

大足学研究文丛·大足学讲堂 第四辑

◎ 主编 秦臻

# 佛像、图像与遗产 美术考古与大足学研究

## 问学大足石刻

问学大足石刻 罗世平

大足石窟的题材与风格的探讨——以北山与宝顶山为例 陈清香

## 田野与调查

汉晋时期中国佛教艺术的考古学观察 贺云翱

藏、川、青吐蕃佛教造像的发现与研究 张建林

四川佛教石窟寺和摩崖造像概况 雷玉华

## 图像研究与方法

居庸关过街塔造像义蕴考 谢继胜

——从居庸关图像看佛教美术研究如何面对已有成论的字下个案 谢继胜

味觉与意象：读汉代画像中的鱼纹 王仁湘

细读西汉王阿命刻石：对于一件作品四个层面的研究 郑岩

青海夏塔图吐蕃王朝时期棺板画人物服饰考 马冬

## 文化遗产与保护

巴蜀石刻艺术保护、研究的国际意义——从日本研究者的观点出发 肥田路美

古代艺术品的修复与保护 安德烈·格兰奇

敦煌画师和他们在莫高窟使用的工具 侯黎明



重庆大学出版社

<http://www.cqup.com.cn>

大足学研究文丛·大足学讲堂

◎ 主编 秦臻

# 佛像、图像与遗产

## 考古与大足学研究

图书在版编目(CIP)数据

佛像、图像与遗产——美术考古与大足学研究 / 秦臻  
主编. —重庆: 重庆大学出版社, 2016.6  
(大足学讲堂)  
ISBN 978-7-5624-9774-5

I. ①佛… II. ①秦… III. ①美术考古—中国—文集  
②大足石窟—宗教石刻—文集 IV. ①K879.04-53  
②K879.274-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第100291号

大足学讲堂

佛像、图像与遗产——美术考古与大足学研究  
foxiang tuxiang yu yichan——meishu kaogu yu dazuxue yanjiu

主 编 秦 臻

策划编辑: 张菱芷

责任编辑: 陈 力 版式设计: 张菱芷

责任校对: 邹 忌 责任印制: 赵 晟

\*

重庆大学出版社出版发行

出版人: 易树平

社址: 重庆市沙坪坝区大学城西路21号

邮编: 401331

电话: (023) 88617190 88617185 (中小学)

传真: (023) 88617186 88617166

网址: <http://www.cqup.com.cn>

邮箱: [fxk@cqup.com.cn](mailto:fxk@cqup.com.cn) (营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

\*

开本: 787 × 1092 1/16 印张: 16.25 字数: 292千 插页: 16开5页

2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-9774-5 定价: 48.00元

---

本书如有印刷、装订等质量问题, 本社负责调换  
版权所有, 请勿擅自翻印和用本书  
制作各类出版物及配套用书, 违者必究

## 《大足学研究文丛》编辑委员会

主任 罗中立

委员（以姓氏笔画为序）

王天祥 刘贤高 李裕群

庞茂琨 罗世平 秦 臻

雷玉华 黎方银 霍 巍



# 总 序

传承千载的文化遗产瑰宝大足石刻与四川美术学院的缘分可谓不浅。20 世纪 50 年代，作为新中国成立后大足石刻研究史上的第一个春天，我校雕塑系教授李已生、王官乙等先生已多次徒步往来于大足石刻，每忆起当年条件之恶劣，总会为先生们艰苦卓绝、为艺术献身的精神所感动；20 世纪 60 年代，享誉海内外的雕塑巨制《收租院》亦从大足石刻受益颇多；几十年来，川美师生对大足石刻的考察、研究繁不胜计。目前，大足石刻研究日益为学界所瞩目，发展为以研究大足地区为中心、以巴渝文化遗产和巴蜀石刻为主体、覆盖南方石质文物保护的一门学问。2014 年，四川美术学院与大足区人民政府共建大足学研究中心，促使我校与大足石刻 60 余年的相交、相知步入一个新的高峰。中心以促进文化传承、推动文化创新为宗旨，以培养大足学研究人才、搭建国内外大足学研究平台为主要任务，不仅是大足学建构和发展的重要策源地、科研和教学的主体单位和组织者，同时也将成为我校特色学科建设和教学实践改革的重要阵地，对大足石刻研究和我校教学实践都具有开拓性意义。

