

中国佛教尊像 线描集

王磊义 编绘



人民美术出版社



中国佛教尊像线描集

王磊义 编绘

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国佛教尊像线描集 / 人民美术出版社编. — 北京:
人民美术出版社, 2010

ISBN 978-7-102-05429-2

I. ①中… II. ①人… III. ①佛像—白描—作品集—
中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 247013 号

中国佛教尊像线描集

编辑出版 人民美术出版社

地 址 北京北总布胡同 32 号 100735

网 址 www.renmei.com.cn

电 话 发行部: 65252847 65256181 邮购部: 65229381

责任编辑 王效宓

装帧设计 徐 洁

校 对 黄 薇

责任印制 赵 丹

制版印刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2011 年 1 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张: 13

印数: 0001—3000

ISBN 978-7-102-05429-2

定价: 32.00 元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

中国佛教造像艺术述略

王磊义

佛教在公元前后传入我国，伴随着佛教的传入，佛教中的诸佛、菩萨、罗汉、护法神等尊像作为重要的偶像崇拜神灵和宣传佛教教义的工具而随之兴起。在长期的发展演变中，这些外来的佛教艺术经过无数中国艺术家的吸收、融合和创造，成为具有中国民族特色的佛教造像艺术。遍布我国各地的佛教建筑和石窟，总是同雕塑、绘画联系在一起的，在这些佛寺建筑、石窟中保存下来的大量用各种材料制作的塑像和精美的壁画是我国文化艺术中的瑰宝。

（一）

佛教传入中国的时间和所经的途径，有陆路传入说、海路传入说和川缅印道传入说三种。根据史书记载和发现的遗存实物，证实我国的佛教造像始于两汉之际。较大的发现有江苏连云港孔望山石刻造像^[1]；四川乐山麻浩崖墓享堂梁上高浮雕佛像；山东沂南汉墓线刻佛、菩萨；内蒙古和林格尔县汉墓具有佛教内容的壁画以及长江中下游等地发现的三国时期各种器皿上的佛教造像、装饰等。

中国早期的佛教造像，因处于发展的初期，佛像往往和中国传统的神仙等形象并列在一起，还作为一些器皿、摇钱树、铜镜甚至墓面的装饰纹饰，被当作吉祥赐福的象征。并没有把佛本身当做独立供奉的崇敬对象，形像意义虽然不明显，但是造像的美术特征却很清晰，大都符合印度佛教造像的样式。这一时期的造像基本特征是，只有头光，佛头有高起的肉髻，肩披袈裟或裸呈上身，塑造手法古朴、粗拙，具有中国雕刻艺术的特点。这些现象说明当时在制作这形像的时候，为表现印度所传来的基本造型规范，有意识地将佛的特征，明显的区别于本土的神仙造型，以表其信仰上的差异。

随着东、西丝绸之路的日益繁荣，佛教在中国日盛，新疆作为佛教传入内地的必经之地，出现了中国最早开凿的石窟——新疆拜城克孜尔石窟、库车库木吐喇、森木塞姆等多处石窟。经由环塔里木盆地边缘，从南边的于阗、疏勒、龟兹、焉耆、高昌，然后沿丝绸之路向东的河西走廊，沿线留下了大量的佛教遗迹和石窟。

龟兹（新疆库车县）地处中亚地区，靠近佛教发源地印度及周边传播地区，因此，西承印度、犍陀罗的续脉，是北传佛教的重要桥梁和阶梯，成为当时西域佛教的中心，也产生了像鸠摩罗什这样的著名佛学家、翻译家的杰出代表。

龟兹佛教艺术由最初的犍陀罗式艺术风格，逐步过渡为龟兹本土风格，形成了具有影响力的“龟兹艺术模式”，创造出建筑上的中心柱窟和绘画上的菱格构图，这种艺术模式对龟兹以东的佛教艺术产生了深远的影响。早期壁画则反映出遵循小乘佛教“惟礼释迦”的思想。人物造型本地化，表现为圆脸、眼小，五官集中，身体比例匀称，人物服饰也渗入了龟

兹男女世俗服装饰样。由于年代久远，寺院与造像大都已湮灭，只有石窟和残损的壁画能够保存至今。这些石窟的年代一部分当在3世纪至4世纪的魏晋时期，多数则为龟兹王国时期（5世纪至6世纪），衰落于10世纪之后^[2]。

龟兹佛教艺术具有中外文化交流的显著特色。它吸收了外来艺术的某些画法、创造出具有本民族特色的龟兹壁画。所采用的基本技法是“曲铁盘丝”式线条，力度均匀，粗细相等，笔触坚道，起落严密。采用的凹凸画法是先用线勾勒，然后在肌体颜面的四周用土红色多次晕染，将中间突出，以此来显示肌肉块结构和凹凸立体感。色彩较单调，以石青、石绿、白色为主调，加杂交替。佛、菩萨、伎乐、飞天人物造型优美，身姿多呈“S”型，动作夸张，多用舞蹈姿势，形体婀娜。菩萨、飞天头戴宝冠，身披天衣饰璎珞，身体修长，半裸上身，卷曲的长发下垂至双肩，深目高鼻、上唇留有小髭，这些特点都是龟兹壁画早期和发展期的艺术特点，具有印度西北犍陀罗^[3]造型特点。

与早期龟兹佛教同时期的前后，也正是中国南北朝时期。由于当时西晋王朝宫廷爆发了“八王之乱”，严重破坏社会经济，使黄河流域的人民饱受战争的灾难，加速了西晋王朝的灭亡。这场混战也导致北方各民族大规模内迁并乘机反晋，入主中原后纷纷建立小朝廷。先后有以匈奴、羯、鲜卑、羌、氏五族（史称五胡）建的成汉、二赵（前、后）、三秦（前、后、西）、四燕（前、后、南、北）、五凉（前、后、南、北、西）和夏共十六国。从公元304年刘渊称王，到公元439年北魏统一中国为止，前后135年。这个时期使整个北方转入了五胡十六国的混战之中。北方胡族入主中原后，统治者多想借佛教来辅助政治，因而崇信佛教。由于得到了胡族统治者的大力扶持，这一时期出现了中国最早一批西来的高僧，并一度高僧辈出，从佛图澄至道安、再到鸠摩罗什及其弟子僧肇、竺道生等一代中国佛教的著名传播者，标志着中国北方佛教弘传的空前盛况。佛教及其造像也因此得以迅速发展。

丝绸之路是佛教东来的必经之地，故沿途开凿的石窟很多。敦煌的莫高窟、安西的榆林窟、武威的天梯山、马蹄寺石窟、永靖的炳灵寺石窟、天水的麦积山石窟及庆阳石窟等。由河西走廊向东，石窟艺术传播到了北魏都城（山西大同）等地区。

河西走廊一带的石窟创建略晚于新疆石窟。当时北方佛教中心北凉的都城张掖就位于这一地带。这些石窟保存的壁画、塑像至今尚能确认时代。永靖炳灵寺石窟内“西秦建弘元年”（公元420年）是我国石窟最早的年代题记。肃南的文殊山、马蹄寺石窟、武威天梯山和敦煌的莫高窟，珍藏着大量的塑像、壁画珍品。其中莫高窟为我国规模最大、保存壁画和彩塑最多、延续时间最长的石窟，它创建于前秦建元二年（公元366年）。

