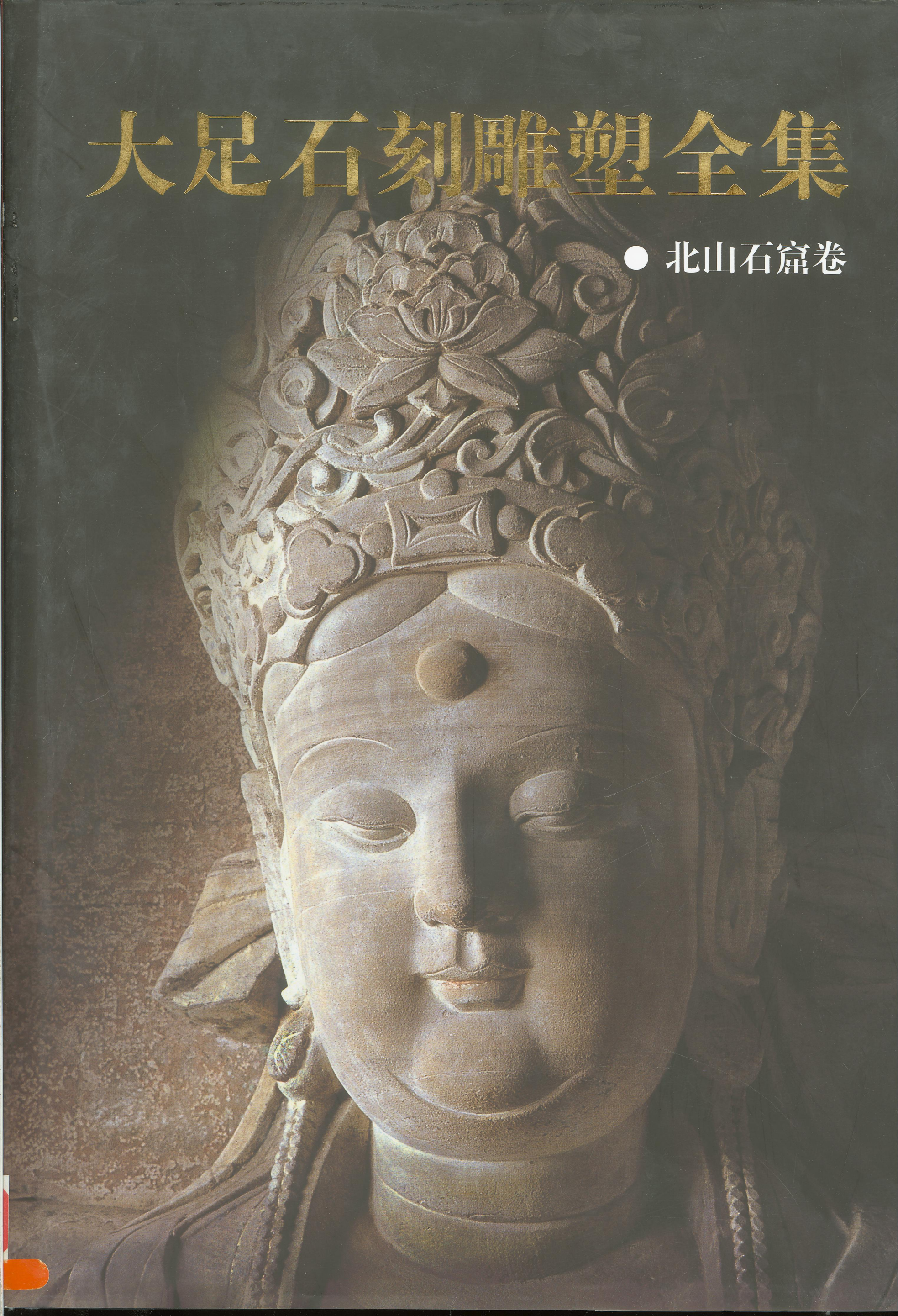


大足石刻雕塑全集

● 北山石窟卷



大足石刻雕塑全集

北山石窟卷



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

美術編輯 王慶倫
郭 宜
文字編輯 裴小蕙
封面設計 王慶倫
技術設計 王慶倫
攝 影 王慶倫(主機)
郭 宜
李代才

圖書在版編目(CIP)數據

大足石刻雕塑全集: 北山石窟卷/郭相穎主編; 黎方銀
編. —重慶: 重慶出版社, 1999
ISBN 7-5366-4735-2

I .大… II.①郭… ②黎… 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41001號

大足石刻雕塑全集
DAIU SHIKE DIAOSU QUANJI
北山石窟卷
BEISHAN SHIKU JUAN

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 27.5
1999年12月第一版 1999年12月第1版第1次印刷
印數 1—1 500冊

*

ISBN 7-5366-4735-2/J·731
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：黎方銀

主編助理：陳小平

凡 例

- 一、本全集收載的為大足石刻雕塑的代表作品，所載以宋代石刻雕塑為主，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，計分為《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。為保持寶頂石窟專論的完整性，並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；圖版為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為序，記錄了大足石刻重要的歷史資料，具有較為重要的史料價值。全集以大足石刻的藝術價值為主要取向，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為編排順序；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、本全集分為8開精裝本和大64開袖珍本兩個版本。此為8開精裝本。

大足石刻概論

——代序

郭相穎

一

“大足石刻”是保存于重慶市大足縣境內，自唐宋以來宗教石窟藝術品的總稱。是與雲岡石窟、龍門石窟“鼎足而三”的中國著名石窟。現存的最早作品是建于唐初永徽(650)和乾封年間(655)的尖山子摩巖造像。大足石刻自唐末有較大發展，經五代至南宋達其鼎盛，公元9世紀末至13世紀初是造像的主要時期，餘波蕩及明、清。全縣共有佛、道、儒三教造像5萬餘尊，其中佛教題材占80%，道教題材占12%，三教題材占5%，餘為歷史人物等造像，銘文10萬餘字。各級政府公布為文物保護單位達75個之多。其中北山、寶頂山、南山、石篆山、石門山五處摩巖造像和多寶塔為全國重點文物保護單位。舒成巖、妙高山、尖山子、千佛巖四處摩巖造像為重慶市文物保護單位。餘下的為大足縣文物保護單位。

大足縣地處東經105° 28′ 06″—106° 01′ 56″，北緯29° 22′ 28″—29° 51′ 49″。介於重慶與成都兩市之間，東距重慶120公里，西距成都270公里。縣域約1400平方公里，丘陵地貌，山巒起伏，溪谷縱橫，石巖綿延。年平均溫度17.3℃，氣候溫和，四季宜人。大足石刻多造於海拔500公尺左右，侏羅紀強度為15—30MPa（兆帕）的細砂巖之上，因石刻造像眾多，遍布全縣，故享有“石刻之鄉”美譽，現已是遐邇聞名的古代宗教文化藝術與旅遊觀光的勝地。

今大足縣域，東周時為巴國屬地，秦時為巴郡屬地，漢時為益州郡墊江縣，東晉時為梁州巴郡墊江縣，隋時為涪陵郡赤水縣和資陽郡隆康縣屬地，唐初為山南西道合州銅梁縣與劍南道普州普康縣屬地。據《元和郡縣圖志》銅梁縣條載“長安四年(704)刺史陳靖意以大足川(今瀨溪河)僑戶輻湊置縣”，說明其時瀨溪河流域，物產豐富，民戶日增，為建縣創造了條件。又據《元和志》載“皇朝乾元元年，左拾遺李鼎祚奏以山川闊遠，請割瀘、普、渝、合、資、榮六州界置昌州”，“大足縣乾元元年(758)與州同置”，光啓元年(885)徙昌州來治，宋時大足縣屬潼川府路昌州、昌元郡至宋末州治未再遷徙。元初曾廢州、縣入合州，元末農民起義領袖明玉珍立國號夏又復置大足縣，隸屬合州。明時改屬四川布政司重慶府。清時屬四川省重慶府。相沿至今已有一千二百多年歷史。大足縣之得名，實為取大豐大足之義而名“大足”。流經縣境的瀨溪河古亦名“大足川”。但民間長期誤傳：大足寶頂山石池中有石刻“大腳”一雙，故此縣名曰大足。甚至寫入書籍文章之中。寶頂山聖壽寺前的放生池中確實有兩個石包，其一上刻有每隻長1.2米，寬0.8米的一雙足跡，足跟後立一碑，碑正面刻一釋迦佛行進像，足兩側刻有“天龍八部”等字；其二上刻有直徑約2米的兩個相連圓形淺坑。這兩組石刻是根據佛傳涅槃故事造的，釋迦留於人世的足跡和坐磐石的臀印，實為寶頂山大佛灣“釋迦涅槃聖迹圖”（俗稱卧佛）的組成部份，故放生池亦名“聖迹池”。由此可知是于唐初先建縣，于宋末後刻“大腳”，前後幾百年之距，切不可訛傳訛造成建縣與石刻沿革上的矛盾與混亂。

大足唐末為昌、普、渝、合四州都指揮、靜南軍使韋君靖的治所，并于唐景福元年(892)在縣城西北龍崗山(今名北山)建規模宏大的永昌寨貯糧屯兵，又于寨內鑿造佛像，為北山摩巖造像之始。南宋紹興年間，潼川府路兵馬都鈐轄、瀘南沿邊安撫使馮楫亦常游弋與屯兵大足，并捐資建北山多寶塔。北宋元祐年間石篆山莊主嚴遜出資購買土地，并役工建造了規模較大，佛、道、儒三教均有的極具特色的石篆山摩巖造像。在眾多的官紳僧尼造像中，影響最大者莫過於南宋紹興二十九年(1159)出生于大足縣米糧里的名僧趙智鳳。他于淳熙至淳祐的七十餘年間(約1179—1249)在家鄉寶頂山營建了縱橫五里，造像盈萬的宏大石刻密宗道場——寶頂山摩巖造像。致使宋時昌州就享有“東州道院”之勝譽。從州縣之興廢，和遍布全縣的石窟、寺觀，以及大量的造像和銘文裏，可以看到9世紀末至13世紀初的四百餘年間，大足是四川東南部政治、經濟和軍事的重要地區，同時也是宗教和宗教藝術盛行的地區。

