

性與覺悟：敦煌 465 窟的雙身供養

楊薇

美國西北大學美術史系

本文旨在探討敦煌 465 窟中的雙身像題材與其在石窟藝術中的現實功能問題。也許是由於其通過男女交構形式表現宗教中的情欲的緣故，雙身像多年來一直在中國受到公眾的嚴厲批評與學術界的極力回避，並被指責為是受西藏佛教影響下的墮落藝術。因此，儘管此題材在西元十二世紀到十四世紀間以壁畫，雕塑，或唐卡形式風行於中國內地的許多地方。例如，在甘肅敦煌的第 465 窟，寧夏自治區的宏福塔和內蒙古的黑水城遺址，以雙身像為題材的繪畫多有發現。然而，由於人們對佛教繪畫持有基本的無情欲的倫理要求，因此，對此雙身像的接受與解釋卻因個人對藏文化與信仰的不同理解而有別。就其形象藝術的視覺效果而言，情愛與性慾的渲染顯然是繪畫的主題。但是，少有人士對雙身像產生的根源與其在密教藝術中的現實作用作進一步的追究。在這篇文章裡，我將以敦煌第 465 窟為一研究實例，從心理分析的角度去探討洞窟的設計意圖與雙身像繪畫主題在此建築結構中的形象地位問題。換言之，作為一個以繪畫與建築相結合的佛教藝術實體，第 465 窟及其雙身像題材到底要解決什麼問題呢？

我認為，敦煌第 465 窟的窟型的設計與繪畫題材的選擇是應在窟中修行的僧人們的最基本的修行要求而決定的。第 465 窟是一個以藏傳佛教體系為依據，順應內地大乘佛教發展潮流而規範化了的密教曼陀羅城。它通過形象的藝術語言與具體的想象空間將無形的情欲轉化為有形的驅動力，並將其融入到有形的密教石窟的修行中。本文將以第 465 窟中的繪畫形式與建築特點及其與觀眾的關係為重點，探討西藏密教藝術中的男女雙修問題。我將留意於石窟繪畫與建築中所體現出的修行中的心理情結並對其曼陀羅佈局中所蘊藏的形象說服力進行解釋。我認為，敦煌第 465 窟開鑿的目的在於為留守在敦煌地區的藏人與蒙古人提供有效的宗教服務，並讓修行者在現實的曼陀羅壇城中通過性夢幻修得正果。

敦煌第 465 窟

敦煌第 465 窟的修建目的是為居住在敦煌地區的少數民族提供密教禮儀與供養服務。位於莫高窟石窟崖壁的最北端，第 465 窟是中國境內（包括西藏在內的），現存最大的一個藏傳密教曼陀羅窟。它修建於元忽必烈汗統治時期（1260—1294），是蒙元（1260—1368）統治敦煌地區時期開鑿的最大的一個石窟。根據史料記載，在蒙古軍隊於西元 1227 年在成吉思汗的率領下開始大規模地征服中亞，征服世界的歷史壯舉之前，已於 1226 年占領了沙州地區（敦煌）。在蒙古人占領沙州地區的一百四十六年間（1226—1372），敦煌地區不僅駐有蒙古軍隊而且形成了由蒙古人，西藏人，中亞人與漢人組成的聯合社區。比如說，烏戈代汗 (Ogodai Khan, 1229-1241) 的兒子，哥旦 (Godan) 王子曾在 1240—1253 年間駐紮涼州（現甘肅武威）。哥旦王子被確認為是歷史上第一個將蒙古王室與西藏密教結合起來的風雲人物。據史料記載，在 1240 年，他曾邀請著名的西藏釋迦派領袖釋加般底塔 (Sakyapandita, 1181-1251) 和其兩侄兒訪問他的營地。儘管此事件沒能按哥旦的原始計劃實現，但藏僧的來訪卻為後來的忽必烈汗（1260—1294）成為狂熱的藏傳佛教的支持者奠定了基礎。在 1260 年建國之後，忽必烈汗不但

