

重庆涪滩二佛寺摩崖造像的艺术成就

□龙 红，高一丹

摘 要：重庆涪滩二佛寺摩崖造像，是巴蜀地区乃至全国罕见的禅宗造像艺术精品。但迄今为止，对于二佛寺摩崖造像杰出的艺术创造给予的学术关注和价值探讨几乎没有。本文主要从艺术学的研究视角出发，在田野考察的基础上将二佛寺摩崖造像置放于宋代美术发展的大环境下给予审视和分析，从宏观建构的独特设计意匠、宋代绘画的立体展现和个性鲜明而独特的艺术形象创造三个主要方面探讨二佛寺摩崖造像杰出的艺术文化价值，以期进一步挖掘两宋时期巴蜀地区独具特色的石窟造像艺术成就。

关 键 词：重庆；涪滩二佛寺；佛教；石窟艺术

中图分类号：J315 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-840X (2012) 02-0080-06

作者简介：龙红，重庆大学艺术学院教授，博士，硕士生导师。高一丹，重庆大学艺术学院硕士研究生。重庆 401331

一、关于重庆涪滩二佛寺摩崖造像

涪滩二佛寺摩崖造像，位于今重庆市合川区涪滩古镇鹫峰山上。二佛寺原名鹫峰禅寺，于清代中叶改名为二佛寺。二佛寺摩崖造像大致始建于唐，兴盛于宋。但于二佛寺及其造像的具体建造年代，现实难以确定。据明正德十三年镌刻的碑文遗碣所载“唐广明二年辛丑（881年）唐僖宗移跸成都，蜀盗风起，上遣使诣刹祈祷”，可见涪滩的摩崖造像应早于广明二年^[1]，距今已有一千多年的历史。涪滩二佛寺摩崖造像，共有造像42组（龕），总数达1700余尊，是中国石窟艺术群中不可多得的禅宗造像精华。因其所具有的

特殊而崇高的历史文化价值和非凡的艺术创造价值，涪滩二佛寺摩崖造像1956年被列为四川省文物保护单位，2006年被列为重庆市文物保护单位，2006年5月被国务院公布为第六批全国重点文物保护单位。

涪滩二佛寺摩崖造像是禅观空间与礼佛空间的有机结合。作为佛教造像世俗化的典型产物，其摩崖造像在构思经营、设计布局、造型风格、创作手法等诸方面都强烈地显示出鲜明的时代风格与民族特色。在这里，形式与内容、艺术审美与宗教义理有机融合，圆融无碍，精妙绝伦，呈现出一幅颇具时代风格和地方特色的雕塑美卷，处处充满禅意哲趣，亦不乏浓烈的现世关怀，令人称奇叫绝，堪称宋代雕塑艺术的杰出代表和典范。

收稿日期：2012-03-06

基金项目：本文为2011年度教育部新世纪优秀人才支持计划项目“巴蜀石窟群艺术研究及其数字化应用建设”（NCET-11-0553）和2011年重庆大学文科立项资助重大项目“中央高校基本科研业务费NO. CDJSK11005资助”《中国古代造物设计与神话传说研究》阶段性成果之一。

因此，涑滩二佛寺摩崖造像不再只是佛教宣扬教义、招揽信众的工具和附庸，很大程度上，其自身的艺术魅力和文化价值得到空前的发挥和彰显。

对于中国宋代雕塑艺术的成就，似乎长期以来都没有得到一个较为全面、公正、客观的认识和评价。比如，王子云先生在《中国雕塑艺术史》中为10世纪到13世纪的宋、辽、金这一历史阶段的雕塑制作总结了三个主要特点：“一是继中、晚唐之后进一步趋向于世俗化，并与世俗生活相结合。二是在创作手法上逐步走向写实，出现了大量反映现实的题材。三是在造型方面，一般多流于软弱工巧，缺乏应有的强劲精神和内在的生气与活力。因而，此时期的雕塑艺术创作在雕塑艺术史上的地位就不能不居于次要地位了。”^{[2] (P495)} 并且认为“在中国美术史上，12、13世纪正是绘画艺术蓬勃发展的时代，相形之下，雕塑艺术在这一历史阶段，却显得有些暗淡。”^{[2] (P601)} 而黄河涛在《早期禅学与中国石窟艺术》一文中认为“由禅观空间向礼佛空间的转化，是石窟艺术由兴盛走向衰微的内在逻辑。”显然，这代表了比较惯常的意见和看法。但是，当面对涑滩二佛寺摩崖造像这样杰出石刻雕塑精品之时，其崇高不凡的艺术成就，不能不让我们对上述一些观点给予重新审视和思考。

