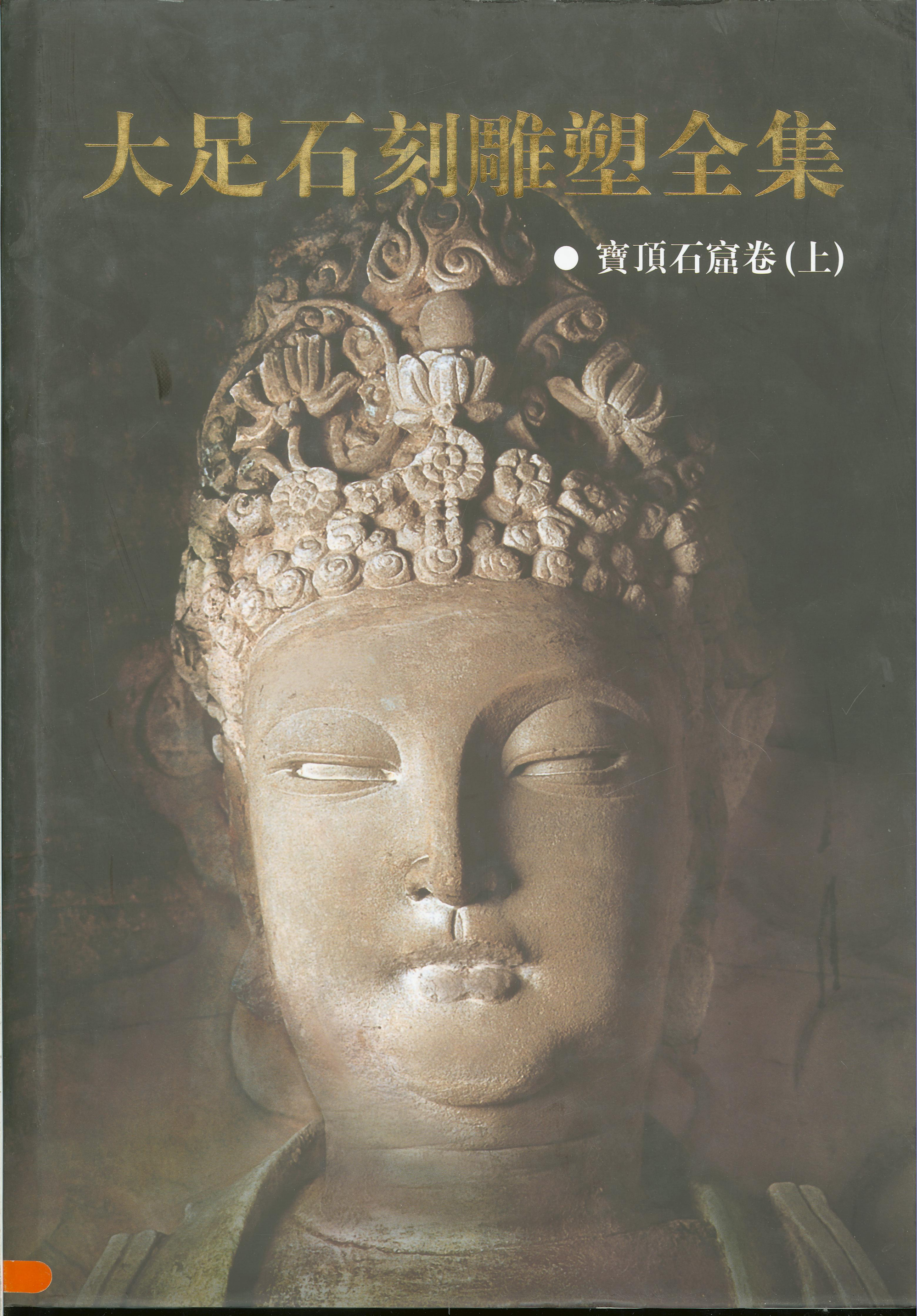


大足石刻雕塑全集

● 寶頂石窟卷(上)





大足石刻雕塑全集

寶頂石窟卷（上）



大足石刻于1999年12月1日列入
《世界遺產名錄》

重慶大足石刻藝術博物館
重慶出版社 編

0036537

美術編輯 鄧士伏
鄭文武
文字編輯 周永健
封面設計 王慶倫
技術設計 鄧士伏
攝影 王慶倫(主機)
鄧士伏
郭 宜
張文剛
鄭文武
魯昌麟

圖書在版編目(CIP)數據

大足石刻雕塑全集：寶頂石窟卷（上）/郭相穎主編；陳明光編．—重慶：重慶出版社，1999
ISBN 7-5366-4736-0

I .大… II.①郭… ②陳… III.大足石窟—石刻造像—圖集 IV.K879.31-64

中國版本圖書館CIP數據核字(1999)第41004號

大足石刻雕塑全集
DAZU SHIKE DIAOSU QUANJI
寶頂石窟卷(上)
BAODING SHIKU JUAN (SHANG)

重慶出版社出版、發行(重慶長江二路205號)
新華書店經銷 深圳華新彩印制版有限公司印制

開本 787×1092 1/8 印張 28.75
1999年12月第一版 1999年12月第1版第1次印刷
印數 1—1500冊

ISBN 7-5366-4736-0/J·732
定價：350.00圓

2000. 6. 15
考古書店

總策劃：李書敏 周永健

《大足石刻雕塑全集》

編輯委員會

主 編：郭相穎 李書敏
編 委：郭相穎 李書敏
陳明光 黎方銀
童登金 鄧之金
周永健(執行)王慶倫

本卷主編：陳明光

主編助理：曾建偉 唐毅烈

凡 例

- 一、本全集收載的爲大足石刻雕塑的代表作品，所載以宋代石刻雕塑爲主，同時兼及唐代和五代、明代的石刻代表作品，以期相對全面和較典型地反映大足石刻雕塑的特點。
- 二、本全集按大足石刻點劃卷，計分爲《北山石窟卷》、《寶頂石窟卷》（上）、《寶頂石窟卷》（下）、《南山、石門山、石篆山等石窟卷》四個分卷。
- 三、各分卷由分卷專論、圖版、圖版說明、大事年表四個部份組成。爲保持寶頂石窟專論的完整性，并照顧到寶頂石窟上下兩卷容載量的均衡，故該兩卷的編排稍有調整，即：寶頂石窟的研究專論置于《寶頂石窟卷》（上）之首，寶頂石窟的大事年表置于《寶頂石窟卷》（下）之末，圖版說明則同于全集體例附于圖版之後。各分卷專論旨在闡述分卷所涉石刻的造像歷史、內容、特色及相關的學術、藝術問題；圖版爲本全集各分卷的主體，旨在形象、直觀地展示大足石刻的藝術特色；圖版說明羅列了考古研究、藝術研究所需要的資料數據，以及重要的石刻題記，它具有資料文獻價值和導讀的特點；大事年表以各分卷所涉石刻年代和歷史事件爲序，記錄了大足石刻重要的歷史資料，具有較爲重要的史料價值。全集以大足石刻的藝術價值爲主要取向，同時兼及學術價值和文獻、資料價值。
- 四、本全集各分卷圖版以所收石窟點爲編排順序；在各石窟點內兼顧窟號順序和造像年代的先後，以期盡可能準確地反映大足石刻雕塑的區位特色、龕窟特點以及不同歷史時期賦予大足石刻的造像風格。
- 五、本全集設凡例和總序，凡例分載各分卷之首；總序載《北山石窟卷》之首。
- 六、本全集分爲8開精裝本和大64開袖珍本兩個版本。此爲8開精裝本。

寶頂山石窟概論

——中國古代石窟藝術史上的最後一座殿堂

陳明光

寶頂山石窟是大足石刻名下的一座大型石窟，位于大足縣東北面15公里處的寶頂鎮。它是由南宋名僧趙智鳳（智鳳）承持唐末四川瑜伽柳本尊（柳居直）教派，于淳熙至淳祐年間（1174—1252年），“清苦七十餘年”營建的一座造像近萬尊的密教摩崖石窟道場。早自1961年國務院就公布為全國重點文物保護單位。

寶頂山石窟造像是中國晚期石窟藝術代表作——大足石刻的主要組成部份。大足石刻造像，始鑿于初唐永徽元年（650年）的尖山子摩崖造像，但像不過百尊。然其具規模的石窟造像，迨至唐之中葉北方石窟建造因“安史之亂”走向衰落之後，風起雲湧的四川石窟造像接近尾聲之時，于晚唐景福元年（892年）昌州刺史章君靖首開北山石窟方漸大興。歷經前、後蜀（五代）至南宋紹興、乾道年間，縣境四方摩崖造像此起彼伏不已，但多為中小型石窟。到南宋中期趙智鳳營造寶頂山石窟道場達到鼎盛，成為大足石刻崛起的象徵。

大足，唐乾元元年（758年）與昌州同置，自光啓元年（885年）昌州徙治大足後，到南宋末的近400年間，一直是昌州的政治、軍事、經濟和文化的中心。這是大足史上的輝煌時期，亦是大足石刻造像的黃金年代。這一時期的佛教造像可分為兩大類：一是以北山石窟為代表的及其20多處中小型石窟為呼應的世俗祈福造像群，它是由僧侶主持應施主發願祈福、出資而建造的造像，故凡具一定規模的石窟造像，題材無不重複；二是寶頂山摩崖造像，它是由大阿闍梨趙智鳳以弘揚佛法為主旨，有總體構思營造的供修密行者修習的道場造像群，故大佛灣序列數千尊造像，題材無一重複，在全國石窟群中獨樹一幟。

寶頂山造像在大足唐宋佛教石窟中雖然僅佔一處，但其規模之大，造詣之精，內容之豐富，題材之新穎，不僅在大足石刻中，即使在中國石窟建設史、雕塑藝術史和宗教史等方面，都具有不容忽視的地位和作用，是中華民族不可多得的一份優秀文化遺產。

寶頂山石窟是中國晚期石窟藝術代表作——大足石刻中的道場造像群

寶頂山石窟道場造像群，以山臺地制高點維摩頂聖壽寺左右的大佛灣、小佛灣造像為道場的外院、內院，以四周2.5公里左右的斷巖或深澗峭壁的古道旁所鑿結界像13處為外圍，是一座澤蔽東川的大叢林。

寶頂山古今同名，然在宋代之前名不見經傳。自南宋趙智鳳于此傳教布道，營造石窟，即聲名鵲起，石窟亦因其山名曰寶頂，當時“聲勢之盛轟動朝野”。南宋嘉定年間（1208—1224年），寧宗宣旨阿育王山塔入禁庭供奉而有《釋迦舍利寶塔禁中應現之圖》，賜給寶頂山刻石安奉；朝廷大員太常少卿魏了翁、權尚書兵部侍郎杜孝嚴和重慶知府姚孝恭、昌州知州宇文妃、覃懷孝等都前往參禮，他們題刻在大佛灣崖壁的“寶頂山”、“毗盧道場”等榜文及頌詩，至今光彩照人。明永樂十年（1412年），蜀獻祖朱椿駕臨寶頂朝參。此後蜀府先後曾賜兩道令旨給寶頂山寺住持執照。^{〔1〕}明弘治十七年（1504年），朝廷又繪觀音水蓮畫像信以國寶，派員專程送給寶頂山寺供奉。^{〔2〕}寶頂山自趙智鳳營造石窟道場以來，歷代歷年的農曆二月十九日（傳為千手觀音生日）前後，四方善男信女朝山進香者絡繹不絕，俗稱“香會節”。蜀諺“上朝峨嵋，下朝寶頂”，“元明香火震炫川東”。于是石窟附近民漸聚居，年深月久形成集鎮，俗稱“香山場”。民國17年于此置鄉，即曰“香山鄉”。今仍以山為名曰“寶頂鎮”。

