

天津市文物公司藏

金銅佛像

牀初題

文物出版社

1998·北京

序

如来说法，菩萨转轮。随缘利见，斯行像教。虽佛法寂空，本熔范所不能播传；而转变因应，非形相则无以感动。惟是大觉显现，本无实相；开土神通，分呈假名。复以汉、藏、南三大部，咸出名匠，代有师承，表相异仪，传形多品。入汉地二千年，造法身亿万座。然而山枯石裂，代谢年移，法难屡经，散逸不少。所幸时逢再造，世无久虚，际兹兴盛，乃有纂编。图为二我，哀成一书。存法门之盛事，资学界之披寻。非仅前代文物幻此化身，实惟缘胜法兴，民安国泰之明兆，兼示佛门之休美焉。爰弁卮言，以志法喜。

岁次戊寅仲秋，清信士秋浦周绍良沐手谨识

汉传佛教造像艺术发展分期 及风格特征

黄 春 和

佛教产生于公元前 6 世纪的古印度,佛教造像就是佛教所奉神祇的各种艺术造型。佛教最初并不主张造像,早期佛教徒认为佛是超乎凡人的圣人,“佛身不可量”,其形象是无法用语言文字及图像来描绘的。在公元前 3 世纪的古印度佛教艺术中,仍是用一些象征性的圣物来表现佛陀的生平事迹。如用菩提树象征释迦牟尼成道;用佛座象征佛陀说法;用双足象征佛陀涅槃,等等。直到公元 1 世纪时,随着大乘佛教的兴起,佛像艺术终于打破早期佛教的禁忌在希腊和印度本土艺术的影响下产生了。从那以后,佛像艺术便作为佛教传播的重要形式与佛教的发展紧密相伴。在印度,它先后经历了显教与密教两个发展时期,并在不同的时期产生了不同的艺术风格:在显教期先后诞生了著名的犍陀罗艺术、马图拉艺术和笈多艺术;在密教期出现了东印度帕拉、尼泊尔、斯瓦特和克什米尔等造像模式。公元 12 世纪末开始衰微。随着古代中国与南亚次大陆佛教文化的频繁交流,这些艺术形式和手法先后传入了我国:公元 1 世纪传入我国内地,其后我国西藏和云南傣、布朗等民族地区随着佛教传入也传入了造像艺术。随着我国三大语系佛教发展格局的建立,这些地区的佛像艺术也形成了各自独立的发展体系,并在不同的外来艺术形式和各民族传统文化的影响下呈现出不同的艺术风貌。其中汉传佛教造像艺术以其历史悠久、风格独特、题材广泛、遗存丰富尤其引人注目,一直是我国佛像艺术发展的主流,成为研究我国古代政治、经济、文化艺术和宗教信仰的重要文化瑰宝。

佛教于西汉哀帝元寿元年(公元前 2 年)传入我国汉地,佛像艺术亦随之传来。东汉中晚期我国便正式开始了造像活动,揭开了中国佛像艺术发展的序幕。在近两千年的发展史上,我国佛像艺术本着大乘佛教既出世又入世的精神,一方面执着地追求佛教渊深、博大的胸怀气魄,悲智双全的理想主义精神,同时又随着时代的变迁、阶级的升降以及人们审美观念的影响而改变着面貌,呈现出不同的时代风格:南北朝清羸飘逸,隋唐典雅端庄,宋代朴实自然,明清浅显媚俗。佛像艺术这种舶来品,经过我国社会千百年的不断熔炼和改造,逐渐脱离印度的色彩,向着中国民族化发展,而最终成为中华民族文化遗产的有机组成部分。

我国佛像艺术同佛教的发展步伐一致,先后呈现出明显的上升和下降的发展趋势:从东汉至唐,佛像艺术由传入、发展而臻于鼎盛,是艺术发展的

上升期;从五代至清末,佛像艺术逐渐地脱离佛教本有的色彩,不断地世俗化,是艺术发展的下降期或衰微期。因此,我们可以将中国佛像艺术的发展分为两个部分进行介绍。

一 通向鼎盛之路(东汉—唐)

初期传入时期——东汉、三国、西晋

东汉、三国、西晋是我国佛教的初传时期。这一时期佛教传播的范围不广,信仰也不普及,而且受传统鬼神信仰的影响,人们对佛教的认识也不清晰,佛神不分,信仰水平较为低下。从考古发现看,佛像艺术是这个时期佛教发展的重要的传播形式和表现形式,它从内容到形式上亦表现出与佛教发展水平相一致,造像普遍形象模糊,比例失准,依附于传统的鬼神题材上,没有成为单独的崇拜对象。

东汉时佛像艺术开始传入我国,不久我国便开始了造像和崇佛活动。这一时期的佛教史料都与佛像的塑造和信奉有关。《后汉书》卷18载:“世传明帝梦见金人,其形长丈六尺而黄金色。帝于是遣使天竺问佛法,遂于中国图画佛像焉。”《佛祖统记》对此有更详细的记载。这段佛教传播历史虽然不被史家看好,但至少可以看出早期佛教传播中佛像偕佛教传播的迹象。东汉桓、灵之时,佛教造像活动开始有可靠的记载。《释氏稽古略》曰:“桓帝永兴二年(154年),帝铸黄金浮屠老子像,覆以百宝盖,在宫中奉祀。”又《后汉书·陶谦传》曰:“(笮融)大起浮屠寺,上累金盘,下为重楼,又堂阁周回可容三千许人,作黄金涂像。”由此可以看出,当时造像和崇佛活动虽然主要限于社会上层人士,但已具有一定的规模。

东汉佛教造像史料记载不多,据之很难知道当时佛像艺术的发展状况。值得庆幸的是考古发现弥补了这一不足。本世纪以来我国文物考古工作者先后在四川乐山和鲁南、苏北地区发现了五处这个时期的佛像艺术遗存。如四川麻濠东汉晚期崖墓中发现一尊佛像;江苏连云港海州孔望山发现众多摩崖造像;山东沂南画像石墓发现三尊佛像等。从这些实物看,三个地区的佛教造像题材、风格和手法基本相同。造像题材主要以佛、菩萨像为主,质地除一件为陶质外,其余都是石刻。雕刻手法采取汉地传统的技法,或凸雕,或凹刻,或浮雕,完全同于汉画像石雕刻手法。造像图像虽不甚清晰,但佛像特征明显。佛像皆着通肩袈裟,顶有肉髻,项有圆光。所有造像都右手置胸前结说法印,这是东汉造像最突出的特点。这一特点应与造像所奉外来范本和佛教的传入路线有密切关系。另外,几个地区发现的造像在祀奉形式和功能上都与我国传统的信仰有着密切的关系。如佛像大多发现于墓室,显然其功能是用作祭祀的对象。再如摇钱树座,本为社神之象征,佛像出现其上表明那时佛像礼拜曾和古老的社祀活动结合在一起。还有鲁南、

