

西安碑林全集

造像題記
第一〇五卷

造像題記概述

裴建平

佛教藝術發端於印度，它附屬於佛教，為宣傳宗教教義服務。當釋迦牟尼創始佛教後，不僅佛教典籍經論愈來愈龐雜完備，而且為了形象地促進佛教思想的流佈傳播，佛教藝術也應運而生，並相繼形成了多國著名藝術流派，如犍陀羅藝術、馬圖拉藝術、笈多藝術等。它們隨佛教擴散傳播，對中國、朝鮮、日本及中亞、東南亞諸國的宗教藝術產生了深廣的影響。

中國佛教造像藝術歷史悠久，自兩漢之際，佛法東傳我國後，漸漸發展起來。佛教愈盛，造像藝術也隨之愈趨興隆。漢明帝感夢求法的故事，似已反映了這方面的問題。范曄《後漢書》記載此事說：『世傳明帝夢見金人長大，項有光明，以問群臣。或曰：「西方有神，名曰佛，其形長丈六尺，而黃金色。」帝於是遣使天竺，問佛道法，遂於中國圖畫形象焉。』而在南齊王琰的《冥祥記》則云：『漢明帝夢見神人，……於是發使天竺，寫致經像，表之中夏。自天子王侯咸敬事之，聞人死精神不滅，莫不懼然自失。初使者蔡愔將西域沙門迦葉摩騰等資優填王釋迦倚像。帝重之，如夢所見也。乃遣畫工圖之數本，於南宮清涼臺及高陽門顯節壽陵上供養。』另外，在東漢《四十二章經》、牟子《理惑論》、袁宏《後漢紀》、《高僧傳·攝摩騰傳》等書中皆有此事記載。諸多記敘雖略有不同，有的甚至不免有一些杜撰成份，但包括比較嚴謹的史學著作《後漢紀》、《後漢書》在內，都提到求法的兩個關鍵，一是問佛法，二是圖畫形象，即是《冥祥記》所說的經、像，并具體指為釋迦倚像，而且在《後漢紀》、《後漢書》中雖未明說，但從其行文語氣顯然圖畫形象是有所本的，《冥祥記》則直接說出以天竺釋迦倚像為粉本，『遣畫工圖之數本』這一事實，即是指明了中國佛教造像藝術的產生與印度佛教藝術的關係。

歷年來，我國在考古發掘中，發現了東漢墓中早期佛像的實物，為佛教與其藝術的關係及來源提供了有力

的注腳。如四川樂山麻浩東漢崖墓、彭山崖墓，山東沂南畫像石墓，江蘇連雲港孔望山摩崖上，都發現有或刻或塑的佛教造像。特別是一九八九年，在四川綿陽市何家山東漢崖墓中，發現的佛像更是雕造精細。佛像鑄於搖錢樹上，有五尊，皆着通肩袈裟，頭後有橢圓形項光，頂有肉髻，似作梳髮狀。右手施無畏印相，左手握拳執衣下擺，結跏趺坐，具有較濃的犍陀羅造像風格。這些東漢佛像雖然大多沒有作為獨立的面目出現，也應視為中國佛教造像藝術的濫觴。

古長安不僅是華夏文化積蘊深厚的地區，也是自古佛教文化昌盛之地。佛教東傳它可以說首當其沖。古長安佛教的肇始，也就是中國佛教始傳的開端。見於史書最早的傳播佛教之事，即是西域大月氏國使者在長安給博士弟子景廬口授《浮圖經》（《三國志·魏志·東夷傳》注引魚豢《魏略·西戎傳》）。隨着東漢王朝的建立，首都東遷洛陽，洛陽一時又成佛教發達的地區，故又有白馬馱經像建寺弘法的故事。《魏書·釋老志》載：『自洛中構白馬寺，盛飾佛圖，畫迹甚妙，為四方式。』這則記載證明，洛陽的佛教藝術是領一時之先的，是當時佛教藝術的中心和主流地區之一，因此為天下之楷模。長安雖在東漢失其國都地位，但由於其濃重的弘法氛圍，佛教應是繼續發展的，且其在洛陽之西，由絲路東傳的佛教必經此地，得其地利之便，長安的佛教及其藝術就有了更好發展的條件，所以曹魏時漢僧西行求法第一人——朱士行，去于闐取經，以長安為始發地，也就有其一定的必然性。

