

大足寶頂「毗盧道場」和「圓覺道場」 圖像內容、源流新探索

——破譯「六代祖師傳密印」謎底*

胡文和

四川省社會科學院文學所研究員

摘要

本文分為兩部分，第一部分為第 14 號窟毗盧道場，並從六個方面作詳細研究，即：毗盧道場圖形結構、該窟輪藏柱上的內容、毗盧道場和華嚴經變相緣起、莫高窟華嚴經變相圖像內容結構解析、毗盧道場圖像結構與敦煌華嚴經變相比較和東瀛「華嚴海會善知識圖」。本文主要論證了兩個問題：(1) 第 14 號窟的題材是《華嚴經》「七處九會」變相，其圖像結構展開圖與莫高窟第 55 窟「七處九會」變相相似。(2) 該窟右壁第 2 組圖像中的結特異手印的毗盧佛造型，文殊、普賢像，與東瀛「華嚴海會善知識」、「毗盧遮那三尊像」（建長寺）繪圖的相似，都可以在時代更早的杭州飛來峰「華嚴佛會」圖像中，以及安岳等地的石窟遺址中尋覓到相關的原型。

第二部分為第 29 號圓覺道場，仍從六個方面分析，即：寶頂圓覺洞圖像、該窟與安岳華嚴洞圖像異同、該窟與安岳華嚴洞內容和時代、波士頓藏東瀛圓覺經變相的啓示、安岳與大足其他華嚴系統造像之研究以及「六代祖師傳密印」的謎底。本文之結論是寶頂圓覺洞和安岳華嚴洞題材都是屬於圓覺經變相；其圖像結構有差異，應是後者的建造時代在前。

* 收稿日期：2008.01.03，通過審查日期：2008.03.21。

此外，筆者再將兩部分內容綜合，把安岳、大足石窟遺址中的圓覺經變相和華嚴佛會圖像列表排比，其中尊主佛所戴的寶冠立面上，大都有柳本尊 I（或Ⅲ型）化身像（Incarnation）。在（六）「六代祖師傳密印」的謎底一章中，結合《圓覺經》與宋代四川民間密教的深厚關係，可以認定，唐末五代初「川密」教主柳本尊不僅修持密教，而且還重視《圓覺經》與《首楞嚴經》，其私創的佛教宗派獲得了官方欽賜的寺額，因此他才有可能在宋代又被尊奉為唐代華嚴宗五祖圭峰宗密（780-841）之後的第「六代祖師」，正好與大足石刻中「六代祖師傳密印」相一致。

【目次】

前言

一、第 14 號窟「毗盧道場」

（一）毗盧道場圖形

（二）該窟輪藏柱上圖像內容

（三）該窟題材和華嚴變相緣起

（四）敦煌華嚴變相圖像內容結構

（五）毗盧道場和敦煌華嚴變相圖像結構比較

（六）東瀛「華嚴海會善知識圖」

二、第 29 號窟圓覺洞（即圓覺道場）

（一）寶頂圓覺洞的圖像結構

（二）寶頂圓覺洞與安岳華嚴洞圖像異同

（三）寶頂圓覺洞和華嚴洞內容和時代

（四）波士頓藏東瀛圓覺經變相的啟示

（五）安岳、大足其他華嚴系統造像

（六）「六代祖師傳密印」的謎底

結語

關鍵詞：毗盧道場圖形、華嚴繪畫、寶頂圓覺變相、安岳華嚴洞、圓覺經與密教、六代祖師謎底

前言

第 14 號窟「毗盧道場」的造像題材內容，在上世紀 80 年代以前，學者們撰著的文章都未明確指出係源自何種佛典，應屬何種經變相。王恩洋先賢述議是窟內容：「洞刻毗盧遮那佛像，居正位，左右壁間門楣兩側刻有文殊、普賢諸菩薩像……。」¹ 其論述旨意與該窟內容相去甚遠。

大足陳習剛先賢於《大足石刻志略》中論述窟內造像內容是：「毗盧佛為瑜伽部主，即瑜伽部西方本尊。據《大乘瑜伽金剛性海曼殊室利千臂千鉢大教王經》言：毗盧遮那告牟尼世尊言：吾從往昔修金剛秘密菩提教法，曼殊室利，是吾先師。……此部儀軌中座即毗盧法身，左方像皆乘獅，為文殊化身，右方像皆乘象，為普賢化身，與經言相合。」² 然則陳先生所引用的佛典，其內容也與該窟造像內容不相符合。³

北京大學先賢閻文儒大作〈大足寶頂石窟〉中指出「北岩東端毗盧道場窟內的大日如來像」⁴，惜未說明該窟題材內容出自何種佛典；他又在同文注 16 中說第 29 號圓覺道場的宗教性質是：「十二圓覺菩薩，即菩薩十二地也。《大日經疏》十曰：『亦如菩薩十二地，即十地等妙之覺，猶如十二月，故此得一月之分，即是入初住地。』由此足證大日如來及十二菩薩，當然是密宗造像。」⁵

西元 1985 年，佛教大德照知、澄靜撰著《寶頂石刻》，依據《大方廣圓覺修多羅了義經》對第 29 號圓覺道場內容作了簡介；繼又指出第 14 號窟是「毗

1 參見王恩洋，〈大足石刻之藝術與佛教〉，《大足石刻研究》，頁 105。（原載於《文教叢刊》4，1947）

2 參見劉長久等編，《大足石刻研究》，頁 276。

3 陳先生引用的《大乘瑜伽金剛性海曼殊師利千臂千鉢大教王經》，參見《大正藏》冊 20，第 1177 號，頁 725、730；筆者為其《大足石刻志略》作校注時，也曾將相關經文引錄作說明，參見劉長久等編，《大足石刻研究》，頁 316。

4 參見閻文儒，〈大足寶頂石窟〉，頁 15。

5 參見上引同書，頁 24。

廬道場，就是華藏世界，包括華嚴全部五周四分教義，和『七處九會』佛菩薩，並認為該窟的鑿造設計者是「智宗」，⁶ 此處他們沿襲了陳習刪先賢的認定：「智宗」就是「趙智鳳」法名。⁷

美國學者 Angela Falco Howard 在其大作 *Buddhist Cave Art of Dazu, China* 中也僅對第 14 號窟作了一般簡介：“The structure is the doctrinal centerpiece, representing the Padmagarbha-lokadhatu (Lotus Treasury Adorned World Ocean), the sacred abode of Vairocana, from which he preaches. ...In keeping with the Huayan tenet of countless repetitions, the surrounding walls show again Vairocana’s triads preaching at the Seven Places, Nine Assemblies.”⁸ 文中並未對其源流和造型風格作出深刻分析。

Henrik H. Sorensen 大作 “Zhao Zhifeng and Esoteric Buddhist Art at Mt. Baoding” 中有一段論述非常有意思，文為：“Let us now take a look at the images of Vairocana worshipped at Mt. Baoding. Perhaps the most striking iconographic feature is the peculiar convergence of Huayan 華嚴 and Esoteric Buddhist imagery. While it can most easily be recognized in the triads depicting Vairocana Buddha flanked by the bodhisattvas Manjusri and Samantabhadra, it also crops up in the iconography of the Pulu Pitual Space 毗廬道場 (Dafowan, group no. 14) as well as in the Yuanjue Cave 圓覺洞 (Dafowan, group no. 29). Even though the former triad is central to Huayan Buddhism, we see it here with an Esoteric Buddhist input, or rather with an Esoteric Buddhist twist.”⁹

6 照知、澄靜，《寶頂石刻》，頁 18-24 和頁 47-48，該小冊子是重慶市佛教協會於 1985 年 9 月出版《佛教內部資料》。兩位大德 1985 年 4 月開始撰寫時，曾多次與筆者商榷。

7 參見劉長久等編，《大足石刻研究》，頁 265。

8 Angela Falco Howard, *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*, pp. 22-23.

9 Henrik H. Sorensen, “Zhao Zhifeng and Esoteric Buddhist Art at Mt. Baoding,” p. 243. 關於這次會議，筆者不知何故未得到邀請參加的通知！2007 年 11 月，筆者到重慶大足石刻藝術博物館，館長黎方銀先生贈送了未刊本（二），但未見到《論文彙編》1，特此說明。

Sorensen 已經認識到 “the peculiar convergence of Huayan 華嚴 and Esoteric Buddhist imagery”，如果他能對安岳、大足華嚴系統和密教佛像作全面考察並系統排列，定當能得出新的結論。

筆者曾經對該窟內容作過初步研究。其中提到該窟的造像內容與《華嚴經》有關，限於那時的研究水平和資料的匱乏，未論述各組圖像內容與《華嚴經》「七處九會」的對應關係，也未論述其與《華嚴經》系統變相的緣起由來，以及該窟的個別佛像造型源流。¹⁰ 因此，筆者就兩個問題，第一個即：該窟圖像內容是否為《華嚴經》「七處九會」變相，其與《華嚴經》系統變相的緣起由來；第二個是：該窟中個別佛像形象造型，特殊的手印，以及文殊、普賢菩薩造型，其源流出自何處，該窟的題材內容性質並不屬於密教造像，論證如下（第二篇中要論證的問題參見第一篇文末，此處不贅）。

一、第 14 號窟「毗盧道場」

（一）毗盧道場圖形

該窟已關閉十餘年，一般觀者不能進入該窟，所以筆者於此再對該窟圖像內容簡介：

該窟正中有一柱，其背面與窟後壁相連，為一呈八角形攢尖飛簷的兩層亭閣，亭閣下層正面豎長方形龕中為呈結跏趺坐姿的毗盧佛，為柱形輪藏以及本窟的中心主像（圖 1）。毗盧佛所結手印印勢是，雙手舉於胸前，左手半握，四指曲，右手也是四指曲，輕扣在左手上，兩大拇指併攏（圖 2）。這個印勢與日本《密教印圖集》等 218 圖的「說法ノ印」勢相彷彿。¹¹ 窟右壁（西），

¹⁰ 筆者最初對該窟內容的探討，參見拙著，《四川道教佛教石窟藝術》，頁 315-319 和〈四川石窟華嚴系統變相的研究〉，頁 90-95。

¹¹ 該佛身分為毗盧佛，即大日如來，其手印應有兩種，一種為「智拳印」；一種應為大日如來劍印，日本《密教印圖集》第 1 圖「大日劍印」，第 234 圖智拳印：日本·唐招提寺、高野山西塔、安祥寺，金剛寺的大日如來印勢為智拳印；安岳千佛寨第 44 號北宋鑿造的「三佛」窟，窟內三立佛，中佛的手印即是智拳印；但大

靠窟門口處的右內壁（南壁西）；窟左壁（東），靠窟門口處的左內壁（南壁東），分別雕刻四組圖像。每組中都有一主尊毗盧佛，圖形結構為：

西第一組，窟右壁（西），右 1（內），主像毗盧佛面東結跏趺坐於蓮臺上，佛頭上方的岩壁上刻有一小坐佛，為其本尊像。佛左右側的脇侍為文殊、普賢（該尊菩薩又為右 2（中）主佛的脇侍）（圖 3A、B）。

西第 2 組，窟右壁（中），主像毗盧佛面東跌坐於蓮臺上，其頭上雕刻有一樓閣，樓閣上刻有「兜率宮」3 字；佛左側的普賢即右 1 主佛的脇侍；右側的脇侍文殊菩薩又為右 3 主佛的脇侍。

西第 3 組，窟右壁（3），主佛毗盧佛結跏趺坐於蓮座，其頭上方的岩壁上，刻有文殊、普賢，其旁有呈跪姿的求法弟子（善財童子）。佛的左側脇侍文殊菩薩即右壁（中）主佛的脇侍；佛右側的普賢菩薩又為南壁西（靠窟門口）主佛的脇侍。

西第 4 組，窟右壁西上部（靠窟門口內南壁西），主佛毗盧佛面北跌坐於蓮臺上，其頭頂上方有一樓閣（已風化模糊）（圖 4）。毗盧佛左側脇侍普賢菩薩即右壁（3）主佛的右脇侍；佛右側脇侍文殊菩薩在靠近窟門口處。

窟東壁（左）原來應有三組圖像，清初因狂風拔樹導致壁面崩毀，後修復，現僅存一菩薩像。靠窟門口南壁東還存一組像。

東第 4 組，在窟左壁東上部（靠窟門口內南壁東）。主佛毗盧佛面北跌坐於蓮臺上，其頭頂上方有一樓閣（題刻風化，名稱不詳），樓上刻小佛像（圖 5）。主像毗盧佛的脇侍普賢跌坐於蓮臺上；其右側脇侍文殊像毀。

（二）該窟輪藏柱上圖像內容

關於窟中石柱（即輪藏）中層龕的圖像。輪藏柱中層開有 5 龕，正面主龕中的為毗盧佛（上文已述）。主龕左右側各開一佛幢龕，佛幢呈現 3 面，每面

佛灣第 14 窟中這尊佛的手印與上述兩種比較都不相同，與《密教印圖集》中的第 199「觀自在ノ印」、第 203「現智身ノ印」、第 208「合智印」、第 218「說法ノ印」相比較，暫定為「說法ノ印」，待請方家指正。載於《密教大辭典》冊 6，頁 39、51、52。

各有 6 層，每層內雕刻一趺坐在蓮臺上的小佛。佛幢龕後各有一龕與窟後壁相連，龕內各雕刻一呈趺坐姿的佛像。左（東）邊龕內佛像雙手拱起施印勢，為釋迦佛；右（西）邊龕內佛像身分應為阿彌陀佛，¹² 因此，輪藏柱上三佛的組合就與大佛灣第 29 號圓覺洞中的組合也是相似的。後者的中像形象造型與前者中像手印相同，其寶冠中為趺坐的柳本尊 III 型小像，與前者不同。

