

北朝石刻藝術

● 刻石造像

● 石槨墓誌

● 書法

陝西歷史博物館

張鴻修 編著

陝西人民美術出版社



类号	
登记号	30389



北朝石刻藝術

● 刻石造像

● 石槨墓誌

● 書

法

張鴻修 編 著
陝西人民美術出版社



北朝石刻藝術

(陝)新登字 003 號

編 著：張鴻修

白 描：張建川 張鴻修

裝 幀/

版 式/

題 字/張鴻修

出 版：陝西人民美術出版社

責 編：葉岐生

承 印：陝西省地礦局測繪印刷廠

監 制：賀 青

開 本：(250×240) 毫米

印 張：15

圖 幅：236

字 數：30000

1995.2.18

朝花书画社

No.1013420

1993 年 3 月第 1 版 1993 年 3 月第 1 次印刷

印 數：1000

書 號：ISBN 7—5368—0445…8/J. 400

定 價：90 元

敘文

一、時代背景

北朝先后經歷北魏、東魏、西魏、北齊、北周，首尾凡 195 年。北朝社會在中國歷史上是個戰亂年代，民族大融合時期。佛教傳播，道教興起，傳統文化受到干擾，石刻藝術出現獨特風格。北魏歷時最久，初都平城，后遷洛陽，統治了 149 年，遺留的造像石刻和石棺墓志最多。顯示了宗教藝術的輝煌成就。

北魏政權由拓跋氏建立。拓跋氏為鮮卑族，是北方少數民族中最強大的一個部族。曾先后征服匈奴、羯、氐、羌，以后又攻破庫莫奚、高車部和南匈奴，壯大了勢力。然后擴充軍備。聚斂財物，整頓鐵騎、虎視中原。公元 385 年拓跋珪率大軍破關南下，攻城略地，黃河以北廣大地區全部歸魏。第二年拓跋珪建都平城（大同）稱道武帝。

鮮卑拓跋，地處北荒，過游牧生活。嚴酷的自然條件，長期磨練了這個性格粗獷的民族。在統一北中國的過程中，進行了長期征戰，殘酷屠殺。又由于各民族的封建割據形勢嚴重，所以北魏前期的道武帝，明元帝，太武帝又相繼進行了統一戰爭，對各族人民實行了殘酷壓迫。當時的慕容，烏桓，雜胡和漢人，相繼進行過激烈的反壓迫戰爭。太平真君年間，各族人民又結眾起兵，爆發聲勢浩大的反抗鬥爭，對北魏政權造成嚴重威脅。

北魏統治階級為緩和矛盾，曾采取封爵加官，和親，招募漢人等一系列措施。但拓跋氏虐待戰俘，并把被征服的各族人民作為封建依附控制起來，進行嚴

密束縛，因此不斷激起民憤。喪失了土地的農民，或被迫雇傭，或賣身為奴，災難深重。所以民族矛盾緩和了，階級矛盾又逐步升級。農民暴動此起彼伏，迫使統治階級又作出一系列的讓步和改革。改革吏制，實行均田，建立三長制，從而更促進了北魏的封建化。

由于北方農業落后，不能適應平城封建經濟的發展，同時為了擺脫鮮卑貴族的保守落后，加速北魏政權封建化，加強控制中原其見，太和十八年（494），孝文帝決定遷都城到洛陽。遷都后，為了鞏固政權，便于統治而實行了一系列改革措施。又由于魏孝文帝深慕漢文化，決意改鮮卑習俗為華風。所以要求鮮卑人服裝漢化。語言漢化，姓氏漢化，文字漢化等。這些改革，揉合了鮮卑和漢的關係，促進了拓跋部和漢族人民的融合，為漢文化的發展增添了新的因素。

在遷都和改革的過程中，守舊的鮮卑貴族因顧慮自己的利益和地位受到影響而竭力反對，并在平城發動叛亂。但魏孝文帝決心已下，堅決鎮平叛亂，鞏固了遷都和改革的成果。為北魏后期的經濟發展和社會的進步起到積極作用。

遷都和改革的成功，促使了農業，手工業和商業的發展，同時招至內外客商往來洛陽，造成北魏貿易的昌盛時期。受外來文化的影響，佛教興起，寺院和僧尼激劇增加。寺院經濟的形成，對生產發展起了破壞作用。又由于宣武帝繼位后寵信奸佞，國風敗壞，豪門貴族窮奢極侈，貪官污吏橫行不法，人民受到嚴重剝削。因為統治階級的腐敗，無休止的貪欲破壞了生產的發展，促使了階級矛盾激化。當時貴族內部分裂，

禁衛軍暴動，更增長了反抗的聲勢。柔然人，羌人，匈奴人相繼起兵，北魏政權瓦解。

北魏永熙三年（534），孝文帝被迫逃離洛陽，投奔宇文泰。高歡立元善見為魏帝，從此分為東魏和西魏。東魏建都鄴（安陽），歷經16年。公元550年高洋滅東魏，建立北齊，自稱文宣帝。北齊行使了一系列的政治措施，有助內部穩定。于是發展生產、擴充軍備，增修長城，安定邊境，成為強盛國家。武成帝執政時期，暴虐淫亂，民衆怨苦；賦稅繁重，宗派分裂，引起內亂，周武帝趁機滅齊。

西魏王朝僅維持了21年，最終在權勢的爭奪和民族糾紛中覆滅。公元557年宇文泰的嫡子宇文覺登王位，建立北周。周武帝時期勤政愛民，措施英明，嚴懲貪官，賞罰分明，曾一度強盛。周武帝死后，僅傳位兩代，便被楊堅篡權稱帝，建立隋朝。