長安自西晉高僧竺法護在此譯經後，佛教呈現出興旺之景象，乃至東晉十六國，著名高僧道安、鳩摩羅什等一大批名僧雲集長安，佛法大興，遂成北方佛教的中心地區之一。僧祐《出三藏記集》、梁慧皎《高僧傳》均載：西晉武帝時，月支人曇摩羅刹（即竺法護）自西域至長安傳譯佛經，『後立寺於長安青門外，精勤行道……』，從晉武帝泰始二年（二六六）到懷帝永嘉二年（三〇八），譯出佛典一百五十四部，三百〇九卷，成為佛法在長安弘揚

的堅實基礎，當時出現了『僧徒千衆咸來宗奉，四方士庶聞風響集』的場面。十六國時期，前秦苻堅大力倡導佛教，敕命高僧道安組織國家譯經道場，道安住持的長安五重寺，比丘僧衆多達數千人。後秦姚興崇佛尤甚，他出兵涼州將鳩摩羅什迎入長安，《魏書·釋老志》云：『鳩摩羅什爲姚興所敬，於長安草堂寺集義學八百人，重譯經本』，共譯出佛經三十五部二百九十四卷，其中《般若經》、《中論》、《成實論》、《阿彌陀經》等在其後佛教發展中產生重要影響的佛典，都已譯出。伴隨着佛教之隆盛，佛教藝術也顯現蓬勃之勢，姚興於長安『起造浮圖於永貴里，立波若臺，居中作須彌山，四面有崇巖峻壁，珍禽異獸，林草精奇，仙人佛像俱有，人所未聞，皆以爲希奇』（《長安志》）。這一時期見於記載的佛寺即有草堂寺、長安大寺、長安中寺、五重寺、一級寺，實際佛寺數量當不止這些。立寺衆多，也就有大量的造像，《高僧傳》載：『（道安）每講會法緣，輒羅列尊像，布置幢幡』，道安曾於晉孝武帝寧康三年（三七五）四月八日，鑄造金銅無量壽佛一軀，涼州刺史楊弘忠送銅萬斤助之。苻堅還曾送道安『外國金箔倚像，高七尺，又金坐像、結珠彌勒像、金鏤綉像、織成像各一尊』（《高僧傳·道安傳》）可見，就佛造像藝術來看，長安也應是北方中心和主流地區之一。而且到北魏仍延續不衰，甚至對雲岡石窟也產生了一定影響，如《魏書·太武帝紀》就有『徙長安工巧二千家於京師』的記載。但由於太武平蓋吳之亂，在長安一寺中發現兵器等違禁品，故掀起一場始自長安的滅法運動，盡殺其地僧侶，焚毀造像，長安佛教受到了一次沉重打擊。

西魏時，長安再次成爲國都，因文帝和丞相宇文泰均崇奉佛法，長安佛教又有勃興之勢，文帝敕令造大中興寺，以道臻爲大統，且大立科條，弘揚佛法，宇文泰還命沙門曇顯等撰《菩薩藏衆經要》、《百二十法門》，并營造追遠、陟屺、大乘、魏國、安定、中興等寺於長安，度僧千餘人。

公元五五七年，北周代替了西魏的統治。其統治者崇佛更甚，明帝曾建大陟岵、陟屺二寺，短短數年，寺院廣建，僧尼剃度無數，達到了猥濫的程度。周武帝采取滅法之舉，也從另一方面說明了佛教發展的盛景，它已直

接與封建國家的利益發生衝突，故周武帝即要『求兵於僧衆之間，取地於廟塔之下』（《廣弘明集》）才能達到富國強兵的目的。歷年來在西安地區出土的大量西魏、北周的銅、石佛造像，也可窺見此時長安佛造像藝術發達之一斑。

