学校代码：10270　　分类号：B948　　学号：092100065

上海师范大学

博士学位论文

川东北零散隋唐佛教龛窟研究

学　　院：哲学与法政学院

专　　业：中国哲学

研究方向：佛教哲学

研究生姓名：徐　强

指导教师：严耀中教授

完成日期：2019年9月

万方数据

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：[signature] 日期：2019.12.1

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：[signature] 导师签名：[signature] 日期：2019.12.1

万方数据

论 文 题 目：川东北零散隋唐佛教龛窟研究

学 科 专 业：中国哲学

学位申请人：徐强

指 导 教 师：严耀中教授

摘要

川东北地区的佛教龛窟，其凿刻时代自南北朝一直延续至清末、民国时期，但以隋唐之时所凿龛窟及造像最为集中和精彩。也可以这样说，以广元、巴中为中心的川北地区，实际上集中了从南北朝晚期直至盛唐之时最为精美的一批佛教造像。这一造像“传统”，不但在川北地区得以延续，还扩展到了今达州、广安和南充等三市之地域，在盛唐以后直至晚唐五代的很长历史时期中，先后涌现出大量小规模的佛教龛窟及造像，从而形成了川东北地区贯穿于整个隋唐时期的开龛造像风潮。

在川东北地区的隋唐佛教龛窟中，各龛窟的规模大小是有很大差异的，各龛窟的“地位”高低也是极其悬殊的。就整个川东北地区而言，在绝大多数时候，无论是在专家学者眼中还是在普通游客的知识视域之中，广元皇泽寺、千佛崖摩崖造像，以及巴中南龛摩崖造像，毫无疑问是知名度最高的。此外，广元观音岩（也叫五佛岩）摩崖造像，通江千佛崖摩崖造像，以及巴中北龛、西龛、东龛及水宁寺等处的摩崖造像，也因规模较大、成片分布而较早、较多进入研究者的考察范围，并已有部分研究成果发表和出版。在本文的研究中，笔者将这类龛窟称作“中心龛窟”，这既是基于其在从古至今的交通网络中的重要地位，更是着眼于其在历史流变中对周围龛窟凿刻的强烈“辐射”作用。大体上而言，中心龛窟往往是成片分布的规模较大的龛窟群，或若干个在位置上紧邻的龛窟“小群”共同组成的一个“大群”。且龛窟之间往往还多有相通、相似之处，这些相似性，恰恰就是中心龛窟之间的联系十分紧密的一种展现[①]。它们多已进入国家级文物保护单位名单，多份有关的调查报告以及较多的研究成果已经公布。

与之相对的，本文称之为零散龛窟。其主要特征在于，龛窟规模都很小，但总的数量则较多，在川东北地区的乡野山间零散分布，真正构成了一条大致呈南北走向的“佛教走廊”。但有关这些龛窟的报道或资料，或者仅为最初步之调查，或者还根本未被测量以及编号。其研究成果基本为零，很多基本问题都尚未解决，故而本文写作中的很多资料是第一次公布，很多排年、考辨工作具有填补空白的

[①] 如广元皇泽寺第 28、56 号龛等多龛，以及巴中西龛第 21 龛中层龛、西龛第 22 号龛等龛窟中的主尊，耳朵都较为厚实、肥大，并戴着十分醒目的圆形耳环。其凿刻时间也大致相近，皆在隋末唐初。另如巴中南龛第 149 号龛，其内龛之拱形龛楣上，雕凿有飞天两身。这种特征的龛楣，在巴中水宁寺千佛崖第 19 号龛中亦有出现。且其凿刻时间也都在贞观之时。

万方数据

意义。

本文着重完成以下几方面的任务：

第一，在前期所进行的长达几年的大量实地踏勘工作的基础上，结合已刊发的川东北部分零散隋唐佛教龛窟的调查简报，基本摸清川东北地区隋唐零散佛教龛窟的家底。首先简要介绍其基本现状，然后从造像题记、造像细部比较等方面出发，确定龛窟的准确凿刻时间（或大致的凿刻年代），并就各处龛窟富于特色的龛窟形制、造像题材、造像布局及题记内容等问题展开考辨，最终尝试解决以下若干问题：零散龛窟在形制、题材等方面的来源，零散龛窟如何与其所处的地域社会互动，零散龛窟如何反映供养群体的信仰世界，零散龛窟如何对后续凿刻的龛窟施加影响等等。

第二，在确定零散佛教龛窟诸要素的基础上，将零散龛窟与中心龛窟置于相反相成的关系之中，分辨同异，总结特征，抓住根本，确定性质。既明确中心龛窟与零散龛窟始终“各行其道”，亦看出中心龛窟与零散龛窟相互交汇——这两种存在状态的并行不悖，才共同构成真正的隋唐川东北佛教龛窟凿刻图景，以及这一区域佛教信众的信仰图景。

第三，针对川东北地区零散隋唐佛教龛窟中的突出问题，如对人形化“天龙八部”造像题材的特别钟爱，如小型、微型龛窟中大量存在“二（像）佛并立”造像布局的特殊现象，本文结合大量造像实例进行了专题研讨。

第四，对川东北地区零散隋唐佛教龛窟中若干富于整体性、完整性的造像龛窟群，如达州浪洋寺摩崖造像、广元金印山摩崖造像，本文对其进行了综合研究，既展现其前后相续的发展进程，还溯源探流以揭示其来龙去脉，更着意挖掘其内部蕴藏的信仰主题。同时，对具有争议性的一些话题，如广安冲相寺是否为“定光佛道场”，也进行了专题考辨。

第五，受川东北地区隋唐佛教龛窟中大量密教题材造像（在广元观音岩、千佛崖等处尤多）的影响，本文推而广之，延伸探索，对四川（尤其是西蜀）密教与两宋画论的关系，亦专文予以探究。

关键词：川东北地区；隋唐；佛教；零散龛窟；中心龛窟

万方数据

TITLE: Study on the scattered Buddhist caves in the Sui and Tang Dynasties in Northeast Sichuan

MAJOR: Chinese Philosophy

APPLICANT: Xu Qiang

SUPERVISOR: Professor Yan Yaozhong

Abstract

Buddhist caves in northeastern Sichuan have been carved from the Northern and Southern Dynasties to the late Qing Dynasty and the Republic of China, but the caves and statues excavated in the Sui and Tang Dynasties are the most splendid. It can also be said that the most exquisite Buddhist statues from the late Northern and Southern Dynasties to the mid-Tang Dynasty present in the northern Sichuan area centered on Guangyuan and Bazhong. The tradition of statues not only continued in northern Sichuan, but also extended to Dazhou, Guang'an and Nanchong. During the long historical period from the middle of Tang Dynasty to the late Tang and Five Dynasties, a large number of small-scale Buddhist caves and statues emerged successively, thus forming the trend of cave-digging throughout the Sui and Tang Dynasties in northeastern Sichuan.

In the Sui and Tang Buddhist caves in northeastern Sichuan, the size of each cave is very different, and the grade of each cave is extremely different. As far as the whole northeastern Sichuan is concerned, in the eyes of experts and scholars and in the knowledge horizon of ordinary tourists, the statues of Huangze Temple ,Qianfoya Cliff and Nankan Cliff are undoubtedly the most well-known. In addition, the statues of Guanyinyan in Guangyuan, as well as the tatues of the Beikan, Xikan and Dongkan and the Shuining Temple in Bazhong, also entered the scope of research earlier. Because of their large scale and patchy distribution, and some research results have been published. In this paper, the author calls these caves "central caves", which is based on their important position in the transportation network from ancient to the present, and also focuses on their strong radiation effect on the surrounding caves in the historical evolution. Generally speaking, the central cave is often a large group of caves distributed in patches, or a "large group" composed of several "small groups" of caves in close proximity to each other. Most of them have been listed in the list of state-level cultural relics protection units, and many related investigation reports and more research results have been made public.

万方数据

In contrast, this paper calls them scattered caves. Its main feature is that the caves are small in scale, but the total number is large, scattered in the countryside and mountains of northeastern Sichuan. Investigation reports on these caves are either preliminary investigations or have not been measured or numbered at all. Its research results are basically zero, and many basic problems have not yet been solved. Therefore, many materials in this paper are published for the first time, and many textual research work has the significance of filling in the blanks.

This paper focuses on the following tasks.

Firstly, on the basis of a large number of field surveys carried out in the past few years, combined with the published survey briefings of scattered Buddhist caves in the Sui and Tang dynasties in northeastern Sichuan, the situation of scattered Buddhist caves in the Sui and Tang dynasties in northeastern Sichuan was basically clarified. This paper will first briefly introduce its basic status quo, and then proceed from the aspects of statue inscriptions, detailed comparison of statues, determine the exact time of grotto chiseling (or roughly the chiseling age), and make a textual research on the characteristic grotto shape, statue subject matter, statue layout and the content of the inscriptions, and finally try to solve the following problems: the shape and the title of scattered grottoes. The sources of materials, how the scattered caves interact with the local society, how the scattered caves reflect the belief world of the supporting groups, and how the scattered caves exert influence on the subsequent caves.

Secondly, on the basis of the elements of scattered Buddhist caves, the scattered caves and the central caves are placed in the opposite and complementary relationship, identifying similarities and differences, summarizing characteristics, grasping the fundamental and defining nature. It is not only clear that the central caves and scattered caves always "go their own way", but also that the central caves and scattered caves intersect with each other, these two states of existence go hand in hand, which together constitute a true picture of Buddhist caves in the Sui, Tang, Northeast Sichuan and the religious picture of Buddhist believers in this region.

Thirdly, aiming at the prominent problems in scattered Sui and Tang Buddhist caves in Northeast Sichuan, such as the special attention for the figurative theme of the Demi-Gods and Semi-Devils, such as the special phenomena of "two Buddhas standing side by side" in a large number of small and micro caves, this paper carries out a special discussion with a large number of statue examples.

Fourthly, this paper makes a comprehensive study of the scattered Buddhist caves

万方数据

in the Sui and Tang dynasties in northeastern Sichuan, such as the statues of Langyang Temple in Dazhou and Jinyin Mountain in Guangyuan, which are full of integrity and integrity. It not only shows the successive development process, but also traces back to the source to reveal the origin and development of the caves, and more intentionally excavates the belief theme contained in them. At the same time, some controversial topics, such as whether Chongxiang Temple in Guang'an is a "Dingguang Buddhist prime place", are also discussed.

Fifthly, influenced by a large number of images of esoteric religions in Sui and Tang Buddhist caves in Northeast Sichuan, the paper extends and explores the relationship between esoteric religions in Sichuan (especially in West Sichuan) and painting theory in the Song Dynasty.

Key words: Northeast Sichuan, Sui and Tang Dynasties, Buddhism, Central Caves, Scattered Caves.

万方数据

目录

上篇 川东北零散隋唐佛教龛窟调查、考辨与特征

绪论.....2
一 选题意义.....2
二 学术史回顾.....10
三 研究思路与方法.....13
第一章 川东北零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨.....17
第一节 广元地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨.....17
一 剑阁县石老坪摩崖造像.....17
二 剑阁县碗泉乡老君庙摩崖造像.....18
三 旺苍县古天坝摩崖造像.....2020
四 旺苍县木门寺摩崖造像.....21
五 剑阁县天马山摩崖造像.....23
六 剑阁县碗泉乡佛爷岩摩崖造像.....25
七 剑阁县锦屏山摩崖造像.....26
八 苍溪县赵家坡摩崖造像.....29
九 剑阁县三清村摩崖造像.....30
十 广元利州区五佛寺摩崖造像.....31
十一 剑阁县东宝镇佛爷岩摩崖造像.....31
十二 剑阁县环梁子摩崖造像.....34
十三 广元利州区城关瘗藏坑出土造像.....36
十四 剑阁县新民摩崖造像.....37
十五 剑阁县计划村佛爷岩摩崖造像.....377
十六 剑阁县王家坡摩崖造像.....38
十七 苍溪县阳岳寺摩崖造像.....40
十八 旺苍县普济镇佛子崖石刻造像.....45
十九 旺苍县兴隆寺摩崖造像.....47
二十 旺苍县马家渡摩崖造像.....47
二十一 广元昭化区金印山佛尔岩摩崖造像.....48
二十二 广元昭化区夹渠摩崖造像.....49
二十三 广元利州区雪峰寺摩崖造像.....49
二十四 剑阁县中心水库摩崖造像.....49
二十五 剑阁县普安鹤鸣山摩崖造像.....50
第二节 巴中地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨.....53
一 巴中沙溪摩崖造像.....53

万方数据

二　巴中石门寺摩崖造像.....54
三　巴中三江龙门山摩崖造像.....55
四　巴中玉井佛尔岩摩崖造像.....56
五　巴中恩阳佛尔岩摩崖造像.....56
六　巴中恩阳麻石垭佛尔岩摩崖造像.....57
七　通江县佛尔岭摩崖造像.....58
八　通江县小新场（小新桥）遗址造像.....59
九　通江白乳溪摩崖造像.....59
第三节　达州地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨.....61
一　万源市杜家湾摩崖造像.....61
二　宣汉县桥河摩崖造像.....62
三　宣汉县唐家坝摩崖造像.....63
四　宣汉县石龙摩崖造像.....66
五　宣汉县浪洋寺摩崖造像.....66
六　大竹县乌桥摩崖造像.....71
七　大竹明星村摩崖造像.....72
八　渠县梭罗碥摩崖造像.....73
第四节　广安地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨.....75
一　岳池县东岩寺摩崖造像.....75
二　邻水县王家镇千佛岩摩崖造像.....75
三　邻水县梁板乡卧佛.....75
四　广安冲相寺摩崖造像.....76
第五节　南充地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨.....78
一　南充高坪青居山摩崖造像.....78
二　南充嘉陵万山寺摩崖造像.....79
三　阆中市大像山摩崖造像.....80
四　南部县盘龙镇回龙山摩崖造像.....82
五　营山县太蓬山摩崖造像.....83
六　南充嘉陵钟家桥千佛岩摩崖造像.....94
第二章　川东北零散隋唐佛教龛窟的性质与特征.....95
第一节　川东北地区的隋至初唐佛教造像.....95
第二节　川东北零散隋唐佛教龛窟的性质.....100
第三节　川东北零散隋唐佛教龛窟的特征.....105

下篇 川东北零散隋唐佛教龛窟专题研究

第三章　川东北零散隋唐佛教龛窟中的二佛并存造像.....127
第四章　川东北零散隋唐佛教龛窟中的天龙八部造像.....134

万方数据

第五章　广安冲相寺“定光佛道场”考.....147
第六章　达州浪洋寺摩崖造像综合研究.....160
第七章　广元金印山摩崖造像综合研究.....170
第八章　两宋画论与西蜀密教.....178
结语.....193

参考文献.....196
附录：石刻考察工作照片.....204
攻读学位期间取得的研究成果.....207
致谢.....208

万方数据

上 篇

川东北零散隋唐佛教龛窟调查、考辨与特征

万方数据

绪论

一 选题意义

（一）关于四川佛教龛窟

巴蜀，地处西南内陆腹地，地理位置十分特殊：西倚青藏高原，东临夔门之险，北接秦巴一脉，南面云贵高原。丰富的自然资源、明显的区位优势、繁荣的经济文化，共同将巴蜀推向古代西南地区与其他地区沟通、交流的枢纽位置。从这一意义上来讲，巴蜀能够成为中华文明的起源地之一，能够成为极富地域特色的文化中心之一，是非常自然的事情。

而夯实文化中心之基础的重要元素之一，就是巴蜀大地上令人目不暇接、深感迷人的宗教文化与佛教艺术。作为一种重要的文化遗迹，佛教石窟及摩崖造像，始终是历史、思想尤其是宗教的物化成果。作为佛教这一人类历史上流布最为广泛的文化现象之一的伴生物，佛教石窟及摩崖造像，也始终是佛教思想、历史和仪式的忠实反映和艺术再现。自佛教入华以来，印度及西域佛教开龛造像的传统也逐渐传至中国，并与中国本土文化紧密结合、融汇，最终在神州大地的山崖峭壁间留下了无以计数的佛教石窟及摩崖造像。就佛教龛窟和造像数量而言，与其他国家相比，中国无疑是最多的；就龛窟及造像遗存所在地域来讲，中国无疑也是分布最为广泛的。

而自佛教入华以来不久，有关佛教龛窟的开凿、佛教造像的雕饰工作即已开始进行。佛教造像最直接的社会功用，就是接受信众的祭拜，在这一点上，恰与中国历史中盛行天地、自然崇拜与祖先、君王崇拜的悠久传统形成呼应。在《左传·成公十三年》中，宗周卿刘康公曾说：“国之大事，在祀与戎。”[①]亦即，从国家层面上讲，国家的重大事项，对外而言，就是要不断征战、扩张；对内而言，就是要按时虔心祭祀各类神祇。故而，研究中国汉末佛教入华以来的历史，绝不可离开与中国传统文化逐渐融合并最终成为传统文化有机组成部分的佛教；研究中国古代佛教，绝不可避而不谈与佛教传播、流变进程相生相伴的佛教龛窟凿造活动。

巴蜀地区佛教发展的一个重要展现方式，首先在于，从巴蜀地区的佛教造像出土状况来看，汉魏时期造像的出土数量就比较多，这在乐山麻浩墓、乐山柿子湾崖墓、彭山东汉崖墓、绵阳何家山东汉 1 号崖墓和重庆忠县蜀汉崖墓等处的门楣、画像砖和摇钱树上均有较多实例。而在成都万佛寺、商业街、西安路和窄巷

[①] （晋）杜预：《春秋经传集解》，上海：上海古籍出版社，1988 年，第 722 页。

万方数据

子以及绵阳、茂县、汶川等地出土的南朝造像，相对浙江、南京等地的南朝造像，保存更为完好。当然，更重要的，是大量唐代佛教造像的雕凿，而这又跟中原地区在唐朝尤其是安史乱后的石窟造像衰落态势形成鲜明对比。似乎在由新疆克孜尔石窟、敦煌莫高窟到天梯山石窟、榆林石窟，再到云冈石窟、龙门石窟的佛教造像发展路线，在唐宋阶段是由巴蜀石窟来接续的。事实上，伴随着唐朝经济重心在安史乱后的南移，造像雕凿的风潮也循着古老的金牛道等古道南下巴蜀大地，于是在渠江、嘉陵江、涪江、沱江、岷江各流域的山崖石壁上，出现了大大小小形色各异的佛教造像——既在几乎所有县城都有分布，也在广元、巴中、安岳、大足等地呈现井喷式的集中发展。从这一意义上讲，中国佛教造像史的上半部分基本是在北方、在中原写就，其下半部分则主要在四川地区完成。

但问题在于，若把中国佛教石窟及摩崖造像分为南、北两部分，则北方石窟中的敦煌石窟、龙门石窟和云冈石窟等代表性龛窟早已蜚声国际，陕西、甘肃、山西、河南及山东等地的其它龛窟及造像，也得到国内外众多学者的垂青，并已涌现出一大批研究成果。相对而言，南方地区佛教石窟及摩崖造像的凿刻活动虽然开展得也很早，如早在东汉末年，四川地区就有微型佛像被凿于明器或崖墓之门楣上。但大致看来，南方佛教龛窟得到的关注较少，其研究主要围绕乐山大佛、大足石刻等被列入世界文化遗产名录的佛教遗迹而展开，有关大量中小型石窟的研究非常缺乏，甚至没有最基本的调查和测量资料[①]。

翻开《中国文物地图集》（四川分册），稍作统计即可发现，四川地区[②]堪称南方龛窟造像遗存最为丰富的地域[③]。书中所列四川地区的佛教石窟及摩崖造像文物点，至少在 1000 处以上。但据不完全统计，这一初看起来已然挺有“分量”的数据，恐怕还未达到四川地区野外佛教造像文物点总数的五分之一[④]。因此，就南方地区内容极其丰富、形式极其多样的佛教石窟及摩崖造像来说，四川作为数量最多、每县皆有龛窟及造像遗存的地区，其理应得到更为广泛的关注和更为深入的调查与研究。

另外，就已发掘的唐代墓葬之数量、留存文物之数量而言，四川地区是相对

[①] 当然，这与南方佛教龛窟凿刻时间相对较晚、作为被辐射对象的特征较为明显有关。毕竟，佛教入华以来，至两晋南北朝之时，在民间已是比较普及。在中原、北方各地民间凿刻佛像已经蔚然成风时，相对而言，在川北广元、巴中一带，佛教龛窟的凿刻还仅是少数的个案。

[②] 一般而言，从整体上探讨四川地区的佛教问题，都会将汉传佛教与藏传佛教区分开来。若论汉传佛教的相关问题，通常都不包括川西地区及在川西地区十分流行之藏传佛教。

[③] 刘长久先生也曾在《中国西南石窟艺术》一书中说：“四川石窟就其数量多、分布广而言，堪称中国石窟之冠。”（四川人民出版社，1998 年）

[④] 据《中华文化论坛》1996 年第 4 期封三之介绍，四川造像龛窟，数量之多堪称各省之冠。据初步调查，全省有将近 50 个县市都拥有比较集中的摩崖造像，龛窟数量 10 个以上的地点达 120 多处。这些摩崖造像，大多开凿于盛唐以后。造像的题材，有毗卢佛、药师佛、炽盛光佛、华严三圣、西方净土变、观音变、各种观世音菩萨（千手千眼、十一面、如意轮、数珠手、不空羂索、白衣观音等）、地藏与十王变、地狱变、毗沙门天王、八大明王、诃利帝母、陀罗尼经幢等多种内容，还有宝志和尚、泗州大圣等高僧造像。实际上，基于今天对四川龛窟更广泛、更深入的认识，前述各数据都已显得过时。不但龛窟和造像的数量应该更多，凿刻的时间跨度要延长，造像的题材内容也要增补。

万方数据

稀少的，尤其是与两汉、两宋对比而言，更是如此。这一现象，被诸多学者称为巴蜀历史中的“唐代断痕”。但是，能对“唐代断痕”说法构成有力“冲击”的，恰恰就是沿金牛道经广元、绵阳、成都而直抵雅安一线，以及沿川北大巴山往南经巴中、达州、渠县、广安及合川一线的大量唐朝佛教龛窟遗迹[①]。学术界的一个共识是，金牛道[②]、米仓道[③]及荔枝道[④]沿线的零散龛窟遗迹，有力地佐证了这些古代交通要道的存在和相对稳定。这也说明，四川佛教龛窟研究之于四川中古史的完整重建，具有非常重要的意义。

从整体上观察，虽然四川佛教在繁荣程度上似乎不及关中和江浙诸区域[⑤]，但作为文物大省、佛教龛窟大省，高僧大德和僧俗两众携手共创的灿烂的佛教艺术成果，不但在全国范围内颇负影响，流变至今也还熠熠生辉。就佛教龛窟凿造而言，四川的佛教龛窟造像进程，早在南北朝甚至更早之时就开始了[⑥]。汉末以来，不少胡商进入四川，而我国现存最早的一批佛教造像也有很大一部分出自四川，一些学者认为这两者之间有着密切联系[⑦]。无论是沿着长安——汉中——四川的路线，还是依循西域——河西走廊——四川的路线，川东北之广元、巴中甚至达州部分地区，都是承接北方佛教信仰及佛教龛窟开凿风气的第一站。比如皇泽寺凿刻于北魏晚期的第 45 号中心柱窟，即使在唐宋以来直至明清不断地被改

① 可参蓝勇《巴蜀历史发展中的“唐代断痕”问题》(《人文杂志》2017 年第 5 期）等论文。

② 金牛道亦名“石牛道”，自古以来即为沟通秦、巴最重要的通道之一。扩而言之，也可以说是长安、洛阳等中原、北方要地连接巴蜀的主要官道。此道路之得名，源于秦惠王诱骗蜀王开凿道路而将秦之所谓能够排泄金子的石牛拖回蜀地这一历史故事。此道走向，大致由秦川出发，经斜谷，穿秦岭，过勉县，由五丁关入川而至广元，再南行越大、小剑山，过梓潼、德阳和广汉诸地，最终到达成都一带。也可自广元下嘉陵江，经苍溪、阆中，转而向西，沿三台、广汉一线而抵成都。此道沿途多为险峻难行之山路，山重水复，沟壑纵横，栈道相连，且使用时间极长，故沿途留下了丰富多彩的城市建筑、军事寨堡、商贸路线、宗教龛窟及咏叹诗文等多种文化遗产。

③ 米仓道，又称“巴岭路”，实为古时在今陕南汉中一带与四川北部之间多条大致呈南北走向的道路的统称，大致在汉代就已形成相对稳定的走向和路线。“汉中入蜀之道有二。其一即金牛，其一谓之米仓”。大体上，由汉中南郑出发，越大、小巴山和米仓山等山体而进入四川南江、巴中（或通江），再顺巴河、渠江等水体而达今重庆一带，可视为米仓道主线之一。从这一主线之中，亦可由巴中分路至蓬州（今蓬安）、顺庆（今南充），再南下至合州（今重庆合川），最终到达重庆。另一条主线，则可经今南部县、三台县和中江县等地，而西抵成都平原。这条线路的特殊之处在于，还可与经广元入蜀的古道接续而在川北及其周边地区形成一个环形大通道。

④ 荔枝道，其得名是基于唐玄宗为杨贵妃快马运输荔枝而专门修筑道路的故事，其中有很多夸张和传说的因素。目前看来，这条主要沟通关中、川东北和今重庆地区的大通道，在有唐一代得到了官方的大力维护。在四川境内，主要的受益地区是达州。就近年的调查情况来看，荔枝道沿线的文化遗存也非常仿佛，其中一个重要方面就是佛道寺院和龛窟造像遗存。

⑤ 这种繁荣并非始终如一，如作为江南大都市的杭州，虽保存着题材和风格极为丰富的佛教龛窟与造像，但其成为中国佛教艺术发展的中心地之一，却是在十世纪以后了。

⑥ 自 1882 年至 1954 年，先后多次在成都万佛寺遗址发掘出大量佛像、石碑和经幢，其中造像总数在 200 身以上，刻有年号的佛教遗物有 11 件，时间最靠前的是凿刻于刘宋元嘉四年（427）、雕饰有太子诞生及乘象入城等故事情节的残石。这说明，南朝以来的成都平原及其周边地区，与江南之建康诸地一样，佛教发展态势强劲，凿刻单体造像之风盛行。《成都万佛寺石刻艺术》云：“万佛寺石刻造像……的出现，给研究南朝及唐代四川石刻艺术提供了非常宝贵的资料，更重要的是填补了雕刻艺术史上南朝雕刻史的空白。”(刘志远、刘廷壁编，中国古典艺术出版社，1958 年，第 7 页）在上世纪末，多批南朝佛教造像还在成都商业街和西安路等地被发掘出土。另外，在绵阳、汶川、茂县和彭州等地，也发现了一些南朝佛教造像。而在川北之广元皇泽寺和千佛崖、剑阁县下寺等地，有一批石窟及摩崖造像当于北朝之时凿刻。

⑦ 可参吴焯《四川早期佛教文物及其年代与传播途径考察》(《文物》1992 年第 11 期)、宿白《四川省钱树和长江中下游部分器物的佛像——中国南方发现的早期佛教札记》(《文物》2004 年第 10 期）等论文。

万方数据

凿和重妆，但仍然能够清晰在龛窟形制、造像题材诸方面看到巩县石窟、须弥山石窟等北方石窟及造像的影子。所以，北魏时期广元地区的开窟造像，唐高宗及武周之时基于武则天和广元的特殊关联而大兴佛教造像雕凿之风，并旁及川东北之巴中，以及西蜀成都等地，最终把四川佛教特别是川东北佛教推进到了第一个兴盛时期。

但四川地区更重要的开窟造像阶段，却是在唐朝中晚期及以后。而这一时期，尤其是自唐天宝年间以来，基于唐玄宗推崇道教、北方地区因安史之乱而陷于纷乱和残破等原因，大致上，除了敦煌之外，中原及北方地区基本结束了大规模的佛教龛窟开凿和造像雕饰活动。也就是说，以四川地区为重头戏的南方佛教石窟及摩崖造像开凿活动，以“四川最盛”的姿态和气势，直接把中国大规模开龛造像的历史向后延续到了南宋时期。四川地区这出重头戏“演出”的三个核心区域，一以成都为中心，一在安岳、大足等连片地区为盛行，一在川东北遍地开花。罗炤因此说：“这一时期的中国石窟，只有敦煌可以与四川媲美，而四川石窟的数量不仅超出敦煌数十倍以上，大足的南宋石窟更成为中国晚期石窟最杰出的代表。”[①]尤其是从唐僖宗奔蜀以来，事实上一直到北宋初年的近八十年间，因黄巢起义等因素而迫使传统的丝绸之路回避两京而改道四川，客观上推动四川成为当时中国的文化中心与宗教中心。也只能从这一思路考察，才能解释在晚唐五代的敦煌壁画和文献资料中，有那么多直接来自四川的东西[②]。如雕凿于高宗、武周之时的巴中北龛第 12 号菩提瑞像龛，外龛左壁线刻一身高大的着袈裟以及云头鞋的供养和尚，其左手执长柄香炉，右手之拇指及食指相捻而置于香炉上方。这在五代、西夏时期流行的某些敦煌造像中，明显有承袭之作，如第 61 龛五代女性供养人像，以及第 409 窟西夏王供养人像等。

这个近 500 年的“延续期”，实则可以填补中国佛教开龛造像史后期之大幅空白。因此，关注四川的唐宋佛教龛窟及造像，从最基础的踏勘、调查、资料整理做起，再逐步深入比对、探究，是改变目前有关四川佛教石窟及摩崖造像之研究远逊于中原及北方地区的必由之路。

（二）关于川东北地区佛教龛窟

今天通常所说的川东北地区，是四川东北部广元、巴中、达州、广安和南充五个地级市的集合。相对于四川其他地区而言，川东北地区尤其是川北地区的佛

[①] 罗炤：《四川石窟的历史地位和文化价值》，《广元石窟内容总录》（皇泽寺卷），四川省文物管理局等编，成都：巴蜀书社，2008 年，第 2 页。

[②] 梅维恒《唐代变文：佛教对中国白话小说及戏曲产生的贡献之研究》云：“在敦煌发现了相当可观的出自四川地区的文书，证明在唐代中国，这两个最西部的地区存在着密切的联系。这种联系可以从几件文书中窥得一斑。比如，有一个《维摩诘经》讲经文（P.2292 号文书）显然是在四川写就，后来又被带到敦煌的。”（北京：中华书局，2011 年，第 11 页）

万方数据

教造像凿刻活动，开展得明显更早一些。至迟在北魏晚期，这一地区的开窟造像活动就已经开始。

广元位于四川北部、嘉陵江上游，地处米仓山、龙门山和盆北低山三大地貌之交汇地带，其地势在整体上处在川北边缘高山峡谷向丘陵、盆地的过渡带上，在行政区划上属于川陕（与宁强、南郑为邻）、川甘（与武都、文县为邻）交界区域。自古以来，作为川北重镇和金牛道上重要的交通节点，广元始终处于“迎接”北方政治变动、文化风尚和宗教传播的前沿位置。其现辖 3 区（利州、昭化、朝天）、4 县（青川、旺苍、剑阁、苍溪）。全市幅员面积 1.63 万平方公里，总人口 301 万。在今广元市的行政区域内，公元前 316 年，秦即已置葭萌县。汉高祖六年（前 201），今剑阁、旺苍等地属广汉郡。东汉建安二十二年（217），葭萌县改为汉寿县。南北朝时期，先为宋、齐之辖地，属梁州；梁天监四年（505），入北魏，侨置西益州。唐开元二十一年（733），山南道分为山南东道和山南西道，剑州属剑南道，利州属山南西道。天宝元年（742）废剑州，置普安郡。元至元十四年（1277），利州路改为广元路。明洪武四年（1371），设广元府。“广元”一名，遂沿用至今。

巴中位于四川盆地东北部，地处大巴山、米仓山南麓，北接陕西之境。辖 2 区（巴州、恩阳）、3 县（通江、南江、平昌）。全市幅员面积 1.23 万平方公里，总人口 332 万。其地大致在秦汉之时隶巴郡，东汉和帝之时置汉昌县，南朝宋时置归化郡，北魏宣武帝延昌三年（514）始置巴州，隋大业三年（607）曾改清化郡，唐开元年间分天下为十五道，隶山南西道，民国之初改巴州为巴中县。2001 年成立地级巴中市，形成现有巴中之行政区域。回望隋唐之时，无论经水道沿巴河、渠江进行南北向的经贸、文化沟通，还是经陆路向北延伸至汉中、长安，向西南方连接阆州（今阆中）、梓州（今三台）和益州（今成都），巴中均是米仓道上极为重要的交通节点。

达州位于四川东北部、大巴山南麓，被誉为“中国气都、巴人故里”。辖 2 区（通川、达川）、4 县（宣汉、开江、渠县、大竹），并代管县级万源市。市域面积近 1.66 万平方公里，总人口近 690 万。其地北接陕南安康，东邻重庆万州，是南北向的重庆至西安交通干线、东西向的武汉至成都交通干线的交汇之处。达州现有之行政区域，春秋时即隶巴国，秦汉时为巴郡属地，唐初为通州，天宝元年（742）改为通川郡，北宋乾德三年（965）改名达州。自此，“达州”之名，在川东北这一区域不断更迭的若干行政区划名中，为最常用、最富生命力者。达州之于隋唐零散佛教龛窟而言，很重要的一点，在于近年来颇受学术界关注的经长安、洋县、万源、达州、万州终到涪陵等地的“荔枝道”，不但给今达州境内带来了已成为文化遗产的蜿蜒逶迤的古道，也在古道沿线留下了颇多的佛教龛窟

万方数据

和造像。另外，米仓道也有一部分跟隋唐达州的佛教造像活动有密切关联。

广安位于四川东部，为小平同志故里，素有“川东门户”之称，是著名的红色旅游胜地。辖 2 区（广安、前锋）、3 县（岳池、武胜、邻水），并代管县级华蓥市。全市幅员面积为 6344 平方公里，总人口 470 万。其地在东周之时为巴地，秦汉时隶巴郡宕渠县，唐朝时曾先后隶渠州始安县与渠江县。北宋之初（968），取“广土安辑”之意，置广安军[①]，“广安”之名由此得之。从此而至今日，一千余年来，此地先后作为军、州、府和县之治所，始终是川东地区的经济、政治和文化中心。隋唐之时，入蜀之米仓道的东侧要道，必自兴元府（今汉中南郑）南下，越巴山、米仓山，经巴中再沿巴河、渠江而达重庆。位于今广安肖溪镇东北渠江岸边之冲相寺造像，乃今日广安行政区域内最大规模、最重要的造像群，也就在这一路线之上。

南充位于四川盆地东北部，地处嘉陵江中游地区。辖 3 区（顺庆、嘉陵、高坪）、5 县（仪陇、营山、蓬安、西充、南部），并代管县级阆中市。全市幅员面积 1.25 万平方公里，总人口 760 万，为四川第二人口大市、教育大市。其地在西汉初即建有安汉县城，在《史记·项羽本纪》中有载，这是刘邦为报答大将军纪信在荥阳城“金蝉脱壳”为其解围之恩，而在纪信家乡设县，安汉县故址就在今南充城区之内。两汉在实行郡县制之同时，亦分封皇室、功臣，实行赐爵食邑制度，因此在郡、县之外，尚有“国”之划分。在《汉书·地理志》中，载辖今南部县和阆中市大部地方的“充国”，与安汉、阆中等地同属巴郡，但充国始置于具体何时，今已不可考。汉献帝初平四年（193）析充国为南充国和西充国，隋开皇十八年（598）合安汉、巴西两县为南充县。“南充”之名，遂以广之。此外，唐高祖武德四年（621）置果州，南宋理宗宝庆三年（1227）升果州为顺庆府。此二名因在历史上长期使用，今常以用作南充之别称。

对于古代四川与外界的沟通，尤其是川陕之间的经济联系和文化交流，古代蜀道始终承担着重要使命。也正是如此，战国以来就基本被认可为所谓“天府”的四川盆地与关中平原通过有效连接、互动，基本奠定了这一地区在随后两千年间的经济优势和文化特色。

在上古时期，川东北地区即为巴人聚居之地。据《华阳国志》等载，氏族部落之时，渠江和嘉陵江流域就已是賨人相对固定的聚居地。早期川东北地区的文化发展，曾在新时期时代晚期到殷商前后甚至更晚，达至十分繁荣的阶段。比如北之万源、南之渠县等地都发现了多处此一时期的遗址，并显示出与北边陕西龙山文化的诸多相似之处。公元前 11 世纪，巴人参加武王伐纣之征战，这是巴人出现在历史舞台的最早文献记录。其时巴人以江州（今重庆渝中一带）为中心所

[①] 《太平寰宇记》卷五十六载：“宋太祖乾德六年（968），于渠江县境内秀屏山下浓洄镇置广安军。”

万方数据

建立的巴国，“东至鱼腹（今重庆奉节），西至僰道（在今四川宜宾界内），北接汉中（今陕西西南部），南极黔、涪”，大致上，巴国西北之大部分地区，即对应今川东北地区。这一方面提示我们，在考查川东北地区的文化源流之时，必须将其置于与周边文化的联系之中来分析。另一方面，这也使得对这一地区的历史文化研究，即使在考古发掘（如宣汉罗家坝遗址、渠县城坝遗址）、文物普查都取得丰硕成果的背景下，也仅着重于巴蜀关系、陶石文明及青铜文化等汉晋之前的历史课题。事实上，同为先民创造的物质文化遗存，我们对唐宋时期的颇多现存遗迹与实物资料，如唐宋佛道造像，我们始终缺乏足够的关注和研讨。

历史上首先将今之川东北地区作为一个地域“整体”纳入行政管理体系的，是“巴西”的存在。这一名称，始于建安六年（201）巴郡在行政建制上的分化，自安汉迁治阆中。其范围大致包括今四川东北部之达州、广安、巴中和南充四地，这与今天地理意义上的川东北地区仅有很小差异[①]。

在隋唐之时，这一区域所对应的范围，大致上包括利州、剑州、集州、壁州、通州、巴州、阆州、蓬州、果州、渠州等十州。无论在历史上，还是在今日，无论是作为一个地理区域，还是作为一个经济片区、文化片区，川东北地区都在其下辖各州郡、各县市保有共同性的同时，以一个整体的姿态，显现出与川南、川西不同的面貌。

川东北地区最值得提及的独特性在于，这一区域是被金牛道和米仓道所贯穿的，南、北方向的经济和文化等方面的交流极为频繁。如从陕南汉中越过米仓山孤云和两角岭、又经集州（今巴中南江县）、阆州（今阆中市）或广安再向南延伸之米仓道，虽然极为荒僻险峻，以至五代时王仁裕曾于《玉堂闲话》中评说这条道路处“深峪峭岩”之中，必须“扪萝以上”，但其无论处于相对和平之时，还是因兵连祸结、其它入蜀要道屡遭战火之际，此道在唐宋尤其是中唐至五代时，始终人迹不绝。实际上，虽然人们对佛教入川的的传播路线至今尚有争论[②]，但无论是南路，经缅甸穿云南而入，还是北路，经西域抵中原再南下，川东北地区南北纵贯的交通孔道都为佛教在这一区域的流布提供了极大便利。

川东北地区的佛教龛窟，其凿刻时代自北朝一直延续至清末、民国时期，但以隋唐之时所凿龛窟及造像最为集中和精彩。也可以这样说，以广元和巴中为中心的川北地区，实际上集中了从北朝晚期直至盛唐之时最为精美的一批佛教造像。这一造像“传统”，不但在川北地区得以延续，还扩展到了达州、广安和南

[①] 今之所谓“川东北地区”，一般还包括与陕西汉中相邻之川北广元地区。

[②] 关于这一争论，可参《资治通鉴》卷一九五“（贞观十三年，639）六月，渝州人侯弘仁自牂柯开道，经西赵出邕州，以通交、桂”等记载，以及汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》（中华书局，1955 年）、任继愈《中国佛教史》（第一卷）（中国社会科学出版社，1981 年）、罗开玉《四川通史》（第二册）（四川大学出版社，1993 年）、何恩之《四川蒲江佛教石刻——盛唐时中国西南与印度直接联系的反映》（《敦煌研究》1998 年第 4 期）、吴焯《西南丝绸之路的再认识》（《文史知识》1998 年第 10 期）等论著。

万方数据

充等三市之地域，在盛唐以后直至晚唐五代的很长历史时期中，先后涌现出大量小规模的佛教龛窟及造像，从而形成了川东北地区贯穿于整个隋唐时期的开龛造像风潮。

（三）关于川东北地区的“中心龛窟”与“零散龛窟”

在川东北地区的佛教龛窟中，各龛窟的规模大小是有很大差异的，各龛窟的“地位”高低也是极其悬殊的。就整个川东北地区而言，在绝大多数时候，无论是在专家学者眼中还是在普通游客的知识视域之中，位于广元市区段嘉陵江两岸的皇泽寺摩崖造像[①]、千佛崖摩崖造像，以及巴中城区旁的南龛摩崖造像，毫无疑问是知名度最高的。此外，离城区稍远的广元观音岩摩崖造像，还有通江千佛崖摩崖造像，以及巴中北龛、西龛、东龛及水宁寺（也称“始宁寺”）等处的摩崖造像，也因规模较大、成片分布、离城镇较近而较早、较多进入研究者们的考察范围，并已有颇多研究成果公开和出版。基于所在地理位置相对接近，这两部分佛教龛窟在凿刻题材、造像风格、造像史之流变诸方面多有相通之处。如在广元观音岩造像中，其南段最大的洞窟，以圆雕手法凿刻了 7 尊释迦证道像，另有坐于双菩提树下之释迦牟尼佛像，以及作为侍者的两菩萨和两力士。洞窟中这一造像布局，与广元千佛崖之“牟尼阁”几乎完全一致。在本课题的研究中，笔者将这类龛窟称作“中心龛窟”，这既是基于其在从古至今的交通网络中的重要地位，更是着眼于其在历史流变中对周围龛窟凿刻的强烈“辐射”作用。大体上而言，中心龛窟往往是成片分布的规模较大的龛窟群，或若干个在位置上紧邻的龛窟“小群”共同组成一个“大群”。它们多已进入国家级文物保护单位名单，多份有关的调查报告以及较多的研究成果已经公布。

与之相对的，则为零散龛窟。零散龛窟的主要特征在于，造像龛窟（群）的规模大多数都非常小，有的造像仅 1 龛，但数量却颇多，分布也极为广泛，仅就现存的零散龛窟而言，其在川东北地区的乡野山间呈零散分布状态[②]，可谓“遍地开花”。有关这些龛窟及造像的书面资料，到目前为止，只有一小部分被调查并有相关报告公开和发表。大多数零散龛窟，即使有少许相关的书面材料，但也多为简短介绍或极为初步之调查，且其中多杂有错讹之处。很多零散龛窟，至今都未被测量和编号，围绕这些龛窟而产生的研究成果基本为零，很多基本问题都尚未解决[③]。

在中心龛窟和零散龛窟之间，不仅仅是规模大小等方面的区别。以前以中心

[①] 就摩崖造像这类佛教艺术形式而言，若论凿刻时间，皇泽寺摩崖造像应是巴蜀地区最早动工凿刻的。
[②] 之所以使用“零散”一词，而不用《四川散见唐宋佛道龛窟总录》等资料中所使用的“散见”一词，因为除了两词共有的“分散”这一意义，“零散”更能强调这些龛窟在历史流变和现实中的零落无依之态。
[③] 若部分零散龛窟的初步调查工作已经开展过，则其已有的文物编号基本被“继承”和采用。

万方数据

龛窟作为某时期某地域的代表的做法，事实上是不甚靠得住的。如同葛兆光在其《中国思想史》中所强调的那样，思想家的历史不是真正的思想史，思想家以及广大基层民众共同的思想史，才是真正而全面的思想史。张国刚曾说："隋唐时期，疆域辽阔，不管是在佛教传播风行的地方还是在佛教没有涉足的偏远地区，民间的一些信仰活动都普遍存在着。"[①]就川东北地区的佛教龛窟来讲，广元、巴中两地"中心龛窟"的存在，即是其地"佛教传播风行"的表征。而在川东北地区"零散龛窟"存在的各个地方，并不尽是所谓的"佛教没有涉足的偏远地区"。严格说来，"民间的一些信仰活动"正是借助这些"偏远地区"的大量"零散龛窟"而得以展现和开展的。

长期以来，因为种种原因，学术界对于四川境内零散石窟尤其是川东北零散石窟的关注是远远不够的，全面的调查工作至今也只进行了一小部分，已经公开或发表的研究成果十分散乱，这导致对川东北区域内的古代龛窟及造像尚无法开展系统的研究，并进而影响到学术界、文化界及大众对这些文化遗产重要性、丰富性、不可替代性的认识，也给川东北零散石窟的保护、开发等工作带来极大的不便。更为迫切的是，川东北地区的大多数零散佛教龛窟及造像，正因自然风化、无专人看管等原因而不断被损害，一些十来年前尚可依稀辨认的题记和饰样，目前却已模糊一片。就这一角度来讲，对川东北零散佛教龛窟的调查和研究，更是一件刻不容缓的工作。

（四）关于"隋唐"

之所以对讨论课题限以"隋唐"二字，一是基于隋唐与隋以前的宗教艺术之间，有着很大的不同。这在中国佛教龛窟发展进程中，是一个重要且明显的特征。如阎文儒在《中国石窟艺术总论》中说："隋以前的石窟造像虽然很多，但多是表现共性的东西，缺乏表现个性特征。从隋代起，就很能表现富有个性特征的场面。"[②]二是就川东北零散龛窟的实际情况而言，隋以前及唐以后龛窟，不但数量极少，且在龛窟形制、题材选择、审美气度和对信众的影响诸方面，都乏善可陈。若以大量的、延续整个隋唐时期的龛窟造像作为研究对象，其作为"民俗佛教"重要表现的特征才易于揭示出来。

二 学术史回顾

巴蜀地区的佛教造像，在很长一段时间里，并未得到足够的重视。其中相当多的材料，甚至直到近几年才开始显露在研究者的视野之中。

[①] 张国刚：《佛学与隋唐社会》，石家庄：河北人民出版社，2002 年，第 227 页。
[②] 阎文儒：《中国石窟艺术总论》，桂林：广西师范大学出版社，2003 年，第 233 页。

万方数据

自古以来，有关四川地区、川东北地区佛教龛窟的记录、调查和研究，一般可分为以下三个时期来叙述。

（一）第一个时期，是在上世纪 80 年代初以前，大致以“改革开放”实行之初为时间下限。关于四川佛教龛窟的的较早文献，多为较为概略的记载，这在南宋王象之《舆地纪胜》、明朝杨慎所编《全蜀艺文志》、明朝曹学佺《蜀中广记》、清嘉庆年间所编《四川通志》、清朝刘喜海《金石苑》、陆增祥《八琼室金石补证》以及各州府、各县自编之地方志中，都可或多或少查阅到一些。另外，在部分金石著作之中，也收录了一些有关四川佛教龛窟的碑刻及题记，如《金石苑》《语石》《八琼室金石补正》等，就对广元千佛崖等多处佛教造像的相关碑刻题铭予以收录。但这类相对随意、散乱的资料收集方式，距现代意义上的学术探究还有很长一段路要走。

温玉成先生说：“中国的佛教考古工作，始于十九世纪末页。百余年来，积累了大量的考古资料。”[①]四川地区宗教龛窟及造像的调查研究工作，大体上与此进程同步，在时间上略晚一点。较早对四川宗教龛窟及造像进行学术调查的，是法国人色伽兰等人组成的考古调查团。自 1914 年开始，色伽兰与法占、拉狄克等调查团成员，沿剑门蜀道来到了川北门户广元和巴中。之后他们将调查成果汇集成书，并在 1923 年出版了《中国西部考古记》这一调查报告[②]。西方社会对四川佛教龛窟的了解过程，这应该算作是一个开始。后来，日本学者大村西崖、常盘大定[③]等人也逐渐关注到川北佛教龛窟的凿刻背景、始凿时间、龛窟样式及造像组合等诸多问题。1945 年，杨家骆与顾颉刚、马衡等人组成“大足石刻考察团”，在极为艰难的情况下对大足石刻展开了调查和编号工作。

之后，尤其是新中国成立以来，随着各种文物调查、文物普查活动的陆续开展，全川大部分地区的主要龛窟及佛道造像逐渐进入调查和研究人员的视野，一些调查记录和研究成果开始刊布，这是四川地区佛教龛窟研究正式开启的一种标记。比如，1962 年阎文儒教授就曾率队调查广元及大足的佛教龛窟。在这一时期的四川龛窟调查过程中，川北地区的龛窟受到特别重视，对广元皇泽寺、广元千佛崖和巴中南龛均有专门的成果发表[④]。川东北地区部分零散龛窟也开始纳入研究人员的讨论范围，如陶鸣宽所撰《通江县的摩岩造像》[⑤]一文，于 1957 年刊发。这基本可以看作是川东北零散龛窟研究的开端。

---

① 温玉成：《中国佛教石窟考古学概论》，见大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编：《大足学刊》（第二辑），重庆：重庆出版社，2018 年，第 2 页。

② 参看（法）维克托·色伽兰著，冯承钧译：《中国西部考古记》，台北：商务印书馆，1962 年。

③ 1915 年 6 月，大村西崖所著《支那美术史·雕塑篇》出版。1925 年，常盘大定等人所著《支那文化史迹·解说篇》出版。

④ 可参王家祐《广元皇泽寺及其石刻》（见《文物参考资料》1956 年第 5 期）、史岩《关于广元千佛崖造像的创始时代问题》（《文物》1961 年第 2 期）、温廷宽《广元千佛崖简介》（《文物》1961 年第 12 期）及陶鸣宽《四川巴中南龛的摩岩造像》（《文物参考资料》1956 年第 5 期）等论文。

⑤ 见《文物参考资料》1957 年第 11 期。

万方数据

（二）第二个时期，是在改革开放以来，直至 20 世纪末。在这一个阶段，随着学术研究进一步受到重视，对四川地区尤其是川东北地区零散龛窟的探究逐渐向纵深迈进。不但在龛窟调查的范围上有较大扩展（如安岳地区的众多龛窟就是在这一时期被调查和记录的），部分已有一些研究基础的佛教龛窟也得以被详加探讨。就川东北地区零散龛窟而言，自北向南，有关旺苍县佛子岩摩崖造像、剑阁县横梁子摩崖造像、阆中市大像山摩崖造像、广安冲相寺摩崖造像以及与川东北龛窟关系十分密切的合川涞滩等处佛教龛窟群的调查和初步研究工作，逐步得以展开[①]。

正是在这些工作扎实推进的基础之上，胡文和《四川道教、佛教石窟艺术》、刘长久《中国西南石窟艺术》等著作，才能着眼于整个四川地区甚至更大的地域范围，全面梳理佛教龛窟发展脉络，分析其分布及分期、流变诸特征。

（三）第三个时期，一般从本世纪初延至今日。这一时期，可称得上是四川佛教龛窟研究的繁盛阶段。在“开发大西部”战略实施的影响下，四川地区的交通状况得到极大改善，这为佛教龛窟的调查和研究工作带来极大便利，新的各种形式的研究成果也如雨后春笋，层出不穷。其中非常重要的一个特征，就是一批有关川东北零散龛窟的调查简报及内容总录逐步得以发表和出版，如关于旺苍县、剑阁县和苍溪县等县域内零散佛教龛窟的调查简报，陆陆续续得以刊布[②]。

2000 年夏天，北大考古文博学院等单位又发起了对广元石窟的全面调查工作。大致两年之后，即基本完成了对各大小石窟的测量、拍摄和材料整理等工作，后陆续出版了《广元石窟内容总录》的“皇泽寺卷”和“千佛崖卷”[③]。直至 2018 年底，广元市辖各县区的大量零散摩崖造像点的基本数据，才得以面世[④]。

另外，在这一时期，对佛教龛窟进行分区域的综合研究，是一个新的学术增长点。以雷玉华《巴中石窟研究》和姚崇新《巴蜀佛教石窟造像的初步研究：以川北地区为中心》两部专著为代表，对巴中和广元两地佛教龛窟的分布、分期、所反映的信仰形态、与周边龛窟的关系等诸多问题进行了深入讨论。这种在某一区域佛教龛窟基本资料的基础上，再进行延伸性的研究，代表着对某一区域佛教

[①] 可参王积厚《大像山摩崖造像及石刻题记》（《四川文物》1989 年第 1 期）、刘敏《广安冲相寺摩崖造像及石刻调查纪要》（《四川文物》1997 年第 3 期）及黄理等人所撰《合川涞滩摩崖石刻造像》（《四川文物》1989 年第 3 期）诸论文。

[②] 可参《旺苍县佛子崖摩崖石刻造像调查简报》《旺苍县木门寺摩崖石刻造像调查简报》《旺苍县普济镇佛爷洞摩崖石刻造像调查简报》《广元剑阁横梁子摩崖石刻造像调查简报》《苍溪县阳岳寺摩崖石刻造像调查简报》等系列论文，这类论文多刊载于《四川文物》和《成都考古发现》等刊物。

[③] 参看四川省文物管理局、成都文物考古研究所等：《广元石窟内容总录》（千佛崖卷），成都：巴蜀书社，2014 年。

[④] 可参看四川省文物考古研究院等编《四川散见唐宋佛道龛窟总录•广元卷》（北京：文物出版社，2018 年）。事实上，四川周边一些省市的零散龛窟造像调查工作，也都在陆续开展之中，部分成果亦已公布，如由李宁民、王来全主编的《甘肃散见佛教石刻造像调查与研究•天水卷》，已于 2018 年由文物出版社出版。周边省市这类工作的扎实推进，对四川尤其是川东北地区的文物调查及初步研究工作而言，既是一种压力，也是一种动力。

万方数据

龛窟研究的最高水准。这也给笔者着眼于川东北这一特定地区的零散龛窟研究，提供了思考角度上的指引。

近二十年来，围绕川东北地区中心龛窟的分期断代、题材研究、碑刻题记研究、文物保护研究以及综合研究，都得以持续和深入，有关川东北地区佛教龛窟的研究成果已涌现出不少，但制约更多研究成果顺利“出炉”的瓶颈，却是很多佛教龛窟的基础资料都十分缺乏。倘若最基本的调查、测量和辨析工作都尚未进行，那我们就连某区域内佛教龛窟的年代序列都无法建立，当然也就无法开展进一步的研究工作。目前，这一难题在部分中心龛窟那里都没有得到有效解决，因此在面对川东北地区零散龛窟这一研究对象时，只有获知了整个川东北地区零散龛窟的基本数据和资料，才算是真正摸清了川东北佛教造像的家底。

若要在川东北零散隋唐龛窟研究中有所发现或突破，则必须克服目前存在的若干不足（其中一些问题本是长期存在的）：第一，一些资料尚未公布，已经公布的亦需补充[①]，某些造像特征之确认、某些龛窟之断代，都还是颇值得商榷的；第二，围绕川东北地区隋唐龛窟进行研究的许多专著和论文，往往集中于某几个论题的探讨，如川北地区少量北朝造像的样式来源、价值和影响等[②]；第三，川东北地区之隋唐零散龛窟，首先是一种宗教信仰的物化产物，但更是“川东北”这一地域内的民众的精神生活（也包括部分物质生活）之体现。但目前的现状却是，对“川东北”这一较大的相对独特的地理、交通和文化区域的“区域化”特色强调不够，导致在我们的研究中呈现出来的“川东北”地区佛教造像史，似乎与其他一些区域的佛教造像史，并无太大区别。其“区域化”特色未得以彰显的重要原因，首先就是因零散隋唐龛窟所具有的“零散”特征而对其关注不够，因此也就更谈不上对零散龛窟进行综合研究。

三 研究思路与方法

佛教本身即是一个不断发展、不断更新的宗教和哲学体系，所以，作为佛教有机组成部分和佛教教理传播伴生物的佛教龛窟及造像，当然也是不断发展、不

[①] 这其实也不只是川东北地区零散龛窟的独有问题。如与川东北地区龛窟在时、空距离上都颇相近的大足北山佛湾龛窟，虽因其盛名在外而从古至今都被给予了极大关注，光编号工作就前前后后进行了至少三次（在1945年、1954年、1982年都编过号），并在宏观、微观诸层面都有相当多的研究成果问世，但就在近几年的考古调查中，还有颇多以往从未刊载、公布的造像、题记和装饰纹样被陆续发现。

[②] 如梁咏涛等在《广元皇泽寺石窟调查报告》之中的讨论，就比较富于典型性。其中一段话云：“就是研究者一致公认属于北魏晚期的千佛崖大佛窟，菩萨也是丰满健壮的样式，这说明广元地区造像接受梁朝张僧繇画派的影响要较北方石窟为早。这是因为本地区长期受南朝的统治，而又地近成都，很容易受到成都地区南朝造像的影响。过去的研究者多认为广元石窟属于中原北方造像系统，从窟龛形制（中心柱窟、三壁三龛式窟）和造像题材（三世佛、释迦佛、千佛等）来看，是受北方石窟的影响。但从造像艺术风格看，受南朝的影响也是无疑的，这是我们今后在研究广元北朝石窟时应引起重视的问题。”（参《四川文物》2004年第1期，第84页）

万方数据

断创新的。从这一角度讲，围绕佛教龛窟及造像的研究工作，面对的是本已极为丰富而又不断新发现的材料，这决定了这些研究工作必然是交叉性的，同时也极富于前沿性质。故而，在研究方法上，单纯的某一、二种方法，当然无法帮助笔者“善其事”。多种方法的综合运用，以“利其器”作为研究前提，这样才可站在不同角度，利用不同工具，而发现并最终解决不同问题。

运用考古学的方法，既实地调查了一批以前从未被正式探讨的“新”龛窟，又对一些已有初步调查数据的龛窟进行核查并发布更新数据。“尽可能用考古发现与田野调查来印证、检验或充实自己的结论。……今天已进入跨学科、超学科的信息时代，证据就应该是多重和多元的了”[①]，所以作为考古学的重要分支之一，以有关佛教之物化遗迹、遗物作为研究和分析对象，本就是佛教考古学的基本内容。本论文所涉之佛教考古的实地田野调查，前前后后耗费近五年时间，在克服经费、交通、人工和测量等多方面的困难之后，才基本完成川东北地区零散龛窟的较为全面、深入的调查，并获取到有关龛窟群地理位置、龛窟规模、龛窟形制、造像题材、造像布局及风格、造像题记等大量第一手数据。

作为考古学两大基础方法之一，将类型学的方法用于龛窟分期研究、用于龛窟形制和造像组合的年代判别、用于龛窟演化序列的排定，这在川东北零散龛窟研究中尚是一种新鲜的尝试。另外，基于石窟寺相关的图像研究长期都被置于美术史之研究范围这一历史实际，直接引述目前已有的从美术学角度开展石窟寺图像研究而获得的大量成果，同时进一步在龛窟形制、造像风格（肌理、线条与色彩诸方面）等问题上着重发力，寻找蕴含其中的美学意识，以及其如何呼应各个时期的不同美学风潮。

当然，更重要的，充分利用文献学、历史学的考辨方法，以某一时期、某一区域的佛教龛窟造像为例，并力图获得有关此处龛窟造像的所有文献（包括纸本文献、印本文献和考古文献[②]，以及后人之研究成果），借以夯实佛教龛窟造像的历史研究和思想研究的基础。同时，从佛教史学的角度，考察宗教造像与地方社会之间的（互动、互斥还是隔离）关系，解释佛教发展、佛教造像及造像艺术之演进。并最终依靠宗教学的方法，解释蕴藏其间的民众（尤其是数量庞大的普通民众）信仰问题。在这一过程中，通过考察某一地域的佛道造像，了解某一时期的区域性造像中心的形成、发展和演变过程，而这一过程往往与地域社会互动密切。通过对散见佛教龛窟的详尽调查，进而逐步窥见某一区域佛道造像的整体面

[①] 萧兵：《黑马——中国民俗神话学文集》，台北：时报文化出版事业有限公司，1991 年，第 8 页。

[②] 王国维先生有一段著名的论说，云：“吾辈生于今日，幸于纸上之材料外，更得地下之新材料，由此种材料，我辈固得据以补正纸上之材料，亦得证明古书之某部分全为实录，即百家之不雅驯之言，亦不无表示一面之事实。”（王国维：《古史新证——王国维最后的讲义》，北京：清华大学出版社，1994 年，第 2 页）川东北地区的零散隋唐龛窟，虽都凿刻于山岩之上，但其非纸本、罕于被关注和研究等特征，决定了其与王国维先生所说之“地下之新材料”，具有相同的性质。

万方数据

貌，这为地域佛教研究提供了新的可能性。此外，某一区域的造像表现、造像风格，往往还需在与同一时期其它龛窟造像的对比中彰显出自身的特色。

特别需要说明的是：

第一，就川东北地区佛教石窟及摩崖造像的现存状况而言，在石壁上开凿得既广且深的石“窟”，其数量是非常少的。而基于零散龛窟出资者、凿刻者通常并不大富大贵的社会身份和经济状况，在零散开凿的佛教龛窟中，尤其缺少石“窟”。就这一意义来说，川东北地区的隋唐造像，绝大部分只能说是摩崖造像。但是，面对实际造像实践中确实存在的这样两种开凿形态，无论是称“窟”，还是称“龛”，都是不全面的。而若照目前某些论著所言，习称为“石窟”或“石刻”，也不甚严谨。故而，本论文在讨论“佛教石窟及摩崖造像”时，以较为简练的“佛教龛窟”一词名之。

第二，因近年来川东北地区的市、县（区）、镇（乡）和行政村等各级行政区划的调整工作始终未曾间断，地名变更频繁发生，部分小地名在当地民众口语中的发音本就存在微小差异，部分佛教龛窟的命名已在历史、考古和宗教界形成了惯例等原因，导致本论文中的个别地名可能与目前官方民政系统中的定名并不一致。

第三，佛教龛窟的凿刻及分布，很多时候并不以严格的行政区划为分界而呈现不同的图景。况且，自隋唐至今，已历时一千余年，川东北地区的行政区划早已经过无数次或大或小的调整。因此，本论文讨论的“川东北地区零散隋唐龛窟”，会适当逸出目前的川东北五市的行政管辖范围，而将在历史上与广安地区联系十分紧密的重庆合川、潼南等地部分隋唐龛窟，以及与广元地区隋唐龛窟既同源也同流的绵阳、梓潼等地部分佛教龛窟纳入讨论范围。另外，在谈及川东北隋唐佛教龛窟时，与之相关、可资比较的巴蜀地区其他若干地域、若干题材与风格的佛教龛窟，亦会被作为研究对象而予以重点审视。

另外，基于现重庆直辖市在历史上与四川省在地域、经济、文化等各方面的紧密联系，尤其是新中国成立以来重庆市曾长期归属四川省管辖的历史事实，故在建国之后直至 20 世纪末这约半个世纪的时间范围里，几乎所有记载、讨论整个四川以及川东北地区文物考古、宗教龛窟及造像的调查简报、资料和著作，都未将目前属于重庆直辖市行政区域内的宗教龛窟及造像“另眼看待”。反而，今天分属于两个省级行政区域的宗教龛窟及造像，本身却在很多特征上是“趋同”的。因此，本论文在讨论川东北地区的零散龛窟及造像时，必须扩大视界，在川、渝两地的佛道龛窟中去寻找彼此的联系，并由此更加明晰川东北零散龛窟及造像的历史“活态”。

万方数据

第四，本论文所涉及之川东北零散龛窟的所有相关数据，一方面来源于《四川散见唐宋佛道龛窟总录·广元卷》等资料总录，以及各种调查简报和文管系统内部通报，更多的则来源于笔者近年来所作的大量、详尽的实地考察。因龛窟龛口多不呈现非常规则的形状，龛顶、龛壁也多不完全平整，龛内莲座、（倒凹形）低坛等也不完全平直，在部分龛窟中测量人员也无法到达有利、安全的位置去测量，故有关这些零散龛窟的测量数据在各个“版本”之中经常是有出入的，部分数据的差异还比较大。从客观条件来讲，也确实无法做到彼此完全一致。

第五，按佛教考古之惯例，以佛教龛窟之外龛尺寸为区别龛窟大小及规模的标志。一般而言，龛窟边长小于 60 厘米的为微型龛，边长处在 60 至 100 厘米之间的为小型龛，边长在 100—200 厘米范围的是中型龛，边长在 200—300 厘米范围的是大型龛。此外，我们称比这些龛窟规模更大的龛窟为“特大型龛”。

第六，在川东北地区的隋唐零散龛窟中，一个重要的特征就是佛、道混同供养，这在广元和达州两地的造像龛窟中表现尤甚。不但龛窟中之主尊可以佛、道并立或并坐，主尊与侍者也可分属佛、道两教。此外，一些龛窟中的多身侍者像，也不一定全部属于同一宗教题材。因此，本论文所涉及川东北地区的隋唐零散龛窟，一方面讲，肯定都具有佛教的某些题材、风格和样式，但另一方面，很大一部分龛窟，却是有道教元素介入其中的，甚至，其中一些龛窟中的道教色彩还非常浓重。

第七，川东北地区零散隋唐佛教龛窟的另一大特点，即是其中大量的小型、微型造像龛比较相似。无论是龛窟形制，还是龛内造像题材及造像组合方式，甚至连龛口的力士、龛口下侧之蹲狮、龛内正壁之菩提树以及正壁上方之飞天等形象，都具有明显的相似性。基于这一特点，为避免不必要的重复，本论文在展示各零散龛窟的调查资料时不会逐龛一一介绍。

第八，本论文在谈及各龛窟题记文字的方向时，以今日日常书写“从左到右”的惯例为“左起”，反之则称作“右起”。

第九，本论文在谈及龛窟及龛窟内造像的左、右等方位问题时，一律以龛窟之内正壁（后壁）主尊的“左”和“右”诸方位为参照。

第十，本论文中所展示的图片，皆是笔者在龛窟调查过程中独立拍摄，为避免行文繁复，展示时不再专门一一说明。

万方数据

第一章 川东北零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨[①]

第一节 广元地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨

一 剑阁县石老坪摩崖造像

剑阁县石老坪[②]摩崖造像，位于剑阁县南部广坪乡之石老坪，全部造像仅 1 龛。龛窟所在山崖比较破碎，造像凿刻在山崖中部一块相对平整的岩石上。龛窟距地面 4 米以上，且地面极其陡峭，导致普通信众很难到达造像所在位置，这应是此处仅凿 1 龛之后就再无续凿的重要原因。

该龛为方形单层小型龛，圆拱形龛顶。高约 60 厘米，宽 81 厘米，深仅 9—11 厘米。因龛之深度不够，导致龛内空间严重不足，两力士像只能凿刻于龛外两侧的岩壁之上。造像组合为浮雕一老君两真人（男女各一）两力士，老君头戴莲花冠，面部方正，眼睁细缝，呈微笑状。身着高腰裙和对襟衣，双手持竖向羽扇，这与盐亭龙门垭隋朝道教造像之特点类似。左胁侍为女真，束双髻；右胁侍为真人，头戴莲花冠。



图 1　石老坪摩崖造像

[①] 第一，为叙述之便，本章所列之川东北地区零散隋唐龛窟，先以现今之行政区划进行区分，以广元、巴中、达州、广安、南充之顺序分节罗列。在每节之内，大致上以龛窟造像凿刻时间之先后排序，较早凿刻的列于前，较晚凿刻的则排于后。第二，极少数零散隋唐道教龛窟，仅是从今日“学理佛教”之角度，才具有一些与零散佛教龛窟不一样的特征和表现。事实上，无论是就这类龛窟在乡野间的存在状态（包括历史的演进状态与今日之遗存状态）而言，或是就龛窟形制、龛窟内的造像布局而言，抑或是就民众崇奉的心理和具体崇奉仪式而言，这类龛窟几乎完全是“混同”于零散佛教龛窟之中的。如在笔者的龛窟调查过程中，常亲耳听闻造像所在地民众称呼道教造像为“佛爷”或“佛老爷”。所以，也可以说，这极少数的零散隋唐道教龛窟，完全可以称之为“类零散佛教龛窟”。比如，在绵阳盐亭县的龙门垭隋朝造像中，天尊头上凿有肉髻，身着圆领袈裟，而老君则身着通肩袈裟。从这一角度考虑，为达真实展现历史样貌之目的，少数几处“类零散佛教龛窟”亦会罗列于本论文之中。

[②] “石老坪”为当地民众口口相传之小地名，无固定写法，也有民众认为应写成“石牢坪”或“十老坪”。本文采用王婷、王珏人、傅玉斌《四川剑阁县隋唐道教摩崖造像调查简报》（《四川文物》2018 年第 5 期）中的写法。

万方数据

石老坪造像龛内及周围岩壁上均无任何遗存文字，故无法直接确定龛像凿刻年代。但石老坪向南约 20 公里，即达绵阳盐亭县境。位于盐亭县黑坪镇龙桥村的龙门垭摩崖造像，在石老坪正南方约 50 公里处，为近年新发现的佛道造像龛窟，保存比较完好。造像现尚存 24 龛，凿刻在长约 7 米、立面高约 4 米的石壁之上，总面积大致在 30 平方米左右。石壁上层存有佛龛 4 个，附有 1 则篇幅较长的题记，题记中尚可见“□业十一年”“于此龙门山发心敬造”“天尊一龛，弥勒佛一龛，（老）君一龛，观世音菩萨一龛”等字样，凿刻的出资者为“□儿元祥、三儿元□”等。在隋唐两朝中，帝王年号中有“业”字的，唯有隋炀帝之“大业”年号，故龙门垭造像始凿于隋，当属确凿无疑[①]。从石老坪造像与龙门垭造像较近的地理位置、两处造像具有极相似的艺术特征等因素，可推知石老坪造像与龙门垭造像具有密切的“亲缘”关系，当亦在隋大业年间凿刻。

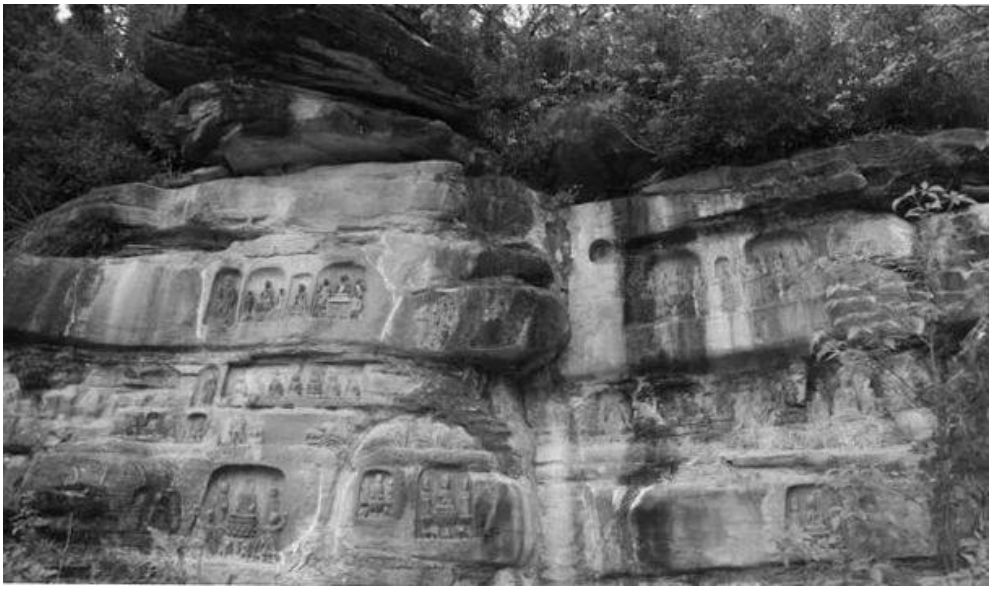


图 2　龙门垭摩崖造像

二　剑阁县碗泉乡老君庙摩崖造像

剑阁县碗泉乡老君庙摩崖造像，位于广元剑阁县碗泉乡泉水村一田间巨石的南、北岩壁之上。此处所谓“老君庙”，尚存于巨石之上。“老君庙”的遗址应在造像所在巨石之北边，目前还可找到一些建筑遗迹。此处寺庙遗址与龛窟造像的“共存”状态，是“寺像互依”的典型例子。造像明显是分为两个阶段凿刻的，多为小型、中型龛，主要为道教造像。南壁造像为初唐所凿，全是道教题材。北壁造像的凿刻时间可向前追溯至隋朝，北壁中层的 4 号碑形龛中有造像题记，漫漶严重，依稀可见“贞观……九月十一日弟子杨志”等少数字迹。

[①] 四川省政府于 2019 年初公布的第九批省级文物保护单位名单，盐亭龙门垭摩崖造像即名列其中。对其断代“隋至唐”的上限，应当就是基于这一则题记而得出。

万方数据



图 3　碗泉乡老君庙造像题记

全部造像共 15 龛，巨石南面岩壁有 2 龛，北面岩壁 13 龛。大部分都是小型方形拱顶单层龛，仅 2 号龛为中型龛，另有 9 号龛之龛形稍异，有尖拱形的龛楣，但为素面。其中南面岩壁的两龛[①]为外龛极浅的双层小龛，内龛平拱形，龛底有坛。这类龛形在剑阁县环梁子摩崖造像、绵阳魏城圣水寺摩崖造像等处的初唐佛教龛窟中都可以找到相似性极高的例子。

北壁造像龛更多，较南壁造像凿刻更早。其中部分龛像可辨为道教题材，少数题记亦存有“天尊”字样，所以此处造像的内容题材与其所在地名“老君庙”是吻合的，总体上讲这就是一个道教造像群。同时这也说明，此处“老君庙”这一名称，其历史可能比较久远。

[①] 第 14 号龛内主尊为老君、天尊并坐像，胁侍着云头履，第 15 号龛中凿刻天尊像。总的来说，其道教属性非常明显。

万方数据



图 4　碗泉乡老君庙造像第 14、15 号龛

三　旺苍县古天坝摩崖造像

旺苍县古天坝摩崖造像，位于旺苍县黄洋镇古天村一平直山崖上，现存唐代造像两龛，均为中型龛，佛教题材。两龛造像相距 15 米左右，不在同一高度上，同期开凿的可能性不大。初步看来，在两龛相继凿出之后，因各种原因，余下崖面上未有续凿，导致此处造像规模过小，影响亦不大。

山崖下方北侧现为公路，公路目前之走向，自古也是广元到巴中的必经之路。也就是说，古天坝摩崖造像在凿刻之初，就已充分考虑到了方便民众拜谒、利于佛教传播、扩大佛教影响等问题。

据《太平寰宇记》等资料载，自 6 世纪早期以来，旺苍县黄洋镇、普济镇一带，就是池川县、地平县、静州、通平县县治、州治之所在。毫无疑问，在普济镇及其周边地区出现大量摩崖造像，与此处作为区域行政中心而带来的巨大人流、宗教扩散效应是有紧密关联的。

左龛为隋至初唐之时所凿，外龛高 174 厘米，宽 166 厘米，深 79 厘米；内龛高 120 厘米，宽 101 厘米，深达 111 厘米。内龛龛楣为双层，内层为圆拱形，有方形宝饰纹和莲瓣纹等为饰。内龛后壁凿一立佛两弟子像，两侧壁各凿两菩萨像和两八部众像，同类造像左右壁对称分布。左壁内侧为阿修罗像，三面六臂。外侧为紧那罗像，头上生有独角；右壁内侧为龙众，头顶上方有龙形饰，武士装扮。外侧为夜叉，呈忿怒相，左手托一小孩。

右龛为唐时所凿，外龛高 182 厘米，宽 156 厘米，深 66 厘米；内龛高 145 厘米，宽 130 厘米，深达 52 厘米。内龛后壁凿一坐佛两弟子像，两侧壁凿胁侍菩萨像。弟子像身后凿菩提树，树叶密布龛顶，这是川北唐时造像的流行样式。

此处造像具有巴中西龛造像的诸多细节特征，而与川东北其他零散唐时造像略有不同。

万方数据

四　旺苍县木门寺摩崖造像

旺苍县木门寺摩崖造像，位于旺苍县木门镇柳树村木门寺近侧。寺前现存不规则形独立巨石两处：一在寺之西北约 30 米处，名曰晒经石。其顶部、东面、南面和西面岩壁皆有造像，除西面岩壁凿刻有 3 个小型龛（编号为 1 至 3 号）之外，更有成排的坐于小圆拱形龛中的千佛，密布于晒经石东面、西面及顶部，总计有 14 排。千佛小龛高、宽、深大致分别为 16 厘米、11 厘米和 2 厘米左右。因晒经石形状很不规则，故每排千佛小龛的数量、疏密度和倾斜度都不一样。

另一巨石在寺前东北 100 余米处，名为佛爷石。其南、西和北三面岩壁均有造像，总共有 20 龛。其中第 1 至 3 号龛在南面岩壁，4 至 12 号龛等 9 龛在西面岩壁，13 至 20 号龛等 8 龛以及一通题记碑（编号为 T4）在北面岩壁。此处造像以小型龛为主，皆为佛教题材。其凿刻时间相对较早，极可能在隋及初唐。

此处造像，多为前后相续凿刻。如晒经石西面岩壁上的多排千佛小龛，明显是在 1 至 3 号龛等几龛凿刻完成之后，再利用剩余的不甚规则的岩石立面来凿刻千佛小龛，也正因如此才导致了各排小佛龛的数量不一致、各小龛的间距不一致以及某些小龛的倾斜度和倾斜方向不一致。

此处造像之题材，全为佛教内容，以七尊式（一佛两弟子两胁侍菩萨两力士）和三尊式（一佛两胁侍菩萨）为主，其中两龛的主尊为弥勒佛像。另外还有四佛、七佛等题材。出现多个塔形龛，是此处造像的重要特色。

（一）晒经石 1 号龛，为外方内方双层龛，隋至唐初所凿，位于晒经石西面岩壁上，高 102 厘米，宽 75 厘米，深 45 厘米。内龛中凿刻一佛两弟子两菩萨，外龛后壁右侧浅浮雕三层共 10 身立姿供养人像，身材较为瘦弱。其中上层 2 身，中、下层各 4 身，高度皆为 30 厘米左右，侧身面向龛内。供养人像风化十分严重，多为残迹，无法辨析细节，这与零散龛窟中题记多漫漶之原因是一致的。

晒经石 2 号龛，在 1 号龛之左侧，唐时所凿单层浅龛，圆拱形龛顶，高 71 厘米，宽 37 厘米，深 7 厘米。龛中靠右侧凿刻单层方塔一座，塔身正面凿刻有圆拱形小龛，龛中存有一尊风化严重之坐像。方形塔顶之上原来应有相轮。方塔打破了其上端的千佛龛，这说明石上造像并非同时完成，其雕凿亦未经统一规划。龛内左侧有方碑一通，应为记载方塔雕凿活动始末、雕凿所具之功德所用。其碑座、碑首皆已雕毕，但碑面上没有字（并非因风化而一字不存），可能是因某一事件（突发战乱、资金来源中断等）发生而被迫中断书碑进程——这在民间造像实践中屡见不鲜。

晒经石 3 号龛，在 2 号龛左侧，为唐时所凿横长方形单层平顶浅龛，高 56 厘米，宽 123 厘米，深 26 厘米。因龛呈横长方形，故龛中低坛之上才可并排凿刻结跏趺坐于束腰须弥座上的七尊佛像。现可辨七佛之中，有部分造像结禅定印。

万方数据

此龛可能是木门寺造像中开凿时间相对较晚的，大致应在唐中期或以后。

（二）佛爷石 2 号龛，位于佛爷石南面，高 53 厘米，宽 86 厘米，深 10 厘米，横长方形单层龛。龛中后壁凿刻两尊结跏趺坐的并列坐像及三立像，两尊主尊有宝珠形头光，三立像中居左、右两侧壁之像似应为菩萨像，另一尊立像则居于两坐像之间。二佛并坐，使得整龛造像的“对称”分布特色十分明显。

佛爷石 3 号龛，位于佛爷石南面，高 42 厘米，宽约 98 厘米（因龛左壁残损），深 6 厘米，横长方形单层龛。龛中凿刻四尊佛像，结跏趺并坐，残高皆在 33 厘米左右。其中一尊可辨出手托钵状物。

