

中國美術全集

隋唐雕塑
雕塑編 4



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

雕塑編 4 隋唐雕塑

48.072
=4

中國美術全集

雕塑編 4 隋唐雕塑

中國美術全集編輯委員會編

本卷主編 史 岩

主編助理 任 榮

出版者 人民美術出版社

(北京北總布胡同三十二號)

責任編輯 周林生

設計 陳允鶴

李文昭

圖版攝影 宗同昌

製版者 北京人民印刷廠

排版者 北京第二新華印刷廠

裝訂者 北京藍靛廠裝訂廠

發行者 新華書店北京發行所

一九八八年八月 第一版 第一次印刷

編號 八〇二七·一〇六二一

國內版定價 二〇〇元

版權所有

本卷主編

史

岩

浙江美術學院教授

主編助理

任

榮

浙江師範大學教師

凡例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 本卷爲雕塑編第四冊——《隋唐雕塑》。內容分宗教造像、陵墓表飾、建築雕飾、明器藝術和其他工藝雕塑。宗教造像以佛教寺院造像、造像碑等爲主，兼及道觀造像。這時期的石窟摩崖造像，因分別立有專冊，本卷未予收入，只在概說中敘及，以保持一定的聯繫。

三 各個類別的雕塑品，均以年代先後爲序，以期能反映出藝術發展的脈絡。未能確定具體年代的作品，則斟酌列於其後。

四 本卷分概說、圖版、圖版說明三部分。年表、索引及總目等，將綜編爲全集的一個專冊。

隋唐的雕塑藝術

史 岩

北周大定元年（公元五八一年），楊堅奪取北周政權，建立了隋王朝；隋開皇九年（公元五八九年），又一舉併吞了南朝的陳。從西晉末年以後，經二百七十餘年的南北政治分裂局面，至此始告統一。

政治上的統一，必然帶來文化各方面的融滙和發展。雕塑藝術也出現同樣的趨向：南北朝時期各地的不同風格，至隋，開始大融合，初步形成一種新的面貌，並對以後藝術的發展起着決定性的作用。

隋開國初年，即下詔復興宗教，於是佛教及其藝術，頓為興隆。文帝楊堅出生於尼庵，并由尼智僊養育長大，早年受佛教思想的薰陶^{〔一〕}。北周武帝宇文邕於建德三年（公元五七四年）大滅法，建德七年（公元五七八年）亡北齊後，又在其境內滅法，至靜帝宇文訥大象二年（公元五八〇年）恢復佛教，實為楊堅之力；及至楊堅稱帝後，立即下詔復興佛法，修復周武滅法時所毀的寺院，并任民出家，聽造經像。接着還再三下詔，將散存民間的佛像交付寺院安置和修妝，以及嚴禁毀壞偷盜佛像等行為^{〔二〕}。隋朝文、楊二帝三十餘年間，建寺造像，譯寫佛經，大度僧民以及其他種種佛教活動，史不絕書。由此足見隋代一反周武滅法而大事推行宗教政策。其目的之一是為了鞏固其封建統治。

據文獻記載，文帝一生建寺達三千七百九十二所，造塔一百一十座，使五嶽各有一寺，全國諸州諸縣各有僧尼寺和舍利塔，并在他足跡所到的四十五州大興善寺，所造金銅、檀香、夾紵、牙、石等像大小十萬六千五百八十軀，並修治故像一百五十萬八千九百四十餘軀^{〔三〕}。至此，不

僅平復了「周武滅法」的創傷，且比滅法前更顯昌盛了。其後，煬帝楊廣繼之，在十餘年間亦於各處營造不少寺院，鑄造新像三千八百五十軀，其中有一百三十尺的彌陀大像，修治舊像十萬零一千軀。

隋代皇親國戚以及名僧中造像之事，也大為可觀。如文帝皇后獨孤氏為乃父建趙景公寺，造小銀像六百餘軀，金佛一軀，長數尺；禮部尚書張穎捨宅為玄法寺，亦鑄金銅佛像十萬軀；天台的智者大師一生中也建寺三十五所，造金、檀、畫像達十萬餘軀^{〔四〕}。至於民間所造，更無法統計。從這驚人的數字，可以想見隋代寺廟造像之盛，遠勝南北朝。

隋代龕窟造像亦遍地興起。在敦煌莫高窟、永靖炳靈寺、天水麥積山、廣陽北石窟寺、洛陽龍門、安陽寶山靈泉寺、邯鄲響堂山、太原天龍山以及歷城神通寺千佛巖、益都駝山、雲門山、東平白佛山、長清五峰山等地均有造作。敦煌莫高窟現存隋窟多達七十窟，尤堪矚目。當時「天下之人，從風而靡，競相景慕（佛教）；民間佛經，多於六經數十百倍」^{〔五〕}。建寺窟造佛像之事，亦同樣廣泛地滲透到社會各階層，形成競相造作的風尚。

