

猷曝集

顾森自选艺术文论

顾森著

中华书局



續編

續編

續編

續編

猷曝集

顾森自选艺术文论
顾森著

中華書局



图书在版编目(CIP)数据

献曝集:顾森自选艺术文论/顾森著. —北京:中华书局,
2014.6

ISBN 978-7-101-09495-4

I. 献… II. 顾… III. 艺术评论-中国-现代-文集 IV.
J052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 153770 号

书 名 献曝集——顾森自选艺术文论

著 者 顾 森

责任编辑 朱振华

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京瑞古冠中印刷厂

版 次 2014 年 6 月北京第 1 版

2014 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/700×1000 毫米 1/16

印张 32¼ 插页 2 字数 430 千字

印 数 1-2000 册

国际书号 ISBN 978-7-101-09495-4

定 价 60.00 元

前 言

天地悠悠，人生七十只是一瞬。就个人而言，七十年走过来也是不易。一方面为生存、为养家糊口要去争取各种机会，一方面又屡遭非己所能左右的各种挫折和坎坷，真可谓“平生道路九羊肠”（杨万里《晓过皂口岭》）。但人总是要做一点自己喜欢的事，总是希望在纷乱中求得一方净土。读书人可能会做的，就“学问”二字而已。术业有专攻，学问有大小。做学问究竟是“白首穷经至死不通”，还是豁然开朗、圆通自在，自己哪里知道。我想我能做到认认真真问心无愧就可以了。今年我也入七十之年。七十岁虽然如今已非古稀，但我个人还是以为这是人生一个重要转折点，需要庆贺庆贺，自己为自己送点寿礼。想来想去只有几篇文章尚可上得桌面。在一些好心人的鼓励下编了这个集子。自作自寿之余，也想让人分享我的这份欢喜，遂将这个集子交付出版社出版。毕竟“自珍”的是“敝帚”，他人并不见得喜欢。自愧之余，将这个集子名之曰《献曝集》。非为他，谨表“区区之意”而已。

顾森 2013 年 3 月 25 日于京中寓所

目 录 | CONTENTS

I 前 言

佛教艺术文论

- 2 中国文化中的菩萨
- 37 佛教雕塑的中国化
- 62 巴中南龕摩崖造像艺术形成年代初探
- 78 大足石篆山“誌公和尚”龕辨正及其他
- 87 交脚佛及有关问题
- 92 有关八十三号龕双首佛的探讨

汉画艺术文论

- 96 汉画像艺术简论
- 110 秦汉绘画的基本格局
- 125 秦汉美术思想辑要
- 135 渴望生命的图式——汉代西王母图像研究之一
- 154 画像砖画像石艺术的源起
- 168 内心的完善与生存空间的完善——论中国山水画起源于汉代

雕塑艺术文论

- 180 中国雕塑的精神
- 190 民间雕塑的价值与意义
- 201 意义非常的中国史前雕塑
- 213 中国的墓俑

- 227 中国巫傩面具的艺术性
241 蔡文颖的动感雕塑及其文化内涵

书画艺术文论

- 246 沈周与水墨花鸟
254 率真、洗炼、奔放、潇洒——谈梁楷的减笔人物画
261 隋唐山水画的成就
270 挑肥拣瘦论山水
277 孔子“绘事后素”新探
281 临画拟画之辩
301 说气象谈汉画

比较艺术文论

- 312 物性·灵性·品性·情性——中国石文化的认识演进
336 抗战大后方是画家的分水岭
348 中国知识分子的两个典型——林风眠和卫天霖
363 传统的意义
370 关注华夏族的根——闻一多在艺术研究上的一个重大贡献
373 关注历史 关注传统 关注民生——谈谈中国古村落的保护
377 君子温其如玉——看高振宇新作有感
381 喜见阳羨又一春——观俞荣骏壶艺有感
386 中国艺术的海外推介要目标明确——在第九届艺术节全国优秀美展研讨会上的发言
390 比较艺术及其在电视片创作中的应用——在“电视军事专题片、纪录片研讨会”上的讲座

画家画事述评

- 408 谈改革开放三十年来中国美术界的高、清、苦现象

- 411 看画谈艺数星星
- 421 中午碰见了日全食——谈“半截子美展”
- 427 读刘抗大师的画有感
- 432 书是心迹 画乃性情——读冯其庸先生书画有感
- 438 天道酬勤——顾林与他的花鸟画
- 442 直追秦汉的老甲
- 445 待重把山河描画——谈赵振川的写意山水
- 451 远距离的爱 近距离的情——林祥雄绘画中的一种现象的分析

