

中國美術全集

雕塑編
五代宋雕塑 5



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

雕塑編 **5** 五代宋雕塑

中國美術全集

雕塑編 5 五代宋雕塑

中國美術全集編輯委員會編

本卷主編 史 岩

副主編 柴澤俊

楊成寅

助理編輯 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 李文昭 王效宓

圖版攝影 宗同昌 高禮雙

製版者 民族印刷廠

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

一九八八年六月 第一版 第一次印刷

編號 八〇二七·一〇四五七

國內版定價 二三五元

版權所有



中國雕塑藝術在五代兩宋時期，數量和規模上雖遜於隋唐，但其飽滿瑰麗的作風和洗練圓熟的手法仍有所體現，而在題材內容和表現手法上更有新的發展，出現了许多直接從現實生活中攝取創作素材，富有生活情趣的作品。即使宗教造像也多以現實人物為原型，有着深刻的心理與個性表現，體現了濃鬱的時代氣息。在藝術品類上，寺院彩塑數量陡增，表現更加自由如意，磚雕藝術在此期的發展引人注目。

本卷從數量弘富的寺廟造像、陵墓表飾、墓室俑以及墓室裝飾雕刻中選出二百餘件精品。前有專文論述這一時期雕塑的發展特點和藝術風格，書後圖版說明着重介紹作品的內容和藝術特色。

中國美術全集

古代部分六十冊 目錄

總目 1冊

繪畫編 21冊

原始社會至南北朝繪畫	1冊
隋唐五代繪畫	1冊
兩宋繪畫	2冊
元代繪畫	1冊
明代繪畫	3冊
清代繪畫	3冊
墓室壁畫	1冊
寺觀壁畫	1冊
敦煌壁畫	2冊
新疆石窟壁畫	1冊
麥積山等石窟壁畫	1冊
畫像石畫像磚	1冊
石刻綫畫	1冊
版畫	1冊
民間年畫	1冊

雕塑編 13冊

原始社會至戰國雕塑	1冊
秦漢雕塑	1冊
魏晉南北朝雕塑	1冊
隋唐雕塑	1冊
五代宋雕塑	1冊
元明清雕塑	1冊
敦煌彩塑	1冊
麥積山石窟雕塑	1冊
炳靈寺等石窟雕塑	1冊
雲岡石窟雕刻	1冊
龍門石窟雕刻	1冊
四川石窟雕塑	1冊
鞏縣響堂山天龍山石窟雕塑	1冊

工藝美術編 12冊

陶瓷	3冊
青銅器	2冊
印染織繡	2冊
漆器	1冊
玉器	1冊
金銀玻璃琺瑯器	1冊
竹木牙角器	1冊
民間玩具剪紙皮影	1冊

建築藝術編 6冊

宮殿建築	1冊
陵墓建築	1冊
園林建築	1冊
宗教建築	1冊
民居建築	1冊
壇廟建築	1冊

書法篆刻編 7冊

商周至秦漢書法	1冊
魏晉南北朝書法	1冊
隋唐五代書法	1冊
宋金元書法	1冊
明代書法	1冊
清代書法	1冊
鑒印篆刻	1冊

本卷主編

史 岩

浙江美術學院教授

副主編

柴澤俊

山西省古建築研究所總工程師

楊成寅

浙江美術學院副教授

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 本卷爲雕塑編第五冊：五代宋雕塑。五代兩宋時期政治變化複雜，頭緒紛繁。爲了方便，區分爲五代、北宋、南宋三個歷史階段。大致上五代包含十國，北宋包含遼，南宋包含金。每一時期按宗教寺廟造像（包括佛教和道教）、陵墓表飾、墓室雕飾、明器藝術和民間工藝雕塑分類。各地石窟造像，因分別立有專冊，本卷未予編入。

三 本冊內容分三部分：一爲概述，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，將綜編爲全集的一個專冊。