將藏傳佛教立為國教，而且將釋加般底塔的侄兒巴思八尊為國師。隨後，巴思八尊其命依藏文創造了蒙古文，開始了蒙元有文字記載的歷史。根據歷史資料的記載與對第465窟的藝術風格的比較研究，我在1997年提交于美國史密斯學院美術史系的碩士論文中將此窟的開建年代初定於忽必烈汗時期（1260—1294）。我的研究表明，敦煌第465窟是應當地的少數民族的信仰需求而設計修建的，並很有可能得到了蒙古王室的直接贊助。¹從其石窟結構與藝術形象的設置上看，第465窟現實的反映了一個應時代要求而產生的，渴望融入當地大乘信仰主流的新的信仰體系。

第465窟關心的不是顯教石窟所要達到的，讓參拜者仰慕佛國淨土的目的而是讓他們在立體的曼陀羅壇城中親身體驗神我同一的最高修行境界。此窟由前室與主室組成（圖1）。前室東，南，北壁白底與土紅色底交叉出現，紅色底上做白色佛塔圖像。每一個建築壁面由黑線間隔，其框架內原有的簡潔的蓮花裝飾圖案已模糊不清。四主壁上塗有多方遊人題記。其中包括兩條涉及該窟開建年代的記載，即北壁的至大二年（1309）與東壁入口南側的元統三年（1335）的紀年。前室為覆鬥型藻井，壁面沒有飾畫過的痕跡。主室同為覆鬥型藻井，窟頂繪五方佛：中為大日如來佛，東為阿闍佛，南為寶生佛，西為阿彌陀佛，北為不空成就佛。窟中心塑有一圓形四層曼陀羅壇。根據四十年代的羅氏圖片資料顯示，曼陀羅壇上曾有塑像殘片。內室四壁面飾有藏傳佛教中的金剛經繪畫題材（圖2）。每壁面由三部分組成，每一部分以一雙身像或單身像為主尊，四周環繞主尊的眷屬像與護法神多身。曼陀羅圖下繪八十四身大成就者像（環繞全窟）。就內室而言，東壁中設？進入主室的入口，其南北兩側畫護法神大黑天及其眷屬圖多鋪。其餘三壁繪有雙身像六鋪，單身像三鋪。整窟的壁畫以青，綠，棕，白和黑色為基本色調，呈現高遠，豁達，流暢的空間感。在這裡，沒有人們期盼的熟悉的釋加牟尼佛，千佛，菩薩與淨土世界。而躍入觀者眼簾的是構圖別致的具有震撼力的佛祖雙修圖。藝術家們以傳統的石窟藝術的表現思維，非寫實的藝術手法將此窟的中心議題—情愛，提到了讓觀者難以質疑的地位。主室設計完全遵從敦煌早期顯教石窟中常見的覆鬥型模式，只是其中心的曼陀羅壇揭示了其密教的本質，將觀者引入了一個有別於傳統的大乘顯教風範的神秘的金剛世界。

此窟的整體構思（包括建築與繪畫的設計與配置）是為幫助密教修行者塑造一個意念中的神秘曼陀羅。首先，第465窟的整體設計—前室大而簡，主室小而繁，為修行者提供了進入密教境界之前的收心靜神的場所，具體化了脫離俗界而進入聖界之間的心理過程與空間距離。其次，從平凡開闊的前室到蘊藏深厚的後室，石窟作為一個建築的實體，為修行者提供了一個與密教神眾接觸的現實空間。在這裡，造訪者在朝拜窟頂大日如來佛的大成就的同時感受到的是四壁神眾的即時聆聽與關懷。就觀眾的角度而言，修行者進入主室後首先面對的是居中的曼陀羅壇及其壇上的雙身造像。仰視窟頂看到的是壯麗而親切的，呼之欲下的五方佛及其聖眾。此窟似為一個為其所造，為其所用，以其為中心的密修道場。尤其是藝術家們對宗教形象的眉目設計，使得觀者對“親臨”的感受更為強烈。比如說，四壁曼陀羅圖中的主尊均與常人等大，並以面向觀眾為相，且直視觀者。無論從其鄰近的任何角度觀看此像，觀者很難擺脫被關懷和被逼視的感覺。顯而易見，四壁的雙身或單身像是為來此窟的觀者（修行者與朝拜者）特別設計的，目的在於創造一個使壁面形象與觀者開展平等的視覺交流的空間，在從容中將修行者帶入到一個獨特的，親密的密修環境。與四壁造像不同的是窟頂的五方佛及其聖眾，則給與觀者一種超然，飄逸，高高在上的感覺。因為，每身造像皆平視前方，並不刻意關注其四周正在發生的一切。這種通過建築空間傳遞給觀眾的陌生感，使得觀眾只能對其肅然起敬而無直接觀模的渴望。這種通過視覺差形成的等級製度促使觀者在修行中避高就低坦然地從畫在四壁的雙身或單身像中而不是窟頂的五方佛中選擇他們最直

