山西古代寺觀彩塑

辽金彩塑

第三册

张明远 编著

Colored Sculptures of Ancient Buddhist and Taoist Temples in Shanxi Province

山西出版传媒集团
山西人民出版社



需要全本请访问 www.ertongbook.com

彩塑

山西古代寺观彩塑

Colored Sculptures of Ancient Buddhist and Taoist Temples in Shanxi Province

第三册

辽金彩塑

张明远 编著

山西出版传媒集团
山西人民出版社

贵州师范学院内部使用

图书在版编目（CIP）数据

山西古代寺观彩塑·辽金彩塑. 第三册 / 张明远编著. -- 太原 : 山西人民出版社, 2019.4
ISBN 978-7-203-10745-3

Ⅰ. ①山 … Ⅱ. ①张… Ⅲ. ①佛像—彩塑—山西—辽金时代—图集 Ⅳ. ①J19②B949.92-64

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第029402号

山西古代寺观彩塑·辽金彩塑. 第三册

编　　著：张明远
责任编辑：李　颖
复　　审：武　静
终　　审：姚　军
装帧设计：王春声

出 版 者：山西出版传媒集团·山西人民出版社
地　　址：太原市建设南路21号
邮　　编：030012
发行营销：0351-4922220　4955996　4956039　4922127（传真）
天猫官网：https://sxrmcbs.tmall.com　电话：0351-4922159
E-mail：sxskcb@163.com　发行部
　　sxskcb@126.com　总编室
网　　址：www.sxskcb.com

经 销 者：山西出版传媒集团·山西人民出版社
承 印 厂：山西臣功印业有限公司

开　　本：787mm×1092mm　1/8
印　　张：33
字　　数：270千字
印　　数：1-2000册
版　　次：2019年4月 第1版
印　　次：2019年4月 第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-203-10745-3
定　　价：436.00元

ISBN 978-7-203-10745-3
9 787203 107453 >

如有印装质量问题请与本社联系调换

贵州师范学院内部使用

《山西古代寺观彩塑》

·辽金彩塑·

主　　编　张明远

副 主 编　李　非　郭秋英

撰 稿 人　张明远

摄　　影　程耀宝　吕　军　张红旗
　　周　坚　杨晋峰　王天明

线图绘制　王丽雯　胡文英　乔建奇
　　王　璐　司博仑　张艺嬴
　　张明远

山西辽金寺观彩塑综论

一

公元10世纪初至13世纪上半叶，契丹辽朝（916—1125）和女真金朝（1115—1234）相继统辖了我国北部的广大地区，历时三百余年。其中，契丹人统治的辽朝，长达二百余年，它比汉、唐以后任何一个先前王朝的历史都长。

从山西辽代的行政管辖区域上看，早在晚唐天复二年（902），辽太祖阿保机破河东九郡以后，朔州以北地区就成了辽国控制的军事区域，一直至金末，从未进入过北宋的版图。契丹辽治理的山西北部地区涉及一府四州十五县，大致包括：大同府的大同县、云中县（均在今大同市境内）、天成县（今天镇县）、长青县（今阳高县大泉山一带）、奉义县（今大同市东北郊）、怀仁县（今怀仁县）；蔚州的灵丘县（今灵丘县）、广陵县（今广灵县）；应州的金城县（今应县）、浑源县（今浑源县）、河阴县（今应县西南山阴城一带）；朔州的鄯阳县（今朔州市）、马邑县（今朔州市东马邑镇）、宁远县（今五寨县西北大武州一带）；以及武州宣武军的神武县（今神池县）等。

辽朝先后设置过五个京城[①]，确立大同为辽朝西京，是在辽重熙十三年（1044）的十一月[②]。自此，这里就成为辽朝皇家活动，尤其是皇家礼佛的重地[③]。

契丹族原信仰萨满教[④]，后因受汉民族影响，逐渐开始信仰佛教。辽太祖在称帝的四年（912）之前，便已属意于佛教[⑤]。景宗（969—983）是辽代重用僧人的第一位皇帝，到圣宗、兴宗、道宗时期（983—1101），辽代佛教进入鼎盛期，建寺、造像、开凿石窟、编纂

需要全本请访问 www.ertongbook.com

藏经以及佛事活动相当频繁。因丧葬和战争杀人过多，以及为缓和与宋朝的关系，辽朝廷都要做佛事以求护佑。

我国现存的辽代佛寺，规模一般都非常宏伟。以天津市蓟县独乐寺（984），辽宁省义县奉国寺（1020），山西省大同华严寺（1038）、应县佛宫寺（1055）和大同善化寺为其代表。在这些寺院内，留存的同期彩塑亦有同样的特征，其中艺术水准最高者，当属大同华严寺的辽代塑像。

