

中國美術分類全集

# 中國石窟雕塑全集

7 大足



中國石窟雕塑全集編輯委員會編

中國美術分類全集

中國石窟雕塑全集  
7

大足

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國石窟雕塑全集 第7卷: 大足/李已生主編; 重慶:  
重慶出版社, 1999

(中國美術分類全集)

ISBN 7-5366-4998-3

I. 中… II. 李… III. 石窟-雕塑-四川-大足-圖集  
IV. J. 32

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (1999) 第 40254 號

《中國石窟雕塑全集》編輯委員會

主任

王朝聞 中華全國美學學會會長、中國藝術研究院研究員

副主任

段文杰 敦煌研究院院長、研究員

副主任

李書敏 重慶出版社社長、編審

委員（以姓氏筆畫爲序）

丁明夷 中國社會科學院世界宗教研究所研究員

周永健 重慶出版社副編審

溫玉成 龍門石窟研究所名譽所長、研究員

劉長久 四川省社會科學院研究員

歐治渝 重慶出版社副編審

## 凡例

一、《中國美術分類全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、書法篆刻、建築藝術五大類，本套畫冊為雕塑類的《中國石窟雕塑全集》，共十卷，主要按時代分地區編排。

二、本卷為《中國石窟雕塑全集》之第七卷《大足》卷，收入重慶大足地區唐、五代、兩宋各時期最有代表性，在美術史上有重要價值的佛教、道教及三教合龕造像。重慶地區其他窟造像和摩崖造像收入第八卷《四川·重慶》卷。

三、圖版按石窟點編排，在各石窟點中又分年代編排先後；凡造像年代，內容有題記、榜題可考者均加引號「」，有不同見解者加以注述。

四、本卷內容分總論、圖版、圖版說明三部分，并附大足石窟造像大事記、大足石窟雕塑分布示意圖等。

# 大足石窟佛教造像

李己生

佛教藝術移植中土，在走向中國化的過程中與南北各民族及地區的世俗文化互交流滲透，匯成巨流。石窟造像藝術在南北朝、隋唐五代以及兩宋時期發揚光大，燦爛輝煌。

在特殊的歷史條件和社會文化環境中崛起的大足石窟，鑿造于初唐至明清。唐末五代兩宋時期，隨着政治上的風雲變幻以及巴蜀東南地區經濟和文化的發展，促進了藝術的繁榮。同時理學興起，以及顯密諸宗相涉，佛、儒、道三家合流，使造像之風盛行不衰。南宋時四方雕繪巧匠雲集大足，高僧主持祈福造像或道場造像群的大規模開鑿，變異出新，開拓了石窟藝術的新天地。

在大足石窟中，唐末、前後蜀、兩宋精品薈萃，南宋出奇立異，極工窮變，不少造像為宋代石窟精工至極的代表作。其獨具的特色和藝術成果，足以跨登中國佛教晚期石窟藝術的高峰。

## 一

佛教典籍浩瀚，文意艱深，語言文字僅能在一定的時間和空間中相通，而造型藝術語言，則通過視覺對物像的直觀感受，跨越時空，表情達意。佛教利用造型藝術語言得以廣泛傳播，以像教化，沈約『夫理貫空寂，雖鎔範不能傳，業動因應，非形象無以感』，凡可用以造型成像的石、木、泥、金屬、夾紵及紙帛等材料無不充分利用，製作成雕塑、壁畫、木版畫、絹畫等形式的佛像，并鑿窟為寺，名士奇匠競心展力，『窮天下之譎詭，盡民間之麗飾』，造像行道、供養禮拜、修禪觀像、祈福禳災。隨着佛教的廣泛傳播，石窟雕塑、壁畫藝術蓬勃發展，成就輝煌。石窟雕塑獨具造型和審美特色：體量大可齊山，『山高摩天，下蟠厚地，與天地同

久，足以傳永世」；<sup>二</sup>雕塑造像，具有三度空間的立體感，隨觀者視點的遠近高低，因朝暮陰晴和日照方位的強弱變換而每看每異，獲得豐富的形神美感；還可通過觸覺，感覺形體的起伏節奏和石質粗細及體量輕重，代表時代水平和地域特色的精品，大多出自名家畫樣，選聘當時雕繪巧匠，由高僧設計、監造的石窟中；不同歷史時期的造像，往往在同一崖面或同一窟中鱗次櫛比排列，展示出題材內容與藝術形式趨同變異的特色和造像藝術的水平；鐫刻有造像紀年、標題、匠師和施主姓名的造像，為雕塑史的研究提供了翔實的依據。歷代不同規模的造像群，西起新疆入敦煌經中原延伸到遼寧，北沿內蒙、山西、陝西，南下四川、雲南、西藏，東自江南經廣西與四川聯結，構成顯示我國歷代石窟藝術發展的網絡。成千上萬的石窟造像位于網絡的時空坐標上，閃爍光芒，燦如群星，其中以分別代表南北朝、隋唐、五代、兩宋的敦煌、雲岡、龍門、麥積山、大足等石窟寺造像群最為耀眼奪目。

