

经典圣地的新经典

——关于 968 年京兆府国子监里的《佛道图文碑》

李 淞

本文讨论的是置于京兆府国子监的一件石碑，即作于宋乾德六年至太平兴国五年（968-980）的《佛道图文碑》（图 1）。此碑碑身高 133 厘米，宽 67 厘米，两面共刻有五篇经文（包括一篇佛教和四篇道教）及三幅卷首图，现藏西安碑林博物馆（未展出）。¹以此为焦点，考察石碑的图文结构及其画像中有意境的细节，解读造碑者隐含在图文之间的心机，置之于唐至宋代佛道造像的原境中，体察图像的传承、变化和意义。



图 01 《佛道图文碑》，968-980 年，西安碑林博物馆

长安（又称京兆，即今西安市）的国子监在隋、唐、五代一直是国家最高学府，宋代沿袭其制度，在陪都西京、南京、北京亦陆续置国子监，设分司官，由朝廷执政。国子监招收七品以上子弟为学生，兼有最高学府和掌管全国学校的职责，除训导学生、荐送学生应举等学业外，还兼及主持画三礼图、绘圣贤像等事宜，说明图像的示范性作用日益受到官方的重视。北宋初期在长安的国子监出现了一块特殊的石碑：《佛道图文碑》。该碑两面共刻有五篇经文和三幅插图，分别完成于两个时间，以先刻的为正面（碑阳），制作于乾德六年（968），上部为佛教的

¹ 此碑正面和背面在明清以拓片形式流传，分别记作佛教和道教的经文之名。西安碑林实物下的标牌记作《道经五种》。本文考虑到其中佛道成分和先后顺序以及文图并存的关系，称之为《佛道图文碑》。笔者在实地考察和收集资料的过程中得到西安碑林博物馆王其伟研究员、西安美术学院白文副教授的帮助，在此致谢。

《佛说摩利支天经》(带卷首图)、下部为道教的《黄帝阴符经》(带卷首图)。后刻的为背面(碑阴),制作于太平兴国五年(980),由上至下为道教的《太上老君常清静经》(带卷首图)、《太上升玄消灾护命经》和《太上天尊说生天得道经》。各段经文分别记有施主、书者、刊刻者、绘画者姓名。这块文图并举的石碑迥异于传统的儒家经典。由碑文得知,它出现在国子监是地方乡绅和佛、道信众集体合议之举,并不是中央朝廷或地方政府的指示,石碑不仅公然竖立在国子监内,碑面还刻上了“京兆府国子监”和“永在宣圣庙建立”的文字,显然得到了国子监当局的许可。亦可知当时已是孔庙与国子监一体化的组织形式。明代以来,此碑以拓片的形式流传于文人间,文人们间或发表一些关于碑文书法的评论,但一直没有作专题研究。主要的记录和评述者有:

赵崧在明万历四十六年(1618)所撰的《石墨镌华》卷五中描述到:“宋清静、护命、得道经。此碑首《清静经》,次《消灾护(护)命经》,次《生天得道经》。书者始平龐仁显,全习皇甫碑法,虬健绝伦,寘之唐人名书中殆不可复辨。但经首乃作菩萨尽像,²何也?”

宋《摩利支天并阴符经》。此碑首《摩利支天经》,前作佛像。次《黄帝阴符经》,前作《黄帝问道广成子像》。画俱不恶。书者为汝南袁正己,亦能习欧阳,率更法者,因以见宋初诸人犹步趋唐矩也。”³

八年后,安世凤在明天启丙寅年(1626)撰《墨林快事》,卷七对碑阴二经的书法作了进一步的评论:“袁正己所书《摩利支天》及《阴符经》,立于乾德,在京兆国学。以太学刻二教之经,不必论。宋初文字,徐以篆,梦英以体,袁正己以楷,皆得郭忠恕之一端。而此袁得意之作,古淡间雅,尚有李氏之遗风焉。蔡襄稍为变调,继以蕪黄各出新意,夷至于颠老,古法扫地尽矣。余于宋初犹有取焉尔。”⁴

清代学人更是注意到了画像及其作者。乾隆辛丑(1781),毕沅在《关中金石记》一书中也有记录,对《阴符经》卷首图像的主题辨识与赵崧不同:“《阴符经》。乾德六年十一月立,袁正己书,前有《李筌遇骊山老母》图象,翟守素绘。”⁵

清末宣统元年(1909),叶昌炽《语石》卷四:“宋乾德六年刻《摩利支天经》,前作佛象,李奉珪画。次《阴符经》前作《黄帝问道广成子象》,翟守素画。又太平兴国五年刻道经三种,一为《太上老君常清静经》,一为《太上升玄消灾护命经》,一为《太上天尊说生天道德经》,皆道家言也,而画菩萨象于首,莫晓其旨,宜郭子函之讥之也。”卷六又有:“宋道家所刻经,无不有画像,即无不题画人名氏。袁正己书《摩利支天经》,李奉珪画象。《阴符经》,翟守素画象,皆乾德六年。庞仁显书《常清静》等经,白廷璨续象,太平兴国五年。续象者,刻经在先,画象在后也。”⁶

此外,明于奕正撰《天下金石志》、清孙星衍撰《寰宇访碑录》、清毛树善编《陕西金石志》、清《续修陕西通志》等书对此碑也都有简略记载。毛树善还对“乾德六年”提出质疑,认为时己为开宝二年。⁷

在近年西安碑林博物馆编辑的《西安碑林全集》中,王其祜撰写的条目从书法的角度对其

² 笔者按:疑应为“画像”,繁体字的“尽”与“画”笔画近似,应为传抄或印刷之误。

³ (明)赵崧撰《石墨镌华》卷五,收入《石刻史料新编》第25册,18631页,新文丰出版公司,1982年第2版。

⁴ (明)安世凤撰《墨林快事》卷七,收入《金石萃编》卷一百二十四,3-4页。北京市中国书店,1985年。

⁵ (清)毕沅撰《关中金石记》,收入《石刻史料新编》第二辑,第14册,10685页,新文丰出版公司,1979年初版。

⁶ (清)叶昌炽撰《语石》、王其祜点校,卷四,124-125、181页。辽宁教育出版社,1998年。笔者按:郭子函,应为赵子函。即赵崧(1564-?),字子函。疑叶氏误。

⁷ 分别见《石刻史料新编》第二辑第2册,832页,新文丰出版公司,1979年初版;同书第一辑第26册,19926-19928页;同书第一辑第22册,16643页;新文丰出版公司,1982年第2版。毛树善对碑文“干德六年”提出质疑,他说“按:太祖于干德五年十一月改元开宝,此干德六年,已成开宝二年。碑建于国学,成于冬季,何以贻误至此?殊不可解”。毛误,源于《宋史·太祖一》何时改元开宝含糊不清。但据宋代陈均撰《宋九朝编年备要》卷二可知,乾德六年(岁次戊辰)十一月才改元:“戊辰,开宝元年,十一月改元”。故此碑之“乾德六年”无误。《景印文渊阁四库全书》328册,47页。

作了简略的描述。⁸

一 碑阳的图像与文字

第一段经文：《摩利支天经》



图 02 《摩利支天经》线刻卷首画，968 年

1, 线刻卷首画 (图 2): 画面刻有三人立于云端。其中间是摩利支天, 形似天女, 首戴高冠, 左手抬起持天扇, 右手垂下, 掌中有一枚宝珠。身披璎珞, 双足各踩一朵盛开的莲花。其左右各有一位侍女, 侍女略小, 亦作天女形各持一白拂, 跣足立于云端。三人天衣拂动, 略呈向左前行之状。画面右上角画一太阳, 中有阳乌, 下有云彩相托。

2, 经文: 题“佛说摩利支天经”小字“京兆府国子监”。又“神王女抄多摩尼莫说”, 小字“梁代失译”。正文起: “如是我闻, 一时婆(下略)”。共 38 行, 每行 11 字。

