

汉地菩萨造像服饰的文化意蕴

► 葛英颖 邱高兴

在中国佛教艺术中,佛教造像是主要的表现内容。随着佛教教义的传入,佛教造像的艺术形式也传到了中国,但“直到西晋以后,随着佛教在社会上的广泛传播,佛教造型艺术才取得明显的发展。佛教造像是佛教用来进行通俗形象地传教的一种手段,同时也是一种艺术品”^[1]。随着不同时期、不同地域的艺术风格的变化,佛教造像中的衣装饰物也在缓慢地发生演变,表现出由外来形式到相互交融再到本土化风格的发展脉络。在众多佛教造像中,菩萨像的服饰装扮则是更为受到汉化佛教教义和中原民族着装风格的影响,形成别具一格的审美特征。透过各时期菩萨造像服饰风格的变化,一方面,能够基于佛教教义的角度,对菩萨服饰的“庄严”意义作进一步的探究,另一方面,也可以结合汉民族服饰艺术风格的影响,较深入地了解佛教在中国的发展及其反映出的更广泛的社会意义。

一、菩萨造像服饰溯源

菩萨(梵语 bodhisattva),音译为“菩提萨埵”,略称“菩萨”。一般意译为“觉有情”、“道众生”、“道心众生”。在早期佛教中,菩萨本来称成佛以前的悉达多太子或累劫转世修菩萨道的释尊。在早期佛教中,把成佛以前的悉达多太子或累劫转世修菩萨道的释尊称为菩萨。因而,早期的菩萨像多以出家前

的悉达多太子形姿为主,头上有发髻,戴宝冠,裸上身,披天衣,下着长裙;身上戴有耳珰、项链、臂钏、腕钏、足钏、璎珞等各种珠宝佩饰,呈现出印度贵族年轻太子形象。至后来,大乘佛教中把凡是发心“上求菩提、下化众生”者,皆称之为菩萨。“汉文佛典中著名的菩萨有弥勒、文殊、普贤、观世音、大势至、地藏等几位——弥勒后来升级成佛了。著名的菩萨常做佛的近侍。释迦牟尼佛的左胁侍是文殊,右胁侍是普贤,合称“华严三圣”。接引众生往西方极乐世界的是阿弥陀佛,他的左胁侍是观世音,右胁侍为大势至,合称“西方三圣”^[2]。

在菩萨造像艺术的服装饰物中,璎珞是一个非常重要的组成部分。“大致仅限于菩萨级和诸天中的个别人物佩戴。”“是古代南亚次大陆的人们——特别是贵族——用来装饰身体的一大类首饰的梵文意译。”^[3]来源于佛经中与装饰物相对应的几个梵文词语 Mukta-hara(用珍珠等串成的饰物)、Keyura(首饰中戴在手臂上的手镯、臂钏一类饰物)、Ratnavali(一连串的宝石)和 Rucaka(华鬘形的首饰),又称“缨络”、“珠落索”。宽泛地说,璎珞主要是用珍珠、宝石、贵金属及各种花卉等串联而成的环状装饰物,其装饰形式丰富多样,挂在颈部,垂于胸前以及戴在头部、手臂和小腿等部位的都包括在内。璎珞上的饰珠颗粒大小各异,造型也可分为圆珠形、方形、管形、花卉形、谷形和几何形等多种样式。许

多瓔珞装饰富丽繁华,价值昂贵,《妙法莲花经·普门品》中云:“即解颈众宝珠瓔珞,价值百千两而与之。”《维摩诘经讲经文》也有:“整百宝之头冠,动八珍之瓔珞”。

菩萨像的发式造型在早期表现出较明显的印度犍陀罗艺术风格,菩萨发式较为自由,大多头戴宝冠,或者用包巾缠住卷发,束起高发髻,而且佩戴各种花饰,衬托出丰富多彩的菩萨形象。随着佛教艺术传入中国,菩萨的发式受不同时期审美标准的影响,也表现了不同的风格。但更多还是表现为高髻发式,并饰以众多宝物,被中原人称之为“菩萨髻”。“髻”即“华髻”,是梵文 *suma-mala* 的意译。本是“古代南亚次大陆盛行的一种装饰性花环,主要由鲜花编织而成”^[1],多饰于发上或颈部,菩萨造像中则多用宝物制作华髻以为庄严之具。