二、宗教興起

拓跋魏建國前后，北方各民族經過長期戰爭。以強凌弱，以衆暴寡，兵革不休，給廣大人民群眾帶來深重災難。加之嚴法重刑，苦役苛捐；農民或被迫為奴，或背境離鄉，慘遭殺戮者無計其數，人民群眾痛不堪言。這種社會狀況，不但是促使朝代更換的重要因素，而且也為宗教的興起奠定了社會基礎。

人們精神上長期處於壓抑，人身受到奴役，生活貧困不堪。這種無止境的苦難，迫使人們在思想上有所追求，希望有所寄托，乞求得到解脫。統治階級為了維護政權，更需要利用宗教作為統治人民，麻醉人民的一種精神工具。也企圖在勝敗無常的戰爭中，借宗教寄托幻覺。多種社會因素的促使，佛教、道教迅速興起。

人們被佛教因果報應的教義所迷惑，希望來生消

除流徙死亡的災難，期望得到安樂，進入天國之門。人們篤信，佛是破萬惡之方。認為“行一善則去一惡，一惡既去，則息一刑。”統治者也相信“一刑息于家，則萬刑息于國，國君可坐致太平。”所以帝后臣僚，王公勳貴，競相建立寺院，鑿窟造像，以求福祐。寺院在統治階級的支持下，便利用神怪詭異的傳聞和女樂、雜技等，擴大其宗教的影響。這種彌漫整個北朝社會的宗教氣氛，不但麻痹和束縛了人民，同時也收斂了統治者恣意妄為的暴戾行為。

北魏延昌年間，孝明帝繼位，太后擅權，荒淫暴虐，揮霍無度，大興佛教。建塔，鑿窟，塑金像，無計其數，耗資巨大。在統治者的直接倡導下，寺院和僧尼的數目激劇增加，以宗教為職業者竟達三百多萬。遷都洛陽的20多年中，建立寺院達一萬七千多所，全國增至三萬多所。東魏西魏，北齊北周時期，寺院數目有增無減。大量的寺院存在和宗教之風的影響，民間鑿窟供佛的風氣也日趨普遍。

釋迦牟尼在說教中認為，人生在世都不能擺脫生、老、病、死和離別，怨恨之苦，這就是苦的根源。造成苦諦的原因是欲望。要消除種種欲望就會進入沒有痛苦的世界。如何才能消滅造成苦難的欲望呢，就要遵守佛規，長期修道，杜絕財欲、權欲、愛欲等，方能脫離無邊苦海，達到極樂世界。這種說教，以後成為佛教的基本觀點。但人們在生存中，耳、眼、口、鼻皆有所欲，而且力求得到，成為必然之勢。個人，家庭和國家都是如此。所以釀成了人與人相爭相鬥，民族與部落相互兼并；國與國互相攻伐。大者欺小，強者凌弱，智者治愚，無休無止。于是出現了貧富，貴賤、上下，享福和受罪之分。但“痛苦”仍然公平的灑向人間，不分彼此。因為有欲望就有痛苦。所以整個北朝社會，從皇族顯貴到黎民百姓，都修窟造像，以

求福祐，以保太平，希望脫離苦海，進入佛門。

佛教主要供奉釋迦，彌勒，如來，也有觀音，普賢、文殊菩薩。進入佛門的途徑是禪定，戒律。坐禪入定，澄心靜慮，絕滅雜念，以求解脫。淨土為禪學中的一宗，分為彌勒淨土和阿彌陀淨土，都是念佛修禪定，希望死后能够往生安樂淨土。禪法主張靜坐修心，“外息諸緣，內心無端，心如牆壁，可以入道。”達摩是禪宗的始祖。他說教衆徒，破除妄想，遺蕩諸相，罪福并舍，一切皆空為宗旨。信徒在禪定中念佛不止，萬事萬物化為虛無，人間苦難盡脫。

佛、道哲理都認為人間禍、福、利、害的關係相依相存，互相轉化。這也符合陰陽變化的規律。就如同太極圖所呈現的陰陽并成形的道理一樣。因此，誰都未能脫離這兩條繩索的困惑。所以人們的一切努力都是徒勞。這既符合道教的基本觀點“無為”，也符合了佛教的“絕欲”。道家認為宇宙無極，盈虛有數；上下難分，尊卑不定；得與失，悲與喜之間的輪回幾乎是均等的。所以遇到好事不高興，壞事不難過；登山巔不認為高，履深谷不感到低。不怨天，不憂人，任其自然；不貪財物，不慕權貴，絕欲念于形骸之外；不動心，不忍性，守真元于本體。因此，道祖始終泰然自若，諸佛永遠面帶微笑。這種信養上的寄托，在思想上得到寬慰。雖然在行為上受到制約，但精神上卻得到充實和滿足。這種主觀願望在意念中產生的幻覺，即是步入抽象世界的門徑。所以唐代高僧鑒真東渡日本傳道，歷盡艱難險阻，從來未失去笑容。受到非難和嫉恨時，他在微笑，雙目失明時，他仍然在微笑，所以“痛苦”便離開了。

在祈禱和供養中，信徒念佛不止。念佛即一心想佛。在意念中出現佛的名號，佛的形象，佛的光明，佛的功德，佛的神通等。念佛又分為心念和口念，能受

到同樣的效果。如此純淨思慮，一心禱念，就會在禪定中看見佛。這種意念中出現的形象，在社會上產生了不可思議的威力，并得到普遍傳播。信仰面擴大，人們希望往生淨土的信念堅定不移。因此，必然大修功德。王公顯貴鑿窟供佛，平民百姓刻石造像。所以大量的宗教藝術品出現在淨土宗盛行的北朝社會。

