

中國美術分類全集

# 中國寺觀雕塑全集

五代宋寺觀造像



中國寺觀雕塑全集編輯委員會編



中國美術分類全集

# 中國寺觀雕塑全集

2

五代宋寺觀造像

中國美術分類全集

中國寺觀雕塑全集

第2卷 五代宋寺觀造像

中國寺觀雕塑全集編輯委員會編  
出版者 黑龍江美術出版社

(哈爾濱市道里區安定街二二五號 郵編一五〇〇一六)

本卷主編 李 松

責任編輯 金橫林 步慶權

製版者 深圳市卓英企業形象策劃有限公司

印刷者 東莞彩天印刷有限公司

發行者 黑龍江美術出版社

行銷者 全國新華書店

二〇〇五年六月第一版第一次印刷

書號ISBN7-5318-1159-6/J·1160

國內版定價 三五〇圓

版權所有

《中國寺觀雕塑全集》編輯委員會

主編

金維諾（中央美術學院教授）

副主編

李兵（黑龍江美術出版社社長）

編委

金維諾（中央美術學院教授）

楊伯達（故宮博物院原副院長、研究員）

鄭為（上海博物館研究員）

李松（中國美術家協會編審）

李兵（黑龍江美術出版社社長）

羅世平（中央美術學院教授）

徐曉麗（黑龍江美術出版社副社長）

李維康（黑龍江美術出版社編審）

本卷主編 李松（中國美術家協會編審）

## 凡例

- 一 《中國寺觀雕塑全集》係《中國美術分類全集》的重要組成部分，共五卷。主要按照佛道造像時代及材質編排，力求全面展示中國寺觀雕塑藝術特色及其發展面貌。
- 二 《中國寺觀雕塑全集》編選標準，以寺觀、文博珍藏品和考古發掘品為主。既要考慮到寺觀雕塑特色及藝術價值，又要兼顧佛道造像的不同造型內容和出土地區。
- 三 《中國寺觀雕塑全集》在年代劃分上，以考古發掘報告、考古類型學、寺觀遺址、建築年代及寺觀、博物院收藏記載為主並參考造像風格為原則。在佛道造像名稱上力求按照佛道典籍及記載適當加以規範。
- 四 本書為《中國寺觀雕塑全集》第二卷，選錄有山西、江蘇、河北、山東、四川等地五代至兩宋時期以菩薩和羅漢為主的佛教造像及山西晉祠侍女彩塑精品。
- 五 本書主要內容包括本卷專論、圖版、圖版說明。

# 五代兩宋寺觀雕塑

李松

五代時期（九〇七—九五九年）中國佛教的發展處於兩次「法難」之間。第一次是晚唐武宗會昌五年（八四五年）滅佛。武宗好神仙之術，聽信道士趙歸真進言而實行滅佛。使得自唐初以來的佛道之爭發展到白熱化地步。滅佛的行動起初是焚燒宮內的佛經，埋掉佛、菩薩、天王等造像。繼而毀道場佛經佛像；毀拆天下經幢、僧墓，僅長安城坊佛堂就毀掉三百餘所，天下無數。會昌五年，先是令寺廟和衣冠士庶之家所有金、銀、銅、鐵、鉛石等佛教造像全部納官，違者依禁銅法處分之。但土、木、石造像則允許依舊留於寺內。到同年八月，全國共拆毀大寺四千六百餘所，拆招提蘭若四萬餘所，還俗僧尼二十六萬五百人。拆毀的廟宇中各種材質造像也就掃蕩殆盡了。會昌滅佛之第二年，武宗因服丹中毒身亡，宣宗即位後，隨即恢復滅法中所廢寺廟，但時勢已非，佛道兩教都失去了早先的政治文化環境而無可挽回地走向衰落。

五代時期所經歷的又一次法難，是後周世宗顯德二年（九五五年）對佛教進行的嚴格整頓，廢除了未經國家頒給寺額的寺院，數逾境內寺院之半，沒收了所有銅質材料鑄造的佛像，用以鑄錢。

