

邛崃石笋山摩崖造像

丁祖春 王熙祥

邛崃石笋山摩崖造像位于邛崃、大邑两县交界的大同乡（原名大兴乡）大佛沟。这里山势高峻，解放前是邛崃县三坝场（今属大邑县）和大兴场之间往返的必经之地。解放后由于行政区域的变化和修建公路导致交通路线的变化，而显得偏僻，行人稀少，石笋山摩崖造像三十余年便不为人们所注意了。1982年经过文物普查后，这处精美的佛教造像群才开始被一些学界人士所注目。下面就其概貌、年代、艺术成就及历史价值作初步的探讨。

一

石笋山在邛崃县西北约六十余里，因其附近有石如笋，故名。佛像所在的大佛沟离邛崃大同场有十几里，翻过山梁即是大邑县的三坝场，约七、八里。全部造像集中在长120余米、高40多米的山沟绝壁上（见封二图一）背东向西，依崖镌凿而成。大多数龕刻有供养人像，说明系由众佛教徒和信教者捐造。但布局合理，大体分上下两层，排列整齐，错落有序，有小路直抵崖前。除少数龕像漫漶外，现存造像共计33龕，刻像约739尊。大者如阿弥陀佛，高逾7·5米；小者如诸天，长不过指（各龕数据详见附表）。皆刻工精细，造型优美，反映出古代邛州地区石刻艺术的卓越成就。

二

石笋山摩崖造像就其大部分来说，应系唐代所刻。首先，仅有的一通造像碑文称：“大历二年（767年，唐代宗李豫年号）二月十五日……石笋山普提、释迦二像龕铭”，此可谓明证。32号龕下方有“乾德三年九月九日思安僧俗游此”题刻，值得一究。历史上，唐辅公祐（623—324年）、前蜀后主王衍（919—925年）、北宋太祖赵匡胤（963—967年）均曾以“乾德”为年号，此处系指何年？查唐辅公年号“乾德”见于《杨文公谈苑》，但《新唐书》、《旧唐书》和《资治通鉴》皆未记载其年号。且唐辅公建宋时间很短，其范围仅在江淮一带，势力远未达四川，故蜀地不可能用其年号。宋太祖虽从963年以“乾德”为年号，但当时四川尚属后蜀。宋灭后蜀系965年，967年即改元开宝，宋“乾德”年号在蜀实际只行了两年，时间不长。因此，此处题记，以前蜀后主王衍时期所刻的可能性较大。但不论怎样，这一题刻说明，至迟在宋太祖时，石笋山摩崖造像已初具规模，否则，决不会引来游客。

其次，石笋山造像群大多数雕像和邛崃其它地方题有明确唐代年号石刻造像相比，风格是一致的。例如，石笋山的佛和菩萨像与1947年出土的唐代龙兴寺石佛和菩萨像在造型、刻技上十分相似。尤其是石笋山5号龕主像的姿态、衣纹、莲台式样与龙兴寺出土的53号坐佛几乎完全一样。一般说来，四川地区唐以前的石刻造像较为雄健、古朴，纹饰简单，至唐则显得丰满圆润，渐趋瑰丽、妩媚。

任何艺术作品，必然以不同形式，从不同角度反映现实社会。我们从石笋山群像中可以窥见唐王朝的时代精神和风貌。唐代是我国封建社会从鼎盛走向衰弱的转折时期。天宝以前，曾经显示出一种生机勃勃的繁荣景象。统治阶级一方面力图建立自己理想的、稳固的封建统治秩序；另一方面还不乏进取和扩张的雄心。同时，追求生活享受的腐化倾向也不断滋

长。上层社会所崇尚的风貌无疑会渗透各个领域，作为宗教也不能不反映其愿望，不能不曲折地体现当时社会风气和生活面貌。石笋山大多数佛像都充满活力，气象万千，正是当时封建盛况的曲折反映。并且，封建的各种关系和人物均可以从中找到例证。那种以佛为中心，左右排列有序的弟子、菩萨、天王、力士，曲折地反映了封建朝廷内君君臣臣、上下有别、秩序森严的等级关系。以大量楼台、亭榭、桥池、船舫、天人、乐伎和仙草瑞果为背景的西方极乐图，虽然直接表现的是虚幻飘渺的佛国净土景象，实际上也反映了唐王朝盛况和当时贵族地主奢侈生活。这类造像，在唐以前、以至初唐都很少见，因而成为盛唐时期佛教石刻艺术的一个明显特征。值得注意的是，以4号龕为代表的式样繁多的楼台亭阁（见封二图二、三）反映出唐代建筑特色。雕刻的重檐、翘角、斗拱、勾栏、瓦垅无不精致、逼真，是探索古代建筑艺术难得的珍品。菩萨的冠服、天王的盔甲、供养人的幞头和衣带形制等，对考察唐朝服饰制度有重要意义。

