

北魏關中地區佛教造像風格的多元化

常青

四川大學藝術學院特聘教授

摘要

與別的地區北魏佛教藝術不同，以長安為中心的關中地區佛教造像風格傾向於多元化，既有在平城與洛陽影響下形成的北魏中央模式風格，也有關中一帶的多種地方風格。北朝陝西的地方造像風格主要表現為一種以密集衣紋為特徵的造像（佛、道造像均有），流行時間約為六世紀上半葉，即北魏晚期至西魏。這種風格應該是在關中地區形成的，並且直接影響到了陝西北部地方一些石窟與單體造像的制作，並將這種風格推廣到了陝北、隴東與寧夏南部地區，流行的時間為六世紀上半葉，並沒有形成影響北方各地的統一的時代風貌。作者對這種地方風格造像的形成、傳播、淵源、民族歸屬作了探討。陝西北魏晚期造像風格的多元化，說明了地方佛教信眾對多種雕刻風格的自由選擇。而地方風格正可以適應地方民眾對雕塑藝術的欣賞口味。

關鍵詞：關中佛教藝術、佛教造像、北魏、民間造像、石窟寺

Diverse Buddharupa Styles from Northern Wei Dynasty Guanzhong Area

Chang Qing

Distinguish Professor, Arts College, Sichuan University

Abstract

Buddharupas found in the area of Guanzhong with Changan at the center differ from other Buddhist art from the Northern Wei dynasty. The styles in the area were diverse, which formed a distinct central Northern Wei style with influences from Pingcheng and Luoyang, while also consisting diverse stylistic regional elements from the area of Guanzhong. Distinct features showcasing tight textile patterns are commonly observed on the Buddharupas found in Shanxi from the Northern dynasties (with both Buddhist and Taoist statues or models discovered). This stylistic trend was popular throughout the first half of the 6th century, spanning from the late Northern Wei dynasty to Western Wei dynasty. This particular style likely originated in the area of Guanzhong and also directly influenced the art found in grottos and other individual statues or models found in the northern region of Shanxi. The style was also later introduced in Shanbei, Longdong, and southern Ningxia. The trend lasted throughout the first half of the 6th century, but did not go on to influence epochal styles observed in northern regions. This paper includes studies on the formation, distribution, origin, and sense of ethnic belonging related to the Buddharupa styles found in the region. The diverse Buddharupa expressions found in Shanxi from the late Northern Wei dynasty indicate that local followers of the religion were able to freely select from a wide array of sculptural styles based on their own preferences. Furthermore, it also shows that regional styles also adapted to local people's preferences for sculptural art.

Keywords: Buddhist art from Guanzhong, Buddharupa, Northern Wei, folk Buddharupa, grotto temple

關中地區是陝西歷史文化的發展中心，位於陝西中部、秦嶺北麓，其北為陝北黃土高原，其南則是陝南山地。現關中地區包括省會西安以及渭南、咸陽、寶雞、銅川四個地級市，還有河南省三門峽市大部分地區。長安（今西安）又是關中地區的歷史文化中心（圖 1）。

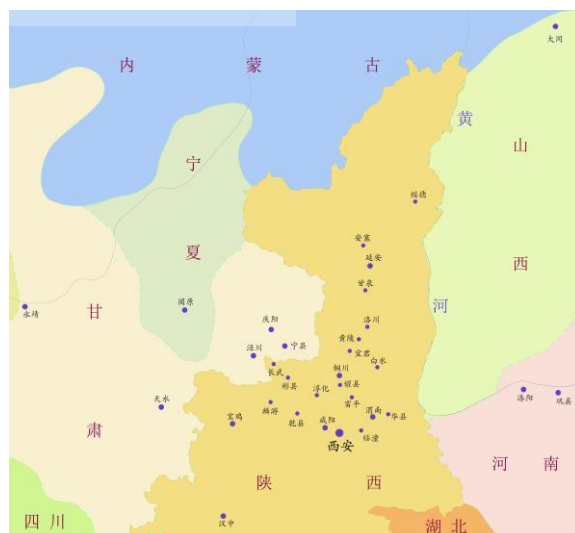


圖 1 本文述及的陝西、甘肅等地佛教藝術地點分佈圖，劉藝繪製。

在北魏王朝，長安失去了中國北方文化與宗教中心地位，但其佛教與藝術仍繼續發展著。在北魏首都平城（今山西大同）與洛陽影響下，五、六世紀中國北方的佛教藝術呈現出了遍地開花的繁榮景象。現存陝西地區的北魏佛教造像主要以銅石兩種材料製作，以石造像發現較多。它們的來源主要有三：一為歷代傳世品，二為二十世紀的發掘品，三為保存在關中地區及陝西北部的石窟寺遺跡。¹前兩種主要保存在各地的博物館之中，以西安碑林博物館（以下簡稱碑林）的藏品最為豐富。據西安美術學院教授於春的調查，西安出土和舊藏的北魏佛教造像有六十餘件，以石造像為主，銅造像次之，見於著錄的紀年造像約二十九件。²早在 1925 年，瑞典著名中國藝術史專家喜龍仁（Oswald Siren）就注意到了陝西北魏造像風格的多樣性。³到了 1954 年，日本學者松原三郎認為陝西北魏造像的這種多樣性屬於地方風格。⁴1998 年，前陝西省考古研究所研究員韓偉在研究

¹ 關於陝北石窟的調查與研究，參見王紅娟，〈陝北佛教石窟寺研究的回顧與展望〉，《佛學研究》，1 期（2011），頁 423-436。

² 于春，〈長安地區北魏佛教造像的形制特徵〉，《考古與文物》，6 期（2015），頁 55。

³ Siren, Oswald *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*（中國四至十四世紀雕塑）（London: Ernest Benn, 1925），I: I-iv.

⁴ 松原三郎，〈北魏の廊縣様式石彫に就て〉，《國華》，號 753，（1954），頁 355-366。

陝西石窟時認為：南北朝時期的陝西石窟造像沒有統一明確的面貌，小型多變與隨意性大。⁵2002 年，美國杜克大學教授阿部賢次（Stanley K. Abe）認為陝西北魏造像的多樣技法與題材應與來自不同的贊助者族屬與社團有關，也與他們複雜的宗教目的與信仰有關。⁶確實如此：與別的地區北魏佛教藝術不同的是，以長安為中心的關中地區佛教造像風格傾向於多元化，既有在平城與洛陽影響下形成的北魏中央模式風格，也有關中一帶的多種地方風格。關中地方風格直接影響到了陝西北部地方一些石窟與單體造像的製作，並將這種風格的多元化推廣到了陝北、隴東與寧夏南部地區。

這種風格的多樣性，也在學術界形成了對其源流觀點的多樣性。學者們對現存陝西石窟造像進行了調查與研究，有的涉及到了陝西北魏佛教藝術的源流問題，即它們從哪裡來，又對哪些地區產生過影響。總體來看，這些觀點可分兩種：認為陝西北魏佛教藝術是外來影響形成的，或認為它們與陝西以外地區曾有過雙向影響。

觀點細節有以下三種：

其一：強調雲岡、龍門石窟對陝北部分北魏石窟造像的影響。靳之林認為：陝北的北朝石窟有兩條走向，北線主要分布在陝北北部由古涼州（甘肅武威）經陝北北部通往平城（山西大同）的古道附近，這一帶的石窟正在雲岡的影響範圍。陝北南部的北朝石窟分佈在由洛陽、長安通向陝北和甘肅的古道附近，位於以龍門為中心的傳播範圍。⁷

其二：認為陝西北朝佛教造像受到了甘肅、河南、山西等地的影響。2005 年，西北大學研究生馮健的碩士論文對陝西北朝佛教造像進行了細緻研究，認為陝西北朝佛教造像碑西片地區受到了炳靈寺、麥積山等石窟的影響，東片地區受到了龍門、鞏縣、天龍山等石窟的影響。尤其是陝北佛教造像碑與這兩種風格相互滲透，並同陝北地區的傳統畫像石製作工藝互相融合，最終形成了具有長安特點的佛教造像樣式。這種形式的佛教造像一經形成就遍及整個關中地區。⁸2005 年，日本學者石松日奈子認為陝西五世紀後半段以來的石雕像具有「石雕性」和「塑造性」兩種特徵，而石雕類型體現的是土俗性線刻衣紋因素，意即陝西本土因素。塑造像的立體表現是從甘肅（沒有說明具體地點）

⁵ 韓偉，〈陝西石窟概論〉，《文物》，3 期（1998），頁 68、70。

⁶ Abe, Stanley *Ordinary Images* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002), p. 261.

⁷ 靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，《文物》，4 期（1989），頁 83。另外，冉萬里也談到了雲岡對安塞石窟的影響，見〈陝西安塞雲山品寺石窟調查報告〉，《考古與文物》，4 期（2005），頁 39-40。

⁸ 馮健，《陝西北朝佛教造像碑初探》（西安：西北大學碩士學位論文，2005）。

airiti

傳來的，並在 520 年以後長安地區出現了洛陽方面常見的作品。⁹但筆者以為，陝西地區的石窟與造像並不那麼容易接受炳靈、麥積、天龍等石窟的影響，因為這些地點並非當時的佛教中心地。而來自龍門、鞏縣石窟的影響，應反映的是北魏晚期首都洛陽的佛教藝術面貌。

其三：認為關中與平城曾有過雙向影響。臺灣大學藝術史研究所研究生李沛捷的碩士論文將關中造像分為三期：第一期（426-470）沿襲前朝域外色彩，認為同時可見對雲岡石窟的影響。第二期（471-500）開始孕育出以細密陰刻平行線條為代表的本地特色，並繼續對平城地區產生影響。在此期後段，關中轉而受到平城、洛陽的影響，但仍然對周邊的陝北及隴東有影響力。第三期（501-534）關中造像數量激增，更加展示了地方特色，並有成熟而穩定的發展。¹⁰但筆者以為，陝西的北魏造像不會重要到去影響同時期的雲岡石窟，因為五世紀下半葉的陝西地位與平城不可同日而語。

從迄今在陝西地區發現的北魏單體造像與石窟來看，筆者以為大體可以分為兩個時期。第一期為五世紀下半葉的北魏中期，即北魏都平城時期，在關中地區發現的造像數量極其有限，在陝北地區則很少見到。說明此時期的關中與陝西佛教藝術正處在恢復階段，主要接受來自平城的影響。第二期為孝文帝遷都洛陽之後的六世紀上半葉的北魏晚期，是陝西北魏造像的繁榮期，迄今在陝西發現的大部分北魏石窟造像可歸入這個時期。第二期的陝西石窟造像主要接受雲岡第三期與龍門北魏石窟造像的影響，並重點發展了多種地方風格，形成了造像風格的多元化，而關中應為這種多元化的集散地。但無論如何，陝西特有的地方風格僅在陝西及今甘肅東部、寧夏南部流行於六世紀上半葉，並沒有形成影響北方各地的統一的時代風貌。另外，陝西北魏造像風格多樣，也只限於這個地區。因此，將陝西北魏造像稱為「長安模式」是不妥的。¹¹筆者在此僅就現存單體造像與石窟寺材料，舉例說明關中地區的幾種北魏造像風格，並略述其風格多元化的歷史背景。

⁹ 石松日奈子編，《北魏佛教造像史研究》（北京：文物出版社，2012），頁 179-183。

¹⁰ 李沛捷，《北魏關中佛、道造像及其信仰研究》（台北：臺灣大學藝術史研究所碩士學位論文，2013）。

¹¹ 李淞編，《陝西佛教藝術》（北京：文物出版社，2009），頁 61-66。將陝西北魏至北周佛教藝術稱為「長安模式」。

一、平城風格

西元 398 至 494 年間，北魏在平城建都。最能體現這一時期的佛教藝術是雲岡石窟一、二期洞窟。¹²雲岡造像的主要特徵是承自印度的袒裸右肩式與通肩式佛裝，菩薩的袒裸上身、下身著裙的服飾以及斜披絡腋，還有面相方圓渾厚、體魄雄健等。在現存長安地區發現的北魏造像，就不乏平城的影響因素。