五代及其以前的中原地區寺觀雕塑作品經過這兩次法難受到巨大的損毀，由此而形成寺觀雕塑創作的階段變化，其突出的現象是過去特別為統治者和施主所看重代表着造像藝術最高技藝水平的金屬造像遺存幾乎全部毀掉，其發展中斷了一個多世紀。

宋代初期，太祖、太宗兩代都嚴申禁鑄佛像的政令，僅允許現存佛像公開受拜，但出



江蘇南京棲霞寺舍利塔  
五代·南唐

於政治上的需要，又是由皇帝親自頒詔鑄造了正定龍興寺、四川萬年寺體量巨大的菩薩像。由兩次法難大量銷毀銅造像到宋初二帝下詔鑄造大像成為兩個歷史發展階段起迄的鮮明標誌。

需要說明的是五代時期，社會環境相對穩定的南方地區，福建、杭州、四川、廣州等地，由於得到十國政權中一些崇奉佛教的國王支持，佛教和佛教雕塑還是獲得了發展。其中，四川地區的前後蜀，杭州地區的吳越，福州地區的閩，都在統治區域內繼續雕鑿了一些石窟寺雕刻，有的一直延續到宋元時期，成為中國後期石窟寺藝術的代表作品。

篤信佛教的吳越末世帝王錢俶在位期間，造一千軀天冠菩薩，並仿照印度摩揭陀國孔雀王朝阿育王建八萬四千塔的故事，鑄造了八萬四千金塗寶篋印塔。

五代時期遺存於世的寺廟雕塑代表性作品是山西地區北漢天會七年（九六三年）建於平遙北郊郝洞村的鎮國寺萬佛殿，殿內保存彩塑佛像一鋪，有釋迦牟尼及迦葉、阿難二弟子，文殊、普賢二脇侍，及供養菩薩、天王、供養童子，共十一尊，環立於佛壇上。這是唐代中後期常見的造像組合，與南禪寺大殿內造像組合相似，供養菩薩、天王等明顯地保留着唐代的風格。雖經後世重修裝鑲，但未失原貌。鎮國寺萬佛殿在佛造像風格上有着承上啟下的重要代表性。<sup>①</sup>

南京棲霞寺大佛閣右側舍利塔，為南唐高樾、林仁肇所主持重修，塔上浮雕釋迦牟尼成道八相圖及四天王、菩薩、伎樂飛天等石刻，為五代佛教雕刻的重要遺存。佛教宣揚「施佛塔廟，得千倍報」（《上品大戒經校量功德品》），巨大的回報，鼓勵人們投巨資建造塔廟。五代兩宋留存於世的寺塔很多，其中一些封閉式的塔及經幢多有精彩的雕刻。

文獻記載，五代時期也有過一些道教宮觀造像，如前蜀後主王衍乾德五年（九二三年）建上清宮，塑傳說中的仙人王子晉，旁塑王建、王衍父子像侍立於側。正殿尚塑有玄元皇帝老子及唐代諸帝。荒淫無度的王衍並不篤信宗教，上清宮的造像安排明顯出於政治上的需要。在四川大足等石窟寺還有很多宋代雕造的道教造像與儒、道、釋合一的造像。



唐代以後，菩薩信仰盛行。出現大型銅鑄像、菩薩群像（如法興寺十二圓覺塑像）和多種樣式的觀音造像。

菩薩原是對釋迦牟尼修行成佛之前的稱謂，也泛指修持大乘佛法，上求菩提（覺悟），下化有情（眾生）的高僧。在佛教美術作品中主要表現的是在佛經中提出具體名號的等覺位（等同於佛）菩薩。其中主要有：

作為釋迦牟尼脇侍的文殊菩薩、普賢菩薩（此一組合稱為「華嚴三聖」）；

作為阿彌陀佛脇侍的觀世音菩薩、大勢至菩薩（此一組合稱為「西方三聖」）；

將於未來世界下降娑婆世界成佛，度化眾生的彌勒菩薩（慈氏菩薩）；

在釋迦入滅、彌勒尚未降生期間盡度眾生，拯救苦難的地藏菩薩等。

在佛教美術中還有一些在表現上比較自由的供養菩薩。

對於不同菩薩的供奉因時代和地域環境、佛經的傳佈情況而有所不同。

唐代造大像之風盛行，史不絕書，武周時期盛行造彌勒像，這是因為武則天自稱是彌勒下生，代唐為閻浮提主，當上了「慈氏越古金輪聖神皇帝」，武則天命僧懷義作彌勒夾紵大像，安置於明堂天堂。其體量巨大，僅小指即可容數十人。武則天死後，中宗造聖善寺報慈閣，修大像，自頂至頤八十三尺，額中受八石。唐代存留於世的彌勒大像是四川樂山凌雲寺依山雕造的大佛。