佛教的風行，必將相應地推動和提高佛教造像藝術的精進。隋代佛教藝術在各地龕窟造像中可以得到充分的體現。寺院造像雖多，但由於後來一武一宗兩度大滅法，加上歷遭兵燹和火災的摧殘，已十九毀失，幸小型金銅像和石雕像，國內外尚多遺存，亦足以窺見其藝術的一斑。

鑲金銅像雖屬小品，却頗有可觀的精品，其風格樣式和石窟寺院中的大型泥塑和石雕，並無大差別；形式變化亦頗多樣，且有種種創新。就其形制佈局而論，除帶背光的單尊立、坐像以外，由於本尊兩側增加二菩薩、二聲聞、二天王或二力士等脇侍立像，出現三尊、五尊乃至七尊、九尊為一鋪的組合形式。還有在像前加上供養菩薩或供養人以及博山香爐、護法獅子之類，更有在像後裝配菩提雙樹，並於枝葉間懸掛幡和瓔珞等物，以加強莊嚴感，儼然和龕窟造像同一結構，同一規模。另外，還有蓮座上分生華莖，上列七佛之類。總之，羣像的組織或單純，或複雜，變化多樣，頗富藝術情趣。一九七四年出土的開皇四年（公元五八四年）阿彌陀佛鑲金銅像頗足代表隋代藝術造詣的精湛，和現藏波士頓美術館的開皇十三年（公元五九三年）阿彌陀佛坐像的表現手法完全一樣，本尊的容相、體型和手印、服式以及蓮座，如出一模，所不同的是開皇十三年像以



僧俑 隋代（河南安陽張盛墓出土）

聲聞和緣覺代替菩薩為左右脇侍。緣覺出現于主佛像側，是很罕見的一例。

白大理石造像，隋代仍很盛行，在太行山脈東麓以定縣為中心地區發現頗多。一九五四年在河北曲陽修德寺遺址發掘出北魏、東魏、北齊和隋唐造像二千二百餘件，其中刻有隋代紀年銘的就達八十一件之多〔六〕。雖然十九殘損，却也可以窺其時代風格特徵。

修德寺遺址出土的隋像，體積多屬二〇——三五厘米高的小型白大理石像，形體豐滿，權衡合度，組織形式趨於簡淨。下設長方座，座前側仍有施浮雕香爐和雙獅的，然雕工簡率，雙面透雕已不多見，背部仍有施彩繪或刻銘的。若與北齊製品相比，似較遜色。

隋代鑲金銅像和大理石像有一共同的特徵是雙身像的流行。如「雙身佛並立像」，「雙身菩薩並立像」，以及「雙身思惟菩薩並坐像」等特別多見。這種像式始見於北齊，盛行於隋，終於唐初，而在石窟造像中却很少發現，其出處尚待研究。按以《妙法蓮華經·見寶塔品》為內容的「釋迦多寶二佛並坐像」，十六國時期已有造作，北朝後期特別盛行，下限及於唐初。其他雙身像的出現，恐怕是民間信徒不受經規約束，憑其推想，以「二佛並坐像」為依據而蛻化出來的新樣。如果這一推論屬實，顯然這是對造像儀軌的大膽突破，反映當時民間佛教藝術的大眾化傾向。又這類雙身像在姿態和手印方面也採取對稱的形式，這也是突破常規的處理方法。

總之，隋初的雕塑和其他藝術一樣，基本接近前代的風格和手法。稍後，至開皇九年（公元五八九年）滅陳之後，開始出現變化，略有一些新的動向，新的嘗試。但由於地方不同，風格和手法也就各有特點，尚未形成完整的統一的樣式，而隋朝已匆匆夭亡。可是，這對下一時代來說，確是起到了醞釀發展的作用。

中國雕塑藝術領域內最具時代特質的，當推明器藝術。特別是明器中的俑，對社會現實生活和風俗習尚較能作出一定程度的真實反映。所以「俑」在中國美術史上佔有不平常的地位。歷代墓俑不只是研究我國古代雕塑藝術成就的一個主要方面，同時還對中國社會風俗史和服飾史提供了無限豐富可靠的實物例證。所以它的藝術價值和歷史意義絕非宗教造像、陵墓雕刻等所能企及。

明器藝術與喪葬的盛衰具有密切關係。隋代統治階級對葬儀開始鋪張，隨葬明器受到重視，



雙鳧 隋代（安徽合肥杏花村附近出土）

藝術質量隨之逐步提高。從實物遺跡來看，隋墓出土的陶俑，造型簡樸嚴整，且頗寫實，誇張的手法絕無僅有。容姿端莊典雅，臉部豐滿，肢體健碩，比例勻稱，絲毫沒有纖弱病態之感。