佛爷石 4 号龛，位于佛爷石西面，高 49 厘米，宽 41 厘米，深 6 厘米，尖拱形单层浅龛。龛中主尊为浮雕弥勒倚座像，弥勒佛两侧为弟子立像。

佛爷石 5 号龛，位于佛爷石西面，外龛高 139 厘米，宽 130 厘米，深 12 厘米；内龛高 103 厘米，宽 77 厘米，深 17 厘米。为隋至唐初所凿竖长方形双层中型龛，圆拱形龛顶，尖拱形龛楣。内龛中凿刻一佛两弟子两菩萨像。龛外左侧浮雕石碑一通，高达 214 厘米。从石碑右侧与此龛左侧壁的位置关系看，此碑应是 5 号龛的题记碑。石碑置于俯卧状的叕屃之上，碑额螭首，但碑文已因风化而不存。另外，此龛与晒经石 1 号龛中佛座之高度，均达整个造像龛高度之半，且主尊皆有较圆较大之宝珠形头光，这些特征在川东北地区隋及初唐所凿的龛窟中，比较多见。比如，2005 年初在广元皇泽寺改扩建过程中，在写心经洞西面土中掘出的四龛造像（第 54 至 57 号龛），其中 55 号和 56 号龛规模相对较大，其中主尊的头光、佛座也具有类似特色。

佛爷石 6 号龛，位于佛爷石西面，高 94 厘米，宽 70 厘米，深 11 厘米，为竖长方形单层浅龛，尖拱形龛顶。龛中凿刻一佛两弟子两菩萨五尊像。两身供养人像浅浮雕于两菩萨座下靠龛口的位置，高约 27 厘米。左侧供养人，扭腰，左手叉在腰上，右手残；右侧供养人亦扭腰，左手残，右手曲举，发髻高挽，着长裙。相对于不到 1 米的龛高，供养人高近 30 厘米，这使得供养人在龛内造像中会比较显眼，这或许跟供养人出资较多有关系。但亦有学者认为此为力士，并非供养人。

佛爷石 7 号龛与 8 号龛，位于佛爷石西面，均为竖长方形单层微型龛，尖拱形龛顶。其大小亦近似，高 35 厘米，宽 18 厘米，深仅 2 厘米。两龛同处于岩壁上一经过修整之长方形凸出立面，一左一右，龛内凿单尊佛坐像，结跏趺坐于束腰圆形座上。这是非常典型的微型组合龛，民间色彩极浓。因造像龛深度过浅，导致造像风化严重，双手姿势及持物等都已无法明辨。

佛爷石 9 号龛为隋至唐初所凿竖长方形单层小型龛，方形平顶。龛内后壁凿刻有一佛坐像两胁侍菩萨立像，龛外右侧凿有竖长方形题记龛，但因风化而致文

万方数据

字全部漫漶。

佛爷石 10 号龛为唐时所凿竖长方形双层微型龛，方形，平顶。龛内后壁凿刻有一佛坐像两胁侍菩萨立像，主尊坐像下两侧各浮雕一狮，虽已严重风化，但就现在石狮像的样式[①]及具体凿刻位置来看，其与四川博物馆所藏北周造像很是近似[②]。

佛爷石 11 号龛中凿五重密檐式塔，为隋至唐初所凿。

佛爷石 T4 碑，位于佛爷石北面岩壁上部左端。从风化留下的残迹看，极可能是一通浮雕方形石碑。碑首开两层小龛，上层开在中央位置，龛中有佛坐像。下层开并列 3 龛，尖拱形，各龛中均凿结跏趺坐像。碑身比较平整，碑座细节莫辨。这极可能是一处未完工的造像，其本来的设计应是千佛塔一类的建筑形式。

佛爷石 13 号龛，位于佛爷石北面，为唐时所凿单层小型龛。龛楣上方凿刻的是“二龙戏珠”之图案，这是民间题材融入佛教造像的明显例证。

佛爷石 18 号龛与 19 号龛，位于佛爷石北面中央，18 号龛居左，19 号龛居右。每龛中皆凿刻单层方塔一座，左塔高 98 厘米，右塔高 87 厘米。从视觉上看，即为并列式的双塔。塔身正面凿刻结跏趺坐像一尊，居圆拱形小龛内。两塔都有屋檐式塔顶，顶部两侧还刻有鸱尾，这是中国化的建筑风格融入佛教造像的明显例证。

佛爷石 20 号龛，位于佛爷石北面，极浅。龛中凿刻楼阁式塔一座，塔共三级，高 184 厘米，塔基、塔身和塔刹皆存。每级塔身之正面，都凿有一个圆拱形小龛，每龛中都凿刻有结跏趺坐像。

另外，虽然在今日之行政区划中，木门寺摩崖造像所在之旺苍县木门镇及其周边地区是隶属广元市的，但因其在历史上常辖于巴州，其龛窟形制、造像组合及具体造型，实际更接近于巴中石刻的雕凿风格。或者至少可以说，其受巴中石刻“辐射”的程度，更为明显。

五、剑阁县天马山摩崖造像

剑阁县天马山摩崖造像，位于剑阁县演圣镇金刚村之天马山。在天马山西面一处“Z”字形山坡之上，在连续性的三段岩壁上各有造像龛窟，全部造像共 13 龛，中、小型龛窟为多，大多数严重风化及损毁，因此无法辨析题材和凿刻时代。其中南段为龛窟主要分布段，共有从 1 号龛到 10 号窟等 10 个龛窟。各龛之间间隔距离相近，龛窟分布比较规律，大多数龛窟龛底同高，2 号龛和 4 号龛以 3 号龛为中心对称分布，5 号龛至 8 号龛为组合龛，5 号龛至 9 号龛大都依稀可辨龛中尊像座下尚有卷草纹痕迹，所以大致上南段上的造像大致都应在盛唐之时凿

[①] 侧身相对，前腿立起，蹲坐于后腿之上，狮子尾巴擦着内龛龛口壁向上翘起。
[②] 可参袁曙光：《北周天和释迦造像与题记》，《四川文物》1999 年第 1 期。

万方数据

刻。3 号龛作为南段造像的主龛，凿刻时代应早一些，约在隋末唐初。

3 号龛为隋至初唐所凿，窟口立面和窟内平面皆为方形。高 194 厘米，宽 155 厘米，深 183 厘米。窟内后壁、左侧壁和右侧壁均开附属龛，后壁上所开龛稍大，为中型龛。

5 号龛至 8 号龛等 4 龛，呈“田”字形分布，是更为复杂的一种“组合龛”形式，盛唐所凿。皆为方形单层平拱顶龛，高、宽、深都分别为 71 厘米、52 厘米、6 厘米。龛内造像风化严重，但细查之后尚可看出各龛略有不同，如 5 号龛内是一主尊两胁侍，6 号龛与 8 号龛中则为一主尊两弟子两胁侍两力士。

10 号窟，窟门为双层，窟内平面为方形。窟内两侧凿有石棺台，立面刻有壶门。除窟内门侧有立像痕迹，其它区域无任何造像，结合此窟在本段岩石最右端的位置，推测应为崖墓（瘗藏窟），且在南段其它 9 个龛窟凿刻稍后的某一时间开窟。

11 号龛，位于崖壁中段的中央位置，为方形单层龛，高 179 厘米，宽 190 厘米，深 48 厘米，龛内中央有圆雕碑刻一通，碑上记为大历二年（767）所刻。碑首中央开有方拱形小龛，龛后壁两侧各开有一个微型附属龛，以石碑为中心呈对称分布。其中左侧的方形微型龛中，凿有一佛两弟子两胁侍菩萨两力士，佛为倚座弥勒，有宝珠形头光，着袒右肩袈裟，左手抚膝，跣足踏于莲座之上。佛座下香炉后侧伸出卷草，托起坐佛和两侧弟子之莲座。碑身左面由右向左竖书，残存 8 列：

南阳张□善应之碑　陇西李□文/夫□□□□之水必资舟□□□□□尽妙/之法亦假言□诠理是知□□不可三筏将/教元容绝辞然则名义所兴其流□矣是以/大则制礼作乐经天纬地小则立言立德崇/儒尚墨虽复御六气乘二□□九□始万物/盖一方之常道未免经纶□□□□来离/生灭者其唯大觉乎百亿须弥俱□□月三/……

碑身正面由右向左竖书 15 列，尤其是碑石上半部分，漫漶极其严重。现可见的主要文字为：

有大居士张□□……大梁太清三年（549）七月十……邑二千户……藏蕴德韬光动合亲……名山登胜地……不朽之大碑石采□□山……气逾□芳声……

碑身右面由右向左竖书，残存 7 列：

□他□心　□□加□/感达神明　勒铭记讼/造一碑于山间　历万代/大历二年十月十八日□/普州松严寺沙门惠觉□/剑州武连县胡王□□□/张□藏□专检校僧坚明。

结合碑身三面尚可辨的文字，可得以下判断或推测：第一，此处开凿造像并不自唐时起，而是早在梁武帝末期就已有凿刻活动。

万方数据

第二，此处位于交通要道，因此其造像凿刻活动易得各地僧、俗人士的共同推进。就碑中所记而言，除本地（剑州武连县）人士之外，来自普州（今四川安岳）以及更远的南阳、陇西等地人士亦曾参与。

第三，此地所见之碑文，刻遍碑石之三面，这跟相关人士社会地位较高、经济实力较为雄厚（如“邑二千户”）、对佛学认识较为深刻（如“离生灭者，其唯大觉乎”）、传统文化修养较为全面（如“大则制礼作乐、经天纬地，小则立言立德、崇儒尚墨”）等因素有关。比如，这么长的碑文，从文稿的初步撰写到最终的刊刻上石，耗时肯定比较长。较长篇幅加上碑文中颇多文雅词汇的出现，说明碑文写作人员的文化水平较高。也说明说明此处造像与其它多地的普通民间造像有一定不同，比如此碑正面两侧的浮雕花纹，严整而又优美，即使花纹周围的框线都非常平直，这一工艺水平明显高于普通民间造像；

第四，在唐朝士大夫之中，“万”和“萬”经常是混用的，这在褚遂良等人的书法作品中尚可见到。但在此碑之三面刻字中，每一面都有“万”字，但都没写成“萬”字，这似乎说明此碑所有文字应该都由同一人（或同一批人）刻写；

第五，碑正面与两侧面相交之处，文多漫漶。

12 号龛，位于崖壁北段，为横长方形单层大型龛，也是天马山摩崖造像中体量最大的龛窟，隋—唐间所凿。龛高 255 厘米，宽 273 厘米，深 92 厘米。可能因为凿刻较早，龛中尊像仅有些许残迹。就现存残迹来看，依稀可辨在中央主尊两侧有等骑兽像、两人组合造像、三人组合造像高浮雕造像环绕。其他有些尊像的衣着样式，也与此处其它龛窟明显不同。

13 号龛，位于崖壁北段，为方形双层微型龛，龛外无任何相关图案或题记，隋—唐间所凿。外龛高 65 厘米，宽 50 厘米，深 12 厘米。内龛在高度、宽度上略比外龛小，但进深却有 44 厘米。这与阆中大像山造像群等处的瘗龛非常相似，也应为瘗藏僧人骨灰的小龛。

六　剑阁县碗泉乡佛爷岩摩崖造像



图 5　碗泉乡佛爷岩摩崖造像

万方数据

剑阁县碗泉乡佛爷岩摩崖造像，位于广元剑阁县碗泉乡碗泉村水库旁一块红砂巨石的西壁之上。全部造像共计 6 龛，但无任何题刻文字[①]。造像分为上、下两层，上层 2 龛，下层 4 龛，多为单层竖长方形浅龛。仅有位于石壁上层右侧的 5 号龛有尖拱形龛楣，且为素面。造像以小型、微型龛为主，佛、道元素兼有，以道教为主。因 1 号龛、3 号龛和 5 号龛中胁侍的身形比较修长，其外衣衣角绕手臂而向外翻，这一特征在阆中石室观初唐造像 K9 中也可见到，故推断此处造像凿刻于初唐之时。

此处造像多为一主尊二胁侍或一主尊四胁侍的造像组合形式为主，主尊大多是天尊像，有的手中持扇。仅上层 6 号龛为佛教造像龛，龛中凿刻单尊观音立像。因龛窟形制、龛内造像题材和风格皆接近，应都属初唐所凿。

七　剑阁县锦屏山摩崖造像

剑阁县锦屏山摩崖造像，位于剑阁县王河镇鲁垭村之锦屏山。造像分布成三个文物点，各文物点之间有小路相连。其中锦屏寺龛窟数量最多，共有 5 龛。另外，佛爷岩有 2 龛，十八连洞有 1 龛。虽然分为三个文物点，但各文物点的共同之处颇多，多为中型龛及石窟，佛、道元素兼具，多在隋至盛唐之间凿刻，其实完全可视为同一处造像群。



图 6　锦屏寺中心柱窟

位于锦屏寺文物点的 1 号窟，为大型中心柱窟[②]，隋至初唐时期所凿，最为引人注目。1 号窟包括两个部分，前为中心柱窟，后为竖长方形、有甬道的窟室。后部窟室凿刻得较为细致，疑为唐以后补凿而成。柱窟高 223 厘米，宽达 524 厘米，深 316 厘米，窟内环壁无任何造像痕迹。柱有方形柱头，柱身四面开龛，为隋唐之际所凿，皆为道教造像。其中柱正面龛中半圆雕一主尊（老君）两胁侍，

[①] 石壁下层之 4 号龛，龛外左侧偏下方现可见方形阴刻题记线框，框内似有文字残迹，但因严重风化，无一字可识读。

[②] 龛口凿刻非常粗糙，大致为半圆形，这在民间造像中很少出现。

万方数据

其中主尊之莲座生出莲茎，支撑两胁侍之座。柱左面龛中半圆雕一主尊两胁侍，龛楣尖拱形，饰阴刻火焰纹。柱背面龛中半圆雕一主尊两胁侍，主尊为老君，右手持扇柄，左手执扇面。龛楣尖拱形，饰阴刻火焰纹。柱右面龛中半圆雕一主尊两胁侍，主尊为天尊，龛楣尖拱形，饰阴刻火焰纹[①]。

中心柱窟在魏晋南北朝之时的西北、中原地区均较常见，窟内多凿刻佛教尊神。但在四川地区却并不多见，著名的广元皇泽寺第 45 窟是重要的实例。隋唐所凿的锦屏山中心柱窟与南宋所凿的大足南山第 4 号中心柱窟（三清古洞）一起，似乎显示出一种趋势——隋唐以来巴蜀地区的佛教造像并不热衷于在高大、繁复的中心柱窟之中来展现，而将中心柱窟这一“舞台”转与了道教题材，这也许跟民俗佛教的深入发展有密切关系。



图 7　三清古洞（大足 南山）

位于锦屏寺文物点的 2 号龛，小型双层龛，外龛极浅，内龛为竖长方形，龛顶为圆拱形。在 1 号中心柱窟上方，盛唐所凿。主尊为弥勒佛倚座像，居内龛后壁，双层头光，着袒右肩僧祇支，双臂屈肘，下着薄长裙。龛两侧壁浮雕胁侍菩萨。在主尊和胁侍菩萨之间凿刻菩提树[②]。龛外环绕千佛小龛，各小龛形制几乎一致。龛上方尚余两排，龛右侧有极少数小龛尚见痕迹。

3 号龛在 2 号龛左侧，龛形极不规则。大体上左上部为横长方形，左下部为竖长方形，右侧三角形壁与左下部垂直，满布千佛小龛，小佛全为结跏趺坐，现

[①] 龛楣尖拱形，饰阴刻火焰纹。除柱身正面外，其余三面造像一致，这在川东北零散隋唐造像中极为少见，但在附近阆中市石室观 K1 号隋龛龛楣、盐亭县龙门垭第 22 号隋龛龛楣以及梓潼县卧龙山千佛崖 1 号贞观年间龛龛楣上尚可找到相似例证。

[②] 佛祖生前本是反对凿刻或制作佛像的，在《增一阿含经》等佛经中也多有“如来是身，不可造作”与“不可言（佛像）长言短”等规范，因此，佛足迹、法轮和菩提树等象征物常用以在佛祖身后来“指代”佛祖和佛法的存在。后世在佛教龛窟中既凿刻佛祖等尊像，又凿刻菩提树（有的是双树，也有不少仅一棵菩提树），既可以看作是再现佛祖在菩提树下悟道成佛之场景，也可以看作是石刻艺术中“叠床架屋”方法的直接体现。

万方数据

尚存 11 排。此龛是在打破 2 号龛左侧壁面基础上凿刻，其凿刻时间当晚于 2 号龛，约在唐至宋这一历史时期。

1 号龛、2 号龛及 3 号龛集中在一处，与 5 号龛至少相隔 25 米。2 号龛和 3 号龛的佛教题材，并不刻意回避 1 号龛的道教色彩。5 号龛为横长方形双层龛。外龛高 163 厘米，宽 188 厘米，深 57 厘米。内龛高 103 厘米，宽 116 厘米，深 37 厘米，龛顶为拱形。盛唐所凿。内龛后壁凿刻一主尊两胁侍，主尊为天尊坐像，两胁侍为真人立像，戴冠，着云头履。侧壁有两立像，亦着鞋。外龛中尚有 6 个附属龛，其中在外龛正壁右侧下方的方形浅龛外之左侧，有一列题记文字云：“弟子杨（左米右泉）[①]能供养。”题记为楷体，非常工整，但却过于简略，故应为旁边紧邻之附属小龛的题记。若为整个 JPS-5 龛的题记，则必是身份颇高、财力雄厚之人士所凿刻，其凿刻之地，一般应在龛外更为显眼之处，文字也应更加详细，对凿刻造像缘由、祈愿目标及所有供养人姓名等也应予以说明。

位于佛爷岩文物点的 1 号龛，为方形双层大龛，盛唐所凿。外龛高 210 厘米，宽 205 厘米，深至少 71 厘米。内龛高 103 厘米，宽 106 厘米，深至少 42 厘米，龛顶为圆拱形。龛楣尚残存卷草纹、连珠纹等装饰。内龛凿刻半圆雕一佛两弟子两胁侍菩萨的造像组合，在两弟子身后浅浮雕菩提树。菩提树枝叶茂盛，占据了主尊与两侧胁侍菩萨之间所余空间。

与佛爷岩 1 号龛相距约 11 米的佛爷岩 2 号窟，为方形大窟。窟高 193 厘米，宽 180 厘米，深达 138 厘米。窟中后壁中央有单层方形龛，比壁上其它龛所占面积更大，为主龛，龛中后壁高浮雕一佛两菩萨像。主龛左侧上方有竖长方形单层浅龛，后壁高浮雕立像一身。左侧下方（残存高浮雕并立造像 6 身）和右侧上方（龛中后壁上为并立之四像）则是横长方形单层浅龛。此外，在左侧壁上方还有两个方形单层浅龛。右侧壁上方高浮雕组像，共 4 身，无框线等明显区隔。其中外侧造像似为佛坐像，内侧 3 身体型远小于外侧佛坐像，双手于胸前合掌，并立。

位于十八连洞文物点的造像窟，为方形平顶窟，盛唐所凿。高 194 厘米，宽 197 厘米，深 88 厘米。窟内后壁中央开主龛，主龛两侧为 4 个附龛，左、右两壁还各有 2 个附龛。其中，主龛内高浮雕一主尊两弟子两菩萨两力士，主尊结跏趺坐于束腰须弥座之上。附龛都是竖长方形单层浅龛，龛中有单尊佛立像、单尊佛坐像、一坐像两胁侍等多种造像形式[②]。

就形制而言，锦屏寺 5 号龛、佛爷岩 2 号窟与十八连洞造像窟等龛窟，虽处于不同的文物点，但彼此形制相近，龛深较深，侧壁上均开凿有若干附龛。

[①] 此字极生僻，遍查今日常见之大小工具书，均无此字，亦非日常姓名之所用，因而此处极可能是错别字，或是在当地民间知识分子中流行之异体字，类似敦煌卷子中的俗字。

[②] 开凿附龛，是对窟内空间的“穷尽”式使用，各龛可能由不同的供养人出资凿刻，又能共同组成一个“大型”龛窟。

万方数据

八　苍溪县赵家坡摩崖造像

苍溪县赵家坡摩崖造像，位于苍溪县白驿镇方山村村委会西北方的椭圆形田间巨石之上，于 2009 年 11 月在全国第三次文物普查中被发现。现巨石周围尚遗有古代柱础，说明此处造像在历史流变中并非完全处于“自生自灭”的状态，而是曾被置于某些遮蔽建筑的保护之下。此处造像现存 6 个中、小型龛，巨石东面岩壁，中央凸起，整体上呈弧形，全部 6 龛都凿刻在这面岩壁上，由南向北依次编号为 1 号到 6 号。此 6 龛中体量较大的 1 号龛、3 号龛和 6 号龛，龛底同高，为主龛。龛形基本都是竖长方形双层龛，内龛有拱形龛顶和双层龛楣。造像题材也比较统一，主要是道教主尊与佛教天龙八部等内容的组合。因此此处造像于同期集中凿刻的可能性很大。赵家坡摩崖造像中的道教主尊与佛教天龙八部等内容的组合，既是两种宗教元素的综合叠加，其中包含着对当时若干造像流行元素的混合，也对造像凿刻工艺提出了更高的要求——而这恰恰是民间造像发展进程中的软肋之一，这后面其实隐含着造像供养人在经济实力上的雄厚。而这类情况的出现，可能会改变我们对民间造像的某些固化的看法。

相对而言，在川东北地区的初唐佛道遗存中，此处造像的凿刻工艺更高，规模也是最大的。其原因值得深究，也许跟此处在历史上深植道教传统有关，但肯定不是唯一之因。

1 号龛位于岩壁最南端，初唐所凿，为竖长方形双层龛。外龛高 136 厘米，宽 123 厘米，深 43 厘米；内龛高 96 厘米，宽 80 厘米，深 19 厘米，有平拱形龛顶和浅浮雕双层龛楣。内龛中的造像组合为一主尊四道人两菩萨四护法神将，内龛龛口外侧是两力士和两狮。其中内龛后壁中央处的主尊头戴高冠，着双领下垂式内衣和中衣，袒右式外衣，束高腰裙；主尊两侧各有两身道人像，亦位于龛内后壁，着广袖长袍，束腰带，下身着裙，脚上着鞋。道人像身后为 4 身浮雕护法神将，其身高、体宽较为接近，主尊左侧为三面六臂的阿修罗与戴兽首帽、双肩上搭兽足的天众，右侧为头上方浮雕龙形饰的龙众与仅见右手托物于肩旁的夜叉（疑似）。在龛内后壁和两侧壁相交处，左右各圆雕一身菩萨立像，跣足立于仰莲座之上。很明显，如此多身造像集中于一中型龛之中来凿刻，显然事先经过认真规划和严格设计。亦即，龛中佛道交融的造像设计，是凿刻匠人和龛窟供养人有意为之。

2 号龛为初唐所凿碑龛，竖长方形单层浅龛，圆拱形龛顶。龛高 125 厘米，宽 49 厘米，深 10 厘米。龛内之碑，通高 92 厘米，厚约 8 厘米。碑额螭首，中开拱顶单层小龛，龛中残存坐像轮廓，碑下为俯卧之乌龟承托。碑身有大量文字刻写之痕迹，惜漫漶严重，无一字可识别。龛中之题记碑，可能是独立存在的。但从它与 3 号龛的紧邻位置以及两龛的大小对比关系来看，碑上文字作为 3 号龛

万方数据

凿刻情况记录的可能性更高。

3 号龛为初唐所凿之竖长方形双层龛，圆拱形龛顶。外龛高 193 厘米，宽 184 厘米，深 70 厘米。内龛高 163 厘米，宽 150 厘米，深 117 厘米。内龛有浅浮雕双层龛楣，外层龛楣为尖拱形，均匀分布 5 个拱形小龛。顶部小龛浮雕一主尊两胁侍像，其它 4 龛中各凿一尊结跏趺坐像。内龛后壁圆雕一主尊两道人两菩萨装真人之造像组合，左、右两侧壁各凿造像 2 层 7 身（上层 3 身，下层 4 身），并呈对称之态。龛口各立一女道之像，龛口外为力士像和狮子像。其中，主尊头戴高冠，外层宝珠形头光之中均匀凿刻圆形浅龛 7 个，每龛都凿有佛坐像。着双领下垂式内衣和中衣，束高腰裙。两菩萨装真人，身披“X”形璎珞，着履鞋。左侧壁之 7 身造像中，下层由内至外第一身为戴冠着履之道人形象，第二身似为力士打扮（头有盔甲，怒目圆睁，脖系帛带），第三身为戴兽头帽、肩搭兽足、跣足的天众，第四身为菩萨装之女道。上层由内至外第一身为头右侧有龙形浮雕饰的龙众，第二身戴项圈、系帛带，第三身为张大口、右手托物之，疑为夜叉。右侧壁之 7 身造像中，下层由内至外第一身双手持囊状物、跣足而立，第二身身份不明，第三身为力士打扮（头有盔甲，怒目圆睁，脖系帛带，脚着长靴），第四身为菩萨装之女道。上层由内至外第一身头侧有浮雕痕迹，双手持棒状物，第二身为三头六臂之阿修罗，第三身为颈有缠绕物、右手持物于肩侧的摩睺罗迦。侧壁下层像多数高度在 72—80 厘米，上层稍矮，高度大多在 50—55 厘米。

6 号龛为初唐所凿之竖长方形双层中型龛，位于岩壁最北端。外龛高 199 厘米，宽 156 厘米，深 53 厘米。内龛高 147 厘米，宽 131 厘米，深 97 厘米。内龛有平拱顶，双层龛楣，外层龛楣呈尖拱形。龛楣上均匀分布七个小龛，中央位置的小龛内有 3 身浮雕像，其它各龛之中均仅 1 身。内龛后壁凿刻一天尊两弟子形道人（道人却呈弟子形）两菩萨装真人（真人却扮菩萨装）之造像组合，后壁与右侧壁相接处凿刻八部众立像（但在龛内对称位置无相应造像），龛内两侧壁皆凿双层造像，左、右侧壁大致对称，每侧凿像 4 身，下层为道人造像，上层为八部众像。天尊头上戴冠，着双领下垂式内衣和中衣，束高腰裙。两胁侍菩萨形女真立像，居龛内后壁与两侧壁相接处，脖戴项圈，着广袖长衣，披“X”形璎珞。在天尊与女真之间是两弟子形道人，靠后壁站立，跣足（本应着履）。

外龛右侧有竖长方形题记龛，但内容已完全不能识别。

九　剑阁县三清村摩崖造像

剑阁县三清村摩崖造像，位于广元剑阁县柳沟镇三清村，当地人称造像所在地方名为“佛爷岩”，仅 1 龛造像。龛为中型龛，佛教题材，推断应为初唐所凿。此龛的断代依据，是龛外两侧的浅浮雕狮子，呈蹲姿，其尾巴分三束向上翘起。

万方数据

这与环梁子摩崖造像 HLZ-5 初唐龛、绵阳梓潼县卧龙山千佛岩摩崖造像 2 号初唐龛（贞观八年，634 年）内之蹲狮类似。

造像龛为横长方形龛，单层，平顶。高 47 厘米，宽 202 厘米，深仅 5 厘米左右。龛内造像为高浮雕七佛，龛外两侧各有浅浮雕狮子。七佛头部皆残毁，结跏趺坐，体量基本一致。虽具体手势、双手所置位置等有所不同，但七尊佛像中并没有哪一尊被特别刻画和突出。

十　广元利州区五佛寺摩崖造像

广元利州区五佛寺摩崖造像，位于广元市利州区河西五佛寺崖壁下之半山腰中，2011 年始被市民发现。全部造像龛窟共 4 个，其中有 3 个比较大的佛窟，另有一个由 42 个小龛组成的千佛龛。这批造像与附近皇泽寺摩崖造像中的小佛龛佛像非常类似，推测应属初唐所凿。其中的 42 个方形圆拱顶小龛，以成排、成列、成组的方式出现，这与苍溪县阳岳寺 YYS-5 号千佛小龛等造像龛的形制比较相似。因上世纪中期修筑宝成铁路，已有不少龛窟被破坏。龛窟所在岩石属沉积石英砂岩，也很易风化，因此维护难度较大。

十一　剑阁县东宝镇佛爷岩摩崖造像

剑阁县东宝镇佛爷岩摩崖造像，位于广元剑阁县东宝镇之东升村一巨石上，“佛爷岩”是当地俗称。石上恰另有一巨石，两巨石呈约 35 度的夹角，遂使上部巨石天然地承担了为下部造像遮挡烈日、雨水的职能。佛爷岩摩崖造像的的保存状况比较好，与此处两块巨石的特殊位置关系有直接关联[①]。下部巨石东面岩壁上共有造像 14 龛，自上而下分三层排列，第一层有 6 龛，第二层和第三层各有 4 龛。全为道教造像，含有佛教元素，乃初唐所凿。

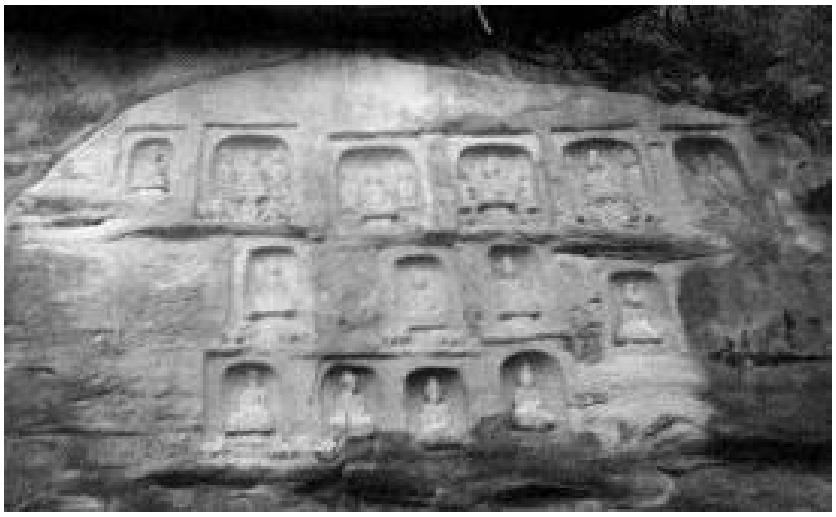


图 8　东宝镇佛爷岩摩崖造像

[①] 位于盐亭县黑坪镇的龙门垭摩崖造像，造像所在石壁与石壁之上另一巨石，亦构成类似角度。

万方数据

全部造像龛集中分布于下部巨石的中间偏左崖面，排列比较规律。各龛形制非常近似，皆是竖长方形双层浅龛，龛顶为圆拱形。在总共 14 龛中，有 9 龛都附有造像题记，位置均在造像龛外右侧。因此，所有造像龛于同时期凿刻、由同一批匠人凿刻的可能性极大。

各龛大小亦相仿，第一层的高、宽、深多数均在 35—38 厘米、27—30 厘米、5—7 厘米，第二、三层较第一层略小。故第一层小龛中大都可容下一天尊二胁侍共三身像，而下部两层小龛中皆仅有一尊造像。

第一层造像龛中的主尊皆着莲花冠，胁侍（真人）之双手皆于胸前持笏板并露出云头履。第二、三层之小龛中之坐像虽是结跏趺坐，着通肩衣，坐像下是束腰须弥座，都是典型的佛教造像元素，但保存稍好的造像依稀可见莲花冠的造型。造像群中总共 9 则题记都明言龛中主尊为“天尊”，因此剑阁佛爷岩摩崖造像是典型的道教造像。

佛、道两教的造像都呈现出类似特征，说明在造像凿刻者眼里，佛、道两教造像的差异并不是泾渭分明的，他们作为民众崇拜的偶像，其法力的“高强”与否、在民众的口口相传中“灵验”与否、带给民众的心理慰籍“落实”与否，明显是更加重要更加实际的问题，而不必非得在佛、道之间做出非此即彼的选择。从这一逻辑上讲，佛、道并存造像（群）的大量出现，更能说明这一问题。

造像群中的多则题记，均未曾言及开龛造像的具体年月。但从造像细节上看，剑阁佛爷岩摩崖造像的弧形、U 形衣纹，外龛龛底中央处的浮雕卷草香炉之式样，以及须弥座的样式，与同在剑阁县的武连镇环梁子贞观时期摩崖造像，以及绵阳魏城圣水寺永徽元年（650）造像（第 3 龛）比较相似，因此，剑阁佛爷岩摩崖造像凿刻于初唐的可能性是极大的。这首先说明，基于所处地域的接近，造像的样式及风格呈现近似特征，是比较自然的事情。

同一性质、同一题材的龛窟反复凿刻，这说明供养人并不视常见的“拜谒”形式为唯一的信仰表达方式，更为重要的却是出资请匠人凿刻龛像，并多刻划文字以为说明和纪念。事实上，这些题记文字的阅读者，更多的应该是题记刻毕之后其他来拜谒、观赏造像的民众。换言之，在民俗佛教之中，宗教信仰并不完全是信众本身内心的“修炼”和个体思想境界的升华，相当重要的一部分，更是一种“外化”的宣示，所以宗教信仰毫无疑问也是一种社会行为。所以，一个能够被理解的现象是，在这些题记中，连凿刻龛窟的时间这类重要信息都未予列明。这只能说明，具体的凿刻开始时间、完工时间等信息并不重要，至少相对于供养人的姓名和凿刻的题材而言是这样。所以，第一，凿刻“天尊”这一题材的造像，是在向其他信众传达供养人对这一在本地区风靡一时的神祇的崇拜。第二，刻写出供养人的姓名，既是向所供养神祇的一种“汇报”，更是向其他信众宣示自己

万方数据

既具有面向神的宗教情感，也具有凿刻龛像的经济实力。

另外，在东宝镇佛爷岩摩崖造像中，同一性质、同一题材的龛窟反复凿刻，这意味着这些龛窟有一个共同的“粉本”或者“模板”。若需开凿新的龛窟，并不需要再另行设计，这在时间和经济上，都是一种节省。同时，这里的造像龛全都是小型龛，因此其凿刻的经济成本也相对较低。实际上，在经济成本已然很低的情况下，最上层左起第五龛，却还是多人“同造供养”的。另外，此处总共 9 则题记文字，不但非常简略，全为“弟子某某敬造天尊一龛供养”这类句子，其框线和行列分界线，也多刻划得歪歪斜斜，这也是相对简易、成本低廉的处理方式。这应该是此处开龛造像盛行的重要原因。

从题记文字看，出资供养这些道教造像的有“□□绪”“张□□”“李□士”和“杨□”等人，有男有女，均未冠官职名，其身份应属普通民众，大都自称是道教神灵之“弟子”[①]。

此处造像的一个重要特点是，“组合龛”这一形制特别流行。事实上，组合龛甚至可以看作是整个川东北地区零散隋唐龛窟都较易接纳的一种龛窟形式[②]。龛窟形制、规模和龛窟中内容、布局均基本一致，位置相邻，即使无共同外龛，也可视为组合龛，如剑阁王家坡造像的 14 号龛和 15 号龛。最下层靠右的三龛造像，连外龛都未单独凿刻，而是共用一个外龛。当然，这也说明，这三龛凿于同一时期，且凿刻前还应有统一规划，因此，在组合龛内的各个小龛，其形制、大小及龛中内容通常都是相同的，至少是近似的。对剑阁环梁子造像而言也是如此，但其组合龛还有其它形式，如组合龛内各小龛的宽度不同，造像数量也不同，但大体上还是服务于同一个主体，比如“观音”主题。为了照顾造像群中相邻龛窟的位置，有的组合龛之框线也不完全平直，局部有凹凸，但大体上，龛窟的深度是一致的——这部分特征可在此处下层造像龛中明显看出。就这三个小龛而言，均为竖长方形龛，拱形顶。其高度、宽度和深度，都分别在 23 厘米、16 厘米和 5 厘米上下。龛中皆浮雕戴莲花冠之坐像一尊，坐像着通肩衣，结跏趺坐于束腰须弥座上。龛前左右两侧凿有狮子像。相对于逐个凿刻造像龛，这类组合龛的出现，既是对占绝对多数地位的单龛形式的补充，更是相对简易、成本更加低廉的处理方式。可推知的是，各小龛的供养人，如此处的女弟子杨某等人，在龛窟开凿之前，应该就凿刻龛窟的形制、大小及龛中内容等问题进行过商议和探讨。若这类供养人群体是比较稳定的，则已“逼近”佛教社邑之性质。

[①] 3 号龛、5 号龛和 14 号龛外的题记分别为：高玄弟子□□/绪敬造天□□/龛供养，弟子□□敬造/天尊一龛并为/□□□□同造/供养，女弟子杨□敬造/天尊一龛供养。

[②] 相对而言，中心龛窟中有组合特征的龛窟较少。皇泽寺造像中的第 12、13 号两窟是比较显见的例子，二窟紧邻，形制相同，皆位于写心经洞区域南侧。且两窟左侧都立有竖长方形石碑一通，碑首均有交缠之龙螭。

万方数据

十二　剑阁县环梁子摩崖造像

剑阁县环梁子摩崖造像，位于广元剑阁县武连镇计划村一山腰之上[①]，此地为连接四川与陕西之古道上的重要交通节点。在佛教龛窟之外，留存至今的武连觉苑寺明朝壁画亦远近闻名，在宗教史和美术史上都有着重要意义。

造像全部凿刻在环梁子一巨石的东面，共 17 个小龛[②]，以微型、小型龛为主，另有 10 则题记。造像皆为佛教题材，部分含有道教元素。如 2 号龛中主尊左、右两侧的弟子像，均着鞋。3 号龛中主尊左侧弟子双手持笏板，左、右两侧弟子皆着鞋。持笏板和着鞋等细节，一般都被视作道教造像的惯例。



图 9　环梁子摩崖造像第 8 龛

环梁子摩崖龛中，所有造像之头部几乎全被破坏，完全无法获知其具体特征。但从造像龛附近岩石下、草丛中所残留之造像碎片来看，佛造像有绾发髻的，也有戴花冠的。从总体来看，残存碎片上的凿刻线条比较简洁流畅，石像面容则多是眉清目秀的。这类稍显匀称和苗条的人体造型，与盛唐造像之“丰腴”“饱满”诸特征差别甚大。换言之，就造像特征和审美风格来讲，环梁子摩崖造像亦可确定是初唐之时所凿。另外，环梁子摩崖造像中近半数的小龛，龛中尊像都仅 1 身、2 身或 3 身，这在川东北地区的佛教造像中本是比较少见的。这也可理解为，初唐的佛教造像作品，尚不像盛唐及以后的零散龛窟造像那样，被中心龛窟强烈“辐射”得略趋于程式化。

[①] 在当地方言中，“环”和“横”不但读音相同，意义也很相近，都有“（稍显）突兀地竖立着、阻挡着”之意，故造像群所在小山丘也可写成“横梁子”。就目前所见各种有关的材料而言，“环”与“横”尚处于混用的状态。

[②] 母学勇在《四川剑阁武连横梁子摩崖造像》一文中，说“此处共有造像 16 龛”（见《考古》1992 年第 5 期，第 424 页），误。

万方数据

本处 17 个小龛分三层排布，大小相近。各小龛并不完全“独立”，若干相邻的小龛共构为一个“组合龛”，是环梁子摩崖造像的一个重要特征。如 1 号龛和 2 号龛合为一个组合龛，3 号龛和 4 号龛构成组合龛，9 号龛、10 号龛及 11 号龛构成组合龛，12 号龛、13 号龛与 14 号龛构成组合龛，15 号龛、16 号龛和 17 号龛构成组合龛。既是组合龛，则各小龛大抵共用同一个外龛。内龛全为竖长方形，龛顶平拱形。各龛龛间距离比较均匀，分布显然经过规划，符合同期[①]开凿的特征。

造像题材的分布，显然也经过认真规划。上层、中层龛中的主尊多为捧钵释迦佛，主尊多呈坐姿，造像组合为一佛两弟子两菩萨。下层则以观音题材为主，有单尊菩萨、双菩萨、以菩萨为主尊的造像组合等多种形式，主尊则取立姿。

环梁子摩崖造像的另一个重要特征，是存留着多则题记，且题记多是“配合”其旁边的龛窟而刻写的。其中有 4 则尚可辨明具体年代：

题记 T1（1 号龛）：王大宊记。

题记 T2（2 号龛）：大唐贞观廿一年（647）岁次丁未九月一日甲申/弟子任弘□（颖？）敬造释嘉像一龛六/道四□普同供养。

题记 T3（4 号龛）：□永乐敬造。

题记 T4（7 号龛）：贞观廿一年（647）/任玄荣。

题记 T5（17 号龛）：杨穆……

题记 T6（12～14 号龛）：景云（710—711）……任□□/□□□……大……

题记 T7（礼拜题记）：大唐贞观廿二年（648）八/月十五日王宝宊/于此礼拜记。

题记 T8（15～17 号龛）：景云二年（711）正月二日于此/记龛……/……/……记。

题记 T9：任荣/任永安/张剑记。

题记 T10：任永乐造龛主/杨穆记。

分析以上题记可知，第一，这是一个小型群体供养的造像群。HLZ-1 龛的供养人王大宊与前来礼拜造像的王宝宊极可能是兄弟关系。任弘□、□永乐、任玄荣、任□□、任荣、任永安、任永乐应属当地一大家族，其中 HLZ-4 龛的供养人□永乐与 HLZ-T10 中提及的任永乐应为同一人，且与 HLZ-T9 中提及的任永安为兄弟关系。另外，杨穆和张剑等人也参与了造像群的营建。

第二，此处造像一方面满足了信众通过凿刻佛教造像以表达宗教情感的需要，另一方面也满足信众平时礼拜造像的需要。HLZ-T7 是王宝宊礼拜佛像后所题，并不是造像记。

[①] 其中又分为唐太宗贞观（627—649）末年和唐睿宗景云（710—711）年间两个时期。

万方数据

第三，大体上而言，此处造像都属初唐所凿，但上层和中层造像应凿刻于贞观末年，下层则凿刻于景云年间，两部分造像之间有长达六十余年的时间区隔，并非在贞观末年“一气呵成”。这在造像题材的分布上也可以看出来：上层、中层龛中的主尊多为捧钵释迦佛，造像组合为一佛两弟子两菩萨；下层则以观音题材为主，有单尊菩萨、双菩萨、以菩萨为主尊的造像组合等多种形式。

第四，在 HLZ-4 龛的题记中，“释迦”被写成了“释嘉”，这类小错误在民间佛教造像中是比较常见的，这既跟供养人群及题记凿刻人员的文化素质有关，也跟民间造像无需过于追求精益求精之特质有关。而且，这种现象的出现，在川东北地区的佛教龛窟造像中，还可以找到“悠久的传统”。比如，在 1983 年广元城关豫剧团基建工地出土的北魏延昌三年（514）造像中，有造像题记存留于佛像背后，其中部分文字为：

梁、秦显明寺比丘惠楞与/平都寺比丘僧政等，觉世非常/敬造释迦文佛石像一区，各/为亡者，现在眷属，诸师同/学，龙华三会，愿登初首。诸/劝助者，并润动众生，普同/此愿，得道如佛。

关于“龙华三会”，一般即指弥勒成道于龙华树下、并为众生三度说法之事。另外，亦有将供养弥勒佛之法会称之为“龙华会”的。但很明显，造像者凿刻此一铺五尊像的目的，是为了能够“得道如佛”，而与弥勒佛信仰、与“龙华三会”基本没有关联。或者说，题记中所提“龙华三会”四字，不应从其在佛教经典中的意义这一角度去理解，而只应大致看作是此时此地佛教造像题记的固定组成成分。

与之有紧密联系的是，多则题记凿刻粗糙，笔画深浅、粗细不一，字形歪斜，字径亦差异悬殊。如 HLZ-7 龛旁题记中的供养人姓名“任玄荣”三字，前两字的大小还是较为接近的，但“荣”字所占崖面面积却至少是“任”字或“玄”字所占面积的两倍。

第五，大部分题记极其简略，最为完整的也仅写明凿刻时间、供养人姓名和所供养神祇的身份而已，最简略的则只有供养人之姓名。这无疑应置于民俗佛教的特质中来讨论。

第六，既然有组合龛这一稍显特殊的龛窟形式出现，那么，就有题记是针对某一组合龛整体而刻写，而不仅仅只是作为组合龛中某一小龛的说明文字而存在。所以，题记 T6 可视为 12 号至 14 号龛这 3 个小龛的共有题记，题记 T8 则应看作 15 号到 17 号龛这 3 个小龛的共有题记。

十三　广元利州区城关瘗藏坑出土造像

广元利州区城关瘗藏坑造像，为 1983 年 4 月广元城关豫剧团基建工地（在

万方数据

今利州区辖区）中出土。造像共 8 尊，全为佛教石质造像，其凿刻时间跨越从北魏到唐朝的漫长历史时期，其中有 5 尊乃唐时所凿。出土之时所有造像都整齐排列于瘗藏土坑中，显然，当初的瘗藏工作是经过严格计划的，并非仓促进行。

其中的释迦文佛圆雕造像，有北魏延昌三年（514）造像题记，这也是巴蜀地区出土的第一件具有明确纪年的北魏佛教造像。梁天监四年（505）广元并入北魏，至大同年间（535—546）复入梁，此造像正凿刻于北魏短暂领有广元这一期间。造像较为瘦削，肩膀斜溜，上半身相对较长，明显具有北魏晚期“秀骨清像”之风格。

就其中 5 尊唐朝造像的造型、风格来看，其与广元皇泽寺、千佛崖的初、盛唐摩崖造像比较类似，而无明显的晚唐风格特征。且在出土之时，这 5 尊像同在一个瘗藏坑内。因此大致可以推知，这些造像极可能是在会昌法难中被当地佛教信众保护并掩埋于地下。参照川东北地区零散龛窟中极为普遍的“寺像相依”这一现象，在这些瘗藏坑附近，也应是佛寺之所在[①]。

十四　剑阁县新民摩崖造像

剑阁县新民摩崖造像，位于广元剑阁县柳沟镇中学操场旁边之山崖上。四川省文物考古研究院等单位调查之后，未称之为“柳沟摩崖造像”，而名曰“新民摩崖造像”[②]。新民为柳沟镇下辖之一村，不知是否是因为这一缘故。

此处共有造像 3 龛，一字排开，龛间距离相近，皆为双层小龛。外龛为方形，内龛龛顶为圆拱形，大小亦近似。各龛内菩萨之衣饰、姿态也大体一致，故这 3 龛造像的凿刻时间应当是同一时期，都是盛唐所凿刻的佛教造像。

造像最靠右的 1 号龛，为双层浅龛，盛唐所凿。外龛为方形，高 65 厘米，宽 86 厘米，深 3 厘米；内龛高 61 厘米，宽 48 厘米，深约 5 厘米；内龛龛顶为圆拱形，龛内有浮雕一佛两菩萨造像组合。主尊为药师佛立像，左侧胁侍为地藏菩萨立像，右侧胁侍为观音菩萨立像。龛外下方有题记，但早已漫漶。

造像最靠左的 3 号龛，为双层浅龛，盛唐所凿，内龛有浮雕一佛两菩萨之造像组合。三像为连茎莲花座。

十五　剑阁县计划村佛爷岩摩崖造像

剑阁县计划村佛爷岩摩崖造像，位于广元剑阁县武连镇计划村四组一处名为“五通梁”的山梁上。造像全部凿刻于五通梁一巨石的东面石壁上，共 4 龛，1 则题记。造像题材主要为弥勒佛、捧钵释迦和七佛。全为佛教造像，乃盛唐所凿

[①] 可参盛涛、吴春丽：《广元新发现的佛教造像》，《文物》1990 年第 6 期，第 30、33 页。
[②] 四川省文物考古研究院等编：《四川散见唐宋佛道龛窟总录·广元卷》，北京：文物出版社 2018 年，第 46 页。

万方数据

之民间作品，部分龛窟造像有道教特征。

本处 4 龛造像龛顶同高，1 号龛与 3 号龛居 2 号龛之左、右两侧，完全对称，3 号龛与 4 号龛同底同高，故此 4 龛应是同期开凿，其中以 2 号盛唐弥勒佛坐像龛为核心龛。该龛为方形双层中型龛，外龛高、宽、深分别为 139 厘米、118 厘米、25 厘米，内龛高、宽、深分别为 121 厘米、80 厘米、35 厘米。内龛有双层尖拱形龛楣，外层素面，里层在浮雕卷草纹中均匀分布 7 个圆形浅龛，每龛中皆凿有着通肩袈裟、结跏趺坐之小佛。内龛中为一佛两弟子两菩萨之造像组合。主尊近于圆雕，为弥勒佛坐像，通高 101 厘米，覆钵状肉髻，戴耳珰，有双层头光，倚坐方形束腰须弥座。主尊左、右两侧为弟子像，着鞋。侧壁上为胁侍菩萨像，跣足。主尊和胁侍菩萨的莲座，由内龛底部中间位置发散的同茎卷草支撑。在外龛左侧崖面中部有题记，尚可辨的文字内容为：

……开元十八年（730）七月……/……□造□供□……/……合家□大小□上□……/……□出心□色并□日/……□先敬造弥勒佛一/……子贾三□造□□□。

从目前的列间距可以看出，第二列文字明显是后代补刻的，直接占据了第一列与第三列之间的崖面位置，而其它列间距较宽，且宽度基本一致。事实上，除开第二列文字，其余五列文字的意思已是基本连贯的。若增添第二列文字，其已与第六列文字的内容重复。再加上第二列文字本来也只凿刻了半段，下半段崖面完全没有任何刻写文字的痕迹，显然这一列的刻写是半途而废的，故第二列“□造□供□”等几个字“误增”的可能性很大。

同期开凿一批造像，从另一个角度讲，也可能经过了认真的规划。如，1 号龛与 3 号龛，居 2 号龛左、右两侧崖面的上部，在位置上完全对称，大小、龛形以及龛中的具体造像，都完全相同。这明显是在 2 号龛凿成之后，有意识地规划并施工的。

十六　剑阁县王家坡摩崖造像

剑阁县王家坡摩崖造像，位于广元剑阁县毛坝乡宝桥村五社一处山崖上，崖下是一条小河，南北流向。全部造像共 23 龛，分为南、北段两部分，相隔 8 米左右。造像以微型龛、小型龛为主，南、北段有明显不同，佛道特征兼有，为盛唐时所凿。其中南段共 17 龛，是主要造像区域，单层圆拱形小龛较多，造像时间集中在唐开元年间。北段仅 6 龛，为次要造像区域，现存多是双层龛，有的尚未完工。整体上看，南段造像凿刻在先，北段造像凿刻在后，且是造像中途因故放弃。造像内容有佛像、观音、天尊等，既有单尊像，也有佛与天尊、佛与佛的组合像。

万方数据

另有 5 则题记，风化非常严重，所留字迹已经很少，但“开元十五年九月……敬造供养”等重要信息尚在，这对明确此处造像的凿刻时代非常关键。风化比较彻底的原因，恐怕跟题记的凿刻深度不够亦有关系。而这背后更深层的原因，还是民间造像的缺乏财力支持所导致。这在川东北地区的零散隋唐龛窟中，是一个通病。

在南段造像之中，明显是先开凿 4 号、11 号、12 号、15 号和 17 号龛等 5 龛，这 5 龛规模较大，龛底基本同高。其它造像龛应是在余下的空白崖面上再因地制宜地凿刻，如 14 号龛处于 15 号龛之上，且形制、规模和龛中内容均一致，应视为组合龛。左起 11 号龛，右至 16 号龛，连续 6 龛，规模、形制基本相同，且各龛之间的距离比较接近，亦应看作是组合龛。组合龛内的各小龛，应属同期凿刻。1 号龛与 2 号龛中皆凿刻单尊菩萨立像，两龛并排，其规模、龛形和龛中造像均高度相近。应视为“类组合龛”。以佛或天尊为题材的单尊造像龛，以佛或天尊为主尊的组合龛，或佛像、天尊的并坐龛，基本集中在南段造像中。

王家坡摩崖造像，以微型龛、小型龛为主，凿刻较为粗糙，龛楣大多都没有任何装饰。这与造像龛规模小、民俗造像无力精雕细琢而致风格简朴等因素是密切相关的。

从 5 号龛到 8 号龛，规模上都很小，高度仅在 30 厘米之内，宽度都不够 20 厘米。形制上都呈竖长方形，拱形龛顶。龛中都是单尊造像，总体上 4 龛呈“田”字形分布，应为有规划的设计并开龛的。值得注意的是，此四龛内的造像，各各不同，既有佛像，还有天尊像和观音像，这并不像有的组合龛那样，各小龛的造像内容基本一致。不同题材在组合龛内以“共时”的方式存在，这似乎说明，供养人或凿刻匠人，对佛与道、佛与菩萨等本在宗教理论、宗教经典上有严格区别的神祇，并未有伯仲之分。

12 号龛中高浮雕单尊佛坐像，其龛外右侧的竖长方形框中尚余题记文字“……（开）元十□年太岁□□正月”，但这些文字异于常规，竖书，向右。而相邻的 WJP-14 龛，其龛外右侧的竖长方形框中所余部分题记文字“开元十五年（727）九月□/□十九□……/敬造供养”，则是竖书，向左。这显示出，民俗佛教中对士大夫间常用的竖书、向左的所谓“常规”并不拘泥，显得颇为随意。

17 号龛中所凿一佛两弟子两菩萨之造像组合，是王家坡摩崖造像中最复杂、最精美的。一般而言，民俗造像中的单龛单尊造像，往往显得规模过小，且细节缺乏雕琢。但若在小型、微型龛中置多身造像，又必然显得拥挤不堪。像王家坡摩崖造像 17 号龛这种微型龛，高度仅 45 厘米，宽 36 厘米，深 11 厘米，却容纳了一佛两弟子两菩萨共 5 身造像。一方面，凿刻匠人将主尊和两菩萨像以高浮雕的方式处理，而两弟子像则是浅浮雕，尽量在充分利用龛内空间的同时，“深”

万方数据

“浅”结合，以避免龛内的拥挤之态。另一方面，这也反映出民间信众希望通过多种凿刻多种神祇而获得更多护佑的努力，虽然这类想法稍显功利。

四川乃至巴蜀的佛像，早在隋朝之时，就以“戴耳珰”为重要特色，并一直延续到中唐[①]。事实上，这一特征在盛唐之前的广元及周边地区的龛窟造像中确实比较常见，但这在中原、北方造像中恰是较为罕见的。这一特色在剑阁王家坡摩崖造像中表现得异常突出，如第 9 龛中的高浮雕佛像、天尊并坐，其中左侧佛像就戴有桃形耳珰。此外在第 12、13、16、17、18 和 19 龛等多个造像龛中，要么是佛像，要么是胁侍菩萨，都戴有耳珰（有的现仅存耳珰残迹）。

十七　苍溪县阳岳寺摩崖造像

苍溪县阳岳寺摩崖造像，位于苍溪县三川镇阳岳村望天观之半山腰。附近居民曾于耕地之中挖出宋、明等时期造像，所以摩崖造像周遭之空地上，原来应有寺院存在。造像总仅 8 龛，主要有五十三佛、二十五佛、西方净土变和三世佛等题材。有学者认为，五十三佛与二十五佛等造像题材，跟三阶教的流行有很大关联。若此论得被全面证实，那这应该是川东北地区甚至整个巴蜀地区首次发现的三阶教造像。

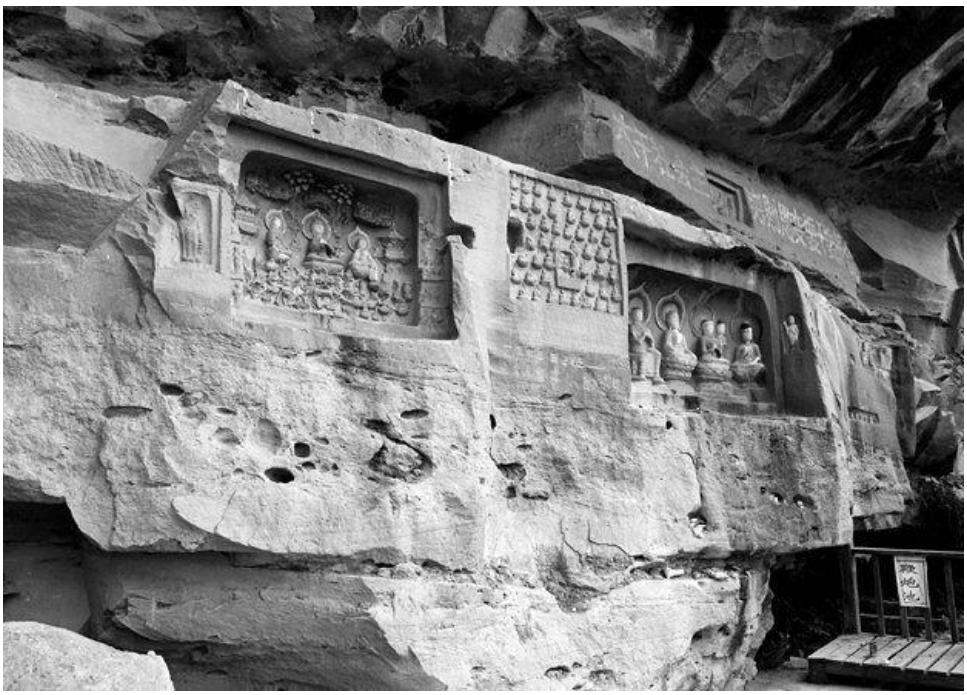


图 10　阳岳寺摩崖造像

阳岳寺 3 号龛与 5 号龛的凿刻时间相隔不远，所处崖面位置在 4 号龛两侧，龛形、规模比较近似，且此 3 龛的主题亦相近，故可视为组合龛。组合凿龛的目的之一，是为了扩大同类题材的影响力，也反映某一题材在当地已经具有一定的

[①] 霍巍：《四川大学博物馆收藏的两尊南朝石刻造像》，《文物》2001 年第 10 期。

万方数据

影响力。

阳岳寺 1 号龛，为盛唐所凿竖长方形双层微型龛，外龛高 45 厘米，宽 29 厘米，深 2 厘米。内龛高 37 厘米，宽 21 厘米，深 3 厘米，平拱形龛顶。龛中有高浮雕菩萨立像 1 身，披“X”形璎珞，跣足立于仰莲座上。龛外左侧上部有竖书题记四字——“菩萨一身”，考虑此龛周围环境，包括与 2 号龛的相邻关系，大致推定此龛的题记未被毁损，仅此四字。

阳岳寺 2 号龛，为唐天宝年间所凿外横长方形内圆拱形双层中型龛，外龛高 118 厘米，宽 135 厘米，深 20 厘米。内龛高 90 厘米，宽 113 厘米，深 32 厘米。内龛中造像内容为西方净土变相，雕凿一佛两菩萨共三尊坐像：主尊有双层头光，内为圆形，外为桃形，着通肩袈裟，有圆形华盖悬于顶上；两菩萨残损严重，头光与主尊相似，但头光顶尖部向龛中央倾斜。坐像下部莲花之上凿刻有三层共 30 身或坐或立、或跪姿或起舞的听法菩萨，部分为菩萨装，部分着通肩式佛装。两菩萨之两侧，各凿刻一座两层方形阙楼，阙楼高都在 35 厘米上下。龛内上方凿刻菩提双树、祥云两朵及飞天等，祥云中凿刻有许多天宫人物，坐像、立像皆有。内龛左、右壁皆凿有附属圆拱形小龛，两龛对称分布，龛内各有一立姿供养人，世俗装扮，脚上着鞋。西方净土变这一题材在川东北地区尤其是广元地区很少出现，此处反映的是盛唐之时这一题材在四川流变的样式。相对而言，这一样式较其他西方净土变更早。

2 号龛外龛左、右侧之后壁，各自凿刻有造像三层，上层为一尊力士像，中、下两层则是供养人像。右侧后壁中层有 2 身，女性，双手合十，着云头鞋，身体侧向内龛。右侧后壁下层也是 2 身女性供养人像，均面朝龛外。这 4 身供养人像，高度在 15—17 厘米之间，身形皆较为壮硕。左侧后壁中层凿有男性供养人像两身，面向内龛主尊，靠前之像单腿跪坐，双手捧物；靠后之像身形较小，应为侍者，亦捧物。左侧后壁下层还有 3 身供养人像，身形较为肥胖，戴幞头，均面朝龛内。这 5 身供养人像，比右侧相同位置之造像略矮。此处供养人像之分布，左右并不完全对称，这是基于男女供养人之实际人数之考虑，还是存在男女分隔、男左女右之考虑？需进一步研究。

2 号龛龛外左上方凿出竖长方形石面，高为 60 厘米，宽为 43 厘米。石面上所刻，乃是 2 号龛造像之题记。据题记可知，此龛所凿刻的内容为阿弥陀佛西方净土，出资雕凿者为一名叫“王戒度”的人。部分铭文为：

阿弥陀佛龛赞　并序　弟子……(供)养……佛以无为而为……皆随事而制，宜诱引多端，必归一乘之妙……今大石寺和(上)者，俗姓蒲氏也……历寻山水，至此岩泉，瞻眺烟霞，忻然斯住……今有崇法弟子王戒度者，达世间之非固，知幻境之浮应，适爱俗之华因，仰真乘之大益，析正法之幽妙，念报佛恩，建净土

万方数据

于鸿崖，以酬师德尔……净众仙僮，具如经之所载。宝楼宝殿暎珠网而玲珑，玉树金柯韵香风而念佛……十五日，弟子王戒度表庆讫历代供养。

此处题记之篇幅较长，且富于文采。



图 11　阳岳寺造像 3 号龛（五十三佛龛，局部）

阳岳寺 3 号龛，天宝十五年（756）凿刻，方形单层平顶浅龛，残高约 92 厘米，宽 94 厘米，深 3 厘米。龛中雕凿小佛共 7 排 53 身，现存 51 身，从上到下第一、二、七排各有 8 身，第三、四、五排各有 7 身，第六排仅有 6 身。其中第三、四排各应为 8 身，因龛右侧凿刻柱洞一类孔洞，导致这两排最右侧的小佛被彻底毁坏，亦或因孔洞开凿在先而实际并未凿刻这两尊小佛。小佛着双领下垂式袈裟或通肩袈裟，结跏趺坐在圆台之上，大多数小佛将双手遮于袈裟之内，或施禅定印。小佛大多高度在 11 厘米左右，其座高 3—4 厘米。龛中最下两排小佛之间，有一些风化严重之刻痕，仔细辨认可大约得知，刻痕应为造像者之姓名。第五排中央之小佛，与其他 50 身小佛皆不同。其被一圆拱形双层小龛所围，左右侧各凿浮雕菩萨一身。小龛上及第四排小佛之佛座，下抵第七排小佛之头顶。小龛左下侧凿有两供养人：前者着袈裟跪于地，双手合十，应为僧人；后者双手置于胸前，立姿，较前者矮，似为前者之侍者。小龛之龛基上有题刻云：

普光佛一辅（铺）/五十三身□/右比丘□（灭？）度/合□□□/□门徒□/奉为一切苍/生咸沾此福/……

龛内坐佛之间有多处题字，现可识别的一处云：“普明佛七宝□造。”

3 号龛之造像铭文，位于龛下部之岩壁上，节选云：

此五十三佛名者，乃是过去久远旧住娑婆世界成就众生而般涅槃。若有善男子善女人及余一切众生，得闻是五十三佛名者，是人于无量百千万亿阿僧祇劫不

万方数据

入恶道。若复有人能称是五十三佛名者，生生之处，常得值遇十方诸佛。若复有人能一心敬礼五十三佛名者，灭除四重五逆及谤方等经，皆悉清净。以是诸佛本誓愿故，于念念中即得除灭如上诸罪。尔时释迦牟尼佛告大众言，我等往昔无数劫时，于妙光佛末法之中出家学道，得闻是五十三名，闻已一心欢喜，复教他人，令得受持，他人闻已，辗转相教，乃至三千人。此三千人异口同音，称诸佛名，一心敬礼。以是敬礼诸佛因缘功德力，故即得超越无数亿劫生死之罪。其千人者，花如来为首，下至毗舍如来，于庄严劫中得成为佛，过去千佛是也；次中千佛者，拘那提如来为首，下至楼至如来，于贤劫中次第成佛；后千人者，日光如来为首，下至须弥相如来，于星宿劫中当得成佛。见在十方诸佛善德如来亦得闻是五十三佛名，故于十方世界中各皆成佛，是故应当皈依敬礼。天宝十五载。

铭文向右竖书 30 列，字迹非常工整、娟秀，书写者应具有较高的文化和佛学修养。这段铭文，来自于宋畺良耶舍所译之《佛说药王药上二菩萨经》。经中所言，主要满足民众不堕恶道、皈依成佛的祈求。反过来讲，凿刻这些造像，就是实现这类祈求的有效途径。铭文末尾还标明了刻写此段佛经的时间，是唐“天宝十五载（756）”。

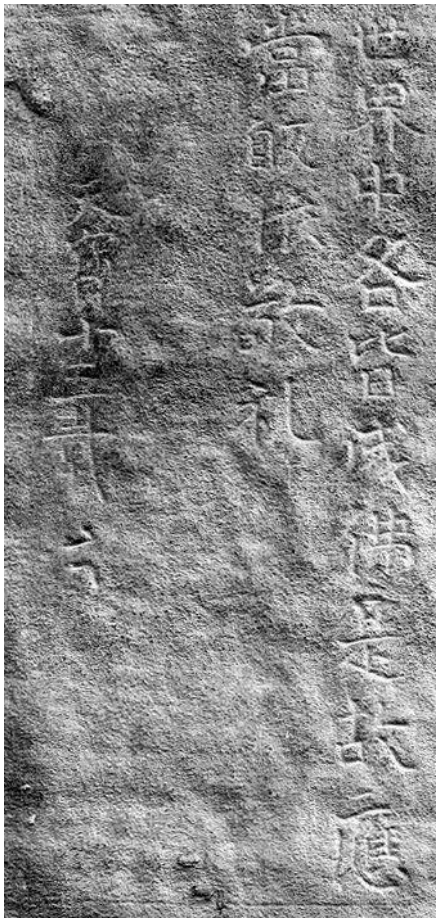


图 12　《佛说观药王药上二菩萨经》节选（3 号龛下方）

阳岳寺 4 号龛，盛唐所凿，为外横长方形内圆拱形双层中型龛，外龛高 139

万方数据

厘米，宽 220 厘米，深 30 厘米。内龛高 101 厘米，宽 187 厘米，深 40 厘米。龛内后壁凿刻有三佛两弟子两菩萨尊像共 7 身，其中三佛并坐，与两弟子皆居后壁，两菩萨居左、右侧壁。外龛左、右两侧壁对称开凿圆拱形附属小龛一个，左壁龛中是药师佛浮雕立像，左手置于胸前托钵，右手呈举杖之状；右侧则是沙门形的地藏菩萨，披通肩袈裟。

阳岳寺 5 号龛，唐天宝年间凿刻，龛像周围仅用阴线刻有长方形框线而已，框高 56 厘米，宽 88 厘米。共分五排凿刻圆拱形小龛 26 个，从上至下每排分别凿龛 6、5、6、5、4 个。其中第四排中间小龛为主龛，有尖拱形龛楣，较其它龛略大。凿刻一佛两菩萨一供养人，佛戴有耳珰。供养人位于小龛左下侧，跪姿，捧钵状物，面向龛内佛像。除此之外的 25 龛，每龛各有小佛 1 尊，施禅定印，多着通肩袈裟或双领下垂式袈裟。在第四排主龛外下侧有向右竖书 7 列，文云：

南无宝集/佛/此□灭度□□/徒□□敬造廿/五佛□□供养/天宝十三载九月/十五日表庆□（？讫）。

从字面意思看，这应是整个二十六佛龛的造像题记。另外，每个小龛之侧面均刻有佛名和造像者姓名，以下为尚可辨识多字的若干条：

从上至下第一排左起第一龛下方：上品……/日月光明……

从上至下第一排左起第二龛左侧：无垢光明佛/……

从上至下第二排左起第五龛右侧：无边无/垢佛□/□□供养

从上至下第三排左起第四龛左侧：得大无畏/佛/□□

从上至下第三排左起第五龛左侧：燃灯火/佛廿□敬造

从上至下第三排左起第六龛左侧：宝声/如来/男□□造

从上至下第四排左起第二龛右侧：不动佛/……供养

从上至下第四排左起第四龛左侧：卢舍那/光明佛□心造

从上至下第四排左起第五龛左侧：卢舍那/镜像佛/□□供养

从上至下第五排左起第二龛右侧：大光明佛/女七娘供养

从上至下第五排左起第三龛左侧：宝胜佛/□（念？）供养

阳岳寺 6 号龛，唐代所凿，为横长方形单层浅龛。龛高 14 厘米，宽 112 厘米，深约 5 厘米。龛内浮雕七佛并坐像，皆结跏趺坐于方座之上，头部均残，像高仅 12 厘米左右。每尊佛的服饰、手印等大致相同，仅右起第二尊坐双层方座，其余为单层。另右起第三尊着通肩袈裟，其他尊像均着交领袈裟。在每尊佛像下方龛外壁上，刻有竖长方形框，框中原应刻有对应佛像的名称，惜已完全不可见。

阳岳寺 8 号龛，横长方形双层小型龛，位于造像所在崖面最西端之上部。龛内凿刻一佛一菩萨一弟子，为药师佛坐像及观音、地藏立像，十分粗糙。就造像风格及所处位置而言，恐为中晚唐时期续凿。

万方数据

十八　旺苍县普济镇佛子崖石刻造像

旺苍县普济镇佛子崖石刻造像，又称“佛子岩”摩崖造像，位于普济镇五星村东南方一山崖之上。崖前有自北向南奔流的清江河，交通比较便利。佛子崖石刻造像为旺苍县境内规模最大的唐代摩崖造像，现尚存 41 个造像龛，凿刻年代基本都在盛唐之时。

与其他很多石刻一样，佛子崖石刻也遭受过严重的破坏。文革期间，此处许多龛窟被附近村民炸毁，至今尚可在山崖前之树林中找到一些散落的龛像残部。

1 号龛为双层方龛，外龛敞口平顶，内龛为佛帐形。外龛高 93 厘米，宽 87 厘米，深 17 厘米；内龛高 50 厘米，宽 63 厘米，深 21 厘米。龛中凿一佛两弟子两供养人，浮雕的供养人像在内龛左、右两侧壁。左壁供养人头戴幞头，着圆领袍和靴，莲苞执于左手，立于圆拱小龛之中，侧身向内。其高为 25 厘米，而龛中主尊佛像及两侧弟子像，亦仅高三十余厘米，这似乎显得供养人过于“高大”。右壁供养人头梳云状髻，腰部束带，手亦执莲苞，与左壁供养人几乎同高。

2 号龛为双层浅龛，龛中高浮雕菩萨两尊，立于覆莲圆台之上。龛顶上有造像碑一通，乃天宝年间所刻，碑上文曰：

地平县员外尉王伟自谪官至此/敬造释迦牟尼佛一铺愿早平安归/天宝六载（747）六月建造/张季和书/

结合造像现场的龛窟分布情况及碑文内容来看，碑上所记极可能是旁边 1 号龛或 3 号龛的造像题记。个人觉得，凿刻有供养人像的 1 号龛，恐与这通碑更“搭配”。若按照这一思路，则 1 号龛中带幞头的供养人，当为王伟之“自画像”。而右壁梳云状髻的供养人，当为王伟之妻室无疑。官员“供养”、凿刻佛像，比普通供养人尺寸更为高大，供养人像采更为费时费心的浮雕方式，也就在情理之中。

3 号龛为双层龛，外龛敞口平顶，内龛为佛帐形。外龛高 115 厘米，宽 88 厘米，深 26 厘米；内龛高 65 厘米，宽 66 厘米，深 21 厘米。龛中凿一佛两弟子两菩萨。1 号龛与 3 号龛，在龛形、内龛装饰诸方面都极相似。

4 号龛为双层小龛，外龛方形，内龛为圆拱形。外龛高 47 厘米，宽亦为 47 厘米，深 3 厘米；内龛高 40 厘米，宽 39 厘米，深 4 厘米。内龛中凿刻一佛一菩萨一地藏，佛有高肉髻，地藏居右，着双领下垂式袈裟，右手托宝珠状物，举于肩旁。外龛下侧凿两个方形龛，仅 19 厘米高，宽约 11 厘米。其中，左侧小龛中所凿供养人为男性，呈胡跪态；右侧小龛中所凿供养人为女性，着长裙，亦胡跪。

8 号龛为双层龛，外龛方形，内龛为佛帐形。外龛高 80 厘米，宽 85 厘米，深 16 厘米；内龛高 46 厘米，宽 58 厘米，深 15 厘米。内龛之中凿一佛两弟子两菩萨，主尊为弥勒佛，左手抚于膝上，右手施无畏印，高约 38 厘米。龛外两侧壁上共凿供养人像六身，均面向内龛中。其中左壁上层小龛中是一男性供养人，

万方数据

高 19 厘米，带幞头，着圆领长袍、靴，双手合十，胡跪。左壁下层小龛中凿两身男性供养人，位置靠前者亦高 19 厘米，带幞头，着圆领长袍，两手执香炉，胡跪；靠后者稍矮，毁坏严重。右壁上层小龛中刻两身女性供养人，均高 18 厘米，位置靠前者梳向前倾之发髻，双手合十，身形丰腴，胡跪；靠后者两手捧物。右壁下层小龛中凿一身女性供养人，高 19 厘米，亦梳向前倾之发髻，两手捧物于胸前，身形丰腴，胡跪。

9 号龛为敞口方龛，龛高 94 厘米，宽 90 厘米，深 10 厘米。龛中凿佛塔三座，中间为庑殿顶双层塔，檐角有风铃为饰，塔顶有相轮、宝珠及覆钵等，整座塔通高 91 厘米，占据龛中一半以上空间；两侧是楼阁式六层方塔，塔之正面各层皆有圆拱形龛，塔顶饰宝珠，通高 83 厘米。中部双层塔下级塔身两柱之间凿立姿佛像七尊，披袈裟，高度自两侧向中间渐次上升，两侧六尊佛皆侧身面向中央主尊。

10 号龛为双层方龛，外龛高 46 厘米，宽 46 厘米，深 6 厘米；内龛高 42 厘米，宽 36 厘米，深 6 厘米。内龛中凿立像三尊，高度基本一致，均约 35 厘米。中间主尊阿弥陀佛，头上有磨光肉髻，着双领下垂式袈裟。左侧菩萨是观音，束发髻，着长裙，璎珞呈 X 形于腹前交叉。右侧菩萨则是地藏，光头，左手下垂，掌中似托物，右手上举。11 号龛在 10 号龛正下方，龛内造像与 10 号龛相同。

12 号龛为双层龛，外龛方形，内龛为佛帐形。外龛高 86 厘米，宽 87 厘米，深 24 厘米；内龛高 52 厘米，宽 65 厘米，深 21 厘米。内龛之中凿一佛两弟子两菩萨，外龛左、右壁各凿小龛一个，其中左壁小龛中凿刻男性供养人三身，高约 24 厘米，带幞头，着圆领长袍，双手似捧有供品，胡跪，整体上身形较为丰腴。右壁小龛中亦凿刻供养人三身，高约 19 厘米，双手似捧物，亦胡跪，因毁坏严重，只可就残痕大致推断为女性。

13 号龛，龛中残存一佛一菩萨像，佛及菩萨面相皆十分丰腴。在佛及菩萨周围，环绕有多尊身形较小之菩萨，现龛中残存有 9 尊。多交脚坐、游戏坐于莲花座之上，姿态多样，灵巧生动，或作思维状，托腮，或手中抱物，也有跪于莲座的。

15 号龛，龛之左部尚存，龛内凿有一佛两菩萨，残损。龛内左侧有五排共 21 尊菩萨小像残存，皆束发髻，戴项圈和手镯，着裙，或坐或归于圆座之上，姿态多样，形象生动。

20 号龛，龛中凿刻三层楼阁式塔一座，通高 181 厘米，塔基、塔身和塔顶皆较完好。在塔身正面凿有结跏趺坐像一尊，居于圆拱形小龛之中。

21 号龛已被破坏，现残存壁面宽约 60 厘米，高近 210 厘米，可知未遭破坏之前，其规模相对是比较大的。龛中壁上凿刻各式听法菩萨，多有项圈，胸前有

万方数据

坠子等装饰，或抱膝而坐，或盘腿而坐，现存六排共 18 尊。

29 号龛是佛子崖现存龛窟中最大的，方形。外龛高 209 厘米，宽 134 厘米，深 9 厘米；内龛高 200 厘米，宽 129 厘米，深 36 厘米。龛中凿刻一佛两菩萨，皆立于莲台。其中主尊高 181 厘米，两菩萨皆约 167 厘米。在龛外上、下及右侧崖面上，尚存七佛、观音和地藏等造像，居于十个小龛之中。

31 号龛为双层龛，外龛方形，敞口平顶，内龛有佛帐，且分上、下两层。外龛高 141 厘米，宽 140 厘米，深 14 厘米；内龛高 95 厘米，宽 122 厘米，深 40 厘米。内龛后壁凿一佛两菩萨，两侧并延至左右两壁之上共凿各式听法菩萨共 34 尊，呈左、右对称分布。每侧自上而下分为四排，分别为 4、2、5、6 尊，共 17 尊。听法菩萨形象、姿态各异，游戏坐于莲叶或莲台之上。

十九　旺苍县兴隆寺摩崖造像

旺苍县兴隆寺摩崖造像，位于旺苍县嘉川镇兴隆山兴隆寺一山洞内之石崖上，是 2006 年 6 月有关专家新发现的文物点。全部造像皆为唐时所凿，共 6 龛 42 尊，以小型龛为主，皆为佛教题材。洞内造像左、右各 3 龛，其中体量最大的为左侧居中的一龛，龛高 208 厘米，宽 160 厘米，深 37 厘米，龛中有彩绘佛像 20 尊，或坐或立，最小的仅 10 厘米高。规模最小是右侧靠内龛窟，凿一佛两菩萨像。右边居中之石龛下方，有残存之题记，其中可辨者曰“天宝十载（751）六月建造”。

二十　旺苍县马家渡摩崖造像

旺苍县马家渡摩崖造像，位于旺苍县东河镇白马村一处名为“庙儿梁”的小丘之上。小丘一侧有呈“Z”字形的一段崖面，这与剑阁县天马山摩崖造像所在崖面十分近似。崖面上共有 24 龛造像，其中 1 号龛至 9 号龛位于崖面东段，10 号龛至 16 号龛位于崖面中段，17 号龛至 24 号龛位于崖面西段。造像以小型龛为主，全为佛教题材。

崖面东段和中段的造像龛，各龛大致上规模相近，在崖面上均匀分布，明显是同期开凿。

就题材而言，2 号龛等 3 龛皆有水月观音造像，另有弥勒佛像、菩萨立像、菩提树龛以及专门的供养人造像龛。

纵观巴蜀地区现存的水月观音造像，最早凿刻的应该是绵阳圣水寺摩崖造像第 7 龛中的中和五年（885）所凿水月观音像。此处 5 号龛中之观音坐像，身体向前微倾，双手抱左膝，游戏坐于高岩座，这些特征在上述圣水寺第 7 龛中水月观音像上也可见到。由绵阳东至旺苍，再南去川东，因此大量的水月观音造像于五代、宋之时凿刻于川东地区。

万方数据

2 号龛是中晚唐所凿的竖长方形单层龛，龛高 85 厘米，宽 56 厘米，深 35 厘米。龛中主尊为菩萨坐像（游戏坐水月观音），两侧分别由龛底往上凿有菩提树干，每棵树顶部浮雕球形树冠三个。右侧壁龛口处凿一附属小龛，龛中似有菩萨立像 1 身。

4 号龛为中晚唐所凿的竖长方形单层龛，龛高 66 厘米，宽 45 厘米，深 29 厘米，尖拱形龛顶。龛中主尊为一浮雕立像，残存宝珠形头光，交领袈裟。从双臂肘部向立像两侧发散凿刻三层向上卷起之弧形，似呈衣裙飘飞状，9 号龛与此龛近似。这种较为特殊的衣裙样式，与极富争议的广安冲相寺定光佛像之衣着有一定相似性。

5 号龛是中晚唐所凿的竖长方形双层小型龛，内龛高 73 厘米，宽 57 厘米，深 37 厘米。龛中仅有菩萨坐像，双手抱左膝，游戏坐于高岩座。6 号龛内龛高度比 5 号龛稍低一些，宽度和深度则几乎相同，可视为拥有同一外龛之组合龛。虽然两龛题材不同，这既说明组合龛的供养人可能为同一人或同一批人，也说明供养人对不同流行题材的肯定以及对多种神祇“功能”的丰富性的期待。17 号龛和 18 号龛同底同高，两龛间仅隔一面极狭窄的龛壁，也应视为组合龛。另外，20 号龛，居右侧，为中晚唐所凿方形单层微型龛，龛中仅凿出菩提树形，上部分为三枝，每枝上托一个球形树冠，风格朴拙。左侧壁中下部凿刻单尊小型立像 1 身。21 号龛与右侧之 20 号龛唯一的不同之处在于，单尊小型立像 1 身凿刻于右侧壁中下部。两龛形制类似，大小一致，位置相邻，龛中构图方式相同，亦应看作组合龛。