寶頂山石窟因釋史失載，民國之前少為人知。自20世紀80年代初對外開放以來，即漸舉世矚目，今已是飲譽中外的文物旅游勝地。

寶頂山石窟道場造像的主建者、建造年代及是否屬佛教密宗道場問題，學術界論說不一。然歷經近半個世紀以來的探索爭鳴，多公認為是南宋大阿闍梨趙智鳳于淳熙至淳祐的七十年間，一氣呵成的一座“完備而別具特色的密教道場”。^{〔3〕}為正視聽，考述于後。

一、寶頂山石窟建造年代及主建者趙智鳳

寶頂石窟，據1993年搭架勘查，除明清幾個小龕造像外，未發現一龕紀年造像和一刻祈福造像人姓名。石窟中現存碑刻，見載石窟建造年代者始于明代碑刻，先言建造于南宋，後有開創于唐之說。自20世紀40年代《大足石刻考察團》考證為南宋趙智鳳建造石窟道場之後，方家多以為是。到80年代初年，又有學者主以幾通明碑為據，又提出創建于唐。現將古今唐、宋兩說考述于後：

1. 歷史碑刻文獻見載寶頂山石窟建造于宋、開創于唐說的考述。

開創于唐之說：首見于明成化十年（1474年）立蜀府《恩榮聖壽寺記》碑載，住持僧超禪呈蜀府牒文中一語：“唐宋年間乃毗盧佛化身柳趙二本尊開建古蹟道場”。⁽⁴⁾次見明弘治十七年（1504年）曹瓊撰《恩榮聖壽寺記》碑（簡稱：曹瓊碑）云：“寶頂有寺曰聖壽，建立自唐，至宋熙寧間敕賜今號，相傳為毗盧氏托俗煉形之所也”。⁽⁵⁾三見明隆慶五年（1571年）僧悟朝立《臨濟正宗記》碑：“寶頂諸山之甲，考其開創，始于唐宣宗大中九年（855年），奉朝敕賜三道，所以表佛蹟之奇”。⁽⁶⁾末見清康熙二十九年（1690年）知縣史彰撰《重開寶頂碑記》：“昔謂魯班所造，然不知開創何時？唐大中九年柳本尊出而重修，宋嘉熙趙本尊復為修建”。⁽⁷⁾查歷史文獻，涉寶頂造像年代者，唯明末曹學佺《蜀中名勝記》一語：“寶頂寺，唐柳本尊（尊）學吳道子筆意，環崖數里鑿浮屠像，奇譎幽怪，古今所未有也”。⁽⁸⁾明清碑刻、文獻所云，去其虛無縹渺之詞，歸結到一點，即唐大中九年柳本尊開建古蹟道場，但無一文舉一實證，然又無不與趙智鳳相關。

關於南宋趙智鳳創建石窟道場說：首見于明宣德元年（1426年，早于明成化碑49年）大足儒學教諭劉畋人撰《重開寶頂石碑記》：（簡稱：劉畋人碑）“傳自宋高宗紹興二十九年（1159年）七月十有四日，有曰趙智鳳者，始生于米糧里沙溪。年甫五歲，靡尚華飾，以所近居，舊有古佛巖，遂落髮剪爪，入其中為僧。年十六，西往彌牟雲游三晝。既還，命工首建壽聖本尊殿，因名其山曰寶頂。發弘誓願，普施法水，御災捍患，德洽遠近，莫不皈依。凡山之前巖後洞，琢諸佛像，建無量功德。壽聖本尊，生于唐宣宗大中九年六月五日……彼長，修諸苦行，轉大法輪，其化甚行。時明宗賜其院額曰大輪，至宋神宗熙寧間敕號曰壽聖本尊。後智鳳因持其教，故亦以是為號。初是院之建，肇于智鳳，莫不畢具，遭元季兵燹，一無所存……我大明永樂戊戌（十六年）八月初吉……比丘之士惠妙奉旨來住持之……”。⁽⁹⁾關於趙智鳳身世，明弘治《曹瓊碑》亦曰：“今考其書，毗盧佛再世托生于本邑米糧里趙延富之家，奉母最孝，母嘗抱疾，乃禮求于其師，將委身以救之。母疾以癒，他凡可以濟人利物者，靡所不至。清苦七十餘年，始幻化超如來地之上品觀，此又未必無據也”。在此，曹瓊據考其書補充了劉畋人碑未盡之言。時至清代雍正四年（1726年），僅管先有康熙史彰說：“不知開創何時”，但聖壽寺大雄殿座刻《重修大佛碑記》仍云：“香國寶鼎（頂），原系趙本尊……開創之寺也。”⁽¹⁰⁾作者若無所持，不會與36年前的知縣撰碑持相左之說。

歷史文獻關於趙智鳳生事的記載，最早見于南宋寶慶三年（1227年）成書的王象之《輿地紀勝》昌州目下：“寶峰山（寶頂山），在大足縣東三十里，有龕巖，道者趙智鳳修行之所也。”此外，正當寶頂山石窟大成之際的嘉熙年間（1237—1240年），承直郎昌州軍事判官席存著“趙智鳳事實”，刻石于小佛灣七佛龕壁下。文雖早泯，今“承直郎”3字尚可明見。清乾隆《大足縣志》還錄其殘文105字：“趙本尊名智鳳，紹興庚辰年（三十年，1160年）生于米糧里沙溪。五歲入山，持念經咒，十有六年，西往彌牟，復回山修建本尊殿，傳授柳本尊法旨，遂名其山曰寶鼎（頂）……”。另，寶頂大佛灣立知昌州軍州事宇文妃詩碑序云：“寶頂趙智宗，刻石追孝，心可取焉”。⁽¹¹⁾總觀上述宋明清人著述，持之有故，言之成理，令人可信。特別是宋人耳聞目睹趙智鳳生事，更不會虛言。

2. 近現代學者關於寶頂山石窟建于宋，創于唐說的爭辯。

1945年春，時值抗戰勝利前夕，在渝史家楊家駱、馬衡等組成“大足石刻考察團”赴縣考察旬日後認為：“寶頂山造像，為南宋大足人趙智鳳一手所經營，歷數十年，竟未全功而歿。其規模之宏大，系統之完整，堪稱第一”。⁽¹²⁾此後，學術界多以此說為正。1947年，東方文教院王恩洋先生專程參禮寶頂後著說：唐末柳本尊、南宋趙本尊皆傳密者，而趙本尊特留偉蹟，偉大之佛教亦得隨瑰麗之藝術以宣揚，功豈小哉。⁽¹³⁾1956年，中國美術家協會考察團，由北京專程赴大足考察後亦認為：“寶頂全部石刻是趙智鳳于宋淳熙前後一手計劃經營的”。⁽¹⁴⁾此後不見異說。

時至80年代初年，方有學者又以4通明清碑刻、《蜀中名勝記》一語、大足石刻考察團率行發現的祖師法身經目塔（簡稱：祖師塔）刻經目中襲用有個別“武周新字”及“唐人風格”等“五證”為由，提出“寶頂山造像開創于初唐”？⁽¹⁵⁾從而引起爭鳴。繼有學者連篇發表論著，對其“五證”逐一進行了考辨，並列述了前人未言及的趙智鳳營造寶頂山石窟的實物佐證，⁽¹⁶⁾“開創于初唐”之聲停息。在1986、1992、1995年大足石刻研究會的年會上，持“開創于唐”的學者不時又提起，但方家多認為建造于南宋無疑。

3. 古今對寶頂山石窟建造年代——唐、宋之爭的焦點考證及其結論。

總觀古今諸家對寶頂山石窟建造年代說的爭論焦點，去掉“昔謂魯班所造”等虛無縹渺之詞，歸結起來即：是唐柳本尊開創呢，還是宋趙本尊營造？

考柳本尊，史無文徵。主據南宋紹興十年（1140年）釋祖覺重修、王秉題額、王直清刻石、立于彌牟本尊院柳本尊墓左的《唐柳本尊傳》碑，⁽¹⁷⁾和寶頂山大佛灣、安岳縣毗盧洞宋鑿柳本尊行化圖“十煉”題記：柳本尊，名居直，唐大中九年（855年）出生于嘉州龍游縣（今四川樂山市）。其生平傳教布道，白唐光啓二年（886年）于本宅（嘉州）道場盟于佛，至後晉天福七年（942年）七月十四日夜，在漢州彌牟（今四川廣漢）院道場“歸于涅槃”。⁽¹⁸⁾其間足不涉東川，故在大足寶頂“開建古迹道場”實無從談起，且古今均無一學者例舉一實證。彌牟院本尊道場時至北宋熙寧元年（1068年），宋神宗普賜“壽聖院”始被“敕賜壽聖院爲額”，⁽¹⁹⁾方稱“壽聖本尊”。明《劉叟人碑》云：“後智鳳因持其教，故亦以是爲號”。

考趙智鳳，亦名智宗，⁽²⁰⁾其行事，首載南宋王象之《輿地紀勝》。在寶頂山石窟造像大成之際，昌州軍事判官席存著“趙智鳳事實”刻石小佛灣七佛龕壁。至民國“大足石刻考察團”團長楊家駱見壁刻殘文云：“關於趙智鳳行事，大寶樓閣（小佛灣）殘壁上刻有席存著趙智鳳事實，惜皆湮滅，其他諸碑中述趙智鳳事實者，想亦皆出于席氏”。⁽²¹⁾筆者以爲家駱先生之說甚是！如明劉叟人撰碑時距席氏鏤銘不過170餘年，其銘字迹當清晰可辨。更何況劉氏非泛泛之輩，曾充雲南考試官，撰碑時已任大足儒學教諭十餘載，早在永樂十一年（1413年）即陪同重慶府推官張顯游歷寶頂山，⁽²²⁾永樂十六年蜀獻王令旨僧玄極住持寶頂山寺時亦在任中，對寶頂山寺興衰史持之有故，不言而喻。故他所撰的《重開寶頂石碑記》，趙智鳳出生的鄉里、年月，出家、學法的歲月，所持教派及布道盛況，營建寶頂山石窟始末和柳本尊行狀，以及遭元季兵燹後，玄極奉旨重開寶頂山寺始末等事實，均一一見著其筆下，非有識之士不能爲也。故近半個世紀以來，方家多以《劉叟人碑》爲信史，理在其中。又明弘治南京山東道監察御史曹瓊，據考記趙智鳳生父名諱及“奉母至孝”等劉碑未言之事實，當時曹氏除見到席氏之銘外，恐還有其他記載智鳳身世的文獻，也未可知，故云“今考其書”。上述宋明人耳聞目睹趙智鳳營造寶頂山石窟的史實，令人深信，毋庸置疑。

