

宋代巴蜀石窟艺术中的“世尊付法”像考察

米德昉

(大足石刻研究院, 重庆 大足 402360)

摘要: 宋代时期是禅宗佛教大放光芒的时代, 寺刹林立, 大德辈出。其间巴蜀地区凭借浓厚的宗教氛围和人文气息, 成为禅宗经营的重要领地。在此背景下, 巴蜀石窟中出现一系列以“一佛一弟子”为主的组合造像, 反映的正是佛教中世尊付法迦叶的主题。该题材的出现兼具时代性与地域性, 为宋代禅宗美术的讨论提供了新的案例。

关键词: 宋代 巴蜀石窟 禅宗 世尊付法像

中图分类号: K879.29

文献标志码: A

文章编号: 1001-6252 (2022) 02-0121-18

禅宗的出现可谓是佛教中国化进程中的一场革命性转变。自八世纪以来, 禅宗对中国文学、艺术、哲学、宗教等领域带去巨大而深远的影响。反映在艺术史中, 便是创生了大量表达禅宗思想与意境的美术作品。这些作品或出自文人士夫, 或出自行道禅僧, 或出自民间艺匠, 题材以表现禅门祖师、罗汉、高僧、释迦、观音等为主, 兼及山水与花鸟, 往往流露出奇崛旷古、萧散淡逸的气象与作风。宋代是中国禅宗美术取得极大发展的时期, 杭州、庆元府、成都等地成为禅宗美术创作的中心, 其影响波及东亚诸国。

禅宗美术一般选取禅门中具有“公案”“教谕”“付法”“禅机”等意义的人物或场景作为描绘母题, 试图带给观者以澄澈心境、启迪智慧的精神疗效。习见于美术史的作例诸如《达摩禅定》《二祖调心》《六祖斫竹》《丹霞烧佛》等等, 这些人物或事件在禅宗开宗立门中无疑具有重要的影响和象征意义。不过在禅宗为自己建构的历史中, 最具影响力的莫过于释迦涅槃之际在灵山法会上的“付法”事件, 即著名的“拈花微笑”公案。然而, 如此标志性的历史画面在禅宗美术中却难寻踪迹, 不能不耐人寻味。

近些年在巴蜀石窟中发现数例“一佛一弟子”式组合造像, 形式特别, 为传统图像志或典籍所不见。李哲良、刘长久、胡文和等认为这一图式表现的是禅宗“拈花微笑”

收稿日期: 2021-11-09

基金项目: 国家社科基金艺术学项目“图像与历史: 两宋时期陕北与川东地区佛教石窟艺术的综合研究”(20EF205); 重庆市社科规划“成渝地区双城经济圈”重大项目“巴蜀宋代石窟艺术与宗教文化研究”(2020ZDSC08)

作者简介: 米德昉 (1972-), 男, 甘肃永登人。历史学博士, 研究员, 主要从事佛教考古与美术研究。

情景,^①学人多因袭此说,依据何在?迄今未见系统考证。鉴于此,本文在全面调查的基础上对此系造像题材展开初步研究。

一、“世尊付法”与禅宗“拈花微笑”公案

释迦涅槃之际付法于弟子一事见诸于多部佛典,但所载简略,且版本多样。比如在《增一阿含经》中讲:“我今持此法付授迦叶及阿难比丘。所以然者,吾今年老以向八十,然如来不久当取灭度,今持法宝付嘱二人,善念诵持,使不断绝,流布世间。”^②这里说释迦同时付法于迦叶和阿难二人,但在更多经典中认为释迦付法于迦叶一人,再由迦叶付于阿难,如此相延下去。当然,后者之说为世所公认。但是即便这种公认的说法也存在细节之差,在历史的推移中呈现出由简到繁的叙述轨迹,到后来禅门中渲染为著名的“拈花微笑”公案。

汉译佛经中有关世尊付法之事多与祖师传承体系结合而记之,最早见于东晋时期所出佛经。如《舍利弗问经》(译者不详)列出“孔雀输柯王”(阿育王)前迦叶至优婆笈多5位祖师;^③佛陀跋陀罗译《达摩多罗禅经》中,列出迦叶至不若蜜多罗9位祖师。^④之后北凉县无谿译《大般涅槃经》^⑤、南齐县景译《摩诃摩耶经》^⑥、南梁僧伽婆罗译《阿育王经》^⑦、南梁僧祐撰《萨婆多部记》^⑧等,也述及付法事宜,并列数为数不等的传法祖师。上述经典对付法一事仅一笔带过,没有对其经过加以描述。

一般认为主述付法因缘者当属《付法藏经》。该经论述西天传法世系,前后三译,唯第三译存世,^⑨即北魏延兴二年(472)吉迦夜共昙曜译《付法藏因缘传》(六卷)^⑩。该书系太武帝毁法时为证佛教法统,据旧记编纂而成^⑪。其中纪录了“西天传法世系”,从迦叶至师子比丘共二十四位(或二十三、二十五位)祖师,系统记述了早期佛教的师承系统。该书在中国宗派佛教体系的形成中产生较大影响,隋唐之际出现的三论、天

① 李哲良《世所罕见的涪滩禅宗石刻艺术》,《四川文物》1995年第2期,第41-48页;刘长久《中国西南石窟艺术》,成都:四川人民出版社,1998年,第1-18页;胡文和、胡文成《巴蜀佛教雕刻艺术史》(下),成都:巴蜀书社,2015年,第74页;李务起《图景与意象:佛教艺术视野下的“拈花微笑”》,《法音》2020年第3期,第39-43页。

② [东晋]瞿昙僧伽提婆译《增一阿含经》,《大正藏》,第2册,第746页。

③ [东晋]失译《舍利弗问经》,《大正藏》,第24册,第899页。

④ 佛陀跋陀罗译《达摩多罗禅经》,《大正藏》,第15册,第301页。

⑤ [北凉]县无谿译《大般涅槃经》,《大正藏》,第12册,第377页。

⑥ [南齐]县景译《摩诃摩耶经》,《大正藏》,第12册,第1013页。

⑦ [南梁]僧伽婆罗译《阿育王经》,《大正藏》,第50册,第152页。

⑧ 《萨婆多部记》已佚,《出三藏记集》录有其序及目录,参《大正藏》,第55册,第89页。

⑨ 按:宋文帝元嘉二十三年(446)凉州沙门宝云第一译(《付法藏经》六卷,已佚);北魏和平三年(462)昙曜第二译(《付法藏传》四卷,已佚);延兴二年(472)吉迦夜共昙曜第三译(《付法藏因缘传》六卷,见存)。

