

分类号 _____
密 级 _____

学校代码 10408
研究生学号 2013010102



景德鎮陶瓷大學
JINGDEZHEN CERAMIC INSTITUTE

硕士学位论文

元代景德镇陶瓷观音造像研究

Yuan dynasty Jingdezhen porcelain avalokitesvara statue study

学位申请人 郭雅坤
导师姓名及职称 黄胜 教授
专业名称 美术学
所在学院 陶瓷美术学院
论文提交日期 2016-04

景德镇陶瓷大学

硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的论文是本人在导师的指导下独立进行研究所取得的研究成果。除了文中特别加以标注引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写的成果作品。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

作者签名：郭雅坤 日期： 年 月 日

硕士学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权景德镇陶瓷大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密口，在____年解密后适用本授权书。

本学位论文属于

不保密口。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：郭雅坤 日期： 年 月 日
导师签名：苏月华 日期： 年 月 日

摘要

佛教自东汉传入中国以来，就不断与本土的文化艺术交融影响，对中国陶瓷的发展起到了重要的促进作用。观音在整个佛教文化中的演变以及在汉化佛教中的定型是一个丰富且意味深长的过程。陶瓷观音造像经历了四个阶段的发展历程：北宋与辽代是初始起步阶段（初创时期）；南宋与金代是逐步发展阶段（发展时期）；元代则为成熟鼎盛阶段（成熟时期），明清是进一步的演变阶段（新发展时期）。元代蒙古族统治者实施兼容并蓄的国家政策，文化与艺术的蓬勃发展成为可能，各种艺术形式均得以焕发熠熠光彩，蒙古王朝统治阶级出于对发展、巩固政权的需要，大力推崇并支持藏传佛教的发展，使其顺势传播至内地，很大程度上影响并带动了中国陶瓷艺术的进程。自观音文化传入中国便深受世俗本土化的影响，到了元代更是以其独有的亲和力深入民间、普遍流行起来。因此，元代的陶瓷观音造像深受民间观音信仰与陶瓷文化的双重影响，完美地将两种传统文化融于一身，构成了中国传统雕塑史中极为重要的一环。本文将通过四个章节对元代景德镇陶瓷观音造像进行研究，试分析其艺术特征，揭示其所表达的深层思想意义。

第一章绪论部分主要介绍了元代宗教背景对陶瓷文化、景德镇窑观音造像的影响以及本文研究的意义、目的、现状和方法；

第二章简述元代景德镇窑观音造像背景。介绍了观音文化的背景及其本土化、世俗化的形成原因，并对元代景德镇窑概况及其观音造像的风貌作出了研究；

第三章至第四章对元代景德镇陶瓷观音造像的艺术特征及审美特征作出了详细分析；

本文通过探索元代佛教及陶瓷观音佛造像的发展、艺术风格特点进而揭示民间观音信仰背后所隐藏的丰富文化隐语以及佛教信仰与中国陶瓷艺术相生相息不可分割的关系。本文通过文献研究、图像分析、实物对比、田野考察等方法进行研究并得出结论。笔者认为本篇论文对于元代景德镇观音造像的探究、观音信仰文化的解读与传播、宗教信仰与陶瓷文化的关系有着积极、深远的意义。

关键词： 观音 陶瓷 造像 景德镇窑 佛教艺术

Abstract

Since Buddhism was introduced into China in the Eastern Han Dynasty, it has been influenced by the culture and art of the Chinese mainland, and played an important role in the development of Chinese ceramics. But in the whole evolution of avalokitesvara Buddhist culture and Chinese Buddhism is shaped in a rich and meaningful process. The ceramic art of avalokitesvara statues began, after the war, the rise of the Sui and Tang Dynasties from the Han Dynasty, mature in the Song and Yuan dynasties. Northern Song Dynasty to the Qing Dynasty porcelain avalokitesvara statue after four stages of development: the Northern Song Dynasty and the Liao Dynasty is the initial stage (start-up period); the Southern Song Dynasty and the Jin Dynasty is progressive stages of development (development period); Yuan Dynasty is the mature prosperous stage (mature period), the Ming and Qing Dynasties is a further evolution stage (new development period). The main research contents of this paper is the artistic features of Jingdezhen Yuan Dynasty avalokitesvara statues. The Mongolia nationality rulers fully inclusive and equitable national policy, culture and art development becomes possible, all forms of art are to glow shines, the Mongolia rulers for development, consolidate power needs, and support the development of respected Tibetan Buddhism, the homeopathic spread to the mainland, greatly influence, led the development of China ceramics the influence of art, avalokitesvara culture is deeply secular since it was spread into India after the localization of Chinese, the Yuan Dynasty is its unique folk, popular affinity deeply, therefore, the double impact of the Yuan Dynasty ceramic avalokitesvara statues by folk belief in avalokitesvara and ceramic culture, perfect two kinds of traditional culture in a body. A splendid Buddhist culture, a typical representative of the multiple integrated form China traditional sculpture art Shi Zhongji is an important link of the five chapters to study of Jingdezhen in Yuan Dynasty avalokitesvara statues, tries to analyze the artistic features, revealed the expression of deep ideological significance.

The first chapter is the introduction part mainly introduces the religious environment in the Yuan Dynasty and the traditional ceramic culture, Jingdezhen kiln avalokitesvara statues and the significance of this study, purpose, present situation at home and abroad, and research methods.

The second chapter: an overview of the Yuan Dynasty Guanyin statues of

Jingdezhen kiln. The avalokitesvara culture background and Buddhist localization and secularization causes, and makes a study of Yuan Dynasty, avalokitesvara kiln survey and avalokitesvara statues style;

The third chapter to the fourth chapter, the artistic features of Jingdezhen Yuan Dynasty avalokitesvara statues and aesthetic characteristics are discussed in detail;

The exploration of the development of Buddhism in Yuan Dynasty and ceramic avalokitesvara Buddha statues, artistic style and reveal hidden behind the folk belief in avalokitesvara rich cultural metaphor and Buddhism faith and the Chinese ceramic art mutual information can not be separated. In this paper, through the literature research, image analysis, comparative study, field research and other methods to study and draw the conclusion. The author thinks that the quest for that Jingdezhen Yuan Dynasty avalokitesvara statues, further enrich the related information, and the relationship between the interpretation and dissemination of avalokitesvara belief culture, religious belief and ceramic culture has a positive effect and far-reaching significance.

Key words: **avalokitesvara** **Ceramics Statues Jingdezhen kiln**
Buddhist art

目 录

摘要	I
Abstract	II
第一章 绪 论	1
1.1 课题研究背景	1
1.2 课题研究的目的及意义	2
1.2.1 研究目的	2
1.2.2 研究意义	2
1.3 课题研究现状	3
1.4 课题研究方法	5
第二章 元代景德镇陶瓷观音造像概述	7
2.1 观音文化的背景	7
2.2 观音文化的世俗本土化	8
2.3 元代景德镇窑概况	10
2.4 元代景德镇窑观音造像的风貌	11
第三章 元代景德镇陶瓷观音造像的艺术特征	13
3.1 元代景德镇窑观音造像的题材	13
3.1.1 水月观音	13
3.1.2 白衣观音	15
3.1.3 送子观音	15
3.1.4 鱼篮观音	16
3.2 元代景德镇窑观音造像的原料及制作工艺	16
3.2.1 瓷胎原料	16
3.2.2 釉药特点	17
3.2.3 模塑结合	18
3.2.4 捏塑、贴塑、雕镂等技法	19
3.3 元代景德镇窑观音造像的造型语言	20
3.3.1 开相	20
3.3.2 手印	21
3.3.3 身姿	22
3.4 元代景德镇窑观音造像的装饰	24
3.4.1 单色釉装饰	24
3.4.2 釉下彩装饰	25
3.4.3 服饰装饰	25
3.4.4 佩饰装饰	26
3.4.5 综合装饰	27
第四章 元代景德镇陶瓷观音造像的审美特征	31

4.1 神圣性与世俗性的融合	31
4.2 具态形象与抽象思维的融合	32
4.3 感官审美与精神体会的融合	32
4.4 感性与理性的融合	32
4.5 传统性与开放性的融合	33
结语	34
致谢	35
参考文献	36

第一章 绪 论

1.1 课题研究背景

人类的历史记载中，宗教有着十分强大的号召力与影响力，在我国现有的五大宗教中，佛教的年代最为久远，历史最为深厚。公元前6～5世纪，佛教诞生于古印度，它的创始人悉达多·乔达摩在20岁时离家成道，被世人尊为“佛陀”，即“觉悟者”，也就是我们常说的“佛”，其所传教的宗教也就被称为“佛教”，又可分为汉传、藏传和南传佛教三种派别。佛教在我国已经有了2000余年的历史，但具体何时传入中国尚未有确切的定夺，被公认为大约公元前后的两汉期间，佛教虽然传自于印度但其成熟期和发展期都是在中国，影响范围广泛至建筑、美术、绘画和雕塑等各个领域，为中国的传统思想文化增添了丰富性与多样化。

佛教传入之后，相关的雕塑作品也开始大量出现，逐渐成为了传统工艺美术璀璨星河中最耀眼的一颗星辰。最早发现的有关佛教题材的陶瓷雕塑是在东汉末年的西晋时代，它被人们用作装饰点缀于盘口壶、谷仓罐上；东晋十六国后，中国内地开始普遍采用印度犍陀罗样式为底本制作单独的佛教造像；南北朝时期伴随着佛教文化的兴盛发展中国佛教造像也迎来了灿烂的辉煌期，许多举世闻名的佛教艺术石窟都开凿于此时，如敦煌莫高窟、云冈石窟、龙门石窟、麦积山石窟等，中国的雕塑艺术发展也展现出了前所未有的盛况；唐代以后中国汉传佛教逐渐走向衰退，大规模的开窟造像活动与日俱减，昔日创造的大型佛教造像的灿烂艺术已如过眼云烟，相反，陶瓷材质的佛教造像艺术并未受此波及，主要有两方面的原因：1、民间依然有深厚扎实的佛教信仰基础，尤其是观音信仰深入人心，为了满足人民百姓对建塔建像的“功德”需求，唐代后供奉安置于寺院室内、家中佛堂的小型佛造像的需求量供不应求，体积小化之后的佛像采用陶瓷材质更便于制作，因此以往承载佛教文化的佛像石刻、石窟还有金铜造像都开始被陶瓷材质所取代；2、宋辽金时期，由于战乱铜、金原料匮乏，政府又采取“禁铜”政策，加之陶瓷材质的成本较低，因此唐代以后大范围的开窟造像活动大幅度减少，陶瓷材质的造像却一跃而起，釉色各异、形态万千的陶瓷佛教造像雕塑开始在全国广泛流行起来，极大地促进了陶瓷佛造像的快速发展；宋元时期，陶瓷佛造像工艺日渐成熟，数目相比以往朝代也大量增多，尤其是观音造像更是达到了兴盛时期，至此全国各地的窑场都开始烧造陶瓷观音造像，很大程度上迎合了民间的信仰需求。

藏传佛教是中国佛教的三大体系之一，它吸收、结合苯教、汉地佛教

和印度佛教而成因此有着深厚的地域性和民族性，同时，它又是一种社会文化体系，在最初成型之时便积极向四周地域传播，不断追寻拓展新的广阔生存空间。到唐宋时期，藏传佛教仍然与内地时常维持着较为松散的联系，这也为元代藏传佛教的大规模兴盛与内传奠定了重要的思想与现实基础。出于元代统治阶级对藏传佛教的极力推崇，带动了文化的发展与交流，一些带有浓郁藏传佛教文化观念的雕塑佛像、手工艺品传入内地，对景德镇的陶瓷文化也产生了深远的影响。青花、蓝釉、釉里红、卵白釉等瓷器都是元代时期景德镇窑研发的新品种，它们身上也都可以看到藏传佛教的身影，是元代景德镇窑陶瓷成就的代表、繁荣的象征，为未来陶瓷的发展规划了新的格局，因此在中国陶瓷史上有着无可替代的位置。

