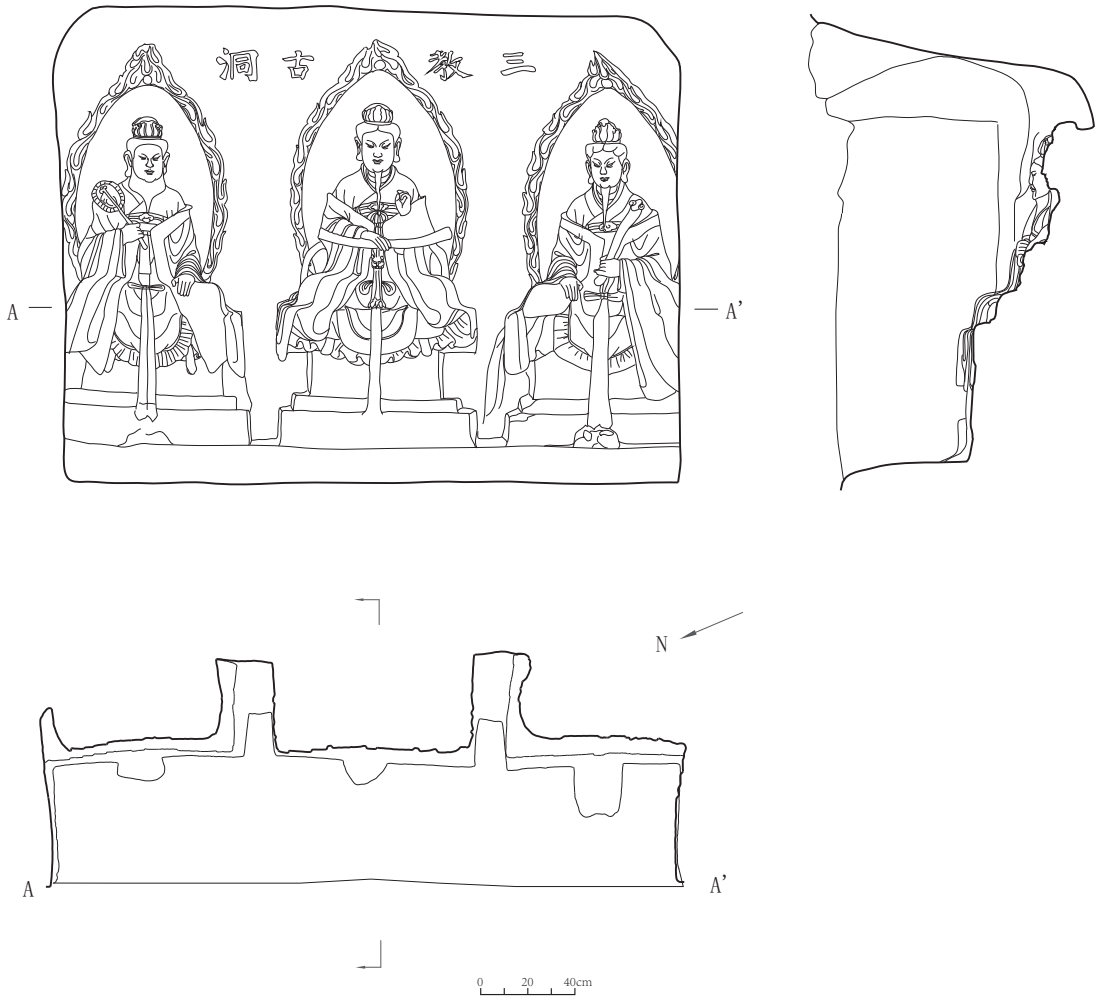


图 28　第 4 号龛平、立、剖面图

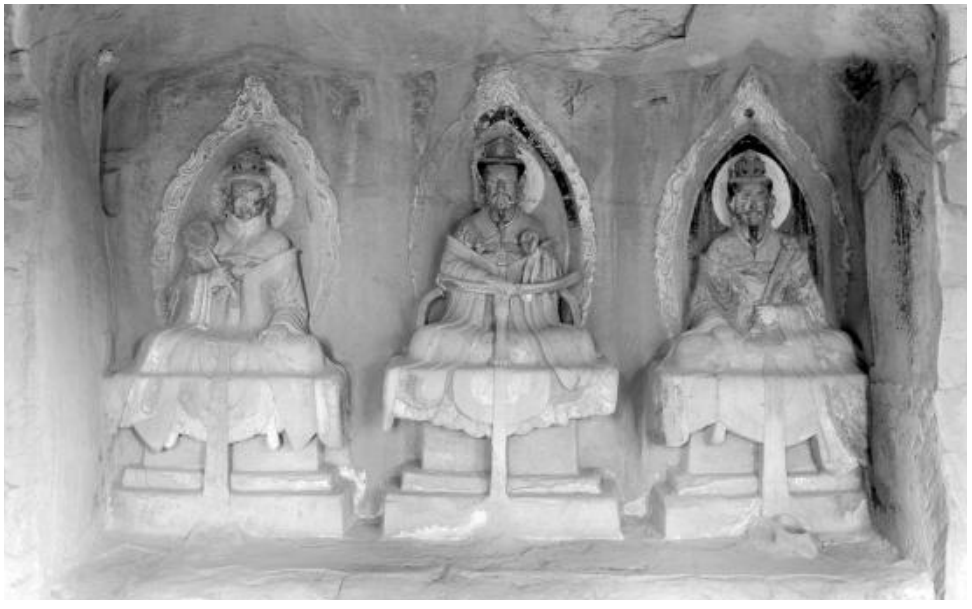


图 29　第 4 号龛外立面

蔽膝，下着裙，裙摆垂搭座台台面。身前刻三足凭几。左手曲举胸前，右手抚凭几。结跏趺坐于束腰须弥座上。座通高 56 厘米，宽 83 厘米，深 40 厘米。座底部前侧刻鞋一双，略残。左主尊像坐高 82 厘米。浮雕火焰纹桃形背光，梳髻戴莲花冠，面方圆，眼角上挑，下颌刻一绺长须。左手持如意，如意斜靠左肩，全长 42 厘米；右手抚小腿。须弥座高 82 厘米，最宽 77 厘米，深 44 厘米。座前刻鞋一双，鞋长 23 厘米。其服饰、坐姿等与中主尊像同。右主尊像坐高 82 厘米。刻连鬓胡须，左手抚左小腿，右手持团扇，扇面刻云纹承托日轮、月轮。其余特征与中主尊像同。

左壁刻一方碑，高 67 厘米，宽 53 厘米；碑座为仰莲，碑首为莲叶。右壁素壁。

4. 铭文　共 5 则。

第 1 则　位于正壁三主尊间的壁面上部。文左起竖刻“三教古洞”1 行 4 字（图 30）。[①]



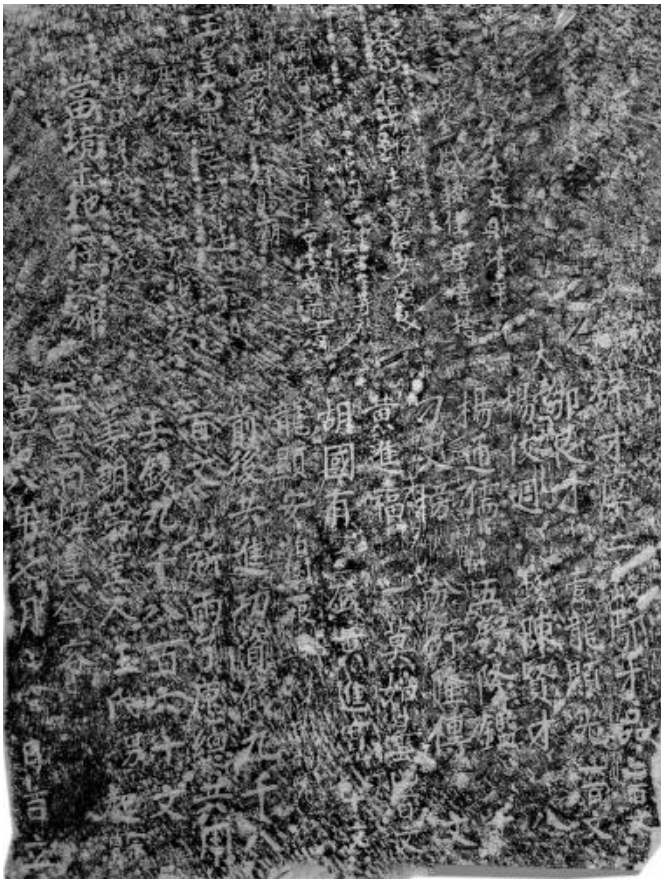
图 30　第 4 号龛第 1 则铭文

第 2 则　位于左壁方碑上部。文左起，竖刻 10 行 84 字（图 31）。

四川重庆府大足县清平□/李店坝金凤桥住居喜舍/发心信士邓志高信女卢氏/同子邓□□等于/万历八年三月二十五日甲子黄道吉日/妆彩□□舒胜庙/玉皇大帝五显灵官土地二位/妆之后寿保□□□度/□□□□□祝/当境土地二位之神

第 3 则　位于左壁方碑下部。文左起竖刻 13 行（图 31）。

舒才厚△二钱△△鄢才品△二百文/（第 2—7 行出资人名略）/前后共进功资钱九千八/百文△祈雨了愿总共用/去钱九千八百六十文/姜朝第室人汪氏杨起


图 31　第 4 号龛第 2、3 则铭文

① 本龛第 5 则铭文记载“彩画/三教玉皇众姓功资列举”，由此推测，“三教古洞”4 字可能为清代增刻。

□/玉皇洞辉煌金容/万历八年七月△日吉立

第 4 则　位于右壁上部左侧。文左起竖刻，存 277 字（图 32）。

钦加同知衔特授重庆府大足县正堂加五级三次王为/示禁事案据永安里中敖场团首舒隆文杨顺纲禀/称情民等均因该场外原有石岩刊有神像无人侍/俸香灯名半边庙略避风雨近因乞丐僧道以及面/生不法匪人在此住扎民等屡屡戒斥不听反与匪/等成仇只得预为协恳赏示刊碑严禁免酿祸端以/靖地方伏乞等情据此除禀批示外合行出示禁止/为此示仰各处游方僧道及流丐人等知悉自示之/后尔等毋得仍在半边庙石崖居住以致勾引游匪/在彼住扎滋事倘敢不遵许该处团邻人等立即驱/逐如果恶霸不去准即指名禀案以凭拘究各宜禀/遵毋违特示△△△△右谕通知/同治十二年又六月二十七日/告示△△△△实贴半边庙晓谕/光绪三年六月二十五日/穀旦/唐立廷书/黄定海刊/彭青山彩画[①]



图 32　第 4 号龛第 4、5 则铭文

第 5 则　位于第 4 则下部。文左起竖刻，铭文书写不规整。首两行为“彩画/三教玉皇众姓功资列举/”，其后为出资人名和出资数额，略（图 32）。

① 《大足石刻铭文录》将本则铭文最后署款“光绪三年六月二十五日穀旦/唐立廷书/黄定海刊/彭青山彩画/”录入本龛第 5 则铭文。重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 310 页。

（五）第 4–1 号

1. 位置　位于第 4 号龛与第 5 号龛之间的崖壁中下部。下距地坪 118 厘米。龛口西北向，方向 310°。

2. 形制　龛大部毁，仅辨弧形龛壁，残高 115 厘米，宽 47 厘米，深 9 厘米（图 33）。

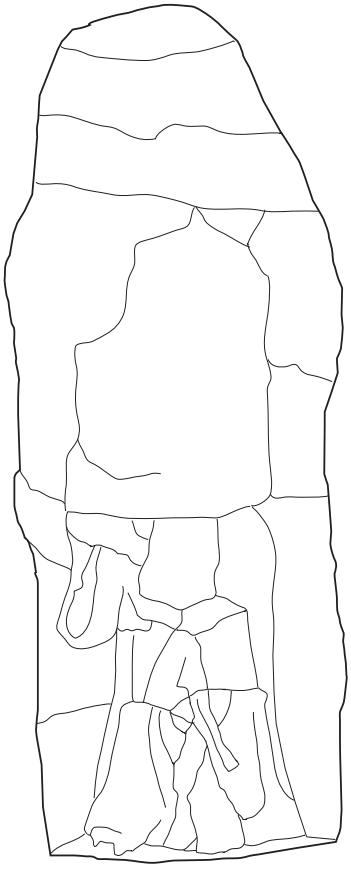


图 33　第 4–1 号龛立面图



图 34　第 4–1 号龛外立面图

3. 内容　龛内刻立像 1 身（图 34）。像残高 49 厘米，可辨上着宽袖服，下着裙。

（六）第 5 号

1. 位置　位于石堡西壁中部左侧，下距地坪 111 厘米，上距崖顶 353 厘米，左距壁面转折边缘 220 厘米，右距第 4 号龛 95 厘米。龛口西北向，方向 310°。

2. 形制　横长方形龛。龛口局部残脱，高 186 厘米，宽 230 厘米，深 154 厘米；龛口左右内侧凿建宽 27 厘米的平整面。龛底呈方形，前侧凿出深 6 厘米、长 225 厘米、宽 83 厘米的凿面。龛壁竖直，正壁与左右壁圆弧相交，壁面与龛顶圆弧相接。龛顶平顶，呈方形（图 35）。

3. 内容　龛内刻像 13 身（图 36）。正壁居中刻主尊坐像 1 身，其左右各立侍者像 2 身；左右壁各刻坐像 1 身；龛口左右内侧平整面刻供养人像 6 身。

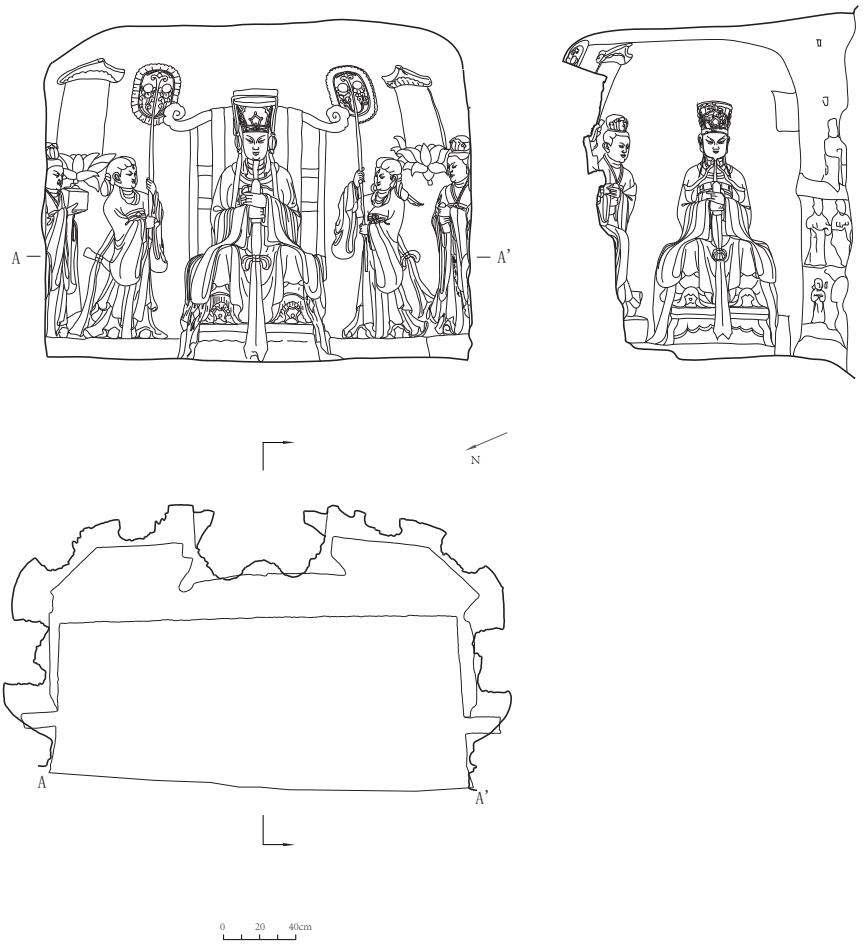


图 35　第 5 号龛平、立、剖面图



图 36　第 5 号龛外立面图

（1）正壁　主尊像坐高 90 厘米。戴冕冠，冠体正面刻金博山，充耳长垂至肩，天河带沿肩下垂；面长圆，眼细长，眼角上挑，下颌刻一绺长须。内着窄袖服，外着宽袖服，戴方心曲领，胸部革带束蔽膝，下着裙；两小腿外侧各刻一条长垂的腰带。双手胸前持圭。足履，踏方形足踏，倚坐于靠背椅上。椅高 140 厘米，宽 67 厘米，深 29 厘米。主尊左右内侧侍者为女像，侧身相对站立，高约 101 厘米。二像均梳髻，发带斜垂头后左右侧。面方圆，眼细长，眼角上挑，鼻略残，小口。内着双层窄袖服，外着交领宽袖服，胸际革带束蔽膝，下着长裙。双手持长柄团扇，扇面内刻祥云承托的日轮、月轮。着鞋立于低台上。主尊左右外侧侍者为男像，亦侧身相对站立，高约 109 厘米。二像均戴束发冠，脸长圆。内着双层交领窄袖服，外着宽袖服，最外披氅。左像双手胸前持圭，右像双手胸前捧一方盒。正壁左右上方各刻一方碑，左碑高 35 厘米，宽 23 厘米；右碑高 44 厘米，宽 27 厘米。二碑形制相同，碑首为莲叶，碑座为仰覆莲。

（2）左壁　像坐高 77 厘米（图 37、图 38）。戴通天冠，正面刻金博山，下颌系带作结。脸方圆，双腮和下颌各刻一绺胡须。内着双层窄袖服，外着宽袖服，佩方心曲领，胸部革带束

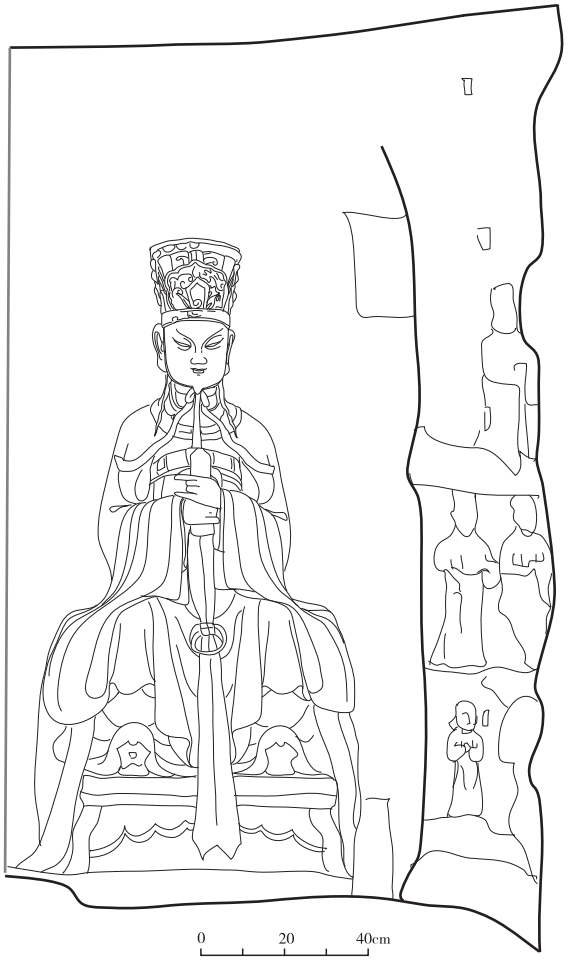


图 37　第 5 号龛左壁立面图



图 38　第 5 号龛左壁

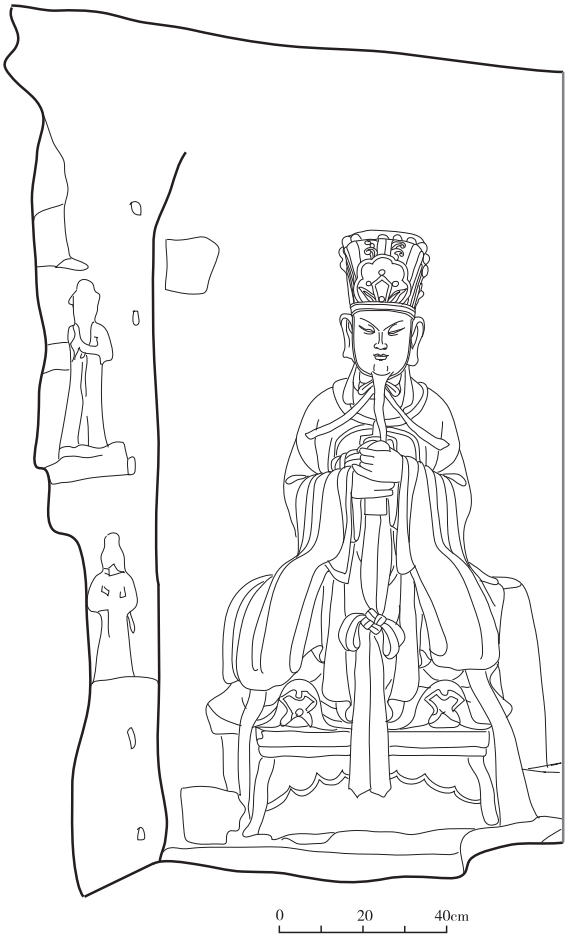


图 39　第 5 号龛右壁立面图



图 40　第 5 号龛右壁

蔽膝，下着长裙。双手胸前持圭。着鞋，踏曲脚方形足踏，倚坐于方台上。座台高 52 厘米，宽 54 厘米，深 25 厘米。足踏高 20 厘米，宽 52 厘米，深 6 厘米；正面刻壶门。

（3）右壁　像坐高 75 厘米（图 39、图 40）。双手持圭，圭长 16 厘米，宽 5 厘米。座台高 50 厘米，宽 58 厘米，深 17 厘米。足踏高 21 厘米，宽 50 厘米，深 5 厘米。其余特征同左壁像。

（4）供养人　龛口左内侧平整面刻供养人像 4 身，作上中下三排布置，上排 1 身、中排 2 身，下排 1 身；右内侧平整面刻供养人像 2 身，作上下两排布置。从左至右，从上至下，通编为第 1—6 像。第 1 像仅存上身局部，残高 21 厘米；可辨双手置胸前。第 2、3 像皆高约 36 厘米；第 2 像可辨戴软脚幞头，着圆领宽袖长服，双手合十；第 3 像着圆领窄袖服，双手胸前持方形物。第 4 像高 24 厘米，可辨面略右侧，戴软脚幞头，着圆领窄袖长服，双手置胸前，着鞋站立。第 5 像高 36 厘米，身右略残，梳髻，着窄袖长服，左手置胸前，着鞋站立。第 6 像高 31 厘米，梳髻，着窄袖长服，双手置胸前。

4. 铭文　共 2 则。

第 1 则　位于正壁左上方方碑内，文左起，竖刻 4 行 42 字（图 41）。

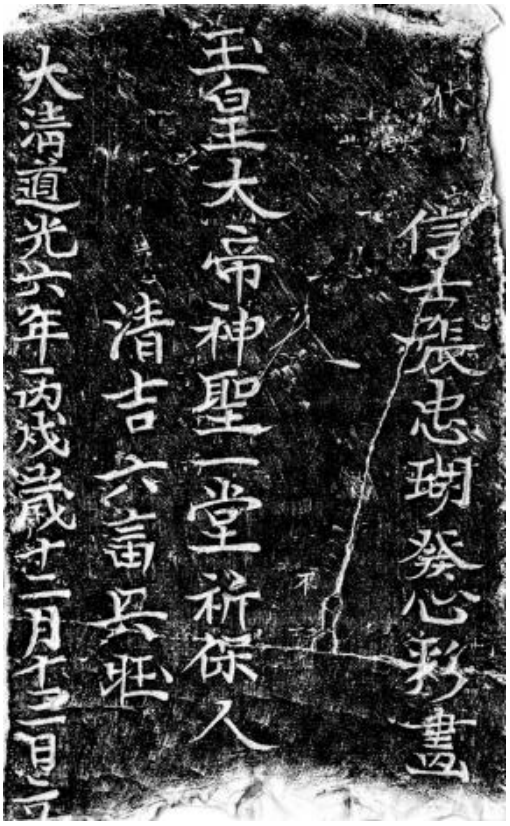


图 41　第 5 号龛第 1 则铭文

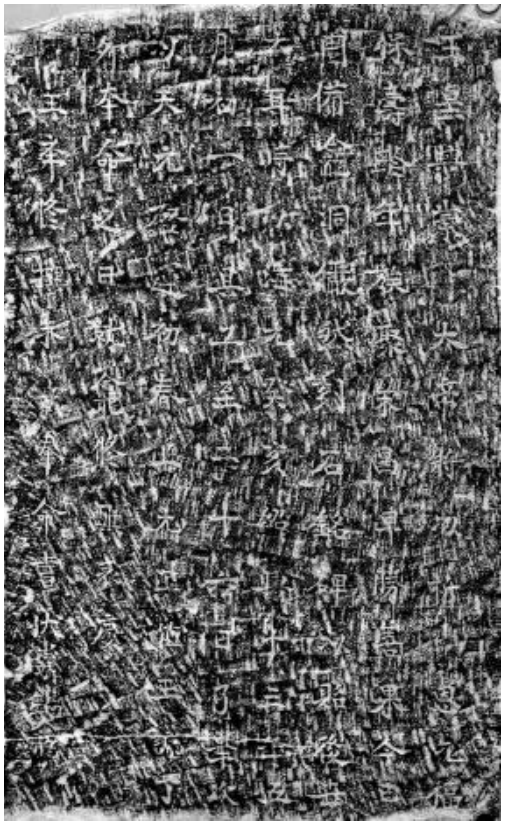


图 42　第 5 号龛第 2 则铭文

信士张忠瑚发心彩画/玉皇大帝神圣一堂祈保人/清吉六畜兴旺/大清道光六年丙戌岁十二月十三日立[①]

第 2 则　位于正壁右上方方碑内，文左起，竖刻 8 行 107 字（图 42）。

玉皇兴崇△大帝将以祈△恩乞福/保寿龄年族聚荣昌早胜善果今已/周备龛洞俨然刻石铭碑以贻后世/云耳时以海元癸亥绍兴十三年五/月初二日具工至二十六日了毕次/以天元启运初春上元正值壬谅丁/卯本命之日就龛修醮表庆/王举修撰朱业奉命书伏忠靖镌龛

（七）第 6 号

1. 位置　位于石堡南壁西端中上部，左紧邻第 7 号龛。龛口西南向，方向 233°。

2. 形制　方形龛。龛口仅左右侧保存较好，残高 33 厘米，宽 60 厘米，深 14 厘米（图 43）。

3. 内容　刻像 5 身（图 44）。主尊刻于龛内右侧，残坐高 17 厘米，衣饰难辨，双手似抚

① 本则铭文所在方碑与本龛正壁右上方方碑应为统一设置，刻于南宋绍兴十三年（1143），碑内原应刻铭文，原文漶灭后，信士张忠瑚借用此碑记载妆绘一事。

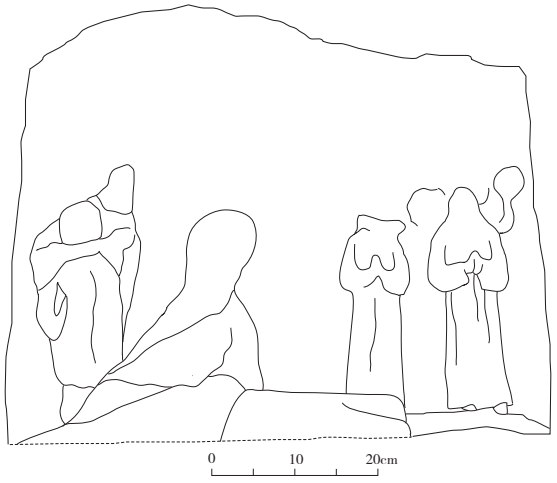


图 43　第 6 号龛立面图



图 44　第 6 号龛外立面

身前方案上。方案高 13 厘米，宽 39 厘米，深 7 厘米。主尊左、右后侧各刻像 2 身，从左至右，编为第 1—4 像。第 1 像头大部残，残高 22 厘米；着窄袖长服，双手置胸前，直身站立。第 2 像头毁，残高 19 厘米，特征同第 1 像。第 3 像立于第 4 像身后，头大部毁，显露高约 9 厘米。双手似抱持第 3 像颈部。第 4 像高 21 厘米，着宽袖长服；双手似置胸前，双足不现。

（八）第 7 号

1. 位置　位于第 6 号龛左侧，左紧邻第 8 号龛。龛口西南向，方向 215°。

2. 形制　方形龛。龛口部分毁，残高 44 厘米，宽 50 厘米，深 14 厘米；龛底内侧建一级低坛，高 11 厘米，深 6 厘米；龛顶大部毁（图 45）。

3. 内容　龛内刻像 4 身（图 46）。居中刻主尊坐像，头大部毁，残坐高 24 厘米，着宽袖服，双手置身前方案上，方案高 15 厘米，宽 20 厘米，深 9 厘米。主尊身后左侧刻立像 1 身，



图 45　第 7 号龛平、立、剖面图

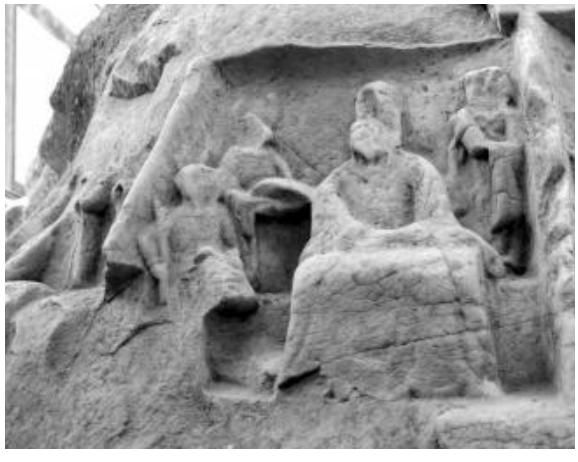


图 46　第 7 号龛外立面

高 17 厘米。头大部毁，着圆领宽袖服，双手胸前捧一卷轴，身略右侧，立于低坛上。主尊身后右侧立像 1 身，高 25 厘米。头大部毁，着圆领宽袖服，双手捧一展开的簿册，身略左侧，立于低坛上。主尊右侧立像大部毁，立高 18 厘米；可辨左手置腰际，右手握持一杆状物。

（九）第 8 号

1. 位置　位于第 7 号龛左侧。龛口西南向，方向 215°。

2. 形制　方形龛。龛口高 50 厘米，宽 45 厘米，至后壁深 17 厘米；龛底内侧建一级低坛，高 11 厘米，深 7 厘米（图 47）。



图 47　第 8 号龛平、立、剖面图



图 48　第 8 号龛外立面

3. 内容　龛内刻像 8 身（图 48）。正壁左刻主尊坐像，头大部残，残坐高 20 厘米。内着窄袖服，外着宽袖服。左手抚于身前方案上，右手置胸前，右向侧身而坐；方案高 15 厘米，宽 14 厘米，深 18 厘米。其身后刻立像 1 身，高 28 厘米。头部分残，似戴冠，着圆领宽袖服，双手于身前捧物，物难辨。立于低坛上。主尊座台下方有立像 2 身，仅存轮廓，高约 19 厘米。主尊右侧上方刻立像 2 身。左像存轮廓，残高 19 厘米，立于低坛上。右像头大部残，残高 15 厘米。着窄袖服，双手置胸前似托物，左向侧身站立。主尊右侧下方刻像 2 身。左像立高 19 厘米，特征难辨。右像为戴枷受刑者，高 15 厘米；侧身向左，双膝跪地，右手抚于枷柄上，枷全长 20 厘米。

（十）第 9 号

1. 位置　位于石堡南壁西端中部，下紧邻第 10 号龛，上紧邻第 6 号龛。龛口西南向，方向 230°。

2. 形制　龛毁，残高 44 厘米，宽 50 厘米（图 49）。

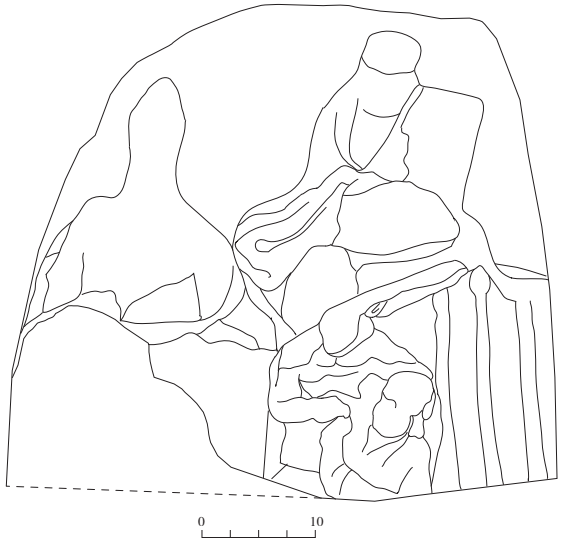


图 49　第 9 号龛外立面图



图 50　第 9 号龛外立面

3. 内容　龛内刻像 4 身（图 50）。主尊位于右侧，大部残，残坐高 26 厘米。身大部隐于身前方案后，左手似置于方案上。主尊左上方刻立像 1 身，头部分残，残高 27 厘米。身下部隐于前侧建筑后。着宽袖服，双手持展开的簿册。建筑山墙朝外，通高 25 厘米，面阔两柱一间，进深 8 厘米，屋顶高 8 厘米。建筑右侧与主尊像间刻像 2 身，皆显露上身。前侧像残高 9 厘米，面残，略上扬，双手置身前；后侧像高 13 厘米，头大部残，右手抚前像右肩。

（十一）第 10 号

1. 位置　位于石堡南壁西端下部，下距地坪 120 厘米，上为第 9 号龛，左紧邻第 11 号龛，右距壁面转折边缘 50 厘米。龛口西南向，方向 223°。

2. 形制　方形龛。龛口部分残，残高 80 厘米，宽 30 厘米，深 16 厘米。龛底方形，龛顶毁（图 51）。

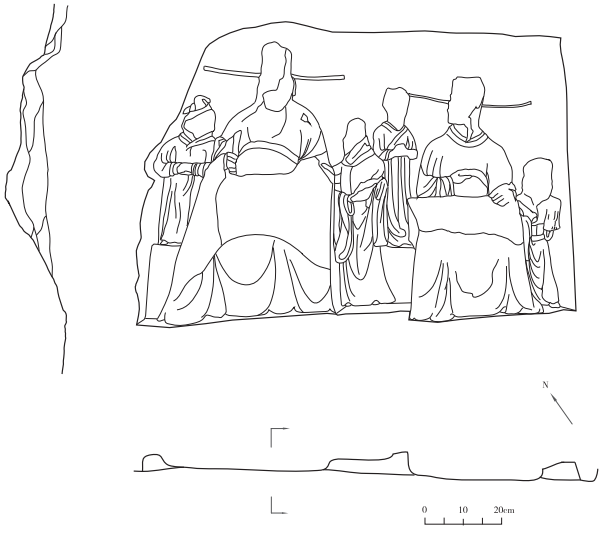


图 51　第 10 号龛平、立、剖面图



图 52　第 10 号龛外立面

3. 内容　龛内刻像 6 身（图 52）。左主尊像头大部残，残坐高 33 厘米。戴展脚幞头，方面，下颌刻一绺胡须。着圆领服，胸际系革带。左手残，置方案上；右手置胸前。其左右各立侍者像 1 身，皆高 40 厘米，头面部分残。左侍者像着窄袖长服，腰间系带，左手持卷轴，右手持物；右侍者像着交领窄袖服，双手持物，着鞋立于低台上。右主尊像坐高 34 厘米。头毁身残，戴展脚幞头；着圆领服，双手残断；身前方案敷搭帔布。其左右各立侍者像 1 身。左侍者像高 45 厘米，头部分残，着圆领宽袖服，双手持物，手及物残；右侍者像高 36 厘米，头部分残，着交领窄袖服，双手稍残，横置胸前，着鞋立于低台上。

（十二）第 11 号

1. 位置　位于第 10 号龛左侧，下距地坪 112 厘米。左紧邻第 12 号龛。龛口西南向，方向 205°。

2. 形制　方形龛。龛口部分残，残高 94 厘米，宽 85 厘米，深 17 厘米（图 53）。



图 53　第 11 号龛立面图

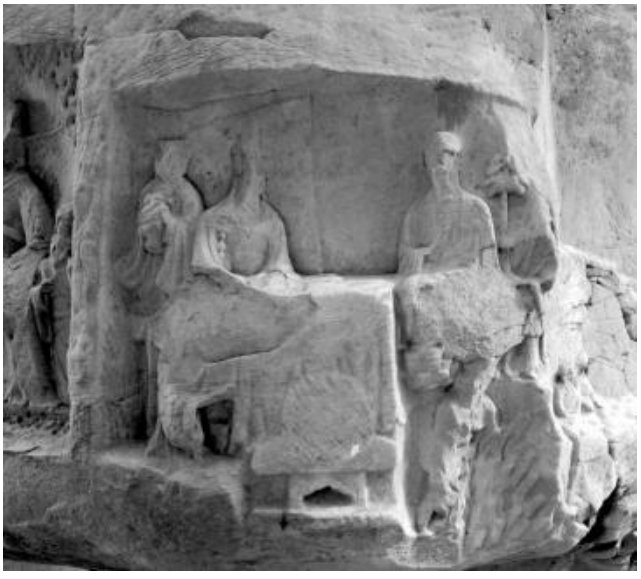


图 54　第 11 号龛外立面

3. 内容　龛内刻像 7 身（图 54）。正壁刻并坐的主尊坐像 2 身。左主尊像坐高 26 厘米。光头，着双领下垂式袈裟，双手残，右手置胸前。左腿毁，右腿下垂踏仰莲，右舒相坐。座台残，高 12 厘米，宽 24 厘米。其身后刻立像 1 身，高 34 厘米，大部残，可辨着对襟服，双手持锡杖，锡杖全长 27 厘米。主尊下方刻狱卒和受刑者，狱卒像大部毁，残高 32 厘米，受刑者残高 13 厘米，仅辨头下脚上的倒立身姿。右主尊像坐高 30 厘米。像身后刻素面屏风。头大部残，戴项圈，下缀珠串。双手大部残，似置于身前方案上。方案敷搭帔布。方案前侧刻一圆轮，圆轮置于束腰方台上。右主尊身后刻立像 1 身，高 33 厘米，头部分残，着宽袖长服，双手胸前持物，物难辨。右主尊下方有像 1 身，残高 17 厘米，仅辨着宽袖服，右手前伸似持物。

（十三）第 12 号

1. 位置　位于第 11 号龛左侧，下距地坪 120 厘米。龛口南向，方向 170°。

2. 形制　方形龛。龛口右侧毁，残高 36 厘米，宽 50 厘米，深 12 厘米（图 55）。

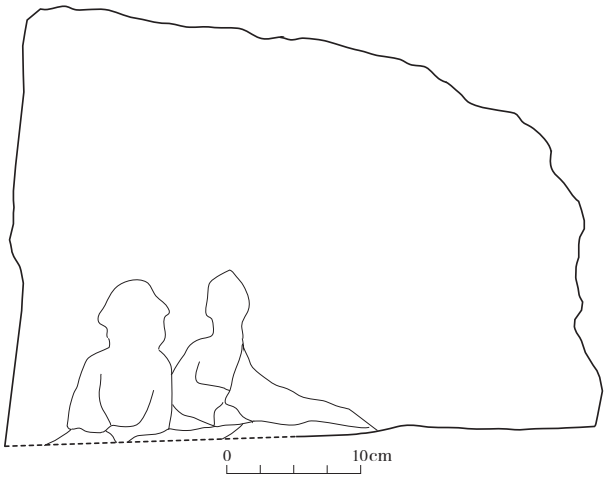


图 55　第 12 号龛立面图



图 56　第 12 号龛外立面

3. 内容　龛内刻并坐的半身像 2 身（图 56）。左像残高 8 厘米，特征难辨；右像残高 12 厘米，仅辨双手置腹前。

三、小结

（一）年代分析

舒成岩石窟 13 个编号龛中，第 1、2、5 号等 3 个龛有准确纪年题记，分别为绍兴二十三年（1153）、绍兴二十二年（1152）、绍兴十三年（1143）。从龛像选址和布局看，13 个龛大致分作两组布置。第一组包括第 1—5 号及 4–1 号等 6 个龛，第二组包括第 6—12 号等 7 个龛。第一组中 6 个龛相互紧邻，其中第 1—5 号 5 个龛皆选择壁面居中位置雕刻，第 4–1 号位于第 4、5 号之间的空余壁面，且龛规模较小，应是后来增刻。此外，第 3、4、5 号所在的西壁是石堡最宽的壁面，且立壁竖直，利于雕刻，是首选的最佳位置。综上分析，第 3、4、5 号应是首先开凿的 3 个龛，其次开凿第 2 号和第 1 号，最后开凿第 4–1 号。第 3、4 号两个龛位于第 2 号和第 5 号之间，开凿时间应介于第 2、5 号之间，即绍兴十三年（1143）至绍兴二十二年（1152）间。第二组 7 个龛集中位于石堡南壁西侧，而石堡东侧壁面较为平整，显然经过加工处理。该 7 个龛规模大小相近，上下排列布置，在题材上也具有相近特征，有可能经过统一规划，在东侧壁面加工之后开凿而成，详见下文论述。从选址看，明显不如第 1—5 号理想，应晚于第一组开凿。第 10 号龛内二主尊像皆戴展脚幞头，由此推测，第 6—12 号 7 个龛开凿于宋代的可能性较大。

（二）题材内容

前贤对舒成岩石窟第1—5号等5个龛的题材和内容考释较为充分，但第6—12号则罕有述及。第1、2、5号等3个龛的造像记显示，三龛造像分别为淑明皇后、东岳大帝、玉皇。第4号龛造像记不存，正壁上方有“三教古洞”题名，应是清代增刻[①]。三主尊像皆戴莲花冠、披氅服，据造像特征和组合，应为三清像。现仅就第3号和第6—12号的题材试作简要分析。

第3号无造像题记。目前，多数学者认为主尊为紫微大帝[②]。主尊左右各胁侍一武士像，左、右壁各有一身武士像。主尊左侧武士像三面六臂，身着甲胄，持铃、斧、戟等法器，其左下手握持龙角；主尊右侧武士像一面四臂，持印、斧、羂索、剑等器物。左壁武士像身着裲裆甲，右手持剑，身右下侧有一匍匐的兽（似龙首）；右壁武士像左下方有一蛇。四身武士像与石门山石窟第10号窟内的天蓬、天猷、翊圣、真武四像特征相近，亦应为四圣。

第6—12号无造像题记，笔者试从图像特征和造像规划布局两方面对题材内容进行初探。首先，从图像细节看，7个龛造像内容和特征相近。其中，第6号为一身主尊坐像，身前有方案。第7号为一身主尊坐像，身前有方案，身后左右二侍者分别持卷轴、簿册。第8号为一身主尊坐像，身前有方案，主尊右侧有戴枷受刑者。第9号为一身主尊坐像，身前有方案。主尊左上方侍者像持卷轴，其下方刻建筑。第10号为二主尊坐像，皆戴展脚幞头，胸际系革带，身前皆有方案。左主尊下颌刻一绺胡须。第11号为二主尊坐像，左主尊光头，身后侍者持锡杖，其下方有狱卒和受刑者；右主尊身后置屏风，身前方案下部有一圆轮。第12号存2尊半身像，是未完工或主尊毁坏，现无从判定。上述细节显示，除第11号左主尊外，其余各主尊身前皆配置方案，或辅以侍者、狱卒、受刑者、建筑等图像，综合表现审判和受罚的内容。第6—12号龛的题材与地狱和十王图像特征吻合。第11号左主尊身后有锡杖，推测该像或为地藏，其身前方案前侧的圆轮或为“业镜”。大足宋代佛教和道教石窟中的地狱和十王题材，主要有北山佛湾第253号观音、地藏与十王龛，北山佛湾第254号阿弥陀佛、观音地藏龛，石篆山第9号地藏王菩萨龛，石门山第11号东岳大帝宝忏变相龛，宝顶山大佛湾第20号地狱变相，十王殿石刻第1号地藏十王龛等。上述各处造像，或为单尊地藏与十王组合，或为观音地藏二主尊与十王组合，或为阿弥陀佛观音地藏三主尊与判官、十王组合；未发现单尊地藏与单尊冥王、单尊冥王与受刑者组合的遗迹。舒成岩石窟第6—12号出现的地狱场景和十王图像，

① 李小强著《大足道教石刻论稿》，重庆：重庆出版社，2016年，第117、118页。

② 陈习删、胡文和、赵伟、李小强等认为主尊为紫微大帝，李凇认为定名为紫微大帝没有正确理由，主像的性质有待于进一步考证。（1）陈习删《大足石刻志略》，刘长久、胡文和、李永翘编著《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版社，1985年，第330页；（2）胡文和《大足宋代道教造像的神祇图像源流再探索》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第一辑，重庆：重庆出版社，2016年，第243—257页；（3）赵伟《从大足四圣真君造像看其图像的生成及流变》，大足石刻研究院编《2009年中国重庆大足石刻国际学术研讨会论文集》，重庆：重庆出版社，2012年，第556、557页；（4）李小强著《大足道教石刻论稿》，重庆：重庆出版社，2016年，第115页；（5）李凇《以大足为中心的四川宋代道教雕塑——中国道教雕塑述略之六》，《雕塑》2010年第1期。

为大足石刻同类题材增添了新例。其次，从石窟营建的角度看，前文已述第 6—12 号等 7 个龛相互紧邻，集中布置石堡南壁西侧，为统一规划开凿而成。7 个龛体量皆明显小于位于石堡北壁和西壁的第 1—5 号，事实上，石堡南壁有足够开凿空间，但 7 个龛未充分使用壁面，皆为小体量开凿。由此显示，第 1—5 号的道教造像群组似代表了石窟主体，而第 6—12 号造像群组似处于从属和次要位置。该批造像的营建，关涉其时思想信仰的大背景，以及供养人和石窟主建者、管理者等诸多主因素；但其题材性质归属则有待考证，是否为佛教内容，是否具道教特性，是否具佛道融合性，皆有待深入研究。无可置疑，舒成岩石窟第 6—12 号造像遗存丰富了巴蜀石窟地狱和十王图像内容，为治宋代宗教史、艺术史、思想史等提供了实例。

（三）铭文考察

舒成岩石窟现遗存铭文 13 件，其中，南宋铭文 6 件、明代铭文 2 件、清代铭文 5 件（表 1）。历史上首次收录舒成岩石窟铭文的是《大足县文物调查小结》，其后，1985 年版《大足石刻内容总录》、1999 年版《大足石刻铭文录》等亦相继收录[①]。这批铭文史料涵盖了石窟营建、造像题材、宗教信仰、道教纪年、道阶、后期妆绘等信息。明代 2 件铭文记载了信众于万历八年（1580）妆绘造像。清代 5 件铭文中，1 件为官方文告，其余 4 件为妆绘记和题刻。如前所述，前贤对舒成岩石窟的铭文开展了较为充分的研讨，本文拟对 6 件宋代铭文所涉功德主、工匠、石窟营建等再略作分析。

表 1　舒成岩石窟铭文简表

序号	龛号	位置	时代	类别
1	5	龛正壁右上方方碑	绍兴十三年(1143)	造像记
2	2	龛正壁左上方匾额	绍兴二十二年(1152)	造像记
3	2	龛正壁右上方匾额	绍兴二十二年(1152)	造像记
4	1	龛正壁左上方方碑	绍兴二十三年(1153)	造像记
5	1	龛口上方匾额	绍兴二十三年(1153)	造像记
6	3	龛左壁上方方碑	绍兴十三年至二十二年(1143—1152)	造像记
7	4	龛左壁方碑上部	万历八年(1580)	妆绘记
8	4	龛左壁方碑下部	万历八年(1580)	妆绘记
9	1	龛外左侧	道光六年(1826)	妆绘记
10	5	龛正壁左上方方碑	道光六年(1826)	妆绘记

① 《大足县文物调查小结》（1954 年复写稿）现存大足石刻研究院资料室；四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 349—356 页；重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 290—310 页。

续表

序号	龛号	位置	时代	类别
11	4	龛右壁上部	同治十二年(1873)	官方文告
12	4	龛正壁上部	清代	题刻
13	4	龛右壁下部	清代	妆绘记

6件宋代的铭文中出现了宋美意、王谅两位功德主，宋美意为第1号龛功德主，王谅为第2号和第5号两龛的功德主。第1号和第2号皆为“掌岩道士”王用之主持建造。《大足道教摩崖造像》收录第3号龛残存铭文“紫微殿使日直元君司□□□院事王（下泐）。无极上相判酆都使掌岩道士（下泐）”。[①]与第2号龛第2则铭文“紫微殿使日直元君同判□院事”“无极上相判酆都使掌岩道士王用之……”相同，据此推测，第3号龛亦可能为王用之主持建造。如本文前述，第3、4号介于第2、5号之间完成。综合分析，舒成岩石窟第1—5号可能皆由道士王用之统一规划主持，在10年内建造完成，功德主至少两人以上，造像目的包括祈求治愈病症、祈祷国家久安长治和家人康健等。

6件宋代铭文中出现了伏元俊、伏元信、吴宗明、伏忠靖等四位工匠题名。其中，伏元俊自靖康元年（1126）至绍兴二十二年（1152）的二十多年间，在大足境内多处石窟从事镌刻营建。分别开凿了大足北山佛湾第155、176、177号以及舒成岩第2号。大足境内石窟遗存的铭文显示，自北宋皇祐四年（1052）至南宋绍熙（1190—1194）、嘉定（1208—1224）年间，以“文氏”“伏氏”家族工匠为代表，世代传承，长期从事石窟营造活动。截至目前，大足、安岳、资中、泸县境内发现文氏家族造像铭文达20余件。[②]这些铭文史料，涵盖历史信息丰富，具有重要的研究价值。

项目负责：黎方银
现场调查：刘贤高　黄能迁　邓启兵　陈　静　郭　静　陈泽宽
线　　图：周　颖　毛世福　未小妹
摄　　影：陈　静　罗国家
拓　　片：唐长清
执　　笔：黄能迁　陈泽宽　赵凌飞　欧晓玫
英　　文：姚淇琳

① 大足县政协文史资料委员会主编《大足道教摩崖造像》，《大足文史》第五辑（内刊），1989年，第81页。

② （1）陈灼《大足石刻史话》，北京：中国戏剧出版社，2008年，第188、189页；（2）张划《大足宋代石刻镌匠考述》，《四川文物》1993年第3期；（3）重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999年；（4）胡文和《四川道教佛教石窟艺术》，成都：四川人民出版社，1994年，第71、72页。

An Investigation Report on Shuchengyan Cave Temple

Academy of Dazu Rock Carvings

◎ Academy of Dazu Rock Carvings

Abstract: Built in the Shaoxing period of the Southern Song Dynasty, the Shuchengyan Cave Temple is an important site of Taoist grottoes in Sichuan and Chongqing area. It includes sculpturesof Shuming Queen, Dongyue Emperor, Ziwei Emperor, the Three Pristine Ones and Jade Emperor and contains rich stone inscriptions, which provide valuable materials for research on Taoism in the Song Dynasty. Through a comprehensive and objective record of the grottoes, it makes preliminary analytical research on the construction, subject matter and inscriptions and historical information of the cave temple.

Key words: Dazu Rock Carvings; Shuchengyan Cave Temple; Taoism; Inscription

大足学刊·第六辑
2022年，34—62页

北山佛耳岩摩崖造像调查简报*

◎ 大足石刻研究院

内容摘要：佛耳岩摩崖造像是北山石窟重要组成部分，开凿于晚唐至五代时期，主要造像有三身佛、毗沙门天王、佛道龛、观音地藏、药师经变相、千手观音、十六罗汉等。造像对于考察此时期大足及川渝地区世俗信仰以及相关题材流布、演变都有极为重要的价值。

关键词：北山石窟　佛耳岩摩崖造像　佛道

佛耳岩摩崖造像位于北山佛湾西南约2公里的佛耳岩东面山腰崖壁，是北山石窟重要组成部分（图1）。1940年1月，中国营造学社梁思成、刘敦桢等先生在调查大足古建筑的同时，对“北崖摩崖造像”（今称北山佛湾石窟）、“周家白鹤林摩崖造像”（今称北山佛耳岩摩崖造像）、“宝鼎寺摩崖造像”（今称宝顶山石窟）进行调查[①]。1954年，大足县文物调查小组对佛耳岩摩崖造像进行了编号、登记等调查工作，简记了23个窟龛的造像内容[②]。1955年，先贤陈习删《大足石刻志略》因造像风化严重，仅简介了第3窟、第4窟、第10窟、第12窟、第17窟（今第19窟）等5龛造像内容[③]。1985年，《大足石刻内容总录》登录佛耳岩摩崖造像全部龛像[④]，惜有缺憾。1996年，重庆大足石刻艺术博物馆组织人员对佛耳岩摩崖造像遗存的两则铭文进行了锤拓、收录。2003年，重庆大足石刻艺术博物馆《大足石刻内容总录》课题组

* 基金项目：本文为2021年重庆市社会科学规划一般项目“大足唐代中小型石窟寺考古学研究”（项目批准号：2021NDYB156）的阶段性成果。

① 梁思成著《梁思成全集》第三卷，北京：中国建筑工业出版社，2001年，第242、243页。随文刊布佛耳岩摩崖造像图片两张，为今第9号药师经变相龛和第22号十六罗汉龛。

② 《大足县文物调查小结》手写本，现存大足石刻研究院资料室。

③ 刘长久、胡文和、李永翘编著《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版社，1985年，第241、242页。

④ 四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985年，第169—179页。



图 1　佛耳岩摩崖造像位置图（采自黎方银主编、大足石刻研究院编《大足石刻全集》第 1 卷上册，重庆：重庆出版社，2018 年，第 17 页。）

调查佛耳岩摩崖造像，绘制各龛窟平、立、剖面示意图。资料存于大足石刻研究院资料室，未刊布。此后，佛耳岩摩崖造像未受到学界应有的重视，仅在相关专题研究中提及[①]。

2019 年，大足石刻研究院计划实施“佛耳岩摩崖造像保护建筑工程”项目，大足石刻研究院组织人员开展了佛耳岩摩崖造像清理调查，收录全部信息，并对造像时代及题材有了重新认识。现将此次调查情况简报如下。

一、龛像分布

佛耳岩摩崖造像开凿于佛耳岩山腰东面崖壁，从北（左）至南（右）共凿 27 龛，编为第 1—25 号及 3-1 号、25-1 号，占崖高约 420 厘米，长 3200 厘米；横向作三段集中布置（图 2）。其中，第 1、2 号位于崖壁北段，比邻而居，水平相距 85 厘米，下距地坪约 250 厘米。第 3—22 号及 3-1 号位于中段，大致作水平两层设置，相互比邻，布置较为紧凑。上层布置第 3、6、10、11、14、19、20 号及 3-1 号等 8 龛，下层布置第 4、5、7、8、9、12、13、15、21、

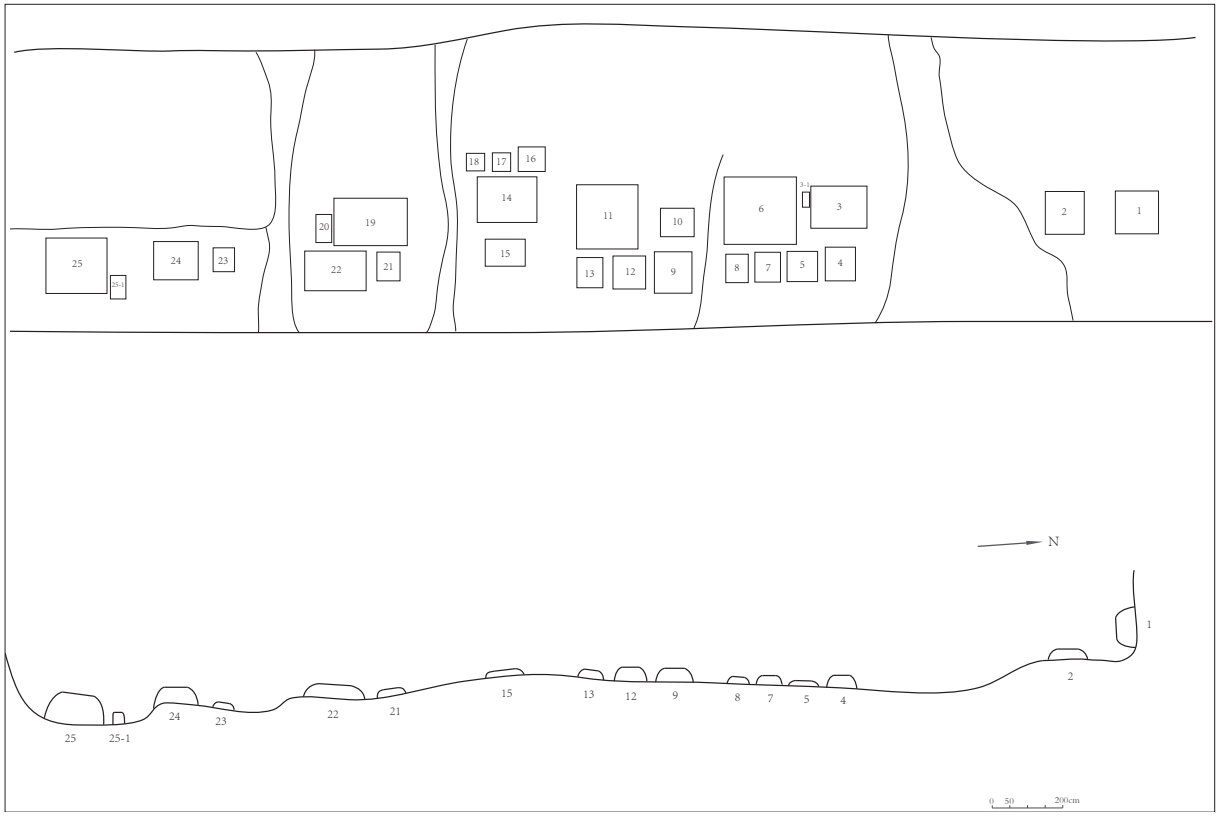


图 2　佛耳岩摩崖造像分布图

① 主要有：黎方银《四川及大足石窟毗沙门天王像研究——大足密教造像研究之一》，重庆大足石刻艺术博物馆、大足县文物保管所编《大足石刻研究文集》(5)，重庆：重庆出版社，2005 年，第 82—93 页；姚崇新《大足地区唐宋时期千手千眼观音造像遗存的初步考察》、米德昉《唐宋时期大足药师造像考察》，黎方银主编、大足石刻研究院编《大足石刻全集》第九卷《大足石刻专论》，重庆：重庆出版社，第 279—297 页。

22 号等 10 龛，下距地坪约 70—130 厘米。第 16、17、18 号龛并列于第 14 号龛上部，比邻岩体上缘。第 23—25 号及 25-1 号位于南段，水平布置。第 25 号位处崖壁最南端，下距地坪约 108 厘米；第 25-1 号位于第 25 号左下角（图 3）。



图 3　佛耳岩摩崖造像近景（局部）

二、造像内容

（一）第 1 号

1. 形制

单层方形龛（图 4）。龛口左侧毁，残高 122 厘米，宽 116 厘米，深 56 厘米。龛左沿毁，右沿宽 10 厘米，上下沿保存部分，残宽 13 厘米。龛右上角存三角形斜撑。龛底略呈半圆形，龛壁为弧壁，与龛顶圆转相接。龛顶为平顶，呈半圆形。

2. 造像

龛内并刻二主尊坐像，皆残损。左像残坐高 70 厘米，存圆形头光和椭圆形背光遗迹，双手似持长茎莲花，脚踏仰莲花，倚坐于束腰台上。右像残坐高 70 厘米，有圆形头光和椭圆形背光，边缘均刻火焰纹。头残，戴耳环，似着双领下垂式袈裟，双手胸前持物，手及物残，脚踏仰莲花，倚坐于束腰仰莲座上。座前存少许并蒂仰莲花。

龛右壁外侧刻一供养人像，头毁，残高 11 厘米；双手合十，胡跪于云纹内。



图 4　佛耳岩第 1 号

（二）第 2 号

1. 形制

单层方形龛（图 5）。龛口上部及右侧毁，残高 122 厘米，宽 112 厘米，深 30 厘米。龛左沿完整，宽 9 厘米，右沿及上沿毁，下沿略残。龛口左上角存三角形斜撑。龛底略呈半圆形，龛壁为弧壁，右外侧毁；与龛顶略垂直相接。龛顶为平顶，呈半圆形。

2. 造像

龛内刻像 3 身。中刻主尊佛像，残坐高 33 厘米，有圆形头光和椭圆形背光，边缘均刻火焰纹，焰尖延至龛顶。佛像头毁身残，左手于腹前似托钵，右手抚膝，结跏趺坐于束腰仰莲座上。座大部残，高约 33 厘米。左右外侧各刻一弟子立像。二弟子残高约 61 厘米，有圆形头光，身残甚重。

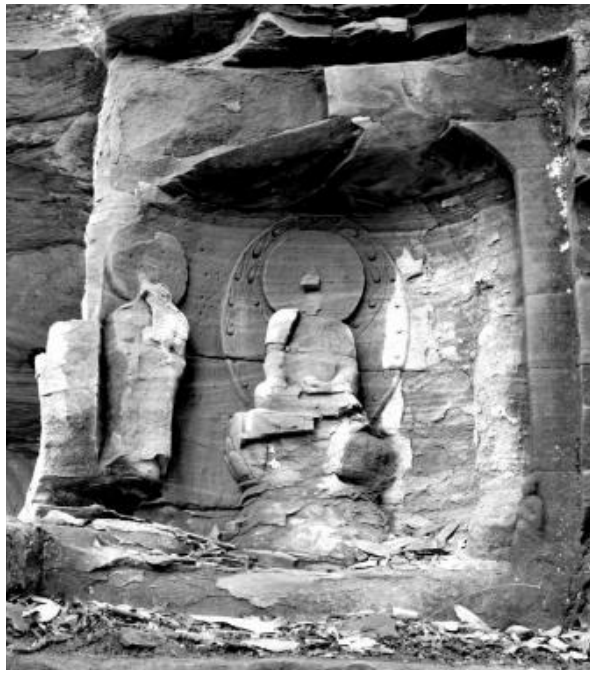


图 5　佛耳岩第 2 号

龛口左沿下部刻一供养人像，头残身蚀，残高 14 厘米，双手合十，侧身向龛内胡跪。

（三）第 3 号

1. 形制

单层方形龛（图 6）。龛口高 126 厘米，宽 160 厘米，深 70 厘米。龛沿宽 17 厘米，上下沿略残。龛底呈半圆形，环壁建一级低坛，高 20 厘米，深 10 厘米。龛壁为弧壁，龛顶呈半圆形，平顶；前端残。

2. 造像

龛内刻像 11 身（图 7）。

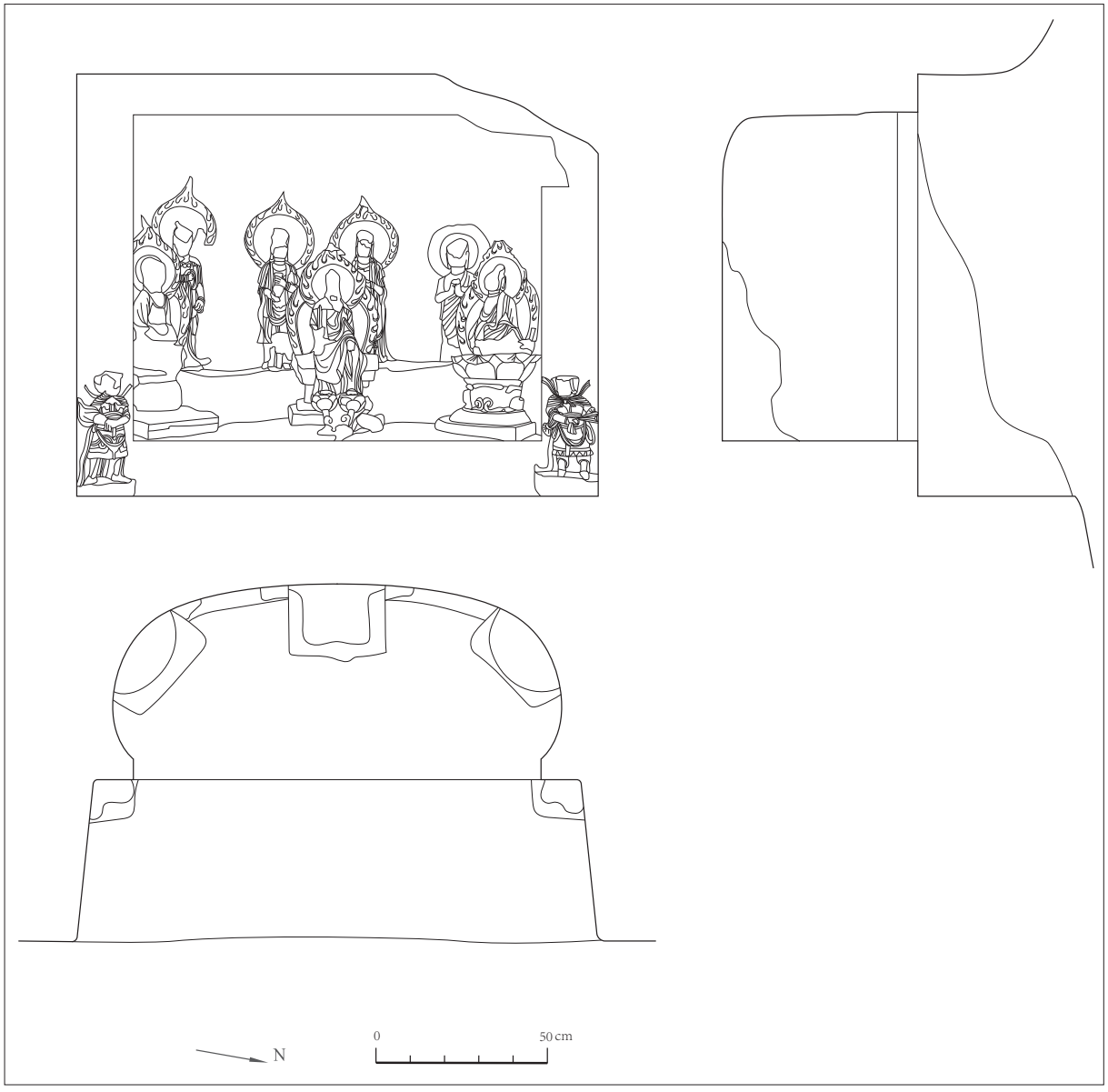


图 6　佛耳岩第 3 号平、立、剖面图

居中刻主尊三身佛像，环壁而坐；均有圆形头光和椭圆形背光，边缘饰火焰纹。

中佛头毁，残坐高 40 厘米，着双领下垂式袈裟，袈裟一角系于左肩；左手抚膝，右手举于胸前，毁；跣足踏于座前并蒂莲上，善结跏趺坐于须弥座上。座通高 25 厘米。佛像背光后侧左右各刻一菩萨立像。二菩萨立身高 54 厘米，有桃形火焰纹头光，梳髻戴冠，冠带下垂及肩；饰耳环，胸饰璎珞，上着披巾，下着裙，跣足直立。左菩萨腕镯，双手合十，手残；右菩萨腕镯，双手托持净瓶。

左佛头部分残，残坐高 30 厘米，着袒右式袈裟，双手毁，结跏趺坐于束腰仰莲座上。座高 27 厘米，上部为单重仰莲台，中部为束腰圆轮台，饰如意头云纹，下部为两阶叠涩方台，上阶饰覆莲瓣一周。佛像背光后侧左右各刻一弟子像。二弟子光头，立身高 46 厘米，有圆形头光。左为阿难，着双领下垂式袈裟，双手合十，足鞋。右为迦叶，着袒右式袈裟，双手拱于胸前。

右佛头毁身残，残坐高 30 厘米，着通肩袈裟，双手腹前结印，似结跏趺坐于束腰仰莲座上。座大部毁，高 28 厘米。佛像背光后侧左右各刻一菩萨立像。二菩萨立高 55 厘米，有桃形火焰纹头光。头戴花冠，冠带下垂及肩，饰耳环，胸饰璎珞，上着披巾，下着裙；腕镯，身饰飘带。左菩萨左手持净瓶，右手胸前持飘带。右菩萨左手隐，右手胸前持柳枝。

龛左右沿下部各刻一金刚像，足靴，立于低台上。二金刚略残，均立高约 41 厘米，神情



图 7　佛耳岩第 3 号

威武，顶盔贯甲，身饰飘带。左金刚袖摆作结，左手外展，右手腹前握袖摆；右金刚袖摆飞扬，双手腹前竖拄一斧，斧残。

（四）第 3–1 号

1. 形制

单层方形龛（图 8）。龛口右侧毁，残高 43 厘米，宽 20 厘米，深 9 厘米。龛口左沿宽 3 厘米，右沿毁，上沿与壁面分界不明，下沿存左侧部分，宽 4 厘米。龛右上角凿三角形斜撑。龛底残，略呈方形，龛壁及龛顶大部毁。



图 8　佛耳岩第 3–1 号

2. 造像

龛内刻坐佛一身，残坐高 27 厘米，存圆形头光和椭圆形背光，边缘刻火焰纹，部分残。头面残，着通肩袈裟，衣纹呈水波纹，左手抚膝，右手毁，似结跏趺坐于双重仰莲台上。台高 7 厘米，最宽 18 厘米，深 7 厘米。

（五）第 4 号

1. 形制

单层方形龛（图 9）。龛口高 96 厘米，宽 86 厘米，深 35 厘米。龛左右沿及下沿完整，宽 8 厘米，上沿大部残。龛口左右上角刻三角形斜撑。龛底呈方形，龛壁竖直，龛顶前端毁。

2. 造像

龛内并刻二菩萨立像，均饰桃形火焰纹头光，焰尖纵贯龛顶，跣足（略残）立于单层仰莲

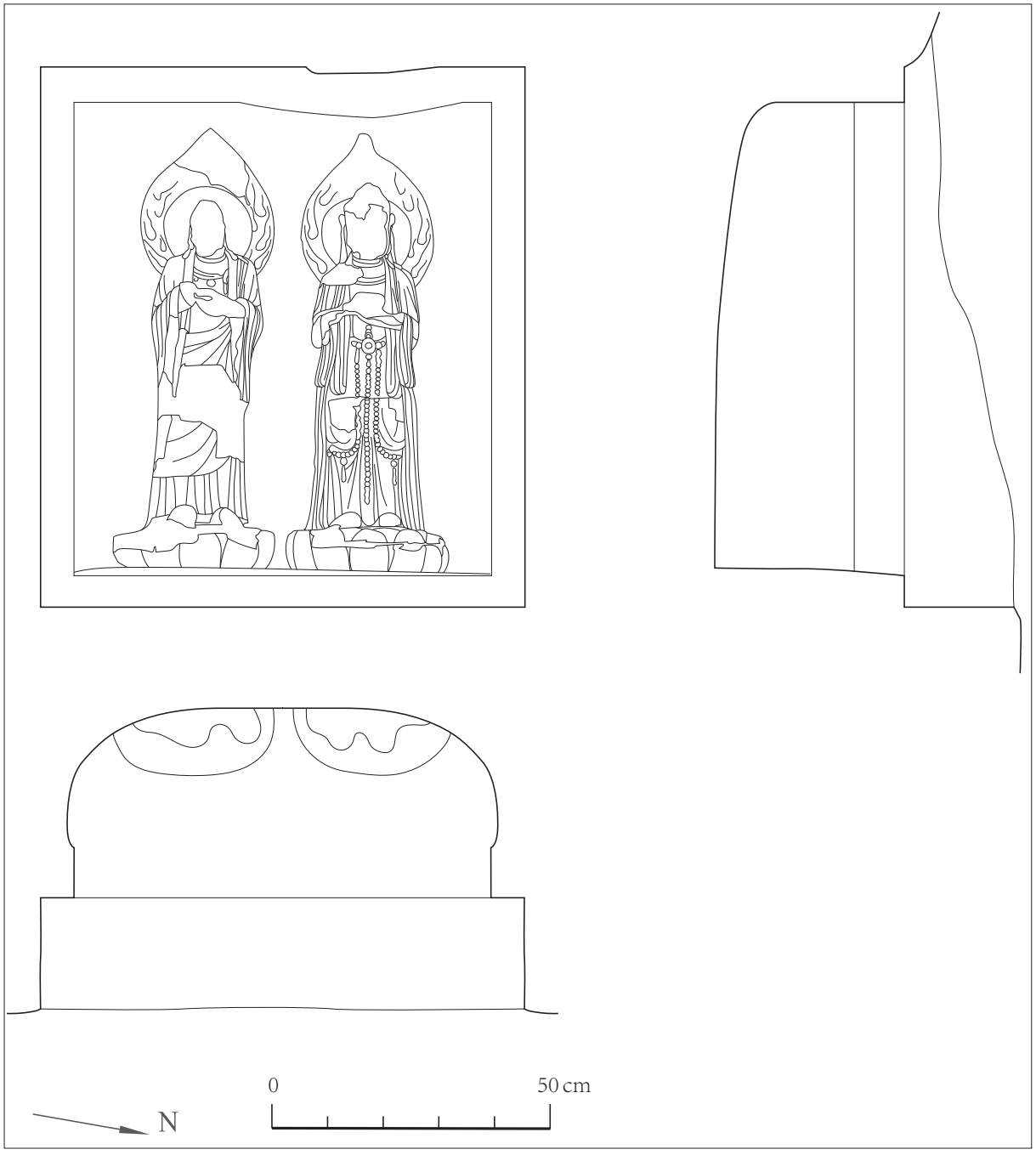


图 9　佛耳岩第 4 号平、立、剖面图

台上（图 10）。莲台略残，高 7 厘米，直径 30 厘米。左菩萨像，立高 70 厘米，头长 16 厘米，肩宽 17 厘米，胸厚 9 厘米。梳髻戴冠，冠带下垂及肩，面残，身修长，胸饰璎珞，交会于腹前圆璧，再下垂三道珠串，居中一道长垂足间，外侧两道绕膝；上着披巾，下着裙；披巾两端折叠覆搭前臂后，垂飘体侧。双手胸前捧物，手及物残。右菩萨像，立高 67 厘米，头大部残，存耳饰，戴项圈，上着双领下垂式袈裟，下着裙；双手胸前持物，手及物残。

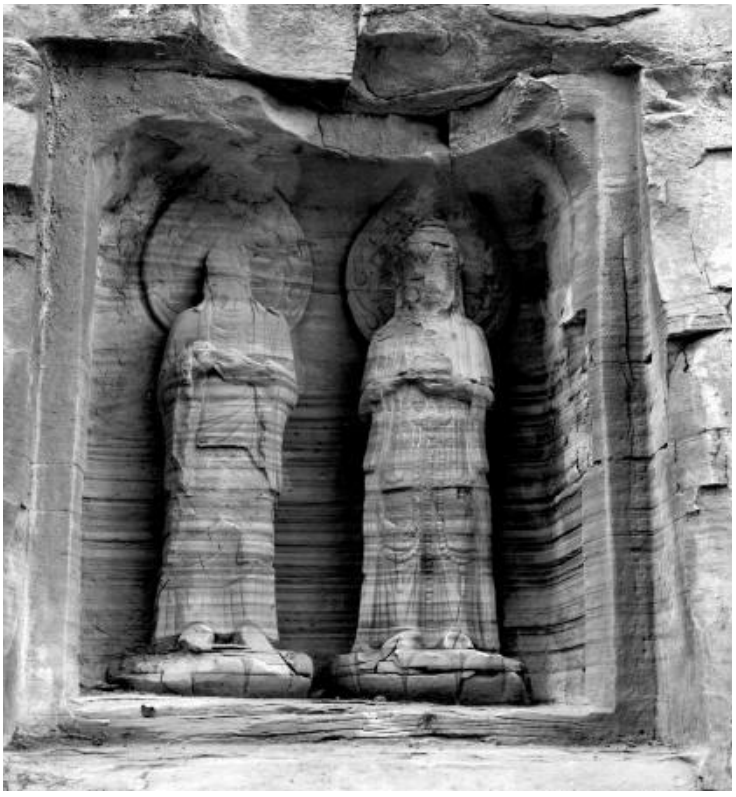


图 10　佛耳岩第 4 号

（六）第 5 号

1. 形制

单层方形龛（图 11）。龛口右侧毁，残高 86 厘米，宽 87 厘米，深 15 厘米。龛左沿完整，宽 10 厘米，右沿及上沿毁，下沿略残，宽 7 厘米。龛口左上角存三角形斜撑。龛底呈弦月形，龛壁竖直，与龛顶圆转相接。龛顶大部毁。

2. 造像

龛内并刻二菩萨立像，高约 49 厘米；存火焰纹头光遗迹，身躯纤细，双足残，立于单层仰莲台上。台残损略重，残高 5 厘米，直径 18 厘米。左菩萨像，面蚀，胸饰璎珞，上着披巾，下着裙；披巾两端覆搭前臂后，下垂体侧。左手曲肘置体侧，右手横置胸前，皆毁。右菩萨像，头残身蚀，上身衣饰不明（似袈裟），下着长裙；双手似置胸前。



图 11　佛耳岩第 5 号

（七）第 6 号

1. 形制

方形龛（图 12）。龛口大部毁，残高 192 厘米，宽 206 厘米，深 60 厘米。龛底剥落，略呈方形。龛壁竖直，左右外侧圆转折出；壁面局部剥落。龛顶大部毁。



图 12　佛耳岩第 6 号

2. 造像

龛底中刻一坛，可辨轮廓。自坛口升起三朵仰莲花、两朵莲苞、两片莲叶，均有长茎，作扇面分布。三朵莲花上各刻坐佛像一身。三佛像均有圆形头光和椭圆形身光，边缘刻火焰纹。中佛头毁身残，似着袈裟。左佛头残，残坐高 20 厘米，着通肩袈裟，双手腹前结定印，结跏趺坐。右佛毁。

三佛像上部及左右壁面现存 49 身小佛像，均结跏趺坐于带茎仰莲朵上，横向作六排，上下错队。小佛像残毁甚重，部分毁，仅存背光，完整者坐高约 18 厘米；均浅浮雕桃形头光和圆形背光。佛像着袈裟，或通肩式，或双领下垂式，双手或拱于胸前，或腹前隐于袈裟内，或抚膝结印，或持物，姿态不一。

从上至下，第 1 排存小佛像 10 身，第 2 排存小佛像 11 身，第 3 排存小佛像 10 身，第 4—6 排各存小佛像 6 身。其中，上部 4 排小佛像中，部分身侧另竖刻方形素面榜题框。方框高 17 厘米，宽 4 厘米。

（八）第 7 号

1. 形制

单层方形龛（图 13）。龛口大部残，残高 85 厘米，宽 73 厘米，深 24 厘米。龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶毁。

2. 造像

龛内刻像 5 身。主尊为一佛二菩萨像，环壁布置。佛像居中，大部残，残坐高 32 厘米，有圆形头光和椭圆形背光，边缘刻火焰纹；似结跏趺坐于束腰座上。座剥落，残高 21 厘米。佛像头顶存华盖遗迹，华盖左右各刻一圆环状云纹，内各刻飞天一身。二飞天可辨身姿，展臂持物，相对飞翔。

左右二菩萨像大部毁，残坐高 29 厘米，存圆形头光和椭圆形背光，边缘饰火焰纹。

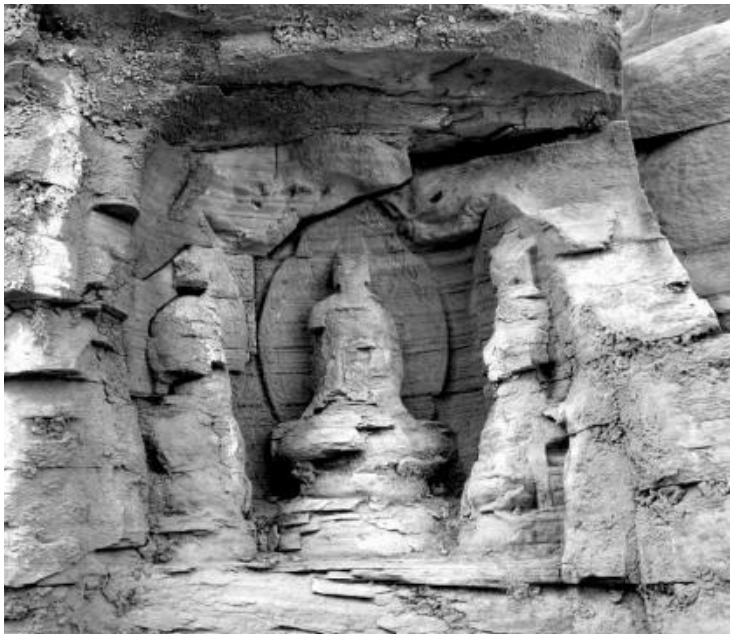


图 13　佛耳岩第 7 号

（九）第 8 号

1. 形制

单层方形龛（图 14）。龛口大部毁，残高 81 厘米，宽 64 厘米，深 19 厘米。龛底略呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶大部毁。

2. 造像

龛内刻像 3 身，环壁布置。居中为坐像，毁，存部分火焰纹背光。左为立像，残高 43 厘米，存头光遗迹，身躯仅辨轮廓，立于仰莲台上。台大部残。右像毁。



图 14　佛耳岩第 8 号

（十）第 9 号

1. 形制

单层方形龛（图 15）。龛口呈方形，高 118 厘米，宽 107 厘米，深 40 厘米。龛沿完整，宽 9 厘米。龛口左右上角凿三角形斜撑。龛底略呈半圆形，内侧建一级低坛；坛高 23 厘米，最深 27 厘米。龛壁为弧壁，龛顶为平顶，呈方形。

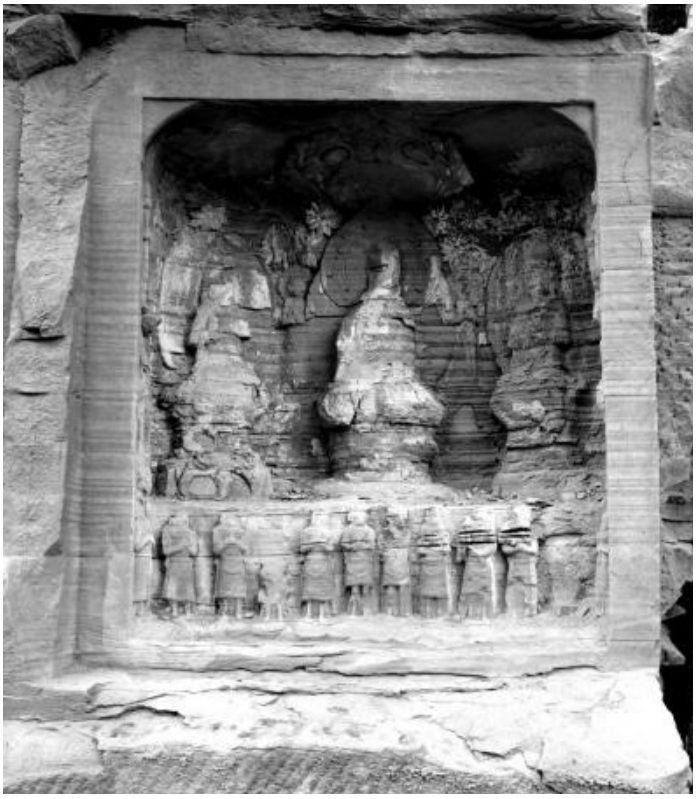


图 15　佛耳岩第 9 号

2. 造像

龛内刻像 27 身。

低坛上刻主尊一佛二菩萨像，环壁等距布置；后壁饰刻菩提花树。中为佛像，头残身蚀，坐高 33 厘米，有圆形头光和椭圆形背光，边缘刻火焰纹。似着袈裟，双手置腹前，结跏趺坐。座台残，高约 27 厘米。佛像头顶上方浮雕覆莲华盖，直径 24 厘米，厚 4 厘米。华盖左右各刻环绕的一飞天像。二飞天身长约 25 厘米，梳髻，戴项圈，上身斜披络腋，下着长裙；饰飘带，环状绕于头后，再经腋下飘飞身后；扭腰翘腿，曲臂持物飞翔。二飞天分置于云纹内，云尾细长，交叠后横贯龛顶。佛像背光左右各刻一侍者像，均有圆形头光，直径约 9 厘米。左为女像，立高 25 厘米，梳髻戴冠，冠带下垂至肩，面蚀，胸饰璎珞，上着披巾，下着裙，双手合十而立。右为弟子像，残立高 25 厘米，光头，着交领窄袖长服，双手合十。弟子头后上方，于树冠中刻一六环锡杖，杖首作桃形，杖柄仅现少许。

左右二菩萨坐像，略残，坐高 35 厘米，有椭圆形背光，最宽 26 厘米，厚 1 厘米。二菩萨特征相近，均戴冠，冠带下垂至肩，胸饰璎珞，上着披巾，下身衣饰不明；双手残，置于胸前；似舒相坐于须弥座上。座残，高 25 厘米。右菩萨座前存并蒂仰莲、莲叶。

左右侧壁上部刻八大菩萨立像，左右各四，作上下两排对称布置，部分残。八菩萨立身高约 23 厘米，有圆形头光，戴花冠，胸饰璎珞，身着袈裟或披巾，饰飘带；双手合十，跣足立于莲台上。

低坛正面横刻十二药叉神将立像，头身均残，立高约 22 厘米，有圆形头光。神将皆束发戴冠，身着甲衣，腰束带，褪裙止于双膝；飘带“U”形垂于腹前，两端折叠塞入腰带后，下

垂体侧。双手或拱于胸前，或持物，姿势不一。小腿残，直立于云台上。

3. 铭文

刻于龛口左右沿面上部（图 16）。左沿刻石面高 37 厘米，宽 9 厘米，竖刻 2 行，存 5 字；右沿刻石面高 30 厘米，宽 9 厘米，竖刻 1 行，存 14 字；字径皆 2 厘米。

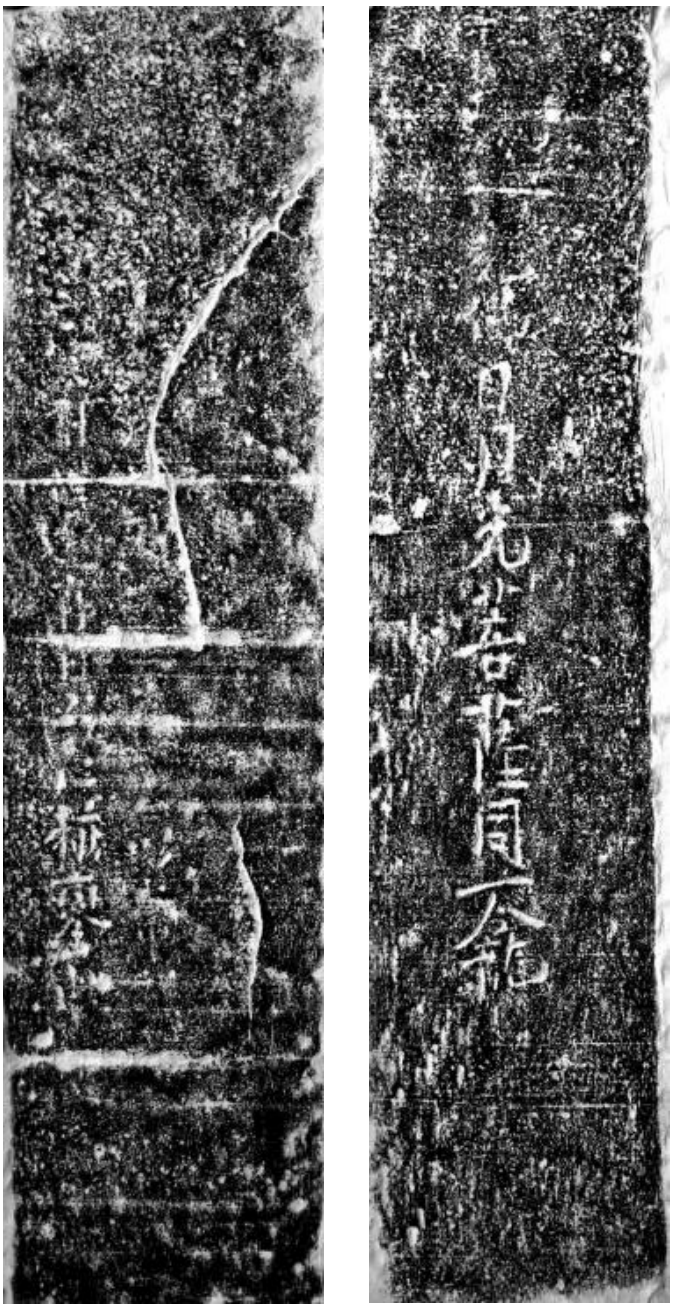


图 16　佛耳岩第 9 号铭文

（漶）/发心妆銮此（左）

（漶）〔药师琉璃〕光佛日月光菩萨同一龛（右）

（十一）第 10 号

1. 形制

单层方形龛（图 17）。龛口呈方形，高 81 厘米，宽 96 厘米，深 35 厘米。龛左右沿宽 12 厘米，下沿宽 10 厘米，上沿残损，宽约 9 厘米。龛口左右上角凿三角形斜撑。龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，与龛顶垂直相接。龛顶平顶，呈半圆形。



图 17　佛耳岩第 10 号

2. 造像

龛内刻像 5 身。

中刻主尊毗沙门天王像，坐高 43 厘米，存桃形火焰纹头光，左肩外侧升起牛角形背光。头残，身着铠甲，胸际束带，鼓腹，腰束革带，褪裙止于双膝；飘带垂搭腹前，两端折叠塞入腰带后，左端覆搭左手，右端下垂体侧。左手曲肘前伸，残，似抓握飘带；右手抚膝，垂左腿，盘右腿，着靴坐于方台上。台高 5 厘米，宽 35 厘米，深 7 厘米。身前刻二小鬼，蓬发，身赤裸，仅着犊鼻裤。左小鬼，身高 20 厘米，跪地抱持天王左腿。右小鬼，曲身长 18 厘米，双手撑地，弯腰弓背，托天王右腿，伏于台前。

天王左右各刻一身立像。左像，头毁身残，高 37 厘米，似着长服，着云头履立于石台上。台高 5 厘米，通宽 14 厘米。右像，大部毁，仅辨长裙和体侧的飘带，着鞋立于方台上。台高 4 厘米，宽 15 厘米。

龛左侧壁上部浮雕一云朵，云头大部残，云尾斜向延伸至龛左沿。云内刻一方塔，两重塔身两重檐，通高 16 厘米。

（十二）第 11 号

1. 形制

单层方形龛（图 18）。龛口大部残，残高 183 厘米，宽 175 厘米，深 82 厘米。龛沿保存少许，宽约 22 厘米。龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶为平顶，呈半圆形，部分毁。



图 18　佛耳岩第 11 号

2. 造像

龛内原刻像 5 身，现已被凿毁，留存粗大的斜向凿痕。龛壁存留涂抹的红漆。遗迹显示，原作应为一佛二弟子二菩萨像。居中佛像于二十世纪八十年代改塑为观音坐像，保存圆形头光和背光遗迹，边缘饰火焰纹。左右内侧二弟子像，存圆形头光，饰尖芒纹。左右外侧二菩萨像，存桃形火焰纹头光，均作两层装饰，内作一周莲瓣，外作一周花卉纹。

（十三）第 12 号

1. 形制

单层方形龛（图 19）。龛口呈方形，高 94 厘米，宽 93 厘米，深 40 厘米。龛左右沿及下沿完整，宽 10 厘米，上沿略残，宽 9 厘米。龛口左右上角凿三角形斜撑。龛底呈半圆形，环壁建一级低坛，高 10 厘米，深约 3 厘米。龛壁为弧壁，与龛顶略垂直相接。龛顶平顶，呈半圆形。



图 19　佛耳岩第 12 号

2. 造像

龛内刻像 20 身，均残甚重。

主尊刻一佛二菩萨像。居中为坐佛像，高 36 厘米。有圆形头光和椭圆形背光，边缘刻火焰纹。背光上部存外凸的菩提树冠遗迹。头残，着双领下垂式袈裟，双手似置腹前，结跏趺坐于束腰仰莲座上。座残，高约 27 厘米；其左前残存一胡跪像，面右。左右刻二菩萨坐像，坐高 28 厘米，有椭圆形背光。头戴冠，冠带下垂至肩，上着披巾，下身衣饰不明。双手置胸前，残。双腿毁，似舒相坐于须弥座上。座大部残，高 24 厘米。

三主尊背光上部显露八大菩萨半身像，部分残；左右各四，均有圆形头光，梳髻戴冠，双手胸前合十。

左右侧壁各刻四身药叉神将立像，均作上一中二下一布置；上排显露半身，高约 10 厘米，中排显露高 13 厘米，下排高 22 厘米。神将均有圆形头光，顶盔贯甲，腰束带，身饰飘带；手略残，或作拱或合十，着靴而立。

3. 铭文

刻于龛外左侧竖直壁面（图 20）。刻石面高 70 厘米，宽 10 厘米。文竖刻 1 行，14 字，字径 7 厘米。



图 20　佛耳岩第 12 号铭文

［元］丰八年六月七日前郡幕吴绶题

（十四）第 13 号

1. 形制

单层方形龛（图 21）。龛口左上毁，残高 86 厘米，宽 74 厘米，深 24 厘米。龛左沿、上沿及下沿残，右沿完整，宽 11 厘米。龛口右上角存少许三角形斜撑。龛底呈半圆形，龛壁竖直，与龛顶垂直相接。龛顶平顶，呈半圆形。



图 21　佛耳岩第 13 号

2. 造像

龛内刻像 5 身。中刻主尊千手观音坐像，大部残，残坐高 42 厘米；有圆形大背光。可辨身躯左右簇状伸出若干手臂，握持法器；似结跏趺坐于束腰仰莲座上。座大部残，高约 22 厘米。座左右各存一残像，仅存身下低台。

龛口左下存立像，大部毁，仅辨小腿裙摆及山石低台。台高 3 厘米。龛口右下刻立像，残高 21 厘米，身躯消瘦，手持长杖，侧身向龛内，立于低台上。台残。

（十五）第 14 号

1. 形制

单层方形龛（图 22）。龛口呈方形，大部毁，残高 130 厘米，宽 170 厘米，深 60 厘米。龛沿残，存左沿和下沿，宽 11 厘米。龛底呈半圆形，建一级低坛，高 24 厘米，最深 13 厘米；龛壁为弧壁，龛顶呈半圆形，平顶。

2. 造像

龛内刻像 13 身。

居中刻主尊三身佛像。中佛大部毁，残坐高 31 厘米，存背光轮廓遗迹，似结跏趺坐。座台大部毁。背光后侧刻二弟子像，直立低坛上。二弟子头毁身残，残高约 49 厘米，存圆形头光；双手胸前合十。

左佛大部毁，残坐高 30 厘米，存背光遗迹；双手似置腹前。背光左右刻二胁侍菩萨像。二菩萨像均残，立身残高 51 厘米，仅存桃形火焰纹头光。

右佛略残，残坐高 42 厘米，有圆形头光和椭圆形背光，边缘刻火焰纹。头毁，内着僧祇



图 22　佛耳岩第 14 号

支，系带作结，外着双领下垂式袈裟，下着裙；左手抚膝，右手（残）置胸前，善跏趺坐于方座上。座残高 23 厘米。背光左右刻二胁侍菩萨像。二菩萨像头残，立身残高 52 厘米，有桃形火焰纹头光，双手残，置胸前；似合十，前臂存下垂的飘带；直身而立。

左右侧壁分刻文殊、普贤菩萨像。左为普贤，残毁略重，有桃形火焰纹头光，似结跏趺坐于大象背驮的仰莲台上。大象头向龛内，四足分踏莲花台。右为文殊，毁，存圆形头光，似结跏趺坐于青狮背负的仰莲台上。青狮头向龛内，有三角形长须，背负鞴，四足分踏莲花台。

龛口左右下角各刻一力士像。左力士大部残，残高 44 厘米；可辨举手扭腰的姿势和头后环状的飘带。右力士毁。

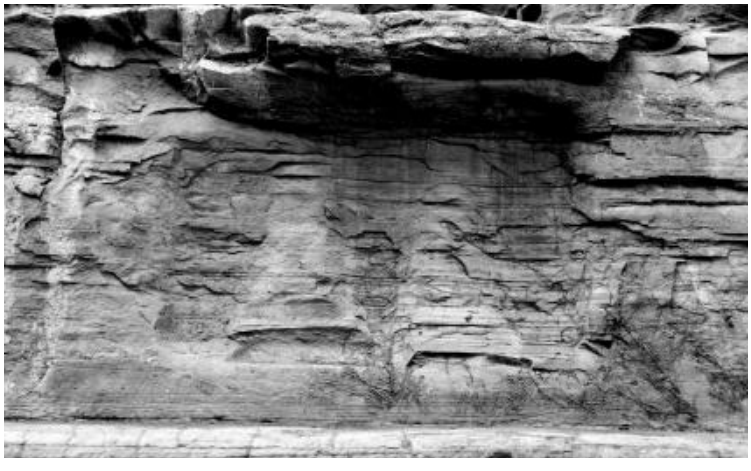


图 23　佛耳岩第 15 号

（十六）第 15 号

1. 形制

方形龛（图 23）。龛口蚀，残高 77 厘米，宽 114 厘米，深 17 厘米。

2. 造像

龛内并刻二坐像，仅辨轮廓。

（十七）第 16 号

1. 形制

龛大部毁，残高 70 厘米，宽 77 厘米，深 35 厘米（图 24）。龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，大部毁；龛顶不存。

2. 造像

龛内并刻二菩萨立像，上身均毁，跣足立于单层仰莲台上。左菩萨像，残高 40 厘米，可辨长裙及体侧下垂的两段飘带。右菩萨像，残高 55 厘米，似上着袈裟，下着裙。二仰莲台形制相近，均高 8 厘米，直径 23 厘米。

（十八）第 17 号

1. 形制

龛大部毁，残高 53 厘米，宽 52 厘米，深 16 厘米（图 25）。龛右沿保存下部少许，宽 8 厘米。龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，上部毁。龛顶不存。

2. 造像

龛内刻立式菩萨像一身，上身毁，残高 33 厘米。可辨着长裙，双膝处绕垂璎珞；飘带“U”形垂于腹前，两端长垂体侧。左手持净瓶，右手毁，跣足（残）立于仰莲台上。台大部残。

（十九）第 18 号

1. 形制

单层方形龛（图 26）。龛口大部毁，残高 50 厘米，宽 52 厘米，深 27 厘米。龛

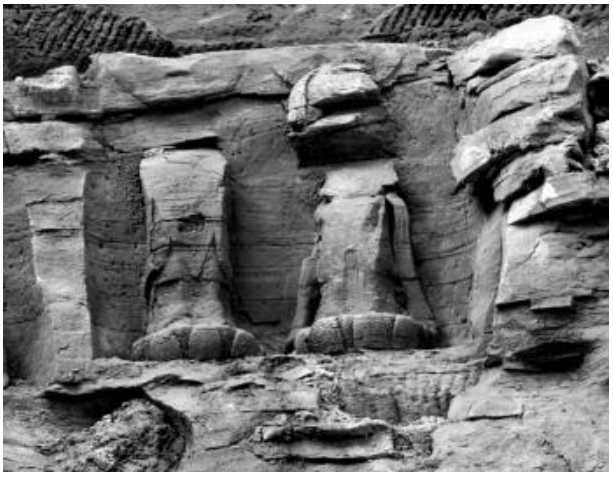


图 24　佛耳岩第 16 号

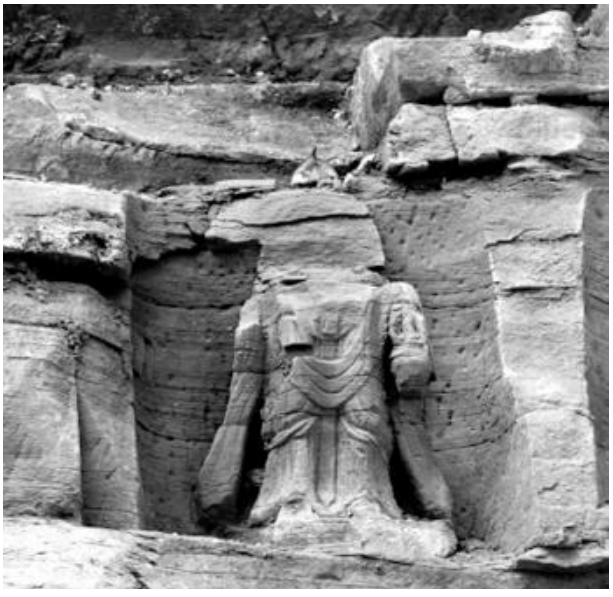


图 25　佛耳岩第 17 号

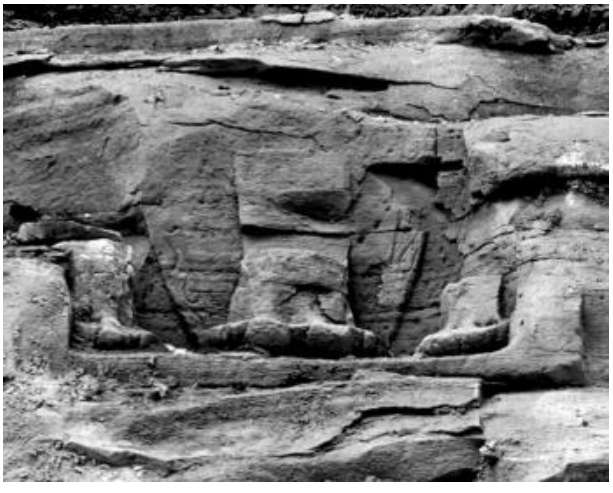


图 26　佛耳岩第 18 号

沿仅存少许，龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，大部毁；龛顶不存。

2. 造像

龛内刻像 3 身。中为主尊菩萨立像，毁，有椭圆形背光，边缘刻火焰纹；存小腿，跣足立于仰莲台上。莲台高 5 厘米，直径 22 厘米。左右侧壁各刻一立像，仅存小腿，跣足立于单层仰莲台上。二莲台均高 4 厘米，直径 12 厘米。

（二十）第 19 号

1. 形制

单层方形龛（图 27）。龛口呈方形，残高 135 厘米，宽 209 厘米，深 93 厘米。龛左右沿基本完整，宽 17 厘米，上下沿毁。龛底呈半圆形，环壁建一级低坛，高 35 厘米，最深 17 厘米。龛壁为弧壁，与龛顶垂直相接。龛顶为平顶，呈半圆形，大部残。

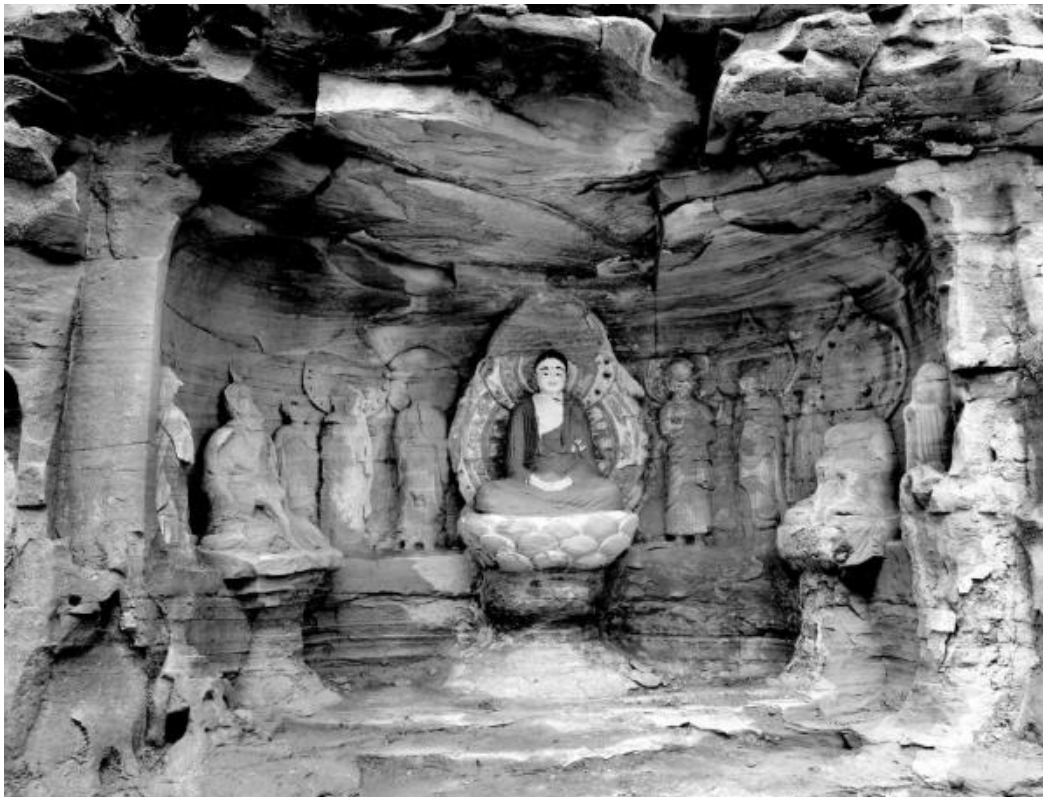


图 27　佛耳岩第 19 号

2. 造像

龛内刻像 14 身。

低坛前侧刻三主尊坐像，环壁等距布置。中主尊为佛像，现为后世补塑、彩画；坐高 53 厘米。存圆形头光和椭圆形背光，头光内饰花卉纹，背光内饰莲瓣纹和花卉纹各一周，边缘均刻火焰纹。着双领下垂式袈裟，双手腹前托物，结跏趺坐于束腰仰莲座上。座通高 49 厘米。

佛像后侧依次分刻二弟子、二菩萨像，对称立于低坛上。二弟子像，皆光头，残立高 61 厘米，有圆形头光，双手合十。左弟子上着袒右式袈裟，下着裙；右弟子上着双领下垂式袈裟，下着裙。二菩萨像，残立高 59 厘米，有桃形火焰纹头光；均戴花冠，胸饰璎珞，上着披巾，下着裙。披巾端头覆搭前臂。左菩萨双手置于胸前，右菩萨左手握飘带，右手残。

左主尊，头毁身残，残坐高 37 厘米，有桃形火焰形头光；可辨外披氅，双手毁，似横置胸前；身前刻三足凭几，趺坐于须弥座上。座大部残，通高 47 厘米。主尊身后左右各立一侍者像。左侍者头毁，残高 46 厘米，身着长服，胸束带，双手似持笏板。其身左前下部存刻一龙，游走于云纹内。右侍者高 50 厘米，头梳双髻，面残，着宽袖长服，双手作拱。

右主尊，无头光，坐高 50 厘米；头顶残，面刻浓须，身着长服，手持拂尘，结跏趺坐于三脚夹轼内的须弥座上。座残高 39 厘米。主尊身后左右各立一侍者像，均残，高约 40 厘米。

右侧壁下部存一残像。

龛口左右下角各存一立像，疑为护法神，均毁。

（二十一）第 20 号

1. 形制

龛口毁，残高 80 厘米，宽 45 厘米，深 30 厘米（图 28）。龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶大部毁。

2. 造像

龛内刻立像一身，头毁身残，残高 60 厘米，存桃形火焰纹头光。



图 28　佛耳岩第 20 号

（二十二）第 21 号

1. 形制

单层方形龛（图 29）。龛口部分残，残高 66 厘米，宽 82 厘米，深 19 厘米。龛沿保存右沿及下沿，宽约 4 厘米。龛底略呈方形，龛壁竖直，与龛顶垂直相接。龛顶为平顶，呈半圆形。

2. 造像

龛内并刻立像三身，均残甚重，置于单层仰莲台上。莲台高 7 厘米，直径 16 厘米。中像残高 45 厘米，存圆形素面头光。左像残高



图 29　佛耳岩第 21 号

40 厘米，存桃形火焰纹头光；似有四臂，两臂曲肘上举，分托云纹承托的日、月；云尾斜向上飘。两臂似置胸前，残。右像残高 44 厘米，头后浮雕云纹，似手持长杖。三像足下莲台形制相近，高 3 厘米，直径 18 厘米。

中像与右像之间的下部壁面，存一残像轮廓，疑为供养人像。

（二十三）第 22 号

1. 形制

方形龛（图 30）。龛口大部毁，残高 113 厘米，宽 175 厘米，深 40 厘米。龛底呈方形，



图 30　佛耳岩第 22 号

龛壁竖直，与龛顶垂直相接。龛顶为平顶，呈半圆形。

2. 造像

龛内刻像 19 身。

居中刻主尊坐像，大部毁，存火焰纹背光遗迹。座台大部毁。背光上部左右各刻一弟子像，残，残立高约 26 厘米。左弟子有圆形头光，着袈裟，双手合十，着鞋而立。右弟子大部毁，仅辨轮廓。

佛像左右壁面刻十六罗汉坐像，左右各八，均作上下两排，结跏趺坐于外凸的山石低台上。罗汉像大多残，坐高 23 厘米，浅浮雕圆形头光，光头，面身蚀，内着交领服，外着袈裟，双手或持物，或置腹前，或拱于胸前，姿势不一。

石台大部毁，仅左上段石台保存较好，高 5 厘米，外凸壁面 10 厘米。该石台正面，从左至右，第一罗汉像右下存一立式小像，第二罗汉像身左刻一龙，下部刻一双麻鞋和一只净瓶，第三罗汉像下部刻一双木屐，第四罗汉像下部刻一双短筒棉鞋和一只净瓶。

（二十四）第 23 号

1. 形制

单层方形龛（图 31）。龛口蚀，高 68 厘米，宽 61 厘米，深 16 厘米。龛沿完整，左右沿及上沿宽 7 厘米，下沿残。龛口左右上角凿三角形斜撑。龛底略呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶为券顶。



图 31　佛耳岩第 23 号

2. 造像

龛内刻坐像一身，风蚀略重，坐高 26 厘米，存圆形头光，似戴披帽，双手似置腹前，趺坐于须弥座上。头部右侧存锡杖杖首遗迹。座通高 21 厘米。

（二十五）第 24 号

1. 形制

单层方形龛（图 32）。龛口略残，残高 109 厘米，宽 127 厘米，深 50 厘米。龛沿残损略重。龛底呈半圆形，建一级低坛，高 20 厘米，最深 8 厘米。龛壁为弧壁，与龛顶垂直相接。龛顶为平顶，呈半圆形，略剥蚀。

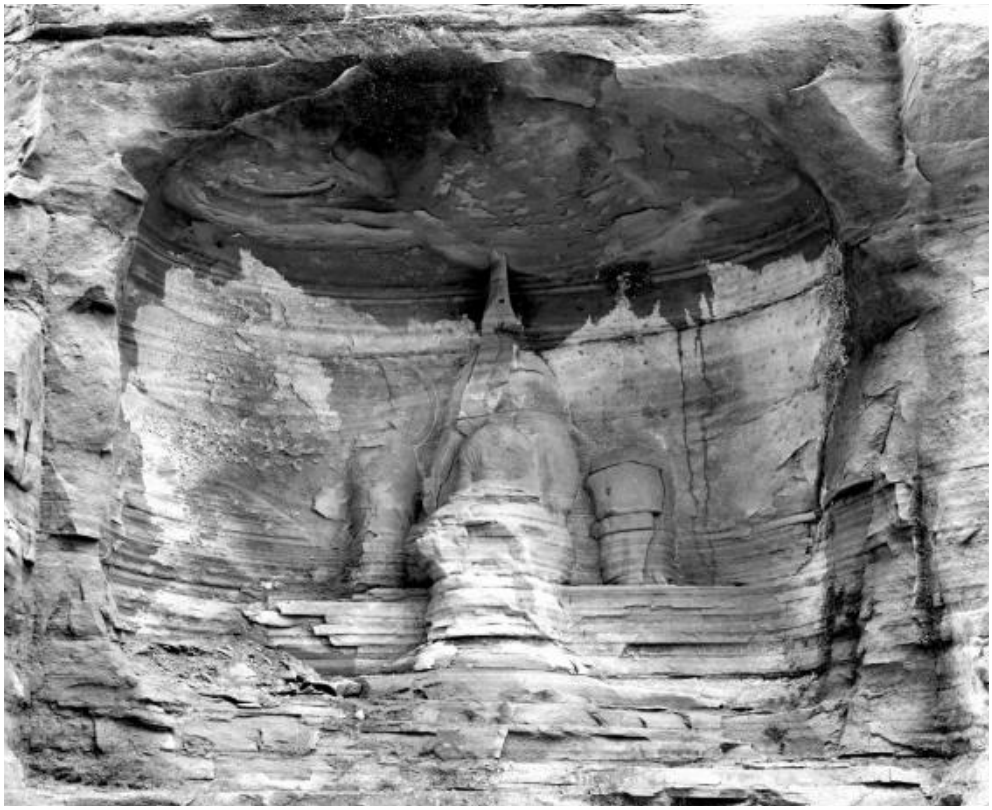


图 32　佛耳岩第 24 号

2. 造像

龛内刻像 3 身，为一佛二弟子像。中为佛像，大部残，残坐高 25 厘米，存部分头光和背光，边缘刻火焰纹；身着双领下垂式袈裟，袈裟一角系于左肩；双手置腹前，似结跏趺坐于束腰仰莲座上。座大部毁。左右二弟子立于低坛上，大部毁，仅辨轮廓；存圆形头光。

（二十六）第 25 号

1. 形制

单层方形龛（图 33）。龛口大部毁，残高 158 厘米，宽 174 厘米，深 80 厘米。龛沿仅存左右沿少许。龛底呈半圆形，环壁建一级低坛，高 53 厘米，最深 10 厘米。龛壁为弧壁，与龛顶垂直相接。龛顶为平顶，呈半圆形，前端毁。

2. 造像

龛内刻像 23 身（图 34）。

居中刻三主尊坐佛像，皆头毁身蚀，残坐高 43 厘米，有圆形头光和椭圆形背光，边缘刻火焰纹。

中佛像，双手似置腹前，结跏趺坐于束腰座上。座台大部毁。背光左右刻二弟子像，立身高 60 厘米。二弟子均有圆形头光，面蚀，着袈裟，双手略残，胸前合十，着鞋立于低坛上。

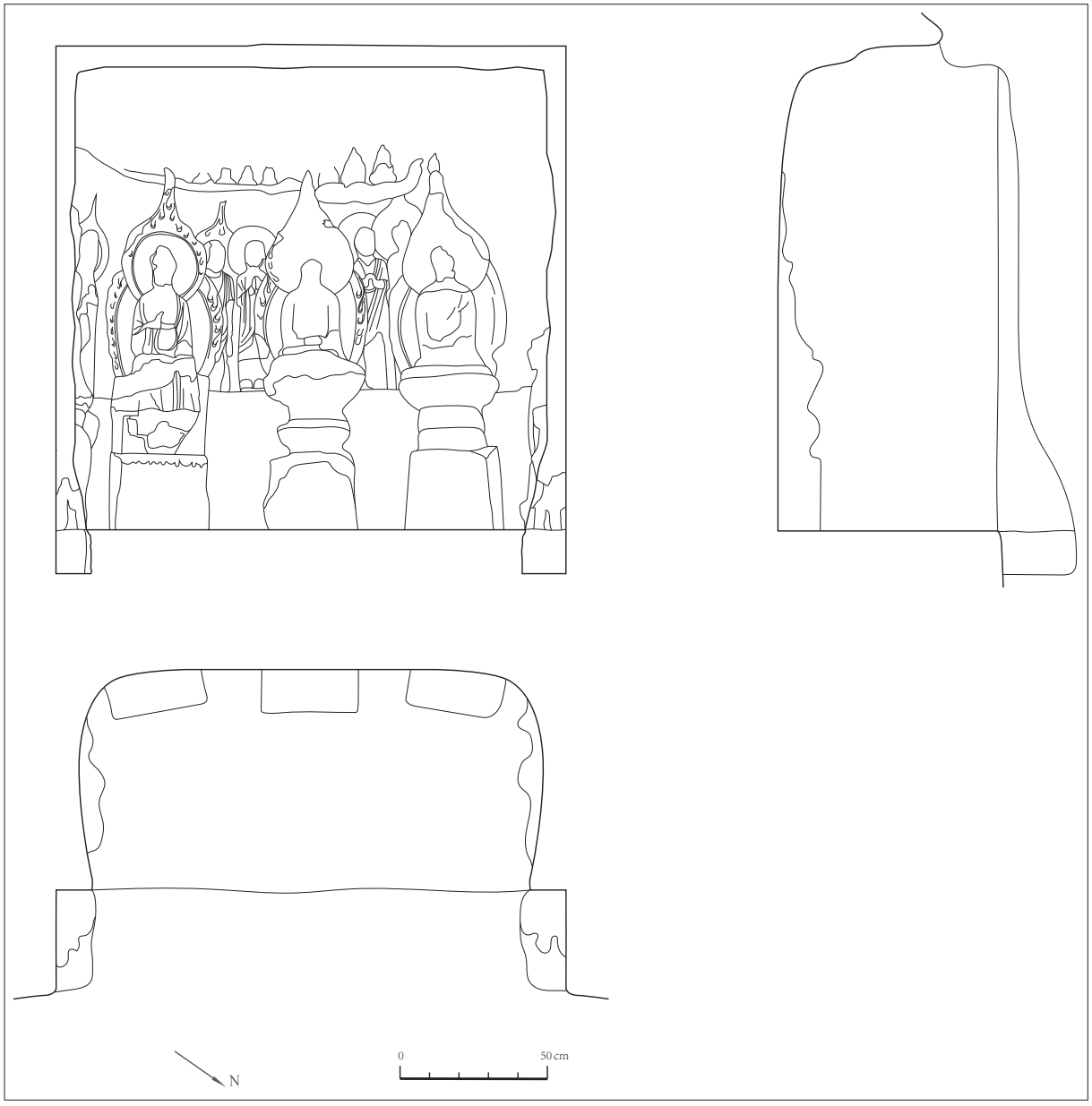


图 33　佛耳岩第 25 号平、立、剖面图

佛像背光焰尖左侧刻一“L”形云纹，内可辨并列的三身残坐像；右侧刻一云纹（大部残），内可辨并坐的五身残像。

左佛像，大部毁，双手似置胸前。背光左右各刻一胁侍菩萨像，均残甚重；立身残高 58 厘米，有火焰纹桃形头光。左菩萨仅辨轮廓，右菩萨双手不现。

右佛像，大部残，残坐高 49 厘米，似着袒右式袈裟，左手置腹前，右手举胸前；善跏趺坐于须弥座上。座高 53 厘米，座前存并蒂莲遗迹。背光后侧左右各刻一胁侍菩萨像，立身高 60 厘米，有桃形火焰纹头光。二菩萨梳髻，胸饰璎珞，上着披巾，下着裙。左菩萨左手下垂，似持莲花，右手不现。右菩萨双手合十。

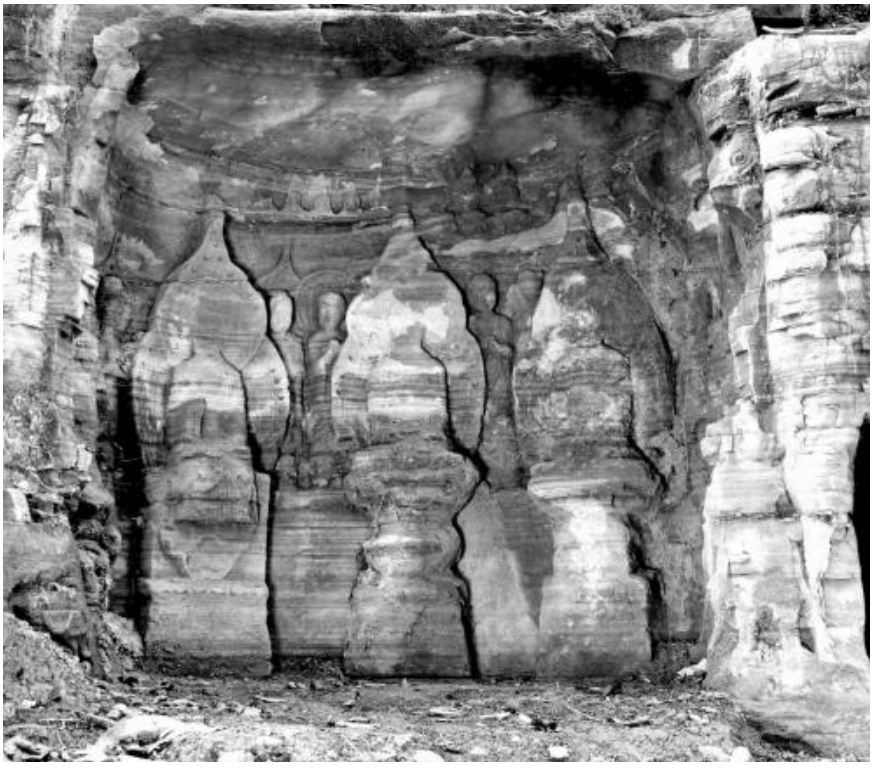


图 34　佛耳岩第 25 号

左右侧壁外侧分刻文殊、普贤菩萨坐像。普贤菩萨居左，大部毁，存火焰纹背光，坐于大象背负的仰莲台上。大象高 26 厘米，身长 36 厘米，头向龛内，长鼻低垂，足踏圆台。大象左前刻一象奴，高 36 厘米，存尖状长须，似展臂牵扯缰绳，“八”字而立。文殊菩萨居右，残坐高 43 厘米，有圆形头光和椭圆形身光，边缘刻火焰纹；面残身蚀，结跏趺坐于青狮背负的仰莲台上。青狮蚀，高 27 厘米，身长 34 厘米，头向龛内，足踏圆台。狮身后侧刻一立式狮奴，大部残，可辨双手持缰绳。

龛外左右下方各刻一身护法神像，均大部毁。左护法神可辨叉腿直立的身姿和体侧垂下的飘带。右护法神细节不辨。



图 35　佛耳岩第 25-1 号

（二十七）第 25-1 号

1. 形制

方形龛（图 35）。龛口残，残高 67 厘米，宽 44 厘米，深 54 厘米。龛底呈方形，内起一级低

台，高 6 厘米。龛壁竖直，龛顶大部毁。

2. 造像

无。

三、小结

佛耳岩摩崖造像总计 27 个龛，龛制均不同程度受损，但特征可辨，龛制类型统一，形制规整，以单层方形龛为主，凿建龛沿，龛口左右上角凿三角形斜撑；较大龛内均建一级低坛。龛像集中布置于壁面北段、中段、西段，间隔疏密适当，相互间无打破关系，显示出次第开凿的结果。中段龛像略微集中，大致作横向两排。上排布置第 3 号、6 号、10 号、11 号、14 号、19 号等 6 龛，水平占据中部坚实壁面，龛口规模大，进深略深，应为最先开凿的龛像。第 3-1 号、4 号、5 号、7—9 号、12 号、13 号、15—18 号、20—22 号，处于壁面上层和下层，均为小型浅龛，应是最佳壁面选择后的结果。第 1 号、2 号和第 23—25 号、25-1 号龛分别刻于壁面两端，比邻壁面边缘，应是后续开凿的无奈举措。

佛耳岩摩崖造像保存略差，部分龛像被后世凿毁、改塑，可辨题材有：观音、地藏像（第 1 号、4 号），一佛二弟子像（第 2 号、第 24 号），二菩萨像（第 5 号），三身佛像（第 3 号、14 号），五十三佛像（第 6 号），药师净土变（第 9 号、12 号），千手观音像（第 13 号），北方毗沙门天王像（第 10 号），佛道造像（第 19 号），十六罗汉像（第 22 号）；其余为残像或空龛，题材难辨。造像比例匀称，风格古朴，装饰简易，唯背光保存完整，是其最大特色。佛像、菩萨像有圆形头光和椭圆形背光，边缘装饰火焰纹。火焰纹表达技法纯熟，以双线勾勒，端头作圆转内凹处理，动感强烈，极富韵律。头光浑圆，略显硕大，焰尖纤细、高耸，使得整个背光极具艺术感。第 11 号、19 号佛像及菩萨像背光装饰略显华丽，内层分刻一周莲瓣纹和花卉纹；第 11 号龛二弟子头光中饰尖芒纹[①]，此等装饰在大足石刻中较为少见。

通过上述简要分析，结合大足北山佛湾开凿历程，我们初步判定，佛耳岩摩崖造像开凿于晚唐至五代时期，是大足石刻一处时代较早的作品[②]。晚唐时期有第 3 号、6 号、10 号、11 号、14 号、19 号等 6 龛，题材为三身佛、北方毗沙门天王、佛道像等。其余 21 龛为五代时期，题材主要为观音、地藏、双观音、药师净土变、千手观音、十六罗汉等。这些龛像，不仅龛制类型、造像题材与北山佛湾晚唐至五代时期表现相同，而且造像布局、艺术风格及细部处

① 据调查，此尖芒纹式样，仅见于大足石刻唐代造像中，另有北山佛湾第 10 号，圣水寺第 2 号、第 4 号、第 5 号，法华寺第 1 号等 5 例。

② 《大足石刻内容总录》将佛耳岩造像通编 25 号，五代有第 3—10 号、12 号、13 号等 10 龛，宋代有第 1、2、14 号及第 16—25 号等 13 龛，第 11 号、15 号 2 龛时代不详。四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 169—179 页。

理亦无差别[①]。特别是第 9 号、12 号后壁饰刻菩提花树，第 9 号龛顶覆莲飞天及树冠内的锡杖等图像表达，均频繁出现于北山佛湾晚唐至五代造像中。

值得注意的是，第 6 号龛主尊为三佛像，壁面另现存规整布列的 49 身佛像，此应是“主尊式”布局的五十三佛组合图像[②]。五十三佛信仰鼎盛于隋唐时期，四川广元苍溪阳岳寺第 3 龛（天宝十五年，756 年）、安岳县岳阳镇菩萨湾第 5 龛（唐代）有此信仰造像。大足石刻中，金山镇法华寺第 1 号窟左右侧壁有五十三佛像[③]，此后未再见，仅此两例。第 10 号龛主尊为北方毗沙门天王像，二小鬼抱足驮腿，坐式殊异；此坐式既类似于游戏坐式，又似稍有区别的“随意坐”式，在巴中、夹江、资中等毗沙门天王造像相对集中的川渝石窟中未见[④]。第 19 号龛三主尊[⑤]疑为佛像、天尊和老君像，是大足石刻最早的佛道合一龛像[⑥]。这些造像对于考察晚唐至五代时期，大足及川渝地区世俗信仰以及相关题材流布、演变都有极为重要的价值。

现场调查：邓启兵、郭静、陈静、唐长清、易泽平
线　　图：毛世福、易泽平
摄　　影：陈静
拓　　片：唐长清
翻　　译：姚淇琳
执　　笔：邓启兵、易泽平

① 张媛媛、黎方银《大足北山佛湾石窟分期研究》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，重庆：重庆出版社，2018 年，第 72—138 页。

② 从现有的五十三佛造像案例看，有两种情况：一类为仅五十三佛组合；另一类为五十三佛与其他尊像的组合。其中第一类又有两种造像方式，一种将五十三佛像千佛一样不分主次、大小，平均摆布者。第二种为有“主尊”式布局，即选取五十三佛中一佛或三佛等置于窟壁中央位置，形式类似主尊，其余诸佛分布周围。米德昉、高秀军《大足法华寺第 1 窟四佛尊格问题探讨》，《四川文物》2016 年第 4 期。

③ 重庆大足石刻艺术博物馆《大足法华寺石刻造像调查简报》，《大足石刻研究》2002 年第 2 期。

④ 黎方银《四川及大足石窟毗沙门天王像研究——大足密教造像研究之一》，重庆大足石刻艺术博物馆、大足县文物保管所编《大足石刻研究文集》（5），重庆：重庆出版社，2005 年，第 82—93 页。

⑤ 1985 年《大足石刻内容总录》（摘录）：“正壁凿释迦佛结跏趺坐于束腰莲花座上，身饰火焰桃形背光，双手捧珠于胸前。左右壁各凿道君像一身，盘膝坐于束腰座上的三脚夹轼内。道君身后饰火焰形背光，身着对襟道服，腰束丝带，手持宝扇。”2003 年《大足石刻内容总录》（摘录）：“正壁中刻释迦牟尼佛，左右各刻一比丘立像，左迦叶，右阿难。左壁刻一道君像，头不存，头后刻火焰形头光，着道袍，结跏趺坐于三脚夹轼内的金刚台上，双手置于胸前的夹轼上持麈尾，道君左右各立一侍者。右壁刻一道君，头顶残，面刻浓须长髯贴胸，身着道袍，结跏趺坐于三脚夹轼内的金刚台上，双手置于胸前三脚夹轼上，右手持麈尾；身左右各立一侍者。”今造像残损，诸多细节已无法辨识。

⑥ 四川最早的佛道合一龛镌刻于安岳玄妙观，如第 16 号、17 号、63 号龛等。此处存唐开元十八年（730）、天宝七年（748）等唐碑 4 通。胡文和《四川道教佛教石窟艺术》，成都：四川人民出版社，1994 年，第 78、79 页。

A Brief Archaeological Investigation Report on the Fo'eryan Rock Carvings of Beishan

◎ Academy of Dazu Rock Carvings

Abstract: Built during the period from the late Tang Dynasty to the Five Dynasties, the stone carvings of Fo'eryan constitute an essential part of the Beishan Rock Carvings. It mainly includes the Three Buddhas, the Vaisravana, the Cave of Buddhist and Taoist Combination, the Cave of Avalokitesvara and Ksitigarbha, the Illustrations to Episodes from the Bhaisajyaguru Sutra, the Thousand-armed and Thousand-eyed Avalokitesvara, and the Sixteen Arhats. The report considers that the Fo'eryan rock carvings are of extremely important value for the investigation of the spread and development of secular beliefs in Sichuan-Chongqing area including Dazu and their relevant subjects of that period.

