

12-13 世紀川渝佛教「趙智鳳派」及其石窟造像

大足石刻研究院 副研究員
米德昉

摘 要

「趙智鳳派」是 12-13 世紀活動於川渝地區的一個有造像體系、經典基礎和信徒群體的民間佛教教派。該教派於南宋初由大足僧人趙智鳳創立，趙遠尊晚唐、五代時期川西居士柳本尊為祖師，在大足寶頂山建道場授徒弘法半個多世紀，之後無復繼者。趙智鳳派在川東南一帶造立了大小不等的石窟寺或龕像十餘處，由此打造了一套在內容、形式、作風等方面迥異傳統的造像體系。獨特的樣式，不僅引起地方石窟造像風格的歷史性轉變，也為中國石窟藝術增添了新的案例。

關鍵詞：川渝佛教、趙智鳳派、石窟造像

一、引言

川渝佛教的起步並不比中原晚，且有自己獨到的一面與卓越之處。中國最早的佛像發現於這個地區，如東漢時期的樂山麻浩、柿子灣崖墓佛像，彭山、綿陽及重慶豐都等地的「錢樹佛像」等。大約劉宋時期川渝地區始有開窟造像活動，《高僧傳》載宋孝武帝大明中（457-464）益州刺史劉思考請僧釋道汪「即崖鑿像」起寺事宜¹，目前有石窟零星見於川北廣元一帶。不過此時小型石刻造像遺存相對比較豐富，19世紀以來成都、彭州、茂縣、汶川等地陸續出土了大量南朝造像。隋唐以來，川渝地區石窟造像活動興起，首先分佈於川北金牛道、米倉道沿線，之後南下至川中再到川東，大多集中於嘉陵江、涪江、沱江、岷江流域一帶。進入兩宋，川渝石窟造像活動範圍逐漸縮小，原有的一些石窟區基本停止了續建，唯川東的大足與安嶽地區十分活躍。

宋代是川渝石窟藝術最為燦爛、最具個性的時期，雖然分佈地域不廣，卻氣魄雄偉，作風鮮明，為任何時期所不能敵。這一傑作的主要營造者之一便是南宋時興起的民間佛教團體——趙智鳳派。該教派的創立者趙智鳳，在大足、安嶽等地組織營建弘法道場，先後造立了大小不等的石窟寺或龕像十餘處，其中大足寶頂石窟寺是其主道場。這些石窟寺在造像內容、形式、格局等方面形具有統一的作風，多有與傳統造像相異之處。本文通過對趙智鳳派史實梳理的基礎上對其造像體系展開分析。

二、「趙智鳳派」史實述略

「趙智鳳派」是12-13世紀活動於川渝地區的一個有造像體系、經典基礎和信徒群體的民間佛教教派。該派於南宋初由大足僧人趙智鳳創立，趙遠尊晚唐、五代時期川西居士柳本尊為祖師，在大足寶頂山建道場授徒弘法半個多世紀，「清苦七十餘載」，先後在川東南一帶造立了大小不等的石窟寺或龕像十餘處，其後法統絕，無復繼者。

（一）趙智鳳與柳本尊

趙智鳳（又名「趙智宗」者）及其事蹟史籍鮮有載錄，唯成書于南宋寶慶三年（1227）王象之撰《輿地紀勝》卷161「景物」條有寥寥數語，曰：

¹《高僧傳·釋道汪傳》載：「先是峽中人，每於石岸之側，見神光夜發，思考以大明之中請汪於光處起寺，即崖鑿像，因險立室。」慧皎撰，湯用彤校注《高僧傳》，北京：中華書局，1992年，第283-284頁。

寶峰山，在大足縣東三十裡，有龕岩，道者趙智鳳修行之所。²

此處「寶峰山」應指寶頂。這是唯一見於早期史書中有關趙智鳳的記錄。

其餘便是遺存於大足寶頂石窟寺中的一些信息，其中立于大佛灣華嚴三聖龕處宇文妃撰《詩碑》中有「寶頂趙智宗刻石追孝，心可取焉」之語³，別無實質性內容。略詳者為小佛灣七佛壁龕下宋人席存著為趙智鳳所作銘文⁴，如今已漫漶，僅存「承直郎」三字略能辨認。《乾隆大足縣誌·隱逸仙釋》有錄文，曰：

趙本尊，名智鳳，紹興庚辰年（1160）生於米糧裡之沙溪，五歲入山持念經咒，十有六年西往彌牟，複回山修建本尊殿，傳授柳本尊法旨。遂名其山曰「寶鼎」。舍耳煉鼎報親，散施符法救民。嘗垂戒曰：「熱鐵輪裡翻筋斗，猛火爐中看倒懸。」

嘉熙年間（1237-1240）承直郎昌州軍事判官席存著為之銘。⁵

是為目前所見早期趙智鳳最詳細的資料，總共百餘字。

之後寶頂石窟一些明代碑記如劉畋人《重修寶頂山壽聖寺碑記》、曹瓊《恩榮聖壽寺記》以及清人史彰《重開寶頂碑記》等記述了趙智鳳事蹟，大約依據席存著銘文或別的載錄所得，內容大同小異，沒有多少新補充⁶。

趙智鳳於川東弘法數十年，其間伴隨著大量的石窟寺開鑿。說明趙有着一套行之有效的傳教方式，贏得大量民間信眾的擁護與供養，從而為壯大自己團隊聲勢獲取了豐厚的財力，足見他是一位深得民心、極具感召力的僧團領袖。頗為意外的是，趙智鳳歸寂後竟連一份完整的身世信息都無留存，後世的載錄僅記其生，而未述其亡，甚至連葬在何處都無從知曉。

² 王象之《輿地紀勝》，北京：中華書局，1991年，第4357-4378頁。

³ 該碑殘存「癸未」紀年，陳明光推斷為「嘉定十六年（1223）」參陳明光《大足石刻考古與研究》，重慶：重慶出版社，2001年，第162-172頁。碑文參重慶大足石刻藝術博物館《大足石刻銘文錄》，重慶：重慶出版社，1999年，第233頁。

⁴ 溫玉成先生認為該「銘」應屬「行狀」。參溫玉成《大足寶頂石窟真相解讀》，重慶大足石刻藝術博物館《2005年重慶大足石刻國際學術研討會論文集》，北京：文物出版社，2007年，第114-130頁。

⁵ 故宮博物院《四川府州縣誌第11冊》，海口：海南出版社，2001年，第69頁。

⁶ 大足儒學教諭劉畋人撰《重修寶頂山壽聖寺碑記》刻於寶頂大佛灣第27龕左右側崖壁，一碑二刻（洪熙、宣德元年，1425、1426），碑文略有差別；曹瓊撰《恩榮聖壽寺記》碑現存于聖壽寺玉皇殿內；史彰撰《重開寶頂碑記》刻於大佛灣第27龕左右側崖壁。以上碑文可參前揭重慶大足石刻藝術博物館《大足石刻銘文錄》，第211-215、218-221頁。

關於柳本尊，同樣無著述記載。現有的資料均出於趙智鳳：一為大足寶頂小佛灣《唐柳本尊傳》碑（下文簡稱《柳傳》）；二為寶頂大佛灣和安岳毗盧洞的「柳本尊十煉圖」造像題記，均簡要記述了柳之身世和弘教事蹟⁷。之外尚未發現其他任何有效證據。

根據以上碑銘題記得知：柳本尊，名居直，唐宣宗大中十二年（858）生於四川嘉州（今樂山市）⁸，畢生精務密法，以居士身份「專持大輪五部咒救度眾生」，並通過燃指、剜目、割耳、斷臂等自殘身體的方式弘道。民間奉其為「毗盧佛」、「金剛藏菩薩」化身、「唐瑜伽部主總持王」等，號稱「柳本尊」、「本尊教主」、「本尊賢聖」等。

晚唐五代之際，柳本尊在彌牟、成都、廣漢一帶持咒為民治病救災、祛惑斷妄。因數致神異，「蜀人德之」，信徒多「施宅建道場」以奉香火，「四方道俗雲集座下，授其法者益眾」。聲望之著，贏得蜀主之賞識，先是「遣使慰勞」，後又召見並為其道場賜額「大輪院」。天福七年（942）柳氏圓寂⁹。之後門人楊直京、袁承貴等繼其衣鉢弘法數十年。

袁、楊二人後至趙智鳳出現近兩個世紀，柳本尊一系活動情況不明，除有宋神宗熙寧間（1068-1070）為其道場敕賜「壽聖本尊院」額事宜記載外，別無其他線索。後至紹興十年（1140），「右承奉郎前主管台州崇道觀」王直清與「安養居士」張岷造訪彌牟壽聖院，見院事由僧尼主之，柳本尊墓亦淹沒於「榛莽之間」，王直清遂命僧尼「建塔於墓之上，架屋以覆之」，並於墓左立碑，以昭本尊事蹟於後世。由此或可料見，紹興之時柳本尊教法已趨衰亡邊緣。

總攬上述所記柳氏事蹟，概略不詳外，所述魚目混珠，多有出入與矛盾處。因現存碑文漫漶較重，部分關涉年代、人物、事件等方面的重要信息丟失，為進一步考證帶來障礙。

⁷ 《唐柳本尊傳》碑位於寶頂小佛灣「佛壇龕」左，高 152cm、寬 95cm、厚 11cm，漫漶嚴重。原碑于紹興十年王秉題額，祖覺撰文，張岷跋，王直清立石于彌牟柳氏墓左。寶頂碑為趙智鳳時期複刻，碑文參見重慶大足石刻藝術博物館《大足石刻銘文錄》，重慶：重慶出版社，1999 年，第 207-210 頁。

⁸ 現存碑記對柳本尊享年八十四記載一致，但對其生卒年說法不一：《唐柳本尊傳》碑言柳本尊卒於天福七年（942），享年八十四，由此推算其生日應在大中十二年（858），而安岳《柳本尊十煉圖》題記言柳生於「唐大中九年（855）」，卒於「天福三年（938）」。