輪藏柱中層下面為蓮瓣開敷的大蓮華，每一蓮華瓣上均刻有一小坐佛。為什麼北山第 136 號窟中轉輪經藏下面蓮臺的蓮瓣上沒有刻有小坐佛呢？因為前者是以視覺化形式象徵性表現華嚴經蓮華藏世界。¹³ 又，在上下蓮瓣之間還有一厚 20 釐米的蓮臺，臺身露出正面和左右兩面，上面刻有圖像。臺身正面中部雕刻一佛二弟子，左右兩邊有聞法的菩薩和信士；臺身左端雕刻一座城門，門額上刻「正覺門」三字；右端也有一座城門，城門上題刻「翅頭城」三字（圖 6）。

那麼，這輪蓮臺三立面上雕刻的圖像內容是表現什麼樣的佛經教義呢？根據臺身正面右端城門題刻「翅頭城」的喻意，似應是以視覺化形式象徵性表現《彌勒下生經》中「龍華三會」的故事。《彌勒下生經》中言：彌勒菩薩從兜率天下生凡器世界，在「翅頭末城」華林園中龍華樹下說法成等「正覺」。因此，此處城門上的「翅頭城」應是「翅頭末城」的略稱，為彌勒說法成佛的龍華會所在。蓮臺的東、西兩面上的圖像分別有武將及白象；天人捧摩尼輪寶出現於兩端；應是同經中所言，彌勒成道之際，為轉輪聖王蟻佉在位之時，王即以輪王七寶供養彌勒佛。¹⁴ 在敦煌莫高窟第 445 窟北壁的《彌勒下生經》變

¹² 大足石刻研究學會編，《大足石刻內容總錄》中，東（左）龕內的佛像定名為釋迦佛，西（右）邊龕內的定名為盧舍那佛。但中像既為毗盧佛，再定名為盧舍那佛，似為不妥；按華藏世界，為諸佛報土的通名，《華嚴經》所說的為釋迦、以及釋迦真身毗盧舍那的華藏；《觀經》所說的極樂報土為阿彌陀華藏，都是相通的；所以筆者也將該佛像的身分重定為阿彌陀佛。參見丁福保，《佛學大辭典》，頁 1051D-1052A。

¹³ 據《梵網經》卷上：「在有千葉的大蓮華中臺上有盧舍那佛，千葉各為一世界。盧舍那佛化為千釋迦，居於千世界。復就一葉世界有百億之須彌山……。」參見《大正藏》冊 24，第 1484 號，頁 997 下。

¹⁴ 參見《大正藏》冊 14，第 454 號，頁 423 下-424 中。

相中，我們可以看到用經中所說的七寶供養佛的畫面。¹⁵ 此處臺面上的七寶雖不全備，但應是以雕刻手法象徵性表現了輪王的七寶。

（三）該窟題材和華嚴變相緣起

華嚴經典的最終翻譯完成，事實上是在唐時代與華嚴宗隆盛發展相輔相成的。當時的寺院中都有繪製華嚴經變相的壁畫。關於寺院中這種變相的壁畫，《歷代名畫記》對懿德寺、敬愛寺的記載比較其他寺院的更為清楚明細，如：

《歷代名畫記》卷第三·西京寺觀等畫壁：

懿德寺 三門東西華嚴變並妙。¹⁶

《歷代名畫記》卷第三·東部寺觀等畫壁：

敬愛寺 西禪院北壁華嚴變張法受描。¹⁷

〈大番故敦煌郡莫高窟陰處士公修功德記〉：

龕內……北牆藥師淨土、藥嚴、彌勒、維摩變，各一鋪……

（《沙州文錄》收載）。¹⁸

一部《華嚴經》卷帙龐大，有 80 卷（新譯本）之多，其經變相是如何將

15 參見敦煌文物研究所，《中國石窟·敦煌莫高窟（三）》，圖版 175；頁 236 圖版說明，此圖描繪彌勒菩薩由兜率天宮下生閻浮提成佛後的彌勒淨土，圖下部中間畫龕法王以七寶臺獻佛的場面。

16 參見秦仲文、黃苗子點校，《歷代名畫記》，〈記兩京外州寺觀畫壁〉，「懿德寺」條，頁 61。

17 同前注同書、同卷，頁 68。

18 轉引自松本榮一，《敦煌畫の研究》，〈華嚴經變相〉，頁 189。

其文字內容予以視覺化的呢？從某些文獻記載中尚可略窺一斑。據說中國唐代鑑真大師在東征日本之前，曾於天寶九年（750）在廣州開元寺見到了《華嚴經》「七處九會」的變相，遂予以精心複製，因此，從中可知大概知道華嚴經變相的內容性質。據《唐大和尚東征傳》：

（廣州）開元寺，有胡人造白檀《華嚴經》九會，率土匠六十人，三十年造畢，……。¹⁹

又，唐朝劉禹錫所作的《毗盧遮那佛華嚴世界圖贊》的序中有類似相類的記載：

佛說《華嚴經》，真入妙覺，不由諸乘。非大圓智，不能信解。德宗朝，有龍象觀公，能於是經了第一義，居上都雲華寺，名聞十方。沙門嗣肇是其上足，以經中「九會」纂成華藏圖，俾人瞻禮。即色生經，因請余贊之。即說贊曰……。²⁰

兩本文獻中記載的「華嚴世界圖」是根據該經「九會」繪製的事實給我們啓示：唐代中期以降而產生的華嚴經變相，圖像內容都是根據該經新譯本（80卷）的「七處九會」繪製的。而「七處九會」的華嚴經變相在中土出現伊始，其臨摹複製品就早已傳到了東瀛。例如：日本天平十四年，約當唐德宗貞元十八年（802），日本道慈法師將製作的繡像攜帶回國進奉天皇，上面就有「七處九會」的圖像。據日本《大安寺資財帳》有關合繡佛像三張的記錄，其中一張的記錄提及：

¹⁹ 參見《大正藏》冊 51，第 2089 號，頁 991 下。

²⁰ 參見〔清〕陳夢雷編纂，蔣廷錫校訂，《古今圖書集成·神異典》卷 91。

一張，華嚴七處九會圖像，右以天平十四年，歲次壬午，奉爲十代天皇，前律師道慈法師、寺主僧致義奉造者。²¹

由上面所錄引的文獻記載可以略知，自從新譯本 80 卷《華嚴經》流行後，有關的華嚴變相都是繪製的「七處九會」圖像，現在見到的敦煌壁畫也足資佐證。那麼，在新譯 80 卷本的《華嚴經》未出世之前，舊譯 60 卷本《華嚴經》是否也有繪畫形式的變相呢？據文獻記載，唐代新本未出之前，就有僧人據舊本繪「七處八會」的華嚴變相供奉。例如：《華嚴經傳記》卷第五「法誠傳」載記：

釋法誠，俗姓焚氏，雍州萬年縣人。幼出家，每以誦《華嚴》爲業。……後於寺南嶺造華嚴堂，……莊嚴既畢，乃潔淨圖畫七處八會之像。²²

根據這段文獻記載，「七處八會」的圖像內容和結構如何，概不明了。姑試以敦煌壁畫中「七處九會」圖形結構判斷，其圖像似有可能是以須彌山爲中心，兩邊配以呈對稱形式的「八會」圖像。由此推測，「七處九會」的華藏世界圖，極有可能是在以須彌山爲中心的「八會」華嚴變相的基礎上，增加了一會而繪製出來的。

以上是關於唐代華嚴經變相以繪畫形式產生的由來。據文獻記載所知，以「七處九會」爲核心內容的華藏世界圖，在中原既以遠的寺院中流傳甚廣，甚至還傳到了東瀛，蜀地的寺院中是否也存在表現這種變相的壁畫呢？關於老四川（包括現重慶直轄市所屬的地區）的寺院壁畫繪製的題材內容，涉及釋、道兩派的，北宋初年黃休復《益州名畫錄》錄載的是唐末五代繪製的壁畫；南宋范成大撰著的《成都古寺名筆記》，基本上是依據黃休復的資料和觀點。從他們的記載中，我們可知，截止北宋初年黃休復成書問世，有些壁畫在南宋已經

²¹ 《群書類叢》卷 15，頁 393 上。引錄自松本榮一，《敦煌の研究》，頁 194。

²² 參見《大正藏》冊 51，第 2073 號，頁 171 上。

不復存在了！據兩書的內容，唐、五代至宋，都有畫家在成都地區的寺院中繪製「佛會」的變相；據范氏《成都古寺名筆記》載：中唐後期（800-820）有辛澈在大聖慈寺普賢閣後壁「畫佛會一堵」；孟蜀時代（934-965）趙忠義曾在大聖慈寺六祖院南壁繪製一堵「佛會」。又，李之純《大聖慈寺畫記》載該寺存唐、五代的「佛會、經驗、變相一百八十五（堵）」。這兩則史料中的「佛會」是否就是「七處九會」的華藏世界圖呢？²³ 如此記載，實在是太模糊了！看來，要釐清大佛灣第 14 號「毗盧道場」窟中的圖像還得另闢蹊徑。

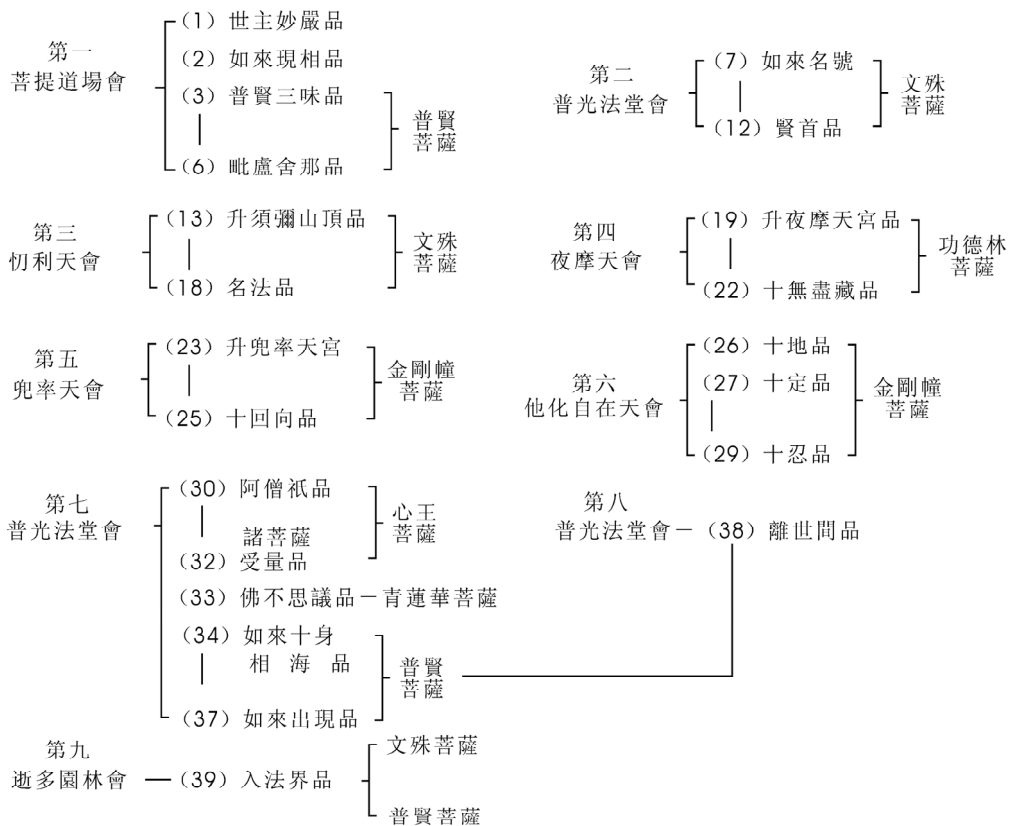
（四）敦煌華嚴變相圖像內容結構

幸而敦煌莫高窟尚保存有 29 鋪華嚴經變相的壁畫；藏經洞中也出有關於華嚴變相的絹畫，結合文獻研究驗證，多為中晚唐、五代時所繪製，法國伯希和考察千佛洞拍攝了六組五代、北宋的華嚴經變相並公諸於世，其所在窟的號數和處的位置分別是：第〔61117〕窟右壁為華嚴經變相，²⁴ 第〔9107〕窟右壁為華嚴經變相，第〔6168〕窟右壁為華嚴經變相，第〔55118F〕窟藻井北側為華嚴經變相，第〔7010〕窟右壁為華嚴經變相，第〔53138〕窟藻井有損壞，圖像內容難以辨認。其他五組圖像似應為根據新譯《華嚴經》而繪製的其「七處九會」的內容，五組的圖像和結構都大體相同。圖形大致結構為：全圖下方的圖形是，據《華嚴經·華藏世界品》所說的「蓮華藏莊嚴世界海」內容表現的香水海、大蓮華、金剛輪山等場面。全圖的中央安置須彌山，其周圍在適當的位置配以「七處九會」。「九會」是如何圍繞須彌山這個中心排布，那就首先得清楚瞭解每一會的內容和所出的菩薩，茲列表簡介於下：

²³ 本段資料參王衛明，《大聖慈寺畫史叢考》第四章、第五章之內容。李氏文獻中的「佛會」，應即「佛會圖」的略稱。即根據《華嚴經》繪製的毗盧舍那佛說法時，如來、眾菩薩及諸弟子結集在現場聆聽的盛大場面。畫面的內容安排九鋪佛說法圖來表現毗盧佛說法和會座的情景，其實就是以繪畫的形式將《華嚴經》複雜的教義文字予以視覺化，圖像組成為「七處九會」的大畫面。成都大聖慈寺中唐、五代所繪製的「佛會」壁畫，其題材和圖像構成，似乎亦應如是。

