

地方式和經典式： 甘肅和四川生死輪回圖

太史文
美國普林斯頓大學

導言

以帶有五或六道的圓圈為標準代表的生死輪回圖傳遍了亞洲的各個文明。生死輪回圖通常包括幾個鮮明的特點。輪的中心部分常畫有三種動物：鳥、蛇、豬；分別代表貪欲、嗔恚、愚癡。環繞著輪的中心，排列著生死輪回的五或六道：天和人（有時還有阿修羅）在頂部，畜生，餓鬼和地獄在底部。生死輪的外圈包含著象徵緣起鏈（pratītyasamutpāda）中的十二緣起的各種圖畫。那個用利爪緊緊抱住大輪，並用巨牙擦齒銜住輪的上部的高大兇惡的形象，一般被稱為無常大鬼。生死輪回圖的最後一個組成部分象徵著從苦難中的解脫，通常位於大輪的外部。在一些圖像裏這是一個喻義涅槃的白色圓壇，有的圖片中還帶有一尊佛像，一尊菩薩或一些宣揚佛家棄世功德的詩文。他們都代表著受難的結束，即輪回轉世之內生與死的終結。

有關生死輪回圖的歷史記載最早出現於西元三世紀印度一佛教教派的律藏《根本說一切有部毗奈耶》（Mūlasarvādinaya）中的一件，此律可能完成於200至300年之後。在另一部與之聯繫緊密的傳奇神話集《天譬喻經》（Divyāvadāna）中也有相關的記載。律藏中記載，佛陀的弟子中有一個叫目連（Maudgalyāyana），非常善於召集眾人，前來聽法。人們聚集起來聽他講業之報果，這些都是他在天，鬼和地獄各界中的見聞。來聽目連講法的人被他的故事而感動，紛紛皈依了佛教。佛祖釋迦教導說，應將生死輪回圖畫在寺院的門廊之上，來代替目連的講法，講法者立於圖前將其解釋給俗家聽眾。佛的指示非常明確，具體到應該用什麼樣的符號來代表生死輪中心的三毒，用什麼樣的圖像來象徵緣起鏈的十二（有時是十八）緣起等。

在五世紀晚期西印度的阿旃陀（Ajanta），發現了現存最早的記錄早期僧侶聽從這一教導的證據。阿旃陀一個寺型窟門廊的一面牆上，有一幅八部而不是六部生死輪回圖。方形的主室內繪滿了本生圖，主室周圍環繞著僧侶們居住的一個個小室。石窟的後部是最神聖的地方，單獨一室，內放一尊釋迦像。此窟是由Vakāśaka王朝的一位大臣營建的。Vakāśaka王朝在此處修建了好幾處富麗堂皇的石窟，以這種宗教上的功績來彰顯其正義性。儘管作為一種王朝的紀念物，阿旃陀的石窟十之八九是私人性質的，不向公眾開放，但值得注意的是，生死輪回圖的位置還是遵循了佛祖的教導，被繪製在石窟入口處，第一堵牆的表面，這樣來訪者一進入石窟就能看到它。

第二處有關生死輪的記載不是圖像而是一部記載祥瑞的文獻，即編纂於中國五世紀晚期的《冥祥記》。此後不久，西元703年，義淨翻譯的《根本說一切有部毗奈耶》也包括了律藏中對此的記載。這部《根本說一切有部毗奈耶》後來似乎被視為權威，並被十一世紀編著的一部佛家概略《釋氏要覽》所收錄。

中國早期有關生死輪回圖的證據主要限於兩個地點：甘肅的榆林窟群和四川

大足附近的寶頂山朝聖地，前者有一幅西元 926 年由 30 名俗家供養人修建的壁畫，後者有一尊完成於十三世紀上半期的大型浮雕像。八至九世紀唐朝都城的寺院的門廊上，也有可能畫有生死輪回圖。然而，現存的任何關於城市寺院壁畫的文獻中都沒有提到生死輪回圖，而且現存為數不多的唐代建築上也沒有生死輪回圖。生死輪回圖還有可能被繪製在敦煌石窟的木質前室裏，這些前室是通往石窟內部的通道。

生死輪回被冠以不同的稱謂。在五世紀覺音 (Buddhagosa) 所著的 [V. sudhimagga](#) 《解脫道論》中，非常清楚的描述了它，稱之為 [bhavacakvra](#)，即有輪。《天譬喻經》([Divyavadāna](#)) 中它叫做 [pañcaga akacaka](#)，即五道輪。漢譯律藏稱它為五趣生死輪。與之類似，梵文律藏的一些片段中，它被劃歸為曼荼羅，叫做 [sa sārācakrasya alā](#)，即生死輪回曼荼羅。

在西藏，早在西元九世紀，生死輪回圖便通過藏譯律藏而被人們所知了。據傳西藏西部地區一座十一世紀的寺院中藏有一幅生死輪回圖。十一世紀以後，生死輪回圖在藏傳佛教文化中便隨處可見。大多數現代的藏傳佛教寺院的入口處都繪有生死輪回圖。而且，成百上千十八、十九世紀繪有生死輪回圖的唐卡也被保存了下來。儘管在西藏只有《根本說一切有部》這一部律藏，生死輪回圖的傳播卻很廣泛；然而在中國中原地區，《根本說一切有部》只不過是五部律藏中的一部，生死輪回圖的傳播卻遠遠不及西藏來的廣泛。

本文的討論將著重於相對很少的一部分資料之上，即生死輪回圖在中國的圖像證據。主要將涉及榆林窟和寶頂山這兩處。本文的論述將著重於生死輪回圖在中國的地方式和經典式這一問題。我將涉及的主要問題有：生死輪回圖的傳統是怎樣傳播的；生死輪回圖不同版本的重要性；地方多樣性的地位；言及一個單一的經典模式是否有道理？生死輪回圖的位置在寺院中的什麼地方，它又為何被置於那裏；不同版本生死輪回圖在建築上的重要性；誰來觀看這些生死輪回圖；誰出資繪製了它們；又是誰開鑿和繪製了它們。¹

甘肅

修築於十世紀早期，榆林窟第十九窟的生死輪回圖被放置在一幅《目連地獄變》的對面。石窟的設計者們似乎是在援引經典中佛的教導，他要僧侶們用生死輪回圖來代替目連講法。儘管此處的石窟並不是一處公眾的寺院，也不是僧侶們居住的地方，生死輪回圖的位置仍然遵循了佛祖對此的訓導，即像這樣的教具要繪製在寺院的入口處。

榆林窟第十九窟的生死輪回圖繪製在通往前室的甬道南牆（參看圖 XXX）。中心部分為輪軸，五道環繞在周圍，像征緣起的緣起鏈之標準符號，以及將整個生死輪銜在嘴裏的大鬼王。除了這些對經典式的引用外，地方式的例子也非常明顯：緣起鏈的外圈多了兩個環，生死輪的外面畫地獄。生死輪回圖對面，甬道北牆是目連的故事。這條甬道通向石窟繪滿了護法諸神的前室。前室和主室間的室道內佈滿了題記和供養人像。約四十年後，大概在西元 963 和 964 年之間，此地當時的統治者曹元忠重修了此窟，他的供養人像佔據了通往主室的室道中最顯尊貴的位置。從一個方壇的遺迹來看，石窟的主室內原來擺放了幾尊佛像。石窟的

¹ 如果有興趣對此課題作進一步的研究，請查閱我即將出版的書：[Reinventing the Wheel: Pictures of Rebirth in Chinese Buddhism](#)。有關中亞（包括新疆克孜爾石窟與庫木吐拉石窟）的資料，請參考我的題為“[What is the Wheel of Life and Death \(Bhavacakvra\)?](#)”的論文（即將發表）。