苏北发现的佛像身上长有翅膀,显然与当时神仙信仰有关。这些表现形式恰好为当时佛神混杂的信仰提供了实物例证。

三国时,佛教由洛阳向长江中下游发展,在吴主孙权的积极提倡下,吴国佛教在三国中异常活跃,出现了江南第一座佛寺(建初寺)和康僧会等多位外国僧人在吴地译经布道的景象,吴国的佛教造像活动也随之开展起来。当时造像见于文献依然很少,《破邪论》卷上记载:吴赤乌四年(241年),沙门康僧会“初达吴地,营立茅茨,设像传道,吴人初见,谓之妖异。”这是现在仅见的一条记载,所以要了解其艺术风貌同样要依赖考古发现资料。庆幸的是这个时期考古发现的佛像遗存同样十分丰富,主要集中于徐州、鄂城、苏南、浙北等地,分布地域更广。造像质地除石刻外,大量出现的是陶瓷装饰和铜器纹饰两种新形式。陶瓷装饰类是将模印的佛像作为装饰品贴塑于陶瓷器物上。陶瓷器一般为当时日常生活所用的青瓷器皿和象征豪强士族“楼橹建筑”形象的谷仓罐(又称魂瓶),其产地多在苏南、浙北一带。造像题材也主要是佛和菩萨。佛像皆高肉髻,着通肩袈裟,有项光,双膝结跏。其明显特征是双手结定印,与东汉佛像手印不同。由于造像是模印而出,所以普遍形象模糊。铜器纹饰类是佛像作为装饰纹样出现于铜器上。从出土和发现情况看,这一类型的器物主要是铜镜。五十年代初期,湖北武昌莲溪寺永安五年(262年)校尉彭卢墓中发现一件刻有菩萨像的铜鎏金带饰,是唯一一件非铜镜佛像艺术品,也是目前所知最早的金属质地的佛造像遗物。铜镜上佛像由于工艺精细,一般轮廓都很清晰,布局有序。造像题材除佛、菩萨外,还有侍从、供养人。特别是还出现了飞天形象。值得注意的是无论是陶瓷上还是铜镜上佛像,都未脱离中国传统信仰的鬼神等题材,佛像与鬼神题材同在,仍被当作一般神祇来奉祀。

西晋时,佛教比起前代有了进一步的发展,寺庙兴建增多,西域僧人来华频繁,佛教传播区域更广,时人对佛教的认识大为提高。这一发展对佛像艺术产生了极大影响,造像活动增多,佛像艺术也比前代有了明显的进步。史载,高僧竺法护在洛阳城西建大云寺,塑造丈六佛像一躯;著名画家荀勗曾施资造佛、菩萨金铜像12尊。这些造像活动显示佛菩萨造像已开始作为崇拜对象而单独出现,佛像艺术出现了独立化发展的迹象。但是,我们又必须看到,西晋国祚甚短,佛像艺术独立化运动远未普及开来:在长江流域地区造像风格仍然是继承三国时的传统,并没有新的发展变化。特别是史料记载的作为独立崇拜形式的佛菩萨像至今无一例发现,所以我们对西晋佛像艺术的发展水平不能视之过高。

独立发展时期——东晋、十六国

早期佛像艺术与神仙图像混杂的风气一直延续到西晋末期。到了东晋十六国,由于统治者的积极提倡和中外僧人的共同弘传,佛教思想日益成熟,佛像艺术终于摆脱中国传统神仙思想的桎梏而成为独立的雕塑题材,信

徒礼拜的主体对象。特别是这一时期的佛像艺术活动又有确凿可靠的实物证据,所以一般被视为佛像艺术独立化发展的真正开端。这个时期南北分治,受政治、地理诸因素的影响,南北造像在内容、形式上呈现出鲜明的地域差别。

东晋偏安江南,因统治者崇尚和江南地区传统的奉佛基础,在新的时代佛教思想的影响下,佛教发展十分兴盛。据载,当时东晋境内建有佛寺1768座,并形成了庐山和建康(今南京)两个佛教传播中心。佛教这一发展状况极大地促进了佛像艺术的繁荣,因为建寺必须造像供奉,造像活动因此十分活跃。史载,当时著名高僧道安、慧远等都曾带头塑造佛像。晋恭帝也曾亲造丈六金像,迎往瓦官寺供奉。遗憾的是东晋佛像皆未保存下来。当时造像风格究竟是何种特色,很难具体描绘。不过文献中却难得地为我们留下了一位东晋伟大雕塑家的名字——戴逵(326~392年),以及他创作佛像活动情况。戴逵字安道,安徽人。工书画,又长铸佛及雕刻,相传夹纻像是由他首创的。《历代名画记》记载:“(戴逵)曾造无量寿木像,高丈六,并菩萨。逵以古制朴拙,至于开敬,不足动心。乃潜坐帷中,密听众论。所听褒贬,辄加详研。积思三年,刻像乃成。迎至山阴灵宝寺。”这条资料表明,戴逵造像并非依据稿本,一成不变地翻刻,而是以观众为师,虚心接受观众的批评,随时修改自己的作品。虽然他当时雕刻的木像现已不存,但它一定和外来模式迥然不同,而与江东人士的品味契合,应是一尊民族特色鲜明的汉式作品。无怪乎初唐时高僧道宣(596~667年)见到此像时,曾赞叹道:“振代迄今,所未曾有也。”

