

大足宝顶 18 龕《观无量寿经变》图像研究^{*1}

龙红 姚瑜

【摘要】:佛教美术作品所具有的诉说性与象征性,使之在作为图像分析的“文本”时具有更为广博和深刻的阐释空间。观经变是对《观无量寿经》文本进行的图像转换,其叙事功能在历史发展中逐步被具有象征功能的符号性所取代。研究表明,从形式结构着眼,以图像学的审视或研究角度对宝顶大佛湾第 18 龕《观无量寿经变》进行深入“解读”,可以看出观经变的图像样式与西方净土世界之间存在着——对应的象征关系,观经变中各部分内容共同构建了这一符号样式,但其符号的作用不仅通过图像内容来体现,也与其图像形式、视觉效果等有着不可分割的密切关联。

【关键词】:大足石刻, 观无量寿经变, 构图设计, 符号表达

【中图分类号】:B94 **【文献标识码】**:A **【文章编号】**:1008-0139 (2017) 04—0143—7

一般来说,经变包括两类,即经变文和经变相(本文主要研讨的对象是经变相,后文简称经变)。经变作为特定的佛教美术作品,是图像转换佛经文本的产物,其图像内容、形象造型和审美形式都围绕传播佛经意涵的功能而展开。

观经变依据《佛说观无量寿经》(后文简称《观经》)而来,毋庸置疑,对其意涵具有象征作用。当我们将观经变视作一件审美性与象征性兼具的视觉作品时,将之与历代观经变构图形式对比分析,可以发现,观经变有其特定的符号样式,通过对图像内容的精心设计与有序组织,这一整体图像形式统筹了经变中复杂的图像内容,并具有比图像内容更为宏大的意义,从而强化了对《观经》文本的象征意涵。正是在此意义上,南宋时期大足宝顶 18 龕观经变作为晚期佛教美术的集大成者,其构图设计更加令人关注。

一、宝顶 18 龕观经变的符号样式

宝顶 18 龕观经变(图 1)位于重庆大足宝顶山大佛湾北岩中部,由大足僧人赵智凤于南宋淳熙至淳祐年间(1174—1252)统一组织铸造。整龕经变高 8.1 米,宽 21.6 米,深 3 米,龕呈长方形,是全国同类题材的石刻造像中规模最大的一龕^[1]。18 龕观经变主要由三部分内容组成,采取“中堂式”构图^[2]进行位置布排:正壁上方是以西方三圣为主的庄严净土相,正壁下方为图文相间的三品九生图,于左右转角处两壁分别刻“十六观”之八观(左壁的“华座观”已崩毁,总体现存十五观),“未生怨”图像省略不存,经变图像以栏楯作界,将各部分内容区分开来。

¹ **基金项目**:2012 年重庆大学文科类跨学部跨学科项目“西南地区石窟群艺术研究及其数字化应用建设”(项目编号:CDJKXB12005)阶段性成果。

作者简介:龙红,重庆大学艺术学院教授;姚瑜,重庆大学艺术学院美术学专业美术史论与批评方向研究生,重庆 401331。

² ①“所谓‘中堂式’是借用中国厅堂布置书画的名称,指中间一幅大字画,两边各一‘条幅’的形式。盛唐时期许多洞窟的观经变都采取‘中堂式’构图...”。敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 5·阿弥陀经画卷》,商务印书馆(香港),2012 年,转引自 王治《未生怨与十六观——敦煌唐代观无量寿经变形式发展的逻辑理路》,《故宫学刊》,2014 年第 1 期,第 75 页。



图1 大足宝顶山大佛湾第18龕观经变

通过对比宝顶 18 龕观经变以及巴蜀地区其他观经变可以发现，观经变样式之间存在继承和发展的关系。观经变的样式主要由图像内容和构图形式两部分决定，究其根本，可以发现，《观经》文本和既有的观经变样式是其图像内容和构图形式的根本来源和主要依据。在创造一龕新观经变时，描绘净土世界景象的庄严净土相是经变的主体图像，而既有的观经变样式则为新观经变的诞生和发展提供了范本。因此，《观经》文本与既有的观经变样式实是观经变的符号样式中不可缺少的重要组成部分。

