

摘 要

北宋陶瓷佛教造像是佛教艺术传入中国后，逐步被民众接受、改造，实现本土化、乡土化的典型例证，直接反映了北宋时期民众（主要是下层民众）对佛教的认识程度、崇信状态和民间艺术的审美特征。本文主要以北宋陶瓷佛教造像为研究对象，深入研究北宋陶瓷佛教造像的艺术特色、美学特征，以及对同时期辽金和后世南宋所产生的重要影响，从而揭示出其内在的多元价值。

第一章从北宋陶瓷佛教造像的概述出发，分析北宋陶瓷佛教造像产生的外部因素，紧接着归纳北宋陶瓷佛教造像的类型，以佛像、菩萨像、罗汉像、力士像以及磨喝乐为主。第二章在第一章的基础上通过对北宋陶瓷佛教造像进行分析和研究，全面总结归纳出北宋陶瓷佛教造像的艺术特色，即尚存唐代石窟造像的遗风、腿脚和坐姿的主要造型、体现出佛教世俗化和禅宗思想，并选取北宋陶瓷佛教造像具有代表性的重要作品进行详细地阐述和论证。第三章通过上述对北宋陶瓷佛教造像艺术特色研究，分别从色彩、造型、线条以及装饰四个角度进行探究，从而达到对北宋陶瓷佛教造像美学特征的把握。第四章在第二章和第三章的基础上，从北宋陶瓷佛教造像的素胎加彩、装饰物、商品属性、人文气息四个方面对同时期辽金以及后世南宋艺术延续进行客观分析；紧接着从北宋陶瓷佛教造像的面貌特征、服饰特征、色彩特征三个方面对同时期辽金以及后世南宋艺术转变进行探究，并且对各个方面出现转变的原因进行阐释。第五章从北宋陶瓷佛教造像艺术价值、佛教价值以及社会价值三个方面对其进行分析，从而达到对北宋陶瓷佛教造像艺术的整体研究。

关键词：北宋；陶瓷；佛教造像；艺术特色；美学特征

Abstract

The ceramic Buddhist statues of the Northern Song Dynasty are a typical example of the gradual acceptance and transformation of Buddhist art into China, achieving localization and localization. They directly reflect the level of understanding, reverence, and aesthetic characteristics of folk art among the people (mainly the lower class) during the Northern Song Dynasty. This article mainly focuses on the ceramic Buddhist statues of the Northern Song Dynasty, and delves into the artistic and aesthetic characteristics of the ceramic Buddhist statues of the Northern Song Dynasty, as well as their significant impact on the Liao, Jin, and later Southern Song dynasties, in order to reveal their inherent diverse values.

The first chapter starts from the overview of the ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty, analyzes the external factors that led to the emergence of the ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty, and then summarizes the types of the ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty, focusing on the statues of Buddha, Bodhisattva, Arhat, warriors, and grinding, drinking and music. The second chapter, on the basis of the first chapter, through the analysis and research of the ceramic Buddhist statues of the Northern Song Dynasty, comprehensively summarizes the artistic characteristics of the ceramic Buddhist statues of the Northern Song Dynasty, that is, the remains of the Tang Dynasty grotto statues, the main modeling of the legs and feet and the sitting posture, reflecting the secularization of Buddhism and Zen Buddhism, and selects the representative important works of the ceramic Buddhist statues of the Northern Song Dynasty to elaborate and demonstrate in detail. Chapter 3 explores the artistic characteristics of ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty from four perspectives: color, shape, line, and decoration, in order to grasp the aesthetic characteristics of ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty. On the basis of Chapter 2 and Chapter 3, Chapter 4 objectively analyzes the continuation of art in the Liao, Jin, and later Southern Song dynasties from four aspects: the use of plain body coloring, decorative objects, commodity attributes, and cultural atmosphere in ceramic Buddhist statues of the Northern Song Dynasty; Next, we will explore the artistic transformation of the Liao, Jin, and later Southern Song dynasties from three aspects: the appearance characteristics, clothing characteristics, and color characteristics of ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty, and explain the reasons for the changes in various aspects. Chapter 5 analyzes the artistic value, Buddhist value, and social value of ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty, in order to achieve a comprehensive study of the art of ceramic Buddhist statues in the Northern Song Dynasty.

Keywords: Northern Song Dynasty; Ceramics; Buddhist statues; Artistic characteristics;

Aesthetic characteristics

目 录

绪论.....	1
第一章 北宋陶瓷佛教造像的概述	7
1.1 北宋陶瓷佛教造像的时代背景	7
1.1.1 北宋稳定的政治环境.....	7
1.1.2 北宋发达的经济实力.....	8
1.1.3 北宋盛行的文化思潮.....	9
1.2 北宋陶瓷佛教造像的类型	11
1.2.1 佛像.....	11
1.2.2 菩萨像.....	13
1.2.3 罗汉像.....	15
1.2.4 力士像.....	16
1.2.5 磨喝乐.....	16
本章小结.....	17
第二章 北宋陶瓷佛教造像的艺术特色	19
2.1 尚存唐代石窟造像的遗风	19
2.1.1 以花鬘、宝珠为主的头饰.....	19
2.1.2 身披三种主流的佛衣样式.....	21
2.1.3 点缀庄严肃穆的衣着配饰.....	24
2.2 腿脚和坐姿的主要造型.....	26
2.2.1 双脚裸露的结跏趺坐.....	26
2.2.2 双脚下垂的善跏趺坐.....	27
2.2.3 左足下垂的游戏坐.....	28
2.2.4 左足曲盘的轮王坐.....	29
2.3 佛教世俗化在造像上的体现	30
2.3.1 胡须、文字款识.....	31
2.3.2 生活气息的手印特征.....	33
2.3.3 神情微笑的女相特征.....	34
2.3.4 传统神人的汉式坐姿.....	35
2.4 禅宗思想在造像上的体现	37
2.4.1 “心声相通”的声音观	37
2.4.2 “禅定般若”的思想观	38
2.4.3 “于相而离相”的意境观	39
本章小结.....	40
第三章 北宋陶瓷佛教造像的美学特征	42

3.1 色彩的美学特征.....	42
3.1.1 青白釉的象征性.....	42
3.1.2 点施褐彩的主观性.....	43
3.2 线条的美学特征.....	45
3.2.1 曹衣出水的阴柔美.....	45
3.2.2 古拙短促的阳刚美.....	46
3.3 造型的美学特征.....	47
3.3.1 五官比例的匀称美.....	48
3.3.2 去程式化的形体美.....	49
3.4 装饰的美学特征.....	50
3.4.1 疏密有致的对比美.....	50
3.4.2 不设不施的自然美.....	51
本章小结.....	52
第四章 北宋陶瓷佛教造像艺术延续和转变	53
4.1 陶瓷佛教造像艺术延续.....	53
4.1.1 素胎加彩的表现手法延续.....	53
4.1.2 雍容典雅的装饰物延续.....	54
4.1.3 世俗化的商品属性延续.....	56
4.1.4 士大夫的人文气息延续.....	58
4.2 陶瓷佛教造像艺术转变.....	60
4.2.1 从女相到男相的面貌转变.....	60
4.2.2 从半袒到露而不袒的服饰转变.....	62
4.2.3 从青白釉到红绿彩的色彩转变.....	63
本章小结.....	64
第五章 北宋陶瓷佛教造像的多元价值	66
5.1 艺术价值.....	66
5.1.1 佛教造像与陶瓷艺术的融合.....	66
5.1.2 神圣性与世俗性的审美碰撞.....	67
5.2 佛教价值.....	69
5.2.1 佛教文化传播的媒介.....	69
5.2.2 佛教人文关怀的需求.....	69
5.3 社会价值.....	70
5.3.1 时代文化的交流.....	70
5.3.2 社会经济的反应.....	71
本章小结.....	72
结论.....	74
参考文献.....	76
附录一:图片(表)来源.....	82

绪 论

一、研究背景与课题缘起

佛教自东汉传入中原后，即与陶瓷结下了不解之缘。最早发现有关佛教题材的陶器是四川彭山东汉崖墓出土陶座佛像^[1]，两晋时期陶佛教造像显著增多，主要见于丧葬明器谷仓罐。伴随着佛教文化持续输入，南北朝时期白陶佛教造像迎来了辉煌期。唐代出现三彩技术促使釉上彩工艺应用于陶佛造像，创造出独具魅力的三彩天王俑。在唐武宗推行“灭佛”政策和五代后周世宗实施打压佛教政策后，昔日大规模开窟造像活动已如过眼云烟，然而佛教造像在陶瓷领域却迎来了新天地。北宋结束了五代十国动乱时局，由于稳定的政治局面，社会经济高速发展，陶瓷艺术取得了非凡成就。宋太祖在建国之初倡导以文治国，文人士大夫地位空前提高。虽然部分士大夫掀起反佛浪潮，但是并不影响一些士大夫学者参禅学佛之风。尤其是上层士大夫喜好研习佛学，吸纳佛禅严密的哲理思想，这对北宋陶瓷佛教造像艺术的影响是不言而喻。并且，在宋徽宗诏令合佛、道为一教政策下，直接导致佛教造像仪轨的宗教色彩减弱。佛教为了适应在中原发展，大乘佛教所关注的对象下沉至底层民众，信众遍及社会各阶层。在北宋世俗力量推动下，佛事活动渗透于百姓日常生活中，与现实生活紧密联系。尤其是净土信仰在北宋下层人民中广泛流行，菩萨形象更加自然，罗汉题材也逐渐成为人们喜闻乐见的造像艺术。与此同时，北宋家庙祭祀呈现出平民化，平民百姓对建塔建像“功德”的追求，适合用于家庙祭祀的体积小型化佛教造像供不应求。加之北宋铜、金原料匮乏，陶瓷材质不仅成本低廉，更便于制作，因此以往承载佛教造像艺术的石窟、石刻、金铜造像逐渐被陶瓷材质所取代。另外，随着北宋制瓷技术的革新，大大提高了陶瓷佛教造像烧制的成功率，民间窑烧造陶瓷佛像急剧增多，如佛像、菩萨像、力士像、罗汉像、磨喝乐等均有烧制。造像尺度较小，虽然缺乏大型佛教造像气势，但雕塑精美，釉色有别。不但流行素胎加彩，而且青白釉色的佛教造像成为北宋陶瓷艺术和佛教艺术独有的艺术形象。

北宋陶瓷佛教造像艺术研究是中国陶瓷艺术和佛教艺术的重要课题。北宋作为封建社会文化最鼎盛时期，陶瓷艺术与佛教文化融合达到了繁荣期。在继承唐代窑场基础之上，北宋陶瓷佛教造像进一步发展，展露出唐代石窟造像遗风。佛教文化渗入到市民阶层（尤其是下层民众），迎合了市民阶层的审美需要，陶瓷佛教造像呈现出佛教世俗化特征。加之士大夫阶层主导的文人审美情趣促使陶瓷观音像、罗汉像流露出人文气息，禅宗思想、儒家思想在陶瓷佛教造像艺术中皆有所体现，形成“雅俗共赏”的艺术特色。并且辽金、南宋时期陶瓷佛教造像在沿承北宋陶瓷佛教造像基础之上，出现了艺术延续和转变。然而，无论是在陶瓷艺术还是佛教艺术领域，北宋陶瓷佛教造像艺术研究是略显不足的，因此有必要结合艺术学、社会文化学、美学等方面内容，对北宋陶瓷佛教造像进行艺术研究。带着种种疑问，以及对陶瓷艺术热爱，选题由此产生。

^[1] 吴焯. 四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察[J]. 文物, 1992(11):40-50+67.

二、研究目的与意义

北宋陶瓷佛教造像在中国陶瓷艺术史和佛教发展史中占有重要地位，也是中西文化融合与创新典范。陶瓷具有深厚的文化背景，因地域不同、信仰不同等因素，北宋陶瓷佛教造像蕴含着文化多元性特征，不仅隐藏着宋代社会经济发展状况，还成为文化历史沉淀和民族精神表达。与北宋以前陶瓷佛教造像艺术相比，北宋陶瓷佛教造像出现了诸多变化，例如佛像逐渐摆脱了陶瓷装饰附庸作用，成为独立的艺术形象。尤其是成功烧制青白釉陶瓷佛教造像，为陶瓷艺术和佛教艺术增添了浓墨重彩的一笔。在初步研究综述之后，发现北宋时期陶瓷佛教造像研究集中在单一窑址、陶瓷装饰艺术以及文化交流等方面，对北宋陶瓷佛教造像艺术研究上仍存在很大的不足，故本文选择将“北宋陶瓷佛教造像艺术研究”作为主要研究方向，通过对窑址、墓葬、个人收藏相关北宋陶瓷佛教造像进行整理、分析，从而探究北宋陶瓷佛教造像艺术特色、美学特征以及对同时期辽金和后世南宋的影响，以此挖掘北宋陶瓷佛教造像存在的多元价值。

基于以上原因，对北宋陶瓷佛教造像艺术研究有以下目标：

（一）基于对北宋陶瓷佛教造像时代背景研究，对北宋陶瓷佛教造像艺术特色、美学特征以及在发展过程中其艺术延续和转变做重点研究探讨，力求从艺术学角度对其艺术特色、美学特征及其艺术延续和转变作出客观全面评估。

（二）在以上基础上挖掘北宋陶瓷佛教造像深层文化意蕴，揭示北宋陶瓷佛教造像背后隐藏的多元价值。通过文献整理，从艺术、佛教、社会三个角度，点、线、面研究方式相结合，全方面呈现出研究北宋陶瓷佛教造像的多元价值。

（三）通过对本课题研究能够在一定程度上对北宋陶瓷佛教造像艺术研究提供新思路，拓展研究深度。

三、研究现状

有关北宋陶瓷佛教造像研究，国内研究主要从发展史角度简单概述东汉至明清时期陶瓷佛教造像功能及其演变，从文化学角度探究佛教信仰，尤其是观音信仰转变缘由，以及从美术学角度探究工艺技术、雕刻技法。重点谈及北宋陶瓷佛教造像少之又少，仅停留在述略和初步研究。国外学者对中国文化理解有限，主要是对早期陶瓷中存在的佛教因素进行溯源分析，以及对单个陶瓷观音像起源、信仰传播和信仰转变进行研究。

（一）国内研究现状

从陶瓷佛教造像发展史角度研究，如吴明娣《中国古代陶瓷佛教造像述略》简要概述东汉以来陶瓷佛造像至明清时期陶瓷佛教造像发展史，列举各个时期典型代表，从表现题材、造像艺术风格对陶瓷佛教造像进行了初步述略。孙迪《琼瑶琨璐——中国古代佛教陶瓷塑像赏读》集中在对德化窑明清白瓷佛像进行赏析，宋代广东潮州窑、陕西耀州窑创制瓷塑佛像一笔带过。吉林大学张小平硕士学位论文《宋元明时期陶瓷佛教塑像初步研究》，简要概述陶瓷佛教造型出现，重点论述宋元明时期陶瓷佛教造像的类型，

通过大量实物资料收集,总结各个阶段陶瓷佛教造像的艺术特点。可惜未对其进行文化、艺术特色等深入探讨。林政国《论佛教造像陶瓷雕塑的神韵》通过造像类型、发展演变以及神韵三个角度概述陶瓷佛教造像艺术古朴雄浑、庄严优美的风格特征。龙霄飞《釉彩纷披下的庄严宝相 古陶瓷中佛教造像的题材与种类》从题材分类角度对东汉至明清陶瓷佛教造像瓷石原料、装饰工艺、风格特征进行概述,列举北宋时期典型作品进行简要论述。欧阳昱伶《信仰的形象·陶瓷佛教造像之语义——东汉至辽陶瓷佛教造像》通过造像演化和发展,概述东汉至辽代陶瓷佛教造像范式和状貌。景德镇陶瓷学院罗茜硕士学位论文《中国古代的陶瓷观音塑像研究》对北宋至清代陶瓷观音塑像进行梳理、分析,探讨窑口工艺技术发展对陶瓷观音塑像影响。安徽大学刘调兰硕士学位论文《磨喝乐研究》通过古代文献记载和所搜集到的考古材料对唐代至明代磨喝乐进行梳理,从考古类型学将其划分为三期,简要论述磨喝乐的功能、使用方式、文化内涵以及社会作用。

从文化学角度研究佛教信仰转变,如邓禾颖《佛教与中国陶瓷文化》一文从陶瓷观音塑像角度探讨佛教世俗化及中国化过程。张婧文《从陶瓷观音造像看观音信仰的中国化》先简要略述宋金元明清陶瓷观音造像特色,然后分析陶瓷观音造像出现及流行的原因,最后通过对陶瓷观音造像题材研究探讨陶瓷观音造像观音信仰演变。孙昌武《解说观音》一书重点阐述观音信仰的衍化与融合过程中,对观音形象由“善男子”^[2]变为女性特征进行原因分析。孙发成《宋代的“磨喝乐”信仰及其形象——兼论宋孩儿枕与“磨喝乐”的渊源》认为磨喝乐来源于佛教大黑天音转,受到佛教化生童子影响^[3],从而在宋代演变为大头圆脑的童子形象,更多的是从文化融合角度论述宋代磨喝乐演变缘由。景德镇陶瓷学院李聪硕士学位论文《宋代景德镇湖田窑青白釉人物瓷雕的研究》基于对景德镇湖田窑青白釉人物瓷雕工艺特征研究,分析景德镇的历史与文化、民俗与宗教对其审美风格的影响。其中涉及北宋陶瓷佛教造像有佛像、罗汉像、磨喝乐像。

从美学角度研究,如刘晗露、冯学文《宋代汉传佛教造像及审美观念研究》概述了在儒学和禅宗双重影响以及重商兴学政策实施下,宋代成为汉传佛教造像发生转型的重要时代。景德镇陶瓷大学高雅硕士学位论文《世俗化特征下的宋元景德镇青白瓷人物造像研究》对宋元青白瓷造像进行分期研究,从造型、胎质、釉料、烧制等工艺角度对比宋元时期造像特征,针对宗教造像佛教世俗化特征进行论述。景德镇陶瓷大学王振虎硕士学位论文《宋元青白瓷佛造像与其他材质佛造像的对比研究》整理考古出土与馆藏宋元青白瓷佛造像,与同时期金铜、石刻等佛教造像进行对比研究,阐述青白瓷佛造像兴衰历程以及在不同时期下艺术风格转变缘由。景德镇陶瓷大学刘菀芸硕士学位论文《宋金红绿彩“磨喝乐”瓷偶研究》在对“磨喝乐”流行地区经济特点分析上进行分类,论述宋金“磨喝乐”工艺特点、装饰风格、艺术文化内涵,研究角度侧重工艺美术方面。马嘉璇,万文君《越地梵音涤尘心——从一尊青白釉瓷佛像看宋代瓷造像艺术》以浙江长兴县博物馆藏绍圣丁丑青白瓷佛坐像为例,分析制瓷工艺特征,与南宋陶瓷佛教造像

^[2] (后秦)鸠摩罗什译.妙法莲华经:卷七[M].大正藏,第9册.