Keywords: Beishan Rock Carvings; Fo'eryan rock carvings; Buddhism and Taoism

大足学刊·第六辑
2022年，63—82页

大足佛安桥石窟寺调查简报*

◎ 大足石刻研究院

内容摘要：大足佛安桥石窟寺营建于南宋绍兴至乾道年间，造像题材有无量寿与十圣观音组合、释道儒三圣并十八罗汉组合、地藏菩萨、水月观音、引路王菩萨等。其中遗存的题记，包含了造像内容、镌作年代、功德主、工匠等方面信息，为研究宋代时期的石窟营造、民众信仰、工匠活动等问题提供了重要的历史资料。

关键词：大足　南宋　佛安桥石窟寺

佛安桥石窟寺位于重庆市大足区珠溪镇八角村2组佛安桥北崖，距离城区18公里。地理坐标北纬29°33′53.1″，东经105°38′30.9″，海拔364米（图1）。

造像开镌于南宋，主要题材有十圣观音、释道儒三圣并十八罗汉、地藏菩萨、水月观音、引路王菩萨等。大致水平布列于高8—10米、长约40米东西走向的崖壁，从西（右）至东（左）共编11号（图2）[①]。1964年，佛安桥石窟寺公布为大足县文物保护单位。2019年，修复崖前砖石保护建筑，将龛像全部遮覆。

* 基金项目：本文为2020年度重庆市社科规划重大项目“巴蜀宋代石窟艺术与宗教文化研究”（项目批准号：2020ZDSC08）的阶段性成果。

① 按：20世纪80年代在编撰《大足石刻内容总录》时将此处共编为13号，本次调查时将原来第4、7、9号合编为一个号（第6号）。

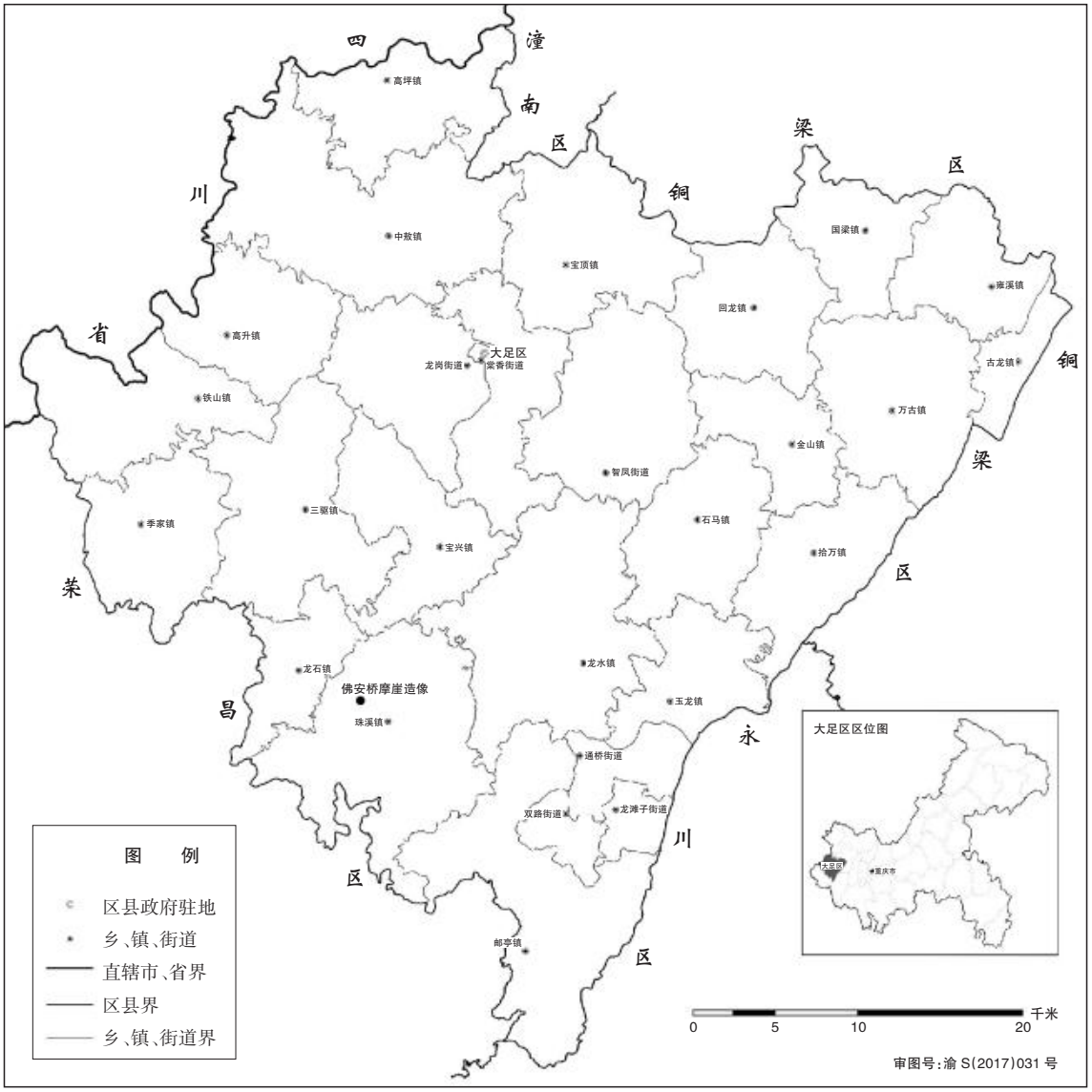


图 1　佛安桥石窟寺位置图

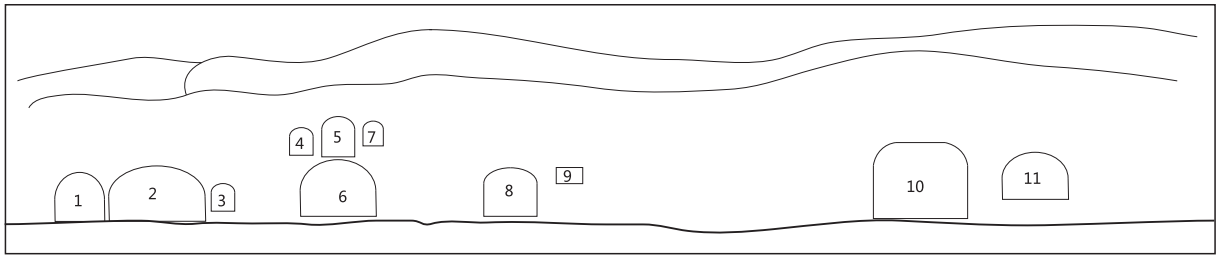


图 2　佛安桥石窟寺龛窟分布示意图

一、龛窟造像介绍

（一）第 1 号龛

位于壁面最西端（右端），圆拱龛，龛口部分残，高 135 厘米，宽 154 厘米，深 105 厘米。龛上部存圆弧形帐幔。龛前地坪水泥涂抹，与龛底齐平。龛壁为弧壁，龛顶为券顶（图 3）。时代为南宋，明清改塑。



图 3　第 1 号龛造像

龛内存像 4 身，皆为清代补塑。主尊为牛王菩萨像，结跏趺坐于一卧牛背负的仰莲台。戴冠，着袈裟，左手抚膝，右手残，饰圆形头光和椭圆形背光。像高 66 厘米。牛横卧，头向龛右，扭颈向外，高 50 厘米，身长约 110 厘米。牛头下方地坪存一跪伏的牛犊。主尊左右各立护法神像 1 身，像高约 103 厘米。左护法神像持枪，右护法神像持剑。左侧壁外存立像 1 身，高 82 厘米，着圆领长服，腰系带作结，双手残，置胸前。

（二）第 2 号窟

位于第 1 号龛左侧，圆拱形窟，顶略平，高 176 厘米，宽 215 厘米，深 365 厘米（图 4）。时代为南宋绍兴十四年（1144）。

窟内正壁刻像 3 身，均遭后期改塑。主尊原为无量寿佛，现补塑为托瓶观音，趺坐于莲座，饰圆形头光和椭圆形背光，边缘刻火焰纹，焰尖沿至窟顶。像高 97 厘米。佛座上部为三重仰莲台，中部束腰刻蟠龙，龙首刻于正面；下部为两阶圆台，上阶饰莲瓣。通高 83 厘米，

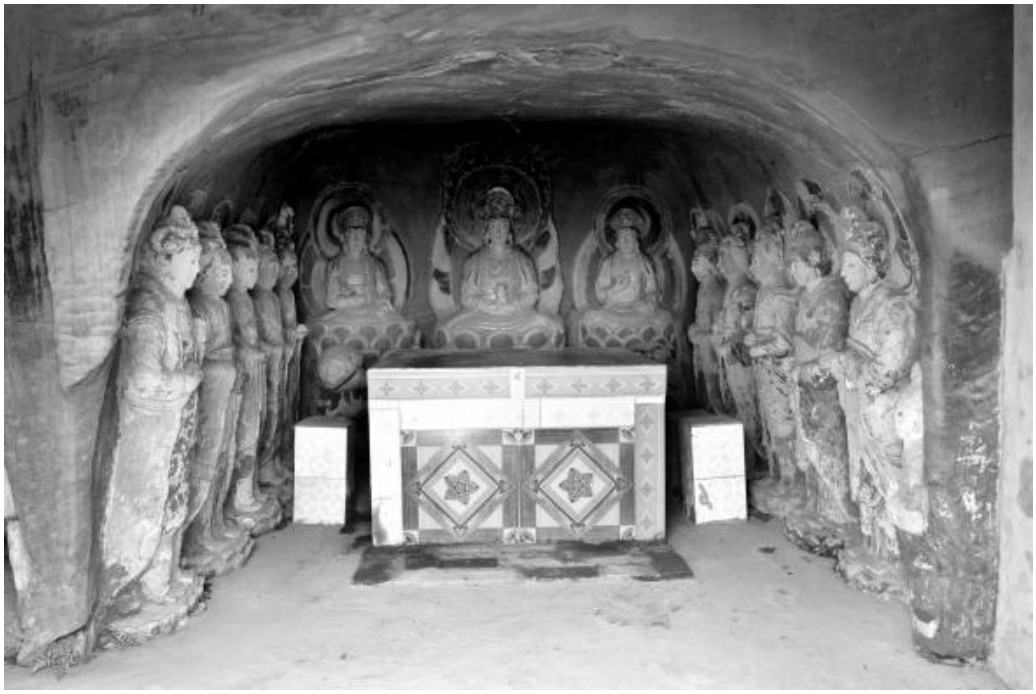


图4　第2号窟造像

宽90厘米，深75厘米。主尊头顶一榜题框，高40厘米，宽27厘米，内题刻：

奉善弟子古贯之夫妇发/心造无量寿佛，祈乞亡/过母亲任氏早获□□□/存二亲悉皆安乐。大宋天/元甲子中元日设斋题壁。

主尊左为文殊像，结跏趺坐于青狮背负的仰莲台上，左手置腹前持经函，右手置胸前结印，饰圆形头光和椭圆形背光。像高77厘米。青狮头向窟外，高70厘米。狮身右侧为狮奴，着圆领长服，双手胸前握持缰绳，立高60厘米。文殊左侧龛壁拐角处立一身供养人像，头部被改塑为比丘样（龛痕迹最初应戴冠），合十，着交领服，腰系绳带。像高65厘米。文殊头顶一榜题框，高22厘米，宽9厘米，内题刻：

古文士发心镌造。

主尊右为普贤像，结跏趺坐于大象背负的仰莲台上，左手残，似抚膝，右手持如意，现改塑为拂尘，饰圆形头光和椭圆形背光。像高76厘米。大象头向窟外，高70厘米。普贤头顶一榜题框，高22厘米，宽9厘米，内题刻：

古及之为母亲造。

左右壁各为 5 身菩萨立像，对称布置。现经后期补塑，改动明显，仅双膝下部保存原构特征，残高 132 厘米。菩萨均饰圆形头光，手姿各异，跣足立于仰莲台上。左右壁最内菩萨像头顶上方内侧均刻一圆环云纹，云纹分刻日、月轮，直径 13 厘米。

十菩萨头光上方均竖刻一方形榜题框，高 21 厘米，宽 8 厘米，部分框内无题记或漫漶。其中左壁从内至外，第 1 像榜题框内竖刻：

古国士发心镌造。

第 2 像榜题框内竖刻：

古深之为二亲发心造。

第 5 像榜题框内竖刻：

杨劭发心镌造。

右壁从内至外，第 1 像榜题框内竖刻：

王邦杰发心镌造。

第 4 像榜题框内竖刻：

周安仁发心镌造。

第 5 像榜题框内竖刻：

古及之发心镌造。

左壁外侧窟口处立一位女供养人像，有改塑，梳高髻，双手合十。像高 86 厘米。

（三）第 3 号龛

位于第 2 号窟左侧，圆拱龛，龛口高 99 厘米，宽 99 厘米，深 70 厘米。龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶为券顶（图 5）。时代为南宋，明清改塑。



图5　第3号龛造像

龛内刻像3身，为后期改塑。现主尊为一长髯老者，身着儒服，右手执一书册，倚坐于方台，左右各立一身侍者，双手合十，着交领袍服，戴软脚幞头。主尊像原迹仅存头后左右水平延展的帛带及方形座台。左立像原迹可辨上着长衫，下着裙，腰间下垂一带，似着鞋立于低坛上。其身左侧刻一马，头向龛外，立于祥云上。马背刻鞯及鞍，上置物，物残。自残迹处升出两道毫光，竖直上飘。

（四）第4号龛

位于第3号龛左上方。单层圆拱龛，龛口高80厘米，宽70厘米，深38厘米（图6）。时代为南宋。

龛内刻像3身，二十世纪八十年代被信众彩绘。主尊为地藏菩萨，垂左腿，竖右腿坐于方台上，光头，胸饰璎珞，内着僧祇支，外着双领下垂式袈裟，



图6　第4号龛造像

袈裟一角系于左肩。左手撑台，右手置右膝上，台前刻两朵莲，左莲托菩萨左足。自菩萨腹前飘出一道毫光，延至右壁绕一匝后飘向龛顶。龛壁存圆形头光和椭圆形背光，背光左侧竖刻一锡杖，杖首作葫芦形。菩萨像高 43 厘米。左右侧壁前端各立一侍者像，大部残，现已补塑，着鞋立于低台上；左侍者像光头，双手胸前托方形物；右侍者像梳髻，双手胸前托珠。二像高约 38 厘米。

（五）第 5 号龛

位于第 4 号龛左侧。圆拱龛，龛口高 103 厘米，宽 110 厘米，深约 80 厘米，龛沿装饰山石纹，龛底呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶为券顶（图 7）。时代为南宋绍兴十年（1140）。

龛内刻像 5 身，二十世纪八十年代被信众彩绘。主尊为水月观音，游戏坐于束腰山石台上，戴卷草化佛冠，面部后世补塑。胸饰璎珞，上斜披络腋，下着裙，戴臂钏，左手撑台，右手置右膝，饰圆形头光和椭圆形背光，石台正前刻一朵仰莲。像高 55 厘米。

左右侧壁各立供养人像 2 身。左为二男像，戴冠，身着长服，双手腹前笼袖内，二像高约 52 厘米；右为二女像，梳髻，双手置腹前，上覆帛带，二像高约 50 厘米。

龛壁存南宋绍兴十年造像题记二则。第一则刻于左壁，榜题框高 42 厘米，宽 30 厘米，内容为：

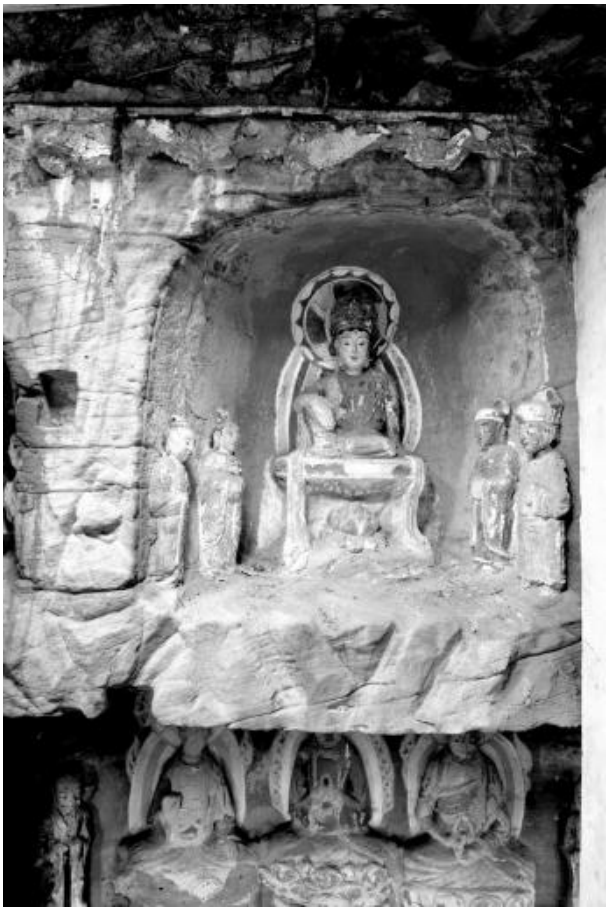


图 7　第 5 号龛造像

□□□□□□□□/夫妇发心镌造/圣□□一龛，/祈□□□/父古昌明早生□□存/获福。庚申绍兴十年/季冬月念一日题记。

第二则刻于右壁，残存内容为：

东普文玠记。

（六）第 6 号龛

位于第 4、5 号龛下方。方形龛，龛口部分残，高 178 厘米，宽 265 厘米，深 130 厘米。龛沿浮雕山石纹。左侧山石上部后世泥塑一龙首，龙身穿梭于石缝间；右侧山石刻一蹲式鬼卒像，双手置身前。龛底呈方形，龛壁竖直，相互间圆转相接（图 8）。时代为南宋，明清改塑。

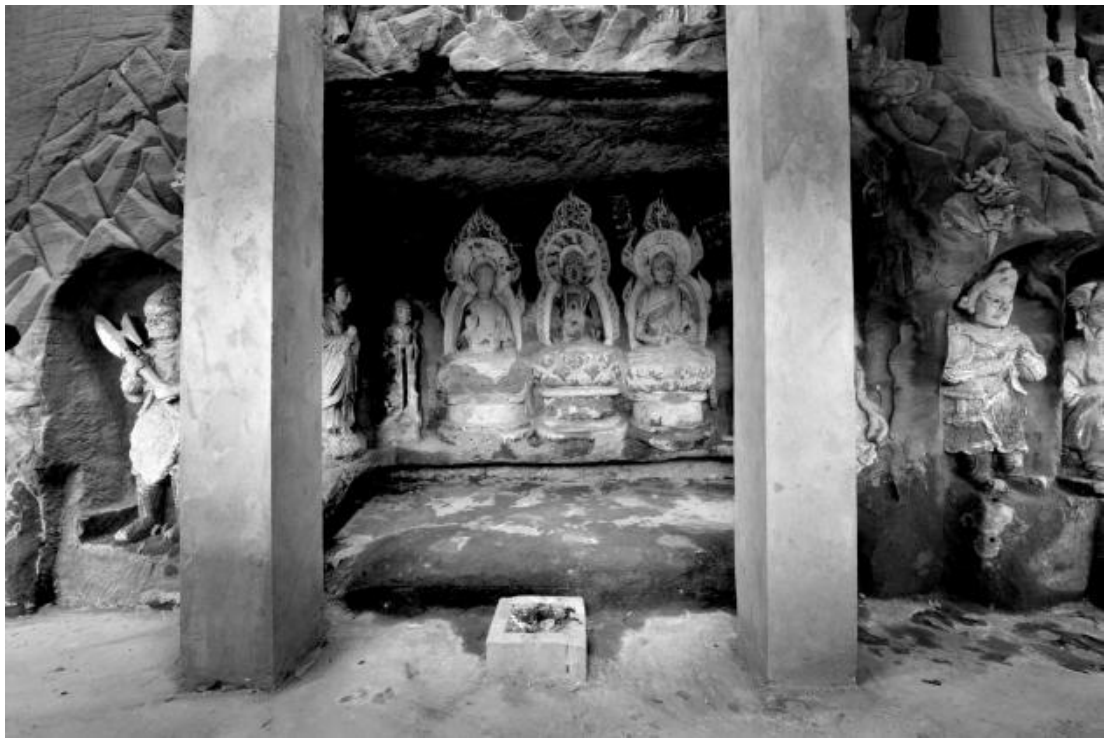


图 8　第 6 号龛造像

龛内刻像 9 身，二十世纪八十年代被信众改塑。正壁并坐三佛像，改塑部分剥落残损，细节模糊。三佛像皆饰圆形头光和椭圆形背光，边缘皆刻火焰纹；双手结印，结跏趺坐于束腰仰莲台上。座台通高 54 厘米。三佛像左右各立弟子像 1 身，头为补塑，上着袈裟，下着裙，双手残，像高约 94 厘米。

左、右侧壁内侧各刻一菩萨，龛壁残存缯带、天衣痕迹，经改塑，双手合十，立于云台上，立高 90 厘米。外侧壁面内凹，内各刻立像 1 身，残损甚重，疑为供养人。左像上部刻一方碑，碑首为莲叶，碑座为仰莲，碑身刻：

进士杨劭。

右像上部亦刻一方碑，形制同左，碑身刻：

庄主古国□。

龛外左右山石底部，后世各增开一圆拱浅龛。龛高 113 厘米，宽 53 厘米，深 30 厘米；内塑刻护法神将像 1 身，着铠甲，手执兵器。其中右侧护法神像右肩部龛壁题刻：

古国士造。

（七）第 7 号龛

位于第 6 号龛左上，毗邻第 5 号龛左侧。单层圆拱龛，龛口高 76 厘米，宽 65 厘米，深 50 厘米。龛底略呈半圆形，龛壁为弧壁，龛顶为券顶（图 9）。时代为南宋绍兴十四年（1144）。

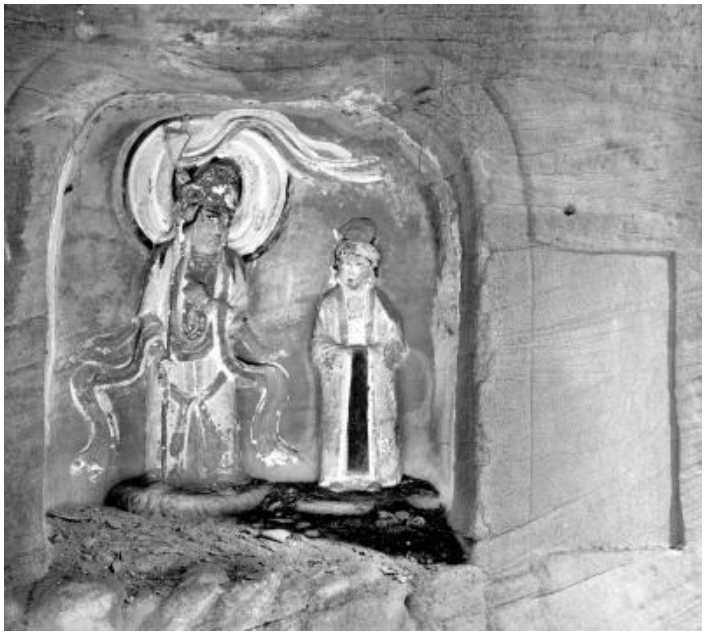


图 9　第 7 号龛造像

龛内刻像 2 身，二十世纪八十年代被信众彩绘。主尊为引路王菩萨，跣足立于云台上，有圆形头光，戴卷草冠，冠带作结，两道扬于头光内，两道斜垂手臂外；面向左，胸饰璎珞，上着披巾，下着裙，左手曲胸前，食指指向右侧方；右手挟持幡杆，顶端悬幡一口。像高 47 厘米。左侧立一女像，梳假髻，面微扬，与菩萨对望；内着抹胸，外着对襟长服，双手置腹前，上覆帛带。像高 51 厘米。

龛左壁遗存题记一则，榜题框高 44 厘米，宽 23 厘米，内容为：

奉善弟子□□□□□□□□/念一娘子发心建造□□□□/引路王菩萨，［祈乞］见存安乐，过/去生天。大［宋］□□［天元］甲子十/月二十有［九］□□□□□□记。

龛外左侧凿一榜题，高 48 厘米，宽 27 厘米，无题记。

（八）第 8 号龛

位于第 6 号龛左上侧。龛制大部毁，残存幅面高 220 厘米，残宽 230 厘米（图 10）。时代为清。



图 10　第 8 号龛造像

龛内刻千手观音，善跏趺坐于山石台上，戴卷草化佛冠，上着披巾，下着裙。身后生出四十只手臂，均戴镯；两手头顶上方托化佛，两手胸前合十，两手腹前结印；余手均持法器；小腿正面饰璎珞，跣足分踏仰莲花。像高约 125 厘米。坐台高 75 厘米，通宽 170 厘米。台左右各存一赤身小鬼。

（九）第 9 号龛

位于第 8 号龛左上。摩崖形制，幅面高 80 厘米，宽 130 厘米（图 11）。时代为清。



图 11　第 9 号龛造像

刻像 3 身，主尊为水月观音，跣足，盘左腿竖右腿而坐，戴卷草化佛冠，有项圈，上着披巾，下着裙；左手斜撑压飘带，右手置右膝上，浅浮雕圆形头光和椭圆形背光。像高 45 厘米。左为善财童子，有圆形头光，飘带绕于颈后，双手合十，像高 31 厘米。右为龙女，有圆形头光，梳髻，飘带绕于颈后，着交领长服，双手胸前托珠，像高 32 厘米。二像均立于云纹上。

（十）第 10 号窟

位于第 9 号龛左侧 600 厘米处。方形平顶窟，窟口大部毁，残高 330 厘米，宽 380 厘米，深 430 厘米。窟底方形，与地坪齐平；窟壁竖直，与窟顶券面相接。窟顶为平顶，呈方形，前端毁（图 12）。时代为南宋乾道八年（1172）。

正壁刻三教像。中为毗卢佛，结跏趺坐于束腰仰莲座上，螺髻，内着僧祇支，外着双领下垂式袈裟，双手合十（改塑），饰圆形头光和椭圆形背光，头光边缘装饰火焰纹。像高 133 厘米。佛座上部为三重仰莲台，下部为须弥台，束腰刻蟠龙，龙首刻于正面，通高 130 厘米。佛像左肩后壁竖刻：

奉佛弟子古及之发心造/毗卢佛一尊。



1 正面



2 右壁



3 左壁

图 12　第 10 号窟造像（1、2、3）

毗卢左为孔子像（改塑，原为老君），饰圆形头光，戴进贤冠，方面，额刻皱纹，下颌长须垂胸，内着翻领服，外着对襟长服，腰束带，下着裙。左手腹前结印，右手持书册，盘坐于方座上，像高 131 厘米。座下部正面刻壶门，内刻舞狮挑绣球，通高 130 厘米。座正面竖刻：

奉真弟子/白大明造。

毗卢右为老子像（改塑，原为孔子），饰圆形头光，戴冠，面相老成，额刻皱纹，下颌长

须垂胸，身着道服，双手腹前持拂尘，盘坐于方座上。像高 130 厘米。座下部正面刻壶门，内刻瑞兽衔枝，通高 130 厘米。座正面竖刻：

……士……子……心造……壬辰记。[①]

左壁分为上下两层。除罗汉像外，上层内、外端及下层内侧刻高僧坐像 3 身。上层内侧高僧像坐高 102 厘米，戴梁冠，方面，蓄须，着交领宽袖长服，左手抓握龙角，右手胸前结印，盘右腿，垂左腿，坐于山石低台上。台左刻一闭口、曲颈龙，龙头置于高僧膝上。台右刻云纹，承托山石，石上置一净瓶。高僧台前凿一平整面，内竖刻：

佛弟子古大雅、/同室杜氏造，祈/眼目光明。壬辰/三月记。

上层外侧高僧，坐高 100 厘米，光头，圆面，内着交领长服，外披袒右式袈裟，双手腹前结印，盘腿坐于方台上。身前刻三足平几。方台高 60 厘米，宽 80 厘米，正面刻二小鬼，举臂曲膝，托举方台。

上层中部及下层外侧为 9 身罗汉像，上四下五，坐于山石台上。罗汉均光头，坐高约 70 厘米，表情不一，手姿各异。从上至下，从内至外：

第 1 像头覆帛带（改塑，原为罗汉），胸骨显露，着袒右式袈裟，左手捉龙，右手半握，着鞋端坐。身前凿一平整面，竖刻：

弟子古瞧之造/此尊者，用祝/父永士福报。/壬辰三月记。

第 2 像内着交领长服，外着双领下垂式袈裟，袈裟一角系于左肩哲那环上；双手持经册，盘腿而坐。台前刻鞋一双。台前凿一平整面，竖刻：

弟子杨云祐夫妇/发心镌造第伍位/尊者，永为瞻仰，祈/过去父杨忠友、母王氏/五娘生天，见存夫妇安/乐，膝下男女良宜。时/壬辰三月日记。

第 3 像装束与第 2 像同，双手合十，着鞋，盘左腿，垂右腿而坐。台前凿一平整面，竖刻：

① 该题记据 20 世纪 80 年代编写《大足石刻内容总录》得之。参四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 362 页。

佛弟子李安、/周氏发心造。/壬辰年三月/日记。

第 4 像装束与第 2 像同，双手腹前持物，盘腿而坐。台前刻鞋一双。台前凿一平整面，竖刻：

佛弟子/古彦卓/夫妇造。

第 5 像为布袋和尚像，坐高 70 厘米，光头，笑容可掬，袒胸露腹，着宽袖长服，左手抚膝，右手握布袋，赤足端坐于山石台上。

第 6 像内着交领长服，外着袒右式袈裟，袈裟一角系于左肩哲那环上；左手置腹前，右手胸前结印，盘腿而坐。台前刻鞋一双。

第 7 像头戴披帽，内着交领长服，外着袒右式袈裟，袈裟一角系于左肩，双手合十，着鞋交腿而坐。

第 8 像内着交领长服，腰系带，外着袒右式袈裟，左手抚膝，右手胸前结印，盘腿而坐。台前刻鞋一双。台前竖刻：

弟子周思义造。

第 9 像头戴披帽，着交领长服，腰系带，左手抚膝，右手持方形物，盘腿而坐。台前刻鞋一双。

壁面外侧下部另刻供养人像立像 2 身。二像头毁，后世改塑，立身高约 69 厘米。左为男像，头冠，面残，着交领窄袖长服，双手持念珠，着鞋直立。身右竖刻：

庄主古及之。

右为女像（改塑，原为僧人像），戴冠，内着交领服，外披袒右式袈裟，双手覆巾，托圆珠，着鞋站立。身右竖刻：

化主僧思旦。

右壁造像布局、装饰与左壁同。上层外侧高僧，戴披帽，内着翻领服，外着双领下垂式袈裟；双手腹前笼袈裟内；身前刻三足平几，盘腿坐于须弥台上，像坐高 90 厘米。台高 62 厘米，宽 62 厘米，束腰处刻二托举的狮子。下层内侧高僧为志公，光头，面老，额刻皱纹；内

着交领长服，外披袒右式袈裟，袈裟一角覆盖头顶。双手腹前笼于袖内，着鞋端坐。身左侧竖刻一长杖，曲首，悬挂剪刀、扫帚、秤、斗等什物。像高 68 厘米。志公头部左侧竖刻：

弟子古彦昭、同室周氏与/在堂母亲罗氏造。

上、下层分布 9 身罗汉像（上五下四），均坐于山石台上；皆光头，坐高约 70 厘米。从上至下，从内至外：

第 1 像，戴披帽，内着交领长服，外着袒右式袈裟，袈裟一角系于左肩哲那环上，颈悬念珠；左手掀披帽，右手撑台，盘腿而坐。像高约 90 厘米。身右竖刻：

弟子胡冉觉清装。

第 2 像，内着交领长服，外着袒右式袈裟，双手抱右腿，盘左腿，竖右腿而坐。台右前刻一匍匐的小象。

第 3 像，身着袈裟，袈裟一角绕于后颈，腕镯，双手腹前结印，盘腿而坐。台前刻鞋一双。台前凿一平整面，竖刻：

奉佛士牟伯安、/任氏万四娘发心造/此尊者，以祈后/嗣宜良。时以壬/辰三月二十四日题。

第 4 像，内着交领服，外着袒右式袈裟，袈裟一角系于左肩哲那环上。双手持拂尘，着鞋端坐。台前凿一平整面，竖刻：

奉佛古遗直、/同室孙氏发/心造。壬辰年/记。

第 5 像，装束与第 3 像同，双手持棍状物，盘腿而坐。台前刻鞋一双。台正面竖刻：

弟子母继昌夫妇造。

第 6 像，着交领长服，双手覆巾，托一青狮。翘腿，着鞋而坐。

第 7 像，身披袈裟，袈裟覆盖头顶，双手腹前笼袈裟内，侧身盘腿而坐。台前刻鞋一双。

第 8 像，内着交领服，外披袒右式袈裟，袈裟一角系于左肩哲那环上，双手置腹前，敷搭帛带；着鞋，侧身端坐。其头左后刻一方框，内竖刻：

奉善士古九思/认此第十四位/尊者一身记。

第 9 像，内着交领服，外披袒右式袈裟，左手扶台，右手握袈裟一角，侧身斜躺。

正壁右侧转折处题记一则：

东普攻镌处士文孟周记。

（十一）第 11 号龛

位于第 10 号窟左侧。方形龛，龛口大部残毁，残高 153 厘米，宽 265 厘米，深 130 厘米（图 13）。时代为南宋，明清改塑。



图 13　第 11 号龛造像

龛内正壁中部原刻二天王像，已毁，现为后世补塑。二天王像左右各立一像，亦为信众后世补塑。左壁内侧坐像为后世补塑，原迹仅存方形座台和足踏。座台高 38 厘米，宽 46 厘米，深 20 厘米。足踏高 13 厘米，宽 40 厘米，深 9 厘米。外侧立像为后世补塑。右壁外侧造像毁，座台为原刻，余均为补塑。

二、相关问题讨论

（一）造像年代

佛安桥石窟寺铭文中出现“绍兴十年”“大宋天元甲子”“壬辰年”等纪年，为营建年代的考证提供了确切的依据。其中“天元甲子”是中国古代纪历文化传统中的“七元甲子法”，即以二十八宿配六十甲子的一种纪年方法。据考证至少在五代时期出现，最迟至南宋时在官历中固定下来[①]。“天元甲子”纪年在大足石刻中多处出现，如妙高山第 2 窟右壁外上部题：“东普攻镌文仲璋，侄文玠、文珠，天元甲子记。”[②]舒成岩第 5 号龛正壁右上方题记中云：“时以海元癸亥绍兴十三年五月初二日具工，至二十六日了毕；次以天元启运初春上元，正值王谅丁卯本命之日，就龛修醮表庆。”[③]等。根据陈明光、王志高等学者考证，“天元甲子”当是南宋绍兴十四年（1144）[④]。

另外一则“壬辰年”，频繁出现在第 10 号窟中，这里仅以干支纪年，没有年号信息。对此问题的考证基于三方面的旁证：题记中的供养人姓名、造像题材与造像风格。首先，题记“奉佛弟子古及之发心造毗卢佛一尊”中的供养人“古及之”，该名还出现在建于“天元甲子”年（1144）的第 2 号窟，由是见之，第 10 号窟营建时间与第 2 号窟接近，即不出宋代。其次，第 10 号窟正壁为释、道、儒三教合祀题材，这一题材在巴蜀石窟中流行是在宋代时期，最早作例出现在大足石篆山石窟寺，镌作于北宋元丰至元祐间（1082—1088）。之后又出现在大足妙高山石窟寺（第 2 窟），镌作于绍兴十四年（1144）。另外，从该窟造像的风格判断，人物水波纹式的衣褶、硕大式束腰莲座、修长的莲瓣等特征，与同区的第 2 号窟做法略异，典型是 12 世纪后半叶以来川东地区石窟造像的流行样式。鉴于上述三方面的因素，第 10 号窟当建于南宋，且稍晚于第 2、5、7 号诸龛窟造像。那么“壬辰年”应该是南宋乾道八年（1172）。

如此一来，佛安桥石窟寺的镌作年代是在南宋绍兴十年至乾道八年间（1140—1172），前后至少历时 32 年。不过从该石窟寺的规模而论，正常的开凿耗时不会这么长。根据石篆山石窟寺营建持续了十余年看，此处工时十年左右足矣。所以整体工程分两个阶段完成：第一阶段，绍兴年间集中镌造了第 1—7 号等龛窟；第二阶段，大约停顿 20 年后，于乾道年间开凿了第 10、11 号等窟龛。

---

① 孔庆典、江晓原《七元甲子术研究》，《上海交通大学学报》2009 年第 2 期。

② 大足石刻研究院研究中心《大足妙高山摩崖造像调查简报》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第三辑，重庆：重庆出版社，2019 年，第 1—29 页。

③ 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 290—291 页。

④ 陈明光《大足石刻“天元甲子”纪年考析》，《四川文物》1987 年第 3 期；王志高《大足石刻“天元甲子”纪年及相关问题再析》，大足石刻研究院编《2014 年大足学国际学术研讨会论文集》，重庆：重庆出版社，2016 年，第 500—506 页。

（二）造像题材

佛安桥石窟寺所见题材有无量寿并十圣观音、地藏菩萨、水月观音、引路王菩萨、释道儒三圣并十八罗汉等，大多因图像特征明显，且有题记，无须赘论。其中第 2、10 号窟内造像属于组合题材，题记中没有明确交代，故有必要略作说明。

1. 关于“无量寿并十圣观音”的认定

第 2 号窟造像改塑较大，但保留了大部分原构本体。根据题记，窟内主尊已明确是“无量寿”，两侧胁侍菩萨根据坐骑也轻松判定为文殊和普贤。窟左右壁各配置五尊菩萨，没有说明各自尊格。类似这种无量寿（阿弥陀）与十菩萨的组合，在宋代川东地区比较流行，见于大足、荣昌等县，如大足石门山、妙高山、普和寺、峰山寺，荣昌三角寺等石窟寺。一般学界认定为无量寿与十圣观音组合[①]。上述作例中石门山第 6 窟完成于绍兴十年（1140），较之佛安桥第 2 号窟早四年。窟内正壁为西方三圣，左右壁配置十圣观音。其中题记明确交代“修造十圣观音洞……无量寿并十圣菩萨”。两窟造像格局一致，年代接近，所以参照石门山第 6 窟并其他同类作例，可判定佛安桥第 2 号窟为无量寿与十圣观音组合题材。不过比较特别的一点是，无量寿胁侍非惯例中的观音与大势至，而是文殊与普贤。

2. 关于“释道儒三圣并十八罗汉”的认定

第 10 号窟是一座典型的三教合祀窟，正壁造毗卢佛、老子（或天尊）与孔子三组合，左右壁分两层各列坐众罗汉、圣僧、供养人等。结合题记，正壁造像尊格比较明确，左右壁人物略杂，可分为内外两部分细加辨识，即内侧的十身罗汉和外侧的一尊圣僧像。

首先，十身对置的罗汉，其中左壁上层第一身降龙罗汉被改塑为天尊形象外，其余罗汉均保持了常见的特征。另外，两壁分别加进了一身布袋和志公和尚，如果将此二身排除，那么就构成了一般的十八罗汉组合。

其次，两壁外侧各有一身圣僧像，二者除了光头和披帽外，其他坐姿、束腰方形座、三足夹轼等外形特征比较相似，其中披帽者应该是宋代时期川东石窟中常见的泗州大圣，另一身尊格待考。

（三）功德主

佛安桥石窟寺题记中遗存了大量供养人姓名，目前有梳理出 23 人，其中 13 人为“古”姓，其余属于杂姓。显然，古氏是主要功德主，一定程度上反映了该处窟寺的家庙特性。

目前能够确定的是第 2、5、6、10 号窟龛除了少量其他姓氏功德主参与外，主要为古氏家

① 李小强、姚淇琳《十圣观音叙说——以大足石刻为中心的考察》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第 9 辑，北京：科学出版社，2019 年，第 201—222 页。

族施资镌修。十余位古氏在姓名上具有一定的排行特征，如古国士、古文士、古永士辈，古及之、古贯之、古深之、古瞧之辈，古彦昭、古彦卓辈，其他几位古大雅、古遗直、古九思等排行不明。根据“古永士”为“古瞧之”父来看，“古×士”辈与“古×之”辈之间为父子或叔侄关系。其余人员姓名仅出现在最后镌修的第 10 号窟中，或为“古×士”辈下第三代成员。古氏家族籍贯与居住地等信息在题记中未有体现，推断应该是佛安桥附近居民。另外，从“庄主古国士”“庄主古及之”判断，古氏家族是当时本地家境比较丰盈的地主大户，如同石篆山功德主严逊一样应该拥有一定量的田产。大约三代人于此营造佛窟，反映了宋代时期川东社会中宗教信仰的家族化特点。

（四）工匠

题记中出现了两位工匠姓名，“文玠”与“文孟周”。二位是来自“东普”的工匠，东普即“普州”，州治在今天安岳县。文氏工匠是宋代川东地区著名的家族工匠，自宋代皇祐至绍熙年间（1049—1194），六代人至少持续了一百五十年的石窟镌作生涯[①]。其中文玠属于该家族第五代工匠，主要活跃于南宋绍兴与乾道间。除了佛安桥外，文玠还镌修了大足峰山寺、石佛寺、佛儿岩石窟寺。文孟周是文玠子，另外还有一子文孟通也从事攻镌行业。大足佛儿岩第 2 龛题记云：“丁亥岁乾道□□（1167）/东普攻镌□士/文玠，男文孟周、□□□、文孟通记。”

佛安桥石窟寺从规模而言，属于常见的中小型石窟寺，整体造像虽有程度不同的风化，并遭后期改塑、妆彩之扰攘，但大部分造像原构特征尚存。尤为重要的是，诸多造像附有铭文题记，其中包含了确切的造像内容、营建年代、功德主、工匠等信息，为研究同一时期的石窟断代、民众信仰、工匠活动等问题提供了重要的历史资料。

调查：米德昉　邓启兵　黄能迁　赵凌飞　陈　静　郭　静
摄影：陈　静　米德昉
绘图：黄能迁　米德昉
执笔：米德昉　杨中秀　杨丽丽

① 米德昉《宋代文氏一系工匠与宝顶山石窟寺的营建》，《敦煌研究》2020 年第 4 期。

An Investigation Report on the Fo'anqiao Cave Temple in Dazu County

◎ Academy of Dazu Rock Carvings

Abstract: The Fo'anqiao Cave Temple in Dazu County was Built in the Southern Song Dynasty from Shaoxing to Qiandao. The themes of the statues include the combination of the Buddha of immeasurable life and ten Avalokitesvaras, the combination of Three Religions and eighteen arhats, the ksitigarbha, the Tankasri Avalokitesvara, and the Guide Bodhisattva, etc. The inscriptions contain information on the content of statues, the age of engravings, the donors and craftsmen, providing important historical data for the study of grottoes construction, people's beliefs, craftsmen's activities and other issues in the Song Dynasty.

Key words: Dazu; Southern Song Dynasty; Fo'anqiao Cave Temple

大足学刊·第六辑
2022年，83—126页

宋代巴蜀地区的石窟寺营建*

◎ 米德昉（大足石刻研究院）

内容摘要：宋代时期巴蜀地区石窟寺营建主要集中在川东一带，历经300年的持续造作，形成以大足与安岳两地为中心，余波辐射至毗邻区县的石窟分布圈。宋代巴蜀石窟艺术大量作例具备了施主、作品、作者、年代等完整的史料信息，寓图像与文献于一体，极大地拓展和丰富了艺术史研究的领域与对象。

关键词：宋代　巴蜀地区　石窟营建　分布

巴蜀地区位于亚洲大陆中南部，西靠青藏高原，北依秦岭，东接湘鄂西山地，南连云贵高原。因相对封闭的地理环境和人文气息，自上古之时这里便孕育了独具地域特色的巴蜀文明。距今五千至三千年历史的三星堆、金沙、十二桥遗址等，是这一古老文明对中华乃至世界文明的重要贡献。不仅如此，巴蜀地区也是中国早期宗教文化的滋养和传播地，自古以来民间图谶数术之学和黄老道术极盛行于此。《后汉书·杨厚传》载广汉新都人杨厚“善图谶学……修黄老，教授门生，上名录者三千余人”①。在此文化土壤滋养之下，东汉顺帝时张陵在成都西大邑鹤鸣山创生了“五斗米”道，中国本土宗教首先在此诞生并成长起来。不仅如此，巴蜀先民也善于接纳和吸收外来文化，佛教一进入中原，很快与当地信仰习俗和祭祀文化相融一体，并在后来有着卓越的表现与发展。现存近两千余处规模不等的历代摩崖石刻造像，见证了巴蜀民众对宗教的持久热情与追求。

赵宋王朝开中国近世之端，曾经盛极一世的佛教在唐武宗与后周世宗的先后打压下元气大

* 基金项目：本文为重庆市社科规划重大项目“巴蜀宋代石窟艺术与宗教文化研究”（项目批准号：2020ZDSC08）的阶段性成果。

①（刘宋）范晔撰，（唐）李贤等注《后汉书·杨厚传》（卷三十上），北京：中华书局，1965年，第1050页。

伤，之前繁兴的营寺造窟活动大面积萎缩。巴蜀地区也深受此影响，之前一些较有规模的石窟寺基本停止了续建，原初流行镌像的诸多州县也少有新开拓的石窟寺出现。此时唯川东一带持续了往日之繁兴，历经 300 年的持续造作，创造了两宋时期中国石窟艺术之大观。

一、中古时期巴蜀石窟寺营建述略

两汉之际佛教沿丝路商贸通道传入中原，位于长江上游的四川盆地成为最早受到佛教浸润的区域之一。至少在东汉晚期当地民众已经开始了佛像的制作，20 世纪三、四十年代在四川省乐山市出土的崖墓中发现了特征明显的佛像。如麻浩一号崖墓，前室门楣处浮雕一趺坐佛，高肉髻，圆顶光，通肩衣，右手施无畏印，左手握衣角。类似的佛像还出现在附近的柿子湾崖墓。除此外，还有一种造于钱树或陶座上的佛像，发现于四川彭山、绵阳及重庆忠县、丰都等地东汉至蜀汉早期的墓葬中，有数十例。上述佛像皆以墓室建筑装饰或随葬品形式出现，与民间丧葬活动密切关联，因而不能算是典型的佛教信仰或偶像祭祀行为。段玉明认为：“佛教最初被巴蜀地区接受并不是作为一种完整的信仰，而仅只是其‘地狱’观念被当地人接受了，用以补充昆仑神仙信仰在‘地狱建设’方面的缺失。”[①]

巴蜀地区出现真正意义上的佛教造像是在 5 世纪前半叶，19 世纪末以来四川成都（万佛寺、商业街、西安路）、彭州、茂县、汶川县等地陆续出土了一批南朝佛像，皆为石刻圆雕或造像碑，是这一时期存例中之大宗[②]。其中最早的是万佛寺刘宋元嘉二年（425）的经变造像碑，惜原物已失，仅存拓片[③]。现在能见到最早的实例是茂县出土的南齐永明元年（483）比丘释玄嵩造弥勒及无量寿造像碑（现藏于四川博物院）。这些造像的发现证实了早在 5 世纪以成都为中心的巴蜀地区佛教及其艺术已十分发达。

上述造像大多应该供奉在佛堂或寺院中，南北朝时期巴蜀地区已有一批较具规模的佛寺，早在刘宋时期仅成都就有寺院 10 所[④]。5—6 世纪的中国佛寺营造，南朝向来流行木构寺院，因而唐代诗人杜牧发出“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”之赞叹。相对而言北朝则以摩崖石窟寺著称，像北魏云冈昙曜五窟，其恢弘之势往往胜过地面寺院。

从目前的考古发现看，北魏晚期开始巴蜀境内有了摩崖镌像，主要遗存于川北一带，数量很少。唐五代时期，巴蜀地区石窟造像活动全面兴起，集中于川北金牛道、米仓道沿线及嘉陵江、涪江、沱江、岷江流域。

① 段玉明著、成都市佛教协会编《成都佛教史》，北京：宗教文化出版社，2017 年，第 3 页。
② 四川博物院、成都文物考古研究所、四川大学博物馆编《四川出土南朝佛教造像》，北京：中华书局，2013 年。
③ 刘志远、刘廷壁编《成都万佛寺石刻艺术》，北京：中国古典艺术出版社，1958 年，图 31。
④ 张弓著《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1997 年，第 43 页。

（一）南北朝时期开窟镌像之发端

据文献所记，巴蜀地区石窟寺的镌造大约在刘宋时期，《高僧传·释道汪传》载宋孝武帝大明中（457—464）益州刺史刘思考请僧释道汪“即崖镌像”起寺事宜，云：“先是峡中人，每于石岸之侧，见神光夜发，思考以大明之中请汪于光处起寺，即崖镌像，因险立室，行途瞻仰，咸发净心。”[①]不过迄今尚未发现遗迹留存，目前所见石窟造像最早为北魏晚期，零星分布在川北广元千佛崖与皇泽寺。此外在绵阳平阳府君阙、乐至困佛寺、剑阁县下寺等也散见一些北周、萧梁时期佛、道造像龛，总体数量不多。

广元市位于嘉陵江上游，金牛道要冲，自古为川北之门户。其“前接关表，后通巴蜀”，汉晋后渐成为巴蜀经济、政治、军事重镇，剑外“大都会”。特殊的地理位置决定了广元成为巴蜀地区率先迎接北方中原文化的第一站，所以这里成为巴蜀石窟寺的发端之地。自 6 世纪前半叶开始北方盛行的石窟寺营造活动波及广元一带，李唐时期遂迎来造作高峰，开创了像千佛崖、皇泽寺、观音崖等巴蜀境内规模宏大的石窟寺，同时也带动了巴蜀境内石窟寺营建的全面兴起。

千佛崖位于广元市城区北 5 公里的嘉陵江东岸山崖，崖面呈南北走向，窟龛分布在南至金牛道之石柜阁，北至库区界墙，绵延 388 米。自地面至崖顶高 84 米。现存窟龛 848 个，除了少量北朝及清代造像外，大部分为唐代作品[②]。现存作例中属于北朝开凿的有第 226 与 726 号窟，均开凿于北魏晚期。

第 226 窟俗称“三圣堂”，位于崖面北段下方，为北朝多见的三壁三龛式形制。各龛内造一佛二菩萨，整体上形成三佛格局。主尊均为禅定姿，趺坐于方台，垂领袈裟，衣裾覆座，头顶背光处浮雕七佛，二菩萨侍立左右。

第 726 窟俗称“大佛窟”，位于崖面南段下方地面处，窟门下部及左右壁前部下方在 1938 年修建川陕公路时被毁。现存原构造像为一佛二菩萨，均立姿，主尊位于正壁，二胁侍居左右壁。主尊面部、双手已毁，像高 4 米，二菩萨仅左侧者完好，像高 3 米余，容貌伟岸奇崛，颇有北方草原民族粗犷之态。

皇泽寺位于广元市城区西 1 公里的乌龙山麓，据说为供奉武后之庙。《元丰九域志》载“武士彟为利州都督，生后嬰于此地，皇泽寺有武后真容殿”。寺内现存 57 个窟龛，主要分布在寺内写心经洞、大佛楼与五佛亭区。皇泽寺开凿于北魏晚期，经过周隋至武周时期达到全盛。目前北朝石窟有第 45、15 号窟。

第 45 窟位于大佛楼右侧下方，中心柱式结构，三壁开龛。窟内扰攘严重，除了中心柱造像、千佛及三壁龛楣双龙与飞天等为原构外，余皆为初唐时改刻。

---

① 慧皎撰，汤用彤校注《高僧传》，北京：中华书局，1992 年，第 283—284 页。

② 王剑平、雷玉华《广元石窟概述》，四川省文物管理局、成都文物考古研究所等编著《广元石窟内容总录》，成都：巴蜀书社，2014 年，第 13—26 页。

第 15 窟开凿于北周时期，位于大佛楼北侧小南海上方，形制为外方内圆拱形窟，正壁开龛，内造一佛二弟子二菩萨五尊，主尊脸型狭长，磨光肉髻，体格方庭，趺坐于宣字形座，左手握桃形宝珠，右手施无畏印。一个显著特征是佩戴与胁侍菩萨相同的耳饰。这种佛戴耳饰较早的案例为成都出土的梁太清三年（549）释迦双身像[①]，巴蜀隋唐时期的石窟造像中比较普遍，如巴中西龛、梓潼卧龙山、绵阳碧水寺、蒲江飞仙阁、安岳卧佛院、大足圣水寺等石窟寺中有遗存，同时还散见于云南出土的南诏时期佛像，具有明显的地域特点。

南北朝时期川北佛教石窟造像作例目前仅见上述几例，另外，1983 年广元城关豫剧团基建工地出土了一件有延昌三年（514）题记的造像碑[②]，也成为北魏时期川北佛教及其造像发展的佐证。除了佛教造像外，川北剑阁新县城清水河岸边崖壁发现 7 龛道教造像，雷玉华根据造像风格判断属于北魏晚期[③]。

沿广元向南至成都交通沿线及周边，还散见一些南北朝造像龛。如绵阳东汉平阳府君阙，阙体前后镌刻佛像 39 龛，龛高约 10 厘米，题材以无量寿佛、观音为主，题记显示为梁大通三年（529）[④]。另外，近些年在川西、川中一带发现少量南北朝龛像。川西所见者为成都市龙泉区北周文王碑，对此学界多有考证讨论，雷玉华在近期的一篇文章中认为现存第 34 龛为文献所记强独乐等为北周文王所造佛道二尊像[⑤]。另一处为川中乐至县困佛寺，其中第 19、20 号龛在风格上流露出 6 世纪后半叶巴蜀造像特点，局部特征带有成都出土的南朝造像作风，对此雷玉华也做了年代考证[⑥]。

整体而言，南北朝时期当是巴蜀地区开窟造像之发轫期，广元居南北交通要冲之便率先受到北方造窟风气之影响。随着时间之推移，加上商贸活动、军政人员等往来的愈加频繁，营窟造像渐成风气，并逐步在巴蜀全境展开。

（二）隋唐、五代时期开窟镌像之盛行

6 世纪末至 7 世纪前半叶，即隋至唐贞观间，是巴蜀石窟造像的初兴期，镌造范围较之南北朝时期有所扩大，数量也呈现渐增趋势。存例见于广元、剑阁、旺苍、梓潼、绵阳、巴中、阆中、广安、潼南诸地，主要分布在川北一带，大体呈现出由北向南的传播趋势。对于这一阶

① 现藏于四川大学博物馆，川大博 2 号造像碑。参前揭四川博物院等编《四川出土南朝佛教造像》，第 180—182 页。
② 盛涛、吴春丽《广元新发现的佛教造像》，《文物》1990 年第 6 期。
③ 雷玉华《四川石窟分区与分期初论》，四川大学博物馆等编《南方民族考古》（第十辑），北京：科学出版社，2014 年，第 193—219 页。
④ 曹丹《绵阳平阳府君阙维修技术及相关问题》，《四川文物》1996 年第 6 期。
⑤ 雷玉华《成都龙泉区北周文王碑再调查》，《敦煌学辑刊》2020 年第 2 期。
⑥ 雷玉华《四川中部首次发现北朝佛教摩崖造像》，《中国国家博物馆馆刊》2020 年第 9 期。

段造像学界有一些断代考证，因缺乏明确纪年参照，究竟归于隋还是初唐，往往徘徊不定[①]。为避免这种纠结，本文忽略朝代因素，依据考古学做法归于一个分期段去考察。

广元地区这一时期代表造像有千佛崖第 138 窟，皇泽寺第 12、13、28、55、56 等窟龛。窟龛形制以尖拱形、圆拱形、外方内圆拱形为主，题材相对单一，以佛、弟子、菩萨、护法等偶像组合为主，一个新因素是龛壁出现天龙八部浮雕像。其中皇泽寺第 28 龛造像是本阶段巴蜀境内最具代表性的一龛造像。该龛位于大佛楼，顶略拱、平面马蹄形，高 6.86 米、宽 5.55 米、深 3.6 米，是本期存例中规模最大者。内造一佛、二弟子、二菩萨、二力士及诸天龙八部、供养人像等，整体保存十分完整。主尊立姿通高 4.9 米，体格伟岸，相容饱满，着双领下垂式袈裟，衣纹疏密相间，流畅而富有韵律感。螺髻，戴圆形雕花耳珰，左手执火焰宝珠，右手施无畏印。这种立姿及手印、持物，尤其胸前系带样式在成都地区出土的南朝造像中极为普遍。二菩萨戴三珠宝冠，硕大的璎珞呈 X 形垂至身前，项圈正中垂以球形饰物，与四川博物馆藏菩萨残像身饰甚为类似。显然，该龛造像在风格上更多延续了巴蜀南朝佛教雕刻遗风。另外，此龛后壁中首次出现了人形天龙八部浮雕像，是为巴蜀地区所见最早作例，之后成为各地造像效仿范式。

巴中市位于广元市东南，两地相距 150 公里，川北与金牛道相并的米仓道经过此地。境内各期石窟分布近 60 处，多达 500 余窟龛，其中早期代表造像有西龛佛爷湾第 18、21—26 龛，北龛第 2、7 号龛，恩阳佛尔崖第 2 号龛等。这一阶段以中小型石窟居多，造像风化较重。其中西龛第 21 龛规模略大，龛形内外分三层，镌刻作屋檐状，雕饰繁丽，为早期窟龛所鲜见。故有学者认为是巴中石窟的一大特色[②]。龛中雕佛、弟子、菩萨、天王共七尊，龛壁分布天龙八部众与伎乐飞天等，多残损。唯龛口处力士像尚能辨别大致，上身裸，下身着百褶裙，胸戴 X 形璎珞，肌肉劲健，威武有力。此样式在巴蜀石窟中也很少见。该龛之所以备受瞩目是因为中龛左壁一则前蜀永平三年（913）题记，曰“检得大隋大业五年造前件古像，永平三年院主僧傅芝记”[③]。该题记成为判定巴中隋代就有造像的依据。

梓潼卧龙山千佛崖位于梓潼县城区西约 15 公里卧龙山，龛像开凿于是山东坡一块巨石四面。其中位于西面的“阿弥陀与五十二菩萨”龛，根据题记，贞观八年（634）由数十位信众共施功德镌成。该龛整体保存良好，为方形双重龛，高 2.62 米、宽 2.40 米、深 0.46 米，龛楣有连珠、回字、莲瓣、卷草纹饰。龛壁以西方三圣为中心，周匝五十身菩萨，龛口立二力士。

① 相关断代考证可参阅：姚崇新《广元唐代石窟造像分期研究》，《考古学报》2007 年第 4 期；王剑平、雷玉华《6 世纪末至 7 世纪初的四川造像》，成都文物考古研究所编《成都考古研究》，北京：科学出版社，2013 年，第 357—371 页；前揭雷玉华《四川石窟分区与分期初论》，四川大学博物馆等编《南方民族考古》（第十辑）；龙红、邓新航、王玲娟《巴蜀隋代佛教石窟艺术初探》，《南京艺术学院学报》2015 年第 5 期。

② 刘长久主编《四川、重庆石窟造像的历史发展》，中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集》（第 8 卷），重庆：重庆出版社，1999 年，第 1—34 页。

③ 四川省文物管理局等编《巴中石窟内容总录》，成都：巴蜀书社，2006 年，第 275 页。

主尊趺坐莲台，高肉髻，戴花形耳珰，身躯修长，着通肩袈裟，双臂举于胸前，手残。二菩萨为立姿，身躯呈S形，头冠、身饰简略。此乃巴蜀地区最早的阿弥陀与五十二菩萨瑞象，比大足尖山子（永徽，650—655）、通江千佛崖（麟德二年，665）、龙门万佛洞（永隆元年，680）同类题材均早，是研究初唐时期同类题材的重要标型。

广安冲相寺位于广安区肖溪镇东北渠江北岸，据《广安州志》载该寺于“隋开皇八年（588）流江郡守袁君等所立，唐初赐额曰‘冲相’”，是为“定光佛道场”[①]。据近年调查发现造像58龛，主要开凿于隋唐间[②]。其中第26龛镌“定光佛”一尊，立姿，通高1.84米，着双领下垂式袈裟，双臂左右伸开，掌心朝上，衣裾自右肩覆搭左臂，垂至前身，呈三角状。主尊相容饱满，肉髻高凸。题记中残存“定光佛”“□皇□年”等，推断可能如《志》所记“开皇八年流江郡守袁君等所立”造像。其余隋唐之际作例以主尊与胁侍的常见组合为主，龛形、佛衣、菩萨身饰等流露出早期风貌。

这一时期道教造像也散见于各地，主要有阆中石室观、绵阳玉女泉与魏城圣水寺、潼南大佛寺等几处。

阆中石室观摩崖造像位于阆中市保宁镇，现存13个龛，多为1米以内见方的小型浅龛。除第1龛有可能为佛教内容外，余皆属道教题材。龛内为一主尊并胁侍组合，数量一铺3—7尊不等，个别为单尊。其中第2、3龛有隋开皇十四年（594）、十五年（595）题记[③]。另外，潼南大佛寺现存隋代道教造像6龛，其中有开皇十一年（591）题记。

玉女泉摩崖造像位于绵阳市西山公园内，1914年法国探险家色伽兰曾莅临此处，见大石有隋大业六年（610）、十年（614）造像题记[④]，但现在已不存。1980年在附近出土若干石刻残件，其中一块发现“大业六年”天尊造像记，证实了色伽兰氏所见[⑤]。根据最近的考古调查，现在崖壁有道教造像31龛，其中8龛为隋唐之际所开[⑥]。这些龛多为高50厘米左右的小型龛，造像内容以一身主尊并二胁侍组合为主，一般主尊趺坐于莲台，二胁侍立两侧，在布局上充分借鉴了同期佛像的造作模式。魏城圣水寺位于绵阳市魏城镇圣水村，存造像7龛，内容佛道混杂。其中第2龛规模最大，方形双重龛，外龛高1.44米、宽1.64米、深0.8米。据龛右壁题记，龛内造像为“天尊老君及阿弥陀佛□一百十八躯”[⑦]，永徽元年（650）由巴西县（治今绵阳市东涪江东岸）人“法纪”“共相携率道僧等”镌。龛内造像布局借鉴了像梓潼卧龙山“阿

---

① （清）周克堑《广安州志》卷37《寺观志》，光绪十三年（1887）刻本；《四川总志》卷二十四《寺观》“渠县”条，康熙九年（1670）刻本。

② 蒋晓春等著《嘉陵江流域石窟寺调查及研究》，北京：科学出版社，2018年，第37—68页。

③ 蒋晓春、郑勇德、刘富立《四川阆中石室观隋唐摩崖造像》，《文物》2013年第7期。

④ 〔法〕色伽兰著，冯承钧译《中国西部考古记》，上海：商务印书馆，1920年，第54页。

⑤ 于春、王婷著《绵阳窟龛——四川摩崖古代造像调查研究报告集》，北京：文物出版社，2010年，图版四四。

⑥ 前揭于春、王婷著《绵阳窟龛——四川摩崖古代造像调查研究报告集》，第60—61页。

⑦ 据统计实际共有造像109躯。参前揭于春、王婷著《绵阳窟龛——四川摩崖古代造像调查研究报告集》，第69—83页。

弥陀与五十二菩萨”作例样式，画面中央并坐老君与弥陀二主尊，龛壁散点式均匀分布等数的菩萨与真人小坐像，众菩萨靠向佛一侧，众真人位居老君一侧。类似此龛内容与形式者之后未有发现，作为孤例在讨论佛道信仰及其艺术作品中具有独特意义。

唐贞观之后巴蜀石窟造像活动全面铺开，新镌大大小小的石窟寺或龛像几乎遍布各州县。有唐一代长达三百年巴蜀境内社会安定，物阜民丰，其间玄、僖二宗先后避难于此，北方大量文人、官吏、僧侣、艺匠等涌入蜀地，促进了当地经济文化的进一步繁荣，也迎来营寺造窟之黄金期。

广元千佛崖在盛唐时期迎来营建史上的辉煌期，其间一些朝廷及地方官员纷纷在此营造功德。如睿宗朝（710—712）利州刺史毕重华镌第 365、366 窟，玄宗朝宰相、监察御史苏颋镌第 211 龛，剑南按察使、益州都督韦抗造第 513 窟等，无疑刺激了民间广大信众的造像热情。因之，自 6 世纪末至 9 世纪末 300 年间千佛崖共开凿大小窟龛 848 座，代表性的有第 535、493、366、400、512、689、805、513、169、213、214、211、86、116 等窟龛，是巴蜀境内最具规模的一处石窟寺。与之相距不远的巴中同样臻于隆兴之局面，这一时期开窟龛也多达 450 余座，分布于南、北、西、东龛及水宁寺等处。巴中同样也是川北重镇之一，历史上一些重要人物到此驻留。唐高宗开耀元年（681）章怀太子李贤流放巴中，在此生活三年，去世后葬于南龛之东（后迁至乾陵）。朝廷贵族及其眷属的莅临无疑为地方注入一定的皇都文化风气，何恩之（Angela F. Howard）认为这种影响反映在石窟造像上，至少带上一定的“洛阳与长安体范”[①]。这样的推断有一定道理，不过川北早期造像中还有南朝因素的存在，这里面不可忽略南北风格的融合。

唐代时期的造像川北地区占据了大宗，同时，其余地方也有着卓越的发展。代表性的如剑阁鹤鸣山、资中重龙山、安岳卧佛院与千佛寨、仁寿牛角寨、夹江千佛岩、蒲江飞仙阁、丹棱郑山、邛崃石荀山、潼南千佛寺等。唐代巴蜀石窟不仅分布广泛，数量居多，而且在艺术题材、形式及风格诸方面较之前期更加丰富多样，表现手法亦更为精湛，时代特色十分鲜明。最典型的变化是愈到后期地域化因素愈益显现，诞生了一批具有本土特色的内容与式样。这种变化在两宋时期体现得更为突出，在中国石窟艺术中堪称独树一帜。

整体梳理唐代时期巴蜀石窟艺术发展风貌，呈现以下几个特点：

第一，说法图式组合仍是主流。佛陀从单尊到与弟子、菩萨、天王、力士的组合长久成为信众礼拜的主体偶像，龛壁配置天龙八部浮雕像出现在大部分作例中。主尊除了释迦外，有弥勒、药师、弥陀等，唐代比较流行的一种特殊题材是“菩提瑞象”，即释迦降魔成道像。在图像上一般表现为释迦趺坐姿，左手置于腹前，右手施降魔印（或扶膝），多戴冠、项链、臂钏、

① Angela F. Howard “Development of Buddhist Sculpture in Sichuan”, *The flowering of a foreign faith: new studies in Chinese Buddhist art*. edited by Janet Baker,Marg Publications, 1998(118-133).

手镯等，存例至少有20[①]。其中代表性的如蒲江飞仙阁第60龛（永昌元年，689）、广元千佛崖利州刺史毕重华镌第366窟（710—712）、巴中南龛第103窟（乾符四年，887）等。

第二，经变题材大量流行。繁丽细密的石刻经变成为唐代巴蜀石窟艺术中最吸引和打动人的画面，这种不避烦琐、精雕细刻的做法首先流行于巴中石窟龛楣的镌凿中。经变类题材因为人物众多，细节繁杂，我们所见更多是绘画形式。敦煌石窟中为了充分体现净土世界的繁华，常利用整堵壁面去描绘一铺经变。整个唐代巴蜀石窟中主要流行《西方净土变》《维摩经变》《涅槃变》《药师经变》等，其中尤以《西方净土变》为多，境内主要石窟分布区几乎都有造作。在构图设计上与敦煌石窟中同类题材颇相类，以说法图为核心，上为天宫楼阁，下为栏楯莲池，左右两侧一般布局“十六观”，在细节表现上绝不亚于绘画。

第三，密教造像的流行。巴蜀石窟中密教类题材初唐时有见，盛唐以后逐渐增多，五代两宋间最盛行。主要以密教观音类题材居多，典型的有大悲千手观音、如意轮观音、十一面观音等。其中千手观音占据多数，见于安岳卧佛院、丹棱郑山、蒲江飞仙阁、邛崃石荀山、大足北山等。

唐末会昌法难波及巴蜀地区，大量寺院、佛像拆毁，僧人还俗[②]。受其影响原本兴盛的造窟活动骤然降温，新开拓窟寺范围大面积萎缩，造像数量锐减。进入五代，四川分为前、后蜀两期，其间造像活动主要集中在川东安岳与大足，其余如蒲江、仁寿、资中、遂宁、乐至等地尚有零星造作。这一时期窟龛均属中小型类，造像规模相对较小。在风格上继承了唐代范式，地域化因素逐渐增多。所见题材有所变化，之前流行的《西方净土变》、《涅槃变》、“菩提瑞象”等很少出现，《药师经变》、《地藏十王地狱变》、阿弥陀、地藏与观音组合、千手观音、十八罗汉、尊胜陀罗尼经幢等题材相对流行。像大足北山出现《药师变》与经幢、地藏、十方佛的特殊组合，成为巴蜀本土特有的新题材。另外，五代期间道教造像很少，零星有见。

二、宋代巴蜀石窟寺的遗存与分布

宋代时期巴蜀境内的石窟造像活动范围逐渐缩小，原有的一些石窟区基本停止了续建，唯川东地区尚持续着较为旺盛的活力[③]。有元一代，巴蜀地区因宋蒙之战人口锐减，大量村落消亡，近一个世纪境内大部分地区基本没有开崖造像活动，像重庆弹子石大佛这样的作例可谓凤毛麟角。迨至明清，渐有恢复，但因优秀工匠的断代导致技艺失传，造像格调大大降低，与前

① 董华锋《从菩提瑞象到毗卢遮那：信仰变迁与造像的重生》，《四川大学学报》2013年第4期。

② “蜀中诸寺佛像甚多，会昌年皆尽毁”。参（宋）黄修复撰，何韫若、林孔翼注《益州名画录》，成都：四川人民出版社，1982年，第23页。

③ 雷玉华《四川佛教石窟寺和摩崖造像概况》，秦臻主编《佛像、图像与遗产——美术考古与大足学研究》，重庆：重庆大学出版社，2016年，第123页。

期相去甚远。

川东地区主要指今天的重庆市及四川省部分市县，这里冬季多雾，夏季高热，地貌以丘陵、低山为主。宣和间遂宁知府李孝端在《遂宁府蓬溪县新修净戒院记》碑中描述川东曰："东蜀地险且隘，非山即川，间有平原，随其陆之大小以建郡邑。故土地广阔比之他路盖为少矣。"[①]这里水系发达，渠江、嘉陵江、涪江、沱江等长江支流交汇于此。五代时期川东地区开窟镌像之风日渐兴盛，至两宋成为四川盆地内唯一活跃的区域。从现存的作例看，营窟活动主要集中在安岳、大足、合川、潼南、江津、泸州诸地，尤以安岳与大足两地为中心，遗存石窟寺或龛像近 80 处。堪称卓越的是，这一时期营造的诸多龛窟造像，在今天看来不仅是巴蜀，而且也是中国石窟艺术后期之典范。

为了对本期石窟作例分布情况形成相对方便的梳理，我们依惯例以今天的行政区划为单位分述之。

（一）宋代安岳县的营窟活动及其遗例

安岳县隶属四川省资阳市，位于四川盆地东部，为古成渝道交通要冲。北周建德四年（575）与州（普州）同置，此后一直为州治所在地。根据 2021 年四川省石窟寺专项调查数据，安岳县目前有规模不等的石窟寺或摩崖造像 177 处，其中唐宋时期 81 处，数量居全国区县之首。安岳境内现存最早的纪年造像为"武德三年（620）"，见于永清镇佛耳岩。唐玄宗开元、天宝间安岳境内开始兴起规模化的窟寺营造活动，像卧佛院、千佛寨、圆觉洞、玄妙观等大型佛、道石窟寺观皆镌于其间。这些石窟寺的出现标志着川东地区宗教造像活动步入兴盛阶段。之后这种造像风气一直持续至晚唐、五代及两宋[②]。安岳县石窟寺不仅题材丰富，释道兼具，而且遗存了大量碑铭题记与刻经。像卧佛院在开元时期就建成南方最大的一处造像结合刻经的石窟寺，目前共有经窟 15 座，存经文多达 38 万言，保存了中古时期最完备的佛教典籍。

从分布看，大体形成四个区域：与乐至、安居接壤的北部区域；以县城为中心的中部区域；以高升、林凤镇为主的区域；与大足接壤的东南部区域。总体上沿川东古道周边铺开，呈西北—东南走向分布。

安岳石窟中现存宋代时期大小作例有近 40 处，其中大多为当时新开窟寺，部分是在前期石窟寺基础上的进一步扩建。只是这种扩建有时伴随着对原有窟龛的破坏，比如千佛寨在南宋时期的一次重修过程中，将部分唐代龛像损毁后加以新镌。宋代石窟中具有代表性的造像主要分布在圆觉洞、华严洞、毗卢洞、茗山寺、千佛寨、高升大佛寺等处。

从时间而言，安岳境内宋代石窟造像大多集中在南宋时期。北宋初期因宋与后蜀的政治交

① （清）刘喜海编《金石苑》，《石刻史料新编一》第 9 册，台北：新文丰出版公司，1977 年，第 6406 页。
② 曾德仁《四川安岳石窟的年代与分期》，《四川文物》2001 年第 2 期。

割，打破了蜀地原有的政治格局与经济秩序。宋廷将原后蜀府库中的财货悉归内库，使当地财政陷入拮据，淳化间又设立“博买务”，禁民私市物帛，垄断各类主要商品的贸易，致使许多农户、手工业者、商贩生境窘迫，民间怨愤积聚。在此背景下淳化四年（993）爆发王小波、李顺起义，之后咸平三年（1000）益州发生以王均为首的戍卒叛乱等。所以宋初这种政治变革与社会动荡“扰乱”了原有的造像风气，导致整个四川境内的开窟镌像活动进一步萎缩，一些时断时续的雕造活动主要出现在川东的安岳与大足二县。

1. 北宋时期的造像

北宋初期安岳的造像活动首见于县城南 30 公里的清流乡长新村上大佛石窟寺，目前存 20 龛，此处窟寺始镌于唐玄宗天宝时期，宋初在原构基础上加以续修、重妆等。从遗存题记看，续修主要发生在“太平兴国八年（983）”“雍熙三年（986）”“端拱元年（988）”“至道三年（997）”“咸平五年（1002）”间，时跨 20 年，之后明代时期也有少量镌造[①]。其中宋代镌修约 8 龛，大部分是打破前期造像龛的改刻，规模较小，龛高多在数十厘米到 150 厘米间，均由当地普通信众发心施镌。题材除了常见的佛、菩萨、护法组合外，还有“长寿王”“白衣观音”“引路菩萨”“不空羂索”“观音+释迦+弥陀”“日月光菩萨”等。整体造像风化较重，保存现状不甚理想。佛尊肉髻高凸，衣纹扁平贴身，背光繁丽，佛座精致；菩萨高髻、戴冠，身饰艳丽，作风明显延续了五代时期川渝造像特征（图 1）。



图 1　第 7 龛右壁龛造像（采自《四川安岳上大佛摩崖造像调查简报》图 9）

① 详参四川大学考古学系等《四川安岳上大佛摩崖造像调查简报》，《敦煌研究》2017 年第 4 期。

在上大佛寺造像之后的一个世纪内安岳境内除了一些修妆活动外，几乎见不到新镌造像。12 世纪伊始，安岳县城南 2 公里的云居山真相寺，意即今天所称“圆觉洞”，当地的功德主杨正卿“以厥祖旧愿”造立一尊观音像（第 14 龛），自元符二年至大观元年（1099—1107），历时 8 年完工[①]。主尊立姿，高达 6.71 米，在当时算是一项浩大工程（图 2）。



1 第 14 龛观音像



2 第 10 龛释迦像



3 第 7 龛观音像

图 2　圆觉洞造像（1、2、3）

与此龛观音像同处一个崖面还有两龛像，即第 7、10 龛，分别造一尊净瓶观音和释迦立像，二者形制、规模与第 14 龛接近（图 3）。不过两龛造像均无存留确切的造作时间。第 7 龛左右壁下方各有一组供养人，左壁二身，看似一对夫妇形象，二像头部残损，双手交于胸前做礼拜主尊状。壁间有题记，仅存数字，无法识读语义。与之相对的右壁，共有四身供养人，站位略高前者，整体保存相对良好。从各像头顶处的题记得知，其四者为一对夫妇及二子，其中丈夫为僧人装。第一则题记云：“□□□僧□□□孙□，系使州都孔目官，历职满舍俗陈乞剃度为僧，癸酉绍兴二十三年九月二十二日工毕。”显然，孙氏为纪念自己削发为僧，绍兴二十三年（1153）携妻子于此留影。两组供养人造作风格略有差异，左壁者衣纹简洁，紧贴身躯；右壁者衣纹高凸，折痕明显。相较而言，前者塑造手法更为接近主尊风格。由此推断右壁四身供养人像为后期所造，非原构。从图中可以看到，该尊观音从龛形以及立姿、袈裟、身饰、头冠、高度等方面与第 14 龛观音极为接近，二者虽间隔 30 余米，但面微微侧向对方，呈呼应之

① 详见碑记《普州真相院石观音像记》，参成都文物考古研究所等《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》，四川大学博物馆、四川大学考古学系、成都市文物考古研究所编《南方民族考古》（第九辑），北京：科学出版社，2013 年，第 365—449 页。

势。因之在造作时间上二者应该相差不大[①]。2013 年成都文物考古研究所等调查后认为第 7 龛镌于绍兴二十三年，显然需要进一步斟酌[②]。第 10 龛造像位于上述二观音像龛中间地带，题材是宋代以来四川地区流行的“回顾如来”，刘长久、胡文和等视为“拈花微笑佛”[③]。尽管人物五官细节部位刻画手法与第 14 龛略有不同，但衣纹表现如出一辙，尤其二者后壁均出现飞动的花朵。这些因素说明该龛造像完成时间也应该与第 14 龛临近，2013 年的调查中提出略早于第 14 龛的看法[④]。

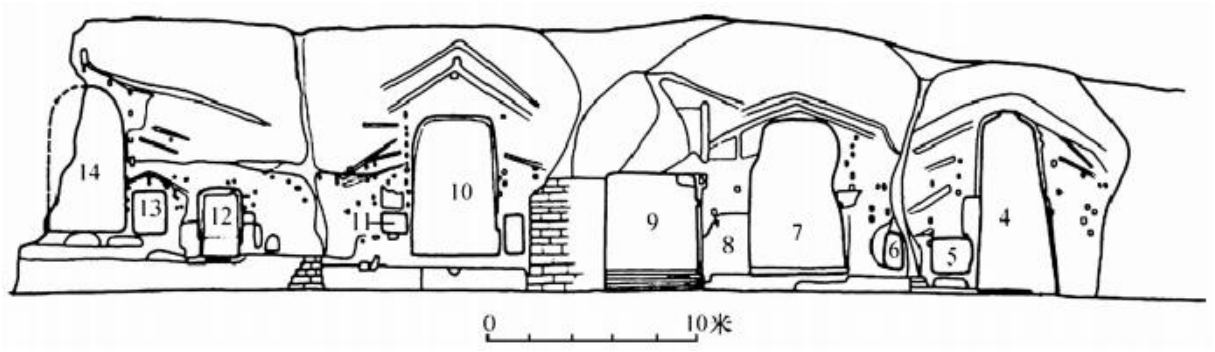


图 3　圆觉洞东北崖龛像立面图（采自《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》图四）

过去诸多学者将安岳华严洞、茗山寺、毗卢洞、塔坡、高升大佛寺等一批石窟寺或窟龛造像纳入北宋时段考察[⑤]，因为缺乏必要而深入的类型比对或样式分析，这种断代颇值得商榷。近年已有学者展开了程度不同的考证工作，对上述部分造像提出造于南宋的看法，这一观点正在得到愈来愈多学者的认可。本文也持赞同意见。同时认为，南宋时期川东地区柳本尊信仰的流行，在以安岳、大足为主的区域内出现了一系列相关造像，这些造像题材独特，形式统一，具有鲜明的风格特征，这一点将在后面章节中详述。

2. 南宋时期的造像

宋室南渡以后，朝廷对四川的管控进一步促进了以长江水系为主的东西交通往来，成都至荆湖、江浙船运事业空前繁荣，从而带动了川东地区社会经济的发展。在此背景下，当地民间宗教造像活动日益兴盛，尤其绍兴间道教造像也如雨后春笋般出现于各地。至南宋中晚期，随着柳本尊一系佛教的兴起，川东出现十余处大小不等的石窟寺。在当时来看，这里是全国唯一

① 胡文和将该龛断代为北宋后期（1100—1126），参胡文和、胡文成《巴蜀佛教雕刻艺术史》（下），成都：巴蜀书社，2015 年，第 71—72 页。

② 前揭成都文物考古研究所等《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》。

③ 类似作例又见于日本京都净土宗西禅林寺永观堂藏 11—12 世纪木雕，高 77 厘米，被称作“回顾弥陀如来”。刘长久、胡文和等将此像称之为“拈花微笑佛”，见前揭刘长久主编《四川、重庆石窟造像的历史发展》，中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集》（第 8 卷），第 1—34 页；前揭胡文和、胡文成《巴蜀佛教雕刻艺术史》（下），第 74 页。

④ 前揭成都文物考古研究所等《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》。

⑤ 前揭曾德仁《四川安岳石窟的年代与分期》；前揭胡文和、胡文成《巴蜀佛教雕刻艺术史》，第 222—231 页。

一处持续开展石窟营建的活跃区域。

根据一些造像题记的梳理，南宋时期安岳造像活动（包括一些修妆活动）主要发生在“绍兴”“淳熙”“绍熙”“庆元”“嘉泰”“嘉熙”等年间。代表性石窟寺或龛像主要有华严洞、毗卢洞、茗山寺、高升大佛寺、懒佛崖等，此外还有在卧佛院、千佛寨、圆觉洞、净慧岩等唐代石窟寺基础上扩建或改镌造像。南宋时期造像有两个特点：一是反映柳本尊信仰的造像占据了大多数；二是部分造像出现了工匠题记。

卧佛院位于安岳县城北 25 公里的八庙乡卧佛村，现有 126 个龛窟。据遗存题记得知该石窟寺主体创建于唐开元年间[①]，五代、宋时期一度续镌，是一处集造像与刻经为一体的大型佛教寺院。宋代时期卧佛院于“开宝七年（974）”“景德四年（1007）或治平四年（1067）”“崇宁二年（1103）”“绍兴四年（1134）”等重修或妆銮，新镌造像主要发生在南宋。现存崇宁二年立《诫誓贼盗火烛祛除邪祟神碑》（第 81 窟正壁）载，住持僧法宗于康定二年（1041）“自舍囊钵，起立厅堂”，完成寺院重修。南宋时期对北崖佛像有一次重修，位于卧佛头顶处（第 17 号）的一则题记云：“潼川瑞沟攻镌母山，男士如、士章，孙□，伏睹太原大郎命重修佛像并侍□岩。□宋甲寅绍兴（1134）初夏望后一日辄记。”这次重修可能主要是针对卧佛展开的。

南宋时期的新镌活动主要在卧佛下方崖面展开。现存内容分两层，上层为以毗卢佛为中心展开的十二圆觉组合；下层一排为五十三参图[②]。造像整体风化较重，尤其五十三参部分画面漫漶不清。另外在南崖有一龛陀罗尼经幢（第 37 号），幢身镌淳熙十年（1183）功德记。总体上宋代对原构造像扰攘不大。



图 4　第 24 龛造像

千佛寨位于安岳县城西 2.5 公里的大云山，旧有栖霞寺、栖岩寺、千佛寺等称，据《安岳县志》载由当时名僧玄应主持创建。玄应名还见于卧佛院和圆觉洞题记中。现存造像 80 余龛，最早作例成于开元时期。千佛寨在 12 世纪末经过一次规模化的重建，其间一些唐代窟龛被改刻。现存的第 10、15、16、22、24、28、60 号龛等即为当时所造。其中第 24 龛规模最大，高 6.62

① 按：卧佛院有开元“十一（723）”“十五（727）”“二十一（733）”“二十三（735）”等纪年题记。

② 张雪芬《安岳卧佛院北岩宋代善财童子五十三参浮雕图像辨识》，四川大学博物馆等编《南方民族考古》（第十辑），北京：科学出版社，2014 年，第 153—192 页。

米、宽 5.3 米，原为盛唐建，绍熙三年（1192）工匠文孚携诸子对此龛进行了改造，现正壁一佛二菩萨、左壁一身善财和一尊菩萨为当时所镌（图 4）。龛右壁尚保存了唐代“天宝四载（745）”造像。

12 世纪末在圆觉洞石窟寺也有新的造像，即现在第 9 窟圆觉洞，是巴蜀石窟中不多见的洞窟形制，高 4.6 米、宽 5.25 米、深 8.6 米，正壁趺坐三身佛，左右壁各趺坐六身菩萨，组合形成十二圆觉主题。窟外左侧壁面《普州真相寺新建圆觉洞记》详述该窟造像及年代情况，云“主僧了月等穴石为洞，镌刻佛像，名之曰‘圆觉’”，成于“庆元四年（1198）”[①]。现正壁左右二佛头部及两壁菩萨为后期新补（图 5），胡文和《巴蜀佛教雕刻艺术史》中刊登了“文革”前右壁局部照片，从中可以看出原构菩萨造像在衣纹、头冠等方面是典型的 12 世纪末川东主流造像风格（图 6）。



图 5　后期新补圆觉洞右壁造像

净慧岩位于安岳县岳阳镇望城村二组的白云山北面山腰，现有龛窟 18 个。据崖壁存乾隆“壬子（1792）”《重修净慧岩记》载，净慧岩乃唐乾元中僧舍，绍兴“辛未（1151）”中居士赵庆升鸠工重修，大部唐代龛像被改刻。其中当地著名的文氏家族工匠文仲璋携诸子承担了本次重建工程。现存宋代龛像主要有药师、观音、罗汉等题材，其中仍能看到唐代造像痕迹。此处保存了一铺巴蜀石窟中为数不多的线刻画，内容为一身罗汉，扶杖而立，容貌奇崛高古（图 7）。

① 前揭成都文物考古研究所等《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》。



图 6 “文革”前圆觉洞右壁部分造像（采自胡文和《巴蜀佛教雕刻艺术史》）

上述作例反映的是南宋时期安岳境内的一些零散造像活动，12 世纪末以后，这种由各色施主发愿造像的传统模式逐渐回落，取而代之的是由柳本尊一系佛教组织开展的相对系统化的造像活动。新出现的一系列造像没有任何年代、工匠及施主等题记，但在内容题材和造作风格方面具有很大的一致性。根据目前的考证，这批石窟寺或龛像主要镌于 12 世纪末至 13 世纪上半叶间（后面章节详论）。其中安岳境内至少有 11 处，代表性的如毗卢洞、华严洞、茗山寺、毗卢沟、孔雀洞等。

毗卢洞石窟寺位于安岳县城东南 50 公里的石羊镇油坪村塔子山，是柳本尊佛教在安岳的主道场。主体造像为柳本尊“十炼图”，摩崖高浮雕形制，画面高 6.6 米、宽 14 米，以叙事化场景图文并茂地描绘了柳本尊行化事迹（图 8）。另外此处还有一龛水月观音



图 7 罗汉画像

像，自在坐，像高 2.8 米，主尊左右壁为“救难”图，后期多有改动，现能辨认出左壁的“水难”与右壁的“坠崖难”“火难”“枷锁难”四难。



图 8　毗卢洞柳本尊十炼图

华严洞石窟位于安岳县城东南 56 公里的石羊镇华严村箱盖山，形制如圆觉洞，方形平顶，高 6.2 米、宽 10.1 米、深 11.30 米。窟内正壁镌华严三圣，左右壁各五尊趺坐菩萨，虽依岩而凿，是为圆雕。众菩萨上方壁间还雕有善财及问法菩萨等内容。因主尊毗卢佛冠有柳本尊化像，故此洞当属柳本尊佛教道场之一。从整个造像主题分析，该窟与前文圆觉洞同出一系，表达的是具有华严意义的十二圆觉变。造像保存完好，人物形象的塑造在艺术造诣上堪称宋代之冠（图 9）。华严洞右侧另有一洞，称“大般若洞”，亦为南宋所构，规模略小，明代时期进行大规模改刻。



1 主尊像



2 菩萨像

图 9　华严洞造像（1、2）

茗山寺位于安岳县城东南 55 公里的鼎新乡民乐村虎头山巅。现存造像 12 龛，其中南宋原

构像 4 龛[①]，题材分别为毗卢佛、文殊与普贤、文殊、护法等（图 10）。另有佛塔一座，目前已倒塌[②]。



1 毗卢像



2 文殊像

图 10　茗山寺造像（1、2）

毗卢沟石窟位于安岳县龙台镇双岗村一组，现存造像 3 龛，题材为柳本尊、西方三圣和三身佛。其中柳本尊龛为上下结构，下层浮雕一层佛塔，塔身开圆龛，内镌一卷发行者趺坐像。上层为柳本尊与二胁侍组合（图 11）。柳本尊龛左侧数米为西方三圣龛，三圣趺坐，下方有莲花及化生童子像，龛沿有“无量寿□□”“国泰民安”等题记，多风化。此龛斜对面崖壁为三身佛龛，体量在三者中最大，三佛并坐，中央毗卢佛冠处有柳本尊化像。造像后期虽略有改动和妆绘，但整体风貌依然保存了原构特点。

另外，这一时期反映柳本尊信仰或受其影响的“华严三圣”“三身佛”“西方三圣”等系列龛像有数处，如

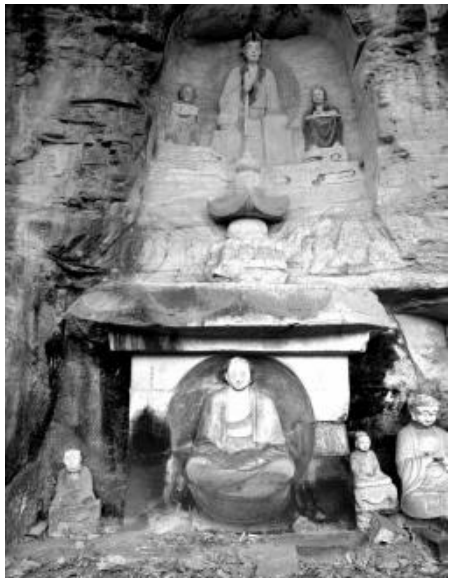


图 11　毗卢沟柳本尊像

① 按：其中现编为第 1 号的东岳大帝与毗卢龛和第 2 号二菩萨龛为明清时期造像，目前诸多研究中作为宋代造像考察是有问题的。

② 西南民族大学石窟艺术研究所《四川安岳县茗山寺石窟调查简报》，《四川文物》2015 年第 3 期；孙华、陈筱《安岳茗山寺石塔的初步分析》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第一辑，重庆：重庆出版社，2016 年，第 25—37 页。

高升镇大佛寺、社皇庙[①]，林凤镇塔坡，白塔寺乡大佛寺，石鼓乡宝石庵等，大多皆为单龛形制，周边不设其他造像。这种一地仅开一龛的模式也是柳本尊信仰时期川东造像的一个新变化。

南宋时期安岳也建有少量石塔建筑，现存两例，其中茗山寺塔早已倾圮，另一例为双龙街镇报国寺经目塔，基本完好。据最近的调查数据，现塔高 10.55 米，三层八面，每层各有石柱八根，柱分八面，其中六面刻佛经名，能识别的计有 139 部；每层塔檐枋正面浅浮雕小佛 4 尊，计 88 尊（图 12）[②]。

除了佛教造像外，南宋时期安岳境内也有道教、三教合祀造像，诸如狮子岩、佛洞岩等，唯狮子岩保存良好。狮子岩又称“老君岩”，位于瑞云乡圆门村八组，现存龛窟 6 个，造像 30 尊，题记 1 则。造像主要内容有元天大圣后、圣祖、紫微大帝、南极天尊、玉皇大帝等。诸多人物头部、手等局部后期有改动，大体面貌如故。人物比例协调，姿态端庄，衣纹流畅，雕造技艺代表了南宋时期当地一流水平（图 13）。

总体言之，安岳境内石窟造像继五代风气在宋太祖开国之初仍在持续，不过梳理整个北宋 160 余年间的造像，数量不多，虽出现像圆觉洞三尊巨型佛、菩萨像作例，但整体活动较之唐五代时期明显回落了。这种局面持续至南宋中期以后渐次改观，随着绍兴间川东一带释道或三教合祀之风的流行，尤其柳本尊佛教的兴起，进一步激发了当地民众对宗教的热情，造像热再度升温，呈遍地开花之势。兹将宋代造像基本信息择要列表如下：



图 12　报国寺经目塔



图 13　狮子岩道教造像

① 四川大学考古学国家级实验教学示范中心等《四川安岳高升大佛寺、社皇庙、雷神洞摩崖造像调查简报》，《文物》2018 年第 6 期。

② 赵献超《四川安岳石窟孔雀洞经目塔与法宝崇拜》，《四川文物》2020 年第 6 期。

表 1　安岳宋代石窟造像分布列表（仅列出代表性石窟）

序号	龛窟	年代	位置	主要题材	纪年题记
1	石锣沟	北宋	长河源乡石锣村	地藏+观音+地藏	开宝七年(974)
2	上大佛寺	北宋	清流乡长新村	长寿王、白衣观音、引路菩萨、不空羂索、观音+释迦+弥陀、日月光菩萨、地藏等	太平兴国八年(983)、雍熙三年(986)、端拱元年(988)、至道三年(997)、咸平五年(1002)
3	圆觉洞	北宋	岳阳镇金花村	回顾如来、观音、供养人	大观元年(1107)
		南宋		供养人、十二圆觉变	绍兴二十三年(1153)、庆元四年(1198)
4	卧佛院	北宋	八庙乡卧佛村	圆雕佛像	政和/宣和四年(1114/1122)
		南宋		五十三参、陀罗尼经幢等	甲寅绍兴(1134)、淳熙十年(1183)
5	净慧岩	南宋	岳阳镇望城村	药师、观音、罗汉、供养人等	绍兴辛未(1151)
6	千佛寨	南宋	岳阳镇贾岛村	西方三圣、释迦等	绍熙三年(1192)
7	岩观音	南宋	偏岩乡鹤林村	回顾如来+迦叶	无
8	峰门寺	南宋	高升乡云光村	回顾如来+迦叶	绍熙癸丑(1193)
9	孔雀洞	南宋	双龙街乡孔雀村	孔雀明王、四佛、二佛、经目塔等	无
10	华严洞	南宋	石羊镇华严村	华严三圣+十菩萨	无
11	毗卢洞	南宋	石羊镇油坪村	柳本尊十炼图、释迦+毗卢+柳本尊、水月观音等	无
12	茗山寺	南宋	顶新乡民乐村	毗卢、文殊+普贤、文殊、护法、佛塔等	无
13	宝石庵	南宋	石鼓乡大象村	三身佛	无
14	毗卢沟	南宋	龙台镇双岗村	三身佛	无
15	大佛寺	南宋	高升乡天佛村	华严三圣+护法	无
16	社皇庙	南宋		华严三圣	无
17	雷神洞	南宋		华严三圣+风雨雷电神等	无
18	天宫山	南宋		三身佛圆雕	嘉熙三年(1239)
19	塔坡	南宋	林凤镇新坝村	华严三圣	无
20	侯家湾	南宋		西方三圣、解冤结菩萨	无
21	大佛寺	南宋	白塔寺乡狮家村	华严三圣	无
22	狮子岩	南宋	瑞云乡圆门村	元天大圣后、圣祖、紫微大帝、南极天尊、玉皇大帝等	无
23	佛洞岩	南宋	李家镇八一村	华严三圣、十八罗汉等	无

（二）宋代大足县的营窟活动及其遗例

重庆市大足区地处四川盆地东，成渝地区的中间地带，东临铜梁，西界安岳，北连潼南，南接荣昌、永川。大足历史上为合州巴川县地，唐肃宗乾元元年（758）与州同置，时“割泸、普、渝、合、资、荣等六州界置昌州”，下隶大足、昌元、永川、静南（后省入）四县。唐僖宗光启元年（885）州治自昌元徙大足，自此大足一直为昌州政治文化中心。唐代以来大足境内开始有了石窟营造，现存各级文物保护单位 75 处，其中最早的作例为初唐永徽年间镌，之后偶有造作，尚未成气候。晚唐景福间昌州刺史韦君靖于州之北山建“永昌寨”，遂于寨西岩凿诸佛像，自此大足掀起开崖镌像之风气，历五代、两宋持续 360 年。

晚唐、五代时期大足境内的造像活动主要在位于城区的北山展开，其他地方鲜有发现。宋代定鼎中原以后，对宗教采取制度性的扶植政策，在全国范围而言虽然开窟造像活动大幅度减少，但西南川东一带却呈日益升温趋势。其间大足的造像活动由北山向境内其他区域逐渐辐射开。不过需要注意的一个现象是，尽管造像区域有所拓展，但所建石窟数量反不及五代，这一点与临县安岳当时的情况类似。真正发生转变是在南宋，绍兴以来凡有村落处几乎无不开崖立寺，不仅数量远超之前任何时期，而且在后期出现像宝顶山集石窟、佛塔、寺院建筑于一体规模空前的综合型佛教道场。

1. 北宋时期的造像

大足目前发现宋代早期的造像非摩崖石刻，而是一批圆雕像。1986 年在城区东 30 公里的万古镇长生村大钟寺遗址出土 51 件石刻残像或构件，其中 23 件有铭文题记，上有“咸平”“皇祐”“嘉祐”等纪年[①]。有“咸平”年号的造像共两件，均为趺坐罗汉，头部已毁，其中一件确认是“咸平三年（1000）”作品，是为大足目前所见宋代最早造像。之后又于高坪镇石壁寺石窟发现一件圆雕天王残像，上题“弟子□□胜□□□毗沙门天王身，以大中祥符六年（1013）修斋表庆”[②]。北宋开国一个世纪内，大足境内造像仅见于上述两处寺院遗址雕刻，尚未见实质上的摩崖像。这一时期的北山石窟寺也几乎处于“休眠”状态，目前没有发现确切的作例。

11 世纪末，土民严逊“以钱五十万购所居之乡胜地曰‘石篆山’，镵岩刻像凡十有四”，在巴蜀地区开创了民间私人独资营建石窟寺的案例（图 14）。严氏雇用了普州（治安岳）最具实力的工匠家族文惟简及诸子承担了该项工程，自元丰五年（1082）至绍圣三年（1096）完工，先后历十余载。此处造像很完整地保存至今，数百年来一直成为远近乡民瞻礼朝圣之地。

石篆山石窟寺在造像题材、风格样式、窟龛形制以及营建模式诸方面在当地开创了一种新的气象，我们可以概括为以下几个方面：第一，首次将释、道、儒造像并置一寺，开创了三教

① 邓之金《大足县大钟寺宋代圆雕石刻遗址调查》，《四川文物》1989 年第 5 期；重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 469—476 页。

② 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 315 页。



三佛龛



严逊像

图 14　石篆山三佛龛

合祀的新模式；第二，同时将山王、土地、药王、长寿王[①]等功能性神明纳入一体，丰富了民间佛寺的神祇体系；第三，施主像出现在主尊胁侍队伍中（图 16），将世俗意愿以一种更为大胆的方式通过造像表达出来；第四，首次将造像、施主、工匠、年代等信息完整地记录在龛壁。石篆山为后来赵智凤创建宝顶山提供了范式与思路。

石篆山的营建即将结束之际，绍圣间文氏家族另一支班底文惟简胞弟文惟一携子在大足石门山造诸功德。当时应施主释法顺、杨才有、赵氏等造立了水月观音、山王、释迦等龛，这些龛高在一米五以内，规模很小。之后南宋时期石门山再度扩建，成了一处释道合祀的宗教道场[②]。

从大观元年开始的北宋最后 20 年，大足的造像活动又回归至北山，其他地方未再发现新开的窟寺或龛像。这一阶段北山确定的造像有大观年间的大悲观音（第 288 号，已毁）、圣观音（第 286 号）；宣和年间的十圣观音（第 180 号）、五百罗汉（第 168 号）；靖康间的孔雀明王（第 155 号）、弥勒下生变（第 176 号）、泗州大圣（第 177 号）、如意轮圣观音（第 149 号）等（图 15、16）。其中大多是洞窟或深龛，规模超出前期绝大多数作例。上述开镌工程主要由昌州家族工匠伏氏一系承担，像孔雀明王、弥勒变、五百罗汉、泗州大圣等由伏元俊携子侄辈完成。施主多为民间普通人士。其中第 149 窟由当时昌州知州任宗易与夫人杜氏施资所建，二人仿效石篆山严逊做法，也分别把自己像刻在窟内主尊两侧（图 16）。

北宋时期造像虽不是很频繁，但颇具代表性，在题材、形式、规模等方面均出现新的变

① 韦兵《大足北宋寿生信仰造像：石篆山“长寿王龛”考辨》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第四辑，重庆：重庆出版社，2020 年，第 51—68 页。

② Tom Suchan, “The Cliff Sculpture of Stone-Gate Mountain: A Mirror of Religious Eclecticism in the Art of Twelfth-Century Sichuan”, *Archives of Asian Art*, 2007(57).



