

试论北魏关中地区佛教造像的地方风格

[美] 常青

内容提要 北魏时期,陕西关中地区在接受来自都城平城与洛阳影响的同时,也在发展着自身的地方风格的佛教造像。地方风格主要表现在两方面:密集型阴刻平行线衣纹与传自平城、洛阳的佛菩萨服饰的变形,以及独创的汉民族交领式佛菩萨服装。关中地区的这两种地方风格造像仅在6世纪上半叶流行,且多与传自平城、洛阳的正统风格造像并存。该地区佛教造像风格的多元化,体现了当地民众在这个特定时期内对佛教艺术审美的多元化。截至目前,密集衣纹造像发现较多,主要分布在关中北部地区,波及范围在陕西北部、宁夏南部、甘肃东部地区;交领式服装造像发现较少,明确的只在关中一带发现。这种分布情况似乎说明了关中是其制作的中心地区,或是接受此种风格主体信众的集中地区。

关键词 北魏 陕西关中 佛教造像 地方风格

关中地区是陕西历史文化的中心,长安(今西安)又是关中地区的历史文化中心。北魏时期,长安虽然失去了其后秦时期中国北方文化与宗教的中心地位,但佛教艺术仍继续发展着。在首都平城(今山西大同)与洛阳影响下,5、6世纪陕西地区也发展出了独具特色的造像风格[图一]。从存世作品来看,该地区北魏佛教造像主要以铜、石两种材料制作,以石造像为多。它们的来源主要有三:一为传世品,二为20世纪的发掘品,三为保存在关中及陕西北部的石窟寺遗迹^{〔1〕}。前两种主要保存在各地博物馆中,以西安碑林博物馆(以下简称碑林)的藏品最为丰富。据调查,西安出土和旧藏的北魏佛教造像有60余件,以石造像为主,铜造像次之,见于著录的纪年造像约29件^{〔2〕}。早在1925年,瑞典著名中国艺术史专家喜龙仁(Oswald Siren)就注意到了陕西北魏造像风格的多样性^{〔3〕}。到了1954年,日本学者松原三郎认为陕西北魏造像的这种多样性属于地方风格^{〔4〕}。1998年,前陕西省考古研究所研究员韩伟在研究陕西石窟

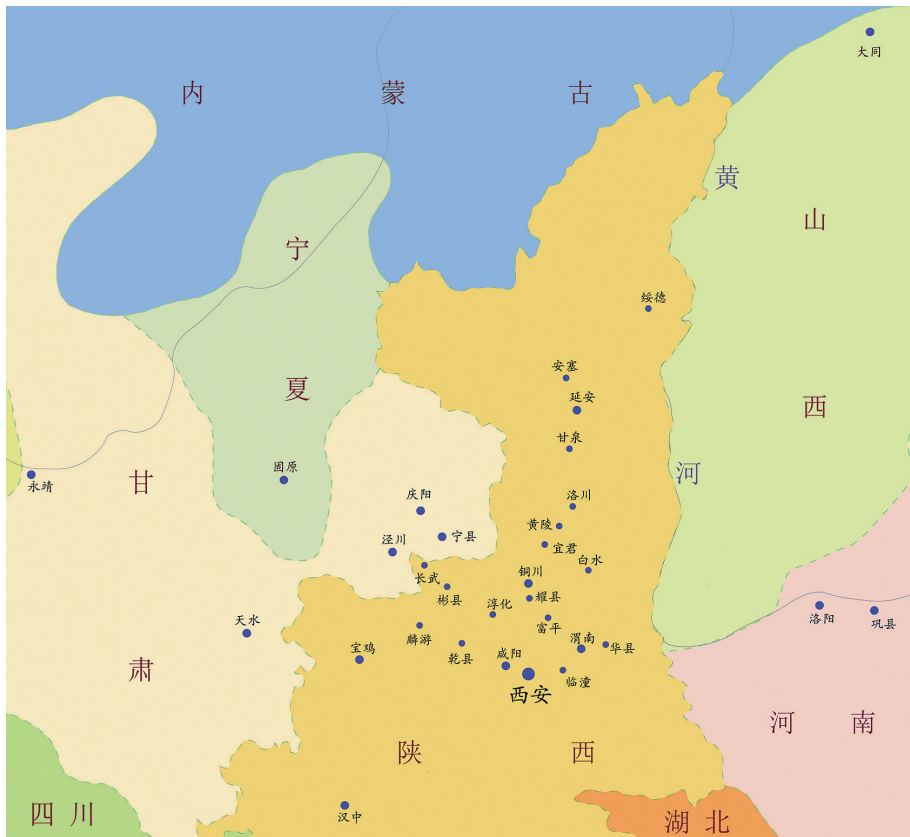
〔1〕 关于陕北石窟的调查与研究,参见王红娟:《陕北佛教石窟寺研究的回顾与展望》,《佛学研究》2011年第1期,页423—436。

〔2〕 于春:《长安地区北魏佛教造像的形制特征》,《考古与文物》2015年第6期,页55。

〔3〕 Oswald Siren, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, London: Ernest Benn, 1925, I: I-liv.

〔4〕 [日]松原三郎:《北魏の郿県様式石彫に就て》,《國華》1954年第753號,页355—366。

〔图一〕本文述及的陕西、甘肃等地佛教艺术地点分布图
刘艺绘制



时指出，南北朝时期的陕西石窟造像没有统一明确的面貌，造型小型多变且随意性大^{〔1〕}。2002年，美国杜克大学教授阿部贤次（Stanley K. Abe）认为，陕西北魏造像的多样技法和题材，应与其赞助者来自不同的族属和社会阶层有关，也与他们复杂的宗教信仰有关^{〔2〕}。笔者同意这一观点，与其他地区北魏佛教造像不同的是，关中地区佛教造像风格倾向于多元化，既受到平城与洛阳的北魏中央模式的影响，也发展出自身的特色。关中地方风格直接影响陕西北部一些石窟与单体造像的制作，其影响还波及陇东与宁夏南部地区。

这种风格的多样性，引起了学术界对其源流的广泛讨论。学者们对现存陕西石窟造像进行了调查与研究，观点有以下三种：其一，云冈、龙门石窟对陕北部分北魏石窟造像的影响^{〔3〕}。其二，陕西北朝佛教造像受到了甘肃、河南、山西等地的影响^{〔4〕}。如2005年，日本学者石松日奈子即指出，陕西5世纪后半段以来的石雕像具有“石雕性”和“塑造性”两种特征，而体现石雕性的是土俗性线刻衣纹因素，意即陕西本土因素。塑造性即立体表现，是从甘肃（没有说明具体地点）传来的。520年以后，长安地区出现了洛阳常见的风格^{〔5〕}。其三，关中与平城佛造像曾有过双向影响^{〔6〕}。

〔1〕 韩伟：《陕西石窟概论》，《文物》1998年第3期，页68、70。

〔2〕 Stanley Abe, *Ordinary Images*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002, p.261.