⁹ 據陳明光先生考證，此「天福」應為「天復」。參陳明光《〈宋刻〈唐柳本尊傳碑〉校補〉文中「天福」紀年的考察與辨正——兼大足、安岳石刻柳本尊「十煉圖」題記「天福」年號的由來探疑》，《世界宗教研究》2004 年第 4 期，第 22-28 頁。

（二）關於「趙智鳳派」的認識

「趙智鳳派」因缺乏直接的文獻證據，故在諸多問題上學界認識不盡相同。比如關於教派的定名，目前並未形成統一說法，尚有「柳本尊教派」、「柳趙教派」、「本尊教派」、「川密」等不同指稱；對於其性質，當下存在兩種主要見解：以楊家駱、陳習刪、陳明光、何恩之（Angela F. Howard）、李巳生、丁明夷等為主的觀點認為該派屬密教一系，寶頂石窟寺即是具有密宗性質的道場¹⁰；以呂建福、龍晦、劉長久、溫玉成、胡文和、索倫森（Henrik H.Sorensen）、李靜傑等為主的觀點認為，其教造像顯密雜糅，多宗相融，不屬典型的密教系統¹¹。

目前一個普遍的看法是，認為該教派由柳本尊創始，趙智鳳繼承而發揚之。主要依據有二：一為宋人席存著「銘文」中「（趙智鳳）回山修建本尊殿，傳授柳本尊法旨」之記載；二為趙智鳳通過建寺、造像、立碑等方式給予柳本尊以崇高的地位，奉其為「唐瑜伽部主總持王」。

趙智鳳尊崇柳本尊是一個基本的事實，其教以毗盧遮那佛為本尊。趙氏不僅奉柳為「唐瑜伽部主總持王」，同時尊其為毗盧佛在世¹²。斷定趙智鳳為柳氏教法承襲者不無道理，可是很多跡象表明，趙、柳間在傳教思想與理念上存在着明顯的差異，趙智鳳之教似乎看不出多少柳本尊遺法的影子。

其一，趙智鳳雲遊川西之時柳本尊已滅度二百余載，必然不能親聆「柳本尊法旨」，可能的情况是，民間或許尚有柳之法嗣活動，趙受其教誨而皈依該門。可這位阿闍黎又是誰呢？趙智鳳並未留下任何信息。這一時期柳氏教法傳承情况不明，從紹興十年彌牟壽聖院由僧尼主之，本尊墓淹沒於「榛莽之間」看，其教似

¹⁰ 楊家駱《大足寶頂區石刻記略》，《文物週刊》第 21 期，1947 年 2 月 9 日；陳習刪《大足石刻志略》（油印本），1955 年；陳明光《大足寶頂山石窟對中國石窟藝術的創新——密教道場之研究》，《敦煌研究》2001 年第 1 期；Angela F. Howard, *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*, Weatherhill, Inc. 2001；李巳生《寶頂山道場造像佈局的探討》，大足石刻研究院《2009 年中國重慶大足石刻國際學術研討會論文集》，重慶：重慶出版社，2013 年，第 382-425 頁；丁明夷《川密：四川石窟體系的發展軌跡》，大足石刻研究院、四川美術學院大足學研究中心《大足學刊》第一輯，重慶出版社，2016 年。

¹¹ 呂建福《中國密教史》，北京：中國社會科學出版社，1995 年，第 440 頁；龍晦《關於大足佛教石刻兩則跋文》，《中華文化論壇》1996 年第 4 期；劉長久《大足石窟研究綜論》，重慶大足石刻藝術博物館等《大足石刻研究文集》第三輯，北京：中國文聯出版社，2002 年；胡文和《安嶽大足石窟中「川密」教柳本尊像造型分類——兼論大足寶頂不是「密宗道場」》，重慶大足石刻藝術博物館等《大足石刻研究文集》第五輯，重慶：重慶出版社，2005 年；溫玉成《大足寶頂石窟真相解讀》，重慶大足石刻藝術博物館《2005 年重慶大足石刻國際學術研討會論文集》，北京：文物出版社，2007 年；[丹麥]亨利克·H·索倫森著，唐仲明譯《密教與四川大足石刻藝術》，前揭《2005 年重慶大足石刻國際學術研討會論文集》；李靜傑《大足寶頂山南宋石刻造像組合分析》，大足石刻研究院《2014 年大足學國際學術研討會論文集》，重慶：重慶出版社，2016 年。

¹² 安岳毗盧洞柳本尊十煉圖題記載：「本尊是毗盧遮那佛，觀見眾生受大苦惱，于大唐大中九年六月十五日于嘉州龍遊縣玉津鎮天/池壩顯法身，出現世間，修諸苦行，轉/大法輪。」

已衰落，時恐難有影響力的弟子活動了。由是見之，趙智鳳傳得柳本尊「法旨」一事很是懷疑。

其二，《柳傳》中記述了柳本尊的追隨者為其舍宅或施資建造了多處道場，並未記載一絲關於造像的信息。唐、五代時期川渝地區石窟造像的開鑿是比較活躍的，廣元、巴中、綿陽、安嶽以及大足等地有諸多造像遺存，其中沒有發現一例與柳本尊有關的造像。明人認為寶頂石窟、安岳華嚴洞等均由柳本尊發起開鑿，顯然不足征信¹³。說明柳本尊時期並不十分注重造像，更無開窟之事。這與趙智鳳大肆營構窟寺、「設像行道」的做法不同。

其三，柳本尊所持「瑜伽本尊教」雖多有不正統處，仍尚屬密法一系。然而縱觀趙智鳳派造像，並非全然合于純粹的密教體系。1945年楊家駱一行調查大足石刻時提出寶頂石窟是一座「密宗道場」¹⁴，這一認識隨後得到諸多學者的呼應。李巴生先生認為寶頂石窟是以「教相壇場」（大佛灣）、「事相壇場」（小佛灣）結合四周「結界像」（寶頂山周邊造像）的密教遺跡¹⁵。可是梳理寶頂的造像，顯密雜糅，題材涉及華嚴、淨土、禪宗、密宗等，其中顯宗的因素遠大于密宗。在造像配置上既看不到密教的曼陀羅格局，也未見任何真言密咒等。反而華嚴變、圓覺變、華嚴三聖、毗盧佛等華嚴題材造像佔據了很大的比重，使其華嚴意味顯得尤為突出¹⁶。因之，將寶頂石窟寺作為純粹的密教道場看待，未免有以偏概全之嫌。

其四，現存寶頂以及其他幾處石窟中被認定為趙智鳳形象者，卷髮、留髭須，身著袈裟，五官端正，四肢健全，不像柳本尊斷臂、缺耳、眇眼的樣子。趙智鳳似乎並不推崇柳本尊所奉行的燒身、舍臂、割耳等自殘肢體式的修行方式，這一方面或許與社會不提倡這種做法有關；另一方面與趙智鳳宣導報恩行孝思想有關。趙深諳中國孝道思想在弘傳其教中的關鍵性，通過「父母恩重」、「大方便佛報恩」等強調孝道主題圖像的製作，以表達「刻石追孝」之旨，反映了其援儒入佛、儒釋兼行的弘教理念¹⁷。

¹³ 《萬曆丙戌二月(華嚴洞)妝功德記》：「夫古洞華嚴乃周昭遺跡，全堂金相是柳、趙刊形。」參王家祐《柳本尊與密教》，《宗教學研究》2001年第2期，第59-83頁。

¹⁴ 楊家駱認為：「趙氏所傳柳本尊法，為宗哈巴前密宗大師，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跡也。」參前揭楊家駱《大足寶頂區石刻記略》。

¹⁵ 李巴生《寶頂山道場造像佈局的探討》，大足石刻研究院《2009年中國重慶大足石刻國際學術研討會論文集》，重慶：重慶出版社，2013年，第382-425頁。

¹⁶ 李靜傑以為寶頂造像指導思想以「《大方廣佛華嚴經》為中心」。參前揭大足石刻研究院《2014年大足學國際學術研討會論文集》，第34頁。

¹⁷ 李靜傑提出：「大佛灣四區造像的主題，可以歸納為發菩提心、修菩薩行、成就法身思想，修菩薩行是其核心，孝道又成為菩薩行的首要內容。」參前揭大足石刻研究院《2014年大足學國際學術研討會論文集》，第1-38頁。

另外，柳本尊生為晚唐、五代時期人物，卻是一副頭戴高裝巾子、身著交領袍服的宋代高士裝束；其蓄須與無須的兩種形貌，似乎讓人感覺到塑造者在構思中的徘徊與猶豫；雖有傳記，卻真偽混雜，「疑信相半」。凡此種種，不難推斷這是南宋時期趙智鳳派對柳本尊的一個構想，人物事蹟尚且不能盡善，何況論其「法旨」呢？

綜上，本稿以為趙智鳳所推行的佛教，從教義思想、道場營建、造像佈局等方面而言，皆肇于趙氏的規劃、設計與安排，傳達的是其本人或團隊的意志，看不到所謂趙「傳授柳本尊法旨」之事實。可以說出於弘道動機，柳本尊只是趙智鳳所樹立的一個宗教偶像而已，奉其為「祖師」，不過是造成自己為柳本尊法嗣的假象，借此抬高地位，以贏得更多信徒的崇拜而已。柳氏在趙智鳳派中的意義象徵性遠大於實質，其在該教的創立與發展中只是扮演了一個虛設的角色，並未起到真正創始者的作用。