⑩ [梁]僧祐撰《出三藏记集》,《大正藏》,第55册,第13页。

⑪ 汤用彤《隋唐佛教史稿》,北京:北京大学出版社,2010年,第175页。

台、地论、禅宗等皆以此为据创建了各自的法统。书中对付法环节有如下记述：

（世尊）：“如我今者将般涅槃，以此深法用嘱累汝（迦叶），汝当于后敬顺我意，广宣流布无令断绝。”迦叶白言：“善哉受教，我当如是奉持正法，使未来世等蒙饶益，唯愿世尊不以为虑。”^①

该记录除了佛徒二人短短的对话外，没有特别的仪式。之后的其他佛典，诸如隋慧远《大乘义章》、智顓《摩诃止观》等，对付法之事的描述基本沿袭此版本，重表事件结果，未在细节上加以增饰或渲染。

禅宗确立之初十分重视师承，法海所集《坛经》中列出自七佛至惠能自己共四十代传人。云：

六祖言：“初传受七佛，释迦牟尼佛第七，大迦叶第八，阿难第九……南天竹国王子第三子菩提达摩第三十五，唐国僧惠可第三十六，僧璨第三十七，道信第三十八，弘忍第三十九，惠能自身当今受法第十四（四十）。”^②

惠能只对祖师谱系做了交代，未对世尊付法一事刻意描述。唐贞元十七年（801），沙门智炬撰成（一说与胜持合著）《双峰山曹侯溪宝林传》（简称《宝林传》），在《坛经》基础上重新楷定为西天二十八祖并东土六祖谱系，之后成为禅宗公认的法统说。《宝林传》对世尊付法细节有如下的描述：

（世尊）告弟子摩诃迦叶：“吾以清净法眼，涅槃妙心，实相无相，微妙正法，将付于汝，汝当护持。”……复告迦叶：“吾将金缕僧伽梨衣转付于汝。”^③

这里所记付法过程虽亦简明扼要，但较之前不同的是，既内传法印，又外付袈裟，可谓衣法皆付。从此以后，衣物成为禅宗法脉传承的重要信物。

另外，《卍续藏》收录《大梵天王问佛决疑经》一部，有两个卷本，著译者及成书时间不明。据说一直藏在“韩苑”，为王安石所“偶见”。其中言灵山法会中有大梵王“献花”请佛说法，遂引出付法一事。云：

尔时如来坐此宝座，受此莲华，无说无言，但拈莲华，入大会中，八万四千人天时大众，皆止默然。于时长老摩诃迦叶见佛拈华示众佛事，即今廓然，破颜微笑。佛即告言：“是也，我有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传……今方付属摩诃迦叶。”^④

《大梵天王问佛决疑经》当是在《宝林传》的基础上衍化而来，这里“拈花”与“微笑”情景的出现使付法场面富于戏剧化。至为关键的是，其中“不立文字，教外别

① [北魏] 吉迦夜、昙曜译《付法藏因缘传》，《大正藏》，第50册，第297页。

② [唐] 法海集《六祖惠能大师于韶州大梵寺施法坛经一卷》（S. 5475），中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献（汉文佛经以外部分）》第7卷，成都：四川人民出版社，1990年，第149-172页。

③ [唐] 智炬撰《双峰山曹侯溪宝林传》，蓝吉富主编《禅宗全书·史传部（一）》，台北：文书出版社，1988年，第183页。

④ 佚名《大梵天王问佛决疑经》，《卍续藏》，第1册，第442页。

传”后来成为禅门之“刚宗”，而“拈花微笑”也成为禅宗第一公案。世尊付法一事遂定格于此。

然而广为周知的是，禅宗历史颇多虚饰伪说成分。《大梵天王问佛决疑经》学界公认是中国佛教徒所伪托，并非印度传入。^①日本曹洞宗学僧忽滑谷快天认为此经“乃为拈花出据于秘经的妄谈”^②。由此一来，“拈花微笑”一事也自然被视为禅门杜撰了。对于此类真伪问题的讨论非本文之责，我们所关心的是，即便“拈花微笑”一事纯属虚构，那也是基于“世尊付法”史实上的点缀，与其他“伪说”一样是构成禅宗历史的一部分。不可否认的是，该“公案”作为一段美丽的传闻为中国信众所乐道。

二、“正宗定祖”意义下的禅宗祖师付法像

隋代以来，随着佛教团体内部宗派意识的日益增强，法统世系的确立成为各家开宗立派的首要任务。在《付法藏因缘传》《萨婆多部记》等书的影响下，除了谱系类著述的编撰外，反映师承系统的祖师图像日渐流行。^③现存遗例以中原河南地区为多，如开皇九年（589），河南安阳灵泉寺大住圣窟线刻“世尊去世传法圣师”图，自“第一摩诃迦叶”至“第廿四师子比丘”共24身祖师（图1）。另有成于仁寿年间（601-604）的河南沁阳悬谷山千佛洞石窟作例，窟内环四壁下方浮雕传法祖师像，皆有题记，呈逆时针排序，自第一身“佛垂灭度以诸法藏付大迦叶”至末“次付师子比丘”共25身。^④另外，莫高窟隋代第292、427窟塔柱南、西、北三面绘比丘立像，其中前者绘祖师27身，后者绘30身，皆呈右绕塔柱之式，每身人物侧上方有榜题框，题记模糊不清（图2）。王惠民推断可能是“祖师像”^⑤，本文赞同此说。