早期的菩萨造像,除个别地藏菩萨之外几乎都是瓔珞严身,《菩萨本行经》曰:“庄严自身,令极殊绝”。庄严是梵文 *Vyuha* 的音译,本义是藉由各种珍宝、宝花、宝盖、幢幡和瓔珞等,来严净装饰诸佛菩萨的国土或道场。在这里则是用来表现以众宝、瓔珞等严饰其身的菩萨,如《大方等大集经》卷一陀罗尼自在王菩萨品中列举的戒瓔珞、三昧瓔珞、智慧瓔珞、陀罗尼瓔珞等四种瓔珞庄严,《旧华严经》卷十明法品、卷三十八离世间品、卷四十一离世间品列举的菩萨十种庄严,以及《大方等大集经》卷十七虚空藏菩萨品载菩萨二十大誓庄严,提及菩萨为了利益众生,并因功德誓愿而成就身格,遂以神力变现各种珍宝、瓔珞等严饰来验证,从而令众生赞叹不思议,因而心生欢喜更加敬信佛道。同时,菩萨诸种庄严也可理解为众生庄严供养,即众生以诸种华丽之相,来装饰菩萨造像的虔敬崇拜之心。造像中的臂钏、腕钏、足钏等装饰又可称为“臂严”、“腕严”、“足严”等。不论如何,基于庄严理念的极尽发挥,使得菩萨像本身的宝冠、瓔珞和服饰,均具庄严之相。佛教造像艺术的装饰素材,遂得以更充分之表现。

大乘佛教经籍中对菩萨的神通描述极多,“构成了一个既不在世间,又不在出世间的虚无缥缈之境”^[2]。随着佛教的迅速传播和佛教造像艺术的发展,以造像代替佛身的形式慢慢流传开来。尽管菩萨造像作为雕塑艺术,也存在一定的想象,但它以表达佛教义理为根本目的,同时也是统治阶级用以宣传佛教教义,拢络民众的有效手段。在精神作用上与世俗中的雕塑艺术有着本质的区别,因而,佛

教经籍中对菩萨的描述成为启发菩萨造像艺术创造的一个重要因素。反过来,认识佛教的义理精神和庄严世界,也便成为解读菩萨造像艺术的必要途径。

二、南北朝时期菩萨造像服饰

佛教艺术在中国展延之初,可以溯及东汉和魏晋时代,然而为隋唐时代的登极发展起奠基作用的,莫过于南北朝时期的探索历程,南北朝是佛教艺术史上第一个高峰期。

一方面,在北魏汉化政策推动之下,佛教艺术风格产生重大的变格。由于尤其是孝文帝即位后的太和十八年(公元494年)所发生的举都迁洛事件成为佛教造像风格发生显著变化的分水岭。以云冈、龙门的石窟造像为代表。

云冈早中期的菩萨造像继承了印度服饰佩饰的特征,菩萨大多唇厚鼻隆,目长颐丰,形体丰硕,着贴体长裙,左肩斜披络腋(袒右肩),挺然丈夫相。且菩萨随身饰物丰富,佩戴贵重的珠宝瓔珞,较多地体现了印度早期造像艺术中受希腊文化影响之下所产生的犍陀罗艺术以及印度本土所孕育的秣菟罗艺术风格特征。比如云冈第1、2窟,第7、8窟,第9、10窟,第11、12、13窟和昙曜五窟等洞窟中的菩萨造像均表现出云冈早期菩萨造像深受外来佛教影响的着装特点。到云冈中晚期,菩萨造像汉化的风格特征就逐渐显露出来,造型趋于削长,面形变得清瘦,“某些菩萨像的中国式样是下身著裙,上身为自左右两肩披下的两条飘带,十字交叉在腹前,而代替了偏袒式上身悬挂瓔珞的装扮。汉族式服装作为一社会变化出现在佛教艺术中,应该是在公元四八六年前后。这一变化也是佛教艺术中国化的重要象征”^[3]。这时期菩萨服饰的变化与佛像服饰的变化紧密联系。菩萨装的改变与佛像“褒衣博带”服装的出现同时发生,都体现了中国传统服装宽大遮体的特点,同时也深深地打上了南北朝的时代烙印^[4]。这种变化在第5、6窟表现得非常明显,并且由于造像规模庞大而容易观察。