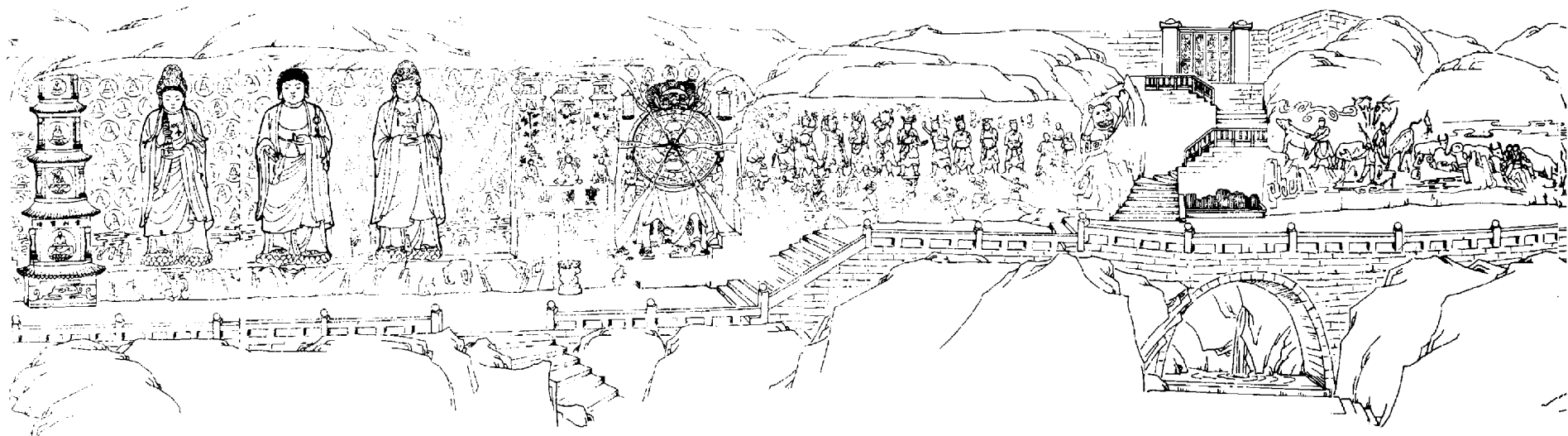
筆者近20餘年來，曾多次遍查寶頂山石窟遺存遺迹，至今未發現唐人刻石的隻言片語，而南宋朝野官員的題刻、詩文等舉目可見。造像龕刻內容不見唐人痕跡，却到處可見宋代帝王、僧俗人士的手筆。如“舊刻在廬山西林乾明寺”的北宋《三聖御制佛牙贊》，即展刻在大方便佛報恩經變龕中心；父母恩重經變採用的也是“北宋慈覺禪師（宗謁）撰的十恩德頌”；牧牛圖刻的七言頌詞，亦是北宋晚期的“楊次公證道牧牛頌”。特別是小佛灣毗盧庵洞背壁刻的《釋迦舍利寶塔禁中應現之圖》，在塔圖左右豎刻“釋迦如來至辛卯紹定四年（1231年）得二千乙百八十二年”。紹定乃南宋理宗年號，這是寶頂石窟唯見的一刻紀年，是判定寶頂山造像年代的佐證。此外，寶頂石窟中世俗人物的服飾，仕宦人物的冠戴，龕刻的器物和建築物等，無一不具宋制特色。⁽²³⁾人物造型技法，藝術風格等，又無不與北山石窟南宋紹興年間造像一脈相承。⁽²⁴⁾特別是大佛灣，數千軀高浮雕像無間隙地密布在東南北三面崖壁上，題材無一重複，內容前後輝映，若非由一人主持有總體安排建造，絕無可能出現如是奇觀。

綜上考述，寶頂山石窟道場造像群，確爲南宋大足僧人趙智鳳主持建造無疑。其營造年代，當以《劉叟人碑》載趙智鳳十六歲西往雲游三晝（年）歸來年爲上限（約淳熙六年，1179年），按《曹瓊碑》云“清苦七十餘年”爲其建造年間，其大成年當在淳祐年間（1241—1252年）爲是。

二、寶頂山石窟是中國石窟群中唯見的一處密教道場造像群

1. 寶頂山石窟是趙智鳳創建的密教道場。

寶頂山石窟屬於密教道場造像，自南宋開鑿石窟，至本世紀80年代前，有識之士多以爲是。在趙智鳳營造石窟道場高潮中，朝廷大員魏了翁爲其書榜“毗盧庵”刻石妙智寶塔龕內，重慶知府姚宏恭書匾“毗盧道場”窟，即明示其造像的宗派屬性。時至明清代，寶頂山寺雖然是佛教禪宗僧人住持，但他們除有意把石窟的開創年代提前到唐柳本尊外，對石窟造像的宗派屬性仍認爲是密教道



場。如明成化十年僧超禪呈蜀府牒文即云：“唐宋年間乃毗盧佛化身柳趙二本尊開建古蹟道場”。之後，弘治《曹瓊碑》、隆慶《臨濟正宗記》和康熙《重開寶頂碑記》，無不言是柳趙二本尊修建。

近現代以來，凡赴寶頂山考究過的學者，亦多認為是密教道場造像。遠如清乾嘉世考據學家、嘉慶大足知縣張澍《前游寶頂山記》曰：“久欲躡寶頂山巔……問毗盧佛之遺蹟”。⁽²⁵⁾近如民國“大足石刻考察團”團長楊家駱云：“趙氏傳柳本尊法，為宗哈巴前密宗之大師，寶頂即其所經營之道場，在中國本部密宗道場之有大宗石刻者，亦惟此一處，誠中國宗教史上之重要遺蹟也”。⁽²⁶⁾繼考察團之後，佛學家王恩洋考察後從密教史角度論道：“宋高僧傳不空傳系曰：傳教令輪身者，東夏以金剛智為始祖，不空為二祖，慧朗為三祖，已下宗承所損，益可知也。自後枝分派別，咸曰傳瑜伽大教，多則多矣。欲無變革，其可得乎。蓋此土密宗，三傳之從，闕無人焉，竊則當變也。即慧朗亦不立傳，豈非無大德足以嗣微音耶。不意唐末有柳本尊，南宋之世有趙本尊，皆傳密者。而趙本尊特留偉迹……將使柳趙之名普傳世界，密教之緒延二百年……于此益知，密宗之傳，非徒以其咒術真言，當以大悲願力。所謂人能宏道，法以人存者是也。柳之苦行，趙之篤志，遂延密法之傳。然趙本尊之後，更無繼承者”。⁽²⁷⁾解放後，專家學者亦多贊許前人之說。正如陳習刪先生曰：“關於寶頂為密教有系統的雕像……為趙智鳳一手經營有計劃的造像，自石刻考察團後，言者一致相同”。⁽²⁸⁾時到80年代，方有學者以柳趙二本尊傳承世系不清而表示懷疑，或曰造像題材顯密皆有而否之曰為“禪密結合”、“顯密圓融”。關於密教世系問題，王恩洋先生宏論切中，毋須繁議。關於造像題材顯密皆備問題，乍一看來似有道理，然則實乃誤解耳。

密教即佛教密宗，亦稱“真言宗”、“金剛乘”。它是在公元7世紀左右，印度大乘教的某些教義與婆羅門教的咒術儀軌相結合，而產生的新的佛教流派，因主張“三密加持”，以獲得神通和成佛而得名。密教以大日如來（亦曰毗盧遮那）為教主（稱：“本尊”），分胎藏界和金剛界（亦稱：“金剛頂界”）兩部密法。公元8世紀間，由“開元三大士”傳入中國後，兩部密法逐漸呈現交叉傳授的勢態。至惠果從不空、玄奘授兩部大法及傳阿闍梨位，稱瑜伽大師，所傳弟子基本上都授兩部大法。至此印度分別傳授的金、胎兩部而匯合為一家，這是中國密教的一大特色。⁽²⁹⁾公元11世紀間，“印度超行寺大師阿底峽應邀入藏，宣揚顯密觀行具備的教法”。這時密教在南北文化交匯中，因時因地產生複雜的派系，以《大日經》為其根本經典的金剛乘在西南地區流行。該經典含顯密教理，一行禪師說“總括佛教一切教義”。密家認為：“欲知密教之精義，不可不通顯教諸宗……若不深涉顯教藩籬，何以窺視密乘堂奧”。⁽³⁰⁾

按密教修習有教相、事相二門：教相，主要通過文字和曼陀羅（指壇場或繪有佛菩薩及器械的圖案）對教理的理解；事相，則依經軌及阿闍梨所持教理設壇，供修密行者觀想，“三密相印”完成自性心與佛心交融，進入即身成佛的境界。依修習次第，先習教相而後方可接受事相，先以顯宗教義為主然後才能進入密教核心。印度超行寺即是兼弘顯密的寺院，分外院（顯宗）內院（密教）。今青海、西藏密教僧侶修習即先顯後密，先參禮扎倉（顯教學院），後進居巴扎倉（密教學院）。⁽³¹⁾

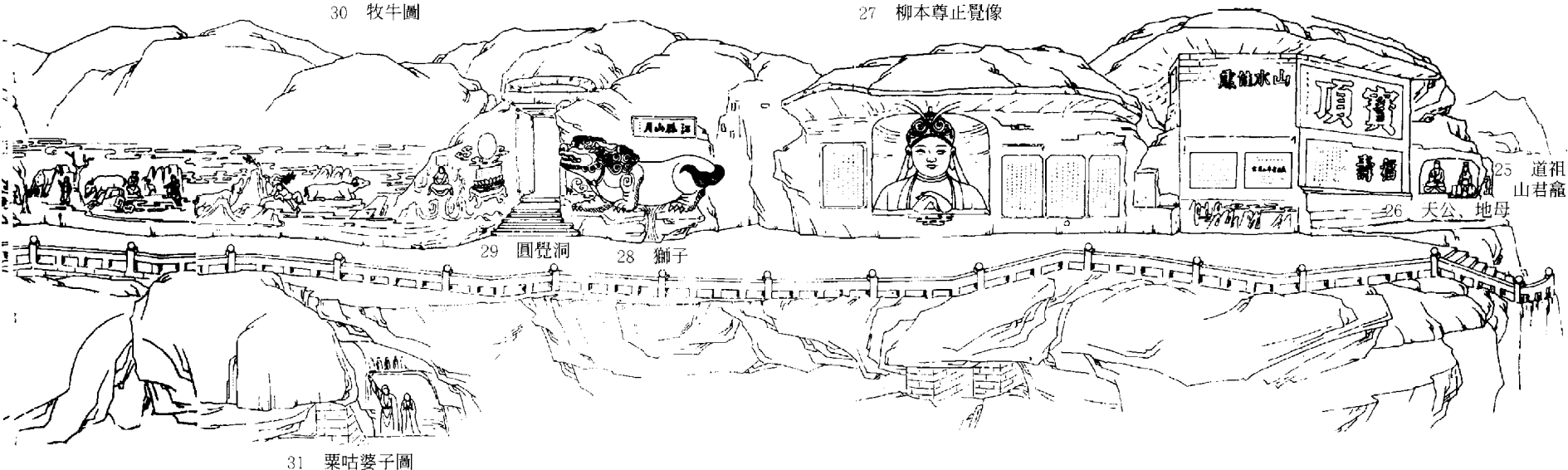
綜上所述可見，于公元12至13世紀間，趙智鳳營造的寶頂山石窟密教道場造像群中有顯宗造像，也就不言而喻了。