〔3〕 参见靳之林：《陕北发现一批北朝石窟和摩崖造像》，《文物》1989年第4期，页83。另外，冉万里也谈到了云冈对安塞石窟的影响，见氏著《陕西安塞云山品寺石窟调查报告》，《考古与文物》2005年第4期，页39—40。

〔4〕 冯健：《陕西北朝佛教造像碑初探》，西北大学硕士学位论文，2005年。

〔5〕 [日] 石松日奈子：《北魏佛教造像史研究》页179—183，文物出版社，2012年。

〔6〕 李沛捷：《北魏关中佛、道造像及其信仰研究》，台湾大学艺术史研究所硕士学位论文，2013年。

笔者以为，陕西地区的造像受到甘肃及河南、山西非中心地区影响的可能性较小，而来自云冈、龙门、巩县石窟影响的可能性极大。其风格应是融北魏平城、洛阳这两个佛教中心与地方性创作为一体的。总的来看，孝文帝迁都洛阳之后(6世纪上半叶，北魏晚期)，陕西造像达到繁荣期，主要受到云冈第三期与龙门北魏石窟造像的影响，并创作出起码三种地方风格佛教造像。陕西北魏佛教造像在总体风格与雕刻技法上表现出了地方特征，而服饰方面则表现出平城和洛阳地区的影响。陕西特有的地方风格仅在6世纪上半叶流行于陕西中、北部及今甘肃东部、宁夏南部，其中关中为主要流行区，并没有形成影响北方各地的统一的时代风貌。因此，将陕西地区的全部北魏造像统称为“长安模式”是不妥的^{〔1〕}。笔者在此仅就现存单体造像与石窟寺材料，举例说明关中地区的三种北魏造像地方风格，并略述其历史背景。

一 地方风格之一：密集衣纹与传统佛菩萨服饰

大约在公元5世纪末期，即孝文帝迁都洛阳前后，在陕西关中与陕北地区出现了一种以密集衣纹为特征的造像(佛、道造像均有)，并于6世纪上半叶(北魏晚期至西魏)流行开来。松原三郎认为，这种造像的衣纹用细密的绳状凸起线条来表现^{〔2〕}。日本大阪市立美术馆主任学艺员斋藤龙一将其称为“平行多线纹”^{〔3〕}。其实，松原与斋藤只描述了此类密集衣纹中的两种——凸起的条棱状与阴刻线，实际上，这类密集衣纹至少可分为四种：阴刻线、凸起的条棱状(即绳状)、凸起的尖棱状和阶梯式。其中最为流行的还数阴刻线。这类密集衣纹均为平行排列，密集程度不尽相同，有的极度密集，有的较为密集；有的以多种技法相结合，如凸起的条棱与阴刻线相结合，凸起的条棱与阶梯式相结合，或阶梯式与阴刻线相结合，等等。笔者将它们统称为“密集衣纹”。

碑林博物馆藏有一通景明二年(501)雕成的残造像碑(依其铭文，以下简称“徐安洛碑”)，即使用此类密集衣纹技法[图二]。该碑2004年出土于西安未央区六村堡，正面雕一尖拱火焰楣龕，龕内雕主尊结跏趺坐佛像，旁有二菩萨、二力士、二狮子胁侍；碑的两侧开小龕，雕刻立观音菩萨与倚坐弥勒佛像等。碑的下部铭文曰：“景明二年四月…/徐安洛敬…/弥勒无量寿/观世音…/……”造像清瘦的面相、形体及服饰与当时佛教艺术流行的风尚基本一致，但也有其特点。如主尊佛像身披褒衣博带式大衣，胸前束带，但大衣却不似一般北魏晚期佛像所著的大衣是从双肩披下、右襟再绕至左肩或左臂处，而是类似于中国传统的交领式服装。其左臂所著的则是另一件服装。在交领式服装之外还披着一件大衣，自右肩臂垂下再绕至左小臂处，与云冈一期第20窟主佛所著的右袒覆肩衣相似，是印度的袒右肩式大衣的变

〔1〕 李淞将陕西北魏至北周佛教艺术称为“长安模式”，见氏著《陕西佛教艺术》页61—66，文物出版社，2009年。

〔2〕 [日]松原三郎：《北魏陝西派石彫の一譜系》，刊于《中國佛教彫刻史論》页36、38，东京：吉川弘文馆，1995年。

〔3〕 [日]斋藤龙一：《中国南北朝時代の“鄺県様式”仏教造像に関する再検討》，刊于《中国美術の図像学》页321—359，京都：京都大学人文科学研究所，2006年。

〔图二〕弥勒、无量寿、观世音造像碑
北魏景明二年（501）
西安碑林博物馆藏



然的衣裾向着两侧飘动。最能体现该像地方性特征的是其衣纹：用平行的阴刻线表现布满服装表面的极度密集的衣纹。

极度密集平行的阴刻线还分布在其他位置。徐安洛碑主尊释迦像的二胁侍立菩萨身形瘦削，自双肩处披下长帔帛，并在身后绕一大圆环，其服饰同时继承着北魏菩萨像的新旧帔帛样式：帔帛在身后绕一大圆环是5世纪中期及其以前的传统，而帔帛自双肩垂下则为孝文帝汉化改制以后的新型汉式菩萨像服饰。但如仔细观察这两尊菩萨像，便会发现它们自双肩处垂下的帔帛并没有直接垂至下身前部，而是折入了腰际长裙的束带中，再从束带内部翻出，分垂于双腿上部。这与中国传统的自腰带处下垂飘带的做法相似，既表现了对新式汉化佛像服饰的接受，又体现出中国早期造像的固有传统。同时，二菩萨的帔帛与长裙表面也布满了极度密集平行的阴刻线，毫无写实感。此外，在主佛身后的火焰形背光、龕楣表面的火焰纹等处也刻满了类似的极度密集的阴刻线。

