徐建融編著

菩薩造像



菩萨造像

编者　徐建融

装帧设计　杨利禄　责任编辑　薛建华

上海人民美术出版社出版发行

（上海长乐路 672 弄 33 号）

全国新华书店经销　上海市印刷三厂印刷

开本 787×1092　1/16　印张 21

1998 年 3 月第 1 版　1998 年 3 月第 1 次印刷

印数：0001－6000

ISNB7-5322-1918-6/J・1803

定价 64.00 元



徐建融編著

菩薩造像

上海人民美術出版社

策劃　薛建華
著文　徐建融
編圖　徐建融
攝影　丁國興
技術編輯　陸堯春
封面設計　楊利祿

原书缺页

原书缺页

目録

上求菩提　下化有情 7

一　從曹衣出水到秀骨清像——魏晉南北朝的菩薩造像 11

❶ 西域風情——龜茲石窟的菩薩造像賞析 38

❷ 受命於危難之際——魏晉南北朝的幾尊彌勒菩薩像賞析 48

❸ 給石頭以思想——魏晉南北朝的幾尊思惟菩薩像賞析 65

❹ 濃鬱的世俗風情——麥積山石窟的北朝菩薩塑像賞析 77

二　美和愛的形象　福與樂的交響——隋唐五代的菩薩造像 103

❶ 東方的維納斯——敦煌莫高窟194窟左脅侍菩薩像賞析 186

❷ 最神仙福分——敦煌莫高窟經變畫中的菩薩羣像賞析 188

❸ 智慧廣大　行願精深——唐代的三組文殊變、普賢變畫像賞析 194

❹ 從清談到俗講——敦煌莫高窟103窟文殊菩薩像賞析 203

❺ 智慧光華應圓融——敦煌莫高窟196窟大勢至菩薩畫像賞析 205

❻ 整衣香滿路　移步襪生塵——敦煌莫高窟401窟供養菩薩像賞析 210

❼ 形雖殘　神不廢——唐代的兩尊殘損菩薩像賞析 214

❽ 卷上珠簾總不如——唐供養菩薩石雕像賞析 219

三　面嚮庶民——宋遼金的菩薩造像 221

❶ 唐塑遺風——遼代華嚴寺菩薩塑像賞析 241

❷ 道釋合流　神人同行——西夏榆林窟文殊變、普賢變畫像賞析 247

❸ 不施丹青　光彩照人——高文進文殊、普賢菩薩版畫像賞析 250

❹ 樸實無華——宋代的兩尊菩薩木雕像賞析 253

❺ 愁眉斂翠春煙薄——安岳石刻菩薩造像賞析 259

❻ 清真婉約——大足石窟菩薩造像賞析 263

❼ 安忍不動　靜慮深密——宋地藏菩薩坐像賞析 276

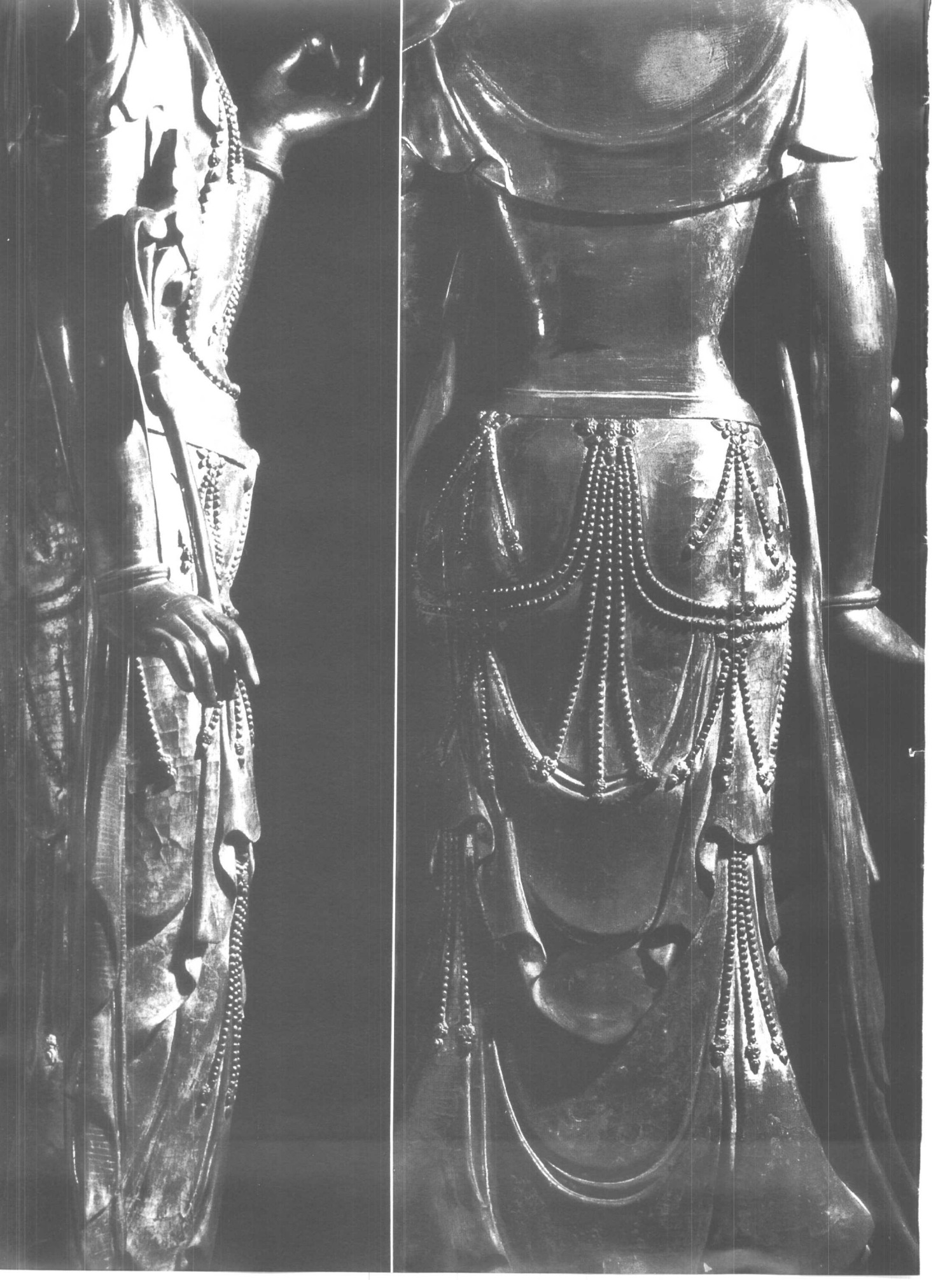
四　協音比律　移風易俗——元明清的菩薩造像(上) 277

❶ 搭起蒲衣　不露全體——元雪澗《草衣文珠圖軸》賞析 300

❷ 浪漫洪流——明觀音堂菩薩羣像彩塑賞析 303

五　嫵媚奇異　令得歡喜——元明清的菩薩造像(下) 311

後記



上求菩提　下化有情

菩薩，係梵文"菩提薩埵"的音譯，意譯爲"覺有情"，亦即"上求菩提(覺悟)，下化有情(衆生)"的人，或譯爲"大士"，即"發大心的人"。原爲釋迦牟尼修行尚未成佛時的稱號，後廣泛用於對大乘思想實行者的稱呼，其果位僅次於佛陀。

一般的菩薩，多爲佛陀的脅侍，如觀音菩薩和大勢至菩薩爲阿彌陀佛的左右脅侍，合稱"西方三聖"；文殊菩薩和普賢菩薩爲釋迦牟尼佛的左右脅侍，合稱"華嚴三聖"。此外，各種名目的脅侍菩薩還有許多，如東方藥師琉璃佛的左右脅侍爲日光菩薩和月光菩薩，合稱"東方三聖"等等，影響均不如觀音、大勢至、文殊、普賢四位菩薩；另有侍從菩薩、供養菩薩等，地位就更低了。

由於佛陀作爲至高無上的覺悟者和教化主，其地位高高在上，對於衆生來說，不免高不可攀，而菩薩則以其"上求菩提，下化有情"的特殊身份，更便於與衆生發生直接的聯繫，以大慈大悲救苦救難。因此，從唐代以後，佛陀日漸成爲一種信仰的理想偶像，而菩薩則以其更具實踐意義的教化力量，贏得了越來越多信徒的獨立信仰。尤其是上述四位菩薩中的觀音、文殊、普賢和另一位地藏菩薩，在中國更取得了各自的道場，後世稱爲中國佛教的"四大菩薩"，其教化的力量，就遠非僅僅作爲佛陀的脅侍所能比擬了。四大菩薩中，又以觀音菩薩的信仰最爲廣泛，所以單獨闢爲專卷，具體不在本卷中介紹。至於其他各大菩薩，簡略介紹如下：

大勢至菩薩，係梵文意譯，一譯得大勢，簡稱勢至。作爲阿彌陀佛的右脅侍，佛經上說他能以智慧光遍照一切，使衆生得無上力而脱離地獄、餓鬼、畜生"三惡趣"的苦途。

文殊菩薩，係梵文音譯文殊師利的略稱，意譯妙吉祥或妙德，作爲釋迦牟尼的左脅侍，以智慧著稱。其道場在山西省五台山。

普賢菩薩，係梵文意譯，一譯遍吉，作爲釋迦牟尼的右脅侍，專司理德，以行願著稱。其道場在四川省峨眉山。

地藏菩薩，係梵文意譯，佛經上說他在釋迦寂滅後、彌勒出現前，現身六道，救度天上、人間以至地獄一切衆生，立誓"地獄未空，誓不成佛，衆生渡盡，方證菩提"，其心志"安忍不動如大地"，其善根"靜慮深密如地藏"，故稱地藏。相傳唐代時新羅國有一位王子出家，名金喬覺，後駐錫安徽九華山，受到當地長者閔公的供養，後人遂稱金爲地藏菩薩，而九華山也成了地藏菩薩的道場。

菩薩造像雖有一定的量度標準，但相比於佛陀，允許藝術家自由發揮的餘地較大，所以，在表現上也更爲生動、優美。其基本的特徵，是身材修長豐滿，作婀娜的三道彎式，薄衣透體或袒肩露臂，身上披天衣瓔珞，

手、足、項上飾珠鈿環珮，面容嫵媚姣好，表情含蓄温柔，柳眉鳳目，櫻唇瑤鼻，頭戴寶冠或綴盛飾，圓光籠罩，但無身光，説明其所達到的覺悟果位低於佛陀。但對於某些大菩薩，也有加身光的，或出於對菩薩的格外敬重之意，或出於藝術上形式美感的考慮。一般的菩薩形象，多表現爲女性化的傾向，年齡有大有小，小者豆蔻花季，嫋嫋婷婷，大者可到中年，嫻淑端静，多數則爲青春少女，活潑亮麗。

原來，根據佛經的教義，菩薩的形象既有善女子相，更多善男子相。但因其原型爲古印度的一些上層貴族，養尊處優，生活豐裕，心情安閑，所以形象豐腴俊美，雖爲男性亦表現爲女性的種種生理特點。因此，早期的菩薩造像，每在他們的嘴唇邊畫幾道髭鬚，以表示他們的性别。而當佛教傳入中國以後，爲了適應更廣大信徒的信仰心理，使信徒們感到佛教的和藹可親，於是，作爲佛陀使者的菩薩，也就遂漸地從女性化的善男子相衍變成爲標準的善女子相了。與此同時，作爲聲聞部的悟道者，則以苦惱型的男性爲典型形象了。

具體而論，一些大菩薩的形象又各有一些標誌性的特徵。如大勢至菩薩的形象，據《觀無量壽經》的記載："此菩薩身量大小亦如觀世音，頂有圓光，面各有一百二十五由旬，照二百五十由旬，舉身光明，照十萬國。作紫金色，此菩薩天冠，有五百寶蓮花，一一寶華有五百寶臺，一一臺中十方諸佛净妙國土廣長之相皆於此現出，頂上肉髻如鉢頭摩華，於肉髻上有一寶瓶，盛諸光明，普現諸事，餘身相如觀世音，相差無幾。"可知其身相與觀音菩薩大體相同，都是華裝盛飾，妙曼莊嚴，不同之處，在於大勢至的寶冠之中有一寶瓶，以區别於觀音寶冠中的阿彌陀化佛。此外，早先時大勢至的左手執净瓶，右手執楊柳枝，而觀音則左手執净瓶，右手執蓮花；但由於唐代以後"楊柳觀音"的形象爲更多的信徒所接受，所以，大勢至便成了手持蓮花。大勢至菩薩雖與觀音菩薩同爲西方三聖之一、阿彌陀佛的脅侍菩薩，但觀音作爲單獨供奉的形象也有不少，且有多種多樣的變相；而大勢至則罕見獨尊造像，也罕見其他變相。

文殊菩薩的形象，諸經典的記載並不完全一致，一般也爲華裝盛飾，妙曼莊嚴，但多騎於青獅上。文殊的信仰，在晉唐之間曾風靡一時，因此，除作爲華嚴三聖之一、釋迦牟尼的脅侍菩薩出現在各種造型藝術中之外，還有單尊的供奉像、以文殊爲主尊的羣像(文殊變)或與維摩詰的問疾辯難像(維摩變)。

普賢菩薩的形象，與文殊菩薩相近，但多騎於六牙白象上，用以象徵其德行的"謹慎静重"。普賢與文殊同爲釋迦牟尼的左右脅侍，通常以三尊像的形式出現，但因其有護持"女人往生"的功德，得到廣大信女的崇

拜，所以亦形成獨立的信仰，因此而有各種單尊的供奉像和以普賢爲主尊的羣像(普賢變)，侍從眷屬則多爲美麗的天女形。

地藏菩薩的原型爲印度教的大地之神，雅利安民族神話中最古老的女神，成爲佛教的神祇後，其形象漸次由女相變爲男相，與一般菩薩的由男相變爲女相正好相反。中國佛教的地藏菩薩，更爲標準的男性形象，作沙門形，或剃髮圓頂無寶冠，右手持錫杖，左手托摩尼寶珠，樸實無華，多爲單尊的供奉像;或戴紗帽，略飾珠鈿，一手托摩尼寶珠，一手持錫杖或結說法印、或結指地印，兩旁有十殿閻王侍從，則爲以地藏爲主尊的羣像(十王圖)。

上文提到，一般的菩薩形象，多爲美麗的女性，因爲作爲佛陀最貼近的侍從，她們生活在佛國的天堂净土、極樂世界，沐浴着覺悟的光輝燦爛，享受着無限的神仙福分，所以雖爲男身也變得容光煥發而自然地傾嚮於女性化了。而她們來到世間，其目的乃是爲了利益現世，把現實生活中的芸芸衆生接引到極樂世界去，以美麗的女性形象出現，既可以使衆生倍感親切，同時也是對信徒們宣傳净土思想的最好的現身説法。然而，地藏菩薩的信仰，雖也有利益現世的一面，如代衆生受苦、祛除疾病、消除災難等等，但更多的，乃是縱繫六道，連接生死，救濟亡者的罪孽並使之獲得解脱。如慈愛的父母爲了超度夭折的子女，孝順的子孫爲了解救去世的先輩，便需要祈禱地藏菩薩的佑助。據《地藏菩薩經》中説："菩薩居於南方琉璃世界，以天眼看到冥界衆生在地獄中受苦，心有不忍，遂發慈悲之懷，下到地獄看視衆生，監督十殿閻王判斷是否公正，並救出蒙冤的鬼魂，使之拔脱罪苦。"因此，如果説，一般的菩薩是衆生從人世往生極樂世界的引路人，那麽，地藏菩薩便是亡魂從地獄往生極樂世界的引路人。准此，其形象以悲苦的男性出現，比之以歡愉的女性出現，也就更加適合人們的信仰心理了。

此處還需要加以説明的是，一般的菩薩、包括地藏菩薩，其形象雖然也有各種不同的變相，但絶没有如觀音菩薩那樣的千變萬化。這主要是因爲觀音菩薩的信仰，極其廣泛深遠，可以説是無邊無涯無盡藏，從而也就爲藝術家們的創造提供了不可思議的無限可能性。而一般的菩薩，其信仰的範圍則要狹小得多，有許多甚至並未形成爲獨立的信仰，這樣，自然也就限制了她們的形象塑造，無須變幻萬千。不過，撇開地藏菩薩的沙門形不論，僅從妙曼的善女子相而言，觀音菩薩幾乎均爲中年的"聖母"形象，而其他菩薩的年齡層次，則從少年、青年到中年無所不包，從而更豐富多采地展現了女性的愛和美的風神，同時也就更豐富多采地展現了佛教的愛和美的風神。佛陀的覺悟和啟示，是一個光明的世界，因此，佛

國净土的極樂世界，被看作是最珍貴的寶石所構成，有紅寶石、緑寶石、紫水晶、瑪瑙、琉璃等等。所有這一切名貴的寶石，無非起源於慈愛和美麗的光輝閃耀，這同樣的光輝也在衆多菩薩的温柔形象之中反映出來，而菩薩們的愛和美，也進一步加強着佛國光明的傳播。

中國菩薩造像的歷史，大約是與佛陀造像同步展開的。但最初的時候，菩薩、包括觀音菩薩的造像主要是爲了起到對於佛陀的脅侍、陪襯作用。一面是崇高偉大的佛，静穆端莊、唯我獨尊的"偉丈夫相"，令人瞻仰膜拜；一面是妙曼生動的菩薩，嫵媚綽約、活潑開朗的善女子相，令人驚彩絶艷。陽剛與陰柔，壯美與優美，交相輝映，無比稀有。從魏晉南北朝到隋唐，無數著名的、佚名的雕匠畫師，爲我們留下了無數菩薩造像的銘心絶品。僅據張彦遠《歷代名畫記·記兩京外州寺觀畫壁》，如顧愷之、戴逵、謝靈運、陸探微、張僧繇、展子虔、吴道子、盧楞伽、周昉、李綸、田琳、尹琳等，均有精彩的壁畫傳世。這些作品，今天雖均已湮滅無存，但從敦煌莫高窟、雲岡石窟、麥積山石窟、龍門石窟等大量的遺珍，仍可窺見當時的風氣，是何等的星漢燦爛。

宋代以後，佛教漸趨式微。除觀音菩薩和羅漢造像另有新的創造之外，其他佛教造像、包括一般的菩薩造像，基本上沿承唐代以來的傳統而"近不及古"。倒是以西藏地區爲中心的藏傳喇嘛教，從這一時期以後獲得了如火如荼的發展，菩薩的造像，亦相應地取得了新的成就，值得我們加以重視。

綜觀歷代的菩薩造像，曾以愛和美的形象，傳播着"大士"們"上求菩提，下化有情"的大心。其價值既是宗教的，更是審美的。尤其是唐代"如宫娃"的菩薩，更在中國菩薩造像史上具有永恒的典型意義，堪稱是美的典範，足以與西方的維納斯女神像交相輝映。今天，儘管蕴涵其中的神學價值已經大爲減煞，但蕴涵其中的莫學價值依然神采焕發。因此，繼承這一份豐厚的遺産並發揚其優良的傳統，仍有着不容懷疑的積極意義。

一　從曹衣出水到秀骨清像——魏晉南北朝的菩薩造像

佛教傳入中國，始於東漢明帝時期，但當時儒術獨尊，佛教僅被看作是一種神仙道術，未能贏得社會各階層的廣泛信仰。魏晉以降，禮教崩壞，戰争頻仍，現實的世界，簡直成爲一所人間地獄，"出門無所見，白骨蔽平原"，在民不聊生、朝不保夕的慘難背景下，上自帝王貴胄，下至庶民百姓，無不從佛教"四大皆空"、"因果報應"的説教中尋求精神支柱，於是掀起了一場大規模的、空前狂熱的宗教擴張運動，持續達三百七十年之久，成爲中國佛教史上的"發展和鞏固期"，爲隋唐佛教的"完成和昌盛"奠定了基礎。

由於佛教是一種"像教"，也就是注重形象的説教，因此，隨着佛教的風行，佛教美術也蔚然興起，成爲中國美術史上的一個重要事象。雖然，佛教和佛教美術在中國的發展，從一開始便表現出與中國的國情相適應的民族化傾向，但通常認爲，魏晉南北朝時期，外來的因素佔有主導的地位，民族化的進程，直到隋唐纔趨於最終完成，並成爲嗣後宋、元、明、清佛教和佛教美術發展的基本依據。這一看法，當然有它的道理，特别是就佛教和佛教美術中的佛陀造像而論，確是如此。但是，菩薩造像的發展，似乎有所例外，它的民族化進程，乃是在魏晉南北朝的短時期内便趨於完成的。這實際上反映了作爲宗教的佛教與作爲藝術的佛教美術發展的不平行性，以及佛教美術中佛陀造像與菩薩造像發展的非同步性。

誠然，佛教美術的功能在於宣傳佛教的教義，但藝術的形象畢竟與宗教的義理有所不同。例如，佛經記載佛陀形象的"三十二相"，其中的"廣長舌相"，即舌頭寬長薄軟，出於口可覆於顔面直至髮際，便不適宜在造像中表現出來；"手足指縵網相"，即手足指間有肉皮，相連如水蹼，在早期的龜兹壁畫中多有表現，但卻難以賦予觀者以美感，所以後來中原内地的創作，便少有再現。因此，二者在民族化進程的發展方面所表現出來的不平行性，自在情理之中。單就佛教美術而論，佛陀乃是佛教中至高無上的偶像，對其形象的描繪、塑造，有着嚴格的量度規範，不允許輕易地加以改變；而菩薩作爲佛陀的脅侍，其地位稍低，對其形象的描繪、塑造，也就較少限制，藝術家不妨較多地發揮自己的想像力和創造力。因此，二者在民族化進程的發展方面所表現出來的非同步性，同樣在情理之中。

綜觀魏晉南北朝時期的菩薩造像，從新疆邊陲到内地的敦煌、雲岡、龍門、麥積山諸石窟，無論壁畫還是雕塑，都是爲了起到對於佛陀莊嚴寶相的陪襯、烘托作用，菩薩與佛陀的關係，有如衆星捧月。雖然，月明於星，當時的藝術匠師們在菩薩造像方面所投入的精力遠非在佛陀造像方面的投入所能比擬，二者所達到的藝術成就也有明顯的上下之别。但是，相比於佛像，菩薩像的描繪、塑造，在形式上更爲自由、生動、美麗、多樣，

星漢燦爛，妙曼紛呈，大有喧賓奪主的趨勢，這也是毋庸争議的事實。誠然，佛陀的造像崇高而又偉大，單純而又静穆，匍伏在他的腳下，使人深深地感到自身的渺小而情不自禁地要想皈依到他的精神懷抱中去，而佛陀也確乎身體前傾，目光下視，似乎表示出對人世的關懷和慈愛，但他實在太高不可攀了，何況單一不變的立式、結跏趺坐式，内涵着一種冷漠和超脱，西域犍陀羅的外來樣相，更在信徒的心理上劃出了一道距離的鴻溝。然而，圍繞在他身旁的菩薩造像，雖然體量不大，但形象卻異常的豐富生動，異常的親切平易，而且更多中國女性温柔的生理和性格特徵，使人感到可親可信，樂於與之接近。例如，雲岡石窟中的菩薩造像，多爲妖嬈修隽的身姿，眉開眼笑的神情，輕巧靈動的藝術手法，仿佛賦予了堅硬冷酷的巖石以柔情和愛意。一個個、一隊隊，伴隨着簫鼓笙簧的交響協奏翩翩起舞，魚貫穿行，與單純渾厚、巍然不動的大佛相映生輝，構成了一個嚴肅、活潑、和諧統一的空間環境，真所謂"雜流麗於端莊，寓剛健於婀娜"，體認了佛國净土的"無上神仙福分"。龍門石窟古陽洞的脅侍菩薩，賓陽洞的脅侍菩薩，無不體態輕盈，唇鼻俊俏，表情細膩，風度瀟灑，有如曹植《洛神賦》所説的"翩若驚鴻，婉若游龍"，"穠纖得衷，修短合度，肩若削成，腰如約素，延頸秀項，皓質呈露"，"雲髻峨峨，修眉聯娟，丹唇外朗，皓齒内鮮，明眸善睞，靨輔承權，瑰姿艷逸，儀静體閑"，"披羅衣之璀璨，珥瑶碧之華琚，戴金翠之首飾，綴明珠以耀軀"。麥積山石窟中，菩薩的造像更富於中國女性所特有的嫵媚和温柔，尤其是一些脅侍菩薩、思惟菩薩，姿態生動，步履輕盈，手法簡潔，情感豐富，既像純真的青春少女，又有南朝士大夫的林下之風，在藝術處理上，一反恭敬地脅侍於佛陀身旁的並列方式，而是把不同的菩薩或弟子，塑造成正在交頭接耳、竊竊私語的樣子，似乎她們不是在服侍佛陀，而是在談情説愛，涵有濃鬱的世俗人情意味。其他各大小石窟中的菩薩造像，包括一些造像碑、金銅鑄像中的菩薩形象，優美動人的作風，無不精湛秀隽，各擅清韻標格，令人流連讚嘆，覺得這些菩薩不僅僅祇是傳播宗教信仰的使者，更是傳播審美理想的使者。而佛教的信仰，也正因爲有了這樣美的形象，纔得以更加迅速地擴展開去。

這些菩薩，不僅是美的，而且大多是中國民族化的；不僅藝術形象是中國民族化的，而且藝術處理的手法也是中國民族化的。我們知道，早期的佛教造像藝術，作爲一種外來的藝術，帶有明顯的西域犍陀羅的色彩。例如，當時所盛行的一種被稱之爲"曹衣出水"的佛像，據文獻記載係由北齊時來自曹國(今烏兹别克撒馬爾罕境内)的曹仲達帶到中原的，其實，早在曹仲達之前，這種佛像便頗爲流行。其特點是以西域人爲模特兒，廣

額、通天鼻，面短而艷，軀體粗壯健康，強調肉體的表現，衣紋稠叠，流線緊貼身上。這種外來的樣式，在整個魏晉南北朝的佛陀造像中佔有主導的地位。然而，在菩薩的造像中，除新疆龜茲地區的石窟壁畫之外，無論敦煌莫高窟、雲岡石窟還是龍門石窟、麥積山石窟，均不以"曹衣出水"爲主，而是以"秀骨清像"爲主。

所謂"秀骨清像"，是由劉宋時的陸探微所創立的一種佛畫樣式，其特點是體貌瘦隽，骨相清朗，唐張懷瓘評爲："參靈酌妙，動與神會，筆迹勁利，如錐刀焉，秀骨清像，似覺生動，令人懍懍若對神明。"也就是強調骨體的表現，而衣紋冠蓋則輕舉飄揚，以烘托出"生動"的思辯精神。而在此之前，東晉的顧愷之也以"刻削爲容儀"，描繪"清羸示病之容，隱几忘言之狀"的維摩詰像。事實上，這是以魏晉南北朝時期的名士風度爲模特兒，來塑造菩薩的形象。如據《世説新語》載："庾公造周伯仁，伯仁曰：'君何所欣悦而忽肥？庾曰：君復何所憂慘而忽瘦？'伯仁曰：'吾無所憂，直是清虚日來，滓穢日去耳。'"形容清癯，是由於"清虚日來，滓穢日去"的智慧精進、瀟灑脱俗，這是長於清談析理的魏晉名士所應有的風度儀範，因爲它是衡量思辯的精神境界的尺度。在《世説新語》中，諸如"清通簡暢"、"清蔚簡令"、"清易令達"、"灼然清便"、"清通簡秀"之類的妙辭隽語，既是形容名士們超邁的精神、思想、學問、談吐，更是品藻他們虚曠的形神、骨相、容貌、態度。例如：

"人有嘆王恭形茂者，曰：'濯濯如春月柳。'"

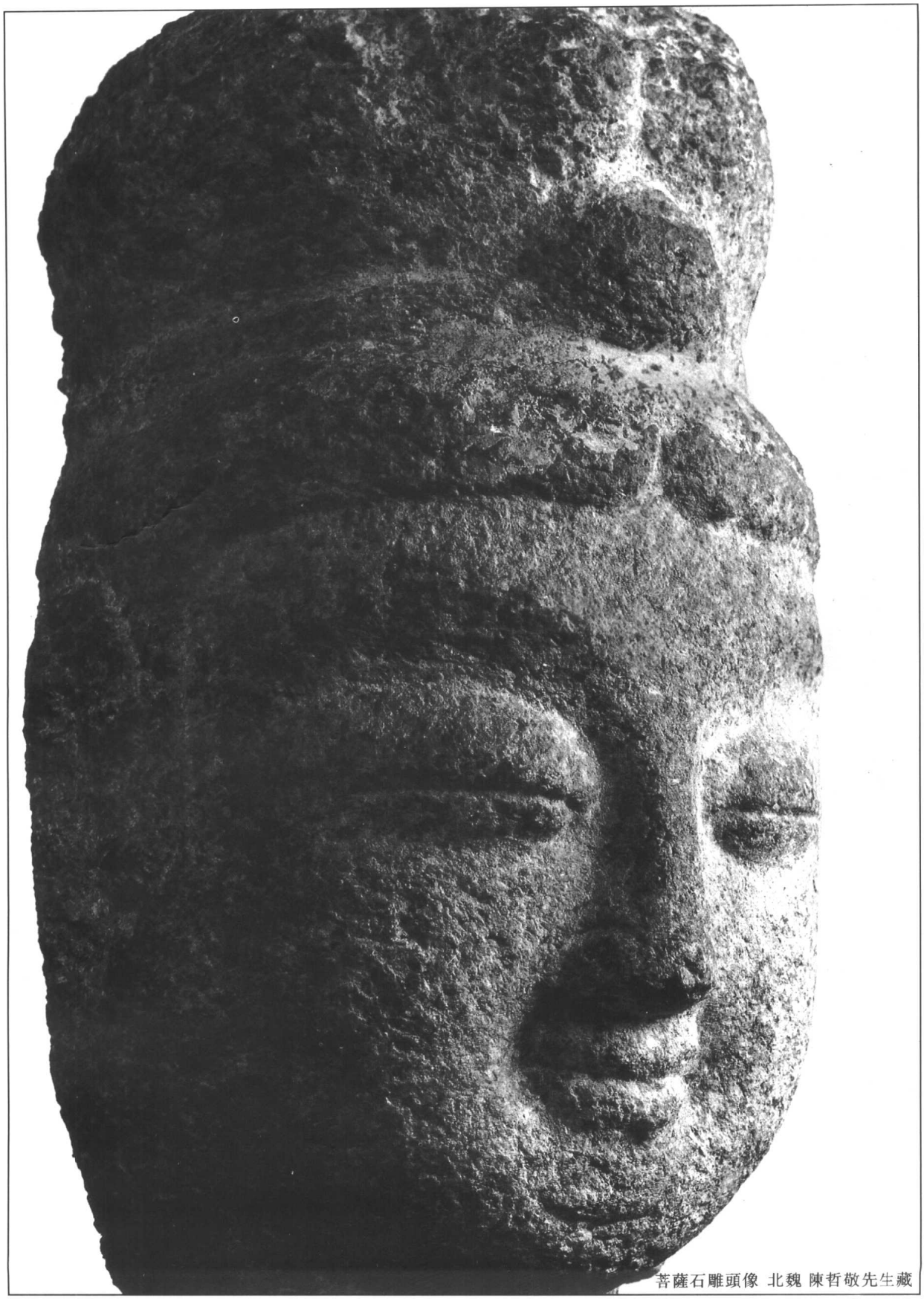
"嵇康身長七尺八寸，風姿特秀，見者嘆曰：'蕭蕭肅肅，爽朗清舉。'或云：'蕭蕭如松下風，高而徐引。'山公曰：'嵇叔夜之爲人也，巖巖如孤松之獨立，其醉也，傀俄若玉山之將傾。'"

如此等等，均可看作是當時菩薩造像的原型。

雖然，這種"秀骨清像"的風度，主要盛行於江南的士大夫之間，但由於當時的北方政權，一直認同南朝文化以爲華夏正統，如史載北齊的高歡曾説："江東專事衣冠禮樂，中原士大夫望之，以爲正朔所在。"因此，這一作風，也迅速地傳播到了塞北和西陲的石窟造像之中。儘管在北魏時期敦煌莫高窟的壁畫、彩塑和雲岡石窟的雕刻中，菩薩的造像，既有西域人熱情奔放的形象和健壯偉碩的犍陀羅作風，又有江南士大夫林下之風的秀骨清像，從中可以窺見早期東西南北藝術交匯交融的特色；但從東、西魏以降，印度、西域佛教藝術中種種擁吻、扭腰、乳部突出、臀部肥大、性的刺激、肉體的表現、過大的動作姿態等，基本上被排除，菩薩的内在精神和外在容貌乃至技法形式，均完全地中國化了。



菩薩石雕頭像　西秦　炳靈寺第169窟



菩薩石雕頭像 北魏 陳哲敬先生藏



菩薩石雕頭像　北魏　太原美術館藏



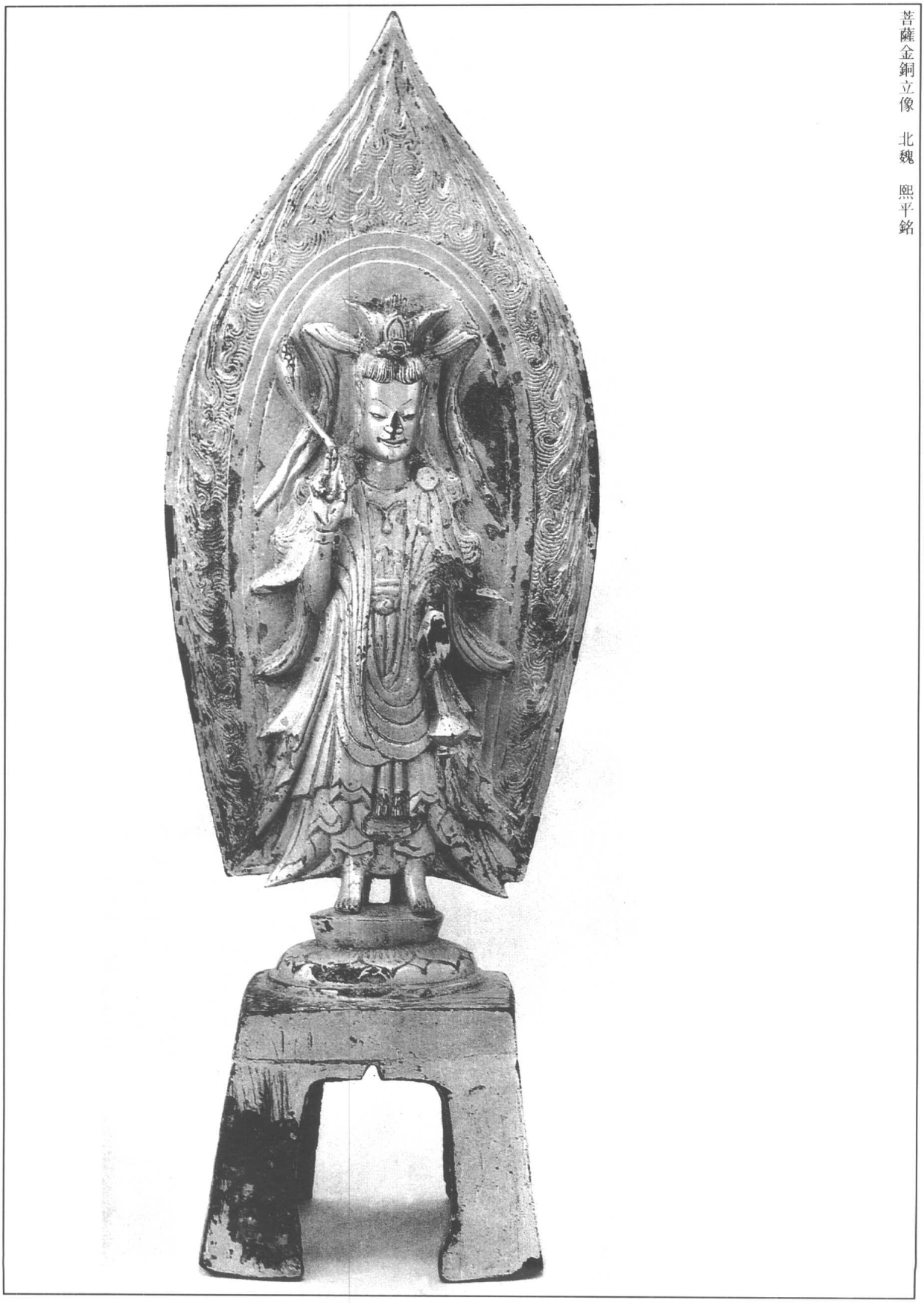
菩薩半身石雕像　北魏　日本京都國立博物館藏



供養菩薩石雕立像　北魏　寧夏固原縣博物館藏



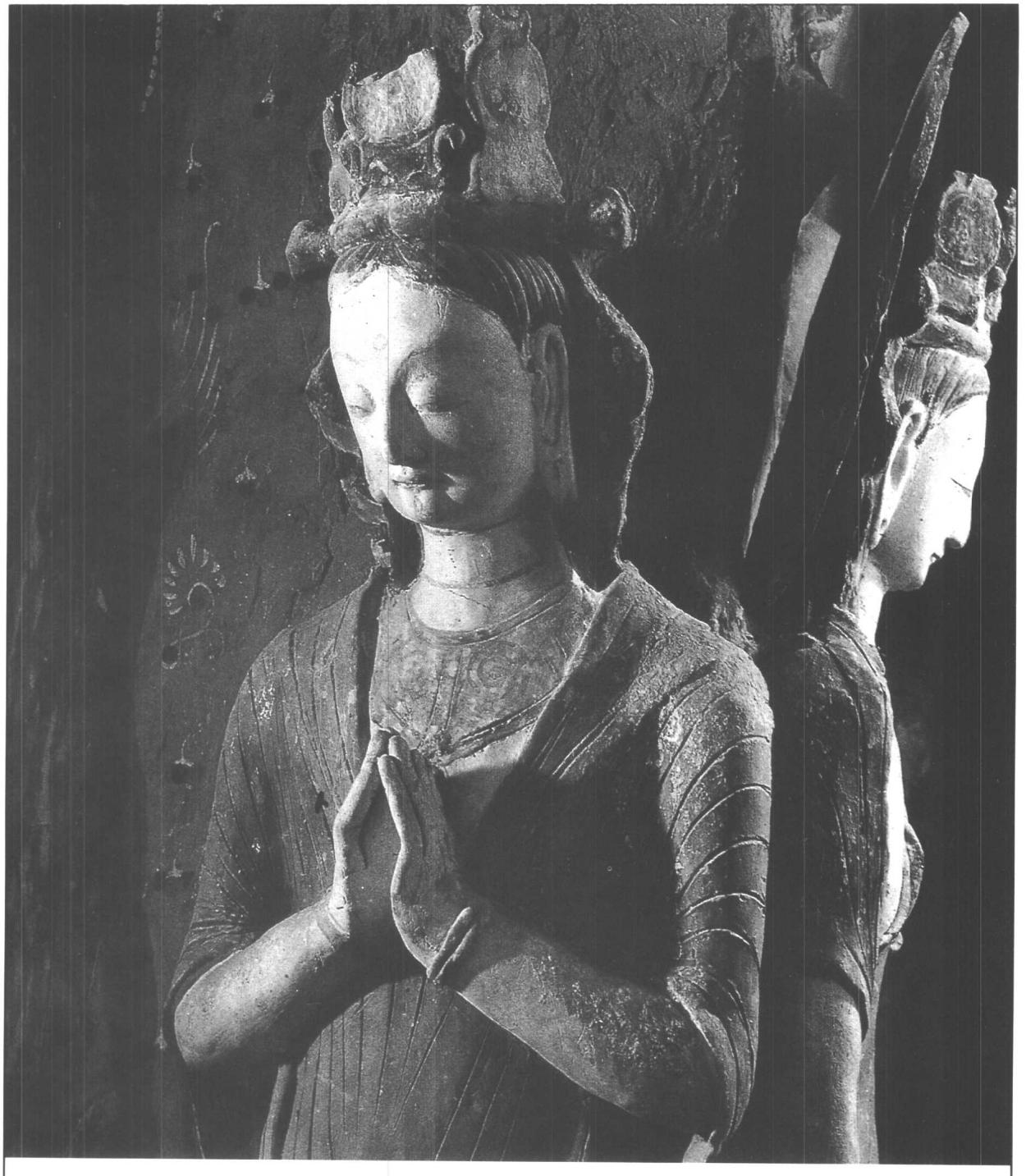
菩薩金銅立像　北魏　美國聖路易藝術館藏



菩薩金銅立像　北魏　熙平銘



菩薩彩塑立像　北魏　敦煌第260窟中心柱南龕下層西側



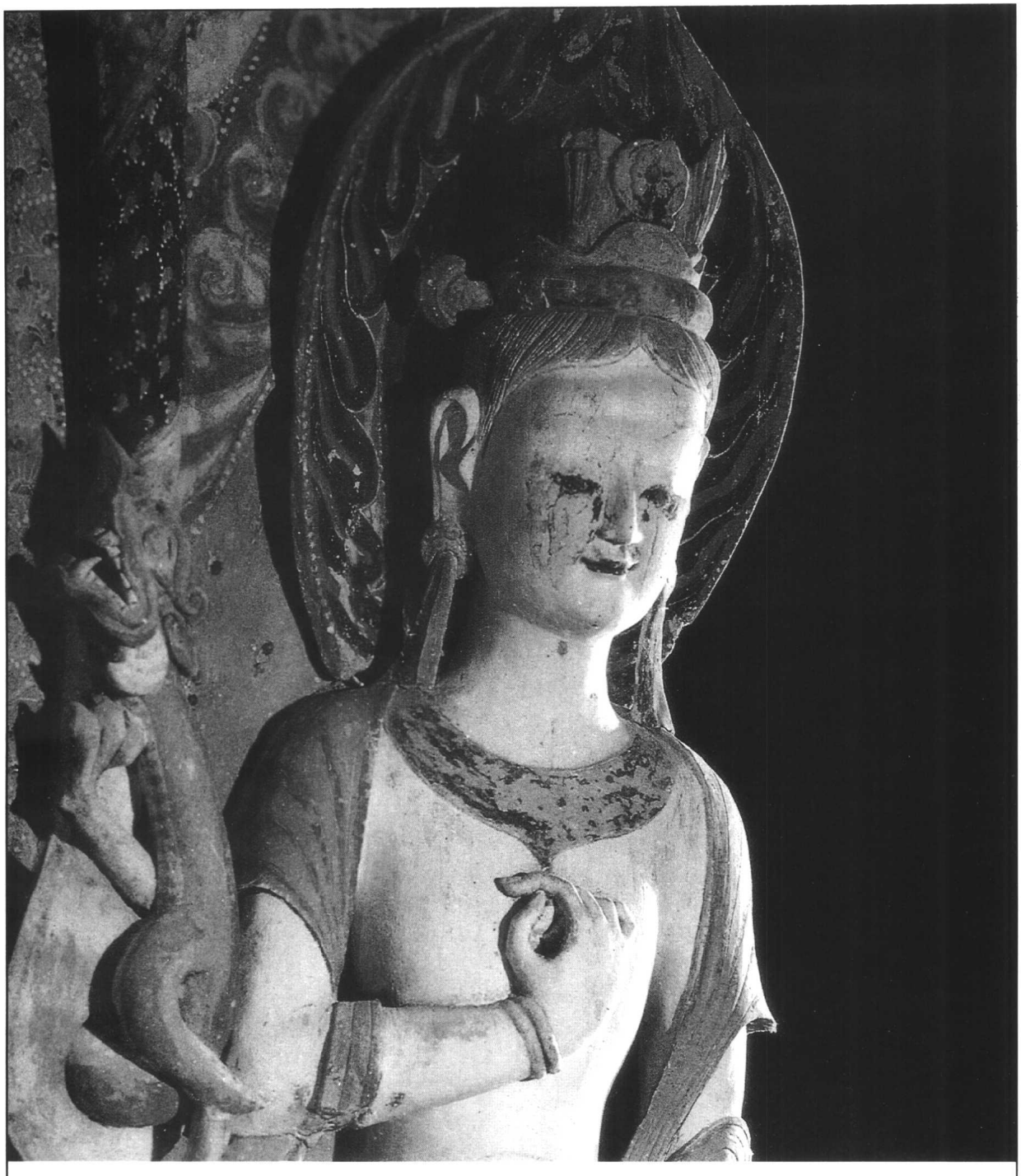
菩薩彩塑像　北魏　敦煌第248窟中心柱西向龕外南側



供養菩薩　壁畫　北魏　敦煌第248窟頂



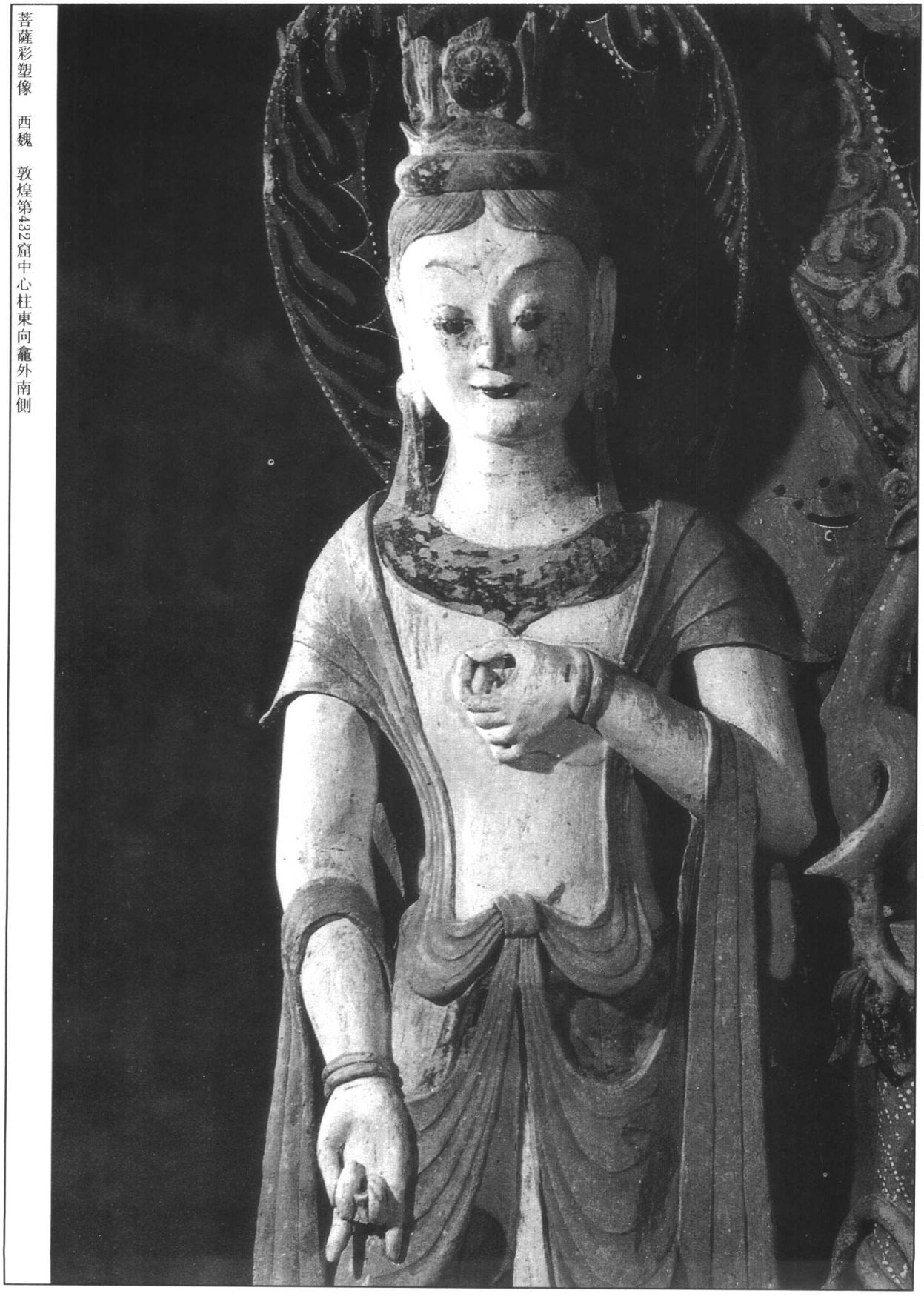
菩薩　壁畫　北魏　敦煌第435窟南壁説法圖兩側



菩薩彩塑像　西魏　敦煌第432窟中心柱東向龕外北側



菩薩　壁畫　西魏　敦煌第285窟北壁東側下



菩薩彩塑像　西魏　敦煌第432窟中心柱東向龕外南側



菩薩彩塑像　西魏　敦煌第432窟中心柱東向龕外北側

菩薩石雕立像　東魏　武定三年銘





三尊菩薩石雕立像　東魏　武定三年銘

菩薩石雕坐像　東魏　美國波士頓美術館藏

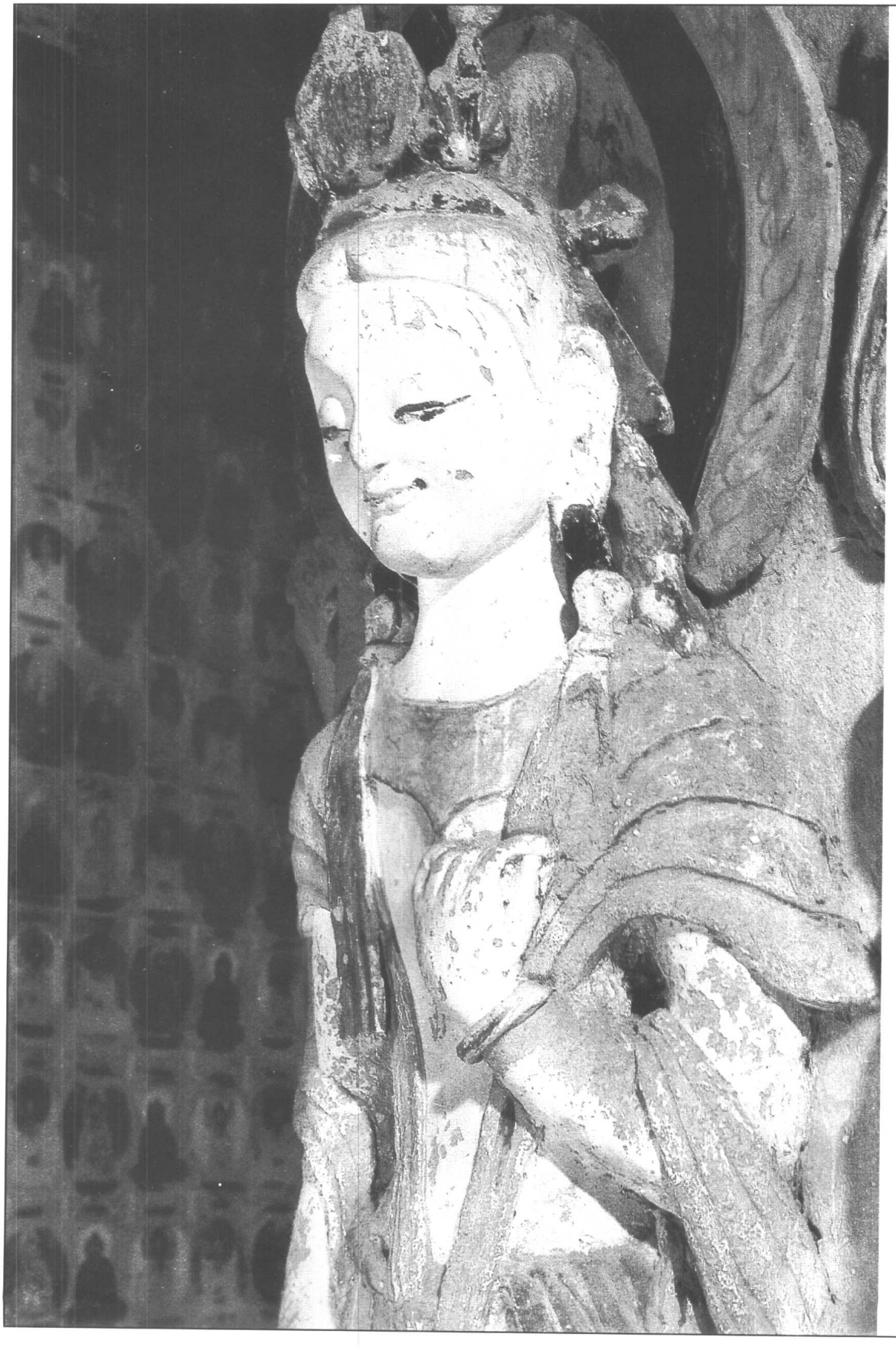




菩薩立像　模印彩繪瓷造　北齊　山東博興縣文物管理所藏



菩薩金銅立像　北齊　美國舊金山亞洲藝術館藏



菩薩彩塑像　北周　敦煌第290窟中心柱南向龕外西側



菩薩彩塑像　北周　敦煌第420窟西龕內南側



菩薩石雕像　北周　炳靈寺第6窟

菩薩石雕坐像　北周　日本京都大學文學部藏



1. 西域風情——
龜茲石窟的菩薩造像賞析

今天新疆的拜城、庫車一帶，古稱龜茲，是絲綢之路上的一個重鎮，在中西文化的交流中，尤其在佛教文化和佛教藝術的傳播中，佔有十分重要的地位，並留下了大量石窟藝術的遺存，如拜城的克孜爾千佛洞、庫車的庫木吐拉、克孜爾尕哈、森木賽姆千佛洞等，統稱龜茲石窟。

