

安岳石窟藝術

白中培

安岳，地處四川盆地中部，東鄰大足，西靠樂至，距成都一百八十六公里，離重慶二百四十公里，現由一條平坦而寬闊的公路把他們連貫起來，這裏自古是成、渝最捷徑的通衢。

在遠古的地質年代，四川盆地積水成湖，安岳位於湖盆腹部，經長期地殼運動變化，把縣境雕琢成千姿百態的丘陵和丘間平地。丘陵起伏似條條“巨龍”在安岳大地上“羣龍戲珠”，十分壯麗。地下蘊藏着層層堅硬的砂質岩石。這些岩石經過多年的流失，很多已露出地面，這就給安岳人提供了取之不盡，用之不竭的石料資源。安岳人世世代代用這些石料修橋，造型、樹碑、雕像、立棺、砌墓、做具、製斧……不知有多少年了！

安岳在秦統一以前，是古蜀國和巴國分治的地方。秦為蜀郡郡地。北周建德四年（公元 575 年）建縣，並置普州。後來州、縣幾經更改，但安岳縣至今未變。

安岳古稱普州，在唐、宋時期，經濟、文化相當發達，宋末元初和明末清初，因為長期兵燹，社會經濟遭到嚴重破壞，加之以後泥塑木雕的崛起，因此，安岳的石刻雕塑藝術在唐宋時期達到了頂峯。

安岳石刻的地理分佈，主要是由西北向東南延伸，形成由北向南的狹長地段，大多集中在以縣城為中心的四個區三十二個鄉的四條綫上。這四條綫上均有公路貫通。據近幾年的普查統計，安岳縣現存石窟造像一百零五處，造像十萬多軀，高三米以上到五米的一百餘軀，五米以上至十五米的四十餘軀，十六米以上的兩軀。至今保存較好的。已列為文物保護單位的有四十五處。其中尤以臥佛院、圓覺洞、千佛寨、毗盧洞、華嚴洞、茗山寺、玄妙觀等處規模最大，內容最豐富，藝術最精湛。至於遍佈全縣原寺院、石廟內已毀的或少數存在的造像更是難以統計。

安岳城邊圓覺洞，有唐、宋時期摩岩造像一百零三窟，大小造像一千九百三十三尊，唐、五代和宋代的窟壁題現二十五處，唐代浮圖塔一座。造像分前山和後山，後山多為唐及五代造像，前山多為北宋造像。後山造像雖風化嚴重，但大部保存完好。如其中兩手促膝的觀音，面相俊秀，造型別緻。一龕的“地獄變”，好似一幅反映當時社會生活的連環圖畫；有老子打兒子，妻子勸丈夫。特別是前山石窟中的三尊大像，最為壯觀，引人注目。正中是阿彌陀佛，滿頭螺髻，身披袈裟，手着法指，神態莊重，頗有佛祖威攝眾生的風度。右邊大勢至菩薩，面容慈祥，神情自如，大有唯我獨具慧光普照之感。左邊觀音菩薩，頭戴寶冠，身佩瓔珞，左手提淨瓶，右手拈楊枝，赤足踏蓮臺，身微側，衣紋折疊如行雲流水，雙目俯視，慈善可親，大有悲天憫人之態。三大龕的左右壁上，還雕刻有神彩飄逸的飛天，體態各殊的侍女和象徵聖潔的花卉……這些石刻，造型優美，技巧純熟，刀法洗煉，雕工極為細膩，達到了形神兼備的藝術效果，堪稱我國北宋時期石雕藝術的精品。

安岳西郊的千佛寨，因有唐人雕造千佛而得名。這岩寨的造像區長達七百零五米，岩壁上鑿有大小窟龕一百零五個，造像三千零六十尊，還有摩岩浮圖七座，唐碑三塊，歷代題記二十六處。造像高三至六米的十四尊，一至二米的二百五十尊，最小的一釐米，最大的釋迦牟尼佛六米二。這些眾多的佛、菩薩、羅漢、金剛、力士、護法神、飛天、侍女造像和爬桿的、耍蛇的、比武的、鬥毆的、耍把戲的、下油鍋的故事，表現出天上、人間、地獄苦樂異趣，真是千姿百態，目不勝收。千佛寨石窟造像是安岳造像最早的，也是時間延續最長的。從隋開皇至民國的一千三百多年中，各個時代都有不同規模和不同風格的作品，不過以唐開元至南宋慶元二年這四百六十多年間為造像鼎盛時期。如南岩一龕“西方三聖”像，面部略呈長方形，額部廣闊，高鼻深目，鼻樑隆起通入額部，眼大唇薄，下脣寬大突出，頭部螺結小而矮，衣紋深而稀，無華麗瓔珞，綫條粗獷，給人以古雅莊重之感，有明顯的隋代遺風，隱約可見西方犍陀羅雕刻藝術的痕迹。但是南岩大部份造像，面部豐

滿，高鼻垂耳，袒胸露肌，衣紋疏深，綫條流暢，充分顯示唐代造像風格。北岩大部份造像，通肩袈裟，身體修長，挺肚束腰，裝飾華麗，瓔珞滿身，綫條細膩，衣褶凝重，表現出五代和宋代的藝術風格。另外，還有少數比例不夠勻稱，綫條平板無力，衣褶僵硬筆直，甚至袈裟、蓮花都用墨來鈎畫的造像，很明顯屬於明、清、民國時期的作品。