上述作例中，灵泉寺大住圣窟营建者僧人灵裕（518-605）属地论学派，弱冠之年入道凭（488-559）门下“听于地论”^⑥，故祖师图的制作反映了灵裕在地论宗创建上的努力。同样，对于悬谷山作例，学者也倾向于视为地论宗一系所构法统谱系。^⑦莫高窟所绘祖师像与何种学派相关有待进一步考证，鉴于隋代期间禅宗尚未确立，祖师系统更是未加梳理，故早期祖师系列造像与禅宗关系不是十分密切。

① 前揭蓝吉富主编《禅宗全书·宗义部（五）·解题》，第6页。

② [日]忽滑谷快天著，宋立道译《禅学思想史》，北京：中国社会科学出版社，2018年，第247-250页。

③ 新疆克孜尔第67窟残存的大约绘于6世纪初的三尊比丘像，有学者考证可能是付法图。参任平山《克孜尔第67窟图像构成》，《艺术设计研究》2020年第4期，第11-20页。

④ 王振国《河南沁阳悬谷山隋代千佛洞石窟》，《敦煌研究》2000年第4期，第27-32页。

⑤ 王惠民《祖师传承及其在中国的流行》，见氏著《敦煌历史与佛教文化》，兰州：甘肃文化出版社，2020年，第168-183页。

⑥ [唐]道宣撰，郭绍林点校《续高僧传》卷9《灵裕传》，北京：中华书局，2014年，第310-320页。

⑦ 王振国《河南沁阳悬谷山隋代千佛洞石窟》，《敦煌研究》2000年第4期，第27-32页。

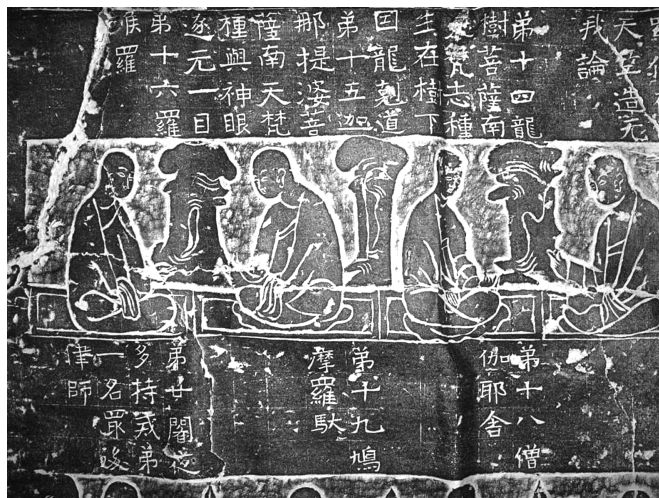


图1 大住圣窟“世尊去世传法圣师”图局部
(采自网页 <http://www.kongfz.cn/16457523/pic/>)



图2 莫高窟第292窟中心柱南向面祖师像 (王惠民提供)

7世纪以来随着禅宗的兴起，具有“正宗定祖”意义的祖师图谱日益受到该宗重视。洛阳地区是北宗一系的阵地，当时享有“二京法主，三帝门师”之誉的神秀在此力弘渐教，盛极一时。^① 玄宗先天二年（713）惠能圆寂，弟子神会北上洛阳，在菏泽寺为惠能建真堂，“会序宗脉，从如来下西域诸祖外，震旦凡六祖，尽图绩其影”^②。之后神会于洛阳大播顿门，使南、北宗间宗义之争加剧，此时祖师谱系在宗派正统性的地位争夺中尤显重要。故唐代以来龙门石窟、包括两京一些寺观所制祖师付法像，更多应出于禅宗一系。^③

① [唐] 宗密述《禅源诸论集都序》，《大正藏》，第48册，第402页。

② [宋] 赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》卷8，北京：中华书局，1987年，第175页。

③ 袁德领《龙门石窟擂鼓台中洞之研究》，《敦煌研究》2003年第4期，第26-30页。

现存实物最早的为武周时期（684-705）龙门东山擂鼓台中洞和万佛沟北侧看经寺窟作例，人物均为浮雕形式，位于窟壁底部，环壁呈顺时针方向列队行走状。其中前者自“佛付法大迦叶第一”（迦叶像已毁）至“次付师子比丘第廿五”结束，共有祖师像25身，队伍前方一年轻比丘与二童子抬供案作导引（图3）。众祖师像上方题刻铭文，内容为节录于《付法藏因缘传》中祖师间的“嘱累”经过及人物传等，是该系题材中题记最多者。^①后者造作时间较之中洞略晚，窟内下方环壁刻付法祖师像29身，无题记。^②



图3 龙门擂鼓台中洞祖师像局部（路伟提供）

除此外，《历代名画记》中也记载两京地区寺院大殿诸壁、回廊等处多绘有僧像，一般称作“绕殿僧”“行道僧”或“行僧”等，形式布局与上述石窟中类似，应该多为祖师付法系列像。比较明确的是唐代卢楞伽、韩幹擅罗汉僧，二人合作在西京西塔院“绕塔板上《传法二十四弟子》”^③。其他如“景公寺东廊南间、东门南壁画《行僧》，转目视人”；“（大云寺）西南净土院《绕殿僧》至妙，失人名”；“（东都长寿寺）佛殿两轩《行僧》亦吴（道子）画”；“韩幹《行道僧》四壁，在文殊堂内”^④。另外，唐景云二年（711）《凉州大云寺古刹功德碑》记于大云寺“南禅院回廊画付法藏罗汉圣僧变”等。^⑤

蜀地作为禅宗阵地之一，在长安造像风气影响下，也流行付法祖师一类图像。8世纪来作为武则天出生地的川北广元石窟出现类似的“行道僧”像，环壁（或仅左右壁）以顺时针方向绕行状，不过仅镌刻了10身弟子。具体见于千佛崖第366、744窟、观音崖第88窟等。其中第366窟（菩提瑞像窟）弟子中领队者一年老僧，执长柄香炉，当为迦叶，其前方2身小比丘并5身奏乐人作导引（图4、5），其余作例中无导引人物。

