

西魏长安佛教艺术与丝绸之路上的石窟遗迹

常青

内容提要: 西魏国(535-557)在佛教艺术发展史中起着承上启下的作用。西魏首都长安的佛教造像既有新风格,又有旧传统。如今能真正体现西魏佛教艺术最高成就的彩塑与壁画作品,就保存在甘肃天水麦积山石窟与敦煌莫高窟中。西魏还开启了北周典型造像样式的先河。

关键词: 西魏; 北周; 长安; 麦积山; 莫高窟; 造像

DOI:10.13318/j.cnki.msyj.2019.01.017

永熙三年(534),北魏孝武帝(532-535年在位)自洛阳西奔长安,依靠宇文泰(507-556)建立西魏。从此中国北方分为东魏、西魏两国,洛阳的佛教被西魏首都长安与东魏首都邺城(今河北临漳县)所继承。长安在西魏之始基本延续着北魏迁洛以来关西佛教的文化传统。西魏文帝(535-551年在位)与宇文泰皆信仰佛法,曾经在长安建立大中兴寺,以沙门道臻为西魏大统,大立科条,以兴佛法。宇文泰提倡大乘,尝命沙门昙显等依大乘经撰《菩萨藏众经要》及《百二十法门》,以为讲经资料,“香火梵音,礼拜唱导,咸承其则”。[1]长安的佛教大有自后秦高祖姚兴(394-416)弘扬佛教以来再度兴盛的趋势,可以与东部的邺城相竞高下。然而,长安城昔日繁盛的佛寺今已荡然无存,石窟寺的遗迹也很难在关中一带发现。北周建德三年至七年(574-578),武帝(560-578年在位)敕断佛道二教,史载经像悉毁,[2]这也许是关中地区少见西魏、北周遗物的原因之一。但从现存遗迹来看,武帝毁佛之举对丝路沿线的影响似乎不大。因此,要考察当年西魏长安的佛教雕塑艺术,只有从长安及其外围传世与发掘出的单体造像、造像碑中去探寻了。也正是这种关中风格,向西影响到了丝路沿线西魏石窟艺术的制作。

关中地区现存有明确西魏纪年的佛教造像,与东魏比较为数不多,一般为发掘品或传世品,保存在各地博物馆里。还有极少量的石窟寺遗迹。笔者在此拟总结西魏关中地区造像的几种风格,并略述长安佛教其及艺术与丝绸之路上的石窟遗迹的关系。

一、洛阳北魏风格的延续

西魏造像对洛阳北魏样式的继承表现在两种风



图1 造像碑(B62.S2+)主龕 西魏大统十口年(545-551) 美国旧金山亚洲艺术博物馆藏 作者拍

格之上。其一为“秀骨清像”型造像,是龙门北魏晚期造像的流行样式。洛川鹿城村发现的大统十二年(546)法龙造像碑,其正龕主尊结跏趺坐佛与胁侍二弟子二菩萨立像均为秀骨清像造型,主佛著褒衣博带装,大衣显得厚重,衣纹刻划疏密有致。[3]二菩萨均著帔帛于腹前交叉,为汉式菩萨服饰。黄陵县双龙公社西峪村发现的大统十四年(548)似先难等造像碑,在正龕内雕结跏趺坐佛与二胁侍立菩萨像,也具有上述佛菩萨像的特征,表现为著厚重服装的秀骨清像式造型。[4]美国旧金山亚洲艺术博物馆收藏的大统十口年造像碑主龕中雕有坐佛并二弟子二菩萨像,佛著双领下垂式大衣,二菩萨有帔帛在腹前交叉,都是北魏传统的佛菩萨服装。且碑上诸像均形体消瘦,是典型的北魏晚期的“秀骨清像”风格(图1)。类似的样式与风格均可以在龙门北魏窟龕中找到相似像例。类似风格的西魏造像还可见于耀县药王山博物馆藏大

统四年（538）刘始碑，西安碑林博物馆藏大统十三年（539）造像碑，以及大阪市立美术馆藏大统六年（540）刘迴朗造一佛二菩萨像等，都代表了北魏晚期典型的“秀骨清像”样式造像在西魏的延续。[5]