图 15　北山弥勒下生变与泗州大圣窟（第 176、177 龛）



图 16　北山如意轮观音窟正壁造像（第 149 窟）

化。像石篆山营造出各类神明大杂烩的新局面，暗示了更具世俗化的信仰思潮在民间的抬头。严逊、任宗易一类施主把自己像醒目地安置于神圣的佛像空间，无非将一个世俗人期待往生佛国世界的愿望理想化地表达出来，试图通过这种想象达到一种“永恒”。昭示于子女或更多后人的是，似乎又是宗教信仰与祖先崇拜的合二为一。这一时期更显著的一个变化是工匠信息的大量出现，尤其是以文、伏二氏为代表的家族班底，为自己作品留下难得一见的署名，成为宋代石窟艺术一个独特的现象。这些新因素的出现无疑预示着一场更大变革的到来。

2. 南宋时期的造像

靖康之乱并未波及西南巴蜀之地，除了给士大夫精英阶层以及广大民众带来一定的心理惶恐外，社会仍旧保持了既往的安定。上述知州任宗易在北山的家窟以及相邻的第 155、168、176、177 号窟正是在北宋覆亡之际所建。这一营造势头不仅没有受到宋廷格局变动的影响，而且日益升温，在宋室南渡后的绍兴年间臻于鼎盛，境内石窟寺或龛像如雨后春笋般竞相出现在民众的生活圈。

大足南宋时期的石窟或摩崖造像目前发现有 36 处，主要分布在中部、西北、西南、东部几个片区。梳理这一时期的造像活动，可分为两个阶段：第一阶段，绍兴至乾道间（1131—1173）。本阶段除了佛教造像仍然居于主流外，随着民众信仰的多元化发展，道教造像普遍流行，在分布上或与佛、儒同处一地，或独立营构，局面可谓异彩纷呈。第二阶段，淳熙至淳祐间（1174—1252）。随着柳本尊信仰在本土的兴起，之前遍地开花式的石窟攻镌场面大幅度萎缩，唯宝顶山一枝独秀，如火如荼地开展着规模空前的营建工程，持续数十年，终因端平间蒙元攻略四川而被迫停止。此后，大足境内宋代的造像活动画上句号。

第一阶段的造像基本集中在绍兴时期，代表性的石窟寺有：中部片区的北山与南山；西北片区的峰山寺、舒成岩、桂花庙、三存岩、玉皇庙等；西南片区的玉滩、佛安桥、张家庙、保家村、普和寺等；东部片区的石门山与多宝寺等。其中张家庙、玉滩、保家村、普和寺、菩萨岩、三存岩等属佛教类；妙高山、石门山、佛安桥、峰山寺、桂花庙等属释道或释道儒合祀类；南山、舒成岩、佛儿岩、玉皇庙等为道教类。

北山南宋时期的开凿主要在佛湾，根据张媛媛等的调查至少有 38 龛（窟）[①]，集中在崖壁中段位置。另外是佛湾西山巅多宝塔，内有石板浮雕像百余龛。和北宋后期佛湾以洞窟居多不同的是，南宋以 2 米左右高的小型龛为主，洞窟仅有第 133、136 号（图 17）。题材主要有各类观音（水月、日月、如意轮、持印、不空羂索观音等）、地藏、观音+地藏（图 18）、药师变、释迦（图 19）、文殊、普贤、炽盛光佛、诃利帝母等，其中观音系列占据了多数。本阶段新增题材有地藏+阿弥陀+药师+六臂观音组合、七佛药师变、摩利支天、维摩变以及转轮藏窟

① 张媛媛、黎方银对北山佛湾造像考古分期中将南宋时期造像分为“三期二段”。参张媛媛、黎方银《大足北山佛湾石窟分期研究》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，重庆：重庆出版社，2018 年，第 72—138 页。



图 17　转轮经藏窟（第 136 窟）



图 18　观音+地藏组合（第 121 龛）



图 19　释迦二菩萨组合（第 123 龛）

造像组合等。另外，第 111 龛为北山唯一的佛道合祀造像，因保存较差过去一直未引起注意，2009 年温玉成首先发现，后经李淞考辨而进一步证实[①]。南宋造像仅维摩变龛、转轮经藏窟和第 287 龛（造像毁）遗存造像题记，余皆无。从题记得知，转轮经藏窟中的“绍兴十六年（1146）”是北山石窟所见最晚的纪年，说明这个时候佛湾基本结束了自晚唐景福年间以来二百五十余年的镌造历史。

几乎与转轮经藏窟同期，北山佛湾西侧对面山巅，以“化首”任亮、“砌塔道人”邢信道、“泸南安抚使”冯楫家属等为首的诸多施主筹资建造了多宝塔，从绍兴十七至二十五年（1147—1155），历时八年完成。塔正下方岩体开 10 米高、12.75 米宽的大龛，内镌释迦与多宝佛倚坐像，像高 9 米余。塔内外壁共开 131 龛，内砌石板浮雕造像，题材以邢信道施资的五十三参为主（图 20），余有华严三圣、三身佛、西方三圣、涅槃变、药师变、观音、地藏等。其中第四层的一个龛中安设有冯楫像，着官服立于正壁，左右随侍二童子（图 21）。冯楫（1075—1152）是有名的佛教信徒，自号“不动居士”，晚岁时以施资印经、建塔造像、结社念佛等广做佛事功德。大约与多宝塔同时，冯楫在泸州任知州期间（1143—1152）修建了报恩塔，于第 7 层亦安置了自己立像[②]。



图 20　五十三参像（第 55 龛）



图 21　多宝塔冯楫像（第 50 龛）

① 李淞《对宋代道教图像志的观察——以大足北山 111 龛和南山 6 龛和安岳老君岩造像为例》，大足石刻研究院编《2014 年大足学国际学术研讨会论文集》，重庆：重庆出版社，2016 年，第 39—51 页。

② 程思远《泸州报恩塔》，《四川文物》1990 年第 4 期。



图 22　南宋三清古洞

南山与北山隔城区相望，此处是一座完全的道教石窟寺，开凿于绍兴年间，龛窟不多，以“三清古洞”为主体，兼有圣母、龙洞等，明正德间有施主王伯福开龛造立真武一尊。三清洞为巴蜀地区少见的中心柱窟结构，主体造像为三清六御，洞壁镌真人三百余身，是迄今所见唯一一处道教神系最全的石窟（图 22）。施主为本地人何正言夫妇与“化首”张全一夫妇。南山除了造像外还留有诸多南宋时期昌州官员、文人、游客等诗文、游记等各种题刻，像淳祐七年（1247）题《何光震饯郡守王梦应记》，里面描述了宋蒙战争以来大足官吏“存者转徙，仕者退缩”“环千里荆榛”的寥落状况。清代时期更有官员、文人墨客于此留题，像大足知县张澍、王德嘉等墨迹犹存。

大足西北造像片区与安岳县东南部接壤，小川东道穿过此地，这里是川东一带主要的石窟寺分布区之一。代表性石窟寺或龛像有峰山寺、舒成岩、桂花庙、三存岩、玉皇庙等，每处造像多则十余龛，少则仅 1 龛。题材或佛道独祀，或二者兼奉。

峰山寺是一处佛道合祀场所，大小龛十余个。根据“圣母”龛的绍兴六年（1136）题记，此处窟寺开创于绍兴初期，当时著名的文氏家族工匠参与了镌作。题材有华严三圣与地藏组合、阿弥陀与十圣观音组合（图 23）、解冤结菩萨以及道教中的三官、圣母等[①]。其中阿弥陀

① 大足石刻研究院《重庆市大足区峰山寺摩崖造像调查简报》，《四川文物》2020 年第 6 期。



图 23　峰山寺阿弥陀与十圣观音造像

与十圣观音组合是宋代以来出现在川东地区的题材，大足、荣昌等地存例较多。最早案例当属北山第 180 龛造像（1116—1122），主尊为自在坐观音，左右各 5 尊持不同法器的观音[①]。

舒成岩是一处道教石窟寺，开镌于一凸起地面的巨石，主体造像有三清（图 24）、玉皇、东岳、紫微、淑明皇后等龛，保存良好，且龛内有明确的内容、纪年、施主、工匠等完整信息。承担此处镌作的是昌州“都作”伏元俊一系家族工匠，绍兴二十三年（1153）完工，耗时十余年。舒成岩道教造像不仅为境内其他同类题材的断代与辨识提供了标型，同时也为考证伏氏家族工匠镌作传承和技艺作风提供了物证。

西南片区分布有妙高山、玉滩、佛安桥、佛尔岩、青山院、普和寺等窟寺，相当一部分保存不是很理想，存在自然风化和后期改塑问题。该区域所见题材有罗汉系列、阿弥陀与十圣观音组合、孔雀明王、引路王菩萨、水月观音、地藏、三教合祀以及老君、天尊等。其中妙高山、玉滩、佛安桥等留有文氏家族工匠参与镌修的题记。

妙高山是一处三教合祀石窟寺，在形制上中型洞窟与摩崖龛相结合。三教造像设置不同于

① 按：第 180 龛主尊左右各 1 身胁侍菩萨，体量明显小于左右壁观音，非一个体系。有学者一并统计，认为是十二观音组合，这种理解有待商榷。参李小强、姚淇琳《十圣观音叙说——以大足石刻为中心的考察》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第 9 辑，北京：科学出版社，2019 年，第 201—222 页。



图 24　舒成岩三清造像

石篆山的是，释迦（中）、老君（左）、孔子（右）像同处一龛（图 25），真正体现了宋代以来释、道、儒“殊途同归”的信仰理念。南宋淳熙中，孝宗皇帝作《原道辨》，倡“以佛修心，以道养身，以儒治世”之旨[①]，进一步促进了三教融合思想的发展。其余有华严三圣与十六罗汉组合、西方三圣与十圣观音组合、水月观音等，皆为当地比较流行的题材，整体保存相对良好[②]。

作为文氏工匠镌修的佛安桥石窟寺，也同样出现三教合祀、阿弥陀与十圣观音组合、水月观音等题材。不同的是，此处释道儒三圣并坐于一窟之正壁，两侧壁配置十八罗汉并泗州、志公等圣僧（图 26）。另一窟中的阿弥陀与十圣观音题材，正壁主尊“无量寿”左右配置文殊与普贤二菩萨，非习见的“西方三圣”。这种善于打破固定搭配模式“自由组合”的做法在巴蜀地区宋代佛教艺术中比较常见，尤其在川东更是普遍。

东部片区分布有石门山、多宝寺、陈家岩等几处窟寺，其中陈家岩为第二阶段作例（下文述）。石门山自北宋文氏家族工匠首开龛像后，南宋绍兴时期有了规模化扩建，成为一处佛道

① （宋）李心传《建炎以来朝野杂记》乙集卷三《原道辨易名三教论》，上海师范大学古籍整理研究所编《全宋笔记》第六编（八），郑州：大象出版社，2013 年，第 54 页。

② 大足石刻研究院研究中心《大足妙高山摩崖造像调查简报》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第三辑，重庆：重庆出版社，2019 年，第 1—29 页。



右　中　左

图 25　妙高山孔子+释迦+老君组合



图 26　佛安桥三教洞右壁造像

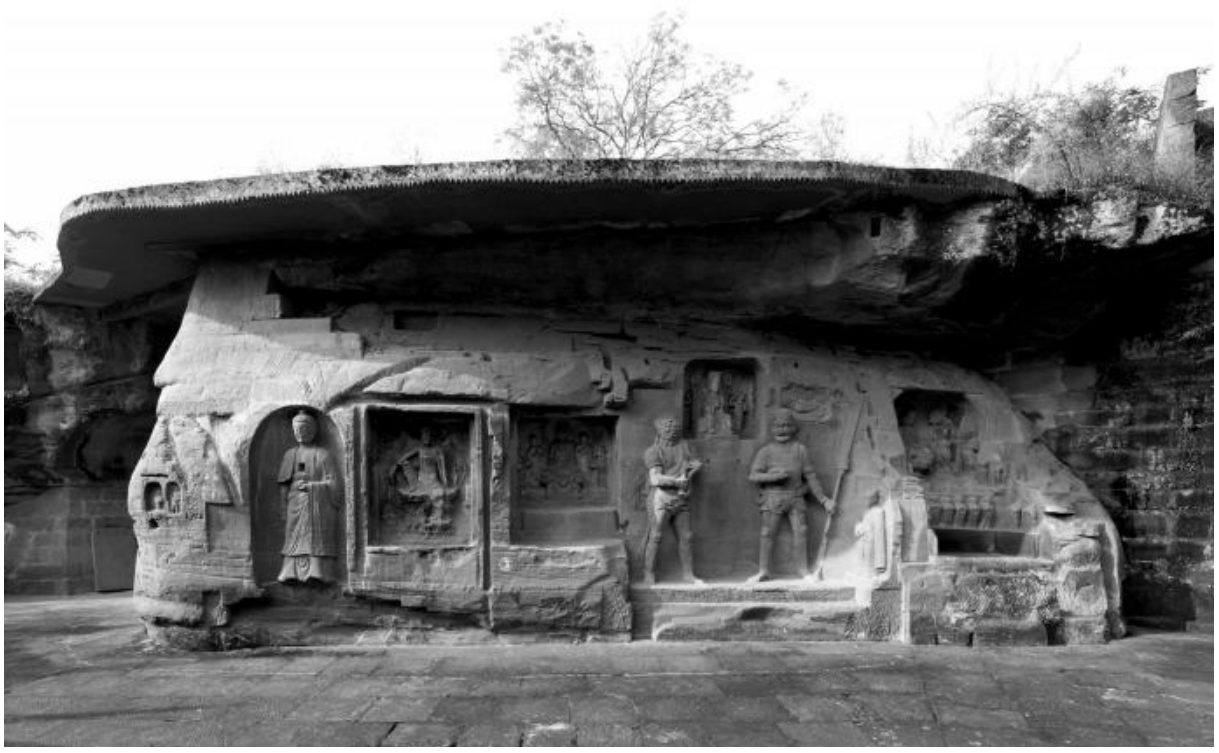


图 27　石门山石窟寺（局部）

并祀之地（图 27）。后期所镌佛教造像有西方三圣与十圣观音组合、药师变、孔雀王、诃利帝母等；道教造像包括三皇及其眷属、玉帝、东岳大生宝忏变等[①]。南宋官员邓柽淳熙九年（1182）作《石门洞》记中描述石门山云："石门居众山最高处，盘数大石，凿为洞府，因石高下周以屋室，盖黄冠栖息之所。像无定刻，或仙，或释，或诸鬼神，千百变见，混为一区。"[②]多宝寺一处现存南宋造像是一铺地藏与十王组合像，根据造像下方取平的空白崖面推断，可能还有地狱变之类的内容，终未镌刻。

第二阶段造像集中在 12 世纪末至 13 世纪中叶间，亦即南宋中后期。其间川东以大足、安岳为主的地区民间盛行柳本尊信仰，在大足僧人赵智凤等的组织与倡导下，建祠立庵、开崖镌像，出现了宝顶山、普圣庙、陈家岩等与此信仰有关的石窟寺。其中以宝顶山规模最巨，是柳本尊信仰流行时期川东最大的弘教道场。

宝顶山位于大足城区东北 15 公里处，根据学界考证，南宋淳熙至淳祐年间（1174—1252）僧人赵智凤（1160—?）为传柳本尊"法旨"，清苦数十载而建。现存格局包括圣寿寺、大佛湾及周边十余处龛像、佛塔等。

从今天的格局看，大佛湾是宝顶山的主体与中心，由此向周边辐射开，总区域约有 6 平方

① Tom Suchan. "The Cliff Sculpture of Stone-Gate Mountain: A Mirror of Religious Eclecticism in the Art of Twelfth-Century Sichuan." *Archives of Asian art*, 2007(57), pp.51-94.

② 邓柽《石门洞》，参前揭《大足石刻铭文录》，第 359—360 页。

千米。大佛湾地貌为一座呈“n”字形构造的小峡谷，谷内高 2—15 米不等的崖壁开龛造像，铺铺相连，绵延 500 米，宛如一幅展开的巨幅长卷（图 28）。大佛湾开窟两座，余皆以浅龛为主。具有开创意义的是，其在龛形的处理上突破以往规整之限，直接循崖壁走势造像，自然成形。就造像题材而言，显密杂糅，禅教兼融，包括了各类经变、故事、尊像等，内容无一重复。除了世界最大的千手观音像、半身式涅槃像外，诸如“牧牛图”“广大宝楼阁图”以及柳本尊“十炼图”（图 29）等为其他石窟所不见，堪称仅有。另外诸多造像附以各类经文、偈颂等题记，总数达两万余言，是难得的佛籍文献。



图 28　宝顶山石窟寺



图 29　大佛湾柳本尊十炼图

毗邻大佛湾东南，为南宋圣寿寺遗址，现存一些殿堂残壁、小室和佛塔等石质遗构，位于今小佛湾。这些建筑壁面雕满造像，其中佛塔（经目塔）塔身题刻有多达五百余种的经名，反映了早期《大藏经》的结构特征。此外，大佛湾附近分散有十余座佛龛、三座佛塔、一处佛足印等，这些与大、小佛湾一并构成宝顶山独特的建筑格局与造像体系。

普圣庙位于大足西北中敖镇，距离宝顶山约 10 公里。这里是一处仅有几龛的小型石窟寺，其中最大的一龛造立柳本尊及其胁侍眷属共 7 身，余皆为圆龛佛像，大多残损，后期加以补塑。柳本尊一副青年相，固定化的坐姿、装束，左右胁侍捧方盘，内盛断臂、耳朵、眼珠、佛经等物。龛外层两侧各立二身护法（图 30）。

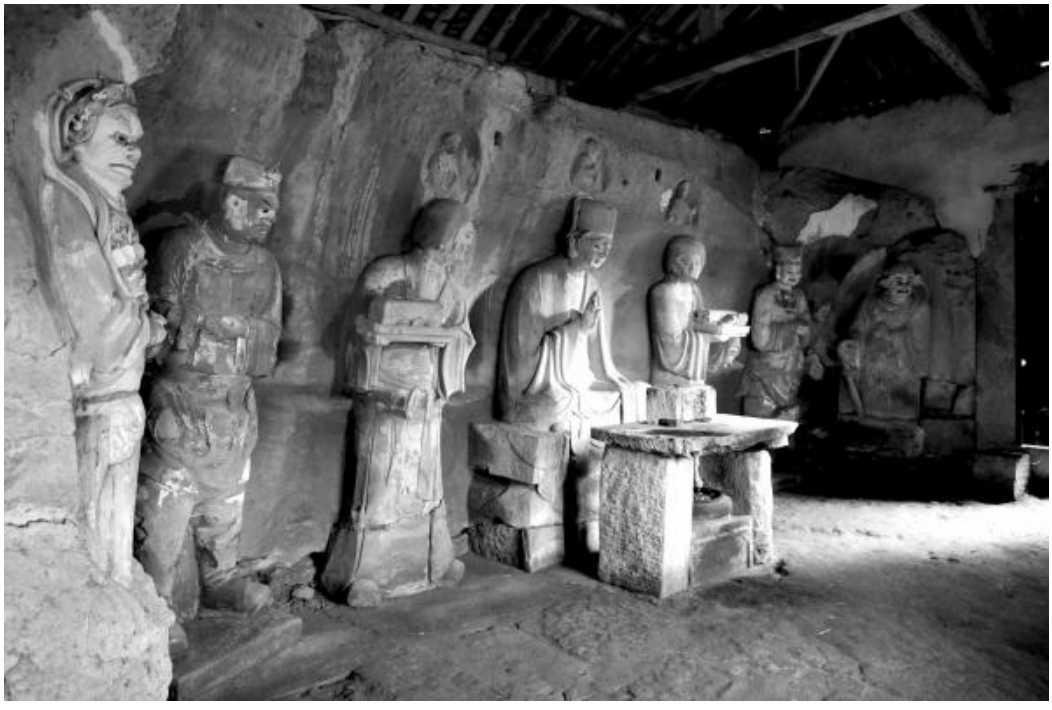


图 30　普圣庙柳本尊像

陈家岩位于大足城区东 17 公里处，此地原有一小龛，风化较重，初步辨识为三佛及随侍一铺 9 身，龛外镌千佛。从龛形、内主尊背光、龛口处力士形象等特征判断，当属晚唐作品。南宋之际柳本尊一系信徒于此龛右开窟一所，窟内造三身佛并十二菩萨，左右壁镌诸行者、罗汉、善财童子等人物，整体规模及造像题材与宝顶山圆觉洞、安岳圆觉洞接近（图 31）。具体言之，正壁为三身佛与文殊、普贤二菩萨组合，中尊佛头为后补，上方开一小圆龛，内镌柳本尊像。两侧菩萨头部均毁，身饰、着装保存良好。窟壁凿为岩石状，众人物散点式分布其中；近窟口处壁面各镌一身善财，呈相对之势。这一题材反映了柳本尊信仰与华严思想的融合。

宋代大足的造像与安岳一脉相承，从规模与数量而言，前者明显超过后者，尤其在南宋时期，大足完全跻身于巴蜀地区宗教造像的中心，甚至也是全国之中心。较之唐五代时期而言，不仅佛教造像出现诸多新的题材，而且在三教融合思想的影响下释、道、儒三教合祀造像普遍



1 正壁



2 左壁

图 31　陈家岩石窟造像（1、2）

流行。同时，以柳本尊信仰为中心的新型佛教的出现，创生了一批新颖的造像内容，极大地丰富了本期石窟艺术的内涵与形式。总体言之，宋代时期的造像在窟龛形制、题材内容、技艺作风等方面呈现许多新的变革因素，为讨论宗教及其艺术走向世俗化、庶民化、地方化等问题提供了诸多案例。

表 2　大足宋代石窟造像分布列表（仅列出代表性石窟）

序号	龛窟	年代	位置	主要题材	纪年题记
1	大钟寺	北宋	万古镇长生村	罗汉、菩萨、胁侍、经幢等	咸平三年(1000)、皇祐四年(1052)、嘉祐七年(1062)、嘉祐八年(1063)
2	石壁寺	北宋	高坪镇新兴村	毗沙门天王圆雕像	大中祥符六年(1013)
		南宋		老君+释迦+孔子、玉皇、解冤结菩萨、柳本尊等	嘉定三年(1210,碑刻)
3	石篆山	北宋	三驱镇佛会村	三佛、老君、孔子、地藏十王、文殊+普贤、炽盛光、诃利帝母、观音、志公、药王、山王、土地等	元丰五年(1082)、元丰六年(1083)、元丰八年(1085)、元祐三年(1088)、元祐五年(1090)、绍圣三年(1096)
4	石门山	北宋	石马镇石门村	释迦、水月观音、山王+土地等	绍圣元年(1094)、绍圣二年(1095)、绍圣三年(1096)
		南宋		药师变、西方三圣+十圣观音、孔雀明王、诃利帝母、三皇+诸神、玉皇大帝+千里眼+顺风耳、东岳大帝夫妇、五通大帝	绍兴十年(1140)、绍兴十一年(1141)、绍兴十七年(1147)、绍兴二十一年(1151)
5	北山佛湾	北宋	龙岗街道龙岗社区	千手观音、十圣观音、五百罗汉、孔雀明王、弥勒下生变、泗州+志公+万回、千佛等	大观元年(1107)、大观三年(1109)、政和六年(1116)、宣和三年(1121)、宣和四年(1122)、靖康元年(1126)
6		南宋		如意轮观音、维摩诘变、轮藏、释迦、文殊、普贤、日月观音、玉印观音、水月观音、药师变、地藏+观音、诃利帝母、摩利支天等	建炎二年(1128)、绍兴四年(1134)、绍兴十二(1142)、绍兴十三(1143)、绍兴十六(1146)、
7	观音坡	南宋		地藏+引路菩萨	绍兴二十四年(1154)
8	多宝塔	南宋		释迦+多宝、五十三参、华严三圣、三身佛、药师变、涅槃变、炽盛光、弥陀、地藏、孔雀明王、观音、龙树、供养人等	大宋丁卯(1147)、绍兴十八年(1148)、绍兴二十年(1150)、绍兴二十一年(1151)、绍兴二十三年(1153)、绍兴二十五年(1155)
9	张家庙	南宋	龙石镇新生村	阿弥陀+十圣观音、泗州、千佛等	绍兴三年(1133)
10	峰山寺	南宋	中敖镇峰山村	地藏+华严三圣+地藏、无量寿+十圣观音、圣母、解冤结菩萨、三官、华严三圣等	绍兴六年(1136)

续表

序号	龛窟	年代	位置	主要题材	纪年题记
11	玉滩	南宋	珠溪镇玉河村	释迦+五百罗汉、孔雀明王、地藏等	绍兴七年(1137)、绍兴十八年(1148)、丁丑年(1157)
12	佛尔岩	南宋	珠溪镇马王村	元始天尊、太上老君、无量寿等	绍兴九年(1139)、绍兴十五年(1145)
13	妙高山	南宋	季家镇曙光村	弥陀、孔子+释迦+老君、华严三圣+十六罗汉、西方三圣+十圣观音、水月观音等	天元甲子(1144)
14	佛安桥	南宋	珠溪镇八角村	无量寿+十圣观音、释道儒三尊+罗汉、引路菩萨、水月观音等	绍兴十年(1140)、天元甲子(1144)、壬辰年(1172)
15	南山	南宋	棠香街道棠香社区	三清六御+真人、后土圣母、龙等	无
16	舒成岩	南宋	中敖镇三桥村	淑明皇后、东岳大帝、紫微大帝、玉皇大帝、三清等	绍兴十三年(1143)、绍兴二十二年(1152)、绍兴二十三年(1153)
17	佛儿岩	南宋	邮亭镇长河村	天尊、三清四御等	丁亥岁乾道(1167)
18	宝顶山	南宋	宝顶镇香山社区	柳本尊十炼图、华严变、观经变、地狱变、十二圆觉变、父母恩重变、大方便佛报恩变、广大宝楼阁变、涅槃、孔雀明王、大悲千手、华严三圣、毗卢佛、牧牛图、六道轮回图、护法神、维摩诘、佛塔等	无
19	普圣庙	南宋	中敖镇金盆村	柳本尊+六胁侍、佛等	无
20	陈家岩	南宋	金山镇天河村	十二圆觉变	无
21	板昌沟	南宋	中敖镇双溪村	三身佛	无
22	菩萨岩	南宋	高升镇太和村	西方三圣、解冤结菩萨、诃利帝母等	无
23	青山院	南宋	龙石镇万福村	释迦、地藏、文殊、普贤等	无
24	灵岩寺	南宋	宝兴镇黄桥村	华严三圣、三身佛、地藏、日月观音、解冤结菩萨、诃利帝母等	无
25	保家村	南宋	龙石镇保家村	阿弥陀+十圣观音、文殊、地藏、观音等	无
26	普和寺	南宋	邮亭镇新红村	阿弥陀+十圣观音、文殊等	无
27	三存岩	南宋	中敖镇观世村	释迦三尊+十六罗汉、解冤结菩萨等	无
28	桂花庙	南宋	中敖镇长源村	地藏、圣母、玉皇等	无

续表

序号	龛窟	年代	位置	主要题材	纪年题记
29	玉皇庙	南宋	中敖镇金盆村	玉皇+眷属	无
30	玄顶村	南宋	高坪镇玄顶村	三身佛	无
31	多宝寺	南宋	石马镇先锋村	地藏十王	无

（三）宋代巴蜀其他地区的营窟活动及其遗例

大足与安岳两地之外也零散分布有一些宋代石窟寺或龛像，依然集中在川东地区，诸如重庆合川、潼南、荣昌、江津、铜梁、永川以及四川泸县、资中、内江等市县。川北、川西诸地所见较少。上述作例中除像合川涞滩二佛寺、泸县延福寺、荣昌石庵堂与刘家庙等几处龛窟数量相对较多外，其他大多存一至二三例，或独立开崖镌成，或并列于早期龛窟群中。从造作时间看，早则为北宋开宝年间，晚至南宋嘉定，大部分作例完成于南宋绍兴及以后。所见题材以罗汉系列、禅宗祖师、地藏、华严三圣、西方三圣、十圣观音、回顾如来等为主，其中以表达禅宗思想的宗门祖师、回顾如来等造像最具特点。

重庆潼南千佛寺位于崇龛镇，东南距潼南城区 30 公里。20 世纪 50 年代修建崇龛水库时石窟寺岩体上部被切割，用于石材，导致部分造像损毁，岩体下部当时被土方掩埋，直至 2011 年 8 月发现后清理出。千佛寺是一处唐代石窟寺，据题记开凿于天宝年间，现存造像 43 龛，保存良好[①]。宋代在此崖壁造像不多，仅在宋初开宝时期，功德主令狐璋及族属在此崖壁完成释迦及十六罗汉一龛（图 32），又有彭彦郎夫妇镌造了地藏菩萨，之后在熙宁年间有一些



图 32　十六罗汉造像

① 考古报告可参重庆文化遗产研究院、重庆文化遗产保护中心编著《潼南千佛寺》，北京：科学出版社，2019 年。

妆銮记载。

泸县延福寺位于四川泸县玄滩镇，西距县城 32 公里。这是一处经统一规划后一次性开凿的佛教石窟寺，后期除了妆銮活动外，未有续镌，因之很好保存了原构特征。根据题记此项造像工程由住持僧“继璋”组织发起，北宋政和年间“普州文居礼父子”承担了镌作。整体规划是：平整的崖面正中开一拱形洞窟，两侧对称式各开一小拱形龛，除了窟龛内造像外，裸露壁面皆雕满佛像。主体造像以窟内释迦（胁侍观音与大势至）与窟外二龛中文殊、普贤形成三圣组合，窟内左右壁配置十八罗汉（图 33、34）。窟龛外壁有十圣观音、诃利帝母、圣僧、世俗人物等，崖面左侧转折壁面雕五百罗汉。



图 33　延福寺外观



图 34　延福寺主窟造像

上述题材中发现一铺圆形图像，因风化加上后期补塑，原构特征比较模糊，很难引起人的注意。若不细心辨识，会以为是六道轮回图，其实是一幅反映华严思想的“观心十界图”，在石窟造像中算是孤例了（图 35）。该图的研究将在后文中展开。



图 35　观心十界图

涞滩二佛寺位于重庆市合川区涞滩古镇鹫峰山，位于合川城区东北 37 公里，原名鹫峰禅寺，据明代碑记，认为全蜀大佛有三，涞滩鹫峰寺“盖其二佛也”，故清代以来有二佛寺之称。现存造像镌于南宋淳熙至嘉泰年间（1174—1204），清代有少量续镌。主体造像是一尊高达 12.5 米的释迦倚坐像，周匝禅宗祖师、众罗汉、圣僧以及药师、西方三圣、观音、地藏等造像。其中禅门六祖谱系造像集中一起的案例在其他石窟寺中鲜有发现（图 36），像二祖慧可断臂形象在佛教图像志中亦不多见（图 37），结合当地牧牛图、“回顾如来”（咐嘱迦叶）等一类题材，反映了南宋时期巴蜀地区禅宗诉诸图像表达而拓展领域的独特表现。

石庵堂石窟寺位于重庆市荣昌区远觉镇复兴社区，始创于宋，部分造像后期补塑、彩绘严重，原貌不辨。现存 4 龛尚存原貌特征，从题材而言，虽属当地习见，但经新的组合。如表现禅宗中“拈花微笑”的回顾如来图像，一般是如来与迦叶的组合，此处多了一尊菩萨；第 2 窟中主尊为三身佛，左右依次配置地藏与降龙罗汉、二观音，其中地藏与降龙罗汉列入其中，甚为稀见（图 38）；另外一窟中主尊为释迦、文殊、普贤三圣，两侧配置十观音（图 39），此类组合中本地常见的是阿弥陀与十圣观音的固定搭配，本组中一是主尊有变，二是原本的十圣观

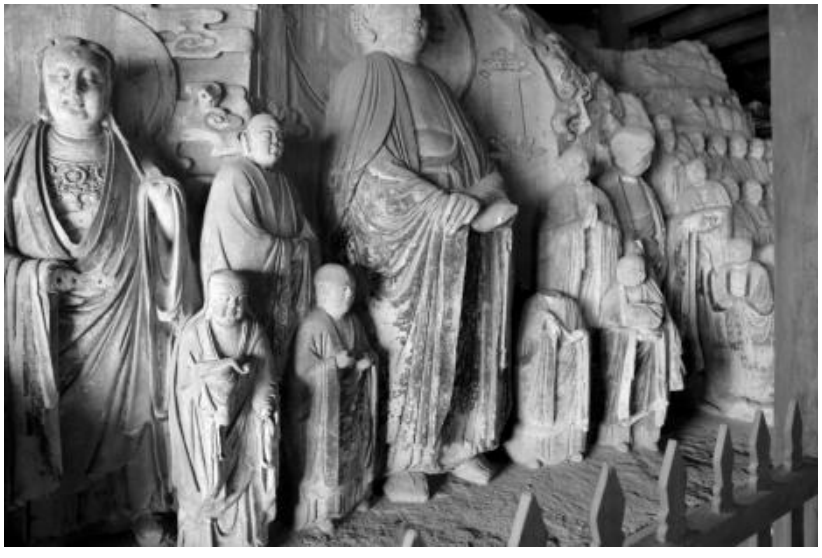


图 36　涞滩禅门祖师像



图 37　慧可断臂像



左壁



右壁

图 38　三身佛左右配置造像



图 39　释迦三圣与十观音组合（正壁）

音中出现少见的日月观音与六臂观音（持物不明）。

在作风上，佛尊浑圆状顶髻、内外衣着装、莲座以及菩萨身饰等流露出南宋中后期川东造像特征。另外，壁面残存“东……镌……”题记，一般文氏工匠落款中常见“东普攻镌”“东普镌作”等格式，推断此处可能由文氏家族所镌。

刘家庙石窟寺位于荣昌区盘龙镇骑龙村，现存 21 龛，大致水平分布于高 7 米、长 70 米的崖壁，其中最早的是一铺晚唐时期西方净土变，余皆为宋代作品，惜多风化，仅有数例尚存。题材佛道合祀，有诃利帝母、十二观音组合、观音与地藏、引路菩萨三组合、地藏与二解冤结菩萨组合、东岳大帝与七十二司判官组合等。其中道教东岳大帝窟，正壁东岳大帝像风化，仅存衣服部分尚能辨识出是道教神祇装束，左右两壁七十二司判官造像保存良好，分三层排列，皆坐案后，显半身，兼杂有侍者、狱卒、刑犯等人物（图 40）。如此全面表现道教地府诸司判官的作例并不多见。十观音组合作例中，主尊已毁，两侧壁观音像大部分特征尚存，和石庵堂十观音组合不同的是，左壁多出一身观音，靠近窟口处，立于祥云托起的莲台，体量比其他五身小，观音头顶云朵中化现出一对圆（日月？）；右壁共有等高观音像六身，靠近窟口处一尊为日月观音，体形略大于其他五尊。两组观音下方一层环壁刻十八罗汉并其他尊像，风化严重，尊格难辨。本组合中观音共十二身，从



1 右壁



2 左壁

图 40　东岳大帝窟两壁造像（1、2）

造像体量、所处位置等因素分析，仍然以十圣观音为主体，在此基础上增制二身观音，从而形成一种新的搭配（图41）。该窟口有“绍兴廿三（1153）”游人题记，可判定造像时间早于此。

大足与安岳周边地区宋代时期大多没有形成规模化的营窟造像气候，一县之内石窟寺或龛像少则一处，多则五六处而已。整体内容与风格未出川东大一统的石窟艺术体系，但在题材方面不乏诸多新颖之处。诸如涞滩二佛寺的禅宗造像、泸县延福寺的观心十界图、荣昌石庵堂的十观音组合以及刘家庙的东岳大帝与诸司判官组合等，这种反映在题材方面的变革与创新为大足与安岳两地所不见。在此本文不做一一介绍，仅就主要龛窟造像信息列表概要记之。



1 右壁



2 左壁

图41　观音组合造像（1、2）

表3　其他地区宋代石窟造像分布列表（仅列出代表性石窟）

序号	龛窟	年代	主要题材	纪年题记
1	重庆潼南千佛寺	北宋	释迦+十六罗汉、地藏等	开宝三年(970) 开宝四年(971)
2	四川泸县延福寺	北宋	观自在+释迦+大势至、文殊+普贤、十八罗汉、五百罗汉、诃利帝母、十圣观音、观心十界图等	政和甲午年(1114) 政和丁酉年(1117)

续表

序号	龛窟	年代	主要题材	纪年题记
3	重庆潼南大佛寺	宋	释迦、七佛、阿弥陀等	无
4	重庆潼南南龛寺	南宋	普贤+西方三圣+文殊	绍熙五年(1194)
5	重庆合川涞滩二佛寺	南宋	释迦、禅宗祖师、罗汉、药师、地藏、西方三圣等	淳熙丙申年(1176) 淳熙丁酉年(1177) 淳熙七年(1180) 淳熙丙午年(1186) 嘉泰元年(1201)
6	重庆合川濮岩寺	南宋	地藏十王、毗卢+千佛等	绍兴甲寅年(1134) 嘉定二年(1209)
7	重庆江津石佛寺	南宋	泗州、罗汉等	绍兴壬申年(1152)
8	重庆荣昌三角寺	南宋	阿弥陀+十圣观音	无
9	重庆荣昌海月石窟	宋	世尊付法像	无
10	重庆荣昌石庵堂石窟	南宋	观音+释迦、观音+三身佛+自在观音、华严三圣+十观音、诃利帝母	无
11	荣昌刘家庙	宋	东岳大帝+七十二司判官、十观音、诃利帝母、引路王菩萨+观音+地藏等	无
12	重庆铜梁永嘉镇造像	南宋	一佛二菩萨	无
13	重庆永川佛岩寺	南宋	五百罗汉、毗卢佛+十二圆觉菩萨	无
14	四川仁寿冒水	宋	世尊付法像	无
15	四川资中重龙山	宋	世尊付法像、药师变	无
16	四川资中东岩	宋	世尊付法像	无
17	四川内江东林寺	宋	世尊付法像	无

结语

综上可见，巴蜀地区宋代时期的造像活动集中在盆地东部，形成以大足与安岳两地为中心，余波辐射至相邻区县的石窟分布圈。中古以后川北、川西诸地造像活动大面积萎缩，川东成为巴蜀宗教造像的唯一盛地。北宋期间，陕北以延安为中心的地区兴起营窟造像热，一度成为北方石窟寺镌造最为活跃的地区，从而与川东相呼应形成中国南北两大宗教造像中心。但因金军南下与宋室的南渡，延安地区的造像活动很快结束，唯川东一带方兴未艾，成为宋王朝，也是中国石窟艺术创作最后的余晖。

宋代巴蜀石窟寺或摩崖造像的营建与镌刻主要是在民间力量的推动下展开的，这里没有看到官方的影子。赵宋皇室虽在寺观敕建、尊像制作、佛经翻译、大藏雕印等方面有所作为，但不再像北魏、李唐时期以皇家名义去营窟造像了。对于四川来说，成都作为西南大都会，这里“佛事最盛”[①]。宋初以来朝廷层面的一些佛教活动发生在此。如乾德四年（966）太祖“诏西川转运使沈仪伦，于益州以金银字写《金刚经》进上”，又“敕内侍张重进，往峨眉山普贤寺庄严佛像”[②]。宋代时期成都是全国雕版印刷业中心之一，因之开宝四年（971）朝廷“敕高品张从信，往益州雕大藏经板”[③]，是为第一部大藏经版刻。太宗即位初于太平兴国五年（980）“敕内侍张廷训，往代州五台山造金铜文殊万菩萨像”，同时“敕内侍张仁赞，往成都铸金铜普贤像”[④]。这些事件虽然没有迹象显示对当时石窟寺的营造带去何种实质性的影响，但像峨眉山造普贤像一事至少极大地鼓舞了当地的佛教阶层。

虽然没有中央朝廷的直接支持，但州县地方官员以个人身份或名义施资镌像者大有人在。比如曾任“礼部侍郎”的泸州知州冯楫、昌州知州任宗易、张莘民、永川知县陈绍珣等。除了官员外，作为石窟寺施主者有地主、僧道、士夫、军人、工匠以及普通百姓等，一并构成庞大的信众或供养群体。在具体营造中施主或独资，或众筹，量力舍财，依愿奉行。

较之前期所不同的是，宋代时期的石窟作例中大量工匠将自己姓名题刻于壁，从而一定程度上弥补了石窟艺术作者空缺的历史现状，极大地拓展了艺术史研究的领域与对象。所以而言，宋代巴蜀石窟艺术大量作例具备了施主、作品、作者、年代等完整的史料信息，寓图像与文献于一体，这是其卓越之处，亦是迷人之处。

川东宋代石窟群所处地域，正好位于今天“成渝双城经济圈”之中心，巴蜀文化走廊之要端，在区域文明史建构与中华文化复兴的进程中，其历史、艺术、宗教、文化等价值与地位将更加凸显。

①（宋）苏辙《成都大悲阁记》，蒋媛媛点校《宋代寺院碑文集成》第二册，天津：天津古籍出版社，2021年，第242页。

②（宋）志磐《佛祖统纪》卷四十三，《大正藏》第49册，第395页中。

③（宋）志磐《佛祖统纪》卷四十三，前揭《大正藏》，第396页上。

④（宋）志磐《佛祖统纪》卷四十三，前揭《大正藏》，第397页下。

The Construction of Grotto Temples in Bashu Area of Song Dynasty

◎ Mi Defang (Academy of Dazu Rock Carvings)

Abstract: In the Song Dynasty, the construction of grotto temples in Bashu area was mainly concentrated in the east of Sichuan. After 300 years of engraving, a grotto distribution circle centered on Dazu and Anyue County has been formed. A large number of examples of the Bashu grottoes in the Song Dynasty have complete historical information such as donors, works, authors and dates, and combine images and documents, greatly expanding and enriching the field and object of art history research.

Key words: Song Dynasty; Bashu Area; Grottoes Construction; Distribution

大足学刊·第六辑
2022年，127—178页

巴蜀石窟唐宋千手观音造像研究*

——巴蜀密教美术研究之四

◎ 邓新航（重庆师范大学美术学院）

内容摘要：目前全国千手观音造像遗存最为丰富的地区在巴蜀。据笔者最新调查统计，巴蜀石窟现存94龛唐宋时期的千手观音造像，其中川东37龛、川西27龛、川中18龛、川南9龛和川北3龛，最为集中之地是重庆市、内江市和成都市。由唐至宋，千手观音造像在蜀地的流布呈现出如下规律：盛中唐之际，以川北广元为中心→中唐，以川西的邛崃、丹棱、仁寿为中心→中晚唐之际，以川南的夹江为中心→晚唐，以川中的资中为中心→五代，以川东的安岳、大足为中心→宋代，以川东的大足为中心；中唐后期至五代是其雕凿的兴盛期。蜀地千手观音造像有单尊和经变两种类型，以后者居多。经变龛像的基本构图模式为主从环绕式，即千手观音居中，眷属分层环绕四周。时代越早，眷属越多，构图复杂；时代越晚，眷属越少，构图趋简，唐末是其构图由繁趋简的关键时间节点。蜀地千手观音造像的雕凿大体遵循相关经轨，但也有超越仪轨的创造表现，如主尊善跏趺坐和半跏趺倚坐的坐姿、眷属出现饿鬼与贫儿形象等。与敦煌相比，两地千手观音图式在保持共性的前提下，还存在一定差异，如主尊呈立姿在敦煌集中见于五代以后，而巴蜀主要见于中唐；文殊和普贤加入眷属队伍，仅见于巴蜀等。

关键词：唐宋时期　巴蜀石窟　千手观音　时空分布　造像仪轨

千手观音是密教观音乃至密教系统中最具影响力的一位尊像。从全国现存密教图像遗存来看，千手观音图像无疑是数量最巨者、僧俗最崇者、流行最广者。这其中尤以巴蜀石窟最为突出，不仅相关遗存数量最多，延续时间最长，而且其图像样式亦呈现出丰富面貌。目前，胡文

* 基金项目：本文为2021年重庆市社会科学规划重点项目“巴蜀石窟艺术编年与研究”（项目批准号：2021NDZD17）的阶段性成果。

和[①]、颜娟英[②]、姚崇新[③]、李崇峰[④]、罗翠恂[⑤]等学者已对蜀地千手观音造像做过相关研究，但多以大足地区为主。千手观音造像在巴蜀发展演变的整体面貌，至今尚不明晰。本文在实地考察的基础上，同时参考已有成果，对唐宋时期巴蜀石窟千手观音造像的时空分布特点、造像与仪轨的关系等方面作深入分析。

一、千手观音经轨译传概况

千手观音信仰于初唐前期传入汉地，目前在《大正藏》中有相关经典十余部。

1. 智通《千眼千臂观世音菩萨陀罗尼神咒经》（二卷）

智通于唐永徽四年（653）译出。此经是千手观音信仰的最早汉译本，为“千手观音法之初出”[⑥]。波仑为其撰写的序言交代了千手观音经像从最初传入汉地的困难到武周时期盛行的情况：

惟夫圣力难准灵心罕究，六神通之妙业，八自在之玄功，持恭实而纳崇山，析毫端而容大海，岂止分身百亿，现影三千而已也。千手千眼菩萨者，即观世音之变现，伏魔怨之神迹也。自唐武德之岁，中天竺婆罗门僧瞿多提婆，于细氎上图画形质及结坛手印经本，至京进上，太武见而不珍，其僧悒而旋返。至贞观年中，复有北天竺僧，赍《千臂千眼陀罗尼》梵本奉进，文武圣帝敕令大总持寺法师智通，共梵僧翻出咒经并手印等。智通法师三覆既了，即祈心恳切，伫流征应，于是感庆喜尊者之俯降形仪。通悲喜惊嗟，投身顶谒，蒙存慰喻，问欲何求。通曰：“捣昧庸心，辄此详译，不审情诣稍符圣旨以否，默而印许。”窃表深衷，便录本进上。帝委问由绪，通具以事述，感愜帝心，于是赍藁本出内将示。弘福大德玄暮法师一见此文，嗟称不已。有人云，敕未流行，何因忽兹漏泄。其本遂寝不复弘扬。又有西来梵僧，持一经夹以示智通，通还翻出，诸余不殊旧本，唯阙身咒一科。有常州正勤寺主慧琳法师，功德为务定慧是崇，深入总持周穷艺术。历游京邑，迁迟实际伽蓝。思广异闻，希诚脱简。爰有北天竺婆罗

① 胡文和《四川与敦煌石窟中的“千手千眼大悲变相”的比较研究》，《佛学研究中心学报》1998年第3期，第291—330页。

② 颜娟英《大足石窟宋代复数大悲观音像初探》，重庆大足石刻艺术博物馆编《2005年重庆大足石刻国际学术研讨会论文集》，北京：文物出版社，2007年，第434—448页。

③ 姚崇新《大足地区唐宋时期千手千眼观音造像遗存的初步考察》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，重庆：重庆出版社，2018年，第152—194页。

④ 李崇峰《千手眼大悲像的初步考察——以大足宝顶为例》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第六辑，北京：科学出版社，2015年，第348—375页。

⑤〔日〕罗翠恂著，〔日〕庚地译《四川西部中晚唐千手观音造像研究——以夹江千佛岩084号龛为例》，《四川文物》2015年第1期，第61—69页。

⑥〔日〕大村西崖《密教发达志》，北京：中国书籍出版社，2013年，第112页。

门僧名苏伽施，常持此法结坛手印，朝夕虔祈。琳罄折谘询，每致叹阻。后同之洛下渐示津途，即请一清信士李太一。其人博学梵书，玄儒亦究，纡令笔削润色成章，备书梵音身咒具至。神功年中，有一仁者自京都至，将通师所翻后本，有上下两卷，惟阙身咒。琳参入其中，事若一家，婉而备足。

又佛授记寺有婆罗门僧达摩战陀，乌伐那国人也，善明悉陀罗尼咒句，常每奉制翻译，于妙氍上画一千臂菩萨像并本经咒进上。神皇令宫女绣成或使匠人画出，流布天下不坠灵姿。波仑又于婆罗门真谛律师，闻此僧由来，云："有大力鬼神毗那翼迦，能障一切善法不使成就，一切恶业必令增长。虽有妙力通心，无能制伏。观音菩萨现作千臂千眼之形以伏彼神，及有咒印用光不朽，将来好事者伫无惑焉。"①

波仑在历代僧传中无载，生平事迹不详，但从《大周刊定众经目录》载"翻经大德大福光寺波仑"②，以及他曾参与义净和实叉难陀等人的译经来看③，推知他是活跃于武周时期的译经高僧，应当无误。波仑距智通不过几十年，加上他常与著名高僧合作译经，故上述序言具有一定可信度。

此序言给我们提供了以下三个重要信息：

第一，千手观音经典与绘画在唐初武德年间（618—626），就由来自中印度的僧人瞿多提婆进京敬献给唐高祖李渊，但李渊对此"见而不珍"，故千手观音经像在当时影响甚微。李渊的态度如此坚决，除了千手观音的怪异形象不符合汉人的普遍审美标准之外，很大程度上看，乃是由于当时他对佛教采取抑制，唯尊道家道教的老子有关④。既然崇道抑佛是当时皇族的普遍政策，来自域外的千手观音自然不会立即得到上层社会的支持。

第二，唐太宗李世民执政的贞观年间（627—649），又有北印度高僧将《千臂千眼陀罗尼》梵本带到京城。与李渊态度不同的是，李世民即令智通与梵僧将其译出，惜未流通。随后智通另据一西来梵僧赠予的经文再度翻译，发现其与旧本一致，唯缺身咒。最后在慧琳与北印度僧人苏伽施、洛阳李太一等人的共同努力下，神功元年（697），慧琳在智通译本的基础上增补了身咒，这才"婉而备足"。

第三，千手观音画像能在全国广泛传播，武则天起了莫大助力。住锡佛授记寺⑤的北印度

①《大正藏》第20册1057a号经，第83页。

②《大正藏》第55册2153号经，第475页。

③（宋）赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》，上海：上海古籍出版社，2014年，第2、29页。

④《唐会要》卷五十《尊崇道教》载："武德三年五月，晋州人吉善，行于羊角山，见一老叟，乘白马朱鬣，仪容甚伟，曰：'谓吾语唐天子，吾汝祖也，今年平贼后，子孙享国千岁。'高祖异之，乃立庙于其地。"［（宋）王溥撰《唐会要》，北京：中华书局，1955年，第865页］这是李渊制造传言与老子攀附关系的典型实例。

⑤佛授记寺在东京洛阳怀仁坊，旧称敬爱寺，天授二年（691）改为佛授记寺，后又复旧名。详见李芳民《唐五代佛寺辑考》，北京：商务印书馆，2006年，第56页。

高僧达摩战陀，将一千臂菩萨画像并本经咒进献给武则天。千手观音所独具的神奇法力，对于利用佛教制造政治舆论的武则天，自然有很大吸引力[①]。她立即令宫女绣制或工匠绘制其形象，使其“流布天下不坠灵姿”。李崇峰称达摩战陀“于妙氍上画一千臂菩萨像”是中土千手观音像之“祖本”，而武则天“令宫女绣成或使匠人画出”的摹本或临本，可称之为“粉本”[②]。由于绣像或画本易于携带，便于传播，不难想象武则天赐予天下佛寺千手观音“粉本”的流行。之后各地出现不同样式的千手观音形象，也大都是在武则天所赐“粉本”的基础之上不断调整或改动而成。

关于千手观音形象，此经仅有简略规定：

菩萨身作檀金色。面有三眼一千臂。一一掌中各有一眼。彩色中不得著胶。以香乳和彩色。菩萨头著七宝天冠身垂璎珞。[③]

可见，达摩战陀进奉给武则天的千手观音“祖本”画像，应当是三眼、千臂、掌中各有一眼、头戴七宝天冠、身挂璎珞的像式。

2. 伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》（一卷）

此经无确切译经年代，《大正藏》中标注为 650 年至 660 年间。然智升在《开元释教录》卷八中说道：

沙门伽梵达摩，唐云尊法，西印度人也，译千手千眼大悲心经一卷。然经题云西天竺伽梵达摩译不标年代，推其本末似是皇朝新译。但以传法之士随缘利见，出经流布更适余方，既不记年号故莫知近远。升亲问梵僧，云有梵本。既非谬妄故载斯录。准千臂经序亦云智通共出。[④]

可知该经由伽梵达摩与智通共译，并在《千臂经序》中有载。但上述波仑序言中并无此说，加之这两经的译文用语各具风格，故智升所说的真实性值得怀疑[⑤]。

但伽梵达摩与智通的确是同时代人，并且两经译出年代接近[⑥]，它们应该具有某种联系。

---

① 如该经“菩萨破大千世界灭罪印第”云：“此身灭后即得值佛。于彼佛土得作转轮圣王。复得陀罗尼名曰无量无尽藏。复得三昧名智等。复得身中二十八种相。”又“菩萨呼召天龙八部鬼神印”云：“若国中灾疫流行国人死亡多者。当取国王园池中莲花一百八茎。一花各咒一遍掷置火中。烧令荡尽灾疫即除。”（《大正藏》第 20 册 1057 号经，第 88、89 页）

② 前揭李崇峰《千手眼大悲像的初步考察——以大足宝顶为例》，第 357 页。

③《大正藏》第 20 册 1057a 号经，第 87 页。

④《大正藏》第 55 册 2154 号经，第 562 页。

⑤ 吕建福持此说，参见《中国密教史》，北京：中国社会科学出版社，1995 年，第 165—166 页。

⑥ 赞宁在《宋高僧传》中据《开元释教录》的说法，直接指出伽梵达摩译本“疑是永徽、显庆中也”。详见前揭（宋）赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》，第 27 页。

李小荣最近提出的看法值得重视，他认为智通译本在内容上是承接伽梵达摩译本而来，前者是后者的补充。其理由是前者开头不是常见的“如是我闻”，而是“尔时观世音菩萨摩诃萨白佛言”，有点突兀；看后者内容，恰与前者前后相接[①]。换言之，唐初来华的印度高僧带来的《千手观音经》其实是一个完整的梵文本，伽梵达摩与智通只是各自选取其中一部分来翻译。在无更多证据发现之前，笔者比较倾向于李小荣的观点。

此经大力宣扬千手观音大慈大悲、普门救济的性格，并且强调信奉可获诸多功德利益。最为重要的是，该经首次描写了千手观音的手印持物及相应利益：

佛告阿难：“若为富饶，种种珍宝资具者，当于如意珠手。若为种种不安求安隐者，当于羂索手。若为腹中诸病，当于宝钵手。若为降伏一切魍魉鬼神者，当于宝剑手。若为降伏一切天魔神者，当于跋折罗手。若为摧伏一切怨敌者，当于金刚杵手。若为一切处怖畏不安者，当于施无畏手。若为眼暗无光明者，当于日精摩尼手。若为热毒病求清凉者，当于月精摩尼手。若为荣官益职者，当于宝弓手。若为诸善朋友早相逢者，当于宝箭手。若为身上种种病者，当于杨枝手。若为除身上恶障难者，当于白拂手。若为一切善和眷属者，当于胡瓶手。若为辟除一切虎狼豺豹诸恶兽者，当于旁牌手。若为一切时处好离官难者，当于斧钺手。若为男女仆使者，当于玉环手。若为种种功德者，当于白莲华手。若为欲得往生十方净土者，当于青莲华手。若为大智慧者，当于宝镜手。若为面见十方一切诸佛者，当于紫莲华手。若为地中伏藏者，当于宝篋手。若为仙道者，当于五色云手。若为生梵天者，当于军迟手。若为往生诸天宫者，当于红莲华手。若为辟除他方逆贼者，当于宝戟手。若为召呼一切诸天善神者，当于宝螺手。若为使令一切鬼神者，当于髑髏杖手。若为十方诸佛速来授手者，当于数珠手。若为成就一切上妙梵音声者，当于宝铎手。若为口业辞辩巧妙者，当于宝印手。若为善神龙王常来拥护者，当于俱尸铁钩手。若为慈悲覆护一切众生者，当于锡杖手。若为一切众生常相恭敬爱念者，当于合掌手。若为生生之处不离诸佛边者，当于化佛手。若为生生世世常在佛宫殿中，不处胎藏中受身者，当于化宫殿手。若为多闻广学者，当于宝经手。若为从今身至佛身，菩提心常不退转者，当于不退金轮手。若为十方诸佛速来摩顶授记者，当于顶上化佛手。若为果瓜诸谷稼者，当于蒲萄手。如是可求之法，有其千条，今粗略说少耳。”[②]

上引经文对千手观音 42 只正大手的手印持物做了明确规定，其中 37 只手持法器或宝物，5 只手结印[③]。之后的部分《千手观音经》虽对手印持物也有规定，但与伽梵达摩译本基本相似，仅在表述上有一些差异而已。

① 李小荣《敦煌密教文献论稿》，北京：人民文学出版社，2003 年，第 79—80 页。
②《大正藏》第 20 册 1060 号经，第 111 页。
③ 一只手施无畏印，两只手合掌，还有两只手举于头顶，且捧有化佛。

伽梵达摩还译有《千手千眼观世音菩萨治病合药经》[①]，其主要内容是讲若人们在现实生活中遭遇疾病，只要信奉千手观音，病痛自会消除。这对于看重宗教实用性的民众来说，吸引力自然是不小。此经不见经录著录，推知应是伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》译本末尾的诵咒成就法部分，系从中单独抄出流传[②]。

3. 菩提流志《千手千眼观世音菩萨姥陀罗尼身经》（一卷）

《开元释教录》卷九载，此经：

第二出，与唐智通译二卷者同本，景龙三年夏于西崇福寺译，弟子般若丘多助宣梵本。[③]

可见菩提流志译本与智通译本为同本异译，景龙三年（709）菩提流志同弟子般若丘多在长安崇福寺[④]译出。

此经“画坛法”对千手观音形象有相关规定：

若画千手千眼观世音菩萨摩诃萨像变者，当用白氎纵广十肘或二十肘。是菩萨身作阎浮檀金色，面有三眼，臂有千手，于千手掌各有一眼。首戴宝冠，冠有化佛。其正大手有十八臂。先以二手当心合掌。一手把金刚杵一手把三戟叉。一手把梵夹一手执宝印。一手把锡杖一手掌宝珠。一手把宝轮一手把开敷莲花。一手把羂索一手把杨枝。一手把数珠一手把澡罐。一手施出甘露一手施出种种宝雨施之无畏。又以二手当脐右押左仰掌。其余九百八十二手。皆于手中各执种种器仗等印，或单结手印，皆各不同，如心经说。手腕一一各著环钏。身服著以天妙宝衣，咽垂璎珞。[⑤]

经文详细描述了 18 只正大手的手印持物，剩余 982 只手如《心经》所说。但此《心经》并非玄奘所译《般若波罗蜜多心经》，而是上述伽梵达摩的译本。

4. 金刚智译本

现《大正藏》中署名金刚智所译与千手观音相关的经典有 2 部，即《千手千眼观自在菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼咒本》（一卷）和《千手千眼观世音菩萨大身咒本》（一卷）。前者为咒语，并附有梵文原本，译于开元年间（723—736）[⑥]；后者也是咒语，注曰“出大悲经中

①《大正藏》第 20 册 1059 号经，第 103—105 页。
② 前揭吕建福《中国密教史》，第 166 页。
③《大正藏》第 55 册 2154 号经，第 569 页。
④ 崇福寺在长安同名者有三，详见前揭李芳民《唐五代佛寺辑考》，第 2 页。
⑤《大正藏》第 20 册 1058 号经，第 101 页。
⑥《大正藏》第 20 册 1061 号经，第 112—113 页。

卷”[①]。吕建福指出，前者与智通所据梵文本不同，而与伽梵达摩译本有繁简之别，后者与以上诸本均不同[②]，当另有出处。

5. 不空译本

现《大正藏》中署名不空所译与千手观音相关的经典主要有 4 部。

《金刚顶瑜伽千手千眼观自在菩萨修行仪轨经》（二卷）[③]，据其开头“我依瑜伽金刚顶经，说莲华部千手千眼观自在菩萨身口意金刚秘密修行法”可知，此经属于金刚乘密法系统，故其内容与上述智通、伽梵达摩等译本均不相同。

《千手千眼观世音菩萨大悲心陀罗尼》（一卷）[④]，此经与伽梵达摩译本为同本异译，但比后者更为精简。不同之处在于此经描述了 43 只正大手，比伽梵达摩译本多出了甘露手，并且每一手均配有相应图像。值得一提的是，李崇峰考证此经其实是金刚智翻译、不空笔受的《千手千眼观自在菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼咒本》[⑤]，可备一说。

《大悲心陀罗尼修行念诵略仪》（一卷）[⑥]，系有关千手观音修行仪轨方面的内容。

《摄无碍大悲心大陀罗尼经计一法中出无量义南方满愿补陀落海会五部诸尊等弘誓力方位及威仪形色执持三摩耶幖帜曼荼罗仪轨》（一卷），系千手观音曼荼罗。此曼荼罗分内院、二院、三院、四院和五院，主尊千手观音在内院，其他四院依次有不同眷属。此经对千手观音形象有如下规定：

今说初域界，本尊微妙相。第一内心地，有八叶莲花。其妙色青黄，妙宝金刚茎。常出无量光，百千种妙色。缤纷以严地，绀瑠璃为地。黄金界绀场，微妙无等伦。从此华台心，出现大月轮。中有本尊像，号千手千眼。妙色超三界，金色具晖曜。首持发髻冠，宝冠绀发垂。顶上五百面，具足眼一千。诸头宝冠中，安住化佛身。身相十百臂，其中采杂宝。[⑦]

该经描述了千手观音的 40 只正大手，与伽梵达摩译本相比，此经缺少如意珠手、跋折罗手、旁牌手、宝戟手和宝铎手，但多出戟矟手、宝瓶手和三剑手。

6. 善无畏《千手观音造次第法仪轨》（一卷）

此经不见经录著录，《大正藏》标注译于 717 年至 735 年间，即盛唐开元年间。经中描述

① 《大正藏》第 20 册 1062 号经，第 113—114 页。
② 前揭吕建福《中国密教史》，第 166 页。
③ 《大正藏》第 20 册 1056 号经，第 72—83 页。
④ 《大正藏》第 20 册 1064 号经，第 115—119 页。
⑤ 前揭李崇峰《千手眼大悲像的初步考察——以大足宝顶为例》，第 353—355 页。
⑥ 《大正藏》第 20 册 1066 号经，第 126—129 页。
⑦ 《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 130 页。

千手观音具五百面，并对观音宝冠第三重的二十八部众形象作了详细描述[①]。

7. 三昧苏嚩罗《千光眼观自在菩萨秘密法经》（一卷）

此经不见经录著录，三昧苏嚩罗也不知何许人也，《大正藏》标示译经时间为 907 年。关于千手观音的造像仪轨，此经与之前不同地方有三：

其一，将 40 只正大手分为五部：如来部、金刚部、摩尼部、莲华部、羯噜磨部，且每部各有五法，亦各配 8 手：

以何为五。一者息灾法用佛部尊，所以有化佛手、羂索手、施无畏手、白拂手、揩排手、钺斧手、戟矟手、杨柳手；二者调伏法用金刚部尊，是故有跋折罗手、金刚杵手、宝剑手、宫殿手、金轮手、宝钵手、日摩尼手、月摩尼手；三者增益法用摩尼部，是故有如意珠手、宝弓手、宝经手、白莲手、青莲手、宝铎手、紫莲手、蒲桃手；四者敬爱法用莲华部，所以有莲华合掌手、宝镜手、宝印手、玉环手、胡瓶手、军持手、红莲手、锡杖手；五者钩召法用羯磨部，所以有铁钩手、顶上化佛手、数珠手、宝螺手、宝箭手、宝箧手、髑髏手、五色云手。随其所欲，无不成办。[②]

经中莲华合掌手和顶上化佛手其实分别用了 2 只手，故实为 42 只正大手。

其二，千手观音与十一面观音发生融合，化身为十一面千手观音形象：

画摩尼与愿观自在菩萨像，作慈悲体身黄金色。顶有十一面，当前三面为菩萨相，右边三面白牙出上相，左边三面忿怒相，当后一面暴笑相，顶上一面如来相。菩萨本面而有三目，以袈裟璎珞环等庄严妙体，坐红莲座处月轮中，半跏而坐右押左。如上二十五菩萨，并所现千菩萨形像等同无异。唯随所愿求，执持宝物而来施与。[③]

其三，完整绘制千手千眼相当不易，此经采用了“分形”的方式，有效解决了千手千眼无法完全表现的问题，即具 40 只手眼的本像变化出 25 尊菩萨，每个菩萨的形象与本像同，合 40 × 25 = 1000。经中如此说：

复次阿难菩萨住无畏地，得二十五三昧，坏二十五有。善男子是观自在菩萨，昔于千光王静住如来所亲受大悲心陀罗尼已，超第八地。心得欢喜发大誓愿，应时具足千手千眼，即入三昧名无所畏。于三昧光中涌出二十五菩萨，是诸菩萨身皆金色，具诸相好如观自在。亦于顶上

①《大正藏》第 20 册 1068 号经，第 138—139 页。
②《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 120 页。
③《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 121 页。

具十一面，各于身上具足四十手，每手掌中有一慈眼（二十五菩萨各具四十手目。合为千手千眼），诸如是等化菩萨众围绕而住。观自在菩萨才出三昧，告诸化菩萨言，汝等今者蒙我威力，应往二十五界破其忧有。[①]

以上十余部千手观音经轨，译经时代主要集中在初盛唐时期，在唐代影响较大者主要是伽梵达摩、智通和不空的译本[②]。

二、巴蜀石窟唐宋千手观音造像的时空分布特点

巴蜀石窟千手观音造像分布在川北、川西、川南、川中和川东这五大区域，这些区域的千手观音造像之间既有紧密联系，同时又各具特点。

（一）川北区域

川北区域目前仅发现 3 龛，分布在广元市和南充市。

广元千佛崖第 744–5 龛。圆拱形浅龛，千手观音站立于束腰圆座上，残损严重，大致为盛中唐遗存[③]。

南充营山县太蓬山第 16、25 龛，残损均甚[④]。第 16 龛凿于乾宁二年（895），龛内分上下两层，千手观音在上层，善跏趺坐，莲座两侧有饿鬼与贫儿像。

（二）川西区域

川西区域的千手观音造像盛行，目前共发现 27 龛，分布在成都市、眉山市和绵阳市，其中以成都蒲江、邛崃和眉山仁寿、丹棱等地最为集中。

成都市境内遗存最多，现存 16 龛，分布在蒲江县、邛崃市、大邑县和彭州市。

蒲江县有 9 龛：看灯山第 5（图 1）、59 龛，尖山寺第 11 龛，白岩寺前山第 1[⑤]、7、8、10、11 龛，以及飞仙阁第 93 龛[⑥]。看灯山的两龛千手观音均结跏趺坐，正大手数目不详，两侧有眷属，其中第 59 龛有乾符三年（876）的明确纪年；尖山寺第 11 龛的千手观音为少见的

---

① 《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 120 页。

② 据李小荣对敦煌写经的统计，抄写《千手观音经》最多的是伽梵达摩和智通译本，详见前揭李小荣《敦煌密教文献论稿》，第 77 页。

③ 广元皇泽寺博物馆、成都市文物考古研究所编《广元石窟》，成都：巴蜀书社，2002 年，第 28 页。

④ 蒋晓春、伍洪建、邵磊《营山县太蓬山石窟内容总录》，《敦煌研究》2010 年第 1 期，第 39—50 页。

⑤ 此龛主尊近年被乡民改造重塑为十一面千手观音立像。

⑥ 邓新航《蒲江石窟观音菩萨造像初探》，阮荣春主编《中国美术研究》第 18 辑，南京：东南大学出版社，第 22—24 页。详细造像内容可参看卢丁、雷玉华、〔日〕肥田路美主编《中国四川唐代摩崖造像——蒲江、邛崃地区调查研究报告》，重庆：重庆出版社，2006 年。



图1　蒲江看灯山第5龛



图2　邛崃石荀山第3龛

立像，但严重妆彩，原貌不详；白岩寺前山的5龛千手观音均集中雕凿在同一块大石包上，但仅存残痕；飞仙阁第93龛的千手观音为善跏趺坐，周围眷属众多，风化严重。以上龛像均为晚唐遗存。

邛崃市有4龛[①]。石荀山的2龛千手观音最为精美，龛内人物众多，场面宏大，构图设计相当巧妙。第3龛（图2）的主尊结跏趺坐，长裙覆座，身上密饰璎珞，显得华丽；具40只正大手，持物均残，背光中刻有四层手掌，掌中现眼；头顶上方化出五朵祥云，云上立像；内龛左右壁分层雕刻各种眷属；第8龛的主尊坐姿为鲜见的半跏趺倚坐式，构图模式同于第3龛。此两龛没有纪年，胡文和推测为中唐遗存[②]。鹤林寺第二区第2龛的千手观音造像风化严重，坐姿也为半跏趺倚坐式，左右壁各分四层浮雕八组眷属。花置寺第12龛残损最甚，眷属众多，惜难辨细节。

大邑县有2龛，即药师岩第7-2、37龛[③]，仅存残痕，时代约在晚唐、五代。

彭州市的三昧水千佛崖造像中也有1龛唐代千手观音造像，但被后代严重改造[④]。

眉山市境内遗存次之，现存10龛，分布在丹棱县、仁寿县和东坡区。

丹棱县有5龛，集中在郑山—刘嘴造像群。郑山第64龛雕刻精美（图3），构图巧妙，千手观音结跏趺坐于多层束腰莲座上，两侧高浮雕眷属百余尊；正大手32只，胸前两手合掌、两手结禅定印，持物可辨有日月摩尼、弓箭、宝轮等，正大手之外浅浮雕手掌上百只，于观音身后形成一圆形背光。刘嘴有4龛千手观音造像，均雕凿在同一块大石包上，构图模式基本同于郑山第64龛，但眷属更多。第34龛（图4）的眷属井然有序地排布在主尊四周，并且新出

① 前揭卢丁、雷玉华、〔日〕肥田路美主编《中国四川唐代摩崖造像——蒲江、邛崃地区调查研究报告》。

② 胡文和《四川邛崃石荀山唐代摩崖造像》，《文博》1990年第6期，第22—23页。

③ 成都市文化局等编《四川大邑县药师岩石窟寺和摩崖造像考古报告》，成都：四川科学技术出版社，2014年，第39—40、133—135页。

④ 林向《天彭文物考察散记》，《四川文物》1986年第3期，第13页。



图 3　丹棱郑山第 64 龛



图 4　丹棱刘嘴第 34 龛

现了饿鬼与贫儿。在此龛外龛右壁补凿有 1 龛千手观音单尊像，结跏趺坐，具 18 只正大手，手印持物残损。第 45（图 5）、52 龛与第 34 龛类似，唯第 52 龛主尊呈善跏趺坐。郑山造像和刘嘴造像相距较近，题材与风格相同，属同一造像系统。从现存题记看[①]，这两处造像始凿于盛唐天宝年间，盛行于中唐，晚唐逐渐衰落。与刘嘴第 52 龛相邻的第 53 龛有“长庆□年”（821—824）题记，刘嘴第 34 和 45 龛之间的第 37 龛有“元和十三年”（818）题记，因此，推测丹棱千手观音龛像是中唐后期遗存[②]。



图 5　丹棱刘嘴第 45 龛

仁寿县有 3 龛。牛角寨造像中有 2 龛[③]。第 15 龛的千手观音站立于莲座上，身后饰椭圆形身光，具 40 只正大手，手印持物大都残损；身光外缘处线刻手掌三层，计 300 余只；脚下两侧各胡跪一残像，为饿鬼与贫儿。第 100 龛保存较差，身侧浅浮雕 24 只手臂。牛角寨造像有上百龛，时代集中在盛中唐。从这两龛所在崖面位置及艺术风格来看，推测为中唐遗存。龙桥

① 王熙祥《丹棱郑山——刘嘴大石包造像》，《四川文物》1987 年第 3 期，第 29—33 页。

② 在《中国美术全集·雕塑编 12·四川石窟雕塑》（北京：人民美术出版社，1988 年，第 63—69 页）也刊录有郑山第 64 龛和刘嘴第 45 龛的图片，但标示为盛唐作品，有误。

③ 四川省文物考古研究院等编《仁寿牛角寨石窟——四川仁寿牛角寨石窟考古调查报告》，北京：文物出版社，2018 年。

乡千佛寺第 21 龛[①]，中唐作品。龛内千手观音结跏趺坐，身后有圆形背光，具 22 只正大手，胸前两臂合十，持物可辨者有日摩尼、月摩尼、宝剑、钺斧等。


图 6　眉山东坡区丈六院千手观音龛

东坡区有 2 龛。丈六院造像中有 1 龛（图 6），龛内千手观音站立，头戴宝冠，顶有华盖；身后有大圆形背光，具正大手 18 只，可辨持物有数珠、宝剑、化佛、日摩尼、月摩尼等，另浅浮雕有数十尊手掌；上身着短袖天衣，下身着长裙，帔帛两道横于膝部，垂挂璎珞；左右壁各有三组造像，脚下两侧有二像[②]。初步推断为晚唐遗存。与丈六院相距不远的石碓窝第 2 龛[③]也为千手观音，主尊善跏趺坐，坐高目测在两米以上，上半身于近代修补，原貌已不存；两侧对称雕刻眷属 6 层，其布局与上述丹棱千手观音龛像相似，大致为中唐作品。

绵阳市境内仅有 1 龛，即盐亭县榉溪乡的华严石窟，千手观音具 32 只正大手，手持各种法器，时代为宋代[④]。

（三）川南区域

川南区域的千手观音造像目前共发现 9 龛，分布在乐山市和自贡市，以乐山夹江和自贡荣县最为集中。

乐山市境内有 4 龛，全部集中在夹江县。夹江千佛岩有 3 龛，即第 34、83、84 龛[⑤]。这些龛像的构图模式类似，主尊善跏趺坐，千手在身后如孔雀开屏状向两侧对称展开，周围眷属围

① 高俊英、邹毅《仁寿龙桥乡唐代石窟造像》，《四川文物》1994 年第 1 期，第 31 页。
② 由于此龛较高，不易观察和拍摄，故眷属形象待考。
③ 2007 年，石碓窝造像与丈六院造像一道被公布为四川省第七批重点文物保护单位。此处造像现存唐代造像 4 龛，但都于近代修补，原貌不存。
④ 国家文物局主编《中国文物地图集·四川分册（中）》，北京：文物出版社，2009 年，第 361 页。
⑤ 四川省文物考古研究院、西安美术学院等《夹江千佛岩——四川夹江千佛岩古代摩崖造像考古调查报告》，北京：文物出版社，2012 年。



图 7　夹江千佛岩第 84 龛（采自四川省文物考古研究院等《夹江千佛岩——四川夹江千佛岩古代摩崖造像考古调查报告》，北京：文物出版社，2012 年，第 204 页）



图 8　夹江牛仙寺第 183 龛

绕。第 84 龛（图 7）雕凿尤为精美，眷属众多，但排列有序、布局精巧；第 83 龛眷属相对较少，主尊具 20 只正大手，身后浅浮雕 3 层“小手”；第 34 龛眷属最少，简化趋势明显。据罗翠恂考证，此三龛为 9 世纪前期[①]，即中晚唐之际的作品。夹江牛仙寺第 183 龛（图 8）[②]，龛内人物众多，几乎没留空隙。主尊近年被严重妆彩，但原貌大体没变。千手观音结跏趺坐，头顶华盖，身侧至少高浮雕 40 只正大手，惜残，另浅浮雕数百只手掌，以示“千手”。观音四周有眷属一百多身，大致分有六层，不同人物用祥云隔开，井然有序。牛仙寺现存纪年龛像最早为贞元三年（787），最晚为咸通十五年（873），推测第 183 龛为中晚唐遗存。

自贡市境内有 5 龛，分布在荣县、大安区和富顺县。

荣县有 3 龛[③]。龙洞东区第 27 龛为晚唐遗存，仅存残像。二佛寺有 2 龛，时代为中晚唐。第 1 龛（图 9）虽经现代妆彩，但原貌大体未变，主尊善跏趺坐，具正大手 42 只；第 12 龛（图 10）为千手观音与二佛的特殊组合，千手观音位于左侧，善结跏趺坐，手臂数目不详。

大安区葛仙山第 6 龛的千手观音结跏趺坐，风化严重，仅存轮廓[④]。

① 前揭〔日〕罗翠恂著，〔日〕庚地译《四川西部中晚唐千手观音造像研究——以夹江千佛岩 084 号龛为例》，第 61—69 页。

② 周杰华《夹江新发现的唐代摩崖造像》，《四川文物》1988 年第 2 期，第 27—32 页。

③ 四川省文物考古研究院、自贡市文化广播影视新闻出版局编《四川散见唐宋佛道龛窟总录——自贡卷》，北京：文物出版社，2017 年，第 59、67、80 页。

④ 前揭四川省文物考古研究院、自贡市文化广播影视新闻出版局编《四川散见唐宋佛道龛窟总录——自贡卷》，第 173 页。

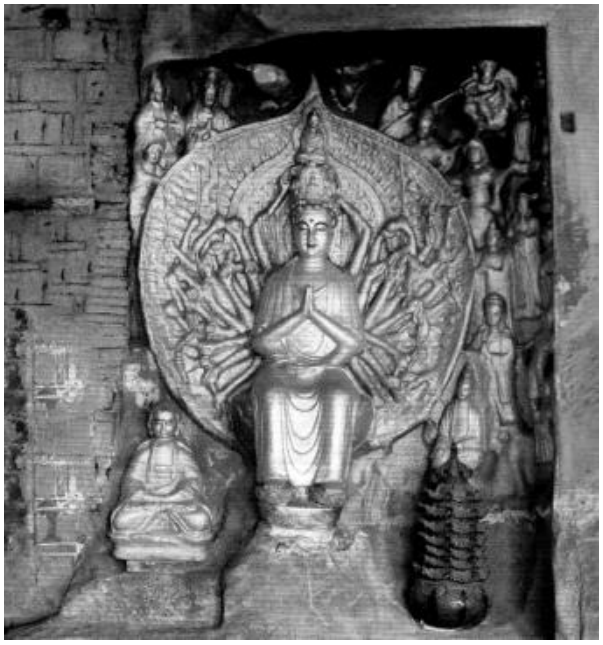


图 9　荣县二佛寺第 1 龛（采自四川省文物考古研究院等《四川散见唐宋佛道龛窟总录——自贡卷》，第 67 页）



图 10　荣县二佛寺第 12 龛（采自四川省文物考古研究院等《四川散见唐宋佛道龛窟总录——自贡卷》，第 80 页）

富顺千佛崖第 1 龛为大型千手观音经变（图 11）[①]，主尊半跏趺倚坐，像高 430 厘米，身侧分两层高浮雕 42 只正大手，除胸前两手作说法印外，其余手臂均持不同法器，周围浅浮雕六层手掌。观音周围有眷属多层，残损较甚。从主尊造型风格及构图形式来看，此龛当不晚于宋，推测为中晚唐作品。



图 11　富顺千佛崖第 1 龛（采自四川省文物考古研究院等《四川散见唐宋佛道龛窟总录——自贡卷》，第 183 页）

（四）川中区域

川中区域是千手观音造像的又一流行区，目前在内江市境内共发现 18 龛，分布在资中县、市中区和东兴区，尤以资中县最为集中。

资中县现存 13 龛，分布在北岩、西岩和月仙洞。北岩有 9 龛，即第 4、40、73、83、

① 前揭四川省文物考古研究院、自贡市文化广播影视新闻出版局编《四川散见唐宋佛道龛窟总录——自贡卷》，第 183 页。



图 12　资中北岩第 4 龛



图 13　资中北岩第 73 龛

102、113、140、148、154 龛[①]，但大都残损。第 4 龛（图 12）主尊结跏趺坐于莲座上，现存 10 只正大手[②]；第 40 龛主尊善跏趺坐，有晚唐乾符二年（875）造像记[③]；第 73 龛（图 13）仅存残迹[④]，正壁千手观音结跏趺坐，左右壁各有二天王；第 83 龛为单尊形式，仅存残痕；第 102 龛（图 14）主尊善跏趺坐，具 32 只正大手，手印持物残损；第 113 龛（图 15）保存较好，造像规模宏大，构图设计巧妙。主尊善跏趺坐，42 只修长的正大手向身侧展开，各持法器，造型逼真。正大手外浅浮雕两圈手掌，掌中现眼，以示千手千眼。观音周围雕有眷属，人物虽多，但不杂乱。以上 6 龛均集中在“君子泉”崖壁上，时代为中晚唐。第 140、148、154 龛凿于“古北岩”崖壁上，由于崖前栈道年久失修，笔者未能近距离观察，具体造像情况待补。

西岩有 2 龛。第 4 龛（图 16）的主尊善跏趺坐，身后饰圆形火焰纹背光，具 32 只正大手，胸前两手合掌、两手结禅定印，头顶两手举化佛，其余各持法器，均残。内龛左右侧上方各有五佛，合为十方佛，下方各有 3 尊立像；第 45 龛（图 17）是西岩最大的一龛，龛内千手观音善跏趺坐，坐高在六米以上，相当壮观，可惜残损严重，又经近代妆彩，唯 32 只正大手和服饰还基本保持原貌。西岩造像集中雕于唐末、五代，这两龛也大致为此期作品。此外，月

① 王熙祥、曾德仁《资中重龙山摩崖造像内容总录》，《四川文物》1989 年第 3 期，第 34—40 页。据现场调查，笔者认为第 11 龛可能也是千手观音，而不是释迦佛。一来主尊身后有大圆形背光，二来龛门两侧有二明王，这些都是千手观音造像的典型特征。但由于此龛残损相当严重，具体细节不明。

② 王熙祥和曾德仁之前调查有 16 只正大手。

③ 此龛造像题记：“弟子宣节校尉行东川荣州□□□将赵□愿合宅平安造大悲龛□□功毕时以乾符二年四月一日设斋庆过了。”参见前揭王熙祥、曾德仁《资中重龙山摩崖造像内容总录》，第 35—36 页。

④ 王熙祥和曾德仁之前调查有 16 只正大手。



图 14　资中北岩第 102 龛



图 15　资中北岩第 113 龛



图 16　资中西岩第 4 龛

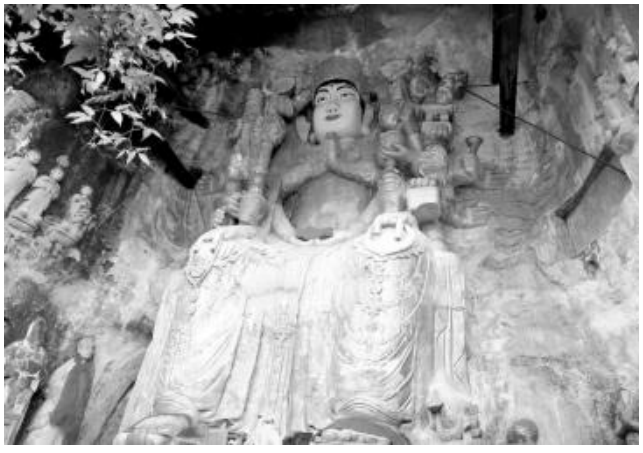


图 17　资中西岩第 45 龛

仙洞有 2 龛，其主尊为较为特殊的十一面千手观音，残损严重[①]。

市中区现存 4 龛，其中 3 龛均为 6 米以上的大型造像。圣水寺慈悲殿内的千手观音（图 18）像高 8 米，肩宽 5.5 米[②]，半跏趺倚坐，身后饰火焰纹大背光，其内“千手”对称分布；具 42 只正大手，胸前两手结禅定印、两手合掌，两手于头顶举化佛，其余各执法器，保存基本完整；背光外侧浅浮雕八层手掌，掌中现眼。主尊两侧各有五层眷属。此龛左右两壁分布有

① 高秀军、李向东《新发现资中月仙洞两龛僧伽变相初考》，《敦煌研究》2016 年第 6 期，第 46—54 页。
② 雷建金《内江圣水寺》，《四川文物》1994 年第 2 期，第 70 页。



图 18　内江圣水寺千手观音大龛



图 19　内江东林寺千手观音大龛

十余小龛，右侧一龛存有乾宁三年（896）的确切纪年，推知此龛为晚唐遗存。此外，笔者在圣水寺圆觉楼后的崖壁上，新发现 1 龛小型千手观音造像，风化严重。观音结跏趺坐，具 32 只正大手，龛门两侧站立二天王。

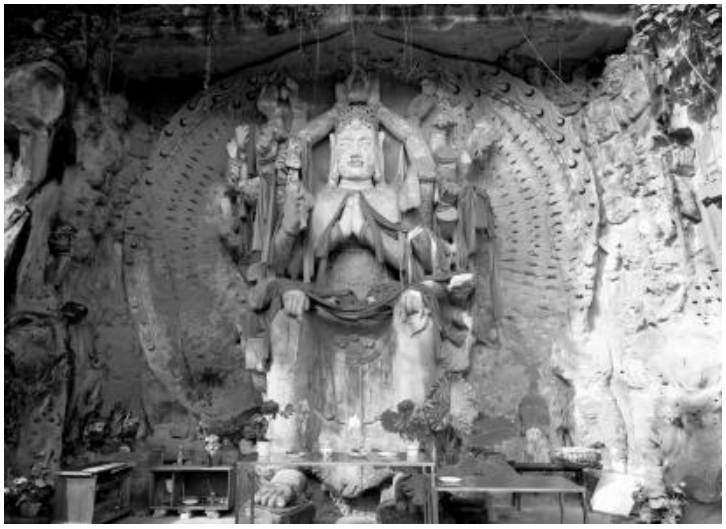


图 20　内江翔龙山千手观音大龛

东林寺千手观音大像的坐高也在 8 米以上（图 19）。观音善跏趺坐，璎珞严身，身后饰火焰纹背光，具 40 只正大手，虽经后代修补，但原貌犹存。此龛两侧上方除了二身飞天，没有其他眷属。东林寺造像没有发现纪年龛像，但多数造像具有宋代风格，从观音身上佩戴的几何形璎珞来看，推测为北宋遗存。

翔龙山千手观音大像（图 20）的体量 6 米有余，主尊善跏趺坐，具 42 只正大手，大都残损，另浅浮雕手掌五层。两侧分层侍立眷属，仅塑出胸部以上部分，其形象似为天龙八部。关于其年代，笔者认为是晚唐遗存[①]，一来其整体风格与圣水寺千手观音大像相似，譬如隆起的腹部、火焰纹背光、服饰穿戴等方面；二来此龛周围的造像大都为晚唐五代的流行题材。

东兴区高梁镇清溪造像第 17 龛为千手观音[②]，主尊结跏趺坐，时代在晚唐至北宋初。

① 李小强也持此看法，参看《四川内江唐宋摩崖造像三题》，《中国国家博物馆馆刊》2013 年第 5 期，第 17 页。
② 高小宾、雷建金《内江清溪摩崖造像与古清溪县治》，《四川文物》1988 年第 4 期，第 31—35 页。

（五）川东区域

川东区域的千手观音造像最多，目前共发现 37 龛，分布在重庆市、资阳市、遂宁市和广安市，尤以大足和安岳两地最为集中。



图 21　大足北山佛湾第 235 龛

重庆市境内现存 18 龛，分布在大足区、合川区和潼南区。

大足石刻共有 14 龛。北山区有 12 龛[①]：佛湾第 9、60、218、229-1[②]、235（图 21）、243、273、288[③]龛，多宝塔第 116 龛，营盘坡第 10 龛，观音坡第 27 龛，佛耳岩第 13 龛。除佛湾第 288 龛开凿于北宋大观元年（1107）和多宝塔第 116 龛开凿于南宋绍兴年间外，其余 10 龛均集中雕凿于唐末乾宁年间[④]（894—898）至五代前后蜀（907—966）时期。由于时代集中，这些龛像的风格基本一致，主尊两侧多为饿鬼与贫儿、波斯仙与功德天等眷属形象，仅佛湾第 9 龛和营盘坡第 10 龛的眷属稍显丰富。除北山区外，还有 2 龛。圣水寺第 3 龛（图 22）是大足最早的一龛千手观音，时代在中晚唐[⑤]；宝顶大佛湾第 8 龛为大足最晚的一龛千手观音，时代在南宋。

合川区有 3 龛，均在龙多山[⑥]。东岩上部第 18、19 龛相邻。第 18 龛（图 23）主尊结跏趺坐于莲座上，身后有圆形背光，手臂于近年修补，原初情况不详。第 19 龛（图 24）主尊为善跏趺坐，亦有修补。这两龛为晚唐、五代遗存。西岩第 11 龛为一尊千手观音立像，残损严重，

① 姚崇新统计仅 8 龛，详见前揭姚崇新《大足地区唐宋时期千手千眼观音造像遗存的初步考察》，第 161 页。笔者最新统计为 12 龛。

② 此龛是近年大足石刻研究院为编写《大足石刻全集》，再次全面调查时的新发现。龛内为千手观音坐像，但残损严重，细节难辨。详见黄能迁、刘贤高、邓启兵《大足北山佛湾石窟考古调查新收获》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第一辑，重庆：重庆出版社，2016 年，第 5—6 页。

③ 此龛原为北宋大观元年（1107）的千手观音像，明代嘉靖年间被改刻为时任蜀总制林俊像（四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 116—117 页；造像题记另见重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 24 页）。虽说该像现已不存，但是这个历史信息是真实存在的。

④ 此即韦君靖在北山佛湾开凿龛像的时间，详见佛湾第 2 龛由胡密所撰的《韦君靖碑》（前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 37—43 页）。

⑤ 陈明光、邓之金《大足尖山子、圣水寺摩岩造像调查简报》，《文物》1994 年第 2 期，第 34—37 页。

⑥ 西华师范大学历史文化学院、重庆市合川区文物管理所《重庆龙多山石窟调查简报》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第五辑，北京：文物出版社，2014 年，第 1—42 页。

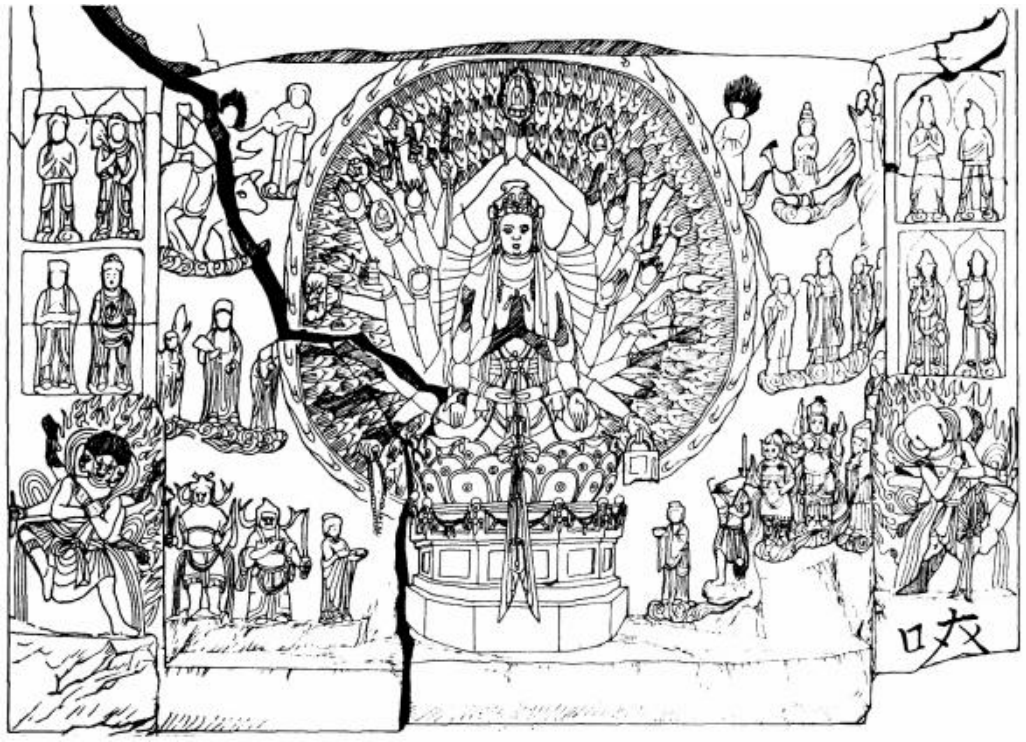


图 22　大足圣水寺第 3 龛（采自陈明光、邓之金《大足尖山子、圣水寺摩岩造像调查简报》，《文物》1994 年第 2 期）



图 23　合川龙多山东岩上第 18 龛



图 24　合川龙多山东岩上第 19 龛

应当也是唐宋遗存。

潼南区崇龛万佛寺第 16 龛为晚唐千手观音造像[①]，但残损严重，不可辨识。

① 王玉《重庆地区唐代佛教摩崖龛像调查》，《考古学报》2014 年第 1 期，第 131 页。



图 25　安岳圆觉洞第 21 龛正壁（采自成都文物考古研究所等《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》，第 386 页）

资阳市境内有 14 龛，除乐至县有 1 龛外，其余 13 龛均集中在安岳县。

安岳圆觉洞有 3 龛[①]。第 21 龛的（图 25）千手观音造像善跏趺坐，身后饰桃形火焰纹背光，具 42 只正大手。这些大手的排布具有一定规律：正面一般塑四对手，其中头顶两手举化佛，胸前两手合掌、两手捧钵，另有两手抚膝，分持数珠和桃形宝珠，其余手臂在身侧对称展开，可辨持物有羂索、盾牌、海螺等。观音左右侧上部雕十方佛，下部雕跪像 4 身，立像 2 身。龛左右壁各有 1 尊坐像（图 26），僧人装束，或许是一般罗汉形象，或者是当时蜀地流行的圣僧形象，如此该龛是否表现的是观音化现圣僧的内容，值得探讨；第 26 龛的主尊造型与第 21 龛基本一致，不同之处是主尊的佛座和眷属形象；第 37 龛主尊仅存双膝以下，可辨为善跏趺坐，其余不详。以上 3 龛均为五代作品。值得注意的是，安岳庵堂寺第 10 龛[②]（图 27）、菩萨湾第 6 龛[③]、云峰寺第 3 龛[④]、圣泉寺第 9 龛[⑤]、木鱼山第 17-1 龛[⑥]内千手观音造像的构图

① 成都文物考古研究所等《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》，四川大学博物馆等编《南方民族考古》第九辑，北京：科学出版社，2013 年，第 365—449 页。

② 刘健《四川省安岳县庵堂寺摩崖造像调查简报》，《四川文物》2008 年第 6 期，第 26 页。

③ 四川大学考古学系、成都文物考古研究所、安岳县文物局《四川安岳岳阳镇菩萨湾摩崖造像调查简报》，《敦煌研究》2016 年第 3 期，第 41—42 页。

④ 四川大学国家级考古学实验教学中心等《四川安岳人和云峰寺摩崖造像调查简报》，《文物》2019 年第 4 期，第 73—87 页。

⑤ 四川大学国家级考古学实验教学中心、安岳县文物管理局《四川安岳来凤乡圣泉寺摩崖造像调查简报》，《敦煌研究》2019 年第 5 期，第 75—85 页。

⑥ 四川大学考古文博学院、西华师范大学历史文化学院、安岳县文物保护中心《四川安岳木鱼山摩崖造像调查简报》，《文物》2021 年第 8 期，第 81—97 页。

模式与圆觉洞第 21 龛基本一致，唯正大手数目不同，显然它们源于相同的造像粉本，均为五代遗存。

安岳千佛寨有 2 龛。第 75 龛内有不同造像 7 尊，但看不出它们之间是否有组合关系，或是为了节约造像成本而共用一个外龛。龛内千手观音站立（图 28），身后饰椭圆形背光，具 32 只正大手，呈辐条状排列，手印持物基本不可辨；第 95 龛（图 29）的千手观音亦为立像，身侧有六尊眷属，可能是天王。千佛寨石窟约始凿于初唐时期，从这两尊千手观音造像的形体姿态、服饰穿戴的风格来看，推测为中唐遗存，当是安岳地区最早的千手观音形象。安岳高升乡



图 26　安岳圆觉洞第 21 龛右壁



图 27　安岳庵堂寺第 10 龛



图 28　安岳千佛寨第 75 龛千手观音



图 29　安岳千佛寨第 95 龛

千佛岩第 22 龛内原有千手观音，现像已不存，仅存开成二年（837）的造像题记[①]。安岳三磊寺有 1 龛“咸通十五年”（874）结社造大悲变相龛[②]。安岳上大佛第 8 龛内造像众多[③]，显得杂乱，龛内千手观音善跏趺坐于方座上，正大手残损，数目不详，雕凿时代约在北宋端拱年间。

乐至县仅报国寺有 1 龛[④]，编号 5-1。龛内千手观音结跏趺坐于束腰莲座上，正大手经现代修补，原貌不存。据《蜀报国院西方并大悲龛记》[⑤]，可知此像凿于后蜀广政二十六年（963）。该龛作为西方净土变龛的附龛，可能具有特殊的组合关系。

遂宁市境内有 4 龛，分布在蓬溪县和大英县。

蓬溪县现存 3 龛。新开寺第 1 龛开凿于大中十四年（860）[⑥]，主尊善跏趺坐，具 40 只正大手，手持各种法器。观音周围有化佛、明王等眷属。梵慧寺第 20 龛[⑦]，龛内千手观音结跏趺坐，具 32 只正大手，各持法器。龙潭寺第 4 龛[⑧]，主尊善跏趺坐，具 33 只正大手，左右侧有普贤和文殊菩萨。以上 2 龛亦为晚唐遗存。

大英县大埂子第 2 龛为中唐千手观音造像，但尚未完工，工匠仅雕出右侧的正大手。从头部残迹看，目前可辨有三面，其上可能还有面，不排除原初计划为十一面千手观音的可能[⑨]。

广安市境内仅有 1 龛，位于肖溪镇冲相寺第 45 龛西方净土变的右壁上部[⑩]。据现场观察，尚未发现此龛有打破正壁造像的痕迹，推测为统一设计，这与上述乐至县报国寺的龛像情况类似。千手观音立于束腰莲座上，身后饰椭圆形背光，手臂残损，具体数目不详，大致可辨胸前双手合十，头顶两手举化佛，两侧可见钺斧、羂索、宝螺、杨枝、数珠等持物，时代大致在中晚唐。

通过以上调查梳理，唐宋时期巴蜀石窟的千手观音造像具有如下特点：

第一，从遗存数量看，目前已知巴蜀石窟唐宋千手观音造像共有 94 龛[⑪]（表 1），这个数据可以改写目前学界普遍认为的千手观音图像遗存数量最多在敦煌的局面。据彭金章统计[⑫]，敦煌共发现 70 幅千手观音经变画，其中石窟壁画 57 幅，藏经洞纸绢画 13 幅。从时代分布看，

① 四川大学考古学系等《四川安岳高升乡千佛岩摩崖造像调查报告》，四川大学博物馆等编《南方民族考古》第十二辑，北京：科学出版社，2016 年，第 273—274 页。
② 胡文和、胡文成著《巴蜀佛教雕刻艺术史（中）》，成都：巴蜀书社，2015 年，第 488 页。
③ 四川大学考古学系等《四川安岳上大佛摩崖造像调查简报》，《敦煌研究》2017 年第 4 期，第 8 页。
④ 成都文物考古研究所、乐至县文物管理所《四川乐至县报国寺摩崖造像踏查记》，成都文物考古研究所编著《成都考古发现 2010》，北京：科学出版社，2012 年，第 650 页。
⑤ 龙显昭主编《巴蜀佛教碑文集成》，成都：巴蜀书社，2004 年，第 86 页。
⑥ 邓鸿钧《新开寺唐代摩崖造像初探》，《四川文物》1989 年第 5 期，第 57—58 页。
⑦ 彭高泉、庄文彬、刘书林《遂宁梵慧寺摩崖造像》，《四川文物》1995 年第 3 期，第 28—29 页。
⑧ 彭高泉《遂宁摩崖造像艺术简述》，《四川文物》1993 年第 2 期，第 42 页。
⑨ 前揭姚崇新《大足地区唐宋时期千手千眼观音造像遗存的初步考察》，第 159 页。
⑩ 蒋晓春等著《嘉陵江流域石窟寺调查及研究》，北京：科学出版社，2018 年，第 59 页。
⑪ 值得注意的是，随着巴蜀石窟更多考古资料的刊布，这个数据应该还会有所增加，但蜀地千手观音造像时空分布的基本状况不会有较大改变。
⑫ 彭金章《千眼照见，千手护持——敦煌密教经变研究之三》，《敦煌研究》1996 年第 1 期，第 11—27 页。

盛唐 4 幅，中唐 12 幅，晚唐 12 幅，五代 21 幅，宋代 12 幅，回鹘 2 幅，西夏 5 幅，元代 2 幅。王惠民对敦煌千手观音画像也有相关研究，并说：“现存古代千手千眼观音造像最多、最集中的，应推敦煌石窟，共有盛唐至元代的千手千眼观音画像 70 余铺。”[①]但就笔者最新统计数据来看，巴蜀当是千手观音造像遗存最多之地，这还不包括蜀地元明清时期的同类造像。

表 1　唐宋巴蜀石窟千手观音造像时空分布简表

区域	城市	区县	造像点及窟龛号	时代	窟龛数量
川北区	南充市	营山县	太蓬山第 16、25 龛	晚唐	2
	广元市	利州区	千佛崖第 744–5 龛	盛中唐	1
川西区	成都市	蒲江县	看灯山第 5、59 龛；尖山寺第 11 龛；白岩寺前山第 1、7、8、10、11 龛；飞仙阁第 93 龛	晚唐	9
		邛崃市	石荀山第 3、8 龛；鹤林寺第二区第 2 龛；花置寺第 12 龛	中晚唐	4
		大邑县	药师岩第 7–2、37 龛	晚唐、五代	2
		彭州市	三昧水千佛崖（龛号不详）	唐宋	1
	眉山市	丹棱县	郑山第 64 龛；刘嘴第 34、34 右壁、45、52 龛	中唐	5
		仁寿县	牛角寨第 15、100 龛；千佛寺第 21 龛	中唐	3
		东坡区	丈六院造像（龛号不详）；石碓窝第 2 龛	中晚唐	2
	绵阳市	盐亭县	华严石窟	宋代	1
川南区	自贡市	荣县	龙洞东区第 27 龛；二佛寺第 1、12 龛	中晚唐	3
		大安区	葛仙山第 6 龛	中晚唐	1
		富顺县	千佛崖第 1 龛	中晚唐	1
	乐山市	夹江县	千佛岩第 34、83、84 龛；牛仙寺第 183 龛	中晚唐	4
川中区	内江市	资中县	北岩第 4、40、73、83、102、113、140、148、154 龛；西岩第 4、45 龛；月仙洞第 4、5 龛	中唐至北宋	13
		市中区	圣水寺（2 龛）、东林寺、翔龙山	晚唐至北宋	4
		东兴区	清溪第 17 龛	晚唐至北宋	1
川东区	重庆市	大足区	圣水寺第 3 龛；北山佛湾第 9、60、218、229–1、235、243、273、288 龛；多宝塔第 116 龛；营盘坡第 10 龛；观音坡第 27 龛；佛耳岩第 13 龛；宝顶大佛湾第 8 龛	中唐至五代、南宋	14
		合川区	龙多山东岩上部第 18、19 龛；西岩第 11 龛	晚唐、五代	3

① 王惠民《敦煌千手千眼观音像》，《敦煌学辑刊》1994 年第 1 期，第 63 页。

续表

区域	城市	区县	造像点及窟龛号	时代	窟龛数量
川东区	重庆市	潼南区	万佛寺第 16 龛	晚唐	1
	资阳市	安岳县	庵堂寺第 10 龛；菩萨湾第 6 龛；上大佛第 8 龛；千佛岩第 22 龛；圆觉洞第 21、26、37 龛；云峰寺第 3 龛；圣泉寺第 9 龛；千佛寨第 75、95 龛；三磊寺（龛号不详）；木鱼山第 17-1 龛	中唐至五代	13
		乐至县	报国寺第 5-1 龛	后蜀广政二十六年（963）	1
	遂宁市	蓬溪县	新开寺第 1 龛；梵慧寺第 20 龛；龙潭寺第 4 龛	晚唐、五代	3
		大英县	大埂子第 2 龛	中晚唐	1
	广安市	广安区	冲相寺第 45 龛右壁	中晚唐	1
合计					94

第二，从时代发展看，由唐至宋，广元千佛崖第 744-5 龛可能雕凿最早，时代大约在盛中唐之际；大足宝顶大佛湾第 8 龛雕凿最晚，时代在南宋后期。中唐后期至五代是蜀地千手观音造像的雕凿盛期，宋代仅有极少数遗存。

第三，从空间分布看，唐宋千手观音造像在巴蜀五大区域均有发现，基本遍布全川。但不同区域在遗存数量上有多寡：川东 37 龛、川西 27 龛、川中 18 龛、川南 9 龛和川北 3 龛，其中最为集中的地区是重庆市、内江市和成都市。千手观音造像的这种分布格局，与巴蜀石窟的发展演变大体一致。川北石窟群以初盛唐遗存为主，盛唐以后才在蜀地兴起的千手观音造像，自然不会在此区域有较大流布；而川西、川中和川东是中唐以来逐渐盛行的石窟造像区域，千手观音造像在此大量出现，当不足为怪。如果将时间与空间两者结合来看，千手观音造像在蜀地的流布具有如下规律：盛中唐之际，以川北广元为中心→中唐，以川西的邛崃、丹棱、仁寿为中心→中晚唐之际，以川南的夹江为中心→晚唐，以川中的资中为中心→五代，以川东的安岳、大足为中心→宋代，以川东的大足为中心。

第四，从眷属有无及数量多少看，巴蜀石窟绝大多数千手观音龛像都有眷属，无眷属者仅有十余龛。有眷属者，数量不等，少则两位，多则上百位。大致呈现如下规律：时间越早，眷属数量越多，构图复杂；时间越晚，眷属数量逐渐减少，构图简洁。

三、巴蜀石窟唐宋千手观音造像与仪轨的关系

下文笔者将结合相关造像仪轨，对上述 94 龛千手观音造像作具体分析。

（一）手臂数目与手印持物

在上述诸种《千手观音经》中，对千手观音手臂数目的描述不尽相同。虽说“千手”是一个固定数值，但实则在具体表现时，“千手”只是一个概数而已。为了凸显观音的神通广大，她可以随时变现出任何数量的手臂，正如般剌蜜谛《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行首楞严经》所说观音头、手、目的神奇变化：

或现一首三首五首七首九首十一首，如是乃至一百八首，千首万首八万四千烁迦罗首；二臂四臂六臂八臂十臂十二臂，十四十六十八二十至二十四，如是乃至一百八臂千臂万臂，八万四千母陀罗臂；二目三目四目九目，如是乃至一百八目千目万目，八万四千清净宝目，或慈或威或定或慧，救护众生得大自在。[①]

尽管至迟在北宋时期，金堂县庆善院大悲阁就塑造出名副其实的“千手”持物或结印的观音造像[②]，但从《千手观音经》的内容来看，并没有哪一部经典会真正罗列且详细描述出一千只手的手印持物，这不仅相当烦琐，而且也不必要。佛经撰写者的变通做法是只重点描述正大手即可，比如菩提流志《千手千眼观世音菩萨姥陀罗尼身经》中具 18 只，又如伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》和三昧苏嚕罗《千光眼观自在菩萨秘密法经》中具 42 只，再有不空《千手千眼观世音菩萨大悲心陀罗尼》中具 43 只。

根据正大手数目及是否有“小手”，蜀地千手观音造像的手臂数目可分三类。

A 类：仅有正大手。石窟艺匠多用高浮雕技法塑出，于胸前及身侧对称排列。除去残损造像，正大手数目能辨识者，分为四式。

A1 式：具 18 只正大手，如丹棱刘嘴第 34 龛右壁补凿的千手观音造像。

A2 式：具 32 只正大手，如资中北岩第 102 龛、内江圣水寺圆觉楼后的千手观音造像、安岳庵堂寺第 10 龛和千佛寨第 75 龛等。

A3 式：具 40 只正大手，如安岳菩萨湾第 6 龛、大足北山佛湾第 273 龛等。

A4 式：具 42 只正大手，如安岳圆觉洞第 21、26 龛和云峰寺第 3 龛等。

B 类：不仅有正大手，还有“小手”。这些“小手”用浅浮雕或线刻技法塑出，其基本造型为手掌，有时掌中线刻眼目；“小手”分层围绕在千手观音四周，层数不一，少则一层，多则九层；“小手”数目不一，从数十个至数百个不等。根据正大手数目的不同，可分六式。

B1 式：具 18 只正大手和“小手”，如眉山丈六院的千手观音造像。

B2 式：具 20 只正大手和“小手”，如夹江千佛岩第 83 龛。

---

①《大正藏》第 19 册 945 号经，第 129 页。

②（宋）黄庭坚《金堂县庆善院大悲阁记》，（明）杨慎编，刘琳、王晓波点校《全蜀艺文志》卷三十八，北京：线装书局，2003 年，第 1162—1163 页。

B3式：具22只正大手和“小手”，如仁寿龙桥乡千佛寺第21龛。

B4式：具32只正大手和“小手”，如邛崃石荀山第3龛、夹江千佛岩第84龛、丹棱郑山第64龛、遂宁梵慧寺第20龛和资中西岩第4、45龛等。

B5式：具40只正大手和“小手”，如仁寿牛角寨第15龛、遂宁新开寺第1龛、内江东林寺千手观音大龛、大足北山佛湾第273龛和圣水寺第3龛等。

B6式：具42只正大手和“小手”，如荣县二佛寺第1龛、富顺千佛崖第1龛、资中北岩第113龛、内江圣水寺千手观音大龛、内江翔龙山千手观音大龛、大足北山佛湾第9龛和营盘坡第10龛等。

