

Esoteric Buddhism in the Religious Ritual Paintings of Qinglong Temple

青龙寺水陆画中的唐密因素

文/孙博 Sun Bo

摘要：青龙寺腰殿内有一堂精美的元代水陆画，是目前所知水陆壁画存世最早者。就壁画的风格、构图、题材等诸多细节可以证明青龙寺粉本传承了中晚唐至五代期间的水陆画传统，而从粉本之早期性和神祇的唐密属性两方面可以建立青龙寺水陆画与唐密之间的关联，当然，水陆画与曼荼罗两者之间也有许多对应点。青龙寺壁画在很大程度上保留了那个时代的风貌，为我们一窥唐代水陆画打开了一扇窗口。

关键词：青龙寺；水陆画；密宗

中国分类号：B945

文献标识码：A

文章编号：1005—9652（2013）01—0021—09

青龙寺位于山西省稷山县马村的西端。该寺腰殿内有一堂精美的元代水陆画，是目前所知水陆壁画存世最早者。画师是朱好古画派的传人，具体绘制时间在元至正十六年（1356）至明洪武元年（1368）之间。水陆画主要分布在腰殿东西北四壁上，拱眼壁中的坐佛图像也是水陆画的一部分。腰殿扇面墙可能是明代添加的，上面的明代壁画与元代水陆画不属于内容连续的整体，是以往被混淆的部分。

一、画工所用粉本成型年代的推定

这座水陆殿与众不同之处在于它面北。假想去掉扇面墙的境况下（也就是元代水陆画工毕时的状况），当一个人走进水陆殿首先看到的是中央高大的接引佛立像，^{[1](P93)}同时映入眼帘的是正壁（南壁）。全殿之中最富视觉冲击力的图像也正在此处——十大明王布列于正壁上层的左右两侧（各5身），皆三头六臂，胯下一坐骑，周身散发出各色火焰。下依从西向东叙述其样貌。（图一、图八）

第一，榜题为“马首明王”。明王三面六臂，裸露上身，身红，周身黄色火焰纹。怒发上扬，绿色披帛飘举。左上臂作日精摩尼手，右上臂作月精摩尼手，左中臂执白幡（幡头有三叉戟），右中臂执杵状兵器（外裹红布，柄尾有月牙形装饰）。两下臂结于胸前。胯下一匹白马。左脚踏龙首人身裸体怪物（发

作树根状），右脚踏一鳞甲兽。马前一双面兽首人身怪物，抱举双拳，仰拜明王，腰挎一剑，甲似龟背，并有一蛇绕身，当与玄武有关。明王上有观世音菩萨本身坐像。有趣的是，此马首明王之图像特征与《宝宁寺水陆画》榜题为“右第五，大威德变现愤怒大轮明王”图像特征几乎完全相同（宝宁寺本身菩萨执卷，日月符号中无金乌和玉兔捣药）。提及马首明王的佛经最早出现于唐不空译《大悲心陀罗尼修行念诵略仪》。

第二，榜题为“燄漫德迦明王”。明王头顶本身菩萨已佚。明王三面六臂（只现二面，正面三目），身白，周身绿色火焰纹。怒发上扬，红色披帛，项链穿骷髅。左上臂手食指顶金色金轮，发白色火焰；右上臂所执法器类金刚杵；左中臂前伸，绕一蛇；右中臂以二指兜转一绿钏；左下臂执一锯齿刃剑，臂后藏一龙首人身怪；右下臂执象鼻。明王下跨六牙白象，左脚踏裸身怪物，一唐装仕女托其右脚。仕女颈部缠蛇。

第三，榜题为“大笑明王”。此段为雨冲而漫漶，本身菩萨已佚。明王三面六臂，赤肤，周身白色火焰纹。怒发上扬，绿色披帛，头冠饰以骷髅。左上臂执白莲一枝并缠蛇；右上臂托经卷；左中臂执骷髅；右中臂漫漶；左下臂作印并缠蛇；右下臂执剑。胯下一怪兽仰头怒吼，不明何物。另有一着黄衣黑东