在龙门石窟北魏末期开凿的一批中小型洞窟之中，造像体型已略显丰满，大衣较以前变得单薄贴体，以路洞造像为代表。这种样式在龙门北魏末年出现，与南朝以丰满为美的新的社会风尚的形成与影响北方相关联。[6]自东、西魏分裂以后，这种新风格在东方被东魏国接受，制造出了许多类似风格的造像，成为东魏造像的流行风格。但在西魏国，它只是三种风格之一，而前述的北魏传统清秀型样式也西魏流行的风格之一。从迄今发现来看，部分西魏造像明显接受了洛阳北魏末年出现的这种新型样式，已呈较丰满的体态，再结合以较轻薄的服装，表现了与东魏相同的丰满显胖的时代新风尚。美国波士顿艺术博物馆收藏的大统元年造像碑正面主龕中的佛、弟子像即表现为丰满的造型，是目前所见丰满型造像在西魏国的最早像例。有趣的是，该碑正面上龕中的释迦、多宝与胁侍菩萨像却为秀骨清像型，并著典型的北魏晚期的佛与菩萨服装（图2），可见当时两种风格的交叉性。在西安西郊潘家村出土的大统三年（537）造像碑是西魏早期长安即已继承丰满造像风格的一例（图3）。根据铭文题记，造像主为僧人法和，受益者包括西魏皇帝与法和的师僧父母，并祝愿他们托生未来的弥勒佛国，这种祝愿方式与目的也承自北魏晚期的佛教艺术界。在碑的正面，释迦坐于主龕之中，以二菩萨与二狮为胁侍。其上龕中刻坐佛与二思维菩萨，而主佛有可能是多宝。这种推测来自6世纪上半叶释迦、多宝题材的流行。该题材一般表现二佛并坐于塔内或龕内，而此处分坐于上下龕中，有可能是表现《妙法莲华经》中所述的二佛并坐于塔内之前的情形。在碑的背面，上半部刻维摩诘与文殊对坐辩法，周围刻他们的随从。其上有汉式屋顶雕刻，体现了西魏佛教艺术汉化的延续。碑背面下半部左侧刻燃灯佛为儒童授记，右侧刻立姿的弥勒菩萨。根据碑中铭文，碑上造像还有观音、普贤题材，很可能指侍立在碑正面上部多宝佛两侧的二思维菩萨。上述大部分造像表现着略具丰满窈窕的身材，穿着汉式的佛与菩萨服装。同时，这些造像的面部多已显得丰满。例如，碑中正龕内的释迦像身著汉民族褒衣博带式大衣，衣质较为轻薄。他的双肩较圆，上半身已显得较粗壮。比较而言，上海博物馆藏的大统十六年（550）岐法起造像龕中的主尊结跏趺坐佛像面相则更显丰满圆润，所著的褒衣博带式大衣也显得更加单薄，衣裾分层垂覆座前的方式承袭着北魏



图2 造像碑(1923.120)中段与上段 西魏大统元年(535)
美国波士顿艺术博物馆收藏 作者拍



图3 西安西郊潘家村出土的造像碑 西魏大统三年(537)
西安博物院藏

晚期龙门佛像风格。[7]然而，此龕上方的二飞天却仍是秀骨清像式造型，表明北魏晚期传统样式在西魏国的流行。

西魏略显丰满的造像还见于关中一带发现的其他石刻之中。例如，日本京都大学藏大统十七年（551）艾殷造“四面像”碑出自西安附近，可作为西魏长安造像之一例（图4）。碑的正面是释迦结跏趺坐像，背面是定光佛立像，四面像的上部都装饰着天幕宝帐。这些佛像虽然都穿着承自北魏晚期的传统褒衣博带装，但其造型已表现出丰面胖体的新风格，只是不显示人物的窈窕身段。[8]另外，在耀县药王山博物馆藏的造像碑中，大统十五年（549）夫蒙洪贵碑、大统十七年（551）七十六人等造像碑及大统十五年法寿碑中的造像，尤其是主佛，都具有肩宽及身体硕壮的特征，均不见过度消瘦的形体。麟游县博物馆藏大统三年（537）平西府开府主簿焦伏安造像碑中的主佛坐像，也是西魏丰满型佛像中年代较早的一例，但其他的附属胁侍像仍为秀骨清像型，展示了北魏晚期流行的清秀型样式与末期的丰满造型的结合。[9]美国芝加哥艺术研究所收藏的大统十七年造像碑，佛、弟子、菩萨等各类造像均表现为丰满的身体穿着薄质地的服装，肉髻的高低居于北魏与北周之间，可做为从北魏晚期的丰满型到北周的丰硕型过渡的形态。[10]类似风格造像还见于日本书道博物馆藏大统十三年（547）螭首造像碑，既保留了北魏晚期造像的传统服装样式，也表现出了北魏末年出现的圆肩胖体新风尚。[11]日本大阪市立美术馆藏大统八年（542）杨口爱造像，以及哲敬堂藏同年赵景造一佛二菩萨石像，虽然都具有丰满的身躯，但却保留了厚重的北魏晚期传统服饰特点。[12]这些都显示了西魏造像较北魏传统样式进步的一面，与东魏所流行的新风尚是大体同步的。但若与北魏晚期的秀骨清像型造像比较，此类较显丰满与保持传统服装的造像并没有在西魏佛教艺术主流领域引发样式的显著变革，而这种变化则出现在西魏末年。

二、陕西地方风格的延续

大约自5世纪末期北魏孝文帝（471—499年在位）汉化改革前后开始，陕西关中及陕北、陇东、宁夏南部地区出现了一种雕有密集衣纹的佛教造像，至北魏末年仍见流行。[13]到了西魏时期，这种风格造像渐趋消亡，但在西魏早期的陕西仍被个别地区的佛教艺术家继承着。宜君县开凿于大统元年（535）的福地水库石窟就是一例。这是一所方形平顶小窟，三壁中央各开一大龕：后壁（正壁）龕内雕释迦结跏趺坐并二胁侍菩萨像，右壁龕内造像已毁，左壁龕中雕持扇道教神像与二捧笏胁侍道士像，三龕周围还浮雕飞天伎乐、坐佛、供养人、吉祥动物等。这些雕像的身体表面多有密集平行的凸棱与阶梯式衣纹，配龕以清瘦