十六国是由匈奴、鲜卑、氐、羯、羌等民族建立的二赵、三秦、四燕、五凉、夏、成汉等地区政权。这些地区的统治者大多为巩固其统治而提倡佛教,其中后赵、前后秦、北凉统治者护持佛教尤为突出。加之丝绸之路传来的佛教为这些地区“近水楼台先得月”,所以十六国佛教较之南方东晋更为昌盛,佛像艺术也因此而勃兴。当时北方佛教重视禅修,流行造像功德思想,人们迫于战乱又热切希望解脱痛苦,这是佛像艺术得以兴盛的根本原因。十六国造像活动文献记载颇多,同时亦有实物为证。现存十六国造像遗存有石窟寺、小型石塔和金铜佛像三种类型。石窟寺是开窟造像,供禅修之用的佛教艺术形式,是十六国北方佛教的主要特色。著名的敦煌、麦积山、炳灵寺等石窟寺都是那时开凿的。今天虽然因自然侵蚀破坏甚多,但遗存者仍有不少,现在甘肃的麦积山、炳灵寺以及昌马、须弥山、金塔寺、马蹄寺、天梯山等小型石窟中都有遗存,称得上是十六国佛像艺术遗存中较多的一类。其中,炳灵寺第169窟有西秦建弘元年(420年)题记,是国内有明确纪年的最早的石窟。石塔类型是在小型石塔上浮雕佛像的形式。石塔一般由基座、塔身、相轮和塔刹等部分组成。基座是八角柱形,上刻供养人等。塔身上层为圆柱形,刻《十二因缘经》和发愿文;塔身下层为覆钵形,雕8个拱形佛龕,7龕内浮雕过去七佛,1龕内雕交脚或其它姿势的弥勒菩萨。相轮部分呈圆

锥状,层层刻相轮,其上置宝盖。据介绍这种石塔国内外目前存有近 20 座,皆为北凉遗物,大多数刻有铭款,时代可靠。现知最早的一座是北凉玄始十五年(426 年)雕造的。金铜佛像是用红铜或青铜铸造,表面鎏金的佛教造像,它作为完全独立的艺术形式代表了十六国佛像艺术独立发展的水平。美国旧金山亚洲美术馆收藏的后赵建武四年(338 年)铭款造像,是目前发现的中国有明确纪年的最早佛像。由于有了这一实物标本,现在国内外已有数十尊十六国金铜佛像被发现和确定。这些造像表现的风格特征基本一致。造像题材以释迦牟尼佛禅定像为主。佛像结跏趺端坐,两手于脐下结定印;头顶饰球状肉髻,头顶和肉髻上可见细细发丝;面形或方圆,或长圆,或呈倒梯形,额际宽平,杏仁眼,表情宁静慈祥;躯体扁平,双肩下垂;着通肩袈裟,衣纹以阴线刻出,在胸部及两肩部以下呈平行状分布;四方座,座前有博山炉和二狮蹲踞。佛像的整体风格一看便知来源于印度犍陀罗艺术,其中有一尊造像(1979 年西安文物部门在长安县废旧物资门市部收购),底座上署有佉卢文款识,是为造像风格溯源的重要佐证。但同时也明显可见渗入了中国人的审美观念和传统的雕刻技法,如佛像削斜的肩部,表现衣纹的阴刻线条等。中国佛像艺术一开始便呈现出鲜明的汉化倾向,足见当时造像者对佛教、佛像艺术的深切体悟和中国文化熔冶、改造外来文化的巨大潜力。金铜佛像是十六国佛像艺术风格和手法最典型的代表,石窟寺和石塔上造像风格亦由此可见一斑。

吸收、融合时期——南北朝

南北朝时期,我国佛教进入了全面发展时期,佛像艺术在新的时代风气影响下也进入了空前的发展阶段。这一时期佛像艺术一方面继续吸收和模仿印度犍陀罗和马图拉艺术风格和手法,同时又不断融进本土传统的审美情趣和雕刻技法,在总体上表现出与时代佛教发展水平完全一致的华梵互摄互融的艺术倾向。但是,由于南北政权的分割,朝代的更迭,佛像艺术又在不同的地域文化和政治背景下呈现出明显的地域和时代上的差异与变化,而本土艺术因素的不断增多和表现手法的不断成熟,则是当时南北造像艺术发展的共同特点。

北朝造像是这一时期佛教造像的重头戏。北朝佛教重视实践和修积功德,造像之风盛况空前。开窟造像是当时造像活动的主要形式,另外石造像碑和金铜佛像也十分流行。不同形式的造像虽因用材、制作方法和整体形式不同而自成一体,但总体风格和表现手法则是一致的。其艺术特征普遍表现为造型庞大、气势雄浑、风格古朴、粗犷,面相、躯体肥胖,神态沉静含蓄,与当时北方民族审美和重禅修的佛学风气完全吻合。其艺术粉本主要模仿印度犍陀罗艺术,同时又受到了印度马图拉艺术和南朝审美情趣的影响。由于南北朝是社会大动荡,中国南北文化和印度佛教和中国文化大交融时期,北朝佛像艺术深受这一历史和文化背景的影响,呈现出明显的时间

上的变化。其发展大致可分为四个时期：

一期造像：上溯至十六国，下迄北魏太武帝灭佛时（446 年）。此期造像的突出特点是外来艺术因素较多。其艺术粉本以犍陀罗艺术为主，同时又吸收了马图拉和中土的表现手法，但彼此间的融合尚不成熟。佛像一般头顶扁球状大肉髻，发型呈波浪式，面相丰圆，身着袒右肩或通肩式袈裟，衣服紧贴躯体。衣纹有阴线刻，有立体感甚强的阳线刻，同时在胸部和腿部还出现了细密的 U 字形衣纹，显然是印度犍陀罗、马图拉和中土几种技法交融的产物。但显得极不成熟，流于形式和图案化。日本东京国立博物馆收藏的北魏太平真君四年（443 年）铜鎏金释迦牟尼佛立像，可称是此期造像的代表作。

二期造像：从北魏文成帝即位恢复佛教至孝文帝迁都洛阳时。此期造像突出特点是民族和地域特色表现强烈。造像皆面庞丰圆，躯体壮实，造型稳重，气势雄阔，具有典型的北方民族审美特征，同时又显露出北魏拓拔民族蒸蒸日上、傲视中原的强大气势。此期造像在外在形式和雕刻技法上也有新的发展，佛像内着僧祇支，外增添了“右开左合”式偏衫，并在裸露的右肩上敷搭偏衫一角；菩萨的衣饰变化更多，增添了装饰性的宝缙、璎珞和帔帛。宝缙如两翅向上高高飞扬，璎珞呈交叉状饰于胸前，帔帛自两肩而下绕两臂后向外飘起，给人以飘逸潇洒之感。菩萨身上的这些装饰风格表现出明显的汉地审美习惯和仙道思想崇尚，应是当时南北文化融合的产物。在衣纹的表现上，也出现了新的样式，即直平阶梯式衣纹。此期造像的代表作是山西大同的云冈石窟。