类似的造像风格与雕刻技法还见于关中地区的其他造像。1973年，西安市北郊张家堡尤家庄出土一件造像碑，碑阳上龕为平城风格的交脚菩萨像，下龕为著褒衣博带装的释迦多宝并坐像，二佛还著有覆肩衣与交领式僧祇支，衣服表面遍刻密集平行线衣纹，反映出陕西地方风格与平城、洛阳样式的结合^{〔1〕}。碑林博物馆还收藏了一件1958年在西安郊区出土的残背屏式造像，主尊头顶束发髻，上身袒裸，

种。由此可知，该佛像的服饰实际上是用中国传统的交领式大衣来表现北魏晚期佛像流行的汉式褒衣博带装，又在外面披上印度式的右袒式大衣，既表现出对新型汉化佛像样式的接受，又相当保守地使用着印度佛装的原型。这种复合式大衣样式应来自洛阳地区，见于龙门石窟北魏孝昌三年完工的皇甫公窟主佛与魏字洞主佛。大衣的下摆垂覆宝座前部数重，也是龙门北魏晚期褒衣博带式佛像的流行做法。但徐安洛碑佛像下垂的衣裾却无任何自然流畅如水波状的衣褶，而是以极度抽象夸张的手法刻出了数个不自

〔1〕 前掲于春《长安地区北魏佛教造像的形制特征》，页61，图23。

饰有长帔帛，双手并放于胸前，似为交脚或倚坐弥勒菩萨，雕刻时代应为5世纪早期^①。在该像所饰帔帛表面，以及二立胁侍与二飞天服饰表面，均刻满了极度密集的平行阴刻线[图三]。碑林博物馆另一件北魏晚期道教造像碑，由田氏一族出资雕造，主要人物的身体表面也有用相似的技法雕刻出的衣纹^②。1974年，在西安北郊出土了一件神龟三年(520)造像碑，碑中正龕雕结跏趺坐佛与二胁侍立菩萨，正龕四周雕三十二小龕，每小龕内雕结跏趺坐佛像一尊，现存西安博物院[图四]^③，所有佛菩萨像衣著表面雕满了细密的平行阴刻线衣纹。与上述三例技法相同，然而不同的是，此碑所有佛菩萨像均著中国传统式的交领式大衣，说明细密阴线衣纹在同一时代可以出现在不同服装上(详见下文)。由以上四件造像碑，可以看出北魏晚期这种地方风格在关中地区的中心长安的发展与流行。

如前所述，密集衣纹的表现手法并不仅仅限于阴刻线一种，也有用密集的平行凸棱或阶梯来表现的，只是前者发现较多而已。同时，密集衣纹也不仅表现在传自云冈三期与洛阳龙门的褒衣博带大衣之上，还表现在承自平城旧式的通肩式与右袒覆肩衣之上。如碑林所藏景明年间(500~503)刘保生夫妇造坐佛三尊像，主尊交脚坐佛与二胁侍立菩萨均著通肩式大衣，大衣表面均刻有凸起的尖棱状与阶梯状相结合的密集平行衣纹[图五]。碑林藏的另一件景明三年(502)背屏式坐佛像也著通肩式大衣，身表也有较密集的凸棱状阶梯式平行衣纹^④。类似通肩式大衣上的密集衣纹，还见于西安地区发现的景明四年(503)杜供仁造像碑之

〔图三〕背屏式弥勒三尊像
北魏 西安碑林博物馆藏



〔图四〕坐佛三尊造像碑
北魏神龟三年(520)
西安博物院藏



① Annette L. Juliano把该像定为北魏道教造像，见其著*Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum, Fifth through Ninth Centuries*, New York: China Institute Gallery, 2007, p.48.

② 该碑高102厘米、宽39厘米、厚30厘米，参见西安碑林博物馆编：《西安碑林博物馆》图版110、111，陕西人民出版社，2000年。

③ 西安市文物保护考古所：《西安北郊出土北朝佛教造像》，《文博》1998年第2期，页23，图10。

④ Sherman Lee, Solomon R. Guggenheim Museum, and Museo Guggenheim Bilbao, China, *5000 Years: Innovation and Transformation in the Arts*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1998, no.148.

〔图五〕刘保生夫妇造背屏式弥勒佛三尊像
北魏景明年间（500—503）
西安碑林博物馆藏



〔图六〕四面造像碑
北魏景明二年（501）
西安碑林博物馆藏



上。有趣的是，此碑也刻有洛阳地区流行的著褒衣博带的佛像与帔帛交叉式菩萨像，身体表面也有密集衣纹^{〔1〕}。无独有偶，碑林藏景明二年（501）四面造像碑中，有著右袒覆肩式大衣的佛像，有著低开领通肩式大衣的佛像，也有著褒衣博带装的佛像，还有帔帛交叉式菩萨像，诸像身体表面均刻密集的凸棱加阴刻线衣纹〔图六〕^{〔2〕}。上述二碑像体现了来自平城、洛阳的样式与地方风格的结合。耀县药王山博物馆藏刻于景明初年的魏文朗碑〔图七〕、神龟二年（519）的夫蒙文庆碑上，也可见著右袒或通肩大衣的坐佛像，身表衣纹均为密集的平行阴刻线^{〔3〕}。孝明帝时期，中国北方的佛像已基本不再使用传自印度的通肩