敦煌石窟始鑿于北涼，隋唐鼎盛。壁畫塑像遺存宏富，典麗精湛。圓雕自北涼至明清遺存二〇八八身，而五代至兩宋僅存一四四軀。<sup>三</sup>宋第五窟保存較完整，「但風格已趨程式化，藝術上畢竟江河日下了」。<sup>四</sup>麥積山石窟開鑿于十六國後秦，以泥塑為主兼有壁畫。南北朝造像別具一格，鄉土氣息濃鬱。隋唐五代續有鑿造，五代以後「漸趨衰敗凋凌」。<sup>五</sup>鑿造于北魏文成帝和孝文帝時的雲岡石窟，宏偉莊嚴，滿壁雕飾富麗以極。唐初繼續完成部分佛像，晚唐五代僅存少數小龕，幾經荒廢，遼金時曾局部修整。<sup>六</sup>龍門石窟大規模鑿造于北魏孝文帝遷都洛陽時，北魏至盛唐屬造像盛期，展示了南北佛教藝術交流的結晶。「安史之亂後從此沉寂下去……五代、北宋時雖有小龕之作，但其藝術水平已無足道」。<sup>七</sup>大足石窟始鑿于初唐，較具規模的造像活動自唐末、五代以至兩宋基本上持續不斷，明清時期有少量造像。唐末至兩宋不少造像為我國石窟藝術寶庫中之精品，南宋藝術獨樹一幟，成果累累。大足石窟「正當中國石刻史存亡續絕之交，其時代雖晚于雲岡、龍門，然從藝術上演進與歷史延續上觀之，其價值堪稱無匹」。<sup>八</sup>

大足石窟分布在今重慶市西大足縣境。大足縣位于嘉陵江水系沱江水系分水嶺的低山丘陵地區，面積約一四〇〇平方公里，大足川橫貫東西，土地肥沃，糧鹽豐饒。大足縣地扼巴蜀文化交匯處，西域經成都去南海的交通要道。自大足縣城沿古『川東道』西去成都南下滇、藏，經『河南道』<sup>[8]</sup>或北上中原經河西走廊出敦煌去西域，東過重慶順長江去襄、豫，下江南入南海。自南梁以至兩宋，當河西走廊交通阻塞之時，此條通道尤其重要，為西域至南海的經濟、文化交流及傳播佛教藝術的國際陸路通道。北周、隋唐、兩宋時期，與大足毗鄰的安岳、潼南、合川等地或佛或道或三教造像活動相當活躍。大足尖山子、聖水寺造像分別鑿造于初唐、中唐，較具規模的造像始于唐末。唐安史之亂後四川西南地區常有戰亂，唐王朝與南詔、吐蕃對抗時戰時和，川東地區却在經濟文化相對安定的環境中得到發展。『大足縣本合州巴川縣地，唐乾元元年置大足，屬昌州，光啓元年徙昌州來治』。大順元年昌州刺史韋君靖升任靜南軍使，于昌州設都督府，統昌、普、渝、合四州，從此，大足縣在政治、經濟上處于重要位置。景福壬子（八九二年）韋君靖在大足北山造像，前後蜀相繼開鑿龕群。北宋初，昌州升為上州，大足升為上縣，昌州曾為進行類省試的『置司』之州，亦即為潼川府路治所，<sup>[9]</sup>其政治、經濟的地位和影響更擴展至川東南。隨着南宋都臨安，政治經濟中心移向東南，重慶、瀘州為長江上游重要口岸，大足縣經濟日益繁榮，場鎮興盛，手工業發達。南宋在重要州廳設有作院，四川地區作院多分布在川東，大足居其一，<sup>[10]</sup>官辦作院及民間作坊匠師雲集。大足『山林水秀，士大夫避地者常居焉』；解瑜『家資萬億豪冠兩蜀』，其高祖于唐廣明元年黃巢入長安時，隨僖宗避難入蜀，後安居大足；高宗建炎時，金兵據汴京後繼續南下，戰爭擴大到江南，渡江避難人士充塞于途，福州人林適可能即此時『驚移入川，寓在普州』。<sup>[11]</sup>正是這種大規模的移民，使富商、莊主、僧道以及雕繪巧匠薈萃，加快了大足地區的經濟發展和文化交流。在大足經濟繁榮的同時，天災人禍在所難免，川陝邊界金兵侵擾，強敵壓境。僧道鼓吹：『鑄金造像利益最多，剖石鑿岩福德尤甚』，佛安橋三教窟化主僧思旦，舒成岩掌岩道士王用之，北山多寶塔造像化首任亮及砌塔道人邢信道，佛灣住岩僧志誠等，主持募化，經營造像。瀘南沿邊安撫史馮輯，昌州官吏、莊主以及鐵匠劉杰，三代貧苦的岑忠用等施財造像，鑿題中