三期造像：从北魏孝文帝迁都洛阳至北魏末年。此期为北魏佛像艺术的光大时期。孝文帝锐意改革，迁都洛阳后，大力推行先进的汉文化，佛教造像艺术开始全面、深入地受到汉文化的影响，汉地审美特征和表现手法的增多成为此期造像的主要特色。其具体表现为：造像的面相由原来的丰圆型普遍变为瘦削型，躯体也随之而变，神态也由宁静冷漠变得温和隽秀。造像的服饰变化最为突出，佛像由袈裟式的“偏衫”发展为“曲领下垂”，“褒衣博带”式的外衣，内部仍着僧祇支；菩萨头冠开始变得低矮，宝缙表现不够清晰，下身着宽敞大裙，裙褶密集，皆呈竖条状分布。衣纹的表现同于二期，但要圆润、流畅一些。龙门石窟早期造像是此期的重要代表作。

四期造像：从北魏末至北周末。此期造像又有些新的变化。造像的面相由瘦长又转化为半圆形状，重新回复到北方民族的审美标准上，即所谓“鲜卑化”。服饰也有发展，佛像的上身不是二期的僧祇支在内，外着袈裟式偏衫，也不是三期的“褒衣博带”式大衣，而是内着僧祇支，外以袈裟式大衣敷搭在双肩的形式，大衣的下摆习惯搭在左手腕上。菩萨服饰基本未变，只是装饰增多了一些，头冠上的宝缙清晰地垂在双肩。雕刻技法在原来直平阶梯式基础上出现了阴刻双线衣纹，优美轻柔，衣纹普遍稀疏、浅细。这是就总体而言。当然此期的东魏、西魏、北齐、北周造像因政治和地域等因

素的影响也各有其特色。如东魏、北齐造像衣纹疏朗浅细,躯体光洁扁平;北周造像皆头大身短,躯体肥硕敦实。因篇幅所限,不一一细说。

南朝包括宋、齐、梁、陈四个王朝。南朝佛教造像在规模和成就上虽不如北朝,但统治者对佛教的崇奉和对建寺造像等修积功德事业之热衷,在南方也是空前的。如宋孝武帝为京师瓦官寺铸造 32 尊金铜佛像;梁武帝三次舍身同泰寺,并大事建寺造像;陈宣帝在位 13 年造像达 2 万尊,并修治旧像 130 万尊。唐代诗人杜牧在描写南朝佛教中心建康(今南京)的佛寺盛况时说:“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中。”从中我们不难想见当时整个南方兴建的寺院和供奉的佛像之多。

从存世不多的造像实物看,南朝造像普遍形体瘦削,气韵幽雅隽秀,与南方“尚华”的风气吻合,与北朝造像形体粗壮、风格飘逸形成鲜明的对比。宋元嘉十四年(437 年)韩谦造像是我国目前发现的最早的南朝金铜佛像。这尊造像的姿势、服饰样式和衣褶的分布均与后赵建武四年坐佛相似。但是此像的五官娟秀,面容恬淡,双肩下垂,衣纹流畅,制作精细,流露出温和清丽的气韵。同一所本,而风格两样,南朝造像一开始便表现出浓郁的地域文化风貌。现存实物中,萧齐造像甚少。刻造于齐永明元年(483 年),现藏浙江绍兴博物馆的一件造像碑最具代表性。该碑上佛像无论是形象或服饰均已完全汉化。造像额际方圆,肉髻较高,气质温雅。佛身不穿印式袈裟,而着褒衣博带的汉式袍服,胸前露出带结,类同南朝文人衣着样式。垂落于座前衣褶对称分布,繁复细密,也是开风气之先,应是北朝三期造像衣褶之源头。梁代造像在宋、齐基础上继续发展,风格和手法日趋成熟。成都万佛寺发现了数尊此期石造像,殊为难得。但最具代表性的是四川省博物馆所藏梁普通四年(523 年)释迦佛立像。佛像面颊丰润,双肩削斜,体态修长,形貌俊俏,风度潇洒,完全是南朝士大夫崇尚的美的模式。从总体上看,南朝造像在风格和手法上皆受南方文化气息影响,但是在佛像模式上它亦有所本,所遵从的主要是印度马图拉艺术。如上举齐永明元年佛像最早出现了马图拉式的螺发;另有不少金铜造像的体形表现出明显的三道弯式,这些便是马图拉艺术影响的重要体现。

鼎盛时期——隋、唐

隋、唐时期,佛像艺术经过南北朝长时期的发展,随着隋、唐国家的统一,政治经济的强大和佛教的发展进入了鼎盛时期,佛教造像不再亦步亦趋于外来模式和手法,而是向着个性化、理想化、现实化的新型模式发展,呈现出崭新的时代风貌。隋、唐两朝历时三百余年,佛像艺术的发展在时间上也是不均衡的,造像的风格特征前后明显有异。

隋代和唐初造像的艺术特征表现一致,在保留了北齐、北周余韵的同时,也有新的发展,体现出明显的过渡期特色。造像面相方圆,广额丰颐,躯体敦实,脖颈粗长,比例失准,姿势呆板。其中佛像的造型表现尤为突出,菩

萨像则显得轻盈一些,特别是常见的观音菩萨造像躯体扁平,腹部挺起,面容恬淡,别有一番韵味,是较为特殊的一类。佛像的头饰普遍为螺发,菩萨像戴花冠和发髻冠,但冠式普遍低矮,宝缙依然垂搭在双肩上。佛像衣着依然为北朝晚期样式,但增添了彩绘和贴金的装饰。敦煌石窟彩塑是典型实例。近几年在陕西和山东青州等地先后发现了石雕造像上做装饰文章的风气。如青州发现的一尊释迦牟尼佛立像,其袈裟以朱砂作底色,其上又以金汁勾描田字格,是一个突出的例子。菩萨像衣饰整体变化也不大,上身袒露,下着长裙,项佩圈饰、胸缀交叉穿壁式璎珞,帔帛自两肩齐垂体侧,基本是北朝晚期样式。但风格开始趋于繁复,尤其突出的是交叉于胸腹间的璎珞,其造型粗硕,显得有些笨重感。佛座的变化较为明显,由原来单一的狮子饰方台座发展出束腰多角式莲花座,造型端庄秀丽,已明显脱离了北朝的古朴凝重风气。另外,造像衣饰的表现技法也有较大的发展,在继承北朝直平阶梯式技法基础上,发展出表现衣质薄透贴体的凸起阳线刻法,使人物内在的生机通过肌肉的起伏得以流露和表现出来。总体看起来,隋代、唐初造像在继承北齐、北周造像风格的基础上,已明显向着追求装饰、变化、动感的趋势发展,为唐代造像风格的成熟作出了准备。