二、涑滩二佛寺摩崖造像的艺术成就

总体上看，涑滩二佛寺摩崖造像的艺术成就主要表现在以下三大方面：

(一) 涑滩二佛寺摩崖造像具有宏观而独特的卓越设计意匠

1. 妙造自然，天人合一

涑滩二佛寺摩崖造像选址在依山傍水之地，环境清幽，集山水之灵气。它在天然形成的呈抱合状的北、南、西三面崖壁上雕凿佛像，依据山崖凹凸、高低的走势安排布置，进行或实或虚，或起或伏，或主或次的艺术创造，使得整个石窟寺主题突出，内容丰富，主次呼应，高低错落，层次分明。就势开凿摩崖造像，一方面可以节约大量的人力与物力。早在《魏书·释老志》中有关于龙门石

窟中第二大窟——宾阳洞开凿情况的较为详细记载“景明初，世宗诏大长秋卿白整准代京灵岩寺石窟，于洛南伊阙山，为高祖、文昭皇太后营石窟二所。初建之始，窟顶去地三百一十尺。至正始二年中，始出斩山二十三丈（当为尺字之误也。宫大中先生于此曾专门辩说。）至大长秋卿王质，谓斩山太高，费工难就，奏求下移就平，去地一百尺、南北一百四十尺。永平中，中尹刘腾奏为世宗复造石窟一，凡为三所。从景明元年至正光四年六月以前，用功八十万二千三百六十六。”^[3] 从中，我们可以看出开窟造像对财力、人力、物力巨大开支的要求。自然，涑滩二佛寺摩崖造像的开凿应该是顺应时代政治、经济发展情况和民俗信仰需求所选择的最适宜的形式。另一方面，涑滩摩崖造像依自然山势布局设计，创作出形神兼备、精妙绝伦的雕塑艺术作品，更反映出石窟开凿者无比的勇气与“成竹于胸”的超凡艺术创作能力。这种天然造化与人工创造的有机融合，成功地实现了一种极高而别具意义的理想境界——“天人合一”。

2. 独具匠心的设计经营

在主题塑造上，涑滩二佛寺以释迦牟尼说法而众菩萨、弟子、罗汉听法为主要内容贯穿全窟。面带微笑、慈悲安详的主尊释迦牟尼，通高12.5米，身着褒衣博带式袈裟，双脚自然下垂，呈善跏趺坐，左手抚膝，右手施说法印，端居于整个北崖的后壁正中。大佛长方脸型，丰满圆润，头饰螺髻，额显白毫，两耳垂肩。其双眼微睁，目光俯视，嘴角后收，双唇微启，仿佛正在为大众说法释疑，指秘解惑，意在让观者体会“说即不说，不说即说”，“一落言诠，即失其旨”的禅宗核心“不可说”之境。释迦身后的菩萨及其上方的千佛；释迦两侧的迦叶、阿难及其上方的善财、龙女；释迦左前方即南崖的达摩、须菩提、弥勒大士，及其上方的五百罗汉；释迦右前方即西崖上的十六罗汉、禅宗六祖、泗州大圣、十六尊者等等，如此宏大的场面，虽有相当独特的创造，但都从属于“释迦说法”这个重大主题，各色人物以各自不同的神态形式呈现，烘托渲染出“佛以一音演说法，众生各个随所解”的生动禅