图书图册序评

- 456 二十世纪的社会发展与美术文论
- 460 一生但求无穷意 只研朱墨作春山——读刘知白先生的画
- 466 孟光涛的价值
- 470 读顾林画稿文稿所想到
- 476 循序渐进 登堂入室——谈青年山水画家崔伟刚
- 478 重拾“常州”江山的吴锦川
- 480 《中国画像石棺全集》序
- 483 《山东邹城汉代画像石》序
- 486 《潜在与显现——雕塑草稿研究》序
- 488 《沉思与求索——中国学院背景女雕塑家创作研究》序
- 490 《寻找与晤对——中国学院背景女雕塑家创作状况调查》序
- 492 善者尽善，不善者齐之以贤——读鲍志强先生作品有感
- 496 《陕北窑洞民居》序
- 498 让人百读不厌的《安塞民间美术丛书》
- 501 中国雕塑艺术的呐喊——读梁思成《中国雕塑史》
- 506 附录 顾森已出版主要著作
- 507 后 记

佛教艺术文论

中国文化中的菩萨

佛教雕塑的中国化

巴中南龕摩崖造像艺术形成年代初探

大足石篆山“誌公和尚”龕辨正及其他

交脚佛及有关问题

有关八十三号龕双首佛的探讨

中国文化中的菩萨

一、菩萨的造像

菩萨是菩提萨埵（Bodhisattva）的省称。菩提为觉悟之意，萨埵为众生之意，合起来的意思就是“大觉有情”或“以诸道成就众生”。

一般说来，佛与菩萨是有区别的。佛是自觉、觉他、觉行圆满；而菩萨则是自觉和觉他，还未觉行圆满，还未大彻大悟。但在一些特殊的情况下，佛与菩萨又等同齐观。从品位来说，等觉位的菩萨与佛相同，凡是佛经中具有具体名号的菩萨就是等觉位，如观音、势至、文殊、普贤、地藏、弥勒等；从身世来说，一些菩萨只是佛在另一个世界里的称呼而已，如释迦牟尼降生前称为菩萨；而观音和势至两位菩萨，则为过去劫中的普光功德山如来和普胜功德宝山如来。

佛教里的菩萨，既可指实行度化众生者，又可指从凡夫俗子修行到佛的阶次。若论数量，多得无法计算。仅《阿弥陀经》所云东、西、南、北、上、下各方，均有佛如恒河沙数（十万亿），而每一佛管一大千世界（一佛土），每一佛土内有菩萨不计其数。这样折算，菩萨之多真有如天文数字。这众多的菩萨，经过历史的筛选，究竟有多少进入了中国文化中而成为中国文化的一部分？

佛教研究，有佛教经文的研究，有佛教哲学的研究，有佛教文学的研究等，就其直观性和普及性而言，最能够触及到文化的各个方面的，莫过于佛

教艺术的研究。因此，要想回答上面的问题，弄清菩萨如何与中国文化发生关系，从造像入手，往往事半功倍。有关菩萨造像的内容，周叔迦《漫谈佛画》一文语之甚详，引录有关部分如下：

菩萨像可分为四类：第一类是总的用形象来表达菩萨修行阶次的画像。根据佛教的理论，自凡夫而修行而达佛果，中间要经过四十二个阶次，就是十住、十行、十向、十地、等觉、妙觉共四十二个阶次。住、行、向三十位又总称为三贤位，十地又称为十圣位。等觉是等同于佛的菩萨，妙觉就是佛位。用四十二个不同形状的人像来表达这四十二位，便是四十二贤圣像，又可以分开各个单画，如等觉菩萨之类。

第二类是佛经中具体提出名号的菩萨画像。这些菩萨都是等觉位的菩萨，辅助释迦弘扬教化的。此中常画的有文殊菩萨（又名妙吉祥菩萨）、普贤菩萨、弥勒菩萨（又称慈氏菩萨）、地藏菩萨、大势至菩萨、药上菩萨、维摩居士，以及姚秦鸠摩罗什译《仁王般若经·受持品》所说的五大力菩萨（又称仁王菩萨或大力菩萨）等。此外还有宋人所绘或宋人画录中所记，其名称不见经传的菩萨像，如《宣和画谱》有唐吴道子如意菩萨（疑是如意轮菩萨之误），唐人画的宝印菩萨（疑是宝印手菩萨），宝檀菩萨（疑即宝檀华菩萨之误）等。其原卷今已不传，不能知其内容如何，应亦属于此类。