在安岳縣城以北二十五公里八廟鄉臥佛溝兩邊長約一公里的岩壁上，有盛唐時期雕造的巨大臥佛和眾多的藏經洞。計有龕窟一百三十九個，大小造像一千六百一十三軀，石窟佛經四十餘萬字、碑刻、題記、經幢、異獸圖像等數十處。此處是安岳與遂寧兩縣交界的地方，比較偏僻，臥佛雖早有所傳聞，但未引起人們的注意，直到一九八二年三月，四川省文物工作組來此普查，才識別這座放千年的明珠。這裏山不很高，湖水淺繞，長期以來，臥佛、羣像和斗室上的經窟被一派茂林修竹所掩護，不易被人發現。“文化大革命”期中，森林和佛像遭到破壞，臥佛和經窟暴露出來。這尊臥佛全長二十三米，頭長三米，肩寬三米一，背北面南，頭東脚西，兩手平伸，側身橫臥於十米高的崖壁上。他形體修長，衣飾古樸，面部曲眉豐頤，慈祥端莊。他腰間彈坐一弟子，面壁背弓，作侍候狀；足踝前挺立一力士，威武雄健，作護衛狀。全圖雕刻精緻，綫條洗煉，形象地展示出釋迦牟尼“涅槃”時超脫一切的幻想境界。

臥佛前身上部有二十餘尊弟子、菩薩、鬼王、力士造像，體態各異，十分生動。全圖既烘托出他們恭聽佛法的肅穆情景，又展現出拱衛佛法的威嚴場面。這尊依山取勢，依岩取形的巨像，構圖新穎，別具匠心，是一幅大胆創作的圖像。難怪英籍著名女作家韓素音去年三月在參觀臥佛後說：“比敦煌大足的臥佛更加完善和俊美。”這尊巨大的臥佛現在不僅保存完好，而且圍繞他雕造的眾多佛像也大多完好。特別是圍繞臥佛從唐開元十二年（公元724年）至二十三年（公元735年）雕刻的四十餘萬字佛經至今依然字字可辯，基本完好，這可說是稀世之寶。這些經文，大如指頭（二釐米），字迹樸實工整，筆勢遒勁，刻字面積共達一百五十四平方米。此外，還有數十個未竣工的經窟，有的窟壁已打磨光滑，有的則剛鑿雛形，有的已開始刻經，有的只刻經一壁。只有十五個窟內刻經較為完整。這些經窟大都呈方形，長、寬、高均二米左右，一般都是三面刻經，均係陰文、楷書。在經文的旁邊或四週，有的還有浮雕的經幢，古樸的團花圖案，恣情橫溢的仙女，神彩飄逸的飛天。在所刻的佛經中，尤以《大唐東京大敬愛寺一切經論目序》、《佛名經》、《大般涅槃經》、《佛說報父母恩重經》、《金剛波羅密多心經》、《灌頂隨願往德十方淨土經》、《禪秘要經》、《地藏經》、《大方便佛報恩經》、《妙華蓮華經》、《大乘經》、《檀三藏經》等數窟最完整。經文中題記有：開元十二年、十五年、十七年、二十三年數則。經窟間還有“……開元二十一年臥佛院僧玄應書”的題記，可知臥佛和規模宏大的“臥佛院”在盛唐時就已形成，距今已有一千二百六十多年的歷史。