境。整幅立体的释迦说法图，充分表达出禅宗“不立文字，不在言说，以心传心，见性成佛”的禅门旨归和立论根据。可见，大主题统摄全窟，而小主题龛窟又以连环画式的设计布局为大主题服务，自然各有各的精彩。譬如通过迦叶做微笑状的塑造，既辉映释迦说法的宏大主题，又巧妙地表达出“释迦拈花、迦叶微笑”的禅宗故事渊源。大小主题交相呼应，使整个石窟寺内容丰富，主题突出，和谐统一，成为弥漫浓浓禅意、意境悠远、艺术创造精妙圆融的禅宗道场。

在整个石窟寺宗教空间的构筑上，充分利用自然山势，信众可以拾级而上，从不同空间角度观像膜拜，移步换景，从而获得不同样态的宗教体验。这显示出二佛寺有别于其他摩崖造像极突出的特点。信众从东南面窟口进入二佛寺，也就进入了聆听释迦说法的道场。迎面高大伟岸的释迦佛静静地俯瞰着众生，其脚下的凡俗信众则需要高仰颜面方能与佛祖交流，进而获得心灵的震颤，人、佛之间物理距离和心理距离的巧妙设置，一方面凸显出世人的渺小与佛祖的神圣，但另一方面佛祖的那神秘的微笑，似乎又充满着无限的温情。当信众由右侧的石阶（两侧依自然山势雕刻十六尊者和罗汉群像）到达石窟寺第二层时，与主佛的距离自然大大缩短，仿佛自己受到主佛更多地关注与教诲，内心更能与佛形成一种沟通和亲近之感。此外，禅宗六祖像、目连尊者、泗州大圣、五百罗汉等位于较高的二、三层的造像，信众都可以通过拾级而上到佛寺的二楼近距离地观像瞻拜，既达到由观像到观心，启迪信众“明心见性”的作用，亦可近距离地欣赏情节各异、妙趣横生的雕塑艺术作品。观像路线的空间上升，造像的层次讲究，一方面激发和丰富了信众的宗教体验，另一方面又大大强化了信众观像的审美体验，最大限度地发挥了摩崖造像自身的宗教意义和艺术价值。

（二）涑滩二佛寺摩崖造像是一部立体精彩展现的宋代绘画图卷

中国绘画艺术发展到两宋时期日臻成熟，大约于公元 11 世纪中叶宋神宗时期，山水、花鸟、人物诸科都显著突破原来格局而呈现出崭新风貌，苏轼等文人画亦形成独特的艺

术风格，世俗美术也有了很大发展。在大众审美趣味日益凸显和重传神写意、妙造自然、含蓄温婉的宋代文人画审美追求的双重影响下，涑滩二佛寺禅宗造像大胆地将绘画创作理念融入到石窟雕塑之中，创造出了最能体现中国艺术精神和华夏民族心理性格的佛教造像艺术样式。既具有社会大众喜闻乐见的形式，又蕴含着生动悠远、气韵生动的意境创造，成为情趣浓郁、雅俗共赏的石窟新风。

1. 曲线造型，技法纯熟

北宋人物画创作继承唐、五代之余绪，以吴道子画派为主流。武宗元用纯粹条型的线描创作出《朝元仙仗图》，描画五方帝君朝见最高神仙的行进行列，线条圆转流动，富有节奏感。李公麟则在吴道子白画基础上发展出了简洁优美的白描，突出了线条自身在艺术创作中的至大作用。

涑滩二佛寺摩崖造像在技法上的最大特点就在于对线条的充分运用和把握，特别是曲线的运用十分成功。无论是就造像的整体轮廓、肢体形态还是细部的面容表情、衣纹转折等多用圆润流畅的长、短曲线造型，这就使得涑滩二佛寺的造像格外自然生动，一改过去造像中过于平直、板滞的不足。其雕刻技法手段的纯熟、精湛，完全可以说已经达到了相当杰出精湛的境界。特别值得一提