这些石窟采用敷彩泥塑，壁上满绘壁画。早期造像只塑单身佛或双身佛，弥勒菩萨塑像多交脚高居于上层阙龕内。胁侍菩萨或塑或绘于佛的两侧。塑像后部与壁面连为一体。造像特征为菩萨束发或戴花蔓宝冠，面形浑圆、额宽嘴大唇薄，眉长眼鼓、嘴角上翘、鼻高直到额际；上身半裸，胸饰璎珞，肩披大巾、腰裹长裙。

除石窟造像外，这些北方民族政权均有铜佛像制作，也有不少传世品和出土铜佛像，背面一般刻有铭文。十六国铜佛像可以说是我国公认有明确纪年的最早的单尊铜佛像。其特点几乎无例外一律着通肩式大衣，胸前及前襟部衣纹图案化的呈“U”字形状。头部微低垂，高肉髻呈束发状，宽额，大眼横长，双手于胸前作禅定印，趺坐于四方台座上，下身较上身短。其制作工艺较粗糙，佛像造型是含有犍陀罗因素的中国式佛像。

公元439年，北魏灭了北凉国沮渠氏，将数万名工匠迁徙到首都平城（大同），同时还请了著名的禅师昙曜来到都城，这样佛教中心又转到平城。

北魏是佛教传播到我国后兴起的第一个高潮，北魏统治者为了巩固其政权并缓和日益尖锐的民族矛盾，不惜耗费人力物力广建寺塔，开窟造像。公元454年，魏文成帝在都城建五级大寺造释迦立像5尊，各高一丈六尺，共用铜25000斤。公元467年魏献文帝在平城建永宁寺，有七级塔，高三十余丈，基架宽广，为天下第一。又在天宫寺造释迦立像，高43尺，用铜15万斤，金600斤^[4]。从和平元年（公元460年）魏文成帝令昙曜在平城西武州塞，开凿石窟5所（即云冈石窟），云冈石窟依山开凿，气魄宏伟。第16窟到20窟故又称“昙曜五窟”。窟内各雕一尊10米多高的主尊大佛，象征着北魏五代皇帝。第20窟的主尊大佛高达13.7米，面部丰满，唇薄鼻高、两肩宽厚、双耳垂肩，身着右袒式通肩服装。巨佛头部微垂、面容威严、顶天立地，突出了“佛即帝王”，显示了皇权、神权的结合。云冈石窟的造像风格明显的接受了犍陀罗艺术影响，与来自西域、凉州的风格融为一体，又吸收北方早期造像的特点，体现出对汉魏传统技法的承继，同时也显示出民族文化的交流与发展，对之后各地石窟造像有很大的影响。

云冈早期菩萨总体造型特点为头戴宝冠，面相半圆适中，长眉高鼻，嘴角上翘，袒上身斜披帔帛，衣纹密集，自臂绕下，下着大裙，身姿健壮。飞天则袒上身，少璎珞，体态短壮，大裙贴腿，双腿舒展露足。太和九年（公元485年）以来，孝文帝实行了一系列政治改革，并颁布了服装汉化的改革措施，影响到佛教造像艺术。与云冈早期造像不同，佛装采用“褒衣博带”式，菩萨上身穿短衫，帔帛交叉或穿壁，下摆呈锯齿状，衣服下部褶纹越来越重叠。菩萨像身躯修长，面型清瘦，长颈削肩，眉目疏朗，额广颧窄，表情温和亲切。飞天清秀挺胸，双腿前后弯曲，长裙裹足，腰折呈“V”型，帔巾呈锐角向上升腾状，造型总体清秀的特点是受南朝思想和风尚影响后在造像中的反映。

位居江南的南朝宋、齐、梁、陈四代，同样崇信佛教，广建佛寺。但因地理原因，石窟造像远不及北朝之盛，只是在都城金陵（南京）的摄山开窟造像（今栖霞山千佛岩），规模不大。

太和十八年（公元494年），北魏孝文帝迁都洛阳，随着政治中心的转移，平城石窟的营造也就随之衰落。

洛阳东汉时期就是都城，建成了中国最早的佛寺——白马寺。北魏迁都前，洛阳受平城开窟造像的影响，已有一些小规模石窟开凿。迁都洛阳后，龙门石窟又成为北魏王朝继云冈之后开凿的另一处气势宏伟的石窟。历经东魏、北齐、西魏、北周、隋、唐连续营造四百余年，其中北魏窟龕占三分之一，古阳洞和宾阳洞是北魏迁都后建造的最早的两大洞窟，内容丰富、雕刻精细，图案纹饰玲珑多彩、富丽堂皇。宾阳洞顶藻井雕大莲花宝盖，周围有十几个伎乐飞天手持乐器、供品，环绕翱翔，姿态优美。两洞窟内主佛与菩萨气质温文尔雅而形象清瘦，眼若纤月、鼻翼丰满、嘴角上翘，微含笑意，在褒衣博带下垂的衣褶上做有规则的叠纹，艺术特征进一步民族化，这种造像特点是云冈时期到隋唐过渡的风格，而且这种风格特点在较长时期内影响到其他地区造像，如河南巩县石窟和甘肃庆阳北石窟寺、麦积山石窟、炳灵寺石窟，还有辽宁义县万佛堂石窟、四川广元千佛崖石窟以及边远的敦煌莫高窟。可见石窟造像艺术由早期的传入、吸收，又融合本地的特点后，再影响到传入的地区，

形成了一个时期的造像特征。

北魏迁都洛阳后，全国寺院增加到三万余所，洛阳城内就达一千三百余所。熙平元年（公元516年）在城内建永宁寺尤为壮观，大殿内有丈八大金像1尊、等身金像10尊、绣珠像3尊、金织成像5尊，作工奇巧。寺内僧房一千余间，都用珠玉锦锈作装饰。“台观星罗，参差间出”^[5]。寺南有木结构九级塔，高九十余丈，刹上还有容2500升的金宝瓶，下有承露金盘30重，金盘四周和九层的各角都垂有金铎，夜静风清，塔上铎铃声可传数里，真可谓“殫土木之功，穷造型之巧”^[7]。

随着北魏的衰败，公元534至535年分裂为东、西魏，到北齐、北周再无那种穷奢极欲的大规模开窟造像高潮了，但仍有一定规模的开窟造像，如邯郸境内的南、北响堂山石窟、太原天龙山石窟等。

西魏至北周期间，莫高窟、麦积山仍有石窟开凿，在造像风格上仍多为北魏晚期那种“秀骨清像”，具有身体修长，大冠高履、瘦体肥衣、神情恬淡等特点。到北周，人物造型注重写实，受北齐造像影响，由秀骨清像蜕变为圆润，但显得头大、颈长、腿短。莫高窟第290窟的北周菩萨造型优美，已具北周特点。麦积山上七佛阁1至5龕外部上方，有5幅薄肉塑和绘画集合的飞天，塑法独特、柔媚生动，有脱壁欲出之感，是古代艺术的精品。

