

蓬溪宝梵寺明代壁画图像综合分析

范丽娜

内容提要 本稿上承宝梵寺壁画罗汉图像考察,在逐一分析其他人物造型和属性的基础上,提出了关于壁画图像构成的总体认识。认为大雄宝殿北壁西侧药师经变,连同东侧对应位置已缺失的一铺壁画,构成净土图像系统,代表佛教修行者和供养人所祈求和将来往生的世界。禅宗初祖达摩、弥勒化身布袋和尚分别配置在两侧壁诸罗汉之首,反映了禅宗传灯思想与罗汉传法思想混同,三者构成传法图像系统。四天王与二十天人组成二十四护法诸天,形成环廓之势。净土、传法、护法三部分图像有序组合,构成以传法思想为主导的图像体系。发愿文则反映世俗捐资者不重视佛教教理,而追求现实利益的心态。

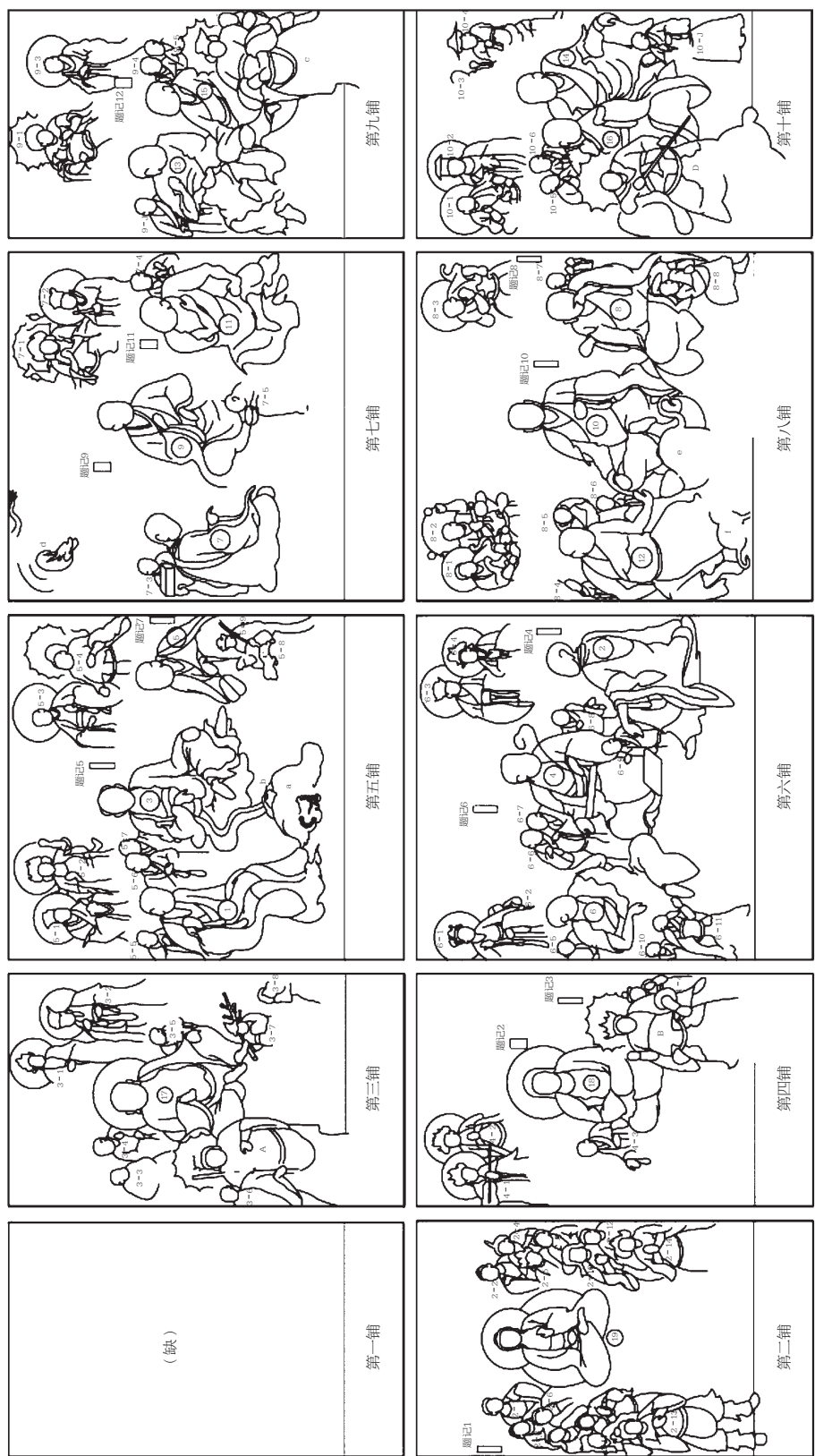
关键词 宝梵寺 明代壁画 净土图像 传法图像 护法图像

四川蓬溪宝梵寺大雄宝殿及壁画,1956年被列为四川省首批文物保护单位,2006年被列为全国重点文物保护单位。尤其明代壁画,技艺高超,风格独特,在中国壁画史上占有重要位置。

大雄宝殿系宝梵寺主体建筑,建造于明正统二年(1437)到景泰元年(1450)之间。大殿为前后开门的穿堂式结构,原有壁画十二铺,南北壁各两铺,东西壁各四铺。现有壁画缺失北壁东侧一铺及南壁西侧一铺,尚存十铺,除南壁东侧一铺为清代补绘外,均为明代原作。所谓“宝梵寺壁画”主要指这9铺明代壁画,总面积84平方米,约绘制于景泰元年前后的一段时间。壁画内容以十六罗汉为主体,并绘药师佛、达摩、布袋和尚、二十四诸天及僧俗人物等,九铺共95人。现存可辨认题记12处,其中10处标明人物身份。通体壁画突出罗汉像主体地位,其他人物按照一定规律配置,形成一个次序井然的图像系统[图一]。

以往学界没有对宝梵寺壁画给予必要的关注,鉴于该壁画在图像与风格方面存在的重要文化价值,对其进行全面系统考察显得十分必要。此前笔者《蓬溪宝梵寺明代壁画罗汉图像考察》一文^{〔1〕},侧重分析了作为壁画主体的十六罗汉图像,认为其罗汉造型兼采蜀地贯休传统与中原风格,构图突破传统罗汉像人物组合模式,在趋于程式化的明代壁画制作中独具创意,并为探求罗汉信仰与禅宗思想的关系提供了线索。本稿着重考察罗汉以外的其他人物图像,并在此基础上分析壁画整体图像

〔1〕 范丽娜:《蓬溪宝梵寺明代壁画罗汉图像考察》,《故宫博物院院刊》2011年第4期。文章就两侧壁所绘十六罗汉的身份、造型、构图和思想内涵等进行了具体分析,并对寺院建置、大雄宝殿及其壁画的年代做了比较详细考证。



〔图一〕宝梵寺大雄宝殿壁画人物线描示意图(范丽娜绘)

构成情况。宝梵寺壁画人物众多、内容丰富，融汇了多方面的造型元素与思想内涵。其人物组合反映了多种佛教思想在当世的流传与接受情况，罗汉与达摩、弥勒的组合尤其具有鲜明的时代性。分析各类人物造型与整体图像构成，将为考察明代佛教的世俗化、禅宗思想的社会影响，以及三教合流等问题提供重要参考，弥补以往明代佛教壁画研究中图像阐释的疏漏之处。至于壁画的绘画技法层面问题，由于适用的研究方法与上述图像分析有所不同，有待另文论述。

罗汉以外人物图像按功能大体可分为三个部分：一，位于北壁西侧的药师佛与十二夜叉，属于净土图像系统；二，位于两侧壁首端的布袋和尚与达摩祖师，分别与诸罗汉组合表现，体现佛法传承思想，它们与十六罗汉可统归为“传法”图像系统^①；三，位于四角隅下方的四天王，与两侧壁各铺画面上方其他二十天人，共同组成二十四诸天，可称为“护法”图像系统。下文逐一分析各种图像及其组合情况。

一 药师佛与十二夜叉

大雄宝殿北壁西侧第二铺壁画〔图二〕，绘佛像一尊并胁侍十四人。佛结跏趺坐须弥座上，左手举胸前作说法状，右手托钵置腹前，着右肩半披式袈裟。佛像上方悬浮华盖，背光周围祥云缭绕，画面右（以画面自身为基准，下同）上边缘题记曰：“……信士青茂春、时春、玄春……正春各施资财，彩画……佛一尊，祈保家门……两安”。佛像两侧分别立菩萨一尊及神众六尊，二菩萨皆手持花枝，十二位神众作武士形象。画面左上方菩萨头部左侧题记：“……章杨氏……画……祈一家清吉者。”由于两处题记均残损，根据现存文字无法判断人物身份。

