试论龙门石窟的造像艺术

□ 周 斌

作为中国五千多年辉煌灿烂历史文化中一朵奇葩的石窟寺，分布广泛，充分反映出了中国古代佛教的雕塑艺术。中国各地的石窟寺尽管地域与开凿时间不同，但都以雕刻、彩绘、或泥塑、壁画等生动自然的造像，留给后人丰富的研究价值和极高的艺术享受。

龙门石窟位于洛阳城南5公里处，始凿于北魏孝文帝迁都洛阳之际(493年)，北魏以降，中经东魏、西魏、北齐、隋、唐、五代、宋、明诸朝，断断续续历经400多年的开凿。其中于公元5世纪末至8世纪中叶最为兴盛，是中国早期后段和中期石窟艺术的典范。龙门石窟现存窟龛2300多个，碑刻题记30多万字，雕像10万余尊。窟龛造像以规模之大，数量之多，雕刻精美，题材多样，蕴涵丰富而享誉中外；龙门石窟以世界石窟之最的碑刻题记数量而被誉为“古碑林”。造像内容广涉佛教的众多宗派甚至包括道教的题材，为石窟艺术中所罕见。龙门石窟跨越朝代多，延续时间长，所处地理位置优越，自然景色幽美，更是国内众多石窟难以比拟的。龙门石窟以大量的实物形象和文字资料从不同侧面反映了中国古代政治、经济、宗教、文化等许多领域的发展变化，对中国石窟艺术的发展与创新做出了重大贡献。

东汉时佛教传入我国，日益发展壮大，作为佛教主要载体之一的石窟，在我国幅员辽阔的疆土上，从北到南、从西到东，分布广泛。在众多石窟中，唯有山西大同的云冈石窟和河南洛阳的龙门石窟是由皇家主持开凿，代表着当时石窟造像艺术的最高水准。云冈石窟集中反映了北魏早期的雕塑艺术。而龙门石窟的营造虽历经诸朝，但大规模的营造是在北魏和唐朝，其中北魏时期的造像占30%，唐代造像高达60%。可以说，龙门石窟是北魏、唐代皇室贵族发愿造像最集中的地方，代表着这两个历史时期石窟造像艺术的最高水准。由于是皇家开凿，代表了皇家意志，这就决定了石窟造像必然与政治动机紧密相联，反映出统治者的政治需要。本文主要从以上两个朝代的造像入手，选取主要代表性洞窟，结合美学概念，对龙门石窟的雕像艺术作一简单阐述。

一、龙门石窟的北魏造像艺术

龙门石窟北魏时期的造像大多都是秉承皇室的旨意开凿的，造像活动的盛行与衰落都和当时的政治形势密切相关，受到当时政治形势的制约和影响。著名的古阳洞、宾阳中洞、莲花洞等大型洞窟都是在这一时期开凿的。这些洞窟中的造像不仅反映了北魏王朝的雕刻艺术水平及佛教艺术发展的过程，而且是与北魏王朝当时的政治形势相适应的。

《魏书·释老志》中记载：“初，皇始中，赵郡有沙门法果，诚行精至，开演法籍。太祖闻其名。诏以礼征赴京师。后以为道人统，绾慑僧徒。每与帝言，多所惬允，供施甚厚”。由此可见北魏统治者们对佛法的敬仰和推崇。在北魏的最高统治者的推崇下，佛教达到了前所未有的兴盛。文成帝时甚至有的佛像是效仿皇帝的形象来雕凿的，《魏书·释老志》记载：“诏有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子。”雕刻出来的佛像的脸上脚下都镶嵌了黑石，与文成帝身上的黑痣相似。北魏时期龙门石窟是统治者们做功德和发愿造像比较集中的地方。因此它的兴衰则与当时的政治变迁有着紧密的联系。这种政治上对佛教艺术的强化和对民族传统文化的崇尚和爱好的结合，形成了北魏时期独特的造像