二

中國的石窟藝術是隨着佛教傳入中國而逐漸興起的，它不僅與佛教在中國的傳播路綫和興衰有關，而且與中國歷代的政治、經濟、

哲學、倫理、文化、藝術都有着密切的關係。

打開中國石窟造像分布圖，可清楚看到，沿着絲綢之路，在新疆天山南麓一綫的喀什有“三仙洞”，拜城有“克孜爾石窟”，庫車有“克孜爾千佛洞”和“庫木吐拉千佛洞”等。在甘肅隴西有“敦煌莫高窟”、“榆林窟”等，在河西走廊中酒泉有“文殊山千佛洞”等，武威有“天梯山石窟”等，永靖有“炳靈寺石窟”，天水有“麥積山石窟”。到了秦嶺山脉西端，分南北兩路發展，北路有寧夏“石空寺”、“須彌山”等石窟，陝西有“分州大佛寺”、“千佛院”、“黃陵萬佛寺”、“藥王山”、“清涼山”等石窟。河南有“鴻慶寺”、“龍門”、“鞏縣”等石窟。河北有“響堂山”“宣務山”、“千佛巖”等石窟。山西有“天龍山”、“雲岡”等衆多的北魏石窟。山東有“白佛山”、“五峰山”、“蓮花洞”、“龍洞山”、“黃石崖”、“駝山”、“萬佛堂”等石窟。這些石窟構成了西北、華北豐富多彩的石窟文化藝術。南路，越秦嶺進入四川盆地，在岷江、沱江、嘉陵江流域的兩岸分布着衆多的石窟造像。其中如廣元、巴中、安岳、大足、眉山、夾江、蒲江、樂山等市縣又多達幾處或幾十處造像，四川盆地內有二百多處石窟造像。故北大閻文儒教授稱“中唐以後四川石窟居全國之冠”。上述石窟均係由“絲綢之路”而入，以大乘佛教爲主的“北傳佛教”的影響下產生的石窟造像。

佛教傳入中國的路綫還有：由印度經緬甸，到雲南達四川，以小乘佛教爲主的“南傳佛教”，據文獻記載和近代考古發現證明這條路綫不僅有，而且有的專家還認爲早于“北傳”路綫，但留下的遺迹較少，對中國佛教的影響也不及“北傳”。雲南大理國時期有“石鐘山石窟”、“金華山造像”、“洛陽山石窟”等。再就是印度經尼泊爾達西藏以密教爲主的“藏傳佛教”路綫，對中國青藏地區佛教影響較大，但留下石窟造像很少。再有就是所謂的“海傳佛教”，即通過東南海航去印度，史載東晉法顯和尚廣游西土是陸去海還。這條海上通道無疑也是存在的。中國沿海諸省，江蘇有東漢“孔望山造像”，北魏“雲龍山造像”，南朝齊時“栖霞山造像”。浙江有五代後周“飛來峰造像”，五代後晉“烟霞洞造像”、“慈雲嶺造像”，南朝齊時“新昌大佛及千佛巖”等。福建有北宋“老君巖”、南宋“茫蕩山石佛”、“石佛巖”等。沿海諸省造像規模均較小。

贅述中國石窟造像的大致情況于前，其用意在于正確評價“大足石刻”在中國石窟史中的時空地位。“大足石刻”造像主要時期爲唐末、五代和南宋，特別是南宋造像最多，“三教合一”造像也出現在這個時期，就總體講它不僅晚于華北石窟，而且還晚于“南傳”、“海傳”綫上的一些石窟，但它規模之大，內涵之豐，技藝之精，民族化進程之深，完好率之高又遠非一般石窟可比，而且宋以後石窟無論質與量都急劇下降，所以大足石刻是我國民族化、世俗化石窟藝術的代表，是中國石窟藝術史上劃時代的豐碑。大足縣位于四川盆地東部，地處沱江與嘉陵江分水嶺地帶，亦爲古巴與蜀的分界地區。從石窟分布圖上看，它處于“北傳”南路的末端。在四川盆地內，大足縣西、北方向各縣市的石窟很多，而東、南方向各縣市的石窟却很少。這一現象也許是古代民族信仰或教派不同所致。中國佛教經魏晉普及，隋唐大興，至宋時可謂人不分南北，地不分東西；就“大足石刻”產生的年代而言，要究其屬“北傳”或“南傳”的產物，既無可能也無必要。但筆者認爲“大足石刻”受的影響是“北”大于“南”，如強行劃分應屬“北傳”體系。

大足石刻成因主要者爲以下諸端。就宏觀而言，中國石窟自北魏時大興，隋、唐達其鼎盛，但主要分布于新疆、甘肅和華北諸省。唐自“安史之亂”後國勢日衰，繼而黃巢攻占長安，分別迫使玄宗、僖宗二帝幸蜀避難，後又出現五代十國局面，至宋代又有宋與遼、金曠日持久之戰，進而出現南宋偏安，至宋末元軍入川前，四川無大戰，相對安寧，使衆多的文化人士、能工巧匠、高僧大德紛紛來蜀避難和獻藝、傳道。李白、杜甫、貫休、黃筌、石恪等即名流之代表，從而使五代和宋代的成都與杭州成了中國佛教文化的兩個中心。在大足石刻衆多的鑿工題記中，大足石刻的作者以伏元俊、伏世能等和文惟簡、文居政等爲代表的兩姓工匠最多，祖孫幾代人均在大足造像，其“伏氏”根據姓氏專家考證，屬西北姓氏而非本地姓氏。享有“中國宋代石窟藝術之冠”美稱的大足北山佛灣136號轉輪經藏窟的作者是“穎川胥安”，表明是來自河南的大師。自秦漢以來四川就被稱爲“天府之國”，不僅農產豐富，而且煤、鐵、鹽亦不給仰外地。社會安寧，人材不缺，經濟富足，統治者提倡，有此四者爲四川石窟的興盛提供了社會條件。

大足石刻的佛教造像中密宗題材較多，北山五代、兩宋時期的造像，密宗題材占三分之二。寶頂山石刻更是“幾乎將一代大教搜羅畢盡，凡釋典所載無不備列”，造像盈萬的密宗道場。除此之外還有陳家巖、鐵馬崗等五處明顯屬“柳氏教派”⁽¹⁾的密宗造像。再

加上與大足西面接壤的安岳縣(古稱普州)石羊地區的“毗盧洞”、“華嚴洞”、“茗山寺”、“孔雀鋪”等“柳氏教派”的造像，其規模之大，造像之集中，以及大量碑碣銘文的記載，充分顯示了從唐末至南宋，在四川盆地內特別在大足和安岳一帶密教十分興旺。言及中國佛教密宗，一般從唐“開元三大士”善無畏、金剛智和不空開宗傳教為其始，後還有一行、惠果傳其法。至貞元十九年(803)日僧空海來華，從師惠果，學成返日創建“東密”(即真言宗)。此後密宗在華北地區日衰，特別在“唐武宗滅佛”後幾成絕響。其後漸轉為“隱蔽活動”，自立本尊，開宗傳道，佛教史書如“傳燈記”、“血脉記”等則缺其記載。但在寶頂石刻中却出現了“六代祖師傳密印”的銘文，這表明密宗在四川仍繼續傳承。唐大中九年出身于樂山的柳居直，信徒尊稱柳本尊。“自盟佛前”持“五部大輪咒”，建道場于川西新都縣彌牟鎮，傳法于全川，得“瑜伽部主總持王”稱號。柳死後二百十七年傳自南宋紹興年間，在大足縣米糧里誕生了趙智鳳，他16歲前往彌牟學法，學成返大足以畢生的精力，以七十年左右的時間主持營建了寶頂山石刻道場。這又表明柳本尊教派的誕生和興盛是出現大足石刻的重要直接原因。現存的石刻造像和銘文，却又成了這一時期佛教的“石頭傳燈記”，提供了中國佛教史中的新章節。

三

大足石刻中，有北山、寶頂山等為代表的佛教造像；有南山、舒成巖等為代表的道教造像；有石門山、峰山寺等為代表的佛、道二教合一造像；有石篆山、妙高山等為代表的佛、道、儒三教合一造像。而且這些造像都同時出現在宋代大足縣這塊土地上。這一現象，既是大足石刻的時代烙印，也是大足石刻的一大特色。儒、釋、道三教是中國封建社會傳統思想文化的主要內容。三者在其發展過程中，是既鬥爭又融合，其過程大致可概括為“三教一致”——“三教鼎立”——“三教合一”三個階段。儒、道是中國土生土長的政治文化學派和教派，在佛教傳入中國之前，儒、道間也曾有過鬥爭，表現為儒學與黃老、刑名思想間的鬥爭。董仲舒最早把道家 and 陰陽家等學說融合起來成為“霸王道雜之”的經學，以開儒道一致之端。佛教傳入之初，楚王英既“誦黃老之微言”又“尚浮屠之仁祠”，說明當時人們把佛教等同於黃老之術。佛教為調合與儒、道的矛盾，而為依附姿態，如我國最早編譯的《四十二章經》中就出現了“行道守真”之類的道家思想；“以禮從人”等儒家倫理行為規範。更有趣者，相傳南北朝時的傅翕(497—560)，人稱傅大士。他頭戴“儒冠”，身穿“僧衣”，腳著“道履”，集儒、釋、道于一身，表示“三教一家”。道教提倡“三教一致”始于晉時葛洪。他提出以神仙養生為內，儒術應世為外，所謂“以六經訓俗士，以方術授知音”。⁽²⁾梁朝道士陶弘景認為“百法紛湊，無越三教之境”。由此可見“三教一致”之一斑。但在這種“一致”的同時，三教間的排斥與衝突不僅同時存在，而且隨着佛教譯經的增多，中國人對佛學理解的深化，到了東晉之後，傳統文化與外來文化的衝突日益明顯和加劇，甚至產生流血事件。如在南朝宋文帝時(424—453)儒佛間的因果報應之爭，齊梁時期的神滅、神不滅之爭；宋末齊初(465—493)道、佛之間的夷夏之爭等。在北朝由于佛、道鬥爭曾引發了北魏太武帝和北周武帝的兩次廢佛事件，以及北齊文宣帝滅道的舉措。諸如，沙門是否敬王跪拜之爭，在佛教內部都不統一，法果主張當今皇帝即當今如來，沙門宜應敬禮；慧遠却寫《沙門不敬王者論》用佛法抗拒王法。即使在有神論之間，道教羽化飛昇、長生不老與佛教不生不死、常樂我淨的涅槃思想也大相徑庭。儒對佛的鞭撻尤甚：沙門于社會是不事生產，逃避租賦徭役；于家庭是出家不認家、不事父母，不蓄妻養子，無手足之情，有違聖人之教，不合孝子之道。中國歷來以“忠孝”治天下，佛教面對儒家的指責亦據理應辯，一時聚訟風起。三教之爭並非壞事，既促進了自身的發展，也加深彼此的了解。到了隋唐，國家統一，經濟繁榮，文化發達，是中國封建社會的黃金時代。儒、釋、道三教于此時均有重大發展，呈現出“三教鼎立”局面。主要表現為：隋開皇(581—600)年間的三教辯論大會；大業(605—618)時令沙門、道士致敬王者而引發的鬥爭；唐武德(618—626)年間的儒、道聯合反佛鬥爭；貞觀(627—649)時的釋、道先後之爭；高宗時的多次佛、道大辯論，武后和中宗時的“老子化胡說”之爭，以及唐中後期出現的多次佛、道大論戰；唐武宗滅佛；韓愈等儒者反佛、道思想等等。在“鼎立”的形勢下仍有不少人主張“三教合一”。現各舉一、二為例。儒方面有王通、柳宗元等，柳認為“浮圖仍有不可斥者，往與《易》、《論語》合……不與孔子異道”。⁽³⁾佛方面，從總體講佛教已