唐代後期，社會環境不安定，人們希望能依賴神靈佑護，脫出水火災難，於是被佛經宣稱大慈大悲，救苦救難的觀世音菩薩信仰得以盛行。

觀世音或譯為「光世音」「觀自在」，唐代避太宗李世民之諱，去掉了「世」字，稱為觀音。佛教關於觀音的經典，主要是《妙法蓮花經》（《法華經》中的《觀世音普門品》）。唐代畫家周昉創水月觀音樣式，對觀音形象女性化起着推動作用。

從唐代晚期出現了將觀音菩薩作為主像單獨供奉的情況。宋代以後寺廟建築中軸線的終端常以高層建築的大悲閣作為終結，供奉觀音造像。千手千眼觀音造像在宋代以後出現大型造像，其主要代表性作品有河北正定隆興寺大悲閣中的宋代千手千眼觀音銅像、天津薊縣獨樂寺遼代彩塑十一面觀音等。

正定隆興寺，宋代稱龍興寺，清康熙年間改今名。宋太祖趙匡胤於開寶二年（九六九年）親攻北漢無功班師，途中駐兵正定，留意到城西大悲寺前代所鑄銅觀音先後為遼及北周所毀，乃於開寶四年（九七一年）下詔在龍興寺內建大悲閣，鑄大悲菩薩銅像。宋《真定府龍興寺鑄金銅菩薩並蓋大悲寶閣序》碑記中，詳細記載了大像的鑄造過程，為後人了解古代青銅鑄造經驗留下了可貴的記載：在鑄造之前，曾三度審定大像的設計畫稿，由政府軍政部門和八作司等負責監造，調集工役三千人，「基址拆卻九間講堂，掘地創基至於黃泉。用一重礪磔、一重土石、一重石灰、一重土，至於地平。留六尺深海子，自方四尺。海子內栽七根熟鐵柱，每一根鐵柱七條鐵筒合就，上面用鐵蛇，七條鐵柱皆如此。海子內生鐵鑄滿六尺，用大木于鐵柱于胎上塑立大悲菩薩形象。」塑造的程序是「先塑蓮花台，上面安腳足，至頭頂舉高七十三尺，四十二臂……三度畫相儀進呈，方得圓滿。」具體鑄造工序自下而上共分七個步驟：第一度先鑄蓮花台；第二度鑄腳膝以下；第三度至臍輪；第四度鑄至胸臆之下；第五度至腋下；第六度至肩膊；第七度鑄至頭頂。上下七接鑄就。觀音菩薩四十二臂，除當胸合掌兩手之外都是鑄成銅的筒子，以木雕為手臂，其上用布裹，一重漆、一重布，最後貼以金箔。當胸雙手之外的四十隻手清代末葉已殘失，後來重裝木手。一九四四年重修大悲閣，較原有規模縮小了三分之一，其觀瞻效果已大異於從前。②

四十二臂形象的觀音，即千手千眼觀音。除當胸兩眼兩手之外，左右各二十手，手中各有一眼，四十手四十眼配於二十五有而成千手千眼，是密宗觀音形象。按照佛經解釋，由於眾生無量，苦難無量，觀音千眼遙觀，千手遙接，以妙智力救世間之苦。

隆興寺銅立像高髻戴冠飾，雙手合十，赤足立於蓮台上。胸部袒露，穿天衣，帔帛，衣裙稠疊貼體，垂掛瓔珞，四十支手臂持不同法物向左右輻射。但手臂過細，與軀體的體量顯得不夠和諧。