图4 艾殷造四面像碑 西魏大统十七年（551） 日本京都大学藏 采自松原三郎《中国佛教雕刻史论》图版312b、313

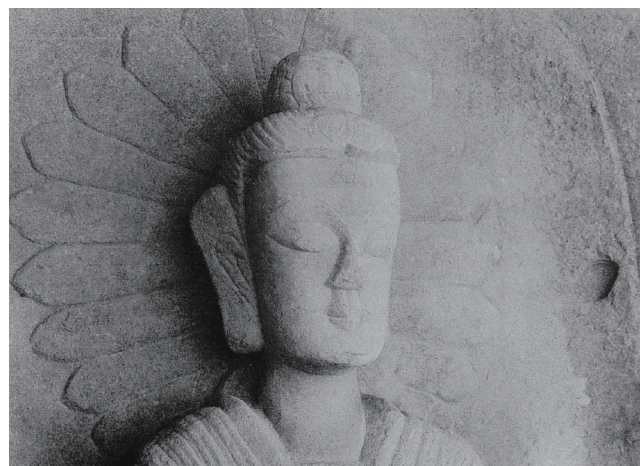


图5 陕西宜君县福地水库石窟正壁坐佛局部 西魏大统元年（535） 采自李淞《陕西佛教艺术》第21页



图6 甘肃天水麦积山第127窟内部空间图 采自《中国石窟·天水麦积山》第213页

造型。众佛像所著的大衣近似中国传统交领式的上衣，也是陕西地区的特色之一（图5）。在正壁佛龕右侧有铭文题记，纪年为“大代大统元年（535）岁次乙卯七月九日”。[14]

据日本大阪市立美术馆主任学艺员斋藤龙一的研究，陕西北魏造像中的密集衣纹在520年以后逐渐简化，到了西魏初年已基本消失。[15]大统元年开凿的福地水库石窟展示了这种地方色彩浓厚的雕刻风格在西魏初年的延续。

三、西魏时期的麦积山与莫高窟

迄今在关中一带发现的西魏造像尚不足以代表当年西魏长安造像的最高成就，因为当年真正高水准的造像是被安置在京城寺院之中的泥塑、石雕或金铜造像，而这些寺院早已荡然无存。在目前的发现中，能真正体现西魏佛教艺术最高成就的作品，是保存在丝路沿线的甘肃天水麦积山石窟与敦煌莫高窟中的彩塑与壁画。

现存麦积山石窟的北宋靖康二年（1127）《秦州雄武军陇城县第六保瑞应寺再葬佛舍利记》碑上记载：“昔西魏大统元年（535），再修崖阁，重兴寺宇”。[16]从此，麦积山开始成为西魏皇室高度重视的佛教圣地。根据唐李延寿《北史·后妃列传》的记载：大统四年（538），由于西魏国不断地遭受来自北方柔然民族的侵扰，为了缓解这种民族矛盾，西魏文帝元宝炬（535—551年在位）不得已废掉了自己的皇后乙弗氏（510—540），而迎娶柔然公主郁久闾氏（525—540）为皇后。乙弗氏便离开长安宫室，依其子秦州刺史武都王元戊徙居秦州（今甘肃天水），在麦积山出家为尼，无疑对麦积山的佛事会起到极为有力的推动作

用。大统六年，乙弗后崩，凿麦积崖为龕而葬。当时随同乙弗氏来到麦积山的几十名侍婢都在麦积山出家。“及文帝山陵毕，手书云：万岁后欲令后配飧”（《北史》卷十三《西魏文帝皇后乙弗氏传》）。大统十七年（551），文帝崩，废帝元钦（551—554年在位）将乙弗氏与文帝合葬于永陵。这些史实表明，在西魏大统年间，麦积山石窟受到了西魏统治者的重视，并与首都长安存在着密切的关系，是西魏开窟造像的主要区域。现存麦积山窟龕造像艺术既反映了西魏时期麦积山佛教活动的空前盛况，也在一定程度上表现着西魏长安的佛教艺术样式。

现存麦积山崖壁间众多的西魏窟龕，如第127、135、43、44、123、120窟等，似乎与乙弗氏的生前祈愿、死后追福，以及文帝与朝廷显贵们的功德有一定关系。麦积山的西魏洞窟除了继续发展北魏晚期流行的那些形制以外，在窟外崖阁的制作上越来越模仿汉民族传统的木构建筑形式。它们一般在窟外雕出八角形列柱，柱上雕出仿木构建筑的屋脊、瓦垅和斗拱等，列柱以内是前廊，在廊的后部再开凿洞窟，以供奉三佛等题材塑像（图6）。