孝文帝迁都洛阳后,地处伊水之畔的龙门成为北魏皇室贵族开窟造像的中心。由于北魏汉化政策的推行彻底,使得南朝流行的汉式装饰与造型,广为运用在佛教艺术的表现上。在北魏晚期的龙门石窟造像中,在菩萨身着天衣,下系“羊肠大裙”的同

时,基本以双肩披帛帛的形象,取代了西方传统菩萨形象中的“蛇饰、璎珞”等内容,尤其是在6世纪以后所见的作品,更是明显吸收了中国传统文化中的艺术观念和表现手法,以秀骨清气的气韵神态为主要特点。服装和装饰形式随着佛教艺术形式的逐渐中国化而愈加汉化,汉化后的菩萨造像变得清瘦秀丽,从外来的华丽逐渐过渡到本土的朴素,真正传达出“秀骨清相”的视觉之美,形成了具有中国特色的艺术风格。

另一方面,由于魏晋南北朝时期中原的服饰风格呈现百家争鸣的形式,既具有共同的时代特征又具有不同的地域风格。这些特点在菩萨造像艺术中自然会有所反映,也是南北朝时期菩萨造型风格多变的一个重要因素。以山东青州及诸城地区的菩萨造像为例。

青州和诸城作为我国佛教传入较早的地区,其佛教造像艺术不仅受到了云冈、龙门等北朝石窟造像的影响,同时也由于该地与南朝文化交往密切,受到海路传播的影响,从而融合了外来艺术的形式,菩萨造像中明显带有中印度秣菟罗艺术风格,并体现出南北朝时期菩萨造像服饰风格洗练多变的特征。比如,青州龙兴寺发现的像高136公分的北齐彩绘圆雕观世音菩萨立像,此像与中原北朝造像明显不同之处就在于菩萨佩饰的精细繁缛,在衣饰方面表现出明显的地域特征。菩萨头戴透雕花蔓高冠,冠上有手握佛珠向两侧延伸的化佛,菩萨弯眉高鼻,面相圆润,神情端严而高贵。颈佩连珠状圆形项圈,上身穿对襟上衣,下着贴体长裙。身前布满形式多样的垂珠璎珞,璎珞与帛帛相映衬,帛帛在腹下相交贴体上卷,菩萨左手下垂握住左侧帛帛。璎珞则沿帛帛绕向身后结于一圆形璧饰。腹前正中佩宽博裙带,垂至脚下。裙带上有九组浅浮雕的佛像、宝相花、忍冬花等图案。诸城发现的北齐时期菩萨更是具有明显的地域风格。菩萨头戴的各种形状的宝冠,项佩复杂的项饰,身挂富丽华贵的璎珞装饰,有的菩萨像更是全身披悬网状璎珞。与佛像衣饰趋简不同,菩萨像的佩饰却日渐繁缛。

至南北朝晚期,菩萨像的地域性风格逐渐成形,并融合演进出成熟形态的风格表现。菩萨造像“在经历了南北朝的急速发展之后,形成了适合中国人审美意趣的佛像风格和造型体系,成为隋唐佛教造像进入繁荣期的先决条件”^⑦,更为隋唐时期的菩萨造像艺术奠定重要根基。