〔1〕 前掲于春《长安地区北魏佛教造像的形制特征》，页61，图24。

〔2〕 参见〔日〕松原三郎：《中国佛教彫刻史論》第一卷，图版103ab、104ab，东京：吉川弘文馆，1995年。

〔3〕 Stanley Abe, *Ordinary Images*, figs. 5.42-5.43. 关于魏文朗碑的年代，笔者赞同石松日奈子的观点，即造于景明初年。参见〔日〕石松日奈子（刘永增译）：《关于陕西省耀县药王山博物馆藏“魏文朗造像”的年代——始光元年铭年代新论》，《敦煌研究》1999年第4期，页107—117。李淦则坚持认为该碑建于始光元年。他的理由之一是西安市文物考古研究所收藏与公布的一批北魏早期造像，其中的纪年有北魏永兴三年（411）、始光元年（424）、始光三年（426），以此说明在长安（及邻近地区）5世纪初期多年使用北魏的年号，因此魏文朗碑的“始光元年”的真实性不容怀疑。见李淦：《北魏魏文朗造像碑考补》，收录于其著《长安艺术与宗教文明》页448—449，中华书局，2002年。李淦所用的上述北魏早期造像见于王长启：《西安出土的北魏佛教造像与风格特征》，刊于《碑林集刊》（六），页95—106，陕西人民美术出版社，2000年。然而，这些造像实为近代雕刻的赝品，无法证明其说。参见于春：《长安地区北朝佛教造像考古学研究》，西北大学文学院博士学位论文，2015年。

〔图七〕魏文明造佛道混合造像碑
北魏 耀县药王山博物馆藏



与右袒大衣，由此可见陕西地方风格造像有一定的保守性。

具有这种细密平行线衣纹的造像风格，过去曾被称为“酈县样式”。酈县，即今陕西富县，位于西安以北的甘泉县南、洛川县北。1915年，日本学者大村西崖将东京永青文库收藏的一件具有密集平行阴刻线衣纹的永平(508—511)纪年倚坐菩萨三尊造像碑判定为来自陕西酈州〔图八〕^{〔1〕}，但他并没有对此像的来源作过多的说明^{〔2〕}。1925年，喜龙仁在他的著作中发表了一些在西安购买的分别藏于日本、欧洲、美国的造像，以及几件据说是来自酈州石泓寺的造像和上述藏于永青文库的造像^{〔3〕}。1954年，日本学者松原三郎继承了上述观点，在其著作中发表了更多的具有细密平行线衣纹的造像，并将这种样式称为“酈县样式”^{〔4〕}。他的研究在1961年、1966年和1995年有所增订，但观点不变^{〔5〕}。

将此类造像称作“酈县样式”显然是不科学的。首先，富县并非这一风格的集中流行地。阿部贤次认

〔1〕 此像历来被称为道教三尊像，主要是因为其台座正面题记中有“道民”二字。见〔日〕大村西崖：《支那美術史彫塑篇》页300，东京：佛書刊行會圖像部，1917年；前揭松原三郎《中國佛教彫刻史論》图版127；前揭斋藤龍一《中国南北朝時代の“酈県様式”仏教道教造像に関する再検討》。笔者以为，三尊像应为倚坐菩萨并二胁侍立菩萨像，以二狮子胁侍菩萨也为北魏石窟造像所常见，如碑林藏的景明年间刘保生造像。

〔2〕 前揭大村西崖《支那美術史彫塑篇》，页300。

〔3〕 Osvald Siren, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, I: 1, 32 and 2; plate 124.

〔4〕 前揭松原三郎《北魏の酈県様式石彫に就て》，页360、362。

〔5〕 〔日〕松原三郎：《北魏の酈県様式石彫》，《中國佛教彫刻史研究》，东京：吉川弘文馆，1961年；《北魏の酈県様式石彫》，《増訂中國佛教彫刻史研究》，东京：吉川弘文馆，1966年；《北魏陝西派石彫の一譜系》，前揭氏著《中國佛教彫刻史論》页49—50。

〔图八〕背屏式三尊像

北魏永平年间（508—511）

日本东京永青文库藏

采自松原三郎《中国佛教雕刻史论》图版127



笔者发现这种密集衣纹还出现在宜君县秦家河摩崖造像^{〔5〕}、华石崖石窟造像^{〔6〕}，麟游县东川寺摩崖第1龕造像〔图九〕^{〔7〕}，安塞县云山品寺石窟第3、6窟坐佛像^{〔8〕}，安塞县文管所收藏的一件北魏造像龕^{〔9〕}等，其形态既有平行阴刻线，有时也微显阶梯状。相似的特征还延伸到了宁夏固原须弥山第24窟中心柱龕中的

为，这种风格造像在富县反而较少见到，且松原等人赖以命名该样式风格的富县石泓寺造像，据考古调查为隋代作品，更加证明了以往将其命名为“酈县样式”的不正确^{〔1〕}。据调查过富县佛教遗迹的同仁告知：富县一共有八处北朝摩崖造像，仅水磨、黄家岭两处摩崖有密集衣纹像。这说明北魏晚期富县地区虽存在密集衣纹造像，但不流行。被松原三郎归入这个样式的许多造像其实表现着不同的风格与样式，其“酈县模式”论其实无法用实物来支持^{〔2〕}。其次，具有密集衣纹的造像分布在陕西关中、陕北、甘肃东部与宁夏南部的广大地区。早在1960年，日本学者水野清一即指出酈县样式造像并不局限于富县一地，而且广及陕西东部地区^{〔3〕}。2006年，斋藤龙一也对酈县模式造像作了研究，他将这种衣纹称作“平行多线纹”，指出刻画这种衣纹的作品要比过去所认识到的范围更广，即远远超出了富县。斋藤列举了陕西西安、耀县、临潼、白水、黄陵、宜君、彬县、长武，以及甘肃泾川、宁县、庆阳等地所出的具有同类衣纹的造像，分析发现：北朝时期此一风格在西安及近郊县市集中出现，在陕北并不流行，但出现在陕西西部和甘肃东部的时间要比关中早些，似乎是关中此种风格造像的渊源，却不如在关中流行^{〔4〕}。实际上，除斋藤所列的地点之外，

〔1〕 Stanley Abe, “A Freer Stela Reconsidered,” *Occasional Papers* 3, Washington, D.C.: Freer/Sackler Galleries, Smithsonian Institution, 2002, p.33; 负安志：《陕西富县石窟寺勘察报告》，《文博》1986年第6期，页1—15。

〔2〕 Stanley Abe, “A Freer Stela Reconsidered,” p.16, 21.