五代兩宋雕塑概說

史 岩

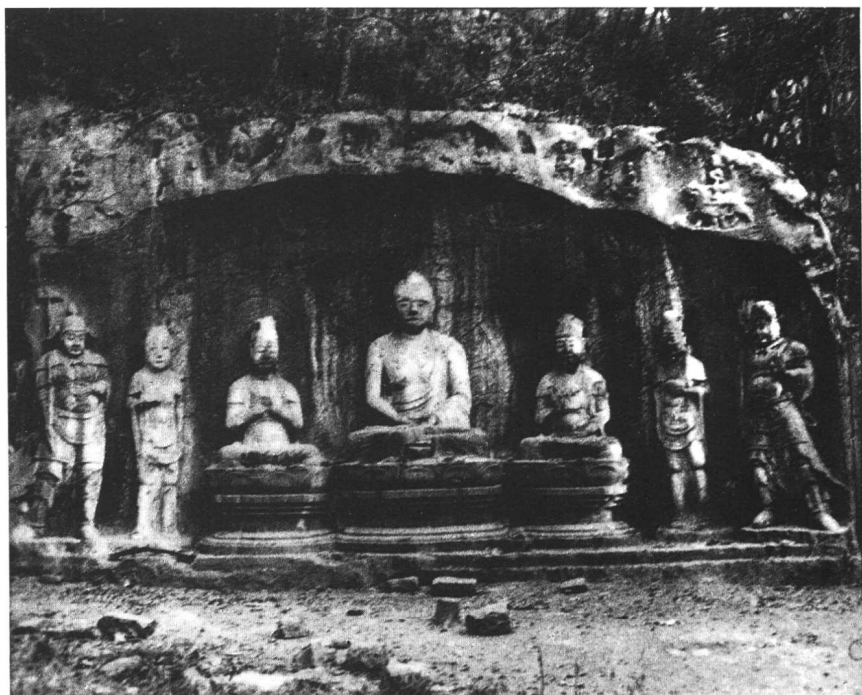
一 五代十國時期

唐代光輝燦爛的文化，經歷五代這個轉變階段，而至宋代，又展現出一個新的局面，攀登到歷史上另一個高峰。

唐末由於節度使跋扈，政權成了藩鎮基礎上的封建割據。先後出現了五代和十國，形成四分五裂的政治局面，半個多世紀一直處於改朝易代的戰亂中。但是十國割據的結果，却使中原文化得到向各地擴散和發展的機會，許多地方先後開發為新的文化中心。特別是長江上下游諸小國，幸免了兵禍，相對地保持了和平的局面，人民生活較安定，經濟得到一定程度的發展；加之，為避北方戰亂而南來流寓的文人學士又復不少，因而文化藝術的發展相當快速，不僅成為唐代的繼續，且各具地方特點。例如，都於江寧（今南京）的南唐，文化的發達不亞於往昔的六朝；都於杭州的吳越，占江南之勝，文化的燦爛足與山川的秀麗媲美；成為前後蜀國都的成都，自唐玄宗、僖宗相繼入蜀以來，即成為人文薈萃之地，加上土地肥沃、物產豐富等優越的條件，更使文化趨於繁昌。唯有北方五代諸君主統治地區，即黃河中下游的中原地帶，因為是爭霸的重心，戎馬倥傯，幾無寧日；政治上的動亂，促使社會經濟惡化，文化藝術隨之大為衰落。

雕塑藝術方面的活動，當然也不例外，其發展中心也隨之轉移到南方的吳越、南唐和前後蜀等國。在這些小國，佛教藝術佔有雕塑領域的主導地位。吳越國王錢氏三世五王及其裔胄，七十餘年間一貫宣宏佛教，在其國土上以杭州為中心興建了不少堂塔伽藍和經幢。在煙霞洞、石屋洞

