

以麥積山石窟雕塑藝術為例論北朝佛教人間化傾向

鄭炳林

蘭州大學敦煌學研究所所長

沙武田

蘭州大學敦煌學研究所博士生

提要：本文主要是對於麥積山北朝石窟雕塑藝術所體現的人間化傾向所作的探討。通過對麥積山北朝石窟造像的一些表現手法諸如主尊的原型選取、地方化因素、魏晉玄學的影響、雕塑凡聖合一的整體佈局、雕塑與具有中國傳統特色的建築相結合等各方面的分析，加之對除麥積山北朝石窟之外的其他北朝石窟造像藝術，與對整個北朝造像藝術的一般普遍特色的描述，以及對南北朝歷史與佛教史的分析，全面地交代了麥積山北朝石窟造像雕塑藝術所體現的人間化傾向的表現與社會歷史原因。

關鍵詞：麥積山北朝石窟 雕塑 人間化傾向 北朝石窟 南北朝

麥積山石窟與敦煌石窟、龍門石窟、雲崗石窟號稱中國四大石窟，敦煌莫高窟以壁畫著稱，雲崗、龍門石窟以石雕名揚國內外，而麥積山石窟以泥塑為其特色。麥積山石窟由於氣候潮濕等原因，大部分壁畫已經脫落，沒有保存下來，只有少部分的壁畫保存了下來，所以麥積山石窟的壁畫不是其石窟藝術特色，但是麥積山石窟的塑像卻完好無損地保存了下來。

麥積山石窟創建於西元四〇二年的西秦時期，當時著名禪僧玄高、曇弘等在這裡講授佛經，最興盛的時候「聚集僧人三百」，北朝時期是麥積山石窟發展最高潮的時期，北魏、西魏、北周三朝，大興崖閣，造像萬千。隋、唐、五代、宋、元、明、清諸朝相繼開鑿和重修，形成了今天麥積山石窟的規模。歷史上麥積山石窟雖然多次遭地震、火災的破壞，到今天仍然保存有窟龕一九四個，泥塑、石雕約七千餘件。在這些雕塑藝術品中，特別是北朝雕塑藝術品，神韻兼備，栩栩如生，同敦煌莫高窟的北朝雕塑相比，有其無法比擬之處。就這些雕塑藝術品中的主尊佛及其弟子、菩薩、僧人、沙彌、護法神等，都極具人情味，一改過去神的那種威嚴的神情，變得非常慈祥，非常人格化。

麥積山石窟雕塑藝術品所體現出來的佛教人間化傾向，早已經為老一代從事佛教藝術的學者所注意，金維諾先生在《麥積山石窟的興建及其藝術成就》中作了充分的論述，金先生

認為麥積山由於地處東西、南北交通要衝，故「藝匯南北，技融東西」，造像重其神似，彩塑明麗而去其浮華，具有獨特的風格，「只有注意到佛教造像的不同地區特點，才能認識到各時代各族匠師在藝術上的創造。麥積山大量的西魏與北周造像，更集中顯示了藝術家在造像上的成就；所作禪定像，垂目定坐，澄懷味像，似含笑而無思念，表現了無所羈絆和寬廣慈祥的心境；思惟像似沈思，似沈湎於冥想中，然而舒展的儀表卻顯示著思惟的通達。弟子矜持，菩薩溫婉，儀表自然，神情生動。第一二三窟文殊、維摩的侍從，是依據佛經的內容塑造的，他不是一般的供養人或僧徒，卻從世俗中吸取了原型。造像單純洗練，儀容端麗虔誠。男侍的那種淳樸真誠，使人隨時聯想到在當地所遇到的那種待人接物的鄉情。女侍的虔誠端麗；也與眾不同。她的虔誠不是一種為生活所累而謀求超脫人間的一般世俗信徒的虔誠。她的端麗，也不是一種那種『端麗柔弱似妓女之貌』。她嬌美、稚氣、純真，對現實生活的追求與對佛國世界的嚮往，於她都具有吸引力。因此，所表現的虔誠，不是基於脫離現實苦難，不是那種苦行者的意願，而是在時代思潮影響下的童稚真誠。藝術匠師在製作宗教造像中，生活卻使他不自觉地（或自覺地）塑造了他所瞭解的人與情思。這也是麥積山的藝術不可能不具有自己的特色和取得獨特成就的原因。藝術家的寫實是一種創作，而不是機械的模仿。表現宗教形象不是描摹某一個人，但是成功的塑造，常常使觀眾覺得在生活中似曾相識，藝術家的認識與思想，藉助宗教造像感染著信徒與觀眾」[註 1]。

金先生指出天水麥積山石窟塑像受當地社會環境的影響，使其表現了當地的人與情，使佛教造像在生活中似曾相識。這種以當地人為模型塑造佛教形象，表現當地社會生活中人們對佛教世界的嚮往和佛國美好景象的憧憬。這種把人們神往的諸佛菩薩用現實生活的原型加以表現，使人感覺佛國世界的可親可愛，這樣不但為生活所羈絆和深陷困苦之中謀求超脫人間的人所嚮往，即使生活比較順利的人看到佛國世界這樣美好也會虔誠信奉。為了使佛教更接近中國社會生活與民情，佛教一傳入中國就開始了它的漢化歷程，伴隨著這種漢化歷程，佛教開始了它的人間化傾向轉變，佛教的這種人間化轉變，並且有明顯的地域特點。佛教造像從西域經敦煌、涼州到麥積山，西域的那種造像特點逐漸為漢民族人物形象所代替。天水麥積山石窟不同於其他地區是因為緊鄰羌氏居住區，漢族與羌氏民族在這裡融和，表現出了一種體現多民族共同接受的美，他們通過製造佛像匠師們的手表現出來。這種以當地民族或者社會生活為原型表現佛教內容的形式就是佛教的人間化傾向。

佛教的人間化傾向表現形式是多種多樣的，在不同的地方有其地域特點和風格，敦煌壁畫以畫的形式表現了人間化傾向，在敦煌文獻中記載了佛教在傳播的過程中，通過積極參與歸義軍政權的政治活動、創辦學校進行文化教育、兼容並蓄等措施，使佛教深深紮根於當地民眾的生活中，法會與藝術相結合的傳播方式，寓佛教傳播於傳統的節日娛樂活動中，使民眾樂於接受並欣然信仰。[註 2]天水麥積山石窟沒有留下來任何有關當時造窟造像的文獻資料，無從知道當時傳播佛教方式上所表現出來的人間化傾向，壁畫又大部分脫落，保存下來的塑像藝術是說明和反映北朝佛教在天水麥積山一帶人間化傾向的唯一珍貴資料。