石窟藝術隨着佛教的傳入而由西向東發展。最早在新疆，以拜城，庫車，吐魯番等地為最集中，窟中塑像和壁畫并存。甘肅境內最著名的為敦煌莫高窟，千佛洞，萬佛峽。天水的麥積山石窟，炳靈寺石窟和慶陽石窟寺等。這些石窟大部分鑿于北朝時期。雲崗石窟在北魏都城，規模宏大，約百余窟龕。北魏三代帝王（文成、獻文、孝文），都曾在此大力興造。工程之浩大，氣勢之雄偉，藝術造詣之高超，都無可比擬。此外還有山西的天龍山，河南的鞏縣，河北的響堂山，遼寧的萬佛洞和四川廣元的造像等。刻石造像的數量更多，範圍更為廣泛。

北朝時期，佛教與道都并存。道教是中國漢族固有的宗教。本來源于巫術，以后奉老子為教祖，莊子為繼承人。老莊學說本來并非宗教，因為思想、觀念與道教宗旨相近，所以合并為道教。于是立教義，設道觀，主張養心頤神，煉丹采藥，禳解災禍，延年益壽。自稱能羽化而登仙境，長生不老。它的某些教義又與儒家思想契合，所以更易于傳播，尤其在文化界盛行，共認為“佛法無邊，大道洪遠”。“道”的內涵很廣，佛教和道教的教義都稱之為“道”。在刻石造像中，佛、道并行不悖。供養人也以道民道女自稱。所以，佛、道出現在同一造像石上的現象并不是偶然的。

老莊學說在文人中流行于空談，尤其南朝最盛。因為南北朝長期對峙，兵戎相見，飽受戰火之災。被脅迫中原的人士終生不得南返，為流離之苦而哀嘆。

“逢赴洛之陸機，見離家之王璨，莫不聞隴水而掩泣，向關山而長嘆。”借以抒發羈旅之悲，思鄉之情。由于長期動亂，人民厭戰，加之社會風氣敗壞，仕途渺茫，人生暗淡，文人思想消極沉鬱。于是信奉道教，崇拜老莊，清談之風日昌。

老莊之學，“全真養性，不肯以物累己”。天地萬物皆以“無為”為本。“天地萬物各當其分；同于自得，而無是無非也。”（莊子）尤其反對干涉，倡導非戰。主張不設君主，不分尊卑；希望無兼并，無攻伐。“曩古之世，無君無臣。穿井而飲，耕田而食；日出而作，日入而息；汎然不緊，恢然自得；不競不營，無榮無辱。山無蹊徑，澤無丹梁。川谷不通，則不相兼并，士衆不聚，則不相攻伐。”莊子設想了一個完美的世外桃園。人們清靜寡欲，一切任其自然，主張無為而治理天下。“百官不為萬民之所務，則萬民靜而安其業矣。”

這個時期的佛教，道教的興起和哲理，經義，佛典的盛行，都是由于長期的戰亂在時代變革中孕育出的社會風潮。因為迎合了人們精神物質的需求，所以在社會上得到廣泛傳播；由于具有感人的魅力，所以受到了虔誠的信奉。在北朝漫長的歲月里，勞動人民以巨大的代價遺留下大量的文化財富和藝術品；其中造像石上綫刻畫的創造，更為豐富多彩。在道家，儒家及佛典的清談中，中國古典哲學中，也留下了不朽的篇章。

當代雕塑大師們對佛、道造像的創造，付出了艱辛的努力。造詣之高，為歷代人們所景慕。形象的豐潤妍麗，神韻的清談謙和，一直感化着世人。那種剛正、大度、超脫的氣質，又無時不威懾着現實中世人所厭惡的“舐痔結駟”的奸佞和“伊優北堂上”的齷齪小人。道家那種寡欲無為的高雅風範，更鄙夷那些“熙熙攘攘為利奔忙”的平庸鄙俗之風。

三、刻石造像

大量的石窟雕塑，顯示了巨大的佛教精神和藝術魅力，尤其著名的石窟群體，早已為世人所注目。而民間曠野流散的刻石造像卻鮮為人知。已出土的造像石以耀縣、沁縣、太原、洛陽和關中地區為最多。造像石上的佛和道祖，多呈深浮雕狀，龕外雕飾精美。供養人物的出現，多姿多彩。平面上的綫刻畫面所出現的車馬人物，伎樂飛天，走獸飛禽，書法藝術等，都不同程度的顯示了民族融合時期的藝術特質和時代精神。

造像石多呈長方體，石面比較粗糙，上下頂端還未形成固定的楷模，大部分不加雕鑿，成為自然狀。雕刻的形式和部位主要模仿石窟的款式。龕，設在主要位置，龕下是博山爐，力士和雙獸。第三層刻供養人。龕額、龕楣上的主要內容是龍和飛天，均呈對稱狀。但到了北朝后期，逐漸打破了莊嚴的對稱狀。其他兩面，大部分有雕刻，形式不一，但格式大同小異。體積較大的刻石，四面鑿龕。這種流散在民間的造像刻石，多屬地方功曹，大家族，小家庭和兄弟，夫妻和個人的造像石。他們花錢刻石，造像供佛，以此來表達虔誠的信養。富豪人家，像主夫婦分別騎鞍馬，坐牛車。其兄弟、兒息及孫輩，按次序分層次排列。也有不同姓氏的集體造像。題記的內容主要記載像主的姓名，身份，時間，對佛的祈求和希冀。

造像石平面的布局嚴謹工巧，均衡平穩而且形式多樣。佛龕和道龕的形式以屋形，圓拱形和尖拱形為主。屋形龕為廡殿式的仿木結構，正脊有金翅神鳥，兩端有鸞尾，下飾連珠式垂簾。尖拱形龕楣刻火焰紋，上雕雙龍，下刻圓柱。較大的石面上，龍紋以上還有飛天，日月星象，禽鳥，道觀，或一些無稽詭异的傳聞。