麦积山西魏彩塑佛像艺术，使北魏孝文帝以来的褒衣博装佛像达到了最为完美的境界。塑做厚重的服装依然如故，但却质感极强，已看不到那种侧重于瘦弱的“秀骨清像”作风了。[17]第102、120、20、44窟的主尊坐佛像，在体型的比例上精确适度，肌肤细腻丰满，圆润而不显臃肿，头顶刻出水波纹，面容娟秀，细目下视，嘴含微笑，和蔼慈祥的神态，表现出一种母性特有的温婉善良的性格与浓郁的人情味（图7）。大衣褶纹虽繁密厚重，却表现出了极强的质感。艺术家们的高超技艺，使佛的形象

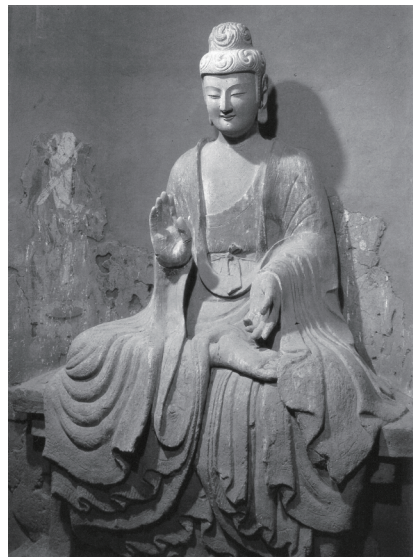


图7 天水麦积山第44窟后壁坐佛 西魏 采自《中国美术全集·雕塑编8·麦积山石窟雕塑》图版107



图8 天水麦积山第127窟左壁龕内侧菩萨局部 西魏 采自《中国石窟·天水麦积山》图版155

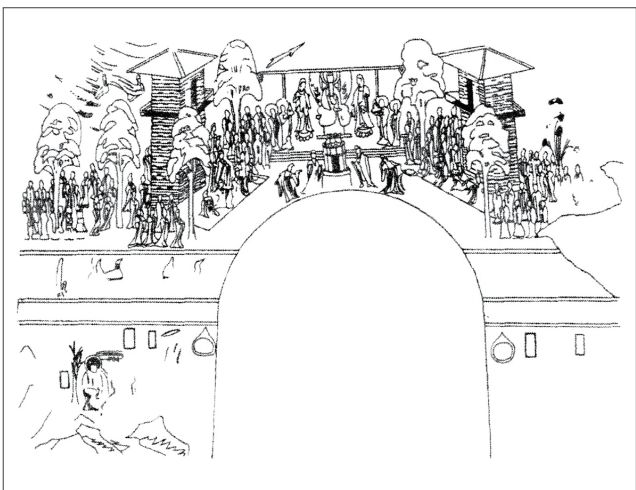
更具形神兼备、俊美飘逸的潇洒之姿，艺术感染力极强。现存麦积山石窟的西魏窟龕，如第127、135、43、44、123、120等窟的彩塑艺术，使北魏孝文帝以来的褒衣博带装佛像以及著帔帛交叉的菩萨像达到了最为完美的艺术境界，颇具温



图9 甘肃敦煌莫高窟第285窟内景 西魏



图11 甘肃敦煌莫高窟第285窟五百强盗成佛因缘壁画 西魏

图10 天水麦积山西魏第127窟右壁《西方净土变》壁画线描图
采自《敦煌研究》2011年第2期

婉善良的性格与浓郁的人情味，我们似乎可以从中窥见到当时长安寺院造像的艺术风采（图8）。更确切地说，麦积山的造像艺术，应该是对北魏晚期传统样式的发扬光大，它使佛像内在的通脱潇洒之神韵，与南朝新传入的以表现人体丰满肌肤为美的艺术思想得到了完美地结合。第127窟后龕中还有一尊石雕佛像，在佛像的背上雕刻了十二身伎乐飞天，各抱持一种乐器，姿态柔媚地飞动着，绕成了一个大圆环；中间的佛像正在举掌端坐，透露出慈祥和悦的神情。[18]有的洞窟还在塑像的组合中新增加了站立于佛两侧的童男和童女像，这类造型写实的现实中的人物，给佛教洞窟带来了一些世俗的气氛。[19]有的洞窟还根据《维摩诘经》中的内容，在侧壁分别塑出了维摩诘居士和文殊菩萨，以表现他们对坐问答佛法。

敦煌莫高窟北朝第三期洞窟约开凿于北魏末期至西魏，内中的彩塑佛像均为面相清秀，身体消瘦单薄，颈部细长，大衣贴身塑做。大体可以分为两类：一类佛像仍然著旧式的通肩式或袒裸右肩式大衣，如第248窟中心柱东向龕内结跏趺坐佛像。[20]另一类则

是身穿褒衣博带装，如第285窟的主尊倚坐佛像（图9），它的坐姿与衣纹的走向都和龙门石窟火烧洞北壁西龕的倚坐佛像相似，只是身躯更显清瘦而已。第285窟北壁的滑黑奴造无量寿佛发愿记表明，285窟的开凿当不晚于西魏大统五年（539），第一类著旧式袈裟的佛像可能会略早于第二类，约在北魏末年到西魏初年。总的来看，莫高窟的西魏彩塑基本反映着北魏传统的秀骨清像式造型，而新型丰满的佛教人物彩塑的出现，已晚至北周国时期。相对于前述长安地区西魏造像风格，莫高窟的西魏彩塑显得保守，这可能与敦煌地处偏僻的甘肃西部，交通不便，接受长安造像新风比较迟缓有一定关系。