三

石笋山摩崖造像具有典型唐代艺术风格和独自特点，在古代邛州石刻造像中有较大的代表性。这一造像群的艺术成就，首先表现在它所刻划的内容之丰富，人物之多而又情态不一。除一佛二弟子（即二僧）二菩萨二力士这类典型龕外，尚有观音、华严三圣、西方三圣、西方净土变、维摩变、化佛图等多种形式。同一龕中，人物分布井然，大小相搭，疏密相间，高低、远近层次分明；像多而不觉拥杂，龕不大却感场面广阔、意境深远。下面略举几例为证。

3号龕的千手观音图，堪称该造像群精品之一。在这见方不足3米的龕中真令人目不暇。正中高平台上，千手观音结跏趺坐，胸前双手合掌作十，另两手迭置脚上，似托如意珠。余下十四双手各持法宝、器物。面相丰腴、戴冠、束发、耳戴环、饰项练，身披璎珞，衣饰贴体。背刻千手构成圆形光环，如日月映托。头顶一小坐佛，周围四道毫光，蜿蜒上升，又托出三佛；旁侍十胁从，二乐伎依亭起舞；往外对称镌五坐佛，两童相戏于侧。

千手观音身旁和两壁满雕佛像，略分三层。右上部，依次排列十二比丘，外侧一天人乘鹤欲飞，重檐歇山式楼阁旁转轮王手舞轮宝。继之，一天人骑马踏云，马僮紧随；楼台下二饿鬼张牙舞爪，扭作一团。中部系礼佛图。内一贵妇，侍五仆，一男端供盘，一女捧瑞果。外一神将持大刀，天王则怒目叉腰，肩后夜叉口含巨蟒，紧接一天将张弓搭箭。再外又一贵妇，双手捧腹，宽袍大袖，衣裙垂地。其女佣饶有意味，上身裸露，大乳、鼓腹、系围裙，右手托物，左手微曲抱腹。下部：趺坐五菩萨，作禅定状。旁立二神将，右者六手，分持戟、锤等器；左者一手持矛，一手托塔；下首跪一猪头人身像，弓背低头。

龕两边大体对应而无一雷同，布局颇具匠心。120余尊像处置井井有条，多而不乱，静中见动，栩栩如生。透过浓厚的宗教神秘色彩，显示出古代匠师巧夺天工的高超技艺。千手观音系佛教密宗所称六观音之一，按佛教之说，观音有33现身，32应身，佛、诸天、天王、神将、金童、玉女等等，无所不化（见《法华经·观世音菩萨普门品》和《楞严经》卷6）。满壁或许就是观音的化身像吧。

6号龕净土变向人们展现了一幅虚构的西方极乐净土世界。阿弥陀佛端坐中央，气度不凡。左、右配以观音、势至。头顶飞天凌空，珞带飘拂。龕腰部殿宇、塔刹、栏杆、回廊接次相连，云烟缭绕，百余造像散布其间，大如瓶，小似枣，错置适当。在紧凑繁复的场面中，仍给人以开阔的意境。只见：廊上众天人徐步漫游，或趋或仰，或挺腹伸腰，或侧身、招手，情态各异。尤其

引人注目的是后壁两角落的“划船图”。(见封二图四)船首如鱼头高昂,船尾隐入桥洞,船舫上达官贵人怡然自得,舫下船夫吃力划桨。船夫姿态极其传神。例如左角船上,为首的俯身前倾,伸臂、仰头、蹬腿;中者侧身弓腰,埋头、垂肩;后者转身拱背,微微低首,形象地再现了三个船夫拼命展劲的动态,恰是民间疾苦的真实写照,也是对净土境界的绝妙嘲讽。龕楣二乐伎脚踏双莲,侧身、扭腰、扬袖,舞姿袅袅,头残而神韵在。(见封三图五)

象上述这样具有丰富内容的单龕雕刻,正是四川石刻艺术的重要特点之一,充分显示了古代四川能工巧匠的杰出智慧和设计能力。

20号龕的维摩变则别具一格。左壁文殊承须弥座,罩宝盖、饰项圈、披璎珞。众多天官、比丘、乐天、胁侍分四排簇拥,衬以亭榭。上方菩提树下,佛光萦绕,数化佛冉冉升起。对壁维摩相向而坐,居屋门,挂帷幕;屋檐浅刻卷草纹,脊顶镌象、马,作奔驰状;旁侍男女数仆及众武士。正壁雕重檐门楼,翘角处飞天飘临,门前五官人拱手作揖。佛门净土和人间娑婆世界溶为一体。据《维摩诘经》载,维摩诘是毗耶离城富绅、大乘居士。曾以称病为由,同释迦牟尼派来问疾,以智慧第一著称的文殊法师利反复论说佛法,义理深奥,“妙语”横生,以致文殊等对他备加崇敬。该经宣扬,达到解脱不一定要过严格的出家修行生活,关键在主观修养,“示有资生而恒观无常,实无所贪;示有妻妾踩女,而常远离五欲淤泥。”