24 号龛凿刻于晚唐，与此处其他造像龛都有较大差异。现还残存 6 个竖长方形小龛，6 龛分为两排，每龛内皆有一身双手置于胸前之立像，束腰，似在向前弯腰、礼拜，故此处造像应是供养人群像。其中上一排立像可辨为男性，戴幞头，着圆领袍。下一排则为女性，束有高髻，着宽袖襦，其服饰具晚唐特征。这就提出了一个新的话题，在川东北零散隋唐造像中，供养人是否逐渐拥有了专门的造像凿刻区域？若有，这是否意味着供养人地位的提高？

二十一　广元昭化区金印山佛尔岩摩崖造像

广元昭化区金印山佛尔岩摩崖造像，位于广元市昭化区卫子镇卫子村之金印山山腰一处岩壁上，为中晚唐之时所凿造。其地距今广元市区 50 公里左右。

造像与金印山卫子寺位置相近，因寺而造像兴。全部造像共有 5 龛，以中、小型龛为主，皆为佛教题材。造像分布于天然被纵向小沟隔开的三段岩壁上，其中 1 号龛在靠右侧岩壁，2 号龛与 3 号龛在中段岩壁，而 4 号龛与 5 号龛就在靠左侧岩壁上。

万方数据

1 号龛实为一通无龛框的石碑。碑身所刻写之文字，向左竖书，总共 22 列。因碑上所刻内容是为 3 号龛造像补充凿刻背景、叙说造像缘由和经过的，故此两龛可合而视为一种较为特殊的组合龛。

题材主要是毗沙门天王像、西方三圣及弟子像和七佛等。

经考证，金印山佛尔岩摩崖造像是一个统筹凿刻、具有较为单一祈愿目的的龛窟群[①]。

二十二　广元昭化区夹渠摩崖造像

广元昭化区夹渠摩崖造像，位于广元市昭化区柏林沟镇向阳村一小山之山腰处。造像共 3 龛，以小型龛为主，为佛教题材。其中第 1 号和第 2 号龛凿在同一大石之上，都是小型龛，1 号龛在上，2 号龛居下，龛中所凿皆为一佛两弟子两胁侍菩萨两力士之七尊式造像组合（组合龛的“外围”形式）。另有微型龛一个，编为 3 号龛，滑落于岩壁下方，笔者在附近岩壁上未找到其滑落前之所在位置，龛中造像为浮雕菩萨立像。

此处造像龛数少，保存差（已有散落），风化极其严重，迫切需要保护。

二十三　广元利州区雪峰寺摩崖造像

广元利州区雪峰寺摩崖造像，位于广元市利州区雪峰村之雪峰寺外。据（民国）《重修广元县志稿》载，雪峰寺以及若干龛窟所在的“剑分石”，均位列古“利州八景”。龛窟共 8 个，其中一个内置经幢，其余皆作瘗藏之用，是一处较为集中的瘗藏墓群。多数龛窟体量巨大，远远超过川东北通常所见之普通瘗龛，比如位于剑分石上之 1 号塔形瘗窟，通高达 379 厘米。联系到雪峰寺和剑分石多作为当地百姓踏青赏景之所这一背景，大量瘗藏龛凿刻于此处的意义就十分显明——首先，当然还是“龛依寺而凿”的传统影响所致；次之，恐有向民众宣示佛教独特葬俗、佛教独特世界观之考虑。

从塔座多为束腰须弥座、塔檐角向上微翘、檐角垂风铃、塔刹形制为莲座上托宝珠等特征来看，此处所凿刻的塔皆拥有唐代建筑之重要特征。尤其是檐下施一斗三升式斗拱的做法，不但在雪峰寺摩崖造像 3 号窟塔檐下可以找到，在附近之苍溪县阳岳寺 2 号龛中之西方净土变中也能看到。

二十四　剑阁县中心水库摩崖造像

剑阁县中心水库摩崖造像，位于剑阁县鹤龄镇化林村中心水库的岸边石壁上。造像仅 2 个微型龛，佛、道各一，两龛距离近 2 米，高度差在 30 厘米左右。

[①] 参本论文下篇中对金印山佛尔岩摩崖造像的专章讨论。

万方数据

左侧龛编号为 1 号龛，右侧则编号为 2 号龛。因在丰水季节造像龛会没于水下，普通民众平时也难于接近，故几无人为破坏。但因干、湿交替频繁，导致造像细节特点丧失殆尽。

1 号龛为道教题材龛，竖长方形单层平顶龛，高约 60 厘米，宽约 40 厘米，凿刻于唐。其非常独特的地方在于，只有一主尊一胁侍，主尊居左，胁侍在右。主尊戴莲花冠，双手有持扇痕迹，似为老君。胁侍稍矮，戴冠。因 ZXS-1 龛中无残缺痕迹，也没有更多余的可容下造像的空间，故这种一主尊一胁侍的格局，就是龛窟初凿时的本来面目。这是逸出常规的。

2 号龛为佛教题材龛，竖长方形单层拱顶龛，高约 65 厘米，宽约 40 厘米，凿刻于唐。龛中浮雕一主尊两胁侍菩萨，主尊有宝珠形头光，左手于腹前持物，右手施无畏印，结跏趺坐于莲台之上。

两龛造像之题材虽是一佛一道，但从龛形、龛深、龛中造像体量等因素看，两龛同期凿刻的可能性很大。

二十五　剑阁县普安鹤鸣山摩崖造像

剑阁县是我国中古时期道教石窟寺最集中的地区之一。普安镇乃川陕通道上之重镇，也是剑阁县老县城所在地。即使剑阁县于 2003 年已将县城北迁至下寺镇，但普安依然保持着较大的城镇规模。与县城迁移之前相比，其经济地位与繁荣程度并无太大变化。因此，作为川东北道教文化之中心，此处的道教文化遗迹，绝不可只将其囿于一县之域而观之。

鹤鸣山在普安场镇之东侧，自山顶俯瞰，则普安城镇风貌尽在眼前。清时，山上建文峰塔，周围民众朝夕可见，遂呼此山为“塔子山”。 “塔子山”一名的普及度，远高于历代文献及大多数考古调查报告所名之“鹤鸣山”。直到今天，普安镇上之居民，也多知塔子山，而不明鹤鸣山为何物。究其因，从民众角度而言，多崇尚简易，因山有塔，即以塔名之。而从历代文献及考古报告而言，既是尊重“鹤鸣山”乃古已有之之名，不可擅改，也是对“鹤鸣山”之名富于道教色彩的一种维护。川内大邑县、南充市高坪区等地亦有名“鹤鸣山”者，皆是由道教得道、升仙传说演化而来。

普安鹤鸣山之于中国道教史而言，极为重要。其中第 4 号龛高 2.5 米左右，龛中在一独立巨石之上凿刻有高大的“长生保命天尊”像。像今为一亭所护，造像头戴莲瓣花冠，着长袍道衣，脚着履。天尊像后壁凿有头光，头光中还有圆点五个，共同组成一个环形。据母学勇所言[①]，五个圆点共同组成的是“五斗星纹图”，乃所五斗米道历史影响所致。但问题在于，川东北佛、道教造像中均存有

[①] 母学勇：《剑阁鹤鸣山石刻道教图谱的内涵初论》，《四川文物》1994 年第 2 期。

万方数据

这类凿刻样式，因此，仅将其置于道教文化中来认识，明显是偏颇的。曾德仁等在《四川剑阁鹤鸣山道教造像》[①]一文中，把这一样式称之为“五星运纹图”，其考虑显然更为全面。龛右侧壁上有唐大中十一年（857）刻写的《长生保命天尊像赞并序》。



图 13　长生保命天尊

近年来，又在鹤鸣山新发现道教造像小龛 10 多个，这使得剑阁鹤鸣山的全部造像已达 23 龛。如长生保命天尊龛之下方被泥土四面环围的一块岩石上，凿有并排同底造像 3 龛，皆为微型圆拱形龛。左龛中是并坐之天尊和老君像，中间

[①] 曾德仁等：《四川剑阁鹤鸣山道教造像》，《四川文物》2004 年第 6 期。

万方数据

龛中为单尊的观音像，右侧龛中则是单尊的天尊像，这显示鹤鸣山造像中也是有佛教题材的。就其风格而言，龛中单尊的天尊像，与附近之长生保命天尊像颇有相近之处，由此可断定其凿刻年代大致应在盛唐至中唐之时。

更值得注意的是，环梁子摩崖造像 14 号龛中并立之两佛像的手势、衣饰和体态，与剑阁鹤鸣山摩崖造像第 4 龛中的单尊长生保命天尊几乎是一致的（后者时间更靠后）。此外，环梁子摩崖造像 4 号龛龛口下方左右两侧皆有护法狮子造像。狮子匍匐前腿，后腿撑起身体中后部，翘长尾，与鹤鸣山 2 号龛中所凿之神兽极形似。这说明，鹤鸣山与环梁子两处造像，因相距不远而保持着充分的交流，且这种交流并不因两处主体造像分数佛、道两教而刻意受到限制。事实上，在民俗佛教中，这是很正常的形象。究其本质在于，“自上古以至近代，中国官民信仰，始终保持涣漫自由，一随个人意志之流向，信心之归依，无所强迫。即使佛教、道教广为流行，而在中国史上未尝出现一定之统一国教而为国家政府通令全民奉行者”[①]。

鹤鸣山现还保留有许多珍贵的文物，如剑州刺史蒋侑请李商隐（时在梓州柳仲郢幕府之中）所撰、刻写于唐大中八年（854）的《重阳亭》碑（又称《剑州重阳亭铭》），以及南宋绍熙年间（1190—1194）翻刻于鹤鸣山中的元结撰、颜真卿书《中兴颂》石刻。

[①] 王尔敏：《明清时代庶民文化生活》，长沙：岳麓书社，2002 年，第 10 页。

万方数据

第二节　巴中地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨

一　巴中沙溪摩崖造像

巴中沙溪摩崖造像，位于巴中市巴州区兴文镇沙溪村一水田处。水田旁 3 米处之石岩上共遗 15 龛，水田石岸中（龛底略低于水面）尚有 2 龛，两处造像现被一田间小道所隔，造像总数近 200 身。石岩上的 15 龛呈并排状，龛形、龛底基本一致。其中第 3—9 号龛、第 10—13 号龛、第 14—17 号龛各为一组，各组之间稍有间距，每组内部各龛紧邻。至少每组造像都是一次性凿刻的，而不是断续雕凿。其主要造像题材是释迦牟尼佛、弥勒佛等。



图 14　沙溪造像第 5 号龛

每组造像旁边，都有方形石碑，但文字已全然不存。从造像保存现状看，龛窟所在石岩上方、前方无任何遮挡，这对处于龛窟靠外侧位置的石碑而言，是十分不利的，必然遭受长期的日晒雨淋。而依川东北地区零散龛窟常例，碑上所刻应为开龛题记。

以第 16 号龛为例，虽风化严重，但依然可见为典型的双层佛帐形龛。外龛高 112 厘米，宽 92 厘米，深 74 厘米；内龛高 72 厘米，宽 71 厘米，深 27 厘米。内龛檐顶雕山花蕉叶片，檐下以方格团花为饰。龛中后壁凿一坐佛两弟子造像，左、右侧壁各凿菩萨 1 身。外龛左、右壁均有上、下两层供养人像：左侧壁上层为 4 身男性供养人，下层为 5 身女性供养人；右侧壁上层凿男性供养人 3 身，下层凿男性供养人 5 身。外龛左、右壁的布局大致对称，但两壁供养人之数量并不一致，男、女性供养人数量也未均分。在具体形态上，有戴幞头的，有身着圆领袍、腹部系带的，还有挽髻、着长裙的。这表明此龛供养人群体的凿刻并不是抽

万方数据

象地仅以人体形态来代表即可，而是反映出此龛的供养人极可能是真实的由 17 人（12 男 5 女）组成的一个奉佛群体。

与之相邻的第 15 号龛，仅比第 16 号龛略小。龛中凿一坐佛两弟子两菩萨，外龛左侧壁下方凿女性供养人 2 身，右侧壁下部则是男性供养人 2 身。这一布局，恐怕更多是从左右对称、男女相对角度所作考虑，而不应理解为实在的由 4 人（2 男 2 女）组成的供养人群。

沙溪摩崖造像中的龛像组合和石龛形制，在武后、高宗时期的佛教造像实践中十分多见，从龙门石窟到川北广元、巴中等地均有大量实例。包括供养人在内的造像，身形丰满，圆润中又不乏优美，也符合盛唐之审美风格。所以总体上看，沙溪摩崖造像大致应凿刻于武后、高宗年代。

二　巴中石门寺摩崖造像

巴中石门寺摩崖造像，位于巴中市巴州区石门乡场镇一石岩上。现存造像共 19 龛，近 140 身。大体上，岩面中部的 8 号龛、10 号龛和 16 号龛等龛窟为一组，为石门寺摩崖造像之代表龛窟。其他龛窟凿刻得稍晚，保存状况也欠佳。主要造像题材是释迦牟尼佛、观音立像等，但相对而言，弥勒造像在此处更受欢迎，如第 10 号龛、第 15 号龛和第 16 号龛等，皆以弥勒佛造像为主尊。而第 12 号龛，为弥勒佛和菩提瑞像造像，倚坐弥勒佛居内龛后壁之左，菩提瑞像处后壁右侧。

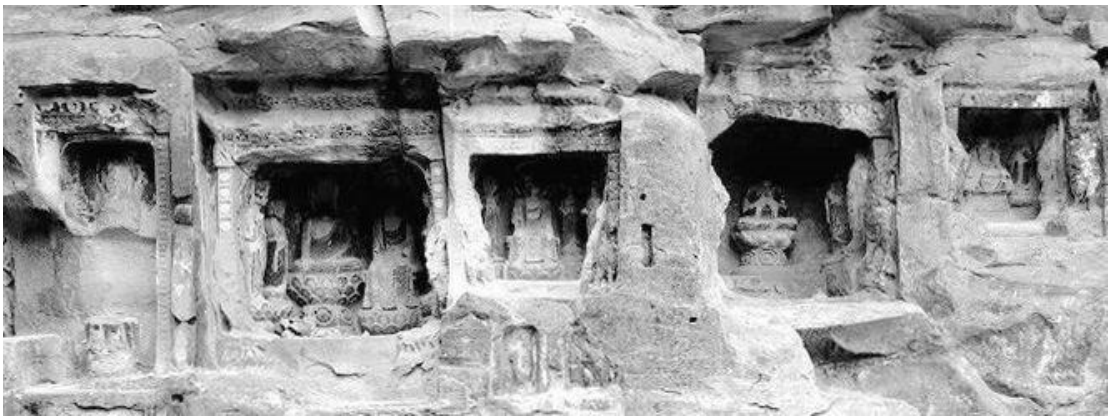


图 15　石门寺摩崖造像

其中第 8 号龛，为双层佛帐形龛。外龛高 214 厘米，宽 166 厘米，深 58 厘米；内龛高 126 厘米，宽 154 厘米，深 85 厘米。在川东北地区的零散龛窟中，这一体量的龛窟，在规模上算是比较大的。其内龛后壁凿刻两天尊并坐像，两天尊之间和两侧各凿一立姿真人像，两侧之真人像双手捧有笏板，左、右侧壁各立一女真像。外龛左、右两壁浅浮雕供养人像，左壁 8 身，右壁 7 身。全龛是典型的道教供养龛窟。

万方数据

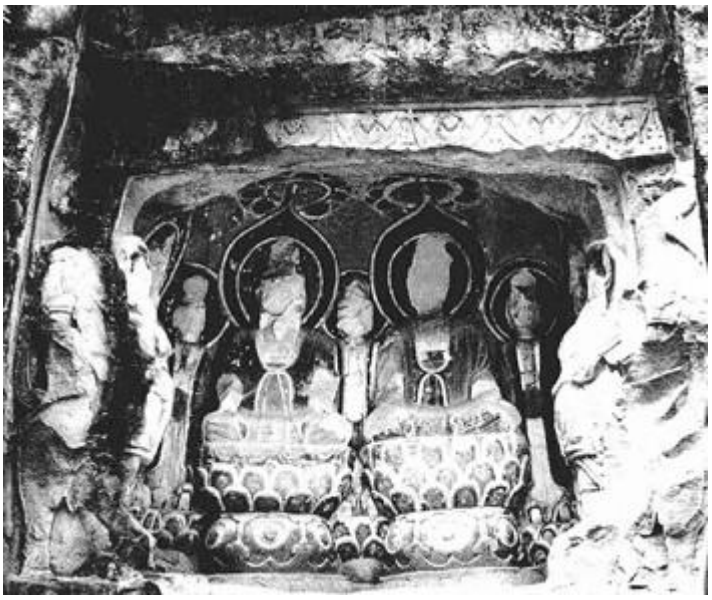


图 16　巴中石门寺造像第 8 龛

此处造像的主要龛窟，与巴中南龛开元到天宝年间所凿龛窟的造像风格近似。

三　巴中三江龙门山摩崖造像

巴中三江龙门山摩崖造像，位于巴中市巴州区三江镇龙门村巴河西岸一石岩上。此处乃旧时巴中向南至重庆的水道必经之地。现存造像总共 8 龛，70 多身，凿刻于石岩的南、西、北等三面。主要造像是释迦牟尼佛、弥勒佛、观音菩萨等题材。

其中第 6—8 龛刻有唐光启至龙纪年间的造像妆彩记，证明此处龛窟的凿刻当远在妆彩之前。具体而言，三江龙门山造像诸多龛窟的形制、造像组合及龛内布局，都极似巴中南龛开元、天宝时期的龛窟，故其凿刻年代可大致推定为开元、天宝年间。

第 6 龛为弥勒佛龛，在石岩西面。外龛之右壁有光启戊申年（888）九月廿四日所刻之妆彩记。妆彩记点明，重妆佛龛的目的是祈求“国土安宁，百姓安乐”。更重要的是，妆彩记中有“邑户”一词，似乎表明其妆彩活动并非某一信众个人所为，而是有组织地在“社邑”一类佛教团体主持下的集体行为。

第 7 龛凿有释迦、弥勒并坐像。其外龛之右壁有光启三年（887）所刻之妆彩记，大意为，“光启三年三月十日”，“弟子邓文造”妆彩此龛像，且可能是以金粉覆饰佛像。

第 8 龛为弥勒像龛，外龛之左壁刻有“光启五年六月”等字。事实上，“光启”年号只使用了四年，不应存在“光启五年”的表述。若按“光启五年六月”来推论，其时实际应是“龙纪元年”。再看第 6 龛之妆彩记，“光启戊申（四年）

万方数据

九月”之说法也是不存在的，因为在光启四年二月，就已改元“文德”。这些年号使用上的错讹，在一定程度上说明，相对偏僻的巴中三江龙门山一带，在晚唐的政治纷乱中，并未及时知晓或使用新换之年号。实际上，在川东北地区零散隋唐龛窟的凿刻、重妆活动中，此类错误远远不只这两处。其背后既有交通不便、信息传递不畅等原因，也有佛教造像活动的主事者、参与者方面的原因。很明显，在僻远地区开展基于底层民众的佛事活动，这些活动的主事者和参与者，对中、晚唐的政治风云、年号更替等国家大事，并不很感兴趣，也无“主动”感兴趣的能力和精力。

四　巴中玉井佛尔岩摩崖造像

巴中玉井佛尔岩摩崖造像，位于巴中市恩阳区玉井乡玉女村何家院子旁边之山崖上。现尚存造像 9 龛，但残损严重。山崖上留存许多大小不一的矩形榫孔，可知造像上原应有起遮蔽作用的木构建筑，崖前也应有过寺院。

玉井佛尔岩摩崖造像的重要特点是，山崖上保存有若干唐代年号及简短题刻，这是确定造像凿刻时间、供养人信息等问题的直接证据。如在第 1 号龛外左侧崖面上有“上元元年（760）”及“永泰元年（765）”的年号题字残存，在第 3 号龛外左侧崖面上有题记云“大唐天宝六载（747）六月廿四日造手作故记”，在第 4 号龛外左侧崖面有题记云“周□发心造菩萨一身……”，在第 7 号龛外左侧崖面上有云“大唐天宝六载（747）八月廿四日造□□记□”，在第 9 号龛外左侧崖面上有题记两则，一云“永泰元年（765）十二月利州/镌龛傅（博）士勾神远”，二云“上元元年（760）冬十一月/勾掼□记勾□□”。综合这些题记或年号可知，玉井佛尔岩摩崖造像集中凿刻于玄宗后期及肃宗、代宗时期，龛像出资人应是“周□”等普通民众，龛像凿刻者应多为“镌龛博士勾神远”这类的“专业人士”。这亦是民间龛像凿刻较为盛行的重要体现，从侧面反映出普通民众对佛教的崇奉热情。

五　巴中恩阳佛尔岩摩崖造像

巴中恩阳佛尔岩摩崖造像，位于巴中市恩阳区恩阳镇北 700 米处的半山崖上。上世纪末的文物普查资料显示，其地当时尚有 8 个造像龛。现仅存造像 3 龛，其中第 2 号龛保存较好，其他两龛被改刻并重妆，毁损十分严重。

万方数据



图 17　恩阳佛尔岩 2 号龛

第 2 号龛位于 1 号和 3 号龛之间，为圆拱形顶素面微型龛。其高、宽皆在 32 厘米上下，所占崖面远小于左右两龛。2 号龛中凿刻的主尊是弥勒佛像，这是巴中及周边地区常见的造像题材。就此窟的形制、造像风格来看，有论者认为其甚至可能早在隋朝就已凿刻完工。

六　巴中恩阳麻石垭佛尔岩摩崖造像

巴中恩阳麻石垭佛尔岩摩崖造像，位于巴中市恩阳区麻石垭一村道旁。造像多仅留残迹，现存完整的龛窟尚有 5 龛。

就造像残迹来看，麻石垭佛尔岩摩崖造像中，原来应凿刻有墓塔。墓塔在巴中地区的零散龛窟中极为少见，而在广元地区零散龛窟中则较为多见。

据第 4 号龛右下方造像碑记所言，第 4 号龛凿刻于开元二十八年（740），为双层佛帐形龛。外龛高 204 厘米，宽 214 厘米，深 79 厘米；内龛高 178 厘米，宽 196 厘米，深 90 厘米。在川东北的零散龛窟中，算是较为大型的石龛。龛中凿刻一佛两弟子两菩萨两天王像，像后浅浮雕天龙八部群像 8 身，龙众在左，阿修罗像居右。

造像碑记中尚存之文字，证实是“邑人严从愿等”，“发弘愿建石龛”，凿刻时间为开元“廿八年”“二月”。

“邑人”和“邑子”等称呼在此造像碑记中出现，若将此情况与三江龙门山摩崖造像之妆彩记相互参照，可知在盛唐以来，巴中地区已经出现围绕佛教法事、龛窟凿刻而开展活动的佛教结社。可以想象的是，川东北地区众多零散龛窟的凿

万方数据

刻，其背后应该有这类佛教结社的身影和努力。

七　通江县佛尔岭摩崖造像

通江县佛尔岭摩崖造像，位于文胜乡白石寺村之一面岩壁和两块巨石之上，尚存龛窟 18 个，造像近 250 身。现被分为东、西、南三个区域，每区之间距离几十米，布局大致上呈三角形。此处造像直至 2009 年才被文物部门发现，均为唐朝所凿。造像所在之地，早于西魏之时就曾置白石县。岭下至今尚存白石寺，乃清朝所建。

龛窟形制大多为双层龛，在题材上以佛教造像为主，小部分是道教题材，亦有部分佛道合龛。就佛道合龛而言，这是通江县境内首次发现。

东区 3 号龛，为外方内圆中型龛。龛高 135 厘米，宽 110 厘米，深 160 厘米。龛内造像多达 28 身，由佛道两主尊、两弟子、两菩萨、两力士以及道教真人、天龙八部等造像组成。龛后壁还浮雕有菩提双树。右侧主尊为佛，左侧主尊是道。三头六臂、手托日月之阿修罗，跣足立于两主尊之间[①]。龛内左右两侧壁都有双层造像，其中左侧龛壁为道教弟子、真人造像，右侧龛壁有两弟子、两菩萨和其他八部众造像。这种佛道题材居于同一龛窟、而又相对分立的造像布局，是川东北地区较为典型的佛道合龛。在这类龛窟之中，并非某一宗教“臣服”或“附属”于另一宗教，佛与道基本是平分秋色的。

东区 5 号龛，内龛高 90 厘米，宽 74 厘米，深 54 厘米。龛内造像尚存一佛两弟子两菩萨两力士及天龙八部造像。三头六臂之阿修罗居主尊佛身后之菩提树下，其他神祇侍于佛之两侧。

东区 6 号龛，为外方内佛帐形中型龛，龛内佛道兼具，龛内造像尚存一佛一道之主尊、两弟子、两菩萨、两力士及天龙八部以及道教真人等造像共计 26 身。主尊左道右佛，两主尊间有立像 1 身。龛内左右侧壁各有造像三层。

东区 7 号龛，为外方内圆中型龛，龛后壁浮雕菩提树，龛内尚存一佛两弟子两菩萨及天龙八部造像共计 23 身。龛内造像表现了正觉佛在菩提树下苦修成道之情形。

西区 1 号龛，龛内尚存两佛两弟子两菩萨共 6 身造像。内龛台前凿供养人 9 身，台前中央设有一坛，坛上凿跪姿供养人 2 身，2 跪姿供养人身后在凿立姿供养人 9 身，左 4 身右 5 身。

南区 1 号龛，外方内圆中型龛，龛内凿佛道合龛造像，尚存一佛一道之主尊、两弟子、两菩萨、两力士及道教弟子等造像共计 27 身。两主尊间凿神杖一根。

[①] 在广元千佛崖第 806 窟中亦有极为相似的造像布局，窟中央两尊坐佛的出现，实际就把两坐佛之间的阿修罗造像推到了窟中最为中心和显眼的位置。这一独特的布局，以及对阿修罗形象的着意突出，显然应该考虑中心龛窟对零散龛窟的辐射因素。

万方数据

龛内左右两侧壁都有双层造像。

此处造像中尚存一碑，但碑上文字全已风化无存，其它地方亦无任何题记文字。

八　通江县小新场（小新桥）遗址造像

通江县小新场（亦名小新桥）遗址造像，位于火炬镇唐村坝村和草池乡嘉禾寨村相交之处，界线为两村之间、南北走向的魏家河。遗址中现存唐代摩崖造像、清代桥梁和碑刻等文化遗迹。

宗教传播在很大程度上必须依托较为便利的交通网络，并借由网络之中的经济中心、政治中心而形成相对稳定的“据点”。涪阳坝狮儿梁佛尔岩摩崖造像（位于通江涪阳镇，此处为唐时符阳县县治所在）、佛爷河摩崖造像（位于通江草池乡活水沟村）、小新场摩崖造像、千佛崖摩崖造像（位于通江诺江镇千佛村，此处为唐时诺水县县治所在）等四处唐朝造像点，由北向南，全部分布在汉壁道之旁。

汉壁道，一般是指从四川通江县沿小通江河、碑坝河而至陕西南郑县的交通故道，在历史上属于大米仓道道路系统。

九　通江白乳溪摩崖造像

通江白乳溪摩崖造像[①]，也叫鲁班石摩崖造像，位于通江县广纳镇，为第七批全国重点文物保护单位。现尚存造像共 26 龛，保存状况较好。造像题材主要是一佛两弟子两菩萨、西方净土变和弥勒佛像等。就龛窟形制、造像题材等分析，白乳溪造像多应在盛唐凿刻。其中，净土变中的楼阁雕饰，以及菩提瑞像龛中的题材，不只涉及佛教信仰问题，对了解隋唐川北山区的物质生活而言，也是值得重点关注的材料。

现存的 4 区造像中，以 A 区保存最为完好。其中 A 区 4 号龛和 6 号龛，皆为弥勒像龛，此为巴中地区非常常见的佛教造像题材。4 号龛外龛残高 175 厘米，残宽 224 厘米，深达 160 厘米；内龛残高 158 厘米，宽 145 厘米，残深 102 厘米。龛内凿一佛两弟子两菩萨两天王两力士之造像组合，主尊倚坐在方形束腰覆莲座上。内龛龛底中央向两侧伸出莲茎及莲叶，上托佛像和弟子、菩萨诸像之台座。左右侧壁上部凿天龙八部群像，左右壁各 4 身。其中左侧壁由内向外分别为天众、阿修罗、天众与夜叉。右侧壁由内向外，第一、二身分别是龙众、乾闼婆，第四身为摩睺罗迦，第三身头残，双手抱一长物于胸前，着广袖长袍，不识其身份。

[①] 到目前为止，此处造像的公开资料并不多，仅雷玉华、姚崇新等少数学者有所论及。

万方数据



图 18　白乳溪摩崖造像

6 号龛为外方内佛帐形龛，外龛高 148 厘米，残宽 135 厘米，深 81 厘米；内龛高 93 厘米，宽 96 厘米，残深 27 厘米。龛内凿一佛两弟子两菩萨两力士之造像组合。主尊倚坐在方形束腰座上。外龛左侧壁下方有低台，台上凿两身立姿供养人，应是主仆二人。左侧身形较小，高仅 17 厘米，应为仆从。右侧供养人残高 30 厘米，束腰带，着长袍，双手斜持物，应为主人。

两龛造像均显得健壮有力，体型丰满。凿刻于开元至天宝年间的可能性较高。

万方数据

第三节　达州地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨

一　万源市杜家湾摩崖造像

万源市杜家湾摩崖造像，位于万源市大沙乡杜家湾村乡村马路旁一不规则巨石之上，直至 2015 年才被偶然发现。巨石上造像仅 1 龛，编号为 1 号龛，为高 112 厘米、宽 128 厘米、深 73 厘米的中型龛。



图 19　杜家湾摩崖造像

龛中造像皆浅浮雕于后壁，包括一坐佛两弟子两菩萨两天王两力士，其中主尊是坐于莲座之上的善跏趺坐佛，两侧弟子各立于弯曲长茎莲蓬之上，两侧菩萨中左为大势至菩萨，右为观世音菩萨。主尊两侧之胁侍上方，有半身天龙八部群像共 6 身，左右各 3 身。左侧中间位置的造像，应是摩睺罗迦，因其颈部似乎环绕着一条蛇。左侧靠近主尊的造像，胸前似有护胸铠甲一类装束，似可认定为天众。右侧三身，居中的是阿修罗，三头四臂，双手合十，另一手托日一手托月。靠近主尊的是天众，所戴帽子有兽面装饰。最外侧也许是夜叉，其右肩上所现轮廓，仿佛是一个童子。

佛龛外右侧有题记，内容应该是发愿文字，落款为“开元三年（715）二月二十一日”。这证明此处造像乃盛唐之初所凿。

达州杜家湾 1 号龛（开元三年，715）、桥河村 10 号龛（天宝元年，742）、浪洋寺 2 号龛（永泰元年，765）等各处的龛像，都有在莲花座上长出长茎莲花

万方数据

的图像，这是隋唐达州地区造像的一个重要特征。

二　宣汉县桥河摩崖造像

宣汉县桥河摩崖造像，位于宣汉县红峰乡东之桥河村石佛岩。在半山腰山岩的三面石壁上，共凿有龛窟共 19 个，大致呈扁“Z”字形分布。因其中 10 号龛有唐天宝元年（742）所刻写的题记文字，且就崖壁上各龛大小、位置关系而言，10 号龛也是桥河村摩崖造像之主龛，故其作为此处造像的标准纪年龛，几无问题。桥河村摩崖造像各龛窟之题材、风格大致相似，所以可认定为全在盛唐初年凿刻。

在桥河村摩崖造像中，既有纯粹的佛教题材龛窟，也有单龛之中全为道教造像的，更有很多佛、道混合凿刻的例子。另外，就造像组合而言，此处的 7 号龛等 6 龛，各龛中均包含两组造像，一般为若干尊立像（三尊、四尊或五尊）为一组，一主尊（或二主尊）坐像两侍者立像为另一组，总体上讲是较为典型的“组合龛”。其中编号为 7 号龛的盛唐长方形龛，内凿两组造像。左侧一组为三尊真人立像，宽袖袍，笏头履，按常理，居中一位应是天尊；右侧一组包括并坐的两主尊和两侍者，靠左主尊为天尊，靠左侍者身穿宽袖道袍着笏头履，靠右主尊及侍者因风化、残损而不可具识。从造像的整体性考虑，右侧一组中的两主尊可以都是道教的，也可是佛、道各一。若为后者，则另一造像极可能是释迦牟尼佛[①]。而编号为 18 号龛的盛唐长方形横龛，龛中亦含造像两组。两组造像之间没有明确的界线。从每一造像脚下的莲花座看，彼此没有打破关系，故两组造像应是统一设计、同时凿刻的。为什么在同一龛中会凿刻若干组造像？其答案可以是事先的设计与实际的凿刻活动出现了不一致，也可能是通过凿刻若干组同一类题材的造像以起到强化某一题材之目的。但从桥河村摩崖造像的实际情况来看，显然并不是这样。于是，出于节约凿刻成本的考虑，而将若干组造像置于同一龛框之中，是目前相对较为被认可的答案。

另外，编号为 1 号龛的唐代竖长方形碑龛，龛顶部有盝顶。龛中有石碑一通，碑有底座，碑文已经完全风化。值得注意的是，碑额有蟠螭龙纹，碑额内中再开小龛。因风化甚严重，不知小龛中原来是否有“微型”造像。这一碑龛造型，在唐代川东北地区摩崖造像中较为常见，如在宣汉县石龙 3 号龛、大竹县乌桥 3 号龛中均可见到。其中宣汉石龙村摩崖造像中 3 号唐代竖长方形碑龛，龛中石碑宽约 20 厘米，高约 26 厘米，立于龟趺座上。碑额有蟠螭纹，高约 14 厘米，碑额内中再开拱形小龛，小龛之中有一尊坐像。其特殊之处在于，碑面无字，恐怕亦

[①] 此类双身并坐样式的造像，在川东北地区零散隋唐龛窟中极为常见，甚至在附近绵阳等地也发现了大量实例，如老君与阿弥陀佛合龛、天尊与老君合龛等。其时间跨度很大，自初唐到晚唐皆有，而以盛唐造像为多。

万方数据

无法刻字，因碑身除去四周装饰，仅留下约 20×14 厘米的面积。故而，川东北地区所流行的这一形制的碑龛，有的应以表达对碑额小龛中造像的崇奉和信仰为中心，碑面本身恐怕不是凿刻者重点展示的内容。

另有作为此处造像主龛之一的 10 号龛，为盛唐竖长方形浅龛。据龛侧题记，内凿浮雕为辟支佛。以辟支佛为龛中主尊，在川东北佛教造像龛窟中仅此一例。“辟支佛在佛教艺术中比较罕见，可能是因其与比丘、佛陀的形象难以区分的缘故”[①]。据鸠摩罗什译《妙法莲华经》卷二载：“若有众生，内有智性，从佛世尊，闻法信受，殷勤精进，欲速出三界，自求涅槃，是名‘声闻乘’。如彼诸子，为求羊车出于火宅，若有众生，从佛世尊，闻法信受，殷勤精进，求自然慧，乐独善寂，深知诸法因缘，是名‘辟支佛乘’。”[②]此尊辟支佛造像左手曲臂，托一桃形物；右手于胸前平举，拇指、食指相对而触，其余三指并举。单就造像的肢体特征而言，并无显著的个性化的标志。因此，若欲明确此处凿刻辟支佛的意义，必须从辟支佛本身在佛教理论体系中的地位和作用去了解。对于小乘佛教而言，要获得自身的解脱，只能依靠自己的修行和努力，不存在借“他力往生”的捷径，这与辟支佛的求法、修行方式是相似的。亦因为这样，龟兹石窟中出现过较多辟支佛之形象，这实际就跟龟兹主要流行小乘佛教有关。因此，对于那些醉心于禅修实践、专心于追求自我觉悟的僧、俗信众而言，追求“缘觉”成佛的辟支佛就很自然地成为他们所推崇的对象。

在 10 号龛龛右靠下方刻有题记云：

（合）率众造辟支佛人张川何怀□/赵泰苏宝罗受王抱宗王伯泰平鸣/何钊罗识何立罗思监杨右句爱/何忠罗泰王礼范光鲜郎张登义/王举王福苏定王敬法陈副/雕佛□张守亮赵神慰王庆子/天宝元年（742）太岁壬午七月癸卯十二日□□。

另外，与桥河摩崖造像相距约 10 公里的唐家坝摩崖造像中，也刻有天宝五年（746）之造像发愿文，文中亦有“合率人”等语。因两处造像空间距离相近，凿刻时间亦接近，这极易造成题记格式、用语都很相近的局面。甚至，这反映出这些造像的凿刻者都极可能是同一批人。

三　宣汉县唐家坝摩崖造像

宣汉县唐家坝摩崖造像，位于宣汉县红峰乡场镇西北约 1 公里的一块巨石上，巨石现在水田之侧，面临乡村小道的石面上凿有 3 龛造像。由 2 号龛侧之发愿文可知，此龛凿刻于“大唐天宝五载（746）”。

[①] 杨波：《龟兹石窟壁画中的辟支佛形象考辨》，《西域研究》2017 年第 1 期，第 76 页。
[②] 《大正藏》第 9 册，第 13 页中。

万方数据



图 20　宣汉县唐家坝摩崖造像

从石面整体造像关系来看，居于正中的 2 号中型龛应为主龛，内中雕凿一佛两弟子两菩萨两天王两力士。龛侧之发愿文称主尊为释迦牟尼佛，两侧弟子为迦叶和阿难，菩萨和佛弟子皆踏于长茎莲花上，莲茎与释迦牟尼佛之束腰仰覆莲座相连。龛外左侧题记内容为：

释迦牟尼佛一铺/盖闻佛性幽寂常住湛然善慈尽我/众生悯念穷无边际如来希有相等/乾坤非有非无□然微妙者矣/合率人王抱一罗受蒲忠王崇□句义/王歙王宪王□等奉为皇帝陛下并及一/切先亡，敬造前件功德令蒙成就择巧雕粧/月面日轮莲华并照近居大路而□□行路/善识悉供敬以斯功德□天地而俱存□□/祐而崇真世世人佛知见乃为铭□/惟大唐天宝五载（746）太岁丙戌十月十五日表庆/雕镌博士郭守谦作。

龛外右侧题记内容为：

助成功德人杜令光王光京蒲京罗进军/句及罗思监何定何真。

从造像题记可知，第一，本处题记中有“罗受[①]”和“罗思监”等人名，这在桥河摩崖造像 10 号龛的天宝元年造辟支佛题记中，也出现过。且两处“罗受”“罗思监”的书写笔迹都几乎一致，这无疑意味着雕凿工匠为同一批甚至同一人。

第二，两处题记中，王姓人士很多。且“王抱宗”“王抱一”这类姓名的出现，令人不得不想到这是兄弟两人。另外，何姓、罗姓人士也较多，就连川东北地区较为少见的“句”姓，也有“句爱”“句义”“句及”等三位人士出现。联系到中国古代乡村聚族而居的特点，基本可以断定，无论是桥河村的摩崖造像，还是唐家坝的摩崖造像，其凿刻活动的主要出资人，应该就是附近某一个或某几个村落的乡民。并且，这些乡民中应该包含着若干个有奉佛传统、热心于佛像凿刻活动的家族，只有这样才能解释为何“罗受”和“罗思监”等姓名会在两处题记

[①] 有论者认为此处刻字应为“爱”，恐不妥。因为“爱”字的繁体字形，与题记原文相差太远。且附近桥河 10 号龛中有名为“句爱”的人，其中“爱”字非常清晰，远不同于此处。

万方数据

中出现，以及为何会有疑似为兄弟关系的人士以及同一姓氏的人士大量出现在同一题记之中。

就佛道龛窟凿刻活动的组织而言，相对比较成熟的供养形式在隋唐之前就已出现。一般来讲，出资人群体的组织形式不外乎两种。一是以若干家族作为供养人群体，这类组织形式相对数量更多一些，较早例子如北魏泰常五年（420）王同信造像碑。二是通过宗教结社而形成较为稳定的供养人群体，这在北魏正始二年（505）冯神育造像碑上即可见到相关记载。按常理，中原、北方佛教南传而入巴蜀，是公认的最重要、最可靠的佛教入蜀之路。故而，这类出资人群体的组织方式，很大可能也随佛教艺术流播而同时入蜀。就这一点而言，川东北地区零散龛窟凿刻中的出资人组织方式，并不仅是自发的，而应该有受到中原、北方佛教艺术传统影响的因素。

第三，据 10 号龛龛侧题记，题记的镌刻时间为唐天宝元年（742）。而唐家坝 2 号龛龛外左侧题记则显示，题记的镌刻时间是唐天宝五年（746）。这意味着前述所谓的“奉佛家族”确实存在，且其对佛教造像凿刻活动的热心是一贯的。

第四，“前件功德”及“表庆”等字样，在达州浪洋寺 2 号龛的一则题记中也出现过[①]，如“前件功德”“设斋表庆”等。此外，这些用语在营山县太蓬山透明岩造像中亦存在。落款处的用语如“雕镌博士”“镌字人”也类同。

另外，前两则题记均从右侧起读，这不同于常规。

第五，就题记中“月面日轮，莲华并照。近居大路而□□，行路善识悉供敬”等文句来看，唐家坝摩崖造像当初的凿刻选址是经过仔细考量的。造像临近“大路”，一方面有利于佛教信仰的传播，另一方面也便于获得各种“供敬”。这一特点，在川东北地区的零散龛窟中，都有或明或暗的表现。相对占据更便利的交通条件的，是规模稍大的广安冲相寺摩崖造像、营山太蓬山摩崖造像和阆中大像山摩崖造像等。

第六，唐家坝造像 2 号龛龛内造像保存比较完好，因此，就现存造像主尊的手中持物来看，有论者认为其不是释迦牟尼佛，而应该是药师佛，并进而推知龛中两菩萨为日光菩萨和月光菩萨[②]。其原因在于，首先，不空所译《药师如来念诵仪轨》曾云：“（药师）如来左手令执药器，亦名‘无价珠’，右手令作结三界印。”[③]龛中所凿刻确实可被视作佛经中常常称作“无价珠”或“药器”的手持钵。若依这一认知，则龛中主尊的“真实身份”就应当是药师如来，而非龛外题记所说的“释迦牟尼佛”。次之，进一步讲，主尊两侧之侍者也就应为日光菩萨与月光菩萨，这在玄奘所译《药师琉璃光如来本愿功德经》也有明确说明，经云：“彼

[①] 题记 6，咸通十二年（871），任师立题记。
[②] 四川省文物考古研究院等：《四川散见唐宋佛道龛窟总录•达州卷》，北京：文物出版社 2017 年，第 76 页。
[③] 《大正藏》第 19 册，第 29 页中。

万方数据

世尊药师琉璃光如来行菩萨道时，所发大愿，及彼佛土，功德庄严。……亦如西方极乐世界，功德庄严等无差别。于其国中有二菩萨摩诃萨，一名‘日光遍照’，二名‘月光遍照’，是彼无量无数菩萨众之上首，悉能持彼世尊药师琉璃光如来正法宝藏。”[①]

但是，既然龛外左侧题记已明确所凿刻造像为“释迦牟尼佛一铺”，且在佛教龛窟凿刻实例中，也多有持珠或捧钵盂的释迦牟尼佛造像，故不应以题记所载为非。

四　宣汉县石龙摩崖造像

宣汉县石龙摩崖造像，位于宣汉县红峰乡场镇西北约 8 公里的一块巨石上。巨石现在一水田之侧，共凿有 7 龛造像。基本为微型龛和小型龛，其中 4 号龛和 5 号龛的规模稍大。

石龙摩崖造像与其附近之桥河摩崖造像，基于地理位置的接近，在龛窟造像上表现出很高的相似性。不但在凿刻题材方面都表现为佛道混同供养，且在具体的三尊式、五尊式造像组合方面也比较一致，如桥河摩崖造像第 19 号盛唐长方形横龛中左侧一组即为五尊浮雕菩萨立像，这与石龙造像 4 号龛的情形非常近似。由此既可知这类造像组合形式，应为川东北地区佛道造像特点之一，亦可据桥河摩崖造像题记标明之“盛唐”时段，来推断石龙摩崖造像的凿刻时间，亦大致在盛唐前后。

就其所在石面靠上部之位置、龛之规模相对较大、龛下方有被其他龛打破的痕迹等因素言之，石龙造像 4 号龛应为石龙摩崖造像之主龛，也应是凿刻时间最早的石龛。龛为盛唐所凿横长方形龛，龛中凿刻 5 尊并立像。其中，自左往右第四尊像，身着袈裟，头有肉髻，似为佛像。其他 4 尊立像，均有戴冠痕迹，身着宽袖长袍，脚上着履，应为道教神像。

石龙造像 5 号龛为盛唐所凿小型龛，龛中凿刻造像 3 身。中间主尊执羽扇，应为道教造像。左侧立像为菩萨，右侧应为道教侍者。

石龙造像 6 号为唐时所凿小型龛，龛中凿刻造像 3 身。中间坐姿主尊与两侧立姿侍者，全为道教造像。

五　宣汉县浪洋寺摩崖造像

宣汉县浪洋寺摩崖造像，位于达州市北六十余公里的马渡乡，西北距马渡场镇仅一公里余。马渡乃古之重镇，位于东北之万源、东南之宣汉、南之达州和西北之巴中的联络中心点上，川东北民众及商旅北出四川盆地，必经此地。马渡荔

[①] 《大正藏》第 14 册，第 405 页中、下。

万方数据

枝道沿线和沙溪河沿岸风光，直到今天都依然可以用“如诗如画”来形容。马渡也是起自涪陵、经垫江大竹万源一路向北、最终汇入子午道之荔枝古道的重要交通节点。这一“北出秦壤，南达绥定”的交通中心，后来更在川、陕两地频繁的物流、人流进程中，被赋予更多的“盐道”“茶道”和“丝道”特色。

浪洋寺摩崖造像全都分布在一巨大青石之四周，共有 24 个大小不一的石龛，145 尊造像各式造像，14 处题刻，总面积在 80 平方米以上。

石龛上下错落，形制不一，分布非常不规则，明显不是统一设计并短时间完工的。大致说来，造像所在大青石的正面及右侧上的龛像，基本雕凿于唐朝。自 LYS—14 号龛始，大青石背面龛像中的造像更显平直，袈裟有衣扣钩，主尊佛座弃束腰形而改鼓形，双子莲座出现，菩萨持物变为花朵和仙草，力士迅速“小型化”，复杂精巧的龛楣和华盖开始多见，这标志着此处造像开始向五代、宋初过渡。

根据浪洋寺摩崖造像的实际情况，一般将其分为以下若干个发展阶段。第一，初创阶段，自至德元年创建至永泰元年，以第 3、4、5、12 号龛等的凿刻为标志。第二，发展阶段，以永泰元年前后所凿刻的第 2、13 号龛等为主要内容。第三，稳定阶段，凿刻内容以咸通年间、大顺年间所凿之第 9、10 号龛以及第 2 号龛左侧壁造像等为主。第四，过渡与尾声阶段，时间上大致从晚唐经五代至宋朝，既包括第 16、18、20、21、24 号龛等，也包括在巨石背面之第 1、14、15、17、22、23 号龛等宋朝作品。

1 号龛为一长方形碑龛，龛中有宋初雍熙四年（987）所刻《重修佛殿记》，全文共 340 字。据《重修佛殿记》所记，此处原有寺院，建于唐代宗永泰年间（765—766），本名“丰饶寺”，得名之因是寺院所在地有丰饶之物产。但经过“三百载”[①]之时光，已是“殿宇潇疏，佛像隳残”，仅余“四五僧”。因此，曾在当地州、县任职的一些官员[②]及弟子、家属，以及少数僧人，“各起信心”，并“舍多多金帛”，发愿修建佛殿一座，亦即“盖一堂之有像”，以“置方隅之千年胜事”。

由题记可知，第一，题记末尾刻写捐功德者名单时，在每个官员的官职和姓名之后，均专门列举若干位“女弟子”。这些“女弟子”极可能是官员的妻妾，因为她们均列在孙子、孙女之前。第二，在列举“女弟子”之后，也列举官员们之孙子、孙女等家属，但以女性家属为主。这一特征指向以下两个猜测：1、基于传统社会对女性“柔弱”性格、社会地位更脆弱而更需要宗教慰藉的角色定位；2、在川东北地区零散龛窟凿刻活动中，初唐以来即有部分乡民以家族、村落为单位，组织、协调龛窟凿刻。在此基础上，也许产生过以女性为主要成员的佛教

[①] 自唐永泰年间至北宋雍熙四年，仅 222 年，远未达三百年。
[②] 如前摄阆英县主簿苏孟进、前达州□前兵马使、前摄东乡县令王哲和前石鼓县押录事□□等。

万方数据

社邑组织。3、很明显，此处捐舍功德者，以官员及其家族为主。就这一意义而言，浪洋寺摩崖造像跟普通的川东北零散龛窟是有一定区别的。其长达几百年的连续性凿刻活动并因而使此处造像规模不断扩大，这跟造像凿刻的出资者的“非民间”身份，存在紧密关联。

2 号龛，唐代宗永泰元年（765）开凿，为一长方形龛，龛中有一佛两弟子两菩萨两力士之造像组合。两侧之迦叶和阿难，脚踏长茎莲座，莲茎插于座下宝瓶之中。两侧之观世音菩萨和大势至菩萨，亦脚踏长茎莲座，但莲茎出于两侧力士座下。诸造像之间刻菩提树，满壁菩提枝叶。

龛内左侧壁，从上至下分为 6 层。第一层雕凿七尊坐佛，大部分结跏趺坐。龛上方竖条格内有 5 位供养人题名，具体为“弟子屈福敬造/弟子张祥敬造/弟子邓偪敬造/弟子汤□敬造/弟子汤忠敬造”。在“弟子邓偪敬造”旁边，还有“大顺二载（891）二月十八日奉”一句补题。因“奉”字压住了部分“弟”字，表明其刻写时间在后。这表明此处（此龛）造像在当地的影响是持续性的。第二层开三龛，从外侧起，是两个单坐佛龛及一个释迦多宝对坐佛龛。自外壁起，第一龛右侧题名为“□佛弟子□□□□”，第二龛右侧题名为“□□弟子黄亮敬造”，第三龛右侧题名为“佛弟子王顿敬造”。释迦多宝对坐佛龛的右侧龛边有墨写的供养人题名——“佛弟子”。

龛内右侧壁最顶层是小型观音立姿像，观音的覆莲座与龛内右侧力士的头光相交。这一小观音像应该和龛内的主体造像统一设计并先行施工的，这样才能保持观音莲座较力士头光的平面有更高凸起。而力士像的头光则至少在观音莲座完成之后再开始雕凿的，其不惜破坏头光边沿的完整，而明显有意去避开了观音的莲座。观音像旁边是唐永泰元年（765）题记——《石像记》。第二层有咸通十二年（871）任师立题记。第三、四两层共雕凿四力士。

2 号龛上方稍靠右侧，有楷书题记《丰饶寺记》，残存二百三十多字。包含信息如下，第一，题记中有“前寺主”，亦即永泰元年以前，此处已建有寺院。故在唐肃宗至德元年（756），“州牧卢公嘉”才会以此地（阆英县）有丰饶之物产而替寺院起名曰“丰饶寺”。而在至德元年之前，此地是否存在寺院，现无可考证。第二，永泰元年（765）八月十五日，鉴于这之前几年丰饶寺已“荒凉久乎”，也为达成“善积功崇……像流千古”之宗教宏愿，朝议郎司兵和阆英县令刘某，以及丰饶寺前寺主、寺主王某等人，决定又一次“建立招提，穹崇龛龙”。所建招提的具体样貌，今已不可知。所凿刻的龛像，2 号龛中部分造像即是。第三，题记由“布衣李尚甫撰上，礼部常选（唐代最高等酬功之一）王沛书”，落款为“永泰元年乙巳八月庚申十五日甲午”。

万方数据

2 号龛右侧壁最上方，有楷书题记《石像记》，现存一百八十多字。第一，题记由“峨眉山人李尚甫撰”。之前八天，他撰写了《丰饶寺记》。题记落款为“永泰元年八月廿一日记”。第二，题记先大力赞赏佛教的“慈悲”和“智慧”、以及其“救苦度危”的神通力，后褒扬“乡邑之尊”、前录事纪礼“劝人导众，恭修法门、造立龛像”的善举。这也是此地民间推崇佛教的证据之一。第三，纪礼逝世之后，其位居高官的后代为解决逝者“讬生何道”的难题，而“敬造佛像”并“焕然成功”。

而在 10 号龛之左下部有题记云：“弟子任师立。”而在 2 号龛右侧壁《石像记》之下方，有楷书题记，现存 58 字。录文为：

敬再粧释迦牟尼佛一龛/弟子任师立修粧前件功/德乞合家康健所求随/心今已功毕设斋表庆/讫随众供养/咸通十二年正月二日记/镌字人张胜。

在造像所在巨石的同一面，竟有两处“任师立”题名，显示这肯定是同一人。结合两则题记可知，任师立在唐“咸通十二年（871）正月二日”为“粧释迦牟尼佛一龛”顺利结束而“设斋表庆”并请张胜镌刻题记进行说明。而在“粧释迦牟尼佛一龛”这一工作开始之前，任师立还在 LYS—10 号龛内雕凿过观音菩萨立像，故在“粧释迦牟尼佛一龛”几字之前有一个非常重要的“再”字。而其所雕凿观音的身高在 140 厘米左右，非一两日所能完工，故 LYS—10 号龛内这尊观音立像，其雕凿完成的时间应在咸通十一年（870）内。比对两则题记，笔迹近似，那么两则题记的刻写者很可能都是“镌字人张胜”。甚至不排除一种可能——任师立是在观音像雕凿和妆彩释迦牟尼佛龛两件工作全部完成之后，请张胜一次性刻毕两则题记的。

3 号龛，至德元年（756）左右开凿，为屋形龛。龛中有一佛两弟子两菩萨两天王两力士及天龙八部之造像组合。本龛凿刻异常繁复、美观，如菩萨之璎珞，以及飞天和菩提树。

主尊为药师如来，顶部有高浮雕多边形华盖，左手捧钵，结跏趺坐于束腰莲座之上。两侧弟子，左为迦叶右为阿难，面部风化，着袈裟，跣足。两侧菩萨，左为观世音菩萨右为大势至菩萨，头似有高冠，身披璎珞，跣足。后壁诸造像间，满刻菩提树。

天龙八部造像，位于后壁菩萨之外侧、龛口天王造像之上方。龛左侧四部众，由下到上，分别是夜叉（宽鼻大眼，戴有饰圆宝珠的发箍，双手托举一个跪姿小人，应为童子）、乾闼婆（盘发高髻，髻束三角形冠饰，耳朵垂至肩膀）、紧那罗（仅见头部，带尖形帽，帽前有立角）、龙众（头上有龙）。

天龙八部造像在龛窟中凿刻的具体位置，一般皆位于龛内后壁之上，居于主

万方数据

尊及胁侍之间，呈并排“队形”。通常仅露出胸部及以上部分，有时仅露出头部。有时，与龛内主尊的距离远近，也可以反映每一部众在佛教神灵体系中的地位和作用。3 号龛的天龙八部造像，则将造像位置外推至龛口，这首先是因为龛内后壁除开主体群像之外的空间已被菩提树枝叶占用所致[①]。如此一来，与主尊的远近“亲疏”关系就不存在了，菩萨和天王之间所余的不规则空间还为雕凿工匠充分发挥艺术想象力、打破常规的造像模式提供了前提和助力。因此，我们才能在 3 号龛看到龛两侧大致呈“田”字形的造像组合方式，才能在龛右侧壁看到通常天龙八部造像中没有的斜扭腰肢、十分婀娜的跣足乾闼婆全身像，以及阿修罗持圭的手臂。

8 号空龛旁，有北宋晚期凿刻观世音造像的楷书题记，落款时间显示是宋哲宗元符年间（1098—1100）。这说明，此处的石刻雕凿，持续时间很长。或者说，直到北宋末期，丰饶寺依然是一个佛教信众集聚之地。

12 号龛，至德元年（756）与永泰元年（765）之间开凿，为屋形龛。总进深在 150 厘米左右（这有利于给雕凿供养人造像留出足够空间）。龛中有一佛两弟子两菩萨两天王两力士之造像组合。龛内后壁有天龙八部。

此龛的凿刻重点之一，是供养人造像。在外龛左侧壁上有长方形小浅龛，内雕凿 3 位供养人，皆为男性。靠前一位男性单腿跪拜，后侧两位男性双手合十，俱面朝龛内。外龛右侧壁上也有长方形小浅龛，内雕凿 6 位供养人。靠前一位女性作跪拜状，后跟两位女性及男童、女童各一，其中一位女性还抱着一个小孩，俱面朝龛内。

在浪洋寺附近的达州杜家湾、桥河村、唐家坝等处造像龛中，都仅有供养人题名，而不见供养人造像。一个可能原因是，供养人数过多，无法将所有供养人形象全都雕凿于龛口或龛侧。若那样，也会影响龛窟造像的整体布局，以及因俗世“人”的过多介入而导致佛道造像作为“偶像”的神圣性。

此处供养人同属一个家族的可能性较大。其男女分龛雕凿、男左女右的做法，也许有着男尊女卑思想的影响。

在外龛右侧壁供养人造像的上方，有楷书“丰饶寺、仲”四字题记。

第 20 号龛，凿有一男性观音立像，像高 1.82 米。大耳垂肩，面容丰腴。头

[①] 此类情况的出现，也有其他原因：如安排凿刻其他题材，如乌桥 1 号盛唐龛，龛中凿刻有一佛两弟子两菩萨两力士造像组合以及天龙八部群像，后壁中上部共凿刻 6 身伎乐天，每侧 3 身；有的是龛内后壁除开主体群像之外的空间非常狭窄；有的是为增大主尊及其身光、头光的“占地面积”，使主尊更显高大、宏伟；也有的是为通过保持主尊所在壁面的干净整洁来显示主尊的庄严肃穆，并于造像十分“拥挤”的龛内两侧壁构成审美区隔和反差，如浪洋寺第 12 号龛。

万方数据

戴装饰，胸佩璎珞。左手持瓶，右手握枝。2003 年，雅安荥经县也发现造于唐贞元元年的男性观音。因男性观音比较少见，故引其众多关注。但也有人认为其是文殊菩萨。

在浪洋寺造像中，佛道并存，衣饰比较简洁明快，无大量而繁复的装饰，如璎珞。这应该跟民间众神并举的实用主义、敬奉天地君亲的现实伦理、造像资金相对不甚宽裕等因素有关。另外，就浪洋寺造像尤其是圆雕这一凿刻技法而言，与巴中南龛造像相似性较高。这似乎是两地相距极近、有直接承传关系的一种证明。

六　大竹县乌桥摩崖造像

大竹县乌桥摩崖造像，位于大竹县柏家乡乌桥村之千佛岩[①]上。岩石长约 6 米，宽约 3 米。造像共 6 龛，其中 1—3 号龛为唐宋时所凿刻。造像旁边为道教玉皇观遗址，尚有踏道、石柱等残存建筑。而乌桥摩崖造像中本就有道教供养的元素，这似乎说明，此道观的存在，跟这一批摩崖造像的雕凿是有所关联的[②]。

第 1 号龛，为盛唐后期长方形龛，龛中雕凿有一佛两弟子两菩萨两力士造像组合以及天龙八部群像。龛之总进深约 90 厘米。两菩萨均为观世音菩萨，均长裙跣足，踏于长茎仰莲座上。不同之处仅在于，左侧菩萨是左手持柳枝、右手持净瓶，右侧菩萨是左手持净瓶、右手持柳枝。这类构图，虽然与一般的龛窟内部造像组成不同，但却最大限度地保证了龛内造像的左、右对称，可视为民俗佛教对造像仪轨（或造像通例）的一种富于灵活性的“冲撞”。毕竟，作为在民间享有盛誉的观世音菩萨而言，在佛教龛窟内偶尔被“过分”渲染，并不会招来民间信众的异议和反感。

龛内之供养人，主要分布在外龛两壁。其中左侧壁 4 身，面向主尊，靠前一位是着平头履之男子，身后跟两位梳高髻着长裙和云头履的女性，在男子和身后女性供养人之间空白处，还线刻了一童子。右侧壁上层已刻好竖行界格，但无一

[①] 据实地考察，千佛岩周边并无“千佛”（或多尊小佛）造像存在。“千佛岩”应该只是当地民众因佛教造像数量较多而作出的夸张性称呼而已。在川东北地区的零散龛窟所在之地，多处被称作“千佛岩”“千佛崖”“千佛洞”“千佛寨”或“千佛壁”。实际上，“千佛”之称，有狭义、广义之别。就狭义而言，千佛是有具体的佛经出处的，各佛也多有相对具体的名称，而且，作为一个“集体”，千佛也有大致固定的数量。基于此，在造像雕凿实践活动中，这类千佛造像的“身份”，往往是比较明确的。但随着佛教经典尤其佛名经译介、节选的情况不断增多和复杂化，以及千佛题材造像的流行，“千”字的含义已不尽然只作为一个数词而存在，更多地，“千”的意义指向变成了相对含混的“多”。据此，“千佛”的内涵也就不再局限于贤劫千佛。所以，笼统的十方诸佛、化佛以及分身佛等等，均可冠以“千佛”之称。当然，相关联的一个问题就是，在广义的千佛中，具体佛名的缺失，也就显得十分正常了。在现存的千佛题材造像中，其究竟应作“狭义”讲还是“广义”讲，尚需根据具体情况进行有针对性的辨析。就“千佛”的准确数量而言，通常都不以“千”计，而仅是一个大概的数字，用来表示“很多”的意义而已。这在千手观音造像那里，也是一样的，一般不表示准确的“一千只手”，而只是表示“很多只手”。这与“千佛”与“千手”在佛教教义中的“救度”意义有关，也跟中国传统艺术中重视“取意”而不“取形”有关。

[②] 宣汉县丰饶寺（浪洋寺）与摩崖造像的关系亦应是如此。

万方数据

字，应是为刻写题记预留的位置。第二层凿有女性供养人 3 身，面朝龛内，最下层凿有供养人 2 身，一男一女，应为夫妻，男人持笏板，着平头鞋，女人着长裙和云头履。

第 2 号龛，为盛唐长方形龛，龛中雕凿有一道像（天尊）两侍者两菩萨两力士造像组合。两侍者头戴十字高冠[①]，发冠呈椭圆形，俗人装，着长裙、笏头履，无头光。两菩萨执柳枝，着长裙、笏头履，有头光。此龛为佛道混合供养龛窟。

此龛之供养人造像，位于外龛两侧壁。已不单是简单的线刻人像，而有线刻出行图。在外龛左侧壁上层，从前往后为一男一女一孩子，另有一小童在成年男女之间靠下方的位置，下层为马一匹，俱朝向龛内。这应是以家庭为单位供养造像的直接表现。外龛右侧壁上层，线刻两孩子跟随一妇女之情形，妇女着宽袖长裙、云头履，身后男孩着裤子、平头履，女孩着长裙、云头履。下层为一系蹀躞带、着平头鞋之男子，俱朝向龛内。

龛楣预留有凿刻装饰图案的空间，但未刻。

第 3 号龛，为五代至宋凿刻的长方形碑龛，龛中后壁有浮雕石碑一面。碑额为蟠螭龙纹，龙首口衔碑身，龙身互缠。碑额中央有双龛，龛内为一主尊两胁侍。胁侍似着笏头履。碑正中刻“当今皇帝万岁万岁万万岁神位”。此龛为佛道混合供养龛窟。

碑两侧石壁上线刻供养人。左侧壁上所刻男性供养人，身高近 70 厘米[②]，头上莲花冠，竟有圆形头光，立于莲花座。持香炉，着长袍、笏头履。身侧右下线刻一身男性供养人，圆领长袍，腰系蹀躞带，朝向石碑。碑右侧对称位置仅存轮廓。外龛壁左侧壁有线刻女性供养人像，高达 56 厘米，头上有华盖，有头光，持香炉，着袍服、长裙和笏头履，朝向石碑。其前下方有一女性供养人像，仅高 22 厘米，着笏头履。供养人中的一男一女造像，其关系可能是夫妻，是等级、地位很高的供养人。一个形象化的证据就是，他们的身侧还有小供养人造像。这在五代、西夏时期流行的敦煌造像中有类似的例子，如第 61 龛五代女性供养人像和第 409 窟西夏王供养人像等。

七　大竹明星村摩崖造像

大竹明星村摩崖造像，位于大竹县清水镇明星村，仅 1 龛。此龛为盛唐长方形龛，其在龛窟形制、造像风格、造像规模诸方面都与开元三年（715）的杜家

[①] 这与绵阳玉女泉第 19 龛的道教十字冠非常近似。参《绵阳龛窟》图版 40。
[②] 作为龛窟内（更多是位于龛窟口）地位最低的造像，一般绝不会如此“高大”。此像身右小腿侧的另一身男性供养人像，仅高 24 厘米。

万方数据

湾 1 号龛近似，因此其凿刻年代亦可断定为盛唐。龛中浮雕一佛两弟子两菩萨两力士造像组合以及天龙八部群像。这也说明，川东北地区的隋唐零散龛窟之间是有交流的[①]。另如苍溪县赵家坡摩崖造像中，多有双层龛楣，且其 1 号龛中内层龛楣有方形宝饰纹装饰，这在环梁子摩崖造像 HLZ-1 号龛中也能见到。而赵家坡造像中的 3 个主要造像龛（1 号龛、3 号龛和 6 号龛）的主尊，皆坐束腰须弥座。座外围框线浮雕摩羯鱼兽面，这在川东北地区的初唐时期造像中比较常见，比如在邻近之梓潼县卧龙山摩崖造像中凿刻于贞观之时的第 2 号、第 3 号龛中就有类似例证。

天龙八部雕凿在龛内后壁，处于主尊、弟子和菩萨等造像之间，左右各 4 身基本对称。虽已严重风化，但依然可辨左侧有夜叉（位于力士之上，可见胸部以上，左肩上坐有小人）和阿修罗（位于佛弟子和菩萨之间，仅可见头部和四臂，三头四臂，左侧双手托举日、月，右侧双手持物不明），夜叉和阿修罗之间仅见颈部以上部分的部众，以及主尊和弟子之间基本可见全身的部众，均无法辨识；右侧有摩睺罗迦（位于主尊与弟子之间，手、脚不可见，颈部似为蛇所缠）和天众（居于佛弟子和菩萨之间，手、脚不可见，头上戴疑似兽面帽），菩萨和力士之间的两部众，一身仅可见头部，另一身双手不可见。

八　渠县梭罗碥摩崖造像

渠县梭罗碥摩崖造像，位于渠县报恩乡大溪村一单体巨石上，共 4 龛造像。因土地下陷，导致巨石从中部断裂。据对当地老人的采访，造像所在巨石周围原存在寺院，摩崖造像本是寺院建筑的有机组成部分。

梭罗碥造像 1 号龛为五代至宋时所凿刻长方形横龛，内凿两尊比丘坐像，有衣扣钩挂住袈裟一角，施禅定印。此龛造像之身份，极可能是地藏菩萨。在唐宋时期尤其是宋代，地藏题材的造像本就在巴蜀地区特别流行，无论是渠县西北之广元，还是南边之大足，均有大量造像实例。如广元千佛崖第 268 龛中，就有唐朝所凿双像坐式比丘形地藏，但手中没有持物。另外，在佛教艺术实践中，地藏多与观音组合出现，不但唐宋巴蜀造像如此，远在西北的敦煌壁画也是这样。考虑到这一背景，梭罗碥总共仅有 4 龛造像，其中 2 龛都是观音题材（水月观音与不空羂索观音），故梭罗碥造像 1 号龛中造像应是地藏，而非普通的比丘像。

梭罗碥造像 2 号龛为宋代方形龛，进深 70 厘米。内凿一尊六臂不空羂索观音，此观音题材在宋代特别流行，与大足石窟中同题材造像可互相参照。手中分别执日、月、剑、罐和羂索等物，右侧一手置铜钱一枚入左手罐中。两侧壁上，

[①] 造像风格并不一定能证明信仰的内容，但能够说明造像的地域同一性，再反过来证明信仰的同一性。造像在风格、地域等方面的同一性是互相交融的，这提醒我们是否应该思考这一问题——在相对较小的一个行政区域或信仰区域，是否通常都有同一批具有师承关系、能顺畅进行技术协作的凿刻匠人队伍？

万方数据

左为男像，右为女像，极可能是供养人。梭罗碥造像 3 号龛为宋代龛。内凿一佛两弟子两菩萨两力士，弟子着圆头鞋。梭罗碥造像 4 号龛为宋代方龛。内凿水月观音像，龛两侧是善财和龙女。

从龛内造像形制、衣纹服饰及龛楣花饰等方面分析，梭罗碥摩崖造像与巴中南龛造像有颇多相似之处。而巴中同类题材造像多有明确纪年，大致都是唐代中、晚期。再基于达州与巴中紧邻这一因素，山西大学赵瑞民教授等专家断定，梭罗碥摩崖造像虽无题记文字以明确凿刻时间，但基本可确定为唐朝中、晚期造像。

万方数据

第四节　广安地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨

在广安全市现有的两区三县一（代管）市的行政区域内，遗存至今的隋唐佛教龛窟及造像极少。总的来说，这些龛窟分布得十分零散，且相对于川东北其他地区的零散龛窟而言，广安所辖隋唐佛教龛窟的始凿年代也稍晚一些。

一　岳池县东岩寺摩崖造像

岳池县东岩寺摩崖造像，位于岳池县嘉陵乡东岩寺村之嘉陵江东岸。光绪年间《续增岳池县志》载有关于此处造像之诗，诗云：“侧耳涛声近，东岩第几重。殿无三伏暑，庭有六朝松。渔火江船鼓，溪烟野寺钟。石门山曰稳，雅子带云舂。”此诗表明，东岩寺摩崖造像不是“独立”的佛教造像，它与附近之东岩寺应是一个整体，共同构成一个佛教信众的信仰与活动空间。东岩寺不但历史悠久，且环境富于田园诗意之美。

摩崖造像分布在大约 300 平方米的岩壁上，现存龛窟共 15 个，皆为方形平顶龛，唐时始凿。其中 1 号龛内凿有坐佛三尊，坐于须弥座上，有圆形头光，两佛之侧是无量寿佛经变相。2 号窟内凿立姿菩萨 2 身，3 号龛内凿一佛两弟子四菩萨以及天龙八部像。

东岩寺所在岩壁，曾多次坍塌至岩下之嘉陵江。现江边尚存两块巨石，虽常年遭受江水侵蚀，但石上龛内所凿罗汉像及供养人造像，均清晰可辨。

二　邻水县王家镇千佛岩摩崖造像

邻水县王家镇千佛岩摩崖造像，位于王家镇地龙村千佛崖，现距县城二十余公里，为邻水县唯一的唐代摩崖造像群。村中有一处临近白水河的高耸砂岩，长约 18 米，高 2 米多。岩石上有 2 层共 10 龛约 520 尊造像，据岩壁题记等史料可知，此处造像乃唐僖宗广明二年（881）由僧众共同雕凿。遍查邻水县域内的佛教造像，其开凿时间均晚于此处造像，因此王家镇千佛岩摩崖造像当为邻水县域内最早凿刻的佛教摩崖造像。因岩石上有楷书题字“千佛岩”，当地民众遂长期以此名指代这一石刻群像。其中的第 1 号龛，释迦牟尼端坐于龛中央，左右两侧护卫之菩萨乃骑青狮之文殊和骑白象之普贤，似与中晚唐川渝两地都很流行的华严三圣信仰有关。

三　邻水县梁板乡卧佛

邻水县梁板乡卧佛，位于梁板乡清水村卧佛崖。卧佛长 3.75 米，高 1.12 米，其衣纹为蝉翼之状。经当地文管所鉴定，卧佛为唐时所凿。

万方数据

四　广安冲相寺摩崖造像

广安冲相寺摩崖造像，位于广安肖溪镇东北，其西南侧 600 米左右即为渠江。早在 1961 年，冲相寺造像就被列为省级文物保护单位。2007 年，冲相寺及摩崖造像再次被明确为省级文物保护单位。冲相寺本就是川东北历史悠久的著名古刹之一，在唐时还曾是文人雅士眼中的游览场所。崔涂曾有诗《春日游冲相寺》，留有流连忘返之诗句，如“自是欲归归不得，五湖烟景有谁争”。据光绪十三年《广安州志》卷三七《寺观志》载，其本名为药寺，早在隋开皇八年（588）就已立寺。冲相寺的“官方”背景很明显，其一在于寺为流江郡守袁君等所立，其二在于寺在唐初获赐额为“冲相”。冲相寺造像是因寺而兴，现存隋、唐以至民国的龛窟共 58 个。其中很多龛窟及造像、题刻都凿刻于唐朝，而盛唐时期的作品又占据了其中很大一部分。

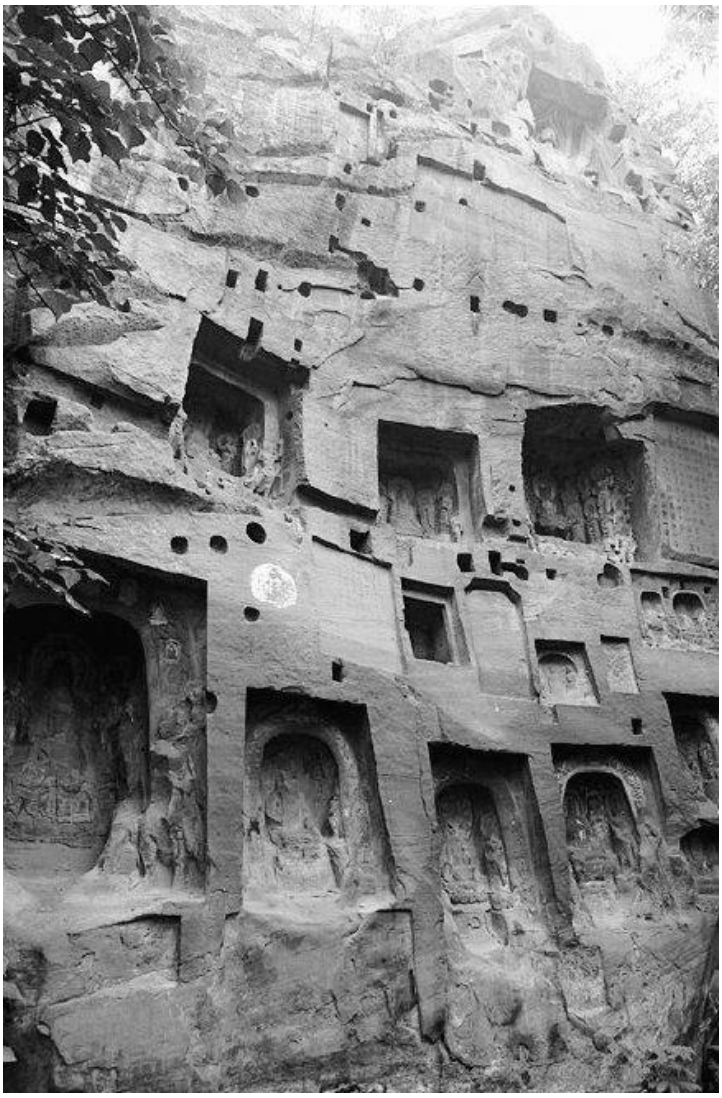


图 21　冲相寺摩崖造像

值得一提的是，在冲相寺寺院通向摩崖造像的一块岩壁之上，凿刻有一幅类

万方数据

似于今天所谓“导览图”的图画。画中既有当时寺院各殿堂、各造像龛窟之分布情况，还有对小路、附近之渠江的刻画。其落款时间为“唐咸通十四年（873）”，显示这可能是国内最早、最完整的佛教石刻“导览图”。

与川东北其他零散龛窟相比较，冲相寺造像的规模算是相对较大的。其现存的造像至少有 260 身，各式题刻共 77 方，其中至少有 8 处龛窟称得上“石窟”，每处石窟的高、宽及深都在 1 米以上。

在广安冲相寺近 60 各佛教龛窟中，单层龛共有 16 龛，通常进深都很浅，龛形不外乎圆拱形、方形或平弧顶形，部分有龛楣，龛楣多为桃形。双层龛有 30 龛，外龛通常都呈方形，素面，内龛基本就是单层龛的若干样式，且基本都有龛楣，有的龛楣上凿刻的花纹十分繁复、精美。总体上看，多数龛窟都比较“简易”，并非精心构思、长时间凿刻才完工的作品，因此其“民间性”十分明显。再则，龛形上的高度相近，说明冲相寺龛窟的凿刻虽然前后持续的时间很长，但其基本特征是较为稳定的，这跟此处造像的前后承袭有关，也与冲相寺造像所获影响的相对“固化”也有关联。

如广安冲相寺石刻 K13、K14 等龛，虽为单层或双层浅龛（深仅为十余厘米），但其桃形龛楣上方均凿刻有防水槽，其凿刻深度略逊于龛之深度，弯曲弧度则几乎与龛楣一致。这一设计，足以保证岩石表面流水不直接侵蚀龛中造像，而是流入防水槽并顺着龛两侧的竖向小沟排走。同处石刻如 K17 龛等，也有类似排水设计。从今日的造像保存现状看，K17 龛中主尊莲花座下之宝瓶，其中荷叶、卷草依然枝繁叶茂，龛口之瑞兽伏地相对，几乎无任何残损，这也许应该归功于龛上防水槽的设计。

又如，广安冲相寺石刻 K20 龛，龛中所凿为一座双层石塔，因石塔顶部为攒尖顶，故龛顶部也凿刻成尖顶式样，尖顶的倾斜度与石塔檐的倾斜度大致一致。与通常所见的平顶相较，这一因“塔”制宜的设计，既使石龛显得更加美观，也更节省凿刻石龛的人力和物力。

万方数据

第五节　南充地区零散隋唐佛教龛窟调查、断代与考辨

一　南充高坪青居山摩崖造像

南充高坪青居山摩崖造像，位于南充市高坪区青居镇侧之青居山（古亦名“黛玉山”）上，山前即为嘉陵江。青居山闻名于川东北地区，一是因为“青居烟树”乃古南充“八景”之一，风景迷人。二是在宋蒙战争中，四川制置使余玠部署在此筑青居城，并移顺庆府治、南充县治等于其上，其与钓鱼城、白帝城等共称“抗蒙八柱”，乃重要的军事要塞。

青居山现存唐宋以来的宗教龛窟共 12 个，绝大多数都为佛教题材，另有各类题刻文字共 11 通。其中，唐时所凿龛窟 3 个，唐碑 3 通。

唐时所凿 3 个龛窟全部位于东岩灵迹寺大佛洞区域，此区域共有 5 个造像龛窟，位置居中的即为唐时所凿三世佛窟。此窟为方形平顶窟，高 6.65 米，宽 5.2 米，进深不一，大致在 1.8 米至 2 米之间。窟内后壁凿刻三世佛像，三像衣饰基本一致。居中为释迦佛，高 4.73 米，略高于左右二像。左为药师佛，高 4.55 米；右为阿弥陀佛，高 4.53 米。旁有唐开元八年（720）楷书题记碑，文曰：

维大唐开元八年岁次庚申十二月己卯朔八日景戌果州青居山灵迹寺东岩大石像五身绵州巴西县人雍建成书大佛近果州南充县□□楚旧藏镌

碑文中说窟中共有“大石像五身”，但窟内现存仅三尊佛像，因此，此三世佛像恐为唐以后重塑。其它两通唐碑，一通文字已完全风化。另一通唐碑，大部分碑面被刮平，刻有南宋淳祐十二年（1252）《重修东岩大佛记》。碑文再次确认，三世佛窟原有造像始凿于唐开元八年（720），且此处原来本是“东岩药师道场”，因此所谓的“大石像五身”，应该是以药师佛为主尊的 5 身造像。因此，在以药师佛主尊的情况下，其两侧 4 身造像为日光菩萨、月光菩萨以及两身力士像的可能性较高。《重修东岩大佛记》还提到，在南宋时期增补老子造像之后，窟中“药师、老子与二菩萨，容颜奇妙，毫光照人”，这反证唐时的 5 身“大石像”中，确应包含日光菩萨和月光菩萨。题记之所以未提及两力士像，应是力士像严重受损而在南宋淳祐年间的增补过程中被废弃所致，因为力士像通常居于龛窟口，平时更易遭受风吹雨淋。