《大足学研究文丛》出版的目的，正在于建构学科基础，搭建学术研究平台，汇聚学术研究成果，同时也为广大学人提供一份有益于拓宽人文视野富有质量的精神养料。

是为序。

四川美术学院院长、中国当代艺术研究院院长

罗中立教授

2014 年 9 月

# 前 言

大足石刻是巴蜀石刻的杰出代表，是世界石窟艺术史最后的丰碑，也是海内外石刻研究优秀成果汇聚的重要平台。

20 世纪 40 年代杨家骆先生组“大足石刻考察团”考察始，大足石刻进入现代学术研究的视野，即享有“从中国雕刻历史之延续上观之，其价值堪称无匹”。“以为堪与云岗，龙门鼎足立，而为中国佛教石刻之三大区域”；“实与敦煌相伯仲”之美誉。世纪之交，随着大足石刻被列入世界文化遗产名录，开始逐步形成以研究大足地区石刻造像为中心、以巴渝文化遗产和巴蜀石刻为主体、覆盖南方石质文物保护的一项专门学问。

一门新学问的诞生，往往依托于新研究对象的发现与重视；一门新学问的成长与壮大，则通常取决于新研究对象是否足够支撑该学科的涵盖领域，以及其发展后劲。“大足学”要从广受关注的“学问之学”，发展为具有自身理论体系与方法论的“学科之学”。其首要任务是在研究对象、范围、方法、目的和意义等基本问题上，做出清晰的建构。正如库恩（TS.Kuhn）所指：“一个成熟的学科必须至少有一个学科范式。实际通常是在一个学科中有若干相互竞争的学科范式。每个学科范式都有自己确定的知识体系、方法体系、学术评价体系、典范的培养体系与工作体系。”（*TS.Kuhn. The Structure of Scientific Revolutions. 1962.*）

今年，通过举办“2014 大足石刻艺术国际合作工作坊”活动，聘请海内外高校及研究机构数十位学术专精的教授担当主讲，并汇聚一批立志从事佛教考古、艺术史及文化遗产研究与保护的青年学子相聚一堂。通过专家讲堂、学术讨论、田野考察等系列活动的开展，在加强国内外学术合作与交流的同时，也为“大足学”的构建和发展储备了新兴力量。

第二辑“大足学讲堂”所收录学术讲座共计 12 篇，专家学者们不但为我们带来了卓有成效的研究成果，也传授了他们在不同领域内，面对不同课题的研究方法和思维模式。具体有以下四部分内容：

第一部分“问学大足石刻”，有对于大足石刻乃至石窟寺艺术研究具有提纲挈领意义的六大基本学术问题（《问学大足石刻》）；亦有对北山和宝顶山题材

和风格的专题研究(《大足石窟的题材与风格的探讨——以北山与宝顶山为例》)。

第二部分“田野与调查”，主要是立足学术前沿和学术界所关注的热点问题所进行的探讨及学术成果介绍。有在回顾文献和考古发现的基础之上，对中国汉晋时期佛教艺术进行区域性的考古学研究(《汉晋时期中国佛教艺术的考古学观察》)；亦有通过青藏川三地吐蕃佛教造像特征分析，来讨论中古时期中国西部乃至欧亚大陆的文化交流与互动(《藏、川、青吐蕃佛教造像的发现与研究》)；还有对南北朝至明清时期四川佛教石窟寺的介绍，在将其分为七个阶段、三大流域的基础之上，概述造像的基本特征(《四川佛教石窟寺和摩崖造像概况》)。

第三部分“图像研究与方法”，主要是图像个案研究中所涉及的图像学、社会学及综合研究的方法与实践。有通过具体图像的观察与研究，从而讨论佛教美术研究如何面对已有成论的学术问题的方法与思考(《居庸关过街塔造像义蕴考——从居庸关图像看佛教美术研究如何面对已有成论的学术个案》)；有从汉画像中具体图像出发，讨论日常生活细节，并还原社会生活状态的研究(《味觉与意象：读汉代画像中的鱼纹》)；有展现了不同的角度，不同的方法细读一件看似简单的汉代刻石，从而寻求不同方法之间关联性的个案研究(《细读西汉王阿命刻石：对于一件作品四个层面的研究》)；也有从服饰入手，通过图像学的观察与研究，揭示其所反映的社会交往、文化交流及其影响(《青海夏塔图吐蕃王朝时期棺板画人物服饰考要》)。