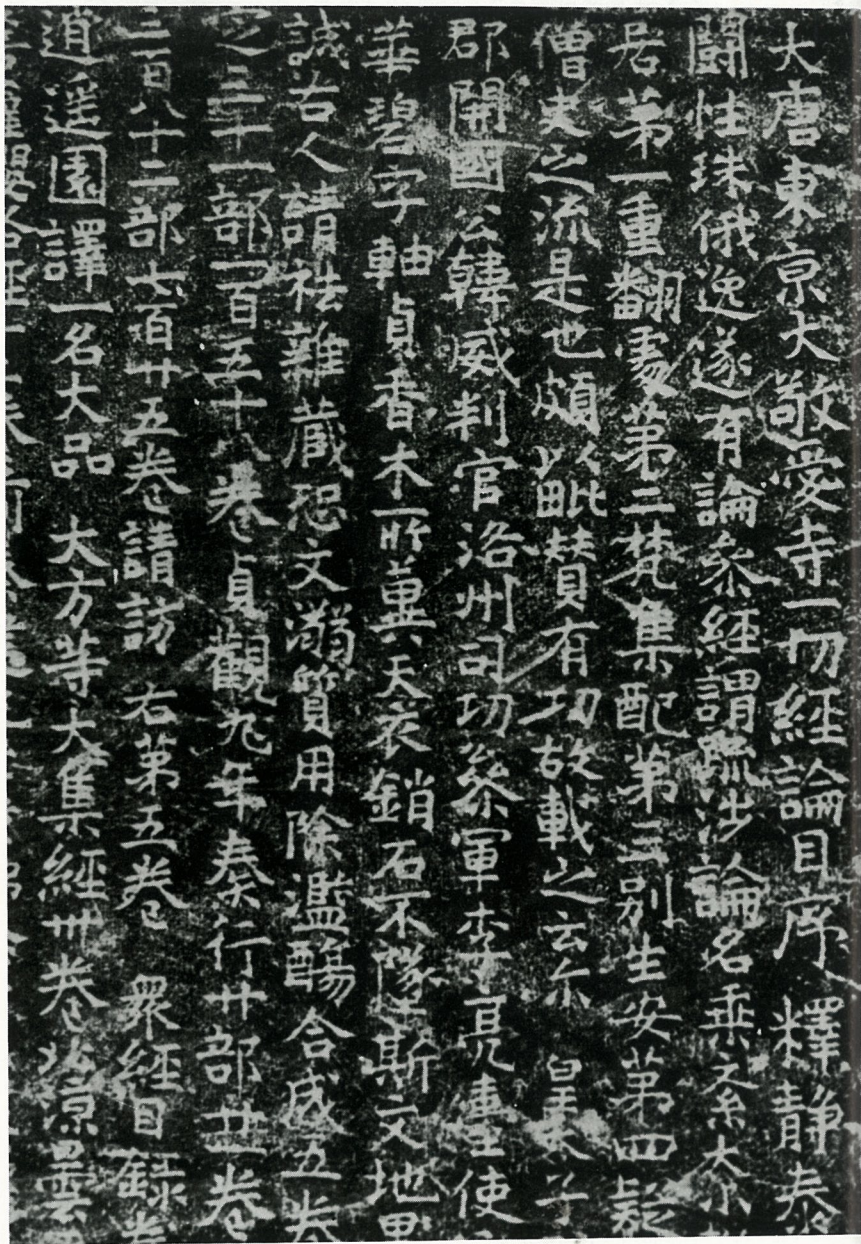
在安岳到大足的公路上有個石羊場，在石羊場附近塔子山上有尊聞名的紫竹觀音和毗盧洞石像。這裏峯迴路曲，谷幽石秀，古匠師們在峭壁上鑿窟造像四百六十五軀，碑刻題記三十二處。造像集中於毗盧洞、幽居洞、千佛洞和觀音堂內。此處造像是五代至北宋時期川中佛教密宗的主要道場之一。最大的毗盧洞，高六十六，寬十四米，深四米五，洞內雕刻密宗信徒柳本尊“十煉修行圖”及官人、侍婢、天王、金剛、力士等造像。這是一部圖文並茂的柳本尊(1)苦煉修行的人物傳記。刻像錯落有致，分上下兩層排列。正中坐毗盧舍那佛，面像飽滿，曲眉閉眼，雙手合揖，莊重慈祥。後排雕像姿態各異的“十煉”圖像。兩側環護執斧仗劍、怒目環睛的金剛、力士，給人以畏威服德之感。十煉：煉指、立雪、煉踝、煉眼、割耳、煉心、煉頂、捨臂、煉腭、煉陰。每一種修煉內容和方法，煉像旁邊均有文字註釋。無疑，這是一部研究四川密宗難得的圖文併茂的資料。在毗盧洞右側二十米有一尊全國

罕見的北宋石雕藝術珍品——紫竹觀音。這尊身高三米，雕刻在一塊高十米、寬八米的巨石中部的坐像，左手下撐，右手無膝，高坐於蓮台上，鳳眼下垂，好像在觀賞水池中漾動的漣漪，既顯出窈窕莊嚴之狀，又不乏溫雅親昵之態。她身上穿着短袖薄姿，袒胸露臂，瓔珞象蛇曲而下的幾縷金色瀑布，翠環網墜於胸腹；下身彩帶結一繡花輕薄如蟬翼的長裙，裙角皺紋飄逸自然而有風韻，實則是一位韶華絕倫的妙齡女郎，給人以偶像而不輕佻，溫雅而又端莊之感。這尊造像，世俗化風味很濃，具有人的美，神的儀，所以，人們稱她為“美神”，“風流觀音”，“翹腳觀音”。這尊造像的設計和雕技達到了驚人的高度：一是，她身體並非全是浮雕，右手臂的荷葉、荷花，甚至五指和細小巾帶，皆取鏤空雕塑；二是，注重自然採光；三是，注重美學與力學的和諧，所坐的蓮台與足踏的蓮蕊間，鏤出了大量空間，再以肩搭的帔布連接，既減輕了巨石的重力，又達到了虛實相生的藝術效果；四是，身軀的側坐和翹腳，突破了觀音刻像一律正坐的宗教儀軌，表現了古代雕刻藝術家大膽衝破陳套桎梏的精神和對美的追求；五是，整個雕像舒展自然，優美大方，與背襯周圍環境和基座很好地結為一體，既突出主體，又不顯繁瑣。這尊造像，可以說是我國古代藝術的精品。