1974 年，在西安市蓮湖區王家巷出土了一件北魏風格的釋迦牟尼佛坐像，高 63 公分許，現藏碑林（圖 2）。該佛結跏趺坐，雙足出露，雙手於腹前施禪定印。在頭身比例上頭部顯大，面相方圓渾厚。頭上的肉髻與髮髻表面刻有水波紋，並在前部表現為水渦狀。該佛有雄健的身軀，有寬肩、挺胸、細腰的特徵。身披袒裸右肩式大衣，並有衣襟披覆右肩與右臂之上，形成了覆肩衣。同時還著有僧祇支。衣紋為較密集的階梯式。在大衣的左右衣襟處刻有 Z 字形褶紋。



圖 2 北魏和平二年（461），〈背屏式釋迦牟尼佛三尊像〉，西安碑林博物館藏。

這尊坐佛像與雲岡石窟第一期佛像多有相似之處。首先，雲岡一期的許多佛像著右袒式大衣，並有衣襟披覆右肩與右臂之上，在兩側衣襟上也刻有 Z 字形褶紋。其次，雲岡一期的佛像多具有方圓渾厚的面相，並有寬肩、挺胸、細腰的特點，表現著雄健的體魄。這些都是這尊佛像的主要特徵，可給人最直接與直觀的印象。因此，從大的方面來看，該像與雲岡一期坐佛風格基本相似。

但若將該佛與雲岡一期佛像的某些細部相比，二者則有些許不同之處。雲岡一期佛

¹² 關於雲岡石窟的分期，參見宿白，〈雲岡石窟分期試論〉，《考古學報》，1 期（1978），頁 25-38。

像的肉、髮髻表面一般為磨光素面。但到了雲岡二期，類似該碑林佛像的在額上部刻出水渦狀發紋的作法也可見於雲岡第十六窟北壁著褒衣博帶裝立佛，說明在平城一帶也有這種風格傳統，但是否能早到雲岡一期則不得而知。另外，二者的衣紋也不相同。雲岡一期佛像的衣紋多為凸起的長棱，並在棱上刻陰線。



圖 3 北魏太和十年（486），〈金銅立佛像〉，美國紐約大都會藝術博物館藏。

碑林的這尊佛像與源自河北的一些佛像也有相似之處，似乎可說明我們推斷它的樣式來源。美國紐約大都會藝術博物館藏有一件北魏太和十年（486）製作的金銅立佛像，¹³1994 年李玉珉將其題記錄為太和一年（477），並對其年代有疑，認為它的實際製作年代可能在西元 460 年左右，¹⁴此觀點與日本學者長廣敏雄在 1972 年時對該像的認識一致。¹⁵大都會的這件立佛額上肉髻與髮髻前部也刻有水渦狀發紋，與碑林的石坐佛相似（圖 3）。另外，大都會的這尊立佛像身著通肩式大衣，衣紋為凸起的長棱狀，並在棱上刻陰線。這種佛裝樣式、衣紋刻法、髮髻的紋樣均與碑林藏的北魏皇興五年（471）交腳坐佛像相似。在額前刻水渦狀發紋的作法還可見於東京國立博物館藏的太平真君四年（443）苑申造金銅彌勒佛立像，製作地為河北高陽（今博野縣西南）。¹⁶西安與河北兩地雖然出現了如此相似的因素，但筆者無法據此斷定兩地間在五世紀中期與下半葉存在某種互相影響關係。以這兩地的兩尊造像與雲岡一、二期佛像比較可知：

¹³ Leidy, Denise Patry and Donna Strahan *Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven and London: Yale University Press, 2010), p. 57-59.

¹⁴ 李玉珉，〈河北早期的佛教造像——十六國和北魏時期〉，《故宮學術季刊》，卷 11，4 期（1994），頁 8。

¹⁵ 長廣敏雄，〈雕塑〉，《中國美術》（東京：講談社，1972），卷 3，頁 224。

¹⁶ 松原三郎編，《中國佛教彫刻史論》（東京：吉川弘文館，1995），圖版 23、24。

大都會像與皇興像的衣紋與雲岡一期佛像刻法一致，但二者的發紋則僅在雲岡二期出現。因此，將碑林的這尊石雕坐佛像與大都會的金銅立佛像風格均解釋為平城的影響應較合理。

關於碑林這尊石佛像的年代，學者們有不同意見。在該像基座背面的右上部刻有「口平／二年／清信／……」等字。1988 年，碑林學者李域錚與岡翎君認為題記中的紀年應為「永平二年」，即西元 509 年。¹⁷1999 年，現任清華大學教授李靜傑認為屬北魏文成帝拓跋濬(452 至 465 年在位)的年號和平二年(461)。¹⁸2007 年，美國新澤西州 Rutgers 大學教授朱利安(Annette L. Juliano)與碑林副館長斐建平也認為題記上的「口平」應為「和平」二字，因為該像的風格與背面故事雕刻的佈局都具有較早的特徵。¹⁹2015 年，于春也認為此像紀年是和平二年。²⁰筆者仔細觀察該題記，發現題記紀年的第一個字的上部與右半部均已殘損，而剩下的少半個字既像「永」也像「禾」。如確實為「永」，則此字中間一豎應該居中，而不應像現存的樣子居於左側。若考慮到此字的右邊殘缺，將此字斷為「和」比較合理。

因此，這極有可能是一件在北魏和平二年雕成的佛像，正值雲岡一期石窟開鑿之時。像上表現出的不見於雲岡一期的水渦紋髮髻，則可以反向證明此種發紋應曾經在和平年間的平城出現過。該佛頭光表面的一周小坐佛像，也見於雲岡一期的第二十窟主佛。此外，碑林的這尊石佛像的二脅侍立菩薩像頭上戴冠、袒裸上身、下身著裙的服裝，正是雲岡一期以及十六國後期菩薩像的流行服裝。該像背光表面雕刻的眾飛天動作呈 V 字形，也是雲岡一、二期飛天的基本造型風格。該像背面以淺浮雕的形式刻成交腳彌勒菩薩與眾脅侍像、佛傳與佛本生故事情節，都應表現著曾在同時期的平城出現過的題材。特別是八位婆羅門向須大拏太子索要白象，以及他們最終達成所願共騎象而歸的畫面，同樣出現在了大都會藝術博物館收藏的東魏武定元年(543)完工的李道贊碑之上。²¹而後者的圖像淵源也應該與平城有關，雖然在和平年間的平城雕刻中目前還找不到相同的題材作品。

¹⁷ 李域錚、岡翎君，〈陝西省博物館藏的一批造像〉，《文博》，4 期(1988)，頁 73-74。

¹⁸ 李靜傑，〈南北朝時期的本生圖與佛傳圖——以單體造像為中心考察〉，《佛教文化》增刊(1999)，頁 54。

¹⁹ Juliano, Annette L. *Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum, Fifth through Ninth Centuries* (New York: China Institute Gallery, 2007), p. 36.

²⁰ 于春，〈長安地區北魏佛教造像的形制特徵〉，頁 58。

²¹ 根據筆者現場調查所得。



圖 4 北魏，〈交腳彌勒菩薩及脅侍等像龕〉，西安碑林博物館藏。

在北魏獻文帝拓跋弘（465 至 471 年在位）與孝文帝元宏（471 至 499 年在位）年間，平城風格繼續影響著長安造像。碑林藏皇興五年雕成的交腳佛坐像身披通肩式大衣，衣紋為凸起的長條棱狀，並在長棱上刻陰線，與雲岡第二十窟的坐佛與立佛衣紋雕刻技法完全相同。皇興像衣紋在其左大臂外側類似火焰狀，也與雲岡第二十窟主佛與立佛之左臂衣紋作法相同。²²西安地區出土的太和七年（483）銘追遠寺銅板造像主佛身著右袒覆肩式大衣，二脅侍立菩薩袒裸上身有帔帛外揚的作法也應來自平城樣式。²³1983 年在西安西郊空軍通訊學院出土了一通沙岩雕就的交腳彌勒菩薩像龕，時代約為孝文帝時期（圖 4）。該龕以彌勒居中，旁邊脅侍以二思維菩薩、二立菩薩、二飛天、二獅子。其龕楣表面刻三小坐佛龕以及脅侍弟子、供養人、飛天像，交腳彌勒及其脅侍下部刻五小坐佛龕，內雕釋迦與多寶及其他四佛像。首先，以交腳菩薩為主尊，脅侍以二思惟菩薩的組合形式，見於同為孝文帝時期開鑿的雲岡石窟第七窟後室南壁上層東側。主尊交腳彌勒頭戴冠，有冠披，上身袒裸，飾項圈、臂釧、腕釧、帔帛等，帔帛在身後繞一圓環；下身著羊腸大裙。這正是雲岡石窟交腳彌勒菩薩的基本服飾。所不同的是，雲岡的交腳菩薩一般還著一從左肩披下的斜披絡腋，可見於和平年間雕造的雲岡第十七窟主尊以及雲岡二期諸多孝文帝時期的交腳彌勒菩薩像。同樣的斜披絡腋也見於碑林的這塊彌勒像龕的右脅侍立菩薩像。1987 年西安蓮湖區唐醴泉寺遺址出土一件二層樓閣式造像塔，約造於太和年間，其中的釋迦多寶坐像均著右袒覆肩式大衣，是平城流行的佛裝樣

²² 關於皇興五年像的更多資訊，參見拙文〈北魏皇興造像考〉，《文博》，4 期（1989），頁 23-29。

²³ 于春，〈長安地區北魏佛教造像的形制特徵〉，頁 57，圖 7。

式。²⁴1971 年西安市北郊未央區出土的雙層方體造像碑中的交腳彌勒菩薩像有帔帛在肩後繞一圓環，二佛並坐像均著右袒覆肩衣，也是來自平城的佛、菩薩服飾。²⁵1955 年出土於西安瓦胡同村的一件造像龕以結跏趺坐的禪定釋迦文像為主尊，旁侍二立菩薩像，為扈氏一族造於太和二十年（496）。²⁶龕內主尊坐像身披通肩式大衣，衣紋的刻劃方式為同心圓上弧線（圖 5），與雲岡一、二期著同樣服裝的佛像衣紋走向相同，如第一期的第二十窟立佛。這些都說明了來自平城的造像樣式對五世紀下半葉長安的影響力。平城樣式對關中地區的影響約持續至宣武帝（499 至 515 年在位）與孝明帝（515 至 528 年在位）時期，如有的佛像仍著通肩式大衣，但卻與陝西地方特色的密集衣紋相結合（詳見下文）。



圖 5 北魏太和二十年（496），〈扈氏一族造釋迦文三尊造像龕〉，西安碑林博物館藏。

平城的影響還波及到了陝北地區。甘泉縣位於延安地區中部，該縣的老君寺石窟第一號龕約造於五世紀下半葉，其主佛為結跏趺坐施禪定印，身著右袒式大衣，衣襟覆肩，內著僧祇支，基本樣式與雲岡第二十窟主佛一致，但衣紋疏簡，為其地方特點。²⁷

二、洛陽風格

西元 494 年，孝文帝遷都洛陽，佛教中心也逐漸從平城轉到了中原地區。都洛陽時期的主要佛教藝術地點是位於今洛陽南部的龍門石窟。在孝文帝時期，北方佛教藝術的

²⁴ 該像現藏西安博物院，西安市文物保護考古所編，《西安文物精華·佛教造像》（西安：世界圖書出版公司，2010），頁 10。

²⁵ 該像現藏西安博物院，西安市文物保護考古所編，《西安文物精華·佛教造像》，頁 30。

²⁶ 該龕高 34、寬 33 公分。西安碑林博物館編，《西安碑林博物館》（西安：陝西人民出版社，2000），圖版 102。

²⁷ 張硯、李安福，〈陝西省甘泉縣佛、道石窟調查簡報〉，《考古與文物》，4 期（1993），頁 26-39。

最大變化，就是佛像開始著漢式褒衣博帶服裝，菩薩像以長帔帛自雙肩披下並於腹前交叉。這種新型佛、菩薩像在雲岡二期石窟中出現，但它們的體型仍保持著雄健風格。在雲岡第三期石窟以及龍門石窟中，佛與菩薩像在著新服飾的情況下一改為清秀消瘦，這是南朝佛教藝術對北方進一步影響的結果。總之，洛陽北魏晚期佛教藝術風格主要表現在秀骨清像與上述佛、菩薩像的新型漢式服飾。西元 500 年以後的陝西造像主要接受來自雲岡三期與龍門的影響，但其中也包含著自身的創作，是融中央模式與關中地方風格的藝術形式。



