

大足学刊

第一辑

大足石刻研究院 编
四川美术学院大足学研究中心

图书在版编目 (CIP) 数据

大足学刊. 第一辑 / 大足石刻研究院, 四川美术学院大足学研究中心编. — 重庆: 重庆出版社, 2016.9

ISBN 978-7-229-11611-8

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 (2016) 第 229870 号

大足学刊·第一辑

DAZU XUEKAN DI YI JI

大足石刻研究院 四川美术学院大足学研究中心 编

责任编辑 郭 宜 王 娟
责任校对 何建云
装帧设计 肖 琴
封面题字 金维诺



重庆出版集团 出版
重 庆 出 版 社

重庆市南岸区南滨路 162 号 1 幢 邮政编码: 400061 <http://www.cqph.com>

重庆天旭印务有限责任公司印制

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—61520646

全国新华书店经销

开本: 889mm×1 094mm 1/16 印张: 17.25 字数: 419 千

2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1—1000

ISBN 978-7-229-11611-8

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：宁 强 孙 华 陈清香 李裕群 李崇峰
李静杰 罗世平 庞茂琨 杭 侃 段玉明
黎方银 霍 巍 Tomas Suchan
Henrik H. Sørensen （按姓氏笔画为序）

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 张媛媛

英文编辑：姚淇琳

美术编辑：周 颖 毛世福

目 录

大足北山佛湾石窟考古调查新收获	黄能迁 刘贤高 邓启兵 / 1
安岳茗山寺石塔的初步分析	孙 华 陈 筱 / 24
唐宋时期大足药师造像考察	米德昉 / 37
唐宋时期甘肃陇东地区佛教遗存的调查与研究	孙晓峰 曹小玲 / 64
大足宋代石刻毗卢遮那佛造像探讨——以眉心顶上光芒为例	陈清香 / 85
居间的图像——圆觉变相中的长跪菩萨像与宋代佛画论	〔美〕卜向荣 / 100
唐代三世佛造像——以四川夹江千佛岩为中心	〔日〕滨田瑞美 / 116
印度诃利帝母神像在流传过程中的衍变探究	胡文成 / 125
十六国南北朝七佛图像研究——麦积山石窟为中心	项一峰 / 135
大足石篆山石刻“十四龕”造像问题考	高秀军 李金娟 / 149
巴蜀石窟之西方净土变相图像源流初探	吴仁华 / 161
神圣与世俗——宋元执莲婴儿图像研究	赵 伟 / 175
川密：四川石窟体系的发展轨迹	丁明夷 / 189
东汉至南朝时代的四川佛教造像	温玉成 / 194
回归佛教仪式旧有时空——三论大足宝顶为佛教水陆道场	侯 冲 / 200

“庆赞”小考·····	邹建林 / 212
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·····	张勋燎 / 224
大足宋代道教造像的神祇图像源流再探索·····	胡文和 / 243
基于多基线近景摄影测量的石窟考古测绘·····	黄 山 张祖勋 柯 涛 张剑清 吴百川 / 258

大足北山佛湾石窟考古调查新收获

◎黄能迁 刘贤高 邓启兵(大足石刻研究院)

内容摘要:大足石刻研究院《大足石刻全集》课题组在北山石窟调查中,新发现铭文14则,造像11龕,另有一些之前未引起关注的内容,如龕窟形制、造像题材、装饰纹样等。这些材料未刊布于以前著述,对其整理和研究,为进一步深入研究北山石窟提供基础材料和依据。

关键词:大足 北山佛湾石窟 调查 新收获

2010年10月,大足石刻研究院启动《大足石刻全集》编撰出版项目,旨在通过科学的考古记录手段,利用多基线数字近景摄影^①、3D等现代科技成果,科学、客观地全息记录大足石刻现状以及石窟的保存环境、历史遗迹(妆绘、建筑遗迹、铭文)等,最终形成系列考古报告集。截至目前,项目组完成了北山佛湾、多宝塔、南山、石门山、石篆山石窟以及宝顶山小佛湾和宝顶山周边石窟的现场文字记录、照片记录、测绘记录和拓片等。经室内整理,初步编撰完成了北山佛湾第一、二、三卷和多宝塔卷等四卷报告。

在调查中,项目组发现为数不少的龕像、铭文、装饰纹样、服饰等,在以往著述中未见刊布。这些新材料对于了解和进一步对各石窟的再认识具有较为重要的价值,有必要作相应的整理和研究。为此,本文将北山佛湾石窟调查中获得的新材料予以公布,参照比对相关文献和已有著述,作初步整理,以期能弥补、纠正前贤的遗漏和不当,为进一步深入研究北山石窟提供基础材料

^① 本次石窟考古测绘采用的是多基线数字近景摄影测绘技术。见黄山、张祖勋、柯涛、张剑清、吴百川《基于多基线近景摄影测量的石窟考古测绘》,本书第258—269页。

和依据^①。

一、调查新发现

初步统计,北山佛湾调查新发现造像 11 龕、铭文 14 则,另发现一些之前未引起足够重视的环节,如龕窟形制、造像题材、装饰纹样等。现分类整理如下。

(一) 新发现龕像

1982 年,大足县文物保管所在 1954 年的基础上,将北山佛湾龕窟造像通编为 290 号(其中包括第 9-1、55-1、116-1 号等 3 个附号),编号沿用至今。此次调查新发现 11 龕,在原编号基础上,根据龕像的位置布置,采用就近续编的方式,对其新编号。新发现 11 龕像分别编为第 3-1、9-2、70-1、151-1、171-1、175-1、180-1、180-2、187-1、190-1、229-1 号。据此,北山佛湾石窟龕窟实有编号为 304 号^②。

1. 第 3-1 号

位置:位于第 3 号龕左沿外侧竖直壁面上方。龕口北向,方向 21°。

形制:方形龕。龕口残高 56 厘米、宽 35 厘米,至后壁深 10 厘米。

造像:龕内刻坐像 1 身,高 48 厘米。造像剥蚀甚重,可辨双手置腹前,结跏趺坐于圆形台座上。座残高 15 厘米(图 1)。



图 1 第 3-1 号龕

① 对北山石窟的科学调查以及资料的整理刊布,开始于 20 世纪 40、50 年代,主要集中于 20 世纪 80、90 年代,代表文献主要有:《民国重修大足县志》卷首《大足石刻图征初编》;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。此外,四川省文物管理委员会第一调查小组编写的《大足县文物调查小结》(考察资料复写件,约 9 万字,现存大足石刻研究院)也比较详细记录了北山佛湾石窟的造像和部分铭文。本文参照和对比的前期文献主要有:《大足石刻研究文选》、《大足石刻志略校注》、《大足石刻内容总录》(以下均称《总录》),皆载刘长久、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;重庆大足石刻艺术博物馆、大足县文物保管所《大足石刻研究文集》,重庆:重庆出版社,1993 年;重庆大足石刻艺术博物馆、四川社会科学院大足石刻艺术研究所《大足石刻研究文集 2》,重庆:重庆出版社,1997 年;童登金《大足石刻研究文集(第三辑)》,北京:中国文联出版社,2002 年;童登金《大足石刻研究文集(第四辑)》,北京:中国文联出版社,2002 年;重庆大足石刻艺术博物馆、重庆大足石刻研究会《大足石刻研究文集 5》,重庆:重庆出版社,2005 年;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《大足石刻铭文录》(以下称《铭文录》),重庆:重庆出版社,1999 年;重庆大足石刻艺术博物馆《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;黎方银《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。此外,还参照了近年来的部分研究著述。

② 北山佛湾石窟编号共计 3 次,分别编定于 1945 年、1954 年和 1982 年。1945 年,杨家骆、顾颉刚、马衡等组成的“大足石刻考察团”编为 250 号。1954 年,四川省文物管理委员会第一调查小组与大足县文物保管所编为 290 号;1982 年,大足县文物保管所在 290 号基础上再次编号,增加了少量附号。本次调查根据之前的编号原则,在 1982 年编号基础上,将新发现的龕附属于邻近的龕窟,编为附号,共新增编号 11 个。



图2 第9-2号龕



图3 第70-1号龕

2. 第9-2号^①

位置：位于第9号龕右沿外侧竖直壁面中部。龕口北向，方向350°。

形制：在岩体表面直接凿建龕口。龕残毁甚重，仅存正壁右侧少许和部分右侧壁。龕口残高54厘米、宽12厘米，至后壁深9.5厘米。

造像：龕内造像毁。正壁上部残存少许线刻的圆形头光遗迹（图2）。

3. 第70-1号^②

位置：位于第70号龕左侧。龕口西北向，方向304°。

形制：在岩体表面平直凿进深约18厘米，形成龕口。龕口仅存左沿下端及下沿。龕底为横长方形。正壁竖直，与左右侧壁弧面相交。龕顶毁。龕正壁现存造像幅面高50厘米、宽36厘米。

造像：正壁刻立像11身，作上、中、下三排布置，第一排3身、第二排4身、第三排4身。造像均湮蚀模糊，细节不清。按从上至下、从左至右通编为第1—11像（图3）。

第一排：造像躯体皆朝向左侧。第1像高17厘米；第2像仅存少许轮廓遗迹，高12厘米；第3像高14厘米，双手置胸前。

第二排：各像均有圆形头光，直径7厘米。第4、5像体量相当，高20厘米，身向右侧。第5、6像立于圆环状物上，圆环状物刻于第三排第8、9、10像身后。其中，第4像双手拱于胸前，第5像双手于腹前笼袖内。第6像高19厘米，头胸残，一头六臂；上两手曲肘上举，左手残，右手托圆形物；中两手置胸前，手残；下两手斜伸，右手似持羂索，左手残。第7像，仅存头部轮廓和圆形头光。

第三排：第8、9、10像身躯朝向左侧。第8像高21厘米，头略右侧，双手于腹前笼袖内。第9像高21厘米，头略右侧，双手置胸前，手残。第10像残毁较重，仅存胸部以下，双手合十。第11像仅存少许躯体轮廓。

4. 第151-1号^③

位置：位于第149号窟右侧。左距第149号窟约20厘米，右紧邻第155号窟；上距北山保

① 从位置、规模和遗迹判断，本龕可能属于后期开凿。

② 本龕与第70号龕有明显的分界，应单独编号为是，《总录》将其纳入第70号龕一并记录，记录为“其左侧现剩七小佛，立式，有圆形背光，所有各像均已风化剥蚀”，见前揭《大足石刻研究》，第379页。

③ 本龕所处位置较高，刻石幅面较小，且保存较差，易被忽视。

护长廊横梁约 48 厘米，下距第 151 号龕 19 厘米。龕口西北向，方向 307°。

形制：龕残毁甚重，仅存少许弧形龕壁；残存幅面高 24 厘米、宽 18 厘米。

造像：龕内刻像 1 身，残毁甚重，残高 17 厘米（图 4）。

5. 第 171-1 号

位置：位于第 171 号龕下方。左与第 169 号龕比邻，右侧上方紧邻第 173 号龕，上距第 171 号龕 16 厘米，下距第 174 号龕 11 厘米。龕口西北向，方向 290°。

形制：龕口残毁甚重，残存高 140 厘米、宽 70 厘米，至后壁最深 37 厘米。龕底不规整，被后世改刻。龕壁为弧壁，左右端存后世改刻的凿痕。龕壁中部后世设置纵向排水沟一条。龕顶毁。

造像：龕内存像 5 身。居中为主尊，其左右各刻侍者像 1 身，左右侧壁各刻坐像 1 身（图 5）。

主尊像：毁。可辨左侧少许背光遗迹；像上方存有部分华盖遗迹。

左右侍者像：残毁甚重，残高 37 厘米；仅辨轮廓。

左侧壁坐像：残毁甚重，可辨部分头光和少许身光；座前刻有带茎莲叶、莲花，部分残。

右侧壁坐像：残毁甚重，与左壁坐像同。

6. 第 175-1 号

位置：位于第 175 号龕右侧。左距第 175 号龕 12 厘米，右侧岩体毁，为后期修补的条石；上距岩顶 18 厘米，下邻第 176 号窟 30 厘米。龕口西向，方向 293°。

形制：龕残损甚重，仅保存与第 175 号龕共用的左沿。龕口内缘高 52 厘米、宽 40 厘米，至后壁最深 11 厘米。龕底毁，现以条石修补嵌入，并略经打磨。龕壁为弧壁，右侧毁，现以条石嵌入修补。龕顶为券顶，部分残。

造像：龕内刻像 1 身，残毁甚重，仅存少许遗迹（图 6）。

7. 第 180-1 号

位置：位于第 180 号窟外左侧中部。右距第 180 号窟 18 厘米，左距第 177 号窟约 165 厘米；上为岩壁，下距地坪约 184 厘米。龕口西向，方向 288°。



图 4 第 151-1 号龕



图 5 第 171-1 号龕



图 6 第 175-1 号龕



图 7 第 180-1 号龕



图8 第180-2号龕



图9 第187-1号龕



图10 第190-1号龕

形制：龕已毀。

造像：僅可辨兩身造像輪廓（圖7）。

8. 第180-2号

位置：位於第180号龕上沿左上方，豎直相距約28厘米；左右側及上方皆為岩壁。龕口西向，方向 294° （圖8）。

形制：單層方形龕。在岩壁表面平直凿進最深約8厘米形成龕口。龕口方形，上部殘。外緣殘高61厘米、寬54.5厘米。龕左沿完整，寬7厘米；右沿上端殘，存寬6.5厘米；上沿毀；下沿中部殘，存寬6厘米。龕口內緣高55厘米、寬41厘米，至後壁最深10厘米。龕口左右上角作弧面處理。龕底呈橫長方形，內高外低，略有傾斜。龕正壁豎直，與左右側壁垂直相交。壁面與龕頂垂直相交。龕頂為券頂。

造像：龕內刻像1身，殘毀甚重，僅存輪廓，殘高約40厘米。

9. 第187-1号

位置：位於第187号龕上方中部，豎直相距26厘米。龕口西向，方向 283° 。

形制：龕損毀甚重，龕口與岩壁分界不明。現存造像壁面高33厘米、寬46厘米。

造像：龕內刻像2身，大部毀，僅可辨輪廓（圖9）。

10. 第190-1号

位置：位於第190号龕上方21厘米處。龕口西向，方向 293° 。

形制：龕殘毀甚重，僅可辨少許龕底和弧形龕壁。現存龕壁高42厘米、寬60厘米。

造像：龕內刻像3身，皆毀，僅辨輪廓（圖10）。

11. 第229-1号^①

位置：位於第229号龕豎直上方，相距184厘米。龕口方向 278° 。

形制：在岩壁表面平直凿進最深約17厘米形成龕口，龕口殘毀較重，存左、右沿下部及下沿；左沿寬8.5厘米，右沿寬9厘米，下沿寬9厘米。龕口內緣高89厘米、寬95厘米，至後壁

^① 本龕位於北山佛灣北區中段，在該區域內的所有龕窟中，其所處崖壁位置最高，且規模小，造像數量不多，一直未有著錄。

最深 30 厘米。龕底呈玄月形，右端稍残；龕底建低坛一级，高 8 厘米、深 5 厘米。龕壁为弧壁，壁面部分剥落。龕顶大部残。

造像：造像分别刻于龕壁、下沿和龕外左右侧的竖直壁面（图 11）。

（1）壁面造像

刻像 8 身，中刻主尊菩萨坐像 1 身，其左右的上下方分别各刻坐像 2 身、立像 2 身，大致呈对称布置。菩萨像座高 39 厘米，存圆形背光遗迹，头残，存作结的冠带；身躯左右似生出若干手臂，已残，仅辨左侧一手握持弓；坐于须弥座上，座高 32 厘米，大部残，前侧刻有莲叶。4 身座像仅存轮廓，其中，左侧外端座像可辨身躯右侧 2 只手臂；上手屈肘上举，下手持棍状物。4 身立像残蚀甚重，高约 33 厘米；可辨梳髻，戴冠，立于圆台上，台高 3 厘米，大部残，台置于低坛上。

（2）下沿造像

下沿中部刻半身像 1 身，头毁，残高 8 厘米，身略蚀，可辨腰带遗迹；双手外展，作抬举状。左右各刻立兽一只，高约 9 厘米；大部残，存单腿，作相对直立状。

（3）龕外造像

龕左、右沿外侧竖直壁面中下部，各刻祥云一朵，皆残蚀甚重，存部分云头及少许云尾。

（二）新发现铭文

《大足石刻铭文录》将石窟铭文分为造像龕刻铭文、碑碣、题刻游记诗词、培修装绚记等四类加以编录，其中，北山佛湾石窟的铭文共计收录 77 则。此次调查，新发现铭文 14 则，分别题刻于第 130 号、第 140 号、第 155 号、第 168 号、第 177 号和第 287 号等 6 个龕窟内；其中，第 130、140、155、177、287 号龕内各新发现 1 则，第 168 号窟发现 9 则^①。

1. 第 1 则

位于第 130 号龕右沿外侧中上部方碑内。碑首为覆莲叶，碑身方形，



图 11 第 229-1 号龕



图 12 第 130 号龕铭文

^① 自南宋至 20 世纪 80 年代，北山佛湾铭文主要收录于〔南宋〕王象之《舆地纪胜》，〔明〕曹学佺《蜀中广记》、清乾隆、嘉庆、道光、光绪和《民国重修大足县志》，〔清〕张澍《大足金石录》（手稿，现藏陕西省碑林博物馆），〔清〕刘喜海《金石苑》，陈习删《大足石刻志略》，四川省社会科学院《大足石刻内容总录》等，其中以《民国重修大足县志》卷首《大足石刻图征初编》《大足石刻志略》《大足石刻内容总录》三者收录最多。1993 年至 1996 年，重庆大足石刻艺术博物馆对大足境内的石窟寺、古建筑、古墓葬等遗存的铭文进行全面搜集，并编撰出版《大足石刻铭文录》。北山佛湾和多宝塔内铭文的搜集时间为 1994 年 5 月至 11 月。本文中新发现铭文的数量基于《大足石刻铭文录》的数据进行统计，其中第 2、3、5、6、8、9、10、11 则等 8 件铭文，已于 1994 年进行过拓片，本文将此 8 件铭文一并增补刊布，以补《铭文录》之缺。



图 13 第 140 号龕外铭文

碑座毁；碑通高 32 厘米、残宽 10 厘米。碑文右起，竖刻，存 2 行 8 字，楷体，字径 2 厘米（图 12）。

□□州□鑄造题记耳□□/□□命僧□□

2. 第 2 则

位于第 140 号龕外上方约 40 厘米处。刻石面高 40 厘米、宽 26 厘米，竖刻 3 行，存 6 字，楷体，字径 7 厘米（图 13）。

□□周弟□□/李修□□载酒□□/□□

3. 第 3 则

位于第 155 号龕左沿内侧平整面上部方碑内。碑首为覆莲叶，碑座毁；通高 45 厘米、残宽 18 厘米。存 1 行 6 字，楷体，字径 3 厘米（图 14）。

□□工造佛二十身□□

4. 第 4 则^①

位于第 168 龕正壁第 2 排（从上至下，下同）第 2—6（从左至右，下同）身罗汉下方的石栏上，由 3 部分组成。刻石面高 8 厘米、通宽 89 厘米。文左起竖刻，存 7 字，楷体，字径 1 厘米。

□□/□□同政/□□男□□/作善行/□□住/□□

5. 第 5 则

位于第 168 龕正壁第 3 排第 7—11 身罗汉下方的石栏上，由 6 部分组成。刻石面高 6 厘米、通宽 36 厘米；文右起，竖刻 14 行，存 30 字，楷体，字径 1 厘米（图 15）。



图 14 第 155 号龕左沿内侧铭文



图 15 第 168 号龕正壁第 3 排第 7—11 身罗汉下方铭文

① 本文第 4—12 则铭文（共 9 件），均刻于第 168 号龕内，其中第 4、7、12 则等 3 件铭文因风蚀较重，本次调查未拓片，铭文为现场实录。据现场搜录，第 168 号龕正壁及左右壁实刻铭文 19 则，其中正壁 3 则、左壁 11 则、右壁 5 则，除位于正壁第 3 排左起第 1—5 像下方的铭文风蚀不可辨识外，其余 18 则皆可辨识部分。《铭文录》共收录本龕 9 则（其中右壁 4 件，左壁 5 件）铭文，其中 5 则作为造像龕刻铭文类、1 则作为题刻游记诗词类、3 则作为培修装绚记类；另谓“左右壁横隔石垠上，尚有 6 件题记，已湮甚，不识”。见前揭《大足石刻铭文录》第 26、65、73、74 页。



图 16 第 168 号窟左壁第 2 排第 2—6 身罗汉下方铭文

八月□/□/□/□/昌州大足/□□女男/□街□□/奉善弟□/□王□□/同政张
□/夫妇为□/□□□男/□□□□/安发心□/造□卅/二身□/□□四/□吉立

6. 第 6 则

位于第 168 窟左壁第 2 排（从上至下）第 2—6（由外至内，下同）身罗汉下方的石栏上，由 4 部分组成。刻石面高 8 厘米、通宽 67 厘米；文竖刻 19 行，存 16 字，楷体，字径 2 厘米（图 16）。

□/□/□/愿 □/□/□/□/□粧/□/□/昌/□□上/□□□未
/□□□/□□日/□吉□/昌州□/（昌）州克（昌）/宁荣（柯）

7. 第 7 则

位于第 168 窟左壁第 2 排第 30 身罗汉下方石栏上。刻石面高 8 厘米、宽 5 厘米。文左起，2 行，存 4 字，楷体，字径 2 厘米。

□/二十一日

8. 第 8 则

位于第 168 窟左壁第 2 排第 32—33 身罗汉下方的石栏上。刻石面高 8 厘米、通宽 21 厘米；文竖刻，可辨 9 行，存 14 字，楷体，字径 2 厘米（图 17）。

□/昌州在城/□/□□当
/□□发心/粧鑒□/身□祈□/
家□清吉/□



图 17 第 168 号窟左壁第 2 排第 32—33 身罗汉下方铭文



图 18 第 168 号窟左壁第 3 排第 20—23 身罗汉下方铭文

9. 第 9 则

位于第 168 窟左壁第 3 排第 20—23 身罗汉下方的石栏上，由 4 部分组成。刻石面高 6 厘米、通宽 56 厘米；文竖刻 9 行，存 10 字，字径 2 厘米（图 18）。

□/□/祈/乞二/□/吉三/月一十/九日/□



图 19 第 168 号窟左壁第 3 列第 36 身罗汉下方铭文

10. 第 10 则

位于第 168 窟左壁第 3 排第 36 身罗汉下方的石栏上。刻石面高 6 厘米、宽 10 厘米；文竖刻 5 行，存 7 字，楷体，字径 2 厘米（图 19）。

□/□/□/年四月/十六日记

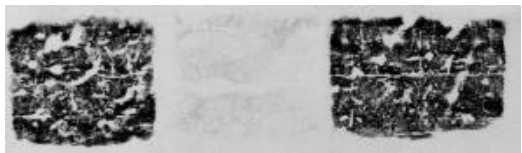


图 20 第 168 号窟左壁第 4 排第 14—17 身罗汉下方铭文

11. 第 11 则

位于第 168 窟左壁第 4 排 14—17 身罗汉下方的石栏上，由 4 部分组成。刻石面高 7.5 厘米、通宽 63 厘米。文竖刻 8 行，存 15 字，楷体，字径 1.5 厘米（图 20）。

□/膝下男女/□/（闾）□大小/弟子（五）/心□造（罗）/□三身□/□

12. 第 12 则

位于第 168 窟右壁第 2 排（从上至下）第 18—22（由外至内）身罗汉下方的石栏上。刻石面高 6 厘米、通宽 83 厘米；竖刻，行数不清，仅识“作”字，字径 2 厘米。

13. 第 13 则^①

位于 177 号窟上沿，刻石面高 14 厘米、宽 129 厘米，横刻 1 行，隶书，字径 9 厘米（图 21）。

□正沐子平□才符□



图 21 第 177 号窟上沿铭文

14. 第 14 则^②

位于第 287 号龕壁面上方中部。刻石面高 26 厘米、宽 40 厘米，楷体，竖刻 14 行，字径 2～3

① 本则铭文位于龕上沿，部分字残毁不存。

② 本则铭文所处位置距现地坪较高，保存较差，不易发现。

厘米。铭文剥蚀甚重，其中第9行可辨“诃口弥”2字，第10行可辨“绍兴八年十二月”7字，余行皆不可辨。

（三）部分遗漏和误识的造像细节

因造像风蚀保存较差、部分造像位置距现地坪较高、不便观察细节，加之人为因素等影响，早期著述遗漏和误识部分龕像细节，现将部分内容整理刊布如下。

1. 第4号^①

主尊背光上方存有圆形华盖遗迹。华盖左右存有少许飘带和造像轮廓遗迹，据此推测，华盖上可能刻有飞天。

2. 第11号

龕口方形，右侧及下部毁，现以条石补砌；存左沿及上沿，上沿存帷幔遗迹。

3. 第20号^②

龕内刻像303身。其中，壁面中下部的方坛刻像3身，中为主尊，左右各刻菩萨立像1身；其余壁面共刻菩萨像300身（图22）。

菩萨像从上至下布置为10排，其中第1排存33身，第2排存34身，第3排存34身，第4

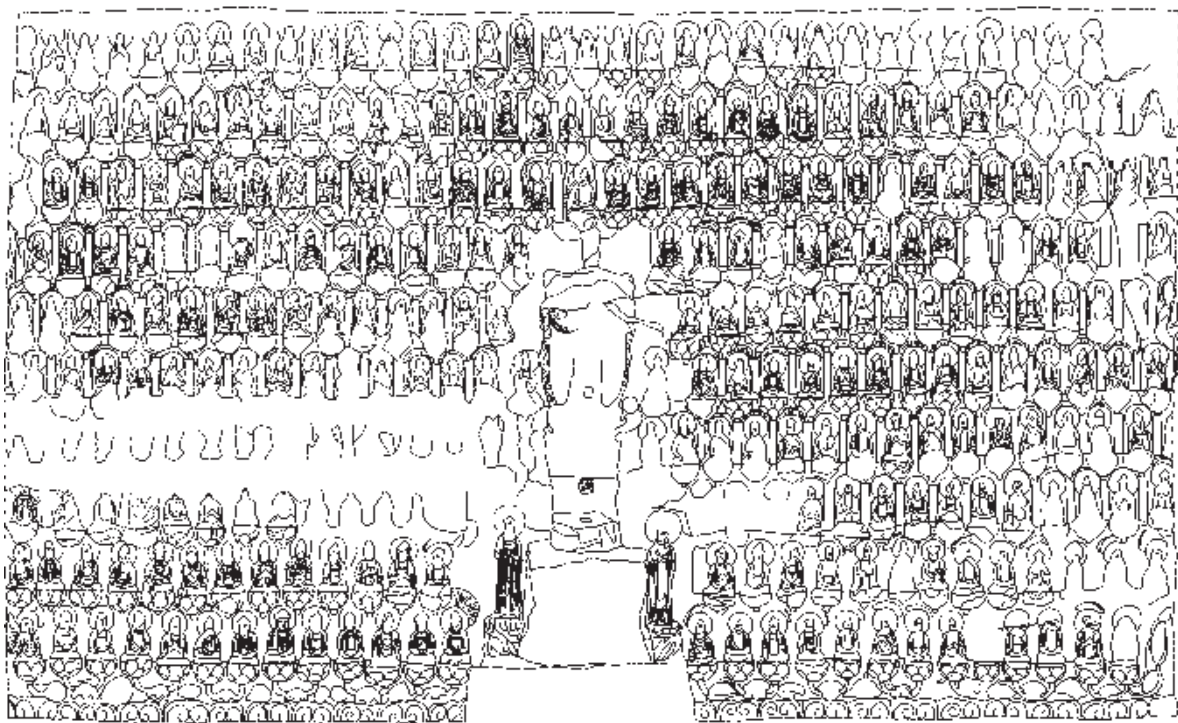


图22 第20号龕立面图

① 华盖遗迹大致可辨，《总录》未作记录。见前揭《大足石刻研究》，第365页。

② 《总录》对造像进行了简要记录，将壁面的菩萨像识为佛像，亦未对菩萨像身姿、手势、持物等细节进行描述，且定名“千佛壁”。见前揭《大足石刻研究》，第369页。按：壁面雕刻的10排坐像皆为菩萨像，《总录》定名“千佛壁”，误。

排存 30 身，第 5 排存 29 身，第 6 排存 30 身，第 7 排存 30 身，第 8 排存 27 身，第 9 排存 26 身，第 10 排存 26 身。各像之间皆刻方形榜题条（素平），高 16 厘米、宽 3.5 厘米。

菩萨像皆不同程度风蚀、残损，体量相近，座高约 18 厘米、肩宽 7 厘米、胸厚 3—4 厘米。有圆形或桃形头光，头光上部刻卷曲莲叶。像绾髻戴冠，冠带作蝴蝶结后下垂及肩。胸饰璎珞，或着宽博披巾、或着袈裟、或斜披络腋，下着裙。手势不一，或胸前合十，或腹前结印，或笼袖内，或持物，或抚膝，或撑台等。持物残蚀，可辨者有：放焰珠、钵、带茎莲花、净瓶、如意、珠串等。除第 10 排菩萨像均坐于并蒂仰莲台上外，其余皆坐于带茎仰莲台上，坐式以结跏趺坐为主，亦有游戏坐、斜跪式等。

4. 第 50 号

龕口圆拱形，龕口上部平整面刻帷幔，帷幔残蚀较重，可辨珠串及褶纹。

5. 第 55-1 号

龕内刻坐像 1 身。像残毁甚重，座高约 23 厘米，仅辨轮廓^①；似跏趺坐于双层仰莲台上。台通高 6.5 厘米、直径 28 厘米。

6. 第 57 号

龕上沿及左右沿刻帐幔，上沿的帐幔呈圆弧悬垂，左右沿帐幔以带约束。

7. 第 74 号

主尊背光左右上方存有树冠遗迹，高 14 厘米、最宽 17 厘米。

8. 第 76 号

龕口上方凿出长方形匾额，部分残，高 17 厘米、最宽 40 厘米。

9. 第 77 号

主尊背光左右上方存少许树冠遗迹，高 8 厘米、最宽 15 厘米。

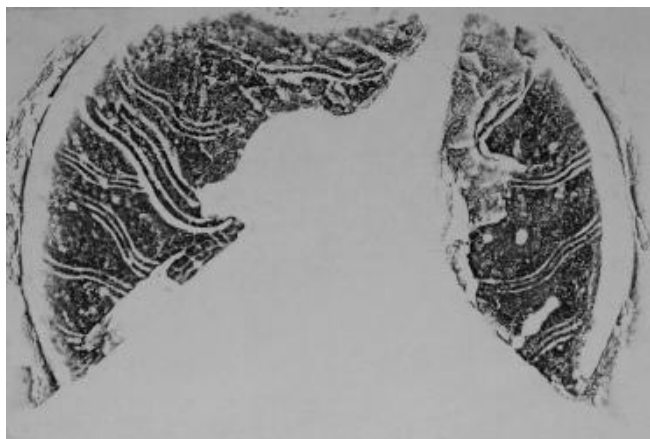


图 23 第 119 号龕底圆盘

10. 第 78 号

主尊像身后左右存有菩提树干、树冠遗迹，皆风蚀甚重，树干至冠顶高约 33 厘米。

11. 第 119 号^②

龕底中部减地平钹一圆盘，部分残损，直径 64 厘米；内线刻数道毫光（图 23）。

12. 第 133 号^③

龕底后侧线刻云气纹，部分湮蚀模糊；

① 造像轮廓遗迹可辨，《总录》记录“龕中像已毁不存，仅余一莲座”。见前揭《大足石刻研究》，第 377 页。

② 圆盘保存较好，清晰可辨，《大足石刻内容总录》未作记录。见前揭《大足石刻研究》，第 388 页。

③ 《总录》仅记录壁面造像。见前揭《大足石刻研究》，第 393 页。

云纹右侧靠里端似存一兽，大致可辨匍匐的轮廓（图24）。

13. 第136号^①

窟中心立转轮藏，轮藏基台为须弥山，底部为不规则的四边形，于其北面的山石顶面线刻水波纹（图25）。

14. 第137号^②

（1）造像

本龕为线刻图，造像由上至下大致分为三部分，上部刻云纹五组，中部刻二主尊及侍者，下部刻两组立像（图26）。

上部云纹：五组云纹内皆刻像。从左至



图24 第133号窟底云气纹



图25 第136号窟转轮藏基台水波纹

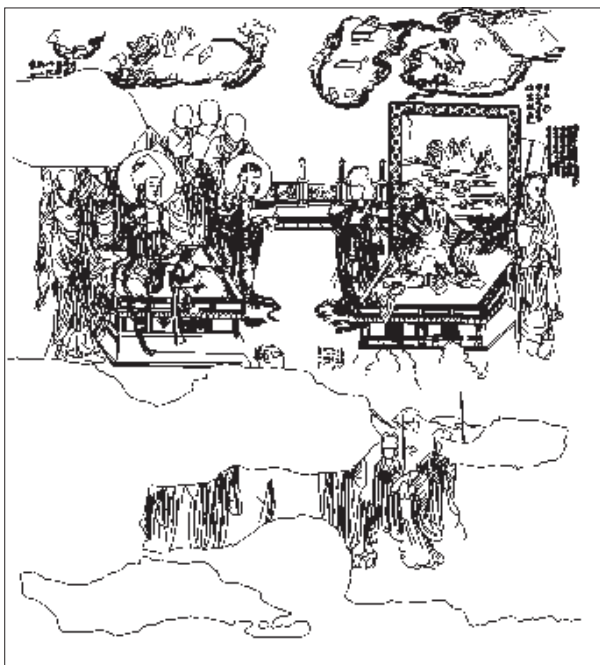


图26 第137号龕立面图

右，第一组云纹刻一坐像、一立像和一方榻，可辨坐像刻有圆形头光，其余依稀可辨。第二组云纹刻一方榻，榻边刻像，风蚀甚重，身姿及数量不明；榻右前侧刻坐像1身，可辨圆形头光，余细节不明。第三组云纹可辨刻有方榻两张。第四组云纹刻一方榻，榻边刻坐像1身，有圆形头光，余细节不明；坐像左侧另刻像1身，细节难辨，坐像右侧刻立像2身，皆有圆形头光，余细节难辨。第五组云纹仅存少许，云内造像细节不可辨。

中部左主尊：坐于须弥座上。头髻，裹巾。胡须长垂，面老。身着双层交领宽袖服，下着裙。左手抚膝，右手置腹前，曲肘处斜置如意^③。

① 转轮藏基台为须弥山，中部束腰，环绕一龙。须弥山为一小千世界的中心，忉利天在山顶，山脚有七重金山、七重香水海环绕；此水波纹或正是表现香水海。

② 本图线刻内容及铭文收录主要见载于王象之《舆地纪胜》（卷一百六十一）、〔清〕张澍《养素堂文集》卷19（影印本，上海：上海古籍出版社，1995年）、刘喜海《金石苑》、陈习删《大足石刻志略》（1955年油印本）、《大足石刻研究》（四川省社会科学院出版社，1985年，第397页）。尽管有上述文献著录本图内容和铭文，但相互抵牾，谬误甚多。本图现风化剥蚀甚重，内容辨识极难，本次调查主要根据拓片和早期文献加以比对和辨识，尽力接近原迹，特针对早期著述中的相异之处，加以辨正记录，以俾学界客观把握，探究真实。此外，本文对图像的辨识记录，参考了米德昉《大足北山宋刻〈维摩诘经变〉及其相关问题的考察》，《中国国家博物馆馆刊》2015年第3期。

③ 关于主尊右手持物的记载，早期著录不一，有如意、麈尾等。《金石苑》谓“右手持物”，按：刘喜海在同一条目内对其他造像的持物皆有明确记录，唯独对本件持物使用模糊表述，原因可能是该图在清道光初期已难以辨识。

左主尊左侍者：2身，前后站立，前侍者头扎巾，双手合十，后侍者戴冠，双手持长柄扇^①。

左主尊右侍者：立于主尊座台右侧，戴冠，双手于胸前捧花盘，内盛花朵及花瓣^②。

中部右主尊胁侍菩萨：立于主尊座左前侧，戴冠，双手捧钵，内盛米粒状物。侧身向左，躬身作敬献状^③。

下部立像：保存较差，可分为左右两组，其中左侧一组大致可辨立像3身，右侧一组图像保存较差，细节难辨^④。

（2）铭文

第1则^⑤

位于壁面左上方。刻石面高22厘米、宽13厘米，文左起，竖刻3行15字，楷体，字径3厘米。

李大郎摹 / 罗复明另刻 / 住岩僧志诚

第2则^⑥

位于壁面左上方偏下位置（第1则左下方）。刻石面高33厘米、宽18厘米，文左起，竖刻5行47字，楷体，字径2厘米。

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谨识

第3则^⑦

位于壁面右上方。刻石面高9厘米、宽21厘米，文右起，竖刻6行，存12字，楷体，字径2厘米。

东平□ / 纪三□ / 此院□ / 士最□ / 僧宜□ / 月十□

第4则^⑧

位于画面左主尊座台右下方，刻石面高23厘米、宽28厘米，文漶。

① 该二侍者头部细节尚可辨识，之前著述多认为是女侍，显然是未仔细辨识所导致。

② 早期著述多认为本侍者双手持瓶，误。

③ 早期著述将本像辨识为童男、圣者等。

④ 对下部造像的详细记录，见〔清〕张澍《养素堂文集》卷19，影印本，上海：上海古籍出版社，1995年。

⑤ 本则铭文首行“李大郎摹”曾被录作“李大郎重摹”，多一“重”字。见前揭《大足石刻研究》，第397页，另见前揭《大足石刻铭文录》第30页。

⑥ 本则铭文首行“当州克宁十将文志于”曾被录作“当州充宁十将文志于”，将“克”字录作“充”字。见前揭《大足石刻研究》，第397页，另见前揭《大足石刻铭文录》第30页。

⑦ 清嘉庆二十四年（1819年）张澍游北山时，记录了本龕部分铭文。本则铭文风化甚重，现据张氏录文补录为“东平十清河八成纪二太原三遍观此院壁画维摩居士最佳佗皆不逮主僧宜护之丁卯仲秋月十四日题”。见前揭张澍《养素堂文集》卷19。

⑧ 此则铭文现不存，根据1994年拓片辨识其所刻的位置，以及行文行数和总字数，结合文献，推测本则铭文可能是《輿地纪胜》“画维摩石碑”条载文：“绍兴间北山刻云昌州郡惠因寺藏殿壁阴有水墨画文殊诣维摩问疾一堵意全相妙合经所说恐浸漫灭故石刻于此”。见〔宋〕王象之《輿地纪胜》卷一百六十一，影印本，北京：中华书局，1992年（2003年重印），第4375—4376页。

第5则^①

位于龕外右侧中部。刻石面高65厘米、宽35厘米，文左起，竖刻4行，存15字，楷体，字径7厘米。

□赵子充同弟柔/□彦绍兴庚申/□三日乘□同/□

15. 第149号^②

窟底环壁建低坛一级，低坛上部刻两列连续的方框，通高约43厘米。上列方框以低坛正面中部为轴线，左右依次刻出1件金刚杵、3件金刚铃、1件金刚杵的组合图案，共10件；下列方框内亦以低坛正面中部为轴线，左右水平延续刻卷草纹，少许残（图27）。

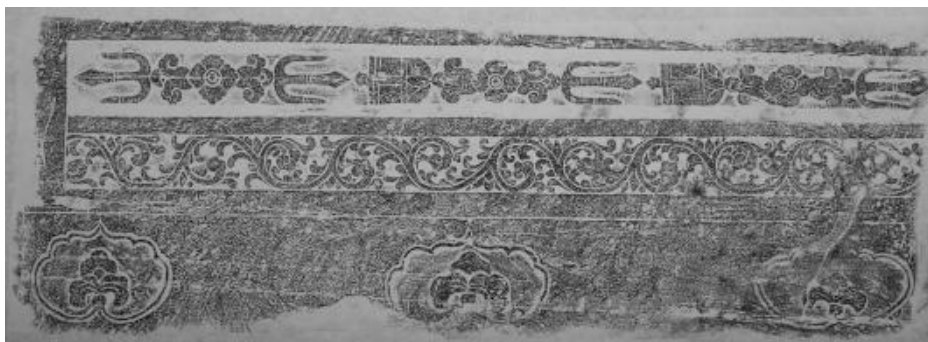


图27 第149号窟底低坛（右壁部分）

低坛下部，即方框之下，各面均刻3个壶门，大小相近，高30厘米、宽41厘米；内刻桃形花卉。此外，左侧壁面居中壶门上方边框内另线刻2个较小的壶门，式样与前者同。

16. 第155号^③

（1）正壁造像

壁面中部上方浅龕：龕口残高75厘米、宽55厘米、深12厘米。正壁刻主尊坐像1身，龕外左右各刻立式侍者像1身。

主尊：头残，残高43厘米。右肩残脱。上着袈裟，下着裙，双手置于胸前，部分残，结跏

① 本则铭文只辨识部分，现据张澍录文补为：普慈赵子充同弟柔文姪庭彦绍兴庚申四月念三日乘兴同游男德言侍行。见前揭张澍《养素堂文集》卷19。

② 《总录》未对图像加以辨识，记录为“本龕各壁下方雕有卷草形长花纹以及三叉状对称图案”。见前揭《大足石刻研究》，第400页。

③ 正壁、左右壁的单体造像细节未见于早期著录。《总录》将壁面造像统一记录为千佛像，见前揭《大足石刻研究》，第401页。2003年，重庆大足石刻艺术博物馆《大足石刻内容总录》课题组对北山石窟进行了调查记录，但观察有误，亦将壁面的单体造像识为佛像，见《大足石刻内容总录·北山佛湾石窟卷》（本内容总录汇编为文稿10卷，现存大足石刻研究院资料室）。按：之前著录对中心柱和壁面的造像著录大致如实，但遗漏较多造像细节；鉴于本窟壁面造像数量较多，单体造像身姿、手势、服饰、持物丰富，本文主要选取一些明显遗漏的细节予以公布。

趺坐于须弥座上。

左侍者像：高 23 厘米。有通体椭圆形背光。头、面蚀。身着双领下垂式袈裟，下着裙，双手笼于袖内，直身站立。

右侍者像：残蚀略重，残高 20 厘米。有椭圆形背光，跣足立于仰莲上，足及仰莲部分残。

壁面左侧中部方龕：龕口高 168 厘米、宽 109 厘米、深 82 厘米。正壁造像毁，上部存圆形素面头光，下部存须弥座，座前垂搭衣摆，左侧存一立像轮廓遗迹。正壁右上方刻摩崖方碑一通，碑首为覆莲叶，碑身方形，碑座为仰莲花（略残），碑身素平。

正壁小坐像：共 150 身，水平布置 12 排。坐像皆残损甚重，除第 10 排（从上至下）坐于方台上，余皆结跏趺坐于带茎仰莲台上。第 6 排第 8、10 像（从左至右）结跏趺坐于须弥座上，有圆形头光和椭圆形身光，其中第 8 像梳髻戴冠，第 10 像存冠体及冠带作结下垂的遗迹。

（2）左壁造像

中部上方坐像：刻坐像 1 身，其左右各刻弟子立像 1 身^①。坐像：头毁，残座高 18 厘米，有圆形头光和椭圆形身光。上着双领下垂式袈裟，下着裙；袈裟及裙摆覆于座前。左手抚小腿，右手于胸前结印，结跏趺坐于叠涩须弥座上。左弟子像：高 18 厘米。有圆形素面头光，光头，内着交领服，外披右袒式袈裟，下着裙，双手置于胸前，似合十，部分残，着鞋立于仰莲上。右弟子像：头毁，残高 14 厘米。余略同左弟子像。

壁面小像：水平布置小坐像 13 排，共 435 身。其中，第 10 排第 18 像为立式女像，余为坐像，皆结跏趺坐于带茎仰莲上。坐像大部为佛像，其中第 1 排第 9 像戴花冠、第 4 排第 2 像头戴冠，髻珠升起两道毫光、第 5 排第 28 像头披巾、第 7 排第 17 像头戴披帽，身前刻几案、第 10 排第 15 像头戴冠、第 10 排第 22 像头戴披帽、第 12 排第 5、13 像头戴冠、第 12 排第 16 像头披巾。

（3）右壁造像

中部上方坐像：残高 18 厘米，有圆形素面头光，结跏趺坐于须弥座上，身后刻背屏，上部呈尖拱八边形，内刻 7 身小坐像（风蚀），背屏左右侧各刻骑兽童子 1 身。

左侧中部方龕造像：刻像 3 身，均倚坐于方台上，跣足踏仰莲。居中像左手腹前托钵，右手胸前持柳枝；左像存冠体及冠带遗迹，双手抚膝；右像存披帽遗迹，双手（残）斜持锡杖。

左侧下部造像：刻像一组 4 身。从左至右，第 1 像仅辨轮廓；第 2 像为坐像，存头后冠带；第 3 像为立像，双手持曲首杖；第 4 像为立像，戴披帽，左手于胸前托钵（残），右手于胸前持柳枝（残）。

壁面小像：水平布置 12 排，共 359 身。其中，第 2 排第 17 像、第 3 排第 16 像、第 6 排第 29 像、第 8 排第 16 像、第 9 排第 15 像为立像，余为坐像，皆结跏趺坐于带茎仰莲上。坐像大部为佛像，其中第 1 排第 10 像头戴冠、第 4 排 7、31 像头戴花冠、第 4 排第 32 像头戴冠（斜披络腋）、第 5 排第 9 像头戴冠（袈裟一角覆于头顶，披垂右肩）、第 10 排第 16、17 像间刻三重方塔一座（各

^① 该组造像从上至下纵跨第 4、5、6 排造像。

级塔身圆拱龕内刻坐像1身)、第11排第16、24像头戴披帽。

17. 第171号^①

正壁二主尊间刻一坛,自坛口生出7支莲茎;右主尊右下方刻立像1身,可辨轮廓。

左主尊背光右上方存锡杖杖首。

18. 第188号^②

龕内刻像3身,皆残毁甚重。其中,正壁中刻靠背座椅,部分残,通高26厘米。其左侧刻立像1身,高36厘米,仅辨双手置于胸前持物。左侧壁线刻立像1身,高26厘米,可辨双手置于左侧。右侧壁线刻立像1身,高25厘米,可辨上着窄袖衣,下着裙;双手置于右侧。

19. 第220号^③

龕下部壁面横刻坐像一列。刻石面宽646厘米、高30厘米。共刻坐像25身,像高约27厘米,残损甚重,可辨轮廓及部分头光遗迹。

20. 第229号^④

龕内刻像11身。正壁中部右侧刻体量较大的主尊立像1身,其左侧刻立像7身,右侧刻立像3身;立像残毁较重,可辨躯体轮廓及少许细节。其中,主尊像可辨胸腹左侧甲衣及镶嵌式甲片。左起第5身像戴冠,冠顶双翎(部分残)上竖。

21. 第255号

龕左沿、右沿刻悬垂的帐幔(估计上沿也有帷幔),以带约束。

22. 第287号^⑤

壁面高104厘米、宽190厘米,部分剥落,可辨壁面中下部线刻佛像1身,头长9厘米。有圆形头光,直径20厘米。佛像低平肉髻,脸型较圆,身着袈裟,左手垂于体侧,右手似胸前结印;足毁。

佛像身后线刻方形背屏。背屏右侧表现较为清晰,装饰有圆形的饰物。

壁面左侧下部存有线刻的造像遗迹。壁面右侧下部造像仅存线刻的圆形头光,直径16.5厘米;在此像下方,存有莲花一朵。

23. 第288号^⑥

龕底外侧线刻水波纹,部分剥蚀,刻石面长202厘米、宽93厘米。水波纹左侧外端刻有一兽头(似牛头),水波纹中部存有圆盘轮廓遗迹(图28)。

① 龕内存像3身,左主尊右侧存锡杖杖首,之前著录仅记录二坐像。见前揭《大足石刻研究》,第404页。

② 龕内刻像3身,《大足石刻内容总录》记录为“残像龕,龕内像已风化残破”。见前揭《大足石刻研究》,第409页。

③ 此组25身造像位于第220号龕下方,造像保存较差,鉴于与其下方相邻的龕像无直接关系,刻石幅面宽度与本龕相近,故纳入本龕内容。

④ 龕内刻像11身,《大足石刻内容总录》记录为“残像龕,建于五代。龕中主像已毁,其两侧共立有九像,手中持物。现各像已风化模糊”。见前揭《大足石刻研究》,第415页。

⑤ 《大足石刻内容总录》将本龕造像被定为摩崖碑刻,且谓碑字漫漶不清。参见前揭《大足石刻研究》,第428页。按:本次调查除发现线刻造像外,另发现铭文1则。本龕造像实为一幅阴线图,此图的发现,增加了大足石刻线刻图的实例。

⑥ 《总录》记录了龕壁和龕顶造像,未关注龕底所刻内容。参见前揭《大足石刻研究》,第428—429页。



图 28 第 288 号龕底图案

24. 第 289 号

龕口方形，龕口内刻悬垂的帐幔，褶纹线刻，左右悬垂部分以带捆扎两次。

25. 团冠^①

第 136 号窟正壁右侧中部下排左侧供养人、第 149 号窟右壁下排外起第 2 身像、第 213 号龕右侧供养人皆戴团冠。

二、新发现材料的初步认识

此次调查中，北山佛湾新发现材料较为丰富，笔者仅对其中的铭文、龕窟形制和部分造像题材等三个方面略加整理，并作初步认识。

（一）铭文

1. 性质

新发现的 14 则铭文中，除因残泐无法辨识者 6 则外，其余 8 则根据内容初步推断为造像记 4 则、妆彩记 2 则、游记 2 则。其中第 130 号龕铭文出现“僧”字，估计造像与僧人有关。第 168 号窟的造像记铭文，可以明确有多位供养人参与营建，对于了解其开窟背景和功德主情形等提供了参考依据。此外，新发现铭文中还提供了功德主为“昌州”籍，为夫妻或家人关系，以及祈求愿望

①（宋）王得臣《麈史》载“又以团冠少裁其二边而高其前后，谓之山口”，转引自周锡保著《中国古代服饰史》，北京：中国戏剧出版社，1986 年，第 292 页。按：大足石刻中世俗人物及宗教神祇的冠式较为丰富，如幞头、梁冠、凤冠、笼冠、冕冠等，目前，对冠式的关注和专题论述鲜见。

等诸多信息。

2. 题刻特点

调查中发现，北山佛湾保存的纪年铭文，刻写方式、位置等方面都有明显的时代特点。现将有确切纪年的龕像统计入下表。

时代	位置	龕窟号	数量	形制
晚唐	龕外左侧	51、52、58、243、	4	直接刻写，无界框。
	龕外右侧	24、25、26、50、51、52、58、240	8	
五代	龕外左侧	53、35、244	3	直接刻写，无界框。
	龕外右侧	32、53、39、37、27	5	
	龕内	260、279、281	3	直接刻写，无界框。
宋代	龕、窟内	288、168、180、155、176、177、137、136、110	9	带碑座、碑首的方碑内；线刻方框内。
	龕窟外	149	1	带碑座、碑首的方碑内。
	龕沿	286	1	直接刻写于上沿。

从上表可知，北山佛湾唐代铭文多直接刻写于龕外左、右壁面，以龕外右侧为主，书写以右行文为主，文字多不加外框界别。五代铭文在承袭唐代铭文刻写形式基础上，居于龕外左侧位置较为常见，同时也出现于龕内。宋代铭文刻写形式和位置更具多样化，以镌刻于龕窟内为主，居于相应造像的左右上方或下部位置，常见刻写于线刻的方框和方碑内，方碑形制为碑首作覆莲叶，碑座作莲花。新发现的 14 则铭文虽无明确纪年，但据此分析判断，应镌刻于宋代。

3. “充宁军”应为“克宁军”

第 137 号龕铭文中的“充宁军”应为“克宁军”。北山佛湾第 168 号窟左壁有建炎四年（1130 年）“昌州克宁荣口挥十将文志夫妇一家”题刻，文志夫妇妆绘罗汉 5 身，和第 137 号文志所署职衔中都同样出现“克宁”二字，均为功德主身份。克宁军为宋熙宁后的地方部队，由厢兵衍化而成，主要负责“工作、榷酤、水陆运送、通道、山险、桥梁、邮传、马牧、堤防、堰埭”等。熙宁后昌州曾建有克宁军，文志署衔中的“十将”，为军队职衔^①。

（二）龕窟形制

北山佛湾的龕形历来学者关注不够，目前所见，主要有李已生先生和董广强先生，尤其董广

^① 参见方珂《大足石刻舒成岩的释疑两则》，《石窟寺研究》第四辑，第 247—252 页。另参见郭玉峰《宋代手工业雇佣劳动研究》，2012 年陕西师范大学硕士学位论文。

强先生在讨论北山龕窟形制的变化时，讨论了龕窟形制的主要演变，指出北山的龕窟形制是“受到了广元双重龕影响，少部分则是受到巴中地区帐形龕简化以后的影响”^①，而对于具体龕窟的开凿次第、结构、装饰等要素未及细述。前文中提出的第11、50、57、255、289号设帐幔，此5龕的形制不仅在北山佛湾，甚至在大足石刻中也具有典型性，加以类型学的关注，当对石窟分期具有重要意义。对于北山佛湾的龕窟形制的探究，非本文重点，仅简言之。

（三）部分龕像题材再探讨

北山佛湾是大足石刻造像题材中最为丰富的一处石窟，其中，千手观音、药师、地藏、摩利支天、净土变等题材认识和研究见诸于诸多学者的著述。结合此次调查，对其中部分龕像题材作新的认识。

1. 第107号

龕壁面上层环壁刻七佛及二侍者像。居中佛像左手于腹间持钵，且其左侧弟子双手持十二环锡杖，故此像当为药师佛。中层为八身菩萨坐像。左右侧壁为十二神将。此外，龕内还刻有数尊侍者和供养人像。据其造像结合，此龕似为“药师七佛变相龕”^②。

2. 第112号

龕正壁主尊二像共坐于须弥座上，皆头布螺髻，为佛像。左佛身侧立一咧嘴露牙、手握锡杖的侍者；右佛身侧立一捧盘侍者。左侧壁主像头虽毁，但存内圆素平、外饰火焰的桃形头光，以及可辨的四臂，似为多臂菩萨像。右侧壁主像已毁，据所存杖柄，似应为地藏像；其左持幡侍立者为其侍者像。两佛像间圆拱浅龕内所刻六身立像，以及右侧壁内侧所刻的两身立像，从其衣饰判断，似为供养人像。据其主像，此龕似为“双身佛龕”^③。

3. 第131号

龕内主尊虽头毁身残，但从其身有背光，斜披络腋，左手撑台，左腿横置座台面，其左侧有一老者似善财的特征判断，似为“水月观音龕”^④。

4. 第229号

龕中主尊像胸腹左侧存有甲衣甲片，左侧一立像戴冠，冠顶双翎上竖，右侧一立像双手持条状器物（似狼牙棒）。根据造像组合及特征，结合北山佛湾第5号龕造像，推测此龕应表现的是北方天王像及眷属，其龕名应为“毗沙门经变”。

5. 第229—1号

龕内主尊大部残，存圆形背光遗迹，冠带作结；身躯左右生出若干手臂（毁），仅辨左侧一

①参见李已生《大足石刻概述》，前揭《大足石刻研究》，第12页。另参见董广强《大足北山龕形探源》，重庆大足石刻艺术博物馆《大足石刻研究文集·5》，重庆：重庆出版社，2005年，第318—322页。

②1985年《大足石刻内容总录》定名为“七贤龕”（即七佛龕）。

③根据造像特征，结合经典，有学者认为该龕疑为“药师佛、卢舍那佛”龕。

④《大足石刻内容总录》定名为“残像龕”。

手握持弓；坐于须弥座上。其余造像皆残，特征不明。根据主尊像特征，其定名应为“千手观音龕”。

6. 第 248 号

龕内左主尊刻火焰纹桃形头光，脸方正，内着僧祇支，外披双领下垂式袈裟，下着长裙。左手曲肘上举似持物，右手握持锡杖，跣足立于仰莲台上；应为佛像。右主尊面残，从其冠带作结、璎珞蔽体、着披巾长裙等特征判定，应为菩萨像。龕外左右四身立像，从其身姿、服饰特征推定，应为供养人像。据二主尊像特征，初步将此龕定名为“药师佛、观音菩萨龕”^①。

7. 第 288 号

第 288 号龕原主尊千手观音被后世凿毁后，改刻为世俗人物像，左右壁外侧开龕造像，龕底和龕顶大致为原状。龕底的水波纹及兽头图像作为原造像的组成部分，应与主尊千手观音有某种关联。在大足地区的其他千手观音造像题材中，还未见出现水波纹、兽头图像。榆林窟第 3 窟主尊千手观音下方刻水池和部众像^②，北山第 288 号龕也雕刻水波纹和兽头，两者或许依据相近的粉本。

此外，笔者利用前期著述，结合本次调查，再次对地藏和药师造像题材进行补充和完善（见表一、表二）。

表一 北山佛湾地藏造像统计表

序号	龕号	时间	造像主要特征	备注
1	15		存披帽遗迹，右舒相坐于须弥座上，座右侧刻一兽。	为主尊。
2	52	乾宁四年	光头，双手于胸前持圆珠。	为左胁侍。铭文：敬造阿弥陀佛、地藏菩萨一身、救苦观音菩萨一身。
3	53	永平五年	光头。	为左胁侍。铭文：敬造地藏菩萨一身、敬造观音菩萨、敬造阿弥陀佛。
4	57		光头，双手胸前捧圆珠。	地藏为右胁侍。
5	58	乾宁三年	光头。	为左主尊。铭文：敬造救苦观世音菩萨地藏菩萨一龕。
6	82		左手持宝珠，手及珠部分残，右手握锡杖。	为左主尊。
7	117		胸饰璎珞，内着僧祇支，外披双领下垂式袈裟，下着裙。左手横置胸前，右手垂于体侧。跣足立于并蒂带茎仰莲台上。二主尊头顶上方刻飞天环绕的圆形华盖。	为左主尊。造像布置及组合与第 121、253 号龕大同。
8	121		手持放焰珠，应为地藏像，左侧壁其侍者光头持锡杖者。	为左主尊。
9	172		头戴披帽，左手捧珠，右手持锡杖。	为左主尊。

① 1985 年《大足石刻内容总录》定名为“残像龕。龕内刻地藏、观音”。

② 见郑炳林、沙武田《敦煌石窟艺术概论》，兰州：甘肃文化出版社，第 193—194 页。

续表

序号	龕号	时间	造像主要特征	备注
10	186		光头，左手捧珠，右手持锡杖。	下层主尊。
11	187		戴披帽，手持锡杖。	为左主尊。
12	191		戴披帽，手持锡杖，为地藏像。	为左主尊。
13	195		头部右侧存桃形杖首遗迹。	为主尊。
14	203、204		头似戴披帽，左手胸前托珠（部分残），右手握持锡杖，杖首刻于头部右侧。	为左龕主尊 ^① 。
15	205		头大部残，似戴披帽，头光右上方存锡杖杖首。	为主尊。
16	221		头戴披帽，头部右侧存锡杖杖首，大部残。	为右主尊。
17	241		头戴披帽，左手托宝珠，右手持锡杖。	为右主尊。
18	244	广政八年	头戴披帽，左手持宝珠，右手挟腰际执锡杖。	为左主尊。
19	249		左手横置腹前持物，物残；右手肘部以下残，从其姿势看，似屈肘上举置于右胸前持六环锡杖。	为右主尊。铭文为：敬造救苦兼圣地藏菩萨一龕。
20	253		光头，左手曲于胸前，右手垂于体侧。	为左主尊。
21	275		头戴披帽，左手腹前托珠，右手握持六环锡杖。	为右主尊。
22	276		头似戴披帽，左手腹前托珠，右手持锡杖。	为主尊。
23	277		头戴披帽，左手托珠，右手持锡杖。	为左主尊。
24	279	广政十八年	头戴披帽，左手托珠，右手持锡杖。	位于外龕左侧，共 4 组。
25	281	广政十七年	头戴披帽，左手托珠，右手持锡杖。	位于外龕左侧，共 3 组。

表二 北山佛湾药师造像统计表^②

序号	龕号	造像特征	备注
1	38	有桃形头光，跏趺立于单层覆莲台，螺发，手持锡杖，左右刻侍者和胁侍菩萨。后壁刻 12 神护法神将，左右壁刻 8 身菩萨像。龕内另刻有华盖、菩提树。	为主尊。本龕为组合侍者、胁侍菩萨、神将和 8 菩萨造像，共刻像 25 身。

① 第 203 龕与第 204 龕在同一开凿界面内，规模相近，左右比邻，是统一构思开凿形成，应为一组双龕。《大足石刻内容总录》将其分别编为第 203、204 号。本次调查将其合并为同一龕像进行调查记录。

② 据苏默然统计，北山佛湾药师造像共有 16 个龕，经初步考释，北山佛湾共有药师造像 21 龕。见 Thomas Suchan, “The Eternally Flourishing Stronghold:an Iconographic Study of the Buddhist Sculpture of the Fowan and Related Sites at Beishan , Dazu CA.892—1155” , the Ohio State University , 2003, p.437。

续表

序号	龕号	造像特征	备注
2	46	有桃形背光，结跏趺坐于束腰仰莲座上，左手于腹前托一圆形物，左右各刻弟子和胁侍菩萨，其中右侧弟子头光左上方刻锡杖。	为居中主尊。本龕为组合弟子、菩萨造像，共刻像 5 身。
3	75	线刻火焰纹桃形头光和椭圆形身光，跣足立于仰莲台上，头残，右侧存有椭圆形遗迹（杖首）。	单尊，立像。本龕刻像 1 身。
4	94	像残毁甚重，仅辨轮廓。像头部右侧存桃形杖首。座为须弥座。	为主尊，坐像。龕左沿下部刻像 1 身。本龕共刻像 2 身。
5	96	头毁身残，头右侧存杖首遗迹，圆形低台上。	为主尊，立像。龕右沿下部刻像 1 身。本龕共刻像 2 身。
6	107	龕壁上部刻 7 身坐佛，居中佛有舟形背光，结跏趺坐于四重仰莲台上，左侍者持十二环锡杖。左右 3 身坐佛皆坐于四重仰莲台上。	为居中主尊。壁面上部刻 7 身佛像，中部刻 8 身坐像（菩萨），壁面下部左右各刻 6 身神将和供养人等像，共刻像 38 身。
7	110	正壁刻一佛二弟子二菩萨，佛像有舟形背光结跏趺坐于束腰盘龙仰莲座上，右侧弟子持锡杖，左右侧壁各刻一坐菩萨六身神将及供养人等。	为居中主尊。龕内刻佛像、菩萨像、神将、供养人像等，共刻像 29 身。
8	112	有桃形头光和椭圆形素面身光，左手腹前托钵结跏趺坐于须弥座上，左侍者持锡杖。	为左主尊。龕内正壁刻二佛像、侍者、供养人，左右壁刻菩萨、侍者等像，共刻像 20 身。
9	140	有桃形头光和椭圆形身光，背光右侧竖刻锡杖，似善跏趺坐于须弥座上。	为居中主尊。左右各刻一坐像（菩萨），左右侧壁各刻立像 1 身，共刻像 5 身。
10	147	有桃形头光和椭圆形身光，跣足倚坐于须弥座上，左手抚膝，右手胸前结印。身后刻菩提树，龕顶刻覆莲和乐器等。右侍者持锡杖。	为居中主尊。龕正壁刻佛像、弟子胁侍菩萨，左右壁刻菩萨、伎乐像，龕底刻神将，共刻像 27 身。
11	158	有圆形素面头光，结跏趺坐于须弥座上，左手腹间托钵，右手（残）置于胸前。龕顶刻覆莲。右弟子持锡杖。	为主尊。左右各刻立式弟子 1 身，左右壁仅存头光遗迹，共刻像 5 身。
12	161	有圆形头光，上着双领下垂式袈裟，下着裙，双手置腹间，倚坐于方台上；身左侧一立像捧钵，右侧一立像持锡杖。	为主尊。左右各刻立式弟子 1 身，左右侧壁各刻立像 1 身，共刻像 5 身。
13	190	有桃形头光和身光，跣足倚坐于须弥座，左手抚膝，右手（残）置胸前，左右侧各刻一株菩提树。右侍者持锡杖。	为主尊。左右为侍者和胁侍菩萨，左右侧壁各刻 4 身立式菩萨，低坛前刻神将 12 身，龕外刻立式女像 1 身，共刻像 26 身。
14	227	有桃形头光，立于云纹承托的单层仰莲台上，水波纹发，外披袈裟，下着裙。左手曲于左肩托钵，右手持锡杖。	单尊，立像。本龕刻像 1 身。
15	231	有桃形头光，立于单层仰莲台上，外披双领下垂式袈裟，下着裙。左手曲于腋下，似持物，右手垂于体侧握持锡杖。	为主尊。左右侧壁各刻立式菩萨像 1 身，龕口左下方刻供养人 1 身，共刻像 4 身。

续表

序号	龕号	造像特征	备注
16	248	有桃形头光，跏趺立于双层仰莲台上，头顶残存水波纹发，左手曲肘上举至左肩，右手垂于体侧握持锡杖（残），杖首现于头右侧。	为左主尊。正壁刻二主尊，皆为立像，龕外左右各刻供养人2身，共刻像6身。
17	255	有桃形头光和椭圆形身光，左手（补塑）抚膝，右手自前臂毁。盘左腿，垂右腿，坐于须弥座上。背光左侧刻竖立的锡杖。佛像左右各刻菩提树一株。	为居中主尊。正壁刻一佛胁侍二菩萨，左右侧壁各刻立式菩萨4身，低坛前刻神将12身，龕外左右刻男女供养人像5身，共刻像28身。
18	256	有桃形头光和椭圆形身光，倚坐于须弥座上。左手前臂残，右手置胸前（残），背光左右浮雕菩提树。右侍者双手抱持锡杖。龕顶刻覆莲、乐器、飞天。	为居中主尊。左右各刻侍者和胁侍者菩萨1身，壁面左右各刻菩萨像（立式）4身，龕顶刻飞天2身，低坛刻神将12身，龕外右侧2浅龕各存像1身，共存像29身。
19	278	有桃形素面头光及身光，座为须弥座，右弟子像残损甚重，可辨持锡杖（残）。	为居中主尊。左右各刻弟子和胁侍菩萨1身，左右侧壁各刻立式菩萨4身、飞天1身，龕底勾栏上存10身像轮廓，共刻像25身。
20	279	有桃形素面头光，倚坐于须弥座上，左手抚膝，右手置胸前（自腕残），背光左右各刻菩提树一株。右侍女持锡杖。龕顶刻覆莲、乐器、飞天。	刻于左侧龕内，为居中主尊。左右各刻弟子和胁侍菩萨1身，左右侧壁各刻立式菩萨像4身，龕底前刻神将像12身。
21	281	有桃形素面头光和椭圆形身光，左手抚膝，右手置胸前（自腕残），倚坐于须弥座上，背光左右各刻菩提树一株。右侍者持锡杖。龕顶刻覆莲、乐器、飞天。	刻于右侧龕内，为居中主尊。左右各刻弟子和胁侍菩萨1身，左右侧壁各刻立式菩萨像4身，龕底前刻神将像12身。

三、结语

此次调查中，我们利用多基线数字近景摄影测绘技术对各处石窟龕像进行测绘，力求对石窟寺遗址的现状进行全面、客观、真实的记录，发现了之前调查、著述遗漏的龕像和铭文，以及部分龕像中未能引起足够重视的细节，这些内容对于研究历史、宗教、艺术等诸多问题提供了实物例证，其价值不可忽略，这批资料或能为进一步拓展大足石刻的相关研究提供基础和依据。笔者仅以北山佛湾石窟为例，刊布部分材料，希冀引起更多关注；同时，囿于学识，对部分材料的初步认识出现错误和偏差亦在所难免，诚望识者斧正。

安岳茗山寺石塔的初步分析

◎ 孙 华 陈 筱 (北京大学考古文博学院)

内容摘要: 四川安岳县茗山寺倒塌的石塔是近年重新被注意到的宋代佛教石刻, 塔上除了这一时期安岳·大足佛教龕像常见的造像和偈语外, 还有“绍兴”的年号, 这在这一类型佛教石窟中还非常少见, 应当重视。本文在对石塔残件进行现场勘察的基础上, 对其本体、关联和保护问题进行初步分析, 主要内容有三: (1) 通过对石塔残件的现状描述和原貌分析, 得出了石塔建于南宋绍兴以后的南宋中晚期, 塔的性质如王家祐先生所记录的那样, 是赵智凤转法轮塔; (2) 通过石塔与茗山寺摩崖造像的位置和内容的关联性分析, 以及部分龕像内容的考辨, 得出了茗山寺摩崖造像与石塔是同时统一营建的结论; (3) 在石塔的历史研究基础上, 开展对石塔的保护研究, 提出了不同思路的两个保护构想和四个方案, 并推出了优选后的建议方案。

关键词: 茗山寺 石塔 研究与保护

茗山寺或称名山寺, 位于四川资阳市安岳县顶新乡民乐村, 距安岳县城 60 千米。这里有一座突起于周围山丘之上的南北向山岗, 山顶平面呈“吕”字形, 立面如马鞍形, 双峰耸峙, 北峰山头较小较圆, 南峰山头较长且北低南高, 双峰形同卧虎, 故又名虎头山。峰顶有宽敞的平地, 可以营建小型寺庙。其外三面石壁, 可以摩崖雕造龕像。沿石壁前有道路, 可绕山观瞻礼拜。因此, 自唐元和年间, 就已经在山上兴建佛寺。唐代寺庙现已无遗迹可寻, 现存佛教造像遗存主要是宋代。宋人在山顶周边绝壁开龕造像, 使之成为一处佛教密宗弥勒圣寿本尊院教统的水陆道场, 茗山寺迎来其繁荣时期。明清时期, 这里仍有凿龕造像活动。直至当代, 仍有信徒在茗山寺附近崖壁凿石造像, 兴建佛阁, 千年香火绵绵不绝。茗山寺摩崖造像, 其数量尽管不多, 但造像体量颇大, 雄伟壮观, 艺术精湛, 是极有价值的摩崖石刻精品, 故被公布为全国重点文物保护单位。茗山寺石塔位于虎头山南峰, 石塔已经坍塌, 石塔残件散布在荒草中, 近年才被发现并引起注意。为了保护这处长期被忽略的石塔, 我们在尚未着手开展茗山寺摩崖造像考古报告信息采集之前,

就提前对这座石塔进行了调查，并在调查的基础上尝试对石塔进行了复原和保护的概念设计。现将我们的初步认识与大会代表交流如下。

一、茗山寺石塔现状及原貌

茗山寺双峰耸峙，形同卧虎，故又名虎头山。北峰山头较小较圆似虎头，南峰山头较长且北低南高，好似虎身。石塔所在的南峰，峰顶东、南、西三面为悬崖，仅北端较低处有陡坡与北峰相连。山峰呈狭长形，石塔正位于山丘西南端最高处，也就是老虎耸起的臀部位置上（图1）。

石塔平面呈正方形，塔的基座是利用山峰基岩雕凿而成，故塔身倾倒而基座位置依旧。从基座形态来看，塔原先是坐南朝北，也就是朝向北峰山头的寺庙，方向北偏东 15° 。据当地老人回忆，石塔20世纪50年代还完整耸立，以后才被当作“四旧”炸倒，故石塔的下层才碎裂为多块。目前石塔除基座处于原位外，其他各层向南偏东方向倒塌，构件散落于宽约5米、长约15米的范围内。经过对现场遗存的调查，发现现存的残块分属于17块石构件，按照石塔从下往上的顺序，将其编为17个号（图2）。它们都是塔座和塔身的构件，塔刹构



图1 茗山寺石塔与悬崖造像的关系



图2 茗山寺石塔现状

件未能发现。

塔座：1、2号石构件。1号构件为基岩雕造的方形基座，长宽皆为2.53米、高0.7米。基座的两侧面阴线刻出壶门，四角各有一半身圆雕力士像，力士的头部及肩部已不存，仅可辨身躯轮廓。基座上原有厚石板雕刻的圆形覆莲座（2号石构件），莲座直径约2.09米、厚0.3米，已残断成数块，最大的一块斜倚在基座的西南角。

塔体：每3块整体石构件为一层，分别为塔身、斜撑和塔檐。现存15块石构件（3至17号），组成五层的塔体。塔身大致呈方形，四面各有一圆形龕，每个龕内雕坐像一躯。斜撑呈下小上大的斗形，四面各雕小像三尊。塔檐超出塔身部分呈上下两面坡状，檐下为内凹的弧面，屋面为平直斜面。塔体全高约6.18米。

第一层：该层高1.3米。3号塔身已经残断为3块，是所有塔身中损坏最严重的。塔身下有方形榫头，上有方形卯口。在尚保存造像头部的两个圆龕中，可辨长发微卷，发披至颈的形象。其中正面塔身圆龕的右侧，刻有铭文两行，文字已经漫漶不清，仅开始的三字，还隐约可辨。4号斜撑层下有方形榫头，上有方形卯口。保存尚基本完整，每面可辨三个小坐像。5号塔檐已碎成小块，难以辨认。

第二层：该层高1.28米。6号塔身保存基本完整，下面和上面均为榫头。该层四面圆龕内坐像均为螺髻，左手下垂抚膝，右手上举胸前。圆龕两侧原先皆有楷书双行偈语，现仅背面圆龕左侧文字可辨“□若见常持，□□经典者”七字。7号斜撑下为方形卯口，上为方形榫头，大致保存完整，部分斜面上还有雕像的残迹。8号塔檐下有方形榫头，上为方形卯口，保存也还算好，个别地方檐口尚存，可以据此复原该层的出檐深度。

第三层：该层高1.24米。9号塔身下面和上面皆有方形榫头，保存基本完整，仅边角有损坏。四面圆龕中的佛像尚存，均为螺髻，但龕两侧未见有刻有文字的迹象。10号斜撑下有方形卯口，上为方形榫头，四面各有三个小坐像，转角处也有坐像的迹象。11号塔檐下有方形卯口，上为方形榫头，已残断为数块，但个别檐口仍然保存。为三层塔檐。

第四层：该层高1.2米。12号塔身层的上下两面皆为方形榫头，四面龕像基本保存，像均为螺髻，龕侧未见刻有文字的迹象。13号斜撑层下有方形卯口，上有方形榫头，保存基本完整。14号塔檐，已碎成小块，难以辨认。

第五层：该层高1.13米。15层塔身下面和上面均为方形榫头，四面龕像基本保存，像也均为螺髻。16号斜撑下为方形卯口，上为方形榫头，保存基本完整。17号为上层塔檐，已残断，其上下皆为方形卯口。

塔顶：该塔的塔顶情况不明。在五层塔檐顶面，还有方形卯口，说明其上还有塔刹一类构件。在第五层塔檐南偏东方向一带，还有数块较小的石块，或许其中就有塔刹的构件。由于第五层塔身构件倒塌处已经距离山崖不远，也有部分塔刹构件已落入谷底的可能性存在，需要在春天草木尚未生长时继续在山下找寻。

该石塔第一层右侧的圆龕左侧，刻有两行铭文，但已经风化剥蚀，只可隐约辨识最开始的两



图3 茗山寺石塔纪年题刻

个字“绍兴”，另外第三字似为“戊”字（图3）。如果辨认无误，绍兴是南宋高宗年号，绍兴间纪年天干为“戊”字者有戊午（1138年）、戊辰（1148年）、戊寅（1158年）三个，从残存笔画看，以“戊辰”的可能性较大。由于字迹不清，无法判断此题记是建塔题记，还是后来的重修或游历的题记。这样，该年款题刻就存在这样几种可能：第一种可能是，这是建塔者所刻石塔营建事宜的文字，如此，石塔的年代就应在南宋早期的绍兴年间；第二种可能是，这是石塔营建者追述该塔所塔主生平事迹的题刻，如此，则该塔的建造年代就应该在绍兴该年以后；第三种可能性，该年款题刻是后来游客所刻的游记，如果这种推断不错的话，该石塔就有可能建造于南宋绍兴年间以前，属于两宋之际甚至北宋时期的作品。鉴于柳本尊教派营造的龕像几乎都无造像者的题名落款，在该教派存在的两宋时期，该教派营建的寺庙应该有专门的僧众和信徒管理，外来游客也不大可能请工匠在寺庙范围内镌刻自己的题记，该年款题刻的最后一种可能应予排除。这样，茗山寺石塔的建造年代就应该是南宋而非北宋。

该石塔目前仅存五层塔身，第五层塔檐顶面的方形卯口与下面四层塔檐顶面的相似，给

人以其上还插有塔身的感觉，但据老人回忆及其他信息，该石塔原先就只有五层。在安岳县和大足县现存的宋代方形石塔实例或石塔雕像中，尽管有三、五、七乃至十三层的例子，但茗山寺石塔收分很小，五层已经显得非常纤细，如果再加上几层至七层或九层，就会影响石塔的稳定性。据四川省博物馆老一辈文物专家王家祐先生介绍，“茗山寺南山头上有一转法轮塔。四方（基边2.2米），五层（高约10米）。各层皆有圆龕佛。第一层四面皆刻卷曲发像”^①。王先生所据资料是茗山寺塔倒塌前的状况。那时的石塔只高五层，高约10米，现存的塔身残件共五层，拼合后总高7.18米，如果加上塔刹，其高度约9.3米，与王先生所记的层数和高度基本吻合。故可据此推断，茗

① 王家祐《安岳石窟造像》，《敦煌研究》1989年第1期。

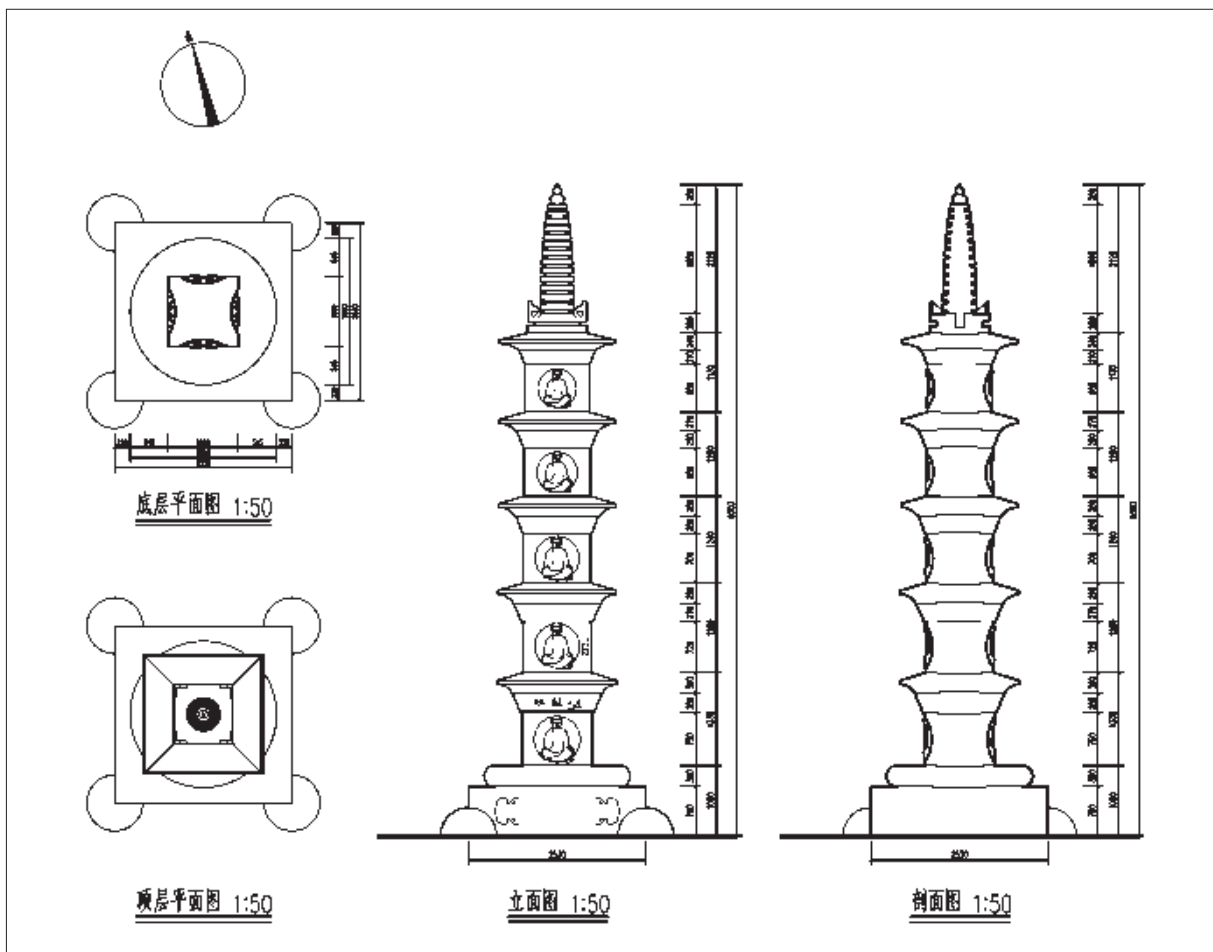


图4 茗山寺石塔复原

山寺石塔原先就是五层，现在的第五层塔檐上，应该安插塔刹的刹座、相轮和宝珠等（图4）。

该塔四面圆龕内的造像皆为结跏趺坐像，但头部的发式有所不同。第一层四面造像均为下披的大波浪状卷发，其上诸层则为上梳的小乳突形螺髻。在安岳·大足柳本尊教派的造像中，这种长卷发的坐像，一般认为是赵智凤的造像。赵智凤出生年代有不同的说法，其中一种就是生于南宋绍兴戊辰二十九年（1159年）^①，南宋时期的石塔如果出现赵智凤的形象，就应该在赵智凤已经壮年且在安岳和大足一带传教的时期。王家祐先生在他的文章中，将茗山寺石塔称之为“茗山寺赵智凤转法轮塔”^②，应该有他的道理。王先生最初调查茗山寺时，石塔尚完好耸立，其上的文字铭刻应该还可辨识，因而王先生才将该塔定名为赵智凤转法轮塔。

在大足宝顶山小佛湾，有一座方形三层石塔，因塔身遍刻大藏经目录，故习称“经目塔”。该塔第一级面北圆龕内凿有头披卷发、结跏趺坐的人像，旁刻“六代祖师传密印，十方诸佛露家

① 清《（乾隆）大足县志》隐逸仙释：“赵本尊，名智凤，绍兴庚辰年生于米粮里之沙溪。”

② 王家祐《安岳石窟造像》，《敦煌研究》1989年第1期。

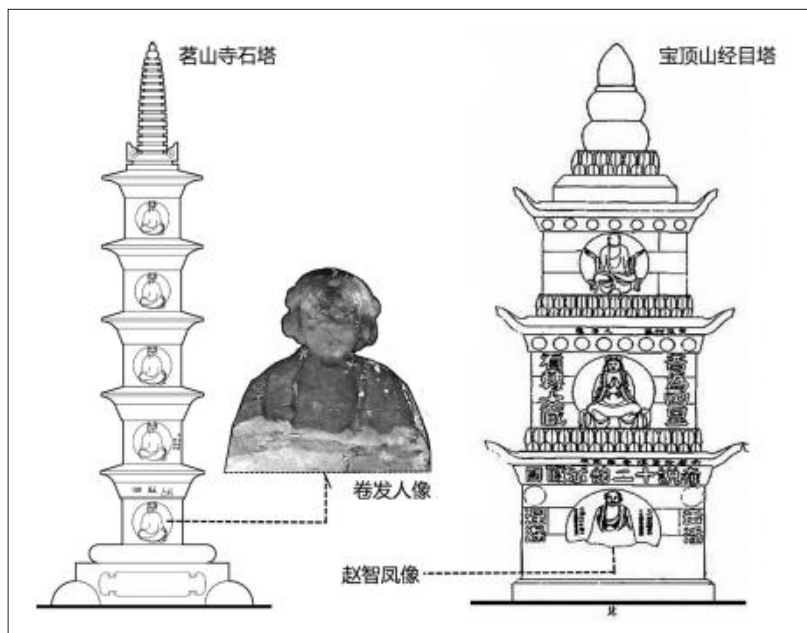


图5 茗山寺塔下层的卷发人像

风”等语，故该塔又称“祖师塔”、“祖师法身塔”或“祖师法身经目塔”^①。关于该塔卷发人像，主要有两种说法，一说为圣寿瑜伽教的祖师柳本尊，一说为瑜伽教的传法祖师即宝顶山的营建者赵智凤，主赵智凤者的一个主要证据就是柳本尊多作“头戴四方平顶巾帽”像，而赵智凤则多作波浪状披肩卷发^②。茗山寺石塔的卷发人像，应该也是赵智凤而非柳本尊（图5）。这或许对于认识安岳·大

足石刻中普遍存在的卷发人像会有所帮助。

二、茗山寺石塔与摩崖造像

茗山寺石塔在虎头山南岗最高处，从那里向北是一个斜坡，坡的尽头坡度很陡，其下是南、北二岗之间的山凹，对面即四面绝壁的虎头山北岗，出入茗山寺的大路就从这个山凹分路转向通往北岗顶的寺庙、北岗周壁的摩崖造像，以及通往南岗和虎头山下村庄的小径。北岗平面大致呈圆角方形，山顶有宽敞的平地，可以营建小型寺庙，传说中唐代开山寺庙应该就在北岗山顶。这里的早期寺庙早已毁坏不存，现存寺庙为近现代重建，早期寺庙遗迹需通过考古工作去寻觅。山顶寺庙之外为陡峭的石壁，古人在这一圈崖壁上雕凿了6组龕像。这些龕像，除了一组是明清时期雕凿的外，其余都雕凿于宋代。宋人营建茗山寺龕像，似乎有统一的规划：龕像区的入口应该设在寺庙大门台阶下的右侧，由此沿北岗山崖下小径顺时针右转，礼拜完诸龕像后再返回到寺庙大门外的左前侧，由此可再攀登南岗礼拜赵智凤转法轮石塔，最后返回寺庙前的出入大道离去。下面，我们就按这个顺序，先对北岗的主要宋代摩崖造像作一简要叙述和分析^③。

1. 护法神将组（原编号12号）：位于北岗南侧，岗顶寺庙入口处之右。这里的石壁向外突出，形成上大下小的半圆柱体，故利用此石的弧形石壁，雕造了12尊身披护甲、手持兵器的护法神

① 重庆大足石刻艺术博物馆、四川省社会科学院大足石刻艺术研究所《大足宝顶山小佛湾祖师法身经目塔勘察报告》，《文物》1994年第2期。

② 邓之金《大足宝顶山大佛湾“六耗图”龕调查》，《四川文物》1996年第2期。

③ 关于茗山寺摩崖造像的基本情况，只有胡文和、唐承义有过相对全面的介绍。



图6 十二神将龕
(上图: 茗山寺护法
神将组造像, 下图:
宝顶山护法神将造
像)

将像。这些神像分为两小组：
第一小组是最前面的一主二从
3 躯神像，在这 12 身神像中，
该组主像的体态最为高大，而
从像的体态最为低小；第二小
组是随后的 9 躯神像，神像所
持兵器大多已经剥蚀不清，但
仍可辨第二像双手执环，第四
像右手持长柄兵器，第五像右
手横握剑，第六像左手捉蛇，
第七像左手持刀依肩，第八像

右手举扇（图 6）。类似茗山寺第二小组的 9 躯护法神将，在大足宝顶山大佛湾入口区也可见到，后者所持兵器及其顺序也与茗山寺大同小异^①，二者当出自同一粉本或相同传统。按十二神将是药师佛眷属，是昼夜十二时的护法神，但茗山寺与宝顶山都以九护法神为主体（王家祐先生称之为“八护法”，但神将实为九位），这与十二神将似乎有别。这九个护法神将的经典依据，留待佛教研究专家去解读。

2. 菩萨装并坐像组（原编号 2 号）：位于北岗西侧。方形平顶龕后部设坛，坛上并列二莲座，莲座上均趺坐梳头束发、外戴花冠、身着对襟袈裟的菩萨像。左侧菩萨像的花冠正中有站在莲座上的立佛，双手置于胸前，右手掌心朝上，左手掌心朝下，其间有经书一册；右侧菩萨像的花冠正中置七层方塔（胡文和先生记作“宝瓶”，不确），双手对置腹前，捧着一口略束的圆底器（胡



图7 观音、大势至并坐像龕

文和先生记作“如意珠”，恐非）。该并坐菩萨像衣饰简单，莲座仅刻出轮廓，好像胸以下还没有最后雕凿完毕（图 7）。两菩萨像的名称，通常称作观世音和大势至，即左侧是观世音菩萨而右侧为大势至菩萨，判断的根据可能就是左侧像宝冠中的立佛和左侧像宝冠中的“宝瓶”。这种形态和标识的观音和大势至菩萨，好像不大标准，不过在安岳和大足的宋代石刻中有这样的例子。大足宝顶山观无量寿佛经变相龕，主像为阿弥陀佛，左侧的观世音

① 大足宝顶山九护法神将从前至后手持器具分别是：“像一身残，像二重面，像三捉人头，像四举小鼠，像五握宝剑，像六持活蛇，像七挥大刀，像八举方扇，像九扛猫头鹰。”见邓灿《简述大足石刻护法神造像》，《四川文物》2009 年第 6 期。



图8 文殊立像龕及卷发人像



图9 毗卢佛立像

菩萨宝冠中有立佛，左手托钵；右侧的大势至菩萨宝冠中有净瓶，左手托一贝叶经^①。尽管这与茗山寺的观音和大势至手持物正好相反，却也可以说明，将茗山寺这个菩萨装并坐像推断为观音和大势至，应该是问题不大的。

3. 菩萨装单立像组（原编号3号）：位于北岗西北角。半圆形弧壁平顶龕，两侧龕壁及部分窟顶已经残损。龕后壁正中雕凿一尊高逾6米的圆雕菩萨立像。菩萨头发上梳束结，外罩繁复的花冠，冠外云气上坐五个化佛。身着对襟长衣，右手举胸腹间，披帛搭在前臂上，手掌已残；左手前伸，长袖垂地，手掌内托着经书一函。在主像两侧的弧形龕壁上，原先分别凿有圆形小龕各三排，上面一排圆龕稍大，每龕内刻一坐像。坐像可辨识者除左壁中层内侧的圆龕的坐像为卷发外，其余均为螺髻。看内壁刻出平整的横额，上从左至右刻大字楷书“现师利法身”五字。据此文字，该龕的主像为文殊菩萨，殆无疑义；而龕壁圆龕中那尊卷发坐像，也就应当是赵智凤一类的柳本尊教派的祖师了（图8）。

4. 佛装单立像组（原编号4号）：位于北岗东北角。原先也应当是半圆形弧壁圆顶龕，龕两壁和顶部基本风化剥蚀殆尽。

该龕主像为高6米以上的圆雕立像。像头

为螺髻，外罩华冠。冠正中趺坐一小像，像头戴折角巾，身着右衽衣，右臂弯曲置于腹部，长袖垂于座下。小像后有圆形头光，两侧引出两道毫光直上龕顶。主像身着对襟广袖长衣，双手举胸前，抱拳竖中指（指已残断），应为大日如来金刚界自在印（剑印）（图9）。此龕主像俗称“高

① 胡文和《大足石刻考察报告》（引自《中国西南文献丛书·西南石窟文献》第二卷，兰州：兰州大学出版社，2003年，第189—190页），描述大足宝顶山大佛湾第十八号龕即观无量寿佛经变相龕上层主像说：“主像为阿弥陀佛，……在主像两侧分别有观音和大势至两菩萨半身像。……观音位于主像左侧，花冠中有一佛立于莲台上。观音左手托钵，右手持杨柳枝。大势至位于主像右侧，花冠中有净瓶，瓶中冒出两道毫光；势至左手托贝叶经，右手结印。”

岩老祖”，从该像发式和手印，研究者都得出了此像是毗卢佛即大日如来的判断。佛冠上的小坐像，从其头巾样式及左袖空虚的状况，可知是曾经断臂修炼的圣寿瑜伽教祖师柳本尊。

5. 菩萨装双立像组（原编号8号）：位于北岗西侧。两侧直而后壁弧形平顶龕，龕下壁设有“凹”字形坛台，后侧



图10 文殊、普贤并立像龕

坛台上并列站立着两尊菩萨装大立像，像高均逾6米。两像头部均梳发戴冠，花冠繁缛，冠正面坐化佛，身着对襟广袖长衣。左侧立像左前臂前举，手托一巾；右臂下垂，中指和无名指微曲。右侧立像左臂曲举胸前，掌心向上，托三张弯曲的叶状物（贝叶经）；右臂弯曲向上，手掌竖食指和中指，也似持有一物（图10）。王家祐先生称此龕为“文殊、普贤窟”，并说两像“托塔、握荷叶”。所谓握荷叶，就是右立像手托之贝叶经，据此推知，王先生所见的“托塔”之像应该就是左侧托巾之像。由于没有搭梯架上至高处仔细观察，该龕左侧菩萨像左手上的痕迹不明，不能断定其上是否有托塔的痕迹。如果王先生所记无误，则左侧托塔、右侧托经（贝叶经）的菩萨像，的确就应该是华严三圣两侧的文殊和普贤，而非通常判断的是观音和大势至了。大足宝顶山大佛湾九护法神将组后隔六道轮回组就是华严三圣组，毗卢遮那佛两侧的普贤和文殊手中分别托有样式不同的塔（右侧菩萨像所托更像是转轮经藏，经藏是更多经函的载体）^①，这与茗山寺此龕菩萨手持物品的寓意基本相同。在安岳县的华严洞摩崖造像，有通常断定为北宋时期的华严洞，洞内正面佛坛上并坐“华严三圣”，毗卢遮那佛居中，左右分别是骑象的普贤菩萨和骑狮的文殊菩萨。普贤和文殊都上梳五髻发式，戴饰有化佛的宝冠，身穿通肩衣，胸饰璎珞。普贤左臂弯曲前举，托着贝叶经，右臂掌心向下放于盘曲的右腿上；文殊左臂掌心向上放于盘曲的左腿上，右臂上执如意放在肩上^②。茗山寺这组菩萨像与华严洞的普贤和文殊更加接近，这可能与二者年代相差不多有关。

普贤文殊立像组是茗山寺北岗最后一组雕像，绕山一周礼佛完毕后，就可以回到山顶寺庙中或继续到南岗围绕石塔礼拜。该石塔下层四个圆龕均雕刻有卷发的赵智凤像，或许如王家祐先生所说，可能是祖师转法轮塔，也可以视为佛及佛的传人赵智凤的象征物。

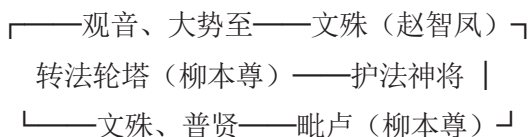
由于整个茗山寺区除了前面说到的石塔题记外，没有一处早于明清的碑记，这些龕像的年代

① 胡文和《大足石刻考察报告》（引自《中国西南文献丛书·西南石窟文献》第二卷178页），描述大足宝顶山大佛湾第五号龕即华严三圣龕说：“三圣中，毗卢舍那佛居中，……佛之左为文殊，头戴花冠，双手捧舍利宝塔；佛之右为普贤，亦戴花冠，左手托七重宝塔，右手扶塔身。”

② 李官智《安岳华严洞石窟》，《四川文物》1994年第6期。

也就有不同的说法。胡文和先生“根据众多造像形象的造型风格，初步断定，这里的造像绝大多数是宋代（主要是北宋时期）的作品”^①；陈明光和邓之金先生则基于大足宝顶山是赵智凤的开山道场，安岳石羊乡诸处摩崖造像都是赵智凤嫡传弟子所建的分道场的观点，推断包括茗山寺在内的相关摩崖造像都是南宋晚期的遗存^②。目前关于茗山寺的多数介绍性文字，一般都从前说，认为“现存造像多为北宋时期所刻”^③。两种意见孰是孰非，仅从造像风格类似北宋这一点，难以做出具有说服力的论断，还需要从相关年代信息的资料进行分析。

茗山寺北岗的宋代摩崖龕像，除了少许明清时期补刻的外，其余龕窟的主像都是高5米以上的大像。这些华冠形态和衣服皱褶都非常相似，年代应该比较接近，有可能是某位以柳本尊教派的人统一主持雕凿的龕像。这组龕像以十二神将护法组开始，以唯一的佛像毗卢遮那即大日如来为中心，以诸佛菩萨之源文殊菩萨为前导或副中心，以观音、大势至和文殊、普贤为胁侍，以佛的三昧耶（象征物即石塔）遥对文殊和毗卢遮那，并在最重要的毗卢佛头上有一处柳本尊像，在文殊和转法轮塔两处都有赵智凤的形象，以表现柳本尊和赵智凤与这些佛和菩萨的亲密关系。这就形成了一个尽管简单，却基本完整的柳本尊密教教派的造像体系。



这种造像布局不会是偶然的，而应该是经过某个主其事之人的精心规划后形成。如果我们这个推断不错，就从另一个侧面说明，茗山寺摩崖造像连同石塔，都是同一个时期的同一批作品。既然石塔的年代是赵智凤已经成名后的南宋中晚期，茗山寺整个造像体系的形成也应当是南宋中晚期。茗山寺摩崖造像，如前所述，个别龕像还没有最后完成。这从一个侧面说明，茗山寺造像很可能出自同一主持人之手。当这个主持人去世或离去后，此处道场也就失去了继续发展的推动力。

在距离茗山寺约2千米处的石羊乡至茗山寺的大道旁，还有一处南宋的摩崖造像，该造像距离茗山寺不远，却是普通信众的功德，故龕旁留下了不少功德主的姓名。该处造像的崖壁条件并不好，这些信众不在不远处的茗山寺造像，而选择现在这处低矮的山崖造像，其原因很可能就是茗山寺已经形成了有统一规划和管理的造像区，周围信众只能接受茗山寺僧人的佛事服务，自己却不能在茗山寺随意开龕造像做功德。在这处造像中的药师佛龕（胡文和编号为4号龕）侧有造像功德主的发愿文，其年号为南宋“嘉定四年（1211年）”。这也从另一个侧面说明，茗山寺摩崖造像应该早于南宋晚期的嘉定年间，很可能是南宋中期前后的作品。

① 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80—81页。

② 陈明光、邓之金《试述大足石刻与安岳石刻的关系》，《四川文物》石刻研究专辑，1986年。

③ 例如最新出版的王达军一书（王达军《安岳石窟》，成都：四川美术出版社，2008年，第142—53页）。

三、茗山寺石塔的保护问题

茗山寺石塔系当地红砂岩石料构成,石质构件总体积估算8~9立方米,总重量估算27吨以上。红砂石质地本来就松软易剥蚀,石质构件表面容易损毁。不过当过去石塔还耸立的时候,塔上的雨露随着阳光的照射和空气的流动,会很快趋于干燥,苔藓不易生长。而当石塔在20世纪50年代后期整体垮塌倾倒后,石塔构件全都紧贴地表,不仅地表的植物围绕着石塔构件生长,植物根系对石塔已产生了影响;而且潮湿地面的水汽蒸发,水中的盐分不断侵蚀着石构件两侧的下部。随着季节的更替,干湿度的变化,附着在塔身构件表面微生物的生长,更直接侵蚀着石构件的背阴处。尤其是在秋冬季多雨潮湿季节,苔藓在石构件上生长迅速,而到了春夏干燥和阳光明媚的季节,石构件表面覆盖的地衣苔藓成片死亡剥落,石构件表面的雕刻也随之剥落。这样年复一年,石塔保存条件比当初竖立的时候更加恶化,整体保存状况堪忧。现在,茗山寺石塔圆龕内的造像许多已经面目模糊,龕旁的铭文更是基本剥蚀殆尽,难以辨认。因此,需要尽快制定保护方案,采取保护措施,对石塔进行保护性干预。

茗山寺石塔虽已倒塌,但因这里游人罕至,现场仍然基本维持着石塔倒塌时的原貌,石构件绝大多数仍然保存,这为复位和复原提供了理想的条件。由于这个缘故,保护设计的思路有两个:思路一是按照传统的保护方式,将倒塌的石塔归位重组,使得倒塌的石塔重新耸立,恢复两宋之际前后至20世纪50年代茗山寺的塔与寺和造像遥相呼应的景观;思路二是在原址保护石塔倒塌后的现状,只是采取措施消除天上雨水和地表积水对石塔构件的影响,并适当地采取封护地表的措施以防止地下水对石构件的侵蚀^①。在这两种思路中,思路二当然最符合文化遗产保护的最小干预原则和真实性原则,但思路一也不违背不改变文物建筑本体构成要素(包括材料、形态、设计、工艺、装饰、色泽等)真实性的原则^②。两种思路下的具体技术路线如下:

(一) 基于思路一,即复位复原保护的思路,其保护方案构想有两个

(1) 石塔复位并部分修复方案:在详细记录石塔的现状信息的基础上,根据石塔倾倒后构件的上下顺序和位置,依次将这些构件安置在它们原先的位置上,并将碎裂的石构件铆接黏合起来,使之恢复到倾倒前的面貌。在此基础上,使用恰当的材料修复受到损坏的塔檐(但须做到新修复部分具有可识别性),并封护塔檐表面,使之能够起到原有的遮蔽风雨的作用。

(2) 石塔复位并加盖覆室方案:该方案的石塔记录、复位、拼合等方面同方案1(1),只是不补全残缺的塔檐。然后在重组石塔上罩以简单的钢木结构的覆室,以遮蔽风雨和阳光,覆室

① 这是2011年,前国家文物局局长、今故宫博物院院长单霁翔教授考察茗山寺塔时发表的主张。

② 第二届历史古迹建筑师及技师国际会议《关于古迹遗址保护与修复的国际宪章(威尼斯宪章)》(1964):“修复过程是一个高度专业性的工作,其目的旨在保存和展示古迹的美学与历史价值,并以尊重原始材料和确凿文献为依据。”“对任何重建都应事先予以制止,只允许重修,也就是说,把现存但已解体的部分重新组合。”茗山寺石塔的修复就属于“把现存但已解体的部分重新组合”。引自联合国教科文组织世界遗产中心、国际古迹遗址理事会、国际文物保护与修复研究中心、中国国家文物局《国际文化遗产保护文件选编》,北京:文物出版社,2007年,第52—54页。

底部绕以围栏，从而彻底改善石塔的保存环境。

（二）基于思路二即原址现状保护的思路，其保护方案构想也有两个

（1）单纯石塔原址现状保护方案：在详细记录石塔的现状信息的基础上，清除石塔构件表面的苔藓和污秽，加固已经疏松粉化、起壳开裂的构件表面；去除倒塌石塔构件上及其周围的泥土，拔掉石塔构件缝隙及周边的草木，疏通石构件周围的排水以改善倒塌石塔周围的保存环境；在石塔基座及倒塌石塔构建两侧修建围栏，并加装安防监控设施，以防止人为的破坏。

（2）石塔现状保护加盖覆室方案：该方案其他同 2（1），但除了修建围栏外，还设计建造可拆卸的钢木结构的覆室，将倾倒的石塔构件全部覆盖起来，以避免风雨阳光和干湿变异对石塔构件的影响，比较全面地改善石塔的保存条件。

上述两类四种保护方案构想，尽管第二种思路的两个方案看似体现了最小干预的原则，并保存了 20 世纪 50 年代炸倒石塔这一历史的实物见证，但是由于干预较小，保存条件只能得到一定程度的改善，难以保证从根本上解除目前石塔面临的威胁。并且，20 世纪 50 年代的有意破坏的遗迹，不是有重要历史价值的历史印迹，不应当作为优先保护对象予以考虑。鉴于第一种思路的两个方案，尽管对石塔进行了整体复位和部分修复，但这种复位和修复既有石塔构件的现状遗迹为依据，又有 20 世纪 50 年代的文献记录和口碑资料作佐证，不是他证或推想。复位修复后的石塔，脱离了潮湿的地表环境，较大幅度地改善了保存环境，且能够与茗山寺摩崖造像形成南北呼应，有利于理解和展示茗山寺摩崖造像。在第一种思路的两个方案中，方案二看似干预程度最大，

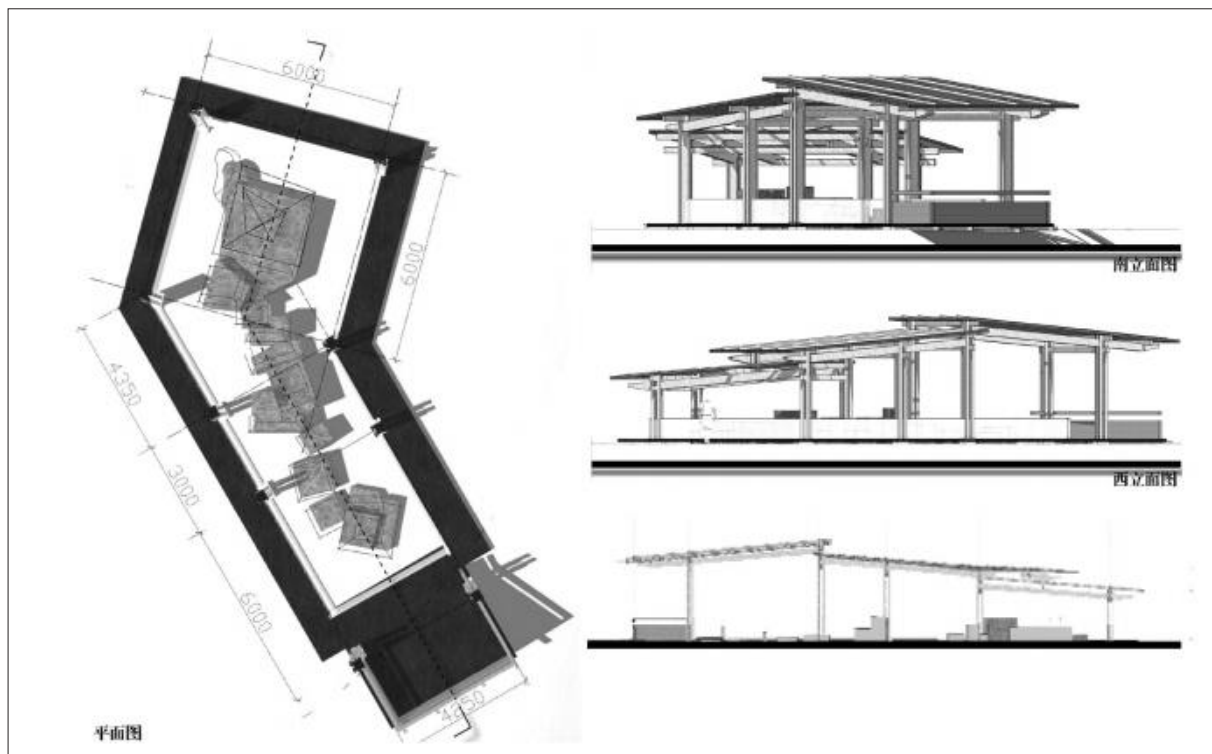


图 11 茗山寺石塔覆室概念一

但这种修建覆室覆盖石塔的干预方式，只是对石塔保存环境和观瞻景观的干预，却减少了对石塔这个文物本体的化学干预，在四个保护方案中最为理想。

基于以上考虑，我们建议按照考古研究和复原的成果，对石塔构件进行识别、记录、清理、修补之后，扶正复原石塔，按照 20 世纪 50 年代石塔尚未炸毁的状态进行保护。为了更好地改善保存环境，可以在石塔复位和修复以后，构建高度略高于石塔的覆室。覆室材料采用重钢与轻钢（或木材）为主要材料，覆室结构采用卡槽和螺栓连接的可拆卸方式，覆室造型采取双柱门坊或四柱单檐四角攒尖顶的形式，从而形成既区别于石塔材料，又具有可逆性，且具有门框或塔形意象的保护覆室外观。该方案即第 2（2）方案，是优选后的最佳保护构想，可以作为今后茗山寺石塔保护设计的第一推荐方案的基础（图 11）。

当然，在原址保护石塔倾倒后现状的思路，尤其是沿着石塔构件散布线路加盖覆室的方案，具有对文物本体物理干预较小等优点，可以作为一个备选方案。石塔现状保护覆室方案的设计思路是，覆室平面柱网的排布顺应石塔倒塌后散落构件的分布轮廓，共设九柱，柱距在三至六米；覆室内部空间上则以开敞—低矮的变化暗示散落构件的原始位置，接近塔座的覆室檐口低矮，接近塔顶散落构件的覆室檐口高起，东端向外悬挑，暗示山崖之下可能还有我们暂未发现的石塔构件。该方案即 1（2）方案，可以作为今后茗山寺石塔保护设计的第二推荐方案的基础。

无论是哪一个方案构想，在具体设计时都要仔细考虑保护覆室的结构选型、外观风格、用材色彩等因素，这些因素都应该与茗山寺摩崖造像的保护覆室保持一致。覆室的整体形态尽量简洁，细部设计需满足石质文物保护所需的挡雨、通风、防晒等基本要求。至于两种推荐方案中究竟选用哪种方案，还需要根据保护措施实施后石塔的保护效果预测分析来判断。

最后，说两句多余的话。

我这些年看过不少孤立于野外的石质文物，如碑碣、汉阙、圆雕和塔幢，有一个强烈的感觉，就是保存于覆室之内的石质文物往往变化很小，而暴露于室外的石质文物劣变很快。兴建覆室覆盖需要保护的石质文物，往往受到一些专家的质疑，他们更多地是从观瞻上来思考覆室是否需要兴建。事实上，如果采用规范化的可拆卸覆室，在建造覆室前先对其结构造型和外部形态作仔细的研究和分析，不仅可以在不触动这些文物本体的前提调节下，就解除这些石质文物面临的主要病害威胁，而且还可以方便地进行拆解和改进重建。只是我们目前的石质文物覆室的设计似乎很容易走入了两个极端，要么设计师过分地希望表现自己的作品，好像要将覆室内需要保护的古人的作品全部遮蔽起来，保护建筑过于豪华壮观；要么设计师懒于研究需要保护的古人作品，也不考虑覆室的针对性和特殊性，设计出来的覆室还不如商场的车棚，使需要保护的珍贵文物失去了应有的庄严。我们建筑师能否多设计一点，既对得起古人，也对得起当今时代的这些保护性建筑的优秀小品呢？

唐宋时期大足药师造像考察

◎米德昉（大足石刻研究院）

内容摘要：药师系列造像是大足唐宋时期石刻群中题材之一，20世纪80年代出版的《大足石刻内容总录》对此造像有初步的公布，但并不完全。以后随着研究的逐步开展，不断有新发现。近期的一项调查又新辨识出药师造像五龕，从而使其数量增至24例。这些造像制作于唐、五代、宋间，主要分布于北山。从造像构成可分四类：单尊形式；携眷属组合；七佛组合；与其他尊像组合。

23

关键词：大足 药师造像 内容辨识

药师如来是大足石刻群中造像题材之一，虽然数量不多，分布不广，但其在造像样式与信仰内涵有着浓郁的地域特色，值得关注。关于该造像的基本情况早期见录于1985年版《大足石刻内容总录》（下文简称《总录》），所计数量共10龕^①，判定时间在五代、两宋间。自20世纪80年代至今，国内外学者胡文和^②、苏默然（Thomas Suchan）^③、胡良学^④、姚崇新^⑤、滨田瑞美^⑥等相继对大足药师造像展开程度不同的探讨。梳理这些研究，其中苏默然氏在北山佛湾石

① 《大足石刻内容总录》中记录10龕，分别为北山佛湾第110、147、190、255、256、279、281龕，北山佛耳岩第9、12龕，石门山第1龕。参刘长久、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364—575页。在此之前，陈习删在其著作《大足石刻志略》（1955年竣稿）中提及北山及石门山有题记的几龕药师造像，未做论述。参《大足石刻研究》，第185—356页。

② 胡文和《四川摩崖造像中的〈药师变〉和〈药师经变〉》，《文博》1988年第2期。

③ Thomas Suchan, "The Externally Flourishing Stronghold: An Iconographic Study of the Buddhist Sculpture of the Fowan And Related Sites At Beishan, Dazu CA. 892-1155". Ph.D. dissertation (Ohio State University, 2003), 2003. pp.437-455.