与辽朝同时的山西省境内，约有五分之四的土地属于北宋王朝。在这片土地上，仍然继承和发展着的是中原汉民族的文化和传统。著名的晋祠宋塑的创建年代（1023—1032）与大同下华严寺辽塑营造的年代——辽道宗重熙七年（1038）相差不过几年[6]，但造像的艺术风格迥然不同。另外，还有长子县的崇庆寺宋塑（1016）和法兴寺宋塑（1081），以及晋城青莲寺宋塑和玉皇庙宋塑等，也与华严寺彩塑的造像审美风格有所差异。

辽与北宋接壤，从《宋史》与《辽史》中可见，二者在宗教思想及其相关的文化活动中，往来频繁，且关系始终未断。山西现存的辽朝寺观彩塑，仅有佛教内容。从这些佛教造像的艺术特点上来看，它们更多地接受的是唐代以来的汉地传统，同时也融入了一些契丹民族，尤其是契丹皇族的审美趣味和风格特征。

二

金政权在灭辽进而灭宋的过程中，将山西统一在了它的政治管辖区域之内，时间长达129年。金代佛教也相当隆盛，寺院经济非常发达。在佛教教学方面，华严、禅、净土、密教、戒律等各宗都有较大的发展。其中，禅宗的繁盛，与北宋禅宗的兴盛息息相关。金代继承北宋风气，佛教向儒释道三教合一的方向演化和发展。金人同样崇信道教，自占领中原地区以后，道教信仰盛极一时。可惜的是，我国金代的寺观多已被毁，有的几经改建，已非本来面目。

金朝为稳定政局，吸收了汉文化中的典章制度，使其政治、经济、文化乃至美术都得到了长足发展。金兵从1127年攻破北宋京城汴梁之始，便胁迫俘虏的画工北上，赴金朝地区从事绘画活动。北宋的宫廷藏画，也有很多流散于北方。在汉文化的影响下，金代美术比辽代更加兴隆。女真朝廷在秘书监下专设书画局，在少府监下设图画署，画师塑匠直接

受宫廷召用，他们是宗教艺术创作的主要力量。在金代重修或增修的很多寺院中，都有出自金内廷画家塑手的名迹。遗存至今的金代寺观彩塑，90%分布在山西省。这些遗存，在艺术质量上，都具有很高的水平。

金代文化的发展头绪较为复杂，金在占领辽地，进入中原汉地之后，造像艺术也受到北宋甚至宋朝南方的影响，并发生了许多变化。保存在山西的金代寺观彩塑，大多水平很高。由于其发展年代相续相连，形成了序列，恰好能够比较清楚地反映出我国雕塑在此一历史时期中的诸多变化。

另外，据元人《图绘宝鉴》记录，金朝留有姓名的画塑名家共47人，其中，雕塑家多有山西人。如：马天来，山西介休人，为人诡异，喜作惊世骇俗之举，他兼长绘画和塑像，常为人作画、塑造肖像。其弟云卿、云汉皆善画。[7]贾叟，佚名，平阳（今山西临汾）人，目虽盲而能刻神佛像。金元好问《续夷坚志》载，交城悬中寺一佛，仪相端严，为贾氏所刻。他做像时，先立木胎，再以手摸索中构思而得其意象，于是运斤如风，像则立成。汾阳（今山西汾阳）王氏，曾塑燕京（今北京）白云观十一曜像，神奇妙绝，为世人称道，后移至元代著名雕塑匠师刘元所塑的佛像旁，人们也分不出孰优孰劣。另在晋城高都镇东岳庙的金代碑刻中可知，正殿彩塑为匠人许全、王亨所作。

三

根据最新的统计数字，山西省现存的国保级辽金寺观建筑有109 处，其中存有同期彩塑者形成定论的有13处。其中，佛寺彩塑11处，道观彩塑两处。它们是：大同下华严寺薄伽教藏殿辽代彩塑（1038）、应县佛宫寺释迦塔辽金彩塑（1056–1190）、大同善化寺大雄宝殿辽金彩塑（辽末至1143）、定襄县洪福寺毗卢殿金代彩塑（1123–1137）、平遥慈相寺毗卢殿金代彩塑（1123–1137）、五台县佛光寺文殊殿金代彩塑（1137）、朔州市崇福寺弥陀殿金代彩塑（1143）、繁峙县岩山寺文殊殿金代彩塑（1158）、晋城泽州东岳庙天齐殿金代彩塑（1189）、新绛县白台寺释迦殿金代彩塑（1190–1195）、太原市阳曲县不二寺正殿金代彩塑（1195）、汾阳太符观正殿金代彩塑（1200）和太原净因寺金代彩塑（1205）。