圖 6 北魏，〈釋迦、彌勒造像碑〉，西安碑林博物館藏。

碑林收藏了一件釋迦、彌勒造像碑，造於六世紀早期，出土於西安西關，主要表現著來自洛陽的影響（圖 6）。該碑主龕內雕釋迦結跏趺坐，以二立菩薩、二獅子脅侍。尖拱形龕楣外側刻十六身聞法菩薩像，龕的下方刻一象、二獅、二神獸，再下為十身供養人像。主龕上方是交腳彌勒佛龕，以二弟子、二獅子、二倚坐佛脅侍，盂形龕楣上方刻六身聞法菩薩像。該碑的主像結跏坐釋迦與交腳坐彌勒均著褒衣博帶裝，在胸前束一帶，有衣裾垂覆座前。釋迦的二脅侍立菩薩像均有長帔帛在腹前交叉，再向下身兩外側飄揚。這些正是龍門北魏晚期佛與菩薩像的基本樣式與特徵。尖拱、盂形龕楣也見於龍門，以神獸作為護法則見於鞏縣同為北魏晚期開鑿的中心柱窟中。

與龍門相比，該碑也反映了一些關中地方特點。釋迦與彌勒均著交領式的內衣，更似中國傳統的交領服飾，卻與雲岡、龍門流行的右袒式僧祇支不同。釋迦身下的長衣裾分三層垂下，在龍門常見，但衣裾垂作舌形，在龍門雖可見卻並不流行。最具特色的是諸佛像的衣紋呈較為密集的尖條稜狀，與雲岡、龍門流行的階梯式衣紋不同。具有相似

大衣與僧祇支的佛造像還可見於碑林藏乾縣所出的普泰元年（531）方體造像碑，只是該碑主佛胸前沒有束帶，但二脅侍菩薩身披帔帛於腹前交叉，則為典型的龍門北魏晚期菩薩服飾。²⁸尖條稜狀的衣紋可見於河北一帶發現的北魏遷洛以後的造像，如紐約大都會藝術博物館收藏的造於新市縣（今河北正定縣東北）的正光五年（524）金銅立佛與眾脅侍像，但此立佛像的衣紋並不密集，而是疏密有致。²⁹因此，筆者還不能斷定在北魏晚期河北與關中兩地有什麼相互影響關係，在此將它們均解釋為接受洛陽影響下的再創作似乎較為合理。

相比之下，碑林收藏的 1959 年在漢中城固縣出土的一件釋迦七尊造像龕更具洛陽龍門風格，約造於北魏晚期（圖 7）。³⁰主佛結跏趺坐，面相清秀，體型消瘦，身披褒衣博帶式大衣，衣紋為陰刻線與階梯式相結合，衣裾分三層垂覆壇前，呈三條舌形。這種衣裾風格與北魏孝昌三年（527）完工的龍門皇甫公窟北壁大龕內釋迦多寶佛衣裾有相似之處。³¹佛以二弟子、二菩薩、二力士脅侍，這種組合現存最早在龍門賓陽中洞定型，時代約為六世紀初期。³²二菩薩有帔帛自雙肩垂下，在腹前交叉，衣紋也為階梯式，是典型的龍門北魏晚期菩薩像服飾與雕刻技法。立於龕外兩下側的二力士身著菩薩裝，腹部前挺，與賓陽中洞外的二力士像特徵很相似。此龕下部右側有供養人行列，為一有團扇與傘蓋相配合的男子及其侍從的禮佛隊伍，這種重在表現供養人社會地位的手法在鞏縣大力山與龍門北魏晚期的石窟中十分流行，是來自南朝的藝術樣式，如雕刻在四川綿陽漢代平楊府君闕闕身的梁代眾佛教造像龕及供養人群像。³³西安一帶發現的洛陽風格的褒衣博帶裝佛像與帔帛交叉式菩薩像還可見於碑林舊藏「田僧敬」造像龕，太昌元年（532）郭道疆造像碑、任長生造像碑，1973 年西安市未央區六村堡東席村出土的造像碑，以及碑林舊藏的刻有白馬吻足等佛傳故事的交腳菩薩三尊像碑等。³⁴

²⁸ 于春，〈長安地區北魏佛教造像的形制特徵〉，頁 60，圖 20。

²⁹ Leidy, Denise Patry and Donna Strahan *Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, p. 66-69.

³⁰ Annette L. Juliano 把該像時代定為西魏，但沒有說明原因，Juliano, Annette L. *Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum, Fifth through Ninth Centuries*, p. 51-52.

³¹ 龍門石窟研究所編，《龍門石窟雕刻粹編——佛》（北京：文物出版社，1995），圖 36。

³² 劉景龍，《賓陽洞》（北京：文物出版社，2010），頁 192。

³³ 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，收入巫鴻主編，《漢唐之間的宗教藝術與考古》（北京：文物出版社，2000），頁 89-135。

³⁴ 于春，〈長安地區北魏佛教造像的形制特徵〉，頁 59、62、63，圖 17、30、31、34。西安市文物保護考古所編，《西安文物精華·佛教造像》，頁 10。西安碑林博物館編，《西安碑林博物館》，頁 136。

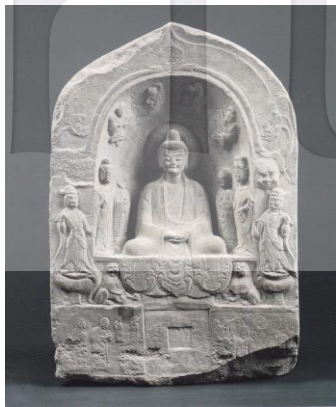


圖 7 北魏，〈釋迦七尊造像龕〉，西安碑林博物館藏。



圖 8 北魏延昌元年（512），〈朱雙熾造像碑〉，西安碑林博物館藏。

另外，西安博物院收藏了一件出土於西安市西郊十裡鋪的造像碑，高 96 公分，上方刻結跏趺坐釋迦與二立菩薩像，下方刻交腳彌勒菩薩像，二龕周圍刻千佛像，紀年為「太昌元年（532）」，均與龍門石窟發現的北魏晚期同類造像相似，可視為同一時代風格。³⁵

在陝西省現存的北魏造像碑與石窟中，仍不乏來自北魏晚期洛陽的褒衣博帶裝佛像的影響。例如，洛川縣土基公社鹿城村出土的北魏永安三年（530）征虜將軍、敷城太守李黑城等造像碑、北魏晚期千佛造像碑，³⁶乾縣出土的普泰元年（531）釋迦立像造像碑，³⁷華縣瓜坡支家村出土的延昌元年（512）朱雙熾造像碑（圖 8），³⁸都具有與龍門北魏晚期佛像相似的褒衣博帶裝佛像。安塞縣鐮刀灣鄉，屬北魏的夏州，這裡的雲山品寺石窟共有六所洞窟。第五窟平面呈長方形，穹窿頂，中間立著一座三層樓閣式塔柱，在四面開龕造像，窟內四壁也開有上下三層七十二所淺龕，龕內的佛像組成了千佛題材。第五窟內所有的佛像都著褒衣博帶大衣，長頸削肩，身軀修長，主佛胸部中心線作魚脊狀凸起，線條流暢優美，為其地方特色；千佛兩袖遮雙膝，沒有衣裾垂下。³⁹黃陵縣的麥洛安石窟，是一所三公尺多見方的方形平頂窟，在後壁的一所大龕內雕了三身坐佛像，左右壁龕內各有二佛像，構成了七佛題材。後壁的尖拱形龕楣表面浮雕著比丘、飛天、

³⁵ 王長啟，〈西安出土的北魏佛教造像與風格特徵〉，收入西安碑林博物館編，《碑林集刊》（2000），頁 95-106。

³⁶ 靳之林，〈延安地區發現一批佛教造像碑〉，《文物》，5 期（1984），頁 32-45。

³⁷ 陝西省博物館，《陝西省博物館藏石刻選集》（北京：文物出版社，1957），圖版 19。

³⁸ 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集：雕塑編 3·魏晉南北朝雕塑》（北京：人民美術出版社，1988），圖版 72。

³⁹ 冉萬里，〈陝西安塞雲山品寺石窟調查報告〉，頁 31-40。

菩提樹和山巒、立鶴等，洞口外的門兩側各雕一身張口怒目的力士像。麥洛安石窟內的坐佛都穿著寬大的褒衣博帶式大衣，衣紋刻劃寫實感較強。⁴⁰從這兩處小型石窟洞中可以看到來自雲岡和甘肅地區的中心柱式洞窟遺風，和雲岡、龍門北魏晚期佛殿窟的藝術風範。⁴¹在人物的造型風格上，既有北魏晚期雲岡、龍門流行的清秀造型與服飾特點，也飽含著陝北獨特的民間藝術風格和地方特色。黃陵縣的香坊摩崖大立佛高約四公尺（圖 9），身著褒衣博帶大衣，手施無畏與願印，衣紋為階梯式，可見明顯的龍門北魏晚期立佛風貌。⁴²

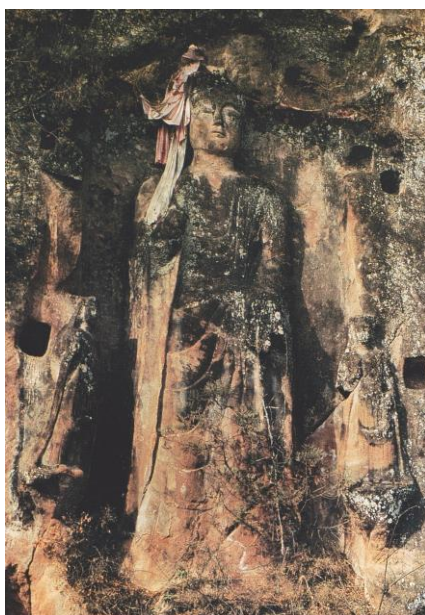


圖 9 北魏，〈陝西黃陵縣香坊摩崖大立佛〉。⁴³

三、地方風格之一：密集衣紋與傳統佛菩薩服飾

在北魏遷洛以後的關中地區，一些佛教演出者創作出了起碼三種地方風格的佛教造像。在下面三個小節中，筆者將主要討論這三種地方風格造像。如前所述，關中的少許地方風格也表現在本文第二節述及的洛陽風格造像上。相比之下，下文要討論的三種地方

⁴⁰ 靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，《文物》，4 期（1989），頁 62。

⁴¹ 靳之林認為安塞縣雲山品寺石窟的開鑿年代當在北魏孝文帝改制以後的雲岡二、三期至北朝晚期，是雲岡風格的回流，中心柱窟形是雲岡型的塔柱形制，但又有一定的地域特徵。靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，頁 83。筆者以為，其中的褒衣博帶裝佛像應有雲岡三期與龍門北魏期佛像的影響因素。

⁴² 靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，頁 63。松原三郎，《北魏陝西派石彫の一譜系》，收入《中國佛教彫刻史論》，頁 36、38。

⁴³ 李淞，《陝西佛教藝術》，頁 19。

風格造像只是來自地方演出者的自身創作更多而已，即在總體風格與雕刻技法上表現的是地方特徵，而來自平城與洛陽地區的影響主要表現在佛與菩薩像的服飾方面。

大約在西元五世紀末期，即孝文帝遷都洛陽前後，在陝西關中與陝北地區出現了一種以密集衣紋為特徵的造像（佛、道造像均有），流行的時間約為六世紀上半葉，即北魏晚期至西魏。松原三郎認為這種造像的衣紋用細密的繩狀凸起線條來表現。⁴⁴日本大阪市立美術館主任學藝員齋藤龍一將其稱為「平行多線紋」。⁴⁵實際上，松原與齋藤所用的稱呼只描述了兩種此類密集衣紋的特點：凸起的條棱狀與陰刻線。其實，這類密集衣紋的雕刻技法起碼有四種：陰刻線、凸起的條棱狀（即繩狀）、凸起的尖棱狀、階梯式。但其中最為流行與多見的還數陰刻線技法。在這些造像身上，這幾種衣紋均為平行排列，密集程度也多不相同，有的極度密集，有的較為密集。有的以多種技法相結合，如凸起的條棱與陰刻線相結合、凸起的條棱與階梯式相結合、階梯式與陰刻線相結合，等等。因此，筆者將它們統稱為「密集衣紋」。