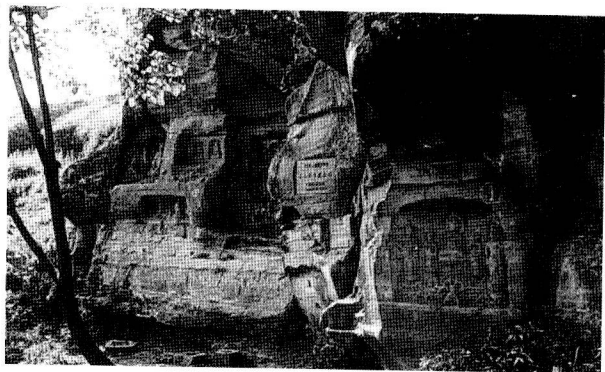
有姓名者約百餘人，以市民居多，<sup>三三</sup>在紹興年間掀起鑿窟開龕的高潮，進入造像鼎盛時期。當南宋嘉定至紹定年間，（一二〇八——一二三三年）蒙古成吉思汗攻金侵宋的戰火燃燒到川陝邊界，蒙古大軍自川北擾川東時，阿闍黎趙智鳳在寶頂山前岩後洞鑿諸佛像，建大規模道場的活動正在進行中。

元滅宋一統全國，都北京，廢昌州，并大足縣入合州，明代又改隸重慶府。從此，大足縣失去昔日的重要地位，歷元、明、清三朝計六百四十年間，僅明、清有少量造像。明洪武、萬歷年間（一三九七——一五八五年）石桌鄉、季家鄉、天堡鄉等處，每處不過數龕，清乾隆至宣統約一百二十五年中造像約十處。明清造像題材內容多為三世佛、毗盧佛、無量壽佛、地藏、觀音、牛王菩薩等，或有佳作也較唐宋造像遜色。

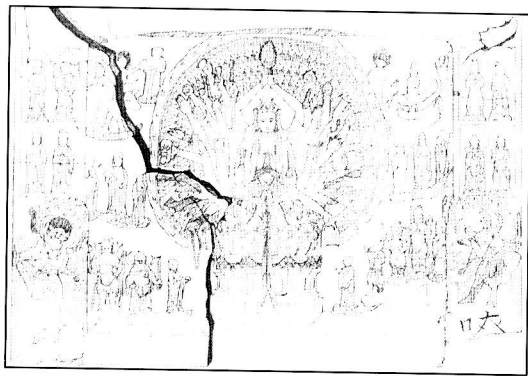
在大足石窟造像群中，規模較大的為北山五處，共約四百五十龕；寶頂山十五處，摩崖約六十鋪，窟二；其它地區少則數龕，多則十餘龕。北山、寶頂山、妙高山、石門山、玉灘、七拱橋、靈岩寺、佛安橋、石佛寺、興隆庵、桂花廟、潮水寺、老君廟、板昌溝、聖水寺、尖山子為佛教造像，或兼有道教、三教及歷史人物龕像。石篆山、石壁寺，多三教造像，南山、舒成岩屬道教造像群。佛教造像始鑿于初唐，道教造像幾乎集中在南宋紹興年間，三教造像以北宋元豐時最早。在整個造像群中，道教造像約占百分之十一，三教造像百分之五，其餘百分之八十三均為佛教造像。大足石窟造像自初唐以至明清，歷時一千五百餘年，以唐末乾寧至南宋時期最為輝煌。唐末與五代、北宋與南宋造像的題材內容、藝術風格較為接近，顯示了發展演變中的趨同、變異和藝術特色。

### 三

初盛唐時期，長安道上中外使節、商賈、文人藝士、高僧大德絡繹不絕。玄奘、義淨去天竺攜回經像，王玄策三次經吐蕃深入天竺，宋法智隨行圖寫聖迹，長安道俗競相傳摹。畫壇名家、雕塑巧匠群星燦爛，『改張琴瑟，變夷為夏』，（唐沙門玄宗《後畫錄》）別創新風，宗



圖一



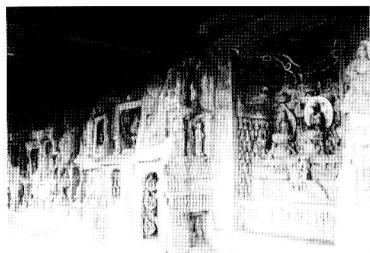
圖二

教藝術异彩煥發。敦煌、龍門、四川石窟中，以彌勒佛、阿彌陀佛為主題的造像變體多樣。開元初傳入的密教在藩鎮割據稱雄和兼以外患相繼的巖峻形勢下，彌漫于中晚唐朝野。在由北向南移民的大波瀾中，成都大聖慈寺建于肅宗至德二年，來自長安畫壇的名家為大慈寺畫壁多屬密教題材。敦煌及四川石窟中，造毗沙門天王、千手觀音及護法諸神以及觀經變龕像的高潮波及大足石窟聖水寺、北山等造像群。五代時，前後蜀君主獎勵文藝，提倡宗教，前蜀王建以道士杜光庭為諫議大夫，貫休、趙德玄先後入蜀。黃巢陷長安之後，在嘉州、成都一帶殘肢體、頌密咒、設道場為人驅邪治病的柳本尊受到前蜀王建召見，賜以金帛和名號。後蜀明德二年首創翰林圖畫院于成都，設官分職。列入《五代名畫補遺》中的雕塑匠師簡州楊元真、許候，眉州程承辯，東川雍中本藝絕當時。在風起雲湧的四川各地唐代造像活動接近尾聲時，大足石窟開始進入唐末五代的造像進程。