總體而言，「趙智鳳派」並非是一個典型的密教教派，這一點至少從其造像性質上能夠反映出來。正如呂建福所言：「從其密教造像和大足造像的整個佈局及其內容來看，趙智鳳並沒有得到密宗遺法的傳授。」¹⁸丹麥索羅森(Henrik H.Sorensen)在面對「密教」說一派的意見時認為「趙智鳳及其追隨者的密教，並不是一個清晰和獨立的佛教類型」，具有「不確定的傳播、地方性、無宗派、非正統、有經典基礎」等特點¹⁹。嚴格意義上而言，「趙智鳳派」不是一個如同華嚴、淨土、天臺、唯識等具有完善的理論架構與教義體系的宗派團體，而是一個建立在民間大眾水準信仰基礎之上，以迎合、滿足地方區域社會的宗教需求為目的佛教組織。因之，民間性、地方性與世俗性是其明顯的表徵。所以與其說是一種教派，更確切而言不過是一種有別於制度佛教，儒釋兼濟、華嚴為尊、摻雜了一定偶像崇拜的民間佛教形態。這種略顯「大雜燴」的格局反映了該教在信仰上的多元性與含混性。

三、「趙智鳳派」石窟寺及其造像

趙智鳳的弘法歷史始終伴隨著石窟造像與佛塔營建活動，至今遺存有十餘處石窟寺、數千尊造像和近 2 萬字銘文。這些造像在形式、內容、風格等方面有着統一的規劃與設計，體系完備，作風新奇，透露出一種樸素的宗派意識與強烈的革新理念。

「趙智鳳派」造像儘管有大量的銘文題記，其中卻沒有一條關於造像年代、

¹⁸ 呂建福《中國密教史》，北京：中國社會科學出版社，1995年，第440頁。

¹⁹ 索倫森《密教與四川大足石刻藝術》，重慶大足石刻藝術博物館《2005重慶大足石刻國際學術研討會論文集》，北京：文物出版社，2007年，第374-398頁。

供養人、工匠等方面的信息。學界根據趙智鳳身世並結合一些宋人題記與當時政治事件等，判定其造作時間主要在南宋淳熙至淳祐年間（1174-1252）。

（一）窟寺營構

1. 大足寶頂聖壽寺、大佛灣及其周邊窟龕的創建

南宋淳熙間，趙智鳳首先於大足寶頂山開創了根本道場。從現存狀況看，寶頂道場包括今天的聖壽寺（含小佛灣）、大佛灣、聖跡池、舍利塔、倒塔及周邊十餘處窟龕等一系列建築及造像群，其中聖壽寺與大佛灣石窟是主體（圖 1）。

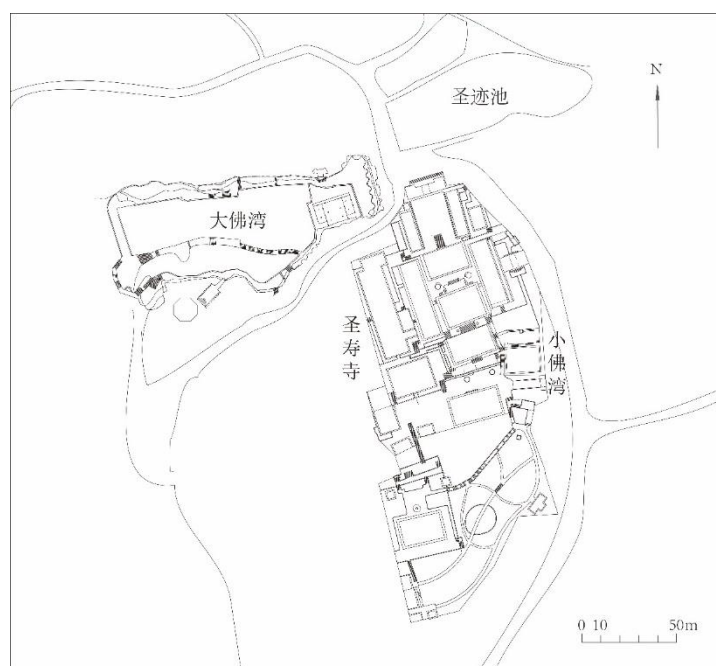


圖 1 寶頂道場主體部分平面示意圖

從席存著的記述中得知趙智鳳雲遊川西返回后首先創建了聖壽寺，因遭逢元、明季兩次兵燹，屢遭毀損。現存格局為聖壽寺與小佛灣兩部分（圖 1）。原初殘存造像主要在小佛灣，有經目塔（本尊塔）、七佛壁、本尊殿、毗盧庵等，造像題材有父母恩重變、報恩變、華嚴三聖、柳本尊十煉圖、千佛、明王等。寺內僅有灌頂井、維摩殿少量殘像而已。

聖壽寺左下方數十米處即是大佛灣，整體呈「n」字形半環構造，崖壁開龕造像，綿延 500 米。原構造像共有 28 鋪，其中窟兩座，餘皆為摩崖龕形制。內容包括華嚴變、父母恩重變、報恩變、觀經變、地獄變、圓覺變、華嚴三聖、佛傳、孔雀明王、千手觀音、廣大寶樓閣、牧牛圖、鎖六耗圖、六道輪回、柳本尊

十煉圖、十大明王、護法等，是趙智鳳派石窟寺中題材最為豐繁、規模最為宏大者（圖 2）。

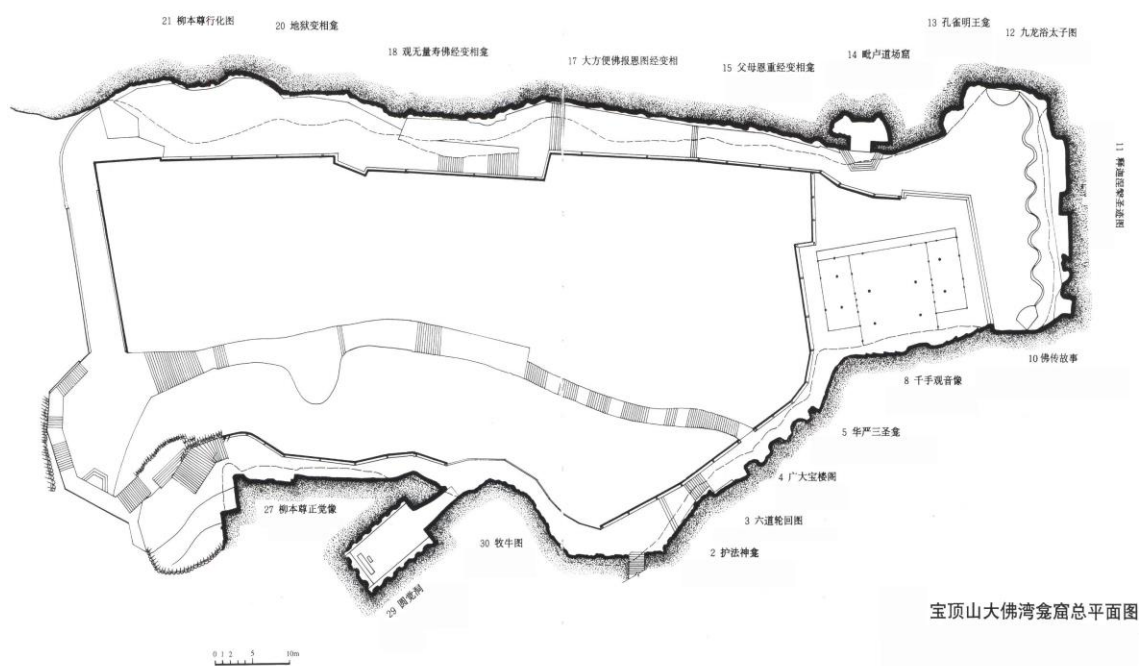


圖 2 寶頂大佛灣石窟平面圖

趙智鳳花畢生精力鑄造大佛灣，南宋末因其離世以及受端平間蒙元掠蜀事件之影響而突然停工²⁰，致使十大明王像未及竣工而呈半成品。

寶頂石窟寺的營建，還包括了周邊方圓兩三公里範圍內的一些相對獨立的龕像，分佈有十餘處（圖 3），均以單龕造像為主，內容以華嚴三聖、三身佛、毗盧佛居多，包括二佛、護法像等²¹。

²⁰ 相關論述主要有楊家駱《大足寶頂區石刻記略》，《中央日報·文物週刊》1947年2月19日第22期；陳習刪《寶頂雕像年代問題》，《文物參考資料》1956年第5期；胡昭曦《大足寶頂山石刻淺論》，《樂山市志資料》1983年第6期；東登《再談寶頂山摩崖造像的年代問題》，《文物》1983年第5期；胡昭曦《大足寶頂石窟的鑿建與宋蒙（元）戰爭》，2014年發表於大足學國際學術研討會。

²¹ 相關資訊可參鄧啟兵、黎方銀、黃能遷《大足寶頂山石窟周邊區域宋代造像考察研究》，大足石刻研究院《2014年大足學國際學術研討會論文集》，重慶：重慶出版社，2016年，第262-304頁。