万方数据

风格。

公元493年，北魏孝文帝迁都洛阳之际开始开凿龙门石窟。孝文帝以前的石窟造像，如云冈石窟，佛像体量很大，造像体态彪悍，面相丰盈，突出了佛的庄严和伟岸。公元493年，孝文帝为了更有效地控制北方地区，决定把都城从平城(今山西省大同市)迁到了洛阳．同时还实施了一系列的汉化改革。龙门石窟北魏时期的造像多为削瘦的“秀骨清像”，早期的衣纹紧窄、偏袒右肩式袈裟也被褒衣博带式的服装所代替。衣裙层层垂悬，形成疏密间杂、通体流畅的衣饰线条，从而达到飘逸豪迈的艺术效果，这是那个时代崇尚的美的最高标准。这时雕刻的飞天多呈跪姿，动作潇洒，雕刻手法由云冈石窟的直平刀法向龙门石窟的圆刀刀法过渡，艺术风格也由浑厚粗犷、富于幻想的神秘色彩转向精细入微、趋向写实的境界。宾阳中洞就是其中最为典型的代表，其主尊释迦牟尼，微露笑意，嘴角上翘，衣饰也由偏袒右肩和通肩式变成汉化了的褒衣博带式，与现实生活中的人物形象仿佛接近了许多，这些表现手法是南北艺术交流的结果(图一)。

但这也是与孝文帝推行先进的汉化政策，吸收借鉴东晋南朝和中原汉文化，以及迁都洛阳之举是分不开的。孝文帝改革包括改革鲜卑旧俗，采用汉姓，同汉族人通婚，改穿汉服，制定礼乐制度等。龙门石窟的中原艺术风格是北魏迁都洛阳之际在民族及文化大融合的历史条件下的产物，是北方鲜卑族文化与中原汉族文化为主的文化的融合，形成了外来佛教艺术与中国传统的艺术风格相融合的具有民族色彩和地方色彩的中原艺术风格。北魏时期的龙门石窟造像艺术的中原风格，对当时与后世的石窟造像艺术以及中国雕塑、绘画等艺术的发展都产生了深远的影响。

图一　宾阳中洞主佛

二、龙门石窟的唐代造像艺术

隋唐时期是我国雕塑艺术史上灿烂辉煌的时代。从唐太宗到唐玄宗的一百多年间，造像活动持续不断，尤其是唐高宗和武则天时期的佛教发展在规模和艺术上达到了空前鼎盛的时期，佛教雕塑充分显示出华丽饱满、奔放雄健的时代精神。

唐代统治者们十分重视对佛教的利用与整治，佛教更加从属于政治。龙门石窟唐朝造像众多，占所有造像的60%左右。而在唐高宗和武则天时期，龙门石窟的造像无论是从艺术造诣上还是数量上都达到了鼎盛，唐高宗和武则天当政期间的造像占到了龙门石窟唐代造像的80%，著名的奉先寺、潜溪寺、万佛洞、看经寺、惠简洞等都是在这一时期开凿的。艺术家们在佛教题材中探索现实人物的形象，反映出宗教艺术世俗化的发展，魏晋时代超凡脱俗、潇洒飘逸的神情已被更加充满关怀、慈祥仁爱的神情所取代。任何虚幻世界中的人物，必然以现实生活为其范体，反映在唐代生活、绘画中的风尚与情趣，必然影响佛教石窟造像的修建。在唐代石窟中，佛、菩萨、天王、罗汉、力士等，都是美丽和健康的化身，佛陀的形象更加和蔼慈祥。龙门石窟的唐代造像较之北魏更加世俗化、中国化，这时的造像有了更多的亲切感。受唐代社会雍容华贵、华丽多彩的时尚影响，这时的造像演变为面相圆润、体态丰腴、隆胸细腰、典雅端庄的风格，精雕细刻，毫无繁缛臃肿之感，达到了形似完美的高峰。在艺术上，唐代的圆刀法代替了北魏平直的刀法，佛的

万方数据

图二　奉先寺主景

面相圆润丰腴，衣褶线条舒畅，随着身体的曲线而起伏流畅；力士浑身肌肉突起，充满了雄强的气势和向外迸发的力量；飞天凌空起舞，飘带飞扬，长裙曳地。人物性格与形体优美，被巧妙如实地表达出来，造像艺术达到了更高的意境，使人们能够透过艺术的感染力去赞赏、信服佛陀的伟大。奉先寺就是其中最为杰出的代表作品。