其次,石笋山摩崖造像刻技精妙,刀法纯熟,造型优美。32号龕的华严三圣图就充分体现了这一点。主像毗卢遮那佛(即释迦牟尼的法身像)高达3·9米,头盘螺髻,身披袈裟,趺坐迭掌,手捧宝珠,施禅定印。相端庄而饱满,貌仁慈而厚重,微微袒胸,不同凡响。右边文殊骑狮,左边普贤乘象,皆面含微笑;二菩萨系半趺坐,一腿弯曲置兽背,赤脚翻掌,一腿自然下垂踏莲,潇洒自如,风度翩翩。像貌温顺,鼻曲卷而显得柔和;狮则威猛,昂首、张口,作怒吼状。狮奴、象仆维妙维肖,十分生动。弟子迦叶、阿难虔诚恭敬,目不斜视。尤其是龕沿二力士瞪目咧嘴,握拳挥臂,上身赤裸,肌肉凸起,凶猛狰狞之势溢于全身。这类题材在各地并非少见,但此处表现细腻,线条流畅、明快、极尽鬼斧神工之妙。6号龕外壁的二观音更令人叫绝。(见封三图六)二像比例适度,面目秀丽,神彩夺目。柳腰微曲,头稍侧,长袖拂地,体态婀娜,肌肤滑润,象妩媚动人的少女。可以看出:北魏佛像的粗犷飘逸风格到唐已逐渐消弱,代之以雍容华贵、丰润健美的气质。佛、菩萨多流露出和蔼、亲切的意趣,比之超凡绝尘的北魏雕像更具人情味;弟子的虔诚、天王的威武、力士的强横,表现得淋漓尽致。

第三,这批造像的艺术成就还反映在表现手法多样上。除观音像外,所有龕都把佛放在正中明显的地位。突出了主题。北魏以来传统的虚实结合和阴阳结合的手法得到发展。例如20号龕(见封三图七)中维摩屋顶的象就实,马则虚。虽马的后半身被遮挡,仍给人以完整的形象,并产生马在奔驰中时隐时现,闪跃不定的动感。菩萨的头冠和衣饰较多地采用了凸凹起落的阴阳面,显得更精致华丽,夸张和写实也用得恰如其分。天王、力士经过夸张了的脸、胸、臂、腿等部位隆起鼓出的筋肉,仿佛蕴藏着无坚不摧的力量。平直刀法已被圆刀所取代,几乎看不到硬直的线条和棱角,使人物更富于质感。圆雕、深浅浮雕交替使用,加强了艺术效果。

需要指出的是,印度健陀罗式雕像艺术中那种强调女性体型的自然美和半裸像(见封三图八)以及扭腰、曲肢等舞姿形象,在石笋山造像中并非少数。一般认为,中国雕刻艺术,自魏、晋渗入健陀罗佛教艺术后,便大大向前发展,到隋唐已将外来影响完全融化于自己的民族传统之中。石笋山的一些雕像,正是反映了这种溶合和发展的过程。