中国佛教造像艺术发展到北齐，又有了突破性的变化，既接受了北魏、东魏的传统，又在与南朝梁、陈的频繁交往中，与西域往还联系中，酝酿出不少新的风格技巧，从而形成了北齐一代颇具特色的形貌。佛、菩萨像多为站立像，少数为坐姿，面相丰满适度，微露笑意，表现出明澈、智慧、慈祥的神情，体态圆润优美，佛的衣褶轻柔贴体，衣饰代以一种简练风格，袈裟通肩变为右袒，繁缛的衣纹改为贴体的线刻，或用扁平阶梯式；通体平滑感觉单纯。而菩萨则是雕饰华丽，有各种复杂的项饰，周身布满了网状璎珞和悬铃宝珠，轻纱、透体的服饰和层叠超俗的佩饰，加之姿态柔绰，具有高雅华贵的艺术效果。北齐造像虽在衣纹饰物上打破了前期的一些模式，但在重神、重内在表现这一点上却继承了北魏以来的传统，造像面容呈冥想状，充分地表现了佛像的超凡脱俗的神态。

20世纪80、90年代在山东青州及周边地区出土了一批北魏晚期和东魏、北齐时期的石雕造像，其艺术风格是龙门风格向东发展的延续和变革，也是南朝与青州、中原地区文化交流的结果。1954年在河北曲阳修德寺遗址出土了一批北齐石刻造像，1996年在青州发现的大规模窖藏佛教石雕造像，这批残损的佛教造像中以北齐时期造像为最多，具有极高的艺术水准，为这一时期造像提供了珍贵的形象资料^[7]。

（二）

隋代全国统一后，隋文帝杨坚笃信佛教。在他执政的二十多年里建造了金、铜、檀香木、夹纻、牙、石等佛像大小16,580躯，修治故像158,894万余躯^[8]。至隋炀帝时更甚，在全国各州县建立僧尼寺院、佛塔供奉舍利。石窟的建造也大力展开，除原有石窟如龙门、麦积山、莫高窟、天龙山继续开凿外，还建造新的石窟，如山东济南的千佛山、益都的驼山和云门山石窟、河南安阳灵泉寺石窟等多处。

敦煌的莫高窟在隋朝统治的三十余年中，造窟多达一百余窟，超过了隋以前240年造窟之总和，足以反映出当时佛教造像艺术发展盛况。隋代的菩萨为方脸、广额秀颀型，长颈

扁圆，容貌清雅娟秀，姿态注重人体的曲线美，服装多半袒，右肩着僧祇支、腰束棉裙，衣裙上饰满各种波斯风格织锦花纹。但人物造型显得头大、体壮、腿短。隋代的造像艺术达到了新水平，已进入成熟阶段，从一些散藏于国内外的石雕佛像中都可看到这种姿态优美、造型生动、雕刻娴熟的造像，是唐代造像艺术高峰的前奏。

唐代是繁荣强大的封建王朝。从初唐的贞观之治到开元、天宝时期，政治经济和文化艺术都达到了空前的顶巅。佛教艺术也随着国家的强盛而出现了我国佛教兴起的第二次高潮。唐代佛教艺术逐步摆脱了外来样式的影响，走向民族化、世俗化的型式，形成了一种独到而又完美的艺术体系，并将我国佛教造像艺术推向了历史最高峰。

唐代在龙门所开凿的石窟和造像占总数的60%。唐高宗咸亨三年到上元二年完成的奉先寺雕像，历时三年多。这是唐代开凿的最雄伟的一铺雕像，是由武则天捐资而开凿的，主佛卢舍那佛通高17.4米，位居中央，宽额方颐、嘴角上翘、略显笑意，俨然是一个端庄秀丽的女性帝王像（传为仿造武则天形象而塑）。佛的两旁依次是弟子阿难、迦叶文静温顺，文殊、普贤盛装艳服，饰璎珞宝珠，戴华丽宝冠。天王身披铠甲、手托宝塔、足踏夜叉，金刚力士袒胸露臂，刚强剽悍。这组群像主从分明，是皇权、嫔妃与文臣武将在佛教造像中的再现，雕刻技艺之高可为唐代雕塑艺术的典范。

武则天在当政期间，出于政治需要，曾下令造大佛像，以至出现了像奉先寺这样气势宏伟的大佛。其他如莫高窟的南、北大佛、陕西彬县大佛、四川乐山大佛、山西天龙山大佛、宁夏须弥山大佛像等也相继出现。

唐代造像艺术为适应当时现实社会的审美习尚，以丰满健壮、雍容华贵为美。其造像发展的风格特点，初唐清瘦，到了盛唐、中唐艺术上达到了精妙的地步。菩萨塑像制作精美，风度典雅，体态婀娜，丰腴光润，身佩璎珞、头戴宝冠或束高髻，素面如玉，长眉入鬓，有的如贵族妇女庄淑典雅，有的如妙龄少女亭亭玉立。到开元、天宝时，丰满健壮再变为肥硕，这种造型在唐代绘画中也有表现。

唐代是莫高窟佛教艺术最辉煌的时期，现存唐代石窟达236个，各种彩塑670尊，数量之多、内容之丰富、造型之优美冠于各代。

这一时期的彩塑，由过去一铺3至5尊增到7至9尊，有的甚至到11尊，主次分明。菩萨有坐有立，姿态各异。塑像中的人物由原来的半圆雕发展为完全脱离壁面的圆雕，并以与人等高的群像为主。

姿态优美的菩萨造型是唐代艺术风格的典范。如莫高窟第45、159、194窟的彩塑，龙门石窟潜溪洞大势至菩萨和万佛洞外观音菩萨、天龙山第14窟菩萨，可作为唐代菩萨造像的典型代表。在全国许多唐代石窟造像、寺庙佛塔和出土的唐代菩萨中均能找到风格相似者。

与菩萨性格形成的鲜明对照是天王、力士。古代艺术家用夸张的手法，塑造了他们的雄健威猛、凶悍暴烈；或赤身振臂、肌体强壮，筋肉隆凸，动作刚劲或身披铠甲、战裙飘曳，手拿武器，脚下的夜叉短小壮实，虽身负重压却竭力挣扎，成功地塑造了不同身份的人物各具表情和气质，在表情变化及内心状态与整窟内容、形式，彼此呼应，和谐统一在完整的主题内，使群体塑像既从属于建筑空间，又能独立欣赏，充分显示了匠师们高超的构思和造型技巧。

彩塑与壁画原本为两门不可分割的艺术，不同的人物造像，再敷以色彩。如菩萨造像，衣裙色彩清淡，真实地表现了织锦、刺绣等丝织品的质感。肤色用以粉白，发髻粉青，眉髭描以石绿等，这些色彩与生活中的人物有很大区别，不仅反映出绘塑结合的纯熟技术，而且更增加形象的理想美，神情与人性达到了完美的统一，立体的彩塑与平面的壁画浑然一体，互为映衬。