隋俑的品種已較先代豐富，侏儒俑、僧俑、十二生肖俑等，都為前所少見的題材；深目高鼻的牽駝牽馬胡俑亦已出現，足以證明彼時與西域間往來不絕的盛況。大業六年（公元六一二年）於東都為諸蕃酋長大陳百戲後，中外貿易更顯活躍。由於和西方各族不斷往來，服飾也改樣了，隋俑中斗篷式的套帽、套衣，便是接受胡服影響的例證。這種外來的服式，直至初唐還復存在。

陶俑和陶瓷工藝具有分不開的關係。隋代釉陶工藝開始進步，陶俑的製造也隨之用釉料燒製，因而俑的面貌為之改觀。這時期俑的釉彩多用醬黃色、蟹殼青，還有白釉；琉璃釉製作，久已絕跡。隋的將作大匠何稠發明了綠釉琉璃，頗有特色，這對陶俑也有一定的影響，所以隋俑的釉色較先代大為豐富。但是，隋俑所施的釉彩，多為單色，無法表現人體上的不同色感，這是美中不足之處。

隋代明器中所出現的各種禽畜，一般都作真實的描寫，既不誇張，亦不變形；形似之外，並能得其神氣。合肥杏花村隋墓所出動物，尤具特色。計有馬、駝、牛、狗、猪、羊、鹿、鳧、鷄等，而其最大特點是好作雌雄成對，相互呼應，或母哺幼子，親切愛撫等等動人的情節描寫。作者的意圖，似乎不滿足於表現「六畜興旺」的吉祥寓意，還想把各種禽畜繁育後代的天性，加以淋漓盡致的表達，頗富生活情趣。這種帶有情節性的陶塑動物，在明器藝術中殊不多見，值得珍視。

另外，還有一種「人首鳥身像」，造型新穎，可能就是古來所傳明器神煞中的「觀鳳鳥」，如屬確實，那就說明此種喪葬風習在唐宋之前早已發生了。

隋唐統治者為了威懾萬民，鞏固政權，對宮殿、花園及其陵墓的崇飾特別講究。因此，隋唐建築裝飾雕刻較先代更為發達。這類雕飾藝術，上承秦漢以來的傳統，並向多方面擴展，取得了高度成就。

由於文獻記載多較抽象，加之遺跡亦頗罕見，因而難於作出具體的描述。我們僅能約略知



河北趙縣安濟橋全景 隋代

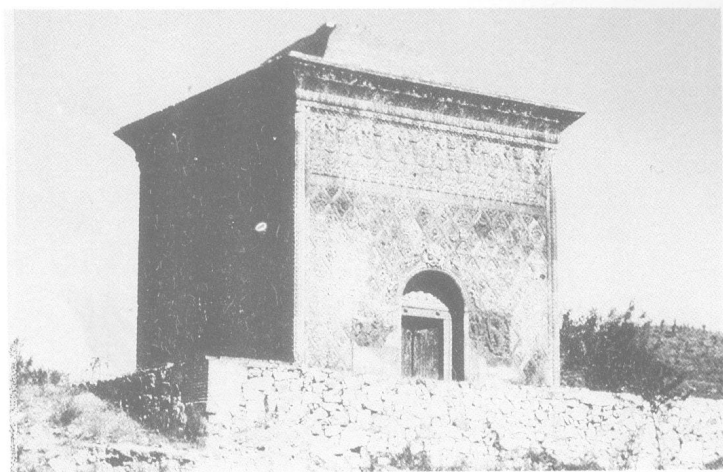
道，在宮殿和門闕的前面，多安設石雕的馬、獅等動物，作為莊嚴飾物。例如唐貞觀十八年（公元六四四年）太宗李世民命將作大匠閻立德造玉華宮，宮前便有石馬；長安朱雀門下也有馬、獅等雕飾。在大建築的頂上，則用鑄銅鑲金的龍、鳳等吉祥性靈獸作為裝飾，如武后於東都造明堂，高約八十米，頂上飾九龍捧珠，壯麗無比〔七〕。玄宗遣將作大匠康習素在東都建八角樓，飾八龍捧火球〔八〕。作為統治者遊憩之地的苑池，也無不設有雕飾物，如安祿山為玄宗遊幸的華清宮湯池，飾以白玉的龍、鳧、雁和蓮花等，雕鏤巧妙，殊為精美〔九〕。山川之間則好鑄造鐵牛之類。牛雖含有壓勝性質，實則起了點綴風景的作用。於此聊可想見當代建築裝飾藝術的概貌。