邛崃石笋山摩崖造像简表

编 号	龕 名	龕 形	尊 数	龕尺寸(单位米) 长×高×深	备 注
1	一佛二僧四菩萨二力士	帷幕形	9	0.9×0.93×0.3	残
2	一佛二僧二菩萨	方形	9	0.87×0.88×0.3	剥蚀重
3	千手观音	"	约120	2.4×2.33×1.3	"
4	西方净土变	帷幕形	约100	3×3.5×3.05	主像头毁
5	一佛二僧二菩萨	方形	15	0.7×0.7×0.3	头多毁
6	西方净土变	帷幕形	约100	3.7×3×2.91	略残
7	一佛二僧二菩萨	方形	19	1.15×1×1	残
8	千手观音	"	约120	2.5×2.45×1.75	剥蚀重
9	三 世 佛	"	28	2.5×2.32×1.87	残
10	坐 佛	长方形	1	1.2×1.55×0.8	"
11	一佛二僧二菩萨二力士	方形	9	2.5×2.5×2.05	头毁
12	"	方形	7	1.65×2×1.6	略残
13	"	"	"	1.45×1.85×1	残
14	西方三圣	"	23	6×8.1×4	略损,主像高7.5米
15	一佛二僧二菩萨	"	6	0.96×1.26×1.15	"
16	"	方形	16	1.12×1.16×0.78	有毁损
17	"	"	7	1.28×1.28×0.8	残
18	"	"	"	0.82×0.78×0.3	"
19	观 音	长方形	3	1.55×2×0.6	"
20	维 摩 变	"	16	3.1×2.1×1.35	略残
21	供 养 人	"	1	"	系20号龕附属像
22	观 音	"	2	0.6×1×0.19	
23	化 佛 图	方形	约30	0.56×0.55×0.06	略残
24	一佛二僧二菩萨二力士	"	7	1.04×0.98×0.6	头多毁
25	"	帷幕形	21	1.15×1.25×0.75	自然风化
26	"	方形	7	0.66×0.66×0.35	略残
27	观 音	"	10	3.5×3.5×1.55	有残损
28	天 王	长方形	5	2.2×3.88×0.7	较完整
29	观 音	"	3	0.45×0.98×0.19	"
30	立 佛	"	3	0.43×0.84×0.19	"
31	一佛二僧二菩萨二力士	方形	17	0.69×0.72×0.34	略有损毁
32	华严三圣	"	9	4.5×4.2×1.6	基本完整
33	天 王	长方形	2	1.9×4×0.5	略残
总 计			约739		



图六、六号龕右外沿观音像

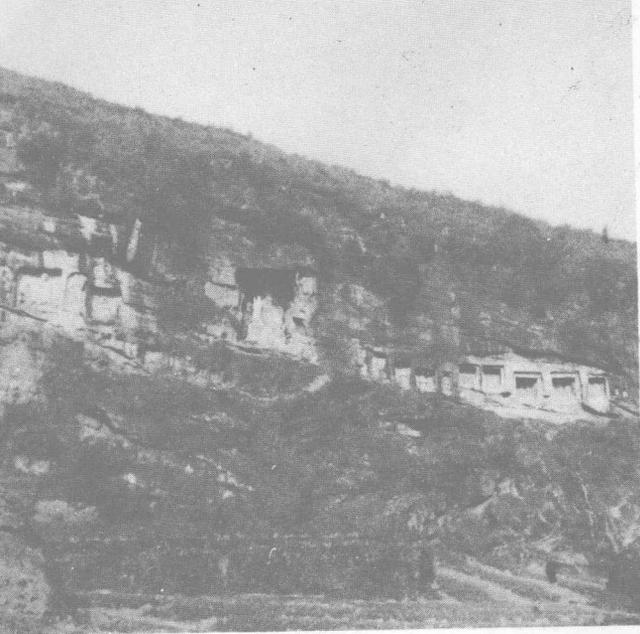


图五、六号龕左楣沿曲伎、舞伎

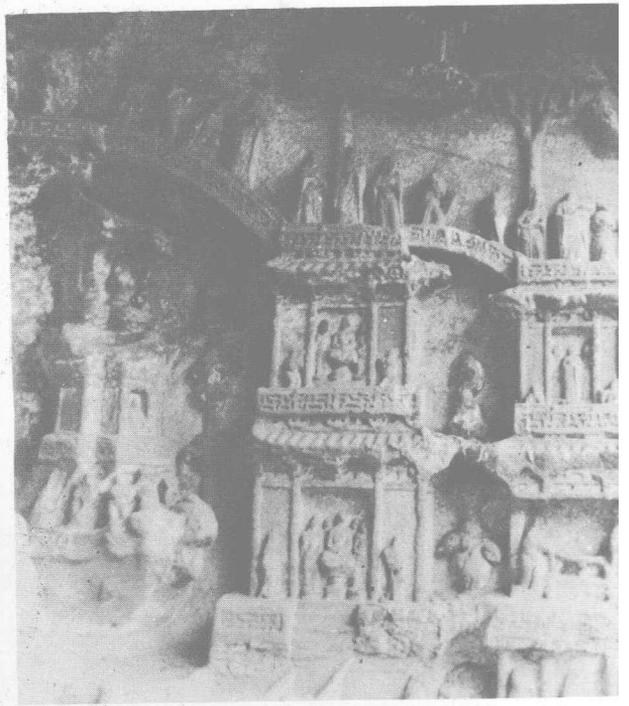


图七、二十号龕维摩屋顶马、象

图八、八号龕右壁半裸像



图一、邛崃石笋山摩崖造像全景



图二、四号龕左壁楼台桥廊



图三、六号龕左壁楼台、亭阁



图四、六号龕左下角划船图