2. 寶頂山石窟密教道場造像布局及內容。

寶頂山石窟是趙智鳳有總體構思營建的一座密教道場造像群。其造像內容之豐富，“凡釋典所載無不備列，幾乎將一代大教搜羅畢盡”。造像布局似由外院、內院、四方結界三大部份組成：外院即大佛灣，造像題材顯密皆備，然以密教為核心，圖文並舉，似導引世俗和修密行者經此教相之門而入事相儀壇的俗講道場；內院即小佛灣，內設祖師塔和壇場兼刻經偈頌文，似為修密行者入內接受阿闍梨口授密法，受戒、灌頂，觀想、煉行，習事相而設的儀壇；密教以道場莊嚴為“甚深經典處”，于道場外設置佛、菩薩、金剛等護法神像，稱為“四方結界”。道場內造像前後設的護法神，稱為“內結界”。審視其總體布局，題材內容，藝術形式，圖像和文字，無不展示出由顯入密，佛儒融合的時代特點和具有趙智鳳教派特色的密教道場。現將道場造像布局及內容略述如下：

(1) 四方結界造像群

摩崖刻于通往大小佛灣四面八方古道旁的斷崖峭壁或巨石上，計有13處：東有龍頭山、三元洞、大佛坡，南有廣大山、松林坡，西南有毗盧寺（地名：三塊碑），西有佛祖巖、菩薩堡，西北有龍潭，北有巖灣、對面佛，東北有殊始山、仁功山。每處鑿一大龕或數小龕，多設一佛二菩薩半身像，或護法神群像。龕設佛像多是大日如來，有的佛頂光中還趺坐柳本尊居士像。龕內多鐫20字偈語：



31 藥咕婆子圖

“假使熱鐵輪，于我頂上旋，終不以此苦，退失菩提心”（以下簡稱“20字偈語”）和“風調雨順，國泰民安”等頌詞及守護大千國土經等。如龍頭山于山頂鑿2龕：面南龕內設一佛脅立頂盔貫甲、尖嘴長髮、手執利器的二力士，佛座刻守護大千國土經135字；面北龕鑿護法金剛和面相、裝束怪異的藥叉等像7身。主像頭頂一坐佛，身著甲冑，豎眉瞪眼，手持利劍，腳踏風火輪挺立。其下藥叉押着披枷跪地的一男、一女人像。又如佛祖巖鑿一大龕，內鑿大日如來夾侍文殊、普賢菩薩半身像。佛冠上坐柳本尊居士像。龕刻20字偈語和“家家孝養二親，處處皈依三寶”及《佛說守護大千國土經》等經偈頌文9件375字。與佛祖巖近約500米的菩薩堡龕，上部鑿三身佛半身像，下壁刻藥叉大將夾立“山神衆”、“樹神衆”神像。龕刻20字偈語及“守護大千國土經”目。

(2) 外院大佛灣——教相俗講道場造像群

位聖壽寺左邊深澗，似一馬蹄形山灣，背東面西，長約500米，東南面巖上與聖壽寺一路之隔。數千尊高浮雕像密布在東南北三面8至20米高的崖面上或洞窟中，內刻經偈頌文13731字，20世紀50年代通編為31號，其中除去清代末年及民國初年在南北巖西端增刻的第24至26號4個道教造像小龕外，宋建道場造像多為5至13米高，4至32米寬的摩崖大龕，題材無一重複，內容前後輝映，頗似一巨幅圖文并茂的佛教故事連環畫長卷。

外院，原稱廣大寶樓閣，俗稱大佛灣。造像序列，按其本來布局，從南巖中部入口，往東轉北巖至西端依次為：

第1號 象徵邪惡侵犯道場的下山猛虎。

第2號 是以金剛神化現忿怒身像為中心的“八大、六通”護法神群像。

第3號 是宣揚佛教“因果業報，輪回轉世，靈魂不滅”教理的“六道輪回圖”。圖刻無常大鬼張口、長舒兩臂擁抱“六趣輪”，內浮雕“六凡衆生”，由于業因升沉于無有始終的天、人、地獄等六道中。

第4號 宣揚三仙人勤修陀羅尼成佛的“廣大寶樓閣”圖。圖刻“廣大寶樓閣”下趺坐三仙人，均髻髮髭鬚，雙耳吊環，身著袈裟，手結禪定印。視三仙人，又無不具趙智鳳像的特徵，且貌有老中青之別，頗似展示趙本尊一生勤修陀羅尼即身成佛。亦是為僧俗示現一條修行成佛之道。

第5、6號龕，是一組示現佛之智慧慈悲的聖蹟像。

第5號 盧舍那佛與文殊、普賢菩薩龕（原習慣稱：華嚴三聖）。三像均高達7米，頂天立地、宏偉壯觀。在16米寬的龕壁遍刻81個月輪龕佛坐像，象徵佛于身智以種種光明照耀衆生。

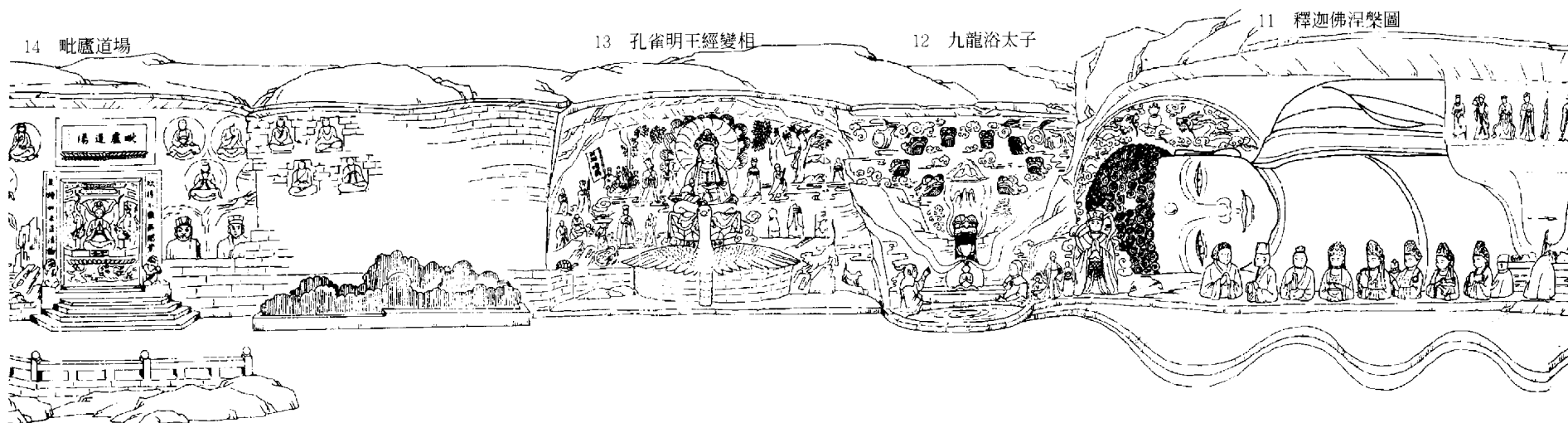
第6號 舍利寶塔。意為安置佛舍利子之寶所。故于8米高的塔身及塔檐瓦當，鏤刻佛坐像135尊。

第7、8、9號龕，是一組展示以千手觀音為中心的菩薩之願力功德的造像。

第7號 妙智寶塔圖。佛家云：“妙者，褒美不可思議法也。”故圖上鑿五級寶塔，塔體、瓦當刻佛、菩薩像61尊。圖下刻攢尖塔龕，內趺坐髻髮、髭鬚的趙智鳳像。塔龕外，或跪或立、或拱揖或扶杖、或作悲泣狀的世俗男女求法像14身。龕下匾書“毗盧庵”，示意為密家寶所。

第8號 千手觀音像。具名千手千眼觀世音菩薩，是密教信奉的主尊菩薩之一，唐代以來方見琢繪此像。按唐伽梵達磨譯《千手經》云：觀音在過去無量劫，聽千光王靜住如來說《廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼》，發誓要利益一切衆生，于是長出千手千眼。然寺院中一般造型，多按該經描述，于兩手兩眼外，左右各具20隻手、眼，各配于二十五“有”，而成千手千眼，以表度一切衆生有無礙之大用。但寶頂千手觀音，則似按唐智通、菩提流支所譯之《千手經》描繪鑿造，敷金重彩，妙色超三界。頭著48佛寶冠，冠下垂紺髮，面具三眼，于身後左右孔雀展翅開屏式的鏤雕一千零七隻手，掌中各飾一眼，手持各種法寶，顯示菩薩尋聲救苦通途無礙，具有超人的智慧和能力。此處造像是舉世同類題材造像之最奇特精美者。

第9號 化城喻品圖。化城喻意衆生修行到達成佛寶所，途遠險惡，佛恐行者疲倦退却，于途中化現城廓，使行者養足精力，繼續前進到達成佛之所。故從下至上刻“化城”和“正覺院”、“淨土宮”宮殿式建築。其院內設趙本尊、宮內設大日如來像，城廓和院、宮門外，或行或立世俗行者像數十身。圖右鑿不設像的“舍利寶塔”，塔刻偈語：“天澤無私，不潤枯木。佛威雖普，不立



無根”。寓意與化城品圖相呼應。

第10、11、12和31號造像，合為一部完美的佛傳故事圖，宣揚釋迦佛為末世眾生設化，故展示佛一生的行事。前三龕造像成“品”字型，排列東南北巖，以位東巖的第11號釋迦佛涅槃圖為中心，位東北巖角的是第12號九龍浴太子圖，位南巖東端的即第10號釋迦太子行化圖。

第12號 九龍浴太子圖。圖左側壁刻釋迦太子從摩耶夫人右脅而出的釋迦降生圖，圖正壁即鑿九龍吐水洗浴趺坐于金盆內的釋迦佛初生時像。

第10號 釋迦太子行化圖。圖碑均因早年崖壁水患失治剝殘。究其殘存圖相，尚識得太子游四門及月夜騎馬逾城出走等故事情節內容。

第11號 釋迦佛涅槃圖。佛涅槃像頭北足南、右脅側卧整個東巖，長達31米還僅示現出大半個身軀，膝下似隱沒于南巖里。刻工意到筆伏，以示佛大不可度量。龕際雲端立佛母及其眷屬像9身禮佛。佛前似從地下湧出19身佛的弟子、帝釋、天王等半身像。十二弟子立佛龕正中。具有趙智鳳像特徵的鬚髮人位立佛首前，抱拳當胸，面對手捧香花燈水果等供物、面向佛首而立的柳本尊和佛典著載的十大弟子像，似在答禮，又像似在代佛傳言。柳本尊及十大弟子，似在向佛表示敬意，也似在聽鬚髮人講述佛的遺言。⁽³²⁾此外，圖龕前置有釋迦佛神力所化的與龕等長的九曲河，圖巖上的聖蹟池石上刻有一雙1.8米長的“釋迦佛足相圖”，池邊還屹立三級四面“釋迦真如舍利寶塔”。這些都是佛涅槃時遺留人間的聖蹟。另第31號栗咕婆子龕，位南巖圓覺洞下崖壁，面東，上設三身佛坐像，下立作悲泣狀的一大一小二女像，伸手指向潤東佛涅槃圖，作追戀狀。按佛典著載，這亦是佛涅槃時“人天畢會”的有機組成部份。