① 阎文儒、常青《龙门石窟研究》，北京：书目文献出版社，1995年，第123-124页；龙门石窟研究院、北京大学考古文博学院、中国社会科学院世界宗教研究所编著《龙门石窟考古报告·东山擂鼓台区》（一），北京：科学出版社、北京：龙门书局，2018年，第83-97页。

② 阎文儒、常青《龙门石窟研究》，第127-128页；袁德领《龙门石窟擂鼓台中洞之研究》，《敦煌研究》2003年第4期，第26-30页。

③ [唐]张彦远著，余建华注释《历代名画记》第3卷，上海：上海人民美术出版社，1964年，第66页。

④ [唐]张彦远著，余建华注释《历代名画记》第3卷，第64、69、71、75页。

⑤ 张宝玺《唐〈凉州大云寺古刹功德碑〉所载壁画考索——兼与敦煌石窟壁画之对比研究》，敦煌研究院编《2004年石窟研究国际学术会议论文集》，上海：上海古籍出版社，2006年，第1078-1080页。

同时,《益州名画录》也载成都大圣慈寺内,乾元初(758-760)卢棱伽“于殿下东西廊下画《行道高僧》数堵,颜真卿题,时称二绝”;宝历年间(825-827)左全绘《行道二十八祖》等。^①广元石窟所见作例从弟子人数上未构成完整谱系,但该形制显然受到两京寺观佛殿之祖师系列图像配置的影响。



图4 广元千佛崖第366窟右壁弟子
(王洪燕提供)



图5 广元千佛崖第366窟左壁导引队伍
(王洪燕提供)

宋元时期是禅宗美术取得巨大发展的时期,与当时兴起的文人画互为辉映,在题材选择和表现形式上变得十分灵活。其间祖师付法像的绘制仍然为禅门所重。如嘉祐六年(1061)契嵩撰《传法正宗记》十二卷并制“定祖图”一面进献仁宗帝,乞赐编入大藏。^②所不同的是,宋代时期禅宗已根深叶茂,祖师图谱发挥的作用已不像开宗之初那么重要,故很少去描绘完整的序列像,而是以达摩为祖的六代宗谱图为主。代表性作品有日本高山寺藏北宋至和元年(1054)所刻的版画摹本《禅宗六祖像》。^③南宋时期大理国张胜温完成《梵像卷》,其中描绘了迦叶、阿难、达摩、慧可、僧璨、道信、弘忍、惠能、神会一系像,这里西天祖师仅选取三位权作代表。除此外,以单一祖师像、罗汉系列或具典型意义的禅门“公案”也成为乐于表达的题材。诸如石恪《二祖调心图》、李公麟《白衣观音》、梁楷《六祖斫竹图》《六祖撕经图》《出山释迦图》、牧溪《罗汉图》、因陀罗《丹霞烧佛图》等。

历代禅宗美术作品中,涉及付法主题的以祖师间的谱系传承内容为主,典型的世尊付法迦叶的场景基本不见,“拈花微笑”就更不用说了。不过大理国时期张胜温《梵像卷》祖师系列像有点例外,其中迦叶手捧袈裟,面向趺坐于一巨大白莲中的释迦(图6)。根据画面的构图分析,这里释迦以常见的主尊形式出现,左右配置十六罗汉和众

① [宋]黄修复撰,何缙若、林孔翼注《益州名画录》,成都:四川人民出版社,1982年,第23、31页。

② [宋]契嵩编《传法正宗记》卷1,《大正藏》,第51册,第715页。

③ 李之檀《中国版画全集·佛教版画》第1册,北京:紫禁城出版社,2008年,第19页。

弟子。画面中有一个需要注意的细节是，白莲下方中间，绘一身很小的老年比丘，胡跪，手捧衣物，面朝上，当是迦叶了（图7）。显然，此画面无疑也是在强调付法，只是世尊手中没有“拈花”，但出现“付衣”画面已经是比较罕见了。



图6 《梵像卷》中手捧袈裟的迦叶
(采自曹彦伟编《画梵像》，合肥：安徽美术出版社，2013年)



图7 《梵像卷》“释迦佛会”图中迦叶（采自曹彦伟编《画梵像》）

世尊付法一事作为佛教历史中重要的一环，为各宗所重，并在具体细节上经几度渲染，禅宗更是演绎出了“拈花微笑”的生动场景。然而如此具有画面感的事件，却未形成佛教美术表现的题材在更广泛的领域传播。究其根因，佛教各派所重者非佛陀“授法”，而是具有正宗定祖意义的祖师“传法”谱系。如同大足宝顶广大寺清代碑记在解释寺名渊源时如此言之：“以能广行大迦叶，故以‘广大’为寺名”^①。宋代以来，随着佛教地域化趋势的凸显，在四川和云南出现了表现“世尊付法”故事的图像，尤

^① 碑文见重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编《大足石刻铭文录》，重庆：重庆出版社，1999年，第267页。

其是四川地区凭借自身浓厚的地缘文化优势，在该题材的表现上可谓独辟蹊径，别开生面，创造了佛教美术的新领域。

三、宋代巴蜀石窟中的“一佛一弟子”组合像

付法或禅门祖师系列图像在巴蜀地区存例并不多，从诸如《成都古寺名笔记》《益州名画录》《大圣慈寺画记》等地方画史所记来看，以成都为中心的诸多寺院中曾有大量绘壁，除了祖师付法系列像外，未见确切的世尊付法图记载。唐宋时期在佛道信仰盛行的背景下，巴蜀地区铸造了数以千计的摩崖造像，成为今天考察当地宗教美术史的重要依据。这些石刻遗迹中出现数例以“一佛一弟子”为主的组合像，为传世佛教美术所不见，有学者主张是“拈花微笑”题材。

根据目前的调查，巴蜀石窟中现存“一佛一弟子”组合像13例（详见表1），主要分布在川东的安岳、资中、内江、荣昌、大足等地区，从造像风格判断，镌作于北宋中后期至南宋时期，其流行大约持续了一个世纪。