牆上是由曹氏家族所供養的淨土壁畫和一幅舍利弗戰勝外道法師的故事。

曹氏家族參與了十世紀時瓜州和沙州許多大型工程的修建。由其營建的石窟就有七十多處，包括莫高窟的四十二處和榆林窟的二十八處。¹ 他們在當地的統治所靠的不僅是軍事實力，還有其精心維護的與中國各朝中央政府及外邦人士間的關係網。曹氏家族維護著一種中國式的行政管理體制，並且從衰弱了的中央政府得到了源源不斷的支援。曹氏家族還與于闐統治者聯姻，並與之保持著軍事上的緊密聯繫。其中，曹元忠在河西地區的統治是最強大的，統治的時間也最長，他追隨於闐，從當時的宋朝朝廷統治下分裂出來。曹氏還與瓜州東面甘州的回鶻人有聯姻的關係。他們與西州的回鶻人、遼人和金人都建立了友好的關係。曹元忠大力支持了佛經在當地的抄錄和傳播，他在莫高窟和榆林窟修建並翻新了許多石窟。曹氏家族還在沙州開辦了一所專門為修築當地石窟培養工匠的畫院。² 當地俗眾也聯合或單獨捐資營建石窟。一部近期編著的收錄已知西元918至985年間敦煌所抄錄的經文的記錄，展示了十世紀時社會的興味點。³ 在四十八部當時所抄錄的經文中，有三十部不是當時的官方經典，因為被禪的《開元釋教錄》沒有將其入藏。其他包括《心經》和《金剛經》及《妙法蓮花經》中觀世音菩薩和摩利支的章節。還有一些是關於經典佛經的講法和宣揚孝道和一般戒律的經文。然而表中的大多數經文還是關於基本佛教儀式的實踐。

榆林窟第十九窟正符合了上文對佛教的描述。紀年題記顯示該窟的營造要分為三個階段。此窟最初是在西元926年由一群俗家施主，其中大多數是當地的低級官吏。他們的供養文刻在通向主室室道的門口。⁴ 下面所標注的日期是“大唐同光四年正月十五日”（西元926年3月1日）。施主像繪製在主室內南牆和西牆之上，共三十男，十四女。身著五代時期的服裝，和榆林窟第十二窟中的供養人像相似。由此可見，該石窟最早是由三十名佛家俗眾和他們的家人在西元926年捐資修築。

榆林窟的第二個主要階段是西元962至964年。在通往主室的甬道內有兩幅附有題記的巨幅供養人像。南（右）牆是曹元忠及其子延祿。北（左）牆是曹元忠的妻子翟氏和長女。此處曹元忠的官銜和敬稱，與西元962至964年這一時期的其他一些榜題中的記載是一致的。⁵ 因此，我推斷曹氏應該是在這三年中對此窟進行重修的。然而曹氏和早期施主之間的關係卻並不是很清楚。曹氏家族的畫像佔據了供養人像中的尊位，他們的畫像也比其他人的大一些（曹元忠的畫像比其妻的又稍大一些）。這表明曹元忠在這些施主中的地位是最高的。主室中早期施主的供養人像被完好的保存了下來，畫像沒有明顯的被重畫和修改的跡象。由此可見，由早期施主（其中很多人是曹議金屬下的低級官吏）開始營建的石窟大體上在西元962年就已經完成了，西元962至964年間，曹議金的兒子曹元忠又重修了此窟。

有史可考的榆林窟第十九窟的第三個歷史時期可以從長廊和前室中的紀年題記中推斷出來。時間跨越了西元1340至1360年，當時的河西地區正處在元朝的統治之下。

接下來，我將分析的是石窟中的畫像和石窟的建築設計。

榆林窟第十九窟的主室是一個寬大的方形室，中央有一個近乎正方形高臺。這個平臺原來是一組佛像的底座，上面的佛像現在已經遺失了。極有可能是三尊，五尊或七尊為一組的佛像，其中佛祖釋迦牟尼像居中。佛像頭頂上的窟頂被修成鬥形天穹狀。這種飾頂的建築式樣大概是為了模仿中古時期中國寺中懸在佛像頂上的華蓋。⁶

在獻上供品，鞠躬行禮，和開始繞行之後就可以看到石窟北牆上的第一組壁畫了，因此其內容可被看作是南牆壁畫極樂淨土變的準備。北牆的壁畫主要由兩個部分構成。第一部分是藥師經變和無量壽經變。在中古時期的中國寺院中，阿彌陀淨土和藥師淨土的組合非常常見。正如甯強所指出的，晚唐時期，這兩者都代表著西方極樂淨土。⁷ 北牆的第二部分是報恩經變。這部中文經書以敘事的形式將佛教教義與中國傳統的孝道和尊上精神結合在一起，強調倫理道德和社會職責。從整體來講，北牆壁畫可以看作是南牆淨土變的補充。無論是禮拜藥師，還是敬佛持戒都是為了在極樂世界中獲得重生。

榆林窟第十九窟的南牆壁畫奠定了整個石窟的基調。這面牆分為兩部分，前面一部分是阿彌陀淨土變，後面的是天請問經變。阿彌陀淨土變在中古時期的中國藝術中極為盛行。它是超然於塵世間的苦難的。根據日常的禱告和中古時期的佛經，一旦人在那裏重生，很快便能得到最終的解脫。由此可見，阿彌陀淨土便是很多敬佛修行的人所求的得道，這也是畫家們所能描繪的終極了。南牆後部的壁畫講的是一位神仙拜佛，敬佛，向佛發問並求解的故事。這些問題和答案大概勾勒出了佛教教義的主旨：四聖諦，**六成就**和一些世俗生活的戒律等。在很多類似的壁畫中，佛像的周圍還常畫著和極樂淨土的寶殿中一樣的寶座，殿堂，寶塔和河塘。據此可以推斷，天請問經變呼應了它旁邊的阿彌陀淨土變。而且這兩者所傳達的佛教教義也是一致的：面對由於欲望和無明帶來的苦難，人們應該去尋求在超越凡塵的世界中的重生。

主室東（後）牆壁畫與主牆的風格不同。它畫的是舍利弗與外道導師鬥法的故事。這個故事後來通過歌唱、頌詠和圖畫等大衆娛樂形式廣為流傳，很可能與此窟的供養人也有著密切的聯繫。壁畫中的故事裏佛教最終戰勝外道，以此證明國家，具體而言之，是富有的大臣對統治者的供養。根據其所繪製的年代，及其在佛龕後部的位置和畫中的極樂淨土，我猜測這幅壁畫同時也暗指當時曹氏家族對佛教活動的資助。此畫位於石窟的後部，喻義著地方高官在背後對佛教活動的支援。

主室的西牆一邊畫普賢菩薩，另一邊畫文殊菩薩。⁸

主室的前部有石窟早期施主的供養人像，位置在南、北牆的西半邊，和整個西牆。曹元忠及夫人子女的供養人像位於連接主室和前室的室道內。

前室南牆和北牆畫的是四天王和一幅佛祖講經圖。前室的東牆上的是龍王，與之遙相呼應的是西牆上的多幅講法圖。

連接石窟入口和前室的室道的南側牆畫有生死輪回圖，左面的牆上是地獄變。正如上文所述，生死輪回圖含有一些經典式的因素。⁹ 生死輪回圖的中心部分嚴重被毀，但是我認為中心也許繪有一立身像。圍繞著它的第二層環中，原來的六道只剩下三道了。最上面的一道太陽和一個人，從它所處六道中最上面一道的位置來看，這代表的應該是天道。在第三道的右側是一處居所和兩個人形，可能是一尊坐佛和他的弟子。這一道代表的可能是人道。剩下的那一道，位於左下方，從輪廓看是一匹馬，代表的應該是畜生道。