唐初造像群位于縣城以西寶山鄉建角村的尖山子。(圖一)在高八米、寬十一點八米的饅頭形巨石上鑿像九龕。龕內設佛及脅侍菩薩、弟子，天王五尊或七尊，多殘頭斷臂，細部漶漫。佛座前配置博山爐及雙獅，龕楣弧形，與四川通江、巴中初唐造像相同，第七號龕側壁殘留鐫題「永徽」、「乾封」等字，當屬初唐造像。題材為阿彌陀佛五十菩薩、(四號)彌勒說法、(七號)釋迦說法(三、一、六號)以及力士、(二號)觀音菩薩(八號)等。<sup>〔三〕</sup>

具有中唐風格的造像群位于縣西高升鄉聖水寺。在一巨石上造像十二龕，未見鐫題。較為完整的有觀音龕，(二號)千手觀音，(三號)(圖二)釋迦佛，(四、七號)三世佛。(五、八號)三號龕中觀音趺坐八角形，每面東腰部部分刻壺門，三重蓮花寶座，四十臂高浮雕，其餘手以淺浮雕規整排列于背光同心圓中向外輻射。龕內，外壁均橫向分三層，排列菩薩、諸天眾、護法諸神，構圖樣式與四川邛崃、丹棱等地中唐造像類似。

唐末至五代造像群集中在縣北二公里的北山。(龍崗山)北山韋君靖碑(二號)記載了當時昌州刺史韋君靖建「永昌寨」鑿崖造像的情況：「頃以乾符之際，天下騷然，蝗旱相仍，兵戈四起。……泊黃巢侵略京闕，鑾駕出幸成都，四海波騰，山川鼎沸，韓秀升悖亂黔峽，侵軼巴渝，公乃率義軍討除逆黨。……江濤未息，雲陣猶橫……乃于景福壬子歲春正月，卜築當鎮



圖三

西北維龍崗山，建永昌寨。……鑿出金仙，現千手眼之威神，具八十種相好』。唐末五代造像龕群集中分布在北山佛灣附近營盤坡，佛耳岩也有少量佛龕。佛灣龕群開鑿在高約七米，長三〇〇餘米的崖壁上，從南往北，大致南段一—九八號，北段二—三——二八五號（圖三）為唐末五代造像區，共約一六〇餘龕，遍布整個崖面，今半數以上已殘損。唐末龕群多占崖面主位，五代以小龕居多。唐末造像中毗沙門天王，（五號）千手觀音，（九號）釋迦如來（一〇號）以及觀經變（二四五號）未見鐫題，據韋君靖碑文，龕位于南北西段入口處，龕大似窟，造像精美，鄰近諸龕有乾寧、光化等紀年，造像內容與形式都具有晚唐風格等特點判斷，應屬景福壬子至乾寧時鑿造。鐫題有紀年的共九龕，乾寧二年《觀音龕》，（二六號）乾寧三年《日光、月光菩薩龕》，（二四號）《地藏觀音龕》，（五八號）《歡喜王菩薩龕》，（二四〇號）乾寧四年《阿彌陀佛、救苦觀音、地藏龕》，（五二號）《如意輪菩薩龕》，（五〇號）光化二年《三世佛龕》。（五一號）天復三年《千手觀音龕》。（二四三號）五代六龕，永平三年《日光、月光菩薩龕》，（五三號）乾德四年《大威德熾盛光佛并九曜》，（三九號）廣政元年《觀音龕》，（二七三號）廣政三年《地藏菩薩》，（三七號）廣政十七年《藥師琉璃光佛、八菩薩、十二神王一部衆并七佛、三世佛、阿彌陀佛、尊勝經幢一所兼地藏三身都一龕》，（二八一號）廣政十八年造《藥師琉璃光佛、八菩薩、十二神王一部衆并七佛、三世佛、阿彌陀佛、尊勝經幢一所兼地藏菩薩四身共一龕》。（二七九號）造像無鐫題，據藝術風格和龕位推測屬唐末造像的主要有：《釋迦佛》，（一二號）《四臂菩薩》，（二二四號）《淨瓶觀音》（二二五號）等；五代造《十六羅漢》，（三六號）《地藏十王》（二五四號）等。唐末五代已風化剝蝕的小龕群中，隱約可見多屬二菩薩龕，如地藏與觀音，文殊與普賢，地藏及着白衣觀音服飾的菩薩等等。