(今已不存)、慈雲嶺等處，鑿造了許多摩崖龕像^{〔一〕}。到錢弘俶時，還造作了一千軀天冠菩薩和八萬四千金塗寶篋印塔，廣事傳播^{〔三〕}。吳越國對佛教及其藝術的大規模建設，成為五代十國中突出的孤例，當世就有「佛國」之稱。宋元以來杭地崇佛之風，便是發軔於此時。前蜀在今之四川地區，龕窟寺院造像仍繼晚唐的威勢，方興未艾。例如廣元、樂至、資中以及大足北山等處，都不斷有所興造。前蜀武成中、簡州之許候、東川之雍中本，皆塑像名手。他們在許多寺院留下了不少手跡，並有妝鑾家簡州楊元真為他們的塑像妝彩。後蜀廣政中、眉州程承辯亦善塑造，並有作品見於著錄^{〔三〕}。他們的成就，對當時當地雕塑藝術的發展起了不可估量的推動作用。閩王王知審在今之福州烏石山、九仙山等地，也創建寺院和摩崖龕像多處。



杭州慈雲嶺阿彌陀佛摩崖像 五代後晉



銅鑲金寶篋印塔 五代後周

寺院造像

南方原爲佛教禪宗的根據地。禪宗在此人傑地靈之處愈來愈顯活躍，傳播日廣，勢壓全國，爲他宗所不及。爲適應各階層信徒的需要，禪宗信仰的中心對象，由佛轉移到比較有「現世得福」現實意義的觀音、地藏、羅漢、祖師等方面。這種大衆化的佛學思潮，在民間廣爲傳播，從而擴展了佛教藝術的領域，並使佛教造像的內容增添了不少新題材，出現了時代新貌。

與此相反，北方五代統治者對佛教執行嚴格的限制政策，並因襲先代舊規，因而其藝術僅能繼承唐代餘緒。由於比較保守，藝術水平有所下降。加之，後周顯德三年（公元九五五年），當吳越王錢弘俶大鑄金塗塔時，後周却大事滅法，在其統治區內廢寺三萬三千三十六，存寺二千六百九十六，國內寺院百分之九十被毀。民間銅器連同金銅佛像多被銷毀，改鑄錢幣^{〔四〕}，這是佛教史上第四次大滅法。因此在今豫、魯、陝、甘、鄂以及河北南部、安徽北部一帶，造像之傳存至今者尤顯稀少。

總之，五代十國時期的佛教藝術，由於政治動亂，佛教思想發生明顯的變化，其興衰，南北各地各有差異，在藝術風格上也形成極爲複雜的局面；從縱向看有起伏，從橫向看也很不平衡。

棲霞寺舍利塔足以代表南唐佛教建築和佛教造像藝術的最高水平。

棲霞山（亦稱攝山）在今南京東北部。此地原是南朝以來佛教中心之一。在其中峰西麓有千佛崖，爲齊梁時期開鑿，大小佛龕近三百，足見往昔佛教活動之盛況。惜今大半毀損，殊堪惋惜。棲霞寺在千佛崖下，創建年代略早於千佛崖。寺的規模很大，至唐代被推爲國內四大叢林之一。與長清靈巖、荊州玉泉、天台國清並稱爲天下寺院四絕。但現存寺宇多爲清末光緒三十四年（公元一九〇八年）重建。

舍利塔在寺左側，始建於隋文帝仁壽元年（公元六〇一年），後毀。現存遺構爲南唐高越及林仁肇重建^{〔五〕}。這是一座小巧玲瓏的八角五層塔，高一八·〇四米，通體用石灰岩砌成，仿木結構建築形式。塔身造型非常秀麗，每層的高度與廣度都隨層次逐漸減縮，現出十分穩固的姿態。塔身各處滿施精美的造像和裝飾雕刻，表現形式極爲多樣，幾集民族傳統雕刻諸技法之大成於一