④ 胡良学《大足石刻“药师经变”的调查研究》，重庆大足石刻艺术博物馆《大足石刻研究文集》（5），重庆：重庆出版社，2005年，第65—81页。

⑤ 姚崇新《药师与地藏——以大足北山佛湾第279、281号龕造像为中心》，大足石刻研究院《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，第259—279页。

⑥ 滨田瑞美《大足北山仏湾の薬師龕について》，津田徹英《仏教美術論集2》，東京：竹林舎，2012年，第100—119页。

窟寺新辨识出药师造像9例,可谓是对《总录》的一大修正与弥补,从而使原有的数量增至19例。其余学者皆为个案或专题式研究,所谈限于《总录》公布的案例,未见新的发现。

近期,我们对大足佛教造像进行的一次调查中,经重新辨认又发现药师造像5例:北山佛湾第248、23、112、269+270龕(本属一龕,《总录》中分编为两龕)和多宝塔第119龕。其中多宝塔第119龕《总录》未记外,余皆有载,但所判均非药师^①。

这次的发现说明自唐至宋大足地区药师造像至少有24例,从其分布看,主要集中在北山佛湾。造作数量以五代、宋为多,目前初步断定为唐代的有1例(北山佛湾第248龕),五代有13例(北山佛湾第23、38、46、75、190、227、231、255、256、269+270、278、279、281龕),宋代有10例(北山佛湾第107、110、112、140、147、158龕;多宝塔第119龕;北山佛耳岩第9、12龕;石门山第1龕)。从造像构成而言,可分四类:单尊一类;与诸眷属一类;七佛组合一类;与其他尊像组合一类(详见附表)。

一、药师单尊造像

大足药师单尊造像数量不多,目前仅发现3龕,即为北山佛湾第23、75、227龕,均造于五代时期。这几龕规模较小,龕高都不足一米,形式皆为单龕单尊,药师有趺坐与站立两种形姿,从形象特征而言,除却所执钵与锡杖,基本为一般如来造型。

佛湾第23龕,药师趺坐于单瓣莲座,左手托钵,右手抚膝,着僧祇支、垂领袈裟,波纹发髻,后有椭圆形身光与内圆外桃形头光,头部略残。龕右壁镌一锡杖。这种图式与大英博物馆藏敦煌晚唐绢画药师像(Ch.00101)类似,该画药师趺坐于莲台,左



图1 佛湾第23龕药师 五代



图2 敦煌绢画药师 晚唐

手托钵,右手施印,锡杖立于右侧座架上(图1、2)。《总录》中将此龕作为地藏,显然有误。

第75龕,主尊立于双层莲台,虽风化严重,不过从头部、身光、莲台、锡杖等残存痕迹推断,

^①《总录》中对这几龕的主尊判定是:第248龕为“地藏、观音”、第23龕为“地藏”、第112龕为“释迦的生身与法身”、第270龕为“释迦”,这种结论值得商榷。



图3 佛湾第75龕药师 五代



图4 佛湾第227龕药师像 五代



图5 资中第47龕药师像 晚唐

应该是一尊药师，其特征与第227龕药师类似（图3、4）。

第227龕，药师左手举至左肩托钵，右手下垂斜执锡杖，身后右侧一朵祥云自上而下，以示降临、赴会、行道之意。这一点与四川资中晚唐第47龕药师相同，该龕药师右侧身后祥云以阴刻线条加以表现（图4、5）。



图6 榆林第25龕药师 中唐

药师站立持钵与锡杖的样式在敦煌初唐石窟（莫高窟第322窟）就已出现，以后历代较为多见，一般绘于主室正龕两侧位置（图6）。龙门石窟古上洞亦有唐代时期执钵与锡杖药师造像。四川地区尤其多见，所存最早者为盛唐时期作品，如广元千佛崖第116龕、巴中水宁寺第1龕，之后晚唐资中重龙山第47、100龕及大足佛湾第248龕等。可以想见这种造型上的一致性体现了图像学上的传承关系。

上述药师尊像都具有持钵与锡杖的图像学特征。佛教艺术中，对于单尊佛像尊格的判定往往依赖于其手印、形姿、法器等方面，但这并非硬性的标准，因为佛皆有“三十二相，八十随形好”，其圣容本身差别不大，加上历代造作流于程序化，所以好多情况下难以绝对化地区分一尊佛像是此而非彼。对于药师如来而言，其形象最初与一般佛尊并无多少差别，后来随着其图像制作的发展以及信仰的变迁，最终被赋予特定的身份标志，此标志即是药师手中的法器——钵（药器或药钵）与锡杖。唐后期以来中国药师造像基本以持钵及锡杖为主要特征，从而相异于其他如来形象。这一点在大足唐宋时期一系列药师造像中亦有体现。

钵与锡杖常指出家僧侣在行乞中所执器具。钵乃餐具，锡杖为防身、助力之物。在佛教中，

钵与锡杖也是特殊的法器，不光为僧徒所持，佛、菩萨、弟子亦有执。钵（*patra*），又名波呬啰、钵多罗、僧祇钵等，意译应器（“应法之器”），是比丘六物（三衣、钵、坐具、漉水囊）之一。有体、色、量之规定，“体用铁瓦二物；色以药烟熏治；量则分上中下”。经云：“钵是恒沙诸佛标志，不得恶用。”^①锡杖（*khakkhara*），又名隙弃罗、智杖、德杖、声杖、禅杖等。其形制可分三部分，上部是锡，即杖头，有二股六环或四股十二环等之分，中部木，下部或牙角^②。锡杖的意义《得道梯橙锡杖经》中佛告诉诸比丘：“汝等皆应受持锡杖，所以者何？过去诸佛执持锡杖，未来诸佛执持锡杖，现在诸佛亦执是杖。如我今日成佛世尊亦执如是应持之杖，过去未来现在诸佛，教诸弟子，亦执锡杖。是以我今成佛世尊，如诸佛法，以教于汝，汝等今当受持锡杖。所以者何？是锡杖者，名为智杖，亦名德杖。彰显圣智故，名智杖；行功德本故，曰德杖。如是杖者，圣人之表式，贤士之明记，趣道法之正幢，建念义之志，是故汝等咸持如法。”^③因为有这种规定，故在佛教造像中可以看到佛、菩萨、弟子、僧侣等持钵或锡杖的案例。

药师造像在其发展中经历了从不持法器到持钵与锡杖的过程。从文献记载看，中国药师造像早在3世纪就已出现。《十二硯斋金石过眼续录》卷四有广州光孝寺西晋太康六年（285）张杨刺造药师铜像之记载，云“像高一尺一寸，广六寸”，上有题记：



图7 莫高窟第302窟药师 隋

太康六年八月十六日，东作使张杨刺生得小男，□师留此，上祷药师佛，愿已过父母、见在眷属、法界有情，生生见佛，世世闻法，道心坚固，乃至菩提，不□□。^④

这是目前中国所见最古关于药师造像的记载，由于原像不存，有关细节不得而知。“太康六年”《药师经》在中国尚未译出。现存最早的药师像为5世纪初作品，见于云冈石窟第11窟（云冈中期，471—494）西壁上部小龕雕刻一药师佛，龕下有铭文“佛弟子□□/□沙□□芽（药）师琉璃光佛一躯……”^⑤。之后6—7世纪药师像的造作逐渐多起来，从现有的材料来看，早期药师与一般如来无异，手中不持物。

隋代时出现托钵药师形象，如莫高窟隋代第302窟南壁东侧药师，立姿，左手托钵，右半身已毁，左侧一胁侍菩萨。（图7）。不过药师托钵的形象在隋代尚不普及，仍有一些图像中药师不持任何物^⑥。至初唐时出现托钵与执锡杖的药师，遗存于莫高窟初唐时期第322、220、338等窟。其中第322窟东壁门南绘药

① 《大正藏》第45册，第900页中。

② 《大正藏》第45册，第1169页中。

③ 《大正藏》第17册，第724页上。

④ [清]汪鋈《十二硯斋金石过眼续录》卷四，扬州陈恒和书林，民国二十年（1931）藏版。

⑤ 阎文儒《云冈石窟研究》，桂林：广西师范大学出版社，2003年，第104页。

⑥ 如敦煌隋代第394、417、433、436等窟所绘药师说法图中，药师不持物。



图8 莫高窟第322窟药师初唐



图9 日本胜持寺9世纪木雕持壶药师像



图10 日本《图像抄》录唐本药师像

师及日、月光二菩萨，皆立姿，药师左手托钵，右手捻执一小锡杖（图8）。第220窟药师七佛变中，左数第二尊及最中间一尊药师左手托钵，右手亦捻执一小锡杖。两铺图像中药师持钵与锡杖的姿态比较接近，其中锡杖样式较为独特，杖头部分为一圆环形状，和后来股套环的形制比较不同。这种锡杖样式在新疆克孜尔、库木吐喇等石窟壁画中较多见，敦煌所绘或源于西域。但是药师持钵与锡杖的图像并没有很快流行开，更多仅持钵，有锡杖者为数较少，反映了发軐期药师尊格的不确定性。大约中唐以后，托钵与执锡杖方成为药师如来的基本特征并渐次被固定下来，相关造像见于各地唐、五代、宋等不同时期石窟。

钵与锡杖为何成为药师佛的标志性法器，未有史籍见载，药师经典对于此类问题亦无明确规定，故只能想其大略。

钵在药师手中不仅仅是一般意义上的法器，其被赋予的另一层意涵在于充当了“药器”的功用。一些图像中，药师所执钵内绘制了颗粒状物，此举无疑是“续命”之药的形象化反映。在日本药师像鲜有执钵及锡杖者，而以持“药壶”为特征^①（图9）。显然此处“药壶”与“钵”在功用与意涵上并无二致。这是钵在药师手中所具有的特殊意义，因之不空在《药师如来念诵仪轨》中提及：“安中心一药师如来像，如来左手令执药器，亦名无价珠，右手令作结三界印。”^②可见至少在盛唐时候“药器”（钵）已经是药师常执法器了。后来又配以锡杖，或与民间将其看作“大医王”有关，执锡杖以体现其“行道”世间的意义。日本早期一些文献将持钵与锡杖的药师像特意注明“唐本”，以别于日本药师图像^③（图10）。药师如来持钵与锡杖的样式基本流行于中国，由此看来这种范式应该是唐代以来汉地所创。大足所存案例中，药师有只持钵者，或钵与锡杖均

① 百桥明穗《敦煌的药师经变与日本的药师如来像》，《1987年敦煌石窟研究国际讨论会文集》（石窟考古编），沈阳：辽宁美术出版社，1990年，第391—392页。

② 《大正藏》第19册，第29页中。

③ 前揭百桥明穗《敦煌的药师经变与日本的药师如来像》，第391—392页。

持者，但绝不持钵而仅持锡杖者。此外，诸多造像中药师捧钵，锡杖置于身侧或由弟子执持，个别龕将此二物雕凿于药师头光两侧壁间。

虽然如此，如前文所述钵与锡杖非药师之专物，释迦造像中亦有配置或执持钵与锡杖的情况。北山多宝塔第 64 龕为释迦涅槃变，其中正壁娑罗树间出现钵与锡杖，当然此处是法脉传承的一种象征，意义有别于药师所持。在克孜尔、库木吐喇等诸多早期石窟中，前室顶脊、礼拜道顶以及侧壁绘有诸多持钵与锡杖的释迦像，这些窟凿于 5 世纪左右，内容以反映小乘佛教思想为主，所以这些执持钵与锡杖的佛就不应该判定为药师。

二、药师与二胁侍、八菩萨、十二神将等诸眷属的组合

药师与众眷属组合造像共计 14 龕，可分为三种形式：第一种，药师与二弟子、二菩萨（日、月光）的五尊组合，计 3 龕（北山佛湾第 46、140、158 龕）；第二种在上述五尊组合基础上再加进八菩萨与十二神将，计 9 龕（北山佛湾第 38、190、255、256、278、147 龕，多宝塔第 119 龕，北山佛耳岩第 9、12 龕）；第三种为上述五尊只配置十二神将，没有八菩萨的组合，计 2 龕（石门山第 1 龕、北山佛湾第 110 龕）。

（一）药师五尊组合

药师五尊即为传统的一佛、二弟子、二菩萨组合，这种结构带有简单说法图的特性。

第 46 龕造作于为五代时期，方形浅龕，主体结构为药师、二弟子与日、月光二胁侍菩萨，药师趺坐于束腰莲座，头毁，桃形身光，顶有华盖，左手托钵，右手抚膝，锡杖凿于右侧背光后，二弟子随侍两侧，左右为日、月光菩萨，善跏趺坐，分别持日、月轮（图 11）。

第 140 龕，宋代开凿，龕内造像残损严重，大体可辨认出一佛二菩萨，皆趺坐于束腰莲座，龕左右壁各有一立像痕迹，具体不明。从主尊背光右侧锡杖推断，此三尊应为药师与日、月光菩萨（图 12）。

第 158 龕，宋代开凿，药师趺坐于方形须弥座，左手托钵，右手损毁，左右二弟子随侍，其中右侧弟子执锡杖。左右有头光残痕，造像不存，可能为日、月光二胁侍菩萨（图 13）。

（二）药师与二胁侍、八菩萨、十二神将等的组合

此类组合数量最多，如前文所述有 11 龕。造像上除个别龕略



图 11 第 46 龕药师五尊 五代



图 12 第 140 龕药师五尊 宋



图 13 第 158 龕药师五尊 宋



a 右侧八菩萨

b 正壁造像

c 左侧八菩萨

图 14 第 255 龕药师与诸眷属组合 五代



图 15 第 147 龕药师与诸眷属组合 宋



图 16 佛耳岩第 12 龕药师与诸眷属组合 宋

有差别外，整体格局基本雷同。一般药师与日、月光菩萨是龕内主体造像，以坐姿为主，其余眷属造像皆立姿。药师左右有弟子随侍，龕左、右壁分四尊列出八菩萨，龕沿下方正壁并排造立十二神将；药师均配置钵与锡杖，或由左右弟子分别执持，或雕刻于主尊背光两侧壁面。其中北山佛湾第 190、255、256、278、147 龕，北山佛耳岩第 9 龕均属此类构造（图 14、15、16）。

需要说明的一点是，这些龕中药师以倚坐姿出现，个别还有舒相姿（第 255 龕）者；另外将钵或锡杖雕在药师身光两侧壁间，还有如第 110、278 龕中日、月光菩萨手中日、月轮也分别雕在各自身后壁。这种做法典型是川渝地方化特色在佛教造像上的具体反映。

其他如佛湾第 38、110 龕，佛耳岩第 12 龕，多宝塔第 119 龕，石门山第 1 龕与上述几龕在造像结构或内容上略有差别。如第 38 龕造像均为立姿，药师持钵与锡杖，样式与第 227 龕相同。药师左右立日、月光菩萨及随侍弟子（左女右男），龕两侧为八菩萨，十二神将造于日、月光菩

萨头光上部，只现半身。药师尊像在龕内很突出，在比例上明显大于其他造像（图 17）。佛耳岩第 12 龕造像布局与第 9 龕类似，所不同者十二神将位置如同第 38 龕凿于左右壁上方，亦作半身。

第 119 龕位于多宝塔外层第三级，80 年代编撰《总录》时因限于条件多宝塔外壁诸龕未有记录，直到近些年才得以公布。该龕中药师趺坐于高莲台，左手施定印，右手说法印，锡杖与钵由左右弟子执持。左右壁自上而下依次布局十二神将，日，月光菩萨，二弟子，八菩萨，前方设立供案、灯轮、神幡、放生笼，及三身供养人等。日、月光菩萨立于神将与八菩萨间，如不依据各自手中日、月轮，难以辨出（图 18）。在造像意涵上，此龕较之其他上述诸龕复杂，其中诵经、燃灯、树幡、礼拜的场景，表现了一种特殊的药师供养仪式场景（下文详述）。

第 110 龕，宋代开凿，为药师、二弟子、四菩萨、十二神将组合，没有八菩萨。药师像残毁严重，结跏趺坐于圆形束腰蟠龙莲台，火焰舟形背光，顶出四道毫光，光内有化佛。左右侧各立弟子像，右像上部有锡杖。左右为日、月光菩萨，有残，跏趺坐于须弥座，戴花蔓冠，璎珞严身，圆形头光。二菩萨持物分别刻于二弟子头光上部，左边祥云上托日轮，右边祥云上托月轮。日、月光二菩萨外侧各一身菩萨，体格略小，跏趺坐姿，左像头冠有化佛，应为观音，右像已毁。靠近龕口左右壁为十二神将，每侧六身，分上下三层排列，有程度不同的风化。四尊菩萨座基处有供养人残像三身。主尊座基左侧一灯轮、右侧一放生笼状物。观音座基处有五身供养人痕迹，对面座基处有两身供养人。龕内左、右上角有镌龕榜题各一则（内容见附录 2）。此龕省略了八菩萨，其中多出二身菩萨，或为八菩萨中文殊与观音（图 19）。

石门山第 1 龕整体结构也与其他诸龕略有不同，龕内药师跏趺坐于束腰莲台，内圆外桃形头光，无身光，左手托钵，右臂举于胸前，手残。左一男弟子，持锡杖侍立，右一女弟子合十侍立，头残不存。左、右壁为日、月光菩萨，立姿，手中持物残，二菩萨外侧各立一供养人及一神将，



图 17 第 38 龕药师与诸眷属组合 五代



图 18 多宝塔第 119 龕药师与诸眷属组合 南宋



图 19 佛湾第 110 龕药师与诸眷属组合 宋

上身均毁。龕外下共刻十尊神将抱拳侍立，正壁刻六尊，左右壁各立两尊（图 20）。龕外左壁残存“辛未绍兴（1151）”等纪年及镌匠题记。此龕亦未造八菩萨。

二胁侍、八菩萨及十二神将等诸眷属在药师经典中均有体现。《药师经》传入汉地先后有五译，今存者四，即东晋帛尸梨蜜多罗本（《拔除过罪生死得度经》）、隋达摩笈多本（《佛说药师如来本愿经》）、唐玄奘本（《药师琉璃光如来本愿功德经》）与唐义净本（《药师琉璃光七佛本愿功德经》）。刘宋孝武世，沙门慧简于大明元年（457）译出《药师琉璃光经》，惜其译“梵宋不融、文辞杂糅，致令转读之辈多生疑惑”^①，因之没有得以广播，最终失传。诸上所译典籍中，后来较通行者为玄奘本。这几部经典除义净本提及“七佛本愿”多有不同外，其他经文短小（六千字左右），内容大同小异。经文主要阐述了药师如来在因地“行菩萨道”时，以大悲心发“十二大愿”摄导众生。其中日光、月光（或日曜、月净）二胁侍菩萨为上首，持药师之正法宝；八大菩萨在众生命终之时“乘空而来，示其道径”；十二神将护卫教化、饶益有情。众生只要按照药师法门“至心受持”，即会免遭“九横死”难，更“令诸有情，所求皆得”。

药师携诸眷属的图像最早出现于隋代，莫高窟有 5 铺反映该内容的说法图，见于隋代第 302、394、417、433、436 窟，大多绘于窟顶，画面内容与结构大同小异，基本为：药师跏趺坐于中央，两侧立日、月光二菩萨或八大菩萨，佛座前有多层轮式灯架，十二神将胡跪左右，个别有神幡、飞天等（图 21）。这些图像中药师不持钵及锡杖，在结构上与大足上述造像不尽相同。巴蜀地区关于药师信仰的传播似要晚于中原，相应的药师像造作最早见于唐代，宋黄休复《益州名画录》记唐赵公佑、范琼及后蜀赵忠义等曾在成都大圣慈寺绘药师像或药师经变等^②。现存遗例中，药师携眷属的造像在四川安岳千佛寨、资中西岩等亦有发现，其中安岳千佛寨晚唐第 96 龕内容更为丰富，堪称经变：药师跏趺坐与中央莲台（未有钵与锡杖配置），顶有华盖；八菩萨侍立左右；下方龕沿处为十二神将肃立；左右壁故事性画面反映了十二大愿、九横死内



图 20 石门山第 1 龕药师与诸眷属组合 南宋



图 21 莫高窟第 433 窟药师说法图 隋

① 《大正藏》第 14 册，第 401 页上。又见于敦煌遗书 P.3090《新翻药师经序》。

② 黄休复《益州名画录》，成都：四川人民出版社，1982 年，第 13、15—16、69 页。

容(图22)。大足地区一系列药师像的造作应该受到中国北方及巴蜀诸地相关造像的影响。

三、药师七佛组合

大足药师造像中七佛组合形式仅有一例,宋代所构,遗存于北山佛湾第107龕,后代在龕楣残损处题写“七贤龕”,《总录》中将此七佛误定为过去七佛。该龕造像分上、中、下三层,上层为药师七佛趺坐于莲座,正壁三尊,左右壁各二。药师安坐于中间,头及右手残,左手托钵,体型较之左右略大。二菩萨随侍,居左者执锡杖。两侧为东方六佛,皆禅定姿。中层八菩萨,亦趺坐姿,仅右侧第一身略为完整,余皆损毁,唯留残痕及方形须弥座。下层正壁为供案、灯轮、神幡、僧人、供养人等,左右壁为十二神将,皆合十跪拜姿(图23)。

药师七佛组合的案例最早见于初唐,除本龕外主要遗存于敦煌莫高窟,如初唐第220窟北壁药师七佛变(图24)、盛唐第166窟南壁药师七佛立像、中唐第155窟帐形龕顶西披药师七佛立像与第365窟洪辩建“七佛药师之堂”造像等^①。其中第220



图22 安岳千佛寨第96龕药师经变 晚唐



a 右侧八菩萨



b 正壁造像



c 左侧八菩萨

图23 第107龕药师七佛组合 宋

^① P.4640 (5)《吴僧统碑》记:“是以勤勤谛思,恳恳增修,开七佛药师之堂,建法华无垢之塔者,其惟我和尚焉。”其中“七佛药师之堂”即是学界所谓第365窟。

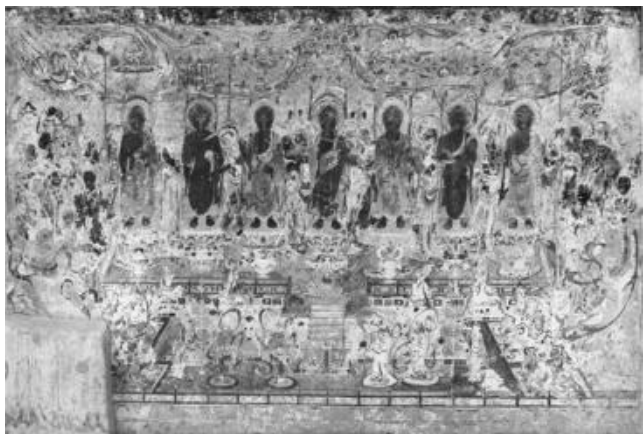


图 24 莫高窟第 220 窟七佛药师变 初唐

窟药师七佛变绘于主室北壁，画面主体为药师七佛并排站立，手中分别持钵、锡杖、念珠等物。中间一尊左右有二胁侍菩萨，其余佛间穿插八菩萨，诸佛左右两侧绘十二神将。佛、菩萨身后树立三神幡，与上部飞天、器乐相穿插。下方中间绘四身舞女，左右为伎乐，舞女两边及中间各安置一巨大的灯轮。画面金光灿烂，展现了药师七佛净土的殊胜气氛。应该说此经变在造像意涵上与北山第 107 龕存在一定的

差异。其余几例主要突出了七佛药师形象，在特征上基本是同一姿态的重复，体现了药师法门仪轨中关于“造彼如来形像七躯”的供养意涵。

另外，日本所存 7—8 世纪时期药师造像的祥光中显现七佛形像，应属药师七佛。如法隆寺七世纪初金铜药师像，桃形火焰纹头光中药师七佛趺坐于莲座（图 25）。另有 8 世纪药师像身光与头光中亦有药师七佛形象（图 26）。此外胜持寺 9 世纪木雕药师像，头光与身光中除药师七佛之外，还造有十二神将（图 9）。

关于药师七佛有两种指代：第一指七尊药师群像。达摩笈多及玄奘所译《药师经》中均说明在供养药师的仪轨中“应造彼如来形象七躯”，此“如来”即指药师。第二指东方七佛。即义净《药师琉璃光七佛本愿经》中所言包括药师在内的东方七佛，其余六佛名为：光胜世界吉祥王如来、妙宝世界宝月智严光音自在王如来、圆满香积世界金色宝光妙行成就如来、无忧世界无忧最胜吉祥如来、法幢世界法海雷音如来、善住宝海世界法海胜慧游戏神通如来。这些如来均居东方各自净土庄严世界，为救度世间苦众在最初行菩萨道时发大愿，只是六佛所誓只有八愿或四愿，不及

药师之十二大愿殊胜，故在七佛中药师处于统领地位，造像中往往居于诸佛中间位置。义净本所言“欲供养彼七如来者，应先敬造七佛形象”，此七佛乃药师与其余东方六佛。第 107 龕所造七佛正是东方七佛，其中将药师置于中间位置，形体较之左右其他佛稍大，显然是为了有意突出其主体地位。

第 107 龕中，正壁下层



图 25 日本法隆寺 7 世纪初药师像



图 26 日本法隆寺 8 世纪药师像

一些造像内容颇值得关注，尽管有残，仍可辨认。其中方形台为供桌，上面应有供物，已残毁不清。供桌左右偏上位置二人面对而立，左侧者残损严重，仅存轮廓，右侧者着袈裟，侧身微弓礼拜样，头部与手风化不清。二人物有圆形头光，其身份应是高僧大德。二僧下方分别有二物，左侧一塔形状物为七层灯轮，上部分毁损；右侧一覆钵状物为放生笼，开有小门，里面一鸟作飞出状。灯轮与放生笼一侧各立一高僧，有圆形头光，着袈裟，头部均残。左侧者双手举于胸前，风化不清，其身后立四身供养人亦有风化，似二男一女一孩童；右侧者侧身持一长幡，身后立一女供养人，下身没于高出地面的方形台中（应为祥云）。这样一组图像究竟在说明一个什么样的问题呢？

佛教信仰在民间总是充满浓郁的世俗化色彩。就药师信仰而言，更多信众看重的是对自身生命安全与现世利益的迫切追求。如果说弥陀信仰之终极目的是为了“出世”，往生净土世界，那么药师信仰则是为了“入世”，改善现世生活。一个是为了解决“死”的问题，一个是为了解决“生”的问题，二者有着信仰倾向之差。然而令信徒倍觉踏实的是，药师信仰不仅能解除现世困惑，而且还不耽误来世往生，甚至西方净土的往生。《药师琉璃光七佛本愿经》明确指出：“若有四众苾刍苾刍尼近事男近事女及余净信男子女人，若能受持八支斋戒，或经一年或复三月，受持学处。以此善根愿生西方极乐世界见无量寿佛，若闻药师琉璃光如来名号，临命终时有八菩萨乘神通来示其去处，即于彼界种种杂色众宝花中自然化生。”^①当然《药师经》中关于解除病痛以及临终关怀的法门尤为信徒所关注。人一旦为病苦所折磨，续命求生是最大的渴望，因而祈求药师开出种种“良药”，为其消灾延寿。而当一切无法挽回，生命即将走向终点时，也希望得到药师的救度，以使来生远离灾难苦厄。在信徒看来，要获得这些福报仅凭诵经、念佛、布施等简单行为似乎不够，需要举行一系列特殊的供养仪式方显得正式、隆重。相关的仪轨《药师经》本身就有说明：“阿难问救脱菩萨曰：‘善男子，恭敬供养彼七如来，其法云何？’救脱菩萨言：‘大德，若有病人及余灾厄欲令脱者，当为其人七日七夜持八戒斋，应以饮食及余资具随其所有供佛及僧；昼夜六时恭敬礼拜七佛如来；读诵此经四十九遍；然四十九灯；造彼如来形像七躯，一一像前各置七灯，其七灯状圆若车轮，乃至四十九夜光明不绝；造杂彩幡四十九首，并一长幡四十九尺；放四十九生。如是即能离灾厄难，不为诸横恶鬼所持。大德阿难，是为供养如来法式。若有于此七佛之中随其一佛称名供养者，皆得如是无量功德所求愿满，何况尽能具足供养。’”^②此仪轨包含了斋戒、供佛、斋僧、礼忏、诵经、燃灯、造像、树幡、放生等一系列环节，若人做如此供养，便会“离灾厄难”、“所求愿满”，毋庸说“具足供养”。

这样一来，第107龕造像的功能与意涵就易于解释了。龕内下层造像所展示的正是药师七佛供养仪式的场景。造像中供桌用以陈列“饮食”等供品，两侧相对站立的高僧，应手执经册在诵经。此二像风化不清，做出如此推断是借鉴了多宝塔第119龕造像。第119龕正壁下层造像内容与第107龕极为相类，保存完整，且同处一个时代、一个地区，可做参照。在第119龕中没有供桌，

① 《大正藏》第14册，第414页上。

② 《大正藏》第14册，第415页下。

与第 107 龕供桌上方二僧相应的位置，是二尊着袈裟的菩萨手执经册，表现的是诵经的情景。另外，第 107 龕中灯轮与神幡旁边各有一僧，分别在“燃灯”与“树幡”，神幡旁边的放生笼以及飞出状的鸟表现的是“放生”环节。这些在第 119 龕中均有类似表现（图 27、28）。

可以看出，第 107 龕造像完全与经文的意涵相契合，只是在具体表现时，出于龕内造像空间布局与主次安排的考虑，设计者大胆采用象征手法，诸多仪式环节删繁就简，以少胜多，既充分表达了经旨，又不使画面闭塞。

另外，第 107 龕内几身供养人像亦不可忽略。右侧树幡僧人后面为一尊女像，其下半身隐没于云中，且独立于其他四尊供养人像。这种不同的安排说明，此女供养人是本龕功德主家族已过世的亲人，立于云中，是其亡灵的象征（类似的亡灵供养像又见于佛湾第 105 龕与多宝塔第 109 龕中）。左侧第一身男供养人或许是她的丈夫，另外三人是这对夫妇的儿子、儿媳与孙子。此龕由此家族所开，目的在于为逝者追荐，为生者祈福。



图 27 多宝塔第 119 龕造像局部



图 28 第 107 龕造像局部

四、药师与其他非眷属尊像的组合

药师与其他非眷属尊像的组合有 6 例，即北山佛湾第 248、231、269+270、279、281、112 龕。在形式上可分为两类：药师单尊与其他尊像的组合和药师携眷属与其他尊像的组合。

（一）药师与观音组合

药师与观音组合在大足目前发现 1 例，为北山佛湾第 248 龕，造作时间在晚唐时期。第 248 龕是一座小型浅龕，内为药师与观音二像，皆立姿，等高，有相同的内圆外桃形浮雕头光。药师居左，水波纹形发髻，着袈裟，左手于胸前托钵（钵残），右手持锡杖，形态与第 227 龕药师同；观音瓔珞严身，头、双手均残，持物不明；龕左右各造二身供养人像（图 29）。

此龕《总录》中辨识为地藏与观音，显然有误。地藏与观音组合在佛教造像中是一个较为常见的题材，佛湾有不少案例。各类造像中地藏在外形特征上多以披风帽或光头弟子形象为主，或立或善跏趺坐，往往手持宝珠与锡杖。由于地藏持物与药师接近，一些风化模糊的地藏与药师石

刻造像往往易被混淆，故须借助一些细节及相关组合像辨识推定。第248龕观音左侧像头部虽有部分残损，但仍能看出波纹形发髻，典型是佛的造型，结合其执钵、锡杖之姿态同于第227等龕药师形象，故属药师无疑。

药师与观音的交涉始于唐代，相关遗例还见于龙门唐代造像，如王思业造像题记云：“大唐太州郑县王思业为太后皇帝、一切众生及七世父母，今为亡女妙法造药师像一区并观音像一区，以四业患口得可，故造，今并成就。愿亡者訖生西方，见存者无诸哉障。”^①莫高窟盛唐第171窟亦有表现，窟内西壁龕外南侧绘药师一身，北侧绘观音一身，二者呈对置形制。

第248龕的造作年代在《总录》中定为五代，笔者以为这一时间可以再做斟酌。该龕位于晚唐第245龕外龕右侧壁，此壁自上而下开凿有4个小龕，第248龕居于壁面靠中间部位，明显占据了一个相对理想的位置，且龕形最大，故可推断此龕开凿先于其他相邻龕。再分析与之相对的左侧壁，上下共开有8个龕，其中与第248龕相对位置是第240龕，造二身观音及三身供养人像，龕壁有“乾宁三年（896）”镌龕题记（图30）。该龕在龕形、大小、位置、供养人造作等方面与第248龕极为相似，尤其二者在处理观音服饰、衣纹及头光等细节上如出一辙，极似由同一工匠所为。故可推断此二龕为同期所造，第248龕之完成也应在晚唐乾宁间。

在佛教中菩萨在阶位上要低于佛，一般作为佛的胁侍，辅助佛教化众生。然而上述例证中观音与药师并置，显然有意消除了佛与菩萨二者间的差距，做了“平等”的处理。这种做法意非降低了药师的身份，而是抬高了观音的地位。类似的造像也见于广元千佛崖第187—3龕，该龕为唐代造作，内作观音与一佛并列而立^②。唐代以来，巴蜀地区观音信仰极其浓郁，圣观音、水月观音、如意轮观音、不空罽索观音、千手观音等各类观音造像几乎无处不有，仅大足佛湾以各类观音为主体的造像达四十余龕，足见观音在民间信徒中的声望与地位。药师与观音并置有悖于正规经典，显然这是佛教世俗化的产物，也是地区民间信仰在造像上的体现。但主要原因在于民间信徒将二者视为现世救度的精神依托，看到了双方在消灾延寿、救



图29 第248龕药师与观音组合 晚唐



图30 第240龕二观音组合 乾宁三年（896）

① 水野清一、長廣敏雄《龍門石窟の研究》，東京：座右寶刊行會，昭和十六年（1941），第265頁。

② 《大正藏》第14冊，第415頁下。

苦救难上有着较大的共同性，同时供奉，旨在期望得到双重的救护与庇佑。

（二）药师与观音、地藏的组合

第231龕是药师三尊立姿组合，《总录》中定为地藏与二胁侍。药师形姿与第248、227龕所造相同，持钵与锡杖，形象高大，与左右胁侍形成明显对比，看去颇具单尊供奉意义。药师左侧一菩萨，右侧像损毁，从残存袈裟推断，应为弟子，所以此龕属药师、观音与地藏的组合。此类组合形成于唐代，与当时净土信仰的盛行有着一定的关联。莫高窟盛唐第176、205龕，广元千佛崖唐代第88、105、116龕，巴中北龕唐代第1龕等为其同例（图31、32）。



图31 第231龕药师、观音与地藏 五代



图32 莫高窟第205龕药师、观音与地藏 盛唐

第231龕中药师为主尊，左右日、月光二胁侍被置换为观音与地藏，与第248龕有所不同的是，此组合加进了地藏，供奉的意义自然发生一定的变化。地藏是中国佛教中与观音、文殊、普贤并誉的四大菩萨之一，以“众生度尽，方证菩提；地狱未空，誓不成佛”之大悲誓愿而著称。地藏住地狱教化苦众，是幽冥界“教主”，在大乘佛教中深得广大信众的崇奉与膜拜。地藏信仰始于隋唐之际，盛唐时期臻于隆兴^①。唐代冥界观念的形成与发展是地藏信仰兴起的主要动因，一旦死后堕入地狱，希冀得到地藏的救度与关怀是信众最典型的信仰诉求。地藏信仰的发展催生了一系列地藏图像的制作，先有单尊形制，以后逐渐出现与弥陀、药师、弥勒、观音、十方佛、十王等的不同组合像，反映了地藏信仰与净土信仰的交融。

药师与观音、地藏的组合造像体现了现世救度与冥界救度两种思想的结合，这种救度的终极目的是往生西方净土世界。药师法门明确说明：“若欲往生西方极乐世界阿弥陀如来所者，由得闻彼世尊药师琉璃光如来名号故，于命终时，有八菩萨乘空而来，示其道径，即于彼界，种种异色波头摩华中自然化生。”^②地藏信仰与西方净土世界的关联亦在一些经典显示，《佛说地藏菩萨经》云：“若有人造地藏菩萨像，写地藏菩萨经，及念地藏菩萨名，此人定得往生西方极乐世界。”^③而观音自然不必说，是“西方三圣”之一，更是信众的导引者。体现地藏信仰与西方净土信仰融合更为直观的是弥陀与地藏、观音的组合造像，北山佛湾多有造作，如晚唐第52龕，五代第53、57龕等。

① 尹富《中国地藏信仰研究》，成都：巴蜀书社，2009年，第2页。

② 大正藏》第14册，第402页下。

③ 《大正藏》第85册，第1455页中。



图33 第269+270龕造像五代

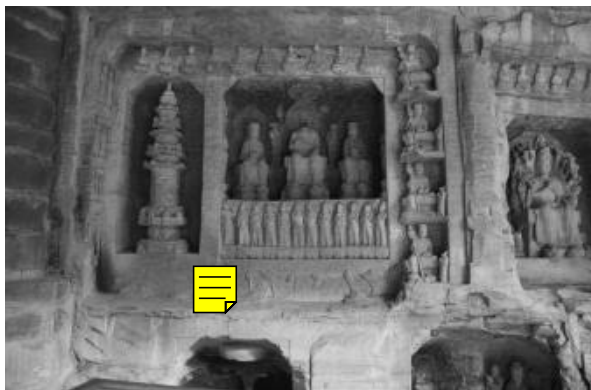


图34 第279龕造像五代

(三) 药师携诸眷属与陀罗尼经幢、地藏、十方佛的组合

第269+270、279、281龕均造于五代，开龕形制较为特别，皆为大龕内再造小龕，造像内容为药师携诸眷属与陀罗尼经幢、地藏、十方佛等的组合。

第269龕与右侧第270龕本来共一大龕，《总录》中分编为独立两龕。这一大龕造像情况是：外龕为方形，正壁开二小龕，即左侧第269龕与右侧第270龕。第269龕内造一八面体经幢，上书《佛顶尊胜陀罗尼》经咒，右侧第270龕为药师、二弟子、二菩萨五尊，二小龕上方为一排十方佛，大多残损。外龕两壁损毁，残存供养人像左壁一身，右壁三身。药师趺坐姿，左手捧钵，右手扶膝，面部损毁。圆形身光、内圆外桃形头光，左右二弟子合十而立。两侧壁立二菩萨，戴冠，均外着袈裟，内戴璎珞，左侧者执莲蕾，右侧者执如意。龕顶残存乐器若干。不同的是，此龕药师未见锡杖，左右二菩萨持物亦非日轮和月轮，造作风格与第279、281龕不同（图33）。

第279、281龕位置相邻，均三层方形龕，大小一致，作风相同，造像内容为药师携眷属与经幢、地藏、十方佛等的组合。第279龕内龕中间为药师、二胁侍、八菩萨及十二神将等眷属龕，总体造像格局与第256龕大同小异。药师左侧为地藏，披风帽、舒相坐，执锡杖与宝珠，左侧立一弟子，像分四层重复造作；右侧开龕造一八面体经幢，上书《佛顶尊胜陀罗尼》经咒。中层龕龕楣刻一排十方佛，皆趺坐于莲台。外龕右侧上下四层刻九身供养人像（图34）。第281龕与之类似，不同之处在于药师居右，经幢居左，地藏重复造三层，另外中龕上方一排小佛，据题记为七佛、弥陀与三世佛。两龕皆有明确镌造时间和供养人题记（详见附录2），其中第279龕造于广政十八年（955），第281龕造于后蜀广政十七年（954）。综合各种因素可知，此二龕经统一规划、由不同施资人、同批工匠造作。

图33、34

药师与经幢、地藏、十方佛等共处一龕，这种复杂的组合案例在大足仅见于北山。四川资中西岩有与之类似的造像龕，年代在晚唐五代间，虽已风化，尚能辨识出是药师携眷属与经幢的组合，不同的是，该龕并无地藏及十方佛。除巴蜀地区外，中国北方广大地区佛教石窟鲜有此种组合造像。

上述龕中，经幢的意义不在于其造像本身，而在于幢身所书“尊胜陀罗尼”。此陀罗尼出自密教经典《佛顶尊胜陀罗尼经》，该经于唐高宗时期（650—683）传入汉地，时由杜行顓、佛陀波利、地婆诃罗、义净等先后译出，诸译本中佛陀波利本后来流布最广。此经旨在宣讲破除一切“罪业

等障”及“秽恶道苦”之法门，其中“地狱救度”思想始终贯穿全经，故有“救拔幽显最不可思议”之赞。经文内三百余字的“尊胜陀罗尼”作为“增益寿命之法”，为广大信众所受持。经云众生若能听闻、颂读、书写此陀罗尼者，“此人所有一切地狱畜生阎罗王界饿鬼之苦，破坏消灭无有遗余”^①。而将此陀罗尼写于经幢符合经文中“安高幢上、或安高山、或安楼上，乃至安置窄堵波中”之规定。唐宋时期民众树幢供奉《佛顶尊胜陀罗尼经》成为风尚，其制作几乎遍布南北各地，如五台佛光寺经幢（两座，一为唐大中十一年、另一为唐干符四年）、浙江金华法隆寺经幢（唐大中十年）、河北赵州陀罗尼经幢（北宋景祐五年）、昆明地藏寺经幢（五代至宋大理国时期）^②。

由于《佛顶尊胜陀罗尼经》所宣扬的地狱拯救思想契合了唐代兴起的地狱观念，故佛顶尊胜陀罗尼信仰与地藏信仰自然相容，互为补充。当然除了地狱拯救之外，此经还有增益寿命、追荐亡者、助生极乐等功能，自然而然与药师、观音信仰有机联系起来。大足北山的几龕药师与地藏、经幢等的造像组合，其意义正在于三者间在追求现世利益与来世解脱方面的具有着极大的信仰共性。

另外，龕楣处十方佛，预示着借由药师、地藏及尊胜陀罗尼，信众可从现世秽土世界以及地狱等恶道依自愿往生至任何佛国净土。从这样一组造像可以看到，药师信仰注重的是现世福报，地藏与尊胜陀罗尼信仰关照的是地狱解脱，而十方佛信仰则是为了最终的净土往生。三者并重，反映了佛教世俗信仰中信众在关照自身利益上所具有的“多重保险”意识^③。

（四）药师与卢舍那、观音、地藏的组合

第 112 龕凿于宋季，是一个相对复杂的组合（图 35），主尊二佛并坐，左侧为药师，左手托钵，



右壁



正壁



左壁

图 35 第 112 龕造像宋

① 李彦、张映莹《〈佛顶尊胜陀罗尼经〉及经幢》，《文物世界》2007 年第 5 期。

② 夏广兴、方海燕《佛顶尊胜陀罗尼信仰与唐代民俗风情》，《上海师范大学学报》2005 年第 6 期。

③ 前揭姚崇新《药师与地藏——以大足北山佛湾第 279、281 号龕造像为中心》，第 259—279 页。

右手扶膝；右侧为卢舍那，左手置于腹前，右臂上举，手印残损不清。二佛均着僧祇支、垂领袈裟，袈裟覆座，内圆外桃形头光。药师左侧一弟子持锡杖侍立，卢舍那右侧一菩萨捧物侍立。左、右壁二像首、胸、臂等多处毁损严重，仅存残躯与莲座部分。左侧像坐姿不明，内圆外桃形头光，有六臂，仅存一左臂，上举，手中执物损毁，整体分析，应为六臂观音；右壁像舒相坐，圆形素面头光，着袈裟，胸饰简易璎珞，两臂不存，莲座前残存一截棍状物（为锡杖部分），左胸前升起一道带状祥光（应来自摩尼宝珠），从诸特征推断应为地藏。在地藏右侧立有一执魂幡者，圆形头光，上身皆残，为引路菩萨，其后有二俗装人物像亦有残损（图 36）。二佛座下部造像风化不清。在正壁药师与卢舍那之间凿有一组供养像，共六人分三层站立，最上层者看似一女像，中间一对夫妇，下部三孩童，应该是三代之家（图 37）。龕内不见题记，龕口部分塌陷，造作情况不明。从供养人像分析，该龕是一座家族功德龕，所不同的是，造像内容的设计完全不同于佛湾其他窟龕，从供养人的角度而言，这种新奇的尊像组合折射了该家族特殊的信仰诉求。

如果左右壁造像推断未错，此龕则为以药师、卢舍那为主尊，搭配观音与地藏的组合。药师与地藏、观音的组合是唐代以来常见的造像题材（前文有述），而与卢舍那的结合并不多见，在大足仅此一例。

佛教艺术中，卢舍那造像与华严信仰紧密相关，其中“法界人中像”以如来身示现法界一切众生及华严圆通妙旨，成为诠释华严“法界救度”思想的代表性造像。有唐一代华严信仰甚是兴盛，武则天尤其推重，曾多次屈尊太原寺听讲《华严经》，并遣使赴于阗求取梵本《华严经》，诏令实叉难陀译出“八十华严”^①，后又“助脂粉钱两万贯”营建奉先寺卢舍那造像等。唐代华严思想的深化与流布推动了卢舍那信仰的进一步展开，并有相关造像产生。就药师与卢舍那而言，唐代一些案例反映了药师与卢舍那之间存在一定的关联，如新疆盛唐阿艾石窟将两尊药师分别与卢舍那、地藏置于同壁^②，表示药师与卢舍那、药师与地藏的一种特殊搭配^③。莫高窟盛唐第 446 窟西壁龕外北侧



图 36 第 112 龕引路菩萨



图 37 第 112 龕供养人像

① 《大正藏》第 10 册，第 1 页上。

② 严松《新发现的新疆库车县阿艾 1 号石窟壁画》，《东南文化》2000 年第 12 期。

③ 赖文英《论新疆阿艾石窟的卢舍那》，《圆光佛学学报》第 16 期。

绘药师，南侧绘卢舍那，二像呈对置搭配。另外榆林窟中唐第25窟正壁为卢舍那并八菩萨（两旁各四，左侧图像已毁）曼陀罗，左右侧分别为地藏（已毁）与药师^①，在整体格局上形成卢舍那与地藏、药师的组合。

卢舍那的性格在于“法界救度”。“法界”涵盖了一切无边“沙界”、“尘区”，“法界救度”在时空上具有着无限性。就“救度”意涵而言，卢舍那与药师、观音、地藏之间存在相通性，而“法界救度”较之药师、观音与地藏之济世、救拔特性更具统领、涵摄意义。诸尊的结合与互动反映了世间“救度”思想的拓展与升华，药师与观音之现世救度、地藏之冥界救度最终与卢舍那之法界救度相交融，从而达到圆通境地。这一宗教意义，即是第112龕造像思想与功能的体现。

此龕中还需一提的是地藏左侧执长幡的引路菩萨与其身后两身俗像，俗像一高一矮，是一成人和孩童（图36）。这组像人物较小，与龕内主体造像形成鲜明对比。引路菩萨是流行于唐宋之际的一种图像^②，敦煌发现数帧晚唐五代时期此类题材绢画。主要形式为：一菩萨执长幡在引领亡者前行。这种图像的形成应与当时社会往生、冥界观念有关。第112龕内出现此类造像，隐含了本龕供养家族对已故亲人的追荐意义。而将这一情景安置于地藏像边显然与地狱信仰有关，希望能够得到地藏菩萨的救拔与超度。

五、小结

在大足五万余尊的石刻造像群中，唐宋时期药师题材占据了仅有的少数，不如观音造像那样纷繁复杂、遍布各处。虽然其数量少，但却不可忽视，因为它反映了不同时期来药师信仰在四川东部大足地区的发展情况。总体分析这批药师造像，有以下特色：其一，造作时间虽跨唐宋，但集中于五代、宋季；其二，分布不均衡，大多集中在北山佛湾，宝顶、石篆山、妙高山等一些代表性造像区未见造作；其三，造像结构丰富，有单尊、携眷属以及与其他尊像组合等多种形式；其四，造像既有流行式样（如单尊形式、与诸眷属部众组合形式等），也有特殊式样（如药师七佛，与卢舍那组合等）；其五，看其作风，与大足同期石刻其他造像一致，反映出力求完美、协调、端庄、细腻的一面。

就药师形象的塑造而言，有以下几种样式（图38）：

1. 左手持钵，右手施印跏趺坐式。有北山第23、46、112、270等龕及多宝塔诸龕等。
2. 双手不持物结印跏趺坐式。多宝塔第119龕主尊。

① 沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第471—483页。

② 王铭《菩萨引路：唐宋时期丧葬仪式中的引魂幡》，《敦煌研究》2014年第1期。



a 佛湾第 112 龕 b 多宝塔第 119 龕 c 佛湾第 279 龕 d 佛湾第 255 龕 e 佛湾第 227 龕
图 38 大足石窟中药师造像特征

- 3. 双手不持物结印倚坐式。有北山第 190、256、279、281 等龕。
 - 4. 双手不持物结印舒相坐式。有北山第 255 龕一例。
 - 5. 持钵与锡杖立姿式。有北山第 38、248、227、231 等龕。
- 本文是对大足唐宋时期药师造像基本情况的考察，对于每类造像只做浅显解释，未展开深入、细致的论证，在此贡献给诸位方家参考，以作更为全面、科学、详尽的考述。

项目资助：重庆市社科规划博士项目“大足北山佛湾石窟寺的图像学考察与研究”（2014BS130）；中央高校基本科研业务费专项资金资助（15LZUJBWZY021）。

附录 1：

唐宋时期大足药师造像总述 （表内长度单位：cm）

地区	龕号	时代	龕形	造像内容
北山佛湾	248	晚唐	单层方形龕，顶略弧，高 84、宽 61、深 15。	药师与观音。正壁左药师，右观音，均内圆外桃形头光，立于莲台。药师水波纹形发髻，头顶残，着僧祇支、通肩垂领袈裟，左臂举于左胸前，手残，右手于腹右侧持锡杖，像高 67。观音头残，璎珞严身，双手皆残，像高 68。龕外左右各有供养人立像两躯，左侧二躯像，头残，着官服，合十；右侧两尊像，头残，一成人与一孩童。

续表

地区	龕号	时代	龕形	造像内容
北山佛湾	23	五代	单层方形龕，顶略弧，高 45.5、宽 35、深 14。	药师单尊。药师头部略残，水纹发髻；着僧祇支、通肩垂领袈裟，背饰椭圆形身光及内圆外桃形头光，跏趺坐于单层莲台，左手于腹前托钵，右手抚右膝，像高 31.5。龕右壁立一锡杖。
	38		双层方形龕，内龕顶略弧，平面马蹄形，外龕高 112、宽 84、深 10、内龕高 93、宽 68、深 30。	药师与诸眷属。药师，螺髻，五官模糊，着僧祇支、通肩垂领袈裟；无身光，内圆外桃形头光；左手举于左肩前，残，似托钵，右手斜持锡杖；立于圆形莲台，像高 58。药师左、右侧为日、月光菩萨，皆绾高髻，璎珞严身，日光菩萨捧日轮，月光菩萨捧月轮，二者素面圆形头光。主尊身后左右侧各一侍者合十而立，左侧为女弟子，菩萨装，右为男弟子，着袈裟，皆圆形头光。龕左右壁为八菩萨，左侧四身，分两层，下层二身并立，上层二身只现半身，诸菩萨皆有圆形头光、双手合十，右侧四菩萨造像与之类似。日、月光菩萨身之左侧及头光上方为十二神将，左右各六，皆现半身，武士装。
	46		双层方形龕，内龕顶略弧，外龕高 123、宽 100、深 4.5、内龕高 98.5、宽 99、深 47。	药师与日、月光菩萨及二弟子。药师，头残毁，左手于腹前托钵，右手抚右膝，跏趺坐于束腰莲座，圆形背光及内圆外桃形头光，顶上一宝盖，背光右后一锡杖，残像高 24.4。背光左右各一棵菩提树。药师左右各一弟子，圆形头光，着袈裟，合十。龕左右日、月光菩萨，戴花冠，胸饰璎珞，游戏坐于束腰莲座，圆形背光及内圆外桃形头光，分别托日、月轮。
	75		单层方形龕，顶略弧，平面马蹄形，高 72.8、宽 50.5、深 25.7。	药师单尊。药师立于双层莲台，头、胸、双手皆残，右肩处有锡杖痕迹，着袈裟，椭圆形背光及内圆外桃形头光，像高 54。
	190		双层方形龕，内龕顶略弧，分两层造像，外龕高 177、宽 153、深 96，内龕高 133、宽 125、深 55。	药师与诸眷属。药师倚坐于须弥座，头部、二手均残，内圆外桃形头光，着僧祇支、通肩垂领袈裟，双足踏莲，残像高 59。左右日、月光菩萨菩萨，头戴花冠，有残，璎珞严身，倚坐于束腰莲台，分别持日、月轮。药师左侧一男弟子，着袈裟，合十侍立；右侧一女弟子，菩萨装，持一锡杖侍立。身后有菩提树。左、右壁为八菩萨，两边各四，左侧上下各两尊，圆形头光，下面两尊立于莲台，上面两尊现半身，皆有程度不同残损，持物不明；右侧造像特征与之相同。龕下层刻十二神将，正壁十尊皆抱拳，左右壁各刻一尊，持物（残）。武士装，并排而列，部分像残。
	227		双层方形龕，内龕顶略弧，外龕高 90、宽 47、深 31、内龕高 77、宽 36、深 10。	药师单尊。药师立于双层莲台，内圆外桃形头光，着僧祇支、通肩垂领袈裟，左手上举托钵，右手持锡杖，肩、颈处残，身右侧后刻祥云，像高 69。
	231		单层方形龕，顶略弧，平面马蹄形，龕高 69、宽 51、深 19。	药师与观音、地藏。药师立于莲台，头顶残，五官模糊，内圆外桃形头光，着僧祇支及通肩垂领袈裟，左手上举托钵，钵残，右手持锡杖，像身高 54。药师左右壁各立一像，左侧观音，双手捧物，物残，右侧像头、胸、手皆残，有袈裟痕迹，应为地藏，二像皆圆形头光。龕外左壁下刻一供养人像，头束发髻，身着广袖长服，合十，胡跪于祥云上。

续表

地区	龕号	时代	龕形	造像内容
北山佛湾	255	五代	双层方形龕，外龕饰垂帐，内龕顶略弧，分两层造像，外龕高 132、宽 114、深 12；内龕高 98、宽 88、深 56。	药师与诸眷属。药师游戏坐于须弥座，右腿下垂足踏莲，头残，着僧祇支、通肩垂领袈裟，左手抚左膝，右臂举于胸前，手残，圆形背光及内圆外桃形头光，像高 47。背光左右各刻一棵菩提树，右壁立一锡杖。日、月光菩萨皆头部残损，圆形背光，内圆外桃形头光，倚坐姿，分别持日、月轮。龕左右壁为八菩萨，两侧各四，分两层，下层二像立于莲台，上层二像现半身，皆圆形头光，双手合十或捧物，头部大多残损。龕下部刻十二神将，武士装，左右各六抱拳面对而立，其中左数第三身与第十身手中持物。龕外左侧下立二供养人像，一头戴官帽，着圆领广袖长服，合十；另一残。二像对面相同位置立三身供养人像，似女像，残损严重。供养人像上部有残存题记。
	256		双层方形龕，外龕饰垂帐，内龕顶略弧，外龕高 123、宽 129、深 23、内龕高 96、宽 103、深 43。	龕内造像内容、格局等与第 190 龕大同小异。所不同处，此龕药师头光左侧壁雕一药钵。
	269 + 270		双层方形龕，外龕高 133、宽 179、深 71。内龕由并列两小方龕构成，左龕高 113、宽 60、深 23；右龕高 114、宽 93、深 39。	药师五尊与经幢、十方佛。右龕造药师、二菩萨、二弟子。药师跏趺坐于束腰莲台，着僧祇支、垂领袈裟，左手于腹前托钵，右手抚右膝，圆形背光、内圆外桃形头光，面部、佛座等风化不清，像高 55。左右各立一弟子，合十。左右壁各立一菩萨，形态相同，内圆外桃形头光，戴花冠，胸饰璎珞，着袈裟。居左者持莲蕾，居右者执如意，二像有不同程度残毁。龕顶部刻两尊飞天及器乐若干，风化严重。左龕刻一经幢，通高 110，束腰四方形蟠龙幢基（残损严重），八边形幢身，三面刻经文，覆八角双重塔形宝盖，上有趺坐佛、飞天等；宝盖上部为仰莲基座宝珠。左壁上方，刻一朵祥云，上为三尊立像，残毁严重。右壁残。龕楣为十方佛，跏趺坐，两角处仅存几身，余皆残损。外龕左右壁开小龕，内造供养人像，大多残毁不存；左壁开小龕五层，最下层仅存一身；右壁开四层小龕，仅存上层三身像。
	278	五代	双层方形龕，内龕顶略弧，上部残，外龕高 109、宽 113、深 47、内龕高 95、宽 88、深 43。	药师与诸眷属。药师及右边月光菩萨已毁，龕下造像风化难辨。从残痕看：药师与日、月光菩萨跏趺坐姿，内圆外桃形头光，日光菩萨左肩上部壁祥云上刻日轮，右侧相对位置祥云上刻月轮。药师左右立侍从，左侧为弟子，双手捧钵；右侧像毁，持锡杖。龕左右壁为八菩萨，两侧各四，做法同于第 190、256 等龕。龕顶右侧残存一身飞天。龕前下方造像不清，右侧残存栏楯并人物。
	279		三层方形龕，外龕高 187、宽 244、深 78；中龕高 172、宽 221、深 70；内龕由并列两小方龕构成，左龕顶略弧，分两层造像，高 151、宽 110、深 40；右龕顶略弧，高 120、宽 54、深 20。	药师诸眷属、经幢、地藏、十方佛等组合。内龕中间为药师、二胁侍、八菩萨及十二神将龕，总体造像格局与第 256 龕大同小异。所不同者，本龕造像顶部有华盖并琵琶、箜篌、弟子等天乐九件，天乐两侧还有飞天各一身，十二神将下部雕有出水莲。药师龕左侧为分上下四层刻四身风帽地藏，舒相坐，左手于腹前托宝珠，右手执锡杖，圆形身光、头光，左侧立一弟子，合十，头均残。药师龕右侧刻一经幢，通高 21.5。束腰八边形蟠龙幢基，底层左右各一力士背负，上部四天王；八边形幢身，三面刻经文，覆八角双重塔形宝盖，上有趺坐佛、飞天等；宝盖上部为仰莲基座宝珠。龕上部左右侧各有三身踩云供养人像。中层龕龕楣刻十方佛，皆跏趺坐于莲台。外龕右侧上下四层刻九身供养人像，合十，立姿，第三层三身，余皆二身。经幢龕左侧及下部外壁有“广政十八年（955）”、“咸平二（999）、四年（1001）”造像、妆奁题记。

续表

地区	龕号	时代	龕形	造像内容
	281	五代	三层方形龕，外龕高 190、宽 232.5、深 81；中龕高 148、宽 216、深 63；内左龕顶略弧，高 112、宽 52.5、深 21.5；右龕高顶略弧，119、宽 105、深 43。	此龕与第 279 龕相邻，二龕在龕形、大小、内容及作风等方面较一致，不同之处在于此龕中药师龕居右，经幢龕居左，龕左侧地藏造像为三列，龕上方为七佛、弥陀、三世佛。有造像、妆奁题记。
北山佛湾	107	宋	单层方形龕，顶略弧，平面马蹄形，分三层造像，高 229、宽 182、深 170。	药师七佛、八菩萨、十二神将等。造像分上、中、下三层。上层莲台趺坐药师七佛，中间体格稍大者为药师，头残，像高 43，左手托钵，右臂于胸前，手残；着僧祇支、通肩袈裟，舟形火焰背光，头顶四道带状毫光；药师身侧二女弟子，左像执锡杖，右像残。药师左右为东方六佛，两侧各三，圆形身光、内圆外桃形头光，皆禅定印，着僧祇支、通肩或袒右肩袈裟，右侧第二身佛头披袈裟一角，诸佛像均高约 40。第二层为八菩萨趺坐于须弥座，右侧第一身残存，余皆风化不清。第三层左右壁为十二神将，两侧各六，跪姿，抱拳，外着宽袍，圆形头光。每壁上下各三身分两层排列，下层三身风化严重。第三层正壁中间一供案，稍上二残像面对做礼拜状，均有圆形头光。下部供案左侧一灯轮、五身立像，礼拜状，头均残，其中靠近供案者有圆形头光；右侧一放生笼、神幡，二身供养人像。其中着宽袍者侧身礼拜状，头残，有圆形头光；另一女像立姿，现半身。
	110		单层方形龕，平面马蹄形，高 202、宽 186.4、深 177。	药师与四菩萨、二弟子等。药师，残毁严重，结跏趺坐于圆形束腰蟠龙莲台，火焰舟形背光，顶出四道毫光，光内有化佛，残像高 83。左右侧各立弟子像，残毁严重，均圆形头光，着广袖长服，右像上部有锡杖。药师左右为日、月光菩萨，有残，跏趺坐于须弥座，戴花蔓冠，璎珞严身，圆形头光。二菩萨持物分别刻于二弟子头光上部，左边祥云上托日轮，右边祥云上托月轮。日月光二菩萨外侧各一身菩萨，体格略小，跏趺坐姿，左像观音，右像已毁。靠近龕口左右壁为十二神将，每侧六身，分上下三层排列，每层二身，最下者身全，抱拳而立，以上皆现半身，均圆形头光，着宽袍。右侧诸像全毁。四尊菩萨座基处有供养人残像：其中日光菩萨座基处一身、月光菩萨座基处二身。主尊座基左侧一灯轮、右侧一放生笼状物。观音座基处有五身供养人痕迹，对面座基处有两身供养人。龕内左、右上角有镌龕榜题各一则。
	112		单层方形龕，顶略弧，龕口及前沿塌陷，高 211、口宽 186、内宽 215、深 160。	药师与卢舍那、六臂观音、地藏、引路菩萨等。正壁二佛并排跏趺坐于方形束腰须弥座，均圆形身光及内圆外桃形头光，着僧祇支、通肩垂领袈裟，像高 87。左侧药师左手于胸前托钵，右手抚右膝；右侧卢舍那左手置于腹前，右手置于胸前，手残不存。龕左内侧一弟子持锡杖侍立，右内侧一女弟子，上身残，双手捧物侍立，皆圆形头光。二佛间壁上分三排立供养人六身，下三身、中二身、上一身，皆合十。龕左、右壁像残损严重，从痕迹判断左为六臂观音，坐姿不明，内圆外桃形头光；右为地藏，着袈裟，胸有璎珞，舒相坐，圆形头光，有锡杖、宝珠光痕迹。地藏左侧一引路菩萨，持神幡，上身残，圆形头光，其后二供养人立像。二佛座基处造像不明。

续表

地区	龕号	时代	龕形	造像内容
	140		单层方形龕，顶略弧，高 62、宽 64.4、深 23。	药师与日、月光菩萨等三尊。药师三尊皆残损，坐姿不明，有圆形身光并内圆外桃形头光。药师右侧壁立一锡杖。龕左右壁各立一像，残，仅存下半身。
	147		单层方形龕，顶略弧，分两层造像，高 120、宽 120、深 44。	药师与诸眷属。药师倚坐姿，着僧祇支、通肩垂领袈裟，左手抚左膝，右手结说法印，内圆外桃形头光，无身光，顶有覆莲花形宝盖，宝盖左右有琵琶、箜篌等乐器，像高 58。日、月光菩萨圆形头光，分别手持日、月轮。龕顶左右角各一身飞天驾祥云。药师身后左右各一男弟子，男弟子合十侍立，头顶上壁刻药钵；女弟子持锡杖侍立。左右壁为八菩萨，两侧各四，分上下两层站立，圆形头光，残损严重。龕外侧下部立十二神将，抱拳，武士装，均有残损。
	158		单层方形四角圆弧浅龕，上部及龕下部皆有残毁，龕高 60、宽 70、深 17。	药师五尊。正壁药师结跏趺坐于须弥座，头残，内圆外桃形头光，顶壁一覆莲形宝盖，着袈裟，左手于腹前持钵，右手残毁不存，残像高 18。药师左右各立一弟子，左合十，右双手于左胸前持锡杖，头残。左、右壁二造像完全损毁，仅存头光痕迹。
北山佛耳岩	9	宋	双层方形龕，内龕顶略弧，外龕高 117、宽 106、深 65、内龕高 105、宽 88、深 38。	药师与诸眷属。药师跏趺坐于束腰莲台，头部残，着僧祇支、通肩垂领袈裟，双手残，腹前有托钵痕迹，圆形背光及内圆外桃形头光，顶有华盖，呈覆莲形，周围刻祥云、飞天，正壁雕菩提树。背光后左边一女弟子，菩萨装，圆形头光，合十；右边一男弟子，圆形头光，合十，身后右侧壁雕一锡杖。药师像高 33。日、月光菩萨，皆游戏坐于束腰莲台，各自持日、月轮，圆形背光，头光不现。菩萨头、手、腿、莲座等部位风化严重。龕之左、右壁为八菩萨，两侧各四，分两层，上下皆二，均现全身，圆形头光，合十而立，个别像风化严重。龕下部正壁及左右壁共刻十二神将，正壁十尊，左右各一尊，皆圆形头光，武士装，抱拳而立。左、右龕楣上有残存题记。
	12		双层方形龕，内龕顶略弧，外龕高 94、宽 93、深 49、内龕高 71、宽 73、深 39。	药师、二胁侍、八菩萨、十二神将等眷属。药师头残，跏趺坐于束腰莲台，着僧祇支、通肩垂领袈裟，椭圆背光、内圆外桃形头光，双手残，腹前有托钵痕迹，像高 36。左、右日、月光菩萨，皆游戏坐于束腰莲台，分别持日、月轮，圆形背光，头光不现。菩萨头、手、腿、莲座等部位风化严重。药师佛背光后之左右为八菩萨，圆形头光，合十，现半身，残损严重，仅存六身。龕左右壁为十二神将，分上、中、下三层排列，大多风化不清。外龕左壁竖刻“元丰八年（1085）……”题记。
北山多宝塔	119	南宋	嵌壁方形龕，拱形龕口，覆斗形叠涩，内龕高 145、宽 76、深 62。	药师与诸眷属。药师跏趺坐于束腰莲座，磨光发髻，无头、身光，着僧祇支、通肩垂领袈裟，袈裟一角覆右肩，左手、右手分别于腹、胸前施印，像高 41。药师左右与莲台齐高处立二弟子，合十侍立；二弟子外侧分别为日、月光菩萨，持日、月轮侍立，现半身。二弟子及日、月光菩萨上层为十二神将，两侧各六，有的抱拳，有的持棒形物，皆现半身。下层为八菩萨，圆形头光，立姿，皆持物，部分残。其中靠近莲台左侧一菩萨着垂领袈裟，捧药钵，右侧一菩萨着垂领袈裟，执锡杖。莲台前方左右二菩萨着垂领袈裟，持经文侧身面对而立。莲台正下方有一七层灯轮、神幡及放生笼，左侧立二男女供养人，右侧一僧人侧身诵经状。

续表

地区	龕号	时代	龕形	造像内容
石门山	1	南宋	单层方形龕，顶略弧，高 110、宽 114、深 82。	药师与诸眷属。药师跏趺坐于束腰莲台，内圆外桃形头光，无身光，着僧祇支、通肩垂领袈裟，左手托钵，右臂举于胸前，手残，像高 49。左一男弟子，持锡杖侍立，右一女弟子合十侍立，头残不存，菩萨装，二像均圆形头光。左、右壁为日、月光菩萨，立姿，内圆外桃形头光，手中持物残，二菩萨外侧各立一供养人及一神将，上身均毁。龕下共刻十尊神将抱拳侍立，正壁刻六尊，左右壁各立两尊，着装、姿态相同。龕外左壁残存“辛未绍兴（1151）”等纪年及镌匠题记。

附录 2：部分药师造像龕题记：

1. 佛湾第 110 龕

左壁：

昌州在郭正东街居住奉善 / 弟子张辉、刘氏夫妇、膝下男 / 张师明、妇咎氏、次女道保娘 / 合家同命工开岩镌造妆奁 / 药师琉璃光如来、菩萨、药叉 / 神将共一龕。永为历世瞻仰。

右壁：

□所生□ / □氏各□ / 佛妆□方利 / 佑合家眷无□嗣繁 / 昌子孙□以岁次癸□三 / 月初貳日奉□就院斋□□表庆。

2. 佛湾第 255 龕

造像题记：

□意为□□□染患 / □上件圣容□□门男□□□ / □男□□□ / □月十八日就□娘 / 龕。 / 患耳愿早除□ / 月七日设斋表赞。 / 女弟子解氏。

3. 佛湾第 269+270 龕

经幢铭文：

那谟薄伽跋帝□ / 毗失瑟咤耶□驮耶跋□ / 唵毗输陀耶娑婆三□ / 啰拏揭迦贺耶娑婆
嚩唎□ / 者苏揭多伐折那阿嚩 / 啰阿阿□阿□ / 驮耶稣□□伽伽□ / 林提娑□娑□ / 地帝
□

3 — 4. 佛湾第 279 龕

造像题记：

弟子通引官行首王承秀，室家女弟子救脱部众，并十方佛、阿弥陀佛、尊胜幢、地藏菩萨四身共一龕，佛保 / 氏发心诵念药师经一卷，并舍钱妆此龕。劭氏同发心造上件，□□今已成就。伏冀福寿长远，灾障不侵，□□□□，公私清吉。以广政十八年二月廿四日修斋表 / 德，意希保家门之昌盛，保夫妇以康和。男福□□□□妇□□子李氏、周氏，女二娘子、四娘子、□□□□娘子，女婿于承江，子五香、二香、三香， / 女贞休，灾殃不染。以咸平四年四月十八日修挂幡斋表白记。通引行首王承（秀）。

经幢铭文：

佛顶尊胜陀罗尼曰 / 曩谟薄伽跋帝□□迦钵罗么 / 毗失瑟咤耶勃陀耶〔薄〕伽跋帝〔怛〕 / 他唵毗输驮耶三摩三□□□ / 娑娑娑钵罗弩揭谛迦□耶 / 娑娑嚩唎地阿鼻洗者□揭 / 多伐折耶阿嚩嚩多毗□□阿诃罗阿诃罗瑜散□□□□□驮 / 耶稣驮耶哦哦□□□□地乌瑟 / 尼沙毗舍耶□□□□萨啰。

妆銮题记：

女解氏 / 妆銮尊胜幢 / 一所。 / 右女弟子董氏、 / 女解氏造。以咸平 / 二年三月三十日冬 / 斋表赞讫。

4 — 5. 佛湾第 281 龕

造像题记：

敬铸造药师琉璃光佛、八菩萨、十二神王一部众，并七佛、三世佛、阿弥陀佛、尊胜幢壹所，兼地藏菩萨三身，都共壹龕。 / 右弟子右厢都押衙知衙务刘恭，姨母任氏，男女大娘子、二娘子、男〔仁寿〕、仁福、仁禄等发心铸造前件功德，今并周圆。伏愿身田清〔爽〕， / 寿算遐昌，眷〔属〕康安，高封禄位，先灵祖远同沾殊善。以广政十七年太岁甲寅二月丙午朔十一日丙辰设斋表赞讫，永为瞻敬。

经幢铭文：

□□ / □□ / □□ / 娑□□□□□□诃□□娑唎地。 / 弟子右厢都押衙知衙务刘恭造。 / 阿□□ / 唎地阿鼻洗者□揭多伐折□□□ / 嚩唎地阿鼻洗者□揭多伐□ / 耶阿嚩嚩多毗□阿诃罗阿 / 罗阿输□陀 / □□ / □□ / □□

5 — 6. 佛耳岩第 9 龕

造像题记：

□□（药师琉璃）光佛、日、月光菩萨同一龕。

妆銮题记：

□发心妆銮此□

6—7. 佛耳岩第 12 龕

□（元）丰八年六月七日前郡幕吴绶题。

7—8. 石门山第 1 龕

造像题记：

□/□/自□/妆此□/药师佛一龕，祈乞见存安乐，/往生天世。/世世生生福报
无尽。/岁辛未绍兴□。/镌匠蹇忠进刻，/主持文道盛书。

8—9. 多宝塔第 119 龕

造像题记：

本州□廂界□/奉佛弟子□/□同室杨氏、/何□、同室□□/、药师□塔□□/□合□
安□/小□。

唐宋时期甘肃陇东地区佛教遗存的调查与研究

◎ 孙晓峰 曹小玲(麦积山石窟艺术研究所)

内容摘要:唐宋时期的陇东一带是佛教文化遗存最丰富的地区之一,由于特殊的佛教历史地理背景使这里形成了以石窟寺、寺院、单体造像、佛塔和经幢等为主的佛教文化遗存。从分布范围上看,主要集中在泾州、合水和镇原一带。造像内容复杂、题材丰富,主要以反映各种净土思想、观音、涅槃与五百罗汉、七佛、五佛等为主。在充分彰现时代共性的同时,也体现出许多地方特征,不仅是当时外来佛教艺术世俗化的具体反映,也是同时期长安与陕北地区佛教造像艺术影响的结果之一,对于推动佛教在陇东地区的传播发挥了重要作用。

关键词:甘肃陇东 佛教遗存 调查研究

甘肃陇东在广义上指陇山以东地区,狭义上指庆阳、平凉两区所辖区域,其中庆阳下辖西峰、庆城、华池、合水、正宁、镇原、宁县、环县等8个县区,平凉下辖崆峒、泾川、灵台、崇信、华亭、庄浪、静宁等7个县区。地处陕甘宁三省交会之处,东倚子午岭、北靠羊圈山,西连六盘山,中南部较为低缓。地形地貌上主要表现为黄土高原,经河流、洪水剥蚀切割,形成了高原、沟壑、梁峁、河谷、平川、山峦、斜坡等不同形态,山、川、塬兼有,沟、峁、梁相间。境内马莲河、葫芦河、蒲河、茹河、汭河、泾河等纵贯其间。早在南北朝时期,陇东地区就是佛教传播的重要区域之一,其中尤以庆阳北石窟寺,泾川王母宫、南石窟寺,合水保全寺等遗存最为重要。唐宋以来,随着大一统封建国家的形成,陇东地区佛教在自身及周边地区影响下,也发生了一些新变化,出现了许多新题材,展现出一些新特点,这些现象与当地历史地理背景,以及外来佛教思想和造像艺术的中国化、世俗化等都有密切关系,本文仅以这一时期佛教造像为中心,做些探讨和研究,谬误之处,敬请指正。

一、唐宋时期陇东地区的佛教遗存分布

由于陇东地区特殊的地形地貌条件，自古以来就形成了沿河而行的交通线路，村镇聚落也主要集中在交通道路沿线或自然条件相对较好的平川、河谷地带。同时，由于黄土高原沟壑纵横、破碎的特点，使古代农业生产空间受到很大限制，也无法形成平原地区那种大型城镇或村落。这种现象导致陇东黄土高原上的古代聚落一般规模都不大，呈现出星星点点的散状分布格局。故这一区域内唐宋时期佛教遗存分布也表现出类似特征（图1），主要表现为三种形式：

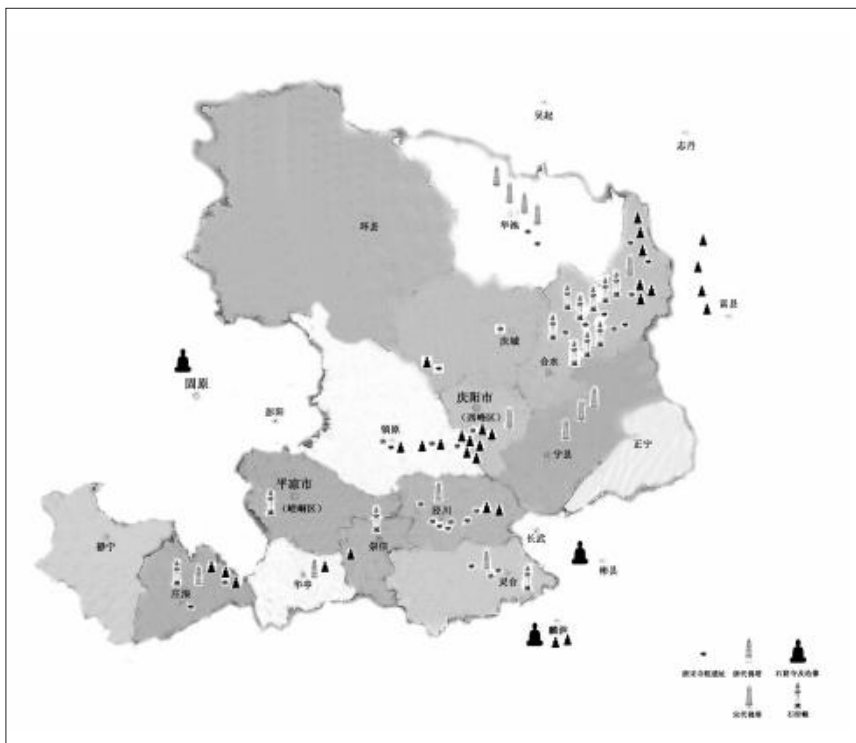


图1 陇东唐宋时期佛教遗存分布图

（一）石窟寺

石窟寺是南北朝时期中国北方地区佛教传播中最常见的载体之一，到唐代依然盛行，宋以后趋于衰落，其窟龕样式也变得单一，往往与窟前木构建筑形成一个整体。但在唐、宋、金统治时期的陇东地区，石窟寺开凿依然有着顽强生命力，这种传统一直延续到明清时期，从而也成为当地佛教传播的主要特色之一。唐代陇东地区石窟寺与这一地区北朝时期石窟寺存在着延续性，新开凿窟龕基本也位于同一范围内。而宋金以来，情况则发生了变化，石窟寺分布范围明显扩大，但主要还是分布在蒲河、葫芦河、茹河和泾河沿线。

陇东地区唐代开凿的石窟寺中，以庆阳北石窟规模最大，延续时间最长，内容最丰富。在北石窟群现存的308个窟龕中，唐代窟龕多达195个，约占全部窟龕总数的三分之二，其中以盛唐时期居多，初唐和晚唐时也有一定数量窟龕的开凿。需指出的是，北石窟除覆钟山所在的寺沟门主窟区保存有大量唐代窟龕外，在寺沟门以南约1.5公里的蒲河沿岸还发现有盛唐时期开凿的石道坡、花坞崖和石崖东台等三个石窟，现存大小窟龕13个^①。

陇东其他地方唐代开凿的石窟规模较小，窟龕数量也不多。主要有合水县太白镇平定川口的

① 甘肃北石窟文物保护研究所《庆阳北石窟寺内容总录》，北京：文物出版社，2013年，第6—24、289—290页。

莲花寺石窟、庆城县太白梁乡的万山寺石窟、泾川县泾河沿岸的罗汉洞和太山寺石窟、华亭县安口镇红山寺石窟、庄浪县郑河乡贺家峡石窟、崇信县铜城乡峡口石窟等^①，其中绝大多数由于历代重修或自然人为等因素损毁严重，只见于相关文献或题记，窟龕及造像多经后世改造或残毁严重。仅合水莲花寺石窟保存相对较好，尚存部分唐代开凿的窟龕及造像，如第2—5龕、第7龕、第20龕等^②；宋金时期陇东地区石窟寺主要见于地近陕北的合水县境内，从北向南依次有安定寺、李家庄、瓦窑背、莲花寺、牛十万沟、安沟门等石窟，其他县区开凿较为分散，窟龕数量较少，规模不大，带有明显的家族或村镇邑社性质。主要有庆阳北石窟，西峰区肖金镇曹家川、老庙洞石窟，镇原县石空寺、玉山寺和洛阳寺石窟，泾川县罗汉洞石窟，庄浪县韩店镇朱林寺石窟和阳川乡石窑河湾石窟等。

（二）寺院、单体造像

陇东地区唐代寺院现已无存，根据相关考古成果和地方文献记载可知，古属泾州的平凉市泾川县一带由于地近长安，佛教寺院自北魏以来一直比较兴盛，如泾州古城一带先后有北魏嵩显寺，北周宝宁寺，隋代水泉寺、大兴国寺等，唐代在武则天倡导下，泾州也将隋大兴国寺改建为大云寺，并改制石函、铜匣、银椁、金棺、琉璃瓶等五重套函盛装14枚佛骨舍利，这组珍贵佛教文物于1964年在泾川大云寺旧址出土，对于研究中国舍利瘞埋制度意义重大^③。另外，泾川周边唐代时还建有高峰寺、东高寺^④。灵台境内有唐中和年间建起的胜果寺、清真寺，以及由牛僧孺宅院改建的至定寺^⑤。镇原县境内的天宁寺等^⑥。宋金时期陇东地区寺院数量和分布范围发生明显变化，从平凉泾川一带扩散到庆阳全境，特别是地近陕北的合水县一带尤为密集。虽已无存，但均有明确史料记载。如泾川大云寺遗址附近，2013年新发现了北宋龙兴寺旧址，不仅出土有瘞葬舍利，还出土了数百件北魏至唐宋时期的窖藏佛教造像^⑦。在庆阳北石窟保存有许多宋代石刻题记，其中一些题记中亦透露出部分宋代佛寺信息，如元祐九年（1094）《原州彭阳县石窟寺孟兰会记》中的“石窟寺”，根据内容推断，当指北石窟附近修建的一所寺院。第40窟内墨书大观四年（1110）题记中有“……庆宁寺口大师”等内容，可知其为庆阳境内的一所寺院。西峰区境内还有金大定二年（1162）修建的广严寺。根据相关记载，庆城县建有碧云寺，华池县建有盘龙寺，镇原县境内建有龙泉山寺、石空寺、乐山寺、西禅院等。而合水境内更是寺院密布，《合水县志》称：“琳宫梵刹今盖布满寓县间，纸不胜书矣。”其中仅金代修建的就有崇圣禅寺、清凉寺、崇圣寺、宝

① 国家文物局《中国文物地图集·甘肃分册》（下），北京：测绘出版社，2011年，第366—624页。

② 孙晓峰、臧全红《甘肃合水县莲花寺石窟调查简报》，《敦煌研究》2011年第3期。

③ 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 张延福《泾州志》建置条（乾隆十八年），台湾：成文出版有限公司，1970年，第72—74页。

⑤ 王朝俊等《重修灵台县志》（民国二十四年），台北：成文出版有限公司，1976，第479—483页。

⑥ 焦国理等《重修镇原县志》，寺观条（民国二十四年），台北：成文出版有限公司，1976年，第111页。

⑦ 目前考古发掘工作正在由甘肃省文物考古研究所紧张进行之中，相关材料参见吴荭《泾川佛教遗址及相关问题》，敦煌研究院《敦煌论坛：2014敦煌石窟研究国际学术研讨会论文集（下）》（内部资料），第996—1001页。

泉寺、兴教寺、安定寺等^①，实际上，陇东地区宋金时期寺院数目远大于这一数字，笔者得出这一结论的主要依据是泾川、宁县、合水境内均发现有诸多单体佛教石造像。

这一时期佛教石造像仅在合水县陇东佛教石刻艺术博物馆就保存有 200 多件，泾川县龙兴寺遗址出土的 260 多件造像中相当一部分也是唐宋时期的。此外，在泾川、庄浪、华亭、镇原、宁县、华池、庆城等县博物馆内也收藏有相当数量的唐、宋、金时期的佛教造像。这些造像多为石质，圆雕，题材以佛、菩萨、罗汉为主，带有较多的世俗人物形象特征。根据调查，这些造像最初安置地多为石窟寺或寺院，也有部分造像原存放地可能是村镇、家族或私人的佛堂、寺庙等。

（三）佛塔、经幢

唐宋时期陇东地区佛教遗存的另一大特色是境内分布有大量塔、幢，这也是研究和调查当地佛教寺院分布的重要材料。唐代寺塔布局较此前有了明显变化，由塔与殿相对或寺塔并列，进而转向塔居寺旁或寺后，塔的平面仍以方形为主，同时开始出现六角形和八角形塔，以更好抵御地震等自然灾害。而且，佛塔营建中开始模仿封建帝王陵寝的地宫样式，一般塔下多砌筑地宫，以瘞埋舍利。出于防火需要，以木塔为主的局面逐渐改为以砖石塔为主。陇东地区在地理上接近隋唐国都长安，受关中地区佛塔艺术影响较大，特别是地宫瘞藏舍利之风兴起后，对这一地区佛塔营建更是起到了极大推动作用。甘肃现存的七座唐塔遗存中，有四座分布在陇东境内，依次为泾川大云寺塔、庄浪龙眼山塔、华亭皇甫塔和灵台胜果寺舍利塔。

其中泾川大云寺塔原为木塔，系武则天改隋大兴国寺塔并瘞埋五重石函舍利地宫而成，原塔早已毁于兵火，仅存地宫，塔的具体结构现已不详；华亭皇甫塔始建于唐开元间（713—741），



图2 庄浪龙眼山塔

据明赵时春《平凉府志》寺观条载，“有古塔寺，在城中，建有浮图7级”，中华人民共和国成立之初仍存半壁残塔，为仿木构八角七级楼阁式塔，20世纪60年代被人为炸毁，现仅存塔基；庄浪龙眼山塔原建于庄浪陈家洞石窟附近，据清程奇英《重修龙眼山碑记》载，“……至唐僖宗文德时，雷轰电掣，朗见神龙妖娇飞吼，开豁眼眸，霞光照彻丛林……于是乡人且惊且喜，遂肇建浮图，一则妥圣偶，一则志休征。迨后岁久年深，风侵雨蔽，延及明末崇祯之初，有善主耆宾陈时秀发虔补葺，增之三清宫，规模稍稍粗具”^②。可知此塔始建于晚唐时期，明代重修，现存山底河谷巨石上的六角楼阁式砖塔系清代重建（图2），原唐塔位置现已不详；灵台胜果寺舍利塔据《陕西通志》、《平凉府志》、《灵台县志》等记载始建于晚唐，重

① 陶会《合水县志》，寺观条（乾隆二十六年），台湾：成文出版有限公司，1970年，第98—101页。

② 庄浪县志编纂委员会《庄浪县志》，北京：中华书局，1998年，第679—680页。

修于明，清代毁于火灾。1957年秋天，在胜果寺旧址发现舍利地宫，并出土有宋代舍利石棺及佛像、伎乐图画像砖等。

五代宋金时期，甘肃古塔发展进入高潮阶段。砖塔数量剧增，仿木构楼阁式砖塔更加成熟，以陇东地区最为集中。现存的七座佛塔中，有六座位于陇东境内。依次为五代时期的宁县政平乡凝寿寺塔和盘克塔儿庄塔，它们继承了唐塔特点，平面均为方形楼阁式砖塔，没有基座，每层叠涩出檐，一为五层，一为三层，后者壁面还有浮雕的花卉及动物图案（图3）；北宋的3座楼阁式砖塔依次为宁县湘乐塔、东华池保宁寺塔和西峰区肖金镇金城寺塔。湘乐塔为六角七级楼阁式砖塔，通高约22米，渐上收分，内辟六角形塔室，顶部略有残毁。保宁寺塔为八角七层楼阁式砖塔，通高约26米，向上渐收分，无台基及基座，在第四层有宋元符元年、二年（1098—1099）保宁寺、宝峰院、观音院合修此塔的建造题记。金城寺塔为八角七级楼阁式砖塔，造型与东华池砖塔基本一致，但构造更为繁杂，塔上纪年砖表明该塔建造于政和八年至宣和二年之间（1119—1120）。第六座环县灵武台砖塔，原名景福寺塔，通高约22米，据清高观鲤《乾隆环县志》载，“古塔寺，在北门外一里，唐贞观时建，嘉靖九年重修，万历十八年又修，明末兵火煨烬，惟留古塔一座”。此塔为八角五级楼阁式，无台基，内辟八角形塔室，叠涩出檐^①。此外，陇东一带有明确纪年的楼阁式塔遗址数量也不少，如庆城县太平兴国年间普照寺塔^②、庄浪县水洛元祐元年（1086）释迦院塔址等^③。

除楼阁式砖塔外，陇东地区还流行仿楼阁式石塔，现存7处均分布在庆阳市境内。绝大多数为砂岩质地，分段雕造，形体细瘦，通体浮雕佛、菩萨、弟子或罗汉像，其中经典之作如北宋华池脚扎川万佛塔、白马石造像塔、合水塔儿湾石造像塔，金代的华池双塔寺石造像塔等。这些石造像塔普遍是形体纤细，雕造华丽，平面呈六角或八角。塔表面各层雕刻内容精美细腻，如脚扎川万佛塔表面共有造像1008尊，均为佛说法图。合水塔儿湾石造像塔为八角十三级密檐式石塔，塔身浮雕佛、菩萨、罗汉像等共600身，是中国最为纤细的古塔之一。华池双塔寺石造像塔结构严谨，雕造手法细腻，形体清瘦秀丽，其中1号塔每层各面均浮雕说法图和供养人等图像，人物多达3500余身，2号塔每层



图3 塔儿庄砖塔



图4 双塔寺石造像塔表面浮雕

① 甘肃省文物局《甘肃古塔研究》，北京：科学出版社，2014年，第98—112页。

② 刘文戈、王春《庆阳历史文化丛书·风物瑰宝》，兰州：甘肃文化出版社，2005年，第275页。

③ 平凉市文化局《甘肃庄浪释迦院塔地宫清理简报》，《陇右文博》2006年第1期。

表面均浮雕佛说法图，共有各类人物约 600 余身，体现出金代高超的雕塑工艺水平^①（图 4）。

唐代写经、刻经、颂经风靡全国，为保持经文持久耐用，当时人们多选在石质材料上刻经，其中刻在石幢上的经文即称经幢，《佛学大辞典》称：“幢，梵名驮缚若，又曰计都，译为幢，为竿柱高山，以种种丝帛庄严者。借表麾群生，制魔众，而于佛前建立或于幢上署如意宝珠，号之为与愿印。”对其名称、样式、功能、作用等做出了明确表述。从现存实物看，经幢主要由顶、盖、额、身（幢体）、座等五部分构成。清代金石学者叶昌炽在《语石》中称：“经幢，陕人通称为石柱，俗亦曰‘八楞碑’，以其八面有楞也，幢顶每面或有造角，故又呼为‘八佛头’。”由于古人相信造经幢能升于天界，存善去恶，无所不能，无所不包，光照大地万物众生，以报先灵，保佑后者来生福禄等。唐代随着《佛顶尊胜陀罗尼经》的盛行，经幢上刻写的也多为此经，故也称为陀罗尼经幢。佛教宣扬常诵此经“能净一切恶道，能净除一切生死苦恼，又能净除诸地狱阎罗王界畜生之苦，又破一切地狱能回向善道。……若人命欲将终，须臾忆念此陀罗尼，还得增寿得身口意净，身无苦痛，随其福利随处安隐。一切如来之所观视，一切天神恒常侍卫，为人所敬恶障消灭，一切菩萨同心覆护。……若人能书写此陀罗尼，安高幢上，……其影映身，或风吹陀罗尼幢，上幢等上尘落在身上，天帝彼诸众生所有罪业，应堕恶道地狱畜生阎罗王界阿修罗身恶道之苦，皆悉不受，亦不为罪垢染污”^②。正是由于上述种种妙处，导致唐宋时期陇东地区出现了许多陀罗尼经幢。其中平凉境内主要有崇信唐元和十三年（818）尊胜陀罗尼经石幢、灵台唐广明元年（880）高志山陀罗尼经幢、崆峒山法轮寺北宋建中靖国元年（1101）陀罗尼经幢、庄浪北宋绍圣年间（1094—1098）石经幢等。庆阳地区主要分布在合水县境内，其中属于北宋时期的有太白镇莲花寺、烟景川陀罗尼经幢，金代此类经幢更多，共发现有 16 件，主要有太白镇泰和四年（1204）清凉寺、明昌四年（1193）莲家砭陀罗尼经幢，老城镇金泰和四年（1204）全巷陀罗尼经幢，明昌五年（1194）、崇庆元年（1212）陀罗尼经幢等 8 件。2000 年 5 月，在庆阳地区博物馆主持的华池县双塔寺遗址抢救性发掘过程中，又先后发现了 8 件金大定、大安时期（1169—1212）的陀罗尼经幢，但多数已残毁，字迹漫漶不清^③。