佛教經過南北朝時期的滋長盛大，在隋、唐時期得到了前所未有的大發展。宣稱『我興由佛』的隋文帝，對佛教的弘揚可謂不遺餘力，為唐代佛教的鼎盛奠定了基礎，唐代佛教的發展如日中天，勿庸置疑，長安佛教由於其得天獨厚的條件，也達到了它的發展頂峰。應該說，論及中國古代佛教，唐代佛教居其首，而長安佛教又是唐代佛教極其重要的組成部分。有唐一代，佛典翻譯達三百七十二部，計二千一百五十九卷，超越以往歷史譯經數量，且大多完成於長安寺院中。如玄奘主持的慈恩寺譯場，義淨主持的薦福寺譯場和不空主持的大興善寺譯場。與唐代佛教的大發展相適應，建立了許多具有民族特點的佛教宗派，如慈恩宗、律宗、賢首宗、密宗、淨土宗等，其中許多祖庭都在長安。當時京畿之地寺塔遍佈，僧尼衆多。據《唐兩京城坊考》記載，長安城內有名可考的佛寺已達一百五十三座，都營構得寺域廣闊、殿宇富麗堂皇，如安國寺幾佔一坊之地，高宗李治作太子時，為亡母文德皇后造立的慈恩寺，更是『重樓複殿，雲閣洞房，凡十餘院，總一千八百九十七間』（《大慈恩寺三藏法師傳》）。而且在唐代頻繁的中外文化交流的大氛圍下，域外佛教藝術也在以超乎以往的速度，源源不斷地進入大唐之土，玄奘從天竺取經歸來時，就賁回七尊佛像，辯機的《大唐西域記贊》不僅詳記這七尊造像的名稱、質料、尺寸，還記錄了具體來源。太宗、高宗還詔令王玄策三次出使印度，《法苑珠林》卷二十九載，與其同去的工匠宋法智圖寫的彌勒像，『來到京師，道俗競模。』但唐代的這種模仿，已不似早期佛像的簡單照搬，由於民族化造像藝術因素的長期積累，遂能把域外藝術與傳統藝術融會消化，從而創造出了嶄新的具有民族特點的佛教造像藝術，使唐代佛像雕造達到了盡善盡美的藝術境界。造像數量之多，規模之大，工藝之精巧，形式之繁多，前所未

有。歷年來在唐代故都——西安地區出土的數量可觀的佛教造像，就是這一史實的寫照。

西安碑林博物館收藏的佛造像，數量多，時間跨度長，形式多樣。這是古長安佛教發展過程中的產物，有傳世精品，也有建國後歷年的發掘品。有浮雕，也有圓雕。有高僅幾厘米的小型造像，也有高達兩米多的巨像。出土地基本為長安佛教覆蓋的關中地區。這次收錄的近七十種精品，時代為北朝和隋、唐，其中北朝造像四十種，隋、唐為二十五種，它們不僅是古代雕塑藝術的佳作，而且均鐫刻銘文，也反映了北朝、隋、唐書法藝術發展的一個側面。對探討北朝、隋、唐佛教及其藝術，特別是古長安佛教造像藝術的發展具有重要的意義。

北魏前期的佛造像基本照搬印度的粉本，面相豐圓，肢體碩壯，神態溫靜。其主要受犍陀羅和馬圖拉（或作秣菟羅）兩大造像藝術流派的影響。犍陀羅藝術從一世紀中葉一直發展到五世紀，其特點是追隨希臘藝術柔和而自由的寫實主義造像法則進行雕刻，佛像多作廣額、『通天鼻』，衣飾多用希臘式陶格披衣。馬圖拉造像藝術則參照馬圖拉傳統的藥叉雕像塑造，更具印度民族特色，造型粗獷，偏袒右肩，薄衣透體。