²⁴ 第〔61117〕之〔61〕為敦煌莫高窟洞窟現在的編號，〔117〕為伯希和考察莫高窟時的自編號（下同）。

《華嚴經》的九會·諸品·所出菩薩名號對照表²⁵



唐譯 80 卷《華嚴經》一部有 39 品，為「七處九會」所說。60 卷《華嚴經》「第六·他化天會」「十一品」，前者分為「他化天」與「普光明殿」兩處，所以即成為「九會」。後者一部有 34 品，合人間三處與天上四處為「七處」，於「普光法堂」重會總有「八會」，茲將兩說列表對照如下：

²⁵ 該表引錄自石田尚豐，〈華嚴經繪〉，頁 21。

七處九會					七處八會				
第一會	世主妙嚴品以下	六品	菩提道場		第一會	世間淨眼品以下	二品	菩提道場	
第二會	如來名號品以下	六品	普光明殿		第二會	如來名號品以下	六品	普光法堂	
第三會	升忉利天宮品以下	六品	忉利天	人三	第三會	升須彌頂以下	六品	忉利天	人間三處
第四會	升夜摩天宮以下	四品	夜摩天	天四	第四會	升夜摩天宮自在品以下	四品	夜摩天	
第五會	升兜率天宮以下	三品	兜率天	同前	第五會	升兜率天宮寶殿品以下	二品	兜率天	
第六會	十地品	一品	他化天		第六會	十地品以下	十一品	他化天	天上四處
第七會	十定品以下	十一品	普光明殿		第七會	離世界品	一品	普光明殿	
第八會	離世界品	一品	普光明殿		第八會	入法界品	一品	野閣講堂	即逝多林
第九會	入法界品	一品	重閣講堂	即逝多林					

對比以上兩表，²⁶ 無論是「九會」，還是「八會」，其中人間說法為三處，天上說法為四處；據文獻記載，寺院壁畫都是將唐譯《華嚴經》內容視覺化，因此，「七處九會」就應是以圖中的須彌山為中心排列的，那麼，每一會的圖像位置順序是如何安排的，沒有相關的文字資料對此解釋說明，顯然，這對於變相全圖內容作釋義理解確實有相當的困難。

然而幸運的是，在莫高窟第 76 號窟〔102〕右壁一鋪華嚴經變相中，「九會」的圖像為三段三行排列，九組圖像的中心主像為釋迦，其左右配以脇侍菩薩；在主像寶座下前面有略呈矩形塗以同一顏色的框，框內有文字對圖形作簡單說明，文字為立書左行，其中只有 7 組圖像存有說明文字。第 76 號窟

²⁶ 此處「七處九會」與「七處八會」對照表的依據，出自丁福保，《佛學大辭典》，頁 1055 上，「華嚴經七處八會」、「華嚴經七處九會」條目繪製。

〔102〕華嚴經變相 9 組圖像的排列順序和題寫文字參見下列示意圖：

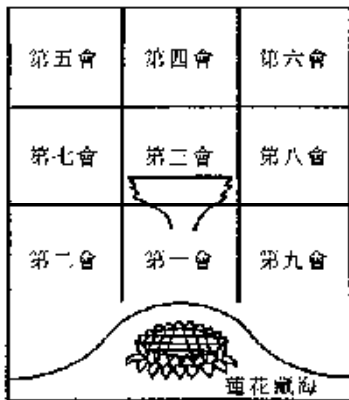
<p>(五)</p> <p>(全文不明)</p>	<p>(四)</p> <p>十方萬佛剎土時 菩薩皆明三昧 而為上首功德林 德林等大菩薩 訶薩如來集會功 塵數菩薩摩 方各佛土剎微 天寶座殿時十 第四會在夜摩</p>	<p>(六)</p> <p>摩尼寶藏殿 化自在天王宮 第六會在</p>
<p>(七)</p> <p>訶薩…… 十方剎微塵菩薩 第七會在普明殿共</p>	<p>(三)</p> <p>天帝釋宮</p>	<p>(八)</p> <p>十方佛土時 六位法門 眾助目果 問答普惠菩薩以 菩薩以千法 問之普賢說一 賢之衆念二百 那由他佛剎土(微) 以十不可說百億 第八會普光明殿</p>
<p>(二)</p> <p>第(二)會在</p>	<p>(一)</p> <p>昧時 毗盧遮那藏身三 菩薩於世尊前入 王主普賢 毗四十九佛 微塵菩薩 場中說十佛(世界) 在阿蘭若(法菩提) 第一會摩竭提國</p>	<p>(九)</p> <p>(全文不明)</p>

根據以上 9 組圖像保存的文字說明，²⁷ 第一會（一）、第四會（四）、第六會（六）、第七會（七）、第八會（八）的位置已經明瞭。（三）僅存「天帝

²⁷ 該圖複製於松本榮一，《敦煌畫の研究》第一章「敦煌畫に於け爲各種變相之研究」，第八節「華嚴經變」，頁 191-192。又，莫高窟第 44 東向龕「華嚴經會」時代最早（盛唐）。晚唐第 85 窟窟頂北坡「九會」留有第一會、第四會、第八會、第五會、第三會、不明、第九大會，七方題記。很可惜，關於這「九會」的位置排列，無示意圖和文字說明；圖像中的佛、菩薩形象造型也未有文字述議，參見敦煌文物研究所，〈關於莫高窟藝術的內容〉，《敦煌莫高窟內容總錄》，頁 189-191。

釋宮」，無疑應是第三會。剩下（二）、（五）、（九）應是那三會呢？而且「九會」的位置排列法為什麼又會如此複雜呢？

第 76 窟「七處九會」位置示意圖²⁸



按照《華嚴經》中關於如來說法的場所，第一會是在摩竭提國「寂滅道場」；第二會、第七會與第八會是在「普光明殿」，第九會是在「逝多林給孤獨園」，這三處說法場所的位置是在「地上」，其所在圖中應描繪在「須彌頂」的左右及下方。第三會的左右兩邊分別是「第七會」、「第八會」；第一會的左右邊就應是第二會、第九會。另外四會，「夜摩」、「兜率」、「他化自在」，以及「天宮」，就應在「須彌頂」的上方。因此，圖中（全文不明）的（五）就應是第五會「兜率宮」。

根據莫高窟第 76 號窟〔102〕右壁華嚴經變相，是將「九會」——「地上」的五會、「天上」的四會，按上下關係分為三段三組的排列法，以此作為判別該變相圖樣的「標型」，即可以識別同處第 55 號窟〔118F〕圖形的結構。

第 55 號窟〔118F〕華嚴經變相繪製藻井的北側（右壁），圖形輪廓因藻井壁面折向上部有收分而成為梯形。全圖以「須彌頂」上的「帝釋會」為中心，左右各配以四會，結構與第 76 號窟〔102〕的略異，不完全是呈三段三組式。該變相最引人注目的是，在「九會」主圖的左右兩翼大體還呈對稱繪製了數十

²⁸ 同前注，據頁 192，Fig. 34 複製。

組圖像。這些圖像的內容是根據《華嚴經·入法界品》所說善財童子按文殊菩薩指示歷「五十三善知識」繪製的。善財童子歷訪善知識的畫圖，不乏傳世作品，但以壁畫形式表現的甚為珍希。²⁹

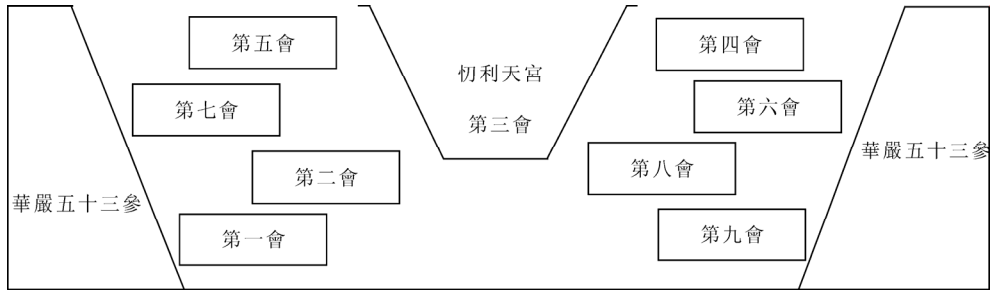
伯希和還有得自於敦煌藏經洞的華嚴經變相圖，質料為絹本著色，製作於五代時期（10世紀初）。這幅變相圖的畫面內容也是表現80卷《華嚴經》的「七處九會」。絹畫分為9個方格。中段中央為：第三會忉利天宮會；正下方的圖為：初會（第一會）菩提道場成正覺智，順十方國土，駐華藏世界毗盧性海，該圖中，毗盧佛結跏趺坐，右手施說法印；其左右兩邊分別跏趺坐金剛藏、解脫月菩薩；兩菩薩的上中下左右側各跏趺坐9名菩薩。正下方圖右邊為第二會普光明殿說十信圖；下方中央圖左邊為第九會逝多林說果法界，智慧圓滿，周遍法界，所住無礙。上段中央圖為：第四會夜摩天說十行；其左邊為：第六會他化自在天說十地；右邊為：第五會兜率天說十回向。中段中央右邊圖為：第七會普光明殿說等覺妙覺；左邊圖為：第八會重回普光明殿，說教相差別圓融無礙。這幅絹畫中「七處九會」的位置排列與莫高窟第76號窟的完全相同，抑或為後者的臨摹複製本？

（五）毗盧道場和敦煌華嚴變相圖像結構比較

以上我們討論了《華嚴經》「七處九會」每一會的內容暨所出的菩薩；莫高窟第〔76102〕號窟、第〔55118F〕號窟；出自藏經洞的華嚴「七處九會」繪畫的圖像內容，現在就可以先將大佛灣第14號窟的圖像，按位置順序參照敦煌第〔55118F〕號窟的「七處九會」排列示意圖，還原為平面繪畫形式，茲參見以下所列這兩者的平面位置圖：

²⁹ 參見 Musee Guimet, “Deux peintures inedites du ponds Paul Pellot, provenant de Dunhuang,”（伯希和得自敦煌藏經洞兩幅未公佈的繪畫）*Les arts de l'Asie centrale: La collection Paul Pelliot*, pp. 59-60，再參見前注。

莫高窟第〔55118F〕窟「七處九會」示意圖



於第〔55118F〕號華嚴「七處九會」圖是以第三會切利帝釋天宮為中心，其餘八會對稱分列左右兩邊，顯然和莫高窟第〔76102〕號窟的三段三行排列不相同。後者因還保留有 6 則榜題，基本上可以推擬出各會在全圖所處的位置；將第〔55118F〕的與之比對，筆者暫擬其各會排列秩序為：按從左向右推轉，第一會從中下轉至右邊最下方（以主佛的方位定位），原中上第四會推移至左上。這樣，第五會「兜率」、第三會「切利天」、第四會「夜摩天」、第六會「他化自在」，仍處於「天宮」位置；而其餘幾會仍處於「地上」位置。

大佛灣第 14 號窟三壁立面展開示意圖

南壁（西）	西壁（右）	輪藏柱 切利天宮	東壁（左）	南壁（東）
飛天 樓閣 ● 佛 文殊 普賢 西4 第四會？	小佛 ● 佛 佛 文殊 右3 兜率宮 ● 佛 普賢 右中 第五會 小佛 ● 佛 文殊 右1	毗盧佛 第三會 蓮花藏海	● 普賢 佛 左1 ● 文殊 佛 左中 ● 普賢 佛 左3 (這三組圖已毀)	樓閣 飛天 ● 佛 文殊 普賢 東4 第六會？

從這幅展開圖中，我們可以清楚看到，窟中的輪藏柱處於畫面的中心位置，上面雕刻的兩層的樓閣有 5 座保存得較完好，每一層中都有一趺坐的小佛像，應為象徵帝釋天宮；正中毗盧主佛的下面一盤曲的龍象徵蓮華藏海；全圖的右邊（即窟的西壁、南壁西），右中這組圖像的主佛頭上方有「兜率宮」，應

是第五會；西 4、東 4 兩組圖像的主佛頭上方有樓閣、飛天；右 1 和右 3 兩組圖像的主佛頭上方為小佛；東壁的左 1、左中、左 3 圖像毀了，但與前面第〔76102〕號窟、第〔55118F〕窟「七處九會」的位置排列示意圖對比：西 4、東 4 有可能是象徵代表「天上」的說法會，即第四會「夜摩天」，第五會「他化自在天」，其餘的實在是不可能再確指或推斷屬於哪一會。

（六）東瀛「華嚴海會善知識圖」

通過以上多方面的比對研究，我們可以給第 14 號窟「毗盧道場」圖像內容作出明確的結論：應為「華藏世界圖」，亦即《華嚴經》「七處九會」變相，其題材內容性質不屬密教造像。本文前面所列的第一個問題，即該窟圖像內容是否屬於華嚴經變相及其源流和宗教性質得到了答案。而第二個，即該窟圖像，以及佛、菩薩形象造型，是如某些學者認同的係所謂寶頂開創者「趙智鳳」設計創建的呢，抑或是摹自該變相流行的畫本呢？筆者曾對這個早已對一般參觀者不開放的「寶窟」作過多次考察，茲試對其中佛像的造型作研究，或許有可能尋覓到破解的線索吧！