（1）来源于《观经》文本的图像符号

《观经》文本是演绎创造观经变的重要依据及核心观念。在经文中，对西方净土世界种种动人景象的描述穿插在“未生怨”和“十六观”的故事架构之中，但佛经文本的创作目的是为宣传教义而非单纯讲述故事，因此《观经》是为了呈现西方净土世界这一空间概念而产生的精彩叙事文本，人们在诵读《观经》时，唯一对应想象的便是西方净土世界的景象。换言之，文本中的西方净土世界即该文本具有代表性的标志，是用语词构成的一个文本符号；而观经变是对《观经》文本中西方净土世界的模仿与再现，是以绘画或石刻造像为媒介的一个图像符号。因此，观经变虽然是对《观经》的图像转换，但一定程度上其叙事性表达似乎是次要的，而对西方净土世界的象征性表达成为主体。

在《观经》文本中，对西方三圣形象的描述，多达 14 处。也因此，在观经变中西方三圣一直作为最重要的图像标志不断被重复和强化，成为其诸多内容中的图像符号。“符号最根本的特点是要让一个记号成为另一个事物的标志或符码，成为另一个事物的替代物，只要能够满足这个条件，任何事物都能成为符号”^[2]。但是，任一图像对文本的转化与再现都不是完全对等的，于此，皮尔斯指出，符号“不是在所有方面，而是通过指称某种观念来代表那个对象的”^[3]。因此，历代观经变通过对文本中的“西方净土世界”这一核心观念的恒定表达，以及对西方三圣像的突出表现，来象征和代表其对应的《观经》文本，使观经变成为象征《观经》文本的符号，这是合理的。借用皮尔斯对符号的定义^③，在观经变这一符号中，其“对象”^②是观经变图像中可见的庄严净土相；而其“解释项”^③正是通过庄严净土相所代表的神圣崇高、圆满美好之意涵，以及由此激发的观者的情感、思想。

（2）既有观经变样式的范式作用

³ ①②③ 皮尔斯的符号定义：“符号，或者说代表项，在某种程度上向某人代表某一样东西。它是针对某个人而言的。也就是说，它在那个人的头脑里激起一个相应的符号，或者一个更加发达的符号。我把这个后产生的符号称为第一个符号的解释项。符号代表某样东西，即它的对象。它不是在所有方面，而是通过指称某种观念来代表那个对象的。”（丁尔苏：《语言的符号性》北京：外语教学与研究出版社，2000）

正如上文所述，观经变作为符号的依据来自它对《观经》文本的象征与替代，但其符号作用，却需要通过人们对该符号图像约定俗成的认知来达成，而这种认知在观经变样式的流行与传播中得以体现。

通过王治的研究可知，在敦煌地区观经变的样式发展中，庄严净土相在初盛唐时期经历了由次到主的角色变换，由“动荡变化逐渐凝固规整”，最终取代“十六观”和“未生怨”，成为经变内容的主体和中心，其构图布局形式逐渐稳定，呈现为颇为规整的“中堂式”构图：即中间庄严净土相，左右各一条幅，刻画“十六观”及“未生怨”^[4]。这种整体平衡对称的构图形式最终成为盛唐以后观经变最普遍的构图形式，并在巴蜀地区的观经变中也得到体现。

由于地理情况的差异，巴蜀地区的观经变多以摩崖石刻为载体，其表现形式为更加立体的内外双层龕，构图布局大体上与“中堂式”的构图形式相似：内龕正壁与左右壁表现庄严净土相，包括诸菩萨、天国建筑、自然场景等图像设计，作为主像的西方三圣位于内龕正壁中央位置；内龕左右壁外缘或外龕雕刻“十六观”，通常以两条幅状分布在左右壁龕（窟）口处或左右外龕部分。巴蜀地区保存情况较好的观经变，如仁寿牛角寨中唐第3号龕、夹江千佛岩晚唐第99号龕（图2）、115号龕（图3）、137号龕（图4）、资中重龙山晚唐第55号龕、荣县罗汉洞第4号龕、潼南南家湾晚唐第10号龕、大足北山晚唐第245号龕（图5）、安岳庵堂寺五代第21号龕（图6）等观经变均属此类构图形式。