借以起到美化而又富于變化的作用。

雕刻的內容，形式和風格，隨面積的大小和內容的多少而變化；制作的手法隨石質的優劣而變化。質地細密的青石上，多采用平面綫刻，其效果工巧細膩，容納量大，出現的形象更多。如耀縣文管所珍藏的一通四面造像石的側面，在僅為（58×25）厘米的平面上就分為四個造像段。圖中出現了61個人物形象，還有山岳，樹木，講經臺和圖案等。所有這些形象，均以陰紋鐫刻。圖象清晰，場面宏大。在比較粗糙的石面和砂石上，出現的則是另一種效果。如吳洪珍造像和南涅水石刻館的造像石上的內容以陰陽相兼的手法，表現了多層次的效果。圖象也更簡要概括，明朗突出。這種佼好的雕刻效果，在北朝造像石上普遍出現。即使在堅硬的青石上，也有這種雕刻方法。如朱雙熾造像石上的供養人物和題記等。既突出了人物形象，又顯示了書法藝術；既有分明爽朗的層次，也產生了別緻的裝飾效果。

石面的文字中記載了人們所供養的彌勒，無量壽，釋迦牟尼，菩提達摩諸佛和菩薩。形象的刻畫不及大型石窟的塑造細膩，但神態和表現手法卻依然保持了時代風格。修長的身材，窄削的肩膀，高直的鼻梁，微陷的嘴角，都作了清晰的交待。低眉含胸、趺坐交盤的姿態，恰當的配合了溫和的表情。從雕刻的密集衣紋，可以看出那種輕柔寬大的袈裟。這種被視為秀骨清像的佛的形象，成為當時佛教中美的典型和傳世的楷模。

東魏和北齊時代，佛的姿態多變化，表情更豐富。慈善的笑容，協調了和藹可親的態勢，也更接近了現實生活。有的龕外的平面雕刻也靈活多變。在較小的龕上，菩提樹僅刻于一邊，使茂盛的枝葉籠罩龕額。菩薩和供養人也并非整齊排列兩旁，而是只求得整體的

均衡。已不同于北魏時期那種莊嚴的對稱格局。在南涅水石刻中，就有不少類似的形式。

在造像藝術中，蓮花的出現是很普遍的，在佛教刻石上占重要位置。因為釋迦牟尼在游說傳道中，聽經的人們供奉金銀財寶，美食佳肴，都被謝絕了，唯獨接受蓮花。并且說，要想擺脫人間疾苦，只有從蓮花中再生和成長，從而進入極樂世界。蓮，不為垢穢所染，純潔高尚。所以從大型石窟到小型佛龕，在立雕，浮雕和平雕中，幾乎都有蓮花出現。不少的佛坐為蓮花型，裝飾在博山爐旁的有蓮的花和葉。菩薩腳踩蓮花，飛天和供養人手擎蓮花。有些龍的首尾也用蓮花裝點。畫面的空白處，也以蓮花相補。到了北朝晚期，蓮花的雕刻逐步走向寫實，接近自然。長葛文管所藏東魏興和年間的禪靜寺造像碑的額上所出現的蓮，就很接近自然真實。

造像石上平面綫刻最突出的還有龕額的飛天，龕楣的龍，龕下的雙獸，供養人和書法藝術。

飛天是佛教圖像中令人喜歡的圖象，梵語稱健達婆，是佛教眾神之一。她們都化身于蓮花。手拿蓮，執淨水瓶，出現在天花飛揚，樂聲齊鳴的佛說法時刻，飄游仙界，散花放香。造像石上的飛天，均為兩個圖像向相出現，以龕為中心，左右對稱。細長的身軀，優美的動態，隨着翻卷的飄帶，輕盈自如。那肢體婀娜的風韻，顯示了幽雅雋秀的美感。所持各種樂器，如簫、笛、琵琶、阮咸、箜篌，均作演奏狀，音韻回響不息。周圍所刻日月，靈鳥和異獸布滿空間，使飛天伴隨其中，造成一派喧鬧氣氛。圖象小的飛天，不宜具體刻畫，僅配合其他圖象，形成整體效果。這些精美的造型藝術品，是西域風格和中原本土的創造相結合的成就，是藝術大師們在現實中攝取資料，加之浪漫主義的想象而苦心經營的結果。

龕楣的龍紋，大部分為二龍連體。向上躍起者，作回首反顧狀；對峙而立者，卷舌相纏。對應的腳爪，向上對接，向下立于柱端，形成莊重的對稱圖形。與下面力士相應，與背光的火焰相映，既表達了佛光普照，又顯示了雄偉壯觀的氣氛。也有的龕楣雕刻着四龍相纏的圖象。龍體左右相應，上下環繞。其間又以鳥獸和花草圖案補白，形成了另一種裝飾風格。出現龍形象最多的是降阿魯造像石。龕楣八龍，上下相纏，姿勢與前者相似，構成顯得繁縟。這種均衡的章法，對稱的構圖，繼承并發展了東漢畫像石上的雕刻風格。還有一種龍，兩頭一體，頸部分別與左右立柱相接，回首向上，與龕額諸圖相應。魏明朗造像石的背面龕楣就是這種形象。它的形成，是為適應建築形式的需要。孤立起來看，并不合理；與拱門和立柱聯繫起來看，卻合意。這是具象和意象相結合的產物。也有不少龍的形象是隨石面的空間而變化。它的刀法和姿態的特點也因作者的個人風格而略有不同，但卻不失其時代的共性。

龕下最突出的形象是雙獸和博山爐。博山爐即焚香爐，作供佛用。在出土的博山爐中，分為陶質和金屬質的制品，制作工藝講究，形狀優美。造像石上的造型，底座以蓮花和竹節圖案相托；或以彩帶束腰，或以變形的夾葉圖案作裝飾，均作了巧妙構思。護衛其旁的雙獸，以獅子為主，也有鹿、虎、大象和象征祥瑞的異獸。這些走獸的造型，既有寫實的準確性，又具誇張變形的裝飾效果。獅子的造型，作者在雕刻中着重表現了神似和形似的特征。不惜棄舍，大膽肯定；提煉概括，選取典型，突出了獅子的雄壯威武和生姿勃勃的動勢。寬厚的胸部突起，瘦勁的腰部後縮，軀體前傾，前腿直伸，臀部端坐，長尾高翹，腳爪碩大而四肢勁挺。所有這些襲練的塑造，都有力的顯現了