該窟中大日如來像，現存有 6 尊。佛的手印印勢有 3 種：1. 中佛、右一佛、西四佛、東四佛的手印相同，為筆者前面暫定名的「說法印」；2. 右三佛以左手掌掌心向上平置右足踝上施與願印，右手舉於胸前，手掌豎起只存半截手掌，可能原是施說法印；3. 右中佛的雙手臂上舉，兩手掌心相向，大拇指與中指相扣，餘指直伸（手指有損壞），經查《密教印圖集》，與第 293「智吉祥ノ印」相符（圖 7）。第 1 種普遍見於北宋時期的安岳毗盧洞、華嚴洞、茗山寺；大足石篆山第 7 窟中的毗盧佛。第 2 種較常見，安岳圓覺洞北宋後期第 11 號窟、資中東崖南宋紹興年間的釋迦牟尼佛。第 3 種在寶頂山轉法輪塔第 2 級上有一例；安岳毗盧洞第 10 號「幽居洞」中像毗盧佛也是這種印勢；甚至還表現在東瀛華嚴系統的美術作品中，姑舉兩例說明以資佐證：

1. 日本東大寺藏「華嚴海會善知識圖」中尊，造型為：「中尊為白身，著通肩白衣，頭戴寶冠，結跏趺坐在白蓮華上；兩臂屈肘，手掌心向上伸向外側，大、中指相撚，餘指平伸，結特異印相；有二重背光，周圍施以五彩放射

光；像的右肩斜上方墨書『毗盧遮那如來』（盧舍那佛未曾用過）。」³⁰ 該中尊施這種特殊的印相，盧舍那佛從來未被認可有之。明惠的著作《華嚴佛光三昧觀秘寶藏》中曾載：「觀想寶座上的毗盧遮那佛，其手的印相即為唐本善知識圖中尊圖所結的，」，「二手臂曲肘靠近身體，手腕向外平伸，大指與中指相撚，其他指自然平伸」；這種中尊的印相與明惠上人《夢の記》所見到的毗盧遮那像印相相符合。根據《夢の記》中的素描圖，這個深刻反映在明惠腦海裏的造型是，兩臂靠近身體，肘部呈曲托的姿態。這幅「善知識圖」的中尊像，有些色彩是補繪的，如所戴寶冠的上部，雙肩的曲線略有擴張，較原肩部顯得更寬；背光的周圍添繪五色的放射線光焰。因此，被認定為原本的尊像表現出了宋代佛畫的風格，而唐本善知識圖的中尊與明惠上人著作中的素描稿是一致的，通過以上比較得到明確的認定。³¹

2. 日本園城寺藏「華嚴海會善知識圖本」（園城寺，赤外線）寫真。該善知識圖與東大寺本善知識圖圖樣相同，畫面全部褪色、黯淡；在畫的上段篆書榜題「園城寺本」，而「東大寺本」是楷書榜題。將兩個圖本對照比較，東大寺中尊原缺損後補繪的部分，園城寺本的要少得多。後者是表現宋本畫的風格製作於鎌倉時期（西元 13 世紀初）。³² 又，東瀛建長寺「五聖曼荼羅」上毗盧遮那三尊像的中尊、³³ 波士頓美術館「圓覺經變相」的中尊，³⁴ 其造型和所結的特別印相，都與上述兩例完全相同。那麼，這種毗盧遮那像的源流來自何處呢？中國杭州飛來峰石窟的「華嚴佛會」（亦即「華嚴三聖」）最值得特別關注。

在飛來峰最南，青林洞入口的上方右壁有浮雕的石刻，向內凹的崖壁上的

³⁰ 參見石田尚豐，〈華嚴經繪〉，頁 41（原文為日文）。這幅圖像中的主尊，其上部有所損傷，墨線勾勒的寶冠紋樣，寶冠上沿為朱色，冠前面繪飾的寶珠，有部分殘損；據冠右上部的金色可知原為金冠；面部的顏色係後補繪；白衣、白蓮花基本上保持原樣；背光已褪色，由紅、灰黑、青、綠、黃五色組合從兩下端至上部，間配以白色；背光的外緣，金色的放射線有些散亂。

³¹ 同前注同書，頁 44。

³² 同前注同書，頁 45-46。

³³ 同前注引，同書頁 43 第 46 圖：「五聖曼荼羅圖」（高山寺），文字說明為頁 44。

³⁴ 同前注引，同書頁 59 第 67 圖：「圓覺經曼荼羅圖」（波士頓美術館）。

佛龕中浮雕諸佛，佛龕的頂壁上有華蓋。中尊頭戴寶冠，身著有細褶條紋的通肩袈裟，結跏趺坐在蓮座上，背光有三重火焰紋；諸像表現出了宋代纖巧、柔美的雕刻技法。³⁵ 諸尊佛像的中尊特別引人注目，其頭部略有缺損，頭戴寶冠，兩臂屈肘，手掌伸向外，其他手指自然伸直，結特異形象的說法印，這與明惠上人的「華嚴海會善知識圖」中尊的形象造型較為一致；兩脇侍為文殊、普賢菩薩，如此構成的三尊，又與建長寺五聖曼荼羅所表現宋畫的風格相同。如何理清它們之間的關係，飛來峰這龕的建造時代就須得確證。幸運的是，在龕內左壁上有一則銘刻，文為「弟子胡承德，伏為四恩三有，命石工鑄／盧舍那佛一十七尊。所期往來觀瞻，／同生淨土。時代（？）³⁶ 宋乾興□□四月□□日記」。造像中的「大宋乾興□□年四月□□日記」銘文，經查證，正好是在北宋真宗天禧³⁷、仁宗天聖之間插入的一年，年次干支的字缺失，是年為西曆 1022 年。由此可知，傳入東瀛的毗盧遮那佛造型，以及明惠上人於 12 世紀末至 13 世紀初在建長寺所作佛畫的風格，其實早於兩世紀之前就在飛來峰的造像上表現出來了，並在中國大陸江浙一帶流行。那麼，有關鎌倉初期（西元 13 世紀初）華嚴繪畫源流傳入的問題遂迎刃而解。³⁸

此處筆者再略述飛來峰佛會龕中文殊、普賢的造型風格源流。日本清涼寺釋迦如來立像的胎內曾發現《齋然入宋求法巡行並瑞像造立記》稿本。「瑞像」就是乘騎青獅白象的文殊、普賢菩薩像。齋然曾作為學問僧於北宋雍熙二年（985）在台州開元寺留學，³⁹ 佛像胎內的畫稿本應是居住在台州者所作，畫像的版本當時在台州甚為流行。由是可知，鄰接台州的飛來峰文殊、普賢菩

35 杭州飛來峰石窟是中國東南沿海最大的一處石窟造像群。石窟依自然地勢開鑿，分佈於自然岩洞或岩壁上，保存完整的有 300 多尊像。其中，五代造像 11 尊，宋代 200 餘尊，元代 100 多尊。飛來峰青林洞南口乾興元年（1022）胡承德造浮雕「盧舍那佛會十七身」，為此處特殊題材的造像，實際上表現的是「華嚴三聖」。

36 同前注引，同書頁 61，日文所錄的這則題記，在「宋乾興」之前加有「時代」兩字，故筆者在其後加（？），特此說明。

37 日文原文為「天福て天聖の間」，「天福」是後晉年號，故作了訂正。

38 與前注引同，同書頁 62。

39 參見木宮泰彥，《日中文化交流史》，頁 277-292。

薩造型爲什麼會與稿本上繪像極爲符合的緣故（還有關於稿本畫像與造像之間的細節比較，不再贅述）。

綜上所述，通過對東瀛寺院中「華嚴海會善知識」繪圖中的形象造型和風格追根溯源，啓示我們應該認識到：第二個問題，即大佛灣第 14 號窟右（西）壁第 2 組圖像中的毗盧佛像，其結特異手印的造型；乘青獅、白象的文殊、普賢菩薩像，不僅可以在鄰近的安岳石窟（如毗盧洞、華嚴洞）遺址中尋覓到比之時代更早的原型；這些原型所依據的畫本也應該是當時流行的華嚴系統畫稿。以下我們繼續對也屬於華嚴系統的寶頂第 29 號圓覺道場和安岳華嚴洞圖像內容作比較研究，要論證的是三個問題。一、兩窟正壁左右角形象造型是否爲「俗人」的身份；二、兩窟正壁中尊佛像的身份和宗教意義有何不同；兩窟造像時代孰前孰後。三、在對安岳、大足其他華嚴系統造像作排列統計的基礎上，論證多數主佛寶冠上有柳本尊化身像的宗教意義是，柳氏在宋代被尊爲華嚴宗的「六位祖師」。

二、第 29 號窟圓覺洞（即圓覺道場）

（一）寶頂圓覺洞的圖像結構

該窟正壁刻三佛像，幾呈圓雕，均著 U 字領的袈裟，趺坐於蓮臺上。正中的毗盧舍那佛，頭戴花冠，冠中有一小坐像，爲柳本尊Ⅲ型形象，佛雙手施印勢與第 14 號「毗盧道場」中輪藏柱上主尊毗盧佛的相同。毗盧佛的左邊爲阿彌陀佛，雙手在腹部施阿彌陀定印。毗盧佛的右邊爲釋迦牟尼佛，造型與阿彌陀佛大體相同，雙手在腹前捧鉢。兩佛頭上方均刻一小化佛像（圖 8A、B）。三佛趺坐的蓮臺下均爲須彌座；須彌座下，毗盧佛的雕刻一蟠龍，左右佛的蓮臺下雕刻 4 獅舉座，姿態不一。

窟的左右壁上各雕刻 6 尊菩薩像。

左壁，從右至左爲：1. 文殊，左手置於腹前，右手胸前結印。2. 普眼，雙手胸前結印。3. 彌勒，左右手分別在胸腹前結印。4. 威德自在，即大勢

至，遊戲坐姿（圖 9）。5. 淨業障菩薩，雙手於膝間結印（圖 10）。頭上小佛上方的岩壁面上雕一座樓閣，閣門楣上刻有「法王宮」三字。6. 圓覺，遊戲坐姿，左手舉胸前，右手撫膝。

右壁，從左至右為：1. 普賢，左手置胸前持物，右手平置膝間。2. 金剛藏，左手置腹間，右手胸前結印。3. 清淨慧，左手置腹部，右手於胸前結印。4. 辨音，即觀音，遊戲坐姿，左上側的岩面刻一甘露瓶。5. 普覺，左手撫膝，右手舉胸前結印，頭上方小佛之上雕一樓閣，閣上刻有「光明藏」三字。6. 賢善首，遊戲坐姿，左手置膝上，右手舉胸前結印。

這 12 尊菩薩，近似圓雕，均頭戴高寶冠，身著大袖衣，胸部密飾瓔珞，坐於四足金剛座上，座上有衣裙的下裾和披帛垂下，每尊菩薩坐高 140 釐米（不含座）。正壁三主像前有長條形的石刻供案，供案前中部為一圓雕的菩薩，面向主像，頭略低垂，雙手施蓮華合掌印，跪於蓮臺上，跪身高 240 釐米（蓮臺和基座高 110 釐米）。菩薩的衣飾和形象與窟左右壁的 12 菩薩大體相同（圖 11）。

（二）寶頂圓覺洞與安岳華嚴洞圖像異同

寶頂該窟其形制，窟內的佛、菩薩像、仿木的石刻供案等，使得觀者步入此窟，彷彿是進入了安岳石羊鎮的「華嚴洞」（圖 12A）。實際上，前者圖像與後者的大有區別。安岳的正壁上戴冠的佛，佛寶冠上柳本尊小佛造型為 I 型（圖 12B）；寶頂的毗盧佛冠上的柳氏小像為 III 型（圖 15）。⁴⁰ 安岳釋迦佛左右兩邊分別是騎乘青獅、白象的文殊、普賢；寶頂毗盧佛的兩邊分別是阿彌陀佛、釋迦佛，其造型又分別與寶頂第 18 號龕主像阿彌陀佛、第 17 號龕主像釋迦佛的基本相似。⁴¹ 安岳是窟左壁、右壁與正壁交接的轉角處，左邊站立一髮上攏束髻冕冠，身著交領道衣的儒生（抑或為居士），左手持一本宋版書形

⁴⁰ 參見郭相穎，《大足石刻雕塑全集·寶頂石窟》卷下，頁 43，圖版 45，大佛灣第 29 號窟圓覺洞三身佛像。

⁴¹ 同前注，參見同書卷上，頁 84，圖版 92，大佛灣第 17 號大方便佛報恩經變圖大方便佛像；頁 100，圖版 114，大佛灣第 18 號觀經變圖。

式的經篋，其右上角有陰刻的「合論」兩字（圖 13、圖 16A）；右邊站立的形象似比丘，光頭，身著帶有哲那環的袈裟，右手舉於胸前施說法印，左手握一經卷，卷首損壞（圖 14、圖 16B）。⁴² 寶頂的在相同位置，正壁左端轉角處站在蓮臺上的形象造型，頭上略有鬚髮，身著袈裟，雙手拱揖施印勢，頭上方的岩壁上有一小立佛（Incarnation），其左腳下有一青獅（圖 17B），是其右側供桌上第一位文殊的乘騎。正壁右端轉角處也有一站在蓮臺上的立像，頭戴三梁進賢冠，身著圓領袍服，雙手捧笏，其頭上方的岩壁上也有一小立佛（Incarnation），其右腳下有一六牙白象，是其左側供桌上第一位普賢的乘騎（圖 17A）。