前期各代石窟造像刻繪佛傳故事的局部（特別是佛涅槃圖）並不鮮見。但如寶頂山石窟于一處，用高達7米、長近60米的崖面，高浮雕琢出佛誕生至涅槃等係列圖像，不僅意全像妙，且合經所說，並出現了新的題材內容，是為國內石窟群中罕見。

第13、14號 似俗講道場的核心，宣揚密法有大威力的造像。

第13號 孔雀明王經變相，位北巖東端。圖似按密教四大法之一的《孔雀經法》和有大威力的《孔雀神咒》雕琢。圖刻明王非忿怒尊，作菩薩形，駕乘孔雀，具名佛母大金曜孔雀明王。其左右布設帝釋天與阿修羅爭鬥場景和比丘沙底破薪圖。宣揚習“法”能息災，持“咒”能滅一切諸毒怖畏災惱，攝受覆育一切有情。故多顧謂圖曰：“禳災儀壇”。

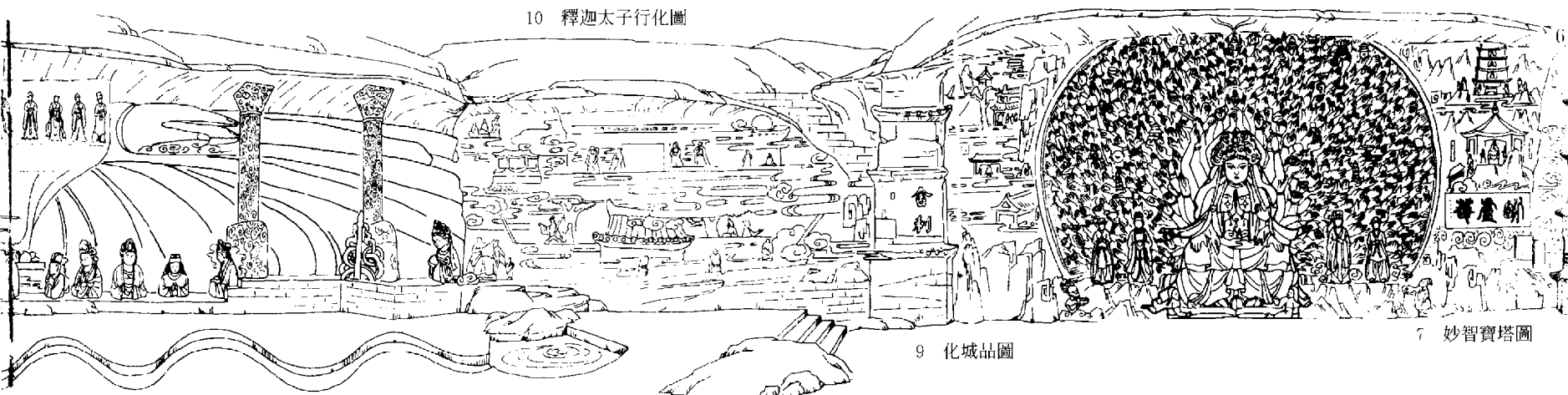
第14號 毗盧道場洞。謂為密教大日如來說法布道的場所。洞額匾書“毗盧道場”，洞內外壁遍刻佛、菩薩、天王等像，均精工富麗。洞正壁設大日如來，全跏趺坐于拔地頂天凸鑿的八角攢尖塔亭內，頭戴五智寶冠，手結最上菩提印，口飾文理之光，似正在為其眷屬說調伏之法。洞內諸佛菩薩、金剛、諸天等像，或端坐或肅立，或長跪佛前，致問聽法。視全洞造像內容，有學者以為可能出自《清靜法身毗盧舍那心地法門成就一切陀羅尼三種悉地經》。經云：“毗盧佛與百千億化身釋迦牟尼佛說調伏之法，令一切眾生普得安樂。毗盧佛說心地神咒，口中現文理之光，二金剛及普賢、文殊、觀音、彌勒、金剛藏諸菩薩，先後跪佛前致問聽法”。

第15、16、17號造像，是一組內容交相輝映的融儒入佛，佛教中國化、儒家化的象徵，亦是“奉母至孝”的趙本尊向僧俗宣講“孝”為成佛之本的生動表現。

第15號 父母恩重經變圖。學術界多認為該經問世于唐代，謂為國人所撰的“偽經”。然寶頂經變圖採用的是“宋慈覺禪師（宗頤）所撰十恩德頌”琢繪，從“第一懷擔（胎）守護恩”至“第十究竟憐憫恩”的圖像、語言，無不與當代世俗相通。如圖刻“三千條律令，不孝罪為先”，“在生遭霹，地獄飲烱銅”，即民間傳頌至今的語言。

第16號 雷音圖。圖頂刻煞有旋轉乾坤之勢的風雲雷雨電神和手捧“敕燒殺五逆者”聖諭的天使。圖下烈焰中倒卧2人，即世俗斥為不孝之人遭“雷打火燒”者。

第17號 大方便佛報恩經變圖。主按《大方便佛報恩經》雕琢。然佛學家言該經“失譯”，無撰寫人名、年代，並云“係結集



家之手草”。顯見非佛教出世之經典，類似《父母恩重經》也未可知。經變圖刻從“六師外道謗佛不孝”至“大孝釋迦佛親擔父棺”12組雕像，展示佛歷塵沙劫因地修行行孝，難捨能捨，難爲能爲的種種自我犧牲精神。宣揚佛以身設化法，善巧方便教育末世衆生報父母恩德。圖刻經云：“我（佛）得速成無上菩提，由孝德也”。

上述三龕造像在唐代之前的石窟中不多見，這恐與經典出自唐人手筆相關。

第18、19、20號造像，是一組展示“天堂”之樂、“地獄”之苦，宣揚佛教的唯心哲理和“因果業報”的造像。“天堂”與“地獄”，都是佛家所說爲懾服衆生皈依佛法而構設的幻景，但其所表現的圖像又無不是當世社會生活的折光反映。

第18號 觀經變相。全圖似按《阿彌陀經》和《觀無量壽佛經》雕琢，上部七曲網欄內，展示以西方三聖半身巨像（高345厘米）爲主體的極樂淨土美景依正莊嚴，俗稱“天堂”。網欄外的中下部，圖文並舉刻繪以三聖接引像爲主的“三品九生”九組雕像和“九品往生”蓮花童兒群像等。圖左右序刻“十六觀”圖頌，但非韋提希夫人，而是十六位不同階層、年齡的男女僧俗像。按《彌陀經》云：“天堂”無有諸苦，但受諸樂，衆生嚮往，祇要持念阿彌陀佛名號，一心不亂，即得往生，最爲切要。故自來世俗信仰淨土者不乏其人。圖崖面高8米、寬至21.6米，是國內石窟中最大的一鋪觀經變相圖。

第19號 六耗圖。圖刻像20多身，偈頌30件計687字。圖額榜題“縛心猿鎖六耗”。圖刻一行者袒胸露腹抱一猿猴，旁刻文字“天堂及地獄，一切由心造。作福也由他，披毛從此得。”這是一幅採用南齊“傅大士作”的，宣揚佛教“萬源發于一心，一切由心造”的唯心主義的造像，石窟造像群中不多見。趙智鳳把這幅圖安排在“天堂”與“地獄”之間，即下設碑刻所云：“天堂地獄，祇在眼前。諸佛菩薩，與我無異。”意爲上“天堂”，下“地獄”，乃至成佛，都在于“心”。但又云：“相識滿天下，知心能幾人。”

第20號 地藏與十王、地獄變圖。（習慣簡稱：地獄變）全圖似按《地藏十輪經》、《地藏菩薩本願功德經》爲主，融合《佛說十王經》、《大方廣佛華嚴十惡品經》等經典雕琢的，以地藏菩薩爲主尊，展示菩薩大願：“地獄不空，誓不成佛”的造像。故而，圖上部正中趺坐作菩薩形的地藏巨像（高378厘米）。菩薩頂部左右壁鑿十佛坐像，蓮座左右設“十殿閻王”（簡稱“十王”）和“現報司官、速報司官”坐像。其蓮座下的中下部崖面，圖文並重地展示“十八重地獄變”圖。獄中酷刑目不忍睹，牛頭馬面形象“奇譎幽怪，古今所未有也”，令人觸目驚心，不寒而慄。下部地獄變正中立具有趙智鳳像特徵的祖師說法像，其左右豎刻偈戒云：“天堂也廣，地獄也闊，不信佛言，具奈心苦。吾道苦中求樂，衆生樂中求苦。”圖崖面高達12.68米、寬至19.95米，是爲同類題材造像之最。自唐人畫“地獄變”以來，石窟中完好保存至今的唯此一圖。

第21、22號，是一組宣揚趙智鳳的先師柳本尊是大日如來示現攝化衆生的造像，亦是給僧俗展示苦行即身成佛的範例。畫面宏大，高達12.6米、寬至25.4米。

第21號 柳本尊行化圖。圖巖檐刻五佛四菩薩，榜題“唐瑜伽部主總持王”。圖正壁上端趺坐作居士裝的柳本尊像（通高520厘米）。冠平頂方巾，頂上趺坐大日如來。本尊面飾三縷青鬚，身著大袖袍服，眇左眼、無左耳、缺左臂，示現他歷經苦行“十煉”的形像。其左右序刻他自唐光啓二年（886年）至後晉天福七年（941年）苦行十煉的10組雕像和題記。其座下橫立比丘、比丘尼和文官、武將，命婦、侍女等世俗男女老少侍從像17身。全圖再現了本尊即大日如來再世攝化衆生的生動過程，故正中本尊作隱法身現凡身的形像。

第22號 十大明王像。鑿在柳本尊行化圖崖壁的下部。十大明王，或一首四臂，或三首六臂、八臂，都怒目攢拳，赳赳英武，巨狀鬼怪，膚脉連接，是石窟中寫實與誇飾互補的代表作之一。據佛典著載，凡諸佛菩薩皆有二輪身：一是正法輪身，由所修之行願所報得之真實身也；二是教令輪身，即受大日如來教令，現忿怒身，降伏諸惡魔之諸尊，稱爲明王。十大明王像序刻在本尊行化圖下，即表示柳本尊是大日如來示現攝化。