▲ 图一青龙寺腰殿南壁西（上）南壁东（下）（图片由晋之源文化艺术有限公司提供）

坡巾老者，手托明王左脚，背一葫芦，冒青烟。

第四，榜题为“步掷明王”。明王或为四面（头顶一小面）六臂。身绿，周身布绿色火焰，红披帛，怒发上扬。左上臂执铃；右上臂执三股杵；左中臂手托一物，放光束冲天；下双臂执斧。胯下一蛇盘结。护腿饰以黑色牛头（或猪头）。左腿后藏一猴首戴东坡巾怪物。足踏一唐装女子。此女匍匐在地，作痛苦状。本身菩萨左手结印，右手执如意，应为普贤菩萨。《步掷金刚修行仪轨》^[2]有载。

第五，榜题为“无能胜明王”。明王三面六臂，

身红褐色，黄披帛，怒发，周身黄色火焰。左上臂执棍状物；右上臂执法器似金刚杵；左中臂结印；右中臂持矩；下双臂执剑。胯下骑一白兽（龙首、鳞身、马脚），似麒麟。其下匍匐一红龙。左足踏二绿怪。另有一绿怪以身托明王右足。头顶本身菩萨结跏趺坐，双手合于胸前，应为地藏菩萨。

第六，榜题为“大力明王”。壁后有立柱而胀裂。明王身红褐色，六臂，绿披帛，身绕黄色火焰。左上臂托钵；左下臂执弓；右下臂托胸前璎珞；其余臂漫漶。胯下一青龙。左足踏一龙首人身怪。一龙穿袍，以双臂举明王右足。头顶化身一尊，应为释迦牟尼佛。

第七，榜题漫漶（可能是“甘露军吒利明王”）。上端本身尊像已佚。明王身白，三面六臂，怒发，红披帛，周身绿色火焰纹。六臂皆戴腕金钏，缠蛇。左上臂执净瓶；右上臂执杨柳枝；左中臂执印，印中文字似悉昙文咒语om；右中臂伸向龙首（主面亦朝此龙怒喝）；左下臂执胷索；右下臂执金刚杵。胯下骑牛。龙王托左足，一怪托右足。

第八，榜题为“不动尊明王”。上部本身佚。明王三面六臂，身棕褐色，周身黄色火焰，怒发，绿披帛。左上臂执斧；右上臂应执一幡（上部已佚）；左中臂执

珍珠钏；右中臂结印；左下臂结印；右下臂握怪兽颈部。胯下一白狮。狮爪下匍匐一双翼龙爪怪。一龙王托明王左足，头放白色火焰。

第九，榜题为“降三世明王”。上部本身已佚。明王三面六臂，身绿，周身绿焰，怒发，红披帛。左上臂五指叉开；右上臂执骷髅短杖；左中臂执镜；右中臂结印；左下臂执弓箭；右下臂二指扣弦。胯下白狮俯卧，右爪踏龙首。明王右足踏赤鬼。宋法贤译《佛说最上根本大乐金刚不空三昧大教王经》有载。^[3]

（卷二）

第十，榜题为“大轮明王”。上部本身佚。靠墙角处漫漶。明王三面六臂，赤体，周身黄焰，怒发，绿披帛。上双臂各执一剑，两剑相抵呈X形；左中臂施印；右中臂漫漶；二下臂合于胸前施印。胯下骑虎。虎爪踏有翼怪，怪爪握一蛇，咬其面。明王左足踏人身龙爪怪。大轮明王有清洁坛场的法力。

以上十大明王图像体现了密教图像的一些特征：在繁复仪轨的规定下，他们多手、多臂、多头、多眼，法器和手印繁杂，成为整个坛场最重要的护法神。目前所知十大明王最早的作例在宝顶大佛湾第22龕。可能是因为元兵入川，未能完工。其形象总体虽然也是多首多臂威猛忿怒像，但与青龙寺尚存诸多差异。十大明王最早见于唐不空译《瑜伽集要焰口施食仪》。^[4]关于瑜伽焰口与水陆法会之间的关系，宋僧

遵式《金园集》曰：

今吴越诸寺多置别院，有题榜水陆者，所以取诸仙致食于流水鬼、致食于净地之谓也；有题斛食者，所以取诸摩提伟器之度，显变之大，非器食于其中也；有题冥道者，所以取诸鬼类别他趣也。^{[5]（卷二）}

“斛食”指焰口施食，“冥道”是唐代的冥道无遮大斋，也是密教行法的一种。这段文字说明在宋代焰口施食、冥道无遮大斋、水陆法会三者功能是混同的。^①因此，可以说十大明王的提法最早出现在水陆仪轨之中。奇怪的是，在敦煌中晚唐甚至宋代以后的壁画中，从未出现过完整的十大明王。那么，是否唐代存在十大明王图像？八大明王却有晚唐的实例，在云南大理剑川石窟第6龕中可以见到。按唐达摩栖那译《大妙金刚大甘露军拏利焰髻炽盛佛顶经》所记，此