寶頂這窟左右壁上各雕刻 6 尊菩薩像，合為 12 圓覺菩薩，與安岳華嚴洞左右壁上各雕刻 5 尊略有不同。因為前者在正壁主佛的左右邊分別安置了阿彌陀佛、釋迦佛；文殊、普賢就分別安在左右壁上的第一位，其身份的象徵，青獅、白象也分別雕刻在寶座的下部；左右壁上其後依次排列的 5 菩薩，其名號和位置，造型都與安岳華嚴洞的相同，只是方位發生了變化。

寶頂圓覺洞和安岳華嚴洞還有相似的圖像，就是都在窟左右壁的上部雕刻有出自《華嚴經·入法界品》，即善財童子聽文殊說法，依其指導，次第南行，參拜「五十三位善知識」的事情節。前者的圖像中樓閣上還可見到刻有「法王宮」（左壁），「光明藏」（右壁）；後者的樓閣門楣上可見到刻有「衆妙香國」、「剪雲補衣」、「仙佛合蹤」（右壁）；而且圖像刻得比前者更精緻，保存得也較完整（圖 18A、B）。

寶頂和安岳的圖像內容，還有兩個重大的區別，就是前者的窟中正壁前面供案之前，有一尊呈跪姿的菩薩。這尊菩薩的身份，過去大陸學術界都一致認為其應是窟左右兩壁 12 圓覺菩薩的化身（Incarnation），代其向佛求法（筆者之前有關的文章中亦是認同）。⁴³ 後者中沒有這尊菩薩。

⁴² 參見拙著，《安岳大足佛雕》，頁 222，圖版 52-7. I（祖師袁承貴）；52-7. II（祖師楊直京）。再參見劉長久主編，《安岳石窟藝術》，頁 138-139，圖 163 華嚴洞右壁內角「比丘」像，圖 164 華嚴洞左壁內角「道徒」像。

⁴³ 參見拙著，〈序——大足、安岳石窟藝術的關係研究〉，《安岳大足佛雕》，頁 16。

（三）寶頂圓覺洞和華嚴洞內容和時代

這兩窟的圖像內容都是出於《圓覺經》和《華嚴經·入法界品》（即「華嚴五十三參」），其各自雕刻的時代，某些形象造像的身分定名，海內外學者都曾撰文論證。按其發表時間的先後，觀點相同的是：

安岳石羊地區茗山寺是趙本尊的分道場，毗盧洞等處造像是其法嗣（華嚴洞左角立年輕的行者像，右角則是鬢髮人趙智鳳）主建，故刻趙本尊像，亦在情理之中。⁴⁴

美國學者 Angela F. Howard 在其 *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*（寶頂：中國大足石窟藝術）中論述認為：寶頂山的圓覺洞與安岳華嚴洞相比較，在圖像學和造像風格方面，都非常相似。不過兩者都有些不太協調統一的因素，而這些正好有助於辨別寶頂和安岳的時代排列，即孰前孰後。具體的因素是：安岳華嚴洞華嚴三聖前面沒有呈跪姿的脇侍菩薩；而最有特別意味的變化是，在該窟正壁兩側，即三聖的左右兩邊，一人為世俗形象，一人為僧人形象。大多數學者認為他們是柳本尊和趙智鳳。她不同意這種觀點，認為這兩人是該洞窟的施主，及主持開鑿者；其中頭上有鬢髮的可能是趙智鳳的追隨者（像他的師父那樣），未曾落髮。由此，她進一步推論認為，該形象的身分暗示觀者，安岳華嚴洞的宗教性質，與同處（即安岳石羊場）毗盧洞的造像一樣，也是寶頂山造像的一個分支（學者推論為寶頂山的分道場——筆者注）。⁴⁵ 其書中類似錯誤甚多，此處不贅述。

關於安岳華嚴洞正壁三聖左右兩邊的形象，筆者早就已經對其身分作出了說明鑒定：兩者分別是柳本尊的法嗣，左邊束髮身著俗人服飾的即柳氏的俗家

⁴⁴ 參見陳明光，〈四川摩岩造像「唐瑜伽部主總持王」柳本尊化道十煉圖調查報告及探疑〉，頁 356。

⁴⁵ Angela F. Howard, *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*, p. 136.

弟子楊直京；右邊身著袈裟的比丘形象者為柳氏的第一法嗣袁承貴；安岳毗盧洞「柳本尊十煉圖」的「第五 割耳」圖題刻，〈宋立（唐柳居士傳）碑〉文有明確記載；最值得注意的是，左邊居士形象，其嘴角邊各冒出一道毫光，其左手執的經篋上有「合論」兩字，北宋蜀中張商英也曾編著有《華嚴合論》。至於右邊的形象也不是趙智鳳的法嗣，Angela 的根據是寶頂山有趙智鳳造像。⁴⁶我們曾就安岳毗盧洞和寶頂大小佛灣的「柳本尊行化十煉圖」撰文研究，從圖像學角度作了論證。歸納指出柳本尊的造型有三種：Ⅰ型為安岳毗盧洞中的柳氏，臉形較豐碩，頭戴東坡巾，身著長袖道衣；Ⅱ型為安岳毗盧洞第 10 號幽居洞窟中的柳氏，鬚髮至耳根，渺左眼、斷左臂；Ⅲ型為寶頂大佛灣十煉圖，即趙智鳳從彌牟歸來後所建「本尊殿」中的柳氏，頭戴東坡巾，臉形清臍，上唇和下顎有三絡鬚鬚，該型的時代最晚。寶頂小佛灣「祖師法身經目塔」上的鬚髮人是柳本尊，不是趙智鳳，而且整個寶頂龕窟中，尋覓不出趙智鳳像的「標型」！⁴⁷

寶頂圓覺洞中的這兩個形象仍分別是袁承貴（左）、楊直京（右）。據〈宋立（唐柳居士傳）碑〉中載：（此段碑文有缺字）前蜀主（應為王建）敕封柳本尊和袁承貴俱為「銀青光祿大夫、太子太傅」；袁承貴雖是柳氏教派第一法嗣，「後遊南方，莫測所終」。孟蜀時（934-965），楊直京被賜以紫授金魚（文官三品以上），「俾領主持事」。與安岳華嚴洞的相比，這兩個人物不僅有官銜，而且還在柳氏密教中證得了高級神祇地位（兩像頭上方都有小化佛）。⁴⁸

Angela 認為安岳華嚴洞的圖像結構不如寶頂圓覺洞有和諧的因素，即安岳的華嚴三聖前面沒有呈跪姿的菩薩；寶頂圓覺洞中有，這個菩薩是左右兩壁上 12 菩薩的化身（Incarnation），象徵其依次從寶座上下來向佛求法。但她沒有考慮到安岳有北宋慶曆四年（1044）鑿造的「圓覺洞」，就在安岳縣城關鎮

⁴⁶ Angela 指出趙智鳳的體表特徵是有鬚髮、絡腮鬚鬚、戴耳環，不似漢人種，形象近似印度、西藏的阿闍梨，上引書，頁 115。她的錯誤在於沒有在寶頂小佛灣（比大佛灣時代早）判別出一尊可以作為趙氏像的「標型」，其根源來自「大足石刻考察團」僅考察了大足石窟，未考察安岳石窟所致。

⁴⁷ 參見拙著，〈安岳、大足石窟中「川密教主」柳本尊造型分類〉，頁 228-235。

⁴⁸ 參見拙著，〈四川石窟華嚴經系統變相的研究〉，頁 94-95。

東南 2 公里處的「圓覺洞」石窟遺址。該窟中造像基本上全毀於「文革」。不過從其殘迹考察，左右壁上殘存的寶座各有 6 個，正壁上的寶座有 3 個。⁴⁹將上述兩者的圖像結構與之相比較，華嚴洞的結構與之不相符合，反而是寶頂的與之結構相似。可惜的是，在其周邊的石窟遺址，甚至在現已譽滿中外的敦煌莫高窟中，都尋覓不到與之相類的雕刻或繪畫作品。

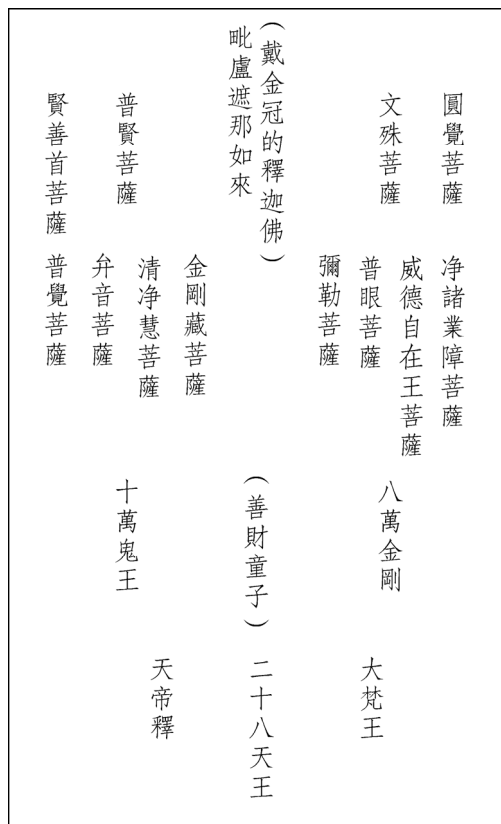
（四）波士頓藏東瀛圓覺經變相的啟示

值得慶幸的是，我們在前面探討寶頂第 14 號「毗盧道場」的源流時，就特別注意到東瀛在平安前期至鎌倉前期（12 世紀前期至 13 世紀前期）出現的表現與《華嚴經》信仰有關的系列美術繪畫。即：「毗盧遮那像ち追つて→毗盧遮那三尊像さ圓覺經變相／圓覺經佛畫發現戴寶冠的釋迦像／飛來峰の華嚴佛會畫像」。⁵⁰在波士頓美術館所藏的一幅東瀛 13 世紀初（約當中國南宋中期）「圓覺經變相」繪畫上，佛頂上光焰中心有一「卍」字，左右各飄出一道毫光，並配以二飛天；中尊主像呈趺坐姿，身後有兩重半圓形的大背光，左右手臂曲肘向身體兩側伸張並結特異手印；佛的眷屬衆多，姿態和神情各異；畫面上的色調為：肉身呈白紅色；衣飾的著色，以白色為基調，配以朱、金、褐、淺褐、綠色。中尊佛像的造型與「華嚴海會善知識圖」上毗盧遮那佛像相同，頭戴寶冠身著通肩衣飾，施的印相也一致。毗盧遮那如來的脇侍，根據《華嚴經》已設定的，應為文殊、普賢菩薩。該變相圖中，手執如意乘獅的文殊菩薩與建長寺本（毗盧遮那三尊）的同樣；普賢菩薩乘象手執盈華（錫杖）。在三尊主像的下段畫面上表現呈趺坐姿的 10 菩薩；其中，金剛藏、普眼、彌勒菩薩也是直接在同經中出現的，其名號為：清淨慧、辨音（觀世音）、賢善首、圓覺菩薩，等等，根據這些衆多菩薩的名號，由此可見，《圓覺

⁴⁹ 參見拙著，《四川道教佛教石窟藝術》第三卷，「四川石窟中道教、佛教題材內容的研究」，「華嚴部系統的經變」，頁 315-316。

⁵⁰ 據石田尚豐，〈華嚴經繪〉：「毗盧遮那像ち追つて，一、毗盧遮那三尊像さ圓覺經變相，明惠の『華嚴海會善知識圖』の原本，據文獻記載，應係唐本，中尊毗盧遮那佛的造型和手相，已經從中國的美術遺品中得到了證實。」頁 56。

經》與《華嚴經》的關係是何等的深沈、密切！⁵¹ 畫面的中央，有一尊面朝向如來的跏趺坐像，據考訂，應為善財童子（參見示意圖）。在畫面中，還表現有赴佛會讚仰如來的八萬金剛、十萬鬼王、二十八天王、大梵王、天帝釋、諸天等；諸尊的配置是參照《華嚴經》中的內容而設計的。這幅畫像的內容似乎是表現毗盧遮那如來的說法會。因此，根據《圓覺經》內容而繪製的「圓覺經變相」，時代應晚於表現毗盧遮那如來說法的「華嚴海會善知識圖」。由此我們可以確定，安岳和寶頂的題材雖然都是屬於「圓覺經變相」，但前者的建造時代肯定早於後者。因為正是寶頂的時代較晚，所以窟中方才多了一尊代 12 菩薩向佛問法的化身像（善財？），顯現了一種「和諧」的氣氛，彌補了安岳的不足之處。



波士頓《圓覺經》曼荼羅諸尊配置圖

⁵¹ 石田尚豐，〈華嚴經繪〉，頁 56。

波士頓美術館的「圓覺經變相」佛畫的構圖內容、諸菩薩的尊名、性格等，都是見之於《華嚴經》。但是中尊，即《圓覺經》中說法的釋迦佛卻被表現成《華嚴經》繪畫中的毗盧遮那佛，即成爲戴冠的釋迦佛，顯然是源於受宋代華嚴系列佛像繪畫的深刻影響。⁵²《圓覺經》，按其教義應屬華嚴系統，不屬於密教；經中說法主尊爲釋迦佛，主要脇侍爲文殊、普賢。那麼，如果要將該經中三主像以視覺化的形式表現爲圖像，中尊佛像就不應戴寶冠，是否有這種變相產生呢？我們經過多年的考察和研究，肯定回答是「有」！而且是在中唐以降就出現在巴蜀石窟遺址中。邛崃石筍山第 32 號龕（圖 19），龕中主像爲頭部有高肉髻的釋迦佛，跌坐在有鋪帛垂下的束腰蓮座上，雙手置於小腹前交叉的足踝上捧鉢；其左右脇侍爲乘獅、象的文殊、普賢菩薩。據該龕左邊岩壁上的題刻「石筍山菩提、釋迦二像龕並銘……大曆二年（767）」，其中的「釋迦龕」就是指的第 32 號龕。⁵³資中重龍山（即北岩）第 93 號窟，時代爲唐大中年間（847-859），主尊爲頭有高肉髻，跌坐在蓮臺上的釋迦佛，左手施觸地印，右手施無畏印；其脇侍爲乘獅、象的文殊、普賢菩薩；同處，即北岩第 144 號窟造像圖形與之完全相似（亦係晚唐作品）（圖 20A、B）。⁵⁴安岳圓覺洞第 63 號五代時代的大龕中，龕內雕刻釋迦佛、文殊和普賢菩薩組合的圖像。過去，學者都將這樣組合的圖像命名爲「華嚴三聖」，中尊主像就應該是戴冠的毗盧遮那佛，可主佛又不戴寶冠；其實應是根據《圓覺經》內容表現的「釋迦三聖」，而這種變相出現的緣由正好與中唐以降《圓覺經》流行的背景相吻合。