① 在经典记述中，十六罗汉的职能是传法、护法集于一身的，二者并不截然分开。但在达摩、罗汉、弥勒组合表现的作品中，强调罗汉传法功能的一面，有助于理解这种图像配置的意义。

〔图二〕宝梵寺壁画第二铺（林志镐绘线图）



〔图三〕宝梵寺壁画药师佛



〔图四〕宝梵寺壁画药师佛座



从诸人物造型及组合关系来看，此铺壁画表现内容应是药师佛及其眷属日月光菩萨、十二夜叉。药师佛，原意为医药大师，又称药师琉璃光如来、大医王佛等。隋达摩笈多译《佛说药师如来本愿经》记述，释迦佛在毗舍离国乐音树下，应曼殊师利菩萨之请，为众菩萨、比丘、护法、天人宣讲东方净琉璃国土教主药师琉璃光佛，行菩萨道时发十二大愿，令众生所求皆得，救众生之病源，治无明之痼疾，除“九横死”之厄难^{〔1〕}。从而药师佛被认为具有医治疾病、解救苦难的功能，深受民众信奉，其形象在不同时期的雕塑和绘画作品中广泛流行。药师佛像造型在药师经中未见描述，仅见于经轨中的规定。唐不空译《药师如来念诵仪轨》云：“安中心一药师如来像，如来左手令执药器，亦名无价珠，右手令作结三界印，一着袈裟，结跏趺坐。”^{〔2〕}存世的药师佛像造型除结跏趺坐式外，亦多见立式。初期药师佛像中双手一般不持物，唐以后流行一手托钵、一手结印或持锡杖的造型。钵即是“药器”的表现，内或盛药物，喻示施药救疾之意，托钵逐渐成为药师佛像具有普遍性的特征。

第二铺壁画主尊佛像〔图三〕，与经轨记述的药师佛造型基本相符，唯其以右手托钵，不同于“左手令执药器”记述，这种情况亦存在于其他同类作品^{〔3〕}。佛像坐姿端严，描绘精细，肌体与衣衫全以绵密婉转的细线轻描，不同于罗汉、天王等形象偶用粗犷笔法。佛座为多角形束腰式须弥座，底部有类似镶嵌珠玉的云纹矮足，座体各层相间绘以云纹、几何纹、水墨画等，类似实用木质器物的装饰形式。须弥座上有单瓣仰莲花台，佛结跏趺坐其上，袈裟极轻柔，下摆覆盖莲座并呈条缕状自莲瓣间垂下。莲台仅正中一莲瓣完整表现，其余多隐现在衣裾中，但其身体轮廓透过袈裟清晰可见。佛座整体极富装饰意味，呈现金彩错杂、华丽缤纷

〔1〕 《大正藏》第十四卷。

〔2〕 《大正藏》第四十九卷，页二九中。

〔3〕 如敦煌莫高窟中唐第245窟西壁，龕外两侧各绘立佛像一身，皆右手持钵，左手持锡杖，上悬华盖，足踏莲花。南侧佛像榜题：“南无南方药师佛”，北侧佛像榜题：“南无北方药师佛”（王惠民主编：《敦煌石窟全集·弥勒经画卷》，香港商务印书馆，2002年）。根据榜题可知，当时对药师佛的理解已突破东方佛的概念界限，出现基于创作需要加以改变的情况。但此二尊佛像基本符合药师佛一般特征，且造型与榜题相互印证，可证实右手托钵药师佛造型存在的可能性。

〔图五〕宝梵寺壁画第二铺佛左侧菩萨



〔图六〕宝梵寺壁画第二铺佛右侧菩萨



的视觉效果〔图四〕。这种佛座在同时期四川寺院壁画的佛像及菩萨像中十分流行。

在各种雕塑、绘画作品中，药师佛像除单独表现外，与菩萨、夜叉等组合表现的说法图更为常见，亦有加入九横死、十二大愿、燃灯等故事情节，形成内容丰富的大幅经变画。本图像所见药师佛与二菩萨、十二夜叉组合，可与隋达摩笈多译《佛说药师如来本愿经》记述对照。经云：“（东方净琉璃国）于其国中有二菩萨摩訶萨，一名日光，二名月光，于彼无量无数诸菩萨众最为上首。”^{〔1〕}宝梵寺壁画中二菩萨各手持花枝侧向佛而立，姿态、着装十分类似。左侧菩萨背后升起红色祥云，所持花枝上方隐约可见一火红日轮〔图五〕。右侧菩萨背后升起青绿、赭石色祥云，所持花枝末端低垂，指向之处画面裂损，难以判断是否存在对应的月轮〔图六〕。

同经又云，“尔时众中有十二夜叉大将，俱在会坐。所谓宫毗罗大将、跋折罗大将、迷佉罗大将、安捺罗大将、安怛罗大将、摩涅罗大将、因陀罗大将、波异罗大将、摩呼罗大将、真达罗大将、招度罗大将、鼻羯罗大将”，俱向世尊起誓，“荷负一切众生，为作义利，饶益安乐。随于何等村城聚落阿兰拏处，若流布此经，若复持彼世尊药师琉璃光如来名号亲近供养者，我等眷属卫护是人，皆使解脱一切苦难，诸有所求悉令满足”^{〔2〕}。十二夜叉担负利益众生、解脱苦难的使命，这成为药师佛图像的一个重要特征。经典中虽一一列出了十二夜叉名号，但并未详述其形象特征，雕塑和绘画作品中

〔1〕 《大正藏》第十四卷，页四〇二上。

〔2〕 《大正藏》第十四卷，页四〇四中。

〔图七〕敦煌莫高窟初唐第220窟壁画



十二夜叉多以世俗武士形象出现，并常有雷同现象，造型比较单一。有形姿稍具差异者，多为制作者随意变化所致，并未形成统一的粉本。宝梵寺壁画中的十二夜叉，被塑造成各有鲜明个性特征的人神形象，胡人相、王侯相、武将相、神灵相等形态各异。其样式丰富，在同类图像中罕见类同者，应有借鉴其他神祇的造型因素，又具有共同的华丽、飘逸风格。尤其引人注目的是，左侧第四尊(图二，像2-10)与右侧第四尊(像2-9)、第五尊(像2-11)，皆为着常服的汉人面貌，分别戴狮头、象头、虎头形动物头冠。戴动物形头冠的夜叉图像，早期实例可以上溯到敦煌莫高窟唐代壁画。如莫高窟初唐第220窟壁画药师经变，十二夜叉头戴宝冠，冠上饰以动物肖像，现在尚可辨认的有蛇、兔、虎〔图七〕^①。从中可推测十二夜叉戴动物形头冠粉本早已存在，宝梵寺壁画作为15世纪的蜀地作品，亦可能受到与敦煌壁画相近系统图像的影响。

以上根据人物造型及组合情况，推定第二铺壁画内容为药师说法图，但令人困惑的是，此铺壁画在大殿中所处方位与药师像自身属性不符。《佛说药师如来本愿经》记述，药师佛为东方净琉璃国教主，本应配置在东方。除单尊药师像或单独表现的药师经变外，石窟及地面寺院中的药师图像通常表现在东壁或东侧位置。或许是工匠实施壁画作业时，无意颠倒了北壁东西两铺图像粉本，在东侧第一铺图像缺失的情况下，增加了对当时情况分析的难度。

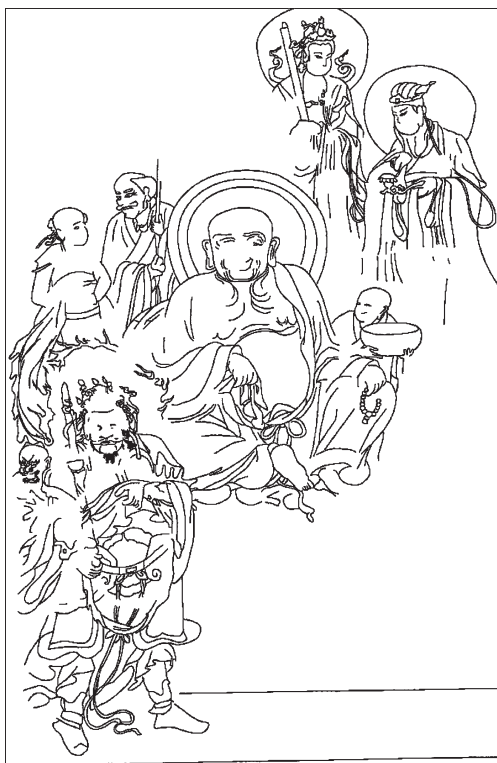
二 布袋和尚与达摩祖师

1.布袋和尚

位于大雄宝殿东壁北端的第三铺壁画〔图八〕，主像绘一大肚僧人，体态肥硕，袒胸露腹，开口大笑，游戏坐岩石上。僧人左手拈珠扶膝，右手握白色布头，白布绕过右肘，于身后露出缀有补丁的布袋〔图九〕。此僧人左侧有一少年侍僧双手捧持大钵而立，喜笑颜开。右侧有世俗人物一老一少，相对言语。左下方有二胡人献宝。画面左侧原有题记一处，字迹已剥落难辨。此画面主像描绘