与长安的发现相比，麦积山与莫高窟的西魏壁画独具特色。麦积山西魏第127窟中出现了中国石窟现存最早的经变壁画——《西方净土变》，画中以气势宏伟的建筑和众多的佛教人物组成了佛教净土世界的美妙景象（图10）。此外，第127窟还绘有《维摩诘经变》《涅槃变》《八王分舍利》《地狱变》《萨埵那太子本生》等壁画，均为西魏作品。莫高窟西魏第249、285窟顶部四披的壁画更加生动与丰富多彩。这两窟的顶部中心为倒斗形藻井，在四面坡上部画神仙云气以表示天际，下部画山林野兽以表示大地，从而形成了一个具有空间感的画面（图9）。249窟南顶画三凤驾车，车中坐西王母；北顶画四龙驾车，车中坐东王公。车顶均置重盖，车前有乘龙、骑凤扬幡持节的方士引导，车旁有鲸鲵文鳐腾跃，车后旌旗飞扬。人头龙身的“开明”神兽尾随于后。有的学者认为他们只不过是借用了东王公与西王母的形象来表现佛教中的帝释天与帝释天妃的。但不论怎样，都与汉民族传统的神话有较多的关系。285窟的东侧顶部画伏羲与女娲，南北相对，都是人首蛇身。此外，画面中还有玄武、白虎、朱雀、雷公、辟电、飞廉、雨师、禺强、乌获、羽人等等，与仙鹤共舞，随彩云飞动。窟顶的下方一周，画山峦树木和各种动物，以及人间的



图12 立佛像 西魏大统十四年(548) 山西省博物馆藏 采自松原三郎《中国佛教雕刻史论》图版308、309b



图13 石雕立佛像(F1913.17) 西魏恭帝拓跋廓二年(555) 美国华盛顿弗利尔美术馆藏

狩猎活动；在四壁间则绘的佛教尊像与五百强盗成佛因缘故事画（图11）。此外，在249、285窟顶部画着四臂阿修罗王，其身后有须弥山，山上画“天城”。由此可见，两窟的壁画题材是将佛教思想与传统的道家神仙体系合为一体，正是北魏晚期汉化艺术的进一步发展。

在北魏孝昌元年（525）前不久，北魏宗室东阳王元荣（？-541）自洛阳来到敦煌担任瓜州刺史。元荣死后，他的儿子元康、女婿邓彦继为瓜州刺史，直至大统十一年，前后共计二十多年时间。[21]元荣一家均崇信佛教，大做佛事，而莫高窟北朝第三期的清秀型佛像和中国传统的壁画题材同时出现在佛窟之中，应该和元荣家族将洛阳的文化带到敦煌有直接关系。但继用西魏年号，本身就说明了与长安间应存在着某种关系。

麦积山与莫高窟的西魏壁画艺术，在某种程度上反映了来自洛阳与长安佛寺的壁画艺术。在北魏的洛阳与西魏的长安，佛教艺术的最重要的表现形式应该是集建筑、雕塑、绘画于一体的木构佛寺。寺内定当流行壁画艺术，只是如今荡然无存而已。麦积山与莫高窟的西魏艺术应该与长安的影响密切相关。因此，麦积山与莫高窟的西魏壁画艺术，可视为长安西魏佛寺壁画中曾经出现过的题材、技法与风格，是我们分析当年长安佛寺壁画的珍贵资料。

四、北周样式的先驱

北周造像的总体风格是面相与身躯均趋于丰满，不显身段；佛装则以北魏中期流行的通肩式与晚期流

行的褒衣博带式为主，质地更显单薄，衣纹趋于疏简。这种造像新样式应起源于西魏。临潼县博物馆藏大统六年（540）吉长命造像碑，其正龕主佛著通肩式大衣，笔者很难想像这是持续继承来自北魏旧都平城传统的结果。更合理的解释是：这是部分西魏佛教僧俗与艺术家的重新选择，是对旧的平城传统的一种回归，或是复古的行为，也是对印度传统样式的重新推崇。另外，该碑之主佛身躯丰满，菩萨也稍显胖，则是源自北魏末年洛阳的风格。主佛肉髻较高，不为北周特有的风格。[22]山西省博物馆藏有一尊大统十四年铭立佛像，虽著北魏旧有的较薄的双领下垂式大衣，但却面相丰满呈椭圆形，圆肩胖体，平胸，腹部前挺，显得身体胖大，颇具以后北周国立佛风范，惜头顶肉髻已残，无法观察其是否具有北周低平肉髻的特点（图12）。但笔者相信：此像若无纪年，学者们一定会凭着经验将其断为北周佛像的。