▲ 图二 焰鬘德迦明王(左) 宝宁寺步掷明王(右)

注释：

①宋代密宗无遮大斋仪轨，可参见侯冲先生从云南整理的《广施无遮道场仪》，是大理国阿陀力僧用科仪。此仪文于1956年8月在云南省大理白族自治州凤仪北汤天董氏宗祠发现。收录方广锡主编《藏外佛教文献》，第6册，中国人民大学出版社，2008年。



▲ 图三 簪花仕女（左）青龙寺（中）宝宁寺（右）周昉《簪花仕女图》局部，辽宁省博物馆

窟八大明王名号应为：降三世、六足、大笑、大轮、马头、无能胜、不动、步掷明王。又宝顶小佛湾石殿左侧前沿上间石屋外壁上亦刻有八大明王像。日本高僧圆仁随遣唐使团在西安、扬州、五台山等地收集佛教文物带回日本，其中就有《八大明王像》一卷。^[6]黄休复《益州名画录》有张南本于金华寺大殿画明王八躯的记载，可知中晚唐流行的是八大明王，而非十大明王。由于画工精湛，明王遍身火焰栩栩如生，这也正是老僧进殿后误以为殿遭火焚的缘故。由此可见，青龙寺十大明王位于正壁的构图传承了张南本时代的传统，在明清水陆画的格局中十大明王的位置和重要性也从未动摇。

这里尤为值得一提的是，榜题为“猷漫德迦明王”与宝宁寺水陆画榜题为“右第二，大威德步掷明王”特征几乎完全相同，只是互为左右镜像。^①（图二）这应是某个画工用粉本背面放样造成的。

究竟孰对孰错？唐达磨栖那译《大妙金刚大甘露军荼利焰鬘炽盛佛顶经》云：“尔时普贤菩萨，现作步掷金刚明王，以右手把一旋盖，左手把金刚杵，遍身作虚空色放火光焰。”^[7]如果宝宁寺明王右上臂食指上转动的火轮即是旋盖，那么宝宁寺的描绘更符合仪轨。更确凿的证据来自明王的坐骑，六牙白象透露出主人的身份分明是普贤菩萨。可知青龙寺的这身明

王不仅粉本被画工正反倒置，榜题也有误。但这不能抹杀青龙寺明王的艺术史价值，因为另一个小细节告诉我们它更接近中晚唐的画风。青龙寺托明王足的仕女面型丰腴，髻式下坠（图三）。从唐仕女俑的考古材料来看，初唐妇女发髻高束，盛唐开始逐渐下坠。^[8]（P192—196）头顶牡丹的叶子没有“随类赋彩”，被错染成红色。妇女簪如此硕大的花，恐怕这个习俗晚不过五代。传为周昉的《簪花仕女图》即是如此。^[9]（P73—75）

青龙寺腰殿北壁东侧的十六罗汉，有一个胡貌的罗汉。双耳戴耳环，头戴细高的束发冠，身着通肩式袈裟，手持净瓶。袈裟的衣纹繁缛密集，腹部上方几条水波纹似的线条很好地表现了袈裟下面绰约鼓起的腹部，净瓶下方的衣纹线也成功地表现了衣服下坠的厚重感。可是胸前的一对螺旋纹却显得莫名其妙。同样的处理可见于美国大都会博物馆藏广胜寺壁画菩萨的双膝部分。这不禁令人想起了一个词——“曹衣出水”。当画家不再懂得利用衣纹线条的排布来表达人体起伏变化的奥秘时，线条就转变为这种近似于适合纹样的图案。更早的作例可见济南出土的武周时期的弥勒像。（图四）