北巖造像至此結束。在民國元年（1912年）之前，大佛灣西端深澗無今佛緣橋通往南巖。觀者必須原路返回到南巖中部的進口處，再沿巖而西去觀受教調伏心意之法的牧牛圖（通編爲第30號），續進圓覺洞（第29號）參觀十二圓覺菩薩長跪佛前請教因地修證之法門，再出洞去瞻柳本尊苦行成佛的正覺像（第27號）。這三大龕洞是大佛灣俗講道場中向僧俗宣講修行之法門與行願果報的最後一組造像。



20 地獄變相

第30號 牧牛圖，與東段的護法神龕僅距進口道一路之隔，是大佛灣最引人注目的一幅白描圖。圖似按史失其載的北宋“楊次公證道牧牛頌”雕鑿，圖文並舉向僧俗宣講修行功夫次第略十位。圖雕琢十牛十牧10組組雕，人、牛多與真實的等大，人情態各異，牛其狀非一。這原本為以牛喻心，調伏心意的禪宗修行過程，然經天才匠師的再創作，運用寫實和極為自由地表現手法，展現了一幅散發出泥土芬芳的圖景。自來群眾多親切地稱它為“放牛坪”。

第29號 圓覺洞。位牧牛圖尾端，其寓意自不待言。洞口宋人題刻“圓覺道場”。洞門左橫衛一巨獅（通編為第28號）。洞內正壁跏趺坐三身佛，正中大日如來冠上跏趺坐柳本尊居士像。洞左右神龕上跏趺坐十二圓覺大士。洞中心面佛長跪一菩薩，示意十二大士依次向佛請教因地修證之法門。全洞造像近似圓雕，精工富麗，貌似一座帝王宮殿。

第27號柳本尊正覺像，位南巖西端，與北巖柳本尊行化圖遙相對映。龕單刻大日如來半身像（高430厘米），頭著五智寶冠，頂上坐柳本尊居士像，身穿通肩袈裟，手結縛定印。這是向僧俗展示柳本尊苦行即身成佛的十地圓滿像，故作隱凡身現法身之形像。中國人修煉成佛，對佛教史是個重大突破。它對研究佛教密宗發展史提供了新資料，為佛教考古學提出了新課題。

總觀大佛灣道場造像，似以“毗盧道場”為核心。其左翼第3至13號造像似向僧俗宣講佛教教理，展示“四聖”宏偉形像，宣揚菩薩悲愍眾生，密法有大威力，解救眾生苦難通達無礙；其右翼第15至30號（不含第23至26號清末和民國初年的4龕像）造像，似向“六凡”眾生宣講“縛心猿鎖六耗”，示之以“天堂”之樂，懾之以“地獄”之苦，導之以苦行為樂，以“孝”為成佛之本，當世即身成佛的教理。

綜觀大佛灣造像，幾乎將當世佛教各宗各派之學理，用圖文並舉的形式表現出來，始之以六趣唯心，終之以齊證圓覺、柳本尊苦行成佛。“佛之智慧慈悲，著見于巍巍之相好。菩薩之願力功德，示現于蕩蕩之行儀。故此部造像，有教有理，有行有果，直將佛說十二部經一網收盡”。充分展示趙氏創建的教相道場造像內容，顯密結合，然以密教為核心的特點。

(3) 內院小佛灣——事相道場造像群

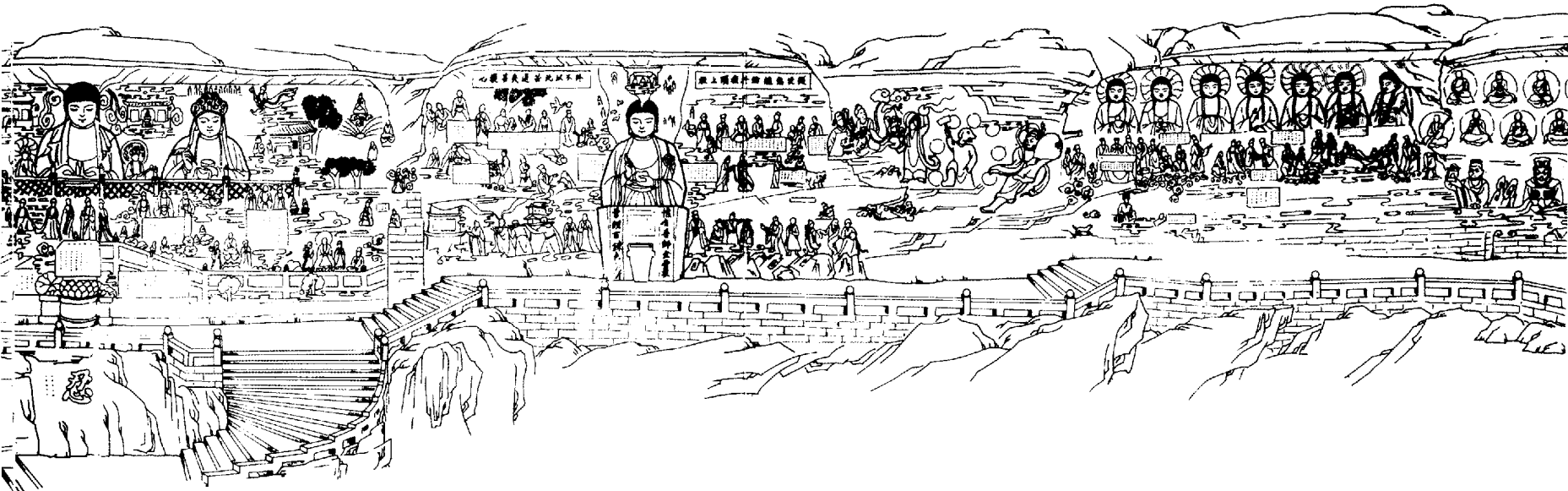
內院，原稱大寶樓閣，俗稱小佛灣，位聖壽寺右側，與大佛灣一寺之隔。

小佛灣是趙智鳳首先開建的“壽聖本尊”殿，專為其信徒發心、受戒、煉形、觀想而設的事相壇場。其主要建築即是順維摩頂山勢面北石砌的一座壇臺，臺高231厘米、寬1650厘米、深790厘米。臺上用條石砌成石壁、石屋，壁面遍刻佛像，壁頂端用石條、石板置檐或作坡形屋面房蓋，以蔽雕像風雨。壇臺左側設灌頂井龕，臺前院壩內設祖師法身經目塔（簡稱：祖師塔），塔後立七佛龕壁。此外，壇臺後約30米的維摩頂還設有護摩壇。凡修密行者，必須參禮祖師塔，觀七佛壁，然後始登灌頂壇。

小佛灣歷經滄桑，現尚存造像1129尊，鐫刻經目、經文、偈頌等5705字。現存龕洞通編為9號。⁽³³⁾

第1號 祖師塔。出地面高791厘米，是一座三級四面樓閣式石塔。塔各級由塔座、塔身、飛額、塔檐組成，頂置蓮座、相輪、寶珠、塔刹。塔身和各級飛額刻大小月輪龕佛坐像103尊，空白壁面遍刻顯密經目，現存510種，計2135卷，3862字。塔第一級北面，飛額橫書8字：“佛說十二部大藏經”，塔身月輪龕內跏趺坐鬚髮髯、手結縛定印的祖師（趙智鳳）像，左右刻“六代祖師傳密印，十方諸佛露家風；大願弘持如鐵石，虛名委若埃塵。”其他三面刻經目。第二級四面設佛坐像，左右刻偈頌。北面坐大日如來，左右刻：“普為四恩，看轉大藏。”南面正對壇臺上“毗盧庵”洞（第5號）跏趺坐頭著鬚髮，面無髯鬚，身著雙領下垂袈裟，外飾偏衫，手結定印的祖師像。像左刻：“祖師頌曰：一二三三四五六六，心日心心大事足足”；右刻：“本師大願：熱鐵輪裏翻筋斗，猛火爐中行倒旋，伏請世尊為證明，五濁惡世誓先入。”塔第三級四面亦設佛坐像，均手腕飾鐲。⁽³⁴⁾塔刻內容顯示出趙智鳳所持教派的特色：布道宗旨為“普為四恩，看轉大藏”；⁽³⁵⁾二是尊崇祖師，這是密教的特點，故第一級設祖師像；三是所持經典，佛說十二部大藏經。這是修密行者入壇前必修的重要一課。

第2號 七佛龕壁。位祖師塔後。壁鑿七佛圓龕坐像，飛額鑿25個小圓龕佛坐像。下壁原刻有南宋席存著為之銘的“趙智鳳事實”。左右側壁現存刻《恒沙佛說大藏灌頂法輪經》、《南無金幢寶勝佛教誡》和《祖師傳偈》等。圖文表明，小佛灣是修密行者灌頂受戒的壇場。



第3號 報恩經變洞。位壇基西部石砌一洞，與壇臺上毗盧庵洞上下重疊。洞正壁鑿釋迦佛坐像，左右壁分別刻大方便佛報恩經變和父母恩重經變圖。內容與大佛灣第15、17號龕大同，僅規模大小和未配刻經文而異。洞設在古時從正中登壇臺的梯道右邊，似為修密行者登壇場前，觀想釋迦如來成佛之道，明白孝為成佛之本而設。

第4號 壇場殿堂佛龕。位上壇臺迎面的正中，間寬1198厘米。正壁（高287厘米）及左右壁遍刻337個月輪龕佛坐像。正壁下部鑿“十惡罪報圖”，圖旁題刻“佛言貪愛罪報”、“持官威而侵奪民財者”等罪名目。殿堂是修密行者發菩提心，持十善，戒十惡，接受阿闍梨親授“三密”法的儀壇，而後方可入左右禪室觀想，煉形，故遍布月輪龕佛，以示千佛萬佛降臨。

第5號 毗盧庵洞。全用條石砌成，洞頂置坡形屋面蓋，洞門呈懸山式屋頭斷面，洞內外六壁及房架挑頭刻佛菩薩、明王、力士等像212尊。

洞內：正壁及左右側刻月輪龕五佛四菩薩坐像及“六代祖師傳密印，十方諸佛露家風”等偈頌語。正中大日如來頂上趺坐柳本尊居士像。左右壁上部刻柳本尊“十煉”圖，構圖與大佛灣第21號大同，異者本尊像不飾三綰青鬚，無“十煉”題記和17身侍從像。下壁刻八大明王半身像。洞額題名“毗盧庵”，其左右刻“虛空法界遍包含，祇是毗盧一座庵”等偈頌語。此洞似專為修密行者觀想、煉形而設。觀本尊苦行即身成佛，從而達到“本尊即我、我即本尊”，自性心與佛心交融的效果。

第6號 一佛二菩薩洞。位壇臺西端後部，形制與毗盧庵洞大同。正壁三層各鑿3個月輪龕，每層均坐大日如來與文殊、普賢菩薩像。上層大日如來冠頂上坐一佛像，中層大日如來冠上飾一朵蓮花，下層三像剝殘不識，此部造像習慣稱“華嚴三聖”。李巳生先生以為：正壁菩薩裝像三排九身的組合結構與金剛乘曼陀羅“理趣會”相同。此說頗與趙智鳳宣揚的勤修密法，凡夫之身即身成佛的教理相合。