一、從表現手法論述佛教人間化傾向

以下我們將從麥積山石窟北朝塑像藝術的表現手法來論述佛教人間化傾向。

(一) 天水麥積山石窟塑像藝術主尊造像的原型選取

天水麥積山石窟塑像主尊造像的原型選取有三種風格：

第一種是接受外來文化的影響，與西域、敦煌、涼州等地風格基本一致，第七十八窟的正壁、右壁塑坐佛各一身，高肉髻，面形略方，鼻直，雙目平視，神情莊重；身體挺拔雄健，穿右袒式袈裟，緊貼在身體上，衣紋為不規則的平行陰刻線，結跏趺坐，帶有曹衣出水的特點，顯然是繼承了西域風格。

關於這個窟的修建時代，一般認為此龕佛像的風格與北魏雲崗石窟曇曜五窟相近似，大體上應是同一時期的作品。根據佛壇壁畫有墨書供養人題記：「仇池鎮……□（經）生王□□供養十方諸佛時。」按仇池鎮的設置年代是在西元四四六年，即北魏太平真君七年，當時正好是北魏太武帝滅佛時，直到文成帝登基，即西元四五二年，恢復佛教，所毀寺塔，率皆修復。西元四八八年北魏改仇池鎮為梁州，治仇池。所以，麥積山石窟第七十八窟的壁畫供養人當繪在西元四五二—四八八年，這裡就有一個問題，壁畫與塑像是否是一個時期？有人認為在這些壁畫的底層，還有一層更為古老的壁畫，所以第七十八窟建於北魏以前的十六國時期是完全可能的，它代表了中國佛教早期造像的特徵。[註 3]繼承第七十八窟這種塑像風格的還有第七十四窟塑像，窟內塑有三身佛像，除了正壁造像經清代重修外，基本上都保留了與第七十八窟風格一致的特點。受這種塑像風格影響的，還有第七十五窟正壁坐佛、第七十一窟正壁坐佛、第一二八窟坐佛塑像等，形成了麥積山石窟一種佛像塑像風格，這種風格深受印度及西域地區犍馱羅風格影響或直接接受了佛教造像風格。

第二種是地方化的佛像造像風格，佛像造像的原形一改原來佛教造像的特點，以當時當地人們的審美觀為基準，以當時當地人中被普遍認為是完美靚麗的女性為原形，創造性地來塑造佛教主尊像。

這一特徵表現最為明顯的是第四十四窟正壁坐佛造像，佛像水渦高肉髻，內穿僧祇支，於胸前繫結，外披通肩袈裟結跏趺坐，臉部表情莊重典雅，集中體現了西魏造像的美。[註 4]從面部特徵來看，完全是一個高雅富貴夫人的形象，眉細而長，眼睛微開低視，似看非看，有如在思考著什麼，有如認真在傾聽著一個懺悔者的訴說。當你跪伏在她的面前，對你靈魂是一個洗練，一切雜念一切不順和周折，都會雲消霧散。從這尊佛的面相完全體現了中國西北地區人內秀與外美的有機結合，每一點都是當時當地人們對美的要求的最高體現，在這些塑像身上似乎每個美麗的女性的亮點都有表現，每一特點都出自她們的身上，但是又都不是

她們每個人所能具備秀美，重要的是這尊佛像美而莊重不豔，將中國人樸實，慈祥，寬厚，容忍等優點都從她的表情中體現出來。這尊佛像的美給人的影響是那樣高不可攀，正人君子瞻仰，從內心產生的只有敬仰；邪惡小人見之，可以洗心去非，消除雜念。第四十四窟主尊造像是這一特徵的最高體現。

以這種原形所造的佛像，還有第二十窟正壁坐佛造像、第一四七龕正壁坐佛造像等。有趣的是這些造像大都集中在西魏到北周的石窟中，以西魏石窟為最多也最具特點。由於這種造像風格的出現，對以後麥積山石窟造像影響很大，形成麥積山石窟佛教主尊造像的一大特色，體現了佛教人間化傾向的特點。一般來說，佛教主尊造像表現出來莊嚴肅穆威嚴，而天水麥積山石窟西魏主尊佛造像體現出來的，卻完全是人間化的佛，可親可愛可敬，既是人間的一員，是當時人們對審美的每一點要求，又是美的最高提煉，似乎高於凡人的美，這可能是受大乘佛教的影響，人人都有佛性，「人成即佛成」。反映在佛像造像上就出現人格化的佛像。

第三種是受魏晉玄學士風的影響而產生的一種以清瘦為美的塑像藝術，形成了麥積山石窟藝術風格，表現最為明顯的是位於麥積山西崖頂部的一二七窟。第一二七窟修建時代是西魏，正壁及左、右壁各開一龕。正壁龕內石雕坐佛一身，左、右脇侍菩薩各一身；左右龕內塑佛像一身，脇侍菩薩各一身；唯左右龕內佛像經宋代重塑。[註 5]正壁作為主尊的石造三像接近北魏晚期風格。

根據金維諾先生的研究：「第一二七窟當為西魏初年窟。」「第一二七窟正壁主尊石造像一龕，光背浮雕飛天，姿態生動，似隨音樂翱翔於天宇；佛作說法像，儀容莊嚴，廣袖懸裳紋飾富於韻律；菩薩端嚴秀麗，恬靜感人。此龕無疑是麥積山造像的精品。」「門上方七佛圖中之侍者中有落髮之女尼，舉止文靜，形容秀麗，獨有閨閣之姿。其他壁畫中，除供養人，少有比丘尼形象入畫，繪製也無此精麗。如上述，此窟出現比丘形象當與乙弗后在此出家為尼有一定關係，從全窟壁畫內容之新穎，構圖之完善，繪製之精美，也應與來自京師的匠師有關。所以此窟似是武都王元戊為母后乙弗后建造之功德窟。」[註 6]