当然，唐时所凿的 5 身“大石像”中，除了主尊药师佛和日光、月光两菩萨，另两身造像也可能是两弟子像，其位置应在药师佛与左右两菩萨之间，构成一佛两弟子两菩萨的五尊式造像组合，这是川东北的唐朝佛教龛窟中屡见不鲜。但这种可能性相对较小，因为若日光、月光两菩萨只是经过重妆就“毫光照人”的话，则比这两菩萨位置更靠龛内侧的弟子像也应该保存完好。《重修东岩大佛记》还提到，在淳祐年间的增补、修缮过程完成后，“至于左右，绘画药叉护戒之神，

万方数据

置造宝床献具，规模大备，远近观者，莫不感叹”。此处连增补的药叉等护戒之神都明确提及，不太可能对位处龛内、保存完好的弟子像视而不见。故而，最大的一种可能就是，龛窟初凿之时所雕刻的，本就没有弟子像，而是一佛两菩萨两力士之造像组合。

在三世佛窟旁边还有两个小型双层龛，龛中均凿刻一佛两弟子两菩萨两二力士之造像组合，且在龛内后壁上方凿有天龙八部造像。此类龛窟形制、造像组合及护法神将在唐朝龛窟中都比较常见，故这两龛也应属唐龛，其开凿年代应略晚于三世佛窟。

二　南充嘉陵万山寺摩崖造像

南充嘉陵万山寺摩崖造像，位于南充嘉陵区石楼乡万山寺之后的一块巨石上，仅 2 龛造像和 1 通碑刻。

位于巨石中央的 1 号浅龛，是明显的道教造像龛，居巨石正中央，占据了巨石正面最好的位置，按常理，此龛应该是巨石上最早开工雕凿的。内龛高约 105 厘米，宽约 135 厘米。龛内雕凿有一老君两真人两弟子两神将之造像组合。主尊老君束高发髻，面清瘦，着对襟道袍。两弟子像，左为男，有柱状高髻，着云头履；右为女，有双髻。在此道教龛中，把弟子置于真人外侧，而不是如佛教龛窟中常将弟子置于佛之两侧，这是很罕见的图像处理方式。就龛口之神将形象来看，其与广元剑阁县鹤鸣山的“六丁六甲”神像比较近似，因此应为中晚唐时期之作品。这其中当牵涉道教与佛教之争夺及消长，此不赘述。

巨石左上部之 2 号浅龛，龛高约 65 厘米，宽约 112 厘米。龛内后壁分上下两排，每排分为五格，每格高仅 22 厘米，宽约 15 厘米。每一格中均雕凿一小佛，着双领长衣，双手合十，坐于仰莲座上。在中国佛教造像中，“十佛”与“三佛”“五佛”及“七佛”等题材比起来，并不多见。尤其是此处的“十佛”，作为一个整体，是单独出现的，并不是某一经变中的一个组成部分[①]。因此，结合中晚唐时期川东北地区多有雕凿数量不够千数的“千佛”风气来看，此“十佛”应为“千佛”造像的“浓缩版”。事实上，川东北地区现存的多处千佛造像，跟万山寺这处“十佛”造像，在个体形象上是非常类似的。

1 号龛右侧，是一竖长方形浅龛，高近 190 厘米，编号 T1。龛中有楷书题记《龙归院记并序》，其中尚可识读的部分文字为：

乡贡进士于光裔撰/我佛扬化，人禀空宗……入/鹿苑之通衢，出人寰之溺浪。谅兹电露，宜坦津梁，爰自玉马来朝，金人入梦□圣/……龙归院者，贯南充县

[①] 如大足宝顶大佛湾第 20 号龛中的“大方广华严十恶品经变”，为宋代所造，巴蜀摩崖造像中仅此一龛。经变图像共分为四层，其中最上层有十佛造像，位于主尊地藏肩部上方的圆龛之中，左右两侧各五尊。面相近似，手印有异。

万方数据

善乐乡夏平里……/……须以运逢劫火，荒废多年……/……当郡太守荥阳公，五教惠盛……/……住持院主僧行宣，俗……/□□幼日，栖心出尘，……成此莲宫……[①]

对于佛教信众的布施情形，碑之下半部载云：

镌功德匠人蒲……/女弟子蒲五娘、陈九娘、□□□□蒲□娘、蒲□娘、□上各施钱一百文/□地院主赵□、赵□□□、赵□、赵□□□各施钱一百文/……人发心造□/□佩法弟子……[②]

有学者据民国所修之《南充县志》，考证出县志中所指南充境内的两处“龙归院”，一在今南充嘉陵区之天星乡龙归院村，一在今南充嘉陵区之双桂镇龙归院村。并在研究寺院地理方位、周边地形等因素基础上推定，今双桂镇龙归院村之龙归禅院的前身，就是此处《龙归院记并序》题记中所言之“龙归院”。但考证者自己也说，“无论题刻中的龙归院位于今双桂镇还是天星乡，皆与万山寺相距较远”[③]。

其实，在通常的寺院营建、发展过程中，往往在某一基址上屡废屡兴，又屡兴屡废，极少迁移至远离原址之地重建且以原名命之（原址周边重建之例颇多，有的实际就是扩建而已）。另外，既然同在一县之内，就有两处名为“龙归院”之寺院，为何就不能再有第三处名为“龙归院”的古寺呢？为何一块孤立乡野的题龛巨石就只能是两处龙归院中之一的附属之物呢？更何况这两处龙归院“皆与万山寺相距较远”。

既然今天石刻所在位置就在万山寺之后，一个更合理的推测应该是，万山寺的前身，就是寺后碑记中所言之“龙归院”。此龙归院的历史，可能较其它两者更为久远。

三　阆中市大像山摩崖造像

[①] 碑记中充满佛教词汇及典故，显然是为佛教遭逢大劫之后此处重新恢复寺院而作，而无丝毫有关道教之内容，这肯定不是为K1龛中的道教造像雕凿完成而作，亦即，K1号龛中的道教造像，明显要早于龙归院的此次重修。这似乎指向一个猜测——巨石所在之处，最早所建立的极可能是一座道冠，而非佛寺。事实上，就“龙归院”这一名称而言，并无显明的佛道色彩，无论是作为道观名，还是作为佛寺名，均无不妥。中晚唐严重危害佛教之“劫火”，非武宗会昌灭佛莫属，故官、僧共同努力重兴龙归院，极可能就在会昌灭佛之后、废除禁佛政策的宣宗时期。

又据碑记中所言“太守荥阳公”诸语，结合《新唐书》及《唐刺史考全编》等材料，知有果州刺史郑承休者，为荥阳之人，在唐武宗灭佛之后、唐宣宗“大中三年（849）十月”前任果州刺史。因此，龙归院之重修完工、《龙归院记并序》之镌刻于石，都先后发生在这一时期。

[②] 佛像的供养，明显是由一些信奉佛教的家族来推动的，而非零散的信众个体。这些奉佛的家族，并不是正史或佛典中常常赞叹、推崇的世家大族，他们布施的钱财仅以“百文”等数量为限，这恰恰说明，这些龛窟的小规模和不甚精致，正是由其布施者所具有的民间性和“草根”性决定的。换言之，若依靠若干零散信众，这类小规模的龛窟也是无法雕凿完成的。而从“结□□”“□首”等字句看，这些奉佛的家族间，也许已经存在一种“结社”而成的佛教社邑组织，其组织中也许已有“会首”一类的管理岗位。而这些相对僻远的佛教造像，正是这些远离通邑大都的民间信众，用一丝一毫的力量不断累积而成的。

[③] 蒋晓春等著：《嘉陵江流域石窟寺调查及研究》，北京：科学出版社，2018年，第289—290页。

万方数据

阆中市大像山摩崖造像，位于阆中城区对岸之大像山[①]（亦名东山、大佛岩）半山腰上，与城区隔嘉陵江遥遥相望。其造像以阆中大佛为中心，分布在山腰一处高 25—35 米、宽约 100 米的岩石上，总计 37 龛。主要题材和内容为弥勒佛、千佛、七佛、观音、天王、陀罗尼经幢和舍利塔。其凿刻时代集中在中、晚唐之时，宋及明清时期凿刻渐少。各造像龛均凿刻得比较简略，龛楣多无装饰，这是民俗佛教的显著特点。

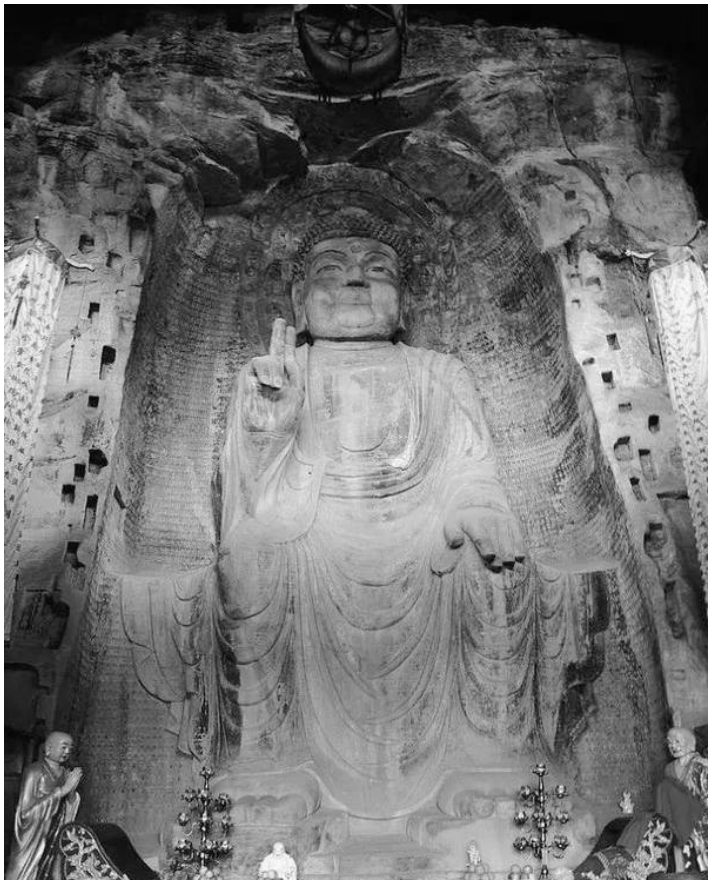


图 22　阆中大佛

大像山造像始凿于中唐，这可从 K15 窟内之《东山大像精舍何居士记》碑看出。此碑刻于唐宪宗元和四年（809）五月，是为纪念阆中大佛之凿刻者何叟的。何叟“本家在今之所居对江之北岸。南瞰石壁，隐约如有仙状，遂舍百年之业，即居于此，乃手凿岩峦，建成大像。至于竹柏森萝，灵草珍树，耸于梢云，日无夕照”，这类颇具灵验效应的造像理由，在川东北零散龛窟的多处碑刻中均可找到。甚至可以这样说，这类理由的刊刻和传播，最重要的目的，实是为了突出造像地的神圣性和神秘性，为引来更多信众打下基础。

阆中处于广元、巴中两地向南至南充、重庆的中间节点位置，因此，大像山石窟的造像特点，多可从其北面的广元、巴中两地造像中找到渊源。

[①] 据咸丰《阆中县志》所载，“大像山在塔山之右……石壁佛像一躯，（南）宋淳熙（1174—1189）所凿，高二丈八尺，层楼覆之，故此山名大像山，亦名大佛岩”。必须指出，此处所谓大佛凿刻于“宋淳熙”年间，误。

万方数据

大像山摩崖造像最重要的特点，是延续了北朝后期开始流行的雕凿大佛之风。自广元千佛崖北段北大佛窟中凿刻出高达 4 米多的倚坐弥勒佛以来，嘉陵江流域亦大兴雕饰大佛之风。俗称的“阆中大佛”，实为一尊弥勒坐佛，坐高达 9.88 米。佛头上布有螺髻，头后有背光。身着 U 字形袈裟，衣纹呈圆弧形，整体上呈阶梯状。大佛左手抚膝，右手施无畏印，足踏于莲台之上。大佛身后及周围崖壁之上，凿刻有小佛像千余尊，排列规整，颇有气势。唐宋之时，凿刻大佛之风在全川都极为盛行，这其中即有阆中弥勒坐佛的助力之功。时至今日，包括乐山大佛、荣县大佛等一大批大型佛像的存在，直接使四川成为了唐宋大佛最大规模的留存地。

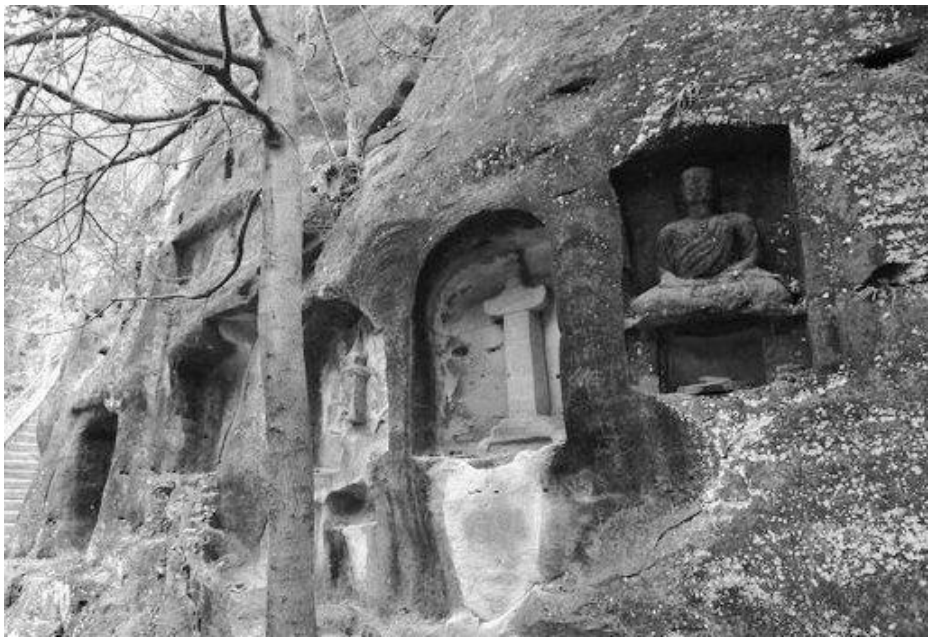


图 23　阆中大像山摩崖造像（局部）

大像山造像的另一特点，是存在较多石室墓。这些石室墓在巴中南龛、广安冲相寺等处都有，其应是作为佛教瘗藏龛窟使用。

因大像山石窟邻近阆中县城，十分便于城区居民及周边信众游观和朝拜，故在唐宋时期的开龛凿窟高潮之后，对龛窟造像的妆彩、重修活动，从未断绝。就这一点而言，与川东北地区其它诸地零散龛窟的境遇颇不一样。

四　南部县盘龙镇回龙山摩崖造像

南部县盘龙镇回龙山摩崖造像，位于盘龙镇回龙寺村回龙山离地面约 10 米高的岩壁上，距南部县城约 14 公里，1982 年被发现。在当地流传的历史传说中，盘龙镇、回龙寺等地名之由来，均与赵匡胤下河东途径此地所发生的颇多神异故事有关。

造像仅 1 龛，凿刻于唐大历三年（768），距今已有 1200 多年历史。碑龛高

万方数据

212 厘米，宽 181 厘米，龛内刻碑《沈荣功德记》，由曾于唐代宗朝任太子文学的沈涛所撰，共约 600 字。碑文颂扬曾任郫县犀浦尉之侄子沈荣为其卜居“背山临水”终老之所的功德，并概述了沈氏一族之源流及沈涛本人之仕宦、避世经历。清朝道光年间编《南部县志》云：“回龙山，在县东二十五里，岩上有佛像十五。唐大历三年，《沈荣功德记》在焉，鲜于叔明[①]书。”可与今日龛窟实况相印证。

在“功德记”碑上面，有一个高 39 厘米、宽 218 厘米之浅龛。龛中凿刻一组造像，初步研究认为是八佛两观音五侍者之造像组合[②]，在组合样式上显得非常特殊。

五　营山县太蓬山摩崖造像

营山县太蓬山摩崖造像，位于营山县东北之太蓬乡境内，距离城区约 50 公里。其地往北仅 3 公里左右，即至仪陇县境，实为两县南北向交流之孔道。太蓬山摩崖造像的龛窟总数尚存 100 余个，造像近 1500 尊。仅计唐代所造，至少就有 70 多龛。其中多龛高达 2 米以上。除开在川东北地区极为常见的一佛两弟子、一佛两弟子两菩萨等造像题材，太蓬山造像的题材主要还有各种菩萨、千佛以及多种经变画。其地现尚存历代石刻题记 111 处，内容涵括佛教经典、造像碑记和纪游诗文等，其中唐代所题 8 处。太蓬山摩崖造像的整体保存状况欠佳，很多造像已风化残缺。



图 24　太蓬山摩崖造像（局部）

从传统文献中的诸多记载来看，太蓬山的得名及历史，其实并未见太多佛教文化的痕迹，反而是充满了道教文化色彩。《列仙传》和《营山县志》等都记载，葛由曾乘木羊登绥山并得道升仙，“世传十二真人脱迹蓬山由此也”。宋元符年间

[①] 鲜于叔明，阆州新政县人。唐开元二十一年（733）为剑南判官，至德元年（756）出使回纥，乾元（758—760）中迁京兆尹，后曾任东川节度使、遂州刺史，加太子太傅，封蓟国公。贞元三年（787），卒。

[②] 八尊佛像之中，三尊施说法印，两尊施禅定印，两尊双手合十，一尊施与愿印。两身观音像，一为四手，另一为六手。

万方数据

进士何格非亦曾在其诗《游太蓬山》中注引葛由云："兹山状类海中之山。"从"绥山"到"太蓬山"，跟葛由的道教元素关系非常紧密。另据（同治）《营山县志》卷二六《人物志》记载，唐朝有尔朱真人，遇异人而得道。曾在太蓬山修炼，一日忽然觉悟，口吟十绝，勃然而起，飞身即去，只留下炼丹药之炉灶。宋朝进士雍沿有《尔朱真人药灶》诗赞云："当年先生药已成，便将金井等闲轻。迄今遗迹峰峦上，时有青烟灶下生。"今透明岩第66号龛内左侧尚存传为其榜书之隶体"遐观"二字，K67号龛后龛坐佛左侧尚存传为其榜书的"隔凡"二字，其实岩石上有"隔凡岩"三字，因"隔"和"岩"剥蚀严重，今仅"凡"字的轮廓比较明显。隋唐以来，太蓬山常因"蜀北名山""太蓬仙迹"等赞誉为人所知晓。《舆地纪胜》卷一百八十八云："透明岩，在大蓬山。前视空旷，俯瞰县郭。天气清明，渠（县）、达（州）诸山，隐隐可数。"《蜀中名胜记》亦赞太蓬山曰："溪壑奇秀，两莲高峙，屹然如云霄，多神仙隐士。"长期以来，"太蓬山"不时又称"大蓬山"，这极可能是因为"太"和"大"二字形近而讹，也可能是二字字义相近而长期混用。

太蓬山石窟大致在晚唐之时发展至鼎盛阶段。唐文德元年（888）住持僧所撰《普济寺十三生对斋记》，以及唐哀帝天祐四年（907）朱伦之撰楷体《普济寺记》碑（150厘米X97厘米），以及大量造像的雕凿，均是这一时期寺院林立、信众集聚的历史见证。"令人遗憾的是，目前学术界（有关太蓬山石刻）的讨论主要是针对题刻中的《安禄山题龛》进行的，对大量的唐宋元明清题刻以及石窟造像的研究则寥寥无几"[①]。

太蓬山透明岩第1号窟，为唐时所凿穹隆顶窟。穹隆顶有同心圆藻井，呈放射状，六个飞天形象绕于莲花蕊藻井周边。整体而言，藻井有着圆润流畅的线条和精美和谐的雕刻，其艺术风格与龙门莲花洞藻井极为相近。也因此，有论者认为太蓬山佛教石刻的起源应在隋朝或唐代早期，甚至更早。

（一）天王造像

太蓬山透明岩第23号龛，应为初唐或更早时所凿尖顶龛[②]。龛高130厘米，宽162厘米。龛中上层为一佛两弟子四天王造像，主尊连头光共高87厘米，两侧上层天王均高31厘米，两侧下层天王均高29厘米。四天王造像已被毁坏，形象十分模糊。

太蓬山透明岩第48号龛，为唐时所凿平顶大龛。龛高340厘米，宽320厘米。龛中右侧有平顶小龛4个，每龛内均有天王立像，高度都在40厘米左右。

（二）人形天龙八部造像

[①] 蒋晓春、邵磊：《营山县太蓬山石窟初步研究》，《敦煌研究》2010年第4期，第57页。

[②] 主尊身后背光呈圭形，中间还有飞龙装饰，这与太蓬山其他造像的身光、背光很不一样，但与龙门石窟宾阳中洞的北魏佛像、山东广饶张郭隋朝佛像的背光非常相似。

万方数据

这在巴蜀隋唐佛教龛窟中，多见于内龛之后壁及两侧壁，太蓬山摩崖石刻亦不例外。

太蓬山透明岩第 25 号龛，疑为盛唐时所凿圆拱形龛，高 200 厘米左右，宽近 230 厘米。龛左侧上部为人形天龙八部，动作形态不一。

太蓬山透明岩第 27 号龛，疑为盛唐时所凿两层檐佛帐形龛。内龛凿有一佛两弟子两菩萨和人形天龙八部，共计 13 身造像。

太蓬山透明岩第 37 号龛，为唐时所凿双层龛。龛中凿有一坐佛两弟子两菩萨两天王和天龙八部像。

太蓬山透明岩第 41 号龛，为唐时所凿拱顶龛。龛内主尊结跏趺坐在莲座之上、华盖之下，两侧有人形天龙八部，每侧各 4 尊。

（三）《金刚经》题刻

太蓬山透明岩第 7 号龛，为唐时所凿弧壁平顶方龛，后壁上方浅龛中凿一佛两弟子两菩萨，浅龛左侧有一方《金刚般若波罗蜜经》题刻。题刻为小龛打破，故经文多已不存。

太蓬山透明岩第 8 号龛，为唐时所凿方形平顶龛，后壁上方浅龛中凿一佛两弟子两菩萨，浅龛两侧凿刻有一方《金刚般若波罗蜜经》题刻。题刻为小龛打破，故经文多已不存。此外，龛右侧壁上尚存有“第二奉请辟毒金刚，第三奉请黄随求金刚”等出自《梁朝傅大士颂金刚经》“奉请八金刚”部分的文字。

太蓬山透明岩第 13 号龛，为唐时所凿外方内圆拱形双层龛，凿有一佛两弟子两菩萨两天王六金刚，外龛左侧龛壁题有《金刚般若波罗蜜经》中从《法会因由分第一》到《应化非真分第三十二》全部五千余字的内容。

由以上三条材料可知：第一，按常理讲，第 7 号、8 号两龛中的经文，信众及工匠所刻写出的“原始”状态，肯定是经中相对完整的一部分（也可能是全部）文字。也因此，当后来新开凿的造像占据部分经文题刻时，才会出现目前龛中造像的状况。邻近的第 13 号龛，经文之所以保持完整，跟其所处位置在外龛龛壁、未便凿刻第 7、8 号两龛中佛及菩萨造像显然有关。

第二，第 7、8 号两龛本就相邻，与第 13 号龛也非常接近。在如此集中的区域，此 3 龛又全部镌刻《金刚经》，这似乎说明，在镌刻题材、位置等发面，发心信众和镌刻工匠事先是有所选择和设计的。

第三，在唐朝的太蓬山及其周边地区，《金刚经》应该是信众最为熟悉、也乐于传播的佛教经典。也许，这跟围绕《金刚经》产生了诸多民间传说、有较多“因果报应”“惩恶扬善”的事例等原因有关。广元金印山龛窟中，也有记载民间信众聚于寺院念诵《金刚经》之事的碑记，可互相参照。

第四，《梁朝傅大士颂金刚经》中部分文字的镌刻，进一步说明，此处就是

万方数据

专门围绕《金刚经》进行佛教义理宣讲的。更重要的是，《梁朝傅大士颂金刚经》较《金刚经》更为简易，傅大士当年作此颂的目的，也就是为了避免《金刚经》“深奥难测”而“助（梁武）帝杨（扬）化”。这说明，此处几龛的镌刻，明显显现出在吸引普通百姓信仰佛教方面所做的努力。

第五，《梁朝傅大士颂金刚经》，历代藏经未载。后在敦煌石室发现之后，才被日本列入《大正藏》。《梁朝傅大士颂金刚经》中部分文字在太蓬山唐朝龛窟中出现，一方面证明其确实因简易而在民间（无论是西北之敦煌，还是西南之营山）广受欢迎，另一方面似乎也说明，其长期在民间流变所带来的“不稳定”状态，也许是历代大藏经不予接纳的重要缘由。

（四）《法华经》题刻

太蓬山透明岩第 53 号龛，为唐时所凿双层龛，凿有一坐佛两弟子两菩萨。龛外右侧有颇多小字题刻，疑为《妙法莲华经·普贤菩萨劝发品第二十八》中文字，如“……方便陀罗尼……满三……即于佛前而说咒曰……阿婆……帝二……”。因南宋绍兴年间李忠彦所题诗打破了此佛经题刻，致经文大多不存。

《法华经》题刻的出现，似与唐朝太蓬山及其周边地区因简易、灵验而崇奉《金刚经》不甚相同。《法华经》所宣扬的“人不分贵贱皆可成佛”的思想，给予所有人（尤其是普通民众）以精神解脱的希望，这可能是此经流布甚广的根本原因。当然，若有灵验神迹“增色”，《法华经》也就愈加深入、广泛地传播，如道宣《续高僧传》卷二八载，北周末年成都僧慧恭诵《观音经》[①]时，异香扑鼻，遍满屋宇。同书卷二五又载，成都僧慧聪诵《法华经》，有天龙八部护佑。

（五）《普济寺碑记》（第 13 号龛天复七年所刻）

即使在唐朝最末几年，川东北地区的造像活动也未停止。中心龛窟如此，如巴中南龛第 62 龛，其外龛右壁有题记云：“王保晦□宋□官杨彦六天复四年三月七日。”零散龛窟如太蓬山摩崖造像也如此。

太蓬山透明岩第 13 号龛，龛外右侧石壁尚存“天复七年（907）丁卯七月”朱伦之所刻一方《普济寺碑记》。普济寺始建于唐僖宗文德元年（888），唐昭宗景福元年（892）在普济寺遗址上兴建景福寺。碑记题刻宽约 98 厘米，高约 114 厘米，楷体。碑文漫漶极为严重，可辨部分录文如下：

□录□承宣□□所□载……/紫生……紫光……/朱伦之□（泰）然当奉□□□愧宜书□□□天复七年丁卯七月□□朔……/□承委□之恩□□□忠贞□□□□广生前……亲□门宗会□德风……/□□（尽）亲之□美……维圣良山门我陈公……泉简之荣不□□刀之仁□□□教下□□□/人人皆□□十王……恭黄□及旌憧……十□□之……之夫□洁已□□/□敢□□□崇……听……久奉……应利

[①] 《观音经》是观音信仰中非常重要的一部经典，经文内容其实就是《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》。

万方数据

之藜芳历一翠云鹰……/□王□龛□新梨□廿五庄其□崇斋……圣侯□□□力不……/□□□□开人□□□想光帅之□□恩……/□保之……德思惠□惠……不……公与……/□聆其……施忍六日……/岳公曰普济……山人……荒欠……兴……/……历感□□顺三冬……施之□僧……三峰之材完三□住仙/……于□声□勉□力曰□其……知生……化……/五月七日□□王念其□□□次……不□刀□□云□□流去……/……庶咸□山……营旅之钟道野□□院还□插心之□至□□岁□/……主老生……包□壬□散避于□□乡里……罪/□□远□□徒来……/高峰□□十有……帅之……山于夜……/已……家□门……二十……不可改其……石刀名……/□□□部降……感真……/宿……教……门……乃有……/……法……问□□灵异……/……瑞气□龙而……祥……湛湛……/……大□有……三十……/天□□□李使君三……郡牧□□□王子……/……以地名……于□至/……沙不……有人……范/……工心王……于/普济寺

唐昭宗的“天复”年号，即 901—904 年，实际使用尚不足四年。自 904 年开始，又改元“天祐”。同年，唐哀帝即位，未改元。因此，907 年也就应是唐哀帝天祐四年。有论者以为，因太蓬山所处僻远，故朱伦之未及时获知年号更改消息，依旧按照“天复”年号往后推定具体年份。《新五代史·前蜀世家第三》亦云：“（天复）三年（903）八月，唐封建蜀王。四年，唐迁都洛阳，改元‘天祐’，建与唐隔绝而不知，故仍称‘天复’。”但这类论断，似乎难以成立。其原因在于：

第一，太蓬山造像之兴，重要原因之一，就是其处于交通要道。连交通要道都不能及时获知改元消息，这令人难以置信；

第二，据敦煌文书，唐时敦煌等地确实有不能及时获知改元等类似消息的情况，但那一般仅限于改元之后很短一段时间之内。因敦煌与京城之间相距遥远，官方消息有所延迟，这显得比较“正常”。但太蓬山地处川北，与京城之间距离尚近。更重要的是，早在 904 年，“天复”年号就已改为“天祐”，且同年还发生了帝位更替，这对于一个封建政权而言，是极为重大的事情。若说这一情况在三、四年之内都未能让太蓬山的撰碑文者知晓，这确实令人费解。

第三，事实上，在哀帝被朱全忠废黜之后，西蜀王建等几股割据势力也都还宗奉他。因此，对于哀帝即位之前就已存在的“天祐”年号，王建及其治下的巴蜀大部分地区，毫无疑问应该是知晓的。“天祐”这一年号，无论是昭宗时开始使用，还是哀帝即位后袭用，朝政都完全处于权臣朱全忠掌控之中。巴蜀地区知而不用这一年号，实际上是针对朝中当道权臣的一种抗议与不合作，所以即使是在 907 年梁灭唐之后派遣使者“招安”王建，王建也“拒而不纳”。从另一方面讲，继续使用“天祐”之前的“天复”年号，还会被赋予了拥护和标榜“正统”

万方数据

的意味。

第四，王建虽然是在907年9月就已称帝，但他直到908年才改元“武成”，因此，虽然朱伦之于907年7月镌刻《普济寺碑记》时唐朝覆亡已有好几个月，但在王建巴蜀地方政权治下的他只能继续使用唐朝的“天复”年号。

（六）关于十王信仰

太蓬山透明岩第13号龛外右侧石壁尚存“天复七年（907）丁卯七月”朱伦之所刻《普济寺碑记》，其碑刻文字中“人人皆□□十王”“陈公”“岳公”等字，可能跟十王信仰有关。根据碑记中“生前”等字眼，有可能还涉及替亡灵修亡七斋。

而太蓬山透明岩第16号龛右侧壁上还有唐文德元年（888）阴刻楷体《修十王生七斋记》，录文如下：

大蓬秀立山普济寺众修十王生七斋记　□蓬州龙兴寺论律大德僧得充述/

贤劫千圣第四仁师□开八万四千提接漂沦万有或化之以□净佛刹或怖之□（拮）趣傍生使迷醉知方/尽省髻珠衣宝□□隆俱回八政之门大不思议难具详或说人能和道非道和人其有住持像季廷建和/禓者则寺主宣□（会）□□手任也上人戒捡清肃行苦冰药仁慈接物恭穆谦和同学徒□洁志鲜心射无私/修崇殿宇显敞难同□师 尊仪金容□□继先师之遗轨夕惕虔虔踵 先师之言心併除邪僻言发/□（裔）应同志相扶戮力修□□将周备一日谓门徒罗公曰夫有为福利开导人天予岂独善一身安然自处浮生若/寄能几何岸树井□不□传危脆乾城水沫具拟比真不坚矻矻贪生岂虞身后每开千生七金权七兮之功/□前日办修营□□日□□功德信士罗弥公等宿德善目道根深厚朝僧向佛念咒持经□□□家不忘恭/敬闻慈福善悲□变□□入宝山怀珠抱玉寺主上人一岌依教典诱导信心愿积资银将防险道□信士/□□人既承教育□□崇遍告乡村广岳开道步万重之山险不惮劬劳历百返之荣纡岂词/□□开菀之状□□物丰盈□（归）普济之名蓝香国□足蓉石隐玉而光辉水含珠而川媚若非□道高物/□何以感勘者望告充生渠避祲访礼 刊住山□伯数□日兹咸羔奉命聊记日月岂尽殊动□（观）/安芥成空善目人□乃为赞曰秀立名山□□真金佛龛□□□异人间游人曾到竟日忘还□□□顿息□/□□□开会公既会日□□悟罗启虔诚身心惶怖□□□岩保佑□□□□□防身后苦佛照鉴十王保护慎口/□道情坚固□□邑人超具净山寺主僧□□僧□□□□□□□□□□都□（付）当有头罪私公弥恭/维大唐文德元年岁戊申十二月甲子朔十六日己卯满目籴表庆毕捻持僧□礼书记

这方六百多字的题刻，生动地反映了晚唐时期太蓬山及其周边地区所存在的十王信仰。文德元年（888）十二月十六日，《修十王生七斋记》被凿刻在太蓬山石壁之上。在这之前，太蓬山普济寺寺主一岌法师及僧众，蓬州龙兴寺法师得充，

万方数据

以及其他寺院的一些僧人（如“净山寺主”），共同为一位名曰“罗弥”的门徒（“信士”）举行了修生七斋的法事活动。

十王，通常是秦广王、初江王、五官王、宋帝王、阎罗王、泰山王、变成王、都市王、平等王和五道转轮王的统称，也被称为“十殿阎王”。“十王”分别掌管地府“十殿”之中的某一殿，人在死亡之后将一一受“十殿”的详细审理，“十王分治亡人”[①]，并在详细、全面的审理结果基础上，来决定亡人的来世去处。

之所以必须要“凑成”整整十位冥界掌管者和审判者？之所以必须要把地府分为整整十个部分（十殿）？这实际是为中国普通民众的丧俗所决定的。我国许多地区至今犹存的丧俗祭祀活动，就是逢“七”祭祀，亦即从“一七”“二七”直至“七七”。在这四十九日之后，在“百日”“周年”和“三周年”这几个重要时间节点，还需继续各进行一次祭祀，因此全部祭祀活动总共为十次。这十次祭祀跟十殿阎王是对应的，由十殿阎王“主管”，所以有时名叫“七七斋”（或“累七斋”），但更多时候叫“十王斋”。这在唐末敦煌本《佛说阎罗王授记四众逆修生七斋功德往生净土经》（简称《十王经》）等材料中多有论及。这一信仰的主要表现是，在佛教理念和仪式的影响下，“人亡每至七日，必营斋追荐”[②]，通过固定时间的若干次写经造像、修斋祭祀等活动，为亡故的亲人追福，以“防身后苦”。

因此，虽然释志磐在《佛祖统纪》卷三三中说，十王中的阎罗、五官、平等、泰山、初江和秦广等六位冥界“主管”都是有“藏典传记可考”[③]的，但事实上，只有阎罗王毫无疑问是出自佛教典籍的，而平等王其实应是阎罗王、阎魔王之意译，而且也在摩尼教的文献中出现，太山王与中国久已有之的民间俗神泰山府君相关，另外还有不少“王”的名字来源很难查考[④]。也就是说，除开阎罗王，以及作为其意译的“平等王”，其他八“王”的名姓和“掌管领域”，实际仅是中国人的一种“创造性”虚构。

而这种虚构，可能恰恰与巴蜀的民间丧葬习俗是互为因果的。有关十王信仰的“文本”起源，志磐的说法是“世传唐道明和上神游地府”[⑤]所见，但作为真正源头的，无论是在敦煌文书中大量出现的图文本《佛说十王经》[⑥]，还是更为

---

① （南宋）释志磐：《佛祖统纪》，《大正藏》第 49 册，第 322 页中。
② （宋）释道诚：《释氏要览》卷下，《大正藏》第 54 册，第 305 页中。
③ （南宋）释志磐：《佛祖统纪》，《大正藏》第 49 册，第 322 页中。
④ 张总：《地藏信仰研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 372 页。
⑤ （南宋）释志磐：《佛祖统纪》，《大正藏》第 49 册，第 322 页上。
⑥ 唐成都大慈寺沙门藏川所撰《佛说十王经》，敦煌石室中曾藏有二十多卷，但经之名称略有不同。其中多数经卷之卷首，有“成都府大圣慈寺沙门藏川述佛说阎罗王授记四众预修生七往生净土经”之题名。这类佛教文本，还附有不少插图，事实上跟唐时的变文在性质上已很近似。佛教寺院在“俗讲”之时，融汇多种艺术形式，改写经文，附加言简意赅的“点题”性的韵文，以最大程度增强对信众的吸引力，这是非常自然的事情。侯冲《中国佛教仪式研究——以斋供仪式为中心》云：“《佛说十王经》是《佛说阎罗王授记经》内容的扩展，该经对后世的影响甚大。将七七斋与西方净土信仰结合起来，是该经对中国佛教斋供仪式的贡献。”（上海师范大学博士学位论文，2009 年，第 219 页）

万方数据

“正式”的《阎罗王授经记》[①]，多有成都大慈寺“沙门藏川述”的题名字样。尹富认为：“与不带题名者相较，有‘藏川’题名者在文字上的主要不同是多了一些赞语。”[②]但在汉字训诂中，“述”字一般作“陈述”讲，否则就是“修撰”的意义，因此“沙门藏川述”跟“沙门藏川造”“沙门藏川撰”几无区别。也即是从这一角度言之，宗鉴在《释门正统》卷四中直接说：“《十王经》者，乃成都府大圣慈寺沙门藏川所撰。”[③]再联想到巴蜀地区悠远而“兴盛”的鬼神崇拜传统，如同江玉祥在《中国地域“十殿”信仰的起源》一文中所言，“从‘幽都’至‘丰都’，可以看出古代四川民间一直保持着一个古老的地狱神话传承系统”[④]，则以藏川为代表的“巴蜀特色”的对“十王”的虚构，首先是基于对巴蜀地区现实丧葬习俗及《佛说十王经》一类经典的民间流播的一种反应，同时又在习俗的进一步固化方面起到了“理论指导”作用，而且这种“指导”较之以前的鬼神体系和对“地狱”的认识，“可以说是颠覆性的”[⑤]。

作为背景之一，则是有唐之时巴蜀念诵佛教（重视念诵，本即两晋以来巴蜀佛教修持的一大特征）对生死问题的极度重视。不论是惠宽擅讲《地狱》等经，洪正念诵《金刚经》而使勾性命之二鬼使无法近身，还是狡诈的雄俊因念阿弥陀佛而“带业”往生，都在“前赴后继地”推进佛教思想史上的一种“变革”——对地狱而言，当然需要救赎，而救赎形式可以是极其多样的。同时，往生西方净土的某些观念，也是应该并且可以改变的。十王信仰之形成，显然与此相关。

这一斋戒祭祀活动，本来是针对已逝亡灵的，名曰“修亡七斋”。但《十王经》云：“若是生在之日作此斋者，名为预修生七斋。七分功德，尽皆得之。若亡殁已后，男女六亲眷属为作斋者，七分功德，亡人惟得一分，六分生人将去，自种自得，非关他人与之。”这一论调，一边倒地宣扬，人活着时“预修”的功德，远较死后由亲人作斋所获为多。这一“诱惑”，必然导致大量民众在世时即迫不及待“预修生七斋”。故后来修斋就不只针对已逝亡灵了，而逐渐扩展至为在世之人“提前”举行相关法事，名曰“修生七斋”。

从这篇《修十王生七斋记》看来，多所寺院的法师和僧众共同为一位门徒修生七斋，可能跟以下因素有关：第一，这位名叫“罗弥”的佛教门徒，因“道根深厚，朝僧向佛，念咒持经”而与佛教中人本就比较熟悉，故为他举行的修生七斋的法事活动，显得异常隆重和正式；换言之，这类仪式、活动的举办，跟修斋功德的获得者是否有一定佛学修为、是否跟寺院僧众熟悉有一定关系。第二，佛

[①] 可参张总：《〈阎罗王授经记〉缀补研考》，《敦煌吐鲁番研究》（第五卷），北京：北京大学出版社，2001年。
[②] 尹富：《中国地藏信仰研究》，四川大学博士论文，2005年，第126页。
[③] （南宋）释宗鉴：《释门正统》，《卍续藏经》第130册，第802页。
[④] 江玉祥：《中国地域“十殿”信仰的起源》，《古代西南丝绸之路研究》（第二辑），成都：四川大学出版社，1995年，第172页。
[⑤] 段玉明等著：《成都佛教史》，北京：宗教文化出版社，2017年，第92页。

万方数据

教僧众积极住持、参与民众的修斋法事，应该跟由此可以获得民众钱物支持密切相关。当然，这也有利于佛教吸收民间信众，有利于佛教的社区化和佛教仪式、活动的民俗化。

为了使世人深信佛教之因果循环，后世之造像及绘画作品，多将地狱之残酷处罚场面与十王造像或相关赞词糅合在一起。

（七）阿弥陀佛信仰

太蓬山透明岩第 32 号浮雕龛，为唐时所凿。阿弥陀佛坐在粗壮高大的莲茎之上，周围环绕至少 12 身坐于莲花之上的听法菩萨。通常情况下，听法菩萨应该是 52 身。此处在数量上的缺少，不知是凿刻过程中进行了适度地“简单化”处理，还是造像有一部分已遭毁坏。右上部有三层楼阁，连门、窗、斗拱都清晰可见。在零散龛窟中，像这类西方净土变题材的造像，龛窟内布局更复杂，细节凿刻更有难度，也需要更多钱财充作开凿成本，故其在川东北零散隋唐龛窟中个，并不多见。相对而言，在中、晚唐之时稍常见一些。太蓬山造像中另一处净土变造像，是 K38 号浮雕，亦为唐时所凿。主尊为阿弥陀佛，坐于莲座之上、华盖之下。楼阁十分壮观，有硕大的斗拱，楼间有复道连接。

此外，太蓬山透明岩第 47 号浅浮雕龛，疑为唐时所凿。残高、残宽约 40 厘米，毁坏严重，仅有一头光。

太蓬山摩崖造像中的阿弥陀佛造像，均为剔地浮雕，这说明若欲展现西方净土变，普通的摩崖小龛是无法“胜任”的。

（八）千手观音

1.太蓬山透明岩第 16 号龛，为唐时所凿方形平顶双层龛，后壁有上、下两龛，上龛主尊为倚坐千手千眼观音像，为新塑。外龛左侧壁上有楷体题刻《冯可振造像碑记》云：

右弟子冯可振所造功德意者先去/大顺元年（890）七月内偶因公行经过遂发/心于此大蓬置造大慈大悲千手千眼/菩萨一龛愿乞 亲眷万福寿命/遐远前件功德今蒙成就以乾宁/二年（895）正月十五日设斋表庆讫/弟子渠州大竹场衙典冯可振和/南谨白 当寺住持僧师海题。

由题刻可知，第一，唐时此龛内确实塑有千手千眼观音菩萨，说明至迟在大顺初年，太蓬山及其周边已存在密教流播的迹象。这与稍早前广元观音岩、千佛崖等处造像中大量出现密教题材应该颇有关系。

第二，信众发心雕凿千手千眼观音而非普通观音，说明在当时、当地民众心中，观音解困祛厄、增福添寿的“职能”可能已被“细化”。亦即，千手千眼观音的法力应该强于普通观音，并因此得到民众更多尊崇。

第三，与之相关，发心造像者的目的依然是极其功利的，就是希望通过捐功

万方数据

德雕凿观音像而使亲属家眷增福添寿。这一心理需求，在暮气沉重、危机四伏的晚唐时期，显得尤为“正常”。

第四，雕凿一龛千手千眼观音像，从发心至完工，竟耗时四五年之久。这一不太合常理的事实，也许是主事者组织不力所致，也许是发心者所捐钱物时有中断之故。若为后者，恰恰更能说明发心造像者之恒心。从另一方面讲，若发心者仅是普通民众，而非冯可振这样有固定薪俸的官吏，此千手千眼观音像极可能是无法雕凿完成的。

第五，正因为雕凿完成此像是如此不易、如此重要，所以完工后须择日专门“设斋”，举行“开光”诸仪式，以示郑重。

第六，太蓬山当时处于交通要道，极可能是今川东达州一带到川北广元、南充诸地交通线路的重要节点，故官吏冯可振才会因为公事而路经此地。这也符合古代造像多在交通便捷之处之常规，既出于教化众生的需要，也便于从来往民众手中获得更多资金和财物支持。

第七，太蓬山的造像，应当是太蓬山寺院僧人和发心民众“合作”的结晶。“住持僧师海”等人，可能代表寺院扮演着钱物接受者、雕凿主事者、造像记录者诸角色。

2.太蓬山透明岩第 25 号龛，疑为盛唐时所凿圆拱形龛，高 200 厘米左右，宽近 230 厘米。龛中主体造像，为右部为结跏趺坐之千手观音像，双手结禅定印。圆形头光外围，有同心圆三圈，圆圈内手掌密布，圈外饰火焰纹。

（九）供养人造像

太蓬山摩崖造像中，供养人造像并不多见，尤其缺乏形象细节清晰的供养人。

太蓬山透明岩第 25 号龛，疑为盛唐时所凿圆拱形龛。高约 200 厘米，残宽约 230 厘米。龛内三头六臂明王像左侧，有抱拳形象的男性供养人，近 30 厘米高。供养人形象与龛内主尊比较起来，十分矮小。与整个龛窟尺寸比起来，更是局促于角落。在民俗佛教中，这是以此表示对佛教神灵的尊崇、对自身谦卑、需仰望神灵的地位的一种认知。

太蓬山透明岩第 41 号龛，为唐时所凿拱顶龛。龛内主尊结跏趺坐在莲座之上、华盖之下，两侧有人形天龙八部，每侧各 4 尊。龛下外沿有供养人 6 个。

太蓬山透明岩第 66 号龛，为唐时所凿外方内圆拱形双层龛。龛高 200 厘米，宽 143 厘米，深约 40 厘米。龛内有一立佛，连莲座和头光共高 152 厘米。佛之下部各有 2 个供养人，高度分别为 23、26、35、32 厘米。

（十）关于“安禄山题龛”

太蓬山透明岩第 29 号龛，为唐时所凿外方内圆的拱形双层龛。内龛中原雕凿内容应为一坐佛两弟子两菩萨，毁坏严重，现仅余痕迹。外龛左壁有著名的“安

万方数据

禄山题龛”，阴刻楷书，保存基本完好。其文曰：

大唐先天二年（713）岁在辛丑七月朔十五日弟子/安禄山稽首和南尽虚空通法界常住一/切诸佛但弟子业缘五浊受荫阎浮恒为/二竖相催四蛇所逼加以法王垂泽梵帝流恩伏/闻大圣大慈能救众生之苦真实不虚遂发/微心于此蓬山敬造弥勒像龛一铺合家心/愿上为□□帝主人王七代父母下及法界苍生/普同供养谨白/

此处所谓的“安禄山”，是否就是安史之乱中的反臣安禄山，历来都是一个争论不休的话题。其中，南宋之蓬池主簿朱时敏于绍定二年（1229）对安禄山题龛进行了专门考证，现透明岩第 29 号龛外龛左壁下尚刻有其所作《辨安禄山题龛》。朱时敏认为，反臣安禄山“冒（安氏）姓更名（禄山），系在长成之后”，题龛所刻之时，“禄山仅十岁，尚未冒姓更名”，不可能以成年人身份和口吻书写这段题刻文字。且安禄山少时所在之营州柳城（今辽宁朝阳市之南），与四川东北之营山太蓬山，相距太过遥远。故太蓬山所书之安禄山“非范阳反臣名”，而“必是当时一编民，适同此姓名”。当然，也有论者以为，题龛文字是他人冒用安禄山名义所作。

根据朱时敏所撰辨析文字还可知，在南宋绍定年之前的五百多年时间里，太蓬山这一题刻逐渐为世人熟知，那些“承讹不复考证”的“俗人”，竟因此地出现了所谓的名人题刻而以之为荣。

在两《唐书》等史料中，对安禄山的生平记载是基本清楚的。其乃营州柳城（今辽宁朝阳市之南）人，或云其生于武周长安三年（703），唐肃宗至德二年（757）春被其子安庆绪杀害，或云无法明确其生年。本姓康，因父亡而母改嫁至突厥人安延偃家，才改名为“安禄山”。其人通多族语言，聪慧且有胆识，后竟官至节度使。天宝十四年（755）十一月，率兵 15 万众叛于范阳，洛阳、长安等先后为其攻陷。至德元年（756）正月称帝，国号为燕。目前没有其它史料显示安禄山曾到过四川，更别说相对荒僻的川东北太蓬山了。

就题刻所叙，有一名为“安禄山”的人，因身患疾病（“二竖相催，四蛇所逼”）而祈求佛教神灵护佑，于是发心在先天二年（713）凿刻“弥勒像龛一铺”。造像题材为弥勒，这在川东北地区极为常见。通篇文字，与同时代其它佛教造像题记比较，如叙述语气、造像目的等，也几无区别。此题刻中所言之“先天二年”，乃太蓬山现存造像题记中最早的确切纪年。彼时太蓬山的开龛造像活动并未大规模展开，太蓬山也尚未成为营山、仪陇一带及其周边地区的佛教信仰中心，因此这位患病的“安禄山”，绝不应该是慕太蓬山佛教兴盛之名而来致礼神佛、求疗病苦之外地人。因此，其作为本地人氏，率先在太蓬山开龛题字，这一可能性相对更大一些。《舆地纪胜·碑记》言其“相传之久”，极可能存在“别有姓名偶同”之情况，堪为公允之论。

万方数据

六　南充嘉陵钟家桥千佛岩摩崖造像

钟家桥千佛岩摩崖造像，位于南充市嘉陵区钟家桥二村一块面山之巨石上。造像是在 1986 年进行全国第二次文物普查时偶然发现的。千佛岩上的大小佛像总共有 941 尊，在“千佛”造像之外，还有造像龛 3 个。

在造像与对面的小山梁之间，原来肯定是建有寺院的。从现场残留、损毁的柱础、条石等遗迹龛，寺院的规模应该比较大。造像亦应是寺院总体建筑的一部分。

造像的保护现状堪忧，造像所在巨石无任何遮挡，部分佛像风化，1 号龛保存稍好，2 号龛造像已毁，3 号龛内是一佛两菩萨之造像组合，但两身菩萨之头已被敲毁。据当地村民讲，因建房取石、人为破坏（有人曾故意剥离佛像上之色彩）诸原因，造像之相关信息丧失殆尽，现场没有任何文字凭证。

将此处造像的题材、布局，与阆中大像山等处类似造像进行比较之后，推测可能为中晚唐时所凿刻。

万方数据

第二章　川东北零散隋唐佛教龛窟的性质与特征

第一节　川东北地区的隋至初唐佛教造像

隋及初唐之时，与盛唐直至五代，在中国佛教造像史上确实具有明显不同的特征。比如，在前一个时期，佛像头部通常偏大，体态多显僵硬板直。而随着盛唐气韵之形成，这一特征才逐渐淡化，并最终被比例协调、结构合理、线条流畅的造像艺术风格所取代。也正因为如此，盛唐及之后一段时期所凿佛像，往往显得既文静典雅，又庄严含蓄。并因其在外在的生动、富于活力与内在的宗教超脱之间获得了极佳的平衡而备受世人称誉。

具体到川东北地区的龛窟造像而言，隋至初唐时期的川东北地区佛教龛窟造像，至少在数量上，并不似我们想象的那么多。但这些造像却较好地融合了北朝晚期的艺术风格，同时也很好地吸收了南朝佛教造像的诸多特征，更在某些方面展示出和民间信仰力量的深度结合。一方面，这固然是川东北地区所处的地理位置所致，南、北两种造像风格恰好在这一地区交汇。但另一方面，却是更重要的，这一并不太长的历史时期里所融汇并形成的某些造像“范式”，恰恰成为盛唐直至五代时期川东北佛教龛窟造像的“母本”。从这一意义上说，川东北地区的零散佛教龛窟基本都是“流”，而隋至初唐的川东北造像却是“近源”!

下文将以广元皇泽寺第 28 号龛、巴中北龛第 7 号龛、巴中西龛第 21 号龛等龛窟为中心，来简要探讨川东北地区隋及初唐佛教造像之于大量零散佛教龛窟的影响、作用与意义。

一、客观讲，虽然战乱带来了破坏和伤亡，但北魏平城以及洛阳等地开凿窟像的风潮，却在北魏南下攻入川北广元等地之后不久，即随之入川，并对四川佛教龛窟造像施加强烈影响。最先出现在嘉陵江广元城区段两岸的佛教龛窟，基本都是由当地官员和佛教僧徒出资凿刻而成，且从龛窟形制、造像风格等各方面讲，都有明显的中原、北方龛窟的影子。时至今日，欲探求川东北地区甚至巴蜀地区佛教龛窟艺术的发展脉络，深入中原、北方龛窟去仔细查考和比较，依然是学界公认的较为“稳健”的路径。

现在一般都认为，广元皇泽寺第 28 号龛是隋文帝仁寿二年（602）由高僧善胄主持凿刻的，而蜀王杨秀（隋文帝第四子）是实际出资者。第 28 窟的建造风格，十分明显是北方之长安风格与南方之成都风格的兼容，这一明显偏于“新鲜”

万方数据

的在较大型龛窟中的风格尝试，据说在当时引起了巨大反响。以至于《续高僧传》卷十二《唐京师净影寺释善胄传》记载，在善胄于“仁寿（601—604 年）末岁还返关中”之后，依旧“处蜀道财，悉营尊像，光座严饰”。而出于对这一风格的欣赏和崇仰，“绝世名士虽途径危险，而步运并达在京供养，以为模范”[①]。

在今天看来，皇泽寺第 28 号龛所拥有的圆拱形外立面，敞口，马蹄形的平面，以及穹窿形的龛顶，皆是川东北佛教龛窟中极常见的元素。但作为川东北地区凿刻最早的佛教龛窟之一，其形制是明显富于示范性的。第 28 号龛的龛高达到 686 厘米，龛宽达到 555 厘米，但其深度却仅为 360 厘米。综合这三个数据来看，第 28 号龛虽然显得比较高大，但进深明显过浅，甚而只能称之为“摩崖大龛”。这一类形制的造像龛，敞口与较浅的进深度是最重要的两大特征，它保证了龛中造像能够基本暴露在龛外人员的拜谒和观察视野之中。这类造像龛的形制，明显是以“窟”为主的中原、北方造像龛窟向以“龛”为主的巴蜀龛窟过渡的一种样式。事实上，在隋及初唐以后，川东北地区的造像尤其是零散造像龛窟，其形制绝大多数仅可言“龛”，而并不是“窟”。

这一形制变化的背后，实际包含着宗教意识变化的痕迹。通常的中原、北方石窟，之所以凿刻成具有很大深度的石洞，其意在保证窟内的空间是相对独立且封闭的。这种跟外界相对隔离的窟内空间，毫无疑问有利于洞窟中围绕造像而展开的宗教氛围的营造，更有利于僧尼的独处、禅观和修行。另外，窟中造像作为信众的宗教崇拜对象，与信众之间保持着一定的物理空间距离，这使得“神”与“人”的鸿沟也就很难逾越。而在川东北地区的零散佛教龛窟中，因龛中空间基本上都极其有限，有的甚至只能用“狭小”和“逼窄”等词语来形容，这必然导致信众基本无法入龛查看各尊造像。龛内各种题材的造像几乎是全部直接展现在位处龛口的信众眼里的，这意味着，“神”与“人”可保持在平视角度，且可以零距离接触。这种龛窟空间的对外“开放”状态，对于拉近宗教神灵与普通民众的物理和心理距离，促使佛法“向下”进入善男信女等俗世大众的日常生活，甚而在一定程度上改变信众对宗教神灵的崇仰方式，意义十分重大。

二、在龛窟之中凿刻仆从人物及车马像，这是南北朝末期至隋这一历史时期的重要特点，这在敦煌第 290 号北周窟、第 296 号隋朝窟等石窟中多次出现。巴中北龛第 7 号隋朝龛中供养人夫妇、马夫以及马之造像，与上述敦煌龛窟造像十分接近。在关友惠看来，这一特点的形成，明显是基于供养人对自身较高社会地位和庞大物质财富的夸耀，而已不再是更早时期出于纯粹的宗教信仰而在龛窟中凿刻自身的形象（或自身形象的代表符号），显示出在供养人图像中对自身社会

[①] （唐）释道宣撰，郭绍林点校：《续高僧传》，北京：中华书局，2014 年，第 417 页。

万方数据

身份的高度重视和有意宣示[①]。也正因为如此，在这一供养人凿刻心态、风气大转变的背景之下，作为川东北地区零散龛窟的重要代表，金印山佛尔岩摩崖造像（位于广元市昭化区卫子镇卫子村之金印山山腰）3 号中晚唐龛中的供养人凿刻特点，也才能得以合理解释。

金印山造像 3 号龛位于整个造像区的正中央，规模明显较其它造像龛更大，是这一龛窟群的主龛。此龛内所凿刻的一佛两胁侍菩萨之三尊式造像组合，在川东北佛教龛窟中本是极为常见的。但此龛特殊的地方在于：第一，在龛内正壁所凿阿弥陀佛坐像两侧，共浮雕供养人像 10 身，其中左、右侧两坛上各有 5 身。这些供养人，上穿交领窄袖之衣，下着长裙。每侧都分两排站立，前排三身，后排两身。有的两手合掌，有的双手拱于胸前。第二，在左壁观世音菩萨像与右壁大势至菩萨像下方龛底各浮雕供养人跪坐像 5 身，衣着、手势等与阿弥陀佛两侧之供养人像比较接近。且在左壁观世音菩萨像下方龛底的 5 身供养人中，还有着明显的主次之别。其中位处中央位置的供养人稍高，其他稍矮小的 4 身供养人则全部环绕于其周围。

这就提出了一个颇有意思的话题——无论从造像数量上说，还是在占有龛中空间方面，总数多达 20 身的供养人造像，在整个金印山造像 3 号龛中到底要扮演什么角色？毫无疑问，这是民俗佛教中供养人进一步强化自身存在的一种表现。事实上，佛教得以充分发展并被广泛传播，这跟世俗题材的佛教艺术中的兴起或进一步“扩散”应该有较为密切的关系。

无独有偶，金印山 3 号龛右侧、位居靠右侧岩壁的 1 号碑，明显就是为了解说金印山 3 号龛的相关情况而刻写的。碑文中所说的“众”，即指 3 号龛中的这 20 身供养人造像。这表明，虽然 3 号龛的规模[②]远远小于前述巴中北龛第 7 号隋朝龛，但其所耗费之物力人力，也需要数十位普通百姓聚合为“众”来筹措和贡献。龛中所凿的 20 身供养人，既从整体上展示了这一群体，更细致入微地刻划出了这一群体内部成员之间，还在身份、地位上有一定的差别。

三、巴中北龛第 7 号隋朝龛，以及属于同一时期的西龛第 21 号龛，都是佛帐形龛，都以龛窟凿刻极为精细、纹饰非常华丽、层次丰富且十分清晰等特征而闻名。这一极富于川东北地域特色的龛窟设计和装饰样式，在国内其他龛窟群中是极为少见的，以至程崇勋先生专门称誉这一样式为“巴中石窟模式”[③]。其中

[①] 事实上，巴中北龛第 7 号龛高达 344 厘米、宽达 315 厘米、深达 229 厘米的巨大规模，必然要求出资者付出高昂的龛窟凿刻成本，这本身也不是普通民众（甚至普通民众聚合而成之造像团体）所能够承受的。

[②] 广元昭化金印山佛尔岩摩崖造像 3 号龛，为中晚唐所凿之竖长方形双层龛。其外龛高 137 厘米，宽 125 厘米，深 10 厘米。内龛高 115 厘米，宽 104 厘米，深 69 厘米。

[③] 就目前的研究概况来说，对巴蜀地区佛教龛窟“龛形”这一主题的探讨，虽是一个极重要的话题，但却并非一个热门的话题。在宗教史、艺术史等相关领域，罕有学者谈及这一主题的“来龙去脉”。而在佛教考古领域的部分学者那里，这一话题多在对佛教龛窟进行基础调查时作为描述要素被客观呈现而已。

万方数据

如巴中西龛第 21 号龛，其龛楣竟然由多达 5 层的装饰叠加而成，由下而上繁复地凿刻着垂鳞纹和垂帐纹、联珠纹配长方格、联珠纹方格、莲花纹和山蕉叶等各色饰样。

但很遗憾，这一类龛楣装饰样式，在川东北地区的零散佛教龛窟中基本没有得到继承。后世即使有些龛窟的龛楣设计得稍显复杂，但最多仅可称之为巴中北龛第 7 号隋朝龛这类佛帐形大龛的“极简版”。其最重要的原因，恐怕就是因为佛帐形龛的设计和凿刻，从根本上无法契合“民俗佛教”风潮影响下的龛窟开凿要求。第一，佛帐形龛窟对设计者的设计素养、凿刻者的工艺水平要求较高，普通的雕饰匠人应该很难达到这类水准。第二，从提议凿刻到龛窟设计，再到龛窟凿刻完成而最终“投入使用”，佛帐形龛窟凿刻的工程周期往往过长，这明显不符合民俗佛教中普通信众相对简易、相对便捷的宗教信仰要求。第三，在前述两条原因基础上，更为重要的是，凿刻佛帐形龛窟需要耗费相对更多的人力、物力和财力，而这恰恰是普通信众在日常生活（包括日常宗教生活）中遭遇的最大软肋。

与之密切相关，第一，巴中北龛第 2 号龛以及西龛第 18 号、19 号和 22 号龛等隋至唐初所凿龛，基本都采用双层龛的形制，外龛多为方形，内龛则多为圆拱形。而川东北地区零散佛教龛窟中最常使用的，恰恰就是隋和初唐以来新出现的这种“舍繁就简”的双层龛。这一龛形备受欢迎的程度，从其频繁出现在初唐以后巴蜀大地各大小佛教龛窟的造像实践中就可以看出来。反过来讲，在川东北零散佛教龛窟中频频出现双层龛，并不是毫无来由的。从时间这一维度讲，隋至初唐时期川北地区所出现的这类龛窟形制，在很大程度上决定了初唐以后川东北地区佛教龛窟形制的基本风貌。

第二，以剑阁县东宝镇佛爷岩摩崖造像、武连镇环梁子摩崖造像为代表的造像龛窟，皆是川东北地区零散龛窟中极为珍贵的初唐佛道造像遗存。其所具有的民间佛教信仰诸元素，决定着它们与大量盛唐及其之后的川东北零散龛窟之间，存在着非常天然的“亲缘关系”。在这些造像群中，各造像小龛并不是完全“独立”的，而往往是由若干相邻的小龛共同组成一个“组合龛”。这类组合龛的样式，大体是由若干个（通常为 2—4 个）小龛充作内龛，然后共同使用一个外龛。在组合龛内，各小龛的龛间距比较均匀，其造像题材、龛窟分布显然事先经过详细规划，符合同期造像的诸般特征。比如在环梁子摩崖造像中，凿刻于贞观末年的 1 号龛和 2 号龛明显可以视作一个组合龛，3 号龛和 4 号龛两龛亦可构成组合龛。凿刻于景云年间的 9 号龛、10 号龛和 11 号龛等三龛共同构成一个组合龛，另外 12 号龛、13 号龛和 14 号龛等三龛也可构成组合龛，15 号龛、16 号龛和 17 号龛等三龛亦然。

万方数据

在这些组合龛中，大多数内龛是同底、同高的，排列较为整齐。也有一些只是同底，更有少部分内龛仅是同高。而盛唐及之后与此类似的川东北零散龛窟，其形式与风格，大体应即肇始于此。

综上所述，在对隋至初唐时期的川东北地区佛教龛窟造像的分析中，我们看到，无论是龛窟的形制、龛窟中凿刻题材的变易，还是龛窟的装饰方式、组合方式，隋至初唐时期都出现了一些新的变化和风格。在这些“新”内容的背后，实际则是信众崇仰宗教神灵的物理角度、心理角度的新变，是信众自我身份、自我意识“膨胀”、外现的体现，更是川东北零散佛教龛窟深度简易化、实用化、民间化、民众化这一进程的肇始环节。就时间流变的角度而言，若要追究川东北地区零散佛教龛窟及造像众多特质的来源和性质，隋至初唐时期的川东北佛教龛窟及造像，是不可忽略的第一手材料。

万方数据

第二节　川东北零散隋唐佛教龛窟的性质

一

日本佛教学者中村元曾在其《中国佛教发展史》中将中国佛教划分为两个阶段，前一个阶段止于晚唐五代，后一个阶段开始于北宋。这一划分的重要依据，是其认为北宋及以后的佛教丧失了隋唐佛教的气魄与盛况，后一阶段乃中国佛教走向大衰落的历史时期[①]。但这一说法明显是不公允的。诚然，前一个阶段尤其是隋唐之时，中国佛教通过格义、判教而开宗立派，佛教在中国化的进程中达致鼎盛阶段。但必须承认，“庶民文化生活，虽不免与官绅文化生活有相通之点，而在各个不同领域，实又充分表现雅俗之别。官绅自具一定深度与精致细密，庶民则不暇有深入追求”[②]。故而，佛教在中国社会的扎根，其对应的图景恰恰不尽是禅门问答和谈玄悟空，更多的却是寺院晨钟暮鼓中僧尼的法事仪式、普通民众在日常生活中的吃斋念佛和烧香礼拜。所以，对后一阶段佛教史的轻视，往往意味着对佛教的民间性、民俗性认识的不足。

另外，中村元先生所分割的时间段，也颇可商榷。其所谓的隋唐佛教气魄和盛况的“丧失”，实际上在隋唐佛教走向繁盛的过程中就开始了。首先，这恰恰是符合“相反相成”的法则的。如唐代寺院，皆以讲唱变文为重要事务。这种把佛教经文内容通俗化、甚而添加中国民间传说成分的做法，对影响普通民众、改易民俗起到了极其重要的作用，故赵璘《因话录》云民众“乐闻其说，听者填咽寺舍”，还有的人“效其声调，以为歌曲”。第二，这也是与这一阶段的文化风潮之变易相契合的。著名汉学家内藤湖南曾指出：“从唐末武宗、宣宗时期开始，文化的性质发生了变化。以往的文化都是与贵族制度相联系的，而这时期的文化显示出平民化倾向。”[③]从这一论断来看，唐、宋之间的变革与转型，在某种程度上讲就是思想、文化、宗教诸方面的平民化进程。当然，对于这一社会文化多方面的变迁，其时间也许应该大大提前，因为至少就川东北地区的零散佛教龛窟而言，其平民化过程的痕迹，大致在隋唐之际甚至更早就开始明显呈现出来[④]。

故而，李四龙在其《民俗佛教的形成与特征》一文中说，“民俗佛教研究是长期以来遭人忽视的领域，以往佛教史籍多偏重于介绍学理佛教方面的高僧、教

---

① （日）中村元等：《中国佛教发展史》（上卷），台北：天华出版公司，1984 年，第 4 页。

② 王尔敏：《明清时代庶民文化生活》，长沙：岳麓书社，2002 年，第 4 页。

③ （日）内藤湖南：《中国史通论》（上），夏应元等译，北京：社会科学文献出版社，2004 年，第 388 页。

④ 当然，所谓的“平民化”进程，其参与主体应该是与皇室、贵族、中上层官吏以及士大夫阶层相对而言的，绝非“贫民”。因此，平民之中亦有富、贫之分，甚至，部分“富民”还是作为“地方精英”而存在的。事实上，这部分“富民”居于社会上层与社会底层民众之间，刚好可以担当传递上层社会风尚、引导乡村社会世俗风流之双重重任。可参林文勋：《唐宋的“富民”阶层及其在乡村社会中的地位》，见朱瑞熙、王曾瑜等主编《宋史研究论文集》，上海人民出版社，2008 年，第 3—19 页。

万方数据

理、事件等，这样并不足以反映中国佛教的历史全貌，尤其不能突出佛教用于社会教化的功能”[①]，确为事实。基于此，为便于叙说，笔者将经由“格义”和“判教”之途而演化为“六家七宗”以及本土化的天台、华严和禅宗诸宗派的佛教发展类型，称之为“学理佛教”。与之相对、但又不可截然分开的是民俗佛教，它更强调和民间力量的结合，带着强烈的功利性去编造伪经、世俗化佛教经典和开龛凿窟，并逐渐形成普通民众生活中“民俗”一般稳定而自然的存在。

二

事实上，佛教在中国化的进程之中，民俗佛教确实跟学理佛教存在不同的发展路径和发展状态。很多时候，这种不同还表现得非常明显[②]。

民俗佛教形成之目的，是导俗化民。马克思早在 1842 年致阿卢格的信中就说过：“宗教本身是没有内容的，它的根源不是在天上，而是在人间。”作为一种有着深切悲愿的宗教，佛教所追求的使命之一，就是要救度众生而出离苦海。因此，站在这一角度来看，僧人升座说法、寺院倡印经文、僧俗开龛造窟等行为，皆可看作是佛教为达到“导俗化民”之重要目的而采用的宣讲佛教义理、扩大佛教影响力的若干手段。就这一点而言，川东北佛教造像的凿刻活动，从南北朝一直延续到民国时期，中间从未间断过。或庞大或袖珍、或庄严或谐趣、或精细或粗糙的川东北地区造像，以其生动的形象、生活化的描绘，无不打动着善男信女及其他普通民众。从这一意义上讲，佛教龛窟的作用，简直可以称为“石质的佛教宣传画”和“石头上的佛教教科书”[③]。

同时，从另一方面讲，川东北地区持续一千多年、从不曾中断的开龛凿像实践活动，当然是需要耗费大量的人力物力，是需要充分动员各方力量尤其是民众的力量的。就这一点而言，川东北地区的佛教造像活动，本身就是大量民众共同参与的、持续不断的“公共事件”，这本身也就被赋予了一种“民俗”属性。所以，川东北地区佛教文物点数量如此多，分布如此广泛，这应该看作是大量民众“发大愿作大行”所创造的不朽艺术篇章。

三

[①] 李四龙：《民俗佛教的形成与特征》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1996 年第 4 期，第 60 页。

[②] 也有学者认为，若照这样的划分，那民俗佛教才算是真正的佛教。因为衡量一种思想及其指导下的社会风潮最后是否转化成宗教的标准，并不是绝对的。一种颇为影响的认识是，基于宗教神灵的神圣性，以及居于神之下的人对神充满敬意和信仰等特征，宗教的本质才得以展示。也只有具备这类特征的宗教，才可以被看作是真正的宗教。

[③] 在川东北佛教龛窟之中，还有将部分佛教经文节选、刻写于龛窟石壁之上的例子。这一方面，固然是由于纸质经书易毁坏、难以长久保存，因而通过刻写于石壁来达到长久保存、流播后世的目的。但另一方面，这些刻写于龛窟石壁上的文字，本就是对佛教教义的一种宣传，这使得善男信女在观赏形象化的龛窟造像同时，又能获得对佛教教理的某些理论化认识。更重要的，对于极可能家无片纸的普通民众而言，龛窟壁上的刻经，尤其是某些较为简单的节选本，几乎助成了这些民众的文字启蒙和宗教启蒙。

万方数据

李四龙所强调的民俗佛教所具有的三个重要特征，在川东北零散隋唐佛教龛窟之中，完全具备。

第一，将佛教看作一个“泛神”的宗教。在学理佛教看来，佛教本即为无神的宗教，释迦牟尼也仅是觉悟了的众生而已。无论是密宗所讲的“即身成佛”，还是禅宗所注重的“顿悟成佛”，都是基于“众生皆有佛性”这一理论认知而阐发的。因此，就虔心修行佛法的真正佛教徒而言，必须的基本功，是认识到“法我两空”和“缘起缘灭”等佛教义理的真实无妄。按这一思考理路，佛教中那些拥有某些“神力”与“法力”的佛与菩萨，也只是对苦、空等有充分觉悟并助力众生抵达涅槃境界的引领者而已。

但在民俗佛教那里，佛教中的神与人的关系，很大程度上是对立的。并借此显示出，佛教神灵之于佛教信众的至高无上和神圣不可侵犯。于是，在川东北零散佛教龛窟中，除去部分龛窟中才有的供养人造像，其他几乎所有造像（包括某些造像的坐骑），都是富于神性的，都是善男信女顶礼膜拜的对象。就这一意义而言，佛教寺院根本不只是僧尼修行之地，更是佛教神灵聚集并施加法力之所。基于川东北零散佛教龛窟多处于寺院内部或近侧的实际情况，这些龛窟更多是与寺院一起，构成了一个充满神性的民俗佛教信仰空间。

川东北零散隋唐佛教龛窟，多凿刻于交通相对便利的地方，在很大程度上，也是基于方便民众礼拜、祈祷之考虑。在进行礼拜和祈祷活动的民众中，一部分当然应该是佛教的信众，一部分民众可能对佛教的基本知识都欠缺了解，但这并不妨碍他们进行这些活动，以及他们虔心礼拜、祈祷神佛之后对预期效果的期盼。普通民众对自己是否成佛一般是不予考虑的，甚至连阅读某部全本的佛经也不抱期望，因为那需要较高的识字能力和文化水准。在婚丧嫁娶、福禄寿考等凡俗人世的事项中，零散龛窟中的大小造像（其后“隐藏”着跟造像所对应的神灵）若能给虔诚礼拜的民众带来顺利，甚至给民众的今生以至来世结下善缘（当然，这更多是心理层面的），这些造像的功用也就算得到最大的实现。

第二，与将佛教“泛神”化相关联，民俗佛教拥有极强的包容性。在有明确佛经依据的佛教“神灵”之外，儒家之文臣、道家之神仙甚至民间之精怪，都可被纳入零散龛窟中来凿刻。在川东北零散隋唐佛教龛窟中，一个非常突出的现象就是，大量道教神仙造像被凿刻出来。对普通民众而言，“不少人对佛教的佛和道教的神仙区分不清，以至于常常把二者相混杂”[①]。相对而言，在川北广元尤其是剑阁县境的零散龛窟中，这一特点表现得极为明显。更有甚者，据阆中大像山摩崖造像 15 号窟内之《东山大像精舍何居士记》碑所载，阆中大佛的凿刻者何叟，“本家在今之所居对江之北岸”，因“南瞰石壁，隐约如有仙状”，因此才

[①] 张国刚：《佛学与隋唐社会》，石家庄：河北人民出版社，2002 年，第 228 页。

万方数据

“舍百年之业，即居于此，乃手凿岩峦，建成大像”。亦即，何叟凿刻大型佛像之原因，却是由“神仙”之缘而引发。至少在此碑文的撰写者看来，“仙”与“佛”之间的界线是非常模糊的，甚至是不存在的。

从民俗佛教的功利性来看，这种包容性对于最大限度地吸引各种宗教“底色”的人群而言，是非常重要的。事实上，在隋唐之时的川东北地区民间社会里，多种宗教都曾对民众发生过影响，但毫无疑问，至少就隋唐这一历史时期而言，佛教的影响力是最盛的。一个明显的证据是，在隋唐时期的川东北零散龛窟中，全为佛教题材的和以佛教题材为主的，不但在总的数量上占据绝大多数，更在体量相对更大、对周边影响较大的龛窟中占据绝大多数。

但从另一方面讲，这种包容性对佛教的纯粹性也构成了威胁。但这对道、佛本就分得不甚清楚的普通民众而言，恰恰是相匹配的。

第三，若依学理佛教、民俗佛教的二分法，在学理佛教更多逼近哲学之境的同时，民俗佛教更多是在解决社会学的各种问题。但不可否认的是，仅仅着眼于抽象意义世界建构的学理佛教，很难在佛教流变、发展的过程中保持稳定。兹举两例以说明，第一，唐朝理论化程度最高的唯识宗与相对简易的净土宗的不同命运，足以说明普通民众对繁琐的逻辑推演并不感兴趣，也缺乏激发兴趣的学识和能力。第二，学理佛教在唐末五代之后迅速萎缩，与之相对的民俗佛教则更加盛行，这其间是有深刻的必然性的。也因为如此，在川东北地区的零散隋唐龛窟中，极少见到凿刻佛教经典原文的。即使有，也多半是某几部最为流行的佛教经典（如《法华经》《金刚经》等）之节选，这在营山县太蓬山透明岩等处的龛窟之中即可找到[①]。这种节选经文的方式，基本未考虑让信众通过阅读佛教经典进而窥探佛法大义的可能，它更多应是作为善男信女日常念诵之题材而存在。

民俗佛教的优势，在其能够利用佛教“神灵”之权威构建民众日常生活中的秩序空间。就这一意义来说，民俗佛教之盛行，首先在其承担并很好地发挥某些社会功能。比如，在封建政权的司法体系之外，民间社会更多的道德评价、善恶判别工作，事实上是由民俗宗教来完成的。民俗佛教之所以“神化”各种佛菩萨甚至民间精怪，目的之一就是赋予其评价、赏罚世间万事的地位和能力。

佛教中常说一语，“菩萨畏因，凡夫畏果”。对于普通民众而言，多是在生活中遇到了实际困难，才会想起去跪拜菩萨、去求得救护，而不甚注重平素生活中的修行种因。因此，观世音菩萨等佛教神祇广为民众熟悉和信赖，即是因为佛教多部经典反复强调，当众生遇到任何困难甚至苦痛，若能至诚称念观世音菩萨名号，即可获得观世音菩萨大慈大悲之各种救护。故而，长期以来，在普通民众

[①] 这与四川其他一些地区零散龛窟中的专门性刻经窟是不一样的。比如四川中部之安岳卧佛院造像龛窟中，就有唐代石刻佛经共 15 窟，总共刻经 22 种，字数至少有 40 万字。所刻内容多为《大般涅槃经》，另外还有一些禅宗和密宗的经典。

万方数据

眼里，观世音菩萨固然是一个宗教神灵，但她更是一种“救火队员”的角色，在民众生活中更多起到的是“及时雨”的作用。反过来讲，同为阿弥陀佛胁侍菩萨的大势至菩萨，在很多民众眼中却是相当陌生的。因为大势至菩萨代表的是喜舍，是智慧，而这些相对更加“形而上”的东西，并非普通民众日常生活所必须。观世音菩萨的备受欢迎，与大势至菩萨的少为人知，其实是民俗佛教一个颇为生动的注解。

余论

在“中国化”这一必由的进程之中，民俗佛教必然、也必须跟学理佛教走上不同的发展路径，展现不同的发展状态。在川东北地区的零散隋唐佛教龛窟中，民俗佛教的特征表现得非常突出。这既是零散龛窟本身强烈的“民俗性”特性之展现，更显示出零散龛窟作为民俗佛教深化其“民俗性”之空间和方式的重要性。

万方数据

第三节　川东北零散隋唐佛教龛窟的特征

川东北零散隋唐佛教龛窟的总体特征，在与这一地区的中心龛窟的比较之中，会显现得相当明显。

一、中心龛窟往往拥有较大的规模，且多成片分布，其中的特大型、大型龛窟数量也更多，也更易形成造像高潮和区域造像中心。而零散龛窟往往规模很小，且在地域分布上极为分散，中小型、微型龛窟占其中绝大多数。

时至唐朝，广元皇泽寺、千佛崖等处的开龛造像活动，进入了最为兴盛的阶段。并与其东面的巴中南龛等处造像一起，形成了全川时间最早、规模最大的佛教造像中心区域。



图 25　广元皇泽寺

作为川东北地区最富盛名的中心龛窟，位于广元城郊嘉陵江西岸马龙山脚下的皇泽寺摩崖造像，现存龛窟近 60 个，大窟 6 个，各式造像达 1200 多身。其造像时间从北魏晚期开始，经北周、隋朝，到唐朝尤其是高宗和武周时期达到造像的最高潮，其后日趋衰落。在皇泽寺摩崖造像中，有中心柱窟、大佛窟、五佛窟和“武则天真容”圆雕造像等各种龛窟形制和凿刻题材。而以北魏晚期雕凿的第 45 号中心柱窟、隋朝雕凿的第 28 号大佛窟等最为知名。基于其重要的历史价值和在川东北佛教史中的重要地位，早在 1961 年公布第一批全国重点文物保护单位名单时，皇泽寺摩崖造像即已入列。