造像異於正常人的多條手臂如何處理得自然，不會令人產生畸形的變態感覺是創作上一個很大的難題。這種多臂神像的造型源自印度，古代印度教、佛教密宗造像中有多臂、多頭，以至多腿的造型樣式。在具體處理手法上與中國不盡相同，印度神像多臂有的自肩



山西長子縣崇慶寺  
三大士殿

部出，有的自肘部分歧。中國大型千手觀音造像，注意保持軀體的整體完整性，兩條主臂保持正常的比例結構，而將其余的几十條臂膊置於肩背部，成扇形向四方輻射，成為造型很強的裝飾性因素。這個問題在隆興寺大悲觀音造型中尚未臻於理想地步。當胸兩臂由於照顧到與身後的四十臂等粗，反而與身軀比例有失和諧。到明代以後，藝術工匠有了更成熟的經驗，創作出了一些成功作品，如太原崇善寺千手千眼觀音菩薩、千臂千鉢文殊菩薩，與平遙雙林寺的二十六臂觀音。

宋代早期另一項具有國家工程性質的佛像鑄造活動是四川峨嵋山萬年寺無梁殿內的普賢菩薩銅像。宋太宗趙光義於太平興國五年（九八〇年）派遣內侍張仁贊賫黃金三千兩，在成都鑄造普賢菩薩像，奉安於峨嵋山白水普賢寺（今聖壽萬年寺）。

峨嵋山是佛教傳說中的普賢菩薩應化道場，與傳為觀音應化道場的浙江普陀山、傳為文殊菩薩應化道場的山西五臺山、傳為地藏菩薩應化道場的安徽九華山，號稱四大名山。四大道場的形成，是佛教漢化過程的一個突出表現。宋代太平興國五年在勅造普賢菩薩銅像的同時，也曾勅內侍張仁訓往五臺山造金銅文殊菩薩像，今已不存。

普賢菩薩騎六牙白象銅造像重約掛六十二噸，蓮座高七點四米。普賢像高二點六五米，戴雙層寶冠，右手執如意，左手仰置膝上，器宇雍容，端坐於高一點四二米、直徑二點六米的蓮臺之上。蓮台有四重花瓣，安置於象背。六牙白象高三點三三米，體寬二點三米。身上有豪華的鞍鞵、轡頭，四足穩穩地踏在綻開的紅蓮上。普賢連座貼金，白象繪彩，整個造型與裝飾表現了一種豪華富麗的氣派。銅像被安置在平面呈方形的磚砌無梁殿內，殿外原有木結構的殿宇覆蓋着，一九六四年被大火焚毀。

菩薩端坐於蓮臺，有獸乘馱的造型，在唐代建中三年（七八二年）山西南禪寺大殿、大中十一年（八五七年）山西佛光寺大佛、北宋元豐二年（一〇七九年）山西長子縣崇慶寺三大士殿的菩薩造像中屢見。而河北滄州鑄於五代後周廣順三年（九五三年）重達四十噸的鐵獅子，背負仰蓮座，文殊菩薩造像已殘失，都屬於同一類型，應是唐、五代、北宋時期一種流行的菩薩造型樣式。

山西長子縣法興寺的十二圓覺塑像創造了另外一種比較輕鬆自如，更接近於生活常態



菩薩坐像 南宋  
木雕金漆彩繪 原出山西  
洪趙（今洪洞縣）永慶寺  
上海博物館藏

的菩薩群像。體現了宋代以後宗教形象更趨於世俗化的傾向。法興寺十二圓覺塑像是依據《圓覺經》十二章內容，表現佛入神通大光明藏三昧，現諸淨土，文殊、普賢等十二位菩薩次第向佛請問因地修證之法門，佛一一作答。作者着重表現了菩薩與佛答問中的不同情態。同題材作品也見於四川大足石窟寶頂圓覺洞。