如果金維諾先生的推斷無誤，那麼麥積山石窟第一二七窟是由西魏京師的工匠建造的，其藝術風格深受北魏造像藝術的影響。這一看法為研究麥積山的學者普遍接受，「窟內藝術風格亦屬西魏大統年間的典型樣式，繪塑精湛，修飾富麗。大統初年乙弗后、武都王在秦州的活動或與此窟有關。正壁一龕內置石雕坐佛及二脇侍菩薩，是一鋪精緻的石刻說法圖」。正、左、右龕內菩薩屬於秀骨清像類型，代表著西魏塑匠師的高超技藝。[註 7]表明天水麥積山石窟佛教藝術受到中原文化的影響，並且在中原佛教藝術風格的影響下，成為中原佛教藝術風格的輻射圈，形成麥積山石窟雕塑藝術又一特點，也體現了佛教中國化過程一大特點。

人間化的佛教傳到漢地首先是佛教的中國化，佛教進入中國後在教義上要接受中國禮儀，魏晉南北朝時期是佛教中國化的關鍵時期，佛教與儒家思想在南方發生了激烈的衝突，

而在北方，儒、佛間的調和也是多於衝突，表現明顯的是佛、道之爭更爲激烈。北魏的建立者是拓跋族，是一個外來民族，接受佛教比起漢族人民更加容易。天水地區從古到今都是一個多民族居住的區域，特別是到十六國北朝時期，天水一帶的居民成分更爲複雜，有氐族，也有鮮卑、匈奴等，楊氏建立的仇池國曾經一度佔領了天水，把天水作爲其二十部護軍鎮之一。[註 8]所以天水麥積山石窟塑像中表現出來的風格，既體現了佛教塑像藝術的西域風格，也表現出來中原特色，因爲天水地處佛教傳入中國的交通要道上，早期佛教進入中國必須經由天水，留下了佛教的西域風格的造像藝術；而佛教進入中原後必須與中國傳統文化相互融和，在佛教造像藝術上必然有所改革，以適應當時社會風尚，這種中國化了的佛教造像藝術又通過各種渠道向周邊地區傳播，麥積山石窟中的第三種塑像藝術，就是接受了這種風格而形成了自己的一大特色。佛教的人間化主要表現在他的本土化上，佛教要在水天地區發展，就要體現當地居民內心的要求與願望，使佛教塑像藝術盡可能與當地人民的審美觀道德觀一致，這就使得麥積山石窟的主尊塑像更加人格化和地方化。

(二)菩薩弟子人格化的藝術造像

按照佛教石窟造像的一般規律，石窟龕內的造像常見的是一佛二弟子二菩薩二護法神，其餘也有一佛二弟子、一佛二菩薩等形式。根據一般佛教造像，佛的兩旁是佛的二大弟子迦葉和阿難，阿難年輕英俊，滿身朝氣；迦葉年老持重，飽經風霜。在二弟子之後是菩薩，根據主尊佛的不同，菩薩的身分也有所不同，因爲菩薩是大乘佛教中負責救苦度人的，所以菩薩的塑像一般都非常慈祥可親。位於菩薩之後的護法神，又稱之爲金剛力士，既要顯得雄健有力，又要表現得威嚴可怕，具有很大的威懾力。但是麥積山北朝石窟造像很顯然沒有完全按照這一建窟原則去進行雕塑，而是在繼承上有所突破，在麥積山石窟造像中大部分保存和繼承傳統佛教造像原則，其中少部分進行發展，體現了以人爲本的人間佛教宗旨。

根據我們對麥積山北朝石窟的多次考察，麥積山石窟北朝造像佈局主要進行了這幾方面的發展：第一是人物身分發生了很大變化，第二是人物表情姿態人格化，第三是人物塑像更加地方化，第四是佛、菩薩塑像原型取自於供養人塑像。

天水麥積山石窟主尊兩旁造像沒有遵守佛教造像規則，主尊佛像的兩旁有塑菩薩的、有塑弟子的，也有塑其他人物的，最常見的是比丘和比丘尼，比丘和比丘尼進入佛龕佔取了佛弟子和菩薩的位置。麥積山石窟第一五四窟正壁是說法相，兩側壁均爲禪定相，右壁佛右側一脇侍立像，保存基本完整，身材修長，雙手合十，面相虔誠，禮敬有加，著僧衣、僧履，頭頂梳高螺髻，應爲比丘尼的形象。[註 9]這身像有背光，如果不是梳有高螺髻，雙腳著履，很難確定她的身分，比丘尼身後帶背光，已經是人格化了的神。從她的一身裝束來看，完全是禮佛女性，是一個實實在在的普通人，特別是所著之履就是當地人民平常使用的衣物。作爲人的比丘尼不但取代了菩薩的位置，而且連佛和菩薩才具有的背光比丘尼也有了。開鑿此窟究竟要表現一種什麼樣的主體內容，我們目前還沒有完全弄清楚，但是有兩點是可以肯定的：一是大乘佛教人人具有佛性的體現，二是佛教的人間化傾向。對比丘尼高踞菩薩位置我

們可以這樣理解，只要人傾向佛門，虔心敬佛，一心行善，都可以由人而比丘尼而菩薩，最後修行成正果變成佛，這尊塑像所處的位置正是體現了這樣一個修行的過程。[註 10]

麥積山石窟第一〇一窟是一個方型平頂窟，修建時代是北魏，窟內正壁塑坐佛一身，左、右塑比丘、比丘尼各一身，比丘和比丘尼取代了原先迦葉、阿難的位置。[註 11]第一二二窟也是北魏建造經宋代重修的方型平頂窟，正壁塑坐佛一身，左右壁角脇侍菩薩弟子各一身，也是比丘和比丘尼取代了迦葉和阿難的位置。[註 12]像這種塑像佈局還有麥積山石窟第一二一窟，正壁塑坐佛一身，龕外壁角塑比丘、比丘尼各一身，比丘、比丘尼取代了迦葉和阿難的位置。[註 13]從這些石窟塑像佈局看，北魏時期天水地區的佛教石窟造像已經不太遵守原先佛教造像佈局，這種用弟子（比丘、比丘尼）來取代迦葉和阿難的位置，反映了當時在天水一帶佛教造像發生了很大的變化，這一變化實際上就是佛教造像的人間化過程。