唐代佛教壁画也同样达到了新的顶峰，出现了像吴道子这样技艺高超的画家参与佛寺壁画的绘制，使佛画艺术开创了一代新风，极大地推动了佛寺壁画向着更加辉煌发展。经过千年岁月，内地许多佛寺壁画淹没在历史的尘埃之中，遗存的仅有五台山佛光寺等少量壁画。唐代莫高窟、榆林窟壁画同彩塑一样，也进入了辉煌的时期。壁画中的观无量寿经变、西方净土变、东方药师变等壁画，往往以整壁的画面描绘佛国世界的歌舞升平景象，结构严谨，气魄宏伟，色彩绚丽，画家充分发挥了丰富的想象力，精心营构了佛国世界各种景象，佛端坐中央，菩萨胁侍两旁，前面是水池楼台，珍禽奇花，歌舞乐伎演奏其间。后边是金碧辉煌的琼楼殿宇，碧空中祥云缭绕，化佛腾空，天乐自鸣，飞天起舞，天花乱坠。各种佛、菩萨、飞天、天王等佛教人物几乎在每幅壁画中都出现，大者同人等高、小者仅数厘米。壁画中的这些形象比彩塑更易表现，尤其菩萨、飞天任凭画工想象发挥，千姿百态，其他大大小小不同阶次的菩萨或坐或立，或合掌捧花，或举手作势，或凝神遐想。菩萨大多头束云鬟髻，戴宝冠，斜披天衣，腰束锦裙，璎珞环身，光彩照人。供养菩萨是佛国天界的侍从，他们恭候在佛、菩萨的周围，或献花捧香，或奏乐献歌舞，姿态优美，把不同阶层菩萨的喜怒哀乐表现无遗。

天宫伎乐高居于佛界的天宫楼阁，裸露上半身，手拿各种乐器，多人为一组相互配合，为佛奏乐。

飞天在佛教中称为香音之神，能奏乐、善飞舞，满身异香。早期飞天并无严格位置，以后飞天被安排在壁画上端、洞窟四周及窟顶图案之中，在佛国天界里为佛唱赞、奉献、供宝、散花。经过画工的想象、绘制飞天凭借衣裙飘带凌空升腾。在莫高窟第493个洞窟中，有270多个洞窟里画有飞天，数量可达四、五千身。盛唐320窟两组飞翔在“极乐世界”的飞天，前者作侧面横向飞翔回头散花，后者扬起双臂腾跃追赶，前后呼应，体态婉妙、娉媚飞动，裙带线条流畅、轻盈飘曳、浪漫超逸。

唐代佛教宗派林立，密宗造像开始出现。密宗自称受大日如来的深奥秘密教旨传授，以“真实言教”而得名。开元八年（公元720年），密宗由金刚智与弟子不空输入。密宗教义深奥，造像奇特，多头多臂，化身亦多，最常见的有不空罽索观音、千手千眼观音、如意轮观音等密宗图像。龙门石窟和莫高窟的第361、14、144等窟中都有密宗塑像和壁画。

唐玄宗天宝十四年开始的安史之乱（公元755至公元763年），长达8年的战乱给社会带来了深重的灾难。之后，又连续不断的内忧外患，到晚唐，国势日益衰落。又经唐武宗会昌五年（公元845年）灭佛^[9]，使佛教及其造像的发展受挫，造像艺术也日趋没落，以后虽有精品出现，也只是回光返照、整体与气质大不及以前。

（三）

佛教在中国经过数百年的演变发展，到隋唐时期依次兴起天台宗、三论宗、华严宗、唯

识宗、禅宗、律宗、净土宗和密宗等8个宗派。中国佛教宗派的形成，既标志着中国佛教理论创造达到了后世无法企及的高峰，也标志着中国从佛教的输入国变成输出国，成为当时世界佛教的中心。佛教已深深扎根于中国土壤。佛教艺术已民族化，并影响到周边国家和边远民族地区的佛教艺术。由于中国地域辽阔，佛教发展并不平衡，有的地方衰落，有的地方却兴盛，艺术风格受地域和民族审美观影响也不尽相同。

在公元6至7世纪中原佛教大盛的同时和此前，远在西域的于阗（新疆和田，于阗的佛教艺术甚至对当时的吐蕃佛教艺术都有一定影响），疏勒（喀什）、龟兹（库车）、焉耆（库尔勒）及高昌（吐鲁番）佛教同样兴盛，从玄奘《大唐西域记》记载中可以看出这些地区佛教之兴盛。这一时期龟兹佛教艺术已本土化，并与周边地区佛教艺术互为影响。在7世纪中期，当时的唐朝在龟兹设立安西大都护，龟兹遂成为西域政治、经济和文化的中心，大批汉人和汉僧入居西域而带来内地佛教艺术形式。除了龟兹本地特色的洞窟和壁画外，出现了中原汉风壁画，题材内容有中原大乘佛教的净土变和药师变等经变画。在人物造型、装饰图案、绘画构图上，都与敦煌莫高窟有相同之处。龟兹风洞窟与汉风洞窟共存是龟兹库木吐喇窟特有奇观。9世纪中叶，回鹘人在龟兹地区建立了政权，也影响到了佛教艺术风格。“回鹘风”石窟与“汉风”窟有相同之处，但在洞窟的建筑形式、壁画色调及供养人面容、服饰等方面又有其民族独特的艺术风格。

高昌是中原佛教文化与西域佛教文化最早的交汇点，是丝绸之路北道重要的交通枢纽，又是多种文化和民族、宗教汇聚地，在与东传的犍陀罗艺术，印度佛教艺术融合在一起，使高昌佛教艺术呈现出不同风格，创造出具有崭新气派的回鹘佛教艺术。

高昌佛教由于政权更迭经历了三个主要时期，佛教艺术也形成了三个不同时期的艺术特色。高昌石窟群中开凿最早的吐峪沟石窟、雅尔湖石窟，当在晋设高昌郡前，之后公元6世纪麴氏高昌时期，又开凿了柏孜克里克洞窟。公元640年唐灭高昌国，以其地置西州（7世纪至9世纪），这里成为西域地区的佛教中心。公元840年以后回鹘西迁，建立了回鹘高昌王国（9世纪至12世纪），回鹘王室皈依了当地盛行的佛教。8世纪至9世纪也是高昌佛教的一个高峰期，在原有佛教艺术的基础上，创造了窟群壁画艺术中的精华。

柏孜克里克千佛洞是高昌地区规模最大，保存较为完整的洞窟群，洞窟壁画历经不同时期的重修重绘，早期壁画遗存较少，回鹘高昌王国时期壁画内容艺术最为丰富。壁画多为大型的佛本行经变图，壁画构图以主尊佛像居中顶天立地站立，两侧的菩萨、弟子仅占很小位置，均面向主尊至上而上叠压侍立，下方和窟门两侧多绘诸多不同民族、服饰的供养人蹲跪，手持供品，面向佛祖。绘制以线描为主，轮廓多用墨线，勾勒以密集线条组合疏密，菩萨等人物头戴花冠，双手合什或持供物，身穿繁密的服饰，面相圆润，长眉眼，高鼻梁。壁画色调以红色为主调，配以绿、蓝、白、黑色，色彩强烈。

