

# 瞿昙寺瞿昙殿图像程序溯源\*

廖 晔

**内容提要** 青海乐都瞿昙寺瞿昙殿是河湟洮岷地区在明初营建并绘塑的一座藏传佛教殿堂,规模不大但布局周密,显示出它背后存在着强大而成熟的文化传统。其双五部图像对置及与善财童子五十三参图相结合的图像程序,可以追溯到元大都的皇家寺院,显示出汉藏文化交融中华严宗发挥了特殊影响。而从皇都到深山,藏僧朝礼圣地五台山道路上的太原可能起到了居间的纽带作用,地方性的政治文化中心值得关注。

**关键词** 瞿昙寺 元大都 皇家寺院 太原崇善寺 华严宗 图像程序

青海乐都瞿昙寺是明初肇建的藏传佛教寺院,在湟水流域政教史上长期发挥着重要作用<sup>〔1〕</sup>。作为明中央政府在藏区扶持的第一座寺院,瞿昙寺的政教制度和建筑绘塑在很多方面都具有开创性意义,并在安多地区广有影响。本文拟探讨该寺最早的殿堂瞿昙殿中的若干绘塑题材,追溯其可能的源头,从而管窥元至明初汉藏文化交流的途径与特点。

## 一 瞿昙殿简介

瞿昙寺第一座殿堂初创于洪武二十四年(1391),殿内正栋枋底面墨书“大明洪武二十四年秋岁在辛未季秋乙酉朔越六日庚寅”字样,二十六年由明太祖赐名“瞿昙”。该建筑的主要结构既采用当时甘青地区流行的汉式做法,又兼顾藏传佛殿设置右绕回廊的制度,形成独具一格的建筑格局,平面

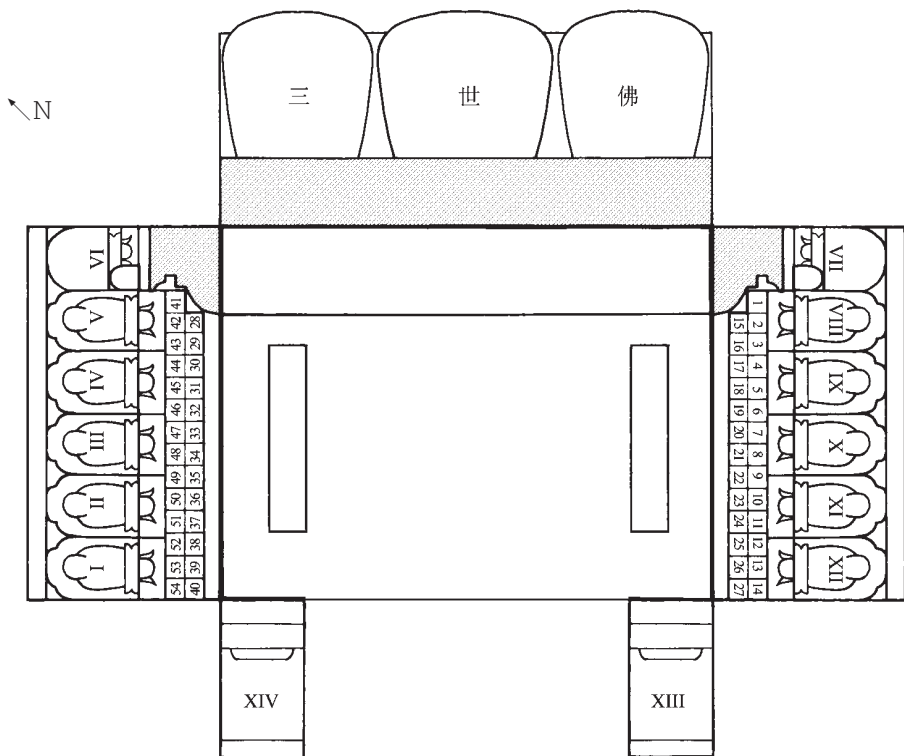
---

\* 本文为西藏项目“明代西北地区藏传佛教寺窟壁画与汉藏文化交流”(课题编号XZ1005)的阶段性研究成果。写作过程中蒙四川大学中国藏学研究所张长虹副教授与人民大学国学院博士研究生魏文惠赐资料,首都师范大学美术学院博士研究生钟子寅对瞿昙寺的深入研究于笔者颇富启发性,在此并致谢忱。

〔1〕 关于瞿昙寺历史与艺术概貌,参见张驭寰、杜仙洲:《青海乐都瞿昙寺调查报告》,《文物》1964年第5期,页46—53;谢佐:《瞿昙寺》,青海人民出版社,1982年;格桑本主编,青海省文化厅编著:《瞿昙寺》,四川科学技术出版社、新疆科技卫生出版社,2000年;谢继胜等:《藏传佛教艺术发展史》第五章第三至四节(廖晔撰)页421—465,上海书画出版社,2010年。

〔图一〕瞿昙殿内壁画分布示意图

I-V, VIII-XII: 五部密宗形象; VI-VII: 上师坐像; XIII: 四臂大黑天; XIV: 宝帐怙主; 1-54: 善财童子五十三参图。



接近方形<sup>〔1〕</sup>，开融合汉式建筑元素的藏传佛殿建筑之先河。

既然屋顶正枋题记年款在洪武二十四年九月，主体建筑落成竣工尚需一段时间，则绘塑大致应在洪武二十五年前后。殿内原塑三世佛与八大菩萨，现仅存正壁上的背光，所供主尊与两侧佛台上的造像为近年间陆续补塑而成〔图一〕。两侧壁主要壁面各表现五尊多面多臂的密宗神灵形象。从其持物、身相和座间表现的三昧耶与坐骑来看，两侧壁的题材均应与五部（梵pañcakula，藏rigs lnga）<sup>〔2〕</sup>思想有关，遗憾的是这部分壁画的图像志至今尚未得出令人满意的结论，本文在此对之亦将不作讨论，不过作为瞿昙殿绘塑整体的图像程序的重要部分，下文将会涉及。前壁门两侧分别绘四臂大黑天与宝帐怙主。天花在平基藻井中描绘五方佛（部分可能为后世补绘），亦为精心之作，颇能体现出当时卫藏艺术的风尚。两侧壁下部划分出54个方格，绘制精细，设色富丽，造型典雅，从汉文榜题及极富标志性的画面不难辨知，方格中描绘的是善财童子五十三参〔图二〕<sup>〔3〕</sup>。故事情节的发展并

〔1〕 现殿前抱厦为清乾隆四十七年（1728）添建。原建筑面阔进深比为1:1.3，稍显扁平，这可能是雏形期尚不完善的特点。参见吴蕊、程静微：《明初安多藏区藏传佛教汉式佛殿形制初探》，《甘肃科技》第21卷第12期（2005年12月），页171—178。

〔2〕 佛教密宗金刚界诸尊分属佛、莲华、金刚、宝、羯磨五部，各有部主、部母、菩萨、身相、台座、种子、三昧耶，对应五方、五智、五大等。

〔3〕 瞿昙殿壁画的描述参见谢继胜、廖旻：《青海乐都瞿昙寺瞿昙殿壁画内容辨识》，《中国藏学》2006年第2期，页191—202。

〔图二〕壁画善财童子五十三参图局部（48-50、34-36）  
瞿昙寺瞿昙殿右侧壁 采自格桑本主编：《瞿昙寺》



〔图三〕壁画四臂大黑天像局部 胸腹前的龙  
瞿昙寺瞿昙殿前壁门左侧



〔图四〕木板画宝生佛像局部：左右胁侍弟子像  
瞿昙寺瞿昙殿平基藻井

非按照右绕来安排，而是遵循先左壁再右壁、每壁的两栏从里到外的顺序。这应当是参照了汉式殿堂布局中的尊卑序列：以左侧为尊，以靠近主像的位置为尊。

壁画主体色调为红色，神像的装身具如宝冠、璎珞、臂钏、腕钏等部位金光辉耀。两壁的菩萨装形象趺坐于平缓的连弧拱形龕内，布局采用均匀的几何形分割，具有很强的秩序感，也体现了当时卫藏地区的寺院壁画与唐卡的构图、技法与审美特点。而在某些细微处也透露出汉地技艺与趣味的影响：如炉火纯青的沥粉堆金，须弥座间双狮作戏绣球状，大黑天胸腹前

的蛇鬘造型仿造汉地龙的形象〔图三〕，诸尊装身衣物上的图案等等。又如在天花平基木板画中，佛身旁的弟子挟锡杖、持钵和佛经，其中右胁侍弟子手中的是印、藏等地流行的梵篋，而左胁侍弟子手中的无疑是汉式卷轴，惟妙惟肖〔图四〕。

侧壁下部壁画上的善财躬身合掌，头上三抓髻，束肚兜，赤足，一派天真稚气，只有天衣和头光表明他不同寻常的身份。此图基本上是自汉地艺术一脉，如善财形象中反复出现的“三白法”，即额头、鼻、下颌染白粉，这种赋色方法始见于唐代，在明代的工笔人物画中仍能见到〔图五〕。然而，



也有一些细节证明画师非常熟悉藏式艺术：例如文殊菩萨为黄色身相<sup>①</sup>，善知识身后有虹光；又如海云比丘跌坐木椅〔图六〕，从形象到构图非常类似禅宗顶相，但其多折的发际线的画法则参考了藏式造型(参见〔图四〕)。五十三参图的整体色调、构图等均与主要壁画五部尊像和谐统一，全无生涩、怪异、勉强之感。不过，这个题材在藏传佛教艺术中并不多见，因此它的出现仍令人感到突兀，探究其脉络对于研讨明早期汉藏文化的交流颇具意义。

〔图五〕壁画善财童子五十三参图局部：  
第48幅参妙月长者时的善财童子  
瞿昙寺瞿昙殿右侧壁



〔图六〕壁画善财童子五十三参图局部：  
“第叁参海云比丘”中的海云比丘  
瞿昙寺瞿昙殿左侧壁



## 二 早期藏传佛教艺术中的善财故事壁画——塔布寺集会殿

绘制善财童子五十三参图依据的文本是《华严经·入法界品》<sup>②</sup>。华严经以此品篇幅最长，亦颇能总摄华严思想之根本。在汉地，表现这个故事的成组画面最初出现在华严经变当中，随后发展出每次参访用一个典型画面来表现的形式。传世较早的作品可举《佛国禅师文殊指南图赞》为例，它由北宋释惟白(号佛国禅师，生卒年不详)图赞，张商英(1043—1121)序述，约成书于北宋元符三年(1100)，南宋理宗时期(1224—1264)已见付梓<sup>③</sup>。

而在印度，华严经美术遗存相对较少，只零散地发现有《十地品》(梵Daśabhumika)和《入法界品》(梵Gaṇḍavyūha)等文本。尼泊尔尚有插图梵文写本传世，其中有四叶《入法界品》梵篋(亚洲学会Asia Society藏)制作于11世纪晚期至12世纪早期，中央绘插图，画面相对简单，或在善财童子身边表现树木，或表现善财与善知识对坐参访，仅有简单的帷幔示意室内空间，此外不过是坐具、佛塔等简单的

① 西藏艺术中文殊菩萨的身相严格遵守仪轨的规定，常见的有黄文殊(vjam dbyangs ser po)、白文殊(vjam dbyangs dkar po)、红黄文殊(vjam dbyangs dmar ser，即五字文殊vjam dbyangs a ra pa tsa na)、黑文殊(vjam dbyangs nag po)等等，除身相而外，持物、修法亦各不相同。

② 对善财故事画的概括性研究可参见Jan Fontain: *The Pilgrimage of Sudhana: A Study of Gaṇḍavyūha Illustrations in China, Japan and Java*, Mouton, 1967; 廖暘:《妙意童真末后收 五十三门一关钮——善财童子五十三参图概览》，载王晓丽等主编：《宗教信仰与民族文化》第3辑，页158—211，社会科学文献出版社，2009年。

③ 见罗凌：《〈佛国禅师文殊指南图赞〉作者考略》，《图书与情报》2005年第3期；同氏：《无尽居士张商英研究》页228—229，四川大学文学与新闻学院2006年博士学位论文。关于该书不同版本的考订，可参见椎名宏雄：《〈佛国禅师文殊指南图赞〉の諸本》，鎌田茂雄博士古希記念会编：《華嚴學論集》页467—484，大藏出版株式会社，1997年。

