

藏传佛教造像量度经

康 · 格桑益希

提 要：藏传佛教美术发展历史悠久、源远流长，它不仅有独自发祥孕育，发展演绎，成形定性的清晰脉络和事物迹象，并以其自成体系的精湛技艺及其造型经典理论，从一个侧面构建着中华民族美术、尤其是东方美术的典型实体。藏传佛教造像的庄严妙好，基本上依赖于其严格的型制量度经典的延续承传，故“三经一疏”经典是使藏传佛教美术乃至藏民族传统美术的民族性、宗教性、地域性、历史性、审美性得以确立的重要因素。也是使藏族绘画、雕塑、建筑、书法、工艺美术诸方面构成实体性文化层、艺术高度和有机组成部分的基本法度。本文就藏传佛教美术造型量度的纲领性理论经典“三经一疏”：即《佛说造像量度经》、《造像量度经》、《画相》和《佛说造像量度经疏》的量度法则作了简要论述。

康 · 格桑益希，四川大学艺术学院教授、国家一级美术师、硕士生导师。

主题词：藏传佛教 造像量度 发展源流

藏传佛教美术在绘画、雕塑、建筑、书法、工艺美术诸方面具有丰富而厚实作品，更有精彩、优秀的美术理论经典、美术工巧、美术材料及绘制器具。有蕴藏在经典、工巧、材具中的藏族美术特征。从而，直接具体的构成了藏传佛教美术实体的文化层和艺术高度。经典、工巧、材具不仅是藏族美术的有机组成部分，更是其民族性、地域性得以确立的要素，经典有美术理论的认识价值，典籍对美术技法、用具、材料更是作了充分详实的记载和讲述。

“三经一疏”、“工巧明”是藏族美术理论经典的代表作。同时，各时期、各地方美术大师们在实践中获得的美术理论性经验、技法要领和绝活，对工具材料别开生面的应用和恰到好处的把握，都成了藏族美术、藏传佛教美术中述而不著或密而不宣的经典性精华。其潜在的意义历来被人们所重视。

经典中包容了理论、认识、技法、工巧、材具特性及技法运用。材具使用又总是在理论性经典的规范下确定的。予美术主要概念之外，诸如营造、书写、音律、占相等的技法、材具一脉相

承，而又有质的区别，与藏族美术、藏传佛教美术意义之外的技法，诸如水墨画、西方油画等技法、材具有鲜明的不同而又同具造型艺术、视觉审美上的共同本质。材具在使技法充分施展上，不仅是其物质基础，更有艺术上的依托，技法是活运材具的基本劳作，更是美化材具性能的艺术行为。其间的关系的自然更多上一层微妙。而这种微妙，正是藏族美术在手段和物表上实现民族特色的关键所在，与其经典共同构成了立足之势和三开之相。

藏传佛教美术理论经典中，“三经一疏”作为美术的基础纲领，超越着佛教造像的范畴，更超越了造像量度的意义，以一种明文规范的面貌位居美术经典的首席，并提高了一系列美术著作论述的学术性，在佛造像以外的广泛美术领域中，尤其是在人物造型上，起着积极的规范性作用，而被视为藏族美术的理论经典。

“三经一疏”是现代学者对古代译入的佛教三部造像典籍及后人注疏的经典总称。分别指《佛说造像量度经》、《造像量度经》、《画相》和《佛说造像量度经疏》。

一、《佛说造像量度经》

《佛说造像量度经》，又称《佛身影像量相》，全称《佛像加尼枸卢树纵广相称十卡度量》，亦译作《造像度量经》、《舍利佛问经》等。载北京版《藏文大藏经·丹珠尔·经疏部》第318页《方技区恭部》第123函上至函上七，全文用诗体韵文写成，共172句，全文如下：

译文：

向如尼枸卢树纵广相称十卡度量的离欲世尊顶礼！当我闻此言时，佛世尊住在园林。那时正是世尊在兜率天给佛母讲法，舍利子问世尊：“世尊佛离世后如何塑造形象？”世尊赐言道：“舍利子啊，我会离世吗？当我入灭之时，为了祭祀和供奉，可造如尼枸卢树般的形象。听吧！其肢体、支分、部分、宽、长、节、一切大种的顶髻等量度是这样的：