龜茲石窟的佛像壁畫，以菩薩的形象最爲精彩。其特點有四，一是人物的體貌多爲額寬而高，頭圓頸粗，鬢際到眉間的距離長，橫度寬，五官在面部所佔比例小而集中。比之中原佛像的臉頰線突出，面型豐滿隽秀，鬢際到眉間的距離窄，眼鋒細長略向上斜，以及印度佛像的臉型略長，鬢離眉近，眉到眼睛的距離寬，眼眶大，鼻直而高，呈現出一種既似"梵相"又不似"梵相"，雖有"胡貌"特徵又具熱情奔放的西域情調，媚情恣肆又不失溫良含蓄的形態。這種體貌，顯然是以現實生活中西域人的理想體型作爲造像的基礎，來演出外來佛教的一幕。如據文獻記載，龜茲民俗"生子以木押頭"，古屍的發掘，其額骨寬扁，顯然正是經過木壓的。頭部之外，其軀體多粗壯健康，四肢靈巧而頎長，尤其是腿部的描繪，像藕一樣圓潤修長，更與今天的新疆各兄弟民族的形體特徵相符。

二是注重於人體美的描繪，即使華裝盛飾，也不掩肉體豐肥白净的美感，有些乾脆全身赤裸，飽滿的乳頭，富於脂肪的小腹，肥碩的臀部和大腿，玉體橫陳，大膽地突出了女性生理上的一些特徵。這雖是受印度佛教藝術的影響，但更是當時西域風情的真實寫照，因此，相比於印度造像強烈的肉感和性的刺激，更顯出體態優雅、表情細膩的抒情色彩，例如頭、胸、臀部的三道彎式，弧度相對地加以收斂，人體結構的關鍵部位，有意地安排了帔帛、瓔珞的裝飾點綴，從而使人體的外部美與精神的內部美達到和諧統一，煥發出光彩奪目的藝術魅力。但相對於中華的衣冠文明，如敦煌莫高窟壁畫、彩塑菩薩的文静幽雅，又顯得暴露一些。它不是爲人體而人體，而是以手的姿式與動態來帶動體形的變化，即使有些快速的動作，也並不粗獷，決不用大幅度的出胯、扭腰、鼓臀那種略帶野性的造型，而是輕柔的收股、徐緩的展肢，明快的體態在膚脈的和諧連接中飽滿地顯現出來，嫵媚而又熱情的千姿百態，曲盡其妙。

三是所有的菩薩，幾乎都是載歌載舞的形象，這一方面固然是爲了淡化人體美的肉感和性刺激，另一方面也是西域民俗的又一反映。佛教認爲民間樂舞與它的教義並不存在對立的關係，因而把接受民間樂舞看作是世人對佛教的一種供養義務，修德禮佛的儀式之一。而龜茲素有"歌舞之鄉"之稱，早在公元四世紀以前即已形成自己的樂舞體系和特色，進入六、七世紀，其"管弦伎樂"在西域享有"特善諸國"的聲譽，並東傳中原，風靡朝野，到隋唐時的"九部樂"、"十部樂"中，龜茲樂舞佔有主要比



菩薩像　線描　5世紀至8世紀
新疆庫車縣庫木吐拉石窟



菩薩像　線描　5世紀至8世紀
新疆庫車縣庫木吐拉石窟

重，代表了國家級的演出水平。《舊唐書》稱："龜兹樂，工人皂絲布頭巾，緋絲布袍，錦袖緋布褲，舞者四人，紅抹額，緋襖，白褲帑，烏皮靴。"杜佑《通典》中則記載其演出的情景："初聲頗復閑緩，度曲轉急躁，舉止輕颺，或踴或躍，乍動乍息，蹺脚彈指，撼頭弄目，情發於中，不能自止。"龜兹壁畫中的菩薩造像，既是以現實生活中真實的西域各兄弟民族中人爲"模特兒"，她們以載歌載舞的形式作爲對佛陀的供養和禮讚，也就在情理之中。本書所收庫木吐拉石窟第21窟的窟頂壁畫，中央大蓮花的周圍，以對舞的形式把人物分成六組，每一組有一個菩薩或執珠串，或執蓮花，另一個菩薩則純以手姿配合，表演各種舞蹈。每個菩薩上身赤裸，下身寬袍，酥胸露體，裝飾華麗，珠光寶氣，熱情奔放，或屈肘聳肩，斂胸出胯，或撼首弄目，顧盼生情，或翻腕托掌，轉身飛旋，與持物者相依相偎，若即若離，略呈三道彎式，但跨度不大，扭動平穩，顯示出統一的舞蹈風格。

四是獨具一格的"龜兹畫法"。據畫史記載，隋唐之際于闐畫家尉遲跋質那和尉遲乙僧父子的畫風，曾給予當時的中原繪畫以極大的刺激，其特點"用筆緊勁，如屈鐵盤絲，灑落有氣概"(《歷代名畫記》)，這是指它的用筆、用線；而"用色沉着，堆起絹素而不隱指"(《畫鑒》)，這是指它的用色。這種畫風，正是源於以"曹衣出水"爲特色的印度佛畫，進而結合西



供養菩薩像　線描　5世紀至8世紀
新疆庫車縣庫木吐拉石窟



供養菩薩像　線描　5世紀至8世紀
新疆庫車縣庫木吐拉石窟

域的審美風情而創造出來的。雖然，大小尉遲的畫迹早已湮滅無存，單單從文字的記載加以引伸，未免生硬隔膜；但龜茲的菩薩造像，卻爲我們提供了豐富的實物資料，使我們能清晰地領略到當時西域繪畫的風流文采。先來看"屈鐵盤絲描"，其特點是用筆緊勁，勾線細而勻挺，如"屈鐵盤絲"，沉着、圓轉、灑脱，富於彈性。我們知道，當時中原的人物畫，雖也注重線描造型，但因衣冠文明的形象，線描以"高古游絲描"爲主，旨在表現絲質的衣紋；而龜茲的菩薩造像，肉體的暴露較多，因此，挺健而富於彈性的"屈鐵盤絲描"，顯然更適合於肌體質感和量感的表現。再來看"用色"的"堆起絹素"，也就是富於凹凸的立體感，當時又稱"凹凸法"，所謂"遠望眼暈如凹凸，近視即平"，乃爲"天竺遺法"(《建康實録》)，其特點是對人物肌體顔面的渲染，在屈鐵盤絲描所勾勒出來的形象範圍内，由低而高地用赭紅色作多層的暈染，而將中間空出，作爲高光部份，從而顯示出肌肉的團塊結構和凹凸立體感，與中原人物畫的平塗用色，更是大相徑庭。

綜觀龜茲石窟的菩薩造像，從人物的形體到動態，畫法的線描到設色，無不具有西域所特有的民族風情，一位又一位仙女般的形體光彩照人，滿窟增輝，能不令觀者恍如被帶進阿芙洛迪德的殿堂，驚羡萬分，作愛和美的禮讚！



菩薩　壁畫　5世紀至8世紀中葉　新疆庫車縣庫木吐拉石窟



菩薩　壁畫　5世紀至8世紀中葉　新疆庫車縣庫木吐拉石窟



左圖局部



菩薩　壁畫　5世紀至8世紀中葉　新疆庫車縣庫木吐拉石窟



左圖局部



菩薩　壁畫　5世紀至8世紀中葉　新疆庫車縣庫木吐拉石窟



菩薩頭像　壁畫　5世紀至8世紀中葉　新疆庫車縣庫木吐拉石窟

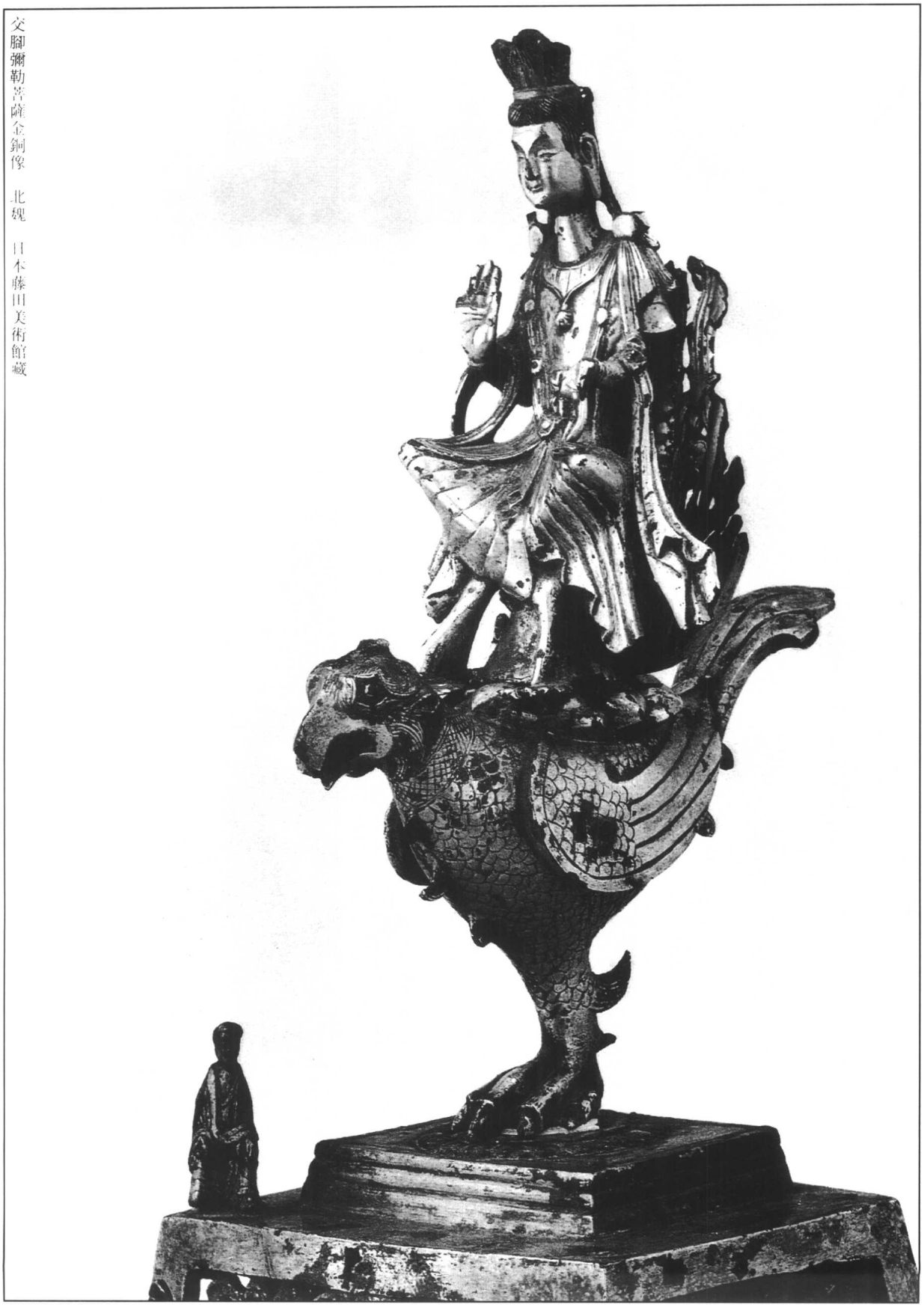
2. 受命於危難之際——魏晉南北朝的幾尊彌勒菩薩像賞析

彌勒，意譯慈氏，是佛教中身份較爲特殊的一位神祇。按佛經的説法，他本住兜率天宫，是佛教的一位大菩薩，因釋迦牟尼寂滅後，世界將陷入極大的混亂和災禍之中，芸芸衆生，無所依靠，所以，釋迦於生前即命其終上兜率天，下生此世界，在龍華樹下繼承釋迦而候補佛位，拯救衆生，於是又被稱爲"未來佛"，真可以説是"受命於危難之際"。因此，其造像也有多種形式，一種爲菩薩裝，兩腿交叉而坐，雙手結施無畏印、與願印或説法印，俗稱交腳彌勒，表示其尚在兜率天宫，等待下生此世界。一種爲如來裝，雙腿並屈，雙足着地而坐，雙手撫膝或結説法印，俗稱"倚坐"或"善跏趺坐"，表示其在龍華樹下接受釋迦遺命，準備下生此世界。再一種爲高髻，通肩衣，結跏趺坐的如來裝，與一般佛陀造像並無不同，表示其已經下生此世界佈行佛道。至五代以後，又有一種沙門形、聲聞裝的大肚布袋彌勒，則是以禪宗的信仰根據一位真實的和尚契此爲"模特兒"塑造出來。本卷所收魏晉南北朝的幾尊彌勒像，均爲交腳菩薩的形象。

如上所述，彌勒的信仰是與佛教中所流傳的"末法時代即將來臨"的恐懼心理有關的。而魏晉南北朝的社會，喪亂荼毒，災禍遍地，社會各階層在禮教崩壞之後，驟然失去了精神上的支柱，面對動蕩的現實生活，不由他們不驚惶失措，彷彿世界的末日即將降臨。因此，彌勒的信仰，從東晉的高僧道安率弟子法遇等八人立誓願生兜率，嗣後，道安的朋友竺僧輔在荆州上明寺"誓生兜率，仰瞻慈氏"，一時風靡南北，集中反映了當時社會騷動不安的情緒以及亟求解脱的願望。而彌勒的造像，亦隨之普及開來，尤以菩薩裝的形象，更能説明衆生期待他下生此世界的迫切心理。

本卷所收這一時期的彌勒菩薩造像，從藝術作風上來分析，約可分爲三種，一種爲純粹外來的西域犍陀羅式，體魄健壯，面容較短，上身赤裸，略飾珠鈿，下身裙裾的流線緊貼身上，正是"曹衣出水"的法嗣蕃衍，係無旁出。菩薩交腳而坐，雙手結轉法輪印或施無畏印、與願印、説法印、降魔印，雖爲外來的形象，但肅穆、慈祥而温情的光輝朗照，折射出其寂静自在、圓覺無礙的内心世界，給觀者以充分的心理安慰。如敦煌莫高窟北魏、北涼的幾尊彌勒彩塑像，可以作爲典型。

另一種爲外來形式與民族形象的結合，軀體稍加修隽，尤其是雙腿頗爲挺健，面容略長，豐滿圓潤，已是標準的中國人的形象。全身披衣袍，更是華夏衣冠文明的體現。但在具體的藝術處理手法上，仍襲用"曹衣出水"的外來作風，衣紋流線彷彿濕貼於肌體上，顯得穩健端莊。菩薩交腳而坐，雙手結施無畏印、指地印或説法印、降魔印，笑容可掬，使觀者更有親切之感，彷彿這位救世主不再是外來的，而真正是屬於中國人自己的。



交腳彌勒菩薩金銅像　北魏　日本藤田美術館藏



交脚彌勒菩薩彩塑坐像　北魏　敦煌第254窟南壁上部東起第一龕

如現藏美國大都會藝術館的幾尊北魏彌勒石雕像，可以作爲典型。

第三種爲秀骨清像，完全摒棄了外來的樣式，峨冠博帶，寬袍長裙，以刻削的手法爲容儀，顯得特別的清瘦修長，風神隽朗，眉目傳情，口嘴涵笑，或作説法狀，或作思惟狀，儼然南朝士大夫的林下之風，正在辯難決疑，施展着維摩詰式的"辯才無礙"，妙辭隽語，才藻奇拔。廣額、小頤、秀頸、削肩、眉宇開朗、神情清癯的形象，令人聯想起《世説新語》中所記載的僧俗士大夫們的清談情狀："有北來道人好才理，與林公相遇於瓦官寺，講小品，於時竺法深、孫興公共聽，此道人語，屢設疑難，林公辯答清晰，辭氣俱爽。""支道林造《即色論》，論成，示王中郎，中郎都無言，支曰：

交脚彌勒菩薩彩塑坐像　北魏　敦煌第260窟中心柱北向龕內上層



'默而識之乎?'王曰:'既無文殊,誰能見賞?'"在藝術處理手法方面,腿部的衣紋流線,雖然仍緊貼肌體,但由於裙裾的下擺大幅度地展開飄揚,所給人的感覺,並非外來"曹衣出水"的生硬和冷漠,而是中國絲質衣袍所特有的輕柔和優雅。作爲標準的民族化的菩薩造像,開啟了嗣後"吳帶當風"的先聲。如龍門流散的幾尊北魏彌勒石雕像,可以作爲典型。

綜觀這一時期的彌勒菩薩造像,還有一點值得注意,就是儘管其着菩薩裝,但寶冠、珮飾相對簡陋一些,神情也相對嚴峻一些,遠没有一般菩薩的華裝盛飾、珠光寶氣。無疑,這正是表明了這位受命於危難之際的菩薩作爲"未來佛"的特殊身份和重大責任。



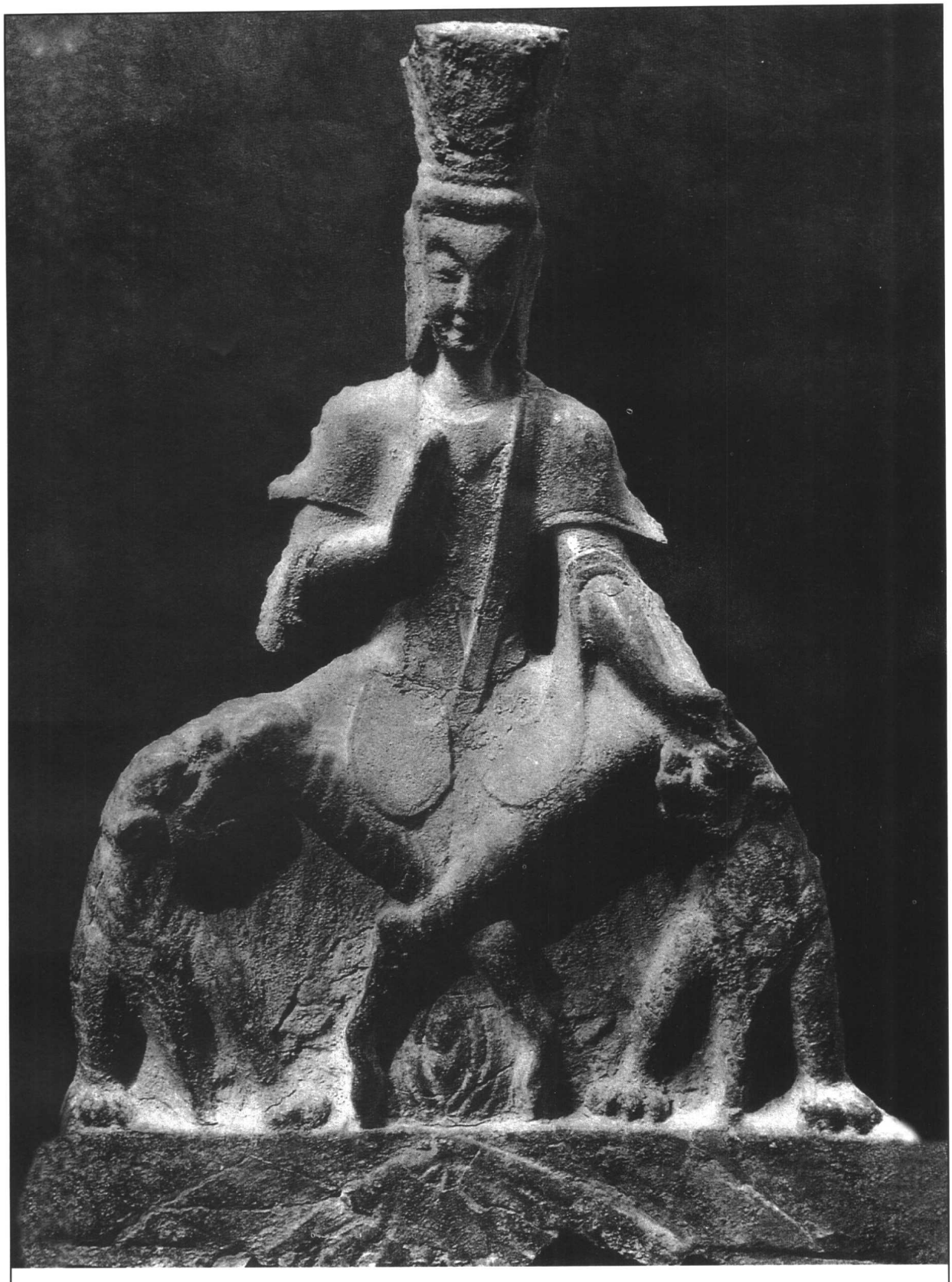
交脚彌勒菩薩石雕坐像　北魏



交脚彌勒菩薩石雕坐像　北魏　河南省博物館藏



交腳彌勒菩薩石雕坐像　北魏　英國維多利亞・亞伯特博物館藏



交脚彌勒菩薩石雕坐像　北魏　美國大都會藝術館藏



交腳彌勒菩薩石雕坐像　北魏　美國大都會藝術館藏



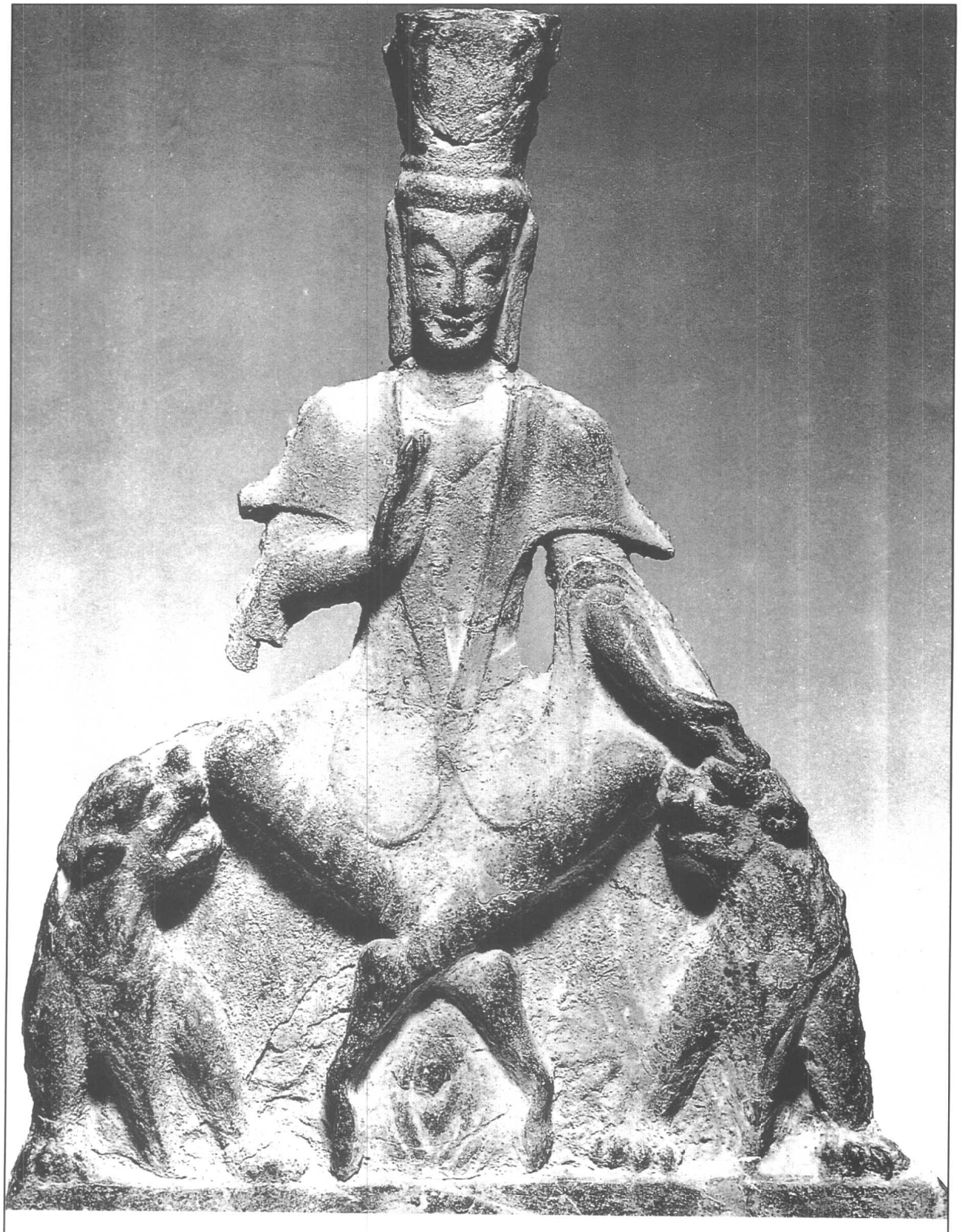
交腳彌勒菩薩石雕坐像　北魏　美國大都會藝術館藏



交腳彌勒菩薩石雕坐像　北魏　瑞士瑞特保格博物館藏



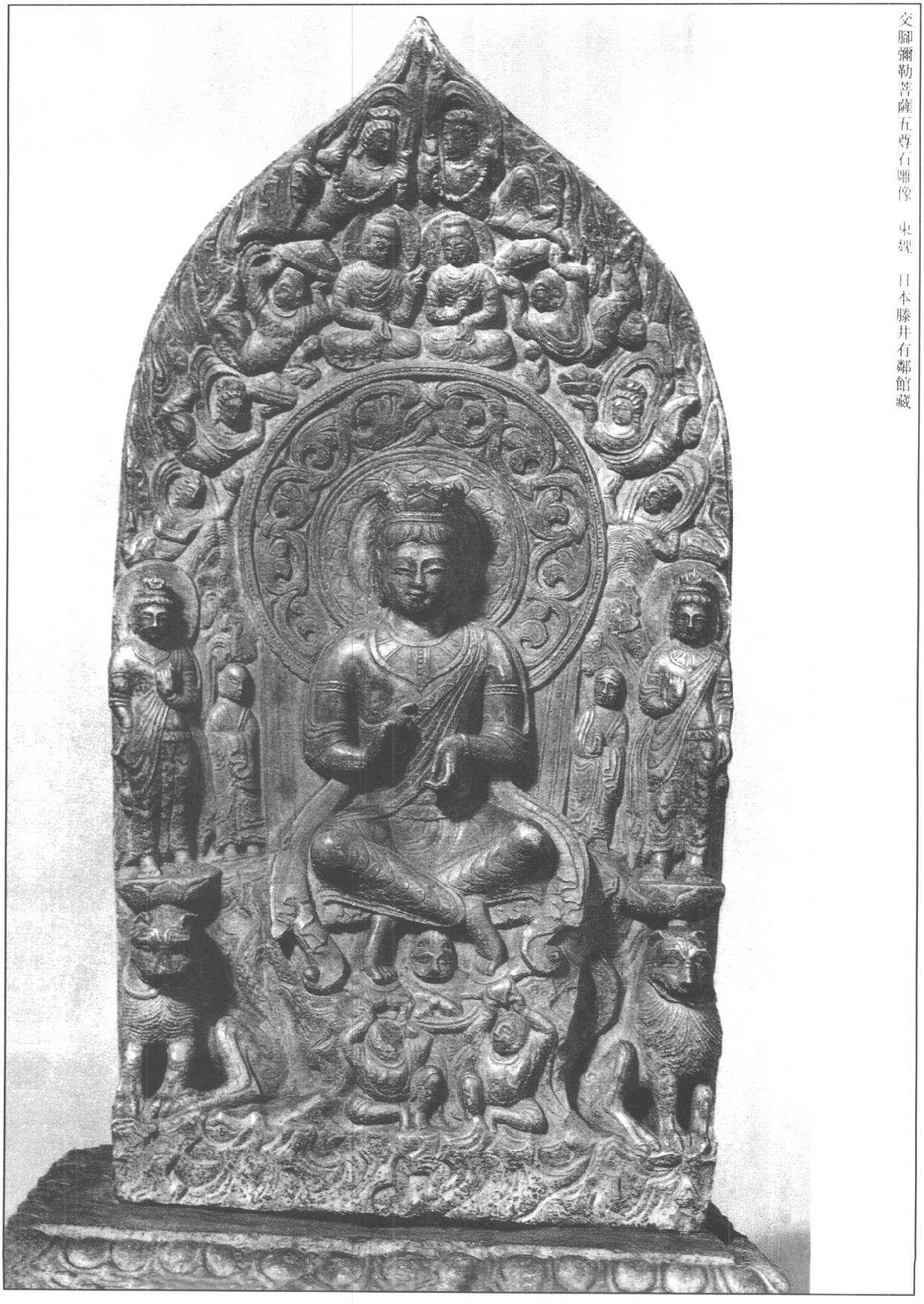
交脚彌勒菩薩石雕坐像　北魏　美國舊金山亞洲藝術館藏



交腳彌勒菩薩石雕坐像　北魏　瑞士瑞特保格博物館藏



交脚彌勒菩薩石雕像碑　西魏　日本書道博物館藏



交腳彌勒菩薩五尊石雕像　宋代　日本滕井有鄰館藏



交脚彌勒菩薩彩塑像　北涼　敦煌第275窟西壁前正中



交脚彌勒菩薩彩塑像　北涼　敦煌第275窟南壁上端東側

3. 給石頭以思想——魏晉南北朝的幾尊思惟菩薩像賞析

法國著名雕塑家羅丹曾用二十多年的時間，創作了一組包含有200多個人物形象的鴻篇巨制《地獄之門》，高坐在《地獄之門》頂上的《思想者》是一位赤裸的男子，他俯臨下界，雙腳倚坐，一手扶膝，一手托腮，面對地獄中各種人物的無盡痛苦和挣扎，陷入了緊張而深沉的思考："緊蹙的雙眉高高隆起，托着下頜的右手十分有力，身上的每條肌肉似乎都在顫動中訴説內心的激蕩，反映着起伏澎湃的思潮"(邏柯《西方美術史話》)。羅丹主張藝術應爲人類謀幸福，他所嚮往的是一個"烏托邦"，燃燒着他的靈魂的是人道思想即對人類的愛，因此，他真正地把思想賦予了石頭，把熱情付諸了堅毅的冷酷，而一切善於思索的人，都會從這樣一個充滿精力和熱情、爲人生重大問題而冥思苦想的形象上面引發共鳴，感受到啟迪、鼓舞和博愛精神。

無獨有偶，在佛教"天堂之門"的入口，也端坐着一位"思想者"，他便是佛教造像史上有名的思惟菩薩。所不同的是，她的形象不作陽剛的男性，而作陰柔的女性，她的神情不作痛苦的思考，而作幸福的思考，她的姿態不作倚坐，而作一腿下垂、一腿擱起的思惟坐，其他的一切，則無有二致，以至於令人懷疑羅丹《思想者》的創作是否受到思惟菩薩造像的啟發。但作爲對於人類重大問題思索的形象，二者有着異曲同工之妙，應是没有疑問的。

思惟菩薩的形象，源於佛傳故事。傳説釋迦牟尼成佛之前爲悉達多太子，菩薩身，他因目睹當時人生"生、老、病、死"的種種苦難，離家出走，探求解脱之道，歷經苦難，最後終於大徹大悟而成"佛"。思惟菩薩，即爲其探求人生真理過程中一個關鍵階段的形象，它所面對的是社會現實的苦難，所即將飛升到的是一個光明極樂的净土世界。而魏晉南北朝的社會現實，恰好與思惟菩薩所面對並企圖超越的悲慘世界正相彷彿，因此，對人生問題的思考並加以辯難決疑，成爲社會各階層的共識。天災、人禍、疾病、戰亂，人命危淺，朝不保夕，成千上萬的庶民百姓化爲枯骨，一代一代的帝王將相淪爲囚犯，一批一批的詩文名士被殺戮而死，則人生的價值何在?個體生命的價值又何在?這是每一個思想敏鋭的人所不能不迴避的嚴峻問題。"對酒當歌，人生幾何?譬如朝露，去日苦多"(曹操)；"人生處一世，去若朝露晞；自顧非金石，咄嗟令人悲"(曹植)；"人生若塵露，天道邈悠悠；孔聖臨長川，惜逝忽若浮"(阮籍)；"天道信崇替，人生安得長；慷慨惟平生，俯仰獨悲傷"(陸機)……對生死存亡的哀嘆，對人生短促的憂患，成爲這一時期典型的音調，極其深沉而又感慨。於是，出於探求形而上學的玄理的動機，崇尚老莊，手執麈尾的清談、辯難、決疑，作爲魏晉風度的極致，成爲士大夫們思想矛盾深化和人生境界净化的一個重要表

徵，其終極真理，在於“論天人之際”、“求理中之談”而“不辨其理之所在”(《世説新語》)。而佛教的思惟菩薩，正好適合於中國的國情，其造像，也在這一時期得以風行起來。

本卷所收敦煌莫高窟北魏時期的一尊思惟菩薩彩塑像，一手支頤，一手捏指，擱着腿，又垂着頭，絞盡腦汁，苦苦思索。根據佛教因果報應的觀點，“善有善報、惡有惡報”，然而，現實的人世卻壞人不一定受到惡報，好人不一定受到善報，這究竟是爲什麽?不免令這位智者也百思不得其解了。此像的藝術處理，純爲外來的西域犍陀羅樣式，身軀健壯，薄衣貼體，賦予觀者以嚴肅、深沉的感受。

另幾尊石雕的思惟菩薩像，除北齊的兩尊之外，幾乎均爲峨冠博帶、秀骨清像的中國民族作風，而且，她們的面容，無不洋溢着融怡、優雅的微笑，彷彿已經透徹了人生的真理，顯得達觀而又超曠。“瘦削的身軀，不可言説的深意微笑，洞悉哲理的智慧神情，擺脱世俗的瀟灑風度……都正是魏晉以來(士大夫)這個階級所追求嚮往的美的最高標準”(李澤厚《美的歷程》)，佛教傳播並成爲統治地位的意識形態之後，反映在造像藝術中，作爲外來藝術民族化的一個重要成果，通過思惟菩薩的形象把這種理想的人格完美地表現出來了，並成爲士大夫們安頓心靈、解脱苦惱的最佳選擇。例如，文獻記載顧愷之的維摩詰畫像，便以“清羸示病之容，隱几忘言之狀”膾炙人口;而陶淵明“此中有真意，欲辯已忘言”的平淡天真，正不妨作爲這幾尊思惟菩薩像精神境界的詩意詮釋。

值得注意的是北齊的兩尊思惟菩薩造像，以菩提樹枝繁葉茂的典型環境，烘托出思惟菩薩的典型形象和典型性格，令人眼目一新;而其藝術處理的手法，則又回復到了“曹衣出水”的外來作風，粗短的形體，貼體的衣紋流線，一變“秀骨清像”的民族形式。究其原因，當與當時曹仲達的出現，改變了佛教造像的樣式有關，由此可以窺見外來藝術民族化進程的反復。

思惟菩薩石雕像　北魏　美國哈佛大學福格藝術館藏





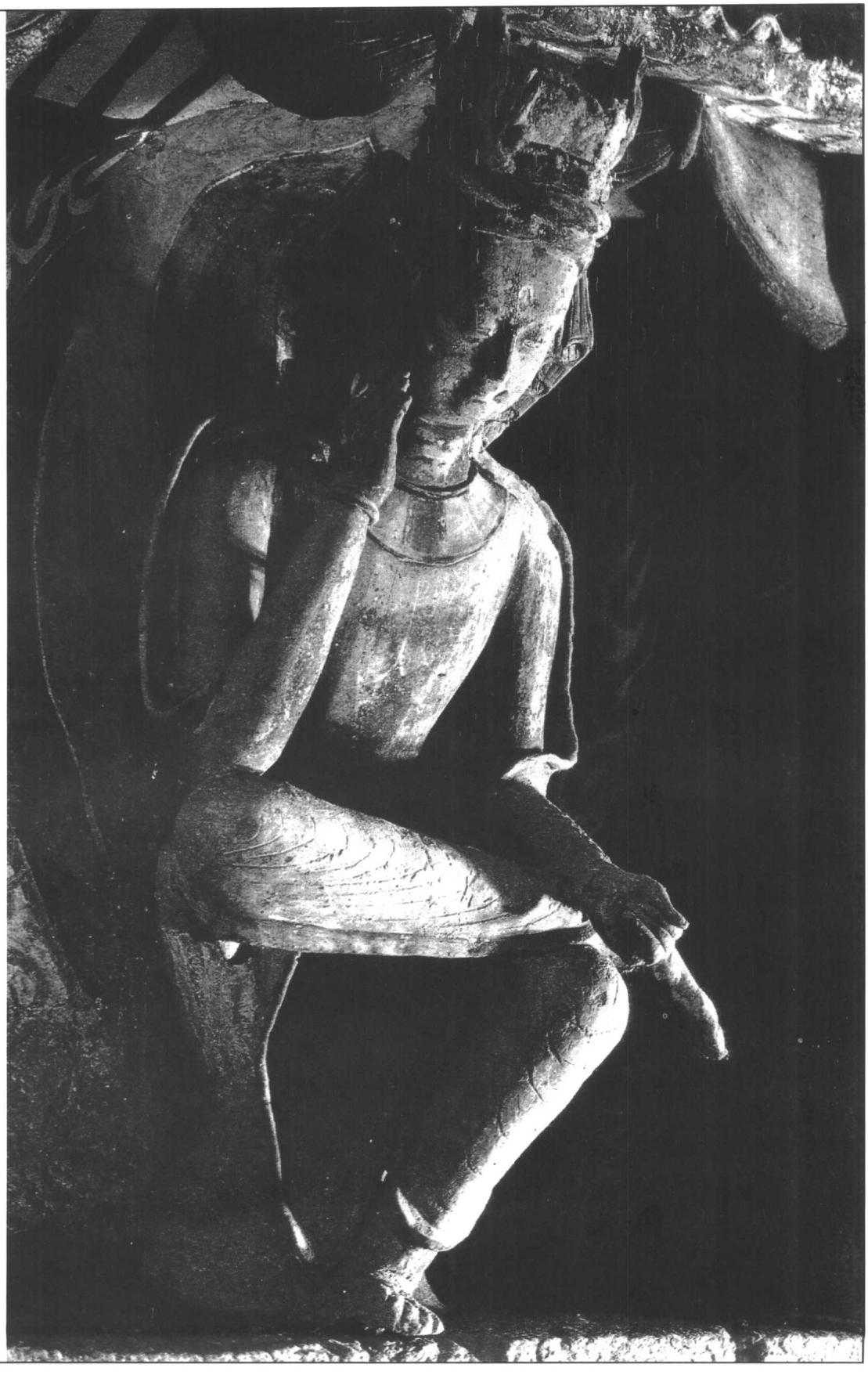
思惟交脚彌勒菩薩石雕像　北魏　美國舊金山亞洲藝術博物館藏



樹下半跏思惟菩薩石雕像　北魏　美國火奴魯魯藝術學院藏



樹下半跏思惟菩薩石雕像拓本　北魏　日本京都大學人文科學研究所藏



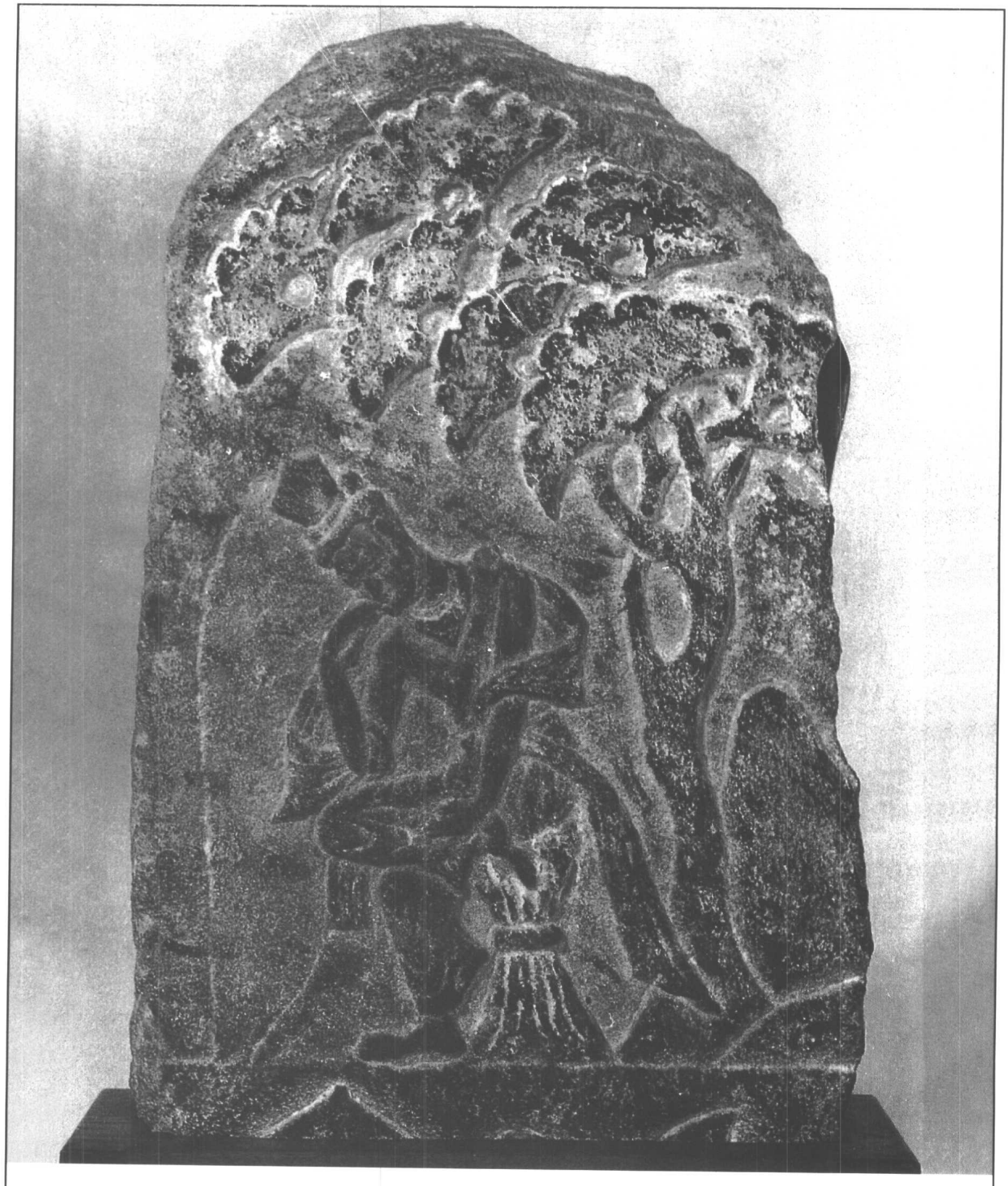
思惟菩薩彩塑像　北魏　敦煌第257窟中心柱南向龕上層龕内



半跏思惟菩薩石雕像　東魏　日本書道博物館藏

思惟菩薩石雕像　東魏　鄒廣壽選　故宮博物院藏

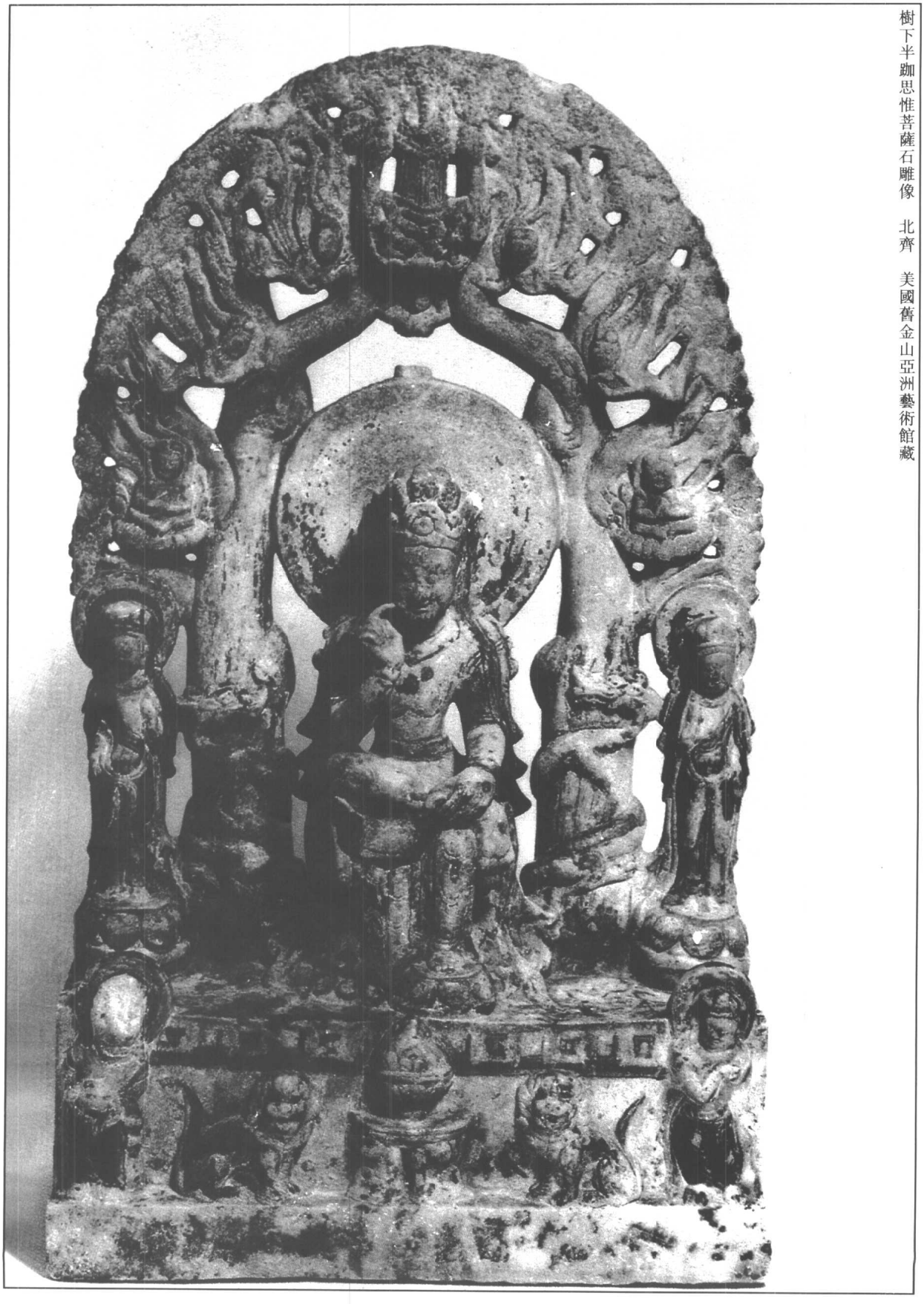




樹下半跏思惟菩薩石雕像　東魏

樹下半跏思惟菩薩石雕像　北齊　美國弗瑞爾藝術陳列館藏





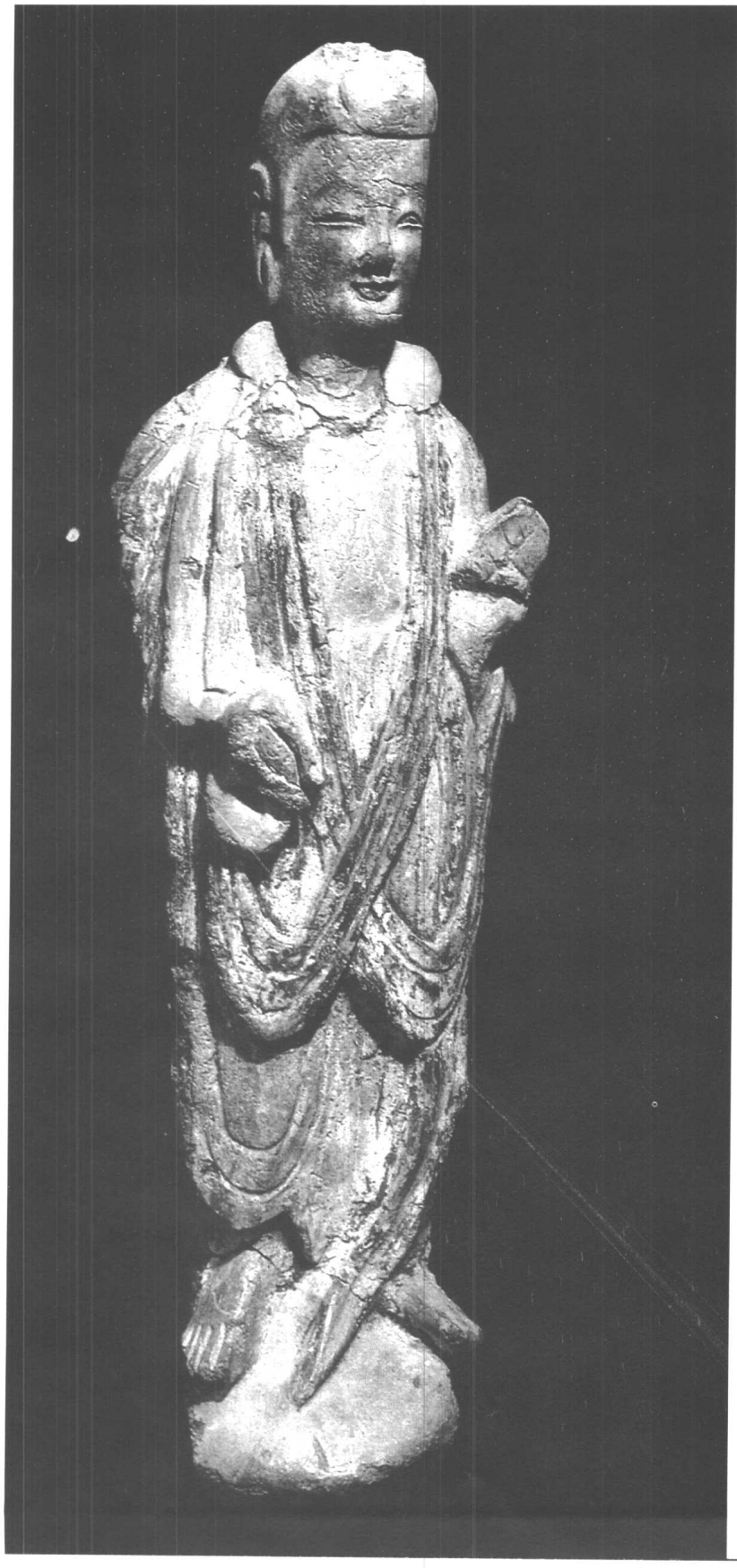
樹下半跏思惟菩薩石雕像　北齊　美國舊金山亞洲藝術館藏

4. 濃鬱的世俗風情——麥積山石窟的北朝菩薩塑像賞析

麥積山石窟位於甘肅天水市東南，因山形如農家積麥狀而得名。石窟開創於十六國後秦時期，歷經北魏、西魏、北周、隋、唐、五代到宋，都有造像，現存洞窟194窟，彩塑造像7,200餘尊，壁畫1,300多平方米，以北朝和隋唐時期的作品最有水平；北朝作品中，又以菩薩造像最爲精彩生動。

麥積山的菩薩造像，數量相當之多，形象也極其豐富，既有觀音菩薩，又有文殊菩薩，既有思惟菩薩，更多有脅侍菩薩……年齡層次，從中年的女性到青年、少年的女性，或雍容大方，或平易樸素，或純真無邪，或活潑開朗，或穩重矜持，妙曼生動，令人應接不暇。