此系造像在表现形式上具有一定的程式性，一般为：主尊佛立于莲台，左手仰掌捧物状，横置腹前，右手伸二指举胸前，面带微笑，侧身回首俯视下方弟子，弟子面容苍老，表情肃穆，合十仰望佛陀，二者目光相对（图8、9）。在体量上佛陀高大伟岸，占据了龕内大部分空间，弟子仅其身高的二分之一或更小，反差巨大。此外，佛陀像高度基本保持在4-5米间，部分超过5米（大足三宝寺龕佛仅高0.36米，算是个例），这在当地宋代造像中属规模较大者，因而显得格外突出。



图8 安岳圆觉洞作例 北宋
(陈静拍摄)

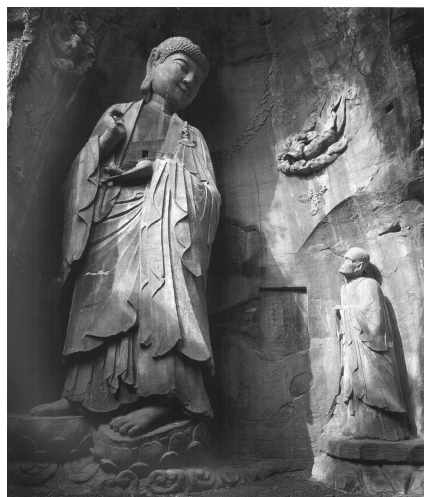


图9 资中东岩作例 北宋 (采自《中国石窟雕塑全集》第8卷, 第119页)

诸例中弟子或居佛之左、或居佛之右，二者手势、对望的姿态固定不变。个别作例中有供养人、菩萨等像出现，一般体量较小，位居龕内次要位置，并未影响到佛与弟子

作为主体的地位。像安岳圆觉洞、资中重龙山作例中，龕角位置各有两身供养人像。荣昌远觉镇石庵堂作例虽遭后期补塑和彩绘，仍保持了大部分原构特征。略有不同的是，该例中出现了一尊菩萨，正面立姿，体量接近佛尊（图10）。其右侧龕壁立两身小像；左侧是对望中的佛与弟子（弟子像改塑）。根据佛尊螺髻、衣纹等特征判断，镌作时代在12世纪末以后，其中为何加进一身菩萨不好理解。同样，镌于1193年的安岳峰门寺一例中，龕右壁位于弟子左上方，也出现一身立姿菩萨像，脚踩祥云赴会而至状（图11）。另外龕左壁下方以及龕外两侧有数身像，风化难辨，从残存袈裟判断，可能是弟子一类像。上述二例属此系造像的后期作品，在形式与内容方面发生一些变化当在情理中。

这一系列造像中部分龕内有供养、装修、游人等题记，但均无涉主题内容。其中安岳圆觉洞、峰门寺等作例在后期装修记中除了称主尊为“释迦佛”外，未见其他有效信息。



图10 荣昌远觉镇石庵堂作例 南宋
(陈静拍摄)

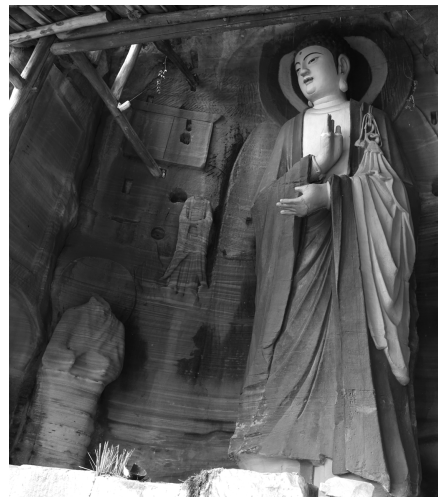



图11 安岳峰门寺作例 南宋
(陈静拍摄)

表1 巴蜀地区“一佛一弟子”组合像存例


序号	作例	位置	年代	概况	题记
1		四川安岳岳阳镇圆觉洞	北宋	主尊面向右倾，左手仰掌捧物状，横置腹前，右手握拳，伸食指与中指举胸前，有头、身光，像高5.23米。右侧下方立一弟子，合十仰视主尊。龕右壁下方立二身供养人。左右壁上方各浮雕一身飞天，主尊头光两侧雕花朵若干。	1. □□朝散大夫普州军判主管□紫鱼管内回□□□长王□□□。 2. 检普州□□管学□□管内□提□偕此供养。 ^① (后期重状题记略)

① 参成都文物考古研究所等编《四川安岳县圆觉洞摩崖石刻造像调查报告》，《南方民族考古》第9辑，北京：科学出版社，2013年，第365-449页。

序号	作例	位置	年代	概况	题记
2		四川资中 重龙山	北宋	主体造像动态基本同第1例，主尊像高5.35米，龕左壁立弟子像，残。左右壁下方各镌一供养人。	
3		四川资中 东岩	北宋	主尊欲前行状，回眸左侧下方弟子，手印同第1例，像高4米；弟子合十仰视主尊。龕壁雕二身飞天并花朵若干。	1. 岳阳□□文□□，男仲宁、仲渊侍(缺)。① 2. 龕壁残存“政和乙未(1115)”“乾道三年(1167)”等游人题记。
4		四川仁寿 虞丞乡大佛沟	北宋	主尊回眸左侧下方弟子，手印同第1例，像高4.9米；弟子合十仰视主尊。龕壁及身光处雕二身飞天并花朵若干。	
5		四川安岳 高升镇峰门寺	南宋	主体造像动态基本同第1例，主尊像高5米余，弟子头部不存。	1. 奉佛赵□昌、王邦道(略)以绍熙癸丑(1193)正月二十一日仗僧表庆，二人师心施钱引三道。(后期题记略)
6		四川安岳 偏岩乡岩观音	南宋	主体造像动态基本同第1例，主尊像高5米余，弟子像后期修补。	