在離毗盧洞只有六公里的赤雲鄉箱蓋山上，有個華嚴洞。內有宋代摩岩造像一百五十九軀，碑刻題記二十四處。大洞叫華嚴洞，高六米二，深、寬各十一米，洞的後壁正中刻三尊全高五米二的“華嚴三聖”，中為毗盧佛，神態端祥地禪坐於蓮台上；左邊是騎吼獅的文殊，右腿彎曲，左腿踏着蓮蕊；右邊是騎白象的普賢，左腿彎曲，右腿踏着蓮蕊，對稱感極強，從而突出毗盧佛在佛界的中心位置。三大像背倚彩色佛光，姿態各異，給人以溫文爾雅、愛而不邪，敬而不畏的藝術魅力。三像兩側分別肅立三米高的迦葉和阿難，左右兩邊立排雕造均高四米的十大菩薩。十菩薩的坐姿，或兩腿皆盤，或單腿相對而盤，以此掩蔽座台。十菩薩的雕技十分純熟，形象及個性鮮明，衣飾冠戴，精緻華麗。左邊第三個菩薩造型尤為美妙，頭頂寬大的帔巾，沒有絲毫離塵出世的神氣，却像人間的一位醜陋的新娘。十菩薩坐像頭頂上方，刻有極樂世界圖景。

在安岳縣東南六十公里的頂新鄉虎頭山上有名山寺。山上古道壁立，正面岩壁之上，有摩岩造像六十三軀，單個造像三十一軀。雖然數量不多，但規模宏大，其中高五至七米的八軀，四米左右的五十餘軀。由於雕刻在峯頂絕壁之上，因而顯得十分雄偉壯觀。造像有佛主，菩薩，金剛，力士，服飾形象，無一雷同。此處石刻的特點，是充分利用力學原理，如其中一窟“文殊師利”菩薩，身高六米，左手托書外伸一米五，書和手的重量千斤有餘，而歷經千年不墜，全靠高二米二的垂地袈裟支持，可見我國古代匠師們運用力學之巧妙。此像雕於宋初，造型生動，雕工簡煉概括，體現出古代匠人的智慧和才華。

在安岳縣以北二十公里黃桷鄉集勝山腰有道教造像玄妙觀。這裏原有七重寺觀，寺內塑像甚多。清代在此設立“雲龍書院”。歷代騷人墨客遊此所題詩詞還依稀可見。現寺觀被毀，僅存院外佈滿石刻造像的平頂巨石。巨石呈磨菇狀，周長四十三米，高六米，周圍鑿大小石窟七十九個，窟內外雕刻大小石像一千二百九十三軀。最大的造像太上老君，高二米二，最小的高僅二十釐米。這些造像多系道教諸仙、天罡、地煞、舞女、樂伎。天罡、地煞高大與真人相近，富於寫實；舞女、樂伎姿態婀娜，栩栩如生。此處現存唐碑四塊，除兩塊字迹風化不能辨識外，一塊系“唐開元十八年五月二十五日同邑人李玄迷撰刻”的《般若波羅密多心經》；另一塊最大的唐碑高二米四，寬一米三，碑題為“啓大唐御立集勝山玄妙觀勝境碑”，碑文前半部是撰寫道教的創始概況及教義傳說，後半部則記述從“大唐開元六年”鑿窟造像至“大唐天寶七載丙子八月己亥朔二日庚子功畢”的過程。可見此處造像均係盛唐作品，距今已有一千二百多年歷史。玄妙觀造像的特點，是在一獨立巨石上，充分利用一定的空間和空隙，因地制宜地雕刻出不同形象的神像、人物



唐代題記

和龍、獅、青牛、神鳥等各種動物，佈局嚴謹，統一十分和諧。在全國亦屬罕見。此外，還有：城郊的淨慧岩，雙龍街的孔雀洞，高陸鄉的大佛岩，黃桷鄉的唐代大佛，自治鄉的菩薩寺，高陸鄉的三仙洞，護龍鄉的十佛慧洞，麟鳳鄉的庵堂寺、大月寺、塔坡等七處現存較好、規模不同、各具特色、且有一定文物保護價值的石窟造像。

安岳石刻造像歷史悠久。據查，在赤雲鄉華嚴洞旁和瑞雲鄉老君岩以及龍臺鄉西禪寺等處石窟內均發現有東漢時期的人物、房屋、太陽、幾何等等圖象，這可以說是安岳石窟藝術之始。再從歷代的《安岳縣志》和現存的石刻碑文記載，安岳石刻始於南北朝時期梁武帝普通二年（公元521年），下迄唐、五代、宋、元、明、清、民國各代，但尤以唐、北宋年間為盛。

安岳在唐代是政治、軍事重鎮，經濟、文化相當發達。唐太宗、高宗和武則天都曾相繼派程咬金、李義府、韋忠等著名文臣武將任普州刺史。這時，中原一些佛教高僧和雕刻藝人也隨之而來。“安史之亂”，唐玄宗和中原達官、貴婦，都避難四川，中原的能工巧匠也隨來到安岳。此時官府提倡信佛，人民也祈求“國泰民安”，而佛教對人民的誘惑力又強，因此，民間結社集資造像之風盛行，個人捐資雕像蔚然成風，大量石刻造像也就在這樣的歷史背景下形成。唐末五代，盡管羣雄割據，戰亂紛紛，但地處劍南道的安岳仍波及不大，相對穩定的形勢，經濟、文化仍相當發達，石刻造像之風仍然有增無減。