3, 经文后用小字记造碑人姓名: “安仁祚刻字。汝南袁正己书。助缘樊有永、弟有遂。前摄节度推官刘知讷施石。李奉珪画像。乾德六年十月十五日施主徐知舜建。其经永在监内留传”。

摩利支, 梵名 *Marīci*, 又译作末利支天, 意译威光天、阳焰天。此天具有大神通自在力, 擅于隐身, 能为人消除障碍, 增进利益。有护身、隐身、得财、诤论胜利等功德。供奉其形象, “戴於顶上或戴臂上或置衣中。以菩萨威神之力不逢灾难。于怨家处决定得胜。鬼神恶人无得便。”⁹《摩利支天经》自南北朝至宋代十分流行, 先后有 6 个译本: 南朝梁(失译者)、初唐阿地瞿多译(永徽五年, 654)、盛唐不空译(8 世纪, 又有 3 个不同传本)、北宋天息灾译

⁸ 高峡主编《西安碑林全集》第 26 卷, 2633 页、2642 页。广东经济出版社、海天出版社, 1999 年。

⁹ (唐) 不空译《摩利支天经》,《大正藏》21 册, 261 页。

（雍熙三年，986，密教因素更显著，但该译本因时间关系与这件石碑无关）¹⁰。6个译本，最先梁（失译者名）译本最短，但没有对摩利支天的形象描写。后来的译本都较长、咒语和印法坛法多、对摩利支天形象的描写较细。石碑所录经文基本上是“梁失译”本，个别文字略异。唐阿地瞿多译本的图像描述：随力所办作摩利支天像。其作像法。似天女形。其像左手屈臂向上。手腕当左乳前作拳。拳中把天扇。扇如维摩诘前天女把扇。於扇当中作西国。卍字。字如佛胸上卍字。字四曲内。各作四个日形一一著之。其天扇上作焰光形。右手申臂并申五指。指头垂下。身长大小一寸二寸乃至一肘。其中最好者一二寸好。其作像人。遣最好手博士受八戒斋。日日洒浴。著白净衣作之。其价直者随博士语。不得违价。其像左右各作一侍者。其侍者亦作天女形。不空译本的描述大致相同：若欲供养摩利支菩萨者。应用金或银或赤铜。或白檀香木或紫檀木等。刻作摩利支菩萨像。如天女形可长半寸。或一寸二寸已下。於莲花上或立或坐。头冠瓔珞种种庄严极令端正。左手把天扇。其扇如维摩诘前天女扇。右手垂下扬掌向外。展五指作与愿势。有二天女各执白拂侍立左右。显然，石碑图像（以及敦煌藏经洞出绘画）的依据出自阿地瞿多译本（及后来的不空译本）。阿地瞿多译本及不空译本都有较多咒语和结印与坛法，文字较多，不如梁失译本简洁，后者宜于普及宣传，适合刻于石碑。这大概就是虽然不空译本广为流传但没有替代梁译本的原因。

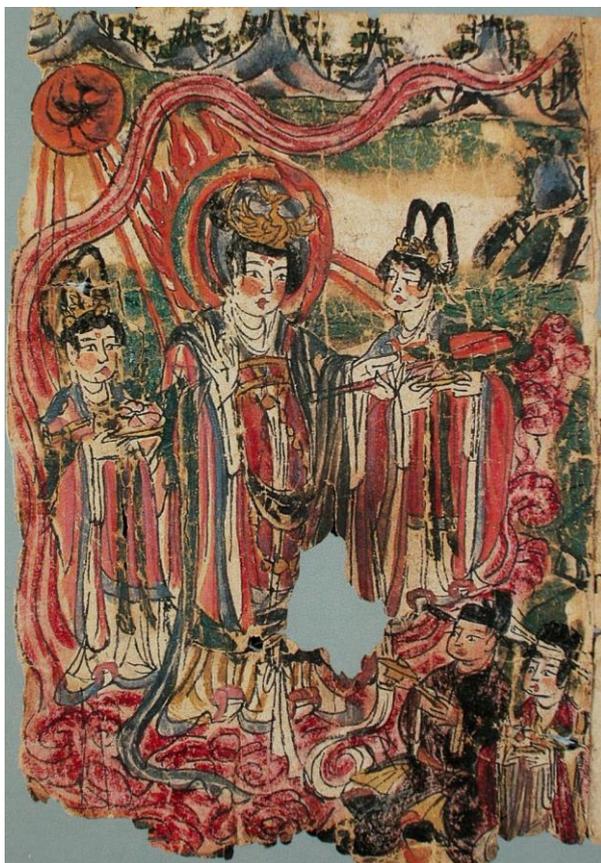


图 03 摩利支天 敦煌英国博物馆 Stein painting 207

最先对摩利支天图像进行研究的是松本荣一，但当时所知的实物除《大正藏》的附图外只有藏经洞出土的两件，其它没有进入视野。¹¹西安此图是现存中国摩利支天像最早有纪年、有图像作者姓名的一例。摩利支天图像的流行应该是在唐代，即阿地瞿多译本出现之后。现存10世纪以前的摩利支天像主要有敦煌7例：敦煌莫高窟晚唐8窟南壁“日天赴会”、榆林36窟“唐画红日与一夫人二侍女、唐画月亮与一夫人二侍女”。近年已有对敦煌摩利支天信仰的专

¹⁰ 天息灾？-1000，北天竺迦湿弥罗国僧，原住中印度惹烂陀国密林寺，太平兴国五年（980）来汴京，七年开始译经。

¹¹ 松元荣一着《敦煌画的研究》，473-479页，东京文化学院东京研究所，1937年。

门研究，发现了这 3 幅以前没有注意的图像。¹²这可能是现存最早的了。其它有敦煌藏经洞出土 4 例：英国博物馆藏《摩利支天图》（图 3），约唐末五代初（Stein painting 207，9 世纪末-10 世纪初）、法国吉美博物馆藏《日前摩利支天像》（MG.17693，图 4）、《日前摩利支天图》（EO.3566，图 5），以及《摩利支天像》（P. 3999）（可能在 10 世纪末至 11 世纪初之间）。晚于西安摩利支像的宋元造像，南宋有重庆大足北山 130 龕（图 6）以及大足营盘坡、安岳华严洞石刻；1180 年左右张胜温绘《大理国梵像卷》（台北故宫）；山西大同善化寺金代摩利支塑像；黑水城出土西夏摩利支画像；元代杭州飞来峰 70、79 龕石刻像等。



图 04 敦煌五代吉美《日前摩利支天像》MG.17693



图 05 敦煌 五代 吉美《日前摩利支天图》EO.3566

¹² 敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》，文物出版社，1996 年，7 页、218 页。张小刚《敦煌摩利支天经像》，收入敦煌研究院编《2004 年石窟研究国际学术会议论文集》，上海古籍出版社，2006 年，382-409 页。



图 06 大足北山 130 龕南宋摩利支天



图 07 西安碑林《摩利支天像》局部，968 年

现存的摩利支天像可大致分为两种：普通天女形、多首多臂形（猪面或猪车）。前者流行于唐至宋初，后者流行于 10 世纪末以后。前者的经典出处主要是阿地瞿多译本，后者的出处则是天息灾译本。¹³前者带有更多中国自己的特色，后者更多依据印度样式。前者的图像参考

¹³（宋）天息灾译《佛说大摩里支菩萨经》卷二：“作童女相。身色如金光。似初出之日亦如聚火。唇如曼度迦花色。偏袒赤天衣。以腕钏耳环及宝带等种种庄严。顶戴毗卢遮那佛。及戴无忧花鬘。八臂三面各三眼。左手持索弓无忧树枝线。右手执金刚杵针箭钩。正面善相微笑作黄白色。眼目修广清静端正作大勇猛相。左