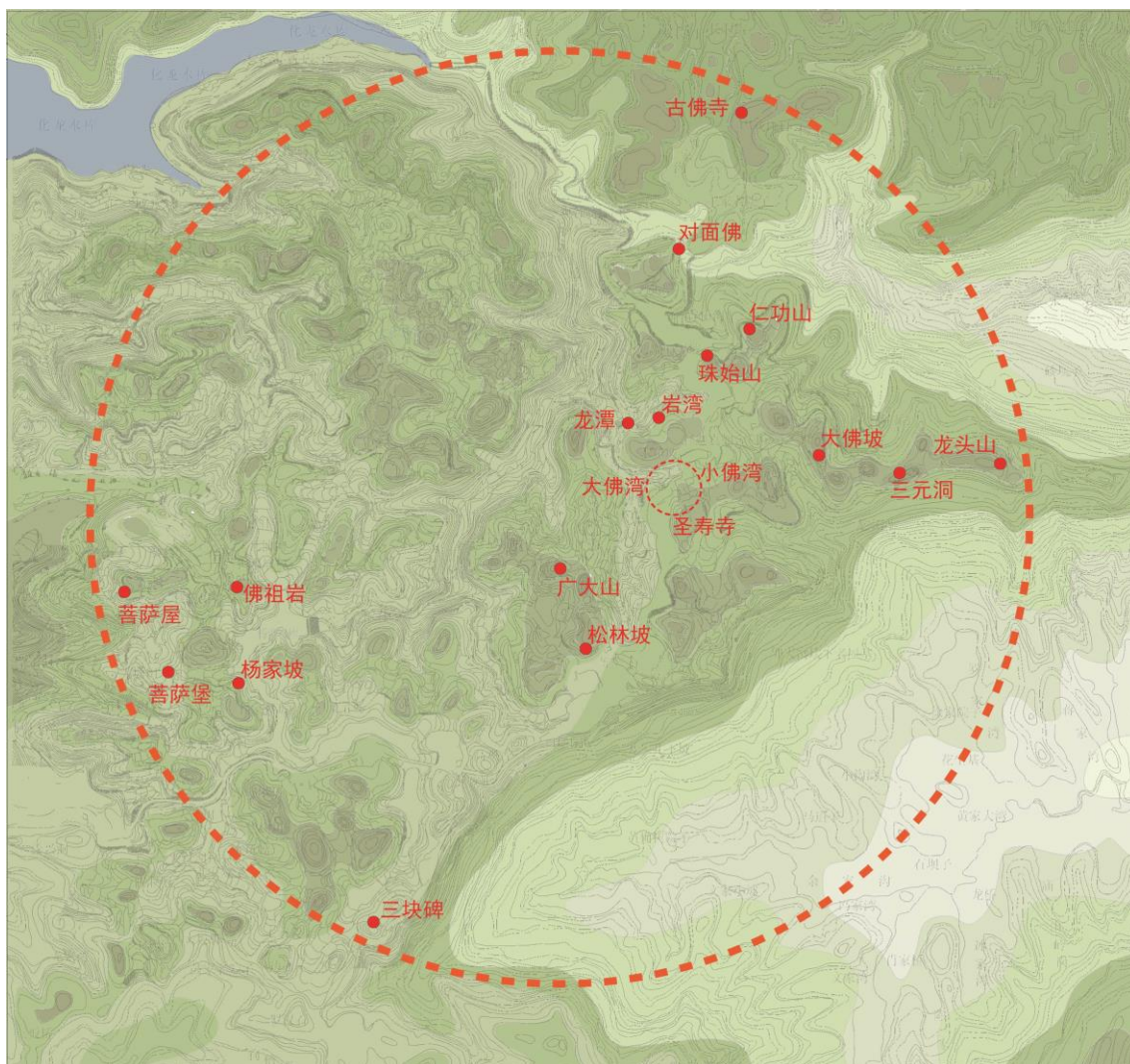


圖 3 寶頂石窟寺周邊龕像分佈

2. 其他分屬石窟寺

唐宋時大足與安嶽分別隸屬昌、普二州，連通兩地的主要通道經過今天的大足中敖、高坪、安嶽雙龍街、石羊、林鳳、龍台、嶽新等鄉鎮。趙智鳳時期一些小型石窟寺或窟龕開鑿於這條沿線周邊，尤以安岳東南與大足西北接壤處一帶較為集中。從寶頂向安嶽方向邁進，分佈有普聖廟、板昌溝、半邊寺、孔雀洞、茗山寺、毗盧洞、華嚴洞、大佛寺、毗盧溝、塔坡等窟寺（圖 4）。



圖 4 趙智鳳派石窟寺或龕像分佈區域

這些分佈點比較分散，規模遠不能與寶頂相比，很多僅開鑿一至二個窟龕。其中安岳茗山寺、毗盧洞、華嚴洞等有規模略大。茗山寺現存龕窟十餘座（包括後期開鑿者），其中屬於趙智鳳派一系的造像有護法神（12 號）、文殊（3 號）、毗盧佛（5 號）、文殊與普賢（8 號）幾龕，另有本尊塔一座，現已倒塌²²。此乃寶頂石窟寺之外窟龕開鑿最多的一處。毗盧洞與華嚴洞雖然窟龕只有一兩座，但二者造像尺寸較大，也是趙智鳳派在安岳地區比較有影響力的弘道場所。

3. 佛塔建造

趙智鳳派開窟同時也比較注重佛塔的建造，現存大小佛塔七座，均石砌實心結構，塔身造像或題刻經名。主要集中在寶頂山，如經目塔、轉法輪塔（俗

²² 相關信息參西南民族大學石窟藝術研究所《四川安岳縣茗山寺石窟調查簡報》，《四川文物》2015 年第 3 期，第 23-31 頁；孫華、陳筱《安岳茗山寺石塔的初步分析》，《大足學刊》第一輯，重慶：重慶出版社，2016 年，第 30-42 頁。

稱「倒塔」、舍利塔等，另有安嶽雙龍街鎮報國寺的經目塔、茗山寺法身塔（已倒塌）等。



圖 5 寶頂小佛灣經目塔



圖 6 安岳報恩寺經目塔



圖 7 寶頂轉法輪塔

（二）造像體系

趙智鳳派的造像雜糅了華嚴、密教、淨土、禪宗以及本尊系列造像等自創內容，很多題材僅見於寶頂，其餘石窟寺或造像龕沒有造作，其中華嚴三聖、三身佛、圓覺變、十煉圖、毗盧單尊等造像反復出現，尤以華嚴三聖和三身佛組合數量最多。

1. 各類經變

經變類造像有十餘鋪，題材主要有華嚴變、父母恩重變、報恩變、觀經變、地藏十王地獄變、孔雀明王變、圓覺變、廣大寶樓閣變等，主要造作於寶頂石窟寺。

華嚴變，1 鋪，大佛灣毗盧道場窟（第 14 窟）。以九鋪說法圖造像表現了《大方廣佛華嚴經》（實叉難陀譯）「七處九會」場面²³。具體為：窟正壁一八面塔形轉輪藏，內坐主尊毗盧遮那，兩側各一身趺坐佛。窟右側壁呈弧形轉至南壁，壁間為四組以華嚴三聖與部分供養菩薩等組成的說法場面。窟左壁清康熙間遭「猛風拔木」毀損，僅存窟門處一組造像。根據右壁造像佈局推斷，左壁所毀部分應為

²³ 胡文和《四川石窟華嚴經系統變相的研究》，《敦煌研究》1997 年第 1 期，第 90-95 頁。陳清香《大足石窟中的華嚴思想》，大足石刻藝術博物館《2005 年重慶大足石刻國際學術研討會論文集》，北京：文物出版社，2007 年，第 278-296 頁。胡文和《大足、安岳宋代華嚴系統造像源流和宗教意義新探索——以大足寶頂毗盧道場和圓覺洞圖像為例》，《敦煌研究》2009 年第 4 期，第 47-54 頁。重慶大足石刻藝術博物館《大足寶頂大佛灣第 14 號窟調查報告》，大足石刻研究院《2009 年中國重慶大足石刻國際學術研討會論文集》，重慶：重慶出版社，2013 年，第 91-141 頁。

三組華嚴三聖組合造像。窟門外兩側壁造像呈對稱格局，上部分別為八個圓龕，內一身趺坐佛，共 16 身。下方為四天王，左右各二，均為半身（左側毗鄰門楹處一身天王為後補）。

父母恩重變，2 鋪，小佛灣第 3 號報恩窟與大佛灣第 15 龕。二者因在內容、形式等方面極為一致，所不同者小佛灣畫面較小，並將一鋪經變分兩部分表現於窟左右二壁。以大佛灣所作為例，經變分三層表現，上層為七佛，皆半身；中層以故事性場面表現了「十恩圖」；下層罪報場景。

大方便佛報恩變，2 鋪，小佛灣第 3 號報恩窟與大佛灣第 17 龕，二者出於同一粉本。以大佛灣所作為例，畫面中央為釋迦說法像，半身，主尊兩側上方表現了 12 幅釋迦因地行孝修行故事，下方左右分別為六道謗佛不孝場景與釋迦抬父王棺送葬畫面。

觀經變，1 鋪，大佛灣第 18 龕。畫面以「九品往生」結合「十六觀」內容為主體。中央上部為西方三聖，皆半身，三聖下方為各品往生圖，左右兩側十六觀內容。

地藏十王地獄變，1 鋪，大佛灣第 20 龕。畫面分三部分，上層為十方佛，中間為地藏並十王及速報、現報司造像，下方為十八組各類地獄情景，每組畫面均有題記。下層畫面中趙智鳳將自己立像造於其間，似乎暗示了趙氏敢入地獄救拔苦眾之大願與精神。另外，大足石馬鎮先鋒村有一鋪地藏十王龕像，在六七米高的崖面上部僅鑿出地藏與十王及速報、現報司像一排，下面留出大面積鑿平的空白崖壁，似乎還有內容要雕鑿，不知何因未完成。整體造像雖有風化，仍能看出與大佛灣一致的作風，故推斷應該也屬本尊教派一系。

孔雀明王變，2 鋪，大佛灣第 13 龕與安嶽孔雀洞。二者格局類似，龕內以突出明王趺坐於孔雀形象為主。以大佛灣為例，明王戴冠，左上手執孔雀尾，下手執經冊；右上手持蓮蕾，下手捧俱緣果。後壁造作阿修羅、藥叉、天王等天眾以及阿難解救被蛇咬比丘等內容。

廣大寶樓閣變，1 鋪，大佛灣第 4 龕，圖像依據《廣大寶樓閣秘密善住陀羅尼》（唐菩提流志譯）經而作。畫面以修行三仙人為主尊，仙人均被發，禪定姿，其中居中者有絡腮鬚，戴耳環，神貌頗似趙智鳳。仙人各自頭頂化現出金竹、坐佛以及樓閣等。

圓覺變，3 鋪，寶頂大佛灣第 29 窟、陳家岩第 1 窟與安嶽華嚴洞。基本格局為以三身佛、毗盧佛為主尊，左右十二圓覺菩薩。大佛灣圓覺洞石窟正壁為三身佛，皆趺坐須彌蓮座，其中毗盧頂部有柳本尊像。三佛兩側分別立一俗裝侍者。