基本上完成了中國化的過程，在此過程中發展壯大，誕生了很多宗派，其中禪宗就是一個典型的融合三教的派別，成了“中國佛教”。華嚴宗五祖宗密認為儒、釋同源，在《華嚴原人論》中寫道：“孔、老、釋迦皆是至聖，隨時應物，設教殊途，內外相資，共利群庶，策勤萬行……三教皆可遵行。”在道教方面，如成玄英、李榮、王玄覽等都“援莊入老”、“援佛入老”，通過三者巧妙結合發展了道教教義，對後世產生了重要影響。至玄宗時代，三教關係又開始融洽，玄宗對三教的原則是“會三歸一”、“理皆共貫”和“三教無闕”。⁽⁴⁾以上四個方面的“積極性”，為日後的“三教合一”開闢了道路。入宋以後儒、釋、道三教互相融合與日加深，齟齬日少，“三教合一”思潮蔚為主流，遍及鄉里，為世人普遍接受。先秦的儒家學說，經漢代改造後，到宋代又“援佛入儒”、“儒道契合”經二次演進，從而誕生了理學，並大行于世，世人仰如泰山北斗。無論程朱理學，陸王心學都與佛學有密切關係。如理學鼻祖周敦頤自稱是“窮禪之客”。人們評論集理學大成的朱熹學說是“陽儒陰釋”、“表儒裏釋”。他自己也說佛教的“克己”，“往往我儒不及”。⁽⁵⁾宋時士大夫出入禪林不僅常見而且形成了一種時尚。蘇東坡曾自豪地說：“吳越多名僧，與予善者常十九”。⁽⁶⁾南宋孝宗皇帝在《原道論》中，對韓愈的《原道》進行批駁，而主張三教調和。北宋名僧契嵩(1007—1072)是調合佛、儒倫理的代表人物，他主張佛教的“五戒”等同於儒家的“五常”。他在《禪津集》中寫道：“儒佛者，聖人之教也。其所出雖不同，而同歸乎治”，他認為儒者治世，佛者治心，二者相輔相成，缺一不可。契嵩還著《孝論》十二章，于《叙》中自稱：“夫孝，諸教皆尊之，而佛教殊尊也。”把佛教強調為最重視孝道的宗教。進而把持戒與行孝統一起來，于《明孝章》稱“夫孝也者，大戒之所先也”。于《戒孝章》稱“今夫天下欲福不若篤孝，篤孝不若修戒”。于《孝行章》稱“律制佛子必減其衣盂之資，以養父母”。于此可見佛儒在倫理道德方面融合之深，也見到了佛教在“弘孝于梵業”的理論建設上的重大突破與成就。宋時道教無論龍虎、天師、茅山、上清等派無不主張“三教平等”、“三教同源”。金丹派南宗祖師張伯端在《悟真篇·序》中說：“教雖分三，道乃歸一，奈何後世黃縉之徒各自專門互相非是，致使三家宗要迷沒邪歧，不能混一而同歸”。全真教創始人王重陽，以儒之《孝經》，道之《道德經》，佛之《般若心經》為思想理論基礎，提倡“三教歸一，義理本無二致”的主張，他曾在一首詩中寫道：“儒門釋戶道相通，三教從來一相通。”根據上述儒、釋、道三方面的情况，儘管是管中窺豹，但足以證明從漢代至宋代，特別是南宋時期，三教經過漫長的艱苦磨合後，終於出現了真正的“三教合一”局面。這既是產生大足石刻的時代背景，也是造就大足石刻的哲學思想基礎。換句話說，沒有“三教合一”也就不可能有徹底中國化的大足石刻。

四

大足石刻誕生在儒、釋、道三教關係發展史中的“三教合一”時代，所以它有別於誕生在“三教一致”和“三教鼎立”時代的石窟藝術。就大足石刻整體而論，它是于“母腹”中孕育千餘年，才一朝分娩出的一座宏偉精湛的三教造像藝術寶庫。對這個龐大的三教造像群，無論是研究或欣賞都不應按三教肢解對待，否則難以理解其博大精深的文化內涵，難以窺視其完美統一的藝術形式。

道教的造型藝術品或稱為道教造像，溯其源似乎很早。據文獻所載漢代宮廷壁畫盛行，王延壽《魯靈光殿賦》稱“圖畫天地……雜物奇怪、山海神靈。寫載其狀、記之丹青。”《漢書·西南夷傳》亦有類似記載。現代考古發現如長沙馬王堆帛畫，以及其他漢墓中有關道教的畫像磚、畫像石等，它們都體現了道家的某一思想或故事情節。但這不是道教典型的宗教藝術品，因它不能體現一個成熟宗教所必備的教義、教規和神係、神階，亦非宮觀宗教場所專為宗教活動而作的造像，更多的是出現在一些宮廷、府宅中的壁畫中，其題材多是古代神話傳說。按道教教義“道無形質”的思想，早期道教是不造像的。唐代法琳和尚在《辯正論》卷六自注：“考梁、陳、齊、魏之前，唯以瓠盧盛經，本無天尊形像。……《陶隱居內傳》云：在茅山中立佛道二堂，隔日朝禮。佛堂有像，道堂無像。正淳《三教論》云：近世道士，取活無方、欲人歸信，乃學佛家制作形像。”可見南北朝時道教不造像，至少是不盛行。西北地區的早期佛教石窟中漸或有東王公、西王母、蒼龍、白虎、朱雀、玄武、金烏、玉兔等形像出現。這不應視為道教的自覺造像，而是“三教一致”時期佛教依附儒、道，以利自身傳播與華人對佛教理解不深，強表其意的產物。距道教自覺獨立建造石窟還有一段歷史進程。

就全國石窟史而言，道教興建石窟造像，純係受佛教的啓迪，隋、唐漸起，宋時爲盛。大足石刻中的道教造像，具有神係完整、神階明確、雕工精美、時代特色鮮明等特點，堪稱中國道教石窟造像之代表。大足石刻中的儒教造像，除了孔子與釋迦、老君同龕之外，還有單純的儒教龕，孔子居中儼然佛祖道君，兩側分立顏回、仲由等十哲弟子，亦儼然菩薩、真人。文廟中出現的孔子像可謂多如牛毛，但于石窟中出現孔子及十哲像實屬鳳毛麟角。在“三教一致”和“三教鼎立”之時，並無此現像，于此可見宋時儒家“宗教化”之深。

三教間除有關宇宙觀、本體論、認識論、神滅、神不滅等義理之爭外，倫理道德之爭亦爲重要方面。倫理道德之爭又以“忠”、“孝”觀之差別尤爲突出，但至宋時三教無不強調孝道，南宋孝宗之時社會崇孝之風更盛。北山佛灣刻有“寰宇間僅此一刻”的《古文孝經碑》。寶頂山大佛灣造像中有規模宏大，內容豐富，圖文并茂，造型生動，感人肺腑的《父母恩重經變圖》、《大方便佛報恩經變圖》和《觀無量壽佛經變圖》與《雷音圖》等宣揚孝道的造像和多處銘文，在石刻中宣揚孝道顯得格外突出，故宋《宇文記詩碑》說“寶頂趙智宗⁽⁷⁾刻石追孝心可取焉”，并詩贊曰“大孝不移神所與”。今之學者多有認爲“寶頂山造像是以孝道爲核心”，筆者雖不贊成此說，但可說明寶頂造像弘揚孝道的立場之鮮明。佛教“援儒入佛”與“弘孝于梵業”之舉喧然莫過于此者，可謂已大功告成矣！佛、儒之倫理主張已水乳交融。石篆山莊主嚴遜，可視爲三教信衆之典型。他不僅捨資購地，役工造佛、道、儒三教之像，還撰文刻碑告誡子孫，據元祐庚午歲二月十五日“嚴遜記”稱：“其教能使人愚者避惡，趁善息貪；能使人賢者悟性達理，不昧因果。是于先王致治之禮法，蓋有所補，而不可一日亡也。”還在孔子龕造像記中寫道“弟子嚴遜發心鑄造此一龕，永爲供養，願世生生，聰明多智”。鑄匠文惟簡、文居用、文居禮等亦是三教之像無所不造。佛安橋12號三教窟，係古及之等十餘位三教信衆，于同時、同地、同窟、同工、各發心願，各崇神祇，合伙造像之典型。據此可知是時三教并崇之風已遍及鄉里，形成了中國民間信仰是尊崇先賢、趨福辟禍，“信神不信教”的特點，現存大足石刻就是這一歷史現象的佐證。