图1 涑滩二佛寺北崖第二号
中层左侧龙女（南宋）

的是堪称二佛寺摩崖造像精品之一的善财、龙女像，他们以高浮雕形式分别雕凿于释迦牟尼佛左右上方，皆面部圆润，饰有圆形头光，背景则以浅浮雕表现祥云缭绕。善财双手合十，侧身呈屈身俯首参佛状。龙女（见图1）亦侧身（惜双手已残缺），成仰面参佛状。二者身披帔帛，特别是龙女的帔帛衣裙似迎风向后飘卷，流动自然，颇生“天衣飞扬，满壁风动”的艺术效果，充分烘托出善财、龙女佛前闻法的虔诚与喜悦。静中蕴动，动中涵静，为石窟增添了颇多的动感与生机。

2. 满壁绘塑，丰富圆融

宋代，随着城市商业的繁荣和市民阶层的不断壮大，具有世俗活力的审美趣味在艺术创作中的反映日益凸显。在绘画领域，北宋张择端将描绘视野从仙佛贵族领域扩大到城乡百姓生活的广阔天地。特别是他所创作的《清明上河图》，内容异常丰富，遵循社会历史真实，善于选材提炼，注重场面与情节的表现和氛围营造，人物表现形象生动、惟妙惟肖。此外，反映城乡生活的风俗画和注重装饰性的节令画亦在宋代的艺术创作中十分活跃，这在一定程度上反映出社会上对美术需求范围的拓展和画家生活视野的扩大。涑滩二佛寺摩崖造像在自然形成的北、西、南三面山崖上创作，构图上讲究完、满、全，充分利用三面山崖所提供的有限石质空间，从崖底到崖顶，三面山崖几乎都被众多的摩崖造像所占据，或分三层、或分两层地进行设计造像，层层上升，阐释义理。在同一层次上，又可设置几组或独立造像或连环成片的造像格局，注重主题和内容情节的叙述安排与呼应，既丰富多样，又和谐统一。

涑滩二佛寺禅宗造像主要采用接近圆雕和高浮雕的形式，立体真实感突出。大佛周身贴金，其他造像亦全身饰以彩绘。背景一般以线刻勾勒出缭绕的祥云，并饰以彩绘，起到了烘托雕像、营造意境的作用。虽然现今造像上的贴金和彩绘已经脱落许多，但从尚存的遗迹余晖中，我们仍可回想南宋当世二佛寺的无比辉煌与鼎盛。从以上种种都可以使我们一窥世俗社会的审美趣味对二佛寺禅宗造像艺术创作潜移默化地影响。

3. 以形写神，气韵生动

当然，涑滩二佛寺禅宗造像不仅只是符合大众审美趣味，同时还体现了中国艺术精神中文人化倾向，比如“重意传神”、“气韵生动”的创造，富有浓浓的禅意和生机，具有较高的艺术品格。这可能与唐中叶以后，大批具有较高艺术品位和造诣的文人雅士和宫廷画人随唐室避难入蜀，在蜀地进行创作以及后来的前后蜀时期画院的兴盛与发展有着十分密切的关系。相较于五代时的人物画创作比较注重细腻传神，注重人物仪态神情和复杂内心世界的传达表现而言，北宋文人画的兴起则似乎更加强调艺术创作中主体的内心感受体验和“常理”的真实传达。



图2 涑滩二佛寺西崖第一
二号十六罗汉像（南宋）

在涑滩二佛寺禅宗道场中，众菩萨、弟子、罗汉悉心闻法的精彩瞬间被雕塑师凝固下来，千姿百态，妙趣横生，成西方所谓“最有孕育力的瞬间”。宋代，罗汉造像风行，这在涑滩二佛寺中亦可见一斑。“在涑滩二佛寺摩崖造像中，除佛、菩萨和其他造像外，仅罗汉造像就达600余尊，且多以群雕出现，分布在三面崖壁上。”^[4]西崖的16罗汉组像（见图2）人物上下错列，动作相互穿插，生动形象的造型堪称整个石窟寺的经典之一。16罗汉均做凝神闻法状，他们或停止手中的工作，双手合十，伸头仰面凝视主佛悉心听法，或闻法得道开怀畅笑，或深沉忧郁蹙眉哀思，其形象、表情、动作均各不相同，各有特色，好似他们都在用自己的方式体认、理解、内化着禅法，达到了忘我的境界。尤为突出者譬如前排中央的185号大肚罗汉像