獅子的堅實、威嚴個性。使之既其到護法守衛的作用，也具備了完美的藝術造型。在塑造中采用陰刻刀法，形體以外用平刀剔之，石面上陰陽相兼，更突出了獅子的造型特征。其他走獸的造型特點和雕刻手法，與之基本相同。

這個時期在造像石的平面上所雕刻的走獸，尤其獅子，它的藝術造詣之高，達到了十分完美的程度，對后世影響很大。隋唐時期，陵墓前的地面設施中所雕刻的立體石獅，其造型特點，可以在這裡找到繼承和發展的淵源。追溯其他飛禽走獸的創作方法和佈局特點，也可以在秦漢石刻造型藝術中找到它的踪跡。東漢畫像石上人物和鳥獸的雕刻、造型和章法，就與這些造像石上所出現的圖象非常相象。

造像石上的供養人物，均為平面綫刻。有站立式、鞍馬式、牛車式。官宦人家為像主者，由車騎華蓋，金瑤羽葆組成的儀仗相伴，男女侍從相隨。造像主為將軍者，以供養身份出現的有戎裝甲馬，其隨行者的位置多在側面。豪門大族，以至黎民百姓的造像石，與前者大同小異，格式和規模從簡，僅以供養者的姓名排列，或只刻造佛像和簡單的藥叉、雙獸，邊旁鐫字記述，以示供養，以求平安。如張九娃造像石的記載“大魏孝昌三年……張九娃為早昇天界，全宅平安，供養彌勒佛一龕”。也有的窮苦人家，僅借助岩石的自然平面刻石乞福。由于條件的限制，刻石技巧和書法造詣雖然并不很高，但它卻代表了下層社會的一種風格與平民百姓的文化素養。鐫刻雖然比較粗糙，卻表達了勞動人民的虔誠信奉和樸實善良的心願。鞏縣石窟寺的摩崖石刻，遺留了不少北齊時代的題記。窮苦的人們希望死去的父母早日托生西方妙洛國土，并願兄弟姊妹聰明智慧，不遭災難。簡短的禱語，真實的反映了北朝社會被奴役的勞動人民的深重災難。同時也

體現了受苦受難的人們之間的真摯情意。這與統治者內部那種同黨相妒，兄弟相爭，骨肉相殘的虛偽性成鮮明對照。

比較大的造像石上的供養人，以博山爐為中心，分列兩旁，側面或正面站立。有的畫面將主要人物安排在龕的兩邊，以下依次順列。也有的供養男女和車馬人物面向一方，石面上僅求得圖像和題記的整體平衡。如西安碑林中的孟氏造像石上的雕刻佈局就是如此。

鞍馬和牛車的出現是很普遍的。大部分是左右對稱向相。男騎馬、女坐車，作前行狀。奮進的馬，躍蹄揚尾，鞍韉齊備；駕車的牛，體態壯碩，造型生動，與初唐墓室壁畫中的牛車很相似。這種匈奴人的高輪牛車，在北魏時期的中原地區已經盛行。

凡站立的供養人，大部分執笏，持蓮，或揣手恭立，均作供奉狀。在洛陽龍門和鞏縣石窟寺的皇族禮佛圖中，隨從人物分別執華蓋，羽扇，燈臺和博山爐，隊列嚴整，行動緩慢。人物低眉含胸，虔誠恭謹，精神內含，一心想念佛的形像和功德。這種寧靜肅穆的神態，飽含了無窮的內在力量。他們身着寬袍大袖，長裙曳地，或着緊身束帶長衫，造型穩重而堅實，如同一蹲立俑。形體瘦長，動態變比細微，靜中見動；綫條造型剛柔相濟，力求簡練而又富于變化，是北朝宗教藝術中的又一種精萃，為以後石刻人物的發展奠定了基礎。

另一種刻石造型藝術表現在石棺和墓誌蓋的紋飾上。北魏時期的石棺和墓誌蓋上的綫刻畫，場面宏大而雕刻精緻。在爾朱氏的墓誌蓋和石棺兩側都刻有騎龍，騎虎，駕鳳升天的圖象，其位置仍然按方位排列。在大面積的石棺側面共出現 20 人，分別騎龍虎，駕鸞鳳，飄飄入仙境。雲水紋充滿其間，兩端為山石

樹木。寫實的造型和裝飾的陪襯景物，恰當的佈滿空間。在密集的綫條中，分明了層次和透視關係。畫面綫條流暢，姿態生動，大有“吳帶當風，曹衣出水”之勢。

昇仙的畫題，屬道教內容。入道修行煉仙丹，悟到天機成正果，即可駕鶴上漢，參鸞騰天，或乘龍虎飄入仙界。

北魏永安年間的孝子圖，很可能是苟景石棺上的作品，因為與苟景墓志蓋上的雕刻風格十分相近。否則，就是出于一人之手。畫面上表現得非常完美。它以組畫形式的構思，把六孝子（舜、郭巨，原穀，董永，蔡順，尉）的故事，分別刻畫在石棺左右。畫面上山水和人物并重。從組畫的構思到人物的勾綫；從樹木的組合到枝葉的穿插；從山石的擺佈到雲水的流動，都得到恰當安排，使繁雜的畫面上妙趣橫生，尤如一幀工筆重彩長卷。前后和底部的二方連續圖案，成為帶狀而工整排列。中間和轉角處分別以鳥獸之首構成的圖案作為連接。畫面和圖案之間由兩條勻稱的復綫分割。整體看來，是一件非常完美的石刻工藝品。（現存美國奈爾遜美術館）還有一些佚名的同時期的石刻畫面，如北周的佛座雕刻和北魏后期墓志蓋上的綫刻畫等，在藝術造詣上均屬北魏石刻藝術中具有代表性的傑出作品。