从彩塑的题材样式和组合上看，大同下华严寺薄伽教藏殿辽塑，应县佛宫寺释迦塔一、二、三层辽塑和大同善化寺的五方佛等塑像，是我国辽朝时期佛教雕塑的典型样式。

除了主像卢舍那佛、毗卢遮那佛、释迦佛三身佛以及弟子、菩萨、天王等群体组合样式，还有以“华严三圣”即卢舍那佛、普贤和文殊菩萨为主像的群像组合；及至辽金之际，又出现了以密宗曼荼罗中的“五方佛”、二弟子、二菩萨和“二十四诸天”像的组合样式，并在以往塑像造型的基础上，参以一定的密宗图像因素，如应县佛宫寺塔二层四臂文殊造像，这种影响一直延续至金代。另外，在辽代中期建立的华严寺薄伽教藏殿主佛坛上四隅所安置的四大天王像样式，是我国现存该题材样式的最早者。这种四天王分别护持一方的组合样式，在辽末金初所建的善化寺大雄宝殿内，又被安置在密宗佛坛之下，进入了二十四诸神的队列。虽然，在繁峙县岩山寺文殊殿内，依然延续了四天王分守四隅的样式，但在后来的发展中，却出现了另设天王殿，安置四天王于寺院山门建筑之中，更增添了四天王护持守卫佛国世界以利众生的宗教意味。

山西金代佛寺彩塑的题材组合，除延续前代传统样式，主像供奉有释迦佛、三世佛和三身佛外，又附以弟子、普贤与文殊、胁侍菩萨、金刚、供养人等；另有以文殊菩萨为主像的组合样式；而在应县佛宫寺塔五层的金代塑像，又参以密宗曼荼罗图像，出现了释迦与“八大菩萨”的组合样式。

从山西各地的金代彩塑的题材组合样式上看：围绕五台山佛教圣地的佛寺，多见有“华严三圣”的组合样式，如定襄洪福寺彩塑、应县佛宫寺塔四层金代彩塑和太原不二寺彩塑等；而朔州崇福寺弥陀殿“西方三圣”的组合样式，所反映的是弥陀净土信仰的进一步发展。属于净土信仰体系的还可见于太原净因寺塑像。另外，五台县佛光寺文殊殿、繁峙县岩山寺文殊殿则以文殊菩萨为供奉主像，更多地反映出文殊菩萨信仰在五台山一带的民众中的流行和普及[8]。其中岩山寺文殊殿的倒坐观音像则是宋以来佛寺塑像中的一种新样式，而其佛台四隅四天王像的安排[9]，与辽代薄伽教藏殿又有所不同，佛坛东西前两隅天王体量较大，后两隅则随倒坐观音像体量明显缩小。而绛州白台寺的塑像组合则更多地带有宋金以来禅宗思想影响的痕迹。

四

就寺观彩塑与所在建筑的关系而言，彩塑是宗教信徒供奉、顶礼膜拜的偶像，建筑则是彩塑存在的空间，同时也是信徒们举行宗教活动的场所。从对二者关系的处理角度出

发，我们可以从历史的发展中，观察到一些微妙的变化。

从山西寺观建筑与彩塑关系的处理发展情形来看，唐至辽代中期的佛堂建筑的空间处理，更多地突显出供奉佛像是其主要目的。随着人们在此类建筑中从事各种宗教活动的复杂化，对所崇奉的偶像观瞻和礼拜，以及在寻求精神慰藉和深化宗教思想认识的过程中，人们对自己活动的场所、膜拜的偶像，也在不断地提出新的需求，并加以改进。

山西辽金彩塑的营造年代，前后长达一百六十多年，尽管这些寺观建筑在建筑的规模、宗教流派和思想、供奉题材和样式上有较大的差异，但在建筑技术、建筑与塑像关系的处理上，随着时代的发展，出现了许多共同的变化。如：减柱法和移柱法的运用，以扩大人们在特定场所中的活动范围和视觉空间，在更大程度上满足了人们对所崇拜偶像的观瞻、拜谒，并方便了人们从事各种宗教活动的需要。随着礼佛以及道教醮祀活动的进行，宗教派别和宗教思想的不断活跃和发展，寺观建筑中的佛坛样式以及与建筑面积的比例关系的处理，也发生了一些变化：一方面，佛坛的造型出现了新的样式；另一方面，彩塑的体量，尤其是主佛与建筑的高度之比差进一步拉大，由此凸显了对现实生活中人的重视，并在一定程度上缩小了所拜偶像的体量，因此，塑像与建筑的空间关系出现了进一步剥离的现象。

