

## 视界观

◀ (上接15版)

式布局,不会打破画面的对称与和谐。

根据大足圆觉洞的布展逻辑,我们是不是也可以假设,法王寺所收这批圆觉菩萨的造像者,最初也有类似的意图——为保证布展时的对称感,总共造了十三尊,其中十二圆觉菩萨(每侧各放六尊)就像大足的十二圆觉菩萨那样侍立两旁,而伽蓝菩萨则作为请法者安放在佛的面前。

其二,从造像风格来看,这批圆觉菩萨并没有承继四川安岳、重庆大足石刻圆觉洞的菩萨造像风格,而是呈现出民俗化特质,有几个细节:常见的圆觉菩萨造像是项饰璎珞、头顶宝冠、结跏趺坐或游戏坐(或者赤足站立)、神态娴雅,或多或少呈现出女性化特质(图④),而法王寺的十二圆觉菩萨,则呈现显著的男性僧人特征,从相貌上看,以西南地区男性的相貌和打扮作为蓝本,汉人汉相,而身上所穿服装款式基本以明朝僧人常见的交领右衽式僧衣。1644年清军入关后,以多尔衮为首的满洲贵族为巩固满洲人的统治,在顺治二年(1645年)颁布“剃发令”和“易服令”,包括“十从十不从”,其中有一条为“常人从僧道不从”,亦即说,所有军民人等一律改穿满洲服装,但是,僧人、道士不在此列,可以穿着如旧。所以,僧人、道士的服装在清朝自始至终未受到剃发易服政策的影响。这批菩萨造像从着装上也印证了这一点——寺院仍然是交领右衽式服装穿着最为集中的地方。当然,根据费泳在《中国佛教艺术中的佛衣样式研究》所总结的历代佛衣式样来看,交领右衽式穿着早在唐朝僧人中即已出现。如果这个判断准确,那么我们可以推断:四川地区的僧人,至少从唐朝起,其穿着式样就基本保持了稳定。

另一穿着方面的细节是,这批菩萨造像,除了弥勒菩萨是常见的唐朝布袋和尚的形象(大肚、光脚),其他菩萨统统穿了鞋(以图⑤为例)。

以往圆觉菩萨乃至其他菩萨的石刻造像,多为在家人打扮,赤足,少有穿鞋的。即便是从唐朝起即以出家相示现、僧人特征鲜明的地藏菩萨造像,也不例外——历代地藏菩萨造像,或坐或站,无论何种姿势,基本为赤足造型。

我们或许可以将“穿鞋”这个细节视为当时四川僧人现实生活的一种反映。事实上,南亚僧人有赤足的习惯,或许是由于当地气候炎热。而在中国,汉地僧人都必须穿鞋袜,在《救修

清规》《月用轨范》等典籍里都有明确规制。

清朝僧人鞋子主要有三种类型。一是芒鞋,用草类织成。二是罗汉鞋,用布料做成,鞋面为三片布条缝牢,鞋帮缀留一些方孔。罗汉鞋多为灰色、褐色。在四川地区,春夏二季僧人较常穿着罗汉鞋,因为四川尤其是川南地区,春夏季节湿热难耐,罗汉鞋从设计上看,较为透气、凉快。三是僧鞋,用布料做成,鞋面中间有硬梁,全身无孔。僧鞋多为黄褐色。僧鞋所配袜子为长筒布袜,实际上就是我国汉唐以来布袜的式样,习称为罗汉袜。

罗汉袜上齐膝盖,裤管孔在袜内,不但可以冬季御寒,夏季防范虫蛇,并且具有庄严威仪。袜的颜色以灰色为主。

僧鞋及清朝满族男性鞋子的基本款式,与时尚产业改造后的“老北京布鞋”有相似之处。法王寺藏的这批菩萨穿着的系僧鞋。

其三,各尊菩萨身份应该如何界定。虽然法王寺藏的十二尊菩萨统一身着僧衣,除伽蓝菩萨外,其他十一尊菩萨的底座皆用“圆觉菩萨”标注,这为我们辨识菩萨的具体身份带来了难度。但是,根据某些小细节,我们大致可以判断各尊菩萨的身份。

以普眼菩萨的造像为例。普眼菩萨即中国老百姓耳熟能详的“观音菩萨”,在《圆觉经》中被译为“普眼菩萨”——普遍观察一切众生,谓之普眼。之所以判断“普眼菩萨”即观音菩萨,主要依据是《大日经疏》曰:“如来究竟观察十缘生句,得成此普眼莲华,故名观自在。约如来之行,故名菩萨。”

“观音菩萨”有多种译名,唐朝以前曾译为“观世音”,唐朝译者为避唐太宗李世民之讳,把“世”字去掉,所以民间称之为“观音”,而与唐太宗同一时代的玄奘法师则译为“观自在菩萨”。

在《圆觉经》中,普眼菩萨(观音菩萨)是第三个向世尊请法的。有一个细节可以帮助我们判断普眼菩萨(观音菩萨)造像——头顶上有一尊化佛,这个造像特征与其他圆觉菩萨所没有的。(图②)

总的来说,法王寺现藏的这批圆觉菩萨造像风格朴素,基本姿势即僧人禅坐或者游戏坐,表情生动自然,容易让观者产生亲切感。在这个意义上,造像的历史价值要高于审美价值,它们呈现出清代造像者对于《圆觉经》的理解,将菩萨群体向佛陀请法的场景还原——这个场景是生动的“现身说法”,由菩萨亲自示现谦虚好学、听经闻法的重要性。

以当时技术条件,在底座注明每尊菩萨具体名字并无任何难度,因此,是否可以假设:造像者故意隐藏菩萨的具体身份、一概以“圆觉菩萨”名字标注,这么做另有深意,至少表达了一种意愿:希望观者不要“着相”(执着于表相),而要“反闻闻自性”。

其四,从佛制戒律来看,僧人着装要求为穿着“坏色衣”,不许身着色彩艳丽的衣物,而这批圆觉菩萨其实是彩绘的,虽然大部分矿物颜料已经脱落,但我们还是看得出残留的黄色、蓝色等颜色。

颜色意味着即使在“标准化造像”时代,仍然有民间匠人在打“擦边球”。在清朝乾隆七年(1742年)曾经将藏传佛教造像标准之《造像量度经》译成汉文,并且,乾隆皇帝督导、章嘉国师亲自主持编纂《三百佛像图》(藏于中国佛教图书文物馆)。而从现存的这批造像来看,民间匠人塑造的菩萨不像大足宝顶现存的圆觉菩萨那样神态娴雅,充满了超尘脱俗之美——而是让世人印象中不食人间烟火的菩萨变成日常生活中我们常见亲切友好的出家僧人形象:身披僧衣,头顶帽子,脚着僧鞋,手执木鱼,脸上甚至有皱纹——这个造像处理方式,至今并不常见。(图①)

这批造像,尽管从艺术角度去判断,其价值不是很高,但正因其写实这一特征,反而显示其特殊的历史价值,至少激起了我们的想象力——佛教在西南地区传播的过程中,僧人与造像的匠人们,缘情制礼、因地制宜,创作出接地气、让普通观众产生亲切感和共鸣的僧人形象的菩萨。将佛菩萨形象民俗化这个路径,似也印证了19世纪法国人丹纳在《艺术哲学》里的论点:任何艺术作品,都不可避免地要打上种族、环境与时代的烙印。

(作者为上海政法学院讲师)