① 罗华庆：《敦煌壁画中的东方药师净土变》（《敦煌研究》1989年第2期）一文认为，这种表现是以十二生肖对应十二夜叉，并引用日本编著《觉禅钞·药师法》所记述的二者对应关系。《觉禅钞》12世纪成书，第220窟壁画绘制时间显然早于此书写作时间。将有动物形头饰的十二夜叉与十二生肖对应，实际没有可靠的经典依据。宝梵寺夜叉像的动物形头冠有狮、象形象，这两种动物也不在十二生肖之列。这种表现在敦煌及南北方药师经变中皆未见他例。第220窟是北周时自中原迁至敦煌的翟氏家族建造，在敦煌华戎交汇的文化背景中，作为孤例的壁画样本，其图像源流已难考究。

〔图八〕宝梵寺壁画第三铺 范丽娜绘线图)



〔图九〕宝梵寺壁画布袋和尚(局部)

的应为北宋以来流行民间的布袋和尚形象。

北宋道原《景德传灯录》卷二七载：“明州奉化县布袋和尚者，未详氏族，自称名契此。形裁臃脰，蹙额顴腹，出语无定，寝卧随处。常以杖荷一布囊，凡供身之具尽贮囊中。入廛肆聚落，见物则乞，或醢醢鱼菹，才接入口，分少许投囊中。时号长汀子，布袋师也。……梁贞明二年(916)丙子三月，师将示灭，于岳林寺东廊下端坐磐石，而说偈曰：‘弥勒真弥勒，分身千百亿。时时示时人，时人自不识。’偈毕安然灭度。其后他州有人见师，亦负布袋而行，于是四众竞图其像。”^{〔1〕}布袋和尚作为传说记述的弥勒化身，自南宋以后逐渐取代了隋唐北宋时期流行

〔1〕 《大正藏》第五十一卷，页四三四上、中。

〔图十〕杭州飞来峰造像元代第43龕布袋和尚并十八罗汉像



的倚坐弥勒佛造型，大肚弥勒佛造型流行开来。明清寺院多在大雄殿前单独设殿供养，小型雕塑和各种绘画作品大量涌现，遍布南北。究其流行原因，一方面在于布袋和尚憨态可掬的形象为世人所亲近，赢得民众喜爱，它的流行是晚期佛教发展世俗化的突出表现。另一方面，布袋和尚造型的普及与宋明时期禅宗大发展背景密切相关，在当时禅宗灯录撰述中，布袋往往被视为禅宗法嗣之一收录。在高僧传记中布袋和尚甚至被视为神异禅僧，作为圣者为丛林标榜^{〔1〕}。

初唐玄奘译《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》记载，人寿八万岁时，继十六罗汉的“独觉圣众复皆灭度。次后，弥勒如来应正等觉出现世间……善得人身。于彼佛第一会中以净信心舍俗出家，剔除须发，披着法服，既预圣众”^{〔2〕}。布袋和尚对应弥勒下生出现世间的形象，又因此与罗汉产生关联。将大肚弥勒像与罗汉像组合表现的塑绘作品大量出现，杭州飞来峰元代第43龕布袋和尚并十八罗汉像即为其例〔图十〕。罗汉是释迦灭度后护持正法并等待弥勒出世的佛法继承者，因此大肚弥勒像与罗汉像并列配置意味佛法的传承不灭，也表明禅宗传灯思想与罗汉信仰的联系已被普遍认可。

画面左侧少年侍僧捧一巨大佛钵，侧面凝视弥勒，应看作衣钵传承的象征，喻示未来佛弥勒继承佛法^{〔3〕}。此图像将罗汉传承佛法与弥勒继承佛法的内涵，形象生动地刻画出来。画面右侧有一拄杖老者，与一垂髫少年相对，二人皆为世俗装扮，其身份尚难确认。

2.达摩祖师

位于大雄宝殿西壁北端的第四铺壁画〔图十一〕，主绘一禅定梵僧像，双目炯炯，络腮胡须，袈裟披头，手足隐在衣内，端然禅坐岩石上。僧人右侧有一侍僧，正迎接衔花枝前来的山鹿。僧人左上方题记：“奉佛喜舍功德信士青福恭、室人赵氏，大男青用春、青惠春、青迎春一家等，喜舍金资，

〔1〕（明）如惺：《大明高僧传》卷五《庆元育王山沙门释端裕传》云，端裕“绍兴戊辰（1148）秋赴育王之命，上堂曰：‘德山入门便棒，多向布袋里埋踪；临济入门便喝，总在声尘中出没。’”同卷《天台护国寺沙门释景元传》云，景元“出世初住南明，终居护国，丛林称为元布袋，以其有圣者之风”。

〔2〕《大正藏》第四十九卷，页一三上。

〔3〕（后秦）鸠摩罗什译：《大智度论》卷三曰：“迦叶……着从佛所得僧伽梨，持衣钵捉杖，如金翅鸟现上升虚空。……于耆闍崛山头，与衣钵俱作是愿言：‘令我身不坏，弥勒成佛，我是骨身还出，以此因缘度众生。’”

〔图十一〕宝梵寺壁画第四铺（范丽娜绘线图）



绘彩达摩祖师一位，更祈见存者福乐百年，已生者承接九品者。谨题。”〔图一，题记2〕

达摩，全称菩提达摩，六世纪初自印度泛海来中国传授禅法。中国禅宗思想兴起以后，僧传、灯录记述其人时不断添枝加叶，加以神化，达摩被附会为印度禅宗第二十八祖，即西天最后一祖，又被尊为中国禅宗初祖。十世纪前后，关于达摩传说事迹的记述已几近完成。北宋前期《景德传灯录》登录入藏，达摩的传说事迹以定论形式存续流传^{〔1〕}。灯录中达摩渡江、面壁坐禅、慧可断臂、只履西归等记述，成为后世达摩像创作的基本素材。达摩像造型在宋代以后逐渐形成比较固定的模式，表现为胡貌梵像、络腮胡须、头披风帽(或袈裟)等。小型单体造像和文人绘画中的达摩像的表现则较为自由，常常取材于上述灯录中记载的故事情节，寺院中供养的达摩像则以正面禅定相为主。

在宋代的高僧、罗汉像中，头戴风帽的造型十分流行〔图十二〕。宋以后的达摩像特别沿袭这种造型，并发展出头披袈裟的形式，成为达摩像的一般化标志。雕凿于南宋的涿滩二佛寺达摩像即是有名实例〔图十三〕。在禅定达摩像中，尤其多见头披风帽或袈裟造型，且又常将手足隐于衣服内，或索性以袈裟通体包裹。或许是由于灯录中记述的达摩“面壁禅观”深入人心，这种衣衫深裹、默然止坐的造型，成为达摩像广泛采用的形式。但达摩像与其他神僧像、罗汉像在造型上往往没有绝对的区别，不能将这些特征作为判断达摩身份的唯一依据。

达摩与罗汉组合表现，在成组罗汉像作品中比较常见。通常将达摩作为禅宗祖师置于罗汉像首

〔1〕 陈清香：《达摩事迹与达摩图像》（《中华佛学学报》第12期，台北中华佛学研究所，1999年）一文中，对达摩事迹历代被讹传附会的过程作了详细考订。

〔图十二〕大足北山佛湾北宋第177号涪州大圣窟宝



〔图十三〕重庆合川涪滩南岩南宋第3号



要位置，这反映了人们对禅宗传灯思想与罗汉传法功能的理解已经糅合在一起，也印证了禅宗借用罗汉图像方便弘法的推想。祖师像造型一般与罗汉像无异，皆类常人面貌。其中或许内涵罗汉“蔽隐圣仪，同常凡众”意趣，与禅宗贴近世俗、“廓然无圣”的宗旨有共通之处。

三 护法诸天

大雄宝殿东西两侧壁第三至第十铺壁画，画面上方分别绘天人数位，姿态各异，共计二十人，以祥云与下方主像间隔。在位于东西壁两端的第三、四、九、十铺近角隅一侧，分别配置天王一尊。此二十四人，在空间上对各壁画面形成环廓之势，为明代壁画中十分流行的护法二十四诸天形象。

护法诸天大多源于印度教和印度民间神祇，被佛教吸收后成为护持佛法的神众。北凉昙无讖译《金光明经》记载，诸天在金光明会上，一一于佛前发菩提心，常保佑护持信众^{〔1〕}。隋智顗依据《金光明经》制定《金光明忏法》，成为寺庙中祭天的仪轨，依经奉请十二位天众。后世僧人修《金光明忏法》时，常随意增加天人数目，设诸天供，有十二天、十六天、二十天、二十四天、三十三天不等。明代寺院中供养诸天，以二十天和二十四天最为常见。其中二十天名号比较固定，为大梵天、帝释天、四大天王（东方持国天王、南方增长天王、西方广目天王、北方多闻天王）、日天、月天、金刚密迹力士、大自