C类：千手“具足”，仅见大足宝顶大佛湾第8龛，共塑出830只手[①]。

由上可见，巴蜀石窟唐宋千手观音造像的正大手数目多样，有18、20、22、32、40、42之分，尤以后三者为多，这与经轨基本相符。但巴蜀石窟艺匠在实际塑造时并没有完全遵循经轨，而是根据不同造像粉本或窟龛的实际空间大小等情况，对千手观音正大手作灵活改动或调整。

至于巴蜀千手观音正大手的手印持物，由于大都残损，可辨识者不多，常见的有日精摩尼、月精摩尼、钺斧、羂索、宝螺、杨枝、数珠、宝剑、骷髅盾、五色云等，与经文大致吻合。

值得注意的是，在不同时期，无论千手观音身侧正大手的手印持物如何变化，其身前正中手臂的手印持物总是相对固定：中唐时期结跏趺坐式的千手观音，其身前多塑6臂，头顶2臂举化佛，胸前2臂合掌，2臂置于腿上结印；晚唐、五代时期善跏趺坐式的千手观音，其身前多塑8臂，头顶2臂举化佛，胸前2臂合掌，2臂置于双腿间结印或捧宝珠，另有2臂抚膝，分持数珠和玉环。

（二）面数与眼数

千手观音经轨规定千手观音有一面、十一面、五百面，乃至千面、万面，换言之，如同“千手”一样，千手观音也可变现任何面数。但在具体作品中，若要如实表现出数十面定会相当困难。敦煌千手观音画像的面数，可辨者有一面、三面、七面、十一面和五十一面，以一面和十一面为主，超过十一面就较难表现了[②]。绘画如此，石窟造像更为困难。因此，蜀地唐宋千手观音造像绝大多数为一面，仅2尊可明确为十一面[③]。可见由于表现形式的不同，巴蜀和敦煌千手观音面数在保持基本一致的情况下，还有一定差异。

关于千手观音的眼睛数目，上述智通和菩提流志译本均指出千手观音“面有三目”。但蜀地千手观音造像头部残损较甚，目前仅内江圣水寺慈悲殿和大足北山佛湾第9龛的主尊额头明显塑有1眼外，其余造像不明，但也不排除石窟艺匠在额中彩绘眼目的可能。

---

① 这是最近大足宝顶千手观音修复时，运用科技手段数出的最新数据，之前一直认为千手观音具1007只手。

② 前揭彭金章《千眼照见，千手护持——敦煌密教经变研究之三》，第14—15页。

③前已述及，遂宁大埂子第2龛的千手观音目前可辨为三面，但其实顶上还有未完工的面。

其实，千手观音之“千眼”的示现，主要不是依靠“面数之眼”来表示[①]，而是凭借“掌中之眼”来象征。这些“掌中之眼”大都镌刻在背光内的“小手”之中，恰与经中“臂有千手，于千手掌各有一眼”[②]的描述相符。

（三）姿势与宝座

《千手观音经》中明确规定千手观音形象为结跏趺坐，其宝座为莲花座。比如三昧苏嚕罗《千光眼观自在菩萨秘密法经》云千手观音“以袈裟璎珞环等庄严妙体，坐红莲座处月轮中，半跏而坐右押左”[③]；又如善无畏《千手观音造次第法仪轨》云其“结跏趺座大宝莲华台上，其华三十二叶，其一一间有诸小叶”[④]；再如不空《摄无碍大悲心大陀罗尼经计一法中出无量义南方满愿补陀落海会五部诸尊等弘誓力方位及威仪形色执持三摩耶幖帜曼荼罗仪轨》云其“跏趺右押左”[⑤]。那么千手观音形象是否有立姿呢？经中并无确切说明，但从“菩萨身上现出一千宝臂各执宝物，即从座起告诸大众”[⑥]“若画千手千眼观世音菩萨摩诃萨像变者，当用白氎纵广十肘或二十肘”[⑦]等描述来看，立姿可能也是其一种姿势[⑧]。

巴蜀唐宋千手观音造像的姿势，分为站姿和坐姿两大类，除去那些姿势不明的残损造像，其中站姿有 11 例，坐姿有 69 例，后者占据主流。就坐姿而言，除经中所规定的结跏趺坐式外，还普遍采用善跏趺坐和半跏趺倚坐的坐姿，表明蜀地石窟艺匠在遵循造像仪轨的基础之上，还有自由发挥创造的表现。

现根据姿势的不同，分为四种。

A 式：站立式，有 11 例，分别为广元千佛崖第 744–5 龛，广安冲相寺第 45 龛右壁，彭州三昧水千佛崖千手观音龛，蒲江尖山寺第 11 龛，眉山东坡丈六院千手观音龛，仁寿牛角寨第 15、100 龛，遂宁大埂子第 2 龛，安岳千佛寨第 75、95 龛和合川龙多山西岩第 11 龛。从时代看，站立式集中出现于中唐时期[⑨]。此时蜀地千手观音造像才初步兴起，其粉本主要由两京传来。譬如龙门石窟第 2133、2142 龛内的武周千手观音造像，即为立式[⑩]；河北新城出土的武周

---

① 不空《摄无碍大悲心大陀罗尼经计一法中出无量义南方满愿补陀落海会五部诸尊等弘誓力方位及威仪形色执持三摩耶幖帜曼荼罗仪轨》中对千手观音形象有如此描述：“顶上五百面，具足眼一千”（《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 130 页）。可见，此经中千手观音的“千眼”是依靠 500 个面来呈现，但仅此一例。

② 《大正藏》第 20 册 1058 号经，第 101 页。

③ 《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 121 页。

④ 《大正藏》第 20 册 1068 号经，第 138 页。

⑤ 《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 130 页。

⑥ 《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 121 页。

⑦ 《大正藏》第 20 册 1058 号经，第 101 页。

⑧ 史忠平著《莫高窟唐代观音画像研究》，北京：中国社会科学出版社，2016 年，第 201—202 页；前揭王惠民《敦煌千手千眼观音像》，第 66 页。

⑨ 广元千佛崖第 744–5 龛很有可能早于中唐，大致为盛唐后期遗存。

⑩ 常青《试论龙门初唐密教雕刻》，《考古学报》2001 年第 3 期，第 340—343 页。

证圣元年（695）千手观音造像，亦为立式[①]。就广元出现较早的千手观音立像来看，其传播可能和金牛道的关系更大[②]。晚唐之后，立姿的千手观音造像在蜀地几乎不再出现，而被坐姿的千手观音所取代。

B 式：结跏趺坐式，有 21 例，集中流行于中唐后期至晚唐时期，之后的五代、宋代偶尔出现。较早实例如邛崃石荀山第 3 龛，丹棱郑山第 64 龛、刘嘴第 34 和 45 龛，以及夹江牛仙寺第 183 龛等，它们大都分布在成都周边。成都是当时蜀地佛教艺术的中心，因此，此式千手观音造像的粉本可能出自该地区。中唐以后，此式逐渐流布到川南自贡，川中内江，以及川东资阳、重庆等地。

C 式：善跏趺坐式，最为流行，共有 34 例。从时代看，其出现时间可能略晚于 B 式，约见于中晚唐之际，以丹棱刘嘴第 52 龛、石碓窝第 2 龛和夹江千佛岩第 34、83、84 龛为较早实例。晚唐时期，此式与 B 式同时流行；五代时期，此式占据主流。巴蜀之外，敦煌主要流行站立式和结跏趺坐式[③]，陕西延安宋金石窟中的千手观音造像亦为站立式[④]，可见善跏趺坐式在蜀地具有较强的地域性。

D 式：半跏趺倚坐式。仅有 5 例，分别为邛崃石荀山第 8 龛、鹤林寺第二区第 2 龛，富顺千佛崖第 1 龛，内江圣水寺千手观音大龛和资中北岩第 154 龛。此式出现于中唐后期至五代时期，可能受到同期观音与地藏组合造像中观音相同坐姿的影响，但并不普遍，于他处少见。

概言之，巴蜀石窟唐宋千手观音造像的姿势有站有坐，以坐姿为主，并呈现出如下规律：盛中唐时期最先出现并流行的是站立式；至中唐后期，结跏趺坐式和善跏趺坐式先后出现，至晚唐两者同时流行；五代时期，善跏趺坐式占据主流；半跏趺倚坐式虽在中唐后期出现，但不流行。

至于千手观音的宝座，从巴蜀现有遗存看，除善跏趺坐式外，其余三种姿势的千手观音造像都直接或立或坐于莲花座上，这与经文吻合。呈善跏趺坐式者一般坐于方形束腰金刚座上，但为了与造像仪轨相符，石窟艺匠们通常会巧妙地在千手观音垂坐的双脚下各塑一个小莲座，这样既免于观音双脚悬空或直接触及地面，同时也与仪轨靠近。

（四）眷属配置

在上述千手观音经轨中，涉及眷属的有智通、伽梵达摩、不空、善无畏和三昧苏嚩罗等人的译本。由于不同译本的曼荼罗不同，故眷属的数量、位置等也有差异，比较重要的有以下

① 刘建华《唐代证圣元年千手千眼大悲菩萨石雕立像》，重庆大足石刻艺术博物馆编《2005 重庆大足石刻国际学术研讨会论文集》，北京：文物出版社，2007 年，第 469—476 页。

② 米仓道一线的巴中地区，尚未发现唐宋时期的千手观音造像。

③ 前揭彭金章《千眼照见，千手护持——敦煌密教经变研究之三》，第 13 页。

④ 关于延安地区石窟造像的内容，详见《陕西石窟内容总录》编纂委员会编《陕西石窟内容总录——延安卷》，西安：陕西人民出版社，2017 年。

三部。

其一，不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》中的眷属最多，共120位，并且每位眷属均有详细的形象描述。这些眷属分置五院，具体是：

内院（8）：不空羂索观音、毗俱胝观音、十一面观音、马头观音、忿怒钩观音、如意轮观音、不空观音、一髻罗刹观音。

第二院（16）：阿閦如来、宝生如来、无量寿如来、不空成就如来、慈氏菩萨、普贤菩萨、文殊师利菩萨、观世音菩萨、金刚波罗蜜、多罗菩萨、大毗卢遮那如来、宝波罗蜜、得大势菩萨、法波罗蜜、羯磨波罗蜜、莲花部发生菩萨。

第三院（24）：延命观音、千臂千眼观音、毗瞿知观音、乌刍涩摩菩萨、阎鬘德迦、无动尊、降三世、军荼利、金刚爱菩萨、金刚喜菩萨、金刚王菩萨、金刚萨埵菩萨、金刚光菩萨、金刚宝菩萨、金刚幢菩萨、金刚笑菩萨、金刚利菩萨、金刚法菩萨、金刚因菩萨、金刚语菩萨、金刚牙菩萨、金刚拳菩萨、金刚护菩萨、金刚业菩萨。

第四院（32）：瞿婆伽、善财童子、摩利支天、佛身、金刚灯菩萨、金刚涂香菩萨、金刚香菩萨、金刚花菩萨、被叶衣观音、抱铃褝那夜迦、阿诣罗仙、白身观音、抱刀尾曩野迦、阿私陀仙、上观音、伞盖尾曩野迦、毗哩瞿仙、正观音、抱钩褝那夜迦、瞿昙仙、光明观音、花鬘尾曩野迦、游孔仙、白处观音、把索褝那夜迦、成就仙、请观音、抱弓箭尾曩野迦、婆薮仙人、大圣观音、抱锁褝那夜迦、阿底丽仙人。

第五院（40）：金刚铃菩萨、金刚钩菩萨、金刚索菩萨、金刚锁菩萨、多罗使者、莲花部使者、军荼利使者、如意轮使者、婆罗门身、摩睺罗伽身、声闻身、比丘尼身、比丘身、紧那罗王身、毗沙门身、宰官身、优婆塞身、非人身、童目天女、小王身、优婆夷身、龙身、大自在天身、妇女身、天身、夜叉身、辟支佛身、童女身、人身、乾闼婆身、执金刚身、童男身、天大将军身、迦楼罗身、大梵王身、长者身、自在天身、阿修罗身、帝释身、居士身。[①]

其二，善无畏《千手观音造次第法仪轨》中的28部众[②]最为我们所熟知：

密迹金刚士、乌刍君荼央俱尸、魔醯那罗达、金毗罗陀迦毗罗、婆驮婆楼那、满善车钵真陀罗、萨遮摩和罗、鸠兰单吒半祇罗、毕婆伽罗王、应德毗多萨和罗、梵摩三钵罗、五部净居炎摩罗、释王三十三、大辨功德娑怛那、提头赖吒王、神母女等大力众、毗楼勒叉王、毗楼博叉王、毗沙门天王、金色孔雀王、二十八部大仙众、摩尼跋陀罗、散脂大将弗罗婆、难陀跋难

① 详见《大正藏》第20册1067号经，第129—138页。限于篇幅，此处引用省略了形象和方位描述。

② 其实这28部众早在伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》的偈语中就有出现，但只有名目，无具体形象描述。

陀、修罗、水火雷电神、鸠槃荼王、毗舍阇。[①]

但其实这 28 部众不止 28 位，有些部众实则包含数位、数十位乃至数百位眷属。比如“乌刍君荼央俱尸”指乌枢沙摩明王、军荼利明王、央俱尸明王；又如“大辨功德娑怛那”指辩才天、功德天、娑怛那；再有“二十八部大仙众”也有 28 位天神，等等。

其三，三昧苏嚩罗《千光眼观自在菩萨秘密法经》中有 69 位眷属，其中观音和其他菩萨类特别多，尤其是直接将千手观音正大手的持物化现为不同的观音形象，这是入宋以来本土观音逐渐增多的原因之一。这些眷属分置三院：

内院（12）：金刚观自在、与愿观自在、现数观自在、钩召观自在、除怖观自在、宝剑观自在、智印观自在、不转观自在、金刚舞菩萨、金刚嬉菩萨、金刚鬘菩萨、金刚歌菩萨。

第二院（40）：金刚钩菩萨、金刚索菩萨、金刚锁菩萨、金刚铃菩萨、金刚涂菩萨、金刚香菩萨、金刚花菩萨、金刚灯菩萨、持杵观音、大势观音、宝钵观音、日精观音、持索观音、榜棑观音、白拂观音、月精观音、宝弓观音、宝经观音、白莲观音、紫莲观音、宝箭观音、胡瓶观音、青莲观音、蒲桃观音、宝镜观音、玉环观音、顶上观音、军持观音、红莲观音、锡杖观音、化佛观音、数珠观音、宝螺观音、骷髅观音、宝篋观音、五色云尊、钺斧观音、戟鞘观音、杨柳观音、宝铎观音。

第三院（17）：伊舍那、帝释天、火光尊、焰魔耶、罗刹天、水神天、风云天、毗沙门、大梵天、地天、伞盖夜迦、把索野迦、日天、月天、把弓夜迦、把剑夜迦、毗那夜迦。[②]

以上内容是我们识别巴蜀千手观音造像眷属的首要依据，但若要将其全部辨识，似无可能。一是眷属数量众多，均无榜题提示；二是多数眷属残损严重，缺失了形象辨识的关键图像特征。不过参照敦煌同类画像，笔者初步辨识出以下十组眷属。

1. 十方诸佛

十方诸佛，指过去、现在、未来十方三世尽虚空界的一切诸佛[③]。虽说千手观音经轨并未将其明确列为眷属，但它们实则在经中多次出现。譬如在三昧苏嚩罗《千光眼观自在菩萨秘密法经》中，释迦亲口告诉阿难，说他和十方诸佛等都是受到观自在菩萨的教化才得以成佛：

我念往昔时，观自在菩萨于我前成佛，号曰正法明十号具足。我于彼时为彼佛下作苦行弟

①《大正藏》第 20 册 1068 号经，第 138—139 页。
②《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 125—126 页。
③ 按大乘佛教的时空观，“十方”指东、西、南、北、东南、东北、西南、西北、上、下；“三世”指过去、现在、未来。

子，蒙其教化今得成佛。十方如来皆由观自在教化之力故。[①]

又如，在不空《千手千眼观世音菩萨大悲心陀罗尼》中，十方诸佛既可接引众生往生佛国，也可为人们灭障作证：

观世音菩萨复白佛言。世尊若诸人天，诵持大悲章句者，临命终时，十方诸佛皆来授手。欲生何等佛土，随愿皆得往生……今诵大悲陀罗尼时，十方佛即来为作证明，一切罪障悉皆消灭……观世音菩萨说此咒已。大地六变震动，天雨宝华缤纷而下，十方诸佛悉皆欢喜，天魔外道恐怖毛竖……[②]

以上内容正是十方诸佛在千手观音造像中示现的依据。敦煌同类画像中发现“南谟十方三世一切诸佛”和“五方佛来会时”[③]，以及“十方化佛”[④]的榜题，便是明证。

十方诸佛在巴蜀千手观音造像中出现的频率特别高，延续时间很长，并且位置相对固定，一般位于主尊背光两侧眷属群的最上层；其形象以结跏趺坐佛为主，仅蒲江白岩寺前山第 7 龛的十方诸佛为站立式。

从造像布局来看，可分三种情况：

其一，十方诸佛分为两组，每组五尊，通常是并排坐于祥云或者莲座上，对称雕于主尊两侧最上方，如富顺千佛崖第 1 龛，夹江千佛岩第 34、84 龛，蒲江看灯山第 59 龛和白岩寺前山第 1、7、10 龛，邛崃石荀山第 3、8 龛，石碓窝第 2 龛，资中北岩第 113 龛、西岩第 4 龛，大足北山营盘坡第 10 龛，安岳庵堂寺第 10 龛、菩萨湾第 6 龛、云峰寺第 3 龛、圆觉洞第 21 和 37 龛等。部分龛窟受龛内空间的限制，石窟艺匠会巧妙地调整十佛并排的方式，如丹棱郑山第 64 龛[⑤]、大足北山佛湾第 9 龛和内江圣水寺慈悲殿大龛。

内江圣水寺大悲龛的十方诸佛（图 30）值得一提，一般来说，十方诸佛强调对称设计，造型、排列总会一致。但于此龛十方诸佛的塑造上，石窟艺匠却努力地去打破均衡、对称的格局，也即在对称中去需求不对称。右侧五佛用莲茎相连，身后饰桃形背光，每尊佛像的袈裟、坐姿均有变化；左侧五佛的莲座由祥云承托，身后饰圆形背光，均结跏趺坐。虽然十方诸佛只

① 《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 121 页。
② 《大正藏》第 20 册 1064 号经，第 115—119 页。
③ 参见〔日〕松本荣一著，林保尧、赵声良、李梅译《敦煌画研究（下册）》，杭州：浙江大学出版社，2019 年，第 288、295 页。
④ 马炜、蒙中编著《敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品：西域绘画 1（佛·菩萨）》，重庆：重庆出版社，2010 年，第 26 页。
⑤ 此龛主尊两侧的祥云中似各有 6 尊坐佛，合有 12 尊。不知是石窟艺匠的疏漏，还是原本就如此，还需进一步考证。若真是 12 尊，不知是否表现的是与净土信仰有关的十二光佛。

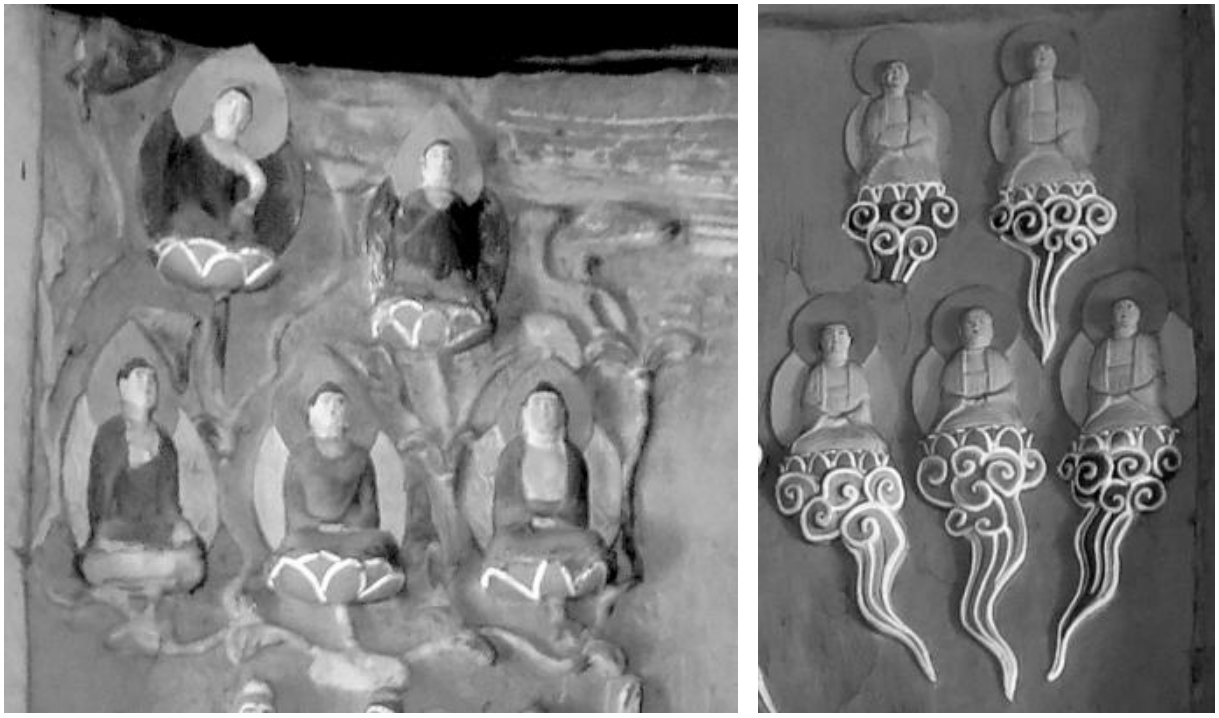


图 30　内江圣水寺千手观音大龛十方诸佛

是千手观音经变的次要内容，但从十佛的设计可以看出石窟艺匠创作意识和审美意识的不断觉醒，这不是粉本的规定，而是艺匠有意为之。

其二，十方诸佛不分组，一字排开地刻于内龛最上方，如丹棱刘嘴第 34 龛和邛崃花置寺第 12 龛等。

其三，十方诸佛不分组，一字排开地雕于外龛门楣上，仅见于大足北山佛湾第 273 龛，这是大足石刻艺匠敢于突破常规做法的艺术创造表现。

2. 摩醯首罗天与骑鸟神王

骑牛的摩醯首罗天与骑鸟的神王在巴蜀千手观音造像中成对出现，形象特征相当鲜明。

摩醯首罗天即大自在天，亦名伊舍那天[①]，在不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》中对其形象有描述：

顶上妙天冠，面门紫莲花。定慧抱利矛，乘大黑水牛。天衣及飞衣，上妙宝璎珞。严身微妙色，安住月轮中。[②]

① 如不空《金刚顶瑜伽护摩仪轨》云："东北方伊舍那天，旧云摩醯首罗天，亦云大自在天，乘黄丰牛。"（《大正藏》第 18 册 909 号经，第 923 页）

②《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 136 页。



图 31　大英博物馆藏《千手观音经变绢画》中的摩醯首罗天（采自马炜、蒙中编著《敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品：西域绘画 1（佛・菩萨）》，第 36 页）

可见骑牛是其形象的突出特征[①]。据张元林统计，敦煌有 5 幅千手观音经变画中绘制摩醯首罗天[②]。如在大英博物馆藏《千手观音经变绢画》中，此像绘于主尊左侧的中部位置（图 31），题名“磨醯守罗天”，三面六臂，游戏坐于卧牛上，左膝上还跪坐一女性形象[③]。

与摩醯首罗天形象相对的，通常是一尊骑鸟的神王形象。从敦煌同类画像来看，可知其尊格有两种：孔雀王或金翅鸟王。

孔雀王在善无畏《千手观音造次第法仪轨》中位列第二十部众，经云：

金色孔雀王，身色黄金，左手执宝幢，上有孔雀鸟，细妙色也，说无量妙言。[④]

据此内容，孔雀王似乎并未直接乘骑在孔雀鸟上，而是左手执宝幢，幢上站立孔雀鸟。佛经虽是艺匠绘塑佛教图像的主要依据，但就实际情况而言，他们在遵循仪轨的基础上也有超越的创作需要。在敦煌千手观音经变画中，孔雀王的形象就没有完全依据经典。比如莫高窟第

① 在不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》中，以牛为坐骑的眷属似乎不止摩醯首罗天，还有阎鬘德迦，经云其形象：“顶上火鬘髻，迅雷玄云色。六面十八眼，极大忿怒相。辉焰过众电，水牛以为座。”（《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 133 页）但此像在敦煌千手观音经变画中尚未发现，可见它并不流行。

② 张元林《敦煌、和阗所见摩醯首罗天图像及相关问题》，《敦煌研究》2013 年第 6 期，第 3—4 页。

③ 据张元林考证，此女性形象为其妻子乌摩（前揭张元林《敦煌、和阗所见摩醯首罗天图像及相关问题》，第 7—8 页）。

④《大正藏》第 20 册 1068 号经，第 138 页。



图 32　莫高窟第 144 窟千手观音经变中的孔雀王（采自彭金章主编《敦煌石窟全集 10：密教画卷》，第 70 页）



图 33　大英博物馆藏《千手观音经变绢画》中的孔雀王（采自马炜、蒙中编著《敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品：西域绘画 1（佛·菩萨）》，第 34 页）

144 窟千手观音经变壁画左侧的孔雀王（图 32），为域外男性面貌，身具四臂，两臂上举分托日精和月精摩尼，胸前两臂合掌，游戏坐于蓝色孔雀上；又如大英博物馆藏《千手观音经变绢画》（图 33），孔雀王位于主尊右侧下部，其部分形象被天王遮挡。此像坐于孔雀身上，为菩萨面貌，三善面；四臂，左上手持葡萄、下手持铃铛，右上手持物不详、下手托白鸡。值得注意的是其手托鸡，这让笔者联想到云冈第 8 窟后室南壁拱门上的鸠摩罗天像[①]。据鸠摩罗什译《大智度论》卷二曰：

> 鸠摩罗天（秦言童子），是天擎鸡持铃，捉赤幡，骑孔雀。[②]

可知持鸡、骑孔雀亦为鸠摩罗天形象的突出特征。但上述敦煌孔雀王像的两个实例，均有榜题“孔雀王”为证，这就表明孔雀王与鸠摩罗天当有区别。比较合理的解释是唐代艺匠在创造孔雀王形象时，应当借鉴了之前的鸠摩罗天形象，故使今人在图像辨识时，如果不参考榜题，就很难将其区别开来。此外，千手观音图像中的“孔雀王”，与“孔雀明王”有何关联呢？

① 关于云冈石窟鸠摩罗天等多臂形象的来源，可参看陈清香《云冈石窟多臂护法神探源——从第 8 窟摩醯首罗天与鸠摩罗天谈起》，云冈石窟研究院编《2005 年云冈国际学术研讨会论文集（研究卷）》，北京：文物出版社，2006 年，第 286—300 页。

②《大正藏》第 25 册 1509 号经，第 73 页。

值得进一步探讨[①]。

金翅鸟王是佛教护法神天龙八部之一，音译为迦楼罗[②]。据不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》云：

次迦楼罗身。身相青黑色，面门妙翅鸟。威势裸形相，人身具羽翼。左定拳著腰，右慧金刚钩。[③]

经中描述的迦楼罗形象为“人身具羽翼”，但实际情况并非如此。譬如莫高窟第 144 窟千手观音壁画，金翅鸟王绘于主尊右侧（图 34），与孔雀王相对，其形象与一般的供养菩萨类似，双手合掌，结跏趺坐于金翅鸟上。大英博物馆所藏的那幅《千手观音经变绢画》，金翅鸟王也与孔雀王相对（图 35），菩萨面貌，但其形象为四臂。



图 34　莫高窟第 144 窟千手观音经变中的金翅鸟王（采自彭金章主编《敦煌石窟全集 10：密教画卷》，第 69 页）



图 35　大英博物馆藏《千手观音经变绢画》中的金翅鸟王（采自马炜、蒙中编著《敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品：西域绘画 1（佛・菩萨）》，第 35 页）

① 关于孔雀明王经、像的相关研究，可参看王惠民《论〈孔雀明王经〉及其在敦煌、大足的流传》，《敦煌研究》1996 年第 4 期，第 37—47 页。

② 据盛唐般若力《迦楼罗及诸天密言经》云：“迦楼罗者，天竺方言，唐云金翅鸟，盖非敌体之名，乃会意而译也，然古今经论传之久矣。”（《大正藏》第 21 册 1278 号经，第 331 页）

③《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 137 页。



图 36　丹棱刘嘴第 45 龛中的摩醯首罗天与骑鸟神王

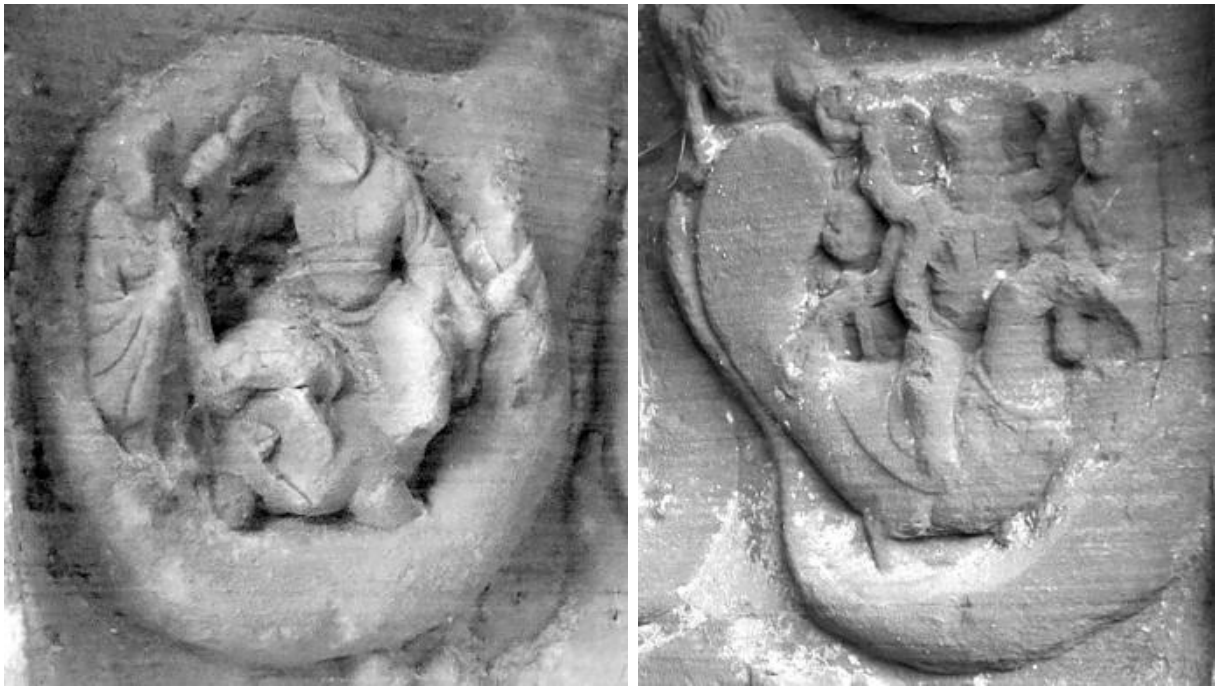


图 37　丹棱郑山第 64 龛中的摩醯首罗天与骑鸟神王

巴蜀唐宋千手观音造像中明确出现此组眷属的龛像有：丹棱刘嘴第 45 龛（图 36）和郑山第 64 龛（图 37），邛崃石荀山第 3、8 龛，夹江牛仙寺第 183 龛，合川龙多山东岩上部第 18 龛（图 38），大足圣水寺第 3 龛和北山佛湾第 9 龛（图 39）。

蜀地摩醯首罗天的形象较易辨识，可分两种像式：第一种是成都周边邛崃、丹棱的像式，一面两臂，侧身骑坐在奔走的牛背上，身边有侍从；第二种是重庆大足、合川的像式，三头六臂，正面骑坐在牛背上，身边无侍从。这两种像式出现的时间有先后，前者多见于中唐至晚唐前期，后者多见于唐末至五代，显然这是不同造像粉本流传所致。



图 38　合川龙多山东岩上部第 18 龛中的摩醯首罗天与骑鸟神王



图 39　大足北山佛湾第 9 龛中的摩醯首罗天与骑鸟神王

蜀地骑鸟的神王有一面四臂和一面六臂两种形象，但其坐骑之鸟为孔雀还是金翅鸟，目前较难断定，故此类神王为孔雀王或金翅鸟王，都有可能。大足北山佛湾第 9 龛骑鸟神王的鸟尾羽较多且上翘，好似孔雀开屏，推测其为孔雀王的可能性很大。

值得一提的是，无论是骑牛还是骑鸟的造像，巴蜀石窟艺匠都有意刻画出鸟兽或行走或站立的动态形象，这与敦煌、和阗的卧像有很大不同[①]，当是蜀地艺匠们的独特审美创造。

3. 文殊菩萨与普贤菩萨

文殊与普贤菩萨本属不同的菩萨信仰，有着各自独立的发展路径，但随着大乘法华、华严

① 如敦煌、和阗的摩醯首罗天的脚下全是作休息状的卧牛，参见前揭张元林《敦煌、和阗所见摩醯首罗天图像及相关问题》，第 1—12 页。

思想的不断影响，隋唐时期，二者配对并与释迦佛或卢舍那佛形成稳定的三尊式题材[①]。相关实例在全国各地大量发现，此不赘述[②]。

文殊和普贤作为千手观音的眷属，是有相关经典依据的。据不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》，可知他们位列千手观音曼荼罗的第二院，并有形象描述：

东南普贤菩萨。顶上妙髻冠，身相白肉色。大悲愍念相，左定莲上钩。右慧拳押膝，百千种璎珞。珠鬘及天衣，一切妙宝色。庄严慈悲体，圆满莲环光。大宝莲花坐，安住满月轮。

西南文殊师利菩萨。顶上五髻冠，身相黄金色。左定青莲花，其上有三剑。右慧执梵函，严饰妙宝身。圆光商佉色，安住月轮中。[③]

但在蜀地千手观音造像中，文殊和普贤的形象并未遵照仪轨，而是以常见的文殊骑狮和普贤骑象为准。

巴蜀唐宋千手观音造像中明确出现文殊与普贤的龛像有 10 龛，集中见于中晚唐时期的大型经变龛中，具体有：邛崃石苟山第 3 龛，丹棱郑山第 64 龛和刘嘴第 45 龛，蒲江白岩寺前山第 1 龛，夹江千佛岩第 84 龛和牛仙寺第 183 龛，内江圣水寺千手观音大龛，蓬溪龙潭寺第 4 龛，合川龙多山东岩上部第 18 龛，以及大足北山佛湾第 9 龛和营盘坡第 10 龛。

敦煌同类画像中没有出现文殊和普贤，可见不同地区千手观音眷属的配置当有地方选择。巴蜀地区文殊与普贤信仰氛围浓郁，二者搭配与释迦佛、阿弥陀佛、弥勒佛、三身佛等相互组合，反映出此二菩萨信仰的多元化发展[④]，这应是其在蜀地千手观音造像中出现的内在原因。

4. 大黑天神

大黑天神，梵语称摩诃迦罗，源自印度教湿婆神，也有佛经说它是摩醯首罗天（即大自在天）的变化身[⑤]。在密教造像中，此像多以多面多臂的愤怒相示现[⑥]，如唐神恺记《大黑天神法》云：

大黑天神者……三摩耶形剑，青色三面六臂。前左右手横执剑，左次手执人头（取髻提

① 殷光明《从释迦三尊到华严三圣的图像转变看大乘菩萨思想的发展》，《敦煌研究》2010 年第 3 期，第 1—10 页。

② 详见孙晓岗著《文殊菩萨图像学研究》，兰州：甘肃人民美术出版社，2007 年。

③《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 131 页。

④ 赖文英《四川地区的文殊、普贤二圣信仰初探》，大足石刻研究院编《2014 年大足学国际学术研讨会论文集》，重庆：重庆出版社，2016 年，第 101—116 页。

⑤ 比如唐神恺记《大黑天神法》云：“大黑天神者，大自在天变身也，五天竺并吾朝诸伽蓝等皆所安置也。”（《大正藏》第 21 册 1287 号经，第 355 页）

⑥ 据李翎研究，在七世纪末期之前，汉地流行一种肩扛布袋、呈老者男子相的大黑天像，在当时是被当作食神看待（《大黑天图像样式考》，《敦煌学辑刊》2007 年第 1 期，第 125—132 页）。然愤怒相的大黑天像一般要到盛唐密教盛行之后才开始出现。

也），右次手执羊牝，次左右象皮张背后，以骷髅为璎珞也。[①]

又慧琳撰《一切经音义》卷十对“摩诃迦罗”解释说：

梵语也。唐云大黑天神也。有大神力，寿无量千岁，八臂，身青黑云色。二手怀中横把一三戟叉，右第二手捉一青羖羊，左第二手捉一饿鬼头髻，右第三手把剑，左第三手执羯吒冈迦（梵语也，是一骷髅幢也），后二手各于肩上共张一白象皮如披势。以毒蛇贯穿骷髅以为璎珞，虎牙上出作大忿怒形，雷电烟火以为威光。身形极大，足下有一地神女天以两手承足者也。[②]

大黑天神在巴蜀千手观音造像中并不流行，目前仅见于邛崃石荀山第 3 龛。在此龛右壁最下层靠近龛门处，有一威武雄壮的立像（图 40）。从残迹看，此像三头，怒发冲冠；身具六臂，各执法器，可辨者有大长戟、钺斧和箭；颈部缠蛇，蛇张大口；身上悬挂一串骷髅璎珞。在其左下侧，有一猪头（或象头）人身的小像，面向大黑天作虔诚跪拜状。这尊小像应为毗那夜迦，是被大黑天降伏的眷属，如善无畏《阿吒薄俱元帅大将上佛陀罗尼经修行仪轨》卷二云：

次作摩诃迦罗。二手作二眼，执伏突脚蹈毗那夜迦，悉须雄壮可畏。[③]



图 40　邛崃石荀山第 3 龛右壁大黑天像（采自李巳生主编《中国美术全集 · 雕塑编 12 · 四川石窟雕塑》，第 81 页）

与此像相对的左壁，也有一尊多头多臂的造像，但残损严重，尊格不明。

笔者之所以断定此像为大黑天神，是因为其在敦煌两幅同类画像中出现，并有榜题为证。一幅是前述大英博物馆《千手观音经变绢画》，大黑天神位于主尊右侧，三面六臂[④]（图 41），

① 《大正藏》第 21 册 1287 号经，第 355 页。
② 《大正藏》第 54 册 2128 号经，第 366 页。
③ 《大正藏》第 21 册 1239 号经，第 195 页。
④ 朱悦梅在《大黑天造像初探——兼论大理、西藏、敦煌等地大黑天造像之关系》一文中，描述此像为“一面六臂”（《敦煌研究》2001 年第 4 期，第 76 页），有误，据笔者细查，应为三面。

上两手撑起一张白色象皮，与经中“象皮张背后”的描述相符；身上悬挂骷髅串成的X形璎珞，脚踩大蛇，像左题“摩诃迦罗”。另一幅是法国吉美博物馆所藏的北宋太平兴国六年（981）《千手千眼观音图》[①]，大黑天神为一面八臂，其余造型与前者类似。邛崃石荷山第3龛中的大黑天神也是同类造型，但由于此像为石雕，身后象皮较难表现，匠师对此作了省略。



图41　大英博物馆藏《千手观音经变绢画》中的摩诃迦罗（采自马炜、蒙中编著《敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品：西域绘画1（佛·菩萨）》，第28页）

大黑天神能够加入千手观音的眷属队伍，可能和他的战神属性[②]有关。据唐神愷记《大黑天神法》云：

大黑天神斗战神也。若礼彼神，增其威德，举事皆胜，故向祀也。何以知者。三藏引别梵笑云：“孔雀王经说，乌尸尼国国城东，有林名奢摩奢那，此云尸林。其林纵横满一由旬，有大黑天神，是摩醯首罗变化之身，与诸鬼神无量眷属，常于夜间游行林中。有大神力，多诸珍宝。有隐形药有长年药，游行飞空，诸幻术药与人贸易，唯取生人血肉，先约斤两而贸药等。若人欲往，以陀罗尼加持其身，然往贸易。若不加持，彼诸鬼神，乃自隐形盗人血肉，令减斤两，即取彼人身上血肉。随取随尽，不充先约，乃至取尽一人血肉，斤两不充药不可得。若加持者贸得宝贝及诸药等，随意所为皆得成就。若向祀者，唯人血肉也。彼有大力即加护人，所作勇猛斗战等法皆得胜也。故大黑天神即斗战神也。”[③]

可见大黑天神具有隐形、飞行、幻术之神力，若信众诵念此陀罗尼，这些神力均可加持到信众身上。

5. 四天王

在巴蜀石窟千手观音造像中，主尊左、右两侧大都分别雕有两尊身着铠甲、握持器物的武士造像，此即四天王。它们在敦煌同类作品中亦为常见，部分还写有榜题，如吉美博物馆所藏北宋《千手千眼观音图》中有“南方毗楼勒叉天王、东方赖叉天王、西方毗楼博叉天王、北方

① 樊锦诗主编《敦煌石窟全集20：藏经洞珍品卷》，香港：商务印书馆，2005年，第82页。
② 据《中华佛学辞典》之“大黑天”条，此神的宗教职能主要有战斗神、厨房神、冢坟神和财神。
③《大正藏》第21册1287号经，第355—356页。

毗沙门天王”[①]。四天王在千手观音经轨中有造像规定，如智通译本特别提到在曼荼罗中需安置四方天王：

东方门安提头赖吒天王。南方门安毗楼勒叉天王。西方门安毗楼博叉天王。北方门安毗沙门天王。[②]

又善无畏《千手观音造次第法仪轨》对不同天王的手持物有所规定：

十五提头赖吒王，赤红色又青白色，左手执如意宝王色黄青八角，右手刀……十七毗楼勒叉王，色赤，左手执杵，右手把剑。十八毗楼博叉王，色白，左手执杵，右手把金索青色。十九毗沙门天王，色绀青，左手持宝塔，右手杵。[③]

这为相关图像的辨识提供了依据，但就现有遗存来看，石窟艺匠们往往又不拘泥于此，故四天王的具体尊名很难对应。

巴蜀唐宋千手观音造像中明确出现四天王的龛像有 14 龛：邛崃石荀山第 3、8 龛，丹棱刘嘴第 45 龛，富顺千佛崖第 1 龛，内江圣水寺和翔龙山千手观音大龛，资中北岩第 4、73、113 龛和西岩第 4 龛，安岳千佛寨第 95 龛，合川龙多山东岩上部第 18 龛，大足圣水寺第 3 龛和北山佛湾第 9 龛。值得注意的是，以上造像点多是毗沙门天王信仰的流行区域[④]，这应对四天王在千手观音造像中的频繁出现产生一定影响。四天王在千手观音眷属中，主要充当其护国护法的宗教职能，早在北凉昙无谶《金光明经》中就有提及[⑤]。

蜀地四天王造像的姿势，除资中北岩第 113 龛为坐像外，其余全为立像。同一窟龛中的四天王除持物与部分细节装饰不同外，整体形象类似，仅托塔的毗沙门天王最易辨认。此外，在某些大型窟龛中，天王像的身边还有 2—3 位眷属，以此衬托其威武雄风之气势。

6. 婆薮仙与功德天

婆薮仙与功德天是千手观音经变中常见的一组眷属。婆薮仙在不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》中有载：

次婆薮仙人。定慧青莲华，具大神验相，安住焰鬘中。[⑥]

---

① 徐自强、张永强、陈晶编著《敦煌莫高窟题记汇编》，北京：文物出版社，2014 年，第 444 页。
②《大正藏》第 20 册 1057a 号经，第 86 页。
③《大正藏》第 20 册 1068 号经，第 138 页。
④ 关于四川地区毗沙门天王造像及信仰情况，可参看樊珂《四川地区毗沙门天王造像研究》，四川大学硕士学位论文，2007 年。
⑤《大正藏》第 16 册 663 号经，第 340—344 页。
⑥《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 135 页。

又日本《白宝抄·千手观音法杂集》下引《杂记》智证云：

观自在菩萨曾从婆叟学法，彼恼吝不与法。向后于弥陀以受法，法成就多与彼仙人，现千手眼降伏彼，所以仙老在千眼前。①

此“婆叟”即婆薮仙，可见观音还曾向他学法，后现千手眼将其降伏，最终成为观音的眷属。此外，不空还说婆薮仙是观音的化身，同书引《毗沙门经序》云：

大广智云：“婆薮仙是观世音菩萨一化身，又一身上现三千眼者，显一念三千法门。”②

大广智即不空③，由上不难看出婆薮仙与千手观音的不解渊源。

一直以来，多数学者都将敦煌北朝至初唐石窟中的持雀仙人形象指定为“婆薮仙”④，近年据王惠民考证，此像实为尼乾子⑤，可见唐代之前并无婆薮仙图像。查阅画史，最早记载绘制婆薮仙的是尉迟乙僧，地点在洛阳大云寺门阁楼上⑥，推测此像于初唐前后才开始出现。

功德天，日本《密藏记》云：

次千手千眼观自在菩萨，二十七面，具有千手千眼，黄金之色。左侍婆苏大仙，取仙杖。右侍功德天，取花。⑦

又日本《诸说不同记》卷六“功德天”云：

现图在千手前之左，女形也……左手持莲叶，上盛花，或图金盘上莲。⑧

可见功德天是与婆薮仙配对的千手观音眷属之一。

据彭金章统计⑨，敦煌有 20 幅千手观音经变画中出现了此组眷属（图 42、43），约占千手观音经变总数的四分之一。多幅画中写有榜题，但由于画工的文化水平不一，偶有人把婆薮仙

---

①《大正藏·图像部》卷十，第 814 页。
②《大正藏·图像部》卷十，第 814 页。
③ 不空死后谥“大辩广正智三藏”。
④ 张元林《莫高窟北朝窟中的婆薮仙和鹿头梵志形象再识》，《敦煌研究》2002 年第 2 期，第 71—76 页；王惠民《婆薮仙与鹿头梵志》，《敦煌研究》2002 年第 2 期，第 64—70 页。
⑤ 王惠民《执雀外道非婆薮仙辨》，《敦煌研究》2010 年第 1 期，第 1—7 页。
⑥（唐）张彦远著，秦仲文、黄苗子点校《历代名画记》卷三，北京：人民美术出版社，2016 年，第 70 页。
⑦《大正藏·图像部》卷一，第 13 页。
⑧《大正藏·图像部》卷一，第 78 页。
⑨ 前揭彭金章《千眼照见，千手护持——敦煌密教经变研究之三》，第 19 页。



图 42　莫高窟第 156 窟中的婆薮仙（采自彭金章主编《敦煌石窟全集 10：密教画卷》，第 130 页）



图 43　莫高窟第 468 窟中的婆薮仙（采自彭金章主编《敦煌石窟全集 10：密教画卷》，第 160 页）

写成音近的“婆秀仙”“婆瘦仙”“婆首先”“婆叟仙”。功德天有时也写成“大辩才天女”，但王惠民等没做进一步辨识[①]。笔者认为功德天与大辩才天不同，理由有三：第一，善无畏《千手观音造次第法仪轨》中二十八部众之“十四大辩功德娑怛那”，分指大辩才天、功德天和娑怛那这 3 位眷属；第二，在佛经中，功德天与大辩才天经常并列同时出现[②]；第三，据日本僧人成寻《参天台五台山记》载，他在南屏山兴教寺大佛殿内曾看到大辩才天和功德天等身像[③]。但若仅从形象上看，两者的确较难区别。



图 44　安岳庵堂寺第 10 龛功德天与婆薮仙

此组眷属在蜀地 18 龛唐宋千手观音造像中明

① 前揭王惠民《敦煌千手千眼观音像》，第 69 页。

② 如《金光明经》卷二云“大辩天神、功德天神、坚牢地神、散脂鬼神、最大将军、二十八部鬼神大将、摩醯首罗、金刚密迹、摩尼跋陀鬼神大将、鬼子母……”（《大正藏》第 16 册 663 号经，第 342 页）

③〔日〕成寻著，王丽萍校点《新校参天台五台山记》，上海：上海古籍出版社，2009 年，第 34 页。

确出现：蒲江飞仙阁第 93 龛，夹江千佛岩第 83（图 48）、84 龛，翔龙山千手观音大龛，资中北岩第 113 龛和西岩第 4 龛，安岳庵堂寺第 10 龛（图 44）、圆觉洞第 21 龛（图 45）、圣泉寺第 9 龛、云峰寺第 3 龛和木鱼山第 17-1 龛，合川龙多山东岩上部第 19 龛（图 46），大足北山佛湾第 9（图 47）、235、243、273 龛和营盘坡第 10 龛、佛耳岩第 13 龛。



图 45　安岳圆觉洞第 21 龛功德天与婆薮仙

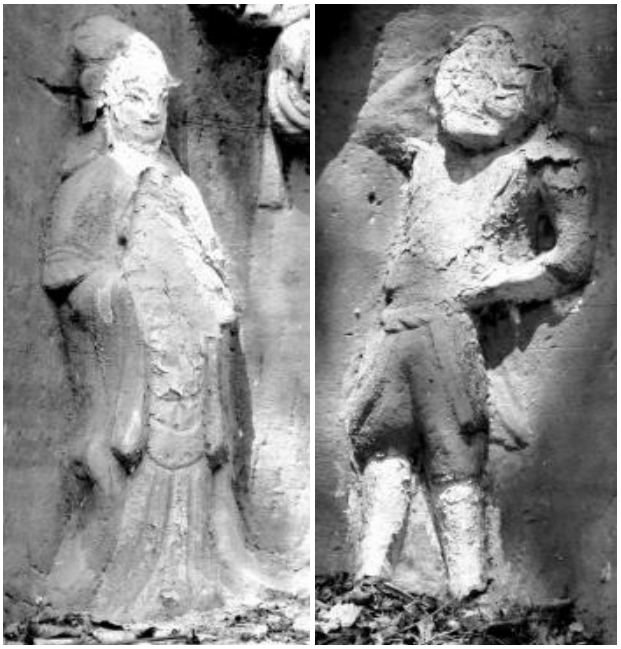


图 46　合川龙多山东岩上部第 19 龛功德天与婆薮仙



图 47　大足北山佛湾第 9 龛功德天与婆薮仙



图 48　夹江千佛岩第 83 龛功德天与婆薮仙

此组眷属在窟龛中的位置相对固定，一般位于主尊佛座两侧或内龛左右侧壁下部，并且全为站立式，尚无敦煌同类画像中的胡跪式或坐式[①]。从造型看，它们具有鲜明的个性特征，婆薮仙为身形瘦小的老者形象，功德天为身着大衣的中年妇女形象，双手捧供盘于胸前。但在实际塑造中，此二像又并非千篇一律，而是造型多变。尤其是婆薮仙，不同区域的石窟艺匠在自己理解的基础上将其塑造得相当精彩。大约有四种造型。

其一，一手叉腰、一手上举式，见夹江千佛岩第 84 龛、蒲江飞仙阁第 93 龛、资中西岩第 4 龛、合川龙多山东岩上部第 19 龛。如合川龙多山东岩上部第 19 龛的婆薮仙左手叉腰、右手上举，比较特别。

其二，一手上举、一手持杖式，仅见夹江千佛岩第 83 龛。此身婆薮仙位于方座左侧，头部残损，身形瘦小，右手高举，左手于胸前持杖而立。

其三，持仙杖式，见安岳庵堂寺第 10 龛和云峰寺第 3 龛，大足北山佛湾第 9、235、243、273 龛等。譬如安岳庵堂寺第 10 龛的婆薮仙瘦骨嶙峋，上身赤裸，下身着裙，弓着腰，杵着仙杖；大足北山佛湾第 273 龛的婆薮仙高鼻深目、长髯瘦身、持杖而立，明显不是汉人形象。

其四，捧物式，如安岳圆觉洞第 21 龛的婆薮仙长髯垂至胸前，身着大衣，双手捧物，正面向千手观音恭谨站立。

7. 饿鬼与贫儿

饿鬼与贫儿的定名，系参照敦煌千手观音画像中的榜题，如“甘露施饿鬼，七宝施贫儿”[②]。据王惠民研究，这组图像目前仅在敦煌和巴蜀发现，大都见于千手观音经变中，十一面观音造像中少有发现[③]。它们在经变中的位置基本固定，均对称位于主尊佛座两侧，或跪或立，饿鬼托物承接主尊赐予的甘露，贫儿则接受财宝。

此组形象进入千手观音的眷属队伍虽说没有比较直接的依据，但也并非无迹可寻。在宗教艺术中，古代僧俗与艺匠根据信众的现实需要与精神诉求，创造一些“隐约”在佛经当中出现过的艺术形象，是再自然不过的事了。这既是佛教艺术自身发展的内在需要，同时也是佛教艺术中国化的必然过程。饿鬼接受甘露的形象恐受不空《千手千眼观世音菩萨大悲心陀罗尼》的影响最为直接，该经描述千手观音 42 只正大手之第一手，即“甘露手”：

若为一切饥渴有情及诸饿鬼得清凉者，当于甘露手。[④]

此手相是不空之前相关译本所没有的内容，并且位列第一，足见不空对其相当重视。更为

① 如法国吉美博物馆所藏北宋太平兴国六年（981）《千手千眼观音图》中的婆薮仙与功德天均胡跪。
② 施萍亭《敦煌随笔之四》，《敦煌研究》1987 年第 4 期，第 29 页。
③ 王惠民《“甘露施饿鬼、七宝施贫儿”图像考释》，《敦煌研究》2011 年第 1 期，第 16—20 页。
④《大正藏》第 20 册 1064 号经，第 117 页。

直接的是，该经开头的偈语“我若向饿鬼，饿鬼自饱满”，应是饿鬼图像出现的最好解释。值得一提的是，在我国秦朝的传统宗教信仰中，就有“饿鬼”一词[①]，因此它并不只是源于佛经，外来文化与我国传统信仰的交融，此为一例。

贫儿接受观音施宝的形象，上述不空译经中的“如意宝珠手”，应当起到一定的点化作用，经云：

若为富饶种种功德资具者，当于如意宝珠手。[②]

或许为了与“甘露施饿鬼”在图像上相互对应，艺匠将如意宝珠替换成钱币一类的财宝。从社会本质来看，在古代社会，饥饿与贫穷一直都是平民经常面对的现实生活难题，佛教传播者也正是看到了这一点，将饿鬼与贫儿图像加入大慈大悲、无所不能的千手观音眷属队伍中，从而使得人们得到良好的精神慰藉。某种程度上看，饿鬼与贫儿可能暗指饥饿贫穷的平民百姓。

此组眷属在蜀地较为流行，分布广泛，约 26 龛千手观音造像中出现：营山太蓬山第 16、25 龛，大邑药师岩第 7-2、37 龛，蒲江看灯山第 5 龛、白岩寺前山第 11 龛、飞仙阁第 93 龛，仁寿牛角寨第 15 龛，丹棱刘嘴第 34、52 龛，夹江千佛岩第 34、84 龛，资中北岩第 113 龛、西岩第 45 龛，安岳庵堂寺第 10 龛、菩萨湾第 6 龛、圆觉洞第 21 和 26 龛、圣泉寺第 9 龛、木鱼山第 17-1 龛、千佛寨第 95 龛，大足北山佛湾第 9、235、273 龛和佛耳岩第 13 龛以及宝顶大佛湾第 8 龛。

虽说巴蜀和敦煌都发现了此组图像，但从出现时间来看，前者至迟见于中唐，而后者在晚唐[③]。唐代，两地佛教艺术交流频繁，就此组图像而言，不排除有巴蜀影响敦煌的可能。

8. 明王

明王在蜀地千手观音造像中比较常见，一般为两尊，对称站立于龛门两侧；其面相愤怒，多头多臂，手持金刚杵、羂索、钺斧、矛、骷髅等法器，双腿斜岔而立；上身赤裸，肌肉爆裂；身后多饰火焰纹大背光。整体形象给人一种震慑畏怖感。

明王在千手观音经轨中有载，如不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》云：

西南降三世。骷髅火髻冠，夏时雨云色。三面三三眼，阿吒吒微笑。具足百千臂，操持众器械。示现八臂相，满愿弘誓故。左定执戟销，左理抱宝弓。左定金刚索，右慧金刚铎。右智持宝箭，右慧握宝剑。理智救世印，先以左定腕。押右慧腕上，以右祥地轮。叉左祥地轮，犹

① 李明晓《“饿鬼”考源》，《古汉语研究》2006 年第 4 期，第 92 页。
②《大正藏》第 20 册 1064 号经，第 118 页。
③ 详见前揭王惠民《敦煌千手千眼观音像》，第 75—76 页，附表三。

如悬莲剑。檀空轮直竖，各各相附头。譬如两边嘴，右慧亦如是。金刚宝璎珞，以为严身宝。身光霹雳相，焰鬘靡不遍。左足蹈大天，右足蹈天后。度脱其恶心，令归佛法僧。

西北军荼利。发髻骷髅冠，雷电黑云相。三目怖畏相，八臂操器械。左定握金刚，左理持戟销。左定金刚钩，右慧执二股。右智拳押胁，先作金刚拳。直竖戒风轮，当右胁之下。右慧施无畏，定慧大瞋印。先以右慧腕，押左定腕上。各作金刚拳，定慧戒风轮。忍大进水轮，各直竖当臆。钚钏严臂踝，兽王皮为衣。白莲承两足，十二蛇围绕。二蛇在颈垂，二蛇绕两膊。八蛇绕八臂，甚大怖畏相。或示现千臂，号千臂甘露。或示现八臂，各圣军荼利。或示现二臂，日莲花军荼。如是现万身，远离一切厄。住大炽焰中，威德不可测。释尊大忿怒，自性轮金刚。藏王大菩萨，降魔故现形。①

敦煌千手观音经变画中的明王，部分有榜题："主□面金刚""火头金刚"和"降□□□世"②，"火头金刚"和"碧毒金刚"③，"辟毒金刚"和"赤声金刚"④。但就蜀地明王造像来看，由于没有榜题或残损，目前要将它们正确定名，还很困难，况且石窟艺匠在塑造时，往往超越了仪轨的规定。

巴蜀唐宋千手观音造像中出现明王的龛像有 28 龛：大邑药师岩第 37 龛，蒲江尖山寺第 11 龛、飞仙阁第 93 龛和白岩寺前山第 1、7、11 龛，邛崃石荀山第 8 龛和鹤林寺第二区第 2 龛，东坡丈六院千手观音龛，丹棱郑山第 64 龛和刘嘴第 34、45、52 龛，夹江千佛岩第 34、83、84 龛和牛仙寺第 183 龛，大安区葛仙山第 6 龛，内江圣水寺的 2 龛和翔龙山千手观音大龛，资中北岩第 113 龛，安岳庵堂寺第 10 龛、圣泉寺第 9 龛和菩萨湾第 6 龛，蓬溪新开寺第 1 龛，合川龙多山东岩上部第 18 龛，大足圣水寺第 3 龛。

从时代看，上述明王像主要集中出现于中晚唐时期，五代逐渐减少。从地域看，主要集中在成都及周边一带。兹以内江圣水寺千手观音大龛的明王像为例，它们是巴蜀所见最大的明王造像，虽被近人妆彩，但原貌基本保存。右侧明王三头，呈忿怒狗牙相；六臂，上两臂左持羂索、右持跋折罗，中两臂左握拳、右持剑，胸前两臂反手，左持印和铃；上身袒裸，下着系带裙，手臂缠带飘举；身后有桃形火焰纹大背光，衬托出明王强悍凶猛；左侧明王除手印持物等部分细节不同外，其基本形象与右像类似。

9. 毗那夜迦

毗那夜迦通常与明王像组合，对称出现在密教观音造像中。彭金章原认为此二像分别为金

①《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 133 页。
② 前揭徐自强、张永强、陈晶编著《敦煌莫高窟题记汇编》，第 410 页。
③ 前揭徐自强、张永强、陈晶编著《敦煌莫高窟题记汇编》，第 422 页。
④ 前揭徐自强、张永强、陈晶编著《敦煌莫高窟题记汇编》，第 444 页。

刚面天和毗那夜迦天[①]，但近年王惠民指出它们都是毗那夜迦，区别是象头人身或猪头人身[②]。毗那夜迦在千手观音经轨中有载，如不空《摄无碍大悲心曼荼罗仪轨》中描述了各持金刚铃、宝剑、伞盖、金刚钩、花鬘、金刚索、宝弓、金刚锁的 8 尊毗那夜迦[③]，又三昧苏嚩罗《千光眼观自在菩萨秘密法经》中也提到持伞盖、把索、把弓、把剑的毗那夜迦[④]。

蜀地千手观音造像中出现毗那夜迦像的大约有 10 龛：蒲江尖山寺第 11 龛和白岩寺前山第 1、11 龛，丹棱郑山第 64 龛，邛崃石荀山第 3 龛，夹江千佛岩第 34、84 龛，资中北岩第 113 龛，合川龙多山东岩上部第 19 龛和大足宝顶大佛湾第 8 龛。

从造型看，这些毗那夜迦像大都跪在明王脚侧，双手相拱作诚服状，但也有两龛例外。一是合川龙多山东岩上部第 19 龛，龛内无明王，两尊毗那夜迦单独雕于外龛下沿中部（图 49），均为坐像。左为象头人身，右手举物；右为猪头人身，双手高举，似预接左像手中之物。二是大足宝顶大佛湾第 8 龛，龛内两尊毗那夜迦改变了之前兽首人身的形象，而以人形并头戴象首帽或猪首帽示现。可见在宋人眼中，兽首人身的形象并不符合时人的审美观念，故石窟艺匠巧妙利用头戴兽帽的形式，有效解决了审美的冲突问题。其实，这种改变不仅发生在佛教美术中，墓葬美术中所常见的十二辰像，也存在从兽首到头戴兽首帽的转变[⑤]。



图 49　合川龙多山东岩上部第 19 龛中的毗那夜迦

① 前揭彭金章《千眼照见，千手护持——敦煌密教经变研究之三》，第 19 页。
② 王惠民《敦煌毗那夜迦像》，《敦煌学辑刊》2009 年第 1 期，第 65—76 页。
③《大正藏》第 20 册 1067 号经，第 135 页。
④《大正藏》第 20 册 1065 号经，第 125—126 页。
⑤ 参见邓新航编著《中国丝绸之路上的墓室壁画——东部卷：江苏、浙江、福建、广东分卷》，南京：东南大学出版社，2017 年，第 159—164 页。

10. 雷电风雨诸神

雷电风雨诸神本是中国古代民间崇拜的气候神灵，它们在佛教传入汉地之前，就已在民间社会中流行。当佛教传入之后，这些气候神陆续加入佛教队伍，最终成为护法神。

受中国传统文化的影响，气候神在佛经中的名称不一，雷神又称雷公、雷师，电神又称电伯、电母，风神又称风师，雨神又称雨师等。

较早将雷神译入佛经的是三国吴的支谦，他在《须摩提女经》卷一中以“雷公睒电”来比喻释迦化现的大神力：

尔时，如来亦复现神变相，百千万种声钟地震，当斯之时或复现神变相，或入火王三昧，扬烟走炎，或入水王三昧，飞沙腾浪，或复化作雷公睒电，或作飞霜起雹。①

失译《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》卷三讲到诵念此大陀罗尼神咒，龙王、风伯、雨师等悉至降雨：

释梵四天王八部鬼神，诸大龙王风伯雨师，皆悉来集至其国界。雨大法雨，枯木石山枯涸河井悉皆盈满，先逃人民还其本土，他国人民闻国丰实亦来投归，尔时邻敌悉来归伏，拜为大王八方靡伏遂致太平。②

北凉昙无谶译《大般涅槃经》卷一云释迦涅槃时，风神、雨神等前来见证：

复有十万亿恒河沙等四方风神，吹诸树上时非时花散双树间。复有十万亿恒河沙主云雨神，皆作是念：“如来涅槃焚身之时，我当注雨，令火时灭，众中热闷为作清凉。”③

姚秦佛陀耶舍与竺佛念等译《四分律》中同时出现了风神、云雨神、雷神，它们应是四天王的部属，此书卷五十一“杂揵度”云：

时四天王即召风神、云雨神、雷神，告如是言：“诸外道自言与世尊等，而不能来与世尊擿神力，今可破坏其高座令散灭无余。”时风神等闻四天王教已，即取外道高座破散令灭无余。④

①《大正藏》第 2 册 128a 号经，第 837 页。
②《大正藏》第 21 册 1332 号经，第 552 页。
③《大正藏》第 12 册 374 号经，第 369 页。
④《大正藏》第 22 册 1428 号经，第 949 页。

入唐以后，气候神在佛经中出现的频率渐增。如般剌密谛《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行首楞严经》卷七云：

复有无量日月天子、风师、雨师、云师、雷师，并电伯等，年岁巡官诸星眷属，亦于会中顶礼佛足而白佛言："我亦保护是修行人，安立道场得无所畏。"①

最为重要的是，水火雷电四神加入了千手观音的眷属队伍，据善无畏《千手观音造次第法仪轨》中二十八部众之"二十六"：

二十六水火雷电神。此四神皆备夫妻。雷者天雷神，电者地电也，此余者水火以为身严。②

先秦古人对气候神的热烈崇拜，与人们的生活生产息息相关。在大自然面前，日月星辰、风雨雷电等自然事物，古人不能对其随意掌控，唯有将其神化，祈求于它们，才能获得风调雨顺的太平生活。外来佛教要想在中国"生根发芽"，自然要对本土宗教有所吸收和接纳。

巴蜀唐宋千手观音造像中可识别的气象神主要有雷神、风神、雨神和电神③：蒲江白岩寺前山第 1 龛（左上雷神，右上不存）、第 7 龛（左不存，右存雷神）、第 10 龛（左上雷神，右不存），邛崃石荀山第 3 龛（左不存，右上存雷神）、花置寺第 12 龛（有雷神残迹），丹棱郑山第 64 龛（左上风神和电神，右上雷神和雨神）和刘嘴第 34 龛、第 45 龛（左上风神和电神，右上雷神和雨神）、第 52 龛，夹江千佛岩第 83 龛（左上雷神，右上风神）、84 龛（左上雷神，右上风神）和牛仙寺第 183 龛，资中北岩第 113 龛（左上雷神，右上风神），大足北山佛湾第 9 龛（左上雷神、云神等，右上风神）和营盘坡第 10 龛（左上风神，右上雷神）。这些气象神的特点有二：一是在龛像构图中，它们均位于最上层，以此暗示其在天上各自施展法术；二是与雷神配对出现的一定是风神，并且二者的形象鲜明，最易辨识。

兹举数例。蒲江白岩寺前山第 10 龛中的雷神四肢呈"大字形"张开，环其一周雕鼓十二面，举手击鼓。丹棱郑山第 64 龛中的气象神两两一组，均由祥云围绕，雕于左右壁眷属群的最上一层。左壁最外一组是风神和其眷属，风神拿起鼓起的风袋；靠内一组可能是电母和其眷属。右壁最外一组是雷神，残损较甚，但一圈鼓的形象还清晰可见；靠内的一组可能是雨神和其眷属。大足北山佛湾第 9 龛，左壁最上层的祥云内是雷神（图 50），仅雕出上半身，兽首（猪头或象头）人身，十二面鼓环其身，两手举锤做敲击状。鼓圈上部有一半身像，左手持扇；

①《大正藏》第 19 册 945 号经，第 138 页。
②《大正藏》第 20 册 1068 号经，第 138 页。
③ 在敦煌千手观音画像中有地神、水神、火神的榜题。这些气候神是否在巴蜀石窟中出现，目前尚不清楚。



图 50　大足北山佛湾第 9 龛左壁雷神



图 51　大足北山佛湾第 9 龛右壁风神

鼓圈前部也有一人像，残。此二像尊格不明，可能是雨神和云神。右壁最上层的祥云内是风神（图 51），面相凶恶，半身像，身下是鼓起的风袋。

四、结语

巴蜀石窟唐宋千手观音造像的盛行，与蜀地佛教艺术中心——成都地区佛寺中的千手观音图像关系密切。一方面，成都佛寺大都专门建有供奉千手观音塑像的大悲院；另一方面，中晚唐时期，蜀地有不少善于绘制千手观音画像的画家，如范琼、左全、赵公祐、张南本、张希古等人，他们在大圣慈寺、圣兴寺等大型佛寺中描绘有大量千手观音壁画[①]。巴蜀各地石窟中的千手观音造像粉本，应主要来源于成都地区[②]。

总之，唐宋时期巴蜀石窟中的千手观音造像是中国千手观音图像谱系中极为重要的一环，不仅是因为巴蜀石窟中至今保存有大量造像遗存，而且相较于敦煌而言，巴蜀与中原邻近，应当更为接近中原地区的千手观音造像。这对于逐步恢复并最终构建当时两京地区所盛行的“唐密”造像系统，提供了珍贵的实物资料。

注：本文图片若没有明确标明来源的，均为笔者现场拍摄。

① 关于这些画家在成都佛寺中的壁绘情况，可详见（宋）黄休复撰，何韫若、林孔翼注《益州名画录》卷上，成都：四川人民出版社，1982 年，第 15—16、31—33 页；（宋）范成大《成都古寺名笔记》，（明）杨慎编，刘琳、王晓波点校《全蜀艺文志》卷四十二，北京：线装书局，2003 年，第 1261—1266 页。

② 前揭李崇峰《千手眼大悲像的初步考察——以大足宝顶为例》，第 368 页；前揭姚崇新《大足地区唐宋时期千手千眼观音造像遗存的初步考察》，第 187—192 页。

A Study of Thousand-hand Guanyin Statues in Tang and Song Dynasties in Bashu Grottoes

—Four Research on the Bashu Esoteric Buddhism Art

◎ Deng Xinhang (College of Fine Art, Chongqing Normal University)

Abstract: At present, the most abundant remains of Thousand-hand Guanyin statues in China are in Bashu. According to the latest survey, there are 94 Thousand-hand Guanyin niches of Tang and Song Dynasties in Bashu grottoes, 37 niches in East Sichuan, 27 niches in West Sichuan, 18 niches in Middle Sichuan, 9 niches in South Sichuan and 3 niches in North Sichuan, the most concentrated places are Chongqing, Neijiang and Chengdu. From Tang Dynasty to Song Dynasty, the development of Thousand-hand Guanyin statues in Bashu presents the following laws:during the prosperous and middle Tang Dynasty, centered on Guangyuan in North Sichuan; mid-Tang Dynasty, centered on Qionglai, Danling and Renshou in West Sichuan; during the middle and late Tang Dynasty, centered on Jiajiang in South Sichuan; late Tang Dynasty, centered on Zizhong in Middle Sichuan; Five Dynasties, centered on Anyue and Dazu in Eastern Sichuan; Song Dynasty, centered on Dazu in Eastern Sichuan. The later period of the mid-Tang Dynasty to the Five Dynasties was the prosperous period of its carving. There are two types of statues: single statue and Sutra, the latter are in the majority. The basic composition pattern of Sutra is principal and subordinate surround type. The earlier the times, the more dependents, and the composition is complex, vice versa. The end of Tang Dynasty is the key time node for its composition from complexity to simplicity. The carving of these Guanyin statues in Bashu generally follows the relevant Sutra, but there are also creative expressions that go beyond rituals. Compared with Dunhuang, there are still some differences of these Guanyin statues.

Key words: Tang and Song Dynasties; Bashu Grottoes; Thousand-hand Guanyin; Temporal and spatial distribution;Statue ritual

大足学刊·第六辑
2022年，179—195页

眉山仙人洞白衣观音与揭帝神组合龛像分析*

◎ 朱己祥（四川师范大学艺术研究院）　陈　爽（四川师范大学美术学院·书法学院）

内容摘要：眉山仙人洞后蜀明德元年（934）白衣观音与揭帝神组合龛像，是玄奘新译《心经》思想内涵的高度图像化表现。白衣观音吸收了中唐圣观音的造型因素，是流行于眉山一带的特殊类型。揭帝神作力士造型并与蛇组合，是以《揭谛咒》灵验故事为文本依据，并参照《大唐西域记》“阿波逻罗龙泉”故事，旨在表明揭帝神拯救蛇难的特殊法力，以补充和完善观音的救济功能。入宋以后，揭帝信仰盛行于东南地区，源生于苏杭一带的白蛇传吸纳了此种观念，揭帝神出现在降伏白蛇等情节之中。

关键词：眉山仙人洞摩崖造像　白衣观音　揭帝神　《心经》　白蛇传

四川眉山仙人洞系唐、五代较大规模摩崖造像，其中后蜀明德元年（934）白衣观音与揭帝神组合龛像极其独特，直观表现了《心经》的思想内涵与《揭谛咒》的神奇作用。过去学界虽刊布了该龛像内容[①]，讨论了揭帝神及其信仰的形成与演变[②]，却没有阐释白衣观音与揭帝神的造型依据，未能揭示图像组合的实质内涵，忽略了揭帝信仰关联白蛇传情况。有鉴于此，本稿将在挖掘相关资料基础上，分析图像组合的文本依据与思想内涵，厘清揭帝信仰对白蛇传文学的影响，以期让学界准确了解龛像的重要文化信息。

* 基金项目：本文为国家社科基金艺术学青年项目“西域五、六世纪艺术中的外来文化因素分析”（项目批准号：20CA161）的阶段性成果；四川佛教文化遗产研究中心一般项目“川渝唐宋佛教石刻护法神图像分析”（项目批准号：2020YB01）的阶段性成果。

① 王家祐《四川唐代造像杂识》，麦积山石窟艺术研究所编《石窟艺术》，西安：陕西人民出版社，1990年，第89页。

② 邓新航《揭谛神图像初考》，《法音》2019年第1期，第52—55页。该文认为此龛揭帝神以明王为粉本造像。又，邓新航《试论揭谛信仰的形成与演变》，《法音》2019年第2期，第32—37页。

一、基本情况

仙人洞摩崖造像位于眉山市东坡区广济乡水库村北约 2 公里处（图 1），地理坐标为东经 103°30′54″、北纬 30°5′23″，海拔 500 米[①]，又名丈六院、大佛寺摩崖造像，现存 75 龛，开凿于唐、五代时期[②]，分布在南、西、北三块红砂岩崖面，未有考古调查报告刊布。西崖坐西面东，以倚坐大佛龛为中心向两侧展开（图 2）。白衣观音与揭帝神组合龛像，位于大佛龛右侧下方（以物象自身为基准，下同），作横长方形浅龛，高 56 厘米、宽 94 厘米（图 3）。



图 1　眉山仙人洞摩崖造像及相关地点示意图



图 2　眉山仙人洞摩崖造像西崖面（李静杰摄）

① 本稿应用地理坐标与尺寸信息为笔者 2018 年 1 月实地调查所得。参与调查者有清华大学美术学院李静杰教授，博士生孙明利、李秋红、吴禹力，研究生刘易斯、王德路，以及首都博物馆邢鹏先生。

② 国家文物局编《中国文物地图集·四川分册》中册，北京：文物出版社，2009 年，第 584 页。

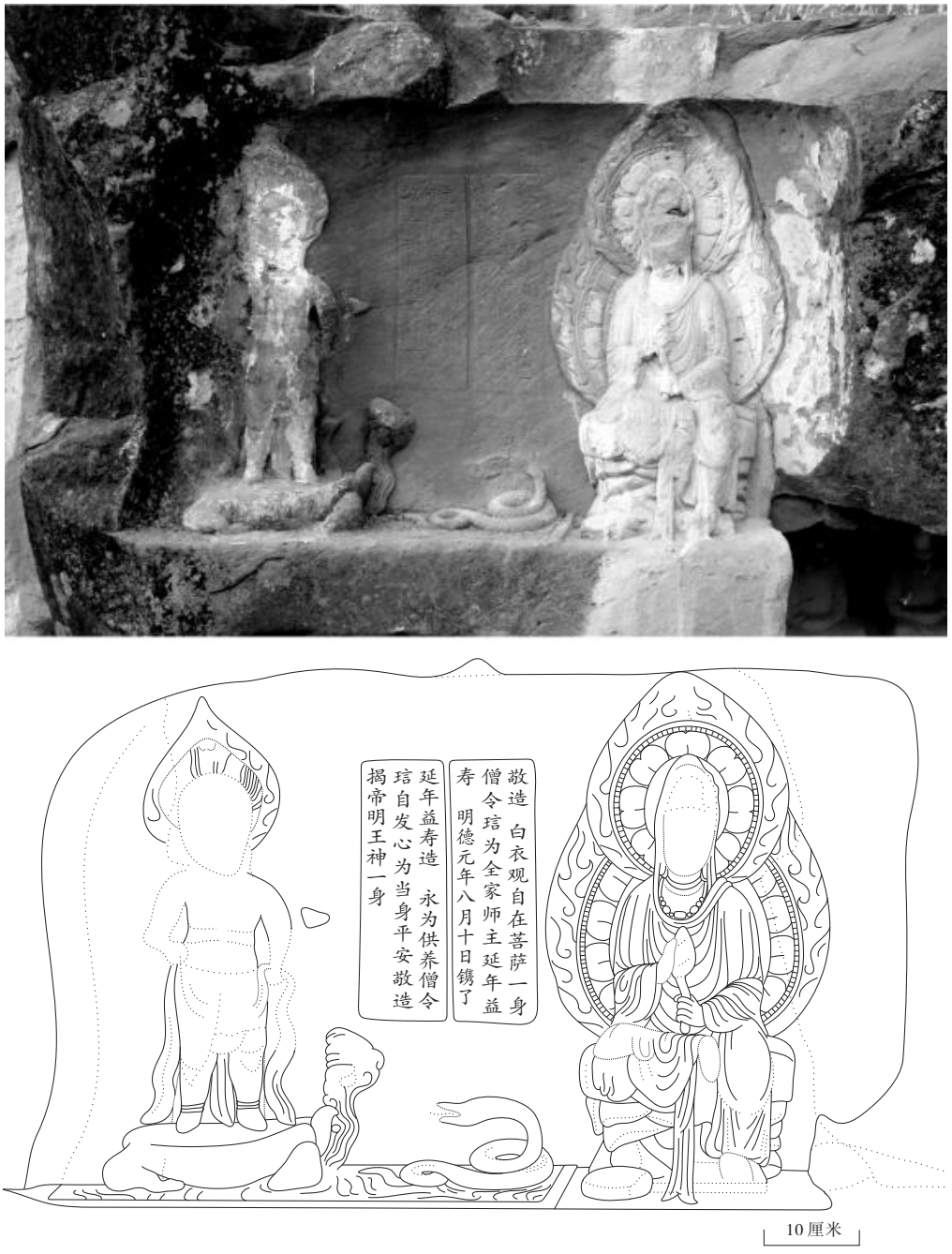


图 3　眉山仙人洞后蜀明德元年（934）白衣观音与揭帝神组合龛像及线描图

龛内左侧高浮雕一菩萨坐像。菩萨单腿垂坐于岩座，头顶高耸，面部残损，颈佩长方形和圆形宝石串项链，根据现存痕迹可知，其原初佩戴宝冠，宝冠之上搭披风。披风一端自左肩绕过身后，再经胸前搭回左肩，并与外衣一体化表现，胸腹部衣纹呈 U 形。菩萨左手持长茎莲蕾于腹前，右手触碰花蕾于胸前，左脚垂于座前，右脚横置座上，自右脚踝处垂下长带。菩萨具桃形头光和椭圆形身光，各分为内、中、外区，内区素面，中区刻出双叶莲瓣，外区刻出火焰纹，其外衣、光背等处残存绿彩痕迹，岩座刻出错落岩块。

龛内右侧高浮雕一力士形立像。立像面部残损，头发上扬，具桃形火焰纹头光，双手于腰间执帔帛，双腿间垂下长带，立于龟形底座，身体略微左向。立像头光、双腿等处残存金彩痕迹，左胳膊外侧刻出悬空三角形石块，其左下方浮雕一蜷曲之蛇（图 4）。蛇头高昂并右向，朝立像口吐毒信，二者同处一横长方形水池内，水池刻出界栏与波纹。龟形底座残存敷彩痕迹，其左端溅起一朵水花。



图 4　眉山仙人洞后蜀明德元年（934）白衣观音与揭帝神组合龛像细部

在左侧菩萨像与右侧力士形像之间壁面，并列刻出两个竖长方形字框，每框内各竖刻 3 列楷书题记。左侧题记自左向右刊文，云“敬造白衣观自在菩萨一/身，僧令琯为全家师主延年益/寿造，明德元年八月十日镌了”。右侧题记自右向左刊文，云“敬造揭帝明王神一身，/僧令琯自发心，为当身平安、/延年益寿造，永为供养”。根据题记内容可知，龛像完工于后蜀明德元年（934）八月十日，是僧令琯为全家师（施）主延年益寿及自身平安造，左侧菩萨像尊格为白衣观自在菩萨（简称白衣观音），右侧力士形像尊格为揭帝明王神（简称揭帝神）。白衣观音呈坐姿，揭帝神作立姿，前者体量略大于后者，且处在上位（左方），显然二者有主从之别。

二、图像因素

白衣观音与揭帝神构成龛像基本因素。

1. 白衣观音

白衣观音在唐之前译经中有零星记述，盛中唐时随着不空等人翻译大量密教经典，其信仰

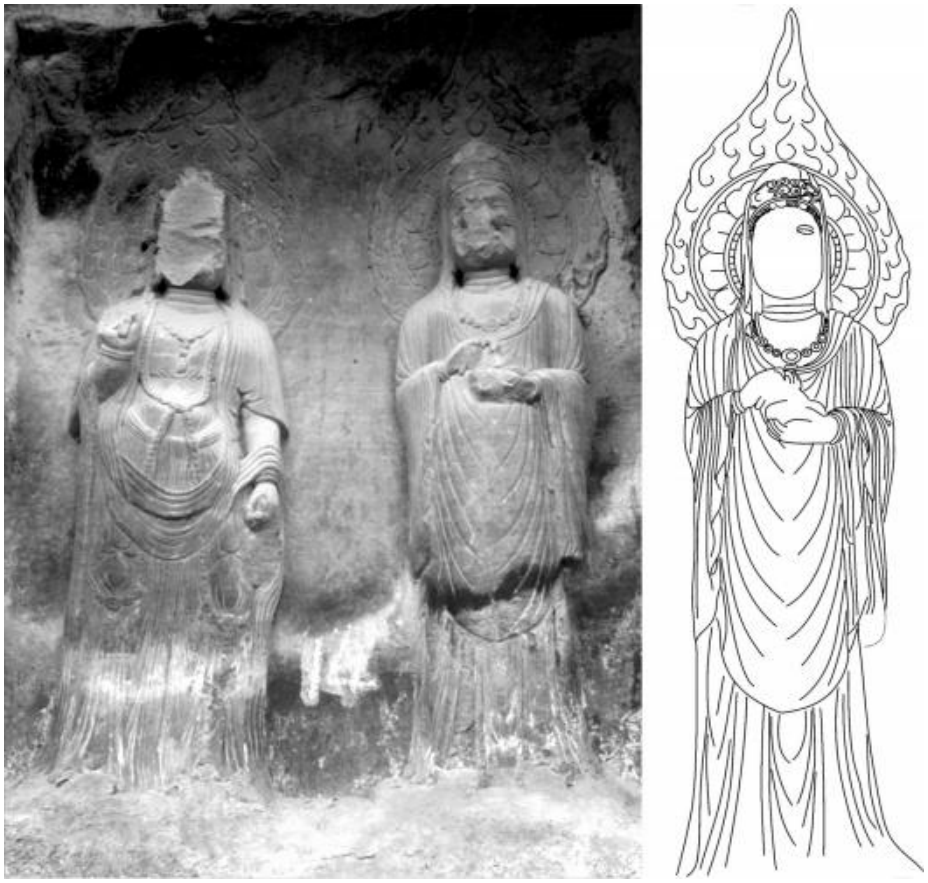


图 5　丹棱刘嘴第 14 龛中唐双观音像及左侧白衣观音线描图（李静杰摄、齐庆媛绘）

逐渐确定，以冠搭白帛、身披白衣为标识性特征[①]。白衣观音虽源自密教经典，其流传却远超密教范畴，内涵大体等同于一般显教观音，经典记述也没有统一的姿势与持物。

在装束方面，仙人洞白衣观音的披风搭于宝冠，并与外衣一体化表现。此种披搭方式定型于中唐时期[②]，如丹棱刘嘴摩崖第 14 龛中唐双观音像之左侧白衣观音（图 5）[③]。仙人洞白衣观音的项链与头光装饰，也与刘嘴中唐白衣观音一致，它们相距仅 20 公里左右，二者传承关系较为明确。

在手势方面，仙人洞白衣观音不同于刘嘴中唐白衣观音左手托钵、右手持杨柳枝蘸取净水表现，也有别于川东晚唐、五代白衣观音双手持长茎莲花于左肩（图 6）[④]，以及江南式白衣

① （唐）善无畏、不空译《大毗卢遮那成佛神变加持经》卷一：“近圣者多罗，住于白处尊，发冠袭纯帛，钵昙摩华手。”（《大正藏》第十八册，第 7 页）不空译《阿唎多罗陀罗尼阿噜力经》：“画圣者半拏罗婆悉你菩萨（白衣观自在母也），发亦上结宝冠，种种宝衣以为庄严，着白色衣，天衣为黑，左手持棒或持羂索，右手执于般若梵夹。”（《大正藏》第二十册，第 25 页）

② 齐庆媛《江南式白衣观音造型分析》，《故宫博物院院刊》2014 年第 4 期，第 55—59 页。

③ 王熙祥《丹棱郑山——刘嘴大石包造像》，《四川文物》1987 年第 3 期，第 33 页。

④ 如安岳庵堂寺第 16 龛前蜀咸康元年（925）白衣观音。刘健《四川省安岳县庵堂寺摩崖造像调查简报》，《四川文物》2008 年第 6 期，第 27 页。



图 6　安岳庵堂寺第 16 龛前蜀咸康元年（925）白衣观音像（李静杰摄、齐庆媛绘）



图 7　西安景龙池老母庙旧藏中唐圣观音像（陈怡安摄）

观音双手交叉于腹前并执数珠造型[①]。左手持长茎莲蕾、右手当胸开花叶是圣观音的标识性特征[②]，主要见于不空所译密教经典[③]，最先随经典翻译产生于长安，如西安景龙池老母庙旧藏中唐圣观音像（图 7），晚唐时传入川北[④]。因此，仙人洞白衣观音应吸收了圣观音的造型因素。

在坐姿方面，仙人洞白衣观音左脚垂于座前、右脚横置座上，有别于同时期常见的立姿或倚坐白衣观音。此种坐姿源自唐代菩萨像，如敦煌出土五代绢画白衣观音[⑤]。仙人洞白衣观音自右脚踝处垂下长带情况，也见于诸多相同坐姿菩萨像。如仁寿光芒村千佛岩晚唐三佛龛右侧菩萨像（图 8），眉山法宝寺五代西方三圣龛左侧菩萨像（图 9）等。

在地域方面，眉山法宝寺有一龛菩萨像使用了相同的图像粉本（图 10），其西南距仙人洞仅 19 公里左右，前者应是与后者年代接近的白衣观音像。

以上可知，仙人洞白衣观音沿袭了中唐以来白衣观音的装束，吸收了圣观音的手势与持

① 前揭齐庆媛《江南式白衣观音造型分析》，第 53、57 页。

② 杨筱《开花叶式圣观自在菩萨像考》，载 2018 年 10 月华东师范大学“佛教美术源流国际学术研讨会”论文集稿本。

③ 不空译《圣观自在菩萨心真言瑜伽观行仪轨》，《大正藏》第十二册，第 5 页。

④ 如绵阳北山院摩崖第 12 号龛。于春、文婷《绵阳窟龛——四川绵阳古代造像调查研究报告集》，北京：文物出版社，2010 年，第 90—114 页。

⑤ 余辉主编《晋唐两宋绘画·人物风俗》图版 63，上海：上海科学技术出版社，2005 年，第 268 页。



图 8　仁寿光芒村千佛岩晚唐三佛龛右侧菩萨像



图 9　眉山法宝寺五代西方三圣龛左侧菩萨像

物，采用了彼时流行的单腿垂坐姿态，呈现与他处白衣观音不同的造型特征，形成后蜀时期眉山一带的独特风貌。

2. 揭帝神

“揭帝”又写作“揭谛”“羯谛”“竭帝”“偈帝”，为梵文 gate 音译，该词主要见于唐贞观二十三年（649）玄奘在终南山翠微宫新译《般若波罗蜜多心经》（简称《心经》）。此经仅 260 字，言简意赅地阐释了大乘空宗要义，便于诵持，故流传广泛，影响巨大。经文以“揭谛揭谛，波罗揭谛，波罗僧揭谛，菩提莎婆诃”咒语结尾[①]，罗炤译为“行进行进，到彼岸，同到彼岸，菩提成就”[②]。

① 咒语文字以现存《心经》最早版本，即房山石经山唐显庆六年（661）本为准。中国佛教协会等编《房山石经 2・隋唐刻经》，北京：华夏出版社，2000 年，第 1 页。

② 罗炤《〈心经〉的最早版本及相关问题》，载房山石经博物馆等编《石经研究》第二辑，北京：华夏出版社，2018 年，第 141 页。

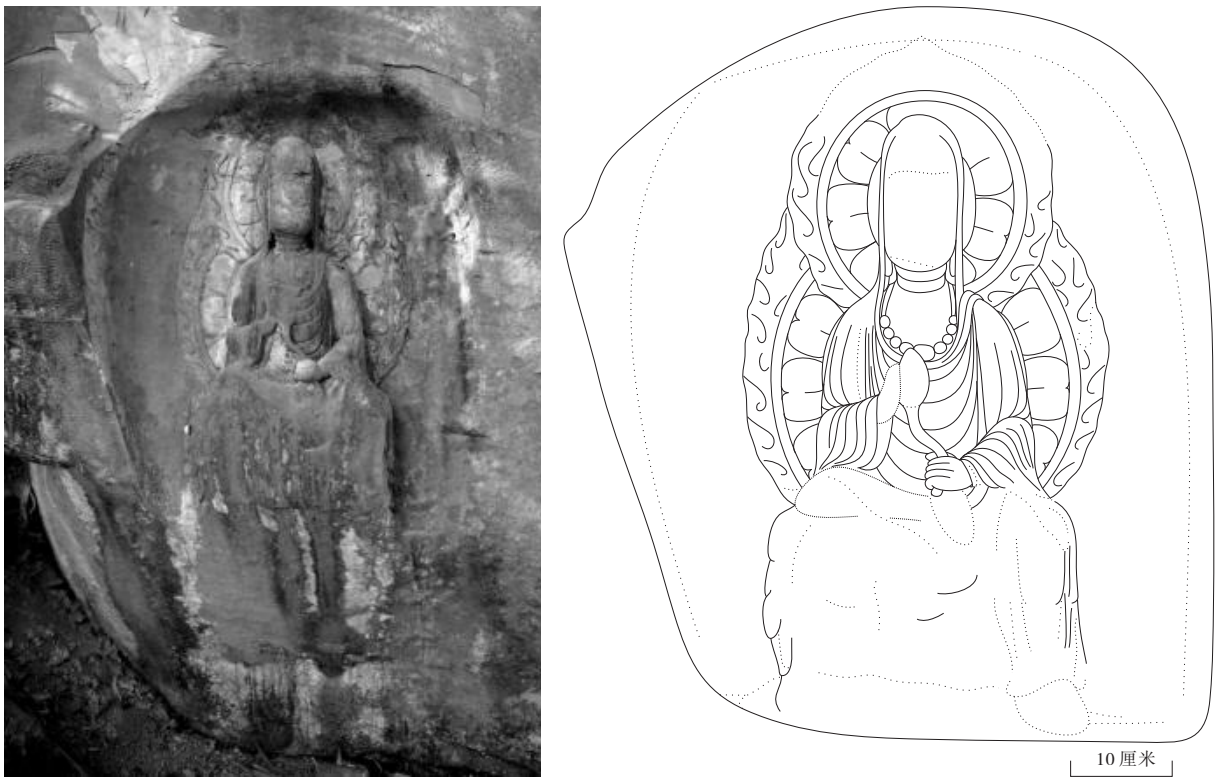


图10　眉山法宝寺五代白衣观音龛像及线描图

在《心经》的翻译与传播方面，玄奘之所以新译此经，与自身经历灵验事迹大有关系[①]。《心经》具备“度一切苦厄”的救济功能，其救济效果还比单独称颂观音名号更为显著[②]。其一，《心经》祖本源自四川。《大慈恩寺三藏法师传》记述，此经是蜀地一病人授予玄奘[③]，罗炤、方广锠认为此说可信[④]。其二，《心经》源自蜀地说法，在敦煌藏经洞出土《唐梵翻对字音般若波罗蜜多心经》中被神化成观音灵验故事[⑤]。文书声称此经是玄奘取经途中路过成都，观音化身空惠寺病僧授予，西行路上常凭此逢凶化吉[⑥]。其三，北宋李昉等编《太平广记》引晚

① 敦煌S. 3019号文书《般若波罗蜜多心经还源述》：“此经元于《大般若》中疏出，……三藏法师玄奘每受持而有灵应，是故别译以流通。”黄永武主编《敦煌宝藏》第二十五册，台北：新文丰出版公司，1986年，第281页。

② （唐）慧立译、彦悰笺《大慈恩寺三藏法师传》卷一：“（玄奘）至沙河间，逢诸恶鬼，奇状异类，绕人前后，虽念观音，不能令去，及诵此经，发声皆散，在危获济，实所凭焉。”《大正藏》第五十册，第224页。

③ 前揭《大慈恩寺三藏法师传》卷一：“初，法师在蜀，见一病人，身疮臭秽，衣服破污，愍将向寺，施与衣服、饮食之直。病者惭愧，乃授法师此经，因常诵习。”《大正藏》第五十册，第224页。

④ 前揭罗炤《〈心经〉的最早版本及相关问题》，第108—115页。方广锠《〈般若心经〉——佛教发展中的文化汇流又一例证》，《深圳大学学报（人文社会科学版）》2013年第4期，第8、9页。

⑤ 文书共6件，编号为S. 2464、S. 3178、S. 5627、S. 5648，P. 2322及北大118号，日本京都大谷大学藏有后小松天皇明德三年（1392）抄本。前揭方广锠《〈般若心经〉——佛教发展中的文化汇流又一例证》，第10页。

⑥ 敦煌S. 2464号文书：“三藏志游天竺，路次益州，宿空惠寺道场内。遇一僧有疾，询问行止，因话所之，乃难叹法师曰：‘……逞途多难，去也如何？我有三世诸佛心要法门，师若受持，可保来往。’遂乃口受（授）与法师，……或途经厄难，或时有阙斋馑，忆而念之四十九遍，……但有诚祈，皆获戬祐。至中天竺磨竭陁国舸烂陁寺，……忽见前僧而相谓曰：‘……由斯经历，保尔行途。……我是观音。’”前揭《敦煌宝藏》，第十九册，第688、689页。

唐李冗撰《独异志》小说衍生了该灵验故事，并将授经地点变成罽宾国[①]，此故事又被明代《神僧传》收录[②]。可见，《心经》祖本源自四川说法，在唐代已成为普遍认知，蜀地信众对该经本不陌生。《心经》在传播过程中强化了与观音的联系，以彰显此经救济功能，乃至被纳入观音信仰范畴。此种作法符合玄奘译经的初衷，客观上有助于快速流通，新译本至迟于 8 世纪初已传入四川[③]。

在《揭帝咒》的形成与传播方面，罗炤认为此咒是玄奘从《金刚大道场经・大明咒藏分》中，选取《般若大心陀罗尼第十六》，贴附到四川所得《心经》祖本末尾[④]。玄奘将《揭谛咒》置于经末位置，与经首观音前后呼应，旨在借用咒语的护持力量[⑤]，圆满成就此经救济功能。盛中唐以来密教真言思想兴盛，咒语的重要性大幅提升，《心经》作为影响巨大的经典，其《揭帝咒》也日显重要，乃至单独流通开来，促使揭帝信仰产生。由于咒语不可强释[⑥]，揭帝信仰主要通过文本形式传播并开始神格化，无经典依据的揭帝神被创造出来，成为尊格独立的神祇。如盛唐宫廷画家陈闳、唐末长安画家朱繇均绘制过揭帝神像[⑦]。又如晚唐、五代成都大圣慈寺和雅州（今雅安）开元寺均设置揭帝堂[⑧]，应以揭帝神像为主尊供奉。同时，形成名为“揭帝礼”的礼忏法，见于敦煌 B.8347 号文书[⑨]，并产生《羯谛真言》灵验故事，见于敦煌 P.3142 号文书（图 11）[⑩]，足见揭帝信仰已通过多种形式深入民间。

以上可知，《心经》祖本源自四川，其传播过程中强化了与观音的联系，《揭帝咒》被置于经末位置，以圆满成就此经救济功能。密教真言思想的兴盛，促使《揭谛咒》单出流行，揭谛信仰在四川传播，刺激了揭帝神的产生。仙人洞揭帝神头发上扬如火焰，此种发式常用于密教

---

①《独异志》卷上：“（玄奘）往西域取经。行至罽宾国，道险，虎豹不可过。奘不知为计，乃锁房门而坐，至夕开门，见一老僧，头面疮痍，身体脓血，床上独坐，莫知来由。奘乃礼拜勤求，僧口授《多心经》一卷，令奘诵之，遂得山川平易，道路开辟，虎豹藏形，魔鬼潜迹。”李冗、张读撰：《独异志・宣室志》，北京：中华书局，1983 年，第 1、17 页。（北宋）李昉等编《太平广记》第二册，北京：中华书局，1961 年，第 606 页。

②《大正藏》第五十册，第 985 页。

③ 如乐至石匣寺 8 号龛唐开元九年（721）《心经》。肖世凯《四川乐至县石匣寺摩崖造像》，《四川文物》2007 年第 3 期，第 37 页。

④ 前揭罗炤《〈心经〉的最早版本及相关问题》，第 132—141 页。

⑤（唐）阿地瞿多译《佛说陀罗尼集经》卷三记述，《般若大心陀罗尼第十六》所属大般若咒“功力不可思议，亦能救拔生死大苦，……能诵持者，一切障灭，随心所愿，无不成办，疾证无上正等菩提”。《大正藏》第十八册，第 807 页。

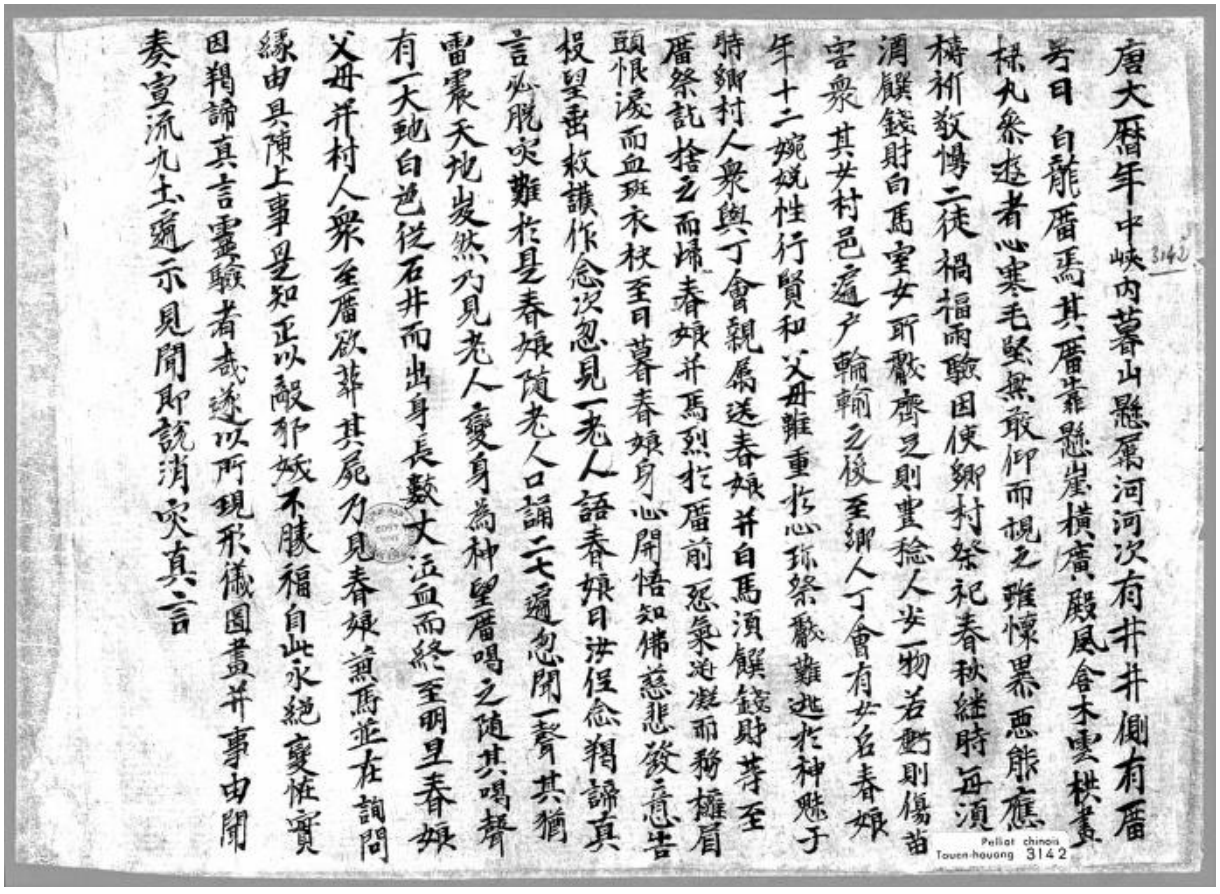
⑥（唐）法藏述《般若波罗蜜多心经略疏》：“（咒词）不可释，以是诸佛秘语，非因位所解，但当颂持，除障增福，亦不须强释也。”《大正藏》第三十三册，第 555 页。

⑦（北宋）佚名《宣和画谱》卷五：“（陈闳）开元中，明皇召入供奉……今御府所藏十有七，……揭帝神像一”（第 57 页）。同书卷三：“（朱繇，又作朱瑶）工画道释，……今御府所藏八十有三，……揭帝神像四”（第 31、32 页）。王群栗点校，浙江：浙江人民美术出版社，2012 年。

⑧（北宋）黄休复撰《益州名画录》，何韫若、林孔翼注，成都：四川人民出版社，1982 年，第 114 页。（北宋）赞宁等撰《宋高僧传》卷二十七《唐雅州开元寺智广传》，《大正藏》第五十册，第 882 页。

⑨ 前揭《敦煌宝藏》，第一百一十册，第 46、47 页。

⑩ 前揭《敦煌宝藏》，第一百二十六册，第 414、415 页。杨宝玉《敦煌本佛教灵验记校注并研究》，兰州：甘肃人民出版社，2009 年，第 159—166、349—352 页。


唐大曆年中峽内暮山懸瀑河河次有井井側有舊
考曰白龍舊焉其舊靠懸崖横賓殿屋舍木雲棋書
採丸桑趣者心寒毛竪無敢仰而視之雖慷累悉能應
禱祈数博二徒禍福兩驗因使鄉村祭祀春秋繼時每須
酒饌錢財白馬童女所獻齊足則豊稔人安一物若虧則傷苗
害衆其於村邑遍户輸輸之後至鄉人丁會有女名春娘
年十二婉娩性行賢和父母雖重於心珎祭獻難逃於神懸于
時鄉村人衆與丁會親屬送春娘并白馬須饌錢財等至
舊祭訖捨之而歸春娘并馬烈於舊前怒氣沛激而豎擁眉
頭恨淚而血班永秋至日暮春娘身心開悟知佛慈悲發意告
投望垂救護作念次忽見一老人語春娘曰汝但念揭諦真
言必脫災難於是春娘隨老人口誦二七遍忽聞一聲其猶
雷震天地豈然乃見老人變身為神望舊喝之隨其喝聲
有一大虵自邑從石井而出身長數丈流血而終至明旦春娘
父母并村人衆至舊欲葬其屍乃見春娘煎焉並在詢問
緣由具陳上事是知正以殺邪威不賸福自此永絶變惟實
因揭諦真言靈驗者哉遂以所現形儀圖畫并事由聞
奏宣流九土廣示見聞即說消災真言

Pelliot chinois
Touen-houang 3142

图 11　敦煌藏经洞 P.3142 号文书《羯谛真言》灵验故事（引自“国际敦煌项目”网站）

愤怒尊形象，他在题记中也被称作“明王神”。考虑同龛白衣观音吸收了圣观音造型因素，揭帝信仰又关联真言思想，推测仙人洞揭帝神一定程度上受到密教影响。然而，题记并未称之为“揭帝明王”或“揭帝神明王”，表明其尊格不等同于密教明王。参照所在崖壁造像主题推测，揭帝神属于显教护法神的可能性略大。

三、图像组合

白衣观音与揭帝神形成大组合，揭帝神与同水池中的蛇形成小组合。

1. 白衣观音与揭帝神组合

白衣观音与揭帝神左右并列且主从有别，准确反映了《心经》的文本结构。揭帝神代表的《揭谛咒》源自《心经》，此经迥异于通常佛经格式，其经首无“序分”而以观音开始，经末无“流通分”而以《揭谛咒》结尾。这种文本结构一方面使得经首观音与经末《揭谛咒》前后呼应，以圆满成就此经救济功能，符合玄奘新译初衷。如敦煌 P.2704 号文书《赞〈梵本多心

经〉》记："闻题目而罗刹皈降，诵真言而鬼神自退。"[①]另一方面昭示了修行的正确途径，观音所行代表言达唯识、唯意、唯心、唯智的甚深法门（内护），《揭谛咒》代表诸佛灵佑的密行途径（外护）[②]，二者共同成就无上正等正觉[③]。如敦煌 S.2121 号文书《揭谛咒》下方特别注明，"菩萨诵持此咒，若昼若夜，所在之处，十方善神常来守护，一切魔鬼不敢亲近，故名持咒外护也！"[④]自玄奘以来特别强调《心经》的救济功能，使得此经逐渐被纳入观音信仰范畴，乃至敦煌 B.8347 号文书所记"揭帝礼"忏仪，也是以观音为礼拜主体[⑤]。该文书"揭帝礼"后又抄录《观音礼文》，可见前者只是观音忏仪的组成部分。综合判断，仙人洞以白衣观音为主体并与揭帝神组合，是对《心经》思想内涵与文本结构的高度图像化表现。

2. 揭帝神与蛇组合

在表现白衣观音与揭帝神的大组合，以及刊刻两框题记之余，粉本设计者在所剩无几的空间内，细刻揭帝神与蛇的小组合，显然自有用意。揭帝神侧身左向，与头部右向的蛇呼应，二者所在池内波纹激荡，水花飞溅，山石迸裂，画面情节性明显。题记所述白衣观音是为"全家施主延年益寿"造，揭帝神是为"当身平安、延年益寿"造。除了与白衣观音共通的延年益寿功能外，题记额外指出揭帝神可以护佑平安。因此，揭帝神与蛇组合，可能是为表明揭帝神某种护佑平安的特殊法力。唐、宋时期的三则《揭谛咒》灵验故事为此提供了有力线索。

其一，敦煌 P.3142 号文书所记中唐灵验故事为已知最早文本（图 11）。

唐大历年中，峡内暮山悬属河，河次有井，井侧有庙，/号曰"白龙庙"焉。其庙靠悬崖横广，殿风含木，云栱画/梁，凡参游者，心寒毛坚（应作"竖"），无敢仰而视之。虽怀暴恶，能应/祷祈；敖慢二徒，祸福（应作"福祸"）两验。因使乡村祭祀，春秋继时，每须/酒馔、钱财、白马、室女。所献齐足，则丰稔人安；一物若亏，则伤苗/害众。其女，村邑遍户轮输之。后至乡人丁会，有女名春娘，/年十二，婉娩，性行贤和。父母虽重于心珎（同"珍"），祭献难逃于神魅。于/时，乡村人众与丁会亲属，送春娘并白马、须（应作"酒"）馔、钱财等至/庙，祭讫，舍之而归。春娘并马烈（应作"列"）于庙前，怨气凝而务（应作"雾"）拥眉/头，恨泪而血斑衣袂。至日暮，春娘身心开悟，知佛慈悲，发意告/投，望垂救

① 前揭《敦煌宝藏》，第一百二十三册，第 399 页。

② 敦煌 S. 3019 号文书《般若波罗蜜多心经还源述》："按大神咒，言达唯识也。大明咒，言达唯意也。无上咒，言达唯心也。无等等咒，言达唯智也，……内护理总持也，外护辞总持也，但此辞同体大觉，乃能穷尽……不可翻译。虽然，大意有三，一诠甚深般若，二名大力天神，三斥浮游鬼魅。诸佛慈善，蜜意在中，所以诵持，必招灵祐，此为外护也。"前揭《敦煌宝藏》，第二十五册，第 280、281 页。

③（唐）法照述《净土五会念佛略法事仪赞・般若赞文》："昔有菩萨安心坐，照见五蕴悉皆空，……真实不虚深须信，揭帝揭帝断狐疑。"《大正藏》第四十七册，第 483 页。

④ 前揭《敦煌宝藏》，第十九册，第 295 页。

⑤ 杨明芬著《唐代西方净土礼忏法研究：以敦煌莫高窟西方净土信仰为中心》，北京：民族出版社，2007 年，第 268、269 页。

护。作念次，忽见一老人语春娘曰："汝但念《羯谛真/言》，必脱灾难。"于是春娘随老人口诵二十七遍，忽闻一声，其犹/雷震，天地岌然，乃见老人变身为神，望庙喝之。随其喝声，/有一大蛇白色，从石井而出，身长数丈，泣血而终。至明旦，春娘/父母并村人众至庙，欲葬其尸，乃见春娘兼马并在，询问/缘由，具陈上事。是知正以敌邪，妖不胜福，自此永绝变恠（同"怪"），实/因《羯谛真言》灵验者哉！遂以所现形仪图画并事由闻/奏，宣流九土，遍示见闻。即说消灾真言。

该故事发生在唐代宗大历年间（766—779）的三峡地区。主人公春娘被献作祭品，她在恐惧中听从一老人劝念《羯谛真言》，彼时老人变身为神，将井中白色巨蛇呵斥至死，春娘幸免于难，此事后被绘成图像，呈报官方并流传全国。该故事既然能远传西北的敦煌，自然能影响邻近的眉山。通过图像与情节的比对可知，仙人洞揭帝神与蛇组合，正是以该文本为依据，老人所变之神为揭帝神，具界栏的水池代表水井，激荡的波纹、飞溅的水花、迸裂的山石，表现二者战斗时的激烈场景。

其二，伪托北宋庞元英撰《谈薮》载有同类灵验故事。

赖省干之卜，天下知名。赖建宁人，挟妖术杀人祭鬼，常于浙中寻求十余岁童女，养之以充用。其母喜诵佛书，女习念《心经》。后此女次当供祭，沐浴装饰，寘空室中，镝其户而去。女自分必死，夜且半，觉有物自天窗下，光烨烨然，不胜怖，急念《揭谛咒》，忽口中亦有光出。此物逡巡，欲进复却。女诵咒益急，良久口中光渐大，直出射此物。物仆床下，铿然有声，不复起。其室近街，俄尔警夜卒过焉。女大叫："杀人！"卒报所属，率众破壁取女，视壁下物，见大白蟒，死矣。[①]

该故事的时间、地点和情节，虽有别于中唐故事，其构思却如出一辙，均是妙龄女子被献作祭品，女子在恐惧中念诵《揭谛咒》，从而幸免于难，作祟之物亦为白色巨蛇。

其三，南宋龚明之撰《中吴纪闻》也有类似记录。

常建诗云："竹径通幽处，禅房花木深。山光悦鸟性，潭影空人心。"此题常熟破山也。旧传有四高僧讲经山中，一老翁日来听法，久之，问翁所从来，答曰："吾非人也，龙也。"因问："本相可得见乎?"曰："可。"已而果以全体见。僧恐甚，亟诵《揭谛咒》语。揭谛神与龙

① 庞元英为北宋神宗元丰年间（1078—1085）人，书中记述多为南宋宁宗与理宗两朝之事（1194—1264）。《四库全书提要》认为此书系明代书商抄合各类旧文而成。庞元英《谈薮》，载（北宋）张洎等撰《贾氏谭录及其他三种》，北京：中华书局，1991年，第1、7页。

角力，龙不能胜，破其山而去。[①]

该故事完全不同于前两则故事，然核心情节无实质区别。龙、蛇本属一类，主人公也是在恐惧中念诵《揭谛咒》，龙被揭帝神打败并破山而逃。一方面，以《揭谛咒》召唤揭帝神、揭帝神化身老人情节，见于敦煌文书中唐故事，不见于《谈薮》宋代故事。另一方面，常建为盛唐时人[②]，他作《题破山寺后禅院》时，此地已有“破山”之名，该故事应为后人附会之说，暗示其与中唐故事存在关联。

以上可知，源生于三峡的中唐《揭谛咒》灵验故事，影响了西南地区佛教造像，还被传播至西北与东南地区，《揭谛咒》、揭帝神拯救蛇难观念，由此普及至全国。仙人洞龛像在有限空间内，刻出灵验故事的核心场景，旨在表明揭帝神的特殊法力，以补充和完善观音的救济功能。揭帝神所立之处从痕迹判断极有可能表现龟座，不见于以上故事文本记述。龟座的使用可能受传统玄武观念影响，玄武五行主水，通常作龟蛇缠绕、两头相斗。龟为水中物，蛇五行属火，水井中的揭帝神以龟为坐骑，旨在强化其克制蛇的法力[③]。

四、揭帝信仰与白蛇传

根据仙人洞白衣观音与揭帝神的大组合，以及揭帝神与蛇的小组合，可知粉本设计者透彻理解《心经》的思想内涵，他对玄奘的经历和著述应不陌生。同时，还准确把握了揭帝神拯救蛇难的特殊法力，他将揭帝神塑造成力士形象当有依据。

1. 揭帝神的造型来源

根据经典记载，释迦牟尼及其部分弟子具有降龙（即蛇类）能力。玄奘在《大唐西域记》中，详细叙述了一则相关故事。

（乌仗那国）瞢揭釐城东北二百五六十里入大山，至阿波逻罗龙泉，……。此龙者，迦叶波佛时生在人趣，名曰殑祇，深闲咒术，禁御恶龙，不令暴雨。国人赖之，以稽余粮。居人众庶感恩怀德，家税斗谷以馈遗焉。既积岁时，或有逋课，殑祇含怒，愿为毒龙，暴行风雨，损伤苗稼。命终之后，为此地龙，泉流白水，损伤地利。释迦如来大悲御世，愍此国人独遭斯

① （南宋）龚明之、朱弁撰，孙菊园、王根林校点《中吴纪闻·曲洧旧闻》，上海：上海古籍出版社，2012年，第51页。

② 张学忠《常建生卒年考》，《文学遗产》1992年第3期，第74—77页。

③ （南宋）俞琰《席上腐谈》卷上：“玄武即乌龟之异名。龟，水族也。水属北，其色黑，故曰玄。龟有甲，能捍御，故曰武。其实，只是乌龟一物耳。北方七宿如龟形，其下有腾蛇星。蛇，火属也。丹家借此喻身中水火之交，遂绘为龟蛇蟠蚪之状。”北京：中华书局，1985年，第11页。

难，降神至此，欲化暴龙。执金刚神杵击山崖，龙王震惧。乃出皈依，闻佛说法，心净信悟。[①]

对比乌仗那国阿波逻罗龙泉故事，与敦煌文书中唐《揭谛咒》灵验故事，可知二者存在相似之处。一方面，龙蛇之类均可通过咒术得到禁御。另一方面，百姓均须按时献祭，龙蛇方不伤苗稼，不为害一方。差异之处在于，阿波逻罗龙泉故事中，降伏恶龙的是执金刚神。如上所述，仙人洞龛像设计者既然对玄奘新译《心经》理解深刻，他对于《大唐西域记》中故事也应熟悉。他在依据《揭谛咒》灵验故事设计龛像时，极有可能关注到阿波逻罗龙泉故事的相似性，并参照后者将有降蛇法力的揭谛神，塑造成执金刚神常用的力士形象。

2. 宋代的揭帝信仰

入宋以后，源自盛唐的揭帝信仰兴盛不绝。在图像方面，宋代绘制揭帝神像情况继续存在。如北宋舒城（今六安）画家李公麟曾绘制揭帝神像[②]。宜兴法藏寺北宋崇宁四年（1105）地宫出土一木雕像，亦作头发上扬的力士形象，其左手执长蛇，立于龟形底座，极有可能为揭帝神[③]。揭帝神与白衣观音组合，也见于两宋之际长乐人陈长方撰《闻思大士入定相善财童子致恭揭谛神后卫因为之赞》[④]。诗中观音“幪头叠足，敛目而禅”，系白衣观音的特殊形式入定观音像[⑤]，揭帝神成为观音的“后卫”，即护卫、护法神，作“力人”形象，与仙人洞所见一致。又如金董解元《西厢记诸宫调》记述，永济普救寺有唐垂拱二年（686）吴道子所绘壁画，其“金刚揭帝骨相雄，善神菩萨相移走”[⑥]。吴氏生活年代约早于董氏五百年，书中记录或为附会之词，可信度虽然不高，却暗示金代揭帝神依旧作金刚力士形象。

在文本方面，持诵《揭谛咒》风气得到延续。如北宋沈遘为官杭州时习诵《揭谛咒》[⑦]，又如南宋淳熙十四年（1187）昆山崇显教院雕凿“摩诃般若偈帝宝幢”[⑧]。除前述《谈薮》《中吴纪闻》故事外，北宋延平（今南平）人陈正敏撰《遁斋闲览》，另记有倒诵《揭谛咒》、解救被捕之鱼故事[⑨]。以上可知，宋代揭帝信仰盛行于东南地区。该地区温暖湿润，草木繁盛，蛇类为害较多，与《揭谛咒》、揭帝神拯救蛇难故事的源生地（即三峡地区）环境接近，故而得

---

①（唐）玄奘、辩机撰《大唐西域记汇校》，范祥雍汇校，上海：上海古籍出版社，2018年，第138页。

② 前揭《宣和画谱》卷七：“文臣李公麟……今御府所藏一百有七，……揭帝神像一。”第74—77页。

③ 许夕华主编《法相光明：江苏宜兴法藏寺北宋地宫文物》，北京：中国书店，2015年，第69页。

④ 诗云：“幪头叠足，敛目而禅；闻思尽处，当念超然。……大士俨若，非空非有；毁赞莫及，孰卫孰守。唯此力人，雄风赳赳；是亦孔门，御侮之友。”北京大学古文献研究所编《全宋诗》第三十五册，北京：北京大学出版社，1998年，第22246页。

⑤ 齐庆媛《论入定观音像的形成与发展》，《敦煌研究》2018年第4期，第67—80页。

⑥ 董解元为金章宗（1190—1208）时人。董解元《西厢记诸宫调注译》卷一《商调·玉抱肚》，朱平楚注译，兰州：甘肃人民出版社，1982年，第1、20、21页。

⑦（北宋）沈括《梦溪笔谈校证》卷二十，胡道静校证，上海：上海古籍出版社，1987年，第660页。

⑧ 江苏通志局编《江苏金石志》卷十三，载《石刻史料新编》第一辑第十三册，台北：新文丰出版公司，1979年，第9757页。

⑨（南宋）曾慥编纂《类说》卷四十七，北京：文学古籍刊行社，1955年，第3142、3143页。

到广泛传播。此类灵验故事层出不穷，均与救济思想相关，表明揭帝信仰得到普遍接受，已然深入民众日常生活。

3. 揭帝信仰与白蛇传

宋代东南地区揭帝信仰盛行，使得源生于苏州、杭州与镇江一带的白蛇传，也将《揭谛咒》、揭帝神克制蛇难观念，纳入到故事情节当中。白蛇传故事的形成，大体分为三个阶段。其一，从唐谷神子《博异志》载传奇《李黄》始，到明洪楩《清平山堂话本》载宋元话本《西湖三塔记》止，故事形成雏形。其二，以明末冯梦龙《警世通言》载明话本《白娘子永镇雷峰塔》为代表，故事基本成型。其三，以清前期黄图珌《看山阁乐府》载《雷峰塔》、方成培《雷峰塔传奇》剧本等为代表，故事得到完善[①]。

一方面，《揭谛咒》、揭帝神不见于《李黄》载唐元和年间（806—820）长安故事[②]，最早出现在明话本《白娘子永镇雷峰塔》法海降伏白蛇情节。

不知禅师口里念的甚么，念毕，轻轻的揭起钵盂，只见白娘子缩做七八寸长，如傀儡人像，……禅师道："念你千年修炼，免你一死，可现本相！"白娘子不肯。禅师勃然大怒，口中念念有词，大喝道："揭谛何在？快与我擒青鱼怪来，和白蛇现形，听吾发落！"须臾庭前起一阵狂风……看那白娘子时，也复了原形，变了三尺长一条白蛇，兀自昂头看着许宣。[③]

法海口念咒语、召唤揭帝神打败白蛇，情节与前述《中吴纪闻》故事一致，白蛇因素则见于敦煌 P.3142 号文书与《谈薮》故事。故事末许宣出家为僧，临终前留下"欲知有色还无色，须识无形却有形；色即是空空即色，空空色色要分明"诗偈，点明故事主旨关联《心经》，可知法海所念咒语为《揭谛咒》。同时，宋元话本《西湖三塔记》也有类似情节。

（奚真人）点起灯烛，烧起香来，念念有词，……风过处，一员神将……真人道："与吾湖中捉那三个怪物来！"神将唱喏。去不多时，则见婆子、卯奴、白衣妇人都捉拿到真人面前。……真人道："与吾现形！"……真人叫天将打，不打，万事皆休。那里打了几下，只见……白衣娘子是条白蛇。[④]

道士通过咒语、神将降伏白蛇。考虑到宋代佛道合流情况普遍，推测道士所念咒语也是

① 高艳芳《白蛇传研究的百年回顾与反思》，《广西师范大学学报·哲学社会科学版》2013 年第 6 期，第 51—57 页。孙竞《近十几年白蛇传研究文献综述》，《开封教育学院学报》2016 年第 2 期，第 21—23 页。

②（北宋）李昉等编《太平广记》第十册，北京：中华书局，1961 年，第 3750—3752 页。

③（明）冯梦龙编《警世通言》下册，香港：中华书局香港分局，1965 年，第 444、445 页。

④（明）洪楩辑《清平山堂话本校注》卷一，程毅中校注，北京：中华书局，2012 年，第 66、67 页。

《揭谛咒》，所唤神将同为揭帝神。两则文本中揭帝神均以护法神身份出现，与前述陈长方诗中描绘一致。由于《西湖三塔记》年代早于《白娘子永镇雷峰塔》，以此而言《揭谛咒》、揭帝神克制蛇难观念，可能早在宋元时期就已纳入白蛇传故事。

另一方面，清代文本对白蛇传情节多有增益，使得揭帝神在辅助法海、降伏白蛇之余，还被赋予其他多种职责。首先，负责接引法海、许宣回归极乐世界。如清前期乐府《雷峰塔》记："末（即揭帝神）引幢幡，迎小生，毗卢帽、袈裟、捧钵上。……末：'小神敬遵佛旨，奉引幢幡，前来接引二位大师哩！'"[①]其次，负责看管雷峰塔、释放白娘子。如清前期剧本《雷峰塔传奇》开篇宣说"空即是色，色即是空"。白娘子义兄黑风仙来雷峰塔探望，"杂揭帝神上喝介：'何方妖道，敢来窥伺？'"许士麟高中状元、来雷峰塔祭母，"杂揭谛神上：'……我佛怜他一点孝心，特令吾神放他母子相见一面，以慰其志'"。白娘子获准释放后，"谛白外介：'待小神将塔毁了，放白氏出来罢？'"[②]最后，负责阻拦白蛇下凡。如清后期《雷峰宝卷》开篇，释迦牟尼佛"即差揭帝神往前阻住去路，……那白氏立下誓愿，见揭帝神去了，才得放心"[③]。

以上可知，白蛇传自宋明成型以来，已将《揭谛咒》、揭帝神克制蛇难观念，纳入故事情节当中。揭帝神作为护法神，不仅辅助法海降伏白蛇，还出现在阻拦白蛇下凡、看管雷峰塔以及释放白娘子等场景。在清中期及以后文本中，通过《揭谛咒》、揭帝神降伏白蛇情节减少，其克制蛇难观念逐渐弱化，乃至在清末《绣像白氏宝卷》、民初小说《白蛇传前后集》等文本中，再难寻觅揭帝信仰踪迹[④]。

注：清华大学美术学院李静杰教授，陈秀慧、吴禹力博士，刘易斯硕士，北京房山石经与云居寺文化研究中心罗炤、魏来先生，北京服装学院齐庆媛副教授，浙江大学朱艳桐博士，德国海德堡大学杨筱博士，兰州大学史志林博士均为本稿撰写提供了诸多帮助，谨致谢忱！另，本稿所有未注明出处的照片和线描图，均为朱己祥拍摄和绘制。

①（清）黄图珌《看山阁乐府·雷峰塔》，刊印于乾隆三年（1738），载王国平主编：《西湖文献集成》第十五册，杭州：杭州出版社，2004年，第97页。

②（清）方成培《雷峰塔传奇》，刊印于乾隆三十六年（1771），载前揭《西湖文献集成》第十五册，第177—179、182、183、187、188页。

③（清）佚名撰《雷峰宝卷》上卷，刊印于光绪十三年（1887），载前揭《西湖文献集成》第十五册，第196页。

④（清）佚名撰《绣像白氏宝卷》，刊印于光绪三十四年（1908），载前揭《西湖文献集成》第十五册，第252—413页。（民国）梦花馆主《白蛇传前后集》，北京：中国书店，1988年。

Analysis of the Combinative Enshrined Sculptures of Pandaravasini and Jie Di God in the Cave of the Immortals in Meishan

◎ Zhu Jixiang (Academy of Arts, Sichuan Normal University)
◎ Chen Shuang (Fine Arts & Calligraphy College, Sichuan Normal University)

Abstract: Built in the first year of Mingde Period, Later Shu Dynasty(934), The combinative enshrined sculptures of Pandaravasini (the White-Clothed Avalokiteshvara) and Jie Di God in the Cave of the Immortals in Meishan are highly visualized representations of the meanings of the Heart Sutra which was translated by Xuan Zang. The shape of Pandaravasini assimilates some elements of the Sacred Avalokiteshvara in Mid-Tang, and it is a special type which was popular in the area of Meishan. The combination of Jie Di God and snake is based on the efficacious story of Jie Di mantra, which aims to show Jie Di God's special magic power of putting down the catastrophe of snakes and thus supplements Avalokiteshvara's saving power. Since the Song Dynasty, the belief of Jie Di God enjoyed popularity in Southeast Area. Created in Suzhou and Hangzhou, the Tale of the White Serpent absorbed this conception and Jie Di God appeared in the plot of taming the white snake.