五

中國石窟藝術，大約有兩千年的繁衍史，大致經歷了“形式模擬”、“融匯貫通”和“自成體系”三個階段。南北朝及其以前的作品，如龜茲、隴西這一時期的石窟，受古印度犍陀羅式和笈多式造像⁽⁸⁾的影響十分明顯，具有希臘和中亞造型藝術的特徵。人物面像是高鼻深目，厚唇豐頤，波浪式髮形，軀體裸露較多，衣飾或“濕毯裹身”或“薄紗透體”。女性多豐乳細腰，扭身翹臀的舞蹈姿式，熱情婀娜。男性則多蓄翹角鬚鬚，身軀魁梧，張目遠眺，剛毅果敢，“挺然丈夫像”。這種“胡貌梵像”到雲岡石窟時期仍較明顯。時至隋唐，大興開鑿石窟之風，可以龍門石窟爲代表，其作品表現出印度文化與中國文化進一步融合，漢化特徵明顯，佛、菩薩像是面如滿月，眉眼秀麗，肌體豐潤，袒胸露臂，褒衣博帶，其氣度如達官貴人之熱情開朗。無論人物面像，服飾佩戴，以及龕窟形制皆有別于前。到了五代、兩宋之時，中國北方造像幾乎停頓，但四川盆地却造像興盛，尤以大足石刻爲代表。大足石刻在龐大的石窟家族中其誕生雖較晚，但在吸收改造外來文化與融合三教義理方面却顯示出了超乎前輩的成熟性。它在造像中既尊重繼承佛教造像的儀軌，又根據時尚所需與傳統文化根基進行了成功的創新。雕塑大師劉開渠在《輝煌的大足石刻》中稱此爲“大足石刻時代”。如寶頂山造像生活氣息濃鬱，哲理深邃而係統，“表法”準確而深刻，重鑒戒，施教化，目的十分明確。它通過曉之以理，動之以情，誘之以福，威之以禍的各種情節和形像“先悅其耳目，漸率以義方”，“能引衆生之愛敬心”。⁽⁹⁾所以新加坡總理吳作棟先生觀後題詞寫道：“這裏的雕像很有意義，能使人思考人生價值……。”在具體人物造型方面，除了面像、髮形、冠冕、衣裙、鞋履完全中國化了之外，在人物性格和體態方面也有較大差異。人們常說唐代及其前的造像熱情奔放，活潑多姿，宋代造像淡漠無情，姿態呆滯，徒有華麗外表。此說欠全面而顯膚淺，是以單純的西洋美術造型觀點衡量中國古代造型藝術的結果。應該看到唐代以前的作品，係外來審美要求與文化因素較多的反映。到了宋代，理學形成，標志儒、佛兩家合流基本完成。佛教的教義多爲理學所吸收，自身也日益中國化。禪宗“見性成佛”之頓悟主張，重視內證功夫；理學之“盡心窮理”、“心主一切”；儒家的“正心爲要”，“清心寡欲”；道家的“無爲”、“清靜”、“淡泊”等等崇尚“心性”強調內心修養的三教哲理匯集而成了當時的審美時尚，在其影響下，故宋代的佛、

菩薩造像肅靜端莊，情感收斂，含蓄淡泊，追求“超凡”、“絕塵”、“寧靜”的思想境界。形體上則力求美而不妖，故少扭腰翹臀、酥胸坦露的形像。眼睛亦多微閉下視，顯示出內心淡泊寧靜的“陰柔之美”。服飾却異常精美華麗，所謂纓絡蔽體，飄帶滿身，以示其典雅高貴。這也是僅就佛、菩薩而言。至于經變圖和佛傳故事中的人物，無論工商士庶、漁樵耕讀無不喜怒皆有生氣，更加貼近生活，多方面地反映出了當時的風俗民情。這是佛教藝術擺脫外來影響，對人物形像與內心刻畫進一步中國化的成果，而不應視為中國石窟藝術衰退的徵兆。

大足石刻在龕窟形制方面，是以摩崖造像為主，所謂“摩崖”就是在自然巖壁的表面造像。大足石刻成千的龕，上萬的人物像，但很少是造于深龕、大窟之中。縱、橫二、三十公尺的摩崖造像却十分常見，不僅顯得宏偉壯觀，而且非常便于觀者參觀，成千上萬的形像無一互相遮擋，無論是龕，是窟，或是摩崖，觀眾均無須攀棧道，登懸崖，進深洞，更無須掌燈觀看，祇要立于像前左顧右盼，仰望俯視無不盡收眼底。加之造像隨巖面之高低，前傾角度各有不同，使觀眾無論看高處或低處，均不產生透視變形而覺得形像比例正常。這一點與造像于懸崖峭壁上的深龕大窟中，造成後就人迹罕至的石窟相比，無疑在充分發揮展示效果方面是一大進步。綜前所述，大足石刻是中國石窟藝術臻于成熟，自成體系，獨樹一幟的劃時代的里程碑。大足石刻這座歷時千餘載，包融儒、釋、道，“海納百川”的藝術寶庫，也曾“傾動朝野”十分輝煌，也曾“湮沒荒草”鮮為人知，可謂歷經滄桑。在歷史進入二十世紀八十年代之際，這顆璀璨的明珠又重放異彩，中外名人、學者接踵而至，著家風起，對其藝術、歷史和科學價值揭示愈加全面深刻，令世人矚目。今為斯文意在對大足石刻概況，特別對其產生的時代背景作一宏觀總體評述，作為讀者閱讀各分卷的鋪墊，并希望有助于讀者對大足石刻的了解。但文中考證存疑與謬誤難免，敬請讀者、方家斧正。

注 釋：

(1)唐末四川柳居直創立的密宗教派，近代學者稱其為“柳氏教派”。

(2)《抱朴子·釋滯》。

(3)《送僧浩初序》。

(4)《曲江集》卷十五。

(5)《朱熹語錄》卷二十九。

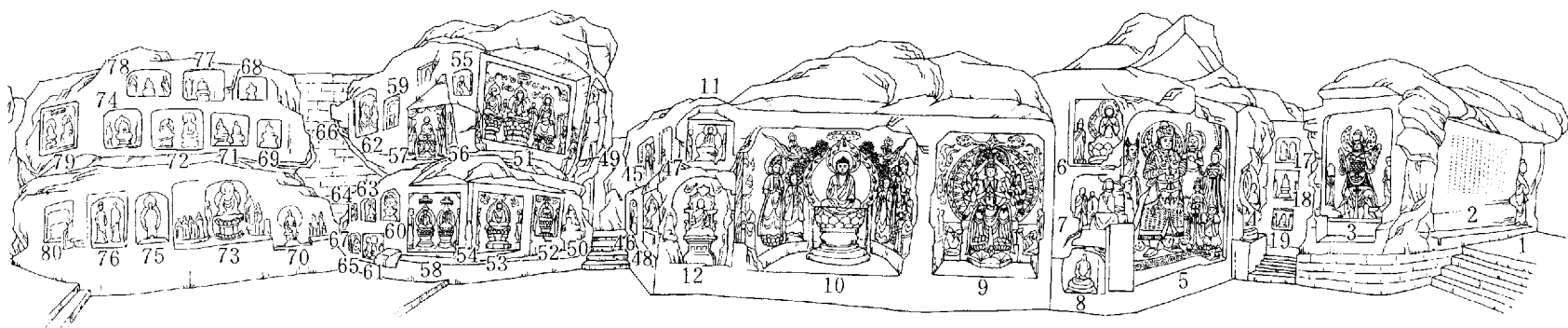
(6)《東坡志林》卷二。

(7)趙智鳳之俗名。

(8)犍陀羅式和笈多式：在公元一世紀中葉，大月氏人建立了強大的貴霜帝國，其國不僅占據了印度河上游的犍陀羅地區（今巴基斯坦白沙瓦地區和阿富汗東部地區），到迦膩色迦王時（120—162），其疆域西起鹹海，東至葱嶺，成了中亞細亞的龐大帝國。貴霜文化是古代印度、伊朗和希臘文化的混合，尤其以希臘文化影響最為明顯。據考古發現的銘文，表明迦膩色迦王時期曾有希臘技師造佛像，這些技師可能是馬其頓王國亞歷山大遠征印度時留下的希臘遺民。在犍陀羅地方出土的建築物和雕塑品，也多為希臘藝術形式與佛教內容相結合的產物。人們把這個時期的建築和雕塑稱為犍陀羅藝術。犍陀羅式的佛、菩薩像，具有如下特徵：人物形象近乎歐洲希臘人像，體格健美，高鼻大眼，多鬚鬚髮，男女分明，眉間有白毫，手中有輪像，薄紗透體，軀體外形明顯。重視“解剖”，人體刻畫準確細致，風格寫實。

繼貴霜帝國之後，于公元四世紀前半葉又建立了笈多王朝。笈多王朝提倡文學藝術和宗教，但犍陀羅式的異國風貌的佛像，不能滿足時尚的需要，于是雕刻風格為之變化。在佛教藝術上則繼承印度固有的藝術風格，兼採犍陀羅式之優點，并參以大乘佛教之教義和理想，從而達到了印度雕刻藝術的頂峰。笈多式佛像，有如下特徵：人物形象以亞洲人特徵為主，以印度美男子為“模特兒”，少有大鬚鬚和波浪式髮型，體態活潑，多“三道彎”和舞蹈姿勢，裸體增多，女性軀體柔媚，手指纖細圓長，衣衫貼體如“濕毯裹身”。裝飾艷麗，多有印度式的手鐲，腳鐲，珠串，瓔珞等物。神化成份加多，出現了三頭六臂，人獸合體，手指間張有綫網，護法像憤怒猙獰。漸次出現了蓮花座，背光紋飾較前繁麗。笈多式又稱“喀坡旦式”，其時代約為四至七世紀，與雲岡石窟開創年代基本同時。

(9)《佛說造像量度經》。



大足北山石窟

黎方銀

石窟藝術是古印度傳播佛教的藝術使者。它伴隨着佛教傳入中國後，逐漸與中華民族傳統文化及建築、雕塑、繪畫藝術相融合，從而獲得了經久不衰的生命力。

中國石窟在北絲綢之路和黃河流域歷經北魏燦爛，隋唐輝煌，至“安史之亂”後走向衰落。于此續絕之際，大足石刻造像異軍突起，形成了中國石窟藝術史上的又一次高峰。

大足石刻在吸收、融化前期石窟藝術精華的基礎上，以鮮明的民族化、生活化特色，成為具有中國風格的石窟藝術的典範，是中國石窟藝術史上的一座豐碑。它與敦煌、雲岡、龍門、麥積山等石窟一起構成了一部完整的中國石窟藝術史。