公元12世纪，伊斯兰教东进，西域的高昌、龟兹等许多佛教中心被伊斯兰教所取代，开窟造像绘制壁画等佛教活动逐步停止，这些石窟寺院被废弃，湮没于历史尘埃之中。

在青藏地区，公元7世纪中叶，松赞干布统一了青藏高原诸部，建立了吐蕃王朝。松赞干布迎娶了唐文成公主和尼泊尔尺尊公主进藏，佛教始从唐朝和尼婆罗（尼泊尔）同时传入吐蕃，并建起了大昭寺和小昭寺以供奉两位公主各自带去的佛像，佛教艺术便伴随着藏传佛教的发展而兴起。

佛教的传入受到数代赞普的扶持,也遭到西藏原有宗教苯教及支持者的极力抵制,佛苯两教发生激烈的斗争。印度高僧莲花生应邀入藏,他用密宗的义理和法术同苯教进行较量,获得胜利,并称苯教所信仰某些神祇已被降伏,成为佛教的护法神,扩大了佛教的势力,建起了西藏佛、法、僧“三宝”俱备的第一座寺院——桑耶寺。

这一阶段是西藏佛教发展的初期,以外来佛教艺术为主体,吐蕃统治者从天竺、尼婆罗、大唐、于阗等地请来了能工巧匠参加建造佛寺、绘制壁画、塑像。其造像、绘画都是以外来艺术为范本,尚未形成吐蕃艺术风格。印度、尼泊尔的佛像被带到西藏,这些造像带有浓郁的密宗色彩,对吐蕃佛教产生了极大的影响。

在吐蕃王朝统治的二百多年中,曾发生过多起崇苯反佛事件,公元838年吐蕃最后一代赞普朗达玛发起灭佛运动,佛教遭受到沉重打击,使佛教在西藏销声匿迹达百年之久,吐蕃王朝随之灭亡。

由于这次灭佛事件,使吐蕃时期的佛教艺术遗存极少,现存于大昭寺一、二楼立柱、门楣等建筑构件的佛教人物装饰雕刻,二楼东北法王修行室的墙壁上绘佛与众菩萨、各种显密尊像、坛城等是吐蕃时期佛教壁画遗存^[10]。这些壁画,人物造型有的具有尼泊尔、印度佛画风格,有的则是融印度和藏汉风格于一体。这种风格是在吐蕃占领敦煌时期,受敦煌艺术影响与印度、尼泊尔佛教绘画的融合,在安西榆林窟第25窟正壁《八大菩萨曼陀罗》也留下了这种具有印度风格的吐蕃绘画。

除此之外,敦煌藏经洞内发现的帛画,现藏于大英博物馆和法国集美等博物馆数百幅帛画中,就有数十幅属于印度、吐蕃绘画风格,或汉藏两种风格的作品。其中一幅《千手观音菩萨曼陀罗》画面中的藏汉文题记,表明其创作于吐蕃时代^[11]。

公元10世纪,佛教在西藏阿里再度复兴,佛教进入后弘期。由于阿里古格王益西沃大力护法,建起了托林寺,当时曾有32位克什米尔艺术家随古格高僧来到阿里^[12]。无疑,这些艺术家对藏西的佛教艺术有着深刻的影响,克什米尔佛教艺术是藏西的主要艺术。公元1042年东印度高僧阿底峡受邀到阿里托林寺弘法,带去了印度佛教艺术,三年后阿底峡前往卫藏地区聂塘寺传教,印藏僧人双方往来极为频繁,印度的波罗艺术^[13]随着佛教间的交往开始进入藏区,佛教艺术相互影响,多种风格并存。

11世纪至13世纪是西藏佛教艺术发展的第二个阶段,从藏西阿里到藏中留下了这个时期的佛教寺院、石窟。藏西的托林寺、东嘎·皮央石窟等则以克什米尔艺术风格为主。菩萨、度母等人物色彩艳丽,身材修长,动势夸张,上身赤裸,宽胸、丰乳、细腰,装饰华丽,人物肌肤和面部的渲染,强调肌肤的起伏。之后则间以波罗艺术。在近年来西藏阿里地区考古调查中,曾逐步发现了帕尔嘎布等石窟壁画中12世纪至13世纪的波罗艺术遗存,为研究这一时期的绘画风格和源流提供了珍贵的资料^[14]。

而卫藏地区则以被称之为“印度——尼泊尔风格”的波罗艺术为主,从遗存的这一时期的金铜佛像、唐卡、佛寺壁画看到这种艺术风格,其主要造型和构图是突出主尊形体高大,两侧对称站立的胁侍菩萨极具特点,呈“S”型的三折枝侧身向主尊,臀部前倾,小腿前后略分开,上身赤裸、下身穿短裙。左肩斜披帛带,挂项饰璎珞,头戴束发花冠,面颊鼓出,下颌凸显。一手臂下垂,另一手臂弯曲胸前结印相,姿态妩媚动人。

创建于这一时期的扎塘寺、艾旺寺、夏鲁寺壁画反映出这种主体风格。而扎塘寺的壁画

同时也反映出融合汉地敦煌艺术的因素，又保留了吐蕃艺术的某些特点，表明其源自多种传承体系。

后弘期也是西藏佛教发展的兴盛期，多种派别的噶当派、噶举派、萨迦派、宁玛派等纷立宗建寺，又促进了佛教艺术走向成熟，并以卫藏为中心向西夏等地发展。从西夏故地发现壁画、唐卡中的菩萨等人物造型，可以看到波罗艺术在较长时间仍具有很大的影响力。到元代时由于统治者极力崇奉，藏传佛教和艺术进一步向内地发展，对内地佛教艺术影响很大。

藏传佛教造像受印度、尼泊尔艺术影响，又与西藏苯教和传统艺术结合，形成了独具特色的艺术，多神崇拜是其一大特点，尊像体系庞大繁杂，造型奇特，化身之多远非汉传佛教能够相比，因有别于汉密，亦称为“藏密”。所尊奉的最高神——大日如来具有五智，为教化众生，化为五方五佛，由五佛所产生的各种佛、菩萨、明王、诸神与五佛具有神灵的联系，有着彼此间的传承关系。同一佛或菩萨有多种化身，有慈悲型的，有忿怒型的，这是佛、菩萨降服诸魔时所出现的化身。还有多头多臂，男女双身合抱，所谓“欢喜佛”是“悲智和合”的象征。每一尊像的塑造、绘制是严格依据经典规定的仪轨而制作，在藏文和梵文的经典中都有关于造像的典章，对每尊像的相貌、尺度、姿态、契印、色彩，包括身上挂的项饰数量等都有严格规定和宗教上的象征寓意。艺人们要严格依据经典规定制作，不得逾越，这样也形成了一种艺术风格延续时间很长，变化缓慢的局面。