佛以自己的手指为量度，一百二十余指为身长。顶髻四指，肉髻根至发际四指；发际至颈下十二指余。将面部划作三分，各是口、额和鼻，相距四指多。前颈二指，横宽正四指。下唇长二指，下面为一指，中央呈瓶状纹。嘴角有一指之说。智者的口长正四指。无论何人之牙齿，满口为四十颗。上唇长一指半，厚亦与长同，它的上面也如此，指宽三分之一为佳。鼻子宽二指，高一指半；鼻孔半指，呈圆形；鼻腔要匀称，中间宽半指。两眼间相距二指；两眼长四指，宽三指；两眼中央的眼珠占眼的三分之一，划眼作五分占四指，把它划为三段，眼高为一指的四分之一；眼廓三指，形似莲花。两眉间相距一指半，眉道高，眉长四指。眼与耳梢一样平。两耳宽二指，两孔耳洞半指，高一指；耳屏半指；耳轮宽四分之一指；内耳宽二指半；耳垂和发际，尽量画美丽。脑门三指。从一耳到另一耳十八指；两耳之间的背后十四指。头围三十二指。耳长四指。颈宽八指，周长二十四指。从颈项至肩膀，又称肩膊，十二指长。口之量度四指，亦表手之度，总共二十指。如此前臂十六指，手颈围长也一样，自手腕至指尖十二指；掌心长七指，宽五指；掌心印呈螺和轮、莲花、钩子纹；手相之形象，塑造要别致；中指长五指，比其短半指是食

指，无名指比食指短半指，小拇指比无名指短半指；指头分三节，各指头半节等于其批头的指甲长；手腕以上四指处是大拇指，其粗也如此，分两节，半节为拇指甲长；从大拇指到食指，相距三指；自手腕至小拇指长五指。自颈至心口间，从心口到肚脐，和两乳房之间，都是相距十二指半。从两乳房以上至胳膊窝六指。胸膛宽二十五指；胸围五十六指。自乳房至肚脐间，只有十六指。圆而深的脐眼一指；自脐眼中间绕一周是四十指整。髌骨宽仅十八指。肚脐、阳具近旁十二指半。后腔一半处至睾丸四指。大腿粗三十二指，长二十五指，它的中间粗十六指。自踝骨一半十二指，踝骨末端二指。腿后跟四指，造作三指；两脚一、二指，脚面高一指；五根脚趾各两个骨节，各骨节的一半是趾甲；足拇中粗五指，长三指，总而言之拇趾是这样；足二趾长亦如此，将它分作十六分，其它足趾依次短八分之一；诸脚趾高一指，高于足拇趾一指半的脚面，犹如龟背隆起丰满，两脚造型均匀不凹，呈轮、白螺和吉祥结等美纹。如此遍智的足应大加赞美。

二、《造像量度经》

《造像量度经》，全称《开示佛像纵广平等如无节树相制名称经》、又称《佛像如尼枸卢树纵广相称十柞度量经》，全书共分三部分：

(一) 经序，为后人所作经序，有清和硕庄亲王爱月居士，灌顶普善广慈大国师章嘉呼图克图，比丘定光界珠，楚黄嗣组沙门明鼎、慈善比丘本诚等，以及工布查布所撰写的序，在这部分经序里，大家从各自角度，阐述了佛教造像的历史沿革，功能，造像量度经的重要意义，正如工布查布在其《造象量度经》引里讲的，“盖具几分之准量，则凝住几分之神气，有神气之力，以能引彼之爱敬心，固以其爱敬之轻重”。“此岂工人之所易任者乎，然则尺寸量度之为要务也明矣。”

(二) 造像量度经正文，是讲述佛、菩萨、诸天神、大圣、罗汉和人等身像的论著，全文共分六部分，即：“十卡量度像相”，是专讲佛陀、大梵天、天母等身像尺度的；“九卡量度相”是