〔3〕 [日]水野清一：《中国雕塑：石佛金铜佛》页41，东京：日本经济新闻社，1960年。

〔4〕 参见前揭斋藤龙一《中国南北朝時代の“酈県様式”仏教造像に関する再検討》。

〔5〕 前揭靳之林《陕北发现一批北朝石窟和摩崖造像》，页65、66。

〔6〕 Stanley Abe, “A Freer Stela Reconsidered,” figs.33 and 34.

〔7〕 参见常青：《陕西麟游县东川寺、白家河、石鼓峡的佛教遗迹》，《考古》1996年第1期，页46—52。

〔8〕 前揭冉万里《陕西安塞云山品寺石窟调查报告》，页32、38。

〔9〕 该像龕于1985年在安塞县郝家坪乡新窖坪村出土。参见杨宏明：《安塞县出土一批佛教造像》，《文博》1991年第6期，页55、61，图版肆：2。

造像以及固原新集出土的北魏晚期石造像^{〔1〕}。但相较而言，仍以关中各县发现为多。既然此类风格造像多出自关中，那么它会不会是在关中起源，并向北传至陕北、陇东、宁夏南部地区的呢？虽然甘肃东部有早于关中的发现，但就流行程度来说却不如关中，也无法预见未来就一定会有更早的像例在关中发现。因此，这种风格起源于何地，就目前的有限发现来看还不易判断。只有解决了该样式的来源问题，才能正式给它命名为一种样式。

笔者以为，重新给这种地方样式命名，目前条件还不成熟。这些密集衣纹多用于褒衣博带服装之上，体现的正是东来的洛阳样式与地方雕刻手法的结合。但如果仔细比较各地的造像，便会发现它们在使用平行阴刻线来表现衣纹时，也有各自的地方特色，这是在大的区域性风格下的局部性特点。四川省社会科学院胡文和将陕西北魏佛道造像分为四种模式：耀县模式、泾阳模式、郿县模式和西安楼观台模式，均具有密集平行阴刻线衣纹造像特征，但造像内容、构图等细节仍有不同^{〔2〕}。但这些地方都谈不上有足够的模式影响力。

关于细密平行线衣纹技法的来源问题，学者们多认为与陕北汉代流行的画像石刻技法有关。1989年，靳之林认为陕北北朝石窟的有些造像继承了该地区东汉画像石的雕刻技法，以繁密的阴刻平行线做装饰，“形成了陕北西魏石窟造像的独特风格”^{〔3〕}。此观点很重要，但这种技法显然并不是陕北西魏石窟所特有。石松日奈子认为，这种线条纹直接源于汉代的石雕，汉代石雕在人物服装、建筑和鸟兽之上多用细线表现出细节。汉代以后，当佛教造像活动向地方和民间扩展时，以墓葬石刻为业的工匠很有可能参与佛教造像的制作，并用中国传统的石雕技法来表现佛造像。所以她认为，这就是为何这种线条纹只在陕西及其周边一些汉代石雕传统根基深厚的地域才会出现的原因^{〔4〕}。其实，在汉代石刻中，有刻平行细阴线的传统并不限于陕西，四川、山东等地也有发现。如四川出土的一些汉画像石以平行细阴刻线作地纹，1973年郿县新胜乡出土的一具东汉石棺，1950年四川省博物馆在新津县采集的一件东

〔图九〕陕西麟游县东川寺摩崖第1龛坐佛三尊像
北魏 作者自绘



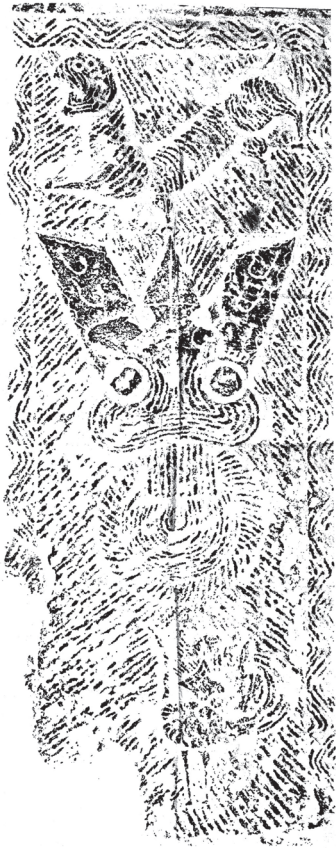
〔1〕 参见马世长、丁明夷：《中国佛教石窟概要》页171，文物出版社，2009年。

〔2〕 胡文和：《陕西北魏道（佛）教造像碑、石类型和形象造型探究》，《考古与文物》2007年第4期，页64—77。

〔3〕 前揭靳之林《陕北发现一批北朝石窟和摩崖造像》，页60—66。

〔4〕 〔日〕石松日奈子：《中国古代石雕论——石兽、石人与石佛》，《考古与文物》2010年第6期，页79—91。

〔图十〕陕西绥德贺家湾出土的汉代画像门扉
采自绥德汉画像石展览馆《绥德汉代画像石》，
陕西人民美术出版社，2001年，页107



汉石翁仲身上也刻有密集的阴线^{〔1〕}。山东长清县出土的具有四神图的画像石、嘉祥县出土的有孔子与老子图像的画像石也多以密集的平行阴刻线作地纹，现藏山东石刻艺术博物馆^{〔2〕}。绥德贺家湾出土的一件汉代门扉不仅以阴刻线作地纹，也有以阴刻线表现铺首与动物表面的细节〔图十〕。另外，汉代以后石雕传统根基深厚的地域不限于陕西，在河南、山西、河北、山东皆有深厚的根基，并出土大量的石雕像，但为何这些地区都不见有细密平行阴刻线衣纹的佛教造像出现呢？汉代与5世纪晚期有二百多年的断层，且汉代各地区都流行将主要画题表面打磨光滑，密集阴刻线主要用于地纹。因此，很难想象汉代与陕西北魏造像之间有直接的继承关系。