图2 夹江千佛岩晚唐第99龕观经变
（四川省文物考古研究院、西安美术学院：《夹江千佛岩》，文物出版社，2012年）



图3 夹江千佛岩晚唐115龕观经变
（四川省文物考古研究院、西安美术学院：《夹江千佛岩》，文物出版社，2012年）



图4 夹江千佛岩晚唐137龕观经变（四川省文物考古研究院、西安美术学院：《夹江千佛岩》，文物出版社，2012年）



图5 大足北山晚唐第245窟观经变 (郭相颖, 李书敏主编《大足石刻雕塑全集·北山卷》, 重庆出版社, 2010年)



图6 四川安岳庵堂寺的21号龕观经变 (付成金《四川安岳县庵堂寺摩崖造像调查简报》,《成都考古发现》, 2007年00期)

大足北山 245 龕将“中堂式”的构图布局形式发挥得最为极致——该龕观经变整体构图规整、对称,内龕表现庄严净土相,以西方三圣为中心,其他祥云、宝塔、飞天以及左右侧壁的诸菩萨像等物像皆左右对称的雕刻于龕内,玲珑小巧,其细节中处处体现了平衡对称之美,显得既庄严又生动;无论从图像内容的整合,还是雕刻技艺的精湛和艺术表现的高度来看,北山 245 龕均应为唐代诸龕观经变的集大成之作。大足以西相去不远的安岳庵堂寺第 21 号龕(图 6)开凿于五代时期,其图像内容及构图形式与晚唐时期的北山 245 龕几乎相同,有明显的借鉴关系。同处于大足地区的宝顶 18 龕观经变开凿于南宋时期,由于开龕位置与大小等差异,未采用常见的内外双层龕形式表现,而是在平整的崖壁上以“中堂式”构图进行位置布排,从构图形式和内容表现来看,确属同一样式,对于北山 245 龕观经变的借鉴,应是情理中事。显然,巴蜀地区观经变的构图布局形式确乎存在传承和发展的关系。人们在创造观经变时对前代观经变样式的借鉴,说明了这种静态、规整、对称的构图布局状态,很大程度上符合人们对西方极乐世界这一概念的认知与想象。

宝顶 18 龕观经变,通过对西方净土世界的表现、西方三圣像的强化和突出,以及平衡对称的构图形式,表明它与巴蜀地区观经变样式之间存在的密切关联。它们共同说明了由庄严净土相、“十六观”、三品九生图等内容组建、并根据“中堂式”构图进行的位置布排的观经变样式,在不断的雕凿—呈现—传播过程中被赋予了指代西方净土世界的功能,人们对该样式的共有认知使之成为观经变特有的符号样式,该龕经变中各部分内容均是这一符号系统的组成部分。该样式所表现出的“静态”“规整”“对称”在人们头脑中激起相应的“安宁”“庄严”“圆满”等感受,即是该样式所指涉的意涵。

二、18 龕观经变的设计与构筑：宏大意义场的形成

作为具有特定表达意涵的图像样式，我们明确地知道 18 龕观经变的图像内容与构图设计都是为呈现和表达西方净土世界的神圣、崇高而展开的。其“符号性”的体现不仅在于它汇集了诸多具有象征意义的图像，也可以是通过图像的整合设计而形成的一个具有宏大意涵及气象的整体图像形式。通过设计其排列位置、组合方式等多种手段，观经变所营造的视觉效果和整体气象得以在人的知觉过程中优先被感知，并由此引发人的情感和联想。于此，我们将主要通过图像内容和视觉效果两方面展开深入探析，以深度研究 18 龕观经变如何以卓越的艺术表现手段构筑了具有宏大气象的整体图像形式。

在图像内容方面，巴蜀地区的观经变历来以庄严净土相作为主体图像，其内容最为丰富、刻画最为精细。18 龕观经变中的庄严净土相则在原有基础上进行了明显地简化。以最具有代表性的北山 245 龕观经变为例，庄严净土相所占画面比例三分之二以上，天宫楼阁、青鸟天乐等图像历历在目、精彩异常，西方三圣结跏趺坐于莲座之上，背光纹饰雕刻细致清晰；而在 18 龕观经变中，净土图像仅占正壁面积的一半，其中的天宫楼阁、祥云飞天以及诸菩萨像等仅雕刻两组象征之物左右对称分布，西方三圣像以半身像雕于正壁上方的栏楯之后，莲座与背光皆省略不表，这是巴蜀历代观经变中甚为罕见的情况。