接的交流與模仿的偶像。

第465窟的男女雙修繪畫主題是對密教教義：“二根交會五塵成大佛事”的形象解釋，ⁱⁱ旨在激發修煉者對密教儀規的堅信與追隨。在神我同一的信念的驅使下，觀者將自我與即身修行行為結合起來，使得遙遠的功德圓滿與解脫在即時的密修中成為可能。而壁畫中的雙修圖則成為觀者在視覺上與精神上體會成大佛事的快樂之承諾。雙修主體不但肯定了僧人們在修行中的情欲問題，而且承認了女性在密教修行中的地位與對男性的求得正果所可能產生的影響。敦煌第465窟以石窟建築為主體，以雙身像題材為導向，以形象的繪畫語言為手段將修行者的精神需求和人類的生存本能結合起來，完善與發展了藏傳醫學體系中對拯治由情欲而誘發的身心疾患與精神障礙。

雙身像

西藏的醫學教科書多採用繪畫形式解釋其傳統的醫學理論。其醫學教學繪畫中關於男女性愛的場景比比皆是。儘管中華文明在幾千年的傳統醫學文獻中大量地記載了性愛在人們日常生活中的重要地位以及其與身體健康狀態的密切關係，但是，與西藏醫學圖片相比，以女性身體去圖解其性愛學卻是罕見的。即使有也是以男性的身體為基本模式對女性的身體功能給予盡可能模糊的概述。造成這種情況的原因有很多，但我想，避嫌也許是一重要的原因。幾千年的中華文明將正人君子的治學做人的模式根深蒂固於民眾的腦海中，因此，有女性身體介入的性愛圖是很難登上醫學圖解的大雅之堂的。而在西藏地區，表現性愛的圖書不僅出現於西藏醫學院的牆壁上而且見繪於大量的便於攜帶的教學研究的唐卡上。比如說，由紐約出版的《西藏醫學繪畫：藍琉璃論文集圖解》一書（見1992年版）收集了大量的醫學唐卡也以說明問題。由此可見，西藏醫學對探討性愛學與研究性與病變的關係是很重視的。這種觀點不但順應了人類的最基本的生存要求與環境而且使性愛學成為醫學教學中的重要課題。

