

# 唐兩京淨土圖像與詩文創作\*

李巍

河南大學文學院

**摘要：**唐代兩京寺院淨土圖像興起與淨土大師善導大師(613-681)畫淨土變相三百鋪密切相關。兩京淨土圖像僅存龍門石窟第2149窟西方淨土變龕，但根據文獻考證，西京光宅寺、西塔院、安國寺、雲華寺(小佛殿)、趙景公寺；東都敬愛寺、昭成寺、大雲寺等有西方變、淨土變、彌勒變等淨土圖像。吳道子(約680-759)、韓幹(約706-783)、道正、尉遲乙僧、趙武端等畫家參與到這些淨土經變圖的創作之中。這些圖像流布與武則天(624-705)、太平公主(約665-713)、韋后(?-710)以及安樂公主(?-710)等上層女性對淨土的支持密切聯繫。兩京淨土文化濃郁，成為唐代人所觀看淨土圖像的文化空間和政治語境。王維、李白、杜甫、孟郊(751-814)、白居易(772-846)等唐文人曾參訪有西方淨土題材壁畫的寺觀。通過辨認文人詩文中的意象和寫作特徵，可以反推唐代佛教寺院的淨土圖像存在狀況，如三會寺、法華寺、天長寺、廣界寺、石城寺等，這些寺院有些位於兩京，有些則超出兩京範圍，為理解唐代淨土圖像及相關信仰提供更多可能性。詩人創作的遊寺詩，以虛實相生的手法，將可觀可睹的淨土壁畫轉化為詩歌意象，使得遊寺本身成為一種獨特的朝聖淨土的生命體驗。以白居易為代表的淨土像讚類文本，則標誌著此類圖像實踐的深化——由公共空間延伸至私人修行領域，為理解淨土宗影響力的擴展提供了新的視角。

**關鍵詞：**淨土圖像、唐代兩京、安樂公主、白居易、唐詩

唐代兩京地區淨土圖像的興起可溯源至善導 (613-681)，他在弘揚淨土教法時主持繪製淨土變相。據《往生西方淨土瑞應傳》(《大正藏》編號 2070)：“寫彌陀經十萬卷。畫淨土變相二百鋪。所見塔廟無不修葺，佛法東行。”<sup>2</sup> 此後宋代文獻多強調此類變相有三百鋪之多，比較典型的是《樂邦文類》卷三《蓮社繼祖五大法師傳》的記載，善導在長安弘法期間，曾以信眾供養之資材“書寫《彌陀經》十萬餘卷，畫淨土變相三百餘壁”，通過抄經和創作壁畫，使淨土信仰“京華道俗，受化者不計其數”。<sup>3</sup> 此類宗教實踐的物質遺存雖多已湮滅，然敦煌文獻中《往生禮讚偈》的十二件寫本及 1909 年橘瑞超於吐魯番吐峪溝發現附有善導《發願文》的《往生禮讚偈》殘卷，皆證實善導系統的淨土文本曾在絲路沿線廣泛流布。<sup>4</sup>

關於淨土圖像起源的學術研究主要分為“外來派”與“本土派”

---

\* 本文係 2024 國社科後期資助項目“中古譬喻文學研究”(24FWB064)和 2022 年河南省哲學社會科學規劃年度項目“佛教中國化視域下的譬喻文學研究”(2022CWX040)階段性成果。感謝加拿大英屬哥倫比亞大學孫明利博士在本文撰寫過程提供的幫助。

<sup>1</sup> 本書由唐代僧人文詒與少康(?-805 年)共同編纂，收錄於《大正藏》第五十一冊，專門輯錄了從東晉慧遠到唐代中期共計四十八位發願往生西方淨土者的傳記。關於書名究竟是《瑞應傳》還是《瑞應刪傳》，存在疑問。《大藏經》的編者認為作者實為五代時期的道說。其依據是書中《大行傳》記載了唐僖宗(在位 874-887 年)時期的事蹟，而僖宗在位遠在少康圓寂之後，故推斷實際編撰者應在少康之後。針對上述爭議，日本學者小笠原宣秀認為《瑞應傳》是文詒、少康合編的原始名稱，而《瑞應刪傳》則是指道說對該原始文本進行刪削和增補後的版本。見小笠原宣秀《瑞應刪傳の諸問題》，《支那佛教史學》1923 年第 3 卷，第 192-200 頁。

<sup>2</sup> 《往生西方淨土瑞應傳》，《大正新修大藏經》(高楠順次郎、渡邊海旭等編，百冊本，東京：大正一切經刊行會，1924-1932；此後簡稱“《大正藏》”)編號 2070，第 51 冊，第 105 頁下欄第 6-7 行。

<sup>3</sup> 《樂邦文類》卷三，《大正藏》編號 1969A，第 47 冊，第 193 頁上欄第 4-5 行；亦見《佛祖統紀》卷二六，《大正藏》編號 2035，第 49 冊，第 105 頁中欄第 1-3 行：“凡有嚫施用寫彌陀經十萬卷。畫淨土變相三百壁。”

<sup>4</sup> 霍旭初《善導與唐西州阿彌陀淨土信仰》，收入同氏《中國佛教學者文集：西域佛教考論》，北京：宗教文化出版社，2009 年，第 219-239 頁。

兩大類。其中“外來派”學說可細分為印度起源說、犍陀羅影響說和粟特傳播說三種理論體系。在“本土派”的學術主張中，東晉高僧支道林(314-366)所著《阿彌陀佛像讚(並序)》被確認為現存最古老的文獻佐證，而麥積山第127窟(約6世紀30年代)則被視作最早可考的實物遺存。針對淨土變相藝術的源流，學界則形成三種主要觀點：以四川地區為代表的南朝藝術影響說、北齊文化傳播說以及承襲漢代繪畫傳統的本土演進說。<sup>5</sup>學界目前對唐代淨土圖像的研究多聚焦敦煌<sup>6</sup>與四川地區，<sup>7</sup>然兩京作為唐朝政治經濟宗教文化中心，在唐代中央政府於西域大力營建漢傳佛寺的歷史文化背景下，來自中原的漢僧將漢地風格的佛教藝術帶入了龜茲地區。其中，奉皇帝敕令前來建寺、出身於長安寺院的僧人扮演了至關重要的媒介角色。正是通過他們的活動，長安地區流行的西方淨土變壁畫樣式，極有可能被直接移植到了西域新建的漢傳佛寺之中。<sup>8</sup>現存實物資料中，除龍門石窟存有以西方淨土為

<sup>5</sup> 張建宇《淨土變相圖像淵源諸說》，《藝術探索》2018年第3期，第32-40頁。

<sup>6</sup> 羅華慶《敦煌壁畫中的〈東方藥師淨土變〉》，《敦煌研究》1989年第2期，第5-18頁；王惠民《敦煌西方淨土信仰資料與淨土圖像研究史》，《敦煌研究》2001年第3期，第12-19+185頁；王志鵬《唐代敦煌地區淨土信仰的流行及其在敦煌文獻中的表現》，《蘭州學刊》2006年第1期，第42-46頁；劉益民《往生淨土的象徵——試論晚唐五代宋初敦煌引路菩薩像的起源》，《宗教學研究》2022年第2期，第133-138頁；呂曉楠《新疆柏孜克裏克石窟第41窟西方淨土經變圖像考釋》，《吐魯番學研究》2023年第2期，第101-112+161+155-156頁。

<sup>7</sup> 王靜芬、郭春萍《四件四川佛教石雕和淨土圖像在中國的起源》，《敦煌研究》2002年第1期，第34-41+114-115頁；王靜芬、郭春萍《四件四川佛教石雕和淨土圖像在中國的起源(續)》，《敦煌研究》2002年第2期，第81-86頁；孫明利《四川唐五代摩崖浮雕觀無量壽經變分析》，收入麥積山石窟藝術研究所編《石窟藝術研究》第一輯，北京：文物出版社，2016年，第174-239頁；孫明利《四川唐五代觀無量壽經變光明轉與寶船因素分析》，《故宮博物院院刊》2017年第4期，第119-131頁；孫明利《大足石刻觀無量壽經變分析》，收入黎方銀主編《大足石刻全集》第九卷《大足石刻專論》，重慶：重慶出版社，2018年，第336-402頁；孫明利《四川唐五代西方淨土經變之寶鳥圖像分析》，《普陀學刊》2020年第1期，第133-168頁。

<sup>8</sup> 李瑞哲《唐代長安佛教對西域的影響》，《西部考古》2021年第2期，第199-211頁。

主題的單體造像龕外，兩京地區幾無完整淨土變相遺存。<sup>9</sup>重新檢視兩京淨土圖像的分佈和營造，不僅涉及淨土宗儀軌的視覺化建構，更折射出唐代佛教藝術與政教網路的互動機制。有研究已經注意到兩京淨土圖像和文學書寫的獨特價值，<sup>10</sup>但對其背後的政治文化發掘有待加強，對通過觀看淨土圖像進而進行淨土創作的方式值得進一步研究。

本文透過梳理散見於《歷代名畫記》、《寺塔記》的兩京淨土圖像記載為線索，反觀唐人遊寺詩中的淨土元素，繼而以此為基點，重建唐代兩京以及其他地區淨土變相流布的更多信息，並討論這些圖像如何從壁畫變為像讚，從寺院的公共空間進入私人領域，在更廣闊的文化視域理解唐代淨土圖像與詩文創作之間的複雜關係。

## 一、《歷代名畫記》所載兩京寺院淨土圖像

西方淨土類圖像簡單可以分為三類，分別是以《無量壽經》所述阿彌陀佛本願與淨土莊嚴；《觀無量壽經》所描繪的十六觀（十六事對）；以及《阿彌陀經》描繪的極樂世界。這些圖像往往並不依據單一經典，而是各種淨土要素的合集，其核心元素包括七寶池、八功德水、蓮花化生、寶樹羅網、迦陵頻伽鳥、天樂自鳴，以及“西方三聖”（阿彌陀佛居中，觀音、勢至菩薩侍立）的聖眾組合；典型構圖以至尊佛為中心，上方樓閣寶樹與飛天伎樂烘托

<sup>9</sup> 大西磨希子、楊笑天《唐代西方淨土變之形成與流布》，《佛學研究》2010年第1期，第58-64頁。

<sup>10</sup> 馬小方《西方淨土信仰與唐人創作研究》，博士論文，福建：福建師範大學，2013年；馬小方《論西方淨土信仰氛圍中的唐人遊寺詩》，《蘇州科技學院學報（社會科學版）》2015年第3期，第33-38頁。

天界輝煌，下方蓮池象徵眾生化生淨土，整體畫面層次分明，以絢麗色彩與生動細節再現極樂世界的清淨與安樂。

據《歷代名畫記》卷三“記兩京外州寺觀畫壁”以及《寺塔記》所述，長安西京光宅寺、興唐寺、趙景公寺、安國寺、雲華寺（小佛殿），趙景公寺，以及洛陽東都敬愛寺、昭成寺、大雲寺等皇家敕建或核心寺院內，皆繪有“西方變”“淨土變”“彌勒變”“十六觀”等淨土題材壁畫，吳道子（約 680-759）、尹琳、范長壽、等畫家參與到這些淨土經變圖的創作之中，具體情況如下：

表一：長安、洛陽淨土圖像相關記載

地區	寺名	記載	位置
長安	光宅寺	東菩提院內北壁東西偏，尉遲畫降魔等變，殿內吳生、楊廷光畫；又尹琳畫西方變。 <sup>11</sup>	光宅坊
	興唐寺	淨土院，董譔、尹琳、楊坦、楊喬畫。小殿內，吳畫神、菩薩、帝釋，西壁西方變，亦吳畫。 <sup>12</sup>	大寧坊
	趙景公寺	《寺塔記》：三階院西廊下，范長壽畫西方變及十六對觀寶池，池尤妙絕，諦視之，覺水入深壁。 <sup>13</sup>	常樂坊
	安國寺	西壁西方變，吳畫，工人成色，損。 <sup>14</sup>	長樂坊
	雲華寺	有趙武端畫淨土變。 <sup>15</sup>	常樂坊