^[3] 孙发成.宋代的“磨喝乐”信仰及其形象——兼论宋孩儿枕与“磨喝乐”的渊源[J].民俗研究,2014(01):135-143.

艺术风格进行对比,发现北宋时期陶瓷佛教造像“写实”艺术风格尚处于形成阶段。邱陶亮、吴维潮《带胡须的释迦牟尼——潮州笔架山窑的几个问题之一》将宋以前潮州佛像雕塑风格与北宋潮州佛像雕塑对比分析,结合海上丝绸之路的文化背景,分析唐宋期间潮州窑彩瓷佛教造像风格演化。

以上列举的一些著作、学位论文、期刊文章在陶瓷艺术和佛教艺术学界占有一席之地,分别从陶瓷佛教造像发展史、文化史、美术学等角度进行阐述。大多数是点到为止的概述陶瓷佛教造像的风格特征,亦或是对陶瓷观音形象及其信仰转变进行阐述,并没有对北宋陶瓷佛教造像进行针对性的艺术研究,而且美术学研究角度普遍是从陶瓷佛教造像的材质特征、釉料成分、雕塑手法、装饰等工艺角度进行论述。

(二) 国外研究现状

关于早期陶器堆贴佛像研究主要有以下国外研究者进行分析: Ho Wai-kam 《Hun-Ping: The Urn of the Soul》对东吴时期出土陶器“谷仓罐”称之为“魂瓶”,认为是早期中国人所能想象到的“灵魂天堂”,并引起国内学者对这一类堆贴有佛像陶器进行研究。至于为什么陶器上堆贴佛像,他认为这应该是儒家孝道与大乘佛教普渡众生思想的融合^[4]。小山富士夫《支那瓷器史稿》将早期东吴时期墓葬“魂瓶”象征性进行分析,认为早期堆贴佛像并不具有佛教含义,更多是汉民族本土神仙思想,希望墓主灵魂安息。大阪市立美术馆《六朝の美术》记录了诸多东吴时期出土魂瓶,为研究早期陶瓷堆贴佛像提供了研究依据。

关于陶瓷观音像研究主要有以下国外研究者进行分析: Nandana Chutiwongs 《东南亚大陆地区的观音造像》,通过各地区、各民族之间的文化交流,对观音形象起源、信仰传播进行研究。John Larson 和 Rose Kerr 《观音:一部杰作的展现》针对观音信仰的流传和演变,运用考古学研究方法进行细致地分析、论述。Vignato Giuseppe 硕士学位论文《佛教的中国转化:以观音为例》,将佛教典籍中的观音形象与民间观音造像进行对比分析,探究观音造像的基本类型、信仰转变。哥伦比亚大学哲学院 Chang, Cornelius Patrick 博士学位论文《水月观音画像研究》对中国水月观音形象进行重点阐述,并对其演变进行勾勒,尤其是水月观音和白衣观音研究提供了详细的论述。夏威夷大学 Tove E. Nevile 所著《十一面观音:它的起源和造像》针对东亚、东南亚地区密教观音形象进行梳理,涉及中国汉族地区的诸多观音造像,只可惜对陶瓷观音造像研究尚不充分。

关于陶瓷装饰与文化交流研究主要以下国外研究者进行分析:日本三上次男《陶瓷之路——从中国陶瓷看东西文化交流》《朝鲜出土中国唐代陶瓷的历史意义》《陶瓷贸易史研究》,指出中国瓷器在装饰上受到西亚风格影响。杰西卡·罗森《中国银器和瓷器的关系——艺术史和工艺方面的若干问题》一文,最早关注了银器对陶瓷器生产影响,指出随着制瓷技术进步,瓷器在工艺上对银器多有模仿。

综上所述,这些研究成果集中应用考古学、宗教学、社会经济学角度进行研究,研

^[4] Ho Wai-kam. Hun-Ping: The Urn of the Soul[J]. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1961, 48(02): 28-29.

研究对象为早期陶器堆贴佛像和观音菩萨形象，涉及中国、印度、朝鲜、尼泊尔、柬埔寨等诸多国家，与国内大多文献专著相似，缺少从美术学角度对北宋陶瓷佛教造像做出一个具体、详尽又系统的艺术研究。本文在现存实物资料收集过程中力求全面、客观的反映北宋陶瓷佛教造像艺术发展，希望能够为北宋陶瓷佛教艺术研究提供新思路。

四、研究思路与方法

本文研究思路立足于艺术学、社会文化学、美学，结合佛教在北宋发展状况，重点从美术学角度对北宋陶瓷佛教造像进行艺术研究。首先对北宋陶瓷佛教造像进行概述，分析北宋社会文化对当时陶瓷佛教造像艺术影响，在此基础上总结、归纳北宋陶瓷佛教造像艺术特色。通过对北宋陶瓷佛教造像艺术特色研究，再从美学角度对其存在的美学特征进行分析。然后结合北宋陶瓷佛教造像艺术特色和美学特征，从横向和纵向空间角度，将北宋陶瓷佛教造像与同时期辽金和后世南宋陶瓷佛教造像进行比较分析，研究北宋陶瓷佛教造像艺术延续和转变，并对其转变缘由进行阐述，从而挖掘北宋陶瓷佛教造像存在的多元价值。

（一）图像学

通过对北宋陶瓷佛教造像艺术研究，分析色彩、线条、造型、装饰等美学特征，探究北宋陶瓷佛教造像对同时期辽金和后世南宋艺术延续和转变特征，并阐述其转变缘由，最终解读北宋陶瓷佛教造像存在的多元价值。

（二）文献学

本选题北宋陶瓷佛教造像艺术研究，中国陶瓷佛教造像艺术经历了漫长发展过程，要想对陶瓷佛教造像艺术特色、美学特征及其延续和转变进行深入分析，需要通过多方查阅和搜集书籍、档案、作品等资料，掌握北宋窑址出土实物资料，时刻关注最新文物出土情况，以便实时更新，以此作为研究依据。

（三）社会学

本文结合北宋社会文化发展状况，尤其是佛教文化、士大夫阶层引领的儒家文化、以及繁荣兴盛的市民文化，以此加强在社会文化背景之下，对北宋陶瓷佛教造像与整个社会环境之间复杂联系的理解。

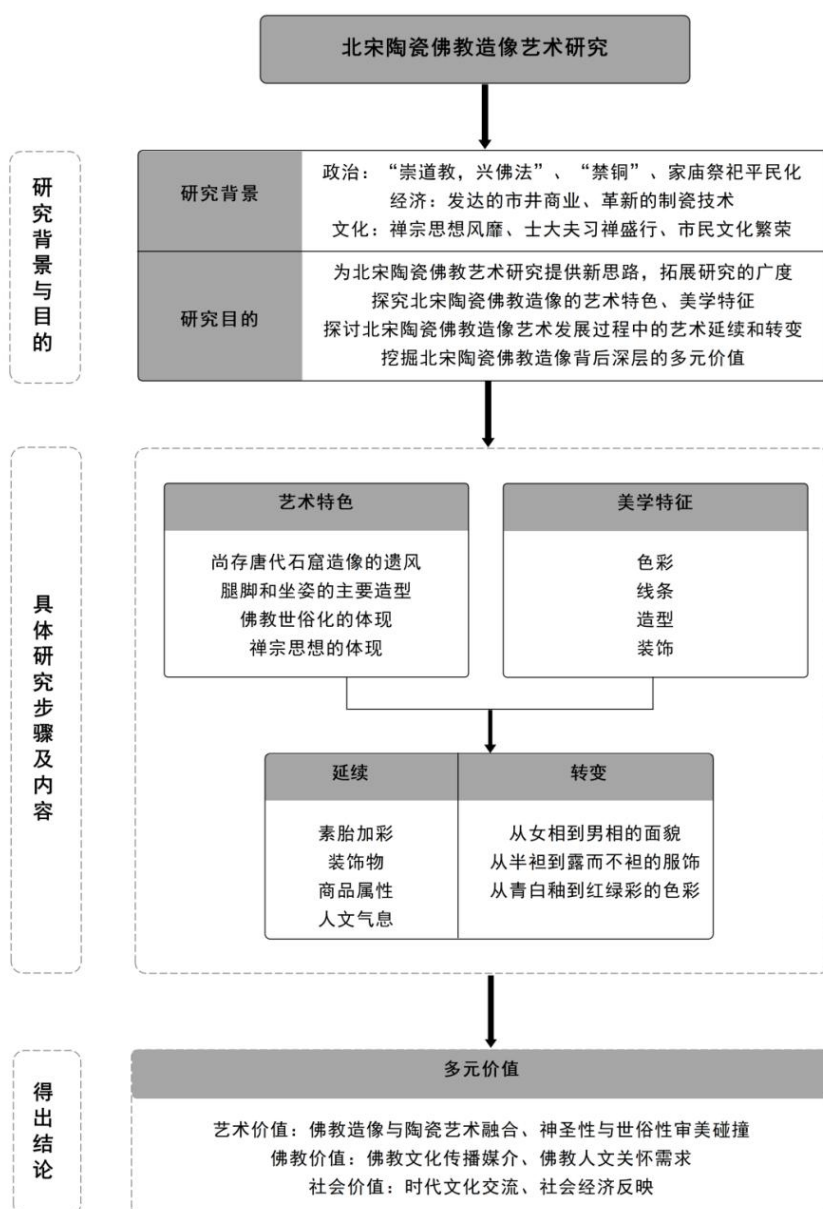
五、研究的重难点及创新点

从研究角度来看，以往研究者对陶瓷艺术研究大多从艺术设计、陶瓷绘画、陶瓷装饰、雕塑创作、工艺等角度进行探究；对佛教艺术研究大多从石窟造像、敦煌壁画、佛教建筑等角度进行阐述。而将陶瓷艺术和佛教艺术结合起来共同研究，大多数集中在唐代长沙窑、寿州窑，元代景德镇窑陶瓷观音像，或者是针对以莲花纹为主的装饰图案研究。目前对北宋陶瓷佛教造像艺术研究中都是对其进行略述与整理，并未真正深入研究和剖析其真正原因之所在，故本文通过把北宋陶瓷佛教造像放到北宋佛教发展与变化的历史长河中，剖析当时社会文化背景与制作陶瓷佛教造像的目的和意义，从而达到对北

宋陶瓷佛教造像艺术的真正掌握。因此，本文研究难点在于如何将北宋陶瓷佛教造像艺术特色、美学特征从陶瓷佛教造像整体特制中提取出来并整理分类，在分析其艺术特色过程中探究北宋陶瓷佛教造像的美学特征。

本文创新点，一是本文在已有研究基础上将对北宋陶瓷佛教造像艺术进行详细明确的陈述，二是结合具有典型性作品进行系统和完整分析，从艺术学、社会文化学、美学等角度出发，对北宋陶瓷佛教造像艺术特色、美学特征及其艺术延续和转变，进行深入研究。了解过去，探讨其发展规律。

六、论文框架



第一章 北宋陶瓷佛教造像的概述

1.1 北宋陶瓷佛教造像的时代背景

北宋重商兴学，成为我国艺术与文化非常繁荣的时期。在政治环境方面，由于长期稳定的社会局面，文化艺术得以蓬勃发展。政府对佛教文化的扶植，佛教艺术迎来了发展机遇。浓厚的中原传统文化在丝绸之路上与庄严的佛教文化进行交流，佛教造像艺术在与陶瓷艺术相互融合中大放异彩。在社会经济方面，由于社会秩序相对稳定，城市经济水平提高，农业、商业以及手工业均有重大发展，尤其是陶艺制作及其民间佛教艺术取得了跨时代的飞跃。在文化思潮方面，北宋佛教以虔诚姿态与儒教融合，禅学出现以儒证禅现象。并且在建构理学过程中，援引佛禅心性思想，以致后人对宋代理学有“外儒内禅”的评价。与此同时，百业俱兴的城市商业经济，催生了多元多彩的市井文化，市民阶层不断地扩大，市民意识（尤其是女性意识）相较于隋唐而言，女性突破了家内身份，礼佛人数逐渐增多，出于对家庙祭祀功德的追求，体积小型化的陶瓷佛教造像供不应求。在此背景之下，北宋陶瓷佛教造像艺术创造了中国陶瓷艺术和佛教艺术一个难以逾越的高峰。

1.1.1 北宋稳定的政治环境

在艺术发展史上，稳定的社会政治环境是文学艺术繁荣发展的基本条件，同时也决定了时代文化艺术特征的形态。五代十国的乱世局势于公元960年实现统一，并持续至靖康二年。其间北宋统治时间持续了近两个世纪，统治者礼法兼治、善用宗教，社会环境维持了长期稳定的发展，也让文化艺术创作出辉煌的成果。在统治者保存佛教活动场所，尊重佛教教习政策下，佛教艺术迎来了新的发展机遇。宋太祖诏令“勿复毁，仍令所在存奉”^[5]，佛教造像艺术在此措施下得到了保存，即便是早已衰弱的石窟造像艺术，于南方地区也有所新成就。尤其在陶瓷领域，无论是南方窑场亦或是北方窑场，创烧佛教造像愈发昌盛。由于政府扶植佛教，设立译经院，恢复了唐宪宗时期被中断的佛经翻译，完善了绝大多数佛教典籍的翻译和校勘，为佛教文化在中原进一步传播提供了有力的基础。

作为佛教意义上正式崇拜对象的单体陶瓷塑像，于北宋时期开始盛行。这种单体陶瓷佛教造像的繁荣局面，得益于北宋期间陆上丝绸之路和海上丝绸之路双向并行。显德七年，开封成为陆上丝绸之路东段起点。虽然唐末五代以来，陆上丝绸之路早已没有往日辉煌局面，但也必须承认处于“转型期”的陆上丝绸之路并未达到停滞不同的地步，依然发挥着沟通交流作用。其间来自西域和河陇地区僧侣活动最为频繁，他们在传道布法过程中，一方面促进了东西方宗教文化传播，充当宗教交流者角色，另一方面主要以谋取利益的僧侣还进行商业贸易，其入世经商的行为超越了佛教的清规戒律，甚至影

^[5] (宋)李焘. 续资治通鉴长编:卷 8[M]. 北京:中华书局, 2004. 195.