宋初是安岳石刻的鼎盛時期，這一方面由於當時社會仍趨穩定，經濟、文化繼續發展；另一方面佛教也日益活躍，本地民間藝人逐漸壯大，湧現出了不少名師高手，一些達官貴人崇尚功德造像，祈求永生高貴，因而造像更加



毗盧洞力士像之一（宋）
A Statue in Pilu Cave (Song Dynasty)

普遍，雕刻技藝日益提高。從安岳現存的一些碑文記載上可以看到，當時雕刻家的繪畫水平是很高的，而且子承父業，世代相傳，大量精美雕刻於這時出現也就不足為奇了。

安岳石刻在宋代中期以後逐漸衰落，這一方面由於兵戰災禍，社會動蕩，物質條件的限制，泥塑木雕的崛起，另一方面大足大規模石刻造像興起，吸引了安岳大批的能工巧匠。

三

安岳石刻內容，多是佛教摩岩造像，兼有少量道教造像和儒、釋、道三教合窟造像。龕窟中所雕佛、菩薩、羅漢、金仙、力士、飛天、樂伎、護法神、供養人等，除大量地反映佛陀世容外，也有不少從不同角度反映古代社會現實和世俗生活。如圓覺洞後山一龕身高兩米、方頭大耳、身着官服的後蜀普州刺史龔真的肖像，毗盧洞柳本尊“十煉”圖及一些達官、貴人、惡吏等刻像，都是真人真事世俗圖景的展現。又如華嚴洞內除了有人間想像中的極樂世界的各種描繪外，還有珍禽怪獸、奇花異草的雕刻；千佛寨一窟《觀音經變相》、二十四普門品》裏，刻有淺浮雕的竹枝、竹葉，以及爬竿、跳舞、樂伎、耍蛇、摔跤、鬥毆、嬉戲……等鄉土風情。這些雕刻，今天看來是歷史，可昨天卻是現實。它折射出千年前的社會風貌和世態人情，反映出勞動者的喜、怒、哀、樂及生活習俗。這些在佛界裏所表現的人間生活的石刻，具有鮮明的現實主義和浪漫色彩，是安岳石窟藝術的精華。

道教造像在安岳石窟造像中為數不少。僅盛唐時期鑿刻的玄妙觀道教造像就有一千二百九十三軀；其他分佈在各地寺觀或單個道教造像也不少。更值得注意的，在安岳石窟藝術中，有儒、釋、道三教始祖共奉一堂的造像，而且十分典型。從已普查的玄妙觀、積光寺、大般若洞、三仙洞幾處來看，造像竟達幾千尊之多，且唐、宋、明、清、民國各代均有。這為歷史上儒、釋、道三教聯合的研究提供了極為珍貴的實物資料。

安岳石刻大量雕造於我國石窟藝術的高峯時期，其風格，或顯秀骨清相、婉雅俊逸的南北朝遺風；或展體態健美、面頰豐滿的唐代風韻；或有雕工細膩、瓔珞綴身、裝飾華麗的宋代特徵。其特點有五：



華嚴洞毗盧佛像（宋）
The Pilu Buddha in Huayan Cave (Song Dynasty)

一、造型多依山取式，注重美學、力學和光學的結合。如高三米的座式紫竹觀音，就是利用自然采光的投射，映襯出她出水荷花般的容貌，豐腴勻稱的體態，華麗而不繁瑣的服飾，使之具有誘人的青春氣息。她的結構解剖正確，諸如手臂、五指、皆取鏤空雕技，使力學、光學、美學的效果水乳交融。又如名山寺的文殊師利菩薩托書姿態，全仗運用力學支撐的原理，配上接地袈裟把千斤重的手臂和經書托起來。再如華嚴洞的造像，肌膚柔美，輪廓明晰，綫條流暢，其神容盡善盡美。這類造像充分地顯示出古代雕刻家的聰明才智和嫺熟的技巧。

二、大膽突破宗教儀軌，創作出多姿多彩的形象。在安岳石刻的所有觀音造像中，無一不突破觀音正座而嚴肅的宗教儀軌。如紫竹觀音的側身坐和翹腳，哪里像個觀音，倒是像個美女。淨慧岩上一龕媚態觀音，身材窈窕，橫波微笑，略帶上翹的嘴角流出貪戀向往美景的淡淡喜悅，與大足石刻的“媚態觀音”堪稱姊妹。這個岩壁上還有一龕日月觀音，表情溫柔似嬌帶羞，給人以青春少女之感，她身着服飾迎風飄舞，襯映出其體態的動感十分強烈。再如圓覺洞前山的淨瓶觀音和後山一龕兩手促膝而坐的翹腳觀音，以及臥佛院一尊身材十分窈窕的文體觀音，那瀟灑自如的神態，與其說是觀音菩薩，不如說是民間淑女。