第四部分“文化遗产与保护”，则是演讲嘉宾从各自专业领域多年的研究经验出发，对文化遗产的意义、保护等方面作了总结与介绍(《巴蜀石刻艺术保护、研究的国际意义——从日本研究者的观点出发》《古代艺术品的修复与保护》《敦煌画师和他们在莫高窟使用的工具》)。

本辑大足学讲堂即将付梓出版，唯愿能以此搭建起一个高水平的学术交流平台，促成学术交流与互动，推动学术普及与文化积累。更希望通过优秀学术研究成果的汇聚，能够有效构建学科基础，以推动学术研究的持续向前发展。

秦臻

2014年12月

---

# CONTENTS / 目 录

---

## 壹 问学大足石刻

---

- |    |                          |     |
|----|--------------------------|-----|
| 3  | 问学大足石刻                   | 罗世平 |
| 20 | 大足石窟的题材与风格的探讨——以北山与宝顶山为例 | 陈清香 |

## 贰 田野与调查

---

- |    |                   |     |
|----|-------------------|-----|
| 41 | 汉晋时期中国佛教艺术的考古学观察  | 贺云翱 |
| 70 | 藏、川、青吐蕃佛教造像的发现与研究 | 张建林 |
| 95 | 四川佛教石窟寺和摩崖造像概况    | 雷玉华 |

## 叁 图像研究与方法

---

- |     |   |     |
|-----|---|-----|
| 127 | 居庸关过街塔造像义蕴考<br>——从居庸关图像看佛教美术研究如何面对已有成论的学术个案 | 谢继胜 |
| 149 | 味觉与意象：读汉代画像中的鱼纹                             | 王仁湘 |
| 167 | 细读西汉王阿命刻石：对于一件作品四个层面的研究                     | 郑 岩 |
| 189 | 青海夏塔图吐蕃王朝时期棺板画人物服饰考要                        | 马 冬 |

## 肆 文化遗产与保护

---

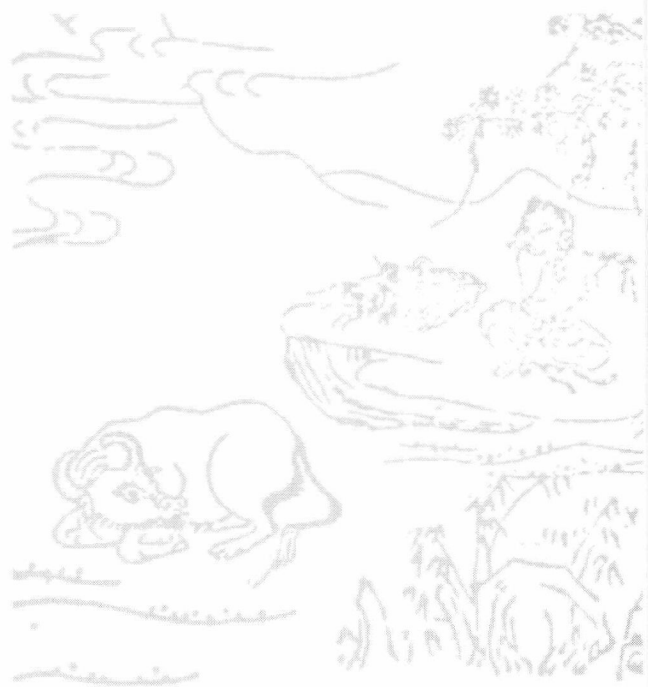
- |     |                                   |         |
|-----|-----------------------------------|---------|
| 205 | 巴蜀石刻艺术保护、研究的国际意义<br>——从日本研究者的观点出发 | 肥田路美    |
| 217 | 古代艺术品的修复与保护                       | 安德烈·格兰奇 |
| 231 | 敦煌画师和他们在莫高窟使用的工具                  | 侯黎明     |

## 后 记



壹

# 问学大足石刻





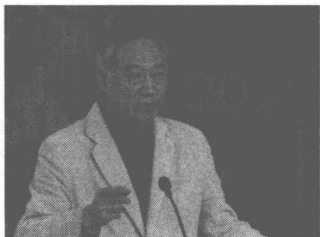
# 问学大足石刻

## 前言

我今天要讲的内容，来自对大足石刻近三十年的相遇。大概是二十八年前我做博士论文的时候，因为其中讨论的一些问题和大足有关，曾前后四次到过大足，每一次看大足石刻都有不同的感受，都有收获，但每次也都觉得回答大足的问题不是很容易。先讲两个感受。