响宋人对佛教的态度，如宋人将陶瓷佛教造像作为商品进行交易买卖也可证明。值得注意的是，由于在佛教僧侣群体中，以回鹘僧人为主，回鹘僧人体质特征也进入北宋史家记录视野：“眉毛粗密，软长眉，紫唇、红耳、厚鼻，大类西域僧。”^[6]《东京梦华录》卷六载：“回纥皆长髯高鼻”^[7]。《松漠纪闻》亦载：“（回鹘）其人卷发深目，白眼睫而下多虬髯。”^[8]僧人“长髯”“虬髯”特质与北宋潮州窑出土带卷须胡子释迦牟尼佛十分相似。

与此同时，通过中国东南沿海及东南亚地区沉船所出贸易陶瓷编年可以看出，北宋时期参与贸易活动窑场在空间分布上的情况如下：以广州西村窑和潮州笔架山窑为主，兼有景德镇窑、耀州窑和个别福建窑场；种类以青白釉瓷、青灰釉瓷为主、青釉瓷为辅。两宋之际西村窑地位下降，而与潮州临近的闽南漳州地区青白釉瓷窑场发展起来，桂东梧州地区青白釉瓷和浙江龙泉青釉瓷开始参与外销。在一进一出文化碰撞中，瓷窑也开始烧造更多单体佛教造像，造像服饰、冠饰不可避免地融入了域外元素。例如璎珞从世俗尊贵身份人的替代符号成为佛教中菩萨穿戴的饰品，为南方陶瓷佛教造像提供了造型上的支撑。

1.1.2 北宋发达的经济实力

宋代经济实力明显高于唐代^[9]。北宋农业发展在扩大种植和提高农作物商品化程度上相对唐代而言，呈现出繁荣局面，而且工商业收入在财政收入比例超过农业收入，如宋仁宗后政府征收商税一直保持在一千万贯上下^[10]。社会充满了商品市场昼夜不息地营业形态，弥漫着商业带来的高效和便利。在众多消费种类中，文化消费成为社会消费的重要组成部分。这一现象促使陶瓷磨喝乐由最初佛教护法神成为“七夕”纪念物，在市场交易中成为普遍现象。与此同时，北宋儒释道逐渐圆融，佛教愈发世俗化，佛教信徒上达官僚阶层，下至普通市民，有男性也有女性。为了追求家庙祭祀功德，他们或在家里或在佛教活动场所进行日常消费，经常出资购买塑造神像，以此表示信奉之虔诚，彰显北宋市民阶层旺盛的商品消费欲望和购买能力。

手工业和商业蓬勃发展带动了制瓷业迅速崛起，生产规模壮大。由于社会对陶瓷需求日益增长，南北两地窑场遍地开花，官窑和民窑林立。主要由民窑烧制的陶瓷佛教造像也在这一时期进入了繁盛阶段。以景德镇窑为例，窑址在北宋随处可见，延绵近百里，遗物丰富，烧制种类空前增多，造型多样，以适应不同消费者的使用要求。与此同时，随着海外贸易进一步扩大，政府规定外货可以用绢帛、瓷器代替金银铜钱，导致临海地区制瓷业突飞猛进。如广东潮州市湘桥区东部笔架山一带成为了当时规模巨大的民窑生产基地，生产瓷器种类涉及佛教造像、生活用品等方面，陶瓷质量也达到了相当高的水

^[6] (元)脱脱. 宋史:卷六十二[M]. 北京:中华书局, 1977. 1366.

^[7] (宋)孟元老. 东京梦华录[M]. 北京:中国商业出版社, 1982. 36-37.

^[8] 洪皓. 松漠纪闻、全宋笔记[M]. 河南:大象出版社, 2008. 118-117.

^[9] 杜文玉. 唐宋经济实力比较研究[J]. 中国经济史研究, 1998(04):37-52.

^[10] 李约瑟. 中国科学技术史:第三卷[M]. 北京:科学出版社, 1975. 2.

平，与当时江西景德镇窑可相媲美。

其次，制瓷技术也有了新的突破。随着窑炉技术改进，馒头窑逐渐消失，龙窑窑场大量出现，窑炉结构得以完善，并能够稳定掌控窑炉温度变化。在窑具方面，不再使用垫柱、垫圈与筒形匣钵，而是改用漏斗形匣钵、垫饼与窑撑组合，提高了烧制陶瓷佛教造像的成功率。在制瓷工序方面，五代陶瓷材料主要是在瓷石中加入大量釉灰，这会使得釉色呈现出深沉厚重。北宋景德镇成功烧制青白瓷依然采用传统制备方法，即釉石配以石灰和草木灰拌匀的釉灰，这种方式制成的石灰釉含有较高钙元素，从而烧制出透明度高的釉色。同时在还原气氛中，三价铁元素会变成二价铁，故而釉色呈现白里泛青现象。北宋中后期，不仅改进了石灰釉的配方，还发明了可以使釉层浓厚的石灰碱釉，推动青白瓷釉色呈现典雅纯正的青白色，釉面也达到温润如玉的视觉效果。正是在制瓷技术得以革新的前提下，北宋陶瓷佛教造像在色泽上相较于唐代绿釉佛教造像，青白釉佛教造像成为了北宋陶瓷佛教造像独领时代的特征。

另外，北宋窑场改变了瓷石原料淘洗工序。五代以前，窑场并不注重淘洗瓷石原料，陶瓷佛教造像的胎质较为粗糙。北宋窑场开始使用精细的淘洗方法，首先利用反复淘洗的方式除去较为粗糙的杂质，烧成后的胎质会更加细腻。除此之外，瓷石原料在经过反复淘洗之后还要增加了陈腐和练泥两道工序。经过这些工序，可以保证胎质洁白，不会产生气泡、分层、纹裂等缺陷。北宋陶瓷佛教造像呈现出光洁清丽的青白釉、白釉，甚至出现“饶玉”色泽，可见北宋完善的原料淘洗工序，不仅为精致优美的陶瓷佛教造像成形提供了可能，而且也是北宋陶瓷佛教造像釉色滋润、光致茂美的重要原因。

1.1.3 北宋盛行的文化思潮

隋唐时期，儒释道三教鼎立，佛教成为了统治者用以和儒教、道教抗衡的政治工具。在北宋重文政策实施下，文学的兼容性，思想的开放性，儒释道在相互斗争中出现融合迹象。在内在修养方面，即追求“修心”^[11]的至高境界，是儒释道共同的思想倾向，也是三教得以“合一”^[12]的契机。一方面，宋代作为儒释道三教合一完成阶段，儒学思想逐渐吸收佛教宗派的基本观点。例如佛教造像青白釉色泽隐约地延续了汉代玉器崇尚细腻光滑的特点。另一方面，佛教为了适应时代的发展，最终形成了以净土宗、华严宗和天台宗三宗教义为一的禅宗。洪州宗祖师马祖道一“平常心是道”^[13]说的影响下，北宋艺术盛行“平淡”^[14]美学观。同时为了适应上层社会追求奢侈繁缛的世俗生活，禅宗提出不再需要繁琐的苦苦修行，而是宣扬“明心见性”^[15]“见性成佛”^[16]的顿悟观，促使

^[11] 任继愈. 汉唐佛教思想论集[M]. 北京: 人民出版社, 1981. 135.

^[12] 陈兵. 晚唐以来的三教合一思潮及其现代意义[J]. 四川师范大学学报(社会科学版), 2007, 34(04): 38-45.

^[13] 赖功欧. 马祖道一“平常心是道”的禅道理念[J]. 中国哲学史, 2002(04): 79-84.

^[14] 陈传席. 中国绘画美学史[M]. 北京: 人民美术出版社, 2012. 296.

^[15] 丁希勤. 佛教“一心开二门”对宋明理学的影响[J]. 安徽史学, 2005(05): 10-14.

^[16] (唐) 慧照. 玄公大宗师语录序[M]. 大正新修大藏经, 第 47 卷. 495.

庄严肃穆的崇佛信仰与市民阶层文化逐渐交融，淡化了佛教神秘威严。这种观念打破了极乐世界与现实世界的界限，佛教造像神圣性走向了世俗性。体现在北宋陶瓷佛教造像上，不仅出现了现实生活的文字款识，还使得陶瓷佛教造像能够具有商品性质提供了契机。并且，端庄肃穆的佛教形象宛如现实生活中真实的人，菩萨形象毅然不见盛唐端庄威严的贵族气息，女性形象特征在北宋盛行开来。

禅宗作为北宋社会的主流思想，以虔诚姿态在与儒家融合的过程，理学思想由此诞生。北宋理学以“二程”典型代表，程颢认为如何修养内心是关乎君子善恶的重要内容，虽然心性说是接承孟子而来，但其模式主要是受到佛教的影响。如法融禅师所言“六根所观，并悉是心。”^[17]禅宗看物用的是“一切见成”^[18]的空观，即面对一件具体事物时，不须刻意把它看作或不看作什么，无论在心内心外，它就是佛法。二程将禅宗“明心见性”^[19]的思维模式融入儒家心性论，提出“尽心知性”^[20]“心性合一”^[21]。受到理学思想影响的陶瓷佛教艺术，陶瓷艺人在了解自然界真实形态基础上，进一步思考如何才能营造出清新雅致、出水芙蓉的意境美，从而达到统一主观情感和客观物象的境界。

更重要的是，在北宋文化领域出现了令人瞩目的新气象——市民文化空前繁荣。宋以前，艺术审美追求古雅、典雅、雅正品格。入宋以后，由于市民阶层的壮大，市民文化大为兴盛，冲击着士大夫阶层的文化特色，引导着宋代文化走向“俗化”的发展方向，逐渐形成了与以往任何时代都不同的新趋向——以俗为雅。在市民文化兴起之下，民间艺术洋溢着浓郁的社会生活气息和市井生活气息。南宋朱熹提出“玩物适情”^[22]这一命题，准确地概括出北宋市民艺术特色。北宋市民在日常生活都极力追求现实生活中存在的美，将日常生活变得更加有活力、有生机、有情调。陶瓷佛教造像也充满着现实生活气息，例如释迦牟尼佛须弥座上刻有北宋民众的现实生活愿望，佛陀呈现出传统神人的汉式坐姿，弥勒菩萨像大腹便便穿衣方式，罗汉像、力士像手印特征不再持庄严经书，陶瓷磨喝乐抱球、卧睡、摔跤等动作特征是北宋佛教世俗化和市民文化的写照。

另外，在唐代风气与宋代商业化繁荣双重冲击之下，宋代女性开始突破原有的女性家内身份，朝着一个有思想的个体发展。女性认为在家内供奉佛教造像，更容易得到佛祖、菩萨庇佑，并赐福于家庭中的每一位成员，作为主流群体中的女性佛教信徒，其思想意识也逐渐渗透进宗教艺术，陶瓷佛教造像艺术非常直观地证明了这一点。佛教教义是轻视妇女的，佛教理想的极乐世界并没有女性地位^[23]。然而，宋代妇女广泛地从事大大小小的慈善活动，积极地参与民间慈善活动，不遗余力，这与佛教教义宣扬乐善好施的主要内容是相一致。并且，在观音造像中，具有慈悲之怀的菩萨像出现了对女性包容

^[17] 曾其海. 天台遗则佛窟学之特色[J]. 台州师专学报, 2002, 24(01): 67-71.

^[18] 徐仪明. 法眼文益祖师禅法研究[J]. 宜春学院学报, 2016, 38(05): 1-4.

^[19] 丁希勤. 佛教“一心开二门”对宋明理学的影响[J]. 安徽史学, 2005(05): 10-14.

^[20] 李甦平. 论三峰郑道传排佛的儒学[J]. 韩国研究论丛, 2007, 15(02): 364-384.

^[21] 谢寒枫. 程颢哲学研究[D]: [博士学位论文]. 北京: 中国社会科学院, 2002.

^[22] 潘立勇. 朱熹美育思想初探[J]. 孔子研究, 1989(01): 48-53+81.

^[23] 孙昌武. 解说观音[M]. 北京: 中华书局, 2022. 300.

的元素，观音慈悲救世精神内核为佛教造像凸显女性意识提供了直接理论依据。同时，女性也能成佛的宗教理念让观音造像发愿者中出现了更多的女性群体。于是，在这种慈悲救世理念之下，女相为主的陶瓷佛教造像开始风靡，观音菩萨面目特征逐渐从“善男子”^[24]形象演译成本土化的中国女相观音。故而，即使在没有能力成为开窟造像的发愿者，或者是铸造铜佛造像的基础之下，以虔诚敬畏之心烧造陶瓷造像同样可以积累善业功德。更何况，想要在寺庙或祠堂彰显功德的追求，陶瓷佛教造像小型化以及廉价的生产条件，不仅适合在家庙里供奉，同时也适应了平民经济能力，故而陶瓷佛教造像相较于金、银、铜等材质，更容易赢得广泛的群众基础。

1.2 北宋陶瓷佛教造像的类型

1.2.1 佛像

广东潮州窑出土 6 尊瓷质佛像，1 尊韩江出土，其中 1992 年潮州羊鼻岗地下石室出土 4 尊瓷塑释迦牟尼形象相似，多施以青白釉，借助釉料厚薄，展现佛像形态。均为北宋匠人周明创作，须弥座上刻有铭文，记录了北宋民众现实生活愿望。江西吉安市江仕澄塔出土 4 尊素胎陶坐佛，通身均为黄绿釉，但大部分已脱落。江西景德镇湖田窑址出土 5 尊佛像，部分佛像残缺，大部分为青白釉，有的则在青白釉色上点缀褐彩。浙江黄岩瑞隆感应塔出土 16 尊陶制佛坐像，造型较为统一，磨光肉髻，手持禅定印，趺坐于覆莲台之上，舟形背光，背光简洁，无纹饰，有的背光上有明显的彩绘红色火焰纹痕迹。台州黄岩区博物馆藏刻太平兴国六年铭彩绘陶佛像，其造型与浙江黄岩瑞隆感应塔出土陶制佛像较为相似，佛像坐于重瓣覆莲台，手持禅定印。与之不同的是这尊佛像背光采用红、绿、白等颜色表现火焰纹，脸部和手部贴金，并在佛像背面留有现实生活的阴刻题记。浙江长兴云峰宋墓出土绍圣丁丑青白瓷佛坐像，这尊佛像保存完整，通体青白釉色，釉色细腻有光泽，手持说法印，趺坐于重瓣仰莲台座，典雅精美。江苏溧阳李彬夫妇墓均出土 1 尊佛像，佛像身后又圆形背光，双手交叠，趺坐于重瓣仰莲台座。值得注意的是，这尊佛像与真武并置，有可能隐喻着该时期佛教文化与道教文化逐渐交融的现象。发现情况如表 1.1 所示：

表 1.1 北宋陶瓷佛像

名称	姿势	尺寸（厘米）	出土地/馆藏
治平四年丁未岁九月卅日释迦牟尼像	趺坐 ^[25]	高 31 宽 10.3	潮州羊鼻岗地下石室
熙宁元年戊申岁五月廿四日释迦牟尼像	趺坐	通高 30-31.5 底宽 10.1-10.6	潮州羊鼻岗地下石室
熙宁元年戊申岁六月十	趺坐	通高 30-31.5	潮州羊鼻岗地下石室

^[24] (后秦)鸠摩罗什译.妙法莲华经:卷七[M].大正藏,第9册.

^[25] 佛像一般为结跏趺坐或半跏趺坐,由于佛像用袈裟掩盖了膝部,所以看不出佛像的具体坐姿。因此,本文将这种盘膝而坐的坐姿称为趺坐。

三日释迦牟尼像		底宽 10.1-10.6	
熙宁二年己酉岁正月十 八日释迦牟尼像	趺坐	通高 30-31.5 底宽 10.1-10.6	潮州羊鼻岗地下石室
熙宁二年八月白釉释迦 牟尼像首	残缺		潮州市颐陶轩潮州窑博 物馆
白釉佛像	残缺	残高 27	潮州笔架山窑采集
白釉青花佛像首	残缺	残高 11 宽 6.3	潮州笔架山窑
景德镇窑青白釉佛像	趺坐	残高 12.5	景德镇湖田窑址 97D·H1: 20
景德镇窑青白釉佛像	趺坐	残高 9.5	景德镇湖田窑址 93XIII: 38
景德镇窑青白釉佛像	趺坐	残高 7	景德镇湖田窑址 99H·T5①: 17
素烧坐佛	结跏趺坐		吉安市江仕澄塔
坐佛	善跏趺坐	通高 66 须弥座高 17	吉安市江仕澄塔
坐佛	趺坐	通高 62 须弥座高 14	吉安市江仕澄塔
坐佛	趺坐	通高 72 须弥座高 19	吉安市江仕澄塔
青白釉坐莲佛像	趺坐	底座 8 残高 12.5	1997 年 D 区发掘第 1 号 灰坑的第 20 号标本
青白釉褐色点彩花形底 座佛像	趺坐	底座 5.2 残高 9.5	1993 年第 8 号调查地点 38 号标本
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 18	黄岩瑞隆感应塔第五层 西南面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25	黄岩瑞隆感应塔第五层 西面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25	黄岩瑞隆感应塔第五层 西北面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25	黄岩瑞隆感应塔第五层 北面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 26	黄岩瑞隆感应塔第五层 东北面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25.5	黄岩瑞隆感应塔第五层 东面佛龕

第一章 北宋陶瓷佛教造像的概述

舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25.5	黄岩瑞隆感应塔第五层 东南面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25	黄岩瑞隆感应塔第六层 西南面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 26.5	黄岩瑞隆感应塔第六层 西面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	像高 22.5	黄岩瑞隆感应塔第六层 西北面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 26	黄岩瑞隆感应塔第六层 北面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 26	黄岩瑞隆感应塔第六层 东北面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25.5	黄岩瑞隆感应塔第六层 东面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 24	黄岩瑞隆感应塔第六层 南面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	残高 25	黄岩瑞隆感应塔第七层 西南面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 26	黄岩瑞隆感应塔第七层 西面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25	黄岩瑞隆感应塔第七层 东北面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25	黄岩瑞隆感应塔第七层 东南面佛龕
舟形背光莲座陶佛像	趺坐	佛像高 25	黄岩瑞隆感应塔第七层 南面佛龕
景德镇青白瓷弥勒像	坐姿		
太平兴国六年刻铭彩绘 陶佛像	趺坐		台州黄岩区博物馆
佛像	趺坐	高 30.5	江苏溧阳李彬夫妇墓
绍圣丁丑青白瓷佛像	趺坐	高 20	浙江省湖州市长兴云峰 宋墓/长兴博物馆

1.2.2 菩萨像

在佛教体系中，菩萨等级仅次于佛，且不受佛像“三十二相八十种好”^[26]的约束，

^[26] (北凉)昙无讖译. 大般涅槃经:卷第二十七[M]. 大正藏,第14册. 480c-480b.