〔图七〕《华严经·入法界品》写本插图

尼泊尔,塔库里(Thakuri)时期。棕榈叶上着墨、不透明水彩颜料,写本每叶尺寸5.1×54.6厘米。亚洲学会藏,图片来自官方网站



图像而已〔图七〕<sup>〔1〕</sup>。其中善财童子的造型是年轻健美的男子形象,与同时代汉地善财的小儿形象迥异<sup>〔2〕</sup>。

西藏《入法界品》在前宏期已存在藏译本。藏文全本共一百十五卷,具名Sangs rgyas phal po che zhes bya ba shin tu rgyas pa chen povi mdo,9世纪上半叶由胜友(梵Jinamitra)、天王菩提(梵Surendrabodhi)等印度高僧与藏人智军(藏Yeshes sde,梵Jñānasena)从梵文译出,并由另一位藏人译师遍照(梵Vairocana)复校,今收入德格版藏文大藏经甘珠尔第三“华严部”,通帙三五至三八<sup>〔3〕</sup>。众所周知,胜友等梵僧是赤德松赞时期的马年(802)延请来的,从该品收入当时的《丹噶目录》(dKar chag ldan dkar ma)来判断,西藏至迟在目录编成之时,亦即814年前后便接触到华严经。至元二十二至二十四年(1285—1287),元世祖命高僧对勘汉藏文佛经,认定华严经的藏译本系从汉本译出,二者对同<sup>〔4〕</sup>。而依布顿大师见识,毗卢遮那校正了《大方广如来品》14卷、《金刚幢回向品》13卷、《十地品》8卷、《普贤行愿品》16卷、《教示如来出生品》5卷、《出世间品》11卷、《华严品》30卷,尚缺《极广藏品》、《妙音庄严品》、《莲华庄严品》、《极广经》等<sup>〔5〕</sup>。这里的《华严品》30卷与汉译《入法界品》(八十华严中该品为21卷)大致相当。比较两种观点,当以布顿所说为是,藏文本并非译自汉文本,逐品检点二者内容亦有参差。至元年间对勘时何以发生这样大的认识差错,是一个有意思的问题。

根据西藏艺术史专家阿米·海勒(Amy Heller)的研究,西藏早期寺院,也是西藏最神圣的寺院之一——拉萨大昭寺最古老的木雕作品上,已经出现了这个题材〔图八〕。<sup>〔6〕</sup>这些木雕的年代应在

〔1〕 类似作品也见于洛杉矶县立艺术博物馆(Los Angeles County Museum of Art)藏Nasli and Alice Heeramaneck收集品,第M.71.1.1f号,5.1×55.3厘米,馆方断代为1150—1175年。画面表现善财求法于一位夜神。

〔2〕 佛经中“童子”(梵kumāra)原意并非儿童,而是发心求道、尚未剃度的男童或青少年,至于具体的年龄段,不同文本有不同理解,但至迟在盛中唐时期已把善财童子理解为总角小儿。参见前掲廖旻:《妙意童真末后收 五十三门一关钮》,页170—172。

〔3〕 宇井伯寿等编:《德格版·西藏大藏经总目录(上)》页11,台北:华宇出版社,世界佛学名著译丛29。

〔4〕 见(元)释庆吉祥等集:《至元法宝勘同总录》卷第二,《大正新修昭和法宝总目录》第2卷,页190。对于该经录的研究可参见黄明信:《汉藏大藏经目录异同研究——〈至元法宝勘同总录〉及其藏译本笺证》,中国藏学出版社,2003年。其中关于华严部的笺证见页46。

〔5〕 蒲文成译:《布顿佛教史》页149,甘肃民族出版社,2007年。该书写成于1322年,此说亦为松巴堪布·益西班觉(1704—1788)《如意宝树史》等著作所沿用。

〔6〕 Amy Heller: “The Lhasa gtsug lag khang: Observations on the Ancient Wood Carvings,” *Tibet Journal* vol. XXIX, no. 3 (Autumn 2004).

肇建大昭寺之时，即吐蕃赞普松赞干布治下的7世纪中叶，大约在639年前后<sup>①</sup>。学者们普遍注意到，这些雕刻精细的门框、木柱与柱头体现了尼泊尔的审美趣味，可能有尼泊尔（当时属离车毗时期Licchavi Period）木匠投身其中。这自然令人联想到上面提及的尼泊尔写本插图（见〔图七〕），也可以解释为什么早在西藏翻出华严经之前就出现了表现善财故事的作品。不过，尼泊尔写本插图的年代无疑要晚很多，而且大昭寺仅有不多的几处木雕疑似刻画《入法界品》故事，且画面简单，缺乏具有决定意义的图像细节。因此，在没有文本印证的情况下，对这些木雕的判断仍以暂持审慎态度为宜。即便题材辨识无误，由于木雕年代早于《华严经》的翻译，它也无法反映当时西藏本土对该经的接受情况。

目前来看，藏传佛教艺术中确切而完整地表现《入法界品》故事的，应以塔布寺为最早。塔布寺（Ta pho chos vkhor）是西喜马拉雅地区的首批寺院之一，坐落在下斯匹蒂河谷（sPi ti，今属印度喜马偕尔邦Himachal Pradesh），寺中主殿集会殿（gtsug lag khang）最为古老，历史可追溯到996年，1042年重修。集会殿以周壁泥塑金刚界坛城而闻名，塑像上方则描绘十方佛、坛城众神组像，其中包括三部怙主（Rigs gsum mgon po）和法界语自在文殊坛城（梵Dharmadhatu—vagiśvara—mañjuśrī—maṇḍala）中的护神形象；塑像下部的壁面上描绘有壁画，其中北半部为佛传，南半部为善财童子五十三参。按照右绕的程序来看，从前殿（sgo khang门殿）进入大经堂内，门南侧恰是善财初遇文殊并经指点走上参访的历程，故事沿着南侧壁发展，到后门南侧正好到故事的结局，即善财来到普贤的宫殿。再环绕，从后门北侧开始佛传情节，转至门北侧为涅槃场景〔图九〕。

塔布寺五十三参故事壁画保存着深棕褐色的藏文榜题，倍是珍贵，目前主要有斯泰因克尔讷（Ernst Steinkellner）的几种研究成果<sup>②</sup>。他辨认出42块榜题框（部分空白），并将多种藏文本进行了

〔图八〕善财童子参访善知识

拉萨大昭寺弥勒殿（强巴拉康） 参见 Amy Heller: “The Lhasa gtsug lag khang: Observations on the Ancient Wood Carvings,” *Tibet Journal* vol. XXIX, no. 3 (Autumn 2004), fig. 6.



① 目前来看，放射性碳同位素年代测试的结果也支持大昭寺主体建筑及装饰木雕构件的年代在松赞干布时期的观点。见 André Alexander, *The Temples of Lhasa*, Serindia, 2005, p. 54.

② Ernst Steinkellner: *Sudhana's Miraculous Journey in the Temple of Ta pho: The Inscriptional Text of the Tibetan Gaṇḍavyūhasūtra Edited with Introductory Remarks*, Serie Orientale Roma LXXXVI, Rome: IsMEO, 1995;

Idem: *A Short Guide to the Sudhana Frieze in the Temple of Ta pho. Published on the Occasion of the Monastery's Millennium*, Vienna: Arbeitskreis für Tibetische und Buddhistische Studien, Universität Wien, 1996;

Idem: “Notes on the Function of Two 11th—century Inscriptional Sūtra Texts in Tabo: Gaṇḍavyūhasūtra and Kṣitigarbhasūtra”, in C. A. Scherrer—Schaub and E. Steinkellner (eds.): *Tabo Studies II. Manuscripts, Texts, Inscriptions, and the Arts*, In Roma, Serie Orientale Roma LXXXVII, 1999, pp. 243—274.



西

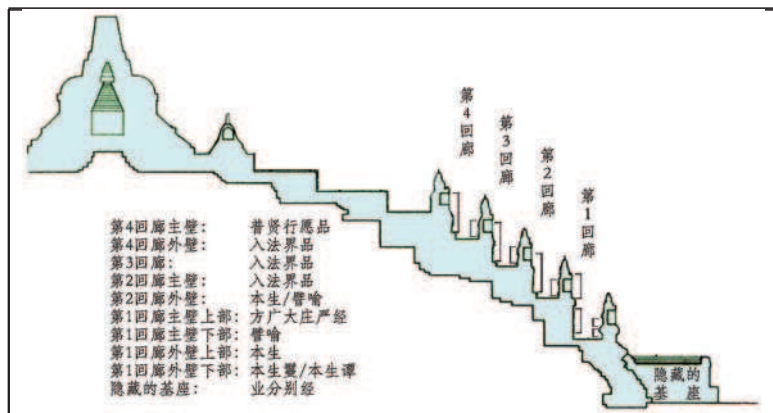


研究者们敏锐地注意到，塔布寺集会殿的图像程序与印尼爪哇岛中部的婆罗浮屠相似：它们展现了坛城设计与佛传、善财故事的结合<sup>3</sup>。婆罗浮屠(Borobudur)堪称印尼佛教文化的巅峰，围绕其年代存在多种观点，目前一般认为完成于9世纪上半叶<sup>4</sup>。在一块842年碑铭中，著名的古文字学家J.G. de Casparis发现了bhumisambha—rabhudara一词，并认为它是婆罗浮屠的原名。这个词可阐释为“十地积善之山”，结合整体建筑形制来看，婆罗浮屠的十层象征世界的三界、菩萨的十地<sup>5</sup>。这也是目前看来最为允当并被学术界普遍接受的观点。

了然。在善财前往妙峰山参德云比丘(梵Meghaśrī)的不同版本上, 婆罗浮屠的构图和表现方式别具一格〔图十一: 1〕, 其他几个版本则均强调了德云比丘置身“别峰”, 与善财遥相呼应。塔布寺同题

«6» 详见Jan Fontain: *op. cit.*, pp. 116—174; L. O. Gómez and H.W. Woodward, Jr. eds.: *Barabudur: History and Significance of a Buddhist Monument*, Berkeley, 1981, pp. 1—14.

〔图十〕婆罗浮屠剖面结构、浮雕位置与其表现的文本示意图



〔图十一：1〕浅浮雕善财童子参德云比丘

婆罗浮屠9世纪上半叶。John N. Miksic: "The Buddhist-Hindu Divide in Premodern Southeast Asia," NSC Working Paper Series no.1 (Sept. 2010, 电子杂志), p. 20, fig. 5.



〔图十一：2〕壁画善财童子参德云比丘

塔布寺集会殿东壁, 1042年前后, Deborah E. Klimburg-Salter, et al, Tabo: A Lamp for the Kingdom, p. 124, fig. 120.