這次收錄的北魏□平二年造像、皇興五年造像和劉保生夫婦造像，就較多地體現了域外藝術的風格。□平二年佛造像着偏袒右式僧衣，且敷搭偏衫，面龐豐圓，雙手似作禪定印相。衣褶採用細密凸起的條棱表現，這類處理衣紋的手法，在雲岡石窟二十窟正面大佛及東壁大佛身上都能看到，北魏太安元年（四五五）、太安三年（四五七）宋德興佛造像（見《中國歷代紀年佛像圖典》）也是類似作風。日本學者宮治昭曾指出，此類作法仍是印度馬圖拉式佛像後期常見的衣襞鑿刻形式。皇興五年造像的彌勒，着通肩式袈裟，豐滿圓潤，肌肉勻稱，表情強悍，雙目圓睜。衣褶也以條棱表現，但不甚密集，且每兩條棱間再施以陰綫。袈裟緊附身上，慣有的襞褶給人一種被水濕過的感覺，有所謂『曹衣出水』式的風格。衣式、肉髻雖是犍陀羅式的，但總的作風體現出馬圖拉造像的神韻。總之，這幾尊造像具有較多域外藝術的特點，從其雕造時代看，與雲岡石窟一期大略同時，可以說其藝

術水準在當時是領時代之先的，由此也證明長安佛造像藝術的水平是較高的。

北魏中後期，佛造像藝術在大量借鑒外來藝術的基礎上，民族化的進程也大大推進了一步。如朱輔伯普泰造像、朱雙熾延昌元年造像等，主佛皆着『褒衣博帶』式大衣，面容清癯，長臉細頸，神采飄逸。有謂之爲『龍門風格』造像，實則也就是北朝造像，吸收南朝造像的民族化作風，而反映出的一種新的藝術風範。在造像的藻飾上，也多採取漢民族傳統的形式，如龕形取帷帳式，兩旁懸垂似流蘇的幢幡。北魏普泰元年四面造像的盞頂形狀龕，則是直接模擬中國古代建築的盞頂形式，還在梯形龕楣上方加刻鴟尾，借以表示佛像在殿宇之內。而且在北魏普泰元年四面造像和另一北魏千佛造像碑龕之左右上角，皆在陰刻圓內刻飾金翅鳥和蟾蜍、玉兔形象。這種題材在陝北東漢畫像石中較爲常見，一般與東王公、西王母合刻一處，仍是與漢代信方士、求長生的思想有關。

北周國祚雖短，但其在佛教造像藝術中的地位不可低估，甚至可以說相當重要。碑林藏的數量可觀的北周造像本身，及其體現的諸多問題，就是形像化的例證。北周佛、菩薩造像一改北魏的清秀造型，均作豐頰方頤，通體顯得較大。佛多爲低平肉髻，面圓頸短，身軀矮胖、健壯、渾厚。有些甚至略顯僵直呆板之感，有人認爲這在藝術上是一種倒退，實際上，這應是該時期造像藝術在域外和南方影響和刺激之下，正孕育着一種不甚成熟的新的造像藝術風格。這種風格後來成爲隋、唐完美的佛造像藝術新風的一大源泉。

比較典型的例子，可舉武成二年四面造像側龕內的通肩立像，和刻造於同年的巨型通肩立像。武成二年通肩巨型立像爲圓雕，高達二米多，具有北周造像的一般特征，肉髻上遍施陰刻的螺紋，短頸上刻劃折綫二道，通肩大衣上部褶襞從左肩向右肋呈弧形放射，雕造刀法以傳統的直平階梯式爲主，但又有新的變化，衣紋變得淺而稀疏，隨體形變化，故使袈裟產生了輕柔之感，且顯露出身體曲綫，溶入了不少笈多藝術的因素。四川成都萬

佛寺舊址出土的梁大通元年（五二七）鄱陽王世子、梁武帝孫，益州刺史蕭庖造通肩釋迦立像，也是面相豐滿，身軀顯胖，着輕薄貼體的袈裟，與北周武成二年（五六〇）佛立像有相似特點，爲北周新型造像來源提供了具體的例證。