大足石刻是大足縣境內主要表現為摩崖造像的石窟藝術的總稱。它始建于初唐永徽元年(650)，歷經晚唐、五代，鼎盛于兩宋，餘緒延至明、清。現被公布為文物保護單位的石窟達75處，造像5萬餘尊，銘文10萬餘字。北山石窟始建于唐景福元年(892)，是大足石刻群中開鑿時代較早，造像較集中，規模較大的一處摩崖造像群。它集晚唐、五代、兩宋作品于一處，展示了晚唐至宋中國佛教民間信仰及石窟藝術的發展、變化，被譽為“唐宋石刻藝術陳列館”。

北山，古名龍崗山，北距大足縣城龍崗鎮1.5公里。以峰起嶺聯似游龍，巖石參差如龍鱗故名。造像主要集中于佛灣，四隅另有佛耳巖、觀音坡、營盤坡、多寶塔等處。

佛灣位于北山之巔，為一“坪狀”地形，海拔545.50米。造像開鑿于長約300米，高約7—10米的崖壁上。石窟坐東面西，形如眉月。龕窟鱗次櫛比，密如蜂房。分為南北二段，中為隙地。從南至北，共編為290號，1—98號位于南段，99、100號位于隙地中部，101—290號位于北段。其中有造像264龕，陰刻圖1幅，龕內造像已毀不存的空龕12個，單獨編號的碑碣、詩詞及記事之碑刻13通。⁽¹⁾

北山佛灣造像大部份龕窟保存較好，小部份龕窟有不同程度的損壞。其損壞主要表現為造像、碑刻表面剝蝕、漫漶，局部殘缺；龕窟壁面坍塌、蝕泐、霉變，頂部裂縫等。其主要原因是風化、滲漏。

據現存于北山佛灣之首的《韋君靖碑》記載，唐景福元年(892)，守昌州刺史、充昌普渝合四州都指揮、靜南軍使韋君靖因“城柵未固”，遂“卜築當鎮西北維龍崗山建永昌寨”，于其周圍二十八里，“築城牆二千餘間，建敵樓一百餘所”，“糧貯十年，兵屯數萬”。至今北山沿崖寨牆遺迹猶存，尚可窺得其寨雄風。⁽²⁾其時“公又于寨內西□□□□□□□□翠壁鑿出金仙，現千手眼之威神具八十種之相好，施□□□□捨回祿俸，以建浮圖，聆鐘磬于朝昏，喧贊唄于遠近。”繼韋之後，有檢校司空守昌州刺史王宗靖，節度左押衙、檢校左散騎常侍兼御史大夫、上柱國趙師恪，比丘尼惠志，女弟子黎氏等捐資鑿像，掀起北山石窟第一次造像高潮。其後，當地官吏、士紳、僧尼等相繼營造，歷經前蜀、後蜀，于南宋紹興達其鼎盛，前後跨越250餘年。

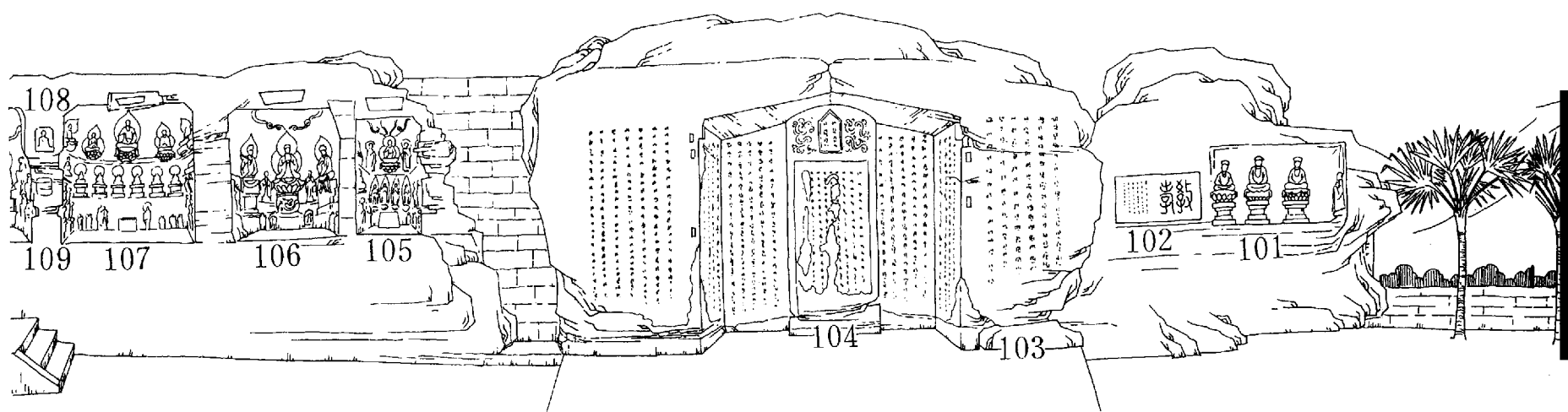
營盤坡位于佛灣東南約1.5公里處，造像崖面長約25米，高約15米，通編為17號，⁽³⁾其中造像龕14個，造像不存的空龕1個，單獨編號的碑銘2通。

觀音坡位于佛灣西面約1公里處，造像崖面長約34米，高約6米，通編為42號，其中造像龕40個，造像不存的空龕2個。

佛耳巖位于佛灣西南面約1公里處，造像崖面長約33米，高約17米，共編為25號，均為龕窟造像。其中第19號為佛、道合一造像窟，正壁刻釋迦佛結跏趺坐于束腰蓮花座上，左右侍立二尊者、二菩薩；左右壁各鑿道君像一身，皆身着對襟道服，腰束絲帶，手持寶扇，盤膝坐于束腰座上的三角夾軾內。

此三處造像皆風化剝蝕較重。除營盤坡殘存唐乾寧三年鑄記外，⁽⁴⁾佛耳巖僅見北宋元豐八年(1085)前郡幕吳綬題記，觀音坡僅見南宋紹興年間工匠師伏小八鑄記。⁽⁵⁾但審視三處造像龕制、題材和風格，似始鑿于晚唐，觀音坡至晚也不過前後蜀年間。

與北山佛灣一澗之距，遙相對峙的多寶塔，為四川名塔之一。建于南宋紹興十七年至二十五年(1147—1155)。⁽⁶⁾塔立于地表石上，以此推測無地宮，其石四周略高，呈緩坡狀突起為基座，塔之第一層即直接建于此硬石上。塔身、塔剎計高31米，為八邊形磚塔，狀似腰鼓，兼有樓閣式與密檐式兩類塔型之特點。第一層塔身以上，出密檐12層，皆以磚疊澀挑出。其中，單層檐下有斗拱、雀替托檐。



塔內7級，形成7層迴廊。磚砌登道于塔心，穿過塔心可拾級而上。

塔內各級四方開洞窗採光，迴廊兩壁及塔外隔層檐下鑲嵌石刻浮雕，計100餘幅，其中塔內共編80號，按其題材可分為佛像、菩薩像、護法像、五十三參像、人物像等五大類。皆雕刻精美，形象生動。其中以它處石窟罕見、圖文并茂地系統表現善財童子五十三參故事的圖像最具特色。⁽⁷⁾

多寶塔前崖下刻釋迦、多寶佛并坐，面南，頭布螺髻，着褒衣博帶式佛袍。坐像高10米，肩寬4米，雄偉壯觀。⁽⁸⁾

北山石窟中，保存了為數不少的具有極高價值的文字史料。在現存碑碣中，上石于唐乾寧二年（895）的佛灣第1號《韋君靖碑》，記載了晚唐四川，特別是東川之政局，以及韋君靖在大足擁兵崛起，平叛勘亂，首先開創北山石窟等史實，具有補史之缺，證史之誤的重要價值；⁽⁹⁾第103號《趙懿簡公神道碑》由範祖禹撰文，蔡京書并篆額，為書法藝術之珍品；⁽¹⁰⁾第104號二十二章《古文孝經碑》，則被馬衡先生稱之為“寰宇間僅此一刻”。⁽¹¹⁾

北山石窟現存供養人題記（包括造像記、游人題刻等）94件，其中41件刻有紀年或干支；36件明確記載了供養人造像的目的；54件刻有139名供養人的姓名及身份，反映出供養人的基本構成；此對歷史地理、宗教信仰、石窟斷代分期、人物等的研究皆具極高價值。更值一提者，8件題記中刻有胥安、伏元俊、伏世能、伏小八、伏小六等7名鑄匠的姓名及有關情況。⁽¹²⁾中國石窟中，工匠題名甚為罕見，但在大足石刻中保存了30名工匠的鑄名，“此在石窟藝術中是別無先例的”。⁽¹³⁾

二

北山石窟有紀年龕窟34個。將無紀年者按題材內容、造像組合、龕窟形制、造像特徵，以及龕窟位置的關係等進行分類聯係排比，可分為三期。

第一期 晚唐時期(892—906)

此期有紀年者如：

唐乾寧二年(895)，右弟子何君友為亡男□□敬造佛灣第26號龕救苦觀音菩薩一身。⁽¹⁴⁾

唐乾寧三年(896)，檢校司空、守昌州刺史王宗靖敬造，節度左押衙、檢校左散騎常侍、兼御史大夫上柱國趙師恪奉為故外姑何氏妝飾佛灣第58號觀世音菩薩地藏菩薩一龕。比丘尼惠志造佛灣第240號歡喜王菩薩龕。佚名造營盤坡第6號釋迦佛龕。