第一，大足石刻研究有难度。大足石刻的调查和研究，从1945年杨家骆、顾颉刚等前辈学者在这里做调查，大足石刻首次进入学术的视野。随后是大足的陈习删先生，在条件艰苦的年代，他以一己之力完成了《大足石刻志略》。接着有郭相颖馆长、黎方银馆长主持下的科学调查与研究。这一代代人，大足石刻的调查研究到今天已是六十年一个甲子，这六十年大足石刻的研究已经发生了很大的变化。它的内容、规模，所包含的学术问题，一个一个都在突破。我们可以看最近几次大足石刻国际学术会议的论文集，就能发现学术研究的深度和广度在不断拓展。记得是在第三次去大足参观的时候，陈明光先生与我一道，边看边谈他对大足石刻的看法，对我的启发很大，也引起我对大足石刻的进一步思考，大足石刻该如何做？问题从此就埋了下来。

曾经有一次我在大足的宝顶山石刻造像前，从西头走到东头，再从东头走到西头，如此这般三个来回。当时我在问自己，怎么理解宝顶山摩崖造像？该如何去读它？这也是我曾问过自己的问题。要做古代巴蜀地区的石刻，大足是一关。怎样研究大足石刻？首先是问我自己。我没有屈原那么大的气魄去问天，也没有福分像以前的高僧大德那样去问佛。面对大足石刻，我能否问出几个有点意义的问题？又能回答上几个还有点价值的问题？这是对自己能力的一个拷问。今天把我曾思考过，目前也许还有可能解答的几个问题拿出来请教各位。我问大家，大家也可以问我，相互学习，所以叫“问学”。今天在座的还有很多专家，在四川石窟和大足石窟做过长期的调查研究，一定比我更有发言权。大足的问题其实不光是本地的，也是全国性的，甚至是跨国界的学术问题。



罗世平 中央美术学院

第二个感受就是“大足学”的提出。去年在“大足学研究中心”成立大会上，正式将“大足学”提了出来。在我的认识中，要建立一个“学”不容易，它既要有研究对象，又要有问题的深度和广度，同时又要有属于这个“学”的研究方法。这些具备了以后，所谓“学”才有可能进入到学术层面来观察。大足的调查研究经历了60年的学术积累，到底有没有可能独立称之为“学”呢？仍需要三思。或者说要给“大足学”找点成立的理由，也给我们从事大足石刻研究增加点荣誉感。大足六十年来，做过工作的人很多。我曾有幸碰过它，也做过一点工作，应该算其中的一位。比如我考证过大足北山三圣龕，做过涪州、宝志、万回的图像学研究，成果可以作为学术定论。<sup>[1]</sup> 肥田路美教授在她第一天的演讲中，演示了涪洲僧伽、宝志、万回这三个和尚很清晰的图片（图1），并作了很好地延伸讨论。我也做过地藏十王的研究，地藏十王是大足石刻中的多见题材（图2），保存的石刻有从早到晚的多种形式，宝顶石刻的十王图还可以与敦煌十王经写本进行文图参照。再比如地藏、观音的信仰，比如说大足地区的水陆道场、礼忏仪式等问题，之前也都曾涉及过，当时认为，我所能做的也就到此为止了。不过，这次受聘为大足学中心的研究员后，又觉得似乎任务并没有完，还需要继续做下去。但下面该如何做？就是问题了。我下面设了六问，与各位共同来思考。

[1] 有关涪州僧伽三圣图像的讨论，见罗世平《四川石窟所见的万回像》，《文物》1989年第9期。在2010年大足石刻国际学术会议论文集中，温玉成在《大足石刻的新发现》一文中，把三圣窟中的万回和尚误认为契此，特予纠正。