唐代从武则天执政开始,到宪宗元和时,随着国力的强盛和佛教的空前繁荣,佛像艺术的发展达到鼎盛,进入了艺术发展的真正成熟期。造像风格特征出现了前所未有的变化,无不体现出成熟的特点。造像的面相丰满而圆润,不象北朝造像丰而不圆,也不是隋代的圆中带方,给人以庄严典雅的美感。佛像头部皆饰螺发,波浪式发型除太原天龙山石窟见有流行外,他处几乎未见。菩萨像大多头戴发髻冠,发髻上装饰繁褥,类似唐时妇女头饰,时代特征十分明显。造像躯体皆浑厚而圆润,肌肉结实而富有张力,佛像胸部明显可见两块肌肉凸起。天王力士全身肌肉鼓胀尤为突出。造像姿势自然优美,佛像头部高昂,或坐或立,或结印或垂足,无不庄重大方,亲切自然,毫无北朝、隋代造像呆板凝重之气。菩萨像皆呈三折枝式,丰腴的躯体上下扭动,妩媚动人,热情奔放,但又存有不容亵渎的神圣感。造像的服饰同隋代几无区别,佛身内着僧祇支,外披偏衫或垂领式大衣。菩萨上身或袒露,或斜披络腋,下身着长裙,肩搭、腰围帔帛,胸前饰璎珞,但服饰样式和表现手法较此前明显成熟。璎珞装饰更加繁复,不是单一的交叉穿壁式,而是璎珞首尾连串如网络状垂挂胸腹间。因比例掌握适度,加之刻划精细,形制秀丽,所以虽然繁复,并不显得笨重,给人全然是华丽的感觉。帔帛风格皆趋于动态,不象隋代从肩部笔直垂下,而是顺体侧蛇形飘落,既准确地表现出丝织物的特点,同时也增添了造像的动感。造像衣纹的处理手法尤为突出,不是单一、死板地运用一种或几种技法,而是根据造像各部位和姿势的变化灵活运用。衣纹圆转流畅,刻划细腻,给人以真实自然之感。尤其值得注意的是一些坐姿佛像,垂落于座前的衣褶虽多,但布排井然有序,繁而不乱。

盛唐佛像艺术成就的取得,与当时政治、经济、中外文化交流和佛教发

展水平等诸多因素是分不开的。首先是佛教的高度发展,为塑造理想化的佛教造像创造了条件。盛唐时佛教大小乘经典的翻译基本完备,人们对佛教的理解也全面深刻,并先后创立天台、华严等八大佛教宗派。由于有了这一认识上的飞跃,于是一种体现佛教理想的造像模式——既内省又开朗,既沉静又温和,既有出世神韵,又有入世情怀的模式应运而生。其次是印度新的艺术粉本——笈多艺术的输入,为佛像艺术注入了新鲜血液。笈多艺术流行于古印度以华氏城为中心的笈多王朝和以曲女城为中心的戒日王朝,约当公元4世纪至7世纪末。其风格典雅端庄,技法纯熟细腻,随着唐代中印政治、经济和佛教的频繁交往,这一艺术形式随之传入。史载唐代高僧玄奘大师、朝廷官员王玄策都曾从印度带回了笈多造像实物和模本。这一艺术模本的传入为当时塑造理想化造像在风格和手法上提供了重要借鉴。再者是隋、唐社会审美观念对佛教造像强烈的影响。隋、唐两朝南北统一,国家富庶,人民安乐,整个民族充满了生机和朝气。人们不再如痴如醉地去追求虚幻不实的东西,转而开始肯定现实,创造反映现实的真善美,于是一种符合现实真善美的审美规范——雄浑、丰满、温和、华丽——一种高度理想化、典型化的真实形象产生了。这种健康的艺术模式为佛像艺术向着健康成熟的方向发展,开创了良好的审美风气,提供了重要的美的借鉴。

唐代佛像艺术的成熟期主要在唐代政治、经济强盛的中期。到唐代晚期,由于“安史之乱”造成唐代国力衰败,以及继之发生的“会昌法难”又给佛教以沉重打击,佛像艺术开始明显衰微,造像活动大为减少,现存实物亦寥寥无几。陕西法门寺地宫出土的捧真身菩萨像是晚唐造像的代表作,其整体风格和雕刻技法都已明显下降。

最后,值得一提的是隋、唐佛教造像在地域上也体现出明显的差异。一些地方因偏离政治文化中心,佛像艺术发展相对缓慢,造像的风格和手法明显落后于时代总体发展趋势;一些地方有着深厚的文化基础,则又保守地坚持传统的审美观念和表现手法,也体现出浓厚的地方色彩。这种地理位置的偏僻性和地域文化的保守性,是造成各地造像风格不同的主要因素。佛教造像的这种地域性在隋、唐存在,在其他时代也普遍如此,这是我们研究佛教造像艺术应注意的一个重要方面。

二 步入衰微之期(五代—清)

世俗化开启时代——五代、两宋

唐代以后,我国进入了封建社会的后期。随着政治与经济的衰落,佛教造像艺术开始由盛转衰,步入了衰微期。其重要体现是佛像艺术中应有的神圣性和理想主义精神大大减弱,而世俗的现实性成分大大增加,佛像艺术

带着浓重的世俗审美特征,告别了唐代的辉煌而迈上了世俗化发展的新的旅程。五代、两宋是这一旅程的开启时期。

唐亡后,在中原先后出现了后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个短命王朝,南方则出现了南唐、吴越等十个割据政权,这便是历史上的“五代十国”。这个时期在中原地区由于朝代更迭频繁,战乱不断,尤其是后周显德二年(955年)周世宗下诏沙汰佛教,并尽搜天下铜佛铸钱,佛教造像艺术大受影响和打击,基本处于停滞状态。在南方,由于南唐、吴越、南汉、闽等政权大体相安,社会相对稳定,经济也有所发展,各阶层人士普遍信佛,特别是吴越王钱弘俶和闽王王审知对佛教的崇信和大力扶持,佛教与佛教造像艺术呈现出旺盛之势。史载,当时南方涌现出许多塑像名匠,如简州许侯,东州雍中本、杨元真,君州程承辨等。其中以杨元真最著名,他的塑像熔雕塑与绘画技艺于一炉,增添了造像的装饰效果,别具一格。现存当时的造像实物主要出自南方,有四川地区现存众多的石窟造像、杭州飞来峰金光洞的石雕布袋像、观音菩萨像和大势至菩萨像,以及吴越王出资所铸宝塔上浮雕佛像等。从这些实物看,当时造像在承袭唐风基础上,在艺术风格和题材上已开始向世俗化发展迈出了步伐。