圖 10 北魏景明二年（501），〈彌勒、無量壽、觀世音造像碑〉，西安碑林博物館藏。

碑林藏的一通景明二年（501）雕成的殘造像碑具有濃重關中地方風格的密集衣紋技法（圖 10）。該碑於 2004 年出土於西安未央區六村堡。碑的正面雕一尖拱火焰楣龕，龕內雕結跏趺坐釋迦像，旁有二菩薩、二力士、二獅子脅侍。龕楣表面刻坐佛與火焰紋，龕楣上方及兩側刻聞法眾菩薩與飛天伎樂。碑的兩側還開小龕雕刻立菩薩與倚坐佛像等。碑的下部銘文曰：「景明二年四月……／徐安洛敬……／彌勒無量壽／觀世音……」

⁴⁴ 松原三郎，〈北魏陝西派石彫の一譜系〉，收入《中國佛教彫刻史論》，頁 36、38。

⁴⁵ 齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「鄜縣樣式」仏教道教造像に関する再検討〉，收入《中國美術の図像學》（京都：京都大學人文科學研究所，2006），頁 321-359。

／……」。該碑的造像題材與組合均無特別之處，都是北魏時期常見的。主要造像的服飾以及清瘦的面相、體型也與當時佛教藝術界所流行的風尚基本一致，但有其特點。如主尊釋迦身披褒衣博帶式大衣，在胸前束帶。但它的大衣卻不似一般北魏晚期佛像所著的大衣從雙肩披下、右襟再繞至左肩或左臂處，而是類似於中國傳統之交領式服裝。同時，其左臂所著與這個交領式大衣不為同一件服裝。在交領式服裝之外還披著一件大衣，自右肩臂垂下再繞至左小臂處。這個外披的大衣到像是雲岡一期第二十窟主佛所著的右袒覆肩衣，是傳自印度的袒裸右肩式大衣披覆方式的變種。由此可知，該釋迦像的服飾實際上是用中國傳統之交領式衣來表現北魏晚期流行的漢式佛像褒衣博帶裝，但又在外面披上印度式的右袒式大衣，表現出了既對新型漢化佛像樣式的接受，又相當保守地使用著印度佛裝的原型（實有中國式的改進）。這種複合式大衣樣式應來自洛陽地區，見於龍門石窟北魏孝昌三年完工的皇甫公窟主佛與魏字洞主佛。大衣的下擺垂覆寶座前部數重，也是龍門北魏晚期褒衣博帶佛像的流行做法。但這尊佛像下垂的衣裾卻無任何自然流暢如水波狀的衣褶，而是以極度抽象誇張的手法刻出了數個不自然的衣裾向著兩外側飄動。最能體現該像地方性特徵的是其衣紋：以極度密集、平行的陰刻線佈滿了造像的服裝表面。

極度密集平行的陰刻線還分佈在其它位置。上述主尊釋迦像的二脅侍立菩薩身型消瘦，自雙肩處披下長帔帛，並在身後繞一大圓環，同時繼承著北魏菩薩像的新舊帔帛樣式：帔帛在身後繞一大圓環是五世紀中期及其以前的傳統，而帔帛自雙肩垂下則為孝文帝漢化改制以後的新型漢式菩薩像傳統。但如仔細觀察這兩尊菩薩像，會發現它們的自雙肩處垂下的帔帛並沒有直接垂至下身前部，而是折入了腰際長裙的束帶，再從束帶內部翻出分垂於二大腿上部。這種服飾與中國傳統的自腰帶處下垂飄帶的做法相似，同樣表現了對新式漢化菩薩像的接受，又傾向於早期造像中國固有傳統的保守性。同時，在二菩薩的帔帛與長裙表面也是佈滿了極度密集平行的陰刻線，毫無寫實感。此外，在主佛身後的火焰形背光、龕楣表面的火焰紋等表面也刻滿了類似的極度密集的陰刻線。

類似的造像風格與雕刻技法還見於關中地區的其他造像，形成了一種特有的在六世紀上半葉流行的關中地方風尚。1973 年，西安市北郊張家堡尤家莊出土一件造像碑，碑陽上龕為平城風格的交腳菩薩像，下龕為著褒衣博帶裝的釋迦多寶並坐像，二佛還著有覆肩衣與交領式僧祇支，衣服表面遍刻密集平行線衣紋，可見陝西地方風格與平城、

洛陽樣式的結合。⁴⁶碑林收藏了一件 1958 年在西安郊區出土的殘背屏式造像，主尊頭頂束髮髻，上身袒裸，飾有長帔帛在雙肩垂下，帔帛又在身後繞一大圓環，腰際束帶，與徐安洛碑二立菩薩服飾相似。該像將雙手並放於胸前，與北魏許多交腳彌勒菩薩的手姿相同。因此，該主像似為交腳彌勒菩薩，雕刻時代應為五世紀早期。⁴⁷在該像所飾帔帛表面，以及二立脅侍與二飛天服飾表面刻滿了極度密集的平行陰刻線（圖 11）。碑林還收藏了一件北魏晚期由田氏一族出資雕造的道教造像碑，主要造像人物的身體表面也有相似的衣紋與雕刻技法。⁴⁸1974 年，在西安北郊出土了一件神龜三年（520）造像碑，碑中正龕雕結跏趺坐佛與二脅侍立菩薩，正龕四周雕三十二小龕，每小龕內雕結跏趺坐佛像一尊，現存西安博物院（圖 12）。⁴⁹所有佛菩薩像衣著表面雕滿了細密的平行陰刻線衣紋，表現著相同的技法。與上述三像不同的是，碑上的所有佛菩薩像均著中國傳統式的交領式大衣，表現了細密陰線衣紋在同一時代可體現在不同服裝上（詳見本文第四節）。上述西安地區發現的四像表現了這種地方風格在關中地區中心長安的發展情況。它們起碼表明在北魏晚期的長安，這種地方風格也曾經流行過。



圖 11 北魏，〈背屏式彌勒三尊像〉，西安碑林博物館藏。



圖 12 北魏神龜三年（520），〈坐佛三尊造像碑〉，西安博物院藏。

如前所述，密集衣紋的雕刻技法並不僅僅限於陰刻線一種，也有用密集的平行凸棱或階梯來表現者，只是前者發現較多而已。同時，密集衣紋也不僅表現在傳自雲岡三期與洛陽龍門的褒衣博帶大衣之上，還表現在承自平城舊式的通肩式與右袒覆肩衣之上。

⁴⁶ 于春，《長安地區北魏佛教造像的形制特徵》，頁 61，圖 23。

⁴⁷ Annette L. Juliano 把該像定為北魏道教造像，Juliano, Annette L. *Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum, Fifth through Ninth Centuries*, p. 48.

⁴⁸ 該碑高 102、寬 39、厚 30 公分，參見西安碑林博物館編，《西安碑林博物館》，圖版 110、111。

⁴⁹ 王長啟、高曼、翟春玲，〈西安北郊出土北朝佛教造像〉，《文博》，2 期（1998），頁 23，圖 10。

如碑林藏的景明年間（500-503）劉保生夫婦造坐佛三尊像，主尊為交腳坐佛，身著通肩式大衣，應為平城舊有大衣樣式的延續。二脅侍立菩薩也均著通肩式大衣，則為極少見到的陝西地方風格。三像大衣表面均刻有凸起的尖棱狀與階梯狀相結合的密集平行衣紋（圖 13）。碑林藏的一件景明三年（502）背屏式坐佛像也著通肩式大衣，身表也有較密集的凸棱狀與階梯式平行衣紋。⁵⁰類似表現在著通肩式大衣佛身上的密集衣紋還見於西安地區發現的景明四年（503）杜供仁造像碑之上。有趣的是，此碑也刻有洛陽地區流行的褒衣博帶裝佛像與帔帛交叉式菩薩像，身體表面也有密集衣紋。⁵¹無獨有偶，碑林藏的一件景明二年（501）四面造像碑有著右袒覆肩式大衣的佛像，有著低開領通肩式大衣的佛像，也有著褒衣博帶裝的佛像，還有帔帛交叉式菩薩像，諸像身體表面刻密集的凸棱加陰刻線衣紋（圖 14）。⁵²上述二碑像體現了來自平城、洛陽的樣式與地方風格的結合。耀縣藥王山俗稱刻於始光元年的魏文朗碑（圖 15）、神龜二年（519）夫蒙文慶碑上也可見著通肩大衣的坐佛像，身表衣紋均為密集的平行陰刻線。⁵³在中國北方的佛教造像中，孝明帝時期的佛像已基本不再使用傳自印度的通肩與右袒大衣。由此可見這種陝西地方風格造像有一定的保守性。另外，密集的平行線衣紋還表現在另一種陝西地方風格的佛菩薩服裝之上，將在下節論述。

⁵⁰ Lee, Sherman et al. *China, 5000 Years: Innovation and Transformation in the Arts* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1998), no. 148.

⁵¹ 于春，〈長安地區北魏佛教造像的形制特徵〉，頁 61，圖 24。

⁵² 松原三郎，〈中國佛教雕刻史論〉，卷 1，圖版 103ab、104ab。

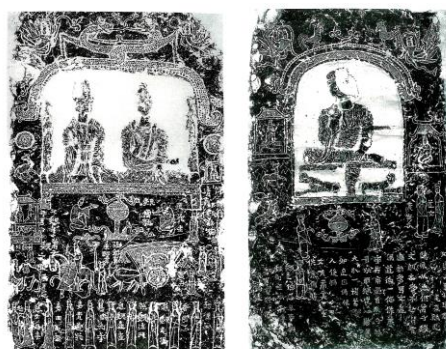
⁵³ Abe, Stanley *Ordinary Images*, figs. 5.42-5.43. 關於魏文朗碑的年代，筆者贊同石松日奈子的觀點，即造於景明初年。參見石松日奈子著，劉永增譯，〈關於陝西省耀縣藥王山博物館藏「魏文朗造像」的年代——始光元年銘年代新論〉，《敦煌研究》，4 期（1999），頁 107-117。對此，李淞仍堅持該碑為始光元年紀年的正確性。他的理由之一是西安市文物考古研究所收藏與公佈的一批北魏早期造像，其中的紀年有北魏永興三年（411）、始光元年（424）、始光三年（426），以此說明在長安（及鄰近地區）五世紀初期多年使用北魏的年號，因此魏文朗碑的「始光元年」的真實性不容懷疑。見李淞，〈北魏魏文朗造像碑考補〉，收入于其著，《長安藝術與宗教文明》（北京：中華書局，2002），頁 448-449。李淞所用的上述北魏早期造像見於王長啟，〈西安出土的北魏佛教造像與風格特徵〉。然而，這些像實為近代雕刻的贗品，無法證明其說。參見于春，〈長安地區北朝佛教造像考古學研究〉（西安：西北大學文博學院博士學位論文，2015）。



圖 14 北魏景明二年(501)，〈四面造像碑〉，西安碑林博物館藏。



圖 15 北魏，〈魏文朗造佛道混合造像碑〉，耀縣藥王山博物館藏。



具有這種細密平行線衣紋的造像風格，過去曾被稱為「郿縣樣式」。郿縣，即今富縣，位於西安以北的甘泉縣南、洛川縣北。最早注意到所謂郿縣造像樣式的是日本的中國雕塑研究先驅之一——大村西崖。早在 1915 年，大村西崖將東京永青文庫收藏的一件具有極密平行陰刻線衣紋的刻有永平（508-511）紀年的倚坐菩薩三尊造像碑判定為來自陝西郿州（即今富縣）（圖 16）。⁵⁴但他並沒有對此像來源作過多的說明。⁵⁵1925 年，喜龍仁在他的著作中發表了一些在西安購買的分別藏於日本、歐洲、美國的造像，以及幾件據說是來自郿州石泓寺的造像。喜龍仁也發表了那件被大村西崖定為郿州的永青文庫藏的造像。⁵⁶1954 年，日本的中國佛教雕塑專家松原三郎繼承了上述觀點，在其著作中發表了更多的具有細密平行線衣紋的造像，並將這種樣式稱為「郿縣樣式」。⁵⁷他的研究在 1961 年、1966 年與 1995 年有所增訂，但觀點不變。⁵⁸

⁵⁴ 此像歷來被稱為道教三尊像，主要是因為其台座正面題記中有「道民」二字。見大村西崖，《支那美術史彫塑篇》（東京：佛書刊行會圖像部，1917），頁 300；松原三郎，《中國佛教彫刻史論》，圖版 127；齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「郿縣樣式」仏教道教造像に関する再検討〉。筆者以為，三尊像應為菩薩並二脅侍立菩薩像，以二獅子脅侍菩薩也為北魏石窟造像所常見，如碑林藏的景明年間劉保生造像。供養人題名中的「道民」，使筆者懷疑這是否為道教徒造的佛教像，或以佛像圖像來表現道教神祇。

⁵⁵ 大村西崖，《支那美術史彫塑篇》，頁 300。

⁵⁶ Siren, *Oswald Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, I: 1, 32 and 2; plate 124.