儘管從現存的壁畫，已經很難清晰的辨識，但仍然可以看出生死輪回圖的下一層上緣起鏈上的各個鏈節。現存的可辨識的八個鏈節（原來可能共有十八），據我推測，按逆時針方向從上到下，有可能是：1. 戴枷的人？2. 拄拐的老人？3. 抱孩子的婦人？4. 老婦和青年？5. 平臺上的屍首（=死亡）？6. 坐在地上的三個人？7. 老人和年輕人？8. 女人？按我的編號，第三和第五個鏈節分別代表了經典式中的欲望和死亡。然而，這種解釋存在著兩個問題。一是這些鏈節並沒有按照

所規定的十二或十八緣起的順序來排列。二是它們是按照逆時針方向排列的，這是非常少見的，但這與下一環的排列方向又是一致的。而且，目前其他的說法也不能給出更好的解釋。¹⁰

在佛教的歷史上，沒有與此處生死輪回圖下一層的畫像明顯類似的先例。按逆時針方向，此環的頂部，畫著一個人形穿過一隻桶。桶遮住了軀幹，只露出頭部，一側的胳膊和一側的腿。頭是人頭，腿卻是鹿腿。同樣，在十點的位置上，也有一個人頭獸尾的畫像。律藏中關於生死輪回圖的說明中，有要僧侶們繪製頭或足伸出桶外的人形的內容，以表示其下世超生（向上）還是下墮（向下）。此處，生死輪回圖這一層的圖畫很可能是對這一說明的一種解釋。不論怎樣，此處的壁畫強調的是生生世世的往復迴圈。此處特別強調的是輪回中不同生命形式間的轉化，即在生命的流轉過程之中，有可能從一種生命形式轉變成另一種生命。

生死輪回圖的外層可以辨認出的圖像是一些或坐或立的男女，面朝著生死輪的中心或圓周，但其所代表的意義卻不得而知。

象經典式中的生死輪回圖一樣，榆林窟的生死輪也被一個大鬼銜在嘴裏，大輪的頂上畫著它的眼睛和爪子。繞著生死輪回圖的外面有幾幅圖（據我數是六幅），其中一些特別以地獄和轉世輪回為題材。¹¹ 大鬼頭部右側，畫著是一個靜思僧人坐於一個更威嚴的像前。大鬼頭部左側的角上畫著一組像，三人面朝一尊更大的像而坐。其下方，按照標準式，地獄被描繪成一座圍牆環繞著的城。牆的前方有一輛一頭牛拉著的車，車後面拖著旗子。這種旗幟和圍城的畫法顯示，畫中畫的是一個新近去世的人來到地獄的情境。下面是第四幅畫：從生死輪外沿伸出一座橋，一個人立於鏡前，一個被光環籠罩的坐像。毫無疑問，生死輪外面的那面鏡子就是業鏡了。和上面那幾幅圖一樣，這兩幅生死輪外面的圖說的也是死去的靈魂來到地獄之城，越過陰間的河流，受閻羅王的業鏡評判，並企盼地藏王菩薩超度的故事。很有可能這幾幅圖畫和對面牆上的目連地獄變也是相互關聯的。第一幅圖可能是目連成為佛陀的弟子，第二幅可能是目連修煉靜慮，第三幅圖目連進入地獄，第四幅目連與閻羅王相遇，第五幅圖中畫著一位高大的僧人坐在兩個稍矮的人像中，第六幅是一個平臺上的坐像，但上面這兩幅畫模糊太厲害，已經無法辨認了。生死輪回圖右半邊的壁畫（已經被毀）有可能畫的是一些來世的事情：詳細的告訴人們轉世到較低的道中是如何的可怖，上升到天道中又將如何，各世之間又是如何被評判的。

生死輪回圖對面，甬道的北牆上是目連的故事。它所記述的是一個在中古中國廣為流傳的故事：目連入地獄解救墮入餓鬼道的母親免受各種業報的折磨。這個關於目連的傳奇中有一些源於印度的因素，但最終卻在中國成形，而且與中國七月的鬼節的節慶活動也有很大的關係。根據這個傳說，佛祖設立鬼節，這樣人們就可以象目連那樣供養十方眾僧來超度超度亡故的父母。這一有關鬼節的神話通過各種媒介在各個社會階層中廣為流傳，包括：中國撰造經典、本土僧人所寫的經贊、變文和圖畫等。樊錦詩和梅林認為榆林窟第十九窟的壁畫來自於變文中關於目連傳說。他們具體舉出了十幅圖。開始一幅是目連在墓前悼念去世的父母。接下來一幅是目連在陰間碰到的形形色色的人物。最後目連在阿鼻地獄找到了母親而且在佛祖的幫助下將她超度。樊錦詩和梅林指出這組壁畫的佈局像個倒置的S：頂部從左往右排列，中間從右往左，底部一行又是從左向右。他們認為榆林窟第十九窟的敘事畫著重強調了目連的地獄之旅。他們認為，壁畫並不是要著重宣揚目連的孝道，而是為了渲染他在陰間遇到的重重困難。¹²

值得一提的是，榆林窟第十九窟生死輪回圖和目連故事被繪製在了一處，這

在佛教藝術史上也是獨一無二的。更吸引我們的是它所揭示的壁畫和律藏間非同一般的關係。石窟的設計者似乎是在援用經典，但又不是直接的引用。律藏故事講的是目連用他的它界之行吸引眾人前來聽法，然而此處的壁畫中並沒有目連的聽眾或佛陀的僧伽。它講述的是一個普通的十世紀河西人所熟悉的目連，他為救母親出地獄的種種業績。影響到此問題的一是中古時期中國藝術的文字傳承，二是和當時工匠們的創作實踐。直到不久以前，一般還認為這些畫家是瞭解經文的內容的，因此要理解畫中的某一細節，必須要對經典中的有關先例進行分析。最近，藝術史學家們才更令人信服的指出，這些壁畫遵循的可能並不是文字上，而是圖像的傳承，因為那些繪製壁畫的工匠有很多都是文盲或半文盲，他們更多的是沿用了傳統圖樣來決定壁畫的內容，佈局和風格。¹³ 榆林窟的生死輪回圖證明兩種說法都是正確的。石窟中，將生死輪回圖和目連變相畫在一處，影射了律藏所記載的那個傳奇故事。其他一些元素似乎是對律藏直接的引用和解釋了，如，緣起上軀幹的象徵符號。而從另一方面來看，對於標準象徵符號和生死輪回圖傳統的瞭解又極有可能不是基於對經文的熟悉，而是來自于其他工匠以前的實踐和藝術傳承的限制。

另外一個問題是關於榆林窟生死輪回圖的位置。為什麼生死輪回圖會被畫在石窟通往前室的甬道內呢？此處，如強調工匠們是在援引經文中的先例，只會使工匠們和他們的資助者所面臨的問題顯得更為模糊不清。律藏有關生死輪回圖位置的要求是很明確的：它應被繪製在寺院的門廊上。在阿旃陀要遵循這一要求還是比較容易的，特別是對那些模仿寺院佈局的寺形窟來說。當木構寺院出現在中國城市中後，這種源自印度式寺院的門廊建築形式也可能被詮釋為中國式寺院的外殿。但是此種模式過於簡單。