1.2 课题研究的目的及意义

1.2.1 研究目的

元代统治阶级一方面出于对信奉的需要，另一方面出于对汉族地区传播藏传佛教的需要，因此大力推崇佛教，寺院、佛塔、雕塑、绘画等相关艺术作品也就成为了传播藏传佛教的载体在全国流行开，陶瓷佛造像也因此投入了大量的创作中，促使陶瓷佛造像进入了成熟阶段。从宋代开始陶瓷观音题材造像的数量与其他题材的造像相比开始逐渐增多，尤其以北宋潮州窑和南宋景德镇窑出产的青白釉观音造像最为典型代表，元代陶瓷观音塑像沿承了南宋观音造像的优点并在整体装饰风格上更为繁缛、华丽，工艺技术更加精进，细节也更多样化，自此景德镇观音造像走向了巅峰，其中最具有代表性的就是元代景德镇窑青白釉水月观音菩萨造像，其优雅的艺术造型，精湛的制作工艺，华丽独特的艺术风格都充分展示了元代佛造像雕塑艺术的完美和景德镇窑青白釉烧造的工艺水平的高端。

总之，陶瓷观音塑像的形成与演变归功于陶瓷工艺的发展，同时也深受所处朝代宗教仪轨、社会文化的影响。因此本文研究的主要目的分为两方面：工艺上，通过原料、造型、装饰、审美四个方面论述元代景德镇陶瓷观音造像的艺术特点；文化上，旨在揭示元代景德镇窑观音造像的发展历程以及其背后蕴含的以深受世俗本土化影响的观音信仰为主的一系列复杂的文化隐语。笔者希望本文可以促进对陶瓷观音造像的研究、填补这一领域的空白。

1.2.2 研究意义

中国历史上，元朝是首个由少数民族统一并建立的朝代，上至皇帝，下至文武百官，整个蒙古统治阶级都对藏传佛教推崇有加，蒙古王室的大

一统以及对藏传佛教的极力宣传促进了藏传佛教在内地、江南、边塞的扩散，为藏族文化与其它各族文化的相互融合做出了突出贡献，推动了文化之间的相互交流、学习渗透以及创新，极大地促动了元代文化的繁荣，对陶瓷艺术的影响也十分重大。观音文化是中国宗教思想与特有的民间风俗文化结合程度最高的典范代表，对我国传统宗教文化的沿袭有着深远的积极意义。陶瓷观音造像的出现反映了当时社会的意识形态，满足、迎合了人们对于观音信仰的迫切需求，更为观音信仰在中国的特殊性地位奠定了思想基础。笔者在此篇论文中以观音信仰为出发点，以观音文化的起源、发展、演变为线索，深入解析了观音背后的文化隐语，为陶瓷观音造像的创作奠定了必要的理论基础，铺垫了元代景德镇观音造像的形成背景，展现了元代观音造像烧造技术的一流水平和元代观音造像细腻华丽的审美价值，反映了元代的美学思想及社会生活方式，体现了观音信仰的本土世俗化，促进了元代景德镇陶瓷观音造像的发展与繁荣，突显了佛教文化对元代社会以及陶瓷文化的重要影响，同时也丰富了元代观音造像的研究资料，对进一步保存以及研究元代观音及佛造像艺术有着积极的促进作用。

1.3 课题研究现状

中国人最初接触佛教艺术就如同他们最初对佛教文化的理解一样，有着很大不解与偏见，尤其是民间的佛教题材造像，在创作之时被民间的工匠添加了许多传统民俗化的因素，因此中国古代的佛教艺术极为繁复却趣味十足，蕴含了深厚的历史文化，寄托着古代民众的宗教信仰。但有关观音瓷塑研究的领域在学术研究界还需要进一步的深入和拓展，根据目前多方面的考察，该课题尚未形成系统的研究，有关论著也相对甚少。大多数的文献资料都是单一的对元代景德镇窑瓷塑观音的简述说明，缺少详实全面的论述。

本文所参考的国内学术界对佛教艺术进行研究的成果主要有：

张小平《宋元明时期陶瓷佛教造像初步研究》，本篇论文旨在探讨宋、元、明不同时期的不同窑厂烧造的陶瓷佛造像，总结了这些陶瓷佛像的基本类型、艺术风格特征，通过对不同时期的瓷窑的佛造像的归纳总结出其阶段艺术特点；

张璐《法门寺秘色瓷与晚唐佛教密宗审美观念研究》，本篇论文以唐代秘色瓷为研究主题，站在历史与密宗宗教的审美价值角度去解析秘色瓷这一越窑青瓷中的璀璨明珠所表达出的无与伦比的艺术特征与美学思想从而进一步探索秘色瓷美学思想背后隐藏的艺术真相。

吴明娣的《中国古代陶瓷佛教造像述略》以及《中国古代陶瓷佛教造像考》，这两篇期刊文章主要通过列举一些典型代表的陶瓷佛像，简述了

古代陶瓷佛造像的发展过程，阐述了不同时期陶瓷佛造像的艺术特征；

邓禾颖在《佛教与中国陶瓷文化》这篇文章中以陶瓷观音造像为着手点论述了中国佛教的汉化以及观音造像的世俗本土化特点，此外也简述了莲花纹等佛教题材的装饰图案在陶瓷器皿上的运用；

罗茜在《中国古代的陶瓷观音塑像研究》这篇论文中主要论述了古代中国的陶瓷观音造像发展历程以及中国陶瓷观音造像受到工艺技术与宗教信仰的双重影响，笔者意图揭示观音造像的发展规律并讨论其特有的陶瓷艺术与佛教文化的双重风格特征；

《观音文化与陶瓷观音造型简析》，封学芳在这篇论文旨在对观音文化进行阐述研究，并详细介绍了观音文化在中国不断传承与发展的过程，并在本土化的影响中逐步形成了拥有中国特有的汉化色彩的佛教艺术形态。

《宋元青白瓷观音造像的美学解读》冯云、林通，这篇文章尝试着以首都博物馆镇馆之宝的元代景德镇青白瓷水月观音造像为例来剖析总结宋元时期的青白釉观音造像的艺术特点；

张静文在《从陶瓷观音造像看观音信仰的中国化》一文中写到，魏晋南北朝时期，观音信仰开始深入民间，综合了儒家、道家等中国传统思想文化以及一些民间风俗，在“世俗本土化”的道路上越走越远，至宋代时观音菩萨已经是妇孺皆知的备受欢迎的佛教形象，更是成为了中国民间最受依赖与敬仰的神系中的灿烂之星。在这样的文化思想背景下，陶瓷观音造像经历了逐步中国化的形象演变，本文便是通过对宋元清各个朝代的陶瓷观音造像的发展与演变进行研究，从而进一步摸索归纳出中国观音信仰文化的整体脉络。

《水月观音造像研究》李开福，水月观音即世间所绘观水中月之观音，是佛教三十三种观音形象之一。尤其是“水”、“月”在佛教正典中更是“隐喻”化的象征。这篇文章主要阐述了观音信仰与水月观音造像的关系。

郭文的《水月观音和水月观音造像》一文中重点阐述了介绍了水月观音形象的来源与发展。以水月观音经典形象为代表的观音信仰在民间普遍流行，一定程度上代表了印度佛教自传入中国后不断世俗化的进程，水月观音独有的优美形象来源于传统佛教经典的印证同时又巧妙的融合了唐代的艺术美学思想，水月观音造像是佛教文化与中国本土特色民俗文化相结合的经典形象代表，也是印度佛教汉化、中国世俗本土化最鲜明最直观的证明，有着浓厚、深远的传统民俗文化背景。

以上所列举的一系列专著、论文以及期刊杂志在陶瓷雕塑学术界都有着一席之地，它们分别从佛教文化、佛造像雕塑、陶瓷佛造像、陶瓷观音造像等不同方面多种角度阐述观点并共同组成了中国雕塑理论界的核心

内容，构建了基本的框架，影响并加快了中国雕塑理论大纲的发展与完善。然而专门针对元代佛教雕塑艺术、元代观音造像的专项研究相关的专著和文章却少之又少，即使有也只是偶尔穿插在个别章节中一带而过，并未进行深入的整理与研究，元代遗存的陶瓷观音像数目众多、工艺精湛，有不少经典代表雕塑作品，但是相对应的理论研究略显薄弱。宋元陶瓷佛造像在中国古代雕塑史册中占有着举足轻重的地位，尤其是观音造像更是出了不少精品，尤其是以景德镇窑烧制的青白瓷观音像最为突出，代表了整个时代的工艺水平。但是以往的学者并没有针对这一方面进行深入的研究，因此笔者借助这次机会收集整理了一些尽可能全面的相关元代景德镇窑观音造像的资料，从小论题出发，以小引大，深入浅出，并列举代表作元代景德镇窑青白釉观音造像，总结元代观音陶瓷造像的历史发展与艺术特点从而引申出佛教的发展与中国古代陶瓷文化的相互影响。本篇论文在现存实物资料的整理过程中为做到详细而全力以赴，尽可能的将元代景德镇陶瓷观音造像的特点展示给大家，但因史册记载资料不全、分布较为零散且有关专项研究成果少之又少，为笔者的考察与整理带来了很多不便，如大浪淘沙般只能在一众相关的文献论著中挨个筛选，加之本人能力有限，在文章中难免会出现一些漏洞及不完整之处，因此对于这些不足之处还请各位专家学者多多批评指导。

1.4 课题研究方法

本文主旨在于探索元代多民族多文化的大融合历史背景下的元代景德镇观音造像的艺术风格、形态特点，并深层次剖析其背后所隐藏的文化隐语以及形成的原因。本篇论文的主要内容涉及艺术雕塑史论范围，基于此点，马利怀前辈所提倡的宝贵的研究经验值得学习借鉴，研究佛教题材的雕塑作品当从历史出发，在尊重历史的基础上再进行哲学、思想、艺术的深层思考。再参考各位学者专家们的意见可以总结出在进行艺术史论课题研究的过程中应当采取多种交叉的科学方法，力求做到全方面的综合性。雕塑是艺术的分支，作为一门传统学科的同时又是一类新生的学科，但其涉猎的范围较窄，有自己特有的专业性与一定的局限性，因此，雕塑是值得我们所有人去不断学习与研究的不朽艺术。

经过一系列的归类整理，笔者拟定了以下的研究方法：确定大的时代研究范围为元太祖成吉思汗建立蒙古王朝至元朝灭亡，约 90 多年；空间研究范围广布中原内地、江南地区及蒙古；论文研究的主要内容为以元代藏传佛教、观音信仰文化为思想背景，深入探究元代景德镇陶瓷观音造像的工艺、装饰、造型特点及美学思想。具体的研究方法为：1、阅览、摘录有关的所有史书、文献、游记、笔记、画册以及现当代学者著作等；2、

收集大量有关图片资料，进行分类整理，分析记录其不同作品的不同艺术风格；3、前往内蒙古、江西景德镇等地进行田野实践调研；4、综合查阅、总结的相关资料再结合自身的考察实践心得进行临摹与创作，亲自去体验感受元代观音造像的特点与感受，再次高度总结、提炼其艺术特点、可学习借鉴的艺术元素，完善自身的创作题材丰富自身作品的艺术语言。