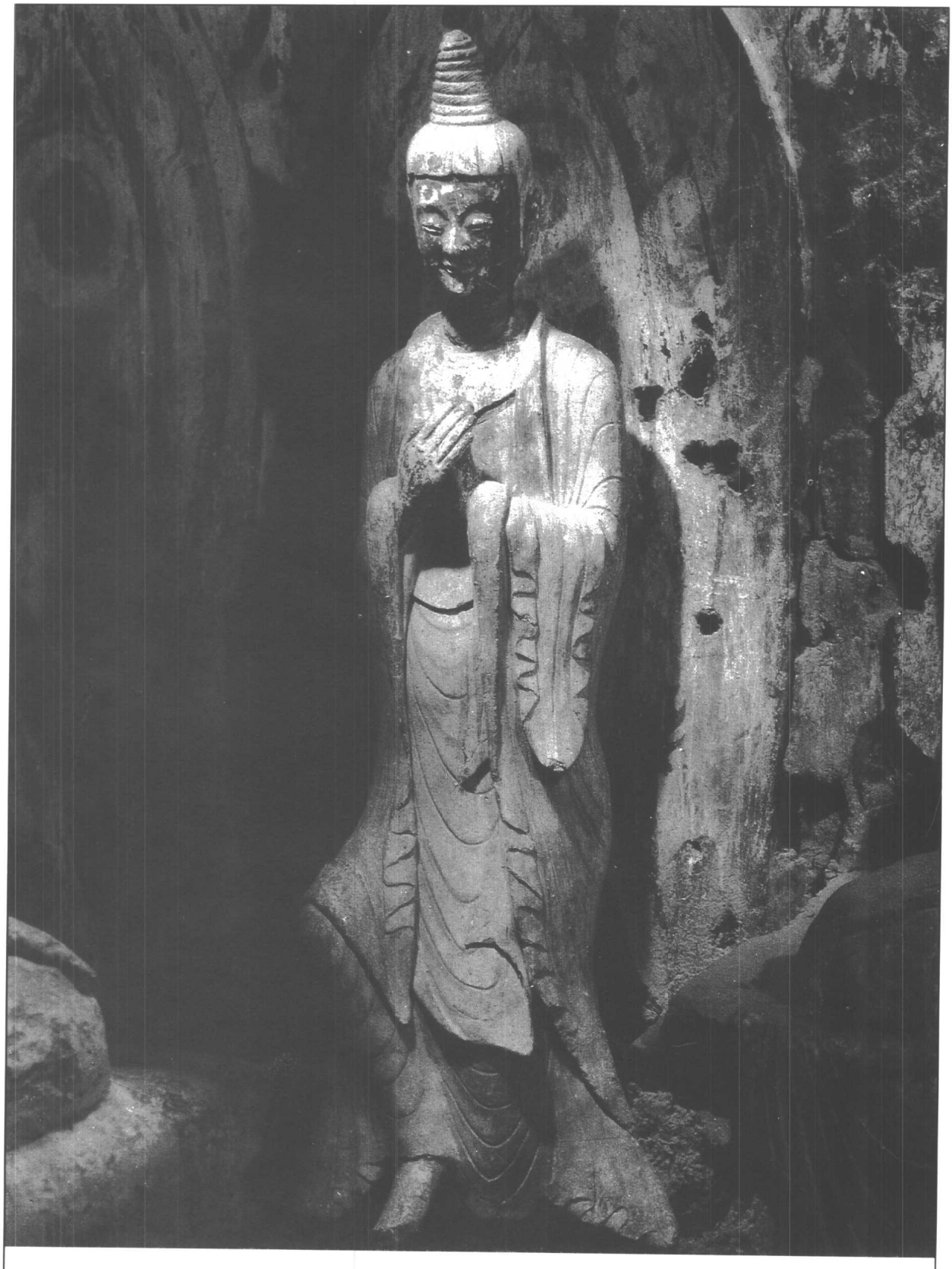
在形象塑造方面，幾乎完全摒棄外來的作風，而採用中國自己的民族形式，而且不限於南朝士大夫的秀骨清像，更多北方社會現實中女性的淳樸形象。冠飾裝束比較簡潔，高髻無華，寬袍博袖，動態不一，神性淡化，而世俗的人情味十分濃鬱。如102窟右壁的文殊菩薩作跪坐狀，恭敬虔誠聽佛説法的神情，猶如一位做錯了事正在聽取母親批評的少女；69號龕右壁的脅侍菩薩，側身而行，步履輕盈，似乎隨時都會走下佛壇，把慈愛播向人間；127窟的幾位脅侍菩薩，嫵媚温柔，儼然大家閨秀；庫藏的幾尊菩薩立像，蘭心蕙質，分明童趣未泯；85窟正壁的右脅侍菩薩，娓娓而談，情意真摯；122窟正壁的左脅侍菩薩，雙手交於胸前，若有所思。尤其值得一提的是85、101、121、172諸窟的幾尊菩薩與菩薩、菩薩與弟子的造像，一反其他石窟造像的單純並列式，而是把他們塑造成正在交頭接耳、竊竊私語的情狀，似乎他們不是在聽佛説法，而是談情説愛，少女的嬌嗔，小伙子的洗耳恭聽，惟妙惟肖，令人忍俊不禁，世俗的人情味何等的濃鬱！這些造像，都是冠帶迎風，可親可近，輕盈瀟灑，笑容可掬。它充分地説明了這樣一個真理：宗教的依據不在天上在人間，苦難的拯救需要美麗和慈愛。



菩薩彩塑立像　北魏　麥積山石窟

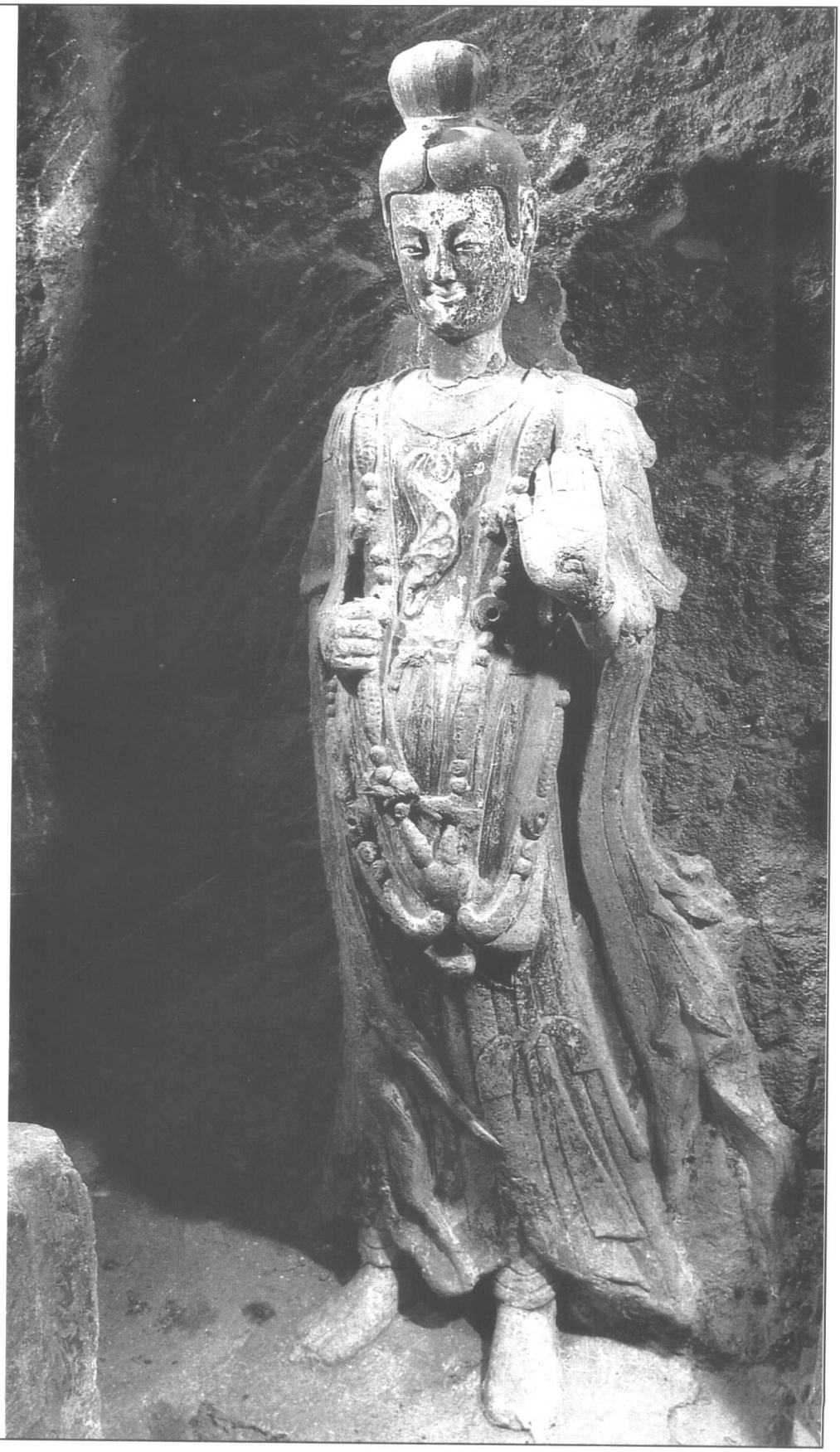


脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第16號窟



脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第122號窟正壁左側

脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第139號窟左壁

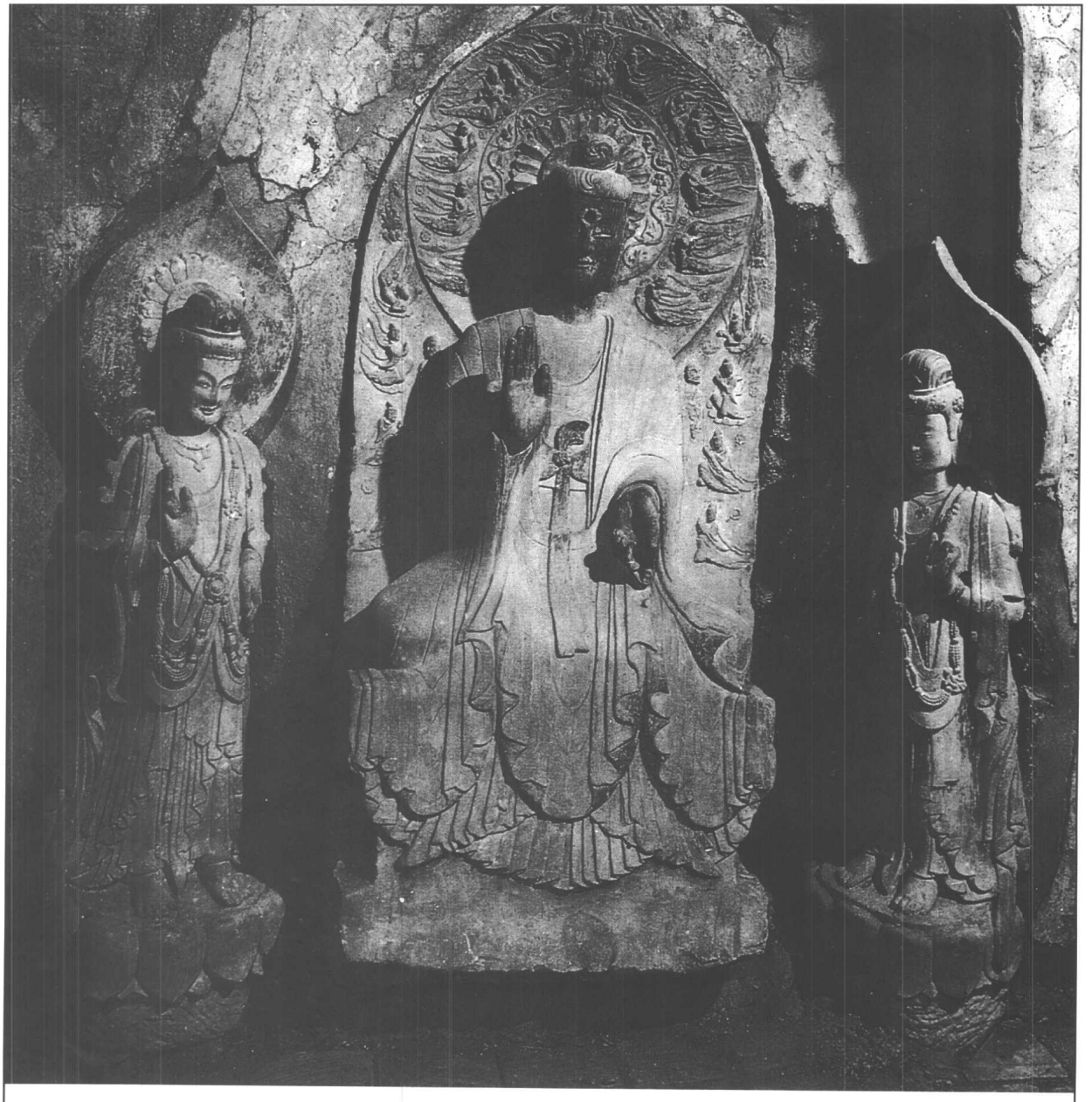




脅侍菩薩與弟子彩塑像　北魏　麥積山石窟第172號窟正壁左側



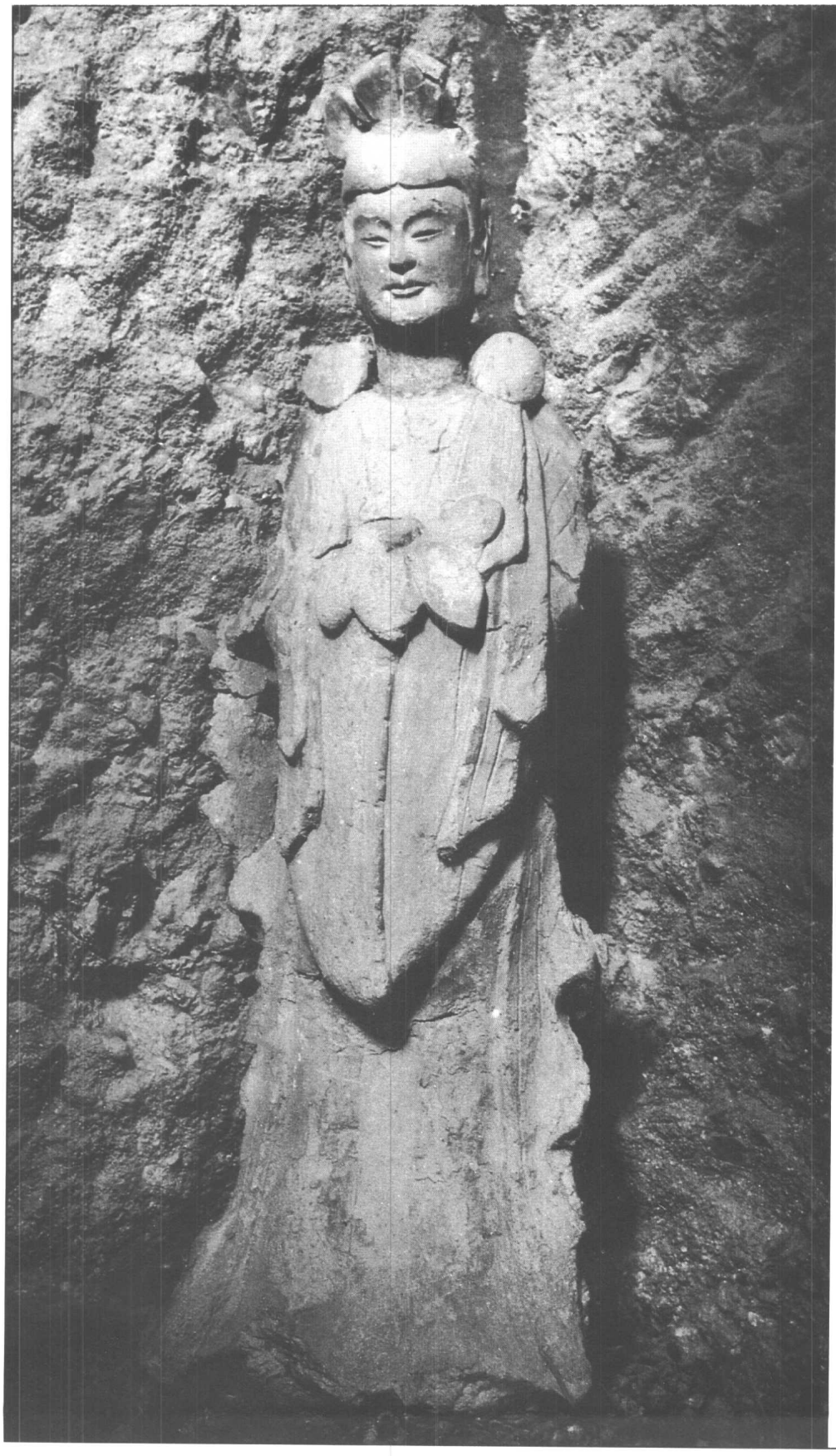
兩脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第121號窟正壁左側



佛與脅侍菩薩石雕像　北魏　麥積山石窟第127號窟正壁龕



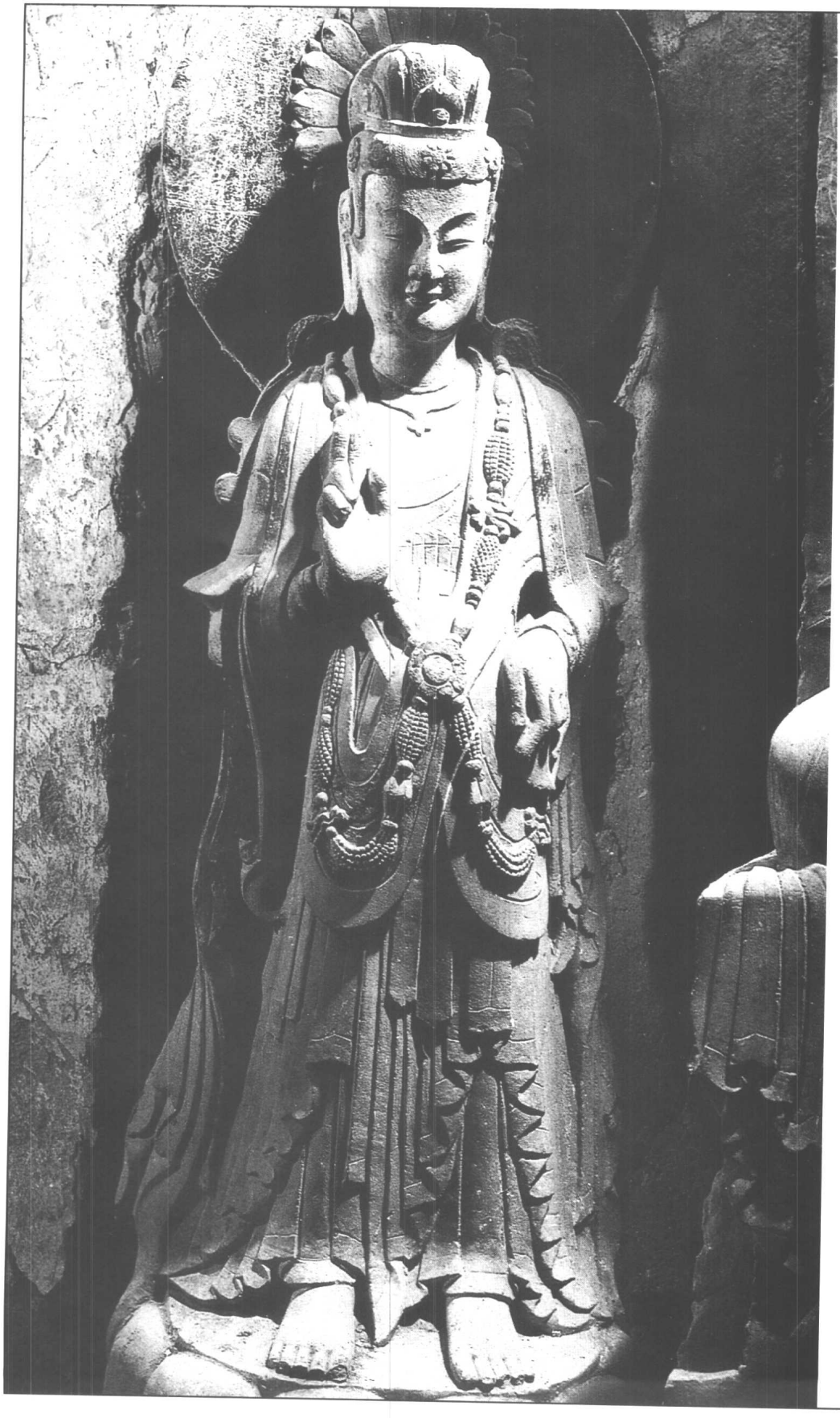
佛與脅侍菩薩石雕像　北魏　麥積山石窟第133號窟第3龕



脅侍菩薩石雕像　北魏　麥積山石窟第73號窟正壁左側

脅侍菩薩石雕像　北魏　麥積山石窟第69號龕右壁

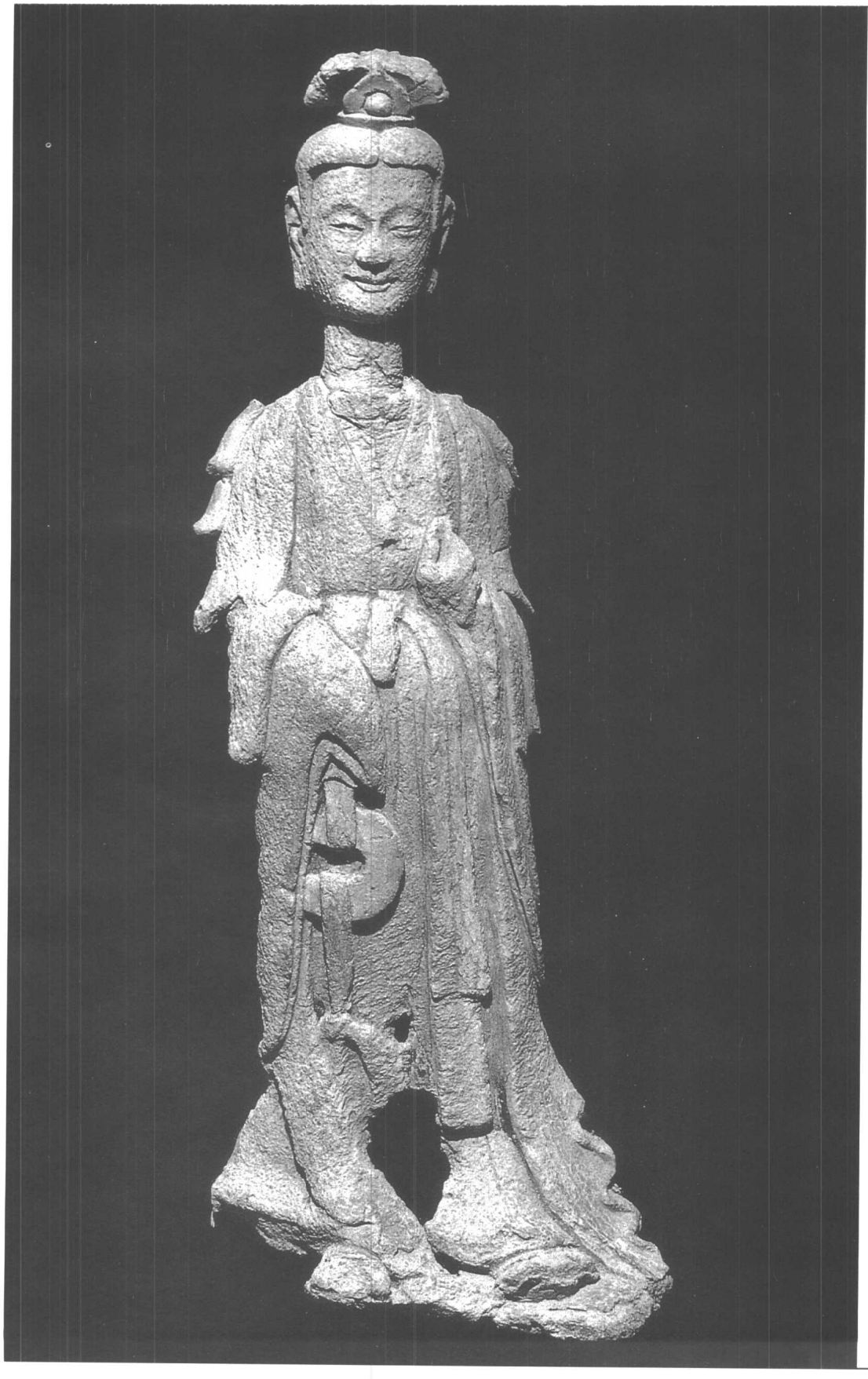




脅侍菩薩石雕像　北魏　麥積山石窟第127號窟正壁龕右側

脅侍菩薩石雕像　北魏　麥積山石窟第127號窟正壁龕右側





菩薩彩塑立像　北魏　麥積山石窟

脇侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第85號窟正壁右側





菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟

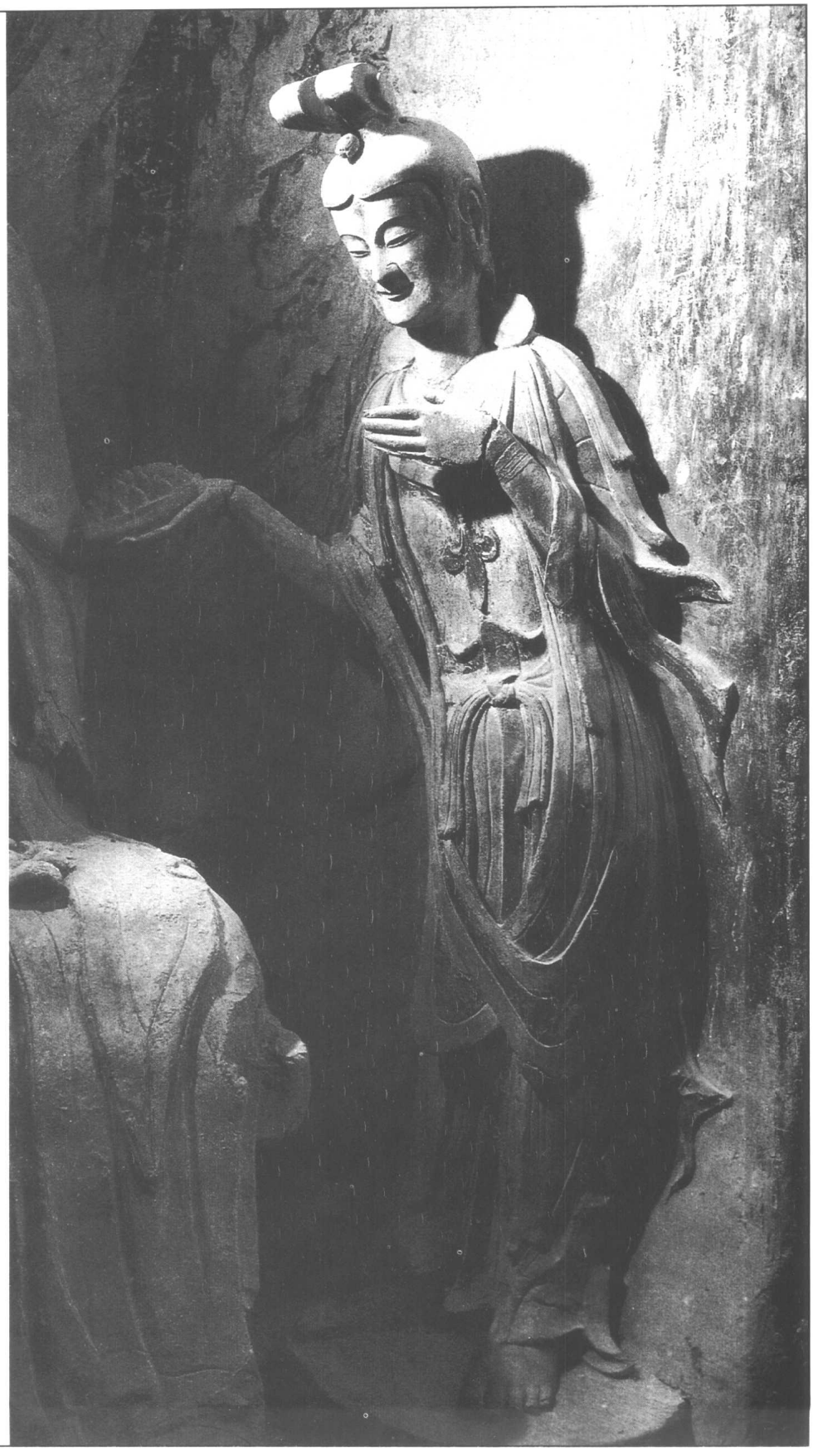
脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第80號窟左壁





脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第163號窟正壁右側

脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第127號窟左壁龕左側

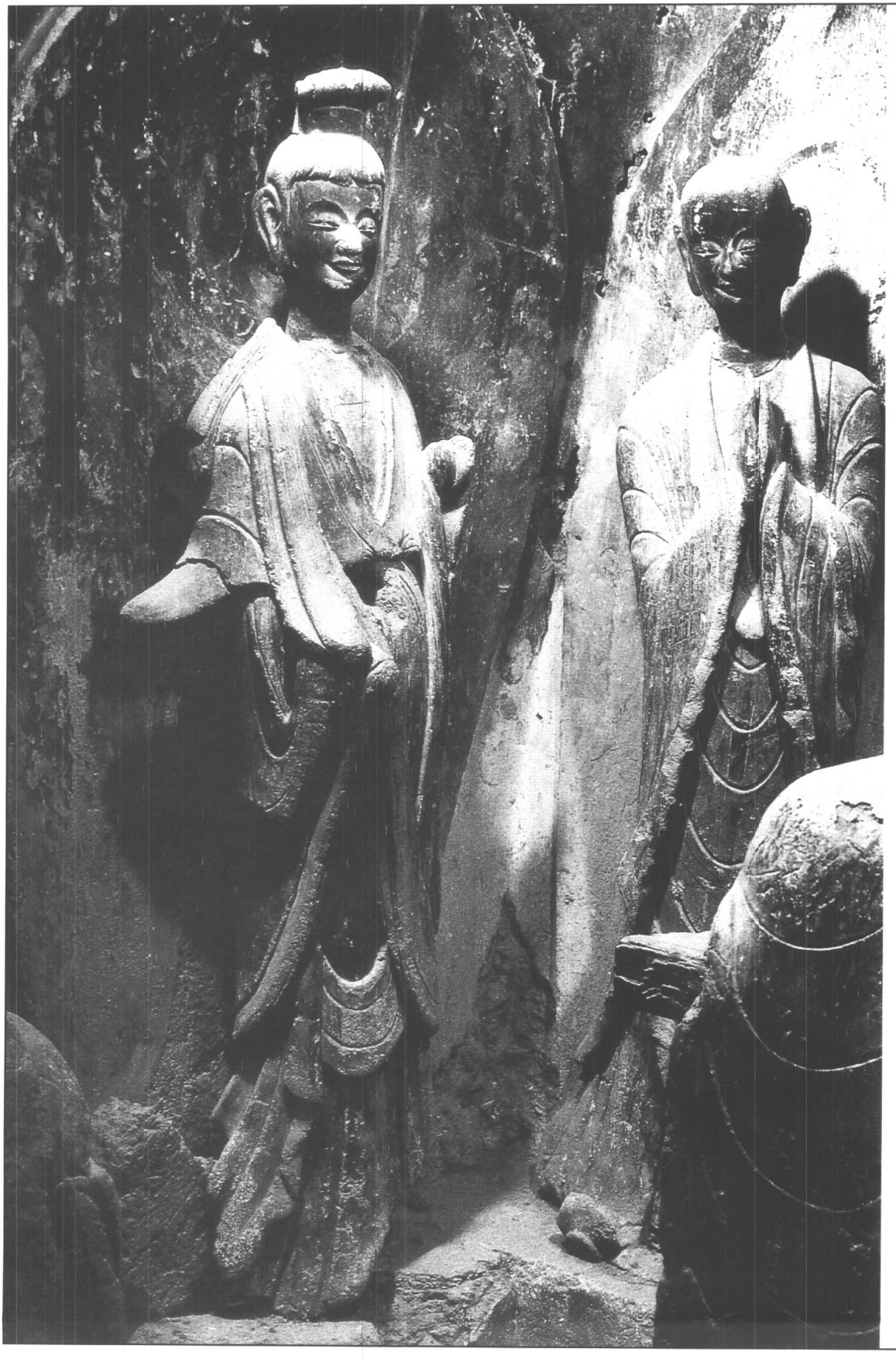




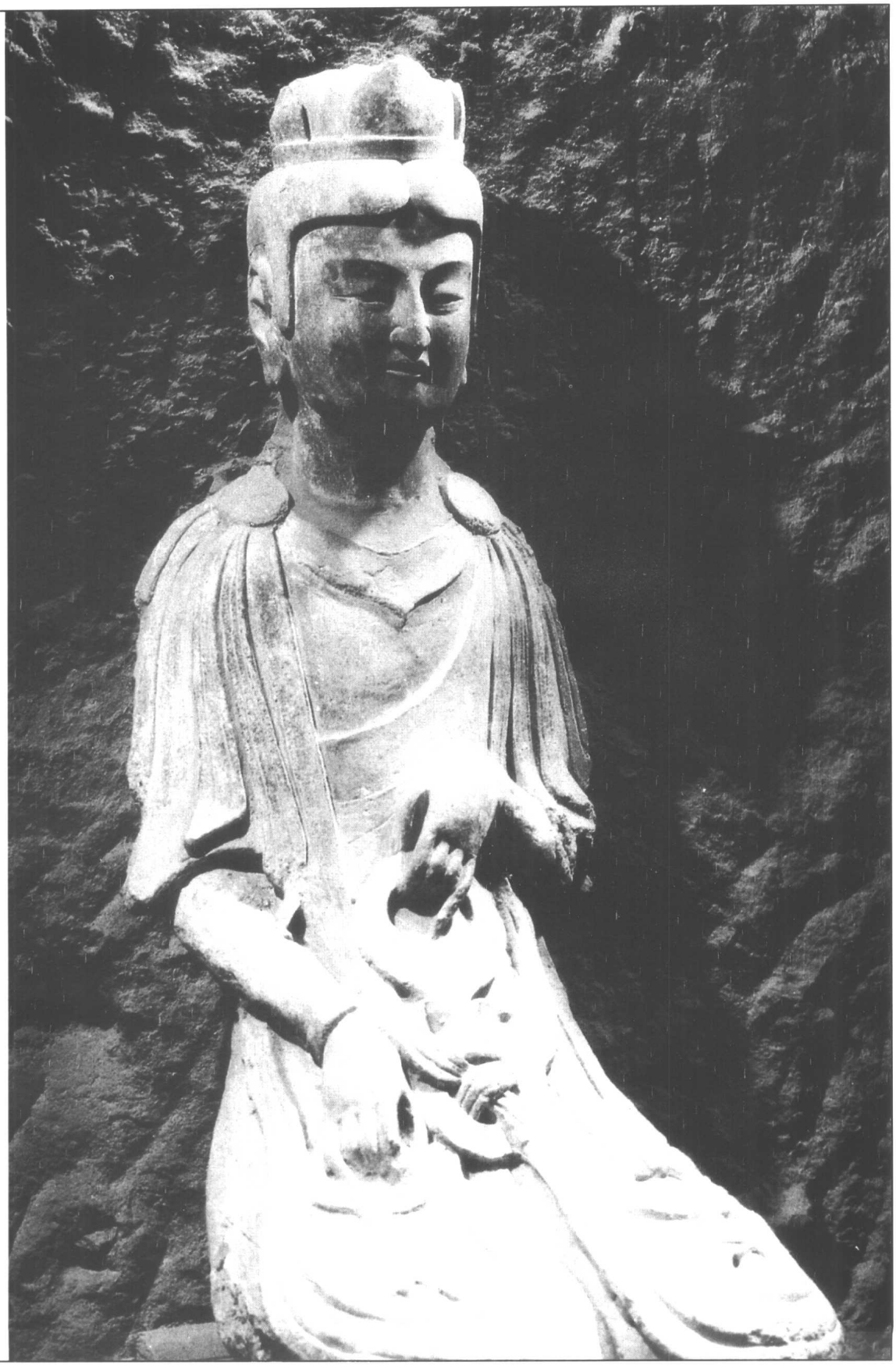
彌勒菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第142號窟右壁

脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第85號窟正壁左側

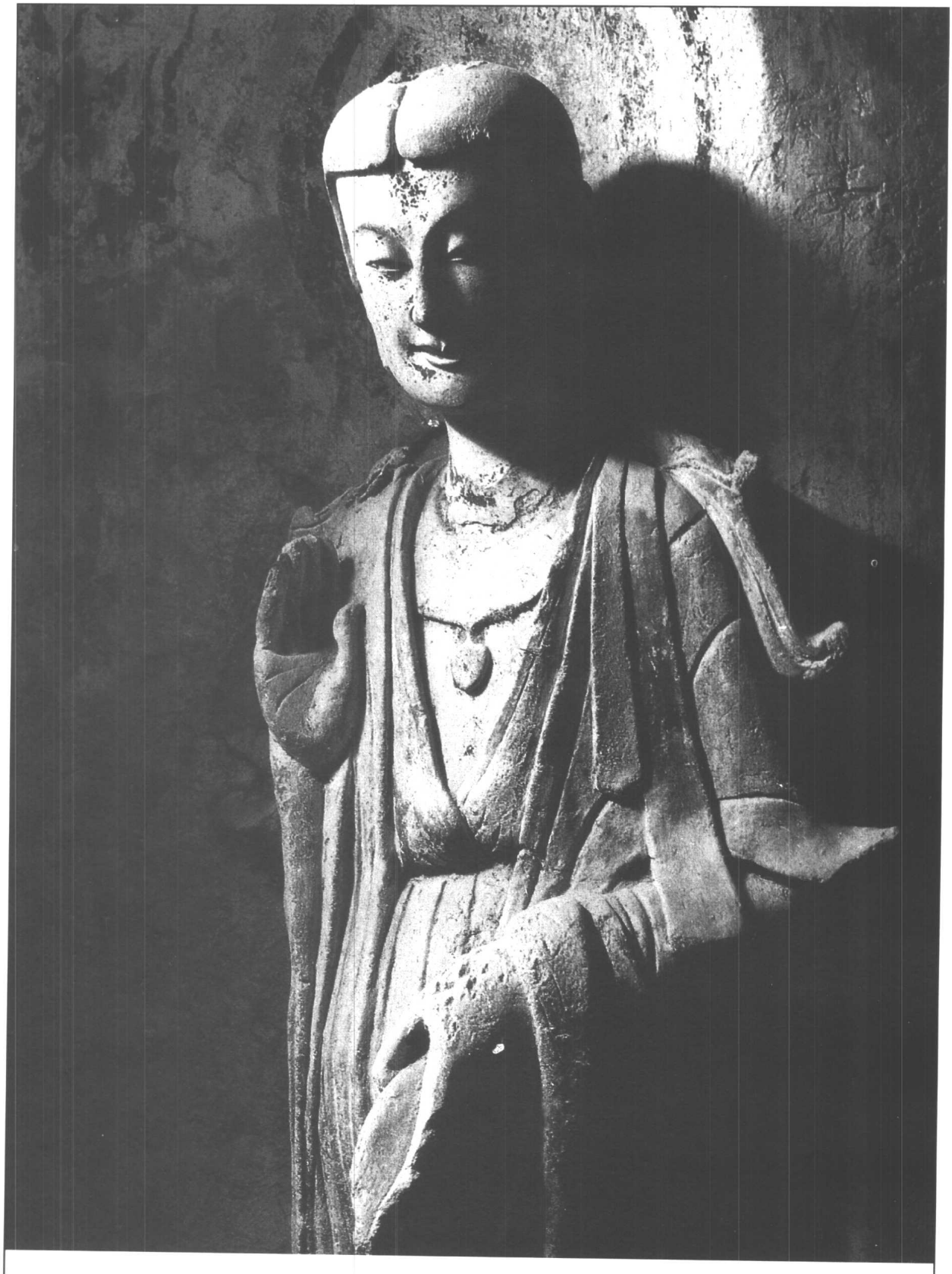




脅侍菩薩彩塑像　北魏　麥積山石窟第101號窟右壁左側



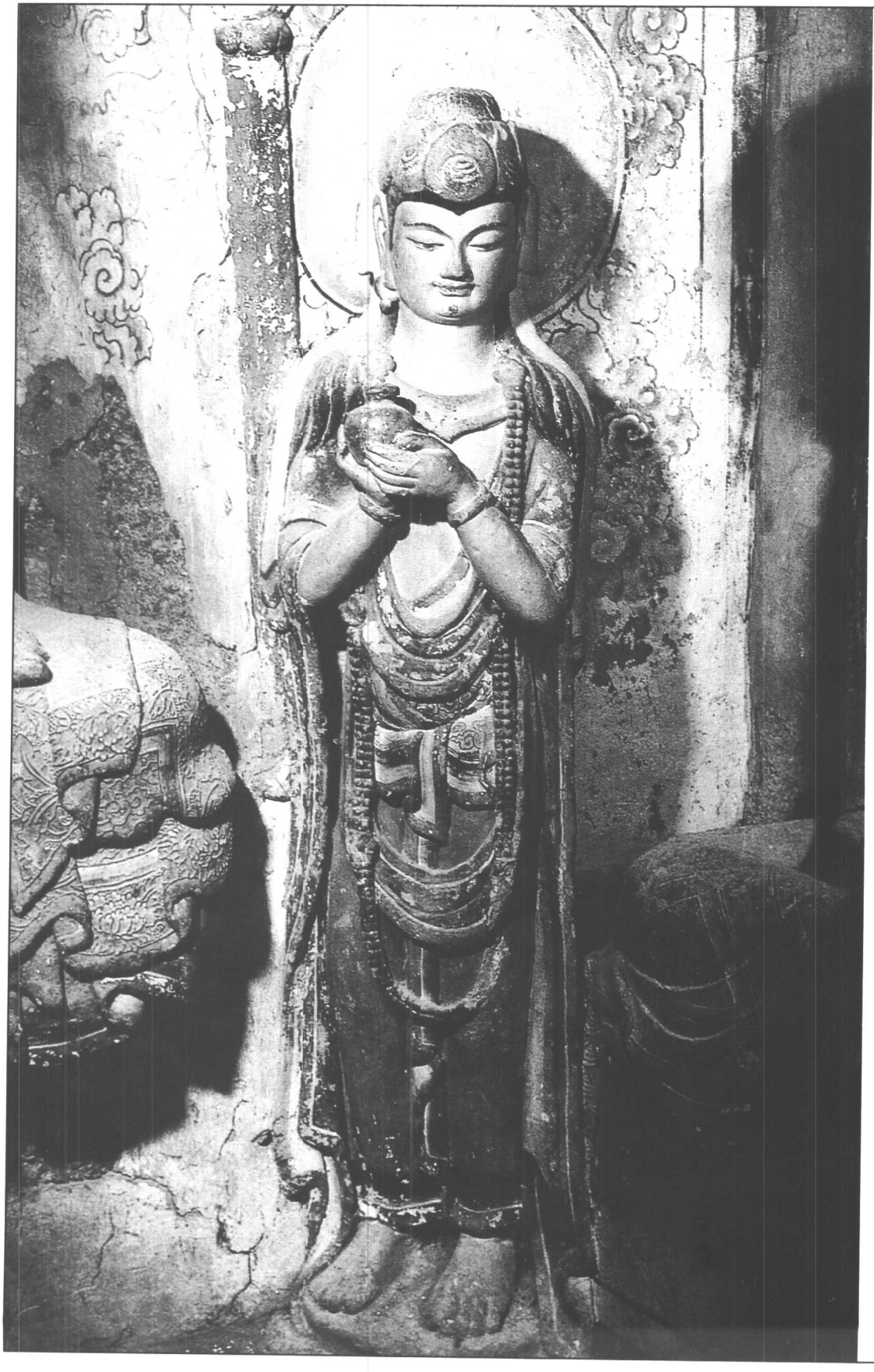
文殊菩薩彩塑像　西魏　麥積山石窟第103號窟右壁



菩薩彩塑像　西魏　麥積山石窟第135號窟左壁龕左側

脅侍菩薩彩塑像　北周　麥積山石窟第62號窟主佛左側





脅侍菩薩彩塑像　北周　麥積山石窟第12號窟正壁左側

二　美和愛的形象　福與樂的交響——隋唐五代的菩薩造像

隋唐以降，佛教信仰的基礎已不在於對現世苦難的思辯和抗議，不在於急切地祈求佛陀和菩薩的拯救，而在於對現世幸福的禮讚和歌頌，並與佛國的諸神共享這種既是神仙的、又是人間的無上福分。因此之故，佛教造像的宗旨，亦由引導世俗信仰對宗教的敬仰皈依轉嚮宗教與世俗雙嚮互動的親近參與。於是，佛陀形象的偉大莊嚴，漸次演變爲冷漠僵板的偶像，而菩薩形象的生動妙曼，則愈加驚彩絶艷，被賦予了更加現實的生命活力。雖然，魏晉南北朝的菩薩造像，也十分優美，但她們的優美，僅僅衹是爲了更好地襯托佛陀形象的偉大，從當時佛教造像的總體趨勢來看，並未取得獨立的信仰和審美價值。然而，隋唐的菩薩造像，則不僅僅是優美的，而且分明已經取得了一種可以脱離佛陀而相對獨立的信仰和審美價值亮麗登場。例如，文殊、普賢兩位大菩薩的獨立信仰，便是在這一時期形成的。因此，這一時期的菩薩造像，便表現出一種"不離人間而又高出於人間，高出人間而又接近人間的典型特徵"(李澤厚《美的歷程》)，完全不同於前此魏晉菩薩超出於塵世之上辯難決疑的精神性，而能爲社會各階層的觀者信徒所共同接受。

通常認爲，作爲外來藝術的佛教美術，傳入中國之後，到唐代最終完成了民族化的進程。從總體上看，這一觀點當然是不錯的；但就菩薩造像而言，則如上一章所述，早在魏晉南北朝時期，作爲純粹中國民族樣式的秀骨清像，便已成爲菩薩造像的基本準則，成功地完成了對於外來的"曹衣出水"樣式的改造。不過，秀骨清像的原型，乃是南朝士大夫的林下之風，畢竟思辯性太強，精神性太強，顯得玄妙高超而脱俗，難以爲更廣大世俗信徒所賞識。因此，隨着隋唐佛教信仰的由精神性嚮世俗性的普及化，秀骨清像當然不再能滿足社會大衆的信仰和審美需求了，菩薩造像的民族化，也隨之出現了新的樣式。

如所周知，魏晉佛教主要是一種以士大夫爲主體的貴族佛教；而隋唐佛教則是一種"社會性"佛教，作爲佛教社會性發展的一個重要標誌，便是各種佛教禮儀包括法令、齋會，在家修行的義邑和法社，民間傳教活動包括俗講、變文等等的流行。在這種種活動中，信仰佛教主要的並不是因爲信徒心懷恐懼而企圖尋求精神上的支持，而是被作爲福樂生活的一個時髦内容。

另一方面，唐代的審美趣味，傾嚮於光輝充實、雍容華貴，一種豐滿、具有青春活力的熱情和想像，如日中天般地反映出唐人對於有血有肉的人間現實的肯定和感受、憧憬和執著，詩、文、書法、繪畫，無不洋溢着一種盛世的廟堂氣象，甚至對於人物的品藻，也以健康的豐肌碩體爲美，而"清羸示病"的秀骨清像，未免顯得落魄潦倒，令人有"緣何别來太瘦生"

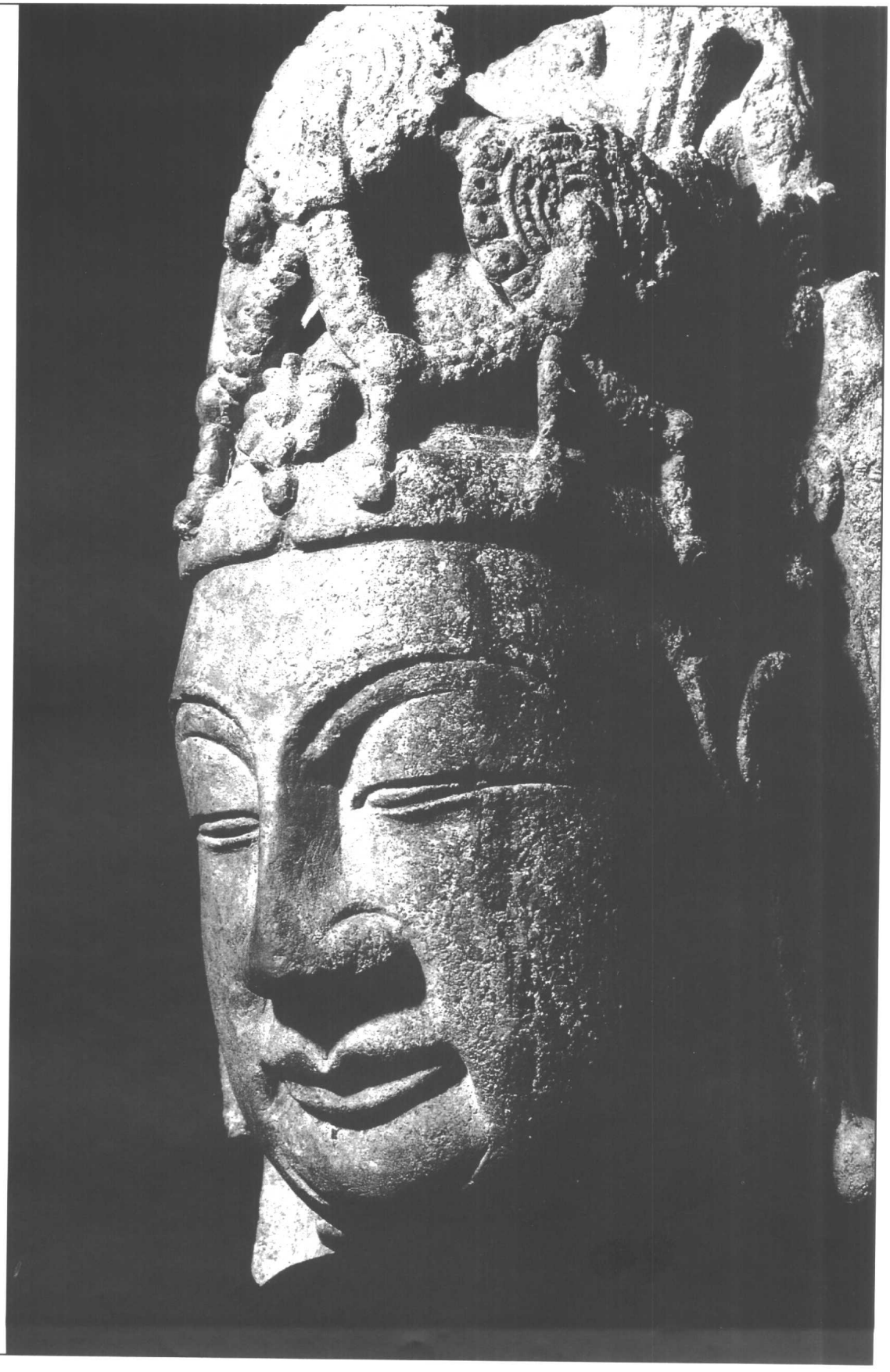
之慨了。

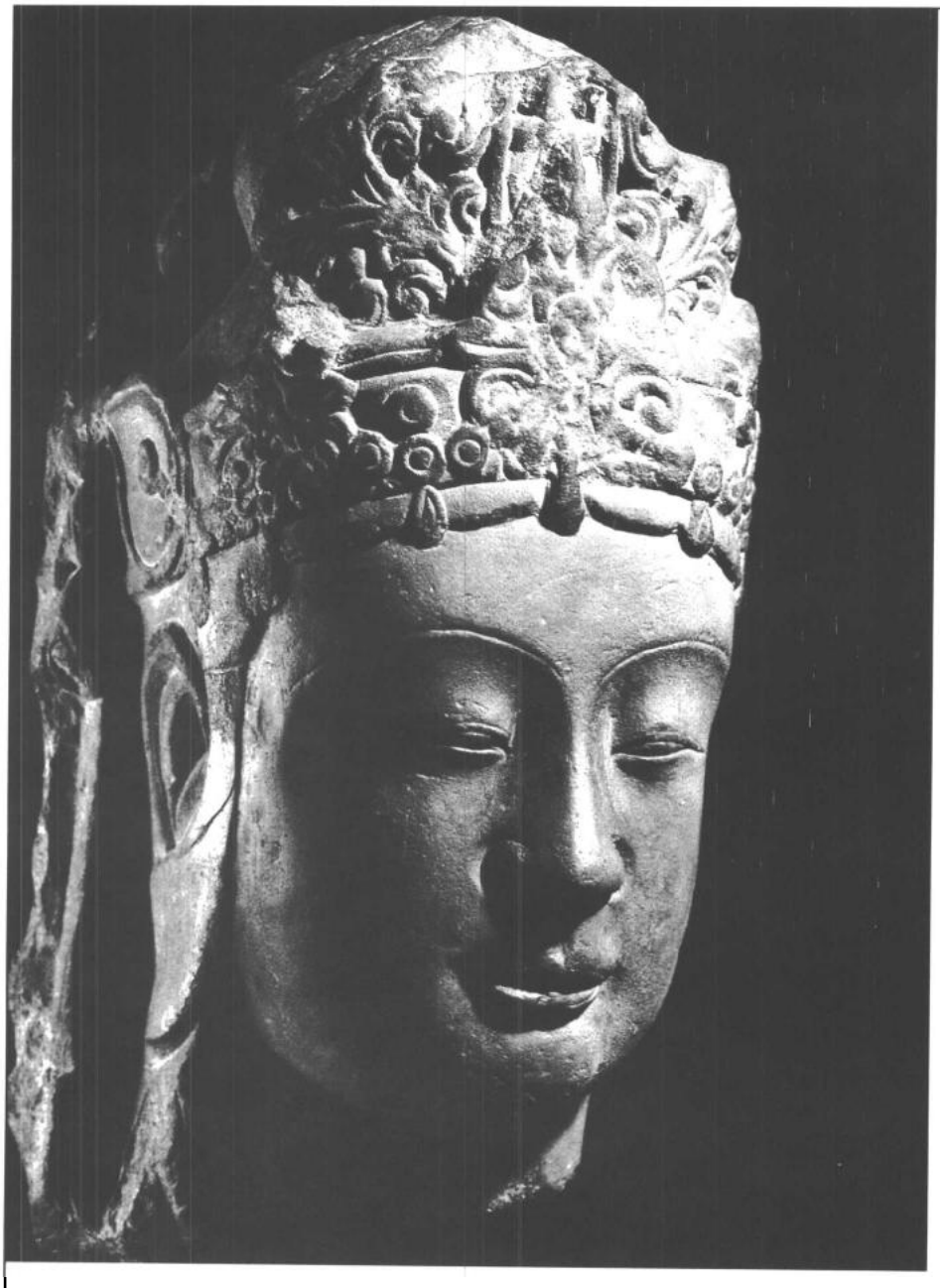
在這樣的社會信仰和審美心理支配下，一種健康豐滿的菩薩形象出現在人們的面前。如韓幹、吳道子、楊庭光、盧楞伽、周昉等，所畫菩薩，多以現實上層社會生活中真實的美女爲模特兒，所謂"菩薩如宮娃"、"宮娃如菩薩"，不僅華美，而且豐肥，一時成爲艷談，千百年來膾炙人口。這些名家的作品，雖然久已失傳，但他們的創意和風範，廣泛地爲從事佛教造像活動的無數無名匠師們所仿效，成爲一種規範和樣式，如吳道子的"吳家樣"，周昉的"周家樣"等等。因此，反映在迄今還能看到的大量隋唐菩薩造像中，仍足以提供文獻記載的生動印證。