Key words: The Cliff Sculptures in the Cave of the Immortals in Meishan; the White-Clothed Avalokiteshvara; Jie Di God; the Heart Sutra; the Tale of the White Serpent

大足学刊·第六辑
2022年，196—216页

大足观音造像六题*

◎ 李小强（大足石刻研究院）

内容摘要：大足石刻观音造像极为丰富，本文选取6例少见于学界研究的观音造像进行考察研究。文中认为，莲花手观音、杨柳枝观音等传统一类的观音在大足一地雕凿较多，体现出传统观音对大足石刻的影响。玉印观音、如意观音、宝珠观音等，主要是受到大足石刻观音造像兴盛而出现的一些题材。这些造像，既可以单独一龛窟，也可以在观音组合中出现，体现出世俗化的特色。之外，对白衣观音在大足一地的情况，作了初步考察，认为具备严格意义上的江南式白衣观音图像特点的观音，在宋代大足石刻基本少见。

关键词：大足石刻　观音　世俗化

大足石刻中，保存有丰富的观音造像，这些造像，不仅具有历史、民俗等方面的价值，而且艺术性颇高，部分龛窟造像甚至是大足石刻的经典之作。

对于大足观音造像的研究，历年来也是大足石刻研究的一个重点，多集中在千手观音、水月观音、不空羂索观音、数珠手观音、如意轮观音以及十圣观音组合等，其中，部分观音少于学界论述，下面，兹选取大足石刻中莲花手观音、杨柳枝观音（净瓶观音）、玉印观音、如意观音、宝珠观音以及白衣观音等造像6例，以窥其斑，并恳望学界雅正。

一、莲花手观音

观音菩萨亦名为莲花手菩萨。在中国，莲花手观音造像盛行于南北朝至隋代，现存有数量

* 基金项目：本文为重庆市社会科学规划一般项目“大足观音造像研究”（项目批准号：2021NDYB134）的阶段性成果。

较多的铜、木以及石质的单尊造像。到唐代，一手持杨柳枝、一手握净瓶的杨柳枝观音造型逐渐盛行，取代了莲花手观音，这一现象，也在巴蜀石窟有所体现，如在广元、巴中等地唐代观音造像中，观音基本上为杨柳枝观音造型，而莲花手观音则少见有单独的龛窟，这一现象也在传世的单尊造像有所体现。[①]

大足石刻中，莲花手观音较多，其在龛窟内出现的组合情况较为复杂。

晚唐时期的北山佛湾第 10 号释迦牟尼窟，正壁为释迦牟尼佛，左右分别刻弟子和菩萨等像。其中，左壁为观音菩萨，花冠中有立佛像，双手在胸前持莲梗，莲花负于右肩之上。该尊造像脸庞丰满，亭亭玉立，尤其是璎珞、裙衫上细密的线条，隐约可见肌体起伏，大有“曹衣出水”之意味，颇具唐代造像艺术的神韵，是大足石刻晚唐菩萨造像的代表作品。



图 1　北山佛湾第 233 号观音龛

五代时期的莲花手观音造像，集中在北山，据出现的组合来看，既有单独一身造像作为主尊出现，也有出现在组合的造像龛之中。

单尊的莲花手观音，主要是北山佛湾第 233 号龛（图 1）。该龛高 0.82 米，宽 0.31 米，深 0.15 米。《大足石刻内容总录》识该龛为“观音龛”，营造时间为五代，可从。书中并记录道：观音面西，头戴高花冠，身着天衣，胸部密布璎珞，浑身衣带飘拂，赤足立于莲台上。其左手握莲苞负于肩，右手握数珠一串置腹前，两手上绕有彩带长垂于地，项后有圆形火焰头光。[②]尽管这身观音右手中持有数珠，但是从图像来看，莲花无疑是表现观音的一处重点。整龛造像，仅有观音一身造像，未见有部众、侍从甚至供养人像，龛底面皆为素面，这些特点，衬托出观音的高洁、典雅，可谓是大足五代时期难得的小品之作。

组合类的莲花手观音，有两种情况：一是观音地藏龛。北山佛湾第 241 号观音地藏龛。左侧观音造像站立在莲台上，双手斜持莲花。右侧地

① 如在金申《中国历代纪年佛像图典》（北京：文物出版社，1994 年）一书中，南北朝时期的观音基本上为莲花手观音，至唐代，观音基本上为杨柳枝观音。

② 四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 94 页。

藏半跏坐，左手捧宝珠，右手持锡杖。其时代调查报告归入五代时期。[①]北山佛湾第 275 号观音地藏龛。《大足石刻内容总录》描述为“龛内为‘观音、地藏’。修建于五代。龛内左为观音，呈端坐式，头戴花冠，身饰璎珞，双手持莲苞；右为地藏，身着袈裟，头戴风帽，左手握珠，右手持锡杖，作随意坐。现二像均已风化残蚀”。[②]

另一种组合，见于北山佛湾第 266 号，《大足石刻内容总录》描述为“龛内为‘观音、大势至’。修建于五代。龛内左为观音，手持莲苞；右为大势至，双手已残。二像均为坐式，项后有圆形火焰背光，现皆已风化残毁”。[③]此组合形式，仅有此龛。

从五代时期这些造像来看，莲花手观音在此时期较为盛行。之外，晚唐五代时期，北山石窟还有一些菩萨像，可辨识手持莲梗，莲苞已残坏，有可能为莲花手观音。

宋代，莲花手观音造像亦有较多遗存，其中主要见于十圣观音组合的造像题材之中。

十圣观音组合造像中，石门山第 6 号十圣观音洞具有代表性。该窟造像内有三身手持莲花的观音。一例为正壁左侧观音，双手持莲花。该像题记为“昌州大足县陔山乡奉佛□□□发心就洞镌此正法明王观音一尊，只乞今（漚）安辛酉绍兴十一年上元日题”。正法明王观音，为观音的佛号。该窟正壁造像中，出现以手持莲花作为观音形象表现，可见莲花手观音形象在民间影响较深。窟内右壁站立的观音群像有两例手持莲花，其中，右壁第 1 身观音，观音左手持莲，莲上有宝珠，发出火焰光；右手握璎珞。结合窟内观音诸像铭文的称谓，此身造像应为“宝珠手观音”。



图 2　石门山十圣观音洞莲花手观音

① 张媛媛、黎方银《大足北山佛湾石窟分期研究》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，重庆：重庆出版社，2018 年，第 107 页。
② 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 110 页。
③ 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 107 页。

另一身为右壁第 3 身观音（图 2），观音左手持莲，其上分为两梗，分别刻莲花和莲苞。右手握璎珞。该身造像题记“昌州大足县陔山乡奉佛承信郎陈充一宅长少等，于绍兴十年内命工就此洞镌造莲花手观音一尊，乞自身禄位高崇，阖宅寿年永远，亿向公私，吉无不利。辛酉上元日题”。从铭文可确认，该身应为莲花手观音，是当时陔山乡的陈充一家捐资修造。从上述可见，该窟内正壁观音和右壁第 3 身观音，其身份可识为莲花手观音。

十圣观音造像中出现有莲花手观音，还见于北山第 105 号、妙高山、普和寺等几处造像。北山佛湾第 105 号中层为“十圣观音”，正壁左侧一站立的观音，双手在胸前斜持莲梗，莲苞残坏，依稀可辨痕迹。妙高山第 4 号西方三圣和十圣观音洞，右壁观音第 5 身，近窟门处，观音立身，约高 1.68 米，肩宽 0.40 米，双手握一莲苞（莲梗下部残），负于左肩上。普和寺佛与十圣观音窟内，正壁佛像右侧，为站立的莲花手观音，双手持莲花负于左肩上。从上述几处十圣观音造像可见，莲花手观音的位置不确定，或在主尊身侧（普和寺），或在右壁第 5 身（妙高山）等等，可知匠师在营造设计上具有一定的灵活性。之外，大足峰山寺、保家村、佛安桥、张家庙等处造像点，也有十圣观音造像，这几处造像因存在风化、后世补塑等不同情况，莲花手观音具体情况不详。可见，在十圣观音中，莲花手观音是较多出现的观音题材之一，其原因，与莲花手观音作为传统的观音题材密不可分，由此可见民众对莲花手观音的喜好与崇尚。



图 3　宝顶山观经变上层观音

宋代莲花手观音造像，还见于宝顶山第 18 号观无量寿佛经变龛。在龛上部，主尊西方三圣的阿弥陀佛与观音像之间，有一半身菩萨像，双手斜持莲花，因其花冠内有坐佛，该像当为观音（图 3）。龛下方为三品九生图，雕凿有多身观音，其中的“中品中生图”，中为阿弥陀佛，左为观音，右为大势至，皆为立式，二像双手皆持莲花于肩上。

除上述之外，北山佛湾第 92 号龛，观音左手持莲花，斜放于左肩上。《大足石刻内容总录》记录为“龛内为‘观音’。修建时代不详。龛中观音呈坐式，手握莲苞。像已风化剥蚀”[①]。该龛造像时间，有调查报告将其列为北

① 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 32 页。

宋时期[①]，此从。

宋代一些菩萨造像中，不乏有一些手持莲花的造像。其身份因各个龛窟情况不一有所不同，如，北山佛湾第136号转轮经藏窟正壁右侧菩萨，手持莲花，据铭文当为大势至菩萨；持莲花的大势至菩萨像，还见于前述宝顶山第18号观无量寿佛经变龛中。又如，北山佛湾第149号如意轮观音窟，正壁如意轮观音手持莲花，莲花上有宝珠。

莲花手观音在大足一地，大多出现在组合的龛窟之中，单独的龛窟雕凿较为少见，其原因主要有两点，一是与大足一地其他一些观音盛行有一定关系，如千手观音、不空羂索观音、玉印观音、水月观音等题材，成为信众颇为崇奉的题材。二是从较大的环境来看，宋代巴蜀石窟中也雕凿较少，调查发现莲花手观音在此时期遗存也不多，主要如完工于北宋大观元年（1107）的安岳圆觉洞第14号莲花手观音等。

明清时期，大足一地少见有莲花手观音雕凿。

二、杨枝观音——兼明清净瓶观音

（一）概说

杨枝观音，也称为杨柳观音、杨柳枝观音，为三十三观音之一，是观音形象中常见的一种图像。据考，在印度的习俗中，每日以杨枝细条剔齿，熟嚼以净牙，称“齿木”。当地遇见贵客来访，多有赠送齿木及净水的礼节，以表示祝愿客人健康幸福之意。杨枝一词，在翻译成汉语过程中，有的译成“杨柳”。据义净等人实地考察，印度柳树稀少，佛经中齿木树实非杨柳而为杨枝。在经典中，记载有持杨枝的职能，如唐代伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》，“若为身上种种病者，当于杨枝手”。装净水的净瓶，据白化文先生所言，“在古代南亚次大陆它也就是个日用器物罢了，僧俗都用。主要是在汉化了的观音那里，提高了它的身份，并使之神秘化和成为神圣之物了”。[②]

其后，杨枝和装净水的净瓶逐渐成为观音手中主要的法器，杨枝观音因此而得名。至唐代，一手举杨柳枝，一手握净瓶的观音造像，在此时期极为盛行，取代了之前盛行的莲花手观音，现龙门石窟就保存有多尊造像，在巴蜀地区的广元、巴中等地的石窟寺亦是如此，该身观音造像，在石窟寺的一些题记中，大多刻有“救苦观音”的铭文，如巴中南龛第87号观音，左手下垂握瓶，右手举杨柳枝，龛外刻有“乾元二年”（759）造像记，刻有“救苦观世音菩萨像铭”等铭文。[③]此种图像的观音，其实“也是一尊中国化的观音”。[④]

---

① 前揭张媛媛、黎方银《大足北山佛湾石窟分期研究》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，第107页。

② 白化文、任继俞著《汉化佛教法器服饰略说》，北京：商务印书馆，1998年，第153页。

③ 雷玉华、程崇勋编著《巴中石窟》，成都：巴蜀书社，2003年，第48—49页。

④ 姜忠信绘著《观音尊像图谱》，北京：宗教文化出版社，2006年，第31页。

杨枝观音手持净瓶的图像特点，对之后出现单独持净瓶有较大影响。净瓶观音，即手中仅持有净瓶的观音造像，其净瓶内盛甘露圣水，其来历除与杨柳枝观音有关外，也与经典论述有一定的联系，如唐代伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》，“若为一切善和眷属者，当于胡瓶手”。

（二）大足石刻的杨柳枝观音和净瓶观音

在大足石刻中，保留着较多的手持净瓶（或身侧放置有净瓶）的观音，不过，可以根据这些观音的持物情况分为两大类：一是手中除净瓶之外，还有其他持物，这种形象主要见于千手观音、杨枝观音等，其中，杨枝观音在唐宋时期较为常见，既有单独一龛造像，也有在观音组合中出现；另一种情况就是手中单独捧持净瓶，主要盛行于明清时期。



图 4　北山佛湾第 26 号观音龛（采自黎方银主编、大足石刻研究院编《大足石刻全集》第 1 卷下册，重庆：重庆出版社。）

唐代，在圣水寺第 5 号三世佛龛内，就有一手举杨柳枝、一手持净瓶的观音雕凿。其后，在晚唐的北山石窟中较多出现，具有代表性的如乾宁二年（895）的第 26 号观音像（图 4），左手提净瓶，右手举杨柳枝，铭文还刻有“敬造救苦观音菩萨一身”。北山第 52 号，据题记可知为阿弥陀佛和观音、地藏龛，据铭文“救苦观音菩萨一身”，可知龛右侧为观音，左手握净瓶，右手上举于胸前，现已残坏，但应为举杨柳枝。

五代时期，手持净瓶和杨柳枝的观音，继续得以雕凿，如北山佛湾第 27 号，观音左手握净瓶，右手上举于胸前，手前端虽然残坏，但从造像来分析，应为持杨柳枝。类似的实例也见于北山第 225 号观音造像，可辨左手握瓶，右手残坏。另，第 285 号龛正壁观音为结跏趺坐，头戴冠，冠内刻有一身化佛，观音左手于双膝间捧净瓶，右手向上举持杨柳枝。左侧残坏，右侧站立一女像。从这些造像来看，在五代时期，该图像的观音仍继续盛行于大足一地。

进入宋代，杨柳枝观音继续有所雕凿，具有代表性的为北山佛湾第 120 号龛和第 136 号转轮经藏窟。

北山佛湾第 120 号龛高 1.6 米，宽 1.08 米，进深 0.28 米，主尊为观音，头戴花冠，左手于腹部前持净瓶，右手胸前持杨柳枝，结半跏趺坐于石台上，左右各有一像，左壁为男像，右

壁为女像，皆是双手于胸前捧一盘，盘内有物。该身观音，《大足石刻内容总录》识为“净瓶观音”[①]，据《大足石刻全集》调查记录，“左手腹前持净瓶，瓶通高约14厘米，瓶口残；右手胸前持柳枝，手残”[②]，可知其图像具有杨枝观音的特点。

北山佛湾第136号正壁，中为佛像，左为观音，右为大势至。其中，左侧观音像（图5）高1.91米，赤足站立在莲台上，头戴高花冠，身饰璎珞，左手在腹部前提净瓶，右手上举于胸前拈杨柳枝。在观音头上方，刻有造像记，记载时为“左朝散大夫权发遣昌州军州事张莘民”，“镌造观音菩萨一尊，永为瞻奉”，在造像雕刻和妆彩完工后，“修设圆通妙斋”，“乞国祚兴隆，阖门清吉”，时间为“绍兴十二年”。从造像记可知该身造像为观音，以及雕刻时间和捐资人等信息。



图5　北山转轮经藏窟正壁观音（采自黎方银主编、大足石刻研究院编《大足石刻全集》第二卷下册，重庆：重庆出版社。）

杨柳枝观音也出现在观音组像之中。北山佛湾第180号十三观音变相龛，在主尊右侧的第二身观音像，即为杨柳枝观音，其像高1.92米，头戴花冠，左手提净瓶，右手在胸前举杨柳枝。其时间为北宋末年之际。这种形象，也在宋代流行的十圣观音中出现，如妙高山第4号十圣观音窟内，右壁第4身观音，左手于腹部前提一净瓶，右手在胸前持杨柳枝。

宋代，在十圣观音的组像中，出现有分别持杨柳枝和净瓶的观音，石门山第6号左壁第1身观音像，高1.8米，头戴冠，冠中有化佛，左手下垂至体侧握念珠，右手屈于胸前持净瓶。左壁第5身观音，左手腹前托莲钵，右手胸前持杨柳枝，在其头左侧有造像题记，为“奉佛弟子庞休一宅等造甘露玉观音一位，祈乞尊少安泰，四序康宁，永世今生，常逢佛会。时以辛酉岁上春休日庆讫”。从该题记可知，当时称此观音为甘露玉观音，这与杨柳枝洒甘露有关。该窟营造时间为南宋绍兴六年至十一年间（1136—1141），从题记可知甘露玉观音营造于1141年。这种观音造像分别捧净瓶和持杨柳枝的形象出现，与大足一地宋代观音造像兴盛，多种观

① 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第44页。
② 黎方银主编、大足石刻研究院编《大足石刻全集》第二卷上册，重庆：重庆出版社，2017年，第113页。

音形象出现有关。

在十圣观音组合中，此时期还出现了单独持净瓶的观音，如峰山寺第 3 号龛，中间主尊佛像左侧第 2 身造像，左手腕镯，抓握右前臂，右手持净瓶。

宋代，净瓶也出现在其他观音造像之中，不过，其身份非杨柳枝观音。北山佛湾第 133 号水月观音龛，在正壁的水月观音左侧，刻一净瓶立于山石之上。宝顶山圆觉洞右壁的辨音菩萨，即观音，在其身侧的壁面，单独刻有一净瓶，立于山石之上。从这些情况来看，净瓶俨然是观音的重要持物之一，已经得到世人的认可。

从上述宋代造像来看，杨枝观音在此时期的大足石刻中，较为盛行，不但有单独一龛，而且还出现在观音组合之中，特别是在转轮经藏窟内，将其作为正壁观音像出现，体现出杨枝观音在当时信众心中具有较为重要的地位。

明清时期，杨柳枝观音图像特点的观音渐渐不盛行，而单独捧持净瓶的观音却较为流行。

明代造像中，千佛崖第 2 号西方三圣像中，左为观音，双手于腹前捧净瓶。龙凤山第 1 号净瓶观音龛，观音结跏趺坐于莲台上，头戴冠，身着双领下垂式袈裟，双手于腹部前捧净瓶。造像年代，一般识为明代。老观音摩崖造像有一龛观音像亦碑识为明代，观音头束发冠，冠外罩披风，双手于腹前捧一宝瓶，结跏趺坐于须弥座上的莲台上，龛左右壁分列有侍者像和供养人像。

清代造像中，全佛岩第 1 号龛为三观音像，其中居中的观音，头戴花冠，冠中有化佛，胸饰璎珞，结跏趺坐于莲台之上，双手置于腹前，其上捧持净瓶。龙神村有一观音龛，为圆拱顶龛，高 1.5 米，宽 1 米，进深 0.2 米，龛内刻净瓶观音（图 6），结跏趺坐在莲台上，头戴化佛冠，双手在腹前捧持净瓶。菩萨岩（卫平村）佛和观音龛中，出现有三身站立的观音像，其中右侧第 1 身双手于胸前捧净瓶。上述三处造像年代，一般识为清代。之外，在白岩寺、青果村、天星村等清代摩崖造像中，也有净瓶观音造像。



图 6　龙神村净瓶观音

在此时期的观音造像中，还出现有净瓶以及其他器物一道组合的造像龛，如柿花村观音龛，观音结跏趺坐于石台

上，左侧有一莲花，其上有一造像，再由莲花生出一莲花，其上有鹦鹉；右侧的莲花上站立一像，又生出一莲花，其上有宝瓶，瓶内插有枝叶。从此类观音的图像来看，严格意义上而言，应非净瓶观音，而是集多种职能于一体的观音形象。

明清时期的大足石刻中，出现较多的单独手持净瓶的观音造像，其应与唐宋时期杨枝观音的图像密切相关。

三、玉印观音

（一）造像概况

玉印观音，亦称为宝印观音，即手持宝印的观音造像，在大足一地主要见于北山石窟之中，据调查研究，其最初见于北宋晚期。

北宋晚期的玉印观音，主要有两种表现形态，一是单独的造像龛中作为正壁主尊出现，主要是北山佛湾第 211 号龛，龛内雕凿主尊为玉印观音，头戴冠，左手握印带，右手胸前持印（残），结跏趺坐于台上。在龛左右角，各站立有 1 身供养人像。对于该龛年代，1985 年《大足石刻内容总录》归入五代作品[①]，近年来有调查报告归入“北宋晚期”，[②]文中以此结论为准。

另外一种是作为观音群像出现，主要是北山佛湾第 180 号窟。在该窟的左壁，第 4 身像为玉印观音，观音站立于莲台之上，头戴花冠，右手举于胸前持印，左手在身前下方握印带。该窟造像年代在北宋政和六年至宣和四年（1116—1122）。第 180 号为十三观音变相，可见在北宋晚期，持印观音就受到世人的青睐。

进入南宋初期，玉印观音较多雕凿，主要有第 118、126、136、274 号和多宝塔第 122 号等。

北山佛湾第 118 号（图 7），高 1.47 米，



图 7　北山佛湾第 118 号玉印观音龛

① 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 88 页。

② 前揭张媛媛、黎方银《大足北山佛湾石窟分期研究》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，第 107 页。

宽 0.94 米，深 0.96 米，龛正壁为玉印观音，结跏趺坐于束腰须弥座上，身后浮雕圆形素面背光，头戴花冠，面部神情安宁祥和，左手胸前持印，右手于腹部前持印带，裙摆下垂于台座上。在龛左右壁各站立有一身供养人像。左壁为男像，头戴冠，上着双层交领服，下着裙，双手于胸前持笏。右壁为女像，头梳髻，上着圆形翻领宽袖长服，披云肩，下着裙，双手于胸前持笏。对于左右壁的此两身造像（含第 126 号），有调查报告认为是善财和龙女[①]，从其服饰、持物等来看，此可备一说，另有说法为供养人像，待考。该龛造像无题记，研究分析为南宋早期所造[②]，从造像所处的位置等因素来看，此观点可从。

北山佛湾第 126 号，高 1.36 米，宽 0.82 米，进深 0.91 米，龛正壁刻玉印观音，结跏趺坐于台座上，头戴花冠，胸饰璎珞，衣摆下垂于台座上，左手放于膝间，右手上举持印。在其左右壁，亦各刻一身造像，左男右女，皆于双手胸前持朝笏。该龛亦无题记，多识其为宋代所造，从其位置来看，亦属于南宋早期可能性较大。

北山佛湾第 274 号，龛中为站立的菩萨像，右手屈肘上举持印，手及印部分残；印带左斜下过腹至体左侧，左手于体侧持印带。龛左右壁有供养人像 3 身。该龛造像，无造像题记，1984 年《大足石刻内容总录》识为五代[③]，近年来调查报告识别为“南宋早期”[④]，文中以此为准。

多宝塔第 122 号，正壁雕刻玉印观音，像高 0.61 米，头戴花冠，身着 U 领大袖天衣，衣摆覆盖于台座之上，观音右手举于胸前右侧持印，左手在左腿膝处握印带，观音坐姿为半跏趺坐。在其两侧各有三六身供养人像，皆双手拱于胸前。在观音头部左右各有一方框，原刻有铭文，可辨“居住、同室”等字。从多宝塔营造时间为绍兴十七年至二十五年间（1147—1155）来看，该处玉印观音应在此营造时间内。

上述 4 龛玉印观音造像，皆是作为龛主尊出现，体现出玉印观音在当时较受信众崇奉。

此时期，玉印观音也出现在观音等题材的组合龛之中。

第一种情况是既作为窟内一龛出现，又作为一个组合出现，即北山佛湾第 136 号转轮经藏窟玉印观音龛。

玉印观音龛位于转轮经藏窟左壁（图 8），观音坐身高 1.37 米，头戴高花冠，胸饰璎珞，左手握带放于膝上，右手在胸前持印，结跏趺坐于束腰须弥座上，裙摆下垂于台座之上。观音左右侧各有一身站像，左侧男像，高 1.9 米，为中年儒生形象，头戴冠，双手捧朝笏于胸前；右侧女像，高 1.25 米，头挽髻，双手捧朝笏于胸前。据窟内铭文，该身造像营造于南宋绍兴

① 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 49 页。

② 前揭张媛媛、黎方银《大足北山佛湾石窟分期研究》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，第 107 页。

③ 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 110 页。

④ 前揭张媛媛、黎方银《大足北山佛湾石窟分期研究》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，第 107 页。

十二年至十六年间（1142—1146）。在该窟内，还有多身观音造像，其中，与玉印观音对望的窟右壁，正对面即为日月观音，亦是中为坐于台座上的观音，在两侧各有一身男、女像，二者在窟内表现形式严格遵循对称的原则。从该窟的铭文、人物服饰等分析，这两身造像为善财、龙女的可能性更大。

另一种情况，即出现在十圣观音组合之中，如峰山寺，在正壁佛像右侧的第 1 身观音像，侧身向左，左手持印，曲举体侧，右手胸前握印带。

从上述来看，玉印观音的表现形式，基本上为一手持印，一手持印带。其造像，主要集中在北山石窟一带，时间上基本上为宋代。明清时期，单独的玉印观音造像在大足一地极为少见。



图 8　北山转轮经藏窟玉印观音

（二）相关问题

从前述考察来看，玉印观音，即手中持印的观音，基本上印是唯一的手中持物，因此，印对于考察该身观音尤其重要。

玺印的制作和其上篆刻的艺术，是一种极富有中国特色的文化，早在先秦时期就已经普遍使用，秦汉以后，历朝都制定了官印制度。而持印作为玉印观音造像的主要特点，其缘由，主要可从三个方面进行探讨，一个是佛教经典的论述。其中，尤其是以千手观音的经典影响较大，在唐代的一部经典中，描述千手观音手中就有“若为口业辞辩巧妙者，当于宝印手”[①]，此持宝印手，也成为诸多千手观音造像的持物之手。

第二个因素是持印的造像，在佛教、道教神祇中的出现，间接影响了玉印观音的出现。

在道教产生前，一些方士和巫师模仿印章进行除邪治病的活动。道教正式形成后，印是其一种重要的法器，它既象征着神祇的威严，又具有治病、驱邪等功能，是道教坛醮中法器之一。道教经典中记载的印数不胜数，如黄神越章之印、天师印、北极杀鬼印等。因此，在道教造像，就有较多的持印神像的出现，在大足一地，较多的如天蓬印，是天蓬元帅手中重要的持

①（唐）伽梵达摩译《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》，《大正藏》第 20 册，第 111 页。

物之一。之外，在一些帝王级的尊神中，往往旁边都有捧印的侍者，如宋代舒成岩石窟紫微大帝龛、玉皇大帝龛等，皆有一位侍女双手于胸前捧一大印，恭敬地站立。[①]

在佛教的其他造像中，也不乏有持印的造像，在这里特别要提及北山石窟的一龛像。北山佛湾第 209 号，此龛造像的主尊为一骑在牛身上的菩萨，右手持一方印。其营造年代为五代时期。对于他的身份主要有两种说法，一是解冤结菩萨，另为牛王菩萨，据考为具有较强地域性的解冤结菩萨像。[②]这龛持印的造像，对于其后北山石窟出现单独持印的观音造像，从毗邻的位置来看，应当具有较大的影响。

第三个方面，与大足一地在宋代时期营建者对造像的创造有关，关于这一点，在对大足一地出现的十圣观音、数珠手观音、千手观音等研究成果中多有论述，尤其是以十圣观音为代表的观音题材，具有较强的地域性。目前调查发现，宋代及其之前的摩崖造像中，玉印观音主要集中于大足一地，其他石窟寺极为少见，目前在巴蜀石窟的调查发现，主要见于巴中南龛第 105 号，在其龛左壁有持印菩萨像，其年代定为“初唐”。[③]对于玉印观音的这种现象，李淞先生在《论中国菩萨图像》文中，叙述观音图像演变较详，其中说观音图像中“另一些与经典若即若离、似有似无的图像，大多是中国艺匠和民间信徒共同创造的，在题材的选择、图像的规定性等方面都具有中国民间的特色”。这类观音像可称为民俗观音图像，如水月观音、送子观音、马郎妇观音、杨枝观音、数珠手观音、宝印观音等。[④]此论言下之意，强调了作为单独出现的玉印观音图像，其出现的环境具有一定的民间性，也就是与当时营建者们的创造有关。

综上所述，玉印观音是大足石刻在宋代时期观音造像众多的形象之一，主要集中在大足北山石窟之中，其出现具有一定民间性、地域性。

四、如意观音

如意观音，即手中持如意的观音。如意，是古代常见的器物，其材质可以用玉石、金银、铜、铁、竹木、陶瓷等，大足石刻中，以石质的形式保留有大量的如意，佛教和道教造像中皆有。

（一）如意观音造像考察

在大足一地的佛教造像中，如意观音最初于北宋晚期出现于北山石窟中。北山佛湾第 180 号十三观音变相窟，其右壁第 4 身观音像，高 1.93 米，浅浮雕圆形素面头光，戴卷草冠，面

① 李小强著《大足道教石刻论稿》，重庆：重庆出版社，2016 年，第 248—250 页。
② 李小强《解冤结观念的初步考察——以文献、图像和民俗为主的体现》，大足石刻研究院编《2009 年中国重庆大足石刻国际学术研讨会论文集》，重庆：重庆出版社，2013 年。
③ 四川省文物管理局等编《巴中石窟内容总录》，成都：巴蜀书社，2006 年，第 161—163 页。
④李淞《论中国菩萨图像》，《长安艺术与宗教文明》，北京：中华书局，2002 年，第 181 页。

长圆，胸饰璎珞，内着僧祇支，外披双领下垂式袈裟，双手胸前持如意，全长约 0.39 米。该窟造像年代在北宋政和六年至宣和四年（1116—1122），可见在北宋晚期，如意观音的形象就已经在大足一地雕凿。

至南宋初期，如意观音开始出现单独为一龛的做法。

多宝塔第 103 号龛（图 9），正壁刻像 3 尊，中为主尊，头戴花冠，脑后有素面头光，有冠带飘拂其间，左手在腹前作持物状，右手举于右肩处握如意，如意头斜置右肩，如意尾部有所残坏，但是可知双手共持如意，结跏趺坐于束腰须弥座上，左右两侧皆站立有供养人像，左男右女，双手皆在胸前作合十状。该龛造像无题记，从多宝塔营造时间为绍兴十七年至二十五年间（1147—1155）来看，该处如意观音应在此营造时间内。据该身像手中持物，可知为如意观音，另，陈明光先生在其调查报告中，亦称为“如意观音洞龛”。[①]相对于其他一些观音造像来说，如意观音单独一龛的表现，在宋代保存的数量较少。



图 9　北山多宝塔第 103 号如意观音（采自黎方银主编、大足石刻研究院编《大足石刻全集》第四卷下册，重庆：重庆出版社。）

宋代，在十圣观音造像组合内，很可能有持如意的观音造像，如妙高山十圣观音窟内，右壁第 1 身造像，调查记录为“双手腹前托如意头环。一带穿绕环内，下垂腹前作结后，再飘垂膝间”，[②]如据此像手中持“如意头环”来看，则该身造像为如意观音，不过，其如意的表现手法少见，此处存疑。

明清时期，如意观音较多出现雕凿。

菩萨岩（卫平村）有一龛像，刻有 1 身佛像和 3 身菩萨像，其中佛像左右两侧的菩萨像，

① 陈明光《大足多宝塔外部造像勘查简报》，《2005 年重庆大足石刻国际学术研讨会论文集》，北京：文物出版社，2007 年，第 103 页。

② 大足石刻研究院研究中心《大足妙高山摩崖造像调查简报》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第三辑，重庆：重庆出版社，2020 年，第 20 页。

服饰基本相同，皆是手持如意，作对称状在佛像两侧。考虑到清代时期观音信仰的盛行，佛像两侧造像的身份，很可能皆是如意观音。

全佛岩三观音龛中，中为净瓶观音，左右两侧各有一观音像。左侧观音（图10）头戴花冠，身披短袖天衣，颈饰项圈璎珞，左手在腹前捧一长方形托板，其上有一如意，右手于其上轻抚，为游戏坐姿。右侧观音端坐在石台之上，面相丰润，身着U形袈裟，左手放于左膝盖上，右手上仰，捧一如意，双足踏于莲花之上。这龛像中，左侧观音手中如意下方刻一托板，颇为稀见。



图10　全佛岩三观音龛左侧观音

（二）如意观音流布的因素

从前述来看，如意观音在大足一地，最初出现在宋代时期，至明清时期，则较为常见，如意观音，不但在国内石窟寺遗存中，极为少见，而且在近年来出版的观音介绍书籍中均未见。[①]因此，该身观音的出现，究其因素，主要有以下方面：

一个因素是如意本身所代表的含义。如意为民间较为常见的器物，其寓意为万事如意、事事如意等，对于民间信众而言，正符合其祈愿的目的。

另一个因素，是大足石刻造像，出现有较多的如意。佛教造像中，如北山佛湾第136号转轮经藏窟中，普贤菩萨即为手中持如意。道教造像中，也有较多的如意。道经中记载有如意的起源，如《天皇至道太清玉册》中“如意”条记载“黄帝所制，战蚩尤之兵器也。后世改为骨朵，天真执之，以辟众魔”[②]。可知如意还具有法力。宋代大足道教的石刻中，较多出现有持如意的神祇造像，如舒成岩三清龛中，灵宝天尊斜置如意于胸前。在宋代时期的三清造像中，基本上为持如意的图像特点，另还可见于佛儿岩三清龛、石门山三皇洞正壁上方三清等造像中。大足境内的这些道教造像，也无疑是促使佛教造像出现如意观音的一个外在因素。

① 如在李翎辑著《观音造像仪轨》（北京：宗教文化出版社，2007年）、姜忠信绘著《观音尊像图谱》（北京：宗教文化出版社，2006年）等书籍中，都未直接出现如意观音的词条。

②《中华道藏》第28册，北京：华夏出版社，2004年，第729页。

受如意观音等造像题材的影响，在宝顶山千手观音龛中，编号 3-10-F1、6-4-F8、6-8-F5 这三只手中所持的器物，即为如意。[①]而在唐代伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》等经文中，未出现有持如意的手。由此来看，宝顶山千手观音龛出现如意，或与其在营造之前，如意在造像中多次出现有关。

五、宝珠观音

宝珠观音，即手中主要持物为宝珠。宝珠在佛教经典中，大多记载为如意珠，并在佛、菩萨的持物中较为常见，如地藏王菩萨一般都是手握宝珠。据《佛光大辞典》“如意宝珠”条解释，“又作如意宝、如意珠、摩尼宝珠、末尼宝、无价宝珠、如意摩尼。指能如自己意愿，而变现出种种珍宝之宝珠。此宝珠尚有除病、去苦等功德”，“关于此宝珠之出处，据《杂宝藏经》卷六载，如意宝珠出自摩竭鱼之脑中。另据《大智度论》卷五十九载，如意宝珠或由龙王之脑中而出；或为帝释天所持之金刚，破碎后掉落而得；或为佛之舍利变化而成，以利益众生。此如意宝珠系如意轮观音、马头观音、地藏菩萨等之持物，能满足众生之意愿”。[②]在佛经记载中，由千手观音四十正大手演化而成的四十观音中，其宝部增益法中，有如意珠手与愿观音。[③]在千手观音的经典中，记载有“如意珠手”，如唐代伽梵达摩《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》，其描述如下：“佛告阿难：若为富饶，种种珍宝资具者，当于如意珠手”，受此影响，在大足千手观音造像中基本上有出现如意珠手。在此句描述之后，又叙述了种种持物或结印的手，此如意珠手放于其他手之前，被称为第一手，可能因此，在宝顶山千手观音主尊身前伸出的两只圆雕手，其手中持物或即如意珠。[④]

大足石刻的宝珠观音，在北宋晚期就开始出现。北山佛湾第 180 号十三观音变相窟，在窟内右侧第 3 身造像，高 1.93 米，浅浮雕圆形素面头光，梳髻，戴卷草冠，面长圆，弯眉细眼，内着僧祇支，外披双领下垂式袈裟，下着裙，左手横置；右手屈肘略前伸，掌心向外，手指向下。足残，立于莲台上。对于该身造像，《大足石刻内容总录》记录为“观音左手在腹前托如意珠（物残），右手摊向外”[⑤]，另，《大足石刻全集》未有持物的记录。此暂从《大足石刻内容总录》记录，其缘由，考虑到在其后十圣观音的造像中，亦出现有宝珠的观音造像。该窟造像年代在北宋政和六年至宣和四年（1116—1122），可知在北宋晚期就出现有持宝珠的观音像。

① 黎方银主编、大足石刻研究院编《大足石刻全集》第六卷上册，重庆：重庆出版社，2018 年，第 161 页。
② 《佛光大辞典》第 3 册，北京：书目文献出版社，据台湾佛光山出版社 1989 年 6 月第 5 版影印，第 2374 页。
③ 张总《说不尽的观世音》，上海：上海辞书出版社，2002 年，第 76 页。
④ 李小强、彭柳升《千手观音造像主尊残损手型考证——以主尊 4-7-S1、4-6-S1 号手为主的初步考察》，《中国文物科学研究》2013 年第 3 期。
⑤ 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 80 页。

南宋时期，宝珠观音分别在单独一龛和十圣观音组合窟内出现。

单尊的造像龛，主要出现在北山佛湾。北山佛湾第 136 号转轮经藏窟，在左壁外侧有一龛菩萨造像（图 11），立像高 1.96 米，浅浮雕桃形头光和线刻椭圆形身光，头戴卷草冠，冠体两重，上重刻立式化佛，下重饰珠串，胸饰璎珞，内着僧祇支，外着双领下垂式袈裟，下着裙，双手腹前托珠，珠发出一道毫光，绕三匝后沿左肩斜向上飘至龛口左上角。据窟内造像记，该像应凿于南宋绍兴十二年至十六年间（1142—1146）。



图 11　北山佛湾转轮经藏窟宝珠观音

又，北山佛湾第 132 号龛，中为主尊菩萨像，高髻，髻顶斜出两道毫光。冠带作结后，作前、后两段下垂，头略低垂，内着僧祇支，外着宽博披巾，下着裙；裙摆覆于座前。左手胸前持带茎莲，莲上刻放焰宝珠，右手置于腹前，结跏趺坐于山石座上。左右壁原有造像，现已残坏。该龛造像，《大足石刻内容总录》定名为“宝珠观音”[①]，此可从。另，该身造像手持莲花，在其内有宝珠的图像，亦见于石门山十圣观音洞。

十圣观音组合中，亦出现有宝珠。

石门山第 6 号十圣观音洞，在右壁的第 1 尊造像，图像为左手持一盛开的莲花于左肩，在花中有一宝珠，珠上有火焰；右手轻拈衣带。该身造像记中刻有“造圣容”等字，未明确提及其具体的观音身份，考虑到该窟内另有一身莲花手观音，因此定其名为“宝珠手观音”。

妙高山第 4 号十圣观音洞，在左壁第 1 身立像，头戴花冠，冠中有化佛，菩萨左手略残，在腹前托一宝珠，宝珠发出两道毫光，绕三圈后，沿左肩斜向上飘，右手在胸前结印。[②]

从十圣观音组合来看，宝珠观音应该是当时十圣观音题材常见的一身造像。

明清时期，也有单独表现持宝珠的观音形象。目前调查，有峰山寺第 2 号龛，高 1.38 米，

① 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 52 页。

② 具体调查记录可参前揭《大足妙高山摩崖造像调查简报》，第 20 页。

宽 1.4 米，龛内刻 3 尊造像，主尊结跏趺坐于方形台座上，头不存，双手结禅定印，在掌心捧一圆形宝珠。龛左右各有一身供养人，左为童子状，右为妇女状。对于该龛造像的年代，有两说，一为宋代，一为清代，[①]此暂从清代开凿。



图 12　姊妹岩宝珠观音

另，在小石佛寺，第 2 号龛内即为单独凿宝珠观音一尊。[②]又如，新兴村有一龛像，观音结跏趺坐于莲台上，双手在胸前捧宝珠。另，笔者实地调查发现，在中敖镇境内姊妹岩摩崖造像中（图 12），有双手捧宝珠于胸前的观音造像。

六、白衣观音

白衣观音，为三十三观音之一，据张总先生介绍，白衣观音为密宗所奉的观音，“白衣像现胎藏曼荼罗观音院西北隅，白表清净菩提心，因而住白莲花着白衣，密号为离垢（离苦）金刚，系令一切苦恼消除，转不吉为吉祥的菩萨。以此为本尊而修祈息灾延命之修法为白衣观音法、百处尊。密教诸经中记其形象均有不同，但水墨画中以戴白色风帽，披白色大衣者极多，晚近各种工艺小雕像中此像式也很多”。[③]对于白衣观音的形象，业露华先生也说道：“白衣观音像均为二臂像，但手持的法器，或印契则有种种不同，有的左手持花，右手作与愿印。有的左手持棒或羂索，右手持般若经箧。有的左手持开敷莲花，右手扬掌。有的左手持宝剑，右手持柳枝。也有双手捧钵，站立于莲台上的，等等”，[④]在其书中，白衣观音的配图为大足北山转轮经藏窟如意珠观音。近年来，对于白衣观音的研究中，姚崇新、齐庆媛等论文，多有新意，如姚崇新论文说到白衣观音的图像经历了初创、过渡和定型三个阶段，其中，“宋代是白衣观音形象的定型阶段。其基本特征就是我们最为熟悉的头覆白巾、身披白袍的中老年妇女形象，

① 大足石刻研究院《重庆市大足区峰山寺摩崖造像调查简报》，《四川文物》2020 年第 6 期。

②《大小石佛寺摩崖造像调查记略》，陈明光著《大足石刻考察与研究》，北京：中国三峡出版社，2001 年，第 109 页。

③ 前揭张总《说不尽的观世音》，第 45 页。

④ 张德宝、徐有武绘图，业露华撰文《中国佛教图像解说》，上海：上海书店，1995 年，第 84 页。

头巾与袍服有时连为一体，有时分离”。[①]对于白衣观音是否来源于密教的问题，姚崇新持不同看法，认为“白衣观音的形成应与中国中古以来的‘白衣人’书写传统以及中国中古宗教尤其佛教中的尚白传统有关，与密教无涉；白衣观音与密教的‘白衣观自在’属于两个系统，在中国产生广泛影响的是前者，而不是后者”。[②]

在白衣观音研究中，齐庆媛的《江南式白衣观音造型分析》[③]一文（以下简称“齐文”）较多地涉及大足石刻。下面，以此文为主，对大足石刻中白衣观音作一简介。

齐文中说道，“江南式白衣观音造型基于杭州烟霞洞右壁菩萨像界定”，“是在中晚唐以来白衣观音大流行背景下产生的一种新造型”。“到了晚唐、五代时期，白衣观音在四川地区流行开来，依然以宝冠之上搭披风为标识，披风形成与外衣一体化表现成为相对固定的形式”，此时期的作品见于安岳侯家湾、庵堂寺，以及北山第 241 号龛。其中，北山第 241 号龛为观音地藏龛，造于五代时期，观音地藏均为站像，左为观音，头有风帽，双手持莲苞。

在文中，探讨了观音两手交叉于腹前并持数珠造型的来源，并认为，“江南式白衣观音作为一种新颖的佛教艺术造型，一经产生便影响到同时期其他地区造像”，在文中，认为“大足北山佛湾第 277 龛右侧五代白衣观音立像为典型例证，高冠上搭与外衣一体化披风的表现，虽见于本地区此前白衣观音像，但披风呈 U 形下垂至腹部，双手交叉于腹前并持细长数珠，以及数珠在母珠位置缀两排小圆珠后饰流苏的造型，则与江南式白衣观音一致，只是左手握右腕的细节有别于前者”。

齐文分析江南式白衣观音在宋代时期的情况，认为“两宋时期江南式白衣观音获得进一步发展，并衍生出诸多新造型”。其中，在大足一地的主要表现为数珠手观音，具体实例如文中列举的石门山第 6 窟十圣观音中的数珠手观音，北山佛湾第 125、136 号内的数珠手观音，认为，“不排除数珠手观音发源于大足，尔后向北影响到安岳、巴中的可能性”，其中，北山五代时期的第 277 号龛，“推测对南宋早期数珠手观音的诞生起到直接推动作用”。另，“数珠手观音左手握右腕，右手持数珠的固定造型，推测导源于江南式白衣观音”。

白衣观音的称谓，在大足石刻中基本未见。因此，下面按照齐文的相关论述，对大足宋代观音造像中，头披风帽[④]以及持数珠等图像特点的观音作一简要考察。北山第 180 号十三观音变相窟，年代为北宋政和六年至宣和二年（1116—1120），其右壁第 5 尊观音像，头披风帽，双手在胸前持数珠，此形象，十分接近于五代的北山第 277 号观音形象，可谓是齐文中提及的

① 《白衣观音与送子观音——观音信仰本土化演进的个案观察》，姚崇新《观音与神僧——中古宗教艺术与西域史论》，北京：商务印书馆，2019 年，第 325 页。

② 前揭《白衣观音与送子观音——观音信仰本土化演进的个案观察》，姚崇新《观音与神僧——中古宗教艺术与西域史论》，第 346 页。

③ 齐庆媛《江南式白衣观音造型分析》，《故宫博物院院刊》2014 年第 4 期。

④ 据大足石刻研究院邓启兵先生告知，大足石刻“头披风帽”的观音造像，实际上为袈裟的一角覆盖于花冠之上，其外表表现为“头披风帽”，文中暂以“头披风帽”叙述。

接近标准的江南式白衣观音像。

北山第 136 号转轮经藏窟，开凿于南宋绍兴十二年至十六年间（1142—1146），其内有头披风帽的宝珠观音，而在窟内与之相对的是数珠手观音，可见，在此时期，观音造型已经具有创造性，匠师不拘束于之前头戴风帽的数珠手观音，而将宝珠观音雕凿为头戴风帽。

石门山第 6 号十圣观音洞，营造于南宋绍兴六年至十一年间（1136—1141），左壁观音第 1 尊像（图 13），高 1.8 米，浮雕圆形头光和椭圆形背光。头戴卷草冠，冠正面刻结跏趺坐化佛 1 身，上着双领下垂式袈裟，袈裟一角经左肩向上覆于花冠上，并下垂披覆右肩；下着长短两层裙。左手垂至体侧握持念珠，右手屈于胸前提握净瓶。该像原有铭文，现不存。从该像头覆巾，左手持念珠这一点来看，与之前江南式白衣观音较为吻合，但是，有两点值得注意，一是该像手中还持有净瓶，这明显是唐代杨枝观音的特点；二是在该窟内，另外还有单独的数珠手观音造像，位于右壁观音组像之中，并且在此像的铭文明确说道“奉佛弟子侯良夫妇与子孙，造此数珠手观音一尊”。

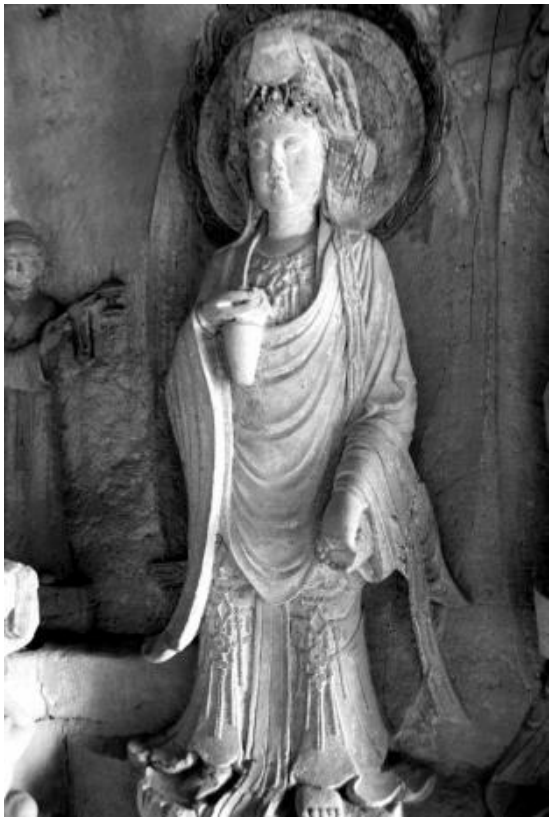


图 13　石门山十圣观音洞左壁第 1 身观音

妙高山第 4 号十圣观音中，左壁第 2 尊观音像（图 14），袈裟一角覆于头冠上，左手仰掌下垂，右手仰掌上举；而在该左壁的第 4 尊观音像，为左手握右手腕，右手持“8”字形数珠。该窟年代，大致在南宋初期。



图 14　妙高山十圣观音洞左壁第 2 身观音

由此来看，江南式白衣观音的一些图像特点，已经被分化到其他观音形象之中。

另，在宝顶山小佛湾中，保存有一尊圆雕观音造像（图 15），头戴冠，冠上有化佛，袈裟搭于冠上，双手笼于胸前，结跏趺坐于石台之上，在座左右竖刻 10 字：“那伽常在定，无有



图 15　宝顶山圆雕观音像

不定时；为彼散乱人，故现如是像”，该像“似宋刻”[①]。从该像的铭文和坐姿来看，与禅宗的修行有关，再结合所在的宝顶山来看，推测可能属于体现密宗修行的观音造像。

仅从上述几例来看，具备严格意义上的江南式白衣观音图像特点的观音，在宋代大足石刻基本少见，而白衣观音的图像特点，已经与其他观音形象融合，匠师可以根据自身的理解，对观音的具体形象进行创造，并且其称谓有所转变，如前述石门山第 6 号窟内的数珠手观音，铭文直接称为“数珠手观音”。因此，可见宋代时期白衣观音在大足一地已经有所变化，此正如齐文中所言“两宋时期江南式白衣观音获得进一步发展，并衍生出诸多新造型”，而宋代大足石刻不同观音形态的变化，即是最好的例证。

明清时期，大足一地基本未见有数珠手观音的雕凿，具备有江南式白衣观音图像特点的观音，可见有披风帽的造像，见于白岩寺、柿花村以及中敖姊妹岩等处的观音造像，不过，与之前唐宋时期相比较，这些造像世俗意味更为浓厚，更具有民间色彩。

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 188 页。

附录：本文作为“大足观音造像研究”阶段性成果，极个别地方引用材料上与即将新出的调查研究成果有所不同，如莲花手观音中，北山第 233 号龛数珠的记录，重新编号组合的第 266 号造像题材；又如杨柳枝观音中，北山佛湾第 26、285 号龛的年代等。读者具体可参见《大足石刻总录》（重庆出版社，2022 年）、李小强《大足观音造像研究》（待出版）等著述。

翻译：姚淇琳

图：邓启兵　黄能迁　李小强等

Case Study on Sculptures of Avalokitesvara in Dazu District

◎ Li Xiaoqiang (Academy of Dazu Rock Carvings)

Abstract: There are various sculptures of Avalokitesvara in Dazu district. This paper makes an investigative study on six types of Avalokitesvara statues, which were rarely studied before. It holds that numerous statues of Avalokitesvara with lotus flower or willow branch were found in Dazu for the influence of tradition Avalokitesvara upon the area. In addition, the construction of Avalokitesvara with jade seal, or that with Ruyi or mani pearl were started along with the prosperity of Avalokitesvara statues among the Dazu Rock Carvings. They can be individual or make a combination, which reveals the feature of secularization. Moreover,it makes a preliminary study about statues of the white-robed Avalokitesvara in Dazu. Strictly, it is rare to see statues of white-robed Avalokitesvara with iconographical characteristics of those from the south of the Yangtze River in the Dazu Rock Carvings in the Song Dynasty.

Key words: Dazu Rock Carvings; Avalokitesvara; Secularization

大足学刊·第六辑
2022年，217—232页

文化遗产视野下宋代大足宗教造像空间的建立与转换*

◎ 周　洁（华东理工大学艺术设计与传媒学院）

内容摘要：本文从文化遗产的角度，对大足石刻的建造开凿和空间转换做历时性梳理。大足石刻的肇始为晚唐五代以来北山的营造，是军事驻地和宗教信仰空间相结合的产物。大足造像活动最兴盛的绍兴、淳熙年间，由作为城邑之要冲的南山和传统神圣造像空间的北山，以佛道不同的势力划分宗教空间。以南山、北山为代表的传统宗教圣地，从南宋绍兴年间至孝宗之际，转为文人寻访的雅集之地。宝顶山的开凿与营建是对大足地区宗教石刻空间与信仰群体的一次争夺，以宣扬孝道和拥有大量世俗化宗教图像的宝顶山最终获胜。

关键词：大足石刻　摩崖造像　道教造像　宗教空间

大足地处涪、沱两江的分水岭，与安岳、荣昌接壤，远离益州与重庆。“凡衣食物资以养生者，不及它郡。虽无舟楫江、沱之利，而有桑麻秔稌之饶”①。昌州崇山环绕，东部有南北走向的玉龙山，系华蓥山支脉巴岳山背斜地带，是划分渝州与昌州界域的重要自然屏障。天然具备建城资质、易守难攻。摩崖造像是大足物质文化遗产和宗教空间建立的重要媒介，尤以大足五山为代表。以往研究多从编年、大足石刻的代表性样式、北山或宝顶山等代表性遗址的开凿背景、赵智凤个人经历等角度入手。本文将由石窟造像营造的大足神圣空间视为整体，从历时性角度，对宗教空间的建立和转换做分析，认为大足石刻神圣空间并非凝固不变，而是北山、南山、宝顶山等，在晚唐五代、南宋绍兴淳熙、南宋晚期，分别具有军事驻扎与佛教信仰合一、祈祷有应代表的道教地方胜迹、佛教等不同的信仰载体，共同建构起大足神圣空间。

* 基金项目：本文为中央科研基本业务经费华东理工大学探索基金“宋代南方地区道教遗存的视觉文化研究”（项目编号：JKZ012022004）、上海市设计学Ⅵ类高峰学科资助项目（项目编号：DC19302）的阶段性成果。

①（宋）祝穆撰、祝洙增订、施和金点校《方舆胜览》卷64，北京：中华书局，2003年，第1121页。

一、军事驻扎与宗教空间合一的北山佛湾

大足地区纪年最早的造像是县西北 20 余公里处的宝山乡尖山子，由于第 7 龛弥勒说法有唐高宗永徽年间（650—655）的题记，因而成为大足初唐唯一一处造像遗迹。此区域还是唐代光启年间昌州州治所在。时隔百年后在大足与安岳忠义乡交界处的高升乡圣水寺再次出现晚唐造像痕迹[①]。从这两处最早的造像遗迹来看，地缘上均位于大足西北方向与安岳交界之处，但由于规模较小，缺乏持续开凿的例证，这两处摩崖造像的出现，很有可能是受到从川北及西蜀传入的造像活动和艺术风格影响的产物，尚未真正形成持续的造像活动和颇具规模的宗教空间。

真正能够使之称为地方宗教景观的当属作为地方割据势力的昌州县令、靖南节度使韦君靖开大足造像之风。由军事判官将仕郎前守静南县令胡密撰文，唐昭宗乾宁二年（895）上石的《韦君靖碑》可知，北山始凿于唐末景福元年（892），直至绍兴十六年（1146）最终建成，历时 250 多年。《韦君靖碑》在清代《读史方舆纪要》《全唐文》中均有收录。[②]这处摩崖造像的开凿实际上与唐末藩镇势力的兴起与地方武装势力的深度发展密切关联。乾符年间黄巢起义，唐僖宗逃避成都，蜀中藩镇征战，不少节度使出身的地方军阀在不断的征伐中划地为营。任昌州县令的韦君靖是四州（大足、安岳、重庆、合川）临时指挥使兼任静南军节度使，盘踞昌州。为求神灵庇佑，在北山开窟造像。《韦君靖碑》主要记述的即为在大足建永昌寨屯兵屯粮、开凿北山佛湾以求庇护，并提到晚唐几次重大战役及节级将校编制称谓等史事。有关韦君靖与北山建造的关系，日本学者由于对唐宋变革的关注，在晚唐地方社会中的考察视野下，从职官、藩镇、地方武力等角度进行研究，以佐竹靖彦、栗原益南、田野开三郎等学者为代表[③]。Thomas Suchan 不仅指出过去研究对韦君靖支持佛教方面的忽略，同时也强调大足在唐代以后成为当地行政、社会的中心，对北山开窟造像的影响。Suchan 与北进一提出相似的观点，认为四川地区中开凿有石窟的山丘，往往被地方居民当作天然军事据点，石窟与地域社会之间的关系极为密切[④]。

唐代北山佛湾造像主要有 61 件，另外营盘坡 4 件、观音坡 4 件、佛耳岩 1 件。如果对铭文题记做梳理，可以发现唐代北山留有带有供养人铭文的龛窟共计 11 件，其中为地方军政官

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 9 页。

②（清）顾祖禹撰，贺次君、施和金点校《读史方舆纪要》卷 69，北京：中华书局，2005 年，第 3278—3279 页；陈尚君辑校《全唐文补编》卷 90，北京：中华书局，2005 年，第 1096—1097 页。

③〔日〕佐竹靖彦《唐宋變革の地域的研究》，同朋舍，1990 年，第 391—439 页；栗原益男《唐末の土豪的在地勢力について——四川の韋君靖の場合》，《历史学研究》243 号，1960 年，第 1—14 页；日野開三郎《唐韋君靖碑の応管諸寨節級についての一考察》，载《唐代藩鎮の支配體制》，三一書房，1980 年，第 518—528 页。

④ 北进一认为毗沙门天王的位置有较强的护卫寓意，可防止敌军入侵，对建造者和山寨组织者来说，亦有较强的守护功能，此观点影响颇深，详见北进一《毘沙門天像の変遷》，载田辺勝美、前田耕作編《世界大美術全集東洋編 15》，小学館，1997 年，第 311—317 页。

员、节度使供养的有 7 件，占纪年造像龛的 63.6%，另有佛教比丘、僧侣供养的 2 处，占 18.2%，普通信众 2 处，占比 18.2%。因此地方军政官员、节度使是大足早期佛教景观造像的最初和最重要的赞助群体（表 1）。

表 1　唐代北山佛湾纪年造像信息表

龛号	主要尊像	年代	供养人	宗教活动
9 龛	千手观音	景福元年(892)	校司空使节度都督	
26 龛	救苦观音	乾宁二年(895)	何君友敬为亡男□□造上件功德	修斋表赞讫
58 龛	观音、地藏	乾宁三年(896)	检校司空守昌州刺史王宗靖	设斋表赞
		乾宁三年(896)	节度左押衙检校左散骑常侍兼御史大夫上柱国赵师恪	
240 龛	观音龛	乾宁三年(896)	比丘尼惠志造奉报十方施主 小师敬修、小师法进	设斋表庆
50 龛	如意轮菩萨	乾宁四年(897)	都典座僧明悟奉为十方施主 僧道广、小师道添	设斋表赞讫
52 龛	地藏、救苦观音	乾宁四年(897)	女弟子黎氏为亡夫昌州将御史大夫刘□□供养	设斋表赞讫
51 龛	三世佛	光化二年(899)	节度左押衙充四州都指挥□□□□昌州军事银青光禄大夫上柱国王宗靖	庆赞
243 龛	千手观音	天复元年(901)	右弟子军事押衙蹇知进	修斋表赞
245 龛	观音经变	乾宁三年之前	化首刘净喜弟子李氏、文氏	
18 龛		光化二年前	……静南军……	

前后蜀有纪年的 20 件造像中，有明确官职的供养人有 2 处（第 53 龛、281 龛），分别为右衙第三军散副将、右厢都押衙知衙务，占总铭文供养人记载的 10%，无官职、一般民众参与造像与供养的情况约占 90%（表 2），相较于唐代非军政官员、民众的比例大幅增加。

表 2　前后蜀北山佛湾纪年造像信息表

龛号	主尊	年代	供养人	宗教活动
32 龛	日月光	永平三年(913)	周氏奉为亡妣造日月光菩萨	追斋赞讫
53 龛	阿弥陀佛 地藏 观音	永平五年(915)	右衙第三军散副将种审能为亡男希言为贼伤煞	四月四日因终七斋表赞讫 七月六日设斋赞讫
39 龛	炽盛光佛并九曜	乾德四年(922)	弟子温孟达、于彦章、梁觅、陈季□、邓知进、杨宗厚、程彦晖、王孟言、王德全、陈□敬造	十二月十六日修斋表庆讫

续表

龛号	主尊	年代	供养人	宗教活动
27 龛	观音	广政元年(938)	佚名	表赞讫
37 龛	地藏菩萨	广政三年(940)	右弟子于彦章、邓知进	修斋表庆讫
35 龛	释迦佛	广政四年(941)	佚名	
244 龛	地藏	广政八年(945)	佚名	表赞讫
281 龛	药师佛、佛顶尊胜陀罗尼经幢刻经	广政十七年(954)	右弟子右厢都押衙知衙务刘恭及家眷刘恭	设斋表赞讫
260 龛	陀罗尼经	广政十八年(955)	佚名	赞讫
279 龛	药师琉璃净土并经幢	广政十八年(955)	通引官行首王承秀及室家女弟子	修斋表德

五代时期昌州并未平稳，依旧叛乱多战。北山第 53 龛载，永平五年（915）散副将种审能之子希言为贼所伤煞，故造像。可见乱贼与地方军政存在较为紧张的对抗关系。较之唐代，五代时期地方官员在佛湾开窟造像的比例减少，无官职或女性供养人的比重加大。造像活动与佛教斋会仪式紧密捆绑在一起，如第 39 龛炽盛光佛、第 37 龛地藏菩萨。这一时期佛教造像主尊中地藏、观音成为突出主题。佛顶尊胜陀罗尼经由于具备“利生”与“度亡”的效力，经咒和经幢图像亦多出现在后蜀北山佛湾上，是五代佛教信仰力量中的重要一支。

北宋初太宗淳化年间（990—994）大足民间起义仍存，居于北山的龙岗山是昌州官方军事驻扎基地。《宋史·地理志五》中载：“昌元郡，军事。”[①]以昌州境内的崇山作为城邑的天然屏障和瞭望之所：淳化间供奉官卢斌平蜀，贼任诱等尝驻兵此山。土人云：他郡有警，则置烽火于此。[②]地方乱贼在昌州境内驻扎。除此之外，北山佛湾宋代最早纪年造像应为大观三年（1109）的第 286 龛观音龛。太祖于乾德三年（965）将各地的精兵收归中央组成禁军，留在本地的士兵称为“厢军”。特别在熙宁（1068—1077）之后，四川有记载的 45 个郡县都设置厢军，又称为克宁军。[③]最新发现的北山 168 窟，有南宋建炎四年（1130）克宁军指挥将领文志夫妇捐造供养的罗汉像，并在左壁第 2 排第 2—6 身罗汉造像下方，出现“昌州克宁”题记，[④]第 137 龛更是明确由克宁军的十位军将共同镌造，题记位于壁面左上方：

当州克宁十将文志于初摹日同施大钱叁贯，图福利坚久，斯碑不坠。绍兴甲寅重九九日，

①（元）脱脱撰《宋史》卷 89，北京：中华书局，1977 年，第 2218 页。
②（宋）祝穆撰、祝洙增订、施和金点校《方舆胜览》，北京：中华书局，2003 年，第 1122 页。
③（元）脱脱撰《宋史》卷 189，北京：中华书局，1977 年，第 4645、4690、4695 页。
④ 大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究院编《大足学刊》第一辑，重庆：重庆出版社，2016 年，第 8 页。

谨铭。母亲薛氏、家室任氏、男谨识。[①]

第 149 龛如意轮观音龛，赞助人任宗易建炎二年（1128）造像目的是“永为一方瞻仰，祈岂□□□□干戈永息”。绍兴十二年（1142）昌州军州事祈求国祚兴隆、阖门清吉。绍兴十三年（1143）昌州录事参军兼司户司法赵彭年开凿造像时，祈愿目的包括夷夏安定，家眷康宁。根据北山石窟造像的开凿主题及供养人情况，可以发现大足昌州至北宋末年特别是神宗年间，其军事防卫性质依旧十分突出。[②]直至绍兴十六年（1146）北山陆续开凿完毕之后，成为地方上一处重要的宗教景观，并且这一宗教景观的影响力不仅限于大足地区，包括普州、渝州等以梓州路、潼川府路为主要辐射范围。

北宋时期北山留有铭文的造像题记较少。此时的宗教空间除了北山之外，还有集中城北及周边地区的寺观，已发现数十尊可移动石刻圆雕，大量圆雕造像的出现即依托于寺观，目前已发现宋代大钟寺、石壁寺、延恩寺等多处寺观。蒙宋战争令不少山川都邑寺院场所等都受到不同程度的焚毁。

表 3　宋代北山佛湾纪年造像表

龛号	主要尊像	年代	赞助人	宗教活动
286 龛	观音	大观三年(1110)	漫漶	设斋修庆赞讫
180 龛	观音变相	政和六年(1116)	县门前仕人弟邓惟明	
		宣和二年(1120)	佚名	
		宣和四年(1122)	当州在城奉佛弟子等	表庆
168 龛	五百罗汉	宣和三年(1121)	昌州在城居住奉善弟子李世明夫妇	
		宣和四年(1122)	昌州大足县袁〇乡东郊住何仪兴与家眷	
		宣和年间	昌州城外居住奉善弟子苗以夫妇	表庆
155 龛	孔雀明王	靖康元年(1126)	伏元俊、男世能	
176 龛	弥勒下生经变像	靖康元年(1126)	本州岛匠人伏元俊男世能镌弥勒泗州大圣	
177 龛	泗州大圣	靖康元年(1126)	伏元俊	

① 黄能迁、刘贤高、邓启兵《大足北山佛湾石窟考古调查新收获》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第一辑，重庆：重庆出版社，2016 年，第 13 页。方珂《大足石刻舒成岩释疑两则》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第四辑，北京：文物出版社，2013 年，第 247—252 页。

② 方珂《大足石刻舒成岩释疑两则》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第四辑，北京：文物出版社，2013 年，第 247—252 页。

续表

龛号	主要尊像	年代	赞助人	宗教活动
149龛	如意轮观音	建炎二年(1128)	奉直大夫知军州事任宗易同恭人杜氏	
	正壁左角任宗易像		任宗易自赞……为蛇画足造此石房宰官现身	还斋
137龛		绍兴四年(1134)	当州充宁十将文志于初暮日同施大钱三贯	
			李大郎重摹罗复明另刻住岩僧志诚	
136龛	转轮藏窟观音像	绍兴十二年(1142)	左朝散大夫权发遣昌州军州事张莘民	修设圆通妙斋施献寿幡以伸庆赞乞
	转轮藏窟文殊普贤像	绍兴十三年(1143)	左从事郎昌州录事参军兼司户司法赵彭年	斋僧庆赞
	大势至	绍兴十三年(1143)	城郭外居住奉善弟子陈某与郭氏	颍川镌匠胥安
	文殊普贤	绍兴十三年(1143)	左从事郎昌州录事参军兼司户司法赵彭年	
	数珠观音	绍兴十六年(1146)	在城奉佛弟子王升同政何氏	庆讫
110龛	药师佛		昌州在郭正东街居住奉善弟子张辉刘氏及阖家	就院斋〇〇表庆〇

南宋绍兴年间地方官亲自参与造像活动，并且成为某一时期代表性龛窟的主要赞助人。如北山转轮藏窟，是绍兴年间北山佛湾制作最为精致、颇具设计的大型龛窟，其多位赞助人均为地方上的重要直辖官员，包括绍兴十二年（1142）昌州军州事张莘民与昌州录事参军共同带领信众，出资造同一龛窟像。至南宋绍兴年间，北山佛湾已经完成了建造过程，因其规模宏大的佛教造像而成为地方游览胜地一直延续至乾道年间。绍兴十年（1140），北山已是昌州及周边地区著名的胜迹。第137号维摩诘图右侧崖壁之上，有普州人前来游览的题记：普慈赵子充同弟柔文、侄廷彦，绍兴庚申四月念三日，乘兴同游男德言侍行。此时吕元锡曾于南宋淳熙四年（1177）携带兄弟吕元牧、吕元丙一同在北山避暑，煮茶、下棋、赋诗，并留题记于第288窟左壁外侧。这处宗教圣地，从南宋绍兴年间至孝宗之际，即作为文人雅集之地，曾经作为地方军事驻地和宗教场所的宗教属性与作为地方胜迹的属性叠加出现，甚至前者属性有逐渐弱化之趋势。

二、南山：绍兴年间新兴的地方神圣空间

北宋后期的元丰至南宋初期的绍兴、乾道年间，是大足石刻发展兴盛的第二个重要阶段，

突出特点是以个人、家族、村落为赞助单位的摩崖造像兴起。首先是北宋元丰五年（1082）由外来移民严逊舍地开凿石篆山，前后历时数十年完成释、道、儒不同题材的十四窟。此后县境内摩崖造像此起彼伏。以佛道题材为主，另有圣母及川主等地方题材。绍兴年间是大足造像特别是道教和其他宗教造像集中出现的时间。绍兴六年（1136）峰山寺，以佛教为主，另有三官、圣母等题材；绍兴十三年至二十三年（1143—1153）之间舒成岩；1159 年开凿的石佛寺，石门山等。除了北山和宝顶山是有组织、有规划的造像开凿活动以外，其余规模都较小，且由个人出资供养。

这里需要注意的是绍兴年间由个人何正言舍地开山造功德修建的南山道教摩崖造像。最早宋代王象之对南山言简意赅地记载："南山，在大足县南五里，上有龙洞、醮坛，旱祷辄应。淳化二年，供奉官卢斌平蜀余贼任诱等，斌率兵驻昌州男斗山，南山最高，望眼阔远。土人云：他郡有警，则置烽火于此。"[①]与一般意义上所谓民众功德造像不同的，这是一处曾明确用于祈雨仪式的摩崖造像。宋代四川地区多次遭遇水旱灾害，有文献记载的多达 38 起，特别集中在绍兴和乾道年间，仅绍兴年间就有 5 起灾情记载，大足所在的潼川府路以及夔州路、梓州路是灾害发生最为频繁的地区。水旱灾害导致饿殍、暴乱，并引发流民迁徙。宋代多通过官员视察、组织祷雨、蠲租、赈灾减赋等形式进行政治干预。[②]

表 4　宋代四川地区水旱灾害记录表

时间	地点	灾情	举措
开宝三年(970)	陕西邠州	夏旱	
乾德四年(966)	益州	自五月不雨,九月林木皆枯	
淳化四年(993)	两川	东西两川大旱 饥民四处暴动	
至道元年(995)	川陕诸路	旱	命宰相祷雨 令川陕诸州埋暴骸
天禧四年(1020)	利州路	旱	
天圣八年(1030)	益州	会岁大旱	令先期倍数出粟予民
明道二年(1033)	梓州路	旱疫	令转运使亲按所部民,蠲其租。
宝元二年(1039)	两川	不雨,民大饥	
嘉祐三年(1058)	夔州路	旱,饥	名侍御史定诩为体量安抚使

① （宋）王象之编、李永先点校《舆地纪胜》卷 161，成都：四川大学出版社，2005 年，第 4880 页；（宋）祝穆撰、祝洙增订、施和金点校《方舆胜览》卷 64，上海：上海古籍出版社，1991 年，第 548 页。陈澍《初析大足南山石刻中的道教思想》，《中国道教》1987 年第 3 期，第 39—41、55 页。李小强《大足南山道教醮坛造像》，《中国道教》2003 年第 1 期，第 39—40 页。

② 周洁《图像抑或文本：大足南山三清古洞主尊身份辨析》，《中国美术研究》2017 年第 2 期，第 39—49 页。

续表

时间	地点	灾情	举措
嘉祐五年(1060)	梓州路	夏秋不雨	
熙宁元年(1068)	夔州	天旱	减罪囚一等,杖以下释之,壬辰幸寺观祈雨
元祐元年(1086)	诸路	诸省,春旱	
熙宁七年(1074)	益州	至邛蜀,少雨雪	
元祐六年(1091)	涪陵	冬雪不敷,春雨弗若,逮此孟夏,旱灾如焚	
绍兴二年(1132)	夔州路	渝州大旱	
绍兴三年(1133)	潼川路	久不雨,四月星皆有赤色	
绍兴五年(1135)秋	四川郡国	甚旱	
绍兴六年(1136)	夔、潼、成都郡县及湖南衡州	皆旱	
绍兴二十七年(1157)	四川	旱伤	诏诸司察旱伤州县,捐其税,赈其饥民
隆兴二年至三年(1164—1165)	四川	郡县旱 至于秋七月,次年饥	
乾道三年(1167)	四川	郡县旱,至于秋七月,绵、剑、汉州、石泉军尤甚	赐制置司度牒四百,备赈济
乾道四年(1168)	益州	旱	帝将撤盖亲祷于太乙宫而雨。八月,诏颁皇佑祀龙法于郡县
乾道八年(1172)	夔州路涪州、江南	水旱相继	民多流入江北寻食
淳熙元年(1174)	夔州路。涪、忠、万等州	大旱	
淳熙六年(1179)	梓州路	旱	
淳熙八年(1181)	江、浙、两淮、京西、湖北、潼川、夔州路	水旱相继	发廪蠲租,遣使按视,民有流入江北者,命所在赈业之
淳熙九年(1182)	蜀潼、利、夔三路(合、昌、普、资、渠、利、阆、忠、涪、万州)	不雨、皆旱、饥,流徙者数千人	
淳熙九年(1182)	合州、昌州	旱	
淳熙十年(1183)	合、昌州、涪、泸	合、昌州荐饥,民就振相蹂死者三千余人	
绍熙元年(1190)	荣县、重庆府	大旱	

续表

时间	地点	灾情	举措
绍熙二年(1191)	渝州、涪州、简、资、荣州	皆大旱	真扬通台楚滁和普隆涪渝遂高邮盱眙军富顺监皆旱，壬寅，资、简、普、荣四州及富顺监旱
绍熙三年(1192)	潼川路 简、资、普、荣、叙、隆、富顺监	久旱，日、月、星皆有赤气。潼川路不雨，荣州尤甚	
绍熙四年(1193)	绵州、简、资、普、渠、合州、广安	大旱，亡麦。军旱	
庆元三年(1197)	潼、利、夔路十五郡	旱	祷于天地、宗庙、社稷。九月，以四川旱诏蠲民赋
庆元六年(1200)		旱	祷于郊丘、宗社
嘉泰元年(1201)	蜀十五郡、利州路	大旱	祷于郊丘、宗社。戊辰，大雩于圜丘 赈之，仍蠲其赋
嘉泰二年(1202)	四川，广安、怀安军、潼川府、梓州路	饥，大亡麦、旱饥	
开禧元年(1205)	忠、涪州、夔州	大旱	
嘉定元年(1208)	资、普、昌、合州	旱	
嘉定四年(1211)	资、普、昌、合州	蜀石泉军饥，殍死殆万余人。资、普、昌、合州旱	
嘉定十二年(1219)	潼川府	饥而不害	
宝庆二年(1226)	荣县	旱	
宝庆三年(1227)	潼川路	不雨，荣州尤甚	
绍定二年(1229)	成都、潼川路	岁旱	制司、监司其亟赈恤，仍察郡县奉令勤懒以闻
咸淳十年(1274)	庐州	长乐、福清二县大旱	

注：本表格主要依据《宋史》《续资治通鉴长编》。

在南山 12 处宋代题记中，有几位官员的唱和诗为宋代南山提供了重要信息，其中又以张宗彦、何格非二人的题诗内容最为丰富。张诗全文阴刻于一处高约 77 厘米、宽 53 厘米的边框中，刻边框周围饰有花草纹样。陆心源在《宋诗纪事补遗》卷五十七中录入此诗，并增添诗题《玉城山醮坛》，认为是淳熙（1174—1189）年间张氏所作。[①]碑刻中的题诗全文如下：

① （清）陆心源《宋诗纪事补遗》卷 57，《续修四库全书》第 1709 册，第 214 页。

左朝请大夫知剑州军州事张宗彦题/
圆坛高峙对苍穹，四望群山万尊峰。东直洞天闻/啸虎，下窥云雾隐神龙。
荣纡石磴蹄涔在，幽邃岩/扃薜溜封。夙驾三休犹喘息，高轩千骑更从容。
雨/旸丰岁严祈祷，香火人家罄局恭。夹路修篁君子/竹，凝烟苍干大夫松。
楼台远近闻羌笛，井邑参差/竞晚舂。极目稻塍平浩渺，一川麦陇翠蒙茸。
骤来/眼界迷天阔，望久岚光逼座浓。仙驭几时飞汉舄/，桃源何处问郎踪。
谯门三弄传清角，田径诸儿饷/老农。野马日中何勃勃，塞鸿云外过邕邕。
狂飙掣/电多兴夏，暖景晴晖好在冬。阮氏登山夸蜡屐，谢/公携妓奏金钟。
天工为我除氛祲，诗客邀人淬笔/锋。吏部游衡神鬼动，非干造物贷龙钟。[①]

此方碑右侧，为何格非所做的应和诗：[②]

左朝请大夫知昌州军州事何格非和/
三级荒坛接昊穹，岌然高峙压诸峰。祈年设醮延/真驭，旱岁飞符起蛰龙。
崎侧断崖人迹绝，荣纡危/磴古苔封。渺茫眼界穷无尽，濩落乾坤信有容。
分/野高低连普遂，山川指点极涪恭。横斜下接行商/路，夭矫偏多偃盖松。
呜噎迴闻孤垒角，丁当时听/夕阳舂。风清终日尘难到，地暖非春草自茸。
石水/发茶云脚白，金瓯劝酒泼醅浓。隼旟出郭乘无事/，楚女行云不见踪。
幸忝承宣颂一札，因闲劳苦问/三农。拟题赋咏惭张籍，欲纪经行愧李邕。
陶菊摘/残花尚在，赵哀可爱日方冬。少留待看霜天月，苦/恨催归别寺钟。
老境所存输健笔，新诗无敌敢争/锋。始知天上张公子，的是商于秀气钟。

张宗彦为从五品的文散官任军州事，清代人陆心源录入张宗彦的南山题记时，将其称为“淳熙中任左朝请大夫知剑州军州事”，并为南山碑刻增加原本不出现的诗题《玉城山醮坛》。[③]张宗彦的政治轨迹主要出现在宋高宗绍兴年间，且政绩显赫，曾做过平阳尹，并与河南尹共同参与吴玠绍兴元年（1131）在陕西凤翔领导的“和尚原之战”，取得散关大捷。此战一改 1128 年富平败北的僵局。又因协助杨沂中（1102—1166）征讨李成有功，在高宗绍兴三年（1133）

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 298—299 页。
②《铭文录》中认为此诗的镌刻时间为宋宁宗嘉泰元年（1201），重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 298 页；李小强根据唱和诗的另一位作者何格非生平，认为此诗的创作年代应为 1141 年，参见李小强著《大足道教石刻论稿》，重庆：重庆出版社，2016 年，第 60 页。
③（清）陆心源《宋诗纪事补遗》卷 2257，《续修四库全书》第 1709 册，第 214。

年得赐金带。[①]他在南山题诗时辖管今川北广元剑阁一带，隶属利州路，是川陕交界的要害之地。

与张宗彦相比，何格非[②]是一位名副其实的地方官员。无论是他的祖籍、出生、从政地点、交游等，都围绕在巴蜀地区，与其相关的记载也多出现在县志文献中。何格非为四川营山人，元符年间中进士，孝宗淳熙六年（1179）知昌州，当时昌州辖区包括大足、永川、昌元（今荣昌）、静南四县。何家祖上由成都向东迁徙至蓬山。[③]蓬山是历代兵家必争之地，古有“峰悬百仞，猿有翼而难飞；狭路千寻，鹏无风而亦歇”之说。此处也有开窟造像的传统，有以唐代密宗造像为主的千佛岩，还有唐宋之际以造像、碑刻为主的透明岩。何正言本人是一位道教色彩非常浓厚的儒家官员，并且与当地仙人、道士过往从甚，并曾为“蓬山十二仙”撰写传记与题跋。[④]而十二仙中最有名的当为蜀地道士贾善翔，他曾以左衔都监同弃书教门公事“崇德悟真大师”的身份在北宋末年编撰《南华真经直音》《太上出家传度仪》《犹龙传》，以上三部均收入《道藏》。贾善翔曾到太清宫讲述《度人经》。[⑤]《宋书·艺文志》《遂初堂书目》《道藏阙经目录》中均曾收录贾善翔撰写的十卷本《高道传》。

何格非与张宗彦围绕南山撰写唱和诗：“三级荒坛接昊穹，岌然高峙压诸峰。祈年设醮延真驭，旱岁飞符起蛰龙”。张宗彦亦称：“圆坛高峙对苍穹”。诗文中有强烈的道教色彩，从以上词句中可概括曾用于祈雨仪式南山“道坛”所应有的物质特征：坛分三级、体量巨大高耸、圆坛。诗文中多次出现醮坛、设醮、祈祷等词语或意象，可见南山曾经作为昌州干旱年岁祈祷的重要场所。官员借助于宗教场所、名山大川或自然景观进行祈雨是常见做法。摩崖造像多居于山林旷野之中，伴有天然洞穴或水源，其自然属性往往被赋予超自然的特质。在地方祈祷与救助事务中，地方官始终扮演着重要角色。张宗彦、何格非为代表的地方官尊重民间社会的祈祷传统，并与富民或地方大族展开积极合作，共同维护地方社会秩序的稳定。[⑥]以何正言为代表的地方富民阶层，通过捐山造像的方式参与到农业社会的祈祷或赞助活动中。地方官吏将祈祷灵验的事迹立碑上石、唱和歌咏，助推南山及何氏家族的影响力，并同时可以作为任期功绩，双方通过合作互利维护特殊时期地方社会的稳定。这处由个人开凿的道教摩崖造像空间，由于密切参与到地方社会活动中，又由于作为城邑要塞的特殊地理位置，从众多私人庙产中脱

① 刘琳、刁忠民、舒大刚、尹波等校点《宋会要辑稿》舆服5，第4册，上海：上海古籍出版社，2004年，第2277页。

② 李小强《何格非考略：从大足南山石刻诗碑说起》，《巴蜀史志》2014年第6期，第47—50页。

③ 许吟雪、许孟青编《宋代蜀诗辑存》，成都：四川大学出版社，2000年，第504—505页。

④（宋）王象之撰《舆地纪胜》卷188，北京：中华书局，1992年，第4862、4864、4867页。

⑤《道藏》中对贾善翔的收入见《历世真仙体道通鉴》卷51，《道藏》第5册，天津古籍出版社、文物出版社、上海书店，1988年，第399页。

⑥ 另有研究认为北宋晚期中央财政集权日益加强，导致地方官府无力从事公益事务，使得地方势力乘机发展和兴起，这一现象并非阻碍而是有助于官方在地方的统治，参见黄宽重《从中央与地方关系看宋代基层社会演变》，《历史研究》2005年第4期，第108—115页。

颖而出，一跃成为县邑中重要的信仰和宗教空间，特别受到地方官的推崇和赞颂，可折射出宋代地方乡村社会中富民阶层与直属地方官吏之间互动互惠的运作方式。

表 5　南山宋代纪年铭文题记列表

时间	题记反映的主要内容、活动
绍兴年间，不晚于 1154 年	何正言舍地开山造第 5 号三清古洞
绍兴年间，不晚于 1154 年	何正言与子何浩及妻室镌造第 4 号注生后土圣母龛
乾道五年（1169）	陈伯疆在三清古洞右门柱内侧刻“冬至日飨生考题记”
淳熙五年（1178）	吕元锡挈家寻仙追凉于此：题记，于三清古洞左门柱中央
淳熙五年（1178）	吕元锡游南山诗并跋，位于三清古洞龛外左侧外石壁
淳熙五年（1178）	佚名刻题记“和吕元锡诗”，位于三清古洞左侧外部石壁
淳熙十五年（1188）	梁当之等刻“避暑南山题记”，位于三清古洞右龛口上方
庆元六年（1200）	曹伟卿题刻：公余雪后三日侍亲游南山，位于三清古洞右侧柱身
嘉定四年（1211）	邓早阅张、何二公诗跋：“术者云：南北山童”
绍定二年（1229）	陈及之省坟过此题记
端平二年（1235）	樊允季题刻“领客避暑终日题记”于三清古洞右外石壁
淳祐七年（1247）	何光震等题刻“伐郡守王梦应记碑”，位于三清古洞右侧外石壁

嘉定四年（1211），邓早在阅览过张、何二人的诗跋后，在南山三清古洞左外壁留下题刻：

术者云：南北山童，殊乏秀气，有修竹茂/林，闻人益显。庵主王道琼手植醮坛今已/森然。因阅辛酉岁张何二公诗，磨崖以/示好事者。辛未初冬邓早跋，张大成书丹。[①]

此处已明确将南山和北山并置在一起。

南山理宗淳祐十年（1250）《何光震伐郡守王梦应记》中亦载：

文物彬彬，久稔闻见。人品有杨贤良、王文正之清，亭沼有香霏、鉴湖之胜，仙迹有董、葛之异，山林有南、北之秀，物产有盐米之饶。

根据北山佛湾带有题记的 42 个龛窟中的信息，可知造像年代主要集中在北宋末徽宗，南

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 299—300 页。

宋初高宗、孝宗时期，而这一时期也是南山摩崖造像修建、完成的时期。以往研究并未从区域宗教景观的整体建造过程中，讨论南、北山之间的关系。实际上，南山修建年代与北山宗教景观的完整建立是属于同时期，均完成于绍兴年间。

12 世纪中叶，南、北两山不但是昌州县邑中最具代表的山川胜景。从风水术的角度，南、北山的地理位置对于大足城邑来说至关重要，南山摩崖造像位于大足“南斗山”山脉的最高处，作为大足南边重要的关隘，与军事防御、宗教、社会组织功能合而为一的北山遥相呼应，北山奉佛，南山奉道，佛道各一，共同构筑起大足地区民众宗教信仰的神圣空间，且南山又因在连年的水旱灾害中祈祷灵验，地方官员亦将南山视为护佑昌州的灵验之所，如南宋何格非在此题记并举行人文聚会，以诗酒共庆的方式记载南山及个人伟业。官员选择在规模不大的南山留下诗作，并吸引不少名人雅士来此访古、踏查、留下碑铭，这处由造像、灵验传说和山川秀景、文人墨刻多重视觉景观构筑起来的地方神圣空间，至南宋绍兴、淳熙年间达至鼎盛，吸引县境内外诸多文人雅士纷纷到南山追凉和踏查。

南宋淳祐七年碑位于三清古洞右边外侧岩壁之上，撰于南宋理宗淳祐七年（1247）冬月望日，也是大足现存有明确纪年的最晚碑记，可作为宋代大足摩崖石刻造像的年代下限参照。作为传统士大夫游记之作，其中记述了大足县令何光震与友众游览南山之后，为大足知州王梦应饯行的情况。碑文记载了宋末昌州地区的社会政治环境，反映 13 世纪中叶四川东部遭蒙古军攻掠后的社会政治历史的基本情况：

昌临于合，旧号东州道院。文物彬彬，久稔闻见。人品有杨贤良、王文安、□之清，亭沼有香霏、鉴湖之胜。仙迹有董葛之异，山林有南北之秀，物产有盐米之饶。□县/守令前察佐类多名胜，题墨淋漓。遗迹仿佛，独惜介在山址，距大江几二百里/，素无城守兵卫。狄难以来，官、吏、民多不免焉，加以师旅，因饥馑存者转徙、仕/者退缩，至州县官苟具而可，环千里荆榛矣。/制使尚书余先生镇蜀，外遏寇攘，内抚疲瘵，垂念凋郡，密迩行台。乃请于/□□朝。命前资守合阳王梦侯梦应领是州。侯，字明甫，历郡久，纯以诗书从事。礼士戢/奸，遗民少苏，察吏毕集。于是，大足令何光震华甫，司理赵若讽正子，以乡人备/员。武信张顺臣、文炳，职郡教。普慈李方嗣直为纠曹，重辟杨莘起明夫，主大足/簿。永川令玉牒赵希仡圣可，尉泸州赵□□甫相与联事。虽食饩杞菊，驾乏舆/马，人或不堪其况，然志合道同，凡所讲行，恪遵教条，务从众所欲恶，各倾乃职。/初仕者俱获小升，经任者相继改秩，一时同官清修之乐，其庶几焉。侯以乙巳/春正月至州，迨丁未冬，首尾三年。大阐桥以禀事，察属攀饯于南山。侯顾谓/光震曰：乡贤仕此多矣。昔△炉峰陈先生用庚孚山，与此简何公应龙从叔，联/辛酉类省魁亚，何公尝位于/朝。终□政宪后，未有闻焉。初炉峰教授此州，有不拜伪诏之节。有杨贤良六经图/勒石。时教授嘉陵堂宪之令，将下而卒。人士至今惜之。今长公昕之晞瞬见/升太学。□□□黄应朝□□出继，再以世学冠嘉□类省□经。见四川制参时/利漕节甥范

仲礼从□前大足簿新南平军司法。斯文之泽，方增未艾。近事章/灼如此，吾□其可计目前之荣悴，而不以千岁自期乎。盖书以补郡志之缺。/□□□乃谐光震□上南山，有石岩，岩刊此识，以垂千万年。淳祐七年冬十月既/望。门生登仕郎昌州大足县令权佥判何光震，从事郎昌州州学教授张顺臣，/从政郎待□季方迪功郎昌州大足县主簿杨莘起拜守谨记。①

最初陈世松对此碑及碑文反映的南宋末年川东地区的战争景况进行讨论，认为印证了当时四川内郡防御空虚、蒙军入蜀以来东川遭受兵燹，余玠治蜀时州、县一级官吏政治生活的景观。②此碑是宋代大足碑记年代的下限。整个元代在大足县境之内未发现碑石龛窟开窟痕迹。石篆山保存明代永乐十一年（1413）的《重修佛会寺碑记》，其中提到大足地区宗教场所没落之因由：

元至正间，边臣跋扈，兵燹相承，□食不给，猖狂叫嚣之徒，以殿宇倾圮者，为□米之薪，天畴穗实者，为糗粮之物。遂至荒尘坌积，荆棘滋深。

三、后浪云涌宝顶兴

绍兴、淳熙年间是大足造像活动最兴盛之际，作为城邑之要冲的南山和北山以佛道不同势力划分宗教空间。只是这样的优势维系时间并不长。宝顶山的开凿与营建实际是对大足地区宗教石刻空间与信仰群体的一次争夺，赵智凤集结全昌州之力开凿宝顶山，以宣扬孝道和大量便于民众接受的世俗化宗教图像而著称。刘畋人在洪熙元年（1425）碑刻题记里提到开凿的背景：

发弘誓愿普施水法，御灾捍患。德洽远近，莫不皈依。凡山之前岩后洞，琢诸佛像，建无量功德。③

宝顶山的开凿年代有唐代说、宋代说与明代说三种。④宋代说理论依据最为充分。碑文提到主持开凿者赵智凤出生于高宗绍兴二十九年（1159），宣称承袭柳本尊所创的瑜伽教派，自峨眉学道并返回大足圣寿寺修行，进而主持宝顶山大佛湾营造工作。赵智凤出生的年代恰是北

① 原文录于重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999年，第300—301页。

② 陈世松《试论大足南山淳祐十年碑记的价值》，《四川文物》（石刻研究专辑），1986年，第71—75页。

③ 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999年，第211页。

④ 陈习删《宝顶雕像年代问题》，载刘长久、胡文和、李永翘编著《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版社，1985年，第51—55页。

山、南山作为区域宗教空间最为兴盛的时期。通过题记可知，宝顶石刻主要修建于南宋淳熙至淳祐年间，历经七十年，终于建成以大佛湾、圣寿寺为中心，覆盖至周围远近约五里的规模。

这处宗教石刻景观所包含的宗教因素极为广泛。有冠以“瑜伽教派”，以“十炼”为代表的密教形制造像，亦有当地规模最大的千手观音像、华严三圣巨像、禅宗色彩浓厚的牧牛图、带有浓厚儒家孝悌观念劝善尊老的伪经《报父母恩重经变》图像与揭文。太史文认为宝顶山的建造体现出了极强的地方性，特别是将传道人赵智凤的形象纳入六道轮回图中，充满规劝与孝道意涵的世俗场景，以及文意简明的偈颂文，均体现了宗教造像地域性的特征。[①]

赵智凤集全昌州甚至附近州县之力开凿宝顶山大佛湾。如果将其放置到唐宋时期大足地区宗教空间的建立和形成脉络中，较之南、北山及周边其他小型家庙式龛窟，南宋后期才建造成形的宝顶山，直至 13 世纪才作为地方重要的宗教景观而受到关注。13 世纪末的王象之在记载昌州宝顶山之时，只简要提到“在大足县东三十里，有龛岩道士赵智凤修行之所”，并未提及蔚为大观的造像。

13 世纪末宝顶未修建完成之前，整个大足地区最重要的宗教景观是以佛教著称的北山石刻和以道教著称的南山石刻，其余小型摩崖造像多以家族、村落或个人为出资人赞助人供养开凿，类似唐代以来寺观之中灯田的性质。最终南宋大足地区宗教空间的竞争以赵智凤为领导的宝顶山胜出。

南宋末期，因宋元战争，昌州毗邻战争前线，民众四散逃难，包括造像在内的活动基本中断。整个大足地区宗教空间的复苏以及相关历史记载，重新出现在明代洪熙元年，重新开放宝顶，此后逐渐作为大足、安岳等周边区域规模最大、影响最为广泛的宗教空间，成为与西蜀并列的“上朝峨眉，下朝宝顶”的重要宗教香会活动与信仰空间。

宝顶山自明代永乐之后逐渐兴盛以外，北山、南山、石门山、石篆山、妙高山等其他摩崖造像，均是 20 世纪 60 年代之后，随着全国性的文物普查工作，其价值才渐次被发掘并进行意义的重新建构。宝顶山至今还存在每年一度的盛大宝顶香会活动，其信众不限于大足本地，包括临近的安岳及全川民众，都会来此朝圣，依旧延续明代以来的功用，作为民众宗教活动和信仰空间的载体。除此之外，包括北山、南山、石篆山、石门山等摩崖造像，已转化为文化遗产和文物保护单位，完成了从宗教神圣空间到文化遗产保护单位的转换。一些规模更小的如石佛寺、佛耳岩等，历经千年，依旧成为附近村落民众每月按时祈请举行法会的场所，自南宋以来一直作为活态的民间信仰宗教空间而存在。

① 太史文著、张煜译《〈十王经〉与中国中世纪佛教冥界的形成》，上海：上海古籍出版社，2016 年。

Establishment and Transformation of Dazu Religious Statue Space in Song Dynasty from the Perspective of Cultural Heritage

◎ Zhou Jie (School of Art Design and Media, East China University of Science and Technology)

Abstract: From the perspective of cultural heritage, this paper diachronically combs the construction and excavation of Dazu Rock Carvings and the transformation of spatial. Dazu Rock Carvings originated from the construction of North Mountain since the late Tang and Five Dynasties as the product of the combination of military station and religious belief space. During the years of Shaoxing and Chunxi period, when statue activities were most prosperous, the Dazu religious space was divided by different forces of North Mountain Buddhism and Nanshan the hub of the city Taoism The excavation and construction of Baoding Mountain is a competition for the religious stone carving space and belief groups in Dazu area. The traditional religious Holy Lands represented by North Mountain and South Mountain turned into an elegant gathering place for scholars from the Shaoxing period of the Southern Song Dynasty to the time of Xiaozong. Baoding Mountain, which advocates filial piety and has a large number of secular religious images, finally won.