西藏人將傳統的性愛觀與佛教信仰結合起來，使得佛教化的性愛圖在現實的生活中具有特別的威懾力。如此幅醫學圖片（佛說養身學圖示）所示（[圖3-圖4](#)），五方佛的養身大成就是基於與其配偶對情愛的大悟之上的。圖中大日如來居中，四周環繞寶生佛，阿彌陀佛，阿儲佛與不空成就佛，各以交媾姿勢呈現。五佛的性愛圖成錘形似鉢中供養物，供養鉢以實綫勾勒，居蓮蕾中。蓮下是骷髏頭墜物。鉢中的液狀物—佛眾交媾中泄出的分泌物—以波浪線條表現，因被視作養身健體的靈丹妙藥，此藥鉢形成全圖的焦點。同時向藥鉢做貢獻的是一組供養僧眾及其配偶，以半弧形狀左右五佛。藥鉢左部畫藏醫師祖，右方畫護藥神海亞哥力媧（Hayagriva）。各侍從像與五佛的關係皆用細線勾出。我認為，此類集佛學與醫學為一體的教學圖片中的雙身像為佛教藝術雙身像的再創作提供了形象的基礎。同時需要指出的是，藏醫中對修行環境的特別要求也對佛教藝術的創作作出了具體的貢獻。從藏醫的角度說，性愛如同使用藥物，必須是在乾淨，舒適且靠水的環境中進行。ⁱⁱⁱ將此醫學理論延伸到石窟造像中，例如，敦煌第465窟，我認為，無論是洞窟的座落位置還是密教繪畫題材的精心設置，此窟曾經依山傍水，坐落於環境幽雅的密林中是完全符合西藏醫學中的淨土要求。

在佛教繪畫中出現的雙身像是以圖解的形式診斷密教追隨者們在禪定中承受的情欲的困惑問題。與西藏醫學中的性愛理論殊途同歸，密教的宗旨是將僧人們的正當的情欲引導到對情愛與解脫的關係的正確認識與理解上來。雙身像所表現的性愛實際上是對密教中的“大樂”思想的圖解。它並不簡單的表現男歡女樂的做愛情景，而是以圖解的形式提出藏傳密教

倡導的男女雙修問題。這些有別於中國傳統顯教理論的，坦然陳白的男女同修的理论從視覺上與心理上為修行者們提供了鼓勵與慰藉。使得修行者在密修中不再以回避情愛為己任，並將在想象中借助性力與女性的身體成就佛業視為正行。

雙修圖，作為一種新型的宗教覺悟觀，向長期以來統治中國民眾的大乘佛教中的反婦女論挑戰，反映了元蒙時期少數民族文化對漢文化的迎合與滲透。蒙古統治者對藏傳佛教的推崇與其對蒙藏民俗與漢文化的扶持與鼓勵的態度，使得以性愛為特點的密教文化坦然地在千年來蒙受中國傳統文化熏陶的大乘佛教的領地上生根並開花。在藏傳佛教流行的元蒙時期，圖繪雙修像不再是佛教藝術的大忌，禮拜雙修像被視為求得正果的捷徑。它成功地將人類最基本的生存欲望與成佛解脫結合起來，使得密教雙修圖成為中華佛教文化中的一束民族藝術的奇葩。這些反映西藏和蒙古區域文化主導下的有情有義的男女雙修理論是西藏民族文化對中國佛教文化藝術主流的特別貢獻。儘管它是性愛為標記的信仰文化，但其民族特色本身已被女性化了。因為在常見的雙身像中，女性的身體通常是形象寫實的焦點。背向觀眾的女身及其大樂常常成為禪僧們的欲念之所向。因此，在想象的修行空間中，雙身像中的男性雖以正面造像，但其雄性的張力卻在女身的遮掩下與禪修僧人們對其女性配偶的渴求中減弱了。因此，僅依靠傳統的佛教繪圖語言來解釋藏密的雙身像是遠遠不夠的。作為一種新的信仰體系的表現實體，雙身像的形象威力，依我之見，取決於造像與其觀者心理溝通及其供養環境。

佛教雙身像以直接明瞭的繪圖語言揭示了西藏醫學理論中的人性與覺悟的關係，使得塵緣未了的僧眾在直接禮拜性愛圖時體會密教倡導的大樂境界。傳統的藏式唐卡皆以構圖嚴整與色彩絢麗取勝，其造像均具有強烈的視覺效果。唐卡雙身曼陀羅像通常以占圖面二分之一的空間畫主尊像，四周環視其侍從像與護法神。侍從小像大多被規矩的方格間隔開來，形成井然有序的曼陀羅格局。而石窟中的雙身像圖則貴在利用石窟本身的立體空間去創造一個以修行者為中心的想象空間，將讓這些圖繪形象與密教修行者直接發生聯系作為創作的焦點。