透過以上對「圓覺經變相」與「華嚴海會善知識圖」，以及華嚴系列的佛畫關係研究，我們可以看出：華嚴系列的變相作品，主體應是戴冠的毗盧遮那佛；「圓覺經變相」中，主佛應是不戴冠的釋迦佛；上面例舉的老四川石窟遺址中晚唐、五代的圖像，即是實證。宋代的「圓覺經變相」中，主佛像變成戴

⁵² 參見石田尚豐，〈華嚴經繪〉，頁 57。

⁵³ 參見拙著，《四川道教佛教石窟藝術》，頁 23-24；該龕中的文殊菩薩像頭部，2002 年我們再次（記不清多少次）造訪時，發現已被盜割，詢問當地鄉民，均說不知道！

⁵⁴ 參見上引同書，頁 48。

冠的釋迦佛，那是因為《圓覺經》與《華嚴經》的特殊關係，及受毗盧遮那佛三尊圖像的造型影響所致。寶頂大佛灣第 5 號龕中的一佛二菩薩三尊大像，1986 年 4 月在大足召開的「第二屆大足石刻研討會」上，或認為應定名「西方三聖」；或認為應是「華嚴三聖」。我們認為正確定名應是「釋迦三聖」。

現在，我們再重新檢視寶頂大佛灣第 29 號圓覺洞正壁中像與安岳華嚴洞正壁中像的造型區別。寶頂的中尊像造型是：頭戴寶冠，冠正面的蓮座托起一輪圓日，發出火焰光，寓意大日遍照；冠頂上冒出的毫光中為趺坐的柳本尊Ⅲ型化身像；該佛像的蓮臺下為須彌座，座下有一蟠龍；這些寓意的是蓮華藏海；那麼這尊佛像的身分是正宗的（Orthodox）毗盧遮那佛。此處暫不論中佛左右兩邊的釋迦佛和阿彌陀佛安置的宗教意義。窟左右壁上各排列 6 菩薩，合為 12 圓覺菩薩；窟左右壁上又表現《華嚴經·入法界品》的視覺化圖像。所以我們可以得出結論，寶頂的這窟《圓覺經》變相是受華嚴經變相的深切影響，應是無容置疑的了！其主像造型與同處 14 號「毗盧道場」輪藏柱中像毗盧佛比較，後者的寶冠頂部上面沒有柳氏Ⅲ型的化身像，兩者所表現的宗教性質都完全不一樣，前者是把柳氏尊奉為大日如來，而後者根本不是！而且前者還有原型可尋，其結構是與安岳圓覺洞遺址中第 15 號「圓覺洞」窟（北宋慶曆四年，1044 年）相同的（前文已述）。

安岳華嚴洞中尊主像也是戴寶冠，冠正面雖有柳氏Ⅰ型小化身像，但卻沒有升起在冠頂上部，冠正面立面沒有蓮臺托起一輪冒出火焰光的日輪；而且該佛趺坐的蓮臺下面，沒有須彌山，也沒有蟠龍，那就是蓮臺下面沒有象徵性地表現蓮華藏海。其次，主佛左右兩邊的脇侍為乘騎獅、象的文殊、普賢菩薩；其餘 10 位菩薩是分別安置在窟的左右壁上，壁的上部表現《華嚴經·入法界品》的視覺化圖像。該窟的造像題材也應該定名為《圓覺經》變相，與寶頂第 29 號窟的相比較，中尊主像佛的身分不是毗盧遮那佛，而是戴寶冠的「釋迦佛」（因為冠正面有柳氏的Ⅰ型小化身像，故加雙引號）。而且正壁的組合更接近本文上面已例舉的，中唐以降老四川石窟中所出現的「釋迦三聖像」組合（中佛不戴冠）；而後者在大足鄰近地區（除安岳）的石窟遺址中根本就沒有這種組合的造像！

（五）安岳、大足其他華嚴系統造像

對安岳、大足華嚴系統造像多數主佛寶冠上有柳本尊化身像的宗教意義探究。

根據本文以上對寶頂大佛灣第 14 號窟毗盧道場，第 29 號圓覺道場圖像結構和題材內容的探索，使我們清楚地認識到，兩者都是採用雕刻形式將《華嚴經》「七處九會」和「圓覺經變相」的平面繪畫予以立體表現；並釐清了寶頂圓覺道場和安岳華嚴洞的主從關係，後者的題材也是「圓覺經變相」，時代早於前者；後者正壁中像佛的身份應是戴寶冠的釋迦佛，前者的是毗盧遮那佛。再據東瀛學者研究成果（參見前文所述），《圓覺經》及其變相繪畫，無論就經文內容、佛、菩薩名號、圖像結構等，都與《華嚴經》、華嚴系列的變相有極為密切的關係。其實，這一特異現象早就在西元 11 至 12 世紀後期（1044-1200），即北宋後期至南宋前中期（約當紹興至淳熙年間，1131-1190 年）安岳、大足石窟遺址的造像中強烈反映出來了！值得我們深刻思考的是，這些造像中的主佛寶冠上幾乎都有柳本尊的化身像，除了表明其為「川密」教主的身份，是否還暗示有另外的宗教意義呢？茲將兩處石窟遺址中有類似題材內容的造像列表，並作進一步探討如下：

安岳、大足宋代石窟中華嚴系統造像統計表（暫列）

序號	地點	名稱	時代	造像內容	備註
1	安岳 雲居山	圓覺洞	北宋慶曆四年（1044）	窟正壁上雕刻三身佛，左右壁上各雕刻 6 尊菩薩	全部造像毀於「文革」
2	安岳赤雲 鄉箱蓋山	華嚴洞	北宋末 南宋初期 （1120- 1150）	窟正壁主像佛戴寶冠，冠立面有趺坐的柳本尊 I 型造像，佛左右兩邊為文殊、普賢；窟左右壁上各雕刻 5 尊菩薩；上部雕刻部分《華嚴經·入法界品圖像》；另雕刻 2 名柳本尊的法嗣	保存基本完好，窟頂壁 1984 年重新複製

3	安岳林鳳鄉塔坡	華嚴三聖	北宋末南宋前期 (1120-1150)	中像毗盧佛頭戴寶冠，冠立面上有跌坐的柳本尊 I 型像，其上有火焰紋的日輪；佛左右邊為文殊、普賢	文殊頭部清代被改刻 (圖 21A、B)
4	安岳石羊鎮毗盧洞	華嚴三聖	北宋末南宋初期 (1120-1150)	正壁上雕刻華嚴三聖，文殊、普賢未乘騎青獅、白象；造型與塔坡相同	編號為第 18 號
5	安岳石羊鎮毗盧洞	三身佛 (幽居洞)	北宋末南宋初期 (1120-1150)	窟內正壁中像為毗盧佛，寶冠頂上有日輪，雙手曲肘，手掌外伸施特殊印勢；左邊為柳本尊，有鬚髮，缺左臂；右邊佛像，頭有螺髮，右手曲肘施印（無畏印），手掌已壞	編號為第 10 號 (圖 22A、B)
6	安岳高升鄉大佛岩	華嚴三聖	北宋末南宋前期 (1120-1150)	窟原名大佛洞，正壁雕刻華嚴三聖，中像佛頭戴寶冠，冠立面上有柳本尊 I 型像，雙手結智拳印，文殊頭戴 7 葉化佛冠，普賢頭戴 5 葉化佛冠	文殊、普賢未乘騎獅、象 (圖 23A、B)
7	安岳鼎新鄉茗山寺	毗盧佛	北宋末南宋初期 (1120-1150)	毗盧佛手結毗盧說法印，頭戴寶冠，冠立面有柳本尊 I 型像	保存基本完好 (圖 24)
8	安岳鼎新鄉茗山寺	文殊菩薩	北宋末南宋初期 (1120-1150)	文殊菩薩呈立姿，頭戴 5 葉化佛冠，右手托經書	保存基本完好
9	大足寶頂大佛灣	毗盧道場	南宋前期 (1131-1162)	窟內雕刻《華嚴經》「七處九會」圖像	窟東壁有 3 組圖像毀於清代
10	大足寶頂大佛灣	圓覺道場	南宋中後期 (1162-1200)	窟內雕刻三身佛，12 尊圓覺菩薩，2 名柳本尊的法嗣；《華嚴經·入法界品》部分圖像，中佛寶冠立面有柳本尊 III 型像	明朝洪熙元年碑記載有「興修圓覺古洞」
11	大足寶頂大佛灣	釋迦三聖 (原定名華嚴三聖)	南宋前期 (1131-1162)	寶頂大佛灣第 5 號龕，中像為釋迦佛，未戴寶冠，僅頭部冒出兩道毫光，其左右為分別呈站姿的文殊、普賢	保存基本完好
12	大足寶頂廣大山	華嚴三聖	南宋中後期 (1162-1200)	窟內雕刻華嚴三聖，中像寶冠中有發射火焰光的日輪，佛左右兩邊分別雕刻文殊、普賢	保存基本完好 (圖 25)

13	大足寶頂 松林坡	華嚴三聖	南宋中後期 (1162- 1200)	窟內雕刻華嚴三聖，造型與廣大山的基本相同	三像胸部以下風化嚴重，石質剝落
14	大足寶頂 佛祖岩	華嚴三聖	南宋中後期 (1162- 1200)	窟內雕刻華嚴三聖，中佛寶冠立面上有柳本尊 I 型像，雙手前面盤中蓮臺上有一放射火焰光的日輪。普賢右手持如意，文殊雙手舉於胸前托貝葉經	保存基本完好（圖 26A、B）
15	大足寶頂 小佛灣	毗盧遮那佛	南宋前期 (1131- 1162)	窟內正壁跏趺坐的佛像頭戴寶冠，冠正面有柳本尊 I 型像，未見有放射火焰光的日輪，窟左右兩壁上雕刻柳本尊十煉圖和八大明王	部分造像石質風化（圖 27A、B）
16	大足寶頂 小佛灣	毗盧庵	南宋前期 (1131- 1162)	窟內正壁上，中為手施說法印的毗盧佛（不戴寶冠），左為柳本尊 I 型像，右為一跏趺坐的佛（釋迦佛？）	保存基本完好（圖 28A、B）
17	大足石門 山陳家岩	圓覺洞	南宋前中期 (1131- 1200)	窟正壁上雕刻三佛，未戴冠，中佛頭部上方有一小化佛；這三佛是釋迦佛、毗盧佛、阿彌陀佛；窟左右兩壁上雕刻 12 圓覺菩薩；另雕刻《華嚴經·入法界品》部分圖像	該洞 1946 年發掘，「文革」中，多數菩薩頭部被毀掉

我們將上表中所羅列的題材造像分類，從中可以看出，除第（9）號是《華嚴經》「七處九會」變相外，第（2）、（10）、（17）號是較完整的「圓覺經變相」；第（11）號的中佛未戴寶冠，其餘的都是中佛頭戴寶冠，這些既可以歸於華嚴系列，也可以歸於圓覺變相的簡化形式。

再則，從上表中排列的華嚴三聖諸尊及圓覺經變相，中尊主佛的造型，除第（4）（8）（9）（12）（13）（17）號外，其餘的寶冠立面（或上部）上都有柳本尊的化身像；其中，第（2）（3）（5）（6）（7）（14）（15）號的為柳本尊 I 型像，第（10）號的為柳本尊 III 型像（我們曾撰文論證柳氏 I 型像出現的時代要早於其 III 型像，此處不贅述）。⁵⁵ 這就值得特別重視，即：柳本尊不僅被尊

⁵⁵ 參見拙著，〈安岳、大足石窟中「川密教主」柳本尊造型分類〉，《大足石刻研究文

奉為其創立的柳氏密教教主，而且還榮登為華嚴教派的祖師，由此啓發我們能夠破解寶頂小佛灣「祖師法身經目塔」第一層上面和同處第 5 號窟正壁左右側刊刻的：「六代祖師傳密印，十方諸佛露家風」（下略），這則偈語的謎底。⁵⁶