纵观山西辽金寺观建筑的佛坛样式、彩塑与建筑的关系变化特点，大体可分三个阶段，即：初期（辽代中期）、中期（辽晚期至金代中期）和晚期（金晚期）。

1.初期特点

初期主要包括华严寺薄伽教藏殿和应县释迦塔（一、二、三层）两处。其佛坛样式有：凹形、八角形、矩形和方形。佛坛一般位于大殿的中央，人们可以绕其行走，对佛像作顶礼膜拜活动。此时的佛坛尺度一般较低，面积较大，最大者可占及殿堂总面积的百分之四十到百分之五十。除应县释迦木塔一、二、三层的佛坛因佛塔建筑较为特殊各有变化外，薄伽教藏殿佛坛最具典型意义，其平面呈凹字形，立面作须弥叠涩式，束腰处壶门有雕花，花形多样，细致且写实。这种样式是继唐、五代以来，又延及辽、北宋时期常见的佛坛样式，如：除了五台县南禅寺唐建大殿佛坛、五台县佛光寺唐建东大殿佛坛、平遥镇国寺五代北汉万佛殿佛坛、平顺县大云院五代后晋建弥陀殿佛坛外，大同华严上寺辽建海会殿佛坛、辽宁义县奉国寺辽建七佛殿佛坛、榆次县永寿寺宋建雨花宫佛坛[10]、长子县法兴寺宋建圆觉殿佛坛、晋城宋建元修古青莲寺弥勒殿佛坛等，均与此大同小异。

另外，这一时期的彩塑，主佛像的背光面积较小（应县释迦塔塑像背光已无），体量

较大且高，头部与建筑的梁架结构有着密切的关系；主像与其他胁侍像的比差较大。

以上诸特点，凸显出时人对尊崇、拜谒佛像的极度重视，以及建筑及其装饰主要服从于塑造佛像之需要的最终目的。

2.中期特点

此期彩塑包括大同善化寺大雄宝殿、定襄县洪福寺毗卢殿、平遥县慈相寺毗卢殿、五台县佛光寺文殊殿、繁峙县岩山寺文殊殿。年代大约为辽末至金正隆年间，约1100年至1161年。佛坛样式有梯形、方形、矩形、凹形等。首先，这些建筑都具有一定的规模，殿堂内的面积较大，最大的达九百多平方米；最小的亦在一百平方米左右，这里指的是应县释迦木塔内柱的塔心面积。[11]其二，这些建筑大多采用了减柱法和移柱法[12]，佛坛的位置向殿堂后部推移，但仍延续着可以绕行参禅礼佛的功能。其三，佛坛面积与建筑空间的比差开始拉大，即佛坛面积不断缩小，建筑空间愈来愈大，比差由原来的40%到50%拉大到30%至20%，甚至10%，最大的比差为佛光寺文殊殿佛坛，其面积仅占殿堂面积的4%，这在我国同期建筑中亦为首例。由此，扩大了人们在佛堂中聚会活动的空间。其四，此时的佛坛，高度明显增加，除岩山寺文殊殿佛坛高度为0.6米外，其他都在0.9米至1米以上。其中，善化寺大雄宝殿主佛坛最高，达到1.36米，在砖砌的叠涩立面的衬托下，主佛更显高大。此期主佛坛为凹形的样式有三例[13]，即洪福寺毗卢殿、崇福寺弥陀殿和岩山寺文殊殿佛坛。不同于前二者的是，岩山寺佛坛的凹面朝向殿堂的北门，而不是朝向正面，即南面，这一缘由何在，尚需做进一步考订。矩形佛坛仅佛光寺文殊殿一例。所有佛坛的立面均做砖砌须弥叠涩式，束腰处壶门则雕以或写实、或规整的各式花纹，此一做法，仍依旧制。

中期彩塑与建筑空间的关系，从主像的塑造体量上看，主像台座的尺度多数在渐次增高，主像的体量却逐渐相对缩小，以往佛坛上的主佛像的高度，可以直接进入梁架结构，有的甚至可以进入建筑顶部的斗八藻井之中（如应县木塔第一层主像）。而此期的塑像，除了善化寺辽末五方佛造像的高度直抵梁架结构、背光面积较小、塑像整体与建筑的梁架结构结合得很紧密外，金代自洪福寺塑像开始，即渐次表现出主佛像的塑造与建筑的联系多靠背光的高度和面积来实现，主佛像的体量开始借着莲华佛台以及背光的高度与建筑梁架相接应，最典型的是平遥慈相寺佛像的背光，竟减化到直接绘制在专门为塑像建造的扇面墙上，这种趋势逐渐愈益明显，出现了金代后期佛坛直接靠向殿堂后壁的情形。

3.晚期特点

现存金代晚期彩塑的山西寺观建筑有：晋城高都镇东岳庙天齐殿[14]、新绛白台寺释迦殿、太原不二寺大雄宝殿、汾阳太符观正殿、太原净因寺大佛洞以及应县释迦塔四、五层彩塑。其历史年代集中在金大定二十九年至金泰和五年，即公元1189年至公元1205年前后。佛坛或神坛样式，有方形、矩形、凸形三种。除应县释迦塔四、五层佛坛样式，可能是受到特定塔形建制的限制仍沿袭下三层辽代原有样式之外，其他各处的共同特点是建筑的规模一般不大，佛坛的设置都移向了殿堂的后壁，有的干脆直接与左右两边的墙面相通连。佛坛设置样式的改变，昭示了绕行佛坛做顶礼佛像活动的功能已在此时基本消逝。在仅存的两处道教神坛中，高都镇东岳庙天齐殿的样式竟然与太原不二寺的佛坛在平面样式上基本相近，即佛坛靠于后壁，并与左右（东西）两壁相通连，平面呈凸字形的式样。此二者的高度亦较高，剩余的晚期佛（神）坛一般较低，这可能与建筑的规模较小有关。另外，除天齐殿神坛面积占殿内总面积的56.73%以外，其他各处的佛（神）坛占大殿内面积的比率都较小。