专讲大圣、罗汉、佛母等神形象的尺度和技法的；“八卡量度像相”是专讲以威怒为特征的各种护法神形象的尺度和技法的；“七卡量度像相”是专讲金刚力士等威严形象的尺度和技法的；“六卡量度像相”是专讲吉祥王菩萨一尊及侏儒类身像尺度的技法的。

造像尺度，藏语称“提康”，即“线房”之意。无论是站像或是坐像，也无论是善相神还是怒相像神，或是界于善怒相之间的神灵，所有的造像都有严格的造像尺度要求。

藏传佛教绘画的比例尺度按《造像量度经解》载，其基本单位有麦、足、指、桡（柞）、肘、寻六种。有大、中、小之别。一麦分为一小分，二麦为一足（十分），四足为一指（畅），十二指为一柞（大分），二柞为一肘，四肘为一寻，即一度。一寻也就是手展开二臂之距离，这距离与身高相等，谓之“横竖相等，是福德之相貌。”即说佛的身像是“横竖相等”的比例尺度。为自己的一寻之分量，即十杰共一百二十指，向庶人身像为九十六指，竖八十四指，谓之“纵广不等，不是量度之像。”这是最基本的准则。但常用的量度是“指”、“柞”二种。“指”是中指的宽度，“柞”是指大姆指与中指张开之间的距离。一旦掌握了这两个基本度量单位，画工即可以在任何大小的画布上，以自己的手为工具进行度量比较，既方便又实用，放大缩小可按比例，随心所欲，自如运用。

1、佛像造像量度

《造像量度经》载：“佛造像是以头部长度的基本度量单位为计量的。”

佛的直立造像比例是：头部肉髻高四指，肉髻根至发际四指，发髻至颈下十二指，颈高四指，颈下至心窝十二指，心窝至肚脐十二指，肚脐至阴藏（耻骨）十二指，胯骨四指，股长二十四指，膝骨四指，胫骨二十四指，脚踵四指。身高合一百二十指。

佛的坐式造像的比例为：心窝以上比例同直立站式佛造型，心窝到肚脐十二指，肚脐到胯骨四指，胯骨至阴藏（耻骨）八指，阴藏至跏趺交会指，跏趺交会至宝坐四指。

佛造像除长度和宽度比例外，还包括面部五

官及四肢的比例，而面部是佛像造像中最重要的部份，经文中规定，面部与两臂，两膝共有五处，此五处皆圆满可爱，这五处经文又用佛教仪轨解译为五轮，此五轮即五体投地，与藏区本土原始宗教苯教世界创立说中之五相——地、水、火、风、空所表内涵同一。

2、菩萨造像量度

菩萨的佛位仅次于佛，菩萨因其“用诸佛道，成就众生故名菩提萨捶”。意谓：持修大乘度，求无上菩萨（觉悟），利益众生，于未来成就佛果修行者，故菩萨造型也是以十柞，一百二十指为量度。

菩萨造像要求以十六岁左右男相为佳，其面如鸟卵，呈“喜悦慈爱状”。菩萨与佛造像不同之处为面、手、足。

面：在佛教中菩萨介于天界，人界，佛人之间，既慎为佛事，又不拒绝尘世色欲，因而同时具有所谓“三身”，即法身、报身、化身，亦称自性身、受用身和变化身。其中受用身又可分自受用身和他受用身；佛虽也具有“三身”，但一次只能显现一身，而菩萨则可同时显现数身。故菩萨造像可绘数面头相。如观音即可有十一面观音相，菩萨造像形式变化最多的就是佛教中的密教，其面有三、六、九、十一数目不等造型。面相神态亦可各异，设色自然亦不相同。

手：菩萨的手足因其变化身，故呈多手多足状，在造像上独具特色。《造像量度经续补》中说：“手足虽多，根全生于躯，其式约略似扇把横轴所揽”。

足：菩萨足部除两足外，尚有多足。其画法是在两股根枢——两足股部边际加线渐广之。至足尖，并以兽皮为瓔珞。两足平立，两跨外除度量为二十四指。

3、天母、佛母、度母造像量度

在佛和菩萨之外因功德修行略次于佛、菩萨、故他们的造像量度也低于佛和菩萨，通身高度为九柞（一百零八指）其比例为：

长度比例：发际三指，面轮至喉十二指，颈部三指，喉至心窝十二指，心窝至肚脐十二指，肚脐至阴藏十二指，股长二十四指，胫骨二十四指，膝盖三指，足趾（脚踵）三指。

宽度比例：心窝平量至两腋各十指（共二十指），两手前臂（肱）各十八指（共三十六指），两臂各十四指（共二十八指），手各十二指（共二十四指）。宽总量度为百零八指，为九柞，与长同。