五代十国之后,南北继续形成对峙局面,北方先后是辽金政权,南方是北宋与南宋王朝,中国进入了第二个南北朝时期。北宋和南宋统治地域大多为汉人所居,由于统治者都注重发展和保护佛教,两宋的佛教和佛教造像艺术得以在传统的基础上继续发展。虽然当时造像风气不能同南北朝、隋唐相比,但是造像风格、表现手法和造像题材也是相当突出的,在中国佛像艺术史上也有着开风气之先的地位。

宋代佛教造像以写实著称。所谓写实,就是写真,即以艺术的手法表现现实生活中人、物真实的特性。我们知道,写实手法在唐代已体现出极高的水平,那么宋代与唐代的写实有何区别呢?这是一个需要分清的问题。按笔者看法,唐代写实手法是适度地表现造像入世的一面,而不破坏造像出世之一面,它的目的是为理想化造像模式服务的,是超现实的。宋代的写实手法则不然,它受到了佛教世俗化外力的牵引,完全以世俗的审美情趣、要求来塑造佛像,它的目的是为了迎合世俗社会,是现实的。由于艺术的目的不同,写实的强度自然而异,宋代的写实手法在时代佛教风气的牵引下达到了它的顶峰。

由于写实手法的高度发展,宋代造像因此普遍体现出具有鲜明时代特色的风格特征。造像的面相或方圆,或长圆,不尽一致。其中罗汉、祖师像面相尤其复杂多变,但不管何种面相,其神情皆清新、明朗,活灵活现。造像躯体肥胖,肌肉均显松弛,不如唐代康健有力。佛像皆头饰螺发,但象征佛陀神性的相好——高肉髻明显降低,形同小山丘,在头顶微微凸起,肉髻的正面习惯嵌一髻珠。菩萨像头戴花冠和发髻冠,既高大又繁复,极富装饰性。佛像衣着继承前代基础上出现了内着V字形衣领僧衣,外斜披袈裟的

新式样式,同于当时僧人衣着。菩萨像衣饰基本为唐代样式,但南北朝和隋唐时流行的穿壁式璎珞悄然消失了,代替的是更为繁复的网状形联珠装饰,富丽绚烂,世俗气味极浓。造像最突出的是衣纹的表现,衣褶皆宽人流畅,写实逼真,是宋代写实技法和水平的重要体现。总体看起来宋代造像的风格和手法已完全脱离了外来模式,而呈现出鲜明的民族特性和浓郁的时代世俗社会审美情趣。

宋代造像不仅在艺术风格和手法上表现出世俗化特点,而且在造像题材上也体现出明显的世俗化倾向,当时最流行的题材是观音菩萨和各种罗汉与祖师像。观音菩萨是佛教里悲深愿大,而且最注重现世救度的一位大菩萨。罗汉是佛教宣称的小乘达到的最高境界,其实修实证都能在现实中生动地体现出来。祖师是道高德重,能引领大众修行的佛教领袖人物。这些题材都具有贴近现实生活的特点,与饱经战争创伤而注重现实的宋人的人生观念和价值取向正好吻合,所以受到时人的青睐。当时常见的观音是水月观音像,观音坐在象征普陀洛迦山的岩形台座上,右腿支起,左腿垂下,身体略向右侧,目视前方,一副安闲自在的样子。据考这种造型的观音始见于唐代,而宋代最流行,体现了宋人对安闲自在生活的向往。这类观音像目前国内外收藏不少。罗汉像有十六罗汉、十八罗汉和五百罗汉等形式,一般都群体出现。由于罗汉像在造型上没有经典仪轨的严格限制和要求,成为宋代写实艺术的主要表现题材。其遗品现存不少,有杭州飞来峰烟霞洞石雕十六罗汉像、江苏吴县角直镇保圣寺影壁式泥塑罗汉像(现存9尊)、山东长清灵岩寺泥塑五百罗汉像(现存40尊)、以及广东南华寺木雕五百罗汉像(现存360尊)等等。这些罗汉像质地、形式不同,造型神态各异,是研究宋代社会、政治、经济和文化艺术风貌的珍贵实物资料。祖师像常见的主要有达磨、布袋和尚、泗洲大圣和济公活佛,他们皆以传奇色彩和灵异事迹而受到时人崇奉和喜爱。其中泗洲大圣被时人奉为观音菩萨化身,信仰尤为引人注目,其造像至今遗留不少。当然这是就世俗社会而言。在佛教内部祖师崇拜更盛,完全称得上当时佛教信仰之最。因为宋代是禅宗盛行的时代,尤其是宋代的禅宗特别强调祖师的教化作用和宗教地位,发展出“超佛祖师禅”的新型禅宗形式来。受此佛教风气影响,当时祖师圆寂后都要建塔、塑像供奉。宋代禅宗寺庙“伽蓝七堂”制度形成时专门为祖师安立了供奉位置——祖师堂。今天我们看到不少寺庙有塔林形式,即源于宋代的祖师崇拜,其中有不少宋代僧塔保存了下来,这些正是当时佛教界祖师崇拜的重要见证。

另外,宋代造像在用材和制作技法上也有突出的时代特点。当时流行的造像在质地和制作工艺上有木雕、泥塑、石雕、铜铁铸造、陶瓷烧制等种类,但从单尊的造像看,最流行的主要是泥塑和木雕,这一情况完全改变了南北朝隋唐铜铸和石雕佛像一统天下的发展格局,体现出当时社会经济和文化艺术独特的发展风貌。其中值得一提的是陶瓷造像,从严格意义上讲

它在佛教造像史上还是第一次出现。典型实例有江西高安博物馆收藏的瓷塑水月观音以及江西景德镇博物馆收藏的三尊瓷佛像,都是素胎烧制。

最后,值得一提的是宋代造像在地域发展上也是不均衡的。就整体而言,造像盛况随着政治中心的南移转移到了南方,在今江浙、四川各地都曾出现了空前盛况,而在北方却陷入了停滞状态,个别地方甚至出现了衰微的迹象。从石窟造像看,发展尤为不平衡,主要集中于西南地区。单就四川而言,全省总有石窟造像群达一百二十余处,成为唐以后全国石窟之冠。造像题材丰富,其中以密教和儒、释、道三教合流题材最有特色,造型肃穆端庄,地域特色十分鲜明,有着重要的历史价值和文化艺术价值。