〔1〕 《大正藏》第十六卷，页三四〇下—三四六中。

在天、散脂大将、功德天、辩才天、韦驮天、坚牢地神、菩提树神、鬼子母、摩利支天、娑竭罗龙王、阎摩罗王。二十四天中，加入的其他四天名号则不固定，多为道教神祇，体现出明代佛、道和融的趋势。

宝梵寺壁画二十四天，除四天王位于四角隅画面下方外，其余二十天在东西壁六铺画面中的安排，并未严格遵循经轨中所记次序。此处根据人物造型上的差异，将此二十天归为三类，即官员造型、天女造型、多目多臂或鬼魅式造型。其中官员造型与天女造型，仅指面貌体态无异于世人者，那些作官员或天女装扮而多目多臂的形象，如像4-2[图一编号]等，归为第三类。

1. 四天王

四天王分居须弥山四方山腰，各率部众护一方天下，故称为护世四天王。后秦佛陀耶舍、竺佛念译《长阿含经》卷二十《四天王品》曰：“佛告比丘，须弥山王东千由旬提头赖咤天王城……须弥山南千由旬有毗楼勒天王城……须弥山西千由旬有毗楼婆叉天王城……须弥山北千由旬有毗沙门天王，王有三城。”¹关于四天王名号，诸经译法繁多，显教经典中常称为持国、增长、广目、多闻四王²。此四天王各具神异法力，是中国后期佛教美术出现最多的护法形象。作为二十四天中具有特殊地位的天人，其供养形式和造型演变具有独立发展体系。

汉地四天王造型多借用当时武将形象来表现，各位天王装束、持物与其身份的对应关系并不固定，在地面寺院中的配置方位也不甚统一。村田治郎编著《居庸关》一书，对四天王配位、持物、眷属等作过详细的图像学考察³。认为中国四天王像按照持国天、增长天、广目天、多闻天的次序，有两种配位方式，分别为自东北始、于西北终，和自东南始、于东北终，皆为顺时针排列。宝梵寺西北位置天王像像B[图十四]，有题记标明为多闻天王，故可推测此四天王是遵循上述第一种配位方式。进而可知其他三位天王尊名，分别为像A[图十五]持国天王，像C[图十六]增长天王，像D[图十七]广目天王。

四天王中，北方多闻天王受到特殊尊崇，尤其唐五代时期，毗沙门天(即多闻天)信仰异常兴盛。这与毗沙门天和财神俱毗罗身份重合不无关联⁴。毗沙门像以单尊、单尊并部众，以及与其他天王组合的二天王、四天王等形式大量出现，其造型、持物为四天王中唯一忠实于经典记述者。唐阿地瞿多译《陀罗尼集经》曰：“毘沙门天王像法。其像大小衣服准前(其像身长量一肘作，身着种种天

1 1 《大正藏》第一卷，页一三〇中。

2 2 如(清)读体集录：《毗尼止持会集》卷一四称：“东方持国天王，谓能护持国土故，居须弥山黄金埵。南方增长天王，谓能令他善根增长故，居须弥山琉璃埵。西方广目天王，谓以净天眼常观，拥护此阎浮提故，居须弥山白银埵。北方多闻天王，谓福德之名闻四方故，居须弥山水晶埵”。《大正藏》第三十九卷，页四七三上、中。

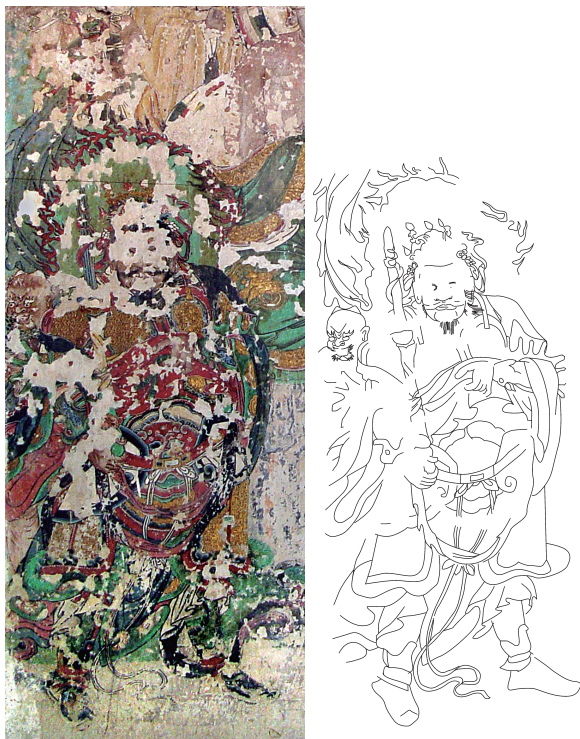
3 3 [日]村田治郎编著：《居庸关》，见第1卷第4章第2节高田修论述，京都大学工学部，1957年。

4 4 (唐)不空译：《毗沙门天王经》曰：“若见毗沙门，俱尾罗财施，获得大智慧。”《大正藏》第二十一卷，页二一六上。俱尾罗为俱毗罗之别译，又作鸠鞞罗、俱吠罗等。梁僧伽婆罗译《阿育王经》卷六曰：“帝释……复语鸠鞞罗言：汝于北方，当护佛法”，《大正藏》第五十卷，页一五〇中。

〔图十四〕宝梵寺壁画多闻天王



〔图十五〕宝梵寺壁画持国天王(范丽娜绘线图)



〔图十六〕宝梵寺壁画增长天王



衣，严饰极令精妙），左手同前（伸臂垂下），执稍拄地，右手屈肘擎于佛塔。”^{〔1〕}敦煌壁画所见毗沙门像多为此种造型，即一手托塔、一手执戟或幡^{〔2〕}。这种造型与宝梵寺多闻天王像一致，有别于中原地区普遍流行的造型^{〔3〕}。除此以外，宝梵寺持国天王持金刚杵，增长天王持弓箭，这两种持物在中原地区天王像中亦不多见；广目天王所持宝剑则大量见于中原作品。宝塔与金刚杵在密教天王图像中应用较多。宝梵寺地处四川盆地中心，这一地区的粉本创作同时受到不同地域所流行样式的影响，当属合理。

2. 官员造型

图一中，像3-2、像5-1、像6-3、像7-2、像9-2、像10-2为文官形象，像5-4、像8-1、像9-1为武将形象。这九位天人统归为官员造型。根据人物造型特征可推定其中六位名号，尚有三位身份不明确。以下分类叙述。

(1) 文官造型

像3-2〔图十八〕绘大梵天，头戴五梁冠，身着汉式官服，一手持莲花形香炉，姿态雍容，颇具

〔1〕 《大正藏》第十八卷，页八七九上。

〔2〕 见罗华庆主编：《敦煌石窟全集·尊像画卷》第三节，香港商务印书馆，2002年。

〔3〕 中原地区多闻天王像之持物，以伞、蛇或宝珠居多。见村田治郎编著：《居庸关》第一卷页六六。

王者威仪。大梵天为色界初禅天之主，是印度教主神之一，在佛教中则被视为护法神。北凉昙无讖译《大方等大集经》卷五一《诸天王护持品》载，过去世诸佛曾将守护四天下的使命，付嘱大梵天与帝释天^{〔1〕}。北齐那连提耶舍译《大悲经》卷一《梵天品》载，释尊将入涅槃时，曾收归大梵天为佛弟子，并将三千大千世界守护佛法的重任付嘱于彼^{〔2〕}。可知在佛教典籍里，大梵天与帝释天是护持佛法与镇国利民的两位重要天神。大梵天形象有印度教的多面多臂造型，以及汉式的帝王或文官造型。汉地寺院所见二十四天图像中的大梵天造型以后者为主，并形成手持莲花或莲花形香炉的标志性特征，通常与后妃相的帝释天成对表现。在北京法海寺壁画、山西右玉宝宁寺水陆画等北方寺院现存明代画作中，都可见到这种造型的大梵天形象〔图十九、二十〕^{〔3〕}。

像7-2〔图二十一〕与像5-1〔图二十二〕分别绘日天、月天。二者皆为文官形象，头戴五梁

〔图十七〕宝梵寺壁画广目天王



〔图十八〕宝梵寺壁画大梵天



〔图十九〕北京法海寺明代壁画大梵天



〔图二十〕山西右玉宝宁寺明代水陆画大梵天



〔1〕 经云：“时娑婆世界主大梵天王言，过去诸佛，以此四天曾付嘱我及憍尸迦令作护持。而我有所失不彰己名及帝释名，但称诸余天王及宿曜辰护持养育”。《大正藏》第十三卷，页三四二下。