第二章 元代景德镇陶瓷观音造像概述

2.1 观音文化的背景

佛教自印度传入中国后便逐渐走上世俗化的历程，其中最具代表性的佛教形象就是妇孺皆知的观音菩萨造像，作为承载佛教信仰的载体，观音菩萨的形象早已深入民心，成为了耀眼之星。观音的全称为“观世音”，是由梵文 *Avalokites' Vara* 意译而来，也被译为“光世音”、“观自在”、“观世自在”、“观音声”等，民间也曾称之为“救世菩萨”、“莲花手菩萨”、“圆通大士”等。《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》^[1]记载道：“观世音菩萨以何因缘，名‘观世音’佛告无尽意菩萨：善男子，若有无量百千万亿众生，受诸苦恼，闻是观世音菩萨，一心称名，观世音菩萨即时观其音声，皆得解脱。”翻译过来就是说苍生万物如若遭遇到了各种苦痛磨难时只要诚心念观音菩萨之名号并诚心呼救，观世音菩萨便会寻声解救。在佛家的思想中声音不是用来听的而是要去“观”，也就是佛家常说的“六根互用”，“六”即为眼、耳、鼻、舌、身、意这六种感官的功用。“根”则是“能生”之义，比如“眼根”能辨色，“耳根”能听音，“鼻根”能闻香，“舌根”能识味，“身根”有所触等。《涅槃经》^[2]称：“如来一根则能见色、闻声、嗅香、别味、知法，一根现尔，余根亦然。”同样观音菩萨也有这般神通，凭借“目观”便可以闻得凡间劳苦众生的呼救并赶往救其与水深火热之中。观音是具中国民间特色的佛教菩萨形象，民间对于她的依赖与仰慕远远超越了其他的佛教神灵，因其慈悲为怀、以拯救一切劳苦众生为己任，故被称作“大慈大悲救苦救难观世音菩萨”，在民间百姓的眼中，她是大慈大悲的女神，有着通天法力，可救苍生于危难，渡黎民于水火，因此，在民间的艺术作品与神话传说中经常会出现观音菩萨的形象，艺术家们也用绘画、雕刻等不同形式留下了大量有关观音信仰的石窟、国画、雕塑等灿烂的艺术作品。

据《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》记载：“若有无量百千亿众生受诸苦恼，闻是观世音菩萨，一心称名，观世音菩萨即时观其音声，皆得解脱。”观音菩萨被称为“观世音”，以慈悲救世的形象备受欢迎，观音菩萨为实现救苦救难的诺言，化身为不同形象去说普渡众生，因此自古以来不论是在佛教经典还是民间创作题材中观音都有无数种法相。《普门

^[1] 《妙法莲华经观世音菩萨普门品》出自佛教典籍《妙法莲华经》中，主要讲述观世音菩萨的普门示现。

^[2] 《涅槃经》亦称《大般涅槃经》是大乘佛教经典，成书大约在2~3世纪，共分40卷，13品。宣扬“一切众生悉有佛性”的教义思想，在晋宋时对中国佛学界影响很大，为涅槃学派的本据经典。

品》中写道，观音常见形象说有三十三化身，这三十三化身的名称为：1、杨柳观音；2、龙头观音；3、持经观音；4、圆光观音；5、游戏观音；6、白衣观音；7、莲卧观音；8、泷见观音；9、施药观音；10、鱼篮观音；11、德王观音；12、水月观音；13、一叶观音；14、青颈观音；15、威德观音；16、延命观音；17、众宝观音；18、岩户观音；19、能静观音；20、阿耨观音；21、阿摩提观音；22、叶衣观音；23、琉璃观音；24、多罗尊观音；25、蛤蜊观音；26、六时观音；27、普悲观音；28、马郎妇观音；29、合掌观音；30、一如观音；31、不二观音；32、持莲观音；33、洒水观音。

除了佛教经典中的形象，民间的观音造像也有多种经典形象且各个形象都有其传奇出处、或典故，其各个观音造像的面相、姿态、手势、法器各有不同，变化多样之多在世界的佛教造像史上都是不可多见的。观音文化大约在魏晋南北朝时期传播至中国，历经了中国传统特有文化的熏陶，融入了中国儒家、道家等多种思想及民俗文化，在“世俗本土化”的道路上逐步形成了自己的风格，到宋代时民间的陶瓷观音造像逐渐增多，多以美与善的女性形象出现，题材、造型、装饰也各有不同，民间常见的陶瓷观音造像题材有水月观音、白衣观音、鱼篮观音等，根据人们的不同需求赋予了观音不同的职能。

2.2 观音文化的世俗本土化

在佛教文化众多的佛菩萨之中最受百姓欢迎的便是观音菩萨（或称观音菩萨），在民间更是尽人皆知、家弦户诵，甚至到了“家家有弥陀，户户有观音”的程度，这些现象都反映了观世音菩萨在民间广为流传的盛况和观音文化为民间百姓的生活带来的巨大影响，虽然人们对观音的崇拜远远超过了其他神明，但人们在崇尚观音的信仰的过程中逐步把印度的观音文化改变成为了中国化的观音文化，使之原有的形象也发生了很大的变化。随着印度佛教东传，观音造像开始逐渐发展，经历了漫长的本土化改革之后渐渐形成了具有浓郁中国化色彩的造像特点，反映了中国佛造像的汉化改良过程，其中最具代表性的一点就是对佛、菩萨造像性别处理的模糊化，即佛、菩萨的形象由最开始的男性逐渐朝着中性化发展，在中国古代早期时，高居佛殿庙堂的观音造像形象还是伟岸的“大丈夫”，比如著名的敦煌莫高窟，观音都是以男子的形象出现在壁画与木雕作品中，有的还带有小胡子，在对汉教佛造像的研究过程中也发现很多佛、菩萨造像大多呈现出慈善、清秀、婉约的风格，皮肤洁白柔滑、身形婀娜多姿，由带胡须的男相开始演变为清秀俊俏的美妇相；至唐代，观音造像风格普遍演变为身形丰满、面容华贵的女性，男性特点已经消失不见，观世音菩萨也

开始被民间唤作“观音娘娘”；宋代以后佛教雕塑像受到了禅宗的影响使得原本的“神圣光芒”开始弱化，现实的世俗化逐渐加剧，以往各朝各代盛行的“释迦牟尼佛”、“菩萨”、“力士”造像开始被具有鲜明世俗化特点的罗汉像取代，陶瓷观音造像的题材也更加丰富多样化，如鱼篮观音、水月观音、白衣观音、送子观音等等，使陶瓷观音造像的形象更加柔美化、亲切化、世俗化。研究观音文化世俗本土化的进程，可以总结出以下四点原因：

其一，佛教文化源于古印度，东汉时期传播至中国，距今已有上千年的历史。东汉时期，中国朝局动荡混乱、战火纷飞、哀鸿遍野、民不聊生，处在痛苦深渊的黎民百姓饱受战乱看不到丝毫生存的希望、找不到任何心灵的寄托。恰逢此时，印度佛教凭借其天下苍生平等、为百姓消灾解难、万物离不开因果轮回的唯心主张以澎湃之势漫透至民间，成为了当时陷入暗无天日的百姓心中唯一的救命稻草，为他们受伤的内心带来了巨大的安慰，获得了广泛坚实的群众信仰基础，使得外来宗教得以在中国广袤的大地上寻得了巨大的发展空间，但外来文化毕竟与中国本土文化有很大的差异，其高深复杂的理论对于身处社会最底层的劳动人民来说并无太大用处，身处乱世、束手无策的人民大众只是急需一个亲近的佛教神明形象来迎合他们的信仰需求，为他们带来精神慰藉。任何文化想要在中国悠久深远的传统文化土壤中扎稳根基就必定要与中国本土特色的文化相融合，因此印度佛教最终还是走上了逐步“中国化”的历程并带有浓厚的本民族文化色彩。在这样的历史背景下，一位全称“大慈大悲救苦救难广大灵感观世音菩萨摩诃萨”的佛教神明脱颖而出，即观世音菩萨。在佛教经典《大智度论》^[1]中是这样描述其职能的：“大慈与一切众生乐，大悲与一切众生苦”，释意为观音菩萨大慈大悲、法力无限，不分等级、不分贵贱、不分人种，拯救天下苍生于倒悬，因此很快得到了民间百姓的信奉与崇拜。

其二，观音信仰是照亮黑暗的烛火，为弱者指明方向，是她确保了世间的风调雨顺，万物丰收，让众生有了生存的基本保证；观音信仰可以点化凡俗子弟，引导他们参透生死、脱离轮回的苦海，早日到达幸福的彼岸；观音信仰更是“妇婴的保护神”，保佑了女性的健康与幸福，为家庭带来和谐之音。因此，观音一向以慈悲为怀，为众生付出，不图回报，在凡尘俗子面对世事无常、生离死别所不解与悲痛时，观音菩萨的温柔点化与无限放大的母性慈悲被世人所依赖、信仰。

其三，观音菩萨也承载着香火延续的重要职能，在中国传统儒家学说

^[1] 《大智度论》简称《智度论》、《智论》、《大论》，亦称《摩诃般若波罗蜜经释论》、《摩诃般若经释论》、《大智度经论》、《大慧度经集要》，由古印度佛教大德龙树菩萨撰于三世纪，是大乘佛教中的一部重要论著。

中，家庭的伦理教育十分重要，人们把香火的断绝视为最祖先的大不敬，家族人丁的延续是孝子与贤妻的首要要求，送子观音的经典形象便在这种社会意识形态背景中诞生了，并在其后漫长的发展中，观音送子一步步成为了民间风俗活动的重要事项，完美地迎合了中国传统儒家文化中的“孝道”观点，观音信仰也在人们对香火延续的坚持中不断地发展下去。

最后，官方是一个国家意识形态与主流文化的控制者和言说者，它不会放弃对任何一种文化进行控制或施加影响，随着观音信仰的普遍流行，国家也开始对此产生了强烈的兴趣，开始采用扶助利用的策略，实则用以平复众人之心，以便更好的巩固和控制自己的政权，因此，这也是观音造像流变的重要原因之一。

以上四点原因都表明：陶瓷观音造像虽是佛教文化的象征，但更是宗教思想的宣传品、更是皇室贵族的意念象征，虽然带有浓厚的宗教意味，却也与民间日常的生活息息相关，很大程度上发射了当时环境下人们的生活状态以及社会的审美需求。观音文化从传入中国的一刻起就深受本土化、中国化的影响，受百姓所赋予增加了多种职能如：求雨、救命、消灾、祈福、求财、避害、长生等，这些职能涉及面广、世俗利益无所不包，有很强的感性色彩，并受到了民间通俗文学、艺术的熏陶与影响使得民间陶瓷观音造像在题材、造型、寓意以及文化背景的选择上都与印度宗教最原始的观音之般若空性渐行渐远、卸去了原有的神灵之光，在中国民俗文化的环境中也渐渐脱离了正统佛教造像的仪轨规定，迎合着世俗大众的需求，最终演化成为了中国化的完美接凡女神。

2.3 元代景德镇窑概况

“新平治陶，始于汉室”，从汉朝起，景德镇便开始制作陶瓷，延续至今已有两千多年的制瓷历史，被世人誉为“瓷都”。景德镇位于江西省东北部，四周群山绕水、物资丰富、环境秀丽，北接安徽，南邻万年，西临鄱阳，东近婺源，原属浮梁县管辖范围，东晋时名称为新平，唐代被改为昌南镇，直至宋代景德年间因宋真宗好瓷遂被赐名为景德镇并沿用至今。

纵观整个元代的陶瓷文化历史，在承袭了以往朝代旧制的大体之上研发出来出了青花、釉里红等新的品种，使中国陶瓷艺术装饰文化开创了一个新纪元，在陶瓷装饰艺术发展的历史长河中，没有任何一种装饰如青花一般可以代表中国特色走上世界艺术的前沿，也没有任何一种装饰能如青花一般有深远巨大的影响力。元代时，统治阶级支持制瓷产业的发展，在景德镇设置了浮梁瓷局，负责专门生产皇室及朝廷的御用瓷器并烧造出了一系列的工艺精湛的青白瓷器及青白釉观音造像，著名的窑址有景德镇的

湖田窑、珠山窑、观音阁窑等等，除了以盛产质量优、颜色好的青白瓷之外，也大量生产青花、釉里红、卵白釉、蓝釉及红釉瓷器，在国内外都享誉盛名，广泛流传，使景德镇逐渐成为了闻名全国的制瓷中心，谱写了中国陶瓷史册上崭新壮阔的诗篇。