学唐比宋的辽金造像

辽金是由契丹和女真两个北方少数民族建立的封建王朝,它们在统治时间上分别与北宋和南宋相当,因此造像艺术受宋地的影响较大,但也各有各自的特色。

契丹族原来信奉萨满教,辽国建立后,为收揽汉人,巩固在汉族地区的统治,辽统治者积极吸收汉地文化,包括对佛教的信奉和尊崇。辽代帝王从太宗开始都奉佛崇佛,其中表现最为突出的是圣宗、兴宗和道宗。这三位帝王不仅扶持佛教,大兴佛教文化事业,而且还表现出对佛教理论的极大兴趣和较高的修养,辽代《契丹藏》的刊刻、房山石经的续刻等文化事业都是在这时期开展和完成的。上行下效,在帝王崇佛的带动下,辽代社会奉佛之风盛行,各地都出现了专门的奉佛组织——千人邑会,即以集体的力量来完成“功德”事业。在这种整个社会崇佛风气的影响下,辽代佛教和佛教造像艺术呈现出一派繁荣的景象。

辽代佛教造像多见于佛塔、经幢和舍利石函上。这些实物上保存的造像题材十分丰富,有佛、菩萨、罗汉、胁侍、天王、飞天等各类题材,大多为高浮雕,轮廓清晰、逼真,是研究辽代佛像艺术的重要实物资料。同时,佛教寺院也保存有辽代完整的全立体式造像实物,山西大同下华严寺薄伽教藏殿内陈列的31尊辽塑佛像是现今辽代造像较多的一处;天津蓟县独乐寺观音阁保存的巨型观音塑像(高16.27米),是我国现存最大的一尊泥塑佛像。另外,辽代还有以铜、陶等塑制的佛像存世,北京故宫博物院藏有一尊辽统和二十六年(1008年)的铜质菩萨像,是辽代铜造像中的重要代表。河北易县白玉山峨眉寺八佛龕的三彩罗汉像(原有七十余尊,现存十余尊,分藏欧美博物馆和日本私人之手),和北京门头沟龙泉务出土的数尊三彩佛菩萨像,是辽陶质佛像的珍贵遗存。

从现知的这些辽代造像实物看,辽代佛像艺术带有明显的“学唐比宋”的艺术倾向,但因地域文化的影响又不同于唐宋,特色十分鲜明。造像肩部宽阔,躯体不如唐代浑圆,但胸肌鼓起,仍有伟岸刚健之势,与南方造像平易近人的神态有明显区别。佛像面形丰圆,比唐代略显肥胖。肉髻平缓,螺发

正中普遍嵌一髻珠。佛身上身着袒胸式袈裟,下身着长裙,衣纹质感比唐代要强。菩萨像多戴花鬘冠,冠箍的形制很特别。胸前饰一串联珠项圈,装饰较宋代简洁。两耳际一般有两条发辫顺两肩垂下。造像的坐立姿势都很有特点,坐像双膝收得很紧,立像两腿笔直,显得呆板、僵化。另外,佛座也是辽代造像中值得注意的部位。佛座均为束腰式,上部为仰莲座,莲瓣宽肥饱满,舒展自如,莲瓣尖部向外翘起,十分生动。下部为平面呈圆形或六角或八角形台座。辽代坐像大多上身偏长,如果没有高台座衬托,造像的气势就无法显示出来。

金代佛教在女真族建国之前就由高丽和渤海等国传入,灭辽以后,又承袭辽代崇佛风气,问鼎中原后又受到宋代佛教的影响,特别是金代的帝王也像辽统治者一样营建寺塔,优遇名僧,积极地扶持佛教。由此因缘,金代的佛教和佛像艺术皆得以继续发展。现存的金代佛像遗存有佛塔上雕像和寺庙塑像两类,建于金大定年间的辽宁广祐寺白塔是金代佛塔中艺术水平较高者,塔身八面保存有砖雕佛像、胁侍、菩萨和飞天等像。寺庙塑像著名者有山西五台山佛光寺文殊殿(金天会十五年,1137年)的文殊菩萨和胁侍塑像、山西大同善化寺三圣殿的三世佛像和大雄宝殿的24诸天塑像,塑工精美,闻名遐迩,都是金代造像的珍品。此外,近几年北方地区考古发掘中也偶有金代佛像或带佛像的文物出土。如河北固安宝严寺塔基出土的3尊金银质观音立像,陕西出土的几座金代绿琉璃釉佛棺上浮雕佛像等。从这些造像实物看,金代造像艺术基本是继承辽代的风格和手法,造像体魄雄健,面庞丰满,佛菩萨的衣饰与辽代造像几无二致。唯其不同的是从面部到躯体比辽代造像更为肥胖,略显臃肿。

另外,与辽、金同时由少数民族建立的西夏、大理等国也有佛教和佛教造像。限于篇幅,就不介绍了。

西天梵相传入时期——元

元代佛像艺术最为引人注目的是新的艺术形式,即藏传佛教造像艺术的传入和影响。元代崇重藏传佛教(主要是萨迦派),所谓“元兴,崇尚释氏,而帝师之盛尤不可与古昔同语。”藏传佛教主要流行于藏族地区,13世纪初随着西藏归入内地中央政府而首次传入内地。在元统治者的扶植下,藏传佛教在内地的发展十分迅猛,兴盛无比。随着藏传佛教的传入,藏传佛教造像艺术也随之传入中原内地。

当时传播藏传佛教造像艺术的是一位尼泊尔工匠,名叫阿尼哥。忽必烈中统元年(1260年)他从“良工之萃”的尼泊尔应请入藏,帮助西藏营建黄金塔。塔建成后,西藏萨迦派领袖八思巴慧眼识才将他留下,并收为入室弟子。1262年阿尼哥随八思巴至大都(今北京)谒见忽必烈,他以少年的胆识和高超的艺术才能博得了忽必烈的高度赞赏,从此留住大都,为忽必烈重用。他在中国生活了四十余年,功勋卓著,成绩斐然。他擅长建筑、雕塑、织

铸和机械制造等技艺,都有精深的造诣。其中在造像艺术方面,他的成就和影响尤为突出。他制作的佛像时人称为“梵相”或“西天梵相”,具体应指12世纪时臻于成熟的尼泊尔佛像艺术。阿尼哥的造像技艺后为其门徒继承和发扬。史料记载其门徒著名的有稟搦思、朵儿只、阿僧哥、刘元等。其中,大都宝坻人刘元的技艺最为突出。阿尼哥及其弟子们的艺术活动对元代西藏和内地佛像艺术都产生了极大影响,它影响了西藏佛像艺术风格的统一和汉地佛像艺术风格的藏化。