〔图十一：3〕善财童子第二诣妙峰山参德云比丘

出自《佛国禅师文殊指南图赞》，底本为宋刊本



〔图十一：4〕第二至胜乐国参德云比丘，得忆念诸佛普见法门之处

出自山西太原崇善寺藏五十三参册页，明成化十九年(1483)，底本绘制于1391年或稍前

壁画〔图十一：2〕与汉地〔图十一：3-4〕和瞿昙寺的版本〔图十一：5〕相比，除了按照藏西的青年来塑造善财之外，并不强调山巅危峙，而是用活跃的野生动物来突出表现山林野趣，特色鲜明。特别要注意的是，婆罗浮屠的图像志程序与塔布寺并不相同：它在下层主要表现本生(梵jātaka)，第一层回廊内壁上栏一圈为佛传；第二层回廊外壁仍表现本生和譬喻(梵avadāna)故事，内壁上下两栏开始表现善财童子故事，直到第四层回廊外壁。无论从出现的次序还是所占的分量看，佛传故事在婆罗浮屠所占比重并不能与善财经历相提并论。

有学者认为塔布寺受到来访的阿底峡(梵



〔图十一：5〕第貳参德云比丘  
瞿昙寺瞿昙殿壁画2 1392年前后



Atiśa.982—1054)的影响<sup>41</sup>。阿底峡最重要的上师之一为金洲大师法称(梵Suvarṇadvīpa Dharmakīrti, 藏gser gling pa), 他在金洲(今印尼苏门答腊)逗留了12年, 完全有可能接触到以婆罗浮屠为代表的旷世艺术瑰宝, 考虑到这一点, 他的确可以成为婆罗浮屠与塔布寺之间的桥梁。不过目前主流的意见是, 在这位大师到来之前, 塔布寺的重修事业已经完工<sup>42</sup>, 另外, 阿底峡赴桑耶寺, 阅览寺中度藏的经论, 发现了多种印度已经失传的梵本, 惊喜感叹, 之后抄写了《明显中观论》、《华严经》等寄归本国<sup>43</sup>。华严是大经, 我们不知道让阿底峡如获至宝的《华严经》是该经的哪部分, 不过这一记载说明在当时的金洲, 《华严经》至少也部分失传, 这一点令人进一步怀疑塔布寺与婆罗浮屠之间的关联。塔布寺集会殿这种安排精致、逻辑严密的图像志程序堪称是独一无二的(unparalleled)<sup>44</sup>。

不过, 婆罗浮屠仍为我们深入理解塔布寺提供了一些线索。它乃是夏连特拉王朝黄金时代的杰作, “夏连特拉”(梵Śailendra=Śailaindra)意为群山之王, 婆罗浮屠也正用这座山一样宏伟的建筑来纪念那些被视为佛化身的国王。历史上佛教世界普遍存在统治者自许为佛、菩萨或天神的现象, 从而把在家为转轮王、出家为佛的说法结合起来。《华严经》就是这种思想的载体之一<sup>45</sup>。在藏西古格王国的历史上, 同样出现过神王合一、崇拜祖先的传统。出家为僧的王族被称为“天喇嘛”(lha bla ma), 西藏历史上只有10、11世纪藏西的诸王才会用这种形象出现<sup>46</sup>。这种做法将佛教的正统与王族世系的正统并举, 为后来西藏政教合一体制的出现与发展埋下了伏笔。金伯格—萨尔特(Deborah Klimburg—Salter)探讨过塔布寺集会殿壁画中的天喇嘛“图像志模板”(iconographic template): 在四众信徒拥簇着释迦牟尼说法的壁画上, 如果把主尊替换为僧装但具头光的益西沃(Ye shes vod)就成了供养人画面<sup>47</sup>。从这个角度考虑, 塔布寺集会殿善财壁画的图像学内涵并未在瞿昙殿体现出来, 这种分野比技法、风格、构图、布景、造型等外在的不同更为重要, 很难依据题材的线索把塔布寺与瞿昙

〈1〉 见Raoul Birnbaum: *Studies on the Mysteries of Mañjuśrī: A Group of East Asian Maṇḍalas and Their Traditional Symbolism*, Boulder, CO: Society for the Study of Chinese Religions, 1983, pp. 28—29.

〈2〉 见Klimburg—Salter: *op. cit.*, pp. 91 and 105.

〈3〉 见法尊译述:《阿底峡尊者传》, 载张曼涛主编:《现代佛教学术丛刊》72“密宗教史”, 页三三八, 台北:大乘文化出版社, 1979年。

〈4〉 见Klimburg—Salter: *op. cit.*, p. 62.

〈5〉 持此说者如古正美:《武则天的〈华严经〉佛王传统与佛王形象》, 袁行霈主编:《国学研究》第7卷, 页279—321, 北京大学出版社, 2000年; 同氏:《从南天乌荼王进献的〈华严经〉说起——南天及南海的〈华严经〉佛王传统与密教观音佛王传统》,《佛学研究中心学报》第五期(2000年7月), 页159—201。

〈6〉 见Georgios T. Halkias: “Tibetan Buddhism Registered: A Catalogue from the Imperial Court of ‘Phang Thang’”, *The Eastern Buddhist*, New Series, vol. 36, nos. 1—2, p. 78.

〈7〉 Deborah Klimburg—Salter: “Tradition and innovation in Indo—Tibetan painting. Four preaching scenes from the life of the Buddha, Tabo mid 11th century”, in: B. Kellner, H. Krasser, H. Lasic, M. T. Much, H. Tauscher (eds.): *Pramāṇakīrtiḥ. Papers Dedicated to Ernst Steinkellner on the Occasion of his 70th Birthday*, Wiener Studien zur Tibetologie und Buddhismuskunde 70.1 and 70.2. Wien, 2007, pp. 438—439.

殿联系起来。

这不得不让人想到，瞿昙殿的善财图像另有渊源。

### 三 卫藏与善财童子五十三参图

在藏西之外，笔者浅陋，尚未在卫藏地区见到完整表现善财童子五十三参的作品。不过从文献记载来看，这个题材并非全无痕迹：根据《后藏志》的叙述，著名的江孜法王饶丹衮桑帕巴之父衮嘎帕<sup>①</sup>在34岁时，也就是铁马年(1390)，为自身修持开始修建如意宝洲(bsam vphel rin po chevi gling)江孜寺，1397年告成。此寺走廊画的是巨幅利见佛<sup>②</sup>、过去佛燃灯、未来佛弥勒、西方极乐世界、东方妙喜世界、药师佛、罗汉、十二宏化(mdzad pa bcu gnyis)、本生、诺桑童子依止上师、度母、尊胜佛母和护门四大天王<sup>③</sup>。

1933年藏学家图齐(Giuseppe Tucci.1894—1984)考察塔布寺，两年后发表报告时，把他在集会殿榜题中发现的“善财”(Nor bzang)误认作爱慕紧那罗女悦意(梵kimnari Manoharā)的另一个善财<sup>④</sup>。那个本生故事渊源很早，在西藏也喜闻乐见<sup>⑤</sup>。尽管他也注意到故事情节并不相同，况且塔布寺的诺桑并非王子，而是商主子(tshong dpon gyi bu)。不过，《后藏志》的记载相当明确，江孜寺里依止

---

① 全称bDag po chen po nang chen kun dgav vphags pa, 1357年生。

② 梵Amoghadarśin, 藏mThong ba don ldan, 又译“不空见佛”，为三十五佛之一。但疑这里指释迦牟尼，与后文的燃灯、弥勒构成三世佛的组合。可参见如下记载：“自土狗年(1418)三月三十日起，饶丹衮桑帕聘请三十七名裁缝用二十七天缝制了利见佛的缎制佛像，佛像正中是高达八十肘的释迦佛，眷属为双二胜，作伴的客位神像是：燃灯佛、弥勒佛、十六罗汉。”载觉囊达热那他(余万治译，阿旺校订)：《后藏志》页27—28，西藏历史文库，西藏人民出版社，2002年。

③ 见《后藏志》页26。相应的藏文原文为：

de nyid kyi dgung lo so bzhi zhes pa lcags pho rta la vdi nyid kyi thugs dam du rgyal mkhar rtsevi gtsug lag khang bsam vphel rin po chevi gling bzhengs shing grub par mdzad/ …… khyams la bris pa sku chen mo mthong ba don ldan/ vdaz pavi sangs rgyas mar me mdzad/ ma byon byams pa/ bde ba can gyi zhing bkod/ mngon dgavi zhing bkod sangs rgyas sman bla/ thub dbang gnas brtan/ mdzad pa bcu gnyis/ skyes rabs/ gzhon nu nor bzang gi bla ma bsten pavi tshul sgrol ma/ rnam rgyal/ sgo bsrungs rgyal chen bzhi sogs la vkhor tshogs ji vos pa sgrub thabs dang mdo rgyud las bshad pa dang mthun pa (Jo nang Tā ra na tha: *Myang yul stod smad bar gsum gyi ngo mtshar gtam gyi legs bshad mkhas pavi vjug ngogs zhes bya ba bzhugs so*, 页48—49, 西藏人民出版社, 1983年)

④ Giuseppe Tucci: *Indo—Tibetica* vol. III. 1 “Templi del Tibet Occidentale e il loro Simbolismo Artistico. Spiti e Kunavar”, Roma, 1935, pp. 75—77. 汉译本见魏正中、萨尔吉主编：《梵天佛地》第三卷“西藏西部的寺院及其艺术象征”第一册“斯比蒂与库那瓦”页53—54，上海古籍出版社、意大利亚非研究院，2010年。

⑤ 关于该故事文本辗转流传情况的概述，可参见Padmanabh S. Jaini: “The Story of Sudhana and Manoharā: An Analysis of the Texts and the Borobudur Reliefs”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* vol. 29, no. 3 (1966), pp. 533—558.

藏文《狮子师本生鬘·紧那罗女与诺桑》和《菩萨本生如意藤·诺桑明言》情节接近而文体不同，后者改编成的《诺桑法王》(Chos rgyal Nor bzang)为八大藏戏之一，极受西藏民间欢迎。参见郑筱筠：《藏族〈诺桑王子〉故事的印度渊源考》，《思想战线》2003年第5期；刘守华：《一个佛经故事的传译与蜕化——也说〈善财与悦意〉和〈诺桑王子〉》，《民族文学研究》2006年第4期。

上师的“诺桑童子”应该不会与同名的其他人物混淆。有意思的是，释迦本生、佛传故事(十二相成道)再次与善财参访善知识关联到一起。遗憾的是此寺现已无存，无法比照，但其走廊壁画描绘的其他题材与夏鲁寺、白居寺大殿经堂周壁壁画没有大的区别<sup>①</sup>，期冀将来的调查能觅得遗珠。参考时代相去不远的上述寺院殿堂，疑江孜寺里的佛传与善财故事不一定是塔布寺式的长卷式构图，而很有可能是在方形画幅中分格表现的。

此外，在汉文文献中还能找到一处关于五十三参图的记载，或与卫藏有关。清康熙戊辰(1688)，福建福州鼓山涌泉寺将诸祖道影、禅门五宗和西天东土应化圣贤以及天台、华严、慈恩、净土、律宗诸祖影像传赞整理为一部三册，供奉于正法藏殿。与此同时，寺中“马法秀东王公<sup>②</sup>”之子希圣、希贤、希尹所施宣德间(1426—1435)乌斯藏比丘海峇金画华严善财童子五十三参图赞一部，同供于藏殿大藏经橱内<sup>③</sup>。明代文献中的“乌斯藏”(dbus gtsang卫藏)即西藏中部，这件作品是如何被创作出来并最后来到福建的，并不清楚。但是它很有可能是藏族僧人画家在汉地的创作。“金画”，应指在磁青纸或类似材料上用泥金绘制；“图赞”应类似于《文殊指南》这样的形式。海峇事迹不详，待考<sup>④</sup>。

## 四 《元代画塑记》记载中的蛛丝马迹

就瞿昙殿的美术史研究而言，目前最大的课题之一就是图像题材的辨识。两侧壁相对的五部密宗形象并非昙花一现，它在瞿昙殿后的宝光殿<sup>⑤</sup>再次出现，并影响到周边的妙因寺万岁殿等。而在卫藏地区，这并不是常见的图像安排。夏鲁寺一层两侧甘珠尔殿(bkav vgyur lha khang,又称犀牛皮殿)和三门殿(sgo gsum lha khang)，均以主要幅面绘画菩萨装五方佛形象，但他们并非多面多臂，而且两殿壁画绘制于13世纪，年代略有早晚，因此难于认定二者出自统一规划。

佚名《元代画塑记》是记述元中晚期宫廷艺术的重要著作。如下三条记载对本文关心的问题来说尤为重要，分析它们可以觅得一些线索。

① 尽管没有展开深入论述，熊文彬已提出这一点：“1397年吉祥江孜如意宝寺的建成一定影响到饶丹贡桑帕对白居寺的修建，从大殿的布局来看同白居寺大殿的布局近似”(《江孜法王与白居寺的创立》，载陈庆英主编：《藏族历史宗教研究》第一辑，页168，中国藏学出版社，1996年)。

② 根据《鼓山为霖和尚餐香录》卷上“小参”可知其人王梅，乃太封君王继本之子(《卮新纂续藏》卷七二，页620)。其家富收藏，还“藏元人钱舜举所画《鬼子母揭钵图》，极其精妙”(《鼓山为霖和尚餐香录》卷下“题跋·题揭钵图”，《卮新纂续藏》卷七二，页629)。