石窟兩側壁為十二菩薩，左右各六，眾菩薩頭頂上方為一些化現人物。石窟前方中央，一跪拜菩薩，合十，面向三佛，作問道狀。陳家岩石窟位於大足金山鎮天河村，窟內造像格局與寶頂圓覺洞略似，正壁為三身佛並文殊與普賢，兩側壁佈局十菩薩，眾菩薩上方岩壁間為行者像及善財南參等內容。安嶽華嚴洞正壁為華嚴三聖，左右壁各五菩薩，眾菩薩頭頂上部表現了天宮、佛塔等建築，附以說法、禮拜、赴會等內容，在窟門附近左右壁有善財形象出現。

2.以毗盧遮那佛為主尊的系列造像

主要形式為三身佛、華嚴三聖及毗盧單尊等，此類造像數量最多、分佈亦最廣，在佈局上基本以單龕形式為主，周邊往往不開其他窟龕。

(1) 三身佛系列

三身佛造像主要有大足菩薩堡、菩薩屋、板昌溝、玄頂村、寶頂小佛灣與安嶽毗盧溝、寶石庵、毗盧洞等幾處。一般龕形較大，主尊以坐姿或半身形象為主，無頭、身光等表現，毗盧佛有戴冠與不戴冠兩種形姿。龕壁多有「假使熱鐵輪，於我頂上旋，終不以此苦，退失菩提心」偈語題刻（圖 8、9）。



圖 8 大足寶頂菩薩堡三身佛



圖 9 安嶽石鼓鄉寶石庵三身佛

上述造像根據龕內格局分為三種形式，第一種，以大足寶頂菩薩堡、菩薩屋、高坪玄頂村為例。龕內造像分上下兩層排布，上層為三身佛，下層為三護法神，均作半身。玄頂村的造像略有不同，三身佛分別安置在三個淺圓龕內，下方造像已毀，僅存龕跡。第二種，以大足板昌溝與安嶽毗盧溝、寶石庵三處為例。龕內以三身佛為主，跏趺坐或半身形姿，無頭、身光等表現，毗盧佛有戴冠與不戴冠兩種形姿。其中毗盧溝和寶石庵兩龕三尊兩側增加了世俗裝弟子或武士裝護法，後者龕壁出現八身小佛，雕鑿於圓龕內。第三種，以寶頂小佛灣第 4 號龕與安嶽毗盧洞第 2 窟為例（圖 10、11）。比較奇特的是，二者以毗盧、柳本尊、釋迦為組合的特殊「三身」造像，毗盧居中，左側安置柳本尊，右側為釋迦。寶頂小佛灣

造像。正壁造像自上而下分為三部分：上面一派小佛為過去七佛。中部為毗盧、柳本尊、釋迦三尊，三尊下部為不動明王，遊戲座狀，兜鍪鎧甲，右手執劍，左右各三身鬼族眷屬。安嶽毗盧洞三尊皆跏趺坐，毗盧居中，左側柳本尊，右側釋迦，三尊兩側各一身俗裝脅侍。

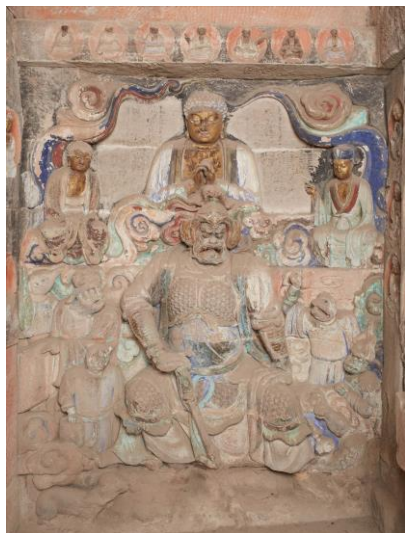


圖 10 寶頂小佛灣第 4 龕造像



圖 11 安嶽毗盧洞第 2 窟造像

(2) 華嚴三聖系列

華嚴三聖題材主要分佈於寶頂大佛灣周邊佛祖岩、松林坡、三塊碑、楊家坡、廣大山、仁功山和安岳林鳳鎮塔坡、高升鎮大佛寺等。從目前所存造像情況看，往往以毗盧、文殊、普賢三聖為主，單獨成龕。毗盧戴寶冠，一般頂有柳本尊坐像，雙手結拱手式印。文殊與普賢脅侍左右，一般文殊執經冊、普賢執如意。三聖有跏趺坐、半身和站立三種形姿。在龕壁多有「假使熱鐵輪，於我頂上懸，終不以此苦，退失菩提心」偈語、「佛日光輝，法輪常轉；國泰民安、風調雨順」願文或各類經名等題鐫，有的配有千佛或護法等造像（圖 12、13）。



圖 12 大足寶頂佛祖岩華嚴三聖

圖 13 安岳林鳳鎮塔坡華嚴三聖

(3) 毗盧遮那佛系列

突出毗盧單尊性格的造像主要分佈在寶頂大佛灣、珠始山、龍頭山、岩灣、安嶽茗山寺等處。毗盧形姿以趺坐（個別站立）或顯半身為主，有戴冠與不戴冠者，戴冠者頂有柳本尊坐像，雙手結拱手式印。一般沒有文殊與普賢二脅侍，個別配置了護法。



圖 14 寶頂大佛灣毗盧佛



圖 15 安嶽茗山寺毗盧佛

3.本尊系列造像

將教主形象納入造像體系是川渝趙智鳳派的一大特點。其中以宣揚柳本尊弘道事蹟的造像為主，形式有「十煉圖」、柳並脅侍或單尊。對柳本尊形象的塑造相對固定，一般為：眇右眼、殘左耳、左臂不存，衣袖自然下垂至膝前，戴高裝巾子、著交領袍服，跏趺坐姿，右手施說法印，頭冠處有毗盧化佛（圖 16）。偶有被發、著袈裟的特例。此外，疑似趙智鳳尊像也出現於寶頂大佛灣以及一些佛塔上，以捲髮、著袈裟的僧侶形象為特徵。



圖 16 柳本尊形象

柳本尊「十煉」事蹟見於《柳傳》碑，十煉圖應該依據此碑並結合其他相關柳本尊事蹟文本而創作。現遺存有 3 鋪，分別在寶頂小佛灣、大佛灣與安嶽毗盧洞。

小佛灣十煉圖造於「毗盧庵」(第 9 窟)內，窟內造像分為三組：正壁主尊毗盧佛與左右兩壁四佛、四菩薩形成金剛界五佛與四波羅蜜菩薩主體格局；其次為柳本尊十煉圖，左右壁各五，分而刻之；兩側壁下方分佈八大明王。十煉圖形式簡練，圓龕式構圖，一圖一煉，每壁分三層佈局，上層一圖，中、下層各二圖。左壁內容為「煉膝」、「舍臂」、「煉心」、「剜眼」、「立雪」，右壁為「煉陰」、「割耳」、「煉頂」、「煉指」、「煉踝」。

大佛灣的十煉圖與小佛灣十煉圖相類，內容依然為金剛界五佛與四波羅蜜菩薩、本尊十煉與十大明王三部分的組合(圖 17)，佈局見下表：

金剛界五佛與四波羅蜜菩薩										
一	三	五	七	九	柳	十	八	六	四	二
煉指	煉踝	割耳	煉頂	煉陰	本	煉膝	舍臂	煉心	剜眼	立雪
脅侍 (10 身)					尊	脅侍 (7 身)				
十大明王										



圖 17 寶頂大佛灣柳本尊十煉圖

安嶽毗盧洞十煉圖細節略有不同。畫面中央主尊為跏趺坐毗盧佛，兩側分上下兩層分佈十煉內容，最下方六身脅侍，均作半身。龕左右壁分別配置二身護法，

上方龕楣處為金剛界五佛。造像亦配置了十煉內容題記，文字較之寶頂圖略詳。在柳本尊形象的處理上與寶頂一致，唯一區別在於此處本尊未有鬚鬚（圖 18）。

金剛界五佛									
一 煉指		三 煉踝		五 割耳		毗 盧 遮 那		六 煉心	
武 士	力 士	七 煉頂		九 煉陰		十 煉膝		四 剜眼	
		脅侍（6身）						八 舍臂	
								二 立雪	
								力 士	
								武 士	



圖 18 安嶽毗盧洞柳本尊十煉圖

除十煉圖外，還有表現柳本尊與脅侍及一些單體造像，如大足石刻博物館藏、普聖廟和安嶽毗盧溝幾例。其中單體形象包括出現於毗盧佛冠上者（圖 19）。上述案例中柳本尊形象與寶頂十煉圖中主尊相同，除有鬚鬚和無鬚鬚之分外，其他沒有什麼變化。

普聖廟第 6 龕內造像共 7 身，主尊為柳本尊，無鬚鬚，其左側依次侍立奉臂寶者、力士、武士，右側依次侍立奉耳寶者、力士、武士（圖 20）。安嶽毗盧溝造像共三身，即中間柳本尊與左右側奉臂、耳寶者。龕下方一浮雕塔，僅作一層，塔身正面開圓淺龕，內跏趺坐一捲髮僧人，這個應是趙智鳳形象（圖 21）。大足石刻博物館現存兩身柳本尊圓雕像，均出土於聖壽寺。二者皆為固定的跏趺姿，造作風格與大佛灣主尊一致（圖 22）。



圖 19 毗盧佛冠上柳本尊像（安嶽華嚴洞）



圖 20 大足普聖廟柳本尊及眷屬造像

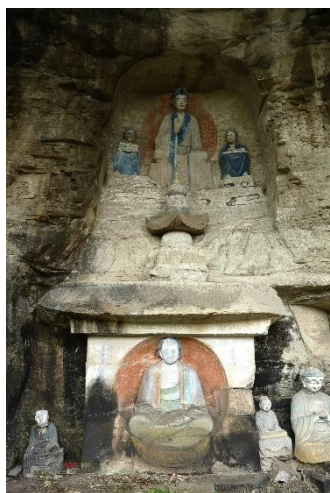


圖 21 安岳毗盧溝柳本尊像（塔上部）



圖 22 大足石刻博物館藏柳本尊像

疑似趙智鳳的形象沒有柳本尊典型，一些學者將寶頂石窟中多次出現的捲髮、短鬚、著袈裟的僧侶形象比定為趙智鳳²⁴，同時有持不同意見者認為此像應是柳本尊²⁵。不能一概說這些特殊的捲髮人物都是趙智鳳，但判定為柳本尊肯定有問題。總觀趙智鳳派造像，儘管在十煉圖及上文所述三身佛組合中出現柳本尊被捲髮的個例，但戴高裝巾子的居士裝扮是其固定的供奉形象。再則，同一造像體系中出現兩種不同姿態的本尊形象，有意製造一種混亂在邏輯上似乎難以講得通。