第7號 禪室。位壇臺東端，與一佛二菩薩洞相對，形制亦同，但不設像。洞門面向殿堂，是行者修持的禪室，亦稱僧室。

第8號 金剛神洞。與第7號為前後洞室，通向殿堂的西壁開三個門洞。龕額書“毗盧庵”。龕頂橫列七佛圓龕。龕中為秘密主金剛薩陁化金剛神坐像，頂光上排列三尊（中大日如來，左柳本尊，右釋迦佛）半身像。金剛神座下左右立人身飛禽、走獸頭形的“六通”護法神像。洞左右壁刻月輪龕佛像，現存74龕。此鋪造像為道場的內結界像。

第9號 灌頂井龕洞。位壇臺西19米處。洞前鑿有一常年不涸的深井。洞內設觀音脅立二侍者、二金剛神像。洞門左右對刻“寧以守戒貧賤而死，不以破戒富貴而生”等偈語。此部造像似為行者登壇剃度灌頂而設。

此外，外護摩壇設在小佛灣上面的維摩頂（殿），現尚存一方壇（高157厘米、面寬435厘米），四面布滿月輪龕佛像，並題刻有“相識滿天下，知心能幾人”等偈語，另位大、小佛灣東約300米處，俗稱“倒塔坡”的山坳上，聳立一座現為四級八面樓閣式的“轉法輪塔”，無頂，亦是寶頂山石窟道場的重要組成部份。疑此塔似未全工之作，或因故殘損？尚待考辨。

上述大、小佛灣造像題材內容雖有相同之處，但却有教相俗講道場與事相專修儀壇之別。一座石窟道場布局，具備教相、事相二門曼陀羅和集受戒、灌頂、觀想，修行“三密”相應之壇場為一體，在中國石窟群中獨一無二，因之，寶頂山石窟不失為一座完備而別具特色的密教道場。

3. 寶頂山石窟密教道場造像群的特色。

寶頂山密教道場造像，是公元12至13世紀間中國漢地密教幾乎絕響的南宋之世，由趙智鳳承持唐末四川“唐瑜伽部主總持王”柳本尊教派，^{〔36〕}審時度勢，隨緣化度的創建，故爾別具時代特色。其顯著特色有二：

其一，顯教題材的造像莫不打上趙氏教派的烙印。趙氏設計的大佛灣俗講道場，即按經典吸收大量的顯教題材造像入內，但又無不對其進行一番改造後始納入其序列的。其改造的手法淺見有五：

一是對顯教題材造像的構圖增設具有趙氏教派特徵的人物像——柳、趙二本尊。如立于圓覺洞正壁三身佛左右的二像和立于佛涅槃圖前弟子群像之首、次的二像，即佛典不載的柳、趙二本尊像。

二是對顯教題材造像中出現的不戴冠佛像，均在其主佛頂上加飾以大日如來頂冠上的特徵——金剛佛頂印。即在佛頂上加飾二道



光柱，分向左右各轉三匝，延伸至龕檐邊緣。如西方三聖、大方便佛和七佛中的正中佛及釋迦太子像等，莫不是這樣。

三是對無佛像出現的顯教題材造像。在圖中顯位增設鬚髮髯的祖師(趙智鳳)像，并刻祖師偈頌語。如牧牛圖末端即設手結定印的祖師坐像，頂上碑曰：“無牛人自鎮安閑，無住無依性自寬，祇此分明誰是侶，寒山竹綠與巖泉。”又如地獄變中三級石塔前立的鬚髮髯的祖師像，一手執經卷，一手結說法印，像頂上刻20字偈語，其左右刻祖師說教曰：“天堂也廣，地獄也闊，不信佛言，且奈心苦；吾道苦中求樂，衆生樂中求苦。”這在前期各代的繪畫、造像中，均不見有這樣的情況。

四是在幾鋪宣講佛教教義的構圖中，乾脆有鬚髮人像代替原圖中的主像。如“六趣輪”中心的主尊像，六耗圖中心的主尊像，即是這位頭著鬚髮的祖師像。趙氏聲言“諸佛菩薩與我無異”，此即一例。

五是對觀經變中“十六觀”的圖文進行了創造性的改造。按《觀無量壽佛經》和其他石窟群中刻繪的“十六觀”中的觀想像，無不是韋提希夫人，而寶頂“十六觀”中的像，却是16位不同階層的世俗男女或比丘像，頗似為宣揚凡夫亦可即身成佛的密教學理而作。為便于世俗理解每“觀”中數百字的深幽難解的經文，濃縮其要旨為20字頌詞。如“水觀”頌曰：“禪心澄定水，堅住即寒冰，一片常清淨，光明直下生。”較冗長的經文言簡意明，加之有像示範，使世俗人等一目了然。

上述這些顯教題材的造像，經過趙智鳳這樣一番改造，不僅自然成為具有趙氏教派特色的教相俗講道場的有機組成部份，亦是佛教至宋代“顯密交融”的反映，從而也會獲得佛教內部各派的支持。

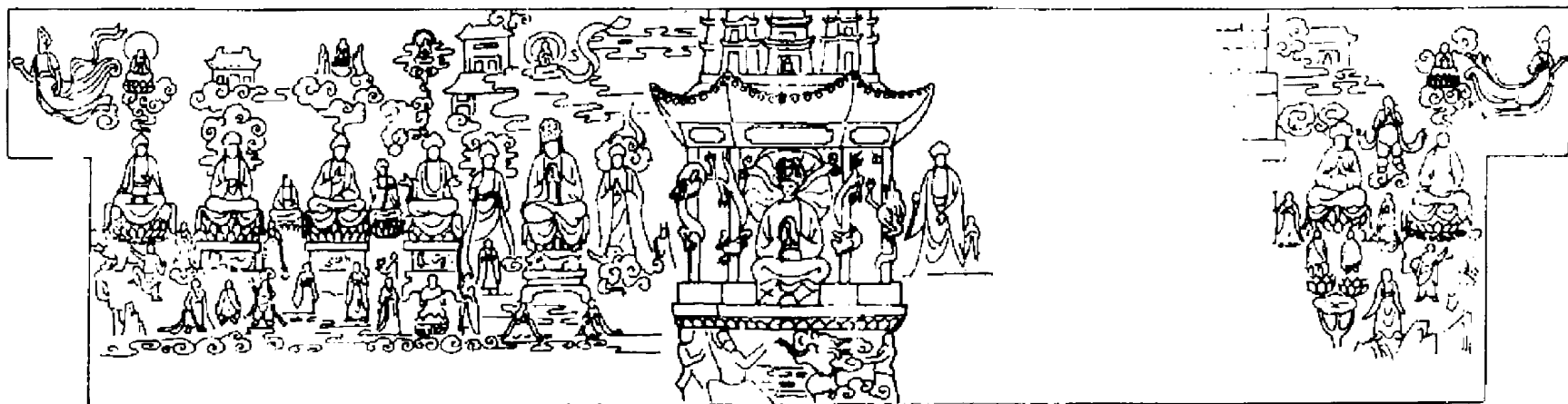
其二，用大量雕刻突出宣揚“孝”為成佛之本。俗講道場的大佛灣北巖，用了高8米、長60米的崖面，琢繪出內容前後銜接的四巨幅圖像，圖文並重地宣揚儒家的孝道。一是父母恩重經變相，圖刻11組情節連貫、形象生動、感人肺腑的組雕，展示父母含辛茹苦撫育兒子成長的過程。在圖下層“地獄變”刻曰：“三千條律令，不孝罪為先；人間遭辟歷，地獄飲烊銅。”二是刻有風雲雷雨電神的雷音圖，圖下倒卧不孝之人遭“雷打火燒”的畫面，一天神手捧聖諭：“敕燒殺五逆者”。三是歌頌釋迦佛前世今生因地修行行孝報恩的大方便佛報恩經變相，圖刻十二組雕像，其中釋迦佛因行孝證三十二相圖刻經云：“佛言……我疾得阿耨多羅三藐三菩提，由孝德也。”最後是觀經變相，圖正中刻《大藏佛說觀無量壽佛經》云：“……一切凡夫欲修淨業者，得生西方極樂國土。欲生彼國者，當修三福：一者孝養父母……乃是過去未來現在三世諸佛淨業正因。”在佛祖巖龕內還刻有“家家孝養二親，處處皈依三寶”偈語。

從上述圖文看出，趙氏宣揚孝道用心良苦，既喻之以理，又動之以情，更誠之以法。這裏與其說是佛教的道場，不如說是儒家倫理的教化地，全國石窟群中罕見。寶頂山石窟造像的兩大特色，是在南宋之世理學大興，孝宗皇帝崇尚孝道，儒釋道三家思想交匯，佛教顯密交融的形勢下，趙氏審時度事，引顯入密、融儒入佛創建道場的明見之作，從而大得當朝統治者和廣大世俗民衆的支持。

寶頂山石窟是中國古代石窟藝術史上的最後一座殿堂

寶頂山石窟是一座完備而別具特色的石窟道場造像群。它由名不見經傳的大足僧人趙智鳳承持釋史失載的唐末四川柳本尊教派，傾畢生之力主持創建，又大成于宋末蒙軍大舉進攻四川之時。元季兵燹一劫使大足失去州縣治活動的中心地位，致使于晚唐藩鎮割據之際大興至南宋世崛起的整個大足石刻史失其載，而不被國人注目。20世紀初，法國色伽蘭入川考察石窟，也未涉足大足。40年代，大足石刻考察團雖然曾有大足石刻可與雲岡、龍門“鼎足而三”的評價，然因不久抗戰勝利，專家們各還其所等原因，亦未引起士林矚目。1956年，中國美術家協會考察團專程赴大足考察後，在美術界曾轟動一時。但後來由于交通等人所共知的原因，專家、學者赴大足考察石刻者無幾。80年代初大足石刻對外開放，方漸引學術界注目，上海辭書出版社出版的《宗教詞典》首載大足石刻和北山石窟、寶頂山石窟條目，但對大足石刻藝術的成就及其在中國石窟史上的地位和作用，仍言者不多，更不用說寶頂山石窟了。然而僅就寶頂山石窟藝術的成就而言，對中國石窟藝術的創新與發展，即作出了歷史性的貢獻。