從以上按年代順序排列的造像，大致可窺見唐末五代造像題材內容及藝術形式演變的趨勢。初唐尖山子阿彌陀佛五十菩薩造像屬西方淨土變早期題材，北山佛灣觀經變與千手觀音、毗沙門天王、如意輪菩薩均在中晚唐盛行。進入五代僅《千手觀音龕》、《地藏、觀音、阿彌陀佛龕》續有鑿造。十六羅漢，《大威德熾盛光佛并九曜》、《阿彌陀尊勝經幢》、《地藏十

王」均為新出題材，同一題材的造像內容形式多變體。唐末出現按當時信仰組合的龕像如《阿彌陀佛與地藏、觀音共一龕》，按『變文』內容造《歡喜王菩薩》，在『歡喜王因緣變文』（伯希和氏編號三七七五號）內容中描述『西天有國名歡喜，歡喜王之夫人求于石室比丘尼所，受如來清淨八戒，身亡升天求諸快樂』。五代時組合更為隨意，如《藥師琉璃光佛龕》，依經內容造藥師佛、八菩薩、十二神王外，更增加地藏多身及尊勝經幢等。尖山子初唐永徽年間造一佛五十菩薩龕，此題材畫樣相傳來自西域，北齊曹仲達摹西瑞圖繪寺壁。此龕造像以阿彌陀佛為主像，脅侍二僧二菩薩二力士，蓮莖自佛座前出，朵朵蓮花盛開，五十菩薩坐蓮花上。北山佛灣觀經變，依《觀無量壽佛經》、《阿彌陀經》、《未生怨經》造像，極力渲染西方極樂世界景象，以宏偉的建築群為背景，七重欄楯間，無數菩薩和童子合十或扶欄眺望，往生童子自蓮花中出，或泛舟七寶蓮池中，兩組樂隊之間菩薩舞興正濃。七重樹間，西方三聖乘朵朵彩雲下降迎接亡靈。龕頂飛天繞蓮花旋舞，龕下浮雕表現《未生怨》經中所說殺父囚母的故事，龕門兩闕主要浮雕十六種觀法，左右側壁浮雕數十菩薩坐蓮花上。作為護法、護國、施福之神毗沙門天王造像，因所據經本、歷史傳說、造像地區及畫樣不同而有多種內容與形式。乾寧造像如經中所說，毗沙門天王面露威猛形，怒眼滿開，身着七寶金剛莊嚴鈿衣，兩肩火焰飄逸，三葉天冠上有鳳鳥，一手托塔，一手持三叉戟，昂首挺胸，脚下踏三夜叉鬼，天王兩側脅侍五太子、五行道天女或妻以及兩部夜叉羅刹等眷屬。天王威嚴的氣勢，侍立眷屬現憤怒像或恭敬肅立、含笑捧盤以及侏儒等，都通過嚴謹精湛的技巧，得以充分表現。聖水寺千手觀音結跏趺坐，一如中唐樣式。龕中的毗沙門像屬四天王之一，并非作為主像供奉，天王持三叉戟上有彩旗，此種樣式流行于敦煌、劍川石窟山石窟中，在四川石窟中較為少見。北山佛灣及營盤坡乾寧時造千手觀音像均為善跏趺坐，菩薩座前侍立婆斯仙、吉祥天，座左右跪一貧一富人，仰面捧手接受菩薩手中流下的甘露和金錢，大火頭明王作憤怒狀，其下跪豬頭人身遮文荼，象頭人身毗那夜迦天。唐末天復元年及五代造像由繁入簡，龕中設四十臂觀音，左右侍立婆斯仙和吉祥天，觀音座下左右各跪一窮叟一餓鬼。匠師對脅侍人物似乎較感興趣，着意刻畫其形象和神態。唐末五代佛龕形制與其它地區同期佛龕造型相似，但雕刻技巧和藝術風格在廣



圖四

政後期出現了明顯的變異。尖山子初唐造像為雙重龕楣，外層見方粗鑿，內層弧形雕刻細緻或有紋樣裝飾。菩薩袒胸、鼓腹、扭腰，身佩華麗的長瓔珞。聖水寺中唐造像以及北山唐末五代的龕楣為方形，無裝飾紋樣，菩薩體態、服飾造型僅存盛唐餘韻。乾寧時期主尊頭頂有二道毫光升起，繞成由小到大二至四個圓弧放射出龕外。五代永平年間造像與唐末風格無明顯差異，大致四十餘年後廣政十七、十八年造《藥師琉璃光佛龕》及與之毗鄰的《千手觀音龕》出現了新風，不再強調衣褶起伏變化與體態的關係，採用大塊面棱角分明的雕刻手法。在十六羅漢造像上，（三六號）釋迦像用寫實手法精雕細刻，而左右側十六羅漢但求整體效果簡練樸素。（圖四）五代造型、審美變異的新風為宋代造像的先聲，題材內容、藝術形式、雕刻技巧正在轉換中。唐五代造像自初唐永徽至唐末乾寧，歷時二百四十餘年，造像不足二十龕，乾寧至廣政僅五十年間造像約一百六十龕。《毗沙門天王》、《觀經變》、《千手觀音》、《如意輪觀音》、《地藏》、《十六羅漢》等精品，為唐末五代時期的代表作。