造像題記也是石刻造像的一個重要組成部分。造像題記大多鑿刻於小型單尊造像佛座、像背或造像碑側與龕下，還有不少存在於石窟中。佛造像初入中國時，還不見造像銘刻，應該說在造像上鐫刻文字的作法是受了中國傳統刊石立碑的影響，也是造像民族化的一個方面。造像碑的出現和其上的大段題記，就是一證。較早的例子有《法苑珠林》記載的一尊造像，鐫刻：『晉太元十九年（三九四）歲次甲午月、朔日，比丘通安於襄陽郡西，造丈八金像一軀』，還有陝西耀縣博物館藏北魏始光元年（四二四）魏文朗造像和日本大阪市立美術館藏大夏勝光二年（四二九）造像，也都有數十字的題記。

這次收錄的造像中，以北朝造像題記爲多，也較重要。根據銘文，一可考北朝時期佛教在民間流傳的具體情形，二可從造像銘的衆多題名中，考證此一時期關中各民族的遷播流佈。如北魏《邑子六十人造像碑》、《正光三年造像碑》，龕下題名的有『香火、邑日、憚官、平望、邑師、邑子、清信、錄生』等衆多名稱，這即反映了北魏以來民間形成的佛教組織『義邑』的造像活動。《武成二年佛說法像》，座四面題名一百五十六人，宗教官秩名稱比上述二碑更多，而且從姓氏看基本爲當時關中的少數部族，百餘人中至少有二十六個少數部族姓氏，是研究民族史的珍貴資料。

北朝造像記也是魏碑書法的一個方面，魏碑書法總體特點正如康有爲所說『氣象渾穆，魄力雄強，點劃峻厚』，頗具剛峻堅實的壯美風姿，造像記由於是民間藝術家的隨意之作，有的甚至以刀代筆，帶有粗獷豪放的特徵和古拙稚雅的『天趣』，開闢了北朝書法特有的境地。

如《邑子六十人造像碑》、《正光三年造像碑》的題刻文字，點劃方截，棱角森挺，似刀劈劍削般勁力，但前者於勁健中寓秀整之態，後者筆劃欹正有致，透出古拙敦厚的韻致。著名的北魏《皇興辛亥造像》則顯示出另一種藝術風格，法度埋於隨意之中，北碑的雄強高古中，融入幾許活潑自然的因素。

唐代社會經濟的繁盛，中外文化交流的異常活躍，為佛教造像藝術的發展提供了極好的條件。對唐代造像藝術產生較大影響的域外藝術即印度笈多藝術流派，它興起於公元四世紀，以馬圖拉流派為主，又溶入犍陀羅藝術的寫實法則，創造出純印度的古典造像藝術形式，既謳歌了生機勃勃的人體形象，又折射出寧靜、肅穆的精神光輝。兩者達到了高度的和諧與統一。肉髻排列着整齊的右旋螺髮，眼簾下垂作沉思狀，頸部刻三道折綫，神情恬靜。一般着通肩大衣，衣紋細密，呈『U』形。衣薄貼體，似被水濕過一樣。

唐代以傳統的民族藝術為基點，對笈多藝術大膽取捨，兼收并蓄，汲取其精髓。造像藝術把從北周開始的寫實風格又向前大大推進了一步，在追求立體造型的同時，把傳統的綫和裝飾性的藝術手法也提高到了一个新的層次，使中國成熟的民族化佛教造像藝術達到鼎盛。

這次收錄的唐代造像，形體雖不很大，塑造都很精美。如咸亨元年（六七〇）鞏智才造像、磨光高肉髻，豐頤秀目，面龐方圓，着通肩低領大衣，右手上擡貼胸牽衣領，左手平撫右膝，跌坐於束腰方座上，雙眼微翕下視表現出的沉思冥想的神情，自然貼切的手姿，雍容寬鬆的體態，給人非常形象寫實的感覺，仿佛一位高僧大德正在坐禪誦經。由於採用直刀和圓刀結合的技法，佛之大衣和臺座敷布顯得非常真實。開元七年（七一九）佛造像，主尊高肉髻，著寬博的雙襟大衣，兩側菩薩袒胸露腹，身體顯三道彎式，下着裙。雖是高浮雕作品，但佛與菩薩造型透出一種開元盛世的風采。佛與菩薩上方浮雕的如意雲紋，極富裝飾色彩。至德三年（七五八）、咸通五年（八六四）造像，主佛皆着袒右式袈裟，渾圓健碩的身體上，披覆着寬博的袈裟，雙目圓睜，表情威儀，充分體現出