隋唐建築裝飾雕刻的現存遺跡中，保存較為完整的尚有少量橋樑、寺塔和陵墓等，足供我們具體瞭解當時建築雕飾藝術成就的一斑。

橋樑的雕飾，最具代表性的遺例，莫過於飛架在今河北趙縣南郊洹河上的安濟橋（亦稱「趙州橋」）。安濟橋建於隋大業年間（公元六〇五——六〇七年），由名匠李春設計建造。橋長五〇·八二米，寬九·六米，採取無墩、單孔、弧拱券形式，拱券淨跨度達二七·三五米，大拱上兩端的拱肩部各設二個小拱，以備洪水泛濫時減少水流阻力。此種拱上加拱的所謂「敞肩拱式」構造，在歐洲直至十四世紀才出現，要比我國遲七百年，所以此橋應屬世界橋樑建築史上的創舉。

安濟橋不僅在橋樑科學技術上作出歷史性貢獻，且在整體橋型上也富有藝術性。它的敞肩拱橋身，通體多由平緩的弧綫組成，具有渾圓、空靈、透逸、堅實的美感。張鷟《朝野僉載》稱：「望之如初月出雲，長虹飲澗」，確有此種氣勢。橋面兩側石勾欄上的雕飾，佈局極為勻稱得體。望柱頂上刻石獅子，欄板表面飾蛟龍獸面等。前者圓雕，後者浮雕。這種開創性的裝飾法，成了後世的典範。古來相傳，龍與水頗有關係，故橋樑欄板以龍為飾，殊為貼切。此處欄板的蛟龍，變化多樣，無一雷同。或二龍交頸，或雙龍穿孔，構思靈巧，姿態生動，加以雕工熟練，頗足欣賞，其中「雙龍獻珠」尤堪矚目。「驪龍領下有明珠」雖早見於文獻〔一〇〕，可是龍珠二者結合作為雕繪裝飾題材，尚屬初見。後世的「二龍嬉珠」，想即由此演變而來。

華北地區民間流傳的所謂「華北四寶」，即「滄州獅子、應州塔、正定菩薩、趙州橋」〔一一〕，其中建造年代最古，實用價值最大，科學貢獻最高的當推趙州橋。



河南安陽修定寺塔外觀 唐代

唐代現存建築雕飾遺跡中，當推河南安陽修定寺塔四壁的磚雕最具代表性。

安陽爲後趙、冉魏、前燕、東魏、北齊諸朝建都之地，應是十六國、北朝時期的政治中心之一，亦爲佛教的一大據點。修定寺在安陽西清涼山，相傳是北魏太和十八年僧張猛創建。周武滅法，寺毀，隋文帝時重建，名修定寺；唐貞觀年間，太宗詔令全面復修。據記載，當時主體建築有天王殿、大佛殿、二佛殿和鐵瓦殿等，而舍利塔位置在天王殿與大佛殿之間的中軸線上。今寺宇已成廢墟，惟塔巍然獨存。

塔作四方形，單層，殘高九·三〇米，邊寬八·三〇米，三面實壁，不設窗，僅南面開一門，牆壁厚達二·三二米，異常堅固。塔身外壁四週，滿飾不同類型的浮雕磚三七七五塊，總面積約三〇〇平方米，大體上除拱券門上部所設三世佛一鋪（石雕），及門外兩側護法力士各一身（磚雕）爲佛教供養性造像外，其他部分均屬建築裝飾性的模製磚雕。門楣上作大型獸面和龍頭，以及持蛇裸體力士等，塔檐多作紋樣複雜的帳幔紋，上配以獸面、力士、蓮花等；塔身壁面多嵌各種圖案花紋的菱形框，框內施以與佛教有關的天王、力士、飛天、伎樂和獅、象、天馬、飛鳥以及蓮華、忍冬等圖案性紋飾。

總之，磚雕題材，異常寬廣，設計亦頗新穎，布局精巧，構圖緊密，無一空白。裝飾紋樣繁富而變化多姿，表現力十分強烈，且綫條流暢，藝術效果至佳，豪華艷麗，蔚爲壯觀；但從整體觀之，仍富有莊嚴肅穆的宗教氣氛。這種匠心獨具，突破常規的奇特風格，實爲現存建築遺構中雕飾藝術方面的孤例，值得珍惜。

塔壁的雕磚，無明確的製作年代，根據塔門壁面的題記和磚雕的風格樣式推斷，其上限當爲唐肅宗乾元元年（公元七五八年），下限爲懿宗咸通十一年（公元八七〇年）；熱釋光測定，雕磚年代距今一千三百年，與推斷的年代正相吻合〔三〕。