在中國，一些最早開鑿在岩壁上的石窟沿用了被建築歷史學家稱為“中心塔柱式”的建築形式。¹⁴

另一種早期的石窟建築形式，出現在中亞的克孜爾和中國敦煌，似乎也模仿了寺院的形式。

隋唐時期，另外兩種建築形式的石窟在河西地區佔據了主導地位。第一種形式是一間大室，窟頂裝飾成門形穹狀，後牆上鑿有一佛龕。

始於唐代的另一種非常流行的建築式樣是雙室窟結構。這種結構的石窟最早見於初唐時期的莫高窟，榆林窟時期已經成為主要的建築形式了。主室是一個很大的飾頂方形窟。中央立有一個高臺，佛像就放在上面，祭拜者們可將供品放在台前。前室一般比主室小。這兩者的主次是不言而喻的，兩室壁畫的不同內容也反應了這一點：主室內的壁畫通常是淨土和講法圖，而前室的壁畫一般是護法群神。榆林窟的雙室窟通常都帶有一條長長的從門口通向前室的甬道。

莫高窟，與之相對應的入口處的甬道是木結構的而不是石質的。對莫高窟崖壁前地面的進一步挖掘證明很多石窟崖壁的外側，都曾有大型的門廳一樣的木質結構，位於鑿入崖壁通向石窟內部的甬道的前方。據潘玉閔和馬世長所述，這種木質構造：

與整個石窟連為一體。從前到後連接了整個石窟，很多就相當於石窟的前室。

後室（也稱主室）是開鑿在崖壁內部的，前室一直探出崖壁表面，建築上一般采用木質結構。因此，大多數的石窟採用了前堂後窟的建築式樣。

他們還指出莫高窟大部分的木質前室都是在曹氏家族統治河西的時期建造的，¹⁵ 這一時期也正是榆林窟生死輪回圖繪製的時間。因此，如莫高窟石窟中曾繪有生死輪回圖的話，它很可能是就被畫在這些木結構的前室內的。

正如肖默所評論的那樣，“石窟的前室是外部世界到石窟內部的一個過渡。當人們從凡俗人間進入佛的世界的時候，一種情緒上的轉變也在此發生了。”¹⁶

雙室窟的供養人題記進一步證明了上述說法的重要意義，即這種結構就是要系統的劃分出兩個世界。

雙室窟的供養者們將其看作一種兩元世界的象徵：主室是極樂淨土，而前室則代表生死輪回衆生所居之穢土。經佛的超度，便能超越凡間穢土，否則就只能留在充滿了欲念的有形世界之中。榆林窟第十九窟的設計就特別符合這種結構主義的解讀：其主室壁畫描繪的是超然存在的極樂世界，而前室內壁畫則是一些地位較低的護法，他們的職責便是準備通向極樂世界的道路。

那麼又如何解釋生死輪回圖的位置是在通向前室的甬道內，而不是前室裏呢？按照上文的邏輯，石窟結構的意義在於它是溝通將兩個對立的世界——極樂和輪回，一個遙遠的世界和人們眼前的現世——的媒介。畫在過廊上的生死輪回圖告訴人們的欲望，輪回轉世，苦難和超度，都是通往石窟深處極樂淨土的前奏和準備。如用類比來形容這種關係便是：過廊：整個石窟：：前室：主室：：輪回：極樂世界。過廊與整個石窟的關係和前室與主室之間的關係是一致的，這種關係同時也對應了輪回和極樂世界的關係。在木結構的寺廟中也可以看到這樣的對應關係：前殿總是與佛堂相對而立的。

在榆林窟，生死輪回圖位於通向畫著參拜者們所渴仰的極樂淨土的主室的室道內。儘管生死輪回圖似乎是被放置在了聖地之外，它同那個世界仍然是緊密相連的。生死輪回圖和目連變相是對律藏中關於生死輪的規定的一種大致的解釋。象一個敘事性的前奏，為禮拜佛祖和進入石窟內部的佛家淨土做了準備。

四川

十三世紀修建的四川寶頂山的生死輪回圖似乎是榆林生死輪在建築上的對立——它不是畫在進入石窟的室道壁上的，而是一個高約八米的露天浮雕，任何一個來此朝聖的香客都能看到它（圖 14.2）。寶頂山朝聖地距四川大足鎮約十一英里，共有大約 10,000 多個浮雕，是由當地一個俗家名為趙智鳳（西元 1159—1249 年）的和尚組織修建的，大概完工於西元 1250 年。唐代，此處曾有一處寺院，趙將其重建並擴大了它的規模（圖 14.3）。從西元 1177 年他開始營建第一座龕窟起，整個工程共歷時約七十年。在如此之長的歷史時期內，工程主要都是由一個人負責，這使得工程保持了內容和風格上的完整性和連貫性。趙也將他自己的形象刻在許多龕窟中，以紀念他自己的功績。例如，在最大的一個龕窟釋迦涅槃圖，他就佔據了釋迦牟尼眼前的頭一個位置。¹⁷趙將此地設計成一部敘事性的佛家基本教義的簡編和一部形象化的當地聖人柳本尊（西元 844—907）苦修的傳記。¹⁸柳的先人不詳，後有文解釋他姓“柳”，是因為他出於柳樹之癖。柳的老家在四川最西部峨眉山嘉州。他向東旅行至四川中部，並在成都府的彌牟和廣漢停留了很長時間。他因熟識各種密語神咒能驅魔除災，治病救人和極度苦修而成名。西元 903 年，他曾剝去自己的一隻眼睛，這後來在他的十種苦修行中被列為第四種。生時受到了當地貴族和四川統治者的資助。西元 907 年，他去世後，他的追隨者仍不斷壯大這一教派。後唐明宗（約西元 926—934 年）曾賜匾給他的一座寺院，並賜他尊號。西元 1068 年，他的家廟更被朝廷賜封為“聖壽寺”。

他的聲名遠播四川各地，十二世紀後半期趙智鳳拜訪他的家廟時，這一教派仍很繁榮。

寶頂山的圖像資料很好的展示了十三世紀的四川人們心目中的柳本尊。此處，有兩個龕窟都以他為主題。最小的那一個龕窟（寶頂山，大佛灣，第27龕）中央有一尊毗盧遮那佛像。一個稍小的柳本尊像包含在從毗盧遮那佛蓮花座散發出的光芒之中。較大的那個龕窟（寶頂山，大佛灣，第21龕）是寶頂山中心石刻中的一幅。這幅石刻描繪了柳因之得名的十種苦修行。他們是：1 煉指，2 立雪，3 煉踝，4 剜眼，5 割耳，6 煉心，7 煉頂，8 舍臂 9 煉陰，10 煉膝。龕窟的主像是一尊柳本尊坐像。十種苦修圖分兩列於主像頭部的兩側。這十種苦修行，又稱“十煉”，目的是要教化衆生，以證超脫，一心向佛。以他的第八種苦修行為例，這需要從他的左肩上割下四十八片肉來。每割一片肉，他就要頌念阿彌陀佛成道時所發四十八條誓願中的一條。一處題記記錄了柳本尊的第十種苦修行。¹⁹ 從此文來看，在衆人的眼中，柳本尊是通過奇行和苦修而成名的。他受到了四川統治者王建的尊敬。據題記所述，柳的主要技能是熟識密宗符咒，特別是善無畏（西元 716—735 年）傳授的一句五字密語²⁰。柳的苦煉既被看作是一種因也被當作是一種果。一方面，這彰顯了他的決心提高了他的聲望。這裏使用了很多常用的中文佛教用語。既有佛家獨有的“無漏”，“無為”，“果”，也有一些通用的中國宗教用語，如“靜修”，“煉”。另一方面，他的克己修行也是為了造福衆生，因為每一種苦修行都附有一個為衆生祈福的誓願，如，在未來的佛國重生等。