塔，可以想見當代石雕藝術的高度成就。其中以基壇束腰部所雕「釋迦八相」，和塔身所刻二菩薩、二天王、二仁王為最有代表性。環繞基壇周圍的八幅橫披式「釋迦八相」，是五代遺跡中所僅見的淺浮雕珍品，其特點為：

一、題材內容既是佛教經典中有關釋迦的傳說，圖景自應根據印度實況進行描寫。而這裏所刻劃的人物形象和服飾以及宮殿樓閣等，却都反映了中國當時社會的真實情況。

二、表現形式是采用「壓地隱起」的方法，在浮雕之中能將主要人物凸起，使之具有立體感，例如圖中本尊釋迦坐像頭部，突起石面如半圓雕，這是從漢代畫像石基礎上發展而來的新方法。

三、應用前代壁畫中把不同時、地的情節，表現於同一畫面的處理方法。如「出遊」描寫了悉達太子的出城，同時也刻劃了太子遊四門時，前後所見生、老、病、死等世苦的全部情節。

四、形象寫實，姿態生動，構圖緊湊，線條流暢勁挺，處處顯示出傳統繪畫的功力。局部帶有裝飾成分，如菩提樹和水波紋等，多以圖案化的形式來表現。



南京棲霞寺舍利塔 五代南唐



舍利塔塔基紋飾

塔身上的天王、仁王和文殊、普賢菩薩等像，作者徐知謙、王文載、丁延規等，均有題名刻於上角，殊為難得。作品都是半浮雕，藝術水平足與吳越國王造阿彌陀等大龕像媲美。如與同地南唐李昇陵中室武士像相較，藝術技巧要高得多。

此外，在基壇和塔身各層，無處不施有精美雕飾，幾乎沒有隙地。題材範圍亦頗廣泛，除各層各面設龕造像外，角柱則飾侏儒和立龍，檐下則雕供養天人；其他局部刻寶相華、海石榴、蓮華、蔓草紋以及其他瑞禽寶花等。特別是波濤翻騰的浮雕海面，中現生動活潑地游泳於海浪中的魚蝦以及宮殿之類，刻劃得非常出色。表現形式隨題材和形象而異。綫雕，減地平鈹，壓地隱起等諸種雕法，隨處可見；作風亦工整典雅。因此這一富麗精巧的石塔，不僅在建築藝術方面是後來《營造法式》的範例，在雕刻史上也足代表南唐藝術的高度成就。

一九五六年在江蘇蘇州虎丘雲巖寺塔第三層塔心發現許多佛教文物，其中最稀見的是五代時期的觀音檀龕。

栴檀是珍貴的木材，質重而香，木理堅緻，宜於雕琢。以栴檀造佛像，相傳始於印度古代優填王，我國南北朝時期曾有外來檀像傳入，至唐漸有造作。唐高祖李淵開國第一年，即武德元年（公元六一八年），於京師建慈悲寺，並詔為其父母造栴檀等身像三軀，供養於寺^{〔六〕}。貞觀十九年（公元六四五年），玄奘由天竺歸，攜帶佛像八軀，中有刻檀佛像四軀^{〔七〕}。自此以後，檀像造作漸多。後來日本遣唐使、求法僧歸國時，多從我國攜歸各種檀像，以充供養。故日本現今檀像藏品仍多，其中如弘法大師空海於元和元年（公元八〇六年）齋歸的白檀「彌陀檀龕」，即所謂「檀龕寶相」（日稱「枕木尊」），為貞元年間（公元七八五—八〇五年）所造，現今仍藏在奈良高野山金剛峯寺。

虎丘雲巖寺塔建於後周顯德六年至宋建隆二年間（公元九五九—九六一年）^{〔八〕}。觀音檀龕應是造塔時所藏納。其造作年代，從題材內容、風格樣式考之，當是五代時南方吳越地區所造，但也有可能是晚唐末期的舊作。