第465窟的創作主體在於誘發禪定僧人在禪修中模仿壁面的雙修模式而感受頓悟的大樂並解脫。它採用傳統的大乘顯教的建築結構去解釋密教的大樂金剛般若波羅密多理趣經典，目的在於形成一個繪建塑建結合的密修氛圍。儘管有學者認為第465窟是修無上瑜伽密的慧灌頂的實際道場，例如，敦煌研究院的楊雄先生，他認為西藏僧人在第465窟中進行現身雙修。^{iv}但是依據我對此窟的現場觀察，我認為此論點是值得商榷的。因為此窟從洞窟結構與壁畫設計均不具備現場雙修的條件。首先，第465窟的整體結構中沒有藏式的供雙修的小型密室設置，此窟顯然是供群體單修者使用的。其次，中心曼陀羅壇上的塑像居高臨下，顯然是擔當演示的角色並接受供養。因此，此窟非實修的道場。最後，南西北三壁的雙尊或單尊曼陀羅圖均獨立成像顯然是作為單獨供養的對象的（圖3）。儘管各曼陀羅圖略高於常人，但每一主尊像與觀者的平視關係是非常便利各修行者對尊像的有機選擇，供奉與模仿的。以此窟西壁中間的雙修曼陀羅為例（圖5），我們看到著短裙，配密教法器的青色勝樂金剛擁抱其紅色明妃金剛亥母。男像足下踩有女鬼卡拉阿翠（Kalaratri 自私）和男鬼八夷拉瓦（Bhairava 無知），直視觀者，作言語狀，作武士式立于蓮花壇上。明妃金剛亥母頭飾骷髏頭纏絡，手持血鉢與法杵，雙目狂張，單腿騎於男身的腰部，仰視其配偶呈溫情脈脈狀。她的似已被激情燃燒的軀體的扭動似在回應其配偶的情愛的呼喚。塑造如此富有感染力的藝術形象的目的顯然不是要修行的僧人們無條件地頂禮朝拜，而在於表現一種神聖的情感的交流，去喚醒他們在密教修行中的自我存在意識與挖掘其參與的潛力。顯而易見，雙身像與單身像的有機組合旨在鼓勵修行者在幻念中將自我同自己的偶像融為一體，讓自我取代

壁畫中的男尊，並在想象的世界中變畫中明妃為己妃真正體現現身頓悟的大樂。在這一從形象到意識的變遷過程中，對性愛主體的渲染化解了修行者的情感的困惑。第465窟創造了一個可使修行者感受將自我幻化為壁面神靈的修行境界，使得身臨其境成為其求得功德圓滿的親身體驗。

雙修圖將正常的性愛轉化成助僧人們成就佛事的催動力的本身就具有象徵意義。雙身像雖以性愛為表現的主題，但並非以寫實為表現的手法。它僅以象徵符號，如身體的姿態與面部表情的誇張寫意雙修。就第465窟而言，這些激情橫溢的，穿插各壁的雙修造像所表現的密修中的大愛與大樂是極富有鼓惑力與征服力的。尤其是在同窟中出現的大同小異的九鋪雙身曼陀羅圖更從視覺上加強了對此窟的性愛與解脫主體的塑造。

雙身像用形象的藝術語言去誘發觀者的超現實的想象力，使得這種在石窟修行中的自我肯定與自我實現成為介於中國顯教與藏傳密教繪畫的根本區別。從單純的禮拜供養到繁雜的遵儀守規，雙修主體揭示了存在于獨身僧人們的修行生活中不可避免的欲望問題。它以形象的圖畫對其進行正面引導讓其在面壁修行的同時承認性欲的存在，並在想象中宣泄其情感以求得正果。密教雙身像在中國內地石窟的出現反映了中國佛教繪圖史上的一個從以頂禮膜拜為目標的大乘顯教的形象語言向以倡導參與與想象為特點的密教繪畫語言的過渡。