儘管中間相隔了 250 年，趙智鳳仍把自己看作柳本尊的繼承者。²¹ 趙在一個離寶頂山很近的地方長大。其傳記稱，他生活方式的轉捩點出現在他對柳本尊教派中心的訪問之後。自此之後，趙承襲了柳的教義，開始在寶頂山開鑿一系列的壁刻和龕窟。由於善於講法，治病救人，又嚴守佛家戒律，他獲得了很多的資助得以將寶頂山發展成一個繁榮的朝聖中心。寶頂山《重修寶頂山聖壽寺》碑記錄了這一朝聖地的發展過程。²² 柳本尊本人很可能從沒有到過寶頂山；因為如果他曾經來過這裏的話，龕窟上的題記和山前的碑文肯定會將此作為一種無上的榮耀記錄下來的。這些題記銘文記錄的是趙智鳳和後世的修造者們是如何將此地營造成一個一流的朝聖地的。²³ 趙智鳳將部分柳本尊的傳說移植到了寶頂山，以促進它的繁榮；同時，又基於自己對佛家虔敬之心的理解建造了朝聖地中心部分。寶頂山釋迦涅槃龕窟人物的位置就顯示了趙智鳳讓公眾瞭解他在設計營建整個朝聖地中所起作用的意願。在佛祖的後面，趙智鳳排在第一位，他後面的是柳本尊（後者頭戴錐形帽，手捧一隻瓜）。

在細緻的研究寶頂山生死輪回圖龕窟之前，整體的考察整個朝聖地石刻的內容也是很有必要的。寶頂山的生死輪回圖位於其宋朝時期的入口處。朝聖的香客們通過一段梯子進入一個 U 形的山灣中。首先經過一個石虎和一個大型龕窟，內塑護法諸神，他們都皈依了佛門，一個個法力無邊，誓保佛法長存。接下來的就是刻有生死輪回圖的龕窟了。寶頂山的生死輪回圖似乎和別處的一樣都是對佛教教義的介紹。讓參觀者瞭解基本的戒律和宇宙觀，以便更好的理解下面將要看到的圖像和教義。

在寶頂山和其他一些宋代四川朝聖中心，諸神的密宗形像尤為重要。千手觀音像在四川西部就非常的著名（參看圖）。毗盧遮那佛更成為寶頂山石刻幾處重要龕窟的主題，而十大明王 *Vidyārājas* 也都有各自獨立的龕窟來表現他們。輪回和轉世的主題也多次出現在很多龕窟的畫面中。一處大型的龕窟地獄變表現

的是地獄中的種種酷刑，另外一處則是阿彌陀淨土變。後者中，主佛的兩側分別是觀世音菩薩和大勢至菩薩，爲了強調極樂淨土的富麗堂皇，工匠們還在岩壁的表面鑲嵌了木質的欄柱。佛祖釋迦也是寶頂山石刻中一個極爲重要形象。除了上文提到的釋迦佛涅槃圖之外，他的出生和對父母的孝義也成爲一些龕窟所表現的主題。其中一龕講的是他在三十三天上向其母講法，使其超生。石刻群圓覺洞和牧牛圖結尾，後者既是一種娛樂也喻義著思想的鎮定。

寶頂山生死輪回圖的一個重要特徵是它的中心部分(圖 14. 2)。在大輪的中心有一尊靜思趺坐像，螺發，半身著袍。從他的胸中射出六道光帶，每道光帶中都籠罩一些更小的雕像。位置較低的兩道光中各有五尊戴冠像，代表的可能是菩薩。較高的四道中的都是佛像，共七十四個。我目前還沒弄清這十尊菩薩和七十四尊佛象的含義。單只從視覺效果上來分析，這六道光帶就已經很引人注目了。它們不僅界定了輪幅，還在兩維上超越整個大輪的構圖。從深度上說，它們突出在輪的外面，與輪的其他部分相比更深，看起來離觀者也更近。其內部的佛像和菩薩像更進一步增加了它的深度。第二維是其長度：六道光帶超越了生死輪地外緣一直延伸到龕窟的邊上。籠罩著佛像和菩薩像的光帶甚至延伸到了將生死輪銜在嘴中的那個大鬼的外面。如果，這裏將佛和菩薩按大乘佛教的教義來解讀，雖超越了生死，仍留在輪回之中，此處的構圖就傳達了某種重要的含義。他們超越了俗世的苦難，卻不以個人之覺悟爲滿足，爲救度衆生而混迹凡塵，有求必應。

寶頂山石刻生死輪回圖中，大輪中心部分雕像的頭、肩和胸部都刻畫的很清晰，並且著重強調了從其胸部放射出的六道光帶。光源不是在趺坐者的意根(ū rnāke ā)，即雙眉之間那一小縷白髮。在中國的佛教中，此處被認爲是通向其他各界之源：很多佛像都是從眉間放射出光芒的。寶頂山的很多佛像的周圍都環繞著從其頭部射出的佛光。那麼此處，光帶從胸中射出又有何意義呢？

六道是由靜思趺坐者心中而生。衆所周知，中國人認爲心是理性思維和思想之源。如果這種推理是正確的話，整個世界就是“唯心”的。此處這一概念同歐洲的理想主義不同。在佛教中，個人意識和整個世界之間並不存在實質性的不同。心的塑造力並不是絕對的，因爲它不能從無形之中創造出有形來。這裏所說的所有的生與死都由心所生，並不是要否認其現實性。而是要證明任何形式的存在都和心一樣，不是永恆的，是有條件的真實。佛理所強調的是心的主宰性，而不是其不變性。

寶頂山，與生死輪回圖石刻對角而立的一個龕窟中一篇更爲詳盡的題刻，進一步說明了上述對生死輪回圖理想主義的解讀。這便是寶頂山大佛灣第 19 龕，名爲《縛心願鎖六耗圖》。龕窟中的題刻將六耗等同於“六賊”，即佛理中的六觸。中央的一處題刻寫道：²⁴ “眼耳鼻舌身共意，暗使心神不自由，若能鎖得六耗住，便是神仙大覺修。”題刻接著用較短的語句解釋了在征服了六觸之後應如何獲得到超度。另一世界的極樂淨土（也包括地獄）並不是超越了生死輪回的，而是無所不在的。

龕窟內的其他題刻引自傅大士（西元 497—569 年）的文章。此居士因他的文章，苦修，對大型法會的資助，和他從梁武帝（約西元 502—550 年）所獲得的支援而聞名於世。龕窟中央的雕像和生死輪回圖中央的一樣。雕像頭頂射出的光芒中有一尊佛像，旁邊的偈頌顯示是一尊彌勒變相。頭部兩側題刻著“天庭與地獄，一切由心造”的偈頌語。²⁵ 此文還大量的引用了傅的《心王銘》。由此可見，龕窟中的圖畫和題刻著重講的都是心在宇宙創造中的能量。這就使得這種對生死輪回圖的解讀顯得更爲重要，即心是輪回轉世和涅槃之源，也是輪回內外衆生之

源。

我認爲這兩處龕窟的相似之處進一步證明了生死輪回圖的中央的靜思趺坐像，是對營建此朝聖地的整體說明。大佛灣第十四窟也有一個同樣的靜思趺坐像，螺發，圓下顎，坐於蓮花寶座上，周圍沒有光環環繞。多年來，學者們對此一直都有不同的理解。他曾被認爲是達摩、柳本尊、趙智風、一普通行僧或是佛祖本人。我同意鄧之金的說法，即這尊像是以組織營建朝聖地的趙智風爲原型的。²⁶ 如果把這個龕窟中的場景看作是對這種造像活動地自我回顧式評論的話，此壁龕要告訴我們的是，在寶頂山朝聖地地設計建造過程中，是由趙智風來界定這六道和六道內外諸佛地。從這個意義上講，趙就不僅僅是此地生死輪回圖和整個朝聖地的作者了。對神秘藝術的精通，給了他理解這同時包含著無明和覺悟的宇宙的途徑。朝聖地的創造者和到此朝聖的香客並沒有什麼不同，兩者都被賦予了超生的能力。