十三世纪中叶，蒙古王朝挥军北下，其强悍勇猛的军队摧毁了宋、金军队，毁灭其政权，入住中原，直到公元 1272 年，忽必烈御驾亲征，率蒙古大军一举覆灭了南宋摇摇欲坠的政权进而统治了整个中国，但元朝的统治十分短暂，在短短的九十多年中元朝统治者为了扩大疆土、巩固政权不断常年征战、历经周折、社会动荡不安，陶瓷艺术的发展受战乱影响也充满波折，一度停滞不前，全国各个窑厂大都躲避战乱而停止生产，但是景德镇却依然保持着窑火的兴旺，陶瓷艺术的发展不但没有停滞而且越发迅猛发展，元代景德镇之所以能成为中国陶瓷史上特别重要的阶段代表是因为以下几个深刻的背景原因：其一：景德镇地处江南偏远，皖赣边区，环境相对安静，受战火的侵扰较少，社会经济发展也相对稳定，百姓生活相对安逸，因此，北方制瓷手工艺人为躲避战乱下大批南下，寻找生存之地；其二：当地原料物资颇为丰富，给予了景德镇天时地利的制瓷环境，加之汇聚了技艺精湛的全国各地的能工巧匠，博采众长制作出了大量质量精良的瓷器，研烧出了如青花、釉里红、卵白釉等许多新品种，瓷器的形状也逐渐丰富起来，因此，在史上景德镇有“工匠四方来，器成天下走”的美誉；其三：朝廷重视制瓷业的发展，在景德镇设置了全国唯一的管理陶瓷产业的机构——浮梁瓷局，除此之外，政府对具有制瓷技术的匠师也极为重用，给了优越的待遇，规定免去其一切差科，对他们的技艺实行“世袭制”，使陶瓷产业的生产更加专业化，又使得这项特殊技艺能够得到承袭；最后一点：元朝政府意识到积极发展陶瓷业、加大对外出口陶瓷贸易对元朝的经济有着非同凡响的重要意义，因此。因此元政府修建了相应的出口经销港口机构，积极支持、鼓励出口贸易，并使之成为了一项增加财政收入的重要政策。因此元朝出口陶瓷不管在数量还是质量方面都比宋代有了大幅度的增长，进而很大程度地促进了景德镇的陶瓷艺术发展，使景德镇成为了享誉中外的制瓷中心。

2.4 元代景德镇窑观音造像的风貌

陶瓷观音造像历经了时代无数的磨练、洗礼与变革最终逐渐走向了成熟。通过对遗存的陶瓷观音造像实物的整理与统计可以看出宋元时期较高的制作水准，在整体风格特征方面也呈现出了更加明显的世俗化与中国化，元代陶瓷观音造像的创作能够兴盛绝非是历史的偶然是有着极其深刻的历史文化缘由：

其一，陶瓷观音造像盛行的最根本原因是因为观音信仰的广泛深入与传播，隋唐时期统治者极其崇尚佛教信仰，此时的佛教文化发展已经达到了空间的繁荣与全面的发展，打下了广泛、坚实的人民信奉基础，宋元时期，观音信仰观音家喻户晓、深入人心，同时元朝统治者采取了兼容并蓄的治国之策，加之对佛教文化的推崇，再次推动了中国佛教文化的发展、促进了佛教造像艺术的繁荣兴盛，一时间，全国之内广修寺院、烧造佛像；佛教文化的信徒们认为塑造佛教造像有无量的功德，他们认为观音造像是法器之身，能够增加信众对于观音信仰的信念，最终可以悟道成就无上菩提，如佛陀的开示“：若人为佛故，建立诸形象，刻雕成众相，皆已成佛道或以七宝成，鎔銛赤白铜，白镴及铅锡，铁木及与泥，或以胶漆布，严饰作佛像，如是诸人等，皆已成佛道，彩画作佛像，百福庄严相，自作若使人，皆已成佛道。”因此民间的寻常百姓若能塑造菩萨、佛造像便可以积累功德、化灾得福、灭往昔诸恶之罪。对于普通的民众来说，金银铜等贵金属的材质太过昂贵，超出了他们的经济能力范围，而陶瓷材质相对更加亲民低廉，且制作相对方便，利于成型，成品轻便，移动方便，便于摆设，因此得到了广泛大众的接纳与喜爱。

其二，宋代以后为躲避战乱，大量的陶瓷手工艺人南下，陶瓷制作重心也随之南迁，以江西景德镇窑为代表，陶瓷手工艺人们相聚在此地彼此之间相互交流，大大提升了景德镇陶瓷制作的工艺水平，其窑址所烧制的青白瓷观音造像更是题材繁多、造型优美、工艺精湛、举世闻名，景德镇也逐渐成为了以盛产青白瓷为特色的全国性制瓷中心。

在这样的宗教文化与制作工艺双重影响的背景之下，元代景德镇陶瓷观音造像在承载了观音文化的内涵基础上更有了精湛工艺的支持，不论是内在思想蕴含还是外部技术的提升，元代景德镇陶瓷观音造像的创作都开始走向了顶峰，在中国古代陶瓷史上留下了浓墨重彩的篇章。总之，中国陶瓷观音造像的产生、发展、演变、兴盛与中国各个朝代的佛教文化之兴衰紧密相连，且深受统治阶级政策、社会经济发展、民间风俗文化等种种因素的相互制约，其艺术风格也随着陶瓷工艺水平的不断提升而不断的多样化、完善化，赋有鲜明的时代烙印与特征。

第三章 元代景德镇陶瓷观音造像的艺术特征

观音文化在整个宗教文化中受汉化影响最为广泛，其造像形象也最为经典、最具多样、最有象征意味。在不同的时代文化背景与统治阶级下，各个朝代的陶瓷观音造像的艺术风格特征也都各有千秋，本章节详细介绍了元代景德镇窑观音造像的艺术特征，其凭借多样的内容题材、精良的制作工艺、革命性的瓷胎釉药配方、精湛的雕刻手法、华丽的装饰风格烧制了一系列的陶瓷观音造像精品，举世闻名，也使景德镇成为了全国性的制瓷中心。

3.1 元代景德镇窑观音造像的题材

在传统的佛教经典中，观音有三十三种化身，但是到了元代，观音文化信仰已经受到了很深的世俗本土化影响，在陶瓷观音造像的创作方面，内容与题材也多来自民间的传统风俗文化，加入了很多民间赋予观音的职能特征，陶瓷工匠更是按照当时社会风俗的审美价值来创作观音形象。依据笔者收集到的陶瓷观音造像作品，可以发现元代时期以水月观音、白衣观音、送子观音、鱼篮观音等形象题材最为常见，下文中笔者将以这四种观音形象为例，简述元代陶瓷观音造像的题材内容特征。

3.1.1 水月观音

水月观音即“世间所绘观水中月之观音”是佛教经典中三十三种观音形象之一，最早出现于中唐，盛行于唐朝末年，水月观音有别于其他类型观音的地方在于她在现实中所表现的形象并不是完全来自于宗教典籍且没有相关的造像仪轨，而是在民间由唐代画家周昉^[1]创造出来，古代早期的水月观音的画作都已经丢失被损，无从考证，因此关于水月观音的寥寥记载也只有在唐代的画论《历代名画记》^[2]中找到，张彦远的《历代名画记》曾有两处描述、记录了唐代画家周昉绘制水月观音的相关内容。如（图 3-1）《华严经》曾有对“水”、



图 3-1

^[1] 周昉，字仲朗、景玄，京兆（今陕西西安）人，是中唐时代继吴道子之后著名的擅长人物、佛像题材绘画的代表画家，创造了水月观音的经典形象，为后世所流传。

^[2] 《历代名画记》唐代著名画家张彦远著，是中国首部关于绘画通史的著作。全书共十卷，分为三个部分：评述中国绘画的理论知识与历史发展、叙述相关鉴识收藏知识、370 余名著名画家传记，被称为绘画界的“百科全书”，在中国绘画史学的进程中有着承前启后、无可取代的里程碑意义。

“月”的解释：“一切诸法，如幻，如焰，如水中月，如梦，如影，如响，如像”，在佛教典籍中的“水”、“月”、“水中月”及“镜花水月”并不代指实物，只是“隐喻”化的象征，是对世上一切皆无常性、皆无实性的事物所感发的佛教譬喻，有时也含有般若智慧、开悟圆满的寓意，拟指修持的境界和供养，后来在传统艺术的文化中“水月”一词也有了更多的涵义与专门的指代。虽然，我们还是很难在正统典籍中找到把观音像与“水月”寓意联系起来的佐证，但“水月”含有“水月普施”寓意，很好地表现了观音菩萨解救众生的慈悲心肠。水月观音是寄于本土文化发展的观音样式，在繁多的观音形象中最具中国化的审美意味，其独有的优美造型完美地融合了传统观音文化与唐代文人雅客的美学思想，是印度佛教传入中国后与本民族特有文化相融合的经典代表，更是佛教文化世俗本土化最鲜明的实例，体现了佛教思想不断中国化的历程，具有深厚、丰富的文化蕴含。下文将简述水月观音的艺术性与文化性。

水月观音形象来源上与其他观音不同，因此在其艺术性的审美标准方面也有独树一帜的美。中国传统佛教中的观音形象大多以站姿和坐姿出现，彰显了在佛文化的庄重肃穆。但水月观音的造像特点却打破了这生冷严肃的常规，极具唯美主义风格，水月观音多以半跏趺坐于石间，周围多装饰于植物、溪水，还有一些带佛龛的装饰，在佛龛顶部雕刻明月，明月与溪水相呼应，给人以自在浪漫、清远幽静的唯美意境。如（图 3-2）



图 3-2

水月观音题材的文化性可以从两个方面探讨，观音信仰的宗教性与民俗性。水月观音的造像源于唐代画家周昉的创作，并没有严格的佛教造像仪轨，因此周昉在创作水月观音形象之时，创造性的将唐代审美特征融入其中，带有很强的个人色彩与民间特色文化色彩，因此在探讨水月观音的文化性时一般重点探讨她的民俗文化性。水月观音的创作中丰富浪漫的审美思想源自于唐代的大繁荣文化背景，其中竹林、明月、溪水等环境装饰因素，都有着浓郁的中国传统美学色彩与象征寓意，例如，竹子在中国美学中被誉为文雅、高洁的象征。水月观音突破性的创作形式不仅是艺术文化的革新，也是时代文化在宗教作品中的完美呈现，十分接地气的民间创作形象为元代为陶瓷观音造像的发展提供了更为广阔的题材创作空间。

3.1.2 白衣观音

在陶瓷观音的创作中除了水月观音题材运用最多外，其次相对较多的就属白衣观音的题材了，白衣观音在宋代时开始出现，是由水月观音的形象变化而来，因此其造像的艺术风格也沿袭了水月观音的优美与柔和，是我国民间传统文化中比较典型的观音形象（图 3-3），因其全身披一袭洁白僧衣故被称为“白衣观音”。在民间，白衣观音深受百姓的欢迎有两方面的原因，其一：白衣观音完美融合了正统佛教信仰和民间观音信仰，是佛教文化与风俗文化相结合的典型范例；其二：白衣观音的造像特征十分特殊，因此陶瓷白衣观音的作品较为常见。佛教典籍《尊杂记》曾有过这样的说法：如果众生百姓诵念《九耀息灾大白衣观音陀罗尼》经文，则所有的口月星宿皆十分欢喜，便可保佑家人出入平安，另外，民间也赋予了白衣观音送子、安产等职责，因此白衣观音有多方面的综合职能，具有了广泛的民众信仰基础，唐代民间盛行的宝卷艺术在某些方面也大大推进了陶瓷白衣观音题材的创作。



图 3-3

3.1.3 送子观音

在中国的传统文化中，儒家文化地位十分重要，其中最常提到的“不孝有三、无后为大”涉及家庭伦理观念的思想更是贯穿了整个中国的传统文化始末，人们都渴望早生贵子，继承家业，人们把这种希冀得子的愿望当做是对幸福的一种向往并把这种追求寄托在有求必应帮助人们解决苦难的大慈大悲观世音菩萨身上，佛教经典《妙法莲华经观世音菩萨普门品》经文中明确记载了有关观世音菩萨送子的相关内容：