²⁴ 楊家駱《大足寶頂區石刻記略》、吳顯齊《大足石刻考察團日記》、朱錦江《從中國造像史觀研究大足石刻》，劉長久、胡文和、李永翹《大足石刻研究》，成都：四川省社會科學院出版社，1985年，第25-27頁、31-35頁、98-101頁；鄧之金《大足寶頂大佛灣「六耗圖」調查》，《四川文物》1996年第1期，第23-32頁。楊雄《大足寶頂捲髮人造像的佛教意義》，《重慶三峽學院學報》2015年第1期，第28-31頁。

²⁵ 王家祐《柳本尊與密教》，前揭劉長久、胡文和、李永翹《大足石刻研究》，168-174頁；李正心《寶頂山有趙智鳳自造像嗎》，重慶大足石刻藝術博物館《大足石刻研究文集》，重慶：重慶出版社，1993年，第200-206頁；王天祥、李琦《建構轉述與重釋趙智鳳形象考釋》，《西南民族大學學報》2008年第9期，第111-118頁。

趙智鳳在對柳本尊形象的處理上，雖保持了其凡俗形貌，但在尊格上已完全視為佛的化身，置於等同於佛的崇高地位。趙以示教主身份，也將自身形象安置於道場中。不過沒有像奉祀柳一樣置於主尊地位，而是很隱晦地穿插在一些經變、千佛或其他造像中。在形象的塑造上趙智鳳以捲髮、絡腮胡、著袈裟的行化僧貌為特徵，類似的形象僅寶頂石窟就有數十處。有的場景中趙智鳳的身份是相對清晰的，如小佛灣法身塔、大佛灣地獄變、涅槃變等造像中的形象。但更多地方卻是模糊的、雙重的。如六道輪回、廣大寶樓閣、鎖六耗以及一些千佛等造像中的捲髮僧形象，這些嚴格意義上不能說是趙智鳳，其角色另有所指。但是趙智鳳有意將這些本應該是佛或其他確指形象以類似自己的形象替代之，似在暗示自己與這些尊神地位的等同，甚或意欲表達「亦己亦佛亦僧」的多重意涵。在自我人格的認同上，不排除趙智鳳以佛的化身或是柳本尊再世自居，如此自可隨意化現，這或是捲髮僧形象自由出現於各類造像空間的原因之一。

疑似趙智鳳像多與佛塔結合出現，如寶頂小佛灣經目塔一層正面圓龕內形象，趺坐，定印，捲髮、絡腮鬚，著袈裟。龕內兩側分別題刻「六代祖師傳密印，十方諸佛露家風」，「大願引持如鐵石，虛名委棄若埃塵」偈頌，龕外左右分別側題刻「正法□□」與「涅槃□□」以及諸多經名（圖23）。大佛灣地獄變中，立於法身塔前捲髮、翹鬚，著袈裟者，左手執經冊，右手上指。身左右側分別題有「天堂也廣，地獄也闊；不信佛言，且奈心苦」與「吾道苦中求樂，眾生樂中求苦」警語，頭上方題「假使」偈（圖24）。還有上文所提安嶽毗盧溝柳本尊造像下方本尊塔以及安嶽茗山寺殘塔上形象等。趙智鳳像與塔的結合體現了一定的法身思想觀，這一點與趙智鳳派主奉毗盧遮那佛的旨意契合。



圖23 寶頂小佛灣經目塔疑似趙智鳳形象

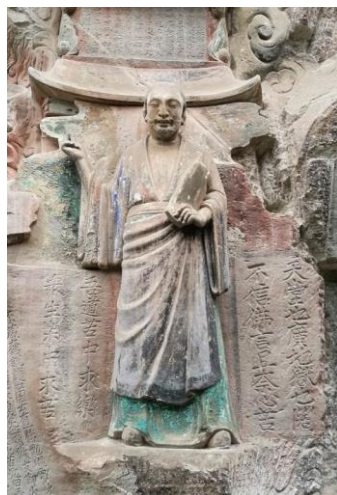


圖24 寶頂大佛灣地獄變疑似趙智鳳形象

四、「趙智鳳派」造像作風

整體而言，趙智鳳派造像體系內容與作風既與傳統造像密切關聯，又有着明顯的差異。下文試圖從造像形式、內容構成、銘文題刻等方面的綜合分析中探討趙智鳳是如何建立起具有「自家樣式」的造像體系的。

(一) 形式

1. 窟龕形制

趙智鳳派造像最明顯的特徵首先是從窟龕形制的變化開始的，總體而言分為窟、龕和摩崖三種形式，開窟很少，以淺龕和摩崖居多。趙智鳳派造像在窟龕形制上可分為龕和窟兩類，其中以龕為主，窟只有幾例。具有開創意義的是，趙智鳳時期摒棄了以往石窟寺凡像有龕、凡龕必正的鑄造模式。在窟龕形制的處理上，突破規整之局限，直接循崖壁走勢造像，變化多樣，一如寶頂大佛灣形成連綿起伏、蜿蜒回蕩之勢。

龕的形制有方、圓、不規則三種，進深較淺。方形龕為單層，頂略弧，平面近似半圓。在整體設計上追求簡潔大方，不注重龕楣、龕沿的刻意修飾，有時甚至不做規整處理，保留崖壁自然的凹凸（圖 25、26）。龕的高寬、深淺由內部造像的體量決定，大小夠容諸像佈局足矣。趙智鳳時期的造像追求大體量，諸多趺坐或半身尊像高達四、五米，規模超過本地區前期大部分造像。圓形龕，有學者稱之「月輪龕」，龕形為正圓，比較淺，形式上堪稱身光與龕的巧妙結合。主要見於千佛或佛塔上等單體佛尊的表現（圖 27）。



圖 25 大佛灣觀經變龕



圖 26 寶頂仁功山造像龕



圖 27 大佛灣第 14 窟外壁圓龕

石窟主要有大足寶頂毗盧道場（第 14 窟）（圖 27）、圓覺洞（第 29 窟）、陳家岩圓覺洞及安嶽華嚴洞等。毗盧道場窟由窟門、主室兩部分構成。窟門方形，主室平頂，平面半圓形。其餘窟形制均平頂方形窟，寶頂圓覺洞由甬道和主室構成（圖 28），安嶽華嚴洞與陳家岩圓覺洞為敞口平頂方形窟，不設甬道。

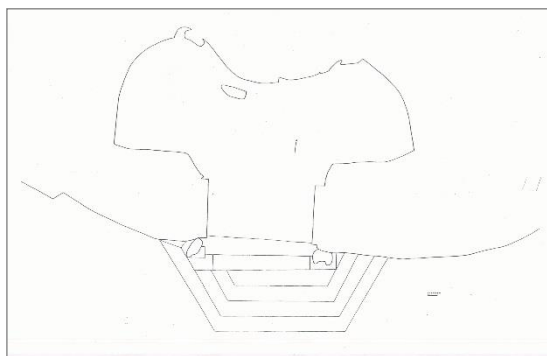


圖 27 寶頂毗盧道場窟平面示意圖

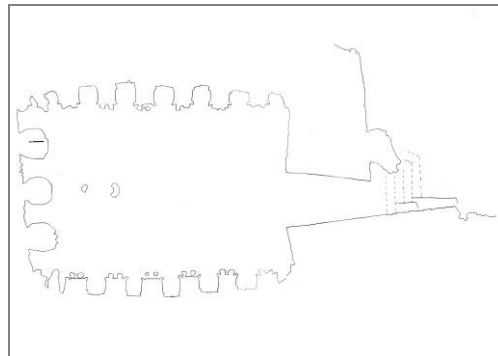


圖 28 寶頂圓覺洞平面示意圖

2. 尊像樣式

造像革新主要體現在一下幾方面：

其一，半身尊像。造立大量半身式佛、菩薩等尊像，在有限空間即增加了造像的分量感，又起到以少勝多的表達效果。佛教中針對於一些諸如天王、地神、龍王、伎樂天等可以半身表現之，然而鮮有造立半身佛或菩薩尊像者，此乃最大忌諱。《優婆塞戒經》（北涼曇無讖譯）卷三雲：「不應造作半身佛像，若有形象身不具足，當密覆藏，勸人令治，治已具足，然後顯示。」²⁶因之，傳統佛教造像中

²⁶ 《大正藏》第 24 冊，第 1051 頁下。

是很難見到半身佛像的。不過除佛菩薩外，以半身形式去表現至尊倒是早有案例，如印度象島石窟存有 7-8 世紀濕婆像，為三面胸像（圖 29）。在川渝地區有四川綿陽游仙區魏城鎮北山院摩崖造像第 10 龕，內容為「地藏十王地獄變」，其中十王作半身形象（圖 30），據考證此龕造像年代在五代至北宋時期²⁷。另有前蜀王建墓中抬棺力士之半身像等。趙智鳳時期造作半身佛像是否由此受到啟發，不好斷定，但不得不說這是石窟藝術中之一大個案，實屬少有。



圖 29 印度象島石窟濕婆半身像（7-8 世紀）

圖 30 綿陽北山院第 10 龕十王半身像（10 世紀）

其二，省略弟子。在主尊與脅侍的空間佈局上，不依照傳統窟龕中一佛、二弟子、二菩薩、二天王、二力士等格局次第部位，基本的做法是，以佛與菩薩的三尊組合為主，個別有配置護法情況。比較突出的一點是，整個趙智鳳派造像體系中佛尊脅侍沒有弟子身影出現，即使在寶頂第 11 龕表現涅槃的場景中亦省略了弟子。