〔2〕 《大正藏》第十二卷，页九四五下-九四八中。

〔3〕 本文中法海寺壁画图片及人物定名，出自北京市法海寺文物保管所编：《法海寺壁画》，中国旅游出版社，1993年。宝宁寺图片来自山西省博物馆编：《宝宁寺明代水陆画》，文物出版社，1988年。

〔图二十一〕宝梵寺壁画日天



〔图二十二〕宝梵寺壁画月天



〔图二十三〕北京法海寺明代壁画青年女相月天



〔图二十四〕宝梵寺壁画娑竭罗龙王



冠，手持笏板，着金黄色官服，身挎帔帛，相对而立。像7-2粉面五髯，冠上饰日轮，身后有一道赤色长云。像5-1为青年俊容，冠上饰月轮，身后有一道青色长云。日天、月天为日月之神，在佛典中分别被描述为居于日宫、月宫的天子，隶属四天王。依《长阿含经》卷二二《世本缘品》记述，日天子因宿世以善心供养沙门、婆罗门，济贫纾困，感得生于日宫之果报，其外出时有诸大天神为其前导，欢乐不倦；月天子因过去修布施、持戒等善业功德而得生月宫殿中，受诸乐果^{〔1〕}。汉地二十四天图像中，日天多为中年文官相，以冠上日轮为标志；月天多为青年男子或女子面容〔图二十三〕，文官装束，冠上有月轮。寺院壁画中多将二者对称安排在两侧壁对应位置。宝梵寺壁画中二者则既不处同一幅画面，亦非分列两壁对称安排，而是以统一的装束、相对站立的姿态，配置在东壁中间两铺壁画对应位置，二人遥相呼应，布局甚出新意。

像9-2〔图二十四〕绘娑竭罗龙王，为老年胡人面貌，鼻下出二条长白须。束发戴金冠，着汉式官服，手持笏板侧立。娑竭罗，意译为海，八大龙王之一，依其所住之海而得名。此龙王系降雨龙神^{〔2〕}，亦为护法龙神，各部类经典多将其列入护法会众。娑竭罗龙王在寺

〔1〕 《大正藏》第一卷，页一四五中—页一四七中。

〔2〕 （唐）实叉难陀译：《大方广佛华严经》卷五一云：“最胜龙王娑竭罗，兴云普覆四天下，于一切处雨各别，而彼龙心无二念”。《大正藏》第十卷，页二七一上。

院、道观及各类民间祭礼场合具有多种供奉形式，这与中国民间的祈雨习俗相关。另据宋行霆《重编诸天传》卷二记载：“今所以独供娑竭罗者，一是蛇龙之主，为龙本类故；二是大权之中，每对佛弘护故；三佛之法宝在其宫故；四自唐以来偏灵应故。”^{〔1〕}汉地寺院壁画中的龙王多为老年汉式文官装扮，有的为龙头人身。宝梵寺娑竭罗龙王则在老者面上，加二条长白须作为龙水族标志。

〔图二十五〕宝梵寺壁画阎摩罗王



〔图二十六〕宝梵寺壁画像6-3



像10-2〔图二十五〕绘阎摩罗王，头戴冕旒，身着汉服，手持笏板，庞眉大目，面黑而神情肃穆。阎摩罗王为琰魔之异译，为掌管地狱之神，在不同经典中以多样身份出现，如《重编诸天传》卷二所言：“阎摩杜罗乃双王，主于冥府事多彰。兄妹分治男女狱，或称鬼趣或分张。或说化现或菩萨，随其识境现难量。十八小王三十众，咸参治事考条章。”^{〔2〕}晚期寺院中流行的阎摩罗形象，多为黑面、庞眉大目而神情肃穆的帝王形象，以示其地狱之王的威严。

像6-3〔图二十六〕粉面五髯，头戴五梁冠，着汉式官服，手持笏板，为典型的汉式文官形象。按照汉地寺院壁画的一般习惯，在尊名比较固定的二十天中，除上述梵天、日天、月天、娑竭罗龙王、阎摩罗王外，再无流行文官造型者。故推测此像为二十天外另加入的天人，由于另外四天名号不固定，该像造型又缺乏标志性特征，其身份暂难推定。统观以上诸文官相天人，基本为典型汉式造型，梵天外均手持笏板，执笏板为道教神祇的一般化表现，体现出道教美术因素在该壁画中的渗透。人物姿态、装束、持物比较统一，仅以面相、冠饰等局部差异作为身份标识。这种程式化、符号化的造型表现，是明代人物壁画的普遍风气。

(2) 武将造型

像5-4〔图二十七〕绘韦驮天，为少年武将形象，头戴凤翅兜鍪，面如童子，身披甲冑，左手拈

〔1〕 《大正藏》第八十八卷，页四三四中。

〔2〕 《大正藏》第八十八卷，页四三五中。

〔图二十七〕宝梵寺壁画韦驮天



〔图二十八〕宝梵寺壁画8-1



〔图二十九〕宝梵寺壁画9-1



宝珠，右手握金刚杵负肩上。韦驮原属印度教神祇，被认为是私建陀(Skanda)天之误译，意译为阴天^{〔1〕}。唐道宣《律相感通传》记载韦将军护法事迹^{〔2〕}，后世佛典多将其与韦驮混同。从此，韦驮作为四天王三十二将中的首将，受到广泛崇奉。寺院多将其造像安置于天王殿弥勒像之背面，与大雄宝殿释迦佛相对，喻守护佛法。明秣宏、庄广还《净土资粮全集》卷三记述其形象为：“名童真菩萨，手持金刚宝杵……顶戴凤翅兜鍪，足穿黑履，身着黄金锁甲。”^{〔3〕}这种造型成为韦驮像固定模式，与宝梵寺壁画像5-4也十分吻合。面如童子、手持金刚杵两大特征，喻示韦驮“修童真行、护正法”，成为其身份标志。

像8-1〔图二十八〕粉面五髯，神态平静，束发戴冠，披甲着红袍，手持龙头斧，为现实中武将形象的真实写照。像9-1〔图二十九〕头戴金冠，冠上饰摩尼宝珠，怒发上拂，面相威猛，披甲着白袍，手持宝剑，虽为汉式武将装束，头部表现却不类现实中人。汉地壁画二十天中惯常表现为武将形象者，除四天王与韦驮天外并不多见。推测此二者可能为二十天外加入的天人，身份暂难以确认。与文官形象相比，武将式天人的表现相对生动且更富变化，体现在人物表情的丰富、服饰的多样，以及

〔1〕 (唐)慧琳：《一切经音义》卷二五云：“违陀天，译勘梵音云私建陀提婆。私建陀，此云阴也；提婆，云天也。但建、违相滥，故笔家误耳。”《大正藏》第五十四卷，页四六九中。

〔2〕 经云：“韦将军童真梵行，不受天欲。一王之下有八将军，四王三十二将。……韦将军三十二将之中，最存弘护。多有魔子魔女轻弄比丘道力微者，并为惑乱，将军恹惶奔赴，应机除剪。故有事至，须往四王所，时王见皆起，为韦将军修童真行、护正法故”。《大正藏》第四十五卷，页八七四中-页八七五上。

〔3〕 《大正藏》第六十一卷，页五六五下。

夸张手法的适度运用。

以上九位汉式官员造型诸天，以配置在最北端的大梵天为首，文官式、武将式形象在两壁画面中参杂安排。人物服饰多为当时现实社会衣制的真实反映，为研究明代官员的衣冠制度提供了丰富资料。人物造型于模式化中不失创造性，于写实中不失艺术夸张。

3. 天女造型

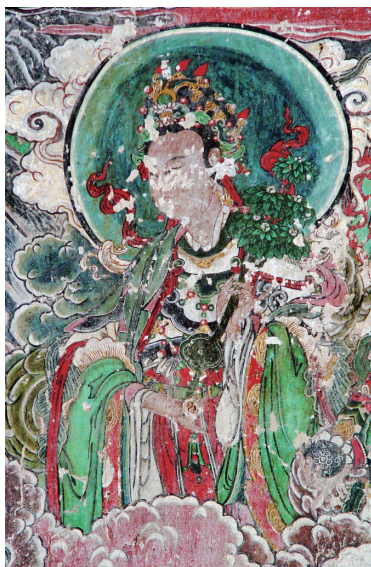
图一中，像3-1、像4-1、像5-3、像6-1、像6-4五位天人表现为汉式天女造型。根据其自身造型特点可直接确认尊名者有，像5-3为菩提树神、像6-1为鬼子母，其他三位身份还有待确认。

像5-3〔图三十〕绘双手执菩提树枝的宫妃装形象，为菩提树神。关于菩提树神事迹，佛教经典记述纷杂。唐地婆诃罗译《方广大庄严经》卷八《诣菩提场品》，记载该神以神通力变菩提树，守护菩提道场^{〔1〕}。北凉昙无讖译《金光明经》提及菩提树神时皆称“道场菩提树神”，延用其守护道场之意，并称其为“善女天”。汉地寺院壁画中的菩提树神，多表现为汉式装扮、手执菩提树枝的年轻妇女形象。