雙修圖及其觀眾

第465窟的雙身像的運用功能具體體現在此窟表現出的強烈的觀眾的參與意識與形象的思維空間。儘管石窟藝術突出的是密教的雙修主體，但就第465窟的造像而言，每一鋪曼陀羅造像顯然是為特定的觀眾設計的，並在石窟中的位置在空間上和視覺上貼切地考慮到了觀眾與壁畫形象可能的關係。使每個修行者能依個人的宗教興趣與修行模式選擇具體的禮拜與模仿的偶像。雙身像作為密修中介於禮拜者與被禮拜者之間的形象媒介充分利用了觀者的造型思維模式去塑造精神思維的模式，以助其在形象悟性中找到精神解脫的捷徑。

敦煌第465窟是一個應密教修行者身心之需而修建的石窟信仰工程。它通過現實的建築空間與直接的供奉行為置修行者於一個完全地獨立的超現實的想象空間。儘管我們無法論証元朝的石窟建造者是否注意到存在於建築設計與繪圖語言中的相輔相成的問題，但是，此窟從壁畫到建築所顯示的藝術內涵與感染力卻是不容置疑的。它有機地將男性修行者的自然情感與其對密宗信仰的狂熱聯繫起來，並通過造窟與置像將抽象複雜的密教儀規變得形象化，通俗化與具體化。

第465窟的雙身像具有輔助性與變遷性的形象特點。這些特點是由造像與觀眾的內在聯系所決定的。當觀者在窟中禮拜或接受形象教誨的時候，壁面的雙身像自然而然地成為觀者凝視的焦點。他們不但解釋深奧的金剛經典，加深僧眾對金剛諸身的形象特點（名，法器與責任）的記憶，而且滿足一般觀眾的好奇與疑問與追隨密教傳統的僧徒們的尋求理解與承諾的渴望。同時，它還傳遞這樣的資訊：來此窟的供養不再是虔誠地為來世行善積德，而是尋求此身即時的解脫。因此，在用形象語言輔助僧徒們研修密教經典，說服大眾追隨密教。壁畫形象所呈現的這種藏式傳統繪畫中特有的想象力與蘊藏深厚的藝術感染力，使得獨立的雙身或單身曼陀羅圖較之中國傳統的佛教繪圖中的說教圖更有說服力。尤其是置陳四壁的金剛神靈雙修像在視覺上的累累逼近創造了一種在普通的大乘顯教寺廟中難以尋覓的，全方位的修行氛圍。這種讓來洞窟觀禮的行為本身具有供養價值的新型的修行與供養的模式將被動

的石窟修行者變成了主動的繪圖藝術的受益者。這種輔助性的與變遷性的密教供養在此窟的實際修行中已超置於一般的大乘供養之上。

第465窟的雙身像表現的是藏傳佛教中的象徵性的性愛藝術而非實際的性愛行爲。此造像揭示了存在與佛教修行中的，最原始的，可互補互助的男女雙修問題。儘管此像展示的性投入與性狂熱足以使傳統的顯教信仰者指責其形象語言的不適性。然而，細觀之，我們很快發現這些雙身像並不刻意表現在西藏傳統醫學中的性愛圖或現實生活中的事實性愛行爲。因爲雙身像所表現的是一種想象的男女交媾的行爲而無意暗示與暴露男女雙方的性器官。同時此類造像也不涉及形象藝術中爭論不休的男女平等問題。儘管其造像也許會讓觀者產生重男輕女的錯覺，因爲每一雙身像均以男正面女背面，男大身女小身的形象出現，男身的主導地位明顯只是順應千年來佛教文化中對女性的排斥情緒而已。我認爲其造像本身並沒有特別的寫實意義。此類造像所表述的是象徵性的人的欲望，生存條件與解脫的關係，目的在於增強形象藝術的表現力。如美國學者凱璐林拜奴牟(Carioline Bynum)指出：“與性有關的象徵圖像也許與男女間的性愛一點關係都沒有。而對這些圖像的分析研究應立足於對其形象價值上而非文學價值上”。因此，我們既不能以此推測佛教繪畫中的性愛的真實性及其現實的社會結構中的男女平等問題，也不能盲目斷言密教雙身像所涉及到的一定是宗教的墮落問題。