幾十年前，地方人士爲了杜絕外人的掠奪破壞，曾將塔身外壁全部用白灰泥覆蓋，幸得保存至今。一九八二年國務院已將此塔公佈爲全國重點文物保護單位。

唐代國力最爲雄厚，疆域遠及西域，與波斯、天竺接觸頻繁，經濟文化得到充分交流，文學藝術攝取外來營養，在傳統基礎上出現了蓬勃的生氣，取得了空前輝煌的成就。故唐代成爲我國封建社會的鼎盛時代。但自安史之亂以後，國運稍衰，至中晚唐宦官擅權，藩鎮驕橫，貞觀、開元之盛世，已一去不復返了。

唐代統治者亦多利用宗教作爲思想統治的手段，對佛教的倡導不遺餘力。高祖李淵於開國第一年——武德元年（公元六一八年）即在京師建慈悲寺，並詔爲太祖元皇帝（李淵之父李昞之追尊）和元貞皇太后造栴檀等身像二軀，供奉於寺內^{〔一〕}。經統治者首先倡導，全國建寺造像之風頓興。至武德七年（公元六二四年）傅奕即屢次上疏，奏請除去釋教，謂「天下僧尼數十萬，剪紙繒綵，裝束泥人，僅爲厭魅，迷惑百姓」^{〔二〕}。足見造像之風行。太宗李世民自稱「菩薩戒弟子」。貞觀三年（公元六二八年），詔在起義以來交兵之處，爲義士勇夫殞身戎陣者各立一寺，命虞世南、顏師古等爲碑銘，以紀功業^{〔三〕}。自此以後，除武宗李漣反佛之外，其他諸帝，都是積極的護佛者。建寺、鑿窟、造像，不可勝數。單從龕窟造像一方面來看，即足瞭解唐代佛教藝術熾盛的情況：莫高窟、炳靈寺、麥積山、北石窟寺、龍門、天龍山等處龕窟驟增。尤其是莫高窟，通唐一代增造窟數達二百六七十窟。邠州大佛寺、鞏縣石佛寺、邯鄲響堂山以及濟南千佛山、歷城大佛寺、千佛崖、益都駝山、雲門山等處，亦續有難於統計的新開龕窟。盛唐以後，更在四川各地大爲擴展，廣元二大龕窟羣，雖多創始於南北朝，後期而從開元年間起，造作大爲興旺；其他如巴中、樂山、資中、大足北山等地的龕窟亦多在此期間相繼興建，且愈近唐末愈盛，直至五代兩宋而不衰。規模宏偉，構圖複雜的「西方淨土變」、「維摩變」、「觀無量壽經變」等摩崖大龕，普遍出現，風格和表現手法頗具地方特點。

藝術的消長和國運之盛衰是息息相關的，佛教像設藝術毫不例外，也同樣反映了這一趨向。在我國古代佛教造像藝術史上，從武德、貞觀至開元、天寶（公元六一八——七五六年）這一百三十四年間，成爲大發展的高峰期。安史亂後，佛教漸漸失勢，藝術亦呈萎靡狀態。及至會昌滅法，佛教及其藝術，遭此挫折，遂趨式微。

唐代塑像名家不斷湧現，其中如曾在初唐爲京兆西明寺道宣律師塑續真像的相匠名手韓伯通〔二〕；爲五臺山菩薩頂真容院（即文殊寺）塑文殊聖像的塑士安生〔三〕；更有以精工妙技被稱爲古今絕手的粧鑾家王溫；還有曾在東都各大寺院配合雕塑家雕造許多背光、壇座和化佛等而以巧匠聞名的佛教裝飾鑲刻家劉爽等人。這些初唐的名匠，吸取過去先輩的豐富經驗，進而運用寫實的手法，發揮自己的創意，取得了新的成就。不僅影響着當代的雕塑界，且爲盛唐雕塑高度的發展奠定了基礎。及至盛唐之際，復有傑出的塑像名家楊惠之和元伽兒以及韓伯通弟子員名、程進等人相繼出世，對當代塑藝更起了巨大的推動作用。

與此同時，外來藝術源源輸入，不斷刺激着國內的藝壇。貞觀十九年（公元六四五年）玄奘三藏自天竺歸，携回摩揭陀等國刻檀和金屬佛像多軀〔四〕；接着，貞觀二十二年（公元六四八年）王玄策等一行由天竺歸，隨行的宋法智，在摩揭陀國摹寫了佛足跡和菩提樹伽藍的彌勒像。王玄策撰《中天竺國圖》，有行記十卷圖三卷。後來勅撰的《西國志》六十卷，其中有四十卷爲畫圖〔五〕。武周聖曆元年（公元六九八年）義淨三藏還自西竺，所奉金剛座真容一鋪〔六〕，這些都對國內造像起過難以估量的影響。王玄策、宋法智的圖像，歸國時未到京，即「道俗競模」；後來東京敬愛寺佛殿內的菩提樹下彌勒菩薩像，便是以携歸的圖像爲粉本，且由王玄策指揮塑造的〔七〕。又如于闐國的尉遲乙僧，獅子國（今斯里蘭卡）的金剛三藏等，都長西域佛畫，也給造像一定影響。金剛三藏還直接爲東京廣福寺塑像起樣〔八〕。