以敦煌莫高窟的彩塑和壁畫菩薩而論，隋代的菩薩，大耳方臉、短頸粗體、樸質拙重，是秀骨清像的精神貴族樣式嚮豐肌碩體的世俗樣式的過渡。到了唐代，則幾乎全是雍容華貴、儀態萬方的美艷女性，極其嫵媚動人。衆多的菩薩，有的正當青春花季，豆蔻年華，有的則成熟豐滿，儀態大方，分明是現實生活中上層貴族"貴而美"的女性形象的真實寫照，可與張萱、周昉的綺羅人物畫或唐三彩中的仕女俑、唐墓壁畫、石棺線畫中的侍女像相爲參看。有些菩薩，雖然頭部或手臂已經殘損，但所給人的印象，依然是優美而完整的，文静内秀，顯得精神飽滿而健康，熱情爽朗而洋溢，絲毫没有殘缺之感，令人聯想起古希臘一些缺肢斷臂的女神雕像。與這些菩薩的高貴形成對照的，是那些地位稍低的供養菩薩，她們半跪着身子，態度虔敬而謹慎，就像是貴族家庭裏的丫環侍女，分明也染着了主人的雍容氣派。許多菩薩的嘴唇邊，畫有幾道綠色的髭鬚，保持着佛經上所説菩薩爲善男子相的一絲特徵，但並不能掩蔽女性所有的嫵媚和温柔。她們或上身赤裸，或略披天衣，瓔珞盛飾，華裝照人，"S"形彎曲的軀體，顯得豐滿柔和而富於曲線美，秀外慧中的嬌嗔神情，正可以説是"我見猶憐"。

杜甫《丹青引》曾批評韓幹畫馬："幹惟畫肉不畫骨，忍使驊騮氣凋喪。"其實，這正是一個時代的審美風氣。唐代的菩薩造像，基本上也是"惟畫肉不畫骨"而忍使菩薩"氣凋喪"的。換言之，在這些菩薩的形象中，精神性隱退了，世俗性卻得以加強了。一種對於肉感的表現，雖有别於印度的強烈感官刺激，如在印度的菩薩造像中，豐乳、肥臀、富於挑逗性的三道彎，到了唐人的菩薩造像中便變爲豐乳、窄臀，略呈"S"形彎曲，顯然合於中國傳統對於女性的審美習慣，但面對這些中國特色的肉感形象，所引起的不再是宗教皈依的虔誠膜拜，而更多的是世俗的愛戀和惆悵。誠如段成式等人在觀看韓幹以齊公家妓小小爲模特兒所畫的菩薩天女壁畫時所寫下的聯句詩："如生小小真，猶自未棲塵。愉袂將離壁，斜倚欲

菩薩石雕頭像　隋　陳哲敬先生藏





菩薩石雕頭像　隋　陳哲敬先生藏

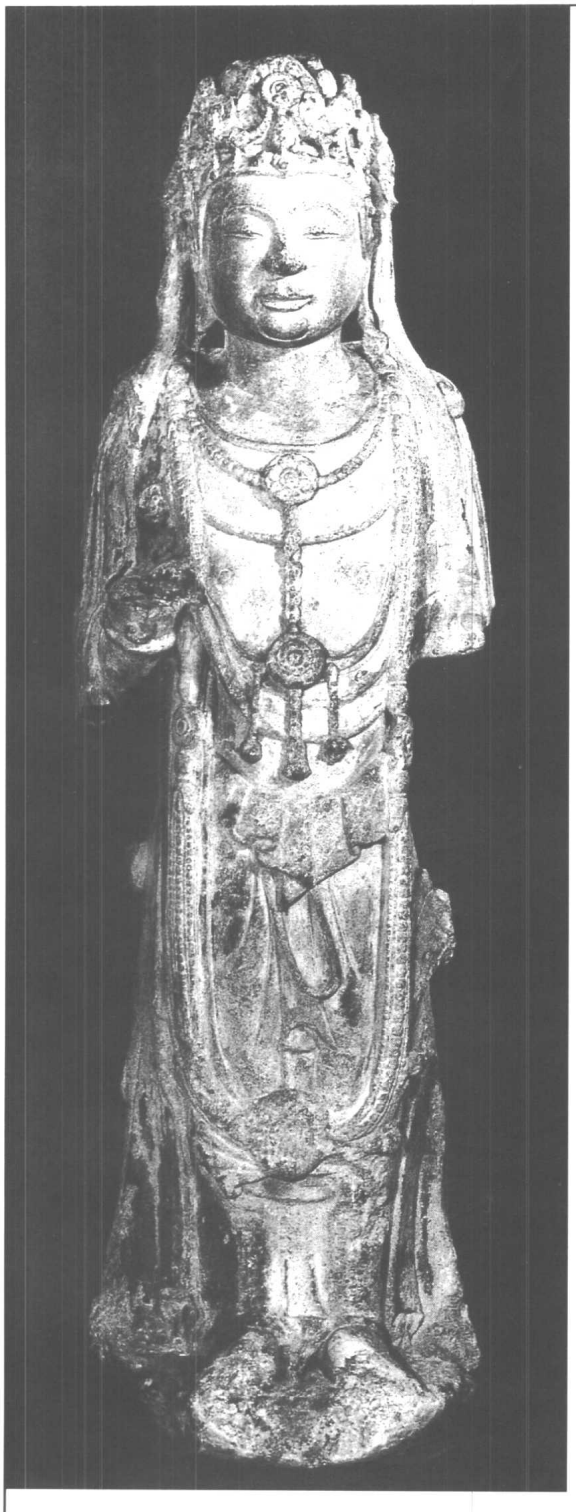
近人。蟬怯折腰步，蛾驚半額頻。同心知作羽，比目定爲鱗。殘月巫山夕，餘霞洛浦晨。"在這裏，在愛和美、福和樂的基本前提下，神的本質與人的本質達到了相當和諧的同一，佛國天堂與現世人間，暢通無阻，不妨互相相憐相愛，同歡共樂。

彩塑之外，壁畫中的菩薩形象，同樣高華雍美，在一片流光溢彩的交響中，聲情並集，閃爍着温柔和慈愛的光輝。

莫高窟之外，在其他唐代佛教造像的遺存中，菩薩形象的端麗豐艷，有着同樣的世俗化的唯美傾嚮，成爲五代以後歷代菩薩造像所難以逾越的典範。

菩薩石雕立像　隋　美國明尼阿波里斯藝術中心藏





菩薩石雕立像　隋



菩薩石雕立像　隋



菩薩石雕立像　隋　美國大都會藝術館藏



菩薩石雕立像　隋　荷蘭國立民族學博物館藏

菩薩石雕立像　隋　美國辛辛那提藝術館藏

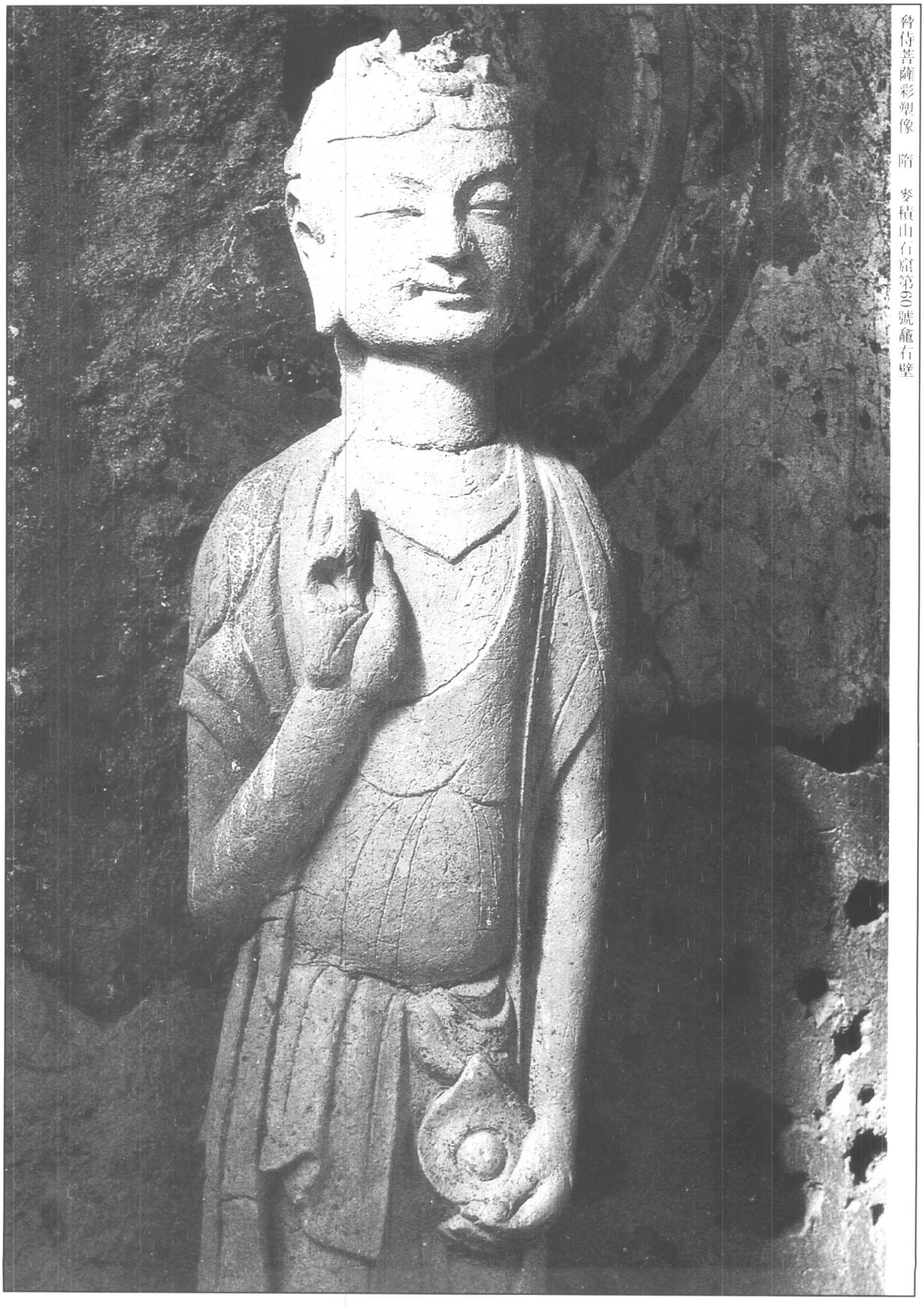




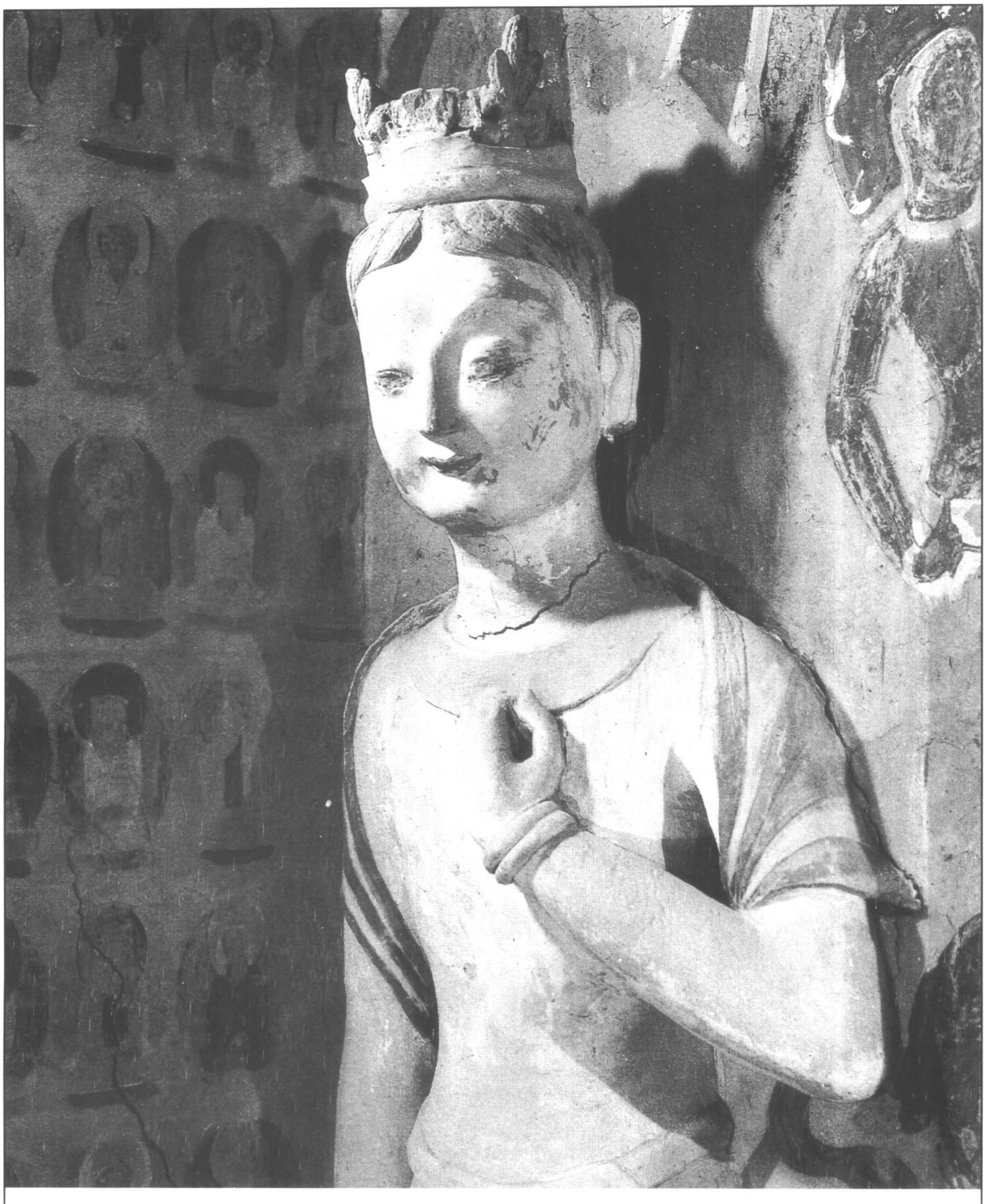
菩薩石雕立像　隋　美國克利夫蘭藝術館藏

三菩薩鑄銅立像　隋　遼寧旅順博物館藏

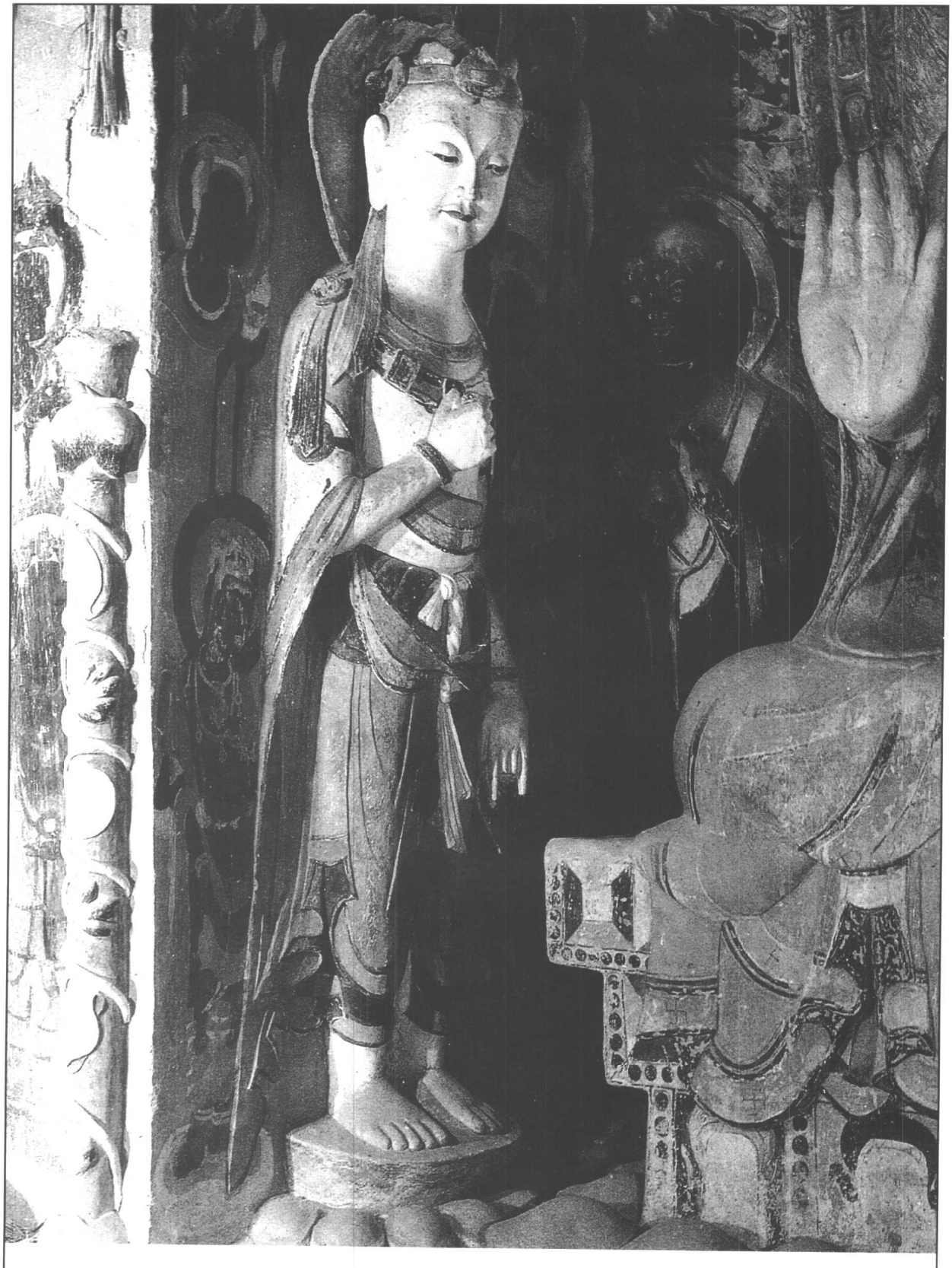




脅侍菩薩彩塑像　隋　麥積山石窟第60號龕右壁



菩薩彩塑像　隋　敦煌第438窟西龕外南側



菩薩彩塑像　隋　敦煌第420窟西龕内南側



菩薩彩塑像　隋　敦煌第419窟西龕內南側



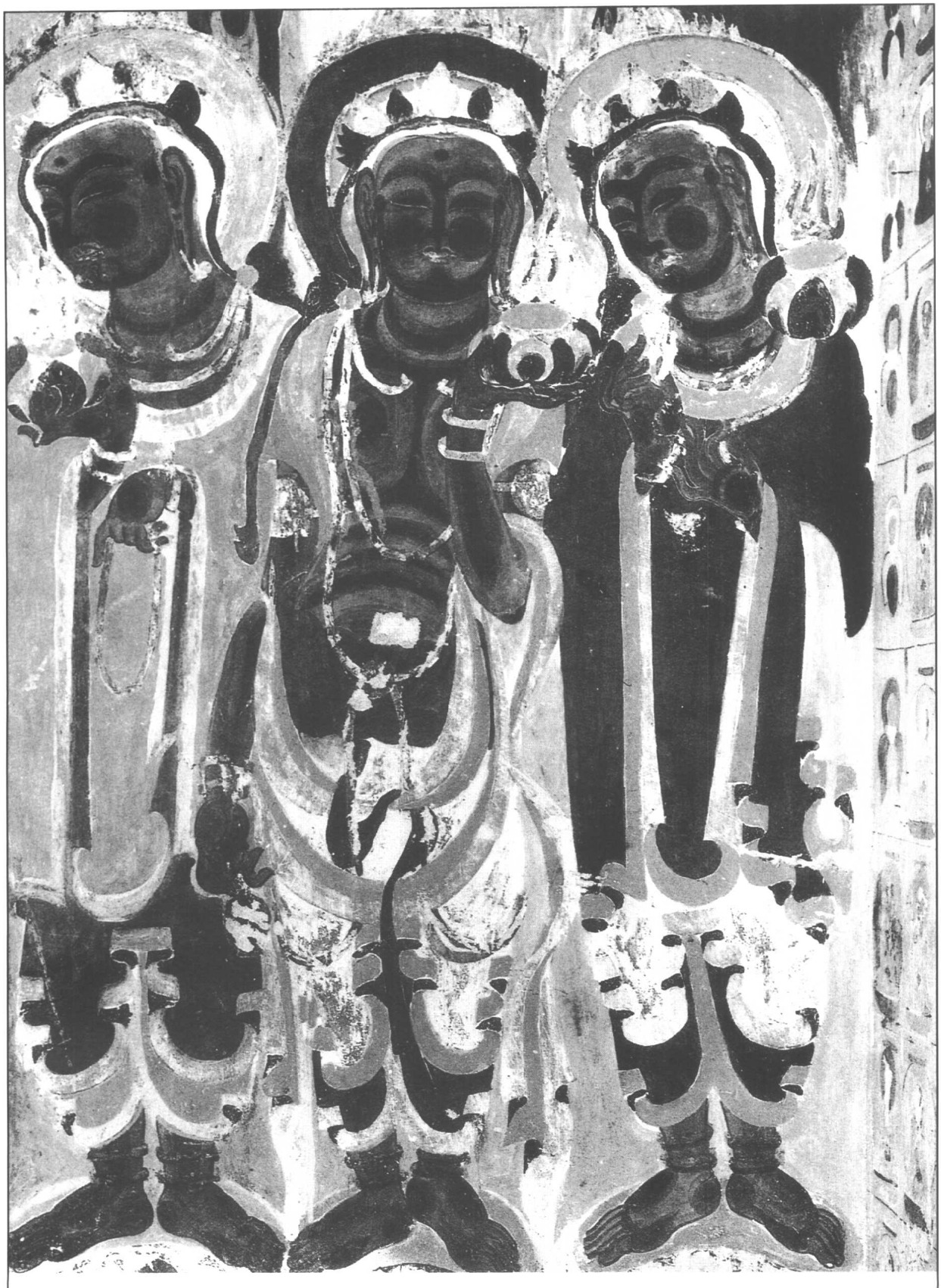
菩薩彩塑像　隋　敦煌第206窟西龕內南側

菩薩彩塑像　隋　敦煌第412窟北壁前東側





菩薩與迦葉　壁畫　隋　敦煌第276窟南壁西側



菩薩像　壁畫　隋　敦煌第420窟西壁龕北側



維摩詰經變文殊師利　壁畫　隋　敦煌第203窟西壁龕北側上

1—4



菩薩像　壁畫　唐　伯孜克里克左壁第3鋪



供養菩薩像　壁畫　唐　伯孜克里克石窟第14窟



菩薩像　壁畫　唐　伯孜克里克第33窟右壁第一鋪局部



菩薩像　壁畫　唐　吐魯番拜西哈爾第33窟

脅侍菩薩石雕像　初唐　四川梓潼卧龍山第二號窟左側





脅侍菩薩石雕像　初唐　四川梓潼卧龍山第1號窟右側

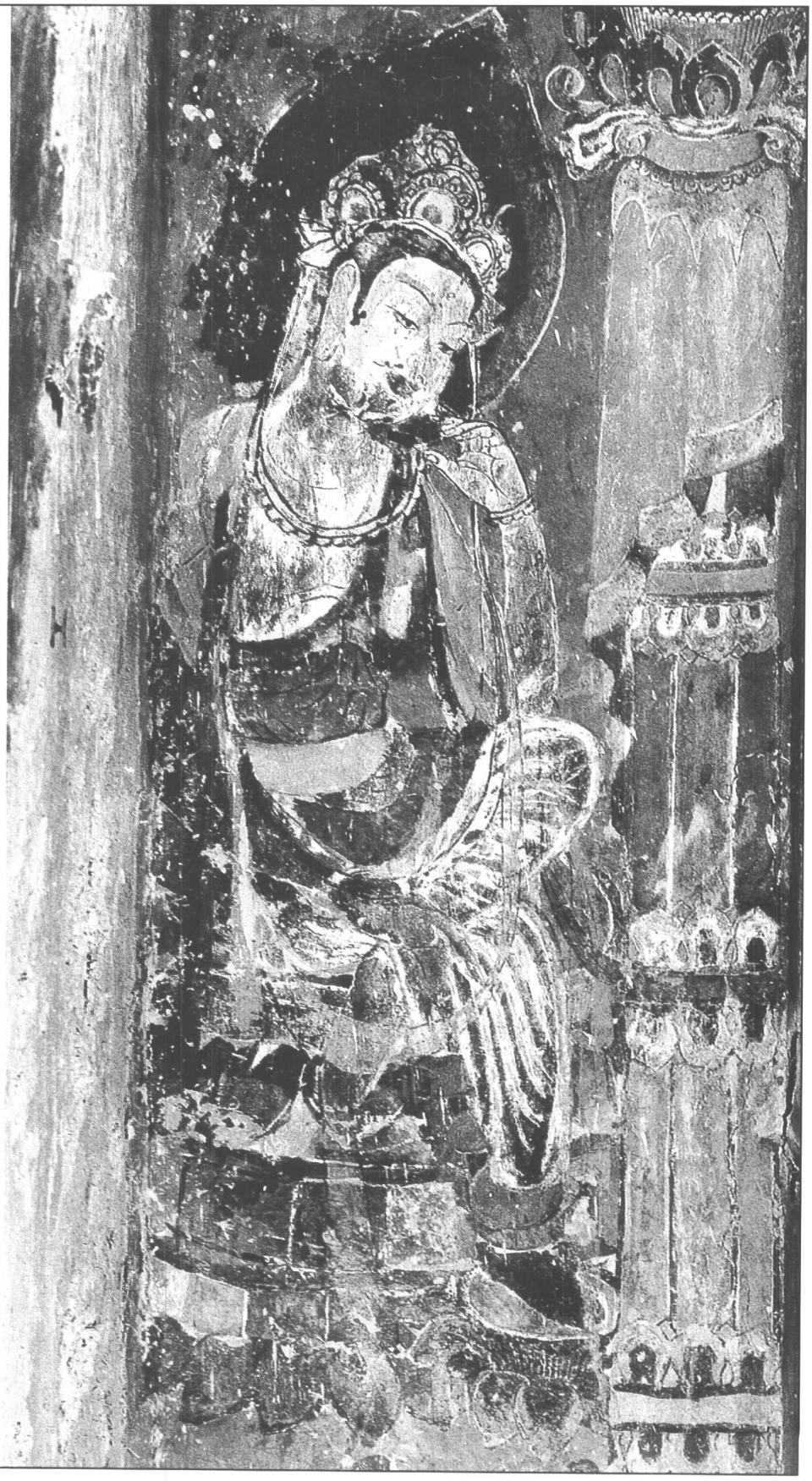


思惟菩薩像　壁畫　初唐　敦煌71窟北壁



菩薩像　壁畫　初唐　敦煌57窟西壁龕北側

思惟菩薩像　壁畫　初唐　敦煌57窟西壁龕內南側





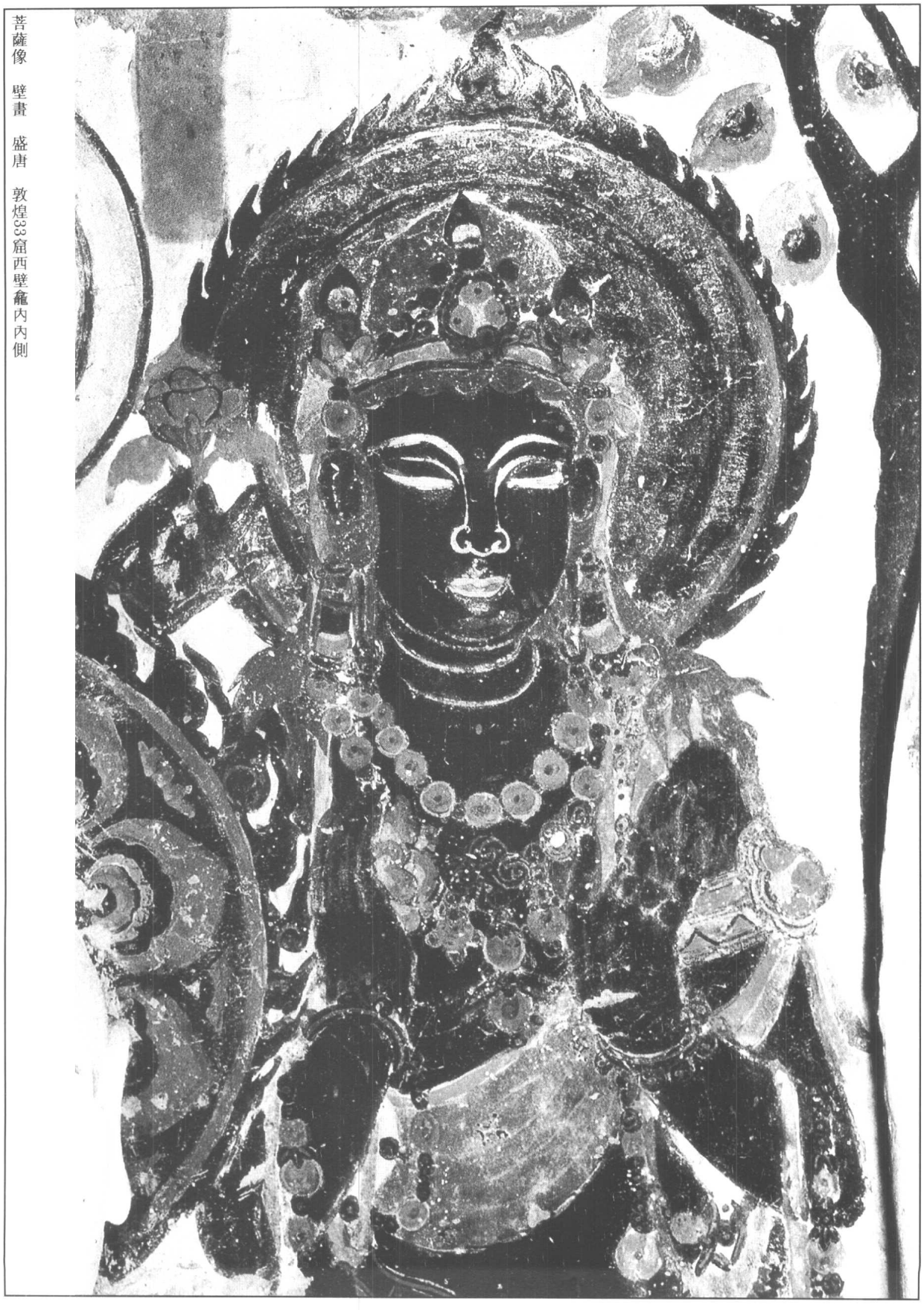
供養菩薩像　壁畫　初唐　敦煌57窟西壁龕内南側上



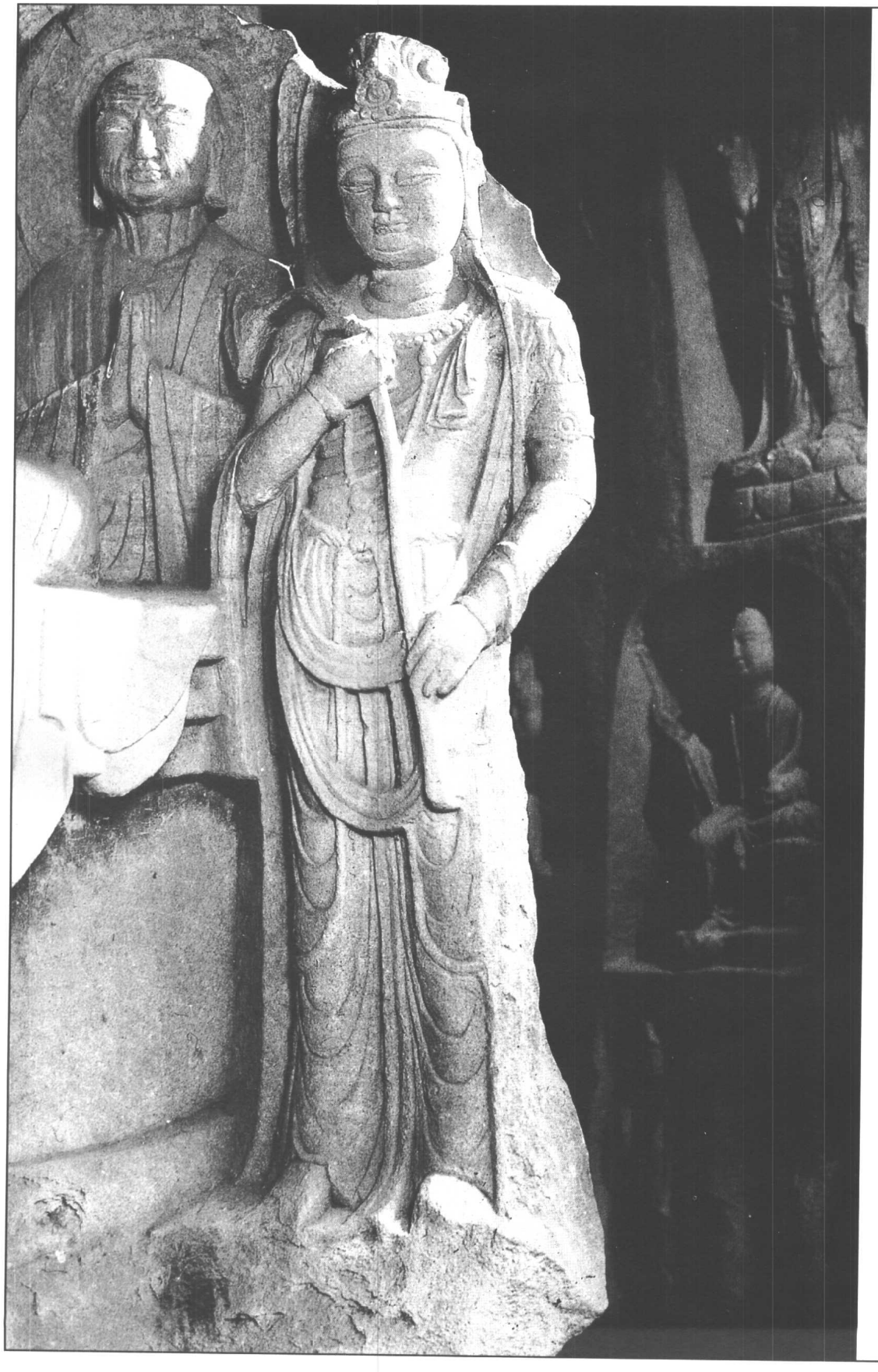
菩薩頭像　壁畫　初唐　敦煌45窟西壁龕內南側



菩薩像　壁畫　盛唐　敦煌119窟西壁龕北側



菩薩像　壁畫　盛唐　敦煌33窟西壁龕內內側



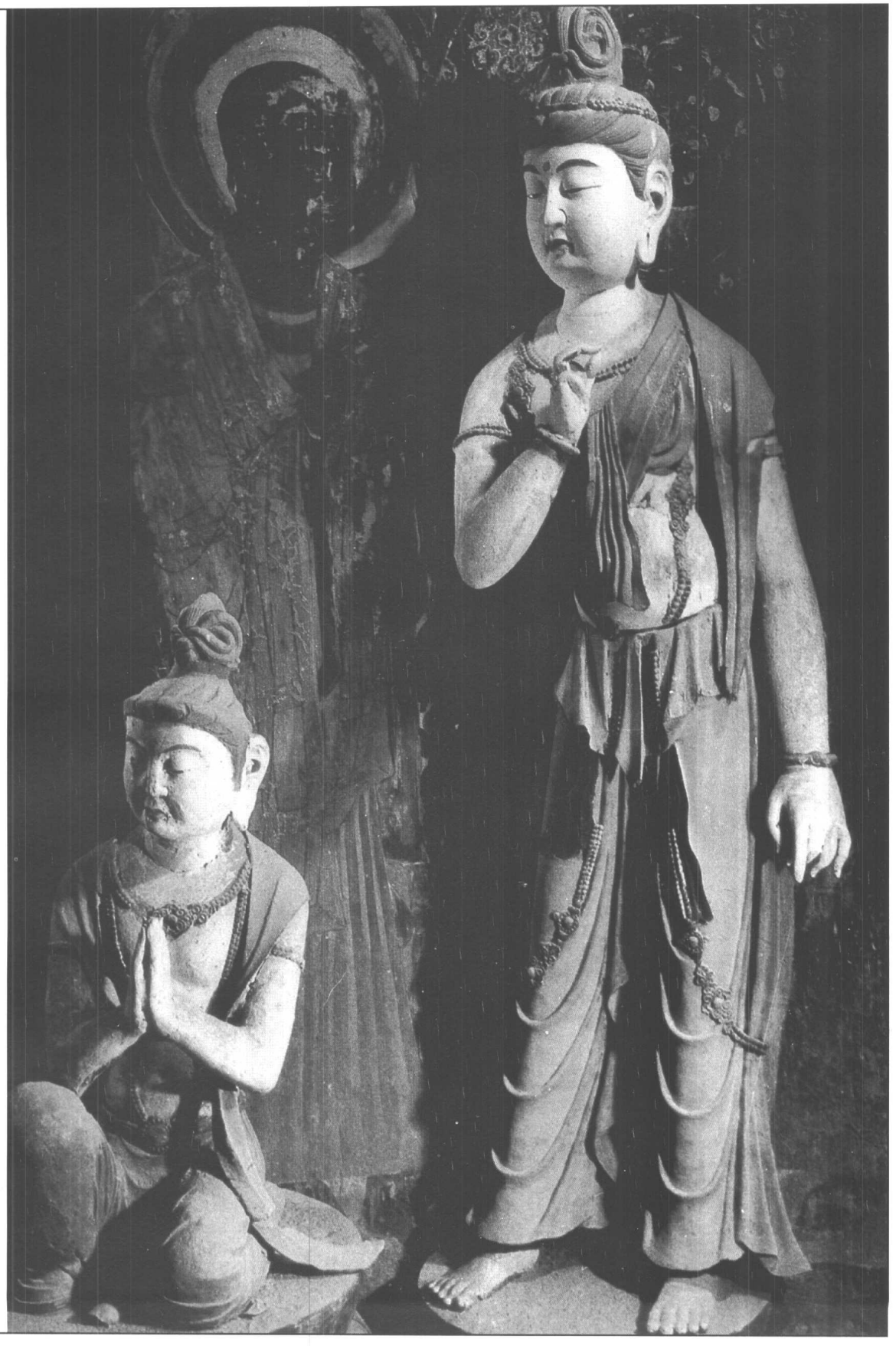
菩薩石雕像　盛唐　廣元千佛崖釋迦多寶窟南側



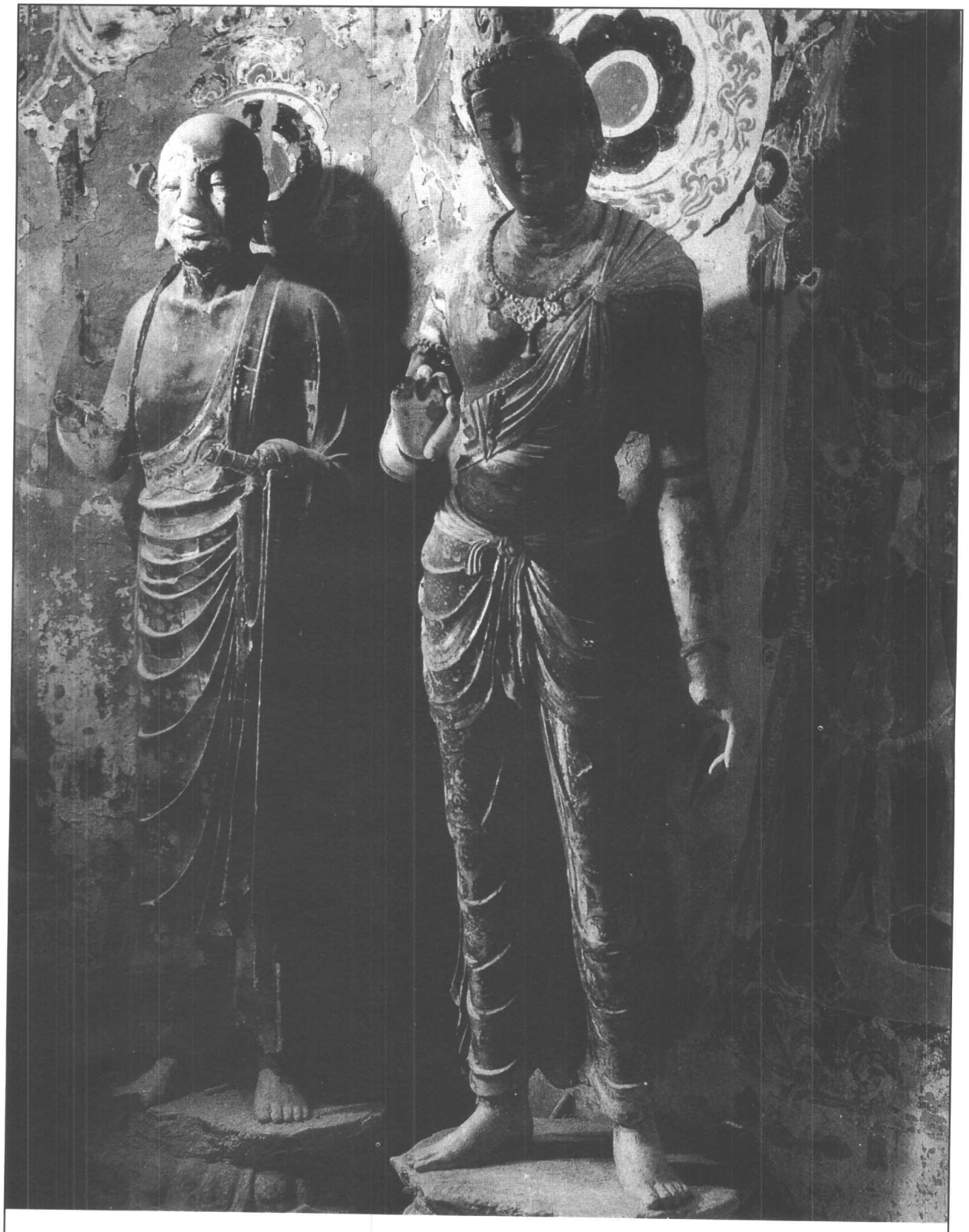
菩薩石雕像　盛唐　蒲江飛仙閣第9號彌勒佛窟左壁



菩薩彩塑頭像　盛唐　敦煌第328窟西龕內南側



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第384窟西龕內南側



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第320窟西龕內北側



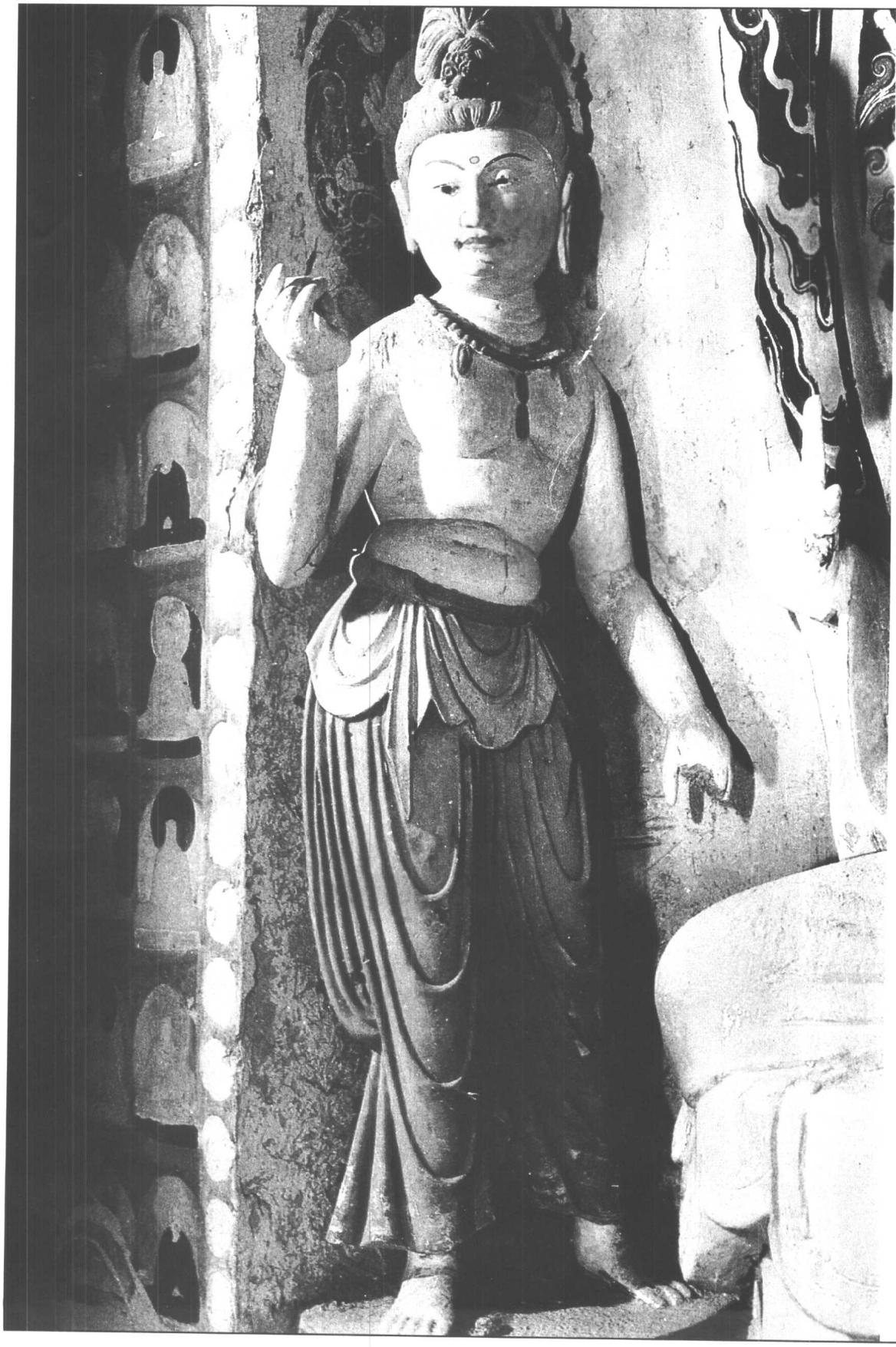
菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第384窟南龕內西側



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第328窟西龕內南側



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第79窟西龕內南側



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第383窟北龕內西側

菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第320窟西龕內南側

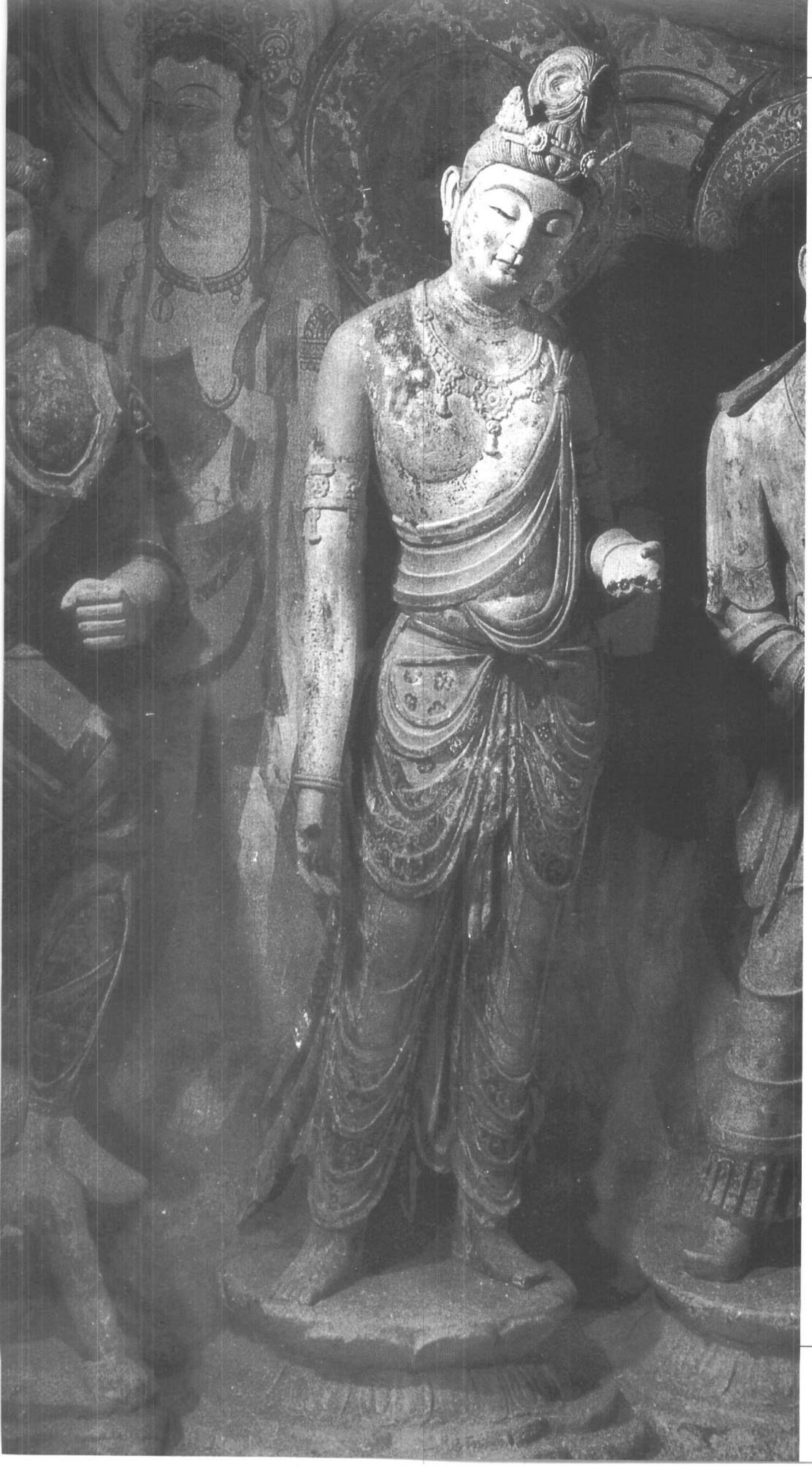




菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第319窟西龕佛壇北側



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第45窟西龕内北側



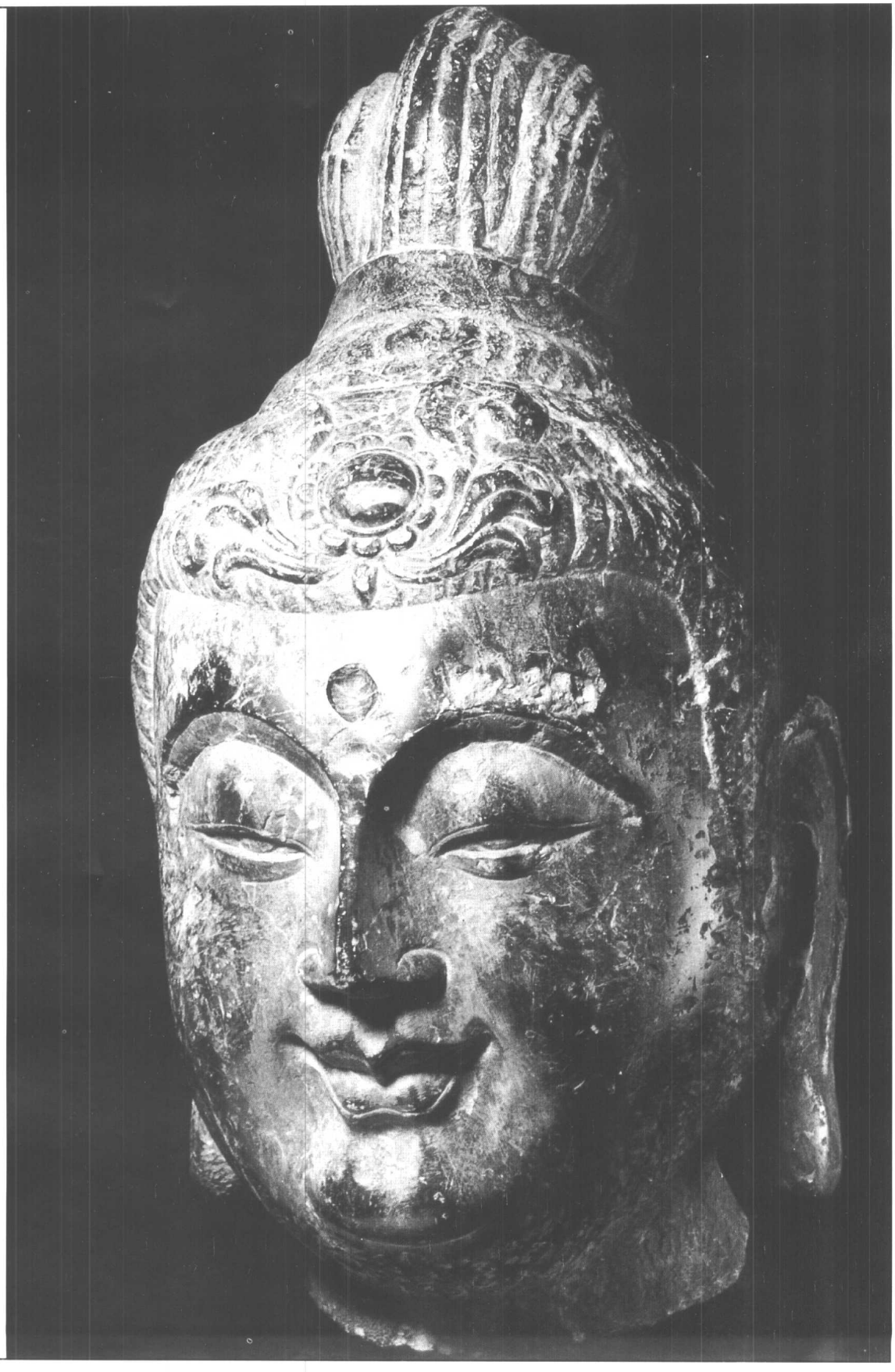
▶菩薩石雕頭像　唐　陳哲敬先生藏
菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第45窟西龕內南側