“若有女人，设欲求男，礼拜供养观世音菩萨，便生福德智慧之男；设欲求女，便生端正有相之女，宿植德本，众人爱敬无尽意，观世音菩萨有如是力”。如（图 3-4）观音文化最初传入中国的时候并非以“送子育儿”为主要职责，但随着其不断地深入民间，人们对观音的职能的崇拜与信仰从最初的普渡众生、救苦救难逐渐转移到了送子、求子，民间流传着很多关于像观音菩萨求子的传说故事，礼敬、诵经、布施、塑造佛像这些求子行为也是数不胜数，这些都标志着观音信仰的世俗本土化程度越来越深。



图 3-4

3.1.4 鱼篮观音

鱼篮观音的形象也是佛教经典中三十三种观音形象之一，她脚踩着鳌背，手中提着装满鱼的竹篮，化身为民间少妇的形象，又因嫁作马郎之妇，故也被称作“马郎妇观音”。有关鱼篮观音的形象有这样的典故：相传在东海之滨生活的百姓不知礼仪，观音菩萨为点化他们便化身为一个美丽的渔妇，并许诺谁能熟背她所教授的经文，便嫁与他做新娘，后来有一个名为马郎的村人背会了菩萨点化的经文，娶得貌美如花的渔妇，并最终在菩萨的点化下得以开悟。这个传说故事教育人们不管做什么事情都要有坚定的信心，持之以恒便可获得菩萨的点化与帮助，实现自己的想法。

3.2 元代景德镇窑观音造像的原料及制作工艺

元代景德镇窑观音造像原料及制作工艺	
原料配制	以高岭土、瓷石、矿物质为主及部分金属氧化物
成型及装饰手法	以模塑结合为主，捏塑、贴塑、雕镂、浮雕等为辅 兼具印花、刻花、绘花、划花等装饰手法
烧成温度	1300℃以上
典型代表	青白瓷、卵白瓷、青花、釉里红点彩

3.2.1 瓷胎原料

从北宋时期开始，景德镇窑生产的陶瓷观音造像就已经开始独领风骚、蓬勃发展，成为潮州窑以外的另一十分重要的生产陶瓷观音的窑址，这与景德镇窑陶瓷塑像的制作原料有着紧密相关的联系，宋代时景德镇窑就主要采用周边所产的矿石为主要的制作原料，所含成分主 50%-70% 的石英、16%-8% 的绢云母等，这种配方的泥质有较强的可塑性，瓷胎在 1200℃



图 3-5

的高温下也不易变形。烧成后的瓷质洁白细腻，易于彩绘，但是所含石英成分偏高，瓷质较硬，因此在制作大型陶瓷观音时成型有一定的困难；到南宋时，景德镇窑上层优质的瓷石资源已被过度开采而逐渐枯竭，因此工匠们迫不得已使用质量中下等的瓷石作为制胎原料，虽然这样烧制的塑像在胎质的透白程度上较北宋稍有欠缺（图 3-5），但聪慧的窑工在观音塑像装饰时仅给予部分的服饰衣纹施釉，而身体部分采用素胎，并运用微微发红的胎质



图 3-6



图 3-7

来凸显人物的肤色质感，形成了自己的独特风格如（图 3-6）。

元代是景德镇窑陶瓷观音塑像的鼎盛时期，不管是在质量抑或是数量方面都超越了前朝，成为了远近闻名的制瓷中心，这些都要归功于景德镇窑在制瓷原料上跨越式的变革，元代在宋代所采用的瓷胎原料的基础上创造性的添入了一种含铝量比较高的原料——高岭土，这就是陶瓷史上极为著名的“二元配方”，它提高了瓷胎原料配方中的氧化铝含量，使瓷胎的烧成温度升

高，增加了瓷胎的硬度，大幅度地降低了烧造过程中的变形率，使大型的陶瓷观音造像的烧成成为了可能，大大提高了大型陶瓷观音造像的成产量与成品率，同时也使烧成的瓷器更加洁白透亮，细节的雕刻方面也更加深入生动，例如北京市西城区定阜大街出土的元代青白釉水月观音塑像（图 3-7）整体高度高达 65cm 较之前朝代的雕塑作品相比规模更大且通体施釉、莹润如玉，璎珞佩饰等细节的刻画异常精细入微，堪称元代陶瓷观音塑像巅峰之作。

3.2.2 素药特点

青白釉是宋代时景德镇窑创造的釉色品种，釉面发色介于青白二色之间，白中透青，碧翠透澈，温润如玉，胎质透薄、对光见影，甚至被世人称为“假玉器”，宋元时被称为青白釉，清代以后改名为“影青”，其烧制的窑址以宋代时的景德镇窑最负盛名。

景德镇青白釉自北宋初期首创，南宋时期兴盛，元代时仍在景德镇制瓷格局中有一席之地，元代的青白釉在沿袭了宋代的风格基础之上又加入了自身的特点，形成了独树一帜的元代风格，深深地烙印着元代的时代印记。北宋初期时青白釉发色并不稳定，大多为淡青或淡黄色，纯正的青白色不多；北宋中期至南宋中期时釉色白中透青、青中带白、如玉石般透亮，光泽度也开始提高；南宋后期不论是光泽还是透明度都开始降低；元代时景德镇窑的制瓷工匠在釉药的配制上进行了大胆创新，把五代和宋代所使用的钙、铁成分较高，钾、钠成分较低且流动性较高的高石灰釉药或石灰釉药改为使用石灰—碱釉或碱—石灰釉，也就是在釉药中掺入适量的草木

灰，让釉中的碱金属钾和钠增加的同时降低氧化钙的含量，因此大幅度的提高了釉药的高温粘度，增加了釉药的熔融温度范围，降低了流动性且减少了烟熏，因此烧成后的釉面相比宋代玉器般的质感光泽更加柔和、略显洁白失透。随着元代瓷胎原料及釉药配方的改变，烧造技术也得到了变革，景德镇的智慧窑工结合龙窑与馒头窑的优点，发明了葫芦形窑从而取代之前的龙窑，这种新型的窑炉分为前、后两室且腰部内折，有前室宽短且高，后室窄长且低的特点，因此具有一定的坡度且在后室安装烟囱，这样在烧窑过程中就可以借助烟囱抽力的作用大幅度提高烧成温度，为产品的质量起了保障作用。

尽管元代的文化历史长达不足百年，但其制瓷业的发展在中国陶瓷史上依旧占据着不可撼动的地位，虽然元代的青白釉由于其胎质偏厚且整体釉色趋于发白失透而稍逊于宋代，但其细腻如脂，滋润如玉的特征也早已享誉中外，成为了元代鲜明的标志。元世祖时曾在景德镇设立“浮梁瓷局”，用以生产皇室的御用瓷器，这是中国历史上统治阶层第一次也是唯一在地方建立有关陶瓷管理的机构，促进了元代瓷业的发展，为烧制大量的像青白釉观音菩萨造像精品以及相当数量的高水准青花瓷作品奠定了坚实的基础，提供了可靠的技术条件保障。

3.2.3 模塑结合

景德镇窑制作陶瓷观音塑像的主要手法为模印、分段模印及结合手塑的制法，对于一些小型的观音雕塑造像采用一次性的直接印模方法（如上图 3-3 白衣观音，图 3-8），提高生产效率，增加了塑像的产量。对大多数的大型的观音造像则采用分段模塑结合，即对塑像的头部、躯干、四肢、底座采用分别模印，待脱模后再用泥浆粘合，即合模，这种合模方式的痕迹不易察觉，保持了作品的美观性。然后再在整体的塑像上利用捏塑、戳印、浮雕、刻划等不同成型方法对局部进行细致的手工塑造，在这里可以对比宋代潮州窑观音造像模印工艺制作方法，即采用分两段的简单模印制法，虽然潮州窑这样的处理手法有利于脱模，也可以避免因造型复杂而增加组合件的块数，头部和身体部分可以一次性的同时进行模印，很大程度上降低了生产成本，促进了塑像的产量。但是这种简易的合模方法导致模印的痕迹从瓷胎合缝面都能清楚看到，破坏了外观的美观性，而且这种只求高产的制作方法会带来很大的弊端，即缺少细节的深入刻画，使整体塑像的细节刻画很模糊，精致程度也大大降低，因此导致了潮州窑观音塑像在经历了北



图 3-8

宋时期的昙花一现之后就逐渐被其他产区的窑址所取代，走向了没落。相比之下，景德镇窑的观音塑像制作方法就更加科学、精细，分段模印大大提高了塑像整体的细节精致度，而且在合模之后结合手塑的技法，可以进一步丰富完善其面像、服饰、装饰纹样等特征，极大地增加了整体作品的生动性与完整性，使塑像更富艺术感染力。

3.2.4 捏塑、贴塑、雕镂等技法

元代在制作陶瓷观音造像的制作工艺方面较前代有了极大的提高，制作更加精良，在整体采用分段模印的基础上采用综合的雕塑技法对面部、佩饰、服饰、衣纹、底座包括精细物件如观音的玉净瓶等进行细节的刻画，如捏塑、贴塑、镂空雕刻、浮雕、深雕等不同的手工雕塑技法。从这些衣饰的图片中可以看出深雕法对衣纹细腻深入地刻画，精湛的刀法使帔巾及衣服边缘等部位的塑造充分体现了观音像妙曼的体形曲线及生动的姿态，把“曹衣出水”的轻薄贴体的质感展现地淋漓尽致，更加细腻的体现了衣纹随妙曼形体动态变化的趋势，充分体现了衣饰的质感，更加真实、打动人心；（图3-9）观音造像的烧造极为复杂，面部属于印模，头部用工具刻出发丝、衣褶均为我国传统的阴刻线条，自然流畅、柔美简洁，散发着一种温柔、婉约的女神气质。观音造像身上装饰的璎珞、串珠佩饰，采用了捏塑、贴塑等多种相互结合的工艺技法，手工捏塑成一颗一颗细小的串珠，再用泥浆贴塑在身体或服饰上，丰富了观音造像装饰的层次感，增添了趣味性与艺术性，充分体现了元代景德镇窑工高超的瓷塑艺术水平；再如在佛像的底座上进行仰覆式莲花瓣纹饰、联珠纹饰的浅浮雕与刻画、图案整体造型为梯形，糅合了西域、印度的艺术风格，带有浓郁的民族色彩，或在台座上进行浪花的镂空雕刻，还有新研制的龙与海水组合的台座形式，这些都增加了整体作品装饰的完整性以及艺术感染力。

从上述这些例子中还可以看出在观音造像的艺术创作中主要采用以线条流畅奔放的划花为主要装饰方法，并兼以刻、镂、印、等多种装饰方式相结合。元代十分重视对线条的雕刻与应用，在中国画的影响之下，佛教雕塑像中极为重视“线”这一重要的艺术语言。因此在制作工程中先以印模结合圆雕以及浮雕等雕刻方法塑造具体的形象，然后再用流畅的线条进行刻画装饰，增加了其艺术的表现力与形式感，常用在对衣纹或菩萨



图 3-9

颈部的刻画之中，体现了衣纹的东方民族韵味、流动的律动之美或菩萨造像丰腴细腻的肤质。

3.3 元代景德镇窑观音造像的造型语言

3.3.1 开相

在中国的艺术文化中，最高的审美要求便是“传神”，讲究以形写神来传达人们的情感共鸣，中国传统佛教造像则更加注重在神情上的传神，尤其是强调头部造型与面部开相细节的塑造，通过佛造像人物的脸型、五官等整体神态的细致刻画来体现释迦牟尼佛像的庄严、观音菩萨的祥和、天王菩萨的愤怒以及罗汉力士的彪悍等不同神明的不同形象感情。因此从古到今、各朝各代的艺术家在进行陶瓷佛造像时都秉承着虔诚的宗教信仰，竭力捕捉神韵，力求传神。