⁵⁷ 松原三郎，〈北魏の郿縣樣式石彫に就て〉，《國華》，號 753，（1954），頁 360、362。

⁵⁸ 松原三郎，〈北魏の郿縣樣式石彫〉，《中國佛教彫刻史研究》（東京：吉川弘文館，1961）；松原三郎，〈北魏の郿縣樣式石彫〉，《增訂中國佛教彫刻史研究》（東京：吉川弘文館，1966）；松原三郎，〈北魏陝西派石彫の一譜系〉，收入《中國佛教彫刻史論》，頁 49-50。



圖 16 北魏永平年間（508-511），〈背屏式三尊像〉，日本東京永青文庫藏。圖片來源：松原三郎《中國佛教雕刻史論》圖版 127。



圖 17 北魏，〈陝西麟游縣東川寺摩崖第一龕坐佛三尊像〉，作者自繪。

將這種風格與技法的造像稱作「郿縣樣式」顯然是不科學的，因為具有密集衣紋的造像分佈在陝西關中、陝北、甘肅東部與寧夏南部的廣大地區。阿部賢次認為松原三郎的「郿縣樣式」論是建立在一個無法用實物證據來支援的對一些造像的產地與真實性推測的基礎上，他還認為被松原三郎歸入這個樣式的許多造像其實表現著不同的風格與樣式。⁵⁹早在 1960 年，日本學者水野清一即指出郿縣樣式造像並不局限於富縣一地，而且廣及陝西東部地區。⁶⁰2006 年，齋藤龍一也對郿縣模式造像作了研究，他將這種衣紋稱作「平行多線紋」，指出刻畫這種衣紋的作品要比過去所認識到的範圍更廣，即遠遠超出了富縣。齋藤列舉了陝西西安、耀縣、臨潼、白水、黃陵（北魏香坊石窟）、宜君（西魏福地水庫石窟）、彬縣、長武，以及甘肅涇川、甯縣、慶陽（北石窟寺北魏第一窟）等地所出的具有同類衣紋的造像，指出這種地方風格造像絕大部分現存於西安及近郊縣市，即關中地區，在北朝的陝北並不流行，但在陝西西部和甘肅東部的發現要比關中早些，似乎是關中此種風格造像的淵源，卻不如在關中流行。⁶¹實際上，除齋藤所列的地點之外，筆者發現這種密集衣紋既表現為密集的平行陰刻線，有時也微顯階梯狀，還出現在宜君縣秦家河摩崖造像、⁶²華石崖石窟造像，⁶³麟游縣東川寺摩崖第一龕造像

⁵⁹ Abe, Stanley *A Freer Stela Reconsidered* (Washington, D.C: Freer Gallery of Art, 2002), p. 16 and 21.

⁶⁰ 水野清一編，《中國雕塑：石佛金銅佛》（東京：日本經濟新聞社，1960），頁 41。

⁶¹ 齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「郿縣樣式」佛教道教造像に関する再検討〉。

⁶² 靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，頁 65-66。

⁶³ Abe, Stanley *A Freer Stela Reconsidered*, figs. 33 and 34.

(圖 17)，⁶⁴安塞縣雲山品寺石窟第三、六窟坐佛像，⁶⁵安塞縣文管所收藏的一件北魏造像龕⁶⁶等。相似的特徵還延伸到了寧夏固原須彌山石窟北魏晚期開鑿的第二十四窟中心柱龕中的造像以及固原新集出土的北魏晚期石造像。⁶⁷但比較而言，在北部關中各縣發現較多。

但是，給這種地方樣式重新命名，目前條件還不成熟。這些地區佛像的密集衣紋多都用於褒衣博帶服裝之上，正是東來的洛陽樣式與地方雕刻手法的有機結合。但如果仔細比較各地的造像，會發現它們在使用平行陰刻線來表現衣紋時也有具體地方的特色，不盡相同，這是在大的區域性時代風格下的局部性特點。四川省社會科學院胡文和先生將陝西北魏佛道造像分為四大類型：耀縣模式、涇陽模式、郿縣模式、西安樓觀台模式等，即可看出這些地區雖均具有密集平行陰刻線衣紋造像，但造像內容構圖等細節仍有不同。⁶⁸但將它們都稱為模式，筆者無法認同，因為這些地方都談不上有足夠的影響力，被長安影響到是有可能的，而模式是要有一定影響力的造像樣式與內容。阿部賢次認為，這種風格造像反而在富縣較少見到，且松原等賴以證明該樣式風格的富縣石泓寺造像，據考古調查為隋代作品，更加證明了以往將其命名為「郿縣樣式」的不正確性。⁶⁹2009年7月，在富縣境內的廣家寨寺遺址發現了北朝至宋代的三百多件石刻殘塊，包括大型石刻佛教造像、小雕像和造像碑，有「大魏大統十五年（549）」等紀年銘文。⁷⁰但據曾經考察過的同仁告知，裡面沒有密集平行線衣紋的北朝造像。但這並不能說明在北朝的富縣絕無這種衣紋造像。據調查過富縣佛教遺跡的同仁告知：富縣一共有八處北朝的石窟摩崖造像，均風化嚴重，但從有限的資料來看，至少水磨、黃家嶺兩處摩崖有密集衣紋造像。這說明北魏晚期的富縣地區應該也有過密集衣紋造像，只是不流行而已。那麼，這種陝西地方風格究竟始創於何地？由於此風格也在長安地區發現，且多出自北部關中，那麼它會不會是在關中起源，並向北傳至陝北、隴東、寧夏南部地區的呢？雖然甘肅東

⁶⁴ 常青，〈陝西麟游縣東川寺、白家河、石鼓峽的佛教遺跡〉，《考古》，1期（1996），頁46-52。

⁶⁵ 冉萬里，〈陝西安塞雲山品寺石窟調查報告〉，頁32、38。

⁶⁶ 該像龕於1985年在安塞縣郝家坪鄉新窖坪村出土。參見楊宏明，〈安塞縣出土一批佛教造像〉，《文博》，6期（1991），頁55、61，圖版肆：2。

⁶⁷ 馬世長、丁明夷編，《中國佛教石窟概要》（北京：文物出版社，2009），頁171。

⁶⁸ 胡文和，〈陝西北魏道（佛）教造像碑、石類型和形象造型探究〉，《考古與文物》，4期（2007），頁64-77。

⁶⁹ Abe, Stanley *A Freer Stela Reconsidered*, p. 33. 員安志，〈陝西富縣石窟寺勘察報告〉，《文博》，6期（1986），頁1-15。

⁷⁰ 〈陝北富縣發現一批北朝至宋代佛教造像〉，《中國文物報》（2010年2月26日）。

部有早於關中的發現，但就流行程度來說卻不如關中，也無法預見未來就一定不會有更早的像例在關中發現。因此，這種風格起源於何地，就目前的有限發現來看還不易判斷，但這必定是未來要解決的重大課題。解決了該樣式的來源問題，才能正式給它命名為一種樣式。

關於細密平行線衣紋技法的來源問題，學者們多認為與陝北漢代流行的畫像石雕刻技法有關。1989 年，靳之林認為陝北北朝石窟的有些造像是繼承了陝北東漢畫像石的雕刻技法，以繁密的陰刻平行線裝飾，「形成了陝北西魏石窟造像的獨特風格」。⁷¹此觀點很重要，但這種技法顯然並不是陝北西魏石窟所特有。日本學者石松日奈子認為這種線條紋直接源於漢代的石雕。漢代石雕在人物服裝、建築和鳥獸之上多用細線表現出細節，在圖案以外部分也多刻出較粗的線條紋。她認為這種技法並不限於平面性的漢代畫像石，還在漢代的立體石雕如圓雕的石羊和石馬的表面可以見到，可以說是中國石雕處理表面的一種傳統刻法。漢代以後，當佛教造像活動向地方和民間擴展時，以墓葬石刻為業的工匠很有可能參與佛教造像的製作，並用中國傳統的石雕技法來表現佛教造像。她認為這也就是為何這種線條紋只在陝西及其周邊一些漢代以後石雕傳統根基深厚的地域才會出現的原因。⁷²

其實在漢代石刻中，有刻平行細陰線的傳統並不限於陝西，在四川、山東等地也有發現。以密集平行細刻線作地紋的漢代畫像石可見於陝西神木大保當 M16 號墓出土的彩繪畫像石，以及陝西綏德出土的漢代畫像石。⁷³綏德賀家灣出土的一件漢代門扉不僅以陰刻線作地紋，也以陰刻線表現鋪首與動物表面的細節（圖 18）。耀縣藥王山博物館藏太和二十年（496）魏文朗造像碑與此類似，不僅在主像身表刻細密的陰刻線衣紋，也在龕內以同樣的陰刻線作地紋。⁷⁴類似的陰刻線背景也見於其他同館藏的北魏造像碑之上，如景明元年（500）的楊阿紹碑與楊縵黑碑、約為景明年間的魏文朗碑、神龜二年（519）夫蒙文慶碑。⁷⁵四川出土的一些漢畫像石以平行細陰刻線作地紋，如 1973 年郫縣新勝鄉出土的一具東漢石棺，1950 年四川省博物館在新津縣採集的一件東漢石翁

⁷¹ 靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，頁 60-66。

⁷² 石松日奈子，〈中國古代石雕論——石獸、石人與石佛〉，《考古與文物》，6 期（2010），頁 79-91。

⁷³ 綏德漢畫像石展覽館，《綏德漢代畫像石》（西安：陝西人民美術出版社，2001），頁 107。

⁷⁴ Abe, Stanley *Ordinary Images*, figs. 5.22-5.24.

⁷⁵ Abe, Stanley *Ordinary Images*, figs. 5.27-5.29, 5.35-5.37, 5.43.