三種動物所代表的三毒也被雕刻在輪子的中央，這一點保持了經典式。

大輪中心外部的第一層是輪回的六道。天道位於最頂部，左側是阿修羅道，右側是人道。底部地獄道中的一行刑室，右側餓鬼道中一鬼正在噬人，左側是畜生道。

中心外的第二和第三層都被分爲十八個部分。解釋輪回轉世中的變化。第二環代表的是緣起鏈上的十八緣起。此處幾乎所有的圖畫都符合經典中對十八緣起的描述。

第三層側重的是世事無常的另一個側面，即轉世之間不同生命形式的轉化。著重講述的是從一種生命形式轉化爲另一種的時候會發生什麼事情。此環十八個格中都刻畫了一個在管中變化的生物，可以看到前後伸出的頭和足，這樣的圖畫在榆林窟的生死輪回圖上也出現過。變化沿逆時針方向而動。例如，在輪的底部，六點鐘的位置，是一個魚頭蛇尾的生物。向右數下一格，又往前變化了一步，頭變成了馬頭，尾還是蛇尾。圓環按照這樣的方式一直繞下去。（全表請參看附錄XXX。）像緣起鏈一樣，此環上的每一格也是按照不可逆的順序一個個連接在一起的。不但充分的解釋了無常的道理，而且說明這種變化是重復不斷迴圈出現的。

生死輪回圖週邊最宜在文字和圖像上變動其他地區各種主題。沿用了經典式，生死輪被無常大鬼緊緊抱著。但此處的無常大鬼立于一龍之上，以示其法力，這在生死輪回圖中是一種新的形式。另外還有四像立於生死輪的下方，每邊各兩個。右下方是一猴在撫摸其生殖器，可能代表了貪愛；和一個婦人像。左下方是一文一武兩個官員。

生死輪回圖的上方雕刻著象徵超然存在的符號。輪的正上方有三身坐佛，可能代表著三世佛：過往佛迦葉，現在佛釋迦，和未來佛彌勒。不論他們是否象徵著涅槃時一切苦難的終結。無論何時，這三世佛在雕塑頂部的出現，都代表著一種肯定和認可。

寶頂山龕窟中的文字元素同樣也強調了轉動法輪可以得到超度。引自經典的兩句偈語刻在生死輪頂部和左右兩側，要人們行舍。此處一個新的元素也被加了進來，這是一首四言七絕。此詩寫到：²⁷ “三界輪中萬種身，自古貪愛即沈淪，君看輪外恒沙佛，儘是輪中舊日人。” 此詩並沒有強調內與外、苦難與無牽挂之間的不同，而是著眼於覺悟的可能和那些覺悟了的例子。佛不是局限於輪回之外的，他們是要拯救教化生死輪回之內的衆生的。

寶頂山生死輪回圖的內容極爲地方化，整個朝聖地更強調了當地佛教的地方化特徵。寶頂山的許多資料和在四川境內發現的晚唐、五代和南、北宋時期的佛

教形式的資料是一致的。²⁸ 由於各種原因，此地的經濟在這一時期得到了繁榮的發展，而這一時期的前半期，中國中央政府的權力統治不是極弱便是幾乎不存在。四川是唐代兩個皇帝的流放地，玄宗（約西元 712—756 年）和僖宗（約西元 873—888 年），中原傳統在這裏還是很明顯的。這兩個皇帝都把他們的朝廷移到了這裏，並在此設立書院，很多中原的大文學家，藝術家和僧侶也在此留下了歷史的遺迹。王建（西元 847—918 年）從一個盜賊成長為唐朝軍隊的一員大將，他于西元 907 年在成都建立了他自己的國家。在他統治之下，成都“成為藝術家和詩人們的大避難所。更不用說那些唐朝的官員們了，為了躲避北方的戰亂，他們也紛紛來到了這裏。他統治期間成為這一地區最和平安定的一個時期。”²⁹ 在文化上四川也受到了西南（大理南詔）和西部（西藏）的影響。最終形成了當地充滿活力的綜合性的文化傳統和多元的主題。四川的佛教似乎很早就開始在毗盧遮那佛像旁塑文殊菩薩和普賢菩薩像了，即所謂的華嚴三聖。柳本尊的教派在四川的中部和東部傳播的很廣。除了強調毗盧遮那佛的地位和使用咒和曼荼羅外，四川佛教還有苦行、宣揚孝道的傳統，對於在阿彌陀淨土中的轉世、地獄中的苦難，在家人的德行及釋迦生平等都顯示了一貫的濃厚興趣。工匠們巧妙的利用岩壁的表面創造了多種建築形式，包括：常見的淺浮雕，更深一些佛堂式石窟，木結構裝飾的表面等形式。很多地方還伴有引自各種文獻的文字題刻；這些題刻的引文出自經律藏，中文撰造經書，古詩和當地的詩歌等處。題記以各種形式被刻在龕窟中：有時是大幅雕刻的輔助性補充，有時也會佔據一個小龕中三至四面牆，有時自成一單獨的壁龕。供養人的範圍很廣，從單獨的信佛俗眾，到當地的和尚，有時施主們也聯合起來集體出資。

與阿旃陀和榆林窟不同的是，寶頂山既不是由一小群供養人集體營建的，也不局限於某一家族或社會階層。它向所有香客開放，設計者的目的也正是傳播佛法。其內容也是通俗易懂的，設計者在朝聖地入口處放置了生死輪回圖，很明顯是要人們由此對後面的內容有所準備。主要組織者甚至將自己也刻在了生死輪的中央，將它變成了趙智風的世界觀。但是，因此而忽視此處生死輪回圖經典式的特徵也是錯誤的。亞洲地區每一處生死輪回圖的建築設計者都把它放在最易接觸到的最前方的位置，即使象榆林窟那樣的，必須要穿過一個窄小的通道才能看到生死輪回圖，這一點也不例外。不論在整體上是多麼的公共化或是私人化，易接近性總可以轉化成當地的一個優點。寶頂山，附在經典引文後的當地詩歌，顯示了對當地習慣的尊重。但營建者並沒有刪去經典中的文字，而是在加入他們自己的文字之前，忠實的引用了律藏中的經文。可以說，寶頂山的生死輪是將律藏中的規定用自己的方式重新組織了起來。寶頂山石刻就多次演繹了“涅槃可由苦難迴圈而生”這一說法。此處還是好幾個佛的所在，包括將宇宙實相佛格化之根本佛毗盧遮那佛，居住在極樂淨土的阿彌陀佛，彌勒佛和最大智大慧大覺悟的釋迦佛。佛和菩薩也出現在生死輪上，靜思趺坐於輪輻的六道光帶之中。趙智鳳位於生死輪中央，胸中不斷的湧出佛和菩薩的形象，這可能最能證明苦難和解脫間區別的瓦解。無論是對此地的營造者，還是到此朝聖的香客來說，超脫之道都由心的轉世輪回而生。