墓誌上的主要內容有飛禽走獸，變形圖案和書法等。配合圖案起到裝飾效果的書刻，位于墓誌蓋的盂面，多以篆書和楷書鑄成，陰陽相襯，與整體協調統一。墓誌由蓋和誌組成，相并為一合。蓋為覆斗形，分為盂、剝、側三面。盂和剝是主要裝飾部位。誌石的側面的紋飾以十二生肖和方相神最常見。四神的位置按方位排列，四方對稱。同一平面上由兩個圖象組成，相對出現。這是北魏墓誌上四神佈局的特點，以后演

變為四神各佔一方，單獨出現。其圖象的造型和表現手法，與石棺上的綫刻畫相似，都顯示了藝術家的高超技藝，並體現了時代特點。這種傳統刻石內容和藝術形式，隨着時代的變遷而不斷發展變化。以後在衆多的隋唐墓誌中得到了更充分的展示。

墓誌上的文字內涵，綜合了文學、歷史、書法藝術，為我國刻石藝術寶庫充實了更豐富的內容，並遺留了珍貴的史料。

造像石上的書法，主要表現在題記和供養人的姓名、身份的記載。其中大部分的刻字不及墓誌規範，謹嚴。但由於多數出自民間，少受約束，更能充分反映時代精神和民族融合的氣息。其書體大致分為三個階段，即初期，中期和晚期。尤其初期和中期的風格，更突出的體現了北方草原民族的氣質和個性。它結體穩固，筆法勁健，起落分明，內聚而外散。用筆不拘細小，氣韻博大而拙樸，在我國豐富多彩的書法藝術中享有盛譽。這是外來民族融合，並在漢化中孕育的結果。這種書體在演變中流傳，在發展中繼承，尤其盛行於清代。曾被康有為贊為十美：“魄力雄強，氣象渾穆，筆法跳越，點畫峻厚，意態奇逸，精神飛動，興趣酣足，骨法洞達，結體天成，血肉豐美。”他認為北魏書法皆佳，雖民間兒女造像，而骨血峻宕拙厚中皆有異態，字跡緊密非常。盛譽之下，刻意摹習者甚多，在清代社會形成了極盛的風氣，尤其中原一帶地區。由此可以窺見北魏書體在我國書法藝術發展中的重要影響。

四、藝術風格的形成

社會文化的形成，藝術風格的出現，都有着悠久的歷史。它與民族的個性，以及造成這種個性的多種因素：地域，氣候，自然環境和生活條件，有直接關

系。

中原傳統文化的形成，歷盡滄桑。黃河的波濤給人們帶來的吉凶禍福，在古代文化中留下豐富內容，與水鄉江南所造就的文化，本來就有明顯分別。北魏鮮卑的融合，外來文化的參入，更出現了獨特的風格，並顯示了突出的個性。

匈奴鮮卑原為游牧部落，地處北荒，逐水草而居。嚴酷的自然環境捶練了這個民族的體質，振奮了精神。北方疆土遼闊，原野無垠；仰觀藍天白雲，俯視碧草如茵，造就了豁達大度的氣質；冰雪覆蓋，朔風野大的氣候，磨練了不屈的韌性；部落之間的攻伐，殘酷的屠殺，養成了長途跋涉，粗獷好戰的野性。它以強大的武力統治了中原，但對根深蒂固的漢文化卻無可耐何。遷都洛陽，深入腹地，在民族融合中迅速接受漢族的文明和熏陶，最終被漢化。在漢化過程中，中原傳統文化注入了鮮卑人的精神，尤其在石刻藝術中，突出的顯示了它的個性。

對漢族文字的接受和使用，有個漫長的過程。大致可以分為初期，中期和晚期。這三個階段，有三個文化中心。初期以平城為中心。首都南遷後以洛陽為中心。東西魏分列後，西魏以長安為都，文化中心隨之轉移長安。造型藝術的風格也隨着時間而發展變化。所以出現了初期的生澀稚拙，中期的灑脫渾厚，晚期的蒼潤圓熟。在各個時期的演變中，始終保持了時代的共性，突出的顯現了民族交融所孕育的雕刻藝術風格。尤其書法藝術，它的古拙敦厚，剛拔穩健，其勢如龍騰虎躍。而同時期的南朝書法卻呈現了俊美秀潤的風彩，其勢如雲鶴飄仙。這就如同北國草原上那急促的馬蹄聲伴奏着高亢的牧歌，而雲霧繚繞的盤山道上哼出的卻是婉轉小調。這種地域和環境所造成的不同程度的差異，直接影響了的精神變化，同時出現

了藝術上的不同風格。北魏造像石上的平面雕刻所呈現的那種粗獷的綫條，沉穩而凝重的造型，也不同程度的體現出匈奴的個性和鮮卑人的氣質。北朝晚期，東西魏時間很短，變化并不明顯，與北齊，北周相融，格調比較平穩方正。那種野、怪、剛、奇之氣逐漸減弱，趨于規範，接近隋唐。但在東魏和北齊時期，造像刻石的風格與西魏和北周略有差別。這與地域和風俗有直接關係。所以在河南、山西出土的造像石與陝西出土的同時期的刻石風格不盡相同。在關中地區，變化中仍然沿襲了北魏的款式，所以很相近。而豫中和晉中、晉南的風格就顯得平緩、隨意，更接近現實生活。這種風格在沁縣出現的北齊石刻中，體現得很明顯。