因而对菩萨塑造较之佛像更能体现出陶瓷艺人的理解力和创造性。北宋时期陶瓷菩萨像大多为广东潮州窑笔架山和景德镇湖田窑址，部分菩萨像残缺。温州白象塔塔基出土 3 尊菩萨像，其中政和五年青白瓷菩萨像可堪称北宋陶瓷菩萨像之典范，胸前布满连住璎珞，手臂点缀臂钏，轮王坐于束腰须弥座上，并被称之为“水月观音”。

江西南丰白舍窑出土 2 尊菩萨像首，一尊青白釉，另一尊白釉，釉色精美，可惜菩萨像残损较为严重。高安县瓷塑菩萨像体态修长，神情飞扬，半跏思惟坐于重瓣仰莲台之上。赣州市章贡区慈云塔菩萨像双手“抱腿”动作显得尤为独特。

四川绵竹市窖藏青白瓷菩萨像被绵竹博物馆藏称之为“隐青釉坐莲台水月瓷观音像”，为北宋陶瓷佛教造像精品。

此外，在江苏扬州市、仪征市、连云港也有出土。发现情况如表 1.2 所示：

表 1.2 北宋陶瓷菩萨像

名称	姿势	尺寸(厘米)	出土地/馆藏
彩绘陶菩萨立像	站立	残高 28.5	1965 年白象塔出土/温州市博物馆
政和五年瓯窑青釉观音像	轮王座	高 24	温州白象塔塔基
陶制素胎菩萨像首	残缺	残高 23	温州白象塔塔基
陶制素胎菩萨像首	残缺	残高 29.5	温州白象塔塔基
景德镇窑素胎瓷塑观音像	半跏思惟坐	高 60	江西高安砖瓦厂建筑工地/高安县博物馆
景德镇窑青白釉观音像	站立	残高 6.5	景德镇湖田窑址
青白瓷菩萨像残塑	游戏坐		扬州市铁佛寺遗址/扬州市考古研究所
青白瓷菩萨像残塑	游戏坐		江苏省仪征市博物馆
青白瓷菩萨像残塑	游戏坐	残高 13.7	景德镇湖田窑遗址/湖田窑遗址博物馆
素胎观音母范	残缺	残高 3.8	景德镇湖田窑遗址
青白瓷菩萨像	轮王坐	通高 29	绵竹市窖藏/绵竹市博物馆
青白瓷菩萨像	半跏思惟坐		赣州市章贡区慈云塔/赣州市博物馆
影青瓷菩萨头像	残缺	高 7.2	江苏连云港墓葬二号墓 (2:2)

青白釉菩萨像首	残缺	残高 6.5	潮州笔架山窑址
青白釉观音像首	残缺	残高 5.2	潮州笔架山窑址
青白釉菩萨像首	残缺	残高 4.5	潮州笔架山窑址
潮州窑瓷菩萨像	趺坐	残高 10.5	潮州笔架山窑址
潮州窑瓷菩萨像	趺坐	残高 10	潮州笔架山窑址
潮州窑瓷菩萨像	残缺	残高 16.5	潮州笔架山窑址
湖田窑青白釉菩萨像	游戏坐	高 14.5	武义协会副会长吴樟红收藏
白舍窑青白釉菩萨像首	残缺	残高 5	江西南丰白舍窑符家山窑址
白舍窑青白釉菩萨像首	残缺	残高 3.5	江西南丰白舍窑符家山窑址

1.2.3 罗汉像

罗汉是仅次于佛祖和菩萨的佛教形象，是梵语译音词“阿罗汉”简称。罗汉信仰观念虽然源自于古印度，然而在印度未见雕刻或绘制罗汉之事，更没有形成罗汉造像艺术。反之，由于中原本土民间信仰推动，罗汉造像艺术逐渐成为独立的佛教造像题材，创作出生动鲜明、处处流露人间真实情感的罗汉形象，具有“普世”^[27]的佛教观念。北宋陶瓷罗汉像大部分出自耀州窑和景德镇湖田窑址，墓葬以及居住址中没有发现。陶瓷罗汉像普遍以白胎为主，施以青白釉、白釉，或采用点施褐彩的表现方式，盘腿坐于台座之上。其中内蒙古博物馆藏白釉阿难、迦叶像融合了多元文化特征，既留有唐代端庄典雅的遗风，又展现出北宋陶瓷工艺精致手法。发现情况如表 1.3 所示：

表 1.3 北宋陶瓷罗汉像

名称	姿势	尺寸(厘米)	出土地/馆藏
白釉阿难像	善跏趺坐	高 27.6 宽 12.5	内蒙古博物馆
白釉迦叶像	善跏趺坐	高 27 宽 12	内蒙古博物馆
青白釉罗汉像	坐姿	残高 4.6 底径 4	景德镇湖田窑址出土 (99H 补·T5④: 135)

^[27] 王月清. 论中国佛教伦理思想及其现代意义[J]. 南京大学学报, 2002, 39(05): 95-102.

青白釉罗汉像	坐姿	残高 10 底径 4.6	景德镇湖田窑址出土 (96B·T2②A: 8)
青白釉罗汉像	坐姿	残高 6.3 底径 3.7	景德镇湖田窑址出土 (93新·采: 39)
青白瓷罗汉像	站姿	高 10 底座直径 4.5	景德镇道塘里宋窑址/ 景德镇民窑博物馆
青白瓷罗汉像	站姿	高 10 底座直径 4.6	景德镇道塘里宋窑址/ 景德镇民窑博物馆

1.2.4 力士像

力士，又名金刚力士，梵名 *Vajrapāṇibalin*，是作为佛教的护法神而出现，这在佛教典籍中可以得到证明。随着佛教发展，金刚力士作用扩大，功能加强，地位不断提升，出现两大类型的金刚力士，一是密迹力士，一是金刚力士。但是北宋陶瓷力士像由于残损较为严重，通过修复可以窥其大致面貌，但无法准确判断到底是密迹力士还是金刚力士。窑场以耀州窑、定窑为主，其中 2 尊力士像外表施加青绿釉色，略微泛黄。一尊胸乳外露，沿袭了隋唐赤裸上身的特征，大肚前凸，左手下垂，右手未知。另一尊右臂握拳到胸前，左臂自然下垂。力士托举姿势在南北朝时期陶瓷香炉中广泛出现，托举姿势比较一致，一般呈现半跪状态。这种情况于北宋香炉也有发现，例如耀州窑青釉力士香炉，力士跪于底座，袒胸露腹，显得和蔼可亲。定窑力士扛兽狮首八方洗，贴塑八组力士顶兽纹，力士和兽首间辅以轮花，具浓厚之宗教气息。发现情况如表 1.4 所示：

表 1.4 北宋陶瓷力士像

名称	姿势	尺寸(厘米)	出土地/馆藏
耀州窑黄绿釉力士像	站姿	高 7.1	宋代耀州窑址出土 (85IT13③: 62)
耀州窑黄绿釉力士像	残缺	高 51	宋代耀州窑址出土 (86IIIT5②: 11)
耀州窑青釉力士香炉	跪姿		德国西柏林国立艺术博 物馆
定窑力士扛兽狮首八方 洗	坐姿	高 8 直径 21	
力士像	跪姿	高 20	1978 年江苏溧阳宋代 李彬夫妇墓

1.2.5 磨喝乐

“磨喝乐”其名来源于佛教大黑天摩诃歌罗音转，形象复杂，其最初形象为“二尺三尺为神王状，坐抱金囊却踞小床，一脚垂地”^[28]，呈现出各种诡谲怪诞的相貌。

^[28] (唐)义净. 南海寄归内法传[M]. 王邦维校注. 北京: 中华书局, 1995. 51.

入宋以后，随着民俗文化与宗教文化融合，加之儿童题材的绘画发展，诡谲怪诞的相貌特征逐渐“化生”为大头圆脸、身着儿童服装的胖娃娃模样，“京语谓之摩睺罗”^[29]。《西湖老人繁盛录》对其造型有过详细描述：“御街扑卖摩候罗多，著乾红背心，系青纱裙儿，亦有著背儿，戴帽儿者。”^[30]更为重要的是，磨喝乐受到北宋文化消费的刺激，源自佛教“摩睺罗”毅然被赋予了商品属性，成为七夕供奉的重要节物。宋人孟元老《东京梦华录》记载，每逢农历七夕节，无论是达官贵族，亦或是平民百姓，皆采用陶瓷磨喝乐供奉牛郎、织女^[31]，并且“大小甚不一，价亦不廉。”^[32]

整体而言，北宋陶瓷磨喝乐以红陶和白地黑花瓷为主，高度普遍在 10 厘米至 30 厘米之间，也有低至 3.5 厘米左右。造型呈现儿童模样，姿势多种多样，大多数以组合模式出现。既富活泼童趣，又有佛教造像的庄重，传达了供养者的信仰寄托和期盼。发现情况如表 1.5 所示：

表 1.5 北宋陶瓷磨喝乐

名称	姿势	尺寸（厘米）	出土地/馆藏
陶磨喝乐	击鼓、拍手	高 12	1965 年陕西咸阳市旬邑县安仁古瓷窑遗址
陶磨喝乐	抱球、沐浴、睡卧	高 12-29	1978 年陕西咸阳市旬邑县安仁古瓷窑遗址
陶磨喝乐	抱鼓、站立、行走		陕西西安市广济街西大街
陶磨喝乐	童子礼佛、荷叶组合	高 4.6-7.8	甘肃平凉市庄浪县水落镇寺坪源遗址
政和三年红陶磨喝乐	摔跤	高 10-19	1976 年江苏省镇江市五条街骆驼岭
白地黑花瓷磨喝乐	卧、立	高 3.5-6.5	山西淄博西河镇坡地古窑址

本章小结

北宋结束了五代十国纷乱复杂的局面，社会维持了长期稳定的发展。政府对佛教发展给予扶植，使得佛教文化与汉文化进一步融合。由于稳定的政治局面，陆上丝绸之路和海上丝绸之路双向并行，在一进一出文化碰撞中陶瓷佛教造像不可避免地融入了域外元素。在社会经济方面，北宋市井商业比之前代更加发达，有力地刺激了手工业发展。尤其是制瓷业，在扩大生产规模的同时，革新制瓷技术，改善窑炉结构，完善制瓷工序，不仅提高了窑场烧制陶瓷佛教造像的成功率，而且造像釉色流露出清静雅致的色泽，推动绿釉呈现典雅纯正的青白色。在文化思潮方面，禅宗作为北宋社会的主流思想，宣扬

^[29] (宋)金盈之. 新编醉翁谈录[M]. 江苏:江苏广陵古籍刻印社, 1981. 34-35.

^[30] (宋)孟元老. 西湖老人繁盛录[M]. 北京:中国商业出版社, 1982. 12.

^[31] (宋)孟元老. 东京梦华录:卷八[M]. 中国台湾:台湾商务印书馆, 1983. 163-164.

^[32] (宋)金盈之. 新编醉翁谈录[M]. 江苏:江苏广陵古籍刻印社, 1981. 34-35.

“平常心是道”^[33]，北宋艺术呈现“平淡”^[34]审美观。同时为了适应上层社会追求奢侈繁缛的世俗生活，禅宗提出不再需要繁琐的苦苦修行，而是宣扬“明心见性”^[35]，打破了极乐世界与现实世界的界限，佛教造像神圣性走向了世俗性。更重要的是北宋市民文化空前繁荣，民窑陶瓷洋溢着浓郁的市井生活气息。在北宋百业俱兴的城市经济影响下，宋代女性开始突破原有的女性家内身份，朝着一个有思想的个体发展。出于对佛教造像功德的追求，乐善好施的宋代妇女形象在陶瓷佛教造像中盛行开来，观音菩萨面目特征从“善男子”^[36]形象演译成本土化的中国女相观音。

^[33] 赖功欧. 马祖道一“平常心是道”的禅道理念[J]. 中国哲学史, 2002(04):79-84.

^[34] 陈传席. 中国绘画美学史[M]. 北京:人民美术出版社, 2012. 296.

^[35] 丁希勤. 佛教“一心开二门”对宋明理学的影响[J]. 安徽史学, 2005(05):10-14.

^[36] (后秦)鸠摩罗什译. 妙法莲华经:卷七[M]. 大正藏, 第9册.

第二章 北宋陶瓷佛教造像的艺术特色

陶佛像装饰墓葬在东汉时期四川平原可能是流行广泛的习俗^[37]，三国、西晋时期陶佛造像显著增多，佛像堆贴在罐腹部，与铺首、仙人、瑞兽组成装饰带。东魏至北齐期间白陶佛教造像均为单体背屏式造像。隋唐时期，随着佛教教义和礼仪制度转向正规和完备之后，陶瓷佛教造像逐渐脱离两晋时期作为谷仓罐的附属品，一定程度上具备相对独立的艺术形式。造像手法较为粗糙，以古拙刀刻线条塑造衣纹走势，釉色沉浊。北宋时期，由于窑炉结构、窑具、烧制工序提高与完善，陶瓷佛教造像艺术迎来了新天地，南北窑场均烧制佛教造像，造像精美细腻。在艺术特色方面，不仅尚存唐代石窟造像的遗风，腿脚和坐姿也展现出庄严的造型特色，而且在佛教世俗化影响下，陶瓷佛教造像艺术迎合了普通市民阶层的审美需要，反映了当时市民生活现状和社会风俗，更具真实感。同时，随着宋代禅宗广泛流行与发展，明显地影响着北宋文学艺术发展，这表现在北宋陶瓷佛教造像深刻地烙印着禅宗思想特色。

2.1 尚存唐代石窟造像的遗风

唐“安史之乱”后，政治经济重心随之南移。与此同时，佛教发展经历了唐武宗灭法“会昌法难”，中原北方石窟造像渐趋衰落，中国佛教重心开始南移，随之而来的是与北方文化交流、碰撞，促进了佛教在江南传播与融合。伴随着北民南移，统治者提倡，石窟寺艺术在南方地区开启了第二高峰期，长江中下游流域石窟造像艺术直接继承唐代北方石窟造像艺术。在建立之初的北宋王朝，佛教造像艺术依然受到唐朝开放包容思想影响，如杭州玉皇山天龙寺佛教摩崖造像第1龕主尊，丰腴华贵，留有唐代遗风^[38]。在此背景之下，陶瓷艺人在烧制陶瓷佛教造像过程中难免会借鉴石窟造像艺术，北宋陶瓷佛教造像出现了与唐代石窟造像艺术较为相似特征，较多地承袭了唐代石窟造像遗风^[39]。例如菩萨头戴花鬘冠、顶出高髻，通肩式、钩纽式、褒衣博带演化式佛衣样式，以及点缀璎珞、项圈、臂钏装束特色等都明显具有唐代石窟造像常见特征。不仅保留了盛唐张扬有力的典范形式，而且流露出含蓄优美的神情，为北宋陶瓷佛教造像艺术在未来发展道路上赋予了新的生命力与活力。

2.1.1 以花鬘、宝珠为主的头饰

菩萨头冠在佛典中被称为宝冠、天冠，是智慧庄严的象征^[40]。据目前考古资料显示，已被证实是北宋时期陶瓷佛教造像且出现宝冠的有：广东潮州窑笔架山窑址出土一尊残高5.2厘米的菩萨像，头戴化冠佛^[41]；江西高安县出土景德镇窑菩萨像^[42]，头戴花鬘冠；

^[37] 巫鸿. 礼仪中的美术: 下册[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2005. 292.

^[38] 常青. 杭州玉皇山天龙寺佛教摩崖造像[J]. 文博, 2016(01): 29-37.

^[39] 张婧文. 从陶瓷观音造像看观音信仰的中国化[J]. 南方文物, 2014(02): 125-135.

^[40] (唐) 实叉难陀译. 大方广佛华严经[M]. 北京: 宗教文化出版社, 2001. 487.

^[41] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物, 1987(05): 1-14+99-100.

^[42] 刘裕黑, 熊琳. 江西高安出土的宋代瓷塑观音[J]. 文物, 1987(09): 25-26.