<sup>11</sup> [唐]張彥遠著，許逸民校箋《歷代名畫記校箋》，北京：中華書局，2021年，第209頁。

<sup>12</sup> 同上，第214頁。

<sup>13</sup> [唐]段成式撰，許逸民校箋《西陽雜俎校箋》，北京：中華書局，2015年，第1791頁。

<sup>14</sup> [唐]張彥遠著，許逸民校箋《歷代名畫記校箋》，第222頁。

<sup>15</sup> 同上，第224頁。

洛陽	敬愛寺	佛殿內菩薩樹下彌勒菩薩塑像。麟德二年自內出。王玄策取到西域所圖菩薩像為樣(巧兒張壽宋朝塑,王玄策指揮,李安貼金)。東間彌勒像(張智藏塑,即張壽之弟也。陳永承成),西間彌勒像(竇弘果塑,已上三處像光及化生等,並是劉爽刻)東壁西方變(蘇思忠描,陳慶子成)西壁西方佛會(趙武端描),十六觀及閻羅王變(劉阿祖描)東西兩壁西方彌勒變,並禪院門外道西行道僧(並神龍後王詔應描董忠成) <sup>16</sup>	懷仁坊
	大雲寺	門東兩壁鬼神,佛殿上菩薩六軀,淨土經變,閣上婆叟仙,並尉遲畫。黃犬及鷹最妙。 <sup>17</sup>	寧人坊
	昭成寺	香爐兩頭淨土變、藥師變,程遜畫。 <sup>18</sup>	道光坊

### (一) 光宅寺

唐長安城朱雀街西為光宅坊,其橫街之北有光宅寺。該寺始於儀鳳二年(677),後來武則天在此設立七寶臺。宋敏求《長安志》卷八載:“光宅寺儀鳳二年(677),望氣者言此坊有異氣,敕令掘得石函,函內有佛舍利骨萬餘粒,遂立光宅寺。<sup>19</sup>武太后始置七寶臺,因改寺額焉”。<sup>20</sup>武后設置七寶臺是長安三年,自己八十壽

<sup>16</sup> 同上,第261-262頁。

<sup>17</sup> 同上,第266頁。

<sup>18</sup> 同上,第267頁。

<sup>19</sup> 此部分亦見《唐會要》,文字略有出入,見[宋]王溥《唐會要》卷四八,北京:中華書局,1960年,第846頁。

<sup>20</sup> [宋]宋敏求撰,辛德勇、郎潔點校《長安志長安圖制》,西安:三秦出版社,2013年,第274頁;[清]徐松著,李建超增訂《最新增訂唐兩京城坊考》,西安:三秦出版社,2019年,第84頁。

辰之際，《西陽雜俎續集》收有段成式《寺塔記》，亦載：“七寶臺甚顯，登之四極眼界。其上層窗下尉遲畫，下層窗下吳道玄畫，皆非其得意也。丞相韋處厚(773-828)<sup>21</sup>，自居內廷至相位，每歸，輒至此塔焚香瞻禮。”<sup>22</sup> 這則材料非常有趣，不僅說明該寺圖像眾多，且為名家手筆(雖然不是其最好的作品)，而且提到了宰相韋處厚與此寺的淵源。這在某種程度上揭示了這座寺院在上層官員心中地位獨特，原因可能是因為該寺在光宅坊，緊鄰皇宮，<sup>23</sup> 上下朝可能都會經過。這種獨特地理位置使得位於該坊的光宅寺吸引了上層官員。《太平廣記》引《羯鼓錄》云，太常丞宋沆(宋璟[663-737]之孫)善樂知音，有天早上在光宅佛寺待漏(等待上朝)，聽到光宅寺塔鈴聲音，發現為其古製沽洗之編鐘。<sup>24</sup>

該寺七寶臺因武則天而立，許多中上層官員捐資造像，現存35件石刻造像散見於日本(21件)、美國(4件)，境內陝西西安寶慶寺磚塔(6件)以及碑林殘件(1件)還有陝西西安的3件殘件，通過銘文可知王璿(正三品)、韋均(從三品通直郎)、高延貴、李承嗣、蕭元春(前揚州大都督揚子縣令)姚元之(從三品銀青光祿大夫，鳳閣侍郎兼檢校相王)，姚元景(朝散大夫[從五品下]行司農寺丞尚方監主簿[從七品下])等等。楊效俊認為七寶臺的

<sup>21</sup> 兩唐書有傳，《新唐書》卷一五九；《新唐書》卷一四二。

<sup>22</sup> 《西陽雜俎校箋》，第1871-1872頁；亦見[元]駱天驥、撰黃永年點校《類編長安志》卷五，北京：中華書局，1990年，第137頁。

<sup>23</sup> 該寺所在光宅坊與大明宮和太極宮緊鄰。宰相李探(711-784)《謝賜光宅坊宅表》就說自己沒有府邸，而皇帝賜宅“以光宅坊去內最近，賜臣宅一區”，見[清]董誥《全唐文》卷三七一，北京：中華書局，1983年，第3372頁。宰相王涯(764-835)深受唐憲宗李純(778-820; 805-820在位)信重，憲宗為其賜宅就選在光宅坊，所謂“數訪逮，以私居遠，或召不時至，詔假光宅里官第，諸學士莫敢望”，見[宋]歐陽修等撰《新唐書》卷一七九，北京：中華書局，1975年，第5371頁。

<sup>24</sup> [宋]李昉《太平廣記》卷二三〇，北京：中華書局，1961年，第1535頁；亦見[宋]陳暘撰，張國強點校《樂書》點校》，鄭州：中州古籍出版社，2019年，第664頁。

石刻可以分為長安三年到長安四年的創始期（共 24 件），以及開元十二年的修復期，早期主要有十一面觀音像和大乘佛教四佛，四佛分佈也與空間有關，其中有記名可明確辨認的是阿彌陀佛三尊像。且“武周時期利用彌勒下生經典建立女皇與轉輪王、彌勒佛的王權與佛法的結合關係。因此佛裝倚坐像的彌勒像得以流行。”<sup>25</sup> 此類造像記比較典型的是姚元景造法堂石柱造像記《光宅寺法堂石柱造像記》（又名《姚元景造像銘》），該銘文對所造之像極盡讚美。<sup>26</sup>

《歷代名畫記》並沒有提到七寶臺，但是提到了尹琳所作淨土變相，武后始立七寶臺原初建築究竟如何尚無定論，<sup>27</sup> 很可能是中心柱式的閣樓建築，但是可以肯定的是其中確實有與淨土密切相關的阿彌陀佛相關造像，可見該寺與淨土有關的圖像並不單一，其後續發展與武則天密切相關。

## （二）興唐寺

興唐寺的繪畫由吳道子所繪。神龍元年（705），太平公主為武后造罔極寺，窮極華麗。720 年，玄宗下令拆除興慶宮別殿擴建罔極寺，開元二十年（732）年更名為興唐寺。<sup>28</sup>

此寺淨土院有董誥、尹琳、楊坦、楊喬等人所繪壁畫，雖然沒有說明其具體內容，可能跟淨土變相有關。此寺比較明確的西

<sup>25</sup> 楊效俊《長安光宅寺七寶臺浮雕：石佛群像的風格、圖像及復原探討》，《考古與文物》2008 年第 5 期。第 69-84 頁。

<sup>26</sup> 《全唐文》卷九八七，第 10212 頁。

<sup>27</sup> 本山路美《寶慶寺派石仏の分類》，《仏教藝術》1950 年第 9 號，第 1-23 頁；顏娟英《唐長安七寶臺石刻的再思考》，收入陝西省考古所編《遠望集——陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》，西安：陝西人民美術出版社，1998 年，第 829-834 頁；杉山二郎《寶慶寺石佛龕像の研究》，《國際佛教大學院研究紀要》2001 年第 4 卷，第 52-53 頁。

<sup>28</sup> [宋]王溥撰《唐會要》卷四八，第 846 頁。

方變是吳道子（約 680-759）所繪。“畫聖”吳道子是盛唐時期的繪畫巨匠，以獨創的“蓴菜條”線描和“吳帶當風”的飄逸風格著稱，尤其精於道釋人物畫，其作品氣勢恢宏、生動傳神。雖然真跡無存，但其開創的“疏體”和“吳家樣”對中國繪畫，尤其是線描藝術和宗教繪畫，產生了無與倫比的深遠影響。

### （三）趙景公寺三階院

值得注意的是《歷代名畫記》多次提到三階院，其中有一條目“(崇福寺)三階院，蔡金剛、范長壽畫”<sup>29</sup>並沒有直接說淨土變相的內容。不過該三階院是描繪西明寺東的崇福寺之後提出的，所以此處三階院指的是崇福寺的三階院。不過段成式《酉陽雜俎》中所言三階院是在趙景公寺之後，“三階院”有范長壽所繪西方變。許逸民注解時《歷代名畫記》時認為此處所言三階院是趙景公寺的三階院。

范長壽，中國初唐時期著名畫家。他繼承了南朝梁代大畫家張僧繇的畫風，尤其擅長創作風俗畫和道釋人物畫。他的筆法以勁健有力著稱。<sup>30</sup>《新唐書》記載《風俗圖》、《醉道士圖》為其所繪。<sup>31</sup>雖然其真跡早已失傳，但據史料記載和後世摹本（如傳為摹本的《醉道圖》），可以看出他描繪人物，特別是表現人物醉態時生動傳神，富有生活氣息。

### （四）常樂坊雲華寺

雲花寺位於常樂坊。段成式《遊長安諸寺聯句·大同坊雲華

<sup>29</sup> 《歷代名畫記校箋》，第 242 頁。

<sup>30</sup> 王群栗點校《宣和畫譜》，杭州：浙江人民美術出版社，2019 年，第 15 頁。

<sup>31</sup> [宋]歐陽修、[宋]宋祁撰，中華書局編輯部點校《新唐書》卷八三，北京：中華書局，1975 年，第 1560 頁。

寺·偶聯句》收張希復句“壞幡標古刹，聖畫煥崇垣”。<sup>32</sup> 此處所言“聖畫”指的是聖畫堂（即觀音殿）的造像，這些圖像與淨土有一定關係。唐長安並無大同坊，段成式《寺塔記》所言雲華寺在大同坊，應是訛誤，原意乃雲華寺與常樂坊趙景公坊“又同坊”，而不是《唐兩京城坊考》所言大同坊是長樂坊的別名。<sup>33</sup> 趙景公寺亦有淨土圖像，可見常樂坊是淨土宗的一個重要據點。

《西陽雜俎》記載該寺得名與康藏（法藏，642-712）之師僧儼有關，僧儼大曆初在此寺講經，天雨花，因此改名。法藏夜中看到神光示現，尋光而到僧儼之所。<sup>34</sup> 就有限的材料而言，雲華寺除了畫有西方淨土圖像的小佛殿之外，建中（781-783）末因觀音夢中示現救疾而建觀音堂。<sup>35</sup> 觀音堂原名聖畫堂，此聖畫中觀音像與摩揭陀國婆羅門兄弟所造精舍圖像密切相關。此精舍外門左右各有龕室，左側是觀自在菩薩像，右側是慈氏菩薩像，婆羅門兄弟圖寫如來妙相立於其中。<sup>36</sup> 段成式強調此為後人附會之說（“好事僧移此說也”），且說此寺有于闐立石像。<sup>37</sup> 不過該附會之言仍然提醒我們，在段成式的年代，或者很長一段時間，寺中僧人解釋觀音像最先聯想到的是西域與西方三聖有關的精舍，這並不是說觀音殿之觀音像來自西域，而是從側面說明此寺有比較濃厚的淨土宗氛圍，或者與淨土有一定淵源。雲華寺淨土圖像由趙武端繪製，《歷代名畫記》祇提到他在唐初比較出名：“（趙武端）與楊須跋等人，國初擅名。”

<sup>32</sup> [清]彭定求等編《全唐詩》卷一九二，北京：中華書局，1960年，第8920頁。

<sup>33</sup> 辛德勇《隋唐兩京叢考》，西安：三秦出版社，2006年，第52頁；李建超《最新增訂兩京城坊考》，第187頁。

<sup>34</sup> 《全唐詩》卷一九二，第8920頁。

<sup>35</sup> 《西陽雜俎校箋》，第1807頁。

<sup>36</sup> 《大唐西域記》卷八，《大正藏》編號2087，第51冊，第915頁下欄第26行至第916頁上欄第5行。

<sup>37</sup> 《西陽雜俎校箋》，第1807頁。

## (五) 安國寺

大安國寺位於唐長安城內的長樂坊，在今西安城東北隅。聖曆二年(699)，武則天封皇子李顯為皇太子，降李旦為相王，賜宅於長樂坊。睿宗李旦即位之後，於景雲元年(710)捨其長樂坊舊宅為寺，以其本封“安國”命名為大安國寺。安國寺的淨土圖像由尹琳以及吳道子繪製，此寺與武后及太平公主有著較多的聯繫。