建筑空间的进一步扩大，或说将绕行的空间改变为扩大前堂面积，并尽量采用减柱法以减少人们在前堂活动的障碍，说明在此一时期里，礼拜者或供奉者的修行活动方式在民间可能已发生了根本的改变，即聚集于佛坛前进行集体礼佛、跪拜、坐禅、诵经等活动，已成为佛教信仰活动的主要方式。而道教醮坛在殿堂内的供奉活动，亦集中在神坛之前的范围之内。东岳庙天齐殿之前，还有后人补建的廊亭，比大殿更显宽敞，由此进一步说明，道场活动已更多地聚集在塑像神坛前举行，扩大空间是为了满足人们活动的实际需要所致。

从塑像与建筑的关系上看，佛像的背光除了不二寺主佛有明代装置的木质佛背光外，其余两处——白台寺释迦殿、净因寺大佛洞的主佛背光都直接绘于后墙壁上。而另两处道教题材的主像的背后，也是以绘制相关壁画加以处理的。由于两处道教建筑的规模不大，神坛上又有为塑像特制的木质屋形神龛作为装饰，因此主像与建筑的结合还似乎显得较为紧密，但其主像的体量显得比较高大，侍从像却更多地向普通人的体量靠近。不二寺造像的体量与建筑相比，比差较大，即佛像体量较小，建筑空间较大，明显地反映出发展至金代末期，塑像与建筑的关系进一步剥离的倾向，即塑像体量相对缩小，与建筑建立的联系主要是靠主像的背光加以联接。而其他塑像的体量，尤其是罗汉像所呈现出来的是与真人相等的体量处理，或说更多地显示出取悦于人、与人的关系更近的审美倾向，这一传统应

需要全本请访问 www.ertongbook.com

与宋代彩塑的特点有着较深的渊源关系。

五

追寻山西省三处辽代佛寺彩塑艺术发展的历史背景，可从以下三个方面来看：

其一，就题材内容的表现上看，三处佛教彩塑造像均真切地映照出辽代华严教派、密宗教派所尊崇的众多偶像及其样式特点。须进一步说明的是，20世纪六七十年代在应县佛宫寺四层的主像腹内，发现并清理出辽藏12单卷、刻经35卷、写经8卷、杂刻杂钞28件以及佛像七幅。其中，“十二辽藏单卷，涉及本藏、宋新译经、辽僧著述，兼及显密、二乘，实象征辽朝大藏。以《法华》、《华严》之经论章疏为多，无碍大师诠明之作有三种四卷，凡此皆反映装藏主持僧为慈恩宗大德”[15]。由此有研究者得出“木塔秘藏清楚地揭示了辽代佛教的某些特征，如慈恩宗十分活跃，有了重要发展”的结论。[16]然而，笔者认为，从秘藏的发现，以及联系应县佛宫寺所供奉的曼荼罗样式来看，却同时验证了“辽代华严宗教学发达，振兴密教，重显密结合”，以及“辽代名僧重视儒学，不专一经一宗，颇有诸经皆通的倾向”的时代特点。

其次，从彩塑制作的宏伟规模来看，它们是辽朝佛教受到皇家鼎力支持，寺院经济发展壮大的结果。而兴修佛教寺院，不可或缺的是对尊崇偶像的供奉，由此推动了佛寺彩塑艺术的发展和提高。

仅以规模最大的大同华严寺为例，它是辽朝的祖庙和皇家佛事活动的重地。现存的薄伽教藏殿，仅是当时寺院内的一座偏殿。而现存的大雄宝殿，则是在金朝攻战西京大同时，不幸重毁后，于金天眷三年至皇统四年（1140—1144）在旧址上重建的。[17]大殿面宽九间，进深五间，以柱中线测量，通面宽53.7米，进深27.44米，总面积1474平方米。它是我国现存自唐至元木构建筑中体量最大的佛殿，比现存的辽宁义县奉国寺辽朝所建的七佛殿还大263平方米。[18]我们可从以下数据中，充分领略这座大殿的宏伟程度：“殿下台基高4米，殿身檐柱高7米，内柱高7.15米，檐头距台明高9米。殿顶四阿式，正脊高1.5米，鸱吻高4.5米，筒瓦最长者80厘米，宽23厘米，板瓦长48厘米，宽32~36厘米。”[19]可以想象，辽朝皇家投入了怎样的人力和物力，使之成为当时天下最宏伟的巨制！只可惜殿内塑像在后来的兵火中毁损殆尽，明代补塑的“五佛”及“二十天”造像与金代建筑的关系已完全剥离，无从窥其原貌。