陶瓷观音造像自宋代开始普遍流行起来，宋代时期的观音造像，脸型较为长圆，细弯的双眉之间嵌有白毫相，双目细长，微启眼睑下视，整体面部表情温雅、恬静。体型修长，袒胸露腹，细腰跌足，显示出宋代菩萨塑像的风格特点，到了元代时期，元代观音造像的脸型由宋代的消瘦清秀转变为圆润饱满，五官地刻化较为细腻集中，双眉如细月般弯曲，额头正中大多会有白毫装饰，鼻梁秀气挺直，双眼目光平直，上眼睑微微下垂，流露出怜悯众生的慈悲之情，嘴唇饱满，轮廓清晰，嘴角弧度与双目上提的弧度相似，微微翘起，略带一丝平和温柔的含蓄笑意，给人无限的亲切感与依赖感，具有明显地温柔慈祥的女性化、世俗化特征，整体造像神情细腻逼真，情感动人（图 3-10，图 3-11，图 3-12）。（图 3-13）观音陶瓷造像高 67 厘米，于 1955 年出土于北京西城区，观察其面部特征：额头宽阔，双目微闭低垂，犹如凝视着水中明月的倒影，显得格外端庄和善，气韵儒



图 3-10

图 3-11

图 3-12

图 3-13

雅，脸型圆润饱满，神态新秀脱俗，盈盈浅笑脸之中散发着令人陶醉的东方神韵。

观音的开相、神态的变化与佛教文化的演变、观音信仰的世俗化有着密不可分的关系，佛教自印度东传至中国后，便开始受到儒家、道家等中国传统思想文化的交流与碰撞，并反映着历代统治阶级的审美趣味与当时社会的普遍价值观。在唐代以前的佛教文化受中国化的影响并未太深，佛教造像依然遵循着严格的造像仪轨，菩萨的神情一般也相对庄严肃穆，内敛威严，很大程度上也折射了统治阶级森严敬畏、至高无上、不可撼动的统治地位。但是到了宋元时期，随着观音文化世俗本土化的加剧，观音造像的神态也发生了改变，一般呈现面庞腴，细眉垂目，嘴角上翘的慈祥和睦的女性之态，寓意着万物的和谐、众生的安宁，她眉宇之间散发出对生命的呵护与怜悯之情，引领着众生的心灵走向幸福的彼岸，正是因为元代观音把这种亲民、世俗化的微妙神态刻画的淋漓尽致，才使得元代陶瓷观音造像走向了时代的最前端，成为中国陶瓷史上的辉煌代表。

3.3.2 手印

手印，是佛教中佛、菩萨造像或画像中专用的手势，亦被称作“印相”或“印契”。是佛陀在传教思想意念之时的象征，用以彰显佛教理论的庄严性与神圣性。手印在佛教造像中是必不可少的，常见的有说法印、禅定印、降魔印、施愿印、无畏印五种等。

“说法印”是佛、菩萨说法时常用的手印，具体形态为用拇指捻中指或食指、无名指，其它手指则自然放松舒展，两手手心分别向上、向下，左手心向右、右手心向左皆可。“说法印”（图 3-13）这一手势在佛教典籍中代表着佛陀的说法之意，所以称为说法印，也称转法轮印，喻示着智慧与育人；“禅定印”是佛陀在菩提树下研习佛道、禅思入定时的象征手



图 3-13



图 3-14



图 3-15



图 3-16



图 3-17

势。（图 3-14）右手置左手掌上，两手相叠，手心向上，两拇指尖轻轻相触，轻轻放在下腹前置于双膝之上，体现了佛教的禅思及安定之意；“降魔印”（图 3-15）是佛陀在成道之时收服魔王的象征手印，亦称触地印。即右手手心放在盘腿的右膝之上，其手指垂直指向地面，做手指触地状，象征着收服了一众魔兽。传说在释迦牟尼佛修行悟道之时，魔王曾三番五次前来扰乱企图阻碍其成佛，于是释迦牟尼便右手指触地，令大地神明为证，证明其已成佛，并最终降服魔王；“施愿印”，其一手放松手心向前并下垂，五指并拢自然伸直，指端下垂，如（图 3-16），寓意着佛、菩萨拯救苍生、实现众生愿望的大慈大悲之心。其通常也配合着施无畏印（图 3-17）一起出现在佛教造像中；“施无畏印”，单手抬放在胸前，手心朝前，手指舒展，自然朝上伸直，常与“施愿印”一起使用。如图，这一手印寓意着佛陀可使众生无畏无惧，体现了佛、菩萨立志于拯救天下苍生为己任的心愿。

3.3.3 身姿

在中国佛教文化，佛造像一般分为站、坐、跪、飞行等几种姿势。其中以坐姿作为常见，种类也最多，常见的佛造像坐姿如下：

结跏趺坐，亦称“金刚跏趺坐”，简略为“金刚坐”，是菩萨在入定时最常见到的坐姿之一，因此也被叫做“禅定坐”。具体姿势是把双脚的脚背置于双腿之上，脚心朝向上如（图 3-18）半跏趺坐，它不同于结跏趺坐，具体坐姿为一脚置于下端，另一脚向外露出（图 3-19）；善跏趺坐，即端坐立于座台之上，两脚放松自然垂下（图 3-20）；交脚倚坐，就是两腿放松垂落且在台座处相交，中国早期的佛教文化中弥勒佛与菩萨都常用此坐（图 3-21）；半跏趺倚坐，即左小腿下置，右小腿呈半跏趺倚坐（图 3-22）；半跏趺思惟倚坐，即只把一足向上盘起，另一足轻垂放下，一手抵颊、微微低头侧身冥想沉思的姿态，寓意着佛陀菩萨为众生所思索，为众生排忧解难（图 3-23）。半跏思惟坐在印度佛教中很少出现，而是在中国的南北朝时期才开始流行；游戏坐，一腿曲盘在台座上，一腿下垂着地，此坐姿多为菩萨像，是元代观音造像中最常用的坐姿之一（图 3-24）；轮王坐，一腿曲盘，另一脚交叉，膝盖微竖（图 3-25）；自在坐，即把右膝弯曲抬起，左脚成半趺状，右臂直伸，轻轻下垂置于膝上，左手则撑于膝后，也有一些姿势为右膝曲起，左脚垂下，右臂直伸，置于膝上，左手则轻抚于台座上，整体呈现出一种自在舒服之势，自在坐也是元代时观音造像极为流行的形式（图 3-26）。

通过对现存的雕塑造像的整理可以总结出元代景德镇窑的观音造像

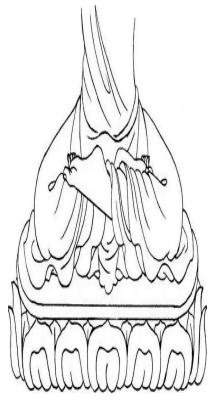


图 3-18

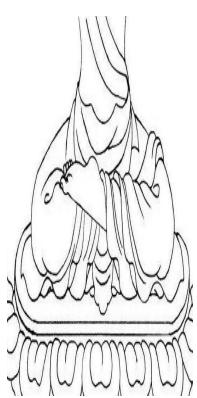


图 3-19

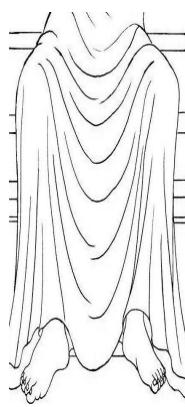


图 3-20

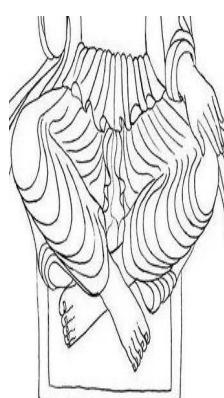


图 3-21



图 3-22

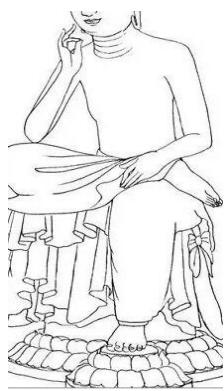


图 3-23



图 3-24



图 3-25



图 3-26



图 3-27

最常见的坐姿多为轮王坐、游戏坐、如意坐（图 3-27）、自在坐、结跏趺坐，并成为了当时的主流。如首都博物馆收藏的影青观音像，整体姿势自然唯美，呈现观水中月之势，故被称作水月观音。这件造像精品打破了以往各朝各代传统、庄严、拘谨的观音造像仪轨常态，身体比例均匀协调，造型外部线条自然流畅，其花冠、面部、肩膀以及双膝的外部轮廓线条圆润饱满，连成了一道优美典雅的弧线，展现了平缓和谐之美，释放了观音菩萨亲民祥和的富贵气质。观音呈如意坐姿，右腿呈半弯曲状支立于身体右侧，左腿自然下垂，双脚内收连成了优美的弧线。她左手顺着身体的曲线轻垂放于侧身，轻抚于腿上，右手则握着飘带，右臂微微抬起轻搭于曲起的右膝之上，姿态优雅、清秀脱俗呈典雅唯美的半跏趺状，其手臂、手掌、指尖三点延伸的连线再配合着左手的姿势，就如同太极八卦中阴阳平衡的走势，整体的姿势造型都体现了水月观音自在、安逸的祥和之美，给人以舒爽、雅致的意境。从这些精致的细节中可以看出元代的陶瓷工匠们呕心沥血、充分发挥了他们的智慧才智与高超的技艺，将诸多中国传统思想中阴阳结合的经典美学因素融入在观音造像中，展现了元代美学思想中

绽放与内敛的平衡和谐之美以及对美学意境的无限追求。

3.4 元代景德镇窑观音造像的装饰

3.4.1 单色釉装饰

单色釉装饰观音，就是在陶瓷观音的成型之后通体施一种单色釉作为装饰方法，元代的单色釉观音多为青白釉。这类单色釉的装饰风格大多显示了瓷胎原本细腻、洁白的原态，其作品色泽简约纯粹、透亮如玉、品味雅致。青白釉的观音造像多出现在宋代以后，并以景德镇窑烧制的观音造像最具盛名、代表了青白釉烧造的最高水平。景德镇窑从宋代开始便烧制青白釉的观音造像，但是随着时代的变化，青白釉装饰风格特点也发生了变化，大致可以分为三种：素胎装饰、素胎与部分施釉结合、通体施釉。

北宋时期，陶瓷观音像大多为素胎，如（图 3-28）从出土的观音像残存的色彩看，这尊瓷塑最初烧成素胎，后经过彩绘。从中笔者可以大致总结出在北宋时期的素胎观音大多深受泥塑彩绘与木雕的影响，带有许多早期佛教塑像的色彩；到了南宋时期，陶瓷观音塑像数量逐渐增多，（图 3-29）观音像外衣和底座处施青白釉，其余部分露胎。从中可以看出南宋景德镇窑的观音造像还没有完全脱离北宋的素胎装饰风格，但是在造像制作工艺提高的基础之上开始进行局部施釉，施釉部位多为台座或部分衣纹服饰，如玉般晶莹的釉色更好地衬托出了观音身体胎质的细腻与洁白，形成了独有装饰风格，增加了视觉效果，更具艺术感染力。

元代是陶瓷观音造像的成熟期，这个时期的观音造像得益于釉药、瓷胎配方等制作工艺的进步，不同宋代的素胎或局部施釉而是开始通体施



图 3-28



图 3-29



图 3-30

釉，青白釉莹润如玉，加上满身华丽精致的璎珞佩饰，彰显了元代精良的制作工艺。（图 3-30）为例，这尊观音像通体施釉，在光的照射下，釉色的亮泽反射到欣赏者的视觉中呈现出了别样的透亮与纯粹，正是这种极佳的晶莹柔润的美感，将菩萨庄严却慈悲、肃穆却亲近的神韵气质发挥到了淋漓尽致的境界，再加之华美精致的服饰，可谓是单色釉装饰观音造像中的上品佳作。