唐乾寧四年(897)，□都典座僧明悟造佛灣第50號如意輪菩薩龕。女弟子黎氏奉為亡夫□□昌□將□□御史大夫劉□□造佛灣第52號阿彌陀佛、觀音、地藏菩薩龕。

唐乾寧年間(894—897)，右弟子何君友造佛灣第24號日月光菩薩龕。

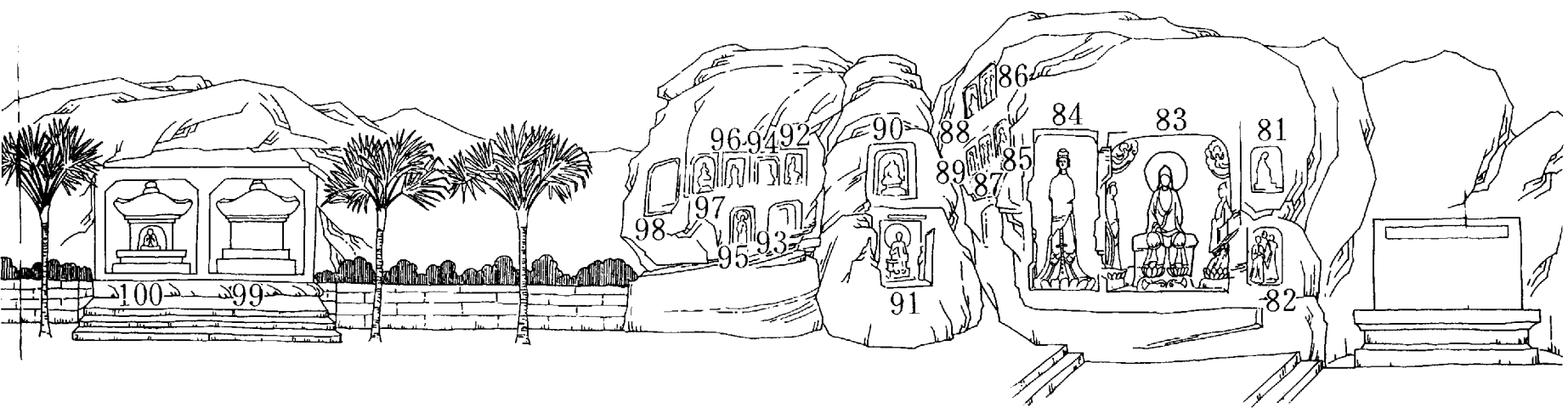
唐光化二年(899)，節度左押衙充四州都指揮□□□□昌州軍事銀青□□□□上柱國王宗靖造佛灣第51號三世佛龕。

唐天復元年(901)，右弟子軍事押衙蹇知進造佛灣第243號千手觀音龕。

另據佛灣第2號《韋君靖碑》中關於韋君靖于景福壬子(892)歲春正月，建永昌寨，始鑿北山石窟之記載，結合造像風格，可知現第3、5、9、10號等龕當鑿于此時。據此推斷，與上述龕窟具有相同特徵的第一期石窟的上限年代為公元892年。同時，考慮到本期個別龕窟與有紀年題記的五代初期龕窟在造像特徵上有某些相同之處，故將第一期石窟的下限年代推斷在晚唐五代之交的906年。即第一期石窟的時代大約在公元892年至906年之間，相當于晚唐時期。

此期造像題材主要有觀音、觀音地藏合龕、阿彌陀佛脅侍觀音地藏、三世佛、釋迦佛、釋迦佛脅侍觀音大勢至、毗沙門天王、西方三聖、日月光菩薩、如意輪菩薩、觀經變、千手觀音經變相等。較為明顯的特點是出現了少數觀音地藏合龕，特別是阿彌陀佛脅侍觀音地藏合龕像。而毗沙門天王、觀經變則為本期所特有，它們在北山石窟第二、三期造像中均未出現。且題材多為密宗，餘為淨土宗和三階教。

本期在造像組合上有兩種形式。一種是將主尊置于正中，其左右及兩側雕菩薩、聲聞、護法、侍者及少量經變內容，如第5、9、



10、51、57、245號龕等。另一種為尊像雕刻，即在一龕窟內僅刻一個或兩個菩薩，如第24、26、27、29、31、50、240號龕等。

本期龕窟形制多為中小型龕，平頂，底平面呈方形或半圓形。僅第57號龕門楣上刻有帷幕裝飾，其它均無。

第一期龕窟的造像特徵與風格，我們試從以下幾個方面考察。

佛：螺髻較高，個別呈水波紋狀，如第6、52、57號龕等。面相豐圓，頸稍粗短，臂胛略肥，眼臉較厚，眼角小，鼻翼與嘴寬度大體相等。着褒衣博帶式或圓領袈裟。衣褶較少飄垂于蓮臺前。僅第12號龕釋迦佛祖露右臂及胸部，坐于龍頭背椅上，餘均衣飾蔽體，少有袒露。

菩薩：觀音、大勢至菩薩等皆頭戴高花冠，大部份站立，少數為坐像。面形寬而短，下頰豐圓飽滿。着天衣，不露臂乳，腹前垂寬飾帶，帔巾壓肘後下垂。衣裙輕薄似紗，隱隱透出軀體輪廓。地藏像有站坐兩式。站像為禿頭，坐像戴冠。多手捧寶珠，少手持錫杖。

飛天：數量較多。主要刻于寶蓋兩側及龕頂祥雲中，胸飾瓔珞少許，少數有火焰形頭光。臉龐豐滿，軀體修長，轉折較大，手捧供物或持樂器，裙帶飛揚，動感極強。如第52號阿彌陀佛龕頂寶蓋兩側飛天昂首挺胸，腿脚上舉，面佛捧物，分外輕盈活潑。

其他造像：本期第3、5號龕的毗沙門天王頭戴高方冠，着七寶莊嚴金剛甲冑，腰佩刀，身軀碩壯，怒目圓睜，威武逼人。金剛力士像在本期出現不多，其位置于龕內亦不顯著，這類雕像肌肉突出，僅有短裙貼體，帔帛飛揚。此期的供養人像較少，多刻于龕外左右門楣下或龕內兩側壁。

寶座：本期佛座主要以如意輪蓮花座為主，其次為八角形束腰須彌座和金剛座。座基部份裝飾簡單，除個別刻扁形覆蓮外，無其他紋樣裝飾。

裝飾：本期佛像多有陰刻火焰紋桃形背光和火焰紋圓形頭光。菩薩則多為火焰紋圓形頭光。較特別的是第3、5號龕毗沙門天王肩後飾有火焰紋牛角形頭光，第10號龕釋迦佛左右迦葉、阿難的頭光作鋸齒形放射狀。本期佛、菩薩頭上方的寶蓋有兩種形式。一為垂蓮圓形，淺浮雕于龕頂，飾有蓮瓣和幾何紋；二為方形或八角形，高浮雕于龕頂，寶蓋沿皆滿飾瓔珞珠串，裝飾性強，雕刻精細。

第二期 前蜀、後蜀(907—960)

此期有紀年者如：

前蜀永平三年(913)，周氏造佛灣第32號龕日光、月光菩薩。

前蜀永平五年(915)，右衛第三軍散副將種審能造佛灣第53號阿彌陀佛、觀音、地藏菩薩龕，并設七齋表贊。

前蜀乾德四年(922)，溫孟達造佛灣第39號大威德金輪熾盛光佛龕。

後蜀廣政元年(938)，佚名造佛灣第27號觀音龕。

後蜀廣政三年(940)，右弟子于彥章、鄧知進造佛灣第37號地藏菩薩龕。

後蜀廣政四年(941)，佚名造佛灣第35號釋迦佛龕。

後蜀廣政八年(945)，佚名造佛灣第244號觀音地藏龕。

後蜀廣政十七年(954)，右弟子右廂都押衙知衙務劉恭造佛灣第281號藥師經變龕。

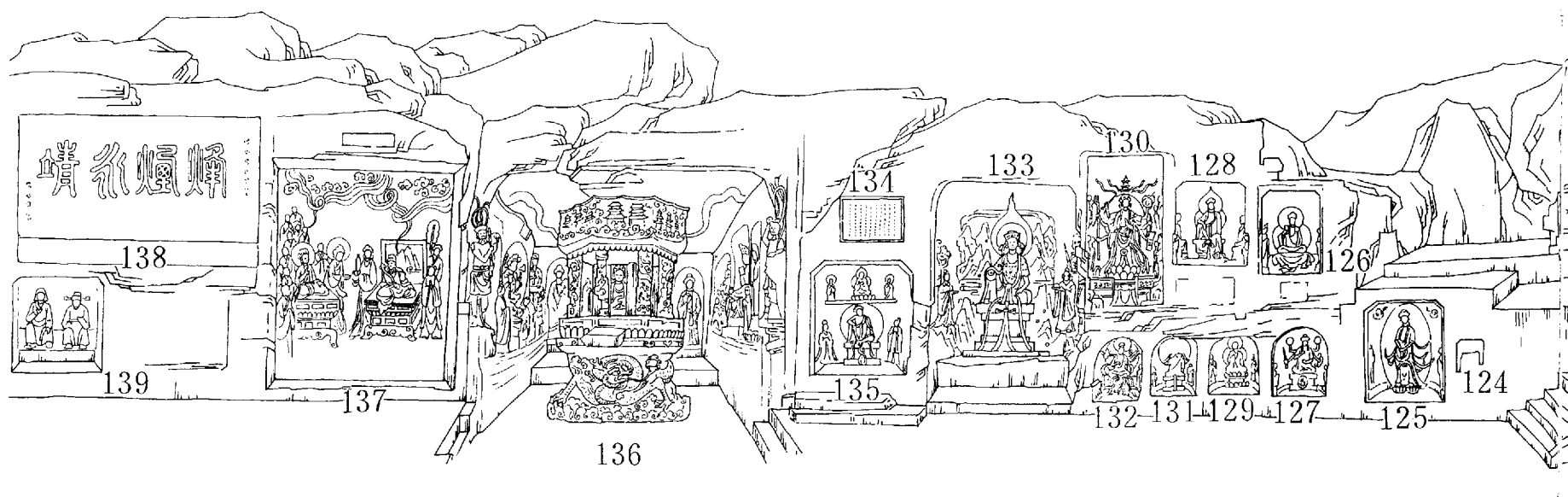
後蜀廣政十八年(955)，佚名造佛灣第260號龕佛頂尊勝陀羅尼幢并刻經。

後蜀廣政十八年(955)，弟子通引官行首王承秀造佛灣第279號藥師變龕。

以上紀年題記表明的年代為公元913年至955年。據此將此期造像推定在前蜀、後蜀時期。

此期造像題材有十八種類型。第一期比較流行的觀音和觀音地藏合龕在本期更為盛行。且本期觀音像的類型逐漸增多，出現了水月觀音、不空羂索觀音、日月觀音等，此為第一期所未見。