三、力士雕像多。安岳石窟的力士像，據說有一團人。僅千佛寨一處就有力士四十二軀。他們雖都表現出威武雄健“力拔山兮”的氣概，但形象無一雷同。有的仗劍披甲，有的怒目環睛，有的咬牙咧嘴，有的輪眉鼓眼……似天神天將，又像古代宮廷官府的衛士。這些造像，不落前人的窠臼，顯示出不同時代的造像特徵，具有很強的力度感和藝術美。如千佛寨的唐力士，高不過一米，頭着高髻鬢，臉部為橢圓形，唇薄、額寬、鼻翹、目深、橫眉怒目平視前方，上身裸露，發達的胸部肌肉分成大小不等的塊面，腹部略實，合符人體解剖，顯示出力大無窮、躍躍欲試的氣概。

四、經變造像多。所謂經變造像，就是以佛教題材所作的石刻連環圖畫。這雖是為宣傳佛教教義服務的，但在一定程度上形象地反映了勞動人民苦難深重的現實生活以及渴求解脫被壓迫和奴役地位的願望。這些造像，幾



華嚴洞十菩薩及其上方“極樂世界”造像之一角（宋）
The Ten Buddhas in Huayan Cave and The Statues of The Western Paradise Above (Song Dynasty)

乎遍及安岳各主要石窟造像區域。如《觀音經變》、《地獄變》、《西方淨土變》、《觀音變》、《東方三聖變》、《西方三聖變》等等，在毗盧洞、千佛寨、圓覺洞、臥佛寺、華嚴洞、三仙洞、庵堂寺等處都有。

五、碑刻文字多。常見的題記說明，造像說明，教儀說明也是遍及安岳各主要造像區域。特別是臥佛院石窟內四十餘萬字佛經，是安岳石窟藝術中最具特色和最珍貴的瑰寶。

四

安岳毗鄰大足，位於大足的西北方。安岳石窟造像多屬盛唐和北宋時期的作品，而大足的則多係五代和宋代中晚期的作品。以石刻題記為準，安岳石刻比大足石刻約早兩百年。如果按南北朝以前的石刻藝術屬早期的作品，隋唐時期屬中期作品，宋代屬晚期作品的界綫來劃分，則大同雲崗、洛陽龍門石窟多係早期的，安岳石刻則屬中晚期的，而大足石刻却是晚期的。由此可說，被重新認識的安岳石刻在我國石窟藝術上是享有上承雲崗、龍門石刻，下啓大足石刻的特殊地位。它將為研究中國中晚期石窟藝術提供了一份難得的實物資料。

過去，曾認為大足石刻是我國北方石窟造像走向衰落之際而崛起的造像，甚至將規模宏偉、氣勢磅礴的大足寶頂山大佛灣石刻造像認為是建寶頂時的首創；其實，這些造像的相當部份是集安岳石刻的精華而排列並發展起來的。在大足石刻的主要造像中，至今尚可見到安岳石刻的原型：如圓覺洞、華嚴洞、三世佛、密宗道場、毗盧洞十煉、千手觀音、孔雀明王佛、“媚態觀音”、地獄變相、鬼怪惡吏等等。同時，在大足石刻裏，有安岳雕刻家伏元俊、伏世能、伏小六、伏小八等的名字。這說明，大足石刻淵源於安岳石刻，而大足石刻是安岳石刻的繼承和發展。

安岳石刻雖較大足石刻數量多，內容多，時間早，但是，大足石刻比較集中，安岳石刻較為分散。大足石刻出名得早，安岳石刻雖在二十世紀五十年代初期曾引起文物考古工作者的重視，並已列了六處為省重點文物保護單位，後來由於種種原因，加上十年“文化大革命”的動亂，真正引起重視，是十一屆三中全會以後。

總之，安岳石刻多係我國石窟藝術成熟和鼎盛時期的作品，具有很高的科學研究和藝術鑒賞價值。就現存作品的風格而言，除少數石刻保留了造型敦樸、綫條粗獷的魏晉風骨外，大量的都屬於體態豐腴、雍容華貴的唐代風格，也有不少具有工細華美、瓌瑤滿身的宋代雕塑。在這些摩岩造像中，古代的能工巧匠們大膽地突破宗教儀軌的束縛，充分利用地形山勢，運用力學、光學、美學的原理，依崖雕鑿，以其慘淡經營的匠心和高超的技藝，創造了具有獨特民族風格的石窟藝術，至今閃爍着華夏文化熠熠的光輝，它那不朽的藝術魅力將給人們以無窮的美的享受。

一九八五年五月

注：①柳本尊，係唐末居士，學習佛教密宗，相傳會“秘密咒法”，“能祛鬼怪”，“療疾疫”，傳道時進行“十煉”，如剜目、割耳、捨臂等，得到前蜀王建的支持，封他為“瑜伽教主”。

②“西方淨土經變”，即佛教所指的“極樂世界”，係唐代“變文”“變相”的簡稱。此類作品，多講述佛教經義故事，宣傳佛教經義，或講述歷史傳說、民間故事等。

(本文圖片均為陳靜攝)

THE HISTORY AND ARTISTIC CHARACTERISTICS OF TANGGA PAINTINGS

NIMA ZEREN (TIBETIAN)