③ (清)为霖：《鼓山为霖禅师还山录》卷四“记·鼓山诸祖道影记”，《卮新纂续藏》卷七二，页669—670。

④ 目前仅能找到一位与西藏艺术有关的同名人物，但二者显非一人：“清海峇仿乌斯藏紫金十八真者像卷，磁青纸本，纵九寸二分，横一丈二尺七寸四分。描金，布景、人物。卷末下方泥金楷书款题：‘嘉庆丁卯(1807)解制日，仿乌斯藏紫金十八真者像。楚郡海峇画。’印二：‘海峇’、‘有发僧’，均白文。”(古物陈列所：《内务部古物陈列所书画目录》页730—731，徐娟主编：《中国历代书画艺术论著丛编》13，中国大百科全书出版社，1997年，影印自1925年北京京华印书局代印本)

⑤ 藏文作bavu gwong sde或jo khang rin chen vod vbar。修建于永乐十六年(1418)，此殿由明成祖赐名，并赐金铜像供奉于殿内。



仁宗皇帝皇庆二年（1313）八月十六日，敕院使也讷：大圣寿万安寺内，五间殿、八角楼四座，令阿僧哥<sup>〔1〕</sup>提调其佛像计，并稟搆思哥斡节儿八哈失<sup>〔2〕</sup>塑之；省部给所用物，塑造大小佛像一百四十尊。东北角楼尊圣佛七尊；西北趺楼内山子二座，大小龕子六十二、内菩萨六十四尊；西北角楼朵儿只南砖一十一尊，各带莲花座光焰等；西南北（按：北字当为衍文）角楼马哈哥刺等一十五尊；九曜殿星官九尊；五方佛殿五方佛五尊；五部陀罗尼殿佛五尊；天王殿九尊；东西（按：当作东南）角楼四背（按：当作臂）马哈哥刺等一十五尊<sup>〔3〕</sup>。

大圣寿万安寺即今之北京白塔寺，这段文字中提到的塑像，如尊圣佛（疑为顶髻尊胜佛母）、朵儿只南砖（rDo rje rnam vjoms坏相金刚、摧碎金刚）、马哈哥刺（梵Mahākāla大黑天）与四臂马哈哥刺均属典型的藏传佛教神祇。唯九曜殿的设置显系汉地传统。如10世纪时的洛阳天宫寺<sup>〔4〕</sup>、北宋京城景德寺后、山东青州龙兴寺<sup>〔5〕</sup>均设九曜（耀）院。另武宗至大三年（1310）大崇恩福元寺塑造“十一□殿菩萨一十一尊”<sup>〔6〕</sup>，当即十一曜殿<sup>〔7〕</sup>。而五方佛殿、五部陀罗尼殿则可以联想到瞿昙殿的两壁五尊。元代皇家大寺中主供五方如来的例子很多，如大天寿万宁寺有著名艺术家阿尼哥主持铸造的五佛<sup>〔8〕</sup>，大德九年（1305）他还奉皇后懿旨在该寺中心阁用铜铸造阿弥陀等五佛<sup>〔9〕</sup>。又如大天源延寿寺正殿奉佛五尊，后殿为五方佛五尊<sup>〔10〕</sup>，这里呈现为一种前后关系。大圣寿万安寺的五方佛殿与五部陀罗尼殿方位不明，因此其间的关系尚难判定。至于西南角楼的大黑天更无具体的描述，从各种线索判断

〔1〕 著名的尼泊尔艺术家阿尼哥之子。

〔2〕 藏文Chos kyi vod zer（“法光”）。畏兀儿译师、高僧，曾任国师，对蒙古语语言发展亦有很大贡献。“八哈失”为蒙古语bagši的音译，指老师。

〔3〕 佚名：《元代画塑记·佛像》页一五，人民美术出版社，1964年。标点有改动。

〔4〕 《宋高僧传》，《大正藏》卷50，页887。

〔5〕 此据青州博物馆藏后晋高祖天福五年（940）香炉座铭文。

〔6〕 《元代画塑记》页一三至一四。原文但称“新建寺”，根据年代判断应指1308至1312年间修建的大崇恩福元寺。

〔7〕 汉传佛教中对星曜的崇拜可参见廖珣：《炽盛光佛再考》，载《艺术史研究》第五辑，中山大学出版社，2003年；同氏：《炽盛光佛构图中心星曜的演变》，《敦煌研究》2004年第4期。该题材在其他宗教中同样有体现，如元大都的白云观有刘元造十一曜像，“奇妙为世所称道”，见（元）虞集：《道园学古录》卷七《刘正奉塑记》。

〔8〕 （元）程钜夫：《雪楼集》卷七，《凉国敏慧公神道碑》。

〔9〕 《元代画塑记·佛像》页二九。元规划设计大都时选定了一个中心，在此建中心台，其东十五步（约合23米）建中心阁，明永乐十八年（1420）改建为钟楼。

〔10〕 《元代画塑记·佛像》页二三。“佛五尊”未必等同于五佛，也可以是一佛二菩萨二弟子或其他形式的一铺五尊。不过参考“各带须弥座及光焰”的补充描述，如果尊格不等，菩萨、弟子、护法神的坐具背光等一般应与主尊有别，因此存在为五佛的可能性。

可能是当时最流行的二臂持挺的大黑天即宝帐怙主<sup>41</sup>；他与东南角楼安排的四臂大黑天一起，正与瞿昙殿南壁(前壁)东西两侧的壁画选材和布局一致。

〔英宗延祐〕七年十二月六日(1321年1月4日)，进呈玉德殿<sup>42</sup>佛样，丞相拜住、诸色府总管朵儿只奉旨，正殿铸三世佛，西夹铸五方佛，东夹铸五护佛<sup>43</sup>陀罗尼佛。……成造出蜡镏石铸造三世佛三身，出蜡镏石铸五方佛五身，出蜡镏石铸五护陀罗尼佛五身<sup>44</sup>。

玉德殿位于元大内后宫中心建筑延春阁的西侧，既是皇帝起居听政的便殿，也在此进行法事活动<sup>45</sup>。元人清楚地记载了玉德殿的规模、装饰特点及以其为中心的建筑群的平面布局：“玉德殿在清颢〔门〕外，七间，东西一百尺，深四十九尺，高四十尺。饰以白玉，甃以文石，中设佛像。东香殿在玉德殿东，西香殿在玉德殿西，宸庆殿在玉德殿后。”<sup>46</sup>元代大寺中前后殿经常分奉三世佛与五方佛(五智如来)，如大崇恩福元寺<sup>47</sup>和大承天护圣寺<sup>48</sup>，玉德殿则将这两组尊神在同一空间当中结合起来。如果说大圣寿万安寺的五方佛殿与五部陀罗尼殿的位置关系不甚明确的话，玉德殿正壁铸三世佛、两侧各五佛的配置，与瞿昙殿如出一辙，殆无可疑。

另，大圣寿万安寺的五部陀罗尼佛当即玉德殿的五护陀罗尼佛。五护陀罗尼(梵pañcarakṣa,藏

〈1〉 《元代画塑记》页二一至二二，叙及兴和路寺西南角楼、延华阁下徽青(清)亭两处的马哈哥刺佛及伴绕神圣时对十五尊的构成有简单记载，即主尊一、左右佛母二、伴绕神十二圣。主从十五尊与瞿昙寺保存状况较好的大鼓楼底层宝帐怙主壁画完全一致。兴和路寺西南角楼除塑马哈哥刺及伴神外还画十护神，在瞿昙殿十护神表现在宝帐怙主图像下方。

〈2〉 此殿修建时间不详，成宗即位时(1297)大宴于此(《元史》卷一五三《列传第四十·石天麟·石珪》，成宗大德十一年(1307)、武宗至大四年(1311)，两帝先后崩于此殿，见《元史》卷二一《本纪第二十一·成宗四》、卷二十三《本纪第二十三·武宗二》)。在至正时，玉德殿曾作为殿试题目，如苏泰撰《殿试玉德殿赋》，黎应物撰《玉德殿赋》(李修生主编：《全元文》第五十九册卷一八一—九，江苏古籍出版社，页五八七至五八八，1999年)，参见萧启庆：《元至正前期进士辑录》，《燕京学报》新十期，页188，北京大学出版社，2001年。至正元年(1341)正月，上都宫学学舍从宫门外迁至玉德殿西殿，参见(元)周伯琦：《奉诏以玉德殿西室为宫学诗》；《元故资政大夫江南诸道行御史台侍御史周府君墓铭》，《宋学士文集》卷第六十四“芝园集卷第四”。殿试命题或与此相关。该殿建筑形制与内部陈列的特点，散见于元人诗文。如张昱《辇下曲》：“玉德殿当清颢西，蹲龙碧瓦接榱题。”(《张光弼诗集》卷之三“七言绝句”)萧洵：“……玉德殿，殿楹棋皆贴白玉龙云花片，中设白玉金山字屏台，上置玉床。”(《故宫遗录》页七四，北京古籍出版社，1983年)萧洵的记述中已难把握陈设佛像的空间与气息，疑元晚期(尤其是改设宫学前后)此殿不再供佛。

〈3〉 参照文意和下文，疑此“佛”字为衍文。

〈4〉 《元代画塑记》页三二。玉德殿置铜铸佛像事简单记载于《元史》卷二十七《本纪第二十七·英宗一》同日条下，可资印证。

〈5〉 如天历二年(1329)五月，在玉德殿及大天源延圣寺作佛事(《元史》卷三十三“本纪第三十三·文宗二”)。

〈6〉 (元)陶宗仪：《南村辍耕录》卷二十一“宫阙制度”。

〈7〉 (元)姚燧：《崇恩福元寺碑》，《全元文》第九册卷三一〇，页五二一。

〈8〉 其前殿除三世佛而外还奉文殊、金刚首(手，梵Vajrapāṇi)二大士像，见(元)虞集：《大承天护圣寺碑》，《全元文》第二十七册卷八六八，页一八四。《四部丛刊》本《道园学古录》作“文殊金刚并二大士之像”。

gzungs chen grwa lnga)指五部具有保护作用的陀罗尼,其文本以及对应的人格化五护佛母形象经常作为一个整体出现(表一)。在《元代画塑记》中,大黑天、佛母与菩萨等均可以称为佛。此外,“五部陀罗尼”尚可作他解,例如起塔装藏常用的gzungs chen sde lnga(简称gzungs lnga),包括顶髻尊胜陀罗尼(gtsug tor rnam rgyal)、顶髻无垢(gtsug tor dri med)、妙密舍利陀罗尼(gsang ba ring bsrel)、事庄严十万陀罗尼(byang chub rgyan vbum)和缘起法颂(rten vbrel snying po),不过其中有些陀罗尼似未见人格化的形象,很难据之塑造出成组的“五部陀罗尼佛”。因此,此外仍当以五护陀罗尼为是。

[表一]五护佛母与五部对照表

方位	五护佛母 (五部/五护陀罗尼佛)	五部		
		部主	部母*	部
中	大随求母Mahāpratisarā	宝生佛Ratnasambhava	金刚界自在母 Vajradhātviśvarī	宝部
东	大千摧碎母Mahāsāhasrapramardanī	大日如来Vairocana	佛眼佛母Locanā	佛部
北	大孔雀母Mahāmāyūrī	不空成就佛Amoghasiddhi	度母Tārā	羯磨部
南	大密咒随持母Mahāmantrānusārīnī	阿閼佛Akṣobhya	忙莽计Māmakī	金刚部
西	大寒林母Mahāsītavat	阿弥陀佛Amitābha	白衣母Pāṇḍarā	莲华部

\* 关于五部部母,尤其是部主与部母的对应关系,各种经轨所说不一。表中仅举其一示意,据 Benoytosh Bhattacharyya: *The Indian Buddhist Iconography*, Calcutta, 1958, pp. 49—76 有关各处。

如果我们的理解不误,那就需要解释五护佛母何以能够与五方佛相呼应。从通常的理解来看,五护女神只是护神,与五方佛对应的应是五明妃(梵pañcaśakti)或五部母。但是,以五护女神匹配五方佛的例子确实存在<sup>11</sup>。由于缺乏材料,无法知道大都的这些寺院中五方佛的具体形象。不过,多面多臂的五方佛可以在《究竟瑜珈鬘》(梵Niṣpannayogāvalī)等图像志文献中找到,也有相当多的实例存世<sup>12</sup>,只是与瞿昙寺契合且以两铺形式对置的尚未找出。《元代画塑记》中还有一条记载涉及善财故事:

[仁宗延祐四年、1317] 九月四日,院使阔察塔海等奏:新寺(按:大永福寺)<sup>13</sup>西旧小傍殿有五方佛,今合无,添塑何佛?上曰:塑文殊菩萨、观音骑狮子、普贤骑象,复

〈1〉 D. C. Bhattacharyya关注过这种现象,见“The Five Protective Goddesses of Buddhism,” in *Aspects of Indian Art: Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art, October 1970*, ed. P. Pal, Leiden: E. J. Brill, 1972, p. 88. 文中未展开详细论述。

〈2〉 例如古格故城城殿正壁(西壁)主要壁面所绘五佛并附藏文题名,见西藏自治区文物管理委员会编《古格故城》上册页50—51,下册图版[三八:2]至[四一],文物出版社,1991年。类似形象描述可见于[日]逸见梅荣:《新装中国喇嘛教美术大观》“诸尊身容表”页34—35,东京美术,昭和五十六年。

〈3〉 根据建造年代来看,延祐四年正值大永福寺新建(参见[表二])。另外,这段文字前面为八月十一日奏议青塔寺(即大永福寺)山门和后殿塑像,按文意来看应继续记载青塔寺事。见《元代画塑记》页一七。



于两壁塑五十三参佛像、五护陀罗尼佛五尊。<sup>41</sup>

小偏殿的塑像布局与瞿昙殿有所差别，但是两侧壁分别出现五十三参和五佛形象，值得高度关注。正壁所塑文殊、观音、普贤合称三大士，是华严美术的一个重要题材<sup>42</sup>。元明时期京城中与宫廷有关、具有藏传佛教色彩的寺院中，往往可以见到三大士，如元大承华普庆寺智严之殿<sup>43</sup>。明代就更多了，北京大觉寺塑像、法海寺壁画均堪称杰作。佛教各宗的造像题材各有特色，但也有重合，以善财五十三参为例，它同时是中日禅宗寺院热衷的题材，前面提到的《文殊指南图赞》为禅师创作，本身也证明了这一点。小偏殿里和藏传佛教题材一起出现的三大士和五十三参均源自华严美术，这是否为巧合呢<sup>44</sup>？

## 五 华严宗原释源宗主——宝集寺与白马寺系华严僧人与皇家寺院

北方地区本是华严宗根基，辽金佛教颇重华严之学。相对来说，《华严经》本身就体现了密教的某些元素<sup>45</sup>，汉地佛教诸宗派中也以华严与密宗的关系最为密切，如均崇奉毗卢遮那(大日如来)等等，致有“华严密教”之称。忽必烈在位后期崇教抑禅，佛教内部的教禅之争中教宗占得上风，此后华严更趋活跃。华严僧人与上层社会、寺院敕建的紧密关系也值得关注。大圣寿万安寺的第一任住持知拣就出身华严道场宝集寺<sup>46</sup>。宝集寺创建于唐时，至少在辽统和年间(983—1012)起“克弘圆顿

---

41 《元代画塑记》页一九。

42 华严学者主张：“观世音菩萨、文殊、普贤，此三法是古今三世一切佛之共行，十方共同。文殊主法身妙慧之理，普贤明智身知根成万行之门，观世音明大慈悲处生死。三人之法成一人之德，号毗卢遮那。一切众生总依此三法。号之为佛”。((唐)李通玄撰：《新华严经论》卷第二，(《大正藏》卷三六，页863)

另参见黄韵如：《唐代天龙山第9窟——“观音华严三圣”像起源初探》，载李振刚主编：《2004年龙门石窟国际学术研讨会文集》页455—467，河南人民出版社，2006年；蓝慧龄：《华严三大士研究》，2009年陕西师范大学硕士学位论文。

43 (元)赵孟頫：《大元大普庆寺碑铭》，《全元文》第十九册卷五九九，页二八九。

44 藏传佛教中有事部三怙主(即观音、文殊、金刚手)，其组成与三大士部分重合。有趣的是，明永乐年间内府抄写的《大乘经咒》(台北和北京故宫博物院均有类似收藏)中将三怙主称为“三大士”，或许三怙主和三大士产生某种程度的混同，致使具有浓厚藏传佛教色彩的京城寺院很容易接受三大士这个题材。参见罗文华：《故宫藏明内府金藏经》，《紫禁城》2003年第3期，页34—39。

45 参见Douglas Osto: “Proto-Tantric Elements in the *Gaṇḍavyūha-sūtra*”, *Journal of Religious History* vol. 33, no. 2 (June 2009), pp. 165—177.

46 参见温玉成：《豫北佛教文物丛考》(修订稿)，载同氏：《中国佛教与考古》，页413—415，宗教文化出版社，2009年；黄春和：《元代大圣寿万安寺知拣事迹考》，《北京文博》2001年第4期。2001年5月25日出土其舍利石函，盩顶函盖阴刻“特赐光禄大夫大司徒领诸/路释教都总统住持大圣寿万/安寺都坛主拣公舍利灵塔/大元皇庆元年七月日志”字样。

之教”(指华严宗),至元代俨然成为大都华严学的中心之一<sup>①</sup>。它与元代藏传佛教,至少是得势的萨迦派之间的联系,从两种佛经可以略窥一二。其一,元代蒙哥皇帝丙辰(1256),张从禄一家施造大藏舍入大宝集寺,其中部分发现于萨迦北寺<sup>②</sup>;其二,至治元年(1321)三月“乙酉,宝集寺金书西番《波若经》成,置大内香殿”<sup>③</sup>。综合来看,宝集寺与西藏的确存在特殊关系<sup>④</sup>。目前人们对宝集寺的了解主要来自于《宗原堂记》。所谓“宗原”者,寺僧自述<sup>⑤</sup>:

吾寺自棟(按:当作“揀”,指知拣)、〔妙〕文二师分主大刹,若圣寿万安、天寿万宁、崇恩福元、天源延寿(圣),泊(洎)覃怀之龙兴,以至海内十六名刹,何啻千百。虽支分派别滋多,寔皆出于宝集,此其原之堂。……繇宝集而宗于清凉,繇清凉而宗于贤首,贤首宗云华,云华宗帝心,帝心宗龙树,龙树宗马鸣,马鸣宗文殊,文殊宗于佛。

僧人以华严宗原而自豪,从清凉(澄观,738—839)、贤首(法藏,643—712)、云华(智俨,602—668)、帝心(杜顺,557—640)、龙树、马鸣,一直追溯到文殊与佛。这里除未提及圭峰宗密(780—841)而外,完整陈述了华严七祖从马鸣开始的前六祖<sup>⑥</sup>。

当时活跃在皇家寺院中的华严僧人除了宝集寺一系,还有洛阳白马寺的法脉。白马寺堪称“中华佛教根柢”<sup>⑦</sup>,是我国内地创建的第一座佛寺,入元后其住持因此而被称为“释源宗主”。第一位得此尊号的行育(?—1293)以“辩谿缙黄”而得到重用,至元七年帝师八思巴主张重兴白马寺,更命大护国仁

① 陈高华注意到大都皇家佛寺有由宝集寺僧人住持的现象,但归之为律宗,见《元代大都的皇家佛寺》,《世界宗教研究》1992年第2期,页6。律宗说不确。关于宝集寺僧在元代的情况竺沙雅章考证详密,见《燕京·大都の華嚴宗——宝集寺と崇国寺の僧たち——》,《大谷大學史學論究》第6号(2000年3月)。

② 参见王毅:《西藏文物见闻记(二)》,《文物》1960年第8/9合期,页65;宿白:《赵城金藏和弘法藏——释藏杂记之一》,《现代佛学》1964年第2期,页13—22。

③ 《元史》卷二七《本纪第二十七·英宗》。玉德殿两侧有东西香殿,此外宫垣西北隅亦有香殿,似以玉德殿之香殿较优。“香殿”之名令人联想到净香殿(梵gandhola),即相对于经堂而言的佛堂、内殿。

④ “西番波若经”指藏文《般若经》,此经(尤其是八千颂般若)在藏地十分流行。在萨迦北寺乌孜大殿(dbu rtse lha khang chen po)出土有汉藏双语墨书写经如《大乘妙法莲华经》“陀罗尼品第二十六”,见张建林、田有前:《西藏萨迦寺考古发掘与调查》,载国家文物局主编:《2007中国重要考古发现》页169,文物出版社,2008年。

⑤ 参见宿白:《西藏日喀则地区寺庙调查记》,载同氏:《藏传佛教寺院考古》页117注25,文物出版社,1996年。不过没有进一步证据表明该寺已改为藏传佛教寺院。

⑥ 见《顺天府志》卷七转引,此据(元)熊梦祥著,北京图书馆善本组辑:《析津志辑佚》页七一至七二,北京古籍出版社,1983年。

⑦ 华严宗除了五祖和宋释净源(1011—1088)所倡七祖而外,亦有十祖之说,日本华严宗僧人凝然(1240—1321)列普贤、文殊在马鸣之前,列世亲在龙树之后。宝集寺僧在叙述宗原脉络时不举宗密,或因其学说主张稍异于他师。

⑧ (元)阎复:《大元重修释源大白马寺赐田功德之碑》,辑自《河朔访古记》,《全元文》第九册卷二九六,页二七三。

王寺住持胆巴(Dam pa kun dgav grags.1230—1303)监理重修事,胆巴用仁王寺的部分田租来负担,建成后这部分田产遂成为白马寺恒产<sup>1</sup>。在至元十三年(1276)江南初定的情况下,行育受诏总摄江淮诸路僧事。此寺与藏僧、皇寺亦有密切关系<sup>2</sup>,看来至少是因为元廷的关系,与五台也有莫大因缘。从行育之师善柔(1198—1269)奉元宪宗(1251—1260年在位)命在五台山主持清凉大会<sup>3</sup>开始,第二任释源宗主文才(1241—1302)为五台山大万圣佑国寺开山住持,其弟子宝严、法洪等先后嗣任。行育曾携20余门人前往长安华严寺为华严祖师之一澄观重建舍利塔,亦可见其以华严正宗自居<sup>4</sup>。

元皇室在大都敕建了十数座寺院<sup>5</sup>。由于皇帝登基时要从帝师受佛戒,而且这些皇家寺院从供奉的神祇、绘塑作品的材质技法、举办的佛事活动等诸多方面来看多从属于西藏文化系统,因此往往被视为藏传佛教寺院。而仅就这些皇家寺院住持本人来看,有藏僧,如出任大护国仁王寺(高良河寺)开山住持的胆巴;有律师,如大承华普庆寺曾由法闻(1260—1317)住持<sup>6</sup>;有天台宗传人,如住持大天源延圣寺的义璇及其嗣任弟子熙菴<sup>7</sup>;有慈恩宗僧,如仁宗皇庆元年(1312)入主大崇恩福元寺的海圆<sup>8</sup>。也有个别寺院尚未找到有关住持的直接资料,如世祖敕建的大兴教寺。义璇、熙菴和海圆为高丽人,情形相对特殊,暂且不论。出人意料的是,除了帝师所居的大护国仁王寺而外,大多数寺院并非由藏僧主持,而根据史料记载和前引《宗原堂记》,华严宗住持所占的比重最大,主要出自宝集寺与白马寺两系[表二]<sup>9</sup>。

〈1〉 同上,页二七三至二七四。

〈2〉 参见释法洪:《龙川和尚舍利塔志》(大德七年、1303),拓片发表于徐治亚、张剑:《元代龙川和尚墓的发现和白马寺内的有关石刻》,《文物》1983年第3期,页95图二;赵振华:《元朝白马寺释源宗主塔铭考》,《考古与文物》1999年第3期,页66—75;崔红芬:《僧人“慧觉”考略——兼谈西夏的华严信仰》,《世界宗教研究》2010年第4期,页47—57;朱丽霞:《白马寺与元朝帝师关系述略》,《西藏研究》2008年第2期,页59—64。

〈3〉 (元)程钜夫:《奉圣州法云寺柔和尚塔铭》(延祐二年),《全元文》第十六册卷五四三,页五〇八。

〈4〉 事见印吉祥(释慧印):《大元华严寺重修大唐华严新旧两经疏主翻经大教授充上都僧统清凉国师妙觉塔记》(至元九年、1272),《全元文》第二十二册卷七〇〇,页四〇七至四〇八。