#### 四

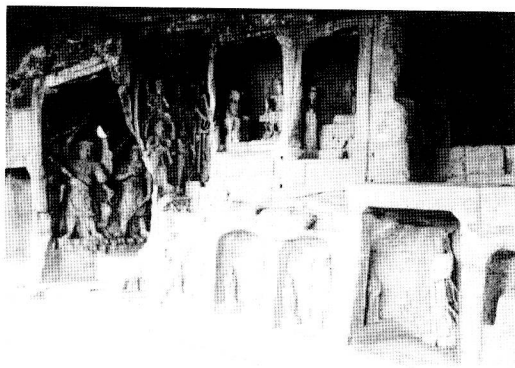
公元九六〇年，趙宋王朝結束了自安史之亂以來，藩鎮之間的爭奪戰和五代十國分裂的局面，統一全國。北宋開國百年間，雖與遼、西夏、大理政權對峙，政治仍較為穩定，工商業發達，城市繁榮，汴京「八荒爭湊，萬國咸通，集四海之珍奇皆歸市易」。（孟元老《東京夢華錄》）宋初，即遣派沙門一百五十七人去印度求法，太平興國五年（九八〇年）設譯經院，印度晚期密教傳人，合流的儒、釋、道適應政治需要而得到發展。自金崛起，大軍入侵汴京，高宗遷都臨安，中原人士携扶南下，政治、經濟、文化中心南移。在南宋與金、西夏的戰爭中，通過海路，或自敦煌沿「河南道」經成都、重慶順長江東下江南去南海的國際大道，以及宋與金、西夏、大理交界處的官辦榷場和民間貿易渠道，開拓了中外之間、南北民族及地區之間經濟和文化的交流。海運、工商業、農業、手工業空前發達，城市人口劇增，臨安繁華不亞於北宋汴京。文學藝術繁榮，詞曲話本面向市井小民，在唐五代雄厚的基礎上，涌現了不少著名的

道釋人物畫大師，繪畫作品進入了市場，民間雕繪高手匠師被吸收收入畫院，或進官辦作院供職，在社會地位上得到提高。儒學吸取佛、道義理創建理學，佛教諸宗相涉，三教合流向人間宗教發展，為佛教藝術輸入新的血液，在奇麗多姿的大足石窟中展現一派新風。

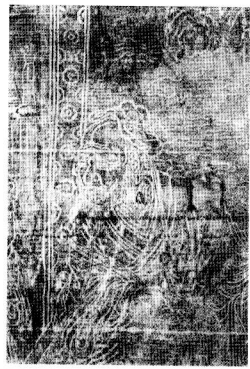
兩宋佛教造像以祈福為主的龕群和寶頂山道場造像群先後大規模開鑿。前者以北山為主，由「住岩僧」應施主發願造像祈福，或按特定的題材內容組合龕群，成為便于佛事活動的小型道場；後者寶頂山道場造像由阿闍黎主持設計建造為講傳顯密教理，專修密法的道場。

#### (一) 以祈福為主的造像群

據已見大足石窟宋代八十餘則造像鑄題所記，以祈福為主的佛教造像多集中在北山、(圖五)石門山、妙高山、玉灘、佛安橋等地，現按造像年代順序擇要摘錄于後。北宋初社會較安定的百年間，至道時(九九五——九九七年)造觀音、地藏、(佛灣二四九號)咸平元年(九九三年)造觀音菩薩、(佛灣二四九號)咸平四年(一〇〇一年)妝彩地藏、觀音、十王。(佛灣二五三號)相距八十年後，較具規模的石篆山、石門山等造像群開鑿。元豐五年(一〇八二年)石篆山造像有《毗盧佛龕》，(七號)六年《志公和尚龕》，(三號)元祐五年(一〇九〇年)《文殊、普賢龕》，(五號)《文宣王龕》，(六號)紹聖元年至三年(一〇九四年——一〇九六年)石門山造《水月觀音龕》，(四號)《山王龕》，(一三號)《釋迦佛、香花菩薩龕》，(三號)石篆山造《地藏十王龕》。(九號)金王朝在北方興起，陷汴京後勢如破竹下江南時，北山佛灣造像有大觀三年(一一一〇年)妝彩《觀音龕》，(二八六號)政和六年(一一一六年)《普眼等菩薩龕》，(一八〇號)宣和四年(一一二二年)妝彩《五百羅漢窟》。靖康之後造像風起雲涌，在紹興年間達到鼎盛，八十餘則造像鑄題中，紹興鑄題占半數以上，從紹興四年以至二十九年，年年歲歲無有間斷，甚至同一年中多處鑿造，斧鑿聲與戰鼓號角聲相應。在北山佛灣造有靖康元年(一一二六年)《孔雀明王窟》、《彌勒下生窟》、《泗州大聖窟》，(佛灣一五五、一七六、一七七號)建炎二年(一一二八年)有《如意輪聖觀音窟》。(佛灣一四〇號)紹興四年(一一三四年)有《文殊詣維摩詰問病圖》，(佛灣一三七號)(圖六)紹興六年有《西方三聖》。(興隆庵八號)六年至十四年間，(一一三六