一、寶頂山石窟為中國石窟藝術史增添了新頁，可證史之誤補史之缺



寶頂山石窟是中國古代石窟史上最後的一座大型石窟，在石窟建設、藝術和佛教史上占有重要地位。

1. 寶頂山石窟是宋代開鑿的唯一的一座大型石窟，可填補宋代石窟史的空白。

中國石窟建設大興于南北朝，盛行于絲綢之路要衝和黃河流域的中原大地，然至唐之中葉因“安史之亂”走向衰落，故歷史上凡論到石窟建設發展史時，多以“唐盛宋衰”一言以蔽之。如乾隆進士王蘭泉在《北朝諸碑總論》中就云“造像始于北魏，迄于唐之中葉”。蘭泉先生之言，若限在北方，無疑是正確的，因晚唐之後未再新開建一座大型石窟。然就全國而言，就有失偏頗了。唐代的四川，由于“蜀中無大戰”等原因，摩崖造像正風起雲湧。時至晚唐，當川西南北造像接近沉寂時，偏處川東南的昌州治大足，以刺史韋君靖于景福元年(892年)開鑿北山石窟為始，歷五代至兩宋，縣境內摩崖造像此起彼伏不已，但除北山外多為中小型石窟。到南宋中期，趙智鳳營造寶頂山石窟道場達到鼎盛，成為大足石刻崛起的象徵，亦是兩宋世新開建的唯一的一座大型石窟，從而填補了宋代石窟史的空白。它與晚唐開鑿至南宋紹興歷250多年建成的北山石窟及20多處宋建的中小型石窟融為一體，從而把中國古代石窟建設史往後延續近400年。宋亡之後，全國石窟建設一蹶不振，從時代來衡量，並就寶頂山石窟藝術的成就而言，均堪稱是中國古代石窟藝術史上的最後一座殿堂。

2. 寶頂山石窟道場造像為中國佛教史增添新頁，可把密教史往後延續近400年。

寶頂山石窟道場造像，是在中外之間、南北民族及地區之間的佛教文化交匯中發展演變而形成的，而又無不打上趙氏思想印記的密教道場。早在唐開元三大士上傳兩部密教大法入中土時，印度不同派別的密教，經南海、西域、吐蕃、南詔等多渠道傳入四川。成都惟尚在中原受業于惠果。大歷年間，有長安章敬寺僧到邛峽傳法。中原地區流行自殘肢體發願供佛。西南方面，有印度僧人到南詔開建“五密”壇場，弘揚瑜伽教，直到大理時期民間還盛傳“梵僧”為觀音菩薩化身。是時印度蓮花生入吐蕃依金剛界大曼陀羅傳授灌頂。當唐武宗“會昌滅法”時，有藏饒薩寺僧人滿載律藏典籍入西康(今四川西部地區)傳法。唐末、五代年間，嘉州柳本尊居士專持大輪五部咒，行化金堂、金水等成都一帶，自殘肢體供佛，頌咒為人驅邪治病，“四方道俗營集座下”。北宋初期，益州沙門光遠等140餘人赴印度參禮，携回梵經多金剛乘部。太平興國五年(980年)印度天息災到汴京所譯新經亦多屬密乘。覺苑撰的《大日經演秘抄》調合華嚴與密宗。西夏譯的經卷中還出現有“顯密法師”、“顯密國師”的稱謂。佛教顯密交融，在北方遼、金、西夏和西南吐蕃、大理時期盛行，與當地文化交融形成複雜的派系。公元11世紀間，印度僧阿底峽應邀入吐蕃講顯密觀行具備教法。其弟子仲敦(1005—1064年)創立噶當派，主張綜合傳承一切大乘顯密佛法，由顯入密，以修瑜伽為主，廣泛影響吐蕃及其他地區。⁽³⁷⁾審視趙智鳳營建的寶頂山石窟道場由顯入密的布局，噶當派的教理及其修習次第對他恐不無影響。南宋時理學大興，朱熹的四川籍弟子度正、陽枋、馮時行等活躍于川東一帶。臨邛魏了翁還為寶頂山道場書榜“毗盧庵”。淳祐四年(1244年)巴川(銅梁)陽枋出任昌州酒正。趙智鳳布道之時，孝宗、理宗皇帝以崇孝道倡理學著稱。淳熙二年(1175年)，孝宗詔建護國金光明道場“保國護聖”，亦正是趙智鳳西往彌牟柳本尊院學法之時。趙智鳳在這特定的歷史背景下，既師承了四川柳本尊瑜伽教派，又吸收了當時頗有影響的噶當派“先顯後密”、“由顯入密”的修持方法，他適應形勢融儒入佛，以像揚教，創建了一座前無藍本的完備而別具特色的密教石窟道場，從而中興密教，實屬難得。由是寶頂山聲名遠播，當時“聲勢之盛，轟動朝野”，成為“成都瑜伽派的中心地”，寶頂山和趙智鳳其名被著載“可補史志缺略”的王象之《輿地紀勝》，理屬自然。

按《中國佛教》一書載：中國密教實傳自開元三大士，弘化于黃河流域，至空海東傳日本，“由是瑜伽密教盛流于日本，而漢地密宗教法則因會昌法難和五代變亂而漸至絕響”。⁽³⁸⁾然而正如王恩洋先生所言：“不意唐末有柳本尊，南宋世有趙本尊，皆傳密者。而趙本尊特留偉迹……將使柳、趙之名普傳世界，密教之緒延二百年，而偉大之佛教，亦得隨瑰麗之藝術以宣揚，功豈小哉。”若按《中國佛教》記述，以空海東傳日本為時限，唐末柳之苦行，南宋趙之篤志，實把密教史往後延續近400年，為中國佛教史增添了新的一頁。

這裏值得注重的是，寶頂山石窟中有柳、趙二本尊像數十身，多位居佛、菩薩行列。其中有些像刻在石窟中顯要的主尊位，柳本尊或趙本尊均著大日如來裝束，或隱法身現凡身或隱凡身現法身(大日如來頂上坐柳居士)。中國人修持成佛，這對佛教史是個重大

突破，從而對研究佛教發展史提供了新資料，為佛教考古學提出了新課題。

3. 寶頂山石窟造像融匯南北方藝術營養，跨登宋代石窟藝術高峰，把中國石窟藝術發展到一個嶄新的成熟階段。

中國石窟藝術是“外來妹”。它是古印度傳播佛教的藝術使者，曾創造過劃時代的健陀羅藝術和笈多式藝術，至公元5世紀間隨着印度佛教衰落而衰落。

石窟藝術自兩漢之際伴隨着佛教傳入中土，逐漸與中華民族的雕塑、繪畫等傳統的藝術相互借鑒、吸收、融合，從而根植于中土，盛行于神州大地，獲得經久不衰的生命力，進而創造性地發展成為中華民族的藝術瑰寶，光照寰宇。

源于古印度的石窟藝術之花，首在絲綢之路的要衝開放，進而在時為我國政治、經濟、文化和宗教活動中心的黃河流域的中原大地盛開；新疆、敦煌、雲岡、龍門、麥積山等一座座石窟藝術殿堂相繼面世，展示出北魏燦爛、隋唐輝煌的藝術風采而蜚聲中外。然自唐天寶“安史之亂”後，中原地區干戈不息，歲無寧日，民生其間，蕩析離居，石窟建設走向衰落，石窟藝術發展停滯。故歷史上凡論說石窟藝術興衰時，亦多以北方石窟建設的興衰而曰“唐盛宋衰”。直到80年代，未全面考察過四川石窟藝術，特別是未看過大足石刻兩宋造像的學者，在論說佛教藝術時仍云：“初唐以後，在風格上出現了盛唐典麗輝煌的氣魄，佛教雕像至此達到它的頂峰，中唐以後衰落。”⁽³⁹⁾然而僅就寶頂山石窟和北山石窟藝術而言，一旦為國人得識，就會為其藝術魅力所折服。如民國大足石刻考察團在時為陪都的重慶展出部份照片和臨摹品時，就在“美術界引起過一陣不小的轟動”，一些美術家不惜長途跋涉赴大足參觀石刻。例如避亂入蜀的北京畫家王仲博、佟君超，就曾專程到大足參觀寶頂、北山石窟藝術旬日，并撰《大足石刻參禮》刊載《旅行雜誌》（1946年7月號）。1956年，中國美術家協會考察團專程赴大足考察寶頂、北山等處石窟藝術後，在我國美術界就大大地改變了前人的說法。如林樹中教授在《四川大足古代雕刻》一文中就說：“大足石刻……大多是宋代作品，這說明中國雕刻藝術也同繪畫、瓷器工藝一樣，經過了唐代的一個高潮，至此又發展到一個嶄新的成熟階段。這些石刻很好地表現了四川地方特色，使我們在很大程度上改正了對宋代雕塑藝術的估價和看法……在我國古代雕刻中具有十分重要的價值。”⁽⁴⁰⁾這就表明中國石窟藝術不是“唐盛宋衰”，而以寶頂山等處的宋代造像為標志的大足石窟藝術，在“盛唐典麗輝煌”的基礎上，又“發展到一個新的成熟階段”。

繪畫與雕塑同源。五代、兩宋文化重視藝術上的獨創性和多樣性，追求意象、本質之美，人物、山水、花鳥發展為獨立的畫科，在理論和技法上提出創見新說。隨着城市經濟的繁榮和市民審美的要求，民間畫工和雕塑匠師的地位和藝術修養的改善和提高，佛教造像藝術也隨之出現了前所未有的變化與發展。⁽⁴¹⁾繪畫與雕塑在造型、審美、技法及理論的發展中，既各有特色，又彼此相通。早期石窟造像的匠師多畫塑皆工。唐代漸有分工，宋代畫塑分工尤細，但畫院與民間的工匠師直接或間接的相互交融，從而促進了石窟造像藝術的發展。我們從寶頂石窟造像中常可追尋到與當世繪畫相似的畫樣和筆踪及其類似的藝術處理手法。如寶頂大小佛灣中數以百千計的月輪龕佛像，與五代杜子鑲在成都龍華東禪院所畫毗盧佛坐日輪圓光蓮華上的表現手法大類，然而在這之前的各代石窟中却少見。寶頂石窟中採取多種形式的半身像的處理手法，又與北宋畫家趙昌的折枝花卉和山水畫中“馬一角”等意到筆伏的手法有異曲同工之妙。特別是大佛灣的“卧佛”長達31米還僅示現大半個身軀，較之求全更勝一籌。這當是宋代匠師對石窟藝術發展的新貢獻。

宋代匠師成功地運用寫實與誇飾并行互補的藝術語言，塑造人性與神性對立統一的佛、菩薩、天王及世俗人物等，“發前人之所未發”者，比比皆是。如白描式的“牧牛圖”，大刀闊斧粗獷無華；殿堂式的“毗盧道場”，則精雕細琢，典麗輝煌；地獄變中的“醉酒圖”組雕，諸般地獄中受苦刑的人們，“十王”左右侍立的臣使、侍從，以及明王、武士像等，或寫實或誇飾或寫實與誇飾并行互補，“摹難顯之狀，傳難達之情”，雕塑藝術語言豐富而強烈，足以“披瞽而駭聾”。⁽⁴²⁾這又是宋代匠師在石窟造像中的創造。

前期石窟中的佛、菩薩造像，由于受到儀軌和程式的約束而幾乎成定式，同一類型的造像，千里之外，百年異時而風格相同。若把它們放在一起，則很難區分出是不同地區、不同時代的作品。但寶頂山石窟造像性格差異明顯，石刻匠師注意到傳神寫照應“氣質均盛”，“度物象而取其真”，進而探索其不同性格人物的五官造型、體態動式等特徵與其內在的聯係，務求傳神寫心。在同一區域乃至同一龕中的同一類型人物的形象、神態，多力求其有所變化，從而創造出光彩照人的藝術形象，豐富和發展了佛教造像體系。諸