## (六) 敬愛寺

敬愛寺位於唐東都洛陽城建春門內北第一坊——懷仁坊，即今河南省洛陽東南樓子村、北王村一帶。懷仁坊“顯慶二年(656)，孝敬在春宮。為高宗武太后立之，以敬愛寺為名。制度與西明寺同。天授二年(691)，改為佛授記寺，其後又改為敬愛寺。”<sup>38</sup> 制度與西明寺相同，可見此寺規格之高，地位之重。敬愛寺改名佛授記寺與武則天寵臣薛懷義(662-695)有關“於建春門內敬愛寺別造殿宇，改名佛授記寺。”<sup>39</sup> 敬愛寺有智明撰《佛頂尊勝陀羅尼經幢讚文》，靜態在此撰寫《大唐東京大敬愛寺一切經論目序》。<sup>40</sup>

《歷代名畫記》的記載表明，該寺佛殿展現了盛唐時期最為豐富宏大的京城淨土造像體系。主尊為麟德二年(665年)由皇家內府出樣的樹下彌勒菩薩塑像，其造像藍本源自王玄策從西域取回的菩薩圖樣，<sup>41</sup> 並由張壽、張智藏、寶弘果三組團隊分區域塑造(含東、西間彌勒像)，劉爽統籌雕刻背光與化生童子等附屬

<sup>38</sup> 《唐會要》卷五〇，第848頁。

<sup>39</sup> [後晉]劉昫等撰，中華書局編輯部點校《舊唐書》卷一八三，北京：中華書局，1975年，第4741頁。

<sup>40</sup> 《最新增訂唐兩京城坊考》，第487頁。

<sup>41</sup> 陳金華、孫明利《顯而隱：“菩提瑞像”於道宣筆下的“缺席存在”》，《華林國際佛學學刊第六卷》，2023年第2期，第119-221頁。

紋飾。可見本殿與淨土信仰密切相關。

四壁滿布淨土主題圖像——東壁“西方變”(蘇思忠起稿)、西壁“西方佛會”(趙武端起稿)、“十六觀”構成阿彌陀淨土體系,與彌勒變相形成雙重淨土信仰空間,說明敬愛寺的淨土圖像豐富多元,現在學界認為的淨土圖像的多種類型都在此寺能夠找到,在某種程度上可能意味著敬愛寺是兩京淨土圖像最為突出的寺院。而且該寺其他圖像也或多或少與淨土有關,也可能形成了以淨土為核心的整體圖像世界,而背後則與武則天執政時期(特別是麟德至神龍年間),武后和天平公主對此寺的大力支持。

### (七)大雲寺

大雲寺即大雲經寺,載初元年沙門上《大雲經》,武后令諸州各置大雲寺。天授元年(690年),武則天借《大雲經》的讖語稱帝,敕令“兩京諸州各置大雲寺一區,藏《大雲經》”,<sup>42</sup>由此形成覆蓋全國的官方寺院網路。唐玄宗開元二十六年(738年),敕令“天下諸州各以郭下定形勝觀寺,改以開元為額”<sup>43</sup>部分大雲寺遂更名開元寺,體現李唐皇室對武周遺產的系統性清理。

兩京皆有大雲寺,西京大雲寺資料頗多。<sup>44</sup>而東京大雲寺位於毓材坊內,“本後魏淨土寺。隋大業四年,自故城徙建陽門內。貞觀三年(629),復徙此坊。天壽二年改大雲,會昌中廢。”<sup>45</sup>此寺原名淨土寺,在此基礎上改名大雲寺,從側面說明武則天在全國推動大雲寺的過程中並不排斥淨土,甚至建立在淨土寺院之上,彌勒與淨土信仰密切相關。

<sup>42</sup> [宋]司馬光《資治通鑑》卷二〇四,北京:中華書局,1956年,第6468頁。

<sup>43</sup> 《唐會要》卷五〇,第879頁。

<sup>44</sup> 《最新增訂唐兩京城坊考》,第301頁。

<sup>45</sup> 同上,第548頁。

大雲寺的淨土變相由尉遲乙僧繪製。尉遲乙僧，唐代著名畫家。《唐朝名畫錄》記其為吐火羅國人，認為其畫位神品。<sup>46</sup>《歷代名畫記》則說他是于闐國〔今新疆和田〕。其父尉遲跋質那亦是隋唐畫家，兩人丹青皆妙，因此他父親被稱為“大尉遲”，故他被稱為“小尉遲”。乙僧曾在慈惠寺塔前繪製《千手眼降魔像》，時人譽為奇作，但畫中人物衣冠、器物全無中原形制，其用筆精妙處卻與閻立本不相上下。閻立本擅畫外國題材，超越前人；而乙僧畫中原人物則未見記載——由此分其優劣。北宋御府收藏其作品八幅：彌勒佛像一，佛鋪圖一，佛從像一，外國佛從圖一，大悲像一，明王像二以及外國人物圖一。<sup>47</sup>他擅長佛教題材人物畫及花鳥畫，尤以壁畫著稱，作品多見於長安、洛陽的皇家寺院（如慈恩寺、光宅寺）。

### （八）昭成寺

《唐會要》記載昭成寺位於“道光坊。本沙苑監之地。景龍元年（707），韋庶人立為安樂寺。韋氏誅，改為景雲寺，尋又為昭成皇后追福，改為昭成寺。”<sup>48</sup>昭成寺與韋氏母女關係密切。此寺前兩次名稱改動都與韋氏有關，而且改名安樂寺自然指向韋后中宗之女安樂公主李裹兒（684-710），與此寺有關的香爐上以後淨土造像，這應該發生在母女政治失利之前。

安樂公主，中宗幼女，韋皇后所生。初降武崇訓，崇訓死，降武延秀。“所造安樂佛寺，擬於宮掖，巧妙過之。”<sup>49</sup>雖然《唐會

<sup>46</sup> [唐]朱景玄撰，吳企明校註《唐朝名畫錄校註（上）》，合肥：黃山書社，2016年，第50頁。

<sup>47</sup> 《宣和畫譜》，第16頁。

<sup>48</sup> 《唐會要》卷四八，第849頁。

<sup>49</sup> 《舊唐書》卷一八三，第4734頁。

要》認為此寺為韋后所立，不過其他材料多明確記載該寺為安樂公主所立，《太平廣記》引《朝野僉載》說此寺乃安樂公主所建，耗費錢數百萬，並記錄一則詩讖，預示安樂公主最終被貶為庶人的命運：

唐景龍年。安樂公主於（於字原本無，據明鈔本補）洛州道光坊造安樂寺。用錢數百萬。童謠曰：“可憐安樂寺，了了樹頭縣。”後誅逆韋，並殺安樂。斬首懸於竿上，改為悖逆庶人。出《朝野僉載》。<sup>50</sup>

當韋氏被誅殺，寺院改名景雲，不久因玄宗之力，更名昭成寺。《歷代名畫記》提到的百萬香爐可以視作韋氏母女政治遺產的某種遺跡，沒有被徹底清算。

## 二、兩京淨土圖像背後的政治維度

### （一）政治的遺產：武則天宗教實踐的淨土要素

武則天在高宗及武周時期對佛教淨土信仰的扶持，既是順應唐代社會宗教潮流的產物，更是其構建政治合法性的核心策略。她敕令菩提流志、義淨等高僧譯介《寶雨經》、《華嚴經》及《彌勒下生成佛經》，系統援引經文中“女身當王”“彌勒授記”等宗教敘事，為女性稱帝提供宗教法理依據。同時，通過重用淨土宗核心人物善導監造龍門盧舍那大佛，並資助長安法海寺惠簡和尚雕造彌勒佛像，成功將“彌勒轉世”的政治神話與彌陀淨土的極

<sup>50</sup> [宋]李昉等編《太平廣記》卷一六三，第1179頁；[唐]張鷟撰，趙庶洋校證《朝野僉載校證》，北京：中華書局，2023年，第103頁。

樂願景相結合，塑造“轉輪聖王”的神聖形象。洛陽龍門萬佛窟等皇家工程由內道場僧尼主導，萬餘尊彌勒、彌陀造像及相關題記，將宗教功德與武周政權深度綁定。武則天對淨土信仰的利用本質是政治工具化操作，既促使淨土宗從民間信仰向官方意識形態滲透，也為唐代佛教藝術注入鮮明的皇權象徵，凸顯政教互構的歷史邏輯。<sup>51</sup>

《歷代名畫記》中所記載的兩京淨土圖像，敬愛寺的宗教空間營造尤具代表性，其淨土圖像系統與供奉“天后”大香爐、金銅香爐的禮儀設置，共同構建了以淨土信仰為核心的政治文化場域。該空間在某種程度上成為武則天與太平公主共用的宗教空間和權力符號。

武則天和太平公主都善於利用佛教擴大自己政治影響力。比較典型的是，太平公主與僧人惠 / 慧範關係緊密，作為聖善寺、中天寺、西明寺三寺之主惠範遊走於京城上層權貴，大舉斂財，營造聖善寺、長樂坡大像等佛教工程，後期韋后也對其十分看重。<sup>52</sup> 雖然僅存的資料並沒有直接顯示其宗派傾向，但可窺見上層女性通過佛教網路擴展政治影響力的複雜機制。

## （二）奢靡的一角：安樂公主故事的淨土圖像

武后和太平公主可以視為女性利用佛教（包括淨土宗）持續獲得政治資本進而鞏固權力的典型範式，留存文獻涉及韋后和安樂公主的內容，則顯示了重複這個範式失敗後的樣態。

<sup>51</sup> 賈發義《武則天與佛教淨土信仰》，《首都師範大學學報（社會科學版）》2007年第6期，第17-21頁。

<sup>52</sup> Jinhua Chen, “A Complicated Figure with Complex Relationships: The Monk Huifan and Early Tang Samgha-state Interactions,” in *The Middle Kingdom and the Dharma Wheel: Aspects of the Relationship between the Buddhist Samgha and the State in Chinese History*, edited by Thomas Jülch, 140-221 (Leiden: Brill, 2016).

作為政治失利集團，韋后與安樂公主的宗教實踐被史家刻意汙名化。除了安樂寺詩讖材料之外，《太平廣記》集中收錄了三則與安樂公主有關的材料，且均聚焦於安樂公主生活奢靡的細節刻畫。

### 1. 百萬香爐

洛州昭成佛寺，有安樂公主造百寶香爐，高三尺（約0.9米），開四門，絳橋勾欄，花草、飛禽、走獸，諸天妓樂，麒麟、鸞鳳，白鶴、飛仙，絲來線去，鬼出神入，隱起鈿鏤，窈窕便娟。真珠瑪瑙，琉璃琥珀，頗梨珊瑚，車渠琬琰，一切寶貝，用錢三萬，庫藏之物，盡於是矣。<sup>53</sup>

《歷代名畫記》祇提到昭成寺“香爐兩頭淨土變”，此處記載更詳盡，且說明香爐上的淨土變細節和藝術表現。本處所見淨土變可能並非單獨依據某經，而是選取了淨土圖像常見的圖像方式。值得注意的是，此處並沒有提及十六觀，蓮花童子化生，未生怨等內容，因此香爐的淨土變可能主要參考的可能不是《觀無量壽經》，而是以《阿彌陀經》和《無量壽經》為主的淨土意象的綜合反映。

勾欄、草樹等呼應《阿彌陀經》中“極樂國土，七重欄楯、七重羅網、七重行樹，皆是四寶周匝圍繞，是故彼國名曰極樂。”<sup>54</sup>極樂世界的欄杆層層，寶樹隨處可見。淨土圖像因為常出現八功德水，蓮華池等內容，因此也多有接引之橋，顯然與此處“絳橋”

<sup>53</sup> 趙庶洋校證《朝野僉載校證》，北京：中華書局，2023年，第165頁；《太平廣記》卷二二六，第1817頁。

<sup>54</sup> 《佛說阿彌陀經》，《大正藏》編號366，第13冊，第346頁下欄第14-16行。

所呼應。可能因為材質是香爐，且受限於尺寸，香爐上沒有凸顯蓮花池的內容。

經文更明確描述階道與樓閣的材質：“四邊階道，金、銀、琉璃、頗梨合成；上有樓閣，亦以金、銀、琉璃、頗梨、車渠、赤珠、馬瑙而嚴飾之。”<sup>55</sup> 這與此處所言“真珠瑪瑙、琉璃琥珀、頗梨珊瑚、車渠琬琰”相呼應。