佛母造型则以十六岁童女为模特儿“坚实不倾”，“精气足”。佛母造型比例唯性器官，略有差别外，余皆基本一致。绘画时面部要求以卵形为准，眼睛长三指，宽半指，似“伏波罗华辨形”。头发高六指，向后倾。在臂梢、胫梢、指尖、腰部均比男相略细，“成窈窕之相”。

4、金刚、明王、护法神造像量度

金刚、明王、护法神造像是藏密佛教造像艺术中最生动的部分，以其忿怒神态具有灭绝世间阴毒、护佑佛道之威慑力量。此类佛像分为二种，一为忿明王；一为现恶相之护法神；但其身量均为八柞九十六指，其长度比例为：面轮至颈部十二指，颈部至心窝十二指，心窝至肚脐十二指，肚脐至阴藏十二指，股长十八指，胫长十八指，发际四指，膝盖四指，足肤（脚趾）四指，宽度比例为，心窝至两腋各十指（共二十指），两手前臂各十四指，臂各十二指，手各十二指，长宽均为九十六指。

忿怒神像脚下的莲座为一柞，即十二指，其中阴毒生灵为八指，明轮一指，莲花三指，若是下无生灵伏现则为日、月轮二指，莲华座十指。

忿怒神像的两脚间距离为三柞，即三十六指，一般姿势为右曲弯，左伸展。以“山临岳发之势最妙”。另忿怒神还必须俱有九势，即身体的三种姿势，“轩举状，壮勇状，威武壮”。语言的三种表现，“大笑、叱咤、可畏”心灵的三种展示“慈悲、浩然、寂然之貌”，忿怒相中和明王相貌经文中规定为“夜刹怒相”。忿怒相中的护法神像则为“罗刹怒相”。

5、吉祥王及侏儒类等特殊型量度

这是藏传佛教造像中最矮的一类侏儒像。

其长度比例为：面轮至心窝十指，心窝至肚脐十指，肚脐至阴藏十指，股长十二指，胫长十二指，膝盖三指，脚重三指。

宽度比例为：胸膛十二指，双手各十二指，两臂十指，两肱八指，长宽度各为七十二指。

《藏传佛教造像量度经》经过近千年的传承实践，对藏传佛教造像和藏族美术绘塑技艺的发展产生了重要而深远的影响，对整体的佛教造型艺术也起到了指导、规范、延续的作用，千年依然的藏族美术、藏传佛教美术以其永恒的魅力，为人类的艺术圣殿留下了丰厚的珍品。

（三）“迎送残旧身像之仪轨”

这是站在佛教立场上，对人物造像的审美要求，提出了具体标准，对所绘制佛像的不合标准者，对断裂残破佛像处理前所应做的宗教仪轨也进行了论述。

《造像量度经》最后一部分还记载有“大仙人埃哲布著《造像量度经》”之句和“堪布达玛达热和译师扎巴坚参译《造像量度经》”之语，可知此经典系翻译之作。据专家推测，这部论著大概产生于印度笈多王朝二世超日王时代，为大仙人埃哲布所著。在《布顿佛教史》及记述《工巧明》部分论著目录时说：《绘画量度经》（画相）和《造像量度经》为阿遮布仙人所著，扎巴坚参译”。该著还说扎巴坚参还译过《和香方法解脱》、《观察人相论海》等经典，并将其名排在布顿大师傅利玛降村之前，可以推论《佛说造像量度经》等应当是在10—12世纪期间被译为藏文的。值得一书的是藏族学者在翻译这些经典时不是逐字逐句照搬或硬翻原作，而是加进了藏地传统绘画造像的实践经验和作者自己的体会，于著中有译，译中有著，故而在量度经典中所采用的计量单位如微尘、发尖、虻子、虱子、青稞、手指、卡等，都已本土化。