原型是维摩诘前的天女：高髻、左手持扇、右手握宝珠（如敦煌莫高窟 334 窟初唐《维摩诘经变图》局部），正如不空译本所言：“刻作摩利支菩萨像。如天女形……头冠璎珞种种庄严极令端正。左手把天扇。其扇如维摩诘前天女扇。右手垂下扬掌向外。展五指作与愿势”。法、英藏品大致依于此。西安石刻本是第一类图像最后的一例，但局部已经显示出其内在的转折迹象。这个局部就是摩利支天的冠式变化。敦煌早先的 6 例都是凤冠，形似唐代贵族夫人。西安像则是顶为多边（角）形的桶状高冠，顶上每一角饰一珠（图 7）。这种桶状高冠为武将所戴，一般见于中唐至五代的毗沙门天王像，如敦煌莫高窟 154 窟中唐壁画《毗沙门天王与瑞像》，天王身着铠甲、手持长戟，头戴五角高冠（图 8）。大足北山晚唐毗沙门天王也是这样一个高而直的多角冠。显示了摩利支天的图像偏离了“富贵”“华美”的传统，借鉴了毗沙门天王“武装”的成分。更加贴近经典所描述的“守护人”的身份，如梁译本：“於行路中护我。非行路中护我。昼日中护我夜中护我。於怨家中护我於王难中护我。於贼难中护我。於水难中护我於火难中护我”。阿地瞿多译本：“若有人识彼摩利支天菩萨者。除一切障难、王难、贼难、猛兽毒虫之难、水火等难。”这种以武力守护的因素，在以后更加密宗化的图像中得以凸现。西安的摩利支天像体现了这个转折的趋势。



图 08 敦煌莫高窟 154 窟中唐毗沙门天王与瑞像

扇子（麈尾）：从维摩诘前的天女手中之扇，到维摩诘手中之扇。对佛经的变通。扇子由“圆”（唐，敦煌 8 窟、榆林 36 窟）变“长”（五代至宋，英藏 SP. 207，西安碑林），两个因素：摩利支天身份的上升、审美图形的转化。晚唐五代《文殊变》前出现有持扇天人（敦煌莫高窟 9 窟晚唐文殊变、敦煌 36 窟五代文殊变），其扇形已经同于维摩诘手中之扇。

法藏 EO. 3566 略有不同，主像无扇，配佛经文字。细审文字，有孝子郭巨、睽子故事，同出自唐《法苑珠林》卷四十九所载，可知图与文并不是严格匹配，摩利支天图像在这里并不是作为卷首画。但画面的结构和太阳显示了摩利支天的主要来源。

西安碑林藏 968 年李奉珪画的《摩利支天经》卷首图，可看作女性摩利支天的“终结者”：与敦煌出土五代同题绘画相似，但人物瘦长。冠式由女性的凤冠换成时尚的毗沙门式的高冠，

为猪面容作瞋怒亦甚丑恶。色如大青宝光如十二日轮。鬃眉出舌令人怖。右面深赤色。如最上莲华宝。炽焰如火。于日宫后面出无忧树。树枝有花。于此树下有毗卢遮那佛。四菩萨围绕。彼佛顶戴宝冠。善相圆满作黄金色。结毗卢大印乘猪车。立如舞势亦作童女相。足下有风轮。轮上有贺字。”《大正藏》21 册，269 页。

性别模糊化，柔美向刚强转变，体现了民间对消灾功能的新期待。北宋后期至南宋出现完全不同的多首、多臂、执兵器的摩利支天，由女性的天人形式变为威怖的武将形式。宋代对摩利支天的再解释，早在天息灾重新译经以前，李奉珪已开始在京兆国子监的图像上显出端倪。

第二段经文：《阴符经》



图 09 《阴符经》线刻卷首画，968 年

1，线刻卷首画（图 9）：画面为情节性构图，一颗树下有二人相对而坐，右者身着宽袖长衣，束腰（胸），坐于一石上，石下有一葫芦。左手持杖，右手略抬起，似言语状。对面坐着抬头恭听，束发，双手合于胸前，身旁置一把古琴。其身后有一枯树，树枝间冒出火焰。远景为山石。图旁刻有“京兆府国子监”六字。

2，经文：题目“黄帝阴符经”，正文起自“经曰，观天之道，执天之行，尽矣（以下略）”。

3，经文之后以小字又记造碑人姓名：“汝南袁正己书。武威安仁祚刻字。助缘樊有永、弟有遂。翟守素画像。前摄节度推官刘知讷施石。乾德六年十一月九日施主王能处建”。

《阴符经》据称是北魏道士寇谦之所传，大约成书于唐以前，初唐已有抄本流传。宋代黄庭坚、朱熹认为出自唐李筌之手。今《道藏》洞真部本文类收入无注本一卷，注本二十余家。“《阴符》凡三百言，一百言演道，一百言演法，一百言演术。上有神仙抱一之道，中有富国安民之法，下有强兵战胜之术，皆内出心机，外合人事。”¹⁴或解以道家原理，或解以兵家权谋，或解以内丹功法，或解以儒家性理，宋元道士各随己意。历代道流儒士因其言简意赅、深

¹⁴（宋）张君房编《云笈七籤》卷一百十二《神仙感遇》上，《道藏》22册，760页。文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年。

有哲理而推崇，常与老庄并列。版本的比较：有较短（300余字）和较长（400余字）两种，或分为上、中、下篇，或不分篇。有纪年的早见于贞观十一年（637）欧阳询书《阴符经帖》，收录于宋岳珂（1183-1234）撰《宝真斋法书赞》，较短，不分篇。而后来流行的两种唐代注释本分别是张良、李筌等七家注本和张果注本。七家注本先出，张果本在后。张果本通篇有对李筌等人注释的批判。经对比，国子监碑所刻本基本上依据最早的欧阳询所书帖，略有变异（如删去了“移星易宿，地发杀机”句，补上了“人，万物之盗也”句，以和后来流行的唐代注释本一致，但没有后来两种唐代注释本所添加的“人以虞愚圣”等句和“是故圣人知自然之道不可违，因而制之”句），不分篇，可知基本以初唐流行本为依据，不是唐代后来流行的两种相互抵牾的注释本为依据。而进一步比较两种唐注释本，发现原文的文字略有异（不是注释文），《说郛》和今编《道藏》中收录的七家注释本的原文有“百骸理”和“禽之制”字句，而《云笈七签》和今编《道藏》中所收录的张果注本的原文对应的字句则是“百骸治”和“擒之制”。对照国子监碑文，符合前者，即“百骸理”和“禽之制”，由此可推知，碑文以欧阳询帖为蓝本并参照七家注释本，而不是参照张果注释本。两个注释本的区别在于对待李筌的态度。虽然两个唐注释本在宋代都流行，但从《云笈七签》收录张果本而不是七家本看，张君房所代表的北宋正宗道教的官方立场是拥张批李的。结合国子监碑的图像和经文，可知民间相反，李筌是被神化的对象。

《阴符经》因其简短且内涵丰富，便于刻于碑上。因有一些传奇色彩而得以普及，还常有因信奉该经而衍生奇迹，如《云笈七签》记一位叫尹言的人因念《阴符经》而找到自己前生的“巨业”家室，遂合两家“契为骨肉”。这些神奇故事一定为人们所津津乐道，构成该经进入国子监的民间基础。¹⁵

与一般佛经、道经卷首画的偶像式（说法图）不同，这幅《阴符经》卷首画是故事插图式。属于史迹故事类型。显然是一个已经被冷落的故事，明代赵崡已经不认识其内容了，说是“黄帝问道广成子像”（见前引赵崡句），显然有望文生义之嫌。至清，就连博学的叶昌炽也附会其说，这需要首先加以辨清。广成子是著名的神仙（一说即老君），黄帝曾向他请教“治身之道”，先有《庄子》记载其事，¹⁶其地点就在酒泉的“崆峒山”，唐代《元和郡县志》有载¹⁷。《旧唐书》等史籍对两人的对话也有记载。¹⁸至宋代，这个故事有了一些戏剧性的曲折变化：“广成子者，古之仙人也，居崆峒之山石室之中。黄帝闻而造焉，曰：敢问至道之要？广成子曰：尔治天下，云不待族而雨，木不待黄而落，奚足以语至道哉？黄帝退而闲居三月，复往见之，膝行而前，再拜，请问治身之道。答曰：至道之精，杳杳冥冥，无视无听，抱神以静，形将自正，必静必清，无劳尔形，无摇尔精，乃可长生。慎内闭外，多知为败，我守其一，而处其和，故千二百年，而未尝衰老。得吾道者上为皇，失吾道者下为士。予将去汝，入无穷之间，游无极之野，与日月齐光，与天地为常，人其尽死，而我独存焉。”¹⁹《云笈七签》还多处记载了广成子对黄帝的回答，似乎聚焦于“养生法”，包括房中术。这个故事发展到宋代，不仅越来越丰富，且更聚焦于养生，即个人的长生之道。这似乎与《阴符经》的主题有距离。观察图像本身，显不出两人的身份特征，不像黄帝和广成子。就算持杖者勉强比作一千二百岁的神仙广成子，而背侧者全无帝王气质（黄帝）。