飛禽、鸞鳳，白鶴則對應《阿彌陀經》列舉極樂世界的各類珍禽，“彼國常有種種奇妙雜色之鳥——白鵠、孔雀、鸚鵡、舍利、迦陵頻伽、共命之鳥”。<sup>56</sup> 諸天伎樂指天女奏樂，呼應淨土世界“諸天伎樂不鼓自鳴”的描寫，彰顯淨土中法音宣流的殊勝。材料中的“鸞鳳、麒麟”雖非佛經原典鳥獸（麒麟未見於經文），卻是中土祥瑞符號的融入。

## 2. 定昆池

《太平廣記》所收第二則安樂公主的故事聚焦於其魚肉百姓，大造定昆池的舉動，並描繪了其政治失敗之後，定昆池成為遊人觀景地的場景：

安樂公主改為悖逆庶人，奪百姓莊田，造定昆池四十九里，直抵南山，擬昆明池。累石為山，以象華嶽，引水為澗，以象天津。飛閣步簷，斜牆磴道，被以錦繡，畫以丹青，飾以金銀，瑩以珠玉。又為九曲流杯池，作石蓮花臺，泉於臺中流出。窮天下之壯麗，言之難盡。悖逆之敗，配入司農，每日士女遊觀，車馬填咽，奉敕

<sup>55</sup> 《佛說阿彌陀經》，《大正藏》編號 366，第 13 冊，第 347 頁上欄第 2-4 行。

<sup>56</sup> 《佛說阿彌陀經》，《大正藏》編號 366，第 13 冊，第 347 頁上欄第 12-13 行

輒到者，官人解見任，凡人決一頓乃止。<sup>57</sup>

定昆池仿照昆明池而建，且是安樂公主想把昆明池佔為己有失敗後的新嘗試。《新唐書·安樂公主傳》詳載其“主營第及安樂佛廬，皆憲寫宮省，而工致過之。嘗請昆明池為私沼，帝曰：“先帝未有以與人者。”主不悅，自鑿定昆池，延袤數裏。定，言可抗訂之也。司農卿趙履溫為繕治，累石肖華山，陞約橫邪，回淵九折，以石澆水。又為寶鑪，鏤怪獸神禽，間以璫貝珊瑚，不可涯計。”<sup>58</sup>

景龍年間(707-710)唐中宗李顯(656-710)多次率群臣造訪安樂公主府邸、山莊，在此期間群臣應制作品頗多，集中展現了初唐宮廷文學的典型風格。<sup>59</sup>這些詩作表面以公主府邸的奢華景觀為對象，實則通過“人間仙境”的文學建構，折射出中宗朝的權力關係與宗教傾向。

儘管中宗本人對佛教並無排斥(如其為高宗武后追福建寺、支持義淨譯經、倚重法藏等等)，但在此次應制活動中，群臣的書寫明顯側重道教化的仙境想像，如宗楚客“幸睹八龍遊閨苑(一作幸陪七聖遊昆閩)，無勞萬里訪蓬瀛”<sup>60</sup>、盧藏用“瑤池駐蹕恩方久，璧月無文(一作雲)興轉深”、<sup>61</sup>趙彥昭“飛橋象河漢，懸榜學蓬萊”<sup>62</sup>等等，刻意將公主宅邸比附為蓬萊、瑤池等仙家勝境，凸顯對帝王長生追求與道教神聖性的迎合。這一傾向既與初唐皇室“尊祖崇道”的政治傳統(如攀附老子為祖先)相關，亦映射

<sup>57</sup> 《朝野僉載校證》，第166頁；《太平廣記》卷二二六，第1817頁。

<sup>58</sup> 《新唐書》卷八三，第3654頁。

<sup>59</sup> 《全唐詩》收錄與“安樂公主宅”“安樂公主山莊”有關的夜宴應制詩有三十八首。

<sup>60</sup> 宗楚客《奉和幸安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷四六，第561頁。

<sup>61</sup> 盧藏用《奉和幸安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷九三，第1004頁。

<sup>62</sup> 趙彥昭《安樂公主移入新宅侍宴應制同用開字》，《全唐詩》卷一三〇，第1088頁。

出中宗復辟後試圖通過宗教敘事重建權威的心理需求。

細讀可知，系統性鋪陳道教意象是此類應制詩的鮮明特點：直接挪用仙話來營造仙家環境優美，如“鳴鳳樓”“望仙池”“玉樓銀榜”，賦予宅邸“通天”屬性；景觀設計中，盧藏用“皇女瓊臺天漢浚，星橋月宇构（一作創）山林”<sup>63</sup>、“泉聲百處傳歌曲”（馬懷素）等句，以人工山水模擬仙界時空（如銀河、仙樂），暗合道教洞天福地的建構邏輯；人物的仙格化。安樂公主被塑造為“天孫”“帝女”，其宴飲行為被昇華為“仙槎遊天漢”（宗楚客）、“簫奏秦臺”（宋之問），借用弄玉吹簫、西王母瑤池宴等道教典故，將世俗享樂轉化為宗教儀典。金玉珠翠（“珊瑚枝”“珠簾”“玉砌”）的堆砌，不僅彰顯物質奢華，更通過“金闕玉堂”的隱喻，將宅邸建構為長生不老的丹鼎空間。此類書寫絕非單純的藝術誇張，而是通過道教仙話包裝皇權，將公主宅邸轉化為彰顯李唐皇室神聖性的政治地標。

705-710年安樂公主權勢最勝之際，還有許多與其府邸相關的應制詩歌，這些作品雖然也以道教語彙描繪府邸盛景為主，但結合《歷代名畫記》《太平廣記》關的記載，特別是其定昆池內“九曲流杯池，作石蓮花臺”的細節，由此推斷，安樂公主宅邸也可能存在淨土宗要素。

安樂公主宅邸應制詩皆以道教仙境為主導，但其中部分意象與佛教淨土經典（如《阿彌陀經》《觀無量壽經》）存在形式或象徵層面某種關聯。結合淨土宗藝術的核心圖像（七寶、蓮池、天樂、瑞鳥等），可梳理以下潛在對應要素：

#### 第一、亭臺樓閣與七寶莊嚴

詩中頻繁出現“金榜”“銀榜”“玉樓”“珠簾”“珊瑚枝”，如

<sup>63</sup> 盧藏用《奉和幸安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷九三，第1004頁。

薛稷“曲閣交映金精板，飛花亂下珊瑚枝”<sup>64</sup>，雖未嚴格對應佛經“金、銀、琉璃、玻璃、硨磲、赤珠、瑪瑙”七寶，但珍寶堆砌與淨土“七寶合成”的階道樓閣(《阿彌陀經》)存在某種呼應。“曲閣交映金精板”也疑似透露出金地淨土變相中金沙鋪地的盛景。至於富麗堂皇的亭臺樓閣的描繪就更為突出，如“水邊重閣含飛動，雲裏孤峯類(一作似)削成”<sup>65</sup>、“金輿玉輦背三條，水閣山樓望九霄”<sup>66</sup>。

## 第二、蓮池與橋

李適“前池錦石蓮花豔，後嶺香爐桂蕊秋”<sup>67</sup>，上半句直接描繪蓮花池景，雖未明言“八功德水”，但其“池-蓮”組合與淨土“七寶池蓮華化生”的圖式(《觀無量壽經》)存在形式相似性；而後半句的香爐也似乎指向佛教背景。趙彥昭“飛橋象河漢”、沈佺期“橋低烏鵲夜。臺起鳳皇年”<sup>68</sup>中的“橋”，首先是道教意象，但和淨土變相中常出現的橋樑也並不違和。

## 第三、瑞鳥與法音宣流

詩中“鳴鳳”“鸞鳳”“白鶴”(沈佺期“詠歌麟趾合，簫管鳳雛來”<sup>69</sup>)雖屬道教祥禽，但與《阿彌陀經》“奇妙雜色之鳥演暢法音”存在功能相似性——均以鳥鳴象徵超自然音聲的教化功能。

“諸天妓樂”也常常出現在詩歌中，如韋元旦“瓊簫暫下鈞天樂，綺綴長懸明月珠”<sup>70</sup>、“簫鼓宸遊”(蘇頌)等宴樂描寫，形式上接近淨土“天樂不鼓自鳴”(《觀無量壽經》)，但此處樂舞更側

<sup>64</sup> 薛稷《奉和幸安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷九三，第1007頁。

<sup>65</sup> 宗楚客《奉和幸安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷四六，第561頁。

<sup>66</sup> 李乂《侍宴安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷九二，第998頁。

<sup>67</sup> 李適《侍宴安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷七十，第778頁。

<sup>68</sup> 沈佺期《同李舍人冬日集安樂公主山池》，《全唐詩》卷九七，第1046頁。

<sup>69</sup> 沈佺期《歲夜安樂公主滿月侍宴》，《全唐詩》卷九六，第1030頁。

<sup>70</sup> 韋元旦《奉和幸安樂公主山莊應制》，《全唐詩》卷六九，第773頁。

重現世享樂，缺乏佛教“法音宣流”的宗教意涵。

#### 第四、“稱觴獻壽”與往生意涵

沈佺期“稱觴獻壽樂鈞天”<sup>71</sup>、李適“貴主稱觴萬年壽”<sup>72</sup>等句，表面為世俗祝壽，但“萬年壽”與淨土“無量壽”的佛號存在詞義關聯，可能暗含對永恆生命的期許。

雖然我們不能推斷安樂公主的府邸確有淨土要素，但是可以肯定的是，其府邸設置展現出的對於超越現實的殊勝之地的各種景象與淨土常見意象並不違和，或者說在唐代，以西方淨土為代表的佛教勝境與道教神仙境地的描繪並不衝突，他們共用一些意象，這也是文人吟詠的關鍵所在。

### 3. 百鳥裙

《太平廣記》還記錄了安樂公主百鳥衣裙的細節：

安樂公主造百鳥毛裙，以後百官百姓家效之。山林奇禽異獸，搜山蕩谷，掃地無遺，至於網羅殺獲無數。開元中，焚寶器於殿前，禁人服珠玉、金銀、羅綺之屬，於是采捕乃止。<sup>73</sup>

這段材料以安樂公主的奢靡行為為核心，通過其製作“百鳥毛裙”引發的連鎖社會災難，完成對人物與時代的雙重批判，又以唐玄宗李世民開元為節點，通過對比，凸顯玄宗德行，從而完成儒家常見的政治敘述。

第一，以物諷人：安樂公主作為政治權力核心的參與者（曾

<sup>71</sup> 沈佺期《侍奉安樂公主新宅應制》，《全唐詩》卷九六，第1041頁。

<sup>72</sup> 李適《侍宴安樂公主莊應制》，《全唐詩》卷七十，第778頁。

<sup>73</sup> 趙庶洋校證《朝野僉載校證》，第167頁；《太平廣記》卷二六一，第1817頁。

試圖自立為“皇太女”)，其追求極端物質享受的行為(需捕殺無數珍禽異獸)被放大為權力濫用的象徵。百鳥毛裙的“美”建立在山林奇禽異獸“掃地無遺”的生態與道德代價上，暗喻其政治野心對社會秩序的破壞——正如她干預朝政導致朝綱混亂，其物質欲望同樣引發自然與社會的雙重失衡。

第二，亂治對照：材料刻意對比“開元禁奢”與“安樂造裙”的結局，前者通過焚燒寶器、禁絕奢侈以恢復秩序，後者因縱欲引發災難。這一對照強化了“奢侈 = 政治失德”的邏輯鏈條，暗示安樂公主的覆滅(710年因政變被殺)與其奢靡作風的必然關聯。

文中強調“百官百姓家效之”，將個人行為上昇為社會性墮落。安樂公主的“特權”不僅在於其身份，更在於她開啟了欲望的閘門，使整個社會陷入非理性掠奪(“網羅殺獲無數”)。這種集體瘋狂反襯出統治階層道德示範作用的崩壞，直指唐代宮廷權力鬥爭的深層危機。