三、隋代至盛唐时期菩萨造像服饰

隋代至盛唐是菩萨造像艺术的成熟时期。其中初唐至盛唐更是菩萨造像艺术的黄金时代。而就菩萨造像艺术的总体发展而言,隋代在历史上则处于承先启后的重要时期。

尽管隋代的统治历史仅有三十多年,但由于隋代佛法复兴,统治者大力恢复被北周武帝毁坏的佛寺和雕像,开窟造像风靡一时,几乎遍布全国。从隋文帝开皇建国到灭掉南陈统一(581~589年),这个阶段为北朝文化的遗绪时期。虽然已经改元进入隋代,但是菩萨造像的艺术风格仍然具有明显的北朝造像遗风,东部呈北齐面貌,西部则以北周风格为主。公元589年隋文帝灭掉南陈统一中国后,由于南朝的文化整体纳入版图,隋代才真正融合了南北朝各时期的造像基础,并逐渐开展隋代自体性的艺术特色,表现为以北周造像风格为主体、东西风格相融合的风貌。尤其是隋炀帝大业年间的造像表现,最具新时代的造像典型,后来更成为初唐佛教艺术风格的重要来源。隋代菩萨造像艺术的成就,最具代表性的是敦煌莫高窟、麦积山石窟等处。菩萨体态丰满,清秀灵丽,身着艳丽长裙,体态普遍较前代更为健硕。但这一时期的另一特点,就是身体比例上的失衡,一些造像作品头大身小,在结构和比例上明显不够合理。但这也恰是隋代佛教造像由南北朝过渡到唐朝的转变时期的显著特点。

以敦煌莫高窟427窟的隋代造像“一佛二菩萨”为例,两个胁侍菩萨像是隋代菩萨的代表作,菩萨面相圆中显方,两眉相连,眼细鼻直,轮廓清晰,身体比例呈现出头大、肩宽、腿短的典型隋代造型特点。尽管从菩萨造型和衣饰的一些方面可以看出是继承了北朝的古朴、单纯的风格特征。但菩萨像在敷彩装饰方面有了突破性的变化,菩萨衣裙上出现了以凤鸟、狮子和联珠纹等构成的丰富多彩的织锦图案,有的部位还以黄金贴饰,与身前披挂的璎珞装饰交相辉映,显得华贵而富丽。织锦图案的出现真实记录了我国当时纺织工艺的高度水平,这是吸收了波斯纹样风格后出现的织锦图案,也反映了隋代与波斯等国在经济文化等方面的友好往来。而建于隋末唐初的莫高窟第244窟中,胁侍菩萨像在造型上较之427窟又有了很大变化,成为隋代菩萨造像的进步形式。菩萨广额丰硕,精神饱满,不仅

服饰显得富丽华美,璎珞璧珰变化多样,一些装束,如腰间的短袂及胸前的项饰,已有些接近后来的唐、宋菩萨像的形制,身躯比例也正确合度。这个时期的菩萨像已真正融合了西域和中原两地的艺术风格,形成了新的富有时代特色的艺术形式,内容上也更加丰富。从隋代菩萨造像服饰的样式可以看出隋代宗教文化的繁荣,也可以看出隋代造像在规模方面正走向辉煌宏大,为更加壮丽的盛唐造像艺术作出前导。

入唐以后,菩萨造像在艺术表现上更加成熟。唐代不仅是佛教造像的黄金时期,也是佛教造像向本土发展的成熟阶段。由于隋唐时期本土性的佛教宗派林立,为佛教造像艺术带来更新的表现题材。同时,艺术家也注意以中国人的审美精神与欣赏习惯来塑造各类菩萨,使菩萨形象真实而生动,更富有人情味。菩萨的女性化在唐代得到确立,初唐的菩萨塑像还保留有隋末修长的体态,神情较庄重,进入盛唐,菩萨面部丰腴,体态多呈“S”形,仪态尤如贵妇^⑧。艺术家们都是按照世俗人物的形象来塑造佛经中的菩萨。在唐代,菩萨像已几乎完全脱去键陀罗式风格,表现出多样化和世俗化的时代特征。