觀音檀龕作三連龕，以一木雕成，兩扉龕可開合。木質雖已枯朽變形，猶可看出雕技之精湛。觀音蓮座下作對稱的蓮藕和蓮葉，並以雙手合十的善財童子立於蓮蓬之上，作仰首屈膝向觀

音參問狀。表情親切，意匠新穎，頗能突破陳規，想是描寫《華嚴經·入法界品》所說善財童子參拜觀音的事跡，實開後世寺院「善財五十三參變相」塑壁的先例。這一妝彩描金，高僅十九厘米的小型檀龕，確是不可多得的精品。

十國之一的北漢，是個蕞爾小國，領域只有山西十一州。國主劉崇，以晉陽（今太原古城營）為國都^{〔九〕}。北漢文化遺跡流傳極少。山西平遙北郊郝洞村鎮國寺是北漢唯一見存的佛教遺跡。寺始建於北漢天會七年（公元九六三年），相當於北宋初年。雖經清嘉慶二〇年（公元一八一五年）重修，而規模仍保持原樣，內部彩塑並未改動。今該寺萬佛殿內中央須彌壇上存有佛、弟子、菩薩、天王和供養菩薩等十一尊，雖有殘損，均為創建時原作^{〔一〇〕}。

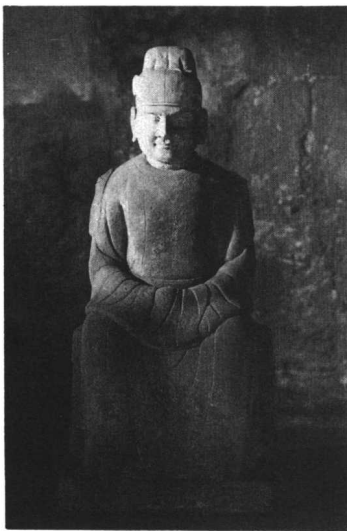
北漢遠處北方，未受南方諸小國影響，文化藝術仍具有晚唐遺風。鎮國寺彩塑，除服飾上略有地方特點外，無論在羣像的布局，塑像的風格以及表現手法各方面，都保持唐末特點，足與敦煌莫高窟第一九六窟須彌壇上塑像相比，毫無遜色。

墓室雕飾

五代十國各封建小領主對於葬事較漢唐大為簡約，陵表的莊嚴飾物寥寥無幾，地宮僅有前中後三室，或附有耳室，其規模遠遠比不上先代諸陵的宏偉。我們從已發掘的前蜀王建陵和南唐李昇、李璟二陵都可得到證實。封建統治階級的盛葬之風，是不會輕易放棄的。動蕩的五代時期，諸小王國由於政治經濟的薄弱，裝飾的規模雖較簡樸，而其重葬崇飾的本志則一，沒有大的改變。

永陵是前蜀開國之主王建的陵墓，地宮的雕飾設施頗為別致，其藝術足以代表五代十國諸王陵墓室雕刻藝術的最高水平。王建（公元八四七—九一八年），字先圖，許州舞陽（今屬河南省）人，初為忠武軍，後遷升為隊將。唐僖宗奔蜀時，隨駕有功，出為利州（今四川廣元）刺史，後拜成都尹，劍南、兩川節度使，尋併東川，奪山南西道（今陝西南部）等地，被封為蜀王。及朱全忠篡唐，祚才僭帝號於成都。國號「大蜀」，史稱「前蜀」。在位十二年^{〔一一〕}。

王建永陵座落在今成都西郊，俗稱「撫琴臺」。陵表原有宏偉的殿宇，今已成為農田。近年曾出土石雕文臣像，想為神道像設。一九四二年發掘墓室^{〔一二〕}。地宮設計簡樸而莊嚴，規模不大，