毕沅清楚地指出图像是“李筌见骊山老母”（见前引毕沅句）。这个故事详见于《云笈七签》卷一百十二《神仙感遇》上：

¹⁵（宋）张君房撰《云笈七签》卷一一九，《道藏》22册，827页。

¹⁶（晋）郭象注《庄子注》卷一三：“黄帝立为天子，十九年，令行天下，闻广成子在于空同之上，故往见之。曰：我闻吾子达于至道，敢问至道之精，吾欲取天地之精，以佐五穀，以养民人，吾又欲官阴阳，以遂群生。为之奈何？”《道藏》16册，414页。

¹⁷（唐）李吉甫撰《元和郡县志》卷四十：“（酒泉县）崆峒山在县东南六十里，黄帝西见广成子于崆峒。汉武帝行幸雍祠五畤，遂登崆峒，并为此山也。”《景印文渊阁四库全书》468册，631页。

¹⁸（后晋）刘昫撰《旧唐书》卷一百七十四：“昔轩黄问广成子，理身之要何以长久？对曰：无视无听，抱神以静，形将自正，神必自清，无劳子形，无摇子精，乃可长生。慎守其一，以处其和，故我修身，千二百岁矣，吾形未尝衰。又云：得吾道者上为皇，而下为王。”中华书局点校本，4517页。

¹⁹（宋）张君房编《云笈七签》卷一百九《神仙传》，《道藏》22册，740页。

“李筌号达观子，居少室山，好神仙之道，常历名山，博采方术。至嵩山虎口岩，得《黄帝阴符本经》，素书朱漆轴，緘以玉匣，题云：大魏真君二年七月七日上清道士寇谦之藏诸名山，用传同好。其本糜烂，筌抄读数千遍，竟不晓其义理。因入秦至骊山下，逢一老母，髻髻当顶，余髮半垂，敝衣扶杖，状貌甚异。路傍见遗火烧树，因自言曰：火生于木，祸发必克。筌惊而问之曰：此《黄帝阴符》老母何得而言之？母曰：吾受此符已三元六周甲子矣。少年从何而得之？筌稽首再拜，具告所得。母曰：少年颧骨贯于生门，命轮齐于日角，血脑未减，心影不偏，贤而好法，神勇而乐智，真是吾弟子也。然四十五当有大厄。因出丹书符一道，贯于杖端，令筌跪而吞之。曰：天地相保。于是坐于石上，与筌说《阴符》之义，曰：《阴符》凡三百言，一百言演道，一百言演法，一百言演术。上有神仙抱一之道，中有富国安民之法，下有强兵战胜之术，皆内出心机，外合人事。观其精微，黄庭八景不足以为玄；察其至要，经传子史不足以为文；任其巧智，孙、吴、韩、白不足以为奇。非有道之士不可使闻之，故至人用之得其道，君子用之得其术，常人用之得其殃，职分不同也。如传同好，必清斋而授之，有本者为师，无本者为弟子也。不得以富贵为重，贫贱为轻，违者夺纪二十。本命日诵七遍，益心机加年寿。每年七月七日写一本，藏于名山石岩中，得加算久之。母曰：日已晡矣，吾有麦饭相与为食。袖中出一瓠，令筌谷中取水，既满矣，瓠忽重百余斤，力不能制而沉泉。及还，已失母所在，但留麦饭数升而已。筌食之，自此绝粒。开元中为江陵节度副使御史中丞。筌有将畧作《太白阴经》十卷，又着《中台志》十卷。时为李林甫所排，位不大显，竟入名山访道，后不知其所之也。”²⁰

与碑林图像比对考证，图中显示出骊山老母像的两个证据：1，树上冒出火焰纹（上引“路傍见遗火烧树”）；2，扶杖老人无胡须（上引“逢一老母，髻髻当顶，余髮半垂，敝衣扶杖”）。

骊山老母的传说至少在初唐以前就已存在。骊山上有骊山观，观有老母殿，唐初武德六年（623）因高祖皇帝在此见到白鹿而改名白鹿观。²¹李筌是唐代道教名士，《宋史》有：“《黄帝阴符经》一卷。旧目云，骊山老母注，李筌撰。”²²可见唐时骊山老母与李筌是相关于《阴符经》的一对人物。据宋人记载，李筌遇骊山老母的故事就发生在长安境内蓝田县西北一十五里的咽瓠泉。²³这当然为当地京兆府的民众刘知讷、樊有永等人熟知。据传五代丘文播已作《骊山老母像》，²⁴或与此相当。然而，关于骊山老母的神话不止于与《阴符经》有关，更有意思的是宋代一则关于她“绝谷麦饭术”的记载：

“骊山老母绝谷麦饭术

黑豆五斗 大麻子一斗五升 青州枣一斗

右件黑豆净水淘过，蒸一遍，曝干，去皮，又蒸一遍，又曝令干。麻子以水浸去皮，共枣同入甑中，蒸熟取出，去枣核。三味一处烂捣，又再蒸一遍，团为拳大，又再蒸之。从初夜至夜半，令香熟，便去火，以物密盖之，经宿，曝干，捣罗为末，任性吃，以饱为度。遇渴得吃新汲水、麻子汤、柏汤。第一服七日，三百日不饥。第二服四日，约二千日不饥。若人依法服之，故得神仙。若是奇人服，即得长生。甚是殊妙，切不可乱传。若食，犯之损人。如要食，即以葵子为末，煎汤服之，其药即转下如金色，此药之灵验也。”²⁵如上述，骊山老母的“绝谷麦饭”极为神奇，服一个疗程可以管300日不饿，服两个疗程则可以管2000日不饥，继续服之，可成神仙。如前引，老母为李筌“但留麦饭数升而已。筌食之，自此绝粒”，李筌不仅从老母处得悟天地之真谛，还得到了食之则永远“不饥不渴”的神奇食物。宋代民众一定对张君房的这段记载印象深刻。

图中两人不是《阴符经》内部的人物或因素，只是相关于这部经——与这部短经有关的传

²⁰（宋）张君房撰《云笈七签》卷一百十二，《道藏》22册，760页。

²¹（宋）宋敏求撰《长安志》（共四册）卷十五，中华书局，1991年，207页。

²²（元）脱脱等《宋史》卷二〇五，中华书局点校本，5180页。

²³（宋）宋敏求撰《长安志》（共四册）卷十六，中华书局，1991年，222页。

²⁴（宋）佚名《宣和画谱》卷六，于安澜主编《画史丛书》第2册，65页。上海人民美术出版社，1982年。

²⁵（宋）张君房撰《云笈七签》卷七十七《方药部》四，《道藏》22册，547页。

播过程中的一个外围故事。两人一正一背：低者背面略侧，抬头仰视老母，身旁置放一把古琴，以代表李筌的士夫身份；老母正面略侧，位高，脚下有一个葫芦——后来常作为长生的神仙拥有的道具，面对李筌娓娓道来。李筌的形象被理想化，不仅是一个传道、求道者，他还是体现了一种追求：文人们既要求道，悟知人世的真谛，还要求长生：从老母那里得到“绝谷麦饭”。老母脚下的这个系有丝带的葫芦，似乎就装着这种神奇食物。李筌的图像尺寸要小于老妇人，这虽不合常理却符合人物的等次，这充分显示出老母是整幅画的主角，她不仅扮演着释说真理的角色，更是拥有长生之术的施舍者。这正是民众对《阴符经》这个神话的期待。这幅画不是对《阴符经》的解说，而是补充和发挥——“借题发挥”，图文相配，由《阴符经》的本义而向女神信仰的连接和转移。不同层次的观看者可以各有收获：上可以为天下悟宇宙演绎之道、中可以为社会得治国权谋之法，下亦可为个人求养生不死之术。值得注意的还有骊山老母的头饰：这不是一般老妇人的头饰，似乎戴着一个桶状的高冠，顶上有角和硬边（图10）。我们抬头看看图上方的摩利支天像，也有一个高高的、硬边的、桶状冠。这种形式上的接近，似乎暗示了老母和摩利支天这两位神奇无比的女性的相通性，无论佛道。