3.4.2 釉下彩装饰

宋元时期景德镇窑所产的观音造像以青白釉为主，到了元代后期基于制作工艺的革命性进步开始出现了一些釉下彩装饰，如青花、釉里红。所谓釉下彩指的是陶瓷作品在泥坯干燥的状态下在泥坯用料直接进行绘画装饰，然后再在此基础上罩一层青釉或透明釉，最后进行烧制。这种釉下彩装饰风格在元代后期才开始出现，最常见的装饰方法就是用青花或釉里红颜料点缀装饰于陶瓷观音雕塑的头冠、五官、发丝、细小佩饰或衣纹中，使整体作品带有了强烈的民族传统趣味。（图 3-31）虽然这种装饰风格在陶瓷观音中并不常见，也不是主流但是却别具风味，是元代观音造像中的奇珍异宝，极大地丰富了元代观音造像的装饰风格，有着非同一般的艺术价值。

3.4.3 服饰装饰

中国的佛教造像素来重视对服饰、衣纹边缘线条的塑造，力求将服饰的轻薄质地真切地表现出来，并能通过衣纹的走向转折来体现出人物的身段与动态，元代陶瓷观音造像的服饰多以头巾、通肩袈裟、帔巾、裳裙、飘带为主，在瓷胎釉药、烧造工艺的全方位提高的基础上之上一定程度的吸收了传统的汉服装饰艺术风格运用深雕法对服饰衣纹进行刻画，高超的技法充分体现出服饰极其轻薄的质地，较宋代相比更加精美、服帖、写实，完美地随着观音妙曼的身材而起伏，细腻地凸显了“曹衣出水”的装饰艺术风格，宛若身着一袭透明长纱，显示了其飘逸轻盈的身姿与优美的动态，同时也表达了观



图 3-31



图 3-32

音造像的温婉优雅的内在气质与亲切和善的性格特征，在衣纹装饰方面也向我们展示了元代匠师们的精湛技艺与创造力。（图 3-32）亲善慈悲的观音自在地坐着，整个观音造像的衣着釉色莹润、衬托出和谐妙曼的身姿，胸口前华丽的璎珞装饰在光的反射下熠熠生辉，精致到位的服饰衣纹线条柔美流畅，与轻盈垂落的飘带相互呼应，赋有灵动性与韵律感。

3.4.4 佩饰装饰

自观音文化传入中国，历代的观音造像都十分重视身上的佩饰装饰，魏晋时期，观音造像装饰的佩饰很是简单，只有个别的坠饰，以求极简的优雅之风；隋唐开始，随着社会、经济、文化各方面的大繁荣，唐代的审美价值也开始发生变化，体现在观音造像方面便是在装饰风格上逐渐变得复杂精致；宋代开始佩饰种类也大量增多，如花冠、珠钗、璎珞，但由于受到当时工艺技术的限制，璎珞的纹样还不是特别华贵。

元代随着二元配方的发明与运用，元代陶瓷观音造像的工艺技法得到了大规模的提升，雕塑的装饰风格在保留与沿袭前朝之风的基础上也进行了创新与完善，艺术表现力空前增强，极为重视佩饰的装饰。常见的佩饰有璎珞（图 3-33）、宝冠、花冠（图 3-34）、发髻、耳珰（图 3-35）、项圈、手镯（图 3-36）、臂钏（图 3-37）、足钏等，其中最能元代装饰特色的就是那遍布全身的华丽璎珞，宽泛的说，璎珞主要是用珍宝、宝石、贵金属及各种花卉等串联而成的环状装饰物，有着千变万化的装饰形式，有的挂在颈部，有的坠于胸前，有的佩戴在头饰上，还有的装饰在手臂与小腿上。璎珞的颗粒有大有小，造型各异，一般分为圆珠、方形、管状、花卉形、谷形以及几何状。璎珞装饰富丽繁华，价值连城。在装饰技法上采用了独创的堆贴梅花，即采用捏塑好的成串缀珠贴塑成图案外的轮廓线，除此之外，也普遍采用印花、刻花、划花等技法，尤其以刻印的串珠纹最具浓郁的元代民族装饰风格特色，因此元代观音的配饰与宋代相比较更加的精致华丽，遍及全身、光彩照人。这些装饰纹饰采用适合纹样、二方连续、四方连续、图案边角等一系列的设计图样，结合点、线、面的穿插雕刻体现出了元代观音造像佩饰的独特设计特征，给人以无尽的韵律感和节奏性，为原有的庄严肃穆的宗



图 3-38

教气息增加了许多雍容华贵的亲民元素。

除繁密的璎珞外，头饰的装饰特征也十分有特色，均采用以化佛宝冠（图 3-38）为主的造型，即头冠的中间位置有一各小型的阿弥陀佛浅浮雕像。此形式源自于佛教的大乘经典《佛说观无量寿经》如其次最常用的便是花鬘冠，且花鬘的造型一改以往朝代的夸张高耸，变得更加细致多样；如后文中附录的图组，从中可以看出这些观音造像佩戴的饰物颇为匠心独运，其头戴宝冠，宝冠上雕有小化佛，衣裙上饰有联珠璎珞纹饰，腰间也佩有飘逸的结带，手腕戴有精贵的手镯，全身装饰饱满富丽、雍容华贵，彰显了元代极为奢华的繁荣大气。

3.4.5 综合装饰

最早的单体陶瓷观音造像出现在唐代，随着观音造像的发展，观音不仅仅以个体出现，而是带有很多综合类题材的装饰出现在雕塑作品中，有些还以组合形式出现。

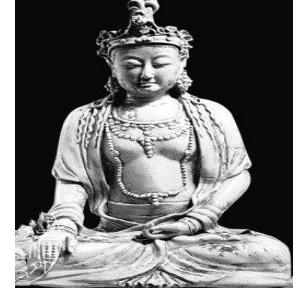
有时在菩萨的手中或身旁会设置净瓶、杨柳枝或，钵，在观音文化中，净瓶就代表着观世音菩萨，其持着净瓶和杨柳枝的典型形象一直在后代中流传久远；有时两侧也会装饰一些禽鸟、乌龟、龙、狮子、鹿等有象征意义的动物（图 3-40），此外，很多观音造像大多加塑了台座用以装饰，常见的装饰台座（图 3-41）的种类大致分为以下几种：石崖、座谈会、方台以及仰莲座，其中以石崖与座椅最为普遍。一般台座也会进行丰富化的装饰，台坐之上一般多有善财与龙女胁侍观音左右，有时还会附加其他侍者（图 3-39），台座之下则大多装饰着精美生动的海水、浪花或莲花等纹饰，莲花在佛教文化中有着特殊的地位，是佛教的象征，极为圣洁，因此一般将精雕细刻的莲花纹饰图案装饰与台座之上，寓意着吉祥与净德。同时，元代的陶瓷观音塑像也出现了外加佛龛的形装饰风格，在景德镇窑与龙泉窑均十分流行。带佛龛的观音造像造型精美如山峦，装饰有祥云与花蔓的纹饰，台座底镂空雕刻着翻滚的浪花，龛顶还饰有明月，并带有善财、龙女胁侍左右，整体的装饰风格十分华丽精致且繁复多样，充分体现了元代观音造像的综合装饰风格的丰富性与多样化，也反映了元代追求华丽繁缛的审美价值情趣。

佛教信仰是中国文化中极为重要的构成环节，它深刻地影响了中国的传统陶瓷艺术，并使陶瓷成为了佛教文化的一种常见载体，同时大大增加了陶瓷装饰的多样性与艺术性。佛教文化与陶瓷艺术水乳交融，相互吸收影响，最终构形成了中国陶瓷艺术独树一帜的装饰风格，使中国陶瓷文化深厚久远。

通过对上述的四个大方面特征的详细论述可以看出，元代时期素胎的

裸露观音像大量减少，基本开始通体施釉，釉色莹润温厚，瓷胎细腻洁白，观音面部丰腴圆润，神情亲切安详，五官刻画深入传神，观音头戴花冠，眉间饰有白毫，衣冠服饰大多模仿中国的传统女性，多以通肩袈裟、帔巾、裳裙为主，较宋代相比雕刻技术更加细致精良，配饰也更加精美华贵，璎珞飘带遍布全身，更加贴近生活，具有中华民族的文化内涵与审美特征。坐姿则以轮王坐、结跏趺坐，游戏坐、如意坐为主，台座类型以石崖为主，且观音周围的综合装饰题材也大量增多，还出现了佛龛以及千手观音的形式。在制瓷工艺全方面发展成熟元代后期还出现了釉下青花及釉里红装饰的陶瓷观音像。总之，元代的陶瓷观音造像的题材多样、内容充裕、造型优雅、特点鲜明、工艺精良、制作科学、艺术感染力较强、十分注重细节的深入，赋有极强的艺术感染力，具有鲜明的世俗本土化，迎合了元代世俗的审美眼光，带给我们极其震撼的视觉感官，让观者无不肃然起敬。

附：图表

	分类	整体	局部
佩饰装饰	缨络 (图 3-33)		
	花冠宝冠 (图 3-34)		
	发髻耳珰 (图 3-35)		
	项圈手镯 (图 3-36)		
	臂钏 (图 3-37)		

综合装饰 人物类： 善财童子、龙女 (图3-39)		
动物类： 龙、龟、鹿、禽鸟等 (图3-40)		
其它类： 浪花、净瓶、佛龛、石崖、莲花台等 (图3-41)		

第四章 元代景德镇陶瓷观音造像的审美特征

佛教造像艺术在中国的传播过程中经历了从内容到形式的逐步汉化变革，体现了中国传统的审美特性以及丰富的文化内涵。元代是佛教造像发展的一个特殊时代，其统治阶级推崇的藏传佛教思想在内地的传播过程中逐渐被中国的传统文化所影响，尤其是在塑造佛教雕塑中大量学习借鉴了汉地佛教造像的塑造手法，体现出鲜明的世俗化倾向，即元代佛教造像艺术的主要审美思想。总体上来看元代的佛教造像题材多样、内容广泛、造型唯美、特征鲜明、制作精良、装饰华丽、艺术性强，充分表现了元代追求奢华大气的审美价值，迎合了当时社会对于佛教造像的普遍审美趣味。

4.1 神圣性与世俗性的融合

人们在欣赏艺术时往往会依据其与自身生活距离的远近来作出所谓雅、俗的评论,其实,高雅艺术只是远离我们的日常俗世生活,但究其本质它也是世俗的一部分。观音造像艺术亦是如此,它虽然带有浓厚的神圣性,超越人间,远不可及,但在佛教典籍中也曾说过佛法的实现离不开世间百态,烦恼即菩提、生死即涅槃就很好的诠释了这个意义,佛教文化中的大部分都是直指人间百态、凡夫俗子的,超越人间的佛教思想无法单独出现,必须要借由世俗的手法来体现,易于人们理解并接纳。比如把人们见不到也难以想象的西方极乐世界、华藏世界、地狱、天堂转化变相图,即把人们无法看到的抽象环境转化到具象的可以看到、了解到的画纸之中,利用这种方便的艺术方式去表达高深莫测的佛法便于人们去解读宗教思想,同理,陶瓷观音塑像也是通过直观、为人们喜闻乐道的艺术形式来传播使难以言传的佛教教论。观音菩萨在佛教文化中有着举足轻重的地位,她拥有超越生死、观天下苦难且有求必应的无限法力,同时她以自身慈悲亲和的形象吸引着芸芸众生跪拜在其台座下,诚心祈祷,相对于世俗的众生,观音菩萨便是超越人间的神圣代表,从陶瓷造像雕塑本质上来说它不过是一种材质,是一种艺术文化乃至信仰的载体,它与普通的陶瓷瓦罐无异,但就在其被工匠赋予了观音信仰的同时发生了改变,它不再是单纯的物质,而变成了观音菩萨的化身,拥有的神圣性,元代佛教造像的审美特性基本上完成了汉化过程,更具有亲民性。

元代景德镇的陶瓷观音造像充分继承和沿袭了汉传佛教造像的优良传统,在基本沿袭了宋代的审美标准之上更大程度的受到了世俗本土化的影响,其特点鲜明普遍,成为元代景德镇观音造像最大的审美特点,从天