① 参胡文和《安岳大足佛雕》，北京：文物出版社，2008年，第41-42页。

序号	作例	位置	年代	概况	题记
7		四川安岳 石羊镇半 边寺	南宋	主体造像动态基本同第1例， 主尊像高5米余，弟子像后期 修补。	
8		四川安岳 南熏乡偏 菩萨	南宋	造像表面风化不清，主尊头微 微左偏面向弟子，像高约5米； 弟子头部以及上身部分缺失。	
9		四川内江 市中区东 林寺	南宋	主尊回眸左侧下方弟子，双手 残，像残高约5米；弟子头 不存。	
10		四川内江 市东兴区 般若寺	南宋	主尊和弟子均被改塑，基本特 征尚存，像高约4米。	
11		重庆荣昌 河包镇海 月石刻	南宋	主尊后期补塑，回眸左侧，动 态基本同于第4例，像高 5.4米。	
12		重庆荣昌 远觉镇石 庵堂	南宋	主尊后期补塑，动态基本同于 第1例，像高4.2米；右侧下 方弟子像改塑。右侧立一尊菩 萨，像高3.76米，龕右壁下方 镌二身小像。	

序号	作例	位置	年代	概况	题记
13		重庆大足中敖镇三宝寺	南宋	主尊与弟子动态基本同于第1例，二像面部残，主尊脚踩云朵，像高0.36米。	

四、付法思想与“一佛一弟子”组合像的主题

上述调查显示，这种以“一佛一弟子”为主的组合造像主要集中在宋代时期的川东地区，在传播与流行上明显具有时代性和区域性特点。另外，此系造像镌作形式与内容相对固定，巨大的体量使其纪念碑特性十分突出；同时，佛陀个性化的形姿、表情与手势，流露出佛教艺术中的“瑞像”特质。

在程式化的塑造模式中，弟子面容苍老、高鼻深目，与佛教美术、尤其当地石窟造像中常见的迦叶形象十分一致，所以判其身份为迦叶应该问题不大。这样一来，所谓的一佛一弟子当是释迦与迦叶了。那么二者对视的画面是在传递什么信息呢？确如所言是“拈花微笑”场景吗？一般而言“拈花微笑”的核心意义在于世尊“拈花”和迦叶“微笑”的瞬间碰撞而灵犀相通。若借用图像去表达，“拈花”与“微笑”应是画面中的标志性符号。然而，此系组合像中，最明显的是未见佛陀拈花，迦叶表情从保存较好的几例看，或微笑（安岳圆觉洞作例），或凝重（仁寿作例）。另外，据说灵山法会中佛陀是坐于大梵王变现的宝座上的，而非站立姿态。图中关键细节显然与所传“拈花微笑”的典故不合。

需要提及的是，在安岳圆觉洞、资中东岩、仁寿大佛沟三例中，主尊身光两侧出现若干飞动的花朵。在佛教经变画中常有“天女散花”“不鼓自鸣”“伎乐歌舞”一类景象描绘，作为对佛说法场景的渲染。本为习见之事，但在石窟中将散落的花朵镌刻在主尊像两侧龕壁的做法并不多见，即便在巴蜀地区同样如此。上述三例属此系造像中的早期作品，之后诸例中未再出现花朵。这些花朵是否隐含某种寓意，应该有所思考。

我们暂且搁置此问题，进一步对此美术个案展开解读。龕中佛陀与弟子相互对视，无言的交流中凝聚着宗教的神秘气息。从资中东岩的作例看，佛陀迈步前行状，回首面向身后弟子，似乎在道别，弟子驻足相送，不舍之情溢于言表（图9）。其中安岳圆觉洞、半边寺以及大足三宝寺造像中佛陀脚踩云朵，衣摆飘向一方（三宝寺例），像是从天而降，在视觉效果上具有明显的动态感。画面中佛陀与弟子并没有在乎前来观瞻或礼拜的信众，不与外界发生任何互动。显然，这种安排一开始就没有打算把佛陀和弟子当作被礼拜的“偶像”，而是通过戏剧化的场景设置，期待观者领略到画面所表达的主题意涵。

既然判定这是在表现释迦与大弟子迦叶间的发生的故事，那么，在佛教史上除过“付法”外，还有什么事能有如此大的影响力和标志性意义呢？所以，我们可以认为这种“一佛一弟子”的特殊组合反映的正是世尊付法迦叶的历史事件。

总览此图，佛陀脚下流动的祥云、意欲前行的步伐，表面上在暗示即将“离去”，实则对“涅槃”的委婉表达。蓦然回首，在与迦叶的目光碰撞中完成临终嘱托——付法。工匠并未拘泥于文本描述，没有将宋代时出现的“拈花”“微笑”“付衣”等易于识别的标志性符号反映在图像中，而是刻意抓住佛陀与迦叶“无言对视”的瞬间，将禅宗中“心印”相付的思想精神微妙地呈现出来，在艺术手法上可谓匠心独运。



图12 日本永观堂

“回顾弥陀”像

12世纪末（采自“新

浪图片”[http://](http://slide.fo.sina.com.cn/)

slide.fo.sina.com.cn/

[slide_65_89110_](http://slide.fo.sina.com.cn/)

[67123.html#p=1](http://slide.fo.sina.com.cn/))

此时再看龕壁飞动的花朵，会不会是对“拈花”意趣的联想呢？马德先生在对莫高窟隋唐洞窟中迦叶塑像的研究中也遇到此类问题。他指出：“最典型的就是唐代晚期的第196窟佛坛上群塑像中的迦叶，因为这里所有的塑像手部均已残缺，所以我们无法判断释迦牟尼手上是否持有印花；但从迦叶尊者脸上的灿烂笑容可以看出，匠师们在这里表现拈花微笑的意图是十分明显的。值得注意的是佛陀的背光中绘有莫高窟装饰图案中的代表作品‘双凤衔花’，如果我们把这理解成向佛陀献花的话，佛陀身边迦叶尊者的微笑也就一目了然了。”^①第196窟典型是一铺说法图，与本文讨论案例在形式与内容上均相差悬殊。尽管在背光中出现“花朵”这一点上二者有着一定的相似性，但我们依然认为将流行于巴蜀地区的“一佛一弟子”图称为“拈花微笑”，与画面精神不甚契合，名之以“世尊付法”图当为妥帖。一个疑问是，《益州名画录》中提到高道兴、竹虔分别绘于成都大圣慈寺的《丈六天花瑞像》以及张南本绘的《灵山佛会》等不知是否与本文所谈“世尊付法”像有关。