天水麥積山石窟北朝造像佈局的變化除了比丘、比丘尼取代原先迦葉、阿難的位置外，還有另外一種情況，在左右二菩薩之後塑立弟子形象，如第一二〇窟，正壁塑坐佛一身，左壁塑坐佛一身，右側塑脇侍菩薩一身；右壁塑坐佛一身，左側塑脇侍菩薩一身。前壁門兩側塑弟子各一身。將弟子置身於門兩側的塑像佈局，整體上究竟要表現一種什麼樣的氛圍和內容，目前還沒有人研究清楚，或者說還沒有進行這方面的研究工作。

天水麥積山石窟北朝造像表情姿態人格化傾向也更加明顯。我們知道，佛教造像一般來說是一佛二弟子二菩薩，佛龕門兩側往往塑有護法神金剛力士等。但是麥積山石窟不但改變了這種塑像佈局，使塑像身分發生變化，而且也是塑像姿態表情一改傳統的模式。

我們前面敘述過，麥積山石窟第一二一窟圍繞正壁主尊佛像有比丘和比丘尼、二脇侍菩薩，重點在於這幾尊比丘與菩薩、比丘尼與菩薩之間的神情姿態，使人感到作為菩薩的聖賢與弟子比丘和比丘尼之間的感情溝通。當信仰者進入第一二一窟最引人注目的是在正壁兩側的牆角，左右兩壁裡側的脇侍菩薩與正壁龕外兩側的比丘、比丘尼兩兩貼近，其上身微微前傾而且肘、肩和頭部完全靠攏在一起，竊竊私語，面帶微笑，[註 14]使人看後產生很多聯想，他們是在傾聽佛陀的說法發出會心的微笑，還是一對對親密的摯友私下交流各自心得竊竊私語。都是，也都不是，這是人的代表化身比丘、比丘尼與聖賢的化身脇侍菩薩之間心靈溝通。特別是我們將一二一窟正壁龕內兩側壁上部還有影塑佛弟子各一排五身，合為十大弟子之數，均著厚重寬大的袈裟，神態各異，有會神聆聽的，也有了悟欣喜的，還有慷慨爭辯的，整體上表現出來一種說法研習的場面。走進這樣一種佛教境界，佛國世界與世俗世界是那樣貼近，又是那樣融洽。人與佛特別是代表大乘佛教的菩薩只有修行程度的差別，只要堅持修行，沒有逾越不了的鴻溝，佛教就在人間。

與第一二一窟塑像佈局相似的還有一二二窟，正壁坐佛一身，左、右壁角脇侍菩薩、弟子各一身。右側菩薩略向前傾俯，比丘肩部和整個上身向菩薩方向扭轉靠近，與一二一窟屬於同一匠心。只是左側脇侍的位置已經擾亂，原在正壁左側的比丘尼，現置於左壁裡側，右

腿抬起作舞蹈動作。[註 15]這種塑像藝術風格代表了當時一種佛教發展傾向，就是塑像者的宗旨不是營造常見的莊嚴肅穆的整體氣氛，而是努力要製造凡聖不二的、和諧的人間景象。這樣一來就加強了佛性與人性的聯繫，縮短了人與佛的距離。所以這種塑像特點是佛教人間化傾向的具體表現。

對麥積山北朝石窟中的菩薩造像所體現出的「濃郁世俗風情」，有學者在專門進行佛教菩薩造像研究時已有十分精闢之論述：「麥積山北朝石窟菩薩造像數量相當之多，形象也極其豐富，所表現的年齡層次上，從中年的女性到青年、少年的女性，或雍容大方，或平易樸素，或純真無邪，或活潑開朗，或穩重矜持，妙曼生動，令人應接不暇。」「在形象塑造方面，幾乎完全摒棄外來的作風，而採用中國自己的民族形式，而且不限於南朝士大夫的秀骨清像，更多北方社會現實中的女性的淳樸形象。冠飾裝束比較簡潔，高髻無華，寬袍博袖，動態不一，神情淡化，而世俗的人情味十分濃郁。」[註 16]

(三)麥積山石窟北朝塑像藝術凡聖合一的整體佈局

佛教石窟內的雕像是洞窟的主要組成部分，也是供信徒們進行朝拜和理解，並接受佛教的主要對象與途徑，因此作為佛教代表和象徵的造像藝術則顯得極其重要，是佛教石窟藝術所不可或缺的主體構成部分。佛教徒們最初開窟造像無非也是為了以一種形象化的藝術，通過人們的視覺來進行佛教教義的宣傳，從而廣度有情。但不管怎樣，佛教造像一開始便顯示出一種神秘主義，無論是佛、菩薩、弟子，還是天王、力士等各類佛教人物造像，呈現著神聖莊嚴的一面。所以佛教石窟造像所體現的神秘、聖潔、威嚴、敬畏和高高在上、可親近又難以親近的一面，是主要的，也是給人的第一印象與最為直接的感受，集中表現在那些高大的造像與過於嚴肅的表情。

但在麥積山石窟的北朝造像，神聖的一面被大大淡化，世間人的方面卻是著力進行了表現，而又集中表現於凡聖合一的整體佈局，也就是說在洞窟造像的整體佈局上體現出了麥積山石窟北朝造像藝術那種極富特色的人間化傾向。

我們知道，麥積山石窟作為中國四大石窟之一，也作為佛教石窟藝術的寶庫，其主要的特色與成就是塑像藝術。在麥積山石窟北朝洞窟，一走進洞窟所給人的第一印象便是那一身身彩塑藝術。麥積山石窟的洞窟一般都是小型洞窟或多為龕，但是無論是在大窟，還是小窟，甚至於龕內，總是有塑像，而且更值得我們注意的是，塑像的大小和數量及其在洞窟中所處的位置與窟龕的高低大小的比例問題，與敦煌石窟或其他石窟有所不同大部分各石窟洞窟內的主尊雕像僅作為洞窟的主體之一而且在主要位置表現。也就是說在其他石窟北朝洞窟，除雕像之外，洞窟內還有足夠的空間進行其他如壁畫、浮雕等藝術的表現與供養人活動；而在麥積山石窟的北朝窟龕，塑像構成主體或窟龕內的全部，並不是在主壁表現，而是各壁均有，使得窟室內充滿塑像之感覺。加之如前所述這些塑像藝術所體現的人間化傾向等因素，故而使得麥積山石窟北朝塑像藝術凡聖合一的整體佈局又大大加強了這種特徵。因為這樣做的主