10世纪前后在我国的西北地区以宁夏为中心，曾有一支以党项人为主体的西夏政权，西夏人笃信佛教，使佛教在西夏领地有很大的发展，在与中原、辽、金、回鹘、吐蕃的佛事交往中，相互影响，使佛教在新的历史条件下继续延续下去。西夏历代皇帝都是虔诚的佛教徒，特别是元昊至乾顺的几代皇帝，一直不懈地致力于西夏文大藏经的翻译，更是一大壮举。这部历时53年译成的西夏文大藏经，又名《番大藏经》，共3579卷，820部，在中国佛教史上占有重要地位。^[15]

伴随着佛教兴盛，藏传佛教也传入西夏，西夏佛教兼收并蓄，宗教艺术得到发展。在西夏故地的佛塔、石窟、寺院遗址曾发现了大量西夏时期佛教艺术的作品。如敦煌莫高窟、安西榆林窟、东千佛洞及河西走廊许多石窟都发现有这一时期壁画，安西东千佛洞第2、4、5、7窟和榆林窟第2、3、29窟都是典型的西夏艺术特点石窟^[16]，壁画内容和艺术造诣方面都有新的突破。榆林第3窟的文殊变、普贤变、壁画中菩萨等人物绘制细腻，线条流畅，形态优美，敷色单纯，以青绿色为主调，突出线条韵律。在同一窟中出现了曼陀罗壁画则是藏传佛教艺术特点。东千佛洞第2、4、5、7窟的西夏窟，密宗图像增多，一些多头多臂的金刚、色彩艳丽的度母，使佛教尊像充满了神秘气息。显然，西夏在学习唐宋佛教绘画的基础上，吸收了藏传佛教和回鹘佛寺的某些艺术成分融入西夏佛教艺术之中。

20世纪初，在西夏故地黑水城，俄国的科兹洛夫曾在这里盗走大量西夏文物，其中就有许多佛像和数百幅唐卡画卷和经版。近20年来的考古发现，在内蒙古黑水城曾发现寺院遗址和佛像^[17]。宁夏宏佛塔、拜寺沟方塔等寺塔内也发现了西夏佛像和唐卡^[18]，都是典型的藏传佛教艺术，可见汉藏显密佛教在西夏都得到广泛传播。

唐宋时期，在我国西南的云南曾先后有南诏、大理两个地方政权存在，这里是西南丝绸之路和滇藏茶马古道的重要交通枢纽，佛教传入较早，唐代南诏定佛教为国教，宋代大理国

佛教更盛，大理国历时三百多年，22位国王有9位禅位后为僧，并从僧侣中“设科选士”用僧为相，可见对佛教的崇奉。

南诏、大理国时期，佛教建寺、造塔蓬勃发展，造像建塔活动长达五、六百年，被称为妙香佛国，“伽蓝殿阁三千堂，般若宫室八百处”是对当时佛教兴盛的真实写照。留存于现在的崇圣寺三塔、感通寺、无为寺及石钟山石窟、晋宁摩崖造像等就是这一时期的。1975年文物工作者在清理崇圣寺三塔主塔时，在塔顶发现“雨铜观音”等一百余尊佛、菩萨、明王、天王等尊像，是研究南诏、大理11世纪至12世纪佛教造像的珍贵资料^[19]。南诏时期造像雄浑粗壮、写实生动，与唐代特别是四川的佛造像关系密切。到大理国时期，是佛教造像成熟期，造像面貌呈多样化，民族风格突出。由于靠近藏缅地区，受泰缅和西藏佛教艺术影响，既有泰缅造像的特点，也有密宗造像的多头多臂风格，同时也吸收五代、宋佛教艺术影响形成独特风格。佛教造像秀雅细致、菩萨衣饰华丽、身材修长、匀称板直、双腿并拢，但缺少动感韵律，肩较宽，腰以下形体平直，尖瘦的面相、高耸的发髻，下着衣裙多阴刻双“U”形线。大理国画工张胜温所绘《梵像》卷内的各尊菩萨画像，不但反映出汉藏密教在大理国的信仰和传播，也是研究这时期大理佛教艺术的珍贵资料。

位于东北地区的辽是以契丹人为主体的民族政权，与宋、西夏并列于同一时期。受中原影响，同样信仰佛教。辽在其境内广建佛寺，开窟造像，但规模和数量并不很大，保存下来的有辽阳千佛洞、后昭庙石窟和内蒙古赤峰灵峰院千佛洞等，遗存造像损毁很多。之后，随着辽的疆域向河北、山西等地的扩展，辽在这些地区原有寺庙基础上扩建和新建了许多寺院和佛塔，如北京天宁寺砖塔和房山云居寺北塔、内蒙古辽中京大明塔、庆州白塔、辽上京白塔以及呼和浩特万部华严经塔等。辽代砖石塔在塔身外壁上嵌有高浮雕的佛、弟子、菩萨、天王、力士等造像，塑像雕造精美，面相圆润具有唐宋遗风。山西应县木塔更是国内外现存最早，规模最大的木塔，塔内塑像、壁画也都是辽代精品之作。大同华严寺、天津蓟县独乐寺、辽宁义县奉国寺都是辽代造像的精华，塑造艺术高超，特别是华严寺内31尊彩塑，每尊造像神态各异，宝冠不同，他们身体修长，面相丰圆，体态自然，其中合什供养菩萨重心放在右足，身体轻轻扭动，头部略倾斜，细眉高鼻，双眼微闭，两唇略张，神态典雅而含蓄。四周护法金刚气宇轩昂，威武雄壮，表现了不同人物特征，这些雕像都具有唐代遗韵和宋塑中富有生活气息的特点。

金灭辽后，在10世纪（公元1115至1234年）建立了以女真贵族统治的完颜氏金国，金继承了辽代佛教信仰的习俗，其后南进中原受中原佛教的影响，佛教继续盛行，金历代帝王信仰佛教，广建佛寺，佛教各宗派如华严、禅、净土、密宗都有相当发展，而其中禅宗最为盛行，可以说完全受宋代佛教的影响。

山西省是金代佛教建筑，艺术遗存最为丰富的地区，朔州崇福寺、繁峙岩山寺保存有金代雕塑和壁画外，还有大同善化寺、定襄洪福寺、晋南新绛白台寺、福胜寺、龙兴寺、绛县太阴寺、洪洞广胜上寺、平遥慈相寺以及河南临汝风穴寺等。国内外所藏金代木雕造像也多出自山西，制作精美，形成了一个时期有地域特征的造像体系，具有较为明显的时代特征。木雕形体高大，体态壮硕，造型多以站立像、游戏坐像和双腿平放坐像为主，少了庄严拘谨，多了姿态自由活泼，佛、菩萨脸部方圆丰腴，下颊丰厚，长眉排立，嘴角下抿，眼窝突鼓，眉间白毫较大，表情肃穆。菩萨头戴卷曲雀屏状宝冠，是金代特有的宝冠样式，

袒露上身戴项饰璎珞，斜披天衣飘带，下穿轻薄贴身長裙，衣纹流畅有飘动感。

(四)