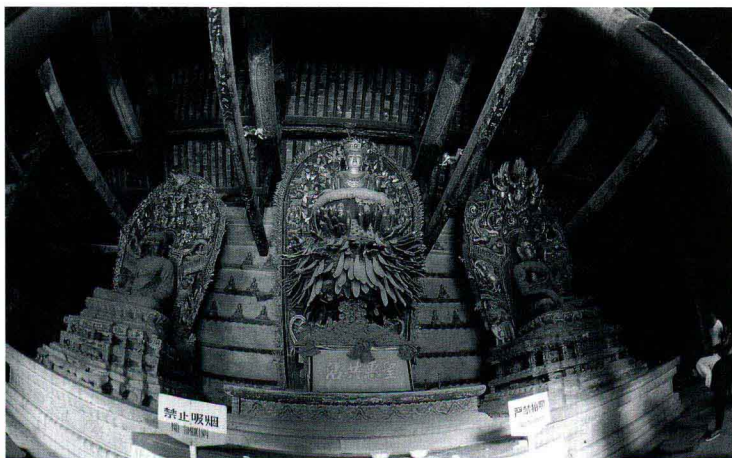
法興寺始建年代很早，唐代名廣德寺，宋治平年間改為法興寺。元豐四年（一〇八一）建圓覺殿（前殿），後來曾數次重修裝鑿。一九七五年因寺的地勢塌陷，由原先的慈林山麓遷移到附近的翠雲山上。

圓覺殿的組合中，釋迦牟尼及二弟子二菩薩二天王七尊居群像的主導地位，然而在藝術成就上則遜於圓覺形象。十二圓覺被分做兩組，列坐於四周的佛壇上。他們被塑造成中年女性形象，頭梳高髻，有的袒露胸腹，身佩瓔珞，帔帛，有的穿几重僧衣，從着裝上顯示着人物性情上的差別。這些菩薩的面相比較接近，帶有程式化的特點，而身姿和手的動態則表現得很生動、優美，可惜有的手部殘損，看不出塑造者精到的用心。十二尊菩薩形象中有兩尊備受稱道，一尊是舉起兩手，作侃侃而談情狀的倚坐像。另一尊是以一種十分閒適姿態坐於蓮座上，曲起一腿，以右臂肘部搭在膝頭上，頭部微傾，微妙地傳達出在領會宗教奧理時不由自主地流露出來的動作和心態，這些菩薩群像儀態落落大方，具有內在的高華氣質。

山西地區宋塑菩薩形象與法興寺十二圓覺造型約略近似的還有晉城青蓮寺、古青蓮寺的菩薩形象。

宋代還有一些木雕菩薩造像，其典型的樣式是曲起一腿、一腿盤坐或垂膝而坐，以手搭於膝頭，情態瀟灑自如。其中成功的作品如美國紐約大都會博物館所藏觀音菩薩造像和上海博物館所藏木雕漆繪菩薩坐像。這種造像淵源自以前的思惟菩薩造像，而作了更自由的處理，到後來流行的紫竹觀音，渡海觀音等造像也多取這種姿態而發展為一種很美的造型。

## 二· 羅漢造像



山東長清靈巖寺千佛殿正面本尊三大佛像

羅漢造像自唐末、五代以來，從十六羅漢發展為十八羅漢、五百羅漢，其間加入不少宗派祖師、民間神話信仰的成份。羅漢造像的興盛既有宗教發展的內部原因，也有政治上的原因，宋太宗、真宗、仁宗幾代都是崇佛的皇帝。太宗趙光義在他登極之前的十六日，得到南唐王齊翰所畫的羅漢十六軸，認為是吉兆，稱之為「應運羅漢」（《圖畫見聞誌》卷三）。在統治者鼓勵下，羅漢雕刻、鑄造的數量很大，在北宋首都汴梁（今開封市）的大相國寺資聖閣與三門前樓上就安放五百羅漢像兩組，其一是宋初曹翰由廬山東林寺運來的南唐鐵（一說為銅）鑄五百羅漢；另一批為真宗咸平四年（一〇〇一）從河南潁川郡迎來的五百銅羅漢。在太宗朝，曾於雍熙元年（九八四）在浙江天臺山壽昌寺敕造羅漢五百一十六軀（五百羅漢加十六羅漢）；真宗朝，「伎巧夫人」嚴氏於瑞蓮山龕門造透雕旃檀五百羅漢，大中祥符元年（一〇〇八）于河南輝縣白茅寺（今名白雲寺）造五百羅漢；乾興年間（一〇二一）於汴京開寶寺東院造夾紵漆五百羅漢。仁宗朝，慶曆五至八年（一〇四五—一〇四八）在曲江南華寺造木雕五百羅漢，今大部分尚存。北宋末年徽宗朝和南宋初，以及遼、金地區也都有過大規模的興造活動。