### 第三、奢侈的“特權”

政治失敗者往往享有“物慾縱橫”的“特權”。中國文學(尤其是史傳與政治諷喻文本)常將物質奢侈與政治失敗者綁定，通過對其奢靡生活的細節渲染，完成道德審判與歷史定性。這種書寫策略具有雙重功能：第一，確立道德批評的標識。遠觀商紂王的酒池肉林、象牙箸、妲己的珠寶華服，成為“暴君”的標準配置。司馬遷通過紂王“厚賦稅以實鹿臺之錢”的細節，將物質揮霍與剝削民力、喪失天命直接勾連。近看隋煬帝(《隋書》《大業拾遺記》)龍舟南巡、迷樓宮殿、西域焚香鋪地的傳說，被塑造為“窮奢極欲 = 亡國之兆”的經典案例。其奢靡不僅是個人墮落，更象徵帝國機器對民力的無度榨取。

政治失敗者的生平往往被簡化為“奢靡事蹟”的羅列。例如，南宋賈似道的“蟋蟀宰相”稱號，使其政治權謀與軍事失誤被一

隻促織籠遮蔽；北齊高緯的“無愁天子”形象，亦源自其歌舞享樂而漠視國事的傳說。物質成為歷史敘事的焦點，因其可視性、衝擊力遠超抽象的政治決策。儒家“黜奢崇儉”的倫理觀，使文學中的奢侈描寫天然攜帶道德譴責意味。例如，《阿房宮賦》以“歌臺暖响，春光融融。舞殿冷袖，風雨淒淒。一日之內，一宮之間，而氣候不齊”<sup>74</sup>的鋪陳，將秦亡歸咎於宮室奢麗；《長恨歌》中楊貴妃的“雲鬢花顏金步搖，芙蓉帳暖度春宵”，<sup>75</sup>亦成為“女禍論”的某種切實物證。奢華物質在此類文本中並非中性存在，而是被權力腐化的象徵和標誌。

### (三) 野心的遺跡

安樂公主造淨土香爐的事件“倖存”，成為觀測其宗教活動的一個支點。這些被史書貶斥為“窮奢極欲”的物質遺存，恰恰揭示了韋氏母女宗教活動對武則天政治模式的效仿，以及韋后集團試圖複製武則天“宗教-政治”互動模式的努力。史書中自然注意到武則天-太平公主試圖通過佛教擴展自己政治權力的企圖和野心，並對這種嘗試進行了批判：“武太后、孝和朝，太平公主、武三思、悖逆庶人，恣情奢縱，造罔極寺、太平觀、香山寺、昭成寺，遂使農功虛費，府庫空竭矣。”<sup>76</sup>可見武則天(太后)及其侄武三思、女兒太平公主，以及唐中宗李顯的皇后韋氏(悖逆庶人)與安樂公主等人，為鞏固權勢或彰顯地位，利用宗教不斷營造寺觀，耗費鉅資興建罔極寺(興唐寺)、太平觀(太平公主私人道觀)、

<sup>74</sup> [唐]杜牧著，吳在慶校註《杜牧集繫年校註》，北京：中華書局，2008年，第9頁。

<sup>75</sup> [唐]白居易著，謝思煒校註《白居易詩集校註》，北京：中華書局，2006年，第944頁。

<sup>76</sup> [唐]杜佑撰，王文錦等點校《通典》卷七，北京：中華書局，1988年，第149頁。

香山寺（龍門石窟，武周時期皇家寺院）、昭成寺，這些都成為他們勞民傷財的鐵證。

而且將國家衰敗都歸於這幾人的營造寺院的實踐，本身就是對於政治失敗者的清算。這種批評模式也延續到對於韋后和安樂公主的宗教討論上。這種敘事策略既延續了對太平公主的批判範式，也遮蔽了中古時期政治集團利用淨土信仰爭奪權力的歷史實相。

《新唐書》在評論楊貴妃時，將武則天和韋皇后放在一起對比：“或稱武、韋亂唐同一轍，武持久，韋亟滅，何哉？議者謂否。武后自高宗時挾天子威福，脅制四海，雖逐嗣帝，改國號，然賞罰已出，不假借群臣，僭於上而治於下，故能終天年，阡亂而不亡。韋氏乘夫，淫蒸於朝，斜封四出，政放不一，既鳩殺帝，引睿宗輔政，權去手不自知，戚地已疏，人心相挺，玄宗藉其事以撼豪英，故取若掇遺，不旋踵宗族夷丹，勢奪而事淺也。然二後遺後王戒，顧不厚哉！”<sup>77</sup>

核心問題是為何武后能長期執政而韋后迅速敗亡？表面相似的“女主干政”背後，二者在權力根基、統治手段及政治格局上存在本質區別，並由此總結出“女主政治”成敗的關鍵因素。《新唐書》剖析武后與韋后雖同以女主亂政，但結局迥異的根本原因在於權力構建的本質差異。武則天自高宗朝起逐步侵蝕皇權，通過制度化手段（如科舉擢才、酷吏監察）與意識形態重塑（借助佛教彌勒轉世說、祥瑞政治），將個人權威深植於官僚體系與宗教話語之中，雖以女性身份僭越稱帝，卻能維持行政效率與民生相對穩定，其權力兼具暴力震懾與制度韌性。反觀韋后，其權勢全然依附中宗復辟後的偶然機遇，缺乏長期積累與系統建構，僅以

<sup>77</sup> 《新唐書》卷七六，第3496頁。

宮廷陰謀、外戚勾結及“斜封官”濫授維繫統治，導致官僚體系失序、人心離散。武后以“賞罰已出”的強權統禦群臣，甚至改國號為周，卻在退位後仍被李唐政權部分接納；韋后毒殺中宗後倉促引入睿宗輔政，反致權力旁落而不自知，最終被玄宗以“匡復李唐”之名輕易剿滅。二者對比揭示中古政治的核心邏輯：非法的最高權力若能與有效的制度運行結合，尚可維繫一時；而純粹依賴個人依附與權術操縱的統治，必因根基虛浮迅速崩塌。

史書對安樂公主的描繪也側重其政治野心，特別是其意圖弑父的情節。《舊唐書》說“時安樂公主志欲皇后臨朝稱制，而求立皇太女，自是與後合謀進鳩。六月壬午，帝遇毒，崩於神龍殿，年五十五。”<sup>78</sup>《資治通鑒》基於《兩唐書》，借燕欽融之口，痛斥韋后及安樂公主，“五月，丁卯，許州司兵參軍偃師燕欽融復上言：‘皇后淫亂，干與國政，宗族強盛；安樂公主、武延秀、宗楚客圖危宗社。’”更詳述安樂公主參與毒害中宗的細節：“安樂公主欲韋后臨朝，自為皇太女；乃相與共謀，於餅餚中進毒。六月，壬午，中宗崩於神龍殿。”<sup>79</sup>安樂公主的墓誌銘《悖逆宮人李氏墓誌銘》也說她“密行鳩毒，中宗卒崩”，<sup>80</sup>不過沒有直接描繪其如何弑父的情況。這些描繪都指向一個窮兇極惡的弑父女性形象。在此語境下，我們可一窺兩京淨土圖像的差異性特征。

兩京地區的淨土圖像生成機制存在顯著差異——長安作為善導大師弘法中心，其彌陀信仰的傳播可能更多依託僧團自身的宗

<sup>78</sup> 《舊唐書》卷七，第150頁。

<sup>79</sup> 《資治通鑒》卷二〇九，第6641-6643頁。

<sup>80</sup> 錄文見吳敏霞編《長安碑刻（下冊）》，西安：陝西人民出版社，2014年，第441頁。對其墓志的簡單討論，見陳曉捷《唐安樂公主墓誌讀考》，《乾陵文化研究》，2014年第1期，第441-445頁。

教感召力，儘管不能排除政治力量的隱性推動（如皇室對善導建香積寺的支持），梳理《歷代名畫記》中西京繪製淨土圖像的寺院，這些寺院與淨土宗或多或少存在淨土宗的影響，而在其背後的政治支持則呈現出各種政治勢力的影子。

反觀洛陽，武則天營造神都，擴大鞏固自己的政治權力。這種方式在歷史上並不鮮見，在武則天手中達到了某種新的高度。其中也有淨土宗的影響，龍門石窟萬佛洞的彌勒-彌陀混合造像群、敬愛寺“天后”香爐銘文等實物證據，層層疊壓著武周政權將淨土信仰政治化的意圖。這種通過宗教空間重構實現權力神聖化的策略，在安樂公主營建昭成寺百寶香爐時得到延續，其“諸天妓樂”“絳橋勾欄”的微觀淨土景觀，恰與武則天時代營造神都，各州廣建大雲寺的宏大敘事形成跨代呼應。

相較之下，長安安樂公主宅邸的“定昆池”仿仙境營建，更多停留在對物質奢華的競逐層面，這種兩京差異或為理解唐代淨土圖像政治化路徑提供關鍵線索：洛陽的實踐始終交織著武則天開啟的新的建構新的神聖空間的野心，而長安的個案則呈現展現出淨土僧人與政治互動的基本面向。

洛陽作為武周政權的政治心臟，其淨土寺院的空間營造絕非單純的宗教實踐，而是滲透著權力博弈的輿論戰場。至韋后與安樂公主時期，這種政治慣性催生出更激烈的符號爭奪。直到所有的政治努力失敗，玄宗之後進行了全面的清理，寺院的名稱幾經變更，進留下那些政治敵對者驕奢淫逸的罪證。在此語境下，僅存的昭成寺香爐，因為可以作為安樂公主驕奢淫逸的罪證而得到了保留，在某種意義上，這些東都淨土寺院也是盛唐政治博弈的微縮劇場。就安樂公主宗教實踐而言，其府邸充滿對於物欲的享受，但是相關應制詩文可能滲透了其父親中宗的宗教傾向，而僅存的一些蛛絲馬跡也許指向她和母親試圖效仿武則天通過淨土意

象建構合法性的努力，這些實踐因缺乏系統的意識形態支撐而流於物質符號堆砌。

### 三、唐詩中兩京及其他地區的淨土變相

唐代西方淨土信仰的興盛深刻影響了文人遊寺詩的創作，寺院中的淨土造像、壁畫、淨土變相圖及高僧活動共同構建的宗教環境，使詩歌呈現出獨特的淨土審美意象，體現了佛教信仰與文學創作的深度交融。據馬小芳統計，《全唐詩》中涉及淨土寺院的詩歌（約 1600 首寺院題材詩，十分之一與淨土相關），列舉九大淨土寺院的詩人與詩作分佈（如慈恩寺 55 首、青龍寺 37 首）。她也列舉了個別包含淨土圖像的遊寺，比如杜甫《觀薛稷少保書畫壁》“又揮西方變，發地扶屋椽。”張說《奉和同皇太子過慈恩寺應制》“願君無量壽，仙樂屢徘徊。”李紳《題法華寺五言二十韻》“極樂知無礙，分明應有緣”等。<sup>81</sup>不過其論述多為整體性概述，且有尚待討論之處。有必要在此基礎上，結合前文的論述和相關線索，推斷在兩京及其外還有哪些寺院有淨土圖像，以及究竟以何種方式呈現其風貌。或者詩人遊寺時自覺使用淨土意象來描述寺院的景色以及自己的遊覽感受，由此這種遊寺詩變成了對於淨土空間的朝聖行為。

#### （一）龍門石窟西方變龕

在龍門石窟的造像記中，“敬造西方無量壽佛”“托生西方”“願生西方”“西方安樂國”，還有第二十六洞淨土洞，該窟

<sup>81</sup> 馬小芳《馬小方《西方淨土信仰與唐人創作研究》，福建師範大學，2013年，第58-59頁、第94-96頁；馬小方《論西方淨土信仰氛圍中的唐人遊寺詩》，《蘇州科技學院學報（社會科學版）》，2015年第3期，第33-38頁。

造像已不存，但是根據題記和相關研究，可以知道造像為阿彌陀佛三鋪以及侍衛共十一尊。<sup>82</sup> 龍門石窟造像中的許多佛像都反映出了淨土宗的教義。淨土宗在龍門造像始於北魏永平年間。不過，當時主尊像稱為無量壽佛，至北齊武平年間始稱阿彌陀佛。淨土宗在唐代前期盛行於洛陽，在龍門的造像窟有潛溪寺、萬佛洞、西方淨土變龕、高平郡王洞等一大批阿彌陀佛造像。