二、唐宋时期陇东石窟的形制、题材与艺术特色

（一）窟龕形制与造像题材

如前所述，陇东地区保存完整的唐代窟龕，除庆阳北石窟外，其他县区由于自然损毁、人为改造等因素，几乎已经无存。故本文仅以北石窟及合水莲花寺为代表略加阐述。

① 李红雄主编《庆阳古寺名山——双塔寺》，兰州：甘肃文化出版社，2003 年，第 9—11 页。

② 《大正藏》，第 19 册，第 350—351 页。

③ 相关材料来源参见国家文物局《中国文物地图集·甘肃分册（下）》；唐晓军《甘肃古代石刻艺术》，北京：民族出版社，2007 年；王春《合水清凉禅院经幢及相关问题述论》，贾延廉《陇东石刻初探》，庆阳：庆阳瑜华印务有限责任公司，2010 年，第 317—326 页。李红雄《庆阳古寺名山——双塔寺》，第 346—371 页。

据统计,唐代窟龕约占北石窟窟龕总数的三分之二,其中初唐19个,盛唐175个,中晚唐1个。从窟龕类型上看,初唐和盛唐窟龕绝大多数体量较小,多为平面长方形,平顶或圆拱顶小龕,带坛基,在崖面上分布集且杂乱,没有统一规划,多是当地中下级官吏或普通民众开凿。盛唐以后出现了部分中型佛殿窟,尽管数量不多,

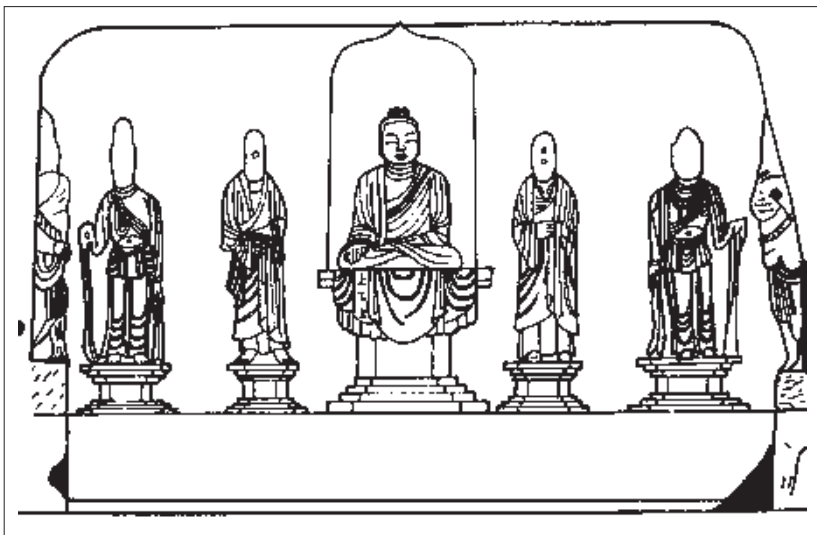


图5 北石窟32窟正壁如意元年(692)龕实测图

但却基本反映出北石窟唐代窟龕形制的主要特点:多为平面方形、长方形或马蹄形,顶部为平顶、穹窿顶或覆斗顶,个别窟龕形制更为复杂。如武周如意元年(692)开凿的32窟,窟高2.53米、宽13.2米、进深6.5米。平面不规则长方形、平顶、中心柱窟。窟内各个壁小龕系陆续开凿而成:前壁并列开三个甬门,甬门之间并列开凿有4个小龕。正壁北侧并列开两个圆拱形浅龕。左壁龕室及造像因壁面凿毁无存。右壁内侧凿一大洞与29号龕相通,外侧上方开4个小龕,下方为高浮雕造像。中心柱四面开龕造像,其中正、背两面各开一龕,左、右两面上、下各开一龕;又如盛唐开凿的32窟,高5.96米、宽6.3米、进深5.3米,平面长方形,覆斗顶。正壁凿一低坛基,其上雕一佛二弟子二菩萨,壁面两侧上方各开1小龕。其余三个壁面也开凿有大量小龕,其中左壁25个,右壁20个,前壁及甬道壁面17个,合计64个小龕(图5)。

此外,合水莲花寺也保存有7个盛唐时期开凿的小龕,其形制主要包括两种类型,一类是装饰华丽的圆拱型小龕,龕楣浮雕7身坐佛或数身供养人,蟠龙缠绕式龕柱,柱础下有小鬼顶托,龕沿下方浮雕供养人、卧狮、装饰性花卉图案等,龕内造像多为一铺七身或一铺九身组合,龕下沿并多阴刻有发愿文。另一类是形制非常简单的圆拱形小浅龕,龕内造像组合多为一铺三身或一铺五身,与庆阳北石窟盛唐阶段的小龕表现出较多相似性。

陇东地区宋金窟龕主要集中在茹河、泾河和合水平定川一线,尤以合水境内居多。这种现象与当时陇东地区的历史背景有密切关系。北宋时期,陇东、陕北是北宋政权与西夏对峙的前沿阵地。同时,平凉一带又是北宋政权羁縻晚唐以来进入秦陇的吐蕃部落的重要地区,在交通要道增筑砦(寨)、堡,驻屯兵民,成为控制当地的主要管理手段,开窟、建寺等宗教活动也随之兴盛起来。南宋建立后,陇东完全被纳入金政权的控制范围,境内佛事活动也步入正常轨道。

北宋时期陇东石窟寺开凿主要集中于镇原县境内的茹河沿岸,因为汉唐以来,这是一条连接固原和长安的交通要道。根据北石窟保留的大量宋代题记可知,北宋时镇原县的政治、文化中心是北石窟附近,蒲河与茹河交汇处的彭阳古城(镇原县彭阳乡),前文所提的五代西禅院遗址距



图6 石空寺1号窟实测图

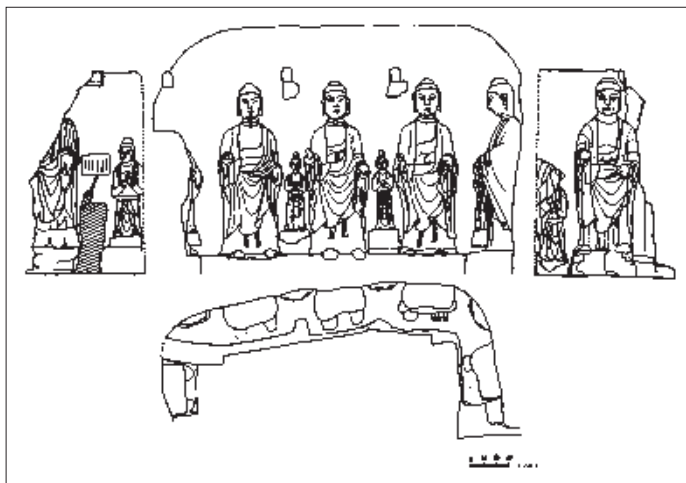


图7 石空寺2号窟实测图

此不远。北宋初年，为防范西夏进攻，在原州境内设置镇戍军。宋徽宗政和六年（1116），宋将种师道率军筑席苇平城（今镇原县城）。不久，西夏大举进攻，攻陷后大肆屠城。种师道率领精兵将之夺回，徽宗皇帝御赐“清夏城”。种师道的抗夏行动受到当地官民拥戴，在北石窟 165 窟北壁上还留有关于当地民众欢迎种师道的题记^①。由此可知，茹河下游镇原县城至北石窟沿线所开凿的石空寺、洛阳寺、玉山寺等都与宋人在此的频繁活动有一定关系。其中保存较好的首推石空寺 1、2 号窟。前者为方拱型摩崖浅龕，高 8.5 米、宽 12 米，顶部残毁，龕内一佛二弟子二菩萨（图 6）。后者为平面长方形方拱顶大龕，高 8 米、宽 12 米、进深 4.1 米，龕内正壁并排雕三身立佛，左、右壁各雕一立佛，正壁三身立佛之间并列雕四身胁侍菩萨（图 7）。在 2 号窟右壁上方有清代石刻题记一方：“石空寺公地碑记 / 昉于大宋之国延及隆庆 / 之年寺中之公田 / 由来已久自乾隆年河浸 / 水渰其

地散失今合社 / 清出地四十余亩东至 / 郭姓西至张姓北至耿 / 姓南至石崖界限分明 / 自兹以往千秋百世求 / 为定规因刊于石以示 / 后邑庠生段岳沐浴敬书 / 大清乾隆四十三年（1778）九月二十一日立”，也明确指出了石空寺开凿于北宋的事实。

泾河流域宋金石窟寺多夹杂于此前营建的石窟寺中，且多在荒僻人稀之处，由于疏于管理，残毁、破坏现象十分严重，几乎没有完整窟龕保留。其中较有代表性的窟龕有泾川罗汉洞第 10 窟，庄浪朱林寺第 1、2 窟，云崖寺特 1 窟等。罗汉洞第 10 窟为平面方形、平顶，窟内正筑一方形坛台，坛台四角各凿一方形立柱直通窟顶。坛台上造像无存，立柱及四壁表面有浮塑的坐佛及经变故事；朱林寺第 1 窟开凿于峭壁之上，圆拱形敞口浅龕，壁面塑一佛二弟子二菩萨。第 2 窟位于崖壁底部，平面横长方形、平顶，面阔 5.92 米、高 2.20 米、进深 2.12 米，窟内造像无存，推测原为涅槃像。

① 刘治立《宋金时期的北石窟寺》，《敦煌学辑刊》2002 年第 2 期。

云崖寺特1窟位于悬崖峭壁之上，方形平顶，窟内造像组合为一佛二菩萨^①。

地近陕北的合水、华池一带塬梁众多、川谷纵横、森林茂密、水源丰富，非常适合于小规模村镇聚落的形成，因而也成为陇东地区宋金石窟寺和佛教寺院保存最多的地方。合水境内的摩崖造像主要集中于平定川口的莲花寺石窟，其主体为北宋绍圣二年（1095）庆州合水县惠家庄惠氏家族开凿的以涅槃和五百罗汉结集为主的摩崖浮雕群像。其次，也保留有一些圆拱形龕（莲花寺第6、9、14号龕）、横长方形浅龕（莲花寺第11、17号龕），以及各种不规则的小型浅龕，内容包括一佛、二佛并坐、三佛、游戏坐观音、地藏等内容。总的看来，窟龕形制相对简单，视造像具体内容需要而开凿。值得注意的是，莲花寺上层第22号窟为平面横长方形平顶龕，方形窟门，窟内造像无存，其时代信息无法判定。但根据这一带金代开凿的窟龕形制分析，其开凿时间可能在南宋阶段，即金统治陇东的这段时间内。

在太白镇境内，沿葫芦河、平定川一线分布有多处金代开凿的小型石窟寺，其窟龕形制很有特点：如平定川内龙王庙沟内金大定十八年（1178）开凿的安定寺石窟，前廊后室结构，前廊平面横长方形，平顶，前侧并列凿二根方形廊柱，形成三开间。在前室正、左、右三壁分7~8层高浮雕五百罗汉像，二根廊柱上的浮雕造像分上、下两层，风化严重，其中上层各面造像依稀可辨为菩萨立像，下层似护法天王像。后室平面略呈纵方形，平顶，窟内设方形佛坛，佛坛原有五佛（三坐佛、一立佛、一倚坐弥勒佛）及二菩萨像，现已



图8 安定寺浮雕罗汉像（局部）

搬运到合水县博物馆，坛台上仅存方形及六角形佛座。正壁浮雕佛涅槃及罗汉群像，左、右壁浮雕佛、菩萨及罗汉群像^②（图8）。此外，分布于这一带的还有金大定十六年（1176）开凿的李家庄第1窟，以及大致同时期开凿的瓦窑背石窟、牛十万沟石窟等。上述窟龕中，李家庄第1窟为圆拱顶小浅龕，内雕一坐佛，风化严重，龕外右侧有金代阴刻题记。瓦窑背石窟高2.13米、宽3.8米、进深3.3米，平面方形、平顶，顶部正中凿一圆莲形藻井，藻井内按四个方向各凿一小龕，龕内分别雕结跏坐佛、戴冠菩萨，及两身祥云托举的飞天。正壁雕一供桌式坛台，其上并列雕三身坐佛，左侧一身为倚坐佛，其余两身为结跏趺坐佛，正中坐佛两侧各雕一弟子。左、右及前壁开凿有数量众多的小龕，其中左壁17个，雕刻内容包括骑狮文殊、水月观音、以及各种罗汉和菩萨像。右壁13个，雕刻内容包括乘象普贤、地藏菩萨及各种罗汉像。前壁3个小龕，雕刻内容包括结跏坐佛、罗汉等；牛十万沟1号窟高2.16米、宽2.39~3.69米、进深3.45米，

① 董广强《庄浪云崖寺等石窟的调查简报》，《敦煌研究》2008年第3期。

② 董广强、魏文斌《甘肃合水安定寺石窟调查简报》，《敦煌研究》2010年第4期。

平面倒梯形、平顶，窟内正、左、右三壁凿有低坛基，顶部正中凿一圆莲形藻井，正壁雕三身立像，风化严重，形象不详。左、右壁各开一圆拱形浅龕，龕内凿一佛二菩萨。2号窟为前廊后室结构，窟高1.17米、宽1.34~2.96米、进深3.03米，前廊阴刻有门楣、枋檐、立柱、斗拱等建筑构件，后室平面方形、平顶，窟内造像无存。3号窟亦为前廊后室结构，前廊横长方形、平顶，正面甬道上方及两侧雕刻仿木构件，后室平面竖长方形，高2.44、宽2.64、进深2.96米。平顶，顶部正中凿圆莲藻井，窟内正、左、右三壁凿有低坛基，窟内正壁坛基上雕三身坐佛，左、右壁各凿一长方形浅龕，内分别雕天王、菩萨和弟子像。据调查者分析，这几处石窟均为宋金时期开凿，以牛十万沟第1窟最早，第3窟居中，瓦窑背石窟最晚^①。

（二）造像艺术特色

陇东地区的唐代佛教造像以庆阳北石窟最具代表性，造像整体上体量较小，多以半圆雕和近圆雕为主。由于多数凿刻在露天摩崖小龕内，故风化残损、历史上人为破坏等现象十分严重，多数保存现状较差。

北石窟初唐开凿的窟龕约20个，龕内造像依然保持有部分北周至隋代特点：佛体形敦厚粗壮，结跏趺坐或倚坐于低矮的长条形或束腰叠涩式佛座上。佛装尚未形成统一样式，服饰质感厚重，衣纹粗犷。佛装有的双领垂肩，衣裾呈八字形覆于坛台之上（168、174龕），有的内着偏衫，腹部系衣带，外穿垂领袈裟，衣裾呈四片垂于座前，龕沿下两只卧狮（171龕），有的穿袒右披肩袈裟，衣裾较短，呈单片状散开，垂覆于座前（174龕）；弟子多位于主尊两侧，共处于一个坛台或佛座之上、形式上更类似一辅三身组合。弟子形象粗矮敦厚，外穿垂领袈裟，下着长裙，双手笼于腹前或合十于胸，脚蹬圆头高履，服饰厚重，衣纹稀疏（171、173龕）；菩萨束发高髻，体态略较弟子清秀、高大，上着偏衫，下着贴身長裙，披帛胸前十字穿环或做两道弧形横于胸腹之际，脚蹬圆头履立于覆莲台或台基之上（169、171、174龕）。总之，这一时期造像古拙质朴，刀法粗糙，且均为小型龕像，样式风格上更多体现出本地特点，在造像题材和容上显然已充分受到弥陀和弥勒净土思想影响。



图9 北石窟263窟唐代坐佛

盛唐时期北石窟也达到了开窟造像的高潮阶段，共计开凿有170多个窟龕，其中32、222、263等窟均堪称典范之作。佛磨光高髻，面相圆润，细眉大眼，鼻直口方，宽肩圆腰鼓腹，结跏或善跏坐于束腰方形须弥座上。身着圆领或披右肩袈裟，下摆做三片状，呈弧形悬垂于座前。服饰表面雕刻流畅、舒展且凸起的圆线条。体姿挺拔端庄，表情肃穆安详（图9）；菩

^① 臧全红、董广强《甘肃省合水县几处晚期石窟调查简报》，《敦煌研究》2009年第5期。

萨束桃形高发髻，面形长圆丰满，弯眉细目，高鼻小口，上身袒露或着偏衫，下着贴身長裙，披帛搭肩绕臂下垂，身躯呈“S”扭曲，一臂曲于胸前，一臂自然下垂，体态优雅，身姿美妙；弟子身材挺拔，略显清瘦，身穿交领衫或偏衫，下着长裙，外穿披肩袈裟，手胸前合十或捧钵。力士、天王、狮子等护法形象也开始大量出现，其中力士造型极具夸张性，扭腰斜胯，肌肉隆起，动感十足（39、263窟）。上述造像已充分体现出盛唐时期长安造像特征：佛形象饱满圆润，法相庄严。菩萨体态丰腴，身姿娇美。力士身材雄健，孔武有力。从雕塑技法上看，这一时期造像刀法娴熟洗练，线条细腻流畅，形象写实传神，充分展现出盛世大唐高超的造型艺术能力。与初唐造像相比，不仅已经形成了鲜明的唐代造像风格，而且组合形式上也发生了明显变化：胁侍造像种类也开始增多，除修补的菩萨、弟子外，天王、力士、狮子等也成为标配。位置安排上也变得更疏密有序，神格特征也更加突出。同时，北石窟佛教造像的一些传统特征仍然得到延续和保持，如佛像始终采用磨光高肉髻的做法，这与同时期长安地区多采用螺髻的手法明显不同，彰显出地方特色。

中晚唐以后，由于受吐蕃占据陇右影响，北石窟窟龕开凿基本陷入沉寂，仅发现有为数不多的几个窟龕，造像以七佛为主，技法较盛唐时期相比，明显缺乏活力，且略显臃肿（1、267窟）。

此外，合水莲花寺5、7号龕内造像也是盛唐时期陇东地区很有代表性的作品，不仅龕形装饰华丽，而且造像题材组合丰富。龕楣均浮雕有七佛，龕内造像分别为一佛二弟子二力士和一佛二弟子二菩萨的一辅五身式组合，龕柱下方分别浮雕小鬼和神兽，龕下沿浮雕有供养人、卧狮、发愿文、仰莲、卷草纹等，根据题记可知其主尊均为阿弥陀佛（图10）。由于风化和人为破坏，龕内造像特征已非常模糊。但这两组龕像与陇东境内北石窟同时期龕像相比，更体现出一种奢华的艺术风格和装饰技法，具有同时期长安王公贵族所造龕像特点，在当地也是不多见的，笔者推测其功德主可能与当时被赐封在距此不远的连家砭唐睿宗李旦后裔家族有密切关系^①，因此也带来了长安盛行的阿弥陀龕像样式。

陇东其他地区唐代造像保存完整者相对较少，在合水县陇东古石刻艺术博物馆保存有200多件北魏、唐、宋、元、明、清等不同历史时期的石雕造像，主要来源于合水境内各个寺院遗址及石窟寺。其中有7件来自太莪乡

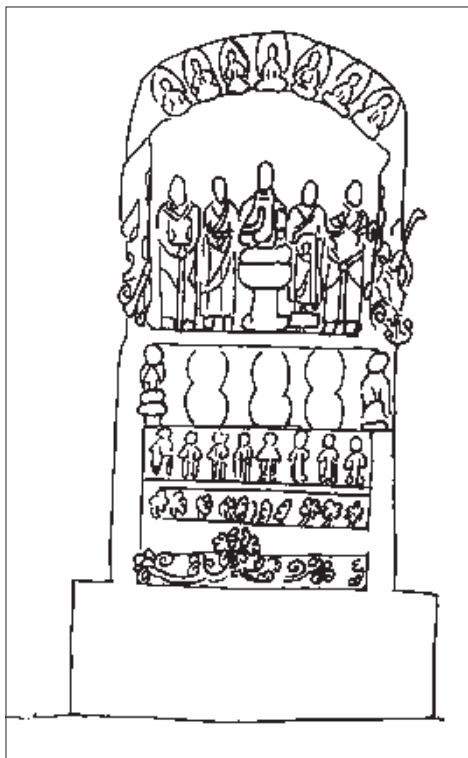


图10 莲花寺7号龕实测图

^① 在连家砭有当地人俗称的“唐王坟”，原有唐及宋金时期石碑10通，以及石人、石羊等文物。“文革”中坟墓已被夷平。此地的金明昌二年（1191）《唐朝列圣之神道碑》，碑前面刻《唐宣赐薛王庄记》及《唐李氏薛王房世系图序》等内容，详细记述唐玄宗之弟薛王家族自盛唐以来在此繁衍生息的事迹，此碑现存于庆阳市博物馆，张维《陇右金石录》卷五收录有碑文。



图 11 合水凤凰寺石雕坐佛

凤凰寺的石雕佛、菩萨、弟子像被认定为唐代作品^①。但笔者通过对其造型风格、服饰特装饰技法、艺术特点等比较分析后，认为其为明代作品，而非唐代造像（图 11）。

陇东地区宋金造像表现出浓厚的世俗化倾向和地域性特征，从类型上可以分为圆雕和高浮雕两种，前者主要见于寺庙和石窟内坛台之上，后者主要见于窟龕壁面。

宋代圆雕造像整体上形象古拙，雕刻技法相对粗糙，人物神态、形体比例等较唐代有明显差距。须弥座一般都高大华丽、装饰精美，与像的高度比例多在 1 : 2 之间，个别造像与座的比例甚至达到 1 : 1。佛多为螺纹发髻，有的为低平中分式磨光发髻，头顶正中多饰肉髻珠，面相方圆，下颌丰满，短颈端肩，袒胸挺腹，结跏趺坐。多身垂领式袈裟，个别为交领袍服，衣裾窄短，堆叠于双股之间。佛座样式丰富，多

采用分层雕刻，再榫合而成。一般由两部分组成，上层为 3 ~ 4 层仰莲瓣组成的圆形莲台，用以安置佛像。下层为方形、圆形、六角形或多重叠涩方形底座组成，上端一般较细，雕对称排列的壶门，内浮雕鬼怪、力士、飞仙、花卉、供养人等内容，十分精美；菩萨造像身材略显纤细修长，具有明显女性特征。除作为主尊坐佛胁侍的菩萨像外，单独的观音像或窟龕内菩萨像变化更为丰富一些，多胸饰华丽的璎珞，披帛搭肩绕臂下垂，下着紧身长裙，坐姿一般采用游戏坐，表情生动而富有变化；罗汉像是宋代陇东雕塑中最成功的



图 12 北石窟 165 窟前壁浮雕罗汉

作品，艺术家们在题材和内容选择上常常因地制宜，灵活机动。罗汉均身穿世俗交领袍服，表情或喜或怒、或嗔或痴，有的襟然正坐，有的交头接耳，有的低头冥思，神态万千，完全是世俗社会人们情感生活的真实写照（图 12）。

窟龕内浮雕的佛传故事对世俗人物的刻画更是入木三分，如莲花寺北宋涅槃变中众生赴会结集场景里，一处悬崖峭壁上，一人立于崖顶用力拉扯一位正在奋力匍匐攀爬的老者。在他右侧，已成功登顶的另一人跪坐地面，全力用手抓住此人，以防其跌落。老者身后一人正全力托举上推，几个人的衣衫随风摆动，摇摇欲坠之感扑面而来。他下方龕内的观音游戏坐于山石之上，神态怡然自得，左上方一人斜跪于危岩之上，一手支撑地面，正小心翼翼地向下探视，仿佛在向菩萨祈

① 陇东古石刻艺术博物馆《合水石刻》（内部资料），2004 年，图版 9—16。

求平安。右上方几人，或脚踩祥云，或乘马前行，显得轻松自如，与左侧画面形成鲜明对比(图13)。涅槃变中，卧佛两侧弟子、罗汉等或仰天长嚎，或掩面而泣，或彼此安慰，或闭目凝思。下方坛台上的一排弟子形象更具有视觉冲击力：正中一人因悲戚而跌坐于地，后侧一人搀扶，前面一人正在安慰。两边的弟子表情、形态各异，把因佛涅槃对每位信众心理所产生的影响表现得淋漓尽致，虽然作者刻画的是宗教场景，但其形式上却透出浓厚的世俗社会中丧葬礼仪风俗。



图13 莲花寺21号龕浮雕(局部)

南宋以来，随着金政权对陇东一带统治的稳固，佛教造像艺术水平有了显著提升，这种现象一定程度上也是当时陕北与陇东地区佛教艺术的交流的必然结果。这一时期佛像体态雍容华贵，造型敦厚挺拔，造像仪轨更加规范，已经完全摆脱了北宋时期的地域化佛像样式。如发髻均为螺髻和竖绳状髻，面形方圆，弧眉，细长目，鼻梁高直，宽嘴薄唇，双下颌。颈部阴刻两道弦纹，端肩平胸袒腹，穿低垂领或交领袈裟，半跏或结跏趺坐于圆形仰莲台上(图14)；菩萨像在继承北宋特点的同时，神格特征也更加突出。如镇原县博物馆收藏的观世音菩萨石雕像，头戴高花冠，前侧浮雕一身化佛，面形上方下圆，弯眉悬鼻小口，双目下视，面带微笑。削肩袒胸，下着贴身长裙，胸前饰网幔状璎珞，披帛自双肩下搭，绕臂后自然下垂。游戏坐于太湖石上，左臂贴体下垂，手抚山石，右臂微曲，搭于右膝之上，手持披帛一角，神态自然、表情恬静。山石凿成的台座前侧浮雕一云龙，曲颈昂首，造型生动(图



图14 合水板桥乡宋代坐佛



图15 金代石雕游戏坐菩萨



图16 金代石雕地葬菩萨像



图 17 安定寺降龙罗汉浮雕



图 18 双塔寺石造像塔表面浮雕

15)。该馆收藏的另一件地藏菩萨像也很有特点，造型为一罗汉形像，面形长圆，弯眉高鼻小口，双目炯炯有神，直视前方，细颈削肩，半跏趺坐于仰莲台上，身穿交领宽袖袍服，外披袈裟，一角搭于左肩，前后两片用环扣连接。左手前伸齐胸，作握锡杖状，右手平置于腹前左脚掌之上，托一圆钵。莲台下方为方形束腰须弥座，造型非常别致，在台座中部浮雕一卧龟，龟首前伸，形象十分可爱（图 16）。

除圆雕造像外，金代陇东地区石窟寺壁面或佛塔表面的浮雕造像艺术也体现出很高水平。如合水安定寺石窟壁面浮雕的五百罗汉，表情、神态各异，其前室正壁浮雕的降龙罗汉安坐于龕内，右侧一条龙腾云而下，张牙舞爪，做行走状，回首俯视，一爪搭于罗汉右膝之上，整体构图疏密有序，繁而不乱（图 17）。旁边的伏虎罗汉背靠一株枝繁叶茂的大树，倚坐于山石上，脚下一虎安静蹲卧，虎头上扬，前爪搭于罗汉膝上。面对猛虎，罗汉表情平静，一手抚摸虎头，一手持一物，似正在为虎疗伤，右上角另一罗汉游戏坐于条石上，向下凝视，整组场景和谐生动，充满生活情趣。华池双塔寺金代佛塔高 12.58 米，共 13 层，每层表面均浮雕有大量佛、菩萨、罗汉、弟子、供养人等形象，其布局合理、构图精确，技法娴熟。人物形象五官清晰，神态各异。如 1 号塔第四层通高 0.61 米，塔身为十面体，每面均通壁浮雕造像，主要表现了释迦牟尼苦修学道、树下成佛、深山说法、涅槃等佛传故事场景（图 18），每组画面正中均以上述内容为中心展开，四周人物分六层排列，体姿、表情、空间排列等随故事内容而各有不同，上、下方均精刻连续的人字形卷云纹，云层之间立有男女供养人，整幅画面繁而不乱、错落有致，堪称金代浮雕造像的典范之作。

三、唐宋时期陇东造像所反映的佛教思想

庆阳北石窟唐代造像题材复杂，现存的 8 则唐代题记中有 5 条涉及造像内容，分别是北 1 号窟贞观四年（630）造释迦像一躯、第 32 窟武周如意元年（692）泾州临泾县令杨元裕造阿弥陀像、第 171 龕显庆元年（656）造阿弥陀像、第 210 龕显庆四年（659）杨大娘造像阿弥陀像和第

257 龕窟武周证圣元年（695）宁州丰义县令安守筠造一佛二菩萨像。上述窟龕内造像多为一佛二弟子二菩萨的一辅五身式组合，或一佛二弟子二菩萨二力士的一辅七身式组合，北石窟众多没有题记的唐代窟龕也表现出类似组合题材。这种现象表明，当时信众主要信奉的是西方净土思想，并兼有释迦崇拜。

七佛信仰也是唐代北石窟造像的突出特点，如初唐第2、30窟、盛唐第256、263窟，中晚唐第1、267窟等均表现为七佛造像。其中256窟南壁下层凿一长方形浅龕，内七佛并立，同窟北壁上层凿一长方形浅龕，内七佛并坐。263窟正壁一立佛，左、右壁各三身立佛，共同构成了七佛组合（右壁已坍塌无存）。267窟内正中圆雕一身倚坐佛像，正壁三身立佛，左、右壁原各二立佛一立胁侍菩萨，共同构成七佛组合，门壁两侧各一脚踩卧狮的力士^①。其中左壁及前壁右侧已残毁，造像大部无存。右壁立菩萨依稀可辨手持一净瓶。此外，根据窟龕内造像可知，唐代北石窟佛教信仰还包括弥勒、观世音、地藏、三佛、五佛等题材，内容十分庞杂和丰富。

相比之下，合水莲花寺唐代造像题材非常单一，尽管其内主尊胁侍形象、数量等有所不同，如第2龕为一佛二菩萨二力士二天王，第3龕为一坐佛，第5龕为一佛二弟子二力士，第7龕为一佛二弟子二菩萨。但龕下阴刻发愿文无一例外，均称所造主尊为阿弥陀佛。

宋金时期陇东地区佛教造像题材则有了明显变化，受毗邻陕北延安地区影响，造像题材主要为涅槃和五百罗汉，兼有观音，文殊，普贤，地藏，五方佛，由释迦、弥勒和阿弥陀构成的三佛造像等，如合水安定寺、莲花寺的宋金涅槃和五百罗汉像浮雕，北石窟165窟前壁十六罗汉像，瓦窑背、牛十万沟的三佛，观音，地藏，文殊，普贤，石空寺1号窟和朱林寺1号窟的一辅五身式造像，石空寺2号窟的五方佛造像，洛阳寺4号窟内的水月观音像等。

通过上述陇东地区唐宋造像题材可知，唐代这一地区主要盛行西方净土信仰和七佛信仰。众所周知，目前所见反映西方净土思想的图像最早出现于北朝晚期以洛阳和长安为中心的北方地区，代表性图像如麦积山西魏127窟右壁的西方净土变、邯郸南响堂山北齐第1、2窟前壁浮雕的西方净土变。这种靠“称名念佛”等简易修行法门往生佛国净土的理论经菩提流支、昙鸾、善导等几代高僧倡导，隋唐时期已风靡全国。无论是西京长安，还是东都洛阳，随着贞观十五年（641）以后崇道抑佛政策的改变，经唐太宗至武则天几代皇帝对佛教的扶持和鼓励，佛教获得很大发展，在盛唐以来的佛教寺院和石窟寺中都发现有许多阿弥陀佛题记的造像，如张彦远《历代名画记》载唐代长安兴唐寺、安国寺、光宅寺、赵景公寺，洛阳敬爱寺、大云寺、昭成寺等寺院中均绘有西方净土变^②。在西安及关中一带也多发现有唐代阿弥陀石龕像，如麟游县兴国寺出土的贞观六年（632）阿弥陀佛石像^③，西安旧宝庆寺塔二层的长安三年（703）王璿题阿弥陀三尊像、东京

① 宋文玉《北石窟唐代窟龕及其造像》，宋文玉主编：《北石窟寺论文集》，庆阳：庆阳市瑜华印务有限公司，2009年，第311—314页。

② 张彦远《历代名画记》卷3《记两京外州寺观画壁》，北京：人民美术出版社，2007年，第49—73页。

③ 西北大学考古专业、日本赴陕西佛教遗址考察团、麟游县博物馆《慈善寺与麟溪桥——佛教造像窟龕调查研究报告》，北京：科学出版社，2002年，第190页，图98。

国立博物馆藏该塔的韦均、高延贵、李承嗣题阿弥陀三尊像等^①。此外，还有日本永青文库藏咸亨三年（672）阿弥陀像、日本滨松市美术馆藏仪凤四年（679）阿弥陀坐像、日本永青文库藏神龙元年（705）阿弥陀像、日本书道博物馆藏景云二年（711）阿弥陀像、上海博物馆藏开元十一年（723）阿弥陀像、山西省博物馆藏开元十四年（726）阿弥陀像、故宫博物院藏开元二十四年（736）阿弥陀像等^②。在距泾川不远的陕西彬县大佛寺唐初开凿的大佛洞表现的也是阿弥陀佛和观世音、大势至菩萨等西方三圣像，其中佛背光中的七宝行树、七宝莲池、莲花化生、楼阁、乐舞等也展现出一幅美妙、神圣的西方极乐世界。千佛洞单元许多一辅三身、一辅五身、一辅七身的造像组合表现的也多为阿弥陀佛^③。根据李淞先生考察，洛阳龙门石窟宾阳洞内唐贞观年间开凿的 30 多个小龕中，约三分之一题名为阿弥陀像，老龙洞内唐永徽至总章年间（650—669）开凿的 50 多个小龕中，已有 24 龕像明确标注为阿弥陀像，这一时期在龙门莲花洞、魏字洞、赵客师洞等窟内也保留有许多阿弥陀造像龕，可以说达到了洛阳地区此类造像的高潮^④。而据李玉昆先生的统计结果，龙门石窟隋唐纪年造像题记中明确造像题材的共有 268 龕，其中阿弥陀 137 龕，占 51%，观世音菩萨 56 龕，占 21%^⑤，两者合计达 70% 以上，可见当时阿弥陀信仰之盛。

陇东在地域上接近国都长安，更容易受到这种思潮影响，这一时期石窟寺中大量出现阿弥陀造像与此有着密切关系。需要指出的是，随着唐代诸多佛教宗派的形成，佛教图像艺术也变得更加丰富多彩，这种特殊佛教文化背景使包括石窟寺在内的佛教造像题材也日益复杂和多样化。以西方净土为例，作为信徒眼中的天堂，是对来世信仰的一种具体表现，它的核心是“往生”彼岸世界，充分体现出人文思想中的临终关怀精神，但在具体表现形式上与北朝末期此类图像已有很大差异。除传统的以阿弥陀、观世音和大势至组合为图像中心外，还夹杂入药师、地藏等图像内容，使其也成为西方净土的组成部分之一，其最终目的还是往生西方佛国世界。这种图像内容在陇东唐代石窟中常常表现为独立的观音龕或地藏龕，也不排除某些窟龕内佛像系表现东方琉璃世界的主尊药师佛。

七佛信仰是唐代陇东佛教的另一大特点，它在北石窟大量出现并不是偶然的，而是与北魏中期以来陇东地区七佛思想盛行密切相关，如著名的南石窟 1 号窟、北石窟 165 窟都是以七佛为主尊的大型佛殿窟。七佛是中国北朝时期佛教造像的重要题材之一，云冈、龙门、麦积山以及中原北方地区佛教造像碑中都出现有大量七佛图像，其信仰含义从体现“三世佛”思想的七佛一弥勒造像组合转变为纯粹意义上的七世佛造像，并有意突出释迦崇拜，借以弘扬大乘佛教“久远成实、佛法永存”的观念。隋唐以来，单纯意义上的七佛造像明显减少，而是多出现在释迦、阿弥陀、弥勒、

① 杨效俊《武周时期的佛教造型——以长安光宅寺七宝台的浮雕石佛群像为中心》，北京：文物出版社，2013 年，彩图 3—6。

② 松原三郎《中国佛教雕刻史论》，吉川弘文馆，1966 年，图 622a、图 623a、图 640b、图 674、图 690a、图 686、图 708。

③ 白文《关中唐代佛教造像的图像志研究》，2007 年西安美术学院博士学位论文，第 52—57 页。

④ 李淞《龙门石窟唐代阿弥陀造像考察笔记》，李淞《长安艺术与宗教文明》，北京：中华书局，2002 年，第 221—266 页。

⑤ 李玉昆《龙门石刻研究》，龙门石窟研究所：《龙门石窟研究论文选》，上海：上海人民美术出版社，1993 年，第 230 页。

药师等主尊背项光中,从而形成新的、多样化的七世佛观。但北石窟唐代窟龕中的七佛却不尽相同,如第1、30、256窟4号龕七佛并置于一个龕内,第1窟七佛两侧雕有胁侍力士及弟子,第30窟七佛两侧各雕一胁侍菩萨。第2、263、267窟为正壁一佛,左、右壁各三佛,共同构成七佛组合。显然开窟者是将七佛视为一个整体来加以崇拜和信奉,这种做法与麦积山北周时期大量出现的七佛造像窟非常相似,表明当地一种全新七佛思想的形成,对其影响最大的莫过于北魏中期165窟七佛造像,彰显出鲜明的地方特色。

宋金时期的陇东与陕北成为北宋、金、西夏三方交战前线,而陇东境内的合水、镇原则是当时金兵南下和西夏军东进的咽喉要道,也是北宋军队防御的重点地区。长期的战争使处于动荡之中的边寨军民只能把和平、安居的希望寄托到佛与菩萨身上,同时也期望自己能拥有罗汉、天王那种超人力量,这种愿望相当程度也表现在窟龕造像思想之中,涅槃与五百罗汉图像成为最常见的内容。涅槃图像中,主要表现出佛入涅槃、金棺说法等情节,人物神态、服饰、场景等都带有浓郁的世俗化倾向,融入了更多中国传统孝道文化内涵。这种现象表明宋代佛教在中国儒家孝道思想影响下开始有了新的变化,也是其吸引信众,拓展发展空间的一种具体表现。如北宋契嵩在《孝论》中称:“夫孝诸教皆尊之,而佛教殊尊也。……孝顺至道之法,与天地同理。孝戒之先,由戒而生众善,佛教五戒与儒家五常一致,父母为形生之大本,佛则能重其大本,报其大恩,是为极孝。”^①这种思想在涅槃图像中主要表现为佛为摩耶夫人说法,如合水莲花寺21龕摩崖浮雕正中释迦牟尼侧卧于台座上,头枕右手,叠双足。周边弟子、罗汉等神态、姿势各异,龕外两侧各雕一护法金刚力士。左侧罗汉群像正中,虽造像风化、剥落严重,但依然可辨佛安坐于棺首,四周众多眷属、弟子、信众等均双手合十,虔恭聆听佛法。类似内容也见于华池县双塔寺1、2号佛塔和灵台胜果寺舍利石棺中的相关图像同时,象征传承和守护佛法的罗汉造像也大量出现,如北石窟165窟明窗南、北两壁浮雕的十六罗汉,合水安定寺、莲花寺的五百罗汉浮雕,华池双塔寺2号塔五百罗汉浮雕等,其中北石窟165窟、合水安定寺等还出现有降龙、伏虎罗汉形象,更加突出了驻世罗汉的护法功能。

唐以来长安和陕北地区盛行的净土、法华、华严思想等对陇东地区宋金时期造像也产生了很大影响,图像上主要表现为三佛、游戏坐观音、骑狮文殊和乘象普贤等。三佛主要指由释迦、阿弥陀和弥勒共同构成的一种组合样式,在具体位置排列上,由于多数造像已被集中收藏于合水县陇东佛教石刻艺术博物馆,原始组合情况已不清楚。但从合水安定寺、双塔寺、牛十万沟、瓦窑背、泾川罗汉洞等石窟相关窟龕分析,其一般应位于窟内正中坛台之上,或被安置于正壁坛台或壁面开凿的大龕之内。从图像含义上分析,系表现娑婆世界众生依照释迦佛教法专心修行,并期盼将来能够往生到弥勒净土或西方净土世界,以摆脱无穷尽的现世苦难。而各种观音龕像的开凿,表明在当时动荡不安的社会背景下,弥陀净土信仰中的观音崇拜被有意突出和放大,其含义也发生了相应变化,由最初的净土信仰型转向救世济难型,或者两种含义兼而有之,其最终导致的结

①《大正藏》,第52册,第660—661页。

果就是许多单身、双身或多身观音造像的出现，也成为陇东地区宋金造像的重要题材之一。

骑狮文殊和乘象普贤也是这一时期常见造像题材，其在窟内多为成组对称出现。它与初唐阿地瞿多译《陀罗尼集经》有密切关系，该经称“欲画其像，取净白叠若净绢布。……结跏趺坐七宝庄严莲花座上，……及四天王各随方立，……其下左边，画作文殊师利菩萨，身皆白色，顶背有光，七宝璎珞，宝冠天衣，种种庄严，乘于狮子。右边画作普贤菩萨，庄严如前，乘于白象”^①。根据李静杰先生研究，宋金以来骑狮文殊和乘象普贤所配置的主尊坐佛并非该经中所称的金轮佛顶像，而是代表释迦法身的毗卢遮那佛，他们共同组成华严三圣，更多地体现了华严思想，大智文殊、大行普贤代表菩萨行，以“华严三圣”样式出现，意在成就法身毗卢遮那佛^②。

五佛也是宋金时期陇东佛教造像中比较值得注意的一个题材，除前述的镇原石空寺2号窟外，在距其不远的庆阳北石窟宋代35窟中也发现有类似组合造像，如该窟北壁2、4、5号龕内均为五佛造像：龕内正中一身较大的坐佛，其四周各雕一身略小坐佛，共同构成五佛造像^③。它与石空寺2号龕的5身立佛在形式上略有差异，但其内在含义应大体一致，均表现的是如来五分法身像，它具体指戒、定、慧、解脱、解脱知见等释迦学说所倡导的五项基本思想。隋慧远在《大乘义章》中称：“五分法身诸经多说。名字是何？谓戒、定、慧、解脱知见，是其五也……所言戒者，据行方便，防禁名戒。防禁诸过，永令不起。就实以论，法身体净。无过可起，故名为戒。所言定者，据行方便，息乱住缘，目之为定。就实而辨，真心体寂，自性不动，故名为定。所言慧者，据行方便，观达名慧。就实以论，真心体明，自性无暗，目之为慧。言解脱者，据行方便，免缚名脱。就实而辨，自体无累，故曰解脱。解脱知见者，据行方便，知己出累，名解脱知见。就实论，证穷自实，知本无杂，名解脱知见”^④。

季羨林先生对慧远这段话做了精辟注释：“佛教所谓以五种德成为佛身，故名五分法身。一、戒身，谓如来已脱离身、口、意三业的一切过非的境地；二、谓如来真心寂静，脱离一切妄念的境地；三、慧身，谓如来真智圆明，了然宇宙本有的实性，达观法性的境地；四、解脱身，谓如来身心解脱一切系缚的境地；五、解脱知见身，谓如来以其真知而解脱，获见法身。此五种程序即由戒而生定，由定而生慧，由慧而得解脱，由解脱而有解脱真知。即从抑制肉体的、精神的欲望逐渐进至所谓“解悟”的境地^⑤。可见，宋代陇东地区出现的五佛应该是体现这一思想内涵的造像，无论对于大、小乘佛教，还是密宗，都具有重要意义。

唐宋时期，陇东地区大量出现各种木构、砖构和石质佛塔的现象也非常值得注意。根据统计，甘肃省现存唐代佛塔中一多半集中在陇东境内，五代、宋金以来现存佛塔更是绝大多数位于陇东境内，这表明佛塔的营建在当地佛事活动和佛教思想传播中占有特殊地位。

① 《大正藏》，第18册，第790页下。

② 李静杰《陕北宋金石窟佛教图像的类型与组合分析》，故宫博物院《故宫学刊》，北京：故宫出版社，2014年，第92—120页。

③ 甘肃北石窟寺文物保护研究所《庆阳北石窟寺内容总录》（上），北京：文物出版社，2013年，第93页。

④ 《大正藏》，第18册，850页中。

⑤ 季羨林等《大唐西域记校注》卷8，北京：中华书局，1985年，第639—640页。

在佛教原始含义中,塔的出现是为了纪念佛陀,其主要功能为表人圣、起信或报恩,宋以后逐渐失去其本来意义,转而成为镇压风水的主要象征。实际上,早期印度佛教里塔具有两方面意思,梵语中的塔最初被称为“塔婆”或“浮屠”,简称为塔。依僧祇律,有舍利者为塔婆,无舍利者为支提,现通称为塔。陇东地区唐宋时期现存佛塔也主要体现出这两方面特征:在平凉一带现存佛塔遗址中,多发现有瘞埋舍利现象,如泾州大云寺塔、龙兴寺塔、灵台胜果寺塔等。而庆阳境内佛塔主要营建于宋金时期,从目前掌握的材料情况看,除合水太白镇塔儿湾石塔发现有舍利石函外,多数为在地面直接起塔,并未建地宫或瘞埋舍利。而且佛塔表面多浮雕佛说法图、佛传故事、菩萨、罗汉像等,祈求佛主护佑、保国泰平安、往生净土等愿望和意图十分突出。庆阳境内宋金时期佛塔的这种做法也极具地方特色,因为从国内同时期佛塔遗址发掘情况看,多数都发现有地宫并出土有舍利,包



图19 灵台胜果寺宋代石塔

括毗邻平凉市灵台胜果寺也发现有地宫及瘞埋舍利(图19)。而根据佛教大乘经典的解释,舍利有两种含义,一种是法身舍利,指世尊所说的一切经典而言,如《法华经·法师品》曰:“经卷所住处,皆应起七宝塔,极令高广严饰,不须复安舍利,所以者何?此中已有如来全身。”另一种为生身舍利,包括骨(白)、发(黑)、肉(红)三种。不只限于佛,菩萨、罗汉也有,只是坚固度不如佛陀。舍利的出现与修行有密切关系,如《金光明经·舍身品》曰:“是舍利者,既无量六波多蜜所重,……舍利是戒、定、慧所薰修,甚难可得,最上福田。”可见,不论有无瘞藏舍利,在佛教徒心中,每座佛塔都具有这方面含义和性质。因此,从这个角度讲,陇东地区平凉境风的佛塔多代表生身舍利塔,而庆阳境内佛塔则多代表法身舍利塔。

四、与长安、陕北等毗邻地区佛教艺术之间的关系

唐宋时期陇东地区佛教造像艺术的形成既有其自身传统和历史渊源,又和周围地区佛教艺术之间存在着密切关系,特别是受长安及陕北地区影响尤为明显。

唐代的陇东地区由于地缘关系,既是丝绸之路北线的咽喉要道:从长安出发,经咸阳沿泾河至彬县、长武,到甘肃泾川、平凉后,再北上沿茹河经镇原进入宁夏彭阳县后,经固原,在靖远、景泰一带渡黄河后直达武威,进入河西走廊,从地图上看,这几乎是一条直线,它在盛唐以前是中原连接西域的主要线路;又是蒙古高原西部和陕北地区通往长安的交通干线之一,这条线路某种程度上得益于秦直道的开凿,秦始皇统一六国后,为防御北方匈奴侵扰,诏令大将蒙恬修筑了一条贯穿南北快速通道,南起咸阳,经淳化北行至子午岭,再循主脉北延至陕西定边县南,折往东北进入鄂尔多斯草原,过乌审旗北,经东胜县西南,最终抵达包头附近的秦九原郡治所,其宽

度4~5米,全程长约900公里^①。秦王朝开辟的这条快速干道南线主要修筑在子午岭上,其东侧为陕西甘泉、富县、黄陵、宜君等县区,西侧为甘肃华池、合水、正宁、宁县等县区。根据有关史学者考察,在秦以后的一千多年里,秦直道沿线发现有大量秦汉、隋唐,以及北宋时期人们活动的大量遗迹,对子午岭两侧地区的社会经济、文化交流等发挥了重要作用^②。

正是上述两条线路的原因,唐宋时期陇东地区的佛教遗存与长安和陕北地区有着千丝万缕的联系,这点在石窟寺开凿、造像内容、艺术风格方面表现得尤为突出。

开凿于初唐至北宋年间的彬县大佛寺位于泾河南岸,是陕西境内规模较大的石窟寺之一,现存大小窟室109个,各类造像1568身。主要由“大佛洞”、“千佛洞”、“罗汉洞”等三个造像洞窟群组成。其中唐朝初期窟龕多为平面圆形,穹窿顶,窟内正、左、右三壁做倒凹字形低坛基,三壁三佛,每壁组合多为一佛二菩萨或一佛二弟子二菩萨(1、3、5窟),佛像肉髻低平、身躯丰壮,穿褒衣博带式佛装,唐代特征并不十分突出,与庆阳北石窟有一定相似性;盛唐时期窟龕形制主要有横长方形摩崖大龕、中心柱窟和平面方形窟,窟内正中设方形或长方形低坛台(6、7、14、23窟)。造像组合主要为一佛二菩萨、一佛二弟子二菩萨,造像风格上已开始注意身段变化。但唐代中心柱窟在陇东地区比较少见或不太规范,表明两者之间仍有一定相异性;晚唐时期主要为补凿的龕像,造像组合上更为复杂,内容也更丰富,如一佛二弟子二菩萨二力士二狮子、一佛二弟子二菩萨二天王二力士二狮子、四佛二菩萨、药师佛、观音、地藏、千佛等(12窟),它对陇东地区宋金时期造像题材产生了很大影响^③;位于彬县以南的陕西麟游县境内慈善寺、麟溪桥、白家河、狮子口等地也保留有一些规模不大的窟龕群。根据调查结果,这些窟龕绝大多数开凿于唐代,多为方形小龕,造像题材以三佛、一佛二弟子二菩萨、单尊菩萨像等主,风格特征上与陇东同时期唐代造像也基本一致。当然这种影响也不仅限于泾河上游地区的陇东境内,在宁夏固原须弥山唐代开凿的窟龕中也能看到它的影响,如105窟的中心柱式布局及窟内造像题材、风格等都与彬县大佛寺10号龕有密切联系^④。同时,我们也注意到,这种彼此之间的联系更多体现在造像风格、装饰特点及佛教思想方面,在窟龕形制及造像内容方面,除时代共性外,还表现出诸多个性特征,如北石窟的七佛更多是自身造像传统的延续。

宋金时期由于特定的历史背景,陇东佛教艺术的中心主要转移至庆阳境内,除佛塔这种带有鲜明地域特色的佛教遗存外,这一阶段石窟寺的窟龕形制、造像题材、艺术风格、雕刻技法、表现形式等都与子午岭东侧的陕北地区同时期石窟表现出高度相似性,其中也不排除陕北工匠直接参与的可能性。如合水安定寺石窟采用的平面方形或长方形、窟内设佛坛的洞窟在陕西北部的宋金石窟中极为普遍,如富县大佛寺第3窟、延安清凉山万佛洞石窟、子长县钟山石窟第3窟、安

① 刘治立《秦直道与子午岭地区的佛教遗存》,《敦煌学辑刊》2003年第2期。

② 李仲立《论秦直道与秦长城的关系》,《庆阳师专学报》(社会科学版)1994年第1期。

③ 这部分内容主要参考常青《彬县大佛寺造像艺术》,北京:现代出版社,1998年。

④ 韩有成《须弥山唐代中心柱洞窟初探》,中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院《石窟寺研究》(第三辑),北京:文物出版社,2012年,第224—230页。

塞县樊庄石窟、富县石泓寺第4、5窟等^①。造像内容方面，陇东地区出现的涅槃与五百罗汉、三世佛、观音、地藏、文殊、普贤等题材也表现出与陕石北部宋金石窟高度的一致性。如富县段家庄石窟^②、马蹄寺第2窟和石佛堂石窟^③、黄陵双龙千佛洞^④等都雕刻有五百罗汉或十六罗汉图像，而安定寺和庆阳北石窟165窟浮雕罗汉群像中有意突出降龙、伏虎罗汉的做法与黄陵双龙千佛洞甫道左壁图像布局也很相似。在黄陵万佛寺也浮雕有场面宏大的涅槃变图像，水月观音也是陕北宋金石窟常见题材之一，如清凉山万佛洞、黄陵万佛洞内均出现有多身水月观音像，与合水莲花寺北宋时期雕刻的多身观音像异曲同工。富县石泓寺内文殊、普贤单位尊像几乎与释迦等身大小，这种情形与合水板桥乡卜家寺文殊、普贤石坐像基本一致。延安清凉山第1、2窟壁面浮雕的骑狮文殊和乘象普贤及驭者、贫女、老人、佛陀波利等形象，以及图像组合方式等与合水瓦窑背石窟都非常接近，表明两地都深受《佛顶尊胜陀罗尼经》传播的影响，因此在图像上也表现出高度一致性。

从上述众多例证可以看出，宋金时期陕北与陇东佛教造像艺术一脉相承，它们在相对封闭的佛教文化地理环境中形成了具有自身特点的窟龕形制和造像题材，在同时期西部地区佛教美术研究中占有非常重要的地位。

五、结语

综上所述，唐宋时期陇东地区佛教文化的繁荣与兴盛与毗邻的长安及陕北地区有着密切关系，以石窟寺、佛教寺院、佛塔、石刻经幢等为主的多样性佛教遗存的出现，既是南北朝以来自身佛教文化传承的具体表现，也是唐代长安佛教文化和宋金时期陕北佛教艺术影响的必然结果。这一时期的佛教造像题材和内容也真实再现和反映了当时陇东地区佛教文化类型的基本面貌，以及外来佛教思想和造型艺术的中国化、世俗化、民族化的历史进程。

① 李淦《陕西佛教美术》，北京：文物出版社，2008年，第166—230页。

② 姬乃军《延安地区石窟寺》，《文物》1982年第10期。

③ 负安志《陕西富县石窟寺勘查报告》，《文博》1986年第6期。

④ 李淦《陕西黄陵双龙千佛洞的图像、作者与观念》，胡素馨《佛教物质文化——寺院财富与世俗供养国际学术研讨会论文集》，上海：上海辞书出版社，2003年，第146—159页。

大足宋代石刻毗卢遮那佛造像探讨

——以眉心顶上光芒为例

◎陈清香(中国文化大学史学系)

内容摘要:大足石刻华严题材的石窟中,毗卢遮那佛造像比较典型。为了对此佛像在宗教哲理与石刻美学方面有更深入的认识,以前述例证为基础,再增添相同题材的石刻例证,从图像源流、时代风格特色、图像的经典意涵、后续的影响等各方面讨论之。首先就毗卢遮那佛的经典意涵,引显密二大教经文,加以梳理。其次比对唐代毗卢佛形象特征进行图像溯源,由此树立起宋代大足毗卢佛的特色。而在毗卢佛的五大特色中,举顶上眉心的带状绕圈的光芒为例,以见其经典意涵与地方特色。

关键词:大足 宋代 毗卢遮那佛 光芒

一、前言

大足石刻的造像题材,属于华严思想的体系者,笔者当年参加“2005 大足石刻国际学术研讨会——纪念大足科学考察六十周年”时,即以《大足石窟的华严思想》为题,在大会上宣读论文。此文中,举出大足的华严三圣像、法界思想与六道轮回图、普贤神变窟、转轮藏经窟、毗卢道场、圆觉洞等为例,而叙述造像题材中出自华严经所记载的情节。

这些华严题材的石窟造像中,主尊几乎清一色的均属毗卢遮那佛,为了对此毗卢佛主题造像,在宗教哲理与石刻美学有更深入的认识,本文更进一步地剖析,以前述例证为基础,再增添相同题材的石刻例证,从图像源流、时代风格特色、图像的经典意涵、后续的影响等各方面讨论之。

二、毗卢遮那佛造像的经典法义

毗卢遮那，梵名 Vairocana，原是指佛的法身或报身，又作毗楼遮那、毗卢折那、吠嚧遮那。意译曰遍一切处、遍照、光明遍照、大日遍照、净满、广博严净。最早在晋本六十卷《华严经》已提出佛放光，教化众生的本义，经曰：

尔时，世尊知诸菩萨心之所念，即于面门及一一齿间，各放佛世界尘数光明。所谓：宝幢照光明、法界妙音庄严光明、生乐垂云光明、佛十种力严净道场光明、一切宝焰云光明、清净无碍充满法界光明、能成一切世界光明、净宝金刚日幢光明、往诣菩萨大众光明、演出诸佛语轮光明；如是等一一光明，各有佛世界尘数光明，以为眷属；一一光明，照十佛土微尘等刹；彼诸菩萨见此光已，得睹莲华藏庄严世界海；佛神力故，于光明中而说偈言：无量劫海修功德。供养十方一切佛。教化无边众生海，卢舍那佛成正觉。^①

此时教主称卢舍那佛，但北魏时菩提流支译出《大萨遮尼干子所说经》时，经文起首曰：“归命大智海毗卢遮那佛。”即可知毗卢遮那佛之名，已是流通。《一切经音义》曰：

毗卢遮那，按梵本毗字，……此云种种也，毗卢遮那，云光明遍照也，言佛于身智，以种种光明，照众生也。或曰毗，遍也，卢遮那，光照也，谓佛以身智无碍光明，遍照理事无碍法界也。^②

而《梵网经》曰：

毗卢遮那佛于百阿僧祇劫修行心地法门，成等正觉。住莲花台藏世界海，其台周遍有千叶，毗卢遮那佛画千身释迦佛着千世界，于每一叶世界复有百亿之须弥山，百亿之日月，百亿之四天下，及百亿之菩萨释迦坐百亿之菩提树下，宣说菩萨之心地法门。^③

又《观普贤菩萨行法经》：

释迦牟尼名毗卢遮那，遍一切处，其佛住处名常寂光。长长成就常乐我净之寺波罗蜜，住于常寂光土常波罗蜜所摄成处、我波罗蜜所安立处、净波罗蜜灭有相处、乐波罗蜜不住身心相处。不见有无诸法相处，如寂解脱，乃至般若波罗蜜，是色常住法故。如是，应当观十方佛。^④

① 见《大方广佛华严经》卷二《卢舍那佛品》，《大藏经》第10册。

② 见唐释慧琳撰《一切经音义》卷二十一，《大藏经》第54册，第434页下。

③ 见后秦鸠摩罗什译《梵网经》卷上，《大藏经》第24册。

④ 见刘宋昙无蜜多译《观普贤菩萨行法经》，《大藏经》第9册。

毗卢遮那象征佛智之广大无边，乃历经无量劫海之修习功德而得到的正觉。

此《梵网经》，所说之毗卢遮那，为报身佛，而《观普贤菩萨行法经》所说为法身佛。

法相宗立毗卢遮那为自性身，卢舍那为受用身，释迦为变化身，因此十佛名中有“清净法身毗卢遮那佛、圆满报身卢舍那佛、千百亿化身释迦牟尼佛”。因此天台宗立毗卢遮那为法身佛，卢舍那为报身佛，释迦为应化身佛等三身佛。

但华严宗立十身具足圆融三世间之法界身，而谓此三身乃是同一佛身。

密教毗卢遮那佛与大日如来同体，理法身、智法身是不二之体。

三、唐代巴蜀的毗卢佛造像

若依华严经的汉译，自东晋佛驮跋陀罗六十卷译本问世后，教主直称“卢舍那佛”，直到唐代武则天时，实叉难陀译出八十卷华严经时，教主方改称“毗卢遮那佛”。而开元三大士译出大日经时，密教教主是称大日如来，也称毗卢遮那佛。如依此推，则武则天以前是不称毗卢遮那佛的。但事实上，在初唐时期，益州（四川）已有毗卢遮那佛的造像。以下将巴蜀石窟中的毗卢遮那佛，稍作依时代先后举代表者例述之：

（一）广元石窟

1. 广元千佛岩第13号莲花洞，为三壁三龕式窟形，中龕主尊弥勒佛，右龕主尊毗卢佛，左龕主尊卢舍那佛。其中毗卢佛，呈结跏趺坐式，顶不戴冠，螺状发纹突起，身着袒右肩服，颈项下垂挂璎珞。其光背以回形纹钩绕成圈，以平面彩绘的形式，画在龕背上，雅致中有其典丽，是初唐所造。

（图1）

2. 广元千佛岩第33窟菩提瑞像窟，主尊毗卢佛，与左侧弥勒佛窟是一组双窟，是属于初唐杂密系谱^①，一说盛唐。以风格而论，菩提瑞像，已表现了盛唐的华丽风格。



图1 广元千佛崖第13号莲花洞右龕主尊毗卢遮那佛像

（二）巴中石窟

巴中石窟在造像史，有四个高峰，一北周隋初，二唐代，三两宋，四明清，其中唐代最具精华。巴中石窟主要的分布，有南龕、西龕、北龕、水宁寺等，其中南龕有176窟，造像2700尊，题材有释迦佛、三世佛、弥勒佛、菩提瑞像、千佛、西方净土变、观音、地藏、毗沙门天王等。其

^① 此菩提瑞像，雕造于唐睿宗。其像风格承中印度的摩伽陀式。后至五代王蜀于干德六年（924）修窟时，越国夫人将菩提瑞像题作毗卢遮那佛。

中水宁寺现存9龕，南龕103龕主尊毗卢遮那佛，外方内二重檐佛帐龕，龕高515厘米，宽510厘米，深490厘米。建于唐干符四年（877）。

此外107龕中的三世佛：迦叶佛、释迦佛、弥勒佛。108龕释迦与七佛（初唐）109龕中的三世佛十方佛。113龕、114龕一佛二菩萨等，均为初唐所造。113龕释迦说法图则为盛唐作品。

至于北龕，北龕12号龕毗卢龕，主尊毗卢遮那佛坐像，但已不存。至于西龕龙日寺73龕毗卢弥勒并坐佛、西龕龙日寺87龕毗卢佛、西龕佛爷湾44号龕毗卢佛等，均属盛唐作品。^①其中西龕佛爷湾44号龕跏趺坐主尊毗卢佛，头戴华丽宝冠，胸前璎珞为饰，在挺拔的坐姿，表现气势之外，其光背的装饰，以莲花瓣文为核心，外圈绕以卷草文，施以彩绘透雕，形成桃核形，呼应着顶上的华盖，形成另一视觉的焦点。（图2）

巴中石窟的初唐与盛唐所造毗卢遮那佛造形，归纳之，有如下共同特色：

一者呈坐姿，结跏趺坐。

二者手不上举，左手置左膝或作禅定印，右手作触地印。

三者身着偏袒右肩的服饰。

四者头戴高冠，胸前璎珞，臂间环钏，菩萨装扮。

五者背光华丽，透雕精密，设色丰富。

六者顶上华盖。

七者与弥勒佛同龕。

八者侧身有天龙八部。



图2 巴中西龕石窟佛爷湾第44号龕

（三）邛崃石笋山第32号华严三圣像

此石窟是中唐时代的造像，呈敞口方形平顶龕，正中毗卢佛，左右二弟子，右侧壁文殊骑狮，旁有牵狮奴，左侧壁普贤骑象，旁有牵象奴，龕口内侧刻二力士，龕外左侧有唐大历三年（768）造像记。

毗卢佛头上螺状发髻，身披双领下垂大衫，上胸微露，面颊丰满端秀，双眼下视，嘴角上翘，大耳坠环，双手坐禅定印。（图3）

总结唐代巴蜀的毗卢佛造像，在庄严华丽多彩的大唐风格中，仍然可以捕捉到明显的印度笈



图3 邛崃石笋山第32龕华严三圣像

^① 以上巴中石窟见马元浩《巴中石窟：唐代彩绘艺术》，杭州：杭州摄影出版社，2012年。

多时代的风格。此种风格入川的路线，是由河西走廊进入长安，再往西南入川，还是自印度、孟加拉国、云南，再北上入川的呢？颇值再作考证。

四、宋代大足与安岳石窟中的毗卢佛、华严三圣

华严三圣，一般指中尊卢舍那佛，两旁胁侍以文殊菩萨与普贤菩萨，或其中尊易以毗卢遮那佛，或释迦牟尼佛者，都称之为华严三圣。其中卢舍那佛为六十华严的教主，而毗卢遮那佛属于八十华严的教主，也是密教胎藏界的主尊大日如来。

大足石窟中，以华严三圣像或毗卢遮那佛为主尊者，十分普遍，比较具代表者，如：

1. 宝顶山第5窟华严三圣立像。
2. 北山136窟的主尊像。
3. 观音坡、佛耳岩、北塔寺的毗卢佛。
4. 宝顶毗卢道场内的毗卢佛与七处九会石刻。
5. 宝顶山大佛湾、小佛湾、龙头山的华严三圣。
6. 石篆山、石门山、妙高山中的华严三圣。
7. 佛祖岩、松林坡、三块碑、广大山、塔耳田等处的半身华严三圣。
8. 北塔（多宝塔）主尊佛。

而安岳石窟中，亦有毗卢洞与华严洞，亦是以毗卢佛为主尊。

大足与安岳石窟中的毗卢佛，其在造形上，从头冠、衣饰、坐立姿、手印、持物到身上顶上的光芒等，均是一方面承袭唐代的式样为基础，另一方面再创出新的造形，以建构属于宋代的地方风格。而大足与安岳的毗卢佛的头身造形中，以身光、头光、顶光的表现，最为颠覆唐代的造形，因此以下本文便先行讨论此特征。

以下举例：

1. 宝顶山第5窟

华严三圣中尊，既是释迦如来，也是毗卢佛。此摩崖造像，顶部微带圆弧，顶高8.20米，所刻华严三圣像（图4），是以巨型华严三圣尊立像，微作前倾姿势耸立于摩崖窟中。面向西北，



图4 宝顶山第5窟华严三圣像

身着U字形衣领，赤足立于莲台上，三圣像中的主尊，毗卢遮那佛，头上满布螺发，顶上现出二道毫光，法相庄严，左手结印，右手平伸，全身袈裟褶纹，由肩至膝下，如斧劈直下，表现壮阔的气势。

以顶上毫光而言，是由顶向上发出，由一而二的两道光芒，直逼崖顶。在视觉上，是以黑底衬出白光，而实质是依靠石材，发挥了支撑的效用。

2. 北山第 136 窟

即转轮经藏窟（早期称心神车窟，1982 年因发现题记，而改窟名，由题记得知开凿的年代为南宋绍兴年间，匠师是河南颍川人胥安）。主尊以结跏趺坐姿势，坐于洞窟东壁正龕中央，宝座为大莲花座。此主尊佛头上螺状发文，头顶上方放出两道毫光，于窟顶绕四圈，再达于窟口，主尊法相端庄肃穆，双手在胸前作转法轮印，头后刻大圆头光背，身后刻大圆身光背（图 5），因左右两身侧为迦叶与阿难二弟子为胁侍立像，因被认定为释迦世尊。

但迦叶尊者之左旁，刻观音菩萨，右手举杨柳枝，左手提净瓶。而阿难尊者之右旁，刻大势至菩萨，手持莲花。因此主尊也可认作极乐世界的阿弥陀佛，东壁的三像合之，即为“西方三圣”。

更进一步推之，此窟南壁刻三组像，由内而外，分别为：文殊菩萨、玉印菩萨、如意珠观音。而北壁由内而外，亦刻三组像：普贤菩萨、日月观音、数珠手观音。由于最内侧，最接近主尊者为骑狮的文殊，与骑象的普贤，因此，主尊与此二菩萨亦可视为一组“华严三圣”。如此主尊即可视为毗卢佛。

毗卢佛的光背，上为边缘刻纹饰的圆形头光，下为大形边缘无纹饰的身光。而比较特殊的，是由白毫肉髻顶上，泛出两条带状光芒，且在头光前及窟顶上，各自绕圈，直向洞外而去。

3. 宝顶山毗卢道场毗卢佛

宝顶山第 14 号摩崖毗卢洞^①，此洞为一平顶中心塔柱式的洞窟，主尊为毗卢佛，洞窟的中心为一座八角钻尖飞檐转轮经藏宝塔，塔为双重檐，具双层亭台，现五面。第一层为四根盘龙石柱支撑，下为八角盘龙莲座。

毗卢佛居塔亭正中圆龕内，顶戴五佛宝冠，双足结跏趺坐，双手结毗卢印，顶放两道毫光，被称为“金刚佛顶印”，绕于窟顶四壁上，口吐文理之光。毗卢佛左右面圆龕内，亦各一坐佛，合之为三身佛像。

此毗卢佛最具特色者，即为“口吐文理之光”，光芒自口唇两侧，经过面颊、两鬓而上。（图 6）



图5 北山第 136 窟主尊



图6 宝顶山毗卢道场

^① 依陈明光的图版说明：“大佛湾第 14 号毗卢洞位于北岩东部，面南。洞内外满壁刻像，左壁像于清初因洞顶猛风拔木岩崩洞垮而全毁。该洞今尚存造像 287 尊。”见《大足石刻雕塑全集宝顶石窟卷上》，重庆：重庆出版社，1999 年。



图7 宝顶山圆觉经变相



图8 北山 105 窟毗卢佛龕



图9 北山 106 窟华严三圣像

4. 宝顶山圆觉经变相

宝顶山 29 洞圆觉洞，正壁佛坐像三身，若依陈明光的说法，是指“大日如来，卢舍如来，释迦如来”^①，童金章却从持物认定为是“毗卢佛、阿弥陀佛与药师佛”^②，而无论如何说法，主尊恒是毗卢佛。

此毗卢佛座身高 1.95 米，头戴五佛天冠，冠中现一小化佛，佛肉髻顶上化出毫光两道，绕至窟顶，双手在胸前结毗卢印。（图 7）

5. 北山 105 窟毗卢佛龕

此龕平顶，造像分为上、中、下三层，上层主尊为毗卢佛，结跏趺坐于莲座上，佛身着袈裟，双手结印，项后有圆形头光与身光。佛头有螺发，顶上发出四道毫光，以带状由龕顶壁绕出龕外。（图 8）

6. 北山 106 窟华严三圣像

此龕主像为华严三圣，正中毗卢佛，结跏趺坐于莲座上，座下一蟠龙，口内含珠，佛头上螺发，身穿褒衣博带式的袍服，双手当胸结印，身后有圆形光背，佛头顶上射出两道毫光，各绕二圆圈于龕顶，再贯出龕外。毗卢佛左侧为文殊菩萨，右侧为普贤菩萨。（图 9）

7. 安岳毗卢洞第 8 洞

安岳毗卢洞摩崖造像，开创于宋代，现存 20 窟龕，大小造像 465 躯，第 8 洞顶外上壁凿五小圆龕，内刻五佛，中以毗卢佛为主尊，左右两侧分上下层，分别刻初柳本尊十炼图像，每一炼图像的左右，均围绕着佛、菩萨、天王、官吏等像，以为作证，并刻有铭文。

主尊毗卢佛面像方圆，眼帘近乎垂闭，头上螺状发纹，顶戴镂空宝冠，身披双领下垂宽松大衣，双手弯臂上举作内缚印，或称毗卢印，或称智身印。

① 见陈明光《宋代石窟艺术图版说明》，《中国美术全集雕塑篇 12》，上海：锦绣文章出版社，1989 年，第 66 页。

② 见童登金《大足石刻保护与研究文集》，北京：文物出版社，2003 年。

结跏趺坐于悬裳仰莲花座上，双手结智身印，佛座左右各刻一半身力士托座，佛头上方刻一塔，塔内刻柳本尊盘坐之姿。宝座左右各刻一半身力士像，双手托座。

8. 安岳华严洞

安岳现存二大窟，大小造像 159 躯，华严洞第一号华严三圣窟，长方形平顶窟，正壁刻华严三圣，主尊毗卢佛，右为文殊骑青狮，左为普贤骑白象。窟内左侧壁：金刚藏菩萨、清净慧菩萨、辨音菩萨、普觉菩萨、贤善首菩萨，五菩萨上方为善财童子五十三参，右侧壁：普眼菩萨、弥勒菩萨、威德自在菩萨、净诸业障菩萨、圆觉菩萨。

以上所举在重庆大足北山、宝顶山以及四川安岳石窟中，毗卢佛像上的佛光表现，约言之，佛的身光，常见为头光、背光，宋代大足佛光，大约是因袭传统，有此二光，但更超越传统者，则为顶上的光，眉心的光。

以上大足及安岳的十个毗卢佛放光例证，都属于发自顶门或眉心的光，其形状共同的特征是：每尊毗卢佛的顶上光眉心光，必是双数，或二或四。呈现的行形状是由细而宽的长条带状，此带由起点起，依着窟龕壁面或天花板，前行一段距离后，必环绕成圈，再前行，流向窟口。所绕圈数，或二或四，而在圈中，必再刻坐姿化佛。

而大足这个佛顶绕圈圈的顶上光眉心光者，最早是呈现于北山 245 窟的观经变主尊阿弥陀佛的顶门。其带状光芒，绕圈处，更有画佛。而此阿弥陀佛的绕圈头顶光型式，更可比对夹江千佛崖第 99 号西方净土变。

此窟为晚唐所刻，在楼阁宝殿前刻阿弥陀佛、大势至、观世音菩萨等三圣像，此三圣像身光与头光都十分华丽，而阿弥陀佛的顶门上，更刻出两道光芒，而左右再上玄绕三圈再升至窟顶，此种光芒的表现形式，和大足北山 245 窟，有相似之处。

因此，大足宋代毗卢佛的光带造形，是源自晚唐阿弥陀佛的顶门光带造形。

五、毗卢遮那佛顶上眉心放光的经典依据

依八十华严所载，毗卢遮那佛的七处九会中，每会必放光，共十次放出光芒，且每次身上放光的部位，并不相同，包括：

第一会在人间菩提场，第一次从面门齿间放光，第二次从眉间放光。

第二会在阎浮提普光明殿，佛第三次放光，自两足轮出。

第三会在忉利天宫，佛作第四次放光，从两足趾间发出。

第四会在夜摩天宫，佛作第五次放光，从两足上发出。

第五会在兜率天宫，佛作第六次放光，从两膝轮发出。

第六会在他化自在天宫，佛作第七次放光，从眉间发出。

第七会在普光明殿，佛作第八次放光，从眉间上发出。又作第九次放光，从口中放出。

第八会在普光明殿，但佛并未放光。

第九会在逝多林，佛作第十次放光，从眉间上发出。

此十次放光的部位中，属于眉间放光者，如：

第二次放光者，原《华严经》文曰：

尔时，世尊欲令一切菩萨大众得于如来无境界神通力故，放眉间光，此光名：一切菩萨智光明普照耀十方藏，其状犹如宝色灯云，遍照十方一切佛刹，其中国土及以众生悉令显现。^①

又如第七次放光，依《华严经》文曰：

尔时世尊，从眉间出清净光明，名菩萨力焰明，百千阿僧祇光明以为眷属，普照十方一切世界靡不周遍，三恶道苦皆得休息；又照一切如来众会，显现诸佛不思议力；又照十方一切世界，一切诸佛所加说法菩萨之身；作是事已，于上虚空中成大光明云网台而住。^②

又如第八次放光，依《华严经》曰：

尔时世尊，从眉间白毫相中，放大光明，名如来出现，无量百千亿那由他阿僧祇光明以为眷属。其光普照十方尽虚空法界一切世界，右绕十匝，显现如来无量自在，觉悟无数诸菩萨众，震动一切十方世界，除灭一切诸恶道苦，映蔽一切诸魔宫殿，显示一切诸佛如来坐菩提座成正觉及以一切道场众会；作是事已，而来右绕菩萨众会，入如来性起妙德菩萨顶。^③

又如第十次放光，依《华严经》曰：

尔时世尊，欲令诸菩萨安住如来师子频申广大三昧故，从眉间白毫相放大光明，其光明普照三世法界门，以不可说佛刹微尘数光明而为眷属，普照十方一切世界海诸佛国土。^④

以上所举毗卢佛中，几乎全属顶上或眉心发出的毫光者，然而宝顶的毗卢道场主尊，很特别的是口中发光，依《华严经》所载的毗卢佛第九次放光，是自口中发出者，经云：

尔时，如来即于口中放大光明，名：无碍无畏，百千亿阿僧祇光明以为眷属。普照十方尽虚空等法界一切世界，右绕十匝，显现如来种种自在，开悟无量诸菩萨众，震动一切十方世界，除

① 见《华严经》，《如来现相品》卷六，《大藏经》第10册，第29页下。

② 见《华严经》，《十地品》卷三十四，《大藏经》第10册，第180页中。

③ 见《华严经》，《如来出现品》卷五十，《大藏经》第10册，第262页上中。

④ 见《华严经》，《入法界品》卷六十一，《大藏经》第10册，第327页中。

灭一切诸恶道苦，映蔽一切诸魔宫殿，显示一切诸佛如来坐菩提座成等正觉及以一切道场众会。^①

而唐代贞观八年有梓州通泉寺僧慧震，曾命石工雕造了高百三十尺的卢舍那佛，大像完成时，口中放光：

释慧震，姓庞，住梓州通泉寺，身長八尺。后听嵩师《三论》，大领玄旨，福力所被蜀部遥推。嵩之还南，得袈裟二百领以赠路首，每年正月转藏经，千人袈裟奉施无阙。常弘《三论》听众百余。忽于高座似闷见人，语曰：“西山头好造大佛。”既觉下座，领众案行。中堪造像两边泉流，即命石工镌鑿座身，高百三十尺。贞观八年，周备成就，四面都集，道俗三万庆此尊仪。其像口中放大白光，远近同奉。^②

此慧震僧道行深厚，预定贞观十五年正月十五日为辞世之日，辞世前数日，寺中已异香满室，而辞世当日则：

早食讫手执香炉，绕卢舍那三匝，还于佛前胡跪正念，大众满堂，不觉已逝，春秋六十有六。^③

南宋宝顶山毗卢道场主尊毗卢佛，口中放光的图像，应是其来有自。而无论从身体的哪一部位，毗卢佛发出的光芒，却是表达了深层的智慧，经云：

佛子！如来有光明，名：积集一切功德；有光明，名：普照一切；有光明，名：清净自在照；有光明，名：出大妙音；有光明，名：普解一切语言法令他欢喜；有光明，名：示现永断一切疑自在境界；有光明，名：无住智自在普照；有光明，名：永断一切戏论自在智；有光明，名：随所应出妙音声；有光明，名：出清净自在音庄严国土成熟众生。佛子！如来一一毛孔放如是等千种光明，五百光明普照下方，五百光明普照上方。种种刹中种种佛所诸菩萨众，其菩萨等见此光明，一时皆得如来境界，十头、十眼、十耳、十鼻、十舌、十身、十手、十足、十地、十智，皆悉清净。^④

以华严经所载的经文为依据，大足石窟毗卢遮那佛造像的眉心顶上，刻画了由细而宽、带状、环绕圆圈、圈中化佛、直趋上升等的光芒形式。此形式有其源流，盛行后，更及于菩萨像。

① 见《华严经》，《如来出现品》卷五十，《大藏经》第10册，第262页中。

② 见释道宣《续高僧传》第二十九卷《唐梓州通泉寺释慧震传》，《大正藏》第50册。

③ 见同前注。

④ 见《华严经》，《如来出现品》卷五十，《大藏经》第10册。

六、放毫光的大足菩萨像

除了毗卢佛眉心放出带状、环绕圆圈的光芒之外，大足的菩萨像也放出同样形状的光芒。以下举例：

1. 大足北山 136 窟数珠手观音顶上两道毫光

此观音头戴宝冠，冠顶上有一尊立身化佛，身披袈裟袍服，左手臂手腕覆盖袍服，长垂及下身，而右手臂腕却是袒露，以璎珞挂饰之。此菩萨的毫光，一般称是“顶上两道毫光”，然而仔细瞻仰，可见到其光芒是由额中的白毫相出发的，两道由白毫顶上升，交互缠绕，由窄而宽，光芒犹如丝带交缠成圈，左右对称成图案，为其冠饰，增添变化。（图 10）

若依《华严经》《十地品》所载，金刚藏菩萨的说法，菩萨自初地修到九地，当坐莲华座时，身上各部位放出光芒，是向着十法界众生，救度而普照的。其中眉间所放，是为“从两眉间放百万阿僧祇光明，普照十方受职菩萨，令魔宫殿悉皆不现”。

2. 大足北山 136 窟如意珠观音手中的宝珠

此如意珠观音或称为持宝珠观音，其风帽、袍服、花冠、璎珞等，表现出高度的雍容华贵，而最特殊者，乃在于手中的如意珠，发出由细而粗、转圈若带的光芒。（图 11）

3. 大足北山 113 窟水月观音

此水月观音像，坐金刚台上，面容丰腴，头戴高冠，而从太阳穴向外冒出两道毫光，在头上侧个绕一圈后，贯通龕顶射出龕外。此观音胸前布满璎珞，两肩两臂腕上布满天衣飘带，左足下垂，右足屈膝擎起，与前述数珠观音，神韵相似。

带状绕圈毫光也极相似。（图 12）



图 10 大足北山 136 窟数珠手观音



图 11 大足北山 136 窟如意珠观音



图 12 大足北山 113 窟水月观音

4. 宝顶山第3窟

本窟主题为：六道轮回图，此龕高 7.8 米，宽 4.8 米。龕中刻一直径 2.7 米的圆形巨轮，是为六趣轮，（图 13）依 1985 年的著录曰：

主像为大轮金刚，金刚双手捧六趣轮，口衔轮上端，轮直径 2.270 米，共分六叶，其上左叶刻人，上右叶刻阿修罗，上中刻天，下左叶刻饿鬼，下右叶刻畜生，下中叶刻地狱，轮中心为一坐佛，由佛心生出六道毫光分开六叶，每道光中所刻的小圆坐佛或五或八。大轮金刚顶额上方刻有三世佛。^①



图 13 宝顶山第三窟六道轮回图

若依黎方银院长的描述：

六趣轮可分为四层，内层中心刻结跏趺坐的卷发行者，左侧一只猪，右侧一只鸽，座下一条蛇，分别表示愚痴、贪婪、嗔恚三毒。

另从行者胸部（圆心）发出六道毫光，直射轮外，将巨轮分为六份，第二层的六份，即是所谓的“六趣”、“六道”。

第二层正上方为天道，天道之右为人道，天道之左为阿修罗道；下方是地狱道，地狱道之右是饿鬼道，地狱道之左是畜生道。

第三层上方正中小圆龕内，刻一罗刹将军。这些造像，依次表现了十二因缘说的：无名、行、识、名色、六入、触、受、爱、取、有、生、老、死。^②

此以六道轮回为题材的图画，早在 5 世纪时的印度阿旃陀石窟（Ajanta caves）的第 17 窟正面廊左壁壁画，已有所表现，只是未有圆轮中心行者的画像，更不见放光的图样。

从描述文中，读到圆轮内层中心的结跏趺坐者，或称为“佛”，或称为“卷发行者”，而自腹中发出六道毫光。笔者浅见，若将佛或卷发行者，将之说成“菩萨”的境界，则身上放光，将有较完整的经典依据。在《华严经》《十地品》中，有一段菩萨自足下、两膝轮、脐轮、左右腋、两手等处放光，以及于六道众生的经文，文曰：

佛子！此大菩萨并其眷属坐华座时，所有光明及以言音普皆充满十方世界，一切世界咸悉震动，恶趣休息，国土严净，同行菩萨靡不来集，人天音乐同时发声，所有众生悉得安乐，以不思議供养之具供一切佛，诸佛众会悉皆显现。

^① 见刘长久、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。

^② 见黎方银《大足石窟艺术》，重庆：重庆出版社，1998 年，第 39 页。

佛子！此菩萨坐彼大莲华座时，于两足下放百万阿僧祇光明，普照十方诸大地狱，灭众生苦；于两膝轮放百万阿僧祇光明，普照十方诸畜生趣，灭众生苦；于脐轮中放百万阿僧祇光明，普照十方阎罗王界，灭众生苦；从左右脇放百万阿僧祇光明，普照十方一切人趣，灭众生苦；从两手心放百万阿僧祇光明，普照十方一切诸天及阿修罗所有宫殿。^①

因此，大菩萨每一部位发出的光芒，是足下光救地狱道众生，两膝轮光救畜生道众生，肚脐轮光救阎王界众生，左右脇光救人道众生，两手光，则是照天人及阿修罗。而第3号窟的放光者，虽然均由胸下肚脐发出光芒，但既可解释为是“普照十方阎罗王界，灭众生苦”，也可因其光芒透过双足、双膝、双手、双脇而解释为救度六道众生。进一步，六道光芒均由细而宽，每道光芒均再刻上了五圈至八圈的化身坐佛。其中上端的两道光，是通过双肩的，依经文又曰：

从两肩上，放百万阿僧祇光明，普照十方一切声闻；从其项背，放百万阿僧祇光明，普照十方辟支佛身；从其面门放百万阿僧祇光明，普照十方初始发心乃至九地诸菩萨身；从两眉间放百万阿僧祇光明，普照十方受职菩萨，令魔宫殿悉皆不现；从其顶上放百万阿僧祇三千大千世界微尘数光明，普照十方一切世界诸佛如来道场众会，右绕十匝，住虚空中，成光明网，名：炽然光明，发起种种诸供养事供养于佛，余诸菩萨从初发心乃至九地所有供养而比于此，百分不及一，乃至算数譬喻所不能及。其光明网普于十方一一如来，众会之前，雨众妙香、华鬘、衣服、幢幡、宝盖、诸摩尼等庄严之具，以为供养，皆从出世善根所生，超过一切世间境界。若有众生见知此者，皆于阿耨多罗三藐三菩提得不退转。^②

可知菩萨身上的光芒，自两肩、项背、面门、眉间、顶上等处所发出者，是普照于出离世间的声闻、缘觉、菩萨、辟支佛、如来道场的众会等。而光芒既是遍及十法界的，六道众生，自是含融在内。由于宝顶山六道轮回圆轮中心的菩萨身上的光芒，若视为发自膝轮，则可印证毗卢佛的第六次放光，即经云：

尔时世尊，从两膝轮放百千亿那由他光明，普照十方尽法界虚空界、一切世界。彼诸菩萨皆鉴于此佛神变相，此诸菩萨亦见于彼一切如来神变之相。^③

四、结语

综上所述，巴蜀石窟内的毗卢佛，自唐至宋，在外形有诸多差异。自盛唐以下的巴中、广元、

① 见实叉难陀译《大方广佛华严经》卷39《十地品》，《大藏经》第10册，第205页中。

② 见同上注。

③ 见《大方广佛华严经》卷23《兜率宫中偈赞品》，《大藏经》第10册，第121页中。

邛崃等诸石窟的毗卢佛，自头戴宝冠为饰，演至螺状发纹；自胸垂复繁璎珞，演至胸饰省略；佛身上袍服自偏袒右肩式服，演至覆盖两肩的汉式服。简言之，即由富贵华丽的菩萨装，演向回归佛陀的本位式样。

而就头光装饰而言，盛唐时代的毗卢佛头光，以脑后莲花瓣为核心，外加弯曲多变的透雕卷草纹，或再圈火焰纹，以呼应头顶上的华盖纹饰。而如此复繁褥丽的头光纹饰，演至宋代，则渐趋于简化，且在大足另发展出带状造形的光芒图像，改写了唐式头光的传统状貌，令人一新眼视。

笔者于今年（2014）春应邀赴重庆参加由四川美术学院与大足石刻研究会联合举办的“2014石刻艺术国际合作工作营”时，以《大足石窟题材与风格探讨——以北山与宝顶山为例》为题的演讲中，提出大足毗卢佛的特征，有以下几点：

1. 顶上放光
2. 头饰宝冠以柳本尊像
3. 手印
4. 多呈坐姿，及半身像
5. 两肩覆盖的袈裟袍服

此五点共为宋代大足石刻造像的特殊风格。本文已分析了第一点，至于第二点以下，本文限于篇幅，在此作略。

而总结大足毗卢遮那佛造像，继承了唐代毗卢佛端庄的姿势，但唐代巴蜀毗卢佛袍服多为偏袒右肩，或通肩式样，那是承袭印度笈多（Gupta）式样的余绪。而宋代以下，则佛服多改成覆盖两肩，敞开前胸的汉式服。

就坐姿而言，唐代与宋代的毗卢佛，除少数立姿之外，多数是结跏趺坐式。但宋代巴蜀的毗卢佛有些地方流行半身造型。

就手印而言，唐代的巴蜀毗卢佛，其手印一如释迦佛，或结禅定印，或降魔触地印，其间亦有上举说法印者。但宋代的大足毗卢佛，却以双手握于胸前的毗卢印，为特殊标记，此更影响及于安岳石窟，如安岳华严洞，其主尊刻有华严三圣像，正中的毗卢遮那佛，顶上宝冠高耸，法相端庄圆满，但双手交握于前胸，作毗卢印。^①

另外安岳石窟毗卢洞第10号柳本尊三身像窟，主尊高270厘米的毗卢佛坐佛巨像，那高耸镂空的透雕宝冠，华丽文饰的胸前璎珞，两手上举外张的说法印手，与杭州西湖青林洞主尊佛有着相同的气势。

毗卢洞10号窟内正壁中像刻毗卢佛结跏趺坐于仰莲宝座上，仰莲下的方形台基，上下二层，下层为方桌式，四桌脚及边缘以弧形轮廓线作为向外张的线条，上层则以笔直的横线切成平面座，犹如须弥座，但前方两座足，却以昂首与俯身二不同姿势的狮仔，加上正中的圆球为饰，十分生动。

莲座上的毗卢佛头戴外张宽广镂空宝冠，胸部铺满华贵图案璎珞，两肩垂挂披肩与宽袖袍服

^① 见刘长久《安岳石窟艺术》，成都：四川人民出版社，1997年。

相连，左右两手肘外张弯曲高举至肩齐，惜双手已残，下裳覆盖双腿垂至座前。整个法像比例匀称，面容圆满，姿势端庄。中像右侧刻卢舍那坐佛，顶上螺发，身穿覆盖两肩双领下垂宽松大衣袍，右手曲肘上举，左手腹前坐禅定印，但腕部以下均残。左侧像为柳本尊像，卷发，跏趺坐，右手举至胸前。

安岳石窟的华美造像，正提供了和大足石窟相同时期的毗卢佛造像特征。

有关其他数点，在此略过。

回归大足毗卢遮那佛身上顶上各部位放光的特征，增加悟道者的精神表象，阐扬了毗卢遮那光明遍照的原始意涵，更彰显了华严周遍圆融的法界观，实意义非凡。

而各尊毗卢遮那佛头的顶上，以及若干菩萨像等身上光芒的图案布局，一般所呈左右对称，绕圈委婉上升的造形，光焰由细而粗，由窄而宽，似虚亦实的变化，颠覆了唐代富丽华贵的佛光纹饰，创新了图案设计的美感，在历代各朝所呈现的境界美学中，实无出其右者。

居间的图像

——圆觉变相中的长跪菩萨像与宋代佛画论^①

◎ 卜向荣 (Phillip E. Bloom) (美国印第安纳大学)

内容摘要：大足宝顶大佛湾第29窟圆觉洞造像表现的是圆觉经变相，其中最具有代表性、最令人印象深刻的是在莲台上向正壁三尊合十长跪的菩萨像。本文首先以先前研究为基础，简单地介绍此窟在图像学、教理学上的意义，并汇总先前研究对这尊菩萨像的解释，在此基础上要论证的是：这尊菩萨像不仅代表《圆觉经》中十二大菩萨依次拜佛请教的特殊场面，还可以被理解为调解人间与佛神世界、真实与表征之间的“居间图像”。

关键词：圆觉洞 圆觉经变相 长跪菩萨 居间图像

序言

大足石刻最具有代表性、最令人印象深刻的造像，无疑是宝顶山第二十九窟圆觉洞里面在莲台上向正壁三尊长跪并双手合十的菩萨像（图1～4）。一旦进入圆觉洞这个超世俗性的空间，



图1 大足宝顶山第二十九号窟圆觉洞——全景（郭相颖等编：《大足石刻雕塑全集》第三卷《宝顶石窟卷（下）》重庆出版社，1999年，44—45页。）

^① 在文字编辑上，笔者受到冯安宁的大量帮助，在此特别感谢她的认真努力。

这尊跪于三佛面前而背向洞窟入口的菩萨像就立即吸引着我们的注意。我们不可避免地被这尊造像的魅力和巧妙构思所吸引。在圆觉洞中观看此像时，一连串的问题便产生了，引起我们深思：该造像所代表的究竟是什么神祇？它反映了何种意义？类似的菩萨像是否也出现于其他的空间和语境当中？如此巧妙的造像为何会出现在南宋时代，而它与当时佛教视觉文化又有着何种关系？

关于这尊造像以及这座洞窟的研究成果已经非常丰富^①。自从杨家骆在 20 世纪 40 年代对大足石刻首次进行调查，这座洞窟就引起了中国大陆、中国台湾、日本以及欧美专家学者的兴趣。前辈专家学者已经全面地介绍过它的基本资料，并且解释了此窟图像学上的问题以及洞窟与佛经之关系。在本文章之首，笔者首先以先前研究为基础，简单地介绍此窟的图像学、教理学上的意义，并汇总先前研究对这尊菩萨像的解释。之后，我会从其他的角度试图阐明长跪菩萨在本窟以及宋代佛教视觉文化中的地位。具体地说，我要论证的是，这尊菩萨像不仅代表《圆觉经》中十二大菩萨依次拜佛请教的特殊场面，还可以被理解为调解人间与佛神世界、真实与表征之间的“居间图像”（mediating figure）。为了证明此解释，在第二节中，笔者将对该窟以及同时期与《圆觉经》相关的石造像、绘画以及版画变相进行对比，表明此人物图像在多种媒介中的视觉效果。在第三节中，我会试图将本窟与宋代佛教绘画赞文等文类一起释读，来说明居间图像在宋代佛教视觉文化里的作用与普遍性。通过如此的考察，笔者想探索宋代的一种观图习惯，拓展性地说明宋代的“观者”将如何看待这座菩萨像。最后，我会论证，该窟的长跪菩萨像以及其他变相里的“背向人物”皆可以被视作居间的图像，它们均起到调解人间与佛神世界、真实与表征之间的作用，是宋代佛道视觉文化中具有代表性、具有特殊性的人物图像。

但笔者首先必须承认，本文对这座洞窟和尊像的解释并不是具有决定性的，而是一种初步的阐释。其对图像学、教理教义上问题的认识很可能有一定的疏漏。笔者欢迎各位专家学者的指正并且非常期待未来有关这座洞窟的研究成果。

一、圆觉洞的图像学上意义与长跪菩萨的身份、视觉效果

关于圆觉洞以及这座尊像的图像学、教理学上的研究成果十分丰富。如先前研究所表明，从一方面来讲，该窟的基本图像学、教理学上的意义非常简单：它大致可以被视为《大方广圆觉

① 关于这座洞窟的主要研究有胡文和《大足、安岳宋代华严系统造像源流和宗教意义新探索——以大足宝顶毗卢道场和圆觉洞图像为例》，《敦煌研究》2009 年第 4 期，第 47—54 页；陈清香《大足石窟中的华严思想提要》，《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 278—296 页；童登金、胡良学《大足宝顶山大佛湾圆觉经变窟的调查研究》，《大足石刻研究文集 4》，北京：中国文联出版社，2002 年，第 397—415 页；胡鹏《试论宝顶山圆觉道场的表现艺术》，《大足石刻研究文集 3》，北京：中国文联出版社，2002 年，第 460—469 页；黎方银《大足石窟艺术》第二版，重庆：重庆出版社，1998 年，第 164—167 页；胡文和《四川石窟华严经系统变相的研究》，《敦煌研究》1997 年第 1 期；刘长久等编《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年，第 496—499 页；〔日〕鎌田茂雄《円觉十二菩薩の形成——〈円觉経〉の造像化》，《印度学佛教学研究》第 47 册第 1 卷，1998 年，第 38—44 页；〔日〕鎌田茂雄《華嚴三聖像の形成》，《印度学佛教学研究》第 44 册第 2 卷，1996 年，595—601 页；Angela Falco Howard, *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China* (Trumbull: Weatherhill, 2001), pp. 63—66. 等。



图2 大足宝顶山第二十九号窟圆觉洞——三佛、长跪菩萨像（《中国石窟雕塑全集》第八卷《四川》，重庆：重庆出版社，2000年。）

修多罗了义经》的立体变相^①。事实上，这座洞窟通道壁上的宋、明代石刻直接地说明这一点，并将此窟称为“报恩圆觉道场”^②。众所周知，在唐宋时期，出家以及在俗的佛教徒均视《圆觉经》为佛教教理与修行的主要入门经典^③，而所谓“圆觉经道场”亦属于当时重要的礼忏法，尤其是对于出家僧人^④。我们就能够想象，此窟不仅与《圆觉经》原文有关，而且相关的礼忏法亦可能在窟内空间进行。

该窟的本尊为三佛，而对其身份曾有不少讨论与争议（图2）。坐于中间、头戴宝冠而手结特殊手印的佛像应被视作毗卢遮那如来，即三身佛之“法身”。从教理学的角度来看，法身旁边

①（传）佛陀多罗译《大方广圆觉修多罗了义经》，《大正藏》第17册，第842号。

② 譬如覃怀孝“报恩圆觉道场”，《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999年，第232页。

③ 举一个简单的例子，黄庭坚（1045—1105年）在其《与胡逸老书（一〇）》直接为其他在俗信徒推荐本经为佛教入门书：“某顿首。承遂归心于禅悦，何慰如之！可试看《楞严》、《圆觉经》，反观自己是何道理。”参黄庭坚《与胡逸老书（一〇）》收录《全宋文》上海：上海辞书出版社，2008年，第104册，第365页。关于本经的教义、修行、历史等，参A. Charles Muller, *The Sutra of Perfect Enlightenment: Korean Buddhism's Guide to Meditation* (Albany: State University of New York Press, 1999)。

④ 宗密《圆觉经道场修证仪》，《卍藏经》第128卷；净源《圆觉经道场略本修证仪》，《卍藏经》第129卷。宗密《圆觉经道场修证仪》以及净源《圆觉经道场略本修证仪》均为佛僧所进行的忏仪。关于宗密《圆觉经道场修证仪》，参Peter N. Gregory, “Tsong—mi’s Perfect Enlightenment Retreat: Ch’an Ritual during the T’ang Dynasty,” *Cahiers d’Extrême—Asie*, No. 7 (1993): pp. 115—147。关于净源《圆觉经道场略本修证仪》，参〔日〕吉田刚《宋代における華嚴礼懺儀軌の成立》，《印度学佛教学研究》第52册第1卷，2003年，第171—176页。

的佛像便为“报身”卢舍那佛以及“应身”释迦牟尼佛^①。不过，就这两尊佛像的持物与手印（即钵盆以及定印）而讲，两尊亦可视为药师如来^②或释迦牟尼佛^③）与阿弥陀佛。三佛身份与本文章的论证没有直接关系，故在此不多赘述。三佛旁边有戴帽儒生立像以及卷发男性立像，他们分别被认定为四川密教教祖柳本尊以及宝顶山开建者赵智凤^④，或柳本尊的弟子杨直京及袁承贵^⑤。

石窟两边周遭壁面上各刻有六尊结跏趺坐的高浮雕菩萨像，每尊以各自的持物、手印等区分开来。在《圆觉经》中，十二大菩萨，即文殊、普贤、普眼、金刚藏、弥勒、清净慧、威德自在、辨音、净诸业障、普觉、圆觉以及贤善首菩萨，依次白佛请教^⑥。十二大菩萨所提出的是关于大乘佛教各方面的教义以及修行的问题，因而在中唐以降，本经受出家僧人以及在俗佛教徒的重视，成为当时各宗派所尊敬的主要入门经典。虽然十二大菩萨像均有各自独特的持物与手印，但前辈专家学者已经说明，其他圆觉经变中菩萨像的持物与手印不一致，换言之，《圆觉经》中的十二大菩萨缺乏固定图像学上的特征^⑦。

三佛、十二菩萨像前均置有仿木石造供桌，而三佛前的供桌上有装满葡萄、盆景假山以及蟠桃的三个石造供盆。这种石造供品将具有世俗性的普通供品变成一种超世俗性的灵物，甚至可被视为向三佛提供的一种具有永恒性质的供养。此外，该窟中的每尊佛、菩萨像均被具有“立体主义”性质性的山水石林而环绕，而天然的泉水亦流入左壁之中，将自然的风景与人造的艺术品结合起来，并且将世俗的天然水音巧妙地带入到这个神性空间。

每尊佛、菩萨像头上各出瑞光或祥云，而十二大菩萨头上的祥云中有宝楼、竹林、小佛等图像。先前研究已经说明，据楼阁上所刻的文字，这些图像表现出《华严经·入法界品》中善财童子五十三参中的某些情景。与《圆觉经》同样，《华严经·入法界品》为唐宋时期佛教最流行、最重要的教义、修行入门经典之一，不仅华严宗而且禅宗、天台宗等均重视此经典^⑧。《华严经·入法界品》中的善财童子被视为最理想的佛道修行者，成为在俗修菩萨道者之模范。该窟就将《圆觉经》与《华严经·入法界品》内容表现于同一个空间，以立体、物质性的方式来表现出此两本佛教入门经典的叙述以及教义。可以说，在这座洞窟之中，修行菩萨道者能够体会到唐宋时期佛教最基本、最重要的教理教义。

① 对三佛身份的认定见于刘长久等编《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版社，1985年，第497页。

② 童登金、胡良学《大足宝顶山大佛湾圆觉经变窟的调查研究》，第401、411—412页。

③ 胡文和《四川石窟华严经系统变相的研究》，第91页。

④ 童登金、胡良学《大足宝顶山大佛湾圆觉经变窟的调查研究》，第401—402、412页；亦参郭相颖等编《大足石刻雕塑全集》，第三卷《宝顶石窟卷（下）》，重庆：重庆出版社，1999年，第10页。