仲身上也刻有密集的陰線。⁷⁶四川新津出土的一具刻有孔子與老子題材的漢代石棺上也有陰刻線地紋。重慶中國三峽博物館也收藏有漢代石棺，上有伏羲、女媧圖像，也以密集平行陰刻線作地紋。山東肥城孝堂山石室畫像也以平行細陰刻線表示一些裝飾與垂帳，山東長清縣出土的具有四神圖的畫像石、嘉祥縣出土的有孔子與老子圖像的畫像石也多以密集的平行陰刻線作地紋，現藏山東石刻藝術博物館。⁷⁷另外，漢代以後石雕傳統根基深厚的地域不限於陝西，在河南、山西、河北、山東皆有深厚的根基，並出土有大量的石雕像，還開鑿石窟寺。但為何這些地區都不見有細密平行陰刻線衣紋的佛教造像出現呢？漢代與五世紀晚期明顯有二百多年的斷層，且漢代各地區都流行將主要畫題表面打磨光滑，密集陰刻線主要用於地紋。因此很難想像漢代與陝西北魏造像之間有直接的繼承關係。



圖 18 陝西綏德賀家灣出土的漢代畫像門扉。⁷⁸

齋藤龍一提出了另一種觀點。他認為「平行多線紋」不是寫實性的造像衣褶，而是與實際的衣紋無直接關係的密集、等距平行線紋飾。他將這種造像按時代進行了排比，認為這種紋飾最初是表現稚拙的衣紋線，其後演變成裝飾性的紋祥，不僅用於主尊與脅侍的服裝，在動物、飛天等其他次要圖像上都有刻鑿。他列舉了碑林藏的皇興五年交腳

⁷⁶ 四川博物院，《四川博物院文物精品集》（北京：文物出版社，2009），頁 73、76-81。

⁷⁷ 上述山東長清、嘉祥、四川新津、陝西神木、重慶等地出土的漢代畫像石，參見李淞，《中國道教美術史》（長沙：湖南美術出版社，2012），卷 1，頁 72、102、107-113、163。

⁷⁸ 綏德漢畫像石展覽館，《綏德漢代畫像石》（西安：人民美術出版社，2001），頁 107。

佛像、景明二年造像塔、劉保生造交腳佛像等的衣紋也較密集並逐漸簡略化的情況，認為平行多線紋造像受五世紀後半葉造像的較大影響，可能是在模仿造像衣紋的過程中產生的。但他又認為此觀點可能還不完善。⁷⁹筆者以為，齋藤所舉的三像衣紋雕刻技法不存在逐漸發展關係：皇興五年像明顯具有平城風格影響，後二像與密集平行陰刻線衣紋造像的存在基本同時。無論平行衣紋（包括陰刻、凸棱、階梯式）的疏簡如何，其走向均同於一般佛菩薩像的衣紋走向。因此，這種密集平行線在佛菩薩服裝表面仍是表現衣紋的，雖然它也可以用來表現一些次要圖像的表面紋樣、頭光的火焰紋、龕內背景等，說明了密集平行線表現功能的多樣性。

四、地方風格之二：獨特的交領式佛菩薩服裝

總體來看，在中國歷史上，佛像的服裝樣式有三種：傳自印度的袒裸右肩式與通肩式，漢式的褒衣博帶裝。菩薩的服裝有五種：1.完全袒裸上身。2.袒裸上身並有帔帛在身後繞一大圓環。3.袒裸上身並有斜披絡腋。這三種均流行於五世紀。4.袒裸上身並有帔帛自雙肩垂下交叉於腹前（或分垂於體側），流行於五世紀下半葉至八世紀。5.著佛的雙領下垂式服裝，流行於十世紀以後。中國歷代菩薩造像基本遵循這些服裝樣式與發展規律，第一種傳自印度，第二、三、四種為漢族僧俗在第一種基礎上的再創作，而第五種為純漢式。在六世紀上半葉的陝西關中地區還流行過一種獨特的佛菩薩服裝——漢族傳統的交領式服裝，形成了又一種獨特的關中地方風格造像。如果說，第三節中所述的地方風格是陝西的佛教演出者在傳自平城與洛陽的佛菩薩裝基礎上的再創作，那麼本節論述的地方風格就完全是關中地區的獨創了。

2003 年，在西安未央區六村堡出土了一件坐佛三尊像，現藏碑林。從三像的秀骨清像造型來看，應雕造於北魏晚期，即六世紀早期（圖 19）。然而，三像的服裝卻一反傳統規則。主像頭頂肉髻明確了它的佛的身份。但該佛卻身穿交領寬袖衣，是中國傳統服裝，找不到任何來自印度佛裝的痕跡。佛衣表面刻有階梯式衣紋，在雙領與雙袖部位疏密有致，但在兩大臂間卻稀疏。主佛身後背光的火焰紋為密集的平行陰刻線，大有上述關中地方風格之一的因素。有趣的是，主尊身旁的二立菩薩像也著交領廣袖衣，身表的階梯式衣紋略為疏簡。這種佛、菩薩服裝無疑取自漢族男子的日常服裝，是關中地區

⁷⁹ 齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「鄜縣樣式」仏教道教造像に関する再検討〉。

六世紀早期的佛教演出者所獨創的。

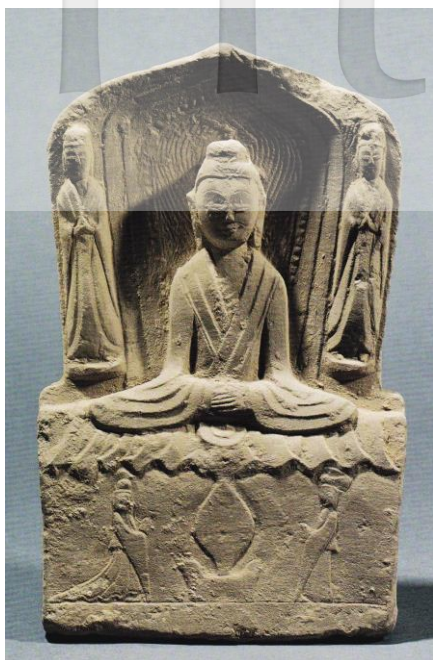


圖 19 北魏，坐佛三尊像，西安碑林博物館藏。



圖 20 北魏正光二年（505），比丘劉法藏等造五十三佛像碑，美國華盛頓佛利爾美術館藏。

無獨有偶，美國收藏了兩件相似風格的造像，使我們能夠瞭解這種造像風格在關中的流行情況。俄亥俄州辛辛那提藝術博物館藏有一件北魏正光二年（521）清信士嚴小洛造一佛二菩薩像，其佛菩薩像的體型、坐姿、手姿、服飾、以及衣紋雕刻技法等都與圖 19 所示碑林的坐佛三尊像十分相似。⁸⁰北京圖書館發表了該像拓片，稱該像來自西安北部的涇陽。⁸¹華盛頓佛利爾美術館也收藏了一件有著相同佛衣的造像碑，即正光二年比丘劉法藏等造五十三佛像碑（圖 20）。碑的正面中部鑿一尖拱形龕，內造一佛與二菩薩像。主佛結跏趺坐，頭髮的表面有陰刻發紋，身材修長、清瘦，雙肩下削，身披交領式大衣，內有右袒式的僧祇支，身體表面的衣紋呈規則的間隔相等的階梯式，具有強烈的裝飾效果，沒有寫實感。二脅侍菩薩均身穿交領式大衣，身材修長削瘦，雙肩下削，衣紋雕法與主佛的大體相同。主龕的周圍為排列整齊的圓拱形小龕，龕內均雕有一身結跏趺坐佛像，各小佛所著大衣均雙領銜接緊密，衣紋為排列密集的豎向陰刻線，雙腿間的衣紋也為排列密集的平行線，呈倒八字形。

佛利爾的正光二年造像碑出處不明，但據其題記與圖相分析應來自關中地區。1954

⁸⁰ Abe, Stanley *A Freer Stela Reconsidered*, p. 23, fig. 19.

⁸¹ 北京圖書館，《北京圖書館藏中國歷代碑刻拓本彙編》（北京：中州古籍出版社，1989），冊 4，頁 109。

年，松原三郎認為此造像碑應為「郿縣樣式」造像。⁸²此後，這種觀點長期被佛利爾美術館採用。2002 年，經過圖像的比較分析，阿部賢次認為此像碑與松原三郎用來比較的所謂「郿縣樣式」造像風格完全不同，而該碑像與辛辛那提的同年造像碑樣式則十分相近，也許出自同一批工匠之手。⁸³筆者贊同，因為佛利爾碑像人物的衣紋不為細密的平行陰刻線，而為疏密有致的階梯式。但因為當時所見材料的局限，阿部認為無證據證明佛利爾造像碑的真實性以及與陝西北魏雕塑的關係。⁸⁴從上文可知，佛利爾的碑像也與碑林藏的 2003 年在六村堡出土的同類風格造像龕相似，特別是佛菩薩的服飾樣式完全相同，還具有相近的衣紋雕刻技法。該像碑銘文上的「荔非龍」的荔非之姓，是關中一帶的古代姓氏，見於 1953 年由陝西華縣徵集入藏碑林的隋代荔非明達家族造像碑。⁸⁵另外，佛利爾的碑像在造像佈局上與前文提到的西安博物院藏的神龜三年（520）造像碑相似，而後者的主佛大衣之交領不似前者，而是將雙領相並，與二碑眾小龕中的坐佛衣著相似。最明顯的不同則是神龜三年碑諸像身表的衣紋為細密的陰刻線，屬本文討論的第一種關中地方風格。所以，佛利爾的這通碑像無疑應該來自陝西關中地區。

但是，著交領式服裝的佛菩薩像並不為上述三像所特有，也為具有細密平行陰刻衣紋的造像所採用。上段提到的神龜三年造像碑有細密平行陰刻線衣紋的佛像即著交領式服裝。西安市南郊仁家莊出土的一件砂石造像碑現藏西安博物院，高 32 公分，也表現著消瘦型的結跏趺坐佛身著交領式大衣，以及著交領衣的消瘦型二立菩薩像。它們的上方還有三身小坐佛像，原碑可能有更多的類似小坐佛像，以表現多佛或千佛題材。基座正面有銘文與二身供養人像，但無紀年（圖 21）。此碑諸像身體表面均刻有密集的陰線衣紋。⁸⁶這些風格與技法均將此碑年代指向六世紀早期的北魏晚期，表現為陝西地方特色。具有類似服裝與衣紋的造像還可見於松原三郎《中國佛教雕刻史論》圖 2：126b：133b，喜龍仁《中國四至十四世紀雕塑》圖 2：127b，日本岡山縣倉敷市大原美術館藏的神龜三年（520）坐佛三尊像及十八小佛像碑。⁸⁷臨潼縣博物館藏神龜二年與正光四年造像碑、耀縣藥王山吳標兄弟等碑中也有著交領服裝與密集陰刻線衣紋的立

⁸² 松原三郎，〈北魏の郿縣樣式石彫について〉，《國華》，（1954），號 753，頁 360、362。

⁸³ Abe, Stanley *A Freer Stela Reconsidered*, p. 22, 33.

⁸⁴ Abe, Stanley *A Freer Stela Reconsidered*, p. 42.

⁸⁵ 李域錚編，《陝西古代石刻藝術》（西安：三秦出版社，1995），頁 56-57。

⁸⁶ 王長啟，〈西安出土的北魏佛教造像與風格特徵〉，頁 105，圖 4。

⁸⁷ 齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「郿縣樣式」仏教道教造像に関する再検討〉。

菩薩像。⁸⁸麟游縣東川寺摩崖第一龕造於北魏晚期，主尊坐佛胸上半部已殘，原大衣樣式不清，但二脅侍立菩薩均著交領廣袖衣（圖 17）。三像服裝表面均為密集的平行陰刻線衣紋。⁸⁹有些像的雙領並沒有相疊，而是相並如一倒立的人字形。這些像例反映了兩種關中地方風格的兼顧性與穿插性，即細密平行陰刻線衣紋可以雕刻在從印度佛裝變型來的服裝之上，也可以表現在著中國傳統交領式大衣的佛像身上。同時，兩種佛裝也可以用不同的雕刻技法來表現其衣紋，這樣形成了陝西北魏佛教造像風格的多樣性。



圖 21 北魏，〈坐佛三尊造像碑〉，西安博物院藏。

至於給佛與菩薩像穿上傳統交領式服裝的設計，筆者以為有可能來自同在六世紀流行於關中地區的道教造像的影響，因為幾乎所有已知這個時期關中製作的造像碑上的道教神祇像均著中國傳統的交領式服裝，且衣紋雕刻技法也有階梯式與細密平行陰刻線兩種。⁹⁰例如，雕有細密平行陰刻線衣紋的道教造像見於耀縣藥王山博物館藏北魏晚期雕

⁸⁸ 趙康民，〈陝西臨潼的北朝造像碑〉，《文物》，4 期（1985），頁 15-26、100。Abe, Stanley *Ordinary Images*, figs. 5.39, 5.41.