在巴蜀地区的观经变中，三品九生图通常作为庄严净土相的附属图像出现。而在 18 龕观经变中，三品九生图成为正壁庄严净土相的一部分。全图新增 7 块较有庄重意味的碑刻，采取图文相间而并茂生辉的鲜活形式，文字辅助说明图像内容的作用，弥补了 18 龕观经变在叙事表达方面的缺失；围绕碑刻展开的共有 9 组人物像，表现西方三圣与诸菩萨接引往生者的不同景象；图中雕刻许多莲花化生的童子像，或露其头，或跪坐于莲花中呈听法状，或于莲花中双手合十，如此等等，生动活泼，不一而足。整体而言，18 龕观经变对图像内容的处理虽然大大减少了主体图像内容数量，但使画面显得疏朗了许多，而图像内容在表达象征方面的缺失，通过视觉效果的弥补，反而得到加强。

在视觉效果方面，由于净土庄严相内容的缩减，对净土世界神圣性的表达，则主要是通过视觉作用的调整或改造来加以实现。西方三圣像一字排开，除菩萨花冠外鲜有装饰，头部与下削而圆润的肩部形成三角形的轮廓，如此一来，三圣像便呈现为一排稳定的三角图形，加之二胁侍上方呈方形布排的十佛像及楼阁雕像，一定程度上更增加了这一庄严净土相的“肃穆感”；三圣像被栏楯遮挡住的腹部以下部分，在视觉感知方面延伸了三圣像的宏大体量感；而从接受方的观看效果而言，由于庄严净土相内三圣像与天宫楼阁均为高浮雕，因此整龕造像呈中段略微突出的弧面形，其体感弥加鲜明突出，信众在拜观三圣像时由仰视状态，而带来的异常强烈的视觉压迫感，使佛像的崇高感与神圣性油然而生。



图7 宝顶18龕观经变庄严净土相



图8 宝顶18龕观经变中的三品九生图

18 龕观经变中的三品九生图人物与亭台栏杆相呼应的构图形式，某种程度上可视为对北山 245 龕的发展，图中的视觉重心集中在左右对称分布的 7 块碑刻^④上，9 组表现接引往生图景的人物像围绕碑刻展开图文之间的相互呼应，形散而神不散；接引的佛菩萨像及莲花童子像的反复表现，使三品九生图显得满密、充实，但并未因图像众多而带来的视觉负担，恰恰相反，很大程度上打破了方整碑文所带来的呆板或沉重感觉，在西方三圣像甚为稳定的三角状构图下营造出更多使视觉愉悦轻松的圆形图案。三品九生图的“满密”反衬出庄严净土相的“疏朗”，在图像的虚实之间，突出西方三圣像的庞大体量，从而使其神圣感得到强化。

“十六观”与栏楯是分隔画面内容的主要构成部分。“十六观”由原来两侧的条幅格子状变为左右转角崖壁上独立刻画的观想之物，松散的构图正好衬托出正壁“净土世界”的庄严肃穆。经变中一共有两层栏楯，上层栏楯位于西方三圣与三品九生图之间，以繁密的铜钱花纹作饰，是装饰性与世俗性的双重表达；下层栏楯位于正壁图像的底部，普通的大方格装饰，造型简洁，栏杆左右两端向上延伸，承载和统一了三品九生图和十六观造像的繁多内容带来的散乱的视觉张力，如同一个托盘边缘将盘中散物盛装起来。从艺术表现的角度来说，通过栏楯的调节，观经变正壁正好呈现出疏密、繁简的对比效果——西方三圣像的崇高、宏大、简化与上层栏楯的世俗、细致、繁复形成对比，而三品九生图的复杂、丰富正好与下层栏楯的简洁、纯粹形成对比，有极强的艺术效果。同时，正壁上方的西方三圣像与底部的外栏杆通过较大的体量感和简洁醒目的图形也起到了统一画面的作用，从而使整龕经变有机地构成一个规模甚为宏阔开张的视觉空间。

综上所述，宝顶 18 龕观经变对于图像内容的简化是利用人的视知觉优先性，使西方三圣的形象在视觉的对比和冲击下，从净土庄严相中加倍凸显出来，从而更强烈地突出其艺术表现效果。在这种对比中，整龕经变图像的视觉张力得以集中，其他左