在對漢字的使用中，由于認識和理解程度的限制，書法結體變化很大。尤其早期的墓誌和造像石上，出現了不少異體字。或者是為了結構的均衡和穩定而筆劃有增有減。這可能是北方少數民族在漢化過程中所遺留的痕跡。這種書法藝術上對漢字造型的變化和異體字的出現，同樣有着鮮明的時代性。

北朝石刻藝術風格的形成，大致有以下三種主要因素。一、長期戰爭給人民帶來的災難奠定了宗教興起的社會基礎。二、隨着通商貿易，佛教文化普遍傳播。三、鮮卑人入侵中原，在民族融合中接受漢文化。這就造成了繪畫和書法藝術在刻石中的大變革。影響的深度和廣度前所未有。

在具體制作中，書寫（繪畫）和刻石的作者以及所使用的工具（毛筆、刻刀），造成了石上的直接效果。在有些刻石的拓本上，可以看出毛筆的制作工藝并不精良。很明顯，由于主毫排列不齊所造成的用筆效果。況且，上石之后，也未能完全按照筆迹走刀。尤其起筆落筆處，盡以斜刀切出。特別是三角形的“點”，僅

三刀切成，沒有弧綫，出現整齊的三角形。這是毛筆和刀具的共同作用。這種情況，在北魏早期和中期的書法和綫刻畫中體現得很明顯。所以，除了時代的共性之外，還有三種直接因素：一是書寫或繪畫的個人風格；二是毛筆的優劣所造成的效果；三是刀具的利鈍和雕刻技法所起到的作用。這種特定的社會背景和具體條件，決定了文化藝術風格的發生，發展，變化的科學規律。社會客觀條件的形成，人們精神上的需求和寄托，各族人民的協力營造，推動着歷史的車輪，推動着文化藝術發展的車輪，滾滾向前。所以，這一時期的石刻藝術的成就，是在漢族傳統文化的基礎上，外來文化血液的注入，少數民族的精神的融合所鑄成的豐碑。也尤如嫁接在漢族文化本體上的枝芽，在社會土壤和氣候的滋潤中成長壯大，開花結果。這一豐碩的成果，在中國藝術史上是引人注目的；在浩如烟海的中華民族文化中有顯著位置；在重嶂疊翠的石刻和書法藝術中一峯突起。它上承先秦兩漢，下啟隋唐五代，連成了不可分割的傳統文化體系。

豐富的石刻藝術內容，完全以宗教和現實生活為依據。但在造型中又超越了自然規律，達到更高的藝術境界。這些刻石造像，既有物體的外形美感，又塑造了內在精神。所以在追求形式美的同時，也反映了更深的意境。這些豐厚的內涵，在不斷的創造中巍然屹立，永葆民族文化藝術的特質，為以後石刻藝術的發展開辟了廣闊道路。

刻石造像是在復雜的社會因素中出現的。它的盛衰，也在隨着時間的推移和社會的變革而轉變。隋朝統一中國後，這種刻石造像的形式和內容已大大減少。代之以祈福免災的新的石刻藝術品，“燃燈石臺”和“經幢”在唐代盛行。

1992年11月

參 考

《中國通史》

《中國史綱要》

《魏書》

《龍門石窟雕刻》

《雲崗石窟》（龍門文管所）

《山西出土文物》

《雲崗石窟》（胥凱）

《魏晉南北朝文學史》

《中國歷代哲學文選》

《西安古代拓本展圖錄》

《歷代法書碑帖選》

目 錄

- 一、敘 文 (1)
- 二、南安王元楨墓誌 (163)
- 三、荊州刺史楊大眼為孝文帝造像題記 (165)
- 四、北海王元詳造像題記 (167)
- 五、雍州刺史元暉墓誌 (169)
- 六、南涅水石刻探訪 (171)
- 七、後記 (173)
- 八、參考資料

- 6、皇興造像并記①—④
北魏皇興三年 (471) 西安
- 7、劉保生造像・供養人
北魏景明四年 (503) 西安
- 8、彌勒造像・龕楣
北魏 (386—534) 西安
- 9、禮佛圖 (龍門石窟) ①—②
北魏 (386—534) 洛陽

- 10、朱雙熾造像并記①—②
北魏延昌元年 (512) 華縣
- 11、張亂域造像・佛龕
北魏延昌三年 (514) 耀縣
- 12、六十人造像并記①—④
北魏熙平二年 (517) 耀縣

- 13、夫蒙文慶造像①—③
北魏神龜二年 (519) 西安
- 14、佛龕 北魏神龜三年 (520)
沁縣

- 15、佛龕 (白描) ①—③
北魏神龜三年 (520) 沁縣
- 16、佛龕 北魏神龜年 (518—520)
沁縣

- 17、佛龕 北魏神龜三年 (520)
沁縣
- 18、佛龕 北魏神龜三年 (520)
沁縣

圖 版

刻 石 造 像

- 1、四面造像①—②
北魏 (386—534) 耀縣
- 2、吳洪珍造像・龕額
北魏 (386—534) 耀縣
- 3、魏明朗造像①—⑥
北魏始光元年 (424) 耀縣
- 4、太子乘象圖 (雲崗石窟)
北魏和平元年 (460) 大同
- 5、飛天 (雲崗石窟)
北魏和平元年 (460) 大同