第465窟的雙身像將追求修行者們的精神與心理上的平衡作爲藝術表現的核心內容，並通過反複造像強調密教修行中的女性形象。整窟中的雙身像的排列組合爲修行者們提供了可在想象思維中依賴與信任的對象，並讓這種想象思維通過其與畫在雙身或單身曼陀羅圖下的八十四身大成就者像（藏語中稱Guru意教師）的視覺交流中得到証實。尤其是對活躍於佛界與俗界的，來自不同的社會階層的，擁有不同的成佛經歷的八十四身大成就者的寫實刻畫從精神上與心理上增強了在此窟修行的僧人們的成佛信心，並從時間與空間上縮短了修行與覺悟的距離。此窟的雙身像繪畫題材的特殊貢獻就在於將修行者們的超現實的想象力，其現身的密修行爲與特定的修行環境結合起來，讓石窟本身成爲大修行與大覺悟的重要仲介體。第465窟以重視僧人們的感覺器官的經歷爲石窟建築與壁畫設計的宗旨，在模寫傳統的顯教功德窟的同時將此窟演變爲一個聚議禮，修行，與功德爲一體的密宗曼陀羅城窟，成功地介紹了當時在當地具有影響力的，以寫實爲特色的藏蒙民族藝術的氣魄。

結語

我的研究結果表明，敦煌第465窟中的雙身像所涉及到的心理模式與藏密修行中的幻想思維刻意要解決的是僧人們在修行中所面對的性愛與覺悟的關係問題。基於對人類的原始欲望的理解與尊重之上，雙身像將情愛與覺悟聯系起來，對僧眾實行有效的形象教誨與誘導。使得佛教倡導的大徹大悟在此時真正與人們的日常生活緊密地結合了起來。這一現實主義者的修行模式將僧人們從單一被動的誦經禪修中開脫出來，將正視欲念，開拓想象思維與形象模仿作爲求得功德圓滿的直接有效的修行手段。通過對真實的與表現的信仰的反複圖釋，敦煌第465窟的建造者們獨開辟徑，將藏式的性文化與神聖的大覺悟在建築空間中融爲了一體。

第465窟的出現反映了藏傳密教在敦煌地區的地方性的特點與其融入敦煌佛教修行主流的過程。雙身像是對在內地出現的新的佛教信仰體系的形象解釋與弘揚。在重要的大乘顯教領地繪製藏密佛教題材本身就是對傳統的佛教信仰主流的挑戰。儘管此洞窟服務的對象

是在當地有政治與經濟實力的蒙藏功德主，但是此窟的雙身像的彩繪的規模與精美不但反映了當地民眾對藏密雙修主體的心理承受能力，而且折射了其在當地的佛教供養中的地位。此窟的出現足以說明密教弘揚在敦煌地區的實力。我想這種情況既反映了當地民眾對密教供養和雙身像的寬容也說明瞭藏傳密教對中國傳統大乘信仰主流的形象滲透，及密教追隨者們試圖與顯教徒發生關係且被接受的渴望。用居蒂絲芭特樂(Judith Butler)的話說，“真實的信仰存在與表現的信仰之前或之後；表現的信仰是真實信仰的再創造，再肯定的產物。”敦煌第465窟的密宗題材就是這種以真實的信仰與表現的信仰在形象語言中的互化為起點，以洞窟創作為主體的，以壁畫輔助修行為手段的新的佛教繪畫體系。