## 一问：大足学何以托足？

大足石刻要作为一个学科，它怎样建立起学科的立足点？我们站在什么基点去研究大足、去阐释大足？就成为必须要考虑的问题。这个问题涉及面比较大，在这里先说几个要点。

第一点，时代关系。大足学作为一个学科的条件，它既是一个时代关系中



图1 大足北山佛湾177号涪洲僧伽·宝志·万回三圣龕



图2 大足石篆山第9号地藏十王龕

的区域文化现象，但同时又要具备时代的普遍意义。大足石刻是有特色的区域文化，这点没有问题，而它是否具有涵盖一个时代问题的学术条件呢？回答起来就不那么简单。大足石刻最辉煌、最繁盛的时期恰恰就处在唐宋转型这个当口上。我以为，大足石刻研究的首要任务，是理清这个转型期的特点和后续的发展变化，这是否可以作为大足学的学术定位，当然还需要作深入细致的学术论证。不过，大足学的时代关系问题、各时间段上的具体表现样态等，一定需要认真地梳理和足够地关注。因为从这里引出的变化和问题比较复杂，包括生存方式、思维方式、表现方式以及修行方式的变化，林林总总，在大足石刻上或多或少都有反映，都是不能回避的大问题。

第二点，地区问题。现在介绍大足石刻的文章和研究其实不少，最近我还在读黎方银先生上次讲座的文章和近年出版的画册，从中我们都会获得大足石刻的基本知识，大足石刻有很突出的地方特色，有很生动的古代巴蜀乃至西南地区的文化形态。这些年认识越来越清楚，但是它到底和正统主流文化之间是什么关系？是以地方性的表现为主体还是以正统的中心文化区为主体？地方色彩是在哪些条件下才得以形成的？还需要从多层面上作出学术论证。如果大足地方性文化和中原正统文化完全没有关系的话，那就另当别论。如果有关系，所涉及的深度和影响面又有多大？看似区域性的文化现象，但深究下去就有多个向度的问题存在。

第三点，文化身份问题。文化身份是20世纪以来国际学术前沿所关注的热门话题，这并不是跟风，而是研究大足石刻应该给予特别考虑的问题。怎样认识大足石刻的文化身份？尽管大足石刻落籍在民间，但并不意味着它的文化身份就跟正统文化没有关系。民间—非统，官方—主流，是一组既相分离，又相联系的逻辑，落在大足石刻上就不能将二者分离开来，一旦归拢在一起，就不是一个小问题。虽然两宋的皇帝不怎么能干，但毕竟是在一统的王朝和文化

一统的政策主导之下，大足仍是正统文化主导下的区域，这个历史语境下的非正统文化身份就成为一个不可回避的课题。大足石刻正是处在这样一个历史语境中，又处在民间和官方的交涉点上，地理位置虽远也近。它的重要性，是因为有这个时间节点上的文化遗产留存下来，而在其他地区，这个时段的文化遗存没有大足丰富，也就缺乏应有的说服力。我认为，大足是了解中国佛教转型变化最典型的个案地区。从这个角度讲，我倒支持作大足学建构的努力。通过对大足石刻遗产的研究，也许可能会看到敦煌学研究中不太能见到的问题。大足石刻绝不只是单纯的艺术问题，它在文化身份重塑过程中具有多重性格，石刻与文献都是关于文化身份的历史记忆。以上只是有关大足学立足这个问题的要点，并不能回答何以立足的全部提问和答案。

## 二问：大足石刻为何儒释道造像并兴？

儒释道造像并兴，这是大足石刻的一大特点。石窟和摩崖雕刻都保存在原地，似乎一看便知。石篆山有三教窟，石门山、南山、舒城岩都有三教造像保存，从而构成了三教造像题材的基本分布。所谓三教合流，用古人的话说，“初若矛盾相向，后类江海同归”。很清楚，三教合一，是这个时期的主流和大势。辽代墓室壁画中有一幅《三教会棋图》，棋盘前三人，对弈者为一僧一道，观弈者是一儒者，位于主持者的位置，场面很直白。以三教人物会棋入画，取其谐音，寓意“三教会齐”。江海同归的趋势和实物保存情况，彼此是对应的，是真实的存在。如果将大足石刻造像放在三教合一的文化语境和历史背景中去看待时，它就有了特殊的意味，很值得去探究一番。在思想史上，宋代的程朱理学，把佛理纳入儒学当中，形成了新儒学，这是思想史资料里的脉络，这点不多说。在佛教史上，佛教以儒学、老庄思想用来解释佛和禅的义理，也将禅和佛教纳入到儒学的理论之中。于是在佛教史籍中我们能够看到很多这方面的案例和记载，也不用多说，都有文献作为依据。另外，宋代道教谱系的建立和皇权正统对它是认同的。赵宋皇帝自己造了一个道教大神，并用国家之力加以推广。最有意思的是，北宋兴办画学，成立了画院。办画院的目的干什么？为绘塑玉清昭应宫等道教宫观广揽天下的能工巧匠，用以粉饰赵氏家族皇权神授的正统形象。我们不妨追溯一下道教神祇图像谱系的形成历史，从秦汉之际的神仙方技道，到汉代的天师道，到晋唐间的灵宝神灵图像，系统化的进程不断加快，虽也有帝王参与乃至提倡，甚至有提升为国家宗教的趋势，但都没有像宋代这样建立