江西南丰白舍窑符家山窑址出土白舍窑青白釉菩萨像^[43]，头戴宝珠莲瓣花冠；温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土瓯窑菩萨像^[44]，头戴花鬘冠，顶出高髻；温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土菩萨像^[45]，头戴火焰宝珠冠；常州市区宋代水井出土景德镇窑菩萨像^[46]，头戴化佛冠。

(1) 化冠佛。《观无量寿佛经》云菩萨圆光中有五百化佛或无量化佛，冠中所现化佛，即表现菩萨之本形^[47]。南北朝时期菩萨形象并没有出现化佛冠，隋唐时期在石窟艺术中发现了菩萨头冠有化佛冠。头戴化佛冠的菩萨形象一直延续至北宋时期，例如广东潮州窑笔架山窑址出土一尊残高 5.2 厘米菩萨像^[48]，宝冠饰有一尊化佛，化佛似坐在台座之上。更重要的是唐朝石窟造像中菩萨普遍以头梳高髻，化佛坐莲台，周围延展卷云纹、火焰纹特征一直延续到北宋时期。例如常州市区宋代水井出土景德镇窑菩萨像^[49]，宝冠中间饰一尊坐于莲花基座的化佛，莲花座两盘展现出卷草纹作为宝冠装饰，呈 S 形，一圈一圈绕着化佛蔓延开来，象征着佛教宣传生死轮回观念。



图 2-1 景德镇窑菩萨像
江西高安县出土

(2) 花鬘冠。北宋陶瓷佛教造像中菩萨佩戴花鬘冠依然延续了唐以来繁杂特征，如江西高安县出土景德镇窑菩萨像^[50]（图 2-1），头戴花鬘冠，冠部刻画得较为精细，两侧雕刻了花朵和云头，增强花蔓立体感，将镂空部分掏空，花叶部分凸起，宝冠下露莲瓣型发髻。相较于化佛冠、白衣观音冠而言，宝冠周围纹饰丰富，略微华丽。温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土瓯窑菩萨像^[51]，高髻、花鬘冠，冠周围装饰连珠纹，花朵纹样复杂，宝缯由冠后下垂于两肩。装饰繁缛，雍容华贵，留有唐朝石窟造像遗风。

(3) 珠宝冠。宝冠之上镶宝珠谓之珠宝冠，主要有火焰纹宝珠、莲花纹宝珠、叶纹宝珠等^[52]。目前北宋陶瓷菩萨像珠宝冠以宝珠莲瓣花瓣和火焰宝珠冠为主。

[43] 陈定荣. 江西南丰白舍窑调查纪实[J]. 考古, 1985(03):222-233+293-294.

[44] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物, 1987(05):1-14+99-100.

[45] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物, 1987(05):1-14+99-100.

[46] 陈雨前. 宋代景德镇青白瓷与审美[M]. 江西:江西高校出版社, 2006. 55.

[47] 魏琪注译. 白话观无量寿经[M]. 西安:三秦出版社, 2002. 14-15.

[48] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物, 1987(05):1-14+99-100.

[49] 陈雨前. 宋代景德镇青白瓷与审美[M]. 江西:江西高校出版社, 2006. 55.

[50] 刘裕黑, 熊琳. 江西高安出土的宋代瓷塑观音[J]. 文物, 1987(09):25-26.

[51] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物, 1987(05):1-14+99-100.

[52] 李敏. 莫高窟唐代前期艺术中的菩萨头冠[J]. 敦煌研究, 2004(06):42-50+111-112.

1. 宝珠莲瓣花冠。江西南丰白舍窑符家山窑址出土白舍窑青白釉菩萨像^[53]，头戴莲瓣花冠，上缀三颗宝珠，外形呈筒状扇形，这种冠饰风格在中原北朝的东魏和北齐时期菩萨造像头冠中最普遍，数量最多，头冠通常由三瓣莲花组成，呈高柱状，冠后无缙带。相比之下，白舍窑菩萨像佩戴宝珠莲瓣花冠虽然留有前代特征，但是从整体上观察，筒状扇形略微比前代简洁干练。

2. 火焰宝珠冠。宝珠常以火焰宝珠形式出现，其光普照众生海，以象征光明^[54]。火焰纹装饰菩萨宝冠是从隋唐时期开始流行，如初唐窟西壁龕外北侧菩萨像^[55]，宝冠中央饰火珠，周围有莲花纹点缀。北宋陶瓷菩萨火焰宝珠冠不同于唐朝喜好在冠缙处装饰饰物，冠中央仅是由一颗火焰纹和宝珠叠饰组成，且并无出现冠缙垂贴于耳后现象。如温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土菩萨像^[56]，继承唐代菩萨头梳三髻发式，冠饰中间塑造宝珠，宝珠两侧饰以火焰纹。与唐代菩萨像火焰宝珠冠饰相比，这尊政和五年菩萨残像显得格外素雅简略，无论是宝珠还是火焰纹，都比不上唐代复杂程度。在火焰纹方面，我们会发现唐代菩萨像火焰纹是略微在耳后装饰，而且火焰纹朝向外侧。但是这尊菩萨头冠火焰纹却是由宝珠冠为中心，向外延展，这或许是为了简化装饰菩萨宝冠的一种方式。

总而言之，我们会发现北宋陶瓷菩萨宝冠样式在唐代石窟造像遗风影响之下，喜好在冠式中使用化冠佛、莲花纹宝珠、火焰纹宝珠、以及花鬘。在继承中又有创新，如宝冠两侧没有璎珞珠串等坠饰，不再饰有鸟头型纹饰，宝冠中三组饰物十分相似或完全相同，不比初唐时期饰物变化丰富，略微减弱了盛唐时期繁缛密集特征。头梳高冠，菩萨头发较卷曲且发式与发髻变化名目繁多，只是菩萨精神气质在表现上比唐代略弱。大笔概括手法则有可能是追求“尚意”，也有可能是在陶瓷领域，当时工匠对于佛教内涵理解尚不够深刻，例如出现了类似于唐卷草形纹饰装饰菩萨宝冠，亦或者直接用汉人高髻来代替。

2.1.2 身披三种主流的佛衣样式

隋唐是佛衣样式发展鼎盛时期，“通肩式”和“右袒式”佛衣是这一时期重要样式^[57]。即便在开凿石窟之风衰弱的北宋时期，依然可以在陶瓷佛教造像中发现唐代遗风的深刻影响。北宋陶瓷佛陀造像有出现通肩式着衣，如台州黄岩区博物馆藏太平兴国六年刻铭彩绘陶佛^[58]、黄岩瑞隆感应塔出土舟形背光莲座陶佛像^[59]。也有出现钩纽式着衣，如吉安市江仕澄塔保存的素烧坐佛^[60]，浙江省湖州市长兴云峰宋墓出土绍圣丁丑青白瓷

^[53] 陈定荣. 江西南丰白舍窑调查纪实[J]. 考古, 1985(03):222-233+293-294.

^[54] (唐)实叉难陀译. 大方广佛华严经[M]. 北京:宗教文化出版社, 2001. 134.

^[55] 郭芳. 莫高窟艺术中菩萨宝冠的演变[D]:[硕士学位论文]. 甘肃:兰州大学, 2013:17.

^[56] 罗茜. 中国古代的陶瓷观音塑像研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷学院, 2012:56.

^[57] 费泳. “通肩式”、“右袒式”佛衣在汉地发生的变化及成因考[J]. 民族艺术, 2010(03):100-107.

^[58] 龙霄飞. 釉彩纷披下的庄严宝相——古陶瓷中佛教造像的题材与种类(上)[J]. 收藏家, 2017(06):34-39.

^[59] 杨松涛. 黄岩瑞隆感应塔及其佛造像[J]. 东方博物, 2018(03):29-37+125+6.

^[60] 尹青兰. 洗却铅华 返璞归真——景德镇素胎瓷[J]. 收藏, 2014(19):50-58.

佛造像^[61]。也有“褒衣博带式”简易版服饰，如广东潮州窑出土“治平四年”铭文瓷质释迦牟尼像^[62]，“熙宁元年五月”铭文瓷质释迦牟尼像^[63]，吉安市江仕澄塔保存的素烧坐佛^[64]。诚然，如果我们仅就陶瓷领域而言，我们会发现北宋以前无论是唐代邛窑绿釉佛像^[65]，还是河北博物馆藏邢窑素烧一佛二菩萨像龕^[66]，皆未出现像北宋时期佛衣样式繁多现象。

(1) 通肩式。通肩式是律典中规定沙门袈裟的披法，概要地讲，通肩式是以袈裟横披覆盖双肩^[67]。传统通肩式佛衣披法在北宋陶瓷佛教造像也可见一斑，如浙江省台州市黄岩区博物馆藏太平兴国六年刻铭彩绘陶佛像^[68]，黄岩瑞隆感应塔出土16尊陶制佛像^[69]（图2-2），是以袈裟横披覆盖双肩，内穿高领褶衣，上衣自身后通覆两肩，右衣角自颈下绕过搭向左肩，衣纹立体呈圆弧形。灵隐寺西幢第三级须弥座西南向面坐佛、梵天寺经幢南幢二级短柱上生中品印坐佛也有类似着通肩袈裟装束，略有不同的是黄岩区陶制佛像佛座是由覆莲台和须弥座上部分层共同组合，而灵隐寺、梵天寺则是仰莲台与须弥座上部的两层叠涩。



图 2-2 北宋舟形背光莲座
陶佛像 第五层西北面佛龕



图 2-3 绍圣丁丑青白瓷佛
造像 长兴云峰宋墓出土

(2) 钩纽式^[70]。吉安市江仕澄塔保存的素烧坐佛^[71]，广东潮州窑出土“熙宁元年六月”“熙宁二年”铭文瓷质释迦牟尼像^[72]，

浙江省湖州市长兴云峰宋墓出土绍圣丁丑青白瓷佛造像^[73]（图2-3），佛像左肩处有钩纽作为系繫物，内层袈裟左领襟自然下垂，右袒披着后，外层袈裟右领襟下垂至腹部复向上敷搭至右前臂。这种钩纽式佛衣穿着与杭州玉皇山天龙寺佛教摩崖造像第1龕主尊弥勒佛相似，均着右袒式的僧祇支，在左肩处垂下一带以系袈裟，只是在弥勒佛在胸腹之间有束带。

[61] 高雅. 世俗化特征下的宋元景德镇青白瓷人物造像研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷大学, 2019:8.

[62] 广东省博物馆. 潮州笔架山宋代窑址发掘报告[M]. 北京:文物出版社, 1981. 34.

[63] 广东省博物馆. 潮州笔架山宋代窑址发掘报告[M]. 北京:文物出版社, 1981. 34.

[64] 彭适凡, 刘林. 吉安北宋江仕澄塔出土文物[J]. 江西历史文物, 1982(01):12-14.

[65] 李铁锤. 早期川渝佛像与唐代邛窑陶瓷佛像艺术[J]. 东方收藏, 2010(09):55-57.

[66] 龙霄飞. 釉彩纷披下的庄严宝相 古陶瓷中佛教造像的题材与种类(上)[J]. 收藏家, 2017(06):34-39.

[67] 费咏. “通肩式”、“右袒式”佛衣在汉地发生的变化及成因考[J]. 民族艺术, 2010(03):100-107.

[68] 龙霄飞. 釉彩纷披下的庄严宝相 古陶瓷中佛教造像的题材与种类(上)[J]. 收藏家, 2017(06):34-39.

[69] 杨松涛. 黄岩瑞隆感应塔及其佛造像[J]. 东方博物, 2018(03):29-37+125+6.

[70] 费咏. “敷搭双肩下垂式”与“钩纽式”佛衣在北朝晚期的兴起[J]. 考古与文物, 2010(05):71-76+123.

[71] 尹青兰. 洗却铅华 返璞归真 景德镇素胎瓷[J]. 收藏, 2014(19):50-58.

[72] 广东省博物馆. 潮州笔架山宋代窑址发掘报告[M]. 北京:文物出版社, 1981. 34.

[73] 高雅. 世俗化特征下的宋元景德镇青白瓷人物造像研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷大学, 2019:8.

佛像袈裟中出现钩纽，并没有在印度造像中得以反映，应为国人所创。依照律典，通肩披着时钩纽应被隐于袈裟右衣角下^[74]，而汉地陶瓷佛教造像中着重突出“钩纽”外观特征，这样做法是违背佛教规制，从本质上看应该是异化律典规制的产物。

(3) 褒衣博带演化式。“褒衣博带式”佛衣主要是中国学者，特别是艺术考古界研究者对中国佛教造像艺术中出现宽大、飘逸的佛衣样式指称^[75]。“褒衣博带演化式”佛衣在六世纪中后期流行，南北地区佛教造像均有出现。北宋时期佛陀着衣也采用了类似褒衣博带演化式佛衣样式，例如广东潮州窑出土“治平四年”“熙宁元年五月”铭文瓷质释迦牟尼像^[76]，吉安市江仕澄塔保存的素烧坐佛^[77]（图 2-4），佛像内置僧祇衣，隐藏结带，外披双领下垂式袈裟，宽大袈裟遮住了佛陀两足，这种样式比较接近中国传统士大夫“褒衣博带”着装方式，民族化特征非常鲜明。



图 2-4 素烧陶佛坐像
吉安市江仕澄塔出土

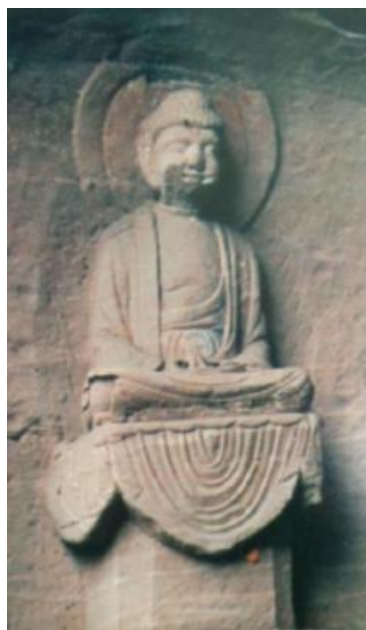


图 2-5 阿弥陀佛像 唐
安岳千佛寨 第 24 窟



图 2-6 广东潮州窑“治平
四年”铭文瓷质释迦牟尼

总而言之，佛衣样式从印度传入汉地之后愈发多样化。尤其是盛唐相对自由开放的社会环境，艺术创作热情空前高涨，全社会迎来了石窟造像艺术鼎盛时期。即便是在唐武宗灭法运动后，影响深远的石窟造像艺术随着北民南移，南方地区填补了北方石窟造像艺术残缺。佛法传播浸入了南方土地，例如洪州宗创始人马祖道一正是在江西创立。南方地区在岷江上游、成都周边地区以及四川嘉陵江流域、四川中部安岳、大足都盛行石窟造像。其中四川安岳千佛寨一尊阿弥陀佛坐像^[78]（图 2-5），着垂领式袈裟，袈裟

^[74] 费泳.“通肩式”、“右袒式”佛衣在汉地发生的变化及成因考[J].民族艺术,2010(03):100-107.

^[75] 李梅.论北魏“褒衣博带式”佛衣的审美意蕴[J].艺术探索,2019,33(05):48-54.

^[76] 广东省博物馆.潮州笔架山宋代窑址发掘报告[M].北京:文物出版社,1981.34.

^[77] 彭适凡,刘林.吉安北宋江仕澄塔出土文物[J].江西历史文物,1982(01):12-14.

^[78] 许畅.云南巍山南诏佛教造像研究[D]:[硕士学位论文].山东:山东艺术学院,2019:54.

将腿足包裹，线刻表现袈裟衣纹走势，实与广东潮州窑出土“治平四年”铭文瓷质释迦牟尼像（图 2-6）异曲同工。



2.1.3 点缀庄严肃穆的衣着配饰

佛教艺术中菩萨像装束，一般都是头戴宝冠，肩披帔帛，下着裙裳，配戴华鬘耳珞，颈璎胸饰，臂钏腕钏等配饰。唐朝菩萨造像艺术特色为宝华璎珞，光耀晔晔，严身装束，圆满庄严。北宋陶瓷佛教造像在头、胸、臂、腕、脚等各部位无一不延续唐代庄严装束配饰，即连珠璎珞、宝相花璎珞、连珠团花、臂钏、项圈等配饰。同时结合印度当地花鬘装饰习俗，相较于唐代石窟造像艺术而言，北宋陶瓷佛教造像佩戴繁华富丽的璎珞特征有过之而无不及。下文以着重介绍北宋陶瓷菩萨像衣缀臂钏、项圈、璎珞等庄严肃穆的衣着配饰。

（1）臂钏。依《佛说造像量度经解》记载佛相佩戴手钏、手镯为庄严八件宝饰之一，也是密教宗派供养物^[79]。菩萨佩戴臂钏在唐朝达到巅峰，大多出现在菩萨、飞天形象上。手戴重镯，臂配臂钏的菩萨造像，尤其菩萨佩戴臂钏仅见于北宋时期，体现在青白瓷菩萨像装束，这与其特殊衣纹特征相呼应。例如广东潮州窑笔架山窑址出土残高 10 厘米陶瓷观音像^[80]，江西高安县出土景德镇窑菩萨像^[81]，温州市郊梧埭北宋政和五年白象牙塔出土瓯窑菩萨像^[82]，皆佩戴臂钏作为观音像配饰。呈现环形状，其作用可以修饰上臂浑圆修长的女性，并能突显女性上臂圆滑丰满的魅力。

臂钏一般三部分组成，即钏面、钏环、垂带。一圈钏环且无垂带的列为单圈臂钏，如表 2.1 所示，其中单圈臂钏为无钏面的素钏型，无纹样，钏环中间绘有一圈宝珠，如温州市郊梧埭北宋政和五年白象牙塔出土瓯窑菩萨像^[83]。另一种为垂带式臂钏，主要是钏面与单圈钏环和垂带组合，如江苏省扬州市铁佛寺遗址出土青白瓷菩萨像^[84]臂钏为钏面与垂带和绘有宝珠钏环组合。

表 2.1 北宋陶瓷菩萨臂钏主要款式

名称	图示
单圈臂钏	
垂带式臂钏	

其一，作为臂钏主体部分钏面，通常会点缀宝珠或者刻画纹样。按照钏面造型分析，

^[79] 舍利弗. 佛说造像量度经解: 1 卷[M]. (清)工布查布译. 大正藏. 1419.