⑤ 胡文和《四川石窟华严经系统变相的研究》，第94—95页，注5。

⑥ 本经中说法的主佛为“婆伽婆”（梵文“世尊”的意思），即释迦牟尼佛，但在以《圆觉经》为基础的礼忏法、例如宗密《圆觉经道场修证仪》以及净源《圆觉经道场略本修证仪》之中，本尊为卢舍那佛。参《卮藏经》第128卷，第379页上；《卮藏经》第129卷，第513页上。

⑦ 廖旸《圆觉、诸天杂识》，《中国寺观壁画全集》，第6卷《明清寺院圆觉、诸天图》，广州：广东教育出版社，2009年，第1—6页。

⑧ 关于《华严经·入法界品》，尤其是其艺术表现，参Jan Fontein, *The Pilgrimage of Sudhana: A Study of Ganavyūha Illustrations in China, Japan and Java* (The Hague and Paris: Mouton, 1967)。

然而,在本窟中最具有感染力的尊像是面向三佛而跪于供桌前圆体莲台上的长跪叉手菩萨像(图2~4)。该造像,即窟中第十三尊菩萨像,毕竟不现于《圆觉经》本文中。那么,我们应该如何理解这尊如此有魅力的尊像呢?就前辈专家学者关于此尊像与《圆觉经》的研究成果而言,这尊造像很可能表现的是《圆觉经》中所有十二菩萨礼佛而请教时的特定身姿,换句话说,它可能是为每一尊菩萨起到一种“化身”的作用。在《圆觉经》原文中,每一位菩萨均以“长跪叉手而白佛”的姿势来提出教理、修行方面的问题^①,因而《大足石刻铭文录》甚至直接说:“洞正中三身佛前长跪一菩萨像,示意菩萨依次向佛请教修正法门。”^②从这种角度来看,可以说这座窟强调的是圆觉经的叙事过程。换言之,《圆觉经》中关于十二大菩萨依次白佛而请教的叙述情节,巧妙地通过这尊菩萨像得以立体地表现出来。因此,从整体上来看,圆觉洞可被视为一种具有叙述性的空间。

至今,专家学者均以这种看法来解释这座雕像的意义。但是,这是否是唯一的阐释方法呢?为了提出崭新的一种解释,笔者想考虑该像与礼拜者之间的关系。我要论证的是,长跪菩萨像可被理解为居间的人物图像。从多方来看,该像位于礼拜者与三佛、十二菩萨之间,即世俗与超世俗、人与佛神之间。

一方面,该像的石材与周边的三佛、十二菩萨像一致,但它的尺寸与人体比较接近。它跪于1.1米的莲台上,故显得高于人身,但它明明小于佛身。它远离周遭壁上属于佛与菩萨像的神性空间,却处在礼拜者所在世俗空间,即洞窟地面。因此,就材料、尺寸与位置而讲,此像是佛是人,亦非佛非人,完全是一种调解着世俗与超世俗世界的居间人物图像。

另一方面,我们也应该考察这座雕像的视觉效果。因为此像跪于人佛之间的莲台上,所以它几乎妨碍着我们观看三佛的视野,从而吸引着我们的注意力,成为全窟的视觉焦点。换言之,虽然三佛在教理教义上算是该窟的本尊(即焦点),但就视觉效果来讲,长跪菩萨反而成为了本窟的焦点。它令我们立刻想起《圆觉经》的内容,尤其是十二菩萨拜佛请教的情节,即修行菩萨



图3 大足宝顶山第二十九号窟圆觉洞——长跪菩萨像(郭相颖等编:《大足石刻雕塑全集》第三卷《宝顶石窟卷(下)》重庆出版社,1999年,46—47页。)



图4 大足宝顶山第二十九号窟圆觉洞——长跪菩萨像(郭相颖等编:《大足石刻雕塑全集》第三卷《宝顶石窟卷(下)》重庆出版社,1999年,47页。)

① 譬如《大正藏》第17册,第913页中。

② 譬如《大足石刻铭文录》,第162页。

道的过程。与菩萨相同，进入洞窟的礼拜者亦在修行菩萨道的进程当中，因而我们也可以视长跪菩萨为礼拜者自己的一种化身，我们甚至可以认为它是一种最理想的礼拜者，可以起到模范作用的。从这种角度来看，礼拜者可以通过此菩萨像虚拟地进入《圆觉经》的叙述，与十二菩萨同样地拜佛、请教、修行菩萨道。但我们亦可以说，洞窟里没有礼拜者在参拜佛像时，此像仍然在洞窟里，仍然在永恒地修行礼拜，它便是一位既具体又虚拟的礼拜者^①。总之，长跪菩萨像就成为了在人间与佛神世界、世俗时空与佛经叙事、真实与表征之间起到桥梁作用的角色，成为了一种媒介，一种居间的人物。

然而，我们必须有证据才能相信以上的解释。在此之下，我希望提出几种视觉以及文献方面的证据来证明以上观点。首先我们要考虑的是在其他圆觉经变当中，经文内容是如何表现出来的。通过这种比较，我们将认识到圆觉洞长跪菩萨像的特殊性。之后，我们还要通过考察宋代的人们观图的习惯来说明当时的礼拜者会否以同样的眼光来观看长跪菩萨像的意义与作用。

二、圆觉经变——宋、辽、金、西夏与高丽时代的比较

关于大足宝顶山圆觉洞与其他圆觉经变比较的先前研究成果亦不少^②。前辈专家学者尤其关注的是，该窟可以间接地与离大足不远的安岳县云居山北宋圆觉洞以及安岳县石羊镇北宋末南宋初华严洞进行比较。前者已毁，在此不论。



图5 安岳县石羊镇华严洞——华严三圣（王达军：《安岳石窟》四川美术出版社，2008年，64页。）

与宝顶山圆觉洞一致，安岳县石羊镇北宋末南宋初华严洞亦表现出《圆觉经》中的十二大菩萨以及《华严经·入法界品》中善财童子五十三参中的某些情景，而其优雅的风格与保存的状态可能高于宝顶山圆觉洞（图5～7）。在教理学、图像学上，圆觉洞与华严洞较为接近，但两窟之间亦有重要的差异。华严洞正壁三尊佛像之中亦为戴冠结印的佛像，即毗卢遮那佛 / 卢舍那佛（或

① 关于“虚拟的礼拜（virtual worship）”和“虚拟的礼仪（virtual ritual）”，参 Eugene Y. Wang, “The Emperor’s New Body,” in *Secrets of the Fallen Pagoda: The Famen Temple and Tang Court Culture* (Singapore: Asian Civilisations Museum, 2014), pp. 50—69, 以及 Eugene Y. Wang（汪悦进）在2010年之后其他的刊物。

② 譬如胡文和《大足、安岳宋代华严系统造像源流和宗教意义新探索》，第50—53页；胡文和《四川石窟华严经系统变相的研究》，第90—92页；〔日〕鎌田茂雄《唐末宋初の華嚴と密教——安岳石窟を手がかりとして》，《国际仏教学大学院大学研究紀要》第4册，2001年，第1—19页；鎌田茂雄《円覚十二菩薩の形成——〈円覚經〉の造像化》，第38—44页；鎌田茂雄《華嚴三聖像の形成》，第595—601页。③《卮藏经》第128册，第379页上；《卮藏经》第129册，第513页上。



图6 安岳县石羊镇华严洞——右壁(摄影:笔记, 2009年10月)



图7 安岳县石羊镇华严洞——左壁(王达军:《安岳石窟》四川美术出版社, 2008年, 66—67页。)

云宝冠释迦牟尼佛^①), 而其两侧有骑狮的文殊菩萨与骑象的普贤菩萨, 即三尊为华严三圣。此三尊与唐宋时期圆觉经礼忏仪中所指定的道场构图一致^②, 与大足宝顶山圆觉洞不同。然而, 对本文之论证更重要的是, 该窟缺乏长跪的菩萨像。虽然华严三圣前置有仿木石造供案, 供案上甚至有石造香炉, 但背向门口而合掌拜佛的菩萨像并没有出现。因此, 华严洞可能缺乏圆觉洞设计中所具有的巧妙性, 空间设计也就缺乏圆觉洞的那种叙述性。在此之上, 站在华严洞时, 观看者的注意力会集中在中间的三尊, 并不会像在圆觉洞中那样, 被长跪菩萨像的魅力(以及它所代表的叙述情节)所分散。这是否意味着我们将华严洞理解为一种礼仪空间的做法仍然存疑, 但至少从这一点, 我们可以开始理清圆觉洞中长跪菩萨像的重要性之一, 即它强调的是《圆觉经》中的情节叙事以及教理教义上的意义。

若以更广泛地范围看待其他圆觉经变, 我们对大足宝顶山圆觉洞的认识便会更加详细。基于日本著名华严学家鎌田茂雄从70年代末起关于大足、安岳华严系统石刻的研究^③, 美国学者Yukio Lippit以及日本学者藤本真帆最近表示^④, 现藏于韩国湖林博物馆高丽时代1357年的橡纸金泥《大方广圆觉修多罗了义经》扉画以及现藏于美国波士顿美术馆高丽时代14世纪上半叶的《圆觉经变相图》也可以直接地与宝顶山圆觉洞的构图进行比对, 胡文和在近年来亦对后者做过比较^⑤。虽然这两件作品晚于圆觉洞一百年左右, 而且在文化背景上很不同^⑥, 但其教理学、图像学以及

① 胡文和《大足、安岳宋代华严系统造像源流和宗教意义新探索》, 第50—51页。

② 《卍藏经》第128册, 第379页上; 《卍藏经》第129册, 第513页上。

③ 鎌田茂雄《唐末宋初の華嚴と密教——安岳石窟を手がかりとして》, 第1—19页; 鎌田茂雄《円覚十二菩薩の形成——〈円覚經〉の造像化》, 第38—44页; 鎌田茂雄《華嚴三聖像の形成》, 第595—601页。

④ 参(日)藤本真帆《湖林博物館所蔵〈橡紙金泥大方廣圓覺修多羅了義經〉について》、《美術史論叢》第19册, 2003年, 第113—126页。

⑤ 胡文和《大足、安岳宋代华严系统造像源流和宗教意义新探索》, 第50—51页, 亦谈到圆觉洞与波士顿美术馆所藏的《圆觉经变相图》之关系。

⑥ 鎌田茂雄亦对大足石刻与韩国美术之关系写过论文, 参《大足石刻と高麗仏画》《新羅・高麗美術》《韓国美術》第二卷(講談社, 1987年), 第274—275页。Zhiru Ng, *The Making of a Savior Bodhisattva* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), pp. 118—166, 亦讨论大足与韩国高丽、朝鲜时代图像学上共同之处, 尤其是在两地所出现的地藏、观音并列像。关于大足的地藏、观音并列像, 更详细的介绍见于(日)肥田路美《关于四川地区的地藏、观音并列像》, 《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519—539页。



图8 橡纸金泥《大方广圆觉修多罗了义经》高丽时代 1357 年 韩国湖林博物馆所藏（韩《湖林博物館所藏佛教美术名品展》湖林博物館，2002 年，126—127 页。）

礼仪的相同因素值得我们仔细观察。

湖林博物馆所藏的橡纸金泥《大方广圆觉修多罗了义经》是施主崔迪、一庄，同愿金清、戒心，持经主戒行等平民所制造的二卷折装手抄本（图8）^①。每页的尺寸为 26.1 厘米 × 11.5 厘米，比当时高丽时代多半现存的折本的尺寸略小^②。卷上卷首有三开六页的金泥扉画。第一页写有四分之三侧视的神将，而其余五页画有《圆觉经》所描述的宝冠佛会。在其第四页之中，直接面向观看者、头戴宝冠而双手为说法印的佛像坐于莲台上，据考证应为卢舍那佛^③，其左边有骑狮的文殊菩萨，其右边有骑象的普贤菩萨，故三尊为华严三圣。两身飞天在三尊之上的空间中，左边的持着手香炉，右边的举着花盆，而在其中间，卐字现于祥云之上。在三尊前面有十大菩萨，若加上文殊菩萨以及普贤菩萨，《圆觉经》中的十二大菩萨便均得以表现。环绕着中间三尊以及十大菩萨的有《圆觉经》末段所提到的大梵王、帝释天、二十八天、八万金刚以及十万鬼王之代表者，此诸护法善神均是从四分之三的侧视或从侧面而描绘的。在本经之末，即佛回答十二大菩萨所提出问题之后，此诸善神皆“即从座起，顶礼佛足”而愿在“道场所修行处……守护是持经人”^④。据此，我们可以认为此卷扉画将《圆觉经》中所有佛、菩萨、护法善神等集中于一图，完整地表现出本经中出现的主要人物。整个场面为祥云所围绕，表示佛会的吉祥气氛，但是祥云也可能暗指此佛会不是在人间举行，而是集会于“神通大光明藏”中的^⑤。

我们还要注意到，中间主尊之前置有供案，上有香炉以及供盆，而在这前面就有我们所关注的跪下而合掌的菩萨像。其头戴的宝冠、身穿的法衣和头顶的头光等，与周围的菩萨一致，据此，

① 参（韩）《湖林博物館所藏佛教美术名品展》，湖林博物館，2002 年，第 126—127，213 页。

② 参藤本真帆《湖林博物館所藏〈橡纸金泥大方廣圓覺修多了義經〉について》，第 114 页。

③ 藤本真帆《湖林博物館所藏〈橡纸金泥大方廣圓覺修多了義經〉について》，第 116 页。已经提出，在图像学上与湖林博物馆所藏的《圆觉经》一致的卢舍那佛见于杭州飞来峰青林洞南口东侧的石壁上。旁边的题记说明此石刻造于北宋乾兴元年（1022 年），并认定中间的佛像为卢舍那佛。图像见于高念华编《飞来峰造像》，北京：文物出版社，2002 年，第 54—59 页。

④ 《大正藏》第 17 册，第 922 页上。

⑤ 《大正藏》第 17 册，第 913 页上。

与圆觉洞同样，它所表示的应该是十二大菩萨依次拜佛提问的姿势。而与周围菩萨不同的是，该像的全身皆以背光所围绕。在本图之中，除它之外，唯卢舍那佛、文殊菩萨以及普贤菩萨有全身的背光。如何具体地解释此特点有待研究，但它可能说明的是该菩萨与三尊之联结关系。从读者的角度来看，这身菩萨位于自己与三尊之间，它便起到调解图外的空间与图中的空间的作用，即突出了现实空间与“神通大光明藏”的心想性空间之间的微妙关系。它亦可能为读者模仿如何进入此超世俗性空间，如何连接于佛、菩萨而提供了必要的视觉条件。

现藏于美国波士顿美术馆高丽时代 14 世纪上半叶的《圆觉经变相图》亦表现出同样的人物、构图等特点，但其礼仪作用方面的特色更为明显（图 9）^①。本图为着色绢本挂轴（现装为板面），尺寸为 165.5 厘米 × 85.5 厘米。与湖林博物馆手抄本扉画相同，头戴宝冠而双手做说法印的巨大卢舍那佛坐于中间的莲台上，其旁边有骑狮文殊菩萨与骑象普贤菩萨，而十大菩萨坐于三尊之前。除中间三尊之外，其余十大菩萨均以金泥题记所认定。两个飞天位于三尊上空间之中，而在其中间，卐字现于祥云上。在本图前景之中，大梵王、天帝释、二十八天王、十万鬼王以及八万金刚均以马蹄形集会于绿色砖地上。与湖林博物馆抄本不同的是，祥云只见于三尊后面以及本图最下面，整个场面便显得像一种户外庭院，栏杆甚至见于三尊之后。然而，在主佛前也出现了香炉、供盆的供案，以及在护法善神之中，正在拜佛长跪的菩萨。虽然本图的人物以及构图与湖林博物馆的抄本一致，但由于媒介的差异，其视觉效果亦不同。如此巨大的着色麻本挂轴固然表现出一种偶像感，让观看者感觉到它一定是用于某种礼仪之中的。中间三尊比其他菩萨、天神等神像大得多，似乎在强调本图的偶像性质。Yukio Lippit 已经提出，本图整个构图比较符合唐宋时期圆觉忏仪道场的要求，因为本尊毕竟是忏仪中所指定的华严三圣^②。重要的是，在这幅画中，长跪菩萨像与其他菩萨像并不相同而缺乏认定其身份的题记，故我们可以推测它的身份缺乏固定性。从这一点，我们也可以认识到，此菩萨像可能起到多种作用。在一方面它仍然具有叙述上的作用，即它示意的是十二大菩萨依次提问的场景。而在另一方面，它在这个具有礼仪意义的语境当中亦可能得以一种礼仪当中的作用，即它表现出修行者在礼仪中的礼拜行为体态，成为了礼拜者的一种虚拟化身。



图9 《圆觉经变相图》高丽时代 14 世纪前半 美国波士顿美术馆所藏（韩/日《高麗時代の仏画》时空社，2000 年，18 页。）

① 关于该画，参ユキオ・リビット（Yukio Lippit）（美）《圓覺經變相圖》，第 38—39 页；图像与〔日〕菊竹淳一所撰的作品介绍见于（韩/日）《高麗時代の仏画》，时空社，2000 年，第 18、412 页。

② ユキオ・リビット（Yukio Lippit）（美）《圓覺經變相圖》，第 39 页。

在图像学上，这两个高丽时代的例子与大足宝顶山圆觉洞的关系显然非常密切。不过，我们还必须思考的是，这种构图，尤其是我们所关注的背向观看者而长跪的菩萨像，是否是圆觉经变相所特有的。若我们以更开放的视野来考察该图像以及类似的构图，我们会发现，事实上，这种构图不仅限于《圆觉经》，而在不同佛经扉画中经常出现。因此我们可以认为，它其实缺乏固定的身份。然而放眼其他题材形式的构图，我们会发现这种表现方法确实构成了较为固定的一种视觉效果。

湖林博物馆还藏有一个比较重要的例子，即在高丽时代 1334 年由高丽皇庭所施的绉纸金泥



图 10 绉纸金泥《大方广佛华严经普贤行愿品》卷三十四 高丽时代 1334 年 韩国湖林博物馆所藏（韩《湖林博物馆所藏佛教美术名品展》湖林博物馆，2002 年，124—125 页。）

《大方广佛华严经普贤行愿品》卷三十四（图 10）^①。该作品为折装手抄本，每页的尺寸为 34.0 厘米 × 11.5 厘米，其卷首有二开四页的扉画。图像构图与上述的 1357 年的橡纸金泥《大方广圆觉修多罗了义经》扉画以及 14 世纪前半的《圆觉经变相图》有着重要共同之处。在扉画的中间，面向正面的普贤菩萨坐于莲台上，从四分之三侧视所描绘的二十尊菩萨集会于其周边。从普贤菩萨身上出现十条瑞云，菩萨手持象征着“普贤十大愿王”的十种图像。更值得注意的是，在普贤菩萨前面同样有被瑞光所围绕的香炉置于供案上，然而不同的是，在供案前面背向观看者而跪下礼拜的人物为童子形。虽然此人物的衣装与周围菩萨相同，但其头上清楚地有着四个发髻（前额应亦有一个，一共有五发髻）。我们便可认定，这个人物是善财童子，故整个扉画所表现的是《大方广佛华严经普贤行愿品》之主要情节，即善财童子访问普贤菩萨请教的场面。此外，这部分画面还表现了本经之主要教理、修行方面的指令，即所谓普贤十大行愿（一者，礼敬诸佛；二者，称赞如来；三者，广修供养；四者，忏悔业障；五者，随喜功德；六者，请转法轮；七者，请佛

① 般若译《大方广佛华严经》，《大正藏》第 10 卷，第 293 号。本作品的图像见于（韩）《佛教美术名品展》，第 124—125、213 页。亦参藤本真帆《湖林博物馆所藏〈橡纸金泥大方广圆觉修多罗了义经〉について》，第 117—118 页。

住世；八者，常随佛学；九者，恒顺众生；十者，普皆回向）^①。从视觉与图像构图的角度来讲，重要的是，这幅扉画说明背向观看者的人物图像可以在不同经典的语境中代表不同的人物^②。同时我们也应该记住，善财童子是佛经中最富有人性与圣性双重特点的人物，因而在唐宋和高丽时代成为最理想的礼拜者或世俗弟子在修行中所模仿的榜样，故此扉画说明，无论它表现出哪种身份，该背向人物图像无一例外地有着调解观看者与佛、菩萨之间的作用。换言之，此图像缺乏固定的身份而具有特定的视觉效果。

以上的例子均晚于大足宝顶山圆觉洞，那么，是否还有更早的背向人物图像呢？实际上，在北宋、辽10世纪末的雕版佛经扉画之中就已经出现了这种背向人物图像。为了补充上面所提出的观点，这里有几个例子值得我们关注。

年代较早而最接近的例子应该是11世纪初契丹藏《大法炬陀罗尼经》卷十三（图11）^③。该折装版画佛经在1974年发现于山西省应县佛宫寺释迦木塔之中，每页尺寸为23厘米×21厘米。该图的构图亦集中于结智拳印的毗卢遮那佛（或宝冠释迦牟尼佛）。它被诸菩萨、



图11 契丹藏《大法炬陀罗尼经》卷十三 辽代应北地区文物工作站藏（《中国版画全集》第一卷《佛教版画》紫禁城出版社，2008年，62页。）

护法天等围绕，而在其前面有充满着香炉及供盆的案台。在图像最前景中，背向观看者而礼佛的人物跪于供案前。此人物头戴较为特殊的冠冕，其衣装亦接近于王子或天部，而非菩萨或善财童子的表现。据本经内容，我们可能会视他为经文开端所提到的善威光天子，此扉画将他表现在拜佛提问各种教义方面问题的情景之中^④。与前面所解释的背向人物同样，他非常巧妙地调解着读者与佛之间的关系。不过，契丹藏其他佛经扉画中亦有着相同的构图，包括穿着相同衣装的背向人物^⑤。因此，我们可以进一步确定此人物缺乏固定的身份，而它可以在不同语境当中得以表现，起到同样的调解作用。总之，虽然它的身份有所改变，而其视觉效果仍然是一致的。

事实上，在辽、金、西夏、元等大藏经不少的扉画中，尤其是《华严经》的扉画中均能见到同样的人物^⑥，而且在明代各种大藏经中，此人物出现于各种佛经卷首，可见其在宋元以降的普遍性。虽然上述佛经扉画的规模比大足圆觉洞小很多，但视觉效果类似：长跪人物图像所扮演的

①《大正藏》第10册，第844页中。

②背向人物图像亦出现于道教经典扉画、壁画等。道教中的背向人物图像与佛教中的背向人物图像之关系极为复杂，非常值得仔细研究。

③关于该人物图像在雕版扉画里的出现，参 Shih-shan Susan Huang, “Reassessing Printed Buddhist Frontispieces from Xi Xia,” *Zhejiang University Journal of Art and Archaeology*, No. 1 (2014): pp. 153-156.

④《大正藏》第21册，第661页中。

⑤参《中阿含经》的卷首扉画于蒋山编《中国佛教版画》第1卷，北京：中华书局，2009年，第66页。

⑥此人物经常以题记认定为“眉间胜音菩萨”，其旁边有从四分之三侧视所描绘的善财童子以及威光太子。

是佛经叙述中拜佛请教的角色。同时，该人物图像亦成为观看者的化身，或者观看者可以借助自己的想象力来通过背向人物进入到图像所构成的虚拟神性空间之中。因而，此人物不但调解着图外世界与图中世界之间的关系，而且带领着观看者进入到佛经的叙述之中。

不过，我们仍需要承认，在此时期当中，在很多图像构图上与上述扉画类似或以说法图为中心的某些扉画中，我们所关注的背向人物没有出现，观看者便能够直接地观看佛容。因而，此类扉画在构图、想象以及视觉效果上就变得更简单、更直接，并且缺乏佛经情节叙述的特色。观看如此之图画时，虽然观看者能够直接地观看那些演说法门的佛像，但无法以视觉想象力虚拟地进入佛经叙述之中，无法体会到佛经叙述之教理教义。这类没有背向人物的图画所达到的是更接近于礼仪偶像之类的视觉效果。我们便明白，配有背向人物图像的扉画很可能更有效地表现出教义教理，更有效地带领观看者进入佛经之虚拟神性世界。

三、长跪菩萨像与宋代画论——在真实与表征之间

以上，笔者对背向观看者而长跪人物像的解释，主要是以图像学分析以及视觉效果分析来阐释此图像的意义。图像学上的问题与佛经内容固然关系密切，因而通过对佛经内容的分析，今人与古代人对这种图像的身份与教理意义的解释很可能一致。不过，对于这类图像及其构图视觉效果的解释，笔者在上面主要是依靠个人的视野、个人的视觉分析力。很显然的问题是：今人之角度是否与古人一致？古人会否通过类似图像虚拟地进入图画空间中，会否试图跨越图中世界与我们所体会的图外世界之间的分界线？

回答如此之问题，我们需要以较为开放的视野来考察当时的图画以及相关文献。众所周知，令人遗憾的是，阅读佛经并观看佛画、石刻的宋代礼拜者几乎没有留下任何关于其读经或观画体验的记载。《圆觉经》相关的文献并不例外。当时的佛僧、士人为此部佛经写了许多疏、论、仪等文类，并且在墓志铭、塔铭、传记之中经常提到这部经文。从此类文献我们得知不少珍贵的消息，譬如当时对《圆觉经》的正确解释是出家和在俗佛徒之热门话题，宋孝宗皇帝甚至为本经撰写过注疏，不少在俗佛徒以及出家佛僧以墨、血抄写《圆觉经》或施钱制印这部佛经，专门诵读《圆觉经》的佛僧亦有不少，在俗佛徒以请僧讲《圆觉经》来追荐冥福，不少在俗佛徒以及出家佛僧也觉悟于《圆觉经》等等。不过，虽然《圆觉经》是唐宋以降最有影响力的佛经之一，但关于《圆觉经》扉画、变相等图像的记载几乎无存^①。我们无法具体地得知当时的观看者是如何解释《圆觉经》相关作品中的背向人物的，我们也无法得知他们是否考虑到该像的调解作用。

^① 曾旼（1073年进士）在其所撰《宋杭州南山慧因教院晋水法师碑》中，提到净源法师不仅为《华严》、《首楞》、《圆觉》等经写出忏仪，而且为《首楞经》的二十五圆通大士以及《华严经》中善财童子所参五十三善知识“施与绘事”，故我们得知忏法与绘画的密切关系。虽然曾旼未论圆觉忏仪的绘事，但波士顿美术馆所藏高丽时代《圆觉经变相图》说明，在宋代以来如此忏法上用的变相实在存在了，笔者推测净源法师很可能使用如此的变相。参曾旼《宋杭州南山慧因教院晋水法师碑》，《全宋文》第102册，第282—287页。

然而，如果我们试图考察更广泛的资料，尤其是关于佛画的赞文、图记等文类，我们会得到一些重要的消息，会向了解当时观看者的观画过程迈进一大步。宋代佛画赞文之中，关于观画过程最丰富消息的文类应该说是罗汉图赞。粗看来，罗汉图和我们所关注的与《圆觉经》相关的石刻、绘画、版画等似乎有着巨大的差异。《圆觉经》主要是讲超越轮回的教理教义，而罗汉信仰则是集中于现世利益。《圆觉经》的场面为极为超世俗性的“神通大光明藏”，即心想性的三昧，而罗汉只不过是住在人间的半圣半俗人物。总之，《圆觉经》与罗汉信仰似乎代表了唐宋以降佛教的两种对立概念。然而，在这个时期当中，《圆觉经》是各个地方佛教徒必念的佛经之一，罗汉是各个地方佛教徒最崇拜的圣贤之一，而且，在某些语境中《圆觉经》中的十二大菩萨以及五百罗汉会一起得以表现，例如在晁补之（1053—1110年）所撰《龙泉寺修五百罗汉洞募缘疏》之中，两者成对地代表同一个法门：“故十二大菩萨之所总持，与五百阿罗汉之所证入，波不离水，水即是波。”^①因而，考察罗汉图来解释《圆觉经》相关的视觉作品也可能不无道理。

宋代士人为罗汉图写了不少赞、记等文类，罗汉图好像特别地受到士大夫的关注，与其他佛教绘画题材相比，罗汉图似乎变成了士大夫在美学上最能被欣赏的主要佛教绘画门类。现存的宋元罗汉图不算甚多，主要藏于日本寺院、美术馆以及西方美术馆里^②。多半应该是宁波（当时明州或庆元府）画工所绘制的，但亦存有少量的文人所作的白描罗汉图。不管是十六、十八罗汉还是五百罗汉，不管是着色绢本挂轴还是白描纸本手卷，罗汉均位于现世的背景之中，被各种眷属所围绕，演绎各种神通力，因而可以说，如此之绘画将现实与超现实表现于同一画面之中。

着色绢本十六、十八罗汉图之偶像性较强，与观看者构成较为直接的关系。当时士大夫好像意识到了这种视觉效果，而在其罗汉图赞中以非常巧妙的方法来表现罗汉与观看者之间的关系，描述了富有想象力的观画过程。对本文之论证最重要的是，在画赞中，士人一方面从自己在图外的角度描述画面的构图、罗汉的尊容等，另一方面还从图画中罗汉的角度描述图中的叙事、图外的教理教义等。换言之，在如此诗文中，罗汉调解着图中与图外、表征与现实，成为具有代表性的居间人物。某些例子值得我们仔细考察。

自北宋时代，如此巧妙的罗汉图赞便开始出现。据笔者所知，现存最早之列应为苏轼（1037—1101年）所撰《十八大阿罗汉颂（有跋）》中的某些赞颂。苏轼至少对三套十六、十八罗汉图撰写了赞颂，并且为单品的罗汉图以及寺院中罗汉阁里的罗汉像写了不少赞、记等。《十八大阿罗汉颂（有跋）》之中，关于第九、十尊者的赞文特别值得注意，此两者曰：

第九尊者，食已璞钵，持数珠诵咒而坐，下有童子构火具茶，又有埋筒注水池中者。

饭食已毕，璞钵而坐。童子著供，吹禽发火。我作佛事，渊乎妙哉。空山无人，水流花开。

第十尊者，执经正坐，有仙人侍女焚香于前。

① 晁补之《龙泉寺修五百罗汉洞募缘疏》，《全宋文》第127册，第199—200页。

② 多半藏于日本的宋元罗汉图均录于〔日〕铃木敬等编《宋元仏画：就中羅漢図・十王図の研究》，東京：東洋文化研究所，1970—1973年。关于罗汉图，参陈清香《羅漢圖像研究》，台北：文津出版社，1995年。

飞仙玉洁，侍女云渺。稽首位香，敢问至道。我道大同，有觉无修。岂不长生，非我所求^①。

两者之散文部分直接地描述了罗汉图中所绘制的人物，并且对图中的叙述做了简单的解释，内容较为简单、容易理解。后段的四言诗文具有更大的创造性、更大的意义。两首诗的前两句仍然以较为直接的方式来描述图中的叙述。不过，诗中的叙述者不详，可能是从笔者在图外的角度所写的，亦可能是从图中罗汉的角度所写的。更有趣的是，在第二与第三句之间有着明显的折断：我们突然见到“我”这个词，因而明白此段是以图中罗汉本人的角度所叙述的。“我”这个词非常重要，它表示作者，即苏轼，具有想象力地进入图画之空间中，虚拟地从图中罗汉的角度观察图中世界并且解释图中与图外的佛教法门。

北宋时期相关的例子不在少数^②，而南宋的例子更多，更令我们深思。值得我们注意的是，在某些罗汉图赞中，诗人不仅将我们虚拟地带入图中罗汉的视角，还考虑到罗汉的心理修行、罗汉与图中其他人物之关系等，将我们更加全面地带入到图中世界。例如在李石（1108—1181年）所撰《十六罗汉赞》之中，第二首诗也使用着类似的结构，而该诗亦提到烧香与禅定之关系，便令我们思考罗汉的精神领域。其曰：

第二迦诺迦代蹉尊者，趺坐，右手执炉，左手拈香，胡奴发香以进，闾帙在侧。

贝叶谁书？桑释迦文。枯木谁香？布功德云。我坐尔立，湛兮中存。扣以两边，内修外薰^③。

与上面所引用的诗歌同样，该诗前两句的叙述者不详，而在第三句，我们看到“我”这个词，立即明白我们现在以罗汉的角度来观察世界。有趣的是，在第四句之中，该诗提到烧香的作用，将烧香与禅定、观想联合起来，并且暗示烧香、观想以及作者之角度交换具有密切关系。在佛教法会当中，烧香与观想有着非常重要的关系，烧香起到一种提示的作用，譬如烧香提示法师（即法会中最重要的事物）开始观想^④，换言之，烧香令法师虚拟地离开道场，带他进入一种超现实领域，使他想到他平时不会想象的现象。在此诗文当中，烧香就很可能同样地使作者调换他的角度，使其跨越界定图外与图中世界的那道分界线。

活跃于四川的李流谦（1123—1176年）在其所撰的《十六罗汉画像赞》之中更有创造性、更令人意外地利用了我们上面所关注的视角交换的方法。通过这种微妙的手段，他将我们带入到图画空间之中，但这首诗的行文效果跟上面所分析的诗歌有着重要的差异，其曰：

① 苏轼《十八大阿罗汉颂（有跋）》，《全宋文》第91册，第309页。

② 譬如吴则礼《南岳十八罗汉颂（并序）》，《全宋文》第78册，第180页。

③ 李石《十六罗汉赞》，《全宋文》第206册，第63—67页。

④ 烧香与观想之关系在水陆法会仪轨当中得以非常明显的表现，参 Phillip E. Bloom, “Descent of the Deities: The Water-Land Retreat and the Transformation of the Visual Culture of Song-Dynasty (960-1279) Buddhism” (Ph.D. diss., Harvard University, 2013), pp. 355-363.

一尊者凭几，前三鹤，其雏盘旋于下。

隐几嗒然，三鹤振羽。雏者堕地，能和其父。有曲无名，我哥汝舞。勿乘卫轩，甲者嗔汝^①。

此诗表明作者观画、写诗的精密方法。他不仅从个人的角度来描述图中的内容，还以罗汉的视线来观察图中的世界，而且完全占据图中罗汉之身，想象着罗汉会如何对待图中其他事物（即鹤）。作者借罗汉的声音以“汝”这个词来称呼鹤、与鹤直接地交流，他就比较完整地带领我们进入到了图中的世界。

他另一首诗更激进地利用了这种角度交换式的写作手法，将图外与图中、现实与表征更完整地交织在一起。其曰：

一尊者冥坐乔木庵中，上有应供化身，持钵飞锡，前有僧击磬。

云锡飞游，龕木燕冥。为二为一，冈两问影。真有心哉，阍梨击磬。汝未见我，孰起此定^②？

粗看来，这首诗的前三句似乎非常地符合惯例，作者的角度好像完全是图外的，但在最后一句中，他突然地把角度转换到了罗汉的角度，并且直接地称呼“汝”。而此“汝”字与上面的“汝”字有着巧妙的不同，它的对象不仅可被理解为图中的击磬佛僧，而且它亦很可能指的是图外的观看者。据此，作者将图中与图外、表征与真实完完整整地连接起来，他将自己、图中罗汉以及其他人物，甚至读者均交织在一起。

上面所分析的诗歌均说明，宋代士人确实能够全面地进入图中的世界，并且能够运用自己的想象力来建造图外的真实时空与图中的表征时空之间的桥梁。换言之，士人通过这种方式虚拟地进入到图画中，暂时地成为了画中的罗汉，并从罗汉的角度观察图里以及图外的世界。虽然这些诗歌与《圆觉经》没有直接的关系，但其所描述的观画体验与我们所关注的《圆觉经》变相构图应该有着密切的关系。而且我们还要注意一点：在现存宋代罗汉图中亦出现背向观看者的居间人物，此时这点似乎已经并不令人奇怪。例如，在日本京都清凉寺所藏北宋末期《十六罗汉图》之第一幅画中，绘有一尊正面的罗汉，但在画面之左下角，背向观看者的佛僧站在尊者之前，表现礼拜之姿势^③。据此，我们不仅从图外的位置能够与尊者有直接的视觉交流，而且能够通过僧人像来虚拟地进入图中的空间以及图像的叙述当中。可以说，这种构图令我们彷徨于图中与图外

① 李流谦《十六罗汉画像赞》，《全宋文》第221册，第269页。

② 李流谦《十六罗汉画像赞》，《全宋文》第221册，第269—270页。

③ 清凉寺所藏《十六罗汉图》之第二幅亦有着类似的图像构图，只不过罗汉是从四分之三的侧视所描绘，此外，在前景代替佛僧的是一名胡奴。两者的图像见于〔日〕宫崎法子《傳齋然將來十六羅漢圖考》，《鈴木敬先生還曆記念——中國繪畫史論集》，吉川弘文館，1981年，第151—195页。关于清凉寺所藏《十六罗汉图》，参宫崎法子《宋代仏画史に於ける清凉寺十六羅漢像の位置》，参《東方學報》第58册，1986年，第209—274年；〔日〕井出誠之輔《大迦葉圖》，《國華》第110册，第8卷，2005年，第37—39页。

之间、仿佛令我们以两种不同的角度来观察世界^①。宋代的观看者无疑能够运用自己的想象力来虚拟地进入图中世界，很可能会清楚地明白居间的人物图像调解图中与图外、表征与真实之间的作用^②。

四、结论：回到大足宝顶山圆觉洞中

前述的变相、扉画以及画赞皆说明，宋人十分着迷于调解人与佛神之间的居间人物。在绘画以及版画中，工匠运用此巧妙的居间图像来调解真实与表征、世俗与超世俗的关系，令我们永远站在真实与表征、人间世界与佛神世界的分界线上。考察上述的视觉以及文献资料之后，我们便不得不回到大足宝顶山圆觉洞之中，再次试图解释洞窟中巧妙的长跪菩萨像。

跪在三身佛像前的那尊奇妙的菩萨像至少体现了几种作用：一方面，与前辈学者解释的相同，该像有着一种教理叙述之作用，即它表现了《圆觉经》中十二菩萨依次拜佛请教的特殊场景，它甚至代替三佛而成为圆觉洞的视觉焦点，因而使我们的注意力集中于《圆觉经》的叙述以及教理。但另一方面，这尊造像与观看者有着非常密切的关系，据此，它起到了更巧妙的作用。它以身体力行的方式，为礼拜者在自身参拜佛像时，起到一种模范作用——它在洞窟里是在永恒地修行礼拜，并成为了一位具体而虚拟的礼拜者。在此之上，我们更应该注意的是：此像的石材虽然与周边的三佛、十二菩萨像一致，但是尺寸与人体几乎等身；此外，它不但远离周遭壁上佛与菩萨像所属的神性空间，而位于礼拜者所在的世俗空间（洞窟地面）。换言之，此像是佛是人，亦非佛非人，它就成为了在人间与佛神、世俗时空与佛经叙事、真实与表征之间起到桥梁作用的人物，成为了一种媒介，一种居间的人物。

① 在南宋时代的罗汉图，或以南宋罗汉图为模本的日本室町时代的罗汉图中，亦有类似的例子，譬如参 Hui-shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake and Southern Song Art* (New York: China Institute Gallery, 2001), p. 129。

② 我们亦可以考察宋代山水画的赞文、图记等，注意到观看者如何以图中人物来进入图中山水之中。关于如此的分析，参 Richard Barnhart, “Figures in Landscape,” *Archives of Asian Art*, No. 42 (1989): pp. 62-70; Ping Foong, *The Efficacious Landscape: On the Authorities of Painting at the Northern Song Court* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2015), pp. 74-77, 201-212。

唐代三世佛造像

——以四川夹江千佛岩为中心

◎滨田瑞美（日本·横滨美术大学）

内容摘要：本文以夹江千佛岩为中心，先确认三世佛造像的形态与特征及龕内的图像表现，还参照夹江千佛岩的四佛并列造像、药师佛造像以及大足石刻等四川地区的摩崖造像实例，提出三世佛造像中的托钵如来即释迦佛的可能性。同时思考托钵造型的原本图像意义，论述三世佛造像中多数的释迦像都表现为托钵形式的理由。

关键词：唐代 三世佛 夹江千佛岩

序

在中国石窟摩崖造像中，三佛造像是从南北朝时期开始就十分常见的题材。三尊如来像基本是由过去世、现在世、未来世的三世佛造像所组成。所谓的纵三世佛造像象征着从过去到未来的佛法继承，即佛教的基本主题。

南北朝时期的三世佛造像由过去七佛中的一佛、释迦以及弥勒所组成。到了唐代，三佛中又加上了阿弥陀，出现了由阿弥陀、释迦以及弥勒所组成的纵三世佛造像。但是，三佛造像除了可以解释为纵三世佛以外，也可以解释为西方极乐净土的阿弥陀、东方琉璃光净土的药师以及娑婆世界的释迦的三方国土佛（横三世佛），还可以解释为法身佛、报身佛以及应身佛等华严教思想中的三身佛，所以可能存在各种各样的变化。为认清这些区别，非常重要的是判断三体各自的尊格。依照唐代如来像的坐势、手印以及持物，我们可以推断三世佛中各佛的尊格种类。譬如，倚坐的佛像是弥勒，结弥陀定印或转法轮印的佛像是阿弥陀。

有关唐宋时期的三佛尊格组成，可以参考李静杰先生的全面的研究成果^①。李先生以四川与

^① 李静杰《唐宋时期三佛图像类型分析——以四川、陕北石窟三佛组合雕刻为中心》，《故宫学刊》2008年第4辑。

陕北的石窟为中心，收集唐宋时期的三佛造像的作品，并作了详细的类型分析。李先生将结施无畏印或触地印的如来看作为释迦，将托钵的如来看作为药师。还提及了阿弥陀、释迦以及弥勒的组合占总体的五分之三，剩下的五分之二实例是加上了药师，自由组合的形式。

然而，笔者对仅依靠托钵这一图像特征，就将其定义为药师佛的观点抱有疑问。实际上也有学者认为托钵的如来是释迦^①。为了弄清该问题，本文以夹江千佛岩的三佛造像龕为中心来进行考察。因为夹江千佛岩的三佛造像龕基本都包含了托钵如来像，可以视作研究9世纪四川地区的三世佛造像的重要线索。

本文以夹江千佛岩为中心，先确认三世佛造像的形态与特征及龕内的图像表现，还参照夹江千佛岩的四佛并列造像、药师佛造像以及大足石刻等四川地区的摩崖造像实例，提出三世佛造像中的托钵如来即释迦佛的可能性。同时思考托钵造型的原本图像意义，论述三世佛造像中多数的释迦像都表现为托钵形式的理由。

一、夹江千佛岩的三佛龕

夹江千佛岩的三佛龕有，第一三龕、第一八龕、第二四龕、第三〇龕、第三三龕、第五七龕、第六二龕、第八九龕、第九三龕、第一一〇龕、第一一一龕、第一一四龕、第一三一龕、第一四〇龕，能够确认的实例非常多^②。其中，第五七龕与第六二龕为后世补刻导致尊容不明，第一八龕也被认为有后世改刻的可能性^③，本文除去这些后补造像，考察一共十一个龕。

这些三佛龕分布于岩崖全面。夹江千佛岩的主要佛龕造于9世纪，即可以认定三佛造像是在9世纪当地的普遍造像主题。

上记的夹江千佛岩的三佛龕，全都是由倚坐的弥勒、结弥陀定印的阿弥陀以及托钵的如来所组成。

另外，夹江千佛岩的托钵如来，由手势可以分为两类。第一是，左手安置于腹前并托钵，右手垂下放于膝盖上（即结触地印）的形式。第二是，双手在腹前托钵的形式。方便起见，本文把前者记为A类型，后者记为B类型。此外，龕内除了如来像，还存在雕有菩萨、弟子、神将天部、飞天等多数尊像的龕。我们可以依照各类要素来分析托钵如来的尊格。

接下来分类确认各个三佛龕的图像。

① 林温《文化庁保管釈迦如来像——いわゆる如来鉢印像をめぐって》，《佛教艺术》247、1999年11月。萩原哉《三世佛造像考——钟山石窟第3号窟の三尊佛をめぐって》，《中国陕西省北宋时代石窟造像の调查研究——子长县钟山石窟を中心として》平成13年度—15年度科学研究费补助金（基盘研究[B][2]）研究成果报告书、2004年3月、第27页，注21。

② 《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。

③ 《夹江千佛岩——四川夹江千佛岩古代摩崖造像考古调查报告》，第64页。

A 类型（第一三龕·第二四龕·第三三龕）

第一三龕

中尊如来像左手置于腹前托钵，右手垂下放于膝上结触地印，趺坐于莲花座。钵与左手掌之间铺有方形布。左如来像左手放于膝上呈倚坐姿势，右手欠损。右如来结弥陀定印，趺坐于莲花座。龕口左右壁各雕有菩萨半跏坐像。龕内正壁中尊背后浮雕有十弟子像，左如来倚坐像与菩萨像之间的上部、右如来坐像与菩萨像之间上部，各浮雕有五云中化佛。

第二四龕

中尊如来像左手置于腹前托钵，右手垂下五指并拢伏于膝上结触地印。钵与左掌之间有方形布。左如来左手置于膝上，右手曲臂（前臂中部以上欠缺）倚坐于宣字形台座。右如来像缺损，仅残留头光的边缘部与基坛。龕口左右壁各雕有菩萨半跏坐像。龕内正壁中尊左右与背后浮雕有十弟子像，左如来倚坐像与菩萨像之间的上部、右如来坐像与菩萨像之间上部，各有几体云中化佛浮雕。

第三三龕（图1）

中尊如来像左手置于腹前托钵，右手垂下结触地印。左如来像两手平放于膝上，倚坐于宣字形台座。右如来于腹前结弥陀定印，趺坐于莲花座。龕口左右壁各雕有菩萨半跏坐像。龕内正壁中尊背后有十弟子浮雕像，左侧如来倚坐像与菩萨像之间的上部、右如来坐像与菩萨像之间上部，各有五身云中化佛浮雕。外龕左右各雕有一力士像。



图1 夹江千佛岩第三十三龕

如上述，出现 A 类型托钵如来的三佛龕的尊像内容基本相同。即以左手托钵而右手结触地印的 A 类型托钵如来为龕内中尊、左如来像为倚坐的弥勒佛、右如来像为阿弥陀佛的三尊组合，龕内都浮雕有十弟子。

B 类型是双手于腹前托钵的如来像。出现 B 类型托钵如来的三佛龕，可以分别为 2 类型。即把托钵如来作为龕内中尊的类型（B—1）和置于左侧位置的类型（B—2）。

B—1 类型（第一一〇龕、第一一一龕、第一四〇龕）

第一一〇龕

龕内中尊如来像双手安置于腹前托钵状物，趺坐于莲花座。左如来是倚坐像。右如来像的手部虽然有些风化，但可以看作结弥陀定印，趺坐于莲花座。龕内三佛周围共计有 37 体立像浮雕。其中，中尊周围有十弟子像。此外有菩萨形像、俗人形像、武人神将形立像、龙王等。龕壁上部分左右各浮雕有一飞天与一云中化佛。外龕左右下部残留着力士像的痕迹。

第一一一龕（图2）

龕内中尊如来像双手安置于腹前托钵，趺坐于莲花座。左如来是倚坐像。右如来是结弥陀定印，



图2 夹江千佛岩第一百一十一龕



图3 夹江千佛岩第一百一十四龕

趺坐莲花座。龕口附近左壁雕有菩萨立像，右壁只剩台座的一部分。

第一四〇龕

龕内中尊如来像双手置于腹前托钵，趺坐于莲花座。左如来是倚坐像。右如来左手安置于腹前，右手垂下结触地印，趺坐于莲花座。龕口附近左壁雕有骑狮文殊菩萨像，右壁雕有骑象菩萨像，外龕左右各雕有一力士像。

如上述，B—1 类型三佛龕为中尊托钵如来，左侧弥勒佛、右侧阿弥陀的配置。第一四〇龕的右如来像结触地印。触地印一般是释迦的标识，但唐代造像中也有结触地印的阿弥陀佛，如龙门石窟^①。因此，第一四〇龕的右如来也有阿弥陀佛的可能性。龕内周围的尊像不一，然而要注意的是，第一一〇龕三佛周围以浮雕形式表现的尊像为十大弟子与天龙八部。

B—2 类型（第三〇龕、第一一四龕、第一三一龕）

第三〇龕

龕内中尊如来是倚坐像。左如来像双手置于腹前托钵状物，趺坐于莲花座。右如来像结弥陀定印，趺坐于莲花座。

第一一四龕（图3）

龕内中尊如来是倚坐像。左如来像双手安置于腹前托钵，趺坐于莲花座。右如来像结弥陀定印，趺坐于莲花座。中尊的左右雕各有一弟子像，左如来坐像的左侧、右如来坐像的右侧各雕有一菩萨像，内龕口附近左壁雕有骑狮文殊菩萨像，右壁雕有骑象普贤菩萨像。左右如来坐像上方浮雕有飞天。外龕左右雕有二天王像、二力士像。

第一三一龕

龕内中尊如来是倚坐像。左如来像双手安置于腹前托钵，趺坐于莲花座。右如来像结弥陀定印，趺坐于莲花座。内龕口附近左壁雕有骑兽坐像（普贤菩萨？），右壁雕有骑狮文殊菩萨像。外龕左右雕有各一力士像，残留有狮子的痕迹。

如上述，B—2 类型三佛龕是由中央倚坐的弥勒，左侧托钵如来，右侧结弥陀定印的阿弥陀佛所构成。需要留意的是，B—2 类型三佛龕中没有表现十弟子像。

① 久野美树《唐代龙门石窟的触地印阿弥陀像研究》，《鹿岛美术研究》年报第20号别册，2003年，同《唐代龙门石窟的研究——造形の思想的背景について》第五章《触地印阿弥陀像研究》，中央公论美术出版，2011年，等。

此外，关于第八九龕、第九三龕，因风化欠损之故，很难确定如来手印，但也存在是 B—2 类型的可能性。

第八九龕

龕内中尊如来倚坐像。左如来双手置于腹前，可以看出手上托有圆形物的痕迹。右如来双手置于腹前，手先端缺损，印相不明。内龕坐壁雕有菩萨立像，右壁雕有着袈裟的立像，因为是一对菩萨像，着袈裟的立像可能是地藏菩萨。外龕左右各雕有一力士像。

第九三龕

龕内中尊如来是倚坐像。左如来像趺坐于莲花座，双手置于腹前，因风化手部及持物不明。右如来像结弥陀定印，趺坐于莲花座。中尊左右各雕有一弟子立像，左右如来像的外侧各有菩萨立像。内龕口附近左右各雕有一骑兽菩萨像，风化严重，具体尊格不明。内龕上部雕有二飞天。基坛前有疑似香炉的痕迹，外龕左右雕有力士像。

总之，我们了解夹江千佛岩的托钵如来手部状态不同的二类型，还可以了解三佛的构成也有两种。一种是右侧阿弥陀、中心托钵如来、左侧弥勒。一种是右侧阿弥陀、中心弥勒、左侧托钵如来。在这两种构成中阿弥陀的位置都固定于右侧。

手势不同的两种托钵如来是否都是药师？譬如，敦煌壁画药师经变中的药师如来不一定托钵。敦煌药师经变中的托钵药师如来是左手托钵，举右手而把其第 1 指、第 2 指作环形。敦煌壁画中，可以确认在药师如来中，没有如 A 类型那样的右手结触地印的药师如来，也没有如 B 类型的双手于腹前托钵的药师如来。就是说，我们不能完全将夹江的托钵如来看成药师，就这一问题还有讨论的余地。

二、夹江千佛岩的托钵如来 A 类型的尊格

分析三佛造像中 A 类型托钵如来的尊格的时候，可以参照夹江千佛岩的第四龕（图 4）。该龕的中尊是 A 类型的托钵如来。虽然表面有些风化，但可以看出中尊左手置于腹前托钵状持物，右手结触地印。龕内左侧雕有骑狮文殊菩萨，右侧雕有骑象普贤菩萨，中尊左右与背后一共雕有十体弟子像。

夹江千佛岩第一五〇龕的中尊是药师佛（图 5）。左手在腹前托钵，右手执锡杖。敦煌壁画中的很多药师如来也托钵执锡杖，拿钵与锡杖这两种持物的药师佛常见于晚唐、五代。锡杖的有无也可能存在很大区别。同一夹江千佛岩中，药师佛造像是否以这些不同的标示来开展，也是一个问题。加上，第一五〇龕内部雕有十二神将，即中尊无疑是药师佛。



图 4 夹江千佛岩第四龕



图5 夹江千佛岩第一百五十龕

判断中尊尊格时，龕内诸尊也是重要因素。如果夹江千佛岩第四龕诸尊可以看作是文殊菩萨与普贤菩萨，十体弟子可以看作作为释迦的十大弟子的观点稳妥的话，那么该龕中尊即 A 类型的托钵如来不应该是药师佛，而是释迦的可能性很高。

回顾三佛龕，A 类型含托钵如来的三佛龕三件全都雕有十大弟子。这就证明三佛造像中的 A 类型托钵如来是释迦。A 类型的手印特征除了托钵之外，右手结降魔触地印。初唐以后，在中国降魔触地印如来的造像非常盛行，此印相由印度佛陀伽耶大塔的释迦成道根本像而来。因此，右手触地印就容易联想到释迦的表现。

三、夹江千佛岩的托钵如来 B 类型的尊格

考虑到可以将搭配有十大弟子的如来像看作释迦，因为三佛龕第一一〇龕的中尊即 B 类型托钵如来的背后也雕有十大弟子，所以可以将它看作释迦。另外，把托钵如来置于左侧位置的 B—2 类型的龕内没有表现十大弟子。

有趣的是，在夹江千佛岩还有四佛造像龕作品。其龕内并列雕有四体如来像。夹江千佛岩中有三件四佛龕，分别为第一四龕、第七二龕（图6）、第七三龕。其中，第一四龕与第七二龕的右侧雕有执锡杖的如来像，可以把它看作药师佛。第一四龕的如来像是立像，不能确认是否托钵。第七二龕的如来坐像，左手托钵。第七三龕右侧如来坐像因风化印相不明。四佛龕内，如三佛龕一样，阿弥陀结弥陀定印，弥勒是倚坐，并列的四体如来各有各形，有不同尊格的区别。



图6 夹江千佛岩第七十二龕

药师、阿弥陀、弥勒之外的如来尊格，若避开尊格重复，应该是释迦。第一四龕最后一体如来像缺损，其尊格不明。第七二龕的最后一体如来像（位置左端）双手置于腹前，趺坐莲花座，双手前端风化，详细不明，但其手部有量感，不能排除托较小的钵的可能性。第七三龕与第七二龕内容类似。第七三龕左侧的如来双手腹前托圆形物^①。此圆形物有可能是钵。虽然不能确定，但是我们可以将双手于腹前托圆形物（钵）的 B

① 《夹江千佛岩——四川夹江千佛岩古代摩崖造像考古调查报告》，第 190 页。

类型托钵如来，看作四佛之中的释迦佛造像。

四佛龕的各如来像的周围与背后雕有少数造像。其中有十大弟子、阿修罗等天龙八部以及十二神将。这些造像的位置都与如来像有关系。因为十二神将位于龕内左侧，十大弟子与天龙八部位于龕内右侧，故龕内左端的执锡杖和钵的如来像应该是带十二神将的药师佛，龕内右端 B 类型托钵如来像应该是带十大弟子、天龙八部的释迦佛。

在分析 B 类型的托钵如来时引人注意的是，丹棱郑山第六一号龕(图7)。该龕带有天宝一三年(754)的铭文。中尊是双手于腹前托钵的 B 类型托钵如来，龕内雕有阿修罗、龙王等，也有表现天龙八部。龕下部的铭文刻有“释迦尼一龕并八部”。这就证明该龕中尊 B 类型托钵如来是释迦佛。



图7 丹棱郑山第六一号龕

总之，将夹江千佛岩的三佛或四佛造像龕中的 B 类型托钵如来，看作为释迦的观点比较妥当。

四、阿弥陀、释迦、弥勒的三世佛造像与托钵释迦的意义

已确认托钵如来 A 类型 B 类型都可以看作释迦，所以三佛的尊格种类是阿弥陀、释迦、弥勒。一般来讲，阿弥陀依据《无量寿经》“成佛已来凡历十劫”^①指过去佛，释迦指现在佛，弥勒指未来佛^②。

释迦、阿弥陀、弥勒的三佛组合从隋代出现，唐代已普及。敦煌石窟隋代以后，主要在唐代窟内，正面造释迦塑像、右壁表现阿弥陀像或阿弥陀西方净土变、左壁表现弥勒像或弥勒经变，将窟内构想为三世佛世界。

天龙山石窟唐代开窟纪年铭记《大唐勿部将军功德记》(神龙二年·七〇六)里记有发愿文“奉为先尊及见存姻族，敬造三世佛像并诸贤圣”。该题记被刻于第一五窟的窟口左侧的碑形部分^③。因为第一五窟的尊像保存状态不理想，只能看出一壁一佛即三佛，尊容不明。但通过题记可以将该窟的三佛理解为“三世佛像”。天龙山石窟第一一窟的正壁雕有触地印坐佛，左壁雕有倚坐佛，

① 《大正藏》卷一二、第 270 页上。

② 贺世哲《关于敦煌莫高窟的三世佛与三佛造像》，《敦煌研究》1994 年第 2 期，荻原哉《三世佛の造像——钟山石窟第 3 号窟の三佛を中心として》，《印度学佛教学研究》56，2007 年 12 月，同《敦煌莫高窟唐代造像の一样相——第 384 窟の三佛造像を中心として》，《朝日敦煌研究员派遣制度纪念志》朝日新闻社，2008 年等。荻原先生在上述论文中指出，阿弥陀、释迦、弥勒的三世佛仅有纵三世佛的思想，也表现有代表西方阿弥陀的十方扩大的世界观。要注意的是，以释迦为过去佛、以阿弥陀为现在佛的想法。关于以阿弥陀作为过去佛的思想，应该需要更多的考察。今后要改稿议论。

③ 李裕群、李钢《天龙山石窟》，北京：科学出版社，2003 年。

右壁雕有说法印坐佛，这应该是以释迦中尊而左弥勒与右阿弥陀的三佛组合，我们可以了解三世佛是由此三种尊格所表现。

此外，作为阿弥陀、释迦、弥勒所组合的三世佛的例子，在龙门石窟第九六四号龕。该龕正面雕有倚坐佛，左壁雕有左手垂下置于膝盖上的坐佛，右壁雕有右手垂下置于膝盖上的坐佛。该龕保留有开元五年（717）的铭文《唐朝议郎行少府监主簿上柱国钜鹿魏牧谦像龕铭并序》，铭文中有“尝读佛经云过去未来见在为三世佛（中略）敬为亡考妣造阿弥陀像、释迦牟尼像、弥勒像合为三铺同在一龕”。因此，窟内三佛应该表现的是过去、现在、未来的三世佛。

北宋时期的日本天台僧成寻，熙宁五年（1072）入宋，巡历诸寺而记录《参天台五台山记》。同书记录了寺庙佛殿造释迦、阿弥陀、弥勒所组合三佛像的诸多实例。同书卷四的熙宁五年十月二十三条记载了开封太平兴国寺的大佛殿内有“中尊丈六释迦、西阿弥陀、东弥勒”。卷一熙宁五年五月十三日条记载了天台山国清寺大佛殿有“丈六金色释迦像，左右坐丈六弥陀弥勒像”。此外，“天台山大慈寺智者大师塔院大佛殿”（卷一熙宁五年五月十八日条）、“泗州普照王寺僧伽大师真身塔大佛殿”（卷三熙宁五年九月二十一日条）、“五台山文殊真容院文殊阁”（卷五熙宁五年十一月二十九日条）记载有释迦、阿弥陀、弥勒的三佛组合。总之，宋代的释迦、阿弥陀、弥勒的三佛组合相当普遍，容易推测出这些造像是基于三世佛的思想。应该也可以推测宋代以前的唐代五台山的三佛造像也是同样的三佛组合。实际上，山西省五台山的佛光寺东大殿内，安置有大中十一年（857）造的诸塑像。佛殿内，除了两端的普贤菩萨、文殊菩萨以外，安置三体如来塑像。中尊是左手托钵右手结触地印的A类型托钵如来，左像是倚坐弥勒，右像是结转法轮印的阿弥陀。若将中尊佛的尊格看作释迦^①，则此三尊的组合与《参天台五台山记》所记载的三佛造像的组合完全相同。

夹江千佛岩的三佛造像，与佛光寺的三佛造像同样，以A类型托钵如来为中尊，左右造弥勒与阿弥陀的三佛组合。即夹江千佛岩的三佛被认为阿弥陀、释迦、弥勒的典型三世佛造像。

托钵形式是药师佛的特征，但是通过本文，我们可以了解右手结触地印而左手托钵的如来、或双手于腹前托钵的如来是释迦的可能性很高。到此，笔者还想思考的是，释迦托钵的理由。托钵的特征很容易与药师佛混同，为何造托钵形式的释迦像呢？

药师托的钵基本是药钵。释迦托的钵是其在世时日常生活所用，如乞食容器等。金刚经变中画有托钵的释迦行脚像。反而在佛教，佛钵原本是作为佛的遗物，是信仰的对象，意味着在未来继承佛法。三世佛造像的主题就是从过去到未来的继承佛法，因此人们以释迦托钵的形象来象征佛法传承。三世佛中的释迦的意义因为托钵造型而被强化。

还有，考虑到三世佛的主题是向未来传法，存在以未来佛的弥勒为中尊的三世佛造像，也是能够了解的情况。

① 李静杰先生把佛光寺的托钵如来看作药师佛。参照前揭注③。

结语

本文通过考察夹江千佛岩的三佛龕等的作品，论及托钵如来不是药师而是释迦的可能性。如果本文考察结果正确，对其他三世佛造像实例而言，也给出了新的提示。

例如邛崃石笋山第九号龕的三佛造像（8世纪后叶）的中尊为倚坐弥勒佛，右像为结转法轮印的阿弥陀佛，左像为双手托钵的如来坐像。此托钵如来像过去一直都被视为药师佛。大足石刻北山佛湾第五一号龕（光化二年899年）的三佛龕的中尊托钵如来像亦有被视作药师佛的说法。但若将此类托钵如来像视为释迦，那么此类三佛龕就是由阿弥陀、释迦、弥勒所组成，即典型的三世佛造像。我们可以推断阿弥陀、释迦、弥勒所组成的三佛在整体三佛造像中所占的比例应该要超过李静杰先生所统计的五分之三。

另外，在宋代三佛造像中亦有出现托钵如来像。例如大足石刻宝顶山佛湾圆觉洞正面的三佛，即基于华严思想的三身佛，中尊为毗卢遮那佛（法身），左像为定印阿弥陀佛（报身），右像为双手托钵如来像，即释迦佛（应身）。这也说明入宋后托钵形式的释迦佛造像仍有延续。因此本文将托钵如来视为释迦佛的论述应该不会有太大问题。

关于三世佛的尊格问题，但也不能说三世佛之中绝对不包括药师佛。实际上，时代较晚的日本三千佛图中也有药师、释迦、阿弥陀所组合的作品。开头也记述了由药师、释迦、阿弥陀的三方佛（横三世佛）造像的思想。

本文尚未提及的有关其他各个三世佛造像个例的探讨，如考察包含药师佛的三世佛造像，是今后要做的课题。

印度诃利帝母神像在流传过程中的衍变探究

◎胡文成(重庆大学外国语学院)

内容摘要:古印度夜叉诃利帝母神纳入佛教神祇后,被奉为生育和保护儿童的女神。该神祇从犍陀罗经丝绸之路南道、北道传入西域(中国新疆),其造型呈身着粟特(Sogdiana)服饰的回鹘民族妇女形象。传入中土后,她的造型在唐代仅是民间妇女形象。洎至宋代,她作为“送子观音”的化身,其造型表现呈宫廷贵妇人形象。通过对诃利帝母在流传中形象造型的衍变探究,使我们认识到,神像造型衍变的原因应是深受其所在地域民俗文化的审美情趣的影响所致。

关键词:诃利帝母 西域造型 中土造型 地域文化影响

一、诃利帝母在古印度的缘起

“诃利帝母”在巴中唐代石窟中被称为“鬼子母佛”,在大足宋代石窟中又被称名为“九子母”,或者称为“送子观音”。她的原型出于印度佛教中的夜叉诃利帝母(Yakshinī Hārītī)神。该神的缘起,据《毗奈耶杂事·卷三十一》中载,“往昔王舍城中有独觉圣者出世,为设大会。有五百人各饰身共诣芳园。途中遇怀孕牧牛女持酪浆,来劝同赴园嬉之舞蹈。遂堕胎儿。诸人等舍之赴园内。女独止懊恼,便以酪浆买五百庵没罗果,见独脚圣者来其旁,顶礼而供养之。发一恶愿曰:‘……我欲来世生王舍城中,尽食人子。’由此恶愿,舍彼身后。生为王舍城婆多药叉长女,与犍陀罗国半叉罗药叉长子半支迦药叉婚,生五百儿。恃其豪强,日日食王舍城男女。佛以方便隐鬼女一子。鬼女悲叹求之。知在佛边。佛曰:‘汝有五百子,尚怜一子,况余人但有一二耶?’乃教化之授五戒,为邬波斯迦(即优婆塞)”^①。

关于诃利帝母的造型仪轨,据〔唐〕不空译的《诃利帝母真言经》说:“画诃利帝母,作天女形,纯金色。身着天衣,头冠璎珞,坐宣台上,垂下两足。于垂足两边画二孩子,傍宣台

^①《大正藏》第24册,第361—363页。

立，于二膝上各坐一孩子，以左手怀中抱一孩子，于右手中持吉祥果。”^①诃利帝母神最早见于中文文献出自玄奘的《大唐西域记》。该书卷二〈健驮逻国〉条中载：“梵释宰堵波西北行五十余里，是释迦如来于此化鬼子母，令不害人，故此国俗祭以求嗣。”^②唐义净《南海寄归内法传·卷一》中载：“西方诸寺，每于门屋处，或在食厨边，塑画母形，抱一儿子，于其膝下，或五或三，以表其像。（略）其有疾病无儿息者，飧食荐之，咸皆遂愿。”^③根据这段记载可知，诃利帝母皈依佛教后在古印度已成为儿童的保护神和生殖女神。

诃利帝母神起源于古印度，随着印度佛教向外传播而流入不同的地区。该神像在印度的造型如何呢？在古印度北部犍陀罗等地区诃利帝母的造型是，她没有戴头巾，但其头发通常被排列表现得颇有些像一顶冠，她的嘴角两边有暗示其原为夜叉的犬牙，与古印度的财神库贝拉（Kubera）——后来为佛教保护神之一的毗沙门天王（Vaisravana）——并列在一起受到祭祀^④。那么，以后又发生了什么变化呢？这是有必要探讨的。大英博物馆和巴基斯坦拉合尔博物馆分别保存了一件犍陀罗雕刻的诃利帝母作品。前者，原件高 71 厘米，后者原件高 100 厘米。

前者，诃利帝母脸型丰圆，眉眼均呈新月形，发饰为水波纹形，上拢成髻，呈端坐姿，衣质轻薄，衣纹为通常犍陀罗雕刻作品中所显现出来的那种平行的圆弧线条。圣母双乳丰满突出，怀中抱一小儿，两脚间有一小儿，另外在宝座的左右两端各有三个小儿，上一下二。

后者，诃利帝母呈站姿，脸形各部分与前者同，发饰仍呈水波纹形，上拢梳成辫子盘成圈状，圣母的衣饰也是轻薄，显现出丰满健康的身躯轮廓，特别是结实浑圆的双乳；衣纹流畅，线条明快清朗。其左手抚腰，左肩上站一小儿，右肩上抚一小儿，右手臂中间站一小儿，双手抚住圣母的右乳房。

以上两例，因原作有不同程度的损坏，因此小儿数不足 9 个。但是两神像的造型明显是以希腊女性形象为模特雕刻的，这也是表明犍陀罗佛教艺术最初是接受希腊化艺术影响的标型实物之一



图1 大英博物馆藏诃利帝母像 青灰色片岩 出自犍陀罗·贾马尔加西（Jamālgarhi）坐身高 71 厘米

①《大正藏》第21册，第289页。

②玄奘、辩机著，季羡林等校注《大唐西域记》，北京：中华书局，1985年，第254页。

③《大正藏》第54册，第209页。

④参见 Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, 〈The Yakshinī Hārītī〉, pp.84-87, Oxford at the Clarendon Press (London), 1928.〔印〕R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School*, PL24, Kubera and Hārītī bronze, Kusāna, Sonkh, Wiley Eastern Limited and New Ase International Limited (New Delhi), 1995.



图2 巴基斯坦拉合尔博物馆藏诃利帝母像青灰色片岩 出自犍陀罗·西克里 (Siki) 立身高 100 厘米



图3 半支迦与诃利帝母, 片岩 高 120 厘米, 宽 53 厘米 2 世纪中叶 出土于犍陀罗 萨里·巴罗尔 (Sahri Bahlol)

(图 1、图 2)^①。

藏于巴基斯坦白沙瓦博物馆的一件犍陀罗雕刻作品, 构图模式和上述两件又不一样。该作品中, 右边为诃利帝母的丈夫半支迦 (Pāncika), 呈善跏趺坐姿; 头戴花鬘, 耳垂珠珞, 袒胸露腹, 赤足; 左边为诃利帝圣母, 其形象造型与上述前者的相差无几。该作品由于部分损坏, 现只能见到 6 个小儿。

另外, 两主像的宝座下面, 呈一字形排列雕刻了 20 余个姿态不同的小儿 (图 3)^②。

二、诃利帝母传至西域的造型

奥利尔·斯坦因 (Aurel Stein) 于 20 世纪初在地处丝绸之路南道, 即新疆和阗 (Khotan) 的法哈德·白格·雅拉克 (Farhād—Beg—Yailaki) 一个寺院遗址第十二佛堂大门口处发现了诃利帝母的壁画, 时代为 6 世纪中叶。在这幅壁画中, 一个童儿抓住诃利帝母的左乳, 其他 3 个跨在她的双肩和右臂上, 她左边的第 5 个儿童似乎在跳舞。画面上除了这些显而易见的形象外, 还可见到左腿下方几乎被完全磨损的壁画表面表现出这样一些形象: 两个穿着紧身衣的童儿大约正在嬉戏玩耍, 靠近圣母右足, 有一裸体的童儿似乎在躲避旁边一个童儿的棍子, 这个童儿的形象已完全模糊了。在该壁画中, 诃利帝母的童儿数为 9 个 (图 4)。另外, 还有 5 个供



图4 奥利尔·斯坦因在新疆和阗 (Khotan) 寺院遗址发现的诃利帝母壁画 (现藏新德里国立博物馆)

① a. 这两尊像 19 世纪末出土于犍陀罗。Alfred Foucher, (弗熙耶, 或译作富歇) *Beginning of Buddhist Art and Other Essays in Indian and Central Asian Archaeology*, Paris, 1917, pp.423-424, PL.2、PL.3 (图版为黑白照片, 不是很清晰)。b. 笔者提供的图 1、图 2 复制于 Harald Ingholt, *Gandhāran Art In Pakistan*, Copyright 1957 by Pantheon Books, Inc.333 Sixth Avenue, New York 14, N.Y.

② a. 出处同上注, P.425, PL.4 (黑白照片图版不是很清晰)。b. 复制于 Harald Ingholt, *Gandhāran Art In Pakistan*, PL.314, 文字说明见 p.146, Copyright 1957 by Pantheon Books, Inc.333 Sixth Avenue, New York 14, N.Y.

养人^①。这幅壁画上的童子数及其造型风格与其后在吐鲁番发掘到的幡画上的相似。

20 世纪初,德国考古学者冯·勒柯克(Albert von Le Coq)也在新疆吐鲁番发掘到一幅寺院的诃利帝母幡画,大约制作于公元 8 世纪以前。在该幡画上,正中为一女像,项后有圆形背光,头戴风帽,其边沿镶有花纹,身着粟特妇女所着的服装,这种服装的特点是略似男子的长袍,翻领,袖口窄小;女像怀中抱一小儿作哺乳状;在女像的两边各有 4 个小儿作玩耍状,有的在打波罗(Polo)球,有的在弹奏“火不思”(Qubuz)^②,还有的似乎在作杂耍(图 5)^③。



图 5 (德)勒柯克氏在古高昌(吐鲁番)寺院遗址发现诃利帝母幡画的线描图(复制于 Alice. Getty: *The Gods of Northern Buddhism*, PL.70, London: Oxford at the Clarendon Press, 1928.)

三、云冈石窟中诃利帝母造型

诃利帝母这种题材的造像在公元 5 世纪后期传入中土,最早表现在云冈石窟中。云冈第二期(470—494 年)第 9 窟后室南壁西侧下层雕刻有一幅“鬼子母失子缘”。画面右侧的中心是向右侧身、并排坐在一起的鬼子母和其丈夫老鬼神王半支迦(Pāncika)。此处,在人物相貌上的刻画显然不能和犍陀罗艺术相提并论。因为两个人物不仅雕刻得同样大小,同样姿态形态,甚至连头发形状和面容都一模一样,完全没有可能以相貌来直接分辨出男女,而只能是以手中是否抱小儿来判断其是否为鬼子母。我们看到,位于前边人物的左手抱着小儿,那么她就是鬼子母了(图 6)^④。



图 6 鬼子母失子缘 云冈第 9 窟后室南壁西侧下层

四、巴中唐代石窟中诃利帝母造型

巴中南龛有三龛是“鬼子母佛”造像,均系浅浮雕,都表现为一个坐在地上的平凡的妇女,

① a. 最早的黑白图版载 Sir. Aurel. Stein, *Serindia* 塞林迪亚, Vol. IV, *Tempera Painting of Hārītī*, F. XII, 004, From Wall of Shrine F. XII. Farhād Bēg-yailaki. 图版的说明文字见 *Sirindia*, Vol. III, pp.1252-1253. b. 彩色图版载 Albert Skira, *Central Asian Painting from Afghanistan to Sin Kiang Treasures of Asia Collection*, p54, 1979 by Editions d'Art Albert Skira S. A., Geneva. First edition 1963 by Editions d'Art Albert Skira, Geneva. 笔者在本文中引用的彩色图版出自 1979 版。在彩版只能见到 4 个小儿, 斯坦因的黑白版中可见到 9 个。

② 大概是初唐占据此地的回鹘人的遗物。而乐器之名, 他们称之为 Qobuz。以后的宋元时代, 以土耳其语译此同形的乐器名火不思。再参见(日)林谦三《东亚乐器考》, 北京: 音乐出版社, 1962 年, 第 240 页。

③ 图版载 Alice. Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, PL. 70 (为诃利帝母幡画的线描图), London: Oxford at the Clarendon Press, 1928.

④ 复制于《中国石窟·云冈石窟(二)》, 图版 42。



图7 巴中南龕第74号龕右壁外鬼子母像



图8 巴中南龕第81号龕鬼子母像

怀中抱一小儿，另有8个小儿，成半圆形围绕着主像。鬼子母没有项光、背光、莲座，头梳唐代妇女流行的“同心髻”^①，衣着也是唐代一般妇女所着的窄袖襦和长裙^②，完全是一个现实生活中普通妇女的形象，要不是妆修碑中刻写有“鬼子母佛”4个字，人们肯定会把她当成一个多子多福的供养人形象。

第68号龕，龕的上半部刻五佛二天王二力士；龕的下部刻鬼子母佛一座，共10身，有镌字：“李思弘供养”、“李保寿供养”。该龕龕楣作帐幕形。鬼子母佛趺坐中间，脸形丰硕，头梳同心髻，身着交领襦裙，怀中抱一童子，其左右两侧各立4名童子，作小沙弥形象。

第74号龕为重檐屋形双叠室龕，在外龕左壁刻鬼子母佛一座10身（图7），有镌字：“李思弘报修”；另外，外龕左右壁下部还刻有6个供养人，左边为3男像，右边为3女像。男像头戴幞头，身着团领窄袖长袍。女像前立者头梳同心髻，后两者头梳双螺髻，身着中袖襦裙。第81号龕，刻鬼子母佛一座10身（图8），有镌字：“李思弘男保寿供养。”三龕中主像的身份，在李思弘文德元年（888年）的妆修碑记中确称名“鬼子母佛”。

五、大足宋代石窟中诃利帝母像造型

1. 北山第122号诃利帝母像龕，顶部为平顶，龕高167厘米，宽151厘米，深113厘米。主像为诃利帝母，面北端坐于高背椅上，椅后有屏风。诃利帝母凤冠霞帔^③，身着华服，双足着云头履^④，踏于几上，有绕身披帛垂地。其左手抱一小儿（头残）放膝上，右手抚右膝。

主像左侧立一侍女，着宫装，双手拱揖。左前侧坐一乳母，身体丰硕，袒胸露乳，面露微笑，

① “同心髻”，唐代妇女较为流行的一种发饰，即将发盘拢在头顶部形成一个圆髻。杨巨源《独不见》有：“竞理同心髻”句。此髻在唐前期已有，参见周锡保《中国古代服饰史》，北京：中国戏剧出版社，1984年，第217页，第224页发图9、发图10。

② 唐代妇女平居上身穿襦袄，或衫子，下系裙子，平居着襦袄时大都以窄袖为主，参见周锡保《中国古代服饰史》，第196、197页，第203页女图8。

③ 据《宋史·舆服志》载：宋代自皇后、妃以下各内外命妇的服饰，有祿衣、褕翟、鞠衣、朱衣、礼衣（钿钗礼衣）及常服等几种。其首服有九龙四凤冠、龙凤珠翠冠、九翟四凤冠、花钗冠等。参见周锡保《中国古代服饰史》，第288—295页；第296—298页的女图3、女图4、女图6。其实，大足石窟中诃利帝母的造型就是以宋代皇室中妃嫔，以及内外命妇为模特制作的。

④ 履，宋代皇室中妃嫔、命妇的鞋都用红帮作鞋面，帮即女履之墙面。鞋头是尖尖的并做成凤头，也有作成云头样子，并作上翘之形，又在鞋子上加以刺绣，所以又有红绣鞋的。参见周锡保《中国古代服饰史》，第291页说明，彩图16，宋神宗皇后像所着的翘头履。

横抱一儿（头残），作哺乳状。主像右侧立一侍女（头残），着宫装，双手拱揖。右前侧有两小儿，呈坐式，其中一头残。主像座前原有五小儿，作游戏玩乐状，现均已风化毁坏（图9）。



图9 大足北山第122号龕诃利帝母像

第122号龕的凿造年代，根据其相邻的第120号“地藏、观音像”龕，第123号释迦牟尼及观音像龕，第125数珠手观音像龕，第126号玉印观音像龕等，这几个龕中的主像造型和服饰，都具有北山北宋晚期造像的特点。而122号龕诃利帝母形象造型与上述几龕中观音的造型基本相似。所以，122号龕的时代应在北宋晚期（1101—1126年）^①。

2. 石门山第9号诃利帝母像龕，顶部为平顶，龕高163厘米，宽213厘米，深74厘米。主像为诃利帝母，面东而坐，坐身高151厘米，肩宽44厘米。诃利帝母凤冠霞帔，身着华服，玉带束胸，双耳垂珰，脑后有系冠的双翅向左右侧上飞，双足着云头履，膝间有蔽膝垂足下，裙裾两侧垂于座前^②。其左臂平举（残），右手拉住一儿童左手，该儿伏依住诃利帝母右膝，颈戴项圈，高跷右腿，正往诃利帝母膝上爬去。

主像左侧，为一乳娘，盘膝而坐，其衣襟张开，内衣稍遮住右乳，左乳裸露，双手抱一小儿于膝上，作正欲奶儿状。乳娘左下方，立一儿童像，身已风化，头残。乳娘右侧，立一儿童，左手扶住乳娘肩头。

主像右侧，为一侍女，头梳半高髻，身着襦裙，身体微弯，双手已残。其身下有一小儿，双手拉侍女衣袖，头回顾主像膝旁儿童，举跷左脚，作欲要人抱状。

在主像与侍女之间，上层立两儿童。左童胯下夹一竹竿，竿头刻马首，作骑竹马玩耍状。右童立于侧，其左手已残，右手斜上举，指上停有一鸟，作放鸟玩乐状。两儿童下方，一男性盘腿而坐，头戴东坡巾^③，身着交领中袖袍服，双手置胸前作祈祷姿势（见白圆圈标示）（图10）。在龕正壁和左壁交接处立一下身着裙，外着



图10 大足石门山第9号诃利帝母像

① 参见刘长久、胡文和、李永翘《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版，1985年，第389—391页。

② 该诃利帝母像有一个很好的参照物，为磁州窑彩釉女座像，其造型为：戴凤或翟冠，似亦有博鬓，大带、革带，腹部系有下垂的蔽膝、双肩上披有霞帔，参见周锡保《中国古代服饰史》，第298页，女图6。

③ 东坡巾又名乌角巾，此巾的式样有四墙，即墙外又有墙，外墙比内墙少杀，《东坡居士集》有“父老争看乌角巾”句，因而有东坡巾之名。参见周锡保《中国古代服饰史》，第265页，第278页男图2《宋代李公麟画维摩演教图》。石门山第9号龕该供养人的东坡巾样与之完全相同。刘长久、胡文和、李永翘《大足石刻研究》中将该形象误认为“半大少年”，第547页。

褙子，腰束绦的女性^①。

第9号龕的凿造年代，第8号龕是佛母大孔雀明王经变相，第6号龕是“西方三圣与十圣观音像”龕，该龕中的众观音像大都有“绍兴辛酉”（绍兴十一年，1141年）的造像题刻，而9号龕的主像造型与第8、第6号龕中主像的基本相似。因此，第9号龕的时代应在南宋绍兴年间（1131—1162年）^②。

3. 石篆山第1号诃利帝母像龕，顶部向内微斜，龕高210厘米，宽253厘米，深110厘米。主像为诃利帝母，面南而坐，坐身高140厘米，肩宽42厘米，双足着翘头舄，踏于一双孔方几上，几高24厘米。诃利帝母面目俊秀，凤冠霞帔，颈戴项链，着大袖衣，坐宝宣台，有披帛过肩绕腕垂地，膝间有蔽膝垂于座前。诃利帝母左手抱一童子于左膝上，右手于胸前持一吉祥果作逗玩状。童子左手扶膝，右手伸欲取果。诃利帝母两侧靠后，各立一侍女，身高94厘米，肩宽34厘米。二侍女头梳双螺髻，身着团领褙子，腰部束绦。左侍女双手捧一物（残）似印绶；右侍女右手持一团扇于胸前。左侍女身下左方正壁上，有两游戏儿童。左儿坐于地，左手高举一枝莲花。右儿呈跪蹲姿，左手高举似欲抢莲花状。两童子坐（蹲）高42厘米。

右侍女身下右方正壁上，为一乳母。乳母面露微笑，头微左斜，身材丰满，盘膝而坐，其头梳高髻，两耳垂珰，衣襟向外分开，露出饱满双乳，其双手在怀中平抱一睡儿。乳母左侧立一小儿（头顶残），左手捧住睡儿头，右手在上抓住乳母左乳头部，将奶头塞进睡儿嘴。

龕左壁下侧，盘膝坐二男童。外侧男童，裸露右臂，左手在膝上持一手鼓，右手作拍鼓状。内侧男童衣襟敞开，张口作笑，其左手在腹前捧一桃，右手持一物似铃。龕右壁下侧，亦有二男童。外侧男童盘膝而坐，左手残，右手抬至面前，指上立一雀。里侧男童单腿跪蹲，左手已残，右手前伸，作逗鸟状（图11）。



图11 大足石篆山第1号诃利帝母像

该龕的凿造年代：石篆山佛惠寺现存一通《警人损动诸尊像及近代龕塔前后松柏栽培记》碑，碑文中称：石篆山所“刻像凡十有四”，其中“曰圣母龕”，即是诃利帝母像龕。该碑立于宋哲宗元祐五年（1090年）。所以，第1号龕的年代应不晚于“元祐五年”（1090年）^③。

① 背子，或作褙（褙同背），又名褙子。宋代男子穿背子的有皇帝、官吏、士人、商贾、仪卫等人。宋代女子穿褙子的有后妃、公主、家居妇女、媒婆、歌伎女子等人。背子的形制是两裾离异不缝合，在两腋及背后都垂有带子，因其前后裾不缝合，所以要用勒帛系束。参见周锡保《中国古代服饰史》，第309—311、322—323页褙子图1至图7。

② 参见前揭《大足石刻研究》，第547页。

③ a. 参见《大足石刻研究》，第538—539页。b. 参见郭相颖主编《大足石刻铭文录》，图3—44僧希昼《书严逊记》碑，重庆：重庆出版社，1998年，第326—328页。

六、结论

我们把以上列举的几种诃利帝母像作比对,明显看到,由于地域不同,诃利帝母的造型,接受其所在地民俗文化的影响,各具特征。

大英博物馆和拉合尔博物馆分别呈坐姿、立姿的诃利帝母像,其丰圆的脸庞,编织的发辫,高耸的双乳,身着厚重有深沟褶襞的袍服,其造型显然是以那时居住在犍陀罗地区的印欧人种,即以希腊—罗马妇女为模特儿制作的,甚至图像中的小儿都是头有髻发。

白沙瓦博物馆所藏的诃利帝母与其丈夫半支迦的片岩雕刻,画面中这一对男女神像的形象造型明显表现了犍陀罗艺术受希腊艺术的影响。半支迦束发蓄须,袒胸露腹,相貌如同罗马贵族或贵霜酋长,装束如同印度王者。豪华的头饰、耳环、项圈等珠宝饰物和便便大腹都符合财神的身份。他膝下的小爱神似的裸体男婴把他与生育女神紧密联系在一起。诃利帝母头戴花冠,卷发披肩,造型更接近希腊化雕刻,花冠中间的莲花蓓蕾和怀抱抚摸她浑圆乳房的裸体男婴,都表明她是生育和保护儿童的女神。

斯坦因在地处丝绸之路南道的和阗发现的那幅诃利帝母(斯坦因原作中称名“鬼子母”Mother of Demon Sons)壁画,他认为其风格有几点值得注意:她的短圆的“月亮脸”上,有一种朦胧般的神情,凝聚着庄重、严肃、温柔,这完全有可能是受了波斯(或珊珊)艺术(Sassanian Style)中审美观的影响。这种特征,在(和阗)丹丹—乌里克(Dandān-oilik)壁画中丝绸公主(The Silk Princess)和其侍者的脸上可见到,该画是关于和阗养蚕的传奇故事。甚至在米兰(Mīran)寺院壁画中的毗桑塔拉王后(Vessantara's Queen)与其女儿们的面部上也有所表现^①。另外,上述斯坦因所发现的壁画中,诃利帝母双耳耳垂夸张地扩大,颈部过于明显的皱褶,等等。法国学者弗熙耶(又译富歇, Foucher)则因这些造型有类似西方人的特点而将其称之为“印度风格”(Classic in India)^②。实际上,斯坦因所谓的“波斯艺术”和弗熙耶所称的“印度风格”应为“粟特艺术”(Sogdiana Style)。公元6—8世纪,原居中亚(犍陀罗地区)的粟特人(Sogdiana)大多经丝路南道进入于阗绿洲、米兰,并接受了佛教。这些信奉粟特宗教的旅行者也把其文化艺术镶进其在当地制作的佛像中,这已经由现存的考古实物所证实^③。

德国学者勒柯克得自吐鲁番寺院幡画上鬼子母形象,她露出丰硕的乳房哺乳童子,这应是继承受希腊化影响的犍陀罗佛教艺术的表现形式,其身着粟特妇女的服装,左右侧有打波罗(Polo)

① 米兰,位于新疆若羌县,《汉书·西域传》鄯善国伊循城的遗址位于其附近,今为新疆生产建设兵团农二师36团场场部所在地。

② 参见 Sir Aurel. Stein, Serindia 塞林迪亚, Vol. III, p.1253.

③ a. Sir Aurel. Stein, *Ancient Khotan, Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan*, Oxford 1907, pp. 260-261; PL LXIV, 转引自荣新江《于阗佛寺壁画的新探索》,中国新疆文物考古研究所、日本佛教大学尼雅遗址学术研究机构编著《丹丹乌里克遗址——中日共同考察研究报告》,北京:文物出版社,2009年,第201—207页。b. 参见 Albert Skira, *Central Asian Painting from Afghanistan to Sinkiang Treasures of Asia Collection*, Chapter 3 (The Influence of Sogdiana)。Skira在第3章的前半部分论述和阗地区丹丹乌里克寺院公元6—7世纪壁画风格受到粟特艺术的影响,限于篇幅,不再引用原文(英文)。

球和弹奏“火不思”(Qubuz)的童子,也就是提醒我们应该注意到其所表达出来的浓厚西域风格,即仍然呈现出粟特艺术特征。该幅画发掘于吐鲁番,其地在公元6世纪后半期至7世纪前半期,最初是属于麹乾固所建立的“高昌”国(561—640),正处于传统丝路的北道上。实际上,在公元6—8世纪,粟特人也曾沿北道进入和居住在吐鲁番地区,并在该地伯兹克里克等石窟中创作了不少带有粟特艺术风格的佛画^①。

云冈第9窟中的“鬼子母失子缘”,我们可以看到,鬼子母夫妇形象的主要特征(身材相貌)已经中土化了,但其头发仍然雕刻为类似螺发的西方形式。云冈第二期石窟开凿于北魏文成帝去世后至孝文帝太和十八年(494年),而这一历史时期以鲜卑民族为主体的北魏尚未完全汉化,并不具备把这些印度佛像改造成本民族化形象的能力。所以第9窟(还有10窟)很多造像还保留有从犍陀罗传来的原型。显然,艺术家试图以此来证实他们的故乡不在中土而在印度。

巴中南龕的“鬼子母佛”,完全是将神的形象还原为现实生活中的形象。儿孙满堂,是中国封建社会视为家庭美满的标准之一。从妆修镌刻中所说的“愿男保寿易长易养聪明”,“男保寿易长养”的文字来看,清楚地说明了那时供养“鬼子母佛”的世俗目的。特别是“鬼子母佛”以世俗化造型表现呈普通妇女形象,足以证实该神祇在中土那时的佛教神祇中还处于较低下的地位。

诃利帝母的身份和宗教职能在宋代发生了重大变化。该神像虽在佛教神祇中属“二十诸天”神之一,地位不是很高^②。但在大足宋代石窟中的造型和服饰特征,比较巴中南龕唐代的普通民间妇女,已是重大改变。她所在的龕窟形制与相邻的佛龕大小相似,并居于中心位置。其所着的服饰形制超越了同时代龕窟中的观音。大足石窟中宋代观音造型和服饰,后者一般就是头梳包髻,插有角梳,着花钗冠、团冠、莲花冠,为宋代妇女头上戴的冠子,身着装饰璎珞的华服(不是宋代命妇所着的形制)^③。而诃利帝母所着的服饰,乃是赵宋皇室后妃的服饰(前文已述,不赘)。不仅如此,诃利帝母的左右身边还配备了正在给儿童喂奶的乳母,以及照顾童子的侍女,俨然一幅宋代贵妇人的家庭生活景象。为什么会发生如此大的变化呢?