像6-1〔图三十一〕绘鬼子母，为宫妃装扮，双手执如意，身侧有一小儿（像6-2）。唐义净译《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷三一记“鬼子母本缘”，言诃利底药叉女生五百子，因前生有恶邪愿，常啖食王舍城中幼儿，佛乃将药叉女之幼子藏于钵中，药叉女不见其幼子，悲痛万分。佛乃诫之：汝五百子中不见一儿，便如此痛苦，而汝食他人之子，其父母之苦如何？药叉女闻后悔悟，皈依佛陀并受佛嘱守护诸伽蓝^{〔2〕}。受戒皈依的鬼子母被作为护法神广泛崇奉，其形象在汉地寺院中多表现为年轻女子，身旁伴有小儿一或数位。因其子嗣众多，又常被赋予子孙繁衍的内涵。

其他三位汉式天女造型的天人皆为年轻女子面容，像3-1〔图三十二〕头戴金冠，缯带飘扬，袒胸着青色天衣，手握卷轴；像4-1〔图三十三〕戴花冠，着宫服，双手合十执宝扇侧立；像6-4〔图三十四〕戴花冠，着宫服，双手合十侧立。汉地壁画二十天中惯常表现为汉式天女形象者，除上述菩提树神、鬼子母外，尚有帝释天、功德天、坚牢地神。帝释天源出于印度教神因陀罗，为忉利天之

〔图三十〕宝梵寺壁画菩提树神



〔图三十一〕宝梵寺壁画鬼子母



〔1〕 《大正藏》第三卷，页五八五下。

〔2〕 《大正藏》第二十四卷，页三六〇下-页三六二下。

〔图三十二〕宝梵寺壁画像3-1



〔图三十三〕宝梵寺壁画像4-1



〔图三十四〕宝梵寺壁画像6-4



主，与大梵天同被收为佛教护法主神。功德天又称吉祥天女，常被视为财富的象征，形象多为华贵后妃装扮。坚牢地神为守护大地的神女，造型无固定样式。此三天皆亦有男相造型，但帝释天由于多与大梵天成对表现，在大梵天为男相时一般作女相表现。像3-1着金冠天衣，正面站立，显现华贵气质，与其他四位天女相诸天花冠宫服、低首侧立的造型有所不同，而且其人位置居诸天之首，与大梵天组合，推测很可能为帝释天。像4-1、像6-4则未见显著身份特征，可能分别为功德天、坚牢地神中的一位，也有可能为二十天外加入的其他天人。考虑到经轨记述功德天与辩才天常配对表现^{〔1〕}，与辩才天（像4-2，详见下节）共处一铺的像4-1为功德天的可能性较大。其所执宝扇，扇面绘楼阁及日、月轮〔图三十五〕，呈现出浓厚的道教韵味。



〔图三十五〕像4-1所持宝扇

〔1〕 见《重编诸天传》卷一《息总别位次之净》，《大正藏》第八十八卷，页四二一中-四二二上。

4. 多目多臂或鬼魅式造型

图一中，像4-2、像5-2、像7-1、像8-2、像10-1，各具多目、多面或多臂特征，像8-3作鬼魅夜叉相，此六位天人造型皆不类世人形貌。其中能确认名号者有像4-2辩才天、像5-2摩利支天、像7-1密迹金刚、像8-3散脂大将、像10-1大自在天。

像4-2[图三十六]绘辩才天，为三目三面八臂菩萨装形象。头戴花冠，冠上有化佛，着青色天衣。正面为妙严女相，可见三目，两侧面为丑陋女相。出八臂，上臂左手持莲花，右手持箭；中上臂双手于胸前合十；中下臂左手持弓，右手不见；下臂左手持羂索，右手持戟。辩才天为古代印度教之文艺女神，掌管语言、诗歌、音乐。佛教吸收其为护法神，称其有思辩之智慧。唐义净译《金光明最胜王经》卷七《大辩才天女品》记载辩才天白佛：“若有法师，说是金光明最胜王经者，我当益其智慧，具足庄严严说之辩。……复令无量有情闻是经典，皆得不可思议捷利辩才，无尽大慧。”并称其形象“常着青色野蚕衣，好丑容仪皆具有，眼目能令见者怖。……常以八臂自庄严，各持弓箭刀稍斧，长杵铁轮并羂索”^①。宝梵寺像4-2与此记述可基本对应。

像5-2[图三十七]绘摩利支天，为三面六臂菩萨装形象。其正面为端庄女相，左面为丑陋瞋目貌，右面为猪面。身披青衣，出六臂，左侧上臂持宝铎，下臂持剑，剑柄穿有树叶；右侧上臂持金刚杵，下臂持戟；左右中臂于胸前持莲花。摩利支天，意译为光。佛教依据“光”的意义，引申出它会隐身法，并能以此救苦救难^②。关于摩利支天形象的记述多见于密教经籍，可分两种造型。唐不空译《佛说摩利支天经》中记述供养摩利支天菩萨，作执天扇的天女形象^③。宋天息灾译《佛说大摩里支菩萨经》记述摩利支披青色天衣，骑猪或乘猪车；有三面，正面为妙严女相，两侧一面丑陋忿怒相、一面猪相；出六臂或八臂，各持金刚杵、弓、无忧树枝等^④。后者各卷所述细节略有出入，但大部分内容可与宝梵寺壁画像5-2对应。只是像5-2所见持物与经文多不相符，唯右手持金刚杵可对应，另左下臂所持剑柄中穿树叶，可能为“无忧树枝”的表现。另，汉地壁画中所见第二种造型的摩利支天，大多为左面猪相、右面丑陋相，宝梵寺摩利支天则为左面丑陋相、右面猪相，这可在《佛说大摩里支菩萨经》卷三中找到依据，经云：“正面有大光明，眼相清净圆满适悦。……左面丑恶顰眉出舌作瞋怒相……右面作猪相。”^⑤像5-2右侧为月天，符合经典所述摩利支天“常行日月天前”，由此可见宝梵寺二十四天配置，在一定程度上考虑诸图像之间的关系，并非完全随意为之。

① 《大正藏》第十六卷，页四三四中，页四三七上、中。

② (唐)不空译：《佛说摩利支天经》云：“一时薄伽梵在室罗筏城逝多林给孤独园。尔时世尊告诸比丘，有天女名摩利支，有大神通自在之力，常行日月天前，日月天不能见彼，彼能见日。无人能见，无人能知，无人能捉，无人能缚，无人能害，无人能欺逛，无人能债其财物，无人能责罚，不为怨家能得其便。”《大正藏》第二十一卷，页二六〇中。

③ 《大正藏》第二十一卷，页二六一上。

④ 见于《佛说大摩里支菩萨经》卷一—卷七，《大正藏》第二十一卷

⑤ 《大正藏》第二十一卷，页二七〇中。

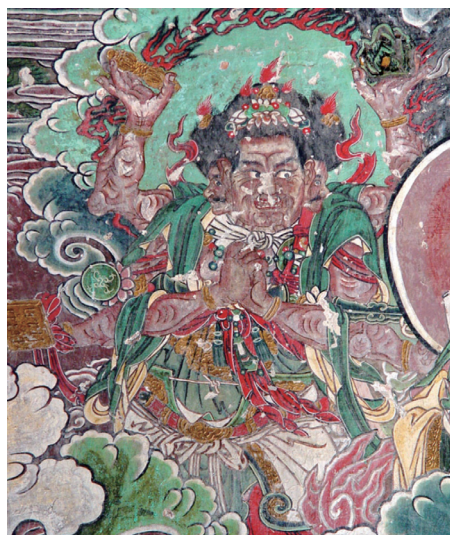
〔图三十六〕宝梵寺壁画辩才天



〔图三十七〕宝梵寺壁画摩利支天



〔图三十八〕宝梵寺壁画密迹金刚



像7-1〔图三十八〕绘密迹金刚，为三头六臂的力士形象。具火焰头光，三面皆为忿怒相，正面顶戴花冠，张口瞪目，二牙上出。出六臂，上臂左手持山石，右手持金刚杵；中臂双手紧握于胸前，臂上横置金刚杵；下臂左手遮蔽不见，右手持宝印。据西晋竺法护译《大宝积经》卷九《密迹金刚力士会》载，密迹金刚本为楼由之子，成佛后世尊常将秘密要事托付于它，故称为密迹^{〔1〕}。其后密迹金刚常被用作持金刚杵守护佛法的夜叉神通称，其形象一般为威猛武士相或忿怒相，以手持金刚杵为身份特征。唐般刺蜜谛译《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行首楞严经》卷七曰：“一一光明皆遍示现，十恒河沙金刚密迹，擎山持杵遍虚空界。”^{〔2〕}宝梵寺像7-1不仅中臂双手捧杵，且又以上臂左手擎山石、右手持金刚杵，与上述“擎山持杵”之描述相符合。