王建坐像 五代前蜀

僅分前、中、後三室。整體由二十四道雙重石券拱構成。前室爲羨道；中室中央建石築須彌座式靈壇（棺床）；後室設御床。縱深約二三·五米。

墓室中最突出的遺物，爲高置在後室御床正中的王建坐像。像爲大理石雕，原妝彩，今衣面的朱彩，靴的黑色，還隱約可辨。頭戴褶上巾，身着圓領常服。坐態安詳自在，全身比例適度；衣褶流暢，綫條柔和，能表現絲織物的質感。衣紋的處理能大膽取捨，力求簡淨，這是和當時繪畫作風一致之處。而在簡淨中，不僅表達了質感，且能透過衣紋顯示人體的結構，這在雙袖部分表現得最爲清楚。

王建像最可貴之處，是作者能承繼唐代「相匠」的傳統，以顏面爲重點，細膩而深入地刻劃這個小領主的容貌及其風度。據文獻記載，王建容貌的特徵爲「隆眉廣額，龍眼虎視」，「狀貌偉然」，「身長七尺」^{〔三〕}。證之作品，完全符合。不僅如此，且能通過軒昂的眉宇，炯炯的雙目，把他偉岸的氣質和煥發的神采表達無遺。既得其形，又傳其神，足見作者藝術造詣的非凡。按前後蜀時期，統治者繪真容、建生祠的風氣曾盛極一時^{〔四〕}。王建在青城山也曾有鑄像^{〔五〕}。從文獻記載，並從肖像實跡，足以證明中國雕塑的發展是全面的，絕不局限於宗教造像。此王建坐像，在容儀體態各方面，完全脫盡了宗教模式成分，與雙脚下垂的彌勒倚像沒有任何共同之處。

墓室雕飾設施的另一重點，是中室中央須彌座式靈壇周圍的神將和伎樂等雕像。神將共十二身，分別配置在靈壇外側。左右各六身，均爲圓雕半身像，頭戴盔或束髮，身披金甲，神態各異；臂腕粗壯有力，充分表達了神將的精神特質。更可注意的是，十二神將都作半身像，自腰以下與地齊平，不再雕鑿。此種作法，不但他地無此類例，亦屬歷史上所僅見，當屬四川地區獨創的地方風格。至宋代曾影響及於佛教造像，在大足寶頂及其附近的南宋石雕像中，遺例極多。

伎樂是一組浮雕，共二十四身，分配在靈壇前、左、右腰壁。原爲妝彩貼金，想當初必是金碧輝煌，非常華麗，惜今已剝落殆盡了。這組浮雕與外圍的圓雕神將相配合，頗爲協調，裝飾效果至佳。伎樂的體型，豐盈而秀麗，猶存盛唐風韻。前側中部二歌舞伎，正作輕舒彩袖翩翩起舞之態。兩旁的拍板伎和琵琶伎以及左右兩側各執管、絃、打擊樂器的二十身樂伎，亦均作準備演奏狀。這組宮廷伎樂所描寫的內容，可能是「霓裳羽衣曲舞」。此舞至五代兩宋，仍盛行於宮廷和

民間而未稍衰〔二〕。

欽陵是十國之一的南唐初主李昇的陵墓。其墓室雕飾別具一格。李昇，徐州人，原名徐知誥，為吳國權臣徐溫養子。後繼徐溫執政吳國，公元九三七年篡吳，即帝位，因改姓名為李昇，國號唐，改元昇元，建都金陵（今南京），史稱南唐。公元九四三年卒。子璟立，是為中主。