當時隨着中外僧侶、使臣輸入的多屬中印度「笈多式藝術」。笈多式佛教藝術是印度民族傳統復興的表現，與西北印度犍陀羅——希臘印度式雕刻迥然不同，它發生於四世紀初，至七世紀中期隨着佛教暫告衰微。我國武周、玄宗時期的造像新樣，雖然受到笈多式藝術一些影響，但由於中國文化有其鞏固的基礎，堅實的獨立性，汲取外來文化決不盲從，必經全部消化。與固有的傳統藝術融合一起，創出了獨自的新風格。在這新風格的造像中，有細綫衣紋的薄衣透體的作法，也有上體裸露，乳房隆突，肩闊腰細，姿態呈S形屈曲的樣式。可是，如果細加對比審察，就可發現這些特徵并不十分強調，已非純笈多式，而是根據本民族的審美觀加以取捨，與民族傳統風格渾然一體了。



涅槃變碑像（局部）
初唐

今就寺院造像中的重要遺蹟，分別扼要地作些解釋於後：

「涅槃變碑像」是武周初年的巨製，此碑原為猗氏縣（今山西臨猗）峨嵋山大雲寺遺物，唐載初元年（公元六九〇年）武后自立稱帝，國號「周」，改元「天授」。狡僧法明等乘機偽造《大雲經》，稱武后為「彌勒佛下塵」，武后利用之，敕兩京諸州各置大雲寺，藏《大雲經》三。猗氏大雲寺及涅槃變碑像，即建於天授二年（公元六九一年），碑像中央刻銘一行：「大周大雲寺奉為聖神皇帝敬造涅槃變碑像一軀」，殆為建寺後造此碑為武后祝福的。

此碑規模宏麗，內容複雜。上雕螭首，下設龜趺。碑額部雕天宮和須彌山。碑身正背兩面及兩側，滿施浮雕和題名。正面分刻六圖，內容為「臨終遺誡」、「入涅槃」、「納棺」、「再生說法」、「送葬」、「荼毗」；下層刻施主題名：碑陰上部繼續雕「八王分舍利」和「起塔」，前後合為涅槃故事八圖，碑陰下半部則為「彌勒三尊」像和「大雲寺彌勒重閣碑」刻文。碑兩側還刻有蓮上往生童子、天王以及護法獅子等。

碑像中有關涅槃變的圖景，大小凡八圖，採用連環畫形式，各圖安排視內容繁簡而定，非自上而下循序排列。每一圖景，意匠豐富，構圖緊湊，透視關係處理適當，手法簡略，而故事情節表達充分，實為初唐不可多得的佳作。按「涅槃像」、「涅槃變」文獻中記載頗多，各地隋唐石窟、寺院雕塑壁畫中遺存尚多，而描寫情節複雜的涅槃故事全過程的涅槃經變，在國內現存遺蹟中，當推此碑像為最早，其歷史價值更不容忽視。

武周時期佛教造像遺蹟，尚有七寶臺諸像較具代表性。據傳長安光宅坊光宅寺為儀鳳二年（公元六七七年）創立，寺內有則天武后所建寶閣，高百尺，時人稱「七寶臺」。壁面飾有高浮雕佛像三十餘石。後寺廢，石佛移至寶慶寺（俗名花塔寺，在今書院門街西口）塔內。至清雍正元年（公元一七二三）重修之際，把石佛一部分嵌入塔壁；另一部分嵌入佛殿壁間。光緒十九年（公元一八九三年）被日人早崎梗吉發現。其時正當各國外人如英國斯坦因、法國伯希和等以探險踏查為名，紛紛前來我國新疆、敦煌等地劫掠歷史文物之際。至光緒三十二年（公元一九〇六年）冬，佛殿石像忽然失逸，大部分被早崎氏購去，運往日本，共十九石，有些流入美國波士頓、弗里爾等美術館。