三、《画相》

《画相》亦译作《画法论》、《画论》、《梵天定书》、《绘画人体量度论》、《绘画量度经》等，是一部以转轮王为例，讲述天神以及各类世俗人物画像的理论著作，全文分“求画”、“天降”、“供画”、“量度”四部分，讲述了赤隆王那木扎晋图向造物主梵天求画的过程，表达了画像艺术“天降”的宗教观念，讲述画像规范世俗，教化众生的作用和供画的来源。“量度”则详细讲述了以转轮王为主和各类世俗人物身像各部位、各器官的形象、尺度、比例和绘制方法。

四、《佛说造像量度经疏》

《佛说造像量度经疏》，又称《止贡佛所说身影像量译》。是对《佛说造像量度经》的注疏和诠释注解。

清乾隆初年，蕃像学总管、大清内阁蕃蒙释事、蒙古族人，乌朱穆秦部原任公贡布查布通晓满、蒙、藏、汉各种语言文字，精通佛学五明，并随多位著名藏传画师学习绘制佛像及梵塔的量度经典。由于他“悯夫世之造像者离宗失迷，程式靡准，三会成咎，论于极恶，致使如来妙胜来由瞻仰”。同时，因《佛说造像量度经》无汉译本，故汉地寺院在绘制佛像中常出讹误。于是他精心地将该经典译成汉文，《佛说造像量度经》原文简短，内容只限于释迦牟尼佛造像，且译文难明其意。于是贡布查布参考了多种有关佛造像和造型艺术的其它著述，作了一卷对《佛说造像量度经》的诠释注解性的著作，称《佛说造像量度经注疏》，又著了另一卷《造像量度经续补》。工布查布所著《经解注疏》和《经续补》，共包括九方面内容，重点是佛像、菩萨像定为十杰度。还对诸神、菩萨、佛母、明王、护法等手印、标识、立姿、坐姿、颜色等作了具体规定。在《续补》里，特别对菩萨、明王、蔓荼罗造型，佛塔、佛像装藏等作了详细的规定。此外对造像尺寸不标准所遭致的过恶，造像后的开光礼仪，造像之种种功德、装饰内容、方法等都有详细阐述和规定。成为当时最重要的最权威的佛造像典籍，也是以后研究藏传“西天梵像”和藏族美术的重要参考和藏族传统美术论著方面的史迹。

《佛说造像量度经》、《造像量度经》、《画相》和《佛说造像量度经疏》一并收入藏文大藏经中，构成了著名的“三经一疏”整体系列。

“三经一疏”以独特的量度法自成体系，藏族传统绘画中的计算尺寸标准主要有“拓”（柞）、“缩”（指）、“刚巴”（中分）、“乃”（小分）四种大的计算尺度名称。“柞”即一头长或一掌之长，也叫“恰庆、协蔡、胎木”等。“缩”是一指宽，也即拓的十二分之一。又称“恰穷”“恰禅”，“刚巴”是“缩”的四分之一，“乃”是

“刚巴”的二分之一。藏传画师还用人们日常生活中常见的微尘、发尖、虱子、虱子、青稞、手指、卡等作为量度人身各部位、各器官的单位。

“三经一疏”以朴素生动的造像形象论，对人物的神性面貌和性格特征，乃至对佛像的某一部分、器官的形状都有严格的审美要求和标准，并用朴素的语言和生动的比拟进行了论述。如用鸟蛋比喻椭圆的面部，用芝麻比喻上宽下窄之脸。用修竹比喻身材窈窕的人，用龟背隆起状比喻释迦牟尼脚面丰满的造型等。

“三经一疏”对于色彩也有自己别开生面的认识。重物体本身的固有色，并多用平涂法，在论述中以日常生活中常见物品作比喻。给予形象地论述，如：“面庞洁白如明月”，“牙齿洁净珍珠般”等。