第三类是观世音菩萨造像。观世音菩萨也是佛教中具体提出名号的菩萨。因为民间对之信仰甚深，画家又绘成种种不同的姿势，在绘画艺术上极尽丰富多彩之能事，所以别为一类。观世音菩萨画像，又可以分为三类：第一类是遵照正规仪容所绘的一面二臂或坐或立相好端严的形象（圣观音）。第二类是遵照密宗仪规所绘的一面二臂或多面多臂，手持种种法物的形象，如大悲观音、如意轮观音、七俱胝观音（又称准提观音）、不空羂索观音、不空钩观音等。第三类是画家自创风格，任意写作，任意题名的观音像，如水月观音、宝相观音等；也有只是一般人物而毫不顾及菩萨像应有法度的，如伫立观音、白衣观音、鱼篮观音、行道观音、自在观音等。此类像最为复杂，难可胜举。在日本相传有十五

观音、二十五观音、三十三观音之说，包括以上三类形象。

第四类菩萨像包括佛像旁所画的供养菩萨像，如乐音菩萨、献花菩萨、献香菩萨等，和画家任己胸臆随意写画毫无规矩尺度的菩萨像，如引道菩萨、亲近菩萨、思惟菩萨、莲花菩萨、玩莲菩萨、狮子菩萨等^①。

当然，在事实上，菩萨造像的情况比上述总结的要复杂得多。其原因之一是后来所造的菩萨往往以世俗形象混迹于普通人生活中；更重要的原因是菩萨一词的扩大，越出了佛教的范围而变成各种神祇的代名词，“造菩萨”一语就不仅仅指佛教造像，而有更广泛的含义。但仅就上面所总结的四个方面来看，那些有名号的菩萨和观音菩萨两类造像应引起注意，其中又以观音一类最为重要。对这些造像的研究，可以理出菩萨从域外形象如何变成了中国的形象的线索，乃至可以理出菩萨如何成了中国文化的一部分的线索。对这一问题的认识，可举唐、宋、元三朝佛画画家队伍的构成为例。中国的佛教艺术，唐与宋是完全不同的两个时期，宋与元又是完全不同的两个时期。翻开魏晋至唐的美术著述，可明显地感到，唐及唐以前的佛教艺术，称得上是一种民族的艺术；一个民族的所有艺术家，几乎都投入了佛教艺术的创作。尤其是唐代，到寺塔去绘制壁画似乎成了显示艺术才能的必要形式，画家的地位也由绘制壁画而得到肯定。观画的群众也同样充满热情，以致道路堵塞，交通中断，画家成功的一笔下去，观众喧呼，惊动街坊。唐人所撰《历代名画记》、《酉阳杂俎·寺塔记》等书中，就记载了大量名画家参与绘制佛画的事迹及作品内容，以及当时文人墨客对这些作品的评价等。从上举两书中所列画家名单，今天所知的从初唐到晚唐所有一流和二流的画家，几乎全都包括进去了。从五代进入宋代，情况就发生了变化，画家们的眼光似乎更流连在大自然和人的现实生活中。专业画家和文人画家，除奉诏而作以外，主动到寺院去画壁画的鲜见寡闻。而专门从事佛画的画家也屈指可数，有成就者更是少得可怜。画院演变到宋代，已成为科举的一种形式，画院分佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六科，分科录取。画家进了画院，就算入了仕途，他的升迁，全凭一次次的考试来决定自己的等级。在这种情况下，一般的画家一辈子在一科内，就够他奋斗的了。而佛道仅是六科中的一