唐代雄豪博大的氣勢。兩旁菩薩身材婀娜，上身僅披絡腋，下着裙，儀態典雅，好像楚楚動人的唐代貴婦。王仁靜所造的三尊佛像，尺寸近似，造像組合大同小異，雕造刀法也不複雜，但佛、菩薩、弟子神態各異，栩栩如生，把唐代造像個性化和寫實的特色表現地淋漓盡致。

另外，這次還收錄了十餘種北朝、隋代佛道合刻和道教造像碑，其中北魏邑子六十人造像碑、正光二年造像碑、邑子四十五人造像碑及隋代白顯影老君像等，無論在藝術上，還是對探討佛道關係、道教在關中地區的傳播，都是不可多得的珍貴資料。

皇興造像

北魏皇興五年（四七一）。單尊圓雕。高八十六厘米，寬五十五厘米。出土於陝西興平縣，西安碑林舊藏。造像作交腳坐式，故一般認為是彌勒造像。佛高肉髻，面相長圓飽滿，修長眉，鼻稍殘，雙目炯然有神，唇較厚，身體碩壯，表情威儀。着通肩圓領大衣，雙手相疊置胸前，衣褶以密集凸棱上再施陰綫來表現，袈裟貼身，層層褶裷和輕柔的質感鑄造得頗具特色，大有『曹衣出水』的風韻。

佛身後鑄刻舟形背光和圓項光，背光由里向外刻火焰紋、波狀忍冬紋、化佛、火焰紋。頭光刻飾蓮花、忍冬、化佛，雕工精細，繁縟華麗。彌勒身下兩側雕兩卧獅，下為方臺座，正中刻一力士，着窄袖衣，雙手上擎佛之雙足，佛足兩側方座上層左右各刻兩勇猛跏趺座佛像，裸上身，佩項圈，帔巾交纏兩臂。下層再刻供養人侍立像。

背光的後面鑄刻精美的佛傳故事連環畫，采用減地平鈐手法，再施陰綫刻畫細部。畫面分七層，每層又劃分為若干方格。最上層中為九龍灌頂圖，左為七步生蓮，右為樹下之思。二層從左至右為樹下誕生、太卜占夢、乘象入胎。三層是諸天說服釋迦修道。四層為釋迦佛前生為儒童時，獻蓮花於燃燈佛，佛授記將來儒童必成正果。五層為儒童買花和陰魔首中見到鐵鍋煮人的場面。六層為釋迦在般荼婆上修道，收目犍連、舍利紳為弟子，後終成正果。最下層刻四勇猛跏趺座佛像。