上神变为人间神，如最受民间欢迎的送子观音、水月观音，通过人们赋予其世俗化的职能形象，充分表达了人们的强烈愿望，也体现了观音信仰在民间的传播广泛度，促进了佛教的发展。可见世俗的艺术载体承载了崇高的佛教信仰之后便可世人所敬仰，这就是神圣性与世俗性的融合。

4.2 具态形象与抽象思维的融合

佛教思想、哲学都是抽象、艰涩难懂、超越理性的，用文字也很难表达出其深层的思想情感，因此佛教也曾表明过文字一定情况下为其发展与传播带来了相当大的阻碍。但艺术不同于文字，它来源于生活，也可形象生动的表现生活，景德镇的陶瓷匠师们运用直观生动形象的观音造像来表达抽象的观音文化信仰。在艺术的表现形式中可以充分的感受到抽象概念与具态形象的相互交融、互通有无。观音文化的内容十分复杂广泛，光是通过艰涩难懂的佛教典籍我们无法感受到观音菩萨的大慈大悲，救苦救难的祥和与亲民，如果没有民间的观音造像，我们无法想象这位普度众生的菩萨究竟是何方神圣，因此，通过陶瓷观音造像我们就可以直观的感受到观音的形象。通过元代景德镇窑千姿百态、题材丰富的观音造像，我们可以充分真切地看到观音的慈祥、曼妙的身姿，感受到不同形象的观音具有的不同职能，更便于我们透过具态的观音形象去了解隐藏在造像背后抽象的观音信仰。

4.3 感官审美与精神体会的融合

佛教文化告诉世人要用眼、耳、鼻、舌、身、意来了解、接触感受世界，即用自身身体感官体系来认识、知觉美。艺术品最先带给人的就是一种感官享受与审美，随后在此基础上又由我们的五官感观为我们带来更深一层次的精神享受与快乐。佛教教义中提倡对人的精神灵魂进行升华，对生命进行改造，它用色、受、想、行、识五蕴来阐释整个世界，但是我们用五官去感受到的只有这个偌大世界的五分之一，其余更加贴近灵魂本质的更高境界需要我们用心、精神去慢慢体会，这也就是佛教中所说的修行。陶瓷观音造像是就是一种常见的艺术品，是能工巧匠精巧技术的表现，是中国传统艺术文化中的灿烂诗篇。同时观音造像也是佛教信仰的产物，是观音文化的载体，观世音菩萨的化身，人们首先通过凝视、仰望、跪拜、供养等感官感受去追求自己的宗教信仰，进而更深层的得到精神层面的满足与升华，从而完成从感官审美与精神体会的完美融合。

4.4 感性与理性的融合

感性是基于个人情感之上的判断，带有很强的个人主观色彩，凭借感

官的第一感受而并未进行深度的思考与认知，是一种不加修饰的真性情，对事物的判断完全出自于第一感受，不受任何道理、价值观的捆绑与束缚，当然这只是一个理想的状态，生活中不可感性，必定要受现实因素的影响，只是每个人的程度不同罢了。但是对于艺术家来说，他们对与感性的程度往往都高出常人，他们是敏感脆弱的，有丰富的感情世界，这也是他们之所以能创作出赋有感染力的作品原因之一。但是佛教思想正好相反，它是理性科学的，它凌驾于世俗简单的感情之上，追求智慧与高层次的理性，人类、生命乃至整个世界进行超越理性的思考与陈思。因此佛教艺术结合了感性的审美与理性的思想，完美的融合了佛教的理性、智慧、对生命的开悟以及艺术家强烈丰富的感性内心世界，元代陶瓷观音造像展现了陶瓷工匠精湛的技艺、敏锐的观察力、丰富的创造力，表达了制作者强烈的个人内心情感，同时观音造像又借由精美的外在形象表现了庄重传统、神圣的观音文化思想，达到了感性与理性的结合。

4.5 传统性与开放性的融合

早期的中国的佛教造像雕塑是佛教宣传本教教义、统治阶层统治国家、巩固政权的工具，加之早期佛教刚传入中国，宣传力度不大，传播所到的范围极其受限，因此中国古代早期的佛造像存在以下几个特点：有严格的造像仪轨，带有极强的传统性和强烈的宗教色彩，一定程度上存在着形式单一与不亲民的局限性。随着时间的推进，佛教开始大范围的扩散，深入民间，佛教信仰开始逐渐流行兴盛起来，并且在传播过程中与中国本土的特色文化相结合，慢慢体现出了一定的世俗化与开放化。佛教教义无法离开民众而存在，而且又以普度众生作为宣传理念，因此其宣传不断扩大，佛教的开放性也不断加大，同样佛教造像艺术也开始发生变化，造像特征逐渐打破了原先的传统约束，增添了许多生动性与灵活性。

陶瓷观音造像的发展同样如此，从早时的不成熟、受限制慢慢发展到元代达到了鼎盛时期，这时的陶瓷观音造像已经发展成熟，在承袭以往朝代观音造像的传统基础上被赋予了许多创造性，这与观音信仰的普遍流行与世俗本土化的严重倾向有着不可分割的密切联系。如元代民间最常见的送子观音形象，她保持着传统观音造像的宗教造像仪轨，符合佛教典籍中的观音特征，赋有传统的观音文化内涵，但在这些传统性之外，我们更多感受到的是元代景德镇观音造像散发的强烈创新开放性，其精湛的工艺技术展现了中国古代工匠劳动者与生俱来的智慧与无限的创造力，他们根据元代社会的文化风貌与百姓的日常生活常态赋予了陶瓷观音造像更加丰富多样的内容与题材，呈现出了各式各样的观音造像形态，记录流传百世的观音菩萨的经典形象，以便后人仰慕，崇拜。

结语

在人类历史上宗教有着巨大的影响，作为世界三大宗教之一的佛教对中国的石窟雕刻、寺庙佛塔、绘画雕塑、建筑工艺等不同领域都起到了意义非凡的作用，同时对中国的传统陶瓷艺术的进程也起到了推波助澜的作用。雕塑是一种空间造型艺术，以立体的形式在空间上表现着人类的思想和生活，陶瓷是中国艺术文化的代表，它与雕塑的结合为艺术的发展带来了无限的创新与突破，陶瓷雕塑与佛教文化的交流碰撞更是开创了新的艺术形态，其中的陶瓷观音造像不论是其多样的艺术性还是背后赋予的文化意义都是中国悠久辉煌的民族文化中珍贵的财富，是佛教文化与陶瓷艺术最完美的融合。

中国的佛教造像经历了岁月的磨练与时光的冲刷逐步完成了平民化、世俗化的进程，具有鲜明的中华民族艺术特征。本文通过对现存资料的收集、整合可以得出元代景德镇陶瓷观音造像的基本艺术特征：以景德镇窑烧制的青白釉观音造像为主，在沿袭宋代造像及装饰特征的基础之上进行了历史性的变革，内容题材丰富广泛，带有浓郁的民间传统文化色彩，制胎工艺精进，露胎现象普遍不见，通体施釉且釉色越发莹润细腻，服饰华贵繁密，璎珞佩饰及衣纹处理更加精美到位，整体造型越发生动完整、典雅唯美，并将蒙古民族崇尚粗犷、繁缛的审美情趣融入其中，充分体现了元代以世俗文化为主导、追求华丽的美学思想。元代景德镇的陶瓷观音造像在不断的发展与嬗变中深受世俗本土化的影响，逐渐形成了独有的艺术特征，自内而外地散发出一种雍容、含蓄、亲切的特征。

但是从当前的研究状况看，关于本篇论题的研究成果相对较少，涉及程度也比较浅显，元代的佛教雕塑艺术系统十分庞杂，涉及面广泛且种类繁多，且可供参考的资料以及研究成果又相对较少，因此整理归纳起来有很大的难度，景德镇窑的陶瓷观音造像又是其中一个非常重要的代表内容，因此笔者在本篇论述中难免有纰漏与误差之处，还请各位专家教授多多批评指教。笔者在这里也呼吁社会与学术界能够提高对元代景德镇观音造像的关注度，为更好的保护遗存文物与促进传统佛造像的发展做出各自的贡献。

致 谢

时光飞逝，花费了一年多心血的毕业论文终于可以暂时告一段落，回想这一年多来无数个奋斗的日日夜夜，那种紧张、迷茫的忐忑心情终于可以结束，如今的我心情轻松快乐了很多。首先，我要特别感谢我的导师，从最初论文的选题、大纲目录的制定、资料图片的收集以及田野实践调查等各个方面，导师都给予了我莫大的支持与帮助，在我最迷茫、最无助的时候为我理清了整篇论文的思路，为我指明了前进的方向，在后期多次的校对与定稿过程中又耐心地为我指点、修改，令我受益匪浅、终身受用；同时，我还要由衷地感谢在论文的写作中给予我支持、鼓励的其他诸位专家老师以及好朋友，是你们给了我前进的动力与帮助，让我树立了信心，若不是你们的鼎力支持，我也无法顺利如期完成毕业论文的研究。随着论文的结束，充满回忆、感动与幸福的三年研究生生活也即将落下帷幕，在这三年中，我要发自肺腑地感恩我的父母，是您们对我无私伟大的爱与不求回报的全心付出支撑着我完成了学业，在这里我要对您们说一声辛苦了，在以后的时间中我也会严格要求自己，坚定自己的信念，一直努力地奋斗下去。

最后，再次衷心地感谢参加这次评审的各位专家老师，感谢您们给予的建议与帮助！

参考文献

- [1] 张彦远.历代名画记.上海:上海人民美术出版社.1964.
- [2] 莫振良.妙谭观音.天津:天津古籍出版社.2008.8
- [3] 欧阳启明.佛教造像.北京:文化艺术出版社.2004.10
- [4] 蒋述卓.宗教文艺与审美创造.暨南:暨南大学出版社.2005.7
- [5] 李艾东.中国陶塑艺术研究.云南:云南大学出版社.2009.8.
- [6] 余祖球.景德镇传统陶瓷雕塑.江西:江西高校出版社.2004.
- [7] 梁思成.中国雕塑史.天津:百花文艺出版社.1997.
- [8] 肖发标.景德镇枢府窑作品集.湖北:湖北美术出版社.2006.
- [9] 余家栋.江西陶瓷史.河南:河南大学出版社.1997.
- [10] 蒋述卓.宗教艺术论.北京:文化艺术出版社.2005.
- [11] 阁文儒.中国雕塑艺术纲要.桂林:广西师范大学出版社.2003
- [12] 金维诺.中国古代佛雕之佛造像样式与风格.北京:文物出版社.2001
- [13] 孙振华.中国雕塑史.杭州:中国美术学院出版社.1994.
- [14] 宿白.藏传佛教寺院考古.北京:文物出版社.1986
- [15] (明)宋濂撰元史.北京:中华书局.1976
- [16] (元)佚名.元代画塑记.北京:人民美术出版社.1964
- [17] 王子云.中国雕塑艺术史.北京:人民美术出版社.1998
- [18] 陈少丰.中国雕塑史.广州:岭南美术出版社.1993
- [19] 金维诺,罗世平.中国宗教美术史.南昌:江西美术出版社.1995
- [20] 王朝闻.雕塑雕塑.长春:东北师范大学出版社.1992.
- [21] 吴为山.雕塑的诗性.南京:南京大学出版社.2007.
- [22] 苏鲁格,宋长宏.中国元代宗教史.北京:人民出版社.1994.
- [23] 李福顺.中国元代艺术史.北京:人民出版社.1994.
- [24] 熊文彬.元代藏汉艺术交流.石家庄:河北教育出版社.2003.
- [25] 杜哲森主编.中国美术史之元代卷.济南:齐鲁书社.2000.
- [26] 黄慎荣.宝斋画谱古代部分.北京:荣宝斋出版社.1998.
- [27] 房弘毅.颜真卿笔法十二意.北京:中国书店.2007.
- [28] 梁马骋.中国瓷塑艺术解读与辨析.上海:上海大学出版社.2009.
- [29] 思成著,林洙编.佛像的历史.北京:中国青年出版社.2010.
- [30] 杨伯达主编.中国美术全集雕塑篇之元明清雕塑.北京:人民美术出版社.1988.