藏传佛教艺术品的构思造型和色彩并不是完全可以由画家主观自由选择的，而是宗教教理仪轨所要求的，图像从属于仪轨，正是一种虔诚的宗教行为。

“三经一疏”中的佛造像是藏族美术的重点题材，是绘画、雕塑作品的大综，一定意义上是代表着藏族美术、藏传佛教美术为使佛学理义能有效的落实于造像，藏传佛教造像的庄严妙好，基本上依赖于其型制量度，型制量度的最佳选择虽是在造像实现中获取的，却又是在经典中予以明确和规范的。客观上造像型制量度与佛造像理想要求有所出入，故型制量度必须依于美术和佛学双重意义的经典。经典的造像型制量度就成了另一种美术创作的法则，在一定意义上，类似于美术上关于造型、构成方面的理论，直接、间接的作用于生活题材、现实手法的人物描绘塑造，并能产生积极良好的审美效果。

我国著名美学家王朝闻先生曾对释迦牟尼佛涅槃塑像作过这样的评语，他说：“为什么那一个虚构的释迦涅槃塑像，既不把他的神气塑成死人，也不把他塑成酣睡者，而要塑成那么安详的样子呢？看来这些为宗教服务的雕塑，也是着眼于艺术思想作用的。这种虚构的具体性，显然和它的创作者对于所谓的特殊的了解有关，对于信徒的反映的估计预见有关。”王朝闻先生对释迦涅槃塑像的这段评语，道破了佛教艺术的真谛，

也就是说佛教艺术是为人服务的。神学本质上又是人学，佛教艺术并不是神的意志的表现，而是人的思想感情的反映，这是佛教艺术具有打动人的艺术魅力的根本原因，也正是我们鉴赏佛教艺术的出发点。

附三十二相：

梵文系指古代印度佛教徒美化和神化释迦牟尼佛身像的 32 种奇特长相，也是佛陀造型的标准和佛身观想的对象。尚有“三十二大人相”、“三十二大丈夫相”、“三十二大士相”和“四八相”等不同称呼，与“八十种随行好”合称为“相好”。相好，是古代印度民俗信仰和观相术的结晶，古代印度人认为凡有大作为者必有与众不同的奇特相貌。据说，释迦牟尼佛的 32 种非凡相貌系释迦牟尼出生不久，由其父净饭王所访仙人阿私陀观相后指出的。

据《方广大庄严经》和《大智度论》，此三十二相为：一者顶有肉髻；二者螺发右旋，其色青紺；三者额广平正；四者眉间毫相，白如珂雪；五者睫如牛王；六者目紺青色；七者有四十齿，齐而光洁；八者齿密而不疏；九者齿白如军图花；十者梵音声；十一味中得上味；十二舌软薄；十三颊如狮子；十四两肩圆满；十五身量七肘；十六前分如狮子王臆；十七四牙皎白；十八肌肤柔软细滑，紫磨金色；十九身体直正；二十垂手过膝；二十一身分圆满如尼拘落陀树；二十二一毛孔皆生一毛；二十三身毛右旋上靡；二十四阴藏隐密；二十五髀膝长；二十六惴如鹿王；二十七足跟圆正，足指纤长；二十八足趺隆起；二十九手足柔软细滑；三十手指皆网鞞；三十一手足掌中各有轮相，鞞辘圆备，千辐具足，光明照耀；三十二足不平正，周遍案地。

附八十种随行好：

藏文译自梵文 AS Ttyanuvyan - Djamani 系指古代印度佛教徒对释迦牟尼造型的标准和佛身

观想的对像。又有“八十种好”、“八十种微妙好”和“八十种小相”等不同译法，通常与“三十二相”合称为“相好”。

据《大般若经》卷三百八十一和《大乘义章》卷二十，此八十种随行好为：1、未见顶相；2、鼻高不见孔；3、眉如初月；4、耳轮垂魂；5、身坚实如天力士；6、骨际如勾锁；7、身一时回旋如象王；8、行时，足去地四寸而现印文；9、爪如赤铜色，薄而润泽；10、膝骨坚而圆好；11、身清洁；12、容仪满足；13、身不曲；14、指圆而纤细；15、指文藏覆；16、脉深不现；17、踝不现；18、身润泽；19 身自持不逶迤；20、身满足；21、容仪满足；22、容仪备足；23、住处安无能动者；24、威震一切；25、一切众生见而乐之；26、面不长大；27、正容貌而色不挠；28、面具满足；29、