圖五



圖六



圖七

——一四四年）以《無量壽佛》或《毗盧佛》為主像，脅侍《十聖觀音》的幾個大窟，分別在石門山、妙高山、佛安橋等處鑿造。著名的佛灣《轉輪藏窟》（一三六號）（圖七）鑿造于紹興十二至十六年。（一一四二——一一四六年）十八年（一一四八年）造《玉灘佛龕》。十八年至二十五年北山北塔中造像不斷，其重要者，有《觀音龕》，（八、九、五八號）《如意輪菩薩龕》，（七號）《無量壽佛龕》，（五七號）《龍樹菩薩龕》，（六〇號）《娑婆雙林示寂》，（六四號）以及由塔底層至第八層內壁及外壁數十龕《善財童子五十三參》等造像。其他應提及的造像尚有紹興二十四年（一一五四年）《地藏王菩薩、引路王菩薩》。（觀音坡一號）孝宗隆興二年（一一六四年）『隆興和議』後，宋金三十年中無大戰，造像活動趨于沉寂，乾道至淳佑間（一一六五——一二五二年）僅見佛教、三教造像鑄題數則。據以上有鑄題的龕窟與大量無鑄題造像在內容、形式及藝術風格上比較，并參證有關經論及文獻，可大致推定無鑄題造像相對的年代和內容。諸如北山《摩利支天窟》、妙高山《十六羅漢窟》，分別位于北山、妙高山、石門山、玉灘等處的《孔雀明王窟》、《水月觀音》、《訶利帝母》、《不空羅索觀音》、《寶印觀音》等龕，均可能鑿造于紹興時期。按年代順序排列上述造像，顯示了當時流行的信仰和題材內容的演變。有的造像標題雖同而內容却有所側重、取捨、增益，或繁或簡，或由多經組合，或按當時流行信仰隨意組合，因而造像內容與形式更為多樣。北山佛灣、北塔、石門山、玉灘均有孔雀明王造像。佛灣窟壁鑄有『孔雀明王菩薩慈母』八字，佛灣及石門山等地造像與經文吻合。孔雀明王結跏趺坐于孔雀背負的三重蓮座上，兩手高舉執果或經，兩手置身前持孔雀羽毛或蓮花數莖，孔雀雙翼或收或展開，尾部上舉至窟頂。北塔孔雀明王脅侍佛側，佛灣造像滿壁千佛，石門山、玉灘壁面浮雕諸天神與阿修羅戰鬥，以及莎底芑芻為衆破薪被黑蛇螫痛苦已極，佛為說大孔雀咒并諸天神菩薩名而救之。石篆山紹聖三年造地藏與十大冥王龕，該龕以地藏為主像，十大冥王分坐左右，身後站立男、女侍者九身。佛灣淳化五年妝彩龕內地藏與觀音并立，左右壁面各有雲六朵，一雲朵中浮雕持幡騎馬奔跑者可能即經中所說『乘黑馬，舉黑幡，着黑衣之使者』，<sup>二四</sup>其餘雲朵中浮雕分別標十王名。密教護法神訶利帝母，俗稱九子母或九子太母，造像有三種樣式：一、殿堂式，北山佛灣及石門山龕正中