起定于一尊的国家道教，北宋时期确立了以三清为主体，四御相辅佐的神祇谱系。程朱理学在思想史上的系统化，道教神祇谱系的确立，佛教禅宗的弘传播越，都是在思想和信仰上维系着皇权的正统。除此之外，转型还发生在多个领域里。比如美术史的转型也在这个时期发生，我曾经主持过博士生的讨论，主题就是唐宋美术的转型。中国画学体系、美术本体样式、画法格致等都被纳入到规范化的进程之中。就是因为这样一个转型，体系化和制度化成为两宋宗教文化、政治文化中不能忽视的现象。三教的问题是其中之一。

儒道释三教在宋代的合流，虽有历史的必然性，但其中另有一个契机不可忽略，那就是宋代佛教僧人的护教经历。北宋进入到庆历年间，国家出现了危机，范仲淹用十六个字予以概括：“官壅于下，民困于外，夷狄骄盛，寇盗横肆。”解释一下范仲淹提出十六个字的历史背景。庆历四年（1044），北宋为了边疆的稳定，避免和西夏交战，先与西夏签订了停战盟约，达成和约的条件是，宋朝每年向西夏付银7万3千两、绢15万3千匹、茶3万斤。第二个是宋辽停战协定。北宋和辽的战争，总是被动挨打，辽军曾几乎打到了开封皇城的边上，燕云十六州归辽所有，最后被迫签订城下之盟，合约的条款是宋每年要向辽输纳岁币银10万两以及20万匹绢帛。国家处在这样艰难的时期，变法图强为大势所趋，所以有范仲淹的变法，在诸多变法主张之中，削减宗教，裁汰沙门是变革的内容之一，尤其对出家僧人和佛教寺院，政府实行严厉的抑制政策。范仲淹的变法，不得不将国家压力迁延到以佛教为首的宗教上。接着是1069年王安石开始的熙宁变法，王安石向皇帝献了一个《富国策》，《富国策》的第五策内容，就是裁汰佛道。他上言佛道存留的十害与十利：“缙黄存则其害有十，去则其利有十。去十害而取十利，国家富强，万世之策也”。宋代变法的矛头直接危及佛教的生存，范仲淹和王安石的变法虽以失败告终，但这也多少反映了宋代社会对佛教的民意向背。

朝廷大臣向皇帝进策，要裁汰削减佛道，实际上确实也做了。王安石变法以后，全国的僧人还俗了一半，只有一半留了下来。这个时期，怎样才能让佛教继续生存下来，就成为佛教僧团的当务之急。所以出现了宗密和契嵩的三教融合论，以三教融合论争取佛教跟儒、道的平等地位，以争得生存的权利，佛既不在上，也不在下，只希望跟儒道二家的地位平等。宗密提出的三教融合理论，到底对大足佛教造像有多大的影响？三教题材在南北多地的出现，我想是值得加以认真观察分析的。宗密的最大的一个贡献，就是改变了禅宗原来隐居山林，不立文字的做法。他把佛教的经义纳入到禅宗修行过程中，提出了一个

很重要的见解，他在《华严原人论里》，主张禅教合一。禅是指禅宗法脉及其理论。我们知道从北宋以后，其他的教派呈江河日下之势，唯一日渐坐大的就是禅宗，尤其是六祖慧能的顿悟禅系，在民间的影响越来越大，天下寺院唯禅寺广兴。教是指以《华严经》为经教内容的体系。所谓禅教合一，实际上是禅宗和华严宗的会合。禅教合一，直指心性，是当时所有的佛教派别的共识。