七寶臺石雕羣多為一米以上高度的高浮雕，其中許多刻有紀年銘。以長安年間（公元七〇一—七〇四年）的製作較多。足以代表武周末期藝術成就。風格樣式和表現手法基本一致，與上述武周初期大雲經寺「涅槃變碑像」有顯著的差異。其中有釋迦、彌陀坐像和彌勒倚像等佛三尊，上部多飾華美的寶蓋和對向的飛天；單尊菩薩像以十一面觀音較多見，上方左右亦好刻飛天。佛像的開相都比較豐滿，頸有三道項綫，衣褶貼體，富有柔薄的質感，菩薩像多上裸，肩闊腰細，體態略呈S形曲折，開始出現婀娜多姿，秀婉動人的意態；瓔珞、天衣、臂環、腕鐲等飾物，富麗而不繁瑣。

總觀這批傑出的浮雕，一掃陳舊模式，具有時代特色，這是中印佛教藝術不斷交流中出現的新樣。這一風格，在發展史上可以視為新的里程碑。自武周開始出現，至玄宗時期更風行各地。天龍山石窟中留有較多的典範例作，莫高窟彩塑中更有頗多同類型的遺跡，各地單尊像，亦不乏優秀之作。

玄宗時期造像之盛達到了頂點，藝術風格特徵更為明顯。

盛唐白大理石造像，推山西五臺山佛光寺無垢淨光塔遺址先後出土的釋伽佛坐像和迦葉、阿難二弟子立像，最具時代代表性。

釋伽佛坐像早年已出土，據像座紀元銘，知為天寶十一載（公元七五二年）造^{〔註〕}。二弟子像是一九五〇年出土，他們的石質相似，風格相似，表現手法亦相似，高度亦相稱，無疑是同一時期造作的同一鋪造像。

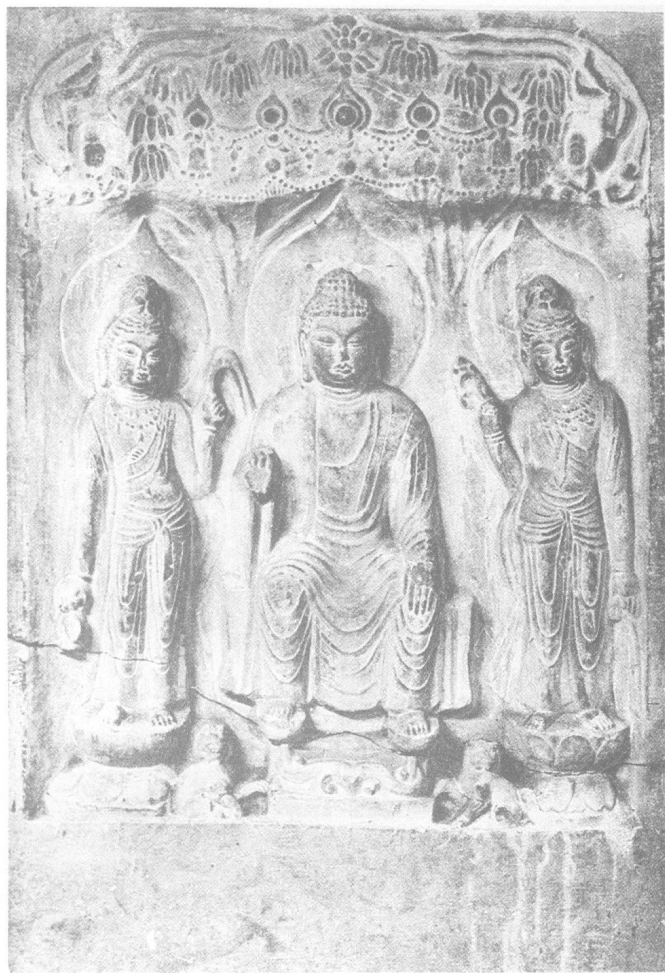
釋迦坐像法相莊嚴豐滿，體型魁梧奇偉，端坐於束腰須彌式方座，巍巍平穩若泰山；衣褶流暢自然，懸裳處理亦富變化，加上妝彩貼金，更顯雄麗，整體形象頗能反映時代賦予的宏偉氣魄。二弟子立像亦屬同一風格類型，蓮座的蓮瓣也與體型同樣豐碩，足見匠師用心之巧。開元以來出現的人體肥美的風尚，顯然在佛教造像藝術方面也受到影響。