广元千佛崖摩崖造像，位于广元城北郊之嘉陵江东岸，江畔古栈道上之石柜阁险关旁边，与皇泽寺摩崖造像隔嘉陵江斜向而遥遥相望，亦是第一批全国重点

万方数据

文物保护单位。千佛崖造像区全长近 400 米，最高处之龛窟距离地面已有 40 余米，今残存洞窟尚有 54 个，造像龛 819 个，全部造像达 7000 余身。崖壁上之龛窟以位于千佛崖中段中层的大云古洞为中心，分多层次凿刻，最密集处竟有 13 层。造像之凿刻，自北魏经西魏、北周而至隋唐，逐渐形成今四川境内最为宏伟的佛教龛窟群。其后经五代、宋元而至明清，凿刻规模虽有所缩小，然续凿不绝，并以此享有“历代石刻艺术陈列馆”之美誉。其中凿刻于北魏晚期的大佛窟，凿刻于唐朝的菩提瑞像窟、大云古洞等洞窟，在佛教龛窟研究者眼里极为重要，即使在古代艺术爱好者眼里也极为著名。而据清咸丰四年所刻之题记记载，广元千佛崖造像之总数，实共有 17000 余身，其规模要远远胜于留存至现在的部分。上世纪 30 年代，因受地势所限，必须在嘉陵江边修筑依崖而过的川陕公路，于是施工者被迫爆破千佛崖的部分临江峭壁，这对整个龛窟群的破坏几乎是摧毁性的。但即使如此，亦有论者认为，无论是从龛窟群的宏大规模和丰富题材诸方面来看，还是从洞窟形制的多样性、造像布局的合理性和造像风格的交融性等几方面来讲，广元千佛崖造像是可以与同时期凿刻的云冈石窟、龙门石窟等处造像相提并论的。

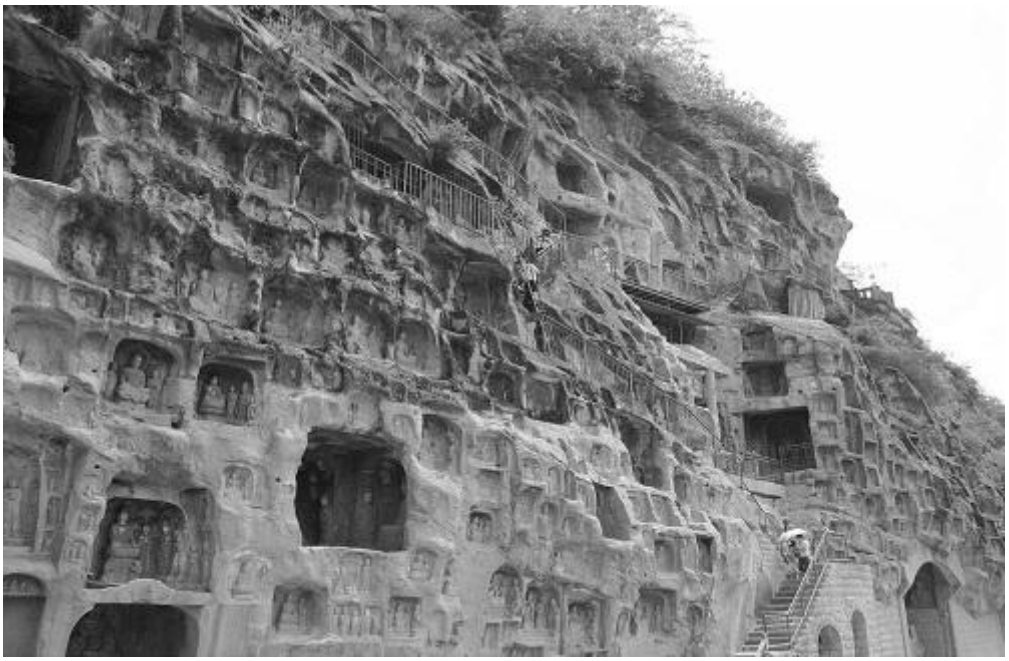


图 26　广元千佛崖摩崖造像

而广元观音岩摩崖造像，则位于广元城南近 20 公里之嘉陵江东岸、盘龙镇新民村大南山一断崖之上。其往南方向十余公里，即是大名鼎鼎的昭化古城。观音岩摩崖造像现尚存造像龛窟近 110 个[①]，分布在长约 260 米的南北向崖壁之上，造像大致分为南、北、中三段，其中北段造像风化十分严重。其地还保存有凿刻于唐天宝十年（751）、天宝十五年（756）、元和七年（812）、元和十三年（818）

[①] 查阅当地方志等材料得知，此处造像最盛时，大小龛窟总数达到 130 个之多。

万方数据

等年份的多则题记，再结合造像风格诸因素，可基本确定此处造像皆凿刻于有唐一朝。

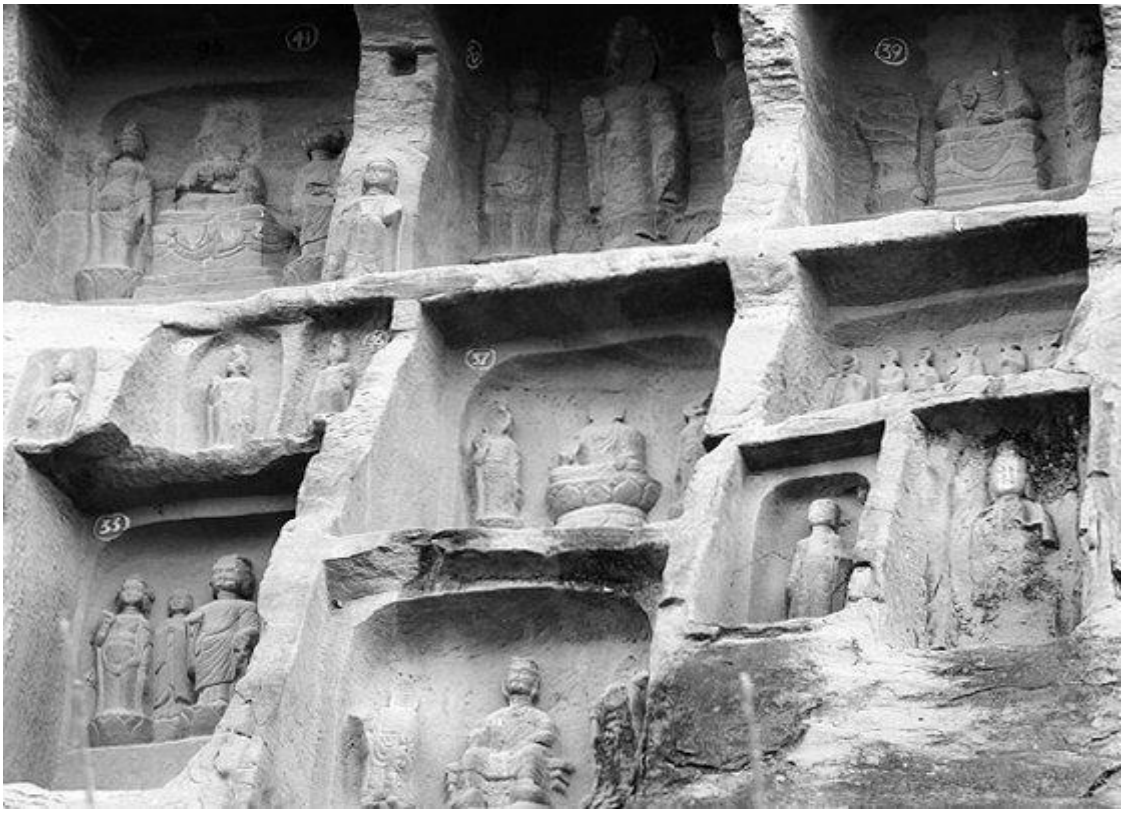


图 27　广元观音岩摩崖造像（局部）

再来看巴中，其全境域的唐朝佛教龛窟文物点，至少有 20 处。具体龛窟数量在 450 个以上，多数为唐朝所凿。而尤以南龛石刻、北龛石刻、水宁寺石刻、通江千佛崖石刻等为要，它们位于巴中城区四周或县区中心，共同组成一个隋唐佛教龛窟群。其中，巴中南龛位于城南之南龛山，现已变为城区的一部分。南龛造像是巴中规模最大也是保存状况最优的，现尚存龛窟 176 个。巴中北龛位于巴中城北之苏山山腰处，现尚存龛窟 34 个，造像 350 尊左右。1956 年即被列为四川省文物保护单位，2001 年被列为全国重点文物保护单位。巴中西龛位于巴中城西之凤谷山西龛村。西龛造像实为西龛寺、流杯池和龙日寺三个造像点的总称，三处造像之间的距离在 1 公里上下。现总共存龛窟 92 个，主体是西龛寺和龙日寺两处。西龛造像也在 1956 年列为四川省文物保护单位，2001 年被列为全国重点文物保护单位。通江县千佛崖造像，也是全国重点文物保护单位。其位于通江县西郊约 3 公里外之千佛村，居诺水河之右侧，崖前现有通江县城至诺水河镇之公路经过。据造像题记、重妆记等材料可知，通江千佛崖造像凿刻于“大唐龙朔三年”至开元七年（663—719），分布在长约 54 米、高达 10 余米之崖壁上。现存造像共 54 龛，总数达 3000 身以上。造像题材、样式极其多样化，有净土变、天龙八部、释迦说法图、七级佛塔、千佛屏等，造像题材则主要有释迦、西方三

万方数据

圣、三世佛、药师佛、金刚力士和供养人等。其中最大之龛窟，宽 373 厘米，高 334 厘米，深达 204 厘米。

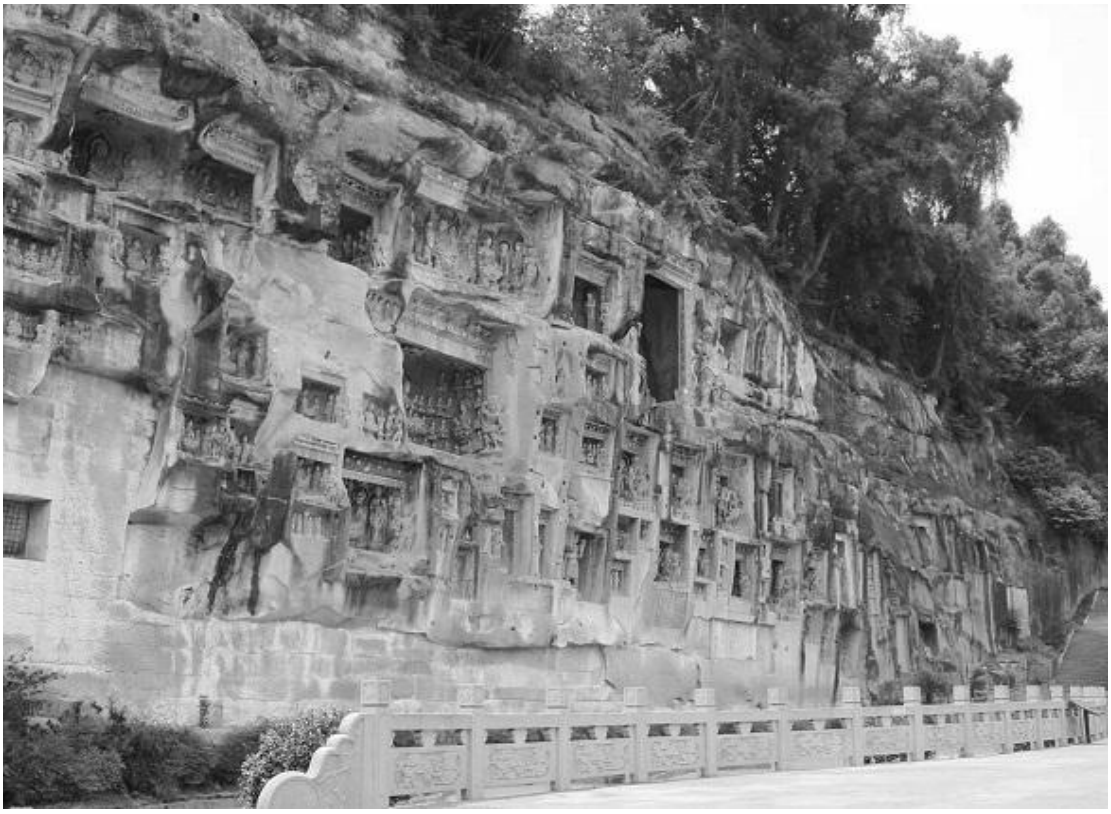


图 28　巴中南龛摩崖造像

广元皇泽寺及千佛崖等中心龛窟，就龛窟形制、造像组合和造像风格诸方面而言，比较接近中原、北方的佛教龛窟。亦即，从艺术传播的规律来说，在讨论广元皇泽寺和千佛崖等摩崖造像的艺术特征时，大体上应在中原、北方的造像龛窟中去寻求源头[①]。同理可知，川东北地区零散龛窟的诸多特征和要素，恐怕就需去广元皇泽寺及千佛崖造像等区域中心造像群中去寻找。

基于中心龛窟所处位置等各种因素，其佛教造像在题材、龛窟形制、表现方式等方面，对川东北各地零散龛窟造像影响极大。如广元地区之双层龛，以及巴中地区佛帐形龛的“简化版”，经川东北地区大量零散龛窟的实践和过渡，最后还“南下”至大足北山等处落地生根[②]。

川东北地区的零散龛窟，其最大的特征就是所处位置特别分散，不成片，规模多数偏小，石窟少而摩崖多，有的文物点仅一两龛造像[③]。如位于南充嘉陵区

[①] 马彦、丁明夷：《广元皇泽寺石窟调查记》，《文物》1990 年第 6 期，第 33 页。

[②] 董广强：《大足北山龛形探源》，见重庆大足石刻艺术博物馆编：《大足石刻研究文集》（5），重庆：重庆出版社，2005 年，第 318—322 页。

[③] 因川东北、川中、川西各地广泛存在丘陵地貌，这保证了既有着细腻绵密的石质、又大致处于交通线路旁边的巨石和山崖面的“充分供应”。这些巨石和山崖面，因易于施工而在表现佛道造像层次、面貌和神采方面，效果上佳。这也是四川多地都于隋唐之时出现大量佛教零散龛窟的物质基础。据不完全统计，如川中之安岳一县，就拥有各类石刻文物点近 80 处，且绝大多数佛教造像都处于各乡、镇较为僻远之地。旧处川东之大足区，也有 80 处以上。川西之蒲江县，至少亦有 20 处。

万方数据

石楼乡万山寺之后的一块巨石上的万山寺石刻，总共仅 2 龛造像和 1 通碑刻。另如位于广元剑阁县柳沟镇的三清村摩崖造像，位于大竹县清水镇的明星村摩崖造像，均仅 1 龛。

二、相对而言，中心龛窟的造像持续时间更长，题材更加丰富，造像组合方式、表现方式更加多样。

成都多个出土南朝造像的遗址，堪称南朝时巴蜀地区的“中心龛窟”。其中凿刻于刘宋元嘉二年（425）的造像背面之经变故事画，在画面中有六像并坐图像。长广敏雄先生曾考证说这六尊像是六位菩萨，而并非六尊佛像，也不是其中若干尊为佛像。这类较为特殊的造像组合方式，在后世的“中心龛窟”中不断推陈出新。或者说，川东北地区隋唐中心龛窟的“造像持续时间长，题材更加丰富，造像组合方式、表现方式更加多样”这些特征，是有历史因由的。

如广元千佛崖龛窟造像群，始凿于南北朝，至隋、唐而形成巨大规模，其后宋、元、明、清各朝都有进一步的补充和完善[①]。就造像题材而言，广元千佛崖造像中明确展现出了“显密双修”[②]之特色，其中一部分创制于初唐到开元年间的密教遗迹，其独特性十分鲜明。相对而言，这一特色在川东北地区的隋唐零散龛窟之中，几乎无以见到。也因如此，对千佛崖造像中涉及密教因素的造像及其他遗迹，学术界始终保持着热切的关注，并多有分析细致、观点新颖的研讨成果公开发表。就表现方式而言，如凿刻于盛唐之时的涅槃窟，其表现了摩耶夫人奔丧之情节，这在全国各地对释迦涅槃形象有所描绘的佛教龛窟中都是难以见到的，可以说是“独树一帜”。因千佛崖龛窟造像群之历史、宗教和艺术价值之高，洞窟开凿延续时间之长，而始终受到中外学者的高度关注，从各角度、各层面对其所进行的探讨已有“汗牛充栋”之感。

另如广元观音岩摩崖造像，其北段有一龛，龛中凿刻沙门像 1 身和菩萨 10 身。其中，沙门像着袈裟，右肩上斜执锡杖，锡杖头挂有镜子、剪子和折尺，极可能为宝志之像。盛唐之宝志石像，尚不多见。时至今日，在川东北各地之隋唐造像龛窟中，这也是唯一一处宝志造像实例。

再如巴中南龛第 83 号龛，龛内凿刻的主尊为释迦牟尼双头瑞像。瑞像通高为 68 厘米，均有高螺髻，共用内圆形外桃形之双层头光，共用身躯。龛外左壁上的造像题记显示，此瑞像雕凿于唐开元二十八年（740）。这一造像组合方式，

[①] 虽然隋唐是广元千佛崖造像最为辉煌的时期，而之后的造像多为补塑、重塑或重妆，新凿造像很少，其艺术价值也远逊于隋唐，但这并不影响隋唐之后千佛崖依然作为川东北佛教信仰中心的地位。

[②] 如位于千佛崖北段的菩提瑞像窟，主尊为毗卢遮那佛。佛像装束及周围的装饰，皆与《陀罗尼集经》中的相关描述高度一致。此窟与位于其南侧的弥勒佛窟，在龛窟形制、窟内布局以及造像风格等多方面都比较接近，同时凿刻的可能性极大。这种同时凿刻毗卢遮那佛与弥勒佛的造像活动，可看出在供养者的眼里，“显”与“密”并无高下之分，亦不必做非此即彼之选择，反而可显密共存、显密双修。

万方数据

可谓巴蜀唯一、西南地区唯一。目前仅在敦煌石窟和内蒙古黑水城遗物之中，找到过与之较为相似的作品。另如巴中南龛第 16 龛，内龛中凿刻之主尊为六臂如意轮观音，这至少在巴中全境之内是唯一的一身。外龛左壁题有唐咸通年间（860—874）的妆彩记，这说明此龛的凿刻时间要远早于咸通之年。此外如巴中南龛第 106 号龛，龛中有唐贞元二年（786）凿刻的释迦、药师并坐像，这一造像组合在川东北各零散龛窟中再没出现。巴中南龛第 94 号龛，唐会昌六年（846）十二月雕凿完成毗沙门天王立像，像踏于三地鬼之肩上。巴中南龛第 65 号龛，唐乾符四年（877）四月雕凿完成毗沙门天王立像，像踏于两怪兽之上。以毗沙门天王为龛窟内之主尊，这在川东北各零散龛窟中亦未出现。



图 29　双头瑞像龛（南龛 第 83 龛）

而更为独特的，如巴中西龛第 34 号龛，内龛主体造像为两主尊两弟子一道士一菩萨一女冠之造像组合。主尊之中，左为释迦像，右为老君像。释迦像左、右侧各立一弟子，老君像右侧立一道士。左壁为菩萨立像，右壁为女冠立像。本龛造像，无疑是“佛前道后”思想的体现。不但释迦、菩萨等造像均居左，而且释迦有两身弟子像胁侍，较老君更多一身。不仅如此，从龛内整体布局上来看，释迦像右侧的弟子像，实际上处于整个龛窟最中央的位置。有唐一代，仅武周之

万方数据

时，明确在各种公开典礼和场合，“令释教在道法之上，僧尼处道士女冠之前”[①]，因此，本龛造像的特殊组合，显示其应开凿于武周时期。

川东北零散龛窟中即使有一些逸出中心龛窟既有范围的创新和突破，也基本可视为中心龛窟已有题材和组合方式的变种。比如，自北魏晚期川东北造像开启四川龛窟造像的大幕以来，经过短暂的历史探索，“一铺多尊”的造像组合形式最终于隋朝得以确立。但在川东北零散龛窟中，大量的小型龛、微型龛中却仅有一尊造像。这一与中心龛窟迥异的表现，首先是受造像龛规模过小之限制，龛中没有更多的空间以供凿刻更多造像。当然，这背后起根本作用的还是经济问题，民俗佛教中的善男信女，确实没有足够的物力、财力去凿刻更大规模的龛窟。

此外，弥勒佛像作为龛内主尊，这在巴中地区的中心龛窟造像中本是比较多见的。且其多与释迦像“配合”出现于同一龛之内，如巴中西龛第 39 号龛、第 73 号龛等。但巴中西龛第 87 号龛和第 90 号龛，一龛为弥勒，另一龛为释迦，但两龛紧邻。这种变异，表面上看是两个龛窟，但因其位置紧邻、形制类似，也可将两龛视作一龛，龛内为并存之释迦和弥勒。这种处理方式明显影响到了零散龛窟的形制创新，如剑阁县横梁子摩崖造像的一个重要特点就是，多个小龛中仅有一尊造像，但若干小龛又共用一个外龛的框线。这样造成的视觉效果，既可视每一小龛为独立单位，也可把外龛框线内的若干小龛看作一个整体。

这种变异的处理方式，在隋唐之后依然存在。如南充青居山龛窟群中，有一处以药师佛为主尊的唐窟。后在南宋淳祐年间的修缮过程中，竟增加了老子造像，以至药师佛像和老子像并列而为窟中主尊，形成一种罕见的佛道合窟样式。隋唐以来，佛道合龛是巴蜀造像的一种趋势，在以今剑阁县为中心的广大地域范围内，尤其盛行，但以药师佛、老子同为主尊的造像组合形式确实比较少见。但若将此组合置于川东北隋唐零散龛窟中大量存在双佛、双菩萨、佛道合龛这一背景中来认识，这一组合即为泛化的佛、道二像搭配而已。

当然，客观来讲，中心龛窟和零散龛窟的共存、互补，可能才是更真实的川东北隋唐佛教生态。就广元皇泽寺摩崖造像来说，其造像时间从北魏晚期开始，经北周、隋朝，到唐朝尤其是高宗和武周时期达到造像最高潮，其后就日趋衰落。但川东北零散石窟，却在延续这些造像活动。零散龛窟的雕凿，一是因为川东北一带本就有着深厚的佛教流播的土壤，包括中心龛窟对周边地区的辐射和影响。如苍溪县赵家坡摩崖造像，其 3 号龛、6 号龛两个初唐龛之龛楣外层，均匀分布 7 个圆形浅龛，中央位置处的浅龛立凿像 3 身，其它浅龛中各仅一尊小佛像，这可以看作是七佛装饰的一个“变种”。且这一样式与广元皇泽寺摩崖造像第 55 龛的龛楣图样一致，这明显是受到区域中心、大型造像影响之辐射[②]；而另一方面，

[①] （后晋）刘煦：《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 121 页。
[②] 罗宗勇、王剑平：《四川广元皇泽寺新发现的唐代石刻摩崖造像》，《文物》2009 年第 8 期，第 73 页。

万方数据

川东北的零散石窟在盛唐之后迎来开凿的高峰期，恰恰是在安史之乱前后，两京凋敝，北方大乱，导致以两京为中心的佛教传播盛况急速终止，于是向南翻阅巴山、秦岭，成为北方僧侣、官员和文人的重要选择。这一空间承接与历史时机交汇在一起，共同把中晚唐直至两宋的川东北零散佛教龛窟造像活动，推到了历史的顶峰阶段。在更大意义上，这一局面奠定了四川地区在中晚唐的中国佛教造像史的重要地位，这一时期的佛教造像也成为了四川最主要的文物资源以及佛教考古极重要的第一手实物资料。

三、基于前述两方面以及其他原因，中心龛窟的各式造像往往拥有更大的影响力，并因此吸引更多的供养者和信仰者。这一进程极易往复而逐渐形成良性循环，最终必将进一步扩大中心龛窟在周边地域的知名度和影响力。

其中一个重要的方面，是中心龛窟的供养人群中，皇室、官宦以及其他名人的占比通常会更大一些。这在处于交通要道、“京华冠盖云集”的川北广元诸地，表现得尤为明显。如旧名“乌奴寺”的广元皇泽寺，本就是作为女皇武则天的祀庙而存在的。基于武则天与川北广元的历史渊源[①]，其在登基称帝之后曾捐巨资于寺，还曾“赐寺刻其真容”。事实上，皇泽寺是修建于后的，而其地佛教龛窟之凿刻则早于皇泽寺修建之时。但“皇泽寺”这一“金字招牌”，对于扩大并神圣化皇泽寺龛窟及造像的影响，无疑起到了极为重大的推动作用。另如皇泽寺第28号龛，这是整个皇泽寺造像群中凿刻时间最早的龛窟之一。龛内右侧弟子像与菩萨之间头戴幞头、左膝跪地之男性供养人像，据考证即为出资凿刻此龛的蜀王杨秀。可以想象的是，当皇室的重要成员都在捐资造像的事例流传开来之后，这种“示范”作用必然会对其他达官显贵甚至普通民众产生极大的正面刺激[②]。这类中心龛窟，往往会成为零散龛窟造像集中、热烈模仿的对象，并因此而形成某一时期某一题材的相对稳定的凿刻样式和风格。在皇泽寺第28龛凿刻之后，其西方三圣之题材即在川东北零散龛窟中多有表现。

开元年间，曾入川出任剑南道按察使、益州长史的韦抗，一边命人凿石修路，一边开始沿广元嘉陵江江畔之山崖凿刻龛窟及佛像。韦抗之后，拥有“燕许大手笔”之盛名的许国公苏颋，在调任益州大都督府长史时，亦曾捐资于广元千佛崖凿刻佛像。至今千佛崖尚存相关题记云，“都督府长史、持节剑南道检校使、上柱国、许国公武功苏颋敬造”。这种高品级官宦大员的开龛凿窟，很自然地引起

[①] 皇泽寺造像第12窟中尚存有唐碑一通，碑文略云：“贞观二载（628），郡□武都督（武则天之父武士彠）、杨夫人……□圣仪容……遽命良工……。”相关史实是，武士彠于唐武德七年（624）到利州（今广元）任职，贞观四年（630）离任。杨夫人生武后，当在武士彠至利州上任后不久。武氏夫妇在皇泽寺所在地开龛造像，亦必然在武则天出生之后与贞观四年之间。

[②] 事实上，这类例子在整个四川地区并不鲜见，隋唐之前的例证在佛教造像中也曾出现。1937年，成都万佛寺遗址出土的一尊高约2米的释迦牟尼佛像上，刻有题记云：“（梁武帝）中大通元年（529）太岁己酉……景光（太）景焕世子侍从鄱阳王（萧恢）世子（萧范），西止于（成都）安浦寺，敬造释迦像一躯。”

万方数据

多方效仿。也正因为这样，一直迟至清代之时，一方面，刘喜海所编《金石苑》等书，依然在不断收录有关千佛崖之碑刻题铭。另一方面，达官贵人仍在继续推高千佛崖的宗教地位和社会地位。如千佛崖中段底层俗称为“藏佛洞”的第223号窟，高、宽、深均为两米余，其窟内榜额有云：“钦差赴藏灌顶普善广慈大国师章嘉呼图克图敬谨/镌供/道光二十二年十月吉立。”据温玉成先生考证，窟内坐像是四世章嘉呼图克图伊希丹毕坚赞从西藏至京途经广元所造，坐像身份应是三世章嘉呼图克图若必多吉[①]。

而从广元观音岩造像中随择一则题记来看，刻写于唐天宝十年（751）的《释迦牟尼佛像赞》，其文末云：“十月一日，云南诏慰泸化宣慰讨会兵马处置使、朝议郎、行内侍省掖庭令、上柱国范远逸敬造，检校官、朝骑郎守、益昌郡守、司马王顺之。”毫无疑问，题记中所言“释迦牟尼佛像”，其出资凿刻者，乃为出征云南之军队首领与当地官员。

另如巴中南龛第87号龛，龛中有观音立像。龛外左壁有名为《救苦观世音菩萨像铭》的造像记，其中有言：“兹救苦观世音菩萨像者，巴州刺史严武奉报烈考中书侍郎远日之所凿也，乾元二年正月十三日。”显示在乾元二年（759），被贬至巴中的严武，为其已经逝世的父亲严挺之[②]祈福而凿刻了龛中之观音像。

巴中南龛第94号龛，唐会昌六年（846）十二月雕凿完成毗沙门天王立像，像踏于三地鬼之肩上。据第93号龛内之碑记，第94号龛中之毗沙门立像与第95号龛中之观音立像，皆为“巴郡太守荥阳郑公新建”。此郑太守“惠于民，信于士，虔于浮图”，其凿刻毗沙门天王像的目的，是为了借助天王神力，驱除“时患”，求得境内安宁。凿刻“救苦观音”之像，则为避免“寒暑生疾”[③]。

再如巴中南龛第65号龛，唐乾符四年（877）四月雕凿完成毗沙门天王立像，像踏于两怪兽之上。外龛右侧题记云：“朝散郎守化成县令赵荐凡，为自身疾苦，发愿敬镌北方大圣毗沙门天王一躯，今已成就。乾符四年四月八日，修斋表赞讫，永为供养。”

巴中南龛第137号龛，龛中造像严重风化，就残迹而言，龛内后壁为一坐佛两弟子两菩萨之造像组合，左、右两壁各存一菩萨立像、一坐像。天龙八部浅浮雕在诸尊像之后。龛楣正中刻有户部大臣张祎于中和四年（884）三月凿刻完成释迦像龛的造像记。张祎曾追随唐僖宗入蜀，《旧唐书·僖宗本纪》与张祎本传所载相关史事，均与造像记合[④]。

[①] 温玉成：《广元千佛崖“藏佛洞”考察》，《四川文物》2003年第3期，第90-93页。

[②] 据《旧唐书》卷九九载，严武之父严挺之，“素归心释典，事僧惠义”，本即是奉佛之人。参（后晋）刘煦：《旧唐书》，北京：中华书局1975年，第3106页。

[③] 这一时期佛教造像的凿刻，也更能反应政治风向。比如，此毗沙门立像龛和观音龛之开凿，正值武宗死后不久，会昌灭佛之风暴刚刚平息。当地官员此时开龛造像，在一定程度上，是会昌之后佛教复苏的一种前奏，也反映出信众借助佛教造像表达各种现实诉求的迫切性。

[④] 另据《全蜀艺文志》“七佛龛”条记载，张祎在巴中所凿造像应为七佛，但此处却是释迦像龛。也许张祎

万方数据

通江千佛崖的凿刻，其始创就与西晋成都王李雄有关。唐太宗时，尉迟恭在千佛崖续建了阿弥陀佛龛。唐开元七年(719)，王羲之后代王珣又在这里凿刻了释迦牟尼佛、大势至菩萨、观音菩萨各一尊，从而使千佛崖的造像初具规模。

不但是新造佛像，中心龛窟某些妆彩事务，都是由官宦、名人出资完成的。如皇泽寺隋至贞观时所凿刻的第 13 号窟，窟左残存碑文表明，初唐贞观初年，武则天之父母已在皇泽寺区域凿刻佛像。但到了唐敬宗宝历年间（825—827），造像已久为风雨侵蚀，于是太守北平公主持了对武氏夫妇所凿龛像的重妆活动。另如巴中南龛第 71 号龛，其龛外左侧下方阴刻有文德元年（888）十二月李思弘夫妻妆彩记。李思弘为“同节度十将军事押衙充都押都巡兼殿中侍御史”，其发心妆彩的主要目的也关乎官运——“自身迁荣，禄位日新”。

而川东北地区的隋唐零散龛窟，要么因规模太小而无法满足信众对多种佛教“神灵”的选择，因为多种“神灵”对应着多种神力，多种神力才能满足信众的多种祈愿；要么因造像集中凿刻于某一时期而无法形成一个持续性的以造像、礼拜为纽带的佛事活动中心。所以，川东北零散龛窟之所以“零散”，是有其必然性的，它们既无法吸引达官显贵的关注——而这在客观上确为扩大造像影响力的重要手段，更无法保证一个区域信仰中心的长期存在从而在当地民众中延续佛教的生命力。所以在实地调查中，笔者仅在规模较大的零散龛窟如达州浪洋寺摩崖造像、营山太蓬山透明岩摩崖造像、广安冲相寺摩崖造像等处，发现有中、底层官员参与开龛造像活动的记载。而普通民众即使将自己的形象凿刻在外龛等位置，也多不署名。故而，在讨论零散龛窟的造像风格等问题时，一般只可谈零散龛窟如何被中心龛窟影响，而对某两处或多处零散龛窟具有某种形式上的一致性或相似性的问题，通常都不能推断为其中部分龛窟影响到了另一部分龛窟的凿刻，而只是更多地归因于这是同一批或同一地的凿刻匠人所为。

四、无论在今日之交通网络中，还是在历史的道路体系里，中心龛窟基本皆处于更加便利的位置，而零散龛窟则多在相对偏僻之所[①]。所造成的结果必然就是，龛窟的规模大小，通常与其所处位置的便利程度成正比。

就中心龛窟而言，广元皇泽寺和千佛崖的开龛造像活动到隋唐时进入了最为兴盛的阶段。并与其东面的巴中南龛、西龛、水宁寺等处造像一起，形成了全川

在入蜀途中所造龛窟并不仅此一处。详情尚待进一步考证。

[①] 历史交通网络和现实交通网络虽有不同，但线路、驿站等要素的选择，基本都以相对便利和安全为第一考虑。因此，就龛窟造像地点的选择而言，更准确的说法应是，只有便利和更便利之分别。或者从历时的角度来看，存在一直处于便利之处和仅在某一时期处于便利之处的分别。所以，川东北地区零散佛教龛窟的荒僻现状，并不一定就意味着这些零散龛窟在历史上所处即为无人问津的不毛之地。可能也恰因交通状况的历史演变，才导致某些龛窟及造像逐渐被“边缘化”，以及某些地方的造像不再有续凿，从而形成“越被边缘化就越没有续凿活动，然后规模就越没有扩张”的恶性循环。比如，基于宋、元时期巴中及其以南之川东地域多陷于频繁的战事当中，曾在隋唐盛极一时的广安冲相寺造像活动渐趋消歇。五代之后直至民国，只有零星续凿。

万方数据

最早、规模最大的佛教造像区域。这明显跟这一时期金牛道和米仓道的畅通无阻所带来的南北密切交流之盛况相关。另外，以广元千佛崖造像为例，其所在之嘉陵江东岸、古栈道石柜阁之位置，本身即是出川赴秦之要途所在。历代往来于广元和陕南、关中及北方各地的官宦、商旅及其他民众，无不由此经过。

而剑阁县武连镇环梁子摩崖造像，古时距其最近的驿道虽仅一里之遥，后来所筑之川陕公路亦在其西面几百米远之地，陆游等历史名人均曾在此地逗留（陆游还留有诗歌《夜宿武连县驿》一首），但其造像规模并不大，仅一壁共 17 个小龛而已。又如龙多山摩崖造像，虽位于重庆合川北上南充的交通要道上，其地下临涪江，离嘉陵江航道亦很近。但其今距合川市区近 60 公里，隋唐时亦远离周边市镇，故其造像规模及影响力根本无法与前述皇泽寺和千佛崖摩崖造像相提并论。

另一个区分中心龛窟和零散龛窟的指标，即是看龛窟造像中是否有“胡人”因素存在，以及这些因素存在之多寡。隋唐之时（尤其是盛唐前后）胡风弥漫，在其主要影响所及之长安、洛阳等大都市以及河西走廊一线以外，胡风所及于四川的史载记录也颇多。作为一股外来力量，其所选择的进出川道路，一般当然是隋唐时最为畅通、最为轻便的路线。所以我们在皇泽寺隋至贞观时所凿刻的第 12 号窟外室两壁上方的礼佛图中看到，左壁一组共 9 人，前为引路之沙弥，第二人为手持长柄香炉之男性，第三人是戴幞头、双手合十之男性，第四、五两人为体型偏小之男性侍者（第四人戴幞头、双手合十，第五人为腋下携拜毯之胡人），最靠后之四人全为女性，皆梳低平发髻、披帔巾并手持莲花；右壁一组共 5 人，前方一人为执香炉引导之僧人，第二、三两人为梳低平发髻、手持莲花并着靴子之女性，第四人为戴幞头系香囊之男性，第五人是右腋下携拜毯之胡人。外室两壁皆有胡人之像，这足以说明这一因素在中心龛窟中并非可有可无[①]。此外在广元千佛崖北段的菩提瑞像窟中，一个重要的组成部分即是十二弟子和伎乐胡人造像。对于窟内神奇、瑰丽密教场景的营造而言，伎乐胡人是不可或缺的。

当然，这类因素也可揭示中心龛窟和零散龛窟的互通、互补关系。比如，在巴中南龛第 16 龛（六臂如意轮观音龛）外龛左壁题有唐咸通年间（860—874）的妆彩记，外龛右壁标明“凉商童此年装彩”。“凉商”的出现，似乎可与营山太蓬山透明岩造像中的“秦州”等字眼相呼应，显示出从甘肃经天水穿米仓道再沿嘉陵江向南前行的交通路线的存在。

五、零散龛窟往往意味着其具有“民俗佛教”的某些属性，也常常与造像所

[①] 类似的例子如蒲江飞仙阁第 9 龛，在龛口两侧凿就刻有胡人造像。其特殊之处在于，面容是普通胡人样貌无疑，但其衣饰、身体姿态等则近似于天王。事实上，纵观巴蜀地区的隋唐佛教龛窟，通常都是在龛口两侧之位置凿刻天王造像的。

万方数据

需经费严重不足、造像凿刻工艺水平不高、凿刻中多出现较为明显之缺陷等问题相关联。

（一）零散龛窟往往是在相同粉本的基础上反复凿刻。如广安冲相寺 K43 龛、K50 龛，都是内外皆方形的双层龛，相对而言都比较“高大”，龛内造像均为三佛两弟子四菩萨两力士的造像组合，且都凿刻有天龙八部护法群像。从龛窟形制、龛窟规模、龛内造像组合诸方面看来，这两龛间的高度相似性，只能指向一个结论——它们拥有共同的设计粉本。当然，这种重复凿刻，一是表现出对设计粉本及先行凿刻面世的龛窟的认可，二则是从节约时间、成本的角度考虑，缩短了凿刻周期，也去除了另行设计的成本，以及新的设计所带来的各种不确定性。而这些考虑，对于经费常常得不到充分保障、审美要求并不甚高的民俗佛教造像而言，是至关重要的因素。

与之相对的，就是在零散龛窟之中，基于经费中断、供养人变故等问题而经常出现“烂尾工程”。如广安冲相寺 K12 龛，仅完成高约 57 厘米、宽 31 厘米的方形外部轮廓。另如冲相寺 K44 龛，仅可知方形龛口的高、宽、深等尺寸，龛内所有造像及装饰都尚未来得及着手。

（二）零散龛窟往往多为小龛、浅龛。一方面，就广元皇泽寺第 12 号窟右壁小龛、巴中南龛第 149 号龛、巴中水宁寺千佛崖第 12 号龛等小型浅龛（有些甚至只在崖壁上画一浅框）言之，很多学者都将其视为隋唐之间川东北造像中的一种代表性龛形特征。但实质上，在川东北零散的唐朝佛教造像中，这类小龛、浅龛比比皆是，与造像时间和所处具体位置毫无关系。这说明，在中心龛窟那里，造像多有明确的“阶段性”；而在零散龛窟那里，因为民间造像资金的不充裕等因素，更多呈现出一种“单一性”和“稳定性”。

而即使是小龛和浅龛[①]，也要尽量在其中集聚更多的题材和内容——这是普通的善男信女在经济实惠选择和宗教信仰表达间取得相对平衡的最佳方式。在成都万佛寺遗址[②]出土的佛教遗物中，有一佛龛乃梁太清二年（548）比丘法爱为其亡兄所凿。龛之残高仅 43 厘米，宽 37 厘米，厚 15 厘米，但就在这样一个极其有限的空间中，却凿刻出了主尊观音、比丘 4 身、菩萨 4 身、明王 2 身以及两狮及师奴、两象及象奴、八伎乐等众多造像，此外，在小龛的背屏上还浮雕有飞天和佛传故事。此石龛虽“小”，却“五脏俱全”，基本可视作一幅较为完整的佛国图。这一传统对川东北地区零散龛窟的影响非常直接，如巴中三江乡龙门山第 8 龛，内龛高、宽均仅 90 厘米上下，深亦仅 57 厘米，但其中却凿刻了一弥勒佛两

[①] 对民间力量而言，即使是凿刻小龛、浅龛，亦须耗费大量人力和物力，也并非临时起意而能为。

[②] 就川东北甚至整个四川而言，在北朝晚期即开始雕凿的广元皇泽寺和千佛崖造像，无疑是到目前为止开凿时间最早的摩崖造像。基于广元的特殊地理位置及被反复争夺的历史境遇，这两处造像中的早期作品，既体现着明显的北朝风格，又受到南朝造像特别是邻近的成都造像的直接影响。所以在谈及川东北地区的零散隋唐龛窟时，也要适当考虑南朝造像的影响因子。

万方数据

弟子两菩萨两天王等造像 7 身，另还有两力士紧贴于内龛龛口。

（三）零散龛窟的“民俗佛教”属性，意味着造像实践中各种缺陷、瑕疵的广泛存在。主要表现在以下四个方面：

1．某些零散龛窟造像，连最基本的龛窟平面“平整”、龛窟内部左右大致对称这些要求都没达到。如宣汉县桥河摩崖造像中的第 6 号龛，为盛唐所凿双层长方形浅龛，凿刻比较粗糙。主尊所踏仰莲座和右侧胁侍所立之方形座均未达到平整状态，后者甚至是严重倾斜的。宣汉石龙村 5 号盛唐屋形龛，龛下部之长方形台座亦严重倾斜。阆中大像山第 21 号龛，内龛中央凿有经幢一座，高 142 厘米。幢座为须弥座，幢盖略微上翘。经幢明显向其左侧倾斜 10 度左右。

再如宣汉浪洋寺第 2 号龛，龛中有一佛两弟子两菩萨两力士之造像组合。主尊左侧之迦叶和大势至菩萨所立位置，明显高于主尊右侧阿难和观世音菩萨所立平面，尤其是左侧大势至菩萨，位置特高。

大竹县柏家乡乌桥村造像第 1 号龛，为盛唐长方形龛，龛中凿刻有一佛两弟子两菩萨两力士造像组合以及天龙八部群像。后壁中上部共雕凿 6 身伎乐天，但主尊左侧 3 身伎乐天所处位置，明显低于右侧 3 身。

广安冲相寺第 48 号龛，为外方内圆双层龛，其外龛左、右不同高，左侧高 106 厘米，右侧高 111 厘米。内龛中凿一佛两弟子两菩萨两力士之造像组合，但整体上看，造像完全不在同一水平面上，呈现出明显的“左低右高”态势。而且从龛内现状看，龛内无明显的地势沉降，造像保存相对完好，无雨水浸泡、造像开裂等现象，亦即龛内造像严重倾斜这一现象，应该是自造像始造完工之后就已造成。

更有甚者，如剑阁王家坡摩崖造像第 12 号龛，其龛顶都是严重朝右倾斜的。这与民间部分匠人工艺水平不高、对待龛窟造像凿刻的态度不够恭敬有关。

2．某些零散龛窟内各要素的比例不甚协调，有的也不符合佛教经典对佛教众多神祇的身份界定。如万源市杜家湾摩崖造像第 1 号龛，龛中造像的一大缺陷在于，各神像之间的身形比例不甚合理。如主尊两侧的弟子造像过于纤小，仅就天众和阿修罗的半身像而言，其身形都明显胜于其身前的弟子造像。

另如宣汉石龙村 5 号盛唐屋形龛，龛中执羽扇之道教主尊，尚不及其左侧的胁侍菩萨高大和显眼。宣汉桥河摩崖造像 16 号盛唐竖长拱形龛，龛中凿刻立姿菩萨。高束发髻，有头光。双手合十，跣足。菩萨身体比例明显失调，如头的宽度甚至超过了腰部。

宣汉县桥河摩崖造像第 12 号盛唐方形龛，龛中所刻为三尊道教像。龛内左侧尚有大量空间未使用，足以容下一身侍者造像。考虑到龛壁比较平整，则有可能是为本龛的题记镌刻所留。但若真是如此，则这一题记所占石壁面积明显过大。

万方数据

位于剑阁县柳沟镇中学操场旁边之山崖上的新民摩崖造像，其最靠右侧的一龛，内龛中凿有浮雕一佛两菩萨造像组合。主尊为药师佛立像，左侧胁侍为地藏菩萨立像，右侧胁侍为观音菩萨立像。但右侧观音菩萨紧邻药师佛，其间距远远小于左侧地藏菩萨与药师佛之间的距离，大致只有其四分之一。

3．某些零散龛窟是因陋就简凿刻的产物，根本没有事先所做的统一规划[①]。如宣汉县桥河摩崖造像第 9 号拱形残龛，龛中现无任何凿刻痕迹，极有可能是一个废龛。且其又被 6 号龛和 10 号龛两龛分别打破，这明显是缺乏统一规划、统一设计的证明，也是因陋就简、前后接续进行造像的表现。另如，桥河摩崖造像 4 号盛唐长方形龛，内凿一尊道教立像。龛右侧有一个线刻方形框，宽约 45 厘米，高约 35 厘米。参照同时期的桥河摩崖造像 10 号龛，两龛形制和规格都较一致。10 号龛有天宝元年题记，那么此处无字的空白方形框，应该也是为刻写题记所预留的。只不过因为其上方边线被 5 号龛的底部边线打破，导致为 4 号龛刻写题记之安排被迫放弃。当然，也可因此证明，5 号龛的开凿时间，应该晚于 4 号龛。

广安冲相寺第 51 号双层龛，其外、内龛龛顶均已毁坏大半，现只能大致推断外龛应为长方形。整龛高约 240 厘米，宽约 740 厘米，最深处有 86 厘米左右。在内龛后壁上凿刻七佛，均匀排坐于龛中长台之上。龛左力士像之左侧龛口处，尚存一题记碑。因碑处于龛口，为节省成本和时间，雕凿匠人并未将龛口石壁刨整为一个平整的垂直立面后，再行刊刻文字，而是直接在有一定弧度的石壁上刻写题记，所以整个题记碑略向龛内倾斜，且从碑首到碑底也是弯曲的。在整个川东北零散隋唐龛窟中，这一“双斜”题记碑，是一个孤例。

4．某些零散龛窟凿刻得过于简易[②]。如万源市杜家湾摩崖造像，就凿刻于路旁一处不规则的巨石之上。因其过于简易，长期以来都未引起过往民众注意，故而直至 2015 年才被偶然发现。巨石上仅凿像 1 龛，龛之上端连龛楣都没有凿刻出来。而宣汉县石龙摩崖造像 2 号微型龛，龛中造像仅初具轮廓，面部模糊，大致可见造像结跏趺坐于莲座之上。

[①] 在川东北隋唐佛教龛窟中，整个造像龛窟群都经过事先规划并严格执行规划的例子很少。经笔者详加辨析后，恐仅有位于广元市昭化区卫子镇卫子村金印山山腰的金印山佛尔岩摩崖造像，才符合这一标准。但无论在中心龛窟，还是零散龛窟中，对单个龛窟进行规划设计然后再基本按照设计构想来凿刻，则是单个龛窟凿刻的通行做法。也正因为这样，哪怕是零散龛窟中的绝大多数，其内部的组成、布局都是基本和谐的。因陋就简、叠床架屋的做法，虽较为少见，但却更多出现在零散龛窟的凿刻过程中，这里既有民俗佛教的随意性弊端，也是民俗佛教节约凿刻成本的表现，更是民俗佛教注重实用性的展示。

[②] 就巴蜀隋唐龛窟的“简易”程度而言，并不存在一个绝对的“简易”之标准，也不意味着知名度相对更高的龛窟就一定比知名度稍逊的龛窟在纹饰上更为繁复、在工艺上更加精细、在凿刻难度上更大。略举一例，就大名鼎鼎的大足北山佛湾龛窟而言，其中的唐、五代造像铭文，多是直接刻写在龛外左、右之石壁上，文字周围连界框都没有，哪怕是刻划较浅的框线，到目前也未发现。反而，在川东北地区的零散隋唐龛窟外之左、右两侧，先平整崖面、刻划框线后再于框线范围之内刻写造像铭文的实例，却是较为常见的。

万方数据

六、从造像龛窟的保护现实而言，中心龛窟更早被列入各级文物保护单位名单。也因此，在现行的文物保护体制下，更易于获取管理、保护和修缮经费。其存在现状，也会更充分地暴露在社会各界面前。在今天看来，中心龛窟的实际保护效果也是很不错的，至少在 1949 年以后，前文中提及的广元、巴中各处的中心龛窟，基本没有遭遇进一步的人为破坏。

与之相对，川东北地区的零散造像龛窟，其保护状况令人甚感忧虑。川东北地区的零散佛教龛窟，大多数现处于“自生自灭”之状态。其中一部分比较幸运，已被列入文物保护名单，如位于苍溪县三川镇望天观半山腰的阳岳寺摩崖造像，于 2007 年被确定为省级文物保护单位。位于达州市北六十余公里马渡乡的宣汉县浪洋寺摩崖造像、位于大竹县柏家乡千佛岩之乌桥摩崖造像以及位于渠县报恩乡大溪村的梭罗碥摩崖造像，2012 年都被确定为省级文物保护单位。另一部分得到了较为基础性的保护，如位于苍溪县白驿镇方山村的赵家坡摩崖造像，曾被掩埋于垃圾场，但现在当地民众已经修建了木构顶棚予以保护。但更有一部分造像龛窟，其处境十分堪忧，或者已经遭受了不可逆的毁坏。如位于广元剑阁县碗泉乡泉水村一田间巨石上的老君庙摩崖造像，全部造像仅 15 龛，巨石南面岩壁有 2 龛，北面岩壁 13 龛。但北面岩壁 13 龛所有龛像，无一例外皆被今人重塑重妆，且妆塑之手法极为低劣，石质造像多被水泥浆通体覆盖，导致造像的具体细节大多完全无法分辨。而从目前文物保护的技术水平来看，一旦出现类似问题，就只能暂时维持这种妆塑状态。因为若揭除这类覆盖物，不但无法恢复造像之原貌，反而会给造像带来二次伤害，且这种伤害的“烈度”往往是无法预估的。

在这种情况下，若不抓紧加以保护，则这类零散龛窟的基础造像资料就完全无法获取，其分布规律、龛窟造型、具体造像题材以及艺术风格等问题的揭示，就完全无从谈起。

必须补充的是，这种情况的存在，并不意味着川东北零散龛窟的现状就必然比中心龛窟更加糟糕。一方面，零散龛窟更多处于“自生自灭”的状态，缺乏起码的一些保护措施和设备，受自然界之风雨侵蚀程度往往更为严重。一个明显的事实是，在对川东北各地的零散石刻进行调查的过程中，发现外龛造像（多为外龛壁上之浅龛造像）、龛窟口的造像（多为力士、各式狮子等）、空间位置比较接近地面的龛窟[①]往往风化极为严重。但另一方面，零散龛窟基于其相对偏远的地理位置、规模相对较小而未能吸引足够的信众等因素，其造像受到政治运动、人为破坏的程度也相对较小。在笔者的调查过程中，仅见巴中石门寺等处的摩崖造像在“文化大革命”中遭遇了较为严重的打砸和破坏。而像剑阁环梁子摩崖造像等多处石刻，直到今天都非常难于接近。在环梁子造像周围，几乎无路可走，必

[①] 如广安冲相寺第 52 号龛、第 53 号龛和第 54 号龛，龛中所凿皆为塔，同处一隅，雕凿时间亦相近。但前二者并排在上，而后者在下。前二龛中的塔几无损伤，而 K54 龛中之塔已非常模糊。

万方数据

须在当地曾见过造像的村民带领下，用麻刀在高大的草丛和低矮的灌木丛中砍出一条临时的路来，才可勉强深一步浅一步地通行。脸部、手部及身上衣裤，多处被茅梗、荆棘拉出血印和口子。以至在后来的实地踏勘过程中，逐渐形成一个思维定势——只要遭遇极其糟糕的交通境况，笔者反而会对龛窟造像的完好保存状况抱以非常乐观的期待。

七、毫无疑问，因中心龛窟长期以来得到各方面的足够关注[①]，有关中心龛窟的研究成果也就更多、更深入。目前，关于川东北地区几处中心龛窟的基本调查、分期研究早已结束，单个龛窟研究、单项题材研究、非主尊造像研究、与其他石窟的比较研究，都已展开，并已取得颇多成果[②]。

以皇泽寺摩崖造像为例，其凿刻时间从北魏晚期，经北周、隋朝而延续至盛唐。实际上在唐玄宗朝，皇泽寺的造像活动就较少开展了，因为广元地区的凿刻重心已转移至千佛崖与观音岩两个地方。就凿刻时间而言，皇泽寺摩崖造像是巴蜀地区最早动工开凿的。早在 1914 年，法国人色伽兰等人就在调查巴蜀崖墓时，考查了川北广元和巴中的一些摩崖造像，对 28 号大佛窟、45 号中心柱窟等进行了介绍。上世纪 50 年代，为配合宝成铁路建设，王家祐等人对皇泽寺造像进行了编号和简要介绍[③]。1962 年，阎文儒先生在对广元皇泽寺和千佛崖造像进行调查的基础上做出了初步分期[④]。1989 年，丁明夷先生等人对皇泽寺造像进行了详细调查，并对主要龛窟做出了介绍和描述[⑤]。除此之外，张明善、黄展岳、员安志、侯正荣、李巳生与胡文和等研究人员，前后都参与过皇泽寺造像的调查与研究工作。2000 年，为了全方位筛查皇泽寺摩崖造像的细节，北京大学考古文博学院等三单位又联合进行了新一轮调查，并提出了一些新见。

类似皇泽寺摩崖石刻等中心龛窟所获得的这种调查力度和研究深度，是零散龛窟根本无法企及的。其最根本的原因就在于，零散龛窟在龛窟数量、造像总数、较大较重要之造像窟的数量、龛窟凿刻前后持续的时间等多方面，都远远不及中心龛窟。

[①] 以广元千佛崖摩崖造像为例，除开捐资供养的无数达官显贵，古往今来歌咏千佛崖的历代文人，也可列出一个长长的名单。如贞元十一年（795）严冬，年过半百的杜甫携一家老幼，历尽艰辛，终于接近富庶繁荣之川北重镇利州城。就在千佛崖所在之地，一代“诗圣”杜甫随口诵出《石柜阁》：“季冬日已长，山晚半天赤。蜀道多早花，江间饶奇石。石柜曾波上，临虚荡高壁。清晖回群鸥，暝色带远客。……”再如明朝嘉靖年间，川南富顺人甘茹北向出川任山东监察史，路过千佛崖时题有《千佛崖》诗。诗云：“铁壁临风奠古藤，云龛遗像冷无声。风传过橹喧空界，月抱游鱼骇佛灯。花雨深秋香不散，松阴绝顶险难登。摩崖遍识前朝字，苔藓模糊识未能。”诗风慷慨超迈，令人荡气回肠。

[②] 但也必须强调，巴蜀地区还有一些居于中心龛窟地位的造像群，依然还有许多问题未及研究，甚至连最基本的调查工作都还未开展，或仅是刚刚开展。如大足北山佛湾北区靠中间位置的某些龛窟，因其造像数量很少，规模很小，而又位处所在岩壁的最高处，研究人员观察、测量的难度颇高，故在本世纪初之前的各种考古、艺术和宗教资料中，都因或有意或无意被忽略而从未见于著录。

[③] 王家祐：《广元皇泽寺及其石刻》，《文物参考资料》1956 年第 5 期。

[④] 阎文儒：《四川广元千佛崖与皇泽寺》，《江汉考古》1990 年第 3 期。

[⑤] 马彦、丁明夷：《广元皇泽寺石窟调查记》，《文物》1990 年第 6 期。

万方数据

对于川东北地区的零散佛教龛窟而言，最基础的编号、测量等工作直至近两年才完成一部分，尚有很大一部分零散龛窟还处于“养在深闺人未识”的状态，当然也就无法着手进一步的研究工作。即使能在公开媒介上找到一些相关的材料，也多为介绍性、科普性的文字。如广安冲相寺摩崖造像，虽然早在 1961 年即被列为省级文物保护单位，亦有不少专家学者和文管系统工作人员相继前往调研，但长期以来极少有相关的研究成果面世。直到 1988 年，刘长久在《中国西南石窟艺术》中，才对冲相寺造像的分布等问题进行了简练的说明。事实上，跟冲相寺造像密切相关的研究成果，直到最近十年才较为集中地出现。另如万源市杜家湾摩崖造像，位于大沙乡西南杜家湾村乡村马路旁一不规则大石之上，直到 2015 年才被偶然发现。而位于广元市昭化区卫子镇卫子村之金印山佛尔岩摩崖造像，其虽在中晚唐之时即开始凿造，且是多种信仰的综合体现，在历史上也拥有较多的信众，但到目前为止，尚无任何相关的研究成果刊布。

八、必须承认，虽然川东北地区的零散隋唐龛窟是民俗佛教的全方位体现，在其发展过程中也暴露出相当多的问题，但这并不意味着这些龛窟完全是粗糙低劣、不足挂齿的东西。恰恰相反，这些龛窟身上，处处体现着高度的民间智慧。比如在广安冲相寺 K23 龛内龛龛楣上，布满镂空凿刻的忍冬纹，其精美程度完全不亚于其他地方由皇室、高官捐资凿刻的大窟。

（一）基于实用性发挥的巧妙空间布局。

比如，在川东北零散隋唐龛窟中频繁出现的双层龛，自隋以来，一般都是将主尊像（多为佛像，少数为观音像、佛道并坐或并立像）、弟子像和菩萨像等置于内龛，天王、力士、供养人及双狮等造像则多置于内龛龛口及外龛之中，甚至不凿刻这类形象。表面上看，这是宗教中神格高低的区别，将占据主要地位的高神格造像置于龛内，反之则靠外。但实际上，这更是从造像功能的发挥这一角度出发所做的选择。因为主要造像居于龛内，能遮风避雨，次要的造像靠外，风化毁坏的可能性更高，速度会更快。龛窟中所有造像均完好无损，这自然是一个完整的宗教礼拜空间。但在现实之中，部分造像的缺失、损坏甚至全毁，这是极为常见的形象。若仅是次要造像缺失或损毁，龛窟的礼拜功能照常可以发挥，因为龛中主要造像既然保持完整，其“管辖领域”及“神格力量”当然也就未曾改变。

在川东北的零散佛教龛窟中，尤其是广安冲相寺石刻，若是双层龛，外龛基本都是直壁平顶的，而内龛是弧壁圜顶的，这是基于从外向内开凿方便、内龛更便于安置各种造像（尤其是带有弧度的头光尖部、动态十足的飞天、悬挂于龛顶的华盖、由龛底伸长至龛顶的菩提树等等）的需要。且外龛龛楣通常是素面的，而内龛龛楣往往被装饰得非常精美，龛楣上的忍冬纹、联珠纹等多繁复或精致。

万方数据

毫无疑问，在雕凿匠人的眼里，内龛才是细致装点的对象，外龛在很大程度上也就是为内龛提供遮风避雨的庇护而已。因为川东北零散龛窟的进深本来就比较浅，这导致外龛龛楣的位置，基本就接近龛外上端崖壁了，所以外龛龛楣直接遭受风吹雨淋，也就成为一种常态。从这一角度看，在外龛龛楣上精雕细琢，确实没有必要，若强行凿刻，则很快就会遭阳光雨水侵蚀而风化毁坏。而这必然导致人力、物力的巨大浪费，是一种极不经济的做法。

位于广元剑阁县武连镇计划村一山腰之上的环梁子摩崖造像，以及位于剑阁县东宝镇之东升村一巨石上的佛爷岩摩崖造像，在造像龛窟的上方，均有石头伸出，能够形成天然的“屋檐”并完全遮掩造像所在壁面，从而一劳永逸地解决了下部造像遭受日晒雨淋的难题。时至今日，这两处摩崖造像的的保存状况都相对良好，这与选择在这样的特殊位置开龛造像有直接关联，体现出造像地点选择者的“深谋远虑”和无穷智慧。

（二）基于审美性展现的灵活细部改变。

川东北零散龛窟中的很多造像尤其是主尊佛像，其各式各样的圆形头光，在近距离测量时，实际是椭圆形的，纵向稍高而横向略窄。毫无疑问，这是一种有意的艺术处理，而绝不是偶然为之。即使这些零散龛窟中的造像通常并不高大，但要么依然高于普通的观赏者和礼佛者，要么观赏、礼佛的位置是设于龛口甚至龛外的，因此，造像观赏者、礼拜者的位置通常都是相对较低、较远的。这样一来，将圆形头光处理成“竖椭圆形”的好处就得以显现出来——在观赏者、礼拜者由低到高斜向投射到造像头颈部的视线之中，头光几乎可以呈现出完美的圆形来。

在剑阁县王河镇鲁垭村的锦屏山摩崖造像中，位于佛爷岩文物点的第 1 号龛，内龛凿刻半圆雕一佛两弟子两胁侍菩萨的造像组合。在两弟子身后浅浮雕菩提树，并将菩提树枝、树叶凿刻得异常茁壮和茂盛。其目的就是为了占据主尊与两侧胁侍菩萨之间、两弟子头部之上所余下的大量石壁空间，避免龛内造像过于分散而显单薄。

（三）基于创造性凸显的题材、形制创新。

作为民俗佛教体现者的零散龛窟，其并不严格接受官方约束。零散龛窟的供养人和凿刻匠人，也并非深谙佛教经义及造像仪轨的专家。因此，在零散龛窟中突破陈规，凿刻出别具一格的艺术作品，本身也是零散龛窟造像的应有之意。这一特征，在龛窟数量相对较多的广安冲相寺造像中展现得特别突出。

就广安冲相寺造像第 31 号龛而言，其为方形单层龛，平顶直壁。龛高 167 厘米，宽 186 厘米，深 99 厘米。龛中高台上有一佛两弟子四菩萨两立佛之造像组合，高台外侧下方凿刻造像两层。下层造像为 6 身供养人，左右各三，双手皆

万方数据

捧或持物于胸前，相对而跪。其中左侧三身左腿下跪，右腿屈膝。右侧三身则反之，右腿下跪，左腿屈膝。在这六身供养人身后，凿刻天王半身像六尊，天王和供养人均处于高台外侧下方，身形大致一样，但供养人神色虔诚，天王则身着甲胄，威武逼人。且在龛中主尊与其左侧弟子之间狭小空间的下部，凿有一半身弟子像，双手拢于袖中，头部损毁而不识面容。在菩萨外侧靠龛口处，又各凿立佛一尊。立佛下半身为身前力士所遮挡，仅可见上半身。两立佛均面朝龛外，着双领下垂式袈裟，头顶肉髻和圆形头光轮廓尚可见。就整龛的构图而言，此龛内部并非通常龛窟所呈现的“∩”形，而更似“∧”形，因此，严格来讲，只有主尊是居于龛中正壁的。两侧壁的弟子之间、菩萨之间也就不是严格的面面相对，而是侧脸向外。故而，整龛从主尊的面朝外，到弟子、菩萨的侧脸向外，再是龛口立佛的面朝外，以连续性的构图使整龛呈现出一种“开放性”的特征，并与“∧”形龛形完美呼应。

再看广安冲相寺 K50 龛，此为长方形双层大龛，外龛高达 258 厘米，宽达 686 厘米，深 112 厘米。内龛高 183 厘米，宽 486 厘米，深 85 厘米。内龛也非大龛惯常的“∩”形，而大致仅是一个立面，故一佛两弟子两菩萨的造像组合等全部雕凿在内龛后壁上。在这些主像身后及之间的后壁空处，雕凿了天龙八部。在两菩萨左右各凿一像，根据现残存的瑞兽及之上的莲座、造像所着天衣等痕迹推断，此二像应为文殊菩萨和普贤菩萨。另外，在内龛的左右两头，还各立有一立佛，有桃形头光，跣足立于莲座之上，体形较龛中央主尊更大。这类造像分布方式，尤其是两立佛、文殊和普贤菩萨居于造像龛两侧的处理方式，恐怕更多是内龛过长尚余大量空间并在左右对称的构图心理下的“神佛数量叠加等同于法力叠加”的心理使然。

另如广安冲相寺第 47 号龛，外方内圆双层龛。外龛近于正方形，高达 227 厘米，宽 217 厘米，深 92 厘米。内高 177 厘米，宽 192 厘米，深 66 厘米。龛中主尊结跏趺坐于仰覆莲花座之上，左右各一弟子像，左右两侧壁（在弟子像与龛口之间）各排布菩萨像四尊，头戴宝冠，腹部稍挺，体态丰满，其中最靠近龛口的一尊，均被龛口的力士像部分遮挡。在主尊两侧直至龛口的龛壁上部，有天龙八部浮雕十身，左右各五身，大致两侧相对。内龛龛顶还有两飞天，左右各一。以上内容在佛教龛窟中比较多见，但在内龛外左右侧的力士像背后上方，各露出两人。且与两力士高度（左右分别为 100 厘米、80 厘米）相比，所露出的四人形象并不显得非常矮小。这在惯常的佛教龛窟中较为少见，其身份难以被认定为某一神像，也不符合供养人的凿刻惯例。

九、受民间经济条件制约，川东北地区的零散隋唐龛窟，尤其是规模较小者，

万方数据

多为同期开凿。这意味着，在川东北的民间造像活动中，具体到某一处造像点而言，往往规模很小，且很少再有续凿造像[①]。这是民间造像随意性、不稳定性的重要体现。

与之相关，川东北地区零散隋唐龛窟中的题记相对较少，且篇幅短小，这跟供养人和刻字者的文化水平较低有必然关联。这些题记的另一特点是，多数漫漶甚而完全不可辨。如位于宣汉县红峰乡桥河村石佛岩的桥河村摩崖造像，其中 1 号龛为唐代所凿竖长方形碑龛，龛中有石碑一通，碑文即已完全不可见。另如位于巴中市巴州区石门乡场镇一石岩上的石门寺摩崖造像，其第 12 号龛（弥勒佛和菩提瑞像龛）外龛左壁上方之题刻，仅残存 2 行字，文云：“龛……/置道场□□□□□（？设）……。”这其中当然有风吹雨淋、保护不周的原因，但相对于广元、巴中两地的中心龛窟尚存大量可辨文字的题记而言，零散龛窟的题记刻写得太浅，亦是重要原因。这说到底也还是一个经济问题，因为要刻写出中心龛窟题记文字的水准和深度，对撰稿者的文化素养需有更高要求，对刻写者而言需要更多经验和花费更多时间。

既然民俗佛教的重大短板之一，就是经济条件较差的难题，因此，很难想象零散龛窟的凿刻是临时起意、横空出世的。它也很难仅仅依靠若干龛造像就形成一个民间的佛教活动中心，所以，零散龛窟往往是在以前已有的造像基础上再增添和丰富。这一基础，一般而言是某地曾经出现有关佛教的民间传说或少量造像，或者某地已有佛教寺院。所以，在近几年的零散龛窟调查过程中，要么在文献上，要么在现有遗址上，要么从零散龛窟所在地的耆老口中，都可寻找到“寺像互依”的证据[②]。换言之，川东北地区的零散隋唐龛窟，多为历史上某一寺院的组成部分，龛窟与寺院殿堂、寺院塑像、寺院法事活动等共同来发挥寺院惯常的修行、礼拜、禅观、瘗藏等多种功能。因此，研究川东北地区的零散隋唐龛窟，在一定意义上也就是在研究川东北地区的隋唐中小寺院。从达州浪洋寺摩崖造像、广安冲相寺摩崖造像等名目，即可得见零散龛窟与寺院之“互依”关系。另如今剑阁县碗泉乡老君庙摩崖造像，多为小型、中型龛，部分为佛教造像，隋至唐时所凿。造像位于碗泉乡泉水村一田间巨石的南、北岩壁之上。而此处所谓之“老君庙”，尚存于巨石上，其遗址应在造像所在巨石之北边。这是“寺像互依”现象的典型例子[③]。

[①] 类似宣汉县浪洋寺摩崖造像那样从唐至宋、几百年间凿刻不绝的实例是极其少见的。实际情况是，在川东北地区零散佛教龛窟的凿刻中，不但很少续凿，甚至连重妆活动都极少开展。目前调查所见到的少数重妆记载或痕迹，也多是清朝、民国以来所为。如宣汉县唐家坝摩崖造像中凿刻于唐天宝年间的 TJB—2 号龛，其重妆活动都是晚至晚清、民国之时才进行的。

[②] 段玉明等《成都佛教史》云：“隋唐五代时期，伴随巴蜀佛教的步入兴盛，寺院兴建也以前所未有的速度与规模展开。一方面是旧有寺院的扩大规模，一方面是新兴寺院的破土动工，共同成就了隋唐五代时期成都寺院的盛况。”（北京：宗教文化出版社，2017 年，第 95 页）这一态势在川东北地区应该没有什么不同。

[③] 当然，基于民俗佛教“仙佛不分”之特点，“寺像互依”之“寺”，可为佛教之“寺”，也可为道教之“观”，还可是历史上并不鲜见的“寺”与“观”的混同、转化状态。

万方数据

十、就川东北地区零散隋唐龛窟的形制来说，最常采用的龛窟形制就是双层龛。其备受欢迎的程度，从其频繁出现在初唐以后各大小佛教龛窟的造像实践中就可见一斑。这背后实际上还隐含着非常重要的一个因素，即对造像出资者经济能力的“检验”。因为双层石龛的凿刻，较隋朝时就已在巴中西龛、北龛中出现的凿刻繁复、纹饰丰富的佛帐形龛，更为节约时间和成本。所以在隋朝巴中佛帐形龛和双层龛两种形制皆出现的“传统”下，后来却仅有双层龛得以广泛而深入地流播，其实这是非常合乎情理的一种自然选择。

在零散隋唐龛窟中频繁出现的这种双层龛，其具体样式，又多是外方内圆拱形龛。这一样式的来源，则是川东北地区的中心龛窟。已有论者对此进行了较为充分的讨论，如梁咏涛等《广元皇泽寺石窟调查报告》云：“高宗、武后时期是皇泽寺造像的高峰时期，龛形以外方内圆拱形龛为主。此种龛形在本地出现约在贞观时期，以后成为本地唐代最为流行的龛窟。”[①]

[①] 梁咏涛等：《广元皇泽寺石窟调查报告》，《四川文物》2004 年第 1 期，第 84 页。

万方数据

下篇

川东北零散隋唐佛教龛窟专题研究

万方数据

第三章　川东北零散隋唐佛教龛窟中的二佛并存[①]造像

二佛并坐，一般即指在同一个佛教造像龛窟之中，两尊佛像一左一右，并列而坐。

二佛并坐，在中原和北方造像中比较常见，比如就云冈石窟而言，有将近400个大小不一的造像龛中，都有二佛并坐之造像。当然，其在龛窟中的位置并不固定，有的凿刻在龛之拱门、明窗等地方，有的则在龛窟的左、右两侧壁，也有很大一部分被置于龛窟的后壁。

既然“二佛并坐”是南北朝以来佛教造像中的一个突出现象，其突出之因是什么？这类造像凿刻的文本依据在哪里？中原及北方的二佛并坐，与巴蜀地区尤其是川东北地区的二佛并坐造像，有何同异？其原因又是什么？这些问题都是非常值得探讨的。

一

从现有佛经文献看，北魏中晚期之所以流行“二佛并坐”之造像样式，《法华经》应该是最重要的文本依据。此经很早就在中国流传，作为释迦佛说法的至极教理，竺法护早在西晋太康七年（286）就译出了《正法华经》，这是《法华经》在中国流变的第一个译本。之后又有多个译本，而以弘始八年（406）鸠摩罗什所译《妙法莲华经》为传播最广的本子。

鸠摩罗什所译《妙法莲华经》之所以能得以广泛传播，首先，这与鸠摩罗什本人对其高度重视、着力宣传有关[②]。在《妙法莲华经》译出以后，鸠摩罗什曾陆续让僧睿、僧肇、道生和慧观等多位弟子宣讲、注疏此经。后来享有盛名的法云《法华义疏》，可以视作这一宣传《妙法莲华经》热潮的产物。因此有论者云，《妙法莲华经》可以称作北朝的众经之王，与《般若经》等共同构建起东晋南北朝之时佛教思想的理论支柱。另外，也可以说，佛教造像这类宗教艺术实践活动，在很大程度上将《妙法莲华经》这类包含着极深邃佛理的经典，“向下”拉到了普通佛教信众能够信赖和崇仰的水准。因此，被唐代湛然大师视为全经二十八品中最核心的“方便品”、“如来寿量品”等过于“抽象”的部分，并未在中国早期佛教艺术中被广泛“展示”。而“见宝塔品”这类内容，则可在佛教石窟寺以及其他佛教艺术形式中寻觅到身影。其中，最重要的图像内容，莫过于对“二佛并

[①] 在宣汉县桥河摩崖造像等大量川东北地区（甚至包括今川北之绵阳等地）的零散隋唐造像龛窟中，还存在许多二道教主尊并存、一佛教主尊一道教主尊并存的造像实例。这类例子，究竟是二佛并存样式的直接“翻版”，还是通过佛道并存以达两教结合而增强尊神法力之目的？笔者拟另文专门探讨。

[②] 法华信仰的流行，与对《妙法莲华经》的大力宣传，既是同一个问题，又是互为因果的两个问题。

万方数据

坐”图像的展示和宣传。

《妙法莲华经·见宝塔品第十一》云：

尔时佛前有七宝塔，高五百由旬，纵广二百五十由旬，从地涌出，住在空中，种种宝物而庄校之。……尔时佛告大乐说（意为伟大的辩论家）菩萨，此宝塔中，有如来全身，乃往过去东方无量千万亿阿僧祇世界，国名宝净，彼中有佛，号曰多宝（意为持有无数宝玉）。其佛行菩萨道时，作大誓愿，若我成佛灭度之后，于十方国土有说《法华经》处，我之塔庙。为听是经，故涌现其前，为作证明。……尔时释迦牟尼佛，见所分身佛悉已来集，各各坐于师子之座，皆闻诸佛，与欲同开宝塔。即从座起，住虚空中。一切四众，起立合掌，一心观佛。于是释迦牟尼佛以右指开七宝塔户，出大音声，如却关钥，开大城门。即时一切众会，皆见多宝如来，于宝塔中坐师子座，全身不散，如入禅定。又闻其言，善哉善哉，释迦牟尼佛，快说是《法华经》，我为听是经，故而来至此。……尔时多宝佛，于宝塔中分半座与释迦牟尼佛，而作是言，释迦牟尼佛，可就此座。即时释迦牟尼佛入其塔中，坐其半座，结跏趺坐。尔时大众见二如来在七宝塔中师子座上结跏趺坐，各作是念——佛座高远，惟愿如来以神通力，令我等辈，俱处虚空。即时释迦牟尼佛，以神通力，接诸大众，皆在虚空。以大音声普告四众，谁能于此娑婆国土，广说《妙法华经》？[①]

可以看出，“见宝塔品”这段经文，突出了以下两则信息。第一，《法华经》是妙不可言的，因此在“过去东方无量千万亿阿僧祇世界”就已经成佛的多宝佛，却专为聆听释迦牟尼佛宣讲此经而来。同时还进一步强调，“有说《法华经》处，我之塔庙”。第二，在宣扬《法华经》的重要性、神圣性的同时，“见宝塔品”并未尝试在佛教义理上为阅读者进行繁复宣讲，而是有意强化多宝佛与释迦牟尼佛各坐半座、两佛并坐的场景，这在一些现存造像及其发愿文中也可以得到确实的印证。比如，东京根津美术馆所藏太和十三年（489）释迦、多宝并坐像，佛座后侧所镌的发愿文曰：“太和十三年三月四日，九门县南乡村宽法生兄弟四人为亡父母造释迦、多宝。愿使亡者升天，常以佛会，故记之。”[②]故而，在佛教造像中，若见“二佛并坐”之内容，则其凿刻的缘由，恐怕首先要归之于对《法华经》的重视、响应和宣传。

二

在云冈石窟中，“二佛并坐”像不但数量颇多，而且多为艺术之精品，这显

[①] 《大正藏》第 9 册，第 32 页。

[②] 孙迪：《海外所藏两铺河北地区北魏金铜释迦多宝并坐像名品探析》，《文物春秋》2006 年第 4 期，第 41 页。

万方数据

然是基于石窟设计者、凿刻者对宣传《法华经》这一目的的设定和重视[①]。但问题远不只这么简单，比如在已经细致刻划了“二佛并坐”像的第 9 窟，其明窗西壁又凿刻有普贤菩萨骑象并护持《法华经》之造像。普贤菩萨骑着大象，行走在山峦之间，有飞天乐伎在前引路，路上盛开莲花一朵。无独有偶，这一画面早在《妙法莲华经·普贤菩萨劝发品第二十八》中就已有描述，经云：

尔时普贤菩萨，以自在神通力，威德名闻。与大菩萨无量无边不可称数，从东方来，所经诸国，普皆震动，雨宝莲华，作无量百千万亿种种伎乐。……到娑婆世界，耆阇崛山中，头面礼释迦牟尼佛，右绕七匝，白佛言：‘世尊，我于宝威德上王佛国，遥闻此娑婆世界，说《法华经》，与无量无边百千万亿诸菩萨众，共来听受。’

因此，第 9 窟前室的“二佛并坐”造像，再加上同窟中的普贤骑象护持《法华经》造像，明显是对《法华经》元素的一种强调，显示出《法华经》在当时社会中的强大影响力。实际上，就在“普贤菩萨劝发品”中，普贤菩萨也表示，要以护持《法华经》为己任。经云：

世尊，于后五百岁，浊恶世中，其有受持是经典者，我当守护！除其衰患，令得安隐，使无伺求得其便者。若魔、若魔子、若魔女……诸恼人者，皆不得便。是人若行、若立，读诵此经，我尔时乘六牙白象，与大菩萨众俱诣其所，而自现身，供养守护，安慰其心，亦为供养《法华经》故。

在《法华经》中，从“见宝塔品”择出“二佛并坐”像，又从“普贤菩萨劝发品”中择出普贤骑象护持《法华经》图，将这两个最适于用造像表现的情节付诸佛教造像艺术实践，其目的就在于最大限度地突出对《法华经》的重视和信仰，这是北魏时期“法华”盛行的表现和结果。

三

在云冈早期之石窟中，“二佛并坐”像并未被给予足够的重视，一个明显的证据就是，“二佛并坐”像并没有获得龛窟中的主尊地位，因此也就没能占据正壁中央的位置。比如第 17 窟中的“二佛并坐”像，就“僻处”于南壁明窗的下部。但这一题材在龛窟正壁之外的其他位置，却是普遍出现的，并且已经形成相对稳定的造像布局和龛窟风格。比如，两佛并排而面向前方，佛像之装饰比较简略，龛窟中显得朴素而略带空旷。

这一布局和风格，在云冈中期即得以快速改变，这既表现在龛窟形制上，也体现在龛窟内造像的设计上。一方面，“二佛并坐”像所在位置，部分已被移至龛窟之正壁，这毫无疑问是将其视为龛窟中最举足轻重内容之表现。事实上，如

[①] 在其他多个中原、北方龛窟中均不乏“二佛并坐”像，如甘肃永靖炳灵寺第 169 窟有西秦建弘元年（420）前后的“二佛并坐”壁画、炳灵寺第 125 龛有北魏“二佛并坐”石雕像。

万方数据

第 7 窟后室之“二佛并坐”像，不但已经位处正壁，还以其 3.8 米左右的高度所带来的宏大、肃穆之感，力证其就是后室众多造像中的绝对“主角”。另一方面，即使部分“二佛并坐”像依然还处于龛窟内非正壁的其他位置，但其所在之处亦颇便于信众瞻仰，如第 9 窟前室明窗两侧的“二佛并坐”像，一直都是信众的重点瞻仰对象。当然，这类“二佛并坐”像龛的华丽装饰，也为其成为重点瞻仰龛窟提供了强大助力。第 9 窟前室明窗两侧的“二佛并坐”像，其身光和头光就被饰以繁复而极具视觉冲击力的火焰纹，龛楣“九佛”装饰上、下各饰一排（多身）飞天，二坐佛之间还被“填充”了护法力士和供养天人。第三，更为直接的若干种艺术处理，或者为了突出并坐二佛的高大和立体感而增加龛窟的深度，或者将云冈早期常见的二佛“一”字形并坐改为“八”字形并坐，或者略微使佛像身体前倾，借以在渲染二佛神圣性之同时，改变过于僵化而无生气的坐姿，增强二佛与仰望他们的信众之间的对视和交流。这些特征在云冈第 10 窟前室正壁明窗侧的“二佛并坐”龛中，有着非常完整和清晰的展示。