坐訶利帝母抱小孩，六或七個兒童在母膝前嬉戲，乳母站立或席地坐抱嬰兒哺乳；二、庭院式，石篆山、佛安橋、玉灘等處，在崖腳雕刻諸兒女手持搖鼓、小鳥及糕餅分坐母左右；三、夫妻合龕式，<sup>〔二五〕</sup>靈崖寺龕中母袒胸抱幼兒，側立老者携孩手，另一孩高舉小鳥。佛灣第一三〇號窟，北塔第三三號龕中造像同為三面八臂菩薩，寶冠中有佛像，菩薩一手當胸握拳，其餘手執弓、榜牌、金輪，挺胸屹立戰車上，前有象拉車，造像與天息災譯《佛說大摩利支菩薩經》基本吻合。<sup>〔二六〕</sup>高宗建炎元年（一一二七年）南渡臨安，隆佑太后孟氏置此造像于西湖畔中天竺寺。高舉日、月及執各種法器的六臂菩薩，僅北山佛灣一處多達十餘龕，其他各處幾乎均有類似造像。北山佛灣第二〇八號龕鑄題『南無解冤結大聖菩薩』，查證經文應即不空絹索觀音菩薩。<sup>〔二七〕</sup>經中記此菩薩有種種神變，一面四臂或三面六臂或一面三日八臂以至十二臂，手執法器和結印不盡相同。佛灣造像變體較多，第二〇八、二一二號龕之菩薩座上還浮雕羅刹利童子<sup>〔二八〕</sup>張翼飛翔，其餘龕中童子多兩手合十，二〇八號龕中童子一頭雙面。（一善一惡）佛灣第一七七號窟主像雙目微閉，頭戴風帽，袖手危坐，與浙江瑞安景德二年（一〇〇五年）瑞安塔及上海松江興教寺出土的熙寧、元祐間（一〇六八——一〇九四年）造『泗州大聖』形象特徵肖似。左壁一垂雙脚坐像，手扶杖上懸挂剪刀、拂帚等物，造型及杖上所懸剪刀與佛典所記寶志禪師相符，右壁為一閉目入定的坐禪像。佛典記泗州大聖為觀音化身，寶志、傅大士均為彌勒分身世界濟度衆生，三人均以神通力顯于世，奉者如狂。此窟造像無鑄題，鄰窟（一七六號）壁面鐫刻有『妝鑾彌勒下生經一睹』、『本州匠人伏元俊男世能鑄彌勒泗州大聖時丙午歲題』，可見此窟即以泗州大聖為主像脅侍彌勒分身之寶志等人物，與彌勒下生經窟內容有所聯係，兩窟均鑿造于靖康元年。佛灣第一八〇號窟，一菩薩半跏趺坐方形束腰寶座，冠上有佛像，裸上身斜披絡腋，腰繫紳帶下垂座前，左右脅侍二菩薩，左右二壁各侍立五菩薩，窟門二菩薩已殘毀。十身菩薩冠頂均有雲朵升起或涌現一蓮花，其上分別端坐文殊、普賢、寶印、楊葉、數珠、如意輪及雙手高舉日和月的菩薩，右壁殘留題記：『……造畫普眼一身供養乞願一家安樂，政和六年』。關於此窟內容有多種說法，<sup>〔二九〕</sup>據此窟題記殘字及造像特色推測，可能出于《華嚴經》中所說普賢神變內容。《華嚴經·十定品》：『普見普眼諸菩薩求見普賢大



士，普賢即以神通力如其所應為現身色，令被一切菩薩眾皆見普賢親近如來，于此菩薩眾中坐蓮華座，一一菩薩眾見此神變，其心踴躍，皆大歡喜，莫不頂禮」。又《華嚴經·入法界品》：善財「起廣大心，由自善根力見十種瑞相，現十種光明相，見普賢菩薩在如來前眾會中坐蓮華獅子座，菩薩圍繞普賢一一毛孔出無數身雲，其不可思議大神通，得十種波羅蜜」。菩薩冠頂雲朵或蓮花中所現瑞相，均為南宋龕群中為數最多的尊像。菩薩冠上的佛像可能與密經中所說，金剛薩陁與普賢同體，金剛薩陁大日現菩薩身以正法廣濟眾生之內容有關。第一三六號窟雕刻高齊窟頂的轉輪藏一座于窟門正中，左右側侍立怒目咬牙、手舉器械、威嚴逼人的力士各一身。窟內正壁釋迦佛結跏趺坐束腰蓮座，左右菩提雙樹側侍立阿難、迦葉、觀音、大勢至菩薩、二童子。左壁由內而外設置文殊乘獅、持寶印菩薩、著白衣觀音服式手捧寶珠的菩薩；右壁由內而外造普賢乘象、手舉日月的六臂菩薩、大聖數珠手觀音菩薩。造像鑿題四則，標明造于紹興十二年至十六年間，并有「潁川鑿匠胥安」題名。此窟一佛八菩薩與常見八菩薩有別，出現了具密宗色彩的六臂菩薩和禪宗所尊崇的白衣觀音。二童子造型為宋代石窟中常見的善財童子形象，疑此窟造像以《華嚴經》為主，綜合禪密內容。在《華嚴經》中凡佛會說法常有「轉正法輪」、「轉妙法輪」、「常轉不退法輪」、「護持一切如來法輪」等語。佛殿中設轉輪藏，多見于密宗、華嚴宗寺院。此窟鑿題中有「□□經藏洞……法輪常轉」等字與窟門設置轉輪藏有聯係，因名此窟為轉輪藏窟。

北山等地的祈福造像，其龕窟形制一如五代，除石篆山龕群多橫向長方形外，其它地區幾乎全是縱向長方形，龕楣僅個別為圓弧形裝飾紋樣。北宋末至南宋紹興年間開鑿的幾個中型窟，有的主像或轉輪設于窟中高齊窟頂，供善男信女繞像禮拜。題材內容在北宋初仍沿襲唐末五代，崇拜阿彌陀佛、地藏、觀音、藥師、地藏十王等。北宋紹興時始鑿水月觀音龕像，政和宣和年間密教儀壇、護法諸神造像倍增，顯教造像或多或少染上密教色彩。唐五代以阿彌陀佛為主像，脅侍地藏、觀音；南宋造像鑿題中稱阿彌陀佛為無量壽佛，脅侍龍樹、地藏或不空羅索觀音與孔雀明王。唐五代鑿題中僅見「救苦觀音」、「日光、月光菩薩」，南宋鑿題中可見「解冤結菩薩」、「數珠手觀音」、「如意輪觀音」、「正法明王觀音」、「楊柳觀音」、