〈5〉 参见陈高华:《元代大都的皇家佛寺》,《世界宗教研究》1992年第2期,页2—6;[日]中村淳(宝力格译):《元大都敕建寺院概述》,《蒙古学信息》2003年第1期,页25—35;熊文彬:《元代藏汉艺术交流》页57—75,河北教育出版社,2003年。

〈6〉 此据陈高华前引文,页6。有记载称临济宗中峰明本传人善达密的里于元统二年(1334)前后住持大普庆寺,见(明)释心泰编:《佛法金汤编》(1393年刊)卷第一六,《卮新纂续藏》卷八七,页442。此人事迹不详,另一记载则提到他是大庆寿寺住持,见释文琇(1345—1418)集:《增集续传灯录》卷六,《卮新纂续藏》卷八三,页342。似以后说较优,因大庆寿寺向来为临济正宗。

〈7〉 参见许正弘:《元·高丽僧义璇生平事迹考》,《中华佛学研究》第11期(2010年),页45—75。

〈8〉 上揭许正弘:《元·高丽僧义璇生平事迹考》,页62。

〈9〉 晚期大都皇家寺院住持名录可参见至正十六年(1356)《劝请万空广公长老疏》(《安阳县志》金石录卷十二,载《石刻史料新编》第三辑[二八]页536,新文丰出版公司,1986年):“……延圣寺住持宝林,福元寺住持颐庵,宝集寺住持则堂,普庆寺住持云峰,……庆寿寺住持凤岩显仪,……万安寺释教都坛主。”其中则堂即从至正三年起住持的晋宁则堂仪公(《宗原堂记》),显仪至于至正十三年已任住持(《顺天府志》卷七)。此二僧分别继承了教禅传统。其他住持僧待考。



[表二]元大都皇家寺院的华严宗住持举隅\*

寺名	敕建者/建造年代	住持	住持年代	备注
大圣寿万安寺 (白塔寺)	元世祖 1279—1288年	释知拣 (?—1312)	1285—?年	原住持宝集寺。
		释德严	延祐三年(1316)前后 <sup>〔1〕</sup>	属宝集寺系统，知拣弟子。参见程钜夫《旃檀佛像记》
大天寿万宁寺	元成宗 1305年	释德谦 (1267—1317)	1205—?年	属宝集寺系统。知拣弟子 <sup>〔2〕</sup>
		释了性 (?—1321)	1302年文才去世 后—1316年前 <sup>〔3〕</sup>	文才弟子
大崇恩福元寺 (南镇国寺)	元武宗 1308—1312年	释德谦 (1267—1317)	?—1316年或稍后	属宝集寺系统。据《旃檀佛像记》
		不详	德谦去世前	德谦弟子。据《佛祖历代通载》
大永福寺 (青塔寺)	元仁宗 1316—1321年 <sup>〔4〕</sup>	释法洪 <sup>〔5〕</sup> (1272—1344)	1321—1331年	1313年起先后住洛阳白马寺、大都西山龙泉寺
		释道传	1344年前后	法洪弟子。参见《洪公碑铭》
大昭孝弘圣寺 (寿安山寺)	元英宗 1321—1331年	释法洪 (1272—1344)	1331年—1339年前后	1339年撰《印公碑铭》。弟子释允中(?—1344)为该寺法主。参见《洪公碑铭》
		释慧润	1344年前后	参见《洪公碑铭》
大天源延圣寺 (黑塔寺)	元泰定帝 1326年旧寺改名	梦庵僧 <sup>〔6〕</sup> (?—1330)	1326—1330年间	属宝集寺系统?
大承天护圣寺 <sup>〔7〕</sup> (西湖寺)	元文宗 1329—1332年	释慧印 <sup>〔8〕</sup> (1271—1337)	1329年—1335年后， 或至1337年	1314年奉诏住持五台山万圣佑国寺。1339年前后弟子法贤任法主

\*表格中“住持”一栏为灰色底纹者属白马寺法脉，其他则属宝集寺一系。

〔1〕 1331年免司徒、坛主，1332年复授司徒印，仅称其为“万安寺僧”，不知是否仍任住持。

〔2〕 参见释念常集：《佛祖历代通载》卷二二，《大正藏》卷四九，页731。

〔3〕 延祐三年(1316)十一月，“大万宁寺住持僧米普云济以所佩国公印移文有司，紊乱官政，勅禁止之”(《元史》卷二五《本纪·仁宗》)，推测释了性已于此前卸任住持。米普云济之师承宗派待考。

〔4〕 熊文彬认为其创建年代早于阴土猪年(大德三年、1299)，见《元代皇室成员施刊的藏文佛经》，《中国藏学》2009年第3期，页98。

〔5〕 事迹详见(元)许有壬：《敕赐故光禄大夫大司徒释源宗主洪公碑铭》，《全元文》第三十八册卷一一九五，页三三八至三四一。

〔6〕 此据其舍利石函，见刘之光主编：《北京石刻艺术博物馆馆藏石刻目》页29—30，今日中国出版社，北京石刻艺术博物馆丛书(二)，1996年。

〔7〕 参见虞集：《大承天护圣寺碑》，《道园学古录》卷二五。

〔8〕 后至元元年(1335)《皇元真定府龙兴寺重修大悲阁碑》中称其为“荣禄大夫、大司徒、住持大承天护圣寺、广慧妙辩树宗弘教大师宝峰慧印”。事迹可见五台山南山寺(原大万圣祐国寺)存后至元五年释法洪撰《印公碑铭》，《五台山碑文匾额楹联诗赋选》，页82—86。

元代汉地僧人学法、受戒于西藏上师的记载甚多，一些华严高僧从国师受戒，并因此得到“吉祥”的称号，知拣即是如此<sup>①</sup>。行育“受今上皇帝之师号，得大元帝师之戒法”，遂称“行吉祥”<sup>②</sup>。达益巴则提供了一个藏传佛教僧人融摄汉地佛教的例子。祐圣国师、大庆寿寺沙门达益巴(1246—1318)“未知何国人”，但他少事帝师八思巴，1271年八思巴西还，他陪同至临洮，改事当地的绰斯吉翫卜(Chos kyi dbon po)大士19年之久，显系藏传佛教僧人。而他“六波罗蜜靡所不修，兼通贤首之教”<sup>③</sup>。考察他的师承渊源，尚难确定他是在何处、从何人学得华严教法。大庆寿寺自金代创建以来本身是禅宗门庭，不过元代居于此的僧人比较复杂，除嗣法禅僧而外，既有沙罗巴、达益巴这样的藏传佛教僧人，也有高丽写经僧，延祐年间还有好华严学、兼通禅法的法祯开法。从另一个角度看，达益巴在临洮期间(约1271—1290)，秦人请他居古佛寺，这两个地方也应考虑。最终他归葬成纪，则这个古佛寺就在成纪无疑。

元代的秦州领成纪、清水和秦安三县，以成纪为州治，即当今甘肃天水<sup>④</sup>。而秦州与白马寺关系甚为密切。行育之学说“风偃秦洛”<sup>⑤</sup>，还曾“三年演法向陇右，疆梗相化为温恭”<sup>⑥</sup>。释文才家清水，1293年接掌白马寺之前就隐居在成纪准备终老<sup>⑦</sup>。他在当地影响很大，培养了一批弟子，文才高足宝严(1272—1322)即成纪人<sup>⑧</sup>，另一个弟子了性(1271—1321)也是在陇坻见到他并从此追随其左右<sup>⑨</sup>。慧觉是姑臧人，在笃信密乘的环境中深得其道，从行育得华严要旨之后在故里开讲，大振其道，又曾在凉修佛事，为国祝延<sup>⑩</sup>。大德中(1297—1307)，时在潜邸的武宗皇帝特命法洪住持秦州大圣寿寺，登基后至大元年(1308)复命他在秦州开演长讲<sup>⑪</sup>。注意到元代文才一系华严宗硕学和

① 《至元法宝勘同总录》即称知拣为“圣寿万安寺都总统佛觉普安大师沙门拣吉祥”。加号吉祥的情况参见(元)胡祇通：《磁州嘉福寺贤公讲主碑》，《全元文》第五册卷一五七，页四三七；(清)钱大昕：《十驾斋养新录》卷第九“僧称吉祥”，陈文和主编：《嘉定钱大昕全集》第七集，页二五五，江苏古籍出版社，1997年。

② 《清凉国师妙觉塔记》，页四〇七。

③ 事迹见《佛祖历代通载》卷二二，《大正藏》卷四九，页732；(明)释如惺撰：《大明高僧传》卷二《解义第二之二·京都庆寿寺沙门释达益巴传八》，《大正藏》卷五〇，页907。

④ 《元史》卷六〇《志第十二·地理三》。

⑤ (元)释法洪撰：《故释源宗宗主密圆融大师塔铭》，拓片见洛阳市地方史志编纂委员会编：《洛阳市志》第15卷“白马寺·龙门石窟志”，页101拓7—18，中州古籍出版社，1996年。

⑥ (元)商挺(1209—1288)：《扶宗弘教大师奉诏修白马寺纪实》。至元三十年(1293)立石，碑存白马寺。

⑦ 《佛祖历代通载》卷二二，《大正藏》卷四九，页725。

⑧ 《大正藏》卷四九，页734。

⑨ 《大正藏》卷四九，页733。

⑩ 释法洪：《故释源宗宗主密圆融大师塔铭》(延祐元年，1314年)。参见崔红芬：《僧人“慧觉”考略》，页48、51—52。

⑪ (元)许有壬：《敕赐故光禄大夫大司徒释源宗主洪公碑铭》，页三三九。

“秦州法师”沙罗巴等藏传佛教高僧在秦陇的活动<sup>11</sup>，对于我们推测和理解达益巴的佛学修为大有裨益。藏传佛教僧徒兼通华严是值得关注的现象，相信达益巴不会是孤例。

在关注元代宫廷信奉藏传佛教、尊崇“西天梵相”的同时，也要注意这是汉藏佛教与艺术交汇的重大历史时刻<sup>12</sup>。华严宗僧人在皇家寺院中的活动情况，目前还不是很清楚。不过元朝统治者对于华严宗的支持，很多文献材料都可以证实。以世祖为例<sup>13</sup>：

帝诏讲《华严》大德，于京城大寺开演，彰显如来之富贵。

帝设大会，七处放光，显示《华严》七处之玄旨。

至于帝后显贵在大都和五台请讲华严、设华严会的事迹在金石文献中屡有记载，不能赘述。元代大都与五台华严之盛<sup>14</sup>，提醒我们还需要注意文殊道场——山西五台山在弘扬华严中起到的中坚作用。《宗原堂记》在将华严宗谱追溯到佛的过程中特意提到文殊，这一点意味深长，标志着作为清凉胜境的五台山不仅在华严宗的历史传承上十分重要，而且追究起法门源流来也处于正脉地位。当时五台山佛教盛况空前，藏传佛教僧人、皇室成员甚至皇帝本人以亲身朝礼五台为功德幸事，这也在一定程度上成为华严宗浸染宫廷并传播到藏传佛教僧人当中的助力<sup>15</sup>。

回过头来再看大都寺院中那些具有华严宗色彩的绘塑题材，尤其是与瞿昙殿图像志程序的契合，很难说这是巧合。虽然《元代画塑记》中这些设计安排常以皇帝敕命、下旨的形式确定，但背后应该有汉藏高僧的筹措、交流与协商。再从建筑角度着眼，皇家寺院虽然参考了藏地寺院，但建筑主体风格和工艺仍属遵循汉地传统当无疑义。其中如大崇恩福元寺“大殿孤峙，为制正方，四出翼室”<sup>16</sup>，这种设计与汉式殿堂常见的横长方形平面相去甚远，却与带回廊、平面接近正方形的瞿昙殿颇为接近<sup>17</sup>。