⁸⁹ 常青，〈陝西麟游縣東川寺、白家河、石鼓峽的佛教遺跡〉，頁 46-47。

⁹⁰ 在來自關中一帶的道教造像中，雕有階梯式衣紋的道教造像碑見大村西崖，〈支那佛教史雕塑篇〉，圖 621；松原三郎，〈中國佛教雕刻史論〉，圖 2：134a。

成的魏文朗造像碑中與佛並坐的道教神像（圖 15）。這種道教造像與同期同地的佛教造像的同步發展，使我們有理由認為當時在關中一帶的石雕作坊同時接受佛教與道教造像的訂單，從而在道教尊像服飾的影響下雕刻了著交領式大衣的佛像。

五、關中地方風格之三：民間風格造像

這類造像的一般特點是造型極度不成比例與雕刻技法拙劣，無任何寫實性。其實，民間風格造像在中國許多地區的多個時代都有。關中北魏晚期的民間風格造像是建立在上述兩種地方風格之上的。現存耀縣藥王山博物館的太和二十年（496）姚伯多與其家人出資雕造的一通道教造像碑即表現為民間風格（圖 22），三身主像都是頭部過大，身體過小，比例極度失衡。⁹¹在佛教造像中，例如，1973 年在西安雁塔區沙陀村出土一件著通肩式大衣的北魏晚期結跏趺坐禪定佛像，現藏碑林（圖 23）。該佛頭部過大，胸腹過細，其大衣表現遍刻著密集的平行陰刻線衣紋。1974 年，在西安蓮湖區王家巷出土了一件北魏晚期結跏趺坐佛像，也是頭部過大，相比之下身軀過小，頭頂的肉、髮髻也過小，卻有著過大的螺紋（圖 24）。該佛身著交領式服裝，表面遍刻較為密集的平行陰刻線。因此，關中的民間風格造像也有其自身的特點。



圖 22 北魏太和二十年（496），〈姚伯多及家人造道教造像碑〉，耀縣藥王山博物館藏。



圖 23 北魏，〈背屏式坐佛及背面供養人像〉，西安碑林博物館藏。



圖 24 北魏，〈坐佛像〉，西安碑林博物館藏。

⁹¹ Abe, Stanley *Ordinary Images*, figs. 5.18-5.21.

六、陝西北魏晚期造像風格多元化的歷史原因

前文已述，密集平行線衣紋造像流行的時間約為六世紀上半葉的北魏晚期至西魏，而陝西造像中使用中國傳統的交領式大衣的時間也基本在這個時期。同時六世紀上半葉正是洛陽風格流行於北方各地之時。看到來自洛陽的中央風格樣式造像，人們一般都會與文人雅士的欣賞口味相聯繫。但如看到本文所談到的三種陝西地方樣式與風格造像，當代學者們恐多將它們歸入少數民族或鄉僻樣式與風格。但問題在於，當時陝西各階層人士是否與我們現代人的欣賞口味相同？下面，筆者想分析一下人們已提出與可能提出的陝西北魏造像風格多元化的三種原因：宗教原因、多民族聚居區的多種選擇與不同社會階層的選擇。

松原三郎認為「郿縣樣式」的出現與道教有關。松原認為北魏征服了關中之後，不久即於太平真君七年（446）開始了起自長安的毀佛運動，因交通不便，郿縣並沒有徹底執行毀佛政令，同時又用道教造像來偽裝佛教信仰。於是，道教像與佛道融合造像就出現在了這個邊遠地區，並產生了新樣式。⁹²齋藤龍一對此觀點作了否定，因為在同時期的佛教造像、佛道造像中均可看到平行多線紋，此雕技的出現可能與道教沒有直接關係。⁹³

再來看看有無多民族選擇的可能性。首先，從時間來看，陝西成為多民族聚居區應始於西元四世紀，⁹⁴在西元五世紀又主要接受來自北魏首都平城的影響，而不見有本文述及的三種陝西地方風格。北魏演出者們在平城創造的新的雲岡樣式造像，本身就凝聚著多民族的欣賞口味，因為宣導與贊助雲岡洞窟的正是當時的鮮卑族統治者。因此，關中發現的五世紀平城風格造像應該代表了當地多民族的審美標準。但西元 500 年以後出現的陝西地方風格造像是否一定與一些少數民族突發的審美時尚有關呢？在使用細密平行陰刻線衣紋的造像單位之中，黃陵縣香坊石窟可為一例。該地點共有三窟和一處摩崖大立佛像，其中一號窟是一所方形平頂敞口窟，後壁正中雕雙獅座的彌勒佛像，坐姿似交腳又似結跏，左右壁內側雕二脅侍菩薩，左右壁外側有淺浮雕男女供養人像並題記，可知該窟為蓋氏家族所造。該窟佛與脅侍菩薩像身表均有細密平行陰刻線衣紋。⁹⁵據韓

⁹² 松原三郎，〈北魏陝西派石彫の一譜系〉，頁 37、48、52。

⁹³ 齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「郿縣樣式」仏教道教造像に関する再検討〉。

⁹⁴ 馬長壽編，〈碑銘所見前秦至隋初的關中部族〉（北京：中華書局，1985）。

⁹⁵ 靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，頁 62；李淞，〈陝西古代佛教美術〉（西安：陝西人

偉的研究，蓋姓在北朝時是沮河流域匈奴族盧水胡人的族姓，而石窟就在沮水邊。北魏太平真君六年（445）盧水胡蓋吳聚眾造反的杏城，在今黃陵西南。由此可知香坊石窟恰恰就在盧水胡聚居的地區。⁹⁶由此可知，這個蓋氏家族起碼應是欣賞密集衣紋造像風格的一個群體，但這並不能表示這種風格造像都是由當時的少數民族所資助的。例如，現藏碑林的景明年間的劉保生造像，為漢族姓氏。在耀縣藥王山博物館碑林收藏的北朝佛道造像碑中，即以密集的平行陰刻線衣紋造像為主要特徵。⁹⁷這批造像碑多有銘文題記，提供了造像者的姓名：太和二十年（496）姚伯多碑、魏文朗碑，太和二十三年（499）劉文朗碑，景明元年（500）楊阿紹碑、楊縵黑碑，延昌三年（514）張亂國碑，延昌四年（515）郭魯勝碑，神龜元年（518）張安世碑，神龜二年（519）夫蒙文慶碑，神龜三年（520）錡石珍碑，正光元年（520）錡麻仁碑，正光五年（524）仇臣生碑，以及造於北魏的無紀年王市保碑、吳標兄弟碑等。其中的夫蒙姓源自羌族的夫蒙氏部落，其餘均為漢姓。在十六國北魏時期有少數民族採用漢姓的習俗，如姚姓被羌族採用，但前述姚伯多碑人物表現反而沒有密集衣紋。劉文朗與張安世碑上也沒有這種衣紋。上述姚、魏、劉、楊、張、郭、錡、仇、王、吳等均系漢族姓氏無疑，因此這些出資造像者大部分極有可能是漢人。別的地區發現的同類造像中，供養人姓名中也以漢族姓氏為主，如臨潼博物館藏正始二年（505）馮神育像、神龜初年王守令像、正光四年（523）師錄生像，碑林藏正光三年（522）茹氏等造像，彬縣文化館藏荔非氏造像碑，長武縣出土的景明元年毛陽像、趙小川像，甘肅甯縣博物館藏太和十二年（488）成氏像。⁹⁸所以，筆者看不出不同風格的造像是否一定由不同的民族群體所造，或是某種少數民族一定欣賞某種特殊地方風格，致少漢族人對這些陝西不同地方風格都有接受與欣賞。

另外，不同風格的造像是否來自不同的社會階層？石松日奈子認為具有密集型陰刻線衣紋的造像是長安北郊的具有鄉僻風格的作品。⁹⁹所謂鄉僻風格，應為鄉下農民們所

民教育出版社，2000），頁15。

⁹⁶ 韓偉，〈陝西石窟概論〉，頁73。

⁹⁷ 關於耀縣藥王山博物館收藏的造像碑，參見韓偉、陰志毅，〈耀縣藥王山的佛道混合造像碑〉，《考古與文物》，5期（1984），頁46-51、45；張硯著、王建新譯，〈中國陝西省耀縣的碑林（一）〉，《佛教藝術》，（1992），號205；陝西省耀縣藥王山博物館等編，《北朝佛道造像碑精選》（天津：天津古籍出版社，1996）。

⁹⁸ 齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「廊縣樣式」佛教道教造像に関する再検討〉；劉雙智，〈陝西長武出土一批北魏佛教石造像〉，《文物》，1期（2006），頁65-81；張寶璽，〈甘肅佛教石刻造像〉（蘭州：甘肅人民美術出版社，2001），頁207。

⁹⁹ 石松日奈子著，劉永增譯，〈關於陝西省耀縣藥王山博物館藏「魏文朗造像」的年代——始光元年銘

欣賞的風格，不同於文人雅士們的審美標準。最有趣的是，在陝北安塞縣的雲山品寺石窟中，我們既能看到接受了雲岡與龍門影響的第五、七窟窟型與造像，也能看到第三、六窟中具有陝西特色的細密平行陰刻線衣紋造像。¹⁰⁰雲岡與龍門的造像風格無疑受當時的文人雅士們青睞，但有密集衣紋的造像是否一定只被鄉下的農民所欣賞呢？如果這種推測成立，那麼在重視社會身份的年代裡，上層人士是否願意與鄉僻之人在同一地點造功德呢？耀縣藥王山北魏吳標兄弟造像碑的主像即為刻有密集平行陰刻線的一佛二菩薩像，供養人中有北地太守。¹⁰¹北地郡即今陝西富平縣一帶，有太守參與此功德，當不為鄉僻階層。宜君縣福地水庫石窟為一方形平頂小窟，開鑿於西魏大統元年（535），其中的佛像身體表面也刻有密集衣紋，應為北魏舊風格的延續。該窟的主要出資者是撫軍將軍石保合、王洛生，以及王妻賀蘭氏，並有王等人的供養像。¹⁰²石、王二人不僅不為鄉僻之人，反而是當時的貴族階層。韓偉認為：福地水庫石窟的出資者是一多民族的邑社，像主是羌族的王洛生和氐族的石保合，王妻賀蘭氏原屬匈奴的賀賴部。同窟中還有氐人呂貴裡、羌族雷元知、羌人末氏等，反映了北朝關中民族融合的史實。¹⁰³

另外，陝北雲山品寺年代基本一致的兩種風格造像並存於一地，與接受平城、洛陽影響的造像與地方風格造像同存於長安地區的現象不謀而合。阿部賢次曾經懷疑一些陝西風格石造像可能為二十世紀早期為外銷而雕刻的贗品，後被因故掩埋，並在近期被意外發現出土。¹⁰⁴但這種推測既為可能，就有不可能性，即當年的長安確實同時造出了多種風格並存的造像。因此，陝西北魏晚期造像風格的多元化，充分說明瞭地方佛教信眾對多種雕刻風格的自由選擇。

至於本文述及的陝西第三類地方風格，主要體現在雕技低劣。這類造像恐與民間下層人士的資助有關，應為收價低的雕技拙劣的工匠所為。其實，這種雕鑿拙劣的民間造像並不限於陝西，而是中國許多地區在多個時代所有的共性。

年代新論》，頁 114。

¹⁰⁰ 冉萬里，〈陝西安塞雲山品寺石窟調查報告〉。

¹⁰¹ Abe, Stanley *Ordinary Images*, figs. 5.39, 5.41.

¹⁰² 靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，頁 63-65。

¹⁰³ 韓偉，〈陝西石窟概論〉，頁 73。該石窟供養人題記中還有姓似先者，似為古朝鮮半島居民來華定居者之姓。

¹⁰⁴ Abe, Stanley *A Freer Stela Reconsidered*, p. 37.