Key words: Dazu Rock Carvings; Cliff Statues; Taoist Statues; Religious Space

大足学刊·第六辑
2022年，233—244页

大足石刻中的孝道文化源流及价值建设启示

◎ 杨　娟（大足石刻研究院）　张小虎（西南大学）

内容摘要：大足石刻的孝道文化具有本根性、多元性、世俗性、简单性、现实性等特征。以往对大足石刻孝道文化的研究基本是单一的，本文尝试全面系统地论述其孝道文化中儒释道三教以及民俗元素，分析大足石刻以佛为主、共尊儒道、以民俗为本的孝道文化结构，进而指出大足石刻文化具有以孝道为核心的三教合一特点，以及大足石刻孝道文化在当代社会主义价值建设和实践中的启示。

关键词：大足石刻　孝道文化　三教合一　社会主义价值建设

大足石刻是以佛教为主、儒道并举的三教合一摩崖造像群，位于重庆市大足区境内，始凿于初唐，盛于两宋，延续至明清，与敦煌、云冈、龙门石窟一起构成了一部完整的中国石窟艺术史，其中以孝文化最具代表性。

孝道作为中华民族优秀传统文化的核心，在大足石刻中随处可见，如北山的古文孝经碑，宝顶山的父母恩重经变相、雷音图、大方便佛报恩经变相，以及许多龛窟中为父母祈福、消灾的碑文。其中，雷音图以雷电惩击二不孝之人后，倒在业火地狱中的画面有机体现了道教的元素、儒家的观念、佛教的主题[①]。

通过检索文献得知，大足石刻孝道文化的相关研究尚未将孝道文化重视到如此地步。在总量不过百篇的文献中，大致可以分为三类：其一是重点考证阐发宝顶山的佛教孝道文化，其二是诠释古文孝经碑的意义和价值，其三是探索孝道文化对现代社会价值建构的启示。不过第一

① 李凇《大足宋代道教雕刻述略》，大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编《大足学刊》第二辑，重庆：重庆出版社，2018年，第322页。

类还需分为两种存在对立的主要观点：一者认为佛教的孝道来自对儒家思想的融合，即援儒入佛[①]；一者认为佛教的孝道主要根源于本有的舍身报恩经典，即佛亦报孝[②]。以上三类文献都忽视了大足石刻所见的道教孝道文化，一方面意味着大足石刻道教的孝道文化并不显著，另一方面也说明现有的对大足石刻孝道文化的研究不够全面、系统。

因此本文尝试在补足道教孝道石刻的基础上，考证大足孝道石刻的儒释道文化源流，进而把握总结大足石刻孝道文化的特征，并阐发大足石刻孝道文化的教化价值以及对于现代社会价值建构的实践启示。

一、大足石刻的孝道文化源流

大足石刻中与孝道主题相关的摩崖造像主要分布在宝顶山、北山、南山、舒成岩、佛安桥、佛耳岩等地，表现为以造像故事、碑文题记来体现儒释道三教的孝道观念。儒家孝道以北山的《古文孝经碑》为代表，佛教孝道以宝顶山的父母恩重经变相、大方便佛报恩经变相为代表，道教孝道未有单独成龛，但也有表现在宝顶山的雷音图、南山三清古洞等碑刻题记中，民俗孝道观则体现在诸多的镌刻题记中。

（一）儒家孝道观

大足石刻的儒家孝道文化当以北山的《古文孝经碑》为代表。《古文孝经碑》与《赵懿简公神道碑》同龛，二者年代有所争议，据文末款署可知由范祖禹书。[③]该碑为楷体，共 66 行，满行 28 字，除去风化磨泐和避讳书空，实有 1819 字，现存 1617 字，分为二十二章，与今文十八章《孝经》内容大同小异[④]。

在年代问题上，舒大刚指出《赵懿简公神道碑》落款在元祐七年，上石当在北宋徽宗初政时，而《古文孝经碑》刊刻则可能在南宋孝宗之孙宁宗时。[⑤]对此，可以略为说明《古文孝经》的源流。《古文孝经》最初发掘于汉武帝、昭帝时的鲁地孔壁，其后几多显隐，已经失去了儒者专研的学术主流地位。到北宋时司马光根据朝廷秘阁的收藏作《古文孝经直解》献给仁宗、哲宗，其同僚下属范祖禹后又作《古文孝经说》，在成都雕版发行，但后因范祖禹元祐党人的身份为朝廷所禁，其书写的《古文孝经》并未同时上石。至于南宋孝宗时偏安一隅的朝廷为了维护其统治大力宣扬“孝道”以凝聚人心，《古文孝经》就在此氛围中再次为臣僚进献到皇帝

① 许孟青《论大足孝道石刻在佛教中国化中的作用》，《宗教学研究》2010 年第 2 期。
② 黄桂云《佛教孝道的义理与实践——以大足、敦煌石窟为重点》，台湾“清华大学”博士学位论文，2013 年。
③ 四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 35—36 页。
④ 李朝元、周柳含《大足北山石刻〈古文孝经碑〉价值浅析》，《黄河·黄土·黄种人》2017 年第 24 期，第 58 页。
⑤ 舒大刚《试论大足石刻范祖禹书〈古文孝经〉的重要价值》，《四川大学学报（哲学社会科学版）》2003 年第 1 期，第 83—93 页。

的案台上。当时大足宝顶山以赵智凤为典型的刻石追孝风气正普遍流行，同代的许多造像题记都标明是为父母消灾祈福所作。但北山石刻素来以佛教造像为主，单独《古文孝经碑》的出现能否说明佛教儒家化的思想观念转变呢？[①]

从上世纪以来，以《古文孝经》作为佛教中国化的象征，即儒佛融合的说法几已成为定论，然而在某方面来看这仅是符合思想观念转变的逻辑化解释，它忽略了许多鲜明的异质性。首先，《古文孝经碑》主要论述了“孝为德本”“孝道永恒”“孝行仪范”“孝移眷姝”“诤直奉孝”和“进思尽忠”等六个方面的儒家孝道思想[②]。具体而言，其观念大略总结为三条：第一，孝的基本内涵是事亲忠君立身，即“夫孝，始于事亲，中于事君，终于立身”[③]；第二，孝是道德教化的实践基础，即“夫孝，德之本，教之所由生”[④]；第三，孝是治国理政的基本原则，“昔者，明王之以孝治天下也”[⑤]。也就是说，儒家的孝道观立足于世俗生活的道德政治实践，少言因果报应与怪力乱神，而刻石追孝却是为父母祈福，这二者之动机目的自然是差别迥异。其次，《古文孝经碑》与《赵懿简公神道碑》是缙绅官员的书写产物，体现着占统治地位的儒家意识形态，具有强烈的政治教化意义，而诸多佛龛造像乃是善男信女的虔诚供养，体现着佛教的解脱成佛观念，则具有独特的宗教超脱意义，这二者在信仰作用上分殊显著。

综合而言，在佛教造像密集之地出现儒家色彩的碑刻不能证明佛教的儒家化，相反则展现了佛教在政治上对儒家的顺从，在孝道方面的调和态度，即儒佛并重，借儒扬佛，因为两者的孝道义理与实践具有本质的不同。当然，在此所言的信众刻石追孝行为还不具有代表性，下面将进一步解读宝顶山大佛湾的第 15 号龛、第 17 号龛以展现佛教内在性的孝道观念。

（二）佛教孝道观

父母恩重经变相、大方便佛报恩经变相是大足石刻孝道文化中的标志，在兼顾艺术性与教化性的同时，集中体现了以舍身供养为实践、以超脱轮回为目标的佛教孝道观[⑥]。然而在一些学者看来，这无疑是佛教中国化成熟的结果，即宝顶山的佛教孝道乃是融儒入佛、借佛扬儒。因为孝道是传统中国以儒家文化为主导的意识形态，而佛教教理主张六道众生互为父子且教律要求毁伤身体发肤是无亲情、孝道可言的[⑦]。所以佛教为了弘法传教必须作出妥协来迎合作为主流文化代表的孝道，从而实现佛教自身的本土化与世俗化，宝顶孝道石刻自然是该思想历史

① 翁雪梅《大足“孝道”石刻研究方法新探》，《重庆工商大学学报（社会科学版）》2003 年第 2 期，第 128—129 页。
② 陈龙国《大足北山石刻〈古文孝经〉浅析》，《中国书法》2016 年第 6 期，第 143—146 页。
③ 舒大刚《范祖禹书大足石刻〈古文孝经〉校定》，《宋代文化研究》第十一辑，2002 年，第 390 页。
④ 前揭舒大刚《范祖禹书大足石刻〈古文孝经〉校定》，第 390 页。
⑤ 前揭舒大刚《范祖禹书大足石刻〈古文孝经〉校定》，第 391 页。
⑥ 吕昂《从舍身本生看佛教伦理中国化——以〈大方便佛报恩经〉为例》，《五台山研究》2015 年第 4 期，第 19—24 页。
⑦ 前揭许孟青《论大足孝道石刻在佛教中国化中的作用》，第 80—81 页。

进程中的里程碑，正如时为南宋地方官员的宇文屃对宝顶石刻开创者弘扬孝道的认同，“宝顶赵智宗，刻石追孝，心可取焉……”[①]但是这种有助于教化的孝道立场是完全儒家式的政治意识，至于佛教的孝道本色则必须回到石刻所塑造的形象和思想当中。

第 15 号龛父母恩重经变相刻于南宋，位于赵智凤主持修建的宝顶密教毗卢佛道场的外院，外院具有导引世俗修行的作用[②]。该造像共有三层：上层是七尊半身佛像，无铭文，中层才是父母恩重经变相及题记，下层右壁则是阿鼻地狱图及左侧七方碑文。全像虽以赞扬父母养育儿女的恩德为表象，但究竟还是立足于佛教的因果报应和轮回转世观念，劝诫广大信众感念佛恩教化、回报父母生养，是弘化世间法孝道的代表。

具体来看，上层七佛依次分别为毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍婆佛、拘楼孙佛、拘那含佛、迦叶佛、释迦佛，据《七佛经》知前三者为过去“庄严劫”中最后三佛，而后四者为现在“贤劫”中最初四佛[③]。结合下面的“投佛祈求嗣息”图，表达了佛恩加被众生父母，赐予子孙与教法。

中层由十一组父母生育儿女的图像构成：中间独列一组，为“投佛祈求嗣息”图，位于七佛之下，描绘夫妇在佛像前祈祷求子的情境，男捧香炉女上香，像前碑额题记“赐紫慈觉大师□宗赜颂曰……”，碑下题记“知恩者少，负恩者多……”；两侧各布五组图，按次序题记为[④]：东壁第一组“怀担（胎）守护恩，禅师颂曰……”，西壁第二组“临产受苦恩，慈觉颂曰……”，东壁第三组“生子忘忧恩，慈觉颂曰……”，西壁第四组“咽苦吐甘恩，慈觉颂曰……”，东壁第五组“推干就湿恩，慈觉颂曰……”，西壁第六组“乳哺养育恩，慈觉禅师宗赜颂曰……”，东壁第七组“洗濯不净恩，慈觉大师颂曰……”，西壁第八组“为造恶业恩，古德颂曰……”，东壁第九组“远行忆念恩，慈觉颂曰……”，西壁第十组“究竟怜悯恩，□颂曰……”。如是而言，从轮回转世的求子到因果报应的育子，怀胎、生产、哺育、养育、关怀、忆念、怜悯等情节借宗赜等偈颂表达了劝孝回报父母的观念。其中宗赜偈颂出现 9 次，主要来源于长芦慈觉禅师的《孝行录》[⑤]，即《劝孝文》，并且图像情节也不同于大藏经所收录的《父母恩重经》以及其他本绢画[⑥]，而余颂词及意义来自《如来广孝十种报恩道场仪》，当是参考宋代流行于川、滇的《报德经》版本凿刻[⑦]。因此父母恩重经变相实是报父母十种恩德的经变相，是赵氏融合当时流行的宗赜《孝行录》和川、滇的《报德经》版本以导俗劝孝。

---

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 233 页。

② 陈明光《大足宝顶山石窟研究》，《佛学研究》2000 年第 0 期，第 258—277 页。

③ 胡良学《宝顶大佛湾第 15 号龛刻石之管见》，《敦煌研究》1998 年第 4 期，第 38—46 页。

④ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 98—100 页。

⑤ 陈明光《大足宝顶山“报德经变”慈觉禅师宗赜溯源》，《佛学研究》2004 年第 1 期，第 252—260 页。

⑥ 胡文和《大足宝顶〈父母恩重经变〉研究》，《敦煌研究》1992 年第 2 期，第 11—18 页。

⑦ 陈明光《大足石刻宝顶山〈报德经变〉查考与辨正——宝顶山〈报德经变〉轨范探本穷源》，《长江文明》2013 年第 2 期，第 21—39 页。

下层右侧地狱图描绘不孝罪人在地狱受苦的情境，恶鬼执瓢向囚犯的口中硬灌铜水，两条毒蛇口吐火焰炙烤戴枷锁者，巨石压倒露出永世不得翻身的人头，说明不孝罪过的严重性；左侧七方碑文少数磨灭，残留铭文[①]略有："□藏报父母恩德……写大乘于……""大藏佛言：为于父母，供养三宝，□施修福……""大藏佛言：为于父母，□悔罪德……""大藏佛言：或后儿子，及其长大，翻为不孝……""刑法：诸骂祖父母、父母者斩""大藏经云：佛告阿难，不孝之人身榜命终堕阿毗狱……""恶友熏习，造作非理；生遭王法，死入阿鼻"。由此表明，石刻的佛教孝道根源于大乘佛教经律和世俗法律：在佛理上主张孝者以求解脱为途径报答父母从而供养三宝，而不孝者种不善因得果则死后受地狱之苦；在教律上，孝子必须持斋守戒，孝顺父母、尊重亲友等等，把不孝提高为三千条戒律中罪过最大的。

17 号龛为大方便佛报恩经变相，与 15 号龛同时，也是赵智凤主持开凿的。该窟顶上有残留"大"的匾额，主像为释迦牟尼佛半身，其腹部以下立碑《三圣御制佛牙赞》，主像与碑的东西壁刻有三层十二组《大方便佛报恩经》变相和佛本生故事。[②]该龛的佛教孝道观是出世间孝道的代表，讲述佛陀前世今生因地修行报孝的三类故事，一是本生行孝，表现佛陀说法劝化父母；二是过去行孝，表现佛陀生生世世利益父母；三是广度行孝，表现佛陀普度众生如度父母。[③]

具体来看，释迦牟尼佛的形象是身着袈裟无胸饰，腰部内衣束带，左手托钵至胸前，右手结说法印，头顶螺髻放毫光。佛顶有"忉利天宫"，宫中坐父母及两侍者；头左壁刻天、人、地狱，右壁阿修罗、畜牲、恶鬼，即六道轮回；右壁上还有出自《大方便佛报恩经》的铭文"假使热铁轮，于我顶上旋；终不以此苦，退失菩提心"[④]。展现了释迦牟尼佛为父母说法行孝及至广大六道众生的无上坚忍智慧，彰显佛以大方便法门报孝父母利益众生的恩德，象征着出世间孝道。

《大方便佛报恩经》变相和佛本生故事的十二组雕像以左下到上而右上到下为变相顺序[⑤]，即第 1"大藏佛说大方便佛报恩经……"变相，描绘佛陀弟子阿难遇六师外道谤佛不孝的画面；第 2"佛因地修行舍身济虎……"变相，描绘佛陀过去世萨埵太子以身饲虎被父母发现已成石台上的骸骨的画面；第 3"释迦因地割肉供父母……"变相，描绘佛陀过去世阇提太子甘为父王提剑割肉以供养父母、自身的画面；第 4"释迦因地鹦鹉行孝……"变相，描绘佛陀所讲田主愿与稻田所获给鹦鹉供养盲父母的孝行画面；第 5"释迦因地行孝剜睛出髓为药……"变相，描绘太子为救重病的国王而甘为旃陀罗主刀剜眼取髓的画面；第 6"释迦佛因行孝证三

① 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 101—103 页。
② 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 202—203 页。
③ 前揭黄桂云《佛教孝道的义理与实践——以大足、敦煌石窟为重点》。
④ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 105 页。
⑤ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 105—115 页。

十二相……”变相，描绘佛陀过去世因奉事师长父母饮食卧具的孝德而修证三十二相的因缘，双手合十者朝拜卷发宝冠者的画面；第 7“释迦因地雁书报太子……”变相，描绘佛陀过去世善友太子得雁书后归来跪奉目盲父母入海所采宝珠的画面；第 8“释迦因地剜肉求法……”变相，描绘佛陀过去世转轮圣王为求佛法剜肉燃灯供养大师的画面；第 9“释迦佛因地为睒子行孝……”变相，描绘佛陀过去世为睒子进山搜寻救治父母眼盲的菩萨而被国王射杀而躺在石台的画面；第 10“释迦佛因地修行舍身求法……”变相，描绘佛陀过去世为半首偈语舍身从雪山坠下而帝释天捧接的画面；第 11“释迦牟尼佛诣父王所看病……”变相，描绘佛陀看望仰卧床上的净饭王最后一面的情境；第 12“释迦牟尼佛为末世众生设化法故担父王棺……”变相，描绘释迦牟尼佛率弟子亲担王棺以及立“净饭大王舍利宝塔”的画面。其中第 1、第 2、第 3、第 5、第 7、第 8 共六方铭文源自《大方便佛报恩经》，第 4 则出自《贤愚经》，第 6 则出自《菩萨行五十缘身经》，第 9 则出自《菩萨睒子经》，第 10 则出自《大般涅槃经》，第 11、第 12 则皆出自《佛说净饭王般涅槃经》，所以该龛主题名为大方便佛报恩经变相。大方便在于十二组图展现了佛陀孝行对象的扩大化，报恩则以舍身供养为途径实现了从本生父母与过去父母、人父母与非人父母的伟大转变，佛陀最终成就无上智慧解脱深化了出世间孝道的意义，即孝可成佛。这与以孝为戒相结合，可见佛教世俗化为广大信徒求解脱给予了真正的圆融方便，适应世俗生活的孝道观念。

至于《三圣御制佛牙赞》，作为庐山西林乾明寺的翻刻，主要表达了太宗、真宗、仁宗对三教合一而独尊佛教的态度，同孝行无直接联系，故此不谈。

综上来看，第 15 号龛的佛教世间孝道观念，在架构上主要以因果轮回为依托，来建立以孝为戒的根基，第 17 号龛大方便佛报恩经变相，则在此基础上开发出世间孝道的成就和目标，即孝可成佛。二者的孝道观核心在于以解脱成佛为目标的舍身报恩实践，如此则可以与儒家孝道观比较异同。差异之处主要有两点，第一，在孝道的义理上，佛教强调舍身成佛，儒家主张事亲忠君，即佛教的孝道观是无执的、超世的，而儒家的孝道观是有执的、在世的。第二，在孝道的实践上，佛教要求供养三宝，而儒家规定修身治国，即佛教的孝道观是宗教性的道德践履，而儒家的孝道观是政治性的道德践履。相同之处在于，佛教立足现实吸收世俗生活的孝道习俗与规范，采取了同儒家一样重视孝道作为其教化基础的立场，将不孝作为首恶。也就是说，佛儒调和首先体现在共尊孝道的态度取向上，孝是道德与戒律的根本，强调“子女对父母尽孝”的社会结构一致性；其次体现在共行孝道的方式互补上，如世人不仅以儒家的方式事亲忠君尽孝，还可以佛教的方式供养三宝来报答父母。因此佛教世俗化的本质并非佛教儒家化，而是儒佛调和式的孝道观念强化。

孝道是儒佛交流互鉴的基础，不是有了儒家的孝道才有佛教的孝道。大足石刻佛教的孝道文化源流主要有以下方面：第一，宝顶山是赵智凤继承柳本尊法脉开创的密宗毗卢佛道场，在多种文献中赵智凤的行为被描述为刻石追孝，而柳本尊其人亦崇奉孝道。第二，第 15 号龛、

第 17 号龛的铭文来源于佛教经论与俗讲变文，如《孝行录》《报父母恩德经》《大方便佛报恩经》等。第三，宝顶佛教孝道石刻的舍身成佛、供养报恩观念在印度早期大乘佛教时已出现，如《优婆塞戒经》《佛说睒子经》等[①]。《优婆塞戒经》将报答父母恩德列为六种供养之一，这种观念在后来的《佛说睒子经》得到发扬深化。《佛说睒子经》大约在公元三世纪的中国被译出，其变相也在犍陀罗、中亚石窟、云冈等地出现，足以佐证大乘佛教并非适应中国本来就有孝道的义理和实践。

总而言之，佛教孝道观有自身的大乘佛教修行观念来源，即舍身供养，这并非移植自儒家孝道的事亲忠君。从大足石刻的儒家、佛教孝道造像来看，佛教与儒家都重视孝道，将孝道作为修行的根本途径，这比早期大乘佛教对孝道的态度要积极得多。而且，佛教孝道观还对儒家孝道具有特定意义的兼容性，这对于道教孝道来说，也是如此。

（三）道教孝道观

大足石刻中的道教孝道文化虽然不甚显著，但宝顶的第 16 号龛雷音图具有鲜明的道教元素，因此可以作为代表。原因主要有两点：其一，雷音图位于父母恩重经变相与大方便佛报恩经变相之间，主要描绘了风雨雷电云等神审罚火烧二人的画面，从整体上来看反映了天罚不孝的观念；其二，道教素有原始宗教的渊源，即崇拜风雨雷电等自然现象并神格化，而佛教经典载雷为地水火风四大相触而生，另有大树雷音执金刚神仅是护法。所以第 16 号龛在造像上主要为道教风格[②]。

雷音图画面如下[③]：上为面南并列的诸神，风伯弓步抱袋放风，雷神兽头锤鼓降雷，电母妇人持镜射电，云神仰脸向上吐雾，雨师骑龙端盘拂雨，观雨神朝服观察施雨；下为雷击烈火焚烧的二人，一者仰天而躺，一者匍匐卧倒。至于铭文[④]则有“敕煞烧五逆者”“……善恶到头终有报，只恐争早与来迟”等等。其中，五逆即佛教五逆罪的省称，即弑父、杀母、害阿罗汉、破乱僧众、恶意如来真理等五种沉沦地狱的罪业，《阿阇世王问五逆经》云：“有五逆罪，若族姓子、族姓女为是五不救罪，必入地狱无疑。云何为五？谓杀父、杀母、害阿罗汉、斗乱众僧、起恶意于如来所。”这即是佛教的孝道观了，不孝父母的罪人必将遭受恶报。

以上而言，雷音图的孝道观以道教的神罚天谴为表象，展现了佛教的因果报应与孝道，也就是说，不孝者必得遭雷击天谴的恶果。因此有学者认为 16 号龛应当为佛教造像，北宋至南宋时期民间亦有此雷神惩罚不孝者的信仰。[⑤]但是比较南山等地的道教雷神形象来看，与雷音

① 古正美《大足佛教孝经经变的佛教源流》，《大理民族文化研究论丛》第五辑，北京：民族出版社，2012 年，第 375—422 页。

② 大足县政协文史资料委员会主编《大足道教摩崖造像》，《大足文史》第五辑（内刊），1989 年，第 110—111 页。

③ 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 201—202 页。

④ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 104 页。

⑤ 彭冰《大足宝顶山雷音图龛研究》，《美苑》2010 年第 2 期，第 24—28 页。

图雷神的风格相似，并且开凿的工匠多是父子同一批人，所以第 16 号龛造像确属道教。

此外以道教孝道观为主题的造像未曾发现，不过从一些道教石窟的碑刻题记中倒可窥一面。如舒成岩南宋第 2 号东岳大帝龛右侧碑中题“……上期皇祚，齐南山久固之年；下昊慈亲，等北海之寿……紫微殿使日值无君同判□巴院事王举撰，无极上相判丰都使堂上品道士王”[①]，正体现了道教孝道观的忠君孝亲内涵。《太上灵宝净明四规明鉴经》提出忠孝是修道之本[②]，“是以尚士学道，忠孝以立本也，本立而道日生也”。这里道教的孝道观不仅在内容上跟儒家一致，而且在态度上也跟儒家佛教一样崇尚孝道。因此在社会生活层面上，三教的孝道观是相互补充的，儒家孝道关怀父母的道德价值，佛教孝道关怀父母的享乐愿望，道教孝道关怀父母的生命本能。由此可见三教一家，在于以孝为本的各自义理与实践。

（四）民俗孝道观

大足石刻的孝道文化不仅体现在儒释道三教的造像与题记中，也体现在流传不绝的民间故事中。民俗孝道观的核心是刻石追孝，除了赵智凤建造宝顶山石窟有刻石追孝的原因，还有天官冯檝答母恩而民颂乃修报恩塔[③]，讲述了大足县北中敖镇的冯檝一家遭遇旱灾流离失所后，母亲为保他活命不得已送给陕西客商作继子，后来冯檝考上状元，任官四川泸南沿边安抚使数十年，在五十岁寿诞时才寻到母亲，由于母亲双眼失明，他经年为其焚香祷告洗眼换药终于让母亲复明，人们为了纪念孝子，于是集中出资在北山修建了报恩塔，即北塔，又名白塔、多宝塔。

北塔建于南宋绍兴年间，砖砌八角形，塔身 13 级，塔内 8 级，石刻造像共编 80 号。[④]其中第 5 号龛题记作为佛教孝道供养报恩的践履“砌塔道人邢信道，为母亲王氏二娘自备钱镌五十三位善知识，愿母亲生于佛地”[⑤]，表达了对母亲来世生于净土极乐世界的美好祝愿，是报恩塔故事感召的深刻写实。报恩塔故事象征着普罗大众对孝道的无限推崇，要求子女无论父母的行为如何都应采取特定的方式报答父母生养的恩德，在此社会心理中邢信道虽然以佛教孝道观造像祈福，但实际上满足的仍是世俗对孝子孝行的渴望。另外，据现存的铭文可知，大足石刻中诸多龛像镌造者的目的就是为了刻石追孝，为父母祈福。如北山第 260 号佛顶胜陀罗尼经幢，系为“亡母王氏造真言以愿永升净（漄）”[⑥]。北山第 136 号窟赵彭年捐资造文殊普贤像“上祝今皇帝圣寿无疆……次乞母亲康宁眷属吉庆”[⑦]；同一窟内的数珠手观音，则为“在城奉

① 前揭大足县政协文史资料委员会主编《大足道教摩崖造像》，第 79—80 页。
② 李远国《道教的孝道思想》，《文史杂志》2002 年第 5 期，第 85—86 页。
③ 吴荣章、毛建华编《大足石刻之乡的传说》，重庆：重庆出版社，1986 年，第 9—12 页。
④ 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 121—122 页。
⑤ 前揭四川省社会科学院等编《大足石刻内容总录》，第 127 页。
⑥ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 20 页。
⑦ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 32 页。

佛弟子王升同政何氏，伏为在堂父王山母亲周氏谨舍净财镌妆，大圣数珠手观音菩萨一尊，永为瞻仰，伏愿二亲寿算增延”[①]。石门山第 2 号龛外，千里眼像左下侧立一供养人男像，并镌记“男杨伯高〔伏为〕故先考杨文忻〔镌造真〕容一身〔供养其故父〕”。[②]佛安桥，第 2 号无量寿佛洞为多人镌造，提到“古贯之夫妇发心造……祈乞亡过母亲任氏早获□□”“古及之为母亲造”“古平之为二亲发心造”，第 6 号镌造水月观音龛为“〔祈〕□□□父〔古〕昌明〔早生〕□□”，第 12 号三教窟内古瞧之造尊者“祝父永士福报”，杨元佑夫妇造尊者“祈过去父杨忠友，母王氏五娘生天”。[③]佛尔岩第 4 号，佛弟子斯远之男造无量寿佛龛镌记“乞祖父父母及亡婆古氏七四□□早生天界”。[④]

因为孝道是当时社会生活的价值结构基础，正如三教对孝道的态度那样，孝道为先：一个人必须首先是孝子，然后才是儒生或是道士或是僧人。反过来说，作为儒生或者道士或者僧人也就必须体现相应的孝行。南山清代第 5 号三清古洞龛《妆修玉皇古洞天题碑记》就是如此，唐士俊通过妆修天尊继承父志的孝行实现对信士身份的强化，“予父先年妆古洞七十四位天尊，捐银十八两有零，志有余而岁不我与。余继其志……不过继父志以告成云耳……康熙六十年（1721）九月初一日大足县城内信士唐士俊自记”。[⑤]

综上而言，大足孝道传说叙事既是人民群众刻石追孝观念的表达，又是大足孝道石刻的解释。在模仿孝道传说叙事中，大足孝道石刻得以开凿建立；而在大足孝道石刻被模仿中，孝道传说叙事得以经久流传。如是过程中，大足民俗孝道的义理与实践是通过刻石追孝的想象与象征来展现的，在想象中形成孝道叙事，在象征中建立孝道石刻。

二、大足石刻的孝道文化特征

经过对大足孝道石刻的文化源流和孝道叙事的文化意义探究可知，大足石刻孝道文化的上层代表为儒释道三教，而下层代表为民俗传说。在前者中，儒家孝道观主张“孝为德本、事亲忠君”，佛教孝道观主张“以孝为戒、舍身成佛”，道教孝道观主张“孝为道本、善恶有报”；后者民俗孝道观则是“以孝为先、刻石追孝”。就此来看，大足石刻的孝道文化具有本根性、多元性、世俗性、简单性、现实性等五个特征。

本根性指大足石刻的孝道文化强调孝道对社会生活的价值基础地位。三教迎合世俗对孝道的推崇，都将行孝作为实现最高境界的优先途径，从而塑造了三教合一的局面。在佛教而言，

① 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 33 页
② 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 355 页。
③ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 319—322 页。
④ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 319 页。
⑤ 前揭大足县政协文史资料委员会主编《大足道教摩崖造像》，第 64—65 页。

孝道是超脱成佛的前提，践履孝道就要舍身供养父母乃至众生；在儒家而言，孝道是道德政治的源头，践履孝道就要事亲忠君平天下；在道教而言，孝道是修道成仙的根本，践履孝道就要顺应父母君主道法天命。也就是说，孝道不仅是三教共同的价值取向，也是三教合一的基础。因为在世俗社会中，孝道作为伦理生活的价值原则，从西汉标榜以来已成为每个时代之人的无意识前提，所以在大足石刻的孝道叙事中，可以看到对孝道的歌颂源自人民群众朴素的自发行为，即刻石追孝。

多元性指大足石刻的孝道文化具有不同的文化观念和实践方式。首先，佛教孝道观认为孝道是对佛陀教法和父母生养的感恩，基于因果轮回观念，无论世间还是出世间，行孝都以舍身供养的方式来实践，最终目标是得到解脱。其次，在世间法的层面上，佛教孝道以三教合一、独尊佛教的造像事实容纳了儒家孝道、道教孝道以及世俗孝道，从侧面反映佛教徒自觉孝道文化的优越感。总而言之，大足石刻孝道文化的多元性特征展示了古代社会人民群众领受的不同孝道教化方式，而佛教则占据主导地位，儒、道次之。

世俗性指大足石刻的孝道文化凝结了世俗生活的孝道观念。具体来看，主要有三点：第一，孝道为先，如宝顶山第 15 号龛中的经文“三千条律令，不孝罪为先”[①]，正是俗谚“百善孝为先”的否定表达；第二，孝道立法，又宝顶山第 15 号龛中律法题记“诸骂祖父母、父母绞殴者斩”[②]，说明孝道是世俗生活规则的一部分；第三，孝道善报，如报恩塔故事所述，行孝积德会得好报，否则会如雷音图所示，不孝必遭雷罚。

简单性指大足石刻的孝道文化提供了刻石追孝的践履理念。从唐末韦君靖造像于北山以来，大足的刻石追孝之风已经蔚然成形，如“□□奉□□亡妣”[③]，对过世母亲的供养祈福。刻石追孝将无形的孝道寓于石刻等有形的叙事中，在模仿与被模仿中人们仅须刻石纪念就完成了孝道的传承，即孝行与孝子的榜样作用。

现实性指大足石刻的孝道文化具有当代价值和现实魅力。虽然封建社会的孝道作为天下价值的基础实现了“孝可治国”的理想，完成社会意识形态的整合，已远离现代生活；但“孝道”作为全民族普遍认同的优良传统和共同价值追求，为当下提供了可借鉴和推崇的行为规范。

三、大足孝道石刻的教化价值和实践启示

大足石刻的孝道文化虽然是通过宗教具象来表现，但在赋予新时代内涵时仍然具有适应社会主义价值建设的优秀内容。从文化传承的角度来看，需要发掘其优秀、普世方面生动悠久的教化价值，让以报答父母为基本内涵的孝道文化可以直接推广到爱国、敬业、诚信、友善等符

① 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 102 页。
② 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 102 页。
③ 前揭重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，第 16 页。

合社会主义核心价值观的表达，这对解决家庭关系、社会关系以及实现中国梦有着积极的现实意义。也就是说，大足石刻的孝道文化有助于夯实社会主义核心价值观的文化底蕴和道德根基，对培育和践行社会主义价值观有莫大助力[①]，并为社会主义核心价值观建设提供了三个方面的实践启示：

第一，重视孝道的社会价值根基。从三教孝道观和民俗孝道观的共同规范即报答父母可以看出，孝道文化是以家庭为核心的道德文化。而家庭，无论是封建社会还是现代社会，都作为社会结构的基本单位，即超越时空地普遍意味着孝道仍然占有社会价值的基础地位。在大足石刻的孝道文化中，孝道是社会意识结构中的基本要素，佛教、儒家、道教皆顺应世俗社会对孝道的渴望和推崇，将践履孝道作为实践各自终极关怀的根本途径。因此在以发扬优秀传统文化为目标的中华文明复兴过程中，社会主义核心价值观的建设必须因势利导地重视孝道在处理家庭社会关系的价值基础作用。

第二，发挥孝道的教化引导功能。大足孝道石刻如宝顶山的父母恩重经变相、雷音图、大方便佛报恩经变相等皆有导俗劝孝向善的功用，即以石刻为孝道文化载体，刻石追孝的叙事模式在人像互动中形成了自我教化、自我实践的孝道价值导向。因此在社会主义核心价值观的建设过程中，孝道传承应该发挥这种刻石追孝的教化引导功能，如利用数字浮雕传播大足石刻的孝道文化[②]，以网络空间实现了孝道石刻的载体转换，可以预见的是多媒体的孝道叙事互动机制为人民群众自发、自觉构建新孝道观提供了合适的条件。

第三，加强孝道的法律保障作用。大足孝道石刻中的题记铭刻世俗的律法，体现了社会规则中的孝道精神，这对人们实践孝道是有力的威慑。因此在老龄化与赡养老人问题不断突出的现代中国社会中，继续加强法律对孝道的保障作用是很有必要的，即以报答父母养育之恩为原则来明确子女与父母的义务与权利，不能让不慈爱的父母以孝道强迫子女，也不能让子女无视孝道的规范抛弃父母。

① 郑宇《浅谈大足石刻孝文化在社会主义核心价值观建设中的意义》，《文物鉴定与鉴赏》2020年第1期，第164—165页。

② 李绍彬、冯艳春《大足石刻“孝”文化的数字浮雕传承》，《华章》2012年第32期，第81—82页。

The Source of Filial Piety Culture in Dazu Rock Carvings and Inspiration for Value Building

◎ Yang Juan　Zhang Xiaohu (Academy of Dazu Rock Carvings　Southwestern University)

Abstract: The filial piety of the Dazu Rock Carvings is characterised by its essentiality, plurality, secularity, simplicity, and reality.This paper attempts to comprehensively and systematically discuss the elements of Confucianism, Buddhism, Daoism, and folklore in the filial piety of the Dazu Rock Carvings. Then, this study will analyse the cultural structure of filial piety in Dazu Rock Carvings, which is Buddhism-dominated, co-respecting Confucianism and Daoism, and based on folklore. It then points out that Dazu Rock Carvings culture features the unity of Three Teachings with filial piety as itscore. Also, this paper discusses the inspiration of filial piety in the building and practice of contemporary socialist values.

Key words: Dazu Rock Carvings; filial piety culture; the integration of the three religions; socialist value construction

大足学刊·第六辑
2022年，245—250页

西南民族大学民族博物馆藏“大明永乐年施”铜鎏金无量寿佛像*

◎ 李春华（西南民族大学民族博物馆）

内容摘要：西南民族大学民族博物馆收藏有金铜佛像近200尊，其中一件“大明永乐年施”款铜鎏金无量寿佛像，是民国时期西南地区一位重要历史人物刘文辉捐赠。此尊像为菩萨装佛像，从工艺上看，可能是明代永乐年间宫廷造像，是明朝政府对川康地区有效统治的有力证据，也是汉藏艺术完美融合的典型作品，来源清楚，尤为珍贵。

关键词：永乐　佛像　宫廷造

西南民族大学民族博物馆收藏有金铜佛像近200尊，少有人关注。其中一件“大明永乐年施”款铜鎏金无量寿佛像尤为珍贵。藏传佛教将阿弥陀佛具有的无量光与无量寿这两种神格分别制成两种造像来供奉，其中的无量寿佛即长寿佛，是最常见的造像之一，有佛装与菩萨装两种，西南民族大学民族博物馆所藏为菩萨装佛像。

一、“大明永乐年施”无量寿佛像的来源和主要特征

刘文辉是民国时期西南地区一位重要历史人物，曾任国民革命军二十四军军长、四川省主席等职。1933年“二刘大战”失利后，退守雅安，致力于经营康藏地区。1939年西康省建立，刘文辉任西康省政府主席。西康省管辖范围大多是藏族地区，刘文辉在此执政多年，因此与少数民族首领尤其是藏族首领交往十分密切，从而收藏到大量非常珍贵的藏传佛教文物，包括唐

* 基金项目：本文为中央高校基本科研业务费专项资金项目（项目批准号：2020SYB66）的阶段性成果。

卡、佛像、经书等，其中就包括这尊无量寿佛像。1951 年，西南民族学院（西南民族大学前身）成立，刘文辉将其所藏珍贵文物全部捐赠给学校。



图 1 “大明永乐年施”无量寿佛像

1984 年，四川省阿坝州某寺活佛阿旺在民族博物馆老馆长李家瑞陪同下参观博物馆，慧眼识珠，初步认定这尊像是大明永乐年间御制。1995 年 5 月，著名民族学家宋兆麟先生来访，再次做了鉴定，认为是大明永乐年间御制[①]。

此尊“大明永乐年施”款铜鎏金像为最典型的菩萨装无量寿佛造像，高 24 厘米，头戴八叶花冠，顶挽高发髻，髻顶安摩尼宝珠，两条发辫分垂于双肩上。戴宝珠镶成的圆轮形大耳铛，耳后冠带呈 U 字形向上翻卷。面相方圆，眉如弯月，眉眼细长，眉间嵌白毫，嘴角上扬，笑意盎然。双肩宽厚，腰部收束。胸前挂项圈和长链，项圈下缀饰 U 字形连珠式璎珞。着长裙，衣褶密集流畅，呈对称分布；腰间束带，腰带下前后左右亦有 U 字形连珠式璎珞。帔帛从双肩垂下，于手臂内侧折回向外搭在手腕上，极富装饰效果。同时，还有手镯、臂钏、脚链等装饰。结跏趺坐于束腰仰覆莲座上，双手置腹前结禅定印，掌中托长寿宝瓶。莲座造型规范，莲瓣饱满有力，莲座上下边缘各饰一周联珠。台座上从左至右阴刻“大明永乐年施”楷书款识，字体极为秀劲流畅。整体看，造型完美，铸工精细，具有明永乐时期宫廷造佛像的典型特点。

二、明代永乐时期宫廷造像的时代背景

明代宫廷造像始于明成祖永乐时期。明代帝王仿效元朝，在宫廷专设造像机构“佛作”，隶属于“御用监”，制作藏式佛像。金铜佛像在这一时期达到制作高峰，这与明初对西藏的民族宗教政策、明成祖的个人信仰、藏传佛教各派的斗争以及明初的货币政策等方面都有很大

① 范祥锐《大明永乐年施款铜铸鎏金无量寿佛像》，《民族学刊》2016 年第 5 期。

关系。

明太祖吸取元代独崇藏传佛教萨迦一派的弊端，对西藏地区采取“多封众建”的民族宗教政策，即对西藏各教派和各地方势力均进行封赏，这使明朝中央政府与西藏各教派、各地方势力均取得了广泛而紧密的联系。明成祖永乐皇帝将太祖“多封众建”的治藏政策推向极致，赐封噶玛噶举派五世活佛噶玛巴·得银协巴为大宝法王、赐封萨迦派昆泽思巴为大乘法王。除了分封两大法王外，还封授了五大教王。1406 年，明成祖遣使诏封帕木竹巴政权首领扎巴坚赞为阐化王。1407 年，赐封萨迦派著思巴儿和噶玛派宗巴斡为赞善王和护教王。1413 年，封领真巴儿吉监藏为阐教王，南渴烈思巴为辅教王[①]。五王分别来自西藏不同的教派，均是本地最有影响的势力。还有更多中小僧团的上层僧人也被加封灌顶大国师、灌顶国师、大国师、国师、禅师等名号。《明史·西域传》载：“至成祖兼崇其教，自阐化等五王及二法王外，授西天佛子者二，灌顶大国师者九，灌顶国师者十有八，其他禅师、僧官不可悉数。”[②]大规模的分封活动在藏地掀起了一股受封热潮，一时间藏地大大小小僧侣纷纷朝觐请封或遣使来京，明成祖皆予封号、官职，并赏赐大量珍贵礼物。据史料记载，永乐年间受邀来京的上层僧侣，离京回藏时多受到永乐皇帝的赏赐，其中宫廷制作的金铜佛像是重要的一部分。如明永乐六年四月大宝法王辞归，复赐金币、佛像，命中官护行。永乐十二年大乘法王辞归，后又数入贡。帝亦先后赐佛像、法器诸物[③]。《明史》《明实录》等史料中诸如此类的记载很多。将宫廷造像作为赏赐品，在当时汉藏文化交流中发挥了巨大的作用，宫廷造像也因此达到高峰。

明成祖推崇藏传佛教不仅仅是为了明朝统治服务，也是他的个人信仰。他被分封为燕王时属地为故元大都一带（今北京），明初的北京，蒙古人的政权被推翻，但他们传播的藏传佛教仍然流行。明成祖先从大宝法王噶玛巴受“无量灌顶”，再从大乘法王受喜金刚灌顶，又从格鲁派宗喀巴弟子释迦也失（宣德年间封为大慈法王）受长寿灌顶[④]等等，都说明藏传佛教也是他的个人信仰，并且由此促进藏传佛教在汉地传播。

藏传佛教各教派为了更好地发展都积极寻找外部支持。元王朝独尊萨迦派，其他教派的发展受到抑制，自然会引起其他教派的不满。随着元朝的灭亡，萨迦派的地位被噶举派取代，各教派之间因为政治、经济等方面的利益存在矛盾，为了各自的发展，都积极对外寻找支持，取得内地封建王朝的支持就是一个很好的办法。整个永乐年间，藏传佛教各派在汉地几乎都有传播的踪迹。明朝分封的三大法王、五大教王对应的教派分别是：大宝法王，噶玛派；大乘法王，萨迦派；大慈法王，格鲁派；阐化王，帕竹派；赞善王，萨迦派；护教王，噶玛派；阐教王，止贡派；辅教王，萨迦派。基本上无一遗漏地囊括了藏地从东部到西部最有实力的几大派

① 李宏坤《从永宣佛像谈起探析明初治藏策略》，《贵州民族研究》2015 年第 11 期。
②（清）张廷玉《明史·西域传三》（卷 331），中华书局，1989 年，第 8577 页。
③（清）张廷玉《明史·西域传三》（卷 331），中华书局，1989 年，第 8576 页。
④ 赵改萍《元明时期藏传佛教在内地的发展及影响》，四川大学博士学位论文，2007 年，第 204 页。

系，即后藏的萨迦，前藏的帕竹止贡，在前藏部分地区和康区大部分地区拥有相当影响的噶玛噶举派，以及在帕竹地方政权扶植下异军突起的格鲁派[①]。这些分封反映了明代藏区与中央王朝的密切关系，对促进藏传佛教文化在内地传播、汉藏民族文化交流发挥着积极的作用。

此外，永乐朝能够以前所未有的规模铸造佛像，与当时的货币政策也有一定关系。明洪武晚期至永乐时期，纸币“大明宝钞”是商品流通领域唯一的官方货币，铸币不再需要大量的铜，于是有足够的金银及铜用于佛像的铸造。

正是在以上原因的综合作用下，才出现了艺术与技术完美融合的永乐金铜佛像。

三、明代永乐时期宫廷造像的重要价值

永乐时期的宫廷造像是一种新型的佛像艺术形式，风格独特而又成熟，在藏传佛教造像艺术史上占有极其重要地位。其在藏传佛教造像艺术史上的价值可以归纳为三个方面：

1. 历史价值

永乐时期的宫廷造像上都清晰地刻有“大明永乐年施”款识，具有宫廷造像的明显标记。明朝初年，明政府调整对藏区的政策，不断派钦差使者深入西藏各地与各教派各阶层接触，特别是与藏族地区宗教上层之间互相往来互遣使者，互赠礼物，永乐造像就是不可缺少的赠礼之一。《明实录》中就有很多有关朝廷赏赐佛像的记载。因此，永乐时期的宫廷造像见证了汉藏民族之间的友好关系和密切的文化艺术交流，不仅是研究藏传佛教的重要参考资料，同时也是研究明代汉藏关系的珍贵史料，具有重要的历史研究价值。

2. 艺术价值

永乐造像是宫廷御用工匠塑造，雕刻技艺高超，在藏式造像风格基础上，大胆吸收融合汉地传统审美情趣和表现手法，实现汉藏艺术的完美融合，标志着藏传佛像艺术发展的新高度。关于其艺术风格来源，很多研究者给予了关注。学者们认为，永乐造像不是来源于一种艺术模式，而是在西藏传统艺术的基础上，吸收汉地审美观念、表现手法和工艺技术，并将汉藏艺术完美地融合在一起的艺术形式，同时又具有尼泊尔艺术风格特征[②]。首先，永乐宫廷造像风格上主要来源于西藏，藏式造像特点明显：造型优美、宽肩细腰、比例舒适、耳侧向上翻卷的缯带、U 字形的连珠式璎珞等精美的装饰等等无不体现着藏式审美特征；在款识上也有明显的藏式风格，当时汉地传统书写为从右至左的书写格式，为顺应藏族读写习惯，六字款都是从左至右的书写格式。其次，永乐造像属于宫廷造像，所以又有内地佛像的许多特征，比如面相端正，脸型方圆，具有中原汉人明显特征；衣纹层次清晰、流畅自然、富丽华美等特点也反映了

① 赵改萍《元明时期藏传佛教在内地的发展及影响》，四川大学博士学位论文，2007 年，第 184 页。
② 黄春和《明代永乐宣德宫廷藏式金铜佛像（上）》，《收藏家》2003 年第 4 期。

汉地审美特点；完全没有采用镶嵌工艺也反映出汉地造像传统。最后，一些细节表现又受尼泊尔风格影响，比如双目上挑、大耳铛、头冠的样式和配饰等特征反映了尼泊尔的审美情趣。可以说，永乐时期宫廷造像体现了当时金铜佛像技术的高度发展水平，具有重要的艺术价值。

3. 宗教价值

永乐造像传入西藏后，受到极大关注，一股模仿永乐造像的艺术风气在雪域高原兴起；同时，永乐造像对明代中原地区的佛像的影响也十分突出，既影响了中原地区流行的藏传佛教造像，又影响了中原地区传统的汉传佛教造像[①]。明代中原地区以佛和菩萨为主的汉地佛像都带有明显的藏式风格，如佛像头部的肉髻都变成了高高隆起的塔状形式，佛座也都是永乐时期惯用的半月形束腰式双层莲花座；菩萨的头冠与永乐造像头冠一样，花冠和发髻冠并用，胸前 U 字形连珠式璎珞[②]。与明以前中原地区佛教造像传统风格已是大相径庭，而是呈现出一种带有藏式造像特点的新的艺术风貌。永乐造像不仅艺术风格独特，而且造像题材丰富，其中既有藏传佛教各教派共同崇奉的题材，诸如释迦牟尼佛、不动佛、大日如来佛、宝生佛等；又有各教派单独供奉的题材，如金刚持是噶举派信奉的本初佛。这充分体现了中央政府对藏传佛教各教派的信仰都比较重视，没有同元代独奉萨迦派一样单独供奉一个教派，而是实行“多封众建”的宗教政策，防止一派独大的情况发生[③]。因此，研究永乐时期宫廷造像对研究明代藏传佛教思想发展、教派发展等都具有重要意义。

西南民族大学民族博物馆藏的这尊无量寿佛像具备明代永乐时期宫廷造像的典型特征，不仅是明朝政府对川康地区有效统治的有力证据，也是汉藏艺术完美融合的典型作品，标准的刻款和完美的造型向我们展示了明代永乐时期十分高超的雕塑铸造工艺，具有较高的历史、艺术和宗教价值。

① 黄春和《明代永乐宣德宫廷藏式金铜佛像（下）》,《收藏家》2003 年第 5 期。
② 黄春和《明代永乐宣德宫廷藏式金铜佛像（下）》,《收藏家》2003 年第 5 期。
③ 刘丞《汉藏融合　皇家气象——馆藏明代永宣宫廷造像》,《文物天地》2016 年第 8 期。

A Buddha Statue of Yongle Period Ming Dynasty Housed in Museum of Southwest Minzu University

◎ Li Chunhua (Museum of Southwest Minzu University)

Abstract: The museum of Southwest Minzu University has a collection of approximately 200 gold-plated bronze buddha statues, including the Gold-plated Bronze Statue of Amitayus from the period of Yongle in Ming Dynasty. The statue was donated by Liu Wenhui,an important historical figure from the Republican Period in Southwest China. The Buddha is dressed in Bodhisattva' clothing and according to its craftsmanship, it could be built in imperial court during the period of Yongle in Ming Dynasty. It is a strong proof of the Ming government's domination over the Chuankang area, as well as a typical work of artistic fusion between the Han and the Tibetan with clear origin and extremely high value.

Key words: Yongle; Buddha Statue,; Imperial Court-built

大足学刊·第六辑
2022年，251—266页

《华严经》“七处九会”图像发展及相关问题研究

◎ 李金娟（上海交通大学）

内容摘要：《华严经》“七处九会”图像是华严经变相的主要构成内容，其发展与《华严经》的译传以及华严义学研究的兴盛紧密相关。最早的“七处八会”图像出现于华严义学研究兴盛的北齐，随着唐代《八十华严》的译成和统治阶层、知识分子的推崇，“七处九会”图像流行于两京。莲华藏世界海图的出现与流行是基于莲华藏世界海观的形成，在盛唐时吸收进“七处九会”图像产生华严经变相的固定图像构成模式。敦煌石窟的华严经变在盛唐时传入，中唐时形成固定的模式，所参照粉本应是中原传入，但也根据石窟内实际的布局需要进行创制，发展成为目前所见最为完善成熟的华严经变相。

关键词：《华严经》　七处九会　莲华藏世界海　华严经变

华严经典是大乘佛教经典的重要组成部分，从东汉末开始在中国译传，其广大深邃、兼容并蓄的佛教义理对中国佛教美术产生了重要影响。伴随着《华严经》的译传，产生了类型多样、分布广泛的华严造像，如卢舍那佛、华严三圣、七处九会、莲花藏世界海、十地品图、善材童子五十三参等，在新疆、敦煌、中原、四川等地都有分布。自集成本《华严经》“六十华严”与“八十华严”译出后，体现集成本之大成的《华严经》七处九会图像开始出现与流行，并与莲花藏世界海图像相结合成为华严经变的主要内容。本文拟对《华严经》七处九会图像的发展、构成及与莲花藏世界海的关系进行探讨，以理清《华严经》七处九会图像的发展脉络。

一、《华严经》的译传与七处九会图像的发展

早期华严典籍在东汉末年开始译传，在此后数百年间，陆续译出许多单行本和经过系统整

理的集成本。在华严集成本传译汉地前后，其众多单行本的传译一直未有间断，如东汉支娄迦谶所译《佛说兜沙经》、三国吴支谦所译《佛说菩萨本业经》、西晋竺法护所译《菩萨十地经》《菩萨十住行道经》《渐备经》等。随着单行本的不断出现和传播，又不断增益扩充，华严学说也不断丰富完整，最终发展成为七处八会的结构与叙事单元，即佛在七个地方，主持了宣讲佛法的八次法会。因此，集成本《华严经》的形成，是由各单行本经系统化整理与组织后集为大部。

集成本有两种，分别是：东晋末、刘宋初年（418—421）佛驮跋陀罗于扬州道场译出的《大方广佛华严经》六十卷，分为“七处八会”，三十四品，又称为“六十华严”或“旧译华严”；武周圣历二年（699）于阗人实叉难陀于东都洛阳译出的《大方广佛华严经》八十卷，分为“七处九会”，三十九品，又称为“八十华严”或“新译华严”。因为《华严经》经历了较长的汇集阶段，即便是作为全译的两种集合本，其结构也有所不同，其突出的区别就是六十华严为七处八会三十四品，八十华严为七处九会三十九品。无论是“六十华严”，还是“八十华严”，在体系的建构上，都是以菩萨作为谋篇布局的重要线索，每一次集会都是不可说不可数的佛与菩萨们的云集，而“八会”或“九会”，则是统摄全经的叙事单元。在每一个单元中，都以一位说法的菩萨为主角，又统摄每会之下的诸多品目，由此构成讲述菩萨行修行为全经主线的系统，也使得结构宏大的《华严经》能够条分缕析，逻辑清晰，义理彰明。

（一）北齐《华严经》流行与七处八会相关造像的初现

“六十华严”译出于扬州，相当时间内在北方流传不广。北魏早期，一些精通《华严》的学僧纷纷南下，使北方华严学更处于沉寂。自孝文帝开始，几位帝王都重视和鼓励华严义学，使华严义学的研究逐渐兴盛起来。宣武帝元恪在位时“雅爱经史，尤长释氏之义”，亲自主持《地论》的翻译。孝明帝元诩幼年即位，执掌权柄的灵太后也鼓励佛教义学。在宣武、孝明两朝为重臣的崔光也热衷于宣讲和研究佛典。《华严经传记》载太原人灵辨（470—522）幼年出家，倾心华严，奉持《华严经》至五台山清凉寺，求文殊菩萨佑助，于北魏熙平元年开始撰论阐释《华严》，此事为灵太后胡氏所知，将其请入洛阳。灵辨于神龟三年（520）撰成《华严论》一百卷，此后其弟子抄写此论，使其流布道俗。孝明帝也给予《华严论》很高评价，令传于各地。[①]《华严经感应传》还记灵辨“誓通奥典，克诚无替。忽于一夜，感见童真，及明朗悟华严法界七处九会，即入微定。咬若当时。犹历目者耳听心领，昔所未了，今无不通”。[②]

到北齐，华严义学的研究愈加兴盛。北魏晚期洛阳地论学派兴起，随着政治中心的迁移，北齐时邺城已经成为华严义学的研究中心。《高僧传》卷十《靖嵩传》载：“属高齐之盛，佛教

① （唐）法藏《华严经传记》卷一，《大正藏》第51册，第157页。
② 惠英集、胡幽贞刊纂《华严经感应传》，《大正藏》第51册，第173页。

中兴。都下大寺，略计四千，见住僧尼，近将八万，讲席相距，二百有余，在众常听，出过一万。故宇内英杰，咸归阙邦。”[①]北齐诸帝也十分推崇华严经，文宣帝曾亲书《华严斋记》，立华严斋会，行华严忏法。武成帝曾诏请慧藏于太极殿阐讲华严，僧侣及贵族云集，称为“大观之盛”。[②]这一时期的邺城名僧云集，讲席如林，再加上统治阶层的重视，华严经的研习已成气候。与华严经相关的刻经和图像也是在北齐统治范围内较早出现，并影响山东以及关中地区。[③]在响堂山、中皇山和河南安阳等地区有丰富的《华严经》相关石刻遗存，南响堂山第一窟内刻有《华严经》内容，中皇山第一号中心塔柱遗存有《十地经论》，反映出华严思想在北齐邺城一带的流行。河南安阳小南海石窟由左、中、右三个小型石窟组成，其中中窟最为重要，凿建于北齐天保年间（550—555）。该窟坐北朝南，窟门左侧刻有“卢舍那佛会无碍，诸吉祥中最无上，彼佛曾来入此室，是故此地最吉祥”之偈语，窟内北壁刻一佛二弟子，主尊结跏趺坐；西壁一佛二菩萨，榜题为《观无量寿经》的九品往生；东壁也为一佛二菩萨，榜题为“弥勒为天众说法时”。北壁虽无榜题，但根据偈语可推测其主尊为卢舍那佛，窟内整组造像引入了华严理念。[④]

目前所见较早的《华严经》七处八会相关图像就出现于北齐邺城附近。河南安阳宝山灵泉寺是地论师道凭法师于东魏武定四年（546）创建的寺院，北齐河清三年（564）娄睿曾为其施主，奉献大量财物由道凭弟子灵裕重新修造。灵泉寺东现存两块北齐刻经碑，其一为《司徒公娄睿华严经碑》，碑上有娄睿夫妇题名；其二为《华严八会碑》，因碑阴有“大乘妙偈”等字题名，也被称为《大乘妙偈碑》。据李裕群的考证，《华严经碑》刻立于 564 年，而《华严八会碑》在形制、大小方面与《华严经碑》统一，碑额一佛二菩萨造像也相同，是典型的北齐样式，由此可以判断两碑应为同时刻立，且都与娄睿有关。[⑤]《华严八会碑》碑身四面都镌刻经文，分上下两段，上段为华严八会五言偈语，下段为华严八会七言偈语，碑阳刻华严八会的第一至第四会，碑阴刻华严八会的第五至第八会。此碑碑额上刻有六螭，中间有一小龛，龛内刻一佛二菩萨造像，其中主尊佛像结跏趺坐于高足束腰莲座，头部残损，后有头光，身着袒右肩袈裟，左臂屈伸，手向下施与愿印；两侧各一身胁侍菩萨，均双手合十立于莲台之上。陈俊吉认为此一佛二菩萨组合为华严三圣像，是以一场佛会来暗示七处八会，反映出此碑已经能娴熟掌握七处八会的义理，但对于七处八会的造像艺术要如何呈现，还在探索之中。[⑥]

---

①《续高僧传》卷十《靖嵩传》，《大正藏》第 50 册，第 501 页。

②《续高僧传》卷九《慧藏传》，《大正藏》第 50 册，第 489 页。

③ 李静杰《北朝隋时佛教的主流图像反映的信仰情况》，李振刚主编《2004 年龙门石窟国际学术研讨会文集》，郑州：河南人民出版社，2006 年，第 566—583 页。

④ 颜娟英《北朝华严造像的省思》，“中央研究院”第三届国际汉学会议历史组编《中世纪以前的地域文化、宗教与艺术》，台北：“中央研究院”历史语言研究所，2002 年，第 333—368 页。

⑤ 李裕群《灵泉寺北齐娄睿〈华严经碑〉研究》，《考古学报》2012 年第 1 期，第 63—82 页。

⑥ 陈俊吉《北齐华严造像的开展：以华严三圣与七处八会为例》，《华梵人文学报》第 23 期，第 1—38 页。

出土于山东费县的北齐武平三年（572）《兴圣寺诸葛始兴造像碑》也是较早的有关《华严经》七处八会造像内容遗存。此碑高 1.8 米，宽 0.5 米，厚 0.25 米，分上下两层，上层四面均为造像，下层四面镌刻铭文，为造像碑记。碑文有与七处八会相关内容，其文如下：

石乃名山，匠手斑妙，三十二相常为，八十种好不绝，乃使在家菩萨洵同，乐树仙人，□称歌咏，正观者□□而皈，瞻嘱者灭恶而去，定知三途茫然无踪，七处八会，斑斑有迹……[①]

其中“七处八会，斑斑有迹”之句表明此碑是与“六十华严”有关的造像内容。碑阳上层浅龛内正中刻 3 尊造像，其中主尊结跏趺坐，双手放于膝盖上，主尊底座与双龙衔莲图案相连，莲上承托二胁侍。二胁侍造像残损严重，但根据同时期同类石碑的造像情况，此 3 尊造像应为一佛二菩萨。在这 3 身造像之下，还有 7 身较小的造像，其中中间 5 身为跪坐听法众，两侧 2 身站立菩萨，有头光（图 1）。石碑左侧面上层浅龛内上部刻一佛二菩萨，主尊结跏趺坐，两侧胁侍菩萨双手合十立于锥形台座之上，主尊下方中间有一香炉，香炉两侧各一立像，左侧一身站立，右侧一身手中牵有动物。石碑右侧面上层浅龛内上方同为一佛二菩萨，主尊佛像结跏趺坐于束腰高台之上，两侧 2 身菩萨立像，下方 3 身听法众。石碑碑阴残损严重，较为模糊，整体与碑阳上层浅龛内造像类似，正中 3 尊像，主尊坐佛，两侧立像。下方 7 身造像，中间 5 身供养人，两侧 2 身站立菩萨。《兴圣寺碑》四面共有四组造像，人物众多，有一佛二菩萨组合，下方还有听法众，相比《华严八会碑》，其表现佛会的场景特点更为鲜明。

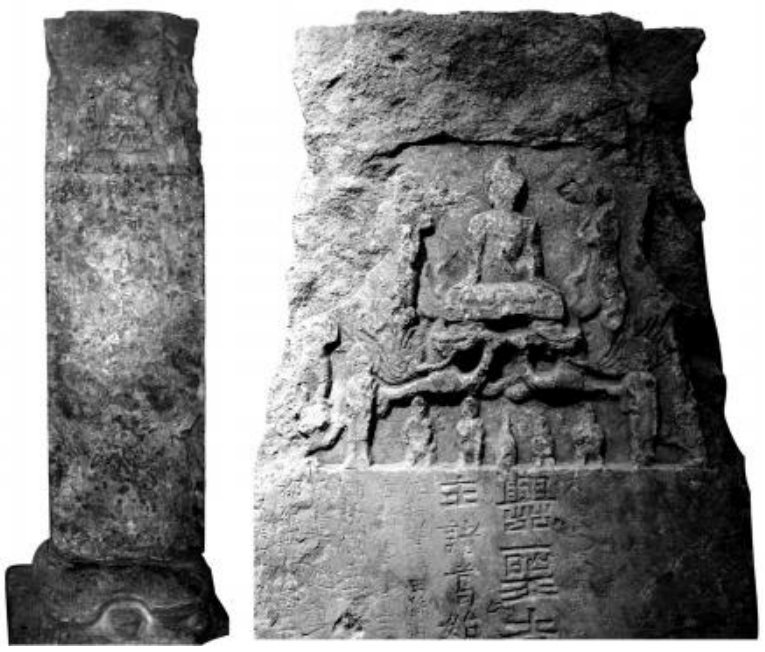


图 1　北齐武平三年兴圣寺诸葛始兴造像碑（采自肖贵田、于秋伟《山东临沂四面柱体造像碑之考察》，《东南文化》2018 年第 2 期）

从《华严经碑》到《兴圣寺诸葛始兴造像碑》，反映出在“六十华严”译成之后，随着华严义学研究的兴盛和相关造像活动的开展，对其进行图像诠释的探索已经开展。《兴圣寺诸葛

①《中国地方志集成·山东府县志辑》，南京：凤凰出版社，2004 年，第 348 页。

始兴造像碑》四组造像虽不能完整地展现七处八会，但至少可以看作是以后此类图像发展的萌芽与基础，且每组造型均以一佛二菩萨为主，构成佛会场景的图像构成模式也已形成。

（二）唐代文献中记载的《华严经》“七处九会”图像

北朝以后隋至初唐，虽未见有关《华严经》“七处八会”造像遗存，但有相关文献记载。法藏《华严经传记》卷五《释法诚》记载法诚幼时出家，以诵读华严为业，“因遇慧超禅师，隐居蓝谷，后于寺南岭，造华严堂，添洁中外，方就抄写，其堂瓦及泥，并用香水。皆诚自踏，庄严既毕，乃洁净图画七处八会之像”[①]。《续高僧传·法诚传》所载法诚逝于贞观十四年（640），其绘制七处八会之像的时间应为初唐。

续法《三祖贤首国师》载景龙二年（708）法藏因多次立坛祈雨，中宗延请为菩萨戒师，赐号国一法师。法藏为行华严之化，“遂奏请于两都及吴、越、清凉山五处起寺，均榜华严之号，仍写三藏，并诸家章疏贮之。于是乎像图七处，数越万家。故人于师皆不称讳，而以大乘法师华严和尚名焉”。[②]由此可知法藏建多处华严寺后，还抄写和充实华严寺藏经，图画《华严经》。崔致远《唐大荐福寺故寺主翻经大德法藏和尚传》也记其事。[③]“像图七处”应该是指画《华严经》七处之图，但究竟是七处八会之图还是七处九会之图，无法得知。

据《游方记抄》卷一《唐大和尚东征传》载，鉴真于天宝十二年（753）“至广州，卢都督率诸道俗出迎城外，恭敬承事，其事无量。引入大云寺，四时供养，登坛受戒。此寺有呵梨树二株，子大如枣。又开元寺有胡人造白檀华严经九会，率工匠六十人，三十年造毕，用物三十万贯钱。欲将往天竺，采访使刘臣领奏状，敕旨开元寺供养，七宝庄严，不可思议”[④]。可知此七处九会图是由白檀木雕刻而成，耗用了大量人力物力，历时很长，其造像规模定然宏大而繁复。学术界一般认为《华严经》最初在印度是以单行本的形式流传，并没有集结成完整经卷。大约在公元 2—4 世纪中叶，华严系经典从南印度向西北印度、中印度传播，最后在中国西域形成集合本《华严经》，其汉译本在中原完成。目前西域所见华严经图像以卢舍那为主，未见有七处八会或七处九会图像遗存，由此可以推测，此图像虽是请胡人雕造，其图像粉本很有可能是来自中原。

唐德宗贞元十二年（796），清凉国师澄观奉诏到长安崇福寺参加“四十华严”的翻译。澄观入京后，受到德宗多次诏见，被授“镇国大师”称号。澄观与当时的诸多朝臣和地方官吏多有来往，曾受请制七处九会华严界图。《隆兴佛教编年通论》卷十九载：

---

①（唐）法藏《华严经传记》卷五，《大正藏》第 51 册，第 171 页。
②（唐）法藏著，方立天校释《文津佛典选刊·华严金师子章校释》，台北：文津出版社，1992 年，第 198—199 页。
③《大正藏》第 50 册，第 284 页。
④《大正藏》第 51 册，第 991 页。

十二年，宣河东节度使礼部尚书李诜备礼迎法师澄观入京，观至，有旨命同翻宾三藏般若翻译乌茶国所进华严后分梵夹……司徒严绶、司空郑元、刺史陆长源请撰三圣圆融观一卷。节度使薛华、观察使孟简、中书钱徽、拾遗白居易、给事杜羔等请制七处九会华藏界图，心镜说文十卷。[①]

《宋高僧传》卷五《唐代州五台山清凉寺澄观传》载“观尝于云花寺般若阁下，画华藏世界图相”[②]。《宗统编年》载“节度使薛华、观察使孟简、中书钱徽、拾遗白居易、给事杜羔等，请制七处九会华严界图”[③]。《华严经持验记》载澄观“疏钞外，复撰手镜一百卷、华严纲要三卷……七处九会华藏世界图心镜说文十卷”[④]。这几处所记“七处九会华藏界图”“华藏世界图相”“七处九会华严界图”“七处九会华藏世界图”应指同一幅图。

澄观弟子嗣肇也曾绘《毗卢遮那佛华藏世界图》，刘禹锡为之做赞文，并在序言中说华严经是直入妙觉，非大觉圆乘者不能解，德宗朝有龙象观公，能于是经了第一义，居上都云华寺，名闻十方。其上足沙门嗣肇“以经中九会，纂成华藏图，俾人瞻礼，因请余赞之”，赞文曰：

清静不染花中莲，捧持世界百亿千。蛹出香海浩无边，风轮负之昼夜旋。大雄九会化诸天，释梵八部来森然。从昏至觉不依缘，初初极极性自圆。写之绡素色相全，是色非色言非言。[⑤]

根据刘禹锡的描述，嗣肇所制《毗卢遮那佛华藏世界图》是绢本设色的佛画作品，“以经中九会，纂成华藏图”说明此图是以华严九会为主，并包含了莲花、风轮、香水海等莲花藏世界海内容的图像构成。而澄观所绘七处九会图像，根据其多处文献中不同的名称来看，也应该是结合了莲华藏世界海的七处九会图像构成。

在造像实物不存的情况下，文献资料遗存成为我们了解当时华严经七处九会图像的重要参考资料。自隋建立到唐初，社会经历了安定到动荡，再从动荡到安定的过程。这对佛教的派系分和、学说交流、宏教基地的变迁，都产生了深刻影响。自北周末到初唐，修习《十地》《华严》的僧众或为避难，或应诏入京，或为寻访名师，云集于长安，将南北各地华严学说带到长安一带，作为当时国家政治、经济、文化中心的长安，成为华严义学的研究中心。七世纪下半叶，华严学已成为佛教上的显学，其受统治者的重视程度以及在民众间的普及流传广度都是其他义学学派所不能比拟的。

---

①（宋）祖琇撰《隆兴佛教编年通论》，CBETA，X75，no. 1512，P. 203，b14。
②（宋）赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》，上海：上海古籍出版社，2014年，第95页。
③（清）续法辑《宗统编年》第十二卷，CBETA，X86，no. 1600，P. 155，a15。
④（清）周克复纂《华严经持验记》，CBETA，X77，no. 1534，P. 652，C06。
⑤（唐）刘禹锡《毗卢遮那佛华藏世界图赞并序》，（清）董诰等编《全唐文》第六册卷608，北京：中华书局，1983年，第6144页。

武则天听讲晋译华严，知其本尚不完备，得知西域于阗存有梵本后就遣使求经，同时寻求合适的译经人。于阗名僧实叉难陀来朝，于证圣元年（695）在东都洛阳遍空寺开始翻译华严，历时四载，于武周圣历二年（699）译成“八十华严”。武则天亲为制序，并称此经乃“诸佛之密藏，如来之性海”。[①]在武则天的扶植之下，以法藏为集大成者的华严宗创立，并成为中国佛教史上一大宗派。唐德宗也十分重视华严僧人，曾多次诏见澄观等僧人，支持华严类典籍翻译，对当时的华严研究有极大的促动作用。在这种背景之下，产生了以呈现新译《八十华严》结构的华严九会造像艺术，并逐渐流行。

《华严经》七处八会图像在初唐已有绘制，七处九会图像则至迟在盛唐已有绘制，随着《八十华严》的译传和统治阶层、知识分子的推崇，在两京地区以七处九会为主，并与莲华藏世界海图像结合的华严经变绘制已经比较流行。

二、“七处九会”与“莲华藏世界海”

莲华藏世界海是《华严经》所塑造的佛国世界的名称，也称“华藏庄严世界海”“华藏世界海”“华藏世界”等。《华严经》中的莲华藏世界海是教主卢舍那（唐译本为毗卢遮那佛）所居之处，也是其教化的整个世界。《华严经》的中心是宣讲菩萨行，所以赋予了菩萨行创造佛国世界的功能，而莲华藏世界就是终极圆满的归宿。

莲华藏世界海观的形成、丰富和完善与《华严经》译传紧密相关。莲华藏世界的概念来自古印度神话，《大悲经》和《大智度论》记载，从开天辟地始，大毗湿奴肺中生莲，华中有梵天，梵天之心创造天地万物。这种观念被吸收进入佛教，成为莲华藏世界海的最初原型。在早期译传的一些《华严经》支品中，虽已有与莲华藏世界相关的佛国世界观出现，如《兜沙经》中“一佛刹”被认为是最早的华严世界构造，但尚未明确提出莲华藏世界的概念。《六十华严》译出后，“莲华藏世界海”这一名称正式出现在经文中，且莲华藏世界的全貌也开始得到完整的呈现，并明确揭示卢舍那佛为莲华藏世界教主。在《八十华严》中，《华藏世界品》已单独成为一品，莲华藏世界的内容更加完备成熟，结构也进一步丰富完善。在一些华严名僧的认知、解读与践行之下，莲华藏世界海观成为华严信仰的重要组成部分。

最早修持莲华藏世界海观的是灵幹（535—612）。灵幹是北朝隋时重要的华严僧人，《续高僧传》载灵幹俗姓李，金城狄道人，十四岁在邺都大庄严寺出家，师从昙衍，十八岁就可以“覆讲华严、十地”。周武帝时，灵幹居家奉戒，隋时被征召为带发修行的菩萨僧，开皇三年（583）在洛阳净土寺再次出家。当时的洛阳一带《华严经》十分流行，灵幹为华严众讲释华严，大业三年被命为“道场上座”。灵幹在依《华严经》树立信仰方面最突出的表现就是把莲

① 即天册金轮圣神皇帝制《大周新译大方广佛华严经序》，列于八十华严正文之前，见《大正藏》第10册，第1页。

花藏世界海作为修行的最终极归宿。《续高僧传》载：

初幹志奉华严，常依经本，作莲花藏世界海观及弥勒天宫观。至于疾甚，目睛上视，不与人对，久之乃垂顾如常。沙门童真问疾，因见是相，幹谓真曰："向见青衣童子二人来召，相随而去，至兜率天城外，未得入宫。若翘足举望，则见城中宝树花盖；若平立，则无所见也。"旁侍疾者曰："向举目者，是其相矣。"真曰："若即住彼，大遂本愿矣。"幹曰："天乐非久，终坠轮回，莲华藏世界是所图也。"①

在灵幹看来，依华严修行的第一步，是到达兜率天宫，这是之前地论师所达到的境界，但不是最终的修行归宿。兜率天宫胜景虽非人间可比，但"天乐非久，终坠轮回"，莲华藏世界才是《华严经》修行者的最终归宿。由此可知，灵幹经常依据《华严经》做莲华藏世界海观，也就是基于经文内容绘制莲华藏世界海图，进行观想，以期能进入华藏世界。灵幹卒于隋大业八年（612），可知至迟在隋代已经产生用于观想的莲华藏世界海图。灵幹是目前史料所见第一位树立莲华藏世界海观的僧人，也是第一位将莲华藏世界具象化的华严行者。灵幹对弟子描绘自己所见到的莲华藏世界为"大水遍满，华如车轮，幹坐其上，所愿足矣"②。此描述没有如天宫般净土的富丽堂皇，突出的是莲华藏世界海的清净庄严，可以推测灵幹用于观想的莲花藏世界海图也应是如此场景，其基本图像是由香水海、大莲华与小莲华构成。

灵幹所绘莲华藏世界海图已无迹可寻，但有几件北朝、隋时的佛造像，被认为是当时用于禅观修行的"莲花藏世界海观"图像遗存。第一件是曾藏于河南高寒寺的北齐法界大像，正面分为五段，其中位于中间的第三段表现了风轮、大海和龙王降水等图像，上方第一段表现了释迦说法，第二段表现了净土，下方第五段表现了畜生、恶鬼、戟矛等三恶道图像。第二件是美国弗里尔美术馆所藏北周佛像，正面刻交脚弥勒，背面佛身也分为五段，中间第三段有风轮、龙王、金刚山、莲花等图像。第三件是美国弗利尔美术馆所藏隋代佛像，正面图像分为三段，上段又分为两层，上层表现了香水海，下层为须弥山。李静杰认为这三尊造像上的图像，都构成了莲花藏世界的景象，还指出高寒寺的北齐立佛像雕刻时间与地域，与灵幹创作莲花藏世界海观的时间基本吻合，其图像粉本可能出自灵幹。③在《六十华严》译出后，随着莲华藏世界面貌的呈现以及对华严教主卢舍那佛的全面认识，出现了这种佛身上包含法界的卢舍那法界人中像，体现佛身无所不包的意涵。其佛身图像不仅包含华严，还与当时流行的法华、维摩和涅槃等信仰密切关联，并不是完全意义上的莲华藏世界海图，但可以看作是有莲华藏世界海图出

① （唐）道宣撰《续高僧传》卷十二，《大正藏》第61册，第681页。
② 《续高僧传》卷十二，《大正藏》第53册，第408页。
③ 李静杰《北朝隋时佛教主流图像反映的信仰情况》，李振刚主编《2004年龙门石窟国际学术研讨会文集》，郑州：河南人民出版社，2006年，第566—583页。

现和发展的先声。以卢舍那法界人中像为主体形象，包含有多种大乘经典图像的佛教造像出现，也说明在信众心目中《华严经》是这些经典中的集大成者。

灵幹的莲华藏世界海观强烈地影响了后来的华严宗人，随着中土佛教信众对《华严经》经义的认识逐渐深化与普及，使得华藏实相世界观进入深入的发展阶段，越来越多的华严信众树立起将莲华藏世界海作为终极归宿的修行观。有明确文献记载绘制“莲华藏世界海图”的是华严二祖智儼法师。《华严经传记》卷三载智儼“精练庶事，藻思多能，造莲华藏世界图一铺。盖葱河之左，古今未闻者也”[①]。智儼也把进入“莲花藏世界”作为修行的终极归宿，他在逝世前告诉门人：“吾此幻躯，从缘无性，今当暂往净方，后游莲花藏世界。”[②]所谓“净方”是指西方净土世界，智儼把“净方”看作是通往“莲花藏世界”的桥梁，其观点也为大多数华严宗信徒所接受。智儼为初唐华严高僧，活跃于太宗、高宗时期，而智儼所制“莲华藏世界海图”应是依《六十华严》。《金石萃编》卷七十八《大唐兴圣寺主尼法澄塔铭》记载：“景龙二年（708），今上（中宗）在春宫，幸兴圣寺，施钱一千贯，充修理寺。以法师德望崇高，敕补为兴圣寺主。法师修缉毕功，不逾旬月。又于寺内画华严海藏变，造八角浮图。”[③]这些文献记载说明随着莲华藏世界海观的形成，莲华藏世界海图像在高僧大德的观想践行中被创制，逐渐成为华严信仰中的重要造像题材。

目前所发现最早的莲花藏世界海图像遗存出自敦煌石窟。莫高窟盛唐第 44 窟中心柱东向面龛内西壁和南北两壁上部绘满小莲花，龛前有一尊塑绘精美的莲台灯座，构成了绘塑结合的莲华藏世界海（图 2）。此龛内华严九会图像绘于龛顶和北壁，与龛内的莲华藏世界海图像尽



图 2　莫高窟第 44 窟中心柱东向面龛（采自敦煌研究院编《敦煌石窟全集·石窟建筑卷》，香港：商务印书馆，2003 年，第 116 页）

①《华严经传记》卷三，《大正藏》第 51 册，第 163 页。

②《续高僧传》卷十，《大正藏》第 50 册，第 501 页。

③（唐）李志暕《兴圣寺主尼法澄塔铭并序》，（清）董诰等编《全唐文》第六册卷 608，北京：中华书局，1983 年，第 1027 页。

管已有联系，但处于各自独立状态，尚未融合于一铺经变之中。龛内小莲华布满三壁，龛前莲花状如车轮，正与灵幹所述“大水遍满，华如车轮”相符合。由此我们可以推测，盛唐时期传入敦煌的莲华藏世界海图可能是受灵幹莲华藏世界海观影响的图像构成，其基本图像构成是大莲花和无数小莲花构成的莲华藏世界海。

从中唐开始，敦煌石窟华严经变固定为上方七处九会，下方莲华藏世界海的图像构成模式。如莫高窟中堂第 231 窟华严经变，七处九会下方为一片蓝色华藏海，海中升起一朵巨大莲花，两边各有一身飞天托举。莲花中央有许多方格，状若棋局，表示无数佛刹。蓝色水面与七处九会图像之间有一条带相隔，条带中布满小莲花。七处九会图像中位于底部中间的一会通常场面宏大，圣众环列，再加上两侧两场法会圣众的阶梯状排列，在底部形成一个半圆形的围合区域，莲华藏世界海的图像就镶嵌在这个围合的区域中，形成犹如阿弥陀净土前方的宝池莲花，构图紧凑，布局合理（图 3）。从这一时期莲华藏世界海的图像构成来看，在延续盛唐莲华藏图像中香水海与大莲花基本图像结构的基础上融入了七处九会图像。两种题材的融合，一方面说明以提纲挈领表现华严经文结构的七处九会图已经成为华严经典的主要图像表现模式；另一方面体现把莲华藏作为终极净土的修行观已经深入人心，随着图像的绘制广为流传。

由以上梳理可以看出，七处八会图像与莲华藏世界海图都是基于《六十华严》的译传和由此产生的华严造像艺术，莲华藏世界海图的出现与流行是基于莲华藏世界海观的形成，这两种图像在产生初都有各自独立发展的造像系统，至盛唐时期，随着《八十华严》的译出和“七处九会”图像的流行，莲华藏世界海图被吸收进七处九会图，从而产生华严经变相的固定图像构成模式。

三、敦煌石窟的《华严经》“七处九会”图像

盛唐以降最值得关注的《华严经》七处九会图像遗存主要在敦煌石窟。“华严”思想最早进入敦煌石窟是以北朝时期的卢舍那造像为起始，主要以卢舍那佛、十方三世佛造像及华严经二上首菩萨文殊、普贤等图像为主。随着《八十华严》的流行，敦煌石窟中以表现“七处九会”华严经变的绘制成为主流，逐渐取代卢舍那法界像在石窟内体现华严义理。敦煌石窟中的华严经变最早见于莫高窟盛唐第 44 窟，其出现时间正是《八十华严》译出后，在华严成为中国佛教的显学开始广为流传之际，已经流行于中原地区的华严经及相关图像的绘制传入敦煌。

敦煌石窟现存华严经变共有 29 铺，其中盛唐 1 铺，中唐 5 铺，晚唐 9 铺，五代 8 铺，宋代 6 铺，另藏经洞绘画品中还有一幅华严经变，即法藏 MG.26462 绢本。其图像构成形式主要有以下两种：

其一为八会加一会的图像构成，出现于莫高窟第 44 窟。根据敦煌研究院的研究，莫高窟盛唐第 44 窟凿建于盛唐末，吐蕃统治敦煌前夕，788 年之前。此窟为中心柱窟，在中心柱东

向龛内顶部绘有两层共八铺说法图，北壁绘有一铺说法图，两壁的说法图加起来构成华严经九会的场景（图 2）。这种组合式的图像构成，有可能受到《八十华严》译出前《华严经》七处八会图像构成形式的影响。

其二为九宫格式图像构成。自中唐起，敦煌石窟的华严经变与盛唐相比发生较大变化，图像构成基本固定为上方三横三纵排列的共九个说法图，表现华严九会的场面，占据画面的绝大部分位置，底部为莲花藏世界海。这种构图的华严经变在莫高窟中唐第 159、231、237 窟，晚唐第 156、12、144、196 窟，五代第 61 窟，宋代第 71 等窟所见基本相同。

如莫高窟中唐第 231 窟华严经变绘于北壁西起第二铺，与南壁法华经变相对。画面上方九组说法图占据大部分面积，分三排排列。根据榜题，可以判断出九会的位置排列（图 3）。第一会菩提道场位于下起第一排中间位置，是九会中重点表现的内容，场面宏大，主尊释迦与二菩萨坐于三开间殿阁内，殿阁前有供桌，四周菩萨圣众围绕。第一会之上是第三会须弥山顶，画面描绘释迦与二菩萨及众菩萨坐于束腰的须弥山上。除此二会之外的其余七会差异不大，均为一佛二菩萨，周围圣众环绕，后有殿阁与莲池。莲花藏世界海绘于第一会下方，海中升起大莲花，犹如阿弥陀净土前方的宝池莲花。莫高窟中唐第 237 窟华严经变与第 231 窟构成相似，位于北壁西起第一铺，与法华经变相对。

莫高窟晚唐第 12 窟华严经变绘于北壁西起第二铺，与南壁法华经变相对。九组说法图排

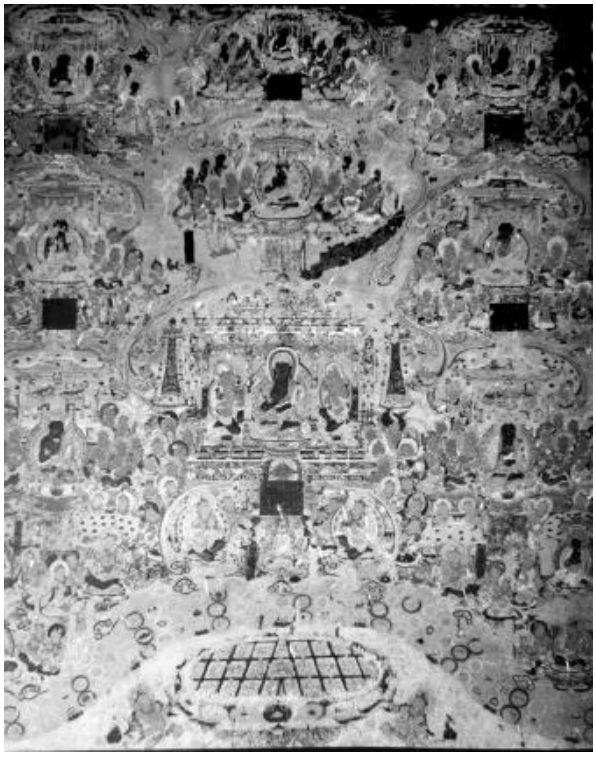


图 3　莫高窟第 231 窟华严经变（采自胡同庆《敦煌石窟艺术·莫高窟第 154 窟附第 231 窟》，苏州：江苏美术出版社，1994 年，第 180 页）

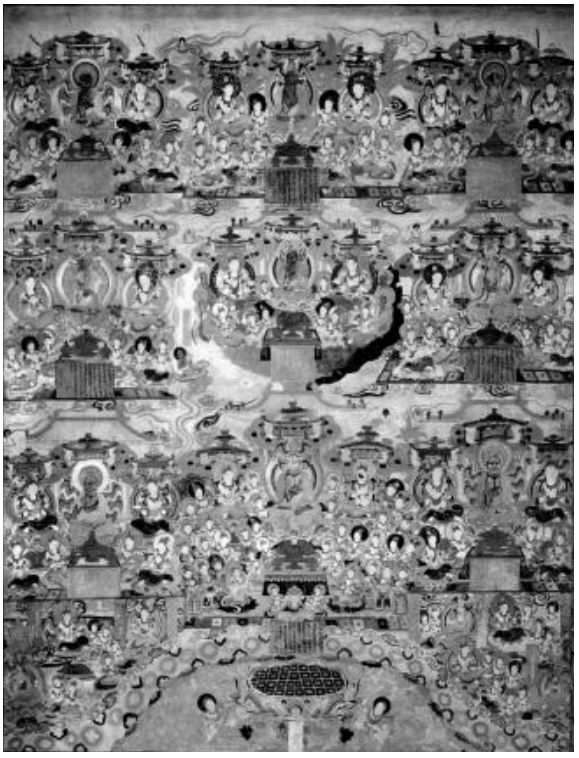


图 4　莫高窟第 12 窟华严经变（采自梁尉英《敦煌石窟艺术·莫高窟第九、第十二窟》，苏州：江苏美术出版社，1994 年，第 188 页）

列工整，秩序井然。虽然每三组说法会基本处于同一水平线，但第一会仍然是重点描绘的场面，第三会突出体现在须弥山说法的场景（图 4）。

莫高窟晚唐华严经变除绘制于北壁外，有些洞窟绘于窟顶。如莫高窟第 85 窟华严经变位于覆斗顶北披，与南披法华经变相对。其构成形式也基本呈三横三纵九宫格排列，九会的说法图占据绝大部分空间，只在第一会下方分割出一个三角形区域表现莲华藏世界海（图 5），与中唐时期华严经变构图基本相似，但因空间的限制，三层的排列逐渐向上收缩成梯形，底层莲花藏世界海上的两侧向上缩小延伸绘制善财五十三参。下方第一排居中位置为第一会，主尊释迦与二菩萨坐于三开间殿阁内。自下而上第二排居中的法会有山石的绘制，可以判断是第三会须弥山顶。

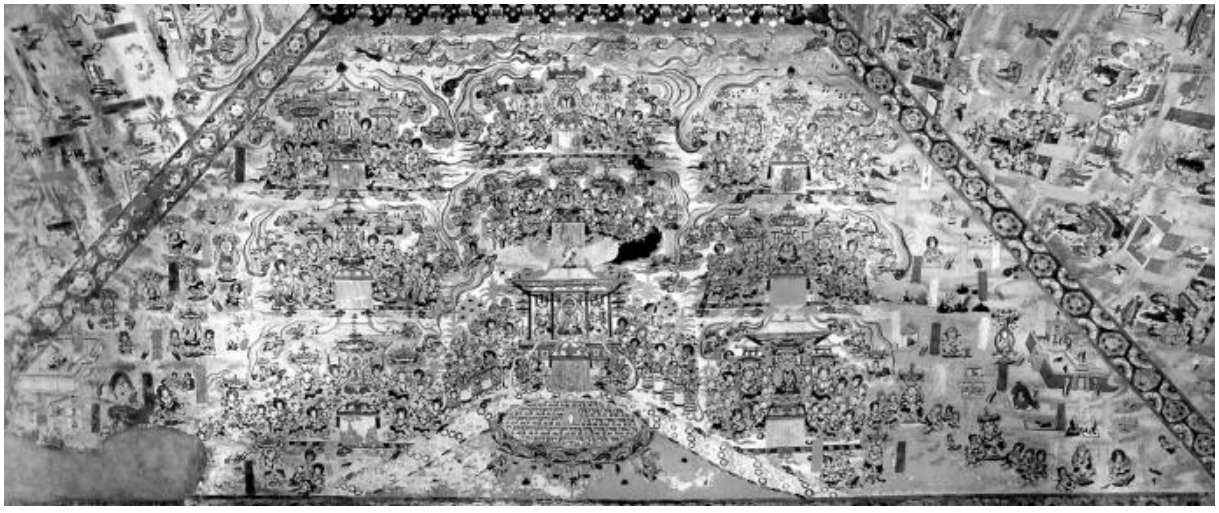


图 5　莫高窟第 85 窟华严经变（采自梅林《敦煌石窟艺术·莫高窟第 85 窟附第 196 窟》，苏州：江苏美术出版社，1998 年，第 53 页）

在九会的排列上，根据上述整理，可以发现通常位于莲花世界海正上方的说法图是表现第一会，佛在摩竭提国阿兰若法菩提场中说法的场面，而位于第一会之上，也就是第二排居中位置的是第三会须弥山顶，而除此二会之外的七会，似乎很难看出其排列的规律。幸运的是一些石窟中的《华严经》七处九会中存有部分榜题，根据这些榜题可以整理出一部分华严经变的九会排列方式，总结如下：

窟号	自下而上第一层	自下而上第二层	自下而上第三层
第 231 窟	中：第一会菩提道场 左：第二会普光明殿 右：第七会普光明殿	中：第三会须弥山顶 左：第九会逝多林 右：第八会普光明殿	中：第四会夜摩天宫 左：第五会兜率天宫 右：第六会他化自在天宫
第 237 窟	中：第一会菩提道场 左：第二会普光明殿	中：第三会须弥山顶 左：第九会逝多林 右：第八会普光明殿	中：第五会兜率天宫 右：第六会他化自在天宫

续表

窟号	自下而上第一层	自下而上第二层	自下而上第三层
第 156 窟	中:第一会菩提道场	中:第三会须弥山顶 左:第二会普光明殿 右:第八会普光明殿	
第 12 窟	中:第一会菩提道场	中:第三会须弥山顶 右:第八会普光明殿	中:第六会他化自在天宫
第 196 窟	中:第一会菩提道场	中:第三会须弥山顶	
第 61 窟	中:第一会菩提道场 左:第八会普光明殿 右:第二会普光明殿	中:第三会须弥山顶	左;第四会夜摩天宫 右:第六会他化自在天宫
第 55 窟	中:第一会菩提道场 左:第二会普光明殿 右:第九会逝多林	中:第三会须弥山顶 左:第七会普光明殿 右:第八会普光明殿	中:第四会夜摩天宫 左:第五会兜率天宫 右:第六会他化自在天宫
第 76 窟	中:第一会菩提道场 左:第二会普光明殿 右:第九会逝多林	中:第三会须弥山顶 左:第七会普光明殿 右:第八会普光明殿	中:第四会夜摩天宫 左:第五会兜率天宫 右:第六会他化自在天宫
MG. 26462	中:第一会菩提道场 左:第二会普光明殿 右:第九会逝多林	中:第三会须弥山顶 左:第七会普光明殿 右:第八会普光明殿	中:第四会夜摩天宫 左:第五会兜率天宫 右:第六会他化自在天宫

通过以上整理可以看出，敦煌石窟华严经变“七处九会”图像的构成，自下而上第一层的居中位置，通常为第一会菩提道场，左右两边的位置大多是第九会逝多林，第二会、第八会普光明殿。自下而上第二排的居中位置，也就是九宫格的中心位置，通常会表现第三会须弥山顶，两侧大多为第二会、第七会、第八会普光明殿。位于自下而上第三层的三会，通常是第四会夜摩天宫、第五会兜率天宫和第六会他化自在天宫。整体来看，第一会菩提道场，第三会须弥山顶，第四、五、六三会三处天宫的位置都比较固定，第二、七、八会普光明殿和第九会逝多林位置有变化，但大体都是位于第一层和第二层的位置。

澄观在《新译华严七处九会颂释章》中说，《华严经》中七处地方“人中有三处，道场普独园。天上有四处，忉夜兜他化”。并进一步解释说佛教四大洲中，南瞻部洲为“人中”，摩竭提国有三处胜迹，菩提道场、普光明殿和给孤独园，所以名为“三处”。“欲界”内有六天，其

中四处为“天上”，须弥山忉利天宫和须弥山顶之上的夜摩天、兜率天、他化自在天。[①]九会的第一会是在摩竭提国菩提场树王之下，表示佛陀于菩提树下始成正觉；第二会在摩竭提国普光法堂，其位置在菩提树东南二三里许的尼连禅河弯处，表示信位之法为凡夫境界，故不离人间；第三会忉利天宫会，升至须弥山顶帝释宫中妙严殿；第四会在夜摩天宫宝庄严殿，第五会在兜率天宫一切宝庄严殿，第六会在他化自在天宫一切宝庄严殿，都是在须弥山顶之上，高于忉利天宫的位置；第七会重会普光法堂，第八会三会普光法堂，第九会在舍卫国祇树给孤独园大庄严殿重阁。[②]再结合前文对敦煌石窟华严经变中九会排列方式的整理来看，敦煌石窟华严经七处九会图像的安排，正是体现了从人间上升须弥山顶，再到须弥山顶之上的天宫，最后回到人间的具有象征意义的次序结构，正与澄观所释相符合。这种构成在平面的图像上营造出了连通人间与天上的空间结构，勾画出了佛陀在人间始成正觉，然后上升到天宫，最后证得解脱之道回到人间的完整过程。[③]

澄观（738—839）被尊为华严四祖，是安史之乱到唐武宗灭佛之间推动华严学发展的代表人物，当时朝野瞩目的宗教领袖，贞元十二年（796）被赐紫衣，封号“清凉国师”，后半生以“七帝门师”之身份走完辉煌一生。澄观一生著作据称有 400 余卷，称为“华严疏主”。澄观绘有七处九会华严海藏图，其上足沙门嗣肇也曾绘毗卢遮那佛华藏世界图，说明澄观不仅注疏华严经，还创制华严经变。敦煌石窟中具有象征意义空间结构的华严九会图像的结构很有可能是澄观在法诚与法藏基础上的创制，随着中原华严的中兴和华严经变的流行，这种图像传入敦煌。

自中唐起，敦煌石窟的华严经变就与法华经变形成稳定的对置关系，一般位于窟顶南北坡或主室南北壁，达到 22 组之多。关于此二经变对置原因，已有多位学者论述，此不赘述。[④]在图像结构上，华严经变主要特点为三横三纵九宫格式的排列，但其中重点突出第一会和第三会，这两会的描绘相对场面宏大，人物众多，内容详细，与同时期法华经变呈现出的向心式净土变图像构成有相似之处。敦煌石窟的法华经变最早出现于隋代，其图像构成形式主要为横卷式，初唐开始向向心式过渡，在如何突出表现灵鹫会与虚空会的重要性展开探索，到盛唐时已经形成向心式布局，但未解决灵鹫会与虚空会的合理布局问题，中唐时形成固定的向心式净土

① （唐）澄观《新译华严七处九会颂释章》，“颂曰：人中有三处，道场普独园。天上有四处，忉夜兜他化。释曰：有四洲中南名人中。摩竭提国有三胜处故名三处。何等为三。谓菩提树下道场处。普光明法堂处。只树给孤独园处。于欲界内有六天。中四名天上。须弥顶上四殊胜处故名四处。今云顶上者取顶上方故名顶上。何等为四。谓须弥顶上忉利天处。自顶上方夜摩天处。兜率陀天处。他化自在天处。此中初一地居后三空居。人间方处谘知有端。天上方处非通难知……”《大正藏》第 36 册，第 710 页。

② 参澄观《新译华严七处九会颂释章》，《大正藏》第 36 册，第 710 页。

③ 参李金娟著《敦煌莫高窟索义辩窟研究》，兰州：甘肃教育出版社，2017 年，第 271—277 页。

④ 参王静芬《唐代莫高窟壁画所见与画史记载寺院的经变题材比较》，《敦煌文薮》（上），台北：新文丰出版公司，1999 年，第 216—256 页；殷光明《敦煌华严法华经变的配置与判教思想》，敦煌研究院编《敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集》，上海：上海辞书出版社，2008 年，第 561—574 页。

变构图，《序品》灵鹫会成为图像布局的中心，释迦周围菩萨、天龙八部等圣众环绕。灵鹫会之上，通常是代表虚空会的七宝塔，释迦与多宝共坐于内说法，塔外两侧弟子、菩萨环绕，两会占据主要位置的布局成为定式。中唐以后敦煌石窟华严经变图像构成模式的形成，除了可能受源自长安粉本的影响外，还可能受到法华经变的图像构成模式的影响。敦煌石窟壁画的布局总以适应洞窟形制的需要而进行设计，华严经变进入敦煌石窟的时间晚于法华经变，其突出第一会和第三会的向心式布局应是为体现两铺经变对置中图像布局的呼应关系，部分吸收了法华经变图像构成的特点。

由以上整理和分析可以看出，《华严经》七处九会图像在盛唐时期传入敦煌，从莫高窟第44窟七处九会分散的图像布局到中唐第231窟工整的九宫格式构图，正是体现出华严经变由七处八会的图像结构向七处九会图像结构演变的发展过程。敦煌石窟的华严经变的绘制所参照粉本由中原传入，但也根据石窟内实际的布局需要进行创制，发展成为目前所见最为完善成熟的华严经变相。

结语

《华严经》卷帙浩大，内容繁杂，对其进行图像的诠释并非易事。《华严经》图像从北齐造像碑的一场佛会的萌芽、多场佛会的探索，到初唐七处八会图像的出现，再到盛唐七处九会图像的成熟与完善，与《华严经》的译传及华严义学研究的兴盛紧密相关。自集合本的两种《华严经》译出之后，反映华严经集成本之大成的“七处八会”“七处九会”图就成为其主要的视觉化呈现模式。随着莲花藏世界海观的成熟，独立发展的莲花藏世界海图像被吸收进“七处九会”图而发展出华严经变相的固定模式。敦煌石窟的华严经变在盛唐时传入，在中唐时形成固定的模式，在吸收中原图像粉本的基础上也根据石窟内实际布局需要进行创制，发展成为目前所见最为完善成熟的华严经变相。

Research on Development and Related Problems of the Image of "Seven Locations and Nine Assemblies" in *Avatamsaka Sutra*

◎ Li Jinjuan (Shanghai Jiaotong University)

Abstract: The development of the images of Seven Locations and Nine Assemblies of the *Avatamsaka Sutra* is closely related to the translation and transmission of the *Avatamsaka Sutra* and the flourishing of the study of the Avatamsaka doctrine. The earliest images of the Seven Locations and Eight Assemblies appeared in the Northern Qi Dynasty. With the translation of the Eighty *Avatamsaka Sutras* in the Tang Dynasty and the promotion of the ruling class and intellectuals, the images of the Seven Locations and Nine Assemblies became popular in the two capitals. The emergence and popularity of the image of Lotus Repository World was based on the formation of the Lotus Repository World View, which was absorbed into the images of Seven Locations and Nine Assemblies during the Tang Dynasty to produce a fixed pattern of image composition for the Huayan bian.The Huayan bian of the Dunhuang Grottoes was introduced during the High Tang Dynasty formed a fixed pattern during the Middle Tang Dynasty. Assumptions are the sketches of Huayan bian was imported from the Central Plains of china. However, the creation of it are according to the actual layout of the grottoes and developed into the most complete and matured Huayan bian ever seen.

Key words: Avatamsaka Sutra; Seven Locations and Nine Assemblies; Lotus Repository World; Huayan bian

大足学刊·第六辑
2022年，267—280页

中古时期佛教造像语图关系探析*

◎ 张　凯（南京工程学院）

内容摘要：在佛教造像艺术中，雕像与题记有着复杂的语图关系，二者既作为独立单元，相互并致或冲突，也作为整体向外部场域传递信息。在造像活动中，题记设定了事件的意义，框定了内容，凭借其能指与所指的一致性成为雕像解读的凭据。同时，题记的不断续写与叠加，成为佛教世俗信仰型塑与建构的载体，它与雕像之间的张力表现，对理解佛教世俗信仰传承、延续、变迁具有重要意义。

关键词：中古时期　造像艺术　语图关系　信仰续写

我国古代佛教造像活动兴起于公元三世纪，自五世纪进入鼎盛及至十六世纪方始衰落。仅隋文帝时期，法琳记载，“自开皇之初，终于仁寿之末，……造金铜、檀香、夹纻、牙石像等，大小壹拾万六千五百八十躯，修治故像一百五十万八千九百四十许躯”①，足见规模之盛。这其中，大量造像活动在雕塑佛菩萨形象的同时刻有铭文题记，记述了营建缘起和供养人祈愿。这些文字作为记录造像信息的重要载体，一方面与雕像形成对话，也相互阐释；另一方面则在自身不断续写中又赋予雕像新的信仰内容。文字与雕像的同时在场使得造像产生完整意义，给予后人阅读和理解造像艺术的真实语境。遗憾的是，雕像与题记长期属于两个不同的研究范畴，前者是美术史的宠儿，而后者则受到金石学和文献学青睐，只有在石窟艺术著录性介绍中才会将二者置于一体。这种撕裂式研究导致雕像与题记在两条轨迹上渐行渐远，向着各自领域

* 基金项目：本文为江苏省社科基金项目“江浙地区石窟艺术图像谱系及其东亚影响研究”（项目批准号：20YSB017）的阶段性成果。

① （唐）法琳《辩正论》，载于〔日〕高楠顺次郎《大正新修大藏经》，大正新修大藏经刊行会，1961年，第52册，第509页。

研究者所期待的目标前行，遗忘了其作为整体所传递的真实意义。特别在图像至上的今日，那些残损晦涩的文字更是被形象生动的雕像所掩盖，导致造像研究的不完整甚至不准确。因此，当我们重新将二者回归一体，审视彼此间的语图关系，才能够读懂造像的真实意蕴，梳理出清晰的本土佛教信仰构建过程。

一、是谁在说话？图像还是文字？

巫鸿先生在谈及美术史研究时，认为“史”比“美术”更加重要：“我说‘美术’二字不重要，是因为它本身就是一个历时性概念。比如唐代所认为的美术可能和我们所认为的美术很不一样。”[①]诚然，当我们重新将造像题记拉回到美术史时，发现其远不止书法雕刻研究那么简单，而是作为“史”提供了造像的原境和范畴，仿佛语言的前缀使得事件变得明确与清晰，是时间性文字对空间性图像的再确定。

（一）事件与意义

如果将某个佛教造像营造活动视为一个历史事件，那么雕像本身“是一种从事件的形象流中离析出来的‘去语境化的存在’”[②]，而题记则是理解雕像的上下文和时间链。可以说，题记设定了整个事件的动机与目的，框定内容且呈现意义，是造像活动的出发点和落脚点。佛教造像题记并非像建筑工程题记那样，只简单记载工程时间、赞助人和工匠名，而是包含着造像动机、发愿文辞、发愿人身份甚至是复杂繁缛且颇具文采的赞文。尽管大部分题记表现出固定的文体与结构，但与更加程式化的雕像相比已显得非常自由，“造像记中常有非常相似的语句频繁出现，且形成固定模式，但完全雷同的愿文也极为少见。……即使乍看相似的铭文，实际上在语句的选择和排列上仍是有差异的”[③]。

之所以在美术史研究中雕像更受青睐而题记遭到冷遇，首先与二者象征的不同文化有关。每一座佛教造像的背后隐含着另一种具有普遍意义、既陌生又易于亲近的外来文化。它所蕴含的宗教思想赋予这些象征主义艺术作品以神秘性。按照列维·布留尔的观点，神秘性便是人类从原始时代开始所具有的“以受互渗律支配的集体表象为基础的、神秘的原罗辑的思维”[④]。佛教造像所传递的神秘经验不仅含有本体论的伦理意识，还包含无意识的心理活动，并且与审美趣味融为一体，其所引发的精神激荡能够触发观者本能，形成宗教超越和精神提升。而与雕

① 李清泉、郑岩《巫鸿教授访谈录》，载于〔美〕巫鸿著，郑岩等译《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》，上海：三联书店，2016年，第700页。

② 龙迪勇《图像与文字的符号特性及其在叙事活动中的相互模仿》，《江西社会科学》2011年第11期，第26页。

③〔日〕佐藤智水《北朝造像铭考》，载于《日本中青年学者论中国史·六朝隋唐卷》，上海：上海古籍出版社，1995年，第61—63页。

④〔法〕列维·布留尔《原始思维》，北京：商务印书馆，1981年，第496页。

像的象征主义神秘性形成对比的，是题记内容的现实主义实用性，表征着一种熟悉的、大众的本土文化。题记中的祈愿是具体的、实际的甚至是急迫的，它与造像传递的那种飘逸的离尘超俗和无我空寂相比显得世俗和理性，自然不受艺术学者的赏识。

其次，从视觉认知的发生过程来看，由于图像信息对应的是启发式认知系统，相对于文字的系统性认知系统更加简单快捷，大脑从惰性原则出发优先加工图像信息，使得图像相较于文字更加吸引观者的注意，产生先入为主的感知。然而问题在于，图像通过反映世界表象的精确或近似来表征世界，而文字直指抽象的概念、属性和规律来表征，直接把握了思想和意义。当二者被合并解读时，完整的意义便得以呈现，但如果忽略文字只阐释图像，则导致事件的意义发生偏离甚至歪曲。比如大足北山佛湾第 137 龛维摩诘阴刻线描造像，画面构图与内容基本承袭了其主题惯有格局，精美繁缛，技艺精湛。上部为祥云化现，中部以“文殊师利问疾品”为核心，下部则表现为“方便品”中前往维摩诘处问疾人物。围绕画面共有四则题记，除中部下方一则字漶无法辨识外，其余三则基本说明了造像营建的主持人、赞助人、画师和工匠，其中表达营造意愿题记为：“当州克宁十将文志，于初摹日同施大钱叁贯，图福利坚久，斯碑不坠。绍兴甲寅重九日谨铭，母亲薛氏、家室任氏、男谦。”[①]（图 1）很明显，题记中“福利坚久”的意愿向往与画面内容可谓大相径庭。“文殊师利问疾品”作为《维摩诘所说经》中的核心部分，所宣扬的是大乘佛教不离世间生活修行的不二解脱法门，远离一切烦恼妄想，最终进入涅槃境界。如果仅就图说图解读此龛造像，必然沿着佛学哲理延伸出去，探寻入世出世、现世解脱的辩证关系。然而现实中的赞助人并无此意愿，“福利坚久”既是愿望也是目的，更是真实想法，它只保留了维摩诘享受世间富贵且希望长久拥有，对于经典中游戏人生从而彻底摆脱世俗的宗旨却没有触及。由此可见，当我们将造像事件中的题记视为语言时，它便具有陈述和表达的作用，此时题记并不只是呈现“意思”而是传递“主题”，它框定了造像的时空范围，设定了事件的意义。



图 1　北山佛湾第 137 龛维摩诘 “文志”造像记（采自《大足石刻铭文录》，第 30 页）

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 30 页。



图 2　巩县石窟 309 龛（采自马健中《巩县石窟北朝造像题记及其书法研究》，河南大学硕士学位论文，2012 年，第 74 页）



图 3　巩县石窟 154 龛（采自马健中《巩县石窟北朝造像题记及其书法研究》，第 74 页）



图 4　巩县石窟 298 龛（采自马健中《巩县石窟北朝造像题记及其书法研究》，第 78 页）

（二）对话与合体

巫鸿先生将中国画中的绘画和题跋视为内部文本圈，图像与外部环境关系视为外部文本圈，内外文本通过视觉叙事、感知、性别和空间、男性的形象塑造等多重视角的结合，诠释了传统中国画。同样在造像艺术中，雕像与题记形成内部文本圈，同时作为合体又与外在媒介、原境互动。二者都是信息传播、表情达意的工具，彼此间必然存在着复杂的对话关系，“对话不可能发生在语图一体的形态中，因为对话是两个主体之间的‘交流’，而‘交流’的实质不是一种等同，而是一种等值”[①]。实际上，造像艺术中的语图对话要远早于绘画，宋元时期的诗书画同体在南北朝时期造像中即有雏形。以北朝巩县石窟为例，从二者位置与大小来看，其雕像多以纵向与横向呈现，题记或位于雕像下方，如第 309 龛“比丘道成造观世音像”（图 2）、281 龛“比丘法训造像”等；或位于雕像一侧，如 154 龛“比丘道成造像”（图 3）、190 龛“东魏太平三年杨大昇造像”等；或形成半包围结构，如 298 龛“北齐二年沙弥道荣造像”（图 4）；或是全包围结构，如“苏方成造像”（图 5）等。由于题记字数不等，有字数多者所占大小远超



图 5　巩县石窟苏方成造像（采自马健中《巩县石窟北朝造像题记及其书法研究》，第 78 页）

① 阎晶明著《独白与对话》，济南：山东文艺出版社，2004 年，第 82 页。

雕像尺寸，可见二者在位置布局上构成对话的基础。

从营造程序上看，由于佛教造像要求严谨，佛菩萨形象的雕凿大多依赖粉本和样稿，因此呈现高度程式化，甚至整片石窟同一形象千人一面。但题记的书写往往为专人所为，不仅要依据不同供养人各自祈愿内容撰写，还要字迹得体工整，书写完后再由工匠雕刻，这显然就比雕像多出营造程序。题记书写者与雕刻工匠分工有别，且地位往往高于后者，在题记中常能见到对于书写者的落款，如大足北山佛湾 136 窟转轮经藏窟五则镌记中，刻于绍兴十二至十三年的三则均为“庆赞”僧所书，记有“僧庆赞谨题，颍川镌匠胥安□□”[①]等字样。再如陕西洛川县北宋石窟题记内容为“元祐八年八月/二十五日榆林/村施主王□石佛毕工妻阿□/男王昌妻阿张/孙儿外家儿□/昌地主朱顺/写文字人吴林/石匠人赵陵/赵平赵福”[②]等，可见雕像与题记在营造的主观性上构成了对话的基础。



图 6　北山佛湾第 240 龛观音地藏像（作者拍摄）

既然二者间构成对话，那么对话的方式如何？首先是图文一致，即题记起到辅助图像的作用，一般内容较短也最为常见，主要说明营造时间、雕像名号以及供养人姓名，且二者能指相符，起到相互说明的作用。其次是图文并列，即题记与图像之间各自独立，既无交集也不冲突，题记中没有雕像名号、发愿内容甚至没有营造时间，多呈现为铭文形式，如隋开皇六年（586）的《王忻造像记》，全文可分为三部分，除头尾简单交代造像背景外，主体为大段的四言铭文。另如西魏“梁俗男等造像”“上官氏造像”“夫蒙直智等造像”“王扶黎造像”“比丘尼道胜造像”等题记中则只出现造像主人名，其余均无交代。再次是图文冲突，即题记与图像内容相矛盾，比如大足北山佛湾第 240 龛，从雕像形象并参考同为乾宁三年（896）营造的第 58 龛来看，此龛雕像当为常见的观音地藏菩萨像（图 6）。但镌于龛右壁外侧的题记内容为“敬造欢喜王菩萨一身，比丘尼惠志造奉报十方施主乾宁三年五月十六日设斋表庆讫永为供养小师敬修□小师法进”。根据北魏菩提流支所译《佛说佛

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 32 页。

②《陕西石窟内容总录》编纂委员会编《陕西石窟内容总录·延安卷上》，西安：陕西人民出版社，2017 年，第 85 页。

名经》卷十二所载“应当礼敬十方诸大菩萨摩诃萨”中，既有“欢喜王菩萨”也有观自在和地藏菩萨，同时在唐代澄观所撰《大方广佛华严经疏》中三者也共同存在，这便形成了图文间的冲突。与此类似的另如大足北山第 40 号一佛二菩萨龛，题记内容为“摄昌州助教刘揆同政王氏一宅发心重镌妆銮释迦牟尼佛马王菩萨□王菩萨一龛祈乞去畜转添门业昌盛”[①]。其中“马王菩萨”未见于佛教经典，应与南宋重镌时地方民间信仰有关，表达供养人六畜兴旺的祈愿，但却与图像传递的信息形成了矛盾。

由此可见，在雕像与题记合体构建的造像艺术中，前者是以图像为媒介直观展示视觉形象，而题记则以语言指涉事物与表达思想本性，承担着叙事与论说的功能。通过它我们能够确定造像的时间、题材、目的、工艺以及参与人员，特别是在造像与题记发生冲突时，文字自然成为值得信赖的符号，并以此作为最终解读。在二者的对话中，文字凭借其能指与所指的一致性成为造像解读的凭据，设定了造像事件的意义。

二、语图关系中的佛教信仰世俗化续写

“宗教的历史本身就是宗教内部阐释宗教的历史”[②]，佛教在中国的世俗化改造运动自始至终都在进行且日益庞杂和深固，而“所谓世俗化意指这样一种过程，通过这种过程，社会和文化的一些部分摆脱了宗教制度和宗教象征的控制”[③]。与之相匹配的是形成了一个模糊的、没有显著结构的、分散的信仰体系，马克思·韦伯将这称之为“功能性神灵的大杂烩”。这种世俗化运动是一个不断叠加的型塑过程，它区别于佛教经典那种一锤定音的教义创建方式而呈现明显的开放性，不同的祈愿、仪式、形象被融合进来并强加于佛教，使其越来越庞大，也越来越脱离原初形貌。在佛教世俗化的诸多途径中，造像艺术具有关键性地位，表现在其具有重要的信仰续写功能。佛经和文人笔记虽然作为文字文本也书写信仰，但都是单向性的和不可叠加的，而石窟因其历时性、开放性，可以延续数百年且不分阶层的持续续写，真正起到信仰传递、型塑和推广作用。重要之处在于，这种续写有着明显的张力特性：造像活动中的雕塑形象尽可能地被追溯原貌，并以能再现古时形象为殊胜，体现的是对经典的捍卫。但造像题记往往走向与之相反的道路，将各时代现实的愿望和祈求表露无遗，甚至将捐款金额、供养人名视为重要内容。更为关键的是，两相比较，题记真实记载着造像活动的目的与意义，它成为了承载着世俗佛教信仰体系的主体部分。

---

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 36 页。

②〔美〕佩顿著、许泽民译，陈维纲校《阐释神圣：多视角的宗教研究》，贵阳：贵州人民出版社，2006 年，第 121 页。

③〔美〕彼得·贝格尔著，高师宁译《神圣的帷幕》，上海：上海人民出版社，1991 年，第 128 页。

（一）题记中所见的造像续写

大致分为三种类型，第一种是解读新的石窟雕像，即在原有雕像基础上再造新像，它不同于整个石窟工程雕凿的扩充，而是在某一个龛位中造像的历时性续写。如龙门石窟“张师政兄弟造像”题记记载：“□□元年三月卅日，佛弟子张师政兄弟，稽首为亡父，于龙门西颊优填王像龛内，敬造贤劫千石像，庄严成就。愿亡考尊□，十方净土处□往生，见佛闻法，解脱烦惚。见在慈母，愿起居□，动止安和。所有眷属，无灾无障，普及一□□道，五趣四生，同离苦元，供登正觉。”[①]这种同一石龛内雕像续写现象，一方面说明世俗佛教的巨大通融性，另一方面则看出雕像在信仰传递中的延续作用。然而这些都是建立在题记解读基础上的，换句话说，此龛若非题记说明，后人很难分辨认识雕像的先后关系。类似现象并不少见，龙门石窟魏字洞显庆五年阿弥陀佛造像记云：“显庆五年二月十日，刘□□于赵客师龛内，敬造阿弥陀佛像一躯并二菩萨二圣僧师子香炉……”[②]大足北山第 168 号五百罗汉窟内正壁雕有一佛二菩萨及侍者，南北壁刻满神态不一的罗汉，窟中部为一座八角形坐化塔。南壁石垠刻有造像记文曰：“□□存日发心妆此五色云下相对罗汉共拾陆身以宣和四年（1122）中”，而坐化塔碑记落款为“崇祯七年（1634）岁在甲戌夏六月望后三日，代发弟子潘绂记”[③]。