唐之后五代十国群雄割据，社会混乱，造成南北分裂局面。中原地区因为五代更迭，又对佛教执行限制政策，佛教及造像艺术发展甚微并渐至衰落。南方各国相对稳定，佛教有一定发展，在杭州飞来峰开窟造像，经五代、宋、元，造像达380多尊，其中五代造像十余尊，多为“西方三圣”。中晚唐时禅宗流行，到五代、宋时南方禅宗更加兴盛。和禅宗关系甚为密切的罗汉造像非常普遍，出现了十六罗汉和大肚弥勒。弥勒一改以前菩萨那种形象，变为一个体态夸张、袒腹踞坐、喜笑颜开、手拿布袋的中国和尚，以后，这种弥勒遍布我国寺院殿堂。

宋代政权建立之后，给佛教以适当的保护，用来加强国内的统治力量。石窟造像虽有开凿，但已是今非昔比。代表这一时期石窟造像艺术的为四川大足石窟造像及周边地区造像。

大足石窟开凿于唐末至元代，盛于两宋，规模宏大。主要造像分布于北山、宝顶山等多处。造像数以万计，儒、释、道三教混杂，其中有许多密宗造像。造像继承唐代遗风，形成宋代艺术风格。菩萨宋装，出现世俗化，由半裸变为“璎珞蔽体，飘带满身”，北山心神东窟8躯菩萨最为精华：如日月观音和蔼可亲、温文典雅、似笑非笑，在娴静中蕴含着温柔亲切之情；第125窟的数珠观音两手自然相抚，上身微微向后侧转，脚踏莲花，装饰华丽，眉梢嘴角露出微妙的喜悦，神情妩媚，故俗称妩媚观音。

宝顶山摩崖造像巨幅雕刻30余幅，有六道轮回、华严三圣、千手千眼观音、释迦涅槃图、十大明王和佛传、经变图，以及在佛教故事中涉及的许多具有浓郁生活气息的雕刻。

大足石窟造像风格特色鲜明，手法多样。造型或朴素浑厚、或典雅秀丽，艺术之精湛，堪为唐以后罕见的佳作。

宋代北方地区在这一时期开窟极少，唯陕西延安地区在宋代开凿了一批石窟造像，石窟分散各地且规模较小。如清凉山万佛洞、子长县北钟山石窟造像。延安地区石窟造像质朴厚重、注意写实，具有北方特色。

宋代造像无论是题材、表现手法、或材料选取，都进入了新的变化阶段，木雕像盛行，作品精美，造像技艺成熟，菩萨云髻高耸，头戴宝冠，颈方颊丰，神态严肃，挺身直立，脱离了唐代三折枝式姿态。衣纹简洁，璎珞衣褶作对称式处理。菩萨像已完全中国化，变得平易近人，形象世俗化是其显著特征，也是当时佛教世俗化的表征。

观音菩萨历来受到信徒崇拜，她是佛教中大慈大悲的菩萨。从唐以来观音呈女相，化身多至32身，据称观音可应机以种种化身救众于苦难，观音的造像在中国空前繁盛，她姿态多样，往往被单独供奉，称之为自在观音，她发髻高耸、长发披肩、五官娟秀、相貌温和；上身裸露仅著天衣，右膝翘起，右臂置于膝上；左足下垂、左臂支撑全身重量，姿态舒坦自在、轻松闲适，她坐于莲台，脚下山峦起伏，象征着居于普陀洛伽山道场。这种造像不仅见于石雕、泥塑，更多的是木雕观音，数量众多。

我国的佛教寺院造像年代久远者保存下来的甚少，而山西省的佛寺保存相对较多，不但有五台山的唐代南禅寺、佛光寺；平顺县的五代时期大云院；应县辽代木塔和大同华严寺、高平县宋代开化寺，还有繁峙县金代岩山寺和朔州市崇福寺，稷山县元代兴化寺、青龙寺、

洪洞县广胜寺等,明清的寺院就更多,这些寺院都保存着部分壁画和雕塑。是我国除敦煌外保存壁画数量最多的地区。山西壁画秉承金元以来工笔重彩画传统,在艺术风格上有独到之处,形成了中原地区独具特色和魅力的壁画作品,成为我国工笔重彩人物画传统的最后辉煌基地,是研究这一时期寺院造像、壁画艺术的极好资料。

元朝建立后,为了用宗教维护其统治,采取了保护宗教的政策,对各种宗教均采取包容的态度,从而使佛寺道观兴起,壁画造像应运而生。蒙古统治者对西藏佛教更是推崇,萨迦派首领八思巴受世祖忽必烈之召入京,被封为“国师”,掌管全国佛教兼统领西藏政教事务。尼泊尔著名佛像工艺师阿尼号随八思巴来到大都,藏传佛教艺术传入内地。元朝设立的“梵像提举司”是专事绘塑佛道画作、雕塑及其他工艺制作的官方机构,由于阿尼号技艺高超,深得朝廷信任,被授予“诸色人匠总管”,至元十五年(公元1278年)被授以“大司徒领将作院事”。从《元代画塑记》记载表明,阿尼号与弟子参加了大都、上都大量皇家佛道寺观的建造塑像,大多出自其手。现存的北京白塔寺白塔就是由阿尼哥设计建造的。随他学艺的蒙藏汉弟子也都技艺高超,其中汉族绘塑艺人刘元、李肖岩等人也获得了很高的艺术成就。由于藏传佛教艺术的传入,给汉地佛教艺术带来了一种新的活力,被称之为“梵像”,对汉地佛教造像影响极大,使这种风格的造像绘画在汉地也有传播,有杭州飞来峰石雕造像、河西走廊的一些佛寺遗存造像、敦煌莫高窟第465窟壁画。内蒙古黑水城出土彩塑、北京居庸关云台浮雕以及各地博物馆收藏的金铜佛像等。

明清以来内地佛教更加衰落,艺术水平拙劣,绘画、造像儒道释混杂,有的石窟将原来造像重新妆扮,破坏了当初的艺术面貌,很少有像山西平遥双林寺等这样风格写实,性格刻画生动的精品出现。壁画则以北京法海寺独树一帜,法海寺壁画是元明清以来宫廷画师所作为数极少的精品之作,气势宏伟,构图严谨,以其精湛的绘画艺术,高超的制作工艺和鲜明的时代特征弥足珍贵。

在汉地佛教衰微的同时,西藏佛教却仍很兴盛,在吸收外来佛教艺术的基础上,经过本土文化的消化与融合,最终形成了具有藏民族特色的佛教艺术体系。夏鲁寺、白居寺、托林寺白殿、红殿等寺的壁画,以及这时期遗存的大量唐卡作品,标明14世纪至17世纪元明时期这种艺术风格的成熟,并因地域形成了多种艺术流派。而青海瞿昙寺的壁画则融入汉藏两种风格,藏式绘画的细腻、工整、色彩艳丽的重彩画技巧,与以青绿为主调,明丽协调,极具功力的线描,人物写实活泼的汉式绘画,交相辉映,表明汉藏艺术的交融。