元代藏传佛教主要流行于北京、西北的甘肃、宁夏和江南的苏、杭等地区。这些地区今天都留下了珍贵的造像实物。北京故宫博物院藏有两尊藏式金铜佛像,像座上署有具体汉文年款和造像者姓名,而且都是从左至右倒书格式,显系内地所造。北京昌平居庸关云台券门、券洞两壁及券顶保存有精美的藏式天王、佛等浮雕造像,刻于元至正五年(1345年)。杭州飞来峰石窟是现存元代藏式造像数量最多、题材最丰富的一处,石窟中总有造像116尊,其中藏式造像占46尊,另有8尊受藏式风格影响,是元代江南释教总统杨琏真伽主持营造的。甘肃马蹄寺第七窟,俗称“藏佛殿”,也是藏式佛像较多的一处遗存,共有46尊光洁圆润的藏式坐佛雕像。另外,敦煌465窟、内蒙古黑水城、以及《磬砂藏》元代补刻密教经典插图中,都存有和发现有塑绘等不同形式的藏式佛像遗品。根据这些实物,我们基本可以看出元代藏式造像在内地的风格及其在不同地区的嬗变情况。从总体上看,佛像特征表现为,头顶平缓,内髻高隆,额部宽平,五官端正而威严,肩宽体壮,四肢粗硕,衣纹简洁(萨尔纳特式手法),躯体光洁圆润,整体看上去气势雄浑。菩萨像的特点是装饰繁褥,姿势优美。其艺术风格和手法基本是承袭尼泊尔的,但同时也明显受到了汉地审美观念和传统表现手法的影响。比较而言,西北地区的几处造像汉化还不甚明显,而北京造像则显露出明显的汉化特征。如故宫博物院所藏两尊金铜佛像皆脸形宽平,双目平直,双眉似弯月,五官特征已接近于汉人的审美。其中之一的释迦牟尼佛像胸前和两腿部都出现了大片衣褶,这是有别于尼泊尔的明显的汉地传统表现手法。当然汉化最浓的是杭州飞来峰造像,造像面庞丰臃,躯体肥胖,装饰、衣着等都带有典型汉地艺术特色。苏、杭是汉文化炽盛之地,藏式造像艺术受汉文化熏染应是必然的。

与藏式佛像艺术流行的同时,汉地的传统造像艺术仍继续发展,也有一定的影响。艺术风格继续承袭宋辽写实之风,但比宋辽要有气势,造像躯体肥胖,气势雄浑,姿势舒展,神态飘逸。在造像技术和质地上除传统的石刻、木雕、泥塑等形式外,陶瓷造像开始普遍流行,艺匠们用高超的技艺巧妙灵活地利用瓷土的可塑性,塑造出大量神态端庄的佛菩萨造像。首都博物馆珍藏的一尊影青瓷观音像,堪称元代瓷造像极品。观音头戴宝冠,面相丰满慈祥,上身着袒胸式垂领袈裟,下身着长裙,右腿支起,左脚下垂,显现大自在相,装饰繁褥,联珠式璎珞似网状严饰全身。这尊造像不仅体现了元代佛

像艺术的风貌,而且也反映出当时制瓷技术的高度发展水平。

汉藏风格交融共存时期——明、清

明、清时期,佛教在帝王的提倡下继续发展,寺庙大量得到重修,造像、刻经等文化事业兴办不辍,出家僧人众多,世俗士庶奉佛者有增无减。但是,这些不过是表面现象,体现和带动佛教发展的理论思想并无新的发展,佛教徒只是墨守汉唐时期印度和中国僧人译撰的佛学成果述而不作。特别是世俗社会出于各种利益又不断曲解和改变佛教的本有精神,使得佛教在宋元的基础上更进一步的世俗化。这一发展态势对佛教造像艺术产生了直接的影响。

这一时期佛像艺术体现出明显的世俗化发展趋向,造像面相宽平,体态丰臃,姿势呆板,装饰繁琐,结构细腻,完全是一副世俗社会崇尚的富态和福相形貌。在外在形式上它固然能产生华丽逼真、端庄慈祥的艺术效果,但不免流于浅显和轻浮,失去内在的精神力量。同时造像的姿势、坐骑、手印、装饰乃至面相又都严格遵循佛像量度的规定和世俗审美的要求,完全趋向概念化和模式化,缺少应有的变化。尽管各种造像因手印不同、轮廓各异而体现出身份和职能的差异,但是唐宋时期那种有着个性的形象已不复存在。即使是五百罗汉济济一堂,也不过是几种典型模式的翻板,未免大同小异,生气无存。造像在艺术形式上是这样,在题材上也表现出明显的模式化和世俗化倾向。寺庙供奉的造像题材主要是三世佛、五方佛、四大菩萨、八大菩萨、二十四诸天、四大天王、十八罗汉、五百罗汉等,一般都成组供奉。佛教经过千百年的发展,形成了一套固定的崇奉模式。民间崇拜的造像题材也基本定型,主要有各种观音(如送子观音、杨枝观音等)、大肚弥勒、济公活佛、降龙伏虎罗汉等等,都是些具有特殊宗教功用而历史上又广为人们崇信的题材。世俗社会对这些题材的钟情和喜爱,正是佛像艺术题材世俗化的具体体现。

明、清寺庙造像无疑是佛教艺术发展的主流,但是民间造像也是一股不可忽视的力量。民间造像技术和手法丰富多样,有竹木雕刻,有铜铁铸造,有陶瓷烧制等多种。铜铁铸像与寺庙大型造像风格和手法近似,但大多做工粗糙,比例失准,面相不好,唯有紫铜磨光的“石叟”款造像工艺水平堪与寺庙造像媲美。陶瓷制品出自福建德化民窑,造像题材以观音、达磨、布袋弥勒为主,造像质地细密,色白如牙,衣纹流畅,形象生动。其风格样式自成一体,精美者多出自明末名匠何朝宗之手。竹木雕刻大多为江浙地区艺匠所为。如浙江东阳木雕,至今仍在流传,闻名中外。这些不同工艺制作的造像虽然各有特色,但总体风格是一致的,普遍表现为浅显和媚俗。艺匠们用纯粹世俗的审美,打破宗教仪轨的禁锢创作的神像从形态到神态都如世俗社会平常中人,观音形同民间仕女,弥勒大腹便便,善财童子和龙女天真烂漫。这些艺术形象不仅平易近人、和蔼可亲,而且诙谐生动,极富生活情趣,