本期新出現的題材有：地藏、陀羅尼經幢、藥師變、十六羅漢、大威德金輪熾盛光佛、不動明王，以及俗稱為牛王菩薩的造像等。其他題材較前期在總數上均有增加。需要指出的是，在十八種類型的題材中，陀羅尼經幢、十六羅漢、不動明王在第三期以後均沒有出現，表明這些題材是本期特有的。西方三聖、三世佛、日光菩薩及月光菩薩、千手觀音、阿彌陀佛與觀音地藏合龕等題材雖在第一、



二期流行，但在後期却未出現。

根據上面的分析，本期的題材沿用了第一期的某些內容，一部份亦在第三期繼續沿用，而另一部份却在第三期消失了。同時，本期又具有一些特有的題材。

從宗教教派方面看，本期仍以密宗題材為主，所佔比例比第一期更大；其次為三階教和華嚴宗題材。這種情況表明，在本期石窟鑿造過程中，昌州地區主要流行的仍是密宗和三階教。

本期石窟的造像組合主要沿用了第一期單體像的形式，那種于一鋪像內鑿一佛二菩薩、二弟子、二金剛、二力士、二侍者的布局明顯減少，代之以一菩薩(或二菩薩)雕于正中，二侍者(或供養人)列于側壁及內壁的形式。

本期龕窟較前後期均小，主要為淺龕。龕上方左右角外多淺刻成弧形或三角形，龕頂、底及兩側大部份為平面，形制簡單。有的為三層、二層龕，且龕中分小龕。如佛灣第279、281號龕均為三層龕，龕內分為主像龕及經幢龕。

本期造像之特徵，仍如下作歸類探討。

佛：較第一期無大變化，然面相較顯清秀，頸稍長。有的作隨意坐式。衣褶更多下垂至蓮臺。

菩薩：面相較前期消瘦，眼稍稍向上挑起，神情更豐富。坐姿由前期單一的全跏趺坐發展為半跏趺坐或隨意坐。胸部仍顯豐滿，胸前瓔珞漸趨繁縟精細，衣飾漸具厚重。地藏多單龕雕出，主要為坐像，頭戴披風，幾乎全着“和尚裝”。無論坐像或站像，皆手持錫杖，或左手持珠，右手持錫杖，單獨捧珠者少，與前期有所不同。

飛天：較第一期少。除繼續刻于寶蓋兩側及左右側壁外，有的還雕于龕門楣上。體形不大，略顯修長；腰部轉折較大，體態輕盈。然因其飄帶較短，又為雲氣所托，加之受到龕窟空間位置之限制，故動勢稍嫌不足。

其他造像：天王、金剛、力士像少見。神將主要是藥師經變中着盔甲、踏祥雲的十二藥叉。供養人像較多，但像很小，多處于龕左右下部。本期特有的陀羅尼經幢雕刻精美，均為八面柱形，幢頂與龕頂相連，幢底八角基座由四力士扛擡。幢身由下至上分別刻蟠龍、佛頂尊勝陀羅尼經文、八角飛檐、彩雲坐佛、八葉蓮瓣檐、八角亭閣、蓮花等。

寶座：有二式。一種是束腰須彌座和金剛座，尤以須彌座最為突出。另一種是束腰蓮花圓基座，在座基上飾鏤空雲層花紋或其他紋樣，此于前後期均未出現。本期少見如意輪蓮花座。

裝飾：佛之背光與頭光仍為陰刻火焰形。菩薩的頭光主要為陰刻圓形。龕頂上的寶蓋多為垂蓮形，僅淺刻蓮瓣紋，裝飾性較第一期明顯減弱。

第三期 北宋至南宋紹興(960—1162)

本期紀年龕窟如：

北宋至道年間(995—997)，佚名造佛灣第249號觀音、地藏菩薩龕。⁽¹⁵⁾

北宋大觀元年(1107)，馬道者造佛灣第288號千手觀音龕。⁽¹⁶⁾

北宋大觀三年(1109)，佚名造佛灣第286號觀音龕。

北宋政和六年至宣和二年(1116—1120)，鄧惟明等造佛灣第180號十三觀音變相龕。

北宋宣和三年(1121)，李世明夫婦造羅漢五身；宣和四年(1122)，何儀興鑄妝羅漢十九身；宣和年間(1119—1125)，工匠伏小八造羅漢五身。(佛灣第168號龕)

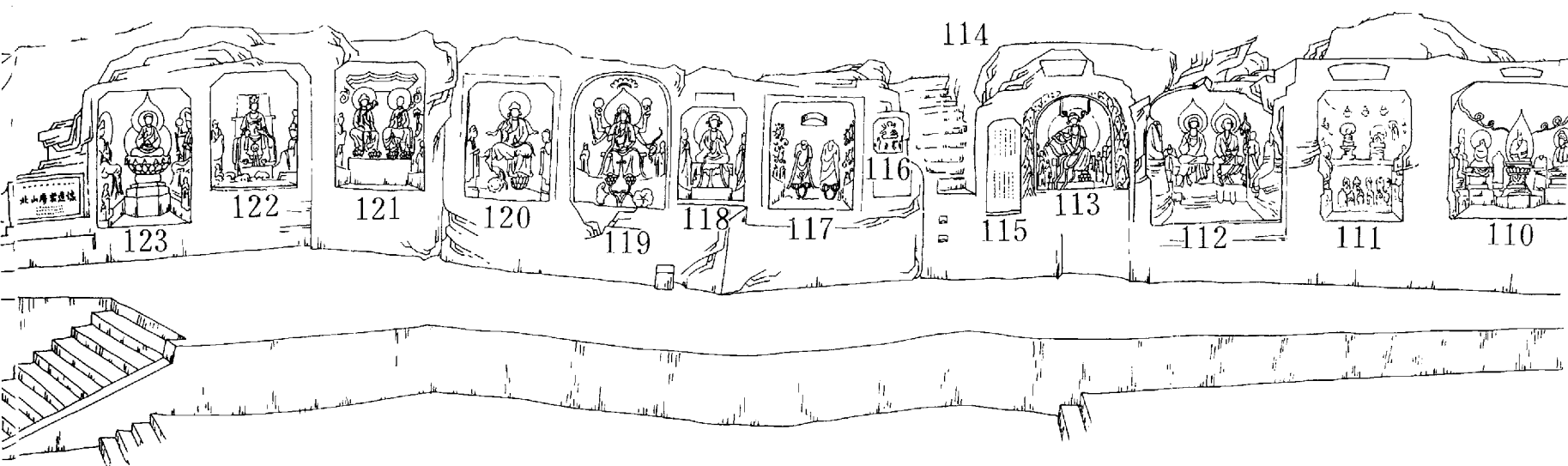
北宋靖康元年(1126)，本州匠人伏元俊及其子世能鑄佛灣第155號孔雀明王窟、176號彌勒下生經變相龕、177號泗洲大聖龕。

南宋建炎二年(1128)，奉直大夫知軍州事任宗易同恭人杜氏發心鑄造妝變佛灣第149號如意輪聖觀自在菩薩龕。

南宋紹興四年(1134)，當州充寧十將文志施錢，李大郎重摹，羅復明另刻佛灣第137號維摩經變圖。

南宋紹興十二年至十六年(1142—1146)，昌州軍州事張莘民、昌州錄事參軍趙彭年、奉佛弟子張文明、王陞等鑿造第136號轉輪經藏窟。穎川鑄匠胥安。

南宋紹興二十四年(1154)，工匠伏小六鑄觀音坡第1號地藏、引路王菩薩龕。



南宋紹興年間(1130—1162)，文志造觀音坡第30號菩薩龕。

北山石窟迄今仍未發現北宋至道以前之紀年，然以其造像歷史之演進而言，無疑應有北宋初年之作，但現僅據其造像特徵等尚難辨識。另從北山佛灣造像由南北兩端向中部沿崖開鑿的布局來看，中部造像應是較晚者。而據紀年題記及造像風格，以佛灣第136號窟為代表的中部造像，晚不過南宋紹興年間。⁽¹⁷⁾營盤坡、佛耳巖、觀音巖等處造像至今亦未見紹興之後的紀年，故據此將此期年代推定在北宋初年至南宋紹興年間(960—1162)。

本期題材主要有十九種類型。第一、二期較為流行的觀音像于此期更盛，約占本期龕窟總數的一半以上；觀音之演化亦遠超前代，有日月觀音、不空羂索觀音、水月觀音、玉印觀音、淨瓶觀音、數珠手觀音、如意珠觀音、寶珠觀音等，表明觀音造像在本期有其特殊地位。

與此相反，從第二期開始出現并流行的藥師經變、地藏像，以及第一、二期皆有的觀音地藏合龕像在本期却明顯減少。

本期新出現的題材有：毗盧佛龕、華嚴三聖龕、七佛龕、二佛龕、摩利支天女龕、孔雀明王龕、彌勒下生經變相龕、五百羅漢窟、訶利帝母龕、泗洲與聖僧龕、轉輪經藏窟、普賢神變龕，以及阿彌陀佛脅侍地藏、龍樹菩薩（有的以孔雀明王、不空羂索觀音為脅侍）等。此外，還出現了俗稱為“南無解冤結大聖菩薩”及“引路王菩薩”⁽¹⁸⁾的造像。

本期題材在宗派上主要仍屬密宗，其次是華嚴宗。值得注意的是，佛灣第136號窟中，將密宗、華嚴、禪宗等造像組合在一起，反映出宋代各宗派之間的融合。

本期石窟的造像組合少部份承繼第二期石窟尊像雕刻的布局，更多的是正壁刻以主像，其左右側及兩壁輔以經變內容或其它雕像。那種一佛二菩薩二弟子二金剛二力士的布局基本未見。

龕窟形制較前期有較大變化。一部份仍以龕為主，龕頂為平頂，亦有少數呈穹窿形。洞窟形制雖較簡單（皆為平頂，剖面成方形，底平面大部份成方形，少部份成矩形或半圓形），却是前兩期中所沒有的。根據窟型，可分為小型窟和中型窟兩種。小型窟位置較高，窟前鑿成階梯式。中型窟如第136、155號兩窟，分別以轉輪經藏和孔雀明王像支撐窟頂，四周鏤空，便于禮拜。

本期造像特徵較前兩期有較大變化，主要表現在以下幾方面。

佛：面相長圓，嘴角略收，口形較小。衣褶更多覆于蓮臺。由兩嘴角，或頭頂部，或背光中，或寶蓋上飛出兩道或四道毫光，繞數圈後橫貫龕頂至龕外；有的圓圈內刻佛像或天宮樓閣。