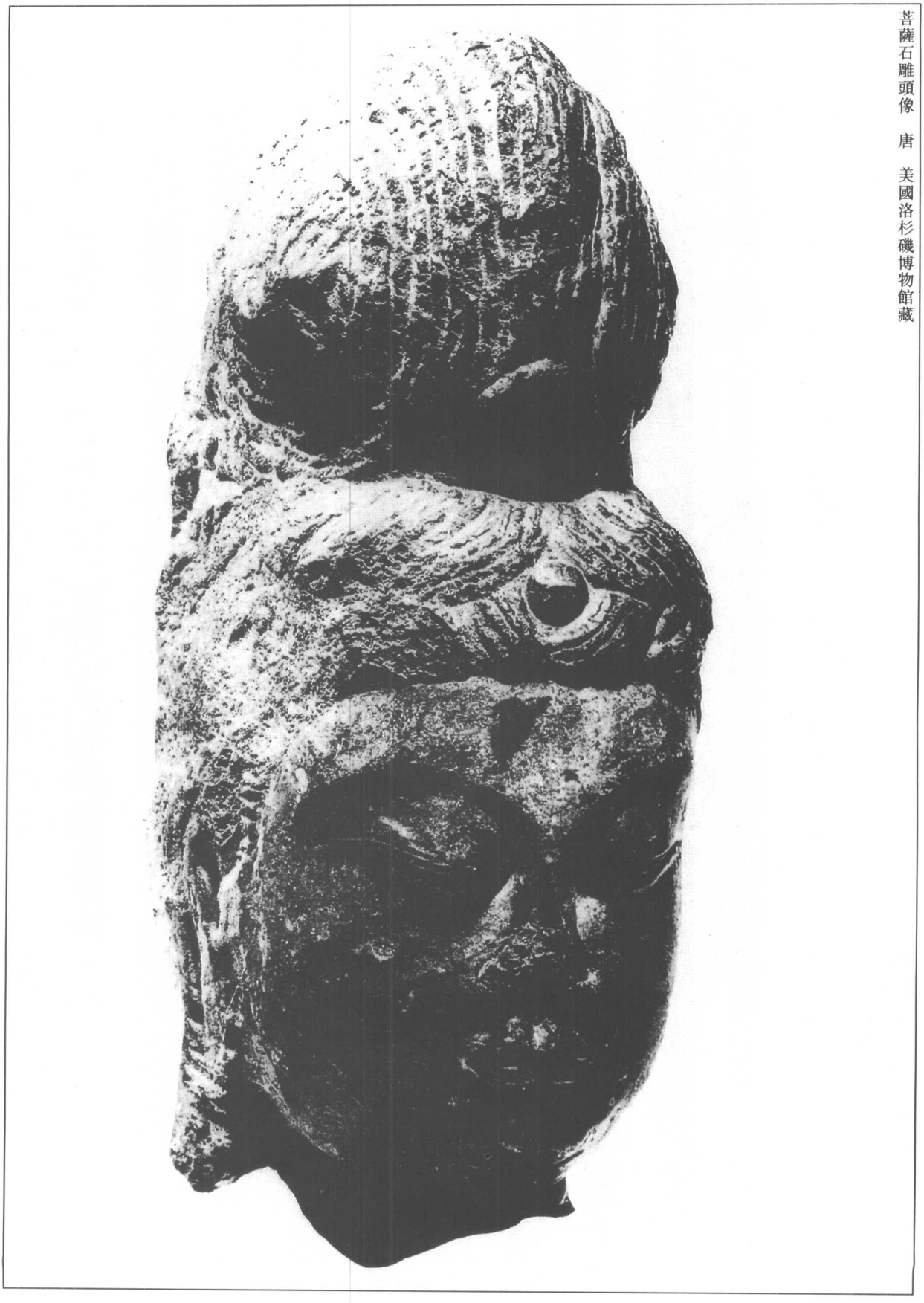




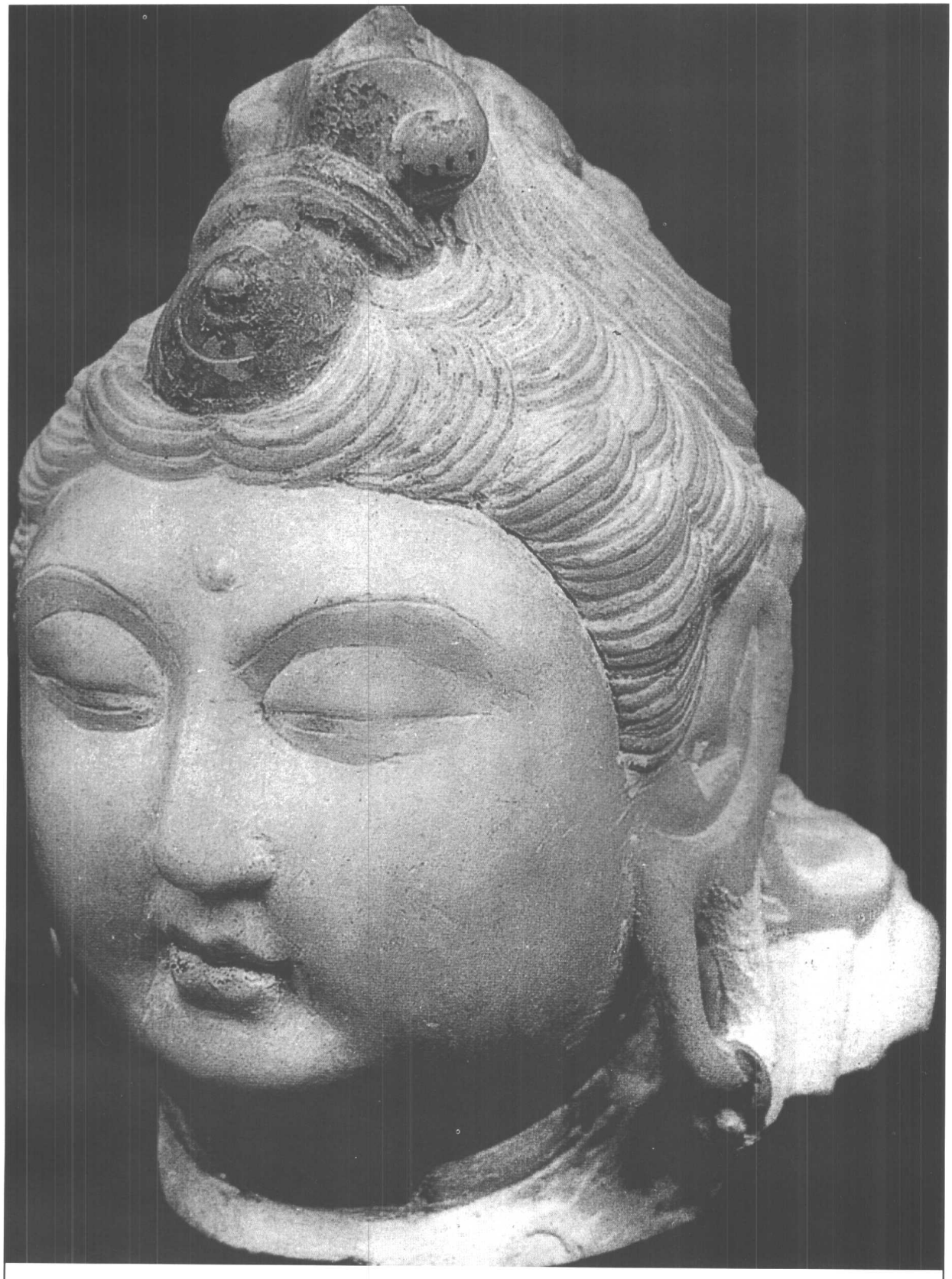
大勢至菩薩石雕頭像　唐　陳哲敬先生藏

菩薩石雕頭像　唐　陳哲敬先生藏





菩薩石雕頭像　唐　美國洛杉磯博物館藏



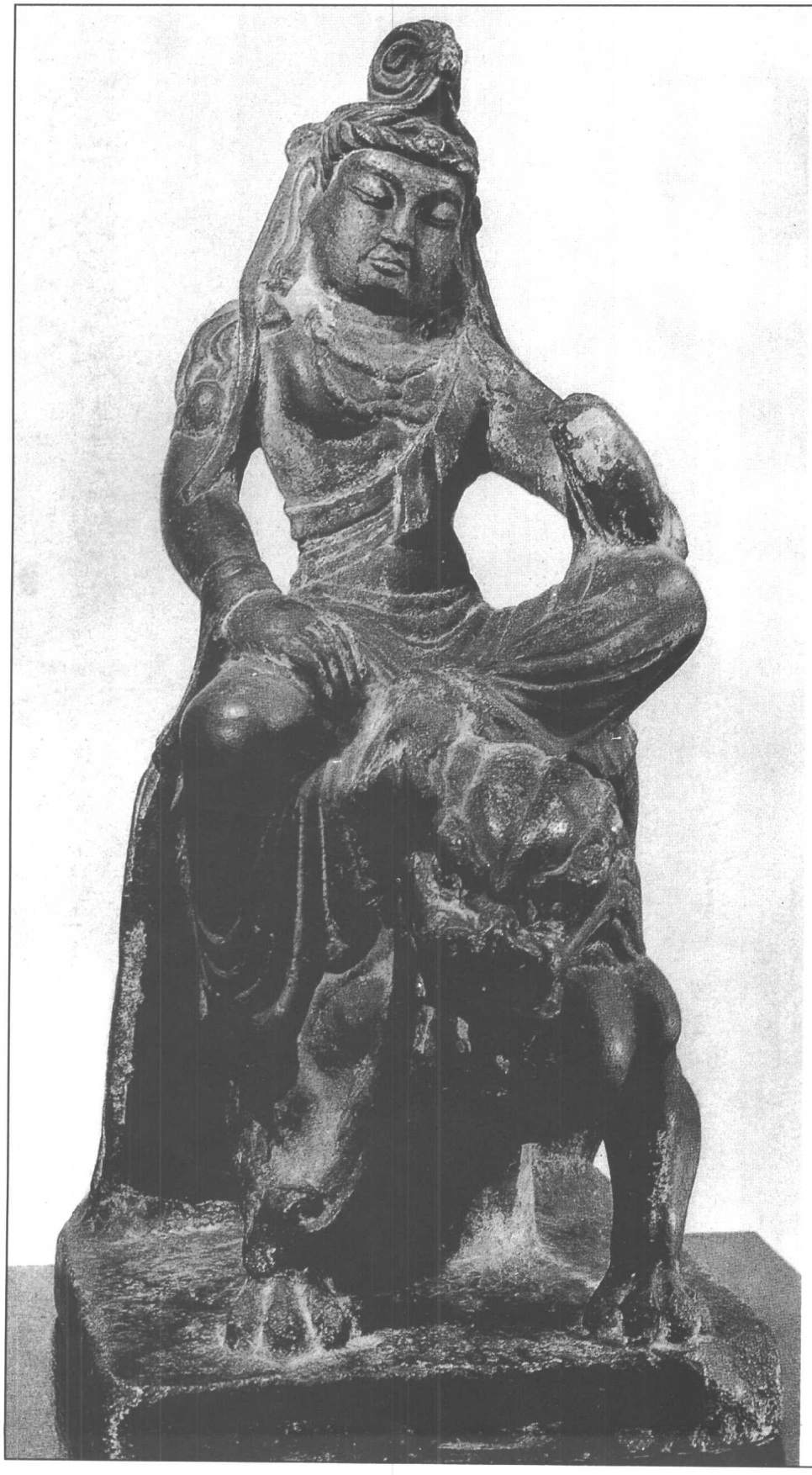
菩薩石雕頭像　唐　陝西省博物館藏



菩薩石雕立像　唐



彌勒菩薩交脚石雕坐像　唐　陝西省博物館藏



文殊菩薩石雕像　唐　美國賓州大學博物館藏

菩薩半跏坐石雕像　唐　陳哲敬先生藏





虚空藏菩薩石雕坐像　唐　陝西省博物館藏

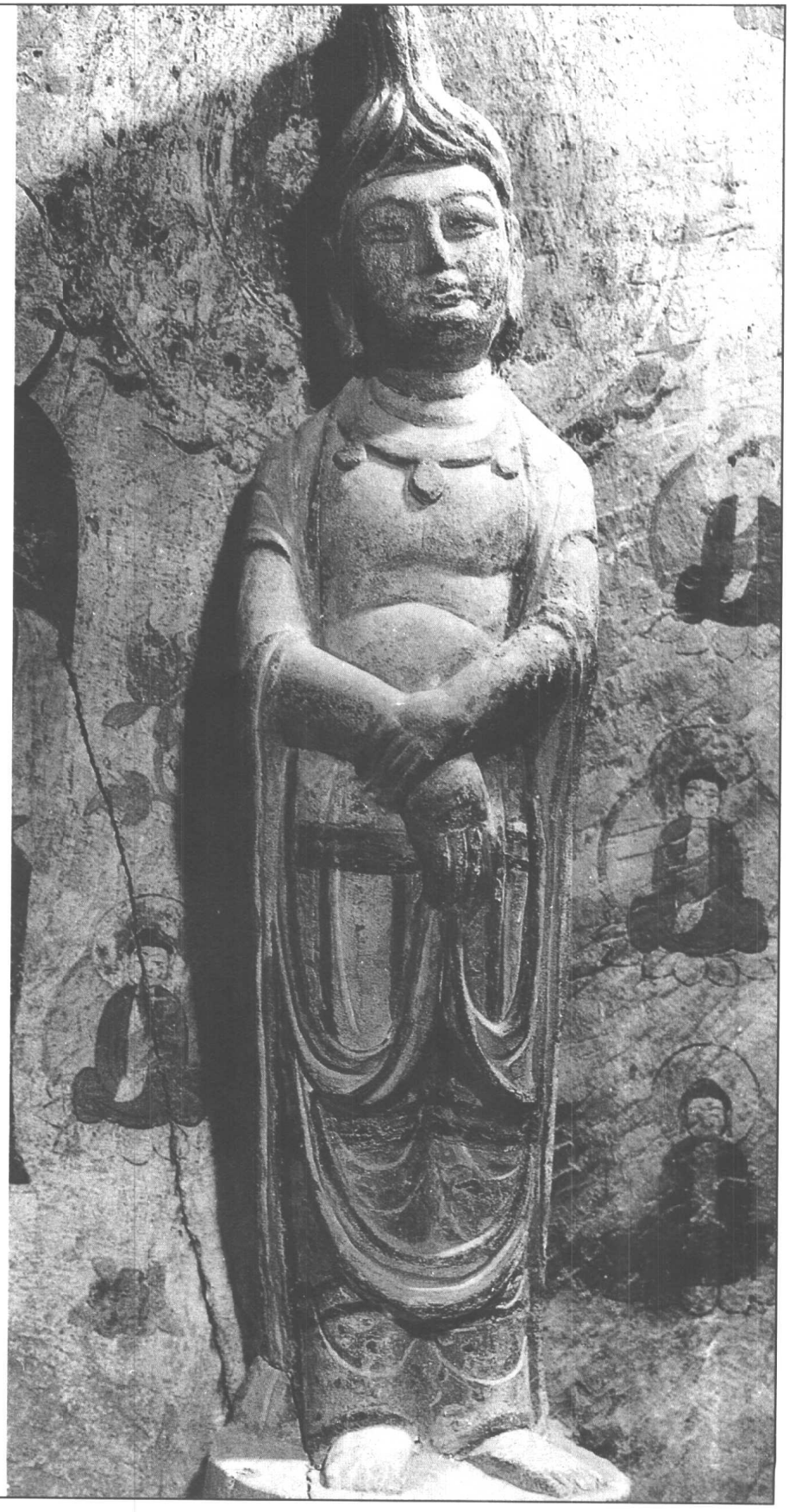


菩薩石雕像　唐　炳靈寺第29龕



菩薩石雕像　唐　炳靈寺第64龕

菩薩石雕像　唐　炳靈寺第10窟





思惟菩薩鑄銅像　唐　上海博物館藏

文殊菩薩金銅像　唐　九華山





大勢至菩薩半跏坐金銅像　唐　美國西雅圖藝術館藏

菩薩金銅立像　唐





菩薩半跏坐金銅像　唐　美國聖路易藝術館藏



菩薩金銅坐像　唐　美國火奴魯魯藝術學院藏



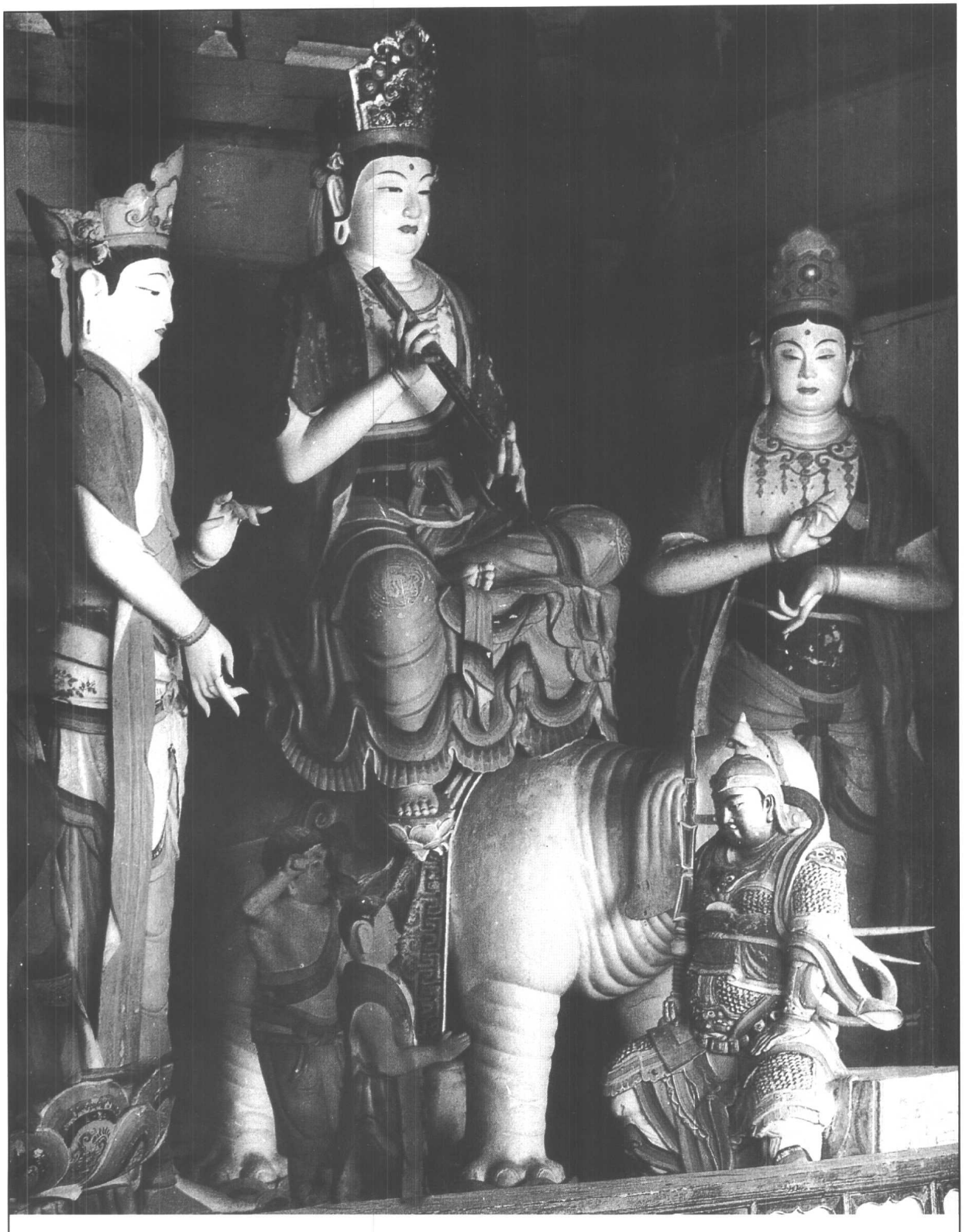
脅侍、供養菩薩彩塑像　唐　山西五台山佛光寺東大殿

脅侍菩薩彩塑像　唐　山西五台山佛光寺東大殿





脅侍、供養菩薩彩塑像　唐　山西五台山佛光寺東大殿



普賢菩薩騎象彩塑像　唐　山西五台山佛光寺東大殿



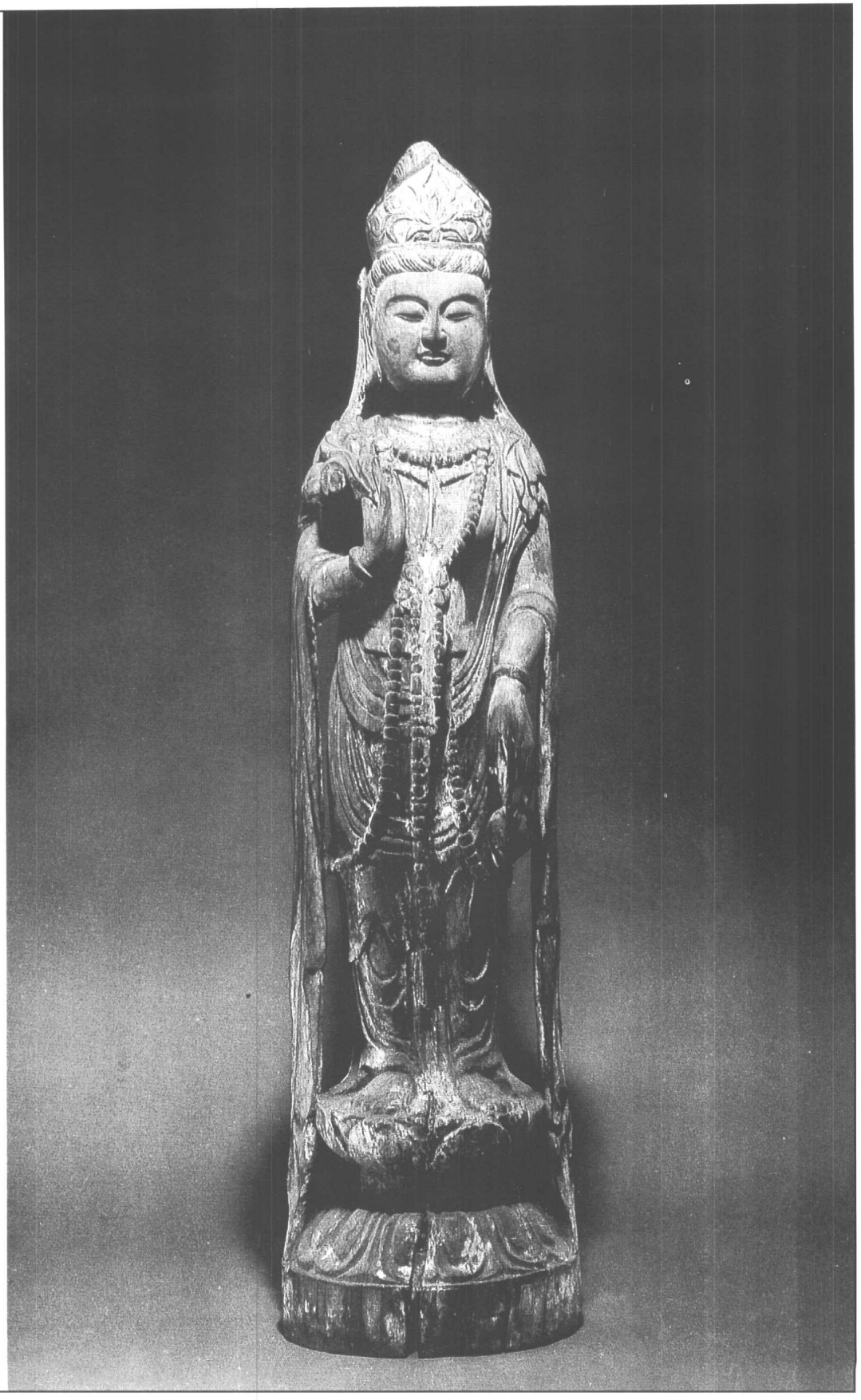
▶菩薩木雕立像　唐　陳哲敬先生藏
菩薩彩塑立像　唐　山西五台山南禪寺大殿



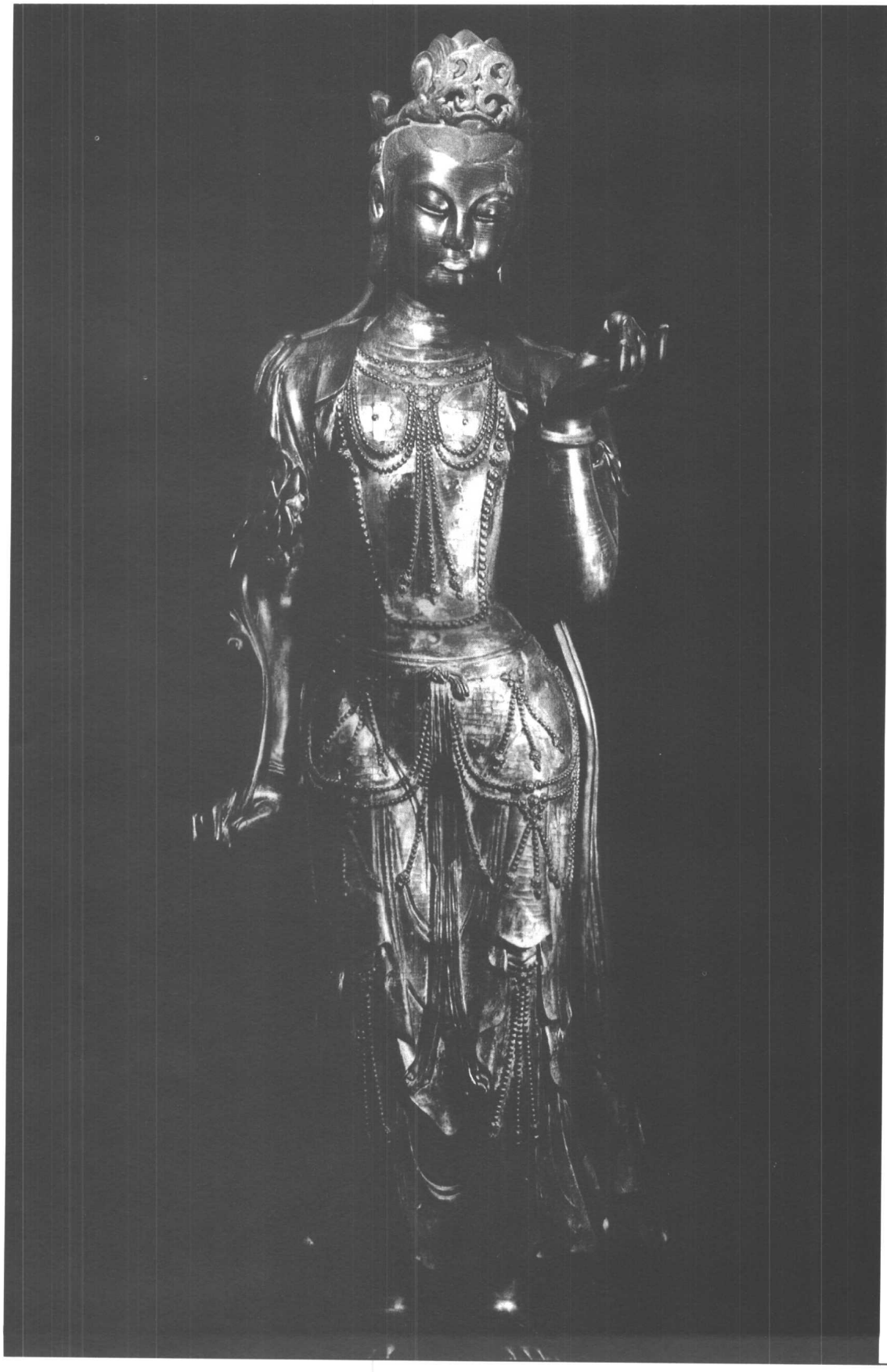




菩薩木雕立像　唐　遼寧旅順博物館藏



菩薩木雕立像　唐　遼寧旅順博物館藏



菩薩木雕立像　唐　陳哲敬先生藏

引路菩薩圖　設色幡畫　唐　敦煌莫高窟藏經洞發現







菩薩圖　設色幡畫　敦煌莫高窟藏經洞發現　英國不列顛博物館藏

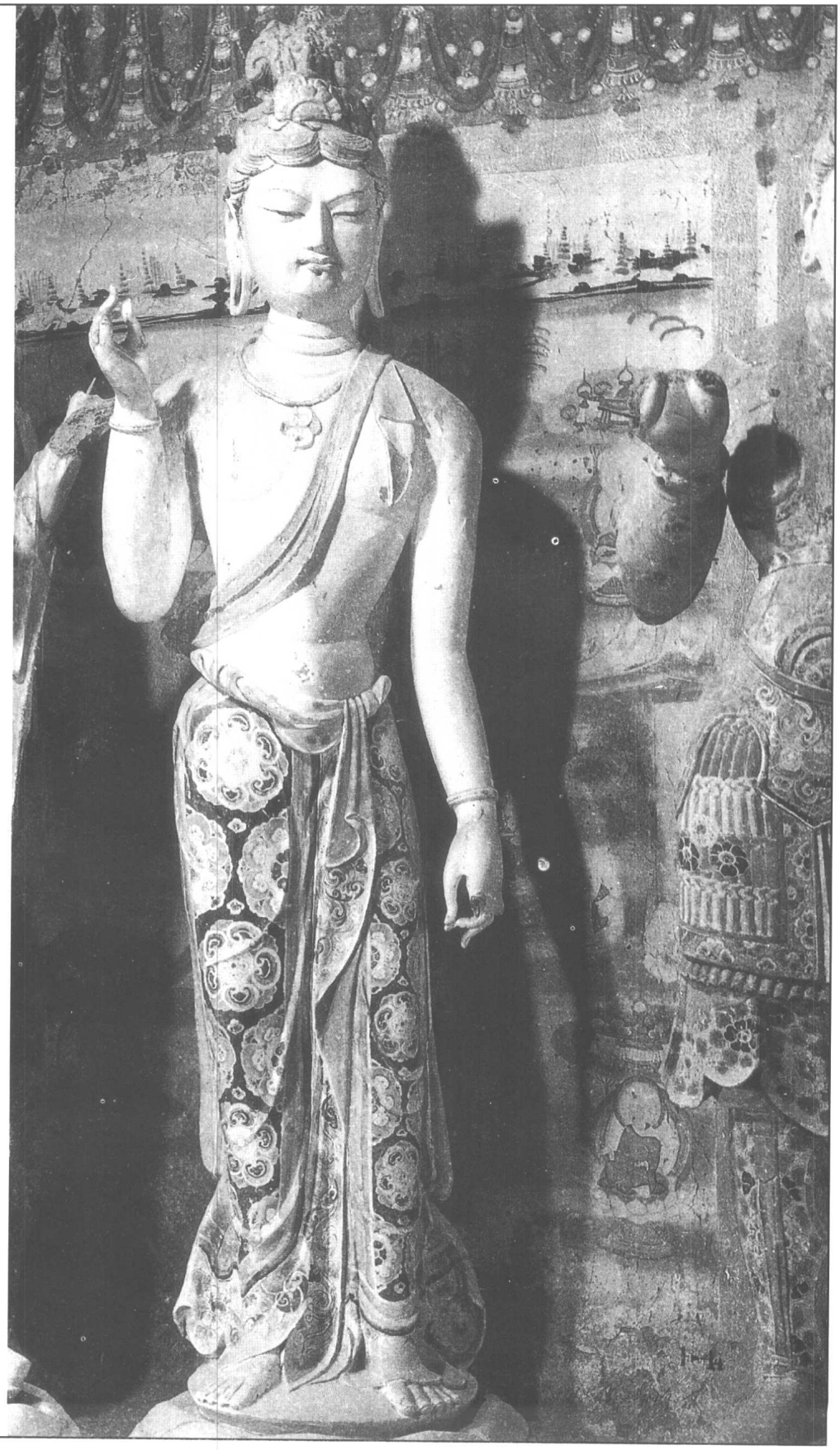


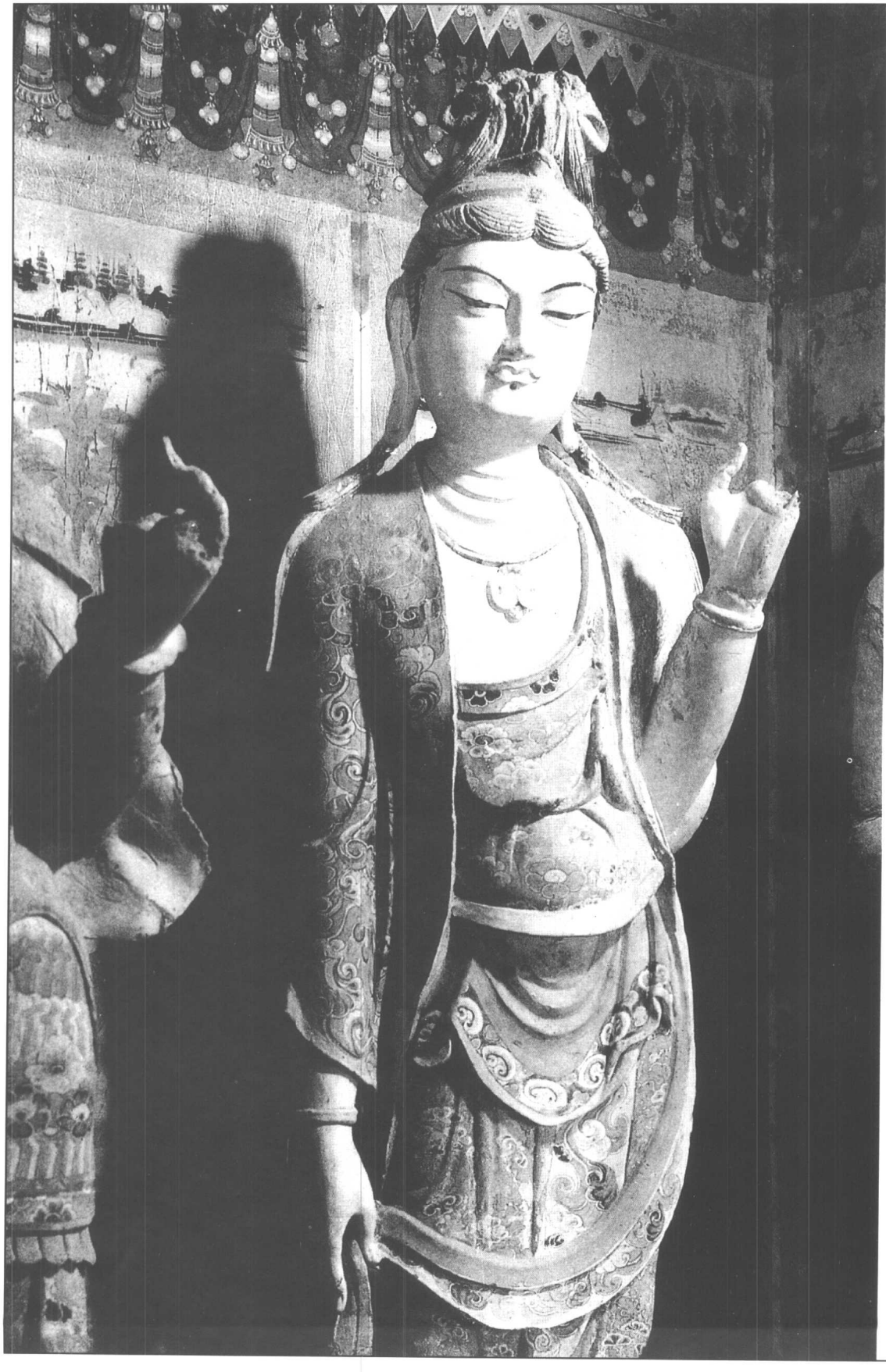
菩薩石雕胸像　中唐　四川大學歷史博物館藏



菩薩彩塑像　中唐　敦煌第197窟西龕内南側

菩薩彩塑像　中唐　敦煌第159窟西龕内北側





菩薩彩塑像　中唐　敦煌第159窟西龕內南側



菩薩半跏坐彩塑像　晚唐　敦煌第196窟佛壇北側



菩薩半跏坐石雕像　五代　敦煌第261窟西壁前佛壇南側

普賢菩薩半跏坐彩塑像　五代　山西平遥鎮國萬佛殿



1. 東方的維納斯——
敦煌莫高窟194窟左脅侍菩薩像賞析

維納斯是希臘神話中職司美和愛的女神，在西方美術史上，曾留下了許多件她的雕塑和畫像，其中，尤以公元前四世紀的《米洛的維納斯》雕像最負盛名。屠格涅夫在一篇小説裏甚至表示，這尊雕像比之法國大革命的《人權宣言》更不容懷疑。意思是説，在保衛"人性的尊嚴"方面，它更加形象，更有力量。"的確，這個半裸的女性雕像，雖然優美、健康、充滿活力，可是並不給人以柔媚或肉感的印象。它的轉折有致的身姿，顯得大方甚至'雄偉'；沉静的表情裏有一種坦蕩而又自尊的神態。她不是他人的奴隸，所以無須故意取悦或挑逗别人；她也不想高踞於人們之上，故也毫無裝腔作勢盛氣凌人之感。在她的面前，人們感到的是親切、喜悦，以及對於完美的人和生命自由的嚮往"(遲軻《西方美術史話》)。這一評語，似乎同樣也適用於敦煌莫高窟194窟這尊盛唐時期的左脅侍菩薩彩塑像，以至於有的外國友人，乾脆把她稱作"東方的維納斯"。

從廣義上説，作爲傳播美和愛的信仰的女神，所有的菩薩基本上都涵有"維納斯"的性格，祇是這尊"東方的維納斯"比之其他"維納斯"在藝術上更加傑出而已，正如《米洛的維納斯》比之其他維納斯在藝術上更加傑出、無與倫比。因此，借用屠格涅夫的比喻，我們也不妨認爲，這尊"東方的維納斯"比之佛教的經義更加不容懷疑，在保衛"人性的尊嚴"方面，它更加形象，更有力量。

人類總是愛美的，尤其是嚮往真和善的人，更不會是例外。因此，歷來總是把真、善和美相提並論，而把"盡善盡美"作爲審美的最高境界。佛教的宗旨是慈愛，並通過慈愛來實現真和善的理想，而美則是愛的前提，正如真和善是愛的結果。因此，作爲傳播佛教信仰的使者，"上覺菩提，下化有情"的菩薩，必然是以美的形象出現在人們的面前，給世人以關愛，把世人引導到真和善的理想境界。

這尊菩薩的特殊之處，在於她不是如許多菩薩那樣赤裸着上身，而是穿着一件繡花的短袖襯衫，因此而更具中國衣冠文明的女性特點；没有過多珠光寶氣的華裝盛飾，卻自有一種雍容大度的氣派。身體傾斜扭曲的幅度不是太大，但也不是呆板的直立，而是舉止從容，動静和諧；雙手的表情豐富，左手抬起，雖然手指已殘，但可以看出似乎托着什麽東西，右手下垂，手臂如藕，肌膚凝脂，手指如蘭，富於動感。臉部豐肥飽滿，神態細膩含蓄，似閉還開的眼神，流露出慈祥和親切，欲張如翕的嘴唇，滿懷着柔情和蜜意。一種特有的美和愛的風姿神韻，恍如和風拂煦，足以使滿室生春。在她的面前，我們所感到的也正是親切、喜悦，以及對於完美的人和生命自由的嚮往。



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第194窟西龕內南側

2. 最高神仙福分——敦煌莫高窟經變畫中的菩薩羣像賞析

受民間傳教活動中俗講和變文形式的影響，唐代的敦煌壁畫，盛行"經變畫"的題材樣式，其特點是場面浩大，景物繁縟，人物衆多，空實明快的線描，光輝燦爛的色彩，一派富麗堂皇的盛世氣象。最主要的有《西方净土變》、《東方净土變》、《彌勒净土變》等。其基本的構成形式，是中央大佛高坐蓮花臺上説法，周圍有高樓廣廈、鮮花寶樹，天空有彩雲繚亂、飛天散花，兩側有菩薩、聲聞，庭前有伎樂、歌舞。繁弦急管，交響齊奏，珠光寶氣，變幻陸離。佛的覺悟和啟示，是一個光明璀璨的世界，因此，佛教極樂的净土世界，便被看作是由各種最珍貴的寶石所構成，在一片流光溢彩之中，輝映着温柔、美麗和慈愛。佛希望人類幸福，人類也希望自己幸福。因此，佛的意志也就是人類的意志，而佛國的净土世界無非就是當時社會現實的神化。

值得注意的是，在這些經變畫中，佛陀的描繪顯得呆板而缺少生氣，而衆多菩薩、伎樂的形象，則一如現實生活中的貴婦或少女，顯得多姿多彩，光彩照人。這裏所要賞析的，是經變畫中的菩薩羣像。

菩薩羣像的佈置，位於中央主佛的左右兩側，如阿彌陀佛的左、右兩側分别是以觀音、大勢至菩薩爲領隊的兩組菩薩羣像；藥師琉璃佛的左右兩側分别是以日光、月光菩薩爲領隊的兩組菩薩羣像。大菩薩高坐於蓮臺上，衆多的小菩薩則或立或坐，環繞在大菩薩的周圍，共同聽佛説法。菩薩們一個個華裝盛飾，珠光寶氣，或諦視佛陀，或左顧右盼，或俯首沉思，或合掌，或抱拳，或執物，表示出對於佛法微妙的領悟，恍如無比稀有的福音，彌滿天地，苞裹六極。她們沐浴着佛國的光輝，使得自身也變得光輝澄明，而站在她們面前，又使觀者感染到她們的光輝，在不知不覺中，彷彿加入到了她們的行列之中，與她們一起分享一種類似於柏拉圖所説的"最高神仙福分"：

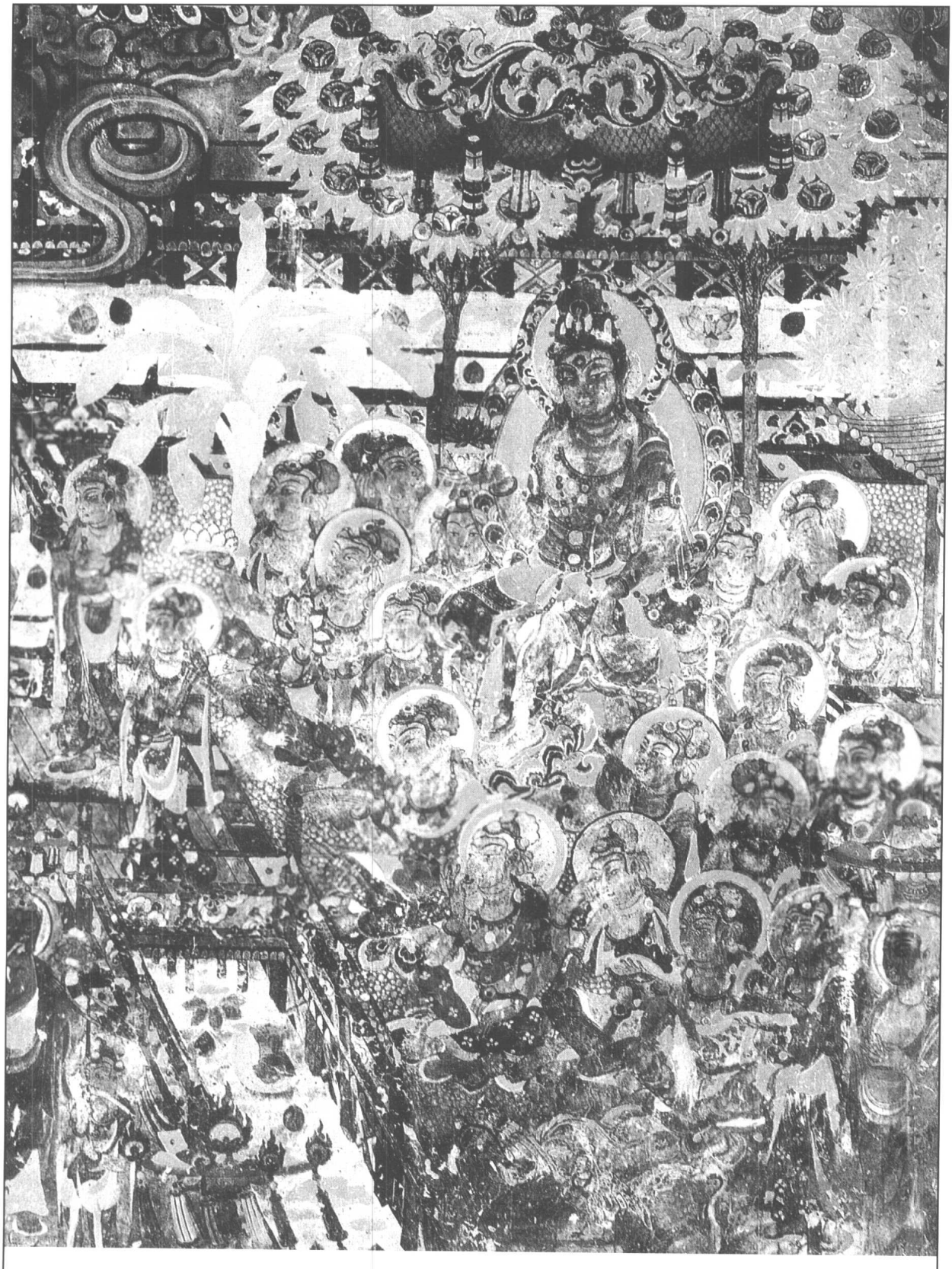
"過去有一個時候，美本身看起來是光輝燦爛的。那時我們跟在宙斯的隊伍裏，旁人跟在旁神的隊伍裏，看到了那極樂的景象，參加了那深密教的入教典禮——那深密教在一切深密教中可以説是達到最高神仙福分的；那時我們頌讚那深密教還保持着本來真性的完整，還没有染到後來我們要染到的那些罪惡；那時隆重的入教典禮所揭開給我們看的那些景象全是完整的，單純的，静穆的，歡喜的，沉浸在最純潔的光輝之中讓我們凝視，而我們自己也是一樣純潔……"(《文藝對話集》"斐德若篇")



法華經變圖局部　壁畫　盛唐　敦煌第103窟南壁



觀無量壽經變圖局部　壁畫　盛唐　敦煌第45窟北壁東側



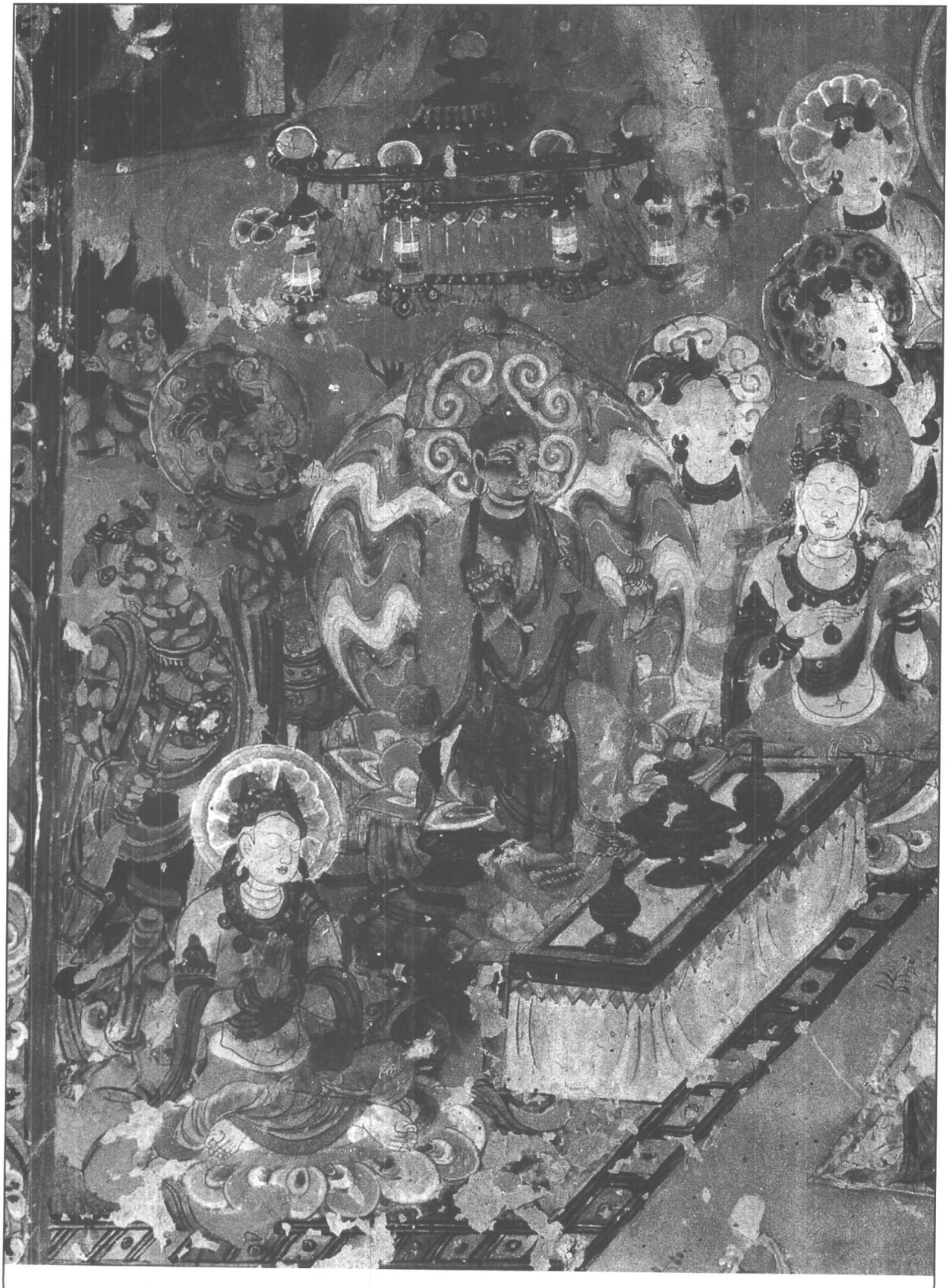
阿彌陀經變圖局部　壁畫　盛唐　敦煌第445窟南壁西側



觀無量壽經變圖局部　壁畫　中唐　敦煌第158窟東壁南側

見寶塔品局部　壁畫　初唐　敦煌第45窟西壁龕頂南側





彌勒經變圖局部　壁畫　中唐　敦煌154窟南壁東側

3. 智慧廣大　行願精深——唐代的三組文殊變、普賢變畫像賞析

以智慧出名的文殊菩薩和以行願著稱的普賢菩薩，進入唐代以後，開始贏得了獨立的信仰，並取得了各自獨立的道場，香火盛極一時。於是，在這兩位大菩薩的造像中，除作爲華嚴世界釋迦牟尼佛的左右脅侍之外，也出現了許多獨立的圖式。在畫像中，則以文殊變、普賢變最爲流行。

所謂"文殊變"、"普賢變"，也就是描繪這兩位大菩薩率領眷屬，去赴華嚴法會的出行圖。而所謂"法會"，則是佛教集會的一種禮儀，如《法華經》云："若人與法會，得聞是經典。"《圓覺經》云："與諸眷屬皆入三昧，同往如來平等法會。"在佛教禮儀史上，唐代的法會之盛，達到了頂峰，足以説明佛教在當時的社會性發展。其特點有四：一是國家色彩很濃；二是幾乎没有宗派差别；三是禮儀隨着教團的發展，情形極爲複雜；四是失去了本來的目的，轉爲以祈禱爲主。具體又可分爲常例法會和不定期法會，常例法會有佛生日、成道會、涅槃會、盂蘭盆會、天子誕辰、國忌等；不定期法會有佛牙供養、齋會、八關齋會、講經法會等。在法會上舉行的禮儀內容，有行香即拿着香器分派香的儀式，讀經即爲了讚頌佛德、修善根功德或求佛保佑而舉行的誦讀經典儀式，轉經行道即在本尊或堂塔周圍繞行以表示恭敬尊重的儀式，梵唄即將經典的頌偈配上節拍進行歌詠的音樂儀式等等。文殊變、普賢變畫像的出現，便是與當時法會活動的隆盛直接有關的，成爲佛教美術中"美和愛的形象、福與樂的交響"的璀璨篇章。僅以敦煌莫高窟而論，唐代壁畫的文殊變、普賢變，多達一百二十餘鋪，在諸菩薩中，數量僅次於觀音，由此足以窺見世人對這兩位大菩薩的崇信程度。