宋代羅漢造像，水平最高的是山東長清靈巖寺、江蘇甯直保聖寺、山西長子崇慶寺的彩塑羅漢群像。

山東省長清縣靈巖寺位於泰山西北麓的靈巖山下，建寺年代很早，在唐宋時期與浙江天臺山國清寺、湖北江陵玉泉寺、江蘇南京棲霞寺同為域中名剎。

彩塑羅漢群像置於靈巖寺的千佛殿中，千佛殿初建于唐初，十世紀中期，釋重淨（號瓊環）募資復修，為靈巖寺建築群中主體建築大雄寶殿，面寬七間，進深四間，單簷廡殿頂，斗拱雄大，雖經後世多次重修，但仍保持着宋元建築的風格，並保存着唐宋時代雕造精美的石柱、柱礎等建築部件。③

在大殿正中的佛壇上置三大佛，中為毗盧遮那佛，簾胎夾紵髹漆，係北宋英宗治平三年（一〇六六）釋惠從造自錢塘。左右兩尊皆銅鑄，居東者為藥師佛，鑄於明代憲宗成化十三年（一四七七），用銅五千斤；西為釋迦牟尼，鑄於明世宗嘉靖二十二年（一五四三）。在大殿四壁和屏壁上分三至五層列置髹金漆木雕坐佛數百尊，這便是千佛殿命名的



靈巖寺千佛殿正面毗盧遮那佛像

由來了。

沿大殿四壁砌了八十釐米高的壁壇，環坐羅漢彩塑四十尊。羅漢腳座高三十五釐米，坐像高一百四十五（一百六十五釐米，按『立七坐五』的比例，站立起來的高度約為二）二點三米。高於常人很多，然而由於都是坐像，腳座又不高，參觀者進入大殿，在一定距離上，視平線接近甚且高於羅漢頭部，這在雕塑群的佈局設計上是不合理的。

更不合理的是造像的組合關係。宋代禪宗盛行，佛教建築群的佈局受宮室和世俗地主宅第影響，通常是在山門、天王殿、大雄寶殿等構成的中軸線兩側翼的配殿，對稱地構築羅漢堂、報本堂（祖師堂）和伽藍殿、客堂。靈巖寺在大雄寶殿內既置千佛又環置羅漢群的安排是不合常理的。

此外，羅漢的數量也有疑問，唐代前後有十六羅漢，五代、兩宋，發展為十八羅漢、五百羅漢，為什麼靈巖寺大殿中置四十羅漢，不得而知。

對於羅漢群像創作的年代問題，學術界也有過宋、元、明時期的不同見解。

一九八一年五月起，國家文物、考古部門以二年多時間，對靈巖寺羅漢進行了全面維修，發現了很多重要線索，為羅漢群像的斷代提供了可靠的依據。其中特別重要的是在千佛殿西部第十七尊（位於北壁西端）羅漢體腔內前壁發現工匠墨書題記『蓋忠立。齊州臨邑，治平三、六月』。推測為工匠蓋忠在完成骨架製作時所書。在西壁第十一尊羅漢體腔內還剝離出宋代鐵鑄羅漢一尊，動態與外層泥塑羅漢相同。鐵羅漢座壇周圍鑄有：『大宋興德軍長清縣和平鄉，天花、南管寺莊，侯丘三村口，首創鐵鑄羅漢。都維那頭李宗平，時熙寧三年歲次庚戌口月口日……』前者說明部份羅漢像塑造年代在宋代治平三年左右，後者證明四十尊羅漢並非塑于同時期。