奉先寺大卢舍那像龛位于龙门西山南部，是龙门石窟群中规模最大、雕刻最为精湛的一组群像，是龙门石窟唐代造像的典范之作（图二）。它是由唐高宗李治所创建，皇后武则天曾助施脂粉钱两万贯，于上元二年（675 年）竣工。奉先寺造像布局为一佛、二弟子、二菩萨、二天王、二力士等九尊大像。艺术家按照佛教的仪轨，雕造了神采飞动、栩栩如生，具有不同气质和性格的大型群像，充分体现了这组群像间的内在联系，突出了共同的主题，显示了当时艺术家的高超水平。它的开凿情况，史书无载，在主佛佛座北侧刻有唐玄宗开元十年（722 年）补刊的《河洛上都龙门山之阳大卢舍那像龛记》，是研究这组雕刻唯一的珍贵史料。

主佛卢舍那，是光明普照之佛，依山端坐于莲花座上，通高 17.14 米，头高 4 米，耳长 1.9 米。大佛双眉弯弯，面如满月，衬着一双秀目，微微凝视着前方，高直的鼻梁、小小的嘴巴，流露出祥和仁爱的微笑，严肃中流露着慈祥，慈祥中又包含着威严，可亲而不可近，有神圣不可侵犯的威势。既充满男性的阳刚之气，又兼有女性的温柔之美。近似于同心圆的通肩式袈裟，简洁流畅，把佛像烘托得神圣无比。佛教造像需遵从教义的规范，使形象与人间保持距离，具有一定的神性，使瞻仰佛的人，望而起敬，感觉自己与佛有情感上的结合，要有人间气息才觉得可亲可信，介于人神之间最有魅力。“人”间气太浓，会冲淡佛教的严肃性，使人一望便觉得似曾相识，无遐想的余地，“神”气太足又会使人觉得可敬不可亲，难以引起共鸣。这种世俗化的倾向使得唐代大多数成功之作，恰在人与神之间，所以魅力十足，是理想化了的圣贤形象。大佛的眼睛采用了立体感极强的透雕，在眼珠下凹的地方镶嵌了两个半球状的黑色琉璃罩，无论我们站在奉先寺的哪个角度礼佛，都感到佛在凝视自己，仿佛胸怀博大、内心宁静的卢舍那大佛与礼佛者在亲切交流。

大弟子迦叶被塑造成严谨持重、饱经风霜的苦行僧形象。而小弟子阿难则衣着朴实、温顺平静，宛如一位虔诚的小和尚的形象。一老一少，性格刻画十分鲜明。菩萨是助佛弘扬佛法的得力助手，其修行程度仅次于佛，其形象在形体上低于佛而高于其他。文殊、普贤二菩萨雕凿得美丽窈窕、华贵端庄，矜持的表情宛如唐代美丽温柔的少女再现。天王威武严肃却又硕壮有力的神情，力士雄强坚毅而又暴躁的性格，地鬼无所畏惧的反抗精神，无一不是形象生动，各具情态，达到了形神兼备的艺术效果。这些艺术作品深刻地反映出当时的社会制度、现实生活。在雕刻手法上，运用的圆刀刻法，较前期的平直刀法更为生动地刻画出了佛陀流畅简洁的衣纹、菩萨服饰的质地及璎珞饰品、天王力士肌肉的凸起。运用圆刀线条表现出的作品的细部，反映了当时大唐盛世时期无与伦比的恢宏气魄和人们对宗教理想的追求。奉先寺是唐代皇家石窟的代表，从佛像的雕塑手法上看到了唐代崇尚“丰腴为度”的形象，体现出了大唐帝国强大的精神力量和物质力量，显示了唐代雕塑艺术的最高成就。

三、结　语

石窟艺术是佛教影响下的产物，受到当时政治、文化、经济的制约。政治的需要，时代的崇尚，以及民族风俗等方面的影响和作用都给石窟艺术打上了时代的烙印。龙门石窟是北魏、唐代皇