随着西藏与内地的频繁交往,大量唐卡、金铜佛像等艺术被带入内地,这些金铜佛像与内地比较从造型到工艺都有一定区别。藏式造像由于合金比例不同,颜色有别,最贵重的金属神像是用8种合金制成,藏语称“利玛”,利玛指各种响铜制品,又特指东印度铜佛像^[20]。用金、银、铜制作的佛像,大者几十米高,小者如拇指般。精致的外部镏金,璎珞、宝冠装饰选用各种珍贵宝石镶嵌,局部敷彩,光彩夺目,花纹图案琳琅满目。制作之精巧、工艺之复杂、材料之昂贵都是汉地佛像所望尘莫及的。彩塑造像手法独特,色彩对比强烈;壁画、唐卡、绘制精细令人叹服。由于造像多,也形成了造像雷同的程式化、概念化,影响了艺术质量。

明清统治者极力崇奉藏传佛教,但明朝不再如元朝采取单独扶持一个教派政治势力的做法,而是“多封众建”,对西藏各主要派别和地方势力均予以分封、用袭职等形式使其隶属

于中央政府，藏传佛教各派朝贡频繁往来于内地，北京成为藏传佛教在内地传播的中心。随着藏传佛教格鲁派的兴起，在宗教上取得了绝对优势后向外发展，16世纪雄踞漠南蒙古土默特部首领阿勒坦汗信仰了藏传佛教，格鲁派迅速地传入蒙古地区。至今在内蒙古西部土默特地区的大召（弘慈寺）、美岱召等殿内仍留存大量明代晚期壁画^[21]。

清建立后，看到宗教对蒙古人的驯服，有利于清王朝的统治，对藏传佛教格鲁派推崇备致，定为国教。所谓“兴黄教，之所以安众蒙古”用以削弱蒙古势力。四大转世活佛^[22]的确立，使蒙藏地区完全束缚于宗教的制约之下，大量的寺院建立，促进了佛教艺术发展。

明清政府在宫廷内设造像机构，在永乐、宣德时期制作了大量做工精细、造型端庄，气质高雅的金铜佛像以赏赐宗教上层人物。到清代，对藏传佛教崇奉更是超过元明时期，京城及周边建起了藏传佛教寺院，宫廷内设藏传佛殿。所设立的“造办处”负责制作藏式佛像数以万计。受其影响，形成了以外蒙古喀尔喀，内蒙古多伦诺尔察哈尔两个造像中心藏传造像的不同艺术体系。

乾隆时，西蕃学总理蒙古族工布查布，根据藏文译成汉文的《造像量度经》并续补成册，成为造像、绘画的重要经典依据。清代的造像除少数精品外，整体艺术水准逐步下降。内蒙古各地藏传佛寺到康、雍、乾时迅速达到1800余座^[23]，塑像和绘画成了相互模仿的复制品。

佛教在中国的传播，经历了近2000年的漫长岁月，在中国封建社会各阶层中发生过广泛的影响，渗透到人们生活的各个方面，在思想意识、风俗习惯以及在其他文化领域都可看到它的影响。历史上两次大的佛教兴盛——北魏和唐代，又促使造像艺术风格的变化，最终成为具有中国佛教特点的造像艺术。经过无数艺术家的创造，为祖国留下了珍贵的文化艺术遗产，其中也诞生了许多专事绘塑佛像的名家——三国时的曹不兴、东晋的戴逵、南朝的张僧繇、北齐的曹仲达、唐代的吴道子、杨惠之等，还有众多名不见经传的民间艺人。那些出自他们之手的“神”，是从现实生活中提炼出的艺术形象，融合了自己和人民的思想感情，才使得那些作品在某种程度上突破宗教的樊篱，具有了永恒的艺术生命力。

注释:

- [1] 孔望山造像年代尚有争议。参见阮荣春:《孔望山佛教造像年代考辨》,载《考古》1985年第1期。俞伟超:《孔望山摩崖造像的年代考察》,载《文物》1981年第7期。
- [2] 宿白:《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题初步探索》新疆维吾尔自治区文物管理委员会编,《中国石窟·克孜尔石窟一》,文物出版社,1991年。
- [3] 犍陀罗艺术是以佛教为题材的雕塑,产生于古印度犍陀罗地域而得名。公元前2世纪至世纪希腊马其顿亚历山大东征印度后,希腊文化随之输入印度。希腊艺术和印度艺术结合,产生了具有浓厚希腊艺术风格的佛教艺术。
- [4] 范文澜著:《中国通史》(二),人民出版社,1978年。
- [5] [6] (北魏)杨衒之:《洛阳伽蓝记》,上海古籍出版社,1978年。
- [7] 山东青州博物馆:《青州龙兴寺佛教造像窖藏清理简报》、《文物》,1998年第2期。
- [8] 中国佛教协会编:《中国佛教史》(一),知识出版社,1980年。
- [9] 北魏太武帝灭佛、北周武帝灭佛、唐武宗灭佛,史称“三武灭佛”。
- [10] 叶欣生:《西藏壁画的历史沿革及其艺术特色》载《美术研究》,1981年第3期。何琦:《灿烂的西藏壁画艺术》载《美术》,1981年第4期。
- [11] (法)海瑟·噶尔美著,熊文彬译:《早期汉藏艺术》,河北教育出版社,2001年。
- [12] Marylin M·Rhie:《慈悲·智慧》,葛婉章等译,台湾时广企业有限公司出版,1998年8月。
- [13] 波罗(帕拉)王朝是东印度(今孟加拉国)公元8世纪中建立的属于印度人统治的波罗王朝。8世纪末到10世纪前达到全盛,历代国王热心护法,造像艺术影响尼泊尔及周边,到12世纪中叶为伊斯兰教所灭。
- [14] 霍巍:《西藏西部佛教石窟壁画中的波罗艺术风格》,《考古与文物》2005年第4期。
- [15] 李范文主编:《西夏通史》,人民出版社,宁夏人民出版社,2005年。
- [16] 刘玉权:《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》载《敦煌研究文集》,甘肃人民出版社,1982年。
- [17] 内蒙古文物工作队:《额济纳旗沙漠中古庙清理记》、《内蒙古文物考古》,1981年创刊号。
- [18] 宁夏文物考古所、贺兰县文化局:《宁夏贺兰县祥寺口比寺塔群遗址的清理》载《考古》,2002年第8期。
- [19] 云南省文物工作队:《大理崇圣寺三塔主塔的实测和清理》、《考古学报》2(1981年)。
- [20] 扎雅著,谢继胜译:《西藏宗教艺术》,西藏人民出版社,1997年。
- [21] 王磊义 姚桂轩 郭建中著:《藏传佛教寺院美岱召五当召调查与研究》中国藏学出版社,2009年。
- [22] 藏传佛教格鲁派四大转世活佛系统为:西藏达赖、班禅,喀尔喀(外蒙古)哲布尊丹巴,内蒙古章嘉呼图克图。
- [23] 德勒格著:《内蒙古喇嘛教史》,内蒙古人民出版社,1998年。