第二种则是解读新的造像组合。佛教美术研究中对于造像的组合关系格外重视，常通过分析不同时代的形象配置特征挖掘信仰的演变轨迹。但有些窟龛内的造像组合具有一定的偶然性，它们并无经典依据，也无前例参考，我们只有阅读题记才可以发现其生成原因，或是因为群体性的供养镌造，或是多人对同一雕塑形象的反复雕凿所致。如飞来峰青林洞中部悬崖高处雕有五尊小坐佛，其中一尊释迦佛四尊弥陀佛，这种组合并不多见，其中四则题记自左至右依次为：“弟子陈行□舍净财造弥陀佛壹身，伏为四恩三有，永充供养，咸平三年□□□”“弟子陈行善奉为母亲魏氏一娘造释迦佛一身，□充供养”“□□□□□造弥陀佛一身，永充供养”“弟子唐仁□为母亲□□十六娘造弥陀佛一身，永充供养”[④]，可见由于弥陀信仰的盛行，不同镌造者集中雕凿了数尊弥陀以表达自身祈愿，却在无意间为后世的造像组合研究添加了新的素材。类似的情况非常多见，特别是在千佛、五百罗汉等题材中出现，由于神祇形象重复，且供养人镌造数量不等，因此常形成偶发性的造像配置，比如龙门石窟莲花洞北魏比丘尼清信士清信女等合造释迦像十六躯等。而飞来峰青林洞中的小尊罗汉，除“慧理石床”上方等少数位置能对上十六或十八之数外，大多数量也并无经典所依。除群体性镌造之外，也有些个体镌造者或是出于强化祈愿效果，或是对造像组合的认识并不深刻而做出随意搭配，也形成了新造像组

① 〔日〕水野清一、长广敏雄著《龙门石窟的研究》附录第二，东京：座右宝刊行会，1941 年，第 293 页。
② 〔日〕水野清一、长广敏雄著《龙门石窟的研究》附录第二，东京：座右宝刊行会，1941 年，第 286 页。
③ 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 73 页，第 58 页。
④ 劳伯敏《关于飞来峰造像若干问题的探讨》，《文物》1986 年第 1 期，第 67 页。

合。如龙门石窟古阳洞北魏孝昌元年（525）弥勒、观音、药师造像，题记所载为“比丘尼僧□镌造”，其祈愿内容曰“……愿以此善庆钟，皇家、师僧、父母、己身、眷属，命延无穷，禀倾四气，行禁积晷，思悟二空，地狱舍刑，离苦福存，愿如是”[①]。正如上文所言，题记内容设定了造像事件的意义，可见正是如此明确的祈愿内容才有了针对性的雕塑对象，也就形成了新的组合配置。另如龙门莲华洞北魏普泰二年（532）造像记云：“比丘静度愿造释加像一区，并造两观世音，别造小观世一勘……”[②]其配置形成原因亦是如此。

第三种是解读新的造像意义。从语图关系去理解造像，除了理顺题材、人物、时间等基本信息外，更重要的是了解其建造意义，特别是当同一赞助人镌造了多处窟龛时，其各自窟龛题记更能传递出与雕像不一样的信息，如飞来峰青林洞胡承德的两处造像与题记便是代表。其在洞口卢舍那佛会图的题记曰：“弟子胡承德伏为四恩三有，命石工镌卢舍那佛会一十七身，所期来往观瞻，同生净土，时大宋乾兴□□四月日记。”（图 7）另在洞内弥勒造像题记曰：“又胡承德并合家眷属发心刊下生弥勒尊像亲□三身记。”两相比较，前者造像的受众对象是“来往观瞻”而后者则是“合家眷属”，前者位于洞口后者位于洞内，前者是卢舍那佛法会图而后者只是弥勒下生像，可见前者的建造意义是公共的和外向的，而后者则是个人的和内向的。另如大足北山镌造人文志所赞助的第 30 号菩萨像龛、168 号罗汉像以及 137 号维摩诘图，以及杭州烟霞洞都指挥使吴延爽镌造罗汉与石塔，均可通过题记阅读其不同的造像意义。



图 7　飞来峰青林洞卢舍那佛会图（作者拍摄）

①〔日〕水野清一、长广敏雄著《龙门石窟的研究》附录第二，东京：座右宝刊行会，1941 年，第 308 页。
②〔日〕水野清一、长广敏雄著《龙门石窟的研究》附录第二，东京：座右宝刊行会，1941 年，第 276 页。

（二）题记中的世俗信仰续写

造像题记中的世俗信仰续写体现出模糊性、功利性和松散性特征。首先是赋予同一神祇造像不同的信仰内容，以龙门石窟中的优填王造像为例，其造像现存七十余尊，题记十余处，所涉内容庞杂：有为亡者敬造祈愿往生净土的，如龙朔元年（661）洛阳县文林□光襄为亡妻娄氏造像记等；有为合家敬造祈福的，如佛弟子常□造像记等；有愿母平安供养，有为师僧祈福，也有比丘供养坚定信念的，而这些与优填王在《佛说优填王经》等经典中清净自制、皈依三宝、始造佛像的事迹毫无关联，镌造者只是出于主观性的书写愿望，几乎不对具体神祇在经典中的形象预设进行针对性表述。这在罗汉造像中表现得尤为明显，其所盛行的两宋时期本就“唯灵是从”，题记中均是为亡者为自身为家眷“保安身位”“报父母恩”等，尽管相比笔记小说中罗汉题材被用于祈寿祈雨消灾祛病要保守些，但相距经典中承托佛嘱、肩负守护佛法使命的原型相去甚远。

其次是赋予不同造像同一信仰内容，尤以同一窟龛内表现最为明显，如陕西富县直罗镇石泓寺石窟 7 号金代立柱式中央佛坛窟，窟内佛坛、立柱、壁面均雕凿精美的佛菩萨像。窟内现有题记三则，分别位于窟东壁南侧、西壁北侧和东南柱东柱面，根据题记内容所对应的神祇雕像依次为观音文殊二菩萨像、观音及救难故事以及摩尼枝菩萨像，但三则不同菩萨像题记中却“一致”出现了为亡者祈福、愿早生天界之语。同样，大足北山第 136 号转轮经藏窟，窟内除转轮经藏和佛菩萨像外，现存造像镌记五则，依据所对应雕像分别为造观音菩萨像记、造大势至菩萨像记、造文殊普贤菩萨像记、造数珠手观音像记、造阿难像记，然而镌记中祈愿内容基本同为祈福祈寿、富贵康宁之语。这种情况诠释了学者所提出的分散性宗教向制度性宗教的借用，即“分散性宗教依赖制度性宗教发展其深化的或神学理念，提供神明、精灵或其他崇拜的象征，创造仪式和供奉方式，以及对信徒和出家人进行专门训练”[①]，再将其与世俗的社会生活与制度混为一体，体现出佛教世俗信仰的模糊性，[②]正如李向平先生所言：“中国人的信仰，是各种现实的东西与宗教资源的结合。”[③]

可见，造像题记中各种祈愿内容在不断续写佛教世俗信仰的同时，也起着型塑和强化的作用，“造像记粗看千篇一律，实际千差万别”[④]，如龙门石窟莲花洞中题记内容便覆盖世人生活的各个方面，“弟子赵二娘愿平安早赴家乡，造菩萨一区”“郭九娘为娠身敬造”“柳常住为生日敬造”“王合为妻患得差，敬造弥陀像一龛”“清信士女佛弟子刘，夜梦于阙峡水东，升山履壁，梦中惶懼，愿造千佛，……造阿弥陀像一区，以遂梦中之愿”[⑤]等，前人的题记成为后人

① 〔美〕杨庆堃著、范丽珠等译《中国社会中的宗教：宗教的现代社会功能与其历史因素之研究》，上海：上海人民出版社，2007 年，第 269 页。

② 〔美〕韩森著、包伟民译《变迁之神：南宋时期的民间信仰》，杭州：浙江人民出版社，1999 年，第 11—12 页。

③ 李向平著《信仰但不认同：当代中国信仰的社会学诠释》，北京：社会科学文献出版社，2010 年，第 76 页。

④ 侯旭东著《五、六世纪北方民众的佛教信仰》，北京：中国社会科学出版社，1998 年，第 87 页。

⑤ 〔日〕水野清一、长广敏雄著《龙门石窟的研究》附录第二，东京：座右宝刊行会，1941 年，第 267—288 页。

的范本，信仰的内容与范围不断叠加和扩充。于是，人们已经不太关心雕塑像的题材形象、经典依据，对雕凿的质量好坏精致程度也淡然置之，他们更关注的是雕像事件的完成，龙门古阳洞北魏比丘尼僧造像记中有云："……敬造弥勒像一堪、观音药师，今已就达，愿以此善……"[①]可见雕像事件作为仪式，它的顺利完成远比雕像本身更为重要，由此才可以提出祈愿的内容，人神成为了契约的双方，在大足北湾57号"无量寿佛龛镌记"中也确实出现"契造"一词。"这种私人化的信仰现象，就宗教的信仰关系而言，可说是一种宗教个人主义。它主要表现在人与神之间的交往关系之中，是从神的信仰那里获得的一种独立、自在、个我的信仰方法，同时也是宗教权威与个人信仰自由之间的矛盾结果。"[②]

三、造像与题记间的张力表现

正如前文所言，雕像和题记既是一个相互统一的大系统，也分别隶属于各自的小系统相对独立，二者在造像事件中的功能不同，在营造程序上的出发点不同，在作用于观者的观看机制上也不同，各自所蕴含的宗教价值、社会价值、自我价值在造像完成的那一刻便在不断地对话，其所表现的张力是复杂而多样的。

（一）宗教身份的尊崇

造像作为宗教实践活动，宗教性必然是其第一属性，尽管它镶嵌于社会之中并反映着社会，但自身的超自然和反经验特性依然是人们所需要的，"人依赖宗教以抗拒威胁，就像儿童通过对父亲的依赖和敬畏以排遣自己的不安全感一样"[③]。在这一前提下，当镌造者在题记中表现自己的宗教身份时，无一例外地体现出尊崇和敬畏，多自称为"弟子""佛弟子""奉善弟子""清信士"等。也正因为此，不少僧侣或虔心居士的造像也鲜见功利性的诉求，所书语句情真意切，带有很强的宗教归属感。如陕西黄龙县花石崖1号龛题记云："曾闻人之贵贱者，阴注阳寿也；命之贫富者，宿因修种也。善若不作，望福以难随；恶若不亡，堕饥寒之有分。……今有施主王文用陈志诚英雄荡荡、礼乐跄跄，幕方朔之高长，习郑玄之逸气，又乃心归佛法，想浊世以何坚意仰金仁，念光阴之非久是以同心构善，共结良缘，舍有限之珍财，修多生之福利，观莲宫之石壁，圣迹勘修，见梵宇之岩崖，幽玄可造，安排三圣，万古长存，刊□真仪，千生福住，特就斯晨斋僧庆赞维大宋天圣十年十月十八日毕……"[④]（图8）特别是当人们面临战争、灾难等难以应付的事件时，随之产生敬畏、恐怖心理以及企图战胜强大力量的

①〔日〕水野清一、长广敏雄著《龙门石窟的研究》附录第二，东京：座右宝刊行会，1941年，第308页。
② 李向平著《信仰但不认同：当代中国信仰的社会学诠释》，北京：社会科学文献出版社，2010年，第20页。
③〔美〕埃利希·弗洛姆著，孙向晨译《精神分析与宗教》，上海：上海人民出版社，2006年，第35页。
④《陕西石窟内容总录》编纂委员会编《陕西石窟内容总录·延安卷上》，西安：陕西人民出版社，2017年，第109页。



图 8　陕西黄龙县花石崖 1 号（采自《陕西石窟内容总录 · 延安卷上》，第 934—935 页）

诉求，引导人们通过雕凿、崇拜造像等仪式，来安慰心中的不安全感和无力感，以及克服情感中无法驾驭的冲动，“宗教里的苦难既是现实的苦难的表现，又是对这种现实苦难的抗议”[①]。此时，雕像与题记间的张力显得柔和，雕像的偶像形象被题记强化和放大，题记中的宗教祈愿也得到了雕像及其所对应的经典知识的支持。

（二）社会身份的对抗

尽管原始佛教在发展中已经拥有完整的伦理价值体系，但却在中国文化土壤中无法发声，正如芮沃寿在《中国历史中的佛教》对比两个文化传统在社会和政治价值观上的关键性分歧，以及二者在语言理解、个体态度上的巨大差异，认为中国思想家长期致力于提供良好社会的方案，而原始佛教思想则更强调彼岸目标的追求。[②]这使得造像中雕塑形象的宗教身份和地位只能局限在寺院或石窟中，无法成为道德源泉和普世价值，甚至即便是寺院或石窟，世俗或儒家思想也毫无阻拦地大规模渗入。在石窟题记中，我们常见镌造者对于社会身份的彰显，比如大足佛湾 58 号观音地藏龛镌记中一则云：“乾宁三年九月廿三日，节度左押衙检校左散骑常侍兼御史大夫上柱国赵师恪，奉为故外姑何氏妆饰”[③]，在 41 个题记文字中，官职名就占 20 个。北山 51 号三世佛龛镌记云：“节度左押衙充四川都指挥兼昌州军事银青光禄大夫上柱国王宗

① 中共中央编译局编《马克思恩格斯选集》第一卷，北京：人民出版社，2012 年，第 2 页。
② 〔美〕芮沃寿著，常蕾译《中国历史中的佛教》，北京：北京大学出版社，2009 年，第 24 页。
③ 刘长久，胡文和，李永翘《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 378 页。

靖，为女□□十二娘□□赞毕□□□资财增益昌盛光化二年七月廿六”[①]（图 9）；杭州烟霞洞内罗汉造像侧文三行正书：“□□都指挥使银青光禄大夫右仆射□海县开国男食□吴延爽舍三十千造此罗汉。”[②]诸如此类镌记在龙门、富县、飞来峰等中小型石窟中并不少见，这显然和佛教造像所宣扬的“淡泊名利”“悲天悯人”“遁入空门”等初衷格格不入。



图 9　北山佛湾第 51 龛三世佛像（作者拍摄）

其实，佛教在本土化过程中，尽管在义理和思想上享有盛誉，但在道德和伦理价值上所宣扬的特殊主义伦理观，与中国传统家族主义的伦理观冲突不断，引发历史上不少争论甚至灭佛运动。佛教在发展中不断妥协，逐渐接受世俗价值改造自身，并转而维护和支持本土世俗伦理，最终形成了宗教和伦理的分离，二者彼此独立但相互促进，“宗教不仅使道德规范神圣化和威严化，同时帮助消除了伦理价值在实际操作中的虚妄性。这里必须重申的是，获得了宗教支持的道德秩序在本质上仍是世俗的，并且作为一个结构主体独立于宗教之外”[③]。因此，题记中字数近半的社会身份是镌造者对于自身伦理和道德价值的彰显，它与作为佛教经典偶像的雕像之间首先产生潜在的抗衡，甚至是一种无意识的文化抵触，但由于参拜者和观者习惯性地将雕像与题记分而视之，先入为主地从图像入手解读造像，这样题记中镌造者的社会身份反而增加了雕像神圣感的权威性，后者也在某种程度上加持了前者的社会身份，二者在潜在对抗的同时又形成融合与互助。

（三）家族身份的回归

正如前文所言，造像在营造过程中发生的图文分离，使得雕像在题材、形象、数量上对镌造者的祈愿几乎没有限制。独立于图像之外的文字，作为实指符号带有确定性和强势性，具有超越雕像的艺术感染力。首先表现在真挚情感上，雕像是高度程式化地依照粉本绘制，只能作为宗教偶像代表神秘的彼岸力量，它所呈现的情感是大众的、公开的和普遍的。题记的镌刻内容是供养人自行编写的，尽管缺乏文采不够精致，甚至不少文字粗鄙、语句不通，但却是自由

① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 15 页。

②（清）阮元编《两浙金石志》，杭州：浙江古籍出版社，2012 年，第 92 页。

③〔美〕杨庆堃著《中国社会中的宗教》，上海：上海人民出版社，2007 年，第 265 页。

的、个体的和真实的，题记毕竟不是作为书法作品供人欣赏，没有严格的形式美要求，反而能够直抒营造者的意图，常常成为石窟中的点睛之笔。王昶在《金石萃编》卷三十九中云：“综观造像诸记，其祈祷之词……愿望甚赊。其余鄙俚不经，为吾儒所必斥。然其幸生畏死，伤离乱而想太平，迫于不得已，而不暇计其妄诞者。仁人君子，阅此所当恻然念之，不应遽为斥詈也。”真实情感所呈现出的艺术效果，即便粗陋，其感染力也远远超过那些图式化的精美表现，尤其是对于亲人、族人的殷殷寄语谆谆祝愿，对亡人的悲思，对远人的期盼，比雕像那种虚幻的追求更加打动人心，“此正‘异代同悲’，正《诗》所谓‘唯其有之，是以似之’也”。

其次表现在身份的还原上。在杭州石屋洞罗汉造像群中有两则造像题记，一则为“客省承旨朝散大夫守卫州刺史张万进奉宣差押元师大王官告国信，经历到院，睹圣迹罗汉，发心镌一尊，为父母小男永寿保安身位，阖家眷属，福寿延长，显德六年十一月日，永为不朽”。另一则为“阎门承旨梁文谨，奉宣差押元师大王官告国信，经历到院，睹五百罗汉，发心舍净财，镌造一尊，为亡父母小女子七娘，永充供养，永为不朽耳，显德六年十二月日永记”。题记中的朝散大夫官居文官五品，且是“客省”差押路过于此，在他与梁文谨的题记中，均强调“经历到院，睹圣迹罗汉”。镌造罗汉的目的，是为亡父母或小男、小女子，可见在雕像所代表的宗教身份面前，士人在展示官员地位的同时，更为重要的是将自己还原到最基本的社会身份，即家庭中的一员。个人对于家庭的责任以及在家族文化延续中的角色，正是复杂社会中上层士绅文化所代表的“大传统”，与下层普通民众习俗所代表的“小传统”之间相互重合的重要部分。家庭不仅是社会的基本单元，也为个体提供了最为重要的认同内容，正如费孝通所提出的，中国早期的社会结构，“好像把一块石头丢在水面上所发生的一圈圈推出去的波纹。……我们社会中最重要的亲属关系就是这种丢石头形成同心圆波纹的性质”[①]。佛教世俗信仰在普通民众层面所观照的，正是人的基本社会属性和原初角色，也正因为此，佛教世俗信仰才形成了强大的传播力量。

四、结论

隋开皇五年（585）的《王法洛造像记》中云：“道民王法洛上知天堂之可登，下知地狱凄恻之可悲，减割家珍，敬造石老君像一区，愿皇帝陛下□□长延，日月奄明，七世父母及现在眷属，普成佛道。”[②]明明雕凿的是老君像，供养人却祈愿眷属成佛道，这看似只是民间信仰的佛道混同或者不识义理，但却能清晰地体现出造像艺术中雕像与题记间复杂的语图关系。雕像与题记异质而互渗，彼此间存在或一致，或并列，或冲突的多元状态，二者作为外部文本时形

① 费孝通著《乡土中国》，北京：北京大学出版社，2015年，第24页。
② 魏宏利著《北朝关中地区造像记整理与研究》，北京：中国社会科学出版社，2017年，第372页。

成统一的整体，作为内部文本时又成为对话的单元。这其中题记因其对供养人镌造目的的准确、清晰、直观表达而决定着造像事件的意义，也在与外在观者互动中传递真实信息。与固定的雕塑形象相比，题记自由且自主，它与民间讲经、笔记小说等一同续写、型塑与建构着佛教世俗信仰，是佛教信仰本土化延续发展的重要载体。而雕像与题记对话所形成的张力，体现出供养人在宗教身份尊崇、社会身份对抗、家族身份回归的不同形态。只有真正地将图文结合在一起阅读，才能够理解造像艺术的真实意义，洞悉佛教信仰世俗化历程中的传承、延续与变迁。

On the Relationship between Language and Picture of Buddhist Statues in the Middle Ancient Times

◎ Zhang Kai (Nanjing Institute of Technology)

Abstract: In the art of Buddhist statues, there is a complex relationship between the words and pictures of statues and inscriptions. They are not only independent units, but also transmit information to the external field as a whole. In the sculpture activities, the inscription sets the meaning of the event, frames the content, and by virtue of the consistency between the signifier and the signifier, it becomes the evidence for the interpretation of the statue. At the same time, the continuous writing and superposition of the inscriptions became the carrier of shaping and constructing the Buddhist secular belief. The tension between it and the statue is of great significance to understand the inheritance, continuation and change of Buddhist secular belief.

Key words: In the Middle Ages; statue art; the relationship between language and picture; belief continuation

大足学刊·第六辑
2022年，281—326页

中国古代佛舍利棺椁内容分析

◎ 吴禹力（清华大学美术学院）

内容摘要：佛舍利棺椁是最具汉文化色彩的舍利容器，兴起于初唐，繁盛于唐宋时期，绵延至明清时期。本稿在尽可能全面收集佛舍利棺椁资料的基础上，划分为唐代、宋辽金、元明清三个时期，逐一讨论了各时期石棺、金属棺和其他质地棺椁的形制与图像，以及棺椁组合和铭文等问题。

关键字：舍利棺椁　舍利瘗埋制度

佛舍利棺椁自初唐流行以来，即模仿世俗墓葬梯形棺椁，形成前高后低、棺身狭长特征，棺盖多作覆瓦状，至宋辽金时期棺盖前端隆起或衔接云头，大多带有棺床，元明清时期趋于简单。在图像方面，棺椁前挡时常出现双扇门和守门者图像，成为各时期共同特征。唐代棺椁出现连环画式涅槃变相，迦陵频伽鸟和四神像流行，植物纹样或密或疏，宋代棺椁沿袭了唐代释迦入灭图和举哀图，又发展出礼拜队列图，植物纹样更加繁密，辽代棺椁图像更多地继承了唐代风格，元明清时期棺椁或素面或刻画建筑装饰。在容器组合方面，石棺椁通常用作外层容器，金属棺椁多居内层，舍利棺椁与舍利函组合实例也不在少数，层层套合。在铭文方面，刻铭棺椁唐代较少，宋代有所增加，内容以施主题名和发愿文为主。总体而言，舍利棺椁产生不晚于初唐，盛唐迄北宋、辽代获得巨大发展，南宋迄明清处于大衰落状态，舍利棺椁系汉地佛教思潮与世俗墓葬文化交织发展的结果。

佛舍利瘗埋制度自印度传入汉地以后，深受汉文化丧葬习俗的影响，产生舍利棺椁这种模仿汉地葬具的舍利容器。舍利棺椁出现不晚于初唐，唐宋时期盛行于世，元明清时期趋于衰歇，是最具汉地特色的舍利容器。

自北朝及其以降，汉地墓葬棺具流行棺盖作覆瓦状，棺身狭长且两端大小不一的形制[①]，学界一般将模仿此形棺具的舍利容器称为舍利棺椁。目前已有数篇关于舍利棺椁的专论文章，且不少学者在讨论舍利容器和舍利瘗埋制度时，往往涉及舍利棺椁问题。冈林孝作在分析汉唐墓葬棺椁基础上讨论了舍利棺椁的世俗渊源[②]，杨泓在简述汉地舍利容器发展过程中述及舍利棺椁[③]，冉万里列举并阐述了各时期各地出土舍利棺椁情况[④]，裴琤讨论了金属质舍利棺椁[⑤]，大西磨希子讨论了武则天推广舍利棺椁的作用[⑥]。总体而言，已有研究主要讨论了舍利棺椁的来源和大致发展情况，在广度和深度方面还留有不少探索空间。一是随着文物考古工作的推进，不少舍利棺椁被发现并报道出来，有必要加以整合利用。二是以往研究比较缺乏系统性和完整性，有待加强对历代舍利棺椁形制演变和图像内涵的认识。鉴于上述情况，本稿在补充和重新梳理资料的基础上，采用考古类型学和美术史图像学方法，拟就舍利棺椁形制与图像做进一步阐释。

本稿收集唐代至清代舍利棺椁 158 件，其中石质舍利棺 49 件，金属质舍利棺 99 件，木、陶等其他材质舍利棺 10 件[⑦]。下面按时代分类论述。

一、唐代舍利棺椁

根据初唐道宣《集神州三宝感通录》记载，唐显庆五年（660）至龙朔二年（662）间，高宗迎法门寺舍利入宫供养，皇后武则天捐资造金棺、银椁以盛舍利[⑧]。不少研究以此为舍利棺椁的首次出现。事实上，实物资料显示舍利棺椁的出现时间早于显庆五年，且并非武则天首创。民国时期河北第一博物院（天津博物院前身）曾收藏定县出土银椁和金棺各 1 件，银椁和金棺相互套叠，置于石函之中。该组棺椁一直未得到学界关注，而根据石函所刻铭文可知，该

① 棺椁一词指墓葬用组合葬具，即内棺外椁，战国至东汉，四川盆地已流行盖面隆起的棺椁。前宽后窄形棺椁最早见于约公元 1 世纪的内蒙古扎赉诺尔拓跋鲜卑族墓群，十六国时期及其以后在汉地流行开来。参考宿白《东北、内蒙古地区的鲜卑遗迹——鲜卑遗迹辑录之一》，《文物》1977 年第 5 期。

② 〔日〕冈林孝作《中国における木棺と棺形舎利容器——いわゆる「片流れ形式/の木棺形態をめぐって》，加岛胜《中国・シルクロードにおける舎利荘厳の形式変遷に関する調査研究》，シルクロード学研究センター《シルクロード学研究》第 21 期，奈良：シルクロード学研究センター，2004 年，第 73—111 页。

③ 杨泓《中国隋唐时期佛教舍利容器》，《中国历史文物》2004 年第 4 期，第 22—35 页。又，杨泓《中国古代和韩国古代的佛教舍利容器》，《考古》2009 年第 1 期。

④ 冉万里著《中国古代舍利瘗埋制度研究》，北京：文物出版社，2012 年。

⑤ 裴琤《棺椁形金属舍利容器的发现与初步整理》，浙江省博物馆编《中国古代佛塔地宫文物国际学术研讨会论文集》，北京：中国书店，2015 年，第 275—285 页。

⑥ 〔日〕大西磨希子《棺椁形舍利容器的传播与武则天》，《形象史学》2020 年第 1 期。

⑦ 本稿以收集佛舍利棺椁为主，少许高僧舍利棺椁作为参考，僧人或世俗墓葬出土骨灰棺椁不作讨论。

⑧（唐）道宣《集神州三宝感通录》卷上“五扶风岐山南古塔者，……显庆五年（660）春三月，下敕取舍利往东都，入内供养。……皇后舍所寝衣帐，直绢一千匹，为舍利造金棺银椁，数有九重，雕镂穷奇。以龙朔二年（662）送还本塔”（《大正藏》第 52 册，第 407 页上）。

组舍利容器制作于唐永徽四年（653），早于武则天被册封为皇后的永徽六年（655），是已知纪年最早的舍利棺椁（图 1）。另外，文献和碑刻也记录了初唐甚至更早时期的舍利棺椁，如初唐王勃在《广州宝庄严寺舍利塔碑》中记载，昙俗法师于南朝梁大同三年（537）建宝严寺塔，以银椁、玉函盛装舍利[①]。吴郡横山（今江苏苏州）隋大业四年（608）塔铭也记载舍利以金瓶盛装，外套石椁[②]。另外，北宋时期河北威虏军（今河北遂城）曾出土带贞观年记的五重舍利棺椁组合[③]。这些记述表明舍利棺椁可能出现于南北朝隋代，在初唐并在武后的倡导下流行开来。

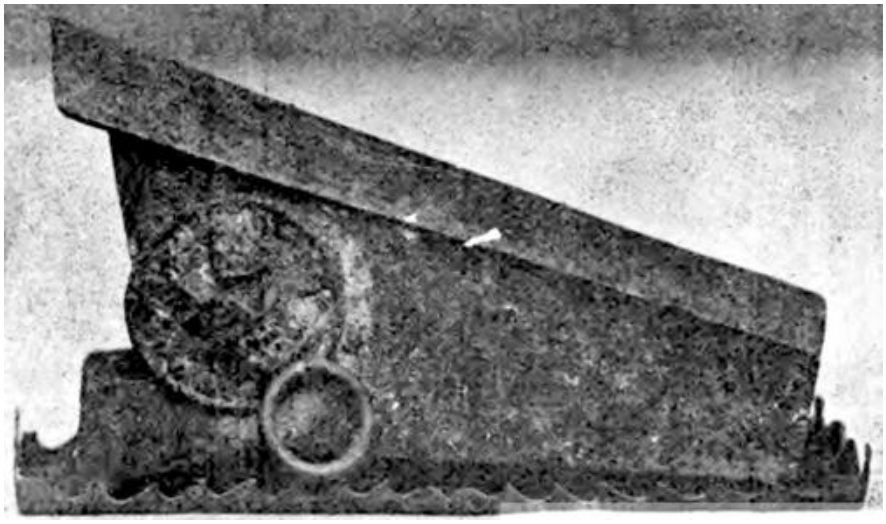


图 1　定州出土唐永徽四年（653）银椁（出自《河北第一博物馆半月刊》1932 年第 30 期第 1 版）

本稿收集唐代舍利石棺 18 件，金属棺 43 件，琉璃棺 1 件[④]。金属棺数量多于石棺，其原因可能受武则天施金棺银椁影响，或许还与汉译涅槃经典记述释迦入灭后，众人依转轮圣王葬法，用多重金属棺椁装殓释迦有关[⑤]。由于年代久远，尚无唐代木质舍利棺椁完整实物发现，

---

①（唐）王勃《广州宝庄严寺舍利塔碑》：“夫宝庄严寺舍利塔者，梁大同三年（537）内道场沙门昙俗法师所立也。……法师聿提神足，愿启规模，爰于殿前，更须弥之塔。……是栖银椁，用府琼函。采舍卫之遗模，得浮图之故事。爰自梁末，以迄皇初，城邑屡新，轩墀若旧。”（清）董诰《全唐文》卷一八四，北京：中华书局，1983 年，第 1876 页。

②（隋）严德盛《吴郡横山顶舍利灵塔铭》：“而银青光禄大夫吴郡太守李显者，乃华阳杞梓，……在郡城之西山顶上，营造七层之宝塔，以九舍利置其中，金瓶外重，石椁周护。……大隋大业四年（608）岁次戊辰九月辛未朔八日戊寅立铭。”（南宋）范成大《吴郡志》卷三三，南京：江苏古籍出版社，1999 年，第 495 页。

③（北宋）乐史《太平寰宇记》卷六八：“威虏军，本遂城县，皇朝太平兴国六年置。……是时修营，掘得石棺一具，上有唐贞观年记，棺有五重，石铁铜银金次第冶贮之，中有琉璃瓶盛舍利，本军以闻。”（王文楚点校本，北京：中华书局，2007 年，第 1381 页。）

④ 由于尚未发现有明确纪年的五代舍利棺椁，无法了解更多情况，暂略去不述。

⑤（东晋）法显译《大般涅槃经》卷下：“尔时，阿难语诸力士言：‘如来遗敕阇维之法，令与转轮圣王等无有异。’……时诸力士以新净绵及以细氎缠如来身，然后内以金棺之中，其金棺内散以牛头栴檀香屑及诸妙华，即以金棺内银棺中，又以银棺内铜棺中，又以铜棺内铁棺中，又以铁棺置宝舆上，作诸伎乐歌呗赞叹。”（《大正藏》第 1 册，第 206 页上、中。）

仅见棺身金属部件[①]。

已出土唐代舍利棺椁主要分布于两个区域，一是都城长安及周边地区，还有毗邻的泾川、天水等地，数量颇多。二是华北地区的山西、山东和河北，发现数件遗物。此外，南方地区的四川、江苏、广东等地有零星发现。总体而言，唐代舍利棺椁分布广泛，北方地区多于南方地区。即便至晚唐五代，在舍利函已流行开来的江南地区，舍利棺椁依然少见（表1）。

表1　出土唐代舍利棺椁分布地点数量简表[②]（据后文表2、3制作）

省份 / 材质	陕西	甘肃	山西	河北	山东	江苏	江西	四川	广东	总计
石棺	5(4)		1(1)	2(1)						8(6)
金属棺	8(4)	3(2)	5(2)	7(2)	2(1)	6(2)	1(1)	1(1)	1(1)	34(16)
其他材质	1(1)									1(1)
总计	14(6)	3(2)	6(2)	9(2)	2(1)	6(2)	1(1)	1(1)	1(1)	43(18)

（一）石棺

在18件舍利石棺中，4件伴随纪年物出土，年代较明确，4件无纪年出土品，推测为唐代遗物，还有10件出土地点不明博物馆藏品，具有唐代特征（表2）。出土的唐代舍利石棺主要集中在长安及附近地区，这或与都城长安地区贵族墓流行石质葬具有关[③]。

表2　唐代舍利石棺

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
年代明确实例	
①陕西周至仙游寺唐开元十三年(725)法王塔天宫出土石棺[41.5×(前17.6、后13)×(前24.4、后18.1)]	刘呆运《仙游寺法王塔的天宫地宫与舍利子》,《收藏家》2000年第7期
②河北定州静志寺北宋塔基地宫出土唐龙纪元年(889)石棺(66×40×41)	定县博物馆《河北定县发现两座宋代塔基》,《文物》1972年第8期
③陕西扶风法门寺塔基地宫后室秘龛出土唐代玉棺[6.3×3.5×(前3.3、后2.4)]	陕西省考古研究院等编《法门寺考古发掘报告》,北京:文物出版社,2007年,第142—244页

① 太原龙泉寺唐代塔基地宫出土若干木椁上铜件，有力士像、四神像和铺首等。龙真、冯钢《太原太山龙泉寺遗址发掘调查取得重要成果》,《中国文物报》2009年1月14日第2版。

② 括号内为该省出土舍利棺椁的遗址数量，下同。

③ 据已知资料，唐墓出土石葬具主要集中在西京长安，其次是东京洛阳，其他地方仅山西、陕北、北京、天津和辽宁有零星发现。参考袁胜文《唐代石葬具研究》,《南方文物》2017年第2期。

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
④陕西扶风法门寺塔基地宫后室秘龛出土唐代水晶椁[10.6×5.6×(前 6.9、后 5.5)]	同上
年代不明确实例	
⑤陕西西安秦川机械厂塔基地宫出土唐代石椁(65×35.4×41)	冉万里《关于西安东郊秦川机械厂塔基地宫及舍利容器的相关问题》,《西部考古》2016 年第 1 期
⑥陕西西安天子峪出土唐代石棺(58×29.8×37.4)	长安博物馆编《长安瑰宝》第 1 辑,北京:世界图书出版公司,2002 年,第 116 页
⑦山西长治六府塔基地宫出土唐代石棺(34×? ×26)	山西省文物管理委员会《山西长治唐代舍利棺的发现》,《考古》2015 年第 6 期
⑧河北定州静志寺北宋塔基地宫出土晚唐石棺(51×32×34.5)	定县博物馆《河北定县发现两座宋代塔基》,《文物》1972 年第 8 期
⑨陕西西安碑林博物馆藏唐代石棺(47.5×? ×30)	笔者考察
⑩陕西西安碑林博物馆藏唐代四神纹石棺(44×? ×20)	笔者考察
⑪陕西历史博物馆藏唐代石棺[37×18×(前 25、后 18)]	陕西文德拍卖公司《国之瑰宝》特刊,2006 年,第 15 页
⑫华盛顿弗利尔美术馆藏唐代石棺(48.5×21.8×32.7)	常青《金石之躯寓慈悲——美国佛利尔美术馆藏中国佛教雕塑》,北京:文物出版社,2016 年,第 201 页
⑬波士顿美术馆藏唐代石棺(69×36.5×48.9)	奈良国立博物馆编《仏舍利の荘厳》,京都:同朋舍出版,1983 年,第 278 页
⑭哈佛大学福格美术馆藏唐代石棺前挡(36.8×? ×54.6)	哈佛大学博物馆官网:https://idscache.harvardartmuseums.org
⑮费城博物馆藏唐代石棺(45×? ×40)	费城博物馆官网:https://www.philamuseum.org
⑯京都泉屋博古馆藏唐代南柏林僧弘愿舍利石棺(42.4×? ×37.2)	泉屋博古馆《仏教美術・金工品》,京都:泉屋博古馆,1989 年,第 30 页
⑰京都藤井有邻馆藏唐代石棺(71×? ×54.2)	奈良国立博物馆编《仏舍利と宝珠——釈迦を慕う心》,东京:同心出版社,2001 年
⑱大阪和泉市久保惣记念美术馆藏唐代石棺(41.8×? ×29.2)	同上

1. 石棺形制

唐代舍利石棺大多以整石雕造而成，前高后低呈斜坡形，棺盖流行半圆弧覆瓦形，盖前后两端多向外伸出，形似屋檐，如⑦长治六府塔基地宫出土唐代石棺（图 2）。个别石棺盖作平

顶状，如⑧定州静志寺北宋塔基地宫出土晚唐石棺。部分棺身前挡两侧雕出竖棱，似模拟棺身侧板，且多数棺身底部雕出底座。除③、④扶风法门寺塔基地宫出土唐代玉棺和水晶棺因材质特殊而尺寸较小外，唐代舍利石棺长度一般在 30—70 厘米间，平均长度约 50 厘米，宽度和高度在 18—50 厘米间，且高度基本大于宽度。与世俗石质葬具相比，唐代舍利石棺形制主要效仿北朝、隋代以来墓葬流行的梯形石棺，区别于唐代皇室显贵墓葬中的仿殿堂形石椁。



图 2　长治六府塔基地宫出土唐代石棺（出自《大唐王朝 女性の美》，第 118 页图版 85）

2. 石棺图像

唐代舍利石棺图像多阴线细刻而成，少量为浮雕。就主体图像题材而言，有涅槃变相、供养像、四神像、装饰纹样 4 种。

第一种：涅槃变相。仅见于⑪陕西历史博物馆藏石棺，棺盖顶面刻团花，前面半圆形面刻双林入灭图，释迦头枕右手，卧于双娑罗树下的寝台上，周围 6 名比丘环绕，棺身前挡线刻双扇假门。棺身左侧面刻众人列队行进，队首为持幡导引的 2 名比丘，后随 1 人双手举圆罐于头顶上，罐口放光，可能是备用的舍利罐[①]，队伍中间 4 人戴幞头、着袍服，肩抬四角攒尖顶辇舆，队尾 8 名比丘头披风帽，分两列持杖随行[②]。这应是行棺送葬图，即表现释迦入涅槃后，

① 敦煌莫高窟第 148 窟唐大历十一年（776）涅槃经变壁画亦绘有捧罐菩萨，走在抬棺送葬队伍之首。

② 头戴风帽的比丘像亦见于广元千佛崖第 746 窟唐代涅槃经变浮雕。四川省文物管理局等《广元石窟内容总录·千佛崖卷》，成都：巴蜀书社，2014 年，第 325 页。

末罗族人抬佛棺巡行拘尸那城，继而前往荼毗处的场景[①]。类似图像还见于蓝田蔡拐村出土唐代石函，以及临猗半坡寺武周天授三年（692）大云寺涅槃变像碑，皆刻着汉地冠服者抬宝帐式辇舆，诸比丘随行，未表现菩萨、天人等形象，写实色彩较浓。这可能取材于唐代迎奉舍利的行道仪式[②]，有别于犍陀罗地区行棺图中末罗人肩抬佛棺床腿的场景[③]。棺身右侧面刻荼毗图，中间佛棺置于熊熊燃烧的积薪之上，棺盖中间放出数道光芒，左侧刻 2 名比丘站立，2 名比丘伏地痛哭，右侧刻 2 个俗人相视交谈[④]。棺盖后面半圆面刻起塔供养图，舍利塔为圆形单层亭阁式，外形近似运城唐长庆二年（822）泛舟禅师塔，塔座两侧 2 人跪地礼拜[⑤]，棺身后挡亦刻双扇假门（图 3）。与唐代石窟壁画和造像碑中情节完整的涅槃经变相比，该石棺所刻连环画式涅槃变相着力表现经典中释迦入灭到起塔供养的场景，更接近新疆龟兹石窟流行的入灭—焚棺—争分舍利图[⑥]，意在强调佛舍利的存续、流布及供养[⑦]。入涅槃、起塔供养两个重要场面，分别配置在棺盖前后半圆形面上，应是被强调的内容。

第二种：供养像。唐代舍利石棺上的供养像主要有迦陵频伽鸟、飞天、比丘和世俗供养人像，其中以迦陵频伽鸟最常见，如⑦长治六府塔基地宫出土唐代石棺前挡假门两侧各刻一仕女捧物奉持，棺身两侧刻迦陵频伽鸟。⑬波士顿美术馆藏唐代石棺身两侧均刻 1 比丘和 1 世俗供养人浮雕，两人中间线刻迦陵频伽鸟，底座四面凹刻壶门，内填持各种乐器的伎乐仙女（图 4）。⑯京都泉屋博古馆藏唐代南柏林僧弘愿舍利石棺左侧刻 1 比丘手持香炉居前，1 迦陵频伽鸟随后，右侧刻 1 女供养人合掌居前，1 捧盘迦陵频伽鸟随后（图 5）。类似图像组合还出现在⑰京都藤井有邻馆藏石棺，其布局或受南北朝隋代世俗石棺上方士引导龙虎图的影响[⑧]。另有实例供养与守护像并存，如⑭哈佛大学福格美术馆藏唐代石棺前挡，在双扇门上方及两侧

---

①（北凉）昙无谶译《佛所行赞》卷五：“彼诸力士众，……办金银宝舆，香花具庄严，安置如来身，宝帐覆其上，具幢幡华盖，种种诸伎乐，……入城见士女，长幼供养毕，出于龙象门，度泥连河表，到诸过去佛，灭度支提所。”（《大正藏》第 4 册，第 52 页。）

②（北宋）欧阳修、宋祁《新唐书》卷一八一：“咸通十四年（873）春，诏迎佛骨凤翔，……香舆前后系道，缀珠瑟瑟，幡盖残彩以为幢节，费无赀限。夏四月，至长安，彩观夹路，其徒导卫。”（中华书局点校本，北京：中华书局，1975 年，第 5355 页。）

③ 犍陀罗行棺图浮雕见于斯瓦特布特卡拉出土品，以及白沙瓦博物馆藏品，参考宫治昭著，李萍、张清涛译《涅槃和弥勒的图像学》，北京：文物出版社，2009 年，第 139 页。

④（唐）若那跋陀罗译《大般涅槃经后分》卷下：“尔时，如来以大悲力，从心胸中火踊棺外，渐渐荼毗，经于七日，焚妙香楼，尔乃方尽。尔时，城内士女、天人、大众于七日间悲号哭泣，哀声不断，各以所持，供养不歇。”（《大正藏》第 12 册，第 909 页下。）

⑤（东晋）法显译《大般涅槃经》卷下：“于时，八王既得舍利，踊跃顶戴，还于本国各起兜婆。彼婆罗门从诸力士乞分舍利瓶，自起兜婆。诸力士等取其一分，于阇维处，合余灰炭而起兜婆，如是凡起十处兜婆。”（《大正藏》第 1 册，第 207 页下。）

⑥ 如克孜尔石窟第 163 窟、178 窟、179 窟等。新疆龟兹石窟研究所《克孜尔石窟内容总录》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2000 年。

⑦ 石棺图像设计者将经典中抬棺的末罗力士刻画成着汉服之人，可能暗示佛舍利被运至汉地，这与犍陀罗地区搬运舍利图刻游牧民族和骆驼的做法相近，参见宫治昭著，李萍、张清涛译《涅槃和弥勒的图像学》，第 140 页。

⑧ 如洛阳瀍河公社出土北魏石棺。洛阳博物馆《洛阳北魏画像石棺》，《考古》1980 年第 3 期。



图 3-1　陕西历史博物馆藏唐代石棺前面（出自《国之瑰宝》第 5 页）



图 3-2　陕西历史博物馆藏唐代石棺左侧面（出自《国之瑰宝》第 6 页）

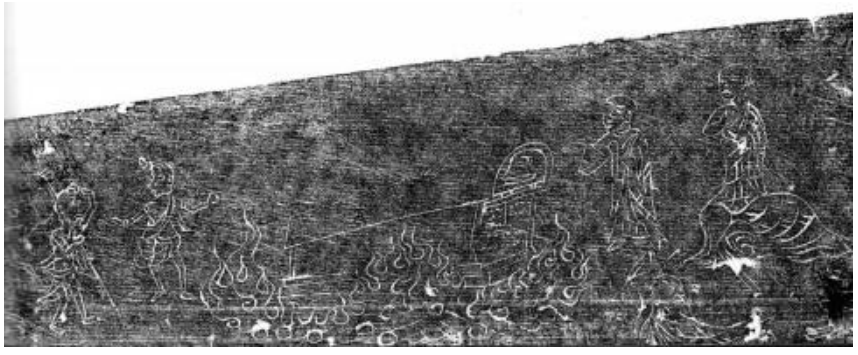


图 3-3　陕西历史博物馆藏唐代石棺右侧面拓片（出自《国之瑰宝》第 7 页）

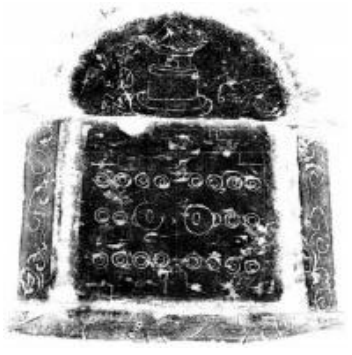


图 3-4　陕西历史博物馆藏唐代石棺后面拓片（出自《国之瑰宝》第 8 页）

对称刻迦陵频伽、飞天、披甲神王、狮子各 1 对。

第三种：四神像。作为汉地传统图像，四神像在东汉已出现在墓葬石棺上[①]。在舍利容器中，四神像最早见于耀州神德寺塔基遗址出土隋仁寿四年（604）舍利石函盖顶面，但该四神体形较小，仅用作辅助装饰。至唐代，四神像在舍利棺椁上渐趋流行并成为主要纹饰[②]，其中青龙与白虎身躯颀长，作四足奔走状，刻画在棺身左、右侧面，朱雀像与灵蛇缠龟的玄武像刻画在棺的前后面[③]，舍利棺椁四神形象与当时世俗墓葬中的四神纹相似。

① 实例有四川合江出土东汉画像石棺。成都文物考古研究所、泸州市博物馆《四川泸州汉代画像石棺研究》，北京：文物出版社，2019 年，第 177—185 页。

② 唐代刻四神像舍利石棺有西安秦川机械厂出土石棺、西安天子峪出土石棺、西安碑林博物馆藏石棺、华盛顿弗利尔美术馆藏石棺等。

③ 朱雀形象变化较多，既有作正面像者，也有侧身展翅者。



图 4　波士顿美术馆藏唐代石棺（李静杰摄）



图 5　京都泉屋博古馆藏唐代南柏林僧弘愿舍利石棺（出自《仏教美術・金工品》第 30 页）

第四种：装饰纹样。唐代舍利石棺的世俗装饰纹样主要有植物纹、动物纹和建筑装饰 3 种。就植物纹而言，唐代石棺多刻团花装饰棺盖顶面，主体图像周边也往往饰花卉纹。纯以花卉纹装饰者有①周至仙游寺唐开元十三年（725）法王塔天宫出土石棺，全身浅刻卷草和缠枝花纹（图 6）。动物纹见于部分石棺底座，以走兽为主，外围线刻壶门，与唐代墓志石等石刻上的动物纹如出一辙，实例有⑥西安天子峪出土唐代石棺（图 7）、⑩西安碑林博物馆藏唐代四神像石棺。在建筑装饰中，唐代石棺普遍流行在前挡刻双扇门，门上附门环、门钉、锁等部件，门两侧刻 1 对神王或仕女像守卫、侍奉，这一组合图像可能源自世俗棺椁和墓门装饰。⑱大阪和泉市久保惣记念美术馆藏四神石棺前挡刻双扇门和 2 披甲武士，侧面各浮雕 2 兽面铺首（图 8），图像布局近似陕西三原县出土石棺（图 9），这又是舍利棺椁与世俗棺椁紧密联系的证明。



图 6　周至仙游寺唐开元十三年（725）法王塔天宫出土石棺（笔者摄）



图 7　西安天子峪出土唐代四神纹石棺（笔者摄）



图 8　大阪和泉市久保惣记念美术馆藏石棺（出自《仏舎利と宝珠——釈迦を慕う心》第 27 页）



图 9　三原县出土唐代石棺（笔者摄）

（二）金属棺

在唐代金属质舍利棺中，有 16 件伴随纪年物出土，有 18 件出土物和 8 件博物馆藏品无准确年限，据特征推测为唐代遗物（表 3）。在材质方面，铜棺占金属棺总数一半以上，有 21 件之多，其次为银棺 14 件，金棺 6 件，另有 2 件木胎金属棺。在分布地域方面，铜棺分布较广，而金、银棺椁相对集中，主要出自长安及周边地区，这与唐都城长安作为全国政治、文化中心，以及金银器作坊和工匠众多，金银器制作发达的情况不无关联。其他金银棺椁发现于太原、长治、定州、镇江和句容等地，属于地方文化中心，其中镇江甘露寺塔基地宫出土唐大和三年（829）李德裕瘗银椁、金棺，可能出自浙西官府金银器作坊[①]。

① 齐东方根据唐宝历元年（825）李德裕所上唐敬宗奏书推测，当时浙西官府应设有金银器作坊。参见齐东方著《唐代金银器研究》，北京：中国社会科学出版社，1999 年，第 286 页。由于李德裕在甘露寺瘗埋舍利与呈递奏书时间仅隔四年，推测其所施金银棺椁可能是浙西官府作坊产品。

表 3　唐代舍利金属棺

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
年代明确实例	
①河北定州出土唐永徽四年(653)银椁(尺寸不明,伴出石函刊刻纪年)	《定县出土唐舍利石函及棺椁摄影》,《河北第一博物馆半月刊》,1932 年,总第 30 期
②河北定州出土唐永徽四年(653)金棺(尺寸不明,伴出石函刊刻纪年)	同上
③甘肃泾川大云寺地宫出土武周延载元年(694)银棺[10.5×(前 8.4、后 6.7)×(前 7.1、后 5.4)]	甘肃省文物工作队《甘肃省泾川县出土的唐代舍利石函》,《文物》1966 年第 3 期
④甘肃泾川大云寺地宫出土武周延载元年(694)金棺[7.1×(前 5.4、后 4.8)×(前 4.6、后 3.1)]	同上
⑤陕西周至仙游寺唐开元十三年(725)法王塔天宫出土鎏金铜棺[11.9×(前 6.7、后 4.6)×(前 10.5、后 6.5)]	刘呆运《仙游寺法王塔的天宫地宫与舍利子》,《收藏家》2000 年第 7 期
⑥陕西周至仙游寺唐开元十三年(725)法王塔基地宫出土铜棺[11.7×(前 5.8、后 3.9)×(前 8.4、后 6.2)]	同上
⑦陕西临潼庆山寺塔基唐开元二十九年(741)地宫出土银椁[23.4×17×(前 26.5、后 22)]	赵康民《临潼庆山寺舍利塔基精室清理记》,《文博》1985 年第 10 期
⑧陕西临潼庆山寺塔基唐开元二十九年(741)地宫出土金棺[14×(前 7.4、后 4.5)×(前 9.5、后 6.5)]	同上
⑨甘肃天水永安寺塔基唐天宝六载(747 年)地宫出土铜棺盖(尺寸不明)	莎柳《甘肃天水市发现唐代永安寺舍利塔地宫》,《考古与文物》1992 年第 3 期
⑩京都泉屋博物馆藏传山东济阳出土唐乾元年间(758—760)铜椁(43.7×? ×30.1)	外山洁著、王竞香译《日本泉屋博物馆收藏中国唐代舍利容器研究》,《法门寺博物馆论丛》第二辑,西安:三秦出版社,2009 年,第 128—206 页
⑪京都泉屋博物馆藏传山东济阳出土唐乾元年间(758—760)铜棺(21.9×? ×14.2)	同上
⑫江苏镇江甘露寺铁塔基地宫出土唐大和三年(829)长干寺舍利银椁[11.5×(前 4.3、后 3)×(前 4.9、后 3.9)]	江苏省文物工作队镇江分队等《江苏镇江甘露寺铁塔塔基发掘记》,《考古》1961 年第 6 期
⑬江苏镇江甘露寺铁塔基地宫出土唐大和三年(829)长干寺舍利金棺[6.4×(前 1.9、后 1.6)×(前 2.8、后 2.6)]	同上
⑭江苏镇江甘露寺铁塔基地宫出土唐大和三年(829)禅众寺舍利银棺[7.9×(前 3.9、后 3)×(前 4.9、后 4.4)]	同上
⑮陕西扶风法门寺塔基地宫前室出土唐代银棺[8.2×(前 5.4、后 4.2)×6.4]	陕西省考古研究院等编《法门寺考古发掘报告》,北京:文物出版社,2007 年,第 142—244 页

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
⑯陕西扶风法门寺塔基地宫中室出土唐代银棺(8.2×4.8×7.2)	同上
⑰山西太原龙泉寺塔基地宫出土唐代鎏金木胎铜椁(27×? ×22.8,伴出石函铭文含武周新字)	龙真、冯钢《太原太山龙泉寺遗址发掘调查取得重要成果》,《中国文物报》2009年1月14日第2版
⑱山西太原龙泉寺塔基地宫出土唐代木胎银椁身(15×? ×10)	同上
⑲山西太原龙泉寺塔基地宫出土唐代金棺(9×? ×?)	同上
年代不明确实例	
⑳河北定州静志寺北宋塔基地宫出土唐代鎏金银棺(14.3×8×9)	定县博物馆《河北定县发现两座宋代塔基》,《文物》1972年第8期
㉑河北定州静志寺北宋塔基地宫出土唐代银棺(10.1×5.6×8.1)	同上
㉒河北定州静志寺北宋塔基地宫出土唐代铜棺(7.8×4.3×3.8)	同上
㉓河北定州静志寺北宋塔基地宫出土唐代鎏金铜棺及棺床(棺床:12.8×8.9×?)	同上
㉔河北定州静志寺北宋塔基地宫出土唐代鎏金铜棺(7.1×4.8×3.8)及棺床(13.4×9.3×14.9)	同上
㉕四川成都长顺中街地宫出土唐代铜棺[9.5×(前3.9、后3)×?]	李思雄、冯先诚、王黎明《成都发现隋唐小型铜棺》,《考古与文物》1983年第3期
㉖江苏句容行香乡东霞寺塔基地宫出土唐代鎏金铜椁[10.7×(前5.3、后4)×(前6.1、后4.6)]	刘建国、杨再年《江苏句容行香发现唐代铜棺银椁》,《考古》1985年第2期
㉗江苏句容行香乡东霞寺塔基地宫出土唐代银椁[8×(前3.4、后2.5)×(前4.4、后3.3)]	同上
㉘江苏句容行香乡东霞寺塔基地宫出土唐代鎏金铜棺[6.3×(前1.6、后2.3)×(前3、后2)]	同上
㉙陕西西安秦川机械厂塔基地宫出土唐代鎏金银棺(22.6×8.6×14.2)	冉万里、郑睿瑜《关于西安东郊秦川机械厂塔基地宫及舍利容器的相关问题》,《西部考古》第10辑,2016年,第136—149页
㉚陕西西安秦川机械厂塔基地宫出土唐代鎏金铜棺(13.7×7.6×8.7)	同上。
㉛陕西凤翔唐法云寺塔基地宫出土鎏金铜棺(20×10.8×8.1)	加岛胜《中国·シルクロードにおける舍利荘厳の形式変遷に関する調査研究》,奈良:シルクロード学研究センター,2004年,第12页

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
㉜山西长治六府塔基地宫出土唐代银椁(6×? ×4)	山西省文物管理委员会《山西长治唐代舍利棺的发现》,《考古》2015 年第 6 期
㉝山西长治六府塔基地宫出土唐代金棺(4×? ×2)	同上
㉞江西永新狮虎岭塔基遗址出土唐代青铜棺(19×7×9)	李志荣《永新古墓出土青铜棺及玻璃器》,《江西文物》1991 年第 3 期
㉟广东新兴国恩寺塔基遗址出土唐代铜棺(17×8×9)	云浮市文化广电新闻出版局编《云浮市国有可移动文物精品集》,2017 年,第 50 页
㊱甘肃省博物馆藏唐代鎏金错银铜棺(19.7×10.6×15.4)	甘肃省博物馆《甘肃省博物馆文物精品图集》,西安:三秦出版社,2006 年,第 230、231 页
㊲华盛顿弗利尔美术馆藏唐代鎏金铜棺(33.5×17×36.7)	常青《金石之躯寓慈悲——美国佛利尔美术馆藏中国佛教雕塑》,北京:文物出版社,2016 年,第 178 页
㊳纽约大都会博物馆藏唐代鎏金铜棺(10.2×6.4×8.9)	纽约大都会博物馆官网:https://www.metmuseum.org
㊴哈佛大学博物馆藏唐代铜棺(11.5×8.7×8.7)	哈佛大学博物馆官网:https://idscache.harvard-artmuseums.org
㊵哈佛大学博物馆藏唐代小铜棺(8×5.3×5.8)	同上
㊶美国私人藏银棺(10.3×? ×8)	韩伟《海内外唐代金银器萃编》,西安:三秦出版社,1989 年,第 234 页
㊷奈良博物馆藏唐代鎏金铜棺[10.7×(前 5.75、后 4.9)×7.2]	奈良国立博物馆编《仏舎利と宝珠——釈迦を慕う心》,东京:同心出版社,2001 年,第 27 页
㊸大阪和泉市久保惣记念美术馆藏唐代银棺(10.9×5.7×8.6)	同上

1. 金属棺形制

唐代金属棺椁多由金属片拼接、弯折所成，棺盖以半圆弧覆瓦形为主，少数为平顶盖或盝顶盖[①]。棺身狭长，前高后低，部分棺前挡向前倾斜，还有一些棺身侧板伸出前挡两侧，形成棱边。多数金属棺底座作一级或多级阶梯形，部分还附有装饰华丽的金属棺床。已知年代最早的①定州出土唐永徽四年（653）银椁前挡作出一级阶梯，馆床四沿向上弯折并塑出锯齿纹。另外，金属棺尺寸因材质不同而各有差别，其中最贵重的金棺长度不超过 10 厘米，银棺长度一般不超过 20 厘米，最长者为 23.4 厘米，铜棺长度基本不小于 10 厘米，尺寸最大的⑩京都

① 唐代平顶盖舍利棺有成都长顺中街地宫出土铜棺、定州静志寺塔基地宫出土 1 件铜棺，盝顶盖棺仅知西安秦川机械厂塔基出土鎏金银棺。

泉屋博物馆藏唐代铜椁长度达 43.7 厘米。

2. 金属棺图像

唐代金属棺图像题材丰富，品类繁多，主要有佛菩萨像、释迦入灭图、比丘举哀图、护法神王像、供养像、四神像、装饰纹样等 7 种。

第一种：佛、菩萨像。在唐代金属棺椁中，仅刻佛、菩萨像者见于㉓、㉔定州静志寺北宋塔基地宫出土 2 件铜棺床，棺床前端竖立双柱，柱头顶部以云片连接，云片内塑一佛二菩萨，坐于祥云莲座之上（图 10）[①]。佛、菩萨像与其他主题图像组合表现则更常见，如⑦临潼庆山寺塔基唐开元二十九年（741）地宫出土银椁、⑮扶风法门寺塔基地宫前室出土银棺等。



图 10　定州静志寺北宋塔基地宫出土唐代铜棺（笔者摄）

第二种：释迦入灭图。仅见于㉙西安秦川机械厂塔基地宫出土唐代鎏金银棺，该棺盖面刻缠枝花和迦陵频伽鸟，前、后挡各刻 1 坐佛，棺身一侧面錾刻释迦右胁卧于亚字形寝床上，神态安详，床头处刻摩耶夫人掩面哭泣，身后 1 比丘以手捶胸，床尾刻迦叶手抚佛足。

第三种：举哀图。⑦临潼庆山寺塔基唐开元二十九年（741）地宫出土银椁盖饰火焰宝珠，椁身前挡饰假门、佛足和 2 胁侍菩萨，椁身两侧各贴饰 5 名神情哀恸的比丘，或仰面捶胸，或扑地顿首[②]，后挡饰 3 具底座相连的香炉。卧佛像未出现，后挡刻画带轮相佛足，代表棺中释迦全身的存在。因此该图可能意在表现释迦被装殓入棺后，迦叶等诸佛弟子临棺哀悼，继而佛出双足的场景[③]，而非传统的双林入灭图。类似图像还见于㉑定州静志寺北宋塔基地宫出土 1 银棺，其前挡刻双狮，棺身两侧各刻 3 哀悼比丘，后挡刻 1 双佛足，被推测为唐代遗物。在汉地，表现临棺哀悼场景的图像并不鲜见，如芝加哥美术馆藏西魏大统十七年（551）造像碑、

① 据伴随出土的石志铭文，该棺被判定为唐代遗物。参见黎毓馨主编《心放俗外——定州静志、净众佛塔地宫文物》，北京：中国书店，2014 年，第 127 页。

② （东晋）法显译《大般涅槃经》卷下：“尔时，众中有未得道比丘、人天，既见如来已般涅槃，心生懊恼，宛转于地。已得道者，深叹世间无常之苦，悲号啼泣不能自胜。”（《大正藏》第 1 册，第 205 页下。）

③ （唐）若那跋陀罗译《大般涅槃经后分》卷下：“迦叶与诸弟子见已，闷绝躃地，喑咽哀哽，良久乃苏，涕泣盈目。与诸弟子徐上香楼，近佛棺边。复更喑咽，号哭悲哽，……尔时，迦叶与诸弟子见佛足已，一时礼拜千辐轮相，即更闷绝，昏迷躃地，良久乃醒。”（《大正藏》第 12 册，第 908 页下。）

曲阳出土北齐双思惟菩萨像底座（图11）、麦积山北周第26窟顶涅槃经变、敦煌莫高窟148窟唐大历十一年（776）涅槃经变等。临潼庆山寺银棺和静志寺银棺的比丘举哀图可能受到了这些图像的启发，所不同的是以舍利棺椁实物取代上述图像中的佛棺，并刻佛足象征佛陀。

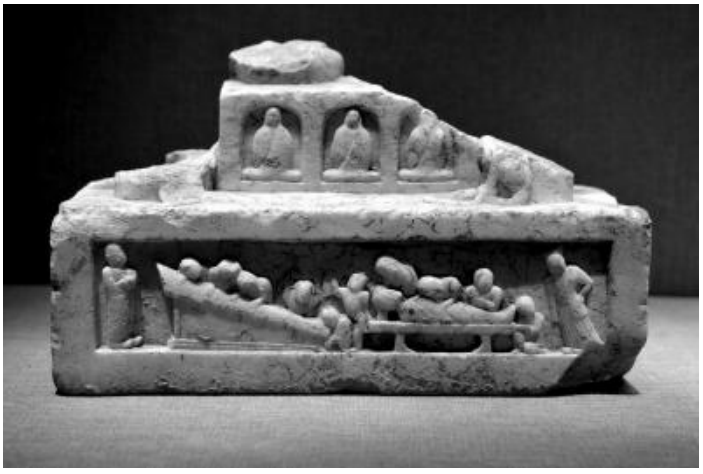


图11　曲阳修德寺遗址出土北齐双思惟菩萨像底座涅槃图（笔者摄）

第四种：护法神像。⑩日本泉屋博物馆藏唐乾元年间（758—760）铜椁床底座立有5尊神王，身躯呈S形，脚踏小鬼，是典型的唐代天王形象。另外，在⑯扶风法门寺塔基地宫中室出土银棺上，除棺身前挡刻双扇门和菩萨像外，棺身两侧和后挡还分别刻神王像与带有西方情调的有翼神兽像，共同守护佛舍利（图12）。

第五种：供养像。唐代金属棺供养像多为飞天和人首鸟神，如镇江甘露寺铁塔基地宫出土3件唐大和三年（829）李德裕瘗银椁、银棺、金棺，其中⑫盛装长干寺舍利的银椁盖面錾刻2

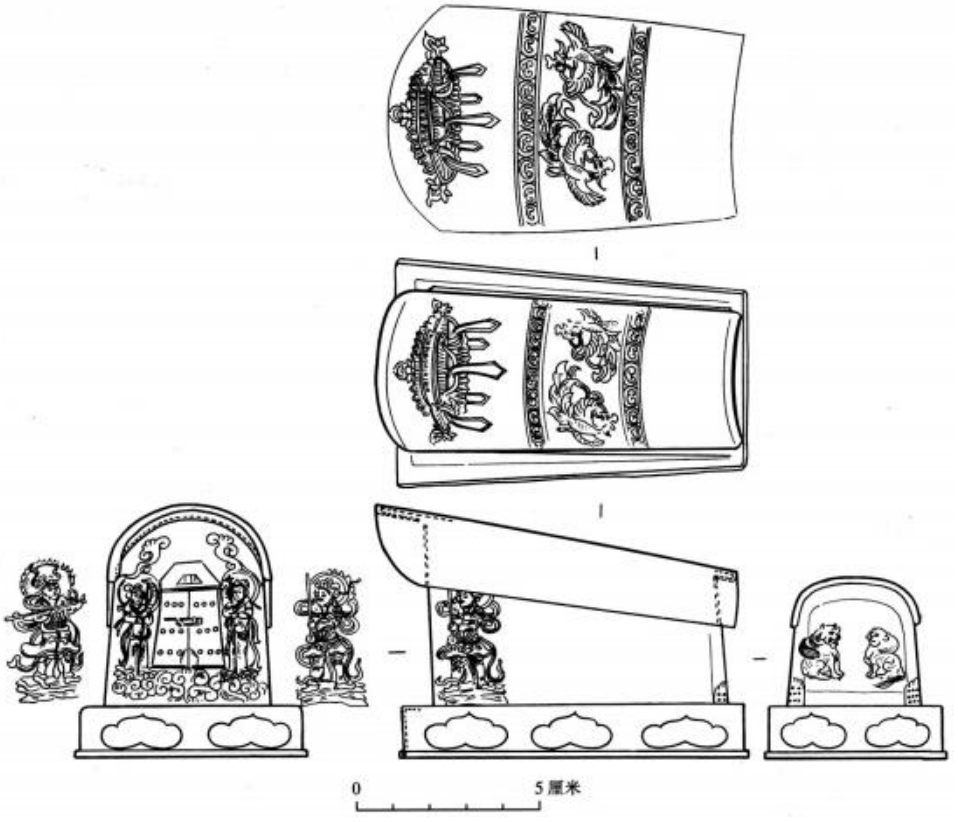


图12　扶风法门寺地宫出土唐代双凤纹宝盖银棺示意图（出自《法门寺考古发掘报告》上册第178页）

捧盘飞天，椁身两侧均刻 1 只双头的共命鸟（图 13），椁内⑬金棺盖刻 3 仙鹤，棺身两侧面均刻 2 捧盘迦陵频伽鸟，⑭禅众寺舍利银棺盖面则刻 4 仙鹤，棺身两侧面均刻 2 身迦陵频伽鸟。这 3 件棺椁刻线流畅，装饰繁丽，反映了江南地区晚唐金银器大发展的情况。另外，⑮扶风法门寺地宫前室出土银棺前挡刻一佛二弟子像，两侧各刻 2 只迦陵频伽鸟，形成说法和供养图像组合。

第六种：四神像。与石棺情况类似，四神像也常见于唐代金属棺椁。⑰、⑱太原龙泉寺塔基地宫出土唐代铜椁、银椁皆刻四神像，其中银椁所刻青龙、白虎背驮仙人，沿袭了传统的仙人乘龙图像，椁身后挡玄武像下还刻佛足 1 双（图 14）。除标准的四神像外，一些棺仅刻四神中的三神或二神像，如㉗句容东霞寺塔基地宫唐代银椁刻青龙、白虎和朱雀，⑳定州静志寺北宋塔基地宫出土 1 件时代推测为唐代的青龙白虎银棺。

第七种：装饰纹样。唐代金属棺椁的世俗装饰也以植物纹、动物纹和建筑装饰为主，其中动、植物纹的运用极多，常见于棺盖顶面，题材有鸿雁、仙鹤、莲叶、缠枝花、牡丹等，皆为世俗金银器的流行纹样。纯以植物纹样装饰者有③、④泾川大云寺地宫出土武周延载元年（694）银棺和金棺，前者在鱼子纹地上錾刻纤细的缠枝忍冬纹，后者使用珍珠、绿松石和金片，以金筐宝钿工艺组成莲花纹（图 15）。在动物纹里，禽鸟纹样居主流地位，如⑤周至仙游寺唐开元十三年（725）法王塔天宫出土



图 13　镇江甘露寺塔基地宫出土唐大和三年（829）长干寺舍利银椁（笔者摄）



图 14　太原龙泉寺塔基地宫出土唐代银椁（出自《2008 中国重要考古发现》第 129 页）



图 15　泾川大云寺地宫出土武周延载元年（694）金棺（笔者摄）

鎏金铜棺盖顶面、前挡和两侧面分别錾刻 1 双对鸟（图 16）。就建筑装饰而言，在前挡饰双扇门的做法同样流行于金属棺，且细节较石棺更丰富，如㊳纽约大都会博物馆藏唐代鎏金铜棺前挡刻出门环、工字形门楣及人字形斗拱。铺首及圆环亦常饰于金属棺椁上，如①定州出土唐永徽四年（653）银椁两侧各附有兽面铺首和圆环，⑦临潼庆山寺塔基唐开元二十九年（741）地宫出土银椁和⑰太原龙泉寺塔基地宫出土唐代铜椁在棺盖面两侧饰有铺首及圆环[①]。另外，棺座或棺床四面常镂空或凹刻壶门，壶门上沿呈锯齿状。部分棺床上面设围栏环绕棺身，寻杖、望柱、华板一应俱全。



图 16　周至仙游寺唐开元十三年（725）法王塔天宫出土鎏金铜棺（笔者摄）

（三）琉璃棺

扶风法门寺曾出土 1 件唐代琉璃舍利棺，长 78 厘米、宽 38.8 厘米、高 74 厘米。该棺前挡饰双扇门和双凤纹，两侧面饰迦陵频伽鸟、仰莲瓣和托棺力士，后挡饰门，棺座四周模印栏杆并镂刻壶门[②]。

（四）棺椁组合与铭文内容

在容器组合方式上，唐代舍利棺椁通常以石棺、石函为外层容器，金属棺为内层容器，一些金属棺内装玻璃瓶。如泾川大云寺武周延载元年（694）地宫出土石函—铜函—银椁—金棺—玻璃瓶组合，周至仙游寺唐开元十三年（725）法王塔地宫出土石函—铜棺—玻璃瓶组合，临潼庆山寺唐开元二十九年（741）塔基地宫出土石灵帐—银椁—金棺—玻璃瓶组合。还有一些金属棺直接盛纳舍利，如长治六府塔基地宫出土石椁—石棺—银椁—金棺组合。至中晚唐，舍利棺椁与其他容器组合方式增加了塔形舍利容器，材质也更多样。如封闭于唐咸通十五年（874）的扶风法门寺塔基地宫发现 3 套包含棺椁的容器组合，其中前室出土石塔—铜塔—银棺，中室出土石灵帐—铁函—银棺，后室出土铁函—银函—髹漆木函—水晶椁—玉棺。

唐代舍利棺椁刻铭文者不多，定州静志寺北宋塔基地宫出土 2 件唐代石棺铭文皆位于棺身

① 兽面铺首纹亦见于前述临猗天授三年（692）碑，其中悼棺图所刻佛棺一侧刻 2 铺首，棺后挡刻佛足 1 对。
② 汪玉堂《法门寺出土的唐代琉璃舍利棺》，《收藏》2008 年第 7 期。

左侧面，其中 1 件记述了该僧众在唐龙纪元年（889）发现旧藏舍利容器并原地重瘗之事，另 1 件则刻佛偈语。波士顿美术馆藏石棺前挡刻“大隋化灭纂经智大法师灵骨之□”，据推测该石棺是唐人为重瘗智颉法师舍利而打造[①]。金属棺中有扶风法门寺地宫前室出土唐代迦陵频伽纹银棺底刻发愿文。

综上所述，唐代舍利棺椁形制基本效仿世俗棺椁，多以石质容器盛金属棺，棺内盛玻璃瓶或舍利。佛教题材图像以前后相续的涅槃变相组合最具特色[②]，以迦陵频伽鸟和四神像最为常见。装饰以各种动、植物纹和双扇门最为流行。这些棺椁及其图像装饰，连同栏杆等饰件，恰是唐代政府禁止世俗丧葬使用的，这也从侧面反映了唐代舍利棺椁制作不受世俗法令约束的情况[③]。

二、宋辽金舍利棺椁

宋辽金时期汉地佛舍利供奉与瘗埋活动进入了新的发展阶段。与唐代相比，考古发现的北宋和辽代舍利棺椁数量多、分布广，形制和图像也呈现出新特点。靖康之乱后，舍利瘗埋热潮迅速衰退，已知的南宋和金代舍利棺椁较前一时期明显减少。另外，同时期的西夏国也曾以棺椁盛舍利，但尚未发现实物[④]。因此，辽代和北宋成为这一时期舍利棺椁分析的重点。又由于南方的宋代舍利棺椁与北方的辽金舍利棺椁各有风格，所以本节将以地域为限，分宋代舍利棺椁和辽金舍利棺椁两部分阐述。

（一）宋代舍利棺椁

已知宋代舍利石棺 27 件，金属棺 48 件，其他材质棺 7 件，年代明确者皆为北宋遗物，所以本节主要讨论北宋情况。就地域分布而言，华北地区发现宋代舍利棺椁最多，主要分布在山东、河北、山西等地，反映了经济和佛教文化重心的转移。其次是关中和陇东一带，延续了唐代传统。第三是江苏地区，以金属棺椁为主，这应与晚唐五代以来润州（今镇江）等地金银器手工业发达相关（表 4）。虽然已出土实物尚不能完整反映当时舍利棺椁的分布[⑤]，但总体而言，宋代舍利棺椁仍主要流行在北方地区，呈现北多南少的特点，迥异于当时舍利函南多北少

① 李四龙《智者真身今安在　波城竟藏舍利函》，《世界宗教文化》2003 年第 3 期。

② 在唐五代舍利容器上，刻画连环画式佛教图像组合还见于临潼庆山寺塔基地宫出土唐开元二十九年（741）石刻宝帐、蓝田法池寺出土唐代石函，以及东阳中兴寺塔出土北宋建隆三年（962）石经函等。

③（唐）李林甫等《唐六典》卷一八：“凡葬禁以石为棺椁者。其棺椁禁雕镂、彩画、施户牖栏槛者，棺内禁金宝珠玉而敛者”。（陈仲夫点校本，北京：中华书局，1992 年，第 508 页。）

④《夏国皇太后新建承天寺瘞佛顶骨舍利碑》：“天祐纪历，岁在摄提，季春廿五日壬子。建塔之晨，崇基叠于碱砆，峻级增呼氓酾。金棺银椁瘞其下，佛顶舍利冏其中。”（明）杨守礼、管律《（嘉靖）宁夏新志》，邵敏校注本，北京：中国社会科学出版社，2015 年，第 86 页。据考证，该碑所记建塔时间为天祐垂圣元年（1050），参见牛达生《嘉靖宁夏新志中的两篇西夏佚文》，《宁夏大学学报（哲学社会科学版）》1980 年第 4 期。

⑤ 北宋都城汴京及周边地区出土舍利棺椁不多，可能与黄泛区北宋遗址深埋地下的情况有关。

的分布情况。

表 4　出土宋代舍利棺椁分布地点数量简表（据后文表 6、7 制作）

省份 / 材质	河南	河北	山西	山东	陕西	甘肃	江苏	安徽	总计
石棺	1(1)	1(1)	2(2)	7(5)	7(7)	3(3)	2(2)	1(1)	24(22)
金属棺	2(1)	9(4)	3(2)	7(6)	11(4)	—	7(5)	3(1)	42(23)
其他材质棺	—	—	6(1)	—	—	1(1)	—	—	7(2)
总计	3(2)	10(4)	11(3)	14(8)	18(8)	4(4)	9(5)	4(2)	73(36)

就时间分布而言，年代明确的宋代舍利棺椁主要集中在北宋早、中期，其中仁宗一朝（1023—1063）尤为兴盛（表 5）。其原因除社会环境稳定与经济发展等因素外，与北宋诸帝迎取、崇奉和分送舍利活动大有关联。在迎取舍利方面，史料记载太祖至仁宗四帝曾多次派遣僧人前往西域求取舍利、佛经，而向宋廷进献舍利的西域僧人和外国使节亦络绎不绝[①]。在供奉舍利方面，自宋太祖将道宣所得佛牙置于汴京大相国寺后，北宋数帝曾迎奉此佛牙入宫礼拜，并御制赞语，且宋仁宗另造多重容器和金殿以盛之[②]。此外，宋太宗迎明州阿育王塔并藏于开宝寺，宋仁宗迎陈留八关寺佛指入宫[③]，宋神宗则礼拜咸平县佛牙[④]。在分送舍利方面，宋仁宗曾向多地寺庙颁赐舍利[⑤]，并随赐石函、金棺等容器[⑥]。在皇室的倡导和影响下，舍利瘗埋活动在北宋早、中期盛极一时，并达到了前所未有的广度和社会参与度，而包括舍利棺椁在内的舍

① 依《宋史》《宋会要辑稿》《大中祥符法宝录》《景祐法宝录》《佛祖统纪》等资料统计，太祖至仁宗期间（960—1063），归国僧人、西域僧人和外国使团进献舍利、佛骨的记录不少于 62 次，其中太祖朝 7 次、太宗朝 12 次、真宗朝 30 次、仁宗朝 13 次。

② （北宋）王珪《左街大相国寺释迦佛灵牙序》：仁宗“始以梵仪宝华迎（佛牙）至禁中，……逾月始还寺，以七宝庄严金三重，借以上妙白氎，覆以璎珞龙凤之衣。庆历中，会久不雨，帝又奉而祷之，须臾雨降，复作金殿四门以象天宫”。曾枣庄、刘琳编《全宋文》第 53 册，上海：上海辞书出版社，合肥：安徽教育出版社，2006 年，第 188 页。

③ （南宋）志磐《佛祖统纪》卷 45：仁宗“敕中使往陈留入关寺迎佛指舍利，……乃以水晶宝匣盛之，御制发愿文，奉迎归寺”。（《大正藏》第 49 册，第 412 页上。）

④ （北宋）王巩《闻见近录》：“咸平县僧藏佛牙一株，其大两指许，淡金色。……后神宗迎之禁中，遂御封篋而归之。”朱易安等编《全宋笔记》第 2 编第 6 册，郑州：大象出版社，2006 年，第 24 页。

⑤ （北宋）沈括《泗州龟山水陆禅院佛顶舍利塔记》：“祥符中，淮南至行师始营佛寺于山之阳，……庆历中，诏遣中贵人持佛顶骨舍利，函以金塔，坎于山脇，于是即山为宫，逶迤登降，环络弥布。”曾枣庄、刘琳编《全宋文》第 77 册，上海：上海辞书出版社，合肥：安徽教育出版社，2006 年，第 338 页。又，（北宋）胡宿《下天竺灵山教寺记》：“明道至皇祐（1032—1054）间，（仁宗）二遣近珰黄元吉舍施檀香缕金佛、菩萨、罗汉等像五十二身，……又施西天灵塔、佛骨、舍利、白氎等，仍赐飞白御书六轴、飞白御书扇子等。”（南宋）潜说友《咸淳临安志》卷八十，中华书局编辑部《宋元方志丛刊》第 4 册，北京：中华书局，1990 年，第 206 页。

⑥ 山西临黄舍利寺塔附近曾出土清乾隆元年（1736）石经幢，上刻铭文：“于莲花石下歇山座底起出宋仁宗御赐石匣一函，内贮金棺，长二寸，宽一寸，内置镇石五枚、舍利一粒。”王志东《临黄塔佛舍利之考》，《文史月刊》2008 年第 1 期。

利容器也显著增多。

表 5　宋代纪年舍利棺椁时间存续与数量简表[①]（据后文表 6、7 制作）

时间 / 材质	太祖 960—976	太宗 976—997	真宗 998—1022	仁宗 1023—1063	英宗 1064—1067	神宗 1068—1085	哲宗 1086—1100	徽宗 1101—1125	总计
石棺	2(1)	2(2)	1(1)	9(9)	1(1)	1(1)	1(1)	1(1)	18(17)
金属棺	—	5(2)	2(1)	21(9)	2(1)	4(3)	1(1)	2(1)	37(18)
其他材质棺	—	—	1(1)	—	—	6(1)	—	—	7(2)
总计	2(1)	7(3)	4(3)	30(15)	3(1)	11(3)	2(2)	3(1)	62(29)

1. 石棺

在 27 件宋代舍利石棺中，纪年明确者 18 件，年代不明、推测为此期遗物者 9 件（表 6）。关中和陇东地区出土宋代石棺最多，山东地区紧随其后。

表 6　宋代舍利石棺

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
年代明确实例	
①台湾震旦艺术博物馆藏北宋乾德二年(964)石棺(54.5×? ×45)	震旦艺术博物馆《佛教文物选粹 2》,台北:财团法人震旦文教基金会,2005 年,第 48 页
②河南郑州开元寺塔基地宫出土北宋开宝九年(976)石棺[105×(前 50、后 37)×(前 53、后 40)]	于晓兴《郑州开元寺宋代塔基清理简报》,《中原文物》1983 年第 4 期
③河北定州净众院塔基地宫出土北宋至道元年(995)石棺(31.2×15.5×21.3)	定县博物馆《河北定县发现两座宋代塔基》,《文物》1972 年第 8 期
④山西平定天宁寺西塔基北宋至道元年(995)地宫出土石棺(尺寸不明)	商彤流《山西平定县发现北宋佛塔地宫》,《文物世界》2006 年第 2 期
⑤陕西淳化出土北宋天禧四年(1020)石棺(73×36×48)	淳化县博物馆藏,笔者考察
⑥江苏连云港海清寺阿育王塔塔心柱出土北宋天圣四年(1026)石棺[90×40×(前 60、后 53.5)]	连云港市博物馆《连云港海清寺阿育王塔文物出土记》,《文物》1981 年第 7 期
⑦安徽亳州咸平寺塔基北宋天圣五年(1027)地宫出土石棺[106.5×(前 57.5、后 52)×(前 75.5、后 60.5)]	韩自强《安徽亳县咸平寺发现北齐石刻造像碑》,《文物》1980 年第 9 期

① 因尚未发现北宋钦宗和南宋时期纪年舍利棺椁，故暂不计入。

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
⑧陕西武功报本塔基地宫出土北宋宝元二年(1039)石棺(尺寸不明,伴出银函刊刻纪年)	徐进《陕西古塔全编》,西安:西北大学出版社,2019年,第975页
⑨陕西彬州开元寺塔基北宋庆历七年(1047)地宫出土石棺[34.7×(前18.5、后15.2)×29.2]	李钰之、史兆琨《千年古塔地宫被盗之谜》,《检察日报》2020年8月30日
⑩山东博物馆藏北宋皇祐三年(1051)石棺(71×40×42)	笔者考察
⑪山东陵县(今德州陵城区)出土北宋皇祐年间(1049—1054)石棺(66.7×33.3×33.3)	《佛家至宝舍利子出土》,《新闻报》1933年5月25日
⑫陕西安康大北街出土北宋至和三年(1056)石棺(38×32×30)	陕西省文物局《秦风楚韵,多元荟萃——安康博物馆漫步》,西安:陕西旅游出版社,2013年,第16页
⑬山西稷山博物馆藏北宋嘉祐四年(1059)石棺[96×(前39、后29)×(前67、后50)]	张国维《稷山县博物馆收藏的几方宋金石、陶棺》,《文物世界》2007年第3期
⑭山东莘县塔基北宋治平元年(1064)地宫出土石棺(106×60×65)	政协莘县委员会《千年胜迹莘县塔》,聊城市文广新局,2012年,第10页
⑮江苏涟水妙通塔基北宋治平四年(1067)地宫出土石棺[76×(前32、后26)×(前35、后29)]	张学明《江苏涟水妙通塔宋代地宫》,《文物》2008年第8期
⑯山西临猗双塔寺西塔基地宫出土北宋熙宁二年(1069)石棺[93×(前62、后57)×50]	乔正安《山西临猗双塔寺北宋塔基地宫清理简报》,《文物》1997年第3期
⑰甘肃庄浪释迦院塔基地宫出土北宋元祐元年(1086)石棺(99×65×90)	陶荣《甘肃庄浪释迦院塔地宫清理简报》,《陇右文博》2006年第1期
⑱山东济宁崇觉寺北宋崇宁四年(1105)铁塔天宫出土石棺[48×(前23、后21)×(前28、后24)]	夏忠润《济宁铁塔发现一批文物》,《文物》1987年第2期
年代不明确实例	
⑲山东惠民归化镇出土北宋定光佛舍利石棺(66×42×46)	常叙政、朱学山《山东省惠民县出土定光佛舍利棺》,《文物》1987年第4期
⑳甘肃灵台寺咀塔基出土宋金时期石棺[45.6×(前19.4、后16.2)×(前35.7、后28.5)]	秦明智、刘得祯《灵台舍利石棺》,《文物》1983年第2期
㉑陕西西安第一中学地宫出土宋代石棺(46×22.6×31)	王长启《西安出土的舍利棺椁》,《文博》2000年第7期
㉒陕西周至八云塔基地宫出土北宋石棺[53×(前35.6、后30)×(前24.5、后20.4)]	王自力《陕西周至县八云塔地宫的发掘》,《考古》2012年第6期
㉓山东济南出土北宋石棺[37×(前18.8、后13.9)×(前20、后17.6)]	李晓峰《济南文物珍藏》,济南:济南出版社,2010年,第71—73页

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
㉔山东新泰大生寺塔基地宫出土北宋石棺(30×? ×20.3)	张勇《新泰大生寺佛塔地宫出土珍品》,《收藏》2009年第2期
㉕甘肃合水塔儿湾石塔基地宫出土北宋石棺(51.5×32×52.5)	甘肃省文物局《陇东古石刻艺术博物馆》,兰州:甘肃人民美术出版社,2011年,第18、19页
㉖山西新绛博物馆藏北宋石棺(39×20×25)	高文《中国画像石棺全集》,太原:三晋出版社,2011年,第599页
㉗台湾震旦艺术博物馆藏宋代石棺(44×31.5×50)	震旦艺术博物馆《佛教文物选粹2》,台北:财团法人震旦文教基金会,2005年,第60页

(1)石棺形制

宋代舍利石棺基本沿袭前代形制,棺盖覆瓦形者居多,少数作平顶状,如⑳灵台寺咀塔基出土石棺、㉓济南出土北宋石棺。个别棺盖作盝顶状,形似舍利函,如⑯临猗双塔寺西塔出土北宋熙宁二年(1069)石棺(图17)。还有部分长方形石函也被称作石棺,如寿县报恩寺塔天宫出土北宋天圣九年(1031)石函[①]。



图17 临猗双塔寺西塔基地宫出土北宋熙宁二年(1069)石棺(出自《山西珍贵文物档案12》第139页)

与唐代石棺相比,宋代石棺形制出现四个新特点,一是多棱边覆瓦形盖的出现,实例有⑮涟水妙通塔基北宋治平四年(1067)地宫出土石棺、⑩山东博物馆藏北宋皇祐三年(1051)石棺等。二是部分棺盖前额向上隆起,可能模拟金属棺的云片,如⑥连云港海清寺阿育王塔北宋天圣四年(1026)天宫出土石棺和⑭莘县塔北宋治平元年(1064)石棺。三是部分石棺底座以支脚支撑,如㉔新泰大生寺塔北宋石棺。四是独立的石棺床开始流行,如②郑州开元寺塔基地宫出土北宋开宝九年(976)石棺下设亚字形棺床,或是受金属棺床影响所致。

宋代石棺平均长度约67厘米,且不少石棺长度超过1米[②],较唐代石棺有显著增大,这应与宋代舍利棺椁所盛舍利和供养品数量增多,所需棺内空间增加的情况有关。

① 该石函盖顶刻铭:"今有当县春申坊弟子王敏并弟钦与合家骨肉等,……各抽家赀制造石棺一座,安葬舍利于第三级塔上永充供养。"

② 如郑州开元寺塔基地宫出土北宋开宝九年(976)石棺长105厘米,亳州咸平寺塔基北宋天圣五年(1027)地宫出土石棺长106.5厘米,莘县塔基北宋治平元年(1064)地宫出土石棺长106厘米。

（2）石棺图像

宋代舍利石棺图像可分为释迦入灭图、举哀图、礼拜队列图、供养像、神王像、四神像、装饰纹样等 7 种题材。

第一种：释迦入灭图。宋代石棺涅槃变相流行释迦入灭图，作众人围绕卧佛的传统布局，并常与礼拜供养的队列图组合，如⑮涟水妙通塔基北宋治平四年（1067）地宫出土石棺左侧面刻释迦右胁卧于寝台上，身着带花纹袈裟，前后诸弟子簇拥，弟子皆附头光，身边祥云缭绕，其中 1 位手抚佛足，当是迦叶。棺身右侧面刻一队人乘云而至，3 名持钹或举幡的比丘在队首引领，队中 1 人身形高大，头戴梁冠，似执叉手礼，可能是帝释或梵天，后随 3 人分别持幡或扇，整体图像应是表现大众闻佛涅槃后，赶赴拘尸那城哀悼供养的场景[①]（图 18）。类似图像还见于⑳灵台城内寺咀塔基出土石棺，棺身左侧面刻释迦右胁而卧，周围 10 佛弟子哀悼，其中 1 弟子晕厥倒地，应是阿难，棺床前后各刻 1 供养人[②]。棺身右侧面刻迎佛图，该图左侧刻



图 18-1　涟水妙通塔基北宋治平四年（1067）地宫出土石棺身左侧面线描图（出自《文物》2008 年第 8 期，第 28 页）



图 18-2　涟水妙通塔基北宋治平四年（1067）地宫出土石棺身右侧面线描图（出自《文物》2008 年第 8 期，第 28 页）

① 敦煌文书 S. 4270《涅槃经变文》：“尔时八部大□城声闻、缘觉、比丘、比丘尼、国王、大臣及诸人民，乃至释梵、四王、天龙八部、天上天下一切神鬼，兼与□走兽、飞禽之类，悉皆奔赴于双林下，号苦悲恸。又有诸大善萨及阿罗汉亦皆来集于双林下。”黄永武编《敦煌宝藏》第 35 册，台北：新文丰出版社，1981 年，第 153 页。

② 在辽宋时期涅槃经变中，卧佛身旁常刻 1 男性供养人，如辽宁朝阳北塔天宫辽重熙十一至十四年间（1042—1045）银棺、陕西韩城盘乐村墓 M218 东壁涅槃图等。该供养人身份不明，一种推测是曾为释迦治病的医者耆婆，参考刘永增《敦煌莫高窟第一五八窟的研究》，敦煌研究院《敦煌石窟艺术——莫高窟一五八窟》，南京：江苏美术出版社，1998 年，第 11—34 页。

4 人吹奏乐器，中间刻 3 名供养人合掌迎接乘云而至的佛陀，右侧刻 2 人跟随佛陀。该石棺图像风格与陕北地区宋金时期石窟中的涅槃图接近[①]。㉓济南出土北宋石棺前挡刻卧佛与 5 名僧人，卧佛上方 1 佛坐于云上，云朵系从卧佛头顶飘出[②]，棺身两侧各刻 4 僧，或奏乐，或持经，或双手合十，隐约可见宋代丧葬仪式中僧众导引奏乐的影子[③]（图 19）。



图 19-1　济南出土宋代石棺前面（笔者摄）



图 19-2　济南出土宋代石棺左侧面（笔者摄）

第二种：举哀图。宋代石棺上的举哀图大体沿袭临潼庆山寺唐开元二十九年（741）银椁图像，以棺身两侧的举哀比丘像为主，但增加了狮子、伎乐等像。②郑州开元寺塔基地宫出土北宋开宝九年（976）石棺身两侧面各浮雕 5 弟子和 1 狮子，皆做悲痛状[④]，下半部刻 11 身伎乐，棺座束腰处刻 8 头奔跃狮子，四角刻 4 名托棺力士[⑤]。⑩山东博物馆藏北宋皇祐三年（1051）石棺前挡刻 2 跳舞者，棺身两侧分别刻 5 名佛弟子，姿态各异，其中数名弟子后背朝外，面棺举哀（图 20）。



图 20　山东博物馆藏北宋皇祐三年（1051）石棺（笔者摄）

① 参考李静杰《中原北方宋辽金时期涅槃图像考察》，《故宫博物院院刊》2008 年第 3 期。

② 卧佛与乘云坐佛的图像组合还见于子长钟山石窟北宋 3 号窟、庆阳华池双塔寺金代塔等，可能表现释迦以涅槃示现而法身常住的思想。

③（北宋）王林《燕翼诒谋录》卷三："丧家命僧道诵经，设斋作醮作佛事，曰资冥福也。出葬用以导引，此何义耶？……开宝三年（970）十月甲午，诏开封府禁止士庶之家丧葬不得用僧道威仪前引。……今犯此禁者所在皆是也。"（诚刚点校本，北京：中华书局，1986 年，第 87 页。）

④ 狮子形象出现于大乘涅槃经中。（北凉）昙无谶译《大般涅槃经》卷一《寿命品》："复有二十恒河沙等师子兽王、师子吼王而为上首，施与一切众生无畏，持花果来至佛所，稽首佛足，却住一面。"（《大正藏》第 12 册，第 369 页上。）

⑤（后秦）佛陀耶舍、竺佛念译《长阿含经》卷四《游行经》："讫七日已，时日向暮，举佛舍利置于床上，末罗童子奉举四角，擎持幡盖，烧香散花，作众伎乐，前后导从，安详而行。"（《大正藏》第 1 册，第 28 页上。）

⑭莘县塔基地宫出土北宋治平元年（1064）石棺盖前挡刻双扇门和 2 护法神，两侧面亦刻举哀 10 弟子，与棺座所刻 4 力士和 1 狮子组合。

第三种：礼拜队列图。礼拜队列图是宋代舍利棺的新流行题材，一般在棺身两侧面刻诸神人，向前方行进。有些全由比丘组成，与举哀图不同的是，礼拜队列图中比丘皆作侧身立姿，或持香奏乐，或合掌供养，可能表现众僧护送佛棺的场景，或兼具礼拜舍利的内涵。⑯临猗双塔寺西塔基地宫出土北宋熙宁二年（1069）石棺身刻 10 名比丘，头附圆光，面向前方站立，位于队首的比丘手持香炉，其余 4 人双手合掌。有些礼拜队列图由帝释、梵天等诸神和僧人组成，如⑥连云港海清寺阿育王塔出土北宋天圣四年（1026）石棺身两侧面均刻 12 人乘云行进，每队皆由 4 僧引领，或擎盖持幡，或吹奏乐器，队中间分别刻帝释、梵天戴冠、着袍，由 2 名侍者伴行，队尾 5 名僧人随行，棺座两侧束腰处各刻 2 力士托棺前行。这应是表现帝释、梵天率众前往拘尸那城哀悼佛陀，继而护送、供养佛棺的场景[①]（图 21）。还有石棺同时刻举哀

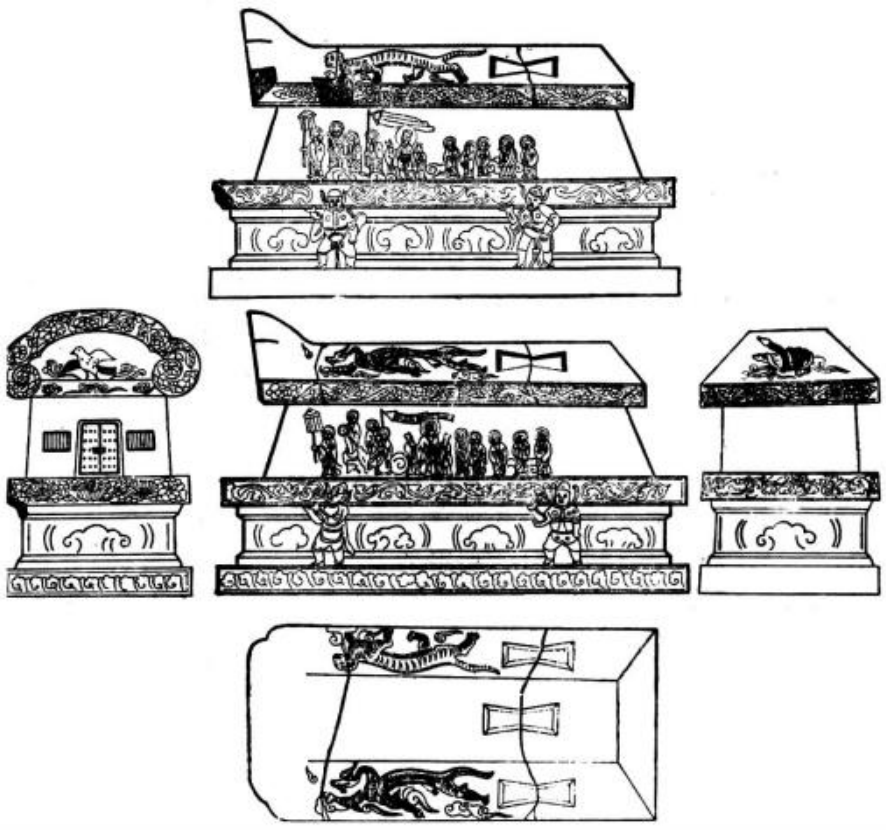


图 21　连云港海清寺阿育王塔出土北宋天圣四年（1026）石棺示意图（出自《文物》1981 年第 7 期第 33 页）

①（南朝・宋）宝云译《佛本行经》卷七《叹无为品》：“诸力士擎舆，携至城中央。天人恭敬礼，追慕而啼哭。缯彩宝幢幡，严饰其城郭。华香及伎乐，供养尊舍利。”（《大正藏》第 4 册，第 109 页。）又，（唐）若那跋陀罗译《大般涅槃经后分》：“尔时，帝释及诸天众即持七宝大盖、四柱宝台，四面庄严七宝璎珞，垂虚空中，覆佛圣棺，无数香花、幢幡、璎珞、音乐、微妙杂彩，空中供养。”（《大正藏》第 12 册，第 907 页上。）

和礼拜图，⑨彬州开元寺塔基北宋庆历七年（1047）地宫出土石棺前挡线刻双扇门，门上方刻朱雀，门两侧各刻 1 世俗人跌坐于地，以手抚脸，后挡则刻门与蛇缠龟的玄武形象。棺身左侧面浮雕 8 名比丘，有敲钹、吹螺、捧钵、持香炉等姿态，比丘中间浮雕青龙立于双扇门前。棺身右侧面则浮雕 10 哀悼比丘，中间浮雕白虎立于门前。棺座四周束腰处刻托棺力士，共计 10 身。该石棺集中表现了当时舍利容器的涅槃题材图像，并糅合了四神、双扇门等世俗纹样，是宋代舍利石棺的代表之作（图 22）。



图 22-1　彬州开元寺塔基北宋庆历七年（1047）地宫出土石棺身左侧面



图 22-2　彬州开元寺塔基北宋庆历七年（1047）地宫出土石棺身右侧面

第四种：供养像。在宋代石棺上，唐代常见的迦陵频伽鸟不再流行，供养像以仕女或比丘为主，前者实例有⑫安康大北街出土北宋至和三年（1056）石棺，其前挡云片刻 2 仕女手捧香炉，相对跪坐于莲座上，后者见于⑤淳化出土北宋天禧四年（1020）石棺前挡，假门两侧刻比丘相对而立。

第五种：神王像。宋代石棺神王像多成对表现在棺身前挡的双扇门两侧，作披甲持兵的形象。四天王像仅见于⑦亳州咸平寺塔基北宋天圣五年（1027）地宫出土石棺，据简报描述，该棺盖前端刻 1 坐佛和 2 飞天，棺身前挡刻双扇门与 2 神王，棺身左侧面前后刻东方、北方天王，右侧面前后刻西方、南方天王。左右侧面东与西天王、北与南天王对称配置，共同守护舍利。

第六种：四神像。四神像继续流行于宋代石棺，其中青龙形象较固定，颈部弯曲呈 S 形，背部拱起，内侧爪居前，作四爪奔走状。实例有⑱济宁崇觉寺北宋崇宁四年（1105）铁塔天宫出土石棺（图 23）、⑲惠民归化镇出土北宋定光佛舍利石棺（图 24）、⑳西安第一中学出土宋

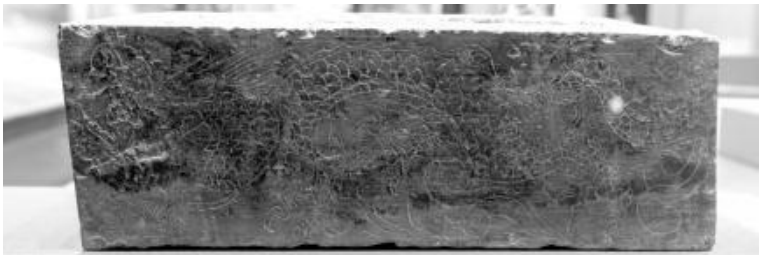


图 23　济宁崇觉寺北宋崇宁四年（1105）铁塔天宫出土石棺身（笔者摄）

代石棺等。

第七种：装饰纹样。宋代石棺装饰以植物、动物纹样和建筑图形为主，此外还有少量云纹和几何纹。植物纹主要有缠枝花、莲瓣、牡丹等，或饰于主体图像周边，或环绕于棺座和棺床边沿，更多表现在棺盖顶面。纯以花纹装饰者有⑧武功县报本塔出土北宋宝元二年（1039）石棺。动物纹数量较前代明显减少，种类也仅限于狮子、龙等。此消彼长的是建筑装饰，宋代石棺不仅普遍在棺身前挡刻双扇门，还在棺身侧面、棺座等处饰门窗、柱栏等，如⑫安康大北街出土北宋至和三年（1056）石棺前挡刻门道和踏步，棺座上半部还刻栏杆环绕棺身（图 25），㉒周至八云塔北宋石棺身则刻双扇门、立柱与横栏，全棺宛如微型建筑。

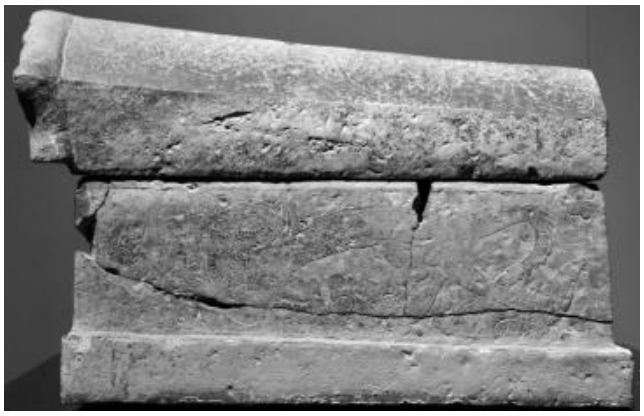


图 24　惠民归化镇出土五代至北宋时期定光佛舍利石棺（笔者摄）



图 25　安康大北街出土北宋至和三年（1056）石棺（出自安康市博物馆官网）

2. 金属棺

在收录的 48 件宋代金属棺中，年代明确者 37 件，皆北宋遗物，年代不明确者 11 件（表 7）。以材质划分，金棺有 11 件，银棺 28 件，铜棺 8 件，铁棺 1 件，材质较唐代金属棺更多样，且银棺所占比重更大。从分布来看，中原北方的山东和河北地区发现金属舍利棺椁最多，其次是陕西和江苏地区。

表 7　宋代舍利金属棺

编号、名称、尺寸（长×宽×高，单位：厘米）	出处
年代明确实例	
①河北定州静志寺塔基地宫出土北宋太平兴国二年（977）银棺（10.1×5.6×8.1）	定县博物馆《河北定县发现两座宋代塔基》，《文物》1972 年第 8 期
②河北定州静志寺塔基地宫出土北宋太平兴国二年（977）金棺（6.4×2.8×4）	同上
③河北定州静志寺塔基地宫出土北宋太平兴国二年（977）金棺（7.6×3.6×4.5）	同上
④河北定州静志寺塔基地宫出土北宋太平兴国二年（977）金棺（尺寸不明）	同上

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
⑤河北定州净众院塔基地宫出土北宋至道元年(995)鎏金银棺(31×8×17)	同上
⑥江苏南京长干寺圣感塔基地宫出土北宋大中祥符四年(1011)鎏金银椁(18.4×10.4×20)	黄秣人《南京大报恩寺遗址塔基与地宫发掘简报》,《文物》2015年第5期
⑦江苏南京长干寺圣感塔基地宫出土北宋大中祥符四年(1011)金棺(13×5.6×7.8)	同上
⑧江苏连云港海清寺阿育王塔塔心柱出土北宋天圣四年(1026)银棺[20.5×(前8.8、后5.6)×(前10.5、后9)]	连云港市博物馆《连云港海清寺阿育王塔文物出土记》,《文物》1981年第7期
⑨安徽寿县报恩寺塔天宫出土北宋天圣九年(1031)贴金铜棺(10×3×3.5)	许建强《寿县报恩寺北宋舍利砖塔及其佛教文物》,安徽博物院《佛光恒常——安徽佛教文物精品展》,合肥:安徽美术出版社,2017年,第126—128页
⑩安徽寿县报恩寺塔基北宋天圣九年(1031)地宫出土银椁(23.5×8×11.5)	同上
⑪安徽寿县报恩寺塔基北宋天圣九年(1031)地宫出土金棺[10.4×(前7.2、后3)×(前7.6、后4.2)]	同上
⑫河南邓州福胜寺塔基北宋天圣十年(1032)地宫出土银椁(40×20×34)	河南省古代建筑保护研究所等《河南邓州市福胜寺塔地宫》,《文物》1991年第6期
⑬河南邓州福胜寺塔基北宋天圣十年(1032)地宫出土金棺[19×(前11、后9)×(前13、后7)]	同上
⑭陕西武功县报本塔基地宫出土北宋宝元二年(1039)银椁(27.2×20.6×28.3,伴出银函刊刻纪年)	徐进《陕西古塔全编》,西安:西北大学出版社,2019年,第973—975页
⑮陕西武功县报本塔基地宫出土北宋宝元二年(1039)金棺[长17.8×(前10、后7.5)×(前9、后7.6)]	同上
⑯陕西彬州开元寺塔基北宋庆历七年(1047)地宫出土铁棺(棺身:61.3×? ×35.9,棺座:50.3×? ×19.6)	李钰之、史兆琨《千年古塔地宫被盗之谜》,《检察日报》2020年8月30日
⑰陕西彬州开元寺塔基北宋庆历七年(1047)地宫出土双鹤纹鎏金银棺(34×7.3×24)	同上
⑱陕西彬州开元寺塔基北宋庆历七年(1047)地宫出土鎏金银棺(25.5×12×27.5)	同上
⑲陕西彬州开元寺塔基北宋庆历七年(1047)地宫出土凤鸟花卉纹金棺(19.5×9.3×13)	同上
⑳陕西彬州开元寺塔基北宋庆历七年(1047)地宫出土小金棺(15.4×6.2×9.3)	同上
㉑陕西彬州开元寺塔基北宋庆历七年(1047)地宫出土铜棺[9.9×(前5.6、后5)×8.3]	同上

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
㉒陕西彬州开元寺北宋皇祐五年(1053)塔天宫出土铜棺[22.5×(前 11.5、后 11.8)×(前 11.2、后 9.3)]	刘合心、孙育民《彬县开元寺塔的建筑年代及其新发现文物》,《文博》1990 年第 2 期
㉓山西临猗仁寿寺塔基地宫出土北宋嘉祐元年(1056)银棺[24.7×(前 16、后 9.5)×(前 22、后 11)]	乔正安《临猗县仁寿寺北宋塔宫清理简报》,《文物季刊》1995 年第 1 期
㉔山西临猗仁寿寺塔天宫出土北宋嘉祐元年(1056)银棺[24.2×(前 13.8、后 12.5)×(前 11、后 8.5)]	同上
㉕河北成安二祖寺塔基地宫出土北宋嘉祐三年(1058)银棺(尺寸不明,伴出石碑记该年重瘗)	笔者考察
㉖陕西旬邑北宋嘉祐四年(1059)泰塔基地宫出土铜棺(32.5×16.3×27)	李钰之、史兆琨《千年古塔地宫被盗之谜》,《检察日报》2020 年 8 月 30 日
㉗陕西旬邑北宋嘉祐四年(1059)泰塔基地宫出土银棺[21.6×(前 10、后 7)×13.6]	同上
㉘山东兖州兴隆寺塔基北宋嘉祐八年(1063)地宫出土鎏金银棺(49.5×20×30)	肖贵田《兖州兴隆塔北宋地宫发掘简报》,《文物》2009 年第 11 期
㉙江苏涟水妙通塔基北宋治平四年(1067)地宫出土银棺[21.5×(前 10、后 8)×(前 11、后 6.8)]	淮安市博物馆、涟水县图书馆《江苏涟水妙通塔宋代地宫》,《文物》2008 年第 8 期
㉚江苏涟水妙通塔基北宋治平四年(1067)地宫出土金棺(16.2×5.5×7)	同上
㉛山西临猗双塔寺西塔基地宫出土北宋熙宁二年(1069)银棺[33×(前 18.5、后 14)×(前 26、后 20)]	乔正安《山西临猗双塔寺北宋塔基地宫清理简报》,《文物》1997 年第 3 期
㉜山东汶上宝相寺塔基地宫出土北宋元丰四年(1081)贴金银棺(26×8.4×28)	王卫丹《汶上宝相寺塔地宫出土佛教文物》,《收藏》2014 年第 9 期
㉝山东汶上宝相寺塔基地宫出土北宋元丰四年(1081)银棺(16×6×4)	同上
㉞江苏建湖朦胧塔基地宫出土北宋元丰八年(1085)银棺(9×5.5×6.7)	倪明《朦胧塔及地宫出土的舍利石函》,《文博通讯》1982 年第 6 期
㉟江苏句容崇明寺大圣塔基地宫出土北宋元祐八年(1093)金棺[14.2×(前 6.1、后 4.1)×5.7]	浙江省博物馆编《佛影灵奇——十六国至五代佛教金铜造像》,北京:文物出版社,2018 年,第 406 页
㊱山东济宁崇觉寺北宋崇宁四年(1105)铁塔天宫出土银棺[31×(前 8、后 6)×10]	夏忠润《济宁铁塔发现一批文物》,《文物》1987 年第 2 期
㊲台湾震旦艺术博物馆藏北宋政和五年(1116)银棺(高 5)	震旦艺术博物馆《佛教文物选粹 2》,台北:财团法人震旦文教基金会,2005 年,第 62 页
年代不明确实例	
㊳山东惠民归化镇出土北宋定光佛舍利铁棺(39×[前 23、后 15]×25)	常叙政、朱学山《山东省惠民县出土定光佛舍利棺》,《文物》1987 年第 4 期

续表

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
㊴山东金乡光善寺塔天宫出土北宋鎏金铜棺[8.75×(前10、后8.4)×18.7]	王佳《光善寺与山东金乡佛教》,《法音》2015年第4期
㊵山东新泰大生寺塔基地宫出土北宋铜棺[15.5×(前10、后8.5)×6]	张勇《新泰大生寺佛塔地宫出土珍品》,《收藏》2009年第2期
㊶陕西彬州出土宋代铜棺(33.3×15×29.5)	彬县文化馆《彬县发现唐代铜棺》,《考古与文物》1983年第2期
㊷河北正定天宁寺凌霄塔基地宫出土北宋鎏金银棺[25.6×(前8.6、后7.2)×12.1]	刘友恒、樊子林《河北正定天宁寺凌霄塔地宫出土文物》,《文物》1991年第6期
㊸河北正定天宁寺凌霄塔基地宫出土北宋鎏金银带座棺身(21.3×13×10)	同上
㊹河北正定天宁寺凌霄塔基地宫出土北宋鎏金银棺[18×(前5、后2.4)×(前7.6、后2.6)]	同上
㊺陕西历史博物馆藏宋代银棺(18×9.8×14.3)	陕西历史博物馆《寻觅散落的瑰宝——陕西历史博物馆征集文物精粹》,西安:三秦出版社,2001年,第116页
㊻巴黎吉美博物馆藏宋代银椁(31×18×31)	巴黎吉美博物馆官网
㊼巴黎吉美博物馆藏宋代金棺(11×5.8×6)	同上
㊽堪萨斯城纳尔逊阿特金斯美术馆藏宋代银棺(18.4×8.7×13)	Roger Ward, Patricia J. Fidler, The Nelson-Atkins Museum of Art. New York: Hudson Hills Press, 1993, p338

(1) 金属棺形制

宋代金属棺盖以半圆弧覆瓦形居多，其次是多棱边覆瓦盖和平顶盖，个别棺盖作两面坡形，如㊼巴黎吉美博物馆藏宋代金棺。这一时期金属棺最显著的特点是流行在棺盖前端设云片，部分棺盖后端亦设云片。云片或由棺盖弯折而成，或是单独的金属片与棺盖接合，典型的有⑭⑮武功县报本塔北宋宝元二年（1039）银椁和金棺，以及㉕成安二祖寺塔北宋嘉祐三年（1058）银棺等。另外，在棺盖或棺床边沿悬挂饰物的做法也颇常见，如㉓临猗仁寿寺塔北宋嘉祐元年（1056）银棺、㉝山东汶上宝相寺塔北宋元丰四年（1081）贴金银棺。最能集中体现宋代金属棺特点的是㉛临猗双塔寺西塔北宋熙宁二年（1069）银棺，该棺盖前端衔接弓形云片，云片左右两端塑出衔珠龙头，下沿悬挂5枚银花饰片。棺身下设亚字形棺床，床上面四边设栏杆环绕棺身，栏杆下附镂花床帷，棺床四角悬挂银铃（图26）。有意味的是，该棺形制与