19、佛龕 北魏神龜年（518—520）

沁縣

20、佛龕 北魏神龜年（518—520）

沁縣

21、鐫石珍造像①—③

北魏神龜三年（520）西安

22、茹氏造像①—②

北魏正光三年（522）耀縣

23、張暎周造像①—③

北魏永熙二年（523）耀縣

24、曹望喜造像座①—②

北魏正光六年（525）（美國費城）

25、張九娃造像并記

北魏孝昌三年（527）咸陽

26、雷氏造像（殘石）

北魏永安二年（529）耀縣

27、普泰造像①—②

北魏普泰元年（531）華縣

28、造像（殘石）①—②

北魏（386—534）耀縣

29、朱普伯造像・供養人

北魏普泰元年（531）華縣

30、造像（殘石）

北魏（386—534）西安

31、造像（殘石）①—④

北魏（386—534）西安

32、造像（殘石）①—③

（不詳）長武

33、希玄寺石窟 飛天①—②

北魏（386—534）鞏縣

34、希玄寺石窟 禮佛圖

北魏（386—534）鞏縣

35、閔家如造像

東魏天平三年（536）鞏縣

36、佛龕 東魏興和三年（541）

沁縣

37、佛龕 東魏興和三年（541）

沁縣

38、佛龕 東魏興和三年（541）

沁縣

39、佛龕（白描）①—③

東魏興和三年（541）沁縣

40、霍法龍、駱子寬等 52 人造像（白描）

東魏武定元年（543）（美國波士頓）

41、霍法龍、駱子寬等 52 人造像（背面）

東魏武定元年（543）（美國波士頓）

42、比丘道曠造像（背面）（殘）

東魏武定四年（546）（美國費城）

43、張氏造像（殘石）

西魏（535—556）西安

44、越氏造像

西魏（535—556）西安

45、孟氏造像并記（殘石）

西魏（535—556）西安

46、七十六人造像并記①—③

西魏（535—556）耀縣

47、佛龕

北齊天保二年（551）沁縣

48、佛龕（白描）①—②

北齊天保二年（551）沁縣

49、佛龕

北齊天保二年（551）沁縣

50、佛龕

北齊武平年（570—576）沁縣

51、佛龕

北齊武平年（570—576）沁縣

52、絳阿魯造像①—②

北周武成元年（559）耀縣

53、造像并記（殘石）①—③

北周武成二年（560）西安

54、李曇信兄弟造像·博山爐

北周保定二年（562）耀縣

55、呂思顏造像·供養人

北周天和二年（567）耀縣

56、造像石·龕楣（佚名）

北周天和三年（568）耀縣

57、毛明勝造像①—②

北周天和五年（570）耀縣

58、雷明香造像①—③

北周天和六年（571）耀縣

59、閻和達造像·供養人

北周（557—581）耀縣

60、釋迦牟尼造像①—③

北周（557—581）耀縣

61、造像（殘石）

北周（557—581）耀縣

62、蓮花形造像①—②

北周（557—581）耀縣

63、佛座浮雕·歌舞圖（白描）

北周（557—581）禮泉

64、造像底座（白描）

北周（557—581）興平

65、四方佛座①—②

北周（557—581）西安

66、造像石底座①—③（白描）

北周（557—581）西安

67、附：徐景暉造像①—②

隋開皇八年（588）耀縣

68、附：①石窟造像·供養人

唐（618—907）鞏縣

②釋迦牟尼造像·供養人

唐龍朔元年（661）鞏縣

石 棺 墓 誌

69、元暉墓誌①—④

北魏神龜二年（519）西安

70、爾朱襲墓誌并蓋①—③

北魏（386—534）西安

71、爾朱襲石棺①—②（白描）

北魏（386—534）洛陽

72、石棺局部（佚名）①—②（白描）

北魏（386—534）洛陽

73、侯剛墓誌并蓋①—⑨

北魏孝昌二年（526）西安

74、石棺（佚名）①—②（白描）

北魏（386—534）洛陽

75、宣武皇帝嬪墓誌蓋①—②

北魏孝昌二年（526）西安

76、荀景墓誌蓋①—④

北魏永安元年（528）西安

77、荀景石棺局部①—②（白描）

北魏永安元年（528）（美國）

78、爾朱紹墓誌①—②

北魏永安二年（529）西安

79、元天穆墓誌①—②

北魏普泰元年(531) 西安

80、石棺局部(佚名)(白描)

北魏(386—534) 洛陽

81、石棺局部①—②

北魏(386—534) 大同

82、希玄寺石窟石柱①—②

北魏(386—534) 鞏縣

83、敬史君碑局部①—②

東魏興和二年(540) 長葛

84、段威墓誌并蓋①—⑧

北周建德四年(575) 西安

85、墓碑(佚名)

北周(557—581) 西安

86、附：李和墓誌蓋

隋開皇二年(582) 西安

書 法

87、司馬芳碑(殘)

北魏泰常年間(416—423) 西安

88、皇興造像題記

北魏皇興五年(471) 西安

89、雲崗石窟造像題記

北魏太和七年(483) 大同

90、龍門二百人造像題記

北魏太和七年(483) 洛陽

91、牛橛造像題記

北魏太和九年(486) 洛陽

92、元楨墓誌

北魏太和二十年(496) 西安

93、元詳造像題記

北魏太和二十二年(498) 洛陽

94、魏靈臧、薛法紹造像題記

北魏太和年間(477—499) 洛陽

95、元簡墓誌(殘)

北魏太和二十三年(499) 西安

96、李氏墓誌

北魏景明二年(501) 西安

97、穆亮墓誌

北魏景明三年(502) 西安

98、三十二人造像題記

北魏景明三年(502) 洛陽

99、三十四人為皇帝造像題記

北魏景明年間(500—503) 洛陽

100、楊大眼為皇帝造像題記

北魏景明四年(503) 洛陽

101、比丘法生造像題記

北魏景明四年(503) 洛陽

102、梁氏墓誌

北魏正始元年(504) 西安

103、元嵩墓誌局部

北魏正始四年(507) 西安

104、司馬悅墓誌局部

北魏永平元年(508) 孟縣

105、石夫人墓誌局部

北魏永平元年(508) 洛陽

106、王氏墓誌

北魏永平二年(509) 西安

107、元診墓誌局部①—②

北魏永平五年(512) 洛陽

108、元顯雋墓誌局部

北魏延昌二年(513) 洛陽