不過，明確展現西方變場景的僅存一例，即第 2149 淨土變龕，龕高 2.72 米，殘寬 3.15 米，進深 84 釐米。畫面構圖分為上下兩個層次。上層靠下的中央部位，西方淨土的主尊阿彌陀佛居中坐，雙臂曲肘上舉於胸前作說法印，龕內整個畫面構圖是以阿彌陀佛為中心。

近年，學界對東山石窟進行了更深入的勘測和研究，相關研究對模糊不清的圖像進行了更細緻的描繪：“上下層進深有顯著差別，即上下層並不在同一垂直面上。壁面雕像佈局：上層以一佛二菩薩三尊高浮雕像為中心，佛像兩側及左脅侍菩薩像左側共分佈三列、上下兩排共六尊高浮雕遊戲坐姿菩薩像，右脅侍菩薩像右側壁面有一定空間但未見造像痕跡。一佛二菩薩三尊像的華蓋之上淺浮雕各式建築、樂器、祥雲、飛禽等。造像佈局疏密相間，無打破關係。下層造像現存 24 尊，分上、中、下三層排列，造像體量相較上層偏小。”<sup>83</sup>

該露天摩崖西方淨土變像龕採用垂直雙層敘事結構：上層以阿彌陀佛為中心構成三佛並坐格局，其間環列八尊蓮花供養菩薩——或作禪觀冥思狀，或呈持物獻供態；天際祥雲間分層懸浮

<sup>82</sup> 水野清一、長廣敏雄《河南洛陽龍門石窟の研究》，東京：座右寶刊行會，1941年，第113頁；李淞《論龍門石窟唐代淨土堂的圖像》，《新美術》1996年第11期，第21-25頁。

<sup>83</sup> 龍門石窟研究院編著《龍門石窟考古報告東山萬佛溝》，北京：科學出版社，2021年，第53頁，尤其是第53-59頁。



龍門石窟淨土變龕，孫明利攝

著天球華蓋、七寶樓閣，琵琶、腰鼓、箜篌、簫笛等法器以不鼓自鳴之態凌空排列，共同構築出天花亂墜、法音繚繞的佛國聖境；下層兩列供養菩薩或跌坐蓮臺、或持花佇立、或俯首交談、或翩然起舞，通過充滿世俗愉悅感的身姿互動，將《阿彌陀經》所述極樂境界轉化為可視化的藝術場域，最終在垂直空間內完成從神聖法會到淨土眾生、自天界妙音至人間歡愉的全景式極樂世界圖景再現。不過由於沒有造像記等其他資訊，很難推測此龕由誰施造。溫玉成通過力士像造型與第 195 窟相似，認為該力士建造時間為開元初年（710）。根據遊戲坐菩薩像的內容推斷該窟比第 214 窟（高平郡王洞）晚。<sup>84</sup>

鑒於實體文物不多，因此需要借助詩歌中的淨土元素，重現兩京淨土變相有關的歷史細節。

<sup>84</sup> 曾布川寬認為，該圖像可以分為虛空段，寶樓閣段、三尊段，寶池段和寶地段五個部分。更多介紹見八木春生《中國仏教美術の展開——唐代前期中心》，京都：法藏館，2019年，第266-268頁。

## (二) 兩京寺院遊記詩與淨土變意象

表二：唐詩與兩京寺院的淨土要素

地域	寺院名稱	遊寺詩中的淨土意象	位置及相關信息
長安地區(包括終南山)	慈恩寺	唐高宗《謁大慈恩寺》：日宮開萬(一作百)仞，月殿聳千尋。華蓋飛團影，幡虹曳曲陰。霞綺遙籠帳，叢珠細網林。寥廓煙雲表，超然物外心。 <sup>85</sup> 許敬宗《奉和過慈恩寺應制》：鳳闕鄰金地，龍旗拂寶臺。雲楣將葉並，風牖送花來。月宮清晚桂，虹梁絢早梅。梵境留宸矚，揆發麗天才。 <sup>86</sup>	長安晉昌坊。唐高宗為追念文德皇后建。
	悟真寺	白居易《遊悟真寺詩》：西開玉像殿，百佛森比肩。……粉壁有吳畫，筆彩依舊鮮。 <sup>87</sup>	藍田縣，淨土宗祖庭，善導大師弘法地。
	西明寺	溫庭筠《題西明寺 <sup>88</sup> 僧院》：為尋名畫來過院，因訪閒人得看棋。 <sup>89</sup>	

<sup>85</sup> 唐高宗《謁大慈恩寺》《全唐詩》卷二，第22頁。

<sup>86</sup> 許敬宗《奉和過慈恩寺應制》，《全唐詩》三五，第465-466頁。

<sup>87</sup> 白居易《遊悟真寺詩》，《全唐詩》卷四二九，第4734-4736頁。

<sup>88</sup> 西明寺以牡丹著稱，元稹《西明寺牡丹》也用了淨土意象：“花向琉璃地上生”，見《全唐詩》卷四一一，第4564頁。此寺與淨土宗關係密切，元稹《尋西明寺僧不在》也用了蓮池這一典型意象，“蓮池舊是無波水，莫逐狂風起浪心。”見《全唐詩》卷四一一，第4561頁。

<sup>89</sup> 《全唐詩》卷五七八，第6719頁。

安國寺	段成式《遊長安諸寺聯句 長樂坊安國寺紅樓聯句》：苔靜金輪路，雲輕白日宮 <sup>90</sup>	
雲華寺	共入夕陽寺。因窺甘露門（升上人）。清香惹苔蘚，忍草雜蘭蓀（[鄭]符）。捷偈飛鉗答。新詩倚杖論（成式）。壞幡標古刹，聖畫煥崇垣（希復）。豈慕穿籠鳥，難防在牖猿（成式）。一音唯一性。三語更三幡（希復）。 <sup>91</sup>	雲華寺 （正道坊寶應寺，寺有韓幹畫下生彌勒。） <sup>92</sup>
大雲寺 （光明寺）	杜甫《大雲寺贊公房四首》：黃鸝（一作鶯）度結構，紫鴿下罽（光明寺）思……天陰對圖畫，最覺潤龍鱗。 <sup>93</sup>	
法乾寺	張蠙《寄法乾寺令諶太師》：院多喧種藥，池有化生蓮。何日龍宮裏，相尋借法船。 <sup>94</sup>	《宋高僧傳》卷六《知玄傳》：帝（宣宗）以舊藩邸造法乾寺，詔（知）玄居寺之玉虛亭。 <sup>95</sup>
長安寺	溫庭筠《長安寺》：仁祠寫露宮，長安佳氣濃。煙樹含蔥蒨，金	

<sup>90</sup> 《全唐詩》卷七九二，第 8919 頁。

<sup>91</sup> 《全唐詩》卷七九二，第 8920 頁。

<sup>92</sup> 《全唐詩》注解此詩說是正道坊寶應寺有韓幹所畫下生彌勒。不過根據前文提及《酉陽雜俎》的相關信息，此處吟詠應為雲華寺。

<sup>93</sup> 《全唐詩》卷二一六，第 2269 頁。

<sup>94</sup> 《全唐詩》卷七二〇，第 8077 頁。

<sup>95</sup> 《宋高僧傳》卷六，《大正藏》編號 2061，第 50 冊，第 744 頁上欄第 7-8 行。

		<p>剎映茸。繡戶香焚象，珠網玉盤龍。寶題斜翡翠，天井倒芙蓉。幡長回遠吹，窗虛含曉風。遊騎迷青鎖，歸鳥思華鐘。雲拱承跗躄，羽葆背花重，所嗟蓮社客，輕蕩不相從。<sup>96</sup></p>	
洛陽地區(包括龍門、嵩山)	龍門香山寺	<p>沈佺期《從幸香山寺應制》： 嶺上樓臺千地起，城中鐘鼓四天聞。旃檀曉閣金輿度，鸚鵡晴林采眊分。<sup>97</sup></p> <p>武元衡《春題龍門香山寺》： 眾香天上梵仙宮，鐘磬寥寥半碧空。清景乍開松嶺月，亂流長響石樓風。山河杳映春雲外，城闕參差茂樹中。欲盡出尋那可得，三千世界本無窮。<sup>98</sup></p>	白居易晚年居此。
	昭成寺	<p>孟郊《與王二十一員外涯遊昭成寺<sup>99</sup>(813年)》： 瑤策冰入手，粉壁畫瑩神。楹廊芙蓉霽，碧殿琉璃勻(一作津)。<sup>100</sup></p>	
	少林寺	<p>武則天《從駕幸少林寺》： 日宮疏澗戶，月殿啟岩扉。金輪轉金地，香閣曳香衣。<sup>101</sup></p>	

<sup>96</sup> 《溫庭筠全集校註》第198頁；《全唐詩》卷五七七，第6709頁。

<sup>97</sup> 《全唐詩》卷九六，第1042頁。

<sup>98</sup> 《全唐詩》卷三一七，第3562頁。

<sup>99</sup> 除了此詩之外，孟郊還有兩首與昭成寺直接相關的詩歌《送淡公·其七》(812年)，以及《上昭成閣不得於從侄僧悟空院歎嗟》(813年)。

<sup>100</sup> 《全唐詩》卷三七六，第4219頁。

<sup>101</sup> 《全唐詩》卷五，第58頁。

此外還有一些寺院地址不詳，但是很可能是在長安，比如王維《給事中竇紹為亡弟故駙馬都尉於孝義寺浮圖畫西方阿彌陀變讚(並序)》中的阿彌陀相關圖像。

這些詩作的最主要特點是虛實相生。第一層面，這些詩歌側重於對寺院中真實存在的壁畫和建築細節進行精微、寫實的刻畫。詩人以鑒賞者的眼光，讚歎其技藝之高超、形象之生動、氣象之莊嚴。比如白居易《遊悟真寺詩》：“粉壁有吳畫，筆彩依舊鮮。”杜甫《大雲寺贊公房四首》：“天陰對圖畫，最覺潤龍鱗。”溫庭筠《題西明寺僧院》：“為尋名畫來過院。”段成式等人聯句中：“聖畫煥崇垣。”等都指向壁畫或與淨土有關的圖像。白居易《遊悟真寺詩》：“西開玉像殿，百佛森比肩。”元稹《大雲寺二十韻》：“現身千佛國。護世四王軍”等則描繪佛像陣列和護法天王像)，武則天《從駕幸少林寺》：“金輪轉金地”則側重與淨土有關的造像細節。同時這些詩作，善於描繪宮殿細節，如孟郊《遊昭成寺》中彩繪的廊、琉璃瓦的殿，溫庭筠《長安寺》中精美的雕飾，亦或者是李嶠《奉和幸三會寺應制》筆下的窗紋、幡竿等等。

第二層面，這類詩歌超越了對物理實景的簡單摹寫，而是大量運用象徵、隱喻、誇張、想像等文學手法，將眼前的具體寺院轉化、昇華為一個理想化的佛國淨土或天界仙境。遊覽寺院的過程，被塑造成了一次神遊西方極樂世界或諸佛國土的宗教性體驗，瀏覽直接將寺院建築比作天宮仙闕。同時密集使用象徵淨土的典型意象，如“蓮界”(薛稷、嚴維)、“化生蓮”(元稹)、“梵境”(薛稷)、“佛國”(盧綸、元稹)、“龍宮”(元稹)、“香閣/香界”(武則天、溫庭筠)、“琉璃地”(元稹筆下，或指代淨土)、“三千世界”(溫庭筠《春題龍門香山寺》)等。這些意象本身帶有強烈的淨土宗教內涵。空間的神聖化與無限拓展:通過“湧塔”、“千峰”、“萬峰”、“千地起”、“四天間”、“三千

世界本無窮”等宏大、超越性的空間描繪，打破寺院物理空間的局限，營造出無限、神聖的佛國景象。由此創造一種超凡脫俗的審美體驗和氛圍，營造出清淨無染、超越塵世的氛圍。

將現實的視覺（霞綺、叢珠、虹梁）、聽覺（天歌、梵唄、鐘磬）、嗅覺（旃檀、香焚）體驗，描繪成非人間所有，凸顯神聖性。這樣一來，遊覽行為具有了象徵性的意味，例如元稹“攀蘿極峯頂”不僅是物理攀登，更象徵精神向佛境的攀升；“欲盡出尋那可得”（溫庭筠《春題龍門香山寺》）暗示淨土之境的深廣難測；“借法船”（元稹）更是直接借用佛教渡人至彼岸的象徵。