斋藤龙一提出了另一种观点。他列举了西安碑林博物馆藏皇兴五年交脚佛像、景明二年造像塔、刘保生造交脚佛像等的衣纹也较密集并逐渐简略化的情况，认为平行多线纹造像受5世纪后半叶造像的影响较大，可能是在模仿造像衣纹的过程中产生的^{〔3〕}。笔者以为，斋藤所举的三像衣纹雕刻技法不存在逐渐发展关系：皇兴五年像明显具有平城风格影响，后二像与密集平行阴刻线衣纹造像的存在基本同时。无论平行衣纹（包括阴刻、凸棱、阶梯式）的疏简如何，其走向均同于一般佛菩萨像的衣纹走向。因此，这种密集平行线在佛菩萨服装表面仍是表现衣纹的，虽然它也可以用来表现一些次要图像的表面纹样、头光的火焰纹、龕内背景等，只说明该纹饰表现功能的多样性。

二 地方风格之二：独特的交领式佛菩萨服装

总体来看，在中国历史上，佛像的服装样式有三种：传自印度的袒裸右肩式与通肩式，汉式的褒衣博带装。菩萨的服装有五种：1. 完全袒裸上身。2. 袒裸上身并有帔帛在身后绕一大圆环。3. 袒裸上身并有斜披络腋。这三种均流行于5世纪。4. 袒裸上身并有帔帛自双肩垂下交叉于腹前（或分垂于体侧），流行于5世纪下半叶至8世纪。5. 著佛的双领下垂式服装，流行于10世纪以后。中国历代菩萨造像基本遵循这些服装样式与发展规律，第1、2、3种传自印度，第4种为汉族僧俗的再创作，第5种为纯汉式。除以上诸种，6世纪上半叶的陕西关中地区还流行过一种独特的佛菩萨服装——汉族传统的交领式服装，完全是关中地区的独创。

〔1〕 四川博物院：《四川博物院文物精品集》页73、76—81，文物出版社，2009年。

〔2〕 参见李淦：《中国道教美术史》第一卷，页72、102、107—113、163，湖南美术出版社，2012年。

〔3〕 前掲斋藤龍一《中国南北朝時代の“酈鼎様式”仏教造像に関する再検討》。

2003年，在西安未央区六村堡出土了一件坐佛三尊像，现藏西安碑林博物馆。从三像的秀骨清像造型来看，应雕造于北魏晚期，即6世纪早期〔图十一〕。然而，三像的服装却和当时的主体风格不大一致。主像身穿交领宽袖衣，是中国传统服装。主佛身后背光的火焰纹为密集的平行阴刻线，具上述关中风格因素。主尊身旁的二立菩萨像也著交领广袖衣。这种佛、菩萨服装无疑取自汉族男子的日常服装。

无独有偶，美国收藏了两件相似风格的造像，使我们能够了解这种造像风格在关中的流行情况。俄亥俄州辛辛那提艺术博物馆藏有一件北魏正光二年(521)清信士严小洛造一佛二菩萨像，其佛、菩萨像的体型、坐姿、手姿、服饰以及衣纹雕刻技法等，都与〔图十一〕所示碑林的坐佛三尊像十分相似^{〔1〕}。中国国家图书馆发表了该像拓片，称该像来自西安北部的泾阳^{〔2〕}。华盛顿佛利尔美术馆也收藏了一件有着相同佛衣的造像碑，即正光二年比丘刘法藏等造五十三佛像碑〔图十二〕。碑的正面龕内主佛身披交领式大衣，二胁侍菩萨均身穿交领式大衣。主龕的周围为排列整齐的圆拱形小龕，龕内均雕有一身结跏趺坐佛像，各小佛所著大衣均双领衔接紧密，很有地方特色。

佛利尔美术馆的正光二年造像碑出处不明，但据其题记与图相分析应来自关中地区。1954年，松原三郎认为此造像碑应为“酈县样式”造像^{〔3〕}。2002年，阿部贤次认为此像碑与所谓“酈县样式”造像风格完全不同，而与辛辛那提的同年造像碑样式则十分相近，也许出自同一批工匠之手^{〔4〕}。笔者赞同阿部贤次的观点，因为佛利尔碑像人物的衣纹不为细密的平行阴刻线，而为疏密有致的阶梯式。但阿部认为无证据证明佛利尔造像碑的真实性以及与陕西北魏雕塑的关系^{〔5〕}。从上文可知，佛利尔美术馆的碑像也与碑林藏的2003年在六村堡出土的同类风格造像龕相似，特别是佛菩萨的服饰样式完全相同，还具有相近的衣纹雕刻技法。该像碑铭文上的“荔非龙”的“荔非”之姓，是关中一带的古代姓氏，见于1953年由陕西

〔图十一〕坐佛三尊像
北魏 西安碑林博物馆藏



〔1〕 Stanley Abe, "A Freer Stela Reconsidered", p.23, fig.19.

〔2〕 北京图书馆：《北京图书馆藏中国历代碑刻拓本汇编》第4册，页109，中州古籍出版社，1989年。

〔3〕 前揭松原三郎《北魏の酈县様式石彫に就て》，页360，图8，页362。

〔4〕 Stanley Abe, "A Freer Stela Reconsidered", p.22, 33.

〔5〕 Stanley Abe, "A Freer Stela Reconsidered", p.42.

〔图十二〕比丘刘法藏等造五十三佛像碑
北魏正光二年（505）
美国华盛顿佛利尔美术馆藏



华县征集入藏碑林的隋代荔非明达家族造像碑^{〔1〕}。另外，佛利尔美术馆的碑像在造像布局上与前文提到的西安博物院藏的神龟三年（520）造像碑相似，而后的主佛大衣之交领不似前者，而是将双领相并，与二碑众小龕中的坐佛衣着相似。最明显的不同则是神龟三年碑诸像身表的衣纹为细密的阴刻线，属本文讨论的第一种关中地方风格。所以，佛利尔美术馆的这通碑像无疑应该来自陕西关中地区。