此外，足與上述五臺山佛光寺無垢淨光塔造像媲美的，尚有西安興慶宮遺址出土的觀音菩薩坐像。和同地安國寺遺址出土的虛空藏菩薩坐像以及菩薩頭像等，同屬盛唐造像中的白眉。

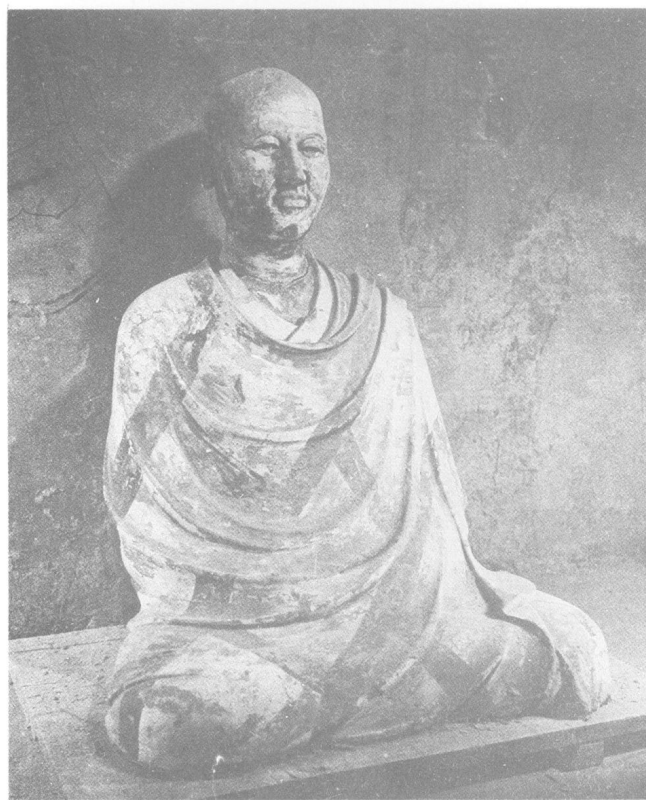
前二者保存完整，儀態端莊而慈祥，較能反映觀音的形象特性。菩薩頭像雖屬殘像，却能把



十一面觀音像 初唐（原為長安光宅寺遺物）



彌勒三尊 初唐（原為長安光宅寺遺物）



高僧洪晉像 晚唐（敦煌莫高窟第十七窟）



彌勒倚像 初唐（山西太原天龍山第四窟）

菩薩安詳恬靜的性格作深入的刻劃，面型飽滿，曲眉鳳目，豐頤小口，亦頗能顯示盛唐特有的美感。二者都用純潔光潤的藍田美玉，雕琢異常細膩，且妝彩貼金，盛唐時期那種豪華作風得到充分的表達。

唐代特別流行寫真容，或塑或繪，廣行於上層顯貴之間，文獻時有記載。雕塑領域的相匠名家亦代不乏人，惜此類遺蹟多已毀失，幸存的僅有寺窟的高僧肖像數尊。例如五臺山佛光寺大殿的願誠坐像，莫高窟第十七窟洪習坐像，但均屬晚唐作品，較此為早的則有鑒真和尚坐像。

鑒真像是夾紵漆像，代宗寶應二年（即廣德元年，日本天平寶字七年，公元七六三年）五月，鑒真七十六歲在日本奈良圓寂前，其弟子忍基率諸弟子據其儀容塑作的〔三〕。

鑒真（公元六三八——七六三年）是揚州大明寺德望崇高的戒律宗匠，他應日本僧人榮叡、普照的邀請，十一年中六次東渡，五次受挫，備歷艱辛，以致雙目失明。終於天寶十三年（公元七五四年）東渡成功。他在日本除弘通戒律，建寺造像外，還傳播唐代雕塑、繪畫、書法、建築、文學以及醫藥等，對中日文化交流作出了優異的貢獻。

據傳鑒真的隨從弟子中如思托、如寶、法力等都是精於造像和建築的能人。唐招提寺的殿堂及其內部的像設，都成於他們之手，其風格樣式對日本佛教藝術影響很大。鑒真坐像完全採用傳統的寫真手法，描寫他雙目失明，面含微笑的開朗心情和他那堅韌不拔的精神特質頗為成功。衣褶綫條亦頗流暢自然，與他的風貌十分協調。此像成為日本肖像雕塑中最古的典範，被珍視為國寶。唐代寺院建築現存遺蹟，已頗稀見；寺內尚存當時塑像的，更屬鳳毛麟角。山西五臺山的南禪寺和佛光寺都是唐代僅存的遺構，當時的塑像基本保存完好，尤足珍惜。

南禪寺大殿創始何時，已不可考。重建年代為中唐建中三年（公元七八二年），這從大殿平樑下墨書題記「大唐建中三年歲次壬戌……法顯等謹誌」等字樣可徵。這是「會昌滅法」（公元八四五年）以前唯一見存的木構建築。由於此寺地處冷僻山野，規模較小，故得幸存至今，實屬不易。

殿內中央大佛壇上所塑釋迦、弟子、菩薩、天王以及供養菩薩等共十七尊，羣像的組織形式一如唐制。

佛光寺原屬五臺山邊緣地區所謂「臺外」的寺院，但在今日却成為五臺山僅存的唐代遺構之