本卷所收的三組文殊變、普賢變畫像，一組畫在敦煌莫高窟159窟西壁龕的北側和南側。文殊菩薩騎坐於青獅上、華蓋下，半側面交脚坐，頭上有圓光，身後有背光，形象豐滿，儀態雍容，天衣瓔珞，裝飾華麗，雙手執如意，十指柔美如蘭。獅下有三位馴獅的崑崙奴，周圍有衆多的眷屬簇擁，多爲美麗的菩薩，或執寶幢，或執蓮花，或跪獻鮮花，或吹奏器樂。右上側有幾位天王、力士，形象孔武。上方青山白雲，周圍飾以寶相蓮花的織錦圖案。普賢菩薩騎坐於帶有華蓋的六牙白象上，正面游戲坐，一手執蓮，一手托盤。其他眷屬的佈置、描繪，與文殊變大體相同。這兩鋪壁畫，面嚮中心佛龕，相嚮而行，左右大體對稱，局部不對稱，場面浩大，線描流麗，色彩繽紛，一派載歌載舞的極樂氣象，律動着天上的神仙福分。相對於中央的佛像，雖亦有脅侍的含義，但已由静態的脅侍轉嚮動態的脅侍，由單個的脅侍轉嚮羣體的脅侍，作爲世俗歡快心音的真實寫照，再也清楚不過。

普賢變　壁畫　中唐　敦煌榆林第25窟西壁東側



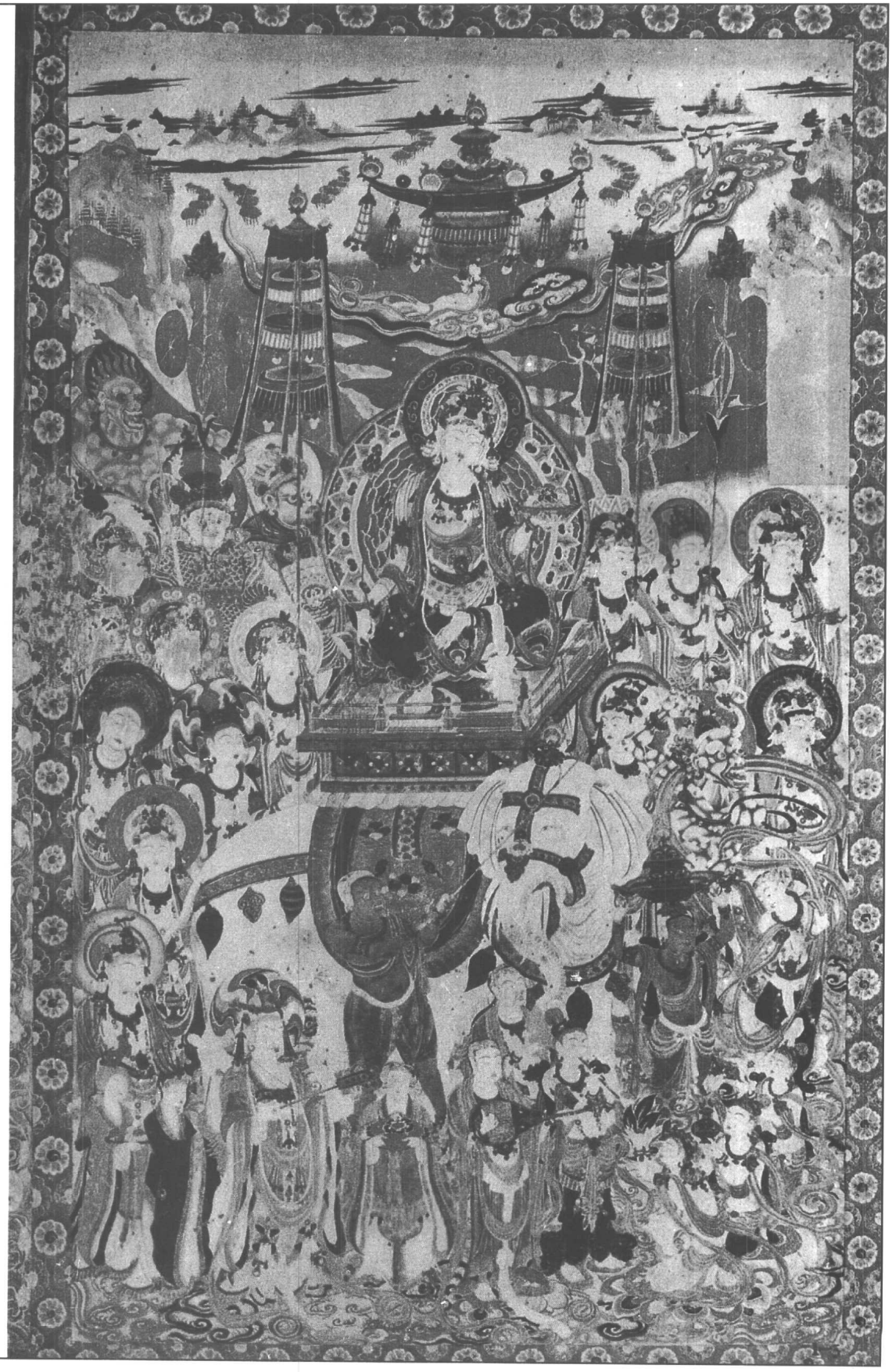
安西榆林窟25窟西壁北側和南側的文殊變和普賢變，基本的構圖與上面一組相同，但人物較少，除大菩薩分別騎坐於青獅、白象上之外，僅崑崙奴一人，執寶幢菩薩二人，隨侍菩薩一人，場面較爲冷清。不妨以前者爲密體，而以這一組爲疏體。不過，由於摒棄繁縟，使主尊的形象得以更加清晰地凸現出來，雍容的儀態，精湛的線描，自有一種堂皇的氣象。



文殊變　壁畫　中唐　敦煌榆林第25窟西壁北側

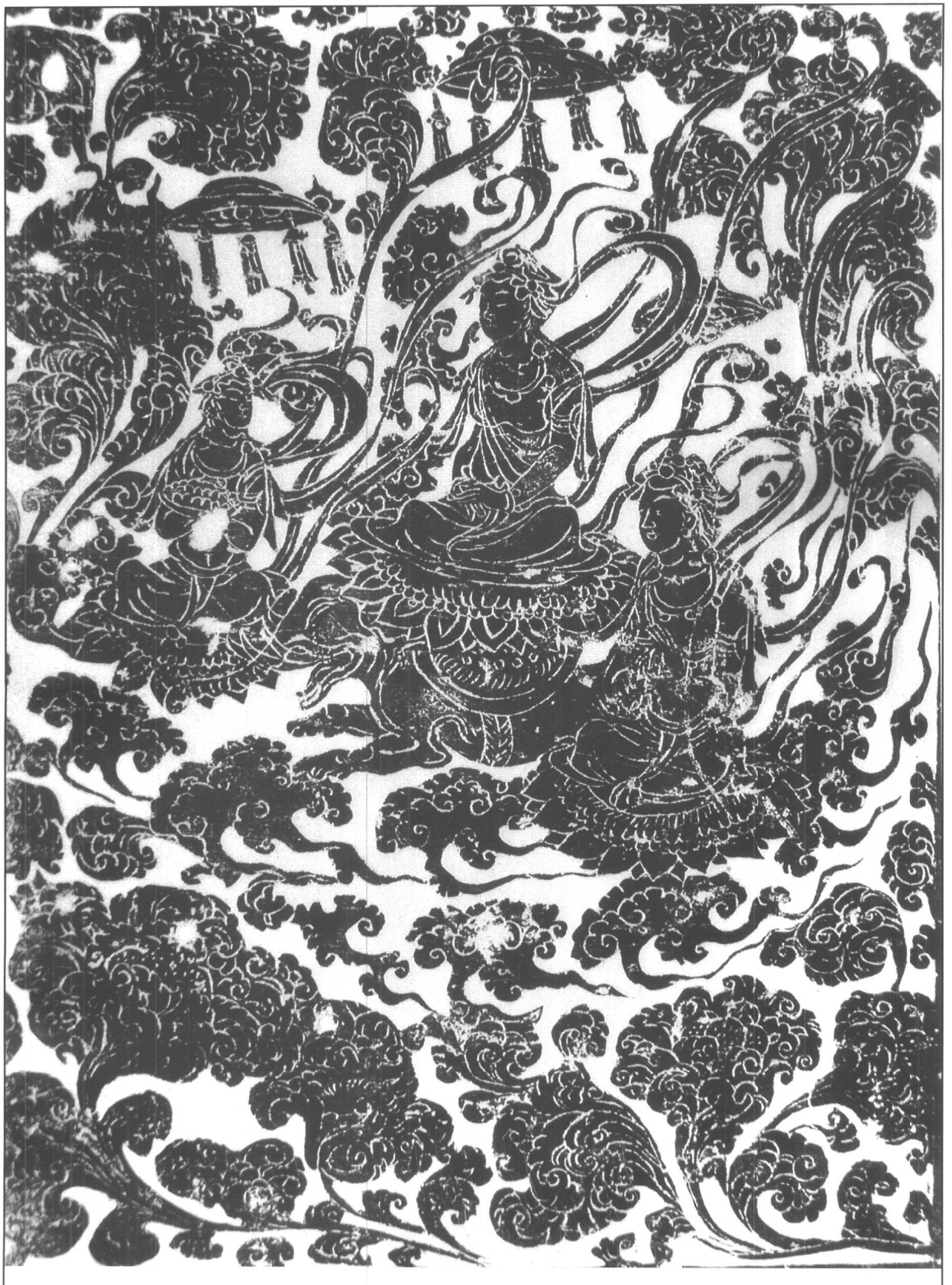
第三組文殊變、普賢變爲石刻線畫，畫面上僅中央主尊分別騎坐於青獅、白象上，左右脅侍菩薩各一人坐於蓮花座上，手托供品，天衣嚮身後颺起，飛赴華嚴法會。雖然人物甚少，但畫家巧妙地利用纏枝蓮花化作祥雲繚繞，滿佈畫面，陰陽黑白的線面交錯盤結，組織成一派繁縟飛動的景象，極具音樂的節律，妙曼生動，無比稀有。

普賢變　壁畫　中唐　敦煌第159窟西壁龕南側





文殊變　壁畫　中唐　敦煌第159窟西壁龕北側



普賢菩薩像　石刻線畫　唐



文殊師利像　石刻線畫　唐



新樣文殊變　壁畫　五代　敦煌第220窟甬道北壁



文殊變局部　壁畫　五代　敦煌第36窟南壁西側

4. 從清談到俗講——敦煌莫高窟103窟文殊菩薩像賞析

文殊菩薩的畫像，早在魏晉南北朝時期的維摩詰經變中便已出現。據《維摩詰經》記載，維摩詰是釋迦牟尼在世時居住在毗耶離城的一位居士，自妙喜國化生而來，委身在俗，宣揚一種"無縛無解，無樂無不樂"的大乘佛法。他有不可思議的神通和辯才無礙的學問，所以，當他假托生病，佛命他的弟子前去問疾，弟子們竟一個個推托"不堪問疾"，最後便派大智第一的文殊菩薩前往。維摩詰經變所描繪的，便是維摩詰與文殊辯論佛法的情景。

據文獻記載，東晉的顧愷之曾畫過一幅維摩詰經變，畫面上的維摩詰居士有"清羸示病之容，隱几忘言之狀"，也就是瘦削的形態，富於清談的思辯精神。同一幅畫中的另一位主角文殊菩薩是怎樣的形象，記載中沒有明說，大概也是與維摩詰相近似的。而北魏雲岡石窟中的維摩詰雕像，居士和菩薩正都是清羸的形象，面帶睿智的微笑，怡然自得地娓娓而談，充滿不可言說的智慧和精神性。這樣的形象，無疑正是體認了魏晉士大夫以高超玄妙的清談析理爲理想人格的思辯之美。

唐代的維摩詰經變，有近七十鋪之多，但在藝術的處理上，與魏晉明顯不同。以103窟東壁的維摩詰經變爲典型，畫面上，門洞南側的維摩詰居士側身斜倚，鬚眉奮張，目光如炬，振振有辭地發揮着勢不可遏的滔滔辯才，在他的座下，有世俗的胡夷相簇擁；而北側的文殊菩薩，則結跏趺坐，從容不迫，右手執如意，左手豎起二指，舌燦蓮花，妙語如珠，別具莊嚴之相。在他的座下，有世俗的漢族帝王貴胄、庶民百姓，身後有羣從比丘弟子，或虔誠聆聽，或交頭接耳，面露驚訝之色，反映了辯難的生動激烈。試把這鋪文殊菩薩像與魏晉的維摩詰經變加以比較，不難發現，它不再是門閥士大夫"清談"的反映，而是民間傳教活動"俗講"的再現。

所謂"俗講"，是指面嚮民衆，用通俗、平易的形式講解經典。這一民間的傳教活動，早在魏晉南北朝時期已有流行，到了唐代，伴隨着佛教的社會性發展需要而得以大規模地盛行起來。如文宗開成、太和年間，長安城中各寺院奉敕開設俗講，從正月十五至二月十五日期間講《華嚴經》、《法華經》、《金剛經》等大乘經典；敦煌地區的各寺院，亦開設春秋兩個講座及夏或冬一個講座，一年俗講三次。俗講的形式與法會不同，法會是出家人的儀式，俗講的講經對象則爲世俗的大衆，開講之前唱梵讚，開講的內容多俗語。試從文殊菩薩的畫像來分析，文殊變的眷屬均爲菩薩聖衆，所以與法會相關；維摩詰經變中的文殊侍從則多爲世俗大衆，它與俗講的關聯，再也明顯不過了。



維摩詰經變文殊師利　壁畫　盛唐　敦煌第103窟東壁北側

這幅畫像的另一值得注意之點，在於其精湛生動的線描形式，尤其是主尊的描繪，全用空實明快的線條組織而成，略施赭色淡彩，肌膚的豐滿並富於彈性，衣袍的輕軟並富於柔性，無不恰到好處，光彩照人。據文獻記載，唐代的"畫聖"吳道子畫佛像，筆勢圓轉，衣紋飄舉，丹青輕拂，謂之"吳裝"，又稱"吳家樣"，一時以為格式，學者甚衆。至後世，便演變成為純用線描而不施丹青的"白描"形式。吳氏的畫跡，久已湮滅，這鋪畫像，正可用作其畫風的印證。

5. 智慧光華應圓融——敦煌莫高窟196窟大勢至菩薩畫像賞析

在佛教美術中，我們可以發現，在佛陀、菩薩、聖者的頭頂和身後，都籠罩着一道輝煌的靈光圈，以至於使得對於靈光圈的處理，成了一種專門的藝術，創造出各種多樣的靈光圈圖式。這並不奇怪，因爲佛教的最高境界"成佛"，實際上也就是對於人生真諦的"覺悟"，而覺悟的本質，便是光明朗照。所以，最高果位的佛陀，不僅有頭光，而且有背光，象徵着他已達到了通體光明的大徹大悟；次高果位的菩薩，則僅有頭光而没有背光；更次果位的聲聞、護法，按照教義祇有極少數德行圓滿者纔有頭光，一般則連頭光也没有，説明他們的修行還未到家。然而，在實際的創作中，美術家們往往格外施恩地給有些大菩薩加上了背光，給聲聞和護法加上了頭光，以表示他們的神聖地位，沐浴着最高神靈的光輝，就像月亮和衆星沐浴着太陽的光輝。這些不同果位的靈光，有的祇是一道簡單的圓光弧線，有的則進而加以繁縟的裝飾，綴以火焰、虹彩、化佛、伎樂、蓮花等圖案，或飛動，或凝止，它們的光輝燦爛包涵着神體，同時也就烘托出神體和神性的光輝燦爛，並把這種光輝播到芸芸衆生的身上。

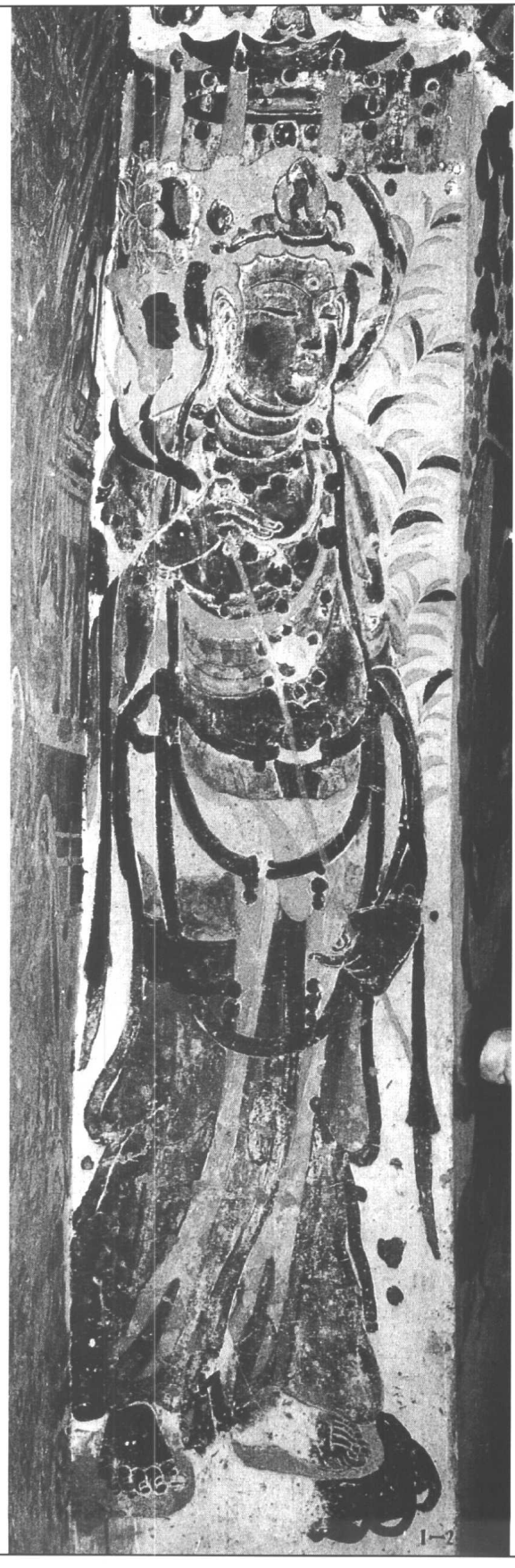
在有些佛教美術的創作中，往往將側面神像的靈光圈畫成橢圓形以表示"透視"的變化，或將正在行進中神像的靈光圈畫成光焰後拖的樣式以表示"行進感"。對此，宋代的沈括在《夢溪筆談》中曾專門提出批評，明確指出，佛的靈光係作爲一個圓球體的"定光"，而不是平面的"動光"。因此，它既不隨着神像的側面透視而呈橢圓形，也不隨着神像的行進而光焰後拖。這一意見，無疑是中肯的。

作爲沈括批評的對象，敦煌莫高窟196窟的大勢至菩薩畫像正是一個具體的例證。此圖描繪大勢至菩薩側身而行，頭上的圓光，正是置於腦後，像是頂着一塊透明的圓板，呈橢圓形的透視變化，而且，光圈的上部向後方傾斜，用以表示菩薩在向前行進。這樣的處理，無疑是不妥當的。據佛經的説法，大勢至菩薩與觀音菩薩並爲阿彌陀佛的左右脅侍，合稱"西方三聖"，她以智慧光普照一切，使衆生永離三途八難之苦，其威力無比，舉一足，三千世界乃至魔宮亦爲之震顫。因此，其頭上的圓光，理應是圓融無礙、端凝不動的。

儘管如此，此像對於菩薩形象的描繪，仍有其特殊的魅力。尤其是由於側身像的處理，有別於一般正面像的端莊矜持，而顯得更加妙曼生動。菩薩赤裸上身，體態修隽而又豐滿，真所謂瘦不露骨、肥不剩肉。天衣纏繞身上，左手托蓮，右手執帛，裙裾下擺開揚，步履輕盈，似作舞蹈狀。空中祥雲一朵，花雨繽紛，地上有供養人合掌祈禱，陪襯出端莊嫵媚、剛健婀娜的形象，愈顯美麗和慈愛。



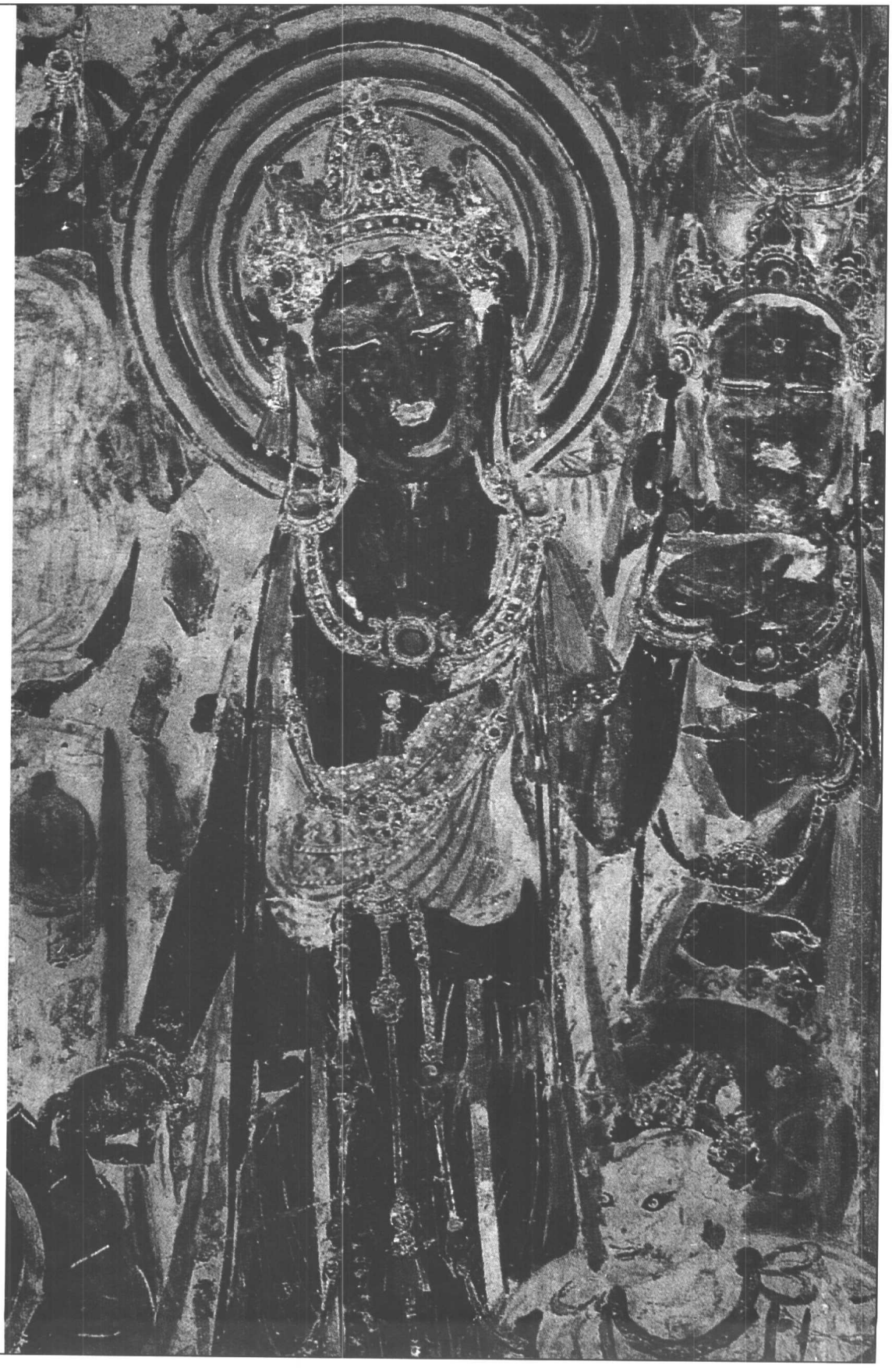
大勢至菩薩　壁畫　晚唐　敦煌第196窟南壁東側下



大勢至菩薩　壁畫　盛唐　敦煌第96窟西壁龕南側



大勢至菩薩(右)　壁畫　初唐　敦煌第217窟西壁龕南側



說法圖局部・大勢至菩薩　壁畫　初唐　敦煌第322窟東壁門上

6. 整衣香滿路 | 移步襪生塵——敦煌莫高窟401窟供養菩薩像賞析

如果説，敦煌莫高窟194窟那尊有"東方維納斯"之稱的脅侍菩薩，是唐代彩塑菩薩中最美的形象，那麽，401窟的這尊供養菩薩，可以認爲是唐代壁畫菩薩中最美的形象。前者是一位雍容的貴族少婦的真實寫照，而後者則是一位嫻麗的妙齡女郎的生動再現，儘管她的嘴唇抹着淡緑的髭鬚。她正面而視，側身而行，面容豐盈，體態窈窕，華裝盛飾，不掩青春美韻，天衣輕拂，愈顯風情柔膩，一手托盤，一手執帛，臂如藕，指如蘭，輕步緩行，步步生蓮，眉目傳情，帶出花雨繽紛。雖爲供養菩薩，地位不高，但一種高華的氣質，自具人性的尊嚴，傳播着美和愛的信念。面對如此完美的形象，不由使我們聯想起唐代詩人的一些詠美人詩，如駱賓王的《天津橋上美人》：

"美女出東鄰，容豫上天津。整衣香滿路，移步襪生塵。水下看妝影，眉頭畫月新。寄言曹子建，個是洛川神。"

李羣玉的《杜丞相筵上美人》：

"裙拖六幅湘江水，鬢聳巫山一段雲。貌態祇應天上有，歌聲豈合世間聞。胸前瑞雪燈斜照，眼底桃花酒半薰。不是相如能賦客，肯教容易見文君。"

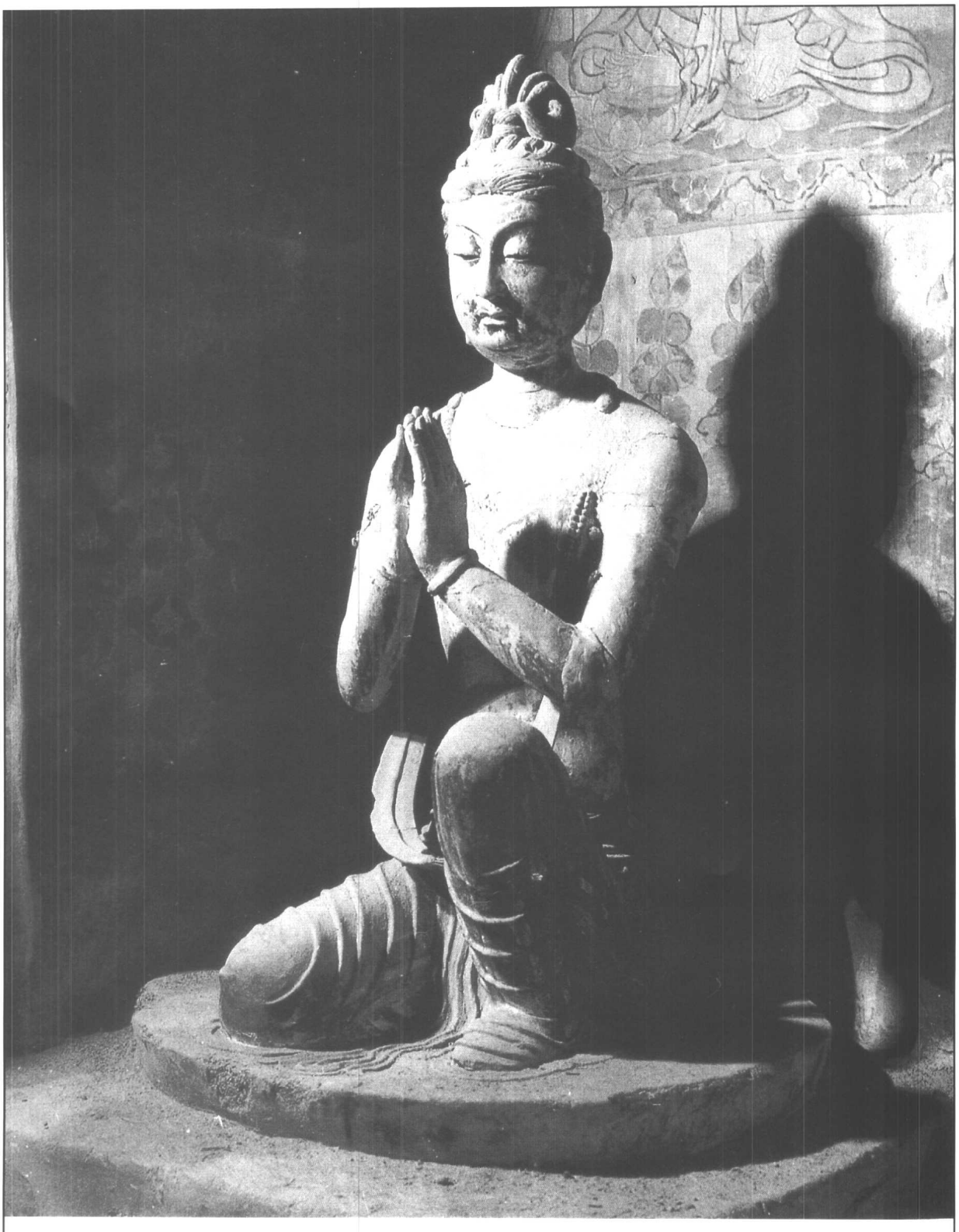
韓偓的《宮妝美人》：

"裊娜腰肢淡薄妝，六朝宮樣窄衣裳。著詞暫見櫻桃破，飛盞遥聞豆蔻香。春惱情懷身覺瘦，麗添顔色粉生光。此時不敢分明道，風月應知暗斷腸。"

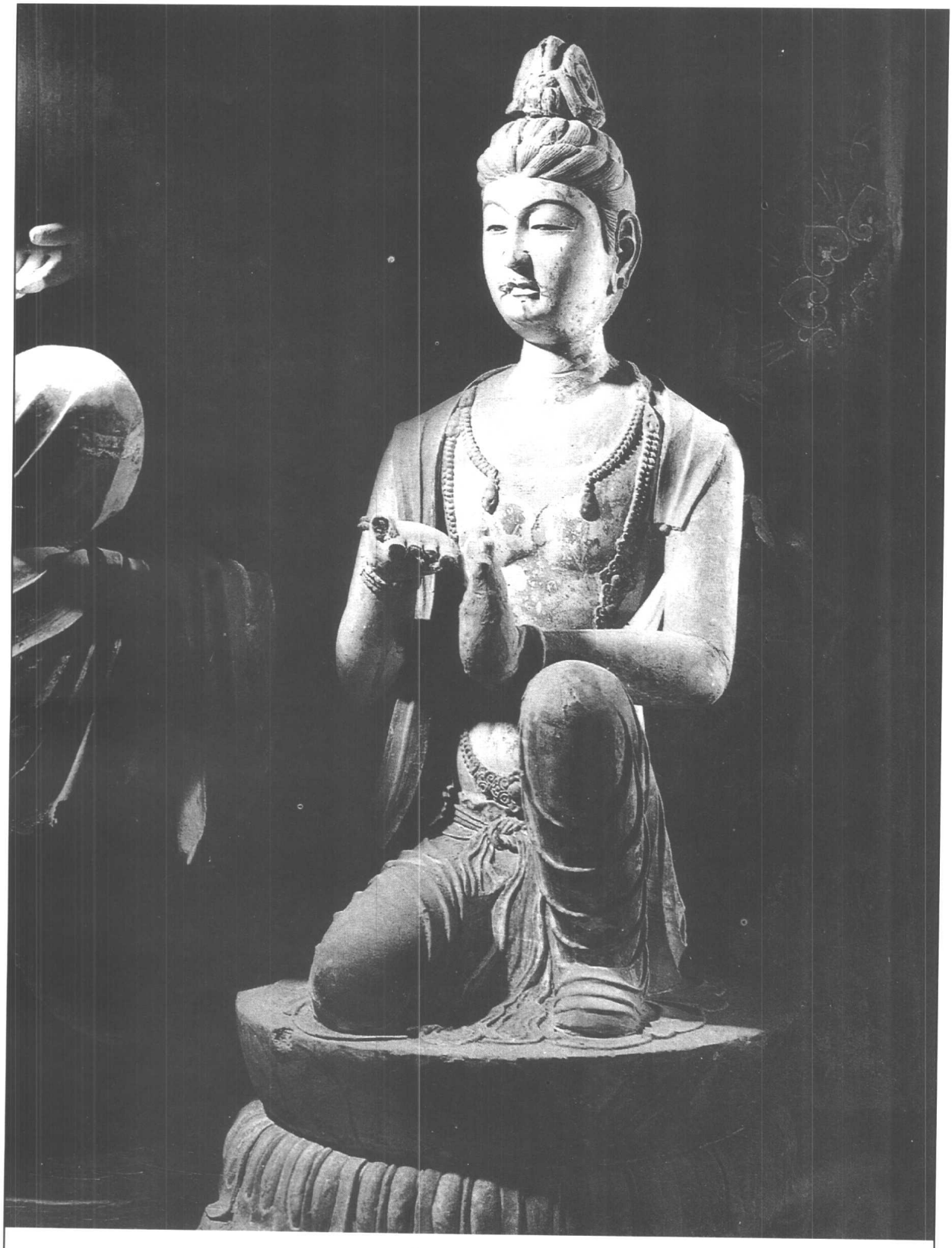
這尊菩薩像作於初唐，試把她與盛唐的一些菩薩像包括194窟的"東方維納斯"以及張萱、周昉的綺羅仕女畫加以比較，可以看出她更近於魏晉的幻忽超越的精神，她的裊娜多姿的嫵媚，在舉着的右手、垂着的左手和微傾的頭部格外明顯地表露出來。臉上的微笑表示歡樂，但歡樂中尚未洗盡惘然的哀情和莊重、嚴肅、悲愁的情調。她的臉龐呈橢圓的鵝蛋形，額角寬而高，眉眼大而有神，儘管微微地眯着，卻分明有精光外溢，下巴微突，頸頸挺隽，這是初唐美女的典型，不同於盛唐的豐肌碩體，更由畫家賦予了細膩、嚴肅的靈的神采。這幅作品在藝術上的成功，主要的並不在濃淡適度的賦色，而是純熟的線描，她的螓首、蛾眉、微笑、姿態、步履以至鮮花，都是用嫵媚流動的線描來表現的。微俯的頭，舉着和垂着的手，衣紋的褶痕，構成一片慈愛、溫婉的女性的和諧，形式的美感和心靈的善感，水乳交融，達到完美的契合。



供養菩薩　壁畫　初唐　敦煌第401窟北壁東側



供養菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第328窟西龕外北側



供養菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第328窟西龕內北側

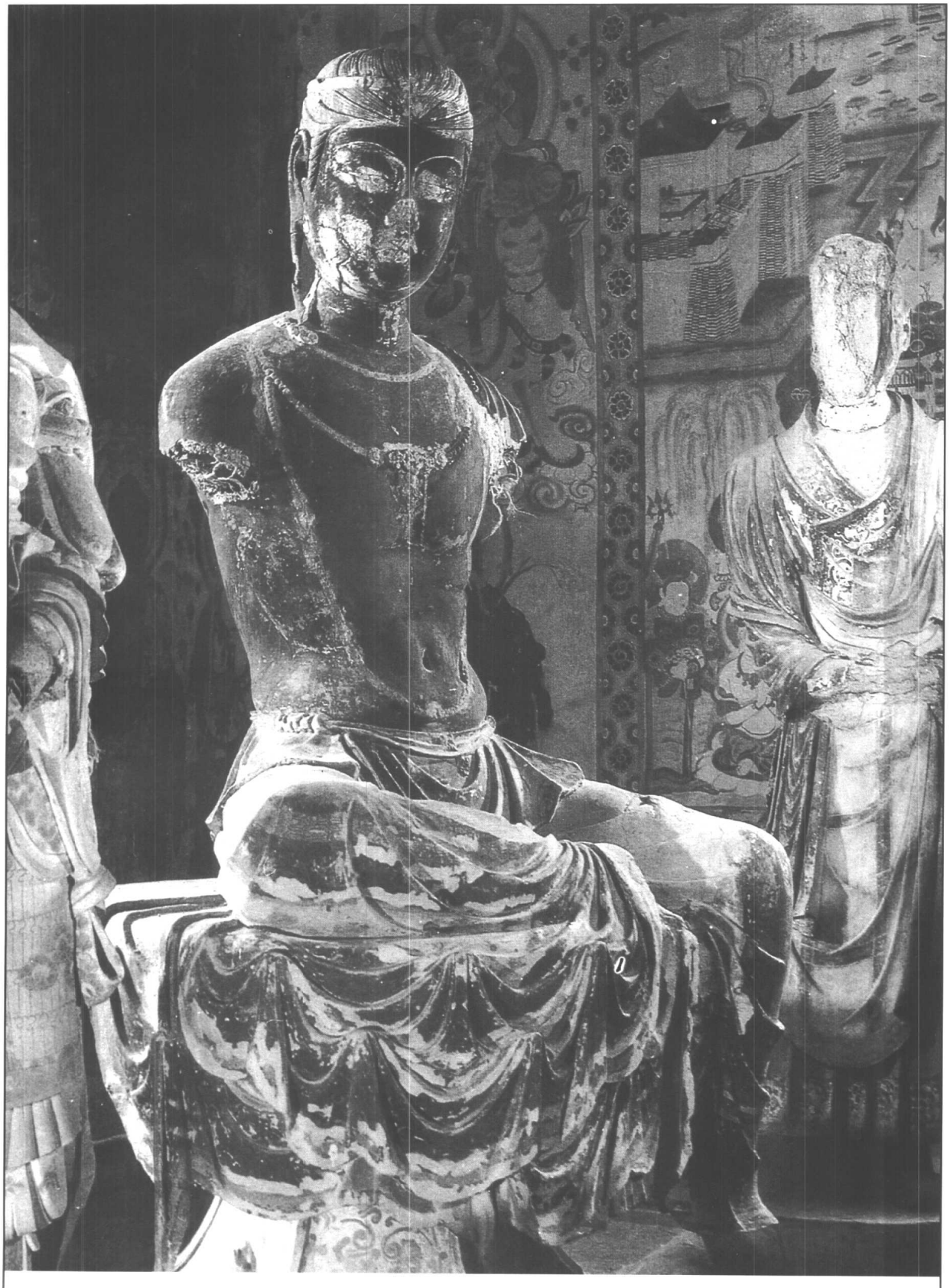
7. 形雖殘 神不廢——唐代的兩尊殘損菩薩像賞析

在西方美術史上，留存有一批古希臘的女神雕像，由於自然或人爲的破壞，大多已缺肢斷臂甚至無首，但依然不損其形象的完美，如《米洛的維納斯》，便是衆所周知的一個例子。在中國美術史上，也不乏這樣的例證。這裏我們所要賞析的兩尊菩薩殘像，一尊爲石雕立像，另一尊爲彩塑坐像。

立像僅存軀體部份，頭和雙手均已殘損。總體呈"S"形彎曲，源於印度的三道彎式而稍加收斂。上身赤裸，略飾珠鈿，下體着裙褲，赤足立於蓮花座上。天衣纏繞於胸前腰間、腹部和膝下，三圈方向不一，距離不等，節奏自然生動。體態豐滿，不過分強調肉感和性感；雙腿通過衣紋的貼體處理而凸現出來，但又不是純粹的"曹衣出水"，而是略帶"吳帶當風"，從而使肉體的凸現在半隱半現之間；雙足背部隆起，顯得飽滿而柔軟。

坐像雙臂殘損，其餘部份基本完好。也是上身赤裸，綴以鈿飾，下身長裙曳地，半跏趺坐於臺座上。此像在藝術處理方面，遵循了高度寫實的原則，頭部的髮髻刻畫細膩，臉部五官豐滿停匀；上身肌體的塑造，合於解剖結構的原理，尤其是腹部的表現，舒緩腴潤，隆滿而又微妙。裙裾衣紋，摒去"曹衣出水"的樣式，作自然的鋪展。

綜觀這兩尊造像，形雖殘而神不廢，恍如金剛不壞之身，律動着健康、完整而充沛的精神力量，並吸引觀者用自己的想像去"完形"她們的形象。



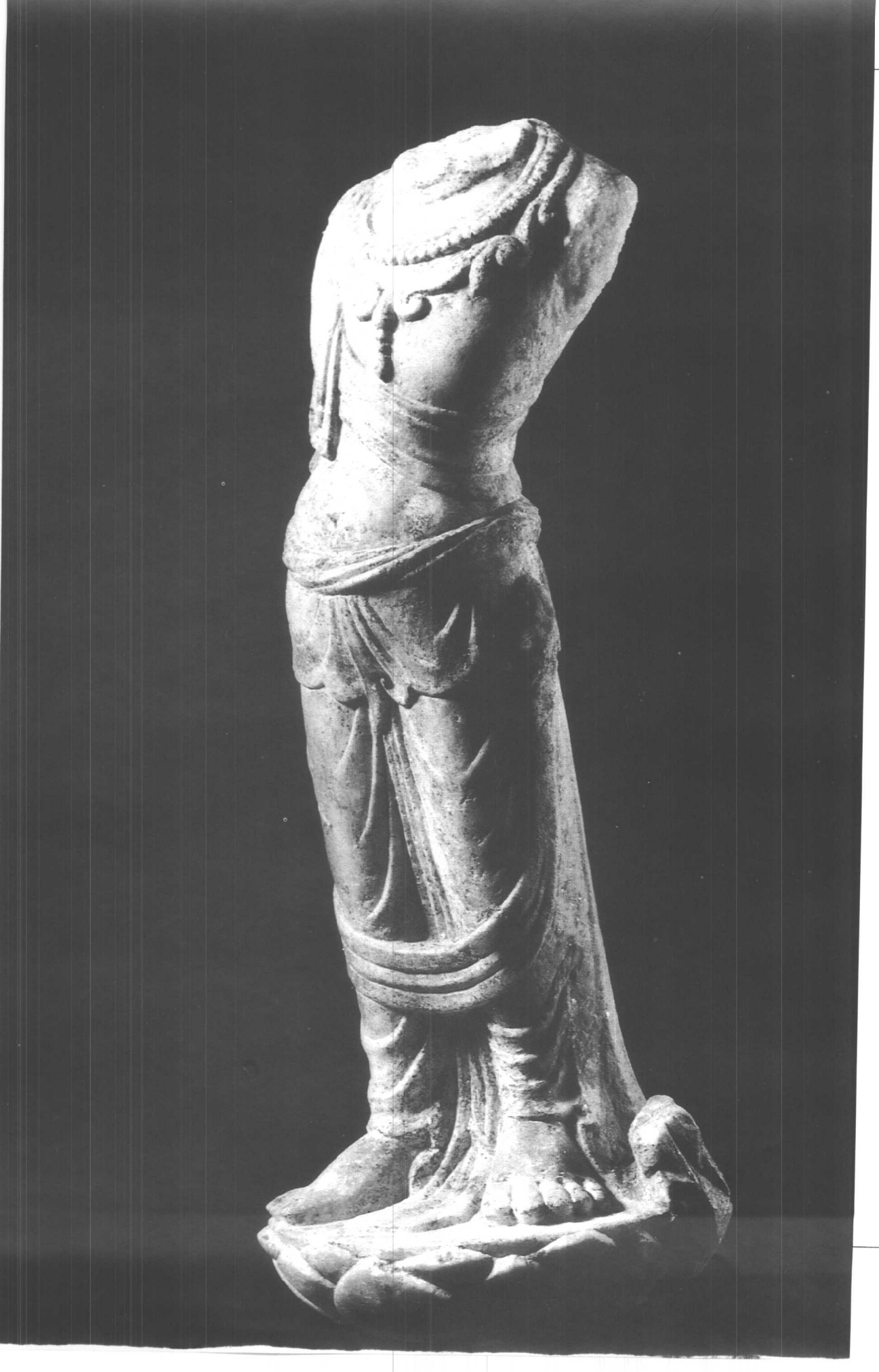
菩薩彩塑像　初唐　敦煌第205窟佛壇上南側



菩薩彩塑像　盛唐　敦煌第445窟西龕外北側



左圖局部



菩薩身軀石雕立像　唐　陳哲敬先生藏

8. 卷上珠簾總不如
——唐供養菩薩石雕像賞析

供養菩薩的造像，在唐代的佛教美術遺存中可以見到不少，但論藝術的精美，當以現藏美國哈佛大學福格藝術館的這尊石雕像爲最。

這尊造像，塑造了一位豆蔻年華的少女，虔誠地仰首合掌，跪坐於蓮花座上，螓首嚮右微側，使端穩的坐姿生發出一種輕盈的律動感，面部豐滿圓潤，但腰肢細柔，從而賦予了對象以青春年少的生命活力。也許，她正是現實生活中哪一户積善人家的孩子，有幸而得以往生九品蓮臺，分享到佛國極樂的福分，所以，由衷地以天真的禮讚，來作爲對佛的供養。在她的臉上，洋溢着一種發自内心的微笑，蛾眉淡掃，眼波澄明，嘴唇嘟起，欲張還翕，似乎忍不住要笑出聲來。這正説明她的天真無邪，所以一旦沉浸到佛陀大慈大悲的關愛之中，便自然而然地喜形於色，而不是像一般成熟女性的供養菩薩那樣仍能保持矜持的態度。

佛的關愛猶如春風和煦，無處不在，所以，供養佛的幸福感也無處不在。這種關愛和幸福，體認在形象的塑造中，比之抽象的説教更加真實，更加不容懷疑。面對這尊雕像，很自然地使我們聯想起唐代杜牧的一首《贈别》詩：

“娉娉裊裊十三餘，豆蔻梢頭二月初。春風十里揚州路，卷上珠簾總不如。”



供養菩薩石雕像　唐　美國哈佛大學福格藝術館藏

三　面嚮庶民——宋遼金的菩薩造像

中國佛教史的發展，由魏晉南北朝的精神貴族佛教經隋唐五代的社會性佛教而進入宋代以後，包括遼、西夏和金的佛教，都是繼承唐代的傳統，進一步趨向於世俗的實踐和滲透。由此，反映在佛教美術的創作方面，也出現了一些新的氣象。我們知道，唐代佛教的社會性發展，是以宮廷貴族和門閥士族爲表率的，所不同於魏晉的，不過是由注重抽象思辯的精神性轉向注重現世利益的歡愉性而已。因此，佛教的造像包括菩薩的造像，便涵有一種雍容華貴的氣派。而宋代佛教的社會性發展，則是以庶族士大夫和市井平民階層爲表率的，再加上積弊積弱的國勢在社會心理上的投影，佛教的造像包括菩薩的造像，便以樸素平易的庶民化爲基調，即使華裝盛飾，也不過如婢作夫人，終究不可能真正具備恢宏大度的氣質。尤其是禪宗的隆盛，呵佛罵祖，撕經滅典，更掃除了傳統佛教造像神聖高貴的光環，而使之淪爲社會下層勞動階層的平凡乃至猥瑣形象。不過，禪宗對於佛教造像的直接影響，主要表現於佛陀、觀音、彌勒、羅漢的描繪中，對於一般菩薩的造像，其影響並不是直接的，而祇是間接的。由於禪宗提倡"佛在心中，不在身外"，也就是主張通過修行者自我心性的頓悟，達到"見性成佛"，其宗旨與主張"自我解脱"的小乘佛教頗有相通之處，而與主張"普渡衆生"的大乘佛教則產生了明顯的分歧。大乘佛教倡導菩薩之道，並通過菩薩"上求菩提，下化有情"的願行，使衆生獲得拯救，因此，大乘佛教的隆盛，促進了菩薩造像的發達。而小乘佛教則以阿羅漢爲理想的最高果位，並拒絶他力拯救，堅信自我拯救，因此，禪宗的隆盛，使得佛教造像的重心，自然而然地從菩薩轉到了羅漢，除觀音菩薩因禪净的結合，以其廣泛的社會信仰依然保持着她在中國佛教造像史上的主角地位外，其他大小菩薩，大多失去了她們昔日的光彩。不過，觀音的主角地位，乃是以改變了其華貴的形象而得以保存下來的，其他大小菩薩，則即使失去了昔日的光彩，卻依然恪守着唐代的傳統作風。

據文獻記載，宋代、尤其是北宋的佛像畫家，大多數是唐代佛畫衣鉢的直接繼承者，尤以吳道子的畫風，影響更爲深遠、廣泛。如王瓘、孫夢卿、武宗元、李公麟、楊斐、高文進等等，不一而足。從傳世實物來看，如北宋、遼、西夏的一些佛像雕塑和壁畫，確乎與唐代的風流文采聯袂接壤，祇是如上所述，唐人更多雍容華貴的貴族氣派，而宋人則更多樸素平易的庶民氣質而已。這種世俗化的不同分野，在菩薩的造像中可以看得尤其明顯。它不是如觀音菩薩造像那樣，通過整體形象的改變而反映出來，而是在繼承唐代菩薩造像的表象前提之下，所引起的一種內在氣質上的變易。

宋代菩薩造像的庶民化色彩，具體可以從四個方面去加以認識。

首先，唐代的菩薩，幾乎都是赤裸着上身，富於熱情、大膽、開朗的生命活力，卻又有別印度菩薩強烈刺激的肉感和性感，在對人體美的禮讚中，不失中華衣冠文明的嫵媚、温柔和含蓄。可是，宋代的菩薩軀體，則大多爲衣袍嚴密地包裹了起來，呈現出一種收斂的、小心翼翼的儀態，明顯地顯得過於拘謹、小氣而不夠大方。

其次，唐代的菩薩，幾乎都是面含笑容，身體的每一部份，從頸、肩、腰到手臂、足趾，乃至天衣、瓔珞、裙裾，無不洋溢着一種朝氣蓬勃的生命律動，給人以活生生的感覺。可是，宋代的菩薩，面部表情多顯得冷漠、麻木甚至有一種抑鬱的愁苦，總體上看，更成爲呆板、僵滯、暮氣沉沉、缺少生氣。因此，儘管她們仍保持着唐代菩薩華裝盛飾、豐滿端莊的軀殼，卻不再有妙曼、生動的風華打動人心。

第三，在藝術處理方面，唐代的菩薩從形象到筆法，均恪守佛教美術的量度標準，與道教造像涇渭分明，絶無混淆。可是，宋代的菩薩造像，受"三教合一"思潮的衝擊，有時不免逾出佛教的規範，而摻雜了道教美術的因素在內，甚至把道教中天女、仙官的形象，借用到了菩薩造像的創作之中。這就極大地改變了佛教美術的純潔性，同時也就進一步淡化了它的神聖性，強化了它庶民化的世俗性。

第四，在藝術材質方面，除石雕、彩塑、鑄銅和壁畫之外，在宋代還出現了木雕、卷軸和版畫，成爲比之石雕等更具庶民色彩的新樣式。尤其是木雕菩薩像，在宋、金兩代極爲流行，究其原因，是由於城市寺廟的發達，爲了造像材料的多種應用並便於移動、易於雕刻，而面向庶民的一個突出事象。

我們知道，唐代菩薩造像的真實依據，是宮廷貴族的仕女；宋代菩薩造像，則不妨認爲是在唐代貴族仕女的軀體裏，注入了宋代市井庶民女子的性格和靈魂，其間力量的厚薄，氣魄的大小，判然可別。以詠王昭君的詩爲例，唐人的觀點是"君王若問妾顔色，莫道不如宮裏時"(白居易)，雖然去國懷鄉，卻依然不失豁達的自信和恢宏的大度；至宋人的觀點，則變爲"紅顔勝人多薄命，莫怨春風當自嗟"(歐陽修)，完全失去了信心而自嘆自艾。這兩句詩，也許正可以用作唐、宋兩代菩薩造像不同藝術風格的詮釋。所以，有人甚至認爲，走進"敦煌宋代石窟，便感到那已是失去一切的宗教藝術：儘管洞窟極大，但精神全無。壁畫上的菩薩行列儘管多而且大，但毫無生氣，簡直像影子或剪紙般地貼在牆上，圖式化概念極爲明顯。甚至連似乎是純粹形式美的圖案也如此：北魏圖案的活躍跳動，唐代圖案的自由舒展全没有了，有的祇是規範化了的呆板回文，整個洞窟給人以一派清涼、貧乏、無力、呆滯的感受"(李澤厚《美的歷程》)。雖

然不免偏激，但菩薩的造像，由魏晉的思辯之神到隋唐的華貴之神，進入到宋代，確乎已經成了平平無奇的庶民之神了。

佛教造像是古代人物畫的主要內容，因此，菩薩造像的這一變異，實際上也牽涉到人物畫的"古今優劣"問題。早在北宋，郭若虛的《圖畫見聞誌》便明確表示："若論佛道人物、仕女牛馬，則近不及古。""顧陸張吳，中及二閻，皆純重雅正，性出天然，吳生之作，爲萬世法，號爲畫聖，不亦宜哉！張周韓戴，氣韻骨法，皆出意表，後之學者，終莫能到，故曰近不及古。"這一評語，同樣適用於對魏晉、隋唐、宋三個時期菩薩造像的優劣分析。但儘管如此，宋代人物畫在繼承前代成就的基礎上，畢竟還是開創了一些前所未有的新面貌，如風俗畫和禪宗畫，白描畫和減筆畫等等，所以，其貢獻不容忽視，不妨更確切稱之爲"近異於古"；而相比於元、明、清的人物畫，其成就更顯得出類拔萃，不容抹煞。反映在一般人物畫中如此，反映在菩薩造像方面，同樣也是如此，由於淡化了神性的表現，使得庶民的性格，獲得了更加普泛的體現，對於藝術形式的關注，也取得了相對獨立的自覺認識。對此，顯然不可一概加以否定。

郭若虛《圖畫見聞誌》中還特別論到"婦人形相"，說是："歷觀古名士畫金童玉女及神仙星官，中有婦人形相者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見則肅恭有歸仰之心。今之畫者，但貴其妍麗之容，是取悅於衆目，不達畫之理趣也，觀者察之。"其實，從"使人見則肅恭，有歸仰之心"，到"取悅於衆目"，正是不同的社會信仰和審美心理在菩薩造像中的不同反映，硬要在佛教本身已走上面向庶民的社會性發展道路背景下，想在菩薩造像中保持使人見則肅恭歸仰的神性，無疑是不合時宜的；而"取悅於衆目"的菩薩造像，毋寧說正是適應了時代信仰和審美需求的新創造。至於以審美爲第一性、神性爲第二性的菩薩形象，在藝術性方面反而不及以神性爲第一性、審美爲第二性的菩薩形象，則主要是一個後世的批評標準問題，而不屬於當時的創作標準問題。