从迄今发现两例来看，典型的北周样式造像至迟应起源于西魏末年。华盛顿弗利尔美术馆藏有一尊石雕立佛像（F1913.17）（图13），通高41.9厘米，下有方形台座。该佛在头身比例上头部显大，略下低，头顶的肉髻大而低，是典型的北周佛像特点之一，并在肉髻与发髻的表面阴刻有流畅的水波纹。面相方圆丰满，眉目细长，双目下视，嘴角内陷含笑意。身躯丰满，腹部前挺，胸部略平。它的右手施无畏印，五指均残，左手掌心向下，小指与无名指卷起，其余三指下伸。身着双领下垂式大衣，衣质较薄，内有右袒式的僧祇支，衣纹呈阶梯式，疏密有致。在立佛足下台座的正面，以减地阴刻的手法刻出了香炉与两侧的蹲狮。香炉为博山炉式，下饰一周覆莲瓣，两边饰忍



图14 西安市未央区南康村出土的背屏式汉白玉雕菩萨立像 西安博物院藏 采自《西安文物精华——佛教造像》第51页

冬叶。台座右侧面刻题记曰：“二年岁次/乙亥三月壬/午朔廿九日寅/戊佛弟子/晋定欢口/已削身造”。台座后面续刻题记曰：“像一区为/一切众生/一时成佛/口景祥”。

前辈学者对该像的制作年代观点众说纷纭，主要针对题记中的“二年”对应于何年。1913年，弗利尔从日本名古屋购得此像，出售者的文件只记录该像来自中国，没有记其年代。1922年，时任弗利尔美术馆东方艺术副策展人的Carl Whiting Bishop (1881-1942) 认为该像雕于唐代，并认为题记中的年号没有被破坏，而是该题记本身就没有刻出年号。他的观点是：在唐代，能与“二年”与“乙亥”相结合的只有唐高宗（649-683年在位）上元二年（675）。笔者以为这种对应法很主观。如果此像果真造于上元二年，Bishop应该解释为何此像的题记不刻年号，因为这是很反常的现象。1924年，首任弗利尔美术馆馆长John Ellerton

Lodge (1876-1942) 认为该像带有六朝风格，这也许是一种晚期制作的带有古风的造像，但造像质量低劣。1962年，瑞典著名中国艺术史专家喜龙仁 (Oswald Siren, 1879-1966) 同意Bishop的观点，将题记中的年代对应为唐代的公元675年。但他认为年代虽晚些，造像风格却带有北周或隋代的特征。他认为此像造于西安一带，而西安一带发现的唐代造像往往带有隋或更早的风格，比起河北、河南一带的唐代造像风格显得保守。1975年，时任弗利尔美术馆策展人后为馆长的罗谭 (Thomas Lawton, 1931-) 认为把此像定为唐代的公元675年明显太晚了，并认为此像的风格可确定为公元6世纪的第三个四分之一时期，即6世纪下半叶的早期。因此，他觉得该像应为北周作品。但他并没有解释该像题记中的“二年”到底是何意。[23]

该佛像最为显著的风格特点是肉髻低矮，身著双颌下垂式大衣，衣质轻薄，身躯丰满，微显细腰与宽胯，是一尊饱含典型北周风格的佛像。其形体特征与上海博物馆藏北周大象二年（580）周纪仁造释迦立像，山西省博物馆藏、出自稷山县大郝村的北周天和四年（569）石雕立佛像十分相似，仅其头顶发际表面为阴刻水波纹与身披双颌下垂式大衣有所不同。1953年由陕西渭南移藏西安碑林博物馆的北周武成二年（560）立佛像，高达250厘米，是北周国早期佛像的代表作，其总体造型也与弗利尔的这尊立佛像十分相似。2004年，在西安东郊的灞桥区湾子村发现出土了五尊大型北周立佛像，高178-216厘米，大体可视作为等身佛像，现均藏于西安碑林博物馆。其中一尊立佛具有北周大象二年的铭文。[24]弗利尔的立佛像与这五尊北周佛像在手印、服饰、身态、底座等方面均有相似之处，只是前者

雕造相对简略。因此，弗利尔收藏的这尊立佛像属于北周国的风格是没有疑问的。

其方形台座上的铭文曰：“二年岁次乙亥，佛弟子晋定欢造。”没有年号。在北周及其前后，“乙亥”年为公元555年，是西魏恭帝拓跋廓（554-557在位）在位的第二年。拓跋廓原名元廓，是西魏文帝元宝炬的第四子。他于554年即位，去年号称元年，并且复姓拓跋。557年，他被迫禅位于宇文觉（北周闵帝，557年在位），西魏灭亡。之后，恭帝被封为宋公，次年被杀。因此，拓跋廓在位年间没有使用年号，弗利尔的这尊立佛像座上的铭文是完整的，时代应在西魏拓跋廓二年。