类似以上举出的那些体现青龙寺壁画模拟唐风的细节俯拾皆是。很显然，壁画的风格、构图、题材都传承了中晚唐至五代期间的水陆画传统。但是否可以

注释：

①不同的另一个小细节是宝宁寺明王头三面中有一面作女相，青龙寺三面皆男相。

很确凿地说画师手中有并且使用了一套那个时期的粉本，还不能如此妄断，因为一些“新生事物”也同样出现在画面上。以幞头为例。

在腰殿南壁出现了古帝王的形象。两位帝王均戴幞头，且幞头两角上翘。（图五）前排帝王幞头两角纤细并呈对称的倒J形，说明内部一定有硬质支撑物，应即文献所述之“翘脚”。关于幞头脚的问题，孙机先生有过细致地讨论。^{[8](P163-164)}我以为，当是先有“垂脚”后有“翘脚”，因为先有了垂脚，才会想到用内置支撑物挺出形状装饰它。初唐阎立本绘唐太宗像幞头还是垂脚的。南宋赵彦卫《云麓漫钞》中把幞头从后周到宋代的演进史说得极清楚：

幞头之制，本曰巾，古亦曰折，以三尺皂绢，向后裹发。晋宋曰幕。后周武帝遂裁出四脚，名曰幞头，逐日就头裹之。……自唐中叶已后，诸帝改制其垂二脚，或圆或阔，用丝弦为骨，稍翘翘矣。唐末丧乱，自乾符后，宫城宦官皆用木围头，以纸绢为衬，用铜铁为骨，就其上制成而戴之，取其缓急之便，不暇如平时对镜系裹也；僖宗爱之，遂制成而进御。五代帝王多裹朝天幞头，二脚上翘。四方僭位之主，各创新样，或翘上而反折于下，或如团扇蕉叶之状，合抱于前。伪孟蜀始以漆纱为之，湖南马希范二角左右长丈余，谓之龙角，人或误触之，则终日头痛。至刘汉高祖始仕晋为并州衙校，裹幞头，左右长尺余，横直之，不复上翘，迄今不改。国初，脚不甚长，巾子势颇向前。今两脚加长，而巾势反仰向后矣。^{[10](P39-40)}

就目前的考古发现来看，这段叙述是令人信服的（文中句读，笔者略作修改）。这就引发了另一个有趣的问题：两位帝王的身份何解？榜题为“往古帝王王孙众”之下的帝王或王孙一共才三人，应是历史地位显赫之君。唐代皇帝中首屈一指的即是唐太宗，而太宗时代这种翘脚幞头尚未发明，五代帝王才普遍使用这种“二角上翘”的幞头，因此，很可能首服被画错了。什么原因呢？画师不可能像考古学家一样有能力忠实地复原某个时代的服饰，他们觉得是“古代的感觉”就可以了。那么，青龙寺水陆画“粉本”的创作者是什么时代的人呢？他很可能是宋人。腰殿北壁的“冥府六曹”（图六）皆头戴展脚幞头，按赵彦卫的叙述，这种幞头刘汉时已出现，宋代沿用。这也是粉本作者为宋人的佐证。

当然还有很多细节可以证明青龙寺粉本的唐代渊源，同时也有能说明宋人添加的蛛丝马迹。关键是如何把这两种不同时代的因素统合起来。粉本也是由一个祖本逐渐变异演化。虽然不能说青龙寺水陆画的粉本就是晚唐之作，但是可以肯定地说，它很大程度上保留了那个时代的风貌，为我们一窥唐代水陆画打开了一扇窗口。

二、主尊身份及其密教属性

腰殿主尊，除西壁三佛完整外，东壁、南壁主尊今已不存。笔者曾对其做出了复原：腰殿西壁主尊为三身佛，东壁主尊为四方佛，南壁主尊为炽盛光佛。^[2]



▲ 图四（左）青龙寺罗汉（中）大都会博物馆藏广胜寺壁画菩萨局部，（右）武周时期弥勒像，济南市出土，藏山东省博物馆



▲ 图五（左）青龙寺往古帝王像（右）阎立本《步辇图》局部之唐太宗 (P80-91)

毗卢遮那佛绘于西壁上层正中，占据西壁最重要的位置。（图七）三佛配二弟子。三佛均结跏趺坐于仰莲，下有八角束腰须弥座。当中一佛白色袈裟，头戴宝冠，面露微笑，手作毗卢印，当为毗卢遮那佛；左右二佛穿红袈裟。三佛头顶有白色祥云。毗卢遮那佛头顶另有华盖。二弟子均作梵僧相貌。由其宝冠和毗卢印确定为毗卢佛无疑。作为中尊与左尊的报身佛卢舍那佛，右尊应身佛释迦牟尼佛，构成三身佛。这与明代通行的水陆仪轨《天地冥阳水陆仪文》中佛部中首先奉请的三佛一致。《仪文》云：