其三，寫實意韻。佛或菩薩在形態狀貌上加重了世俗氣息與寫實意韻，摒棄了川渝地區兩宋石窟造像圓融清雋、俊俏莊嚴的南方秀麗之風（圖 31），繼而變得更加飽滿豐潤、恢宏博大，頗有盛唐復古氣勢（圖 32）。在動態上或微傾、或斜依、或平視、或側目，自如舒展，閒情安逸，一反傳統造像中古板威嚴的「正襟危坐」之姿。佛衣採用類似犍陀羅時期比較寫實的表現手法，渾圓流暢、疏密有間的衣褶流露出材料柔軟厚重、自然下垂的質地。與川東地區兩宋時期其他造像中衣紋棱角突出、扁平貼體、寫實感不強的做法形式相異。

²⁷ 于春、王婷《綿陽龕窟》，北京：文物出版社，2010 年，第 202 頁。



圖 31 北山執玉印菩薩（南宋）



圖 32 安岳華嚴洞圓覺菩薩

另外，出現在經變中的世俗裝人物形象的表現，形象上被完全當地語系化、時代化、現實化，雖在表達宗教的意義，卻充滿濃郁的生活氣息。如「十恩圖」中夫婦佛前求子嗣、母親臨產、精心育兒等情景典型是宋代當地百姓生活的縮影（圖 33）。地獄變中女人倒扣竹籠養雞的方式是川渝地區民間最常見的做法（圖 34），就是今天農村還保留這種習慣。宗教場景的世俗化拉近了與現世生活的距離，從而更加貼近大眾的信仰心理。



圖 33 大佛灣第 15 龕十恩圖局部



圖 34 大佛灣第 20 龕養雞女

其四，崇尚簡約。除了窟龕簡潔樸素的設計外，造像捨棄了傳統造像中的頭光與身光紋飾（除了個別如安岳華嚴洞等主尊出現帶圓形頭光外），龕壁往往鑿出凹凸不平的岩石狀或雲水狀紋，與造像的細膩形成明顯對比（圖 35）。

菩薩除了透雕式化佛冠外，身飾簡潔，瓔珞大部隱藏於袈裟之下。部分佛菩薩有蓮座外，多趺坐於方形佛床，不加任何雕飾。



圖 35 寶頂圓覺河南壁造像

其五，毗盧形姿。毗盧佛有螺發與戴冠兩種形象。螺發者比較突出的特徵是頭部渾圓，沒有明顯凸起的肉髻（圖 36），與大足南宋時期傳統佛像肉髻略凸的樣式有別（圖 37）。戴冠者獨特處在於冠內多有柳本尊像，毗盧固定為左手抱右拳式的印相（圖 38），與石篆山、妙高山、多寶塔等所存毗盧佛以左手握右手食指結印不同（圖 39）。該印相不見於傳統佛典及圖像中，應屬趙智鳳派獨創。



圖 36 寶頂小佛灣第 4 號毗盧庵主尊



圖 37 大足多寶塔第 119 龕主尊（南宋）



圖 38 安岳華嚴洞毗盧佛



圖 39 妙高山第 3 龕毗盧佛（南宋）

其六，千佛的塑造打破了慣常圖像中相同姿態不斷重複、整齊劃一的「圖案」模式，而是千姿百態，形色各異。以聖壽寺本尊殿千佛為例，均造於圓形龕內，其中夾雜有不少卷髮形象人物。佛的形姿幾無重複，或禪定、或說法、或趺坐、或斜臥、或抱膝、或昂首、或回眸、或持物……更有打鼓、吹笛、拍板、擊鉢等奏樂狀者（圖 40）。

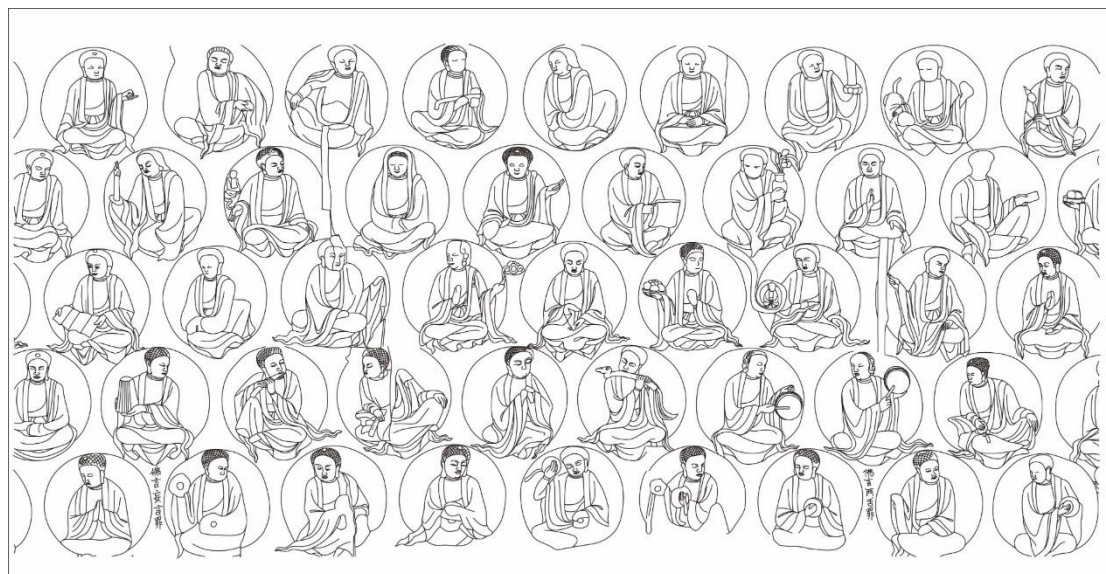


圖 40 寶頂小佛灣本尊殿千佛

（二）內容

從上文介紹可知，除了反映本尊教主的一系列造像純屬教派自創外，許多看

似傳統的題材均經過了「改創」。其做法是：對已有的傳統圖式進行內容的刪減、增補或重組；或依據一些經典、偈頌、變文、齋儀等旨意加以新創。這在一些經變的製作上表現得最為典型。

如「大方便佛報恩經變」以巨大的釋迦半身說法像為中心，左右及上下佈局了釋迦因地行孝、報恩故事。畫面內容不只出自《報恩經》，還有其他經文。其中涉及《報恩經》的內容僅有《序品》、《孝養品》、《對治品》、《論議品》、《惡友品》，其餘來自《賢愚經·摩訶薩埵以身施虎品》、《雜寶藏經·鸚鵡子供養盲父母緣》、《大般涅槃經·聖行品》、《睽子經》、《淨飯王涅槃經》及流行於民間的《如來廣孝十種報恩道場儀》等。畫面以下方主尊左右六道謗佛不孝與釋迦擔父王棺兩大場面最為突出，通過意義上的極大反差，強調了釋迦之「大孝」精神。

「觀經變」，捨棄了傳統圖式以大型說法圖場景為主體畫面的表現形式，僅選取九組「西方三聖」圖表現了「九品往生」情景。畫面兩側例「十六觀」內容，每「觀」均有題記及五言四句的頌詞，其中觀想主角韋提希夫人被各色人眾替代。畫面中的兩則阿彌陀佛頌文，旨在勸告世人念誦奉持。

「父母恩重經變」，分三段式表現，上部七佛，中間「十恩圖」，下部右側罪報畫面。其中「十恩圖」是畫面主體，以寫實的手法刻畫了父母育兒的艱難歷程。該鋪經變來自《父母恩重經》、《父母恩難報經》以及流播於民間的《十恩德贊》、慈覺禪師宗蹟「孝行」偈頌等，旨在強調父母恩德，以教行孝之道。整體圖式為趙智鳳時期所獨創，與敦煌莫高窟、甘肅省博物館藏（北宋淳化二年）等同類經變明顯不同（圖 34）²⁸。



圖 34 寶頂第 15 龕父母恩重變

²⁸ 孫修身《大足寶頂與敦煌莫高窟佛說父母恩重經變相的比較研究》，《敦煌研究》1997 年第 1 期，第 57-68 頁。

「地藏十王地獄變」，主要依據《地藏菩薩發心因緣十王經》和《大方廣佛華嚴十惡品經》而造，另外涉及《華嚴經》、《護口經》、《出曜經》及《地藏菩薩十齋日》等內容。其中最為生動者屬十八種不同的地獄場景，佔據了三分之二多畫面（圖 35）。宋代以來地藏與十王造像在川渝地區比較流行，而配置以如此宏大的地獄惡報場景實屬罕見。



圖 35 寶頂地藏十王地獄經變

上述每鋪經變，內容不僅限於一部經，多是幾部經乃至與變文等的組合。從圖像結構而言，突破傳統經變圍繞大型說法場景佈局畫面的陳規，造像的配置完全為表達整鋪經變主題思想服務，不重複、不雷同，一鋪經變一種樣式。當然，類似的創改並非體現在所有的經變上，如「華嚴變」、「廣大寶樓閣變」等基本依據一部經典而造。

（三）題記

據統計，僅寶頂大佛灣石窟題記多達 218 則，13000 餘言²⁹。如上述「報恩變」題記 22 則，存 3223 字；「父母恩重變」題記 19 則，存 1053 字；「觀經變」題記 29 則，存 2704 字；「地藏十王地獄變」題記 5 則，存 2770 字³⁰。這些題記內容涉及經文、偈語、贊詞、題名等，除來自正統藏經外，雜糅了一些流行於民間的道場儀文、俗講等，許多內容藏經並未收錄，是難得的藏外佛教文獻。