无独有偶，来自西魏末年的无年号纪年造像也在西安地区有所发现。1974年，在西安市未央区南康村出土了一件背屏式汉白玉雕菩萨立像，高36厘米，基座长16、宽9.5、高7.5厘米（图14）。该菩萨像头戴由火焰宝珠装饰而成的三瓣形冠，冠帔垂至两肩，上身袒裸，饰有项圈与斜向胸巾，下身穿长裙，自双肩处垂下长帔帛并于腹前交叉。面相丰满，头部显大，身材粗短，呈直筒状，没有任何身段的刻划。菩萨右臂弯曲于胸前，以右手持莲蕾。它的身后有舟形背光。从总体造型来看，具有典型的北周菩萨像样式与风格。其台座正面刻有铭文曰：“元年九月廿日口/西朔佛弟子唐/子晏敬造玉像/一区为自己身/合门大小内外眷/属愿在口首/一时成佛”。[25]西安市文物保护考古所与陕西历史博物馆杨效俊都认为铭文中的“元年”为西魏废帝元钦元年（552）。[26]但笔者以为铭文中没有刻明干支纪年，不易确定其具体年份，因为没有使用年号的西魏皇帝并非废帝元钦一人。元钦于551年即位，继用大统年号，但于552年去年号，称元



图 15 释慧影造背屏式坐佛五尊像 梁中大同元年(546) 上海博物馆藏 采自《中国美术全集·雕塑编3·魏晋南北朝雕塑》图版 57

年,该年为壬申年。西魏废帝三年(554)正月,安定公宇文泰废黜元钦,拥立齐王元廓为帝。如前所述,元廓继承帝位后,仍未设年号,并于554年称元年,该年为申戌年,直至557年西魏灭亡。此外,北周第一位皇帝闵帝宇文觉(557年在位)与第二位皇帝明帝宇文毓(557-560年在位)的前两年也都没有年号。因此,该菩萨像所记的“元年”就有可能是552、554、557年中的一个了。此像为典型的北周风格无疑,而在西魏、北周朝中再无其他称“元年”而无年号者,因此这个“元年”应是这三年之一。笔者细观这个残损的年号“口酉”,发现“酉”字清晰无疑问。而“酉”前残损之字上面的一横划尚清楚,故容易被人判定为“乙”字而将年号推测为“乙酉”。但问题是上述三个元年的干支纪年均非“乙酉”。如果再细察残损之字,还会发现在上面一横划之下中部有残损的一竖划。因此,这个残损之字很可能是“丁”字。但北周的“丁酉”年是公元577年。在此,笔者大胆怀疑此干支纪年原意应为“丁醜”,而现存的“酉”字应为“醜”字的误写或在当时可以被假借之字。北周闵帝或明帝之元年(557)就是丁丑年,即北周建国的第

一年。总之,它是一件珍贵的具有典型北周风格的早期菩萨像之例。

从总体情况看,西魏与北周的造像风格区别很大。但北周风格的造像是如何形成的,它们又接受了哪方面的影响?从文献记载来看,北周国新型造像风格的形成应来自南朝的影响,时间当在西魏末年。公元553年,南朝梁国发生内乱,西魏的实际统治者宇文泰乘机派军攻取成都、剑南,逐渐占领四川全境。554年,宇文泰又派军攻破江陵,俘获了梁元帝萧绎(552-555年在位)。[27]从此,长安与南方的交通畅通无阻,江南僧人、学者也开始大批地从江陵或蜀来到关中长安谋求发展,并有从益州传送佛教经像的记录。[28]在这些北迁长安并接受西魏官职的著名学者中有来自江陵的王褒(约513-576)与来自四川的庾信(513-581),[29]庾信曾在甘肃天水麦积山石窟书写了一则题记。很显然,长安的佛教又融入了南朝因素。这些高僧、学者们无疑会把更多的梁朝新式佛教艺术引进关中,从而使南朝梁画家张僧繇一派以丰满人物为特色的艺术风范在长安一带产生更加广泛和深远的影响。因此,在公元556年北周国建立后,来自江南的新型佛教艺术便开始在关中以及北周国的其他地区全方位地广为传播。上海博物馆藏梁朝释慧影和尚于546年造的佛像,著低开领通肩式大衣,与许多北周佛像的服装样式相同(图15)。[30]四川成都万佛寺遗址出土的中大通元年(529)鄱阳王世子梁武帝孙益州刺史萧庖侍从造释迦立像,也是身着通肩式大衣,丰满的身躯已略微显出了一些优美的体型。[31]这些都是南朝早于北周国流行这种新型造像的例证。很明显,在西魏末年,典型北周风格的丰满型造像已开始在西魏国出现了。从这些史实分析,将西安市未央区南康村出土的“元年”造立菩萨像年代比定为公元557年为合适,即西魏攻取梁国的四川全境之后的第五年。笔者相信,上述“二年”与“元年”造像若没有纪年,我们一定会认为它们是北周国的作品。因此,这两件石雕像无疑为我们探索北周造像风格的形成具有重大意义。

结束语

公元535-557年间的西魏国统治着西北广大地区,在佛教艺术的传承上起着承上启下的作用。西魏长安同时并行着新、旧两种风格的佛教造像,是西魏国佛教艺术的主流。旧式造像是洛阳北魏传统样式的延续,佛菩萨像均显清瘦,是典型的北魏晚期秀骨清像样式。新式造像表现为北魏末期在洛阳开始的新风格,面部较丰满、身躯略显胖,是此类造像的主要特