袒胸露怀，双乳垂下，肚腹外鼓，眯着眼睛呵呵作笑。又如上层 181 号罗汉像，为一年老者，双手执拐杖，头戴披风巾，形态呈忧苦状，目光深沉，含意莫测，体态瘦弱到胸前的肋骨历历可数，苦行僧形象塑造得真是入木三分。

南崖第 8 号、10 号、12 号罗汉组像中则用日常生活情景的塑造体认着对闻法得道的理解和刻画，“这些罗汉或行或卧，或坐或立，或笑或哭，或悲或喜。有的挑水劈柴，有的推车运物；有的牵狗戏玩，有的抚琴自乐；有的看书识字，有的窃窃私语；有的正襟危坐，有的仰面朝天；有的张口欲呼，有的双唇紧闭；有的憨厚诚实，有的狡黠老练；有的如饥似渴，有的潇洒飘逸，有的沉黯懒散……总之，人生百态，三教九流，人情世态，社会风俗，都一一展现在岩壁的画面之中。”^[5]这些罗汉形象简直就如同现实生活中的众人一样，组成了一幅幅富有浓郁生活气息的人生图景。恰是禅师们“饥来吃饭，困来即睡”、“平常心是道”的真实写照。

（三）涑滩二佛寺摩崖造像具有个性鲜明而独特的艺术形象创造

1. 含蓄温婉、贤淑雅洁的女性化形象创造

女性化是外来佛教造像艺术本土化的一种重要表现。在涑滩二佛寺禅宗造像中，这种佛教造像女性化的典型例子特别多。

北崖的“菩萨”，每尊平均身高都在 3 米以上，头戴花冠，双耳戴环，两鬓各现一缕绕耳青丝，面目俊俏秀丽，身材高挑纤细，体态婀娜多姿，皆饰圆形头光，怡然自得，清秀典雅，充分表现了宋代绘画艺术和雕塑艺术对女性神情表达的审美共性。

南崖的中国禅宗初祖菩提达摩（见图 3），跣足侧身而立，双耳戴环，头戴披风巾，微微侧转颌首，目光下视，若有所思，身着袈裟，双手笼于袖内，置于腹前，表情温婉恬静，看去颇富女性特征。“而以往的达摩形象都是长着浓密的络腮胡子的男性，一般都身着黑色袈裟，浓眉大眼，看去威猛异常。”^[5]

西崖第 172 号的泗州大圣像头戴披巾，面目慈祥，顶后有圆形背光，身着厚重的交领袈裟，胸饰短璎珞，惜双手所执法器残毁。



图3 涑滩二佛寺南崖第三号达摩、须菩提、弥勒大士像（南宋）

泗州大圣世称“僧伽大师”，为唐代著名高僧，传说是观音的化身。这与在相邻并不太远的大足北山 177 号窟宋代泗州大圣像、南宋江津高坪石佛寺第 4 号龕主尊泗州大圣像都表现为男性形象相比，具有明显不同，此处的表现颇有几分女子气质。

2. 大肚弥勒别样形象的生动创造

弥勒又名“阿逸多”，意译为“慈氏”。他出生于南天竺婆罗门家族，因他将继承释迦牟尼的佛位，故为后补佛或未来佛。弥勒来东土之后，在唐末之前，都是头戴宝冠、眼长唇薄、鼻挺目秀、满带璎珞、富丽端庄的坐像。弥勒与文殊、普贤相似，也接近于佛的形象，如乐山大佛即为弥勒佛坐像。但后来很快就汉化和世俗化了，而且与布袋罗汉混为一体。或谓“大腹沙门形的弥勒，是宋元明清以来的弥勒形象。明清以来，许多寺院都塑有‘形裁腰腰，蹙额蟠腹’的大肚弥勒像。”^{[6] [P347]}