結論：地方式與經典式

與之相對的是，生死輪回圖形式上的特徵又在一定程度上限定了其所要表達的關於輪回轉世的概念。印度、西域、中國和西藏的生死輪回圖至少有四處共同

的特徵。首先，他們都有中心部分的輪軸。此處所繪的圖案代表著推動生死輪的力量和動機。一些時候，當三毒被繪製在中央時，生死輪中心部分所表達的含義是負面的。一些表達正面的圖案，如佛像，有時也被繪製在那裏，這在律藏中有記載，卻很少使用。還有一些時候，輪的中央所表達的是一種中性的含義，一個靜思趺坐者，似乎意味著輪回轉世的每一步，也包括涅槃在內，都是由心而生的。生死輪回圖的第二個特徵是大輪的輪輻。它們排列整齊，代表著輪內各種可能的形式。輪輻劃分了迴圈中各種不同的生命形式，即輪回轉世內不同生命形式所屬的位置。第三個特徵是大輪都有輪緣。一般都有不止一層，或者說起作用的不止是一種邏輯形式。一層界定了六道，一層代表緣起鏈十二或十八緣起，還有一層代表了轉世時生命形式的改變。生死輪回圖的第四個特徵是它一般都分為內外兩個部分。Paul Mus 很早就認為應該區分生死輪的內部和外部。³⁰ Mus 認為，用生死輪來象徵生與死的過程是為顯示所有輪回之道，包括天、地獄、人、和阿修羅各道都充滿了痛苦。他認為，生死輪回圖的意義並不在於清楚劃分輪回之內各道，而是要證明真正有意義的是要劃分生死輪內部所代表的輪回轉世與其外部所代表的超越輪回轉世。佛祖涅槃；象徵著涅槃的白色圓壇；宣揚舍道以得涅槃的詩文；從靜思者心中湧出的佛和菩薩像都位於生死輪的外部。

在討論地方式和經典式這一問題之前，我想先談一談建築設計和謁見者之間的相互關係。律藏沒有提到供養人和工匠的問題，但非常明確的指出應該由僧侶們講解，俗眾聽講。它還規定，無論生死輪回圖被放在何處，它都應該被置於外部：它應該被畫在外面，第一眼所能看到的地方。生死輪回圖出現在阿旃陀一個由當地統治者為弘揚其功德而捐修的石窟中。石窟的形式模仿了僧侶們的居所，生死輪被畫在石窟的門廊上。生死輪回圖使謁見者們預先對石窟內部所繪菩薩的功績和最後在石窟後部所看到的佛像有所的準備。在榆林窟生死輪回圖的修造是一種集體行為。石窟由他們出資營建，並且不對公眾開放。榆林窟的石窟沒有門廊。而採用前後兩室的結構，前室的壁畫是護法諸神，主室內的是極樂淨土。生死輪回圖被繪製在入口處的室道內，是進入前室先奏。它所傳達的苦難和超度的內容為理解石窟後兩部分的內容做了準備。寶頂山朝聖地的石刻似乎於前面提到的例子有所不同。它是十三世紀，由一位主要設計者主持修建的，並且是向俗眾開放的。龕窟較淺，不分內外，所有的浮雕都在外面。然而，寶頂山的生死輪回圖依然起著很重要的宣傳作用。它位於朝聖地的入口處，向朝聖的香客們介紹了整個雕像群所涉及的主題，包括：受難和極樂，鬼怪和諸佛，當地聖人，和朝聖地開創者本人。

本文中不斷出現地方式和經典式這一主題。生死輪回圖得以在亞洲佛教中廣泛傳播的一個重要原因就是它的經典性。在印度、中亞、中國和西藏等地的佛教群體中被視為權威的一部律藏有關於它的規定。這裏，應該牢記的是“經典”的含義。當代學者已經開始注意到，佛教的經典並不是唯一的。任何一個嚴謹的學者都不會否認，經典是不斷被推翻和重塑的，也就是說，在某一時期某一地點，經典都只不過是一些經文相對於另一些的權威性。³¹

作為被制度化了的權威，經典中關於生死輪回圖的記錄並不僅僅是一處重要的文字，它也是一種圖像的傳承。這就是說，我們所說生死輪回圖的經典性也是要將它看作是一種藝術上的經典，是與制度不可分割的一種圖像和建築形式。觀察不同地點的生死輪回圖，我們發現工匠們通常都會模仿他人的先例；這不是直接的引用經文，而是圖像間的借鑒。

另外值得一提的是經文和圖像之間的關係。在文字研究中，我們已經習慣了

“引用”這一複雜的概念。文字的引用不僅僅是對權威的復述，也常常是一種新的創造。這一點對不同版本的生死輪回圖也是適用的。當然不同版本的尺寸肯定是不一樣的。請記住經典對**生死輪圖的規定的構造**：一部關於一個人（歷史上的佛祖）對一幅繪有一些圖像（動物，神，緣起鏈上的符號）和一些文字（宣揚舍德的詩文）的圖畫（生死輪回圖）的規定的經文（律藏）。版本間的交叉，使得我們很難從中獲知其媒體的多樣性和其所引用的文字的微妙不同。這一點對於生死輪回圖來說就更為複雜了。在阿旃陀，生死輪回圖可能並不附有題詩。我們所知道的是，生死輪被繪製在石窟的門廊上，是石窟內部壁畫的前言，然而石窟內部的壁畫並不出自經典，而是於本生(Jātaka)的，經典中並沒有與之相關的記載。榆林窟的生死輪回圖只有圖畫沒有文字，一些新的內容，不同生命形式間的轉化和過渡也被加了進來。然而，此處的生死輪回圖被認為是最具經典性的，因為生死輪回圖對面的牆上畫的是源于律藏的目連地獄之行的故事。建築上左右牆的對立現被用以表現和尚領袖和僧伽之間基於教規不同的對立。乍看上去，寶頂山的生死輪回圖是最具地方性的，和經典式也差得最遠。它是最具群眾性的一個。它距律藏中的記錄最遠。很多龕窟中的場景都附有當地的詩歌，石窟的創始人也被雕刻在生死輪的中央。這些都是地方特徵的表現。然而，寶頂山的生死輪回圖也同樣引用了律藏中經文，並且援用過去、現在、未來三世佛，來增加其權威性。它構築了自己的平衡框架，一種基於四川當地盛行的佛教教義之上，從自己獨特視角出發對死輪回圖在泛亞洲地區的要求的解讀。

附錄 1
緣起鏈中的象徵符號

緣起法 (梵 *pratitva samutpada*) 的 12 or 18 緣 (梵 *nidana*)

律藏中的 12 緣起	律藏中的 18 緣起	律藏中的象徵符號
1. 無明 <i>avidyā</i>		1. <i>ak a</i>
2. 性 <i>sa kāra</i>		2. 陶罐
3. 識 <i>viñāna</i>		3. 猴子
4. 名色 <i>nāma r ū pa</i>		4. 舟中的人
5. 六觸 <i>sa āyatana</i>		5. 六種感覺器官
6. 觸 <i>spar a</i>		6. 擁抱的人
7. 受 <i>vedan ā</i>		7. 歡愉的人
8. 愛 <i>t ā</i>		8. 抱著嬰孩的婦人
9. 取 <i>upādāna</i>		9. 持瓶的人
10. 有 <i>bhava</i>		10. <i>Brahmā</i>
11. 生 <i>jāti</i>		11. 生產的婦人
12. 老死 <i>jāra mara a</i>		12. 屍體
	12a. 老 <i>jāra</i>	12a. 老者
	13a. 病 <i>vyādhi</i>	13a. 病人
	14a. 死 <i>mara a</i>	14a. 屍體
	15a. 憂 <i>oka</i>	15a. 悲痛的人
	16a. 悲 <i>parideva</i>	16a. 哭泣的人
	17a. 苦 <i>duhkha</i>	17a. 受難的人
	18a. 惱 <i>durmanas</i>	18a. 拉駱駝的人

	阿旃陀第 17 窟壁畫	寶頂山雕像
	1.	1. <i>raksa</i>
	2. 陶罐	2. 陶罐
	3. 猴子	3. 冥思像?
	4. ?	4. 舟中的人
	5. 面具	5. 豐滿的冥思像?
	6.	6. 擁抱的人
	7.	7. 坐像和立像?
	8.	8. 抱嬰孩的婦人
	9.	9. 強盜
	10.	10. <i>Brahma</i>
	11.	11. 生產的婦人
	12.	
		12a. 老人 (由年輕人攙扶著)
	13a.	13a. 醫治病人的藥
	14a.	14a. 扶棺而泣的人
	15a. 跪著的人	15a. 安撫哭泣的人?