科，阵营远远比不上唐代。更重要的是，还有一大批画院外的画家，往往都是社会上很有地位的人。这些士大夫画家绝大多数都爱好画山绘水，描竹写石，他们可以去参悟禅机，可以去题咏佛画，但却很少自己动手去画，宋、元两代美术著述中的记录证实了这一现象。即使是那些作佛画的，除了李公麟比较忠实于佛经内容外，另外一些有名气的，如贯休、石恪，所画是奇形诡状的罗汉，而梁楷、法常（牧谿，也作牧溪）又多喜禅味十足的僧人。真正正规按佛经内容绘制的作品，则留给了民间画师或工匠去完成。这一点，也是宋代寺院壁画比之唐代，艺术水平低一等的一个重要原因。元代以后直到明清，许多文人士大夫画家又喜欢起佛教题材。当然，这时的作品，对笔意墨趣的追求，远远超过对内容本身的追求。佛画成了文人画的一部分。元以后的文人士大夫画家，尤喜观音题材。各种艺术水准的观音，都在他们的笔下创造出来。这种势头从内容到技法，毫无疑问地将影响到画工对寺院壁画的创作。敦煌莫高窟第三窟（千手观音窟），无论作者是文人或是画工，有一点可以肯定，莫高窟五百多窟，没有一窟的笔墨趣味赶得上它。唐、宋、元三代的这些不同之处，正好反映了佛教在中国被中国文化吸收并改造的过程。唐人的水月观音还是法相庄严，而元人的水月观音则满纸的书卷气，这就很清楚地看出了它们之间的距离，同时也看清了两个时代的观音的不同解释和不同的艺术追求。以往的菩萨造像研究中，从魏晋到唐宋，论者津津乐道，之后便没有什么好谈的了。究其原因，就是这以后的菩萨与迷信、民俗搅在一起，菩萨的概念与形象也随之模糊，令人很难把握之故。

二、菩萨的女性化

按照佛教的本义来说，菩萨早就没有了五欲，无所谓女性男性，而事实上，无论是文字中或造像中，总喜欢让菩萨带上性别。翻开佛经，可经常看到佛称菩萨为“善男子”、“猛丈夫”，在古犍陀罗和犍陀罗前后的印度造像中，菩萨也是多带髭须的男像。但这种现象一进入中国就开始发生变化。其中最重要的一点，就是女性化，即许多菩萨从衣饰、形体、相貌等各方面，都是根据女性的特点来构思、设想和创造的。初唐高僧道宣说过：“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，笔工皆端严柔弱似妓女之

貌，故今人夸官娃如菩萨也。”（《释氏要览》）就现在所见到的造像，并不完全是唐以前皆“挺然丈夫之相”，如敦煌、麦积山、云冈、龙门诸石窟唐以前的造像中，就有带女性特点的菩萨。但道宣的这段话，却指出了一个大的趋势，即唐以来菩萨的女性化是极其明显的。此风如何兴起，今天虽然不易弄清，但也可以找到一些蛛丝马迹。从一些记载上，可看到唐人对菩萨的观念已发生了变化。如唐人韩琬《御史台记》讲管国公任环为自己怕妻辩解：“妇当怕者三：初娶之时端居若菩萨，岂有不怕菩萨耶？既长，生男女，如养儿大虫，岂有人不怕大虫耶？年老面皱，如鸩盘茶鬼，岂有人不怕鬼耶？”宋代王说《唐语林》记了另一件事：“薛调、季瓚同年进士。调美姿貌，人号为生菩萨；瓚俊爽，人号为剑。”一个把初娶之妻比为菩萨，一个把美姿貌的人比为活生生的菩萨，看来唐人已将美貌和女性与菩萨联系起来。

在艺术实践中，菩萨女性化的原因，可能与“妓”最直接有关。前举道宣说：“自唐来，笔工皆端严柔弱似妓女之貌，故今人夸官娃如菩萨也。”“娃”，是汉、唐人对美貌女子的称呼。把菩萨画得如妓，把菩萨作为美女的赞辞，是唐代的风气。唐段成式《酉阳杂俎》中记画家韩幹尽以齐公家妓小小写真为宝梵寺释梵天女，仍是以“妓”为模特儿画女像。初唐的道宣与晚唐的段成式都提到“妓”，绝非偶然。唐代的妓，是一个泛指的概念，其中包括了“伎”这种官府或私家的女艺人。妓是唐代文化生活中的重要组成部分，在唐代生活中无处不在。尤其那些能歌善舞工诗而富有颜色者，于宫中深得君王所幸，于民间士流趋之若鹜。可以说，在当时的社会环境中，特别是统治阶级上层和士大夫阶层中，没有妓，就不成其为生活。故肃宗在东宫为太子时，左右使令无妓，明皇“为之动色”^②；德宗复京师，赐勋臣一为宅第，二便是妓与乐^③；田令被害，其子田布以破家表示痛苦，方式就是“尽出妓乐，舍鹰犬”^④。作为生活必要补充的妓，在担当寻欢作乐的角色时，为皇帝可扮佛、菩萨、众仙而作戏祝寿^⑤；在仕宦家中者，又能密扮巧装，著仙裳侍阁下，虚演主人成仙的幻梦^⑥；而于市井诸曲中者，又往往为众多文人雅士构成大量风流轶事。妓在生活中所处地位是如此既广泛且重要，被大量反映在文学作品中是不言而喻的。而同为重要艺术表现手段的绘画和雕塑，将妓大量引进作品中也是必然的。在生活中，姿美的文士和风信年华的女子