^[80] 张小平. 宋元明时期陶瓷佛教塑像初步研究[D]: [硕士学位论文]. 吉林: 吉林大学, 2007: 52.

^[81] 刘裕黑, 熊琳. 江西高安出土的宋代瓷塑观音[J]. 文物, 1987(09): 25-26.

^[82] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象牙塔清理报告[J]. 文物, 1987(05): 1-14.

^[83] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象牙塔清理报告[J]. 文物, 1987(05): 1-14.









^[84] 2018 年 1 月-2 月宁镇扬三地考古成果展, 江苏扬州市铁佛寺出土, 扬州市文物考古研究所藏.

目前北宋陶瓷佛教造像佩戴臂钏仅为中心对称造型。这种对称式造型，具有平衡稳定美感。追求对称美感，往往是为了彰显庄严肃穆氛围，因而常以对称结构体现菩萨像肃穆端庄。其二，臂钏最重要组成部分是钏环，曲线形钏环在北宋陶瓷佛教造像中并不多见，以直线形造型为主。钏环无太多变化，外观简洁规整。其三，臂钏纹样在唐朝发展成熟，纹样题材丰富多样，多种纹样交错组合，异彩纷呈。这种独一无二的形式美和纹样美，在北宋陶瓷佛教造像中也有所体现，如卷草纹、联珠纹等。

(2) 璎珞。宋代陶瓷观音像佩戴连珠璎珞、宝相花璎珞等异域风格装饰元素，这与宋代强大的文化兼容性密不可分。盛唐是宝相花璎珞蓬勃发展时期，穿戴方式主要以全身或半身佩戴，北宋陶瓷菩萨造像不仅延续这种穿戴样式，同时还流露出北宋文人雅士内敛静穆的意蕴，形成了北宋菩萨璎珞独特的佩戴形式。如扬州市考古研究所藏青白瓷菩萨残像^[85]装饰特征，胸前配坠式宝相花璎珞，另一璎珞由背部经肩垂至腹部且相交于腿上，6件潮州窑观音像^[86]均佩戴璎珞，温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土瓯窑菩萨像^[87]颈、胸装饰璎珞，江西高安县出土景德镇窑菩萨像^[88]两组宝相花组成璎珞，一组佩戴胸前，另一组由背部绕至胸前并缠绕交叉于腿上。

从璎珞结构来看，北宋陶瓷菩萨造像最为显著特征是全身通肩披挂式璎珞，这种佩戴方式在唐代遗风影响下，逐渐形成独特造型与穿戴样式（表 2.2）。例如江西高安县出土景德镇窑菩萨像^[89]，颇有西域风韵和唐代浪漫遗风。胸前垂饰璎珞与项圈搭配组合，用宝珠点缀璎珞，花团锦簇，精细复杂，减弱了南北朝时期璎珞粗大沉重的特色。穿戴方式或迭于项圈上，或悬于胸前，轻柔的帔帛镶嵌庄严肃穆的宝珠和宝相花，下部裙摆处连珠璎珞上佩挂密集流苏。同时，在穿戴上改变了唐代帔帛与璎珞穿插搭配，而是璎珞与袒胸而着的帔帛相互衬托。繁华密集的璎珞被袈裟遮住，仅在胸部和下摆出显露。

表 2.2 北宋陶瓷菩萨璎珞主要款式

名称	图示		
短璎珞			
中璎珞			
长璎珞			

^[85] 2018年1月-2月宁镇扬三地考古成果展，江苏扬州市铁佛寺出土，扬州市文物考古研究所藏。

^[86] 温州市文物局，温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物，1987(05):1-14+99-100.

^[87] 温州市文物局，温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物，1987(05):1-14+99-100.

^[88] 刘裕黑，熊琳. 江西高安出土的宋代瓷塑观音[J]. 文物，1987(09):25-26.

^[89] 刘裕黑，熊琳. 江西高安出土的宋代瓷塑观音[J]. 文物，1987(09):25-26.

从半身通肩璎珞样式发展来看,出土于温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土瓯窑菩萨像^[90],从璎珞细节来看,北宋陶瓷观音像佩戴连珠璎珞,其宝珠多为椭圆形和圆形,而且雕刻比较圆润和立体。项圈和璎珞的结合完美延续唐代风格,项圈没有太过厚重,有的只是那精致细腻的珠串,并且由单排珠串向双排或者三排珠串转变,样式秉承了唐朝菩萨璎珞设计的精致和华美。同时,璎珞也没有那种长至脚踝形态,仅仅是垂于胸前,并配以诸多连珠。连珠雕刻得比较圆润立体,按照“U”形排列方式,这样的装饰方法比较少见,相较于中原早期石窟造像璎珞特色而言,其形式细致精巧。

总而言之,璎珞是北宋陶瓷菩萨像中极小一部分,从样式上看,北宋陶瓷菩萨像璎珞主要以帔帛与珠链状项圈结合样式,下端以精美宝相花作为装饰,延续了大唐大气华贵风格。璎珞造型从环式联珠链到繁杂密集的流苏装饰,短、中、长三种璎珞类型上多少都与唐代石窟菩萨造像有所关联。只不过北宋在唐代石窟菩萨造像基础上佩戴璎珞的方式逐渐弱化外来元素,形成自身独特风格,呈现出宋代理学内敛与奢华共存特色。

2.2 腿脚和坐姿的主要造型

魏晋南北朝时期是中国古代坐姿转变的关键期,佛教中国化导致宗教化踞坐坐姿得到了广泛的文化认同,突破了“夷夏之辨”,如在魏晋南北朝开凿石窟造像艺术和壁画艺术活动中应用颇多。对比北宋以前陶瓷佛教造像,我们会发现北宋以前陶瓷佛像在腿脚姿势上普遍以趺坐为主,双足只是藏于佛衣中,并无法观察到具体的坐姿,陶瓷菩萨造像更是以站姿作为主要姿势。直到北宋阶段,佛教坐姿文化在北宋出土陶瓷佛教造像中得到了实践。虽然没有出现像石窟艺术泛滥局面,但就目前北宋出土陶瓷文物而言足以证明佛教坐姿文化已经影响至陶瓷领域。并且,北宋陶瓷佛教造像对于佛教坐姿文化呈现出一种选择性。下文将对北宋以前陶瓷佛教造像姿势图与北宋陶瓷造像姿势图进行对比分析,列举在北宋陶瓷领域佛教造像腿脚和坐姿的主要造型,即结跏趺坐、半跏思惟坐、轮王坐、善跏趺坐、游戏坐等,阐述北宋陶瓷佛教造像与魏晋隋唐陶瓷佛教造像坐姿相同点与不同点,以及坐姿转变过程中,所呈现出独有的北宋佛教造像文化特征。



图 2-7 素烧陶佛坐像
吉安市江仕澄塔出土

2.2.1 双脚裸露的结跏趺坐

结跏趺坐起源于古印度耆那教等教派常用修行姿势,尚发现确凿纪年结跏趺坐佛像以犍陀罗和秣菟罗两地为主要代表。《佛说大阿弥陀经》也有记载阿弥佛于大宝花结跏趺坐,有二菩萨^[91]。在早

^[90] 温州市文物局,温州市博物馆.温州市北宋白象塔清理报告[J].文物,1987(05):1-14+99-100.

^[91] 吴明.净土五经述要[M].北京:北京图书馆出版社,1998.39.

期佛教造像中，佛陀双足多为袈裟掩盖，如四川彭山东汉崖墓出土泥质灰陶摇钱树座上的佛坐像^[92]，禅定姿势，双脚完全被袈裟遮掩。一直到敦煌、麦积山等石窟壁画中才开始盛行双脚裸露的结跏趺坐。即便是在北宋时期，大部分佛陀坐姿依然是被袈裟包裹。这种双脚叠压，却不裸露的坐姿其实并不符合古印度佛教典仪中的修行姿势，而属于中国传统神人的汉式坐姿。

然而，吉安市江仕澄塔保存的素烧坐佛^[93]（图 2-7），则出现了双脚裸露的结跏趺坐，以左右两脚脚背置于左右两股之上，两足足心朝上，坐于重瓣仰莲台之上。两足与地面近乎平行，形成端庄、深沉的佛教仪轨和宗教艺术之美。佛像右手缺失，但从右肘弯曲向上的姿势可以看出，该佛像手势可能是“说法印”^[94]。左手自然下垂，置于膝盖上。可见，处于发展期的北宋陶瓷佛教造像，其手印、坐立姿势与表情之间还没形成固定搭配。有可能是因为陶瓷佛教造像尚处于发展阶段，并未将手印、坐立姿势及表情三方面综合考虑，抑或是出于其他原因，但是能够在其一方面严格按照佛教造像姿势塑造陶瓷佛像，的确是陶瓷佛教造像艺术史上的里程碑。

2.2.2 双脚下垂的善跏趺坐

善跏趺坐也称倚坐，这种姿势即身体端坐于座上，两脚自然下垂着地。倚坐像并非源于中国，产生于印度和中亚^[95]。在印度多为表现仙人、俗人，如印度佛传“仙人占梦”“宫廷生活”等^[96]。在印度笈多王朝萨尔纳特时期，现遗存佛倚坐像，这种倚坐姿势也是汉藏传佛教中释迦佛、弥勒佛、宝生佛、三世佛等诸佛常见姿态，意在表现佛陀慈善面相。采取此坐姿的佛像一般都是正面像，仪态端正挺拔，让人不由产生敬畏之感。北宋元丰五年吉安江仕澄塔出土五尊瓷质座像^[97]，其中有一尊善跏趺坐佛像（图 2-8），波状发，高肉髻，眼半启下视。左手搭于左膝，右腕已断。上身内着偏薄襟衫，外面敷搭袈裟式大衣，左肩披巾于胸前系结。端坐座上，双腿自然下垂，双足踏于仰莲须弥座。



图 2-8 素烧陶佛坐像
吉安市江仕澄塔出土

汉传佛教造像中持善跏趺坐姿有阿育王造像、弥勒佛造像两种，其中以弥勒佛造像居多，不仅是隋唐以来弥勒菩萨的基本姿势，还是弥勒菩萨像区别于其他菩萨、佛像最显著特征。然而北宋元丰五年吉安江仕澄塔出土这尊却并不是弥勒菩萨，而是佛像。

^[92] 吴焯. 四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察[J]. 文物, 1992(11): 40-50+67.

^[93] 尹青兰. 洗却铅华 返璞归真 景德镇素胎瓷[J]. 收藏, 2014(19): 50-58.

^[94] (德) 吴黎熙, 李雪涛译. 佛像解说[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2010. 32.

^[95] (日) 石松日奈子. 北魏佛教造像史研究[M]. 北京: 文物出版社, 2005. 242.

^[96] 刘慧. 中原北方早期弥勒造像研究[D]: [博士学位论文]. 上海: 上海大学, 2010: 119.

^[97] 彭适凡, 刘林. 吉安北宋江仕澄塔出土文物[J]. 江西历史文物, 1982(01): 12-14.

结合当时江西社会环境，我们会发现北宋时期江西地域佛教盛行，尤其是通天岩石窟造像开凿，弥勒造像广泛出现。弥勒造像的佛衣样式、面目特征、手印姿势等方面逐渐趋同于释迦牟尼、阿弥陀等佛像造型，故而在佛造像坐姿方面出现善跏趺坐现象，很有可能是受到弥勒信仰的在江南地区盛行所造成的。

2.2.3 左足下垂的游戏坐

游戏坐，一腿下垂（通常足踏方台），另一腿横搭座沿的坐姿，是印度象征王者身份的坐姿，多见于圣俗两界的神、王造像^[98]。不同于全跏趺坐，这种坐法一般以菩萨像居多。这种姿势在北宋陶瓷菩萨像中普遍出现，如江西赣州北宋慈云寺舍利塔塔基出土文物中有一件青瓷菩萨像^[99]，该陶瓷造像姿势可以清楚地观察到一足自然下垂于座前，一足半趺状，双手垂直放于足上。扬州市考古研究所藏青白瓷菩萨残像^[100]（图 2-9）、仪征市博物馆藏青白瓷菩萨残像^[101]、湖田窑遗址博物馆藏青白瓷菩萨残像^[102]，菩萨坐姿比较统一，即左手扶于台座上，右腿弯曲，右臂搭于右腿。这种坐姿在通天岩石窟 T25 位于龙虎岩最右侧入口处的龙树王菩萨像^[103]极为相似。



图 2-9 青白瓷菩萨残像

扬州市考古研究所藏

这种印度世俗生活中广泛使用的游戏坐被犍陀罗工匠进行了局部改动，即腿部单盘，一手指颊，呈低首侧身的冥想沉思状，这种坐姿方式被称之为半跏思惟坐。思惟手势则意在体现释迦牟尼佛前身为太子思索人生哲理的情景，流露出对所闻佛法的深度思索和冥想。这种坐姿流行于中国南北朝时期其含义是佛在为菩萨时思惟众生之苦。例如江西高安县出土景德镇窑菩萨像^[104]，半跏坐于仙崖状座上，右膝曲起，左足垂下，左手撑于膝后，身躯微仰后倾，右手托腮做思惟状。江西赣州章贡区慈云塔出土青白瓷菩萨像^[105]，双手抱腿做思惟状，坐于山石台座之上，左足自然下垂，右足曲盘。半跏思惟坐出现在南北朝石刻造像中，而在陶瓷佛教造像中菩萨形象普遍以立式为主，如山东出土北齐至隋代白陶菩萨像^[106]均为站式姿势，河北博物院藏唐代邢窑素烧一佛二菩萨像龕^[107]，肋

^[98] 张保珍. 半跏思惟像研究——从印度到中国[D]:[博士学位论文]. 南京:南京艺术学院, 2020:29.

^[99] 王振虎. 宋元青白瓷佛造像与其他材质佛造像的对比研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷大学, 2022:31.

^[100] 2018年1月-2月宁镇扬三地考古成果展, 江苏扬州市铁佛寺出土, 扬州市文物考古研究所藏.

^[101] 王振虎. 宋元青白瓷佛造像与其他材质佛造像的对比研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷大学, 2022:6.

^[102] 王振虎. 宋元青白瓷佛造像与其他材质佛造像的对比研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷大学, 2022:6.

^[103] 赣州市政协学习文史委员会. 赣州市通天岩摩崖石刻集锦[M]. 北京:中国文史出版社, 2001.

^[104] 刘裕黑, 熊琳. 江西高安出土的宋代瓷塑观音[J]. 文物, 1987(09):25-26.

^[105] 王振虎. 宋元青白瓷佛造像与其他材质佛造像的对比研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷大学, 2022:31.

^[106] 博兴县博物馆. 山东白陶佛教造像[M]. 北京:文物出版社, 2011. 55-127.

侍菩萨以站姿立于佛陀两旁。半跏思惟坐形式一直到北宋时期才出现在青白瓷菩萨像，而这一形象在后来的菩萨造像中，几乎不见。

游戏坐与半跏思惟坐皆属神、王的俗定仪姿，在日常起居或重大活动场面皆可施用^[108]。不同的是，前者从形态上颇有舒适自由之感，一改往日佛教庄严肃穆的氛围，略有一丝生活气息。后者乃是在新的宗教语境下形成的，更侧重思惟之态，极具深意，被宗教学者认为是身为悉达多太子时释迦牟尼成佛之前思惟悟道的形象。

2.2.4 左足曲盘的轮王坐

北宋陶瓷观音造像就姿势而言，多为竖右膝，右手支颐，左膝盘坐的“轮王坐”。这种坐姿源自古天竺，由于古代天竺国王认为会见大臣时采用“轮王坐”可以表达亲切之意，所以作为诸天王之母的观世音，在印度观世音造像的基本仪轨中“轮王坐”多作为观音的坐姿特征之一^[109]。但是这种坐姿在中国古代礼制社会中被称为“箕坐”，并且认为是非常不合礼节的坐姿，如《礼记·曲礼上》曾记载：“坐毋箕。”^[110]这种坐姿最



图 2-10 温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔瓯窑菩萨像



图 2-11 北齐白陶菩萨立像佛 馆藏号 340-161



图 2-12 唐 邢窑素烧一佛二菩萨像龕 河北博物院藏

早出现在印度阿姜塔石窟龙王像上，北宋以后逐渐成为菩萨造像的流行姿势，从一个侧面可反映出古代社会礼制在北宋时期影响甚微。例如窖藏于四川省绵竹市博物馆青白瓷菩萨像^[111]，北宋湖田窑青白瓷观音像^[112]，温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土瓯窑

^[107] 龙霄飞. 釉彩纷披下的庄严宝相 古陶瓷中佛教造像的题材与种类(上) [J]. 收藏家, 2017(06):34-39.

^[108] 张保珍. 半跏思惟像研究——从印度到中国[D]:[博士学位论文]. 南京:南京艺术学院, 2020:21.