到云冈晚期之时，“二佛并坐”像被置于龛窟正壁的趋势进一步加强。如在第 21 窟、第 22 窟、第 28 窟、第 33 窟、第 42 窟和第 45 窟等十多个重要的中心洞窟中，均把“二佛并坐”像置于窟中正壁。但伴随着龛窟凿刻规模的缩小，相比于云冈中期造像，“二佛并坐”像的绝对规模已大不如前。在龛窟装饰方面亦大量简化，颇有回返云冈早期朴实无华状态的趋势。如第 11 窟明窗西壁之“二佛并坐”龛，几乎可以看作是第 10 窟前室正壁明窗侧“二佛并坐”龛（云冈中期）拆除大部分装饰元素的“简化版”。

一个较为多见的说法是，“二佛并坐”这类造像的大量凿刻，跟北魏中期的政治发展实际密切相关，具有深刻而严峻的社会政治背景。据《魏书》等史料记载，和平六年（465），支持开凿云冈石窟的北魏文成帝拓跋濬逝世，于是皇后冯氏被尊为皇太后，开始临朝听政。延兴元年（471），孝文帝元宏即位之时仅有 5 岁，其祖母冯太后遂继续把控朝政长达 20 年之久。基于冯氏的大权在握与乾纲独断，不少权臣勋贵尊称孝文帝与“生杀赏罚，决之俄顷”的冯氏为“二圣”。作为并称“二圣”的冯氏与孝文帝，显而易见，需要也能够与佛教造像中“二佛并坐”形成呼应。表现在当时最大规模的石窟造像上，就是“二佛并坐”也可作为政治上“二圣并坐”的一种象征和投影。这在皇权政治与佛教造像实践活动空前合拍的北魏之时，是十分自然的一种呼应[①]。事实上，云冈石窟和龙门石窟，本来也就是“皇家色彩”非常浓重的石窟寺。这一思路，在一定程度上，为“二

[①] 与此相关的另一个事实是，大量的“双窟”也被凿刻出来。所谓“双窟”，就是在某一处造像群中成对开凿的洞窟，每两个洞窟结为一组。每组洞窟不但位于同一地点，更共用洞窟前的完整前庭。每组中的两个洞窟，在规模、形制及窟内造像内容等方面都经过事先的统一计划，并竭力在造像实践中保持一致。云冈石窟中的第 1 窟和第 2 窟构成一个双窟，其余如第 5 窟和第 6 窟、第 9 窟和第 10 窟等皆各自组成双窟。

万方数据

佛并坐”像在云冈等石窟中的大量出现，提供了一种解释的可能。

四

北魏中期及以后，“二佛并坐”这一造像样式虽然十分流行，但必须指出的是，“二佛并坐”并没有直接延伸出“二佛并立”这种新的样式。因此，“二佛并立”中有关“立”的元素，首先应从其他立姿造像中去查考。

现存的两处北魏“二佛并立”的佛造像，一是现藏于青岛博物馆的双丈八佛。螺发高髻，面带微笑，右手施无畏印，左手作与愿印， 跣足立于莲花座之上[①]。二是河南偃师寇店村水泉石窟中的两尊并立丈八大佛。这两尊立佛皆高 5 米以上，着通肩袈裟。根据窟内题记可知，此窟是昙覆在北魏晚期之孝明帝熙平二年（517）所凿。在窟外左侧有摩崖碑，碑文中谈到了凿刻这两尊石佛立像的目的，文曰：“比丘昙覆……归山自静，于京南大谷之左面私力崇营……皇帝陛下（孝明帝）、皇太后（胡太后）敬造石佛。”碑文明言，在一窟之内凿刻“两佛并立”之像，这一特殊的造像布局，是为了响应当时年幼的孝明帝拓跋诩与临朝摄政的皇太后胡氏两人并尊的政治现状[②]。

需要补充说明的是，佛教自传入中土以来，佛像的高度通常被认定为一丈六尺。基于“佛在人倍，人长八尺，佛则丈六”的惯例，因普通民众的身高也有高低之别，故佛像大致的凿刻高度在一丈四尺到一丈八尺之间。所以类似藏于青岛博物馆的“双丈八碑苏公之颂”碑首专门强调“双丈八佛”的高度，实际上带有夸耀佛像高耸的意义。而若要在造像实践中表现佛之身高不凡，把佛像凿刻为立姿当然是第一选择。因此，必须从这一思路考虑，才能在造像样式上明确，北魏晚期“二佛并立”的造像布局，是北魏中期以来释迦、多宝“二佛并坐”样式的继承和演变。

五

在很多学者看来，释迦多宝并坐像、交脚弥勒像和双观音像等，都是中原及北方地区流行的造像题材。但在具有浓厚南方造像特色的成都万佛寺遗址等处出土的造像中，除了颇多的释迦立像、观音立像外，也有一些双佛、双观音造像。费泳先生甚至认为，“主尊为双佛、三佛或双观音菩萨像”的出现和流行，恰是四川地区在萧梁时期佛教造像的重要特点之一[③]。事实上，其中出土于西安路的

[①] 刘海宇、史韶霞：《青岛市博物馆藏双丈八佛及相关问题探析》，《敦煌研究》2011 年第 4 期，第 32 页。
[②] 出于政治上的需要，国家政权的意识形态，往往可与宗教在某些时候的存在状态达成一致。这在北方造像中如此，在四川造像中亦如此。就四川佛教龛窟而言，也存在这一类情况，如广元皇泽寺第 28 龛之主尊，完全就是阿弥陀佛的宗教偶像特征与此龛凿刻出资人蜀王杨秀的皇家气派相结合的结果。一方面，施无畏印和与愿印，欲接引众生前往西方极乐世界；另一方面，则以深邃之眼俯视世间，富有傲视群雄之气度。
[③] 费泳：《汉唐佛教造像艺术史》，武汉：湖北美术出版社，2009 年，第 225 页。

万方数据

梁大同十一年（545）张元造像，明确是出资者组织以“敬造释迦、多宝石像”。而四川大学所藏太清三年（549）造像的主尊也确为双立佛。任继愈先生主编之《中国佛教史》（第三卷），在谈及南北朝时期南方的佛教艺术时也说：“这一时期的主要造像，除释迦外，多无量寿佛（阿弥陀）和弥勒坐像等净土题材，还有释迦、多宝佛。”[①]

云冈石窟中的释迦、多宝并坐像最早大约凿刻在孝文帝（471—499 年在位）早期，这一组合方式随即风行于此后云冈石窟、龙门石窟的造像实践之中。上世纪 50 年代于河北曲阳修德寺出土的大量佛教造像中，拥有北齐年间题记的造像有相当一部分是双佛、双观音或双思惟菩萨组合。在时间上，这一现象延续到了隋唐。实际上，川东北地区零散龛窟中的这类造像，在剑阁县环梁子等处的摩崖造像龛中就有，其凿刻年代也就是在初唐；在空间上，同一时期的中原、北方地区的其他造像群中，并不常见。反而，却与巴蜀地区萧梁之时的佛教造像非常相近。因此，似乎可以这样说，这一跟南朝造像关系密切的造像风格，拥有一个较为独特的流行区域——传统意义上无疑属于南方造像区的四川，以及跟川北佛教造像关系十分密切之云冈、龙门，此外还包括中原、北方的一些零散分布区域——这肯定在很大程度上影响了隋唐之时居于此区域中心连接点的川东北地区的“二佛并存”造像。

进一步讲，在川东北地区零散隋唐龛窟的造像中，释迦、多宝并坐像和双观音像等造像样式，恰恰是比较多见的。造成这一现象的原因，首先只能指向在地理位置上十分便于承接中原、北方地区及以成都为中心的造像区域两方面元素的广元、巴中的中心龛窟造像。正是此两地若干“中心龛窟”的强烈辐射影响，使得川东北零散龛窟中自然出现类似题材。

最后必须指出，川东北地区零散隋唐龛窟中的“二像并存”造像，更多的只是小型、微型造像，其装饰也多不华美、精致，如剑阁县环梁子摩崖造像中的双观音像。从民俗佛教的角度看，一方面可以甚至必然跟从造像题材的“流行趋势”，另一方面，受造像经费、工艺水准等限制，必然或多或少放弃在造像的高大、装饰的繁复诸方面的追求。

余 论

作为南北朝以来佛教造像史中一个甚为突出的现象，“二佛并坐”造像大量出现的文本依据，应该是《法华经》。对这部经典的部分“再现”和广泛宣传，既有着造像出资者、凿刻者主观目的之设定，也说明此经确实曾流行一时。其更

[①] 《中国佛教史》（第三卷），第 735 页。

万方数据

深刻的隐喻，还与北魏的政治发展实际密切相关。当然，要完成佛像由“并坐”到“并立”的转变，追求在造像实践中表现佛之高大、不凡，是一个重要的动因。

而在具有浓厚南方造像特色的成都万佛寺遗址等处出土的造像中，也有一些双佛、双观音造像，这一“本地”传统，与云冈、龙门之影响叠加，强烈影响到川东北地区隋唐龛窟的造像题材选择和风格选择。其中零散龛窟以小型化、微型化的方式来展现，这与零散龛窟所面对信众的特质有关。

万方数据

第四章　川东北零散隋唐佛教龛窟中的天龙八部造像

在佛教的尊像谱系中，佛、菩萨、佛弟子、罗汉、天王及天龙八部众等等，共同构成一个既有区分（有等级、有分工、有不同来历、有高低法力、有“职能特色”）、又有统一目标（致力于“自觉”和“觉他”）的宗教整体。

天龙八部，也称“八部鬼神”“龙神八部”[①]，或“八部众”，具体名称包括天众、龙众、夜叉、乾闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗和摩睺罗迦。因天众和龙众最为重要，故总称为“天龙八部”。天龙八部多呈奇特、威猛貌，人之肉眼往往无法得见，因此又称“冥众八部”。在佛教中，天龙八部的职责和任务，就是护持佛法。东晋失译之《舍利弗问经》说这些鬼神虽“以恶故生于恶道”，但也“以善故多受快乐”，并能“常闻正法”[②]。其较早出现的经典，是东汉安世高所译的《佛说梵女祇域因缘经》，经云：“如是我闻，一时佛在罗阅祇国，与大比丘千二百五十人、俱菩萨摩诃萨、天龙八部大众，集会说法。”[③]

天龙八部，一方面常常作为陪侍于佛、菩萨身边的护法神将而存在，另一方面则逐渐在中国佛教艺术中发展成为较独立的艺术题材单元。但遗憾的是，在今日之佛教造像研究中，佛像、菩萨像甚至力士像、飞天像的研究深度和广度，都在不断得以加深与拓展。而有关天龙八部造像的探讨，则显得门可罗雀。

但较之其它题材，天龙八部题材在巴蜀佛佛教龛窟中尤受欢迎。从隋末、初唐始，天龙八部群像就登上了川东北佛教造像之宏大舞台，并成为一种非常流行、经久不衰的佛教造像题材。

一、天龙八部之构成及特征

在川东北地区的天龙八部造像中，其造像特征往往表现为既依据佛教经典[④]，

[①] （东晋）帛尸梨蜜多罗译《佛说灌顶经》卷十二云：“是时当有诸天善神，四天大王龙神八部，当来营卫爱敬此经，能日日作礼，是持经者不堕横死，所在安隐恶气消灭，诸魔鬼神亦不中害。”（见《大正藏》第21册，第533页下。）

[②] 《大正藏》第24册，第901页下。

[③] 《大正藏》第14册，第896页下。

[④] 作为隋唐以来龛窟造像的重要“配角”，这与其在经论中频繁出现也是相关联的。事实上，仅在《大正藏》中翻查，就会发现有很多经论都对天龙八部的具体形象进行了描述，对其内涵进行了说明。只不过在有的经论中比较集中，有的却非常分散。集中表述的又一例，为唐窥基所撰《说无垢称经疏》中所言，经云：“此八部众具大神用，名大威力。八部者，一天，一切天趣俱名为天。二龙，本居大海，能兴云雨。三药叉，此名暴恶，亦名勇健。飞空而行，摄地行类诸逻刹婆。罗婆刹者，此名可畏。并食生肉血，有尾有牙。头状火燃，手脚有爪。四健达缚，此云寻香行。西方呼散乐，名健达缚。不事生业，寻食香气。作乐乞求，名寻香行。今此神鬼，常能作乐。食诸香气，故名健达缚。《智度论》云，是天伎神。常随诸天，其心柔软。福少诸天，举此上首。摄中有等，皆在其中。五阿素洛，此云非天。《佛地论》说，天趣所摄，行多谄诳。无天实行，名曰非天。如人恶行，名曰非人。实是天趣，萨婆多宗。说为鬼趣，正法念经。说通鬼畜，罗睺阿修罗王，师子之儿，是畜生故。伽他经中，说天鬼畜三趣所摄。今依大乘，说唯天趣。本主所居，妙高山北大海之下，余住不定。六揭路荼者，旧云金翅鸟，今云妙翅鸟。鸟翅种种宝色庄严，不唯金故。此

万方数据

而又不拘泥于佛教经典，既与更早期的造像保持一致，而又不断创新出奇。

天众，为天界众生之总称。帝释天、大梵天乃至四大天王等众多天神，都可算是天众。一般而言，天众皆身着武士甲胄装扮，头戴坚盔，有时也手执兵器（如刀、剑），这非常类似于唐朝佛教造像中的天王形象。如广元皇泽寺第 28 号大佛窟后壁之 8 身天龙八部造像中，就有 3 身为天众造像。另在广元千佛崖第 86 窟总共 8 身天龙八部造像中，也 2 身为天众造像。有时，天众也作披着兽皮的形象，兽将两爪搭于人肩，兽头居人首之上，这在广元皇泽寺第 28 窟和千佛崖第 689 窟、第 806 窟，以及巴中水宁寺第 8 窟都可见到。这一造型可能有“长安样式”的影响，今西安博物院所藏一身出土的唐三彩武士俑，其造型与此非常接近。还有一种情况，若天龙八部群像中有一神像手持莲花，头有宝冠，符合密教仪轨中“执持红莲花，宝冠天帝衣”[①]这一对自在天的特征描述，也是被看作天众的。这在广元千佛崖第 86 窟、第 689 窟和蒲江飞仙阁第 9 窟中都有很清晰的实例。

龙众，也称“龙神”甚至“龙王”。在不空所译仪轨中，具有“顶上现龙头，瞋恚忿怒相”等特征，这在广元皇泽寺第 28 窟，广元千佛崖第 86 窟、第 689 窟和第 744 窟，巴中水宁寺第 8 窟以及蒲江飞仙阁第 9 窟中均可见到。因龙众可呼风唤雨，但形如蛇形鬼类，故在古印度的造像中，龙众多呈蛇形。但在川东北佛教造像中，通常仅呈现戎装人形并在头顶之上再凿一龙，也有些时候只露出头部及头上之龙形，偶尔还凿出一小段龙脖。这样处理的一个结果是，龙头因所占岩壁面积远远超过龙众之头所占面积，而造成龙众本身处于被忽略的局面。另外，需要强调的是，在川东北的天龙八部造像中，很多时候并不完全呈现所有部众，但基于龙众在八部众中的较高“地位”，其一般都不会“缺席”。

夜叉，也叫“药叉”或“能啖鬼”。在古印度雕刻中，夜叉的地位并不高，往往凿刻于诸天之脚下或石柱之底端，且显得矮小而丑陋。佛教经疏及仪轨中的描述，往往以突出夜叉之有力、狰狞和凶残为主，如《大唐西域记》卷一云：“（迦毕试国）北山下有大伽蓝，伽蓝北岭上有数石室，有药叉守卫。有欲开发取中宝者，此药叉神变现异形，或者师子，或作蟒蛇、猛兽、毒虫。”[②]更有经论言其生啖血肉，如《说无垢称经疏》卷二云：“（夜叉）食生肉血，有尾有牙。头状火燃，手脚有爪。”[③]在具体的造像实践中，通常还被塑造成长着獠牙、怒睁双眼、头发向上竖立似燃烧火焰的模样。为了具象化地体现佛教经疏中对其“食生肉血”的描述，凿刻匠人们还在有些夜叉造像的胸前置一裸体童子，并让夜叉托于手中。

有四生，化胎卵湿。随力能食四生诸龙，举此摄余一切诸鸟。七紧捺洛，此云歌神，能唱歌咏。与健达缚同事诸天，天须之时，更互来去。八莫呼洛伽，此云大腹。大蟒田蛟之流。”（《大正藏》第 38 册，第 1018 页上、中。）

[①] 《大正藏》第 20 册，第 137 页中。

[②] （唐）玄奘：《大唐西域记》，《大正藏》第 51 册，第 874 页上。“夜叉”也常被写成“药叉”。

[③] （唐）窥基：《说无垢称经疏》，《大正藏》第 38 册，第 1018 页上。

万方数据

广元千佛崖第 86 窟、第 806 窟，巴中水宁寺第 8 窟以及蒲江飞仙阁第 9 窟等龛窟中的夜叉造像，均有类似处理。

乾闼婆，又译“犍闼婆”。《维摩经略疏》卷二云，乾闼婆为“凌空之神”，与“食生肉血”的夜叉不同，他本为天上之乐师，“不噉酒肉，唯香资阴”，其“往世好观听妓乐”[①]，常常“左手执歌琴，右手舞印”[②]。为在具体造像中展现其好乐的特点，凿刻工匠通常将其耳朵故意拉得很长，作聆听之状。在巴中水宁寺第 8 窟中，乾闼婆造像的耳朵甚至已下垂至肩膀上。陈悦新曾在《川北石窟中的天龙八部群像》一文的注释中补充指出，披着兽皮、兽将两爪搭于人肩、兽头居人首之上这种天众形象，很多时候被误作是“乾闼婆”。如《大正藏》图像部“童子经曼荼罗图”中的头顶兽首之武士，即被标注为“旃檀乾闼婆王”。唐善无畏译《童子经念诵法》说旃檀乾闼婆王是小孩儿的守护神，这与天龙八部中作为乐神的乾闼婆明显不是同一神灵。

阿修罗，也译为“阿须罗”或“阿素罗”，极为好战，乃印度历史上极为“古老”的恶神之一，也是“人非人”一类有情的代表。影响而及佛教，故《增一阿含经》和《长阿含经》等佛经中均有多处有关阿修罗之描述。在传统文献中，阿修罗有着千变万化的形象，有时身形超过须弥山，有时拥有一千个头两千只手。故在中国佛教龛窟中，阿修罗往往以多头多手的样貌示人，在中原、北方石窟中，多为三头四臂之状。而在川东北造像中，则基本为三头六臂之貌。另外，据《千手观音造次第法仪轨》云：“（阿修罗）左手持日轮，右手月轮。”[③]《法苑珠林》卷五载，阿修罗“并出三头，重安八臂。跨山踏海，把日擎云”[④]。故天龙八部中的阿修罗形象，双手各托日、月，是非常明显的标志。但其八臂[⑤]很少被完全雕凿展现，实际的造像往往仅六臂甚至四臂。如广元千佛崖第 806 窟，位处天龙八部群像中央的阿修罗造像，仅现四臂。

迦楼罗，本为一只体型硕大的鸟。《说无垢称经疏》言：“旧云金翅鸟，今云妙翅鸟。”[⑥]不空等译仪轨中也有类似描述。因此，迦楼罗形象的独特标志，一般是在其面部雕凿一鸟嘴。广元千佛崖第 86 窟、第 689 窟、第 806 窟中的迦楼罗造像，均有类似特征。但因鸟嘴之体积一般都比较小，再加上风化及人为破坏等因素，在八部群像具体“身份”的辨认中，迦楼罗造像往往因特征模糊而难以辨认。比如，在川东北地区尤其是达州地区的隋唐佛教龛窟中，多有天龙八部造像，但却很少见到此种形象的“迦楼罗”。

[①] （唐）湛然：《维摩经略疏》，《大正藏》第 38 册，第 582 页上、中。
[②] （唐）善无畏译：《千手观音造次第法仪轨》，《大正藏》第 20 册，第 138 页下。
[③] （唐）善无畏译：《千手观音造次第法仪轨》，《大正藏》第 20 册，第 138 页下。
[④] （唐）释道世撰，《法苑珠林》，《大正藏》第 53 册，第 308 页中。
[⑤] 也有的仪轨中仅作“六臂”，如不空译《摄无碍大悲心大陀罗尼经计一法中出无量义南方满愿补陀落海会五部诸尊等弘誓力方位及威仪形色执持三摩耶标帜曼荼罗仪轨》。
[⑥] （唐）窥基：《说无垢称经疏》，《大正藏》第 38 册，第 1018 页中。

万方数据

紧那罗，有时也意译为“歌神”或“乐神”。《观音义疏》卷下云：“紧那罗者，天帝丝竹乐神，小不如乾闼婆，形似人而头有角。”[①]故似人而又非人。《法华文句记》卷二又云：“紧那（罗）一角，乾闼（婆）无角，身相略同。”[②]这意味着此二形象似乎非常接近。不同之处，尤其是在造像中能比较方便地得以体现的，恐怕就只能是“有角”这一特征了。如巴中水宁寺第 8 窟中主尊左上方之紧那罗造像，其头上凿有竖立、略带弧度之角。

摩睺罗迦，唐朝释慧琳所撰《一切经音义》卷十一云，摩睺罗迦“亦是乐神之类，或曰非人，或云大蟒神，其形人身而蛇首也”，不空所译仪轨中也有类似说法。故而在天龙八部群像之中，摩睺罗迦常常以蛇绕脖颈的形象示人。如在广元千佛崖第 806 窟天龙八部群像中，居右侧尽头之摩睺罗迦造像，脖颈上即有蛇缠绕。但多数情况下，脖颈上所缠之物凿刻得并不细致，且作为龛窟中带有“附属”性质的造像，有时仅余露出头部之空间，根本无法展示颈部。因此在具体的造像实践中，八部群像中若有无法辨认造像，则其为摩睺罗迦的可能性颇高。当然，为避免出现辨认方面的困难，凿刻匠人们有时也故意让摩睺罗迦“缺席”，所以在川东北地区的天龙八部群像中，摩睺罗迦并不很常见。

二、中原、北方地区的天龙八部造像

既然天龙八部在佛教经典中的“身份设定”是护法神将，因此在各种护法之场合，八部众多会出现。如《妙法莲华经・普贤菩萨劝发品第二十八》云：“尔时普贤菩萨，以自在神通力，威德名闻，与大菩萨无量无边不可称数，从东方来，所经诸国，普皆震动，雨宝莲华，作无量百千万亿种种伎乐。又与无数诸天、龙、夜叉、乾闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩侯罗伽、人非人等，大众围绕，各现威德神通之力。到娑婆世界、耆阇崛山中，头面礼释迦牟尼佛，右绕七匝，白佛言：‘世尊，我于宝威德上王佛国，遥闻此娑婆世界，说《法华经》，与无量无边百千万亿诸菩萨众，共来听受，惟愿世尊当为说之。’”

唐代惠详撰《弘赞法华传》载：“宋景平元年（423），瓦官寺沙门帛惠高造灵鹫寺。有沙门释惠豪，智见通敏，巧思绝伦。于中制灵鹫山图，奇变无方，郁似睹真。其山林禽兽之形，天龙八部之状，历代未有。自兹始出，龛成之后，倾国来观。后世造龛，皆以豪为式。其龛东西深三十八丈，南北四十四丈四尺。”[③]这则材料说明，至迟在南朝之初，天龙八部的具体形象就已出现。但后世匠人所造天龙八部之像，因无以得窥释惠豪之原图，恐怕根本无法做到“以豪为式”。[④]

[①] （隋）智者大师说，灌顶记：《观音义疏》，《大正藏》第 34 册，第 935 页上。
[②] （唐）湛然：《法华文句记》，《大正藏》第 34 册，第 186 页下。
[③] （唐）惠详：《弘赞法华传》，《大正藏》第 51 册，第 13 页。
[④] 这似乎从一开始就决定了，以天龙八部等题材为基础的造像，其凿刻活动必然是一个保持着一定开放性的艺术创作过程。

万方数据

但就“郁似睹真”和“山林禽兽之形”等字句来看，似乎说明当时所见的“天龙八部之状”，应是模拟自然界禽兽之形而来。

另在《出三藏记集》卷十二中，还有关于“宋明帝（465—472 年在位）齐文宣造行像八部鬼神记”[①]的记载，这标志着在南朝早期，“天龙八部”作为一种具体的“画面形象”（而非文献中的文字记载）再次出现。且其与“鬼神”并提，这也意味着，此时的天龙八部形象依然未“进化”而为人形。

而后《广弘明集》卷二七载云：“至心奉为至尊皇后、皇太子、七庙圣灵、天龙八部乃至十方一切剧苦众生，敬礼一切真如正法藏，敬礼十方一切诸佛所说法藏。”[②]《续高僧传》卷二五亦载，隋末唐初成都福化寺僧人慧聪，一向手不释卷，不但常诵《法华经》，还“常礼万五千佛”，以至“礼拜，头下，天龙八部等亦头下”[③]。这说明，天龙八部神格本即不高，但同时也具有一定的灵验“功效”。当然，可能正是基于其“接地气”兼有“灵验护佑”之“功能”，才会在念诵佛教中频频出现。

但遗憾的是，自南朝到隋唐之间的寺院壁画，也许存在天龙八部之形，但其具体状况已不得而知。就保留形象信息更为稳定和丰富的龛窟造像而言，在隋唐时非常多见的全套人形化天龙八部，无论是在南方的南北朝时期造像中，还是在北方同时期的造像中，皆未曾出现。这一状况揭示的结论是，天龙八部形象在中国的早期发展情况，实际上是模糊不清的。似乎也可以说，在南朝至隋唐间的中国佛教造像史之中，天龙八部题材或许并不很受凿刻匠人和善男信女的欢迎。直到南北朝中期至隋这一历史阶段，天龙八部题材在北方佛教龛窟（如云冈第二期，5 世纪末）中开始零星出现。

三、中心龛窟的天龙八部造像

在川东北地区的隋唐佛教龛窟之中，自皇泽寺第 28 号窟[④]后壁上方始凿天龙八部护法神像以来，天龙八部即成为川东北地区极为常见的雕凿题材。而且，在这一川东北凿刻天龙八部护法神像的开端之时，就已达至极高的艺术水平。凿刻者在合理把握各护法神像勇猛、英武等性格特征的基础上，将人体比例、肌肉线条和外在纹饰予以完美对应和融合，创造出了极为生动、极其富于感染力的护法神将形象。

但与中原、北方地区的天龙八部形象颇不一样的是，川东北的天龙八部造像

[①] （梁）僧祐撰，苏晋仁、萧炼子点校：《出三藏记集》，北京：中华书局 1995 年，第 487 页。
[②] （唐）道宣撰：《广弘明集》，《大正藏》第 52 册，第 319 页上。
[③] （唐）道宣撰：《续高僧传》，《大正藏》第 50 册，第 663 页上。
[④] 也就是俗称的“大佛窟”，为隋至唐贞观年间所凿。敞口，穹隆顶。窟内凿刻一佛两弟子两菩萨之造像组合，另有两力士居于窟口两侧。此窟所展现的形象颇多，但却并不散乱，既做到了构图的紧凑严密，也做到了刻饰的细腻精美，部分神祇的衣褶处理都有利于神祇性格特征的展露。此窟所达之艺术水准，无疑是皇泽寺造像中最高的。所以，若评其为我国初唐前后石刻艺术的代表作，应是比较合理和公允的。

万方数据

已然变化而为人形，而不再是原本凶猛、怪异之模样，这在广元皇泽寺和千佛崖龛窟造像中就已表现得非常明显。隋唐时期之龛窟常以天龙八部“群像”入窟，可见作为佛教的主要护法神，他们是在隋唐时代才为人们所普遍接受的。其造像一般浅浮雕于龛内后壁及左、右两侧壁的主体造像（佛、佛弟子、观世音菩萨、大势至菩萨等）之后，大部分只可见胸及以上部分，有些甚至仅可见头部。

对于天龙八部群像如何由禽兽、鬼神模样而演变为人形，基于传统文献和壁画、造像等证据的缺乏，这一问题始终未得以有效解决。但这其中两条极可能的发展路径是，第一，唐代川北之天龙八部群像，其最主要的学习和模仿对象，应该是北魏晚期以来，在龙门宾阳洞、巩县石窟、响堂山石窟和须弥山石窟等北方地区石窟及佛像台座上出现的数尊至数十尊的神王像。这些大多成组出现的神王像的人形化倾向，手托日月、鸟兽人身、狮神王头上再置兽首且兽之前两爪置于狮神王颈下等造型，明显跟唐时天龙八部造像中的若干形象极其相似。事实上，在颇多佛经之中，也提及天龙八部群像跟各种神王的紧密联系，如《大方广佛华严经》卷五十六云：“彼佛众会，一切天龙八部，鬼神，乃至无量净居诸天，地神，风神，海神，火神，山神，树神，丛林药草城郭等神，皆悉云集。奉觐世尊，听受正法。”[①]第二，麦积山第 4 号窟中北周所遗的天龙八部造像，在现有的人形天龙八部造像中，是凿刻时代最早的。而基于天水与广元之间较近的空间距离，以及两地间相对较为通畅的道路情况，这些北周人形化造像作为川东北天龙八部造像的粉本的可能性是极高的。

在中原、北方佛教龛窟中，天龙八部等各种护法神将一般都是以“单独尊像”的形式出现，如龙门宾阳洞的阿修罗像，云冈第 8 窟后室南壁中的摩醯首罗天等。与之截然不同的是，川东北零散龛窟中的天龙八部造像，都是以群组为单位出现，且通常表现为人身。这些特征在四川地区的早期展现，在广元皇泽寺第 28 号龛后壁上方已可见到。人形化天龙八部在石窟之中成组出现，此窟是较早的实例。

天龙八部群像，在和主尊、弟子及菩萨的位置关系中，始终处于其身后，且通常是在主尊、弟子及菩萨的位置间隔中出现，所以，若辨析龛窟中的群像主次，天龙八部毫无疑问是“配角”，这与佛经中对天龙八部作为“奉觐世尊，听受正法”的角色定位也是相符的。也正因如此，其身形也总是更小的，雕凿的难度也是比不上其身前的造像的。[②]当然，这种大、小关系也是处于转化之中的，主尊身后八部众造像数量上的多寡，往往跟具体造像的身形大小呈反比关系。所以，在蒲江飞仙阁第 9 窟中，一方面天龙八部所有具体形象全部被雕凿出来，但另一

[①] （东晋）佛驮跋陀罗译：《大方广佛华严经》，《大正藏》第 9 册，第 757 页上。

[②] 这是东方艺术的一种惯常手法，其在中国历代人物绘画中屡见不鲜。如初唐画家阎立本之名作《步辇图》，唐太宗与吐蕃使者禄东赞，与聚于其周围的众多宫女，都有极其明显的身形大小之别，以此明主、客之异，明主、从之别。

万方数据

方面，具体每身造像身形都很小，只能在佛与弟子之间、菩萨与罗汉之间露出胸口以上部分，甚至仅露出脖子以上部分。而在广元千佛崖第 744 窟中，坐佛、弟子和菩萨身后的大量空间，仅留给龙众和阿修罗两身造像，这就使得雕凿匠人有充分的空间细细刻画龙众顶上的龙头，以及阿修罗的三面六臂、手中所持日轮月轮等，甚至其服饰的衣纹、样式都有所展现。因此，在实际的视觉效果中，744 窟中的龙众和阿修罗造像带给信众的视觉冲击力，可能还会远大于其身前的佛弟子和菩萨造像。

四、零散龛窟中的天龙八部造像

与中原、北方地区不同的是，四川的佛教龛窟是以遍地开花的方式迎接天龙八部一题材的“安营扎寨”。开其端者，乃川北广元皇泽寺第 28 号隋窟，此后这一风潮贯穿整个唐及五代之时，分布地域也非常广泛。在广元、巴中、安岳等地的多处龛窟中，均有较为繁复的天龙八部造像，如安岳卧佛院第 3 窟，安岳千佛寨第 50 龛、第 51 龛等。而最频繁出现天龙八部造像的，大致就是今川东北地区的零散佛教龛窟。如在达州地区的 9 处主要零散龛窟中，竟有 5 处出现天龙八部造像。

（一）组合方式极其灵活多样

某一龛窟的天龙八部造像，理所当然应当是八部群像全部同时出现，且各形象仅出现一次。如蒲江飞仙阁第 9 窟，即是如此。但事实上，很多时候八部众并不会全部出现，这可能是出于造像空间的布局等原因，实际造像数仅有“二部”“六部”“七部”等情况时有发生。如广元千佛崖第 744 窟就只有龙众和阿修罗两个形象出现，而第 806 窟则有天众、夜叉、阿修罗、迦楼罗和摩睺罗迦等七个形象出现。这一特征，在川东北地区的零散佛教龛窟之中，表现得更为复杂、多样。

如广安冲相寺造像第 47 号龛，为外方内圆双层龛。龛中主尊结跏趺坐于仰覆莲花座之上，左右各一弟子像，左右两侧壁（在弟子像与龛口之间）各排布菩萨像四尊，头戴宝冠，腹部稍挺，体态丰满，其中最靠近龛口的一尊，均被龛口的力士像部分遮挡。在主尊两侧直至龛口的龛壁上部，竟共有天龙八部浮雕十身，左右各五身，大致两侧相对。因头部多损毁严重，不辨细节，故多身造像之具体“身份”无法明确。能比较清晰分辨的，如右侧由内向外第一身为阿修罗，三头六臂，手托日、月。左侧由内向外第一身为龙众，头顶的飞龙露出达 46 厘米左右。左侧由内向外第四身为紧那罗，手抱乐器。天众是世俗装扮。内龛龛顶还有两飞天，左右各一。

在法天所译《佛说毗沙门天王经》中，对众天之护法行为有所记载，如乾达

万方数据

婆众，恭敬围绕东方世界具大威德的乾达婆主“持国”，唱歌跳舞而得欢乐[①]。各部众本非兽类，其显人形而护佑佛之说法，来源于它们出于各种缘由而与佛结下的缘分。这说明，正如乾达婆众一样，“天”和“龙”等都只是各种灵物的代表，如“龙”就多指水中之神灵。因此，略取诸天之代表“天”与水中神灵之代表“龙”，来代指整个各类灵物（包括“人非人”）。故按照这一思路，所谓“八部”，并非一个确定的数目，其更多是在说明部众类别之多、表现佛法威力之强，所以在实际的天龙八部造像之中，很多时候并没有“凑够”8 身造像，有些时候却又多于 8 身。而即使在数量上刚好达到 8 身，但其中也很可能有 2 身或更多乃同一部众，从而导致某一类或几类部众在造像龛窟中并未出现。如广元千佛崖第 86 窟，天众形象两次出现，且造型颇有不同。另如巴中水宁寺第 8 窟，夜叉形象重复出现，两者造型则基本一致。在川东北唐代零散龛窟中，天龙八部的雕凿情况更是如此，存在着 2 身、4 身、6 身、7 身、8 身、16 身、18 身等多种情况，而以 8 身为常见。

如营山县太蓬山透明岩第 41 号龛，其为唐时所凿拱顶龛。龛内主尊结跏趺坐在莲座之上、华盖之下，两侧有人形天龙八部，每侧各 4 身，共 8 身。再如宣汉县浪洋寺摩崖造像第 3 号龛，乃唐至德元年（756）左右开凿之屋形龛。龛中有一佛两弟子两菩萨两天王两力士及 8 身天龙八部之造像组合。主尊顶部有高浮雕多边形华盖，左手捧钵，结跏趺坐于束腰莲座之上。两侧弟子，左为迦叶右为阿难。两侧菩萨，左为观世音菩萨，右为大势至菩萨。天龙八部，位于后壁菩萨之外侧、龛口天王造像之上方。龛左侧四部众，由下到上，分别是夜叉（宽鼻大眼，戴有饰圆宝珠的发箍，双手托举一个跪姿小人，应为童子）、乾闼婆（盘发高髻，髻束三角形冠饰，耳朵垂至肩膀）、紧那罗（仅见头部，带尖形帽，帽前有立角）、龙众（头上有龙）。龛右侧对称位置，是另外四部众，下方靠龛内侧造像也应是乾闼婆（怒目圆睁，戴手镯及臂钏，双手托物，似笙，这可看作是他“好乐”的象征）、下方靠龛外侧是摩睺罗迦（仅见头部，面部狰狞，颈上所缠应为蛇，蛇头高昂）、上方靠龛内侧是阿修罗（应为三头六臂，三臂分别持日、月和圭，另一臂被天众遮住手掌，另一臂自左侧腰部伸出，有手镯。所见共有五臂，故应作六臂神论），上方靠龛外侧是天众（方面怒目，头戴兽面帽，兽双爪搭于其肩部）。可以看出，浪洋寺造像第 3 号龛内的八部众确实达到了 8 身，但因有 2 身乾闼婆像，故未发现迦楼罗之造像。

甚至在八部众具体造像数量更少的情况下，有的形象还在同一龛窟中重复出现[②]。如广元皇泽寺第 28 窟，在一佛两弟子两菩萨造像的背后，天龙八部群像只

[①] （宋）法天译：《佛说毗沙门天王经》，《大正藏》第 21 册，第 217 页。

[②] 就目前已调查过的川东北零散隋唐龛窟的情况来看，对同一部众形象在天龙八部群像中反复出现的形象，尚不能归因于川东北民众或凿刻匠人对某一题材或部众的特别热衷。文献上亦无明确证据显示这些部众拥

万方数据

有 6 位，但武士装扮的天众就在窟中左、右两侧重复出现。这样的造像分布，有可能是考虑到窟内整体造像的对称关系[①]。这两位武士装扮的天众，他们的形象完全一致，其头盔上的尖刺都倾斜指向造像窟的中心位置。若以窟中央的立佛为中心，整窟造像基本是左右对称的。这一特点在川东北零散龛窟中表现得也很明显。如万源市杜家湾摩崖造像，位于大沙乡西南杜家湾村乡村马路旁一不规则大石之上。其 1 号龛高 112 厘米，宽 128 厘米，深 73 厘米。龛中浮雕一坐佛两弟子两菩萨两天王两力士，以及半身天龙八部群像共 6 身。后者左右侧各 3 身，均位于胁侍造像所在位置之上的石壁上。左侧居中位置的部众应是摩睺罗迦，其颈部似乎环绕着一条蛇。左侧靠近主尊的造像，胸前似有护胸铠甲一类装束，似可认定为天众。右侧三身，居中的是阿修罗，三头四臂，双手合十，另外一手托日、一手托月。最外侧也许是夜叉，其右肩上所现轮廓，仿佛是一个童子。靠近主尊的亦是天众，所戴帽子有兽面装饰。主尊两侧，皆为天众，这一方面强化了主尊的“居中”位置，一方面还在主尊两侧增加了两个“对折点”，这必然进一步强化整龛造像左右对称的格局和美感[②]。

（二）囿于陈规与突破常规并存

在天龙八部造像的凿刻实践中，凿刻工匠以及佛教信众，基于各种缘由[③]而在客观上突破了佛教经疏、仪轨对具体造像形象的描述和设定，这是比较常见的，也是正常的。就这一意义而言，川东北隋唐零散龛窟的“囿于陈规”，意味着对传统造像艺术的尊重以及在接受艺术辐射方面的自觉，保证了它与同时代、同地域龛窟在题材、风格多方面的一致性。当然，更为重要的，“突破常规”带来的造像新变，往往意味着零散龛窟背后隐藏的“草根”力量，以张扬的、更少被约束的姿态，发起对旧有造像艺术格局的冲击。

就中心龛窟而言，不可否认，不断的持续的艺术革新也一直是存在的。一个重要的现象就是，隋唐川东北地区的天龙八部群像，若作为一个整体来看，应该被确认为天龙八部形象无疑。但其中的若干个具体形象，则部分甚至完全不符合佛教经疏和仪轨的描述。因此，时至今日，巴中水宁寺第 8 窟中夜叉与紧那罗之间的造像、广元千佛崖第 86 窟中天众旁边的造像、广元千佛崖第 806 窟中迦楼罗左侧的造像和天众右侧的造像等等，依然全都无法确指其到底是“八部”中的哪一部。

有其他部众难以企及的神力和“威望”。

[①] 对称关系，是中国传统建筑所遵循的最基本的空间构造关系之一。它建立在中国文化传统对宇宙、身体和心理等对象的认识之上。

[②] 相对于官方背景浓厚的名龛大窟，在民俗佛教中，龛窟的凿刻成本和造像的凿刻难度，始终是龛窟出资者和其他信众着意关注的问题。因此，有理由相信，在川东北零散龛窟中，同一形象反复出现，除了有承续中心龛窟此类造像传统的必然，还应有降低凿刻成本、减小凿刻难度的考虑。

[③] 凿刻技艺的高低，某一时期某种造像风格的流行，造像仪轨与造像实践的脱节，以及工匠和信众对某些佛教神祇形象的误解……都在客观上促成了新造像或多或少的突破。这些多与“草根”阶层有关的因素，常常在传统力量甚为强大的古代中国，表现出对“新变”的热情和希望。

万方数据

再举一例，天龙八部群像，无论是全部都在某一龛窟中被凿刻出来，还是只凿刻出其中的某些形象，甚至某些形象还重复出现，但大体看来，整个龛窟中的造像“画面”都是比较和谐的。一般而言，若以龛窟中的主尊为中心线“对折”，则龛窟中的造像基本上都是左右对称的。但是，若主尊有两身，则整个造像群的“对折线”就会转移到两主尊之间的某一部众造像身上，而这毫无疑问会冲击主尊的中心位置以及建立在中心位置基础上的“主尊”地位。但这类带有“离经叛道”色彩的造像是真实存在的，如广元千佛崖第 806 窟，窟中央两尊坐佛的出现，实际就把坐佛之间的阿修罗造像推到了窟中最为中心和显眼的位置。

但在川东北地区的零散龛窟之中，“囿于陈规”与“突破常规”两种造像风格的尖锐反差，让我们看到了一个更加富于活力和创造力的造像生态系统。

比如，先看以下两处天龙八部造像龛。第一，位于大竹县清水镇的明星村摩崖造像，其中 1 号盛唐长方形龛，高 102 厘米，宽 88 厘米，深 70 厘米。龛中浮雕一佛两弟子两菩萨两力士之造像组合以及天龙八部群像。天龙八部群像凿刻在龛内后壁，处于主尊、弟子和菩萨等造像之间，左右各 4 身，基本对称。虽已严重风化，但依然可辨左侧有夜叉（位于力士之上，可见胸部以上，左肩上坐有小人）和阿修罗（位于佛弟子和菩萨之间，仅可见头部和四臂，三头四臂，左侧双手托举日、月，右侧双手持物不明），夜叉和阿修罗之间仅见颈部以上部分的部众，以及主尊和弟子之间基本可见全身的部众，均无法辨识其“身份”；右侧有摩睺罗迦（位于主尊与弟子之间，手、脚不可见，颈部似为蛇所缠）和天众（居于佛弟子和菩萨之间，手、脚不可见，头上戴疑似兽面帽），菩萨和力士之间的两部众，一身仅可见头部，另一身的双手不可见。

第二，万源市杜家湾摩崖造像，开元三年（715）所凿，其中 1 号龛中浮雕一坐佛两弟子两菩萨两天王两力士，以及半身天龙八部群像共 6 身。后者左右侧各 3 身。主尊两侧皆为天众，其他 4 身造像，无明显主次顺序之别。

两龛在形制、题材、风格诸方面都较为相似，更重要的，两龛中的天龙八部造像与其身前之佛、弟子等造像相比，浮雕的深度远远不及。此外，杜家湾造像 1 号龛中之所以仅有六身部众造像，这与龛内造像的整体布局有关。在此龛所开弧形顶（中高侧低）的制约下，若在龛后壁将八部众雕凿完备，左边最外侧一身在高度上将明显低于旁边其他部众造像。右边最外侧的造像则会被其前方天王的头光所遮挡，否则只能将造像位置上移，但那样又会明显高于旁边的夜叉和阿修罗等造像。因此，从各方面看，这两龛都谨守天龙八部的“配角”性质，仅作为较为淡化的背景存在，而让信众和观赏者的目光聚焦于龛内靠前方之主体造像，绝不“喧宾夺主”。

在这类显得比较“中规中矩”的龛窟之外，川东北地区零散龛窟中天龙八部

万方数据

造像的频频“突破常规”，则显示出零散龛窟所具有的独特创造活力。

广安冲相寺第 31 号龛，是一个凿于盛唐之时的方形单层中型龛。龛中高台上有一佛两弟子四菩萨两立佛之造像组合，在龛内两侧壁之佛、菩萨及弟子身后（两侧壁上部），凿刻天龙八部群像。八部众下半身虽被其身前的佛、菩萨及弟子像所遮挡而仅呈现出上半身，但是，单就这上半身而言，其身形就已经略大于身前之佛、菩萨及弟子的全身像。于是，在这一龛中，作为龛内主要造像的佛、菩萨及弟子像，其在空间布局上的“优势”，就仅限于他们所在的位置，较天龙八部群像更为靠前而已。但从实际的审美效果上讲，基于天龙八部群像的较大身形，以及相对于菩萨、弟子含蓄、优雅诸特征而更显张扬和多样化的艺术造型，极可能吸引信众和游赏者将欣赏重点置于天龙八部群像身上。从这个角度看到的的“主从地位颠倒”，对佛教中细密严格、高低分明的神祇体系而言，绝对是一种冲击。而就佛教艺术的发展而言，这一改变，当然应被看作是一种创新。

另如宣汉县浪洋寺摩崖造像第 12 号龛，为至德元年（756）与永泰元年（765）之间开凿的屋形龛。龛中有一佛两弟子两菩萨两天王两力士之造像组合，龛内后壁凿刻有天龙八部群像。其中在左侧后壁的胁侍之间，有 4 身天龙八部浮雕像。阿修罗位于迦叶与观音菩萨之间，所在空间非常大，故其体形比两侧的迦叶和观音菩萨还略大[①]。阿修罗三头四臂，两手托举日、月，另两手捧宝瓶于腹前。重要的是，此阿修罗全身造像之颈部带有连珠项圈，身披帛带，着长裙，裙前还有花结[②]。乾闼婆位于观音菩萨与托塔天王之间狭窄的空间里，全身像，左侧天王托塔之右手遮住其腰腹部分地方。目圆睁，八字胡，双手持笙状乐器。周身帛带，下着长裙，隐约可见脚穿方口翘头鞋。龙众位于乾闼婆与托塔天王之间，仅见头部，头上之龙雕凿极细致。摩睺罗迦位于乾闼婆造像之上，仅见头部，面目狰狞，颈部缠蛇。整体画面上，阿修罗为一个部分，另三部众组成另一部分，二者为观音菩萨造像所隔，在空间上无交集。

右侧后壁胁侍之间，亦有 4 身天龙八部浮雕像。其中紧那罗位于阿难与大势至菩萨之间，全身像，女装，头上有小角，耳朵垂至肩部，颈部带有项圈，身着长裙，脚穿云头履，体形与其右侧之菩萨略等。天众位于紧那罗之上，戴兽面帽。夜叉位于大势至菩萨与天王之间狭窄的空间中，膝盖以下不可见，冠帽上坐一交脚小人。另有一身像位于天王像之上，仅见头部。头束双环发髻，下颌有短髯，但无鸟嘴、鸟翅等痕迹，恐非迦楼罗。从整体空间上看，紧那罗与天众为一个部分，另两者为另一部分。二者为大势至菩萨造像所隔，在空间上无交集。

[①] 前揭广安冲相寺 K31 龛中的天龙八部群像，身形虽然较大，但其依然身处龛两侧的佛、菩萨及弟子像之后。但此龛中的阿修罗造像，不但身形较大，且还走到“前台”而与迦叶和观音菩萨等造像并列，并以全身像形式呈现。此外，同侧之乾闼婆，以及右侧后壁之紧那罗等，也呈现为全身像。这种抢占佛弟子和菩萨之风头的“新”做法，在同时期川东北地区的中心龛窟中则比较难见到。

[②] 这与菩萨所着之女式装束极近似。此外，右侧后壁之紧那罗造像亦大致如此。

万方数据

在浪洋寺造型第 12 号龛的天龙八部群像中，有 1 身造像的具体“身份”无法明确。而在其他 7 身造像的身份全被明确之后，就只差迦楼罗之造像。因此，关键的问题就是，迦楼罗的形象是否在造像实践中已然被改造成了此龛中不明身份造像的模样？作为护法神将的一个整体，此龛中的 8 身部众，当然应该被确认为是天龙八部的群像。但“头束双环发髻，下颌有短髯”这一身，根本不符合佛教经疏和仪轨对天龙八部任一形象的描述。因此，唯一的合理解释只能是，在当时的凿刻匠人和善男信女眼里，“头束双环发髻，下颌有短髯”这类形象当然还是天龙八部群像之一。但基于地域风格等原因，这类形象在某一地区已自迦楼罗之“原有”形象比较彻底地改造而来，从而表现出在零散龛窟中对佛教造像既有仪轨的一种突破。事实上确实如此，不但此龛中未见“以鸟冠、鸟嘴为形象特征”的迦楼罗一部，至少在达州地区的其他零散龛窟中，也未见此种形象的“迦楼罗”。

除开天龙八部造像之形体特征，另在造像服饰、空间布局等方面，LYS-12 号龛也显得颇有“突破”。如在本龛的天龙八部群像中，女装打扮是尤为不同的。此外，本龛左、右两侧壁上的八部众造像并不完全对称，如龛左侧壁阿修罗所在位置，其对应的龛右侧壁上则是紧那罗和天众 2 身造像。这在天龙八部群像的空间安排上，也是一种新变。

五、零散龛窟中出现大量天龙八部造像之因

曾有观点认为，四川地区的天龙八部造像比较多见，其重要原因在于密宗的成立及其在四川的广泛传播。事实上，在善无畏等大师把作为一个佛教宗派的密宗推动、建立以来，天龙八部出现在盛唐及以后的佛教龛窟中的频率确实明显升高，但这只能归功于唐密以仪轨为中心的大量文献，将天龙八部等题材收而纳之，并在一定程度上为天龙八部题材的频繁出现提供了助力而已。实际情况是，天龙八部造像所在的龛窟，基本都无法作为密宗设坛、作法之空间。亦即，天龙八部在唐、五代之时的川东北地区石窟中集中出现，很大程度上只是以“普通”题材的“身份”出现，而非专门的密宗题材。

与天龙八部题材的造像大量被开凿互为因果的是，隋唐佛教经论中渐渐出现对天龙八部具体形象的描述，如《维摩经略疏》卷二：“龙者是畜生道，正报似蛇。依报七宝宫殿，与天相似。亦能变形为端正人。……阿修罗旧云‘无酒’……此神果报最胜。”[①]基本上，在唐代巴蜀佛教造像中，天龙八部的具体形象都是呈人形的。一方面可能如佛律所说，“八部鬼神变作人形而来受具”[②]；另一方面，这似乎跟中国佛教造像“宗教神圣性减弱、民间世俗性提升”的审美趣味有一定关系。

[①] 湛然，《维摩经略疏》，《大正藏》第 38 册，第 582 页上、中。
[②] 道宣，《四分律删繁补阙行事钞》，《大正藏》第 40 册，第 27 页下。

万方数据

更具实用性的，是天龙八部神将曾为破贼助力。如广安冲相寺第 43 号龛，为长方形特大型龛，高达 273 厘米，宽 493 厘米，深 149 厘米。内龛与外龛几乎同高，近似于正方形，深 97 厘米。内龛中有一佛两弟子两菩萨的造像组合，主尊头光之上雕饰圆形浮雕华盖。在这五尊造像之间及身后的内龛壁上，凿刻有精美的天龙八部造像，其中阿修罗三头六臂手托日、月，紧那罗头有一角，天众则呈现世俗民众之貌。内龛龛口下方凿刻伎乐天小像两身，帛带飘飞。外龛右侧壁有一方题记，比照宣统《广安州新志》卷三九的相关记载，知此题记名为《大唐渠州渠江县冲相寺破贼碑》。其大致先叙说冲相寺的兴建缘起，然后着重讲在唐代宗永泰年间，有中云南阳贼窜渠江冲相寺近境，因彼时“禾稼未登”，僧澄海祈于神并拥兵保护百姓收获，这成为后来大破贼众的物质基础。冲相寺第 43 号龛之雕凿，正是“刻祀神像于龛以报”的表现。另在《广安州新志》中也有相关记载，其中《侨寓志》言：“崔季华，官廷评。广德（763 年 7 月-764）初，冲相寺僧澄海随渠州刺史转输讨贼，大破南阳贼众。永泰二年（766）事平，季华至寺，心嘉其事，为作平乱碑铭。另刊将士文武官品列于他壁。”

余 论

综上，天龙八部题材从中原、北方地区的造像龛窟，走向川东北地区的中心龛窟，再在川东北各零散龛窟中“百花齐放”，这其中，既有造像艺术的线性影响，也包含着同一题材在不同时期内、不同地域中的“突变”。此外，这一题材在零散龛窟中的大受欢迎，明显与佛教尊神的现实护佑神力有关。这在一定意义上说，天龙八部群像成为一种经久不衰的佛教造像题材，恰是隋末唐初以来川东北地区普通佛教信众的“功利性”信仰所致。

万方数据

第五章　广安冲相寺“定光佛道场”考

定光佛，也称“锭光佛”（“锭”为灯之足）或“燃灯佛”。据《大智度论》卷九云，定光佛降世之时，身旁一切光明如灯。而据《瑞应本起经》卷上所载，释迦牟尼前世曾经购买五茎莲花供奉定光佛，因此被授记在九十一劫以后的“此贤劫”成佛。

广安冲相寺第 26 号龛，为外方内圆双层龛。外龛平顶直壁，高 245 厘米，宽 173 厘米，深 35 厘米；内龛圜顶弧壁，高 244 厘米，宽 138 厘米，深 77 厘米。龛中仅一尊佛像，无任何胁侍造像。佛像高 186 厘米。有双层头光，头光内层为太阳纹，外层头光上达龛顶。上身着佛衣三层，外层衣物经右肩、右臂而搭于左前臂，垂于双膝之间的衣角上有“万”字纹。双臂向身体两侧自然舒展，左手掌向上轻抬，右手掌掌心朝下[①]。重要的是，龛外左壁有造像题记，题记虽风化损毁严重，但“定光佛”等字眼依然比较清晰。比照光绪《广安州志》卷三七所载相关内容，可知题记内容大致为：

……/王知□□同……二人……/先发心……主……/定光佛并……斋表庆讫□□/……/……财帛公私□□□（开）/皇□（八？）年（588）十一月十八日设斋题赞记/永□福□□记。

此题记明言龛中所凿之像为“定光佛”，这是学术界将此造像认定为“定光佛”的唯一证据。也因为这一判定，冲相寺 K26 龛被视为四川佛教龛窟中唯一的定光佛[②]像龛。

基于这一特殊性，颇多文献和研究强调，冲相寺乃“定光佛道场”。据光绪十三年（1887）所刻《广安州志》卷三七《寺观志》载，冲相寺本名为药寺，“唐初赐额曰‘冲相’，为定光古佛道场”。蒋晓春等研究者亦认为，因广安冲相寺“以定光佛为全区最受崇敬的对象，建成为专门的定光佛道场”，“冲相寺石窟对定光佛的尊崇，是前所未有的”，故冲相寺是“定光佛的专门性道场”[③]。

但笔者认为，冲相寺第 26 号龛中之佛像，一方面当然是定光佛像，这有题记明言可证。另一方面，这尊佛像仅是这一龛窟的供养人和凿刻匠人脑海中的定光佛像，而非通常意义上的有佛经文本来源或佛像雕凿源流的定光佛像。另外，冲相寺也绝非定光佛的专门道场。

[①] 着衣方式非常特殊，笔者眼力所及，未见有与此相同的实例。
[②] 基于其太阳纹样式的头光等因素，当地群众多称其为“太阳菩萨”。
[③] 蒋晓春、符永利、罗洪彬、雷玉华：《嘉陵江流域石窟寺调查及研究》，北京：科学出版社，2018 年，第 88 页。

万方数据

一、冲相寺“定光佛”绝非“定光佛”

从佛教教理及经典仪轨的角度，先来梳理定光佛基于佛教文献的造像流变概况。

（一）从七佛造像看定光佛

一般而言，要判定一尊佛像是否为“定光佛”，单一的证据往往是靠不住的。比如，若就整体姿态而来讲，目前已确定为定光佛的造像，绝大多数都是立姿，但也存在一小部分定光佛像是坐式的。

若要确定定光佛的身份，首先可以关注汉传佛教造像中比较常见的“七佛”造像。按照佛教教义，在释迦以前，尚有毗婆尸佛[①]、尸弃佛（式弃佛）、毗舍浮佛（毗舍婆佛）、拘留孙佛、拘那含牟尼佛和迦叶佛等六佛。其中，毗婆尸佛、尸弃佛和毗舍浮佛等三佛，为过去庄严劫佛。拘留孙佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛以及释迦牟尼佛等四佛，则为现在贤劫佛。而未来星宿劫佛，则是弥勒佛。所以，在通常的七佛造像中，无论是立式七佛，还是跏趺坐式七佛，迦叶佛都是处于其中的。而“七佛”之中的迦叶佛，也就是定光佛[②]。因为七佛造像通常都呈并排状，造像姿态、衣饰、手印等都很相近，如云冈石窟第 13 窟南壁中层的立式七佛，皆披褒衣博带式袈裟，左手施与愿印，右手施无畏印。所以，若凿刻者没有专门说明，也未刻写特别标志，那就无法具体指出七尊佛像中的哪一尊为定光佛。另如剑阁县三清村摩崖造像中的七佛龛，七佛头部皆残毁，体量基本一致。虽具体手势、双手所置位置等有所不同，但七尊佛像中并没有哪一尊被特别刻画和突出。又如达州浪洋寺摩崖造像中的 2 号龛，其龛内左侧壁，从上至下分为 6 层，其中第一层即凿刻有七尊坐佛，大部分都结跏趺坐。除了龛上方竖条格内有 5 位供养人（如弟子屈福）之题名外，没有任何其它文字标识或对“七佛”之中的某一坐像进行特别标注。即使有的雕凿匠人会对处于七佛造像中央位置的佛像“另眼相看”，如云冈石窟第 10 窟后室南壁的七佛坐像，七佛皆结跏趺坐，但两侧的六佛都施禅定印，而中央位置上的佛像则别具一格，将右手举于胸前。这类艺术处理，最多可以说是雕凿匠人对龛窟中主要造像[③]的重视，或者说是为了避免七尊造像过于整齐划一而给观赏者带来单调和呆板之感，而根本无法以此来认定中央位置的佛像究竟是哪一个“身份”。

就在冲相寺造像中，其第 51 号龛就是一个七佛题材的双层龛。其外、内龛龛顶均已毁坏大半，现只能大致推断外龛应为长方形。整龛高约 240 厘米，宽约 740 厘米，最深处在 86 厘米左右。内龛后壁上凿刻有七佛，等距排坐于龛中长台之上。七佛体态、大小皆近似，结跏趺坐，头皆残，饰有桃形头光。中央主尊

[①] 毗婆尸佛乃《长阿含经》所云，《增一阿含经》则云“维卫佛”。
[②] 贺世哲：《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题》（一），《敦煌研究》1992 年第 4 期。
[③] 在通常的造像龛窟中，主尊理所当然是居于龛窟中央位置的。

万方数据

高 84 厘米，略高于两侧六佛，两侧六佛的高度都在 80—82 厘米之间。七佛的肩宽基本一致，均在 37 厘米左右。每尊佛左肩外的龛壁上加有榜题，写明了每尊佛的名号，现还可辨“南无拘那含牟尼佛”“南无拘楼秦佛”“南无随摄佛”“南无式佛”等字样。龛左有力士像，十分威武。龛右亦应有，惜已被毁。龛左力士像之左侧龛口处，尚存一题记碑。对照《广安州新志》卷三九中的相关记载，此题记名曰《大唐渠州始安县冲相寺七佛龛铭》，其内容大致为：

唐朝佛教十分兴盛，此七佛龛正是在这一背景下，由使持节渠州诸军事主长史丁正己发起雕凿。丁正己出身于世家大族，其高祖丁耀曾为隋鹰扬郎将，兵部尚书，食邑两千户。其祖父丁仁观，曾官唐代州都督，并封□郡公。其父丁辅，曾“参太宗文武圣皇帝”。丁正己本人，曾任扬州大都督府江督主簿，后在广安邻近的果州（今四川省南充市）任刺史。开元二年（714）六月，拜使持节渠州诸军事主长史。赴任不久，即至冲相寺参访。冲相寺乃隋开皇八年（588）由流江郡守袁君等人开创，入唐之后，入奏朝廷乃获“冲相寺”之名。冲相寺本已有部分造像，丁正己在朝散大夫张承观、司法参军王守忠、司省起翘英、司户武连、置尉殷宗、参军张待宾和王游岩、录事李明贤等官员的协助下，削岩造此七佛龛。另有一名杜文思的老人，在寺院中人的宣传下，又承其父杜成之之志，舍财而为佛像妆彩。并到附近之蓬州等处劝募，协助丁正己筹划建龛之事。造此维卫佛（毗婆尸佛）、式弃佛、随摄佛、拘楼泰佛、拙佛、含牟尼佛和莲花佛等七佛及七佛左右之狮子神，始于唐开元四年（716）十月八日，造毕时间为开元六年（718）□月□日。

在广安冲相寺近 60 个造像龛窟中，除去第 26 号龛，造像内容为“七佛”的第 51 号龛是唯一的能与“定光佛”攀上关系的龛窟。若第 26 龛中造像确为定光佛，则其与第 51 龛之间必然存在颇多联系。但从两龛的具体对照分析来看，两者之间几乎不存在任何关联。

第一，第 26 号龛开凿于隋，而 51 号龛凿刻于盛唐，一前一后，相距并不甚远。若冲相寺真为定光佛道场，那么在第 26 龛之后开凿的龛窟，必然在各方面衬托、呼应 26 号龛，以突出 26 号龛作为定光佛像所在龛的中心和主导地位。首先从佛像衣饰上来看，第 26 号龛中造像着佛衣三层，内衣为双领下垂式，轻薄贴体，中衣和外衣则为较为厚重的布匹，无衣无袖。中衣两摆自双手手臂自然垂下，左右两侧对称。外衣自右肩经胸前搭于左手臂，在腹部以下位置形成三角形衣襟，衣襟尖部饰有万字纹。而第 51 号龛中央位置的佛像，内着袒右僧祇支，外着双领下垂式袈裟，内衣结带于胸前，双臂自然下垂。其他六佛的着衣亦大致类似。由此可见，两龛佛像在衣饰上差别很大。次之，就造像姿态而言，一为立像，一为坐像。再则，就佛像手印而言，第 26 号龛中造像双手向两侧舒展，左

万方数据

手掌心向上，右手手掌则掌心向下，而第 51 龛中各像，手虽多残毁，但大体上都是自然下垂并交于腹前，结禅定印。就以上几点意见来说，盛唐时期所凿之 51 号龛，无论视龛中哪一尊造像为定光佛，其在衣饰、姿态和手印诸方面都没有继承、烘托 26 号龛中主像的迹象。

第二，若冲相寺真为隋朝即始建的定光佛道场，那么在盛唐时才凿刻的第 51 号龛中的七尊佛像中，就极有可能突出其“定光佛”的特色。至少应有一尊会被突出为“定光佛”，借以说明相同题材的造像之流变。突出的方式有很多种，比如在榜题上明确书写并在“字号”上压倒其它榜题上的文字，比如在体量上明显大于其它六佛，等等。但截至目前，无论是从龛中榜题上，还是从龛碑文字记载上，都没有找到有关定光佛的只言片语。而从体量上讲，七佛造像正中位置上的佛像，也仅仅只比其余六尊高两三厘米而已，这很难界定为中央位置上的佛像已经被“突出”。即使被强调为“突出”，也无法证明其就是定光佛。

第三，川东北地区其他零散龛窟中，也多有七佛龛。这些龛窟的形制、七佛排布方式多与冲相寺第 51 号龛的七佛造像大致保持一致，而同样与第 26 号龛造像存在巨大差异。

（二）从定光佛授记本生故事看定光佛

从《增一阿含经》《六度集经》《佛说太子瑞应本起经》和《修行本起经》等多种佛教经典的叙述来看，释迦佛前世以少年之身修行之时，名曰“儒童”。儒童在遇着定光佛宣扬佛法时，马上买花供佛。另外，见地上有淤泥，于是散布头发于地，让佛的双脚踏着头发经过，并因而得到定光佛授记，预言儒童会在贤劫成佛，号曰“释迦文如来”。所以，在表现定光佛的造像实践中，儒童本生故事是否得以展示，是判别造像身份是否是定光佛的重要标准。

在有关定光佛的造像实践之中，最复杂的情节表现，是将儒童本生故事的各个情节全部或部分展现出来。本来，按照时间顺序，儒童在城门口买花、儒童向佛献花或将花朵抛向佛的头顶、儒童匍匐在地以发蔽泥、儒童腾起而悬停于空中等四个画面，一方面是有连续性的，另一方面也是有先有后的。但在同一龛窟或石头的同一面上，为了展示更多的情节、内容，还必须兼顾到整个画面的和谐，因此，各情节的表现就可能更加“空间化”，而无法完全按照由左至右、或由右至左等线性的顺序来欣赏。这类造像在云冈石窟中比较多见，较为典型的如云冈石窟第 10 窟前室东壁的浮雕画面，左侧下部楼阁旁是买花的儒童，画面中部为儒童左手持莲花欲献给定光佛，右侧为儒童布发于佛足之下，左上侧为儒童腾空、合掌的图像。

而在更早的 2—3 世纪的犍陀罗地区，很多浮雕造像比较呆板地表现了儒童

万方数据

本生故事的所有情节。也有部分“简化”版本，仅保留献花和布发两个核心环节，而不凿刻城门买花和腾空授记两个故事，甚至所献之花只用佛的头光中的莲花来代替。

当然，更多的只是选取一个最具代表性的情节来展示，通常是儒童散花或布发。前者在克孜尔石窟第 69 窟主室右壁、第 100 窟右侧甬道等处的壁画图像上都有所展现。后者在云冈石窟第 5-10、5-11、11-16、13-16、15、34、38 等窟中造像群中也常见到，一般都是儒童以长发覆地，立姿佛踏长发而行。

而最为简化的做法，是连花朵、头发等元素都不出现，画面核心在佛与儒童的同时出现。比如属云冈早期的第 18 窟中，在后壁中央处凿刻有高达 15.5 米的大型立佛，立佛右下侧凿有一小像。日本学者小森阳子认为小像乃儒童，从而判定立佛为定光佛[①]。再如云冈晚期之第 15 窟，其西壁下部凿有并列 3 龛，最靠左位置所凿龛中有一佛，立于莲台。另有一童子，以头触碰佛的左足，此即为儒童为定光佛布发的形象化展现。莲台上之立佛是定光佛，当属确凿无疑。

另外，还有一种情况必须提及，犍陀罗地区出土的某些单尊凿刻的立姿佛像，根本没有儒童等“伴生”造像出现，但其头光、佛座等处有浮雕莲花为饰，或带茎，或仅为花朵。把这类立佛与当地出土的其他佛像进行比较，也看不出其它明显相异之处。有论者认为，这些头光和佛座上的莲花，应当被看作儒童献花故事的象征性表达，是以莲花形象来暗指（或借代）儒童献花之情节。因此，这类立佛也就应该视为定光佛[②]。

但这类情节在整个冲相寺的造像中未见任何表现。

（三）从三童子献施因缘看定光佛

判别造像身份是否是定光佛的另一个参照标准，是所谓的“三童子献施因缘”。据《阿育王经》等载，阿育王的前世名叫阇耶，曾在童子之时用沙土供养释迦牟尼，因而得释迦佛授记，后会生于波吒利弗多城，名阿育，为转轮圣王。这一有关阿育王前世施土的故事，也就是所谓的“阿输迦输土因缘”。

表现在造像实践中，通常是一尊立佛和三个童子组合在同一龛窟之内。立佛通常一手自然下垂并执一钵，身旁有三位攀爬的童子，其中一位童子捧物（沙土），作投入佛钵之状。

表面上看，在云冈石窟中频繁出现的这类造像，的确就是佛教经典中“阿输迦输土因缘”的艺术再现。但问题在于，此类造像的很多发愿文所言，与《阿育

[①] （日）小森阳子：《昙曜五窟新考——试论第 18 窟本尊为定光佛》，云冈石窟研究院编：《2005 年云冈国际学术研讨会论文集》（研究卷），北京：文物出版社，2006 年，第 324—338 页。

[②] 当然，这类莲花形象，仅是狭义的儒童献花故事的象征，还是广义的佛教（或佛法）的隐喻，这是需要进一步研究的问题。

万方数据

王经》等经典的叙述并不相符。如邯郸响堂山水浴寺西窟中即有一条发愿文，大致内容为，北齐武平五年（574）十月，明威将军陆某等人凿刻定光佛和三童子之像。这样看来，在造像者陆某等人眼里，所造龛像并不是为阇耶授记的释迦牟尼佛，反而是为释迦牟尼前世儒童授记的定光佛。另如山西博物院所藏的武周时期畅文成造像碑上，碑右侧有三位童子攀爬、献施的图像，旁边题字也与阇耶和释迦牟尼无关，而是“定光佛录事”。这些实例都说明，在佛教经典中的阿育王前世献施释迦牟尼故事，虽在造像实践中被“忠实”地反映出来了，但在时人那里，故事的主人公却已被替换成了定光佛。这一方面说明，定光佛信仰至少在北朝至初唐的北方、中原地区是颇为盛行的[①]，另一方面，正如李静杰先生所言：“北朝时期，除了基于定光佛授记本生故事表现的基本造型外，还出现了由阿育王施土因缘图发展而来的转化造型。云冈石窟北魏中期作品中一向被学界认为阿育王施土因缘的图像，其实皆当看作定光佛授记本生的表现。”

（四）更有甚者，在综合定光佛授记本生故事和三童子献施两方面图像元素的基础上，在同一龛窟或造像碑中容纳这两类情节，从而进一步明确定光佛的身份、强化定光佛的“授记成佛”功能。比如，在河南浚县浮丘山之北齐造像石定光佛小龛之中，龛像明显分为左、右两部分：左侧为儒童手持长茎莲花，儒童身后是卖花女；小龛右部为立佛及两侍者，立佛左下方是三童子嬉戏、攀爬的情景。

另外，这类在同一龛窟或造像碑中表现两个题材的造像方式，其凿刻的初衷当然是为了强化定光佛授记成佛的“功能”。但在客观上，它也反证出在“三童子献施因缘”造像中，本应出现的释迦牟尼，确实是被当作定光佛看待的。

广安冲相寺第 26 号龛内的定光佛造像，与以上对定光佛造像的各型分析，都不吻合。26 号龛内除了一尊佛像，全无儒童、三童子之类的造像，头光、佛座等处也没有莲花、头发之类的象征图样。此外，26 号龛内造像所施手印，无论在其他普通佛像上，还是在已明确身份的定光佛身上，皆极难找到。有研究认为，冲相寺的定光佛造像，是北方、中原定光佛造像的极端简化样式，不但舍弃了儒童和三童子，就连莲花等小型象征物都完全放弃了。但这样简化的原因是什么呢？况且，若确实存在从云冈、龙门等地传向广安的“定光佛”之路，那在云冈、龙门的“极繁”样式和广安的“极简”样式之间，应该发现形式特征处于“间衰”阶段的过渡性样式。但事实上，到目前为止，尚未发现这类造像。

[①] 在云冈石窟中，从早期的少数例子，如第 18 窟南壁，到云冈晚期的大量实例，如第 5-11、19-1、25、29、38 和 39 窟等，这类造像频繁出现。

万方数据

二、冲相寺“定光佛”的太阳纹头光[①]不能证明其“崇高”地位

亦有论者认为，冲相寺及周边龛窟造像中太阳纹头光的多次出现，以至形成一个风潮，是受到具有中心地位的、同样也带有太阳纹头光的定光佛之影响。

作为佛三十二相中“长光一丈相”等要求的具体体现，在佛造像身后凿刻光圈式样的装饰图案，已然是佛造像本身而非“外在”的组成部分。一般我们将这类图案称作“背光”，其包括头光和身光。在装饰佛造像的同时，不同样式的背光也在不经意间展露出各时代、各地域的雕凿匠人、佛教信众的多彩的审美观和信仰世界。但在佛教信徒看来，包括头光在内的背光，根本不是一种普通的装饰样式，而是象征着光明与智慧，代表着佛的神圣和佛力量的普遍和伟大。这种光芒超越庸常，无障碍地抵达真理之地。

头光中的太阳纹一类艺术展示，当然不仅仅是佛教艺术所独有。作为世界各地先民最重要的仰视和崇拜对象，太阳受到无以复加的尊崇，是非常自然的事情。而太阳纹以其放射之态，最能直观表现太阳的温度和力量。在佛教的信仰当中，这也就契合了佛陀智慧之于万物苍生的作用和意义。因此，在大量神佛造像的头光中出现太阳纹，应是遵循这一“比拟”思路的艺术创造，是普遍的太阳崇拜在佛教艺术中的独特展示样貌。

在冲相寺总共 58 个龛窟之中，多达 7 龛、13 身单体造像皆在头光雕饰中使用了太阳纹头光。此 7 龛为第 1、23、26、43、45、47 和 50 号龛，分布在冲相寺龛窟所在岩壁的各个方位，并不集中于某一处或两处。而在使用太阳纹头光的具体造像上，有 4 尊作为龛窟主尊的佛像使用，另有 5 身为胁侍弟子像，还有 4 身是护法力士像，很明显，太阳纹头光并非专门使用于某一类造像身上。[②]从以上情况看来，太阳纹头光在冲相寺龛窟中的使用，是一个较为普遍的现象。同时，因为上述 7 龛的雕凿年代，跨越了从隋至中晚唐的三百来年时间，故也可以说，在时间跨度上，冲相寺龛窟的雕凿者，也并不特别“钟情”于某一个特殊的历史阶段。

冲相寺第 26 号龛之定光佛，有内圆形外桃形双层头光，内层头光中凿刻太阳纹一周，呈向外放射状。在冲相寺石刻有内外两层头光、内层头光中含有太阳纹的龛中主尊中，定光佛的外层桃形头光并不大，比较狭长，且其中为素面，无任何装饰。而同在冲相寺中的其他主尊，外层桃形头光皆占据较大空间，且有着比较繁复的纹饰，如 45 号龛内主尊的卷云纹，47 号龛、50 号龛内主尊的忍冬纹等。这可以看出，至少就外层头光而言，第 26 号龛中之定光佛并未被刻意彰显

[①] 有的论著称之为“锯齿纹”。

[②] 当然，为了区别龛中主尊和其他造像、表现神格差异，雕凿匠人还是对头光进行了细部处理，如主尊的太阳纹所在圆形内层头光之外，往往饰以桃形外层头光，而弟子、力士造像则只有圆形头光这一层。这也可以推知，构成主尊佛像和胁侍弟子、护法力士之神格区分的，是外层头光，而非内层头光之中的太阳纹装饰。

万方数据

某些论者所强调的“主体地位”。与之相反，有论者为突出所谓“定光佛”的重要地位，认为造成这一局面的原因，是 26 号龛凿刻于隋，在时间上要早于 45 号龛等 3 龛。这一解释恐怕不能成立，理由在于，第一，在今天对冲相寺各龛窟的断代中，45 号龛为中晚唐所凿，50 号龛为盛唐所凿，这确实距离隋朝之时稍远。但第 47 号龛却是隋及初唐之时所凿，跟第 26 号龛的凿刻年代属同一时期，前后所隔时间应该很短，不应存在在外层头光装饰方面的巨大差异。第二，隋及初唐所凿的第 47 号龛，与盛唐所凿的第 50 号龛，其龛内主尊外层头光中的忍冬纹式样及宽窄度，几乎是完全相同的。这说明在隋至盛唐之时，对龛内主尊的外层头光进行繁复雕饰，并不是一个审美风潮上的忌讳或禁区。因此，对第 26 号龛主尊外层头光的“简略化”处理，应该是一个个案，跟其他龛窟凿刻的时间早晚并无关系。

就太阳纹头光的在隋唐时的流行地域而言，川东北是最重要的一个区域。在广安冲相寺的 7 龛 13 例之外，北边较近的巴中，稍远的广元，至今尚存大量的隋至中晚唐时期的太阳纹头光遗迹，特别是巴中地区。具体如巴中南龛、北龛、西龛和水宁寺，以及广元千佛崖等处，每处尚存至少 1 例，巴中北龛则有 7 例，西龛更是多达 9 例。与广安冲相寺略微不同的是，川东北其他有太阳纹头光的造像，在题材上有所增加，如出现了在地藏菩萨头光中凿刻太阳纹的例子。其它有关太阳纹头光的要素，皆包含于广安冲相寺的 13 个例证之中。[①]总体看来，虽然在凿刻时间上，应该存在一条从川北广元、先后经由巴中、广安而后向南到达合川的传播路线，但这一传播路线存在的时间很长，路线上各点之间在艺术的相互激荡当中，已然形成较为稳定的艺术特色。川东北地区太阳纹头光集中出现的局面，跟其富于地域特色是相吻合的。这些特色包括，太阳纹中的“锯齿”长而尖，向外放射的“力度”很强，但外围却又以一个圆环来“约束”这些“锯齿”。另外，以有无外层桃形头光为标志，来区分装饰有太阳纹头光的造像是佛还是其他，以作为等级上的区隔。这一状况在指向川东北太阳纹头光极强的地域特色的同时，实际上也就说明这一特色并非外界的强烈影响所致，而拥有高度的独特性。换言之，川东北地区的太阳纹头光，跟佛教艺术中经典的“犍陀罗地区→新疆→敦煌→陕西→中原北方地区或巴蜀地区”这一传播路线上的极少数实例，不存在紧密的“亲缘”关系[②]。扩大言之，定光佛的北方因素，也应该大打折扣[③]。

[①] 实际上，在广安以南、今属重庆的合川龙多山造像中，共发现 6 龛 11 例此类造像。其头光类型、施用神佛，亦与广安冲相寺的情况类似。唯一不同在于其凿刻时代稍晚，大致在中晚唐至五代之时。

[②] 事实上，在犍陀罗风格作品的所谓头光中的“太阳纹”，有的仅是非常细小的三角形，有的则是在圆球上增加一个尖突，也有的仅是一个素面的呈放射状的太阳圆盘，这与川东北佛教造像头光中的太阳纹，有着相当大的差异。而在太阳纹头光入华沿途，所发现的例证又非常少，如在河西、龙门、云冈诸大型佛教造像之地，都基本不见。因此，我们可以说，川东北地区是隋唐时唯一流行太阳纹头光的区域。

[③] 笔者甚至怀疑，在川东北之外，仅在安岳卧佛院、夹江千佛岩等地所发现的少数太阳纹头光实例，这在相当程度上应该是川东北这一凿刻风潮的强烈影响所及。尤其是夹江千佛岩的太阳纹头光，其凿刻于晚唐，这在时间的接续上十分吻合。

万方数据

三、关于第 27 号龛亦为定光佛龛的猜测

第 27 号龛是一个单层浅龛，在 26 号龛左侧约 20 厘米处，高仅 19 厘米，宽约 14 厘米，深仅 3 厘米上下。龛内主尊为一小立佛，佛顶有肉髻，身着通肩袈裟，左手自然下垂，右手结印于胸前。立佛左足外凿一物，似呈匍匐之状。总体上看，27 号龛造像凿刻得十分粗糙，风化也比较严重，主尊上下半身的比例，佛头与佛身的比例，都不甚协调。

有论者提出新的“设想”，认为第 27 号龛也应是定光佛龛，龛内佛左足旁匍匐在地的就是布发之儒童。其学习的模板之一，就是云冈第 18 窟的定光佛造像[①]。因为在云冈第 18 窟中，主尊及其右下方的小型造像，已被考证为定光佛和儒童之组合。而在此主尊左臂之外侧还有一微型立佛，微型佛像左下侧有一人形造像叩地，这很明显也是定光佛和儒童之组合造像。这种“两组造像、位置相近、内容近似、一大一小”的格局，跟冲相寺造像中 26 号龛、27 号龛的互补格局是相仿的。