大足宝顶山石窟有一处石刻，题材为《缚心猿锁六耗图》，这个图，就是表现修心主旨的。宝顶山摩崖雕刻有统一的设计，题材的选择应该跟佛教教教的历史，三教合流的理论主张是直接相关的。契嵩是三教融合论的倡行者，他的贡献很大。契嵩提出以修心为三教合一之本旨，将老、庄、易关于道的理论糅合进了佛教，明确提出三教平等的主张，这个主张对于佛教能够争得当时的生存权利，是一个理论上的重大转化，有力地维护了佛教。他提出了三种修行的方式，我想都和大足石刻题材有很大关系。第一是关于心的。《缚心猿锁六耗图》即是一例，《牧牛图》也跟修心有关。第二是关于真心与真性情。大足石刻有很多生动的生活化场面，是在图解人的心性和情感的实有关系，也就是说人的修行是和情感分不开的，所以性情和心这两者在修行中又是彼此增长的两个方面。而性情，正是艺术表现的质素。根据这一关系，我们可以更好地理解为什么在大足石刻中可以容纳进那么多的世俗生活。第三，孝在戒先。这个主张很得统治者和知识精英的好感，它调和了儒学的孝行和佛教持戒修行之间的冲突，而且把孝这个中国传统的伦理摆在了更为显要的位置上，所以他的“孝在戒先”大受欢迎，也大行其道。我们可以再回放宝顶山石刻造像，在一列长卷式的图像中，《大方便佛报恩经变》《报父母恩重经变》的场面很大，情节雕刻很生动，主题即是孝。若推究这两部佛经，都不是原始佛经，严格说属于疑伪经，典型的“中国制造”。就是因为有契嵩这样的理论，疑伪经被纳入了正藏，北宋时期的佛教才开始显现出更多世俗化和生活化的情愫。

### 三问：禅宗造像知多少？

刚在第二问中所说的护教高僧，都是禅宗僧人，这与第三问有直接关系。在大足石刻中，确实有属于禅宗的造像，最为人熟知的一个禅宗题材就是宝顶山的《牧牛图》（图3）。杨次公写了《牧牛颂》，故有了《牧牛图》的创绘和流传，上网搜一下就知道《牧牛图》的流传有多广，仅日本就有好几件。这说明，禅宗在修行方式上对心性的重视程度。下面是从大足石刻中挑选出的五类题材。



需要说明的是，这个大足是广义的，它包括今天的大足、安岳、合川，也包括资中在内，大体上属于历史上昌州所辖的范围。禅宗的第一类造像中，《维摩变》是发生得最早、流行时间最久的题材，从晋唐一直延续到宋明。第二类是灵鹫山说法图。在安岳圆觉洞，存有一个大龕，主尊是很高大的佛像，一边为老年僧人迦叶，手作拈花微笑的姿势。禅宗“不立文字，教外别传”就是以灵山会上迦叶拈花微笑为机缘起始的。第三类是禅宗法嗣祖师像，合川濑滩禅宗六祖造像属于南宗禅的法脉系统。第四类题材就是杨次公的牧牛图。第五是圆觉菩萨造像。雕刻圆觉菩萨的圆觉洞安岳有，大足有，其他地方也有，这个题材的石刻数量并不少，可见其流行的程度。

先看《维摩变》。敦煌莫高窟 103 窟的壁画《维摩变》(图 4)，取材皆是《维摩诘所说经》。佛教僧人的修行，从早期习禅僧人开始，维摩诘经就是作为禅修持颂的经典，禅宗兴起后，维摩诘经是必读的功课。历史上记载绘维摩诘的形象起于东晋，到后来发展成有多种情节的《维摩变》。唐宋之际定型的大型维摩变一直在流行，敦煌壁画有集中表现。石刻造像中的《维摩变》，也如壁画一样，用的也是流行的图本。后期的维摩变略有变化，如传为北宋李公麟的《维摩演教图》、云南剑川石窟大理时期《维摩变》造像，情节虽有繁简，但主旨都在维摩经所宣示的“不二法门”。

其次，《灵鹫山说法图》造像，出处见《法华经》。《法华经》是翻译流通最早，也是流通最广的佛经之一，而造像则出现得相对较晚，大足地区“拈花微笑”的摩崖龕像以安岳圆觉洞最典型，造像年代在宋代，目前在大足地区没有发现比宋代更早的这类造像。从雕刻的时间上也能看出，这一图像一定是在禅宗兴起之后才出现的。目前单以拈花微笑为题材的造像在大足以外的地区并



图 3 大足宝顶山大佛湾第 30 号龕牧牛图