如敦煌石窟第45窟位于西龛南北两侧的菩萨,是两尊极精美的造像作品,菩萨身体呈“S”形三段屈曲式的优美站立状,颊丰颐满,凤眼半闭,唇角带着微笑,尤以西龛北侧的菩萨最为明显。两尊菩萨均头束唐人流行的高发髻,佩戴宫嫔喜欢的钿钗饰物,身着薄纱透体的罗裙和锦帔,裙上饰有织锦图案,造型端庄富丽,未受固定模式的约束,与现实生活中的妇女着装特别接近,给人一种亲切感。“从这些具有生活意味的形象,也可以理解到宗教艺术与生活间的密切联系,艺术家从佛教题材出发却塑造了具有现实情味的形象”^⑦。所以,唐代释道宣说:“造像梵相,宋齐间皆唇厚鼻隆,目长颐丰,挺然丈夫之相。自唐来,笔工皆端柔柔弱似妓女之貌,故今人夸宫娃如菩萨也。又云今人随情而造,不追本实。”^⑨足可见,唐代的菩萨像多是以现实生活中的贵族妇女,特别是家伎等女艺术家为模特儿而雕塑而成的。菩萨造像女性化后,其称呼亦随之女性化,如民间将观音菩萨普遍地称为“观音娘娘”,从某种意义上更迎合了妇女信奉佛教的情趣。

由于南北朝末期天下局势复归于一统,国家的统一促进了社会经济、文化的发展,石窟艺术也出现了新的繁荣。再经隋唐对多元文化的兼容并蓄,

使得大唐的菩萨造像艺术充满了生机与活力,菩萨衣裙上的装饰图案也达到了前所未有的繁花似锦的新阶段。如初唐第334窟“彩塑观音裙子上的装饰,其风格正显示了唐代宫廷织锦的特征,以金箔为地,用金丝织纬,闪闪发光。绘制的图案则是彩色缠枝卷草纹,凤鸟穿插在花叶中展翅飞翔。”^⑩盛唐时期的服饰图案更为写实,在描绘丰富多样的图案同时,尤为注重表现服饰材料的质感。敦煌第66窟的“观音菩萨裙饰和披帛有清晰、细致的小束花图案,从其略见透明的效果,可断定是唐代的印花纱”^⑪。

就盛唐时期菩萨造像艺术整体而言,已趋向于形神兼备的完美表现,菩萨面相庄严安详而不落俗艳,气度娴雅,形象丰腴适度,体态婀娜,衣着华美,带有浓厚的民族色彩与传统文化气质,充分展现了大唐时期广纳百川、健康向上的审美精神与艺术趣味。

四、中晚唐至宋元时期菩萨造像服饰

中晚唐时期,是佛教艺术的衰退期。由于唐朝统治阶级生活腐朽奢靡,促使各种矛盾尖锐化,由此激起了唐代历史上有名的“安史之乱”(755~763年),使唐代政治、经济受到严重的创伤,这是唐王朝由盛而衰的转折点。唐代的佛教艺术也由此步入衰退。至唐晚期,唐武宗于在位期间(840~846年)推行了一系列“灭佛”政策,更使得佛教艺术文化的发展受到空前的重挫。

这一时期的菩萨造像失去了盛唐时期婷婷玉立之神态,菩萨形象柔媚,趋于纤弱,但整体造型较之盛唐并无大的改变,仍有不少富有艺术性的作品。如敦煌第79窟的中唐时期胁侍菩萨像,显然更加世俗化了。菩萨表情温和,头束合拢的两片螺圆发髻,为唐代平民的发式。菩萨身材修长,比例合度,衣裙薄薄地贴在身上,表现出丝绸的质感。上身裸露的部分似乎能感觉到肌肤的细腻与润泽,令人有世间人的真实感,比之大唐前期作品更具有生活气息。

五代十国时期,同样又发生了一次废佛事件。即后周世宗显德二年(955年),为了经济因素施行的排佛政策。经历此番浩劫后,过去在造像风格中展现的自信与创意已然难寻。菩萨造像逐渐流于刻板模仿和概念化的表现。直到赵匡胤结束十国割据,统一天下后,下诏复寺立像,佛教与佛教艺术才告复苏。