诃利帝母在宋代已不仅仅再是如唐代巴中南龕那样作为小儿的保护神。而是转身变为宋代现实社会中最需要的“送子神”,甚至化身为“送子观音”,而且还有佛典的权威根据。《妙法莲华经》卷七〈观音普门行愿品〉中说:“若有女人,设欲求男,礼拜供养观世音菩萨,便生福德智慧之男。

① 参见 Albert Skira, *Central Asian Painting from Afghanistan to Sinkiang Treasures of Asia Collection*, Chapter 3 〈The Influence of Sogdiana〉, 并在该书 (Conclusion) 中将吐鲁番地区石窟中的佛画艺术称为 “Indo-Iranian art (with its different semi-Indian and semi-Iranian strains)”。

② “二十诸天”神,鬼子母神位居第十五,参见丁福保《佛学大辞典》,北京:文物出版社,1984年,第25页。

③ 宋代妇女头上戴的冠有:白角冠、珠冠、团冠、高冠、花冠、垂肩等,初无定制。到宋仁宗时,宫中用白角为冠并加白角梳,这种冠很大,有至三尺,有至等肩者,梳也长一尺。至皇祐初,就规定冠广不得过一尺,高不得过四寸。梳长不得过四寸,但到仁宗,侈靡之风又盛。参见周锡保《中国古代服饰史》,第292页,第301页女图15。我们考察大足北山第118号龕,龕中主像不空羼索观音;136号窟中不空羼索观音,第180号窟中的几位观音,在其花冠后面的发髻上都横插有角梳。

设若求女，便生端正有相之女。”^①例如，时代更早的北山第122号龕，石篆山第1号龕，两龕中都未雕刻供养人。时代更晚的石门山第9号龕中雕刻了两个祈求“送子”的供养人，这就更加表明了信仰者造诃利帝母像的世俗和功利目的。同时，大足石窟中的主像不是像古印度或西域的诃利帝母那样露出双乳，或亲自给小儿喂奶，这个职能是由乳母去完成的。这就更加突出了诃利帝母的“神性”，其形象也更符合宋代儒家的伦理观念。

因此，为了给人们创造能引起信仰、可以信赖的有感情的形象，如信仰者所希望的那样：是具有高度热情、高度法力、高度慈悲而神化了的优美人的形象，但这些“高度”的属性，只能以高度美的外形才能体现。于是，通过大足宋代雕刻工匠师的创作，这之前的各型诃利帝母形象遂“脱胎换骨”被代之以宋代皇室中后妃的形象，也即是在宋代，那种带有梵相和胡人形象的佛像进入中土汉民族居住地后，最终被改造成了具有地方特色的佛像。

^①《大正藏》第56卷，第57页上。

十六国南北朝七佛图像研究

——麦积山石窟为中心

◎项一峰（麦积山石窟艺术研究所）

内容摘要：佛教自汉传入中国，乃经像并传，互为益彰，至十六国南北朝时期达到了顶峰。像教弘法，其中七佛题材图像在中国石窟寺中比较普遍，占有重要地位。本文以麦积山石窟七佛题材为例，从佛教经籍的译传，图像的产生和演变发展，像教题材内容及教徒的功用等方面对七佛图像加以阐释。

关键词：麦积山石窟 十六国 南北朝 七佛图像

佛教自汉传入中国，乃经像并传，互为益彰，至十六国南北朝时期达到了顶峰。像教弘法，其中七佛（及释迦或弥勒或释迦多宝）题材图像，在诸多图像题材中占有重要地位。中国著名的石窟寺，如：新疆克孜尔石窟，甘肃敦煌莫高窟、河西诸石窟、永靖炳灵寺、麦积山石窟、庆阳北石窟、泾川南石窟，山西云冈石窟，河南龙门石窟、巩县石窟等石窟寺中，皆有此类题材的不同图像作品。另出土文物中亦出现众多的佳作，如：新疆吐鲁番、甘肃河西地区的十多座北凉石塔中的七佛图像。有关七佛信仰、图像组合、艺术特征、像教内容思想及其社会意义等等，过去不少专家学者都作过一些探讨和研究，因角度和侧重点不同，仍存在疑义有待于进一步研究的必要性。故本文在前人研究的基础上，从佛教经籍的译传、图像的产生和演变发展、像教题材内容及教徒的功用思想等方面对七佛图像作一些研究，不妥之处，请方家指正。

一、七佛经籍译传

佛教藏经中关于七佛和相关七佛的经籍众多，最早见于汉译佛经是后汉失译人《受十善戒经》、

《分别功德论》。此后有西晋聂道真译《佛说文殊师利般涅槃经》。大量的经典译出于东晋十六国南北朝时期,主要有:东晋僧伽提婆译《增一阿含经》,佛陀跋陀罗译《佛说观三昧海经》、《摩诃僧祇律比丘戒本》,失译人附东晋录《七佛八菩萨所说陀罗尼神咒经》,昙无兰译《佛说摩尼宝经》。刘宋法天译《佛说七佛经》、《妙法圣念处经》、《七佛赞呗伽他》,佛陀什等译《五分戒本》,宣良耶舍译《佛说观药王药上二菩萨经》,沮渠京声译《治禅病秘要经》,昙摩密多译《虚空藏菩萨神咒经》,高齐那连提耶舍译《大悲经》,元魏昙曜译《大吉义神咒经》,菩提流支译《佛说佛名经》、《解脱戒经》,失译附梁录《陀罗尼杂集》,明徽集《比丘尼戒本》,北凉法众译《大方等陀罗尼经》等等。

自后汉至南北朝末所译的七佛经和相关七佛经典,由于译者的水平不同,所译经典所依的版本存在不一,不同的经典又具有在内容思想教化方面的侧重点等因素。各种经典中有关七佛的记述可大体分为两大类,即七佛单列系和七佛与弥勒组合系。这两系有关七佛,众多经典中只提“七佛”,而无七佛名号,提七佛名号的经典,如:

(1) 七佛单列系:有《长阿含经》、《禅秘要法经》、《七佛经》等经中记述七佛名是毗婆尸如来、尸弃如来(式诘)、毗舍婆如来(毗舍罗婆、提舍、毗舍)、拘楼孙如来(拘留孙)、拘那含如来(迦那舍)、迦叶如来、释迦文如来(释迦牟尼)。有《佛说摩尼宝经》《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》、《七佛父母姓字经》等经中记述七佛名是维卫佛、式佛、随叶佛、拘留秦佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛、释迦文佛(释迦牟尼)。

(2) 七佛与弥勒组合系:有《治禅病秘要法》、《大吉义神咒经》卷一、卷二中记述七佛弥勒名是毗婆尸佛尸弃佛、比婆皐佛(毗舍菩、提舍那)、訖罗迦孙佛(迦罗迦孙、鸠罗孙)、迦那迦牟尼佛(迦那舍牟尼)、迦叶佛、释狮子(释迦世雄、释迦牟尼)、弥勒(弥勒菩萨)。

七佛名在不同经典中有相同,亦有异出,其原因应该是所依版本不同,译者采取音译的方法而产生的差异。即使是一部经中,亦存在区别,如《大吉义神咒经》前后两卷中,每卷中的七佛名同样产生差异,已说明了这一点。故不同经典中七佛名的差异,并不影响对过去七佛的理解。但从不同七佛名可得知出于何种经典。值得注意的是《增一阿含经》卷中记述“宝藏、定光至今七佛”。^①从七佛及七佛相关的经典所记述的内容思想来看,由于各种经典在宣教内容思想侧重的不同,而产生多样化,梳理各种经典,有以下多方面的特点。

(1) 七佛本末,对七佛详细介绍,并记述七佛的家族、种姓、成道、说法、胁侍、弟子及佛本生等情况。^②

(2) 七佛出世间,天及世人多所增益。^③

① 僧伽提婆《增一阿含经》,《大正藏》第2册,第125页。

② 佛陀耶舍共竺佛念《长阿含经·大本经》,《大正藏》第1册,第1页;法天《七佛经》,《大正藏》第1册,第2页。

③ 佛陀耶舍共竺佛念《长阿含经·典尊经》,《大正藏》第1册,第1页;僧伽提婆《增一阿含经·听法品》,《大正藏》第2册,第125页;菩提流支《佛说佛名经》第14册,第440页。

(3) 为何说七佛，因缘本末故，过去恒河诸佛，未来弥勒等佛说七佛，释迦说七佛。^①

(4) 天人供养过去七佛，现在未来佛及僧，于过去七佛，现在未来佛说法中多闻佛法，未来成佛；护持助宣佛法，教化饶益无量众生，令立菩提心。^②

(5) 七佛称赞大乘经典，此陀罗尼是过去七佛之所宣说；赞释迦弟子受持说诵经至道场，不久当离三恶道分，故摄众生，在于人天，究竟快乐。^③

(6) 造作七佛形象，于七佛所闻佛名，礼拜供养，能灭诸恶业。^④

(7) 禅观：观空法，七佛作证；除乱法门，七佛说法；观像，观过去七佛，见七佛已，见于弥勒；观释迦天降，七佛引佛前行；闻七佛名，礼七佛消除诸障，增业无量，得善报乃至成佛。^⑤

(8) 释迦说法，七佛为经证。^⑥

(9) 七佛（八菩萨）说咒功用，七佛有大神力，长夜摄护是持咒者，便常安乐。治病除烦恼，摧灭重罪业障，退敌，拯济群生，出生死苦，消除三界众生出冥隐滞，拔其危难。^⑦

(10) 七佛说戒经，持戒止恶增善业，获善报，得善果。^⑧

(11) 受戒、作法会：系念七佛或礼七佛或忏悔，消除罪业诸障，增善业，获诸多善果。^⑨

由以上可知，自后汉至东晋十六国南北朝时期，已翻译了大量的有关七佛和相关七佛的经典。从七佛思想来说，特出佛说七佛的重要性，印证释迦说法真实不虚，称赞大乘经典，受持经行、礼拜、供养、造像等消罪增业，功德善报等众多不同思想的教化。经典的译传，其七佛思想教化，七佛信仰，无疑在当时社会教徒和信众中产生一定的影响。东晋十六国南北朝时期，中国开凿的诸多石窟寺图像中和出土大量的佛教文物造像中，皆出现了众多有关七佛题材的内容图像，充分予以说明。

① 僧伽提婆《增一阿含经·本善品》，《大正藏》第2册，第125页。

② 鸠摩罗什《妙法莲华经·五百弟子受记品》，《大正藏》第9册，第262页；那连提耶舍《大悲经》，《大正藏》第12册，第380页；慧觉等《贤愚经·净居天诸佛洗品》，《大正藏》第4册，第202页。

③ 昙无密多《佛说观普贤菩萨行法经》，《大正藏》第9册，第227页；法众《大方等陀罗尼经》，《大正藏》第21册，第339页。

④ 昙无忏《大方等大集经·日藏分陀罗尼品》，《大正藏》第13册，第397页；罗什《弥勒大成佛经》，《大正藏》第14册，第456页。

⑤ 罗什《禅秘要法经》，《大正藏》第15册，第613页；沮渠京声《治禅病秘要法》，《大正藏》第15册，第620页；佛陀跋陀罗《佛说观三昧经》，《大正藏》第15册，第643页。

⑥ 帛尸梨密多《佛说灌顶摩尼大神咒经》，《大正藏》第21册，第331页。

⑦ 昙曜《大吉义神咒经》，《大正藏》第21册，第1335页；失译附东晋录《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》，《大正藏》第21册，第1332页；《陀罗尼杂集·七佛所说大陀罗尼神咒》，《大正藏》第21册，第1336页。

⑧ 佛陀什等《弥沙塞五分戒本》，《大正藏》第22册，第1442页；明徽集《五分比丘尼戒本》，《大正藏》第22册，第1425页；佛陀跋陀罗《摩诃僧祇律大比丘戒本》，《大正藏》第22册，第1426页；法显共觉贤《摩诃比丘尼戒本》，《大正藏》第22册，第1427页；佛陀耶舍《四分比丘戒本》，《大正藏》第22册，第1429页；罗什《十诵比丘波罗提木叉戒本》，《大正藏》第23册，第1436页。

⑨ 失译附东晋录《佛说目连问戒律中五百轻重事经》，《大正藏》第24册，第1486页；后汉失译人《受十善戒经》，《大正藏》第24册，第1483页。

二、七佛图像产生与发展

七佛图像是佛教像教弘法众多的流行题材之一，现知最早产生于公元前3世纪印度桑奇大塔第一塔北门的浮雕中并列雕刻七棵树或七座塔，表示过去七佛。^①真正意义上的七佛图像，见于公元2—3世纪犍陀罗佛教美术中，如：印度拉合尔博物馆藏一件舍卫城现大神变浮雕下部，释迦居中，过去六佛及弥勒菩萨分别左右的七佛一菩萨造像；巴基斯坦白沙瓦博物馆藏一件过去七佛说法与弥勒菩萨并立像；^②日本私人收藏一件3世纪佛像基座上浮雕七佛与弥勒菩萨并立像^③。佛教传入中国，像教弘法中七佛图像情况：

(1) 七佛：最早见于文献记载是晋卫协曾绘七佛图^④；比丘尼昙罗迟在公元396年之前造“七佛龕堂”；^⑤《洛阳伽蓝记》中也记载永熙年中大觉寺殿堂上置七佛。^⑥实物中有：

新疆克孜尔第38窟东西甬道外壁上各绘有坐舍利塔中七佛，第47窟主室左右壁台基上、后室左右壁台基上，及第77窟后室原皆塑有七佛立像。^⑦尔后有炳灵寺第169窟北壁原绘七佛立像，^⑧第128窟窟东壁窟门上方浮雕七佛立像，^⑨老君洞北魏晚期壁画中有三铺七佛图像。^⑩云冈石窟第36—2窟北壁中层雕七立佛；第10窟后室南壁拱门与明窗间七雕坐佛；第11窟西壁中层大型屋形龕内雕七立佛，南壁东、西侧中部皆雕七坐佛（龕），第13窟南壁窟门与明窗间雕七立佛，第17窟南壁拱门七佛坐像。^⑪龙门石窟莲花洞、普泰洞、天统洞北壁龕群上方皆并列刻七佛。敦煌莫高窟北魏第431窟中心柱四面（共七身主像）造七身禅定佛。^⑫麦积山石窟北魏第127窟前壁门上方壁面绘七佛坐像，第128窟前壁上方上下两排各开七龕塑七坐佛，155窟右壁上方并列七龕塑七坐佛，163窟左右壁上方并列七龕塑七坐佛。第133窟内西魏第11号造像碑上方上下三排并列七坐佛，16号造像碑中部三世佛帐形龕上下分别两层并列雕七坐佛。北周第4、9窟七龕塑七坐佛，12、26、27、36、39、141等10多个洞窟正左右三壁塑七尊主佛像。天水北周水帘洞石窟的拉梢寺摩崖及千佛沟悬塑七佛立像。^⑬河北响堂山石窟第2窟中心柱东壁并列造七坐佛^⑭，等等。

① 国家文物局教育处《佛教石窟考古概要》，北京：文物出版社，1993年，第90页。

② 张宝玺《甘肃佛教石刻造像》，兰州：甘肃人民出版社，2001年，第13页。

③ 宫治昭著、李萍译《犍陀罗美术寻踪》，北京：人民美术出版社，2006年，第153页图。

④ 张彦远《历代名画记》卷5，人民美术出版社，2004年，第108页。

⑤ 宝唱《比丘尼传》，《大正藏》第50册，第936页。

⑥ 杨街之著，范祥雍校注《洛阳伽蓝记》卷4，大觉寺条，上海：上海古籍出版社，1982年。

⑦ 孙晓峰《麦积山第127窟七佛图像研究》，《敦煌学辑刊》2012年第4期。

⑧ 常青《炳灵寺169窟塑像与壁画考释》，《汉唐与边疆考古研究》第一辑，北京：科学出版社，1994年。

⑨ 甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所《中国石窟——永靖炳灵寺》，北京：文物出版社；东京：日本平凡社，1989年。

⑩ 甘肃省博物馆、炳灵寺石窟文物保管所《炳灵寺石窟老君洞北魏壁画清理简报》，《考古》1986年第1期。

⑪ 王雁卿《云冈石窟七佛造像题材浅析》，《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251—253页。

⑫ 敦煌文物研究所《敦煌莫高窟内容总录》，北京：文物出版社，1982年。

⑬ 甘肃文物考古研究所、麦积山石窟艺术研究所《水帘洞石窟群》，北京：科学出版社2009年，第3页。

⑭ 魏文斌、唐晓军《关于十六国北朝七佛造像诸问题》，《北朝研究》1997年第4期。

另：日本书道博物馆藏北魏延兴二年（472年）张伯口造释迦坐像背面浮雕禅定七佛。^①

（2）七佛一菩萨：炳灵寺 169 窟南壁的七佛一菩萨。^②十六国北朝统治时期的酒泉、敦煌、吐鲁番一带，先后发现有 14 件石造像塔中皆雕七佛一菩萨像。^③另甘肃庆阳北石窟寺北魏永平二年（509 年）第 165 窟和泾川南石窟寺北魏永平三年第 1 窟皆正左右三壁雕七佛立像，门壁雕两身交脚菩萨。^④

（3）释迦、弥勒为主尊的七佛：克孜尔石窟第 80 窟主室正壁圆拱形龕（龕内原造主佛）上方正中绘一尊交脚坐佛，其上方绘一排七佛坐像。^⑤第 97、114 窟等窟中反映《降伏六师外道》故事的壁画中，主尊释迦佛上方皆绘一排呈弧形排列的七佛。^⑥云冈石窟第 5 窟西壁上层北侧交脚菩萨龕额内雕七佛坐像。第 11 窟西壁上层南侧三龕、西壁第一层南侧龕、东壁第三层中部，及 11—16 窟东壁等诸龕，第 14 窟西壁下层、16 窟西壁下层、17 窟门口西壁及南壁下层、18 窟东耳洞口北壁、35 窟门口东侧、39 窟西壁等交脚菩萨龕楣中皆雕七佛坐像。第 1 窟塔柱下层四面龕，2 窟塔柱上层，4 窟南壁，5 窟东、西南壁，11 窟西壁第三层中南侧、东壁第三层南侧、明窗东西壁，12 窟明窗东西侧，13 窟东壁第四层北侧，15 窟西壁第二层中部及南侧龕，16 龕南壁及明窗东西壁、16—1 窟西壁，21 窟东壁上方，29 窟东壁下层北侧，34 窟西壁，38 窟东壁，6 窟西壁下层南龕、南壁下层东龕等释迦（或存在非确定性）龕楣皆雕七佛（或龕中七佛）。^⑦第 16 窟东壁下层中央部位的千佛龕上面并列七个尖拱龕内雕七佛。^⑧龙门石窟北魏慈香洞正壁主佛头光中环绕刻七佛。莲花洞宋景妃、明胜造释迦龕楣皆雕七佛坐像。古阳洞壁面北魏中晚期齐郡王元造弥勒像龕、法光因患造释迦像龕、慧蓉造释迦像龕、高树等造像龕等诸多小龕楣上雕七佛坐像。^⑨洛阳巩县石窟第 1 窟西壁第 2、3 龕，第 2 窟中心柱南壁下方的两个小龕，东壁外侧第 3 龕，第 4 窟中心柱南壁上层小龕，其龕楣上皆雕有七佛禅定坐像。^⑩宁夏固原须弥山石窟北周第 46 窟中心柱，北壁佛龕的龕楣上雕七佛禅定像。^⑪另：海内外收藏的金铜、石质造像及造像碑中有诸多件，如：造像龕楣上雕七佛坐像有日本书道博物馆藏北魏延兴二年（472 年）黄口相造坐佛碑；^⑫大阪市立美术馆藏太和十六年郭元庆造太子思维像；东京根津美术馆藏北魏

① 金中《中国历代纪年佛像图典》，北京：文物出版社，1994 年 6 月。

② 董华锋、宁宇《南、北石窟寺七佛造像空间布局之渊源》，《敦煌学辑刊》2010 年第 1 期。

③ 张宝玺《北凉石塔艺术》，上海：上海辞书出版社，2006 年。

④ 董华锋、宁宇《南、北石窟寺七佛造像空间布局之渊源》，《敦煌学辑刊》2010 年第 1 期。

⑤ 姚士宏《克孜尔石窟部分洞窟主室正壁塑绘题材》，《中国石窟——克孜尔石窟》（第三卷），北京：文物出版社，1997 年。

⑥ 赵莉《克孜尔石窟降伏六师外道壁画考析》，《敦煌研究》1995 年第 1 期。

⑦ 王雁卿《云冈石窟七佛造像题材浅析》，《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 251—253 页。

⑧ 王雁卿《云冈石窟七佛造像题材浅析》，《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。

⑨ 龙门文物保护管理所、北京大学《中国石窟——龙门石窟》（一），北京：文物出版社；东京：日本平凡社，1991 年。

⑩ 河南文物研究所《中国石窟——巩县石窟》，文物出版社，日本平凡社，1989 年。渑池鸿庆寺石窟诸多尖拱龕和盪顶龕的龕楣上雕七佛坐像。李文生《渑池鸿庆寺石窟》，《中国石窟——龙门石窟》（一），1991 年。

⑪ 董华锋、宁宇《南、北石窟寺七佛造像空间布局之渊源》，《敦煌学辑刊》2010 年第 1 期。

⑫ 金中《中国历代纪年佛像图典》，北京：文物出版社，1994 年。

四面造像碑；^①甘肃合水县平定川弥勒菩萨造像龕等。^②造像头光中雕七佛有大阪市立美术馆藏北魏三尊佛立像；瑞士特保格博物馆藏杨文愷造佛三尊像；纽约大都会美术馆藏北魏佛三尊像。^③

(4) 释迦多宝为主尊七佛：炳灵寺 126 窟正壁释迦多宝佛上方壁面塑七佛禅定像。^④云冈石窟第 11 窟东壁上层太和七年（483 年）的二佛并坐龕楣中雕七佛坐像，东、西壁第三层南侧、明窗西侧，5 窟南壁，13 窟东壁第四层南侧，14 窟西壁南侧，16 窟拱门西侧及明窗东壁，17 窟明窗下部东侧，26 窟西壁下层，32—9 窟北壁第一层释迦多宝窟龕楣上皆雕七佛像。^⑤

三、七佛图像探析

佛教石窟及文物中七佛图像从题材来看，有七佛、七佛与释迦，七佛与弥勒，七佛与释迦多宝，以及众多存在胁侍菩萨、弟子或听法大众等组合形式。他们所置的位置有一窟中造像，窟（龕）内某壁面、甬道壁面、坛台上、舍利塔上等形式。佛教图像乃像教弘法，是依佛教经籍为依托，七佛等图像无疑是以佛籍中有关七佛的经典为依托。有关七佛的经典至北朝末已译传众多，所宣教的思想多样化，僧人持修、弘教，信众愿求功用思想皆存在侧重点不同，故造像方面不同题材的七佛，所在位置，应该具有不同的经典依据和像教的信仰思想。

麦积山石窟有关七佛图像，据统计有 21 个窟，从题材来看，没有一个明确的七佛与弥勒组合的图像。若将以三佛为主尊的洞窟某一壁面主佛与上方的七佛组合起来考量，唯第 163 窟，不过仍存在疑问。首先来探讨七佛的组合题材造像。

（一）一窟三壁造像组合的七佛题材造像

麦积山石窟有西魏第 109 窟，及北周第 7、12、26、27、35、36、39、65、141 等窟。七佛造像分布情况皆正壁一身主佛，两侧有（或无）胁侍菩萨，左右壁各并列三身主佛，七佛中皆特出正壁主佛的地位，不仅多有菩萨作胁侍，其中第 12、27、32、36、109 等窟正壁主佛更特出大于左右壁的主佛像，这些洞窟中的七佛，因无明确的榜题，过去专家学者认为是七佛，没有定名为何七佛。《长阿含经》、《七佛经》、《禅秘要法经》等经中所记述：毗婆尸佛至释迦牟尼佛；《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》、《佛说摩尼亶经》等经中所记述：维卫佛至释迦牟尼佛。他们是以上述何经为依托，以何经所说来定名呢？还是另有其经，这涉及到造像所教示的佛教思想以及信仰者的愿求和功用思想。

① 孙迪《中国流失海外佛教造像总合图目》第 2 卷，北京：外文出版社，2005 年。

② 张宝玺《甘肃佛教石刻造像》，兰州：甘肃人民美术出版社，2001 年。

③ 林树中《海外藏历代中国雕塑》，南昌：江西美术出版社，2006 年。

④ 甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所《中国石窟——永靖炳灵寺》，北京：文物出版社；东京：日本平凡社，1989 年。

⑤ 王雁卿《云冈石窟七佛造像题材浅析》，《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。

从上述诸窟三壁七佛布局来看中印石窟中没有见到一例，完全是一种新形式。虽然三壁组合的七佛，北魏北石窟第165窟和南石窟第1窟，正壁为三身佛，左右壁各二身组合的七佛立像，以及固原须弥山石窟北周第51窟中心柱，四面开龕造像，正壁（西壁）雕三身坐佛，左右壁（南北壁）各雕二身佛（未完成），组合的七佛。^①这三处石窟一窟（中心柱）中三壁组合的七佛，是以正、左、右三壁采取三二二的组合形式，与麦积山石窟的一三三的组合形式，还是有区别。麦积山洞窟中一三三七佛分布形式是独创，还是有所借鉴依据呢？笔者搜集到几件犍陀罗艺术的作品。一件现藏白夏瓦博物馆的石刻造像，结跏趺坐禅主佛，左右侧面各站立三身佛。又四件，结跏趺坐佛左右侧面各站立四身佛，其中一件华盖下禅定坐佛左右面的四身排列更为明显。因造像碑非造像窟，主佛特出居中，不妨为三面的理解。^②这几件造像碑给了提示，按过去研究者对造像，习惯的理解，一般会认为主佛及左右各三佛是七佛，那么，主佛及左右各四佛，也就理解为九佛。石窟龕楣中（或上方）出现三、五、十一等不同数量的佛像，是否皆可作此理解？略作思考。

《增一阿含经》云：“宝藏定光至今七佛。”《佛说须摩提长者经》云：“过去佛者名为迦叶佛，拘那含牟尼佛，随叶佛，尸弃佛，定光佛。”前者明确提出“定光至今七佛”，应该包括释迦牟尼佛而组合成的七佛，后者虽然没有提出七佛名，而提出了“六佛”名，因释迦所说，若加上释迦，也可组合成七佛。这两经宣教的一个共同思想特点是“诸法无常”之思想。《增一阿含经》说舍利弗“以众生命短，故如来名亦短”“诸天来至我所，而语我言，释迦文佛不久在世，年向八十，然今世尊不久当取涅槃，我今不堪见世尊取般涅槃”而先佛涅槃。阿难忧伤，佛告“阿难，莫怀愁忧，不常之物，欲使恒在这者，此事不然，夫生有死，过去诸佛尽非灭度乎。——如从宝藏定光至今七佛及弟子非般涅槃乎”。“一切行无常，生者当有死，不生不复灭，此灭最第一。”^③

《佛说须摩提长者经》云：“我知过去诸佛。为一切众生作大桥梁。有大慈悲普及一切。过去佛者名为迦叶佛。拘孙帝佛。拘那含牟尼佛。随叶佛。尸弃佛。定光佛。如是等恒河沙数诸佛如来。断除一切不善之法。修集甚深无量善法。于诸法中无所挂碍。而皆无常。”^④如此定光诸佛为一切众生作大桥梁，大慈悲普及一切，断除一切不善之法，修持得无量善法。让众生可知一切法无常，不生亦不灭，因果轮回，涅槃法身常在的教化，以及受持佛说诸经者，“于七世自识宿命，不能害，火不能烧，水不能漂，不堕地狱饿鬼畜生八难之处。舍此身已生弥勒前，得在弥勒第一会中”闻法得道解脱。这也是教徒信众最关心的生死问题。麦积山第135窟正壁上方佛说法图，左右侧绘《涅槃经变》，以及左右壁上方各绘三身佛像，不失与此教化思想相关，所造像或许为定光至今七佛，或说定光六佛和释迦牟尼佛，特出释迦佛，余六佛像相同。麦积山其他三壁一三三组合的七佛，虽然目前不敢妄言断定存在毗婆尸或维卫佛系列七佛，但从造像题材和布局与135窟来分析，应

① 宁夏回族自治区文物管理委员会、北京大学考古系《须弥山石窟内容总录》，北京：文物出版社，1997年。

② 赖鹏举《丝路佛教的图像与禅法》，台湾：财团法人圆光佛学研究所，2002年，第46、47页。

③ 僧伽提婆《增一阿含经》，《大正藏》第2册，第125页。

④ 支谦《佛说须摩提长者经》，《大正藏》第14册，第530页。

该存在继承的演变关系。归类之说，或许不会有太大谬误。

至于南北石窟寺中正壁三佛，左右壁各二佛基本等大的三壁七佛组合的造像，以及前壁左右各一身交脚菩萨像，应该与禅观有关。《佛说观三昧海经》云：“若有众生观像心成，次当观过去七佛，观七佛”“见七佛已见弥勒，见弥勒已，贤劫菩萨一一次逮及楼至，各放光明位行者前”。此窟七佛造像，应该是毗婆尸系列七佛，两身交脚菩萨像，应该是弥勒、楼至菩萨，以他们来代表贤劫诸菩萨。

（二）窟龕中并列的七佛题材造像

麦积山第北魏晚期 127 窟，北周 4、9 窟。第 4、9 窟为七佛阁（或龕），内并列塑七佛主尊坐像；127 窟为门壁上方并列绘七佛坐像，皆作说法状。单列的七佛题材造像，在印度只见以七棵树和七座塔来作为代表，未见真实造像，中国佛教造像中出现众多，较早有卫协绘七佛，比丘尼昙罗造七佛龕堂，及洛阳大觉寺殿堂上置七佛，现不知究竟何样。所知实物，克孜尔石窟第 38 窟舍利塔中有七佛，可说是继承印度七塔代表七佛的演变造像。炳灵寺第 169 窟、老君洞，云冈石窟第 36—2、10、11、13 窟等洞窟中分别出现并列的七佛。麦积山第 4 窟作为一个大型仿宫殿建筑，并列开七大龕，龕内造七佛等造像最为壮观。其形式应该受云冈第 10、13 窟以及众多并列七佛龕形制布局的影响而演变改造的新形式。

第 4 窟是北周大都督李允信“奉为亡父造七佛龕”，李允信为父造像的目的和意图很清楚，是为父荐福，消除生前不善之业，增加善业，超度其亡父生天。^①佛经中说造佛形像，能除诸恶业，得诸善业善报。如《大方等大集经》云：“造作七佛形象，于释迦牟尼佛法中……能灭无量百千万亿那由他劫在在处处应受恶道种种诸苦，……过去恶业皆悉灭无。”^②有关七佛教化思想的经典众多，李允信是位“籍于宿植，深悟法门”的信仰者，造像为父荐福，除灭恶业，积众善业，得大善果。《七佛八菩萨经》，相比其他经典具有更多的优胜性，七佛八菩萨诸天说经咒，在救度众生功用方面，是无所不包，经中说：“能除七亿劫生死重罪”“百千亿恒河沙世重罪业障摧灭无余”“命终以后皆得生阿閼佛国，乃至成佛不堕三涂”“悉得往生忉利天上”“宿罪殃恶永灭无余”“三千大千世界内，幽隐黑暗滞疑及三涂众生皆得拔苦”“诸佛诸菩萨释梵四天王诸仙人及诸龙王，皆悉证之大誓成就愿果不虚真实如是”。七佛八菩萨所说神咒是七十七亿、九十九亿诸佛所说，其神力方便力之大难以想象，只要众生供养、礼拜诸佛，佛前忏悔知佛名、念咒、读诵等等，可说是有求必应，无不通达，真实不虚。第 4 窟七佛龕内塑七佛八菩萨（其中从左起第 1、2、4、6、7 龕正壁一身主佛左右侧各一身弟子，左右壁各三身菩萨；第 3、5 龕正壁一身主佛左右侧各一身菩萨，左右壁各三身菩萨。）各龕外相连侧壁下方塑天王像，以及每龕内上方四周壁面影塑几排诸多小坐佛代表七十七亿、九十九亿诸佛像，可说正是教示《七佛八菩萨所说

^① 庾信《庾子山集》卷 12，阎文儒《麦积山石窟》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 134 页。

^② 《大正藏》第 13 册，第 97 页。

大陀罗尼神咒经》所教化的内容思想。这也符合对佛教具有“深悟法门”的李允信为其亡父造七佛龕的愿求和功用，不论其父死后生于何处，皆得以荐福，除过去恶业，获善业，未来生天或终成佛。此窟七佛龕共塑七身主佛多身菩萨及弟子，而不是七佛八菩萨，应该是兼说七佛皆有菩萨弟子作胁侍菩萨和对大窟龕空间的综合考虑。

第9窟七佛龕七佛，其中中龕塑释迦佛及阿难迦叶，其余六龕主佛及胁侍菩萨，从分布情况来看，应该是释迦说七佛，过去庄严劫毗婆尸等三佛和贤劫迦叶等三佛各位两侧。因释迦说法，亦是过去七佛所说，七佛为证，七佛称赞大乘经典，赞释迦弟子受持说诵经至道场，禅观七佛作证，造七佛形象，与七佛所闻佛名、礼拜、供养等等。弟子悟正见，如此9窟七佛造像，应该是释迦佛说七佛信仰思想的教化。

第127窟七佛，《佛说七佛经》云：“世尊问曰：汝诸苾刍于意云何，苾刍答言：‘我等思惟，过去世中有何佛出世，族姓寿量皆不能知。’佛告诸苾刍：‘汝等乐闻。’苾刍答言：‘今正是时，愿为宣说。’佛言：‘汝等谛听，我今说之。过去九十一劫，有毗婆尸佛应正等觉，出现世间。三十一劫，有尸弃佛、毗舍浮佛应正等觉，出现世间。于贤劫中第六劫，有俱留孙佛应正等觉，出现世间。第七劫，有俱那含牟尼佛应正等觉，出现世间。第八劫，有迦叶波佛应正等觉，出现世间。第九劫，我释迦牟尼佛，出世间，应正等觉。复次过去劫中，毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍浮佛宣说尸罗清净戒律，成就智慧最上之行。复次贤劫中，俱留孙佛、俱那含牟尼佛、迦叶波佛亦说清净律仪及禅定解脱之法。我所说的法，亦复如是’”^①。

通过经籍所说，可以了解到，对七佛信仰崇拜，主要是众生依仗佛力护持受诸多福德善业；信仰者修持观像、降伏魔障正观悟道；所说戒律、律仪及禅定解脱之法等。有关第127此窟七佛造像所教化思想，应该与戒律有关。^②

七佛说如释迦佛说，佛说一切法皆为慈悲救度众生得解脱，教化众生信解行证。信佛首先要皈依佛法僧三宝，通过三宝了解法义，行在依仗三宝之外力和自身修得业力而证得菩提，最终获得解脱。造像者无疑已信，也多少对佛法有所了解，为修善德求证菩提而造像作资粮。从佛教徒的角度来说，不论是在家还是出家弟子，皈依要受戒。佛陀随缘开示，应机教化，所说法众多，归纳起来不出“戒定慧”，戒能生定，定能生慧。《七佛经》中七佛正是前三佛宣说戒律，后三佛宣说律仪及禅定，释迦所说，一复如是。戒律，“戒”和“律”两个字的含义，在佛教教化中是各有所指。“戒”是禁止佛弟子不得作恶，若作恶便是犯戒。除禁止不得作恶之外，佛弟子也禁止当作善，不可不作。《菩提道次第》中说：“已生恶令灭，未生恶令不生，未生善令生，已生善令增长。”由此，戒是禁止佛弟子停止不应该的行为，不可妄造恶业，同时应该去做的善事，也必须去做，不得不做，若不做者，也是犯戒。所以“戒律”就可以概括为“诸恶莫作，众善奉行”。如《增一阿含经》七佛通戒偈云：“诸恶莫作，众善奉行，自净其义、是诸佛法”。所以

① 《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》，《大正藏》第21册，第1332页。

② 参见项一峰《麦积山第127窟研究》，《麦积山石窟艺术文化论文集》（上），兰州：兰州大学出版社，2004年。

在戒律中有“止持”和“作持”，止持就是“诸恶莫作”，作持就是“众善奉行”，这才是佛教戒律的真正精神。简单地说，戒是不能如此，律是应当如此，戒和律合起来通用，则是“止”“作”的一一停止和前进。

第127窟七佛图7佛两侧，其中绘有弟子，这与《佛说七佛经》中说七佛各有侍者的内容相符，且下方绘“十善十恶”，上方（窟覆斗顶前披）绘“睽子本生”图，结合起来，所反映教示的思想，正是《七佛经》特宣戒律、律仪及禅定解脱之法的内容思想教化。如此，七佛图应该是依法天译《七佛经》而变相，教化佛弟子们以戒律修持，行十善得善报而升天享乐，若不守戒而犯戒，得恶报下地狱受苦的思想。

至于云冈石窟第13窟七佛，佛背项光中绘众多小坐佛及诸天贤圣像，《禅秘要法经》说禅观“观空法”见七佛影，“诸佛如来自说各字，第一佛言我是毗婆尸，第二佛言我是尸弃，第三佛言我是毗舍，第四佛言我是拘楼孙，第五佛言我是迦那舍牟尼，第六佛言我是迦叶毗，第七佛言我是释迦牟尼佛，是汝和上，汝观空法，我来为汝作证，六佛世尊现前证知见，佛说是语时，见佛身色了了分明，亦见六佛了了分明，尔时七佛，各放眉间白毫大人相光，……尔时诸佛现此相时，身诸毛孔放大光明，化佛无量。……是诸世尊，中有飞行者”。“复当自学审谛分别诸圣解脱，尔时复当见过去七佛，为其说法……是时诸佛，与诸贤圣，恒至行者前，教种种法。”此第13窟七佛造像，可认为是像教此经中的思想。第11、36—2窟七佛造像与13窟基本相同，也应该与此经相关，即经中所说“佛说一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，如是诸法等，我今一一应当谛观，极令了了，作是观是，化佛不现，若有少在，复更观空，以观空故，化佛即灭，唯七佛在，尔时七佛与诸声闻眷属大众，广为行者，说三十七助圣道法”的示教内容思想的造像。第10窟七佛及两佛之间后各有一身弟子造像，应该是教示《佛说长阿含经》中所说七佛及执事弟子或侍者等内容思想的造像。^①

（三）主佛上方（或龕楣中）单列七佛

主佛上方（或龕楣中）单列七佛出现众多，克孜尔石窟第80、97、114窟；云冈石窟第1、2、5、11—16、12、14、16等窟；龙门石窟慈香洞、莲花洞、古阳洞；巩县石窟第1、4窟，以及多件单体石刻造像中。麦积山石窟只有第163、155窟两窟出现，若加上主佛龕上方六佛的第163、100、128、155窟，结合主佛说七佛，^②也为数不多。先来讨论主佛龕上六佛与主佛合称七佛是否合理。将主佛龕上方六佛合称七佛，是将其六佛视为过去六佛，主尊是释迦佛，方可组合成过去七佛。而麦积山石窟三佛为主的洞窟中，有位于左壁或左右壁不同位置的壁面，且三佛一般认为正壁主佛为释迦，那么，左右壁主佛就非释迦。即使正壁主佛非释迦，一窟三壁三佛中也不可能左右壁皆认为是释迦。何况第163窟左壁主尊为交脚菩萨，若将交脚菩萨认为是弥勒，六佛与弥

^①《大正藏》第1册，第1页。

^②孙晓峰《麦积山第127窟七佛窟七佛图像研究》，《敦煌学辑刊》2012年第4期。

勒组合七佛，不见经说，故不可概而论之。某一窟中以三佛为主尊出现六佛，或七佛、五佛等，应该为独立的像教题材，不然门前壁下方无主佛又如何组合，此又出现与正壁佛对应组合说者，如此皆存在较多问题。这种并列六佛造像是否可认为是佛经中所说六佛，与洞窟其他题材综合考虑，是佛说三世佛或弥勒（163窟三壁主尊造像是正壁迦趺坐佛，左壁倚坐佛，右壁交脚菩萨，若认为是弥勒三尊）或六佛不同题材的教化内容思想。若较明确的单尊主佛龕上六佛，如云冈石窟第6窟等窟中佛说法图，左右众菩萨弟子，上方并列六龕雕六坐佛，也应该视为佛说过去六佛较为合理。佛说六佛见于《佛说须摩提长者经》可作参考。

七佛造像作为某一窟（龕）中，或某一壁面单独出现者，与龕楣或上方出现者，广义来说皆为佛说七佛信仰思想的教化，救度众生，是无区别。狭义来说，每部经典有各自的教化特点（或说侧重点），因而，不同的经典依据造像，既反映功德主的愿求和功用思想，也包括教徒像教内容思想。《虚空藏菩萨问七佛陀罗尼经》云：“为治众生一切病故，为除一切恶鬼障难不起故，唯愿释尊为一切众生，佛说：陀罗尼咒。”“世尊现威神力，于虚空中即现六佛，时释迦牟尼佛即腾虚空依次而坐，是时大众悉皆观见七佛是尊。”佛龕楣或上方的七身坐佛与此经，应该有密切的关系，或说有所依托。当然，众多佛龕楣或上方七佛，也可依《增一阿含经》等经中说“如来论七佛之本末，过去恒河沙诸佛亦论七佛本末，将来弥勒出现亦当记七佛之本末”来辨别理解。

七佛造像，虽然在洞窟造像中具有一定的独立性，但具体七佛造像还是要根据所在洞窟内其他造像作综合考量，如麦积山石窟北魏早期第128窟门壁上方二层龕，皆并列七龕七佛，右壁上方一层六龕六佛；北魏晚期第100窟左右壁上方各有六龕六佛；门壁上方二层龕，一（上）层六龕六佛，二层五龕五佛；155窟左壁上方六龕六佛，右壁上方七龕七佛，门壁上方十龕十佛，正壁主佛龕外左右壁上下两层坛台，上层坛台上各安置三身佛，二层坛台上各安置四身坐佛；北魏晚期163窟，左壁上方六龕六佛，右壁上方七龕七坐佛。这几个洞窟有一个共同的特点是正左右三壁正中皆塑一身主尊大佛，即三佛窟，正壁主佛左右中部皆有二层龕，每层一龕塑双佛，有的窟左右壁主佛龕内两侧坛台上也塑有双佛。一个洞窟中出现四龕或多于四龕内塑双佛，若皆解读为释迦多宝，或许不尽合理。《增一阿含经》云：“我等快得预善利，唯愿七佛常现于世，天及世人多所润益，或有天而作是语，且置七佛，但使有六佛者，此亦甚善，或有天子言，但使有五佛，或言四佛，或言三佛，或言二佛出现世者，多所润益。释提恒因告诸天曰，且置七佛，乃至二佛，但使今日释迦文佛久住世者，则多所饶益。”^①《长阿含经》中亦有置八佛，正使七佛至二佛之说。^②故石窟洞窟中，以及单体造像中主佛龕楣或龕外上方八至二佛，或许可依此经为解读之一。其他二佛、三佛、四佛、乃至十佛、十一佛、十三佛等造像，佛经中皆可找到分别讲述，亦可参照研究，此不赘言，另作文讨论。

① 《大正藏》第2册，第125页。

② 《大正藏》第1册，第1页。

（四）其他七佛图像

二佛并坐主尊上方（或龕楣）七佛：最早见于炳灵寺第126、老君堂；云冈石窟第5、11、13、14等窟；龙门石窟古阳洞。其中老君堂有二处七佛，皆有榜题七佛名，东壁北侧分三层绘像，上层所绘七身坐佛，自左至右题名为唯越佛系列七佛，北壁东侧分二层，上层绘七坐佛，自左至右题名为毗婆佛系列七佛。东壁北侧上层绘七佛，中层绘释迦多宝并坐佛，下层绘文殊菩萨。^①释迦多宝并坐佛，出于《法华经——见宝塔品》中，是释迦宣教大乘《法华经》，多宝佛来证所说经为最妙大法，真实不虚的独特情景。此经《序品》中说释迦说《法华经》已，现神变相，听法菩萨弟子等大众无人知晓其不可思议现稀有事，唯文殊菩萨知晓而作答。^②这中下层所绘释迦多宝，文殊菩萨像两铺，是否可认为是以《法华经》中“序品”“见宝塔品”来代表示教《法华经》的思想。释迦多宝佛与七佛，经文中虽然不见直接的相连之说，多部经中说释迦说法，七佛为证，这与释迦说《法华经》多宝佛为证具有相同的义理。那么释迦多宝佛上方的七佛像，也应该作为释迦说法的印证佛来理解。这样壁面三层三铺一组的图像，不仅证实佛所说法真实不虚，进一步说明大乘经的殊胜。

其北壁东侧释迦多宝并坐佛上方七佛像，乃至云冈、龙门等石窟中出现的释迦多宝并坐佛上方（龕楣）七佛像，亦应该作为上述理解为妥，只是少了文殊造像而已。同时亦反映出多种题材造像之间的独立性和综合性。从老君堂两铺七佛像不同的命名来看，亦反映了各自所依经典，所宣教内容思想的特点（或侧重点）不同，信仰者愿求、功用思想的侧重点不同。单尊释迦佛像上方的七佛像，在现不知名的情况下，应该也存在同样的情况，不可一概认定为某一种七佛系列造像，还需详细辨析。

七佛一菩萨并列图像：见于炳灵寺第169窟，北凉十四座造像塔中。关于七佛一菩萨，在多部经典中相连提出，如《七佛经》云，“将来弥勒出现时，亦当记七佛之始末”^③，《治病禅要法》说初学坐禅，不安不能得定治之法，诵持陀罗尼、七佛名、弥勒菩萨。^④《佛说观三昧海经》云：“见七佛已见弥勒”，《大吉义神咒经》说唯愿我最上供养七佛及弥勒。^⑤《受十戒经》说汝今应当一心数息系念在前，过去七佛，现在释迦佛，及弥勒等未来诸佛。^⑥故七佛一菩萨图像，在无题名的情况下，难以认定以何种经作依托，像教何思想。北凉石塔，其中现藏敦煌博物馆的吉得造像塔七佛一菩萨造像存六个题名，第一维（卫佛），第二式佛，第三随叶佛，第四句留秦佛，第五、六缺，第七释迦牟尼佛、弥勒佛。七佛题名与《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》中所述七佛名完全一致。不过存在一个问题，“弥勒佛”名在此经中没有出现，“弥勒”仅提到一次，

① 甘肃省博物馆《炳灵寺石窟老君堂洞北壁壁画清理简报》，《考古》1986年第8期。

② 罗什《妙法莲华经》，《大正藏》第9册，第262页。

③ 《大正藏》第2册，第125页。

④ 《大正藏》第15册，第620页。

⑤ 《大正藏》第21册，第1335页。

⑥ 《大正藏》第24册，第1486页。

是跋陀和菩萨说大陀罗尼“若诸众生于今现身……欲得命终生兜率天上见弥勒……当书读诵修行此陀罗尼”^①此经文所说弥勒应该指弥勒菩萨。多经中说弥勒菩萨现居兜率天说法，未来从兜率天下生阎浮提出家、悟道成佛说法度众生。故造像塔上将菩萨像命名“弥勒佛”应该兼有弥勒上生、下生两种思想。即是说造像塔中七佛弥勒佛，并非依托《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》一部经典，具有其他经典宣教弥勒下生思想。再结合造像塔上所刻经文来考量，14件造像塔有十座塔上皆刻有一段经文，据现存刻有完整的一篇经文，与现存提婆《增一阿含经》卷四十二《结戒品》第四十六大同小异。但是，在关键的“十二因缘”中，有两处相异，因此，有存在质疑。殷光明先生认为“刻经应出自一度流行于河西的难陀译《增一阿含经》，该经后由提婆修正，即现存经文，而原经失。所以，现存经文与石塔刻经有相异之处，这与史载难提本与提婆本小异相符”^②。又高善穆造像塔发愿文中记“释迦文尼得道塔”，为“十种父母恩”；马德惠是“报父母恩”；田弘是为“父母君王报恩”；吉得是为“七世父母兄弟等口及一切众生共成无量道”；程段儿是为“成无上道”；白双口是“自惟薄福，生值末世……舍身受身，值遇弥勒”。归纳起来，就是为现世报恩，来世成佛。^③综观北凉石塔雕刻像、经文及发愿文等，塔是释迦佛得道塔，法身之象征，不生不灭恒在。七佛说法救度众生，弥勒净土往生随下闻法悟道。经文教化众生身诸苦难，三世因果，佛法广大，法力无量无边，依法修持，终成善果，亦使父母得其果报，等等。这已是佛教较完整的理论教化体系。七佛一菩萨、舍利塔、十二因缘等皆可作不同的禅观对象，如众多经中所说不假，此北凉石塔中七佛一菩萨等若说是作为禅观的像教思想功用，应该存在避重就轻的解读，具有禅观功用，也应该是引申义或含摄义。

麦积山石窟第133窟两件造像碑，一尊佛或三世佛说法主龕上或上下出现二层或三层并列的七佛像，或许与《禅秘要法经》、《佛说观三昧海经》等经中所说“化佛无数”“百千七佛”有关。

结语

七佛题材造像，中国早出于南方中原地区西晋卫协画七佛像及3世纪昙罗等，西部3—4世纪克孜尔石窟第47、77等窟造像中。此后炳灵寺后秦169窟及北魏早期第128窟中造像，北魏中晚期敦煌、麦积山、炳灵寺、云冈、龙门诸石窟中，西魏时期麦积山第133窟石刻造像碑，北周时期麦积山第4、9窟，水帘洞拉梢寺，北齐响堂山第2窟造像。从七佛单列题材造像来说，印度没有实物出现，有学者是将现藏台北丝绸之路佛教图像整合中心一件七身造像认为“目前所知唯一一件单独七佛而没合菩萨的造像”^④此观点此后学者也有引用。笔者详观造像图片，其七身造像在造像碑上的分布是前四身佛像和四身佛之间各一身与前佛像不同的造像，如没有肉髻，

①《大正藏》第21册，第1332页。

②殷光明《北凉石塔十二因缘经及有关问题》，《敦煌学辑刊》1996年第2期。

③殷光明《关于北凉石塔的几个问题》，《敦煌学辑刊》1993年第1期。

④前揭赖鹏举《丝路佛教的图像与禅法》第35页。

皆认为是佛像而合并称七佛，应该不准确。故中国七佛造像应该是自创，或许仅受印度桑奇大塔中浮雕七棵树或七座塔，表示过去七佛的启发。中国南方中原地区 and 新疆地区所出现的七佛时间，现难说谁先后，更难说谁受谁影响，或许存在各自的独立性，这也符合两地皆是当时佛教传播的重要地区的历史情况。丝绸之路上其他石窟出现晚于两地的七佛造像受何影响？从造像艺术风格来看，早期已具有中国化，此后更具有汉民族化，或许可认为受南方中原地区的影响大一些。从敦煌石窟创建者乐僔、法良是西行高僧；麦积山石窟始创者度杯、姚兴；炳灵寺石窟造阿弥陀佛，应该受道安佛教集团，尤其是慧远倡导弥陀信仰的影响。从玄奘西行路线长安—麦积山—炳灵寺—凉州—平城。以及众多高僧由东去西域印度求法的情况来看，中国佛教传播，虽然由西东来的高僧弘法影响，得到发展应该受由东往西影响的因素更多，尤其是佛教理论思想方面会更大。其七佛图像所示教思想，因当时有关七佛众多经典的传弘，各种经典所教化的不同思想特点，故而产生多样化。其七佛造像兴于北朝而衰，北魏、北周的灭法之举，更促使教徒信众对末法思想的尊信和传播，隋唐中国众多弥勒造像，尤其是大佛的出现，应该是受其思想影响而出现的产物。南北朝众多经典的译出，不同经典思想的传播，其活跃性到隋唐时期而形成佛教八大宗派，建立了完整系统的各宗思想体系。七佛思想的淡化，造像的示弱，应该有直接的关系。八宗建立，其祖师的传承尤为重视，对定光（燃灯）授记释迦，释迦弥勒授记弥勒的传承思想也应该受到重视，麦积山石窟多个三壁组合的七佛，可能是定光七佛，或许与此祖师思想有一定的关联。

佛教造像的成就，需要具备三种基础条件，一是供养者，功德主造像的愿求和目的；二是造何种像，需要了解佛教的思想之所依托；三是图像的样式。造像功德主是僧人，所造像应该具有宣传佛教理论思想和自我禅修的功用。众多信众造像主要出于愿求和目的，所造像示现思想应该得于僧人的传教；图像的样式应该来源于僧人和艺术家所知或功德主个人所闻所知。石窟中造何种题材的图像主导者应该是前二种条件，重点是要达到功德主的愿求和目的。故造像中僧人自造像存在作为禅观对象，或功德主造像不排除既符合其愿求和目的，又兼作为修禅之用。但主要应该是弘传佛教思想，如凉州、龙门石窟是为佛法久住人间。佛教石窟造像主要是像教弘法。作为僧人禅观之用，现知石窟中敦煌第268窟较为典型。再说僧人禅，可先去造像窟中观像，然后去其他清静处坐禅。广义来说佛教每部经典，所有造像无不可作为禅观的依止。再说修禅，对佛教一般信众来说，往往被视为僧人自修的功课，他们不会太重视，何况当时众多经典宣传造像、读诵持经咒、供养、念佛名等等，皆可积善业功德，乃至升天成佛。因此，佛教石窟和造像塔中造像亦应该侧重于示教佛教思想来理解较为合适。七佛弥勒造像少见，七佛较多与说戒、说咒的功用也有关系。

大足石篆山石刻“十四龕”造像问题考

◎高秀军¹ 李金娟² (1. 兰州大学敦煌学研究所; 2. 兰州大学艺术学院)

内容摘要: 大足石篆山《严逊记》碑显示严逊发功德造像共计十四处, 长期以来, 学界并未确指十四处造像所在。通过对碑文的仔细研读, 结合石刻造像进行分析, 可将碑中所列造像名称与石刻造像对应起来。碑文显示的“毗卢释迦弥勒佛龕”实为两处造像的和称: 一为现编为第7号的毗卢、释迦及卢舍那三身佛龕; 一为“佛会之塔”上的弥勒佛龕。

关键词: 石篆山 《严逊记》碑 毗卢释迦弥勒佛龕 佛会之塔

石篆山, 位于重庆大足西南25公里三驱镇佛会新村。宋代大庄主严逊于石篆山购置庄园并请人镌崖造像, 由此留下的摩崖造像成为大足石刻的重要组成部分, 且以儒、释、道三教造像而备受学界关注。石篆山造像系统营建于北宋元丰五年至绍圣三年(1082—1096), 共分三个造像区: 造像主体在佛湾, 位于山顶东南面的砂岩崖壁, 共有九龕造像; 第二处为2003年发现在主体造像北约1500米处的西向山崖, 共三龕造像及一块摩崖残碑; 第三处为石篆山佛会寺右前100米处的“佛会之塔”。佛会寺关圣殿左侧存有明代翻刻的《警人损动诸尊像及折伐龕塔前后松柏栽培记》碑(以下简称《严逊记》碑, 见附录), 碑文显示严逊出资造像共十四处(实列出十三处造像名称), 其中提到一龕造像为“毗卢释迦弥勒佛龕”, 众学者多认定其为石篆山石刻第7号龕, 此龕定名一直存有争议, 甚至碑文所提到的十四处造像目前也难以确指。本文在先贤的研究基础上对上述问题做进一步探讨, 不足之处, 敬请方家指正。

一、造像梳理及相关问题

石篆山佛会寺关圣殿左侧存有《严逊记》碑, 通过碑文可知严逊其人及石刻造像等诸多信息。

清代刘喜海《金石苑》首次以摹本形式收录有《严逊记》碑，后《大足石刻铭文录》等也收录有该碑^①。但是相关著作中对《严逊记》碑的释录均有不同程度的缺漏或误录，我们通过实地调研及文献甄别对前人校录成果又进行了补正^②。关于石篆山石刻造像内容，碑文记载为：

（前略）龕崖刻像，凡十有四：曰毗卢释迦弥勒佛龕，曰炽盛光佛十一活曜龕，曰观音菩萨龕，曰长寿王龕，曰文殊普贤菩萨龕，曰地藏王菩萨龕，曰太上老君龕，曰文宣王龕，曰志公和尚龕，曰药王孙贞人龕，曰圣母龕，曰土地神龕，曰山神常住佛会塔。（后略）

碑文明确显示，严逊出资请人“龕崖刻像，凡十有四”，《大足石刻志略》^③（以下简称《志略》）、《大足石刻内容总录》（以下简称《总录》）、《大足石篆山、妙高山摩崖造像的调查研究》^④及1999年《大足石刻雕塑全集》卷首概论^⑤（二文对造像内容及定名相同，以下简称“二文并录”），以上四文中只录有九处造像（碑刻不计）。2003年研究人员发现的三龕造像分别为“炽盛光佛十一活曜龕”、“长寿王龕”、“观音菩萨龕”，^⑥因造像龕有铭文“岳阳镌作处士文惟简（以下漫漶）”，^⑦可以确定此三龕造像与石篆山主体造像属于同一时期，可使原来认定的九龕造像基础上又增添三例，共计十二处。按碑文所述，最后一处造像“山神常住佛会塔”，即佛会寺前的宋代石塔。至此，《严逊记》碑所述的十三处造像名称基本可以与石刻造像对应起来，但与碑文称“凡十有四”不符，众学者对此深感疑惑。

陈灼先生撰文《大足石刻石篆山宋代造像及相关问题》（以下简称《相关问题》）对十四处造像与碑文名称对应问题进行了相关探讨，^⑧但还存有一些问题值得商榷。兹将众家对石篆山造像编号及内容定名列表梳理并探讨如下：

①（清）刘喜海《金石苑》，《石刻史料新编》（第1辑第9册），台湾：新文丰出版社，1982年，第6377页。刘长久、胡文和、李永翘《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985年，第538—539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《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999年，第326—327页。陈明光《大足石刻档案（资料）》，重庆：重庆出版社，2012年，第33—34页。龙显昭《巴蜀佛教碑文集成》，成都：巴蜀书社，2004年，134—135页。

②《严逊记》碑现存共有两处，一处位于石篆山佛会寺，为一通两面刻字石碑；另一处是2003年发现的摩崖碑，碑上部已损毁剥落，无法得知全貌。比对残碑与佛会寺碑碑文后发现，两处碑刻除个别字有区别外，内容完全一致，故知残碑正是宋代石篆山庄主严逊造像功毕后的正式纪念铭文，而佛会寺《严逊记》碑则是明嘉靖年间对摩崖碑的翻刻。高秀军《大足石篆山〈严逊记〉碑补正及相关问题考略》，《敦煌学辑刊》（待刊）。

③陈习删《大足石刻志略》，校注版参见刘长久、胡文和、李永翘《大足石刻内容总录》，第183—356页。

④胡良学、陈静《大足石篆山、妙高山摩崖造像的调查研究》，《四川文物》1998年第1期。

⑤郭相颖、李书敏《大足石刻雕塑全集》，重庆：重庆出版社，1999年。

⑥三龕造像及摩崖残碑等详细情况，杨方冰先生有专文考证，但将“长寿王龕”误认为“山王龕”。杨方冰《大足石篆山石窟造像补遗》，《四川文物》2005年第1期。

⑦石篆山第2号“志公和尚龕”、第5号“文殊普贤菩萨龕”及第6号“文宣王龕”等都存有工匠文惟简造像功毕镌名。

⑧陈灼《大足石刻石篆山宋代造像及相关问题》，《大足石刻研究文集5》，重庆：重庆出版社，2005年，第352—356页。

《总录》		《志略》		“二文并录”		《相关问题》 ^①	
编号	造像名称	编号	造像名称	编号	造像名称	编号	造像名称
1	诃利帝母龕（宋）	9	明肃皇后像	1	诃利帝母龕	11	圣母龕
2	鲁班像（1085）	6	鲁班像	2	志公龕	9	志公和尚龕
3	残像龕（二立像 宋）	7	已泐	3	长寿王龕	12	土地神龕
4	不详（男像一尊 宋）	8	已泐	4	药王龕	10	药王孙贞人龕
5	文殊普贤龕（1090）	5	文殊普贤窟	5	文殊普贤龕	5	文殊普贤龕
6	孔子及十哲像（1088）	4	文宣王窟	6	孔子及十哲龕	8	文宣王龕
7	三身佛龕（1082）	3	三世佛窟	7	三身佛龕	1	毗卢释迦弥勒佛龕
8	老君像（1083）	2	老君像	8	老君龕	7	太上老君龕
9	地藏与十大冥王像（1096）	1	地藏菩萨龕	9	地藏十王龕	6	地藏王菩萨龕
						4	长寿王龕
						2	炽盛光佛十一活曜龕

圣母龕：《总录》编号1及“二文并录”编号1均定为“诃利帝母”，《志略》编号9定为“明肃皇后”，《相关问题》编号11遵照《严逊记》碑定为“圣母龕”，可从。

志公和尚龕：《总录》编号2、《志略》编号6均定为“鲁班像”，“二文并录”编号2定为“志公龕”，《相关问题》编号9定为“志公和尚龕”。此龕造像陈明光先生专文有论，^②兹不赘述，当为《严逊记》碑之“志公和尚龕”无误。

土地神龕：《总录》编号3录为“残像龕”，《志略》编号7录为“已泐”，“二文并录”编号3录为“长寿王龕”，《相关问题》编号12定为“土地神龕”。

陈明光先生曾提到1995年石篆山主体造像佛湾“九子母龕（圣母龕）”右约30米远石壁发现“土地神龕”，似乎是《严逊记》碑中提到的“土地神龕”^③，但根据龕外的明代造像铭文，可以确定此龕造像不在《严逊记》碑所列造像名称之内。由于该龕造像风化剥蚀，目前无法根据具体的造像特征来确定其尊格，故运用排除法基本可以确定其为“土地神龕”。

药王孙贞人龕：《总录》编号4未定名，《志略》编号8录为“已泐”，“二文并录”编号3定为“药王龕”。《相关问题》编号10定为“药王孙贞人龕”，可从。

文殊普贤龕：《总录》编号5、《志略》编号5、“二文并录”编号5、《相关问题》编号5均定为“文殊普贤龕”，可从。

文宣王龕：《总录》编号6定为“孔子及十哲像”，《志略》编号4定为“文宣王窟”，“二文并录”编号6定为“孔子及十哲龕”，《相关问题》编号8定为“文宣王龕”，可从。

太上老君龕：《总录》编号8、《志略》编号2均定为“老君像”，“二文并录”编号8定为“老

① 陈灼先生据《严逊记》碑显示的造像名称顺序编号。

② 陈明光《大足石篆山石窟“鲁班龕”当为“志公和尚龕”》，《文物》1987年第1期。

③ 陈明光《大足石刻档案（资料）》，重庆：重庆出版社，2012年，第30—31页。

君龕”，《相关问题》编号7定为“太上老君龕”，可从。

地藏王菩萨龕：《总录》编号9定为“地藏与十大冥王像”，《志略》编号1定为“地藏菩萨龕”，“二文并录”编号9定为“地藏十王龕”，《相关问题》编号6定为“地藏王菩萨龕”，可从。

长寿王龕：2003年发现，《相关问题》编号4据《严逊记》碑定为“长寿王龕”^①，可从。

炽盛光佛十一活曜龕：2003年发现，《相关问题》编号2定为“炽盛光佛十一活曜龕”，可从。

观音菩萨龕：2003年发现，《相关问题》编号3定为“观音菩萨龕”，可从。

山神常住佛会塔：《相关问题》编号14定为“堂塔”。现佛会寺前的宋代石塔，即《严逊记》碑中提到的“山神常住佛会塔”。

上述十二处造像基本可以与《严逊记》碑中的造像名称对应，不存在过多问题。碑文显示的第一处造像“毗卢释迦弥勒佛龕”，即众学者多认定的石篆山第7号龕。《总录》编号7定为“三身佛龕”指毗卢、释迦及卢舍那，《志略》编号3定为“三世佛窟”，“二文并录”编号3定为“三身佛龕”则指毗卢、释迦及弥勒，《相关问题》编号1也定为“毗卢释迦弥勒龕”，总之，众学者对石篆山第7号龕造像内容还存有争议。另外，陈灼先生《相关问题》编号13定为“山王常住佛会塔记龕”，认为2003年发现的残碑应该就是碑文所提到的“山王常住佛会塔记”^②，把碑文也算作造像内容之一而凑足十四龕造像。因《严逊记》碑中“山王常住佛会塔记”之“记”实乃“凡”^③，碑中并没有提到“山王常住佛会塔记”，所以陈先生的观点值得商榷。

二、第7号龕“三佛”造像定名勘正

石篆山第7号龕为一平顶横长龕，高1.47米、宽6.36米、深1.38米，龕下沿离地1.3米（图1）。龕内造像共计十五身，三佛居中，间有佛十大弟子及二供养菩萨，龕外有二托柱力士及二护法神，



图1 石篆山第7号“三身佛”龕北宋元丰五年八月（1082）

① 陈灼先生文中详细介绍有长寿王故事，兹不赘。见陈灼《大足石刻石篆山宋代造像及相关问题》，第353—354页。经典参见《长寿王经》，《大正藏》第3册第1卷，第386—388页。

② 陈灼《大足石刻石篆山宋代造像及相关问题》，《大足石刻研究文集5》，重庆：重庆出版社，2005年，第352—356页。

③ 《大足石刻铭文录》等书籍释录《严逊记》碑时，将“山王常住佛会塔”后的第一字“凡”误录为“记”，故出现“山王常住佛会塔记”的错误。

龕左侧门柱有造像功毕铭文“岳阳文惟简镌，男文居用、居礼，岁次壬戌八月三日记”。《总录》录三佛造像为：“毗卢佛居中，头戴高花冠，冠内有一金轮，身着对襟宽袖佛袍，双手在胸前结印，脑后有二道毫光翻卷如云。卢舍那佛居左，头有高顶螺髻若U字领通肩大衫，胸现内衣结，其左手摊膝上，右手抚膝。释迦牟尼佛居右，头有高顶螺髻，身着袈裟，其左手抚膝，右手举胸前作说法状。二佛脑后均有一卷云。”^①

除了《总录》对第7号龕法、报、应三身佛的认定，还有陈习删先生“三世佛”^②、陈灼先生“毗卢释迦弥勒佛”的认定等。造成对第7号龕内容认定不一致的原因，主要在于《严逊记》碑显示的造像名称第一处为“毗卢释迦弥勒佛龕”，而石篆山石刻唯一的“三佛”造像唯有第7号龕。目前对第7号龕造像内容认定主要有两种观点，一为遵照《严逊记》碑显示的“毗卢释迦弥勒佛龕”；二是毗卢、释迦及卢舍那佛组成的法、报、应“三身佛”龕，而对于“三身佛”毗卢左右佛尊格的认定也并不一致。

陈灼先生认为，第7号龕是严逊“顺应世俗，投其所好，不遵佛教仪轨，别出心裁”之作^③，指的就是《严逊记》碑显示的“毗卢释迦弥勒佛龕”，《西南石窟文献》综述也认为第7号龕造的是毗卢、释迦、弥勒三佛^④。大足石刻有儒、释、道三教主神共处一窟的造像特色，严逊虽也开凿有文宣王、太上老君等龕，但却独立分开，且严逊又于碑文中自诩“予读佛书，年体修行，持斋有日矣”，可见严逊身为俗人却深谙佛理，对开龕造像应该比较保守，诸路神仙虽都在他的供奉之列，但也不至于不遵佛轨，而将毗卢、释迦与弥勒同刻一龕。陈先生文中显示毗卢佛右侧为释迦佛、左为弥勒佛。大足石刻弥勒佛造像形式多样，如北山晚唐第51号三世佛龕之弥勒佛尚保持传统弥勒造像样式，倚坐并右手上举持说法印。北山北宋第176窟弥勒下生经变之弥勒佛则跏趺坐结定印，又北塔南宋第5号弥勒佛龕，佛倚坐脚踏双莲结定印，以上均与第7号龕左侧佛造像形式相去甚远。所以，根据造像形式，我们无法直接断定第7号龕毗卢左侧佛为弥勒佛。有学者从造像组合习惯及龕内造像细节等分析，认为第7号龕造像并不是毗卢、释迦、弥勒佛，且“碑文（《严逊记》碑）称‘弥勒’，当系误记”^⑤。事实上，《严逊记》碑并非误记，严逊造了弥勒像，但却并不与毗卢、释迦并列一起（详后）。

第7号龕三佛之中间佛头戴花冠，结最上菩提印，为毗卢佛无误^⑥，对于法、报、应“三身佛”的认定，关键在于毗卢佛左右二佛尊格的判断。胡文和先生^⑦、秦大仲先生^⑧都认为第7号龕是毗卢、释迦、卢舍那组成的“三身佛”，毗卢左侧为卢舍那佛，其右为释迦佛。侯冲先生认为石篆

① 前揭刘长久、胡文和、李永翘《大足石刻内容总录》，第530页。

② 对于“三世佛”的认定仅见于陈习删先生《大足石刻志略》，第334页。

③ 前揭陈灼《大足石刻石篆山宋代造像及相关问题》，第356页。

④ 胡文和《西南石窟文献》第一卷，载梁公卿《中国西南文献丛书》第八辑，兰州：兰州大学出版社，2003年，第42页。

⑤ 四川省地方志编纂委员会《四川省志》文物志（上），成都：四川人民出版社，1999年，第211页。

⑥ 陈明光《菩萨装施降魔印佛造像的流变——兼谈密教大日如来尊像的演变》，《敦煌研究》2004年第5期。

⑦ 胡文和《大足安岳佛雕》，北京：文物出版社，2008年，第128页。

⑧ 秦大仲《大足石刻中“三身佛”造像初探》，《大足石刻研究文集》3，北京：中国文联出版社2002年，第495页。

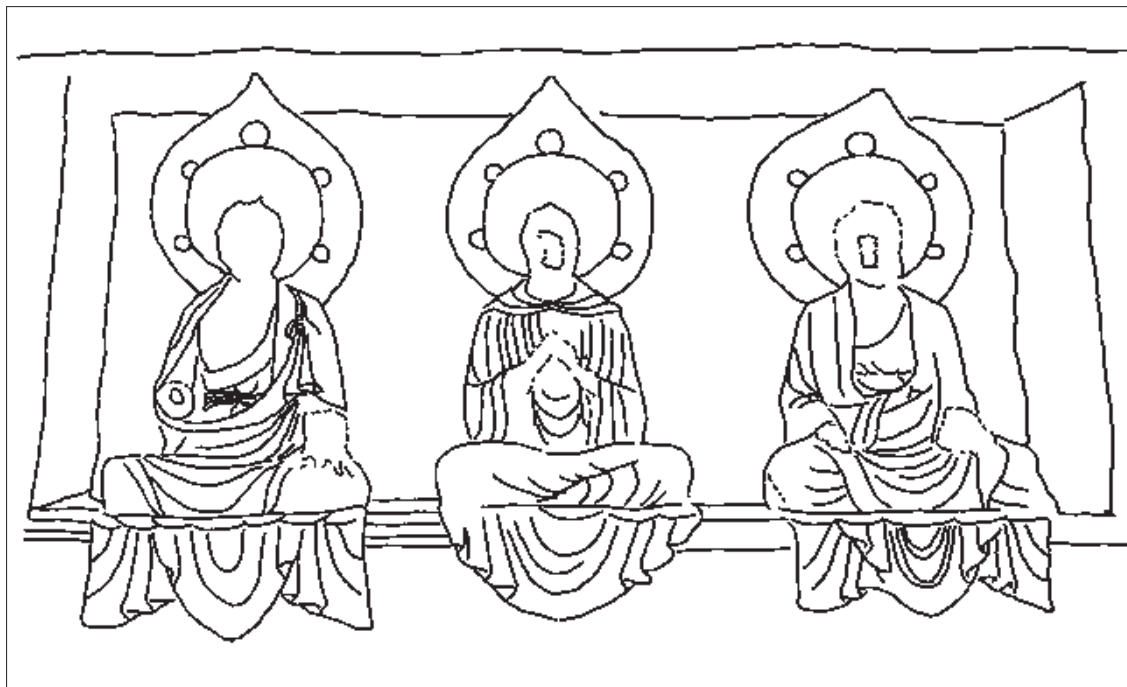


图2 安岳卧佛院 54 号三身佛龕线描

山石刻是完备水陆道场，法会内坛主尊即毗卢遮那、卢舍那和释迦牟尼三身佛，但侯先生认为毗卢左侧为持降魔印的释迦佛、右侧为持说法印化导众生的卢舍那佛^①。按“三身佛”的传统布局，中间“法身佛（毗卢）”，佛左侧为“报身佛（卢舍那）”，佛右侧为“应身佛（释迦）”^②。既然第 7 号龕三佛之中间佛为毗卢佛，查诸大足石刻与毗卢有关的三身佛组合造像，如大足宝顶山圆觉洞，三佛分别为毗卢居中，其左为卢舍那佛（实为阿弥陀佛），其右为双手捧钵的释迦佛。四川安岳石羊镇幽居洞“柳本尊三身像”，中间为毗卢佛，毗卢左侧为柳本尊像，右为释迦佛。安岳圆觉洞三身佛造像，毗卢及毗卢右侧佛与第 7 号龕同样位置的佛印相完全一样，只是左侧佛结定印。上述三身佛组合造像中，毗卢及其右侧佛位置比较固定，第 7 号龕毗卢右侧佛为释迦佛应该无误。至于上述案例毗卢左侧佛尊格不定的主要原因在于柳赵教派势力的介入^③，而在严逊开窟造像的石篆山庄根本不存在柳赵教派的干涉。

另外，安岳卧佛院五代第 54 号“三身佛”造像龕（图 2），三佛头手皆残，根据残痕判断，三佛手印与第 7 号龕一致，石篆山石刻镌造匠文氏一族来自安岳^④，或许第 7 号龕与安岳第 54 号龕三佛造像存有一定的借鉴关系。从第 7 号龕造像细节分析，“弟子像与力士以金刚杵与双头金

① 侯冲《石篆山石刻——雕在石头上的水陆画》，大足石刻研究院《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，第 183 页。

② 曹彦玲《大同华严寺大雄宝殿佛名考辨》，《五台山研究》2007 年第 2 期，第 23 页。

③ 温玉成《大足宝顶石窟真相解读》，《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。

④ 陈习删《大足石刻镌匠人考》，载《大足石刻内容总录》，第 354 页。

刚杵象征密印，当是报身卢舍那佛合成的三身佛（法、报、应三身）”^①，则可以确定卢舍那佛的存在，那么，毗卢左侧佛即为卢舍那佛，右侧即为释迦佛。既然第7号龕是法、报、应三佛造像，那么《严逊记》碑显示的“毗卢释迦弥勒佛龕”当另有所指。

三、“佛会之塔”与弥勒信仰

石篆山佛会寺右前的单层亭阁式宋代石塔，平面方形，宝珠刹顶下共有三级，每级以莲花座为界（图3）。刹顶下是一圆形造像柱，上刻五尊像，以云纹隔开，造像多风化剥蚀。下有一八角棱柱，四周刻有栏杆，栏杆内、外有莲花、化生等形象；中间一层为一阁楼，阁楼正面马蹄形圆拱龕内刻一佛二弟子，龕额刻“佛会之塔”四字，阁楼左右各一假窗，每窗有二天王分列两侧，阁楼背面是“僧人启门”图；最下一层是四角各有一半身神像托起的塔基，上有正面敞开三面围墙的中空式亭堂，内有一八棱石柱，柱前有一尊菩萨装坐像（头残）^②，左门柱刻“大明成化十八年（下漫漶）”，堂内左上壁刻“本山住持僧志容劝领阁院发心口观音金身一尊，装彩弥勒古佛、阿难、迦（叶）、土地神像四尊，祈保山门清吉，佛法常兴，同治三年三月初六日开光大吉”。

由装彩记可知，塔下层堂内菩萨装造像即清佛会寺僧志容领众发心捐造的金身观音，第二级圆拱龕内造像应该即是弥勒、阿难及迦叶。塔旁大石上有一龕造像，龕内仅一身坐像，造像所着衣冠具有明代服饰特点，或许此龕造像即明代所造的土地神像（图4）。另外，塔最下层堂内原应有造像，现已不存，仅在金身观音旁可见造像残痕，《严逊记》碑称此塔为“山神常住佛会塔”，或许堂内原造像即是“山神”。

第二层阁楼正面的马蹄形圆拱龕内刻一佛二弟子，佛饰螺髻，结跏趺坐于莲台上，双手置腹前结定印，除前揭清代装彩记称此佛为弥勒佛外，我们根据造像塔上的其他内容结合《严逊记》碑分析，也可确定此尊造像为弥勒佛，并且整



图3 石篆山“佛会之塔” 宋



图4 土地神龕 明

① 前揭四川省地方志编纂委员会编《四川省志》文物志（上），第211页。

② 褚国娟博士认为此尊造像是庆明禅师的雕像。见褚国娟《宋无佛会寺——对石篆山〈严逊记〉碑的分析》，《湖南工业大学学报》2014年第1期；陈灼先生认为是菩萨像。见陈灼《大足石刻石篆山宋代造像及相关问题》，第354页。从装束等细节结合堂内铭文分析，此尊造像为菩萨无误。

个“佛会之塔”是弥勒信仰下的造像，理由如下：

首先，塔上部造像反映的弥勒净土。佛会塔宝珠刹顶下有莲花座，莲座下的造像柱及八角棱柱栏杆内、外的莲花、化生等造像都是净土天国常见的形象。弥勒经典中也多以描述宝珠、莲花、化生、天人等形象来展现净土世界，敦煌石窟弥勒经变画上可见到此类净土世界形象的详细描绘，而造像塔上只能选取代表性内容来表现，如造像柱上的五身造像及造像间的云纹，及莲花、化身等形象应该是表现兜率天场景。关于此五身造像身份，《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》云：“时兜率天宫有五大神：第一大神名曰宝幢，身雨七宝散宫墙内，宝珠化成无量乐器，悬处空中不鼓自鸣，有无量音适众生意。第二大神名曰花德，……”^①据此，弥勒佛龕上部造像表现的应是兜率天净土。

其次，塔第二层造像与弥勒下生信仰存有诸多关系。佛会塔第二级正面佛龕额刻有“佛会之塔”四字，“佛会”在世俗佛教活动中是指佛教斋僧、受斋戒、礼忏、诵经、讲经等法会^②，而反映信仰思想的造像题记中也多出现有“佛会”，如安岳卧佛院第52号经幢造像记：

朔十五日丙午鎬毕前摄龙州兼普州军事衙推五音地理王彦昭造 / 咸固康宁此世不值冤嫌来生愿同佛会时广政二十四年岁次辛酉八月壬辰 / 件幢伏愿承此功德超升净帮生前债主冤家穷除愿无仇讼除合家长幼 / 右佩法弟子王彦昭先发愿为祖先灵所生父母亡过眷属就此壁隐镌上 / 敬造尊胜幢壹座 / 。^③

又杭州飞来峰“卢舍那佛佛会”造像记为：

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元年四月日记。^④

胡承德又于卢舍那佛会龕附近造有弥勒龕，题记：

胡承德并合家 / 眷属同发心，刊 / 下生弥勒尊佛 / 亲近三身记。^⑤

根据上述造像记，无论是造尊胜经幢还是卢舍那佛会龕，虽然不同信仰下的造像各有不同，但都是希望亡过的亲人眷属早脱苦难，往生净土，其最直接的目的还是希望弥勒下生说法度脱

①〔宋〕沮渠京声译《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》，《大正藏》第14册，第419页。

②前掲侯冲《石篆山石刻——雕在石头上的水陆画》，第191页。

③成都文物考古研究所、北京大学中国考古学研究中心、安岳县文物局《安岳卧佛院调查简报》，《成都考古发现》2006年，第372页。

④方爱龙《北宋卢舍那佛会造像题记》，《杭州师范大学学报》2009年，第4期。

⑤前掲方爱龙《北宋卢舍那佛会造像题记》。



图5 佛会塔“僧人启门” 宋



图6 莫高窟第113窟北壁礼拜佛塔得往生 盛唐（采自《敦煌石窟全集》）

苦厄。因此，佛会塔上的“佛会”可能指弥勒三会。《佛说弥勒下生经》云：“是时诸人见是事已叹未曾有。无数百千众生。诸尘垢尽得法眼净。或复有众生见迦叶身已。此名为最初之会。九十六亿人皆得阿罗汉。……弥勒佛第二会时。有九十四亿人。……又弥勒第三之会。九十二亿人。皆是阿罗汉。”^①弥勒三会，共二百八十二亿人得度，修成阿罗汉。

佛会塔第二级两侧的假窗及背后的“僧人启门”，表现的是由四天王守护的“法殿”（图5）。《长阿含经》、《经律异相》等经典均有“法殿”的相关描述。宋孝宗帝《御注圆觉经》对“法殿”解释为“诸障既除，本愿圆满，一切处解脱清净，故曰法殿”^②。《弥勒经游意》云“四天王常以八日，敕诸使者。汝等案行世间，观察人民，……使者教具闻善闻恶，闻恶不悦，言善则喜。……得善恶事，然后诸善法殿致具启。”^③这也正可解释“僧人启门”图之意涵^④。

造塔可以修功德，观塔像可升兜率天。莫高窟盛唐第113窟北壁弥勒下生经变中画有一塔，塔上造像龕内有释迦像，塔周围有四人跪拜，另有一人乘云升天（图6）。《佛说弥勒下生成佛经》云“供养牟尼塔，来生我法中”^⑤，或许严逊在此又将释迦与弥勒像合而为一，不仅体现出欲求

弥勒下生常驻人间，同时也起到了观像可上生兜率天与弥勒同处，继而再度随弥勒下生人间净土的禅观需求。综上，佛会塔第二级造像应是弥勒下生说法的缩影。

第三，《严逊记》碑所反映的末法思想。《严逊记》碑云：“释迦如来灭度，于今二千三十九年，其教流于中国几千年矣。……生佛末法，不亲佛会，不与劝请，去佛时远，思作佛事，而莫之能也。”由此可见严逊身处末法时期的悲观心态，但同时又积极出资开龕造像，祈求各路神仙都能来其所广施护佑，至诚寄希望于弥勒下生久住世间以度脱众生。更准确地说，石篆山造像是末法思潮下的产物，佛会塔所反映的弥勒信仰在整个石篆山造像区有着核心统摄意义。

①〔西晋〕竺法护译《佛说弥勒下生经》，《大正藏》第14册，第1卷，第422页。

②〔宋〕孝宗帝《御注圆觉经》，《续藏经》第10册，第1卷，第158页。

③〔隋〕吉藏撰《弥勒经游意》，《大正藏》第38册，第1卷，第270页。

④关于佛会塔第二层“法殿”与“僧人启门图”造像，笔者撰文进行了相关论述。高秀军《大足石刻弥勒信仰下的两处‘启门图’》，《四川文物》（待刊）。

⑤〔唐〕义净译《佛说弥勒下生成佛经》，《大正藏》，第14册，第426页。

综上所述，佛会塔乃弥勒上生、下生合一体，严逊将兜率天净土与人间净土于一塔之上同时展现，体现着多重信仰内涵，佛龕内造像应该为弥勒并二弟子。如果上述分析无误，此弥勒佛龕与《严逊记》碑提到的“毗卢释迦弥勒佛龕”又有何关系？

四、对《严逊记》碑造像名称的分析

佛会寺所存的《严逊记》碑翻刻于明代（原碑是2003年发现的摩崖残碑），碑文本身存有少量讹误，再加上相关资料性著作如《大足石刻铭文录》等释录碑文时出错，引起一系列研究有失偏颇。前述陈灼先生认为《严逊记》碑提到的最后一处造像为佛会寺前“佛会之塔”指的就是“堂塔”，因翻刻碑人讹误所致，其前仅缺一“曰”字。还有学者认为“堂塔”也许是“常塔”的误写^①，侯冲先生则推测“山王常住佛会塔记龕”或为“山王常住佛龕”和“曰塔记龕”之讹，^②四川省地方志编纂委员会研究人员认为“碑文（《严逊记》碑）称‘弥勒’，当系误记”^③。清代李型典《游石篆山记》中把表白僧“希昼”误读成“希画”，且称碑“文多讹字”^④，他自己出错的同时更夸大了《严逊记》碑的讹误，如此只会使我们主观上误读碑记而错失碑文要表达的正确信息。另外，翻刻碑文之人应该明白原碑文提到十四处造像而只列出十三处的缘由，否则也可能在十三处造像名称之外再加一处，或者直接将“十四”改为“十三”。事实上，《严逊记》碑错讹之处也仅仅是些微不足道的地方，如“山神常住佛会塔”翻刻为“山王常住佛会塔”，即使翻刻之碑有些微小讹误，也不影响我们理解严逊之本意。

再来看《严逊记》碑显示的造像名称，“龕崖刻像，凡十有四：曰毗卢释迦弥勒佛龕，曰炽盛光佛十一活曜龕，曰观音菩萨龕，曰长寿王龕，曰文殊普贤菩萨龕，曰地藏王菩萨龕，曰太上老君龕，曰文宣王龕，曰志公和尚龕，曰药王孙贞人龕，曰圣母龕，曰土地神龕，曰山王常住佛会塔”。我们可以看出，造像名称有一定的先后次序，首先是佛，然后是菩萨（按：长寿王是古印度一国王，不属佛列，故在严逊心目中与菩萨等同），其次是太上老君、文宣王、志公和尚等中国传统尊神，最后则是一塔，由佛到塔的次序在刻碑之前就已安排好。但是，“佛会之塔”上有弥勒造像龕，塔底层堂内又有山神，且龕、堂与塔合为一体（《严逊记》碑中多次称“佛会之塔”为龕堂塔），如再把弥勒龕在碑文中单独称“曰弥勒佛龕”恐又造成佛龕与塔分开而使人产生误解，严逊在造塔的同时的确又造了弥勒佛龕以及山神像，而碑文中又不得不提弥勒造像龕，既然弥勒、

① 前揭褚国娟《宋无佛会寺——对石篆山〈严逊记〉碑的分析》，第66页。

② 前揭侯冲《石篆山石刻——雕在石头上的水陆画》，大足石刻研究院《2009年中国重庆大足石刻国际学术研讨会论文集》，第191页。

③ 前揭四川省地方志编纂委员会《四川省志》文物志（上），第211页。

④ 《游石篆山记》，陈习删《大足石刻志略》有收录。《大足石刻志略》校注版参见前揭刘长久、胡文和、李永翘《大足石刻研究》，第332—334页；又载入前揭龙显昭《巴蜀佛教碑文集成》，第779—780页。

毗卢与释迦同属佛列，那么，严逊自然就把弥勒放于毗卢、释迦名称之后合称为毗卢释迦弥勒佛龕并刻于摩崖碑上，而塔底层的山神与塔则可以直接称“山神常住佛会塔”。毗卢、释迦与卢舍那佛的固定配置，使得把卢舍那佛省去替换成弥勒佛也不至于使人误解，既节省了笔墨也传达出了其要表述的内容，此可谓严逊绝妙的文字处理方式。可见严逊对于文字或造像，都有合二为一的迹象，但这一方式也的确给后人造成很大迷惑。因此，我们认为碑文称“毗卢释迦弥勒佛龕”指的是两处造像，一是现在的第7号“三身佛”龕，另一则是佛会塔第二层的弥勒佛龕。如此，碑文所述十四处造像便齐全了，在《总录》原堪布9龕造像的基础上，第10—14处造像分别为弥勒佛龕、炽盛光佛十一活曜龕、长寿王龕、观音菩萨龕及山神常住佛会塔。

由于《严逊记》原碑残损，我们无法获知其本来面貌，至于佛会寺存《严逊记》碑称刻像“凡十有四”是否有误，不得而知，如果确为十四处造像，如上分析应无大误。

五、结语

通过梳理相关研究成果，根据具体石刻造像及《严逊记》碑的提示，可以明确石篆山十四处造像所在。综合前贤对第7号龕内容的判断，结合大足石刻“三身佛”造像案例分析，确定第7号为法、报、应“三身佛”龕，毗卢佛居中，其左为卢舍那佛，其右为释迦佛。佛会塔是弥勒信仰下的造像，且佛会塔所反映的核心信仰在整个石篆山造像区具有统摄作用。佛会塔上的弥勒佛龕也属严逊造像之列，其名称被巧妙安排于碑文之中。碑文称“毗卢释迦弥勒佛龕”实为两处造像的合称，一指石篆山第7号法、报、应“三身佛”龕，另一是指“佛会之塔”第二层的弥勒佛龕。

附录：

严逊记

警人损动诸尊像及折伐龕塔前后松柏栽培记，释迦如来灭度，于今二千三十九年，其教流于中国几千年矣。中间，为建后立宗，多古复引，所斥似是而非。因以废兴而终不至于泯灭者，其教能使人愚者避恶、趋善、息贪；能使人贤者悟性、达理、不昧因果。是于先王致治之礼法，盖有所补，而不可一日亡也。予读佛书，年体修行，持斋有日矣。生佛末法，不亲佛会，不与劝请，去佛时远，思作佛事，而莫之能也。于是，称力复斯以钱五十万，购所居之乡胜地曰石篆山。鑿崖刻像，凡十有四：曰毗卢释迦弥勒佛龕，曰炽盛光佛十一活曜龕，曰观音菩萨龕，曰长寿王龕，曰文殊普贤菩萨龕，曰地藏王菩萨龕，曰太上老君龕，曰文宣王龕，曰志公和尚龕，曰药王孙贞人龕，曰圣母龕，曰土地神龕，曰山王（神）常住佛会塔。凡龕堂塔前后左右并植松柏及花果杂木等。元祐五年，诸像既就，所植亦皆长茂。春时节日，往往为乡人瞻礼、游从之所。予渐老，不及见予身之后，子孙智否？有能成予之智而常切护念者因书予志，以告于人：一者，凡龕堂塔

像，所作不以财货为悵，精择奇工，不计时日及金，彩妆绘褙，每亲拂拭，人或不思，妄加毁破，及痴小嬉戏，不为告谕；二者，龕堂塔前后各十丈地，不架屋宇，而专植松柏及花果者，盖以谓屋宇之庇，经久不茸则颓敝，而松柏之茂，愈久而阴覆愈密，人或不思，妄加折伐；三者，游礼之人，皆善知识。其有不善之人，肆狠恃强，侵侮凌辱，或酗酒博簋，以致争竞。如是三者，实非予所造像之志。苟不知所戒，则恐种福之地，亦长祸根。且地狱天堂，不过一念之间。而报应分明，犹形影声响，人所宜觉知者也。若今所造龕堂塔像同为爱护，龕堂塔之前后左右，各十丈地，松柏苍木得无折伐，

游礼之人，各生欢喜心起慈悲行，共成佛事以毕予志，乃幸。予本遂州润国人，父应役小溪，因舍县之北隅。天圣中，予九岁，父以避役居昌元今赖川宅，且病。是时，小溪方买旁居人宅，以广公宇。既卖宅，又闻父病，寻来寓居于此。因置古村、铜鼓、石篆庄，各种松柏数十万余。辛酉年，辄以三处庄均付三子，且岁贮二千斛，以充斋粥汤药之具。凡造像所废皆其余也，子孙勿以所付田畴、园林为不均，与今，龕堂塔前后左右十丈地内松柏苍木为未分而折伐之，以自取祸。近岁，镇州得古铁塔，其间造塔人名姓，一一皆今时人。又今知，灵泉县傅奉议耆，于长松山，谕梦寻佛像，削土石上，得唐大历年造佛像碑记，亦冠姓名。因略记本末，安知百千年之后，不睹于此。

元祐庚午岁二月十五日，严逊记，男驾、于程、驥刻石，

甥遂州表白僧希昼书。

注：图6采自敦煌研究院编《敦煌石窟全集》，《弥勒经画卷》，商务印书馆（香港）有限公司，2002年；其他为作者拍摄、绘制。

巴蜀石窟之西方净土变相图像源流初探

◎吴仁华(台北科技大学设计学院)

内容摘要:有关西方极乐净土变的题材,是遍及中亚新疆、敦煌河西走廊,以及四川、重庆的摩崖石窟,而属于巴蜀地区者,如巴中的南龕西龕、邛崃石笋山、夹江千佛岩、丹棱鸡公山,以及重庆大足北山宝顶山等,均有净土变相的展现,本文先就其时代性、地理性,探究其缘由与净土信仰历史,进一步探讨净土变相的经典出处、内容意义,以及艺术展现的风格。

关键词: 巴蜀石窟 西方净土变 图像源流

一、前言

本人有幸于2005年跟随母亲陈清香女士,参加在重庆举办的为“中国重庆大足石刻国际学术研讨会暨大足石刻首次科学考察60周年纪念会”,聆听众学者发表的研究论文,会后又实地参访考察大足与四川石窟,印象深刻,受益良多。几年后笔者幸运考取台北科技大学设计学院博士班,踏进研究历史建筑的领域,因缘殊胜,开启我对四川及重庆石窟中,有关净土变相的建筑图像认识,因而撰写这篇对巴蜀净土图像的研究与探讨的论文。

大足有两窟西方净土变相,一为晚唐的北山佛湾第245龕,二为南宋宝顶山大佛湾第18窟造像。描述此二窟者,前人著录已不少,如黎方银院长的大作《大足石刻艺术》一书中,其中《观无量寿佛经变相》文中对北山245窟的内容结构有详细的描述,并谓:“布局严谨,构图充实饱满,不但反应唐代雕刻高超技艺,同时为研究唐代乐器、建筑、服饰、舞蹈等方面提供了重要形象数据”^①,具有启发性。又如胡良学的论文《大足宝顶大佛湾西方净土变相》^②,文中描写大足宝顶

① 黎方银《观无量寿佛经变相》,《大足石刻艺术》,重庆:重庆出版社,1990年,第97—104页。

② 胡良学《大足宝顶大佛湾西方净土变相》,收录于重庆大足石刻艺术博物馆、重庆大足石刻研究会《大足石刻研究文集·第四辑》,北京:中国文联出版社,2002年,第439—460页。

山第18窟精彩的雕刻内容，并作详尽测量记录。研读两篇论文后，深觉两窟的净土变相风格差距很大，因而思探究其源流。

有关净土变相的早期的源流，母亲陈清香教授在1986年所发表的《西方净土变相的源流及其发展》^①一文中，已举出成都万佛寺出土的刘宋元嘉二年的净土变浮雕、麦积山127窟北魏净土变壁画、南响堂山第二窟北齐净土变等，以及隋、初唐、盛唐、晚唐之际的敦煌净土变壁画等遗例，并连接大足晚唐的净土变，此文是将自5世纪至9世纪的净土变，予以系统地串联起来。但文中除成都万佛寺外，未提其他巴蜀地区的净土变。近年来由于巴蜀地方的石窟考察成果，相继披露，笔者不敏，愿举巴蜀地区的净土变，以弥补自敦煌至大足之间，西方净土演变风格的缺漏。

二、净土信仰的流传

《西方净土变相的源流及其发展》一文称：

西方净土变相，在思想上应是起源于印度，而经典完成于2世纪的犍陀罗一带，随着月支人的传播而入华，在4世纪左右，中国开始有无量寿像，5世纪则有净土变，7、8世纪的唐代才完成有序品有十六观，净土景象完备，布局复杂壮观的观经变相。^②

因大乘佛教思想起源于北印度和中亚一带，大乘佛教中的净土思想传入中原后，经过经文的翻译，约4世纪时展现出净土变相，计有三类净土变相，一、西方净土变相，是依无量寿经、阿弥陀经、观无量寿佛经等经文，描写阿弥陀佛为主尊的西方极乐净土世界，所创造无量寿经变、阿弥陀经变、观无量寿佛经变。二、药师净土变相，依药师如来本愿内容所创作药师净琉璃世界，及东方净土变相，药师琉璃光如来为主尊，左右胁侍为日光菩萨、月光菩萨。三、弥勒净土变相，亦称兜率内院，是依弥勒上生经内容而创作，在唐朝时盛极一时，当时不少以此为题材的石窟开凿创作。然而其中流传最广与最久的为西方净土变相。

西方净土思想经典翻译最早可溯于东汉灵帝光和（178—183）及中平（184—189）年间，支娄迦谶（Lokaks-ema）所译《般舟三昧经》^③、《无量清净平等觉经》^④。到了魏晋南北朝时代翻译的经典更为丰富，有：曹魏康僧铠所译的《无量寿经》、西晋（吴）支谦所译的《大阿弥陀经》^⑤、

① 陈清香《西方净土变相的源流及其发展》，《佛教艺术》第三期，台北：佛教杂志社出版，1986年，第15页。

② 同注①。

③ 鎌田茂雄 著，关世谦 译《中国佛教史》，台北：新文丰出版社，1978年，第17页。支娄迦谶译出《般舟三昧经》介绍阿弥陀佛因缘本末，给中国佛教的远程影响至深且巨。

④ 圣严法师 译《中国佛教史概说》，台北：法鼓文化，1999年，第39—40页。东汉《无量清净平等觉经》内容描写美好的西方净土世界。

⑤ 同注④。

北朝后秦鸠摩罗什所译《阿弥陀经》，和南朝刘宋时罽良耶舍所译《观无量寿佛经》^①。到了唐朝玄奘批注《称赞净土佛摄寿经》。

净土宗的成立，被后世称为莲宗祖师的慧远，于东晋元兴元年（402）与同道一百二十三人，在庐山般若台的弥陀像前，以支娄迦谶译《般舟三昧经》为依据，立誓发愿实践念佛法门^②，推动净土思想。

西方净土变相最主要依据的三部经典：《无量寿经》（又称《大阿弥陀经》或简称《大经》）、《阿弥陀经》（又称《小阿弥陀经》或简称《小经》）、《观无量寿佛经》（简称《观经》），依被译出的时间不同，经变发展的时间也有所顺序。

在敦煌有丰富精彩的西方净土变相壁画，可分类为：无量寿经变、阿弥陀经变（此二类一般称阿弥陀净土变）、观无量寿佛经变（简称观经变），和阿弥陀佛五十菩萨图。其造型直接影响巴蜀石窟的净土变相，为了追溯巴蜀石窟中净土变或观经变等三大类型的源头，本文首先各自举出敦煌壁画中代表性的净土变相，再举出巴蜀石窟相同题材的净土变相，分析其结构造型风格，并与敦煌壁画试做比较，以下就三个类型分析之。

三、阿弥陀净土变在敦煌与巴蜀的表现

（一）三大净土经典中所描述的西方净土景象

三部净土经典中，最早的译本为《无量寿经》，此经共计两万多字，对无量寿国净土世界的描述分作几个段落，其中卷上有曰：

佛告阿难。法藏菩萨。今已成佛，现在西方。去此十万亿刹。其佛世界名曰安乐。阿难又问。其佛成道已来为经几时。佛言。成佛已来凡历十劫。其佛国土自然七宝。金、银、琉璃、珊瑚、琥珀、车磑、玛瑙合成为地。恢廓旷荡不可限极。悉相杂厕转相入间。光赫焜耀微妙奇丽。清净庄严超踰十方一切世界。^③

这个被译称安乐国土的无量寿国，其土地是由七宝合成的，经中又曰：

无量寿国，其诸天、人，衣服、饮食、华香、璎珞、缯盖幢幡、微妙音声、所居舍宅宫殿楼阁，称其形色，高下大小，或一宝二宝，乃至无量众宝，随意所欲，应念即至。又以众宝妙衣，遍布其地，

① 苏莹辉《从净土变相在敦煌诸窟之分布谈净土思想之流传》，《佛教艺术》第三期，台北：佛教杂志社出版，1986年，第11页。南朝元嘉元年（公元424年）罽良耶舍译《观无量寿佛经》后，对极乐世界的园林池阁等胜景，有更具体详尽的描述，而一般僧俗的信仰净土，则已蔚然成风气，于是全国各地创作阿弥陀佛像及净土变相之风，便逐渐兴起。

② 鎌田茂雄著，关世谦译《中国佛教史》，台北：新文丰出版社，1978年，第53—56页。

③ 见康僧铠译《佛说无量寿经卷上》，《大正藏》第十二册，第270页上。

一切天人践之而行。无量宝网，弥覆佛土，皆以金缕真珠百千杂宝奇妙珍异，庄严校饰，周匝四面，垂以宝铃，光色晃曜，尽极严丽，自然德风，徐起微动。其风调和，不寒不暑，温凉柔软，不迟不疾。吹诸罗网，及众宝树，演发无量微妙法音，流布万种温雅德香。其有闻者，尘劳垢习，自然不起。风触其身，皆得快乐，譬如比丘，得灭尽三昧。^①

此描述在无量寿国中的天人，其生活美好舒适，尤其是所居住的处所，是由无量众宝结集而成，不但颜色炫烂，还有音乐陪衬。

《阿弥陀经》经文较短，约接近二千字，其中描述西方极乐净土，曰：

尔时，佛告长老舍利弗：从是西方过十万亿佛土，有世界曰极乐，其土有佛，号阿弥陀，今现在说法。舍利弗！彼土何故名为极乐？其国众生无有众苦，但受诸乐，故名极乐。又舍利弗！极乐国土，七重栏楯、七重罗网、七重行树，皆是四宝周匝围绕，是故彼国名曰极乐。

又舍利弗！极乐国土有七宝池，八功德水充满其中，池底纯以金沙布地；四边阶道，金、银、琉璃、玻瓈合成；上有楼阁，亦以金、银、琉璃、玻瓈、砗磲、赤珠、玛瑙而严饰之。池中莲华大如车轮，青色青光，黄色黄光，赤色赤光，白色白光，微妙香洁。舍利弗！极乐国土成就如是功德庄严。^②

如上所述，极乐世界有七重栏楯、七重罗网、七重行树，七宝池、八功德水、池中莲华大如车轮，上有楼阁、四边有阶道，和常常有种种奇妙之鸟，与美妙的音乐。可说是发挥了静态的建筑美的极致，又加上各式禽鸟动态之感，与声韵流动之美。

《无量寿经》又描写八功德水：

内外左右，有诸浴池，或十由旬，或二十三十，乃至百千由旬；纵广深浅，各皆一等。八功德水，湛然盈满，清净香洁，味如甘露。黄金池者，底白银沙；白银池者，底黄金沙；水精池者，底琉璃沙；琉璃池者，底水精沙；珊瑚池者，底琥珀沙；琥珀池者，底珊瑚沙；砗磲池者，底玛瑙沙；玛瑙池者，底砗磲沙；白玉池者，底紫金沙；紫金池者，底白玉沙；或二宝三宝，乃至七宝，转共合成。其池岸上，有旃檀树，华叶垂布，香气普熏。天优钵罗华、钵昙摩华、拘牟头华、分陀利华，杂色光茂，弥覆水上。^③

除了建筑物景观的描述之外，有关十方诸佛的描述，《阿弥陀经》提到：

① 见曹魏天竺三藏康僧铠译《佛说无量寿经卷上》，《大正藏》第十二册，第272页上。

② 鸠摩罗什译《佛说阿弥陀经》，《大正藏》第十二册，第346—347页。

③ 同注释②。

舍利弗。如我今者，赞叹阿弥陀佛，不可思议功德之利。东方亦有阿鞞佛、须弥相佛、大须弥佛、须弥光佛、妙音佛，……舍利弗。南方世界，有日月灯佛、名闻光佛、大焰肩佛、须弥灯佛、无量精进佛，……舍利弗。西方世界，有无量寿佛、无量相佛、无量幢佛、大光佛、大明佛、宝相佛、净光佛，……北方世界，有焰肩佛、最胜音佛、难沮佛、日生佛、网明佛，……下方世界，有师子佛、名闻佛、名光佛、达摩佛、法幢佛、持法佛，……上方世界，有梵音佛、宿王佛、香上佛、香光佛、大焰肩佛、杂色宝华严身佛、娑罗树王佛、宝华德佛、见一切义佛、如须弥山佛，如是等恒河沙数诸佛，各于其国，出广长舌相，遍覆三千大千世界，说诚实言：“汝等众生，当信是称赞不可思议功德一切诸佛所护念经。”

有关“虚空段”的部分，《无量寿经》这样描述：

佛语阿难：“彼国菩萨，承佛威神，一食之顷，往诣十方无量世界，恭敬供养，诸佛世尊。随心所念，华香、伎乐、衣盖、幢幡，无数无量供养之具，自然化生，应念即至。珍妙殊特，非世所有，辄以奉散诸佛，及诸菩萨声闻之众。在虚空中，化成华盖，光色显烁，香气普熏。”

《佛说无量寿经》卷上，关于西方净土世界里的七宝树的描述：

佛与阿难：又其国土，七宝诸树，周满世界，金树、银树、琉璃树、玻璃树、珊瑚树、玛瑙树、砮磲之树；或有二宝，三宝，乃至七宝，转共和成；或有金树，银叶华果；或有银树，金叶华果；或琉璃树，玻璃为叶，华果亦然；或水精树，琉璃为叶，华果亦然……

或有宝树，紫金为本，白银为茎，琉璃为支，水精为条，珊瑚为叶，玛瑙为华，砮磲为实；或有宝树，白银为本，琉璃为茎，水精为支，珊瑚为条，玛瑙为叶，砮磲为华，紫金为实；或有宝树，琉璃为本，水精为茎，珊瑚为支，玛瑙为条，砮磲为叶，紫金为华，白银为实……行行相值，茎茎相望，枝枝相准，叶叶相向，华华相顺，实实相当，荣色光曜不可胜视。清风时发出五音声，微妙宫商自然相和。

又无量寿佛，其道场树，高四百万里，其本周围五千由旬，枝叶四布二十万里，一切众宝自然合成，以月光摩尼，持海轮宝，众宝之王，而庄严之；周匝条间，垂宝瓔珞，百千万色，种种异变，无量光炎，照耀无极。珍妙宝网，罗覆其上，一切庄严，随应而现。微风徐动，吹诸宝树，演出无量妙法音声。其声流布，徧诸佛国。闻其音者，得深法忍，住不退转，至成佛道，耳根清澈，不遭苦患。目睹其色，耳闻其道，六根清澈，无诸恼患。阿难！若彼国土天人，见此树者，得三法忍：一者音响忍；二者柔顺忍；三者无生法忍。此皆无量寿佛威神力故，本愿力故，明了愿故，坚固愿故，究竟愿故。

佛告阿难：世间帝王有百千音乐，自转轮圣王，乃至第六天上，伎乐音声，辗转相胜千亿万倍。第六天上万种乐音，不如无量寿国诸七宝树一种音声千亿万倍也！亦有自然万种伎乐。又其乐声，

无非法音。清畅哀亮，微妙和雅，十方世界音声之中，最为第一。^①

此形容七宝树由珍贵宝石所构成，并且会发出美妙的音声。就以上经文的描述，而展现出图像的布局，因而创造于壁画与石刻之中。因此在石窟中的西方净土变相里，讲堂、精舍、宫殿、楼观、八功德水、十方诸佛、七宝树等等，均成为不可或缺的创作内容。

（二）阿弥陀净土变在敦煌的表现

早期在敦煌壁画的研究上，是将依《无量寿经》与《阿弥陀经》的内容，描绘出来，而名之曰“阿弥陀净土变”，但近年来敦煌学将两部经典的内容分别细分为“无量寿经变”与“阿弥陀经变”。其中“阿弥陀经变”描绘西方三圣像，主尊阿弥陀佛，左右胁侍观世音菩萨与大势至菩萨，三尊分别坐于大车轮莲花座上，并于七宝池中。上方有宝楼阁，周围有宝树、天空上有十方诸佛、珍禽鸟类、妙法音乐，下方有金沙布地等表现。比较之，仅在细部不同。《无量寿经》有描述莲花化生的情景。《阿弥陀经》则在鸟类上提出奇妙杂色之鸟：“白鹤、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、和共命之鸟。”故在此两者通称“阿弥陀净土变”。

日本美术史学家松元荣一依照经文，将敦煌净土变相分成“虚空段”、“宝楼阁”、“三尊段”、“宝池段”、“宝地段”、“宝树段”等^②。方便研究上叙述比较。

最早的敦煌莫高窟“阿弥陀净土变”，出现于隋代第393窟。到了初唐（618—704）至盛唐（705—756）为敦煌“阿弥陀净土变”的高峰期，绘制数量增加，本文以著名的莫高窟第220窟为例。

莫高窟第220窟的“虚空段”描绘十方诸佛前来赞叹极乐世界种种庄严；各飞天舞者与乐器，音乐缭绕；四宝幢（缯、盖、幢、旛）庄严表现；佛国天人所居住的宫殿、楼阁，建筑华丽。“三尊段”是整张图的重点，无量寿佛^③手结转轮印坐于七宝莲花座，左右胁侍观音菩萨、大势至菩萨各坐其莲花座，周围还绕三十三位菩萨，宝池中有许多化生童子，水池旁并有菩萨入宝浴池的描绘。“宝地段”两侧各一佛众多菩萨，呈或站或立姿态，庄严生动，另有孔雀鸟、仙鹤等鸟类栖息其间。下方中间最精彩还有正在演出的乐团与舞者们。

（三）阿弥陀净土变在巴蜀的表现

巴蜀为河西走廊与青藏的入口交会处，唐至南宋为石窟开凿的主要时期，唐安史之乱（755—763）后，中原残破，皇室建造石窟活动下降，巴蜀地区反而在民间地方的力量上，处处有石窟的开凿。

① 康僧铠译《佛说无量寿经》。

② 〔日〕松本荣一《敦煌画の研究》，东京：东方文化学院东京研究所，1938年。

③ 无量寿佛即是阿弥陀佛。



图 1—1 巴中西龕第五三號（正面）



图 1—2 巴中西龕第五三號（右侧）

阿弥陀净土变在巴蜀石窟，建造时间起于初唐，大多作品雕凿于盛唐、中唐与晚唐，时间发展接在敦煌之后，应是继承敦煌壁画阿弥陀净土变的架构而创作的，以下举例。

1. 巴中西龕第五三號西方净土

本石窟为初唐所造，石窟内造像仅留残迹。龕左右两侧浮雕楼阁保存较好，方形龕楣，刻有精致的镂雕纹饰。虽内部佛像被损毁，然而仍可见龕顶残留华盖、飞天、楼阁等，是原净土变相的“虚空段”的描绘。（图 1—1, 1—2）^①



图 2 丹棱郑山第六二號

两侧依龕壁的楼阁，层层又叠架上升，每层三面均有围栏及屋檐，而最上层檐下斗拱架构，充分展现仿木造唐朝建筑的特色。

在布局上，是继承敦煌净土变的架构，有虚空段、三尊段，有楼阁、莲池等，但巴中石窟净土变是将平面的敦煌净土变相，与以立体化，呈现出实质的高度、宽度等空间感。

2. 丹棱郑山第六二號西方净土变龕

本石窟为盛唐所造，三圣像的上方刻有天官楼阁，座像下方刻钩栏、七宝莲池、八功德水。左右壁上刻有十方诸佛、化生菩萨、莲花童子、亭台、七宝树等。其中天宫楼阁的屋顶明显地看出正脊及斜坡两侧微微起翘的檐角。（图 2）^②

① 《中国石窟雕塑全集》第八卷，重庆：重庆出版社，2000 年。

② 《中国石窟雕塑全集》第八卷，重庆：重庆出版社，2000 年。

3. 邛崃石笋山第四号 西方净土变龕壁

本窟为中唐所造，中央“三尊段”：西方三圣，端坐于莲台，背依宝塔。上方“宝楼阁”：三圣像后面，刻有华丽的宝塔楼阁，并延续至左右两侧石龕。下方“宝地段”：浮雕莲花和舞伎。左右壁刻天宫楼阁、七宝树、十方诸佛、池中四十八朵莲花，莲花上坐着菩萨。（图3）

敦煌盛唐净土变所绘作的景物，此窟几乎与以立体化，因之，在视觉上显得更加生动。

此窟景物亦有超出敦煌壁画净土变之处，即：外龕门左右内侧壁，文殊骑狮、普贤骑象。文殊与普贤为经文中并没有描述，亦在敦煌的净土变相未见到的。

4. 邛崃石笋山第五号西方净土变龕

本窟为中唐所造，此窟中央“三尊段”：三圣像背依宝塔，端坐于莲台，上方有雕刻华丽的华盖。下方“宝地段”：七重栏楯，展现唐朝斗栱建筑的特色。

后方至左右两侧壁龕“宝楼阁”：雕饰繁富的宝塔楼阁、阁楼里刻有座佛像，亭台栏楯，中有阁道相连接，上面并有法界众生，雕刻得非常生动。（图4—1）

两侧壁龕上方为“宝树”：树上面有阁楼，称为“道场树”，表示诸佛国。两侧壁龕下方为“宝池”：池中刻有莲花、化生童子、船舫，左为龙头舫，右为狮头舫。船舱坐一组贵人，配有六船夫划桨。（图4—2）