這些題記有一個明顯的特點是其中夾雜了不少俗字（圖 36）。據陳明光先生整理，僅在寶頂石窟寺及其周邊造像的銘文中發現各類俗字 118 個³¹。這些字大多數

²⁹ 前揭重慶大足石刻藝術博物館等《大足石刻銘文錄》，第 92-93 頁。

³⁰ 前揭重慶大足石刻藝術博物館等《大足石刻銘文錄》，第 98-133 頁。

³¹ 陳明光《「異體字」與簡化字對照辨識表》，前揭重慶大足石刻藝術博物館等《大足石刻銘文錄》，

為不同歷史時期所流傳，有籍可查。還有若干字不見於早期各類典籍以及諸如《幹祿字書》、《龍龕手鏡》、《漢語大字典》等文字類工具書。這樣的字約有六十多個，陳明光等一些學者認為是趙智鳳「自造字」（此說有待商榷）。

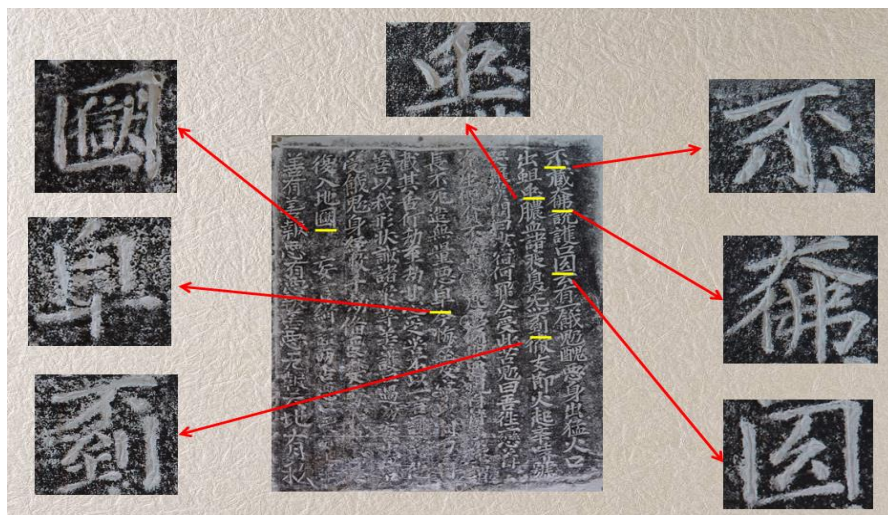


圖 36 寶頂地藏十王地獄經變題記中俗字

雖然有如此豐繁的題記，但是其中沒有一則是關於造作年代、供養人、工匠等方面的內容。唯一看到的是在小佛灣「釋迦舍利寶塔禁中應現之圖」的相關題記中間接透露了「紹定四年」的一個時間信息³²。兩宋時期大足與安嶽活動者以伏、文二氏家族為主的營窟工匠團隊，每造一像、一龕均留下他們的大名與造作時間，這在當時幾乎已是慣例。趙智鳳主導下的造像沒有這些信息，有意如此，恐是隱含着教派的某種特殊目的。

綜上所述，趙智鳳派一系造像作為石窟藝術中的一種新樣式，南宋時期在趙智鳳的組織下首先在大足寶頂誕生，然後拓展至周邊。出於研究之便，本稿將這種造像樣式暫稱之為「大足樣式」。大足樣式的出現不僅引起地方石窟造像風格的轉變，同時也為中國石窟藝術增添了一頁新的篇章。

五、餘論

趙智鳳派是唐宋時期在川渝地區出現的一個植根於民間，具有世俗性、庶民性與本土性的佛教組織。因其史實無載，真相不明，一直以來充滿了「神秘」色

第 486-496 頁。

³² 題記曰：「釋迦如來涅槃至辛卯紹定/四年得二千乙百八十二年。」前揭重慶大足石刻藝術博物館等《大足石刻銘文錄》，第 192 頁。

彩。現有的認識基本建立在遺存於世的數座石窟寺造像和約二萬字的銘文題記，這些銘文內容多為與造像有關的經文、偈語、齋儀等，幾無涉教派事蹟。因而今天除了一些帶有爭議的推斷性結論外，仍沒有對其弘教歷史、法系傳承、教派組織、造像意涵等理出明晰的脈絡和做出更有力的解釋。

然而一個不爭的事實是，南宋時期趙智鳳派在川東一帶的興起，帶來兩大重要變化：

其一，從宗教意義而言，引起區域佛教信仰格局的歷史性轉變。

大足本合州巴川縣地，乾元二年（759）始置縣，隸屬昌州³³。或許與此有關，境內佛教造像活動的興起相對較晚。儘管初唐永徽間（650-655）有了尖山子龕像的開鑿，但規模性的造作則始於晚唐。唐光啟元年（885）昌州治徙置大足，帶動了佛教在當地的傳播與發展。胡密撰《韋君靖碑》記載：景福元年（892）州刺史韋君靖在北山築「永昌寨」，並於寨西（佛灣）舍祿俸「以建浮圖」。是為大足興起開龕造像之肇始。之後乾寧間（894-898），昌州新任刺史王宗靖、都典座僧明悟、僧尼惠志以及本地道俗信眾紛紛於北山造像。自此歷兩蜀、北宋、南宋諸朝之續鑄，窟龕近三百座，成為境內窟龕最多、香火最旺的佛教聖地。

宋代以來，大足石窟造像進入鼎盛期。除北山外，境內各地也湧現出數十處大小不等的佛窟。這一時期發生的一個明顯變化是，佛教之外開始有了道、儒題材造像。如石篆山、石門山、妙高山、峰山寺等石窟出現三教或釋道合祀的造像，同時也有了專奉道教的南山、舒成岩等石窟寺，一改過去佛教獨秀之局面。不過從龕窟造像的總量而言，佛教題材還是佔據大多數，仍延續了其在民間信仰中的主導地位。

南宋孝宗淳熙以來，隨著寶頂聖壽寺的創建，該派在趙智鳳的弘揚下聲勢日著，很快贏得民間信眾的大力推崇與供奉，相繼有了大佛灣以及周邊石窟寺的開鑿。正當寶頂鑄像工程進行得如火如荼之時，大足境內的其他包括釋、道、儒造像活動都悄然停止了，除了一些零星的補塑、裝繪性活動外，新鑄窟龕鳳毛麟角³⁴。此時北山在完成轉輪經藏窟（1146年竣工）以及多寶塔的建修（1155年竣工）之後，也基本結束了持續250餘年的造像活動。

這一局面的轉變不能不說與趙智鳳派在川東的興起有著直接的關聯。可以想見，趙智鳳作為教主，對於信眾而言有著極大的感召力，其威望堪比今天藏傳佛

³³ 歐陽修、宋祁《新唐書·地理志》（卷四十二），北京：中華書局，1975年，第1092頁。

³⁴ 據陳明光先生考證，大足靈岩寺石窟雕鑿於光宗紹熙四年（1193），如若無誤，此乃寶頂石窟建造時期大足境內所開唯一一處有造像記的石窟了。參陳明光《大足石刻檔案（資料）》，重慶：重慶出版社，2012年，第62-63頁。

教中的活佛。而其以孝道和報應思想為重的教義理念更加貼近世俗大眾的實際生活和現實訴求。由此吸引了更多的道俗民眾湧向寶頂，將其作為自己精神家園與信仰歸宿，最終鑄就寶頂幾與峨眉並譽之盛況。昌州歷來的佛教中心此時由北山轉移至寶頂，過去以個人或集體施資開龕造像為主的模式被教派主導的大型造像活動所替代。對於信眾而言這種變化所折射的不單是一種供養方式的變革，更有信仰理念的轉變。

其二，從石窟造像而言，創生了一種有別於傳統的「大足樣式」。

大足與安嶽作為川東地區佛教造像中心地，唐宋石窟有百餘處，從風格而言均有著明顯的傳承關係。閻文儒先生當年評價大足北山造像時認為：「這一時期（唐宋）的造像形態，不象盛唐時代那樣豐厚肥腴，但更加圓潤和諧，更接近現實人的生活。」³⁵從時間點上而言，北山造像活動的結束與寶頂造像活動的開始幾乎同步，間隔不過二十年左右的樣子。按理說北山以及周邊其他石窟豐富的造像內容與經典的製作案例為寶頂提供了理想的範本，並且宋代以來在北山、石篆山等地鑄龕造像的伏、文氏兩大以家族成員為主的工匠團隊仍然活躍於本地，這些可以說為趙智鳳開創寶頂提供了極為便利的條件。

然而事實是，寶頂石窟造像以一副新異的模樣呈現於眼前，不但很少去繼承本地已有的造像模式，而且大有「顛覆」之勢。雖然諸多題材常見，亦有經典依據，但新奇的作風既與伏、文二家之樣大相徑庭，也無現成範本可資比對。面對此問題，困惑學界的是：何以摒棄本土模式而建立起新樣式的？這個所謂的「大足樣式」究竟有無現成粉本？若有，出自哪裡？若無，由誰創造？為此羅世平先生提出三點設想：「一是大足石窟中的存例；二是成都寺院的圖本；三是工匠傳承的圖樣。」³⁶循此方案去探尋，會有一些收穫，比如本尊教造像中的千手觀音、孔雀明王、地藏十王、三身佛等在宋代川渝地區是比較流行的題材，大足北山、石篆山、多寶塔等窟龕中有不少存例，不能否認趙智鳳派在這些造像的製作中存在借鑒了前者的事實，但是二者在形式上的明顯差異說明這種借鑒是很有限的。這些造像尚且如此，更不用說那些傳統石窟中沒有的造像。

趙智鳳派作為一個佛教團體，其神秘面紗下的容姿以及曇花一現式的命運留給今天的學界無限的疑問和探索空間。尤為可貴的是其遺存於世的一系列造像，為研究中國晚期石窟藝術提供了一個難得的案例。

³⁵ 閻文儒《大足龍崗山石窟》，《四川文物》1986年S1期，第31-41頁。

³⁶ 羅世平《問學大足石刻》，秦臻《佛像、圖像與遺產——美術考古與大足學研究》，重慶：重慶大學出版社，2016年，第3-19頁。