像8-3〔图三十九〕绘散脂大将，现夜叉形忿怒相，身色青绿，眉目赤红，二牙上出，手执龙头斧。散脂大将在佛教典籍中多被称为鬼子母之次子、二十八部众之首，统帅药叉众守护佛法。如《重编诸天传》卷一《散脂大将传》所云：“二十八部鬼神中，散脂大将最威雄。乃鬼子母之次子，北方元首实灵聪。无量药叉皆所统，护持正法使流通。”^{〔3〕}散脂大将形象多表现为丑陋、凶狠的夜叉貌，持物、体态则不固定。将宝梵寺像8-3与同时期的北京法海寺壁画散脂大将〔图四十〕对比，可见其身色、持物、体态十分相似，说明两地壁画粉本存在一致性。

〔1〕 经云：“佛言，在是贤劫最后成佛号曰楼由。……（楼由之一子）法意太子曰，吾自要誓诸人，成得佛时当作金刚力士，常亲近佛，在外威仪，省诸如来一切秘要，常委托依。普闻一切诸佛秘要密迹之事，信乐受意不怀疑结。……其法意太子，则今金刚力士名密迹是也”。《大正藏》第十一卷，页五二下。

〔2〕 《大正藏》第十九卷，页一三三下。

〔3〕 《大正藏》第八十八卷，页四二八中。

〔图三十九〕宝梵寺壁画散脂大将



〔图四十〕北京法海寺明代壁画之散脂大将



像10-1〔图四十一〕绘大自在天，现威猛武士相，身体、须发皆为赤色，面上有三目，双手持莲花杖。大自在天音译作摩醯首罗，原为印度教三大主神之一的湿婆，进入佛教后成为护法神，称为大自在天，住在第四禅天。《大智度论》卷二曰：“摩醯首罗天，秦言大自在。八臂三眼，骑白牛。”^{〔1〕}实际作品中此天形象种类繁多，二臂、四臂、八臂者皆有。佛典中常见以“摩醯首罗面上三目”来比喻鼎立之三位^{〔2〕}，其“三目”特征由于这类譬喻的流行而得到强调。宝梵寺壁画诸天中，除大辩才天外仅像10-1为三目。宝梵寺诸天皆为云中立像，无具骑乘者，因此三目便成为此处辨识大自在天身份的唯一标志。

像8-2〔图四十二〕表现为一面六臂相，身赤色，红发上扬，上臂左右手各擎日月，中臂双手于胸前合掌捧金刚杵，下臂左手持戟，右手持剑。此像不属于尊名固定的二十天系统，应为后加形象，身份尚难确认。

统观以上六位天人，其造型比较多地与密教典籍记述对应，一定程度上反映了密教思想影响。但图像与经典记述又往往不完全吻合，一方面表现为图像的简化，如各像皆不具骑乘、眷属，一律为单身立像，这应是考虑到诸天像在该壁画中地位和体量而做出的必要省略；另一方面表现为持物的安排比较自由。

〔1〕 《大正藏》第二十五卷，页七二中。

〔2〕 如（北京）县无谥译：《大般涅槃经》卷二：“何等名为秘密之藏，犹如伊字三点，若并则不成伊，纵亦不成。如摩醯首罗面上三目，乃得成伊三点”。《大正藏》第十二卷，页三七六中。

四 壁画的图像构成与发愿文所反映的内涵

〔图四十一〕宝梵寺壁画大自在天



〔图四十二〕宝梵寺壁画像8-2



1. 图像构成

基于前文相关叙述，可形成对大雄宝殿壁画整体图像构成的基本认识。从方位来看，殿内原有壁画应分为北壁、东西两侧壁、南壁三个部分。从图像内容来看，现存九铺壁画主要表现佛、神僧、罗汉、天人四类形象，诸形象按其主要功能可分为净土、传法、护法三个系统。其中，以罗汉为主体表现的传法思想占主导地位。基于这样的认识，可在殿内壁画数铺缺失、造像完全不存的情况下，大体推断大雄宝殿内整体图像制作所反映的思想内涵〔图四十三〕。

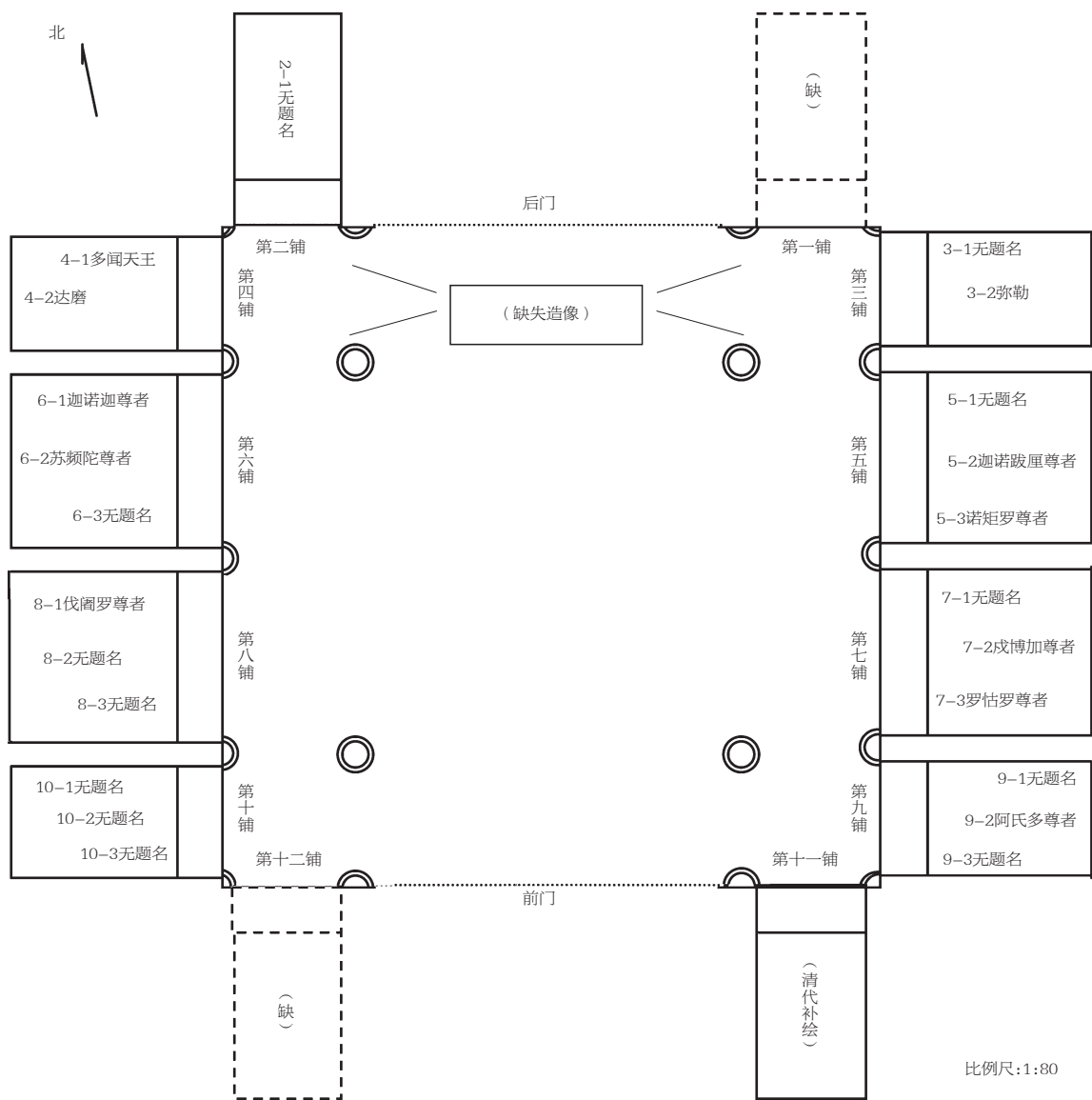
大雄殿为前后穿堂式结构，北壁的中轴线位置为大殿后门，没有绘制壁画的可能，北壁两侧壁画应为一对图像。考虑到西侧药师图像为东方净土性质，对应的东侧应有一西方净土图像，二者成对表现在北壁位置，象征罗汉、信众等修行者的归依之处。结合考虑唐以来三佛图像流行的一般情况，推测此二铺壁画主尊，与中央佛坛原主尊造像，可能构成与净土信仰相关的三佛图像。这一时期所见包含药师佛的三佛图像有三种组合形式，分别为释迦、药师、阿弥陀组合，释迦、药师、弥勒组合^{〔1〕}，以及毗卢遮那、药师、阿弥陀组合^{〔2〕}。宝梵寺壁画中东壁北首已存在大肚弥勒佛，与之相邻的北壁东侧为弥勒图像的可能性不大。其他两种组合形式中，以第一种释迦、药师、阿弥陀组合较为流行。