阎文儒先生认为“布袋和尚在石窟造像中，仅见于杭州西湖沿岸的各石窟内。今飞来峰窟群，第十五号龕有宋造布袋和尚像沙门形，大腹，作箕踞状，笑容可掬，右手扶膝，左手持数珠。南宋开凿的第三十三号龕，正中刻与上述形象相同的布袋和尚像，惟腹下束绳，右手持布袋，左手持数珠。其东西两半，各刻九身罗汉像，合计十八罗汉像。”^{[6] [P347]}其实，在较早的涑滩二佛寺禅宗造像中就已经有了布袋和尚的原型创造。南崖的大肚弥勒（见图 3），光头圆脸，袒胸露怀，腹部圆鼓，身着大袖交领袈裟，左肩扛

一大布袋，左手紧捏袋口，右手伸二指指腹，作悉心听法状。这里的布袋和尚并没有表现为“开口常笑”，而是表现出一种沉浸在释迦说法气氛中，且略有忧郁哀怨的神情。这个大肚弥勒像不禁使人想起南宋梁楷的《泼墨仙人图》，以水墨大笔涂抹手法画出仙人步履蹒跚的癫狂醉态，又以寥寥数笔勾画出面部沉醉的神情，憨态可掬，颇富幽默感。

结 语

如果说唐代龙门奉先寺卢舍那大佛像标志着石窟造像中国化的基本完成，因为“大佛形象所表现的端庄、温和、睿智而又富于同情的外表，以及整座造像所传达的一种宁静的心境，正是华夏民族传统理想美的象征，也是唐代审美意识的成功追求”^{〔7〕}（P89），那么，应该说，在重庆涪滩二佛寺摩崖造像中，温婉含蓄的菩提达摩，懊丧忧思的大肚弥勒，动中见静的善财、龙女，行住坐卧、人生百

态的罗汉造像，以及整个石窟造像所营造的浓浓禅意，使得中国艺术中“重意传神”、“气韵生动”、“象外之趣”、“穷理尽性”的艺术追求和中国审美精神得到了非常充分的体现。我们完全可以在涪滩二佛寺异常精彩的禅宗造像中，深刻地体味到那种以往只能在中国山水画中才能感受到的深邃悠远和含蓄丰赡的意境创造，以及中国艺术中对精、气、神的崇高追求。从某种程度上看，社会上层与下层的审美趣味在涪滩二佛寺摩崖造像精彩的艺术创造中得到了恰到好处的融合，巧而不媚，韵而不俗，用艺术的求真体认了宗教的至真至纯，为中国雕塑艺术的成熟与发展增添了不可或缺的精彩一笔。

所以，于涪滩二佛寺摩崖造像，不论就其禅宗义理阐释空间系统的完善和规模的卓越乃至艺术创造的显著高度审视，倘若誉之为“中国第一禅宗道场”，或许并不为过吧？！

（责任编辑 苏 青）

参考文献：

- 〔1〕 黄理，任进，杨旭德，罗世杰. 合川涪滩摩崖石刻造像 [J]. 四川文物，1989，（3）.
- 〔2〕 王子云. 中国雕塑艺术史·下册 [M]. 长沙：岳麓书社，2005.
- 〔3〕 龙红，王玲娟. 论中国石窟艺术的设计意匠 [J]. 重庆大学学报（社会科学版），2006，12（4）.
- 〔4〕 罗世杰，刘智. 重庆涪滩二佛寺禅宗石刻艺术 [J]. 中国历史文物，2002，（1）.

- 〔5〕 李哲良. 世所罕见的涪滩禅宗石刻艺术 [J]. 四川文物，1992，（2）.

- 〔6〕 阎文儒. 中国石窟艺术总论 [M]. 桂林：广西师范大学出版社，2003.

- 〔7〕 黄河涛. 早期禅学与中国石窟艺术 [A.] 季羨林，吴亨根等. 禅与东方文化 [C]. 北京：商务印书馆国际有限公司，1996.