（下转 19 页）

万方数据

力。它提供给当时的世人现实关怀与终极关怀双重满足：一是面对流行的疫病它提供了医疗技术解除时人的肉体病痛；一是面对社会失序状态下人的无常死亡，它提供的长生术与修仙术解除其精神痛苦。这“石椁画像”中的“象生环境”和“死而不亡”的理想也是汉代《太平经》和董仲舒哲学思想的结合，使得丧葬文化中的汉代画像艺术，从内容到形式都深受影响。只有重构这种关系，以及这种关系与汉人思想观念的联系，我们才能充分理解汉画像石这种特定的艺术形式。

---

[1] 认为贵族的墓葬被布置得像其生前的居所，其中存储着应有尽有的食物、饮料和各种奢饰品，以保证死后生活得安逸。杨孝军、郝利荣《论汉画像石中“祭案”与“庖厨”的意义——兼论《太平经》中的死后世界以及汉代民俗信仰》，中州古籍出版社，2011 年 10 月第 1 版。

[2] 参见王恺《徐州地区的石椁墓》，《江苏社联通讯》1980 年第 13 期。

[3] 石敬东、尹秀娇《山东枣庄汉代画像石椁墓初探》，《中国汉画学会第十三届年会论文集》，2011 年 10 月第 1 版。

[4] 得益于文献研究的不断深入，此类研究成果颇多，如：蒲慕州《追寻一己之福——中国古代的信仰世界》；余英时《东汉生死观》；汪小洋《汉墓壁画宗教思想研究》；贺西林《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》等等。

[5] 罗二虎《汉代画像石棺》，巴蜀书社，2002 年 5 月第 1 版，第 169 页。

[6] 参见巫鸿（美）著、施杰译《黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬》，生活 读书 新知三联书店，2010 年 11 月第 1 版，第 35 页。

[7] 陈槃《战国秦汉间方士论考》，论及方士之起源及其在秦汉时代的各种角色；顾颉刚《秦汉的方士与儒生》（上海：1952）则是开创性的作品。

[8] 黄展岳《肥致碑及相关问题》，《考古》2012 年第 5 期。

[9] 蒲慕州《追寻一己之福——中国古代的信仰世界》，上海古籍出版社，2007 年 3 月第 1 版，第 169 页。

[10] 信立祥《汉代画像石综合研究》，文物出版社，2000 年 8 月第 1 版，第 203~222 页。

[11] 朱存明《汉画像的象征世界》，人民文学出版社，2005 年 1 月第 1 版，第 159 页。

[12] 杨孝军、郝利荣《汉画中“捞鼎”的社会意义及其生死象征》，中国国际文化出版社，2010 年 10 月第 1 版。

[13]（汉）班固撰，（唐）颜师古注《汉书》卷 25，第 1204~1205 页。

[14] 参见姜守城《《太平经》研究——以生命为中心的综合考察》，社会科学文献出版社，2007年 10 月版，第 360 页 ~366 页。

[15] 汪小洋《汉墓壁画宗教思想研究》，上海古籍出版社，2011 年 6 月第 1 版，第 4 页。

（作者系徐州汉画像石艺术馆副研究馆员）

（上接 35 页）

家贵族发愿造像最集中的地方，多数造像都是和当时的政治形势相适应的，是为一定阶级的政治服务的，也可以说它主要是皇家意志和行为的体现，具有浓厚的国家宗教色彩。

龙门石窟是北魏和唐朝强盛时期两代皇家经营的造像艺术，是公元 5 世纪末至 8 世纪中间世界石窟艺术中最为璀璨亮丽、辉煌壮美的篇章。龙门石窟在雕塑艺术上形成的中原风格既遵循了经典，又突破了宗教仪规，对不同人物赋予了不同的性格特征，人神交融，善恶、美丑对比强烈，写实、夸张运用适度，具有很强的艺术感染力和社会教化作用，因而堪称中国古代民族雕塑艺术的集中代表。

参考文献

[1] 宫大中《龙门石窟艺术》，北京：人民美术出版社，2002 年。

[2] 温玉成《中国石窟与文化艺术》，上海：人民美术出版社，1993 年。

[3] 龙门石窟研究所《龙门石窟研究论文选》，上海：人民美术出版社，1993 年。

（作者工作单位：洛阳市龙门管委会香山寺管理处）

万方数据