南无一心奉请，……清净法身，大毗卢遮那佛；
南无一心奉请，……圆满报身，卢舍那佛；南无一心奉请，……化身释迦牟尼佛。^{[11] (P49)}

毗卢遮那佛，又曰大日如来，为佛教密宗所尊奉最高神明。密宗所有佛和菩萨皆自大日如来所出，在



▲ 图六 冥府六曹

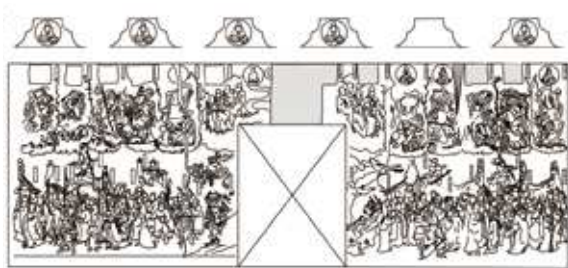
金刚界和胎藏界的两部曼荼罗中，大日如来都是居于中央位置，他统率着全部佛和菩萨，他是佛教密宗世界的根本佛。

东壁主尊四方佛图像已毁，原在东壁上方正中，与西壁三身佛相对。^{[11] (P89-90)} 四方佛源自五方佛。五方佛是密宗主尊佛，又称“五智佛”、“五智如来”。东方阿閼佛，南方宝生佛，西方阿弥陀佛，北方不空成就佛都是由中央大日如来（毗卢遮那佛）的法界体性智化现而出。或可简单地理解为，四方佛或五方佛皆由大日如来变化而来。礼拜四方佛的仪式在唐代应该是非常普遍的。唐善无畏、一行译《大毗卢遮那成佛神变加持经》即有：

复当于正受，次想四方佛。东方号宝幢，身色如日晖；南方大勤勇，遍觉华开敷，金色放光明，三昧离诸垢；北方不动佛，离恼清凉定；西方仁胜者，是名无量寿。^{[12] (卷一)}



▲ 图七 西壁三佛



▲ 图八 南壁线描图（灰色区域为缺失部分）



▲ 图九 腰殿东壁、南壁、西壁线描（红点为炽盛光佛，蓝点为天仙众神）

炽盛光佛图像原绘于南壁门楣上方，这个位置不仅是南壁正中，更是全殿水陆画的中心（图八）。在民国时被割取盗走，下落不明。判断此处为炽盛光佛的主要依据是两侧有黄道十二宫神，其他壁面同一层次（高度）的神也属天界之神，包括二十八宿、黄道十二宫、南斗六星、帝释、梵天、四值使者、四禅九天等众。（图九）正是《天地冥阳水陆仪文》中《迎请天仙仪》的图解。

在唐密佛经中，炽盛光通常和星宿信仰相结合。如一行撰《宿曜仪轨》、《北斗七星护摩法》。对俗世来说，其现实功能在于禳灾。^①如果此段确为炽盛光佛，这意味着炽盛光佛是早期水陆画中最重要之神。日本京都大学牧田谛亮在《水陆法会小考》一文中已经注意到了水陆法会与早期忏仪的关系，尤其是与

《炽盛光道场念诵仪》的联系。^{[13](P343—361)}如果把图像和仪轨两方面的材料结合起来看，很可能水陆仪轨和水陆画都是从炽盛光仪轨中演化过来的，至少他们之间的密切关联是毋庸置疑的。（图十）

如果笔者所作复原无误，那么三身佛、四方佛和炽盛光佛组合构成水陆画之正位系统。他们无疑都有唐密的共同渊源。现在令人疑惑的问题是水陆画中这种密宗主尊的组合究竟是普遍的还是个别的？是唐代的还是元代的？尽管我还不能很有把握地解答这个问题，但宝宁寺水陆画九佛中同样包括三身佛、四方佛，剩余两佛一尊为阿弥陀佛，另一尊身份不确定。这在一定程度上支持了青龙寺正位组合的普遍性。除此例以外，笔者所见其它水陆画主尊都不是这种组合。要知道，这个组合与明代通行范围最广的水陆仪