与之略类案例是，日本京都净土宗禅林寺派本山“永观堂”存一木雕阿弥陀像，佛陀立姿，转首回顾左方，故称作“回顾弥陀如来”（图12）^②。据说该寺第七世住持永观律师（1033-1111）一次际遇弥陀，佛引领其经行，忽然回首凝视永观，似言：“迟矣！”后为志此事而创此像。^③该像时代一般认为是12世纪末（平安后期至镰仓初期），较之本文所论付法像的出现至少晚数十

① 马德《敦煌莫高窟隋唐迦叶造像小议》，陕西师范大学历史文化学院等编《丝绸之路研究辑刊》第5辑，北京：商务印书馆，2020年，第119-128页。

② [清]如一说，明洞等编《即非禅师全录》，《嘉兴大藏经》，第38册，第714页。

③ 夏晓红《追寻历史的踪迹》，《读书》1993年第4期，第138-143页。

年，可以看到前者在佛陀回顾动态的表现上与后者异曲同工。日本佛教与四川渊源较深，唐宋时期诸多来华日僧参学于蜀僧门下，个别深入蜀地；同时，亦有川僧远渡日本弘教者^①。在此文化交流背景下，该弥陀像是否与当时巴蜀付法像有关联待考。

一佛一弟子式的世尊付法图，作为巴蜀地区出现的原创性佛教美术题材，其流行与宋代禅宗盛行的历史背景密切相关，尤其以成都地区为中心的巴蜀禅宗的勃兴分不开。

五、巴蜀“世尊付法”像流行的历史背景

巴蜀为禅宗重镇，民谚称“言蜀者不可不知禅，言禅者尤不可不知蜀”。历史上禅刹相望，大德辈出。清代成都昭觉寺住持丈雪通醉禅师辑《锦江禅灯》二十卷，录巴蜀禅宗人物430人。^②之后，1992年四川省佛教协会与宗教志办在此录基础上编成《巴蜀禅灯录》一部，总录唐至清时期四川（含重庆）籍禅僧多达629人。^③这些僧人或驻足本土，敷衍经论；或游方宇内，卓锡名寺，“声光震辉，号为极盛”。毋庸置疑，巴蜀僧人在中国禅宗史上扮演了重要的角色。^④

巴蜀禅宗开启端者当推初唐智洗禅师（609-702），其受学于东山弘忍，与神秀、惠能同门，师后归资州（治今资中县）德纯寺，先后化道三十余年，开创了智洗、处寂、无相、无住一系禅脉^⑤。智洗一系外，巴蜀地区还诞生诸多宗师级人物，如创“洪州禅”的马祖道一（709-788），力倡禅教一致的圭峰宗密（780-841），讲《金刚》名冠成都的德山宣鉴（782-865）等，对后世影响甚著。

宋代是巴蜀禅宗发展的辉煌期，尤其在南渡前后至宋末一段时期内人盛道隆，不仅在国人居于主导地位，而且也影响到日本佛教^⑥，极大地推动了东亚佛教的繁荣与发展。12世纪初以来，临济宗杨岐派在法演、克勤、清远等的弘传下呈力压群雄之势^⑦。法演的高足成都昭觉寺克勤禅师（1063-1135）是巴蜀禅宗中的又一巨匠，曾得高宗赏识，赐号“圆悟”。其门下高足云集，著名的有大慧宗杲、虎丘绍隆、灵隐慧远、大沲法泰、华严祖觉等。法演—克勤一脉是继智洗—无住一脉后在四川形成的又一重要禅

① 冯学成《四川禅宗史概述》，四川省佛教协会、四川省宗教志办公室编《巴蜀禅灯录》，成都：成都出版社，1992年，第1-46页。

② [清]通醉《锦江禅灯》，《卮续藏》，第85册，第108-226页。

③ 冯学成《四川禅宗史概述》，第1-46页。

④ 祁和晖《巴蜀禅系论略》，《西南民族大学学报》2011年第6期；段玉明等《成都佛教史》，北京：宗教文化出版社，2017年，第58-152页；段玉明《巴蜀佛教文化史》（上），北京：宗教文化出版社，2021年，第51-195页。

⑤ 相关考证可参杜斗城《敦煌本〈历代法宝记〉与蜀地禅宗》，永寿编《峨眉山与巴蜀佛教》，北京：宗教文化出版社，2004年，第326-337页；祁和晖《巴蜀禅系论略》，《西南民族大学学报》2011年第6期，第68-73页。

⑥ 冯学成《四川禅宗史概述》，第27页。

⑦ 段玉明《宋代成都佛教义学及其与巴蜀禅僧的关系》，《西南民族大学学报》2016年第4期，第72-76页。

系，可考人物多达80余^①，在中国禅宗史上有着举足轻重的地位。

唐宋时期禅宗的勃兴无疑是巴蜀佛教的一大表征，其传承发展不论从宗派，还是人物方面均呈现出一定的地缘色彩。这种深厚的佛教文化基础，为后来禅宗美术的滋养和生长提供了沃土。世尊付法图像流行之际，正值圆悟克勤禅系隆兴蜀中之时。这一题材出现于石窟，并非出于偶然或巧合，应与这种宗风或思潮的盛行密切相关。这些造像大多无题记，不能确定其发心铸造者是禅门僧徒还是普通信众。从安岳圆觉洞作例中残存的题记捕捉到，该付法像由当时普州（治今安岳）通判施资铸造。世俗人物的崇奉，在一定意义上折射了当时禅宗深入社会民众的程度。

当然，还有一个因素是，唐宋时期巴蜀地区安定的社会和繁荣的经济促进了文化艺术的蓬勃发展。表现在美术方面，不论是世俗的，还是宗教的，均取得极为卓越的成就。宋人李昉云：“益都多名画，富视他郡，谓唐二帝播越，及诸侯作镇之秋，是时画艺之杰者，游从而来，故其标格模楷，无处不有。”^② 邓椿《画继》亦言：“蜀虽僻远，而画手独多于四方。”^③ 五代西蜀翰林院画师云集，涌现出标称百代的黄荃父子，开创了美术史上独树一帜的“黄家富贵”体。在宗教美术领域，主要体现在以佛道题材为主的雕刻与绘画的繁荣。