（六）「六代祖師傳密印」的謎底

過去，「大足石刻考察團」將寶頂山石窟造像「欽定」為「密宗道場」，⁵⁷後來的學者們便「墨守成規」、殫思竭慮地把這則偈語置於中國唐代正純密宗的傳承譜系中去尋徵答案，結果是南轅北轍，歧義紛爭。關於中國唐代佛教密宗的傳承譜系，文獻可參見《密教大辭典》第 6 冊《密教法流系譜》，整理甚為詳細，據「三國相承」(1)〈付法傳〉所載傳承譜系為：大日——金薩——龍猛——龍智——金剛智——不空——惠果；其中，龍智又傳善無畏——一行。(2)海雲血脈《兩部大法相承師資付法記》所載傳承譜系為：金剛界是：大日——金薩——龍猛——龍智——金（剛）智；其再傳一為善無畏，一為不空，不空傳惠果。胎藏界是：大日——金剛手——達磨掬多——（善）無畏；其所傳有三支：一為金（剛）智——不空；一為（大興善寺）一行；一為《保壽寺》玄超——（青龍寺）惠果。⁵⁸ 本文此處再舉例傳世文物說明。日本京都教王護國寺藏「真言七祖像」七幅，絹本著色。各為唐朝李真應東瀛學問僧空海（弘法大師）請求而作。空海於唐德宗貞元二十年（804）奉日本天皇旨，將摩訶（袈裟）及國信物五百餘貫文奉上惠果，受密宗嫡傳。該七祖像其他六祖像都是後世臨摹，只有不空金剛大和尚像是唐代唯一真迹。「真言七祖」又有「八祖」之說：以大日如來為教主，金剛薩埵為二祖，龍樹為三祖，龍智為四祖，金剛智為五祖（也稱中國密宗第一祖），不空為六祖，惠果為七

集》5，頁 228-235。

⁵⁶ 分別參見大足石刻研究學會編，《大足石刻內容總錄》；劉長久等編，《大足石刻研究》下編，頁 501；陳明光，《大足石刻銘文錄》，頁 170、171，圖 2-108，第一級北面塔身經目、偈頌。

⁵⁷ 參見吳顯齊，〈介紹大足石刻及其文化評價〉，《大足石刻研究》，頁 32。

⁵⁸ 「三國相承」，《密教法流系譜》，載於增訂新版《密教大辭典》6。

祖，其下中國無繼之為祖者。大村西崖於《中國美術史雕塑篇》稱為「真言祖師影」。⁵⁹ 聯繫前文曾探討的東瀛在 12 至 13 世紀初，華嚴系列法藏圖像和教義的流行，並追根溯源到受中國大陸宋代華嚴繪畫強烈影響的歷史事實反饋，現在我們應轉換思路，切入唐代華嚴宗的傳承譜系，將佛教史上註疏《圓覺經》最權威的圭峰宗密禪師納入視線。

宗密（780-841）為四川西充人，一身二任，既是承傳法藏、澄觀華嚴教系的第五祖，又是唐代禪宗南派頓教荷澤系的四傳弟子；其為中晚唐時期最大的禪宗學者和導致佛教整體學風根本改變的關鍵人物。⁶⁰ 宗密非常推崇《圓覺經》，精闢地指出其所具有的包容性特質：「此經具法性、法相、破相三宗經論；南北頓、漸兩宗禪門，又分同華嚴、圓教，具足司修門戶」。⁶¹ 其所作的前瞻性分析，非常切合中唐以降的禪教融合，三教合流的時代風氣，從而使《圓覺經》從浩瀚的佛典中脫穎而出，成為宋代佛教經典的代表；其註疏甚至傳至高句麗和東瀛，並產生了深遠的影響（本文前論述的「圓覺經變相」繪畫即是實證）。⁶²

《圓覺經》不僅融合了華嚴、禪宗的教旨，而且其與民間密教有深厚的關係。在佛教的經典中，《圓覺經》分類列為大乘修多羅（Sūtra）經，後又被歸入「華嚴部」。所以，該經自問世以來，關於其論疏都是從顯教的角度出發，而忽略了經文中所含藏的密教旨義。這也就使得我們過去在論證安岳華嚴洞、大足寶頂圓覺道場的題材內容時，也未能重視，甚至忽略《圓覺經》與密教關係的緣故。《圓覺經》開卷就以陀羅尼神秘的方式傳播該經的宗旨；位列 12 大菩薩之首的文殊菩薩問法後，「爾時，世尊告文殊師利菩薩：『（略）善男子，無上法王有大陀羅尼門，名圓覺，流出一切清淨真如、菩提、涅槃，及波羅

⁵⁹ 參見林樹中，〈李真：真言七祖像及其他〉，頁 37-39。關於「李真」，據該文作者考訂，《歷代名畫記》中的「李嗣真」即「李真」，「嗣」字為衍文，為古本傳抄之誤。

⁶⁰ 參見杜繼文主編，《佛教史》，頁 302。

⁶¹ 宗密，《圓覺經略疏鈔》，《續藏經》冊 9，第 248 號，頁 838 中 13-15。

⁶² 參見中國佛教協會編，《中國佛教》第 3 輯，頁 31；再參見石田尚豐，〈華嚴經繪〉，頁 75-76，第 98 圖朝鮮地圖。

蜜。』」⁶³ 其後內容就是圍繞修證這「本有圓覺」而展開的。最後卷尾直接說明該經還有五種名號：「是經名『大方廣圓覺陀羅尼』，亦名『修多羅了義』，亦名『秘密王三昧』，亦名『如來決定境界』，亦名『如來藏自性差別』。」⁶⁴ 從中可以看出該經具有深厚的密教色彩，在該經中更有「秘密大圓覺心」的說法。所以，安岳、大足石窟遺址中出現「圓覺經變相」的洞窟，以及相關題材的造像，原由則不難理解。

柳本尊是唐末五代初自創密教體系（即被暫定名為「川密」）的教主，其宗教組織的活動範圍也僅限於以成都為中心的川西地區（其影響有可能達於沱江和涪江流域地區）。⁶⁵ 在老四川的宋代石窟遺址中，最早將他尊奉為密教教主和華嚴教派教主的造像，分別是表現在安岳石羊場毗盧洞「柳本尊十煉圖」中，圖中的主佛為戴寶冠的毗盧佛；以及與毗盧洞相距約 4 公里的華嚴洞中，正壁主佛為戴寶冠的釋迦佛；其後，又流行於安岳大足，其他地方的石窟遺址中。柳本尊的出生年代，據安岳毗盧洞第 8 號窟「柳本尊十煉圖」第 5 圖「割耳」題刻中刊載：柳氏生於唐宣宗大中九年（855）；⁶⁶ 其卒年據清朝劉燕庭《金石苑》第 2 冊〈宋立（唐柳居士傳）碑〉文中記載：柳本尊卒於天復七年（即唐昭宣帝天祐四年，907 年），終年 64 歲。關於柳本尊的生年，現在一般都認定是唐宣宗大中九年（855）。這是根據明洪熙元年（1425）劉畋人撰寫的〈重修寶頂山聖壽院記〉碑，照其說法，柳氏去世時應只 53 歲，而不是 64 歲。據此，柳本尊不是生於唐大中九年（855），而應是生於唐武宗會昌四年（844）。正與華嚴宗五祖圭峰宗密卒年會昌元年（841）緊緊銜接。並且，據〈宋立（唐柳居士傳）碑〉中載：北宋熙甯元年（1068），柳本尊在成都、廣漢彌蒙（牟）傳瑜伽教的寺院被賜予「壽聖」額，即是柳氏及其私創的教派取得了合法的政治地位。再據〈傳〉碑所載，柳本尊被奉為佛、菩薩，其弟子和

⁶³ 參見拙著，〈四川石窟華嚴經系統變相的研究〉，頁 90。

⁶⁴ 參見《大方廣圓覺修多羅了義經·賢善首章》，《大正藏》冊 17，第 842 號，頁 921 下 18-20。

⁶⁵ 參見拙著，〈安岳、大足「柳本尊十煉圖」題刻和宋立「唐柳居士傳」碑的研究〉，頁 156。

⁶⁶ 參見拙著，《安岳大足佛雕》，頁 214，注 61。

信眾尊名號為「本尊」，是已將他置於毗盧佛化身的地位；柳氏不僅修持密教，還重視《圓覺經》和《首楞嚴經》。所以，柳本尊才有可能又被尊奉為華嚴宗的「第六代祖師」，正是寶頂小佛灣「祖師法身經目塔」上第一級正壁（北）大圓龕外右側和同處第 5 號窟正壁左右側的「六代祖師傳密印」這則偈語的謎底！⁶⁷ 這則偈語也是向當時的信徒（以及現在的觀者）暗示：大圓龕中的鬚髮人像，即過去被有意或無意「指鹿為馬」的「趙智鳳像」，其實就是柳本尊像。歷史的真相在此得到澄清！

結語

最後，我們在此就寶頂造像源流、宗教性質和時代的進一步研究，作如下三點建議：

距柳本尊去世兩百餘年後的宋孝宗淳熙年間（1174-1194），趙智鳳到彌蒙去「雲遊三晝」（即三天），回歸大足後，於寶頂山首先「修建本尊殿，傳授柳本尊法旨」。這個「本尊殿」就是現在寶頂大佛灣北岩最西端編為第 21 號「柳本尊行化十煉圖」龕；那麼北岩東端的第 14 號毗盧道場窟會是趙氏修建的嗎？整個大佛灣的造像工程都是他發起建造的嗎？其實，毗盧道場和圓覺道場中尊主像造型和身分的宗教意義根本不同，就已經證明他們不是在同一時代由同一宗教思想指導雕刻出來的作品。換言之，寶頂山的造像不能籠統歸之於趙氏「開創」，此其一。⁶⁸

又，西元 11 至 12 世紀，中國宋代佛教的信仰和修行實踐是一種多元化的混合形式，其中包含淨土教的信仰、儒家的孝道思想、教禪結合（華嚴禪）的修行（寶頂「圓覺道場」和「牧牛圖」雕刻在一處，即是實例），密教不拘於儀軌的造像、華嚴法藏世界教義圖像，所有這些都在寶頂以雕刻形式得到了表現。然而，對寶頂造像的宗教性質探索，如果不將之置放於中國宋代佛教歷史

67 小佛灣的造像是早於大佛灣，參見拙著，〈對大足寶頂〈父母恩重變相〉重新研究〉，所以這則偈語刊刻的時代應在南宋紹興 29 年（1159）之前，是年為趙智鳳生年。

68 參見拙著，〈安岳、大足石窟中「川密教主」柳本尊像造型分類〉，頁 234。

的大環境中去探索，仍然認定此處造像是這種或那種性質的「道場」，那正是「不識廬山真面目，只緣身在此山中。」例如：寶頂小佛灣與「六代祖師傳密印」同處刊刻的「祖師頌曰：一二三三，四五六六」，從華嚴系列的經典中去求解，就會得到這是隱含 80 卷《華嚴經》「七處九會」、品數、卷數的答案，此其二。

再則，關於寶頂山的造像源流，有的學者僅僅局限或著眼於大足本地，歸於趙智鳳（1159-123？）的「創建」，甚至有的歸之於受雲南或西藏密教的影響，⁶⁹ 真可謂是「緣木求魚」。其實，寶頂的雕像，在造型和圖像學方面，我們都可以在與大足毗鄰的安岳毗盧洞、華嚴洞、孔雀（鋪）、茗山寺、高陞大佛岩等處見到與之類似的作品；特別是高陞大佛岩「華嚴三聖」中的主佛是老四川宋代石窟中唯一的雙手施智拳印（即金剛印）的毗盧佛。後者作品表現出來的高超的雕刻技藝遠遠勝過了寶頂的石像。而且安岳的這些遺址相互之間的距離都在不超過 10 公里範圍內；有如此密切的地緣關係，在形象造型和圖像學方面又如此相似，所有這些都給我們提供了絕好的理由作出結論：安岳的這些雕像時代是 12 世紀前中期（1120-1150），即北宋末至南宋紹興中興時期（1120-1162），⁷⁰ 由同樣一群，或關係極為密切的工匠世家雕刻製作的。他們就是從北宋皇祐四年（1052）以降至 12 世紀末（紹熙三年，1192），一直活躍在大足和安岳，以雕刻造像為職業的普州（安岳）文氏工匠世家。⁷¹ 因此，

⁶⁹ Angela 認為：“In fact, the content of some Baodingshan reliefs and sutras that inform others suggest more likely a direct transmission from Tibet. The Baodingshan representation of the Wheel of Rebirth, for example, has no parallel in China, but is always present among the frescoes of surviving Tibetan temples.” *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*, p. 114.