⁴ ① 分别是“上品上生碑”“上品中生碑”“上品下生碑”“中品三生碑”“下品三生碑”，以及“普劝持念弥陀佛碑文”“再三相劝念弥陀碑文”。

右对称分布的图像则呼应西方三圣存在，共同构筑了一个宏大的意义场域，同时高度一致地表达了西方净土世界的崇高、庄严这一象征意涵。

三、18 龕观经变符号系统的基本内容及其丰富的宗教意涵

18 龕观经变的基本内容由庄严净土相、三品九生图、“十六观”三大部分组成。通过上文对这三部分的图像内容、视觉效果，以及由此二者所构成的整体图像形式的分析，我们得以了解 18 龕观经变的符号系统中具有高度集中象征意涵的整体图像形式是如何构筑的。不同的艺术表现手法，使各部分内容在视觉功能上统一于庄严净土相，但其图像本身的不同视觉功能和象征意义，却更体现出 18 龕观经变不同于以往观经变的丰富的宗教意涵。

（1）西方三圣像：净土世界的神圣与崇高

上文已经说过，宝顶 18 龕观经变中的西方三圣像通过艺术表现手法对巨大的体量感的塑造体现了佛陀的神圣性。经变中简化处理的楼阁、菩萨、十佛像等造像更烘托出《观经》对“西方三圣”的强调：“无量寿佛，住立空中，观世音、大势至，是二大士，侍立左右。光明炽盛，不可具见，百千阎浮檀金色，不得为比”^[5]。因此，18 龕观经变对于西方三圣的艺术表现是与经文的描述相符，且又在原有的样式基础上有所创新的，它更为强烈地表现了对净土世界的神圣、崇高的象征意涵。

然而，西方三圣作为观经变中的符号图像，为了便于信众识别其象征意涵，通常对宗教仪轨的遵循最为严谨，其样式的发展也往往最为稳定。显然，18 龕观经变对西方三圣像半身像的表现手法是该样式的巨大突破。可以看出，在该龕经变的庄严净土相中，各图像对于经文及传统造像仪轨的遵循已不似前代严谨，对于图像内容的简化以及对西方三圣像的艺术表现也显然超越了以往观经变所提供的“范本”，是佛教造像世俗化的表现。

三品九生图：往生净土的希望与美好

三品九生图是 18 龕观经变中图像内容最为丰富的区域，三品九生图的内容来自《观经》“十六观”中的最后三观，也称“定善三观”，通常作为观经变正壁的附属图像而呈现，而在正壁中占有如此大比例的三品九生图在巴蜀地区较为罕见。整个三品九生图通过对称布局的 7 块碑刻，将画面内容有序地区分开来。为表现接引场景而雕凿的西方三圣、接引菩萨、莲花童子以及往生人物等图像，围绕中央刻“三品九生”经文内容的五块碑刻而展开，一定程度上对经文解说方面有所补充，更衬托或强化了主体中间部分的“净土世界”的无比诱人魅力，弥生浓烈的佛教气氛，令人心生无限敬仰和向往之情。

此外，相比于上方庄严净土相的宏大叙事，三品九生图中的西方三圣及各组人物造像显得特别玲珑小巧，灵动自然，似乎又油然而生出令人愉悦的莫大亲和力，易于在目光交聚时产生心理上的深刻感应或共鸣。经变底部的两方劝谕世人真心持念阿弥陀佛的碑刻，更说明三品九生图的功能，是要通过亲切自然、和谐相融的往生景象，拉近与观者之间的心理距离，于此也深深地提示着大千世界中的芸芸众生，唯有坚持称念阿弥陀佛，全心向往善忍之境，方可最终获得生命的飞升状态——脱离现世人间苦海，超脱迈向幸福彼岸，或许，这正是此龕造像最大的宗教目的意义的深刻彰显吧。