这些皇家寺院营建的时间相差并不远，前后踵继。在选择、继承与创新的过程中，汉藏结合的

11 参见王颀：《释源经筵——〈重修大白马寺赐田功德碑〉考释》，载《西域南海史地研究》四集，文章来源于网络。

12 对这一问题的探讨可参见前揭熊文彬《元代藏汉艺术交流》一书，其中的引证极为丰富周密。

13 《佛祖历代通载》卷二二，《大正藏》卷四九，页723。

14 参见魏道儒：《中国华严宗通史》页243—248，凤凰文库·宗教研究系列，凤凰出版社，2008年。

15 参见温玉成：《五台山与蒙元时代的佛教》，前揭《中国佛教与考古》页575—581；王颀：《五台山与元代的佛教崇奉》，载李治安主编：《元史论丛》第十辑，页351—362，中国广播电视出版社，2005年。

16 （元）姚燧：《崇恩福元寺碑》，页五二一。

17 按照古建筑研究者目前的复原（参见〔图十二：1〕中的五座主要佛殿），似将“翼室”理解为四出抱厦，因此平面呈现为折角方形，在西藏的建筑和须弥座等器物中这相当典型。不过，翼室的设计或与藏式宗教建筑群中转经廊的概念有关。由于缺乏考古等实证，目前这种想法还只是粗浅的揣测。



佛寺建筑绘塑显然已经形成若干模式。举例来说，大崇恩福元寺的一对铜幡竿是仿照大仁王护国寺来铸造的，佛像也是择护国寺和五台佛像中的佳品为蓝本<sup>①</sup>；大承华普庆寺建筑布局类似大圣寿万安寺，只是规模较小<sup>②</sup>，其幡竿依大崇恩福元寺例铸<sup>③</sup>，而大天源延圣寺的佛座、背光、幡竿等则又模仿普庆寺<sup>④</sup>。每个寺院根据自己的需求和偏好进行选择 and 改造，在这个过程中，那些名家巨匠的心血之作将会凝聚成具有影响力的模式。

## 六 地方与中心之间的纽带——明初的太原崇善寺

山西太原崇善寺是一座辉煌大寺。据寺中所存永乐十二年(1414)九月《建寺缘由匾》记载，洪武十六年(1383)，太祖朱元璋的第三子、晋恭王朱栢(1358—1398)为报母亲马皇后(1332—1382)恩德，特请恩准建立新寺。八年后，即洪武二十四年，崇善寺落成，“不惟甲于太原，诚盖晋国第一之伟观焉”<sup>⑤</sup>，僧纲司亦置于此。筹建此寺最初的想法可能以禅为宗，第一任住持人山就是位大禅师，“洪武十六年，奉晋府令旨，住山西之崇善寺，始终十年，仪教修备，亲藩礼重”<sup>⑥</sup>。寺建成时，朱栢赐额“崇善禅寺”(《建寺缘由匾》)。不过，从建成的崇善寺中轴线上接连出现毗卢殿和供奉华严三大士的大悲殿来看，不能不说在设计上已经浸染了华严教寺的像设特点。大悲殿院东方丈僧舍壁上暖阁中旧藏《大方广佛华严经》泥金写本一部，卷末题“壬辰中秋日识僧真顺慈慧”，据推断写经年代为明永乐十年(1412)<sup>⑦</sup>，亦可作为崇善寺与华严宗关系的旁证。

此寺在中轴线最后所设金灵殿实际上是祖庙，与元大都皇家寺院设置的神御殿(影堂)异曲同工。此外，崇善寺建筑群前部的天王殿和金刚殿相当于元寺内外两重山门的设置，而这两重山门——包括天王殿与金刚殿的命名——在瞿昙寺及周边受其影响的感恩、显教等寺的平面布局上也得到了回应[图十二：1—3]。另外，崇善寺毗卢殿两侧画廊正与瞿昙寺隆国殿相同；在对应于崇善寺轮藏殿的位置上，瞿昙寺的殿堂亦用于庋藏经书。

---

① 《元代画塑记·佛像》页一三。

② (元)姚燧：《普庆寺碑》，《全元文》第九册卷三一一，页五三〇。

③ 《元代画塑记·杂器用》，页三六。

④ 《元代画塑记·佛像》，页二三。

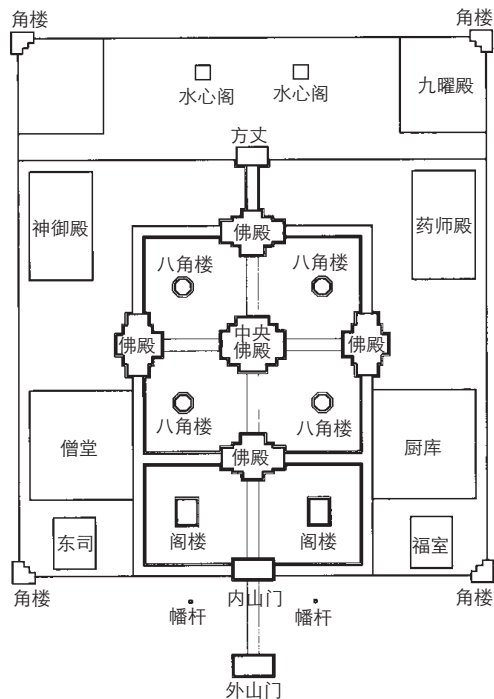
⑤ (明)朱奇源：《五十三参序》(成化十九年)。见崇善寺藏善财童子五十三参图册。

⑥ 《少林住持仁山长老□公塔铭并序》(永乐四年，1406年。温玉成录文)，见赵超主编：《新编续补历代高僧传》，页556，社会科学文献出版社，2011年。

⑦ 张纪仲、安笈编著：《太原崇善寺文物图录》页44，山西省佛教文物丛书，山西人民出版社，1987年。

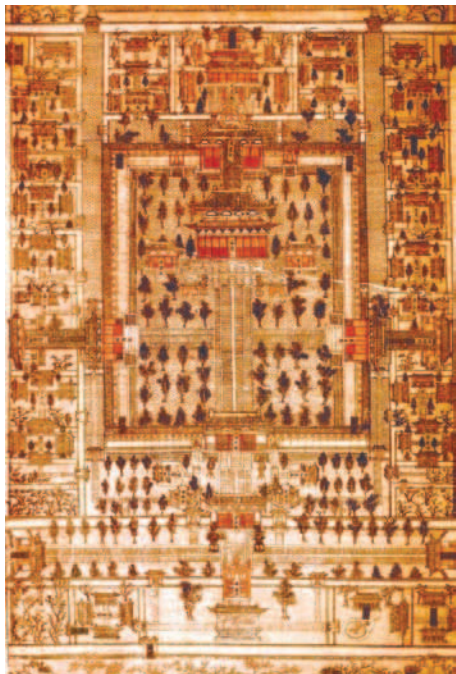
〔图十二:1〕元大都敕建佛寺建筑模式图

采自王贵祥等:《中国古代建筑基址规模研究》第十章“元大都大承华普庆寺复原研究”(姜东成撰)图10-5



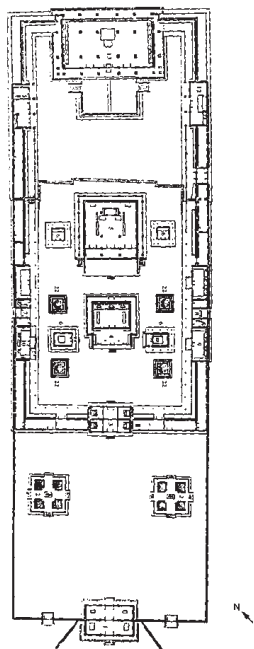
〔图十二:2〕崇善寺明代布局图

明成化十八年(1482),采自曹昌智主编:《中国美术分类全集·中国建筑艺术全集12》“佛教建筑(一)·北方”图版一三五



〔图十二:3〕瞿昙寺平面图

采自格桑本主编:《瞿昙寺》图1



元寺出现了以长廊围绕中轴线上的主要殿堂，并在廊内绘制五十三参等壁画的做法<sup>①</sup>。崇善寺大雄宝殿两翼长廊内绘有释迦世尊应化事迹图与善财童子五十三参图，清同治三年(1864)寺中发生火灾，长廊不幸焚毁，壁画随之灰飞烟灭。幸有成化十九年(1483)临摹的壁画小样传世，犹可一窥当初的大概面貌〔图十一:4, 图十三:1〕。小样中佛传图册为84幅，善财童子五十三参图册(一名“童子南询册”)为54幅，但不易判断当初这两个组画的空间位置与幅面大小。江孜寺善财壁画创作于1390—1397年，崇善寺原壁画绘于1383—1391年间，而瞿昙殿壁画〔图十三:2〕的年代大约是1392年或稍后——三者年代如此接近，瞿昙殿五十三参图的风格又指引我们把目光投向内地〔图十三:3〕而非其他地方(例见〔图十三:4〕)去寻找其源头，那么，三罗喇嘛为首的藏族僧人们创建瞿昙寺之时，有无可能接触到内地艺术呢？毕竟，洪武二十五年(1392)三罗为书招降活动在今青海周边、西宁西北的藏族罕东诸部，立下大功之后<sup>②</sup>，二十六年他才以贡马为名远途跋涉来朝<sup>③</sup>，从而正式建立起与中央朝廷的联系并逐步将这种联系发展起来。瞿昙殿建立之时，瞿昙寺卓仓家族与中央政府的关系还相对松散，瞿昙殿只是赐名而已，明廷不曾参与其建造过程，绘塑想来

① 如元泰定二年(1325)释义山主浙江衢州大中祥符寺后，在东西庑画善财所参五十三善知识。见(元)黄溍:《衢州大中祥符寺记》，《全元文》第五十九册卷九五四，页三五〇。

② 《明史》卷三三〇《列传第二百十八·西域二·罕东》。

③ 《明太祖实录》“卷二二五·三至四”，台湾“中研院”校印红格本，页3300—3301。

〔图十三:1〕善财童子“第五十二至海岸国参弥勒菩萨,得入三世一切境界不忘念智庄严藏解脱门”及再参文殊菩萨 崇善寺册页,明成化十九年,底本绘制于1391年或稍前



〔图十三:2〕善财童子参文殊菩萨 瞿昙寺瞿昙殿壁画53



〔图十三:3〕“善财童子第五十三诣佛会中,参普贤菩萨”《佛国禅师文殊指南图赞》底本为宋刊本



〔图十三:4〕壁画文殊菩萨遥为善财童子摩顶 塔布寺集会殿 1042年前后

亦应如此。直到宝光殿建成后, 永乐皇帝除赐名外并赐铜像, 文化交流才有了充分而可靠的证据。在这种情况下, 瞿昙殿在绘塑建筑上体现的皇寺影响究竟从何而来?