這次維修過程中所進行的學術研究工作，具體判定了千佛殿彩塑羅漢像屬於宋塑的共有二十七尊，即：

西半部的第一、二、三、五、六、八、十、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九，計十五尊；

東半部的第一、二、五、七、八、十三、十四、十五、十六、十七、十九、二十，計



十二尊。

也肯定了千佛殿羅漢係自他處遷來，原設置地點是明代已荒頽的靈岩寺另一重要殿宇般舟殿。

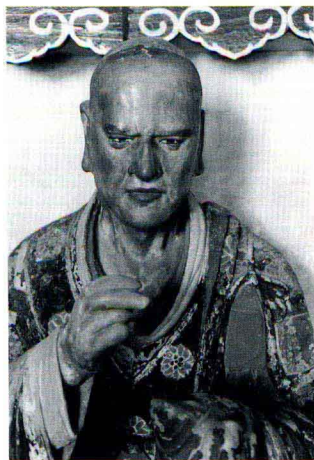
在《山東長清靈巖寺羅漢像的塑制年代及有關問題》一文的結語中，作了如下的論斷：

「靈巖寺千佛殿部分羅漢像塑於宋英宗治平三年，初設置於般舟殿中，計三十二尊，元致和元年（一三二八）曾加妝塑。以後該殿傾圮。明萬曆十五年德府重修千佛殿後，與寧海府合資，將殘存二十七尊羅漢像遷於千佛殿內，並根據殿內的空間佈局，增補至四十二尊環周排列。羅漢像的最後一次妝鑿在清同治十三年，榜題名稱的混亂亦應由此而始。」

④ 這次維修工程解決了多年來聚訟不已的問題。從千佛殿的發展沿革可見，整個大殿的佛、菩薩、羅漢造像的配置格局是逐步添加形成的。千佛殿羅漢的塑制水平多數是很高的，代表了中國雕塑創作一個新的歷史階段的成就，然而，完成於不同年代的四十尊羅漢塑像現在的配置組合，失去了原有的內在完整性，人物之間的動作關係缺少呼應，這是無法彌補的缺憾。

千佛寺羅漢原先在每尊前面都有木制牌位寫明名字，因年久有的遺失，在二十世紀三十年代初由靈巖寺僧人大文重新書寫於木牌釘在牆上。據張鶴雲調查，現在的榜題，羅漢占二十九尊，中國高僧與祖師占十一尊。原已遺失新補上的名字是大文參照佛經隨意添補的，所添皆為梵僧，中國高僧與祖師則都是依據原來的牌位重寫的。⑤名稱的混亂應是在原塑部分殘毀和後世增塑之時就已存在了。對於多數作品來說，確定他的原先名稱意義並不大，不過，就現狀而言，至少是提供了一個可以把握得住的事實，即這些彩塑羅漢中包含着一部分祖師像。這也正是宋代以後佛教內容變化在宗教美術上的具體反映。禪宗重視傳燈，反映在造像上，佛、菩薩失去了昔日的輝煌，而羅漢與祖師造像則受到特殊的重視。

靈巖寺羅漢群像設置環境的變動，名稱的混亂，為更全面地理解與把握塑造者的創作



靈巖寺羅漢頭像

意圖增加了困難，然而卻並不會因此而損傷作品的藝術價值。

靈巖寺羅漢像中的精華部分為中國美術史增添了一批有血有肉的人物雕塑形象。佛教美術在唐宋時期存在着兩種逆向發展的趨勢：一方面還不斷有高僧西行求法，帶回經象，作為真經和造像範式；另一方面則是隨着佛教的中國化和三教歸一與相互融匯、滲透，佛教造像也愈來愈世俗化了。佛、菩薩造像還不能完全脫離造像儀軌，羅漢形象則有着表現上的相對自由。靈巖寺羅漢造像是一群來自現實世界的人物，所表現的實際上是中國禪僧的生活世界。

禪宗作為佛教的「教外別傳」，自六朝的齊、梁之時，由南天竺人菩提達摩傳入中土，成為東土第一祖（也是傳說中的自世尊以來的印度第二十八祖），達摩禪學倡「直指人心見性成佛，不立文字」。到六祖慧能（六三八—七一三），提持心印，以頓悟為法門，主張淨心自悟，心外無佛，摒棄一切法相。至此，禪宗與中國本土的老莊哲學、魏晉玄學合流，佛教已經是中國化了。因而也受到中國社會文人士大夫的理解與歡迎。禪宗以空無為本，發展到極端，否定坐禪，否定戒律，也否定一切相，他們呵佛罵祖，宣鑿禪師稱佛是「老胡屎橛」，罵達摩為「老臊胡」，天然禪師把木佛劈了作柴燒。其結果必然是連禪宗自身的存在價值也否定了。當人們意識到這種危機時，又重新制定禪律，整頓佛門統緒。影響最大的是洪州百丈山懷海禪師參照儒家禮制制定的《百丈清規》，規定在僧堂設長連牀，鼓勵坐禪，以種種清規戒律拘束僧徒行動。靈巖寺羅漢在壇座上聯袂而坐，進行各自的修行活動的形象，正是經歷了這種回歸過程之後的禪宗僧侶活動特點的表現。