要目的和意圖又使得這些塑像給人有一種感覺，便是似乎這些濟濟一堂的人物不是佛教中的聖賢，而是人間的各種人共處一起相互在談天說地或共商議事，而不是不會說話的泥塑神佛。特別是在麥積山北朝石窟流行「三佛構成」的造像格式，又大大地加強了這種凡聖合一的整體佈局所體現的人間化傾向的特徵。

較早的北魏第七十八窟，為一龕，內正壁、右壁和左壁三面一鋪三尊，佛像高大，又有幾身菩薩穿插其中，加上正壁左右二側上部的小龕內的塑像，三尊主佛好像三個主人在相互談論，有說有聽，而菩薩與小龕的人物如同一些次要人物在聆聽他們的問題。

第七十四龕則是以正壁主尊和二側的二身十分清秀飄逸的菩薩來表現窟內的生活氣息。第七十一、八十、七十六龕均是以通過把供養人也以彩塑的形式，與各壁佛、菩薩及各小龕內的禪定像等構成一種凡聖合一的整體效果。

而在第一二八窟內各壁龕內一佛、龕外二脇侍菩薩，又在龕內二側開小龕內這一佛或二佛，這種無處不在的造像，給人一種人間群塑和濟濟一堂，身臨其境的感受。第一五五窟則在左壁龕上的一排小龕，與其他各壁眾像體現其整體意象。

第一二二、一二一、一〇一等窟塑像藝術，主要是以特殊化的表現手法，讓塑像完全人間化了，佛周圍那幾身像一點也看不到聖者的性格特徵，而純粹以少男少女的活潑和童趣，並配合以朋友所特有的相互扶持的表現語言，來表達比丘和比丘尼們在聽佛說法講經時的會神會意，凡聖完全二為一了，整個窟內由此而蕩漾著人間的氣息與親情。

第一四二、一五九窟以大量的供養人塑像與整個說法彩塑相結合，似有凡聖合一共同聽法之意境。

第一二三窟則是完全地把童男童女塑像置於原本是菩薩的位置，同時不見了菩薩，而以弟子與童男童女像來表現法會的場面，總體上給的印象是宮廷或官府、地主生活中的一幕，但又不顯得過於嚴肅，因以每人皆有的微笑加深了濃厚的人間情趣。不僅是佛教造像藝術的突變與少見，更重要的應是體現著麥積山北朝石窟彩塑藝術已完全走向人間化，是佛教藝術史上最為突出的貢獻與亮麗的一筆。

(四)麥積山石窟北朝塑像藝術與中國傳統建築藝術相結合

麥積山石窟北朝塑像藝術所體現的人間化傾向，除以上我們的介紹之外，還有一個方面也是不應被忽視的，那就是麥積山北朝塑像藝術與中國傳統建築藝術相結合所表現的人間化傾向意義。

關於麥積山石窟北朝洞窟所見的建築，傅熹年先生在其大作〈麥積山石窟所見古建築〉一文中已有極為詳盡之介紹並研究，[註 17]由此使我們瞭解到麥積山石窟北朝洞窟與具有中國傳統色彩的建築藝術的密切關係。在麥積山石窟北朝洞窟，具有中國傳統特點的建築即仿木結構建築所雕造出的建築，主要表現在洞窟外形如窟簷的建築，這些窟簷建築雕作有面闊幾間不等，且前有廊的單簷廡殿頂小殿、或大殿，或僅有柱而無簷之建築，均以雕出如柱、斗拱、脊、椽子、鴟吻等各具有中國傳統木構建築特色的部件而來表現，表現出佛教石窟藝術在洞窟建築中所反映在的中國化、民族化、人間化因素。除了洞窟外部的建築窟簷之外，麥積山石窟北朝洞窟內部建築雕飾也不同程度的體現著具有中國傳統建築特色的建築藝術，用作洞窟內的裝飾和表現空間的藝術手法，主要有窟頂仿木構架房屋、仿方形錄頂形帳，和洞窟內仿方形方錐頂帳內部的形式等。

這裡所要討論的是以上這些與洞窟密切相關的建築，是怎樣與洞窟內的塑像藝術二者相互結合，而進一步表現麥積山石窟北朝塑像藝術的人間化傾向。

第二十八、三十窟約是北魏晚期或西魏初期同時鑿成的雙窟，窟的外形都雕作面闊三間的單簷廡殿頂小殿，前為三間四柱組成的空廊，廊後壁鑿出三個橢圓形平頂的穹頂窟室，內雕三尊塑像，佛側又均有脇侍菩薩。這樣不僅使得塑像置身於豪華的殿堂內，是把人間的生活搬到佛窟中來的真實寫照，而且遠遠望去，一間內一佛，達到了一個很好的藝術效果。第一窟的涅槃大佛則是窟外觀為三間建築，有四根簷柱，柱列後為矩形敞廳，在石榻上雕出佛像，雖然僅有幾根柱，卻極其簡略地表達了佛像所處環境的舒適與優雅，有如一人長睡於一亭廊之內。

西魏第四十三窟由於是乙弗后死後瘞埋之所，因此窟前面闊三間的有前廊的單簷廡殿頂小殿建築則更具有特殊的作用與性質，可以遙想當年建築窟之時，這一外部建築與窟內塑像所代表和被賦予的與眾不同的象徵意義，表達著人們對這位賢淑卻又身具悲劇色彩的女性的永久的懷念之情。西魏第四十九窟本身是一較小型洞窟，內為三壁三尊佛，配合以外部的有前廊的單簷廡殿頂小殿，似乎這一建築是專為這三尊主像而建的，同時這一建築也較小，給人的總的印象是塑像藝術融於建築藝術當中。

北周第四窟是全國最大一座摹仿中國傳統建築形式的洞窟，外觀雕作面闊七間單簷廡殿頂大型佛殿，簷柱以內有一寬敞前廊，後壁雕出七座佛帳形龕，從而形成內外建築相結合的局面，這樣便把佛教造像完全表現於傳統建築藝術當中。