其三，山西辽朝（及至辽金之际）佛寺彩塑，是大同地区悠久深厚的佛教艺术高度发展的继续。

山西现存的辽朝及至辽金之际的佛寺彩塑，都集中在大同一带，它们是我国同期佛教彩塑艺术最高水平的见证。究其发展的缘由，除了上述原因，还应与大同地区特有且丰厚的佛教艺术遗产有着密切的关系。地处山西、内蒙古、河北交通要冲的大同市，是自古以来各朝争夺的战略要地。公元4世纪末至5世纪末（398—493），北魏鲜卑拓跋氏集团在这里建都长达近百年。享誉世界的大同云冈石窟，即开凿于此一时期，它是我国历史上首次由皇室主持开凿的石窟群。大同作为当时北中国的政治中心，全国的佛教精英、造像精华都集中在此。[20]因此使得云冈石窟无论从工程的规模和质量、艺术的构思和雕凿水平，都达到了当时的最高水平。石窟集印度犍陀罗、笈多石窟样式之精华，又将中原文明与少数民族文化进一步融合，形成了颇具影响力的“云冈石窟样式”，其影响一直播及远至新疆、甘肃，近及河南、河北、山西等地。

就艺术的创作而言，艺术家创作水平的提高，在很大程度上直接来源于对传统艺术的观照和深入学习，尤其是中国古代的艺术家，历来将“传移摹写”作为重要的学习过程。山西辽朝寺观彩塑的创作者们，何以能将彩塑的超常规模与复杂人物的群体组合、特定人物形态的准确把握及其神态刻画，拿捏得如此细致丰满且神采奕奕，是与当地工匠能够长期受到优秀且直观的实物观摩与滋养息息相关的。

六

由于各种人为和自然损毁的原因，曾经在山西历史上存在过的金代寺院彩塑，我们只能通过现存的九处金代佛寺彩塑管窥其风貌了。有幸的是，它们的塑造年代自金初12世纪20年代（1123）起，一直可以接续至金末13世纪初（1205），其中除12世纪七八十年代为空缺，其余年代基本可以相连，因此在一定意义上形成了序列。由于各处彩塑在地理位置、政治、佛教宗系以及历史背景、经济条件上有所不同，因此在造像上呈现出多种不同教派的供奉样式的同时，还有着艺术质量、制作水平和审美趣味上的不同特点，但确实较完整地涵盖了金代社会各个层面的佛寺及其社团组织在造像方面所给予的投入和所欲达到的艺术水平，因此可以说，山西金代佛教彩塑是我国同期同类彩塑艺术发展的缩影。

1.善化寺金代密教彩塑是我国金代雕塑艺术的代表

从我国现存的金代人物雕塑的整体艺术水平上看，大同善化寺大雄宝殿金代彩塑（主要是二十四天彩塑）造像，是辽金之际与上流社会有着密切关系的寺院造像的代表，也是它所处时代雕塑艺术的顶峰之作。这首先应与善化寺特殊的地理位置及其悠久的寺院历史相关联。除了前述该寺所处大同地区的特殊性外，该寺自唐代建立以来，就是大同地区重要的密教寺院。发展至辽金时期，大同两度成为西京重地。与其毗邻不足一公里的大华严寺又是辽朝皇家寺院，善化寺也同样具有为皇家和上层社会服务的性质。[21]另外，寺院的悠久历史和高僧大德，也具有非同一般的财力和影响力。金初，担任寺院住持的通玄文慧圆满大师，为恢复被辽末兵火重毁、已十不存三四的寺院原貌，竟能独自一人施舍衣盂20万！这位大师，又通过僧徒们的合作，广设毗卢道场，动员民众来共同成就这一壮举。在其感召下，信徒们争相施舍，历经16年（1128—1143）的不懈努力，达八十余座建筑的浩大工程最终告成。其间，又对建筑群做全面妆銮，聘请当世著名画家、塑工制作大型壁画和彩塑，以行供养，“瓴甓变于埏埴，丹臒供其绘画。榱椽梁柱饰而不侈，阶序牖闼广而有容。为诸佛萨埵，而天龙八部合爪掌围绕，皆选于名笔；为五百尊者，而侍卫供献各有仪物，皆塑于善工”。正是由于拥有如此这般优厚的财力、物力和人力支撑，我们才有幸在今天看到善化寺大雄宝殿中的彩塑精品。而善化寺金代彩塑的审美风范，正是从另一个角度折射出金代上层社会所欲传达的最高审美理想和思想感情。