▲ 图十 北宋开宝藏《炽盛光佛顶大威德消灾吉祥陀罗尼经》卷首，藏奈良之上坊



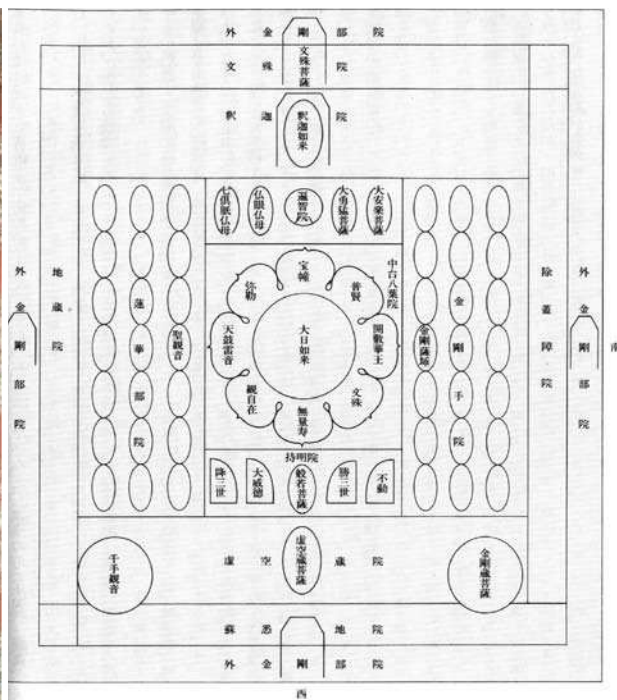
▲ 图十一 鬼子母众

注释：

①关于炽盛光佛图像研究，可参见廖畅《炽盛光佛构图中星曜的演变》，载《敦煌研究》2004年第4期；廖畅《炽盛光佛再考》，载《艺术史研究》第5辑，中山大学出版社2003年版，第229～369页。孟嗣徽《炽盛光佛变相图图像研究》，《敦煌吐鲁番研究》第二卷，101～148页，北京大学出版社1997年版。



▲ 图十二 胎藏界曼荼罗，藏日本京都教王护国寺



▲ 图十三 传真言院胎藏界曼荼罗示意图

轨《天地冥阳水陆仪文》所述六佛组合是有很大出入的。^①

另外还需提到的是，护法神系统中也保留了唐密的因素，如上文提到的十大明王。另外还有一些零散的密教护法神，列举如下：

1. 矩畔拏神众，图像漫漶，为执剑散发的武士像。矩畔拏又译作“鸠盘荼”。后一种译音魏晋时已有，矩畔拏则最早见于不空译《佛母大孔雀明王经》，是从属于南方增长天王的鬼众。

2. 坚牢地神众，一梵貌武将双手结于胸前，十指交叉，捧金刚杵。最早见于北凉昙无讖译《金光明经》。

3. 散支迦大将，亦见于不空译《佛母大孔雀明王经》，又译作“般支迦”。青龙寺图像为甲冑装武将，身后胡貌鬼卒为其执剑。

4. 鬼子母众（图十一），鬼子母作贵妇状，周边环列四个童子，其中一小儿为鬼卒托举，掩面哭泣。另有一鬼背童子。鬼子母音译“诃利帝母”，又称爱

子母、欢喜母，关于她的故事见“鬼子母失子缘”^[14]（卷九）。后世有多个版本的《揭钵图》表现其救子场面。

这个故事中，鬼子母为养育五百子而食人间小孩，后来佛答应为她们母子施食，也是佛教徒在用餐时先布施饿鬼传统的开始，与水陆画的主题相合。《鬼子母经》也是在唐代普及于中土。

以上四护法神在开元三大士的译经中屡有出现，是为水陆画中的又一唐密因素。

三、水陆画构图与曼荼罗之关联

以上从粉本之早期性和神祇的唐密属性两方面建立青龙寺水陆画与唐密之间的关联，余下的文字我想谈一些尚未厘清的成熟的想法，关于水陆画和曼荼罗之间的关系。然而，与研究唐代水陆画面临同样的尴尬，唐代曼荼罗图像绝大多数已经亡佚。日本京都教王护国寺藏《传真言院曼荼罗》虽绘于9世纪后半叶（属日本奈良时代），却可视作唐代胎藏界曼荼罗的遗例。下面以它为参照物进行比较。（图十二、

注释：

①《天地冥阳水陆仪文》中《邀请正位》一节共奉请六佛，依次为大毗卢遮那佛、卢舍那佛、释迦牟尼佛、弥勒尊佛、药师琉璃光佛、阿弥陀佛。

十三)