但是，著交领式服装的佛菩萨像并不为上述三像所特有，也为具有细密平行阴刻衣纹的造像所采用。上段提到的神龟三年造像碑有细密平行阴刻线衣纹的佛像即著交领式服装。西安市南郊仁家庄出土的一件砂石造像碑现藏西安博物院，也表现着瘦削型的结跏趺坐佛身著交领式大衣，以及著交领衣的瘦削型二立菩萨像〔图十三〕。此碑诸像身体表面均刻有密集的阴线衣纹^{〔2〕}。这些风格与技法均将此碑年代指向6世纪早期的北魏晚期。临潼县博物馆藏神龟二年与正光四年造像碑、耀县药王山吴标兄弟等碑中也有著交领服装与密集阴刻线衣纹的立菩萨像^{〔3〕}。麟游县东川寺摩崖第1龕造于北魏晚期，佛菩萨三像服装表面均为密集的平行阴刻线衣纹，二胁侍立菩萨均著交领广袖衣〔图九〕^{〔4〕}。有些像的双领并没有相叠，而是相并如一倒立的人字形。这些像例反映了两种关中地方风格的兼顾性与穿插性，即细密平行阴刻线衣纹可以雕刻在从印度佛装变型来的服装之上，也可以表现在着中国传统交领式大衣的佛像身上。同时，两种佛装也可以用不同的雕刻技法来表现其衣纹。这样就形成了陕西北魏佛教造像风格的多样性。

至于给佛与菩萨像穿上传统交领式服装的设计，笔者以为有可能来自同在6世纪流行于关中地区的道教造像的影响，因为几乎所有已知这个时期关中制作的造像碑上的道教神祇像均著中国传统的交领式

〔1〕 李域铮：《陕西古代石刻艺术》页56、57，三秦出版社，1995年。

〔2〕 前揭王长启《西安出土的北魏佛教造像与风格特征》，第105页，图4。

〔3〕 赵康民：《陕西临潼的北朝造像碑》，《文物》1985年第4期，页15—26、100；Stanley Abe, *Ordinary Images*, figs. 5.39, 5.41.

〔4〕 参见常青：《陕西麟游县东川寺、白家河、石鼓峡的佛教遗迹》，《考古》1996年第1期，页46—47。

服装，且衣纹雕刻技法也有阶梯式与细密平行阴刻线两种^{〔1〕}。例如，雕有细密平行阴刻线衣纹的道教造像见于耀县药王山博物馆藏北魏晚期雕成的魏文朗造像碑中与佛并坐的道教神像〔图七〕。这种道教造像与同期同地的佛教造像的同步发展，使我们有理由认为当时在关中一带的石雕作坊同时接受佛教与道教造像的订单，从而在道教尊像服饰的影响下雕刻了著交领式大衣的佛像。

〔图十三〕坐佛三尊造像碑
北魏 西安博物院藏



三 地方风格之三：关中地区民间风格造像

这类造像的一般特点是造型极度不成比例与雕刻技法拙劣，无任何写实性。其实，民间风格造像在中国许多地区的多个时代都有。关中北魏晚期的民间风格造像是建立在上述两种地方风格之上的。现存耀县药王山博物馆的太和二十年(496)姚伯多与其家人出资雕造的一通道教造像碑即表现为民间风格〔图十四〕，三身主像都是头部过大，身体过小，比例极度失衡^{〔2〕}。在佛教造像中，例如，1973年在西安雁塔区沙陀村出土一件著通肩式大衣的北魏晚期结跏趺坐禅定佛像，现藏碑林〔图十五〕。该佛头部过大，胸腹过细，其大衣表面遍刻着密集平行阴刻线衣纹。1974年，在西安莲湖区王家巷出土了一件北魏晚期结跏趺坐佛像，也是头部过大，相比之下身躯过小，头顶的肉、发髻也过小，却有着过大的螺纹〔图十六〕。该佛身著交领式服装，表面遍刻较为密集的平行阴刻线。因此，关中的民间风格造像也有其自身的方特点。

四 北魏晚期陕西造像多种地方风格的历史背景

前文已述，密集平行线衣纹造像流行的时间约为6世纪上半叶的北魏晚期至西魏，而陕西造像中使用中国传统的交领式大衣的时间也基本在这个时期。同时，6世纪上半叶正是洛阳风格流行于北方各地之时。看到来自洛阳的中央风格样式造像，人们一般都会与文人雅士的欣赏口味相联系。但如看到本文

〔1〕 在来自关中一带的道教造像中，雕有阶梯式衣纹的道教造像碑见前揭大村西崖《支那佛教史雕塑篇》图621；前揭松原三郎《中国佛教雕刻史论》图2：134a。

〔2〕 Stanley Abe, *Ordinary Images*, figs. 5.18-5.21.

〔图十四〕姚伯多及家人造道教造像碑
北魏太和二十年（496）
耀县药王山博物馆藏



〔图十五〕背屏式坐佛及背面供养人像
北魏 西安碑林博物馆藏



所谈到的三种陕西地方样式与风格造像，恐怕会将它们归入少数民族或乡僻样式与风格。下面，笔者想分析一下人们已提出与可能提出的陕西北魏造像地方风格多元化的三种原因：宗教原因、多民族聚居区的多种选择与不同社会阶层的選擇。

松原三郎认为“郿县样式”的出现与道教有关。他认为北魏征服了关中之后，不久即于太平真君七年（446）开始了起自长安的毁佛运动，因交通不便，郿县并没有彻底执行毁佛政令，同时又用道教造像来伪装佛教信仰。于是，道教像与佛道融合造像就出现在了边远地区，并产生了新样式^①。斋藤龙一否定了这一观点，因为在同时期的佛教和道教造像中均可看到平行多线纹，所以此雕技的出现可能与道教没有直接关系^②。

再来看看有无多民族选择的可能性。首先，从时间来看，陕西成为多民族聚居区应始于4世纪^③。公元500年以后出现的陕西地方风格造像是否一定与一些少数民族突发的审美时尚有关呢？在使用细密平行阴刻线衣纹的造像单位之中，黄陵县香坊石窟可为一例。该地点共有三窟和一处摩崖大立佛像，其中1号窟为盖氏家族所造，其中的佛与胁侍菩萨像身表均有细密平行阴刻线衣纹^④。韩伟认为，盖姓