“唐嘎”的歷史及其藝術特色

(藏族)尼瑪澤仁

藏畫“唐嘎”是我國少數民族繪畫藝術中富有民族特色的文化遺產之一。它的藝術成就在世界畫壇獨樹一幟，發出絢爛的光彩。

“唐嘎”漢語稱卷軸畫，多是在布上繪製而成，並用各色綢緞鑲邊，也有絲綉和綉貼絲綉的工藝品。面上罩有薄綢和裝飾飄帶，下端有用白銀或銅裝飾的木軸，以便卷展。畫幅大小不一，大者幾十平方米，小者不足零點一平方米。多用礦物質原料，雖歷經千百年而色彩如新。許多“唐嘎”作品是作者用數年時間精心繪製，有“布穀鳥叫三遍的作品”之說（即用三年完成一幅作品）。因此，寺廟或收藏者把“唐嘎”視為珍品，只在每年特定的日子展觀一次便收藏起來。所以它較之壁畫（藏族壁畫多數是在畫師指導下，由許多畫匠集體繪製而成）更易於直接看到藏族歷代名畫家本人的真迹和研究藏族繪畫發展的歷史。

“唐嘎”藝術是緊密為宗教服務而又隨宗教的發展而發展起來的藝術。公元七世紀前，處於奴隸制社會的蘇毗、羊同等部族中出現最早的原始教——苯教。苯教重鬼佑巫，事猴為大神，把高原羊作神靈來崇拜，用赭紅色作為生命和威武的象徵，塗在人們的面部避免魔神的侵犯。隨着宗教的發展，晦澀的經文，使人感到深奧難懂，枯燥的說教難以吸引信徒和廣泛宣傳宗教思想，所以傳教者們開始採用以造型藝術形式來宣揚宗教思想，於是出現了一批單純稚拙的宗教繪畫。

公元六二九年第三十三代藏王松贊干布即位，吐蕃王朝進入強盛時期。松贊干布選任贊普后遷都拉薩，統一了全藏。他廣採博取外界所長，不僅派文臣吞彌桑布扎到克什米爾一帶學習梵文和西域各國文字，創造藏文字，並求婚於尼婆羅（尼泊爾）和唐朝，先後娶唐太宗室女文成公主和尼婆羅國王益輸伐摩的女兒蓮尊公主為妃。文成公主進藏時帶有三百六十卷經典，《營造工巧》等著作六十種及尊者釋迦佛像；蓮尊公主也從尼婆羅帶來《釋迦不動金剛像》並在拉薩修建大小昭寺，壁繪佛畫。藏族“唐嘎”藝術就是受兩位公主進藏所帶來的文化影響，促進了佛教的興盛和發展。布達拉宮現有一幅《帕巴魯給夏阿》，便是蓮尊公主從尼泊爾帶到西藏的“唐嘎”之一。

赤德祖贊繼贊普位後，又多次派遣官員去長安請求聯姻。公元七一〇年（景龍四年）唐中宗答應把養女金城公主嫁給他。金城公主喜愛文學藝術，不僅攜帶綉花錦緞數萬匹，工技書籍多種和一應使用器物入蕃。隨行還有工匠、雜技、美術、音樂等專業人員多名。金城公主和赤祖德贊的聯姻是繼文成公主和松贊干布之後，漢藏兩族友好關係史上的又一重大事件。它不僅進一步加強了唐朝和吐蕃之間政治上的親密聯繫，而且使藏漢文化得到更廣泛的交流，對以後吐蕃文化的發展起了積極影響。

公元七七〇年（大歷五年）前後，吐蕃另一位藏族古代史上有名的贊普赤松德贊執政時期，先後派大批青年去印度、尼泊爾、迦濕彌羅學習，帶回大批梵文貝葉經，還分別從印度和唐朝筵請著名僧人到吐蕃建寺傳教。那時的繪畫，在原來本土文化藝術的基礎上又直接接受尼婆羅的影響，用多變的姿態來刻劃人物形象，特別是塑造女性時所運用的樸實、柔和的輪廓綫，生動地描繪了肢體的扭動。造型十分優美生動而富有節奏感。當時中原的佛教繪畫也流入吐蕃，幾種不同國度、不同民族的繪畫藝術匯合在一起，有了新的發展。據敦煌研究所考證，馳名中外的敦煌洞窟中，現存有四十五個洞窟壁畫是赤松德贊派藏族畫師繪製的。這說明西藏文化豐富了敦煌壁畫，敦煌藝術又於藏族文化藝術以重大影响。

赤松德贊大力發展佛教的同時，對苯教大加排斥，甚至禁止苯教流傳，搗毀苯教的神壇，使苯教在吐蕃本部受到很大沖擊和挫折。自此，佛教從公元八世紀中葉起進入一個新的歷史階段。公元八三八年（開成三年）反佛貴族勢力設計殺害了繼任贊普赤祖德贊，又擁戴赤祖德贊的哥哥達瑪（俗稱朗達瑪）繼任。極力鎮壓佛教勢力，下令封閉吐蕃境內全部佛院，強迫所有僧人還俗，焚毀一切佛教經典畫卷，塗抹佛寺壁畫，幾乎將佛教文化全部摧毀。朗達瑪開始的滅佛活動歷時七、八十年。許多極其珍貴的“唐嘎”藝術都被毀掉。