图 26　临猗双塔寺西塔基地宫出土北宋熙宁二年（1069）银棺（出自《中国金银玻璃珐琅器全集 2》第 111 页）



图 27　金乡光善寺塔天宫出土北宋银棺（出自《法音》2015 年第 4 期第 54 页）

㊴金乡光善寺塔天宫出土鎏金铜棺[①]（图 27），以及西宁文物市场发现的 1 件银棺十分相似[②]（图 28），推测 3 棺依照相近的样本制作。



图 28　西宁文物市场发现银棺（出自《中国藏学》2009 年第 2 期图版 2）

在尺寸方面，宋代铜棺尺寸与唐代相近，但金棺和银棺较前代更大，有 7 件金棺长度在 10 厘米以上，16 件银棺长度在 20 厘米以上，其中⑫⑬邓州福胜寺塔基北宋天圣十年（1032）地宫出土金棺长 19 厘米，银椁长 40 厘米。

（2）金属棺图像

宋代金属棺大多刻画图像，素面者极少，主体图像题材可分为佛菩萨弟子像、释迦入灭图、举哀图、礼拜队列图、仙人与神王像、装饰纹样等 6 种。唐代金属棺上常见的四神像不再流行。

第一种：佛菩萨弟子像。⑭武功县报本塔北宋宝元二年（1039）银椁前挡云片中间锤揲 1

① 报道判定光善寺铜棺为唐代遗物，是因伴随出土的三足银盐台、银茶碾等物近似唐代同类金银器，但这批金银器做工较粗糙，不排除是北宋仿唐器的可能。另外，一同出土的银塔与定州静志寺塔基地宫出土北宋银塔颇相似，推测光善寺铜棺可能是北宋遗物。

② 该棺由许新国于 2006 年在西宁文物市场发现，来源不明，银棺图像与 2010 年出土的光善寺铜棺颇多相似。参考许新国《都兰出土舍利容器——镀金银棺考》，《中国藏学》2009 年第 2 期。

尊坐佛，棺身两侧面各刻 2 尊坐佛。㉓临猗仁寿寺塔基地宫出土北宋嘉祐元年（1056）银棺前挡云片铰接 5 块水滴形银片，片中分别锤揲 1 佛、2 菩萨、2 飞天，棺盖两侧亦各悬挂 5 块银片，每片刻 1 坐姿比丘，形成一佛二菩萨十弟子组合（图 29）。



图 29-1　临猗仁寿寺塔基地宫出土北宋嘉祐元年（1056）银棺前挡（出自《山西珍贵文物档案 12》第 215 页）



图 29-2　临猗仁寿寺塔基地宫出土北宋嘉祐元年（1056）银棺左侧面（出自《山西珍贵文物档案 12》第 215 页）

第二种：释迦入灭图。独立表现的释迦入灭图见于⑧连云港海清寺阿育王塔北宋天圣四年（1026）银棺，该棺盖刻释迦佛右胁入灭像，棺身左侧面刻 7 比丘，右侧面刻 3 比丘与 3 供养人。㉗旬邑北宋嘉祐四年（1059）泰塔基地宫出土银棺盖顶面亦刻释迦入灭像，棺身左、右两侧近前挡处分别刻 1 力士，后随 4 佛弟子，皆做哀悼状，后挡刻 1 狮子。更常见的是释迦入灭图与吊唁供养队列的组合，如⑩寿县报恩寺塔基北宋天圣九年（1031）地宫出土银椁身左侧刻卧佛，周围 10 弟子环绕哀悼，椁身右侧面刻 10 名比丘，或举幡捧物，或敲鼓击钹（图 30）。类似的组合还见于⑬邓州福胜寺塔基北宋天圣十年



图 30-1　寿县报恩寺塔基北宋天圣九年（1031）地宫出土银椁右前面图（出自《璀璨寿春——寿县文化遗产精粹》第 114 页）



图 30-2　寿县报恩寺塔基北宋天圣九年（1031）地宫出土银椁左面图（出自《璀璨寿春——寿县文化遗产精粹》第 114 页）

（1032）地宫出土金棺，棺身左侧面刻释迦卧于床帷内，周围 6 比丘环绕，右侧面则刻骑狮文殊，前由狮奴牵引，后有 3 人举幡跟随（图 31）。㉘兖州兴隆寺塔基北宋嘉祐八年（1063）地宫出土鎏金银棺盖顶面刻一佛二菩萨、迦陵频伽鸟、龙、凤和仙人对弈图等，云片及前挡刻坐佛、龙、双扇门和供养菩萨等。棺身左、右侧面近前挡处分别刻乘象普贤和骑狮文殊朝向前方，普贤和文殊身后刻构图相近的释迦入灭图，卧佛周围比丘环绕，床首附近刻晕厥倒地的阿难、持钵而立的比丘[①]、持金刚的立姿力士和弃金刚杵的跌坐力士[②]等人，床尾均刻 1 供养人抚摸佛足，似为女性[③]，不同之处在于棺身左侧面的释迦右胁而卧，床尾附近刻手擎日月的多臂阿修罗[④]，棺身右侧面的释迦左胁而卧，床头附近刻 2 俗者，其中一人做跳舞状（图 32）。棺身后挡刻水月观音、2 神王、2 跪姿供养人和双凤纹[⑤]。全棺图像不仅表现了涅槃场景中诸多人物，还糅合了当时流行的菩萨像和世俗纹样，其内容之丰富、场景之壮观、制作之精美，在宋代舍利棺中首屈一指。



图 31　邓州福胜寺塔基北宋天圣十年（1032）地宫出土金棺身线描图（出自《文物》1991 年第 6 期第 42 页）

第三种：举哀图。宋代金属棺上的举哀图有①—④定州静志寺北宋塔基地宫出土数件形制与图像相近的金属棺，棺盖顶面刻花卉，前挡刻双扇门，棺身两侧面分别刻 2 名或 3 名举哀比丘，身旁刻花草或山石，后挡皆刻 1 对佛足（图 33）。此图像与经典中比丘临棺哀悼，佛现出

① 该持钵比丘可能是大迦叶。（东晋）佛陀跋陀罗译《摩诃僧祇律》卷三二：“尊者摩诃迦叶告摩诃罗言，持衣钵来，共汝诣拘尸那竭城，礼觐世尊。”（《大正藏》第 22 册，第 489 页下。）

② 失译名《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》卷一：“密迹金刚作是语已，恋慕世尊愁火转炽，五内抽割，心膂磨碎，躃踊闷绝譬如岩崩，颠堕于地，久乃醒悟，……（金刚言）‘此金刚杵当用护谁？即便掷弃’。”（《大正藏》第 12 册，第 1116 页上中。）

③（后秦）佛陀耶舍译《长阿含经》卷四《游行经》：“阿难报曰：‘向者有一老母悲哀而前，手抚佛足，泪堕其上，故色异耳。’”（《大正藏》第 1 册，第 29 页上。）

④ 此处或以阿修罗代表天龙八部。（东晋）法显译《大般涅槃经》卷三：“尔时，世尊出灭尽定，……即于此地入般涅槃。……时虚空中，天龙八部涕泣滂沱，犹如骤雨。”（《大正藏》第 1 册，第 205 页上。）

⑤ 涅槃经变与水月观音的组合屡见于陕北地区北宋石窟，如子长钟山石窟北宋第 10 窟、延安清凉山万佛洞北宋 11 号窟、富县马渠寺北宋崇宁五年（1106）3 号窟。张建林主编《陕西石窟内容总录·延安卷》，西安：陕西人民出版社，2017 年，第 845、860 页。

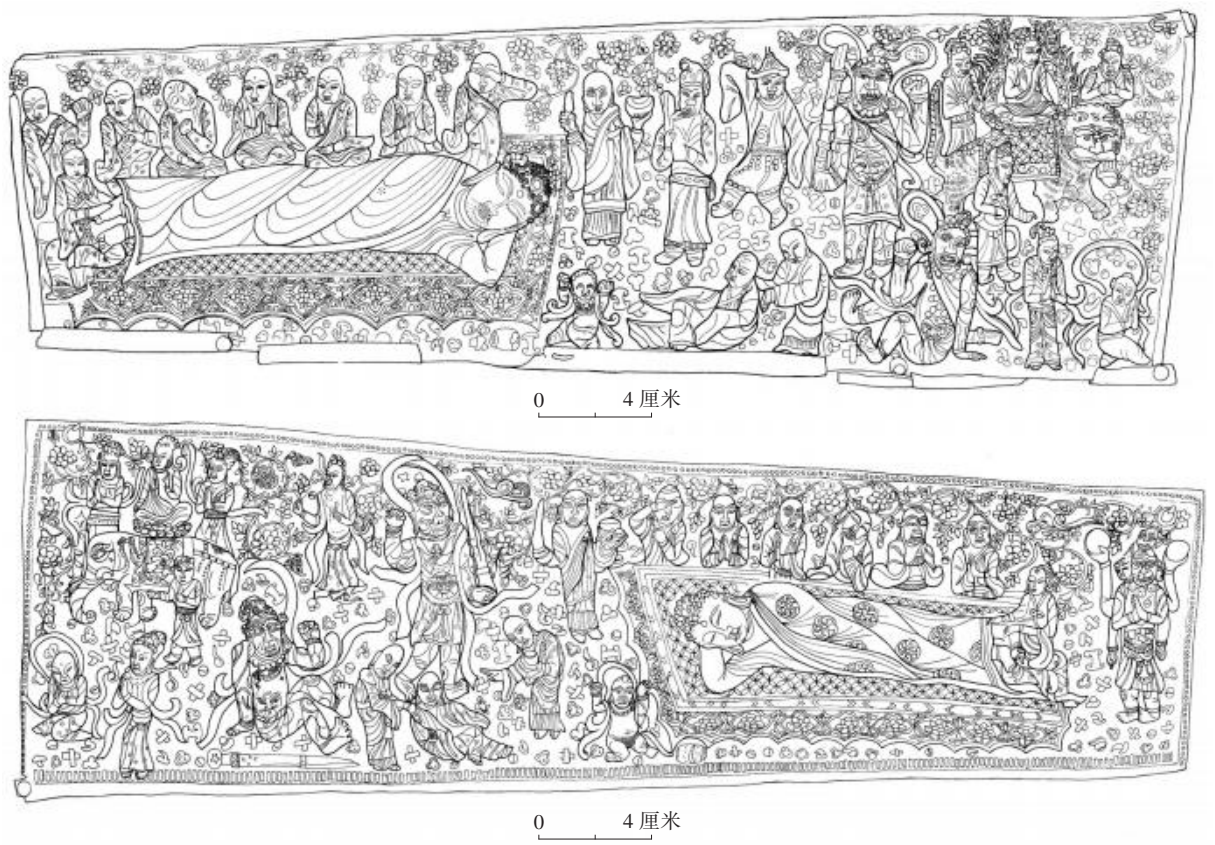


图 32　兖州兴隆寺塔基北宋嘉祐八年（1063）地宫出土鎏金银棺右、左侧面线描图（出自《海岱考古》第 4 辑第 305 页）

双足的情节吻合，有别于表现卧佛与僧众的释迦入灭场景。另外，㉙涟水妙通塔基北宋治平四年（1067）地宫出土银棺身两侧面各刻 3 名供养人、5 比丘以及牛、鸟等兽，后挡刻鎏金佛足，动物的出现表现了经典中动物举哀的内容[①]。



图 33　定州静志寺塔基地宫出土北宋太平兴国二年（977）金棺（笔者摄）

第四种：礼拜队列图。宋代金属棺上礼拜队列图有两例，皆与一佛二菩萨组合。㉛山西临猗双塔寺西塔北宋熙宁二年（1069）银棺，前挡云片中间刻一佛二菩萨，棺身两侧皆刻诸神脚踏祥云，徐徐而进，队首为持钹引导的伎乐

①（后秦）鸠摩罗什《大智度论》卷二："佛入涅槃时，地六种动，诸河反流，……师子、恶兽哮吼唤呼，诸天、世人皆大号啕。"（《大正藏》第 25 册，第 67 页上。）

仙人，队列中间主神身形高大，手持莲花，旁边数人合掌礼拜，队尾为 2 赤身夜叉，各作眺望和奔跑状。这应是描绘帝释、梵天率众礼拜释迦的场景，表现在舍利棺上具有供养舍利的内涵（图 34）。此外，㊴金乡光善寺塔天宫出土北宋铜棺前端云片中间鎏金刻一佛二菩萨，棺身两侧面刻 6 名仙女和 1 身虎头神，其中的仙女或敲钹，或持莲，或双手合十，周围辅助刻画缠枝花纹。



图 34　临猗双塔寺西塔北宋熙宁二年（1069）银棺右、左侧面图像示意图（出自《文物》1997 年第 3 期第 45 页）

第五种：仙人与神王像。宋代金属棺上仙人、神王像大多与双扇门图像组合，表现守护或供养舍利及棺椁的意图。这种组合不仅刻于前挡，还出现在棺身侧面，如⑱彬州开元寺塔基北宋庆历七年（1047）地宫出土银棺前挡和棺身两侧面皆刻门，门两侧衔接线刻神王像的金属片。⑤定州净众院北宋至道元年（995）鎏金银棺，前挡假门两侧立 2 侍女塑像。⑥南京长干寺圣感塔北宋大中祥符四年（1011）鎏金银椁盖饰屋檐斗拱和迦陵频伽鸟，椁身四面各刻 1 双扇门和 1 对披甲神王，两侧面还各刻 2 伎乐仙人（图 35）。该银椁内的⑦金棺图像与银椁相似，唯盖面易为花鸟组合图。

第六种：装饰纹样。宋代金属棺的装饰纹样精细丰富，有渐趋繁密之势。以题材比重论，植物纹最多，其次是建筑装饰，还有少量云纹、动物纹、几何纹等。就分布位置言，棺盖顶面常刻花卉或双龙、双凤纹[①]，棺身多以花卉或云纹为辅助装饰，前挡饰双扇门，棺床中间多刻

① 双龙纹、双凤纹实例有寿县报恩寺塔基北宋天圣九年（1031）地宫出土银椁、邓州福胜寺塔基北宋天圣十年（1032）地宫出土银椁和金棺等。

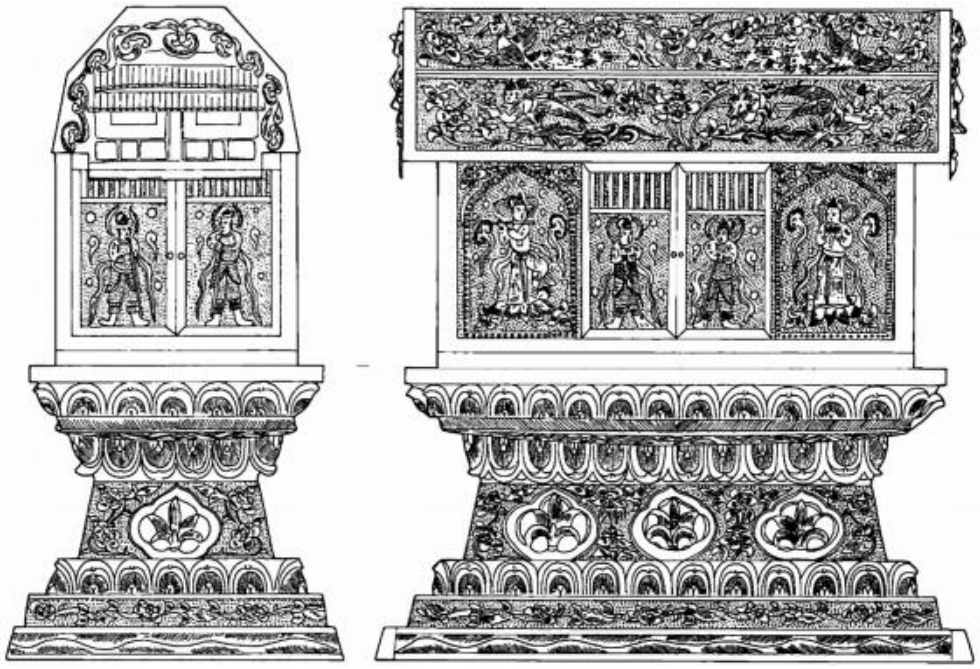


图 35　南京长干寺圣感塔北宋大中祥符四年（1011）鎏金银椁示意图（出自《文物》2015 年第 5 期第 18 页）

镂空纹饰，边沿往往饰莲瓣或缠枝花纹。纯以花卉装饰的宋代金属棺为数不少，如⑪寿县报恩寺塔基北宋天圣九年（1031）地宫出土金棺刻连枝花纹，⑮武功县报本塔北宋宝元二年（1039）金棺刻牡丹花等。另外，㊺陕西历史博物馆藏宋代银棺云片和棺座刻繁密的花草纹，云片下悬挂银丝编花叶（图 36），类似纹饰也见于㊻巴黎吉美博物馆藏宋代银椁（图 37）。更值得关注的是建筑装饰，双扇门不仅流行更广，细节也更丰富，如⑱⑳彬州开元寺塔基北宋庆历七年（1047）地宫出土银棺和金棺皆在前挡门上装配可活动的门环和门锁，门檐、栏杆等仿



图 36　陕西历史博物馆藏宋代银棺（出自《中国美术全集·金银器玻璃器 2》第 247 页）



图 37　巴黎吉美博物馆藏宋代银椁、金棺（王德路摄）

建筑饰亦屡见不鲜，典型有⑫邓州福胜寺塔基北宋天圣十年（1032）地宫出土银椁和㉕邯郸二祖寺塔北宋嘉祐三年（1058）银棺，皆在前挡塑出门檐和立柱，并设栏杆环绕棺身，着力模仿宫殿等现实建筑。

3. 其他材质棺椁

已知宋代其他材质棺椁 7 件，其中陶棺 1 件，木棺 6 件。（表 8）

表 8　宋代其他材质舍利棺

编号、名称、尺寸（长 × 宽 × 高，单位：厘米）	出处
①甘肃泾川龙兴寺北宋大中祥符三年（1010）地宫出土陶棺［39.6×（前 20.2、后 17.3）×（前 13.5、后 11.2）］	吴荭《甘肃泾川佛教遗址 2013 年发掘简报》，《文物》2016 年第 4 期
②山西临猗双塔寺西塔基北宋熙宁二年（1069）地宫出土髹酱色漆木椁（49×42×19，伴出石函刊刻纪年）	乔正安《山西临猗双塔寺北宋塔基地宫清理简报》，《文物》1997 年第 3 期
③山西临猗双塔寺西塔基北宋熙宁二年（1069）地宫出土髹酱色漆木棺（41×32×9）	同上
④山西临猗双塔寺西塔基北宋熙宁二年（1069）地宫出土描金木棺［36×（前 26、后 18）×（前 31、后 28）］	同上
⑤山西临猗双塔寺西塔基北宋熙宁二年（1069）地宫出土花草纹木棺［20×（前 14、后 11）×5］	同上
⑥山西临猗双塔寺西塔基北宋熙宁二年（1069）地宫出土壶门纹木棺［19×（前 11、后 9）×6］	同上
⑦山西临猗双塔寺西塔基北宋熙宁二年（1069）地宫出土花纹木棺［16×（前 10、后 7.5）×6］	同上

①泾川龙兴寺北宋大中祥符三年（1010）地宫出土陶棺盖为半圆弧覆瓦形，棺身刻网格，底座中空，四面镂空装饰。已知此期 6 件木棺均出土于临猗双塔寺西塔基北宋熙宁二年（1069）地宫且层层套合，其中从外向内第三层④描金木棺保存完整，半圆弧覆瓦形棺盖前端接弓形木质云片，棺身前挡设涂朱双扇门并附门环、门钉等饰件，棺座作三阶式，前面设踏步，座顶面四周设栏杆环绕棺身，棺盖、棺身绘金色牡丹花纹，局部髹朱、白等色漆。

4. 棺椁组合与铭文内容

在棺椁组合方面，宋代仍以石函或石棺为最外层容器，金属棺为内层容器，部分棺内盛金属或玻璃瓶、盒作为核心容器。在金属棺中，金棺银椁组合最常见，并见载于塔碑铭文[①]。这

① 如南京长干寺圣感塔北宋大中祥符四年（1011）《金陵长干寺真身塔藏舍利石函记》：“□□进呈感应舍利十颗并佛顶真骨泊诸圣舍利，内用金棺，周以银椰，并七宝造成阿育王塔，以铁□□函安置。”亳州咸平寺塔基地宫出土北宋天圣五年（1027）石棺刻“造石棺并镌字石匠徐伦、采石作头潘士恭、造金棺银椁匠张知俊……”南丰大圣舍利塔北宋嘉祐三年（1058）石碑刻“南丰县敕赐永安院住持缘化宝塔赐紫园觉舍财置金棺银椁及添建塔”。

一组合与隋代阇那崛多译《起世经》中转轮王葬法的葬具组合相同，有别于《长阿含经》《般涅槃经》等经记述[①]。与唐代相比，宋代棺椁与塔形舍利容器的组合实例尚未发现，但出现了外棺内函组合，如连云港海清寺阿育王塔塔心柱出土北宋天圣四年（1026）舍利容器，以石棺为最外层容器，内盛铁函、银函、银棺、玻璃瓶、瓷瓶等容器，共计 8 种组合，层数多达 5 层。另外，外层大石函或石棺内并列放置多件舍利容器的做法较流行，且各层容器皆装舍利，反映了宋代舍利容器组合复杂化和所藏舍利数量增多的情况。

宋代舍利棺椁刻铭文者 25 件，其中石棺 10 件，金属棺 15 件，较唐代棺椁显著增多。石棺铭文多刊刻于棺盖或棺身侧面，但尚未见通身刻铭文者，或与棺椁形制较复杂有关。金属棺刊刻位置无明显规律，部分棺椁在棺身底面或内槽面刻铭，如寿县报恩寺塔基北宋天圣九年（1031）地宫出土金棺内部底面刻“重佛舍利”。舍利棺椁铭文内容以供养人名和发愿文最常见，此外有建塔制棺时间、施舍钱数等。供养人身份有地方官员、僧人、平民等，其中不少人以家庭为单位施舍棺椁。还有不少舍利棺椁铭文含工匠人名，如淳化出土北宋天禧四年（1020）石棺盖刻有“棺椁匠人房守贞、同远，砖塔匠人路、王、曹洪”，成安二祖寺塔北宋嘉祐三年（1058）银棺前挡刻“银匠王明、银匠颜演”，句容崇明寺大圣塔北宋元祐八年（1093）金棺底部刻“刘滋舍手工打造，匠人袁安奕”，刊刻工匠题名应反映了舍利棺椁制作职业化、专门化情况。出土的舍利塔碑也有关于舍利棺椁的记述，如临猗双塔寺西塔北宋熙宁二年（1069）地宫碑记述了卜选塔址、砌筑地宫、制备棺椁、七日供养、瘗埋舍利到建塔的过程，并将舍利供养和瘗埋活动拟作葬礼[②]。此外，宋代捐造舍利棺椁的施主不乏文人名士，如苏轼为长清真相院释迦舍利塔捐献舍利，施钱造棺并亲撰塔铭[③]。

综上所述，宋代是舍利棺椁的兴盛期，数量多，分布广，舍利瘗埋活动向各地方普及。同时，舍利棺的概念更加流行，长方形函与棺的区分变得模糊。以形制而论，宋代舍利棺椁的突出特点是金属棺盖前端多装饰云片，石棺盖前段也往往隆起。就图像而言，除独立表现的佛、菩萨像外，宋代舍利棺椁图像以涅槃变相为主，突出哀悼和礼拜两个主题，前者主要是释迦入灭图和举哀图，后者体现在帝释、梵天或僧人主导的礼拜队列图。与唐代相比，宋代舍利棺椁涅槃变相中登场人物更多，刻画更精细，而不再表现舍利的分配、搬运等故事，以及前后相续

---

①（隋）阇那崛多译《起世经》卷二《转轮圣王品》：“尔时，女宝、主藏臣宝、主兵将宝等，……又取金棺满盛酥油，持轮王身置之棺内，又以银椁盛此金棺。内银椁已，从上下钉令其牢固。”（《大正藏》第 1 册，第 320 页上。）关于转轮王葬具组合，后秦佛陀耶舍、竺佛念译《长阿含经》为栴檀香椁—铁椁—金棺组合，东晋法显译《大般涅槃经》为铁椁—铜棺—银棺—金棺组合，东晋佚名译《般涅槃经》为铁椁—金棺组合。

②（北宋）顺圆《大宋河中府猗氏县妙道寺创建安葬舍利塔地宫记》：“时有当县豪士乐仕政，……故于兹院西北隅以选胜地，深砌地宫，金棺银椁以备葬仪，严置道场。供养七昼夜满足日，僧俗数千人各持香花，供养瞻礼，雨泪而葬之。仍后建砖塔壹座……”

③（北宋）苏轼《齐州长清县真相院释迦舍利塔铭并引》：“（僧）泰闻踊跃，明年来请于京师。探箧中，得金一两、银六两，使归。求之众人，以具棺椁。”刘善沂《山东长清县宋代真相院释迦舍利塔地宫》，《文物》1991 年第 3 期。

的涅槃图像组合。这体现了宋代棺椁佛教图像模式化、精致化的特点。另外，装饰纹样运用广泛，其中花卉纹占主导地位，双扇门装饰流行，细节更精致，一些棺椁具有显著的仿建筑倾向。

（二）辽金舍利棺椁

据已知资料，辽金舍利棺椁共发现 11 件，其中石棺 4 件，金属棺 7 件，未见其他材质棺椁。已知辽代舍利棺集中分布在辽南京所属北京、天津、唐山等地，辽东京所属沈阳和中京所属朝阳等地有零星发现（表 9），而金代舍利棺椁仅发现 1 件。由于已发现实物基本是辽代遗物，因此本节着力讨论辽代情况。值得说明的是，这一时期中原北方地区火葬盛行，僧人墓和世俗墓出土骨灰棺椁为数不少[①]，反映了佛教对丧葬习俗的影响。

表 9　出土辽金舍利棺椁分布地点数量简表（据后文表 10、11 制作）

省份 / 材质	北京	天津	河北	辽宁	内蒙古	总计
石棺	2(2)			1(1)	1(1)	4(4)
金属棺		1(1)	4(2)	1(1)		6(4)
总计	2(2)	1(1)	4(2)	2(2)	1(1)	10(8)

1. 石棺

在 4 件舍利石棺中，3 件明确制作于辽代，另外 1 件年代不明，来自辽塔地宫。（表 10）

表 10　辽金舍利石棺

编号、名称、尺寸（长×宽×高，单位：厘米）	出处
年代明确实例	
①北京密云冶山塔基辽重熙八年（1039）地宫出土石棺（47×34×31）	北京市文物局编《北京辽金史迹图志》，北京：燕山出版社，2003 年，第 82 页
②辽宁沈阳辽沈州卓望山无垢净光塔地宫出土辽重熙十四年（1045）石棺［43.5×（前 35.2、后 25.5）×22.6］	章万岩《辽沈州卓望山无垢净光塔石棺铭》，《辽海文物学刊》1987 年第 1 期
③北京朝内大街出土辽乾统五年（1105）石棺身（100×65×41）	北京市文物事业管理局《北京文物精粹大系·石雕卷》，北京：北京出版社，1999 年，第 108、109 页
年代不明确实例	
④内蒙古巴林左旗辽上京西山坡佛寺塔基地宫出土石棺残件（尺寸不明）	单颖文《辽上京遗址考古现场探访记》，《文汇报》2016 年 8 月 26 日

① 如蔚县辽金墓葬出土骨灰石函、石棺和塔形石葬具的形制及尺寸皆与石质舍利容器相近。参考贾晓《蔚县博物馆收藏的石函》，《文物春秋》2001 年第 12 期。

（1）石棺形制

由于实例偏少，辽代石棺的形制特点不很明确。①密云冶山塔基辽重熙八年（1039）地宫出土石棺盖作多棱边覆瓦形，棺盖前端隆起，与一些宋代石棺形制相近。②沈阳辽沈州卓望山无垢净光塔辽重熙十四年（1045）石棺盖作盝顶状，与舍利函相似。其余 2 件石棺残缺，棺盖遗失，形制不明。

（2）石棺图像

已知的辽代石棺图像有佛像和涅槃变相两种题材。①密云冶山塔基辽重熙八年（1039）地宫出土石棺前挡刻双扇门与 2 菩萨，棺身左右侧面分别刻 3 尊和 4 尊立佛，形成七佛组合，棺身后挡浮雕佛足及 2 比丘（图 38）。③北京朝内大街出土辽乾统五年（1105）石棺身前面刻双林入灭图，释迦右胁卧于棺床，周围力士、比丘和狮子环绕哀悼，棺床后方菩萨双手合十，左上角榜题“□北面西，叠足枕肱。顺世无常，示生灭相”。棺身左侧面刻释迦身缠白毡，旁边 4 比丘侍立，左上角榜题“帝释梵王，六欲诸天各赠白毡，缠裹世尊”。棺身右侧面为佛坐金棺说法图，释迦结跏趺坐于棺头，佛母在 2 侍女搀扶下跪地听法，神情哀伤，左上角榜题“佛母来双树，崩摧棺椁前，痛心思月面，□目睹金仙”。棺身后面刻搬运舍利图，4 力士举舆，舆内置 8 舍利罐，前方 2 菩萨持幡引路，后方 2 比丘持杖跟随，众人皆脚踏祥云，左上角榜题“柏户城侧，双树林间，荼（荼）毗舍利，置于金坛”（图 39）。该棺各面图像糅合了《长阿含经》《摩诃摩耶经》《敬福经》诸经典，体现了法身常住、传法、孝道和升仙等思想[①]，而连环画式图像组合沿袭了唐代传统，有别于宋代舍利棺涅槃图像布局。

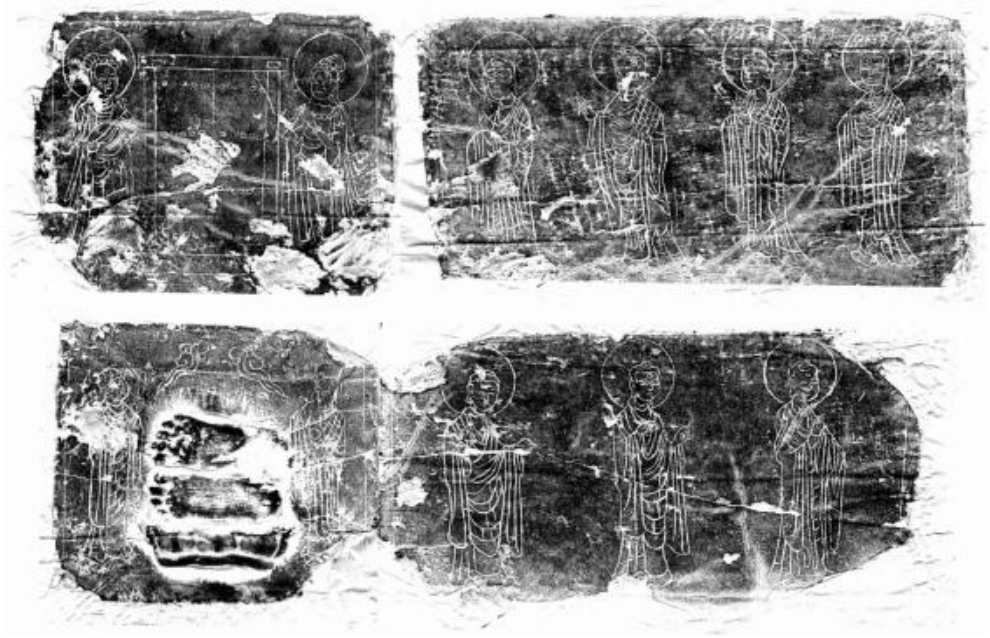


图 38　北京密云冶山塔基辽重熙八年（1039）地宫出土石棺拓片（出自《北京辽金史迹图志》第 82 页）

① 关于此函图像解读，参考李静杰《中原北方宋辽金时期涅槃图像考察》，《故宫博物院院刊》2008 年第 3 期。



图 39　北京朝内大街出土辽乾统五年（1105）石棺身搬运舍利图（笔者摄）

2. 金属棺的形制与图像

已知 7 件辽金金属棺均为银棺，其中辽代棺 4 件，金代棺 1 件，其余 2 件年代不明者推测为辽代遗物（表 11）。

表 11　辽金舍利金属棺

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
年代明确实例	
①辽宁朝阳新华路辽统和二年(984)地宫出土鎏金银棺(16×8.8×8.8)	辽宁省文物考古研究所《辽宁朝阳新华路辽代石宫发掘简报》,《文物》2010 年第 11 期
②河北乐亭独幽城塔基辽重熙十三年(1044)地宫出土银棺(长 13)	陈佩林《由独幽城塔基地宫看乐亭县的历史沿革》,《文物春秋》1991 年第 1 期
③天津蓟县独乐寺白塔天宫出土辽清宁四年(1058)木胎银棺残片	纪烈敏《天津蓟县独乐寺塔》,《考古学报》1989 年第 1 期
④台湾震旦艺术博物馆藏辽清宁五年(1059)银棺(高 23.5)	震旦艺术博物馆《佛教文物选粹 2》,台北:财团法人震旦文教基金会,2005 年,第 58 页
⑤河北丰润经幢地宫出土金泰和六年(1206)银棺[11.3×(前 5.2、后 2.9)×(前 5.5、后 4.8)]	陈少伟《丰润县经幢地宫出土文物》,《文物春秋》2000 年第 1 期
年代不明确实例	
⑥河北丰润经幢地宫出土辽代银椁(19.7×6×?)[伴随辽清宁八年(1062)、咸雍九年(1073)遗物出土]	同上
⑦河北丰润经幢地宫出土辽代银棺(尺寸不明)[伴随辽清宁八年(1062)、咸雍九年(1073)遗物出土]	同上

（1）金属棺形制

在辽代金属棺中，形制完整者有①朝阳新华路辽统和二年（984）地宫出土鎏金银棺和④台湾震旦艺术博物馆藏辽清宁五年（1059）银棺，两棺皆配多棱边覆瓦形盖，下设棺床并竖栏杆环绕棺身（图 40），不同之处在于前者于方形棺床前附设踏步，后者棺床作亚字形。仅见的金代金属棺来自④丰润经幢地宫，棺盖作平顶，上刻带金泰和六年（1206）纪年铭文。在尺寸方面，辽金金属棺长度均不超过 20 厘米，与唐代金属棺类似。



图 40　朝阳新华路辽统和二年（984）地宫出土鎏金银棺（出自《佛教遗宝——辽宁历代佛教文物集粹》第 62 页）

（2）金属棺图像

辽代金属棺图像以四神或龙、虎等动物纹为主，尤以龙纹最流行。①朝阳新华路辽统和二年（984）地宫出土鎏金银棺，棺身前挡刻门，其余三面分别锤揲青龙、白虎和玄武。③天津蓟县独乐寺白塔辽清宁四年（1058）木胎银棺仅残留 4 块银片，其中棺身前挡银片刻门和缠枝纹，侧面两块银片均以海水纹为地，上刻龙纹作腾云奔走状（图 41），类似图像见于④台湾震旦艺术博物馆藏辽清宁五年（1059）银棺，据铭文推测，该棺亦出自辽南京地区（图 42）[①]。⑤丰润经幢地宫出土辽代银椁两侧面则在镂空的卷草纹

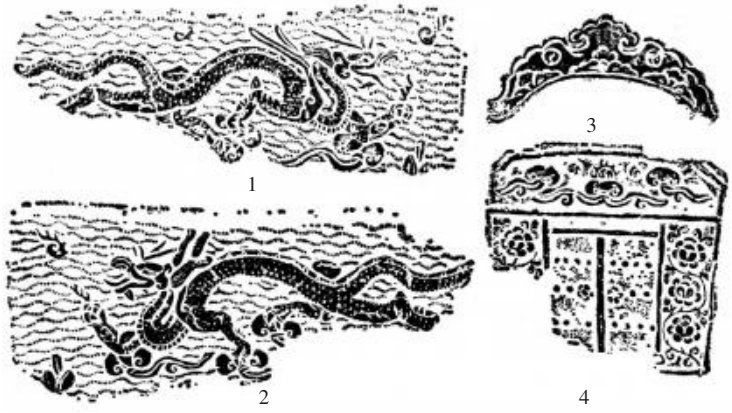


图 41　天津蓟县独乐寺白塔天宫出土辽清宁四年（1058）木胎银棺饰件拓片（出自《考古学报》1989 年第 1 期第 104 页）

① 该银棺底部刻铭“清宁五年施主打造人燕京奚王巷住人康德志，年四十记……永远供养”。



图 42　台湾震旦艺术博物馆藏辽清宁五年（1059）银棺（出自《佛教文物选粹 2》第 58 页）

地上刻龙、虎纹。此外，辽代金属棺流行在棺盖前挡设立卷云形云片，与宋代金属棺有相似之处。

3. 棺椁组合与铭文内容

已出土辽金舍利棺与其他容器多为简单的两层组合，如朝阳新华路辽统和二年（984）地宫出土容器为石函—银棺、玻璃瓶组合。天津蓟县独乐寺白塔辽清宁四年（1058）木胎银棺残片出土时位于石函内部，但因残朽严重，棺内贮物情况不明。丰润经幢地宫出土银椁—银棺组合，推测为辽代遗物，伴随出土的金泰和六年（1206）银棺刻“金银瓶内有释迦舍利数十颗”，显示其组合是银棺—金属瓶。

在 11 件辽金舍利棺中，刻铭文者 4 件，其中沈阳辽沈州卓望山无垢净光塔重熙十四年（1045）石棺通身刻供养人名，盖内刻建塔瘗埋舍利的时间地点和祝国之语。中国台湾震旦艺术博物馆藏辽清宁五年（1060）银棺底刻施主姓名、住地和年龄。丰润经幢地宫出土金代银棺盖铭文为棺内贮物和施主人名。

总体而言，辽代舍利棺椁数量不多，塔碑铭文关于舍利棺椁的记述亦不多见，已发现实物主要集中于文化较发达的辽南京地区，流行程度有限。辽代棺椁形制与宋代棺椁有不少相似之处，如棺盖前端装饰云片，但图像题材较单一，个别石棺图像布局近似唐代舍利棺。金代舍利棺椁形制简单，素面无纹，反映了佛舍利瘗埋活动日趋衰落的情况。

三、元明清舍利棺椁

元明清时期（1271—1911）是中国古代佛舍利供养和瘗埋活动的衰退期，舍利棺椁的数量

锐减。本稿收录这一时期佛舍利棺椁仅 3 件，其中银棺 1 件，琉璃棺 2 件（表 12）。

表 12　元明清舍利棺

编号、名称、尺寸(长×宽×高,单位:厘米)	出处
①陕西富平佛社村出土元末明初黄绿釉琉璃棺(尺寸不明)	王长启、高曼《西安出土的舍利棺椁》,《文博》2000 年第 7 期
②陕西延安石堡镇出土明代琉璃棺身[65×15×(前 25、后 18)]	国家文物局、中国博物馆协会《中国博物馆志》,北京:文物出版社,2011 年,第 278 页
③河北丰润辽代经幢地宫出土清康熙五十二年(1713)银棺(12.3×6.8×6.8)	陈少伟《丰润县经幢地宫出土文物》,《文物春秋》2000 年第 1 期

①富平佛社村出土黄绿釉琉璃棺盖作歇山式屋顶，其中棺头一侧略高，屋脊倾斜，棺身前挡塑双扇门，两侧面塑出以 5 根立柱分隔的 4 开间殿堂，其中第 2 开间塑双扇门，门中 1 人探身张望，其余 3 间均刻 2 人交谈（图 43）。全棺装饰精细，斗拱、鸱尾等建筑饰件俱全，极力模仿世俗宫殿的形貌。②延安石堡镇出土明代琉璃棺身整体前倾，上半部刻花，下半部塑出两层卷云环绕棺身四周。③丰润辽代经幢地宫出土清康熙五十二年（1713）银棺为清代重修时瘗入。该棺形制与同时出土的金代银棺相同，平顶盖两侧沿刻铭。总体而言，这一时期舍利棺形制简单，所见图像主要是植物纹和建筑装饰，世俗气息浓厚。另外，已知的舍利棺椁皆单件出土，尚未发现与其他容器组合的实例。

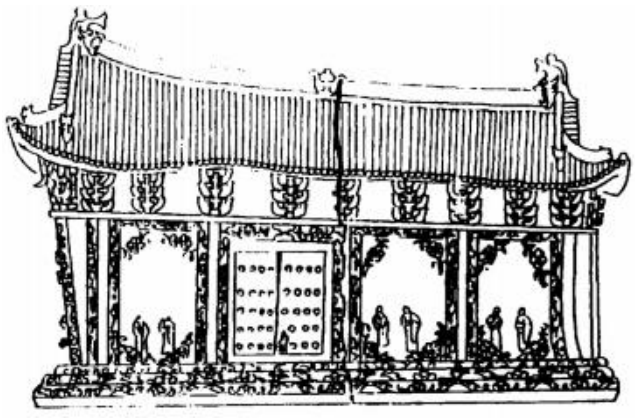


图 43　富平佛社村出土元末明初琉璃棺侧面示意图（出自《文博》2000 年第 7 期第 53 页）

小结

综上所述，舍利棺椁主要流行于汉文化地区，来自世俗棺椁的影响显而易见。但应指出的是，舍利棺的出现既有佛典依据，也可能有涅槃图像的影响。在汉译佛典中，舍利一词不仅指释迦荼毗后的身骨遗存（即碎身舍利），也指代释迦荼毗前的遗体（即全身舍利）[①]。正如学者

① (后秦) 佛陀耶舍、竺佛念译《长阿含经》卷四《游行经》:“诸末罗各相谓言:‘宜各还归，办诸香花及众伎乐，速诣双树，供养舍利。竟一日已，以佛舍利置于床上，使末罗童子举床四角，擎持幡盖，烧香散华，伎乐供养，入东城门，遍诸里巷，使国人民皆得供养，然后出西城门，诣高显处而阇维之。’”(《大正藏》第 1 册，第 27 页下。)

指出，汉译涅槃经典中棺椁一词源自译者的附会，是以汉地葬具的概念比附原典中保存释迦遗体的器具[①]。舍利棺椁则是设计者将经典中装殓释迦全身舍利的棺椁，移植到盛装碎身舍利容器的结果，这一移植体现了舍利棺设计者将碎身舍利视为佛陀遗体的观念，从而把盛装舍利、瘗埋入塔的仪式，比拟成经典中大众装殓释迦的场景[②]。

另一方面，涅槃图像的影响应不容忽视。自南北朝以降，涅槃变相中的佛棺图像并不鲜见，如临猗临晋文庙出土西魏四面造像碑[③]、成都万佛寺出土南朝造像碑背屏[④]等。在这些图像中，佛棺皆作前高后低形，迥异于犍陀罗地区浮雕中盖身同形、两端呈圆弧形的葬具，也不同于新疆地区石窟壁画焚棺图中的佛棺形制[⑤]。舍利棺由装殓释迦遗体的佛棺转换而来，故汉地涅槃变相中的佛棺图像可能对舍利棺有直接影响。由此似可推论，舍利棺椁是世俗棺椁、舍利词语多重涵义，以及佛棺图像共同作用的产物。

据已知资料，佛舍利棺椁在武周时期流行开来，盛唐以后获得大发展，北宋趋于极盛，而后迅速转入衰微，并一直延续到清代。就分布地域而言，舍利棺椁多分布在北方地区，其中唐代以关中和陇东地区为主，辽宋以中原北方地区为主，南方地区发现较少，多分布在江苏地区。在形制方面，唐代确立了舍利棺椁的基本形制，以覆瓦形盖为主，棺身狭长且大多作前高后低形。北宋、辽时期舍利棺椁尺寸更大，棺盖前端多作隆起或装饰云头，棺床也更加常见。在图像方面，双扇假门和守门人的图像组合贯穿舍利棺椁始终，体现了世俗墓葬艺术的持续影响。唐代舍利棺椁出现了前后相续的涅槃变相组合，迦陵频伽鸟和汉地传统的四神像一再出现。宋代舍利棺上释迦入灭图和举哀图获得进一步发展，礼拜队列图盛行，分别突出了哀悼和礼拜的内涵，且花卉和建筑装饰更加流行。辽代棺形制与宋代棺相通，部分图像更多地继承唐代传统。自南宋、金代以后，舍利棺或素面无纹，或全为世俗装饰纹样，呈现衰退面貌。在铭文方面，唐代舍利棺椁刊刻铭文者较少，宋代有所增多，内容以供养人名、棺内贮物名目和发愿文为主，辽金出现了通身刻供养人名的石棺。在棺椁组合方面，历代舍利棺椁均大抵遵循外石质器、内金属器的组合方式，其中唐代棺椁与其他容器层层套叠，次序清晰，宋代各层舍利容器安置舍利的情况增多，辽金至元明清时期棺椁组合变简单，以单件或两层组合为主。作为

① 郑燕燕《释迦牟尼葬礼再考察——兼析传译者及解读者对涅槃经的重构》，《敦煌学辑刊》2017年第4期，第87页。

② 这种观念在初、盛唐舍利塔铭中有明确体现，如长治梵境寺唐仪凤三年（678）铭："尔其重扃制玉，叠椁镕金。……朝散大夫守潞州长史崔承休、司马戴安业群僚等，并洗心申敬，濯影投诚，如登剥利之期，若暗阇维之会。"（唐）张毅《大唐圣帝感舍利之铭》，陈尚君《全唐文补编》卷十六，北京：中华书局，2005年，第189页。又，鹿泉（今河北获鹿）本愿寺唐天宝四载（745）舍利塔铭："思厥舍利，罔知所请，乃诚克念，……廿有四粒以属焉。……乃考彝范，本元仪，黄金其棺，白银其椁，周以石篋，椟以琉璃，香物万选，名花数百，既散既属，封之奄之，坚林之事，宛然斯在。"（唐）毕瑜《本愿寺舍利塔碑》，（清）董诰《全唐文》卷九八九，北京：中华书局，1983年，第10240页。

③ 山西省文物局编《山西珍贵文物档案12》运城卷，北京：科学出版社，2019年，第55页。

④ 四川博物院等编《四川出土南朝佛教造像》，北京：中华书局，2013年，第95—98页。

⑤ 在克孜尔石窟壁画的焚棺图中，棺盖作两面坡形，盖前端雕饰龙头，后端饰龙尾，如第205窟前壁焚棺图。

舍利供养活动的物质呈现，舍利棺椁是舍利容器中国化的重要标志，其形制和图像不仅反映了佛舍利瘗埋制度与汉地丧葬习俗的联系，也体现了佛教艺术和世俗纹样的演变与交融。

An Analysis on the Content of Buddhist Coffin-shaped Reliquary in Ancient China

◎ Wu Yuli (Academy of Art & Design, Tsinghua University)

Abstract: Coffin-shaped reliquary, or so-called miniature coffin, is the most unique type of Buddhist reliquary in China, which sees initial development in Early Tang, enjoys great popularity in Tang and Song Dynasties, and goes on until Ming and Qing Dynasties. Based on a full collection of materials, this essay classifies the dates of coffin-shaped reliquaries into three periods: Tang Dynasty, Song-Liao-Jin Dynasties, Yuan-Ming-Qing Dynasties. It aims to analyze the shapes and images of these miniature coffins made of stone, metal or other materials, together with their inscriptions and ways of combination with other reliquaries.

Key words: Buddhist miniature coffin, the customs of buring relics

大足学刊·第六辑
2022年，327—337页

龟兹舍利信仰新议——以克孜尔石窟为中心

◎ 李　红（首都师范大学）

内容摘要：石窟壁画中的图像多选材于现实世界，即将实物二维化地展现在洞窟之中，或服务于故事情节或为了契合某种佛教思想，因此，对图像的解读可在一定程度上复原当时的历史情境。本文梳理克孜尔石窟壁画中的塔中置舍利盒图像，发现其集中分布在克孜尔石窟谷西区西端的中心柱窟，不见于其他地区。由此现象出发，结合龟兹出土的舍利盒及其供具，探明舍利塔图像的产生受到源自犍陀罗地区的舍利展示法会的影响，其所在洞窟的集中分布或许与龟兹不同僧团所奉行的佛教思想相关。

关键词：舍利信仰　克孜尔石窟　龟兹　舍利塔

前言

舍利，佛之遗骨也，其后亦指高僧死后焚烧所遗之骨头。[①]《长阿含经》卷三《游行经》记载佛陀曾交代供奉舍利诸事宜："讫收舍利，于四衢道起立塔庙，表刹悬缯。使诸行人皆见佛塔。思慕如来法王道化。生获福利。死得上天。"[②]信徒为表示对已逝去佛陀的敬重与怀念，在佛陀涅槃后将其遗骨珍藏起来，或起塔供养佛舍利，或举办赞叹其功德之法会。据记载阿育王曾建造四万八千座佛舍利宝塔，以安稳饶益世间，滋善灭恶。[③]通过建造窣堵波，阿育王既

① 丁福保《佛学大辞典》下册，上海：上海书店，1991年，第1518页。
② 耶舍，竺佛念译《长阿含经》，《大正藏》第1册，第11—29页。
③ 安法钦译《阿育王传卷一》，《大正藏》第50册，第101页。
"作此语已向鸡头摩寺。到于上座夜舍之前合掌而言。我今欲于阎浮提内造立八万四千宝塔。上座答言善哉善哉。王若欲得一时作塔。我于大王作塔之。时以手障日可遍敕国。"

可以达到供奉佛舍利和传播佛法的目的，同时也可使佛教变成全体臣民接受的信仰，[①]于是舍利塔在印度和犍陀罗地区流行开来，供奉舍利也随之蔚然成风。

前贤对舍利信仰的研究涉及许多方面，其中有关龟兹舍利信仰主要有两方面。一是龟兹舍利盒实物形制来源研究。郑燕燕通过梳理新疆出土舍利盒，认为龟兹出土舍利盒仿自塔里木盆地东部的奁盒。[②]霍旭初对苏巴什佛寺出土舍利盒进行个案研究，认为其表现的是乐舞场景"苏幕遮"[③]，也有学者认为画面表现的是对舍利的伎乐供养场景。[④]二是克孜尔石窟壁画中舍利塔图像的解读，马世长在考察克孜尔洞窟时记录了17窟和38窟甬道两侧壁佛塔重绘现象，认为塔中置舍利盒的时间要早于塔中置佛像，或者后者是从前者变化而成。[⑤]何芳从佛经角度出发认为龟兹壁画所反映的舍利信仰与涅槃思想密切相关。[⑥]还有学者对克孜尔石窟壁画中的佛塔形制进行梳理，如杨淑红归纳克孜尔石窟的佛塔图像的演变规律，为石窟年代分期研究提供了一种佐证。[⑦]

前贤研究主要集中在龟兹舍利盒形制的探讨及描述克孜尔洞窟存在绘制舍利塔图像的情况，但研究相对独立，并将塔中置舍利盒图像和塔中坐佛图像统一看待，没有关注到塔中绘制舍利盒与绘制坐佛图像的意涵不同，二者所处的洞窟在空间分布也不同。笔者将对以往的舍利塔图像定义进行区分，舍利塔图像是指在佛塔内部绘制舍利盒的图像，其他形制相似但内部不见舍利的图像归为佛塔图像。从文献记载出发，以克孜尔石窟为中心，重点分析舍利塔图像的分布规律，结合龟兹出土的舍利盒及供具，以期对龟兹舍利信仰进行新的阐释。

一、龟兹的舍利信仰

《大般涅槃经后分》记载："佛告阿难及诸大众，我涅槃后，天上人间一切众生，得我舍利，悲喜交流，哀感欣庆，恭敬，礼拜，深心供养，得无量无边功德。"[⑧]依佛经所言，供养舍利即可获得无上的福报。自佛祖入涅槃以来，舍利塔深受佛教徒们崇敬礼拜。除了供养珍藏舍利的佛塔之外，以舍利展示为中心的宗教仪式也是舍利信仰重要一部分，往往这种仪式性的活动更能够彰显其神圣性。[⑨]舍利展示活动在犍陀罗地区十分盛行，圣物展示仪式会在固定日期

① 李崇峰著《中印佛教石窟寺比较研究·以塔庙窟为中心》，北京：北京大学出版社，2003年，第31页。
② 郑燕燕《新疆出土圆锥形舍利盒再考察》，《西域研究》2018年第1期。
③ 霍旭初著《龟兹艺术研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1994年，第2239—2250页。
④ 扬之水《龟兹舍利盒乐舞图新议》，《文物》2010年第9期。
⑤ 马世长《克孜尔主室券顶与后室的壁画》，新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编：《中国石窟　克孜尔石窟》，北京：文物出版社，1989年，第174—226页。
⑥ 何芳《从文物遗存看龟兹佛教舍利信仰》，《龟兹学研究》（第四辑），第179—192页。
⑦ 杨淑红《克孜尔石窟壁画中的佛塔》，《新疆师范大学学报——哲学社会科学版》2006年6月第2期。
⑧ 昙无谶译《大般涅槃经》，《大正新修大藏经》第12册，第384、385页。
⑨ 于微著《圣物制造与中古中国佛教舍利供养》，北京：文物出版社，2018年，第24页。

开启盛放舍利的佛塔，将舍利置于珍宝为饰的透明容器中，遵循特定的路线以展示舍利，从国王到平民均参与其中。舍利展示的盛况辐射东西，吸引了求法者的目光。古代中国高僧们朝圣之路上最重要的一环便是观礼各国佛教圣迹，如东晋高僧法显于元兴二年（403）记载了那竭国醯罗城安置和供养舍利的仪式。[①]随即，伴随着佛教的传入，舍利信仰也在汉文化地区流行开来。如乌场国沙门昙摩罗在洛阳所修建的法云寺曾供奉西域佛牙经像。[②]

作为丝绸之路上的枢纽，龟兹是佛教东进的重要一环，《晋书·四夷传》记载："龟兹俗有城郭，其城三重中有塔庙千所，僧侣近万人。"[③]可见龟兹国佛塔林立，精舍密布，逐渐显示出与西北印度相似的景象。出土数量颇多实物舍利盒及供奉舍利盒的木塔残片，透露出佛塔及佛教圣物的供奉及展示也在龟兹流行起来。

以下结合文献记载的行像活动及龟兹保留的佛教遗存、出土的舍利盒及其供具以期窥见龟兹舍利信仰的体现。

（一）龟兹出土的舍利盒及其供具

5—7 世纪新疆地区出土数量颇多的舍利盒及其供具，且多集中在塔里木盆地北缘的库车、焉耆、柯坪等地，这些地区在历史时期属于龟兹国的影响范围内。[④]目前发现龟兹舍利盒多出土于佛塔附近的小窣堵波、坟丘或是石窟，由圆锥形盒盖和圆柱形盒身组成，材质为木材和陶土。木质舍利盒出土数量最多，盒身绘有精美的图案和纹饰。20 世纪，日本和法国探险队先后在苏巴什佛寺发掘了一批木质舍利盒。如伯希和在大窣堵波附近的小坟丘中获得一批绘有图案的木质舍利盒[⑤]，盒身绘有忍冬纹饰，盒盖绘有奏乐的儿童，手持竖箜篌、腰鼓等乐器图像，这些图案纹饰造型独特，题材新颖，在新疆境内已发现的舍利盒中并不多见。

纵观龟兹出土的舍利盒，已知最为精美的舍利盒当属日本探险队在苏巴什佛寺所获的龟兹乐舞舍利盒（图 1），其盒身用布粘贴，以白色打底，然后绘制图像，方法与漆器制作手法中

---

① （东晋）沙门释法显撰，章巽校注《法显传校注》，上海：上海古籍出版社，1985 年，第 13—18 页。
"醯罗城中，有佛顶骨精舍，尽以金薄、七宝教饰。国王敬重佛顶骨，虑人抄夺，乃取国中豪姓八人，人持一印，印封守护。清晨，八人俱到，各视其印，然后开户。开户已，以香汁洗手，出佛顶骨置精舍外高座上，以七宝圆砧砧下，琉璃钟覆上，皆珠玑校饰。骨黄白色，方圆四寸，其上隆起。每日出后，精舍人则登高楼，击大鼓，吹螺，鼓铜钹。王闻已，则诣精舍，以华香供养。供养已，次第顶戴而去。从东门入，西门出。王朝朝如是供养礼拜，然后听国政。居士、长者亦先供养，乃修家事。日日如是，初无懈倦。供养都讫，乃还顶骨于精舍。中有七宝解脱塔，或开或闭，高五尺许，以盛之。精舍门前，朝朝恒有卖华香人，凡欲供养者，种种买焉。诸国王亦恒遣使供养。精舍处方四十步，虽复天震地裂，此处不动。"

② 杨衒之著，周祖谟校注《洛阳伽蓝记校释》，北京：中华书局，2013 年，第 133 页。
"法云寺，西域乌场国胡沙门昙摩罗所立也。在宝光寺西，隔墙并门。摩罗聪慧利根，学穷释氏。至中国，即晓魏言及隶书，凡所见闻，无不通解，是以道俗贵贱，同归仰之。作祇洹寺一所，工制甚精。佛殿僧房，皆为胡饰。……西域所赍舍利骨及佛牙经像皆在此寺。"

③ 房玄龄《晋书》列传第六十七，北京：中华书局，1999 年，第 1697 页。

④ 郑燕燕《新疆出土圆锥形舍利盒再考察》，《西域研究》2018 年第 1 期。

⑤〔法〕伯希和著，耿昇译《伯希和西域探险日记（1906—1908）》，北京：中国藏学出版社，2014 年，第 233—237 页。



图 1　龟兹乐舞舍利盒（采自江上的日志：东京国立博物馆藏龟兹乐舞图舍利盒，2012 年，https：//blog.artron.net/space-63611-do-blog-id-958451.html）

先于木质器物表面上裹一层褙布，然后施漆作画相似。[①]与其他表面绘制简单的纹路或是简易人物图像不同的是，其盒盖与盒身绘有生动的乐舞图像和天使形象，乐舞图像中的人物刻画得细致入微，各具特色，或踮足而立或驻首。形态各异，颇具灵动之感。然而，值得注意的是，龟兹石窟出土的舍利盒远不如苏巴什佛塔附近出土的舍利盒精美，盒身多为素面，部分有简单的纹饰，如格伦威德尔在库木土喇窟前所挖掘的木质舍利盒，据其描述盒身并无装饰。[②]由此可知，不同身份的佛教信徒所选择的盛放舍利的容器不同，陶质纹饰较为简单，木质多复杂纹饰。根据佛塔和石窟附近出土的舍利盒来看，出土在佛塔附近的舍利盒要比在石窟或坟丘的舍利盒精美，值得注意的是，苏巴什佛寺是魏晋至唐时期龟兹国的佛教中心，能够埋藏在这一附近的佛教信徒应不同于埋藏在普通坟丘或是石窟附近的。

除了发现舍利盒之外，克孜尔石窟出土了用于供奉舍利的木质佛塔龛门残片。有三个残片同属于一座佛塔，这些残片大小 15 厘米，将出土的塔刹、龛门与克孜尔石窟中的舍利塔图像对比可在一定程度上复原当时盛放舍利的供具（图 2）。这种小型木塔实物可能与壁画中佛塔塔身置佛像或舍利盒具有相同功能，四面设龛应是为了便于从四面观看圣物。[③]四面设龛的舍利盛具在之后的 8 世纪唐代也十分流行，最著名的当属陕西扶风县法门寺地宫出土的佛骨舍利

① 褙布，用生漆调面粉为黏合剂，褙上薄而细的纱布、绸布或者夏布，有些地方记载使用高丽纸或者皮纸，称为褙纸。

②〔德〕格伦威德尔著，赵崇民、巫新华译《新疆古佛寺：1905—1907 年考察成果》，北京：中国人民大学出版社，2007 年，第 18 页。

“比帽盒略大一些，其形状与下面我们将要谈到的壁画中佛陀的骨灰盒完全相同。毫无疑问，这种盒就是当地流行的，用以盛骨灰的圆锥形盒，不过其样式为能想象出的最简朴的，是不加装饰的木盒。”

③〔意〕魏正中著，赵蓉译《伽蓝遗痕——克孜尔石窟出土木制品与佛教仪式关系的考古学观察》，《敦煌研究》2020 年第 1 期。

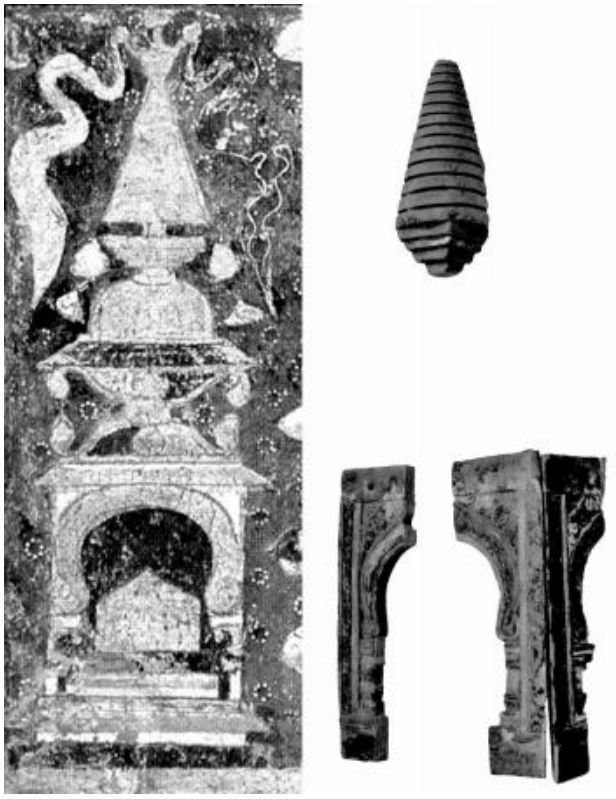


图 2　克孜尔第 13 窟舍利塔图像与克孜尔石窟出土木质塔刹和龛门（左：采自新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟　克孜尔石窟》，北京：文物出版社，1989 年，第 177 页；右：德国柏林国家博物馆藏，魏正中教授提供）



图 3　法门寺 1 号舍利（采自《法门寺 1 号舍利八重宝函》，《世界宗教文化》2019 年第 2 期，第 2 页）

函，[①]其最内层的舍利函也是设计成四面开龛的造型（图 3），与龟兹出土的舍利供具不同之处在于，其顶部设计成汉地传统建筑的屋顶样式。

源自犍陀罗地区的舍利展示活动沿着佛教东传的轨迹逐渐影响到龟兹和汉地，促进了丝路沿途地区的圣物崇拜现象产生，并在途经这些地区时，与本地的物质文化相融合，出现了更具有展示性的特色的四面设龛式供具。当举办舍利展示活动时，四面设龛式的盛具使参与到法会的围观人群可从四面瞻仰舍利，顶礼佛法，更显展示舍利之功能。

（二）行像法会

据高僧记载的犍陀罗地区舍利展示的盛况可知，定期举办盛大的法事活动需要财富积累和政治支持。舍利展示活动受到各国王室的鼎力支持。《高僧传》卷二记载：“西域诸国咸伏什神俊，每至讲说，诸王皆长跪座侧，令什践而登焉。见其重如此”。7 世纪西行求法的高僧玄奘在游历途中记录了龟兹国定期举办行像的法会，并流传着国王为了观礼圣迹，将国事交给其弟

① 李发良《关于唐代诸帝迎奉法门寺佛骨次数的再探讨》，《法门寺博物馆论丛》第二辑，第 13—14 页。

的传说：

> 诸僧伽蓝庄严佛像，莹以珍宝，饰之锦绮，载诸辇舆，谓之行像，动以千数，云集会所。昔此国先王崇敬三宝，将欲游方观礼圣迹，乃命母弟摄知留事。[①]

结合龟兹出土的舍利盒及供具和克孜尔石窟中的舍利塔图像，可复原行像法会中的舍利展示场景，具体而言，克孜尔石窟中的舍利塔图像与龟兹出土有关舍利展示的实物相互印证，一方面舍利塔实物的出现证实壁画中的图像源自对现世实物的模仿，另一方面散落的舍利供具部件和舍利盒可参照壁画中的舍利塔图像，重构其当时所处的原境，以明晰其功能。

二、龟兹舍利塔图像

在克孜尔石窟中，无论是龟兹出土的舍利供具还是舍利盒，均在壁画有所体现，同时出现了二者相结合的新题材——舍利塔图像，这种组合图像的出现，可帮助我们复原出土的遗物残片的原始样貌，及明确出土遗物的功能。

（一）克孜尔谷西区独有佛塔构图模式

舍利塔图像或许为龟兹所独有的图像。笔者在搜集新疆地区及汉地的佛塔图像时发现多为塔中坐佛样式，并未发现舍利塔图像。德国学者 Monica Zin 在梳理克孜尔石窟的涅槃相关图像时，发现塔中置舍利盒是克孜尔石窟所独有的，在早期印度佛教艺术中并未出现这一类型的图像。[②]克孜尔石窟位于现新疆阿克苏地区拜城县，是龟兹最大的石窟群。石窟主要分布在四个区域，谷西区、谷东区、谷内区和后山区。洞窟类型主要包括供寺院僧人起居生活的实用性功能窟，如僧房窟、无塑像壁画的方形窟、储藏物品的小窟，及用于礼拜的洞窟，如中心柱窟、大像窟等。

克孜尔石窟中的佛塔图像主要分成三种，一是舍利塔图像，二是塔中绘制坐佛的佛塔图像，三是服务于因缘或本生故事情节的佛塔图像，其内部并未绘制舍利盒或是坐佛形象（图4）。[③]佛塔图像所在洞窟分布较为分散，并无明显的规律性，谷西区、谷内区、谷东区和后山区均有发现，佛塔图像在洞窟内部位置也不固定，除了服务于故事情节的佛塔图像之外，塔中绘坐佛的佛塔图像或出现在洞窟券顶，或是主室两侧正壁，或是甬道附近。如第 97 窟的主室

① （唐）玄奘、辩机著，季羡林校注《大唐西域记校注》卷一，北京：中华书局，1985 年，第 61—62 页。

② Monica Zin, *Representation of the Parinirvāṇa Story Cycle in Kucha*, New Delhi: Dev Publishers & Distributers, 2020, pp.114–117.

③ 本文所讨论的佛塔图像并不包含故事情节中的佛塔图像。



图 4　第 13 窟右甬道外侧壁佛塔和舍利塔图像（采自新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟　克孜尔石窟》，北京：文物出版社，1989 年，第 177 页）

正壁两侧遍绘塔中坐佛图像，186 窟主室券顶的因缘故事中出现塔中坐佛式构图，据魏正中老师对克孜尔石窟各区段的相对年代排比，绘制在甬道附近的佛塔图像的洞窟早于绘制在正壁及券顶的洞窟，并且佛塔形制也发生了变化，或许后期洞窟设计者在借鉴之前的设计样式，并加以改造和利用，以契合僧团的需求。

相比佛塔图像所在洞窟散落分布在克孜尔石窟各区段，绘有舍利塔图像的洞窟稳定地分布在谷西区西端第四区段（图 5）。[①]其所在的洞窟组合为克孜尔石窟第二类组合即方形窟、僧房窟和中心柱窟[②]，在早期绘有第一种画风的方形窟和后期汉风和回鹘洞窟中均不见舍利塔图像。这一地区的洞窟处在克孜尔石窟开凿的繁盛阶段，中心柱窟数量较多，洞窟由四部分组成，前室、主室、后室及甬道，大部分前室已经塌毁。壁画内容丰富，风格一致，题材在洞窟中的分布较为固定。[③]

① 〔意〕魏正中《区段与组合——龟兹石窟寺院遗址的考古学探索》，上海：上海古籍出版社，2013 年，第 45 页。魏正中教授根据洞窟之间的组合关系将克孜尔石窟分成 7 个区段。第 7、13、17、38 窟分布在第四区段，第 80 窟分布在第一区段，但其后期有明显改造痕迹，将之前的僧房窟改建成中心柱窟，并绘上含有舍利塔图像的壁画。

② 〔意〕魏正中《区段与组合——龟兹石窟寺院遗址的考古学探索》，上海：上海古籍出版社，2013 年，第 66—67 页。克孜尔最早的佛教活动由使用第一类组合的僧团开启，稍后使用第二类组合的僧团并与第一类组合的僧团共处一段时间，不断发展壮大，最终成为克孜尔石窟唯一的佛教势力。

③ 霍旭初、王健林《丹青斑驳　千秋壮观——克孜尔石窟壁画艺术及分期概述》，中国壁画全集编辑委员会编《中国壁画全集——克孜尔》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，天津：天津人民美术出版社，1995 年，第 1—25 页。

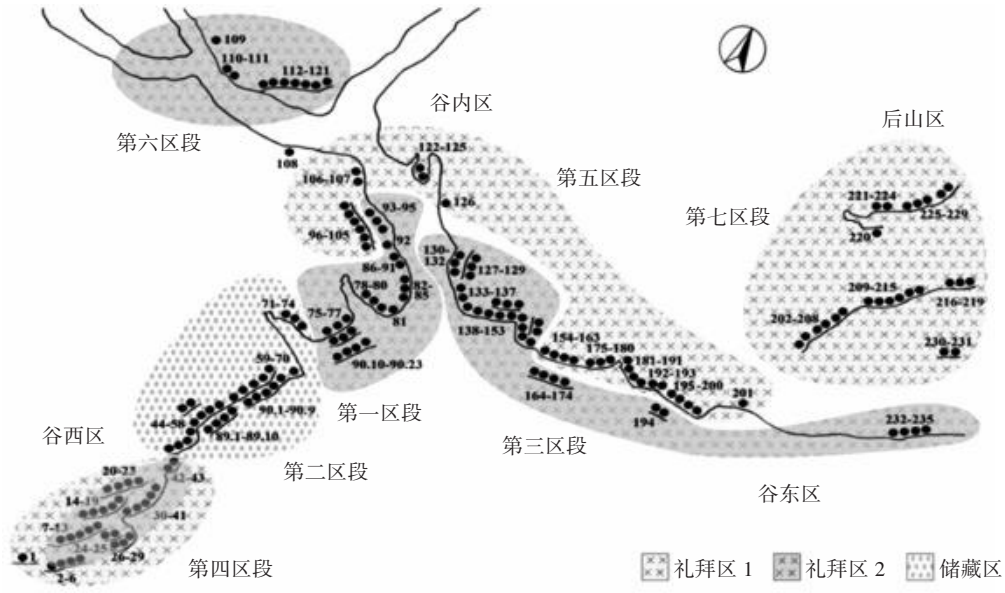


图 5　绘有舍利塔和佛塔图像的洞窟（采自〔意〕魏正中《区段与组合——龟兹石窟寺院遗址的考古学探索》，上海：上海古籍出版社，2013 年，第 46 页）

舍利塔图像分布在中心柱窟的甬道壁面（表 1）。其所处洞窟的其他壁面在题材分布上具有规律性，主室侧壁通常绘制佛说法图[①]，券顶绘制本生故事画、因缘故事画、天相图，后甬道主要由围绕涅槃题材的图像组成，涅槃图均为绘制在墙面上并没有塑涅槃像台，后室空间相对狭小。甬道壁面由佛塔和舍利塔上下两列组成，甬道顶部未出现天相图，舍利塔图像所在的甬道壁面亦属于涅槃体系内，其前后题材有乾达婆王、涅槃图、八王纷争舍利图、焚棺图，这些均表现佛祖入灭前后的故事情节。

表 1　克孜尔洞窟舍利塔图像分布

洞窟编号	位置及洞窟类型	后室题材分布							
		左甬道		右甬道		后室			
		内	外	内	外	内	外	左	右
7	谷西区，中心柱窟	○ ★	○ √	○ ★	○ √	焚棺图	■	乾达婆王	比丘
13	谷西区，中心柱窟	○ ★	○ √	○ ★	○ √			金刚力士	
17	谷西区，中心柱窟		○ √	○ √	○ √	八王纷争舍利	■	设龛	设龛

① 克孜尔第 38 窟的舍利塔图像分布甬道下壁面下列，其上方没有佛塔图像，这种布局与其主室壁面说法图布局相似，非通常两栏式说法图而是一个壁面上绘制三大幅说法图，也见于第 8 窟。

续表

洞窟编号	位置及洞窟类型	后室题材分布							
		左甬道		右甬道		后室			
		内	外	内	外	内	外	左	右
38	谷西区，中心柱窟	√	○	√	○	√	■	○	○
80	谷西区，中心柱窟	○ √	○ √	○ √	○ √	八王纷争舍利	■	乾达婆王	梵天帝释天

√舍利塔图像　○塔中坐佛　■涅槃图　★供养人（注：空白处为破损或揭取，尚不可知）

将后世涅槃情节与主室情节相结合来看，它们统一构成了佛祖的“三世”，并按照右绕礼拜的模式安排各个部分，如窟顶所绘的本生故事表现释迦牟尼前世种种善行，积累功德，主室侧壁的佛说法图则体现释迦牟尼现世成佛为信徒和弟子说法的场景，后甬道涅槃图为释迦牟尼入灭预言弥勒下生，舍利塔图像为弟子为保佛法不灭，遂起塔供养佛舍利，最后是弥勒菩萨说法图，其代表释迦牟尼之后的未来佛。此时，舍利塔图像所组成的空间是独立的空间，并非是某一壁画故事的图像组成元素，是佛教思想在洞窟中的体现。这一空间是蕴含在“三世”思想体系之下。

克孜尔石窟舍利塔图像不仅是龟兹所独有的，在龟兹以东和以西的佛教圣地均未出现此图像，其所在洞窟的集中性分布或许与谷西区佛教所流行的思想相关，使用这些洞窟的僧团应重视舍利信仰在构建释迦牟尼三世思想中的意义。

（二）舍利塔图像取材自舍利展示法会

舍利塔图像为带有基座的高塔型佛塔，内部盛放有舍利盒。（图 2）《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷十八中有记载，佛陀告知长者如何制作佛舍利塔。

佛言应可用砖两重作基。次安塔身上安覆钵。随意高下上置平头。高一二尺方二三尺。准量大小中竖轮竿次著相轮。其相轮重数。或一二三四乃至十三。次安宝瓶。长者自念。唯舍利子得作如此窣堵波耶。[①]

佛经所记载用砖做两重基座的佛塔在印度地区并未发现，印度佛塔大部分为覆钵形制，这种高塔型佛塔源自犍陀罗地区。公元前 3 世纪，佛塔传入了犍陀罗地区，到了公元 1—2 世纪，

① 义净译《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》第 24 册，第 207—415 页。

犍陀罗地区出现了带有两重基座的覆钵形佛塔，如斯瓦特地区的塞杜沙里夫一号佛塔，随着带有基座式佛塔在犍陀罗地区的流行，其造型样式沿着丝绸之路影响龟兹的佛塔建造，如苏巴什佛塔。

克孜尔石窟的舍利塔形制借鉴犍陀罗样式。舍利塔上半部分由伞盖、彩幡、塔刹、平头、覆钵组成，下半部分为一个内部中空用于放置舍利的方形空间。舍利塔其内部所置的舍利盒仿照实物所绘制，上半部分为三角形下半部分为方形。在八王纷争舍利图像、夜叉托塔等涉及舍利的情节中均绘有同一样式的舍利盒图像（图 6），结合龟兹出土的舍利盒形制，设计者应取材自现世的实物绘制而成。与佛塔不同之处在于，舍利塔塔身设计成盛放舍利的图像，有意向右绕礼拜的人强调突出内部的舍利盒。舍利是一种媒介，使得释迦实现从肉体到真身的转化，从而真正成为了跨越物质性的一种永恒存在——佛陀。[①]舍利盒不仅仅作为盛放舍利之用，更是构建舍利神圣性的重要一环。

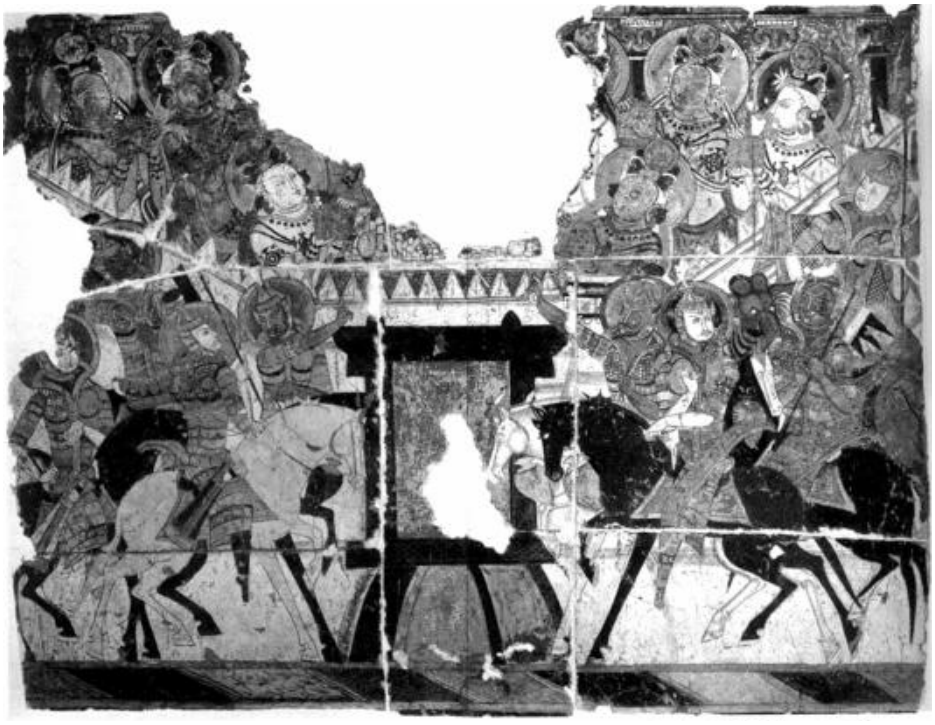


图 6　克孜尔第 224 窟后甬道前壁八王纷争舍利（朱建军《海外藏克孜尔石窟壁画及洞窟复原影像集》，兰州：甘肃教育出版社，2019 年，第 345 页）

舍利塔图像是一种新题材，洞窟壁画中新题材的出现有可能是在继承发展前代艺术水平基础之上由外部因素促使产生的，如佛教思想的流行、石窟供养人或工匠团队的变化等，结合出土的实物舍利盒及供具可推测，舍利塔图像的出现很有可能是取材于当时舍利展示法会的场景。

① 林伟正《被“身体化”的舍利佛指——从法门寺地宫的“真身舍利”谈中国舍利瘗埋与葬葬》，《典藏·古美术》，总第 218 期，第 162—169 页。

结语

随着佛教的传播，舍利崇拜也传至西域和汉地，龟兹作为佛教东进的重要驿站，其佛教思想受到犍陀罗地区的影响，具体表现在舍利的展示和瘗埋。但与其他佛教圣地不同的是，克孜尔石窟壁画出现供奉舍利的新题材，即舍利塔图像。其固定分布在中心柱窟甬道壁面，即右绕仪式的轨迹上。图像和仪式中所呈现的“舍利”，远比佛经记载的文字定义要更加丰富和立体，设计者有意将塔中置舍利盒图像绘制在观者右绕过程中，除了配合涅槃体系之外，亦能看出对舍利供养的重视。就目前现存的佛塔图像而言，龟兹以东和以西都未见舍利塔图像。舍利塔图像集中分布在克孜尔石窟谷西区西端的第四区段，与其处在同一区的其他洞窟内并未发现，并未流传开来，这或许与使用这一地区的龟兹僧团所奉行的不同佛教思想有关。至于这种特殊的构图模式为何在克孜尔石窟没有大面积盛行，有待其他方面的解读。

New Ideas on the Relic Belief in Kucha

—A Case Study of Kizil Grottoes

◎ Li Hong (Capital Normal University)

Abstract: The images painted on the wall of grottoes are mostly selected from the real world, namely the two-dimensional display of the physical objects in the caves, to serve the Buddhist storyline or to fit a certain Buddhist thought. Thus, the interpretation of the image can restore the historical situation of the time to a certain extent. This paper sorts out the images of the stupa dedicated to relic box in the murals of Kizil Grottoes, and finds that they are concentrated in the central pillar caves at the western end of the western part of the Kizil Grottoes valley, not found in other areas. Based on this phenomenon, combined with the relic box and their offerings excavated from Kucha, it is revealed that the image of the stupa was influenced by the relic display ceremony originating from the Gandhara region, and its concentrated distribution in the caves may relate to the Buddhist thoughts pursued by different Sangha in Kucha.

Key words: Relic Belief; Kizil Grottoes; Kucha; Stupa

大足学刊·第六辑
2022年，338—341页

《〈方氏像谱〉研究》书评

◎ 刘学荣（北方民族大学）

内容摘要：对《〈方氏像谱〉研究》一书进行评介，旨在使读者了解明清时期地方谱牒文化折射出的祖宗写真像艺术特色、史料信息和社会价值。该书基于第一手的地方谱牒图像和文献资料以及作者的相关学术积累，梳理出完整的中国古代祖宗写真像的发展情况；作者突出了祖宗画像在昭孝事祖礼仪文化中的作用和意义，并运用图像学、历史学的方法考证明清服饰文化特点；运用历史文献学的方法，对《方氏像谱》文献进行整理、归纳、分析，结合史料文献梳理出该方氏一族世系流变情况，并考证历史上一些重要事件。为研究明清地方谱牒提供了新视角、新思路和新方法。

关键词：谱牒文化　《方氏像谱》　研究方法　书评

中国谱牒文化是同宗共祖之血亲集团以特殊形式记载本族世系和事迹的历史图籍，它从一个侧面展示了中国社会的发展轨迹，为研究民族变化与发展、迁徙与融合，提供了十分宝贵的原始记录；它与方志、正史构成了中华民族历史大厦的三大支柱，是我国珍贵的历史文化遗产。家谱中蕴藏着大量有关人口学、社会学、经济学、民族学、教育学方面的知识，以及人物传记和地方史资料。为研究民族历史，包括婚姻、宗族、社会、风俗、伦理、民族迁移与融合，提供了十分宝贵的原始记录，从一个侧面反映了当时社会的政治、经济、文化面貌，展示了中国社会的发展轨迹。[①]

随着历史的发展和时代的变迁，我国谱牒逐渐形成一套完善的修史制度。明代是修谱体例和内容的完善时期，对清代及民国时期家谱的普及起到积极的作用。《〈方氏像谱〉研究》在

① 张杨、陈健《家谱的收藏和利用》，《浙江档案》2004年第9期，第28页。

众多的谱牒文化研究中，有它自己的独特性。其中原因之一是离不开《方氏像谱》材料本身既有图像又有文献的特殊性，另一个重要原因是作者在读博士之前是美术学出身，本身对图像有着十分特殊的敏感性，加之攻读博士学位阶段对历史文献学研究方法的钻研与掌握，最终运用文献学、图像学、考古学和历史学的方法将这本明清时期的《方氏像谱》研究成果呈现于我们面前。说起作者与《方氏像谱》之间的因缘关系，得从作者考察甘肃省榆中县的一座金墓开始，2011 年寒冬腊月，作者考察完金代砖墓壁画后去参观榆中县博物馆，被玻璃橱柜中色泽如新、线条流畅、形神具兼的几幅小型明清时期的画像所吸引，并判断该文物具有很高的历史价值，一经询问果不其然是榆中县博物馆的镇馆之宝——国家一级文物明清时期的《方氏像谱》，这引起了作者的极大兴趣和热情，几经争取，终于获得了研究许可和电子图片资料。从获得资料起，作者不敢懈怠，立即着手，埋首书海、走访调查、求教求证，对《方氏像谱》（以后简称《像谱》）进行了全方位的研究。

该书分为上、下两篇，上篇为研究篇，下篇为录文和注释。

研究篇的章节之间看似没有相互间的紧密联系，但我们可以看到作者对这本《像谱》资料最基础和拓展性的研究。通过该方氏一族在明清时期兴亡史的缩影，我们可以瞭望这一时期的社会文化情况。

上篇总共分为四个章节，第一章作者对中国古代写真像进行了一次大的检阅，从人物画的萌芽状态，到人物画的发展、鼎盛时期，再到人物画的衰落，祖宗写真像如何在人物画混沌状态中，随着朝代更迭、社会经济文化的发展，逐渐从人物画中分离出来而自成体系，其绘画技法上的方式方法除了不断汲取人物画动态技法的更新外，到了元代又将“相术”引入到祖宗像的表现中，并在清初就有借鉴西方绘画立体造型的特点。作者以立体的视角把《像谱》中的人物写真像放在整个中国古代写真像发展的大背景下进行了探讨，通过追溯中国古代祖宗崇拜礼仪下祭拜媒介的演变，以纵向发展的历史线索，重点探讨了写真像在古代中国祭祀文化中的重要性和所体现出的人文情怀，并梳理其在绘画技法和表现形式方面的时代性和最终完善形成的程式化特点。以此引出《像谱》中的文献资料正好折射出明代统治者在主流意识形态领域推行颁布“圣谕六言”“三纲五常”之思想，也体现出该家谱文化功能既起到缅怀逝去亲人、慰藉生者心灵的作用，也在伦理道德方面起到家族教育作用。

自中国古代人物画开始，从绘画形式语言到所呈现的功用、文化，作者都有广征博引和抽丝剥茧般的论述。她翻阅了几乎所有与人物画、写真像、祖宗像及谱牒文化有关的著作，参考范围非常广泛，有正史、研究论著、传世绘画和理论、笔记小说、风水地理、敦煌文献、期刊论文等。明代是谱牒文化的完善期，建祠修谱已普及民间百姓，大量与世俗生活有关的内容被表现在谱牒文献之中。有关写真像发展演变的内容被广泛记录在各类文献中，作者将考古文献、史料和已有研究结合起来，进而对《像谱》中的写真像进行了比较专业的诠释，这也得益于她的勤奋和日积月累的学识。

第二章节作者对《像谱》中的46幅写真像的绘制地点和时间进行了考证和推导，并运用图像学的方法从构图形式、线条表现、敷色技法、人物造型、服饰特点、配景寓意等方面对每幅画像进行了详细的考述，并结合文献推导出画像的艺术特点和时代性。虽然艺术考古需要客观描述，但作者并没有仅仅停留在对图像单纯的客观描述上，而是在这个基础上，作者从历史时间性、地域性上进一步检索文献，并认为甘肃地区写真像的历史由来已久，早在魏晋南北朝至隋唐、五代、宋初，远在西北边陲的敦煌地区就出现了大量的邈真、写真像，也是图赞结合的方式，而这本明清时期的《像谱》不管是形式还是内容，肯定与敦煌的“邈真赞”有着一脉相承的关系，并论证了该《像谱》家族系列写真像在画史上的意义，认为其与当时全国肖像画相比，有其独特的历史价值、艺术价值和地域特点。

第三章，作者在释读《像谱》文献资料的基础上，查阅《明史》《大明会典》，对该方氏家族源流、世系流转做了梳理与考证。得出该方氏一族祖籍浙江湖州府乌程县三陂乡，其三世祖在洪武、永乐年间参与了历史上重要的战役，并以英勇善战获得功绩，钦升怀远将军、青州左卫指挥同知，为其家族奠定了武勋基础，其长子方真（四世祖）袭替其职后，调陕西都司兰州卫，自此方真及其后人定居兰州地区……在这一章节，作者能通过家谱文献中透露出的历史事件，竭力查阅史料去验证，也是难能可贵的。

第四章，作者通过释读图像、检索文献，对画像中体现出的服饰资料按明代文武官常服、命妇冠服、士庶衣冠，以及清初服饰等类别一一作了考证，并结合该《像谱》的文献信息，对写真像显现出的明代“补服”文化做了梳理考证，也借以对当时服饰文化的僭越现象以《像谱》为案例进行了论证。当然，我们也透过该章节了解到有明一代从文武官服，到士庶服饰，再到清初服饰的历史演变过程和时代特点。

下篇部分，作者对《像谱》保留下来的40件文献进行了整理，包括编号、题解、定名和录文，这个过程对美术专业出身的作者极具挑战性。但令人欣慰的是，作者还是排除万难，将所有《像谱》文献整理了出来，这为以后学者们的进一步研究提供了可资借鉴的基础资料。

综上可知，该书主要有以下两个特点：其一，因为《像谱》之前未有人研究过，作为一本图文并茂的家谱，可算是新材料。中国古代家谱种类繁多，文化渊源绵亘数千年，相关的研究也是非常之多，作者注重考古材料，重视对图像的观察，能将传统史料和出土文献相结合，并查阅文献，客观求证。其二，作者学术视野广阔，能够不拘泥于自己以前的专业界限，敢于突破陈规，打破学科壁垒，运用考古学、历史文献学、图像学、美术学科的方法对《像谱》现有的图像和文献资料展开全方位的整理与研究，“这对学者们从事跨学科的研究提供了很好的范例”[①]。

对作者来说，对古文献录文、句读释读不是强项，在一些具体问题上难免有一些失误，作

① 宁强《〈方氏像谱〉研究·序》，参柳庆龄《〈方氏像谱〉研究》，兰州：甘肃文化出版社，2020年，第2页。

者自己已经意识到这个问题，并考虑以后的修订工作。另外，从美术史的研究视角来看，还有更多的研究空间等待作者去发掘。

A Book Review of *Studies in the Pedigree and Ancestral Portraiture of the Fang Clan*

◎ Liu Xuerong (North Minzu University)

Abstract: In order to make readers understand the artistic characteristics, historical information and social value of ancestor portraits reflected by local genealogy culture in Ming and Qing dynasties, this paper reviews Fang's portrait Spectrum and GT Research. Based on first-hand local genealogy images and documents, as well as the author's academic accumulation, the book sorted out the complete development of ancient Chinese ancestor portraits. The author highlights the role and significance of ancestor portraits in the ritual culture of zhao-xiao affairs, and researches the cultural characteristics of costumes in the Ming and Qing dynasties by using the methods of imagology and history. Using the method of historical philology, this paper sorted out, summarized and analyzed the literature of Fang's image spectrum, sorted out the evolution of the family pedigree of Fang's family and researched some important events in history. It provides a new perspective, new ideas and new methods for studying the local genealogy in Ming and Qing Dynasties.

Key words: Genealogical culture; the Pedigree and Ancestral Portraiture of the Fang Clan; The research methods; A book review

大足学刊·第六辑
2022年，342—345页

《延安宋金石窟调查与研究》评介

◎ 呼　啸（西安电子科技大学）

内容摘要：石建刚《延安宋金石窟调查与研究》一书，通过实地调查，甄别出延安地区136座宋金石窟，从石窟分布、分期断代、题材辨识等系统性研究到代表性洞窟、造像工匠派系、典型题材的专题研究，大大扩充了延安宋金石窟研究的内容，填补了延安宋金石窟长期以来无系统性研究的空白。

关键词：《延安宋金石窟调查与研究》　延安宋金石窟　书评

延安宋金石窟不仅是中国晚期石窟艺术集大成之代表，亦是中国石窟发展历程中的重要一环，在艺术史与美术史上均具有不可替代的地位和价值。然而，由于规模较小、地域分散等现实问题，延安宋金石窟的系统调查向来难度较大，基础资料的及时性、准确性以及专业性等亦不尽如人意。受限于此，既往研究多以介绍性文字、调查简报为主，专题研究又偏向于图像方面的基础研究，系统的研究成果自何利群先生《延安地区宋金石窟分期研究》（北京大学考古文博学院硕士学位论文，2001年）以后则再无赓续之作，总体呈现出浅显性、零散性的研究特点。在此背景下，石建刚新著《延安宋金石窟调查与研究》（兰州：甘肃教育出版社，2020年）无疑可看作是该领域研究在勠力深入与不断拓展过程中的标尺性作品。是著凡30余万言，紧密围绕“延安宋金石窟”这一研究主题，既有对这一时期该地区石窟的系统整理、编排与分类，亦不乏基础、关键以及典型问题的考证与甄别。其研究特色主要表现为以下四个方面。

首先，以实地调查为手段，实现材料的全面整合与既有厘正。如上所述，规模较小与地域分散是横亘在延安宋金石窟系统性与全面性研究面前的主要难题，而这也导致学界在此之前对该地区这一时期石窟的精准数目与确切地理位置等基础性问题甚至语焉未详。作者不畏繁难，在2013年至2016年间，深入陕北田野进行实地调查，发现其境内现存宋金石窟计83处136

座，全面、系统地掌握了延安宋金石窟的整体情况，从而使是著研究内容的扩充与本研究领域边界的拓展成为可能。在此基础上，作者对每处石窟的位置、形制、尺寸、时代、造像题材、铭文题刻相关内容等亦事无巨细，靡不毕载，在体现作者的卓越材料整理、归类能力的同时，也为学术界之后研究的推进奠定了全面、科学的文献与图像基础。不唯如是，在调查的过程之中，作者还依据实地所得，对之前如《陕北宋金石窟题记内容分析》《陕西古代佛教美术》《鄜县石泓寺、阁子头寺石窟调查简报》等成果所存在的诸如题记脱录、错录以及误读等问题予以厘正，为著作后续研究结论的可靠性与权威性提供了保障。“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”，不难发现，上述任意一项呈现于是著中的内容均建立且只能建立在“实地调查”这一前提之上。

其次，多种研究方法的综合运用。是著重视研究方法的探索与结合，并在行文中具体表现为这样三种形式：其一，结合作者敦煌学的研究经验以及研究对象的材料获取特点，以田野考古为基本研究方法，通过实际测量、文字记录、照片拍摄以及拓片制作等手段，对延安宋金石窟的历史遗迹与现状进行了全面、详细的测绘和记录。完备、过硬的基础材料大大增强了是著的说服力与可信性。其二，兼采考古类型学、文献学以及图像学等学科的众家之长，在科学分类延安宋金石窟窟龛形制、造像题材、造像服饰、造像风格的基础上，结合相关碑刻题记以及文献资料等对延安宋金石窟进行合理的分期和断年。其三，跨区域的比较研究。关中、榆林、陇东等地区的宋金石窟与延安宋金石窟关系密切，隶属同一文化体系；延安宋金石窟群的建造与成型是宋、辽、金、夏等不同民族和文化共同影响下的结果，与周边如甘肃、山西、四川、重庆等地的石窟同样关系匪浅。因此，在是著中，作者非常注重跨区域间的对比研究。如将延安市甘泉县李巴圪崂石窟罗汉与甘肃省合水县安定寺石窟后室金大定十八年罗汉的造像风格进行比较，进一步佐证前者为金代开窟；又如结合延安市富县石泓寺、甘肃省合水县安定寺石窟的造像风格，判定延安市安塞县的沐浴石窟应开凿于金代中期等。以上均表现出作者选取研究思路时的博涉开阔和运用研究方法时的熟稔灵活。

再次，研究的人本思想。作为石窟的建造者，石窟工匠的个人偏好、技艺优劣、佛教知识水平乃至于活动范围、家传师承、受教育程度等均较大程度地决定着石窟造像的特点及艺术风格，同样是石窟研究中的重要内容。在李淞、李静杰等前辈学者研究的基础上，同时结合调查过程中新发现的 39 条题记，作者基本厘清了北宋初期鄜县的米延福等人、北宋中期至金中期的介氏工匠家族，以及王信、赵后、王志、弋达、赵俊、母逸等工匠或工匠家族的籍贯、活动范围、群体组成、开窟成就以及造像风格等，在将研究目光着眼于“人”这一情感主体的同时，亦进一步补充、推动了相关研究的广度与深度。此外，在第五章的内容中，认为延安宋金石窟中僧伽与度化亡者组合形式“表现出信众强烈的孝道思想和对亡后净土世界的向往”，僧伽飞雨图像表现出“延安地区恶劣的自然条件下信众对风调雨顺的渴望”，僧伽与释迦佛、弥勒佛的组合形式“反映出信众对社会战乱的厌恶和对和平生活的期盼”，涅槃图像及其乐舞情

节“共同表现出强烈的末法与传法、护法思想，折射出延安民众对战争的无奈和对美好生活的期盼”等，均表现出作者无处不在的现实观照与人本思想。

最后，研究内容既见“森林”，又见“树木”。在系统整理、科学归类延安宋金石窟窟龛形制、造像内容及组合、造像服饰类型以及石窟分期与年代的基础上，作者还专辟一章，着重分析了其中以僧伽、地藏、玄奘取经等题材为主的典型造像，在为相关研究提供了一批全新实物资料的同时，还得出了诸多令人耳目一新的见解。作者认为，延安地区大量玄奘取经图像的发现，“否定了这一图像产生于河西地区的观点，使得我们必须重新审视这一图像产生的时空坐标与历史根源”；金地藏（地藏）与道明、闵公组合图像的出现则将“金地藏信仰及其相关故事、图像的形成时间由明代提前到了北宋中晚期，这使得我们有必要对宋以后地藏造像和地藏信仰的内涵与外延做进一步的探讨”。在上述问题提出与解决的过程之中，是著全局层面上的创新性不唯得以极大增强，研究内容中整体与局部之间的联系亦因此而变得更为紧密，直观、有力地反映了作者扎实的学术素养、敏锐的问题意识以及高超的谋篇布局能力。

金无赤足，《延安宋金石窟调查与研究》亦存在一些不足之处。首先，作者主要围绕延安宋金石窟的分期断代、造像题材辨识、工匠派系、部分重点石窟和造像题材的专题研究等基础问题展开，而有关洞窟功能、宗教仪轨、石窟营建与民族政权战和的关系、延安宋金石窟与周边地区不同民族政权统治下的佛教艺术之间的互动关系等核心问题的研究虽均有提及，但未能展开论述，期待看到作者后续研究成果的问世。其次，作者在“附录部分”对延安宋金石窟的洞窟图像配置、主要造像题材和纪年题记进行了分类统计，公布了大量新材料，具有重要学术价值。然美中不足的是，在主要造像题材部分没有统计观音和罗汉两类延安宋金石窟最为重要的造像题材；在附表 10 中仅释录了可以确定纪年的题记，而对其他大量虽无明确纪年但明显属于宋金时期的铭文题刻没有收录，略显遗憾。再次，作者以扎实的野外调查为基础，公布了有关延安宋金石窟的大量新资料，厘正了前人在调查过程中存在的诸多错讹之处，但作者在洞窟内容记录和题记释读过程中存在一些小瑕疵，如万安禅院第 1 窟主室前壁的多臂观音，作者记录为 40 只手，而经笔者仔细辨识应是 42 只手；石泓寺第 6 窟题记 T8 中，作者所录纪年为“贞元七年”，然金代贞元年号只有四年，且从题记拓片来看，其中的数字只有一条较短的竖线，笔者认为其应是重字符，故该纪年应是“贞元元年”。

总体而言，石建刚《延安宋金石窟调查与研究》一书，虽存在一些小瑕疵，但瑕不掩瑜。该书是目前延安宋金石窟研究领域资料最为全面、内容最为系统、成果最为深入的一部力作，具有填补中国石窟寺研究空白的重要价值。在当前延安宋金石窟学人关注较少且研究成果较为薄弱的背景下，是著的诞生不仅为学界提供了可资借鉴的研究范式，亦一定程度上拓展了相关领域的研究边界与研究内涵，是一部极具启发性的成熟作品。

Review and introduction of *The Investigation and Study of Song and Jin Grottoes in Yan'an*

◎ Hu Xiao (Xidian University)

Abstract: Investigation and Research on The Song and Jin Grottoes in Yan'an by Shi Jiangang, through field investigation, 136 grottoes of Song and Jin dynasties in Yan'an area have been identified, from systematic research on grotto distribution, period-dating and theme identification to thematic research on representative grottoes, artisan factions of statues and typical themes.This study not only greatly expands the content of the study of the Song and Jin grottoes in Yan'an, but also fills the gap that there has been no systematic study for a long time.

Key words: *The Investigation and Study of Song and Jin Grottoes in Yan'an*; Yan'an Song and Jin Grottoes; A book review

大足学刊·第六辑
2022年，346—352页

布兰迪修复理论在大足石刻保护中的运用

◎ 陈卉丽　邓　灿（大足石刻研究院）

内容摘要：本文通过对以意大利修复家切萨雷·布兰迪（Cesare Brandi）的《修复理论》为核心的现代修复理论的分析探讨，阐述了该理论运用于世界文化遗产大足石刻的预防性保护和文物修复工作之中的实践指导意义。

关键词：修复理论　大足石刻　保护与修复

一、前言

世界文化遗产大足石刻作为室外文化遗存，又多以摩崖造像的形式展现，为开放空间，直接与外界环境相依存，历经千百年的冷暖交替、风吹日晒、雨雾侵蚀等自然因素作用，存在石质风化、空鼓、残缺、断裂，金箔开裂、起翘、脱落以及彩绘起甲、粉化、褪色，生物侵蚀等多种病害。作为人类物质文明发展史重要载体的大足石刻，具有重要的历史、艺术、科学以及社会文化价值。大足石刻价值的多样性以及文物的唯一性，决定了大足石刻保护需要科学的保护修复理论、原则及方法，并在其指导下进行科学的保护与修复。

二、布兰迪修复理论的解读

（一）布兰迪修复理论的认识

意大利20世纪重要的思想家、艺术批评家、修复理论家切萨雷·布兰迪（Cesare Brandi）1963年撰写的《文物修复理论》提出的文物修复理论包括：修复的概念，艺术品的材料，艺术品的潜在统一性，关于艺术品及修复的时间，按历史性要求的修复，按审美要求的修复，艺

术品的空间，预防性修复等方面[①]。布兰迪修复理论的核心内容是：修复是根据历史学、自然科学、美学、材料学的特征来认识艺术品、修复艺术品的方法论，也就是说在文物修复实践过程中不排斥对文物主体的干预。他强调材料的可逆性、兼容性和可辨识性，充分认识科学发展的时代局限性，提倡给未来留下可工作的空间。同时，强调有效的文物修复不可能仅凭对文物的艺术和历史研究而获得足够的支持，还需要一系列的技术分析与研究，现代科学可以提供极其重要的手段。他提出修复是对艺术品的实用性、审美需求和历史需求重新认识的重要方法。

（二）布兰迪文物修复理论的思考

1. 关于预防性保护

布兰迪首创了预防性修复的概念，预防性修复包括保护、排除危险、保障有利条件。布兰迪的预防性修复是旨在防止艺术品保存状态的恶化，尽可能地避免紧急修复，紧急修复也就是我们常说的抢救性修复。布兰迪强调预防性保护。由于文物的保护与修复，即便采取最小干预原则，但也是对文物进行了干预，都会对文物的原貌造成或多或少的改变，不可避免地损失文物蕴含的历史信息。对文物的修复，是一种没有办法的办法；最好的修复是能够抑制病变的发生，采取预防性保护。而“预防性保护”强调针对文物病变成因进行保护行为，对文物所处环境条件进行干预，清除、阻止或延缓病变的原因和进程。通过日常维护，对造成石窟病害的可能因素提前采取有效的防御措施，消除造成石窟文物损伤的一切隐患。

2. 关于文物修复

布兰迪将文物修复解释为：“所谓修复，是为了维持某件物品物质性上的无欠缺性，为保证其文化价值的保全、保护而实施、处理的行为。”[②]紧接着，布兰迪谈到了修复的两条公理：第一，“我们只能修复艺术作品的材质”，因为修复直接处理的只有作品的材质部分；第二条，修复材质的目的在于“重建作品潜在的整体性，但以它不成为艺术或历史的赝品为前提，不取消它在时间中形成的种种痕迹”[③]。这就意味着我们能够修复的只能是艺术品的材料，而不能对形象的真实性进行改变性干预。修复时必须遵守可辨识性、可逆性、兼容性、最小干预等原则。布兰迪还说道，一件艺术品，我们必须要思考它要传达给未来什么意义，只要想到这一点，我们在实施修复这个行为之前，就会对这件艺术品的物质性和具有的两性即美学性价值、历史性价值来进行再认识。他认为文物的使命是传达，要传达给未来很多的信息。如文物作为物质所承载的材料及工艺技术的传达，当时的社会思想、审美情趣的承载，传达给后人的当时的审美和艺术观。所以我们修复任何一件文物，首先要调查文物的历史沿革，必要时还要借助科学技术手段，弄清哪些是文物自身的东西，哪些是后来人为或自然环境的添加物，明白我们

① 〔意〕切萨雷·布兰迪著，陆地编译《修复理论》，上海：同济大学出版社，2016年，第86—89页。
② 前揭〔意〕切萨雷·布兰迪著，陆地编译《修复理论》，第73—74页。
③ 前揭〔意〕切萨雷·布兰迪著，陆地编译《修复理论》，第76—77页。

要保留什么，去除什么，就是要明白我们怎样把文物所承载的内容真实、完整地传承给将来。

三、布兰迪文物修复理论在大足石刻保护中的运用

（一）保护前期研究

开展深入细致的前期勘察研究为修复方案编制提供科学依据。大足石刻保护前期研究主要包括：造像价值评估、岩土体工程地质勘察、造像现状调查、工艺研究、科学检测、病害机理研究、保存环境监测、修复材料筛选、修复材料和修复工艺试验、制定保护修复方案等。

（二）大足石刻保护

1. 预防性保护

作为室外文化遗存的大足石刻，受自然环境因素影响作用更为突出，预防性保护是大足石刻健康长久保存的重要手段之一。

（1）文物保存环境的改善

在石窟区实施煤改气，建立排污系统，特别是近年实施的宝顶山石刻景区提档升级工程，美化、净化了大足石刻文物保存环境，减少了环境因素对大足石刻的不利影响，有利于大足石刻的长久保存。同时实施龛窟气象和大气等微环境的监测与评估。大足石刻保存环境虽有很大的改善，但由于受整个区域大环境高温高湿酸性环境的影响，所以不断改善大足石刻的保存环境将是一项长期工作。

（2）监测预警体系的建立

建成大足石刻世界文化遗产监测预警系统，提高了监测预警水平，监测内容涵盖了文物本体、文物环境、自然环境、人为活动因素以及保护管理等 18 个大类、70 多个子项，全方位加强遗产监测，通过动态监测和信息化管理，将重心前移，从根本上改变了被动式保护管理模式，实现了大足石刻由抢救性保护向预防性保护的跨越式发展，有效地防范和化解了遗产潜在风险。

（3）造像保养维护的开展

保养维护贯穿于文物保存的始终，是消除或减缓各种病害对文物损伤的有效方法；同时也是保存大足石刻文物最基本和最重要的手段。保养维护措施主要有：造像表面污染物清理、造像脱落部位复原粘接、防水窟檐的修补、排水工程定期维护等。

（4）文物数字化的持续推进

运用近景摄影测量和三维激光扫描等科技手段为大足石刻建立数字档案，将成果应用于石刻保护，为大足石刻保护提出一种新的可能性。文物的生命有限，但记录是永久的。从这个角

度讲，真实性的记录和保护同样重要，甚至更重要。

2. 文物修复

布兰迪先生将文物修复解释为：“在充分尊重文物的历史性、真实性和美学性的同时，多学科共同参与对文物进行处理的重要行为。”[①]修复就意味着对文物造像本体进行干预，包括实施的除尘及清理有害附着物、脱盐、风化石质加固、断裂石质粘接、空鼓石质灌浆、残缺石质补形、软化回贴开裂起翘的大漆层和金箔层、回贴起甲和鼓泡彩绘、加固粉化彩绘等操作都是修复工作的一部分，修复或多或少都会造成文物表面信息的缺失，修复者必须谨慎对待。布兰迪说过修复是一种评判行为，修复的评判行为是没有完结的。

案例：大足石刻千手观音造像修复

千手观音位于大足石刻宝顶山大佛湾南崖，开凿于南宋淳熙至淳祐年间（1174—1252），是我国最大的集雕刻、彩绘、贴金于一体的摩崖石刻造像。由中国文化遗产研究院牵头组成的项目组，在没有国内外经验可借鉴情况下，联合攻关完成千手观音造像保存现状调查、病害机理研究、雕刻岩体稳定性测试与评估、工艺调查、三维信息留取与虚拟修复研究、微环境监测、岩土体工程地质详勘、凝结水监测、修复材料研究、贴金层保护修复试验、修复材料及工艺试验、修复试验效果跟踪监测等 12 个子项的前期研究。项目组针对造像石质、贴金、彩绘出现的 34 种病害，以充分认识文物价值为基础，以尊重真实性、可识别性、可逆性、最小干预等修复原则为指导，以消除文物病害为目的，历时 8 年顺利完成了千手观音造像修复工作。



图 1　千手观音造像局部病害

千手观音造像修复工艺如下：

石质胎体修复：表面除尘→不稳定金箔层揭取→揭金后本体现状评估→去除劣化地仗和修补材料→裸露基岩脱盐→粉化石质加固→裂隙修复→断裂石质粘接→空鼓石质灌浆→残缺石质

① 前揭〔意〕切萨雷·布兰迪著，陆地编译《修复理论》，第 75 页。



图 2　修复完成后的千手观音

补型（包括劣化泥质胎体的更换）→补塑部位打磨修型→修复效果检测评估[①]

髹漆贴金：生漆层→漆灰层→生漆层→金胶漆→回贴旧金箔层→金胶漆→新金箔层→封护[②]

彩绘修复：除尘→表面预清洗→病害处理（起甲回贴，粉化加固）→彩绘整体加固→清洗→全色→封护[③]

修复中通过使用多种材料、工艺进行的多次试验表明，传统髹漆贴金工艺和材料以及传统矿物材料和彩绘技法进行补全的视觉效果和稳定效果最好。传统修复工艺、材料的使用，不仅保证了修复效果的稳定、安全，也符合文物修复使用原材料、原工艺的要求。根据造像保存现状的潜在一体性，对有据可循的石质残缺部分进行补全修复，从而尽可能实现千手观音雕刻形态以及艺术的完整性，满足文物的审美需求。

① 中国文化遗产研究院、大足石刻研究院编著《大足石刻千手观音造像保护修复工程报告》，北京：文化艺术出版社，2020 年，第 143—168 页。

② 前揭中国文化遗产研究院、大足石刻研究院编著《大足石刻千手观音造像保护修复工程报告》，第 269—279 页。

③ 前揭中国文化遗产研究院、大足石刻研究院编著《大足石刻千手观音造像保护修复工程报告》，第 302—327 页。

大足千手观音造像修复工程，不仅仅解决或缓解了长期威胁千手观音造像存在的各种病害，也确立了一套从保护理念、现状调查、价值评估、环境监测、工艺研究、材料分析一直到保护方法的确定的保护技术路线，同时对国内外同类型的石窟寺文物保护工作具有示范作用。



图 3　造像局部修复前后对比

四、结语

大足石刻的保护修复始终遵循文物的真实性和最小干预等原则，采用现代技术与传统工艺相结合的手段实施保护与修复工作，尽可能真实全面地保留和延续大足石刻的历史信息以及所包含的价值；保护文物的历史价值和艺术价值，在尊重历史价值的基础上尽可能呈现文物的艺术价值；强调文物修复的安全性、稳定性，在满足保护修复要求的基础上，将人为附加的手段减少到最低限度，从而使大足石刻文物达到长久保存的目的。经过几代大足石刻文物工作者长期不懈的努力，大足石刻保护正在实现从抢救性保护到预防性保护，从被动保护到主动保护，从以工程性保护为主，向科技保护发展的新跨越。

Application of Cesare Brandi's Restoration Theory in the Protection of Dazu Rock Carvings

◎ Chen Huili Deng Can (Academy of Dazu Rock Carvings)

Abstract: Through analysis and discussion of modern restoration theory from the core theory of "Teoria del Restauro" wrote by Italy restorer Cesare Brandi, this thesis expounds the practical guiding significance of applying the theory to the preventive protection and restoration of Dazu Rock Carvings which is one of World Cultural Heritages.

Keywords: Restoration Theory; Dazu Rock Carvings; Protection and Restoration

《大足学刊》征稿启事

《大足学刊》是大足石刻研究院与四川美术学院合办的综合性学术出版物。本刊立足中国西南，面向世界，在秉承弘扬中华优秀传统文化的理念下，刊发以大足石刻为主包括西南石窟艺术、宗教文化、历史地理、民俗遗产、文物保护等方面具有一定的研究水平，具有创新性和前瞻性的学术论文。诚恳期待国内外学者惠赐佳作。

投稿要求：

1. 来稿原则上不设字数之限，附中英文题目、摘要、关键词、作者及单位等；正文为 Word 格式，一律采用现行规范简化字，如因需要用繁体、异体、俗体字者，请标注清楚；插图请保持清晰，注明图片作者或来源，如因作者标注不明而引发的版权纠纷，责任由作者负责。所有插图以图片格式（JPEG）作为附件单另发送。

2. 规范使用参考文献，核对准确，一律采用页下注，每页重新编号，序号格式为①、②……。专著请详注作者、书名、出版地、出版社、出版年份、页码；期刊请详注作者、文章标题、刊物名、年度、刊期；报纸请注明作者、文章标题、报纸名、日期、版次等（如：①王鸿宾《中华长寿大典》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，1996 年，第 412 页。②顾铁符《“象牙造像”说明》，《文物参考资料》1955 年第 10 期。等）。

3. 译稿请译者与原作者双方间务必达成授权协议，其间若发生版权纠纷等问题，其后果由译者负责。

4. 来稿请附作者简介、研究方向及详细通讯地址、邮政编码、电话、电子邮箱等。

5. 收稿后编委会将约请相关专家审阅，审稿期一般为 3 个月，3 个月内未收到通知，作者可自行处理稿件。

6. 遵守学术道德与规范，文章必须是作者本人或团队独立进行的研究成果，未公开发表；如有侵犯他人著作权的问题，其后果由作者负责。

7. 本刊已许可中国知网以数字化方式复制、汇编、发行、信息网络传播本刊全文。本刊支付的稿酬已包含中国知网著作权使用费，所有署名作者向本刊提交文章发表之行为视为同意上述声明。如有异议，请在投稿时说明，本刊将按作者说明处理。

特别声明：本刊不收取任何形式版面费、审稿费等。

来稿请寄：重庆市大足区龙岗街道北山路 7 号《大足学刊》编辑部　邮编：402360

电话：023-43726497　023-43779007　　**邮箱：**mdf2016@yeah.net

《大足学刊》编辑部