^[109] 刘秋霖, 刘健. 观音菩萨图像与传说[M]. 北京:中国文联出版社, 2005.

^[110] (西周)周公, (西汉)戴圣. 周礼·仪礼·礼记[M]. 陈戌国点校. 长沙:岳麓书社, 1997. 282.

^[111] 宁志奇. 绵竹宋代瓷器窖藏[J]. 四川文物, 2008(06):28+49+1.

菩萨像^[113]（图 2-10），普遍以“轮王坐”为主要姿势菩萨坐于台座上，右膝曲起，左足半趺，两足皆在台座上，右臂直伸置于右膝上，左手自然抚于座上。

菩萨姿势一般分坐立两种。北宋以前陶瓷菩萨造像呈现严谨状态，譬如一手持宝瓶，另一手或施无畏印，或做兰花指，以示慈航普度，甘霖遍施，恩惠广洒人间，并且以立式居多。由于佛教存在身份问题，菩萨和弟子作为佛陀协侍，只能站佛的身边。从魏晋时期表现情景上看，在一佛二弟子二菩萨组合中，佛像居于中心位置，菩萨和弟子分别站立在佛两侧，重点突出佛陀庄严。例如山东出土东魏至北齐 36 件白陶菩萨像^[114]（图 2-11），菩萨像均为站姿。虽然出现了单体菩萨造像，但是从河北博物院藏唐代邢窑素烧一佛二菩萨像龕^[115]（图 2-12）可以发现，这一时期观音造像并没有完全呈现独立式造像，也会作为胁侍菩萨身份立于释迦牟尼佛旁侧，这种形制在敦煌莫高窟造像中也有出现。

无论是游戏坐，亦或是轮王座，在此前陶瓷菩萨造像中均未出现。然而为什么在北宋时期陶瓷菩萨造像中普遍以游戏坐和轮王座为主要姿势？追其溯源，我们会发现“轮王座”姿势最早出现在唐朝。随着印度佛教传入中原后与本土文化不断地碰撞、交融，观音信仰和罗汉信仰已经深入人心，成为民间最受喜爱的对象。同时，由于盛唐时期女性意识觉醒出现了端倪，北宋时期女性突破原有的家内身份，尤其是越来越多的市民阶层女性出来工作。随着女性佛教徒增多，观音信仰在家庭中传播，带上家庭守护神和养育神性格，推动观音在中下层民众家庭中流通。故而百姓对其怀有深厚情感，将其提高至佛陀地位，并非主要礼拜偶像的观音造像风行，并为其制作了诸多坐姿观音像。

2.3 佛教世俗化在造像上的体现

佛教美术从一开始就朝着向民间世俗的使用价值方面，如求子、求财、求平安等方面进行演化，即所谓的佛教美术在中国的世俗化^[116]，如中国佛瑞像来源于中土人民对佛像的崇拜。禅宗六祖慧能认为“佛法在世间，不离世间觉，离世觅菩提，恰好求兔角”^[117]深刻地揭示了佛法与尘世的关系。换言之，世俗化是佛教发展的必然方向。佛教世俗化自中唐已露端倪，至北宋则已充分显现。陶瓷艺人在理解过程中冲破了传统佛教造像的神圣性和庄严性，充分发挥了个人创作才能，塑造出一个个充满世俗气息、富有人情味的佛教造像，甚至在造型上添加了诸多浪漫色彩。可以说，北宋陶瓷艺人们已经不再满足于遵循印度佛教传统造像仪轨来制作佛形象，而是“巧拟教化”，给予佛教造像种种创新性阐释，并结合本土民众的审美需要对印度样式“辄加详改”，从而制作出生动传神的佛像、菩萨像、罗汉、磨喝乐等陶瓷佛教造像，深刻地彰显着北宋陶瓷艺术和佛

^[112] 余光仁. “饶玉”之美：对一尊宋代湖田窑观音像的鉴赏[J]. 东方收藏, 2011(01):61-62.

^[113] 温州市文物局, 温州市博物馆. 温州市北宋白象塔清理报告[J]. 文物, 1987(05):1-14+99-100.

^[114] 山东博物馆, 博兴县博物馆. 山东白陶佛教造像[M]. 北京: 文物出版社, 2011. 56-127.

^[115] 龙霄飞. 釉彩纷披下的庄严宝相——古陶瓷中佛教造像的题材与种类(上)[J]. 收藏家, 2017(06):34-39.

^[116] 蒋家华. 中国佛教美术的世俗化——基于造像、仪轨与人物的考察[M]. 浙江: 宁波出版社, 2019. 5.

^[117] (唐) 慧能. 六祖大师法宝坛经:48 卷[M]. 吉林: 时代文艺出版社, 2008. 351.

教艺术超越前人的卓越成就。

2.3.1 胡须、文字款识

其一，关于胡须。北宋时期潮州古城佛教兴盛，《輿地纪胜》曾经记载北宋时期潮州古城佛教兴盛现状，湖山、韩山山脚下，寺观错立。民间出现了以供养为目的瓷塑佛教造像，如广东潮州窑出土6尊铭文瓷质释迦牟尼像（图2-13），适应北宋社会佛教世俗化的兴起^[118]。这六尊佛像面目表情一致，头戴发髻冠，眉际正中微微凸起形成“白毫”。在造型上最引人注目的是六座释迦牟尼像均绘有酱褐彩釉的胡须，仿佛佛陀回到了人间，成为了民间的世俗偶像。追本溯源，在佛教传入中国之前，就已诞生带胡须的佛像，如巴基斯坦白沙瓦博物馆藏贵霜时期犍陀罗风格立佛造像，加尔各答印度博物馆藏2世纪弥勒菩萨立像，其唇上亦皆有胡子。



图2-13 广东潮州窑“熙宁二年”铭文瓷质释迦牟尼像

与释迦牟尼同一家族的迦毗罗卫国僧人佛陀跋陀罗，他在僧人智严邀请下来到长安，后参与多地译经工作。在他译出《佛说观佛三昧海经》记载了佛陀长相，也多处记载了佛陀长着髭鬚模样：“自有众生乐观如来髭鬚，如蝌斗形流出光明者。”^[119]髭，指的是嘴边胡须。与佛教中落发落须（长在下巴脖子部位胡须）不同的是，佛陀嘴边小胡子与众不同，绽放出光芒。

我国佛像出现胡须现象是很少见的。目前，中国佛教美术史上带胡须佛像，除了潮州窑出土六座释迦牟尼佛，在甘肃敦煌莫高窟西魏第285窟北壁之上，无量寿佛、拘那含牟尼佛等七佛面部，均画有清晰胡子。二十世纪二三十年代，在新疆和田发现金铜佛造像，也都有胡须。德国古典哲学家费尔巴哈说过：并非神按照他的形象创造人，而是人按照自己的形象创造神^[120]。同理，先民为佛像加上胡须，也不过是对人像的写实传真罢了。正如《释氏要览》中提到“造像梵像，宋齐间皆唇厚隆，目长颐丰，挺然丈夫之像。今人随情而造，不追本实，得在信敬，失在法式。”^[121]

其二，关于文字款识。江西高安县出土景德镇窑菩萨像^[122]，在造像座后面刻有“刘永之造”，这在当时是罕见现象。可见，敬塑瓷佛造像有专门的窑坊、匠人，匠人姓名则成为商品的牌子，可见当时佛陀造像已经出现了商品化。

最为稀少的是，上述广东潮州窑出土6尊铭文瓷质释迦牟尼像^[123]，年代分别为“治平三年九月”“治平四年九月”“熙宁元年五月”“熙宁元年六月”“熙宁二年正月”

^[118] 曾骥. 宋代笔架山潮州窑出土的瓷佛造像[J]. 东方收藏, 2016(09):18-21.

^[119] (日)高楠顺次郎, 渡边海旭[M]. 东京:大藏经刊行会, 1924. 643.

^[120] (德)费尔巴哈. 费尔巴哈哲学著作选集:下卷[M]. 北京:三联书店, 1959. 691.

^[121] (北宋)释道诚. 释氏要览:卷中[M]. 大正藏, 第54册. 288.

^[122] 刘裕黑, 熊琳. 江西高安出土的宋代瓷塑观音[J]. 文物, 1987(09):25-26.

^[123] 广东省博物馆. 潮州笔架山宋代窑址发掘报告[M]. 北京:文物出版社, 1981. 34.

“熙宁二年八月”，须弥座束腰部位均刻有文字款识，年代、地名、窑名、供奉人和创作者五种款识兼备，具有珍贵的历史价值和社会意义。尤其是文字款识透露了北宋时期潮州都市生活、习俗、民间信仰等信息。

譬如 1980 年出土于笔架山虎山山坡 8 号窑堆积物中第一号造像款识文字^[124]（图 2-14）：

潮州水东中窑甲弟子刘用同男
刘扶新妇陈氏十五娘共发心塑
造释迦牟尼佛永充供养乞保阖
家人口平安扶荐亡妣李氏一娘
乞超生界治平三年丙午岁次九
月一日题匠人周明

这尊造像是刘用家在治平三年发生的婚、丧大事，为此长辈刘用主持了此次造像。

譬如 1998 年在潮州南效韩江夏寺河段出水第六号造像款识文字：

潮州水东中窑甲弟子刘文育同
妻陈三娘发心塑造释迦牟尼佛
散施永充供养奉为亡考刘七郎
早超生界延愿合家男女乞保平
安熙宁二年己酉岁八月十五日
题匠人周明

这尊造像刻文记录着佛教化刘家的婚丧大事。

在底座上刻画文字款识是北宋陶瓷佛教造像独特的艺术现象，其主题思想十分突出。一方面为了适应社会供养佛像需求，在佛教世俗化影响下，将平民百姓现实生活记录在原本充满神圣性的佛陀须弥座上。另一方面，由于治平四年至熙宁元年间，潮州多次发生了地震灾害，百姓哀鸿遍野，人心惶恐不安。平民希望得到佛陀救助，将世俗美好愿望刻于佛陀底座，希望通过释迦牟尼跌坐说法带来佛光，如一号、六号用于供养的陶瓷佛教造像已经界入了民间红白婚丧事。

不仅如此，还将感恩寺主之情记录于陶瓷佛教造像中。譬如浙江省台州黄岩区博物馆藏太平兴国六年刻铭彩绘陶佛的背面有阴刻题记^[125]，赞大德云：

寺主经律大德嗣卿造大殿



图 2-14 一号释迦牟尼佛造像铭文（拓片）

[124] 曾骥. 宋代笔架山潮州窑出土的瓷佛造像[J]. 东方收藏, 2016(09): 18-21.

[125] 龙霄飞. 釉彩纷披下的庄严宝相 古陶瓷中佛教造像的题材与种类(上)[J]. 收藏家, 2017(06): 34-39.

今生为寺主

来世作僧王

文章成七步

佛法播诸方

姓袁年七十五年十四在寺出家卅五州省制补寺主

太平兴国六年十月初五日记

灵石寺塔坐落于浙江黄岩潮际乡灵石寺，主其事者为寺主大德，人称经律大德嗣卿，是一个深受吴越国尊崇的高僧。整尊造像刻画简洁而生动，色彩运用朴素而凝重，注重了形式与内涵的统一。

2.3.2 生活气息的手印特征

中原早期佛教艺术造像基本上严格遵循佛教“千佛一面”的仪轨，手部造像也代表着被塑造佛像人的性格及内心情感。正如徐华铛先生在《佛国造像艺术》中提出，古印度人常常会用手形状和动作来表示或传达人物内心的情感^[126]，因此佛教造像手印具有



图 2-15 青白釉罗汉像

(DT4①:19)



图 2-16 青白釉罗汉像

(DT4①:20)

非常重要的含义。在北宋佛教世俗化日益加剧情况下，陶瓷艺人没有严格遵守佛教造像仪轨，反而给予他们更多的个人创作空间。如北宋陶瓷罗汉造像以自由形式表现手部造像，1999年湖田窑H区出土青白釉褐色点彩罗汉像^[127]，双手握一物置于胸前。手部印相肥壮丰满。青白釉披挂佛珠罗汉像，左手置于前腿上，右手向上举起，手部印相修长

^[126] 徐华铛. 佛像的手印[J]. 古建园林技术, 1999(02):60-61.

^[127] 李聪. 宋代景德镇湖田窑青白釉人物瓷雕的研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷学院, 2013:11.

秀气，仿佛真人运动瞬间的一举一动。1993年湖田窑第1号调查地点青白釉持物罗汉像^[128]，其双手捧一圆锥状物置于胸前，手中并无佛教严谨的手印，仿佛使得整个佛堂拉近人与神之间的距离，削弱神佛与世人的差别。江西景德镇道塘里宋代窑址出土2尊青白釉罗汉像^[129]（图2-15、图2-16），手捧经书，手部形式更为自由灵活，以突出充满生活气息的世俗佛教形象，同时也反映了北宋代佛教世俗化倾向。充满生活气息的手印特征在北宋陶瓷磨喝乐造像中更为透彻。镇江市五条街骆驼岭北宋泥塑手工业作坊遗址出土了5件红陶磨喝乐^[130]，毅然成为民俗文化与宗教融合之产物。磨喝乐形象在古代印度教文献中呈现出诸多奇特诡谲、古怪离奇的相貌。作为密宗守护神，掌管毁灭与再生的神灵之一，以通神漆黑、多面多臂的忿怒相为主要面目特征。如此诡谲多变的磨喝乐在传入中原后，为了迎合本土根深蒂固的传统文化和民俗文化，逐渐化生为温婉可爱的童子形象。从出土实物和残品标本看，北宋陶瓷磨喝乐数量非常之多。这些尺寸不大的磨喝乐手上抱球，或执扇子，或打锣，或击鼓，形神兼备，令人赞叹。以藏于陕西历史博物馆红陶磨喝乐为例^[131]，其姿态为抱球童子，沐浴童子和睡卧童子。抱球童子磨喝乐，胖乎乎的小手之间抱一滚圆小球，脸上漾着微微笑意，透露出他心中满满幸福之感。生动可爱的神态，似乎让人忘记了这本是一件坚硬的陶塑作品。

2.3.3 神情微笑的女相特征

汉末至隋唐佛教造像艺术，无论是早期与中国本土道教思想的糅杂，还是魏晋南北朝时期庄严神圣的佛教造像，造像艺术更侧重于神性传达，因而佛教造像显示出神情凝重、不苟言笑特征。即便是魏晋推崇秀骨清像，也无法遮掩住端庄威严的佛教形象。哪怕是包容万象的大唐王朝，为了彰显统治阶层至高无上的权威和地位，面容特征普遍呈现两眼微闭，目光下视，双唇紧闭的状态，流露出“当今天子即使如来”的庄严肃穆，于是富贵、繁华、贵族化显而易见。然而，北宋佛教造像面目特征发生了翻天覆地的变化，世俗之风宛若春风融入了佛教信仰，庄严神圣的佛教艺术与民间艺术出现了新的碰撞、融合，与普通百姓联系最紧密的释迦牟尼像、菩萨像、罗汉像、甚至是摩睺罗等皆变得面露微笑，呈现出神情微笑的特征，和蔼可亲。

北宋佛教造像神情微笑主要体现在眼神和双唇。以菩萨像为例，江西高安县出土景



图 2-17-a 北宋湖田窑青白瓷
观音像

^[128] 李聪. 宋代景德镇湖田窑青白釉人物瓷雕的研究[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷学院, 2013:11.

^[129] 江西省文物考古研究所, 景德镇民窑博物馆. 江西景德镇道塘里宋代窑址发掘简报[J]. 文物, 2011(10):35-50.

^[130] 刘兴. 镇江市出土的宋代苏州陶捏像[J]. 文物, 1981(03):68-69+99.

^[131] 李绥成, 景凡. 从新出土瓷器谈句安仁窑的几个问题[J]. 文博, 1993(01):63+56+100-101.