整体而言，附在龕壁的浮雕楼阁宝树，以及宝池中的人物，均生动异常。虽然景物中，没有出现如敦煌壁画净土变中的舞蹈伎乐，那是唐代的宫廷景观，但船夫划桨，也表现了巴蜀地方的庶民特色。



图3 邛崃石笋山第四号



图4—1 邛崃石笋山第五号



图4—2 邛崃石笋山第五号左壁

四、观无量寿佛经变在敦煌与巴蜀的表现

《观无量寿经》述说如何观想阿弥陀佛极乐世界，以求往生的经典。虽译本出现较晚，但备受净土高僧推崇，宣扬观想念佛即可往生西方极乐。

经文“序分”主要内容描写未生怨故事，印度摩揭陀国国王的儿子阿阇世欲谋得王位，将自己的父亲频婆娑罗国王幽闭，想要饿死国王，母亲韦提希夫人暗中藏食物给狱中的国王，没想到

国王没死，阿闍世王子竟也把母亲给幽闭起来，韦提希夫人伤心祈求往生，阿难请出阿弥陀佛前来。

经文“正宗分”描写阿弥陀佛告诉韦提希夫人观西方极乐净土世界的美好，从第一观至第十三观，并在第十四观至第十六观描写为九品往生。此十六观为：日想初观、水想第二观、地想第三观、树想第四观、八功德水想第五观、总观想第六观、花座想第七观、像想第八观、遍观一切色身想第九观、观观世音菩萨真实色身相第十观、观大势至菩萨色身相第十一观、普观想第十二观、杂观想第十三观、上辈生想第十四观、中辈生想第十五观、下辈生想第十六观。

（一）观无量寿佛经变在敦煌

观无量寿经变在敦煌的经变数量位居第三多，共计 89 铺^①，可见其重要，并主要集中于盛唐与中唐时创作，著名的观经变有 217 窟、103 窟、45 窟、172 窟、320 窟、148 窟等。

敦煌观经变在盛唐建立起完善的构图形式，壁画中央为庄严华丽的净土变相，壁画的左右轴和下方横轴常置“未生怨”故事与“十六观”图相。以 320 窟为例，“中堂式”^②构图，中间为净土变相，左侧“十六观”，右侧为“未生怨”。217 窟的构图也是，中央为净土变相，而右侧为“十六观”，左侧与下方为“未生怨”故事。

“九品往生”描述：上品上生、上品中生、下品下生；中品上生、中品中生、中品下生；下品上生、下品中生、下品下生，在绘画表现上，也常常放置在三圣像与舞乐之间的七宝池中。

（二）观无量寿佛经变在巴蜀

1. 仁寿牛角寨第二号龕观无量寿经变

此窟中唐所造，窟中的“三尊段”：三圣像、宝树、宝塔、众菩萨坐于莲花座上（类似一佛五十菩萨的构图）。“七宝池”：石刻受损严重，可惜无法辨识。

“宝地段”：中有舞伎乐，两旁乐团，再外左侧为文殊骑狮，右为普贤坐象。在文殊普贤的上方疑似二力士像，可惜也是受损严重。

而石窟外龕：上龕楣刻有朵朵的云彩，两侧直轴以较平的浮雕刻有“十六观”。（图 5）

2. 夹江千佛崖第一二八号观无量寿佛经变龕（图 6—1，6—2）

此窟中唐所造，“三尊段”：三圣像结跏趺坐于莲花上，三圣像间有经幢，宝塔立于两侧，众菩



图 5 仁寿牛角寨第二号龕

① 敦煌研究院《敦煌石窟全集 5》，香港：商务印书馆，2002 年，第 88 页。观无量寿经是敦煌壁画最重要的经变之一，就数量而言，仅次于药师经变和弥勒经变，居第三位。

② 所谓“中堂式”构图，是借用中国厅堂布置书画的名称，中间一大幅大字画，两边各一直式的轴画之形式。

萨合十于三圣像下方。

“虚空段”：刻十方诸佛、乐伎等造像。“宝楼段”：于石龕的两侧刻有宝楼与宝树。“宝地段”：刻有伎乐与乐团。（图6—1）

该龕为方形平顶龕，龕门楣饰卷草纹，左右上方各刻一供养菩萨，门柱左右内侧刻“十六观”。（图6—2）

此窟在“三尊段”的左右侧壁，其以高浮雕的技法，刻出的楼阁式宝塔与宝楼阁，其钻尖顶、四坡顶与圆柱、栏杆等均很细致地表现了唐代木造建筑的美感。

3. 夹江千佛崖第九九号观无量寿佛经变龕

此窟晚唐所造，顶部“虚空段”：刻有飞天、十方诸佛。中央“三尊段”：西方三圣像，火焰背光，头顶上有华盖，于阿弥陀佛的华盖悬摩尼珠放出两道光柱，光柱的表现形式，和大足的作法类似。此三圣像顶高浮雕的宫殿，屋顶呈单檐歇山式，正面四柱三开间，门楣上刻斗拱，表现了典型的唐代宫殿建筑。（图7）

三圣像之间有经幢，两侧刻有七重宝塔。

后方有宝楼阁，下方的“宝地段”：底部一支歌舞乐队和舞者。龕门的两侧内各刻有八格浮雕，刻画着“十六观”情节故事。

4. 丹棱鸡公山观无量寿佛经变龕

此龕为晚唐所造，“三尊段”：中央为阿弥陀佛双手作禅定印，但手掌已残，结跏趺坐于束腰高座，佛的左右胁侍：观音菩萨、大势至菩萨。四周诸菩萨结跏趺坐于莲花之上，类似一佛五十菩萨的构图。



图6—1 夹江千佛崖第一二八号



图6—2 夹江千佛崖第一二八号



图7 夹江千佛崖第九九号

“宝地段”：三圣莲座之下整齐排列着三行结跏趺坐的法界众生。宝楼段：两侧门楣处各有经幢一座。石窟上部雕有观楼栏楯，亭阁桥廊，奇花异树纵横错落，珍禽仙鸟杂于其间。（图8）

龕外左右刻有十六观浮雕。左边侧壁为文殊菩萨、右侧为普贤菩萨，所乘坐骑部分残损，但雄健生动之状仍然可见。

“虚空段”：西方龕底饰以莲花形彩云。灿烂华丽，气象万千。龕下有题记曰：“敬造西方阿弥陀佛极乐国土龕一所……会昌五年丙卯功毕……。”正是唐武宗下令灭佛的前夕。^①

5. 大足北山第二四五号龕观无量寿佛经变

此窟刻于唐末，其“三尊段”：西方三圣，阿弥陀佛居中，左右观音菩萨、大势至菩萨，呈结跏趺坐于莲花座上，后有背光，上有妙珍珠网饰华盖，华盖上栖有孔雀。三圣像背后刻有“七宝树”。佛的华盖上方现大宝楼阁，唐式建筑，华盖悬摩尼珠放出光柱四道，分左右绕圈飞向“虚空段”。菩萨华盖上现宝塔。塔与阁间回廊重檐相连。



图8 丹棱鸡公山

“虚空段”：龕顶刻覆莲花形的彩云，四周奇妙杂色之鸟环绕，有白鹤、鹦鹉、迦陵频伽和共命之鸟等。左右云彩圈拥不鼓自鸣的诸般天乐。十方诸佛乘云而来，其中包含文殊骑狮子乘云、普贤骑大象乘云自左右前龕而来龕内左右宝楼阁，众天人穿梭于楼阁间。七宝池，池内荷花含苞，龙船浮游其间，并可见莲花化生童子。下方众菩萨坐于莲花座上。

龕内中部刻九品往生，中为上品，左为上品，右为下品。人物小巧，情态生动。

龕内下部为未生怨故事，龕外左右侧为十六观。

（图9）

以上五例唐代巴蜀的观无量寿佛经变，就结构上，均是继承盛唐以下敦煌观经变的布局，只是将平面的极乐净土景观，用立体的圆雕与高浮雕予以表现，而未生怨、十六观、九品往生的部分，则以接近平面的浮雕方式，表现在佛龕的左右侧或下方。

6. 宝顶山十八号龕观无量寿佛经变

此龕为南宋时代所造，“三尊段”：西方三圣皆半身像，主尊阿弥陀佛，双手结印。左胁侍观音菩萨，左手托钵，右手持杨柳枝。右胁侍大势至菩萨，



图9 大足北山第二四五号龕

① 《中国美术全集·雕塑编 12》，台北：锦绣出版社，1989年。

左手托贝叶经，右手结印。

三圣像之间有两个楼阁，里面有一小佛坐于莲花座上。楼阁下方，各有一半身立姿菩萨，一位双手捧果盘；一位双手持莲花。

“虚空部”：两座菩萨的上方龕壁顶端处，有十方诸佛、飞天、青鸟等。

“宝楼阁”：龕的两侧壁上，各刻有一楼阁。三圣像腹部下方，为一道七重栏楯、七重罗网，栏楯上各站着一童子，表演乐器。

“三品九生图”与“十六观”。石龕的最下方，内外栏杆之间，刻有“三品九生图”，分别“上品上生图”、“上品中生图”、“上品下生图”；“中品上生图”、“中品中生图”、“中品下生图”；“下品上生图”、“下品中生图”、“下品下生图”。

石龕的两侧转角与东西二壁面上，自上而下，刻有“十六观”图。

此九品往生图，每一幅图旁，均有石碑刻文，十六观更以十六位不同阶级的男女形像来表现观想，颠覆了仅以韦提希夫人观想的唐代十六观图像，且每幅均刻有偈颂文字^①，十分稀有。

五、阿弥陀佛五十菩萨图在敦煌与巴蜀的表现

依唐道宣《集神州三宝感通录》所记载中第三十七则故事，讲述一佛五十菩萨像是西域天竺的瑞像，如何各处流布。

（一）阿弥陀佛五十菩萨图在敦煌

在敦煌很稀少，只有发现三铺，且时间创作只限于初盛唐。

（二）阿弥陀佛五十菩萨在巴蜀

巴蜀地方的一阿弥陀佛与五十菩萨，出现不止三铺，比敦煌数量多，是一项很大的特色。

1. 梓潼卧龙山第三号阿弥陀净土变龕（图 10）

此龕为初唐建造，正壁刻阿弥陀佛趺坐于莲花座上，左右刻观音菩萨、大势至菩萨立像，周围刻有五十菩萨坐于莲花上，刻有碑文唐贞观八年《阿弥陀佛并五十二菩萨传》碑。^②

2. 巴中南龕第六二号阿弥陀净土变龕（图 12—1，图 12—2）



图 10 梓潼卧龙山第三号

① 见陈明光《大足石刻考察与研究》，北京：中国三峡出版社，2001 年，第 157 页。

② 《中国石窟雕塑全集》第八卷，重庆：重庆出版社，2000 年。



图 11-1 巴中南龕第六二号



图 11-2 巴中南龕第六二号



图 12-1 巴中南龕第一一六号



图 12-2 巴中南龕第一一六号

此石窟为盛唐所建，正壁刻阿弥陀佛趺坐于莲花座上，左右刻观音菩萨、大势至菩萨立像，周围刻有五十菩萨坐于莲花上，刻有碑文唐贞观八年《阿弥陀佛并五十二菩萨传》碑^①。

3. 巴中南龕第一一六号阿弥陀净土变窟

此石窟盛唐所造，为外方内弧形平顶佛殿窟，三层龕，窟楣刻为二重檐。内龕西方三圣像阿弥陀佛、观音菩萨、大势至菩萨，坐于莲花座上，佛左侧二十四尊，右侧二十二尊听法菩萨像，同时莲花化生童子。龕外各两对二力士，上方浅浮雕二飞天。内龕两侧及龕楣上刻有七组一佛两菩萨，伎乐六尊，内龕门内浅浮雕伎乐九尊。（图 12—1，图 12—2）

4. 巴中南龕三十三号龕西方净土变（图 13）

此窟为盛唐所造，西方三圣像，阿弥陀佛结跏趺坐于莲花上，左右胁侍观音菩萨、大势至菩萨站立于



图 13 巴中南龕三十三号龕

^① 《中国石窟雕塑全集》第八卷，重庆：重庆出版社，2000 年。

莲花座上，四周为诸菩萨怡然自在坐于莲花座上，主尊佛有华盖于龕顶上，其余菩萨则无。前方刻有一香炉。

六、结语

综观巴蜀石窟的西方净土变相，无量寿经变、阿弥陀经变、观无量寿佛经变和阿弥陀佛五十菩萨图。可以看到承袭了敦煌唐代壁画的影响，阿弥陀净土变的构图：虚空段、三尊段、七宝树、宝楼阁、七宝池等组合；观无量寿佛经变的中堂式构图，中央大幅净土庄严相，两侧十六观和未生怨故事，然而在表现手法上，巴蜀石窟非常具有的特色，与敦煌壁画不同的地方，归纳之，有以下几点：

1. 立体的石雕的呈现，运用圆雕、高浮雕、浅浮雕、透雕、浮雕等雕刻手法呈现。

2. 阿弥陀佛五十菩萨的题材，在敦煌出现很少，仅一两件，相较之下，巴蜀石窟出现作品较多，且菩萨雕刻生动，姿态多变生趣。目前见到的作品，出现年代较早，多为初唐至盛唐之间。

3. 巴蜀石窟之西方净土变相几乎皆于唐朝所创作，南宋的宝顶山第十八窟观经变，建造时间晚了许多，呈现独特风貌，渐渐脱离敦煌影响，并发展出自己的样貌。西方三圣以半身像表现，人物比例尺寸放大。不强调七宝楼阁、七宝池，表现朴实，而是在“三品九生图”强调雕刻细致。

4. 在摩崖石窟里可见文殊、普贤菩萨出现于石壁上，例如：邛崃石笋山第四号龕阿弥陀经变、仁寿牛角寨第二号龕观经变、丹棱鸡公山观经变和大足北山第二四五号龕观经变，是在敦煌石窟西方净土变相所没有的，应是巴蜀石窟的一大特色。

5. 净土变相皆以中堂式构图，中轴对称构图。在净土变相里的佛、菩萨、建筑物，皆成左右对称，前后关系，呈现尊卑次序。

6. 巴蜀石窟净土变所呈现的建筑物，如宫殿、楼阁、佛塔、经幢等，是继承敦煌壁画而予以立体化，水上划桨的船只造型，则是巴蜀的特色。

总之，巴蜀地区石窟之净土变相，可以见到承袭敦煌壁画之净土变相，表现地方特色，丰富的一佛五十菩萨题材、立体雕刻的特色、文殊普贤菩萨的出现等，是敦煌石窟艺术所没有的。巴蜀石窟的西方净土变相非常精彩与丰富，可反映当年佛教净土思想之盛行，成就巴蜀地区的雕刻、建筑等艺术的表现，到了宋朝融入儒家的思想，更成就了另一番景致，非常值得探讨与研究。

神圣与世俗

——宋元执莲婴儿图像研究

◎赵 伟(中央美术学院)

内容摘要:在宋元时期,曾大量流行婴儿执莲图像,无论是佛道壁画还是世俗塑刻,执莲婴儿均成为人们最喜闻乐见的图像之一。对于此类图像的来源,曾有多位专家、学者撰文进行探讨,但众说纷纭,莫衷一是。有人认为该图像的出现纯粹是风俗所使,有人则认为是宗教所致。本文拟从现存的执莲童子图像入手,对这一历史现象进行初步探讨,以期揭示宗教与民俗在图像背后的关联。

关键词:执莲童子 风俗 宗教

宋元时期,曾大量流行婴儿手执荷花或荷叶的图像,无论是佛道壁画还是世俗塑刻,执莲婴儿均成为人们最喜闻乐见的图像之一。就现存情况看,该图像广泛存在于玉雕、瓷器、墓室壁画、砖雕以及寺观壁画中,几乎涉及到当时人们生活的方方面面。

一、宋元时期执莲童子图像留存现状



图 1—1 四川出土的执莲童子玉雕

1. 在宋代出土或流传下来的玉石雕刻中,保存有较多的婴儿执莲玉雕。如四川地区广汉和兴乡联合村南宋窖藏曾出土过三块婴儿玉雕,其中两块为执莲婴儿。其中一块青白玉质地,高4厘米、上宽2.8厘米、下宽3.2厘米,略呈梯形。玉上镂雕二童子,皆身着对襟齐膝坎肩及直管裤,上刻米字纹。器座下部雕有浅浅的卷草纹。二童子并排而立,头部略微转向对方,正相视而笑。二人的头顶之上共覆一片边沿翻卷的荷叶,荷叶的长茎被左侧童子的左臂揽于胸

前,然后再从其左肩向后蜿蜒至脑后,于二童子头部空隙处向上撑起莲叶。擎荷童子的右手搭于其右侧伙伴的肩部,右侧童子左臂微曲垂于腰部,右臂在胸前弯曲,似正抓牢其右肩上垂挂的香囊(图1—1)。另一块为青玉质地玉雕,呈不规则四边形,高5.1厘米、上宽3.4厘米、下宽4.3厘米。左侧为一莲盆,上面镂雕着茂密的荷叶与莲花。右下角雕一身穿长坎肩及肥腿裤的童子,正双腿弯曲蹲于莲盆边,以右手攀执荷茎,似要摘取莲花(图1—2)。以上二玉器皆有小孔供穿系之用,应系当时人们随身佩戴之物。

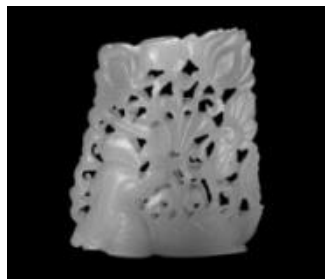


图1—2 四川出土的执莲童子玉佩

除四川之外,其他地区亦有多块宋代婴儿执莲玉雕留存,如北京故宫博物院就藏有执莲婴儿玉雕若干。其中一块为白玉执荷童子玉雕,高7.2厘米,宽2.8厘米,上雕一身穿长马甲和直腿肥裤的婴儿,马甲上亦刻有米字纹。该婴儿五官以阴线刻成,双眉呈八字形,眼梢上挑,鼻梁直挺,嘴巴小巧,头顶之上还雕有细小的阴线,作发丝状。童子的双腿交叉,双手一上一下执一长茎莲花,莲茎从其胸前伸向头部右侧,围绕头部弯成弧形,正好使茎上莲花顶于婴儿头上(图1—3)。另外一块宋代执莲童子玉雕,亦雕刻一童子,身着过膝马甲和肥腿裤,肩扛一长茎莲花。婴儿的口鼻造型与故宫博物院所藏的白玉执莲婴儿极为相似(图1—4)。还有一块宋代执莲婴儿玉雕刻一童子正一手提壶,一手执莲茎,肩部有飘扬的披帛。壶中的莲花茎上长出两片莲叶和三枝莲花,此执莲婴儿造型与其他执莲婴儿亦十分相近(图1—5)。



图1—3 宋代白玉执莲童子玉雕 故宫博物院藏



图1—4 宋代执莲童子玉雕 故宫博物院藏

从以上所见宋代玉雕中的执莲童子看,该童子造型具有一定的程式化特征,多呈圆脸、八字眉、鼻梁直挺、嘴巴较小,身着马甲和肥直腿裤,衣服上时有米字纹装饰,双腿多直立或呈交叉行走状。宋代玉器中执莲童子的这一形象在其他材质的执莲婴儿图像中亦得以保留,如瓷器。

2. 同玉器一样,宋代瓷器中亦保留有诸多童子执莲图像。如现

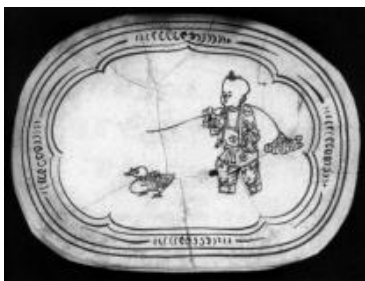


图1—6 宋磁州窑腰圆形白地黑花童子牧鸭枕 天津博物馆藏

藏于天津博物馆的宋磁州窑腰圆形白地黑花执莲童子牧鸭枕,长24.3厘米,宽18.1厘米,前高7.2厘米,后高9.5厘米,枕面绘一童子,头心梳一朝天小髻,周围剃发,面如满月,丰满盈润。身着敞胸外衣和直腿裤,上有简单



图1—5 宋代执莲及壶童子玉雕正反面 故宫博物院藏

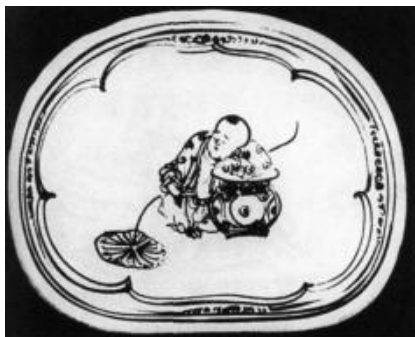


图 1—7 宋代腰圆形白地黑花执莲睡童枕 香港杨永德藏



图 1—8 宋代耀州窑青釉刻花婴戏莲花纹碗残片



图 1—9 元磁州窑黑釉剔刻花婴戏纹小口罐

的刻画花纹，内罩肚兜，用于悬挂肚兜的两带隐现于胸前。肚兜外系有丝绦。童子的右肩扛一长茎荷叶，荷叶头垂于童子身后臀部。童子的前面为一行进中的鸭子，似饱食后正在小主人的驱赶下返家（图 1—6）。

香港收藏家杨永德收藏的宋代腰圆形白地黑花执莲睡童枕，长 22.8 厘米，宽 17.1 厘米，高 9.6 厘米。枕面绘一身穿彩衣的执莲童子，该童子头顶心留有少量短发，面相浑圆，其头型与磁州窑的牧鸭童子类似。眉毛呈八字，正神情怡然地倚靠在一墩台旁熟睡，童子右手所执的长柄荷叶已垂于地上（图 1—7）。

现藏于北京故宫博物院的宋耀州窑青釉刻花婴戏莲花纹碗残片，青绿釉质地，碗内刻画婴戏莲花纹样。该婴孩面相丰腴，体形浑圆，赤身侧行于莲花纹底间，左手所执莲花从其头部伸向右肩后方，与之扬起的右手形成呼应（图 1—8）。



图 1—10 侯马 65H4M104 造景梯形背板

与宋几乎处于同一时期的金代和西夏亦有执莲童子瓷器留存，如现藏天津博物馆的金代红绿彩执莲童子像和现藏与河北磁县博物馆的金代孩儿枕瓷枕模具以及西夏白釉剔刻婴戏纹残片，都反映了与宋代执莲童子玉雕同样的意趣和爱好。而且，这一意趣和爱好一直延续到元，在现藏伦敦大英博物馆的元代大德九年（1305）的磁州窑黑釉剔刻花婴戏小口罐上仍保留了婴儿执莲这一母题（图 1—9）。宋金时期带有执莲童子图像的瓷器在中原各地出土物中也时有发现，如河南中部发现的一些早期釉上多色彩绘陶瓷上也保留有执莲童子图像^①。

3. 如果说以上所及的玉雕及瓷器皆为宋人日常生活所需，那么，在墓葬和寺观壁画中出现的执莲婴儿

① 望野《河南中部迤北发现的早期釉上多色彩绘陶瓷》，《文物》2006 年第 2 期。

图像无疑与时人的信仰休戚相关。在宋金时期的墓葬中,丰富的婴儿执莲图像,足以与玉石和瓷器中的同类图像相媲美。今单以山西金代平阳砖雕墓为例,其涉及执莲婴儿图像的就有:侯马 65H4M104 造景梯形背板中的执莲童子(图 1—10,山西省考古研究所侯马工作站藏)、侯马董明墓拱眼壁金大安二年执莲童子(图 1—11,山西省考古研究所侯马工作站藏)、侯马 65H4M102 须弥座壶门执莲童子(图 1—12,山西省考古研究所侯马工作站藏)等多处。金代砖雕墓中的执莲婴儿图像可看作是对宋代河南登封城南庄宋墓拱间壁中所绘婴儿执莲图像(图 1—13a)(图 1—13b)的一种延续和发挥。

4. 至于宋元寺观壁画中的执莲婴儿图像,因宋代寺观留存较少,无法探知当时的具体情况。但在现存元代寺观壁画中,尚可见其遗迹。如:山西永乐宫三清殿元代道教朝元壁画之西壁女主神右胁便绘有婴儿执莲图像(图 1—14),加拿大多伦多皇家安大略博物馆所藏的平阳府道教朝元壁画的西壁女主神右胁亦绘有婴儿执莲图像(图 1—15),同处于加拿大多伦多皇家安大略博物馆的山西兴化寺元代壁画弥勒说法图之女剃度者的右胁同样绘有一个婴儿执莲图像(图 1—16)。山西稷山青龙寺腰殿西壁也绘有二执莲童子,只不过,青龙寺壁画中的执莲童子年龄比前面三处壁画中的执莲童子略大,其形象更接近宋代童子模样。

与寺观部分可遥相呼应的还有石窟寺中的大量执莲婴儿图像,此部分图像数目众多,在此恕不一一列举。



图 1—15 平阳府西壁女主神与婴儿图像



图 1—16 永乐宫西壁女主神与婴儿图像



图 1—11 侯马董明墓拱眼壁



图 1—12 侯马 65H4M102 须弥座壶门花生童子(磨喝乐之一种形态)



图 1—13a 城南庄壁画墓东拱间壁百子图



图 1—13b 城南庄壁画墓西北拱间壁百子图



图 1—14 永乐宫西壁女主神与婴儿图像

二、宋元时期执莲婴儿图像的相关研究

对于玉器和瓷器中的执莲婴儿图像，很多专家和学者均曾撰文论述。如南京博物院的陈江便在其撰写的《莲孩玉——试论宋代执莲童子题材玉雕的起源和定名》一文中对玉器中的执莲婴儿图像进行了较为细致的探讨。在文章开篇，陈江指出：“执莲童子，是宋代玉雕中流行的一种造型题材”，并称：“这种玉雕，以往人们多认为它是一种吉祥玉，可能与古代佛教的‘莲花生子’和我国传统的‘莲生贵子’有关，或者认为是宋代的小儿偶像，而分别以‘持荷童子’、‘磨喝乐’、‘小玉人’等称呼之，有多种不同的认识和称呼。其实，这种玉雕，既不是吉祥玉，也不是专门的小儿偶像玉雕，更不是泛泛的小玉人，而是一类风俗题材玉雕，即宋代‘莲孩’风俗玉雕，可称它为‘莲孩玉’。”^①

按陈江的说法，执莲童子玉雕兴起于宋代，是当时民间生活题材的反映。鉴于当时“每逢七夕或其他节日，儿童们都要临水折莲花荷叶，用来将自己装扮成一种叫‘摩睺罗’或‘磨喝乐’的小儿偶像”。为此，陈江认为“宋执莲童子题材玉雕是起源于宋代的民间‘莲孩’风俗”。但由于这一风俗未能流传下来，故而导致人们在探讨其起源时，“只考虑到能将这两种东西联系到一起的有关方面，而忽视了其背后的深远的历史和文化，从而造成了认识的错误，‘莲花生子’、‘莲生贵子’诸说便是如此”。^②按陈江的说法，宋代执莲童子玉雕纯粹是一种反映宋代民俗的玉石雕刻，与宗教没有任何关系。后世所谓“莲花生子”和“莲生贵子”的论断，都是对宋代莲孩玉的误读。

与陈江的观点相反，国家博物馆的李宏坤看重的恰是执莲童子图像中“莲生贵子”的寓意及其与佛教的关系，在李宏坤撰写的《国家博物馆藏宋代玉童子佩》一文中，他认为：“莲花是佛教的圣花，象征纯洁、吉祥。在中国传统文化中，莲花因出淤泥而不染，还被赋予了高雅、洁身自好的美好品质。儿童与莲花的造型，象征了圣洁、吉祥，表达了人们内心对美好生活的期盼。而‘莲’又与‘连’字谐音，执莲童子又有了‘莲生贵子’的寓意。”^③

景德镇珠山书画院的喻明福也关注到宋代执莲童子问题，在其2012年发表于《陶瓷学报》第3期的《宋代的执莲童子》一文中，他认为执莲童子与“大黑天”、“摩侯罗伽”和佛子摩睺罗均无关系，而是来自“化生”，声称：宋代各种工艺美术品中出现的执荷童子形象直接来源于化生而非磨喝乐，其标志符号就是童子与荷（尤其是荷叶）。但由于在民俗文化中的不断演变中，磨喝乐与化生这两种信仰因为都衍生出了“求子”、“宜男”的文化内涵从而被当作同一个事物看待^④。

由以上研究看，当今学者对宋代以来的执莲童子图像的来源问题意见不一，即便是认同执莲童子图像源自佛教的学者，也对其具体渊源不甚明了，分歧较大。

① 陈江《莲孩玉——试论宋代执莲童子题材玉雕的起源和定名》，《东南文化》2000年第7期。

② 陈江《莲孩玉——试论宋代执莲童子题材玉雕的起源和定名》，《东南文化》2000年第7期。

③ 李宏坤《国家博物馆藏宋代玉童子佩》，《文物世界》2013年3月。

④ 喻明福《宋代的执荷童子》，《陶瓷学报》2012年第3期。

同样的困惑亦出现于对寺观壁画中执莲童子图像的认证上。对于寺观壁画中出现的婴儿执莲图像，尤其是永乐宫和平阳府壁画中的执莲婴儿，海内外道教艺术研究者多有关注。美国学者景安宁先生在其所著的《神仙赴会图》一书中曾将平阳府壁画中的婴儿图像视作判断该壁画女主神身份的 evidence 之一，称：“《神仙赴会图》西壁的女主神没有青鸟、仙桃等西王母的传统象征物，但其右胸上特画一个婴儿；婴儿离不开母亲，画在此处却合母亲身份；如果西王母和圣祖母之间做一选择，此神应是圣祖母。”^①但对于永乐宫三清殿壁画中的婴儿图像，景安宁先生则认为这一图像强调的是后土“大地的母性特征”^②。同样一幅婴儿执莲图像，同样是道教朝元图，一个与圣祖母有关，一个却指向后土，这两种看上去颇为矛盾的判断使婴儿图像的真正所指变得扑朔迷离。

除景安宁先生外，在李淞先生主编的《山西寺观壁画新证》一书中，邓昭也就道教朝元图中的婴儿图像提出了自己的见解，她认为：“这一图案究竟与哪位女主神的关系更为密切，还有待探讨。”或许“并不一定与后土或西王母存在特定的联系，极有可能是该时期壁画图像中帝后服饰上一种程序化的装饰图案”。^③

那么，寺观壁画中出现的这几处婴儿执莲图像果真如邓昭所言是当时帝后服饰上的“程序化的装饰图案”吗？如果真如此，那我们该如何解释永乐宫和平阳府两处壁画中各自出现的两位身着帝后装的女性，一位右胁绘有婴儿图像，另一位却没有的问题？另外，如果这一图像真是一种程式化的装饰图案的话，其绘制位置应该可以较为随意，而没必要非要绘于女主尊的右胁。还有，在现藏加拿大的兴化寺壁画中，其《弥勒说法图》的女剃度者右胁亦绘有执莲婴儿图像，该图像的构成方式与平阳府壁画及永乐宫壁画大略相同。而与兴化寺壁画可能出自同一粉本的稷山青龙寺后殿的《弥勒说法图》，其剃度女子的右胁却未绘制婴儿执莲图像。由此看来，宋元时期的婴儿执莲图像可能并不是单纯地为了表明主尊的母亲身份或代表某一装饰图案，其真正含义尚待进一步探讨。

三、宋代执莲婴儿图像与磨合乐

在有关宋代执莲童子的相关研究中，均涉及一个词汇：磨喝乐。磨喝乐，又称魔合罗、磨合罗、摩睺罗、摩睺罗、摩睺罗、摩侯罗、摩诃罗、摩孩罗、摩睺孩儿等，最早出自宋人孟元老所著的《东京梦华录》：“七夕前三五日，马盈市，罗绮满街。旋折未开荷花，都人善假做双头莲，取玩一时，提携而归，路人往往嗟爱。又小儿须买新荷叶执之，盖效颦磨喝乐。儿童辈特地新妆，竞夸鲜丽。至初六日、七日晚，贵家多结彩楼于庭，谓之‘乞巧楼’。铺陈磨喝乐、花、瓜、酒、炙、笔、砚、

① 景安宁《神仙赴会图》，北京：北京大学出版社，2002年，第49页。

② Jing Anning, “Yongle Palace: The Transformation of the Daoist Pantheon during the Yuan Dynasty (1260-1368)”, Ph. D. Diss. Princeton University, 1994. p. 296.

③ 李淞《山西寺观壁画新证》，北京：北京大学出版社，2011年，第50页。

针、线，或儿童裁诗，女郎呈巧，焚香列拜，谓之‘乞巧’。妇女望月穿针，或以小物蜘蛛安合子内，次日看之，若网圆正，谓之‘得巧’。里巷与妓馆，往往列之门首，争以侈靡相向。磨喝乐本佛经摩睺罗，今通俗而书之。”^①

《东京梦华录》所载的磨喝乐，乃宋时七夕风俗中的常见物，很明确是一执荷叶的小儿形象，该形象来源于佛经中的“摩睺罗”，磨喝乐乃其俗称。但由于佛经转译的复杂性，现当代的学者已无法明了《东京梦华录》中的摩睺罗到底为何人，于是，有关摩睺罗的认定便出现了若干个版本。

民国以来，首先关注磨喝乐问题的是胡适先生。1935年，胡适在《益世报·读书周刊》第1期发表了《魔合罗》一文，该文现收录于《胡适文集》第十卷^②，文中称《元曲选》辛集下有《魔合罗》一剧，用泥塑的魔合罗像为全案线索。胡适先生还自称十几年前，曾以为“魔合罗”即是“吗噶喇”，即“吗哈噶拉”，即“魔诃迦罗”（Mahakulu），即“大黑天”。直至读《西游记》，才意识到魔合罗的塑像必是很“俊”的，必非那狞恶的“大黑天”之像。为此，他详录了元孟汉卿的《张孔目智勘魔合罗》中有关魔合罗内容的戏词，对“你曾把愚痴的小孩提教诲，教诲的心聪慧。若把这冤屈事说与勘官知，不强似你教幼女演裁缝，劝佳人学绣刺？……你若出脱了这妇含冤，我教人将你享祭，煞强如小儿博戏。我与你曲湾湾画翠眉，宽绰绰穿绛衣，明晃晃凤冠霞帔，妆严的你这样何为？你若是到七月七，那其间，乞巧的将你作一家儿燕喜。你可便显神通，百事随依。比及你露十指玉笋穿针线，你怎不起一点朱唇说是非，教万代人知？枉塑你似观音像仪，怎无那半点儿慈悲面皮！”这段戏词细细推敲，发现元剧中的“魔合罗”乃“似观音像仪”的女像，是专门给女孩儿们七夕时乞巧用的。在此基础上，他又分析了显、密二教中有关摩诃迦罗的说法，认为元剧中的“魔合罗”很可能是“食厨边的鬼子母和那个食厨柱侧的大黑神渐渐并作了一个神”。^③

胡适先生所探讨的鬼子母与大黑天合体的魔合罗很明显已与宋代史籍中所载的磨喝乐有所区别，首先其身份明确为女性，其次，年龄为菩萨样的成人。而据宋人的记载，宋时的磨喝乐应为婴儿形象，其性别也不仅仅限于女性。如南宋周密撰写成书于元代的《武林旧事》卷三便载称：“七夕节，物多尚果实茜鸡及泥孩儿，号摩睺罗，有极精巧饰以金珠者，其直不貲……小儿女多衣荷叶半臂，手持荷叶，效颦摩睺罗，大抵皆旧俗也。”^④南宋的《梦粱录》卷四亦称：“七月七日，谓之七夕……内廷与贵宅，皆塑卖磨喝乐，又名摩睺罗孩儿，悉以土木雕塑，更以彩装襦座，用碧纱罩笼之下，以桌儿架之，用青绿销金桌衣围护，或以金玉珠翠装饰尤佳……市井儿童，手执新荷叶，效摩睺罗之状。此东都流传，至今不改。不知出何文记也。”^⑤南宋陈元靓的《岁时广记》卷二十六和南宋赵师侠的《鹊桥仙·丁巳七夕》更直接将摩睺罗称为“摩睺孩儿”和“摩孩罗”，称：

① 邓子诚《东京梦华录注》，北京：中华书局，1982年，第208—209页。

② 欧阳哲生《胡适文集》10，北京：北京大学出版社，1998年，第62页。

③ 欧阳哲生《胡适文集》10，北京：北京大学出版社，1998年，第64页。

④ 《四库全书》文渊阁版，史部，地理类，杂记之属，《武林旧事》，卷三。

⑤ 《四库全书》文渊阁版，史部，地理类，杂记之属，《梦粱录》，卷四。

天上佳期，九衢灯月交辉，摩睺孩儿斗巧争奇。戴短簷珠子帽，披小缕金衣，嗔眉笑眼，百般地敛手相宜，转睛底工夫不少，引得人爱后如痴。快输钱，须要扑，不问归迟。归来猛醒，争如我活底孩儿。”^①“……摩孩罗荷叶伞儿轻，总排列、双双对对。花瓜应节，蛛丝卜巧，望月穿针楼外。不知谁见女牛忙，慢多少，人间欢会。”^②

从以上诸文献可以看出，宋时的磨喝乐，当为婴儿无疑，且多与荷叶为伴。当时，在市井中流行的磨喝乐，除了儿童模仿的真人版磨喝乐外，更多的是玩偶类磨喝乐。按《东京梦华录》的记载，“七月七夕，潘楼街东宋门外瓦子、州西梁门外瓦子、北门外、南朱雀门外街及马行街内，皆卖磨喝乐，乃小塑土偶耳。悉以雕木彩装栏座，或用红纱碧笼，或饰以金珠牙翠，有一对直数千者，禁中及贵家与士庶为时物追陪”^③。

《武林旧事》更载称：“七夕前，修内司例进摩睺罗十桌，每桌三十枚，大者至高三尺。或用象牙雕镂，或用龙涎佛手香制造，悉用镂金珠翠。衣帽、金钱、钗、镯、佩环、真珠、头发及手中所执戏具，皆七宝为之，各护以五色镂金纱厨。制阉贵臣及京府等处，至有铸金为贡者。宫姬市娃，冠花衣领皆以乞巧时物为饰焉。”^④从《武林旧事》的记载可以看出，送入宫中的摩睺罗已不再是《东京梦华录》中所载的由土抟成的土偶，而是由象牙、龙涎佛手香等名贵材料制造，留存至今的玉雕磨喝乐，应属当时上流社会流通之物。而这些名贵的摩睺罗手中所执已不限于荷叶，而是为各种戏具，其中或许包括金代砖雕中伎乐童子们所执的乐器。

胡适先生所谈的元杂剧中的磨喝乐，其特征与宋人记载中的婴儿状磨喝乐略有不同，应该是宋代妆彩后女儿样的磨喝乐中的一种。其实，在元杂剧中，胡适先生所关注的女性菩萨装的磨喝乐并非主体，当时流行的仍是婴儿状的磨喝乐。如关汉卿的杂剧《诈妮子调风月》第一折《天下乐》中便指明磨合罗样的小舍人，称：“和哥哥外名，燕燕也记得真，唤做‘磨合罗小舍人’。”^⑤马致远的杂剧《马丹阳三度任风子》第一折在描述众人为任风子的儿子庆祝满月时亦称：“生下这魔合罗般好儿天可怜。”直至明代，磨喝乐这一称谓仍被视为聪明俊俏儿童的代称，如小说《二刻拍案惊奇》中便有“魔合罗般一个孩子”之语。所以，磨喝乐，不应如胡适先生所论断的那样是鬼子母与大黑天的合体，而仍应是一个天真可爱的孩童形象。

除胡适先生外，另一较早关注磨喝乐问题的是傅芸子先生。1938年，傅芸子先生于日本的《支那佛教史学》第二卷第四号发表了《宋元时代的“磨喝乐”之一考察》一文，认为《东京梦华录》中所载的“‘摩睺罗’即佛典中‘摩睺罗迦’（Mahārgha）的略语”。

傅芸子先生所称的摩睺罗迦，本为佛教天龙八部之一。按《梵网菩萨戒经疏注》载，其形象

① 陈元靓，《岁时广记》卷二十六，昭和十八年藏本。

② 《四库全书》文渊阁版，集部，词曲类，词集之属，《坦庵词》。

③ 《东京梦华录注》，北京：中华书局，1982年，第208页。

④ 《四库全书》文渊阁版，史部，地理类，杂记之属，《武林旧事》，卷三。

⑤ 《全元曲》（杂剧），第346页。

具有“大腹，亦腹行之类”的特征^①。唐代慧琳的《一切经音义》称之为：“摩休勒，古译质朴，亦名摩睺罗伽，亦是乐神之类。或曰非人，或云大蟒神，其形人身而蛇首也。”^②

从佛经记载看，傅芸子先生言及的摩睺罗伽应为蟒蛇状，与宋代执莲婴儿形象相去甚远。为此，傅芸子先生解释称，虽然摩睺罗伽造像大都作蟒蛇形象，但也有作人形的，如“胎藏曼荼罗中的‘摩睺罗伽’也有作庄严妙相的。奈良兴福寺金堂里，有一干漆像，童颜，顶冠卷蛇形，面目表情，天真烂漫可爱。这也是‘摩睺罗伽’像之一，看了这个像，令人可想象宋代七夕所供的那‘磨喝乐’的美妙。……‘摩睺罗伽’的形象，或者是自唐传来的，但它已由人身蛇首变成人首蛇冠的‘摩睺罗伽’了。本来佛典中的形象仪轨，虽有一定的传统形式，可是移于他处，也常有被他处的特殊情势所支配而变化的。‘摩睺罗伽’的蛇首人身形像，当不适于中土，所以逐渐变化失去固有可怖的形象而形成一个美妙可爱的儿童了”^③。

傅芸子先生的这种推论，虽具有一定的合理性，但尚欠说服力，因为单就日本奈良一个例证，无法令人认同蟒蛇状的摩睺罗伽与宋代天真烂漫状婴儿磨喝乐同源。

在当代学者中，刘明杉认为“摩孩罗”或“摩侯罗”是牛郎、织女的化身。为此，她撰写了《漫谈古代七夕文物的文化价值》和《磨喝乐与乞子》两文，再三强调磨喝乐图像源于宋人的乞子用途，并称“宋时河北、河南、山东、山西、陕西及江西等地，磨喝乐崇拜十分兴盛，留存文物非常丰富。”^④

那么，众说纷纭的磨喝乐其真实身份到底为何？既然这一概念始于宋代，依据宋代文献和图像进行有序探讨应该是所有研究者都不应该回避的方法。正如前面我们所讨论的，在宋代文献中，磨喝乐应为婴儿形象，且与佛教中的摩睺罗相关。那么，佛教中婴儿状的摩睺罗到底指称何人？经检视佛经可知，佛教中曾以婴儿形象示人，且名为摩睺罗者当为佛子。据丁福保《佛学大辞典》解释，“罗睺罗，（人名）Rāhula，旧作罗云，罗吼罗，罗睺罗，罗睺。新作曷罗怛罗，何罗怛罗，罗怛罗。佛之嫡子，在胎六年，生于成道之夜，十五岁出家。舍利弗为和上，而彼为沙弥，遂成阿罗汉果，在十大弟子中为密行第一，后于法华会上回于大乘，受蹈七宝华如来之记别。以生于罗睺罗阿修罗王障蚀月时，故名罗睺罗。又六年为母胎所障蔽，故名。罗睺罗为执月及障蔽之义……”

邓之诚的《东京梦华录注》在“磨喝乐”一条下有注云磨喝乐在陈元靓的《岁时广记》中被南人目为巧儿，并摘引金盈之《醉翁谈录》之四称：“京师是日多博泥孩儿，端正细腻，京语谓之摩睺罗，小大甚不一，价亦不廉。或加饰以男女衣服，有及于华奢，南人目为巧儿。”除此之外，他还对罗睺罗的出处做了考证，称：“《阿弥陀经疏》一，罗睺罗者，此云覆障，亦云宫生。《五百弟子本起经》云：‘我昔为王，有一仙人犯罪，禁安后园，忘经六日，不与其食。然我无恶心，以忘因缘，遂堕黑绳地狱。经六万岁，最后身受胎，六年乃生。故言覆障，谓被胎膜久所覆障也。佛出家六岁，罗睺罗乃生，诸释皆疑非是佛种。佛成道后，还宫说法，其妻耶轮陀华，此云名声，

① 《卮新续藏》第38册，《梵网菩萨戒经疏注》。

② 《大正藏》第54册，《一切经音义》卷十一。

③ 傅芸子《白川集》，沈阳：辽宁教育出版社，2000年，第51—52页。

④ 刘明杉《磨喝乐与乞子》，《中华文化画报》2009年第2期。

欲自雪身，知其清白，乃以欢喜玩与罗睺罗，令奉汝父。佛知其意，乃变弟子皆作佛身，罗睺罗献奉而不错。佛既受已，化佛皆灭，诸释方信真是宫生。’《入大乘论》云‘罗睺罗久住世者，是变化身。’案或言摩睺罗即罗睺罗对音，故引此以释之。”^①

按《佛本行集经》卷第五十五载，罗睺罗，如来出家六年以后，始出母胎。如来还其父家之日，其罗睺罗，年始六岁（一说七岁，一说九岁，一说十五岁）。当时罗睺罗是牵着佛陀的手指离开王宫的。如果仔细分析佛经所载的罗睺罗出家的这一细节便可得知，其出家时确应是尚未长大的婴孩。但若想证实佛子罗睺罗即为宋代执莲婴儿的原型，还需解决两个问题，其一：罗睺罗与莲之间的关联；其二，罗睺罗与七夕的渊源。

四、罗睺罗与莲花化生童子

虽然磨喝乐一词最早出现于宋，但摩候罗和磨睺罗之名却出现在五代前后。如敦煌文献P2917载某寺院常住什物点检单中，曾记录有汉摩候罗貳。与该记录相应生辉的是湖南长沙铜官窑出土的一把唐或五代时期烧制的青釉壶（残），壶上绘有清晰的执莲童子像。画中童子肌肤圆润，上身仅穿一吊带肚兜，肩上披一条飘扬的披帛（图4—1）。头部侧倾，正用右肩扛一枝长茎莲花回眸而视，其头上的桃形发及八字眉与宋代执莲童子无异。整个画面笔墨简淡，构图清新准确。除此之外，在唐代传世及出土物中，执莲童子极为少见，即便是在蔚为大观的唐世墓室壁画中，也难觅其踪，由此似可推断，执莲童子图像并非唐代世俗生活的主体。



图4—1 宋代白玉执莲童子玉雕故宫博物院藏

与唐代执莲图像的匮乏相反，在魏晋南北朝直至隋唐的佛教壁画中，执莲童子图像却极为兴盛，且多以莲花化生形式出现。如莫高窟北魏第251窟中心柱东侧莲花化生图像中，刚刚化生出的童子双手执莲茎（图4—2）；



图4—2 北魏莫高窟251中心柱东侧莲花化生童子上半身手执莲茎（修改过）



图4—3 北魏—西魏莫高窟435中心柱东侧莲花化生图像（修改过）

^① 孟元老撰，邓之诚注《东京梦华录注》，北京：中华书局，1982年，第210页。

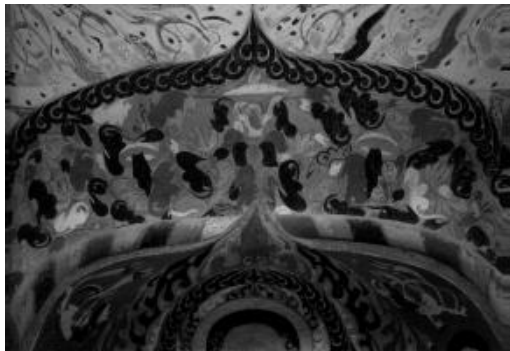


图4—4 隋莫高窟266西壁莲花化生童子双手托举大莲花（修改过）



图4—5 初唐莫高窟57西壁莲花化生执莲童子



图4—6 宋代莫高窟16甬道侧壁图

莫高窟北魏—西魏时期第435窟中心柱东侧莲花化生图像中，童子亦双手执莲茎（图4—3）；莫高窟隋第404窟东壁莲花化生童子，双手执莲苞；莫高窟隋第266窟西壁莲花化生童子双手托举大莲花（图4—4）；莫高窟初唐第57窟西壁莲花化生童子单手执莲花（图4—5）；莫高窟宋代第16窟甬道侧壁莲花化生童子裸身站立于莲花之上，右手执莲苞，面带笑容，正回转身形向左下方瞭望（图4—6）。在敦煌诸多执莲化生童子像中，第16窟的图像将原来以坐姿为主的化生童子塑造为站立的形象，体态优美，神情怡然，与宋代世俗中的执莲童子已经极为相似。

但是，如果说宋代执莲婴儿图像的原型即为佛教中的莲花化生，那作为佛子的罗睺罗又是如何与化生建立关系的呢？

按佛教经典《大乘义章》卷八的解释，化生乃四生之一，并称“言四生者，谓胎、卵、湿、化。言胎生者，如今人等，禀托精气而受报者，名为胎生。言卵生者，如诸鸟等，依于卵壳而受形者，名为卵生。言湿生者，如今夏日湿生虫等，不假父母，依湿受形，名为湿生。言化生者，如诸天等，无所依托，无而忽起，名曰化生”^①。杨琳在其《化生与摩侯罗的源流》一文中将化生与摩侯罗视为“同一种东西”^②。另外，她认为“化生原是佛教中的美女神像，寺院中供奉在佛祖身旁”^③。从而错误地理解了化生的真正含义。

罗睺罗作为佛之爱子，确非如常人一般为父母和合而生，而是来自天命。按《大宝积经》载，“若人谓罗睺罗是父母和合生者，莫造斯观。而罗睺罗天上命终来下入胎，非是父母和合故生。”^④罗睺罗非是父母和合而生，兼之罗睺罗与释迦的因缘，即罗睺罗有本愿为“若有一生补处菩萨，我当为作子”。所以，罗睺罗的出生自不可等同一一般俗人的胎生，而应属于具有胎生形式的特殊化生，即华言所谓的“宫生”。故此，宋代的罗睺罗才在确立其形象时既充分借鉴魏晋以来传统图像中

① 《大正藏》第44册，《大乘义章》。

② 杨琳《化生与摩侯罗的源流》，《中国历史文物》2009年第2期。

③ 杨琳《化生与摩侯罗的源流》，《中国历史文物》2009年第2期。

④ 《大正藏》第11册，《大宝积经》。

的莲花化生图像，又重视宋之时代因素，于服装样式和人物造型上别出新样，形成后世历代追奉的执莲童子范式。

罗睺罗与化生的关系在后入遗存的一些文献中有所涉及。如在元杨士弘所编的《唐音》中有释圆至注，称：“唐《岁时纪事》曰：‘七夕，俗以蜡作婴儿形，浮水中以为妇人宜子之祥，谓之化生。本出西域，谓之罗睺罗。’今富贵家犹如此。”杨士弘所言的唐人置蜡儿于水中的风俗，实际上是唐代民俗对佛教化生的模仿。今敦煌石窟中仍保留有过去绘制的童子化生后在莲池内游动的图像，其莲花化生形象与唐人从水中得到化生的风俗较为一致。元人诗作《马伯庸拟李商隐〈无题〉次韵四首》中对唐代化生亦有描述，称：“……蜡捻化生秋夕赐，翠标叠胜岁华移。低头欲说唐朝旧，愿侍虚皇进玉卮。”^①

至于所谓罗睺罗本出西域说，也与其他史料可相互印证。据北魏杨玄之的《洛阳伽蓝记》记载，于阗国佛教的盛行乃始于罗睺罗受命变形为佛，从空而现真容之事。另一来自敦煌的文献亦称于阗公主曾于庚申年七月十五日施舍纸、布、花树及台子薄和摩睺罗壹拾^②。七月十五本中元节，在汉地，乃人们举家祭祀祖先和逝去亡魂的日子，在佛教则被称为盂兰盆会节，敦煌文献所载于阗公主供奉罗睺罗的日期便为七月十五，恰为唐及五代旧俗。唐段成式的《酉阳杂俎续集》卷五对此亦有记载：“道政坊宝应寺……有王家旧铁石及齐公所丧一岁子，漆之如罗睺罗，每盆供日出之寺中。”^③文中所指的“盆供日”，也即七月十五的中元节。

按佛经《佛说盂兰盆经》载，七月十五的盂兰盆节，源自目连救母故事。目连为救其堕入地狱苦不能食的母亲向佛求教，佛告之曰：“是佛弟子修孝顺者，应念念中常忆父母，供养乃至七世父母。年年七月十五日，常以孝顺慈忆所生父母，乃至七世父母，为作盂兰盆，施佛及僧，以报父母长养、慈爱之恩。若一切佛弟子应当奉持是法。”^④在盂兰盆节所施诸佛及僧人当中，罗睺罗作为佛子理应位列其中。《酉阳杂俎续集》中齐公将所丧一岁子漆成罗睺罗，于七月十五盂兰盆节出之于寺的记载足以说明罗睺罗实为盂兰盆会的飧食者之一。罗睺罗在盂兰盆节的活动得到重视，也符合人们希望自己成为佛子的心理需求，这与诸多经文中所宣教的“如来视一切，犹如罗睺罗”^⑤；“世尊大恩无缘慈悲，怜愍众生如罗睺罗”^⑥相一致。

佛子罗睺罗除因自身因素与化生具有一定关系外，宋时的民间艺术形式似也推动了二者的结合。今山西岩山寺金代壁画中绘有一幅耶稣夫人即罗睺罗之母火坑焚香图，此情节在《杂宝藏经》中有所记载，称耶稣生下罗睺罗后曾被人视为不贞，将被烧死，经耶稣祈告，火坑变为水池，耶稣及婴儿，皆处莲花上。岩山寺壁画中的耶稣位于坑内，似在合掌跪拜。其身体周围有圆圈护体，

①《四库全书》文渊阁版，集部，总集类，元诗选，初集卷二十。

②《敦煌宝藏》册一二六。

③《四库全书》文渊阁版，子部，小说家类，琐记之属，酉阳杂俎，续集卷五。

④《大正藏》第16册，《佛说盂兰盆经》。

⑤《大正藏》第02册，《央掘魔罗经》。

⑥《大正藏》第03册，《大乘本生心地观经》。

圆圈外为熊熊烈焰，烈焰之上墨书榜题“此是耶稣夫人火坑内焚香处”等字。虽然岩山寺的图像未绘制耶稣和婴儿处于莲花之上的场景，而是选取了更具震撼力的火烧场面，但因其情节源自同一部佛典，所以，不可排除当时亦有罗睺罗与其母处于莲花之上图像的流传。而且，依宋元说唱艺术及话本的流行情况，宋代民间说唱版的罗睺罗很可能比宗教绘画中的罗睺罗流传得更为广泛。

五、罗睺罗与乞巧风俗

从以上探讨可知，虽然佛教化生并非都是罗睺罗，但最初的罗睺罗确实源自佛教化生。那么，原为唐人在中元节供奉的罗睺罗因何到宋时改为七夕供养？

据史料记载，唐代盂兰盆节的供佛活动，到宋、元、明、清仍然延续。宋代，一出与盂兰盆节密切相关的杂剧《目连救母》的流行，可能导致了罗睺罗崇奉时段的变迁。虽然通过现存资料无法得知北宋盛行的《目连救母》剧中是否有手执莲花的罗睺罗的出现，但从《东京梦华录》的记载可知北宋汴梁的勾肆乐人，自过七夕，便搬演《目连救母》杂剧，如此一演七日，直至十五日方止。以此而论，如果唐人于七月十五盂兰盆节供奉罗睺罗的旧俗在宋代仍然延续的话，连演七天的《目连救母》大戏应始于七夕节，而用于供奉盂兰盆节的罗睺罗则也应在七夕前便开始陈列。

而且，宋初，宋太宗曾发布诏令延长七夕期限。据宋代王栐所撰的《燕翼诒谋录》卷三载：“太平兴国三年（978年）七月乙酉诏曰：‘七夕佳辰，近代多用六日，宜以七日为七夕，颁行天下。’盖方其改用六日之时，始于朝廷，故厘正之，自朝廷始。”^①宋代洪迈的《容斋随笔》亦载：“太平兴国三年（978年）七月，诏七夕嘉辰著于甲令，今之习俗多用于六日，非旧制也，宜复用七日，且名为七夕而用六，不知自何时以然。唐世无此说，必出于五代耳。”^②

七夕节日的延长与中元节《目连救母》节目演出时间的扩展，使原本分属两个节日的部分习俗渐渐融合，且趋于世俗化。唐代盂兰盆节中原本俊美的罗睺罗，在这场世俗化的变革洪流中，渐渐成为七夕风俗的附属品，开始将乞子功能变为自己的职能。

在宋许棐的诗作《泥孩儿》中，便表现了初孕少妇复杂的乞子情怀：“牧渎一块泥，装塑恣华侈。所恨肌体微，金珠载不起。双罩红纱厨，娇立瓶花底。少妇初尝酸，一玩一心喜。潜乞大士灵，生子愿如尔。岂知贫家儿，呱呱瘦于鬼。弃卧桥巷闲，谁或顾生死。人贱不如泥，三叹而已矣。”而南宋杨万里的《谢余处恭送七夕酒果、蜜食、化生儿》诗，则称：“踉跄儿孙忽满庭，折荷骑竹臂春莺。巧楼后夜迎牛女，留钥今朝送化生……”^③该诗中折荷骑竹的满庭儿孙，正是七夕佳节多子多福的体现，而巧楼作为牛女相会的欢愉场所，其最终目的也是为了得到他们相送

① 孟元老撰，邓之诚注《东京梦华录注》，北京：中华书局，1982年，第209页。

② 《四库全书》文渊阁版，子部，杂家类，杂考之属，《容斋随笔》，三笔之一。

③ 《四库全书》文渊阁版，集部，总集类，宋诗钞，卷七十八。

的化生婴儿。与以上诗作怀有同样含义的还有“捏塑彩画一团泥，妆点金珠配华衣。小儿把玩得笑乐，少妇供养盼良嗣”等诗句，从这些诗句中可以很明显地看出南宋时期磨喝乐身上所承载的供养者的乞子热望。

小结

宋元时期民间塑刻与宗教绘画中流行的执莲童子，其真实身份应为佛子罗睺罗。宋代执莲的罗睺罗形象乃源自魏晋以来佛教绘画中的化生图像。原本只在唐代盂兰盆节接受尚飨的罗睺罗因宋代七夕及中元节日时段的变迁和宋代说唱艺术的兴起，慢慢由神圣的神祇供奉演变为民俗中的乞子供物。尽管如此，罗睺罗作为神祇的某些特征仍在世俗中发挥作用，如元杂剧中，官员借助其神性勘察冤案的故事，便是对其世俗化后依然可能具备的神性的充分肯定，似乎正好可以印证“神圣在某种世俗事物中显示自己”的这一论断。

川密: 四川石窟体系的发展轨迹

◎丁明夷(中国社会科学院世界宗教研究所)

内容摘要: 四川石窟的崛起,除政治、经济形势,也与密教密不可分。密教入川,与四川原有文化、民族、地域诸因素结合,实现了自唐密向川密的蜕变。川密是纵贯四川石窟体系的主线,其形成大体上经历了三大阶段:孕育期、成长期和完成期。

关键词: 四川石窟 川密 发展轨迹

百度搜索,中国十大石窟:云冈石窟、敦煌石窟、龙门石窟、麦积山石窟、炳灵寺石窟、巩县石窟、响堂山石窟、天龙山石窟、石钟山石窟、大足石窟。中国四大石窟:云冈石窟、龙门石窟、敦煌石窟、麦积山石窟。另一中国十大石窟排名,则新增了榆林窟和克孜尔石窟,剔除了大足石窟。总之,大足石窟不论在“十大”中排名末席,还是被排除在外,在传统看法中,都没有受到应有的重视。

另一通行的说法是三大石窟:云冈、龙门和敦煌。这一说法由日本学者率先倡导。三大石窟中,云冈石窟是源头,“准代京灵岸寺”开凿了龙门宾阳三洞,敦煌北魏窟是仿照云冈所开。云冈、龙门、敦煌这三大中心石窟,流播、衍化成北方其他一系列石窟,是北方石窟的典型代表。

20世纪80年代末,郭相颖同志委托我约见当时的重庆市长,谈大足石窟辖属重庆市的问题。在谈话中,我提出将大足石窟与云冈、龙门、敦煌石窟并称中国四大石窟,是对现存中国石窟最客观、公允的评价与概括。大足石窟是中国后期石窟的最后绝唱,宋代佛教文化的最高集结。

中国石窟的这种格局,显然是一种严重的认识误区。偌大的江南地区,就没有石窟可以比肩北方的三大石窟?

须知,北方石窟自南北朝以降,历经四五百年的发展,晚唐以后,迭遭“安史之乱”,战事频繁,国力衰竭,石窟开凿盛势,已呈江河日下,渐显衰微之势。唐玄宗、僖宗两度入蜀,君王、名宦、

僧徒名士，百工技巧或随扈，或外放，或流徙或避难，纷纷入川。“京华冠盖，不绝于路”，“是时唐衣冠之族，多避难在蜀”。西蜀时，首设翰林图画院，为中国第一座官办画院，以罗致天下名士，“蜀中虽僻，而画家独多于四方”。

唐朝式微，中国的经济重心逐渐南下转至四川、江浙一带。石窟开凿的重心，随之南移。四川石窟以异军突起之势，崛起于蜀中各地。四川石窟以其雕饰精美，内容丰富，数量巨大，居于全国各省之冠。据不完全统计，四川摩崖窟龕达千处，遍布五十余县市。其中，开凿十个窟龕者达120处，安岳百余处，大足60余处，巴中58处。除少量北朝窟龕，绝大多数窟龕凿于唐代以后。

四川石窟的勃兴，除政治、经济的大势外，还有内在的因素及宗教理念的转换，即密宗的兴盛，促进了石窟造像的繁兴。

众所周知，中国密宗由于唐开元年间来华的“开元三大士”——金刚智、善无畏和不空创建，一时间盛行朝野。但密宗遗存，在北方石窟、佛寺中，均以单体造像的形式存在，如山东驼山的大日如来像，河南龙门石窟的大日如来、千手千眼观世音等五处单体像，陕西西安宝庆寺的十一面观世音像，甘肃敦煌的十一面和八臂观音像等，并非石窟造像的主体，亦未形成密教造像的体系与规范。因此，很长时间以来，国内学界存在一种说法，即中国密宗自晚唐以来，迭经“安史之乱”，密宗大法东传，形成日本的东密和台密，国内反而流传失绪，几近绝尘。

这一现象，自1987年陕西扶风法门寺地宫开挖以后，有了彻底的颠覆。地宫中共出土造像，金银器、瓷器、丝织品、茶具等国宝级文物2499件。这是唐代佛教文化空前绝后的重要发现。地宫陈设按唐密曼荼罗布置，它使淹没多年的唐密历史重见于天下。

可以想见，唐朝七代皇帝供奉的皇室重宝齐聚一堂，长安一带唐密三大寺——供奉指骨舍利道场的法门寺，传教道场青龙寺，护国道场大兴善寺。三大根本道场拱卫佛指骨舍利，堪称一时盛景。这一段被人们遗忘的历史，与新兴的唐密有紧密的关系。新的宗教理念与仪轨，令朝野痴狂，此无他。

四川石窟的崛起，除政治、经济形势，也与密教密不可分。密教入川，与四川原有文化、民族、地域诸因素结合，实现了自唐密向川密的蜕变。可参见拙作《公元七——十二世纪四川密教遗迹》。川密是纵贯四川石窟体系的主线。川密在四川的形成，大体上经历了以下三大阶段：

一、川密孕育期

主要包括广元、巴中二地的初、盛唐石窟。

广元、巴中历史上称秦蜀古道的门户。长安经汉中褒斜道至广元、绵阳、成都，史称金牛古道。自汉中至巴中、通江及川东，史称米仓道。金牛、米仓二道，是四川与中原北方，特别是唐代二京联系的必经之途，也是唐密入川的孔道。

广元、巴中石窟雕凿开始，即为显有鲜明特色的摩崖石刻，已与北方石窟有所不同。这条古道上，京华冠盖，不绝于路。造像功德主，或为显贵宗亲，或为节制一方的地方大员。武则天

父武士護曾任利州（今广元）布政使司，其母杨氏据碑记，曾在皇泽寺造像。郭沫若考证，武则天为广元生人。益州大都督府长史韦抗、许国公苏颋，都曾在千佛崖开窟，巴州（今巴中）刺史严武在巴中千佛崖开窟造像。

广元、巴中的密宗造像，主要有显密兼修的毗卢佛与弥勒佛并坐像、千手千眼观世音像、四臂如意轮观音像、药师佛、数珠手观音像、地藏像、诃利帝母像等。特别是利州刺史毕重华于唐景云、延和年间开凿的千佛崖“菩提瑞像”窟即“毗卢遮那像龕”，突破了北方石窟只有密教单尊像的樊篱，出现了以毗卢遮那佛为主尊的一铺七尊像：一佛二弟子二菩萨二力士。方坛上设大背屏，毗卢佛戴高冠，袒右肩，项上、手臂及手腕处着环钏，手施降魔印。菩提瑞像窟呈现的这种系统、完备的密教图像形式，应出自唐阿地瞿多译《陀罗尼集经》，是阿地瞿多建立的众多陀罗尼普集会坛之一。

与密教造像相呼应，在广元、巴中诸窟中还出现了众多座雕狮、象首的生灵座，靠背雕饰摩羯鱼、童子骑兽等“六辇具”以及人形化天龙八部像等，均为北方石窟所不多经见。

可见，北方石窟重点南移，密教入川，是四川石窟崛起蜀中的重要契机。

二、川密成长期

晚唐、五代时期，四川首府成都作为川密成长期中的重镇，起到了承前启后，不可替代的作用。

唐长安青龙寺是唐密传承的大根本道场之一。青龙惠果，受“金胎不二”教法，名满天下，传承之功厥伟。惠果曾遣人传法诃陵、新罗、日本等国。国内弟子也“流派遍域”，其中包括“剑南惟上”。剑南一作成都，“惟上”一作“惟尚”。惠果亲传惟上两部（金刚界、胎藏界）阿闍梨灌顶。惠果日本弟子空海《大唐神都青龙寺故三朝国师、灌顶阿闍梨惠果之碑》记载了惟上在成都弘密，正宗唐密流布四川的史实。

晚唐、五代时期，四川密教造像有毗卢遮那、千手千眼观世音、如意轮观音、白衣观音、解冤结菩萨、不空羼索观音、毗沙门天王、药师及十二药叉等。

此时成都有一代名刹大慈寺。《益州名画录》中有宋李之纯《大圣慈寺画记》一文，记该寺总九十六院，画诸佛如来一千二百二十五，菩萨一万四百八十八，帝释梵天六十，罗汉神僧一千七百八十五，天王、明王、神将二百六十三，佛会、经变不可与焉。大慈寺规模远在京城大寺法门寺（别院三十六）、大兴善寺之上，有壁画万幅，宋时仍存屋宇八千五百间。

西蜀在国内首设翰林阁画院，罗致天下名士，“蜀中虽僻，而画家独多于四方”。唐大中年间，有大悲（千手千眼观世音）变相，左思画。水月观音、千手眼大悲变相、普贤阁如意轮观音，辛澄画。张存本绘大悲变相、兴善寺八大明王、孔雀明王变相。《图画见闻录》卷六记，唐传宗幸蜀，张位扈从，于成都应天寺东门绘坐天王，部从鬼神，笔锋狂纵，形制诡异。翰林待诏杜颀龟作毗卢佛。十一面观音，杜敬安绘。

唐密蜕变为川密的关键性代表人物，是柳本尊。据大足宝顶《唐柳本尊传》等文献，柳为四

川嘉州（今乐山市）人，其为人“蔬食布衣，律身清苦，专持大轮五部神咒，盍瑜伽经中略出念诵仪也。数年而功成。……以瑜伽经为五部，而以毗卢本尊，位居中央。其东方金刚部佛曰阿閼，南方灌顶部佛曰宝生，西方莲花部佛曰阿弥陀北方羯磨部佛曰不空成就。……次刻二十八菩萨以环之。四方各开一门，有菩萨主之，是为三十七尊，而毗卢居中……金刚智，智传不空，不空传嵩岳一行禅师，称瑜伽宗”。这就是出自《金刚界瑜伽中略出念诵法》的金刚界三十七尊曼荼罗，以五佛为中心。

大足宝顶行化道场刻“唐瑜伽部总持王”，宝顶小佛湾经目塔正面刻“六代祖师传密印”。六祖指金刚智、不空、惠果、义操、义真、柳本尊。柳本尊为惟上传人，秉持金刚一系，但又自创法门，独辟一径。专以“诵经念咒，自残形骸，舍己为群”标榜世间。大足、安岳石窟多处“十炼图”，即其行化道场。柳本尊在成都周边布教，盛传广汉、弥蒙等地，影响深远，弟子众多。后唐明宗“赐其本尊额曰大轮”，表明唐密向川密转变的完成。

此时的成都一带，俨然成为佛教文化传布的中心。“成都口龙池坊……卞……印卖”卞家造之印本陀罗尼经咒，运抵敦煌。中和二年“剑南西南成都府樊赏家历”，见于敦煌藏经洞。天复二年，有过家本金刚经。还有“成都府大圣慈沙门藏川述”《地藏十王经》，亦曾流传一时，宝顶现存大型地藏十王、地狱变相石刻。

三、川密完成期

川密最后完成集大成者，是大足米粮里沙溪人赵智凤。

柳本尊在西川创立川密后二百年，赵智凤在大足横空出世，历七十余年，呕心沥血，矻矻不舍，在大足宝顶山创建川密根本道场，成就一代宗师，也留给后人国之瑰宝——大足石窟。

赵本尊十六岁游蜀地，在汉州弥牟“圣寿本尊院”学柳本尊密法三年，自称“六代祖师传密印”之直系传人，成为阿闍梨。

柳、赵一系川密，传习金刚智、不空、惠果密法，传承有序。奉金刚部大法，诵《金刚顶经》，却又能审时度势，改革瑜伽旧制，呈现出全新的风貌。史载赵智凤“发宏誓愿，普施法水，御灾捍患，德洽远近，莫不皈依”。其所造像。“凡经典所载，无不备列，几乎将一代大教搜罗殆尽。”

大足宝顶石刻题材，有地藏十王、十炼图、十大明王、摩利支、广大宝楼阁、父母恩重经变、大方便佛报恩经变、杨次公证道牧牛图等，技法精湛，内容丰富，规模宏伟。

以宝顶山为代表的大足石刻，川密独秀，各宗圆融，是中国后期石窟的最后绝唱，是宋代佛教文化的精粹所聚，完成了世俗化、民族化之极致。

赵智凤生当宋时，为振兴密教而顺应时势，随缘化度，显、密兼修，援儒入佛，形成极富地方和时代特征的一代伟业。

宋文化是华夏民族文化的最高成就。一代国学宗师陈寅恪先生指出：“宋文化是今后文化发展的指南”，大足石刻亦复如是。

宝顶山作为川密的根本道场，有几大特点：

1. 计划周密，雕凿有序。先有小佛湾，后有大的佛湾。对小佛湾，应予充分认识。小佛湾是宝顶山的最初构想和蓝图。这里有大的佛湾造像的蓝本，有大部分自创新字，有彰显川密基本佛典的经目塔，有柳本尊碑。经、像、僧，三宝齐备。

2. 川密流布，传承有序。即尊承金刚大法，又突显柳、赵新功。“六代祖师传密印”，有传承，更有新规，令人耳目一新。

3. 作为新创之川密，柳、赵一系自创新字，更建“佛说十二部大藏经”之“经目塔”。该经目主要依据开元十八年《开元释教入藏录》。安岳卧佛院刻经窟存东京（洛阳）大敬爱寺释敬泰撰《一切经论目序》。说明其经典源自中原。

4. 宋代文化兼容并蓄，体现在宝顶石窟的是，显、密兼修，援儒入佛，禅教合一，佛道及三教合一。宋代杨鐸于东川完成了“水陆道场”的结集，大足多处有三教合一造像及“水陆斋会”题刻。因此，可以说，大足石刻是集多种文化于一身的新融合体。

东汉至南朝时代的四川佛教造像

◎温玉成(龙门石窟研究院)

内容摘要:四川佛教,发端于东汉,旋被天师道所掩。东晋初,高僧始相继入川。南朝时,各学派传入。小乘、大乘并传,终以大乘为上;佛教、道教交叉影响,终以佛教为尊。义解偏少,时尚感通;译经有限,禅定实繁;持律不严,毗尼迂诞;作世俗像,遍于剑南。迨至隋代,亦蔚成一大佛学中心。

关键词:四川 佛教造像 源流

一、“仙佛模式”与四川造像

西汉时代,火祆教及佛教已经传入于阗、疏勒等西域诸国。公元前2年,大月氏使臣已向博士弟子景卢口授《浮屠》。时人认为“老子出西关,过西域,之天竺,教胡浮屠,属弟子”^①。老子入夷狄教化浮屠的传说,为佛教传入中国制造了“理论依据”。汉明帝(公元58—75年在位)求法,又为佛教传入中国在政策上打开了大门。楚王刘英(?—71年)则是皇室中“诵黄老之微言,尚浮屠之仁祠”的先锋^②。

大量事实证明,佛教最初是由贵霜帝国经西域、沿着“丝绸之路”传入中国的。佛像则诞生于大夏,三藏法师玄奘在参观阿玛拉瓦提大塔造像时,明确指出这是“穷大夏之规式,尽林泉之秀丽”^③。这就是19世纪英国学者所说的犍陀罗式造像。“大夏规式”的佛像,首先出现于佛教故事的画面上,时当公元1世纪上半叶;单体佛像,大约出现于公元1世纪下半叶。这种造像,

① 陈寿撰,裴松之注《三国志·魏志》引鱼豢《魏略·西戎传》,北京:中华书局,2011年。

② “黄老”指五老君中的中央“黄老君”。

③ 慧立、彦棕《大慈恩寺三藏法师传》,北京:中华书局,1983年,第85页。

顶有发髻及头光，身穿通肩式或交领式长袍，右手伸出作无畏印；左手提长袍之一角，乃希腊式王子形象，还没出现高肉髻。高肉髻是公元2世纪稍晚出现的。大约在公元100年稍晚，这种佛像传入我国。至今可见者有四川省乐山市麻濠及柿子湾崖墓上共三身浮雕坐佛、江苏省连云港市孔望山大型浮雕立佛、坐佛等等。麻濠坐佛有头光，已有高肉髻，着通肩袈裟，右手施无畏印，左手提袈裟一角。这件坐佛，曾被一些学者认定是存在佛教南传之路的证据。据笔者现场考察，该像左侧与之并列的有代表西方的“虎头像”；在坐佛的右前方下部雕刻了西王母图像。从而可以确认该佛像是西方沿着“丝绸之路”传来的。从成都平原坐船，沿岷江可直达乐山。孔望山1号坐像双手抱鱼，表明他是“犹龙”老子；他左侧是2号立佛，头上束发髻，右手施无畏印，左手提袈裟一角，时代约在三国前期。1号及2号像，表达老子入夷狄教化释迦成佛之意^①。

在三国时代，从印度经南海海路传入了禅定印坐佛，盛行于湖北省鄂州至长江口沿海。而最早的手提净瓶的菩萨像，也从西域传到了青海省平安县。但仍肩外有日、月，属仙佛模式（图1）。另一方面，从汉明帝时代起，中国人也在创作佛像。笔者在《公元1至3世纪中国的仙佛模式》论文中指出，中国的“浮屠像乃是中国人以神仙为原型创作的仙佛模式。它是与犍陀罗、秣菟罗并存的世界上最早的佛像之一。随着西域高僧的相继来华，携入粉本，仙佛模式也渐次演化。大约在3世纪末叶，犍陀罗模式为主的佛教图像才最终取代了仙佛模式”^②。

在四川省彭山县江口东汉墓出土的陶制器座上，有一身高发髻、着通肩袈裟、右手施无畏印的坐佛像。他的座下是龙、虎戏壁图，左右有二侍立者。这就是仙佛模式的例证，时代可以晚至三国。《水经注·江水》记载：平都县（今丰都）“有天师治兼建佛寺”，也充分证明了在四川佛、道相混的情况。

在四川省及陕西汉中等地，由于五斗米道盛行，再加上东汉禁止中国人剃发为僧，从而有创造出了“梵形天尊”这种独特形态，这是仙佛模式的一种变相。笔者在《用仙佛模式论说钱树老君》的论文中指出：“四川等地钱树上的作无畏手印的坐像，说者多认定为佛像。本文从多个角度否定了这种观点。并运用仙佛模式论，证明这种坐像是太上老君像，它与神仙道及天师道信仰关系密切。”简言之，树干分五节，节者节也，象征持节升仙；五身坐像者，代表五老君：中央黄老君，东方青老君，西方白老君，南方赤老君，北方黑老君。此君像头上有冠或束发，并没有什么肉髻！树叶上的老君像，伴以龙、鱼，表示“犹龙”；树端立青鸟，是“天帝使者”青鸟公来接引亡灵升仙^③。而何治国同志坚持认为摇钱树上的是“佛像”，从形象上及道理上都是讲不通的，请他先看明白本人的论文再加以研讨^④。

① 温玉成《孔望山摩崖造像研究总论》，《敦煌研究》2003年第5期。

② 温玉成《公元1至3世纪中国的仙佛模式》，《敦煌研究》1999年第1期。

③ 温玉成《用仙佛模式论说钱树老君》，《新疆师范大学学报》2009年第1期。又宝鸡县出土过“天帝使者”铜印，见阎宏斌《宝鸡县出土“天帝使者”铜印》，《文博》1991年第3期。

④ 何治国《汉魏摇钱树初步研究》，北京：科学出版社，2007年。该著作专设第十章与笔者讨论，仅以此数语以作回答。

二、东晋至南朝时代的四川佛教状况

笔者早已在《蜀汉至隋代的四川佛教》一文中，概述了东晋至南北朝时代的四川佛教简史^①。

佛教史籍中记述的第一位入川的高僧是西域人涉公（？—380），时在前秦时代。在前秦时代后期，从高昌到河西，从黄淮到川西（南至西昌），均在前秦版图之内。这使得四川有机会与佛教重镇河西、长安、洛阳联为一体，加强了文化交流。东晋十六国时代活跃于四川的高僧还有范材（巴西阆中人，先为沙门，后为道士）、三贤寺僧生（郫县人，常颂《法华经》，习禅定）、石室山法绪（高昌人，常颂《法华》、《维摩》、《金光明》等经，处石室中，且禅且诵）、广汉阎兴寺贤护（凉州人，禅定为业，又善律行）等等。

东晋孝武帝至安帝时毛璩任益州刺史，佛教有了较大发展，他任命僧恭为蜀郡“僧正”（时在399年以前），这是四川佛教史上第一位僧官。此时，有著名的道安（314—385）的两大弟子入川，即昙翼与慧持入川，弘扬《涅槃》之学。晋孝武帝时，罽宾国沙门僧迦难陀在四川传法。

刘宋、南齐、萧梁和北周时代，即公元420—580年，是四川佛教蓬勃大发展的时期。刘宋东海王怀素、益州刺史刘思考、萧梁西昌侯萧渊藻、武陵王萧纪、北周谯王宇文俭等人，都是积极提倡佛教的。

这期间，我国佛教各重要学派都渐次传入四川：佛图澄——道安系的涅槃学、鸠摩罗什的三论学、传成实学、传佛陀跋陀罗禅法、传勒那摩提禅法、传少林寺菩提达摩禅法等等。与此同时，西域高僧入川者也大量增加：罽宾僧人昙摩蜜多（356—442年）、西域僧僵良耶舍、康居僧明达（412—516年）及道仙、犍陀罗僧闍那崛多等等，相继入川传法。

随着四川佛教的发展，刘宋时代起，四川出现了第一批比丘尼，最著名的是昙晖（422—504年），闻法弟子以千记。

北周时代，四川出了一位高僧智炫，他代表佛教界参加了周武帝主持的佛道大辩论（574年），斥退道士张宾。及周武帝崩，杨坚做宰相，恢复佛法，时长安及邳都佛教界所归伏的，只有智炫一人而已。他晚年归蜀，先居孝爱寺，后隐于三学山，无病而卒。佛教的“行像”活动，也在四川流行起来。

总之，四川佛教，发端于东汉，旋被天师道所掩。东晋初，高僧始相继入川。南朝时，各学派传入。小乘、大乘并传，终以大乘为上；佛教、道教交叉影响，终以佛教为尊。义解偏少，时尚感通；译经有限，禅定实繁；持律不严，毗尼迂诞；作世俗像，遍于剑南。迨至隋代，亦蔚成一大佛学中心。

三、成都万佛寺佛像与四川南、北朝造像

所谓“南朝造像”，今所存者绝大部分在四川省。其余可述者，仅有南京栖霞寺的一件石佛

^① 温玉成《蜀汉至隋代的四川佛教》，《重庆师范学报》1991年第1期。

头（约萧梁之世）、栖霞山的几个残龕（实造于483—497年间）、浙江新昌石城宝相寺一身几经改造的大坐佛（初造于513—516年）和传世的几件小铜像而已^①。

前秦和北周，都曾据有四川。金牛道和嘉陵江，是北方沟通川北的水、陆要道。长江水道，自古沟通荆襄、南京，因此，四川得南北文化之气脉，可谓得天独厚。就石刻造像而言，四川是南朝石造佛像的中心，是不争的事实。笔者早已指出：高昌人法绪修造了“石室”（禅窟，约公元400年）、道汪在江峡中“即崖镌像，因险立室”（457—466年），“如今，法绪的石室、道汪的镌像皆已无处可觅。但其历史意义不容忽略：法绪开石室时，正是炳灵寺169窟完工之前；道汪于江峡镌像时，恰当云冈石窟始造之日。四川石窟造像史与河西、塞外同样悠久！”^②

成都万佛寺故址，在城外西北隅万佛桥附近。据考证，萧梁时称安浦寺，唐称净众寺，寺毁于明末。在其故址，1882、1937、1945、1953、1954年等，先后出土一批佛教造像残件。今知年代最早者为宋元嘉二年（427）浮雕佛教故事画，最晚纪年者，是唐大中元年（847）的尊胜幢。然而，出土的具体情况并不清楚^③。

最可珍视的是，万佛寺出土了一批南朝造像，如宋元嘉二年浮雕佛教故事、梁普通四年（523）康胜造石佛像碑、中大通元年（529）释迦立像、大同三年（537）释迦立像、二菩萨立像（6世纪）、一坐佛二弟子二菩萨二力士造像碑（6世纪）、螺髻佛头（6世纪）、无头释迦立像（5世纪）等等，计约20余件。成都市西安路及商业街也出土了一批南朝造像（西安路9件，商业街9件）。

另外，四川各地可知的南朝造像还有：

- ① 茂县出土西凉曹比丘玄嵩造无量寿、弥勒二面像（483年）。
- ② 平阳府君石阙上造观世音菩萨（529年），若干龕，甚残破。
- ③ 鄱阳王世子造释迦立像（529年），（万佛寺出土）。
- ④ 新繁比丘僧镇造释迦立像（532年）。
- ⑤ 吴氏泰造光明佛（546年）等等^④。

今以四川南朝造像与云冈、龙门等地北朝造像相比较，可知南北朝在同一阶段的造像风格上，基本上是一致的。如茂县无量寿佛面型方圆，与云冈二期造像类似；而康胜所造立佛面型长圆，与龙门同期造像类似等等。

当然，南朝造像也有区别于北朝造像的一些特点：

第一，在造像组合上，南朝造像胁侍的弟子、菩萨数量较多，往往有四弟子、四菩萨者，北朝罕见。

第二，胁侍弟子、菩萨均手持供养物，北朝造像则弟子多作合十供养状。或有一弟子持物。有的造像下部以舞蹈及伎乐人供养佛。

① 宿白《南朝龕像遗迹初探》，《考古学报》1989年第4期。

② 温玉成《中国石窟与文化艺术》，上海：上海人民美术出版社，1993年，第360—361页。

③ 刘志远、刘庭壁《成都万佛寺石刻艺术》，北京：中国古典艺术出版社，1955年。

④ 台北“云中居”收藏一件砂岩造像碑，高65厘米，形制大体上与康胜造石佛像碑相似，可判定是该碑的仿制品。

第三,南朝造像因系细砂岩质,所以莲座、狮子、树木、衣带等细部刻画入微,而北朝造像往往省略了这些细节。

第四,南朝造像中,有些造像表现“外道六师”。因四川自古道教兴盛,四川佛、道斗争尖锐。故造此外道六师,以证佛法胜于道法也,北朝造像,罕有其例^①。

第五,不见胡风的交脚像为主尊。

南北朝石刻造像是相互影响的。东晋十六国时,入川高僧多来自西域及北方,自然会把北方造像风格带进四川。南朝时,江南塑画之风极盛,也必然会影响四川的造像及北朝的造像。

北周时,把四川纳入版图,南北交流更为畅通。北周的尉迟迥,552年率军伐蜀,后为益州刺史、封蜀公。553年,诏宇文贵代尉迟迥镇蜀。强独乐是他手下的大将。557年,强独乐为周文王宇文泰造佛、道像一龕。这就是成都龙泉驿区山泉镇大佛岩的摩崖造像第34号龕。这是成都地区唯一的摩崖造像,也是全国最早的北周造像,意义重大。这龕造像,表现了南北文化的大融合。尉迟迥还在甘肃武山县水帘洞造摩崖浮雕释迦牟尼(高约40米)及二侍立菩萨像,二菩萨皆手持莲花(559年造讫),台座上的狮子为南方式样,可能即有四川工匠参与雕造^②。

万佛寺出土的一件梁代太清三年(549年)的“释迦双身像”,令学者诧异。这龕造像,释迦牟尼与夫人耶稣多罗并坐。佛持说法印,夫人持禅定印。二人之间之后面,有螺髻梵王侍立。其左右侍立者为四弟子、二菩萨。佛教传说,耶稣多罗生下了罗睺罗,又随摩诃波闍婆提出家,于《法华经》得授记。稍晚的密教胎藏界,把她列为观音院的一尊菩萨。

在犍陀罗的“佛传故事”中,就有耶稣多罗正在床上熟睡,而悉达多太子偷偷离家的场景^③。中国人在两晋时代就创作了“耶稣多罗探望悉达多太子”的故事玉雕件^④(图2)。由此可知,丁文乱为亡妻苏氏创作的“释迦双身像”,正是寄托着他的理想。这是一种文化现象,拘泥于经典是解释不通的。

四、关于佛教造像的窖藏——“圣藏”

清末以来,我国各地陆续有窖藏石佛像被发现。除四川成都万佛寺、西安路、商业街、邛崃

①“外道六师”,据《维摩经·弟子品》、《涅槃经》19、《止观》10上等经所记,他们与佛同世,自称为一切智者,有:

①富楼那迦叶;②末伽梨拘路梨子;③删闍夜毗罗胝子;④阿耆多翅舍钦婆罗;⑤伽罗鸠驮迦旃延;⑥尼犍陀罗提子。还有,《涅槃经》16所记当时印度流行的“六种苦行外道”:①自饿外道;②投渊外道;③赴火外道;④自座外道;⑤寂寞外道;⑥牛狗外道。

②令狐德棻《周书》卷21“尉迟迥传”,北京:中华书局,1971年。

③穆罕默德·瓦利乌拉·汗著,陆水林译《犍陀罗——来自巴基斯坦的佛教文明》,北京:五洲传播出版社,2009年,第118页。

④这件玉雕,首见于张钫琰《龙车凤辇玉饰考》(香港《大公报》1988年3月9日,B1版)。认为是东王公、西王母故事,时代为西汉至六朝。7月间,张教授将此文寄给笔者参看。笔者指出,图中除男、女主人公外,上部还有一力士状人物及一匹回首之马。而男主人公在楼阁状佛塔之内。从而推测是耶稣多罗乘风辇去探望正在修行的悉达多太子故事。力士状人物是奴仆车匿,回头马是白马犍陟。支谦译《太子瑞应本起经》等记载了这类故事。后来,张钫琰教授也赞同了笔者的看法。该玉雕的时代,应在两晋年间。

龙兴寺外，还有河北曲阳修德寺、山西沁阳南涅水、河南荥阳大海寺、山东青州龙兴寺等地。学者们对这些窖藏的性质，提出了“灭佛说”与“战乱说”加以解释。但是，有纪年的造像显示，窖藏的下限都在北宋，如南涅水（1031年）、青州龙兴寺（1026年）、大海寺（1081年），而邛崃龙兴寺、成都万佛寺，从出土造像判断，时代下限也是北宋。显然，用“灭佛说”与“战乱说”是解释不通的。2003年，我在郑州大学讲课时，提出了“圣藏说”。

《佛祖统纪》卷44记载：大中祥符八年（1015），“西京（洛阳）龙门龕佛，岁久废坏。上命沙门栖演给工修饰，凡一万七千三百三十九尊”。而在龙门石窟西山则发现了二则大中祥符九年（1016）“东八作司胡副使壹拾人”修石佛的题记，及东山的天圣四年（1026）“修整龙门山石佛”题记。从而证明：宋真宗时曾下令由“东京八作司”等衙门修整龙门山石佛。但是，散在各地的“废坏”石佛怎么处理？史无明文可查。推测朝廷曾下令，对于无法修复的石造佛像如同藏舍利子一样，举行法会，庄严埋葬。我拟名曰“圣藏”。这就是许多窖藏下限在北宋的原因。近年，山东省、甘肃省发现的佛教石刻文字，证明了圣藏的存在。看来，北宋时代已经制度化。

但有两处例外。一是曲阳修德寺，最晚一件在天宝九年（750）；二是山西灵丘县曲回寺（俗称“佛爷坟”），下限似在盛唐。曲回寺金代碑刻称：“天宝十载，（大禅师慧感）奉诏，因建石塔三百六座。”由碑文可知，早在唐玄宗时代，对于处理“废坏”石佛已采取了修坟埋藏，上建小塔的“圣藏”方式。曲阳修德寺也许是奉诏的寺院之一^①。

还有值得关注的是，敦煌藏经洞（17窟），其最晚的纪年文物是1002年，也在北宋，并非巧合。曾引起热烈讨论的敦煌藏经洞封闭的原因，看来也不是战乱，而是圣葬。因敦煌地处沙漠，深埋不易也^②。

① 张童心、张庆捷《曲回寺石像冢——盛唐时期塞北边陲的宗教遗迹》，《上海文博论丛》2004年第2期。

② 马世长《藏经洞的封闭与发现》，《文史知识》1988年第8期。

回归佛教仪式旧有时空

——三论大足宝顶为佛教水陆道场

◎侯冲(上海师范大学哲学学院)

内容摘要: 回归到古代的佛教仪式旧有时空, 在赵智凤那个只有举行水陆法会才能称孝的时代, 有众姓水陆, 也有独姓水陆。赵智凤在宝顶山“刻石追孝”(举行水陆法会), 并有“大孝不移”的气概, 其造像与水陆画一样是剡云化城, 造像间石头上还有水陆法会中授菩提心戒才有的偈句, 故宝顶石窟是典型的水陆道场。

关键词: 佛教仪式 宝顶石窟 水陆道场

2004年, 笔者梳理相关资料, 完成《论大足宝顶为佛教水陆道场》一文, 明确提出“大足宝顶为佛教水陆道场”一说^①。此后, 2005年在《宋代的信仰性佛教及其特点——以大足宝顶山石刻的解读为中心》一文中肯定该说^②; 2006年撰《再论大足宝顶为佛教水陆道场》一文, 重新作了论证^③; 2008年完成《石篆山石刻——雕在石头上的水陆画》一文, 通过解读石篆山石刻从侧面对此说予以支持。^④此说自提出至今, 已有十年的时间。

这十年间出现了彼此观望等待的两种思路。一方面是笔者个人随着新资料的不断搜集, 随着

① 侯冲《论大足宝顶为佛教水陆道场》, 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆大足石刻研究会编《大足石刻研究文集》(5), 重庆: 重庆出版社, 2005年, 第192—213页。

② 侯冲《宋代信仰性佛教及其特点——以大足宝顶山石刻的解读为中心》, 马世长主编《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297—317页。

③ 侯冲《再论大足宝顶为佛教水陆道场》, 高惠珠等主编《科学·信仰与文化》, 银川: 宁夏人民出版社, 2007年, 第296—312页; 楼宇烈主编《当代中国宗教研究精选丛书·佛教卷》, 北京: 民族出版社, 2008年, 第239—256页。

④ 侯冲《石篆山石刻——雕在石头上的水陆画》, 黎方银主编《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, 第182—199页。

对水陆法会研究的逐渐深入，对这一观点的认识也越来越清晰，所以在看到一些学者（如索伦森、赵辉志等）^①的不同意见后，希望看到更多的意见，以便通过写完一篇回答所有问题的文章，结束自己对这一话题的讨论。另一方面是在绝大多数人眼中，“大足宝顶为佛教水陆道场”依然是不容易理解和接受的新说。有的学者感觉此说虽然有一定依据，但还不能让他们信从，他们暂时也提不出什么反对意见，所以希望笔者能提出更多更有效的证据。当然，彼此观望不可能有什么结果。笔者个人在看不到更多反对意见和质疑的情况下，没有问题回答，不会写文章。大多数人由于见不到笔者的进一步的论证，只能视此说如同新出现的一家之说。

正所谓解铃还待系铃人。要结束这种观望，只有从笔者自己开始。即笔者继续撰写文章，使用更多更新证据论证自己的观点，努力让其他人相信笔者的说法。不过，第三次论证自己观点，不是按原来的思路展开，即不是根据笔者自己搜集到的材料对该说作进一步论证，而是先让读者对水陆法会有真正的理解。因为如果一个人对水陆法会没有清楚的了解，没有人可以让他相信某个东西与水陆法会有关。只有当读者自己对水陆法会有真正的理解后，才有认同笔者观点的可能。所以，本文虽然此前曾拟名“三论大足宝顶为佛教水陆道场”，但由于更换了思路，它只能是文章的副标题；正标题是《回归佛教仪式旧有时空》。

如何回归佛教仪式旧有时空呢？

可以有三个思路。首先是回到大足宝顶建造的年代。用那个时代的人的眼光，而不是“现代的”“科学的”眼光，来理解目前能看到的那个时代的东西。其次是回到宋代佛教仪式的行持空间。即使你熟悉佛教丛林的现代佛教仪式，你也不能用它作标准去套宋代的佛教仪式。其三是回到宋人说话的语境。把宋人说的话放在宋代的语境中，才能准确把握它的意义。

但需要依靠两个助手。一个助手是宋人留下的仪式文本及其实际展演经验，第二个助手是宋人的相关文字记载。第一个助手笔者个人已经找到，大多数人虽然现在还未找到，但可以慢慢找；第二个助手需要借助第一个助手的支持。没有第一个助手的帮助，第二个助手往往不能发挥其作用。

还要认识一个平台。“斋僧”是理解佛教斋供仪式的平台，也是解读大足石刻的背景。这个平台既可以为残缺文本补充上下文，又可以提供检验研究结论的标准。

真的可以回归佛教仪式旧有时空吗？由于有人怀疑笔者之前所见仪式文本主要是明清时期的，从而怀疑其可靠性。本文就从宋人的文字记载开始来展开讨论。

宗曠《水陆缘起》有文说：

“江淮、两浙、西川、福建诸寺修设水陆佛事，古今盛行。或保庆平安而不设水陆，则人以

^① 亨利克·H. 索伦森著，唐仲明译《密教与四川大足石刻艺术》，黎方银主编《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385页；赵辉志《读〈论大足宝顶为佛教水陆道场〉十三疑》，《长江文明》第3辑，第64—69页。

为不善；追资尊长而不设水陆，则人以为不孝；济拔卑幼而不设水陆，则人以为不慈。由是，富者独立营办，贫者共财修设。”^①

前贤介绍水陆法会时，往往会引用这段文字，但无非是指出“富者独立营办”是独姓水陆，“贫者共财修设”是众姓水陆。但宗晓这段文字除了指出有独姓水陆和众姓水陆外，还指出了另外一个以往被忽略的事实，即宋代以是否举行水陆法会作为评判一个人的标准。换句话说，当知道水陆法会根据施主情况可以有众姓水陆和独姓水陆之分时，还需要知道宋代有以是否举行水陆法会，作为评判一个是否善人、孝子、仁慈长者的标准。下面继续以宋人的文字互证来对此加以说明。

一、重校大足石壁寺《众户竖立石碣水陆三碑》

此碑《大足石刻铭文录》第三编第二部分拟题“梁元清等：尸竖立石碣水陆三碑”。^②录文但未加标点。李小强指出“尸”当作“户”，由碑内文字多次出现“众户”一词，推知其全名作“众户竖立解释前〔东*鬼〕后誓超升老逝少亡前上代邪魔石碣水陆三碑”。^③不得不提的是，他在指出《铭文录》录文错误的同时，也将“剪”字误作“前”字。2011年1月，承美国哈佛大学博士卜向荣（Phillip Bloom）提供的此碑拓片局部的清晰照片，笔者重校碑文并加了标点。近来重核一过，校改后的文本是：

月 佛敕 日

众户^④竖立解释前〔东*鬼〕后誓超升老逝少亡剪上代邪魔石碣水陆三碑

尝闻正觉出兴，如来现相。□□□□□□，□萨救苦之□。□□恳求，必容相□。谨^⑤有释迦正觉之境，圣君统御之邦。以时^⑥□□□□潼川府路下系昌州大足县石壁乡界□□柳宅第旁居□……□佛头首弟子梁元清、梁元长，谨竭诚意，切为往生。故来迄于近岁，众户不断新运，践踵宗族^⑦之世^⑧，□亡不悔老少；人□分上，亦曾屡见损□……□张氏七娘在日，因遗^⑨孙女金银之物，而后心悔索还，每到供◇^⑩之□心事神而作咒，其后已具词禁□解莫□想原来除，是谓人鬼道殊，难^⑪□……□大

① 宗晓《施食通览》，《续藏经》第57册，第114页下。

② 重庆大足石刻艺术博物馆等编《大足石刻铭文录》（下文省称《铭文录》），重庆出版社，1999年，第329—331页。

③ 李小强《大足石壁寺石窟初探》，《石窟寺研究》第三辑，北京：文物出版社，2012年，第262页。

④ “众户”，《铭文录》作“尸”，据碑文行文补。

⑤ “谨”，《铭文录》作“注”。

⑥ “以时”，拓片似作“巨宋”。

⑦ “族”，《铭文录》作“□”。

⑧ “世”，《铭文录》作“也”。

⑨ “因遗”，《铭文录》作“曰□”。

⑩ “◇”，《铭文录》作“时”。

觉，乞解前愆^②。又见境域少宁，非□无得，□兴片^③善，乏力难为，欲其成功，当凭众力，谨率当境同乡旁随善弟子梁元润、梁元美、梁元钢□……□梁才俊、梁才雅、梁才厚、梁才杰、梁才□、梁才^④□、梁才佐、梁才^⑤□、梁才玥^⑥、梁才负^⑦、梁才藻、梁才会、梁才福、梁才惠、梁才德、梁才□……□等，共舍净^⑧财，镌造石竭灵碑，竖在三教堂中，仗^⑨僧就岩，开建道场，修设三碑水陆法施大斋，看经然灯，准仪法事，立赞灵□……□八天大觉玉帝、三元、东岳帝君、三曹真宰，恭惟佛慈洞鉴，帝释悲怜^⑩，告下应于神鬼之司，冥阳等处，倘若果有□……□俾故张氏七娘，速达净方，超生胜境，神形鬼簿，剔迹除踪。其有咒冤，无忤^⑪是犯。更覬各家人财安乐，里闾平和，国泰民安，风调□……□缘，超度远亡近化老少众魂，故梁承諫 张氏

故梁显达	谢氏七娘	王氏小五
梁显政	张氏七娘	
梁世清	李氏大娘	
梁世温	李氏□……□	
故梁世从	梁世隆	梁世周 杨氏□ ^⑫
故梁元畴 ^⑬	张氏九七	
梁元灵	李氏小七	何氏十 ^⑭ 三
故梁元纪	张氏四九	张氏□四 ^⑮
梁元举	杜氏道四	
梁元礼	杨氏九二	
梁□……□		

少亡梁增女、罗氏四娘、大梁四女、小梁四女、梁足庆娘、梁屎^⑯女娘

随善杨承广家超度故父杨仁顺，故母梁氏五娘，故□……□

随善王宗美、王宗广兄弟，同坛超度故祖翁婆王定晏、杨氏大娘，故翁婆王承义、张氏八娘、

① “难”，《铭文录》作“艰”。
 ② “愆”，《铭文录》作“想”。
 ③ “片”，《铭文录》作“□”。
 ④ “梁才”，《铭文录》作“□□”。
 ⑤ “梁才”，《铭文录》作“□□”。
 ⑥ “玥”，《铭文录》作“□”。
 ⑦ “负”，《铭文录》作“□□”。
 ⑧ “净”，《铭文录》作“资”。
 ⑨ “仗”，《铭文录》作“伏”。
 ⑩ “怜”，《铭文录》作“憫”。
 ⑪ “忤”，《铭文录》作“忤”。
 ⑫ “杨氏□”，行间小字，《铭文录》无。
 ⑬ “畴”，《铭文录》作“寿”。
 ⑭ “十”，《铭文录》作“七”。
 ⑮ “张氏四九 张氏□四”，行间小字，《铭文录》无。
 ⑯ “屎”，《铭文录》作“属”。

故父母王继祖、梁氏庆少□……□

先亡后化，同获超生。或若呼继翁婆、父母、伯叔、兄弟、姑^①姨姊妹及至已下，是女是男，年老寿终而少，少壮夭折惟多，亦有自□……□顿消罪性本，免沉幽暗，同生净域，早达逍遥。