分做東西兩列的羅漢們，兩端為首的羅漢都在坐禪。自達摩始倡，打坐修禪是禪宗僧人修行的基本方法，但不是唯一的方法。禪為梵語禪那（Dhyāna）的略稱。禪的意思是思維、靜慮，亦即在修行過程中摒除一切雜念，以寧靜、專注的心態，深入思考宗教的義理，達到明心見性。修禪有一定的坐法，正如這兩尊羅漢的姿態所表現的：結跏趺坐，頂脊端直，不動不搖，不委不倚。西側第十二尊也是坐禪的姿勢，然而兩手平舉，掌心向內，十指相對，這是通常所見的氣功收勢動作。可能表現的為坐禪的結束動作。而東側第一尊坐禪者，面容較老，皮膚黝黑，榜題為「東土初祖達摩尊者」，其頭戴風帽，身披袈



袈的服式與角直保聖寺俗稱達摩的坐禪老僧相似。題榜所示與靈巖寺史有關的還有西十三尊「靈巖寺朗公普朝老和尚」。位於大殿西北轉角處，正側首揚右臂作說法之狀。在靈巖山頂還有宗教傳說「朗公說法，頑石點頭」的朗公石。

靈巖寺羅漢群像，所表現的多為中、青年的僧侶形象，從面容與服裝上，梵、漢的區分不十分明顯。研究者將四十尊羅漢區分為十種類型。有的面相十分相似，可能塑制時有一定的模具。宋代造像遺存藝術水平遠高出明代的補塑作品。補塑作品也都模仿宋代的面相和服裝，然而多數表現得比較平庸。

宋代羅漢造像面相一般比較瘦削，五官和顏面與頭部骨骼、筋肉、血脈的解剖關係、細部的起伏變化都有清楚明確的交待，顯示出塑造者具有很強的寫實造型技巧。這類羅漢的面相屬於現實生活中那種聰明、睿智、幹練，又具有相當文化修養的人物類型。事實上唐宋禪僧中就有不少富於學識，能詩文、善書畫，與文人學者有密切交往的高僧大德。

雕塑作者通過面相的刻劃，也通過人物動態、手腳的動作與面部表情的呼應、聯繫，達到心理刻劃的深度。如東側第七尊羅漢左手托巾，右手拈物，羅漢的目光並不專注於物，而是沉浸在深深的思索之中。越過外在表象，揭示人物內心世界的活動，是宋代雕塑藝術達到的新高度。

靈巖寺羅漢在集群之中，又各自處於相對封閉的自我小天地，做着如穿針引線（西第十四尊）一類非常具體的事，而心思則在距離現實很遠的抽象思維活動之中。禪宗的傳承活動主要不是誦經念佛，而是師徒之間鬥機鋒、談公案，通過某些話頭，或離奇的動作，尋求印證，達到悟境。也會由爭奪法嗣地位而勾心鬥角，甚至發展到流血的地步。禪門講空無，其實既不空也不無，禪門之內也是大千世象的一個局部。靈巖寺羅漢群體之間不少是沒有太多關聯的表情、動作，除了由於後世移動造成的混亂之外，也可由禪宗活動特點中找到解釋。

八十年代的維修工程中瞭解到靈巖寺宋塑羅漢在塑制方法上，不同於敦煌、麥積山石窟唐塑及晉祠聖母殿宋塑以主心木為胎骨的做法，而是在塑像的胸腔、腹腔內以空木箱為支撐，胸腔內空箱上部的橫木枋中間砍出凹口，立一粗木棒，作為塑像頭的支架。塑像