菩薩：面肌豐盈，眼細長，嘴略後收，長頸，削肩，胸腹平。多肅立或端坐，體態略顯呆板。項後蝴蝶結的翅長而明顯。着通肩廣袖長袍，服飾繁縟厚重，坐像之下擺飄散于蓮座下。腳踏之蓮臺多為雙莖蓮朵。

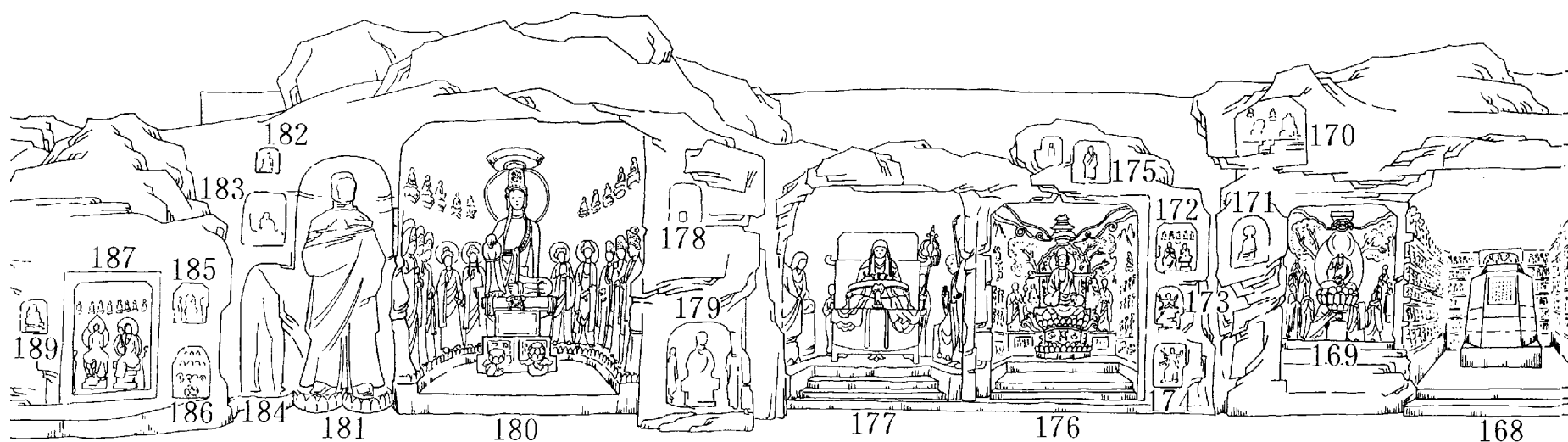
飛天：數量較少。體態、動勢、雕刻技法均與前兩期大同，但無飄動的雲朵或飾帶襯托，稍顯呆滯。

其他造像：本期金剛力士像較多，主要刻于窟之左右壁，于窟內的位置較前兩期突出，表現的形式更為多樣。如第133號窟兩側壁的金剛，或一頭四臂，或二頭六臂；鎧甲甲片或呈人字、井字形，或呈菊花、田字形；手持斧、鞭、劍、矛、寶鏡、羂索，或捧風火輪，執鉞、揮刀，舉鋼等。

本期的供養人像頗值得注意。主要位于龕窟內壁轉角處或兩側壁及菩薩左右。男女老少皆有，或着宮服，雙手拱揖；或頭挽高髻，身披彩帶；或梳雙環高髻，雙手捧物。第149號窟內壁左側男供養人像着寬袖直領服，戴直角幪頭。

寶座：本期佛的寶座主要為束腰圓形蓮花座，于基座上飾蟠龍、獅子、樂伎等。本期菩薩的寶座主要是束腰高方座和束腰須彌座，個別基座上刻有雲紋和其他紋樣。前兩期常見的金剛座在本期少見。

裝飾：佛和菩薩的頭光、身光以陰刻圓形素面為主，少數有火焰紋。寶蓋不多，有圓形和陰刻蓮瓣形兩種，裝飾簡單。相反，菩薩的裝飾呈現出明顯的時代特徵。北宋中晚期的菩薩像寶冠圖案較豐富，胸前和膝部亦飾有少許瓔珞珠串，但外罩之袈裟基本為素面，如第180號窟內的觀音像等。以第136號窟為代表的南宋紹興時期的菩薩像均全身飾華帶，披瓔珞，頭戴由各種寶珠、紋飾組成的精美花冠，這種繁縟的裝飾是此前所未有的。此外，第133號龕後壁上、第113號龕門楣上雕有山形水波裝飾，第149號窟下部陰刻捲草帶狀紋以及菱形圖案，也是本期裝飾上的特點之一。



三

北山石窟造像題材呈現出明顯的時代特徵。一方面，它是民族文化及宗教文化演變和發展的結果，另一方面，大量的造像和文字史料又生動地反映了這種演變和發展的軌迹。

晚唐以降，佛教理論已無重大建樹，唯一值得稱頌的是佛教文化的集大成工作，這便是《大藏經》的刻印。但與圓融的各宗佛教理論構架相伴隨的是佛教在民間信仰上的影響力越來越大。這是因為，佛教自傳入中土，即有所謂“精英佛教”與“大眾佛教”之分。魏晉南北朝時期，作為“精英佛教”代表的士大夫側重的是佛教義理。及至唐代，佛教以“俗講”、“唱導”等通俗形式，使其義理以大衆化、通俗化的形式深入民間，並在民間得到逐步改造，使“大眾佛教”迅速發展，加速了外來宗教與中國人傳統觀念以及傳統民間信仰的融合，加快了佛教中國化的步伐。如果說晚唐之後佛教于理論建樹上已無多少新的成就的話，那麼，佛教文化通過世俗文藝的途徑，于勾欄瓦肆間則找到了一條出路，那便是將佛教信仰進一步滲透到民間，使佛教民間信仰的基礎更為堅實。因此，對於晚唐之後的佛教，我們有必要從兩個方面去看。一方面，它以理論作用于世上顯得缺乏盛唐時的生氣，從某種意義上說標志着衰退；但另一方面，在民間，世俗化了的佛教文化則又呈現出發展之勢。

正是佛教在民間的廣泛傳播，才促使大足地區的佛教民間信仰盛極一時，出現了一大批熱心于石窟建造的俗衆。也正因如此，在中國北方石窟雕刻走向衰落之際才会有規模宏大的大足石刻的出現。應該說，這也正是大足石刻之所以有別于其它石窟的最重要因素。因為，興盛的俗衆佛教信仰是一個石窟出現的最廣大和最深厚的基礎。北山石窟便是這種歷史狀況的物象反映。

北山石窟中，31個龕窟的54則供養人題記反映出了供養人的基本構成情況。在139名供養人中，題記中明確了身份的地方官員12名，僧尼7名，士紳及平民113名，工匠7名。凡大中型龕窟多為地方官員、士紳首倡而建。如：始有守昌州刺史、充昌普渝合四州都指揮、靜南軍使韋君靖，繼有檢校司空、守昌州刺史王宗靖，節度左押衙趙師恪；前後蜀期間有第三軍散副將種審能，右廂都押衙知衙務劉恭，通引官行道王承秀；兩宋期間有知昌州軍州事張莘民，奉直大夫知軍州事任宗易，昌州助教劉揆，錄事參軍趙彭年，充寧十將文志等。多寶塔有瀘南沿邊安撫使馮楫施銀六百貫文造塔第六級。衆多的小型龕窟則多為僧尼及中下層人士乞求佛佑而建造，其社會地位并不高，反映出北山石窟主要為一般僧俗出資造像，非如雲岡、龍門石窟為皇室貴族所建。故其題材多樣，內容豐富。

從供養人的供養目的看，主要是為超度亡靈，願死者早生西方，見佛聞法；乞自身安泰，夫婦咸昌，眷屬寧泰，家人安康，壽年遐遠，高封祿位；乞病早康，祈無災禍；永為歷世瞻仰，祝今上皇帝聖壽無疆皇封永固，人民快樂等。因此，從根本上講，此時供養人的供養目的主要是為滿足自身的利益需要而造像。其根本目的，是求生前或死後自身能獲得最大利益。

就宗派而言，北山石窟主要以佛教密宗為主，兼有三階教、淨土宗、華嚴宗等。就題材而論，晚唐以北方天王、千手觀音經變，以及觀無量壽佛經變相等最具時代特色。前、後蜀以觀音、地藏，以及觀音、地藏合龕最為流行，最能顯示時代特徵的是藥師淨土變相、陀羅尼經幢等。宋代以觀音像最為突出。此外，還出現了訶利帝母、解冤結菩薩、摩利支天女、孔雀明王等新題材。從總體上看，這些題材基本上都是當時民間較為流行的，是已經深深根植于俗衆的信仰之中，而為人們所特別崇奉的。

佛教民間信仰與重義理探索的“正統”信仰之間應該是有區別的。縱觀北山石窟，觀音造像不僅數量衆多，題材廣泛，且雕刻精美，超過前代任何一個時期，堪稱觀音造像陳列館。觀音其形象緣起于古印度婆羅門教信奉的雙馬童神。被納入佛教後，成了大慈大悲的菩薩。隨着佛教傳入中國及其後佛教的不斷中國化、世俗化，觀音的地位越來越高，功能越來越多。如唐代人就認為觀音可以“超于物，則拯撥群迷；現于時，則亭育衆品”；“其威神德力最著于群生，倬然于人間也”，“如其經文，則曰：‘火不焚，水不溺，鬼不災，妖不厲’”。⁽¹⁹⁾及至宋代，觀音已是一位家喻戶曉，婦孺皆知的神靈。在信衆心目中，觀音還是一位能幫助世人多子多福，傳宗接代的神靈。如洪邁《夷堅志》中便記載了許多觀音救苦救難，送子之異事。“徐熙載母程氏虔奉觀音，熙載舟行將覆，呼菩薩名得免。既歸，母笑曰：‘夜夢一婦人抱汝歸，果不妄’。”⁽²⁰⁾“京師人翟楫居湖州四安縣，年五十無子。繪觀世音像，懇禱甚至，其妻方娠。夢白衣婦人以盤擎一兒甚韶秀，妻大喜……抱得之，妻遂生子為成人。”⁽²¹⁾這些神異傳說，為觀音菩薩走進尋常百姓家起到了