詩人往往從眼前的實景（高塔、殿堂、幡影、蓮花池、壁畫佛像）出發，觸發聯想和想像，運用佛教意象和象徵語言，將其點染、昇華為淨土景象。更大膽且核心的部分，是詩人運用豐富的文學手法和佛教象徵體系，將一次物理空間的遊覽，昇華為一場精神層面的“淨土朝聖”。

寺院被轉化為佛國淨土的微縮模型或入口，遊覽行為本身被賦予了宗教儀式的意義和超越性的精神追求。這使得這些詩作不僅是優美的山水寺廟詩，更是充滿宗教意蘊和哲學思考的精神漫遊錄。

### （三）其他地區遊寺詩的淨土要素

---

	孟浩然《臘月八日於剡縣石城寺禮拜》：石壁開金像，香山繞鐵圍。下	
江南	剡縣石	生彌勒見，回向一心歸。竹柏禪庭
地區	城寺	古，樓臺世界稀。夕嵐增氣色，餘
		照發光輝。講席邀談柄，泉堂施浴
		衣。願承功德水，從此濯塵機。 <sup>102</sup>

---

浙江嵊州和  
新昌。

宋之問《遊法華寺》：空中結樓殿，意表出雲霞。後果纏三足（一作尺），前恩感（一作取）六牙。宴林薰寶樹，水溜滴金沙。<sup>103</sup>

崔國輔《宿法華寺》：壁畫感靈跡，龕經傳異香。<sup>104</sup>

李紳《題法華寺五言二十韻》（834年）此一首亦在越所作。寺內靈異，隨注其下，以越人題詩者，前後皆不備言，今編於追昔遊卷中。寺內有異禪師草廬持經，感普賢見於前。

法華寺 花界無生地，慈宮有相天。化娥騰寶像，留影閔金仙。殿湧全身塔，池開半月泉。十峰排碧落，雙澗合清漣（寺前後有十峰回繞，雙澗合流之）。藥草經行遍，香燈次第燃。

戒珠高臘護，心印祖僧傳（此寺僧律嚴肅，持經皆承師教）。瓶識先羅漢，衣存舊福田。

幻身觀火宅，昏眼照青蓮。住覺超真境，依遊渡法船。化城珠百億，靈跡冠三千。蕭壁將沈影，梁薪尚綴煙。色塵知有數，劫燼豈無年。龍噴疑通海，鯨吞想漏川。磬疏聞啟梵，鐘息見安禪。指喻三車覺，開迷五陰纏。

浙江紹興，天台宗重要寺院，李紳詩“極樂知無礙”暗含淨土意象。

<sup>102</sup> [唐]孟浩然著，李景白校註：《孟浩然詩集校註》，北京：中華書局，2018年，第164頁；《全唐詩》一六〇，第1663頁。

<sup>103</sup> 《全唐詩》卷五三，第652頁。

<sup>104</sup> 《全唐詩》卷一一九，第1199頁。

---

教通方便入，心達是非詮。貝葉千花藏，  
檀林萬寶篇。坐巖獅子迅，幢飾網珠  
懸。極樂知無礙，分明應有緣。還將  
意功德，留偈法王前。<sup>105</sup>

---

嶽麓山  
道林二  
寺

杜甫《嶽麓山道林二寺行》：蓮花（一作  
池）交響共命鳥，金榜雙回三足鳥。<sup>106</sup>

孫逖（696?-761）《和崔司馬登稱心山  
寺》：翡翠巢珠網，鸚鵡間綺疏。地  
靈資淨土，水若護真如。寶樹誰攀折，  
禪雲自卷舒。<sup>107</sup>

唐代，稱心  
寺非常著名，  
是當時紹興  
最大的三座  
寺廟之一，  
與雲門寺、  
天衣寺齊  
名。許多唐  
代詩人都曾  
來到這裏，  
留下了許多  
詩作，如宋  
之問的《遊  
稱心寺》、駱  
賓王的《稱  
心寺》以及  
狀元詩人孫  
逖的詩文

---

<sup>105</sup> 《全唐詩》卷四八一，第 5481 頁。

<sup>106</sup> 《全唐詩》卷二二三，第 2379 頁。

<sup>107</sup> 《全唐詩》卷一一八，第 1195 頁。

雲門寺	<p>宋之問《遊雲門寺》：維舟探靜域。作禮事尊經。投跡一蕭散。爲心自杳冥。龕依大禹穴。樓倚少微星。逕嶂圍蘭若。回溪抱竹庭。覺花塗砌白。甘露洗山青。雁塔騫金地。虹橋轉翠屏。人天宵現景。神鬼晝潛形。理勝常虛寂。緣空自感靈。入禪從鶴遶。說法有龍聽。劫累終期滅。塵躬且未寧。搖搖不安寐。待月詠巖扃。<sup>108</sup></p>	<p>浙江紹興，傳為大禹藏書處。</p>
龍興寺	<p>杜甫《巽公院五詠》：華堂開淨域，圖像煥且繁。清冷焚眾香，微妙歌法言。<sup>109</sup></p>	<p>龍興寺舊址在瀟水東岸，永州芝山城南太平門內。巽公（和尚重巽）乃湛然的再傳弟子。</p>
天衣寺	<p>白居易《題法華山天衣寺》：雲生座底鋪金地，風起松梢韻寶鈴。<sup>110</sup></p>	
四川地區	<p>涪城縣南香積寺 李嘉祐《七言謁涪城縣南香積寺老師一首》：回看石壁蓮花宮，紗燈一點蒙籠裏。<sup>111</sup></p>	<p>香積山，在涪城縣東南三裏，北枕涪江，寺當在其上</p>

<sup>108</sup> 《全唐詩》卷五三，第 654 頁。

<sup>109</sup> 《全唐詩》卷三五三，第 3953 頁。

<sup>110</sup> 《白居易詩集校註》，第 2912 頁。

<sup>111</sup> 陳尚君輯校《全唐詩補編》，北京：中華書局，1992 年，第 895 頁。

嶺南 地區	廣界寺	宋之問《遊韶州廣界寺》：影殿臨丹 壑，香臺隱翠霞。巢飛銜象鳥，砌躡 雨空花。寶鐸搖初霽，金池映晚沙。 莫愁歸路遠，門外有三車。 <sup>112</sup>	韶州
----------	-----	---	----

這些遊寺詩構建了一套高度象徵化的淨土意象系統，將寺院實景昇華為佛國勝境。其核心在於通過天界化比擬（日宮、月殿、梵境）、廣泛使用淨土符號（蓮界、化生蓮、寶樹、金沙、共命鳥）及神聖的空間營造（湧塔、千峰、三千世界）等手法，將具體的壁畫造像（金像、全身塔、感靈跡的壁畫）、建築景觀（殿宇、蓮池、雙澗）與自然元素（霞綺、叢珠、清漣）轉化為西方淨土的隱喻載體。詩人遊覽寺院的過程，被文學性地重塑為一場神遊“慈宮”或“蓮華界”的宗教體驗，實景的“金像”、“蓮池”、“寶樹”成為觸發並支撐“淨土想像”的基石，形成“遊寺即遊淨土”的獨特意境。

相較於兩京地區淨土圖像與皇室功德、政治象徵的緊密關聯（如慈恩寺、香山寺應制詩），地方寺院的淨土元素呈現不同特質。首先，詩中直接指涉具體淨土經變（如“西方變”、“十六觀”）的內容極其稀少，多依賴意象組合間接暗示。其次，這些淨土元素可能依附於地方主流宗派或與特定的神異故事有關。地方淨土圖像的興起，未必直接受京城政治力量推動，而更可能是淨土宗僧人在傳播過程中，主動將彌陀／彌勒信仰及其藝術符號（金地、蓮池、寶樹）融入地方寺院既有信仰空間（如法華信仰、禪修中心）

<sup>112</sup> 《全唐詩》卷五二，第 640 頁。雖然不能確定此寺是否有淨土造像，宋之問的詩歌顯然用到了淨土的典型意象。值得注意的是，《楞嚴經》筆受房融有詩《謫南海過始興廣勝寺果上人房》（一作過韶州廣界寺）：“方燒三界火，遽洗六情塵。隔嶺天花發，凌空月殿新。”見《全唐詩》卷一〇〇，第 1076 頁。三界火宅是大乘佛教常用譬喻，月殿天花也沒有特指某個宗派。

的結果，反映了淨土思想在地方通過宗教實踐和藝術融合進行的滲透式傳播。

祇有在淨土經文傳播、淨土圖像流布的語境中纔能理解唐代詩人為什麼在詩作中凸顯淨土元素，信眾通過反復誦讀淨土經典（如《觀無量壽經》）與凝視寺院造像壁畫，將“極樂聖境”內化為心靈圖景後，借詩歌語言實現的精神顯影。

朱良志用“示現”一詞討論文人畫，認為中國文人藝術中的山水並非單純的自然再現或道德象徵，而是一種“真性山水”——即通過藝術形式示現生命真性（本真存在狀態）的獨特語言。其本質是借山川幻相，顯生命真實義。他認為中唐五代以來，隨著文人藝術的興起，有一種觀念逐漸發展起來，就是將山水作為人真實生命感覺（生命真性）的體現形式，或可稱為“真性山水”。這是中國藝術獨具的形態，也是體現傳統藝術尤其是文人藝術特點的重要形式。這種既非再現也非表現，更不是比喻象徵的呈現方式，可以稱為“示現”。它由幻境入門，循著即幻即真的道路，來顯現真實。<sup>113</sup>

遊寺詩或者與淨土有關的詩作也是一種將淨土內化然後顯示的過程，唐人論詩強調意境，王昌齡說作詩時：

夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，  
深穿其境。如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。<sup>114</sup>

這段文字強調寫詩需要熟悉所吟詠的事物，如在掌中一

<sup>113</sup> 朱良志《作為示現的山川》，《美術大觀》2022年第3期，第28-36頁。

<sup>114</sup> [日] 遍照金剛撰，盧盛江校箋《文鏡秘府論校箋》，北京：中華書局，2019年，第385頁。

般將其內化成心象。正是在這個意義上，我們纔能理解唐代詩歌中的淨土意象是文化長期浸潤的產物，其建立在現實遊寺觀畫的基礎之上，同時由超越一般的真實，成為在內心再造淨土的詩歌實踐。由此，我們纔能理解當元稹詠歎“紅蕖捧化生”<sup>115</sup>時，實以蓮華托載往生的意象投射其所得心象；薛能“水拍銀臺弄化生”<sup>116</sup>以波搖蓮臺的動態，複現《觀經》寶池觀修體驗；“證因池上今生願”（李商隱）將寶池倒影化為現世願力憑證；薛濤“西方采畫迦陵鳥”<sup>117</sup>直接吟詠淨土的妙鳥。這些詩句以可觸可感的物象（紅蕖、銀波、池影、飛鳥），將抽象佛理轉化為具身化的心靈聖地圖繪。

## 四、作為個案的白居易

### （一）白居易的淨土實踐

正如前文所示，白居易也有多首遊寺詩涉及淨土的內容。而他白居易(772-846)作為中唐文人典範，其與佛教關係密切，晚年尤以淨土宗為精神歸宿。從貶謫江州到退居洛陽，其淨土思想可以分成兩個時期。貶謫江州期間，白居易頻繁遊歷廬山，尤以東林寺為核心。東林寺作為慧遠法師結“白蓮社”的淨土祖庭，激發白居易對清淨境界的嚮往。

白居易在《春憶二林寺舊遊》《草堂記》中多次提及慧遠與“十八賢”，自比“最慚僧社題橋處，十八人名空一人”，<sup>118</sup>表達

<sup>115</sup> 《全唐詩》卷四四〇，第4514頁。

<sup>116</sup> 《全唐詩》卷五六一，第6520頁。

<sup>117</sup> 《全唐詩》卷三四〇，第3464頁。

<sup>118</sup> 《白居易文集校註》，第1509頁。

對白蓮社共修淨土的欽慕，甚至以“置草堂”仿效前人隱修（“永、遠、宗、雷輩十八人，同入此山，老死不返”），<sup>119</sup>將草堂視為“心泰身寧”的淨土縮影（《重題》）。隨著衰老與疾病困擾（“中風痺之疾”），白居易逐漸疏離禪宗“頓悟”的玄虛，轉而擁抱淨土宗“他力救度”的簡易法門。其《念佛偈》直言：“何以度心眼，一聲阿彌陀”，體現對善導大師“稱名念佛”理念的踐行，契合淨土“安心、起行、作業”的修持體系。<sup>120</sup>