在现阶段, 这个问题很难得到圆满的解答, 不过, 崇善寺从侧面提供了一些线索。萨尔吉在整理、比定意大利帕尔马中国艺术博物馆藏的藏文文献时发现, 一批文本为洪武二十九年(藏历阳火鼠年, 1396)在法师班丹嘉措(Chos smra dpal ldan rgya

mtsho.—1406年或稍前)宣说后刊印于山西太原府(Zhran zi tavi dben gyi pho brang), 进而考定此班丹嘉措正是《安多政教史》提到的被晋王奉为上师的人物: 此人活跃于临洮、曲玛城(Chu ma mkhar)和岷州等地, 1393年带班丹札释等弟子赴五台朝圣并因此在山西停留<sup>〔1〕</sup>。正统十二年(1447)撰成的《金刚乘起信庄严宝鬘西天佛子源流录》“佛子依师出家修习果行品第四”印证了《安多政教史》的记载<sup>〔2〕</sup>:

山西晋府闻知, 遣使请召〔班丹嘉措〕, 至则与语, 大悦, 待以师礼, 广说法要, 印施西番字《妙法莲花经》、《圣妙吉祥真寶(實)〔名〕经》、《白伞盖》等经。次回本土, 于石巴簇造法藏寺一区, 讲道参禅。

〔1〕 萨尔吉:《意大利帕尔马中国艺术博物馆所藏藏文木刻本佛经》,《中国藏学》2008年第4期, 页69—74。

〔2〕 该写本由张润平整理、刊布于岷县县委宣传部编:《人文岷州——纪念改革开放三十周年》页73—84, 甘肃人民出版社, 2008年。



同书还记载班丹札释随师游五台时，幻见佛寺与文殊圣像，“尔时欢喜作礼，生希有心，回至山西吉祥寺内，于本师处受金刚鬘坛场七十二会，时轮坛场六支修习”。太原和五台地区，包括山西其它地方均曾建吉祥寺，未知孰是，不过这条记载再次证明班丹嘉措师徒巡礼五台之后在山西停留了相当长的时间。从这个角度考虑，吉祥寺应该就在太原，并且很可能就是晋王府邀请班丹师徒说法、督刻经版之处。崇善寺本身也是印经之所，洪武丙子（即二十九年、1396），崇善寺住山性彻募化重刊《释迦赋》、《帝王崇教事迹》、《成道记》、《补陀传》、合部《清凉传》，正是在崇善寺刊印<sup>11</sup>。考虑到这批文本和上述藏文经的印制时间仅差半年，以及晋王府与崇善寺的紧密关系，也不排除班丹嘉措住地即崇善寺。

班丹嘉措一行人居太原时，正值崇善寺新成，这座规模恢宏、结构整饬、绘塑灿烂的大寺很可能在他们心目中留下深刻的印象。大约在1396—1404年中，即自山西返乡期间，他建造了曲宗寺（Chos rdzong dgon）<sup>12</sup>，参与太原府刊印藏文经书一事的顿悦坚赞（Don yod rgyal mtshan）返回河州后建立了韩家寺（Han kya zi）。崇善寺的模式对这些寺院——也包括瞿昙寺及其影响圈中的妙因、感恩等寺——的建筑规划和绘塑设计都可能会产生某种程度的影响。当然，从时间角度看，瞿昙殿不可能受到班丹嘉措等人从太原崇善寺带回来的直接影响，只是说瞿昙殿的设计者和画师们也许会通过到五台山朝圣等方式，同样接触到汉地尤其是北方的佛教文化传统。

火灾后的崇善寺仅存一些附属建筑和大悲殿，能够提供的材料未免太过零星。尽管如此，大悲殿仍能予人启发。殿内塑三大士，如上所述是华严题材。其中，居中的观音及其左侧的文殊分别是千手观音和千钵文殊。千钵文殊题材大约在中唐时期流行于长安并传播至敦煌，在莫高窟，千手观音和千钵文殊经常对置，并从西夏时期起从坐像改为立像（第30、460窟；榆林窟第3窟）<sup>13</sup>。在那之后这组像出现的频率有所减少，所以，崇善寺大悲殿的例子倍显珍贵，尤其是它把三大士与千手观音、千钵文殊进行了整合，在宗教设计和雕塑工艺上都可圈可点。

大悲殿的造像组合有先例吗？元代阿尼哥等在中心阁造像时，除上文提及的铜铸五佛而外，还塑造了千手千眼观音（大慈悲菩萨）及左右菩萨<sup>14</sup>。千手观音可能以马头明王等为眷属，但胁侍二菩

〈1〉 性彻自称“雁门野衲了庵性彻洞然”。印经事参见《续清凉传》卷下后附文，《大正藏》卷51，页1134—1135；《补陀洛迦山传》后附文，《大正藏》卷51，页1140；周绍良考述较详，见周绍良：《绍良书话》页259—262，中华书局，2009年。从中可知性彻于洪武十七年礼普陀，二十七年礼五台，其余事迹不详。

〈2〉 《安多政教史》另一处记载为曲宗贝乔寺（Chos rdzong dpal mchog sde），一名贝藏寺（dPal tsang zi）。

〈3〉 对千钵文殊的探讨参见吕建福：《千钵文殊的产生及其影响》，《五台山研究》1994年第3期，页7—12；孙晓岗：《文殊菩萨图像学研究》页29—36，第一章第四节“密教艺术的千手千钵文殊”，甘肃人民美术出版社，2007年。五台山显通寺千钵文殊殿内铜像据说也是明代作品。西夏时期图像上出现的从坐姿到立姿的改变或与藏传佛教在西夏的传播有关，因为藏地千手观音主要以立像的形式出现。

〈4〉 《元代画塑记·佛像》，页二九。



〔图十四〕壁画千手千眼观音与千手千钵文殊像  
妙因寺万岁殿北壁门两侧 明宣德二年



萨的情况实属罕见。即使不能贸然揣测这三尊菩萨就是三大士，但它也提供了在多尊菩萨组合中出现千手观音的例子。元延祐五年(1318)，吴同金奉敕令于大永福寺后殿的正壁塑大师菩萨三尊，西壁塑千手千钵文殊菩萨，东壁塑千手千眼观音<sup>〔1〕</sup>。考虑到大悲殿是崇善寺中轴线上的最后一座佛殿(它后面就是金灵殿)，如果“大师菩萨三尊”是“大士”之笔误的话，那么大永福寺的这个后殿简直就是崇善寺大悲殿的完美范本，而且它们都采用了泥塑的造型手段，包括中心阁的三菩萨在内。

不知道重檐的大悲殿中高逾8米、彩塑贴金的三大士像会带给班丹嘉措师徒怎样的震撼。但是崇善寺仅存的殿堂中的千手观音和千钵文殊组合，几十年后的确在安多藏区出现了。距离瞿昙寺约60公里处有妙因寺，今属甘肃永登县连城镇，为鲁土司家庙，由三世鲁土司鲁贤出家之弟喇嘛裸古鲁坚参(Gu ru rgyal mtshan)建于明宣德初年(1426)，原从地名称西大通寺，宣德二年敕谕更名为妙因寺。正统七年(1442)，明英宗赐名大通寺，藏语亦称Tavi thung rdo rje vchang.当时的主要建筑物万岁殿殿顶主梁有工毕墨书题记“大明宣德二年岁次丁未秋七月六日信官昭勇将军陕西行都司土官指挥鲁失加同室淑人李氏薛天速发心施命工盖造”<sup>〔2〕</sup>，据此可以确定此殿的建造与原壁画创作年代。万岁殿内两侧壁的图像几乎就是瞿昙殿主要壁面的翻版，不过这里没有表现五十三参，而且多了北壁门两侧的两幅画〔图十四〕：西为千手观音，东为千钵文殊，适与大永福寺的方位相反，比较接近崇善寺的安排<sup>〔3〕</sup>。千手观音和千钵文殊组合图像出现在妙因寺，既显示了山西五台文殊信仰在藏传佛教信徒心中的魅力，也展现了崇善寺可能的影响。

甘肃永靖炳灵寺石窟上寺第4窟<sup>〔4〕</sup>也在两侧壁上部中央对应出现千手观音(西、右侧壁)和千钵文殊(东、左侧壁)，方位布置与妙因寺相仿，更加强调千钵文殊与千手观音的对称性〔图十五〕<sup>〔5〕</sup>。该

〔1〕 《元代画塑记·佛像》，页一七。

〔2〕 《甘肃永登鲁土司衙门报修档》页30题记图版，天津大学建筑学院、天津大学建筑设计研究院，2000年。

〔3〕 罗文华、文明也注意到万岁殿的这对千手菩萨，见《甘肃永登连城鲁土司属寺考察报告》，《故宫博物院院刊》2010年第1期，页62。

〔4〕 根据壁面刻划的藏文题记，此窟为sgrol ma theg pa chen povi gling gi spyen ras gzigs kyi brag phug phyag stong spyen stong gi mchod khang“大乘度母洲千手千眼观音岩窟殿”。今第1窟被称为卓玛殿或卓玛洞，当与此“度母洲”有关。

〔5〕 从莫高窟画迹来看，千钵文殊与千手观音的位置并不固定，参见孙晓岗：《文殊菩萨图像学研究》，页30表二。可能由于汉地信仰中观音与西方净土关系密切，而殿堂大多坐北朝南，因此这个组合中观音逐渐出现在右尊的位置上。

窟有“隆庆四年”(1570)信士刻划题记,应当是开窟绘画的时代下限,不过右侧壁明显有清代补绘的痕迹,细部已非旧观。综合元代的记载和明代的几处遗存可以看出,唐代出现的千手观音和千钵文殊图像组合经过藏传佛教的改造,形成了新的模式并流传开来。

## 结语

建筑史学家们注意到,明初都城的设计直接模仿了元大都。与此类似,元代创造或发展起来的佛教绘塑模式已是相当成熟的汉藏文化交融的结晶,必然在明初建设各种典章制度时得到借鉴或

采用。华严宗和五台山在当时的汉藏佛教交流中从不同角度发挥着重要的作用,因此,善财童子五十三参、华严三大士、千钵文殊等特征鲜明的题材就成为考量藏传佛教艺术摄取汉地传统的指标。

在刚刚经历了朝代更替的明初期,深山大沟中的瞿昙寺瞿昙殿所体现出的成熟与所达到的艺术高度是令人惊讶的。细致分析它的建筑设计和绘塑体现的图像程序,可以发现即使在与中央政权尚未建立稳固联系之时,它的方方面面就透露出元大都皇家寺院的影子。目前很难判断这种影响的具体途径与链环:直接来自大都,经由太原这样的地方性政治文化中心或五台山等地方性宗教文化中心,甚至是卫藏寺院的反响。但是,无论是哪种渠道,都可以看到交流是积极而有效的,瞿昙殿正是经历了不断的选择、修正和创造的过程,最终以华美璀璨的形态呈现出来。

补记:本文将付印之际,始知阮丽博士已考证出瞿昙寺瞿昙殿右壁表现文殊金刚与四方佛,左壁则表现对应的明妃,见《青海瞿昙寺瞿昙殿、金光殿中文殊金刚四十二尊曼荼罗图像考证》,《法音》2012年第8期,页63—69。此结论有助于进一步推进本文中对图像程序源流的探讨。

〔图十五〕壁画千手千眼观音与千手千钵文殊像  
炳灵寺上寺4窟两侧壁 明(部分为清代补绘)



[作者单位:中国社会科学院民族学与人类学研究所]

(责任编辑:何 芳)

The article Chinese appears  
from page 096 to 121.

---

## The Origins of The Iconographic Program of The Wall Paintings in Qutan Hall of Qutan Monastery

Liao Yang

**ABSTRACT:** Qutan Hall, a Tibetan Buddhist temple standing around the Hehuang and Taomin region, was built inside Qutan Monastery of Ledu county, Qinghai Province at the beginning of the Ming Dynasty. The moderate but elaborate layout of the hall marks the ever influential and mature cultural heritage it was built upon in history. The main iconographic program ---- two sets of five deities from five families that are kept opposite to each other on either sidewall, and the images of Sudhana Visiting The Various Spiritual Guides ---- can trace back to the royal monasteries in Dadu (now Beijing) of the Yuan Dynasty, which suggests the Huayan School of the Buddhism played an unusual role in the cultural exchanges between the Han and Tibetan Chinese. The paper holds that, when it comes to the origins of the wall paintings inside here, much importance should be attached to the local centers of politics and culture with the city of Taiyuan as an example, which stands along the pilgrimage for Tibetan monks to Mount Wutai to connect the imperial capital and a remote monastery like Qutan Monastery.

**KEYWORDS:** Qutan Monastery; Dadu city of the Yuan dynasty; royal monasteries; the Huayan School; iconographic program

The article Chinese appears  
from page 122 to 134.

---

## A More Study of The Ming Court Artist Shangxi and His Painting Style

Guo Liping

**ABSTRACT:** Based on the illustrated Buddhist sutra titled with *Zhenchan Neiyin Dunzheng Xuning Fajie Jingangzhi Jing* (short for *Jingangzhi Jing*) collected in the Palace Museum in Taipei, in which are presented the paintings by Shangxi together with the inscriptions by Shendu and the completed date saying the 3rd year of the Xuande (宣德) reign (1428), this paper makes a further study of the only extant volume of religious art classics including 106 pieces of colored illustrations bearing Shangxi's signature and exact date in aspects of the blend of the Han-Tibetan styles and characteristics compared with his another masterpiece of 'Laozi on Expedition' (Laozi Chuguan Tu), clarifying the academic painting style of the southern-Song dynasty shown in these works, and concluding that these illustrations were painted by Shangxi himself, who therefore proved to be an artist who had ever created artworks thematically on the Buddhism with his good master of Tibetan painting style and skills this way.

**KEYWORDS:** Shangxi; the Ming Court artist; illustrated Buddhist sutra titled with *Zhenchan Neiyin Dunzheng Xuning Fajie Jingangzhi Jing*; the Han-Tibetan style; painting style