佛说溥解〔东*鬼〕誓真言：唵_ṃ。目陀目陀。嚩陀嚩陀。冒地阿悉^②〔宁*页〕。冒地悉^③〔宁*页〕□……□

佛说往生净土真言：唵_ṃ。逸帝^④律尼。娑^⑤嚩訶。

伏愿前〔东*鬼〕前誓，并乞消平；后咒后冤，俱希泯涤。又凭巨善，重将利乐里境，上□……□逸，凶邪□切，随人逐物，暗生殃咎，俱乘法力，舍断妄缘，同发菩提之心，各证长乐之果。

佛说遣鬼神真言：唵_ṃ。娑嚩。薜荔多。誡唧誡唧^⑥。娑嚩訶。

佛说生天堂真言：唵_ṃ。多嚩啰^⑦哩尼。娑嚩訶。

即随善弟子王宗美、宗广兄弟，仗是随财巨善，解消宗祖而来。至于翁父手内，或□……□物已上，忽因盗偷遗失田土，谋计侵吞交财，利己亏人，忽若他人侵己，见理不平而生愤怒，恐兴说注以成冤愆，虑投佛法以兴〔东*鬼〕，或仗巫流而遣放。曾经善力，求以消平。尚见于今老歿少亡不等，想兹冤咎解释根原未除，今凭众力，功勋投□……□佛，从根剷削。

佛说解百生冤结真言：唵_ṃ。诺贺诺贺。娑嚩訶瑟咤。钵啰^⑧纳瑟咤。怛啰^⑨喃。娑嚩訶。

即奉佛斋首梁元清、元长众户等，所为务业农桑以凭济活，戴天^⑩履^⑪地，忝向人伦，举止宁无过訖，贪饕□……□伤物命，醉^⑫前醒后，妄^⑬语非言，背正信邪，反真^⑭就伪，威雄恃势，枉^⑮陷平人，秽穢^⑯三光，轻侮二仪^⑰，一毫□……□天网不疎，善恶无私之报。今世若不攘^⑱其咎，来生因果以何均？凭兹解释良^⑲缘，对金容而首悔，洗涤千愆之罪，消平百恶之冤。

佛说普忏臯^⑳陀罗尼曰：唵_ṃ。娑嚩。跋波娑。普咤。诺贺曩□……□

①“姑”，《铭文录》作“故”。
②“悉”，《铭文录》作“恚”。
③“悉”，《铭文录》作“恚”。
④“帝”，《铭文录》作“地”。
⑤“娑”，《铭文录》作“婆”。
⑥“誡唧誡唧”，《铭文录》作“哦唧哦唧”。
⑦“啰”，《铭文录》作“罗”。
⑧“啰”，《铭文录》作“罗”。
⑨“怛啰”，《铭文录》作“担罗”。
⑩“天”，《铭文录》作“夫”。
⑪“履”，《铭文录》作“屐”。
⑫“醉”，《铭文录》作“卒”。
⑬“妄”，《铭文录》作“委”。
⑭“反真”，《铭文录》作“□算”。
⑮“枉”，《铭文录》作“□”。
⑯“穢”，《铭文录》作“粗”。
⑰“仪”，《铭文录》作“像”。
⑱“攘”，《铭文录》作“攘”。
⑲“良”，《铭文录》作“真”。
⑳“臯”，《铭文录》作“业”。

□……□同覬。家家显福绵长，户户却除灾恼，荣家耀业，庆益门庭。鬼贼火烽，剽奔他界；水妖旱魃，分野无停。瑞福如□……□云消雾散，上愿皇基巩固，帝道遐长，天地节而四时成^①，阴阳合而万物□。八方宁静，四海晏然^②。□……□

佛斋首元清、元长众户三十余名等，凡情草草，素款均^③□，□冒圣聪，乞垂悯察。辄将诚恳，上奏天曹门下，投向地水二司，解释元由，乞垂判赦。无任惶惧之至，再拜谨奏。

岁次庚午嘉定三年十□□□□日，斋首梁元清、梁元长众户等修设□……□

二、《众户竖立石竭诚水陆三碑》是众姓水陆文移碑

李小强认为“石壁寺造像是一处南宋时期民间举行的水陆法会遗迹”^④。所说有理。需要补充说明的是，《众户竖立石竭诚水陆三碑》是一块包括瑜伽教道场仪内容、表达水陆斋意的众姓水陆碑。

所谓“瑜伽教道场仪”是笔者用来表示会昌法难之后，唐末五代以降，尤其是宋代汉地佛教科仪的专用名词。所指包括所谓云南阿吒力教经典、普庵教经典^⑤、香花僧所用经典、广西魔公教经典^⑥。这些表面上极具地域特点或宗派特点的称谓，都是有相同属性的仪式文本，一些文本如《瑜伽焰口施食仪》相同或可相互印证，故作统一称名。

瑜伽教道场仪虽然全国各地均有流传，但由于此前关注不够，故相关成果不多，搜集到的资料也较为有限，目前主要以在云南搜集到的较系统和全面。以云南收集到的这些资料为基础，可以看出这些被用来举行法会仪式的文本，并不只是科或仪，甚至还包括经和忏等。而法会的举行，需要沟通人神，表达斋主设斋目的，法会功德才有保障，故被用来交通人神的文移，同样属于道场仪。也就是说，所谓瑜伽教道场仪，是指唐末五代以降瑜伽教举行宗教仪式所用的仪式文本，既包括佛教科仪、忏文等仪式主体文本，又包括沟通人神和表现斋主意愿的文移。^⑦

瑜伽教道场仪有的以文本的形式保存下来，如宋代祖照《楞严解冤释结道场仪》、侯溥《三慧圆通大斋道场仪》、祖觉《重广法施无遮水陆大斋道场仪》（《水陆斋仪》）、思觉《如来广

① “成”，《铭文录》作“□”。

② “然”，《铭文录》作“然父”。

③ “均”，《铭文录》作“始”。

④ 前揭李小强《大足石壁寺石窟初探》，《石窟寺研究》，第260页。

⑤ 近年被认为系江西、福建、广东、湖南、湖北等地的客家人独有宗教。参见黄建兴《福建普庵信仰和普庵教初探》，学愚主编《出世与入世》，北京：中国社会科学出版社，2010年，第238—256页；杨永俊《普庵信仰的宗教定位及特色》，《宜春学院学报》2014年第2期；王水根、杨永俊《普庵信仰研究述论》，《宜春学院学报》2014年第2期。

⑥ “魔公教”一词笔者所知似始见于王熙远《桂西民间秘密宗教》一书。但该书对魔公教为民间宗教的定性是错误的，详见拙文《桂西佛教斋供仪式文本稽钩——以〈桂西民间秘密宗教〉为中心》，西山论坛·佛教文化暨巨赞大师诞辰一百周年纪念活动，广西贵港市人民政府主办，2008年11月5—7日，广西桂平。并见侯冲《秘密真机——以〈明清民间宗教经卷文献续编〉中云南文献为中心》，第311—382页。

⑦ 侯冲《新见药师佛相关佛教科仪叙录》，悟实主编《药师如来与健康人生：“中国福山首届药师佛与健康文化论坛”论文集》，北京：宗教文化出版社，2014年，第15页。

孝十种报恩道场仪》等。有的以石刻题记的方式保存下来，如宝顶山石刻铭文中的“假使热铁轮，于我顶上旋。终不以此苦，退失菩提心”、石壁寺《众户竖立石谒水陆三碑》中的“佛说解百生冤结真言：唵引。诺贺诺贺。娑嚩訖瑟吒。钵啰纳瑟吒。怛啰喃。娑嚩訖”。前者出自祖觉《水陆斋仪》，后者见于《楞严解冤释结道场仪文下》。还有的，则是像石壁寺《众户竖立石谒水陆三碑》这样的水陆敕文。

表面上看，石壁寺《众户竖立石谒水陆三碑》是一块普通的水陆碑。但从整体内容来看，《众户竖立石谒水陆三碑》又不是一块普通的水陆修设碑，而是一块详细表达斋意的众姓水陆文移碑。碑额正中竖刻“佛敕”二字（图1），意即佛自上而下的旨意。但碑文所叙为道场修设的详细说明，文末称“口冒圣聪，乞垂悯察。辄将诚恳，上奏天曹门下，投向地水二司。解释元由，乞垂判赦。无任惶惧之至，再拜谨奏”，与前面“佛敕”相呼应，可知碑文实际上是梁元清等众户修设水陆法会时，法师代佛颁下，以满足斋主意愿的佛敕或法旨。现存大量明清法会仪式文本中，不仅有“上遵佛敕，下应凡情”、“钦遵佛敕”（图2）一类文字，在水陆法会仪式中还有专门的颁接佛敕的程序（图3）可以证明这一点。

如碑名所示，这场水陆法会包括解释前[东*鬼]后誓、超升老逝少亡、剪上代邪魔三个意图。举行一场水陆法会要达成三个以上的愿望，与这场法会的斋主是佛头首弟子梁元清等梁姓之人，随善王宗美、王宗广兄弟，随善杨承广，是由众户凑资举行的众姓水陆有关。不同的人有不同的情况，由众户举行的水陆法会，要达成的意图再多再特殊，都是正常的。无论如何，碑文对众姓水陆作了较好的表现。

碑文记梁元清等众户弟子“共舍净财，镌造石谒灵碑，竖在三教堂中，仗僧就岩开建道场，修设三碑水陆法施大斋，看经然灯准仪法事”。地点在石壁寺，事件是“仗僧就岩”“修设三碑水陆法施大斋”，即请僧人利用石刻造像来举行水陆法施大斋。具体的仪式程序则包括看经、燃灯和根据仪式文本宣演法事。大足地区五代以降利用石刻造像甚至专门刊岩造像以举行各种各样法会的情况颇多，可知在四川安岳和重庆大足等地，五代以后利用石刻造像举

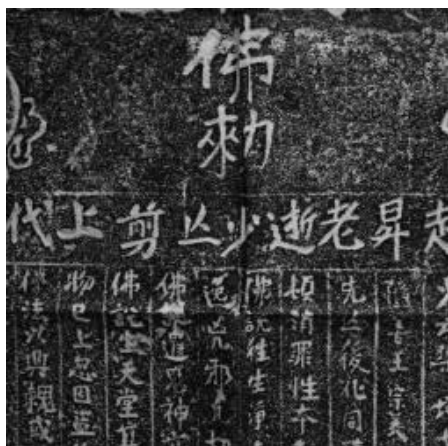


图1 《众户竖立石谒水陆三碑》（局部）

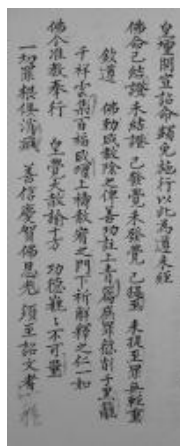


图2 法会仪式文本中的“钦遵佛敕”

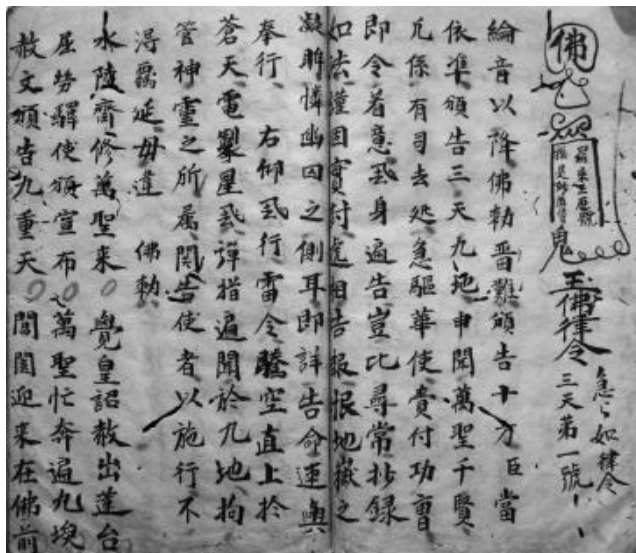


图3 水陆法会仪式中颁接佛敕的程序

行水陆法会是一种时尚。大足石篆山和石壁寺都只是其中的代表性范例。

《预修填钱寄库大小字扎一宗》是流传在江西地区的文移，其中的“预修赦书”，是《众户竖立石碣水陆三碑》为详细表达斋意的众姓水陆文移碑的例证。该“预修赦书”的内容是：

预修赦书

觉皇天部

本部承奉如来敕旨，颁降赦书，传付九天三界，疾速通传。

恭闻我佛丕宗，为四生之慈父；吾师立教，作三界之医王。诏曰：

南阎浮提，西竺敕命。一切凡迷，诸众生者。蠢蠢无知，条条有犯。故作误为之罪，难逃刑戮之珠（诛）。寿命终时，随诸牢狱。不闻天赦，怎得生方？悯哉悯哉！

秉释迦如来敕旨遗教，代佛宣化，奉命叨行人天心印，加持颁恩降赦，甦幽宗孤，填钱寄库，预布津梁事。比丘△△，今准奏为太清国江西道△府△县△乡几都△里△堡△处△社居住，奉佛天三宝、诸佛慈尊、三界四府万灵御前，悔罪颂恩，答酬乾坤，填钱寄库，预禳运星，消灾解厄，超祖拯孤，集吉生祥，植福求泰，信士△△△△右领合△人等，即日上叩洪造，下情言念△△叩首而诉。渊源一派，形气万殊。会前人之余庆，敢无追念之思；感羁魄之流移，实深悲悯之虑。兹逢预修，大结善因。上报祖烈，慰九泉于光天；下拯诸生，超十地于化日。功德普济，佛力充周。伏愿佛心慈悯，圣度恢宏。拔祖拯孤，霁冥无不被之雨露；出地登仙，宇宙有先到之阳春。孙玄聿庆，合室沾恩。

伏念预修△姓△名，思得红颜，暂改青春。乘兹有漏之因，预种当来之果。谨按慈悲大藏经云：凡人未生以前，曾在冥司库内揭借受生钱贯，收赎身形，乃发心于今皇△年△月上中下元良辰，仗僧修录墨状，叩谒本境福地△山。焚香拜文，飞奏△山，移文△山，次诣△山，复谒各处玄阶金殿拜文，奏申竺国天省，请颁旨命旋家主。维以是日起，至△日完成，专心修奉无上慈父瑜伽禅宗大教，预布洪科，讽经礼忏，扬幡颂赦，宴王过案，填钱寄库，预禳运星，蒙山普度，路炬河灯，拯济宗孤，阴阳两利，斋因一中。立坛跪讽法华尊经全部，再伸讽诵地藏尊地几部，△经几部，升坛拜礼千佛洪名大忏几部，梁皇天子大忏几部，△忏几部，忏悔多端之罪愆，保吉延龄之寿考。屡呈菲祀，列上文表；正因架立金桥，传付凭牒，付身佩奉。

复念预修信人△△，命匠打造黄白银钱贯，装封受生红簪几只，具疏二道；仰关驼马二匹，运送填纳天曹元辰宫，掌男女命，△时生人第△库△△△星君阙下，地府受生院掌男女命△年生人第几库△曹官治下，了还夙欠，乞销欠籍，丐注完文。伏乞王道平平，慈风浩浩。九华日照阎王案，春生花笔之中；八景风清业镜台，寿衍箕畴之内。一酬万了，无欠有余。复造自备钱镲，亲手装封大簪几只，中簪几只，面上载名，预修△姓△名字号为记，书立阴阳合同文凭二本。先将阴牒随簪焚化，投寄岳府掌预修院△△案永坚宝库，架阁收贮；存留阳凭，钥匙图书，生身为记。以俟本人限满，亲执阳凭前来贵司，参考比对硃墨印信、字号合同相符，希恩判还，显资福果，詮量功德，请福受用，世世生生，不失中华之境，常处仁寿之乡。出地升天，入圣超凡。外宣科法，

蒙山普度；路炬河灯，拯济宗孤；圆满补土，谢恩送驾云周。以上上叩佛天，下祈允格，等因。本司得此来词，不敢抑塞，合与宣行。除已依科行事外，尚虑所荐功德宗祖孤幽等魂业缘深重，未易出离。本职具奏灵山佛圣，请颁觉皇覃恩大赦一道，降下地府诸司大小衙门合属去处，钦奉赦内，开释事理，速放宗孤，来赴法坛。朝参佛圣，究竟超度。宣演真言，消除罪戾。教有破狱符诰，谨当告下。

右恭愿慈心广大，能开斡摄之门；愿力弘深，故指超升之路。慧日能消于黑暗，慈航普度于沉迷。千年不决囚徒，万种难超滞魄。觉皇若不推恻，阍之心众等，何由得超升之路？凭教旨以作梯航，仗真言而破地狱。凡诸囚系，依赦放行。

——赦△姓△都堂上历代远迩考妣，长幼男女一切等众。

——赦本里上下侧近，九泉长夜，六道四生，五苦三途，九幽十类，血湖产后，麻痘瘟疫，水溺火烧，债主冤亲，山川滞魄，竹木精灵，古墓（墓）枉亡，河沙佛子，一切等众，爰自夙生，至于今日。冤业牵连，仇讎执对。不拘已发觉，未发觉；已受考，未受考；已结证，未结证。事无大小，赦书到日，咸赦除之。如有仍前拘留者，以罪罪之。

于戏！我佛德过乾坤，明逾日月，广行方便，咸使知闻，的不虚言。须至赦者，右告下。地府酆都，幽阴主宰，疾速通传。

岁维皇上△年△月 日吉时颁行。

秉教奉行加持颁赦甦幽事沙门，承南无娑婆世界调御慈尊千百亿化身本师释迦牟尼文佛主盟。



上引仪式文本中的赦（敕）文虽然不能与一一对应，但与《众户竖立石竭水陆三碑》属性相同，都是法师在法会仪式中的荐亡仪式程序，通过请求得到佛敕，才能达到冥阳两利的目的。与阳世间得皇帝赦赦，可以得脱束缚和承受皇恩是同样的道理。

三、宝顶山为赵智凤独姓水陆道场

已经有学者注意到，宝顶山未见修建者铭文题记，所以宝顶山石刻的雕建年代，都是研究出来的。对于宝顶山石刻的属性，人们也是根据造像内容来作推断的。本文认为，根据保存在重庆大足宝顶山大佛湾的宇文妃诗碑，可以看出宝顶山是赵智凤的独姓水陆道场。

宇文妃诗碑有文云：

剡云技巧欢群目，今贝周遭见化城。

大孝不移神所与，笙钟麟甲四时鸣。

宝顶赵智宗刻石追孝，心可取焉。以成绝句，立诸山阿。笙钟麟甲事见坡诗，谓为神枋阿护之意也。^①

前贤已经指出，文中“赵智宗”即赵智凤。小佛湾立宋刻《唐柳本尊传》碑阴刻《宝顶田产碑》首行尚存“赵智宗”名。^②大足宝顶山石刻，都是赵智凤一人“清苦七十余年”营建的。不过，以往未见有人把诗碑与上引宗赅《水陆缘起》文联系起来理解。

在大足宝顶山石刻铭文中，宗赅劝念佛和劝孝的作品屡屡出现，甚至他关于佛灭年代的推算也在宝顶山石窟中有所表现。^③因此，他的《水陆缘起》在大足地区有影响，应该是没有问题的。

按照上引宗赅《水陆缘起》“追资尊长而不设水陆，则人以为不孝”的说法，是否修设水陆法会追荐父母尊长，是宋人评价孝子的标准。如果有人修设水陆法会超荐尊长，他就有被称为孝子的条件；如果不修设，则他没有被称为孝子的资格。什么人可以被称为大孝呢？那必须是他举行过大型水陆法会才行。

以此，与赵智凤同为宋人的宇文妃，称“宝顶赵智宗刻石追孝”，意即赵智凤（智宗）在宝顶山刻石修建水陆道场；由于赵智凤长期举行大型水陆法会，所以宇文妃在诗中称他“大孝不移”。宇文妃诗“剗云技巧欢群目，今贝周遭见化城”，表现的是宝顶山石刻造像云纹广布，诸佛菩萨神祇似在云雾中一样；而诗句“笙钟麟甲四时鸣”，一则表现赵智凤一年四季举行法会时都配以钧天音乐，二则表现水陆法会有神佑呵护。^④也就是说，宇文妃《诗碑并序》表面上与水陆法会没有关系，但在根据宗赅《水陆缘起》知道“孝”代表修设水陆法会以后，就知道这块碑表现的是赵智凤在宝顶山刻石举行超荐其母亲的独姓水陆法会。赵智凤的荐母水陆法会连续多年举行，又一年四时均修设，且配有与他的水陆法会相对应的圣凡造像（这些造像与诸多水陆画一样，分布在如城云间），以及代表佛神与会并呵护道场的钧天神韵，因此赵智凤堪称“大孝不移”。

总上可以看出，一些像宇文妃《诗碑并序》一样的碑刻，在对其细读后，可以发现它们可归入水陆修设碑，是古人修设水陆法会的珍贵记载。宗赅《水陆缘起》相关文字，不仅说明了什么是众姓水陆和什么是独姓水陆，还说明了是否举行水陆法会，是一个人被称为“孝”与“不孝”的前提；“孝”等同于修设水陆法会。对于理解宇文妃《诗碑并序》来说，这一点是非常重要的。

四、宝顶山是剗云化城

宇文妃诗“剗云技巧欢群目，今贝周遭见化城”的意义何在？至少说明宝顶山所刻为水陆画。具体的例证是：

① 《铭文录》，233 页。

② 《铭文录》，233 页。

③ 侯冲《宋代的信仰性佛教及其特点——以大足宝顶山石刻的解读为中心》，黎方银主编《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 306 页。

④ 王玉冬《半身形像与社会变迁》，《艺术史研究》第 6 辑，广州：中山大学出版社，2004 年，第 332—333 页。

1. 宝顶山石刻造像云纹广布，诸佛菩萨神祇在云雾中。
2. 牧牛图，人、牛在云中。
3. 柳本尊枕云而卧；父母恩重经变像中，俗世父母站立云中。
4. 地狱饿鬼亦在云中。

佛教世界观中，有天、地、水（有时还包括火）府的建构。地府在地下，地狱等亦在地下。而水陆画的一个重要特征是造像都在云里雾里，即使是佛教世界图中居处地下的地狱、饿鬼，也被画在云中。宝顶山造像除佛、菩萨、天、人等圣凡造像在云中外，地狱也在云中。这一特征的含义是，宝顶山石刻造像就是大型水陆画。

五、“假使热铁轮”偈是水陆法会授戒标志

此前笔者认为大足宝顶是佛教水陆道场的重要依据，是大足宝顶频繁出现的“退失菩提心偈”即“假使热铁轮，于我顶上旋，终不以此苦，退失菩提心偈”。该偈的最初出处，是祖觉撰《水陆斋仪》。而且出现在《水陆斋仪》给亡灵授菩提心戒时。

笔者在《再论大足宝顶为佛教水陆道场》一文中指出：

“假使偈”尽管字里行间表现了一种具有宏大誓愿的精神，但就目前来看，仅出现在水陆仪以及《瑜伽焰口仪》的“授菩提心戒仪”中，并且是在行持荐亡超度法事，将亡灵从地狱中召来，为其开咽喉、施食、沐浴、更衣、听法、授戒时为其发菩提心时才使用。如果不行持法事，不可能出现这个偈句。这就说明这个偈句的出现，与其周围的佛像一样，都是为举行水陆法会而专门刻的。^①

近年来，笔者梳理唐末五代以降的水陆仪，发现举行焰口施食是水陆法会的核心程序之一。因此，“退失菩提心偈”出现的背景，就是举行焰口施食，就是举行水陆法会时的放焰口。正如看见张挂入党宣誓词是要举行入党宣誓仪式一样，“退失菩提心偈”出现的地方，就是举行水陆法会放焰口仪式，给亡灵授菩提心戒的地方。

六、结论

宋代以后的中国佛教，是中国化的佛教。保存在民间的大量佛教仪式文本，是宋代以后中国佛教研究的最基本资料。缺少对这些资料的搜集、整理与研究，无法写清宋以后的中国佛教史，包括中国佛教美术史。当然，对仪式文本具体组成、展演，同样需要有一定的了解。

^① 高惠珠、王建平主编《科学·信仰与文化》，银川：宁夏人民出版社，2007年，第306页；楼宇烈主编《当代中国宗教研究精选丛书·佛教卷》，北京：民族出版社，2008年，第251—252页。

认识大足石刻的切入点，是寻找标志性的内容，梳理它们的源流并为它们找到与其相互印证的资料。回归到古代的佛教仪式旧有时空，在赵智凤那个只有举行水陆法会才能称孝的时代，有众姓水陆，也有独姓水陆。赵智凤在宝顶山“刻石追孝”（举行水陆法会），并有“大孝不移”的气概，其造像与水陆画一样是剽云化城，造像间石头上还有水陆法会中授菩提心戒才有的偈句，如果还不认为是水陆道场，哪里才称得上是水陆道场呢？

“庆赞”小考

◎ 邹建林 (四川美术学院)

内容提要: 从造像题记可以看出, 在中国古代, 当佛教、道教造像完成之后, 有一种修设斋会表示“庆赞”的传统。这一做法可以追溯到北魏。根据对相关材料的考察, 本文认为, “庆赞”和“开光”这两种说法在有细微的区别。鉴于造像题记中也有“修水陆斋庆赞”的记录, 水陆法会是从一般性的斋会发展而来的。具体到石篆山的严逊造像而言, 严逊应该是修水陆会为造像表示“庆赞”, 而不是为修设水陆道场而造像。

关键词: 庆赞 开光 水陆法会 石篆山 严逊

人类为自己制作出来的图像“开光”, 是一种古老的传统。汉斯·贝尔廷指出, 古埃及也有一种为木乃伊“开嘴”的仪式, 可能来源于古代两河流域。^①在宗教语境中, 这种仪式的主要目的在于赋予图像以生命, 使之具有神奇的力量, 能够“显灵”。正因为图像能够具有或被赋予生命, 它们才成为人与神灵交接的中介。不过在中国古代, “庆赞”这种法事仪式虽然也是为新制作的图像举行的, 但其目的似乎又不完全是要将图像“激活”(animation, 贝尔廷语), 而更可能是被当作一种向神灵表达虔敬之情的“功德”。这种对待图像的态度和方式, 可能是在佛教、道教和儒家礼仪相互影响下形成的一种习俗, 不同于其他的“前现代”文化传统, 尤其是原始巫术。不过, 由于条件的限制, 本文无法深入追究“庆赞”这种法事活动的文化根源, 目前只能以大足石刻为例, 尝试对相关问题做一点基础性的梳理。

一、有关“庆赞”的造像记

大足石刻的很多造像题记都提到, 在造像完成之后, 需要修设斋、醮、水陆会等法事以为“庆

^① Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, tr. Thomas Dunlap, Princeton University Press, 2011, pp.101-103.

赞”。其著名者，如石篆山 6 号龕文宣王孔子十哲造像题记（元祐戊辰，即元祐三年，1088）：“元祐（戊辰岁孟）冬七日，设水陆会庆赞讫。发心镌造供养弟子严逊，愿世生生聪明多智。岳阳处士文惟简。”^①旁边的 7 号龕三身佛题记（元祐戊辰，1088）：“戊辰年十月七日修水陆斋庆赞讫。”又舒成岩 5 号玉皇龕题记（绍兴十四年，1144）：“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，龕洞俨然，刻石铭碑，以貽后世云尔。时以海运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，就龕修醮表庆。王举修撰，朱业奉命书，伏忠靖镌龕。”^②据陈明光考证，“天元甲子”指的是宋高宗登基以来的第一个甲子，也即绍兴十四年（1144）。^③玉皇龕题记中的“天元启运”应该也是指同一年。

“庆赞”一词的使用，其经典依据有宋代施护所译的《一切如来安像三昧仪轨经》（大正藏 No. 1418/21，以下简称《安像仪轨经》）。经中说，“欲造佛像，……令前知法阿闍梨，依真言仪轨，请佛安像供养庆赞。”安像需建坛场，先后诵真言为佛像着衣、安耳、安发髻、安指甲、安髭须、献花、献香、供食等。通常所说的“开光点眼”也是其中的一个步骤：供食之后，“如是供养仪则既已周备，复为佛像开眼之光明，如点眼相似。”按吕澂《新编汉文大藏经目录》，《安像仪轨经》译于北宋雍熙四年（987）。^④

然而“设斋表庆”的惯例并不是在该经译出之后才开始的。大足北山 281 号药师龕造有药师琉璃光佛、十二神王、阿弥陀佛等，其造像记说，“以广政十七年（954）太岁甲寅二月丙午朔，十一日丙辰设斋表赞讫，永为瞻敬。”^⑤更早的例子则是大足北山 240 号观音龕的镌记：“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（896）五月十六日设斋表庆讫，永为供养。”^⑥王天祥曾对大足石刻中的这些题记材料进行过细致的统计，从中可以比较直观地看出“设斋表庆”习俗的流行情况。^⑦

表一 大足北山佛湾唐代供养人题记统计图

序	年号	年代	龕窟号	龕窟题材	供养人	斋庆题记	斋庆诉求
1	唐乾宁三年	896	58 号	观音地藏合龕	昌州刺史王宗靖	设斋表赞	为故何七娘
2	唐乾宁三年	896	240 号	观音龕	比丘尼惠志	设斋表庆	奉报十方施主

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 317 页。
② 前揭《大足石刻铭文录》，第 290 页。
③ 陈明光《大足石刻“天元甲子”纪年考析》，《四川文物》1987 年第 3 期。
④ 吕澂《新编汉文大藏经目录》，济南：齐鲁书社，1980 年，第 105 页。
⑤ 前揭《大足石刻铭文录》，第 20 页。
⑥ 前揭《大足石刻铭文录》，第 12 页。
⑦ 三个供养人题记统计表引自王天祥，《大足学的构建与实践》，载秦臻主编《理论、方法、实践——美术考古与大足学研究》，重庆：重庆大学出版社，2014 年，第 33—34 页。

续表

序	年号	年代	龕窟号	龕窟题材	供养人	斋庆题记	斋庆诉求
3	唐乾宁四年	897	50号	如意轮菩萨	都典座僧明悟	设斋表赞	奉为十方施主
4	唐乾宁四年	897	52号	阿弥陀佛、观音、地藏合龕	女弟子黎氏	设斋表赞	为亡夫□□昌 □将□□(御) 史大夫刘□□ 供养
5	唐乾宁年间	894—897	24号	日月光菩萨	右弟子何君友	修斋表庆	祈自身安泰夫 妇咸昌
6	唐天复元年	901	243号	千手观音	右弟子蹇知进	就院修□	□□□(寨)□ 中之际夫妇惊 扰……安泰与 骨肉团圆
7	晚唐	不详	19号	一佛二菩萨	佚名	斋	不详
8	晚唐	不详	54号	观音	佚名	百日斋表庆	
9	唐乾宁三年	896	营盘坡 6号	释迦牟尼	佚名	命僧看□	新生男小师解 绊之日

表二 大足北山佛湾前后蜀供养人题记统计表

序	年号	年代	龕窟号	龕窟题材	供养人	斋庆题记	斋庆诉求
1	前蜀永平三年	913	32号	日月光菩萨	周氏	追斋赞讫	为亡妣造
2	前蜀永平五年四月四日、七月六日	915	53号	阿弥陀佛、观音、地藏合龕	右衙第三军散 副将种审能	终七斋表赞 讫、设斋庆 讫	为亡男希言为贼 伤煞
3	前蜀乾德四年	922	39号	大威德炽盛光 佛	敬弟子温孟达 等	修斋表庆讫	陪法百年……永 无障堤
4	后蜀广政三年	940	37号	地藏菩萨	右弟子于彦章 等	修斋表庆讫	希眷属宁泰
5	后蜀广政十七年	954	281号	药师佛琉璃净 土变	右厢都押衙知 衙务刘恭	设斋表赞讫	身田清爽寿算遐 昌眷属康安高封 禄位先灵祖远同 沾殊善
6	后蜀广政十八年	955	279号	药师变	通引官行首王 承秀	修斋表德、 修挂幡斋	成就伏冀福寿长 远障不侵害(眷 属)□□公私清 吉
7	前后蜀年间	不详	252号	观音地藏合龕	佚名	修斋(漈)	不详
8	后蜀年间	不详	255号	药师净土变相	女弟子解氏	设斋表赞 (漈)	(漈)患耳愿早 除(漈)

表三 大足北山佛湾宋代供养人题记统计表

序	年号	年代	龕窟号	龕窟题材	供养人	斋庆题记	斋庆诉求
1	北宋大观三年	1110	286号	观音造像	佚名	□斋修庆赞 讫	□（病）疾□
2	北宋宣和年间	1119—1125	168号	造罗汉五身	小八	命僧看经表 庆	不详
3	南宋年间	不详	149号	自赞题记	任易宗	还斋	自赞
4	南宋绍兴十二年	1142	136号	镌造观音菩萨一尊	昌州军州事张莘民	修设圆通妙斋、施献寿幡	乞国祚兴隆阖门清吉
5	南宋绍兴十三年	1143	136号	镌刻妆彩大势至菩萨迦叶阿难（共三尊）	陈文明	伏僧庆赞	祈保寿年遐远福寿□昌续裔□□转增荣贵愿法轮常转
6	宋代	不详	110号	药师佛龕	张辉	就院斋□□表庆□	佑阖家眷无□□□□嗣繁昌子孙□
7	北宋至道年间	995—997	249号	妆绚观音地藏龕	李氏九娘子	斋供表赞讫	
8	北宋咸平二年	999	279号	妆銮尊胜幢	解氏	修斋表赞讫	草乱之时愿获眷尚平善常值圣明
9	北宋咸平四年	1001	253号	妆绘观音地藏龕	永川大足县事陈绍珣	修水陆斋表庆	为男天保
10	北宋咸平六年	1003	247号	画妆救苦观音菩萨	□佛弟子张文信	修□供表讫	乞祈安乐（保）佑自身生日
11	南宋建炎二年	1128	168号	妆绚罗汉五位	文志夫妇	命僧庆（题）	为膝下□
12	南宋	不详	168号	妆绚罗汉十位	赵仲□	斋僧十位看经□□庆祈	

实际上，关于“设斋表庆”这种惯例，目前能够找到的最早资料，似乎是龙门二十品之一的《北海王元详造像记》，时间为北魏太和二十二年（494）：“维太和之十八年十二月十一日，皇帝亲御六旌，南伐萧逆。军国二容，别于洛汭。行留两音，分于阙外。太妃以圣善之规，戒途戍旅，弟子以资孝之心，戈言奉泪。其日，太妃还家，伊川立愿，母子平安，造弥勒像一区以置于此。至廿二年九月二十三日，法容刻就，因即造斋镌石表心，奉申前志。永愿母子长飡化年，眷属内外，终始荣期，一切群生，咸同斯福。维大魏太和廿二年九月廿三日，侍中、护军将军、北海王元详造。”

修斋并非佛教专有，道教也有修斋表庆的惯例。绵阳西山观子云亭的天尊老君合像龕，其造

像记为：“三洞真一道士孙灵讽，当州紫极宫焚献兼神仙云观一坛，各愿合平安，永为供养。声犹为响，一心愿结一社，用答恩诸灵泉，敬造天尊、老君一铺。以咸通十二年（871）岁次辛卯三月十一日修黄篆斋两中三夜表庆毕。专主社务兼书人景好古，三洞真一道士孙灵国。”^①敦煌写卷 P.3562 背后也有一篇《道家杂斋文》：“更舍净财，建造功德（经像若干，临时言之），并以（已）周圆。谨因此斋，一申表庆。于是屈仙侣，就住居，建清斋，益鸿愿。以此胜福，不可思议。”

二、庆赞与开光

那么，为“庆赞”佛像而设的斋，其具体情形如何呢？关于这个问题，敦煌写卷提供了一些材料，如 S.5638《诸杂文一本》中就有一篇用于这类场合的《庆像文》：

若夫神沙（妙）无方，〔非〕筹〔算〕之能测；至理凝邈，岂绳准之所之（知）？故以〔利〕见阎浮，龙飞道树；施安品物，托写迦维；净五眼于三明，具六通于万德；辉辉神于此界，放毫相于他方；动大地以敬（惊）群迷，镇（震）雷音而该品物；始居于鹿苑，荫波（彼）小根；终洒润于鹤林，沾兹大业。阐王（玉）鼓法〔圣〕之训，阳（扬）今（金）口慧日〔之〕光；荡荡巍巍（巍巍），难可称量者矣！厥今则有执炉施主，开月殿、俨（严）真场、会圣凡、崇妙饌者，奉为绘像庆扬诸（之）所施也。惟公乃英灵独秀，文武双全；六艺资身，三端绝代。更能寻思杯（坯）质，如水月之非坚；顿悟瓶躯，化（比）石光而不久。虔供上愿，国会（图绘）真仪；粉墨光明，莲花贯誓。福事以（已）毕，奉请三尊；披读烦愆，希求上路。其像乃绚〔众〕彩而会（绘）圣，蕴妙色以仪真；朱艳过（果）于唇端，丹秀花于脸际。翠山凝顶，粉月开毫；黛叶写而眉鲜，青莲披而目净。姿含万彩，凝湛质于鸡峰；影佩千光，似再临于鹫岭。礼之者，无明海竭；睹之者，烦恼山摧。（或是菩萨：其菩萨乃四弘德备，十地功充；顿超缘觉之乘，次补如来之坐。念之者，随心如（而）降福；礼之者，应愿以消灾。）以此图画功德，庆赞福因，先用庄严上下（界）天仙、下方龙鬼：伏愿威光增盛，护国治人；帝主官寮，尽资遐福。又持胜善，次用庄严施主即体：惟愿千祥齐凑，万福咸臻；荣禄以（与）劫石而不移，班爵以（与）清（青）松而不变。愿使年丰岁稔，家中传六顺之仪；月盛日增，子孙有千坐（生）之俊。然后阴阳顺序，日月贞明；天平地成，乐和礼永；〔下〕截三涂之路，上开解脱之门；同离苦因，齐灯（登）佛果。摩诃般若。

这显然是在为新绘制的佛像而修建的庆赞斋会上宣读的文书，尽管这类文书究竟应该称为“愿

^① 胡文和《中国道教石刻艺术史》（下），北京：高等教育出版社，2004年，第57页；参见陈垣编纂，陈智超、曾庆瑛校补《道家金石略》，北京：文物出版社，1988年，第50页。二书对造像记文字的释读有差异，引文在互校的基础上略有调整。

文”还是“斋文”，还存在着很大争议。同样的内容亦见于 P.2073、P.2058、P.2588、S.6048；文中描绘佛像的文字“其像乃绚众彩而绘圣……礼之者应愿以消灾”亦单独出现在 S.1441、S. 6923、P. 3819 中。这些文书可以跟很多学者研究过的“斋琬文”联系起来。敦煌卷子 P.2940《斋琬文一卷（并序）》旨在编纂一些通用文书，供应赴僧在各类斋会上宣读。这个卷子不完整，但提供了一个有关修设斋会的分类目录：

- 一、叹佛德：王宫诞质、踰城出家、传（转）妙法轮、示归寂灭
- 二、庆皇猷：鼎祚遐隆、嘉祥荐祉、四夷奉命、五谷丰登
- 三、序临官：刺史、长史、司马、六曹、县令、县承（丞）、主簿、县尉、折冲
- 四、隅受职：文武
- 五、酬庆愿：僧尼、道士、女官
- 六、报行道：役使、东、西、南、北、征讨、东西、南北
- 七、悼亡灵：僧尼、法师、律师、禅师、俗人、考妣、男、妇、女
- 八、述功德：造绣像、织成、镌石、彩画、雕檀、金铜、造幡、造经、造堂
- 九、赛祈赞：祈雨、赛雨、赛雪、满月、生日、散学、阅字、藏钩、散讲、三长、平安、邑义、脱难、患差、受戒、赛入宅
- 十、祐诸畜：放生、赎生、马死、牛死、驼死、驴死、羊死、犬死、猪死^①

可以看出，P.5638《庆佛文》这种对刚完成的佛像表示“庆赞”的文书，就是在这里的“八、述功德”一类斋会上使用的。“庆赞”指的是对新建造的功德表示“庆贺”和“赞叹”（赞美），它不仅适用于绘制或铸造佛像，也适用于抄写经书、建造佛堂。有关后者的材料同样见于敦煌文书，如 S.5638 中也有一篇《佛堂文》，内容跟《庆像文》大体相似。这说明一个问题：所有这些斋会，其仪式程序没有太大的差别，只是根据修斋的目的不同而宣读不同的文书而已。实际上斋会修设的时间也很灵活，从一日到数十日不等。日本僧人圆仁《入唐求法巡礼行记》卷一记载，他于开成三年（838）十一月三十日开始摹绘扬州龙兴寺迦毗罗神堂里的妙见菩萨、四天王像。十二月九日，“本国判官藤原朝臣贞敏于开元寺设斋，出五贯六百钱，作食供养新画阿弥陀佛、妙见菩萨、四天王像并六十余众僧”。^②这里也是把为新绘成的佛像举行的斋会看作通常意义上的“供养”。

关于佛教斋会具体的仪式程序，侯冲先生已经做过深入全面的研究。^③敦煌写卷 P.3849 也简略地说到斋供的一般程序：“夫为受斋，先启告请诸佛号，便〔唱〕道一文，表赞使（施）主了，便说诸戒廿七行事科了，便说八戒了，便发愿施主了，便结缘念佛了，回向发愿，取散。”《入

① 见黄微、吴伟《敦煌愿文集》，长沙：岳麓书社，1995年，第67页。

② 圆仁著，小野胜年校注，白化文、李鼎霞、许德楠修订校注，周一良审阅《入唐求法巡礼行记校注》，石家庄：花山文艺出版社，1992年，第86页。

③ 侯冲《中国佛教仪式研究——以斋供仪式为中心》，2009年上海师范大学博士论文。

唐求法巡礼行记》卷一较为详细地记录过一次斋会：

（开成三年〔839〕十一月）廿四日，堂头设斋。众僧六十有余，幻法师作斋叹文、食仪式。众僧共入堂里，次第列坐。有人行水，施主僧等于堂前立。众僧之中有一僧打槌，更有一僧作梵，梵颂云：“云何于此经，究竟到彼岸。愿佛开微密，广为众生说。”音韵绝妙。作梵之间，有人分经。梵音之后，众共念经，各二枚许，即打槌。转经毕，次有一僧唱“敬礼常住三宝”。众僧皆下床而立，即先梵音师作梵，“如来色无尽”等一行文也。作梵之间，纲维令请益僧等入里行香，尽众僧数矣。行香仪式与本国一般。其作斋晋人之法师先众起立，到佛左边，向南而立。行香毕，先叹佛，与本国咒愿初叹佛之文不殊矣。叹佛之后，即披檀越先请设斋状，次读斋叹之文。读斋文了，唱念“释迦牟尼佛”。大众同音称佛名毕，次即唱礼，与本国道为天龙八部、诸善神王等颂一般。乍立唱礼，俱登床坐也。读斋文僧并监寺、纲维及施主僧等十余人，出食堂至库头斋。^①

这里提到的斋会，其程序是：入堂列坐、作梵（唱梵呗）、转经、唱念三宝、作梵行香、叹佛、读斋文、称佛名、唱礼、受食。文中提到的梵呗有提示斋会结构的含义。梵呗一般分为初呗、中呗、后呗，分别用于法事的开始、中间和结尾。由于这次法会以转经为主，相当于讲经法会，故初呗用“云何于此经”一偈，即《云何呗》的第二偈，也称《开经梵》。“如来色无尽”一偈是中呗。^②不过按圆仁的记载，P.5638 一类的斋文是在法事快要结束时宣读的，而根据 P.3849 提到的斋供程序，在启请佛号之后就宣读斋文。可见斋文具体在什么时候宣读，也不是完全固定的。

这种“设斋表庆”的做法，是否可以理解为通常所说的“开光”呢？虽然开光也是在佛像正式完成和启用时举行的法事仪式，但就这两个词在文献中的使用而言，它们之间似乎也有一些细微的区别。有关“开光”的文献见于北魏的造像记，如北魏孝明帝正光五年（524）杜文庆等造像记的铭赞称：“妙像开光，谁云不善？孰云不灵？”^③刘淑芬指出，这些造像碑中出现的“开光明主”或“开佛光明主”，是开光仪式最早见于记载者。根据对相关材料的分析，她进一步指出，造像碑上的每一尊像都要分别开光；开光是由僧人完成的；所谓“开明主”或“开光明主”，指的是负责给予主持开光仪典的僧人以囑施的人；碑上的开光明主署为“命过”的，则是其人已经去世，通过亲属代为捐资布施而获得相应的功德。日本奈良东大寺于孝谦天皇天平宝胜四年（751）为卢舍那佛大像举行盛大开光典礼，天皇对参加仪式的僧人各有布施，可以作为参照。^④

庆赞与开光的一个区别是，庆赞可以包含一次刻成的多个佛像，但在北魏的造像碑上，每个像都要分别“开光明”。如石篆山 6 号龕为孔子十哲（附图 1），7 号龕为三身佛（附图 2），题记分别为“元祐戊辰岁孟冬七日，设水陆法会庆赞讫”、“戊辰年十月七日修水陆斋庆赞讫”。孟冬即十月，因此这是修一次水陆斋同时为两处造像龕表示“庆赞”，而且两龕都雕造了多尊造

① 前揭《入唐求法巡礼行记校注》，第 70—71 页。

② 关于赞呗在法事中的使用，参见《佛教仪规制度》，<http://doorway.fjnet.com/fojiao/07zg/fjyigui11.htm>（2014/9/3 访问）。

③ 北京鲁迅博物馆、上海鲁迅纪念馆《鲁迅辑校石刻手稿》，上海：上海书画出版社，1987 年，二函一册，第 131 页。

④ 参见刘淑芬《五至六世纪华北乡村的佛教信仰》，《中央研究院历史语言研究所集刊》63/3，1993 年。



图1 杜延和关阿娥合邑造像碑

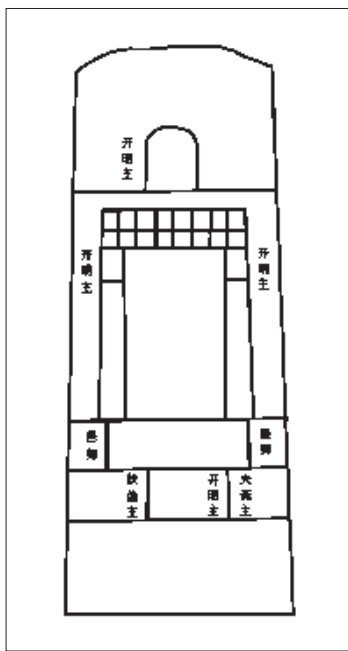


图2 《杜延和关阿娥合邑造像碑》正面邑社成员表，据王静芬《中国石碑》141页图表制作

像。广政十七年（954）“设斋表庆讫”的北山281号龕（附图3），也包括多尊造像：药师三尊、十二神王、七佛、三世佛、阿弥陀佛以及三身地藏菩萨。

北魏造像碑中出现有“开明主”的例子之一，是《杜延和关阿娥合邑造像碑》（北魏，529年），（图1）现藏波士顿美术馆。这个造像碑的题记中列有“开明主”7人，“大斋主”1人，其余还有邑主、邑正、维那、邑子等40余人。^①（图2）斋主和开明主同时出现，说明他们的身份是不同的。当然，完全可以在修设一次斋会的同时为需要开光的多个图像开光。在修斋的同时为佛像开光，这样的例子可以在义净（635—713）的《南海寄归内法传》中找到。义净在书中提到，在南海也即东南亚地区，斋供中有“点佛睛”的环节。完整的一次斋供分三天，初日请僧，次日赞佛，第三日浴佛：“至第三日禺中，入寺敬白时到。僧洗浴已，引向斋家。重设尊仪，略为澡沐。香花鼓乐，倍于昨晨。所有供养，尊前普列。……次请一僧，座前长跪赞叹佛德。次复别请两僧，各升佛边一座，略诵小经半纸一纸。或庆形像，共点佛睛以求胜福。”^②从上下文来看，这种以“点佛睛”为主要内容的“庆形像”仪式，是“浴佛”仪式的一种变体：通常的情况是浴佛，浴佛活动中包含赞叹佛德、诵经等内容；如果有新的佛像，则举行“点佛睛”这种“庆形像”的仪式。

然而，义净为什么不把斋会中“点佛睛”的仪式称为“开光明”呢？这可能涉及到庆赞与开光之间的第二个区别，即“开光明”的说法跟密宗的关系更加密切一些。如前所述，佛教关于“开光”的正式经典《安像仪轨经》即属于密宗。在该经译出之前，“开光明”的说法已见于密宗文献。唐代不空（705—774）译《七俱胝佛母所说准提陀罗尼经》说到，在为“准泥佛母”（即七俱胝佛母）画像之后，应“随力僧次，请七僧供养，开光明咒愿赞叹”。赞宁《宋高僧传》卷一也说到金刚智（671—741）在开元年间绘制七俱胝菩萨，以“开光明日”祈雨应验的故事。

从更大的范围说，开光与庆赞之间的区别，属于马塞尔·莫斯（Marcel Mauss, 1872—1950）所说的巫术和宗教之间的区别。莫斯认为，巫术和宗教活动在参与人员、仪式举行的时间

① 参见毛秋瑾译，王静芬、张善庆校《中国石碑：一种象征形式在佛教传入之前与之后的运用》，北京：商务印书馆，2011年，139页。

② 义净著，王邦维校注《南海寄归内法传校注》，北京：中华书局，1995年，第63—64页。

和地点等方面都有很大的区别，甚至是相互对立的。例如，就活动地点来说，“巫术典礼并非通常是在庙宇或家庭祭台上举行的；而是在远离住家的树林中，在夜里或阴暗的地方，或者是在家里的各个角落里，也就是说在偏僻的地方。宗教仪式一般都找重要的日子，在大庭广众面前举行，而巫术仪式却要避免这样做”。^①

“庆赞”意味着通过对所造的佛像表示“赞叹”而获得功德，而密宗的“开光”往往是为了使所造的形像具有神力，便于施行法术，也即莫斯意义上的巫术。不空所译的《七俱胝佛母所说陀罗尼经》在说到对画像“开光明咒愿赞叹”之后，还特别叮嘱，“将像于精室秘密供养，以帛覆像，念诵时去覆帛。瞻礼供养念诵毕，却以帛覆。慎勿令人见。何以故？从师受仪轨画像法，若转与人呈像，被魔得便。当须秘密。”由此引出的另一个区别是，密宗的“开光”往往包含着一些禁忌。有学者描述过开光仪式中的这种禁忌：

这种仪典在其施行者看来是非常危险的，禁忌重重。它是由雕造该像的工匠施行的，事先要举行几个小时的仪典，以确保他不会触邪。邪戾……来自在仪式中犯错，触犯禁忌，要不就是触惹了某个超自然灵物的邪恶注意，这种灵物通常是通过目光（bälma）来传递邪戾的。工匠在一个吉利的时刻画眼睛，关上庙门，只跟他的同事在里面，其他人都站在门外。不仅如此，工匠不敢看雕像的脸，而是背对它，从侧面或肩头看着一面镜子去画眼睛。镜子可以截住他正在激活的图像的目光。一旦画完眼睛，工匠自己也具有了一种危险的目光。然后，他被蒙上眼睛领出来，只有在他将出来后眼睛首先遇到的某种东西象征性地用剑击坏之后，才可以摘去蒙住眼睛的布。^②

当然，单纯用密宗的这种禁忌观念无法解释北魏造像碑上公开标明的“开明主”。因此在这里不排除一种可能，即密宗的开光仪式也被改造和吸收到了密宗之外的法事活动中。

三、庆赞与水陆法会

在关于“设斋表庆”的造像记中，有三则提到了修“水陆斋”，因而值得注意。石篆山 6、7 号龕的题记分别为“元祐戊辰岁（1088）孟冬七日，设水陆法会庆赞讫”、“戊辰年十月七日修水陆斋庆赞讫”。大足北山佛湾 253 号观音地藏龕的妆绘题记则为：“□□弟子都知兵马使、前知昌元永川大足县事陈绍珣与室家黄氏为淳化五年草乱之时，愿获眷尚平善，常值圣明，妆绘此龕功德云。咸平四年（1001）二月八日修水陆斋表庆谨记。”^③这则“咸平四年（1001）”的题

① 马塞尔·毛斯著，余碧平译《社会学与人类学》，上海：上海译文出版社，2003 年，第 12 页。

② Richard Gombrich, “The Consecration of a Buddhist Image”, *The Journal of Asian Studies*, Vol.26, No.1 (Nov. 1966).

③ 前揭《大足石刻铭文录》，第 72—73 页。

记很可能是最早提到“水陆斋”的文献。

从“设斋表庆”的惯例来看，“修水陆斋表庆”不过是延续了一种传统的做法。这似乎表明水陆法会是从先前的一般性斋会演变而来的。水陆法会的正式出现，一般认为是在宋代，也即11世纪初。例如根据圣凯的看法，“‘水陆法会’的最早制作应该在宋代熙宁年间（1068—1077）东川杨锸所撰水陆仪轨（又称‘杨推官仪文’），流行于四川，这是较早的水陆仪轨的完成形态，但是已经佚失了。”^①牧田谛亮也指出，宋初天禧三年（1019），钱塘月轮山沙门道诚纂集了一部三卷本的《释氏要览》，作为出家人的基础读本，其中没有涉及到水陆法会。首见“水陆”这一名称的，应是慈云遵式（964—1032）的《金园集》卷中的《施食正名》。《金园集》系遵式的五世法孙慧观于绍兴二十一年（1151）收集遗文编纂而成。杨锸的生平不详，但收入《施食通览》中的《水陆大斋灵迹记》有“熙宁四年（1071）二月一日谨记”这样的话。苏轼撰《水陆法像赞》在元祐八年（1093），宗赜撰《水陆仪文》在绍圣三年（1096）。尽管《益州名画录》（约成书于景德三年，1006）记载张南本于唐中和中（881—884）逗留成都期间在宝历寺的水陆院画过天神地祇、三官五帝、雷公电母、岳渎神仙等共120余幅，可能属于水陆画，但牧田谛亮还是谨慎地认为：“苏轼、杨锸记载的上堂、下堂所启请的八位神祇称呼一致，由此可见两者的亲缘关系。宗赜在绍圣三年（1096）删补详定诸家仪文，整理为较为完整的四卷本的《水陆仪文》。而比他们略早的遵式、仁岳却几乎没有提到水陆法会这样的名词。由此看来，水陆法会的是在遵式等人以后不久，在经忏流行、宝志信仰普及的基础上，在宋代社会流行开来的。”^②

牧田谛亮说水陆法会是在慈云遵式（964—1032）以后流行的，跟圣凯的看法基本一致，也就是把熙宁年间（1068—1077）杨锸所撰的水陆仪轨看作是水陆法会较早的完成形态。但是我们现在看到咸平四年（1001）的妆绘题记中出现了“水陆斋”，这就说明，在杨锸撰制仪文之前，四川地区已经有修设水陆法会的活动。至于水陆法会的产生能否通过张南本在宝历寺水陆院的绘画追溯到唐代，则可能还需要进一步考察。这并不是说唐代不存在相当于后来水陆法会的斋供仪式——依据“修斋表庆”这个传统，我们可以推断这类斋供仪式在南北朝时期就有了。从上述材料看，宋代的水陆法会很可能是从四川地区向外传播的；在这个传播过程中，杨锸起了很大的作用。但魏晋以来的斋供仪式正式采取“水陆法会”这个名称究竟是在什么时候，现在似乎难以确定。

根据上面的时间排序，严逊于元祐戊辰（1088）修水陆会为石篆山6、7号龕表示庆赞，是在杨锸制定水陆仪文之后，苏轼写《水陆法像赞》（1093）之前。在措辞上，咸平四年的妆绘记说的是“水陆斋”，元祐三年的造像记说的是“水陆会”和“水陆斋”，可见水陆法会实际上就是传统的“斋”再加上“水陆”这个新名称。从宗晓的《施食通览》（已续藏 vol. 57/No. 961）来看，水陆法会主要由密宗的施食仪式发展而来。

① 圣凯《中国汉传佛教礼仪》，北京：宗教文化出版社，2001年，第66页。

② 牧田谛亮著，方广锜译《水陆法会小考》，载杨曾文、方广锜编《佛教历史与文化》，北京：宗教文化出版社，2001年，第343—361页。

宗赜《水陆缘起》(1096)谓:“江淮、两浙、川广、福建水陆佛事今古盛行,或保庆平安而不设水陆,则人以为不善;追资尊长而不设水陆,则人以为不孝;济拔卑幼而不设水陆,则人以为不慈。由是富者独力营办,贫者共财修设,感应事迹,不可具述(载宗晓《施食通览》)。”这里描述的是咸平四年(1001)将近100年以后的情形。从这个描述来看,水陆法会流行之后,大有笼括、取代传统的各类斋会之势。因而传统的“修斋表庆”在这种风气之下变成“修水陆斋庆赞”,也是可以理解的。

此外,按通常惯例,造佛像修佛斋庆赞,造道教像修道教斋醮庆赞(如绵阳西山观造天尊、老君像而修黄箓斋庆赞,舒成岩5号玉皇龕系“修醮表庆”),而严逊是修一次水陆会同时对三身佛龕和孔子十哲龕表示庆赞。据严逊《警人损动诸尊像及折伐龕塔前后松柏栽培记》,他在石篆山共镌有造像14龕(包括一个塔):

予读佛书,年体修行,持斋有日矣。生佛末法,不亲佛会,不与劝请,去佛时远,思作佛事,而莫之能也。于是称力复斯,以钱五十万,购所居之乡胜地曰石篆山,鑿崖刻像,凡十有四:曰毗卢释迦弥勒佛龕,曰炽盛光佛十一活曜龕,曰观音菩萨龕,曰长寿王龕,曰文殊普贤菩萨龕,曰地藏王菩萨龕,曰太上老君龕,曰文宣王龕,曰志公和尚龕,曰药王孙贞人龕,曰圣母龕,曰土地神龕,曰山王(龕), (曰)常住佛会塔记。^①

这14个造像龕可以跟现存遗迹基本对应。如前所述,在这14个造像龕中,只有第6、7号龕,即严逊所说的“毗卢释迦弥勒佛龕”和“文宣王龕”有“修水陆会表庆”的题记,而且实际上是修一次斋同时对两个龕表示庆赞。这是正常的,因为从历代造像记来看,并不是每个造像龕都需要“修斋表庆”。

严逊雕造的石像,既有佛教题材,也有孔子十哲和道教的太上老君,一般被认为是“三教合流”的一个典型。另一种解释是,这些造像是作为“水陆画”出现的。^②这两种解释之间,实际上具有一种关联,因为水陆画也包含着儒家、道教的因素,体现出一种三教合流的特征。不过有一点需要指出,严逊所造的这14龕像,似乎是很散乱的,没有什么系统性。这跟当时用于水陆法会的图画很不一样。如前所述,如果把张南本在宝庆寺所画的120余幅作品看作水陆画,那就是一套系统而规模很大的作品。苏轼所赞的水陆法像分上下两堂,虽然只有十六幅,也是有系统的。尤其是严逊所雕造的长寿王龕,似乎是一个非常偏僻的题材,基本上不见于水陆画。鉴于在《警人损动诸尊像及折伐龕塔前后松柏栽培记》中,严逊把雕造太上老君龕和孔子十哲龕也看作

^① 前揭《大足石刻铭文录》,第326页;依褚国娟标点,参见褚国娟《宋无佛会寺——对石篆山〈严逊记〉碑的分析》,载《湖南工业大学学报》(社会科学版)2014年第1期。

^② 参见侯冲《石篆山石刻——雕在石头上的“水陆画”》,载大足石刻研究院《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,第182页。

“佛事”，又把三身佛说成“毗卢、释迦、弥勒”（而不是法身毗卢遮那佛、报身卢舍那佛、应身释迦牟尼佛），^①他对佛教的了解可能不是很深入，只是为他所知道或有所祈愿的“菩萨”造像，因而主观上也可能没有“三教合流”的想法。

附图：



图1 石篆山6号孔子十哲龕



图2 石篆山7号三身佛龕



图3 大足北山281号药师龕

^① 关于严逊《警人损动诸尊像及折伐龕塔前后松柏栽培记》所说“毗卢、释迦、弥勒”三身龕应为“毗卢、释迦、卢舍那”，参见侯冲《石篆山石刻——雕在石头上的水陆画》，同上。

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

◎ 张勋燎 (四川大学考古学系)

内容摘要: 大足地区的道教石窟造像遗存了诸多碑铭题记。以舒成岩石窟为例, 其中涉及主持和参与开窟造像的道士和“工匠”题衔材料, 以二号龕绍兴二十二年《王谅造东岳大帝龕及石刻匠师镌记》题记保存最为完整。文字看起来似乎很简单, 实际上却包含大量的历史文化信息, 有必要对其展开考证与解读。

关键词: 舒成岩 道士 工匠 衔称 道教纪年

大足宋代道教石窟造像遗存, 内容丰富, 独具特色, 过去学界曾经发表过大量的论著。在整个大足地区的多处道教石窟造像题记中, 城北约 10 公里舒成岩几个龕窟的材料, 一些有关主持和参与开窟造像的道士、“工匠”题名衔称, 以及与日常通用纪年不同的“年号”, 文字看起来似乎很简单, 实际上却包含大量的历史文化信息, 有的解读尚待商榷, 有的迄今未能引起应有的关注。我没有对大足地区的相关遗迹作过实地考察, 仅就见于著录的有关材料作一些研究, 提出个人的一些意见, 以供讨论和参考。

一、主持和参与开窟造像的道士题衔

涉及主持和参与开窟造像的道士和“工匠”题衔材料, 以二号龕绍兴二十二年(1162)《王谅造东岳大帝龕及石刻匠师镌记》题记保存最为完整, 是本文研究的主要对象。兹先将全文抄录于下, 以便讨论:

盖闻铸金造像, 利益最多, 剖石镌岩, 福德尤甚。《竺兰陀经》云: “积善福生, 积恶祸至。”《道经》云: “人生难得, 中土难生。”非有无因, 妄遭果报。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，亏尺寸之功。内令五常，粗承三畏；每勤门眷，待自家严。（以上左方文）金阙之容已兴，虑胜缘之未具。△△△东岳之像复着，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，更符阴鹭更相于。行看驷马钟苗裔，烜煜于门信不虚。”是龕也，上期皇祚齐南山久固之年，下冀慈亲等北海之寿。举黍一界土，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，小作吴兼明镌龕。紫微殿使日直元君、同判口院事王举撰，无极上相、判酆都使、掌岩道士王用之开洞。（以上右方文）^①



图1 舒成岩绍兴二十二年东岳大帝造像石窟题记拓片道士、工匠衔称部分（采自《大足石刻铭文录》）256-270页

有关道士题衔部分，主要是文末的“紫微殿使日直元君、同判口院事王举撰，无极上相、判酆都使、掌岩道士王用之开洞”。（图1）另据《大足道教摩崖造像》书稿著录，在被判主像为“紫微大帝”的舒成岩第三号龕， “有题记已泐，残存数十字。文曰‘紫微殿使日直无君司口口口院事王（下泐）’／‘无极上相判酆都使掌岩道士（下泐）’”^②。刻文虽有泐缺，其道士姓名和署衔实际上和上述东岳大帝龕题记文字完全相同，两个龕的造像，也都是由王举和王用之两个道士住持和参与建造的。从二号龕所刻文字内容看，王谅是像主，王用之是开窟造像工作的住持人，王举是为王谅撰写开窟造像记文的作者。第三号龕题记之像主姓名残损不存，不知是否仍为王谅其人。

题记有关道士题名署衔共计有五：“紫微殿使日直元君”、“同判口院事”、“无极上相”、“判酆都使”、“掌岩道士”。在五项衔名中，可以分为两大类：一类是道职，即政府授予的实际掌管道门职事名称，只有“掌岩道士”一项。“掌岩道士”的职名不见文献记载，从名义上看，应是舒成岩片区有关道教活动事务的主持人，大约相当于住持宫观的“主首”、“主事”。宋人所编《庆元条法事类》记载：“诸十方寺观住持僧道缺，州委僧道司集十方寺观主首，选举有年行学业众所推服僧道，次第保明申州，州审察定差。”“诸寺观主首、主事应差补者本州岛给帖”^③。王用之的“掌岩道士”

① 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《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999年，第290—291页。原录未作句读，标点系引者新增。

② 大足县政协文史资料委员会《大足文史资料》第五辑——胡齐畏、胡若水《大足道教摩崖造像》（铅印本），1990年，第81页。

③ 《庆元条法事类》卷50，道释门一，住持，《续修四库全书》编纂委员会《续修四库全书》影印清抄本，第861册，上海：上海古籍出版社，第541页。

一职，应系昌州政府所授。除此之外，其余四项属于道门内部的“天官”（“仙官”）、“天职”（“仙职”）性质，与政府任授无关，问题比较复杂，需要结合有关的道书文献，逐项加以考察。

（一）“紫微殿使日直元君”

道教的“元君”是一种道教的仙官名称，一般还要在前面另外加上数量和内容不同的文字。如宋蒋叔舆《无上黄箓大斋立成仪》卷五十一“神位门”，便记载了“太清玄宫南真上圣元君”、“太清三华建元玄微元君”、“太清青虚紫微元君”、“太清上宫真妃元君”、“太清中元三光玄虚元君”、“玉清神母元君”、“九灵太真万炁金母元君”、“郁单无量天元皇帝真元君”、“洞元化应声天元皇帝真元君”等二十来种不同名称的“元君”^①。不同名称的“元君”，有些为不同的教派所共享，有些则只在少数教派中流传。《灵宝净明天枢都司法院须知法文》记载：净明道行持，“又闭炁存九州岛岛，高明大使在右，日直元君在左，灵宝孝道明王乘云在上……”^②宋佚名《太上灵宝净明洞神上品经》卷上，成道志学篇第十一，也讲到“成道之人，亦当志学……一十五劫，日直元君。”^③“紫微殿”的天官机构和“紫微殿使”的官名，在南宋净明道文献中另外也有记载。如《天枢院都司需知格·天枢院都司官格》说：“以孝行道术奏牍行法有功人”充任的“上元九品”文职天官机构，有所谓的“金銮殿”、“五神殿”、“定光殿”、“太微殿”、“紫微殿”等^④。同书“入官格”记载的多种文武“天职”中，义有“紫微殿使”的官名^⑤。因此，我曾经推测上述舒成岩道士王举的衔称应当读作“紫微殿使、日直元君”，并且认为其所奉道派与灵宝派发展而来的净明道有关。但考虑到在整个净明道文献中，“日直元君”之前并没有“紫微殿使”与之相连同时出现的例子，与石刻题名的“紫微殿使日直元君”不尽吻合，到底应当连读为一个衔称，还是按“紫微殿使、日直元君”分读为两个衔称，仍有存疑。后来读过更多的道书文献，才改变了看法。《正统道藏》所收宋代《上清骨髓灵文鬼律》的作者，旧题在“受上清大洞箓行天心正法邓有功重编”之前，尚有“紫微宫使日直元君饶洞天定正”之文，也就是说本书最初的作者道士饶洞天，其天官署衔就作“紫微宫使日直元君”。“宫”、“殿”二字文异义同，“紫微宫使日直元君”即“紫微殿使日直元君”。该书卷下，“行法仪式”篇又载：

诸应驱邪院行法官并称“都大统摄三界邪魔事”，初补“右判官”，次“右大判官”，次“左判官”，次“左大判官”，以上并谓“同管勾院事”。次功格高者升入仙班，补为“都天大法主同判院事”，次加“九天金阙大夫”（谓一年内授民及二十人，凶岁旱涝枯槁刻日应祷升补者），次“水部尚书”，次“木部尚书”，次“土部尚书”，次“金部尚书”，次“火部尚书”。（以

①《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第9册，第666—667页。

②《道藏》第10册，第495页。

③《道藏》第24册，第604页。

④《道藏》第10册，第493页。

⑤《道藏》第10册，第493页。

上谓岁救数过二十人者）次或救大害，功行优甚者，递相转补，次“紫微宫使日直元君”。（谓岁终助国除灾，安宁境土，遣鬼兵阴助帝作太平者升上职。）又一年内能驱灭蝗虫，灾怪持法除去者，加“九天金阙御史”……^①

在此，“紫微宫使”与“日直元君”前后连接，中无其他衔名间隔，而文中所记道士诸仙官迁转，每次又仅限一职名，绝无二职名之例。因此，“紫微宫（殿）使日直元君”在此只能是一个而不是两个衔名，与净明道书所载之“紫微殿使”、“日直元君”分为二职不相连属者无关。

（二）“同辖院事”

整个记文末尾题名，与前面的正文部分非一手所刻，书法特别粗劣，笔画多不按正规刻写，随意省减，往往失去原形，加上泐蚀模糊，有的单字极难辨识。道士王举的这一衔名，问题最为突出。过去发表的诸家释文，往往彼此不同，相互出入，“院事”之前存缺合计到底是二字还是三字，看法也不一致。《大足石刻铭文录》释作“同判□院事”（见前录文），四川省社会科学院、四川省大足县政协、大足县文物保管所、大足石刻研究会编，李永翘、胡文和执笔撰写的《大足石刻内容总录》，释为“同判□巴院事”^②。《大足道教摩崖造像》并同（紫微大帝残文释作“司□□□院事”者同）。仔细观察原刻拓片图版，发现“同”字与“院”字间之字虽刻画模糊，但其间实无缺文，察其字形，右旁作三横下一口而非两竖画，与“判”字不类，结合相关道书材料审其文意，疑为“辖”字之有省笔，似可释为“同辖院事”。前文引述邓有功编《上清骨髓灵文鬼律》卷下，行法仪式：“诸应驱邪院行法官并称‘都大统摄三界邪魔事’，初补‘右判官’，次‘右大判官’，次‘左判官’，次‘左大判官’，以上并谓‘同管勾院事’。”^③“管勾”与“辖”义同，“同辖院事”就是“同管勾院事”。《上清骨髓灵文鬼律》一书所叙内容，全系北极驱邪院材料而与南极天枢院材料无涉^④，按其说，舒成岩道士王举的“紫微宫使日直元君”属“北极驱邪院”职事，故“同辖院事”的“院”应即“北极驱邪院”的省称。两宋国家官制，枢密院职官，“知枢密院事”省称“知院”或“知密院”，“同知枢密院事”省称“同知院”或“同知”者，往往有之^⑤。石刻署衔省称，盖援其例。

①《道藏》第6册，第916页。

②刘长久《大足石刻研究》，成都：四川省社会科学院出版社，1985年，第562页。

③《道藏》第6册，第916页。

④据后文引述陆游《老学庵笔记》材料，天心派有关南极天枢院内容当另有文献记载，惜其书今已不存。

⑤如南宋李心传《建炎以来朝野杂记》，北京：中华书局，2007年，第201页。卷十“知枢密院事”条记载：“知枢密院事，太宗淳化二年置，以张逊为之。然使与知院未尝并除。熙宁元年，文潞公、吕宣徽为使，陈秀公自会稽召为知院，非故事也。元丰官制行，废枢密使，故政和末，邓莘公官至少保，犹止为知院焉。……绍兴七年，秦申王为使，沈忠敏自同知迁知院事……依祖宗故事置枢密使，而知院、同知院亦皆仍旧。”又“枢密副使”条云：“祖宗故事，枢府置使则除副使，置知院则除同知院。淳化二年，太宗既以张逊知密院，于是寇忠钦、温公肃皆自副使改同知院事。康定元年，仁宗用晏元宪公为枢密使，于是王邓公、杜正献、郑天休皆自同知改除副使，自后皆然。”即为其例。

（三）“无极上相”

邓有功《上清骨髓灵文鬼律》卷下记载：“自‘日直元君’至‘无极上相’计九位”^①。意指道士根据行法时间经历和功德积累升迁天官仙职，从“日直元君”开始，经九转迁补而至“无极上相”。宋佚名《灵宝玉鉴》卷二十二、二十三，告给符篆门，“破地狱符”和“太上敕赦生天宝篆”，告文末尾所列投告的道神共有八位，依次为：“泰玄省主正一静应真君、泰玄知省天君、天枢右相、天枢左相、天枢上相、天机内相、天机上相、玉清神公无极上相”^②。虽有“玉清神公无极上相”之名，而无单称“无极上相”者。唯《上清骨髓灵文鬼律》之“无极上相”与舒成岩东岳大帝龛窟造像道士王用之“无极上相”署衔相吻合。

（四）“判酆都使”

邓有功《上清骨髓灵文鬼律》卷下记载：“诸仙官以三元为首，洞神以下转行，初下元一品仙官次（此字当系衍文）‘知北极驱邪院使’，次中元一品仙官‘判酆都使’。”^③“判酆都使”在上元天官、中元地官、下元水官的三官仙职系统中，属于“中元一品仙官”。舒成岩道士的“判酆都使”，当即此处文中所载的“中元一品仙官”之一。两宋之际人方勺和南宋洪迈都曾经记载过这样一个故事：姑苏人林毅（一作义）崇奉道教，宣和六年赴调钱塘知县，途中梦见着黄衣官吏拿来一卷文书，上面写着十个人的名字，林毅亦在其中，说上帝命“作酆都使者，请书‘知’”。要他们签字表示同意。林毅希望将来能够作仙官，认为“酆都使者”是“冥司”官吏而不是天官仙职，因此不愿签字。告以此乃上帝之命，不可忤旨“得罪于天”。不得已，勉强把名字签了。不久之后，林毅和其他受命签名九人全部先后死去^④。方勺、洪迈所记“酆都使者”（一作“酆都官使”），正如林毅所说属于冥官而非仙官，是由死人充任，生人获命此官则为行将死亡的预兆，是一般人都不愿去作的。舒成岩道士题衔与之相较，不仅文字有出入，性质完全不同。因为这个故事流传甚广，特附说如上，以免发生误解。

道神仙官的名称职级，往往随教派之不同而异，确定受衔对象的方式则大抵相同，天官仙职衔名，除一些“天帝”、“星官”、“宗师”为特定的先代历史人物所独任而外，其余多为生人与死者所通用。事涉本文所论石刻道士题名相关署衔材料的理解，有必要在此简单加以说明。

宋佚名《太上灵宝净明洞神上品经》卷上，成道志学篇第十一：“诸天之神，亦即世人。世人学道，即为天神。天神失学，复责世尘。……世上之人，死而为神，仙而上升。天官记姓，地官录名，水官记功，天枢都府，录其官爵。”^⑤《天枢都司官格》记载，诸“天职文武等，在生

①《道藏》第6册，第916页。

②《道藏》第10册，第309—311页。

③《道藏》第6册，第916页。

④〔宋〕洪迈《夷坚志》丙志卷九，“酆都官使”条，北京：中华书局，1981年，第438—439页。方勺《泊宅编》文，见该书十卷本第4卷、三卷本下卷，北京：中华书局，1983年，第23、90页。

⑤《道藏》第24册，第604—605页。

十功转职遥授，死后正差供职，三元考功，生死各依次补入”。^①宋佚名《太上灵宝净明洞神上品经》卷上，列班升籍篇第九：“尸解云升，同道异路，皆曰超凡，名书真簿。或有有生遥授，或因死后超注。遥授而不超注者有矣，未有超注而无遥授者也。有在天枢吏职，有在天枢铺陈，各有入等……皆出世尘……文武之官，文武之勋，大使微使，使名杂使，……诸名上仙，仙位之列。文武有籍，自然分别。”^②道教的“天官”、“天职”、“天爵”由学道之人充任，根据道士的功德大小和修行时间长短酌情授给。道士仙官授衔分作两种不同的情况：一为死后任职，称为“超注”或“正差”；一为生前任职，称为“遥授”。生前遥授死后不一定“超注”“正差”，但如果死后要获得“超注”“正差”，则必须在生前先具“遥授”之职。因此，包括石刻题记中的一些道士衔称，许多都可以从道书文献记载的仙官神名材料中得到线索。这种遥授“天官”、“天职”的道士，在考古发现的有关题名材料中统称为“天官道士”。1970年江西进贤县出土宋政和八年吴助教买地券，刻文“受钱人天官道士”^③，清代嘉庆元年（1796）在江西临川县南宋墓出土绍兴三十二年张氏七娘买地券，有“书人天官道士”刻文^④，也就属于这种类型的实物遗存。舒成岩石窟造像记道士王举、王用之题名的几种“天官”、“天职”，也都属于“遥授”的性质。这种遥授性质的天官、天职虽然看起来只是虚衔，但在道士们心目中却是关系将来死后前途命运的大事，故题名署衔特予标着以表重视。

邓有功《上清骨髓灵文鬼律序》说：“祖先姚洞天以谓：天人虽异，理则一致，即仿以国家法律参校，深得轻重之意，而定其刑罚之例。”^⑤道教所谓天官机构和职衔，大多是以人世政府机构职官名称为蓝本加以变化而来。北宋神宗熙宁、元丰变法，更改官制，出现了许多新的职官名称。中央设“枢密院”管军事，与治文事之“中书”并称“二府”，“枢密院”设“枢密使”、“知枢密院事”、“同知枢密院事”等官，宋代道教“天官”“仙职”的命名受其影响很大，天心派的有关情况，文献记载有所论述。南宋著名文人陆游《老学庵笔记》说：“祖宗时，有‘知枢密院’及‘同知’、‘签署’之类。治平后，避讳改曰‘签书’。政和以后，宦者用事，辄改‘内侍省都知’曰‘知内侍省事都知’，曰‘同知内侍省事’，‘押班’曰‘签书内侍省事’，盖僭视密院也。建炎中始复旧。近有道士之行天心法者，自结衔曰‘知天枢院事’，亦有称‘同知’、‘签署’者，又可一笑也。”^⑥道教所谓的“北极驱邪院”、“南极天枢院”天官机构，当即仿当时中央政府“枢

①《道藏》第10册，第494页。

②《道藏》第24册，第604页。

③陈柏泉《江西出土墓志选编》，南昌：江西教育出版社，1991年，第555—556页。

④（清）童范伊《（同治）临川县志》（刘俊文总纂，北京爱如生数字化技术研究中心研制电子版《中国基本古籍库》清同治九年刻本。）第54卷，杂类志，轶事：“嘉庆丙辰（1796）予宗人于住宅东山治地，地中得方石一片，厚寸有半，高尺有二寸，阔不及高三之一。刷洗其字读之，乃宋绍兴时墓券，其文曰：‘维皇宋绍兴三十二年七月一日丙申朔，初九日甲辰日（阙一字）有抚州临川县水（阙三字）亡人张氏七娘，行年八十一岁，因往南山（阙一字），忽遇仙人赐酒一杯，因醉而死，命归泉壤。并亡夫熊二郎，夫妻共葬。五土明王边（阙一字）得丙向阴地（阙三字）之内。见证人张（阙四字），书人天官道士。急急如律令！’”

⑤《道藏》第6册，第909页。

⑥〔宋〕陆游《老学庵笔记》卷十，北京：中华书局，1979年，第128页。

密院”机构而来，或按文、武分职，以“南极天枢院事”属文，“北极驱邪院”属武，或文武不分，其分合、名称，时有变化。

前面已经提到，一些“天官”、“天职”名称，往往只在某些教派所使用，在一定程度上具有教派标志的作用。大足舒成岩三位道士的“天官”、“天职”题衔，除部分涉友净明道书与《上清骨髓灵文鬼律》之外，他书不多见。就契合程度而言，《上清骨髓灵文鬼律》远胜于净明道文献，如“判酆都使”、“无极上相”见于邓书而不见净明道书；“紫微殿使日直元君”衔称，净明道书仅具“日直元君”之名，而不及邓书之“紫微宫使日直元君”之一致。前文引述陆游《老学庵笔记》所载有关材料，直接说是“近有道士之行天心法者，自结衔曰‘知天枢院事’，亦有称‘同知’、‘签书’者”，亦可参证。从整个舒成岩道士仙官题名材料看，应当属于天心派的材料。天心派是由正一道发展而来，属于正一道的系统，已是学界的共识。

纵观宋代道教石刻道士题名署衔，在其他地区大多属于篆阶和“道录”、“道正”、“住持”之类政府任命的道官道职名称，署以“天官”、“天职”衔名者并不常见。西蜀地区情况有所不同，具着带有道帕特征的“天官”、“天职”衔名者（更有与此同时直接着明道派名称者）相对较多，似乎具有一定的地区性特点。如四川自贡市邓井关罗浮洞南宋理宗宝庆元年（1225）《太上断除伏连碑铭》，署衔“高上紫虚阳光洞渊法师、南极天枢琼院右大判官、同管院事尹大先”，“上清大洞三景弟子、元化法师、同知神霄玉府天枢祛邪院事王混成”，“太上三天扶教辅元大法师、正一静应真君、判玄都御省事张”^①。“同知神霄玉府天枢祛邪院事”的署衔表示其所奉为神霄派，而“张”是指天师道（正一道）第一代天师张陵，“太上三天扶教辅元大法师、正一静应真君、判玄都御省事”，是张陵在正一道中的天官和封号，直接标着出了“正一”的道派名称，则表明其所奉神霄派与正一道之间的渊源关系。四川简阳南宋《正法院朱真人洞记》石刻长铭，首题“上清天枢院修文直史、校天台内口、王（玉）京口斗院宣应功曹、掌当院书奏、正一灵官周法通口”，末题“皇宋壬子月终余旬周法通题”^②。两通石刻，也都属于正一道系统的神霄派遗迹。

不过，在西蜀范围之内，包括重庆大足在内诸丘陵山地州县道士题名所反映的道派内容，与成都及附近郊县地区的考古发现材料又明显有所不同。西蜀地区两宋墓葬出土用《灵宝五真文》、《五炼生尸经》云篆天书刻写的灵宝派“炼度真文”墓券，和用普通汉字刻写的“天帝敕告文”、“华盖宫文”墓券，数量极多，其分布主要集中在成都市四周的近郊，与之毗邻的温江、郫县、崇庆、新都、什邡、彭州等附近几个郊县有少量出土，在此以外的其他地区，包括都江堰和大邑这样的道教圣地在内，却见不到这类材料的踪迹^③，远离成都的州县就更不用说了。为什么会出现这种情况？这是我多年研究唐宋“镇墓真文”考古存在的一大困惑。上述大足舒成岩和富顺、

① 张勋燎、白彬《中国道教考古》第4册，北京：线装书局，2006年，第1256、1290—1293页。

② 龙显昭、黄海德《巴蜀道教碑文集成》，成都：四川大学出版社，1997年，第170—172页。

③ 参见成都考古研究所、成都博物院《成都出土历代墓铭券文图录综释》，北京：文物出版社，2012年，第1287—1300页，附录二《成都出土历代墓铭券文着录简目表》。张勋燎、白彬《江苏、陕西、河南、川西南朝唐宋墓出土镇墓文石刻之研究》，《中国道教考古》第5册，第1452页。

简阳的几批道士题名署衔内容，或许能够给问题的解决找到一些线索。材料说明，宋代西蜀地区的道教活动，在以成都及附近的郊县主要受唐末杜光庭等著名道士随僖宗入蜀的影响，将京城长安地区的灵宝派和上清派材料带到此地，成为道派活动的主角，后来部分融合发展出“太上真元大道”新道派。在此以外的其他地区，则在继承五斗米道传统的基础上，成为包括天心派在内的正一道系统道士活动的范围。南宋道士吕太古《道门通教必用集》卷九，精思篇，“发奏”仪：“古仪无关告土地，便外坛宿启。后世增修为文，止是启告。寻置文牒，复有行法而居师位者，又加以印诀符呪，命召土地诸神。盖出于天心正法，今遂为成规。”其后详载相关仪文，文末特加注称“出《天心正法》”^①。吕太古《道门通教必用集》一书，序于宁宗嘉泰元年（1201），自称“江原朴安道士”，与其徒吕元素共撰其书，以上引录文字可以说明，宋代蜀中江原（在之大邑、彭州境内）等地天心派的活动颇有影响，行用仪式包含若干地方性特有的内容。实际上，在此之前的北宋中叶，成都也就有心心派的活动。宋苏辙《龙川略志》记载：“成都道士蹇拱辰，善持戒，行天心正法，符水多验，居京城为人治病，所获不赀。元祐末，自天坛来，予问之曰：‘世传费长房得符于壶公，以是制服百鬼，其后鬼窃其符，因以杀长房。子为天心正法，亦知此何等符耶？且符既能制百鬼，不免为鬼所窃，何也？’拱辰不能答，反问予曰：‘公岂知此符也？’予告之曰：‘此非有符。以法救人，而无求于人，此则符也。道士之行法者，必始于廉，终于贪，此长房所以失符而死也。’拱辰称善。今不见拱辰六年矣，闻其法不衰，岂能信用吾言耶？”^②这和上述相关材料所反映的情况也是一致的。宋代具有带着明显道派特色的石刻道士题名“天官”、“篆名”署衔独盛于成都及附近郊县以外的其他巴蜀地区，隐约透露出正一道在诸新旧道派竞起活动的形势下，提醒人们关注它的存在，借以扩大教派影响的历史信息。

此外，上述造像龛窟道士署衔，涉及有关龛窟主像订名的根据问题，有必要附带谈个人的一点想法。

有人怀疑，上述道士题名的“紫微殿使”衔称是否与所在龛窟造像的主像名称有关，也就是说，王用之的“紫微殿使”衔名是由龛窟主像为“紫微大帝”而来。对此，我的看法是否定的，主要理由如下：①在同一龛窟中道士王用之一人题名的道衔名称不止一项，在多种衔称中究竟哪一种与主像有关，缺少其他的依据，漫无标准。②道士王用之一人的几项衔名并非只刻在一个龛窟，而是在“紫微大帝”和“东岳大帝”两个主像不同的龛窟中同样出现。从以上两方面的情况考虑，龛窟主像像名和题记道士衔称二者之间并不存在必然的直接联系。如果说道士的“紫微殿使”衔称是因为龛窟造像中有“紫微大帝”，另外还带有“判酆都使”题名所在龛窟造像的主像岂非应判作“酆都大帝”？实际情况却并非如此，龛窟中并没有出现“酆都大帝”的主像材料，显然是不合逻辑的。这里，倒是从另外一个角度给我们提出了判定一个龛窟造像名称的根据问题。据我所见已经发表的材料，“东岳大帝”龛窟的定名是因为造像记文中有“东岳之像复着”的字样，

①《道藏》第32册，第47—48页。

②〔宋〕苏辙《龙川略志》卷十，“费长房以符制服百鬼其后鬼窃其符”条，北京：中华书局，1982年，第64页。

该龕窟主像应为“东岳大帝”是正确的。而所谓“紫微大帝”的造像龕窟，在记文中却完全没有提到这项内容，如果没有其他可靠材料佐证，仅仅凭藉道士题名的“紫微殿使”署衔就判定龕窟中有“紫微大帝”的造像——甚至是主像，其可信度本身就是值得怀疑的。道教造像的订名是一个异常复杂的问题，有关研究目前在很大程度上尚处于摸索阶段，过去一些造像的订名未必都是定论，自己没有对舒成岩造像作过田野考察，这里只是把问题提出来，供研究者们思考。

二、官工匠题名

《王谅造东岳大帝龕记》：“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，小作吴兼明镌龕。”像主王谅署衔“前本县押录”，“押录”又称“押司”，是官府衙署中担任抄写工作的书吏，王谅工作的单位就在大足的县衙，属于小吏的身份，造像时已经离任。“都作伏元俊、伏元信，小作吴兼明”是负责凿龕造像的工程技术人员，但他们不是一般的民间工匠，而是政府的军工作坊头目。

文献记载，宋初工部下属包括制造兵器在内的工业作坊称为“作院”，“领于三司胄案，官无专职”。到神宗变法调整机构，中央系统建立“军器监”制造兵器，始设专官管理。与此同时，“要会州建都作院，分造器械”，地方则在各路州府的厢兵系统建立相应的军工机构“都作院”^①。苏辙说：“昔胄案所掌，今内为军器监而上隶工部，外为都作院而上隶提刑司。”^②宋吕陶说：“内置军器监，外创都作院。”^③“内”就是指中央，“外”就是指各路府州地方厢兵。《宋史》记载：“厢兵者，诸州之镇兵也。内总于侍卫司。一军之额有分隶数州者，或一州之管兼屯数州者。在京诸司之额五，隶宣徽院，以分给畜牧缮修之役，而诸州则各以其事属焉。”“政和五年，广固四指挥各增五百人，以备京城之役。六年三月，增置通济兵士二千人，备御前牵挽纲运，于是工役日兴，增募益广矣。建炎而后，兵制靡定。逮乾道中，四川厢军二万九百七十二人，禁军二万七千九百九十二人。厥后，废置损益，随时不同。”^④这种主要制作兵器的作坊，根据规模大小和工匠编制人数的多少分成两个不同的等级，规模大兵匠人多者称“都作院”，规模小兵匠人少者称“小作院”。

有关地方厢兵“都作院”设置情况，宋梁克家《（淳熙）三山志》记载特别详细，虽然主要是讲福建建州一地的情况，同时也涉及不少其他地方的材料，许多有关问题亦可从中获得具体的了解。据载，地方州府厢兵系统设置都作院从北宋神宗开始，“熙宁六年，诏诸路置都作院凡

①〔元〕脱脱等《宋史》第165卷，《职官五·军器监》，北京：中华书局，1977年，第3920页。

②〔宋〕杜大珪《名臣碑传琬琰集》，下卷十一，颍滨遗老传上，文定公苏辙。（台湾）商务印书馆影印《文渊阁四库全书》，第450册，第744页。

③〔宋〕吕陶《净德集》第4卷，《奏乞罢军器冗作状》，（台湾）商务印书馆影印《文渊阁四库全书》第1098册，第31页。

④〔元〕脱脱等《宋史》第189卷，《兵三·厢兵》第4639、4645页。

四十一所”，其中十七所制造军器上供中央，二十四所制造军器供本地使用。人员编制，以福建路为例，“以三百人为工匠额”。其管领头目，熙宁九年规定：“诸都作院，元额工匠三百人以上，置副正指挥使各一人，都头五人，十将、将虞侯、承局、押官各五人。二百人以上，置都头一人，副都头三人，十将以下各三人。一百人以上，置都头各一人，十将以下各二人。不满一百人，置副都头、十将、将虞侯、承局、押官各一人。”后来，在一些地方出现路和州郡同时多处设置都作院的情况，“诸郡各有作院，役匠既少，复无监官拘辖”，力量分散，人员不足，产生种种弊端。于是规定：凡路、州同时并设“都作院”者，将州郡所设“都作院”缩小规模改称“小作院”，将供役兵匠编置限制在百人以下。大观元年规定，“帅府、望州未有都作院，各许一处置立。工匠，帅府二百人，望州一百人”。各地府州的“都作院”和“小作院”或设或罢，兵匠人数或多少，经常变动，不同地方的情况也不一样。“至靖康间，诸作院多物件不备，匠人移占他役。”“绍兴以来，皆仍旧额。”^①

除了一般的府州厢兵之外，在一些直属工部管辖而分布在部分州县境内的铸钱作坊，也有“都作院”机构的设置。宋谢深甫《庆元条法事类》卷三十二，财用门三，鼓铸，营缮令：

①〔宋〕梁克家《淳熙三山志》卷十八，兵防类一，都作院指挥：“国初，州有作院，以待朝廷抛造，及州自制军器，本州岛工匠，旧四十人。熙宁六年诏，诸路置都作院九四十一所，（十七处系上供军器，二十四处系应副本路及缓急泛抛军器。）而本州岛居其一，以三百人为工匠额。（七年二月福建路申：不销置监门官。九年正月枢密院札子：诸都作院，元额工匠三百人以上，置副正指挥使各一人，都头五人，十将、将虞侯、承局、押官各五人。二百人以上，置都头一人，副都头三人，十将以下各三人。一百人以上，置都头各一人，十将以下各二人。不满一百人，置副都头、十将、将虞侯、承局、押官各一人，仍编入军防令。）时本路、福建，两郡并置。九年十月，军器监奏：近以诸郡各有作院，役匠既少，复无监官拘辖，虽非出产材料之处，一例造作，般请劳费，遂就要便州军团并差官。今闻一路乃数处并置，止以三五十人为额，旧弊仍初。其福建路，可止于一处存留。于是，都作院独置于建州，而本州岛仍为院小作（引者按当从《四库》本作‘小作院’），兵匠七十人，习学十四人。（熙宁九年，差计置军器官秘书丞朱伯虎、左侍张敏，往淮浙福建路计会制造军器。元丰六年，差入内殿直郑居简往两浙福建路划刷催促军器。）大观元年十一月御笔：东南州军军器，以承平日久，全不修治，亦多阙数。仰帅府封桩三将军器，望州两将，非军须盗贼不得支用。仍三年一修，讫，申提刑司。帅府、望州未有都作院，各许一处置立。工匠，帅府二百人，望州一百人。若帅府、望州人工物料不足，许抛下出产诸州小作院分造。……时州升帅府，复置都作院，以二百人为额。元额七十人，习学十四人，遂招募一百十六人，共二百人为一指挥。四年，都作院罢，依旧为小作院，存留八十四人，自余工匠一百十六人，权寄保节等指挥。政和二年十月，以户部侍郎张杲献议，复置都作院，仍依旧封桩三将军器及刷元初拨退工匠，凑二百人额。宣和元年，臣僚有请：福州都作院额管兵士二百人，旧以本州岛都监管辖，随时制造朝廷降下外路军兵，或修葺本州岛团结及将下教阅军器。本作木匠，却与兵马司混同，差以防护送迎，在院者不过三四十人。于是，下提刑司申严违制之法。时额管二百人，习学四十人，分为三都，都八十人，正都头一人，副都头三人，将级二十四人（左右十将六人，左右将虞侯六人，左右承局六人，左右押官六人。）长行二百十二人。至靖康间，诸作院多物件不备，匠人移占他役，诸州军遇有调发军器，皆从京支降。乃令提刑司专一管干有作院州军，招集匠人，转运司别应副材料。绍兴以来，皆仍旧额。今见管一百九十四人，将校四人，将级二十四人，粮典一人，兵匠一百六十五人，分十一作（箭作、弓弩作、甲作、皮作、铜作、漆作、旗作、条作、木作、磨铎作、铁作）（阙）四十六人。（后别置铁作于清远门内兵亦分隶。）”《宋元方志丛刊》，北京：中华书局，1990年，第八册，第7936—7937页。又宋胡榘修，方万里、罗浚纂《（宝庆）四明志》卷七，叙兵，禁军厢军：“都作院指挥，额四百八十人，今四十六人。（熙宁六年，诏诸路置都作院凡四十一所，明州居其一。九年正月枢密院札子：诸都作院元额工匠三百人以上，置副、正指挥各一人，都头五人，十时将、虞侯、承局、押官各五人。大观元年十二月御笔：东南州军军器，以承平日久，全不修治，亦多阙数。仰帅府封桩三将军器，望州两将，非军须盗贼不得支用。仍三年一修，讫，申提刑司。帅府、望州未有都作院，各许一处置立，工匠，帅府二百人，望州一百人。若帅府、望州人工物料不足，许抛下出产诸州小作院分造。……靖康间，诸作院多物件不备，匠人移占它役……。绍兴以来，皆仍旧额。）”（《宋元方志丛刊》第五册，第5071—5072页。）文字内容除说明神宗熙宁六年诸路共设置都作院四十一所，也包括明州在内的材料之外，其他部分与《三山志》大致相同，但颇有字误，故引《三山志》。

诸铸钱监，每月具铸过钱数，限次月五日以前申尚书工部。

诸钱监，工匠收全功，节级减半，即不得贪僭功程，军头十将、都作头、大小作头并免。

诸钱监，小作头阙，于工匠内选试精巧人充。大作头于小作头，都作头于大作头内，选尤精者充。若工匠造作不如法，及工程不敷，实时注籍。大小作头每季，都作头每半年，比较分数最多者，并降充别作工匠。^①

“都作院”的大头目称“都作头”，下面还有级别不同的“大作头”和“小作头”。“小作院”的头目，则只有“大作头”和“小作头”而无“都作头”。无论“都作头”还是“大作头”、“小作头”，都是从“都作院”和“小作院”中选拔技术最好的兵匠任职。这种情况实际上不局限于铸钱监的都作院，地方厢兵的都作院也应如此。当时在昌州大足，不可能同时既设“都作院”又设“小作院”，因此舒成岩石窟造像题记的“都作伏元俊、伏元信，小作吴兼明”，其“都作”和“小作”，应即“都作头”和“小作头”的省称，伏元俊和伏元信的级别比吴兼明要高。南宋昌州大足县不曾有铸钱监的设置，伏元俊、伏元信、吴兼明三人所在的“都作院”与铸钱监无关，应属昌州一般厢兵军工作坊性质的机构。

南宋四川地区都作院的设置，文献有所记载。宋李心传《建炎以来系年要录》记载：绍兴二十有二年六月“丁丑，宰执进呈右朝请大夫知嘉州王知远到任五事，论四川铁钱至少。自罢铸后，见今嘉、邛州及成都府各创都作院，以嘉、邛所产铁炭打造军器，赴利州椿管，数目不少。”“绍兴三十一年，邛州复铸钱。”^②宋李新《乞诏州郡置架阁军器库札子》：“梓州一路，遂宁府、叙州有都作院”^③。从大足舒成岩道教石窟造像题名看，绍兴年间在以大足县为州治的昌州厢兵，也设有“都作院”的军工机构，而“靖康间，诸作院多……匠人移占它役”的情况，在昌州大足至绍兴年间仍然继续存在。可补文献缺失。

伏元俊、伏元信和吴兼明三人，作为昌州厢兵军工作坊“都作院”的大小头目参与和负责舒成岩道教石窟造像工程，可能与像主王谅系“前本县押录”过去曾任职大足县衙门的小吏身份地位有关，同时也透露出南宋初年大足道教石窟造像工程曾经得到昌州地方政府大力支持的历史信息。地方政府对宗教石窟造像工程的支持和参与，应当是今天能够看到相关遗迹数量甚多的原因之一。

三、造像题记中的“海元癸亥”、“天元启运”纪年

舒成岩五号龛窟“玉皇大帝”题记：

①《续修四库全书》编纂委员会《续修四库全书》影印清抄本，第861册，第422页。

②〔宋〕李心传《建炎以来系年要录》卷一百六十三，北京：中华书局，1988年，第2660页。

③〔宋〕李新《跨鳌集》卷十三，（台湾）影印《文渊阁四库全书》，第1124册，第501页。

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，龕洞俨然，刻石铭碑，以贻后世云尔。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，正值王諲丁卯本命之日，就龕修醮表庆。王举修撰，朱业奉命书，伏忠庆镌龕。^①

又念一娘子《造引路王菩萨龕记》：

奉善弟子□□□□□□□□念一娘子发心造□□□□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。^②

此外，县城南 30 公里佛安桥古贯之等人《造无量寿佛洞像记》：

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。^③

又城西南 30 公里妙高文仲璋《造“三教窟”像题名》：

东普攻镌文仲璋，侄文珙、文珠，天元甲子记。^④

以上所录诸石刻题记，“天元甲子”纪年铭刻材料虽有多项，但有“海元”特殊纪年文字与之相连出现者，在我所知道的古代实物遗存中尚属仅见，具有特别重要的意义。

陈明光先生在 20 世纪 80 年代发表《大足石刻“天元甲子”纪年考析》一文^⑤，对包括上述舒成岩题记在内的有关“天元甲子”问题作了专门的论述。他根据清代金石学家刘喜海《金石苑》著录宋人文世序游彭山象耳山石刻题名“时绍兴天元甲子仲冬记”^⑥，和汉州开元寺铁香炉铸识“皇宋绍兴十四年天元甲子铸造”^⑦之文，“推论大足石刻的‘天元甲子’也当是宋绍兴十四年（1144）”。

① 前揭《大足石刻铭文录》第 290 页释文，第 291 页图 2—3 拓片图版。

② 前揭《大足石刻铭文录》第 321 页释文。

③ 前揭《大足石刻铭文录》第 290 页释文，第 320 页文、第 321 页图 3—36 拓片图版。

④ 前揭《大足石刻铭文录》第 324 页释文及图 3—40 拓片图版。

⑤ 《四川文物》1987 年第 3 期。

⑥ 载在《金石苑》卷五《象耳山题名十五种》之二，云：“潞国文序世□□□西蜀，同侄雄晞、韩嵘、崇道，男山+晋仲兴（？），自福化来游。时绍兴天元甲子仲冬记”，见台湾新文丰出版公司编辑部编：《石刻史料新编》第 1 辑，第 9 册，台湾：新文丰出版公司，1982 年，第 6463 页。

⑦ 载在《金石苑》卷四，《石刻史料新编》第 1 辑，第 9 册，第 6432 页。刘氏跋云：汉州（今广汉）城内东北隅开元寺天香楼下一三虎头足大铁香炉，通高三尺五寸，足高二尺一寸，口径四尺八寸，“阳识在口上两层，内一层文曰：‘皇宋绍兴十四年天元甲子岁铸造。伏愿国泰民安，法轮常转。’外一层文曰：‘□□□本州岛开元寺大悲菩萨殿前永为焚献，所冀各家安泰，子孙昌盛。四月二十二日谨记。在城住严伯奇、严永宁、严世昌、膺志远、膺从和、杨泰、膺越、严居中、严公亮、严执中、杨轸’”“按‘天元甲子’，宋南渡高宗中兴之第一甲子也”。

这一结论本来是正确的。但他根据刘喜海“宋南渡高宗中第一甲子”的简单说明进一步加以阐释说：“‘天元起运’，古释为‘上天的启示’，或云‘自然的气数’，含‘天命’之意。古人奉天为神，称天神的旨意为‘天命’。历代封建王朝都以干支为纪年，甲子是六十年一转的第一年。宋人把南宋高宗即位的第一年冠以‘天元’很明显是为高宗登上‘中兴君主’宝座戴上一顶‘天命’的桂冠。由此可见，‘天元甲子’‘天元起运’均非宋世的正式年号，乃是专门为颂扬高宗所为的。”这一说法便值得商榷了。石刻说：“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。”整个这段文字，必须前后连起来考察才能正确理解，而论者却没有考虑为什么只说“天元启运”而不说“天元启运绍兴十四年”或“天元甲子绍兴十四年”，完全忽略了在“次以天元启运”的前面，紧接着还有“海元癸亥绍兴十三年”的文字，没有同时对“海元癸亥”特殊纪年的含义作出解释，没有顾及“海元癸亥”与“天元启运”二者之间的关系。这正是问题的关键之所在。