① 前揭松原三郎《北魏陕西派石彫の一譜系》，頁37、48、52。

② 前揭斋藤龍一《中国南北朝時代の“郿県様式”仏教道教造像に関する再検討》。

③ 参见马长寿：《碑铭所见前秦至隋初的关中氏族》，中华书局，1985年。

④ 前揭靳之林《陕北发现一批北朝石窟和摩崖造像》，頁62；李淦：《陕西古代佛教美术》頁15，陕西人民教育出版社，2000年。

在北朝时是沮河流域匈奴族卢水胡人的族姓，而石窟就在沮水边^{〔1〕}。由此可知，这个盖氏家族起码应是欣赏密集衣纹造像风格的一个群体，但这并不能表示这种风格造像都是由当时的少数民族所资助的。例如，在耀县药王山博物馆碑林收藏的北朝佛道造像碑中，即以密集的平行阴刻线衣纹造像为主要特征^{〔2〕}。这批造像碑多有铭文题记，可知造像者的姓氏有姚、魏、刘、杨、张、郭、夫蒙、锺、仇、王、吴等。其中的夫蒙姓源自羌族的夫蒙氏部落，其余均为汉姓。在十六国北魏时期有少数民族采用汉姓的习俗，如姚姓被羌族采用，但太和二十年(496)姚伯多碑人物表现反而没有密集衣纹。太和二十三年(499)刘文朗碑与神龟元年(518)张安世碑上也没有这种衣纹。别的地区发现的同类造像中，供养人姓名中也以汉族姓氏为主，如临潼博物馆藏正始二年(505)冯神育像、正光四年(523)师录生像，碑林藏正光三年(522)茹氏等造像，长武县出土的景明元年毛阳像、赵小川像，甘肃宁县博物馆藏太和十二年(488)成氏像^{〔3〕}。所以，笔者看不出不同风格的造像是否一定由不同的民族群体所造，至少汉族人对这些陕西不同地方风格都有接受与欣赏。

另外，不同风格的造像是否来自不同的社会阶层？石松日奈子认为具有密集型阴刻线衣纹的造像是长安北郊的具有乡僻风格的作品^{〔4〕}。所谓乡僻风格，应为乡下农民们所欣赏的风格，不同于文人雅士们的审美标准。最有趣的是，在陕北安塞县的云山品寺石窟中，我们既能看到接受了云冈与龙门影响的第5、7窟窟型与造像，也能看到第3、6窟中具有陕西特色的细密平行阴刻线衣纹造像^{〔5〕}。云冈与龙门的造像风格无疑受当时的文人雅士们青睐，但有密集衣纹的造像是否一定只被乡下的农民所欣赏呢？如果这种推测成立，那么在重视社会身份的年代里，上层人士是否愿意与乡僻之人在同一地点造功德呢？耀县药王山北魏吴标兄弟造像碑的主像即为刻有密集平行阴刻线的一佛二菩萨像，供养人中有北地太守^{〔6〕}。北地郡即今陕西富平县一带，有太守参与此功德，当不为乡僻阶层。宜君县福

〔图十六〕坐佛像
北魏 西安碑林博物馆藏



〔1〕 前揭韩伟《陕西石窟概论》，页73。

〔2〕 关于耀县药王山博物馆收藏的造像碑，参见韩伟、阴志毅：《耀县药王山的佛道混合造像碑》，《考古与文物》1984年第5期，页46—51、45；张砚(王建新译)：《中国陕西省耀县的碑林(一)》，《佛教艺术》205号，1992年；陕西省耀县药王山博物馆等编：《北朝佛道造像碑精选》，天津古籍出版社，1996年。

〔3〕 参见前揭斋藤龍一《中国南北朝時代の“鄜县様式”仏教造像に関する再検討》；刘双智：《陕西长武出土一批北魏佛教石造像》，《文物》2006年第1期，页65—81；张宝玺：《甘肃佛教石刻造像》页207，甘肃人民美术出版社，2001年。

〔4〕 前揭石松日奈子《关于陕西省耀县药王山博物馆藏“魏文朗造像”的年代——始光元年铭年代新论》，页114。

〔5〕 前揭冉万里《陕西安塞云山品寺石窟调查报告》。

〔6〕 Stanley Abe, *Ordinary Images*, figs. 5.39, 5.41.

地水库石窟为一方形平顶小窟，开凿于西魏大统元年(535)，其中的佛像身体表面也刻有密集衣纹，应为北魏旧风格的延续。该窟的主要出资者是抚军将军石保合、王洛生，以及王妻贺兰氏，并有王等人的供养像^①。石、王二人不仅不为乡僻之人，反而是当时的贵族阶层。因此，陕西北魏晚期造像风格的多元化，充分说明了地方佛教信众对多种雕刻风格的自由选择，与社会阶层无关。

至于本文述及的陕西第三类地方风格，主要体现在雕技低劣。这类造像恐与民间下层人士的资助有关，应为收价低的雕技拙劣的工匠所为。其实，这种雕凿拙劣的民间造像并不限于陕西，而是中国许多地区在多个时代所有的共性。

五 结束语

陕西关中地区在北魏朝的佛教艺术主要接受着来自北魏首都平城与洛阳的影响。同时，关中地区的艺术家也在发展着自身独特的地方风格造像。地方风格主要表现在两方面：密集型阴刻平行线衣纹与传自平城、洛阳的佛菩萨服饰的变型，以及独创的交领式佛菩萨服装。二者均为了适应关中地区部分信众对佛教艺术的审美情趣。后一种完全是汉民族传统交领式服装，毫无传自印度中亚地区的佛菩萨服饰色彩。关中地区的这两种地方风格造像仅在6世纪上半叶流行，且多与传自平城、洛阳的正统风格造像并存。关中地区佛教造像风格的多元化体现了当地民众在这个特定时期内对佛教艺术审美的多元化，是陕西地方佛教信众对多种雕刻风格自由选择的结果。从发现的比例分布来看，密集衣纹造像发现较多，且主要分布在关中北部地区，波及范围涉于陕西北部、宁夏南部、甘肃东部地区。交领式服装造像发现较少，目前明确的只在关中一带发现。这种分布情况是否说明了其制作的中心地区，或是接受此种风格的主体信众分布的地区，还有待进一步研究。陕西地方风格这种多元化趋势直到北周才逐渐消失。

[作者单位：四川大学艺术学院]

(责任编辑：盛 洁)

① 前掲靳之林《陕北发现一批北朝石窟和摩崖造像》，页63—65。