但这一推测，表面上看比较合理，实则是很难站住脚的：

第一，云冈第 18 窟中的两组造像，皆为定光佛和儒童之组合造像，这是毫无疑义的。其无疑义的最重要的原因，在于两组造像高度相似，不同之处仅在于立佛所着袈裟有通肩和袒右之别、立佛旁之小像有站姿和伏地姿态等不甚紧要的方面。而冲相寺造像中 26 号龛与 27 号龛的差别是很大的，如 26 号龛中仅有一佛像，27 号龛中则是佛像与伏地小型造像的组合。

第二，更重要的，26 号龛中佛像的头光、衣着、衣纹、手印等元素，与 27 号龛中主尊的相关元素相比，差异极其明显，几乎完全不同。所以，云冈两组造像的关系，跟冲相寺 26 号龛与 27 号龛的关系，恐怕不能进行简单比附。

第三，从逻辑上讲，既然 26 号龛与 27 号龛在崖壁上的位置如此接近，若又同为定光佛题材，怎么会在具体形象上被凿刻得如此不同呢？这种不一致，对凸显定光佛的重要地位，是有益处的吗？

第四，若 26 号龛与 27 号龛中造像均为定光佛，则龛外之造像题记，即为两龛的共有题记。一则题记被多龛共用，这在川东北通常的佛教造像实践中，是未曾出现过的。

第五，第 27 号龛内佛左足旁匍匐在地的形象，因风化严重，仅存大致轮廓，这对其具体身份的辨识，增加了许多困难。严格来讲，将其身份明确为儒童，这仅为一个推测，至今无法寻到确证。

第六，为何在高达 245 厘米、宽达 173 厘米、有充分剩余空间的第 26 号龛

[①] 蒋晓春、符永利、罗洪彬、雷玉华：《嘉陵江流域石窟寺调查及研究》，北京：科学出版社 2018 年，第 87 页。

万方数据

中，未凿刻献花或布发的儒童，或施土的童子，却在高仅 19 厘米、宽约 14 厘米的第 27 号微型龛中刻意挤出少许空间凿刻类似儒童、童子的匍匐状形象？这在情理上说说不通的。

第七，第 27 号龛造像凿刻得十分粗糙，风化也比较严重，主尊上下半身的比例，佛头与佛身的比例，都不甚协调。这对于塑造定光佛大受“尊崇”的形象，毫无疑问是没有任何助益的。

四、冲相寺定光佛被取“神”而遗“形”

基于民俗佛教现实功利性极强的特点，在民俗佛教中，始终存在着一种将遥不可及的佛教神祇拉近至民众生活的现实层面的倾向。比如，弥勒作为未来佛，与民众触手可及的现实生活实在过于隔膜，于是在五代之时，布袋和尚契此就以弥勒化身的名号出现，从而完成神佛弥勒与普通民众在宗教信仰实践层面的连接。与此化身生成“机制”相呼应，作为定光佛的现世化身，福建西部之定光和尚也在民间拥有极大影响力。有学者称这类民间信仰为“圣僧信仰”，其尊崇的对象是在中国民间宗教中“土生土长”的“佛”或“菩萨”。恰恰就是因为“土生土长”这一“中国化”的特性，于是民众在现实生活层面寻找到了宗教信仰的“落脚点”。

（一）定光佛本是过去佛，在佛教信仰体系中更多的只是具有一定的“理论意义”。在通常情况下，这尊“过去佛”能享受到的供奉和崇敬，基本不会超过一般而言的许多宗教神祇。亦即，定光佛的存在，很难满足民间佛教信仰中对现世功利性的关注和强调。因此，定光佛授记释迦牟尼转世为佛的故事情节，其现世意义若能被充分认识和宣传，这必将成为定光佛由信仰“边缘”走向“中心”的决定性因素。

对于普通信众来说，定光佛授记释迦牟尼转世为佛的故事情节最具吸引力的地方，在于这一故事隐含的一个基本认知——既然儒童通过献花、布发等虔诚的礼佛行为而得以授记并最终成佛，那其他信众也可以循此例而“进阶”成佛。且在这一意义上，在通常的佛教宣示中超凡脱俗、高高在上的释迦牟尼佛形象，其实其前世也不过就是儒童这样的虔心礼佛者。而在虔心礼佛这一信仰心理和实践行为中，普通信众认为自己与儒童之间并无不可逾越的鸿沟。换言之，在这样一个宗教信仰过程中，在“一切众生皆可成佛”观念的支配下，在释迦牟尼佛与普通信众之间，沟通的桥梁得以架设，佛教为普通信众求得“授记”并最终成佛，提供了一条重要通道。因此，我们也才能够理解，为什么在云冈石窟第 5-11 窟中，作为释迦牟尼前世的儒童何以被凿刻成了俗人穿戴的形象？这实际就是用民众自己的世俗打扮形象替换了儒童之形象。这一造像背后的设计思路，并非普通

万方数据

民众意欲挑战佛教神祇的权威，而是显示出民间信众期待与儒童一样得以授记、来世成佛的热情和迫切。

效法儒童之所为，期待能授记成佛，这一思路的体现者，在文献中表现出来的，却主要是达官显贵。如《续高僧传》记载，大业六年（610），高僧慧乘“奉敕为高昌王麹氏讲《金光明》，吐言清奇，闻者叹咽”，以致“麹布发于地，屈乘践焉”[①]。这从另一方面说明，在宗教信仰的实践层面，北朝至隋的社会上层对定光佛的关注和信仰，能够推动、催生定光佛造像凿刻之风的大盛。

总而言之，作为过去佛之一的定光佛，其在佛教造像中的地位本来并不高，因而往往也就未被明确赋予特别的标识。所以，在七佛等造像之中，就不存在专属于定光佛的任何造型或饰物。凿刻定光佛造像的热潮，是伴随着儒童本生故事、三童子献施因缘等经典叙述的流传而出现的。这一进程中，最被看重的因素，是定光佛授记成佛的功能。这一功能，既植根于信众的现实需要，又具有宗教超越的永恒意义，因此必然在凿刻定光佛的造像实践活动中被反复提及和强调。此外，这一进程主要表现在佛教由印度进入中土、佛教在中国北方流变传播两个历史阶段之中，特别是在北朝（尤其是北朝晚期）阶段，定光佛造像的凿刻，几乎成为一个普遍性的信仰表达方式。

（二）就目前已经明确为定光佛的造像中，第 26 号龛产生的时代较晚，在地理位置上看来是最靠南边的，这意味着对 26 号龛的考察要放在定光佛在中国的全部发展历史基础上来考虑，而不是仅仅抓住此龛的题记以及龛窟所处靠中央的位置来思考。

在中原地区造像中，以下两处佛像被造像记明确为“定光佛”。第一处是在龙门石窟古阳洞北壁下部，凿有题材为一主尊两弟子两菩萨的造像龛，主尊为立像，着菩萨装，与左、右两侧的胁侍菩萨神形俱似。其发愿文云：

（北魏）延昌三年（514）□月十二日，清信女刘四女[②]为亡□造定光像一区。

第二处，据大村西崖《中国美术史雕塑篇》所附图，同在龙门石窟古阳洞北壁，还凿有帐形龛一个（惜造像现已不存），龛中为立佛及两身胁侍菩萨。但据此龛尚可见的发愿文可知，龛中立佛即为定光佛。其发愿文云：

（北魏）永平三年（510）四月四日，比丘尼法行贰用微心，敬造定光石像一区并二菩萨，愿永离烦惚，无有苦患。愿七世父母，□缘眷属，现在师徒，亦同此福。亦令一切众生，咸同斯庆。

根据以上两则材料可知，第一，从两则发愿文的具体内容来看，凿刻佛像的目的，不外乎为家中亡故之人祈福，为一切众生离苦忘忧发愿，这跟民间凿刻其

[①] （唐）道宣撰，郭绍林点校，《续高僧传》，北京：中华书局，2014 年，第 939 页。

[②] 从“刘四女”这一供养人姓名来看，其应为民间人士。而造像记中称菩萨装扮的造像为“佛”，也应是民俗佛教逸出常规而凿刻、称呼造像之表现。

万方数据

它题材造像的目的没什么不同。因此，在雕凿匠人和供养人眼里，定光佛与其他佛教神祇在宗教“法力”和宗教“功能”方面，也无太大区别。

第二，在同一个造像区域，在相近的造像时间，一尊立佛与一身菩萨像，都被称为“定光佛”。这只能说明，雕凿匠人和供养人对于定光佛的具体形象究竟怎样，并无明确的判别标准或细部特征。尤其是凿刻永平三年造像的发起者法行，其身份是比丘尼，是一名佛教内部人士，若连她都无法明辨定光佛的特征，只能说明在多数凿刻匠人和佛教信众眼里，定光佛确实没有突出的形象标识。

因此，既然在普通凿刻匠人和佛教信众眼里，定光佛没有什么突出的形象标识，那么就定光佛信仰的传播而言，一方面肯定其赋予普通信众成佛的希望，或者作为民众祈愿的对象而存在。另一方面，当然也就对定光佛的具体形象特征持灵活与开放的态度。所以，对冲相寺第 26 号龛造像的衣纹、手印等外在特征，就不必过于拘泥地去进行细部分析。[①]既然供养人和凿刻匠人已经明确其为“定光佛”，那就基本代表他们对定光佛“授记”和护佑之功能有所了解和期盼。至于这尊佛像要塑造成何种具体形象，则是相对自由的，尤其是在定光佛被添加了普通神祇的“护佑”神力之后。

比如，针对第 26 号龛造像的手势——双手斜伸，一掌向上，另一掌向下[②]。刘敏曾说：“这种手印除此佛外尚无前者，亦无后例。其创作构思是否与儒童接受锭光佛授记有关，亦待进一步进行考证。”[③]这是比较平允的观点。也有论者以为：“定光佛双臂自然斜伸，手指并伸，右手掌心朝下，表示的是为释迦前世儒童进行授记，可暂称作授记印；左手掌心朝上，表示接受三童子献施，表现的当是定光佛与三童子缘。”[④]亦即，第 26 号龛造像的手印，是带着暗示性、象征性地对儒童本生等故事的一种简化，但这和许多研究者所持此处“定光佛造像备受尊崇”的观点是冲突的。因为此造像既然备受尊崇，那就应该穷形尽相地铺排、描绘，为什么要简化呢？而且还简化得如此彻底！

另外，这仅仅是一个假说，缺乏具有说服力的证据，缺乏同类例证的支持，因而显得十分牵强。这类极其简化的“一掌向上，一掌向下”的手印，若被释为佛祖降世之时一手向上指天、一手向下指地并发出“天上地下，唯我独尊”的这类宣示，也是未尝不可的。

[①] （美）何恩之撰、李淞译《四川蒲江佛教石刻——盛唐时中国西南与印度直接联系的反映》一文云：“四川工匠用自己的理解来处理外国模式，以便适应本地的口味。四川艺术在接受外来影响方面从未成为被动的镜子。”（《敦煌研究》1998 年第 4 期，第 51 页）这似乎可以作为此处叙述的注脚。

[②] 通常的定光佛手印多为无畏印，或者向下伸手托钵，或者紧抓衣角。

[③] 刘敏：《广安冲相寺锭光佛石刻造像考略——兼论锭光佛造像的有关问题》，《中华文化论坛》2003 年第 4 期，第 134 页。

[④] 蒋晓春、符永利、罗洪彬、雷玉华：《嘉陵江流域石窟寺调查及研究》，北京：科学出版社 2018 年，第 85 页。

万方数据

五、冲相寺并非定光佛道场

将冲相寺认定为所谓的定光佛道场的证据之一，是定光佛造像作为第 26 号龛中唯一尊像，未借助胁侍造像或其它龛内装饰、而完全依靠自身特征来展示身份和性质，这明显被造像凿刻者或供养人赋予了极大关注。且整龛被置于冲相寺龛窟所在岩壁的最高位置，反映出当时对定光佛的尊崇达到了一个新的高度。但实际上这一论调确实是靠不住的，原因在于：第一，第 26 号龛作为冲相寺造像群中最早凿刻的龛窟，对于造像位置的选择，有着极其充分的选择余地。按常理，优先选择龛窟最高处、最中央、最左侧或最右侧等相对“有利”、稍显“特殊”的位置，都是很正常的；第二，龛中仅凿刻一尊佛像，这在川东北造像中是一个极其常见的现象，这与对龛中造像的“高度尊崇”没有必然关系。第三，反过来讲，已被明确为内中包括“定光佛”的造像龛，其龛内多有胁侍造像与其他饰物，这似乎无法推出那些龛内的定光佛未被“高度尊崇”这样的结论。第四，冲相寺造像第 26 号龛，仅仅是其所处位置在岩壁中央位置，但其龛窟大小、形制并非特色鲜明，反而与此时、此地其他佛造像无甚大异。

属云冈第一阶段（460—470）的第 18 窟南壁西部下层凿刻有阿育王施土因缘图像，其中释迦牟尼佛占据了大部分造像空间，这明显是以高大礼拜像的形式凿刻的。但广安冲相寺第 26 号龛位置过高，龛窟规模亦小，导致在造像群前方的平地上根本无法看清龛中造像。若要完全清晰查看到龛中细节，须搭脚手架攀至龛窟正前方乃可。故而，凿刻第 26 号龛的初衷，肯定不是以龛中造像为主要的“礼拜佛”。

余 论

龙红等学者曾说，冲相寺的定光佛像，“说明隋唐年间定光佛信仰，至少在广安地区即已形成不小气候。”[①]但这一论点明显是有再讨论的必要的。因为在四川以及重庆各地，目前未发现其他任何定光佛造像，这本身恰是定光佛信仰没有形成气候的表现。整个冲相寺造像群的其他龛窟造像也无与第 26 号龛有明显相似之处以形成有效衬托和支撑。换言之，冲相寺造像第 26 号定光佛龛在题材上的选择，从目前已知情况来看，仅仅是一个孤例而已[②]。

[①] 龙红、邓新航、王玲娟：《巴蜀隋代佛教石窟艺术初探》，《南京艺术学院学报》（美术与设计）2015 年第 5 期，第 127 页。

[②] 另如宣汉县之桥河造像中，作为造像主龛之一的第 10 号盛唐龛，据龛侧题记言，龛内浮雕即为辟支佛。以辟支佛为龛中主尊，在川东北佛教造像龛窟中仅此一例。这肯定无法推出桥河摩崖造像所在之处就是辟支佛道场之结论。

万方数据

第六章　达州浪洋寺摩崖造像综合研究

与四川省内其他地市尤其是乐山、广元、巴中等地相比，达州地区的传统佛教资源相对比较匮乏。若择唐朝时期言之，达州地区既无成片、大规模佛教造像的雕凿，也少有自彼时延续至今的寺院。近年来，在散见佛道造像龛窟逐渐被调查、研究的基础上，通过对宣汉县浪洋寺摩崖造像的全面考查，似乎可以揭示作为唐朝达州地区佛教信仰重心之一的丰饶寺的诸多谜团。

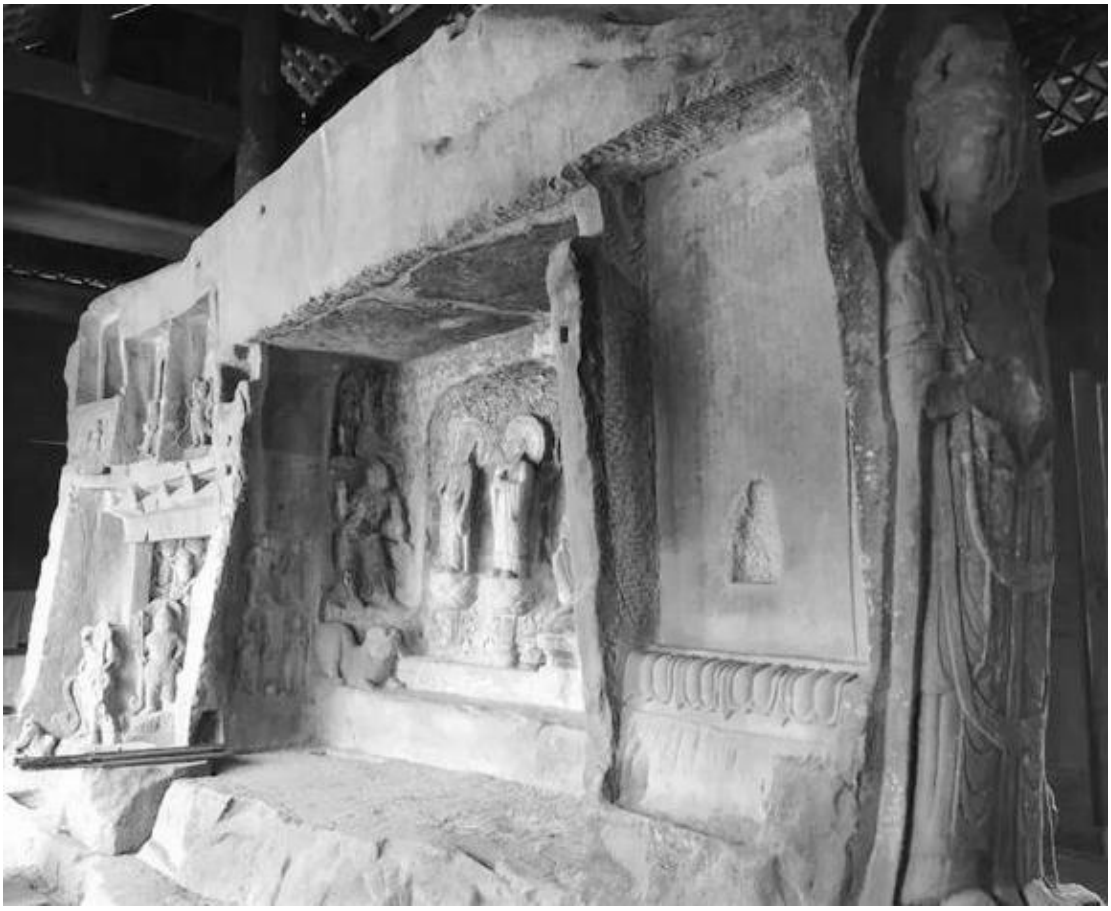


图 30　浪洋寺摩崖造像（正面）

宣汉县浪洋寺摩崖造像，位于达州市北六十余公里的马渡乡，西北距马渡场镇仅一公里余。造像全都分布在一巨大青石之四周，共有 24 个大小不一的石龛，145 尊造像各式造像，14 处题刻，总面积在 80 平方米以上，主要雕凿于唐及北宋两朝。2012 年被公布为四川省文物保护单位。在达州现存唐宋佛道龛窟中，造像规模应该是最大的，造像雕凿活动的持续时间也是最长的。

按照“寺以像立”之常理，浪洋寺摩崖造像的周边应当建立过寺院。而这一造像群的规模之大、雕凿持续时间之长，则在一定程度上说明，此寺院在相当长

万方数据

的历史时期内，应是本地区佛教信徒的聚集地和佛教信仰的展示中心。

一、丰饶寺之沿革

丰饶寺所在之马渡关，乃古之重镇，位于东北之万源、东南之宣汉、南之达州和西北之巴中的联络中心点上。川东北民众及商旅北出四川盆地，必经此地。马渡荔枝道沿线和沙溪河沿岸风光，直到今天都依然可以用“如诗如画”来形容。马渡也是起自涪陵、经垫江大竹万源一路向北、最终汇入子午道之荔枝古道的重要交通节点。历代典籍对此多有提及，如《方舆胜览》卷八六“洋州”条云：“杨贵妃嗜生荔枝，诏驿自涪陵由达州取西乡入子午谷，至长安，才三日，香色惧未变。杜甫诗‘百马死山谷，至今耆旧悲’云。”苏轼在自注其《荔枝叹》诗中“永元荔枝来交州，天宝岁供取之涪”等句时，也曾提及这一路线。这一“北出秦壤，南达绥定”的交通节点，后来更在川、陕两地频繁的物流、人流进程中，被赋予更多的“盐道”“茶道”“丝道”和“佛道”的特色。在这样一个地方建立寺院，对于佛教思想的传扬、佛教信众的集聚以及佛教经济的发展，无疑都是上佳之选。

在对浪洋寺摩崖造像附近所居耆老的访谈中得知，在摩崖造像周围，确曾有完备的寺院建筑，如山门、佛殿、厢房等，主体建筑主要在造像的南、北两侧。但现状是，寺院建筑早已不存，仅残存摩崖造像，寺院始建时间、发展过程等历史信息异常缺乏。

浪洋寺摩崖造像第 1 号龛，为一长方形碑龛，龛中有宋初雍熙四年（987）所刻《重修佛殿记》，全文共 340 字。据《重修佛殿记》所载，此处原有寺院，建于唐代宗“永泰之年”（765—766）。寺院当时名为“丰饶寺”，其得名之因，是寺院所在地有丰饶之物产。但经过“三百载”[①]，已是“殿宇潇疏，佛像隳残”，寺中仅余“四五僧”艰难支撑。因此，曾在当地州、县任职的一些官员（如前摄阆英县主簿苏孟进、前达州□前兵马使、前摄东乡县令王哲和前石鼓县押录事□□等）及弟子、家属，以及少数僧人（如丰饶寺主宋进[②]），“各起信心”，并“舍多多金帛”，发愿修建佛殿一座，亦即“盖一堂之有像”，以“置方隅之千年胜事”。

但这并不意味着丰饶寺的始建时间就是唐代宗永泰年间（765—766）。在浪洋寺摩崖造像第 2 号龛之上方稍靠右侧，有楷书题记《丰饶寺记》，现依旧残存二百三十多字。非常重要的两条信息是：第一，题记中有“前寺主”字样；第二，题记的落款时间为“永泰元年乙巳八月庚申十五日甲午”。这说明，在永泰元年

[①] 自唐永泰年间（765—766）至北宋雍熙四年（987），仅二百二十余年，远未达三百年。碑文中所说“三百”之数，恐是捐资重修佛殿者为突出建寺时间之久远，而故取更大之整数言之。

[②] 为何寺主名号极似俗人姓名，而不似僧人法号？在浪洋寺摩崖造像第 2 号龛上方稍靠右侧，有楷书题记《丰饶寺记》，文末提到寺主“王某”，亦是这类情况。在中国佛教史上，仅在佛教初入中土后一段时间，僧人还称呼俗家姓名。此处出现“寺主”使用俗家姓名之例，也许意味着他们并非严格意义上的受过戒、拥有合法度牒的“僧人”，而只是在寺中守护的佛教信徒而已——这也更显示出寺院的衰败程度，以及“重修佛殿”的必要性和紧迫性。

万方数据

（765）八月以前，此处已建有寺院。故在唐肃宗至德元年（756），“州牧卢公嘉”才会以此地（阆英县）有丰饶之物产而替寺院起名曰“丰饶寺”。



图 31　丰饶寺记

永泰元年（765）八月十五日，鉴于这之前几年丰饶寺已“荒凉久乎”，也为达成“善积功崇……像流千古”之宗教宏愿，朝议郎司兵和阆英县令刘某，以及丰饶寺前寺主、寺主王某等人，决定又一次“建立招提，穹崇龛龙”。其当时所建招提的具体样貌，今已杳不可知。但 2 号龛中后壁之一佛两弟子两菩萨两力士之造像组合，即为当时所凿刻。

综上可知，至迟在唐肃宗至德元年（756），丰饶寺即已建立[①]。且就在此年，“州牧卢公嘉”为寺院起“丰饶寺”之名。永泰元年，又修建了部分房舍，并雕凿了一些造像[②]。因此，北宋雍熙四年所刻《重修佛殿记》对丰饶寺始建时间的记载是错误的。在刻写《重修佛殿记》时，其右侧上方石面的《丰饶寺记》或许已被苔藓遮蔽[③]，导致其关键信息未被宋初重修佛殿的信众所获知。另外，还有一个极可能的原因是，《重修佛殿记》中有关丰饶寺始建时间的错误记载，来自原处同一位置、为刻写《重修佛殿记》而几乎被完全破坏的唐代题记。今天还可以看到，在 LYS—1 号龛的右侧边沿上，还残存着完整的“人”和“东”两字，此外还有些笔画痕迹。这几个字的风格，与永泰元年《丰饶寺记》的刻写风格是类似的。因此，很明显，大致就在 1 号龛的位置，原本刻写着一则字数不少的唐代题记。宋初的《重修佛殿记》，是在刨除同一位置的唐代题记并往下平整出新的碑面之后再刻写的。[④]

在造像所在大青石背面的 19 号龛位置，有一则《敕赐龙华寺记》。碑文大部

[①] 在至德元年（756）之前，此地是否存在寺院？若存在，其寺名是什么？现已无可考证。

[②] 嘉庆《东乡县志》卷一七载：“浪洋寺在县西北二百里……永泰元年复修，名丰饶寺。”（宣汉县地方志办公室校点，2015 年，第 132 页）其对“复修”之年的认定是正确的，但说“丰饶寺”之名始于此年，则是错误的。

[③] 近年笔者赴造像现场考察时，发现造像的苔藓病害也很严重，多处造像、碑记和龛楣被覆盖、遮蔽。

[④] 这也就可以解释，为什么造像所在大青石的正面所有龛窟基本都是在唐代雕凿的，而靠左非常显眼的碑记却是在北宋刻写的。

万方数据

分已磨灭不见，但尚有残文如“达州……石鼓县丰饶寺……敕龙华寺……侍郎……”等。据《宋史》卷八九云：“（达州）本通州，乾德三年改。”[①]北宋乾德三年（965），“通州”才改称为“达州”，因此，这则题记揭示的是，在965年或之后一段时间，皇帝赵匡胤亲赐“石鼓县丰饶寺”改名为“龙华寺”。

按1号龛中之碑记所言，《重修佛殿记》的刻写时间是“雍熙四年（987）正月十五日”。但揆之常理，远在一千多年前的北宋初年，“重修佛殿”这类行动绝不可能在十五日内就告完工。事实上，如前所述，前摄阆英县主簿苏孟进等一大批官员及其弟子、家属，再加上僧人若干，共同发心才完成“重修佛殿”之事，这一方面可见信众之热情和踊跃，另一方面则恰恰显示出，重修一座佛殿，并非易事。因此，佛殿的重修，即使结束于雍熙四年正月，但其开工及主要的修筑工作，应是在雍熙三年（986）甚至之前进行的。

所以，在（嘉庆）《东乡县志》和（光绪）《东乡县志》中都提到的“浪洋寺……宋雍熙四年修，名大慈寺”，这一“修”的行动，恐怕跟前述的“重修佛殿”不是同一件事。“名大慈寺”这一行为，也应发生在雍熙四年（987）正月之后，故在《重修佛殿记》中无一字提及。

明弘治年间，寺院经过再次重修，改名“浪洋寺”[②]。现今之所以称其地造像为“浪洋寺摩崖造像”，其源如是。

二、浪洋寺造像2号龛内造像雕凿次序考

浪洋寺造像2号龛，是浪洋寺摩崖造像的主龛之一，包含着非常丰富的历史信息。其异于浪洋寺造像其他龛窟的最重要的特征，在于这一龛之内的造像，不但题材多样，也非同一时间完成，新凿、维护造像的活动一直从盛唐延续至唐末。

龛内左侧壁，从上至下分为6层。第一层雕凿七尊坐佛，大部分结跏趺坐。七佛上方均匀分布的5个竖条格内，各有供养人题名，具体为“弟子屈福敬造/弟子张祥敬造/弟子邓偘敬造/弟子汤□敬造/弟子汤忠敬造”。在正中央“弟子邓偘敬造”题名旁边，还有“大顺二载（891）二月十八/日奉”一句补题。因“奉”字压住了部分“弟”字，表明其刻写时间在后。第二层开三龛，从外侧起，是两个单坐佛龛及一个释迦多宝对坐佛龛。自外壁起，第一龛右侧题名为“□佛弟子□□□□”，第二龛右侧题名为“□□弟子黄亮敬造”，第三龛右侧题名为“佛弟子王顿敬造”。释迦多宝对坐佛龛的右侧龛边有墨写的供养人题名——“佛弟子”。

再来看2号龛龛内右侧壁，最顶层是小型观音立姿像，观音的覆莲座与龛内右侧力士的头光相交。这一小观音像应该是和龛内的主体造像统一设计并先行施工的，这样才能保持观音莲座较力士头光的平面有更高凸起。而力士像的头光则

[①]（元）脱脱等撰，《宋史》，中华书局1977年，第2227页。
[②]（嘉庆）《东乡县志》，宣汉县地方志办公室点校，2015年，第132页。

万方数据

至少是在观音莲座完成之后才开始雕凿的，其不惜破坏头光边沿的完整性，而明显有意避开了右侧的观音莲座。观音像旁边是唐永泰元年（765）题记——《石像记》。右侧壁第二层有咸通十二年（871）任师立题记。第三、四两层共雕凿四力士，但第三层力士龛的上方边线与任师立题记底部边线紧贴。就这一微小的打破迹象来看，四力士的雕凿应在咸通十二年（871）刻写任师立题记之后[①]。有学者据此认为，左侧龛壁上方“大顺二载（891）二月十八/日奉”的补题，或许正是为左、右两侧龛壁下方总共 8 身力士造像所题，也在一定程度上说明龛内剩余空间确实非常缺乏，导致连题名都必须见缝插针。但实际情况是，就目前所看到的龛中情形而言，尚有部分空白空间可供题写，如左侧壁力士像浅龛之两侧，而绝无必要使题记与所对应的造像相隔如此之远（力士造像分别在龛之两侧壁最下方，而题记则在左侧壁最上方）。更重要的是，在左侧壁的最上方还余下大量空间的情况下，刻字者若仅补题“大顺二载二月十八日”这一造像时间，而对通常还应出现的供养人信息等要素却只字不提，这是非常不合常理的[②]。反过来讲，这一条“补题”之所以刻写在龛内左侧壁最上方，恰恰是因为它与同处左侧壁最上方的 5 位供养人的题名一起，才能够构成“完整”的题记内容。补题字句紧贴供养人题名，似乎也意在提示我们，补题所言时间和供养人之间的密切关系。5 位供养人的题名，字体及大小均非常一致，应为同一时间、同一人刻写。补题字形稍大稍粗，但字体却与供养人题名近似，应当是在供养人题名刻写完毕之后短时间内采取的补救措施。事实上，刻写供养人题名时，分竖条、互相拉开相同间距刻写的方式，确实很好地解决了 5 位供养人姓名刻写的和谐与美观问题，但确实未给所有供养人都相同的雕凿时间（大顺二载二月十八日）这一字句留下合适空间——若在每位供养人旁边都刻写上这一时间，显得特别累赘；若刻写在其它地方，则在空间上又与供养人姓名相距太远。

因此，2 号龛龛右侧壁之《石像记》，表明龛内后壁群像及题记旁边的小型观音像，应为唐永泰元年（765）完成雕凿。而其下方的另一则题记[③]说，咸通十二年（871）“粧释迦牟尼佛一龛”，这明确说是“粧”，而不是“立”或者“造”，亦即咸通十二年任师立只是为龛中群像重新妆彩而已，并在妆彩完成之后于龛右侧壁中部刻写题记。反过来讲，在这次妆彩之前，龛右侧壁仅在最上部有一小龛

[①] 就笔者目力所及，四身力士的雕凿组合及呈“田”字形的分布形式，确实未在这一地区咸通之前的造像实践中找到实例。

[②] 另如，LYS—10 号单尊观音菩萨立像龛仅在其左下部有题记，云“弟子任师立”。但只在龛中留下一个姓名，这显然不符合题记撰写的常理。经过仔细查找，在 10 号龛右下方发现一方约为 36×30 厘米的空白空间，这显然是专门为题记刻写而预留的。空白处现无任何字迹，不知是造像完成后未来得及刻写，还是镌刻痕迹太浅而早已磨灭。再如，在 12 号龛的外龛右侧壁供养人造像之上方，既已有“丰饶寺、仲”四字题记，那么此四字附近，还应有更详细的造像说明。事实上，就在外龛左侧壁供养人造像的上方，有一方大约 50×40 厘米的空白空间，且已刻划好框界。毫无疑问，这应是为刻写本龛造像题记所预备。

[③] 题记为楷书，现存 58 字。录文云：“敬再粧释迦牟尼佛一龛/弟子任师立修粧前件功/德乞合家康健所求随/心今已功毕设斋表庆/讫随众供养/咸通十二年正月二日记/镌字人张胜。”

万方数据

观音像和一则《石像记》，按照龛窟左右两侧造像内容基本对应的常规，龛左侧壁此时应是空白的，无任何造像。事实上也是如此，直到大顺二载（891）二月十八日，龛左侧壁才从上到下完成七佛、释迦多宝等造像的雕凿，造像供养人的题名都保持同一样式——（佛）弟子××敬造。亦即，龛左侧壁除开下方四力士之外的所有造像，其雕凿完成时间都应为“大顺二载（891）二月十八日”。从此，龛左侧壁造像终于大致与龛右侧壁形成对应。

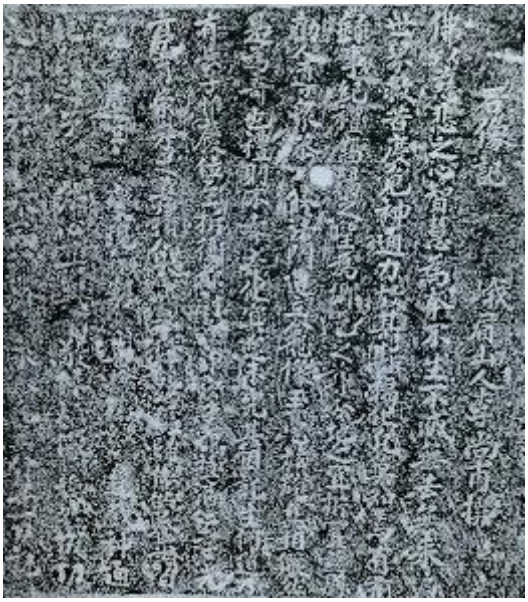


图 32　石像记

而 2 号龛左、右两侧壁最下方的总共 8 身力士像，因未完成整体雕凿[①]，也就不应存在所谓的“完工时间”。换言之，龛左侧壁顶端的“大顺二载（891）”，并非 8 身力士像的完工时间。但因这 8 身力士像风格类似，所处龛窟位置以及雕凿空间安排都相同，肯定是同时雕凿，其雕凿时间当然也就应在大顺二年之后。其之所以最终未能顺利完成雕凿，应与唐朝末年的社会动荡、战乱不断有关。

总之，在梳理 2 号龛中各题材造像基础上，可知龛中后壁上之群像以及龛内右侧壁最顶层之小型观音立姿，应在唐永泰元年（765）雕凿完成。咸通十二年（871），任师立出资为永泰元年（765）雕凿的龛中群像重新妆彩。大顺二年（891）二月十八日，完成龛左侧壁之七佛、释迦多宝等造像的雕凿。其后，龛左、右两侧壁最下方 8 身力士像被统一设计并雕凿，但最终并未完工。

三、浪洋寺诸龛造像雕凿次序考

浪洋寺摩崖造像各龛雕凿的先后次序，大致上是先从造像所在大青石的正面

[①] 2 号龛右侧壁四力士像中的上方两身，仅凿出轮廓。龛左侧壁最下方靠外侧的力士龛位置，连浅龛都未开始凿刻。笔者曾赴造像现场仔细查看，力士龛像中部分图像模糊不清，并非是其处于龛窟最下方、常遭雨水侵蚀而漫漶。比如，龛左侧壁最下方靠外侧的力士龛位置，石质坚硬，与其上方龛窟的外壁保持在同一立面上。亦即，就这 8 身力士像整体而言，雕凿工作确实未能完成。

万方数据

开始，然后转向大青石右侧，再继续循顺时针方向转至大青石的背面，最终回到正面最左侧之北宋雍熙年碑记。其中，更为精美的造像，更为复杂的龛内设计，当在自盛唐末年直至唐朝覆灭之间雕凿的十多龛作品，其主要分布在大青石的正面和右侧。晚唐、五代及两宋之时雕凿的龛像，则基本集中在大青石之背面，以及正面之左侧。

以下按考订出的雕凿时间之先后，罗列诸龛像：

1.在 12 号龛的外龛右侧壁供养人造像之上方，有楷书“丰饶寺、仲”四字题记。其中“丰饶寺”三字，与 2 号龛上方《丰饶寺记》中的字迹相同，大小亦接近，因此，两处题记乃同一人、同一时间刻写的可能性极大。因《丰饶寺记》的刻写时间为“永泰元年乙巳八月庚申十五日甲午”，故此处“丰饶寺、仲”四字的刻写时间也当在八月十五日前后。而按常理，龛窟题记之刻写，一般总在基本完成造像雕凿工作之后，所以 12 号龛的雕凿时间，应当在永泰元年（765）八月之前。

12 号龛与 3 号龛同为屋形龛，龛中皆雕凿一佛两弟子两菩萨两天王两力士及天龙八部之造像组合，都位于各自崖面的正中央。就菩萨之璎珞、力士之衣带等言之，此两龛也堪为浪洋寺摩崖造像中雕凿得最繁复、最美观的龛窟。基于两龛在造像题材、造像组合方式及造像风格诸方面的相似性，其在雕凿时间上也应该比较接近，故 3 号龛的雕凿时间，也应当在永泰元年（765）八月之前[①]。

选择在两个崖面的正中央开龛造像，所开龛形又是相对更复杂更具难度的屋形龛，这无疑是这两龛的供养人有意而为之。而这种“有意为之”的前提，是这些供养人有充分的选择空间和余地。换言之，此两龛开凿之前，崖面上恐怕还没有任何造像，因此这两龛应为浪洋寺摩崖造像的开端之作。故而，这两龛的开凿时间目前虽只能确定在永泰元年（765）八月之前，但与 2 号龛内后壁等处的造像相比，应该要早很多。

2.在开凿 3 号龛这个“大”龛之后，于其上方崖面并列开凿 4 号龛和 5 号龛两个方拱形“小”龛[②]。4 号龛外上方崖面线刻有一个“人”字形凹槽，凹槽与龛上方之边线构成一个等腰三角形[③]。三角形左“腰”与永泰元年（765）《丰饶寺记》题记的右边线相接，而题记所在平面略低，由此可知，《丰饶寺记》题记的刻写时间，应晚于 4 号龛的雕凿。

与 4 号龛同时雕凿的 5 号龛，龛内主尊是一佛一道：左为天尊，头部似束发

[①] LYS—3 号龛龛楣之装饰，在川东北盛唐龛窟中比较常见，这是 LYS—3 号龛雕凿于盛唐的一个佐证。

[②] 从逻辑上讲，若先选择更高的崖面开凿两个同样大小的“小”龛，而将下方更方便凿刻、面积更大的“黄金”崖面留给后人开龛造像，这似乎有违常理。

[③] 与 LYS—4 号龛一样，直线距离约一百公里之外的营山县太蓬山透 K23 号龛（唐代）外上方崖面也刻有类似的的“人”字形凹槽。这一设计的功能是非常实用的，可有效将龛窟上方崖面的雨水引流至龛窟两侧，而不直接浸入龛窟内部。但是，在浪洋寺摩崖造像中，这种尖顶龛仅此一例。在营山县太蓬山摩崖造像中，透 K23 号龛也是孤例。这种龛形虽然显得有些“异类”，但并不妨碍它在川东北各地的唐代造像之间传播。

万方数据

（非肉髻），左手上举（这是明显不同于佛教常规的）；右为坐佛，结跏趺坐。天尊左侧为道教侍者，持笏板，但跣足；坐佛右侧为佛教弟子，双手合十，亦跣足。有些资料说这种龛窟乃“佛道合龛”，但从此龛中还有菩萨、天王等元素，以及跣足等特征，可知此龛严格来讲应是一个佛教因素占优的佛道“混同”龛，而不是佛、道两种宗教特征的“并立”存在。这在一定程度上进一步证实了 5 号龛在浪洋寺摩崖造像中的“早期”地位——随着丰饶寺的建立、僧俗之间交流的增多，非佛教的特征自然会在信众的造像活动中逐渐减少甚至消失。事实也是这样，在这一时期之后的所有唐代浪洋寺造像中，“持笏板”等道教特征再也没有出现。

3. 13 号龛与 2 号龛，都紧贴各自所在崖面的“始祖”龛雕凿[①]，龛内主体造像均为一佛两弟子两菩萨两力士之组合，造像题记皆位于龛之右侧[②]。从龛窟形制、龛内造像组合方式以及造像风格诸方面来看，13 号龛与 2 号龛非常相似。唯一不同在于，受所在崖面剩余空间的限制，13 号龛的龛口面积仅约 1 平方米，而 2 号龛的龛口面积至少有 7 平方米。后者的空间、形态更大，并借此不断“收纳”了更加丰富的造像题材。由此看来，13 号龛的雕凿时间，当与 2 号龛主体造像的雕凿时间接近，在永泰元年（765）左右。

4. 另外，在仅雕凿单尊观音菩萨立像的 10 号龛，其龛左下部有“弟子任师立”之简略题记。此“任师立”，在 2 号龛右侧壁中部题记中也出现过。在造像所在巨石的同一面，竟有两处“任师立”题名，显示这应为同一人。结合两则题记可知，任师立在唐“咸通十二年（871）正月二日”为“粧释迦牟尼佛一龛”顺利结束而“设斋表庆”并请张胜镌刻题记进行说明。而在为 2 号龛中主体群像重新妆彩这一工作开始之前，任师立还在 10 号龛内雕凿过观音菩萨立像，故在“粧释迦牟尼佛一龛”几字之前有一个非常重要的“再”字。而其所雕凿观音的身高在 140 厘米左右，非三两日所能完工。既然“粧释迦牟尼佛一龛”结束时已是咸通十二年的“正月二日”，那么 10 号龛内的这尊观音立像，其雕凿完成的时间至迟也只能在咸通十一年（870）内。比对两则题记，笔迹近似，那么两则题记的刻写者很可能都是“镌字人张胜”。甚至不排除一种可能——任师立是在观音像雕凿和妆彩释迦牟尼佛龛两件工作全部完成之后，请张胜一次性刻毕两则题记的[③]。

9 号龛，是在打破 10 号龛的左侧龛沿的基础上开凿的，龛中之单尊地藏菩萨

[①] 13 号龛紧靠其下方的 12 号龛， 2 号龛紧贴其右侧的 3 号龛。

[②] 13 号龛之造像题记仅余“白石”二字，2 号龛的造像题记即为永泰元年（765）八月廿一日“峨眉山人李尚甫”所撰之《石像记》。

[③] 类似例子，如 2 号龛之上方稍靠右侧的楷书题记《丰饶寺记》，落款时间为“永泰元年乙巳八月庚申十五日甲午”。 2 号龛右侧壁最上方的楷书题记《石像记》，落款时间为“永泰元年八月廿一日记”。两则题记均由“李尚甫”撰写，时间上只相隔几天而已。另外，在 12 号龛之外龛右侧壁供养人造像的上方，有题记含有“丰饶寺”三字。此三字与永泰元年《丰饶寺记》中的“丰饶寺”三字，字迹、大小均基本一致，同一人、同一时间刻写的可能性极大。

万方数据

立像，身高仅为 10 号龛中观音菩萨立像的三分之一强。因此，作为 10 号龛的附属龛，9 号地藏龛的雕凿时间应与之相近，当亦在咸通十一年（870）之内。

5.自 14 号龛始，大青石背面龛窟中的造像更显平直，主尊佛座弃束腰形而改鼓形，袈裟有衣扣钩，菩萨持物换为花朵及仙草，力士之体量迅速“小型化”，双子莲座以及复杂精巧的龛楣、华盖慢慢多见，这标志着此处造像开始向五代、宋初过渡。

在 8 号空龛旁，有北宋晚期雕凿观世音造像的楷书题记，落款时间显示是宋哲宗元符年间（1098—1100）。此外，在 3 号龛右侧外壁补刻有落款为“南宋绍兴元年（1131）四月十一日”的楷书题记。这些题记说明，浪洋寺摩崖造像的雕凿、维护和补刻，前后持续的时间很长。或者说，直到两宋之交，丰饶寺依然是一个佛教信众集聚之地。

四、浪洋寺摩崖造像的供养人群

从整体上来看浪洋寺摩崖造像，其石龛上下错落，形制不一，分布非常不规则，很明显不是事先统一设计并在短时间内完工的。大致说来，当地及周边虔诚的佛教信众，从盛唐末期开始，“前赴后继”，既在造像所在大青石之四周雕凿出各类题材的龛窟、刻写下或长或短的造像题记，也在丰饶寺的香火供养及其作为信仰中心的维持上发挥了持续性的作用。

在浪洋寺摩崖造像中，如 2 号龛左侧壁上“弟子屈福敬造/弟子张祥敬造/弟子邓偪敬造/弟子汤□敬造/弟子汤忠敬造”等字句，只简略标明了供养人之姓名，其它信息全部缺失。既未具体明确哪位供养人出资雕凿了哪一身造像，也未说明是否由 5 位供养人共同作为所有造像的出资者。



图 33　“任师立再妆佛一龛”题记

而在 2 号龛右侧壁《石像记》之下方，有楷书题记，现存 58 字，录文为：“敬再粧释迦牟尼佛一龛/弟子修粧前件功/德乞合家康健所求随/心今已功毕设斋表庆/讫随众供养/咸通十二年正月二日记/镌字人张胜。”不但标明了供养人（任师立）、镌字人（张胜）之姓名，也交代了为佛像妆彩的目的（乞合家康健，所求随心），还记载下佛事完工后刻写题记的时间（咸通十二年正月二日）。最重要的

万方数据

是，供养对象是明确的——2 号龛后壁的释迦牟尼佛等造像。

但在 12 号龛，凿刻了供养人的鲜明形象。在 12 号龛外龛左侧壁上有长方形小浅龛，内雕凿 3 位供养人，皆为男性。靠前一位男性单腿跪拜，后侧两位男性双手合十，俱面朝龛内。外龛右侧壁上也有长方形小浅龛，内雕凿 6 位供养人。靠前一位女性作跪拜状，后跟两位女性及男童、女童各一，其中一位女性还抱着一个小孩，俱面朝龛内[①]。

之所以出现以上不同的情况，一个基本原因是，所供养龛窟是否能给雕凿供养人造像留出足够的空间。就 12 号龛而言，其总进深在 150 厘米左右，较一般浅龛拥有更大的龛口空间，故其外龛左、右两侧均能雕凿供养人的形象。而与 12 号龛同为浪洋寺最早开凿龛窟的 3 号龛，虽在造像题材、造像组合方式及造像风格等方面，皆极似 12 号龛，但其总进深在 110 厘米左右，较 12 号龛少近 40 厘米，因此也就未能给供养人形象留下雕凿空间。若龛内造像本已十分“拥挤”，给供养人“留名”的方式就只能是以下两种：要么在龛柱等位置见缝插针地刻写姓名，要么找寻稍宽的空白空间（龛外侧居多）刻写更为详细的题记。

另外，就整个川东北地区的零散造像而言，造成少见供养人造像、多见供养人题名这一状况的重要原因是，同一龛窟的供养人数往往过多，无法将所有供养人形象全都雕凿于龛口或龛侧，而只能简略刻写姓名。事实上，这类某个或某几个家族皆为供养人的情况是较为普遍的。如 1 号龛，其供养人是一大批官员，以及其“女弟子”和孙子、孙女等家属。若“强行”雕凿这些官员及家人之形象，会对龛窟造像整体布局造成严重影响，更会因俗世“人”的过多介入而导致佛道造像作为“偶像”的神圣性的削弱。

综上言之，宣汉县浪洋寺摩崖造像及其所在丰饶寺，自唐肃宗至德元年（756）始直到两宋之交，始终处于不断增刻、不断维护的进程之中。也正因为这样，可知丰饶寺在近四百年的悠长时间里，始终保持着对于周边地区的宗教影响力，并因此成为唐朝川东北地区佛教信仰重心之一。这一发展路径，也符合唐天宝以来中原及北方地区大规模开龛造像基本结束、以四川地区为重心的南方佛教龛窟及造像开凿活动为中国石刻艺术史“续命”五百年的历史事实。因此，作为中晚唐以来川东北零散佛教龛窟的代表，浪洋寺摩崖造像的发展和存在，具有典范性的意义。

[①] 其男女分龛雕凿的做法，也许有着“男尊女卑”思想的影响。另如开元二十八年（740）开凿的巴中南龛第 71 龛，外龛下边框两侧共浅浮雕七身供养人。其中左侧为妇女像四身，右侧为男子像三身（两身为成年，一身年纪稍小）。其实不只供养人之造像是如此，若仅题供养人姓名的话，也是如此。比如巴中南龛第 77 号龛，通过其外龛右壁阴刻的唐代妆彩记——“同节度十将李思弘长男成双次男保寿妻勾氏五娘长女一娘二娘三娘四娘”——可知对于男女姓名出现的顺序是有严格区分的。

万方数据

第七章　广元金印山摩崖造像综合研究

一、金印山摩崖造像与卫子寺

金印山佛尔岩摩崖造像，位于广元市昭化区卫子镇卫子村之金印山山腰，为中晚唐之时所凿造。其地距今广元市区 50 公里左右。

此摩崖造像与金印山卫子寺位置相近，位处寺之西侧。卫子寺，其原名应是“磴子寺”。因“磴”字较为生僻，于是在 20 世纪 60 年代，改“磴子寺”为“卫子寺”，“卫子镇”之名也是由此而来。磴子寺的得名，实是因为寺院所在之山间台地，被巍峯山、六房山、长林山、席承河与卫子河“三山两水”所围，远看极似磨盘、磨墩齐备的石磨，故在方言中称作“磴子”。又因台地中央隆起一个四方形石包，楞角分明，形如方印，所以磴子寺又名“金印寺”。卫子寺中有一口古井至今尚存，涝而不溢，旱而不涸。笔者在对当地乡亲耆老的访谈中得知，寺中原还建有钟楼、鼓楼和魁星楼等，香火兴盛，人烟不绝。

初设于汉朝的新巴郡，其郡治就在磴子寺所在的卫子镇。北周时新巴郡仍置，共辖新巴、晋城和晋安 3 县，隶利州总管府。新巴郡扼利州南往阆中、顺庆之交通要道，自古以来就牢牢占据着利州南大门之位，至今已有一千多年的历史。

卫子寺中有刻于清光绪二年（1876）的功德碑，其文有云：“磴子寺敕封明空院，目览前碑，沿唐肇宋极盛，我朝诚古刹也。”由此可知，卫子寺在唐朝名曰“明空院”。考虑到“明、空”两字与武后专用之“曌”字的紧密联系（合“明、空”两字即为“曌”），再加上当地至今尚传说“明空院”寺名乃武则天所赐之说法，可明卫子寺之创立，当在武后执政之时或稍后。之后历经多次修缮，仅乾隆十年至光绪二十年见就曾修缮过 6 次，留存功德碑多达 10 余通。但至清末，寺宇渐被夷为平地，造像、碑记亦多损坏。无疑，此处是“寺像互依”的典型例证。

另据（民国）《重修广元县志》第二编卷五，文云：“磴子寺古名明空院，清乾隆时为辅元撰记，谓兴于唐，沿于宋，盛于明，流及于清。……寺僧十余……山麓场曰‘金印’。”

此处全部造像共计 5 龛，分布于天然被纵向浅沟隔开的三段相对平整的岩壁上。以中、小型龛为主，全为佛教题材。其中第 1 号龛在靠右侧岩壁，为碑龛。2 号龛与 3 号龛在中段岩壁，4 号龛与 5 号龛则在靠左侧岩壁上。其中仅 3 号龛为中型龛，其余 3 个造像龛都是微型龛和小型龛。就造像龛之数量、龛窟规模等因素来看，此处造像似应为民间力量所发起而凿刻。

另在寺西后山出口处，还有一处人工开凿的“闭关窟”，石洞中无造像，作

万方数据

为寺中禅僧参禅悟道的“禅窟”的可能性很大，当然，也可能是僧房窟[①]。但当地民众流传此石洞是专门用于寺内僧众面壁思过之处，反映出寺院在管理上的严格。当然，这也可能是当地民众对处于清规戒律约束中的寺院僧众生活的一种想象。

到目前为止，没有关于金印山佛尔岩摩崖造像的任何研究成果公开发表。

二、弥陀净土信仰的展示

金印山造像第 3 号龛位于整个造像区的正中央，外龛高 137 厘米，宽 125 厘米，其规模明显大于其它造像龛，乃这一龛窟群的主龛。此龛内所凿刻的一佛两胁侍菩萨之三尊式造像组合，在川东北佛教龛窟中极为常见。但此龛特殊的地方在于：第一，在龛内正壁所凿阿弥陀佛坐像两侧，共浮雕供养人像 10 身，其中左、右侧两坛上各有 5 身。这些供养人上衣交领窄袖，下着长裙。每侧都分两排站立，前排三身，后排两身。有的两手合掌，有的双手拱于胸前。第二，在左壁观世音菩萨像与右壁大势至菩萨像下方龛底各浮雕供养人跪坐像 5 身，衣着、手势等与阿弥陀佛两侧之供养人像类似。但在左壁观世音菩萨像下方龛底的 5 身供养人中，还有着明显的主次之别。其中位处中央位置的供养人，相对更高，其他 4 身供养人均环绕于其周围。

这就提出了一个颇有意思的话题——无论从造像数量上说，还是在占有龛中空间方面，总数多达 20 身的供养人造像，在整个 3 号龛中到底要扮演什么角色？无独有偶，3 号龛右侧、位居靠右侧岩壁的 1 号龛中之碑，明显就是为了解说 3 号龛的相关情况而刻写的。或者说，此二龛就是此处造像的首批作品，而且应被视为一个整体。

1 号龛实为一通无龛框的石碑，凿刻匠人是在刨平的岩壁上直接以半圆雕的方式凿刻石碑一通，碑高 174 厘米，宽 63 厘米。石碑置于已部分残损的俯卧石龟之上，碑首有浅浮雕双螭，碑首中央位置凿有方形拱顶小龛，深仅 2 厘米，龛中凿刻一佛两菩萨造像。碑身所刻文字，向左竖书 22 列。目前尚清晰可辨的文字为：

众□往生西方极乐世界，造龛……/新巴创置道场，镌龛一所述意，碑文……/新巴者，汉之郡名也，其地幽灵……/然引领有缘同造有为之功用……/石辟□之镌刻，功□□□显……/《金刚经》□五千余人共念《金刚□（经？）》……/像□□□□□□共□……/传万年□□赞曰：……/同造同□□众□共□……/须留意□娑婆唯有……/池中花上空齐听水□……/□□□□□弥陀……/□□供弥陀……/□□□□《金刚经》/……/……/……/……/妆功德户任莲……/明空院

[①] 川东北地区零散龛窟中，这类僧房窟多次出现，如营山县太蓬山透明岩 K9 号窟，俗名“打鼓洞”，为唐时所凿具有前后室的僧房窟。

万方数据

尼崇□……/利州军事衙前政使□……/□明空院前□录事……

碑上所刻内容，是为 3 号龛造像补充凿刻背景、详叙造像缘由及经过的。结合两龛情况可知，第一，3 号龛中的一佛两胁侍菩萨造像应为西方三圣，亦即处于后壁居中位置的圆雕结跏趺佛坐像就是西方极乐世界教主阿弥陀佛之像，左壁上所凿为持杨柳枝、遍洒甘露之观世音菩萨，右壁上所凿为大势至菩萨，似执莲花，象征智慧大势满布十方。“西方三圣”造像的凿刻，反映出接引众生前往西方极乐世界的西方三圣，以及基于此描述而逐渐形成的弥陀净土信仰，在民众中拥有广泛的影响力。事实上，弥陀净土信仰，因为勿需繁琐的逻辑论证，仅用极通俗的语言、极简易的做法，就在人类社会的现实苦难面前构建了一个充满美好的天堂——西方极乐世界。尤其是中唐以后，阿弥陀佛信仰在社会上得以迅速传播，广泛流行[①]。

第二，碑文所云，曾有 5000 余人聚于造像所在之明空院，共念《金刚经》，足见此处佛事活动盛况空前，寺院应在当地及周边地区拥有极佳的佛缘。而既然人数多达五千，则其主要的人员构成当然应是民间力量。

第三，龛中所凿多达 20 身供养人，一方面是民俗佛教中供养人地位有较大提高的直观体现，供养人既向佛教尊神祈愿而体现神、人有别，更力图通过与祈愿神灵保持亲近的距离（至少在龛内空间上）而预示自己最终会进入弥陀净土而与神灵共处一地。另一方面，与 1 号龛中碑文所载相符，西方三圣像旁边的 20 身供养人造像，就是碑文中所说的“众”的代表性表达。

三、念诵《金刚经》之目的

通过读佛经、解佛典来记诵、研习，是佛教入华以来最为大众熟悉的一种佛教修行方式。但在唐朝，伴随着佛教在文人士大夫中的深入传播，在催生出成熟的佛教宗派之同时，注重感悟、体认心性的修持方式，逐渐被知识阶层所接纳。与之相辅相成，民间社会在多种思想介入的情况下，对佛教义理所进行的通俗化解读，一方面“异化”着汉末以来的佛教传统，一方面又继续维持着佛教作为一种宗教在民众中的信仰影响力。

据 1 号龛中碑文所载，民众聚于明空院共同念诵的是《金刚经》。无疑，这跟隋唐之时念诵《金刚经》的意义和“功用”是直接相关的。

任继愈先生曾说：“浩如烟海的著作中，有些译著写成后即无人问津，束之

[①] 对西方三圣的崇奉，其目的大抵是类似的。又如在著名的杭州灵隐寺前之飞来峰造像群中，位于飞来峰东侧南段金光洞入口处的西方三圣（阿弥陀佛居中，左为观世音菩萨，右为大势至菩萨）坐像，乃后周广顺元年（951）由一名为“滕绍宗”的人士出资凿刻。“三圣”造像左上方之岩壁上，有造像题记。题记文字由左向右竖书，凡 8 列 75 字。文曰：“常山清信弟子滕绍宗□□/右绍宗敬舍净财，于石室内镌/造弥陀佛尊、观音、势至。伏/为自身恐有多劫冤愆，今/生故悞（误），伏愿集不集之胜/因，涤累劫之债滥。时广/顺元年岁次辛亥四月三日/镌记。”

万方数据

高阁。数万卷的典籍中，真正引起人们的关注并发生广泛影响的不过十来部。其中流行更为广泛、达到家喻户晓程度的不过三五部。”其中，《金刚经》毫无疑问当属这“三五部”之一。

《金刚经》之名，实际仅是一种习称。事实上，根据不同的译本，经书之全名是有所不同的。今以鸠摩罗什译本最受推崇，流通亦最广，其全名为《金刚般若波罗蜜经》。单就经题大意而言，即指凭借着金刚一样无坚不摧之大智慧，即能够破除所有烦恼，破除世间一切执着，并最终达到安乐、永生的解脱彼岸。从其在大乘佛教中的地位而言，通过研习此经就得以摧毁愚昧，修得智慧，开悟而后成就。基于《金刚经》的这一“功用”以及在佛教徒众中的深远影响，有人将其称为“大乘佛学第一经”，其实并不为过。

相对于《大般若波罗蜜多经》的大部头，五千字的《金刚经》已算是其“精华版”了。而高度概括般若类经典核心问题的《般若波罗蜜多心经》（又名《般若心经》或《心经》）则是《金刚经》的精华。作为般若类经典的提要，《心经》被认为是佛教经典中言简意赅而又博大精深的一部佛典，其中尤以鸠摩罗什译于5世纪初、玄奘译于7世纪中叶的两个简本最为流行。与《金刚经》类似，《心经》最受欢迎的一个功能，即是祝福祈禳，这在玄奘译出《心经》之始就已有所表现。刘轲《大唐三藏大遍觉法师塔铭》载，永徽初年，在皇太子（后来的唐中宗）满月之际，玄奘曾向唐高宗献金字《般若心经》和其它法物，以为贺礼并示祝祈之意[①]。敦煌遗书中这类例子尤多，姑举以下几例：S4406上有题记曰：“诵此经（《心经》），破十恶五逆九十五种邪道。若欲报十方诸佛恩，诵‘观自在’‘般若’百遍千遍，灭罪不虚。”S3019之题记云：“若人清心澡浴，着鲜洁衣，端身正坐，一诵五百遍者，除九十五种邪道。善愿从心，度一切苦厄。”S4441上更有民众为母羊、羊羔祈祷而写此经的记载，文曰：“奉为母羊两口、羔子一口，写经一卷，领受功德，解怨释结。”

实际上，在很多佛教经典中，均提倡读诵或书写佛经，并认为此为修行功德之上善法。比如在《正法华经》就提到，讲说或书写佛经所得福报甚至远“胜于供养若干江沙诸佛世尊”。在这一背景之下，念诵、抄写、传播佛经成为累德积福、功德增进的重要方式。作为宣说“诸法皆空”之义的大乘般若经典《金刚经》，其被念诵、书写所获之功德，更是无量无价的——这直接催生了僧尼及民众争相印制、宣传《金刚经》的热潮，甚至有些佛教徒将写毕的《金刚经》当作全部佛法的代表来信仰、供奉。所以在唐朝念诵、书写《金刚经》的人群之中，我们可以看到帝王将相、书法大家和教内僧尼等各类人物的身影。比如，在1900年，莫高窟第17窟藏经洞中发现一卷总长487.7厘米、雕版印制的《金刚经》，卷末

[①] 见《全唐文》卷七四二。

万方数据

刻印“咸通九年（868）四月十五日王阶为二亲敬造普施”等字样，此书卷也因此被英国图书馆誉为“世界上最早的书籍”。据此经卷之题记可知，王阶出资雕版印刷《金刚经》的直接目的，是为其父母祈福、消灾。而《宋高僧传》卷二四则载，洪正每日诵《金刚经》并因此获得神灵护佑，导致另一以前诵《弥陀经》的僧人守贤，也改诵《金刚经》。当然，这说明两部佛经都很受尊崇，显示着弥陀信仰的兴盛和禅宗在巴蜀影响的日益增强。

另外，唐朝推行“三教并行”之政策，其中一个重要的表现就是，唐玄宗从儒教经典中选取《孝经》，从佛教经书中选取《金刚经》，又从道教典籍中选取《道德经》，亲自予以注释并颁行天下。这对于《金刚经》的广泛流播，肯定起到了推波助澜的作用。

因此，作为一千多年来佛教僧尼以及在家居士日常念诵、刻写的基本经典，《金刚经》流传极为广泛、影响十分巨大的重要原因，或许恰恰应该归于《金刚经》和《心经》等经典在社会上的普遍缮写和念诵。从民俗佛教的角度看，缮写和念诵《金刚经》的主要目的，即是破邪除恶、灭罪度厄以及增慧添福。

四、重复凿刻毗沙门天王像的意义

1 号龛为碑龛，碑上所刻内容是解说 3 号西方三圣造像龛的，故两龛应视为组合龛。3 号龛位居中段岩壁，体量最大，也是此处造像龛中唯一的双层龛（其它造像龛皆为单层龛），龛底沿岩壁设有高坛，且龛楣还有连珠纹等各种纹饰，故 3 号龛应为此处造像之主龛。

2 号龛与 5 号龛均凿刻毗沙门天王像，皆为竖长方形单层小龛。龛中天王戴宝冠，佩甲，左手托塔状物，脚着长靴。就龛之形制、造像题材、天王身形和衣饰诸方面而言，两龛都非常相近，故 5 号龛中的毗沙门天王像应该是模仿 2 号龛所为，其意义在于对这一题材意义的进一步强化[①]。就毗沙门天王造像在巴蜀地区的流布情况来看，中晚唐之时应该在全川兴起了一个凿刻毗沙门天王像的热潮，但相对凿刻较少的，却是川东北地区。金印山佛尔岩摩崖造像中的两身毗沙门造像，与巴中南龛第 94 龛中的会昌六年（846）毗沙门造像等，是为数不多的川东北毗沙门造像之实例。

毗沙门天王本是作为如来道场护卫而闻法的，故又名“多闻天王”，这在《法

[①] 截至目前，有关金印山佛尔岩摩崖造像的唯一资料，是四川省文物考古研究院等编《四川散见唐宋佛道龛窟总录•广元卷》（北京：文物出版社，2018 年，第 160 页）中的简略调查报告。报告认为，5 号龛中毗沙门天王像的宝冠两侧，皆有一突出部分，这种样式在明朝官帽中可以找到比较接近的例证，而在唐宋时期的冠帽式样之中极其罕见，因此 5 号龛中的毗沙门天王像，应是明朝时期的凿刻匠人模仿唐朝所凿 2 号龛的结果。但这一论证是经不起推敲的：首先，现存的川东北地区零散摩崖造像中，极少造像点的凿刻时代能跨越从唐朝至明朝那么长的历史时段；第二，即使能够跨越由唐至明这一漫长时段，那也不会仅在唐朝和明朝这一头一尾两个时间点开展凿刻活动，而在五代经两宋而至元朝毫无凿刻痕迹，这明显不合常理。第三，事实上，在川东大足等地，最迟凿刻于北宋的部分毗沙门天王造像，其宝冠两侧亦有明显突出之部分。

万方数据

华经义疏》等经典中有清晰的描述。但在中国的隋唐之时，毗沙门天王得到世人供养的最重要的原因，却是其以“战神”的身份被崇拜。这在唐朝不空所译《毗沙门仪轨》以及《宋高僧传·智广传》、资中西岩摩崖造像第 34 龛题记等大量文献中都有记载，故张国刚云：“佛教中后来出现的托塔李天王的形象，就是由民间信仰中被神化了的唐代将军李靖和佛教中的毗沙门天王相结合而形成的。”[①]

基于“战神”所应具有的强大法力，毗沙门天王逐渐被赋予颇多俗神的功能。在卢弘正《兴唐寺毗沙门天王记》[②]中，毗沙门天王已被描绘成类似“佑人济难”的观音菩萨的样子。“在开元，则玄宗图像于旗章；在元和，则宪皇交神与梦寐。佑人济难，皆有阴功。自时厥后，虽百夫之长，必资以指挥。十室之邑，亦严其庙宇。戢齐强暴，无烦猃牢。故敏以为政者，必因而证树之”。在川东北地区的造像实践中，如巴中南龛第 65 龛，有乾符四年（877）化城县令“为自身疾苦”而“镌北方大圣毗沙门天王”之例。另在南龛第 93 龛中，不但有荥阳郑某于会昌六年（846）所凿毗沙门天王像 1 身，还有观世音菩萨 1 身，这明显是试图将观世音菩萨的“慈悲护佑”功能与毗沙门天王的神力相叠加的一种尝试。

五、“七佛”与其他造像的共同点

在川东北地区的佛教龛窟中，“七佛”是十分常见的造像题材。最常见的样式，是在造像龛的龛楣中呈弧形均匀分布（因龛楣多近于圆弧形），其所处的弧形饰带中往往满刻卷草纹等作为衬托。自初唐起，这一样式就十分流行，后在盛唐、中唐造像中还有大量延续，如剑阁县计划村佛爷岩摩崖造像第 2 号盛唐龛中的 7 个圆形浅龛，以及广安冲相寺第 11 号龛桃形龛楣上大朵螺旋纹饰带中的七个圆拱形小化佛龛。

相比之下，以并排形式出现的“七佛”，在总体数量上要比龛楣中呈弧形分布的“七佛”少一些。但其往往因为多是高浮雕、已升格为龛中主尊、因并排而更富于气势等因素，而在视觉上更为显眼，也更容易成为民众观赏、信众观想的对象。如剑阁县柳沟镇三清村初唐摩崖造像，仅 1 龛造像。但龛形并不小，且宽 202 厘米，这使得这个石龛呈横长方形，因此龛内可以完全容纳高浮雕七佛造像。七佛头部皆残毁，结跏趺坐，体量一致。虽具体手势、双手所置位置等有所不同，但七尊佛像中并没有哪一尊被特别刻画和突出。又如广安冲相寺第 51 号双层大龛，在内龛后壁上凿刻七佛，均匀排坐于龛中长台之上。七佛体态、大小皆近似，结跏趺坐，饰有桃形头光。中央主尊高 84 厘米，其余六佛高度都在 80 厘米左右。每尊佛的肩外龛壁上，写明了各佛的名号，现还可辨“南无拘那含牟尼佛”“南无拘楼秦佛”“南无随摄佛”“南无贰佛”等字样。

[①] 张国刚：《佛学与隋唐社会》，石家庄：河北人民出版社，2002 年，第 228 页。
[②] 见《全唐文》卷七三〇。

万方数据

东晋佛陀跋陀罗所译之《佛说观佛三昧海经》，在北朝之时非常流行。此经卷十《念七佛品》详细描述了七佛的种种相好，以及观想七佛给信众带来的种种好处。如："佛告阿难，若有众生观想像心成，次当复观过去七佛像。"又如："过去久远，有佛世尊名毗婆尸佛……若有众生闻我名者礼拜我者，除却五百亿劫生死之罪。汝今见我消除诸障，得无量亿旋陀罗尼，于未来世当得作佛。"[①]在《佛说观佛三昧海经》看来，七佛中的每一尊佛，均有各自带给信众之益处。七佛不仅可宣说法教、照明世间，民众通过观想七佛还可免却人世间各种罪孽和劫难，最终甚至可以生于佛家、进入佛国。这一系列富于层次性的夸张宣扬，对佛教信徒产生的诱惑力是极大的。如在云冈石窟第 35 窟的发愿文中，就有"为亡弟安凤翰造弥勒并七佛"之记载。很明显，祈求福田利益是此处凿刻七佛造像的直接目的。

因此，就金印山摩崖造像第 4 号七佛龛而言，其与 5 号毗沙门造像龛同位于左侧岩壁，且凿刻工艺类似，大体上亦同底同高，故两龛同期凿刻的可能性极大。而七佛与毗沙门天王在"神力"上的相通之处，就是解病除罪，助力成佛。

结论

零散龛窟往往受到中心龛窟的强烈"辐射"。尤其是皇室成员、达官显贵出资凿刻、广为宣传的龛窟造像，往往成为民间造像集中、热烈模仿的对象，并因此而形成某一时期某一题材的相对稳定的凿刻样式和风格。如广元皇泽寺第 28 龛乃蜀王杨秀出资凿刻，其西方三圣之题材即在川东北零散龛窟中多有表现。因此，金印山佛尔岩摩崖造像以西方三圣龛为主体龛，是有近源的。

在当地民间传说中，对在广元（利州）出生、后来成为女皇的武则天的崇奉，几乎是不可或缺的[②]。即使是对碕子寺这样一个并非知名大寺的佛寺而言，也须使其与武则天攀上关系。传说云，在武则天称帝之后，利州军事衙前政使发现碕子寺一带地形独特，紫雾缭绕，应是风水宝地，吉祥之兆，于是将山水地貌绘制成图奏于朝廷。则天女皇细致观赏之后，发现地貌酷似一方无柄之玺，而寺院中恰如"柄"之外形的高耸的魁星楼，刚好填补了"大玺"无柄之缺陷。两者相合，浑为一体，巧夺天工！于是武则天欣然御笔亲书"明空院"三字赐予碕子寺。且钦命《金刚经》为寺内藏经，并准建碑刻字以示众生。

在仔细阅读 1 号龛碑文之后，极容易看出，这类传说是在碑文所记崇奉《金刚经》、官与僧共同开龛祈求往生西方极乐世界等事实的基础上，添加武则天对

[①] 《大正藏》第 15 册，第 693 页上、中。

[②] 关于武则天的出生地，目前尚存多种争论，其中"广元说"与"西安说"拥有的证据较多，也更富于说服力。

万方数据

家乡的依恋、出家感业寺时所用“明空”法号[①]等因素，敷衍出来的一个有利于强化碚子寺神话色彩、政治背景及宗教影响力的传说故事。

事实上，寺之流变，一方面在客观上宣传了武则天与当地的紧密关联，另一方面确是依然在借武皇之力而突出寺之久远与神圣性。比如在清朝初年，为了所谓的感激武皇敕封之恩，明空院僧众与当地佛教信众共同在该寺山门附近修筑了“翠云亭”一座，亭中塑有女佛像一尊，据说与广元皇泽寺中的则天真容完全一致。直至民国初年，此亭尚存。

总的说来，金印山佛尔岩摩崖造像的规模不大，总的石窟数仅 5 龛，且多为中、小型龛。造像群总的凿刻水平不高，如作为主龛的 3 号龛内龛的略带桃形的龛尖都未置于龛顶的中央位置，而是明显靠左。1 号龛之碑上字数虽多但镌工不精，少数文字所占面积为其它文字两倍以上，部分文字所在之列呈歪斜状，碑身下部大半漫漶。另如 4 号七佛龛中“上四下三”的排列，是极其少见的。就笔者近年来对川东北地区零散龛窟调查的结果来看，这是唯一的一例。根据 4 号龛高、宽均为 80 余厘米的测量结果看，此龛更近似于正方形，但川东北地区常见的七佛弧形分布或并排分布的格局根本无法在此类龛中实现。因此，我们有充分理由怀疑，4 号龛原本设计的龛像绝对不是“七佛”，而应是同样接近于正方形的 3 号龛中所凿的西方三圣一类造像。4 号龛临时改换凿刻题材的原因，恐是其所在崖面比较破碎，无法凿出足够的深度，于是“因地制宜”浅浮雕“七佛”造像。

在整体布局上，靠右侧岩壁的 1 号碑龛，是为说明岩石中央的主龛 3 号龛而存在的。后凿 2 号龛和 5 号龛中的毗沙门天王像，即是充分展现毗沙门崇拜的表现，更是充分利用崖面剩余空间的结果。4 号龛改换为“七佛”题材并在排列方式上作出重大突破，是民俗佛教不拘泥于经典和旧有例子的特性使然。

隋唐之时，佛教学说在民间社会影响最大的即为轮回转世、因果报应以及修行成佛等一套论调。事实上，这类跟远古以来即存在的“灵魂不灭”观念结合的带着明显佛教理论特色的论说，对民间大众的心理冲击是极大的。因此，在整个摩崖造像群的意蕴传递方面，透过官民共建、僧俗共建的方式，一方面固然保持了民俗佛教的基本特征，另一方面则突出了统筹规划、主题统一、祈愿诉求统一等特征。事实上，在凿刻题材的选取方面，无论是西方三圣、毗沙门天王还是七佛，抑或是碑文所记对《金刚经》的念诵，都共同指向祛病除罪、增福添慧并最终入佛国、成佛果这一价值导向。因此，此处龛窟的排列和造像题材的选择，不是随意的，更不是杂乱的，而是符合“寺像互依”条件下普通百姓聚众修法、由现实问题趣入成就佛果的宗教需求的。

[①] “明”与“空”合起来即为“曌”字，这是独属于武则天的政治符号。

万方数据

第八章　两宋画论与西蜀密教

在研究川东北地区零散隋唐龛窟的密教题材造像过程中，发现不但在广元千佛崖、观音岩等中心龛窟中依然存留有大量密教题材之造像，在营山透明岩等处也有一些明显属于密教性质的造像。这为研究川东北地区密教经典的流行、川东北密教发展与中原密教龛窟造像的关系以及密教在四川的传播路线及发展轨迹等问题，提供了十分重要的第一手资料。同时，我们也发现，在传统佛教史书写中更受重视的以成都为中心的西蜀密教，其发展状况与两宋的文人绘画、宗教绘画存在紧密关联。甚至，西蜀密教的很多问题，今天必须借助两宋的画论材料才可能得以较好地阐释。下文是对这一论题的粗浅探讨。

郭朋先生曾说：“（密宗）在‘开元之治’下‘应运’而‘转生’到了中国，但是，由于它那种过分露骨的诲淫思想，同中国传统的伦理观念发生了抵触，所以，它在开元之后不久，很快就夭折了。”[①]但事实是，密教经典的翻译、密教造像的开凿、密教信仰活动的开展在五代两宋甚至以后都依然存在。吕建福先生说：“唐末五代的很长一段时期，地方势力分裂割据、战乱频仍，佛教的流传和发展受到了很大限制。但密教仍然不绝如缕，各地都有流传，仍有不少印度僧人入中国弘密，开坛灌顶，传法授徒，大都代有传嗣。”[②]宿白先生在考察了法门寺地宫出土文物后也说：“佛教史上说，会昌以后，密教衰落了，但这次发现至少可以说明当时社会上层密教还是很盛行的。”[③]从《益州名画录》及其它一些画论中，我们可以找到巴蜀密教的存在依据、原因与方式。

一

“在四川地区，密宗似乎比其他地方较为发达。”[④]支撑这一论断的，有大量的石窟造像的证据。仅就大足石刻而言，郭相颖先生就说过：“大足石刻的佛教造像中密宗题材较多，北山五代、两宋时期的造像，密宗题材占三分之二。宝顶山石刻是‘几乎将一代大教搜罗毕尽，凡释典所载无不备列’，为造像盈万的密宗道场。”与此颇相映衬的是，按《益州名画录》等画论的记载，所有的密教神灵几乎都被西蜀的画家在寺院中描绘过。故而有论者言：“隋唐时宗教壁画极为发达，遍布各地的寺观祠庙中皆有壁画。……唐代中叶以后，四川地区寺观壁画

[①] 郭朋：《隋唐佛教》，济南：齐鲁书社，1981 年，第 610-611 页。
[②] 吕建福：《中国密教史》，北京：中国社会科学出版社，1995 年，第 432 页。
[③] 宿白：《法门寺塔地宫出土文物反映的一些问题》，《文物》1988 年第 10 期。
[④] 英武：《密宗》，成都：巴蜀书社，2009 年，第 54 页。

万方数据

非常隆盛。”[①]

1、在历代画论所记载的密宗诸神中，最主要的即是毗沙门天王。“毗沙门天王在盛唐以至晚唐五代，香火极盛。……北方天王在唐代汉化寺院中香火之盛，远远在其他三天王之上”[②]。他有时和其他天王一起出现在寺观壁画中，《益州名画录》卷上载：“（赵）公祐者，长安人也，宝历中寓居蜀城。攻画人物，尤善佛像、天王、神鬼。……公祐于诸寺画佛像甚多。会昌年一例除毁，唯存大圣慈寺文殊阁下《天王》三堵，阁里内《东方天王》一堵，药师院师堂内《四天王》并《十二神》。”但更多的时候是被单独凸显出来，作为一幅完整的画作呈现，如《历代名画记》卷三《记两京外州寺观画壁》云：“宝应寺多韩幹白画，亦有轻成色者。……（西南）院南门外韩幹画侧坐《毗沙门天王》。”《唐朝名画录·神品中》：“（周）昉任宣州别驾，于（宣州）禅定寺画《北方天王》，常于梦中见其形像。”《益州名画录》卷上云：“张腾者，不知何许人也。……大中初佛寺再兴，于圣寿寺……浴室院北对范琼画《持弓北方天王》一堵。”在不断汉化的过程中，毗沙门天王有时又被称为托塔天王，如《益州名画录》卷中云：“蒲师训者，蜀人也。……大圣慈寺南廊下观音院门两《金刚》，邻壁《托塔天王》，并师训笔。”此外，《宣和画谱》等画论也多处提及毗沙门天王图卷，如卷二载吴道子有托塔天王图一、毗沙门天王像一，卷三载五代杜齯龟有托塔天王像一。

毗沙门形象在中国很早就出现在画卷中，如《宣和画谱》卷一载：“陆探微，吴人也。善画，事明帝（南朝宋文帝）在左右，丹青之妙，众所推称。今御府所藏一十：……托塔天王图一，北门天王图一。”但在很长一段时期，其地位并不重要，据《大唐西域记》卷一“缚喝国”条记载，毗沙门天王最初的职责只是守护寺院珍宝、佛像等。对于毗沙门信仰为何在唐朝以降逐渐盛行的问题，吕建福先生说：“唐代的毗沙门战神信仰，直接源自于阗等地的毗沙门神信仰，而因西北用兵和密宗传持形成。”[③]《宋高僧传》卷一《唐京兆大兴善寺不空传》就记载了毗沙门在西北的战争保护神作用[④]。所以，毗沙门题材绘画的频繁出现，应该与毗沙门神的致胜、护国等“功能”密切相关。

在中晚唐至五代的巴蜀地区，毗沙门图被大量绘制于寺院，如大慈寺；毗沙门像也被广泛地塑造于各地石窟，如巴中南龛第94号龛（开凿于会昌六年）、第65号龛（开凿于乾符四年），以及邛崃龙兴寺遗址、通江赵巧岩摩崖造像、夹江千佛岩摩崖造像等。其具体原因，与毗沙门信仰盛行于西北非常类似。成都及其周边地区，在中原王朝和吐蕃、云南少数民族的战争中，亦是军事前沿，故毗沙