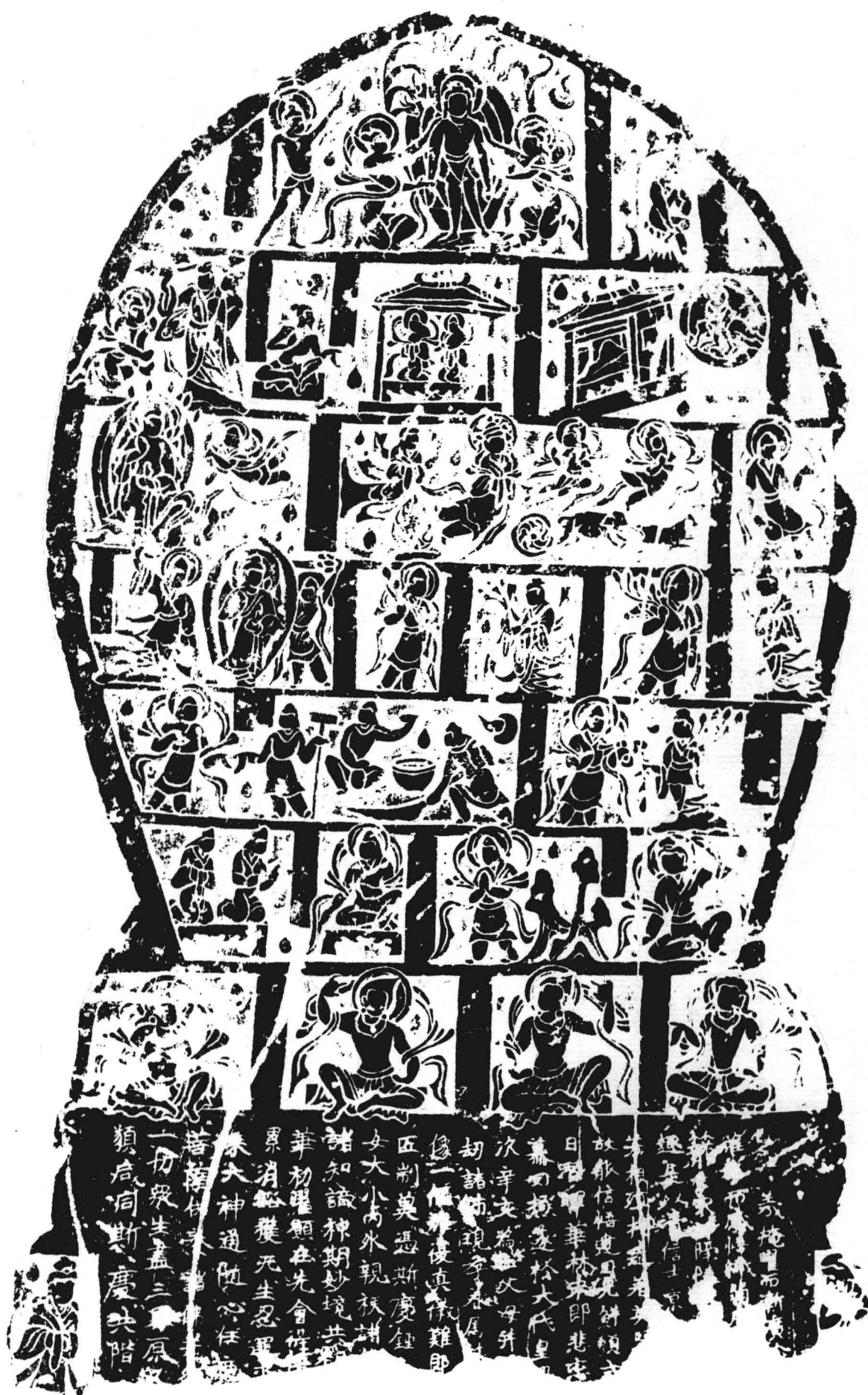
佛傳故事下刻發願文，共廿行，漫漶不清，下部皆殘泐，中有：『遂於大代皇□□□□次辛亥為亡父母……造像一軀……』查北魏皇興紀年中，辛亥年為皇興五年（四七一），故像即雕造於此時，字為魏體，又有漢隸之餘韻。