在大雄殿整体图像配置中，中央佛坛所缺失的主尊造像具有双重身份功能，它一方面与北壁两侧壁画主尊构成三佛图像，另一方面又与两侧壁的传法图像相关联，并具有统摄全体

〔1〕 李静杰：《唐宋时期三佛图像类型分析——以四川、陕北石窟三佛组合雕刻为中心》（《故宫学刊》总第4辑，紫禁城出版社，2008年），认为唐宋时期主流三佛图像为释迦佛、弥勒佛、阿弥陀佛、药师佛中三者组合。其中包含药师佛的为上文所述前二种，此类三佛图像亦大量见于明代作品。

〔2〕 如大足宝顶山大佛湾南宋圆觉洞造像，为主尊毗卢遮那佛、左侧阿弥陀佛、右侧药师佛的三佛组合。相关研究见童登金、胡良学：《大足宝顶山大佛湾“圆觉经变”窟的调查研究》，《四川文物》2000年第4期。

〔图四十三〕宝梵寺壁画整体图像构成示意图



图像的作用。根据两壁以罗汉为主的图像所本经典，即《法住记》记述，十六罗汉在释迦灭度后护持正法，等待弥勒出世，壁画中缺席的是释迦说法图像。以释迦说法像为主尊，十六或十八罗汉像分列两壁，亦为明代寺院大雄殿常见造设。而上述第三种组合中的毗卢遮那佛作为华严经教主，与十六罗汉缺乏教义关联，二者组合亦未见图像实例。因此佛坛主尊造像为释迦佛的可能性较大。综合考虑上述三佛系统、传法系统图像配置，推测北壁东侧所缺第一铺壁画可能为阿弥陀净土图像；中央佛坛所缺主尊造像很可能为释迦说法像。

位处东西两侧壁的传法系统图像，在推断主尊身份后，其思想内涵则更见清晰。《法住记》记载释迦涅槃后十六罗汉住世护法等待弥勒降生，释迦—十六罗汉—布袋和尚（弥勒）的组合中虽有禅僧

形象参与，其思想源头仍应追溯到弥勒下生思想。而达摩的加入，则应来源于灯录作品中的祖师传说，以及禅宗传灯思想与罗汉传法思想的混同。这两种组合本出自截然不同的思想体系，却在同一殿堂壁画中对称安排，并以逆时针的空间次序，表现达摩—罗汉—弥勒这一具有时间延续性的传法谱系。这种图像广泛流行，说明当时人们对不同经典体系的理解已经混合，亦可反映禅宗社会影响不断扩大的事实。位于四角隅下方的四天王，与两侧壁上方的其他二十天，共同组成二十四诸天护法系统，在空间上对整殿壁画形成环廓之势。南壁两侧原有的明代壁画内容，由于缺乏相关线索而难以推测。

2. 发愿文所反映的内涵

大雄宝殿梁架墨书题记及壁画榜题文字，现存1000余字，据此可推测功德主发愿造设大殿及壁画的相关情况。梁架墨书题记分五部分，前梁从左至右记述大殿落成时间，以及捐资的知县、典史、儒学教导官、僧会司官、六房司典史、耆老、里长等各级官员的姓名，他们发愿“祈官星朗照，禄位高迁”、“祈各人公私迪吉，仕路亨通者”。右梁由前至中记诸位开山住持法号，皆为其他寺院长老或院主，发愿“祈各山道友修行此世，果严当来者”。右梁自后至中记本山当代主持及其门徒、修造徒、师孙、助缘僧法号，发愿“祈各僧修行有序，心垢蠲除者”。左梁由前至中记乡大檀施主及其男（儿子）并妻室姓名，发愿“祈各家用资财而作福，定获当来之荣华者”。左梁自后至中记本县蓬溪乡续宗功德主及其子、孙并妻室姓名，发愿“祈地主宗脉而远著寿等，绵以遐昌者”。以上参与大雄宝殿修建的功德主姓名，根据其社会地位高低，以及出家人与在家人、外寺与本寺出家人、本乡主从功德主的身份差别，依次安排在大殿梁架从优到劣的视觉位置，布局十分讲究。从中可见大雄殿为本寺僧团主持、其他寺院长老支持、本县各级官员与乡民共同出资修建的工程。诸发愿内容与功德主各自身份的对应关系十分明确，反映了不同社会群体所关注的切身利益。

壁画榜题文字现存可辨认者11处，记录乡民捐资装彩壁画情况。各处榜题中功德主姓名多按照家庭关系组织，有数位可在梁架题记中找到对应者，其中至少有两代人同时出现在壁画题记中，表明壁画绘制与大雄宝殿建造可能是连续进行的。其发愿内容见有“人眷安和”、“子孙昌盛”、“官星高照”、“福禄增荣”等，反映了乡民祈求现世福禄的愿望，而不见超度亡灵或来世成佛的内容，亦不因所装彩尊像身份的不同而有所区别。从中可以看出，壁画粉本制作者在设置不同人物时，在特定的表现空间，基于佛教教义的需求，将他们按照一定的时空次序配置，布局谋划十分严谨。但对世俗捐资者来说，不同尊像的功能区分是模糊的、不甚重要的，他们更多寄托在偶像身上的心愿，是对现实利益的追求。从侧面反映当时信众对佛教教理并不十分关注，人们建寺造像、礼拜供养，只是一种方便可行的祈福手段而已。

[作者单位：清华大学美术学院艺术史论系研究生]

（责任编辑：杨丽丽）

A Comprehensive Analysis of The Arhat Images on The Ming Murals Preserved in Baofan Temple Pengxi County

Fan Lina

The article Chinese appears
from page 081 to 104.

ABSTRACT: As the continuation of *An Investigation of The Arhat Images on The Ming Murals of Baofan Temple Pengxi County* (Fan Lina. Palace Museum Journal [J], No.4, 2011 All of Number 156: 036-070.), this paper makes an overall introduction of the composition of the images by contrastive analysis of the figures and characters from other sources, claiming that both the illustration of Bhaisajyaguru on the west of Mahavira Palace's main wall and the missing painting corresponding to it on the east are integrated into the picture system of Pureland—the Afterlife Paradise which Buddhists and supporters pray for. In addition, Dharma and Pu-tai Maitreya (Cloth-bag Monk) who are respectively sitting ahead of other arhats drawn on either sidewall represent the blend of the thought of carrying forward Buddhadharma and the Zen Buddhism of transmitting the Lamp. They together form the image system of disseminating the dharma. Secondly, The 24 deva made up of Caturmaharajika-deva in four corners of the temple and other deva on tops of the paintings constitute the Buddhadharma-protectors surrounding the whole paintings. In conclusion, the whole image system with preaching Buddhadharma as the principal idea consists of the Pureland, transmission of the dharma and protection of the dharma. Lastly, the content of the Fayuanwen is reflection of the Buddhist sponsors' neglect of the teachings of Buddhism, but seeking for the realistic interests.

KEY WORDS: Pengxi County; Baofan Temple; the murals of the Ming Dynasty; the image of disseminating the Buddhadharma; the image of protecting the Buddhadharma

The Tree Species Database Design and Implementation That Work As Timber Components in The Historical Architecture of The Palace Museum

The Research Panel of the Tree Species Database for the Historical Buildings, Palace Museum

The article Chinese appears
from page 105 to 117.

ABSTRACT: On the basis of the identifications of the tree species working as the timber components such as column, beam, purlin, tiebeam etc. from almost 40 historical buildings in the imperial compounds — Hall of Flower (Yinghua dian)、Hall of Martial Valour (Wuying Dian)、Meridian Gate (Wu Men)、Place for Mother Empress (Cining Palace)、Garden for Mother Empress (Cining Garden) etc. concerning their names, anatomical properties, microcosmic images, places of origin, process and application, physical and mechanical properties, uses and so on by means of SQL and ASP.NET, the tree species database system for the timber historical building groups of The Palace Museum was set up, through which people can reach access to any related information by either the tree species or the buildings' names. The system provides more technical support for renovation and conservation of the timber buildings and opens up a new approach to probing into the science and technology in them, dating them and verifying their architectural background.

KEY WORDS: The Palace Museum; single building; SQL; ASP.NET; timber component; the tree species database system

How Specific Conditions in Which Cultural Relics are Preserved Affect Some Organic Materials in The Collection of The Palace Museum

Tian Jinying Wang Chunlei

The article Chinese appears
from page 118 to 129.

ABSTRACT: The research panel carried out a series of investigation of the specific condition where the cultural relics of the Palace Museum are exhibited, presented and preserved with the following strategies: sampling mulberry silk fabrics and Xuan paper as two groups of targets to be tested as to their color fastness respectively — four pieces of silk fabrics with different color each, four pieces of Xuan paper with different painting color each. The samples each were irregularly tested in the different conditions where the full-auto temperature and humidity monitors were fixed to record any