图10《阴符经》卷首骊山老母像局部，968年

二 碑阴的图像与文字

碑阴有三段经文，均为道经。其中第一经有卷首画。

第一段经文：《太上老君常清静经》

1，线刻卷首图（图11）：中央为太上老君盘坐于束腰八角形座上，左右各一侍卫真人。老君头束芙蓉冠，眉间有一圆点似佛像之白毫。左手扶三足凭几，右手持麈尾扬至右肩。内束腰带，外披大袍。后有圆形身光和头光，外饰火焰纹。其座前石上置一花盆，花盛开似为牡丹。老君左右真人均双手持笏于胸前，头戴芙蓉冠，束腰，着宽袍大袖，相向而立。其左者脸略瘦长，其右者脸型略圆。老君身后上方，左右各有一云朵，云朵中间刻有双翅。

2，图下造碑人名及发愿文：“上清三洞道士黄玄之、正一盟威道士监观刘守素、道士弋稹、刘显忠、陈远、阎重遇、吴昉、任洪福、李重进、寥浦、中山赵知朗、始平庞仁显书、白廷璨画像、武威安文璨刻字。太平兴国五年二月二十一日步虚社众普愿兴行。”

3，经文：“《太上老君常清静经》。老君曰：大道无形，生育天地。大道无情，运行日月（中略）。得吾道者，常清静矣。太上老君常清静经。”正文后是三段注，即仙人葛玄曰、左玄真人曰、正一真人曰（略）。分上下两段，每行13字，共46行。

4，经文后小字又记造碑人姓名：

“亂首樊有永、张仁杲、赵仁瑞、预洪明、张仁则、李瑩、王文义、李若拙、张重厚、刘宋恭、会头黄均、副会头田光义、齐知改、袁德昭、赵仁献、樊遂、祐之、段元吉、郝志节、王进、刘景温、李训、王思蕴、李遂冲、朱奉瓊、马真、赵琪、杨重谊、进士张元载、苏德昭、李口、李崇鲁、张全达、使院前行石敏，永在宣圣庙建立。故管内观察推官刘知讷施石，乡贡明法段、余庆、乡贡三礼丘敏”。



图 11 《太上老君常清静经》卷首图（拓片反转），980 年

《太上老君说常清静妙经》全文见《道藏》11 册 344 页，亦见《道藏》17 册 182-194 页唐末五代杜光庭注本。基本相同，包括经文后面的“仙人葛玄曰”、“左玄真人曰”、“正一真人曰”，少数文字略异。原文“清者浊之源，动者静之基；人能常清静，天地悉皆归”。杜光庭注曰“清者，天之炁也；浊者，地之炁也。皆因清浊之炁生育万物。世人若求长生之道，炼阴为阳，炼凡成圣，皆因清自浊之所生动因。静之所起。清浊者，道之别名也。学仙之人，能坚守于至道，一切万物自然归之，故《西升经》云：江、河、淮、海非欲于鱼鳖蛟龙，鱼鳖蛟龙自来归之。人能清虚寡欲，无为非欲于至道，至道自来归之于人。但能守太和元炁，体道合真，万物悉皆归耳。次四句明心神本来清静，皆因世欲之所牵也”。

此处由白廷璨绘制的《常清静经》卷首图，主尊太上老君形似菩萨。明、清人均误看作菩萨，且讥之。明代赵崡肯定其经文的书法“真之唐人名书中殆不可复辨”的特点，继而发出疑惑：“但经首乃作菩萨尽（画）像，何也？”²⁶清末叶昌炽在《语石》中沿袭这个讥疑（见前引叶文）。他们觉得道经配佛像（菩萨）不合常理，对文图错位表示了不理解，这显然是一种误会，把老君像看作了菩萨像。但是事出有因，这个原因就是白廷璨所画的老君看起来与菩萨没有显著的区别。比较以下图像细节：

- 1，老君额中有“白毫”（第二次加白毫，第一次是北魏，隋唐及宋以后的道像均无白毫）；大胡须被弱化：似隐似现。
- 2，背光外圈加火焰纹（来自五代菩萨），隋唐道像背光为莲花形或圆形。
- 3，外披大氅（形似菩萨之披帛），道袍从双肩落下至上臂，是五代宋初女性流行的装扮（唐代妇女披帛在肩上）。至南宋成为三清像的标准样式，如大足舒成岩。
- 4，两位真人：脸型一瘦一圆（以显示年龄之别，大者位于其左、小者位于其右），模仿自佛教二弟子（年长的迦叶在左、年轻的阿难在右，如龙门石窟奉先寺大龕），唐代道像所未见。

²⁶（明）赵崡撰《石墨镌华》卷五，收入《石刻史料新编》第 25 册，18631 页，新文丰出版公司，1982 年第 2 版。

5, 加双翅的飞云: 独创, 外形模仿飞天。

6, 座前供花: 石头上的花盆, 以牡丹对应于莲花(及法轮)。后来元永乐宫壁画体现了这个传统。



图 12 《太上老君常清静经》卷首图与高文进 984 年作弥勒菩萨像（日本藏）比较图

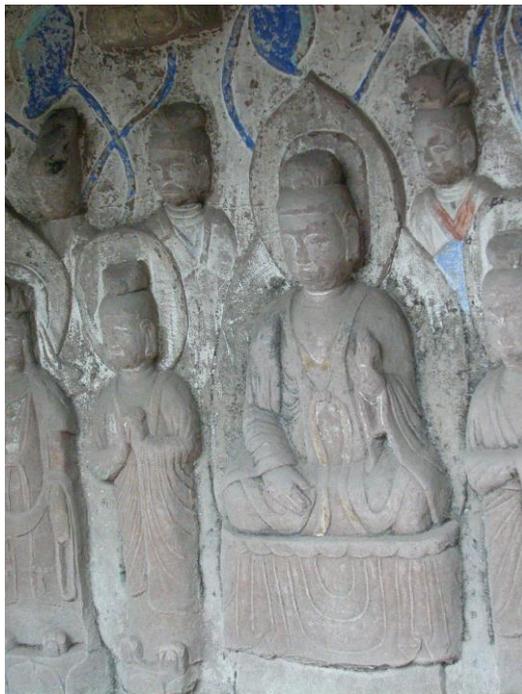


图 13-四川安岳圆觉洞前蜀第 23 窟天尊造像

高文进是北宋初期图画院的著名画家，宋刘道醇在《圣朝名画评》一书中说：“高文进，蜀中人，太宗时入图画院为祇候。上万几之暇，留神绘事，文进与黄居冢常列左右，赐予优腆。”²⁷京城开封的高文进代表了宋初官方佛像的新风格。与高文进 984 年作弥勒菩萨像（日本藏）相比较（图 12），两画有相同的构图、细节——右手持扇、白毫、坐姿手势。这些特征表明，旧都京兆白廷璨所画的太上老君图像的确有意向佛像靠拢，不能完全责备明代赵崑无眼力。进而，这种图像混淆似乎不是偶然的个人行为。联系到前后不远的道教造像，略早有四川安岳圆觉洞前蜀第 23 窟（现在仅存的五代佛道混合石窟）天尊造像（图 13），略晚有北宋前期（天圣九年，1031）武当山狮子峰的天尊造像（图 14，至今仍被误认为是佛像）²⁸，图像的宗教特