唇如频婆果之色；30、言音深远；31、脐深而圆好；32、毛发右旋；33、手足满足；34、手足如意；35、手纹明直；36、手纹长；37、手纹不断；38、一切恶心之众生，见者和悦；39、面广而殊好；40、面净满如月；41、随众生之意和悦与语；42、自毛孔出香气；43、自口出无上香；44、仪容如狮子；45、进止如象王；46、行相如鹤王；47、头如摩陀那果；48、一切之声分具足；49、四牙白利；50、舌色赤；51、舌薄；52、毛红色；53、毛软净；54、眼广长；55、死门之相具；56、手足赤白，如莲花之色；57、脐不出；58、腹不现；59、细腹；60、身不倾动；61、身持重；62、其身大；63、身长；64、手足软净滑泽；65、四边之光长一丈；66、光照身而行；67、等视众生；68、不轻众生；69、随众生之音声，不增不减；70、说法不着；71、随众生之语言而说法；72、发音应众声；73、次第以因缘说法；74、一切众生观相不能尽；75、观不厌足；76、发长好；77、发不乱；78、发旋好；79、发色如青珠；80、手足为有德之相。

(责任编辑： 邑)

ABSTRACTS IN ENGLISH

(Translated by Gu Feng)

History of Daoist Ritual in the Pre - Tang Dynasties

L üPengzhi

The essay completely outlines the historical process of Daoist ritual in the pre - Tang Dynasties on the basis of extensive use and analysis of the first hand materials. The process is basically unfolded through three ritual traditions , namely the Tianshi Daoist ritual , Fangshi ritual and Lingbao ritual. Before the 5th century , Tianshi Daoist ritual and the south Fangshi ritual were developed separately , and had contacts and mutual influence in East Jin. Since the 5th century , Lingbao ritual , which blended with the south Fangshi tradition , Tianshi Daoism and Buddhism , had risen up and become more developed through Lu Xiujing's reform. New and old Daoist traditions drew lessons from or imitated the Lingbao ritual , and showed a trend towards the Lingbao ritual. There were originally clear distinctions between the north and south Daoist rituals. In the late North Dynasty , however , the north Daoism almost adopted the south Daoist ritual with much Lingbao feature , and then the north and south Daoisms reached a fundamental consensus.

Study on Zhikong Heshang Chan Yaolu

Duan Yuming

Zhikong heshang chan yaolu is also referred to as *Zhikong zhizhi* , and abbreviated as *Zhiyao lu* , which is a book edited by Zhikong's students regarding his thoughts , and includes two parts , *Fozu chuanxin xitian zongpai zhiyao* and *Dunru wusheng da jietuo famen zhiyao*. This essay illustrates that Zhikong Chan is a reproduction of the Chinese Chan , regardless of its thought or form. Although Zhikong is from India , when he appears as a face of " Chan master " , he is already a very Chinese bonze.

Development of Jiangxi Quanzhen Daoism during the Song , Yuan , Ming and Qing Dynasties

Chen Jinfeng

During the Song , Yuan , Ming and Qing Dynasties , with the development and transmission of Quanzhen Daoism in the south of the Yangzi River , Jiangxi gradually became an active region of Quanzhen Daoism. Due to the influence of the area , local religion and culture , Jiangxi Quanzhen Daoism presented the following features : more difficult development and transmission with greater contribution than other areas , deep contact and blend with Zhengyi Daoism , construction of inner alchemy theory. Jiangxi Quanzhen Daoism occupies an important position in the history of Quanzhen Daoism.

Sutra of Statue Making in Tibetan Buddhism

Gesang Yixi

The Tibetan Buddhist art has a long history , in which it not only embraces unique origin and feature , but also perfect skills and classical theory about statue making. The present paper will discuss how to measure and make statue through the following sutras : *Fo shuo zangxiang liangdu jing* , *Zaoxiang liangdu jing* , *Hua xiang* and *Fo shuo zaoxiang liangdu jing shu*.