	16a. 刺殺他人的男人	16a. 苦苦哀求的人?
	17a. ?	17a. 背包袱的人
	18a. 牽駱駝的人	18a. 牽馬的人

附錄 2

寶頂山：外環變形圖
試辨

位置（1=中心頂部，逆時針方向）	頭部	尾部
1.	女人	男人
2.	男人（官）	女人
3.	虎	男人（官）
4.	公牛	虎
5.	？	公牛
6.	爬蟲	？
7.	豬	爬蟲
8.	龍	豬
9.	蛇	龍
10.	魚	蛇
11.	馬	魚
12.	山羊？	馬
13.	猴子	山羊？
14.	？	猴子
15.	鴨	？
16.	鼠？	鴨
17.	狗	鼠？
18.	男人	狗

¹ 參看段文杰的《榆林窟的壁畫藝術》，《西安榆林窟》，文物出版社 1997 年出版，第 167—70 頁。

² 出處同上 第 162 頁。

³ 參看榮新江，《歸義軍史研究：唐宋時代敦煌歷史考索》，上海古籍出版社 1996 年出版，第 277—78 頁；池田溫，《中國古代寫本識語集錄》，東京大學東洋文化研究所 1990 年出版。

⁴ 下文所述的題記請參看 謝稚柳，《敦煌藝術序錄》，上海古籍出版社 1957 年出版，第 457—62 頁；和 張伯元，《安西榆林窟》四川教育出版社 1995 年出版，第 214—19 頁。只有張的書中（第 218—19 頁）提到了元代的銘文；見下文。

⁵ 參看榮新江《歸義軍史研究》，第 113—22 頁；和孫修身《曹元忠》，《敦煌學大辭典》，上海辭書出版社 1998 年出版。

⁶ 參看肖默《敦煌建築研究》，文物出版社 1989 年，第 44—50 頁。

⁷ 參看寧強《敦煌翟氏窟》，未出版，第一章。

⁸ 普賢菩薩和文書菩薩的組合在別的地方，如榆林窟第二十五窟也有出現。

⁹ 我對此生死輪的借讀源於我所知道的唯一一篇有關生死輪的文章，張伯元，《安西榆林窟“六道輪回圖”考釋》，《敦煌研究》1998 年，第一號，第 20-23 頁。

¹⁰ 張伯元，《安西榆林窟“六道輪回圖”考釋》第 21 頁，認為這些鏈節是與緊挨着的內環中的六道項應的。按照他的說法，緣起鏈因該是最外面的一環。單獨來看，他的一些說法在解釋個別的圖象時似乎說得通（如，男人用繩子環繞着一個女人=觸），但其它的很多說法都不是很有說服力，而且也沒有類似的先例。

- ¹¹ 张伯元, (《安西榆林窟“六道轮回图”考释》2第页) 认为这些壁画画的是四圣, 声闻(śrāvakas)、缘觉 (pratyekabuddas)、菩萨和佛。
- ¹² 樊锦诗和梅林, 《榆林窟第十九窟目连变相考释》, 《段文傑敦煌研究五十年文集》, 世界圖書出版公司 1996 年出版, 第 53-54 页。
- ¹³ 參看 Sarah E. Fraser, “The Manuals and Drawings of Artists, Calligraphers, and other specialists from Dunhuang,” Images de Dunhuang: Dessins et peintures sur papier des fonds PELLIIOT et STEIN, école Française d’Extrême-orient, 1999, 第 55-104 頁; Wu Hung, “What is Bianxiang?” Harvard Journal of Asiatic Studies, 第 52 卷, 1992 年, 第 111-192 頁。
- ¹⁴ 參看肖默《敦煌建筑艺术》第 35-50 页; 宿白, 《梁柱石窟遗迹与‘梁柱模式’》, 《中國石窟寺研究》, 文物出版社1996 年出版, 第 39-51 頁。
- ¹⁵ 潘玉闪 和 马世长 《莫高窟窟前殿堂遗址》, 文物出版社1985 年出版, 第 114 页, 另见 第 116-20 页。
- ¹⁶ 肖 《敦煌建筑研究》第 35 页。
- ¹⁷ 经考古考证, 原有一尊迦葉 Kāśyapa 象位于赵的塑象之前, 现已遗失。这表明赵是自创始人后第一代中的第二个弟子。參看劉長久等的《大足石刻研究》, 四川省社會科學院出版社 1985 年出版, 第 472 页。
- ¹⁸ 我对柳本尊生平的粗略了解来自于现在有关他的最早的记载, 刻于宝顶山小佛湾毗卢遮那佛龕窟中一处石碑上有关他的传记。文章名为《唐柳居士传》, 由宋代一个叫祖觉 (1087-1150) 的和尚所写, 张民编辑, 王冰题刻。此碑可能立于公元 1131-1163 年。现在此碑已残破不堪。我主要参考了刘长久等《大足石刻研究》中陈明光的《大足石刻志略较注》一文, 第 294-97 页, 和胡昭曦的《大足寶頂山石刻淺論》, 第68-72 页。
- ¹⁹ 宝顶山, 大佛湾, 第 21 龕的题记的翻译版, 在 刘长久等的《大足石刻研究》一书中四川省社会科学院的《大足石刻内容总录》一文中记载, 第 492 页。
- ²⁰ 大轮五部神咒极有可能是于金刚经曼荼罗 (Vajradhatu maṇḍala) 相关的一句五字节的密语。這個陀羅尼的传播要归功于善无畏 (716-735)。
- ²¹ 我对赵生平的记述, 参照了 胡昭曦的, 《大足宝顶山石刻浅论》第65-68 页。
- ²² 此碑文收录于 刘 等 的《大足石刻研究》一书中陈明光的文章《大足石刻志略较注》, 第65-66 页。
- ²³ 我非常感激 Angela Howard 十五年来一直无私的向我提供第一手的资料和建议。她的 (Summit of Treasures: Buddhist Cave Art of Dazu, China) (Trumbull, CT: Weatherhill, 2001), 将会进一步的展示整个地区在艺术上和宗教上的重要意义。
- ²⁴ 此题刻收录于刘等的《大足石刻研究》中陈明光的《大足石刻志略较注》一文中, 第 286 页。
- ²⁵ 在刘长久等的《大足石刻研究》一书中四川省社会科学院的《大足石刻内容总录》一文中, 这两句话的位置是颠倒的。
- ²⁶ 參看邓之金, 《大足宝顶山大佛湾‘六耗图’龕调查》, 《四川文物》1996 年出版, 第一?, 第 22-32 頁。
- ²⁷ 此诗收录于刘等的《大足石刻研究》中陈明光的《大足石刻志略较注》一文中, 第 279 页。编者删去了第三句的头两个字。1999 年, 我参观宝顶山的时候, 此诗还清晰可辨。
- ²⁸ 对于这一历史时期此地文化宗教的完整的回顾, 參看丁明夷《四川石窟杂史》, 《文物》1988 年出版, 第 8 號的 46-58 頁; 胡文和 《四川道教佛教石窟艺术》, 四川人民出版社1994 年出版。
- ²⁹ Robert M. Somers, “The End of the T’ang,” The Cambridge History of China, Vol. 3: Sui and T’ang China, 589-906, part 1, ed. Denis C. Twitchett (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 第 789 頁。

³⁰ Paul Mus, *La lumière sur les six voies* (Institut d' Ethnologie, 1939), 第 153-183 頁。

³¹ 方廣錫《佛教大藏經史（八—十世紀）》，中國社會科學院出版社1991年出版。