此造像著錄見《中國美術全集·雕像編三》

（裴建平）



皇興造像（全像）



陰拓



局部

扈氏一族佛造像

北魏太和二十年（四九六）。高三十四厘米，寬三十三厘米。一九六二年入藏西安碑林。

圓拱形龕，龕楣中浮雕一小化佛，有身光、項光，手施定印。兩旁各雕四游戲座菩薩，共持一長帛帶，楣承托於兩旁束帛柱上。

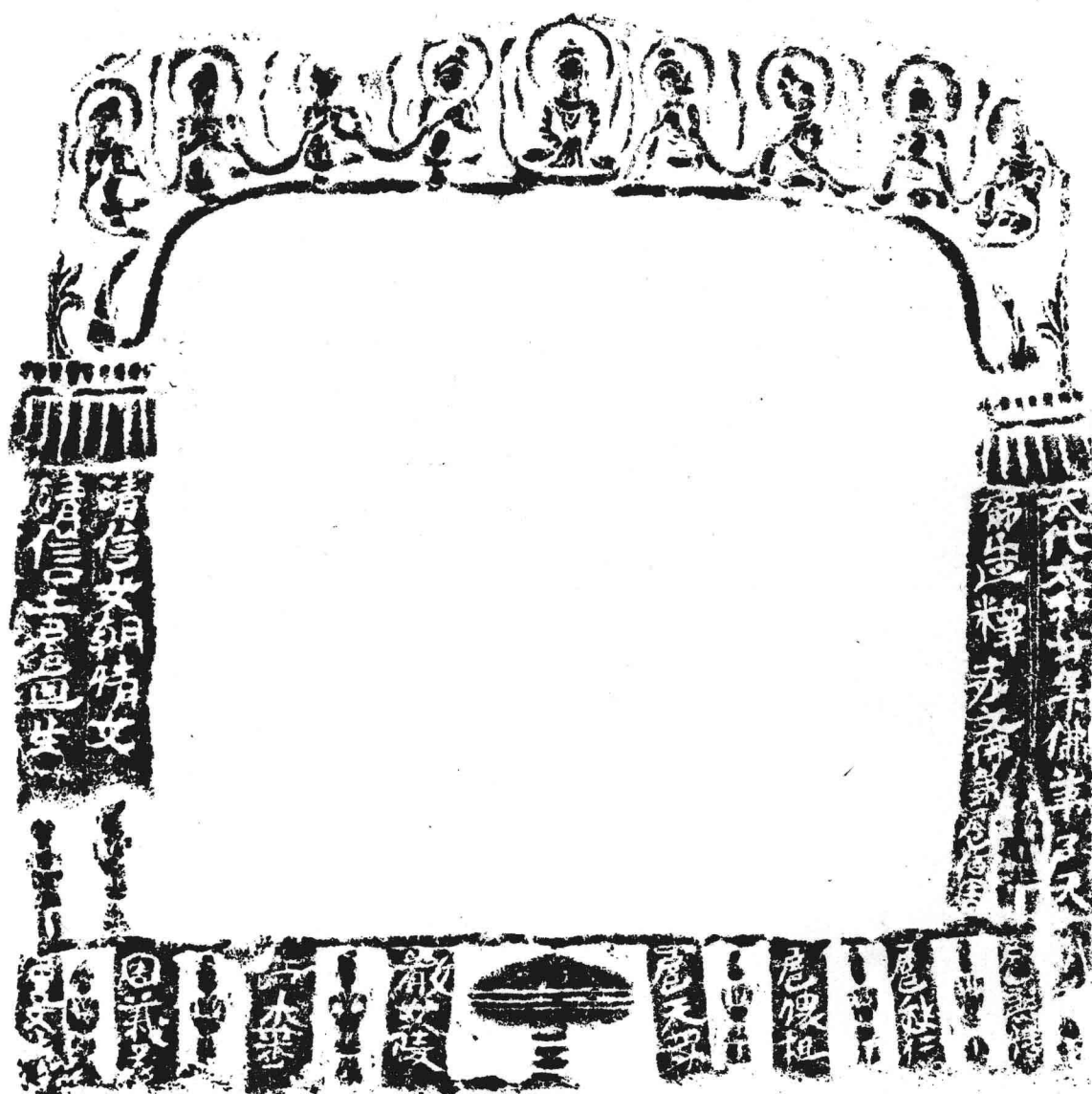
龕內雕一佛二脅侍，佛高肉髻，底髻刻飾三渦旋紋，高髻亦然。眼微閉，唇抿，大耳垂肩，雙手施定印，着圓領通肩衣，陰綫刻以平行『U』紋示衣襞。佛兩旁雕兩側立菩薩，戴花縵冠，着長裙。龕下正中刻一博山爐，兩旁剔地陽刻三供養人，均袖手侍立，旁題名。兩側面也雕出供養人及小坐佛。

正面龕兩側柱上銘刻發願文四行，其中有『大代太和廿年弟子天鬱造釋壽文佛……』。
此造像未見著錄。

（裴建平）



扈氏一族佛造像（全像）



題記