第465窟反映的是一種自然和諧的，神秘的藏式佛教的雙修行為。其創作的意圖與理論基礎很難在當代西方學者的著作中找到相近的模式。我認為在今日的形象藝術的研究與釋解中，只有將其繪畫主題回歸到其特有的文化情結與宗教氛圍中去，並參考現有的東西方的理論進行比較研究，才能從中找出其非中非西的藏蒙文化的淵源與特點。所以，用單純的西方的性學理論去開解雙身像中的男女關係問題，比如說，男性與女性的主卑問題等，顯然是不夠的。此類佛教造像並不表現在現有理論中爭論不休的強男弱女的平等原則，而是密教倡導的自然和諧的，天地相合的精神化合與大徹大悟。這種率直體貼的覺悟理論將信佛，禮佛與成佛與修行者的切身利益緊密的結合起來，是很容易引起觀者的興趣與共鳴的。在面對與尊重男性信仰者在修行中的心理困惑與身心需求的同時，不但將女性從萬惡之源的傳統聲討聲中解脫出來而且將其列入了成佛的行列。這種新型的佛教性別觀的出現改變了千年來已成定式的中國佛教藝術史中的女性形象，使得女性不再是佛教修行中的大忌而是男性密修的同志，成為助男性修得正果的重要驅動力。

第465窟中的雙身像是西藏／蒙古本土文化與傳統漢文化在特定的歷史條件下的有機結合體，反映了藏蒙民族的不同的婦女觀與成佛觀。尤其是對男女同修這一新概念的圖解與弘揚，不僅使得性愛主題在密教修行中合法化，而且讓女性擁有瞭解脫與成佛的權利。從對圖繪宗教女性的態度上講，藏人與蒙人表現得比漢人要更加開通與寬容。第465窟的繪畫使用的反傳統的佛教藝術語言反映了一種應社會發展之要求而逐漸通俗化了的新的信仰體系。它是集民族文化與區域文化為一體的，具有時代性的精神產物。

敦煌第465窟喚醒的是樸實的人性，倡導的是寬松的修行環境，追求的是大徹大悟的修行情操。儘管此“秘密窟”坐落於莫高窟石窟群的北部，且建於僧駐窟，瘞窟，作坊窟與其他被廢棄的石窟群中，但是其獨特的建築結構，令人耳目一新的雙身像題材和精湛的繪畫技術創造了一個罕見的異域文化的氛圍。這種鼓勵修行僧人坦然地在性夢幻中追求肉體與精神上的雙解脫，儘管是有悖於傳統的大乘顯教的教誨的，且欲愛更不能與覺悟相提並論，但是，在現實的密教修行中，通過對性愛的幻想輔佐修行的頓悟意識的功績是很難被忽視的。敦煌第465窟的形象資料表明，修行者在對性愛的積極的超越思維中獲得大樂本身就是得到覺悟。

ⁱ 關於敦煌第465窟的開窟年代的論證，請查閱我於一九九七年遞交於美國麻薩諸塞州的斯密史學院美術系的，題為“敦煌第465窟的研究”的碩士論文。第22-30頁，第77-94頁。

ⁱⁱ 不空，“大樂金剛不空真實三昧般若波羅蜜多理趣釋卷下，”《大正新修大藏經》。東京，第1003卷，第612頁。

ⁱⁱⁱ 見《西藏醫學繪畫：藍琉璃論文集圖示》。紐約亨利阿部拉姆出版社，1992年版，第119頁。

^{iv} 楊雄：《敦煌石窟第四五六窟》，上海人民美術出版社，1995年版，第11-28頁。

主要參考文獻:

Bethall, J and Ted Polhemus. *The Body as a Medium of Expression*. New York: Dutton, 1975.

Butler, Judith. "The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe and Discursive Excess," *Difference* 2/2 (Summer), 1990.

-----, *Bodies that Mater: On the Discursive Limits of "Sex."* New York and London: Routledge, 1993.

Campbell, June. *Traveler in Space: In Search of Female Identity in Tibetan Buddhism*. London: Athlone, 1996.

Colomina, Beatriz. *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992.

Elizabeth, Finckh. *Studies in Tibetan Medicine*. Ithaca: Snow Lion Publications, 1988.

Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International University Press, 1952.

Meyer, Fernand. *Tibetan Medical Paintings*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992.

Phelan, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.