可被视为菩萨在世（如前举），那些本身就有美风姿且年当青春的妓，成为菩萨的原型是再自然不过了。当然，妓作为菩萨原型，还不能简单地归于艺术家们对妓的青睐，更不是将妓与菩萨等同齐观。其原因很可能还是当时社会条件所造成。尽管唐代在今天看来也算得是一个解放的社会，但妇女的解放决非我们所想象的那样。一些文献可以使我們感到当时对妇女的抛头露面规定极严。例如：宫人骑马外出，从贞观年间直到神龙年间，皆“全身障蔽”、“多着幂罗”，到了开元年间，才开始“靓妆露面”，以后士庶咸效之，社会风气方为之一变（见唐代刘肃《大唐新语》卷十）。所以，只有妓，才是艺术家们唾手可得或常常看到的女性模特儿。同时，名姬美妓使人产生爱慕之心，也易被艺术家借来在塑造菩萨时，减其庄严，增其美丽。

“妓”成为菩萨女性化原型的例子，还可从西域地区的造像得到印证。克孜尔古龟兹壁画中裸体女子甚多，不仅出现在一些世俗场面中，也出现在佛说法的场面里；不仅有普通的宫女或伎乐，也有菩萨（如克孜尔石窟38窟左右壁《说法图》中，佛两侧有半裸或全裸的女闻法菩萨，此外163窟左壁、98窟左壁、186窟等，均有这类闻法菩萨；至于裸体的供养菩萨，99窟正壁龕两侧的图像可作代表）。克孜尔壁画中出现女菩萨，甚至裸体的女菩萨，原因最为复杂。龟兹古国地处各路文化交叉点上，中原文化、印度文化、北方草原文化、希腊罗马文化，都不同程度地产生影响。但在众多的影响中，“妓”这个因素不可忽略。《北史》、《魏书》、《新唐书》都说龟兹实行一种公娼制度，即龟兹的上层统治者在丝绸之路上广设妓馆，招徕过往行旅，把妓馆收入充入国库。同时，这些书又指出“俗性多淫”，即两性关系比较混乱。加之由印度传入的佛教艺术裸体形象甚众，两相结合，于是就在造像中出现一些有当地特色又各具姿态的裸女及裸体女菩萨^⑦。

菩萨女性化还与中国国情有关。中国的封建社会，是以礼教为主导思想的社会，历来看重敬养父母。《诗经·小雅·四牡》有“王事靡盬，不遑将父”，“岂不怀归，是用作歌，将母来谗”。这是以作歌的形式，刺由于王事耽误了服侍父母。《小雅·杕杜》也说“王事靡盬，忧我父母”。对父母的赡养，居然可以作为怨恨刺讥替帝王服役的口实。在孔子的思想中，“孝”关系到“仁”与“不仁”，可见其重要性。“孝”的对象，同为父母，但从感情上

来说，父和母是有区别的。这种区别在《礼记·表记》里说得很清楚：“使民有父之尊，有母之亲。”母的这个“亲”，具体说来就是“母，牧也”（《说文解字》），和“母兮鞠我”（《小雅·蓼莪》），也即《礼记·表记》中所说“今父之亲子也，亲贤而下无能；母之亲子也，贤则亲之，无能则怜之”。所以，母亲的形象，因其体现了一种博大的爱和养育之恩而显得最为亲切。对母亲的歌颂，是随着对母亲的认识的深化而深化的。《诗经》中的母亲是“劬劳”、“圣善”、“劳苦”的形象（《邶风·凯风》）。到汉代蔡邕，描写母亲是“劳谦纺绩”（《济北相崔君夫人诔》），也是一种劳苦的、任劳任怨的形象。唐人孟郊的诗里，母亲就是“慈母手中线，游子身上衣。临行密密缝，意恐迟迟归。谁言寸草心，报得三春晖”。这是一种高大完美的，用自己的全部心血来哺育儿女的慈母形象。古人认为父母犹如乾坤天地，是人之根本，所以司马迁说：“人穷则反本，故劳苦倦极，未尝不呼天也；疾痛惨怛，未尝不呼父母也。”（《史记·屈原贾生列传》）但中国封建社会的实际情况，从制度上到伦理观念上，都是阳刚有余而阴柔不足，人们需要一个代表来达到这种心理平衡。把一种具体的宗教形象，作为一种女性的象征，从她那里得到帮助，就是满足这种需求的一种努力。汉代将蓬发戴胜、虎齿豹尾的西王母，由司天之厉及五残的凶神变成掌不死之药的贵妇，最后变成了三十许美人的过程，就是对这种心理平衡的追求的一次演习。佛教是像教，修行与瞻仰图像同时进行。佛教进入中土后，带有慈、悲等母爱因素的菩萨，带有排忧解难、庇护关怀的母亲含义的菩萨，由男神变为女神，最后成为美女，重走西王母演变的路，是再自然不过了。