点。这种新式造像与东魏国造像的主要风格相似。这两类造像在服饰上没有太大变化,主要继承着北魏晚期洛阳传来的传统汉式服饰。与此同时,西魏初年还延续着流行于北魏晚期的陕西地方风格造像,主要特点是密集衣纹。能真正体现西魏佛教艺术最高成就的作品,则是保存在丝路沿线的麦积山石窟与莫高窟中的彩塑与壁画。西魏还开启了北周典型造像样式的先河。在西魏国境内,少数佛像身上已采用了通肩式服饰,应是佛教艺术界复古的表现,后被北周继承。少许西魏末年雕刻的佛菩萨像已呈典型的北周风格,是西魏开启北周样式的实物证据。

注:

- [1] (唐)道宣(596-667):《续高僧传》卷一《菩提流支传》、卷二四《道臻传》。
- [2] (唐)令狐德棻(583-666)《周书》卷五《武帝上》曰:“(建德三年五月)丙子,初断佛、道二教,经像悉毁。罢沙门、道士,并令还民”。此应首及长安。
- [3] 靳之林:《延安地区发现一批佛教造像碑》,《考古与文物》1984年第5期。
- [4] 靳之林:《延安地区发现一批佛教造像碑》,《考古与文物》1984年第5期。
- [5] 大阪市立美术馆:《大阪市立美术馆藏品图录》七,1979年,图版26。
- [6] 参见同在本书中刊出的《洛阳北魏晚期窟龕艺术模式其流布》一文。
- [7] 中国美术全集编辑委员会:《中国美术全集·雕塑编3·魏晋南北朝雕塑》,人民美术出版社,1988年,图版119。
- [8][日]滨田耕作:《西魏の四面像に就いて》,刊《史学研究会讲演集》第四册,明治四十五年(1912)。
- [9] 王麟昌、魏益寿:《麟游出土两方北

朝石佛造像》,《文博》1992年第3期。西北大学考古专业等编著:《慈善寺与麟溪桥》,科学出版社,2002年,第170、171页。

- [10] 根据笔者调查所得资料。
- [11][日]松原三郎:《中国佛教雕刻史研究》,(东京)吉川弘文馆,1961年,插图93,图版99。
- [12] 大阪市立美术馆:《大阪市立美术馆藏品图录》七,1979年;哲敬堂珍藏选辑:《中国古佛雕》图版17-22,(台北)财团法人觉风佛教艺术文化基金会出版社,1989年。
- [13] 拙文《北魏关中地区佛教造像风格的多元化及其渊源》,待刊。
- [14] 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,第63-65页。
- [15] 斋藤龍一:《中国南北朝時代の“彫像様式”仏教造像に関する再検討》,刊于《中国美術の図像学》,京都大学人文科学研究所,2006年,第321-359页。
- [16] 引自麦积山石窟艺术研究所编:《麦积山石窟资料汇编》初集,1980年3月。
- [17] 麦积山石窟情况,参见黄文昆:《麦积山的历史与石窟》,《文物》1989年第3期。中国美术全集编辑委员会:《中国美术全集·雕塑编8·麦积山石窟雕塑》,人民美术出版社,1988年12月。
- [18] 天水麦积山石窟艺术研究所:《中国石窟·天水麦积山》,平凡社、文物出版社,1998年,图版153。
- [19] 天水麦积山石窟艺术研究所:《中国石窟·天水麦积山》,图版140。
- [20] 敦煌文物研究所:《中国石窟·敦煌莫高窟》第1卷,文物出版社、平凡社,1982年,图版79。
- [21] 宿白:《东阳王与建平公(二稿)》,刊于其论文集《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年,第244-259页。
- [22] 赵康民:《陕西临潼的北朝造像碑》,《文物》1985年第4期。

[23] 上述学者们的观点均来自弗利尔美术馆策展人档案。参见拙著:《金石之躯寓慈悲:美国弗利尔美术馆藏中国佛教雕塑》,文物出版社,2016年。

- [24] 赵力光、裴建平:《西安市东郊出土北周佛立像》,《文物》2005年第9期。
- [25] 西安文物保护考古所编著:《西安文物精华·佛教造像》,世界图书出版社,2010年,第51页。
- [26] 西安文物保护考古所编著:《西安文物精华·佛教造像》,第51页;杨效俊:《浅谈隋代长安佛教造像风格的多样性与融合性——以纪年石造像为中心》,山东博物馆编:《齐鲁文物》2012年第1辑。
- [27] (唐)李延寿《北史》卷五《魏本纪第五》,(隋)李百药(565-648)《北齐书》卷四《文宣纪》。
- [28] (唐)道宣《续高僧传》载自蜀入关的僧人有释亡名、僧实、智炫等。
- [29] (唐)令狐德棻(583-666)《周书》卷四一《王褒、庾信传》载此二人均系自蜀入关者,并留有佛教文字。另参见(唐)道宣《续高僧传》卷七、十六、二三、二五,《大正藏》第50册,第481b、558a、631b、657c页。
- [30] 中国美术全集编辑委员会:《中国美术全集·雕塑编3·魏晋南北朝雕塑》,图版57。
- [31] 四川博物院等编著:《四川出土南朝佛教造像》,中华书局,2013年,第20-21页。

常青

四川大学艺术学院教授

610207

(本文责任编辑 张涛)