脅侍菩薩石雕像　遼　美國舊金山亞洲藝術館藏

菩薩鑄銅坐像　遼　故宮博物院藏





文殊菩薩半跏坐金銅像　遼　美國克利夫蘭藝術館藏

彌勒菩薩金銅坐像　遼　英國大英博物館藏





緣覺菩薩彩塑坐像　北宋　山西長子縣法興寺



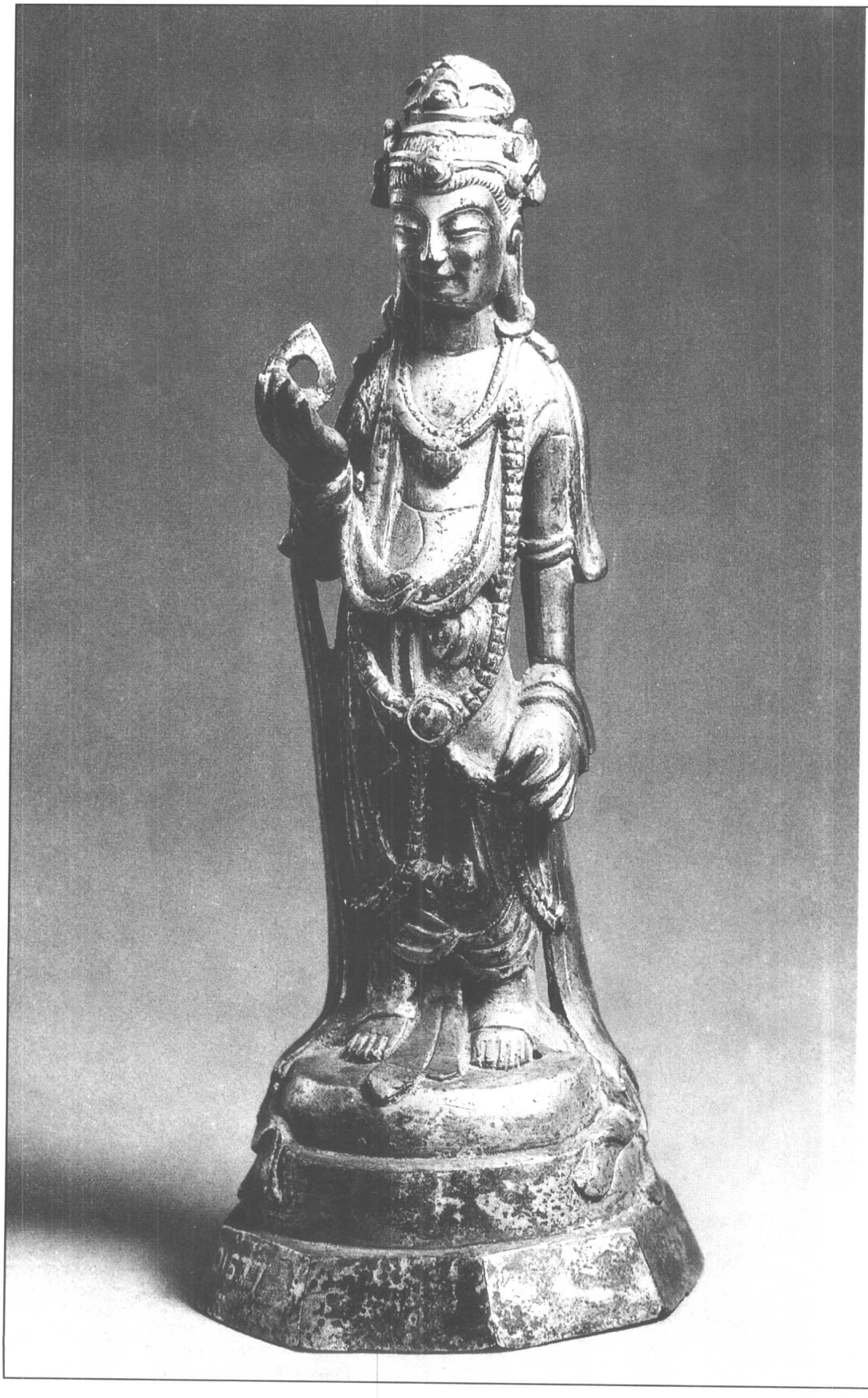
緣覺菩薩彩塑坐像局部　北宋　山西長子縣法興寺



菩薩彩塑像　北宋　浙江省博物館藏



普賢菩薩騎象彩塑像　北宋　山西長子縣崇慶寺三大士殿



菩薩金銅立像　北宋　浙江省博物館藏



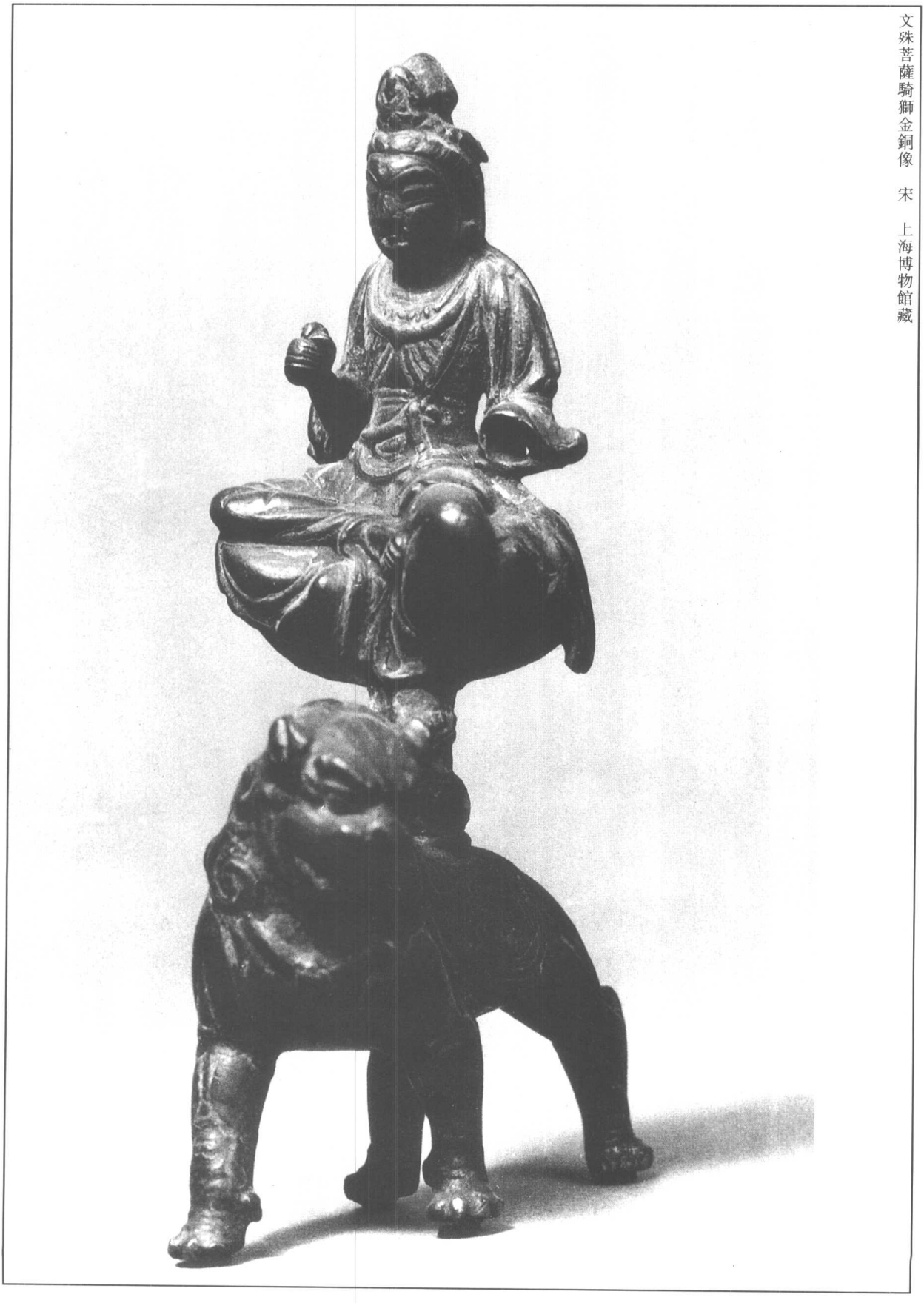
菩薩木雕坐像　南宋　上海博物館藏



菩薩彩塑像　宋　敦煌莫高窟

普賢菩薩騎象金銅像　宋　故宮博物院藏

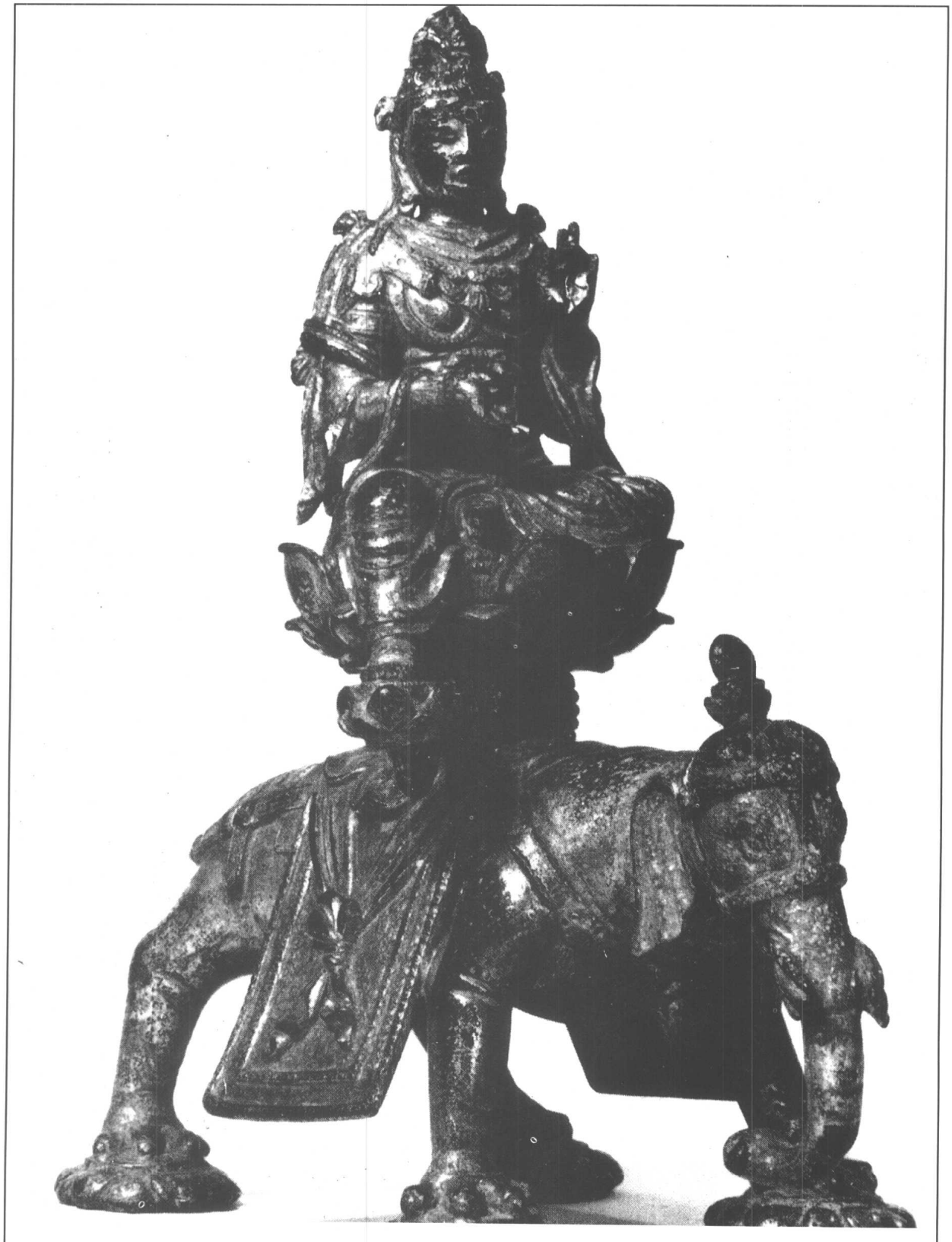




文殊菩薩騎獅金銅像　宋　上海博物館藏



文殊菩薩騎獅像　宋　河北省峰峰文物管理所藏



普賢菩薩騎象金銅像　宋



菩薩彩塑立像　金　山西大同市善化寺大雄寶殿



文殊菩薩騎獅彩塑像　金　山西五台縣佛光寺文殊殿

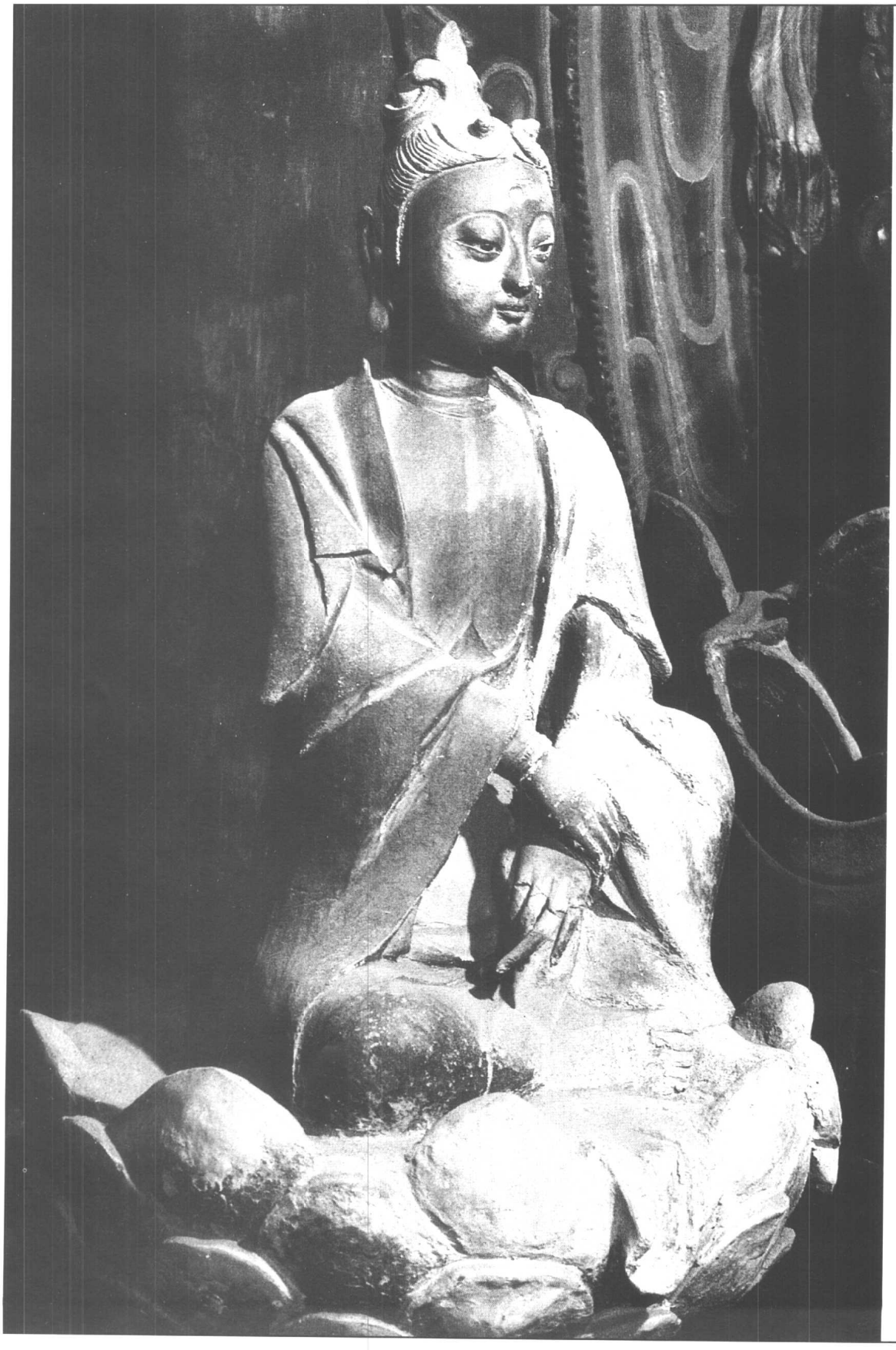
1. 唐塑遺風——遼代華嚴寺菩薩塑像賞析

契丹族的遼，在政治、宗教、文化方面完全是繼承唐朝的傳統。如遼聖宗好讀《貞觀政要》，並由漢臣摘録唐高祖、太宗、玄宗可以取法的事迹進呈；嗣後，蕭韓家奴並把它譯爲契丹文，供興宗閲讀資鑒。反映在佛教造像方面，所以也能保持唐代的遺風而不墮，尤以大同華嚴寺薄伽教藏殿的彩塑，成就更爲傑出，即使置之於唐塑中也不見遜色。

塑像共二十九尊，供於佛壇上，中央並列三世佛，四角配置護法天王，其餘則爲菩薩、聲聞、供養人等，以菩薩的塑像更爲自然雅麗，精美動人。她們或坐、或立、或蹲、或跪、或俯首、或仰面，或青春年少、或人到中年，呈現出各種不同的姿態，衣飾舒展得體，飄帶流暢生風。一個個神情莊嚴，端麗中透出肅穆，給人以深沉悲憫之感，真所謂"使人見則肅恭，有歸依之心"。

尤其引人注目的是那位合掌露齒、身軀裊娜的脅侍菩薩，她上身薄袒，細眉鳳目，瑤鼻巧唇，似笑還斂，恰似一位性情温柔、體態匀稱的少女，極其婉麗動人。豐腴的肌體，柔荑的指節，體貼入微，減一分則太瘦，增一分則太肥。螓首向右微側，寶冠滿飾珠鈿，堪稱風華絶世。由上身披拂到下軀的天衣，婉約嫵媚，襯托出她款款深情的青春生命律動。

但是，綜觀這組菩薩的塑像，比之唐人已是大幅度地收斂了，尤其是唐代菩薩那種熱情洋溢的笑容，在她們身上明顯地隱退把一了，代之而出現的，是一種莊重的表情，恍如落日的餘輝，令人不免有惆悵的感慨。作爲唐塑的遺風，與晚唐杜牧"欲把一麾江海去，樂游原上望昭陵"，和李商隱"夕陽無限好，祇是近黄昏"的詩意，頗有相近之處。



供養菩薩彩塑坐像　遼　山西大同市華嚴寺薄迦教藏殿



脅侍、供養菩薩彩塑像　遼　山西大同市華嚴寺薄迦教藏殿



菩薩彩塑立像局部　遼　山西大同市華嚴寺薄迦教藏殿

脅侍菩薩彩塑立像局部　遼　山西大同市華嚴寺薄迦教藏殿





脅侍菩薩彩塑立像　遼　河北薊縣獨樂寺觀音閣

2. 道釋合流　神人同行——西夏榆林窟文殊變、普賢變畫像賞析

文殊變、普賢變是唐代所盛行的一組菩薩畫像主題，這一主題，在宋代以後仍時有所見，但在藝術的成就方面，已經明顯地降格了。這裏我們所看到的安西榆林窟第3窟西壁南、北兩側的一組文殊變、普賢變畫像，頗能説明問題。

這組畫像基本上仿效唐代文殊變、普賢變的圖式，文殊、普賢兩位大菩薩，分別乘坐於青獅、白象上，周圍有眷屬部衆簇擁，駕着祥雲，跋山涉水，前去參加華嚴法會。但羣像的排列，結構松散，因此，使得整個場面失去了浩蕩華麗的氣勢和恢宏博大的氣度。人物的形態，都是悠閑的，平静的，輕步緩行，各自獨立，互不關聯，似乎各有各的心思，而不再有唐畫文殊變、普賢變那種羣情激昂的赴會的急迫感和興奮感，這就進一步使得整個場面從内在的氣質上失去了浩蕩華麗的氣勢和恢宏博大的氣度。

然而，這樣説，並不意味着這組畫像的一無可取，而祇是指出它在神性的描繪方面，缺少了唐畫那種振奮、鼓舞人心的精神力量。而在面向庶民階層方面，它恰恰表現出了一種類似於宋代風俗畫那樣樸實的世俗化新傾向，毋寧稱之爲"佛教美術中的風俗畫"。

這種風俗化的表現，首先反映在道釋的合流。尤其是一些天官的形象，一種儒雅的仙風道骨，決没有佛教神祇的莊嚴，而顯然是從類似於《朝元仙仗圖卷》、《八十七神仙圖卷》那樣的道教繪畫中借用過來的。此外，一些菩薩、護法的形象，也有别於傳統的佛教造像圖式，而更近似於道教美術中的天女和神將。宋代佛教的世俗化乃至風俗化，一個重要的表徵便是與儒、道二教的合流，所謂"紅花緑葉白蓮藕，三教原是一家人"。於是宗教美術的創作，也隨之出現了把佛陀、道君、孔聖混供於一堂的現象。這實際上説明了佛教的宗教神學性質已經大爲降格，它在自身社會性發展中的實踐和滲透，已經把佛教的信仰變成了一種庶民的風俗，就像隋唐佛教的社會性發展，係把佛教的信仰變爲貴族的時尚。在這樣的背景下，道教的神祇走進了文殊變、普賢變的羣像行列，可以説順理成章。

其次，在唐代的文殊變、普賢變畫像中，着重於佛國天堂景象的描繪，即使畫有現實的山川，也是置於高遠之處，極度地予以縮小，恍如海市蜃樓，遂使仙凡之隔，判若雲泥。而這組畫像，則把現實的山川極意放大，鋪滿全局，作爲菩薩羣像出行的背景，山石嶙峋，海水奔騰，樹木葱鬱，樓閣軒舍井然。諸神降臨到這背景上，同時也就泯滅了仙凡的界限，塵世天上，不妨神人同行。在普賢的右邊山崖上，甚至畫上了唐玄奘、孫行者西天取經的形象。這樣的匠心，固然與當時山水畫的發達有關，但更



普賢變　壁畫　西夏　敦煌榆林第3窟西壁南側

是當時佛教信仰趨於庶民化、風俗化的反映。

此外，這組畫像在筆墨技法的形式方面，也有着出色的表現。山水的畫風近於北宋時所流行的李成畫派，勾、皴、染齊備，筆法頗爲爽利。人物的畫風則近於李公麟的"白描"，頓挫轉折，盤旋暢達，如行雲流水有起倒，富有音樂的節律感，輕暈薄染，色不掩墨，愈見光彩照人，充分顯示了宋代線描所達到的高度藝術水平。



普賢變局部・聖衆　壁畫　西夏　敦煌榆林第3窟西壁北側

3. 不施丹青 光彩照人——高文進文殊、普賢菩薩版畫像賞析

高文進是北宋前期著名的道釋人物畫家，其祖道興、父從遇、子懷節、懷寶，一門四代，均以能畫名。早年供職西蜀宮廷，蜀亡後至汴京，入翰林圖畫院，由祇候擢升待詔，備受宋太宗的器重，被委以重任，負責皇家宮觀寺廟的壁畫製作工程，一時爲"畫工之宗"。

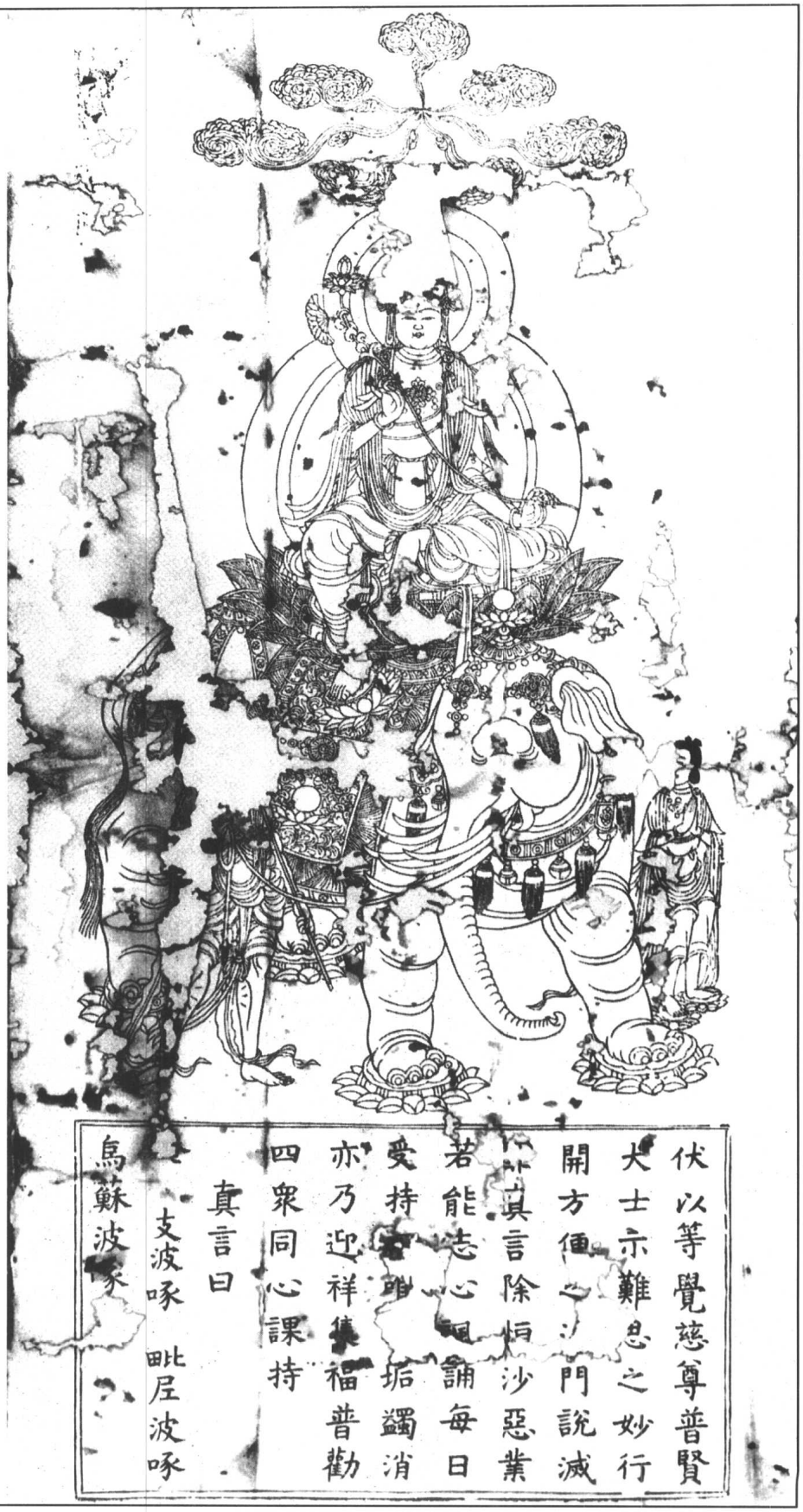
他的畫風，論者以爲"兼備曹吳彩墨"，或專門稱爲"蜀人筆法"，其特點是"落筆高妙"，以線描精湛著稱。實際上是由唐代吳道子的傳統，一脈相承而來。因爲唐代時，四川與長安的關係至爲密切，玄宗、僖宗等幾次幸蜀，吳道子、盧楞伽等的道釋人物畫風亦隨之流到蜀中，一時畫事之盛，富視他郡。

高文進的筆墨真迹，久已失傳，但在日本卻保存有一組木刻版畫《彌勒、文殊、普賢三尊像》，上題"待詔高文進畫"，係雍熙元年(984)由越州僧知禮雕版刊印的。這裏我們看到的是左右兩幅文殊、普賢菩薩脅侍像。文殊菩薩手執如意，半跏趺坐於青獅上，旁有崑崙奴和天女，上有祥雲華蓋；普賢菩薩手執蓮花，半跏趺坐於白象上，旁亦有崑崙奴和天女，上亦有祥雲華蓋。畫像略有殘破，但大體保存完好，足以窺見高文進精湛的藝術成就。畫像的章法，顯然是文殊變、普賢變的簡化，但雍容華貴的氣派，卻一點不比羣像的儀仗隊列遜色，祇是格調上，不以氣勢取勝，而是以文靜安詳見長了。這也正是唐、宋藝術格局的不同所在，不獨此圖爲然。獅座和象座，都是裝飾繁縟，而其他人物服飾，則疏密相間。畫像全以線描構成，柔和而又細膩，輕重、粗細、曲折、長短、疏密的變化，極其和諧自然，生動地表現出對象的形體、神情、質感、量感和運動感、空間感，屬於當時所流行的"白描"畫法，真可以說是"不施丹青，光彩照人"。

白描又稱白畫，在唐代之前係作爲繪畫創作底稿的粉本。至吳道子注重線描的表現力，賦色僅輕暈薄染，不掩墨骨，世稱"吳裝"。宋代以後，進一步摒棄色彩的渲染，便成了白描的形式，同時，不再僅僅作爲粉本之用，而且成了一種獨立的創作形式，尤以北宋中期的李公麟爲典型。而從這組木刻版畫可知，早在李公麟之前，高文進的白描也取得了相當出色的成就。

魯迅先生曾表示，唐代的佛畫線描空實明快，設色輝煌燦爛。而宋代的白描佛畫，顯然發展了唐畫的線描傳統，但同時又捨棄了唐畫的設色傳統。關於這一傳統的變易，在鄧椿的《畫繼》中有着很好的説明："畫之六法，難於兼全，獨唐吳道子、本朝李伯時始能兼之耳。然吳筆豪放，不限長壁大軸，出奇無窮；伯時痛自裁損，祇於澄心紙上運奇佈巧，未見其大手筆，非不能也，蓋實矯之，恐其或近衆工之事。"由此足以窺見，宋代佛畫面嚮庶民階層的平淡天真的審美追求，唐代佛畫那種面嚮貴族階層的輝煌燦爛的精神境界，正在遠逝而去。

普賢菩薩騎象像　紙本版畫　北宋



伏以等覺慈尊普賢大士示難思之妙行開方便之門說滅除[illegible]真言除恒沙惡業若能志心諷誦每日受持[illegible]垢濁消亦乃迎祥集福普勸四衆同心課持

真言曰

唵 支波咩 毗尼波咩 烏蘇波咩



伏以文殊大聖七佛祖師
為娑婆世界主首菩薩十
方諸佛法王之子若人供
養功德無邊有文殊心真
言諸佛同演為總持之首
乃秘密之宗若誦一遍如
誦天下大藏經一遍普勸
諷持同登覺道
阿若誦一遍能除行人一切苦惱
羅若誦二遍除滅億劫生死重
波若誦三遍三昧現前
遮若誦四遍總持不忘
那若誦五遍速成無上菩提

4. 樸實無華——
宋代的兩尊菩薩木雕像賞析

輝煌燦爛的熱情奔放，與樸實無華的文静內斂，是唐代與宋代藝術的兩種不同格調，而藝術上的這種不同，歸根到底，是由於社會政治、經濟、文化不同的必然反映。宋代的佛教造像、包括菩薩造像，雖然是直接繼承了唐代的傳統而來，但內在的氣質，確乎是大相徑庭了。

這裏我們看到的兩尊宋代木雕菩薩像，一尊爲坐式，一尊爲立式，均已流失海外，分别藏於英國維多利亞亞伯特博物館和美國大都會藝術館。

坐像雙腿隨意盤屈，顯然不是旨在表現菩薩崇高莊嚴的結跏趺坐，而是世俗的普通坐式了。面部豐滿圓潤，冠飾亦不失雍華，均有唐代遺風；但眉目深鎖，神情冷漠，再加上自然的風化，髹漆的剥蝕，更使造像涵渾了一層朦朧的氛圍，從而淡化了其神性的妙曼和嫵媚。據文獻記載，宋代李公麟曾畫自在觀音，跏趺合爪，而具自在之相，曰："世以破坐爲自在，自在在心，不在相也。"無疑，這尊菩薩坐像對於對象"上求菩提，下化有情"之"心"的刻畫，所注重的也不在於表面的"相"，而在於內在的氣質。没有生動的姿態，没有會心的微笑，也没有神聖的靈光圈，如如之體，如木內石，不動不搖，外如虚空，不塞不礙，寂寞無奈，卻又樸實無華，這正是庶民心目中的菩薩形象。

立像側身返顧，體魄健壯，摒去奢華，更是一位勞動婦女形象的真實寫照。如果説，唐代菩薩造像，可與西方美術史上拉斐爾以佛羅倫薩貴族的"美麗女園丁"爲模特兒所創作的聖母像作比較，那麽，這尊宋代的菩薩立像，分明可與倫勃朗以荷蘭農婦爲模特兒所創作的聖母像相並論了。你看她挽着袖，抬着手，直着身，而又低着頭，彷彿剛剛還在幹一件蹲着的活，累得腰酸背疼，滿頭大汗，現在正站起身來，拭擦一下汗水，舒絡一下筋骨。禪宗説擔水劈柴、吃飯睡覺，無非妙道；反映在這尊菩薩立像的意匠中，與庶民的世俗生活，已經是相當地貼近了。

需要指出的是，木雕的形式，本身便是適應佛教在宋代面向庶民的社會性發展需求中而出現的一種新材料。由於它易於製作，便於搬運，對於城市寺廟的供養，比之傳統的石雕形式，有着更加廣泛的使用，由之而引起藝術風格上的變異，正如李公麟的卷軸畫之於傳統的壁畫，一者"豪放"而"出奇無窮"，一者則"痛自裁損"而"未見其大手筆"。這既是"近不及古"，同時又是"近異於古"。

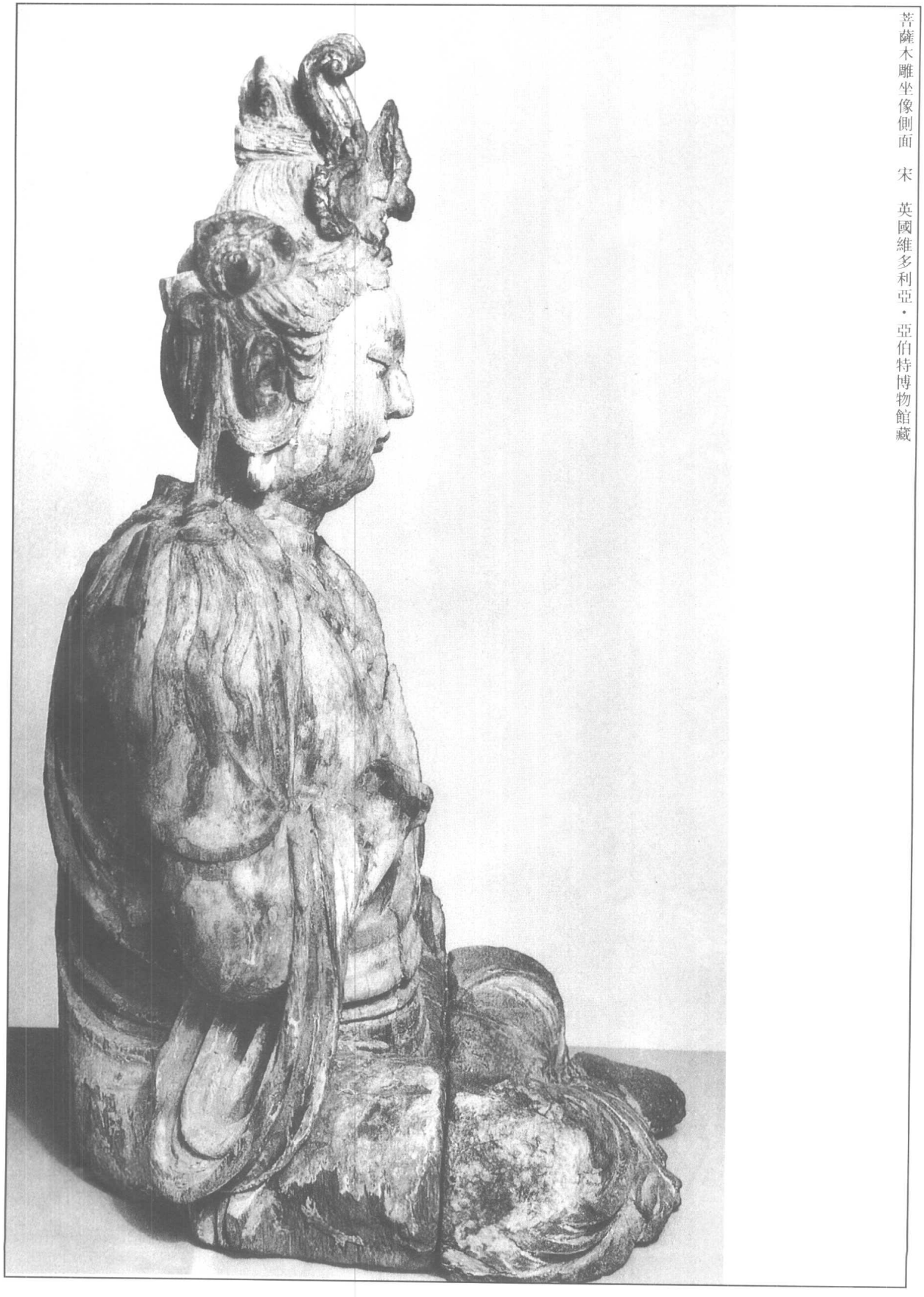
馬克思曾經指出，宗教批判的目的，在於"使人能夠作爲擺脱了幻想、具有理性的人來思想、來行動、來建立自己的現實性，使他能夠圍繞着自身和自己現實的太陽旋轉"(《黑格爾法哲學批判導言》)。這一段話，正可作爲這兩尊宋代菩薩木雕像的最恰切的美學詮釋。



菩薩木雕立像　宋　美國大都會藝術館藏

菩薩半跏坐木雕像　宋





菩薩木雕坐像側面　宋　英國維多利亞・亞伯特博物館藏



左圖局部



菩薩木雕坐像　宋　美國大都會藝術館藏

5. 愁眉斂翠春煙薄——安岳石刻菩薩造像賞析

安岳石刻散佈在四川省安岳縣境內，計有大小石窟造像二十餘處，歷史沿革自隋唐、五代而極盛於兩宋。

我們知道，宋代四川地區的佛教造像，源於唐代長安的傳統，但具體的藝術作風，已頗有徑庭。以菩薩造像而論，唐代的作風，一如李白的《清平樂》詞："若非羣玉山頭見，會向瑤臺月下逢。"宋代的作風，則一如歐陽炯的《花間集序》："香徑春風，寧尋越艷，紅樓夜月，自鎖嫦娥。"所以，同樣的星冠霞帔，同樣的珮璫珠翠，一面是天上神仙福分的歡歌笑語，一面則是寂寞無奈的憔悴輕愁。

請看華嚴洞的彌勒菩薩，半跏趺坐，若有所思；茗山寺的文殊菩薩，長身而立，翕然欲語；圓覺洞的大勢至菩薩，雙手執蓮，微有笑容。這幾尊菩薩像，豐滿的形體，繁縟的服飾，與唐代的作品幾乎無有二致，但她們的氣質則不再是雍容華貴、儀態萬方、熱情洋溢的，而毋寧說是華美嬌慵、優雅矜持、深靜內斂了。在這裏，題材主題完全一致，人物形象也相去不遠，但藝術的品格和審美的敏感，卻展現了絶然不同的精神風貌和內涵特徵，它們各有其深刻的宗教和審美的社會時代原因。正如郭若虛在《圖畫見聞誌》中論"婦人形相"時所説："歷觀古名士畫金童玉女及神仙星官，中有婦人形相者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見則肅恭，有歸仰之心。今之畫者，但貴其姸麗之容，是取悦於衆目。"



大勢至菩薩石雕立像　北宋　四川石窟安岳圓覺洞第22號窟



文殊師利菩薩石雕立像　北宋　四川石窟安岳茗山寺第3號窟



彌勒菩薩石雕像　北宋　四川石窟安岳華嚴洞右壁

6. 清真婉約——大足石窟菩薩造像賞析

進入宋代以後，全國範圍大規模的石窟造像基本上告一段落，四川的情況可以説是一個孤例。當時，在安岳、大足等地，宏規巨模的造窟造像活動，持續不衰，創作作風的自由活潑，生活氣息的濃鬱豐滿，雕刻手法的純熟洗練，極大地豐富了傳統佛教造像藝術的寶庫，足以與雲岡、龍門石窟造像相媲美。

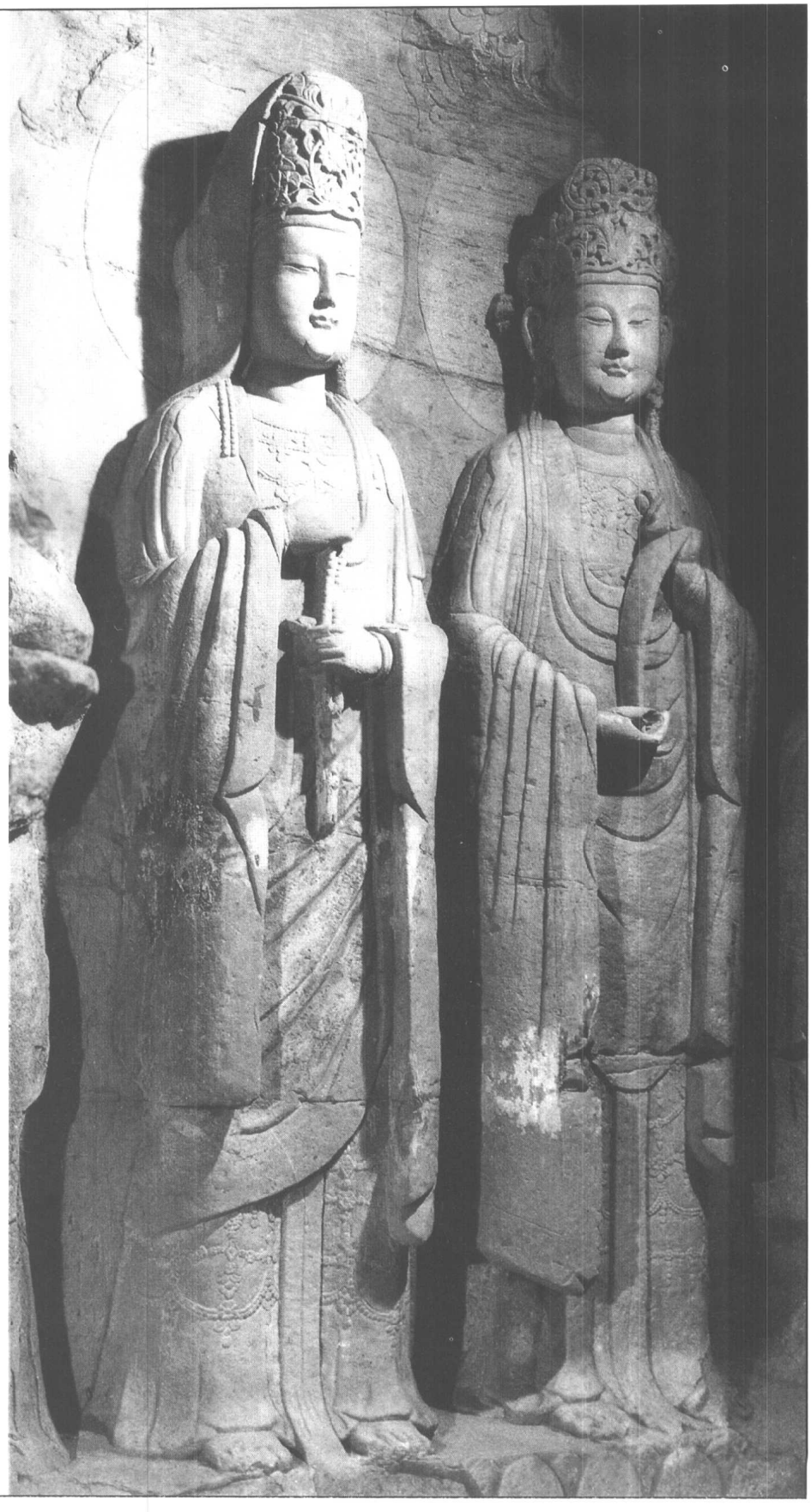
大足石窟是與安岳石刻大致同步營造的，北宋時期的作品，題材內容和藝術作風也均如出一轍。進入南宋以後，開始在全盤的規劃下進行施工，藝術作風也隨之一變，形成了更爲鮮明的個性。試以菩薩造像而論，由唐的雍容華貴，到北宋的華美嬌慵，至南宋不妨稱之爲清真婉約，這正如詞風的轉變，由李白的《清平樂》而蜀中的《花間集》，由蜀中的《花間集》而南宋的婉約派。

無論文殊菩薩、普賢菩薩還是寶印菩薩，相比於北宋，依然還是華麗的裝飾，豐盈的體態，文静的氣質，顯示了由唐而來的衣鉢相接。但不同於北宋的是，在雕刻的手法方面，更加簡潔，點、線和體面的組合，更加和諧，表情的傳達，更加生動。肌肉豐滿圓潤而富於彈性，眉目和嘴角所流露的情意不再是冷漠的嬌慵，而是含蓄的微笑，顯得很有修養，嫻淑而又平易近人，衣紋飄帶流暢體貼，有迎風飄舉之勢，或安詳地端坐着，或輕步緩行，彷彿堅硬冷酷的石頭，被賦予了女性所特有的嫵媚的生命律動和温和的人間感情，成爲宋代四川地區宗教美術面向庶民的典型形象，既清真婉約，又典雅倩麗，恍如驚鴻一瞥，令人遺情想像，悵惘不已。

請注意這幾尊菩薩的頭部刻畫，均爲兩頰豐滿，肥瘦適中，額頭寬廣，眉心白毫位置偏上，或掩於冠飾垂珠下，雙眉横切過整個面部，眉尖收尾力道準確深透，結實匀挺的鼻梁連接兩眉，鳳目垂注，半啟半閉，表現出自在、自信的尊嚴。嘴唇微動於清晰的輪廓中，欲説還休，上唇線條起伏鮮明有序，口角處釋放出惟肖的彈力，與下唇的清真婉約，巧妙地含合成典雅清麗的淺笑，靈秀熨貼地呼應於輕閉閑適的雙目。

我們知道，唐代的菩薩像多崇尚華麗，且將印度佛像注重感官刺激的作風融和到華夏的衣冠文明之中，形成爲既強調女性人體曲線美，又將肉感巧妙地化洽到儀態萬方的動感之中的特色。宋代的菩薩像，則把女性的人體曲線美完全包裹、掩蔽了起來，並化動感爲静感。這樣，對於人物內心世界的刻畫，便自然而然地轉嚮了對於面部的慘淡經營。圓融的面部，細膩的五官，在繁縟的冠飾的襯托下，真有烘雲托月的韻致，成功地傳達出菩薩婉約而又無礙的典型性格。





菩薩石雕像　北宋　大足石窟北山第180號普賢神變窟

◀地藏菩薩、道明和尚石雕像　北宋　大足石窟北山第253號窟



菩薩石雕像　北宋　大足石窟北山第180號普賢神變窟左壁

文殊菩薩石雕像　南宋　大足石窟寶頂山第14號窟





菩薩石雕像　南宋　大足石窟寶頂山

普賢菩薩石雕像　南宋　大足石窟妙高山第3號羅漢窟





寶印菩薩石雕像　南宋　大足石窟北山第136號窟

▶左圖局部

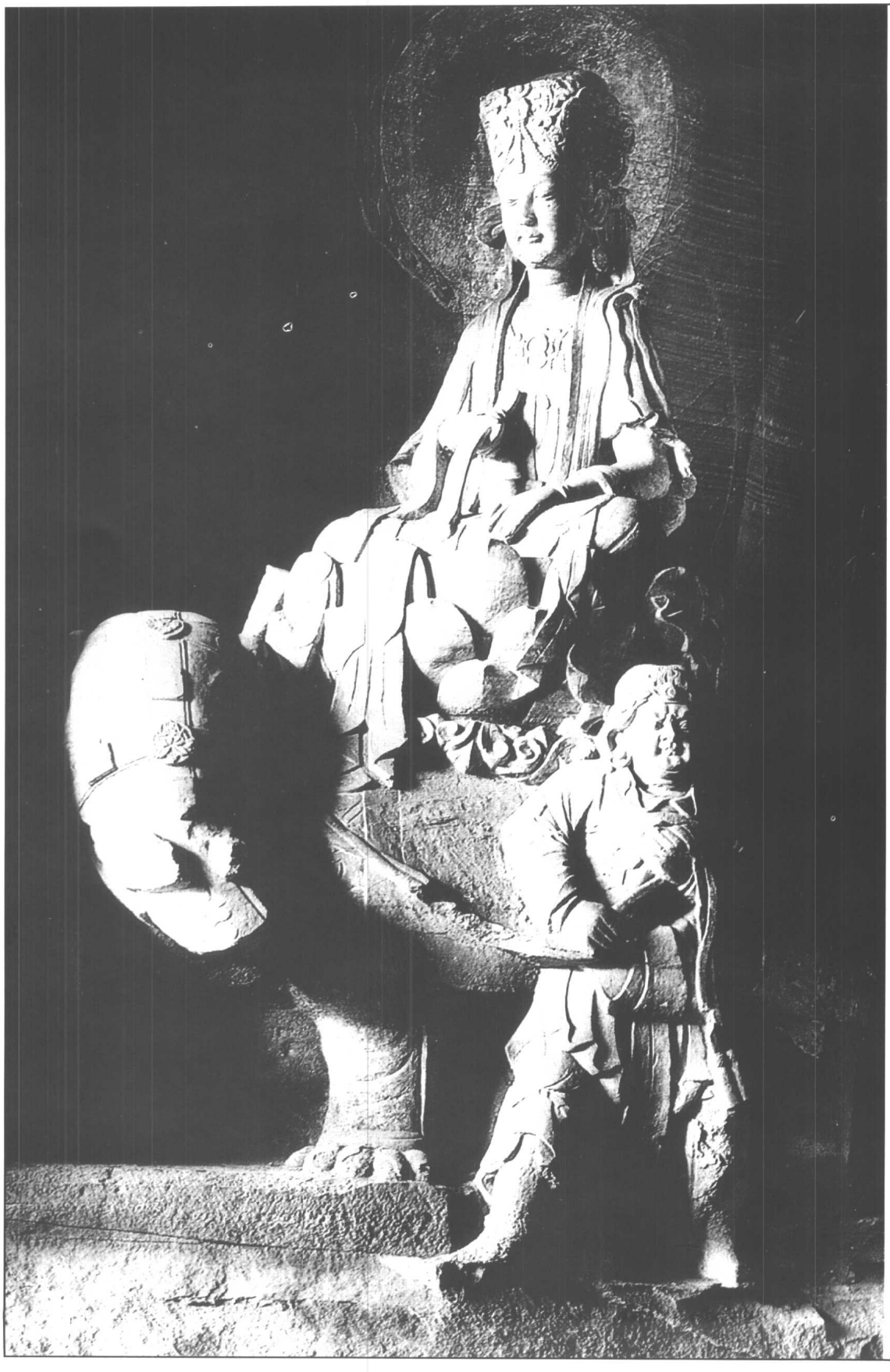




文殊菩薩石雕像　南宋　大足石窟北山第136號窟

▶左圖局部





▶左圖局部
普賢菩薩石雕像　南宋　大足石窟北山第136號窟



7. 安忍不動 靜慮深密——宋地藏菩薩坐像賞析

"安忍不動如大地，靜慮深密如地藏"的地藏菩薩，從唐代以後開始形成爲獨立的信仰，一般多作剃髮圓頂、樸實無華的聲聞形，與文殊、普賢等菩薩明顯不同，以反映其作爲庶民救濟主的性格。但通常所見，多爲一手執杖、一手托珠的雲游相，或一手托珠、一手結與願、說法或指地印的舒坐相。這尊宋代的地藏菩薩坐像，在構思上則有所不同。

菩薩半跏趺坐，態度頗爲舒閑，身披袈裟，不飾珠鈿，右手似結說法印，左手似結與願印或指地印。手印的姿式，本爲佛教造像學上表現宗教神學的基本準則。但此像的手印，顯然不是遵循宗教神學的規定，而是賦於了它以更爲世俗的生活內容，手指的屈伸，變化自然，彷彿彈奏出平易近人的無聲語言。菩薩的形象，也不是監轄十殿閻王的老年僧人，而是一位年輕英俊的小沙彌，他慈眉善目，雙耳垂肩，微微俯首，若有所思，慈愛、痛苦、尊嚴、犧牲、忍受……各種最崇高、最悲苦的情操，交錯地混和在一起，彷彿他看到了在六道輪迴中苦苦掙扎的芸芸衆生，心有不忍，決心以"我不下地獄，誰下地獄"的願行廣予拯救，不達目的，誓不成佛。身後圓光朗照，空明剔透，光焰上騰，襯托出菩薩嚴肅、圓融而又和諧的精神境界，完全合符其安忍不動、靜慮深密的性格。



地藏菩薩金銅坐像　北宋　浙江省博物館藏

四　協音比律　移風易俗——元明清的菩薩造像(上)