德镇窑菩萨像宛若一位秀美英俊、风度翩翩、顾盼撩人的女子^[132]。双眉细长形如弯月，双目下视，表情沉静温和，很像一位俊俏的贵妇。眼神中没有了以往怜悯、不忍之仁，从而充满温和慈善的笑意。仿佛他是来自尘世，拉近人神之间的距离。嘴角微微上翘，显得生动自然，平易近人。又如北宋湖田窑青白瓷观音像^[133]（图 2-17-a），细长上扬的眼尾，两边嘴角向上微翘，充分展现出笑意。有弧度的眉毛，使观音面部表情更加生动形象，为整体造型渲染了舒畅和谐氛围。如温州市郊梧埭北宋政和五年白象塔出土瓯窑菩萨像^[134]，仿佛是一位温婉如玉的女子，微微一笑的神情如同一阵温暖春风袭面而来。

当然，北宋陶瓷菩萨像神情微笑是相对前代造像拘谨而言，也不是说宋以前就没有表情轻松的观音像，而是与北宋相比，极少。北宋陶瓷菩萨神情微笑也不是那种纵情的豪爽，而是呈现出慈祥温和的神态。

与此同时，北宋陶瓷观音像已经变成了一位身材窈窕的美女。在公元 2 世纪以前，观音以男性形象存在，长发披肩，留有印度西域人鼻梁挺拔、眉目修长的特征，具有高大威严之感。在盛唐晚期，佛像神态越来越妩媚，风姿窈窕，宛若“宫娃”，将印度“丰乳细腰大臀”特征进行了儒学化处理，或坐或立，符合儒家的审美习惯。这一特点一直延伸北宋佛教造像艺术，从而开启女性菩萨造像艺术天地。其中最为独特的女性观音像则为北宋湖田窑青白瓷观音像^[135]（图 2-17-b），鼻头圆润，体态丰满，流露出一派自在安详、纯洁秀气的少女神韵，更像是现实生活中真实女性形象写照。另外，这尊湖田窑青白瓷观音像佩戴头饰与当时北宋妇女头上戴的盖头装饰非常相似，用一块帛巾将覆盖头部的地方缝制成风兜，戴时套在头颅上，露出脸面，多余的则作结披搭在背后。可能是受到当地民间世俗女子时尚装扮追求之微妙影响，由梳高髻并簪花之样式而演化高冠、花冠、幞头簪花冠等，不仅形成宋代陶瓷观音冠饰中国本土化特色，同时也为宋代观音造像女性化提供了有力佐证。



图 2-17-b 北宋湖田窑青白瓷观音像

2.3.4 传统神人的汉式坐姿

浙江省湖州市长兴云峰宋墓出土青白瓷佛造像^[136]、黄岩瑞隆感应塔出土舟形背光莲座陶佛像^[137]，关于此类佛教造像坐姿普遍被描述为“结跏趺坐”，例如周玫学者在《宋瓷铭文中的佛教世俗化倾向》熙宁元年戊申岁五月廿四瓷塑佛像坐姿解释为“作结跏趺

^[132] 刘裕黑,熊琳.江西高安出土的宋代瓷塑观音[J].文物,1987(09):25-26.

^[133] 余仁光.“饶玉”之美:对一尊宋代湖田窑观音像的鉴赏[J].东方收藏,2011(01):61-62.

^[134] 温州市文物局,温州市博物馆.温州市北宋白象塔清理报告[J].文物,1987(05):1-14+99-100.

^[135] 余仁光.“饶玉”之美:对一尊宋代湖田窑观音像的鉴赏[J].东方收藏,2011(01):61-62.

^[136] 高雅.世俗化特征下的宋元景德镇青白瓷人物造像研究[D]:[硕士学位论文].景德镇陶瓷大学,2019:8.

^[137] 杨松涛.黄岩瑞隆感应塔及其佛造像[J].东方博物,2018(03):29-37+125+6.

坐状”^[138]，王振虎学者在《宋元青白瓷佛造像与其他材质佛造像的对比研究》认为长兴云峰宋墓出土绍圣丁丑青白瓷佛造像“以说法印结跏趺坐于重莲花座上”^[139]。对此我有不同的看法，并拟从源流上进行论证，不当之处，还望方家指教。

在东汉许慎撰写《说文解字》中并无记录“结跏趺坐”，应该是汉语的意译。它源自于起源于古印度耆那教等教派修行姿势，上文已经详细论述过结跏趺坐。从印度早期佛教造像上可以观察到，结跏趺坐基本动作是双脚裸露，两脚掌心向上，且交叉上下叠压于二股之上，反观熙宁元年戊申岁五月廿四瓷塑佛像^[140]（图 2-18），呈正面端坐，着通肩宽衣，盘高肉髻。浙江省湖州市长兴云峰宋墓出土绍圣丁丑青白瓷佛造像^[141]，佛袒胸、衣斜穿，袈裟斜披肩，袈裟遮住了两足。这种双脚不裸露的坐姿，在证据尚不充分情况下，很难直接将其定性为“结跏趺坐”。下面将以东汉“永元三年作”铭画像镜上西王母、东王公为例，分别与绍圣丁丑青白瓷佛像、熙宁元年戊申岁五月廿四瓷塑佛像进行对比分析，从而揭示其坐姿具有传统神人汉式坐姿的特色。



图 2-18 广东潮州窑“熙宁元年戊申岁五月廿四”铭文瓷质释迦牟尼像

图 2-19 东汉“永元三年作”铭画像镜

东汉“永元三年作”铭画像镜^[142]（图 2-19），作为最高神祇西王母，呈正面端坐状，双手收于袖中，广袖遮住膝盖。东王公头戴三山冠，呈正面端坐状，与西王母着衣姿势类似，正襟危坐是为了显示威严和地位。以此为参照，可知绍圣丁丑青白瓷佛造像、熙宁元年戊申岁五月廿四瓷塑佛像坐姿仍然是遵循此仪轨，而非受外来文化因素影响。由于汉人席地而坐的生活习惯，按礼仪，坐姿又分为跏坐、跪坐、盘腿坐。但是无论是何种坐姿，腿、膝、足部位都是被衣服遮挡住，这与印度露出双脚、盘腿而坐的结跏趺

^[138] 周玫. 宋瓷铭文中的佛教世俗化倾向[J]. 东南文化, 2000(11): 106-109.

^[139] 王振虎. 宋元青白瓷佛造像与其他材质佛造像的对比研究[D]:[硕士学位论文]. 江西: 景德镇陶瓷大学, 2022:7.

^[140] 周玫. 宋瓷铭文中的佛教世俗化倾向[J]. 东南文化, 2000(11): 106-109.

^[141] 高雅. 世俗化特征下的宋元景德镇青白瓷人物造像研究[D]:[硕士学位论文]. 江西: 景德镇陶瓷大学, 2019:8.

^[142] 浙江博物馆. 古镜今照——中国铜镜研究会成员藏镜精粹[M]. 北京: 文物出版社, 2012.

坐有本质区别。通过参照前面列举西王母和东王公的神人坐姿，可知绍圣丁丑青白瓷佛造像、熙宁元年戊申岁五月廿四瓷塑佛像，其座下虽然有莲花座台或须弥座，但是不能因为有了仰覆莲座、须弥座等佛教因素，就将其定义为“结跏趺坐”，佛衣遮住双脚的样式并不符合古印度佛造像结跏趺坐特征，因此可以进一步推断，这些佛像趺坐姿势应该是来源于中国传统神人汉式坐姿。

2.4 禅宗思想在造像上的体现

作为汉传佛教重要组成之一，南宗在与北宗较量中终于取得胜利，于晚唐时期逐渐流行，成为风靡北宋社会的思想潮流。尤其是在江西地域有着良好的传播和发展趋势，如洪州禅源起于江西，黄龙派、杨岐派于江西开宗立派，弘扬禅法。并且，宋代士大夫修禅之风相当兴盛，苏轼、黄庭坚、范仲淹等著名文人在江西流连停驻，将禅宗思想融贯于文学艺术创作。故而江西是禅宗重要传布地，寺院众多，分布广泛，为民众接触和了解禅宗提供了很多机缘，《景德传灯录》也印证了当时禅宗的盛行。以景德镇为生产中心烧制的青白瓷盛极一时，平淡温和的色调自然会在一定程度上受到禅宗思想潜移默化的影响。禅宗提倡静修顿悟，“见性成佛”^[143]思想在北宋陶瓷佛教造像中也有所体现，譬如青白瓷清丽之音恰如禅宗提倡“心声相通”^[144]的声音观，造像通过禅定姿势从而达到般若性空的境界^[145]，以及青白瓷佛教造像流露出平淡简约、自然朴实的特色，传达的正是禅宗提倡“于相而离相”^[146]、自悟佛性的意境观。

2.4.1 “心声相通”的声音观

古人认为，声、音、乐是一种递进关系，一切响声称之为声，合律的声即为音，音进一步配以文则称之为乐。但是，人类发出的声音不仅是为了传递信息，更在于表达情感。“如磬之声”正是北宋青白瓷真实写照，也成为人们精神寄托以及抒发内心情感的途径。这种情感是凭借外界事物的感应而产生，所以“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”^[147]因此，音是人类内心感动的声，这种观点与佛音相似。佛音是诸佛为度众生所出之法音，乃全体佛果功德之体现，故清净、圆满，有醒觉世人之义。正如禅宗祖师言：“悟道与否，听声即知。”^[148]“一切声是佛声”^[149]禅宗认为世间一切皆为“现象空观”^[150]，唯有“明心见性”^[151]才能“见性成佛”^[152]。

^[143] (唐) 慧照. 玄公大宗师语录序[M]. 大正新修大藏经, 第 47 卷. 495.

^[144] 张红梅. 论宋代陶瓷的禅宗美学境界[D]: [硕士学位论文]. 江西: 景德镇陶瓷学院, 2008: 14.

^[145] 李琳. 佛家的禅定般若与现代精神生态平衡[J]. 敦煌学辑刊, 2010(01): 163-170.

^[146] 张立文, 向世陵. 空境——佛学与中国文化[M]. 北京: 北京人民出版社, 2005. 297.

^[147] 赖勇. 四书五经·礼记·乐记[M]. 北京: 中国书店, 2013. 1376.

^[148] 邹燕凌. 中国汉传佛教梵呗研究[D]: [博士学位论文]. 四川: 四川大学, 2005: 141.

^[149] (宋) 颐藏主持. 古尊宿语录: 卷三[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1991. 29.

^[150] 张节末. 论禅宗的现象空观[J]. 天津社会科学, 2000(06): 66-72.

^[151] 丁希勤. 佛教“一心开二门”对宋明理学的影响[J]. 安徽史学, 2005(05): 10-14.

^[152] (唐) 慧照. 玄公大宗师语录序[M]. 大正新修大藏经, 第 47 卷. 495.

换言之，一个人的内心世界可以通过其音声而得以展示，即“心声相通”^[153]。

宋人对陶瓷声音要求比之以前有很大提高，宋代瓷器顺应禅宗理念，陶瓷造像在素胎彩绘基础之上开始施釉，尤其是青白釉佛教造像的成功烧制，不同于以往陶瓷发出低沉厚重的声音，如若将青白瓷造像平放在手上，用指轻轻一弹，敲击釉所发出的声音也是禅宗所推崇的清丽之音，会听到“咚”的一声脆响，有如乐器奏出的优美罄声，扣人心弦，仿佛置身于高山流水、深谷鸣风之中。正如大梵天王音声正直、和雅、清彻。清脆悦耳的声音能够让心里与外界环境产生共鸣，从中有所领悟。也正如《妙法莲华经》卷一偈言：又覩诸佛，圣主师子，演说经典，微妙第一。其声清浄，出柔软音，教诸菩萨，无数亿万，梵音深妙，令人乐闻^[154]。

佛陀三十二相之梵音一相，亦是佛陀至善功德的表征。正因其声相如此殊胜，佛音入众生心，悦众生心，启发众生智慧。“以此相故，若在家者，作转轮王，王四天下，有所言说，一切人民皆悉乐闻，欢喜受持。若不乐在家，出家学道，得成为佛。若有所说，比丘、比丘尼、优婆塞、优婆夷、天龙、夜叉、人非人等，皆悉顶受，欢喜奉行。”^[155]如《大庄严论经》载佛问优波离：“乐出家不？”^[156]优波离听到佛声，心生欢喜，对佛说：“愿乐出家。”^[157]《十住断结经》卷八佛告舍利弗：“吾曾游处野马世界，去此七十二亿江河沙数诸佛刹土，在彼周旋放大音声，遍满彼佛刹土。其闻音者百亿众生立不退转，皆发无上正真道意。”^[158]另外，在《佛说大乘菩萨藏正法经》卷七中记载，“诸佛如来，若此若彼，皆悉具足无量功德清浄音声。”^[159]换言之，清浄之音则象征圆满功德。青白瓷所传达的虔诚、清浄、悠远的梵音声具有极强的感化力量，不仅能够激发佛教徒内心的至善至美，还可以促他们通过自身不断的努力修行去追求道德的完美和精神的崇高，以至功德圆满之境界。



图 2-20 北宋舟形背光莲座陶佛像
第六层东北面佛龛

2.4.2 “禅定般若”的思想观

初期佛教是重视“修心”的宗教，唯有心神专一，才能修成正果。而要达到宁神不乱境界，可以盘腿静坐，调整呼吸，所以特别重视禅定。例如释迦成道前在菩提树下静

^[153] 张红梅. 论宋代陶瓷的禅宗美学境界[D]:[硕士学位论文]. 江西:景德镇陶瓷学院, 2008:14.

^[154] (后秦)鸠摩罗什译. 妙法莲华经:卷一[M]. 大正藏,第9册. 2.

^[155] (北凉)佚名译. 优婆夷净行法门经:卷下[M]. 大正藏,第14册. 959.

^[156] (后秦)鸠摩罗什译. 大庄严论经:卷八[M]. 大正藏,第4册. 300.

^[157] (后秦)鸠摩罗什译. 大庄严论经:卷八[M]. 大正藏,第4册. 300.

^[158] (后秦)竺佛念译. 十住断结经:卷八[M]. 大正藏,第10册. 1030.

^[159] (宋)法护等译. 佛说大乘菩萨藏正法经:卷七[M]. 大正藏,第11册. 796.

坐参禅，涅槃时再四禅四定。大乘佛教继承了修禅传统，《智论》中曾提及“禅定是实相之门”^[160]，禅可以摄持般若，通达实相^[161]，故《智论》中常说，“实智慧从一心禅定生”^[162]。禅宗在北宋迎来大发展契机，禅定造像以头覆披风、结跏趺坐的形式空前发展，其造型来源于当时习禅入定的僧人^[163]，实例遍布大江南北。大多数实例双手笼于袖中，少数实例双手显露施禅定印。北宋陶瓷佛教造像也出现了诸多禅定印状、结跏趺坐的形象。例如黄岩瑞隆感应塔出土 16 尊陶制佛像^[164]（图 2-20），面目丰满圆润，秀目微闭，似凝视下方芸芸众生，双手于膝上作禅定印状，左手和右手掌心平行朝上，拇指相碰。禅定印承袭印度早期耆那教、湿婆教常用的修行姿势，其目的是为了进入静虑思修状态，以此达到禅定状态。也就是说，这种静修易通达清净无染的心境，即得“无念心”，最终在思索与寻求如何普度众生中获得般若之智慧。正如慧能说“自性无非、无乱、无痴，念念般若观照。”^[165]

与此同时，除了禅定印可达般若之境界，结跏趺坐亦有此功用。《大智度论》卷七有云，唯用结跏趺坐，此是禅坐取道法坐^[166]。这种坐姿是最安稳最不易产生疲劳，虽端庄威仪，却是最快进入入定状态。如吉安市江仕澄塔保存的素烧坐佛^[167]，结跏趺坐于仰莲之上，秀目微张，神态安详，表现了静穆的禅定境界。从而破除迷情妄相的真知，因定发慧，证得圆满。我们知道晋代净土宗高僧慧远在极其重视禅修前提下对般若智高度关注，这种修行方式也深深地影响到禅宗了六祖慧能，即将念佛与般若学、禅法相互结合，如慧能云：“常行智慧，即是般若行”^[168]，以至后人将慧能为代表的南宗禅称之为“般若禅”。至此，禅宗通过禅定的修行方式，以顿悟获得般若智慧成为禅宗成佛的哲学基础。

总之，禅定目的是为了求取般若之智慧，结跏趺坐为修禅打坐的固定姿势。禅宗于北宋时期兴盛于南方地区，“那伽常在定，无有不定时”在禅林中广为传颂^[169]，这也是促使其产生的直接原因。

2.4.3 “于相而离相”的意境观

李玉朝《禅石》指出：“禅宗艺术在情趣上偏爱宁静、淡泊、清远、和谐、朦胧、恬美、平淡、虚融。”^[170]在禅宗看来，假象与实相的统一，是现象界，而人对实相的觉悟，则仅仅是将实相之上的灰尘拭去。这些灰尘制造了假象，假象并非真实的存在，它只是人们的不间断的想象，即一刹那连续不断的种种念头而已。换言之，唯有脱离了假

^[160] 尹邦志. 实相之门——《大智度论》禅观研究[D]:[博士学位论文]. 四川:四川大学, 2005:56.

^[161] 尹邦志. 实相之门——《大智度论》禅观研究[D]:[博士学位论文]. 四川:四川大学, 2005:56.

^[162] (后秦)鸠摩罗什译. 大智度论[M]. 大正藏, 第 25 册.

^[163] (南朝梁)慧皎. 高僧传:卷 11[M]. 北京:中华书局, 1992. 402.

^[164] 杨松涛. 黄岩瑞隆感应塔及其佛造像[J]. 东方博物, 2018(03):29-37+125+6.

^[165] 姜子夫. 六祖坛经[M]. 北京:大众文艺出版社, 2005. 155.

^[166] (后秦)鸠摩罗什译. 大智度论:卷七[M]. 大正新修大藏经, 第 25 册. 111.

^[167] 尹青兰. 洗却铅华 返璞归真 景德镇素胎瓷[J]. 收藏, 2014(19):50-58.

^[168] (唐)慧能. 六祖坛经[M]. 王月清注评. 江苏:江苏古籍出版社, 2002. 34.

^[169] (宋)蕴闻. 大慧普觉禅师语录[M]. 大正藏, 第 47 册. 884.

^[170] 吴平. 禅趣人生[M]. 上海:上海社会科学出版社, 2003. 182.

以上内容仅为本文档的试下载部分，为可阅读页数的一半内容。如要下载或阅读全文，请访问：<https://d.book118.com/958057005024006042>