[①] 薄松年主编：《中国美术史教程》，西安：陕西人民美术出版社，2000年，第129页。
[②] 白化文：《汉化佛教参访录》，北京：中华书局，2005年，第103页。
[③] 《中国密教史》，第363页。
[④] （宋）赞宁撰，范祥雍点校：《宋高僧传》，北京：中华书局，1987年，第11-12页。

万方数据

门在西蜀的出现也是理所当然。发现于资州的《后唐毗沙门佛龛碑》(《金石苑》卷二）云：“（天宝初）犬羊之众万队，豺狼之暴肆凶，戎军倍□于□□似有难色，都护告于真圣，如响随声，是时天王显……洎咸通中南蛮救乱，围逼成都……将陷此际，天王茂昭圣力，遂显神威……大唐天成四年，太岁己丑十月日记。”正因为如此，法天译《佛说毗沙门天王经》、不空译《北方毗沙门天王随军护法仪轨》等经典均曾流行一时。

根据般若斫羯啰译《摩诃吠室啰末那野提婆喝啰阇陀罗尼仪轨·画像品》，天王的形象被描绘为：“画天王，身著七宝金刚庄严钾胄，其左手执三叉戟，右手托腰，其脚下踏三夜叉鬼，……其天王面作可畏猛形，怒眼满开。”虽然《益州名画录》等画论并未细致论及毗沙门天王的生动形象，但其形象也应如段成式《寺塔记》卷下所说——“甚奇猛”[①]。《太平广记》卷二一四记孙位于应天寺所画天王，“寺门左壁图天王，威仪部从来何方？鬼神怪异满壁走，当檐飒飒生秋光”[②]，似亦符合般若斫羯啰所说风格。

2、观音是最为中国民众信仰的神祇之一，同时也是密教神灵谱系中的重要角色。在观音经典持续译介的推动下，观音的神力渐渐被渲染得无以复加并因此获得民众的广泛认同。这一时代风潮决定了两宋画论完全无法忽略对观音题材艺术作品的描述，如《益州名画录》卷上云：“左全者，蜀人也。世传图画，迹本名家。宝历年中，声驰阙下，于大圣慈寺……文殊阁东畔（画）《水月观音》、《千手眼大悲观音》。”范成大《成都古寺名笔记》：“千手眼观音、势至，张希古笔。”

在密教观音中，如意轮观音比较多见于两宋画论。如《益州名画录》卷上云：“辛澄者，不知何许人也。……九身阁里内《如意轮菩萨》，并澄之笔。”范成大《成都古寺名笔记》云：“《文殊》、《普贤》、《观音》、《大悲如意轮》，共五堵，并古迹，不知名。”另外，范成大还谈到成都另一所著名寺庙金绳阁中也有如意轮等密教图像——“承天院吕祖真堂后，佛像四堵，杜子瑰笔。不下金绳阁下诸佛、如意轮观音等像”。另外，《宣和画谱》卷二载唐朝杨庭光有如意轮菩萨像一，卷三载五代曹仲元和杜子瑰各有如意轮菩萨像一。

如意轮观音，是六观音（如意轮、千手、十一面、马头、不空羂索和准胝观音）之一，也是出现时代较早的观音形象，包括两臂、四臂、六臂、十臂及十二臂多种形象，以六臂居多。“如意”指其手里所持的如意宝珠，象征福德财宝。“轮”即佛教教义中经常提及的法轮，象征知德。据唐朝菩提流志译《如意轮陀罗尼经》，如意轮观音的功德，就是成就俗世的富贵、权势和出世间的智慧。经云：“（观自在菩萨摩诃萨）白佛言：‘世尊，我有大莲花峰金刚秘密无障碍如意轮陀罗尼明三昧耶，能于一切胜佛事业，所求皆得如意成就。如来大慈许我说者，

[①] （唐）段成式撰：《寺塔记》，北京：人民美术出版社，1964年，第23页。
[②] （宋）李昉等编：《太平广记》，北京：中华书局，1961年，第1640页。

万方数据

我当承佛神力，广为饶益一切有情意愿。’”不空译《观自在菩萨如意轮念诵仪轨》与《观自在菩萨如意轮瑜伽》、金刚智译《观自在如意轮菩萨瑜伽法要》等经典，也反复强调如意轮菩萨的种种神力和好处。随着多种如意轮观音经典的译出，如意轮信仰在唐朝前期产生，玄宗时已经出现如意轮观音造像与壁画的创作。在莫高窟，如意轮观音有20余处，最早的即为盛唐作品。1987年，发现于陕西法门寺地宫的八重宝函（唐懿宗时为供养佛舍利制作）第五重正面，有如意轮观音像，并配有八位供养者。巴中南龛第16号龛，主尊为六臂如意轮观音，龛外有唐咸通年间凉商童此年的题刻。根据上述实物资料，如意轮观音的形象多为持法轮和宝珠，有时也作思惟样式。《益州名画录》等画论中提及的如意轮观音，其面貌当与之近似。

十一面观音，有时又作“十二面观音”，象征修完“十地”，到达第十一地即佛地[①]。供养十一面观音有很多好处，北周耶舍崛多译《佛说十一面观世音神咒经》云：“若有人患寒热病者，……以此咒之，悉得除愈。”又云：“若有他方怨贼，欲来侵境，以此观世音像面正向之……诵咒一千八遍，涂像左厢瞋面，令彼怨敌不能前进。”《佛说十一面观音神咒经》、玄奘译《十一面神咒心经》和不空译《十一面观自在菩萨心密言念诵仪轨经》都描述了其形象，但有差别。但大体上如玄奘译经所说：“其像作十一面，当前三面作慈悲相，左边三面作瞋怒相，右边三面作白牙上出相，当后一面作暴恶大笑相，上一面作佛面像。”加上本来的一面，共十二面。以莫高窟第 14 窟壁画为例，有六臂，上两手结与愿印，中间左手持净瓶，右手握念珠，下面左手持莲花，右手施无畏印。安岳卧佛院第 45 号龛，也有雕凿于初盛唐时期的十一面千手观音。因为十一面观音可能是中国最早按照仪轨表现的密教图像[②]，所以吉安院中的观音（《成都古寺名笔记》云：“吉安院，画十二面观音，杜齯龟笔）应与玄奘所述和上述莫高窟图像一致。

3、在密教中，秉受如来教令，因为大悲而显现忿怒威猛像、旨在降伏诸魔的佛和菩萨，即为明王。因“明”乃光明之义，喻能摧破一切魔障之威德，故称明王。其像往往多臂（常为三头四臂或三头六臂），持多种法器，常见有孔雀明王、不动明王、降三世明王、军荼利明王和金刚夜叉等。通常所说的明王，往往专指不动明王。

明王，作为密教神灵在两宋画论中有多处记载，尤以孔雀明王、八明王两种题材为常见。其画像的图像依据主要是鸠摩罗什、义净及不空所译《大日经》和《不空羂索神变真言经》等密教经典。就孔雀明王而言，据《宣和画谱》卷一至卷三载，阎立本、吴道子、卢楞伽、曹仲元、杜齯龟等唐、五代画家均曾画过孔

[①] 关于“十一面”的含义，也有其它说法，如《佛说十一面观世音神咒经》云：“时观世音菩萨白佛言：‘世尊，我有神咒，名十一面。此心咒成十一亿诸佛所说处。’”

[②] 李淞：《长安艺术与宗教文明》，北京：中华书局，2002 年，第 170 页。

万方数据

雀明王像。元朝汤垕《画鉴》还记载了具体的绘制方法："（唐）翟琰师吴生笔法，惟得敷色之法，尝见《孔雀明王像》甚佳。"孔雀明王像的频繁出现，可能与《孔雀王咒经》等相关经典很早即被译出、并被多次重译等因素相关[①]。

《益州名画录》卷上云："张南本者，不知何许人也。……（今）大圣慈寺华严阁下东畔《大悲变相》，……兴善院《大悲菩萨》、《八明王》、《孔雀王变相》，并南本笔。"大慈寺中孔雀明王经变画的出现，说明孔雀明王信仰在西蜀的流播已达到相当普及之程度。大足大佛湾第 13 号龛高近 6 米的孔雀明王像及其周围的经变图画，也可以呼应上述结论。

八明王，往往是在五大明王（金刚界五佛以忿怒相为五大明王：不动、降三世、军荼利、大威德、金刚夜叉等）基础上加上马头、大轮、步掷等明王，总称为八明王。因八大明王为八菩萨[②]现身示相，故常作天神武将样、一脸怒气、并罩迦楼罗光焰。《益州名画录》卷上："大悲院《八明王》、《西方变相》，并大中年（范琼）画。"《成都古寺名笔记》："文殊阁院门连寺廊，画金刚神变验二堵，待诏左全笔。……西大悲院佛堂内，画八明王，古迹。"同书还说："东律院壁，画《八明王》、《西方变相》、《释迦如来》、《十六罗汉》，杜子瓌笔。"大足大佛湾第 22 龛有十大明王像，因与西蜀明王画像时空距离均较近，其形象当可作西蜀密教画像的参考，也说明明王信仰曾在古代四川盛行过。"而特别值得注意的是，张南本所绘的八明王像，在大圣慈寺的壁画主题中并不多见，即使在隋、唐的京畿地区及河西的石窟寺院壁画中，除孔雀明王的主题外亦少有绘制"[③]，这一方面佐证了孔雀明王信仰的过度流行，并导致其他明王信仰的流传不广；另一方面也说明在画壁上处理明王所罩火焰等技艺，在当时还只是极少数优秀画家的专利。

4、炽盛光，是金轮佛顶尊的别名，因佛身之毛孔放炽盛之光明，故名炽盛光如来。其本体为金轮佛顶，故称炽盛光佛顶如来。据不空译《佛说炽盛光大威德消灾吉祥陀罗尼经》云："炽盛光大威德陀罗尼除灾难法。若有国王及诸大臣所居之处及诸国界，或被五星陵逼，……陵逼之时，或退或进作诸障难者，但于清净处置立道场，念此陀罗尼一百八遍或一千遍，……一切灾难皆悉消灭不能为害。"可知其是消灾、招福的本尊，这也促成了一个事实：在相当长的历史时期中，炽盛光佛是较为流行的取用题材。

据《宣和画谱》等画论记载，从南朝至两宋，张僧繇、展子虔、阎立德、吴

[①] 关于众多画家着意于绘制孔雀明王像的原因，可参严耀中所著《汉传密教》，上海：学林出版社，1999 年，第 186 页。

[②] 八菩萨的具体成员，在不空所译《出生无边门陀罗尼经》、佚名译《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》等密宗经典中多有涉及，但各说不一。遗存至今的实例，见于大足大佛湾法轮塔第一级各龛内，成员分别为普贤王、金刚手、妙善祥、除盖障、地藏王、观世音、弥勒、虚空藏。衣衫戴花，璎珞垂胸，为宋朝凿刻之作品。

[③] 王卫明：《大圣慈寺画史丛考》，北京：文化艺术出版社，2005 年，第 151 页。

万方数据

道子、杨庭光、常粲、孙位、孙知微、崔白等诸多画家都曾画过炽盛光佛像。自然，作为密宗文化的重要发展地域，西蜀地区有关炽盛光佛的作品也是层出不穷的。《益州名画录》卷中载，杨元真曾给圣兴寺天王院和大圣慈寺《炽盛光佛》等塑像妆饰，并达到“肉色髭发，衣纹锦绣，及诸禽类，备著奇功，时辈罕及”的境界。《成都古寺名笔记》云：“千部院佛堂壁，画炽盛光佛，古迹。”同书又说：“寿宁院佛殿内四壁，画《炽盛光九曜》，孙知微笔。”与画论描述相呼应，资中西岩第 13 号龛、第 27 号龛，展现了金轮炽盛光佛的雕凿实例。虽然在尸罗跋陀罗所译《大圣妙吉祥菩萨说除灾教令法轮》中，有关于炽盛光佛的各种仪轨，如身着通肩袈裟、两手施无畏印与兴愿印等，但在留存至今的绢画、塑像那里，我们看到的往往是变相的形式。如现藏于大英博物馆的炽盛光佛并五星图（唐乾宁四年）、现藏于巴黎图书馆的炽盛光如来坐像（五代）、大足北山第 39 窟等。所以根据现有的史料，还无法较为准确地判断上揭画论中所述及的炽盛光佛具体形态。其原因很可能是，炽盛光佛在中国化的过程中，结合了太多道教、占星术一类知识，以致于古代画家们也无法准确还原严格合乎仪轨的炽盛光佛像。也正因为这个原因，两宋画论中才广泛出现“九曜”、“五星二十八宿”等内容。

此外，毗卢佛、鬼子母、天龙八部等密教神灵形象也多见于两宋画论，并可与大量石刻、出土造像等相互印证，此不赘述。

二

有论者云：“‘安史之乱’使中国的佛教艺术如同大唐社会一样出现了新的转折，佛教艺术的中心由洛阳、长安地区逐渐向南方推移，地处西南的四川遂成为佛教造像活动最为活跃的地区。”[①]不仅是造像，绘画亦是如此。而在这个“转折”背后隐藏着的种种缘由，其实也可以在两宋画论等典籍中找到线索。

1、文化中心的暂时转移

北宋李畋在《〈益州名画录〉序》中说：“盖益都多名画，富视他郡，谓唐二帝播越，及诸候作镇之秋，是时画艺之杰者，游从而来，故其标格模楷，无处不有。”[②]北宋文同在《彭州张氏画记》也说：“蜀自唐二帝西幸，当时随驾以画待诏者，皆奇工，故成都、诸郡寺宇，所存诸佛、菩萨、罗汉等象之处，虽天下号为古迹多者，画无如此地所有矣。后历以二伪（即前蜀、后蜀）至国初，其渊源未甚远，故称绘事之精者，犹班班可见。”这两段话实际上揭示了西蜀绘画艺术繁荣的直接原因，即战乱中皇室的迁移所带来的文化中心的转移。如《益州名画录》卷上云：“（卢）楞伽者，京兆人也。明皇帝驻跸之日，自汴入蜀。”同卷亦云：“孙位者，东越人也。僖宗皇帝车驾在蜀，自京入蜀。”两朝皇帝都选择四川

[①] 黄宗贤编著：《中国美术史纲要》，重庆：西南师范大学出版社，1993 年，第 88 页。
[②] （宋）黄休复撰：《益州名画录》，成都：四川人民出版社，1982 年，第 1 页。

万方数据

作为出亡的目的地，看中的就是这里的天时地利。“然如西蜀、南唐、吴越等，离战乱之漩涡较远，因得自为政教，颇得一时之治平，了无碍于绘画之发展。”[①]

无论是惊魂甫定的唐朝皇帝及其随从，还是安享西蜀太平的前后蜀统治者，都在客观上给予了巴蜀绘画以有力的支持[②]。比如《唐朝名画录·神品下》所记载的这一行为，他们很乐于仿效并发扬光大，“（阎立本）与兄立德齐名于当世，尝奉诏写太宗御容。后有佳手传写于玄都观东壁前间，以镇九岗之气，犹可仰神武之英威也。”当然，在寺观中悬挂自己的画像，其初衷可能与显示威严和希冀佛佑都有关系。楚启恩说：“与前代不同的是：以帝王将相为题材的肖像壁画在西蜀地区流行，……（蜀王）下令在寺庙内盖‘真堂’，即专门画有帝容及百官壁画的殿堂。”[③]《成都古寺名笔记》云：“土地堂，孟蜀主真，古迹。”据统计，仅《益州名画录》卷中就有“真”22处。在这一过程中，画家也更容易获得青云直上的机会，如《益州名画录》卷中云：“王氏乾德年，（阮知晦）写《少主真》于大圣慈寺三学院经楼下。孟氏明德年，写《先主真》于三学院真堂内，写《福庆公主真》、《玉清公主真》于内廷。知晦两朝多写皇姑帝戚，渥泽累迁，授翰林待诏，银青光禄大夫，检校尚书，左仆射，兼御史大夫上柱国。”

“壁画创作还要求画家有较高的文化修养。中国壁画史告诉我们，文人参与创作，则壁画发展；文人退出则壁画衰落。”[④]所以，基于优秀画家在寺观壁画绘制过程中的重要作用，统治者们通过设立画院等专门机构、奖励绘画等方式，逐渐提高画家地位。正如郑午昌所说：“（蜀主）往往奖励绘画，设官分职，以礼画士，于是一时名家，多充供奉祗候。其未被礼致者，则亦高鸣野间。绘事之盛，较之南唐实有过之。”[⑤]比如，贯休于唐昭宗天复年间，为避战乱而入蜀，受到王建的厚待，赐号禅月大师并紫衣，因此说“蜀虽僻远，而画手独多于四方”[⑥]。当然，客观上，发达的唐朝中原文化（尤其是关、洛文化）与西蜀文化的巨大落差，也为五代宋初画家群聚西蜀开拓处女地、获得巨大声名以及文化中心的暂时确立提供了很强的助力。

据《益州名画录》载，西蜀画家往往都在寺院道观留下大量作品，如《益州名画录》卷下云：“麻居礼者，蜀人也，幼师张南本笔法，亲得其诀，光化天福年声迹已喧，资、简、邛、蜀州寺观壁画甚多。”之所以会这样，很大程度上是士大夫与僧人的交谊所致，这实际是魏晋以来的名士交游生活模式的继续，如“禅

[①] 潘天寿《中国绘画史》，北京：团结出版社，2006年，第95页。
[②] 需要说明的是，西蜀统治者之所以支持绘画的发展，还有很多主观因素，既有正面的，“西蜀、南唐各君主，多爱好绘画，创立画院，以礼遇画士，为空前所未有。各地名画家，因相继来归，致成都、建业两地，为五代艺术之府。”（潘天寿：《中国绘画史》，第95页）也有负面的，比如元费著《蜀名画记》所说：“蜀多画工，而盛王、孟僭伪之时。盖其割制一方，耽玩图画以自娱，故工聚焉。”（见《全蜀艺文志》卷四二）
[③] 楚启恩：《中国壁画史》，北京：北京工艺美术出版社，2000年，第144页。
[④] 祝重寿：《中国壁画史纲》，北京：文物出版社，1995年，第1页。
[⑤] 郑午昌：《中国画学全史》，上海：上海古籍出版社，2001年，第154页。
[⑥] （宋）邓椿撰：《画继》，北京：人民美术出版社，1963年，第118页。

万方数据

僧道士常与（孙位）往还”。但不同之处在于，在士、僧交谊的背后，往往可以窥见官方的影子。如“悟达国师请（孙位）于眉州福海院画《行道天王》、《松石龙水》两堵”，“（悟达国师）既而又请（李升）于大圣慈寺真堂内画《汉州三学山图》一堵、《彭州至德山图》一堵。”悟达国师是谁呢？其名知玄，在唐懿宗咸通年间，曾任总教沙门，管理教门之事。因其德高望重，皇帝以师礼待之，故号“国师”。而据宋刘道醇《宋朝名画评·人物门》载：“高益，本契丹涿郡人，（宋）太祖时遁来中国。……（宋神宗）敕画相国寺廊壁。”另有一些画家本身就与皇室有着密切的联系，如《益州名画录》卷中云：“吕峣者，京兆人也。唐翰林待诏，自京随僖宗皇帝车驾至蜀，授将仕郎，守汉州雒县主簿，赐绯鱼袋。”同卷亦云：“张玫，成都人也。……文武臣僚，玫之笔也。授翰林待诏，赐紫金鱼袋。玫有《自汉至唐治蜀君臣像》三卷。”可以说，谁有资格在重要寺院中创作，以及创作的具体内容，可能都或多或少受制于官方的意图。

2、信仰基础的深厚确立

除了文化中心的转移，巴蜀对密教的接纳，很大程度上还有赖于已有的信仰基础。黑格尔有言，“虔诚态度是教众崇拜最纯粹最内在最主体的形式”，也正是在强调虔诚的信仰在宗教发展中的核心作用。

第一、巴蜀本身就是中土佛教发展的一个重镇。东晋慧持于隆安三年入蜀，“大弘佛法，井络四方”，以致于蜀人“望风推服，有昇持堂者，皆号登龙门”。而据《续高僧传》、《宋高僧传》等记载，隋唐时期仅益州高僧即有近 30 人，紧跟长安、洛阳之后。历代很多蜀地重要官吏也都非常重视佛教，如《续高僧传》卷二一《唐益州净慧寺释惠宽传》云：“时隋蜀王（杨）秀在益，请入城内，妃为造精舍，镇恒供养。”关于隋文帝第四子、蜀王杨秀重视佛教的例子，《续高僧传》等佛籍中还有很多。另外，有的官吏还是佛教活动的积极参与者，甚至是虔诚的信仰者，如《宋高僧传》卷二《唐益州多宝寺道因传》云：“因避难三蜀，居于多宝寺。好事者素闻道誉，乃命开筵《摄论》、《维摩》，听者千数。……益州总管邓国公窦琎、行台左仆射赞国公窦轨、长史申国公高士廉、范阳公卢承庆，及前后首僚，西南岳牧，并国华朝秀，重望崇班，共籍芳声，俱申虔仰。”在这样的地域氛围中，民众的宗教热情很容易被带动起来，并能参与到宗教活动中去，《大慈恩寺三藏法师传》卷一：“末年国乱，供料停绝，多游绵、蜀，知法之众又盛于彼。……时天下饥乱，唯蜀中丰静，故四方僧投之者众，讲座之下常数百人。”《宋高僧传》卷六《唐彭州丹景山知玄传》云：“时丞相杜公元颖作镇西属，闻玄名，命昇座。讲谈于大慈寺普贤阁下。黑白众日计万许人。”北宋王得臣《麈史》卷下“风俗”条亦云：“读书应举，为浮屠氏，（西蜀）并多于他所。”

第二，密教在巴蜀的传播。《前蜀后蜀史》云：“隋末唐初，四方僧众多来蜀

万方数据

中，故佛教在蜀中为一时之盛。在唐代，佛教兴起许多宗派……这些佛教宗派都在蜀中流传过，后来逐渐不传。前、后蜀时，尚有一帮人在传授禅宗和密宗。”[①] 同书又说：“密宗，在唐宋之际，全国范围内基本上成了绝学，而剑南地区却尚在流传。”[②]其原因在于，依长安净住寺传教比丘海云《两部大法相承师资付法记》的记载，成都僧人惟上早在不空传法时，就曾入长安学习密法。而“至迟在唐大中九年之前，密宗已传入剑南”[③]。柳本尊的传法，更使密教（尽管与正统的密教大不相同）紧紧地贴合着广大信众。可以说，在唐末两宋时期，巴蜀地区有着比较广泛的密宗信仰基础，而这个信仰基础恰恰契合了密教在唐宋之间的一大转变。黄心川先生曾说：“法天、安息灾等人在北宋初年传播的密教主要是流行在印度孟加拉、奥利萨地区波罗王朝时期兴起的无上瑜伽一系。……由于左道密教吸收了印度教性力派的‘大乐’思想和实践，推行灌顶、双修、轮坐等密法，这与中国传统封建伦理思想不合，因而统治阶级不得不公开出面干预密教经典的翻译和流布，使密教的活动只限于一部分封建上层之间，随着佛教在印度的灭亡，印度僧人来华被隔绝，我国汉地的密教也就衰亡了。”这段话隐藏着的一个意思就是，在民间流行的密教，不是封建上层熟知的灌顶、双修一类，而是“通俗”的密教。蒋维乔先生即云：“概观而言，宋辽时期的密教，它与唐朝的密教，大不相同。唐朝的密教，可说是有体系的综合的密教，而宋辽时代的密教，可说是分化和通俗的密教。”[④]《酉阳杂俎》前集卷八“黩”条就记载：“（元和末年）蜀市人赵高好斗，常入狱。满背镂毗沙门天王，吏欲杖背，见之辄止，恃此转为坊市患害。”这从一个侧面很好地说明了普通民众对密教的理解，仅仅着眼于趋利避害而已。所以有论者言，“密宗在哲学理论上无甚独创，或依《华严》，或依唯识，或依中观，或将各派学说杂糅并用。但由此而产生的神鬼系统、法式仪轨和修持方法极多，五花八门，数不胜数”[⑤]。但恰恰就是这个特点，使密教与普通信众的文化水平、对宗教功用的心理期待、对日常修持的实际把握是完全贴合的。

第三，围绕寺院进行的民俗文化活动，将佛教（包括密教）艺术进一步推向民众。中国的佛教寺院，从来不单纯地扮演僧尼生活起居场所这一个角色，巴蜀地区的寺院概莫能外。宋张唐英《蜀梼杌》卷下云：“（孟知祥）明和元年六月幸大慈寺避暑，观明皇、僖宗御容已，宴群臣于华严阁下。”又云：“（孟昶）广政元年上巳，游大慈寺，宴从官于玉溪院，赋诗。”在帝王及达官显贵的眼里，寺院也许更是一个游乐之地。在宋朝，有时甚至因为豪奢过度而引起中央政府注意，

[①] 杨伟立：《前蜀后蜀史》，成都：四川省社会科学院出版社，1986 年，第 235 页。
[②] 《前蜀后蜀史》，第 237 页。
[③] 吕建福：《密教论考》，北京：宗教文化出版社，2008 年，第 111 页。
[④] 《密教史》，台北：大乘文化出版社，1979 年，第 91 页。
[⑤] 方立天主编：《中国佛教简史》，北京：宗教文化出版社，2001 年，第 225 页。

万方数据

《宋会要辑稿·刑法》二之六十云：“（大圣慈寺）沿袭五季专恣之弊，僭奢无度。其帅府监司，七夕率皆登历宴饮，无复忌惮，吏民聚观，不可以训，今后七夕排当登寺门事可罢。”

同样，对于民众而言那，寺院不仅作为宗教崇拜场所存在，也是娱乐生活的中心，如僧尼俗讲会、庙会和集市，《成都城坊古迹考》云，“大慈寺虽屡经火灾，然寺前夜市之风，至民国时尚存”[①]，是为明证。葛剑雄先生曾说：“在宗教方面投入多大的人力和物力，显然与政权的规模、统一还是分裂无关，而是取决于统治者对宗教的信仰程度和该宗教在国民中的普及程度。”[②]事实是，蜀地统治者和百姓都热衷和寺院相关的事情，并在这个基础上，“寺观经济和僧、道生活在以皇室为首的上层统治者的支持下，得到了优厚稳定的待遇，形成一种特殊的经济地位，是唐代寺庙壁画艺术得以发展和昌盛的重要条件。寺观庙宇已经成了具有政治色彩的场所，经常举行‘俗讲’、‘道场’吸引着广大的人民群众；许多诗人、画家甚至国君、公主等也都经常到庙中进香、做客。客观的需要，促使寺庙主持以重金罗致、聘请名家高手为其画壁，画家们也乐于施展自己的艺术才华，为寺庙画壁画。因此，寺观庙宇已经变成了壁画作品的长期画廊。”[③]同时，在宗教信仰和艺术熏陶的双重驱动下，普通民众的艺术鉴赏水平得到了很大提高，也能对名家画作予以点评，如《唐朝名画录·神品中》载：“时属（唐）德宗修章敬寺，召（周）皓云：‘卿弟（周）昉善画，朕欲宣画章敬寺神，卿特言之。’经数月，果召之，昉乃下手。落笔之际，都人竞观，寺抵园门，贤愚毕至。或有言其妙者，或有指其瑕者，随意改定。”在上述基础上，面向普通百姓、世俗的而又兼具艺术震撼力的绘画作品就应运而生。《宣和画谱》卷二曰：“张南本，不知何许人也。画佛像鬼神甚工，尤喜画火。火无常体，世俗罕有能工之者，独南本得之。尝于成都金华寺大殿画《八明王》。时有一僧，游礼至寺，整衣升殿，壁间见所画火，势焰逼人，惊怛几仆。”托尔斯泰曾说：“区分真正的艺术和虚假的艺术的肯定无疑标志，是艺术的感染性。”应该说，以张南本《八明王》为代表的一类作品，在向世俗民众宣扬佛教信仰的过程中，首先即是以其感染力取胜的。这一趋势实际上在古代四川各地都有鲜明的体现，就成都大慈寺来讲，其壁画除大量宏伟壮观的佛像外，还有描绘帝王官僚贵族肖像的“真”，以及山水花竹等装饰屏壁，更多的生活形象与情节渗入寺院绘画。就大足石刻而言，其造像主要流行密宗、华严宗、禅宗题材，尤以密宗为突出。各种观音菩萨（千手千眼、十一面、如意轮、数珠手、不空羂索，白衣观音等）、地藏与十三变、地藏与六趣轮回变、地狱变、毗沙门天王、孔雀明王、诃利地母、普贤变等等造像，与同时期其它地方

[①] 四川省文史研究馆：《成都城坊古迹考》，成都：成都时代出版社，2006 年，第 325 页。
[②] 葛剑雄：《统一与分裂：中国历史的启示》，北京：中华书局，2008 年，第 154 页。
[③] 楚启恩：《中国壁画史》，北京：北京工艺美术出版社 2000 年，第 3-4 页。

万方数据

的塑像相比，包含着更多的世俗成分，凝聚着更多的凡人的思想感情，洋溢着浓郁的生活气息。因为“从宗教的立场出发，就一件作品而言，至关重要的问题在于，它是否具有弘扬宗教的功效。……只有在艺术品的精美性能够促使教徒们有效地参与到宗教活动中去的情况下，艺术品才会受到宗教的欢迎”[①]，而无论是大慈寺壁画还是大足石刻的作者，都在力图使信众明白，日常生活与宗教生活并不隔膜，在某种意义上，积极参与生活也就是参与宗教。从这个意义上说，“强大的宗教文化使巴蜀地区的艺术呈现出精彩纷呈、千姿百态的特色”[②]。

第四，高水平的画师，是西蜀密教艺术繁荣的重要保障。“为实现此理想（把现实世界化为净土），势必有待于艺术家的努力。佛刹之建筑、佛像之雕刻、佛画之描写、各种的工艺等，要之都是为实现此理想的。”[③]换句话讲，画家的水准如何，将决定佛教理想实现的程度。北宋李之纯《大慈寺画记》在分析西蜀寺观壁画繁盛的原因时，就充分肯定了这一点，“昔之画手或待诏行在，或禄仕两蜀，皆一时绝艺，格入神妙。至于本朝，类多名笔”。如 《图画见闻志》卷二云：“常重胤，粲之子，妙工写貌，僖宗朝为翰林供奉。……亦尝于宝历寺画请塔天王，至妙。”又如石恪，活动于五代北宋初，大半生在巴蜀各地寺观绘制壁画。宋太祖乾德三年，宋灭后蜀，他到汴梁，又被召入名刹相国寺绘制壁画。

3、题材风格的兼蓄激荡

需要指出的是，巴蜀画家在“术业有专攻”的同时，并不排斥其它题材与风格。抑或这样说，正是在博采众长的基础上，他们才能把佛教绘画置于古代中国人的鉴赏心理之上，并获得认同。当然，这也在某种程度上反映出佛教信仰的盛行，并不总以排斥其它思潮为前提。如《益州名画录》卷上云：“常粲者，雍京人也。……粲善传神杂画，有《七贤像》、《六逸像》、女娲、伏羲、神农像，谓之《三皇图》、《立释迦像》、《五天胡僧像》、《孔子西周问礼像》、《名医下蛊像》、《桀蒲图》、《龙树验丹图》，先贤卷轴，至今好事者收得，为后学师范矣。”常粲之所以成为“后学师范”，其对于多种题材的驾驭、对于多种风格的创作体验是重要原因。另如《成都古寺名笔记》：“（文殊阁）《阿弥陀佛》、《大悲》、《毗卢》、《十大弟子》四堵，阁外壁画《大悲》、《三十七尊》、《法华经验》、《大悲菩萨》四堵，《东、南方天王》、《西方天王》，并待诏赵公祐笔。”此外，“整个唐代的绘画，无论人物、山水、花鸟，及其他杂画，往往图在寺院内的，所以和宗教是有着密切关系的”[④]，亦即从寺院层面上讲，也并不专注于某一类画像。

同时，画家之间也相互切磋，共同提高。很多画作往往是集体完成，如《益

[①] （美）保罗·韦斯著，何其敏译：《宗教与艺术》，成都：四川人民出版社，1999 年，第 14 页。
[②] 林木、李颖：《巴蜀艺术地理》，济南：山东美术出版社，2005 年，第 13-14 页。
[③] （日）关卫著，熊得山译：《西方美术东渐史》，上海：上海书店出版社，2007 年，第 153 页。
[④] 郑昶：《中国美术史》，北京：团结出版社，2005 年，第 89 页。

万方数据

州名画录》卷下云：“广政初，（赵）忠义与黄筌、蒲师训合手画天王变相十堵。”《图画见闻志》卷二云：“范琼、陈皓、彭坚三人，同时同艺，名振三川。大中初，复兴佛宇后，三人分画成都大慈、圣寿、圣兴、静众、中兴等五寺墙壁二百余间，各尽所蕴。”而在创立画院之后，画家们的交流还被制度化，“自创立画院后，使在西蜀的画家们有了更多的接触与交流的机会，画院制定了‘按月议疑’的制度，以讨论研究与绘画有关的学术问题”[①]。

更为重要的，是各地的交流保证了西蜀艺术的强劲发展势头。《益州名画录》卷上有云：“自京入蜀者将到图书名画，散落人间，固亦多矣。……（赵）德玄将到梁隋及唐百本画，或自模拓，或是粉本，或是墨迹，无非秘府散逸者，本相传在蜀，信后学之幸也。”这种伴随着画家迁移而来的图书典籍的参考，实际上即是风格的影响，所以在这个意义上分析“长安式样”和西蜀宗教艺术的关联，李淞才说“四川菩萨图像的流布和两京、敦煌等地大致是相同的，只是在时间上滞后一些”[②]，这实际上是由四川的地理位置决定的。巴中南龛第 83 号龛有一尊双头佛像，这种佛像极其罕见，目前四川仅此一例，而新疆克孜尔石窟第 58 号窟中曾出土木雕彩绘双头瑞佛。而据《图画见闻志》卷五：“大相国寺西库有明皇先勅车道政往于阗国传《北方毗沙门天王样》来，至开元十三年，封东岳时，令道政于此依样画《天王像》，为一绝。”这些似乎都说明在西域、长安和四川之间，有一条艺术交流路线。另外也可以说，巴中石窟是长安式样在四川传播的源头[③]。从中原进入四川，一般由金牛道和米仓道进入，两条路线分别穿越广元和巴中，唐僖宗入蜀就经由米仓道。这条道路在很长一段时间内是比较通畅的，所以我们在巴中石窟题刻中常常可以看见“凉商”的称谓。也因为这个原因，才能解释单国强关于西蜀艺术风格的说法，“（五代时期）四川西蜀地区流行水墨淡彩，宗教画吸收西域佛画画法，形成变形奇异风格”[④]。

除了经西域、中原而影响四川的路线之外，经云南北上也被认为是密教艺术进入巴蜀的途径之一[⑤]。《北梦琐言·逸文》卷二云：“唐咸通中，有天竺三藏僧经过成都，晓五天胡语，通大小乘经律论。以北天竺与云南接境，欲假途而还。”因此，《成都古寺名笔记》所载“大轮堂壁，画大轮部属两堵，金刚二十四尊”之语，即可以认为是南传大乘佛教和巴蜀交流的例子。

4、画艺手法的持续传承

而推动一些西蜀画家着意于某一类题材、进而形成比较稳定的风格的动因，往往是家族内部长幼间的影响。如《益州名画录》卷上记载了赵公祐、赵温奇、

[①] 范瑞华：《中国佛教美术源流》，北京：国际文化出版公司，1996 年，第 83 页。
[②] 李淞：《长安艺术与宗教文明》，北京：中华书局，2002 年，第 157 页。
[③] 参雷玉华、程崇勋编著：《巴中石窟》，成都：巴蜀书社 2003 年，第 163-164 页、第 14 页。
[④] 参周林生等编著：《魏晋至五代绘画》，石家庄：河北教育出版社，2004 年，第 55 页。
[⑤] 关于这条路线的存无以及和宗教的关系，学术界有各种不同的意见，此不一一罗列。

万方数据

赵德齐祖孙三代，都“善佛像、天王、神鬼”，所以，四天王、梵王、帝释、罗汉成为他们集中的描摹对象。《图画见闻志》卷二亦云：“赵温其（奇），公祐之子，绰有父风。成都寺观多见其迹。”《益州名画录》卷上所记载的常粲、常重胤父子，卷中所记杜子瑰、杜敬安父子，亦复如是。《图画见闻志》也说：“（五代）杜敬安，覷龟之子，继父之美，事孟蜀为翰林待诏，尤能傅彩。成都大慈寺与其父同画列壁。”

而师徒间的传承，也在很大程度上促成了某种风格的扩散。盛唐吴道子擅长宗教题材，所创宗教图像样式被称为“吴家样”，要求人物形象真实生动，具有强烈感染力，落笔坚实，线形多变，以线为主，设色为辅，后人多从之。另如《益州名画录》卷上云：“张南本者，不知何许人也。……（今）大圣慈寺华严阁下东畔《大悲变相》，……兴善院《大悲菩萨》、《八明王》、《孔雀王变相》，并南本笔。”同书卷下云：“麻居礼者，蜀人也，幼师张南本笔法，亲得其诀，光化天福年声迹已喧。”而在北宋建立后，为了许多寺院的修建和复建，许多画家来巴蜀观摩取经，采本取样，当可视作西蜀画艺手法的生命延续。

三

唐末五代巴蜀地区发达的宗教壁画创作，为什么在两宋画论中会有集中的体现？抑或说，两宋画论为什么要着意关注宗教壁画创作？这主要取决于以下两个因素。

1、绘画理论自身的发展和完善。自六朝以来，绘画理论逐渐改变了从属于其它学科领域的状态，开始出现专门的绘画论著，这标志着绘画已经达到了自觉的境地。而经由隋唐五代的积蓄和酝酿，伴随着文人画的兴起，画论在两宋终于“井喷”。潘天寿先生曾说：“宋代论画，远比唐代为盛。……为宋代绘画，几全转入文人之手，文人之能绘画者，每以其经验理想之所及，发为文章，钩玄摘要，无不言之有物。故有宋论画之著作，传世者，不下二三十种之多。”[①]在这些画论中，绘画逐渐与书法、诗文等艺术形式相提并论，有时甚至被提至更高的地位，《画继》卷九即有言：“画者，文之极也。”更重要的是，两宋画论对于佛教艺术的某些认识，显示了画论作者的卓越审美能力，如宋刘道醇《宋朝名画评·序》云：“大抵观释氏者，贵庄严慈觉。”这种理论提升的基础就在于两宋之前发达的寺观绘画创作。

与此相呼应，汉晋以来，很多佛教内部人士，以及了解佛学的文人，都在积极探讨佛教教义传布与佛教艺术形式之间的关系。如《出三藏记集》卷十《道地经序》言：“圣人有以见因华（花）可以成实，睹末可以达本，乃为布不言之教，

[①] 潘天寿：《中国绘画史》，北京：团结出版社，2006 年，第 154 页。

万方数据

陈无辙之轨。”在他们看来,对民众直接宣讲佛教教义和用艺术形式感染民众，都是促进佛法流布的一种方式。相比较而言，采用艺术的手段，也许还可以收到更好的效果。如席勒所说，（艺术）审美的重要作用在于解放和实现人的自由本性。在佛教艺术的欣赏、领会中，“气之动物，物之感人”，人即可获得从异化中回归的自我。所以如慧远《佛影铭》所言：“法身之运物也……神道无方，触像而寄。”沈约《〈齐竟陵王题佛光文一首〉序》也谈到：“夫理贯空寂，虽镕范不能传；业动因应，非形相无以感。”两宋画论中有关宗教的论述，也可以看作是这类探讨在画论家那里得到的回应。

2、繁荣的宗教艺术对两宋画论的刺激。魏晋南北朝时期，因为佛教盛行，反映在绘画上，宗教画占了主要地位。许多当时的著名画家都曾从事壁画创作，如东晋大画家顾恺之，就曾在京城的瓦棺寺创作佛教故事人物的墙壁画，风靡一时。“从顾恺之以后，佛寺的建造日盛，寺壁的佛画也就加多。名寺必有壁画，壁画必出名手。在南北朝时代，寺塔建筑遍于全国，笔画之多，也就不可胜数。或作礼拜供养的对象，或作庄严富丽的装饰，或作宣传宗教的工具，佛寺壁画成了一种风气，壁画成了佛寺的必需品。”[①]《贞观公私画史》记载，晋瓦官寺、梁定林寺、隋惠日寺及兴善寺等，皆有壁画。而据《历代名画记》、《寺塔记》、《唐朝名画录》等画论记载，在 200 余位唐代画家中，超过半数都曾参加过壁画创作。见诸《历代名画记》卷三《记两京外州寺观画壁》者，已近 300 壁之多。画圣吴道子一生所作壁画，仅在长安、洛阳寺观，就有 300 多壁。以致大村西崖在《中国美术史》中评曰，“寺观壁画之盛，以唐为极”。

值得一提的是，借助于寺院这个文化中心的宣传，画家的影响力往往伴随宗教绘画的深入人心而迅速增强，如《益州名画录》卷中云：“（杜）敬安，子瑰子也。美继父踪，妙于佛像。……蜀偏霸时，江、吴商贾入蜀，多请其画，将归本道。”《图画见闻志》卷二：“（张南本）尝画宝历寺水陆功德，曲尽其妙。后来为人模写，窃换真迹，鬻与荆湖商贾，今所存者多是伪本。”画作进入市场流通，甚至有人作伪牟利，这是画家声名扩大的标志。

在繁荣的绘画创作和著名画家的影响下，两宋文人结合自己的认识，在亲自查考、披阅史籍的基础上，关注到西蜀佛教绘画，是为当然。

余论

总之，我们首先要承认，两宋画论并不是专门的佛教美术评论，更不是密教绘画专论，而只是零散的记载。也因为《益州名画录》等画论在记述画家及其作品时，并不直接进行（或少于进行）艺术分析，仅提出“四格”等标准作为评定

[①] 俞剑华编著：《中国壁画》，北京：中国古典艺术出版社，1958 年，第 111 页。

万方数据

画家艺术成就高下的标准，所以，单纯借助这些画论，尚无法获知巴蜀密教绘画的基本样貌。但是，借助于两宋画论，我们获得了管窥巴蜀密教的另一个角度，也能对巴蜀密教绘画的基本内容、兴盛缘由等问题，提供新的思考方向。

万方数据

结语

就川东北零散隋唐佛教龛窟而言，长期以来，基于各种原因，学术界、文物保护界对其关注都是不够的，有些甚至是零关注。但正是这批佛教龛窟，真正在川东北地区构成了一条大致呈南北走向、上接陕西、下达重庆的“佛教走廊”。若无这些零散龛窟，而只着眼于川东北地区的几处中心龛窟，则根本无法还原隋唐之时川东北民众的真实生活，更写不出“接地气”的、真正深入社会肌理的川东北佛教史或巴蜀佛教史。

基于隋唐与隋以前的宗教艺术之间有着很大的不同，故对隋唐之时的零散龛窟特别着意，显然可以期待得到更多的发现和结论。即如阎文儒先生所云：“隋以前的石窟造像虽然很多，但多是表现共性的东西，缺乏表现个性特征。从隋代起，就很能表现富有个性特征的场面。”事实上，就川东北零散隋唐佛教龛窟的实际情况而言，隋以前，以及唐以后之佛教龛窟，不但数量极少，且在龛窟形制、题材选择、审美气度和对佛教信众的影响等方面，都乏善可陈。若以大量的、延续整个隋唐时期的龛窟造像作为研究对象，其作为“民俗佛教”重要表现的特征才易于被揭示出来。

到目前为止，有关川东北地区零散隋唐佛教龛窟的全面官方调查只进行了一小部分，已经公开或发表的研究成果十分散乱，这导致对川东北地区的零散佛教龛窟及造像尚无法开展系统的研究，并进而影响到学术界、文化界及社会大众对这类文化遗产重要性和不可替代性的认识，也给川东北地区零散佛教石窟的保护、开发等工作带来极大不便。因此，本文的前期调查工作已扎实推进了四年多，拍摄照片两千余张，大量第一手资料由此获得。就这一意义来讲，本文所公开的川东北地区零散隋唐佛教龛窟的大量数据和细节，都是第一次展现在专家和读者面前[①]。在这些数据、细节基础上所进行的或长或短的简单考辨，基本可算是对这些零散龛窟所作的第一次稍具学术性的探讨，虽然这些探讨极可能是非常浅薄的或过于基础性的。

必须要说的是，这些零散龛窟，光是在题材内容上的丰富程度，就令人眼花缭乱。其中常见的，有一佛、一佛两弟子、一佛两弟子两菩萨、一佛两弟子两菩

[①] 当然，基于田野调查经费之缺乏及调查者时间、精力之所限，还有颇多仅载于文献材料的零散龛窟，调查者至今尚未亲至其地进行考察，故这些龛窟的保护现状究竟如何，龛窟遗迹所在的地理位置与存在规模、龛窟及造像之布局和题材、龛窟题记所载内容等信息是否符合文献材料中或详细或只言片语的记载，目前尚不清楚。如在《嘉陵江志·南充县·山川》中有记录的凿刻于唐开元年间的大佛洞，有“大佛三，高丈六尺，工甚精细”，并有“开元八年（720）巴西县人雍文炳石刻”。在南充县西七十五里大通场附近之千佛洞，不仅有“眉目衣履毕肖”之数以千计的小佛，还有“高约丈余”的大佛。到目前为止，这类记载既未得以从文献上进行考辨，也未见有相关考古报告来佐证。

万方数据

萨两天王、一佛两弟子两菩萨两力士、三佛、西方三圣、观音地藏及一菩萨两弟子等造像（组合）方式。此外，一佛两弟子四天王、各式观音、人形化天龙八部、飞天、菩提树、楼阁、莲花、文武官员、供养人以及乞讨者等形象，也经常出现在造像开凿者的刻刀之下。

在和中心龛窟的对比中，这些零散龛窟的特点和性质显现得尤其清楚。比如，基于民俗佛教的零散龛窟及龛窟内之造像，往往展现出“寺像互依”的特点。亦即，零散龛窟及造像一般都不会单独存在，而是与佛教寺院相邻，或者就在寺院之中，并由龛窟与寺院共同构成一个可容纳佛教信仰各要素的完整的宗教空间。只是因为寺院建筑多为木构，而无法留存至今，于是今日所见建筑现状则全为龛窟造像。

同时，这些零散龛窟与中心龛窟又呈现出影响与被影响的关系。比如巴中南龛第 139 号龛、北龛第 7 号龛以及西龛第 21 号龛，在龛窟形制、龛中造像组合方式及造像具体形象诸方面，都与普济镇佛爷洞第 1 龛颇为相似，这不但意味着这些龛窟的造像时间比较接近，还可能存在巴中南龛等地向周遭地区的辐射影响。另如黄洋镇佛爷洞 1 号龛圆拱形龛楣上所饰回形几何纹，内龛龛楣顶部饰有桃形光芒，龛中所见兽吐莲枝托座（后壁佛像两侧弟子像的覆莲低圆座下，各凿一身口含莲枝之狮子像。枝上有莲苞，向上托举弟子像之座），这与剑阁县横梁子摩崖造像极为相似。这似乎说明在各零散的造像点之间，也存在互相影响、互相吸收的关系。因此，佛教龛窟的凿刻，应是基于一个立体、多面的影响而存在的。

再则，零散龛窟虽然“零散”，但也体现出某些地域性的特征。比如，初唐时的零散佛教造像，就巴蜀而言，以川北地区最为集中，主要表现为广元、巴中两地的凿刻盛况。但事实上，这两个紧邻之地的佛像凿刻风格，却是有非常大的区别的。比如在广元地区非常流行的敞口大型龛窟，在巴中却极为少见。但在巴中几乎无处不在的佛帐形龛窟，在广元所辖地域却也罕于找到实例。

另外，也更为迫切的是，川东北地区的大多数零散隋唐佛教龛窟及造像，正因自然风化、无专人看管等原因而不断被破坏。一部分若干年前还可依稀辨认的题记和纹饰，现在已一团模糊。从这个角度讲，对川东北零散隋唐佛教龛窟的调查和研究，更是一件刻不容缓的工作。因此，对那些在零散龛窟中已然显现出来的突出问题，对那些富于整体性、完整性的零散造像龛窟，本文都试图在全面了解其各细节的基础之上，探掘其中所蕴含的思想倾向，以及在龛窟造像和当地民众之间寻求联系。实际上，川东北零散龛窟无论是对人形化“天龙八部”题材的特别钟爱，还是在达州浪洋寺摩崖造像、广元金印山摩崖造像中展现出某些宗教思想的一以贯之，都是基于其与川东北佛教造像传统、与川东北地域内普通民众

万方数据

的“互渗”而得以展现的。

在川东北零散隋唐佛教龛窟中较为突出的有关佛道合龛、瘗藏龛窟、七佛龛、千佛龛、陀罗尼经幢的问题，因所作探究尚限于初步程度，故未列入本文之中。另外，若能得更多时间以便将各零散龛窟的细部照片、分布示意图等材料附于文中相应位置，将会使本文的阅读更方便一些！

万方数据

参考文献

一、古籍、出土资料

[1]《重修广元县志稿》，谢开来修，罗映湘纂，1940 年铅印本。

[2]《汉书》，（汉）班固撰，北京：中华书局，1962 年。

[3]《后汉书》，（南朝宋）范晔撰，北京：中华书局，1965 年。

[4]《画继》，（宋）邓椿撰，北京：人民美术出版社，1963 年。

[5]《旧唐书》，（后晋）刘煦撰，北京：中华书局，1975 年。

[6]《历代名画记》，（唐）张彦远，俞剑华注释，上海：上海人民美术出版社，1964 年。

[7]《三国志》，（西晋）陈寿撰，北京：中华书局，1959 年。

[8]《寺塔记》，（唐）段成式撰，北京：人民美术出版社，1964 年。

[9]《宋史》，（元）脱脱等撰，北京：中华书局，1977 年。

[10]《太平广记》，（宋）李昉等编，北京：中华书局，1961 年。

[11]《益州名画录》，（宋）黄休复撰，成都：四川人民出版社，1982 年。

[12]《舆地纪胜》，（南宋）王象之撰，北京：中华书局，1992 年。

[13]《资治通鉴》，（宋）司马光撰，北京：中华书局，2011 年。

二、佛教、道教典籍

[1]《出三藏记集》，（梁）僧祐撰，苏晋仁、萧炼子点校，北京：中华书局，1995 年。

[2]《出生无边门陀罗尼经》，（唐）不空译，《大正藏》第 19 册。

[3]《大方广佛华严经》，（东晋）佛驮跋陀罗译，《大正藏》第 9 册。

[4]《大唐西域记》，（唐）玄奘撰，《大正藏》第 51 册。

[5]《法华文句记》，（唐）湛然述，《大正藏》第 34 册。

[6]《法华义记》，（南朝梁）法云撰，《大正藏》第 33 册。

[7]《法苑珠林》，（唐）释道世撰，上海：上海古籍出版社，1994 年。

[8]《佛说观佛三昧海经》，（东晋）佛陀跋陀罗译，《大正藏》第 15 册。

[9]《佛说灌顶经》，（东晋）帛尸梨蜜多罗译，《大正藏》第 21 册。

[10]《佛说梵女祇域因缘经》，（东汉）安世高译，《大正藏》第 14 册。

[11]《佛说毗沙门天王经》，（宋）法天译，《大正藏》第 21 册。

[12]《佛说十一面观世音神咒经》，（北周）耶舍崛多译，《大正藏》第 20 册。

[13]《佛祖统纪》，（南宋）释志磐撰，《大正藏》第 49 册。

[14]《观音义疏》，（隋）智者大师说，灌顶记，《大正藏》第 34 册。

[15]《广弘明集》，（唐）道宣撰，《大正藏》第 52 册。

万方数据

[16]《弘赞法华传》，（唐）惠详撰，《大正藏》第 51 册。
[17]《妙法莲华经》，（后秦）鸠摩罗什译，《大正藏》第 9 册。
[18]《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》，佚名译，《大正藏》第 21 册。
[19]《千手观音造次第法仪轨》，（唐）善无畏译，《大正藏》第 20 册。
[20]《舍利弗问经》，（东晋）佚名译，《大正藏》第 24 册。
[21]《释门正统》，（南宋）释宗鉴撰，《卍续藏经》第 130 册。
[22]《释氏要览》，（宋）释道诚撰，《大正藏》第 54 册。
[23]《说无垢称经疏》，（唐）窥基撰，《大正藏》第 38 册。
[24]《四分律删繁补阙行事钞》，（唐）道宣撰，《大正藏》第 40 册。
[25]《宋高僧传》，（宋）赞宁撰，范祥雍点校，北京：中华书局，1987 年。
[26]《维摩经略疏》，（唐）湛然撰，《大正藏》第 38 册。
[27]《续高僧传》，（唐）道宣撰，郭绍林点校，北京：中华书局，2014 年。
[28]《药师琉璃光如来本愿功德经》，（唐）玄奘译，《大正藏》第 14 册。
[29]《药师如来念诵仪轨》，（唐）不空译，《大正藏》第 19 册。

三、近人论著

[1]巴中市巴州区文物管理所:《巴中石窟——唐代彩雕艺术》，杭州：浙江摄影出版社，2008 年。
[2]白化文:《汉化佛教参访录》，北京：中华书局，2005 年。
[3]（美）保罗·韦斯:《宗教与艺术》，何其敏译，成都：四川人民出版社，1999 年。
[4]薄松年:《中国美术史教程》，西安：陕西人民美术出版社，2000 年。
[5]常青:《彬县大佛寺造像艺术》，北京：现代出版社，1998 年。
[6]陈悦新:《5—8 世纪汉地佛像着衣法式》，北京：社会科学文献出版社，2014 年。
[7]楚启恩:《中国壁画史》，北京：北京工艺美术出版社，2000 年。
[8]丁福保:《佛学大辞典》，上海：上海佛学书局，2004 年。
[9]段玉明等:《成都佛教史》，北京：宗教文化出版社 2017 年。
[10] 范瑞华:《中国佛教美术源流》，北京：国际文化出版公司，1996 年。
[11]方立天：《中国佛教简史》，北京：宗教文化出版社，2001 年。
[12]费泳:《汉唐佛教造像艺术史》，武汉：湖北美术出版社，2009 年。
[13]冯贺军:《曲阳白石造像研究》，北京：紫禁城出版社 2005 年。
[14]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》，文物出版社 1989 年。
[15]葛剑雄:《统一与分裂：中国历史的启示》，北京：中华书局，2008 年。
[16]（日）宫治昭:《涅槃和弥勒的图像学》，李萍、张清涛译，北京：文物出版社，2009

万方数据

年。

[17]（日）关卫：《西方美术东渐史》，熊得山译，上海：上海书店出版社，2007 年。

[18]郭朋：《隋唐佛教》，济南：齐鲁书社，1981 年。

[19]国家文物局主编：《中国文物地图集·四川分册》，北京：文物出版社，2009 年。

[20]河南省古代建筑保护研究所：《宝山灵泉寺》，郑州：河南人民出版社，1991 年。

[21]贺世哲：《敦煌图像研究：十六国北朝卷》，兰州：甘肃教育出版社，2006 年。

[22]侯杰、范丽珠：《世俗与神圣：中国民众宗教意识》，天津：天津人民出版社，2001 年。

[23]胡文和：《四川佛教道教艺术》，成都：四川人民出版社，1994 年。

[24]胡文和：《中国道教石刻艺术史》，北京：高等教育出版社，2004 年。

[25]黄宗贤：《中国美术史纲要》，重庆：西南师范大学出版社，1993 年。

[26]贾二强：《神界鬼域：唐代民间信仰透视》，西安：陕西人民教育出版社，2000 年。

[27]江玉祥：《中国地域“十殿”信仰的起源》，《古代西南丝绸之路研究》（第二辑），成都：四川大学出版社，1995 年。

[28]蒋晓春、符永利、罗洪彬、雷玉华：《嘉陵江流域石窟寺调查及研究》，北京：科学出版社，2018 年。

[29]金申：《海外及港台藏历代佛像珍品纪年图鉴》，太原：山西人民出版社，2007 年。

[30]孔令宏、韩松涛：《江西道教史》，北京：中华书局 2011 年。

[31]雷玉华、王剑平：《广元石窟》，成都：巴蜀书社 2002 年。

[32]雷玉华、程崇勋：《巴中石窟》，成都：巴蜀书社 2003 年。

[33]李宁民、王来全主编：《甘肃散见佛教石刻造像调查与研究•天水卷》，北京：文物出版社 2018 年。

[34]李淞：《长安艺术与宗教文明》，北京：中华书局，2002 年。

[35]李淞：《陕西佛教美术》，北京：文物出版社，2008 年。

[36]李永翘、胡文和：《大足石刻内容总录》，成都：四川省社会科学院出版社，1985 年。

[37]林木、李颖：《巴蜀艺术地理》，济南：山东美术出版社，2005 年。

[38]刘长东：《晋唐弥陀净土信仰研究》，成都：巴蜀书社，2000 年。

[39]刘长久：《中国西南石窟艺术》，成都：四川人民出版社 1998 年。

[40]刘志远、刘廷壁：《成都万佛寺石刻艺术》，北京：中国古典艺术出版社，1958 年。

[41]罗开玉：《四川通史》（第二册），成都：四川大学出版社，1993 年。

[42]吕建福：《密教论考》，北京：宗教文化出版社，2008 年。

[43]马世长、丁明夷：《中国佛教石窟考古概要》，北京：文物出版社，2009 年。

[44]（日）内藤湖南：《中国史通论》（上），夏应元等译，北京：社会科学文献出版社，2004 年。

[45]潘天寿：《中国绘画史》，北京：团结出版社，2006 年。

万方数据

[46]秦臻、张学芬、雷玉华：《安岳卧佛院考古调查与研究》，北京：科学出版社 2014 年。
[47]任继愈：《中国佛教史》（第一卷），北京：中国社会科学出版社 1981 年。
[48]（日）胜吕信静：《法华经的形成与思想》，大东出版社，1993 年。
[49]（美）斯坦利•威斯坦因：《唐代佛教》，张煜译，上海：上海古籍出版社，2010 年。
[50]四川省文史研究馆：《成都城坊古迹考》，成都：成都时代出版社，2006 年。
[51]四川省文物管理局等：《广元石窟内容总录》（皇泽寺卷），成都：巴蜀书社，2008 年。
[52]四川省文物管理局、成都文物考古研究所等：《巴中石窟内容总录》，成都：巴蜀书社，2006 年。
[53]四川省文物管理局、成都文物考古研究所等：《广元石窟内容总录》（千佛崖卷），成都：巴蜀书社，2014 年。
[54]四川省文物考古研究院等：《绵阳龛窟——四川绵阳古代造像调查研究报告集》，北京：文物出版社，2010 年。
[55]四川省文物考古研究院等：《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。
[56]四川省文物考古研究院等：《四川散见唐宋佛道龛窟总录•达州卷》，北京：文物出版社，2017 年。
[57]四川省文物考古研究院等：《四川散见唐宋佛道龛窟总录•广元卷》，北京：文物出版社，2018 年。
[58]宿白：《中国石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996 年。
[59]汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，北京：中华书局，1955 年。
[60]王尔敏：《明清时代庶民文化生活》，长沙：岳麓书社，2002 年。
[61]王卫明：《大圣慈寺画史丛考》，北京：文化艺术出版社，2005 年。
[62]（法）维克托 • 色伽兰：《中国西部考古记》，冯承钧译，台北：商务印书馆，1962 年。
[63]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。
[64]西北大学考古专业等：《慈善寺与麟溪桥》，北京：科学出版社，2002 年。
[65]阎文儒：《中国石窟艺术总论》，桂林：广西师范大学出版社，2003 年。
[66]严耀中：《汉传密教》，上海：学林出版社，2000 年。
[67]杨伟立：《前蜀后蜀史》，成都：四川省社会科学院出版社，1986 年。
[68]姚崇新：《巴蜀佛教石窟造像初步研究：以川北地区为中心》，北京：中华书局，2011 年。
[69]英武：《密宗》，成都：巴蜀书社，2009 年。
[70]俞剑华：《中国壁画》，北京：中国古典艺术出版社，1958 年。
[71]张国刚：《佛学与隋唐社会》，石家庄：河北人民出版社 2002 年。
[72]张总：《地藏信仰研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年。

万方数据

[73]赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，南京：江苏美术出版社，2010 年。
[74]郑昶：《中国美术史》，北京：团结出版社，2005 年。
[75]郑午昌：《中国画学全史》，上海：上海古籍出版社，2001 年。
[76]（日）中村元等：《中国佛教发展史》（上卷），台北：天华出版公司，1984 年。
[77]周林生等：《魏晋至五代绘画》，石家庄：河北教育出版社，2004 年。
[78]祝重寿：《中国壁画史纲》，北京：文物出版社，1995 年。

四、相关论文

[1]白彬等：《四川巴中通江白乳溪摩崖造像调查简报》，见《石窟寺研究》（第 7 辑），北京：科学出版社，2017 年。
[2]常青：《陕西麟游县麟溪桥佛教摩崖造像》，《考古》1995 年第 10 期。
[3]陈悦新：《川北石窟中的天龙八部群像》，《华夏考古》2007 年第 4 期。
[4]重庆中国三峡博物馆等：《重庆地区唐代佛教摩崖龛像调查》，《考古学报》2014 年第 1 期。
[5]丁明夷：《四川石窟杂识》，《文物》1988 年第 1 期。
[6]董广强：《大足北山龛形探源》，见重庆大足石刻艺术博物馆编：《大足石刻研究文集》（5），重庆：重庆出版社，2005 年。
[7]封钰、韦妹华：《佛教雕塑背光图像的象征意义》，《东南文化》2010 年第 2 期。
[8]耿剑：《“定光佛授记”与定光佛——犍陀罗与克孜尔定光佛造像的比较研究》，《中国美术研究》2013 年第 2 期。
[9]顾虹、卢秀文：《莫高窟与克孜尔佛教造像背光比较研究》，《敦煌学辑刊》2014 年第 4 期。
[10]关友惠：《敦煌壁画中的供养人画像》，《敦煌研究》1989 年第 3 期。
[11]（美）何恩之：《四川蒲江佛教石刻——盛唐时中国西南与印度直接联系的反映》，李淞译，《敦煌研究》1998 年第 4 期。
[12]何云：《佛教在中国民俗化初探》，《湘潭大学学报》（社科版）1989 年第 2 期。
[13]贺世哲：《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题》（一），《敦煌研究》1992 年第 4 期。
[14]胡昌健：《佛教传入巴渝地区的时间和路线》，《四川文物》2004 年第 3 期。
[15]胡文和：《四川摩崖石刻造像调查及分期》，《考古学集刊》1991 年第 7 期。
[16]胡文和：《四川摩崖造像中的“大方广华严十恶品经变”》，《敦煌研究》1990 年第 2 期。
[17]黄邦红：《剑阁鹤鸣山道教造像》，《四川文物》1987 年第 3 期。
[18]黄能迁、刘贤高、邓启兵：《大足北山佛湾石窟考古调查新收获》，见大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编：《大足学刊》（第一辑），重庆：重庆出版社，2016 年。

万方数据

[19]霍巍：《四川大学博物馆收藏的两尊南朝石刻造像》，《文物》2001 年第 10 期。

[20]（日）菅野博史：《中国佛教对〈法华经・见宝塔品〉的诸解释》，《佛学研究》2008 年刊。

[21]蒋晓春、邵磊：《营山县太蓬山石窟初步研究》，《敦煌研究》2010 年第 4 期。

[22]蒋晓春、郑永德、刘福立：《四川阆中石室观隋唐摩崖造像》，《文物》2013 年第 7 期。

[23]蓝勇：《巴蜀历史发展中的“唐代断痕”问题》，《人文杂志》2017 年第 5 期。

[24]雷闻：《论中晚唐佛道教与民间祠祀的合流》，《宗教学研究》2003 年第 3 期。

[25]雷玉华：《四川摩崖石刻中的阿弥陀佛与五十二菩萨》，《考古与文物》2005 年第 2 期。

[26]李静杰：《定光佛授记故事造型辨析》，《紫禁城》1996 年第 2 期。

[27]李静杰：《定光佛授记本生图考补》，《故宫博物院院刊》2001 年第 2 期。

[28]李四龙：《民俗佛教的形成与特征》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1996 年第 4 期。

[29]李文生、杨超杰：《龙门石窟佛教瘗葬形制的新发现——析龙门石窟之瘗穴》，《文物》1995 年第 9 期。

[30]梁咏涛、罗宗勇、王剑平：《广元皇泽寺石窟调查报告》，《四川文物》2004 年第 1 期。

[31]林圣智：《道教造像与地域社会：四川绵阳玉女泉隋至初唐道教摩崖造像》，见余欣主编：《中古中国研究》（第一卷），上海：中西书局，2017 年。

[32]刘东光：《响堂山石窟造像题材》，《文物春秋》1997 年第 2 期。

[33]刘东光、陈光唐：《邯郸鼓山水浴寺石窟调查报告》，《文物》1987 年第 4 期。

[34]刘海宇、史韶霞：《青岛市博物馆藏双丈八佛及相关问题探析》，《敦煌研究》2011 年第 4 期。

[35]刘敏：《广安冲相寺摩崖造像及石刻调查纪要》，《四川文物》1997 年第 3 期。

[36]刘敏：《广安冲相寺锭光佛石刻造像考略——兼论锭光佛造像的有关问题》，《中华文化论坛》2003 年第 4 期。

[37]刘敏：《唐安禄山题龛的时代及成因问题窥豹》，《中华文化论坛》2005 年第 2 期。

[38]龙红、邓新航、王玲娟：《巴蜀隋代佛教石窟艺术初探》，《南京艺术学院学报》（美术与设计）2015 年第 5 期。

[39]罗世平：《巴中石窟三窟》，《文物》1996 年第 3 期。

[40]罗世平：《四川唐代佛教造像与长安样式》，《文物》2000 年第 4 期。

[41]罗宗勇、王剑平：《四川广元皇泽寺新发现的唐代石刻摩崖造像》，《文物》2009 年第 8 期。

[42]马彦、丁明夷：《广元皇泽寺石窟调查记》，《文物》1990 年第 6 期。

[43]母学勇：《四川剑阁鹤鸣山道教石刻》，《文物》1991 年第 2 期。

[44]母学勇：《四川剑阁武连横梁子摩崖造像》，《考古》1992 年第 5 期。

万方数据

[45]彭金章：《莫高窟第 14 窟十一面观音经变》，《敦煌研究》1994 年第 2 期。

[46]盛涛、吴春丽：《广元新发现的佛教造像》，《文物》1990 年第 6 期。

[47]史岩：《关于广元千佛崖造像的创始时代问题》，《文物》1961 年第 2 期。

[48]四川省文管会、巴中市文管所：《四川巴中水宁寺唐代摩崖造像》，《文物》1988 年第 8 期。

[49]宿白：《法门寺塔地宫出土文物反映的一些问题》，《文物》1988 年第 10 期。

[50]宿白：《四川省钱树和长江中下游部分器物的佛像——中国南方发现的早期佛教札记》，《文物》2004 年第 10 期。

[51]孙迪：《海外所藏两铺河北地区北魏金铜释迦多宝并坐像名品探析》，《文物春秋》2006 年第 4 期。

[52]孙晓峰、臧全红：《甘肃武山木梯寺石窟调查简报》，《敦煌研究》2008 年第 1 期。

[53]田华明：《千佛崖造像》，《四川文物》1996 年第 1 期。

[54]王积厚：《大像山摩崖造像及石刻题记》，《四川文物》1989 年第 1 期。

[55]王家祐：《广元皇泽寺及其石刻》，《文物参考资料》1956 年第 5 期。

[56]王婷、王珏人、傅玉斌：《四川剑阁县隋唐道教摩崖造像调查简报》，《四川文物》2018 年第 5 期。

[57]温玉成：《中国佛教石窟考古学概论》，见大足石刻研究院、四川美术学院大足学研究中心编：《大足学刊》（第二辑），重庆：重庆出版社，2018 年。

[58]文齐国：《绵阳唐代佛教造像初探》，《四川文物》1991 年第 5 期。

[59]翁士洋：《广安冲相寺与定光古佛信仰》，《空林佛教》2013 年第 6 期。

[60]吴焯：《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径考察》，《文物》1992 年第 11 期。

[61]吴焯：《西南丝绸之路的再认识》，《文史知识》1998 年第 10 期。

[62]（日）小森阳子：《昙曜五窟新考——试论第 18 窟本尊为定光佛》，见云冈石窟研究院编：《2005 年云冈国际学术研讨会论文集》（研究卷），北京：文物出版社，2006 年。

[63]徐梵澄：《关于毗沙门天王等事》，《世界宗教研究》1983 年第 3 期。

[64]阎文儒：《四川广元千佛崖与皇泽寺》，《江汉考古》1990 年第 3 期。

[65]杨波：《龟兹石窟壁画中的辟支佛形象考辨》，《西域研究》2017 年第 1 期。

[66]姚崇新：《广元唐以前佛教窟龛与造像的分期与年代》，见中山大学艺术史研究中心编：《艺术史研究》（第六辑），广州：中山大学出版社，2004 年。

[67]于春、蔡青：《四川茂县点将台唐代佛教摩崖造像调查简报》，《文物》2006 年第 2 期。

[68]于春、王婷：《四川绵阳碧水寺唐代摩崖造像调查》，《文物》2009 年第 2 期。

[69]于春、郑建国：《绵阳市西山玉女泉摩崖造像调查报告》，《四川文物》2010 年第 4 期。

[70]袁曙光：《四川茂汶南齐永明造像碑及有关问题》，《文物》1992 年第 2 期。

[71]员安志、侯正荣：《四川广元县皇泽寺石窟调查纪要》，《考古与文物》年第期。

万方数据

[72]曾德仁、李良、金普军:《四川剑阁鹤鸣山道教摩崖造像》,《四川文物》2004 年第 6 期。
[73]张明善、黄展岳:《四川广元县皇泽寺调查记》,《考古》1958 年第 7 期。
[74]赵辉志:《大足石刻半边寺 1 号窟“佛道合一”造像考略》,见重庆中国三峡博物馆、重庆博物馆编:《长江文明》(第 11 辑),重庆:重庆出版社,2013 年。
[75]赵昆雨:《云冈的儒童本生及阿输迦施土信仰模式》,《佛教文化》2004 年第 5 期。

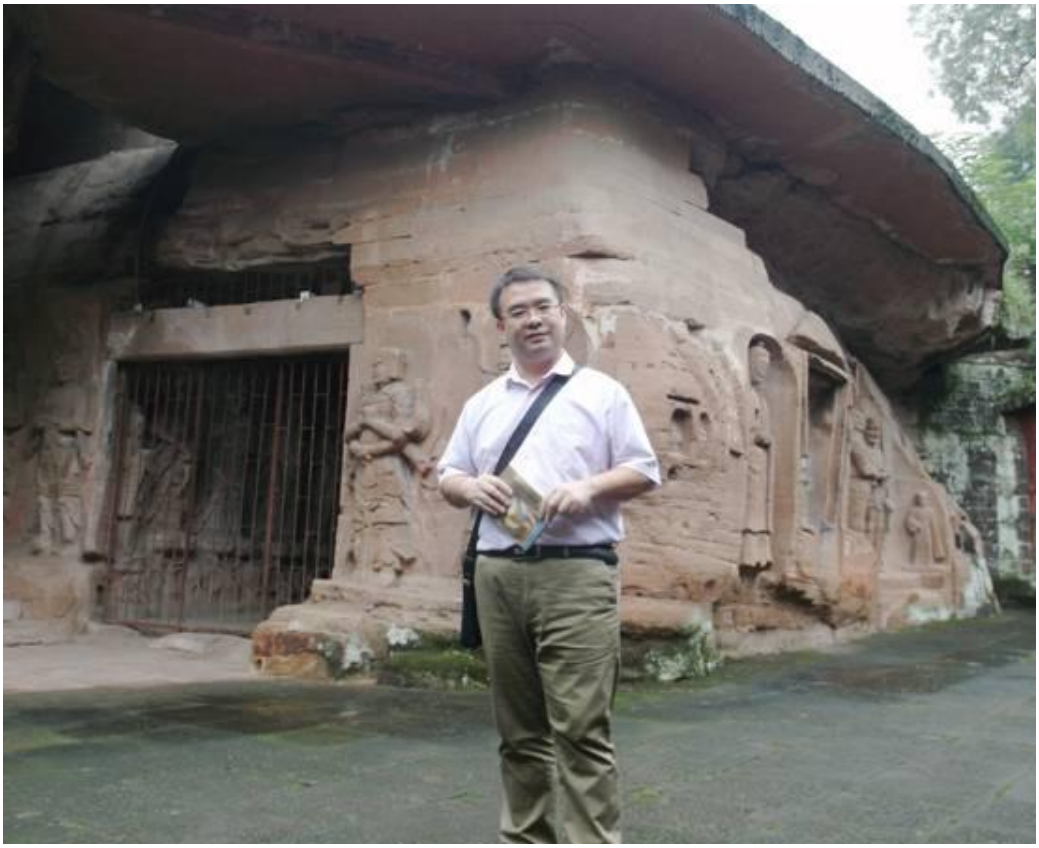
五、学位论文

[1]侯冲:《中国佛教仪式研究——以斋供仪式为中心》,上海师范大学博士学位论文,2009 年。
[2]雷萌:《巴蜀地区隋唐时期天众造像图像研究》,南京大学硕士学位论文,2016 年。
[3]李春晓:《5 至 13 世纪四川盆地摩崖造像分布初探》,南京师范大学硕士学位论文,2017 年。
[4]宋世霁:《大足北山石刻世俗化研究》,四川美术学院硕士学位论文,2017 年。
[5]王守梅:《四川广安冲相寺历史与石窟造像研究》,西华师范大学硕士学位论文,2017 年。
[6]杨洋:《四川广安冲相寺石窟研究》,西华师范大学硕士学位论文,2014 年。
[7]尹富:《中国地藏信仰研究》,四川大学博士论文,2005 年。

万方数据

附录：石刻考察工作照片





万方数据





万方数据





万方数据

攻读学位期间取得的研究成果

已发表论文：

[1]《中国古代文论的现象学视域》，《文学评论丛刊》，2013 年 8 月。

[2]《巴蜀密教发展的一个侧面》，载王胜明等主编《西部区域文化研究（2012）》，四川人民出版社，2013 年。

[3]《两宋画论与西蜀密教》，载吕建福主编《密教的派别与图像》，中国社会科学出版社，2014 年。

[4]《“人间佛教”思想的历史源流与实践依据》，《洛阳佛教》，2014 年第 2 期。

[5]《读懂文言文的方法与技巧》，《教育与教学研究》，2015 年第 11 期。

[6] 《浅论<庄子>对神话传说的改造》，《北方文学》2018 年第 11 期。

[7] 《历史文化资源与阆中地方文化建设——以落下闳为中心》，载阆中市文联编《落下闳文辑》，2018 年。

[8]《桃木信仰考论》，载伏俊琏、徐正英主编《古代文学特色文献研究》（第三辑），上海古籍出版社，2018 年。

科研项目：

[1]主持全国高校古籍整理重点项目“宋元经学名著丛刊”子课题“欧阳修《诗本义》点校”，在研。

[2]主持西华师范大学英才基金项目“唐宋巴蜀佛教石刻与密教之交涉”，在研。

[3]主持西华师范大学科研启动项目“李白与佛教”，已结项。

[4]主研省哲社重点基地项目“高校园丁班培养模式实践研究——以西华师范大学文学院为例”，在研。

学术讲座：

[1]2016 年 11 月，成都村政学院，学术报告《如何理解国学与传统》。

[2]2017 年 3 月，西华师范大学“大家国学”讲坛，学术报告《唐宋巴蜀民众的信仰世界》。（https://gxy.cwnu.edu.cn/info/1042/1036.htm）

[3]2018 年 5 月，西华师范大学“师大共读”讲坛，学术报告《人生若只如初见——爱情的历史世界与诗歌的爱情世界》。

万方数据

致谢

在完成本论文的初稿时，我就写好了一篇 “致谢”，只是稍稍有点长，将近5000 字。但当完成定稿后，我“心平气和”地再来看那篇文字，始惊觉文中存在着一个较为严重的问题——充满了“职业病”似的卖弄文采，并因此而显得非常空洞无物——这兴许是我在一个文学院系所待时间过久的缘故，于是果断弃之。我想，在我最亲近的师长、朋友和家人面前，干脆、直白地写一写跟这篇论文有密切关系的人和事，才算是对此论文最终定稿的一个纪念吧！

在四川大学攻读古典文献专业的硕士学位时，导师刘长东教授命我做些有关佛教戒律的初步研究，并经常跟我说，上海的严耀中教授也在研究佛教戒律，他可是历史专业的大家！因缘就是这样有意思，我硕士毕业参加工作四年之后，真就来到了上海，跟着严老师研习中国古代佛教。至今尚清晰记得，在徐汇校区西部旅游大楼那窄小的“外半间”教室里，跟着严老师读《资治通鉴》，意犹未尽；在文苑楼人文与历史学院的教研办公室里，听严老师讲中古社会思潮，如沐春风。那个“三根木棒扎上一段绳子之后，世界上是否产生了新东西”的问题，一直萦绕在脑际。在完成基本的课业任务后，我被所供职的高校叫回，去应付繁忙的教学和学生管理工作。自此逐渐与老师少了联系，但对老师之思念和感恩，从未衰歇。但人生之况味，有时真有“近乡情更怯”之感！

我极其敬重的侯冲教授，在跟着他逐句读禅宗文献之前，我了解到的研究阿吒力教、研究佛教仪式的他，近乎一个神一样的存在！因为他发表的那些文字，我和我的同学们连基础认识都没有，后来使劲儿去读了些，然而也并没读懂多少。在现实的交往中，我们的侯老师，绝对是一位既严且宽的导师，是一位极其勤勉而又高度自律的君子，更是一位热心人、有心人！侯老师曾来我供职的高校开会，当时我正在出差，打算一赶回家就联系他，结果他在会场报到之后马上就召唤了我这个老徒儿。自严老师离开上海师大后，我的学业相关之事，包括学位论文选题的调整、学位论文的预答辩等等，都是侯老师在操心和安排。这般师恩，岂是“谢谢您”三字能够表达？

曾给予我教诲的方广锠老师、陈卫平老师、张允熠老师和崔宜明老师等先生，曾将大作赠给我的黄纯艳老师、马德邻老师等先生，他们在课堂上的严谨，在日常言谈中的睿智，在校内马路边拉着我一讲就是半个多小时的场景……都是我脑海中最为生动和最为深情的记忆。

我供职的高校，李敏副校长、王胜明院长、傅学敏副院长等领导，伏俊琏、周晓琳、何希凡等专家，杨小平、蒋玉斌、王雪梅、蒋晓春、李浥等朋友，都给

万方数据

予了我无穷的勉励、帮助和肯定。我在全校学生工作会上所作的优秀班主任工作报告，是李敏副校长亲自安排在学校官方微信上推送，于是在一夜之间我成了全校师生口中的“名人”。“最受学生欢迎教师”“师德标兵”“教学标兵”“优秀青年教师”“优秀班主任”“学生就业工作先进个人”等多个荣誉称号，都是在师长和朋友们的大力支持下获得的。王胜明院长很多次见到我，都只有简洁、亲切而又富于力量感的一句话——“兄弟，咬咬牙”！傅学敏副院长亲自为我“挡掉”了许多工作，有句话我间接听到过好几次——“徐强在写论文呢，别去找他”！

读博的这些年，确实给上海师大和我供职高校的相关教务、人事管理人员带来了一些麻烦。在此真挚地向你们致歉、致谢！

我的妻子，罗燕妮老师，一位优秀的中学语文教师。因为近几年我不是在考察石刻的路上，就是在整理石刻资料的忙碌中，渐渐地，厨房很少下了，地板也很少拖了。于是，我家的罗老师，在继续“优秀地”干她的本职工作之外，硬是被迫从一个娇惯的独生女“升级”为我家的“厨神”和“家政大师”。每当朋友们大赞她做的菜貌美味佳之时，我是既喜且愧的——喜的是，我家罗老师厨艺高超；愧的是，她的厨艺本不必这样“高超”！若说这几年我在某方面有点成绩的话，这“军功章”，毫无疑问，有一半多是应该奖给她的。

写论文是一件好差事，因为写的总还是自己喜欢的东西。写论文更是一件苦差事，寒暑中荒郊考察，书房中电脑码字，脑门上头发狂掉。但在写论文过程中所遇到的人和事，多是令人倍感亲切、倍感温暖的！

这就，足够美好了！

万方数据