洞窟內所雕畫出的帳形建築藝術，也無非意在構成一種特殊的環境與場所，使佛教造像藝術置身其中而產生一種在佛教石窟中卻又不在佛教石窟當中的錯覺，佛教石窟藝術人間化的同時，也表明了人們開窟造像的意圖與功德觀念在逐步發生著深刻的變化。

而窟內窟外所雕出的仿木構建築的各種裝飾與部件組合，使得整個洞窟內外形成一種人間日常生活的情景，加上洞窟內的眾佛教塑像，使人極易產生一種幻覺，這不是在佛教石窟中，而是在人間的豪華殿堂或庭院、堂屋當中，人們在此或靜坐思索、或漫步遊玩、或相聚而聽有人高談闊論、或正在議事相商、或躺下小憩……，這或許也正是中國傳統建築所具有的特殊意境，與表現於佛教石窟中的絕妙的藝術感染力，從而使得佛教造像藝術人間化傾向以曲折的方式表達出來，有著異曲同工之妙。

二、從社會歷史背景和時代共性分析佛教人間化傾向及其歷史原因

以上我們從表現手法方面，大致對麥積山石窟北朝塑像藝術所體現的人間化傾向有了一個粗略的考察，下面擬從北朝時期的社會歷史背景和時代共性方面來分析一下麥積山石窟北朝塑像藝術所體現的人間化傾向的表現及其歷史原因：

(一)北朝石窟佛教造像雕塑藝術人間化傾向的時代共性

北朝是中國佛教石窟藝術大發展階段，開窟建寺蔚然成風。除麥積山之外，在沿絲綢之路由西而東的敦煌莫高窟、永靖炳靈寺、慶陽南北石窟和眾多的隴東石窟，也有大同雲崗石窟、洛陽的龍門石窟，又有河北響堂山石窟、鞏縣石窟，和近年出土了大量北朝時期的青州龍興寺等廣大地區，均是北朝佛教造像大量存在的地方，為我們研究北朝佛教造像藝術提供了相當豐富的實物資料依據。

莫高窟北魏和西魏彩塑藝術，總的看來顯得有幾分清秀，人間性十分濃厚，如北魏第二五九窟主正向龕內主尊為釋迦佛與多寶佛並坐說法像，南北二壁分上下二排小龕，上龕作漢式形龕，內為菩薩，多作思惟像；下為券形龕，內為佛，多作禪定佛。造像的佈局似乎表現的是主尊二像在親切交談，而左右各二排聽法人物，而且從他們的臉部神情均作親切的微笑，是一種發自內心的愉悅，或作深思像，神態各異。特別是那身北壁最東的禪定佛，面露會心的微笑，人物神情自然而天真活潑，給人一種精神煥發的感覺和向上的動力，讓人見了可以忘卻所有的不快與煩惱。

西魏第二八五窟內西壁主尊二側二小龕內的二身禪僧像，身著袈裟，頭戴衲帽，完全陷入深思冥想之中，配合窟頂壁畫一圈是禪僧像和南北二壁開的禪龕。一進入這個洞窟，有壁畫、彩塑的禪定者，也有實地禪定的高僧，因此完全成了日常生活中所見到的一處僧人們集體禪修的場面。

炳靈寺北魏第一二六、一二五等窟的塑像藝術，人物造像突出地表現著南朝特色的秀骨清像和褒衣博帶的風格，其面部表情清秀可愛，神情姿態灑脫，衣著長拖於座，作多重褶疊，完全一種時人高士的派頭。這些特色在北石窟寺北魏代表洞窟第一六五窟內的眾雕像中也有

程度不同的反映，但要指出的是在北石窟寺，北朝造像更多的是延續了龍門石窟早期藝術特色，而與當地如麥積山北朝石窟造像卻不盡完全一致。

大同雲崗石窟，本身開窟的意圖就是為了給各代北魏皇帝祈福，也正如研究者們所指出的那樣，雲崗曇曜五窟的建造及其主尊大型雕像，分別代表的是五位當時的皇帝，這樣便使得佛教石窟建造之初便濃厚地體現著人間化的因素，也因此而大大降低了一般宗教神性高不可攀的感覺。同時在洞窟雕塑藝術當中也無處不見人間化傾向的影響，特別是在一些菩薩和飛天伎樂的面部表情，衣著飄帶的處理方式上都有著人間化傾向。雲崗石窟中的菩薩造像，多為婀娜修雋的身姿，眉開眼笑的神情，輕巧靈動的藝術手法，彷彿賦予了堅硬冰冷的石頭以柔情和慈悲。一個個、一對對，伴隨著簫鼓笙笛的交響協奏翩翩起舞，魚雁穿行，與單純渾厚、巍然不動的大佛相映生輝，構成了一個嚴肅活潑、和諧統一的环境。

龍門石窟是繼雲崗石窟而隨北魏的遷都洛陽所同時營建的，因此在造像藝術上繼承了雲崗系統，但同時也滲入了南朝風格。龍門石窟北魏造像所表現出濃烈的當時流行的秀骨清像風格，大概也不能說與其有著淵源關係的雲崗石窟不無關係。龍門石窟賓陽洞及古陽洞的脇侍菩薩，無不體態輕盈，唇鼻俊俏，表情細膩，風度瀟灑，有如曹植在〈洛神賦〉中所說的「翩若驚鴻，婉若遊龍」，明眸善睐。在響堂山和鞏縣石窟北朝早期造像當中，秀骨清像與褒衣博帶的時代風格均表現得相當濃厚，將南朝文化與作為皇家石窟的特點表露無遺。

近年在山東東部和青州龍興寺大量北魏、西魏、北齊佛教造像的出土，更是為北朝佛教造像人間化傾向提供不可辨駁的事實。特別是青州龍興寺北朝造像藝術，清新之像撲面而來，人間氣息無處不在，具有南北朝時期社會所普遍喜好的秀骨清像與褒衣博帶的時代風尚也在造像中體現無遺。