2.崇福寺和净因寺金代彩塑是我国同期净土宗造像的典范之作

朔州崇福寺金代彩塑的性质与前者略有差异，其题材组合与样式，是山西省现存年代最早、规模最大的“西方三圣”组合群像，也是当时社会流行弥陀净土信仰的一种集中体现。该寺院创自唐代，辽朝曾一度用作官府，后复为僧寺。金皇统三年（1143），开国侯翟昭度受熙宗之命建造弥陀大殿及观音阁。[22]大殿内造像虽经明代重妆，但造像风格及美学特点仍保留着典型的金代特征，即形体高大，比例基本适度，面形追求清秀写实，装饰金彩并植，但体态略显僵直。该大殿完成的时间恰与善化寺大雄宝殿为同年，却反映了地处西京路大同最南端的朔州地区在金代初期的造像上，希图将北方少数民族崇尚恢宏伟丽，与北宋中原地区追求写实、崇尚典雅秀丽的审美意趣融会于一炉的特点。因塑像过于高大，给希图使造像取得秀丽写实的审美特点带来了一定的困难，但从彩塑的制作工艺及其大殿建筑、壁画的规模和完整性上，亦不失为金代国家级的艺术作品。

太原净因寺金代造像，应为金元之际净土信仰仍在民间流行的明证。三尊造像作为最经济简约的“西方三圣”组合，其高大厚重的体形，棱角分明、弯转自如的五官轮廓线，及略显呆板的身姿和爽括劲利的衣纹，都应是当朝塑匠中高手的作品。

3.五台山、晋中的金代彩塑是民间华严与文殊信仰的典型造像

作为华北地区最高峰的山西五台山，按明释镇澄《清凉山志》所述，自东汉明帝永平十年（67）就已在山上建有大孚灵鹫寺。至元魏孝文帝时又曾重建，并环峰设置十二院[23]。仅从北魏算起，五台山的建寺时间距今也已有一千七百余年的历史。明释镇澄称：“按古传，五峰内外，佛刹凡三百余所。”先后在我国佛教中流行的主要有八宗：三论宗（又名法性宗）、法相宗（又名慈恩宗）、天台宗（又名法华宗）、贤首宗（又名华严宗）、禅宗、净土宗（又名莲宗）、密宗（又名真言宗）、律宗，几乎都与五台山有过密切联系。仅按李宏儒先生《五台山佛教·繁峙篇》记述，就有七宗的名僧曾在五台山繁峙县活动的记录。五台山从唐时起就是华严教派的极盛之地。五台山信仰文殊菩萨之风，甚至早在东晋时期佛陀跋陀罗所译《华严经》中就有记述。[24]在金代以治华严学的著名者，有宝严、义柔、惠寂和苏陀室利。[25]苏陀室利系印度那烂陀寺高僧，以专精《华严》著名。他以85岁高龄，率弟子七人航海来华，其中一弟子历经六年到达五台山，在五台山灵鹫寺（今台怀镇大显通寺）示寂。

定襄县洪福寺正殿（1123–1137）、五台县佛光寺文殊殿（1137）、繁峙岩山寺文殊殿（1158）、平遥慈相寺毗卢殿以及太原阳曲不二寺正殿中金代彩塑的样式，较集中地反映了宋金时期华严教学与文殊信仰在五台山地区以及晋中一带继续流行的情形。从规模和塑像的体量上讲，佛光寺文殊殿最大，建筑为七间八椽，但佛坛面积不大，文殊主像通高4.13米，供养人平均高度为1.6米，与真人相等；定襄洪福寺正殿、平遥慈相寺毗卢殿和繁峙岩山寺文殊殿均为五间六椽，其主像因岩山寺塑像基本已毁损，不知确切数字，其余二者通高尺度依次为4.19米、4.5米；太原阳曲不二寺规模最小，为三间见方，因此，其塑像高度亦较低，主像通高为2.67米。这几处彩塑，繁峙岩山寺文殊殿有明确记录，是受命于金兴宗而建（惜彩塑已遭到严重毁损，面貌全非），佛光寺文殊殿在该寺内为正殿。佛光寺在唐代就已闻名天下，被画于远在甘肃敦煌石窟的壁画之中。应该说，该寺院的悠久历史所具有的雄厚实力和感召力，无疑吸引了一些我们目前已不知晓的优秀艺术家加入其中，使得这组文殊组像应该获得山西金代文殊组像之冠的美誉。而其他三处塑像的艺术水平亦属

高妙，尤以慈相寺三身佛像的塑造为最；三处塑像虽然在规模上不能与善化寺和崇福寺相比，但塑造技巧上别具匠心，尤其是菩萨造像深受北宋中原地区造像之影响，清丽典雅，从另一角度，折射出金代民间佛教造像的一般面貌。