公元十世紀後半期，佛教派苯教經過長期爭鬥，融合成為新的佛教派別

——喇嘛教。（正名應為西藏佛教）佛教的再度興起使“唐嘎”藝術也得到復興。

公元一二六〇年（宋景定元年）元忽必烈即帝位後，封八思巴為國師，並設總制院，掌管全國佛教地區行政事務。從此西藏地區與內地聯繫更加密切。隨着內地大批文人工匠相繼入藏，中原文化對當時復興中的佛教“唐嘎”藝術有了很大影響。在繪畫題材上，內地的十六羅漢被喇嘛教作為護法神在“唐嘎”中出現。藏族著名學者蔡巴·噶德貢布七次到內地，把漢族地區的刻版印刷技術和造紙技術帶回藏區。並把內地唐宋以來的繪畫、雕刻、塑像藝術傳到衛藏地區，極大地推動了藏族“唐嘎”藝術的發展。

黃教創始人宗喀巴大師對宗教進行改革。創立了格魯派（黃教）並先後修建甘丹、哲蚌、色拉三大寺，又於一四四七年在後藏修建扎寺倫布寺，形成黃教在西藏的四大寺院。寺內畫有數以萬計的“唐嘎”畫。隨着黃教寺院大量擴建，民間畫工隊伍也隨之而壯大。這一時期，上層集團倍加重視“唐嘎”畫的創作，如將“壇城”的度量作為喇嘛如十密學的必修課。上層喇嘛如宗喀巴大師，一世班禪克珠杰，格魯白桑都是繪畫高手，親自參加繪製佛像。

《丹珠爾》藏經里有“工巧之明”，是傳統佛像繪畫的依據和儀規。藏族美學家丁增格列巴、永登降錯、門拉鄧朱、布登仁布慶、呷馬米覺多吉、米龍巴等都先後著有《忽巴造像度量經》、《比例學》、《軸畫法》、《壇城尺度》、《智者繪畫史》、《繪畫者哲理》等著作。其中主要有兩本《都科》和《當江》造像比例論著是每個畫師必讀之書。這些著作為豐富藏族美術理論做出了貢獻。藏族繪畫在傳統技法的基礎上，廣泛吸收了中原文化和印度、尼泊爾的宗教藝術精華，創立了獨具特色的、具有完整體系的藏族美術。各種畫派竟相發展，相繼成熟。但由於“唐嘎”藝術只准直接為宗教服務，內容都是宗教題材，並用《造像度量經》、《比例學》等法定了各個神像的構圖比例等，畫家不得越雷池一步，這就極大地束縛和限制了“唐嘎”藝術的更好發展。

到公元十一世紀中葉，喇嘛教逐漸分成：噶當派、薩迦派、寧瑪派、噶舉派等主要派系。“唐嘎”藝術也隨着各教派教義內容的不同而在題材上有了區別。隨着歷史的發展，藏族繪畫史上曾先後出現三大流派即：《門尼》（古典派）、《門薩》（昌都派）、《嘎瑪貢》（康巴派）。《嘎瑪貢》受中原文化影響較大，盛行於西康地區；《門薩》傾向印度、尼泊爾畫風，盛行於西藏昌都地區。《門尼》則吸收了一些外來藝術，但是主要仍以最具藏族特色的原始本土藝術著稱於後藏。

《門尼》畫派的創始人是藏族繪畫史上最負盛名的多巴扎加和門拉鄧朱，其中門拉鄧朱被譽為西藏繪畫的主師。據傳他是西藏山南地區人，年輕時娶了一妻，因夫妻不和而出來，流浪在亞珠刀龍途中得一畫，因而想作畫師，並決心走遍前後藏尋師學畫，後遇大畫家多巴扎加學得繪畫技術以及詩詞文學。他的藝術造詣很高，創立了西藏古典畫派《門尼》派。他還根據藏醫藥類繪製圖形，著有繪畫度量書《意西那布》，所以人們稱他為“門拉”（即藥師）。

門拉鄧朱的同學羣則青木和席巴活佛在繪畫技巧上也達到很高水平。他們以畫風俗畫著稱，畫風與門拉鄧朱各不同，形成門拉鄧朱（門派）、羣則青木（青派）、席巴活佛（席派）總和而成的藏族古典畫派（門尼）派。這一畫派與前後藏三轉法輪等具有尼泊爾畫風的古典繪畫迥然不同。

《門尼》畫派的藝術特點是：單純、概括、厚重、拙樸；構圖樸實以神韻為本，寬衣大度，簡要明確；構圖樸實無華，不追求過多的圖案和裝飾；色彩只作淡淡變化，不重渲染，善於運用顏色情調以襯托主題內容。紅教寺院收藏的巨幅《唐嘎·向巴布》就是這一畫派的代表作。作品中人物體態莊嚴而生動，面部表情溫和而平靜，表現出一種寂靜自在的內心世界；色彩單純，鐵綫描剛勁有力，頓挫有致，呈現出一種既單純又豐富，既強烈又和諧的藝術效果。這一畫派是最初從尼泊爾流入的佛教藝術與西藏本土文化結合而成的最具民族特色的藝術珍品。