佛教在中國的發展，由外來的宗教到成爲中國自己的宗教，由精神貴族的思辯決疑到社會性的傳播，由上層社會的福樂憧憬到庶民階層的平淡體驗，其間幾經變化，反映在造像藝術中，也出現了相應的多種變易。進入元代以後，傳統的佛教已經一蹶不振，尤其是明、清兩代，更被人們認爲是中國佛教史上的衰落期。如神魔小説《西遊記》中，隨處可見對佛教的調侃，足以説明整個社會信仰的心理，再也没有晉、唐那樣的狂熱，也無復宋代那樣的細膩。佛教的寺廟雖然仍然擺在那裏，佛教的宗教活動也依然時有舉行，世俗的庶民百姓亦並不拒絶對於佛教的信仰，但作爲宗教神學意義上的虔誠和膜拜，實際上已經演變成爲一種綜合性的民間風俗，從而使得佛教的寺廟，成了羣衆性應時即景的風俗活動場所，甚至連某些宗教活動本身，也風俗化爲一種例行的節日，如臘八節、廟會等等。

佛教的風俗化發展，不同於以往佛教的世俗化。這一點，從佛教造像、包括菩薩造像的風格演變尤其可以看得相當清楚。宗教的依據不是在天上，而是在人間。因此，正如外來宗教的民族化一樣，天上的宗教也總是適應了人間的需要而展開其形象的説教。試以菩薩的形象而論，魏晉的菩薩，秀骨清像，風神隽朗，乃是當時門閥世族的士大夫們尚玄學、好清談的精神面貌的寫照；唐代的菩薩，豐肌碩體，雍容華麗，乃是當時上層貴族女性"貴而美"、"意穠態遠"的形象再現；宋代的菩薩，平淡素樸，小心翼翼，乃是當時庶族仕女"姸麗之容"的性格和靈魂的反映。然而，元、尤其是明、清的菩薩，則成了戲文中角色的表演，它們屬於通俗文化學的民俗範疇，而從宗教神學中分化了出來。以往的菩薩造像，所追求的是在神性中灌注人性，是在偶像崇拜的前提下對世俗内容的關注，從而使得它在宣傳羣衆、教育羣衆時對於羣衆來説更具有可親近性；而此際的菩薩造像，則使宗教的神祇成了娱悦的對象，它們所賦予觀者的感受，決不是、至少主要不是宗教膜拜的親切感，而是神話戲劇式的娱悦感，似乎是直接讓人扮演了神的角色，從而戲劇性地揭示了神的虚假性和人的真實性。這反映出式微期的佛教美術對於生活的特殊態度，不祇在於以現實生活的形象作爲造神的依據以征服觀衆，更重要的是把握現實生活中的觀衆對於佛教和佛教美術的宗教——審美價值的風俗化心理，並適應這一心理。

當時，"善書"(勸善書)和"寶卷"的製作普及民間，在同一種現世世俗信仰目的的統攝下，以三教合一的形式體認了特殊的社會倫理和通俗文化學的價值。明代袁了凡撰有《陰騭録》，是道教的一部勸善書，雲棲袾宏則撰《自知録》，則是將《陰騭録》稍作改造，據以付諸佛教的風俗化實

踐，分爲善、過兩門，善門又分忠孝類、仁慈類、三寶功德類、雜善類四項，作善事則加壽；過門分不忠孝類、不仁慈類、三寶罪業類、雜不善類四項，作惡事則減壽。此書對於德行的分類和善過的評價十分精細，對世間人類的一切生活現象網羅無遺，在袾宏以後大量再版，廣泛流傳，幾乎家喻户曉。舊日中國民衆往往懷有積德行善的意願，成爲民間風俗的積極内容，正是因爲這種功過品格思想深深根植於民俗生活中的緣故。寺廟方面，也都準備有許多善書，在廟會活動中作爲施本發給善男信女。而包括菩薩造像在内的各種佛教美術，顯然具有無聲善書、有形寶卷的意義，協音比律，足以移風易俗。在佛教失去了偶像崇拜意義的時代背景下，佛教寺廟作爲羣衆性應時即景的風俗活動場所，這樣的造像無疑是適合於廣大羣衆的審美心理的，人們樂於到飾有這種造像的廟宇中去燒香磕頭，與其説是爲了去接受某種説教或作出某種奉獻，毋寧説是爲了去尋求一種世俗的審美娱悦，他們並不相信造像所描寫的神靈的真實存在，而把這些神靈僅僅看作是神話故事的題材，看作是從藝術上來反映人及其性格、感情的程式化手段。



菩薩半跏坐木雕像　元　瑞士瑞特保格博物館藏



菩薩鑄銅坐像　元　美國弗瑞爾藝術陳列館藏



供養菩薩像　壁畫　元　敦煌第465窟窟頂南披



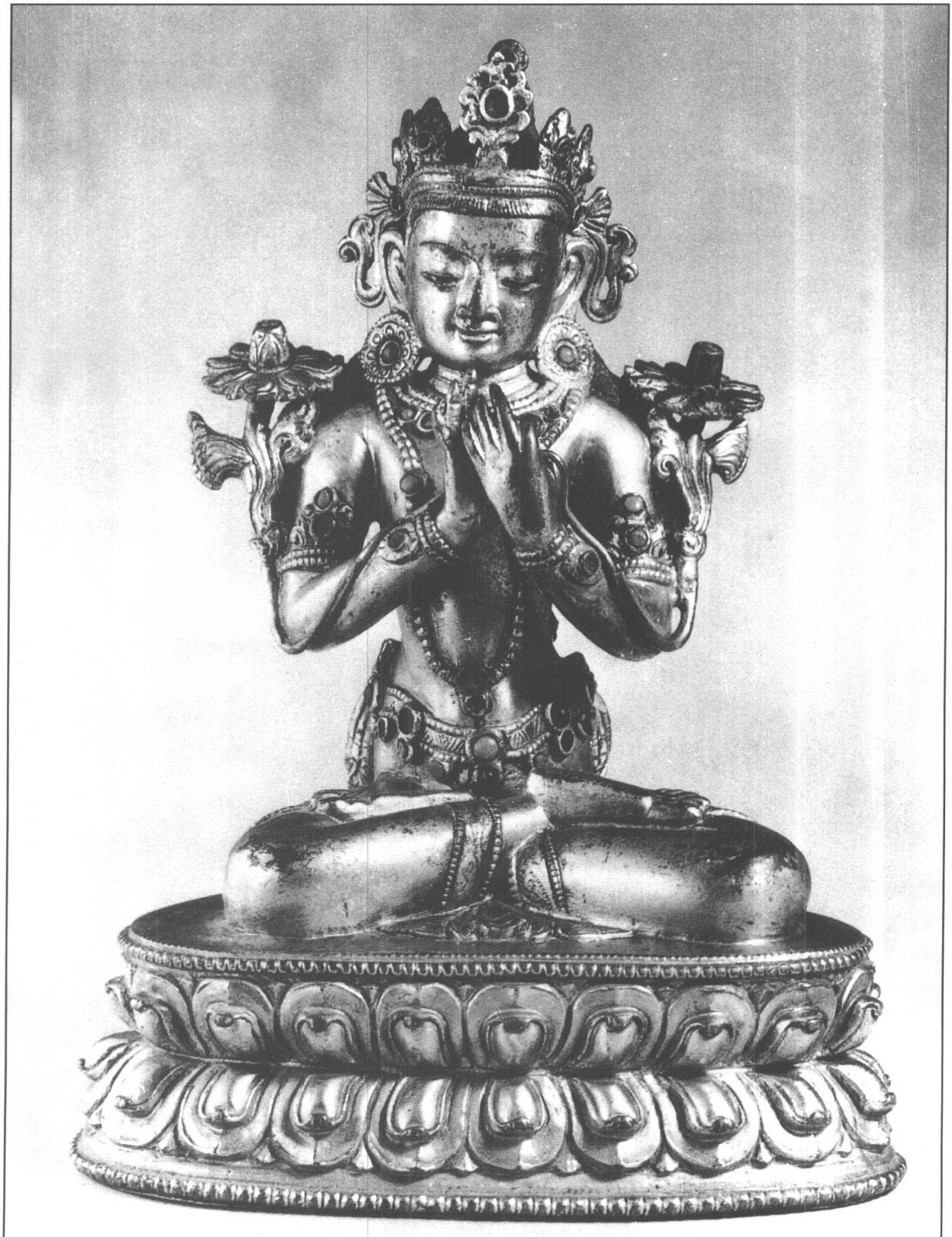
華嚴三聖石雕像　元　浙江省杭州市飛來峰青林洞



大勢至菩薩彩塑像　元　山西省新絳縣福勝寺

文殊菩薩彩塑像　元　山西省襄汾縣普净寺





文殊菩薩金銅像　元　故宮博物院藏

準提菩薩　繪畫　明　臺北故宮博物院藏





普賢菩薩像圖軸　繪畫　明　李麟　上海博物館藏



菩薩金銅坐像　明　美國納爾遜藝術陳列館藏



菩薩金銅立像　明　美國納爾遜藝術陳列館藏

文殊菩薩木雕坐像　明　德國柏林民俗博物館藏





文殊菩薩彩塑像　明　山西省洪洞縣廣勝寺(上寺)



文殊菩薩彩塑像　明　山西省五台山殊像寺



菩薩金銅立像　清　美國舊金山亞洲藝術館藏

菩薩金銅坐像　清　美國舊金山亞洲藝術館藏

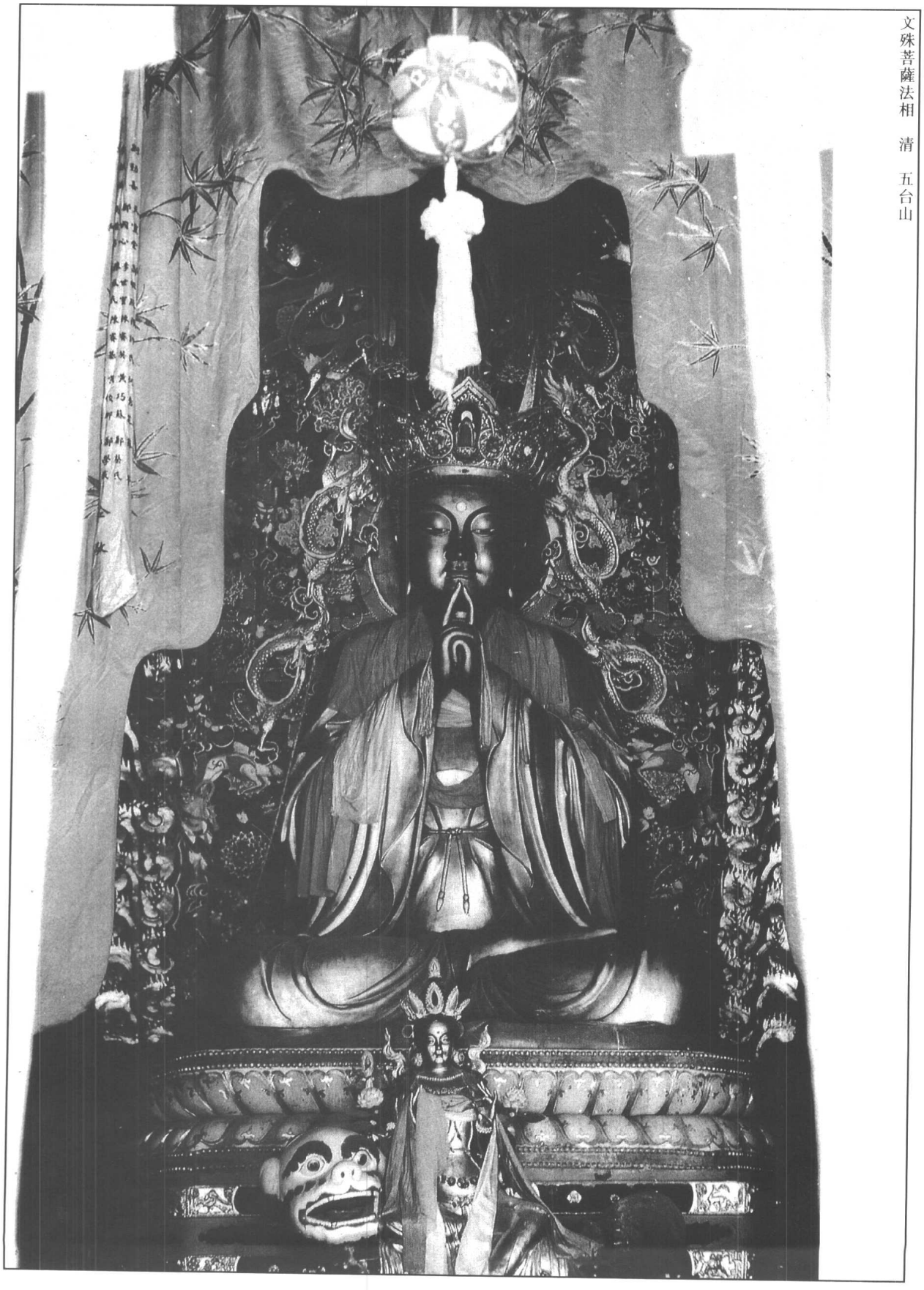




嵌珠菩薩金銅像　清　故宮博物院藏



文殊菩薩金銅坐像　清　故宮博物院藏



文殊菩薩法相　清　五台山



普賢菩薩彩塑像　清　峨眉山普賢殿

1. 搭起蒲衣 不露全體——元雪澗《草衣文殊圖軸》賞析

在禪宗中，有一則著名的公案"丹霞燒佛"：唐代的丹霞禪師曾居慧林寺，遇天大寒，遂取木佛燒火取暖，院主斥責他："何得燒我木佛?"丹霞說："我燒取舍利。"主說："荒唐!木佛何有舍利?"丹霞單刀直入，說："既無舍利，燒之又何妨?"丹霞燒佛的驚世駭俗之舉，熄滅了籠罩在佛教造像身上的靈光，卻使人自身從盲目的崇拜中解放出來，放射出覺悟的光華。因此，在五代、兩宋的禪宗美術中，對於佛教的造像，無論佛陀、觀音還是羅漢，幾乎都是普通勞動階層的形象：清瘦貧苦如樵子的釋迦牟尼、平凡樸素如農婦的白衣觀音、苦惱落拓如乞丐的十六羅漢，粗野的形象，粗野的筆墨，絶去妙曼莊嚴，濃於市井色彩，爲明清佛教造像的風俗化起到了先導的作用。

但是，禪宗美術因不合元代文人的審美理想而遭到抵制，而其時恰當日本方面對於禪宗掀起了空前熱心的探索，大量的禪宗畫於是東渡扶桑，備受青睞，對嗣後日本繪畫史的發展變化，起到了不可低估的作用。

需要指出的是，迄今日本所保留的大批宋元禪宗畫，有不少在中國的畫史典籍上甚至查不到它們的作者的名字。這裏面當然不能排除偽托的可能，有些甚至可能是日本的禪僧所畫，而被掛到了中國禪僧畫家的名下；但另一方面，也正説明了元代以後中日兩國對於禪宗畫的不同鑒賞態度。如南宋最著名的禪僧畫家法常，在元人的心目便被認爲"粗惡無古法，誠非雅玩，止可僧房道舍，以助清幽"，其他的畫家，自然更等而下之，被排斥在畫史之外了。

這裏我們所看到的雪澗《草衣文殊圖軸》，作者雪澗，便不見於中國的經傳，而日本影印的畫册刊載此圖，將它歸到了"元雪澗"的名下，我們不妨姑妄聽之。

對這位雪澗的生平我們一無所知，但從他的名號可以肯定其爲禪僧無疑；從繪畫風格來分析，大體上也是可信屬於元代。畫面上，文殊菩薩爲童貞形，披頭散髮，右袒披草衣編成的袈裟，手執經卷，平易近人。畫法細筆勾描而不板滯，髮絲細若游絲，濃黑密致，蓬松而又光澤；肌肉勾線細挺圓潤，富於彈性；草衣線描稍粗重，筆性生拙簡率。菩薩的形象，完全是世俗的勞動女性，與習見的華嚴三聖或文殊變中的華麗形象不啻霄壤，説明在禪宗的信仰中，這位天上的神靈真正走到了人間，而且成了世俗的人本身，實際上也就意味着每一個世俗的人，祇要開掘出其自身的智慧，則應世尋俗，佛性無處而不在。

本幅上方有"愚極叟"的題識："拘留孫佛世，坐時吉祥長者之家，騎金毛獅子而現雲中；釋迦牟尼佛時，爲梵德婆羅門之子，坐寶蓮花王而出海底。唯有多劫求鈍癡，更無衆生可利濟，搭起蒲衣，不露全體。"對不同時期，這位大菩薩在現世信仰心目中的不同形象，説得再也清楚不過了。

草衣文殊菩薩圖軸　繪畫　元　雪澗





文殊菩薩騎獅像　繪畫　元　佚名

2. 浪漫洪流——
明觀音堂菩薩羣像彩塑賞析

李澤厚《美的歷程》曾把以戲曲小説爲代表的明清文藝概括爲廣闊地描摹市民世俗人情的一股"浪漫洪流",比作是"一幅幅平淡無奇卻五花八門、多彩多姿的社會風俗畫"。這一概括和比喻,同樣適用於明清的佛教美術包括菩薩造像,尤以山西長治市觀音堂的菩薩羣像彩塑堪稱典型。

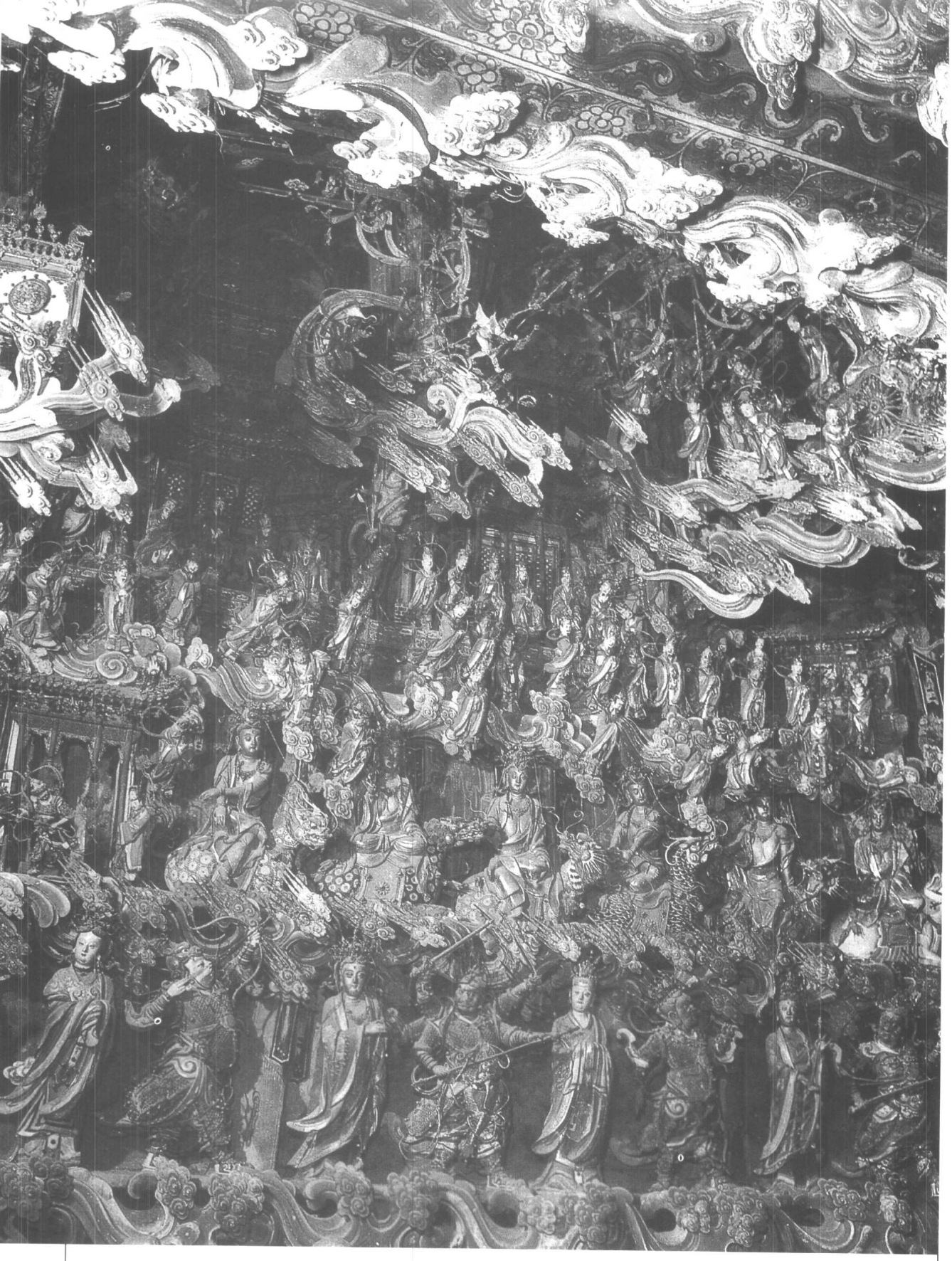
觀音堂的彩塑,創始於萬曆十年(1582),包括佛陀、菩薩、羅漢、天王,大者丈餘,小者尺許,共計460餘尊,佈滿大殿,洋洋大觀,是一座罕見的明代彩塑藝術館。其特點有三:

一是在殿堂内部,製作出亭臺樓閣的背景,並塑出祥雲、海波、花草、動物,成羣結隊的脅侍菩薩、十二緣覺菩薩和二十四諸天、十六羅漢等,分置於其間,上下作四五層排列,整齊之中又有散落。這種殿中有殿的處理方式,明顯淡化了佛殿的神聖氛圍,而彷彿成了一座波瀾壯闊的大戲臺。

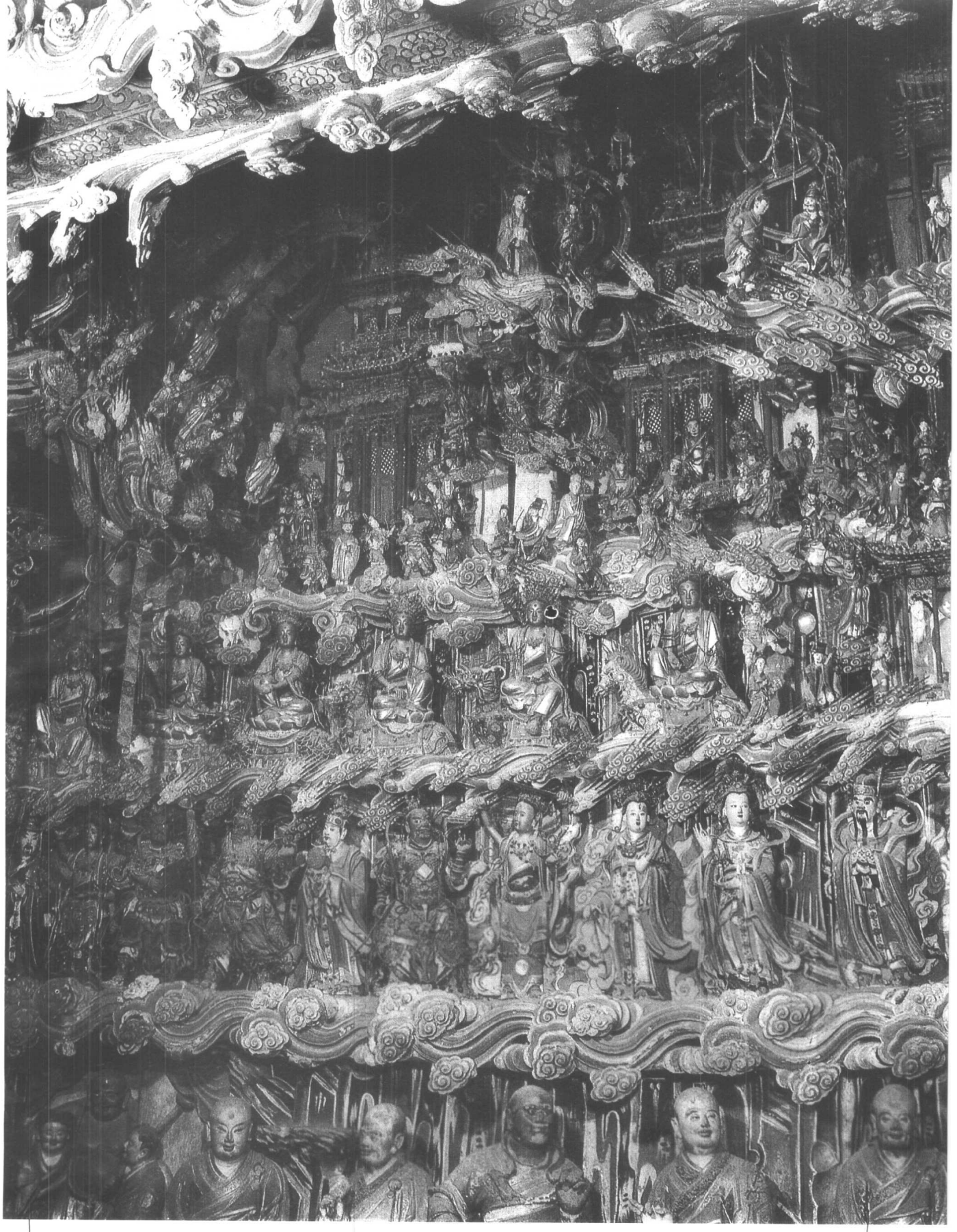
其次,各神祇的形象,既有恭立或肅坐的,更多的則騰雲駕霧,渡海凌波,或騎乘在各種靈異的禽獸上,或探身於樓閣的欄杆窗櫺間,或相對言笑,或怡然自樂,形形色色,變幻陸離,疏密聚散,一片喧騰,真正是"平淡無奇卻五花八門、多彩多姿",分明不是佛國的諸神,而是現實生活中的人在舞臺上扮演神的角色。

第三,在形象塑造方面,並不嚴格遵照佛教造像的儀軌和量度標準,同時還摻雜了大量道教或風俗神教的形象,三教九流,百態雜陳,一環接一環地推出、變化,波瀾起伏,琳琅滿目,令人應接不暇,洋溢着對人情風俗的津津玩味。

綜觀觀音堂的菩薩羣像彩塑,具有曲折的情節吸引力量和使人如臨其境、如見其人的細節真實性,這一新的造像風尚,與當時戲曲藝術的流行當有着密切的關聯。當時的廟會活動中多有戲曲的演出,爲廣大羣衆所喜聞樂見,以至於廟會活動本身,與其説是一種宗教活動,毋寧説是一種風俗化的羣衆性娱樂活動來得更加合適。而菩薩羣像的彩塑,作爲凝固的戲曲演出,比之傳統的佛教造像,顯然也更爲廣大羣衆所喜聞樂見。置身於這樣的殿堂中,爲鋪天蓋地而來的浪漫洪流所感染,觀者所得到的審美感受,無疑也是以娱樂性置於皈依心之上了。菩薩的形象依然還是美的,成熟女性的風華或青春少女的清純,依然還是可親近的,然而,面對這樣的形象,我們卻不再屈膝膜拜了。



十二緣覺和二十四諸天彩塑群像局部　明　山西省長治市觀音堂



十二緣覺和二十四諸天彩塑群像局部　明　山西省長治市觀音堂



脅侍菩薩彩塑像　明　山西省隰縣小西天



十二緣覺彩塑像之一　明　山西省長治市觀音堂



脅侍菩薩彩塑群像　明　山西省隰縣小西天



十二緣覺彩塑像之二　明　山西省長治市觀音堂



十二緣覺彩塑像之二　明　山西省長治市觀音堂

五　嫵媚奇異　令得歡喜——元明清的菩薩造像(下)

在漢族傳統佛教趨於式微的同時，藏傳喇嘛教卻在元、明、清三代獲得了長足的蓬勃發展。尤其是元、清兩代，在統治者的大力提倡下，由西藏廣泛地傳播到了內地；明朝政府雖然禁止漢人信奉喇嘛教，但在宮廷內部亦設置喇嘛教寺廟和殿堂。伴隨着狂熱的宗教擴張運動和土木營造工程，以雕塑、壁畫爲主，包括唐卡、版畫、工藝等各種美術形式，作爲寺廟建築神聖空間的裝飾品，其創作也達到高潮。在西藏、青海、內蒙古、四川、甘肅、雲南乃至北京、河北、山西、浙江各地星羅棋佈的梵刹琳宮中，無不塑像莊嚴，壁畫絢爛，唐卡琳琅，彩幢飄揚，香煙瀰漫，一派浩瀚的曼陀羅壇場的氛圍，具有震懾人心的宗教審美效應。這與內地漢傳佛教美術的式微、尤其是蘊涵其中的宗教價值的貶值，形成強烈的反差，從而譜寫了元、明、清三代佛教造像史，包括菩薩造像史上輝煌的篇章。

喇嘛教的修持具有嚴密的儀軌、義理和神秘、奇異的色彩，所謂"三密爲用"、"四曼爲相"，也就是修行者通過 對本尊的觀相達到"身密"即現本尊福德莊嚴之相於自身、"口密"即口誦本尊真言、"意密"即觀想本尊的本誓念願，達到"三密相應"、"即身成佛"。因此，造像不僅僅祇是爲了對一般的信徒進行宗教教義的宣傳、說教，而且與密宗修行者的修持活動有着直接的聯繫。"四曼"也就是四種曼陀羅。曼陀羅爲梵文的音譯，意譯爲壇場，是將佛陀、菩薩等尊像集中造出，以備修法時供奉、觀想。其製作有嚴格的量度標準，一般中央作本尊，四方各作一菩薩，合爲中院；中院周圍列一二層菩薩、護法，成爲外院。具體又可分爲四大類，大曼陀爲繪畫的形式；羯磨曼陀羅爲雕塑的形式；三昧曼陀羅不作人物的形象，而以器杖、印契、寶劍、寶珠、法輪等象徵本尊；經法曼陀羅亦不作人物形象，而以經典、真言、咒語(種子)等象徵本尊。按照密宗教義的解釋，曼陀羅是大日如來加持三昧、教化衆生之相，修法者在瑜伽相應妙行中禮讚曼陀羅，即可接受如來的神力加持，排除各種心中身外的煩惱業障，交通神靈，坐起廣大智慧。因此，曼陀羅作爲喇嘛教造像的一種典型形式，與一般佛教造像的世俗化迥然不同，而具有奇異的神化色彩。從中足以窺見喇嘛教的僧侶、信徒對於佛教的最大限度的堅定信念和不惜一切的奉獻精神。

在喇嘛教造像中，菩薩的形象大約有兩種，一種爲類似於內地漢傳佛教菩薩造像的妙曼慈悲相，一種則爲恐懼怪異的畏怖忿怒相，類似於內地漢傳佛教造像中的護法天王、力士形象。這種畏怖、忿怒的造像，不限於菩薩，在佛陀中也有表現，其來源在於密宗"五佛五智"的教義，即佛教不僅需要以慈悲的面貌普渡、教化廣大慈善衆生，同時還需要以忿怒的面貌降伏焰魔，摧破各種煩惱業障。因此，當五佛現正法輪身即真實身時，分別爲大日如來、阿閦、寶生、阿彌陀、不空成就佛的莊嚴慈悲相；當五

佛現教令輪身即忿怒身時，分別爲不動尊、降三世尊、軍荼利、六足尊、金剛藥叉五大明王的威猛相。同理，當八大菩薩現正法輪身即真實身時，分別爲觀音菩薩(左手持蓮花，右手結施無畏印，冠中有阿彌陀化佛)、彌勒菩薩(左手持瓶，右手結施無畏印，冠中有寶塔)、虛空藏菩薩(左手持寶珠，右手結施無畏印)、普賢菩薩(左手持劍，右手結施無畏印，頭戴五佛冠)、金剛手菩薩(左手按胯，右手持金剛杵)、文殊菩薩(左手持蓮花，中有金剛杵)、地藏菩薩(左手持鉢)、除蓋障菩薩(左手持幢，右手結施無畏印)的妙曼慈悲相;當八大菩薩現教令輪身即忿怒身時，分別爲馬頭、大輪、大笑、步擲、降三世、六足、無能勝、不動八大明王的威猛相，一個個舞槍弄劍，令人不敢正視。《金剛頂瑜伽經》所說:"諸佛、菩薩依二種輪，現身有異:一者正法輪現真實身所修行願，報得身故;二者教令輪現忿怒身，由起大悲，現威猛故也。"便是指佛陀、菩薩造像的這兩種不同變相而言。

由於忿怒身的菩薩，形象近於護法部的天王、力士，與通常心目中的菩薩形象迥然相異，因此，本卷中不予收録，而僅收真實的身相。但即使真實的身相，與漢傳佛教造像中的菩薩形象比較接近，其實還是有所區別的。簡而言之，漢傳佛教的菩薩造像，雖因時代的變遷而有秀骨清像或豐肌碩體、雍容華麗或平淡樸素、妙曼莊嚴或通俗平易的不同，但總體上都能寓賢淑於慈悲，合於漢族傳統觀念對於所謂"女德"的要求。而喇嘛教的菩薩造像，則除多臂、多首、三隻眼、血手印的怪誕樣相之外，即使作正常人的身相，其身體的姿式，手的動作，眉目、嘴角的傳情，也給人以一種挑逗、嫵媚的感覺，再加上濃於工藝氣的裝飾性處理，蓮花、蔓草，交纏交織，珠光寶氣，五彩駢儷，更加強了性感氛圍的渲染。究其原因，這種宗教——審美的特殊品格，是與藏密義理"樂空雙運"的修法儀軌密切相關的。"樂空雙運"即雙身修法，是密宗無上瑜伽密的特別修習法，其理論根據是《大日經》和《金剛頂經》。

佛教顯宗以淫慾爲障道法，視"慾火入心，猶如鬼着"，嚴格加以禁止，講求"六根清净"。密宗最上乘無上瑜伽密則把性慾作爲修道的不二法門，說是:"奇哉自性净，隨染慾自然，離慾清净故，以染而調伏。"(《金剛頂經》)因此，女性在密宗金剛乘中是作爲供養佛而出現的，如大日如來在家相有天后、天女陪伴，諸明王在家相則有明妃陪伴。反映在造像方面，便是許多所謂"歡喜佛"的出現，源於觀音菩薩化現女身，以慾止慾，使毗那耶迦歡喜王皈依佛教的故事。後來許多佛陀、菩薩、明王的造像，或單體，或雙身，或妙曼相，或忿怒相，凡與"樂空雙運"的修法儀軌相關的，均泛稱"歡喜佛"，並非單指男女淫樂而言，而是進一步引伸到了用威猛的力量和摧破的手段戰勝"魔障"而從内心發出喜悦的意思。



菩薩石刻像　元　瑪尼石刻群

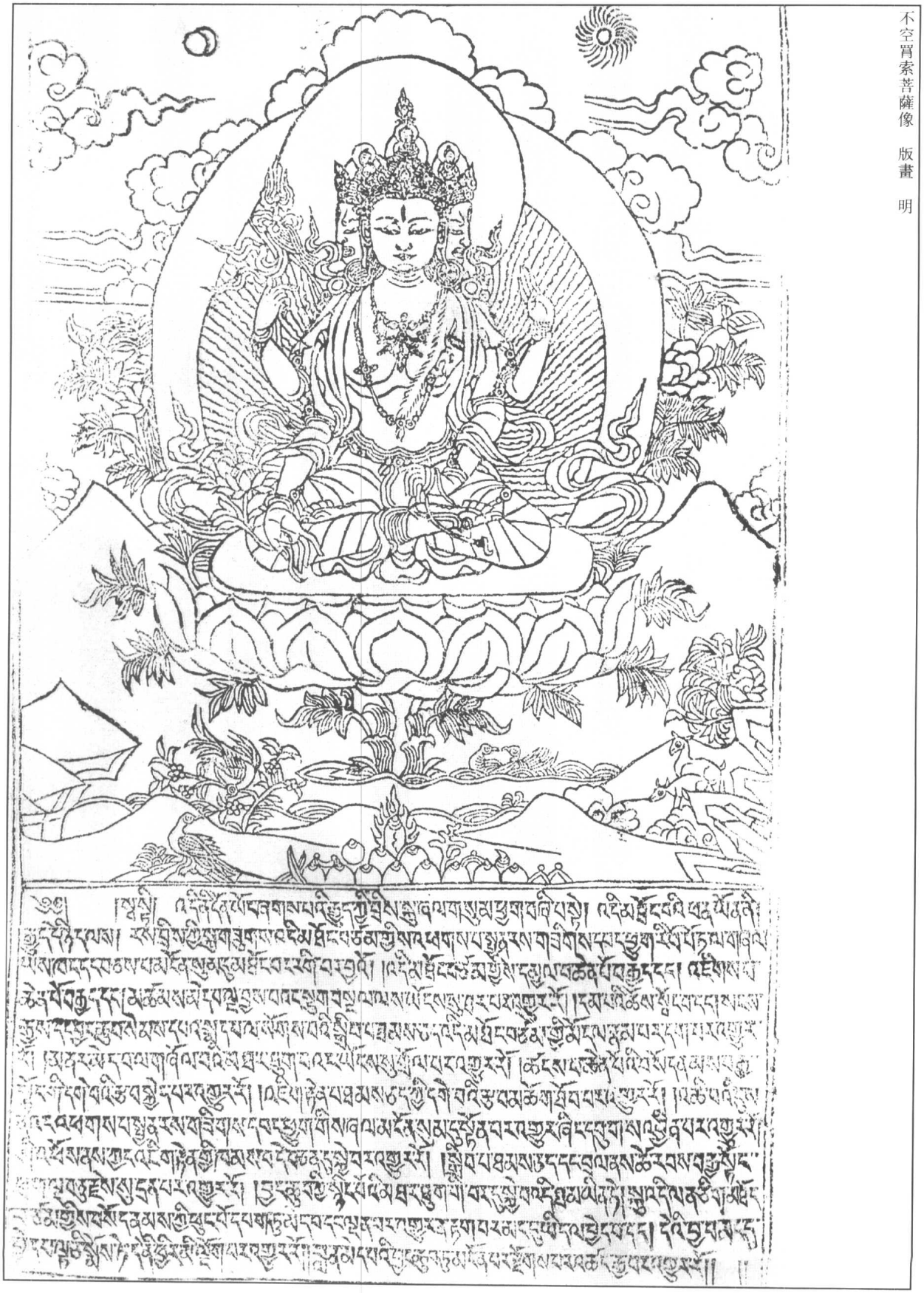
菩薩的正法輪身多爲女性，因此，在“樂空雙運”的修法儀軌中，她們以富於性感的嫵媚形象出現在修法者的面前，“隨諸衆生種種性慾，令得歡喜”(《大日經》)，也就不難理解了。



雙身金剛薩埵像　版畫　明　德格印經院藏版



金剛薩埵像　版畫　明　德格印經院藏版



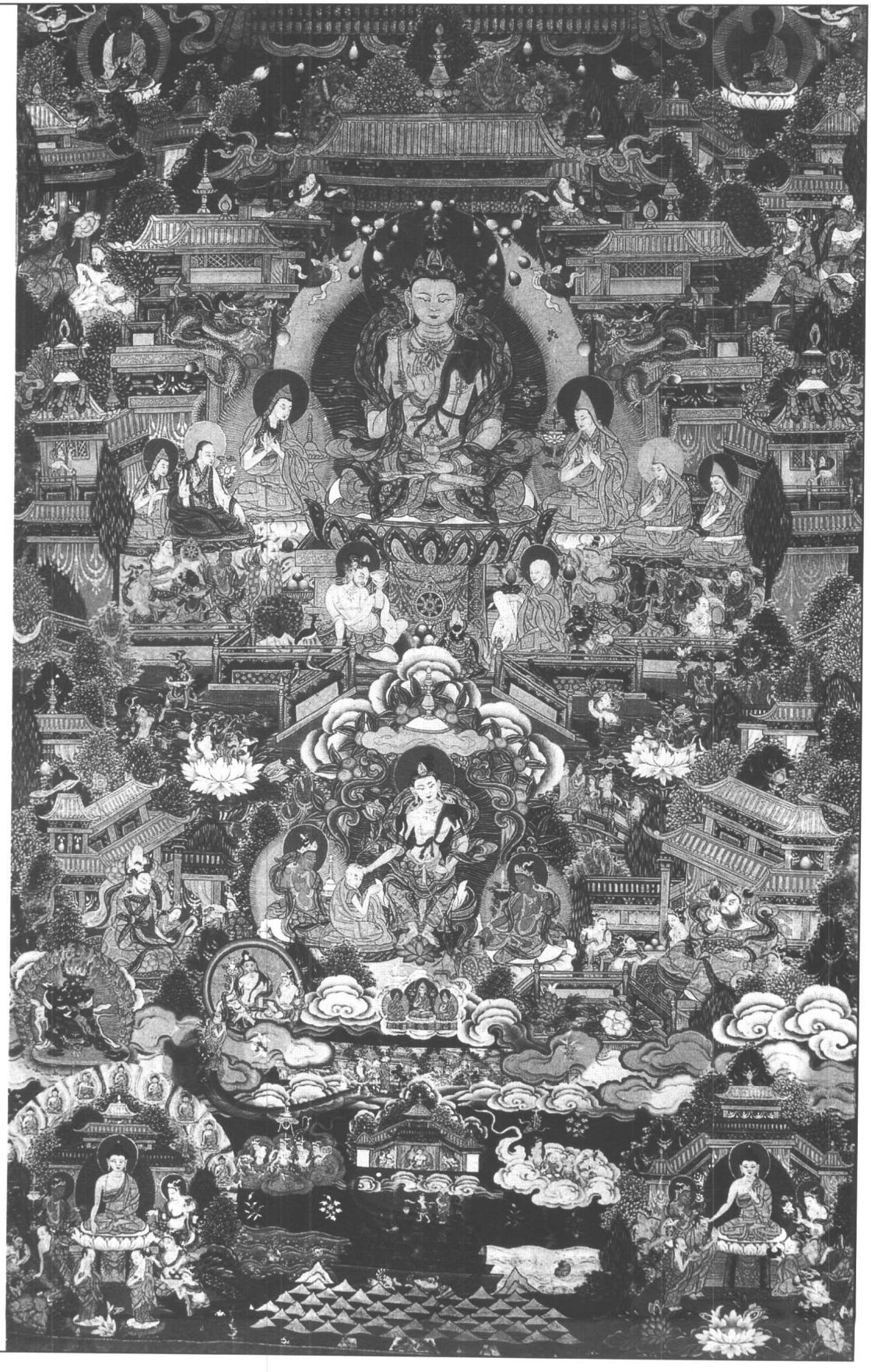
菩薩像　唐卡　清





彌勒菩薩像　唐卡　清

彌勒净土圖　唐卡　清





白度母像　唐卡　清



緑度母像　壁畫　清



菩薩像　壁畫　清



菩薩像　壁畫　清



菩薩像　壁畫　清



文殊菩薩彩塑像　清



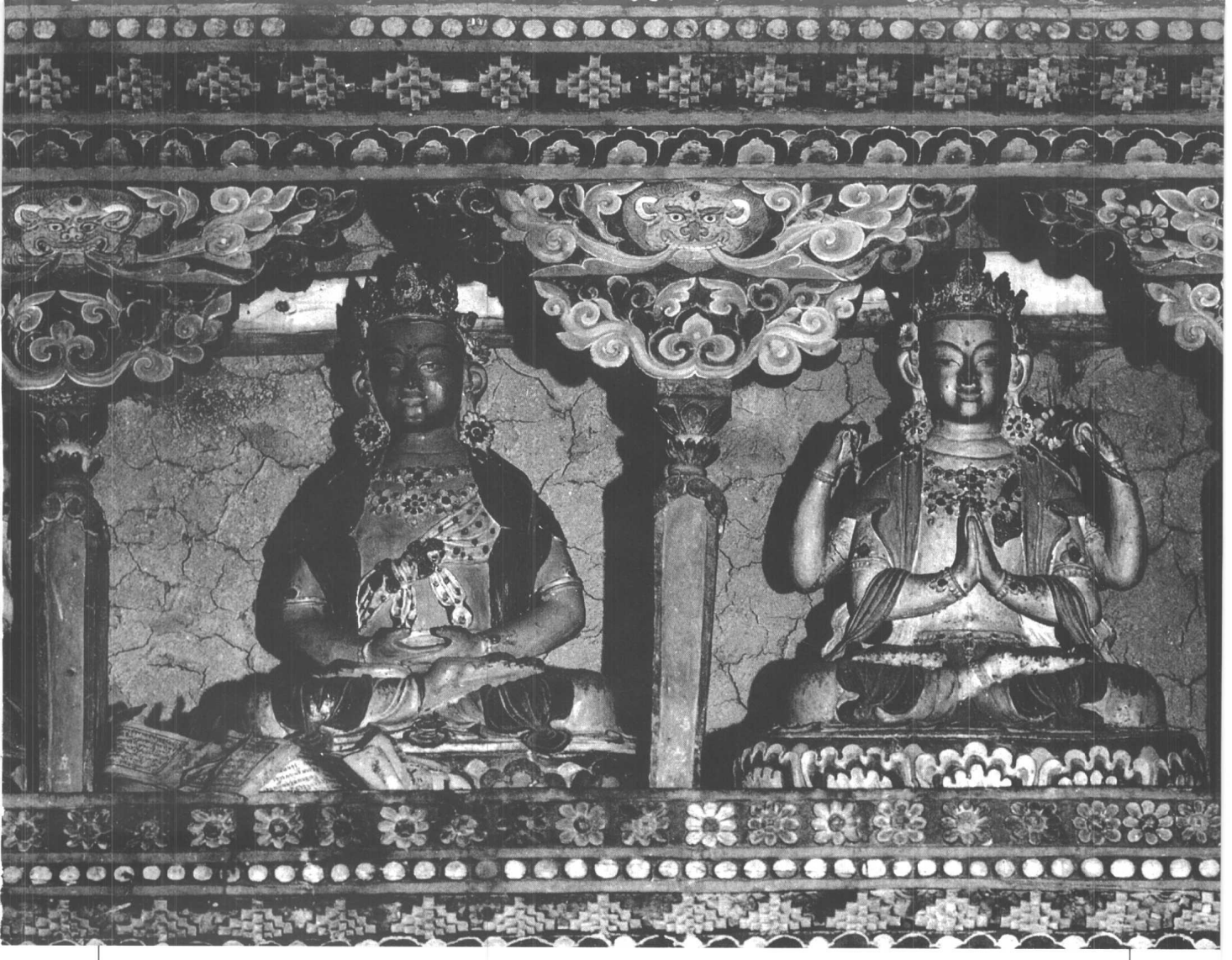
彌勒菩薩彩塑像　清



彌勒菩薩彩塑像　清



供養菩薩彩塑像　清



供養菩薩彩塑像　清



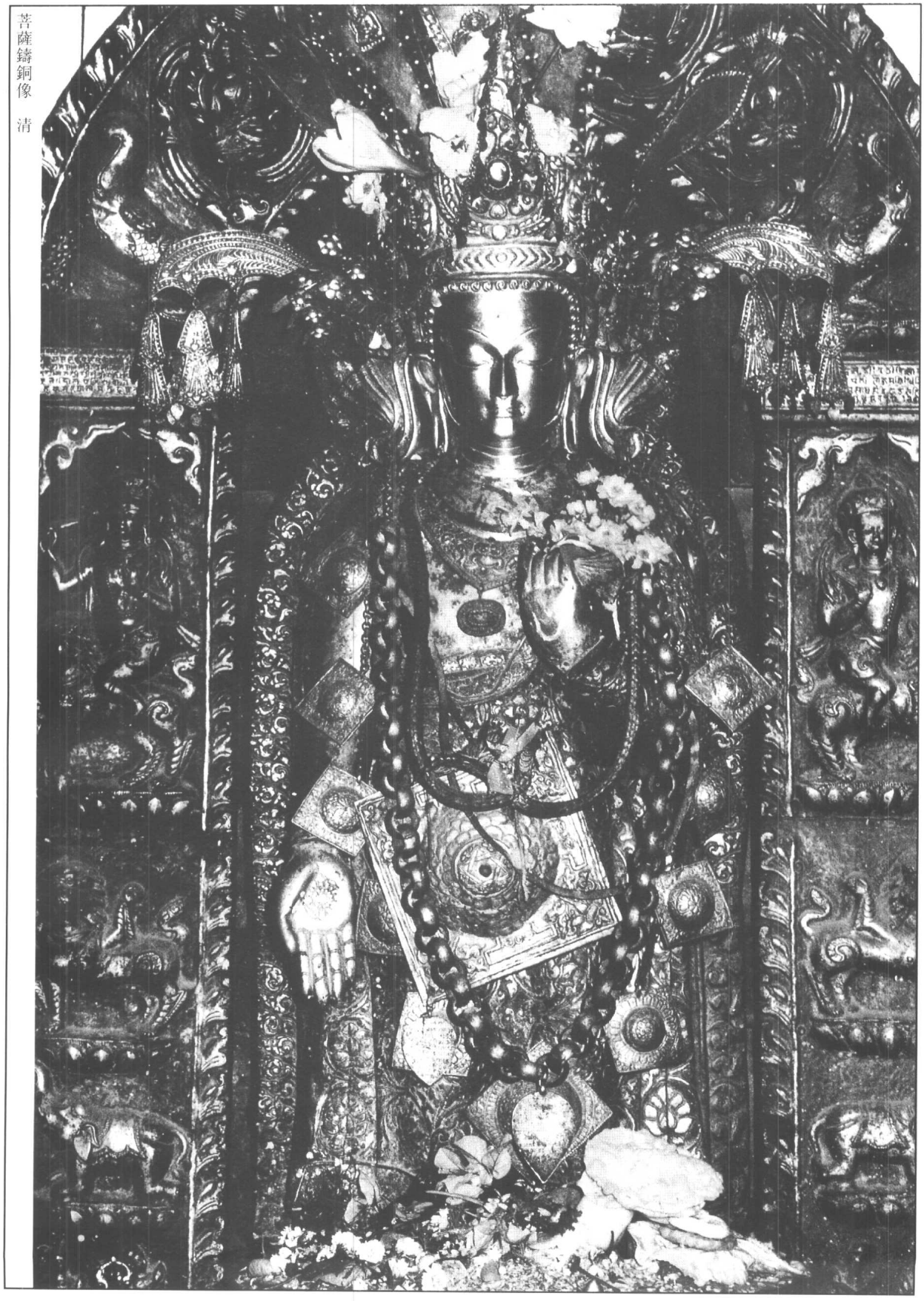
多寶菩薩法相　清　峨眉山



菩薩鑄銅像　清



菩薩鑄銅像　清



菩薩鑄銅像　清

後　記

本書的編著旨在普及菩薩造像在不同歷史時期的一些造型常識，並爲今天的藝術創作提供必要的參考和借鑒。因此，在圖片的選擇方面，側重於審美的考慮，尤其注意開相和身姿的優美，形象不太優美的，或過於殘破的，即使具有較高的宗教或文物的價值，原則上均不予收録。由於作品的來源所涉及的圖書資料達上百種之多，各書對作品的名稱、尺寸、出處或藏處的標註並不統一，有許多一時無法查核。因此，本書除在名稱方面大體以各菩薩的本名統貫標題外，其他基本上仍按原書標註。

本書的圖片，是我和薛建華先生共同編選、整理的，單炯、王彬參與了協助的工作，在此一並説明並致謝。

徐建融

1997年8月於毗盧精舍

[General Information]
书名=菩萨造像
作者=徐建融
页数=334
出版社=上海人民美术出版社
出版日期=1998年03月第1版
SS号=10501520
DX号=000000061653 3
url=http://book.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000000061653 3&d=24F4F2ED79D159A6FDE3E4FE18B50895&fenlei=11100510 03&sw=%C6%D0%C8%F8%D4%EC%CF%F1

封面页
版权页
前言页
上求菩提　　下化有情
一　　从曹衣出水到秀骨清像——魏晋南北朝的菩萨造像
①西域风情——龟兹石窟的菩萨造像赏析
②受命于危难之际——魏晋南北朝的几尊弥勒菩萨像赏析
③给石头以思想——魏晋南北朝的几尊思惟菩萨像赏析
④浓郁的世俗风情——麦积山石窟的北朝菩萨塑像赏析
二　　美和爱的形象　　福与乐的交响——隋唐五代的菩萨造像
①东方的维纳斯——敦煌莫高窟１９４窟左胁侍菩萨像赏析
②最神仙福分——敦煌莫高窟经变画中的菩萨群像赏析
③智慧广大　　行愿精深——唐代的三组文殊变、普贤变画像赏析
④从清谈到俗讲——敦煌莫高窟１０３窟文殊菩萨像赏析
⑤智慧光华应圆融——敦煌莫高窟１９６窟大势至菩萨画像赏析
⑥整衣香满路　　移步袜生尘——敦煌莫高窟４０１窟供养菩萨像赏析
⑦形虽残　　神不废——唐代的两尊残损菩萨像赏析
⑧卷上珠帘总不如——唐供养菩萨石雕像赏析
三　　面向庶民——宋辽金的菩萨造像
①唐塑遗风——辽代华严寺菩萨塑像赏析
②道释合流　　神人同行——西夏榆林窟文殊变、普贤变画像赏析
③不施丹青　　光彩照人——高文进文殊、普贤菩萨版画像赏析
④朴实无华——宋代的两尊菩萨木雕像赏析
⑤愁眉敛翠春烟薄——安岳石刻菩萨造像赏析
⑥清真婉约——大足石窟菩萨造像赏析
⑦安忍不动　　静虑深密——宋地藏菩萨坐像赏析
四　　协音比律　　移风易俗——元明清的菩萨造像（上）
①搭起蒲衣　　不露全体——元雪涧《草衣文珠图轴》赏析
浪漫洪流——明观音堂菩萨群像彩塑赏析
五　　妩媚奇异　　令得欢喜——元明清的菩萨造像（下）
附录页