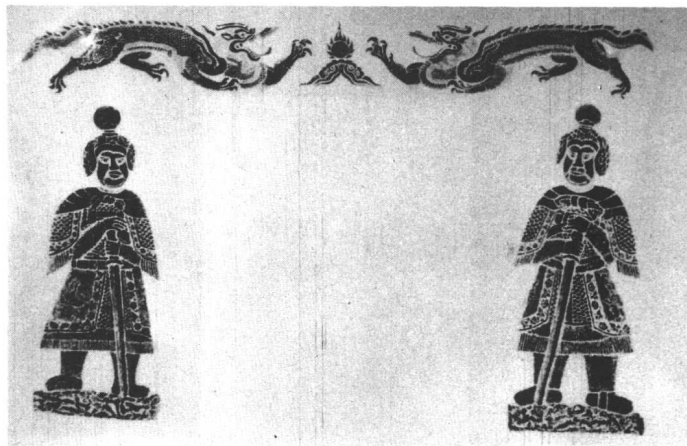
李昇欽陵與李璟順陵均在今南京中華門外牛首山南祖堂山，一九五〇年同時發掘。地宮規模推欽陵最為宏偉富麗，順陵較遜色〔三〕。欽陵主體建築分前、中、後三室，左右兩側還附有十個耳室。後室是地宮的中心，室頂繪有日、月、星辰的《天象圖》，而於地面雕出《江河山岳圖》。這是秦始皇以來的封建統治者陵墓中常用的象徵性裝飾，與此同時的吳越國王錢元瓘及其妃吳漢月等墓中也均發現同類性質的《星辰圖》〔四〕。這不僅為我國古代天文學的研究提供了珍貴資料。且對世界天文史也是極大的貢獻。

值得重視的是欽陵中室後壁墓門兩側的衛士立像和門楣上的「雙龍戲珠」等浮雕。衛士像全身武裝，雙手按劍，相對恭立，神態肅穆，可以說是當時宮廷門衛的真實寫照；「雙龍戲珠」配合建築作橫長構圖。二龍相對，張牙舞爪，生動有力，與二衛士的靜止狀態適成對比。我國古來視龍為「四靈」和「四神」之一，并稱之為「仁獸」、「瑞獸」。自漢以來，宮室多好用龍為裝飾紋樣，由「雙龍啣璧」發展為「二龍戲珠」，逐漸演變成皇權的象徵。欽陵以雙龍為飾，其用意即在此，與隋代趙州永濟橋欄板的雕龍完全異趣。

明器藝術

李昇欽陵出土的陶俑，在五代十國陶塑藝術中是具有代表性的作品。

南唐以文化昌盛著稱，陶俑藝術亦有其獨特風格。欽陵出土明器中最有藝術價值的是陶俑，其數量多達一百三十六身，另有陶動物二十一件，殘損不計。從這批男女羣俑的形象、服飾觀之，舉凡國主周圍的侍臣、妃嬪、宮娥侍從以及衛士等等無一不有，足見南唐宮廷中侍衛人員官職級別的繁多；其中還配有供奉內庭的舞伎和伶人等。這在一定程度上反映了南唐宮廷生活的奢侈與豪華。



李昇欽陵中室浮雕（拓片）

俑多模製，實心，故頗堅固。俑的頭身比例，一般是一與三之比，但也有一與四之比的。誇大頭部，意在着重刻劃顏面的表情。其中的男女舞俑多作揚袖頓足起舞狀，姿態動作及所刻劃的線條都較協調統一，充分表現了舞蹈時的神韻，實為前所未見的佳作。

陶動物多捏塑而非模製，比較厚重。種類有馬、駱駝、雞、蛙以及人首蛇身或人首魚身、龍身的神物。製作有精有粗。例如「人首魚身像」，想即《秘葬經》中的所謂「儀魚」〔10〕。在造型上能把人頭與魚身結合得如此自然，亦頗足一觀。

二 宋遼時期

五代十國的雕塑藝術，對唐、宋前後兩代的傳承來說，起了轉變和過渡的作用。宋的雕塑藝術，在五代十國的基礎上發展成長而達到成熟之域。如果沒有五代的轉變，就不可能有兩宋那樣的輝煌成就，這是必須加以肯定的。