舒成岩玉皇龛题记“海元癸亥”的“海元”纪年，在包括《汉语大辞典》在内的各种辞书也都没有相关的条目，它和“天元启运”两个纪年名称到底是什么意思？它们之间的关系如何？过去未见有人论及。实际上，这是一种道教方术的特殊纪年称号。

隋唐以来，阴阳术数家创造了我把它叫作“多元甲子”的特殊纪年，随时代早晚不同而有“三元”、“五元”、“七元”之异。隋萧吉《五行大义》卷四，第十五论律吕：

遁甲，太乙、九宫、元辰皆有三元，并起甲子。初为天元，尽六甲，次甲子为地元，又次甲子为人元。……九宫，别以己亥为元首，分为五元：初己亥，六十年为天元，次己亥六十年为地元，次己亥六十年为人元，次己亥六十年为河元，次己亥六十年为海元。九年一周，四九三十六，亦周六甲之大数也。^①

上述文字的具体含义，有的一时还难以明了，总的来看，最初的术家多元纪年仅有“天元”、“地元”、“人元”三元，后来九宫与五行相配，增加“河元”、“海元”而为五元。到了宋代，已经增加“江元”和“鬼元”发展成为七元。至于“七元”所代表的意义和排列的顺序，又有不同的异说。宋许洞《虎铃经》卷十一，“三九第一百二十七”条载：

苟欲求其值日之法，即以二十八宿本直之日，配于大将军命业胎宿之次，以定吉凶。之后，以七元甲子起之。第一虚宿直太阳受日，（房星昴直，示太阳受日，他皆仿此。）是谓‘天元甲子’。第二奎宿直木星受日，斗、角、井所直同，是谓‘地元甲子’。第三毕宿直大阴受日（危、心、张所直同），是谓‘人元甲子’。第四鬼宿直金星受日（牛、亢、娄所直同），是谓‘鬼元甲子’。

^① 《〈丛书集成〉珍库·术数全书》，郑州：中州古籍出版社，1994年，第258—259页。

第五翼宿直火星受日（亢^①、觜、室所直同），是谓‘江元甲子’。第六氐宿直土星受日（女、宿、昴、胃所直同），是谓‘河元甲子’。第七箕宿直水星受日（轸、参、毕、壁所直同），是谓‘海元甲子’。以二十八宿所直之内，足以见九宿之日。假令三月一日为鬼元甲子即翼宿直火星受日，二日乙丑即轸宿直水星受日，三日丙寅即角宿直木星受日。以类次之凡七元，起于天元，终于海元，周而复始。苟欲知其七元甲子之资次，当以长历推之，凡见所直之宿，可以配于三九也。^②

宋李昌龄传《太上感应篇》卷之二十八：“对北涕唾及溺”，注云：

昔者，天皇北极北斗七星，化生自七宝莲中，结为光明，飞于中极，去地九千九万余里，化为九大宝宫，乃紫微垣大虚宫勾陈之位，掌握符图，纪纲元化，为众星之主领。贪狼配天为‘天元’，主身。巨门配地为‘地元’，主命。禄存配火为‘日元’，主福。文曲配木为‘月元’，主禄。廉真配土为‘江元’，主官职。武曲配水为‘河元’，主寿。破军配金为‘海元’，主妻儿。^③

宋张行成《易通变》卷三十，闰数：

甲子有七元者，天变极于七也。天、地、人三元，则天之用也。江、河、海三元，则地之用也。鬼元当中，则运气所生，余分之用也。气生于中，余分者生气之本也，雍大运之数，以正数三百六十当六会闰数，六日当一会，是为七数。每会分六十日，余分从之为七十，凡六七四百二十日者，七元甲子之数也。每一甲子六十年，二百一十六周得一千五百一十二甲子，旬周而用数之，用九万七百二十之数终矣。^④

宋代方勺《泊宅编》记载：

道士王裕福唐人，术数颇工，常云：‘天运四百二十年一周，而七甲子备。谓天、地、人、江、河、海、鬼凡七。今正行鬼元，后十八年复行天元，当有太平之应。’又云：‘唐明皇时，正行天元故也。’乙巳年说。^⑤

以上七元甲子诸说时代早晚不同，或以纪年，或以纪日，此外尚有作其他用途者，一些内容

① 此“亢”宿与前鬼元甲子所值之“亢”宿重复，当从另本作“尾”。

② 《文渊阁四库全书》第727册，（台湾）商务印书馆影印，第727—728页。

③ 《道藏》第二十七册，第129页。

④ 《文渊阁四库全书》第804册，（台湾）商务印书馆影印，第596页。

⑤ 中华书局1983年版《泊宅编》点校本，并收十卷本和三卷本两种，本引文见十卷本卷五，第7页。三卷本在卷下，无“乙巳年说”四字，见第96页。

虽难明了，但有这样两点却是清楚的：一是以“元”名而论，除《太上感应篇》之七元有“日元”、“月元”而无“人元”、“鬼元”之外，其他诸书并同，都有“天元”和“海元”。以排列顺序而论，均以“天元”为首，除《泊宅编》以“鬼元”殿后而外，各书均系以“海元”殿后。这样两个特点，很值得注意。

许洞《虎铃经》，乃兵家之书，杂以阴阳占候之说，撰成于北宋早期的真宗年间或稍后，在上述诸书中年代最早，其内容绝大多数系抄录前代旧文，所述七元甲子以二十八宿所值择日，似乎与道教尚无多少瓜葛。其余诸书时代较晚，基本上都是北宋末年以后南宋年间之作，具有浓厚的道教色彩。方勺《泊宅编》之文明言出自道士，其道教属性自无疑问。《太上感应篇》系道书文献，其说虽有“日元”、“月元”之异，仍属道教性质材料。宋张行成《易通变》属于《易》学文献，道教本身即包含大量《易》学内容，其七元之说显然与道教有密切的关系。根据《四库全书总目提要》的考说，《易通变》的作者张行成系临邛（今邛崃）人，曾经作过潼川知府，传著名道士陈抟之学，干道年间曾上《易学》七书^①。其年代、学术，均与舒成岩题记材料相合。

方勺两宋之际（1066—？）人，曾在元丰六年（1083）入太学^②，文中所说的“乙巳年”当为宣和七年（1125）。宣和七年（1125）尚属七元中的最后一元“鬼元”或“海元”，因为处在乱世时期，社会动荡不安，所以当时就有道士宣称，等再过十八年开始进入另一七元之首的“天元”，天下将会复归太平之世。这种道教之说，实际上是一种“谶纬”式的预言，之所以在两宋之际特别受到重视而出现在一些地方的文物遗迹上，不应该是专门歌颂某一皇帝个人的行为，更主要是反映了民众对改变当前动乱状态的迫切需要，期盼南宋新政权能够在新的“天元启运甲子”到来之后尽快过上安定日子。北宋末年宋江、方腊起兵反判朝廷，金人占领中原，徽、钦二帝被俘，北宋云亡。绍兴元年高宗继位之后，金人仍不时南犯。截至绍兴十三年为止，在这段时间之内一直处在“海元”（一说“鬼元”）纪年时期，到绍兴十四年才进入另外一个“天元甲子”，所谓“宋人把南宋高宗即位的第一年冠以‘天元’”云云，与实际相去甚远。认为绍兴十四年这个“天元甲子”是专为颂扬高宗而发，也就无从说起了。铭云“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。”是说绍兴十三年（1143）王皇大帝石窟造像竣工之时处在“海元”纪元的最后一年，第二年绍兴十四年（1144）恰好是进入另一七元之首“天元”的第一年“甲子”年，“天运四百二十年一周，而七甲子备”，是几百年才一遇的好年辰。而本年正月十五日（“初春上元”）又正好是像主王谅的生日，所以特地选择了这个吉日良辰举行醮祭仪式以表双庆，一方面是为皇帝表瑞，同时也是为王谅捧场制造说辞。

舒成岩石刻的“天元启运”也就是方勺所说“天运四百二十年一周，而七甲子备”的“天运”，如上所说，无论“五元甲子”和“七元甲子”如何合计换算，包括北宋早期的许洞《虎铃经》在

①〔清〕永瑢、纪昀《四库全书总目提要》，北京：中华书局，1986年，第916页。

②中华书局本书点校本之《点校说明》。

内，也都是从“天元”开始，“海元”殿后，周而复始，“海元”与“天元”相接，道士王举将“天元”直接连在“海元”之后，也都与大足舒成岩玉皇造像题记一致。方勺《泊宅编》所著的序次，独与诸书不同，是很值得研究的。

清末著名学者俞樾曾经根据方勺《泊宅编》的材料，对所涉唐玄宗以至清末的“七元甲子”纪年作过具体计算说明。《茶香室丛钞》记载说：

宋方勺《泊宅编》云：金坛郎王裕，福唐人，术数颇工。常云：天运四百二十年一周而七百甲子，倘位天、地、人、江、河、海、鬼凡七。今正行鬼元，后十八年复行天元，当有异人应时而出。又云：唐明皇时正行天元。

按：此说为术者所罕道。以此推之，唐玄宗开元十二年甲子天元，德宗兴元二年甲子地元，武宗会昌四年甲子人元，昭宗天复四年甲子江元，宋太祖干德二年甲子河元，仁宗天圣二年甲子海元，神宗元丰七年甲子鬼元，高宗绍兴十四年甲子天元，宁宗嘉泰四年甲子地元，理宗景定五年甲子人元，元英宗至治四年甲子江元，明太祖洪武十七年甲子河元，英宗正统九年甲子海元，孝宗弘治七年甲子鬼元，世宗嘉靖四十三年甲子天元，熹宗天启四年甲子地元。本朝康熙二十三年甲子人元，乾隆九年甲子江元，嘉庆九年甲子河元，同治三年甲子海元。然以前史治乱之迹按之，皆不相应，姑存其说为谈助耳。^①

我认为方勺的“天运七元”以“鬼元”为最后一元，与他书所载以“海元”为最后一元者排列序次虽有不同，但参考宋代其他的相关记载，他们的“天元甲子”也都同属于“七元甲子”系统，这点大致可以肯定。舒成岩道教石窟造像题记以“海元”为最后一元，与方勺以“鬼元”为最后一元之说虽不相同，但其以绍兴十四年甲子为“天元”甲子则完全一致。石记当时所刻，不应有误，自当以之为准。方勺所记，一则出自追记十余年前他人之说，或传闻失实，或记忆有误，或《泊宅编》抄刻字讹，致使“鬼元”与“海元”所在序次互易，若据石刻与他书记载，将方勺书之“鬼元”改为“海元”，庶得其真。我们根据舒成岩有关石刻文字和俞樾按照方勺《泊宅编》文字推算的材料，制成《唐玄宗以来两种“天运七元”纪年甲子对照表》，以备将来（今后）有新材料发现时作对照研究之用。

唐玄宗以来两种“天运七元”纪年甲子对照表

通用年号纪年甲子	舒成岩造像题记“天运纪年甲子”	《泊宅编》“天运纪年甲子”
唐开元十二年甲子	天元甲子	天元甲子
唐德宗兴元二年甲子	地元甲子	地元甲子

①《续修四库全书》编纂委员会《续修四库全书》第1198册，第622页。

续表

通用年号纪年甲子	舒成岩造像题记“天运纪年甲子”	《泊宅编》“天运纪年甲子”
唐武宗会昌四年甲子	人元甲子	人元甲子
唐昭宗天复四年甲子	鬼元甲子	江元甲子
宋太祖干德二年甲子	江元甲子	河元甲子
宋仁宗天圣二年甲子	河元甲子	海元甲子
宋神宗元丰七年甲子	海元甲子	鬼元甲子
南宋高宗绍兴十四年甲子	天元甲子	天元甲子
南宋宁宗嘉泰四年甲子	地元甲子	地元甲子
南宋理宗景定五年甲子	人元甲子	人元甲子
元英宗至治四年甲子	鬼元甲子	江元甲子
明太祖洪武十七年甲子	江元甲子	河元甲子
明英宗正统九年甲子	河元甲子	海元甲子
明孝宗弘治七年甲子	海元甲子	鬼元甲子
明世宗嘉靖四十三年甲子	天元甲子	天元甲子
明熹宗天启四年甲子	地元甲子	地元甲子
清康熙二十三年甲子	人元甲子	人元甲子
清乾隆九年甲子	鬼元甲子	江元甲子
清嘉庆九年甲子	江元甲子	河元甲子
清同治三年甲子	河元甲子	海元甲子

近有业内研究者问及：在明清道教和佛教斋坛所用水陆画中常常见到称“天运△△年”的纪年题记，这种“天运”纪年和历史上正统王朝或临时政权曾经使用过的“年号”明显不同，不仅只有“天运”二字，并且不具备任何固定年代范围的标志作用，迄今未见有人作过解释，不知究竟是何意义。我认为：它和上述舒成岩造像题记中“天元”、“海元”的“开天启运”有一定的渊源关系，应当是上述“七元甲子”纪年蜕变而来的材料。附略作考说如下：

“天运”本来是天体运行的意思，但它用于纪年，无论直接和“某元”干支或其他通用朝代年号连在一起出现，也就具备了术数或宗教纪年的特性，也就是舒成岩题记所说“开天启运”的意思。“天运”纪年在不同的时代和不同的术家或宗教教派的具体含义，使用和计算方法大多有不同程度的差异，神秘玄虚，不仅一般人不了解，即使是“业界中人”也很难掌握，随意附会妄解，徒存其名而不知其义，乃至失传。“七元”纪年，在宋代以后的人也就不再继续沿用。清初裘君弘《妙贯堂余谭》七甲子：“天运四百二十年一周而七甲子备，谓天、地、人、江、河、海、鬼也。行

天元当有太平之应，唐开元初正行天元也。”^①这一记载，和前引俞樾《茶香室丛钞》的材料一样，纯系转述宋代方勺《泊宅编》的材料，并非这种“七元甲子”纪年还在继续使用。但与此同时，在许多明清时期的造像、石刻、水陆道场画像、民间佛道坛班斋醮法事所用的科仪抄本题记等宗教文物上，却出现了另外一种特殊的“天运”宗教纪年，其他文献中也间有记载。这种纪年，与当时通行的皇朝政权年号不同，系将“天运”二字直接冠于通行皇朝年号和干支年序之前，或无通行皇朝年号而直接加于干支年序之前。今举数例于下略作考说：

民国十八年（1929）李世祚修、犹海龙纂《（民国）桐梓县志》记载：

景泰符刻，在城西穆家寺右半里。石碣上中行刻“敕天师誓鬼制邪石敢当位”，左行“天运景泰元年十一月初九日誓”。^②

民国二十五年（1936）周恭寿修、赵恺纂《（民国）续遵义府志》记载：

景泰符刻，“在城西南穆家寺右半里，石碣上刻日月、符篆，中行‘敕天师誓鬼制邪石敢当’，左行‘天运景泰六年乙亥岁十一月初九庚戌午时立’，末行‘誓以绝迹除噤解散魔讼’等字。”^③

两志所记同为一刻，由于存字漫漶，辨识释文互有出入，但“天运景泰”的年号是一致的。在此“景泰”是明代宗通用年号，“景泰六年”的干支确为乙亥，“景泰六年”时当公元1455年。“景泰元年”当系“元”字与“六”形近之误识。这里的“天运”二字，包括其他同类材在座内，从未见有如“天元”、“海元”、“鬼元”那样与之配套成组的其他多种称名出现，除了作为一种宗教纪年的标记之外，更无其他的具体含义。从相关记载的兴衰流变情况推测，我认为这一奇怪的现象，很可能应该就是上述计算复杂的“七元”纪年算法“失传”之后遗留下来的痕迹，并无其他特别的实际历法意义。

清陈方瀛《（光绪）川沙厅志》卷十四，寺观：

三官堂，在城西门内三多桥南，殿宇三楹。道光十二年，司狱董学涪捐修门道正殿。（殿有铁观音一尊，外施金漆。考座下款识，乃前明万历丙申年（二十四596）所铸。头门内一匾曰“绢维三界”，旁署“天运戊戌歙人陈氏贡”云云。考戊戌即国朝顺治十五年，“天运”为海贼张普薇伪号，此匾何缘得入庙中，殊不可解。^④

①〔清〕袁君弘《杂谈类》卷六，杂谈类，清康熙刻本。

②李世祚、犹海龙《（民国）桐梓县志》卷八，《舆地志下·古迹》，附金石，民国十八年铅印本。

③周恭寿、赵恺《（民国）续遵义府志》卷七，《古迹二·金石》，民国二十五年刊本。

④〔清〕陈方瀛《（光绪）川沙厅志》卷十四，《寺观》，清光绪五年刊本。

以“天运戊戌”题制宗教设施，与其纪年之特殊性质相吻合，而无论什么“正统”朝代，神殿匾题也不可能堂而皇之地公然使用“海贼伪号”昭示于人，垂诸久远。铸像纪年“万历丙申”为二十四年（1596），则陈氏贡匾题记之“天运戊戌”当为万历戊戌二十七年（1599），与造像题铭年代接近，前后相隔仅三年，不可能晚至清代顺治十五年的戊戌（1658）。陈方瀛将其与“海贼张普薇伪号”相联系而感到“殊不可解”，实际上是一种误会。

广东茂名县南宫岭清虚观钟，其铭曰：

广东初任广州府同知、升高州府太守、升分守岭西道、今任分守岭南道信官吕之节，偕眷诰封淑人徐氏、次男吕蹶生、长孀媳徐氏、孙女朱娘，原籍浙江衢州府龙游县清仁乡十都人氏，任居高州府时，鼎力给租三百余石于元真观，请更玄元宫以充常住香火。今再发心捐资铸造洪钟一口，上奉玉皇赦罪大天尊玄穹高上帝圣殿。当愿洪钟声播，圣号喧扬，三界遥闻，十方通彻，六道众生，闻者福生罪灭。一人有庆，万类咸亨，旻雨若时，邦家俱泰。端祝口信官功德昭著，福寿益增，庆衍儿孙，报隆高厚。时皇明永历天运庚寅岁次孟冬望旦铸。督造，守备周隆，顺德县东涌都伦教堡北海村人。开山创观住持，头陀道人高继玄，释名性玕。吕衙俗徒翁海鐸、胡海铤银一两，乔氏银五钱，王氏海旻银一两，汪氏海晃银三钱。玉皇赦罪大天尊玄穹上帝。^①

钟铭释文材料，在清郑业崇《（光绪）茂名县志》中也有著录^②，注明材料出自《采访册》，可见至少清末原器尚存。“永历庚寅”为南明桂王朱由榔小朝廷年号，“永历庚寅”为三年，时当清顺治六年（1649）。清虚观钟铭铸在道教宫观清虚观宗教用器之上，有道神“玉皇赦罪大天尊玄穹上帝”题名，参与捐资和铸造工程人员，有佛道并奉的宗教徒，有信教的俗人，所用“天运”纪年的宗教性质甚明。在此，“皇明永历天运庚寅”将“天运”置于“皇明永历”与“庚寅”之间，序次安排与其他同类材料有所不同，盖时届清初，明代遗民不奉“顺治”年号，意在借此以突出南明王朝的正统性，非南明通用年号作“永历天运”者。

①〔清〕杨霁《（光绪）高州府志》卷五十三，纪述六，金石，清光绪十一年刊本。

②〔清〕郑业崇《（光绪）茂名县志》卷八，金石，清光绪十四年刊本。

大足宋代道教造像的神祇图像源流再探索

◎ 胡文和（四川省社会科学院）

内容摘要：通过对大足宋代，主要是南宋时期的道教龛窟中图像，与宋代官方制定的道教神祇绘画造型、神祇的排位等，作比对研究，可以说明它们是反映了北宋初期修建玉清昭应宫、天庆观时，对唐、宋道教神祇图像的整合，修订道教的“圣真位号”，深刻影响后世的实物见证。

关键词：大足宋代道像 道教神祇排位 朝元图 石门山圣府洞

一、宋代道教造像的神祇图像和雕刻时代背景

此处我们首先对大足的道教造像题材、时代作简要列表，以俾读者一目了然，继作第二步研究。

表 1 大足宋代道教石刻造像龛窟内容纪年排列表

遗址	龛窟号数	题材	时代	造像内容	备注
石篆山	8	太上老君	元丰六年（1083）	窟内中心主像为太上老君，其左右边各雕刻 7 尊真人、法师像	基本完好
高坪乡老君庙	8	三官大帝	建炎四年（1130）	龛内雕刻天、地、水三官大帝	基本完好
舒成岩	5	玉皇	绍兴十三年（1143）	窟中尊主像为玉皇，其侍者中有一捧印的妇女形象	完好

① 龛中存“丙辰绍兴六年八月十日□□攻镌作处士文玠记”“造圣母”的残刻，但造像情况不详。参郭相颖《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999 年，第 356 页。“大中祥符五年”（1012）真宗诏“奉上圣祖母懿号曰元天大圣后”；“天禧元年”（1017）又诏“太极观上圣祖母元天大圣后徽号册”。参〔北宋〕宋绶、宋敏求《宋大诏令集》卷第 135，北京：中华书局，1962 年，第 136、475、480 页。安岳老君岩有一龛中所造三像，从左至右（依像的方位定位）镌刻有名号为：“北极紫微大帝”、“圣祖”、“元天大圣后”，笔者曾考订该处道教造像时代至迟应在南宋，所以大足的“圣母”实即“元天大圣后”，参见胡文和《四川道教佛教石窟艺术》，道教图版二十六（A），正文注①，成都：四川人民出版社，1994 年，第 133 页。

续表

遗址	龕窟号数	题材	时代	造像内容	备注
石门山	2	玉皇	绍兴十六年（1146）	窟中尊主像为玉皇，左右各有一胁侍，另有神将千里眼、顺风耳	完好
天山乡峰山寺	7	圣母	绍兴六年（1136）	造像不详	据《大足石刻铭文录》略有风化 ^①
舒成岩	2	东岳大帝	绍兴二十二年（1152）	窟中尊主像为头戴无旒冕冠的东岳大帝，左右侧各有一胁侍，有捧印的侍者	基本完好
舒成岩	1	淑明皇后	绍兴二十三年（1153）	窟中尊主像为身着宋代皇室后、妃服饰的淑明皇后，有侍者捧印	基本完好

表 1 中的道像都是有铸造的纪年题刻。

表 2 大足宋代道教石刻造像龕窟内容排列表

遗址	龕窟号数	题材	时代	造像内容	备注
舒成岩	4	三清	绍兴年间（1131—1162）	龕内造三清像	基本完好
舒成岩	3	紫微大帝 ^①	绍兴年间（1131—1162）	龕内主像为紫微大帝，左右胁侍分别为天蓬大元帅、天猷副元帅，有捧印的侍者	基本完好
南山	3	注生后土圣母	绍兴二十四年之前（1131—1154）	窟内正壁上雕刻三位圣母像，左右壁上分别雕刻“九天监生大神”、“九天送生夫人”。	基本完好
南山	4	“三清古洞” ^②	绍兴二十四年之前（1131—1154）	窟中心柱正壁上层雕刻三清，左右壁上各雕刻一御；下层左右壁上分别雕刻一御一元君；窟左右、后壁上雕刻“三百六十应感天尊”（现存 231 尊）； ^③ 靠窟门口左右壁上雕刻黄道十二星官的象征物	基本完好

①该龕《大足石刻志略》载其存字为：“紫微殿使日直元君司□□□院事（下泐）/无极上相判酆都使掌岩道士王（下泐）”（《大足石刻研究》第 331 页）；《大足石刻铭文录》的拓本照片显示应为：“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”（第 292 页图 3—5），这在编为第 2 号的东岳大帝龕右壁上方。而“紫微大帝”龕左壁上方有一下置莲座，上覆宝盖的牌位中仅存“五月二十五日甲子”数字，牌位形制应系宋代。“王举”作为“紫微殿使”“同判□□院事”书写了东岳大帝造像龕的题刻，其他“绍兴十三年”龕中又书写了造“玉皇”的题刻（《大足石刻铭文录》第 290 页），实际上这些“龕”的宗教性质作用和功能就是祭祀道教神祇的“殿”，那么“紫微殿”就是现编为第 3 号题刻已泐的龕，主尊就是“紫微大帝”，其凿造时间应在绍兴十三至二十二年（1143—1152）之间。

②该窟中中心柱上龕额题刻的“三清古洞”不是宋代题刻。在窟门右壁柱上有康熙六十年（1721）“妆修玉皇古洞天尊碑记”的题刻，由此可知“三清古洞”题刻也是其后改刻的，参见刘长久、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 522 页。

③同上引康熙六十年（1721）“妆修玉皇古洞天尊碑记”中有“又将三元火官并三百六十应感天尊一金妆”，第 522 页。据碑刻可知，清初妆修的定名，有可能是遵从前代碑刻中的定名，但迄今未发现明代的妆修碑记。

续表

遗址	龕号数	题材	时代	造像内容	备注
宝顶山大佛湾	16	云雷音图	绍兴年间 (1131—1162)	龕内雕刻风伯雨师、雷公电母	基本完好
石门山	7	五通大帝	绍兴年间 (1131—1162)	龕内雕刻独脚踏风火轮的五通大帝	头部原为泥补塑, 现被盗
石门山	10	“三皇洞”	绍兴年间 (1131—1162)	窟内雕刻三皇(?), 天府四圣: 天蓬大元帅、天猷副元帅、佑圣真君、翊圣保德真君, 以及其他道教神像	右壁清代崩塌, 现已修复, 原损毁的部分像不存
石门山	11	东岳大生宝 忏经变相	绍兴年间 (1131—1162)	龕内正壁主神像为东岳大帝、淑明皇后, 配以 75 司、地狱诸图像, 无捧印的侍者	部分造像原来自然损坏

关于表 2 中的道教造像, 其时代都定在南宋绍兴时期(1131—1162), 那是因为: 舒成岩的第 3 号紫微大帝龕和第 4 号三清像龕紧邻, 其两侧的第 2 号东岳大帝雕刻于绍兴二十二年(1152), 第 5 号玉皇大帝雕刻于绍兴十三年(1143), 第 3、4 号凿造的时代就应在绍兴十三至二十二年(1143—1152)之间。南山第 3 号注生后土圣母龕和第 4 号“三清古洞”, 其功德主都是大足邑人“何正言”父子, 绍兴二十四年(1154)在大足北山观音坡第 1 号地藏、引路王菩萨龕留有造像题刻。^①由此也可以确定这两窟的凿造时代也应在绍兴二十四年(1154)或之前。关于“注生后土圣母”的由来: 宋真宗于大中祥符五年(1012)下诏“改奉祇宫曰太宁宫, 设后土圣母像”。^②宋徽宗又于政和六年(1116)10月15日御笔手诏“后土尊号”: “王者父天而母地。事天明, 事地察(略)。以玉册、玉宝昭告上帝(略)。谨以是德上徽号, 曰‘承天效法厚德光大’, 以兢兢业业母事之体。可令有司, 检会故实, 择日恭上, 布告中外。”^③

“石门山圣府洞”原应题刻在第 10 号“三皇洞”窟的窟门额枋上, 乾隆乙卯年(1795)9月11日崩颓, 是年复修, “圣府洞”的相关题刻遂复刻在现岩壁位置上, 与原来的洞额位置分离, 这就有可能使现在的考察研究者误认为是清代复修时的题额。该洞窟后又再次崩颓, 公元 1980 年代后期又经修复, 但右壁上造像, 除了里端的“传言玉女”和“天猷副元帅”, 外端的翔圣保德真君像(原断裂为三段), 余皆损坏。因此, 该窟造像题材定名颇值得探讨。石门山第 10 号“三皇洞”, 正确的定名应为“圣府洞”, 因为在与第 11 号龕相邻的岩壁上, 横刻真书“石门山圣府洞”, “字径尺余”, 小楷书题刻“戊戌淳熙五年中元从事皇佛监判官宋以通书”, 末刻“山主文道盛造”。同处第 3 号药师佛龕, 绍兴二十一年(1151)10月30日的造像题刻为“住

① 参见前揭刘长久、胡文和、李永翘《大足石刻研究》, 第 451 页。

② 参见徐松辑, 陈智超整理《宋会要辑稿补编》卷 244(下), 北京: 全国图书馆文献缩微复制中心出版, 1988 年, 第 28 页。

③ 参见宋绶、宋敏求《宋大诏令集》卷 137, 北京: 中华书局, 1962 年, 第 489 页。

持文道盛书”^①，“淳熙五年”（1178），同一个文道盛造“圣府洞”完工，其间仅相距20余年，始造时期应有可能是在绍兴年间。同处第11号东岳大生宝忏经变相龕，龕中主像应为东岳大帝和淑明皇后。东岳头戴朝天幞头（幞头的双翅向上直翘），为宋代帝王所戴的幞头形制之一，第10号“圣府洞”左壁第5像（由里往外数）头上戴的也是朝天幞头；淑明皇后头戴凤冠、或翟冠，原刻似有博鬓，腰系大带，前系蔽膝，有霞帔，基本上属宋代后妃所着的翟衣一类形制；特别是二像宝座靠背上方的左右卷杀都为龙头，其身份是无可置疑的了。该龕左边的岩壁下部光滑如镜，上壁即乾隆乙卯年（1795）复刻的“淳熙五年”书刻的6个真书大字“石门山圣府洞”，因此可以认定该龕的雕刻时代在此之前，抑或亦为绍兴年间（1131—1162）。

至于宝顶山大佛湾第16号“云雷音图”龕所雕刻的“风伯雨师、雷公电母”，并不是作为佛教密宗神祇雕刻在那里，而是按照宋代国家祭祀仪典应该供奉的神祇雕刻的，其时代也应该在南宋绍兴中兴时期。宋真宗祥符初（1008）制定了祭祀“风伯、雨师、雷师”祭坛的尺寸。从宋神宗熙宁（1088）始又制定了祭祀“风师、雨师、雷神”的乐章^②。

大足半边寺有一窟造像，为道佛像合窟，窟高185厘米，宽258厘米，深240厘米。正壁雕刻的3尊坐像，被当地乡民重妆，现在所能见到的是中像为一坐莲台的像，据说是观音像（？），双手持净瓶；左右为玉皇、圣母像。三像的头部经后代修补。三像的上壁均雕（线）刻有牌位，上覆宝盖，下置莲座，这是典型的宋代样式，惜题刻湮甚，只有玉皇顶上竖刻“昊天玉皇上帝”6字可辨，圣母顶上的“圣母”2字可辨，字径2厘米。“昊天玉皇上帝”名号出于徽宗政和6年（1136）4月29日的御笔手诏^③。圣母像应为“元天大圣后”像。

窟左右壁造像分上下两层：上层正中各坐一天尊像，立2侍者。其左立5真君，右立6真君像；下层各横列11真君像。左右壁真君像头上侧岩壁面，均有线刻的小牌，上覆宝盖，下置莲座，其中镌刻名号，字径2厘米。右壁像多风化，石质呈粉状，镌名湮灭。左壁像镌名尚可辨识的有：

正中天尊像头左侧镌名为“长生保命天尊”，即所谓的“圣祖”，赵宋皇室的先祖“圣祖上灵高道九天同命保生天尊大帝”^④。左壁下层11真君像均在头部的左侧石壁上镌名，从内至外为：

（1）女（疑录字有误，应为“太”字）阴真君，（2）金星真君，（3）木星真君，（4）水星真君，（5）火星真君，（6）土星真君，（7）罗睺真君，（8）计都真君，（9）紫星真君，（10）月勃真君，（11）太阳真君。按：玉清昭应宫太初殿前八殿，据前引《宋会要辑稿补编》载“太初殿前对设八殿，以奉天蓬、真武、九曜、十二元辰、东西斗、天曹官”。关于“九曜”，饶宗颐先生指出“七曜加上罗睺、计都，成九曜（即九执历）”。七曜即：太阴、太阳、木星、火星、土星、金星、水星^⑤。九曜像在唐宋时代是不少画家擅长的题材。《宣和画谱》卷一《张僧繇传》、

① 前揭《大足石刻研究》，第339、341页。

② 分别参见脱脱等《宋史》卷103，《礼志·六》，（合订本）第四册，第2517页；卷137，（合订本）第五册，第3215—3217页，北京：中华书局，1977年。

③ 前引《宋大诏令集》卷第136，第481页，“政和六年四月二十九日上玉皇上帝尊号御笔手诏。”

④ 前引《宋大诏令集》卷第136，第480页，“天禧元年正月壬寅”《上圣祖圣号仙衣册》诏。

⑤ 饶宗颐《选堂集材》中册，香港：中华书局香港分局，1982年，第771页。

卷二《张素卿传》、卷三《曹仲元传》、卷四《孙知微传》等，都记载这些画家绘有“九曜”图像藏于宣和御府。木、火、土、金、水五星图像，故宫博物院的孟嗣徽曾有专门研究^①。半边寺的为“十一曜”，于九曜又加上“紫星”、“月勃”，也是有出处的，宋人仿《道子墨宝》，其中第21幅即绘的“十一曜星君”^②，半边寺的名号与之完全相符合，只是前者因造像大多风化过甚，不能再从造型方面作比对。

半边寺的这窟造像，造像镌记残，失纪年，审视造像内容，现存的神祇名号、镌记牌位形制，应该是属于宋刻，时代当在南前期^③。

我们将有宋一代，北宋至南宋绍兴时期(1060—1162)的道教石刻造像，在表1、表2中作了排列。从两表中，可以看出，北宋(960—1126)大足的道教石刻造像现存的只有石篆山元丰六年(1083)雕造的第8号老君龕；而道教神祇最多，时代相对最集中的造像龕窟，主要都是在南宋绍兴中兴时期，此时期也是大足宋代佛教造像和雕刻艺术发展到极致的阶段。

根据表1、表2的排列，道教神祇题材龕窟最多的，时代又同为绍兴时期，为舒成岩石窟遗址，现存有5龕窟。再据第2号龕的题刻中有“紫微殿使值日元君同判口院事王举撰”，“无极上相判酆都使掌岩道士王用之开洞”；第1号龕的题刻中有“掌岩道士王用之建洞”，舒成岩道教石窟遗址在那时应为一个道观。龕窟中所铸造的神祇都被赵宋皇室敕予了封号，又集中铸造在此处，其与北宋初期就已经基本制定的道教神祇造像体系在道观中排列的位置，又有什么样的关系呢，当是值得探讨的。

二、舒成岩道教造像龕排列的奥秘

梁思成先生曾指出“有宋一代，宫廷多崇奉道教，故宫观最盛”，“玉清昭应宫艺术之精，冠于北宋历朝宫观”^④；据金维诺、罗世平研究，玉清昭应宫和北宋初期其他道观的建成，标志着宋代官方制定的道教神祇图画体系的形成^⑤。北宋玉清昭应宫，起源于澶渊盟后的“天书封祀”^⑥，初名“昭应宫”，地处北宋都城汴京（今河南省开封市）西北天波门外旧内殿直院，始建于大中祥符元年（1008）4月^⑦，竣工于大中七年（1014）^⑧，10余年后于仁宗天圣七年（1029）焚毁^⑨。关于玉清昭应宫所供奉的道教神祇体系，以及供奉这些神祇（图画、塑像）的建筑如何按等级安

① 孟嗣徽《五星图像考原——以藏经洞遗书为例》，《艺术史研究》第三辑，广州：中山大学出版社，2001年，第397—419页。

② 前引《大足石刻铭文录》第357页。

③ 前引《宋史》第4册，卷105《礼志（八）》，第2250页。

④ 梁思成《中国建筑史》，北京：百花文艺出版社，1998年，第146、142页。

⑤ 金维诺、罗世平《中国宗教美术史》，南昌：江西美术出版社，1995年，第174页。

⑥ 参见《宋史纪事本末》第1册，卷22《天书封祀》，北京：中华书局，1977年，第161—176页。

⑦ 李焘编著《续资治通鉴长编》第6册，卷68，北京：中华书局，1980年，第1534页。

⑧ 前揭徐松辑，陈智超整理《宋会要辑稿补编》卷244，第24—25页。

⑨ 前揭《宋史》第4册，卷102《礼志（五）》，第2498页。

排的基本形制，据《宋会要辑稿补编》中所载，使我们对玉清昭应宫中道教神祇塑像和图像体系有了概括的印象。供奉道教最高神的三清殿并非正殿，宫中最突出的是玉皇，乃众仙天子，直接部属是三十二天（帝）；玉皇下是“圣祖”，这个“圣祖”就是大中祥符五年（1012）10月戊午宋真宗梦见降于延恩殿的所谓赵宋皇室的始祖，“九天司命上卿保生天尊赵玄朗”^①，其部属是6位仙官；圣祖下是紫微宫北极天皇大帝，天一、太一侍卫左右，部署是紫微垣众星神及二十八宿；其次是太微垣五帝、南斗，部属是太微垣星神；然后是天市垣众神；而天蓬、真武、九曜、东斗、西斗、天曹、七元，翊圣则是职司神。大中祥符二年（1009）6月前夕，玉清昭应宫总体方案出台，其主殿有两座，即供奉玉皇、北极紫微的两座殿，而少微、天市分居两个三门的门楼，二十八宿在紫微周围，两者神位等级设计非常类似。

不过，在玉清昭应宫总体设计出台前夕，大中祥符二年（1009）4月“庚戌，令太常礼院详定天庆道场斋醮仪式，颁诸州”^②。斋醮仪式中一个重要的方面就是神位，太常礼院是国家大礼的职司机构，主持修订醮仪，打上国家大礼中神位制度的印记是可以想象的。据《宋会要辑稿》《礼五之一八》，大中祥符二年（1009）6月之前，真宗下诏在全国州、府、县“择空闲官地，以官钱及工匠建道观一，以‘天庆’为额。若百姓愿舍地备财修建者，亦听”。天庆观中神祇等级的总体布局，其主要殿堂的设置，据前引《宋会要辑稿》《礼五之一八》所载，应是“三清为上，玉皇次之，圣祖又次之，北极又次之”^③。显然是按照玉清昭应宫的布局形成行事。但是，并不是所有天庆观的殿堂设计及其相关图绘是依照玉清昭应宫样式，有些天庆观中玉皇殿的样式是模仿上清太平宫，例如广东路韶州的天庆观^④。《云笈七签》卷103记载太宗时期建上清太平宫，中正之位列四大殿，分别是通明殿（即玉皇殿）、紫微殿、七元殿、翊圣（保德真君）殿^⑤。玉清昭应宫的玉皇、紫微殿先后秩序也是依照上清太平宫。

现在我们再返回来检视大足宋代道教龛窟造像是否有受到玉清昭应宫道教神祇图像影响的分。据王象之《舆地纪胜》卷161《昌州景物上下》中载，宋代昌州（今大足县地区）没有以“天庆”为额的道观。北宋时期，大足只有石篆山有元丰六年（1083）铸造的“老君龛”。而大足道教造像的兴盛却是在赵宋皇室南渡后的绍兴中兴时期（1131—1162），其中最值得注意和玩味的就是舒成岩（半边庙）道教造像，此处现在的5龛道像，原来的编号是（1）淑明皇后、（2）东岳大帝、（3）紫微大帝、（4）三清、（5）玉皇大帝。现在看来，这样编号是完全错误的，误导了我们对该处道像神阶等级定位考察。五龛道像，（5）玉皇大帝龛铸造最早，是在绍兴十三年

① 前揭《续资治通鉴长编》第6册，第1797—1798页。

② 前揭《续资治通鉴长编》第6册，第1604页。

③ 前揭《宋会要辑稿》（一）第11册，第474页。

④ 祝穆《方輿胜览》卷35，北京：中华书局，2003年，第638页。

⑤ 参见前揭《正统道藏》第38册，第314页。据前揭《宋大诏令集》卷135载：太平兴国六年（981）11月壬戌“封翊圣将军诏：太平宫神，禀命上元，降灵下土（略），宜加美号，用答神休。其封神为翊圣将军”，第473页。

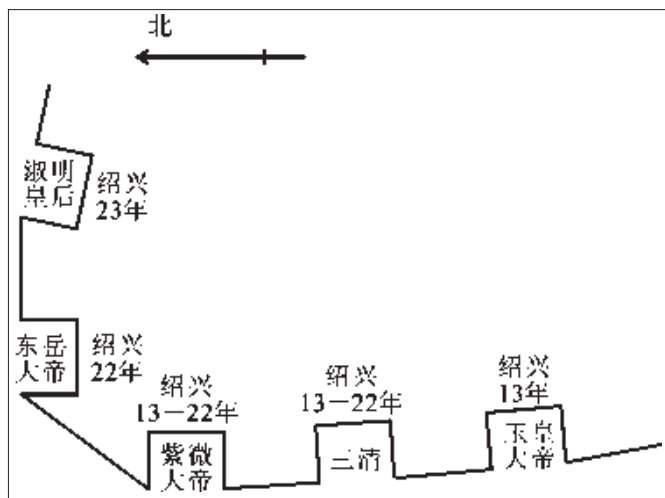


图1 舒成岩道像龕平面位置示意图



图2 大足舒成岩第5号玉皇大帝龕左壁宋太祖像



图3 大足舒成岩第5号玉皇大帝龕右壁宋太宗像

(1142)；(4)三清龕、(3)紫微大帝龕，前文已考，应在绍兴十三至二十二年间(1142—1152)，其次为(2)东岳大帝，绍兴二十二年(1152)、(1)淑明皇后，绍兴二十三年(1153)(图1)。至此，我们才恍然大悟，舒成岩道像龕位置排列顺序，与玉清昭应宫的殿堂设计，何其相似乃尔！在玉清昭应宫中，三清殿并不是正殿，舒成岩也是将“三清”像龕排列在“玉皇大帝”像龕的右边（以龕中主像方位定位）。不过，第(5)玉皇大帝龕和第(3)紫微大帝龕之间，原来安排可能不是(4)三清龕，这个位置应是安排“圣祖”龕。而“圣祖”龕应该供奉宋太祖、宋太宗皇帝作为其胁侍。因此，唯一令人不解的是，据玉清昭应宫的形制，玉皇殿的后面就应是“圣祖”殿，舒成岩此处却未铸造。只是玉皇龕的左右壁上各有一头戴通天冠，身着与玉皇相似服饰的形象。这两个形象的身份如何定位，既无题刻又无可参考的图像，似乎难以确定。

但是据《宋会要辑稿补编》卷244中载，真宗大中祥符五年(1012)十一月诏：“‘玉皇殿’宜以‘太初’为名，‘圣祖’殿以‘明庆’为名。凡建正殿三。前殿奉玉皇。次殿奉圣祖。又次奉紫微、二十八宿。东位又建二圣殿，奉太祖、太宗，凡二室，配享功臣。”^①这段文献使我们明白，在玉清昭应宫中紫微殿东位建有二圣殿，供奉赵宋开国二君，宋太祖、宋太宗。再据《宋会要辑稿补编》卷28224《奉迎圣像》中载，“真宗大中祥符五年(1012)七月五日，修玉清昭清宫使丁谓言：本宫将来正殿设玉皇大帝像。又于别殿设圣祖天尊大帝、太祖皇帝、太宗皇帝像，营缮将就，命良工铸造。(略)六年三月二十二日，李溥言：玉皇大帝、圣祖天尊、太祖皇帝、太宗皇帝，四殿圣像熔范已成”^②。同卷又载迎请这四尊圣像的尊号为：“(略)具大驾卤簿自宫城东出景龙门至宫载像，以平盘辂上加金华盖之饰。玉皇辂名曰‘迎真’，圣祖曰‘迎圣’，太

① 前揭徐松辑，陈智超整理《宋会要辑稿补编》，第25页。

② 前揭徐松辑，陈智超整理《宋会要辑稿补编》，第26页。

祖曰‘奉圣’，太宗曰‘奉宸’。每辂二内臣夹侍。”^①据此，我们可以断定：大足舒成岩现编为第(5)号龕主尊为玉皇大帝(造像题刻中已确指)，龕左右壁两位头戴通天冠(不是进贤冠!)服饰与玉皇完全相似的这两个形象身份分别应为：宋太祖、宋太宗(二像额下都有三络胡须)(图2、图3)。

三、南山“三清古洞”——立体的“朝元图”

南山“三清古洞”中心柱正面开凿有上下两龕(图4、图5、图6)。上层龕正壁主像系“三清”，通高85厘米，坐身高50厘米。上层左右壁上各雕刻一御，坐身高67厘米，皆头戴冕冠(无旒)，两耳侧垂黻纁，身着圆领宽袖大袍，项下佩方心曲领，双手于胸前捧玉圭，端坐在宝座上，宝座靠背上方两的卷杀为龙头(图7、图8)。下层龕左右壁内侧各雕刻一御，坐身高66厘米，其造型、服饰与龕上层的御相似，也是头戴冕冠(无旒)。

龕左右壁外侧，各雕刻一个元君，坐身高66厘米，位置比相邻的御略低，二元君皆头梳高髻，凤冠霞帔，披帛绕身，双手捧笏，其宝座的形制与御的相似(图9、图10)。

该龕中心柱外左壁(东)上龕内，中心主像装束类帝王，头戴冕旒，身着宽袖袍，胸佩方心曲领，双手捧玉圭，立于瑞云上。其四周共雕刻有19尊像，分三层站立，有的执宝盖罩主像头上，有的执日、月宝扇作背屏障，有的举幡、旄、幢，有的执笏，有的捧瓶、盘，尽皆衣饰华丽，气派壮观，且姿态各异(图11)。

龕左、右、后壁，有一高100厘米的“门”形台基，台基上面雕刻的像现存231尊，分六层排列，各像立身高46厘米，有的形象身着文官服饰，有的形象身着甲冑，姿态不一。

龕左右壁外侧，从上至下，各直列6个小圆龕，内中雕刻的形象象征黄道十二星宫。

该龕凿造时代为南宋绍兴二十四年之前(1131—1154)，龕名，中心柱正面上龕龕额题刻“三

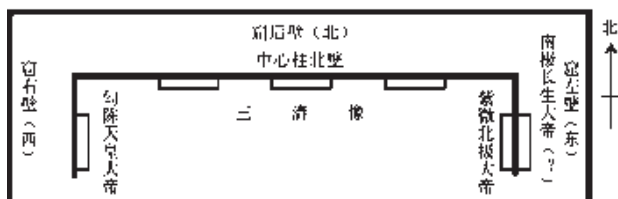


图4 大足南山“三清古洞”中心柱龕正面上龕主神方位平面示意图之一



图5 大足南山“三清古洞”中心柱龕正面上龕主神方位平面示意图之二



图6 大足南山三清古洞 中心柱上龕左壁 紫微北极大帝

① 前掲徐松辑，陈智超整理《宋会要辑稿补编》，第801页。



图7 大足南山三清古洞中心柱上龕左壁 紫微北极大帝



图8 大足南山三清古洞中心柱上龕右壁 勾陈天皇大帝



图9 大足南山三清古洞中心柱下龕左壁 玉皇大帝 后土皇祇



图10 大足南山三清古洞中心柱下龕右壁 东华木公 金母元君



图11 大足南山三清古典中心柱外东壁(左) 南极长生大帝(?)

清古洞”，而〔清〕康熙六十年（1721）的妆修碑记中又称该窟为“玉皇古洞”，那就证实“三清古洞”也应为后来题刻。中心柱正面（北）上龕正壁三个呈盘坐姿的主像定名为“三清”，参照舒成岩第4号龕中同时代的“三清”造像，应该是成立的。其次，上龕中的二御，下龕中的二御和二元君，过去我们曾依据北宋宁全真、林灵真的《灵宝领救济度金书·科仪成立品》，将四御二元君分别定名为：玉皇大天尊玄穹高上帝、

中天北极紫微大帝、南极长生大帝、东极青华大帝；后土皇地祇、白玉龟台九灵太真金母元君（西王母）^①。中心柱外左壁（东）的浮雕图像定名为：玉帝巡游图^②。窟左、右，后壁上现存的 231

① 胡文和《中国道教石刻艺术史》下册，北京：高等教育出版社，2004年，第267页。

② 前揭胡文和《中国道教石刻艺术史》，第267页。

尊造像是根据康熙六十年（1721）的妆修碑定名为“三百六十应感天尊”。现在我们试根据新的资料重新说明该窟的图像内容。

最近，山西芮城永乐宫三清殿道教壁画《朝元图》原色原貌的修复图得以公布，这就给我们认识南山“三清古洞”图像内容新的启示。

三清殿壁画《朝元图》表现的是群神朝拜元始天尊的阵容。按照道教教义，

群神井然有序地分布于宫殿四墙体的内壁和中间神龛外侧三面的墙壁上。整个壁画中的天神地祇分别以八位主神为中心排列（图12）。这八位主神的名号及其位置排列是：

南极长生大帝，绘于三清神龛东壁外侧，为主像，道教尊为四御之一。

东极青华太乙救苦天尊，即东极大帝，又称东王公、木公、东王父和青灵始老君，绘于三清神龛西壁外侧，四御之一。

紫微大帝，绘于殿的北壁东段，即中宫北极紫微大帝，四御之一，在封建时代是代表帝王的星君（图13）。

勾陈大帝，绘于殿的北壁西段，即勾陈星宫天皇大帝，四御之一，协助玉皇大帝执掌南北极与天地人三才，统御诸星并主持人间兵革之事（图14）。

玉皇大帝，绘于大殿东壁北部，是作为天地间的主神而受到尊崇，北宋政和六年（1116）宋徽宗恭上尊号为：“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”（图15）。

后土皇地祇，绘于大殿东壁南部，即后土玄天大圣后，生万物，统率万邦黎民，被称为天地之母（图16）。

东华木公，绘于大殿西壁北部，即东华上相木公青童道君，又称东王公，金、元时期活跃于北中国的全真道尊奉东华帝君为教主（图17）。

金母元君，绘于西壁南部，即白玉龟台九灵太真金母元君，又称为西王母（图18）。

六位大帝和后土、金母元君神像尺寸比较大，都位于构图的主要位置上，南极和东极大帝为立像，其余六位为坐像。诸大帝，后土、金母元君都头有圆光；前者均头戴冕旒，后两位都头戴凤冠，左右有叶状的两博鬓，服鞠衣，加霞帔，大带（双绶、玉佩）^①，其大袖袖口处作羽翼状（这是系神仙化象征的表现）^②。

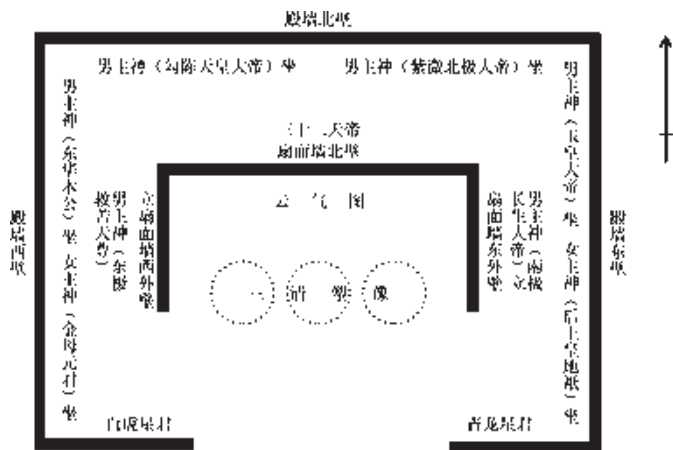


图12 永乐宫三清殿内部主神方位平面示意图

① 周锡保《中国古代服饰史》，第289页“博鬓”条，第297页女图4，头戴莲花冠或团冠的女像左右有叶状的博鬓。

② 传为吴道子作“送子天王图”中，女主像冠饰两旁各有二博鬓，领缘及两肩、袖处均作羽翼状。唐李华《咏史》诗有：“日照昆仑山、羽人披羽衣”句。盖羽人有乘云驾云雾的神化，故历来画神仙者，往往如羽翼状。参前揭周锡保《中国古代服饰史》，第181页。



图 13 紫微北极大帝 山西芮城永乐宫《朝元图》



图 14 勾陈天皇大帝 山西芮城永乐宫《朝元图》



图 15 玉皇大帝 山西芮城永乐宫《朝元图》



图 16 后土皇祇 山西芮城永乐宫《朝元图》



图 17 东华木公 山西芮城永乐宫《朝元图》



图 18 金母元君 山西芮城永乐宫《朝元图》

此外，殿内四壁环绕八尊主像还绘有 282 尊道府群神，前后排列四层，均呈立姿。这些群神像有：玄元十子、三十二天帝君、十一曜、北斗七星，天、地、水三官，绘于北壁西段，站立在（不是呈坐姿）勾陈大帝右侧前列，天官喜相、地官怒相、水官怪相；南斗六星，二十八宿，十二元神，扶桑、丰都二帝，五岳四渎，太乙及八卦、雷部诸神，天府四圣，等等^①。

永乐宫三清殿的“朝元图”壁画制作于元代，但形象所着的服饰形制都完全是宋代的；表现的神祇体系，不仅与玉清昭应宫供奉的道教神祇体系基本相似，而且与南宋王契真《上清灵宝大法》说做“黄箓大斋醮谢真灵”所请的神祇体系（有 360 位，从简只请 160 位）相符合。据经典中所载，其所请圣真中的主神为：“元始天尊、灵宝天尊、道德天尊；太上昊天玉皇大帝、中宫紫微北极

① 参见《永乐宫壁画》——《朝元图》修复图与现貌对照图，北京：中国书店，2009 年。

大帝、勾陈星宫天星大帝、后土皇地祇；南极长生大帝、太一救苦天尊；东华上相木公青童道君、白玉龟台九灵太真金母元君（下略）。”^①其粉本无疑应是源自宋代道画，或宋代道观中的壁画。

现在我们将南山“三清古洞”图像形制、主要神祇的位置，与永乐宫三清殿“朝元图”的相比较，就会发现两者有惊人的相似之处。“三清古洞”中心柱正面上龕中，三清是面南而盘坐。龕左壁（东）的一御，比照永乐宫的，其名号应是紫微北极大帝；龕右壁（西）的一御，其名号应是勾陈天皇大帝。下龕，龕左壁（东）一男一女主神像，比照永乐宫的，其名号应分别是：玉皇大帝，后土皇地祇；龕右壁（西）一男一女主神像，其名号应分别是：东华木公，金母元君。中心柱外左壁（东）所雕刻的图像，其主神名号，比照永乐宫的，其名号就应是南极长生大帝^②。永乐宫“朝元图”中的南极长生大帝造型是，呈立姿，头戴冕旒，身着有十二章的广袖朝服，腰间束金玉带，系蔽膝、佩绶，双手执一柄香炉，头部上方有饰帐幕的宝冠，前后有侍从。“三清古洞”中的原来定名为“玉帝出巡图”，但正壁下龕内已有呈坐姿的玉皇大帝，在同一处就不应再表现同名号的神祇。中心柱外右壁（西），比照永乐宫的，就应该是雕刻东极救苦天尊，而现状是只有一通清代的摩崖碑刻，原来没有雕刻图像的痕迹。此外，窟左右、后壁上雕刻的三百余尊道教天神像（现完好的为231尊）呈六层排列，窟门口有两根石柱，柱身上高浮雕一盘绕柱身的龙。

通过以上的比对，可以得出的结论是：大足南山“三清古洞”凿造时代要比永乐宫三清殿的壁画早150余年，但所表现的道教神祇体系，主神的造型和服饰及方位安排，其余环绕主神的其他神像的数量，都是那样地相似。所以，我们认为：南山“三清古洞”的题材内容应定名为：宋代唯一以雕刻形式表现的道教的“朝元图”。

四、石门山第10号“三皇洞”题材内容再检讨

舒成岩第3号紫微大帝龕也当引起我们重视，龕中主像为紫微大帝，其左右夹侍分别为天蓬大元帅、天猷副元帅，按此图像。石门山第10号“三皇洞”的图像题材内容当值得反思（图19）。

石门山第2号玉皇大帝龕是该处南宋有纪年题刻最早的道教造像，为绍兴十六年（1146）。第10号“三皇洞”在该龕右边夹道尽头处，刚好在第2号玉皇龕的背后。其名称的由来，最早见于〔清〕乾隆四十年（1775）大足邑人李型廉撰著的《游石门山记》中载：“转而南，有三皇洞，豁然开朗，诸像列眉，垂旒执笏，犹见太古衣冠”^③；其后，陈习删先贤《大足石刻志略》中定名为“三皇窟”^④。胡文和的著作中也沿袭了这样的定名^⑤，将该窟正壁上的三尊主像定名为

① 参见《正统道藏》第53册，台北：新文丰出版社，1978年，第334页。

② 前揭《永乐宫壁画》——《朝元图》修复图与现貌对照图。

③ 前揭《民国重修大足县志》卷一“山脉”，转载于《大足石刻研究》，第337页。

④ 前揭《大足石刻研究》，第340页。

⑤ 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204—205页。



图 19 大足石门山“圣府洞”（原名“三皇洞”）



图 20 大足舒成岩第 3 号紫微大帝龕

道教“上三皇”、“中三皇”、“下三皇”中的第 2 种说法^①。窟中的四个道教护法神，根据《道子墨宝》第 11 幅图所绘有名号的神将图像比对，定名为（1）天蓬大元帅、（2）天猷副元帅、（3）翊圣保德真君、（4）佑圣真君，应无误^②。而且与官方钦定将这 4 位神将供奉在同一殿的规定相符合。徽宗政和三年（1113）4 月 24 日下诏：

以福宁殿东，今上诞圣之地作玉清和阳宫。

凡为正殿三，夹殿六。前曰玉虚，以奉三清、玉皇、圣祖、北极天皇、元天大圣后、后土等九位。东夹曰灵一，以奉天蓬、天猷、翊圣、真武。^③

再据舒成岩第 3 号紫微大帝龕，主像两侧的胁侍是天蓬大元帅、天猷副元帅，因这两个神将的造型与石门山该洞中完全相似，定名应无误（图 20），那么“三皇洞”正壁三位主像的身份当真推敲。按玉清昭应宫道教神祇塑像和图像的排列，“圣祖下是紫微宫北极天皇大帝，天一、太一侍卫左右，部署是紫微垣众星神及二十八宿”^④，那么“三皇洞”正壁的中像就似应重新定名为紫微北极天皇大帝，其左右两侧像的身份分别似应为“天一”、“太一”。据前引《宋会要辑稿补编》中载“紫微夹殿奉天一、太一”。《宋史》卷 49《天文志第二·紫微垣》中说“天一一星，在天一南，相近一度，亦天帝神也”^⑤，两者相合。而后世的《三才图会》《紫微垣》条解说：“天乙一星，在紫宫门，逼闾阖门右星之南。天帝之神也，主战斗，知人吉凶者也。占明而有光，则阴阳和，万物成，人主吉。不然，反是。太乙一星，在天乙南相近，亦天帝神也。主使十六神，知风雨、水旱、兵革、饥馑、疾疫、灾害。所主之国也，占不明，或移徙，则有灾。星经云：天乙、太乙，二星主王即位。微，则废立不当，其人变色，则宗庙不亨食己。”^⑥实际上是沿袭了宋代的文献释义。北宋张商英的《三才定位图》

① 杨逢时《中国正统道藏大辞典》，台湾逸群图书有限公司，1985 年，第 53 页。

② 《道子墨宝》，应为宋人仿吴道子的笔法作的道画，无作者名，上海：上海人民美术出版社，1963 年影印本。胡文和原撰《四川道教佛教石窟艺术》时，曾在本院图书馆中参阅过，但现在去向不明。

③ 前揭《宋会要辑稿补编》，第 802 页。

④ 前揭《宋会要辑稿补编》，第 25 页。

⑤ 前揭《宋史》第 2 册，第 981—982 页。

⑥ 王圻、王思义《三才图会》（影印万历刻本），上海：上海古籍出版社，1988 年。

中记载的道教神灵系统，玉皇殿诸神之下即“紫微垣”众神^①。所以，石门山“三皇洞”似有可能是将紫微北极天皇大帝、天一、太一神同时雕刻在正壁上。

该窟左壁上部雕刻有 28 位形象，按从内至外顺序：各像高 50 厘米。第 1 像为男性，戴束发冠，着团领宽袖袍，双手抱如意，端坐椅上（图 21）。该形象造型与《三才定位图》中的圣祖赵玄朗颇有些相似。后者头戴莲花冠，冠前有“笔立”，面有三络长须，身着交领道袍，盘腿坐在束腰方座上，双手执一柄如意。其头部上方题写：“圣祖上灵九天司命保生天尊大帝”（图 22）^②。第 2、3 像为女性，凤冠霞帔，宝



图 21 大足石门山“圣府洞”左壁上层第 1 位像 赵玄朗（？）



图 22 “三才定位图”中的赵玄朗墨图



图 23 大足石门山“圣府洞”左壁上层第 2、3 位女神祇像



图 24 大足石门山“圣府洞”左壁上层第 15—18 位像 进贤冠 身着团领宽袖朝服 双手捧笏（以下 19—28 位像造型与这 5 位基本相似）

增在颈后成环形，再从两侧垂地（图 23）。第 6 至 14 像为女性，女真人形象，有发披脑后，着对襟宽袖长袍，捧笏而立。第 15 至 28 像为男性官员装束，头戴进贤冠、朝服、朝靴俱全，腹部有组条垂地，双手捧笏肃立（图 24）。在第 2 至 28 像脚下，雕有一通排祥云。左壁下面 3 位头戴通天冠（图 25—图 27）；另外 2 位，一头戴朝天幞头，一头戴直脚幞头，但都身着帝王服饰的形象，其身份似应是“太微垣五帝”，而在玉清昭应宫中，前三门楼的太微五帝都是塑像；或为“五方五帝”，前引《道子墨宝》第 5、6、7、8、9、10 幅“五方五帝”图像，第 9、10 幅中的形象即头戴直脚、朝天幞头。可惜“三皇洞”的右壁像已毁，原来壁上的造像应与左壁的对称。值得注意的是，现存左壁上层第 15 至 28 位，共 14 尊的形象造型和服饰都基本相似，右壁上原来也应有 14 尊造型基本相似的形象，合计二十八尊，似应为 28 宿。“二十八宿”之所以造型相似，那是因为宋徽宗宣和元年（1119）下诏“图写九星二十八宿朝元冠服颁行天下”，改变“九星二十八宿真形，有服牛乘马，操戈执戟者，有戎衣端坐，露顶跣足者，或裸袒其体，皆怪诞万状”的形象，而且“躬御丹青，图写九星二十八宿朝元冠服图”^③。在山西

① 《正统道藏》第 4 册，第 653 页。

② 墨图出自《正统道藏》第 4 册，第 656 页。

③ 前揭宋绶、宋敏求《宋大诏令集》卷，第 136、482 页。



图25 大足石门山“圣府洞”左壁下层神祇像 第2、3、4位头戴通天冠 第5位头戴朝天幞头



图26 “圣府洞”左壁下层第3位神祇像头部特写



图27 “圣府洞”左壁下层第4位神祇像头部特写

芮城永乐宫“朝元图”壁画中，二十八宿分布在紫微、勾陈两大帝的前后。其造型是，冠饰基本相似，均着团领宽袖袍服，项下佩方心曲领，双手捧笏。各星宿的身份是各以冠饰额山上的一种动物象征表示。所以，“三皇洞”正壁、左右壁上、下层排列的道教神祇应该是出自宋代官方已经整合了的道教神灵系统。道典有《太上洞神三皇仪》、《洞神三皇七十二君斋方忏》、《太上洞神三皇传授仪》，其内容和列举的神祇，都与石门山第10号窟无关^①。由于没有更多的参照物比对，我们对“三皇洞”中诸神像身份的定位，尚待方家指正。

又，今石门山第10号窟“三皇洞”的名称始源于[清]大足邑人李型廉于乾隆乙未冬（1835）《游石门山记》，李氏定名的根据不详，而后世未加辨识遂沿袭是错误的。因此，我们认为，石门山第10号窟不应再称名为“三皇洞”，应该恢复其原来在宋代的定名——“圣府洞”。

五、结语

通过以上对大足宋代，主要是南宋时期的道教龛窟中图像，也包括第五卷《安岳石窟艺术》中已讨论了的宋代老君岩道教造像，与宋代道教神祇绘画造型、神祇的排位等，作比对研究，可以说是反映了北宋初期修建玉清昭应宫、天庆观时，对唐、宋道教神祇图像的整合，修订道教的“圣真位号”，深刻影响后世的实物见证。其次，永乐宫三清殿“朝元图”壁画各人物形象的线描造型，充分展现了中国绘画传统线描的高度成就，由唐代的周密、宋代的顿挫，发展到元代的这幅“朝元”，变为雄健圆浑、沉稳有力，吸收了“吴带当风”的精神，用笔概括简练，遒劲流畅，并力求变化，顿挫中有节奏感。而大足道教龛窟中的人物形象造型，同样是以宋代绘画“铁线描”的技艺用雕刻刀法表现的，与永乐宫的线描造型比较，有异曲同工之妙。由于大足的宋代道教造像的粉本是源于宋代道画，据《宣和画谱》所载的很多代表作品早已绝传，遂使我们现在能据这些传世的雕刻图像对宋代道画技艺取得的高度成就管中窥豹！

^① 《正统道藏》第30册，第673—679页，同册第680—683页；第55册，第153—160页。

基于多基线近景摄影测量的石窟考古测绘

◎ 黄山¹ 张祖勋¹ 柯涛¹ 张剑清¹ 吴百川²

(1 武汉大学遥感信息工程学院, 2 武汉朗视软件有限公司)

内容摘要: 本文将多基线近景摄影测量方法应用于石窟考古测绘中, 生成考古所需的特定投影面正射影像及考古绘图。数据获取前, 由考古专业人员与测量人员共同到石窟现场, 确定投影面及图类、图件、图幅等相关考古信息, 然后由测量人员利用多基线平行摄影方式获取石窟各立面影像, 同时利用全站仪测量石窟内均匀布设的控制点(标志点或纹理特征点)三维坐标作为控制。数据采集后, 运用 Lensphoto 软件根据摄影测量原理进行数据处理, 获取石窟各立面的特定投影面正射影像及考古线图。最后, 考古专业人员与测量人员再次来到石窟现场进行外业调绘, 保证生成的考古线图满足考古专业要求后, 线图成图并存档。对大足石窟及麦积山石窟的测绘结果证明, 基于多基线近景摄影测量的石窟考古测绘方法是一种高效率、高精度的考古测绘方法。为进一步提高测量的效率, 研究团队正在研究“一键式”摄影测量数据处理软件, 只需要将影像及控制点相关信息导入软件中, 软件将自动生成被测量目标的带线特征的三维点云及正射影像。

关键词: 多基线 近影像摄影测量 石窟 考古测绘

一、介绍

考古测绘是以发掘地区、墓葬、遗址和调查发掘所经线路等为主要对象, 用图来表示发掘地点的位置和地理环境, 遗迹的分布和结构形状, 为考古研究和今后的发掘工作提供材料^①。考古测绘的主要成果是考古绘图, 也称考古线图, 是将文物的外形特征利用模型轮廓线形象、直观展示出的平面线图^②。但考古绘图不同于测量中所获取的等高线图, 考古绘图主要为了刻画文物的

① 郭羲孚《考古测量》, 《考古通讯》1955年4期。

② 马鸿藻《考古器物绘图》, 北京: 北京大学出版社, 2008年。

轮廓线条,其结合了艺术绘画技艺与工程制图技术,具有直观的整体形象和精确的外部尺寸信息,突出文物的整体形状特征等优点^①。

21 世纪以来,随着考古学的深入发展,研究者对出土文物的绘图的精度要求越来越高,对绘图内涵的要求也越来越丰富,新技术、新方法逐渐应用于考古绘图,极大地提高了考古绘图的效率及线图的精度^②。但是,考古绘图不仅仅是测量的成果,也融合汇集了描图者的思想,清晰地呈现出这些线条受时代及地域影响而演变的过程,展现出文物各个时代的艺术风貌和文化精髓^③。因此,在当今信息化时代的背景下,如何将现代信息科学技术与逐渐成型的考古工作流程相结合,更好地保护和研究这些珍贵的历史文物,对现有的考古研究工作来说将是任重道远^④。目前,考古测绘方法主要有:手工测绘、基于激光扫描点云测绘,以及基于影像测绘。

过去几十年来,考古绘图一直停留在手工测量绘制的阶段。传统手工绘图利用方格网等方法,用坐标纸、直尺、三角板、游标卡尺等,测量文物主要结构的尺寸,并在坐标纸上绘制文物主要轮廓,再进一步精细^⑤。这种绘图方法,需要消耗大量的人力、物力,可能需要几年的时间才完成一幅图,如甘肃建筑勘察设计院测绘历时七年(1973—1980)才完成宽 1.5 米、长 4 米的《天水麦积山石窟测绘图》。当进行大量线图生成和文物测量工作时,手工绘图具有的绘制速度慢、图形精度低、考古人员工作量大的缺点更加突显,影响了制图效率和测量准确率的提高以及考古学研究的深入发展^⑥。并且,手工测绘不可避免地需要接触文物表面进行选点和测量,一旦操作失误会造成文物受到人为的损伤。

激光扫描测量技术可直接通过激光扫描仪获取目标的精细三维点云,用于物体测量、三维显示以及快速建立物体的三维模型。近年来激光扫描测量技术得到了长足的发展及广泛的应用,其应用对象可从小型的零件、模型、人体雕塑,到大型的建筑物、街道、城市 and 地表地貌^⑦。激光扫描测量技术作为一种新的技术手段,逐渐应用于考古测绘中。但利用激光点云数据进行考古线

① 沈方《关于考古绘图的初步探讨》,《文物鉴定与鉴赏》2012 年第 5 期。

② 张春海《石窟考古融入三维数字技术考古测绘手段日趋现代化》,《中国社会科学报》;李森、刘方《文物考古绘图专业的重大技术革新》,《中国文物报》;艾兰、安志敏、白云翔等《考古学的世纪回顾与展望》,《考古》2001 年第 1 期;沈映泉《基于文物三维模型的考古绘图自动绘制方法研究与实现》,2011 年西北大学硕士学位论文;方启《谈谈全站仪在考古中的应用》,《北方文物》2011 年 1 期;王昭《考古测量的新方法——RTK、GPS、全站仪等测量新工具在考古发掘中的应用》,《东北史地》2009 年第 5 期;李子梅《基于近景摄影测量的石质文物裂隙识别定位的研究》,2012 年中国地质大学博士学位论文;中国社会科学院考古研究所考古科技实验研究中心、日本国际航业株式会社文化事业部《浅谈完全正交摄影在考古绘图中的应用》,《考古》2007 年第 11 期。

③ 前揭马鸿藻《考古器物绘图》。

④ 沈方《关于考古绘图的初步探讨》,《文物鉴定与鉴赏》2012 年第 5 期;艾兰、安志敏、白云翔等《考古学的世纪回顾与展望》,《考古》2001 年第 1 期;李秀峰,《文物三维模型线图生成和测量方法研究与实现》,2013 年西北大学硕士学位论文。

⑤ 前揭马鸿藻《考古器物绘图》。

⑥ 中国社会科学院考古研究所考古科技实验研究中心、日本国际航业株式会社文化事业部《浅谈完全正交摄影在考古绘图中的应用》,《考古》2007 年第 11 期;李秀峰《文物三维模型线图生成和测量方法研究与实现》,2013 年西北大学硕士学位论文。

⑦ Shan J, Toth C K. *Topographic Laser Ranging and Scanning: Principles and Processing*. United States of America: Taylor & Francis Group, 2008.

图的绘制, 仍有许多问题亟待解决。

- 1) 作业员很难直接从点云构建的三维模型上进行线图绘制;
- 2) 利用模型轮廓实现线图自动提取的方法并不能达到实用程度;
- 3) 目前常用的激光点云与影像配准后进行线图生成的方法, 存在配准难题需要解决;
- 4) 激光扫描测量时, 需要在目标上布设标志点以实现模型间拼接, 造成其不适用于不能触摸的文物的测量工作。

摄影测量技术是对客观物体或目标真实反映的影像进行量测与解译等处理, 无需接触物体本身, 因而较少受到周围环境与条件的限制。摄影测量技术由拍摄影像距离的范围可分为航天摄影测量、航空摄影测量、近景摄影测量^①。而石窟的内部测量工作, 由于其拍摄距离近, 从而采用近景摄影测量的方法。该方法通过近距离摄影(摄像)和随后的图像处理及摄影测量处理, 以获取被摄目标形状、大小和运动状态的一门技术。目前此技术已广泛应用于各类建筑工程、机械制造、航空航天技术、船舶制造、汽车制造、城市区域规划、地质、采矿、冶金、化工、医学、生物、古建筑与古文物研究、考古乃至音乐器材、美术作品研究等国民经济部门^②。与其他两种方法相比, 基于影像的摄影测量考古测绘方法具有以下特点^③:

- 1) 测量精度高, 可达到毫米级测量精度;
- 2) 随着影像处理技术的发展, 摄影测量方法获取的三维点云并不逊色于激光点云;
- 3) 非接触式测量方法, 可直接将被测物本身的纹理特征点作为控制点, 因而可完成不能布设标志点的文物的测量工作;
- 4) 普通数码单反相机可用于影像获取, 测量成本低。

需要强调的是, 文物影像是考古过程中所必需的资料, 无论采用哪种方法, 都必须拍摄被测文物影像。而摄影测量方法可直接从影像中获取被测目标的真彩色三维点云, 并生成正射影像用于线图绘制, 可减少额外工作量。

本文采用多基线近景摄影测量方法, 利用平行摄影方式实现对石窟的影像数据采集, 用全站仪测量均匀分布的控制点(标志点或纹理特征点)作为控制, 用自主研发数据处理软件 Lensphoto 根据摄影测量原理进行数据处理, 获取石窟各立面精细三维点云、特定投影面正射影像图, 并基于正射影像图手动绘制立面线图。同时, 为确保测绘成果满足考古要求, 在摄影前, 由考古人员确定该石窟的图类、图件, 以及生成正射影像与线图的投影面; 在绘图完成后, 考古人员与绘图

① 张剑清、潘励、王树根《摄影测量学》, 武汉: 武汉大学出版社, 2003年; 张祖勋、张剑清《数字摄影测量学》, 武汉: 武汉大学出版社, 1997年; 冯文灏《近景摄影测量》, 武汉: 武汉大学出版社, 2002年; 王之卓《摄影测量原理》, 武汉: 武汉大学出版社, 2007年。

② 冯文灏《近景摄影测量》, 武汉: 武汉大学出版社, 2002年。

③ Leberl F, Irschara A, Pock T, et al. "Point Clouds: Lidar versus 3D Vision". *Photogrammetric Engineering and Remote Sensing*, vol.76, No.10, 2010, pp.1123-1134; Chandler J H, Fryer J G, Jack A. "Metric capabilities of low-cost digital cameras for close range surface measurement". *Photogrammetric Record*, vol. 20, No.109,2005, pp.12-26 Remondino F, El-Hakim S. "Image-based 3D modelling: A review". *Photogrammetric Record*, vol 21, No.115, 2006, pp.269-291.

员一起到现场进行外业调绘以保证线图符合要求。

2010.12.21—2013.12.14 期间,朗视公司运用多基线近景摄影测量方法,共完成大足石窟 252 个窟以及麦积山石窟 33 个窟的考古测绘工作,生成了对应正射影像、考古线图。公司针对石窟大小、形状,形成了一套数据采集流程,并运用 Lensphoto 软件进行数据处理,实现了高精度、高效率的石窟考古测量。

二、方法

基于多基线近景摄影测量数字线图制作总体技术路线,如图 1 所示。

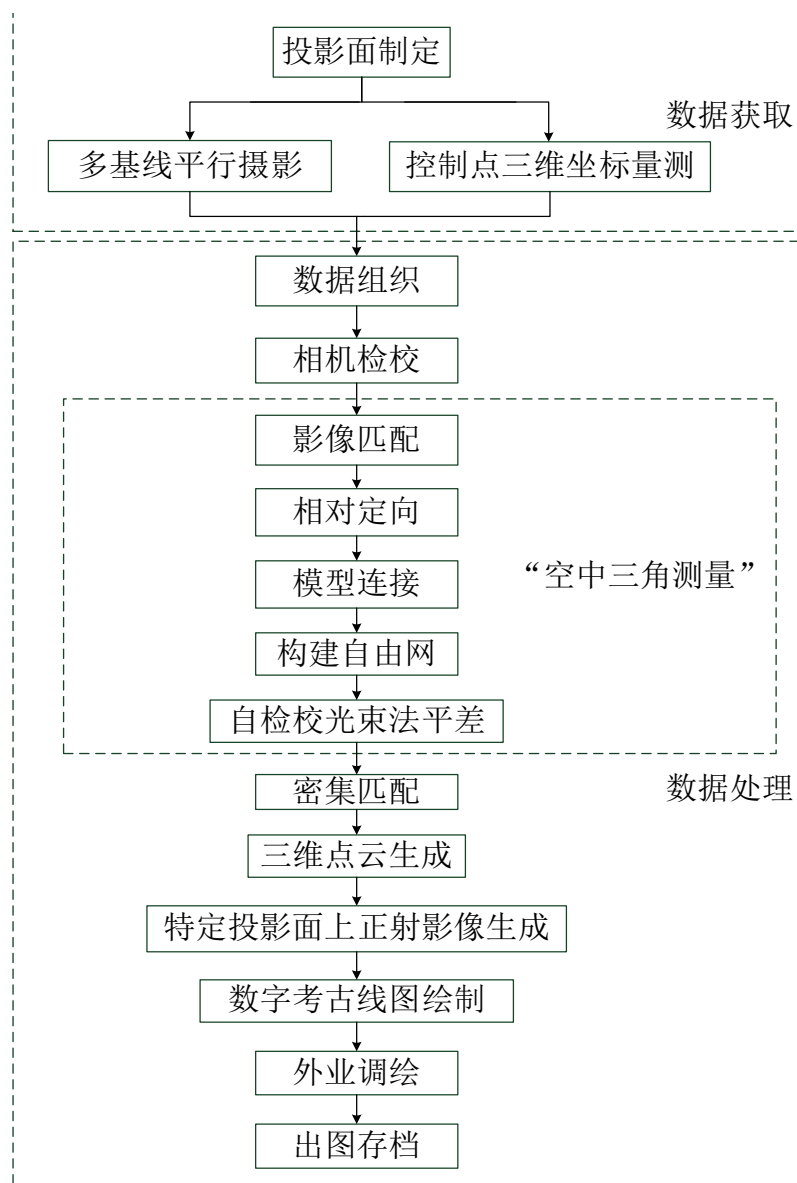


图 1 基于多基线近景摄影测量的数字线图制作总体技术路线

（一）数据获取

数据获取包括投影面及相关考古信息确定、摄影测量所需要数据采集。摄影测量数据采集工作主要由影像采集和控制点坐标测量两部分组成，这两项工作在作业时可同时进行。

1. 投影面及相关考古信息确定

考古绘图的理论基础是投影制图，投影制图是以正投影法为基础的，以确切地反映形体的形状、大小和位置，摄影测量中生成正射影像就是采用正投影的方式生成的。但考古制图中，投影面的确定有其特定的要求，如石窟线图绘制过程中，对于同一石窟内不同的立面，确定的投影面不同。而摄影测量正射影像制作过程中，以摄影测量坐标系的 XOY 面作为投影面，同一坐标系下，投影面是唯一的。因而，数据获取前，需要根据有洞窟考古知识背景的考古专业人员建议与要求，确定石窟线图的图类、图件、图幅以及正射影像的投影面，保证生成满足考古要求的正射影像。确定上述信息后，外业工作人员用全站仪在石窟上量测 3 个点的三维坐标，并将坐标导入电脑生成 DAT 文件，由这三个点确定投影面作为该石窟立面线图所需的正射影像投影面。

2. 影像数据采集

测量工作人员手持数码单反相机，人工控制相机根据多基线平行摄影方式按规范拍摄石窟各立面影像数据。多基线平行摄影方式如图 2 所示，需要相机正对被测目标进行摄影，各摄站拍摄一张影像，摄站移动主方向应与测量的石窟立面方向平行，且各测量目标点至少被 3 张影像拍摄到。这种拍摄方法在实际操作中简单易行，且方便检查影像数据中是否存在拍摄漏洞，以便及时补拍影像。同时，平行摄影方式获取的影像数据易于组织，影像间的相对位置关系明确，为数据处理提供先验信息以提高数据处理效率。

为规范操作，影像数据采集前，需要考察被测物体周围环境，并根据多基线平行摄影方式的要求，以及测量精度要求，制定拍摄计划。计划中需要确定以下内容：

1) 根据被摄石窟周围环境及测量精度要求，选择适合的拍摄距离、相机镜头。

2) 根据被摄石窟立面的大小、深度变化情况，确定拍摄方向（石窟正立面较宽时，采用从左向右的摄站移动方向，而当侧面较窄时，则采用从上向下的摄站移动方向），同时确定影像“航向”（摄站移动方向）和“旁向”（垂直于摄站移动方向）的重叠度大小。重叠度值应保证各被测目标点至少被 3 张影像拍摄到。当被测物体深度变化较大时，重叠度值应相应地增加。

3) 根据影像重叠度、相机像幅大小、摄影距离以及被测立面大小，确定摄站个数及各摄站的位置。为方便操作，摄站位置不需要精确。

在拍摄过程中，作业员需按拍摄计划获取影像数据。且影像数据应满足①影像清晰；②被测物占像幅的 2/3 以上。从而保证影像的质量，并尽可能大地利用影像上信息，提高作业效率。当石窟内环境复杂，作业员手持相机控制的方式不能获取满足要求的平行摄影影像时，作业员因地制宜，探索出了利用升降杆支撑相机，并使用相机电子快门线控制曝光的拍摄方法。其中，升降杆是由支撑杆和云台之间通过螺丝固定连接而成，并将相机安装在云台上，从而可以根据实际需要调节相机的高度拍摄影像，避免拍摄时产生俯仰角，以减少影像变形。如图 3 所示在不同高度

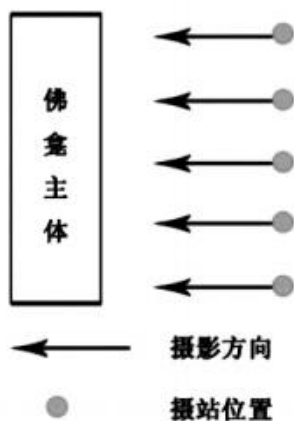


图2 多基线平行摄影示例图

正对佛龛进行拍照。拍摄完成后，要求对拍摄的影像进行检查，若发现有“漏拍”的情况，应及时进行补拍，避免因影像重叠度不够造成数据无法处理的情况发生。

3. 控制点三维坐标测量

由于影像获取的过程是将3维场景转变到2维影像中，存在信息丢失，所以仅根据影像是不能恢复3维场景的实际大小，需要一定的控制信息辅助恢复场景3维信息。本文采用控制点作控制。在进行控制点坐标采集前，需要根据拍摄现场考察结果设计控制点分布图。其中，控制点布设需要满足以下原则：

1) 控制点分布均匀；



(a) 为合适高度拍摄示例图



(b) 为低处拍摄示例图



(c) 为高处拍摄示例图

图3 不同高度拍摄影像示例图

2) 被拍摄物体的四角点上控制点；

3) 确保边缘控制点至少出现在3张影像上且每个立面保证至少8个控制点。

4) 在无法人工布设控制点时，可在被摄物体上选一些特征点作为控制点，然后测量其三维坐标。在使用特征点代替控制点的时候注意要避免选取突出的岩石尖端，而要选择平坦处两种明显的色块交界处。

采集时，测量员根据控制点分布图，用全站仪测量所有控制点三维坐标，同时，拍摄控制点影像，并在影像上标注控制点。需要注意的是，影像上控制点编号应与全站仪记录数据中的编号一致。控制点坐标测量完成后，将控制点坐标数据从全站仪中导出，并按格式要求生成控制点坐标文件，同时将控制点影像及控制点坐标文件提交给内业作业人员，进行数据处理。

(二) 数据处理

1. 相机检校

随着数码相机生产技术的日益成熟，商用数码相机价格越来越便宜，易于购置并投入生产，

因此非量测数码相机更易被普通用户接受。但是非量测数码相机也有其自身的缺陷：内方位元素未知、畸变差大；内方位元素不稳定，每次拆卸和重新安装镜头后必须重新进行检校。因此欲利用非量测数码相机进行近景摄影测量，就必需利用有效的相机标定方法消除影像的畸变。因而在应用空中三角测量原理（简称“空三”）处理数据前需要进行相机检校，以避免由于相机畸变过大影响“空三”处理的完成。考虑到石窟现场条件有限，不能构建三维控制场进行相机检校，因而利用液晶显示器上的平面格网点对相机进行快速检校，其标定精度可满足深度方向 $1/7000 \sim 1/10000$ 的相对测量精度。在立面影像拍摄完成后，保持相机参数不变，人工控制相机对液晶显示器上的平面格网点进行多角拍摄，并利用 Lensphoto 软件平面格网检校模块进行相机检校。图 4 为 Lensphoto 软件平面格网检校示例图。

[图 4（a）为 Lensphoto 软件自检校模型在液晶显示器上自动生成的平面格网点，借助格网上的红、绿、蓝三个标志点可实现格网点的自动精确提取（格网中心的红色标志点用于确定中心格网点，绿色和蓝色标志点分别用于识别格网在拍摄影像上的行、列方向）。图 4（b）为平面格网检校模块操作界面。]

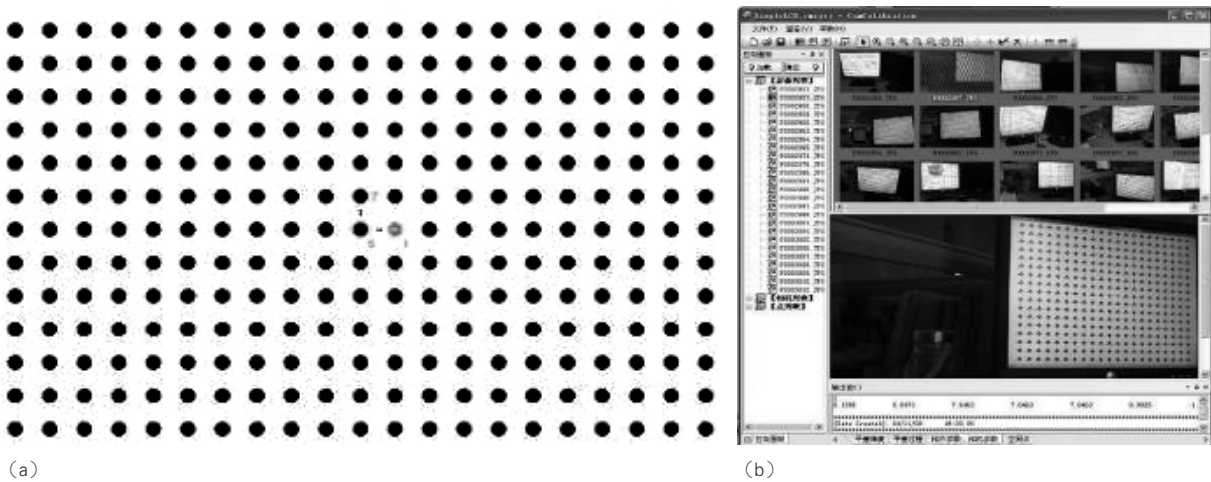


图 4 Lensphoto 软件平面格网检校示例图

2. 影像数据组织

Lensphoto 软件提供半自动数据组织模块。作业员根据摄影时摄站移动的方向，按顺序导入影像数据，并导入相机参数数据（如像幅大小、像素大小、相机焦距等信息），软件中数据组织模块将根据作业员导入的信息，生成对应的工程文件用于后续数据处理。

3. 空中三角测量

空中三角测量指利用影像上像点坐标及少量的控制点三维坐标，求解出影像的位置和姿态，及未知点的三维坐标。其流程为：自由网构建、控制点像点坐标量测、自检校光束法平差。

（1）自由网构建

根据多基线平行摄影方式的特点，利用影像匹配算法获得立体像对上一定数量均匀分布的匹

配同名点；然后，根据同名点坐标利用相对定向原理恢复立体像对内两张影像间的相对位置和姿态（外方位元素）；通过模型连接算法将每个立体像对组成的模型连接起来，形成自由网，从而获得各影像在自由网坐标系中的位置和状态，同时确定同名点在自由网坐标系中的三维坐标。由于自由网坐标系的原点、坐标轴方向及比例尺是人为设定的，与实际需求并不相符。

（2）控制点像点坐标量测

控制点在影像上的坐标，被称为控制点像点坐标或像控点坐标。由控制点像点坐标及影像的外方位元素，利用前方交会原理可确定控制点在自由网坐标系中的坐标，从而根据控制点的自由网坐标以及物方坐标系下坐标，确定自由网坐标系与物方坐标系之间的坐标转换参数。Lensphoto 软件为简化控制点像点坐标的量测过程，提供半自动控制点量测功能。利用控制点量测模块测量控制点像点坐标时，首先选择一张拍摄该控制点角度较好且控制点区域在影像上变形小的影像作为基准影像，在其上人工量测控制点的像点坐标，软件提供控制点匹配功能，可自动匹配出其他影像上的该控制点的像点坐标，减少量测工作量。同时提供控制点像点坐标预测功能，在量测至少 4 个控制点的坐标后，其他控制点像点坐标可预测出。但由于不能保证匹配及预测的控制点像点坐标完全正确，因而需要人工检查各控制点像点坐标是否正确。

（3）自检校光束法平差

光束法平差，是以一幅影像所组成的一束光线作为平差的基本单元，以中心投影的共线方程作为基础方程的一种平差算法。通过各个光线束在空间的旋转和平移，使模型之间的公共点的光线实现最佳的交会。经过自由网构建及控制点量测后，获得各影像在自由网坐标系下的外方位元素、同名点在自由网坐标系下的三维坐标，利用计算的控制点在自由网坐标系中坐标及其在已知物方坐标系中坐标进行绝对定向，确定各影像在已知物方坐标系下的外方位元素及同名点在物方坐标系下三维坐标。将这些值作为初始值，代入光束法平差方程，求取物方坐标系下各影像精确的外方位元素及同名点精确的坐标。由于拍摄时影像间重叠度高，测量对象往往出现在多张影像上，利用 Lensphoto 具有多基线立体匹配方法获得的同名点具有大量的多余观测值，使用选权迭代法获取观测值的权值并利用多片前交进行平差计算，既能较有效地解决随机的误匹配问题，同时又能增加交会角，提高物方坐标解算的精度。为进一步提高测量精度，在光束法平差方程中加入相机参数作为未知数，实现在线自检校光束法平差，利用三维控制点进一步检校相机参数，获得更高精度相机参数。

4. 密集匹配

经过自检校光束法平差后，各影像之间的相对位置关系精确确定。本文采用的密集匹配算法是以“空三”匹配结果为种子点，将影像划分格网提取 Harris 特征点，采用基于特征的密集匹配算法。由于经过“空三”处理后，影像的外方位元素已知，由共面方程可建立匹配点间核线约束，匹配时利用核线约束可将二维搜索转为一维的搜索策略，同名点的搜索范围大大减少，且匹配计算简单，可快速生成理想的三维点云，有效地提高的匹配效率及匹配精度。采用基于核线约束的快速特征匹配算法匹配完成后，通过多片前方交会获取物体的精细三维点云，为后续正射影像生

成提供优质的数据源。

5. 正射影像生成

正射影像是由正射投影得到的，利用数字微分纠正的方法，根据影像的外方位元素、相机参数与数字地面模型，由构像方程或按一定的数学模型解算，从原始非正射投影的数字影像获取正射影像。正射影像具有正确的平面位置，并保存有丰富的影像信息。常用的正射影像制作如图，正射影像的基础是数字高程模型（DEM），将 DEM 格网点的 X、Y、Z 坐标用共线方程变换到影像上去。如图 5 所示，摄影测量坐标系中的 XOY 平面与正射影像平面平行。

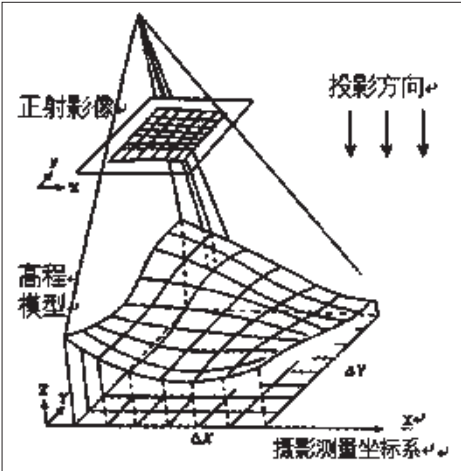


图 5 传统正射影像制作示意图

由于考古制图的中所需的投影面与摄影测量中通常意义上的以 XOY 平面为正射影像的投影面不同，摄影测量坐标系中 XOY 平面与所需的考古制图投影面存在一定的夹角。为满足考古制图的要求，需要进行如图 6 所示的方式进行正射影像生成。在拍摄前，确定所要求的投影面。通过密集匹配生成的三维点云，并构建 TIN 模型。这时，如果仍采用传统意义上的 DEM 格网点（在 XOY 平面上进行格网点划分）为基础的正射影像的生成，由于两个平面存在一定的夹角，造成生成的正射影像中所需的目标区域压缩严重，不能满足考古制图的要求，因而不再生根据 TIN 模型生成数字高程模型 DEM 并以 DEM 为基础生成正射影像，而是直接由 TIN 模型，根据共线方程，利用数字微分纠正方法，生成特定投影面的正射影像，从而获得满足考古制图要求的正射影像，为后续的线图的制作提供基础。正射影像由 Lensphoto 正射影像生成模块自动生成，操作人员只需要根据实际情况输入合适的正射影像的采样间隔及投影面信息，软件可自动生成特定投影面正射影像，满足高精度的线图的生产。若生成的正射影像存在某一区域纹理不好或由于采集影像时光照条件不一致而导致正射影像中相邻两块纹理颜色差别很明显，则可通过软件中提供的纹理编辑功能对纹理进行编辑。纹理编辑主要是通过更换某一块对应的纹理影像来改变纹理，从而消除颜色差别较大或纹理不好的地方。

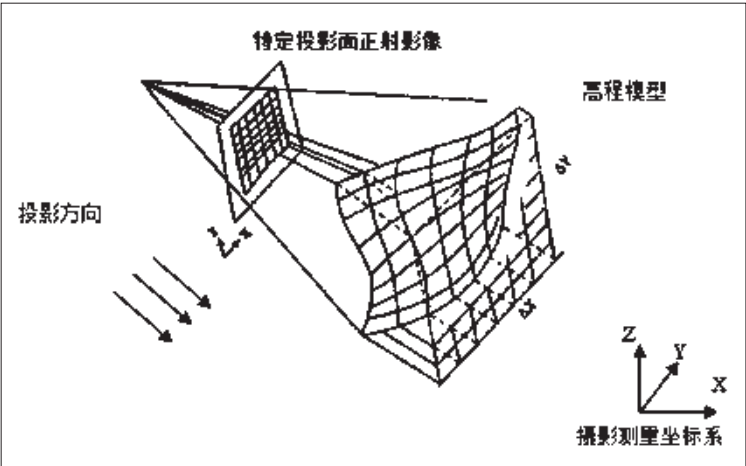


图 6 特定投影面正射影像制作示意图

6. 线图生成

本文采用在基于特定投影面正射影像的线图绘制方法，利用研发的 DOMaper 软件在正投影

方式生成的高分辨率正射影像上进行线图绘制。在高分辨率正射影像中，可以清楚地观察石窟中的塑像及雕塑轮廓，使得线图绘制方便、精确。另一方面，绘图软件中提供直线、直角线、曲线拟合等绘图工具，可减少绘图误差，使得绘制的线条更平滑，与实物更切合。软件同时提供目标的测量功能，可方便地测量两点间的距离等。生成的线描图为矢量形式，易于放大、缩小，可按照所需要的比例尺成图。因此，在正射影像基础上获取的数字线图忠于实物，满足考古制图要求。

在完成石窟底面、立面、平面、剖面线图绘制后，需要进行“套图”，保证各图之间重叠部分尺寸和细节一致。首先将底面图和平面图、立面图、剖面图的宽度和细节一一对应；然后将横剖剖面上的佛像和左立面与右立面中的主佛相比较，保证佛像高度一致；再将正立面的主佛和左剖面与右剖面上的佛像比较，保证佛像高度一致；最后将左剖面和右剖面线图比较，保证龕口线一致。“套图”时对不一致部分进行修改，修改完成后，将线图保存为 .dxf 格式的矢量文件，并导入 AutoCAD 软件进行线图属性编辑，输出 DWG 格式的线图。

7. 外业调绘

完成线图生成后，打印出线图，绘图技术人员和考古专业人员一起到石窟现场将纸质线图与石窟内实际情况进行比对，主要检查是否有尺寸差错，线图中是否存在与石窟艺术造像不相符的情况。若出现这些情况，可在现场进行线图电子版修正。当考古专业人员确认线图满足考古要求后，根据图幅要求打印出线图存档，完成石窟测量工作。

三、实验

从 2010 年 12 月 21 日至 2013 年 12 月 14 日期间，朗视公司运用多基线近景摄影测量方法，共完成大足石窟 252 个窟以及麦积山石窟 33 个窟的考古测绘工作，生成了对应正射影像、考古线图。现以大足石窟第 130 号石窟——“战神”的正立面（局部影像如图 7 所示）为例进行说明。

130 号石窟影像由 Canon EOS 5D Mark II 非量测数码相机获取，该相机像幅大小 5616×3744 II，像素大小 6.4m，镜头焦距 28mm。控制点测量，由中维 ZT80MR/ZT80MR+ 全站仪完成，控制点选择为均匀分布的 17 个纹理特征点，测量精度为 2mm。摄影时，拍摄距离 1.9m，



图 7 大足 130 石窟“战神”正立面局部影像

地面分辨元 0.43mm，拍摄影像在水平方向重叠度 85%，垂直方向重叠度 70%。利用多基线近景摄影测量方法进行数据处理后，控制点的像点中误差为 1.33m，约 1/5 个像素，控制点平面误差 1.1mm，点位精度 1.2mm。密集匹配时，设置匹配格网大小为 15×15 。若每像素获取一对同名点，则物方每 $6.45\text{mm} \times 6.45\text{mm}$ 区域有一个点，每平方米区域，可匹配出 24 037 个点。130 号石窟正立面测



图8 “战神”正立面局部点云图



图9 “战神”正立面正射影像图



图10 正射影像上绘制线图示例图



(a)



(b)

图11 “战神”正立面考古线图 (a)为“战神”正立面考古线图, (b)为其局部放大图。

量时,共拍摄63张影像,密集匹配时间约6分钟,生成三维点云中共1753445个点,点云局部图如图8所示。130号石窟正立面正射影像图如图9所示,其分辨率为4.3mm。由于线图的绘制是在正射影像的基础上进行的(如图10),因而线图(如图11)的精度可达到4.3mm。

130号石窟正立面数据采集及数据处理时间如表1。按每日工作8小时,由表1统计结果,130号石窟正立面测量时,投影面及相关考古信息的确定,需要由一名测量人员和一名专业考古人员共同进行,耗时一天;影像数据获取和控制点坐标量测可同时进行,可由两名测量人员在同一天完成作业;数据获取后进行数据处理至线图生成需要一名内业数据处理人员三天完成,线图生成后,需要由一名内业作业员与一名专业考古人员到现场进行外业调绘一天,以保证线图的绘制满足考古需求。

表1 130号石窟正立面数据采集及数据处理时间统计

作业流程	作业人员数(人)	作业时间(时)
投影面及相关考古信息确定	1+1	8
影像获取	1	8
控制点三维坐标量测	1	8
正射影像生成	1	8
线图生成	1	16
外业调绘	1+1	8

四、新的研究进展

为进一步提高测量、绘图效率，研究团队研发了“一键式”摄影测量处理软件，即直接将影像及控制点等信息导入软件中，就可自动获取被测区域的带特征线信息的三维精细点云数据，并根据投影面生成正射影像。同时改进的软件将线匹配加入到密集匹配中，在影像上同时提取特征



图 12 大足 130 号石窟“战神”正立面局部影像

点、特征线，并进行匹配，将点匹配与线匹配有效结合。线特征的加入，可令点云数据更清晰地显示地物特征，增强视觉效果，如图 12 所示。同时，可将匹配的线段投影到生成的正射影像上，作业人员可根据需要保留满足要求的特征线数据作为初始的线图，并在其基础上进行后续线图的绘制。

五、结论

本文将多基线近景摄影测量技术应用于考古测绘，应用摄影测量原理进行特定投影面正射影像生成及考古线图绘制。基于多基线近景摄影测量的考古测绘方法，成功地将传统的外业现场绘图转到内业计算机上绘图，实现了考古线图绘制的内业可视化。为保证绘制的线图满足考古专业需求，考古专业人员共同参与测量工作，满足要求后方可出图存档。且本文方法生成的数字线图为矢量形式，易于放大、缩小显示，可按照所需要的比例尺成图。同时，生成数字线图可存入磁带、磁盘或光盘中，方便进行远距离传输，形成多方共享的数字考古线图文件，可根据需要输入到建立的数据库，易于保存和修改。实验证明，利用多基线近景摄影测量方法进行考古测绘时，整个测量过程不需要大量的外业工作，耗时少，效率高，可大大减少人力、物力、财力。

《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. 来稿字数原则上在 8000 ~ 30000 字之间，附中英文题目、摘要、关键词；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。

3. 译稿请提供原作复印件，并附原作者同意翻译为中文在我刊发表的授权书，同时提供原作者简介及详细通讯地址。

4. 来稿请附作者姓名、出生年月、性别、籍贯、单位、职务、学位、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，且未公开发表；如有侵犯他人著作权的问题，其后果由作者负责。

7. 投稿一经采用，即视为将该论文的复制权、发行权、信息网络传播权、翻译权、汇编权等权利转让给本刊。作者著作权使用费与稿酬本刊一次性给付。

特别声明：本刊不收取任何形式版面费、审稿费。

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—43779007 023—43789140 **邮箱：**mdf2016@yeah.net

《大足学刊》编辑部