白居易晚年傾俸繪製《西方幀記》（按《阿彌陀經》《無量壽經》所繪淨土變相），發願“離苦得樂，上品往生”：

當衰暮之歲，中風痺之疾，乃捨俸錢三萬，命工人杜宗敬按《阿彌陀》、《無量壽》二經，畫西方世界一部，高九尺（約2.7米），廣丈有三尺（約0.9米）。彌陀尊佛坐中央，觀音、勢至二大士侍左右。天人瞻仰，眷屬圍繞。樓臺妓樂，水樹花鳥，七寶嚴飾，五彩彰施。爛爛煌煌，功德成就。弟子居易焚香稽首，跪於佛前，起慈悲心，發弘誓願。願此功德回施一切眾生，一切眾生有如我老者，如我病者，願皆離苦得樂，斷惡修善。不越南部，便睹西方。白毫大光，應念來感。青蓮上品，隨願往生。從見在身，盡未來際，常得親近而供養也。欲重宣此願，而偈讚云：極樂世界清淨土，無諸惡道及眾苦。願如老身病苦者，同生無量壽佛所。<sup>121</sup>

<sup>119</sup> 《白居易文集校註》，第255頁。

<sup>120</sup> 徐洪興《中晚唐的士大夫與淨土宗——以白居易為例》，《佛學研究》2010年第1期，第65-67頁。

<sup>121</sup> 《白居易文集校註》，第2008頁。

佛教文獻對白居易供奉淨土像的內容多有記載。<sup>122</sup> 白居易曾參與如蘇州重玄寺刊石壁經等活動，<sup>123</sup> 為其撰碑。他還在杭州時助沙門惠皎於西湖孤山鑄石壁法華經。<sup>124</sup> 這些都表明他早期對佛教的關注較多體現在對寺廟、佛經等佛教相關物質載體和場所的接觸與支持上，通過觀看寺觀建築、參與經石刊刻等活動來表達對佛教的興趣和一定程度的信仰。他與多位禪師交往，如向凝禪師問心要得八言並廣為之偈；與惟寬禪師探討禪法；拜訪烏窠和尚請教佛法大意等。<sup>125</sup> 但這些更多是停留在思想交流和對佛法義理的探討層面，尚未形成較為固定的修行儀軌實踐。

像讚類文本的為我們展現了不同於寺院公共空間觀畫遊寺進而創作的路徑，而是轉向私人空間的淨土圖像崇拜。白居易捨俸錢三萬命工人按經作畫，繪製西方世界圖。此行為是一種物質供養，與之前單純的觀看寺觀不同，這是他主動以自己的財力和行動，按照佛教經典的描述來創造一個具體的、供自己和他人觀想與禮拜的對象，是將佛教信仰具象化、實踐化的表現。

他不僅繪製了圖像，還在佛前焚香稽首，跪下發弘誓願，願此功德回施一切眾生，希望眾生如自己般的老者、病者能離苦得

<sup>122</sup> 《佛祖統紀》卷五三，《大正藏》編號 2035，《大正藏》第 49 冊，第 469 頁中欄第 21-24 行；《釋氏稽古略》卷三，《大正藏》編號 2037，第 49 冊，第 838 頁中欄第 22 行至下欄第 21 行；《往生集》卷二，《大正藏》編號 2072，第 49 冊，第 141 頁上欄第 2-12 行；《淨土全書》卷二，《卍續藏經》（臺北：新文豐出版公司，1968-1970），編號 1176，第 62 冊，第 172 頁下欄第 23 行至第 173 頁上欄第 21 行（此書還記載了與白居易有關的一則神異故事）；《禮念彌陀道場懺法》卷三，《續藏經》編號 1467，第 74 冊，第 89 頁中欄第 19-24 行；《樂邦文類》卷二，《大正藏》編號 1969A，第 47 冊，第 180 頁上欄第 3-11 行。

<sup>123</sup> 《佛祖歷代通載》卷一六，《大正藏》編號 2026，第 49 冊，第 631 頁中欄第 26 行至第 632 頁上欄第 1 行。

<sup>124</sup> 《佛祖統紀》卷四二，《大正藏》編號 2035，第 49 冊，第 384 頁中欄第 27-28 行。

<sup>125</sup> 《佛法金湯編》卷九，《續藏經》編號第 1628，第 87 冊，第 408 頁下欄第 23 行至第 409 頁中欄第 6 行。

樂等。並且在日常中，他也會念佛，如“有怖厄苦惱開口發聲，必先念阿彌陀佛”。這種精神上的持誦和在佛前發願，與物質上的供養（畫西方世界圖）相結合，形成了一套較為完整的修行儀軌。這與早期祇是參觀寺廟、與禪師交流等行為相比，更具有儀式感和規範性，是一種典型的信徒式儀軌實踐，表明他的佛教信仰更加深入和具體，從較為寬泛的關注和興趣轉向了有明確行為規範和目標的實踐修行。

## （二）唐代文人的西方淨土變讚

現存唐代 60 多首佛事類讚文中，關於西方淨土信仰的有 42 篇，其中畫、繡像讚共 28 篇，還有 14 篇與阿彌陀佛有關的造像記、造像銘。他們大多有序文，採用長序加偈讚的模式，三言、四言、五言不等，形式散韻皆有，形式多樣。<sup>126</sup> 這類作品涉及 11 位詩人，蘇頌（670-727）、丘悅（生卒年不詳，約活躍於 690-750）、皇甫惟明（生卒年不詳，約活躍於 700-747）、王維（701-761）、李白（701-762）、任華（生卒年不詳，約活躍於 710-780）、於邵（713-793）、梁肅（753-793）、權德輿（759-818）、白居易（772-846）以及穆員（774-823）。<sup>127</sup> 可見善導大師（613-681）繪製淨土圖像，文人遊寺寫詩，經歷了一段時間後纔產生了像讚類的文本。

唐代文人請人繪製西方淨土變相，其直接靈感源於寺院中的淨土藝術。白居易在《畫西方幀記》中明確其畫作是“按《阿彌陀》、《無量壽》二經”繪製，這直接模仿了淨土寺院壁畫 / 變相的創作規範。王維《給事中竇紹為亡弟故駙馬都尉於孝義寺浮圖

<sup>126</sup> 馬小方《西方淨土信仰與唐人創作研究》，第 103-113 頁。

<sup>127</sup> 根據馬小方研究整理，見馬小芳《西方淨土信仰與唐人創作研究》，第 109-111 頁。

畫西方阿彌陀變讚(並序)》明顯可以看出其像讚圖像來源是“孝義寺浮圖”，<sup>128</sup> 這清晰地印證了淨土寺院(尤其是兩京著名淨土道場)的壁畫與造像，是文人最初接觸和理解“西方變”的視覺原型與宗教範本。

寺院作為公共宗教空間，其宏大莊嚴的淨土變相，為文人提供了最直觀的淨土境界呈現。文人早期的遊寺詩中對淨土圖像的描繪(如“金地”、“蓮池”、“樓閣”)，更多體現為一種文人式審美共鳴，側重於藝術與意境的欣賞。而且這類意象和道教仙境意象多有重疊之處。

以白居易此文典型代表的淨土像讚代表其信仰的深化與轉向：因“衰暮之歲，中風痺之疾”直面生死，激發強烈的宗教需求；“捨俸錢三萬”鉅資定制畫作，核心目的是積累功德(“功德成就”)；畫成後“焚香稽首，跪於佛前”發願，並將功德“回施一切眾生”，包含完整的供養、禮拜、發願、回向程式，實現了從“審美共鳴”向“信徒式儀軌實踐”的根本轉變。這種信仰的深化促使文人不再滿足於在寺院“觀看”淨土變，而是希望擁有並供奉屬於自己的淨土聖像，以獲得更直接、私密的信仰依託和功德保障。

寺院壁畫是固定且不可移動的。白居易定制的是“高九尺，廣丈有三尺”的獨立畫幅(幀畫)，王維所讚孝義寺圖像雖可能繪於浮圖，但更多文人供養的可能是更小的便於攜帶的幀畫或繡像。

這種媒介從固定壁畫向便攜幀畫/繡像的轉變意義重大：它實現了神聖空間的“私有化”(可將淨土聖境請入私宅佛堂或隨身攜帶)，製作的“個性化”(可按財力意願定制)，以及傳播

---

<sup>128</sup> [唐]王維撰，陳鐵民校註《王維集校註》，北京：中華書局，1997年，第989-998頁。

的“便利化”(易於複製流轉)。讚美這些移動的淨土圖像,就形成了“淨土變讚”(或“畫讚”、“像讚”)。這類像讚語言優美,文采斐然,以高度精煉、文學化的文句重述畫面內容與淨土經義,再現淨土勝境,結尾必申明供養功德、回向眾生及往生之願。這些變贊不僅是圖像的說明和闡釋,通過文學的力量將視覺圖像的神聖內涵再次昇華和固化。

文人深厚的淨土信仰需求(尤其面對疾病死亡時),是推動淨土圖像從寺院公共壁畫走向私人便攜幀畫/繡像的根本動力。幀畫/繡像的出現,使得淨土聖境的象徵與加持力得以突破寺院牆壁的限制,進入私人空間或隨身攜帶,實現了神聖空間的“個人化”與信仰實踐的“日常化”。與此同時,“淨土變讚”文體的繁榮,特別是三言、四言、五言等多種形式對淨土勝境的精煉重述和儀式化表達(發願、回向),為這些移動圖像賦予了深度的文學闡釋與宗教儀軌感。

文字(讚文)與圖像(幀畫)相互輝映,共同構建了一個可誦、可觀、可思的完整信仰實踐體系。因此,文人繪製供養私人淨土變相,是受寺院淨土藝術啟蒙後信仰深化的主動實踐;而幀畫/繡像的興起與“變讚”文體的盛行,則體現了淨土信仰借助移動媒介與文學力量,突破空間限制,實現個體化、日常化與儀式化,最終完成從公共空間朝聖式的體驗轉向個人修行儀式的內在部分,而淨土圖像在其中扮演著關鍵角色。

## 五、結語

兩京寺院的淨土壁畫雖因善導大師的弘法而規模顯著擴大,但其興盛本質上是政治力量與宗教實踐交織的產物。《歷代名畫記》與《寺塔記》的記載表明,長安與洛陽的淨土圖像呈現出鮮

明的地域差異：長安的淨土圖與專修淨土的道場緊密關聯，且從高宗至玄宗時期，皆有皇室成員作為背後推手；而東京洛陽的營造核心，則集中於武則天（及其女太平公主）、韋后（及其女安樂公主）兩代人主導的東都核心寺院。值得注意的是，政治成敗直接影響了圖像的歷史敘事——武則天的淨土實踐因其政治成功而在唐代文獻中可見度高，而安樂公主的百寶香爐（鑲嵌淨土場景）作為其失勢後的政治遺跡，被納入批判其“奢僭逾制”的官方話語體系，凸顯了宗教藝術被政治敘事工具化的現象。

遊寺詩作為重要旁證，揭示了淨土壁畫可能不限於兩京，已向更廣闊地域擴散。詩文中對“金地”“蓮池”，各類瑞鳥等意象的反復書寫，表明在善導之後淨土信仰持續傳播的背景下，各地寺院的淨土圖像創作與地方宗派並行不悖，形成多元共存的宗教藝術生態。更為重要的是，詩人通過虛實相生的藝術手法，將物質性的壁畫轉化為詩歌中的神聖意象，使遊覽寺院的行為本身被賦予朝聖淨土神聖空間的超越性體驗。這種文本轉化，既是對實存壁畫的回應，亦在精神層面重構了淨土信仰的實踐路徑。

以白居易《繡西方幀讚》為代表的“淨土像讚”文本，標誌著淨土圖像實踐的功能性深化。此類文本聚焦個人為往生淨土而訂制小型絹畫、繡像的行為，揭示出淨土藝術從公共寺院壁畫向私人修行媒介的關鍵轉變。信徒通過供養私室佛幀、書寫像讚發願，將公共性的宗教視覺資源轉化為個體冥想的依託，實現淨土修行目的。這一轉變不僅體現了淨土信仰的普及深入至日常生活，更從私人實踐維度為理解淨土宗的社會滲透機制提供了新視角——其影響力擴展既是政治推動與寺院空間傳播的結果，亦依賴於個體通過圖像媒介對信仰的精神內化。