²⁷（宋）刘道醇撰《圣朝名画评》卷一，收入《中国书画全书》第 1 册，450 页。上海书画出版社，1993 年。

²⁸ 笔者于 2008 年 11 月在湖北武当山由武汉大学召开的学术研讨会上做过专题发言。

征都显现出模糊化的趋势，应是有意创造一种与佛像的视觉一致性。



图 14 北宋武当山狮子峰的天尊造像（天圣九年，1031）

第二段经文：《太上升玄护命经》

1，无卷首画。

2，经文名：“太上升玄消灾护命经”。正文：“尔时元始天尊在七宝林中五明宫内，与无极圣众俱。放无极光（以下略）”。正文仅一段，共 25 行，每行 13 字。

3，经文后以小字刻施主姓名：“施主乡贡进士刘陟、乡贡三传庞仁显书、武威安文璨镌、助缘樊有永。大宋太平兴国五年庚辰岁闰三月十五日建”。

这也是一部在宋代广为流传的有灵验佳话的道经，《云笈七签》记载了一个叫做李昌遐的信徒因诵《消灾经》而得灵验的事迹：“李昌遐者，后汉兖州刺史之后也。生而奉道，常诵《太上灵宝升玄消灾护命经》。而禀性柔弱，每为众流之所侵虐。忽因昼寝，梦坐烟霞之境，四顾而望，熊罴虎豹，围绕周匝，莫知所措。不觉伤叹：何警戒之甚邪！谓积善之无验。于时空中有一道士，呼其名而语之曰：吾即救苦真人也，汝勿惊骇，吾奉太上符命，与诸神将密卫于汝。且汝常念者，经云流通，读诵则有飞天神王、破邪金刚、护法灵童、救苦真人、金精猛兽，各百亿万众，俱侍卫是经。昌遐既觉，豁然大悟，因知自前侵虐我者，未有无祸患殃咎，盖诵经之所验也。”²⁹大约成书于隋唐，原本一卷，收入《道藏》洞真部本文类（第1册772-773页）。

版本比较：与敦煌出两篇《太上升玄护命经》（S3747、P2471）相同，³⁰而与今本《道藏》所收略有异。现存本篇名多一“妙”字，为《太上升玄护命妙经》，经文约有 20 多字不同。³¹

第三段经文：《太上天尊说生天得道经》

1，无卷首画。

2，经文名：“太上天尊说生天得道经”。正文：“尔时元始天尊于大罗天上、玉京山下（以下略）”。一段，正文每行 13 字，共 27 行。

3，经文后以篆字记日期：“大宋太平兴国五年岁次庚□□（辰闰）三月二十一日建”。³²

上述两段道经无卷首画，不详论。总括之，将该碑各经及相关资料列表于下：

《佛道图文碑》一览表

建立时间	经文名称	位置	施主	卷首画	书者	刻字者
968 乾德六年	《佛说摩利》	碑阳	施主徐知舜建、刘	李奉珪画《摩利》	袁正	安仁祚

²⁹（宋）张君房撰《云笈七签》卷一一九，《道藏》22册，824页。

³⁰ 英藏文献 S3747 见中国社会科学院历史研究所、英国国家图书馆等合编《英藏敦煌文献》（汉文佛经以外部分）第五卷，155 页。四川人民出版社，1992 年第一版。法藏文献 P2471 见黄永武主编《敦煌宝藏》第 121 册，620 页。新文丰出版公司，1985 年。

³¹ 不同的文字如：碑文为“滞声香味，触中迷有，无无有内”，而《道藏》本为“沉滞声色，迷惑有无，无空有空”。其意义没有大的分别。见《道藏》第 1 册，772-773 页。

³² 上述碑文的抄录参照了石碑实物，并以北大图书馆藏拓片（柳风堂、艺风堂）核对。

十月	《支天经》		知讷施石、助缘樊有永兄弟等	支天图》	已	
968 乾德六年十一月	《阴符经》	碑阳	施主王能处建、刘知讷施石、助缘樊有永兄弟	翟守素画《李筌遇骊山老母图》	袁正己	安仁祚
980 太平兴国五年二月	《太上老君常清静经》	碑阴	道士黄玄之、紵首樊有永等 49 人	白廷璨画《太上老君及二真人》	庞仁显	安文璨
980 太平兴国五年闰三月十五日	《太上升玄护命经》	碑阴	施主乡贡进士刘陟、助缘樊有永等	无	庞仁显	安文璨
980 太平兴国五年闰三月二十一日	《太上天尊说生天得道经》	碑阴		无		

由此，我们可以描述出该碑的建造过程：

第一期工程，碑阳：乾德六年十月（968），由前摄节度推官刘知讷施石、施主徐知舜建、樊有永兄弟助缘、袁正己书、李奉珪画像、安仁祚刻字。刻《佛说摩利支天经》及卷首画，并决定“其经永在监内留传”。同年十一月，续在佛经下方的道教经书《阴符经》及卷首画刻制完工，施主另由王能处担任，助缘还是樊有永兄弟，书写者和刻勒者分别还是袁正己和安仁祚，但绘画换为翟守素。佛经与道经的刻制显示了一个完整的计划，一气呵成。卷首画的作者不同，或许是由于绘画类别之因，前者是传统的佛像样式，后者则是世俗流行的故事画样式，不是“偶像式”。

第二期工程，碑阴：12 年后的太平兴国五年（980）二月，还是在樊有永的“助缘”下，一个更为庞大的赞助队伍出现，为首者是道士黄玄之及民间结社“步虚社”共 11 人，他们是专业和“半专业”的道教人士（社名“步虚社”，应是一个道教信众的社团）。其后又续上了一个 38 人的大名单，名单中还包括原来“施石”的刘知讷，而他已在“管内观察推官”的名分下“故”去。这些人显然不是特定的道教徒，有“会头”、“副会头”，可见是民间结社——没有显示出特定的宗教性质。名单被安排在经文之后，位置的不同也暗示出这 38 人与道士和步虚社的距离。刻制的经文是道教的《太上老君常清静经》及卷首画，赞助者决心“永在宣圣庙建立”，可知，先前的“国子监”似乎已经改名为“宣圣庙”，或许反映了这个机构的两面性质，但不论是学校还是庙，其儒学的主线应该没有变化。其书、刻、画者均已不同碑阳之人。书者是庞仁显、刻者是安文璨、画者是白廷璨。安仁祚和安文璨同籍武威，或为一家。

一个月后，另一篇道经刻制完工，即《太上升玄护命经》，还是樊有永“助缘”，施主却是另一人：“乡贡进士刘陟”，书者和刻者还是庞、安二人。

6 天后，最后一篇道经《太上天尊说生天得道经》刻制完工，赞助人没有另外再标出，显然还是上述众人。碑阴的三篇道经的刻勒时间先后相续，书者和刻者相同，也显示了一个完整的计划。只是不同于 12 年前刻制碑阳，这一次由于有道教专业人士的介入，只有道经而无佛经。但是贯穿前后 12 年的“助缘”者樊有永应是石碑两次刻造的总操持者，及其众多没有特定限定词的赞助人，显示出了不同宗教的宽容和共生性。

联想起该碑刻勒的前两年，即乾德四年（966），还是由刘知讷、樊有永等人出资刻制了另一件道经石碑，即《三体阴符经》，经文由宋初名画家郭忠恕用大小篆和隶书书写。清嘉庆七年（1802）孙星衍撰《环宇访碑录》：“《阴符经》，郭忠恕三体书，乾德四年四月刻于唐怀晖禅师碑阴。陕西长安”。³³《阴符经》刻勒在一块佛教僧人的墓碑之阴，即《唐实际寺怀晖之碑》（图 15），立于天宝二年（743）。此碑现藏西安碑林，碑首上部均残断，中央有坐佛三尊像，已残。碑座之龟首亦缺。