⁷⁰ 此處我們引錄 Henrik H. Sorensen, “Buddhist Sculpture From The Song Dynasty At Mingshan Temple (茗山寺) In Anyue (安岳) Sichuan” 中一段畫龍點睛的文句說明：“We can safely date the majority of the images at Mingshan Temple to the twelfth century, probably around the end of the Northern Song and the beginning of the Southern Song dynasty (ca. A.D. 1120-50). The high quality of the carvings, which is even superior to that seen in Dafo Wan at Mount Baoding, leads me to believe that the Mingshan sculptures were made before Zhao Zhifeng initiated his grandiose project in Dazu in A.D. 1179.” p. 301。

⁷¹ 參見拙著，〈大足石篆山石門山妙高山宋代石窟與文氏鑄匠世家的關係研究〉，頁

在研究寶頂造像的源流和風格時，如果無視或忽視其與安岳石窟造像的歷史淵源關係，豈不就成了「面南看北斗」！⁷²

附記：

國立臺北藝術大學林保堯教授為筆者提供了松本榮一《敦煌畫の研究》部分和《日本の美術》第 270 號全本，以及本文引用的所有英文文獻複印件，特別是極力從國立中央大學圖書館查到所藏的 Angela F. Howard, *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*，複印精心裝訂成冊，以特快方式寄給筆者研究參考，其崇高的學者風範，令後學敬仰不已，特在此致以衷心感謝！

75-79。

⁷² Angela 認為寶頂山造像與上述安岳幾處造像的年代大致相當，但為了突出寶頂山的中心地位，她卻將安岳的幾處造像斷定晚於寶頂山，把安岳這幾處造像視為寶頂山造像的分支，是趙智鳳傳柳氏密教的分道場，*Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*, p. 136。

引用文獻

佛教藏經

- 《圓覺經略疏鈔》。《續藏經》冊 9，第 248 號。
《彌勒下生經》。《大正藏》冊 14，第 454 號。
《大方廣圓覺修多羅了義經》。《大正藏》冊 17，第 842 號。
《大乘瑜伽金剛性海曼殊師利千臂千鉢大教王經》。《大正藏》冊 20，第 1177 號。
《梵網經》。《大正藏》冊 24，第 1484 號。
《華嚴經傳記》。《大正藏》冊 51，第 2073 號。
《唐大和尚東征傳》。《大正藏》冊 51，第 2089 號。

古籍

- 《古今圖書集成》。〔清〕陳夢雷編纂，蔣廷錫校訂。北京：中華書局。1985 年。
《金石苑》。〔清〕劉燕庭。道光丙午年來鳳堂石印本。1846 年。
《歷代名畫記》。秦仲文、黃苗子點校。上海：人民美術出版社。第 2 版。
1983 年。

中日文專書、論文

- 丁福保（1984）。《佛學大辭典》。北京：文物出版社。新 1 版。
大足石刻研究學會編（1985）。《大足石刻內容總錄》。四川：（原）社會科學院出版社。
中國佛教協會（1989）。《中國佛教》第 3 輯。上海：知識出版社。
木宮泰彥（1980）。《日中文化交流史》。北京：商務印書館。
王衛明（2005）。《大聖慈寺畫史叢考》。北京：文化藝術出版社。
石田尚豐（1988）。〈華嚴經繪〉。《日本の美術》第 270 號。東京：至文堂。
杜繼文（1991）。《佛教史》。北京：中國社會科學出版社。
林樹中（1997）。〈李真：真言七祖像及其他〉。《西北美術》2。頁 37-39。
松本榮一（1985）。《敦煌畫の研究》。東京：東京文化學院東京研究所。重印本。
胡文和（1994a）。〈安岳、大足「柳本尊十煉圖」題刻和宋立「唐柳居士傳」碑的研究〉。《前後蜀的歷史與文化》。四川：巴蜀書社。
胡文和（1994b）。《四川道教佛教石窟藝術》。四川：人民出版社。

- 胡文和（1997）。〈四川石窟華嚴經系統變相的研究〉。《敦煌研究》1。頁 90-95。
- 胡文和（1999）。《安岳大足佛雕》。臺北：藝術家出版社。
- 胡文和（2002a）。〈大足石篆山石門山妙高山宋代石窟與文氏鑄匠世家的關係研究〉，《中華佛學學報》14，頁 75-79。
- 胡文和（2002b）。〈宋立（唐柳本尊傳）碑再校釋〉。《大足石刻研究文集》3。北京：文物出版社。
- 胡文和（2004）。〈對大足寶頂〈父母恩重變相〉重新研究〉。敦煌《2004年石窟研究國際學術會議論文集》下冊。
- 胡文和（2005）。〈安岳、大足石窟中「川密教主」柳本尊造型分類〉。《大足石刻研究文集》5。四川：重慶出版社。
- 重慶市佛教協會（1985）。《佛教內部資料》。重慶：重慶市佛教協會。內部刊物。
- 密教辭典編纂會編（1979）。《密教大辭典》。臺北：新文豐出版社。
- 郭相穎（2006）。《大足石窟雕塑全集·寶頂石窟》。四川：重慶出版社。
- 陳明光（1999）。《大足石刻銘文錄》。四川：重慶出版社。
- 陳明光（2003）。〈四川摩岩造像「唐瑜伽部主總持王」柳本尊化道十煉圖調查報告及探疑〉。《西南石窟文獻》第4卷。甘肅：蘭州大學出版社。
- 陳習刪（2003）。《大足石刻志略》。《西南石窟文獻》第4卷。甘肅：蘭州大學出版社。
- 敦煌文物研究所（1982）。《敦煌莫高窟內容總錄》。北京：文物出版社。
- 敦煌文物研究所（1999）。《中國石窟·敦煌莫高窟（三）》。北京：文物出版社。
- 照知、澄靜（1985）。《寶頂石刻》。重慶：重慶市佛教協會。內部刊物。
- 劉長久（1997）。《安岳石窟藝術》。四川：人民出版社。
- 劉長久、胡文和、李永翹編（1985）。《大足石刻研究》。四川：（原）社會科學院出版社。
- 閻文儒（1986）。〈大足寶頂石窟〉。《四川文物》。石刻研究專輯。

西文專書、論文

- Sorensen, Henrik H. 1995. "Buddhist Sculpture From The Song Dynasty At Mingshan Temple In Anyue Sichuan." *Artibus Asiae* 55, pp. 3-4.
- Sorensen, Henrik H. 2005. "Zhao Zhifeng and Esoteric Buddhist Art at Mt. Baoding." 《中國重慶大足石刻國際學術研討會 論文彙編二》（尚未正式出版）
- Howard, Angela F. 2001. *Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China*. Bangkok: Ordbid Press.

Musée Guimet. 1994. “Deux peintures inédites du pouds Paul Pellot, provenant de Dunhuang.” In *Les arts de l'Asie centrale: La collection Paul Pelliot du Musée national des arts asiatiques—Guimet*. Paris: Réunion des musées nationaux.

圖版



圖 1 寶頂第 14 號窟輪藏柱



圖 2 寶頂第 14 號窟輪藏柱正面圖像主尊毗盧佛



圖 3A 寶頂第 14 號窟西（右）壁圖像



圖 3B 寶頂第 14 號窟西（右）壁第 1 組圖像



圖 4 寶頂第 14 號窟東（左）第 4 組圖像



圖 5 寶頂第 14 號窟西（右）第 4 組圖像主尊毗盧佛像

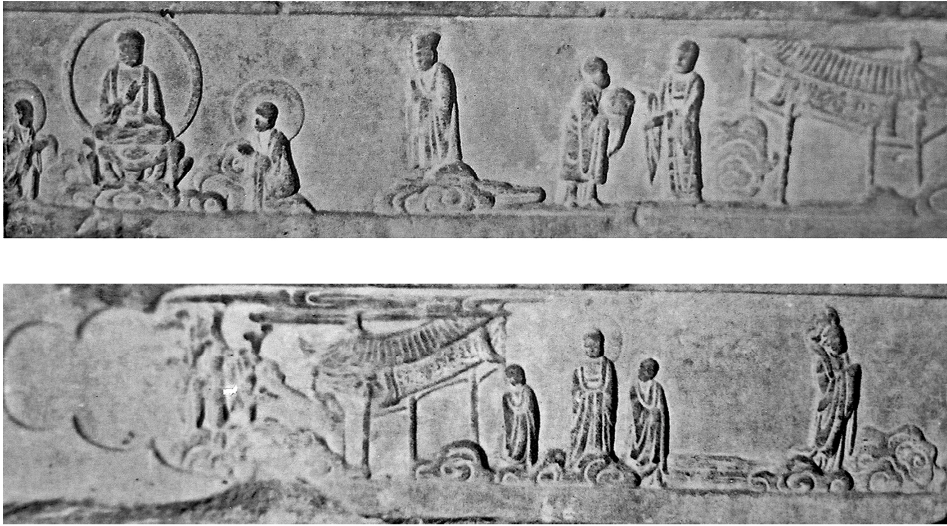


圖 6 寶頂第 14 號窟輪藏柱蓮臺立面特寫



圖 7 寶頂第 14 號窟西（右）第 2 組圖像主尊毗盧佛像



圖 8A 寶頂第 29 號窟正壁三身佛像



圖 8B 寶頂第 29 號窟右壁菩薩像



圖 9 寶頂第 29 號窟右壁威德自在菩薩



圖 10 寶頂第 29 號窟右壁淨業障菩薩



圖 11 寶頂第 29 號窟問法菩薩（善財？）



圖 12A 安岳華嚴洞正壁華嚴（釋迦）三聖圖像



圖 12B 安岳華嚴洞正壁中佛特寫



圖 13 安岳華嚴洞左壁菩薩全圖



圖 14 安岳華嚴洞右壁菩薩全圖



圖 15 寶頂第 29 號窟正壁中佛特寫



圖 16A 安岳華嚴洞柳本尊弟子楊直京



圖 16B 安岳華嚴洞柳本尊弟子袁承貴



圖 17A 寶頂第 29 號窟柳本尊弟子楊直京



圖 17B 寶頂第 29 號窟柳本尊弟子袁承貴



圖 18A 安岳華嚴洞左壁上部華嚴 53 參之一



圖 18B 安岳華嚴洞右壁上部華嚴 53 參之一



圖 19 邛崃石筍山第 32 號龕釋迦三聖〔唐〕大曆 2 年（767）



圖 20A 資中北岩第 144 號龕文殊菩薩 晚唐



圖 20B 資中北岩第 144 號龕普賢菩薩 晚唐



圖 21A 安岳林鳳鄉塔坡毗盧佛像



圖 21B 安岳林鳳鄉塔坡普賢菩薩像



圖 22A 安岳毗盧洞第 10 號窟「幽居洞」



圖 22B 安岳毗盧洞第 10 號窟中柳本尊像特寫



圖 23A 安岳高升鄉大佛岩華嚴三聖像



圖 23B 安岳高升鄉大佛岩毗盧佛像和頭部特寫



圖 24 安嶽鼎新鄉茗山寺毗盧佛像和頭部特寫



圖 25 大足寶頂廣大山毗盧佛像



圖 26A 大足寶頂佛祖岩毗盧佛像 寶冠立面上有柳本尊 I 型像



圖 26B 大足寶頂佛祖岩文殊、普賢像



圖 27A 寶頂小佛灣第 5 號窟毗盧遮那佛像



圖 27B 寶頂小佛灣第 5 號窟毗盧佛像頭部特寫 寶冠立面有柳本尊 I 型像



圖 28A 寶頂小佛灣第 8 號窟正壁佛像



圖 28B 寶頂小佛灣第 8 號窟正壁 主佛左側柳本尊 I 型像特寫

A New Exploration of the Contents and Origins of the Vairocana Practice Hall and the Perfect Enlightenment Practice Hall

An Answer to the Riddle of the “Sixth Huayan Patriarch’s
Transmission of the Esoteric Seal”

Hu Wenhe

Researcher, Department of Literature
Sichuan Academy of Social Sciences

Abstract

The present article is divided into two sections. The first deals with Cave no. 14, the Vairocana Practice Hall, in six different aspects: 1. The structure of its images; 2. The contents of its pillar; 3. The relationship between the Vairocana Practice Hall and the *Huayan jing* transformation tableau; 4. An analysis of the Mogao *Huayan jing* transformation tableau’s content and structure; 5. A comparison of the image structures of the Vairocana Practice Hall imagery and the *Huayan jing* transformation tableau; 6. An analysis of the Japanese image of the Huayan oceanic convocation of spiritual friends. From these, two conclusions can be drawn. First, source material for Cave 14 comes from the transformation tableau “Seven places and nine meetings.” Second, imagery on the second grouping on the right side of Cave 14 is similar to the Japanese image in terms of the form of Vairocana, Mañjuśrī, and Samantabhadra. These images have precursors from an earlier period in the imagery of the Feilai Peak in Hangzhou with a Huayan convocation and also in the imagery from caves in the Anyue region.

The second section of this paper addresses six aspects of the Perfect Enlightenment Practice Hall in Cave 29: 1. Imagery in the Baoding Perfect Enlightenment Cave; 2. A comparison of imagery with the Huayan Cave in Anyue; 3. The contents and dating of the imagery of the two caves; 4. Insights from the Japanese transformation tableau of the *Sutra of Perfect Enlightenment* held in the Boston Museum of Fine Arts; 5. A study of the Huayan statues at Anyue and Dazu; 6. A resolution of the riddle of the “Sixth Huayan Patriarch’s Transmission of the Esoteric Seal.” In conclusion, the source material for the Perfect Enlightenment

Cave at Baoding and the Huayan Cave at Anyue are derived from the transformation tableau of the *Sutra of Perfect Enlightenment*. When differences are found, the latter is taken to be the earlier version.

In a side-by-side comparison of the *Sutra of Perfect Enlightenment* transformation tableau and the Huayan convocation imagery found at Anyue and Dazu, both have an incarnation of Master Liu as buddha on their crowns. The sixth section of the second part of this paper, which deals with the “Sixth Patriarch’s Transmission of the Esoteric Seal,” looks at the close relationship between the *Sutra of Perfect Enlightenment* and folk esoteric Buddhism in Sichuan. It is possible to determine that the esoteric Master Liu of Sichuan Esoteric Buddhism (*Chuan mi* 川密) during the late Tang and early Five Dynasties not only was a practitioner of esoteric Buddhism, but also esteemed the *Sutra of Perfect Enlightenment* and the *Lengyan jing*. The sect that he created privately received property from the court, which made it possible for him to be considered the sixth Huayan patriarch after Zongmi (780–841), the fifth. This is confirmed in the Dazu image, the “Sixth Huayan Patriarch’s Transmission of the Esoteric Seal.”

Keywords: Vairocana practice hall imagery; Huayan paintings; Baoding transformation tableau of the *Sutra of Perfect Enlightenment*; Huayan cave at Anyue; the *Sutra of Perfect Enlightenment* and esoteric Buddhism; the mystery of the sixth Huayan patriarch