其一，胎藏界曼荼罗以大日如来为核心向四方展开；如果刨除青龙寺南壁来看，东西壁的地位是不对等的，西壁神格高于东壁，以毗卢遮那佛为中心，拓展为三身佛，接着与对面四方佛又可组合为五方佛，其余神祇由上层下层展开。这体现了密法的体系是以大日如来为整个宇宙的神格化主宰，一切宇宙万象皆始于大日如来而展开，反之，一切森罗万象也全归于大日如来。如同母之胎内孕育胎儿或种子，正是“胎藏界”的宗旨。

其二，胎藏界曼荼罗持明院诸尊出现了胜三世金刚、降焰魔尊、降三世明王、不动明王的四明王组合，皆周身散发火焰，其中降焰魔尊和降三世明王都具备三头六臂的特征。四明王是八大明王或十大明王的早期原型还是他们的删减版，现在还难成定论。从位置上看，四明王紧邻并处于中台八叶院之下，是胎藏界的最高护法神；青龙寺南壁的十大明王也是整个

水陆坛最高护法神。

其三，胎藏界曼荼罗外金刚部院出现了鬼众与荼吉尼众食骨饮血的惊悚场景；青龙寺北壁西侧以面然鬼王为中心的施食场景，四方鬼众前来争食，可与曼荼罗此段对应。

其四，外金刚部院还出现了黄道十二宫和罗睺等星神图像。黄道十二宫多以动物形象表示；此段对应青龙寺腰殿中间层次的众星神。

从以上初步比较，可看出水陆画与曼荼罗两者之间的许多对应点，两者都是所谓的“坛”，不同之处在于水陆画添加了本土道教和历史人物的内容。反之，胎藏界曼荼罗则是一个宗教性质相对纯粹的图式。这些内容既可以以平面的方式向四方延伸，也可以如法门寺出土宝函四十五尊像曼荼罗那样沿盂顶的九个平面篆刻，还可以雕凿在大足宝顶那样的山谷，或如张胜温《梵像卷》般一字排开。或许他们的不同只在于因地制宜的不同方案而已。

(责任编辑：侯慧明)

参考文献:

- [1] 孙博. 青龙寺水陆画研究. 中国美术研究年度报告 [R]. 北京: 人民美术出版社, 2011 年.
- [2] 失佚. 步掷金刚念诵仪. 大正藏 [Z]. 第 21 册, 台北: 新文丰出版社, 1973.
- [3] (宋) 法贤译. 佛说最上根本大乐金刚不空三昧大教王经. 大正藏 [Z]. 第 8 册, 台北: 新文丰出版社, 1973.
- [4] (唐) 不空译. 瑜伽集要焰口施食仪. 嘉兴藏 [Z]. 第 19 册. 台北: 新文丰出版社, 1987.
- [5] (宋) 遵式述. 金园集. 已续藏 [Z]. 第 57 册. 台北: 新文丰出版社, 1973.
- [6] [日] 圆仁. 入唐新求圣教目录. 大正藏 [Z]. 第 55 册, 台北: 新文丰出版社, 1973.
- [7] (唐) 达磨栖那译. 大妙金刚大甘露军拏利焰鬘炽盛佛顶经. 大正藏 [Z]. 第 19 册, 台北: 新文丰出版社, 1973.
- [8] 孙机. 中国古舆服论丛 [M]. 北京: 文物出版社, 1993.
- [9] 谢稚柳. 鉴余杂稿·唐周昉《簪花仕女图》的时代特性 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1979.
- [10] (宋) 赵彦卫. 傅根清点校. 云麓漫钞 [M]. 北京: 中华书局, 1996.
- [11] 天地冥阳水陆仪文 [M]. 北京: 北京大学图书馆藏本.
- [12] (唐) 善无畏, 一行译. 大毘卢遮那成佛神变加持经. 大正藏 [Z]. 第 18 册, 台北: 新文丰出版社, 1973.
- [13] [日] 牧田谛亮. 水陆法会小考. 杨曾文, 方广辑编. 佛教与历史文化 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2001.
- [14] (元魏) 吉迦夜, 昙曜译. 杂宝藏经. 大正藏 [Z]. 第 4 册, 台北: 新文丰出版社, 1973.

作者简介:

孙博 (1981—), 男, 辽宁沈阳人, 中国国家博物馆助理馆员。