4.新绛白台寺彩塑是金代民间盛行禅宗造像的缩影

金代国祚虽短，但在佛教教学方面，尤以禅宗盛行，应当说这完全是受北宋佛教的影响。本来黄河流域的中原地区，在金人未占领之前，禅宗的杨岐、黄龙二派已很兴盛。杨岐系克勤（1065—1135）住汴京天宁寺，黄龙系净如（？—1141）住济南灵岩寺，各弘宗风，由此使得汴京和济南成为当时北方禅宗的二重镇。金人占领中原以后，道询（1086—1142）继净如在山东灵岩寺弘法[26]，汴梁则有佛日大弘法，传法弟子圆性（1104—1175）于大定间（1161–1189）应请住持燕京潭柘寺，大力复兴禅学，门徒弟子承其衣钵者甚众。此外，与山西有关的河朔汶禅师、五台铁勤寺慧洪，都是禅门著名的高僧。这时期的禅学，大抵是看话禅一派。[27]而金代末期最著名的禅师万松行秀（1166—1246），虽身为河内人，但他对三晋佛教派系的影响很大。新绛白台寺释迦殿面积不大，平面近方形，殿内中心靠后壁建佛坛，台下在东西两壁南端各建一高台，上置六罗汉像，每边三像。从其殿名及塑像内容看，表现的可能是禅宗六祖传道说法的题材。

自北宋以来，寺院庙宇中的崇奉样式有所改变，成系列组合的仕女和罗汉群像成为此时造像艺术的一大特点。白台寺释迦殿塑像组群中的六罗汉像，虽毁损严重，并有后人修补的明显痕迹，但从其身姿动态、人体比例来看，仍不失为一组生动写真的金代民间造像，反映了金代民间造像的一般水平。

七

山西金代道教顺应时世的发展，在北宋的基础上进一步繁荣，尤其是道教宫观神祠的重修与建立很普遍。须作说明的是，植根于中国的道教，其所供奉尊崇的神灵系谱，原本就是广泛吸收古代民间盛行的自然神及各种鬼神发展而来。随着历史的推进，宋金时期，道教崇拜的神灵偶像进一步扩大化，致使道俗共祭的神灵更加错综混杂，难以分辨，这里总结的是此一时期道教主导范畴之下宫观神祠庙堂中的一般发展情况。

我国金代的道教庙宇造像，目前发现得较少。山西现存的两处道教彩塑，是我国同

期同类遗存中的稀世珍品，其特点各有不同。两处彩塑：晋城高都镇东岳庙天齐殿彩塑（1161—1189）和汾阳太符观正殿彩塑（1200），都作于金代中晚期，都有后代重新妆彩的痕迹，但基本留存了金代塑像的风范。从造像题材内容上看，汾阳太符观以玉皇上帝为主像，又附以二玉女、四男侍，一铺（组）共七像；晋城东岳庙则以东岳大帝为主像，又有帝后、太子、男侍、女侍和侍童等共三铺塑像。两处的四尊主像，一为昊天玉帝、一为泰山神、一为泰山圣母、一为泰山大帝的太子像，他们都垂足高坐在各式有足踏的高背靠椅上，木椅高大，上面装饰龙头或凤首，极尽雕镂之能事并加以彩画，表现了道教造像所特有的超然物外、端庄周正的身姿和气度。从艺术水平上看，太符观彩塑更具有大家风范，高都镇东岳庙彩塑则以刻画多种多样的小人物取胜。虽然，后者众多的人物塑像受制约于三尊主像的引领，但男女长幼，高低参差，性格、相貌各异，充分反映了民间塑工在描摹生活、捕捉人物情态方面的细心和耐力。结合两地所存同期碑文得知，两处修庙造坛者，都是当地的乡绅和村民，两处建筑规模很是有限，却为我们了解我国此一时期彩塑发展的面貌提供了宝贵的实物资料。

山西是目前我国金代建筑保存最多的省份，查阅《全辽金文》，可印证山西省的寺观重修重建活动几乎持续于整个金代的过程。

另外，我们还注意到在金代，皇家对寺观中的造像活动有着严格的规定。尤其是对无名额的寺观，要求其不得有任何造像活动。一旦有修建及造像活动，必须得到所属州府县衙以及僧道司各分管机构的批准和画押，方可开工或获取资格。[28]另外，寺观庙堂的看护及管理者，也须得到各级部门的批准，才能获取正式资格。严格的管理及看护制度，为金代寺观的修建、造像的制作及其保护提供了质量的保证。这可能也是我国金代彩塑艺术水平甚高的一个主要原因。

注释：

①五个京城：上京（今内蒙古赤峰市巴林左旗林东镇）、东京（今辽宁省辽阳市）、南京（今北京市）、中京（今内蒙古宁城县）和西京（今大同市）。

②《辽史·本纪·兴宗二》：重熙十三年“十一月……班师。丁卯，改云州为西京”。中华书局点

需要全本请访问 www.ertongbook.com