青州龍興寺造像繪人的感覺是活潑的、向上的、積極的、樂觀的，充滿著生活的樂趣與情意，極力表達著人們對美好生活的嚮往。從總體上看，龍興寺造像已經完全擺脫了宗教的糾葛而成了人間的眾生百像，而且是以人世間最為美好和人們理想世界中的形象為模型標準來表現的，反映著當時人們在造像時最為美好的意願與精神取向。[註 18]如北魏永安二年（五二九）韓小華造像，背屏式一鋪三尊，一佛二菩薩，主尊彌勒佛面相清瘦，眉目清秀，面部微笑，神情生動而自然，褒衣博帶袈裟和長裙下擺略向外移，二脇侍菩薩也是同樣的神情心理與造型特徵。其他同時期或較晚西魏時期的造像，均大體一致地通過清秀的右部神情與姿態，還有褒衣博帶式的服飾處理，特別是洋溢於每一身造像發自內在甜蜜的會心微笑，突出表現著人物神情的活潑可愛與內心精神世界的積極向上，讓人有百看而不厭的感覺。

到了北齊，青州龍興寺造像風格大變，在集中表現由北齊曹仲達所創立的「曹衣出水」的繪畫藝術成就的同時[註 19]，又可以明顯看到受南朝繪畫與印度笈多佛教造像的深刻影響[註 20]，但不管怎樣，仍可以看到佛教造像人間化傾向的表現。如北齊造像雖然有著十分明顯的印度笈多樣式，人物高大而強健有力，但是仍然在每身造像上可以看到一種清秀與灑脫

的神態，特別是面部的俊俏與表情的略帶微笑，應是原有風格在北齊的繼承與創新，也是一定程度上受到先前北魏、西魏風格的影響，而這一點又在北齊菩薩造像過於繁縟的衣著飾物的表現中得到更進一步的體現。還有在佛像上所繪畫或刻製的人物、山水、殿閣、花鳥等，均反映著佛教造像的人間化變革，[註 21]地方化和時代共性的影子總是揮之不去[註 22]。

(二) 麥積山石窟等北朝佛教造像雕塑藝術人間化傾向的一般和普遍所具有的共性特徵小結

通過以上概略的敘述，使我們對北朝造像雕塑藝術有了一個大概的總體印象，特別是透過麥積山石窟北朝造像與青州龍興寺北朝造像為代表的北朝造像的觀覽，進而看到了北朝佛教造像所體現的共同特徵與時代共性。下面作為小結，對前述北朝造像藝術所體現的人間化傾向及其一般和普遍所具有的共性特徵略作歸納：

一是清秀的造像整體形象與神情姿態處理，也就是體現當時社會風尚的秀骨清像造像特徵。

二是為了配合前者而在衣著表現上的褒衣博帶式樣，人物變得更加灑脫一些。

三是北朝造像所共有，以發自內心或表現於面部神情的微笑，來達到描繪人物的心理與精神世界。

以上的特點結合於造像上，便是以富於女性化的表達手法，無論是佛像、菩薩像、弟子像等各種造像，總體上是給人以女性特有的美來達到特定的藝術效果，使觀者不再有宗教神秘的壓抑與威嚴的感覺，而有一種面對日常生活中或心目理想中早已存在的偶像與情感對象，因此而產生對佛教的親切認識和對生活的無限嚮往。

這裡有一點是需要特別予以說明的，就是從以上北朝造像雕塑藝術人間化傾向所體現的一般和普遍的時代共性中可以反映出一個現象，那就是這些北朝造像所共有的時代共性所表現的濃厚南朝風格或影響。關於中國佛教特別是中國佛教造像的早期傳播路線與發展過程，這是一個極為重要，也是一個相當龐大的研究課題，雖不是本文所要探討的對象，但有一點是需要我們特別引起注意的，那就是經過近年學者們的研究，逐漸表明了佛教造像的「南傳之路」。南京藝術學院阮榮春先生在其大著《佛教南傳之路》一書中對這一問題詳加考證，通過大量詳實可信的資料與精闢的論證，使我們信服地看到了佛教造像在漢晉時期是怎樣從印度通過「西南道」進入中國南方，又是怎樣沿長江流域由四川而下擴展開來，特別是南傳系統又是怎樣對眾多北朝石窟造像產生深刻影響的。[註 23]再加上南北朝時期南朝文化的興起和對北朝的廣泛作用（後論），因此當我們在北朝造像中看到的那種南朝的特色與影響，就變得不難理解了。

(三)麥積山及其他石窟北朝造像雕塑藝術人間化傾向所體現的社會歷史關係與人們的心理、精神與審美價值取向

特定的藝術必然反映著特定的歷史，藝術作用的環境是離不開其所處的社會歷史背景與社會歷史關係的。南北朝時期是中國佛教最為興盛的時期，也是佛教石窟與寺院的興建最為輝煌的歷史時期之一。麥積山石窟等北朝石窟和寺院造像藝術所體現的佛教人間化傾向，必當與包括麥積山石窟在內的各北朝石窟寺院所處的特定歷史密切相關。

中國歷史上的南北朝時期，是一個大分裂和地方割據政權林立的時代，相互之間的戰亂不斷，階級矛盾、民族矛盾、統治階級內部矛盾也不斷，人民生活困苦不堪，朝不保夕，從而使人們對現實充滿困惑，對前途一片迷茫。在這種情況下，佛教宣揚人生皆苦與因果報應，並以其特有的方式，為處於絕望中的人們找到解除輪迴與升入佛國的捷徑，正因為如此，南北朝時期中國南方和北方佛教盛極一時。

更為重要的是，綜觀北朝歷代王朝，均以佛教立國，並大興佛寺造像。北魏從涼州掠來大量的能工巧匠，又讓涼土高僧曇曜作為主持人，為皇室在武周山大造龕像，後移入洛陽，又在龍門繼造佛像，由《洛陽伽藍記》可知當時洛陽城內佛寺之興極為壯觀。西魏都長安，對當時本已十分興盛的麥積山石窟之影響非同一般，由武都王元戊母乙弗后出家，且死後葬於麥積山，又為其建造功德窟第一二七窟的事實，也可以看出當時麥積山石窟受到朝廷的影響作用。從而也使得東魏和北齊的國都鄴城成為當時佛教的又一中心，周圍的響堂山、小南海、鞏縣等石窟均為皇室開鑿或與其有關，同時青州龍興寺是當時的一個佛教中心。北魏時期在遙遠的敦煌，由於北魏宗室東陽王元榮和北周時大族于義的入主，大大推動了洞窟營建，也為中原帶來了一些宗教文獻與佛造像圖本，分別在二人作為窟主而營建的功德窟——莫高窟第二八五窟與第四二八窟均有集中之反映。