（3）十六观与栏楯：净土与现实的分隔和距离

散刻于正壁左右的十六观，或刻宝楼、宝树等，旁刻一人观想之相，另编有 20 字五言观想之颂词，合理地凿刻于造像下方，与三品九生图图文相应的表现形式有异曲同工之妙。十六观虽然是集中于两侧，但各观的位置布局散中有整，若从十六观对整个造像的功能作用来看，是从单方面的叙事功能逐渐延伸拓展为视觉功能的强化，并由此表明其象征意涵——“十六观”原本是《观经》中描述佛陀开示信众观想西方世界的法门，此处图像化的十六观将正壁的“西方净土世界”与左右的其他经变区隔开来，以“十六观”图像的“散”突出了正壁“净土世界”的“整”，正表明了它作为人世与净土的过渡，是通往西方净土世

界的唯一途径这一象征意涵。

栏楯与十六观具有相同的分隔画面的功能，因此此处一并论述。前文所述，宝顶 18 龕观经变没有采取巴蜀地区观经变常见的内外龕形式来表现，但两道栏楯却从视觉上产生了内外的空间感，从意义上表明西方三圣所在、世人往生所在、以及观者所在是三个截然不同的空间。具体地看，如此处理，除了具有分隔画面功能，更为重要的是，很大程度上还有增加凡俗之人与天国图像之间的距离感以及较为强烈地诉诸世俗信众往生西方极乐净土世界愿望的双重意义。

此外，栏楯的纹饰也为该龕经变增加了更为丰富的意涵。上层栏楯位于西方三圣像的腹前，以民间美术中常见的铜钱花纹装饰，随着观者目光焦点的转移，这一纹饰也可被视作以圆圈为中心、花瓣之间首尾相连的四瓣花纹图案^[6]；下层栏楯在经变的内外视觉空间中位于最外侧靠近观者的地方，以普通的大方格形式表现，简单朴素。可以发现，具有财富象征意味的铜钱花纹位于西方三圣所处的净土空间内，而观者与三品九生图之间的栏楯则并无装饰，这其中所衍生的多种阐释维度给观者所带来的颇为丰富的思考空间，正是该时期经变造像世俗化和艺术化的真实生动体现。

综上所述，宝顶 18 龕观经变在艺术性方面的强调或提升，体现出该时期对人性的突显。虽然一定程度上会消解宗教的神性，但是，在 18 龕观经变这一符号系统中，没有身光的西方三圣像、栏楯上的铜钱花纹装饰、嬉戏的莲花童子像等等，似乎都无损于该经变对于西方净土世界的神圣性象征。正是人们对于这种世俗化的图像的认可和原有经变样式的共有认知产生了一定的变化，才使 18 龕观经变的样式在其符号作用不变的情况下，产生了较以往或它地石窟所不同的精彩变化。

结语

宝顶 18 龕观经变，对于巴蜀地区的传统观经变样式既有继承，亦有相当创新。符号作用的体现不仅在于图像内容，甚至也不再局限于构图形式，通过经变艺术效果的营造，表达出了与经典文本相同的观念意涵。18 龕观经变最终所呈现的构图形式的对称性与图像内容的世俗性等，形成这一时期观经变的显著特点，自是经过石窟总体规划者精心设计所达成的卓越艺术效果。我们从宝顶 18 龕观经变的图像研究可知，观经变所带来的符号性体验显然不是偶然的、浮泛的，而是恒久的、深刻的，这正是基于人们对观经变内容的共有认知前提下，在经变的内容、形式以及由此生成的整体视觉效果的符号表达中产生的。18 龕观经变图像的重要意义在于，它是历代观经变表现的集大成者，同时，它也是大足乃至整个西南地区的佛教造像在南宋时期彻底世俗化的有力图证。

参考文献：

- [1] 重庆大足石刻艺术博物馆、大足石刻艺术研究所主编. 大足石刻铭文录 [M]. 重庆出版社, 1999. 128.
- [2] 龙迪勇. 图像叙事与文字叙事——故事画中的图像与文本 [J]. 江西社会科学, 2008, (3).
- [3] 丁尔苏. 语言的符号性 [M]. 外语教学与研究出版社, 2000.
- [4] 王治. 未生怨与十六观——敦煌唐代观无量寿经变形式发展的逻辑理路 [J]. 故宫学刊, 2014, (1).
- [5] 陈林, 尚荣, 徐敏译注. 净土四经 [M]. 中华书局, 2012. 292.
- [6] 龙红. 风俗的画卷 [M]. 重庆大学出版社, 2009.