³³（清）孙星衍撰《环宇访碑录》，收入《石刻史料新编》第 25 册，19926 页，新文丰出版公司，1982 年第 2 版。

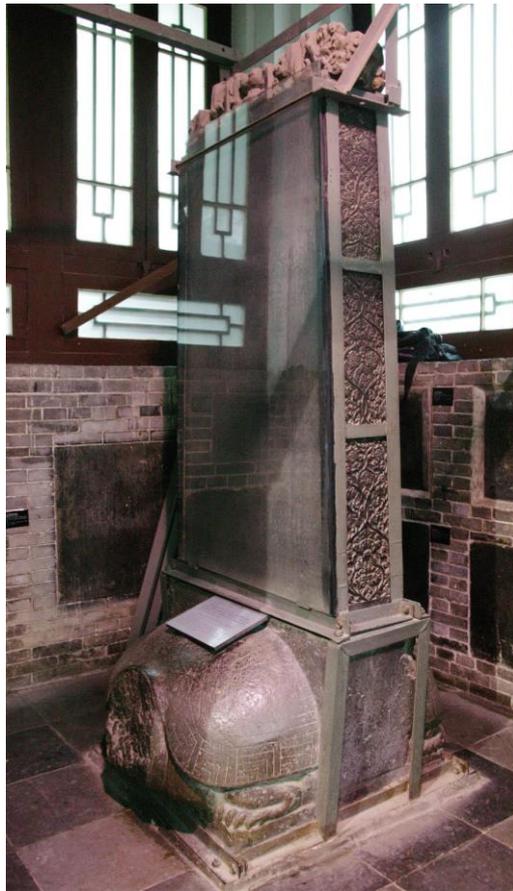


图 15 《唐实际寺怀恠之碑》，碑阳：唐天宝二年（743）；
碑阴：（宋乾德四年，966），西安碑林博物馆

碑阳：《大实际寺故主隆阐法师碑》（即怀恠碑）唐天宝二年立，无撰、书人署名，据碑文盖为怀恠弟子大温国寺主思庄所撰。此碑应该原在唐实际寺立，实际寺位于长安城太平坊，即今西北大学南边到边家村之间。宋初此碑即移入京兆府文庙（今碑林），而碑阴《三体阴符经》的附刻应当在移入碑林之前。碑林迁建于现址在北宋元祐二年（1087）或再晚数年，但通常以元祐二年为习惯说法。



图 16 郭忠恕书三体《阴符经》下端造碑人姓名（乾德四年 966），西安碑林博物馆
碑阴：乾德四年（966）三体《阴符经》（文字略）。经文下端列出造碑人姓名（图 16，清代拓片一般没有此段姓名）：
“会首

左街玄寂大师赐紫尹可□
前节度推官刘知讷
道士武义□、张景□
前摄右金吾卫长史鱼光□
前摄同州别驾梁廷翰
使院前行刘永丰
马敬真、武知翔
张廷隐、李贞吉
属省铜冶□官杨□
使院仓案行首刘忠
都勾当樊有永
冯廷蕴”

经文尾署：“郭忠恕三体书、安祚勒字。大宋乾德四年四月十三日建”。

此碑时跨唐宋两代和佛道两教。碑阳为佛，唐实际寺怀恠之碑，立于天宝二年（743）。其残损应为晚唐或五代灭佛所致，实际寺或已毁。至宋初乾德四年（966），距立碑已有 223 年，刘知讷等信众利用了这块已残坏的石碑，刻上道经。这或许是刘、樊二人的第一次合作，也显示出佛、道不经意的联手。刘、樊之所以选择怀恠之碑，显然这时该碑已处于“无主”状态，也显示出刘、樊等人对其本身已有的佛教来历并不在意。并不具有强烈的宗教倾向。以三种书体书写，带有一定程度的字帖性质，有对宗教属性的淡化处理之意，或许在复杂的宗教冲突背景下带有某种自我保护色彩。显然这种形式的试探降低了社会风险，所以两年后刘、樊等人再次联手，明确开始实施了建造佛道混合经文图像石碑的行动，并且开创性地将之置于儒家核心机构国子监，显示出民众混合差别、趋同三教的主张。

三 结语：以新的经典性形式进入经典圣地

敦煌藏经洞、黑水城、浙江等地相继出土了一些 10 世纪的佛经插图，可见这种带图的佛经此时并不少见。与唐末、五代的丰满风格不同，这件石碑上三幅卷首图的人物显示出清瘦的造型新风格。三幅画分别由不同的作者绘制：白廷璨（史迹无载）、李奉珪、翟守素。元末夏文彦《图绘宝鉴·补遗》一书记载有“李奉珪、樊守素，俱善人物”。³⁴因两人一起提到，故“樊守素”应为此碑之“翟守素”，系《图绘宝鉴·补遗》传抄之笔误。而两人之所以一起被记载入画史，或许正是因为这件石碑拓片（碑阴）的流传，夏文彦看到的可能是拓片而不是石碑，否则碑阴的白廷璨也会同时记录。王昶在《金石萃编》中以“经首佛像”为题说：“摩利支天等经碑，经首刻李奉珪、翟守素二人画佛像。又《常清净》等经碑亦有菩萨画像。今大藏每经卷首必有佛像，权輿于此。”³⁵他将这三幅画看作是经书配卷首画制度之开端，囿于见识，已被今之唐、五代多处佛经卷首画的发现所补正。但刻勒在石碑上的经文卷首画，此碑可能是现存最早的一件。

此碑所选经文的特点是短小（易普及）、实用（民众期待的消灾祈福）、虽然非核心但却是重要的经典。像主刘知讷、樊有永等是下层官吏及一般民众，还有专职的道士参与（或指导），为一种民间信仰的松散集合体。这种民间结社的形式一直保留到当代，“会首”继续扮演者“召集人”的角色。如笔者近年调查所知，这种民间宗教信众的结社形式至今尚存，如陕北佳县兴隆寺附近 26 个自然村各有一个“会首”，其家庭电话或手机（移动电话）号码公之于众（图 17），其名称、作用和性质恰同于一千年前。各村人数由 30 至一千不等。如同常见的陕北寺院，兴隆寺也是一个常见的以佛为主、佛道混合的寺院，由僧人主持，除佛殿外还有玉皇三官殿、文昌帝君殿、三霄娘娘殿、财神殿等庙宇。可见民间文化深厚久远的传播力量。有趣的是，寺