南北朝也是寺院經濟大為發展的時期，「南朝四百八十寺，多少樓台煙雨中」，可見南朝寺院之興盛。僧侶地主和世俗地主一樣，佔有土地，而且享有士族的特權，不負擔租賦和徭役，僧侶人口因而急遽增長，成了社會的特殊現象。北魏寺院控制有「僧祇戶」和「佛圖戶」，北魏末年境內有佛寺三萬多所，僧尼近二百萬；北齊更盛，境內有佛寺四萬多所，僧尼在二百萬以上；北周雖不比北齊，也在百萬以上。另外在南朝，寺院中開設了借貸業務，濟人急需。[註 24]因此這時期，寺院經濟已經形成了一個不小的勢力。

南北朝時期又是一個在思想意識領域上百家爭鳴的時代，佛教不僅開窟建寺蔚為風氣，譯經事業也是不亞於前代，佛學著述成績斐然。[註 25]魏晉以來的玄學思想仍為人們所喜好，庶族政治與士族大家產生摩擦，道教也一度因大道士崔浩而紅得發紫。南北朝時期出現了儒、佛、道各家思想與宗教的劇烈競爭，加之寺院經濟的過於膨脹，因此而一度出現了中國佛教史上著名的北魏太武帝與北周武帝的滅佛事件，也出現了當時在意識形態領域內極力反佛的

社會思潮，其中以范縝的〈神滅論〉和由此而產生的「神滅」與「神不滅」的大辯論為代表。但不管怎樣，佛教最終還是以其特有的魅力而生存並發展了下來。

綜上所述，正是由於特殊的社會歷史背景與社會歷史關係，以及佛教本身的現實狀況，和當時思想學說的複雜而又繁榮的局面，這樣就使得佛教造像必然會大大發展，同時又以其特有的藝術手法來達到預期的效果，這也就是我們在以麥積山北朝石窟造像藝術為代表的大量北朝石窟造像藝術中所見到的真實情形。這些北朝造像雕塑藝術，以其清秀灑脫的神情姿態、發自內心的會心微笑、褒衣博帶的衣著等，民族化與時代化的方式處理，無不努力順應世人的精神、心理與審美價值的需求。從這個意義上來講，麥積山北朝石窟雕塑藝術所體現的人間化傾向，具有一般和普遍之意義與代表性，不但反映著北朝佛教造像雕塑藝術的共性特點，更展現出佛教本有的人間性格，從而使這藝術瑰寶得以永垂不朽，在千百年後的今天仍熠熠生輝。

【註釋】

[註 1] 金維諾，〈麥積山石窟的興建及其藝術成就〉，《中國石窟·天水麥積山》（文物出版社）第一六五—一八九頁。

[註 2] 鄭炳林，〈晚唐五代敦煌佛教轉向人間化的特點〉，《普門學報》第一期（二〇〇一年一月）第九十六—一一九頁。

[註 3] 天水麥積山石窟藝術研究所編，《中國石窟·天水麥積山》（文物出版社，一九九八年）第四、五、六圖版，圖版說明見第二三〇頁；七十八窟內容見第二八一頁。

[註 4] 見《中國石窟·天水麥積山》圖版一八二、一八三；圖版說明見第二四一頁。

[註 5] 李西民、蔣毅明，〈麥積山石窟內容總錄〉，天水麥積山石窟藝術研究所編《中國石窟·天水麥積山》（文物出版社，一九九八年）第二七四—二九二頁。

[註 6] 同 [註 1]，第一六五—一八〇頁。

[註 7] 蔣毅明、李西民、張寶璽、黃文昆，〈圖版說明〉，《中國石窟·天水麥積山》，第二三〇—二四六頁。

[註 8] 鄭炳林，〈仇池國二十部護軍鎮考〉，《西北民族研究》（一九九一年，第二期）第二〇七—二一五頁。

[註 9] 「麥積山石窟第一五四窟圖版說明」，《中國石窟·天水麥積山》，第二三四頁。

[註 10] 第一五四窟右壁前部比丘尼塑像見《中國石窟·天水麥積山》圖版六十七。

[註 11] 同 [註 5]，第二八三頁。

[註 12] 同 [註 5]，第二八五頁。

[註 13] 同 [註 12]。

- [註 14] 圖版見《中國石窟·天水麥積山》圖版七十七、七十八、七十九、八十；圖版說明見第二三四—二三五頁。
- [註 15] 圖版見《中國石窟·天水麥積山》圖版七十五、七十六；圖版說明見第二三四—二三五頁。
- [註 16] 徐建融編著，《菩薩造像》（上海：人民美術出版社，一九九八年）第七十七頁。
- [註 17] 傅熹年，〈麥積山石窟所見古建築〉，《中國石窟·天水麥積山》，第二〇一—二一八頁。
- [註 18] 有關青州龍興寺造像藝術，均參見中國歷史博物館、北京華觀藝術品有限公司、山東青州市博物館《山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品》（北京：一九九九年）。
- [註 19] 金維諾，〈南梁與北齊造像的成就與影響〉，《美術研究》（二〇〇〇年，第三期）第四十一—四十六頁。
- [註 20] 羅世平，〈青州北齊造像及其樣式問題〉，《美術研究》（二〇〇〇年，第三期）第四十七—五十二頁。
- [註 21] 夏名采，〈青州龍興寺佛教造像的藝術特色〉，《中國歷史博物館館刊》（二〇〇〇年，第一期）第九十七—一〇三頁。
- [註 22] 宿白，〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題〉，《山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品》，第十四—二十三頁。關於青州龍興寺北齊造像，雖然宿白先生對北齊造像峻然不同於前期，以及其原因是受到南梁風格、西胡的影響、高齊反對北魏漢化政策等所作的探討極為精闢，也是完全可以接受的，但畢竟仍然可以看到一些這些造像所表現的佛教人間化傾向因素，如筆者正文所述。
- [註 23] 阮榮春，《佛教南傳之路》（湖南美術出版社，二〇〇〇年）。
- [註 24] 程應繆，《南北朝史話》（北京出版社，一九七九年）第一三四、一三五頁。
- [註 25] 湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》（北京大學出版社，一九九七年）。