中国佛教艺术，唐及唐以前是以寺院（包括开龕造窟）为基本舞台，唐以后则以整个社会为舞台，例如龕窟艺术，唐以后基本停止了大规模的营造。五代、宋的龕窟艺术，除了四川大足县的北山、宝顶等及相邻的安岳县还具有先朝遗风外，别的地区（如陕北延安、子长等地）即使有，也仅是余绪而已。相反，在文人的绘画中和工艺品中，则大量出现佛，特别是菩萨的形象。造成这一局面，除了一般说的经济、政治、信仰诸因素外，可能还与“敬佛”的观念和方式的改变有关。至少有两点是明显的：一是佛、菩萨的造像不一定作为供养送到庙里去，而可作为赏玩的对象留在身边；二是做佛事

不必到寺庙里去，而是将僧人请到家中来。作为卷轴画的佛画，因是名家手笔，是艺术珍品，历来被各朝皇家或私人看重并收藏，到了宋代，各收藏家之间还相互转卖或交换；而作为雕塑作品的佛教造像，只被当作器物之用，仅仅作为供养送到寺院中。这种观念到了宋代就发生了变化，作为供养的造像，也作为收藏对象而再不仅仅是被送进寺院。话本《碾玉观音》：“且说朝廷宫里，一日到偏殿看玩玉器，拿起这玉观音来看。”《湖海新闻夷坚续志》：“宋孝宗喜毬马，偶伤一目，金人遣使来庆寿，以千手千眼白玉观音为寿，盖寓相谑之意。”（《前集》卷二《拾遗门·白玉观音》）以上两则记载都是说宋代朝廷内宫收藏有菩萨（观音像）而且作为看玩之用者。佛教传入中国，有居士一说，即指可以不放弃市俗生活而在自己家中修行做功课的僧人。唐代禅学大兴，禅家呵佛骂祖，毁经废卷，提倡顿悟，佛在我心中，这更为大量既想成佛而又留恋生活欢愉的人提供了一个最佳方案。即使这样，正经的法事，还是在寺院里进行。前面提到的唐肃宗上元二年于宫中三殿置道场一事，主要是向皇帝祝寿的一种形式，多少带有娱乐性质，与正经的佛教法事还是有区别的。这种用佛、菩萨向皇帝祝寿的方式，也可以由1987年法门寺地宫中出土的鎏金捧真身菩萨得到印证。这种菩萨是专为向唐懿宗祝寿而作。在寺院外作法事，唐代已开其先。至宋，则成为社会上很普通之事。孟元老《东京梦华录》：“道士僧人，罗立会聚，候人请唤，谓之罗斋。”（《修整杂货及斋僧请道》）吴自牧《梦粱录》：“七月十五日……宗亲贵家有力者，于家设醮饭僧荐悼，或拔孤魂。”（卷四《解制日》）这些都是宋人著作中透露出赴寺庙作法事的个中消息。宋赞宁《大宋僧史略》卷中“内道场”条，讲皇帝在宫中设盂兰盆会：“造盂兰盆，饰以金翠。”自梁代以来，历代统治者都是往寺院里送盂兰盆；从宋代开始，皇家的盂兰盆会改在宫中举行。这一庄重、庞大的法事，再也不属寺院所独有。在法事走出寺院和民间对佛、菩萨供养的风潮中，苏东坡很有代表性。水陆道场是佛教法事中颇为盛大的。苏东坡于元祐八年（1093）为故去的继室王闰之设水陆道场。在这一法事中，苏东坡亲自作颂并请当代的大画家李公麟画了释迦及十大弟子。由于规模相当可观，这一道场成了中国佛教历史上有名的几个水陆道场之一。又据苏东坡自己所说，他外祖父藏有十六罗汉像，每年大供四次，他外祖父活