趙宋取得政權，逐漸結束了混亂的局面，把兵權集中到中央，並進行一系列行政改革，才打下三百二十年封建統治的基礎。大致上宋初一世紀之間，即自開國至仁宗末年（公元九六〇——一〇六三年），是北宋的治世；神宗以後，外受遼、金的壓迫，內有朋黨之爭，矛盾重重。積弱的終極，便是汴京為北方的金所佔據，以致高宗不得不南遷臨安（杭州），形成南宋的偏安局面。

北宋初年由於封建經濟更加集中，農業和採礦、冶金等工業有顯著的發展，國內外貿易也很興盛。這些新的經濟因素的成長，使社會逐漸富裕，文學藝術和手工業等發展的速度遠非先代可與比擬。各類雕塑也隨之得到不同程度的發展，五代十國所創的新風格新品類，得到進一步的傳播和提高。

北宋寺院造像

北宋時期，宗教雕塑仍然處於主要地位。帝室除徽宗排佛之外，對佛道二教一概保護，特別是太祖、太宗信奉頗深。太祖建國之初，於建隆元年（公元九六〇年）改後周世宗的滅法，復度僧

建寺、刻經譯經，修治窟像，並遣僧行勤等百五十七人去印度求法，對佛教的恢復和發展做了不少的工作。

宋代佛教及其藝術的興衰情況，大致上華北各地較前略有起色，西北區依無振作，如敦煌在宋初曹氏統治時期及被西夏趙天昊所據以後，雖都續有造作，而其藝術却每況愈下。惟有南方各地造像風氣，仍保持盛勢。尤以巴蜀地區的造作數量超越先代。或在原已形成龕窟集羣的地方如合川、邛崃、銅梁、資陽、資中以及大足北山等地繼續不斷在增造，還在榮縣、大足寶頂等處，新開了不少龕窟集羣。此外，如浙江杭州、江西贛州、福建福州和泉州等地，亦出現不少摩崖龕像。寺院造像的建置，各地更難於計數。其中塑像保存完好者，推山西境內最爲豐富。

唐代流行石窟巨像，但多依附崖壁開鑿，所造多爲佛坐像、彌勒倚像或涅槃像之類。其遺跡在敦煌莫高窟、洛陽龍門以及其他各地石窟集羣中不乏其例。至北宋却出現了寺院巨像，在大殿高閣內設壇座，採用多範銅鑄的技術加以造作。高大的像體，卓然屹立，無所依傍。其題材則爲千手千眼觀音立像。這說明北宋佛像造作技術的精進，遠非先代所能相匹。

河北正定隆興寺（隋名龍藏寺，宋改名龍興寺）大悲閣本尊銅鑄金裝千手千眼觀世音菩薩像，爲北宋開寶四年（公元九七一年）由宋太祖趙匡胤敕命鑄造的。此像舉高二二·五米（宋尺作七丈三尺），實爲史所罕見。中國佛教史上金銅巨像的造作，僅見於北魏獻文帝皇興元年（公元四六七年）在首都恒安（今大同）天宮寺所造釋迦大像。據傳用赤金（銅）十萬斤，黃金六百斤。當時譽爲「京師之壯觀」，但其高度，亦僅四丈二尺^{〔三〕}。

「千手觀音」是簡稱，具名應作「千手千眼觀世音菩薩」。據傳觀音發誓普渡衆生，於是長出千手千眼。以千手表護持衆生，千眼表觀照世間。一般寺院的千手觀音的形象，多據唐伽梵達摩譯的《大悲心陀羅尼經》所說造作。除當胸兩真手外，左右各具二十手，掌心各具一眼，各執不同法器。四十手、四十眼，配於二十五有，即成千手千眼。按「二十五有」的「有」，在佛教界是指有因果，包括「欲界」的十四有，「色界」的七有，「無色界」的四有，通三界而有二十五種果報，故名「二十五有」。以四十手乘二十五有，即得一千手。

此千手觀音是立像，旁無倚靠，而能穩若泰山。歷經千年滄桑，無數次地震，至今依舊巍然