石刻造像堪称是巴蜀地区宗教美术之大宗，成都及周边地区先后出土的70余件南朝雕像是中国5-6世纪佛教造像的重要遗存。摩崖石刻更是遍布境内，最近的调查显示仅巴蜀地区历代石窟寺及摩崖造像近2800余处，几乎占据了全国总数的一半。其中五代、宋造像，无论数量、还是艺术水准均居全国之首，宋代时还涌现出以文、伏二氏为首的著名家族工匠团队。苏东坡骄傲地声称：“唯我蜀人颇存古法，观其像设尤有典型。”^④ 在宗教绘画方面，虽实例遗存凤毛麟角，但从文献记载来看，唐宋时期以成都大圣慈寺为首的诸多寺院壁画极为丰富。《成都古寺名笔记》载：“成都画多名笔，散在寺观，而见大圣慈寺者为多。”^⑤ 据宋人李之纯统计，仅大圣慈寺一处如来、菩萨、天王、神将等万余尊，经变故事类百余堵，其中“罗汉、祖僧一千七百八十五”^⑥。寺观壁画的兴盛定是得益于画家的云集，仅就禅宗美术方面而言，唐以来涌现出卢楞伽、左全、张南本、贯休、石恪、牧溪等巨匠，在罗汉、祖师类题材的表现上堪为世代楷模。尤其禅僧贯休，五代时“王蜀先主赐紫衣师号”。其笔下罗汉、弟子“胡貌梵相，曲尽其态”。太平兴国初，太宗搜访古画，成都知府程羽将贯休作《十六罗汉》进呈^⑦。

① 冯学成《四川禅宗史概述》，第28页。

② [宋]黄修复撰，何韞若、林孔翼注《益州名画录》，第1页。

③ [宋]邓椿《画继》，北京：人民美术出版社，1964年，第118页。

④ [宋]苏东坡《水陆法像赞（并序）》，《卮言》第57册，第115页。

⑤ [宋]范成大《成都古寺名笔记》，王卫明《大圣慈寺画史丛考》，北京：文化艺术出版社，2005年，第225页。

⑥ [宋]李之纯《大圣慈寺画记》，王卫明《大圣慈寺画史丛考》，第112页。

⑦ [宋]黄修复撰，何韞若、林孔翼注《益州名画录》，第107页。

后世流传其罗汉画像摹本甚多。



图 13 合川涑滩二佛寺释迦与禅宗六祖像
1186 (米德昉拍摄)

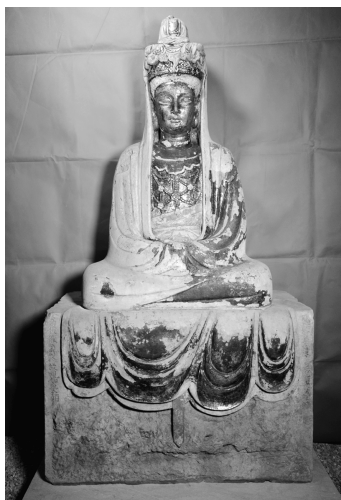


图 14 入定观音 1174-1252
(陈静拍摄)

尽管现存实例及画史文献中难觅世尊付法图像确切的信息，但宋代时期巴蜀石窟中集中出现反映禅宗思想的造像，显然与本土兴盛的禅宗文化和发达的宗教艺术背景分不开。需要提及的是，除了本文讨论的付法像外，南宋时期在川东地区还出现其他禅宗题材造像，最具代表的是合川涑滩二佛寺石窟中的释迦与六祖等组合群像（图 13）。另有大足宝顶山石窟寺《牧牛图》、入定观音像（图 14）^① 以及北山多宝塔第 128 龕内趺坐释迦像（图 15）^② 等。此外，小佛湾经目塔题刻了“正法 [眼藏]，涅槃 [妙心]”“六代祖师传密印，十方诸佛露家风”等反映禅宗思想的内容^③。这些造像与偈语无疑是宋代时期巴蜀禅宗发展在石窟寺中的具体体现。



图 15 趺坐释迦 1147
(陈静拍摄)

① 按：观音像（现存大足石刻博物馆）基座两侧分别题“那伽常在定，无有不定时”“为彼散乱人，故现如是相”。语出《慈受怀深禅师广录》，参《卮续藏》，第 73 册，第 112 页。
② 按：该像（现存大足石刻博物馆）由一位女信众施镌，题记中言“造释迦一尊”。释迦络腮胡须，与后来南宋梁楷作《出山释迦图》中释迦像意趣颇有相同处。
③ 米德昉《重庆市大足区宝顶山圣寿寺毗卢庵造像的调查与研究》，《四川文物》2019 年第 2 期，第 53-63 页。

结语

宋代以降，中国佛教唯禅宗一家独兴。其间西南巴蜀地区凭借浓厚的宗教氛围和繁荣的经济地位，成为禅宗经营的重要领地。禅门向来重师承，热衷于祖师图谱的制作，在此背景下，巴蜀石窟中出现一系列以“一佛一弟子”为主的组合造像，表现的正是世尊付法迦叶的主题。

这一题材的遗存皆为摩崖造像形式，主要分布在川东地区，此况与当时巴蜀石窟艺术的造作活动密切相关。宋代时期中国石窟寺的开凿大面积萎缩，这一局面同样也出现的四川盆地，唐代时几乎遍布于境内的造像活动急剧回落，此时唯川东一带仿佛灵光一现，镌作之风骤然兴起，为巴蜀乃至中国石窟艺术的辉煌抹上最后一道重彩。或许，这种造像风气在民间的兴盛，一定程度上刺激了禅宗艺术家的创作灵感，从而成就了这一具有浪漫主义色彩图像的诞生，并以摩崖镌刻形式流传于后世。

巴蜀世尊付法像的出现与流行，既具时代性，又具区域性，其纪念碑式的塑造模式为禅宗美术的讨论提供了新的案例。