宋元时期,菩萨在造型和服饰上日益向着庶民化和世俗化发展,塑造出众多人们理想中的慈悲为怀、垂怜众生,“度一切苦厄”的女观音菩萨,成为菩萨造像艺术的转型期。其实早在魏晋时期,观音菩萨就随着净土宗的盛行而日益深入人心。至大唐时期,观音菩萨信仰为佛教各宗各派及民间大众普遍接受,其传播与影响也愈加普及,更多的观音类经典得到翻译和流传,各寺庙也大量出现专门供奉观音的殿、阁、堂。观音的形象逐渐定型,以世俗中的女性为蓝本。观音面相饱满,双唇丰润,秀眉弯长,凤眼微睁,头戴宝冠,发式为高发髻或垂环髻,余发垂肩。身披天衣,袒胸露臂,佩戴项饰璎珞、臂钏等,宝缯飘逸,罗裙锦绣。宋元以后,艺术家们又根据时人的意愿希求,自创风格,塑造了一大批诸如白衣观音、鱼蓝观音、水月观音、马郎妇观音等以日常生活中妇女形象为表现对象的观音菩萨宝像,从而在题材上进一步向现实靠拢,比唐代更为写实与世俗化。菩萨穿着渐多,基本掩饰了原有的隨身庄严的璎珞,衣饰质朴清淳,厚重有力,注重真实性和生动性,显得亲切而平易,近人而不俗。尽管卸去了华装盛饰的服饰风格较之唐代略有改变,但菩萨面相基本没有变化,依然不乏端庄秀丽。这时期的菩萨像已彻底转化为中国式的风格。

综观宋代菩萨造像的服饰表现,最能够反映当时的文化精神,由于经历多次的灭佛事件与民间佛教化的趋向,促使造像本身的宗教性格随之降低,但是另一方面,与人相近的真实性却随之提高,创造了与魏、唐迥异的另一种造像服饰美的典范。到元、明、清三代,菩萨造像更加世俗化。如今我们看到的菩萨像完全是仿照中国女性的容貌身材,穿戴着中国传统的衣冠服饰,从造像整体风格上来看,更加贴近了生活,更具有中华民族的文化蕴含与审美。

五、结语

佛教造像艺术在中国的发展历程中,经历了长期的传承、演变与创新,最终与中国本民族艺术风格相融合,成为中国传统文化的一个重要组成部分。在佛教造像史上,菩萨像具有很高的艺术欣赏

价值和宗教文化研究价值。其审美意蕴,并不在于一般创作艺术的体验,以及外在美感形式的追求上,其最大的特质在于别有宗教性的动机。因而与崇尚个人才情发挥的艺术创作大异其趣。从魏晋南北朝时期的风格丕变,到唐宋以后风格的成熟和转型,菩萨造像透过面相、发式及衣着配饰等变化,向人们展示了不同时期的社会思潮与世俗观念。研究菩萨造像服饰风格的历代演变,不仅有助于我们认识服饰文化与宗教文化间关系,同样,对于了解各时期佛教文化在中国的传播与发展,也具有积极的意义。

【参考文献】

- [1]任继愈.中国佛教史·第一卷[M].北京:中国社会科学出版社,1981:186.
- [2]李涛.佛教与佛教艺术[M].西安:西安交通大学出版社,1989:191.
- [3]白化文.汉化佛教参访录[M].北京:中华书局,2005:274,277.
- [4]任继愈.中国佛教史·第二卷[M].北京:中国社会科学出版社,1985:93.
- [5]崔建林,黄华.艺术文明[M].北京:中国物资出版社,2005:28.
- [6]王恒.云冈石窟菩萨像的宝冠和服饰配饰[J].文物世界,2004(4):16.
- [7]金维诺.中国美术·魏晋至隋唐[M].北京:中国人民大学出版社,2004:117,144.
- [8]敦煌雕塑·唐代.敦煌石窟艺术精品丛书[M].南京:江苏美术出版社,1998:12.
- [9](宋)释道诚.释氏要览·卷中[Z].
- [10]常沙娜.敦煌历代服饰图案[M].香港:万里书店有限公司,1986:9.

(作者简介:葛英颖,吉林大学哲学社会学院博士研究生,长春工业大学纺织服装学院讲师;邱高兴,中国计量学院人文社科学院院长,吉林大学哲学社会学院博士生导师)