³⁴（元）夏文彦《图绘宝鉴·补遗》，146 页。于安澜编《画史丛书》第二册，上海人民美术出版社，1982 年。

³⁵（清）王昶编《金石萃编》卷四十一，12 页。北京市中国书店，1985 年。

院的管理机构分为“佛教组”和“文物组”，可见在文物保护的名义下宗教物品取得了正当存在的理由。

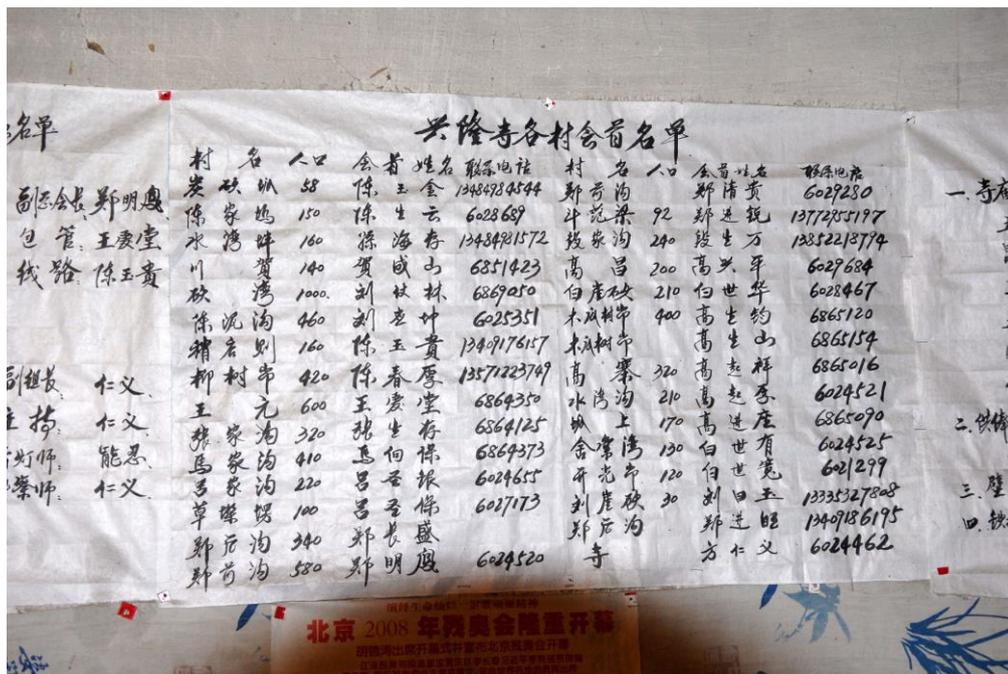


图 17 陕北佳县兴隆寺附近 26 个自然村“会首”名录（2008 年李淞摄）

宋代国子监里的这件佛道碑在形式上虽然体现了三教合流，但重点不在核心心理融合的层面，而是世俗利益与行为规范层面的融合。借国子监传扬佛、道，寻找、生成和发展三教的共同点。相比较而言，较早的敦煌出土五代《摩利支天图》配以郭巨与睽子本生的文字，彰显佛教所忽略的“孝道”主题。

早期（北朝）道教造像主要借鉴于佛像系统，受到初唐佛僧的嘲笑。“分”与“合”这两种倾向始终在道教造像中出现：“分”是建立独立道像体系的趋势，“合”是融合佛像的努力，两者相互交叉、因时而异。唐代道教逐步建立图像志，北宋后期至南宋臻于完备（与佛教拉开距离），而其中的五代至宋初则模糊化。联系到安岳圆觉洞前蜀第 23 窟（佛道混合石窟）天尊造像，北宋前期武当山的天尊造像，都显示出模糊化的特征，应是有意创造一种与佛像视觉形式的一致性，以体现陈抟所代表的三教合流的思潮。至北宋后期及南宋，佛、道像才又拉开差距。北宋末期，宋徽宗反对佛道像混置，³⁶强调宗教的特异性而不是共同性。这时道教图像特征亦凸现，三清像分明，亦全然不同于佛像。

此碑上道教经文的三教合流倾向体现了五代宋初“合”的趋势。重新注释道经或新编道经，使内容接近佛教。从杜光庭的著作中可知晚唐五代时期的道教徒对老子身世作了重新解释，如说老子出生时有“九龙吐水，以浴其形”，³⁷显然参照了释迦牟尼传记中“九龙浴太子”的情节，两个至尊之神出生时都显示出相同的奇迹。情节与形式的相同暗示出两者神性的平等。经文方面，杜光庭作《太上老君说常清静经注》，对这部流行经典作重新解释，杜注为该经现存最早之注疏。《太上升玄消灾护命经》，汲取佛教大乘中观派理论，融合二教，体现了隋唐道教重玄派哲学的某些特色。唐司马承祯作颂，则更进一步取佛教天台宗心性之说。五代至宋初陈抟在华山的活动与融合佛道的主张。晚唐五代文献中的记载有相关的画作，如孙位的《三教图》

³⁶ 北宋崇宁五年（1106）“诏曰：有天下者尊事上帝敢有弗虔。而释氏之教，乃以天帝置于鬼神之列，渎神逾分，莫此之甚，有司其除削之。又敕水陆道场内设三清等位，元丰降诏止绝，务在检举施行。旧来僧居多设三教像。遂为院额殿名，释迦居中，老君居左，孔圣居右，非所以奉天真与儒教之意，可迎其像归道观、学舍，以正其名。”（宋）志盘撰《佛祖统纪》卷四十六，419页，《大正藏》第49册。

³⁷（五代）杜光庭撰《道德真经广圣义》卷五：“（老君）当生之时，三日出于东方，九龙吐水，以浴其形，因李谷而为姓。”《道藏》14册，339页。

与丘文播的《三笑图》。图像、字句、观念三者显示出同步的变化。老君的图像接近菩萨（或说菩萨图像接近老君），图像志的模糊与义理的接近相一致，还有文字风格也体现出类似变化。如此碑后两经开始为“尔时元始天尊……”，其语气模仿佛经。道教之天尊等同于佛教之释迦牟尼的地位。

总之，这个在特殊时间产生的特殊形式的石碑被放置到了特殊的地点，不是个别人的偶然行为，或许给我们如下启示：

1，文化的新姿态。不同文化之间的互动，可以生发出新的文化形态。五代至宋初的艺术不是唐宋之间的“插值”，有不同于唐宋主流文化的特殊之处。不同的“分”与不同的“合”，需要通过观看图像去用心体会。到底是天尊还是佛、是老君还是菩萨？图像的身份有时会成为读图时的一个重要问题，有时却不是问题，取决于看图者的意图和眼力。究竟是作图者不明就里、还是作图者有意使二者模糊、以传达一种时尚和观念？观图者只有追寻原境才能体察原意。这件石碑的制作是一个集体参与的公共事件，旨在表达和推崇宽容的文化态度，他们意趣相投或力争意趣相投，以寻找、生成和发展不同宗教的共同点。我们只要注意到制图者的态度和语境，将石碑的图文结构和那些有意义的图像细节链接到图像网络之中，就不难从中解读出作者未言说的心机，使石碑和图像呈现出历史的意义。另一方面，历经“三武一宗”法难之后，国子监这所最高学府还显示出某种程度上的宗教避乱所的角色，它对刘知讷等人所造这件佛道图文碑的接纳，既显示了对民间潮流的顺应姿态，还显示了其文化传承使命的“扩容”和新的历史责任感。文化在互动中生成新的形态和方向。

2，载体的永久性。传承超越时空的文化必须寻找相应的永久性载体，佛教徒早就开始使用石质材料作为佛经的载体，如石经幢（唐代也有道教石经幢）。北京房山云居寺自隋代开始的刻经工程，一定广为人知。由佛而至儒，唐大和四年至开成二年（830-837），一场大型的刻经活动在长安展开，《周易》、《尚书》、《诗经》等 12 种经书被刻成 114 石，永久性竖立在国子监，俗称“开成石经”。这种着眼于历史永恒性的努力超越了民间百姓的层面，显示出某种程度的国家使命感。这个先例不仅建立了一个经学文字的标准，还以石质的材料和碑刻的形式建立了一个如何做到“永恒”不灭的范式。稍后又经历了会昌毁佛之难，国子监及其藏石更是凸显出其稳固性和永恒性。这正为刘知讷等人所看重。

3，教育的多样性。教育是文化传承的机制性保证，在启蒙教育方面，秉承皇家教育传统的国子监无疑具有国家层面的指导性意义。进入国子监，意味着佛教和道教之“在野文化”的色彩被削减；意味着对以孔学代表的国家教育进行渗透和补充；意味着世俗文化与贵族文化的贯通；意味着进入上层主流、进入经典、进入“国家标准”，拿到载入历史的许可证。意味着分享教育后代的权力，将三教合一的观念植入到儿童心中，使他们从小具有宽容的文化心态，佛经和道经成为新的官方教材——当然，相对于置于同地的唐代“开成石经”庞大碑阵而言，这个石碑只能算是补充教材。

精心选择的经文、刻意改造的图像、融为一体的新形式、特意挑选的置放地点，这些就是刘知讷等人所代表的普通民众对经典的新理解，对国子监这个经典圣地的新期待。造像石碑的性质悄然转移：先前倾向于宣示个人的功德和信仰，在此则更倾向于公共性、经典性和历史延展性。

2009年5月26日初稿、2010年6月30日修改、2011年6月21日再改于北大中美园寓所

2009年5月，本文参加美国芝加哥大学东亚艺术中心（Center for Art of East Asia）“10世纪中国以及邻近地区文化互动”会议，发表于“Tenth-Century China and Beyond: Art and Visual Culture in a Multi-centered Age”，美国芝加哥大学东亚艺术中心出版。