七、結語：陝西北魏佛教造像的類型與分期

陝西關中地區在北魏朝失去了在十六國晚期的後秦國曾經擁有的佛教中心地位，此時的佛教藝術主要接受著來自北魏首都平城與洛陽的影響。同時，關中地區的演出者也在發展著自身獨特的地方風格造像。地方風格主要表現在兩方面：密集型陰刻平行線衣紋與傳自平城、洛陽的佛菩薩服飾的變型，以及獨創的交領式佛菩薩服裝。前一種地方風格的佛菩薩服飾仍是在接受了平城與洛陽影響下的變型，以適應關中地區部分信眾對佛教藝術的審美情趣。後一種則完全是漢民族傳統交領式服裝，毫無傳自印度中亞地區的佛菩薩服飾色彩。關中地區的這兩種地方風格造像僅在六世紀上半葉流行，波及範圍也僅涉於關中、陝西北部、寧夏南部、甘肅東部地區，且多與傳自平城、洛陽的正統風格造像並存。關中地區佛教造像風格的多元化體現了當地民眾在這個特定時期內對佛教藝術審美的多元化，是陝西地方佛教信眾對多種雕刻風格自由選擇的結果。從發現的比例分佈來看，密集衣紋造像發現較多，且主要分佈在關中北部地方。交領式服裝造像發現較少，目前明確的只在關中一帶發現。這種分佈情況是否說明了其製作的中心地區，或是接受此種風格的主體信眾分佈的地區，還有待進一步研究。陝西地方風格這種多元化趨勢直到北周才逐漸消失。

現將部分陝西北魏造像做一粗淺的類型排比與分期如下，以方便讀者們對其多樣性的瞭解。以服飾不同將佛像分為五類（表 1），菩薩像分為六類（表 2），再以衣紋雕刻技法的不同分型。

表 1

佛像	I 型	II 型	III 型
一類：著右袒覆肩式大衣。	為疏密有致的陰刻線與階梯式衣紋（圖 2）。	密集平行陰刻線衣紋（圖 15）。	密集凸棱、條棱狀衣紋，如甘肅甯縣太和十二年成氏造像。
二類：著通肩式大衣。	疏密有致的陰刻或凸棱、階梯式衣紋（圖 5）。	密集平行陰刻線衣紋，如長武縣直谷村趙小川造像。	密集平行陰刻線與凸棱（或階梯式）複合式衣紋（圖 13）。
三類：著褒衣博帶式大衣。	陰刻線與（或）階梯式複合式衣紋（圖 7）。	較密集的平行凸起尖棱衣紋（圖 6）。	
四類：著右袒覆肩與褒衣博帶複合式大衣。	較密集的平行凸起條棱狀衣紋（圖 6）。	密集平行陰刻線衣紋（圖 10）。	
五類：著交領式大衣。	較疏的階梯式衣紋（圖 19、20）。	密集平行陰刻線衣紋（圖 12、21）。	

表 2

菩薩像	I 型	II 型	III 型
一類：袒裸上身。	僅一型，為較疏的陰刻線衣紋（圖 2）。		
二類：著斜披絡腋。	僅一型，為疏密有致的陰刻線衣紋（圖 5）。		
三類：著帔帛交叉。	疏密有致的階梯式衣紋（圖 7）。	密集平行陰刻線衣紋（圖 10）。	
四類：著交領式大衣。	較疏的階梯式衣紋（圖 19、20）。	密集平行陰刻線衣紋（圖 17）、《文博》1998 年第 2 期第 23 頁。	
五類：著交領窄袖衣。	僅一型，有密集平行陰刻線衣紋，見涇川縣出土的交腳菩薩像。		
六類：著通肩式大衣。	僅一型，有密集凸棱衣紋（圖 13）。		

陝西北魏造像大體可分二期：

第一期：五世紀中期至太和十八年（494）孝文帝遷都洛陽前後。接受雲岡石窟一、二期造像的影響。包括一類 I 型與二類 I 型佛像、一類與二類菩薩像，造型頗具力度，衣紋疏密有致。

第二期：西元 494 至 534 年，即北魏都洛陽時期，佛菩薩的服飾與體型主要接受北魏晚期的雲岡石窟三期造像與龍門石窟的影響。在此期之初，傳自平城的舊式右袒與通肩式佛衣仍有使用，但傳自洛陽的褒衣博帶裝佛像已成為主流。雕刻風格表現為多元化。其一為類似洛陽龍門風格，如三類 I 型佛像、三類 I 型菩薩像，造型清秀消瘦，衣紋疏密有致。其二為一種新出現的陝西地方風格，主要表現在雲岡與北魏洛陽傳統佛菩薩服飾表面刻劃多種密集衣紋，如一類 II 型、二類 II、III 型佛像、三類 II 型佛像、四類佛像、三類 II 型菩薩像、五類菩薩像等。甘肅地區的一類 III 型佛像年代較早，但可歸入此類。其三為另一種陝西地方風格造像，佛菩薩均著中國傳統的交領式大衣，僅見於關中地區，衣紋雕刻技法也可有多種，表現為五類 I、II 型佛像與四類菩薩像。在甘肅東部還發現了四類菩薩像。這個時期還有一種民間風格造像，雕技拙劣，表現為二類 II 型佛像與五類 III 型佛像衣紋。

上述每一類型的諸佛菩薩像在造型、服裝樣式、衣紋雕刻技法等方面都有差別，筆者只是做了大方面的歸類與型的排比，以期拋磚引玉，盼望未來能有志士做這方面的細緻研究，以揭示陝西北魏造像多元化的完整面貌。

引用書目

(一) 近代論著

中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集：雕塑編 3·魏晉南北朝雕塑》，北京：人民美術出版社，1988。

北京圖書館，《北京圖書館藏中國歷代碑刻拓本彙編》，北京：中州古籍出版社，1989。

四川博物院，《四川博物院文物精品集》，北京：文物出版社，2009。

西安市文物保護考古所編，《西安文物精華·佛教造像》，西安：世界圖書出版公司，2010。

西安碑林博物館編，《西安碑林博物館》，西安：陝西人民出版社，2000。

李淞，〈北魏魏文朗造像碑考補〉，收入其著，《長安藝術與宗教文明》，北京：中華書局，2002。

李淞編，《中國道教美術史》，長沙：湖南美術出版社，2012。

李淞編，《陝西古代佛教美術》，西安：陝西人民教育出版社，2000。

李淞編，《陝西佛教藝術》，北京：文物出版社，2009。

李域錚編，《陝西古代石刻藝術》，西安：三秦出版社，1995。

孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，收入巫鴻主編，《漢唐之間的宗教藝術與考古》，北京：文物出版社，2000。

陝西省博物館，《陝西省博物館藏石刻選集》，北京：文物出版社，1957。

陝西省耀縣藥王山博物館等編，《北朝佛道造像碑精選》，天津：天津古籍出版社，1996。

馬世長、丁明夷編，《中國佛教石窟概要》，北京：文物出版社，2009。

馬長壽編，《碑銘所見前秦至隋初的關中部族》，北京：中華書局，1985。

張寶璽編，《甘肅佛教石刻造像》，蘭州：甘肅人民美術出版社，2001。

綏德漢畫像石展覽館，《綏德漢代畫像石》，西安：陝西人民美術出版社，2001。

劉景龍，《賓陽洞》，北京：文物出版社，2010。

龍門石窟研究所編，《龍門石窟雕刻粹編——佛》，北京：文物出版社，1995。

大村西崖編，《支那美術史彫塑篇》，東京：佛書刊行會圖像部，1917。

水野清一編，《中國雕塑：石佛金銅佛》，東京：日本經濟新聞社，1960。

石松日奈子編，《北魏佛教造像史研究》，北京：文物出版社，2012。

松原三郎編，《中國佛教彫刻史研究》，東京：吉川弘文館，1961。

松原三郎編，《中國佛教彫刻史論》，東京：吉川弘文館，1995。

長廣敏雄編，《中國美術》，東京：講談社，1972。

Abe, Stanley A Freer Stela Reconsidered, Washington, D.C: Freer Gallery of Art, 2002.

Abe, Stanley Ordinary Images, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

Juliano, Annette L. Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum, Fifth through Ninth Centuries, New York: China Institute Gallery, 2007.

Lee, Sherman et al. China, 5000 Years: Innovation and Transformation in the Arts, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1998.

Leidy, Denise Patry and Donna Strahan Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art, New Haven and London: Yale University Press, 2010.

Siren, Osvald, Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century, London: Ernest Benn, 1925.

（二）期刊論著

于春，〈長安地區北魏佛教造像的形制特徵〉，《考古與文物》，6 期（2015），頁 55-64。

王長啟，〈西安出土的北魏佛教造像與風格特徵〉，收入西安碑林博物館編，《碑林集刊》，（2000），頁 95-106。

王長啟、高曼、翟春玲，〈西安北郊出土北朝佛教造像〉，《文博》，2 期（1998），頁 18-24。

王紅娟，〈陝北佛教石窟寺研究的回顧與展望〉，《佛學研究》，1 期（2011），頁 423-436。

冉萬里，〈陝西安塞雲山品寺石窟調查報告〉，《考古與文物》，4 期（2005），頁 31-40。

李玉珉，〈河北早期的佛教造像——十六國和北魏時期〉，《故宮學術季刊》，卷 11，4 期（1994），頁 1-41。

李域錚、岡翎君，〈陝西省博物館藏的一批造像〉，《文博》，4 期（1988），頁 73-74。

李靜傑，〈南北朝時期的本生圖與佛傳圖——以單體造像為中心考察〉，《佛教文化》，增刊（1999）。

胡文和，〈陝西北魏道（佛）教造像碑、石類型和形象造型探究〉，《考古與文物》，4 期（2007），頁 64-77。

員安志，〈陝西富縣石窟寺勘察報告〉，《文博》，6期（1986），頁1-15。

宿白，〈雲岡石窟分期試論〉，《考古學報》，1期（1978），頁25-38。

常青，〈北魏皇興造像考〉，《文博》，4期（1989），頁23-29。

常青，〈陝西麟游縣東川寺、白家河、石鼓峽的佛教遺跡〉，《考古》，1期（1996），頁46-52。

張硯、李安福，〈陝西省甘泉縣佛、道石窟調查簡報〉，《考古與文物》，4期（1993），頁26-39。

張硯著，王建新譯，〈中國陝西省耀縣の碑林（一）〉，《佛教藝術》，號205，（1992）。

楊宏明，〈安塞縣出土一批佛教造像〉，《文博》，6期（1991），頁55、61頁

靳之林，〈延安地區發現一批佛教造像碑〉，《文物》，5期（1984），頁32-45。

靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，《文物》，4期（1989），頁60-66。

靳之林，〈陝北發現一批北朝石窟和摩崖造像〉，《文物》，4期（1989），頁83、100。

趙康民，〈陝西臨潼的北朝造像碑〉，《文物》，4期（1985），頁15-26。

劉雙智，〈陝西長武出土一批北魏佛教石造像〉，《文物》，1期（2006），頁65-81。

韓偉，〈陝西石窟概論〉，《文物》，3期（1998），頁67-74。

韓偉、陰志毅，〈耀縣藥王山的佛道混合造像碑〉，《考古與文物》，5期（1984），頁46-51。

石松日奈子，〈中國古代石雕論——石獸、石人與石佛〉，《考古與文物》，6期（2010），頁79-91。

石松日奈子著，劉永增譯，〈關於陝西省耀縣藥王山博物館藏「魏文朗造像」的年代——始光元年銘年代新論〉，《敦煌研究》，4期（1999），頁107-117。

松原三郎，〈北魏の郿縣樣式石彫に就て〉，《國華》，號753，（1954），頁355-366。

齋藤龍一，〈中國南北朝時代の「郿縣樣式」仏教道教造像に関する再検討〉，《中國美術の図像學》（2006），頁321-359。

（三）學位論文

于春，《長安地區北朝佛教造像考古學研究》，西安：西北大學文博學院博士學位論文，2015。

李沛捷，《北魏關中佛、道造像及其信仰研究》，台北：臺灣大學藝術史研究所碩士學

位論文，2013。

馮健，《陝西北朝佛教造像碑初探》，西安：西北大學碩士學位論文，2005。

（四）報紙文章

〈陝北富縣發現一批北朝至宋代佛教造像〉，《中國文物報》2010年2月26日。