

# 浅谈北魏石窟造像艺术

## ——以云冈石窟为例

黄园园

(山西云冈数字科技有限公司, 山西 大同 037000)

**摘要:** 佛教东传之后, 直至北魏时期, 在佛教自身发展的需求以及当时政权的大力支持和推崇下, 佛教的艺术形式和雕刻技巧得到了迅速的发展。北魏定都平城后, 国力的强大以及人才的云集, 加之平城地理位置的特殊, 在原始地区产生了大量的石窟雕刻模式, 最终构成了全区域的佛教历史文化以及艺术形式。因此, 平城时期的佛教很大程度上能代表北魏佛教的发展。根据现阶段信息统计, 现有的北魏石窟造像遗址数量较多, 需要进行详细分析。文章首先详细分析了北魏云冈石窟造像的重要性, 并且结合北魏云冈石窟造像的保存现状, 进一步总结出北魏云冈石窟造像的艺术特点。

**关键词:** 北魏; 云冈石窟; 造像; 艺术特点; 雕刻技巧

DOI: 10.20005/j.cnki.issn.1674-8697.2022.09.029

### 1 北魏云冈石窟造像的重要性

北魏的统治者鲜卑族拓跋氏信奉佛教, 他们积极扶持佛教的发展, 大力修建佛寺, 大量翻译经书, 引起人们对佛教的高度崇拜, 并利用佛教笼络人心, 敷导民俗, 政治用心显著。佛教则依附皇权, 确立其社会地位, 建立管理机构, 佛教艺术在这一时期也得到了迅速的发展, 石窟造像空前繁荣。通过石窟造像诠释佛教, 可以起到更形象、更生动的“观者听、听者悟”的教育目的, 使佛教迅速发展, 立足于中国大地, 同时也反映出了强烈的国家政治色彩。

北魏时期, 在艺术创造的过程中, 佛教作为两汉之际传入中国的外来宗教, 开创了汉化的先河, 在云冈石窟雕凿过程中完成了石窟艺术中国化、民族化的全过程。云冈石窟开凿于公元460年, 完成于公元524年, 历经64年之久, 大小窟龕254个, 其中主要编号洞窟有45个, 经历了早、中、晚各个时期的营造, 形成了不同的艺术形式和雕刻技巧。云冈的早期洞窟由北魏皇家修建, 有着浓郁的古印度、古龟兹早期石窟的造像风格, 具有鲜明的时代风格和民族特色, 呈现出别样的异域风情, 可以说云冈石窟造像是印度佛教艺术的继承与发展创新。

随着汉化的不断发展, 外来文化与中原文化的不断交流、碰撞与融合, 石窟艺术最终形成了独具特色的中国化的艺术风格与魅力。因此, 云冈中期的石窟造像逐渐摆脱了外来影响, 洞窟的形制、内涵、表现手法都呈现出了汉化的趋势, 进而在后世的石窟雕刻过程中得到了广泛的应用, 同时对周边地区以及之后的隋唐石窟都产生了重大的影响。晚期的云冈石窟雕刻在艺术设计上, 呈现出“秀骨清像”的风格, 最终形成了清瘦佛像雕刻艺术模式。云冈石窟距今已经有1500多年的发展历史, 虽然经历岁月的洗礼, 但是其艺术形式则被永久地保留下来, 为后续艺术设计带来了丰富的理论基础, 使佛教艺术成为人们现实生活和愿望的真实写照。

云冈石窟的造像内容丰富, 精美绝伦, 雕刻有北魏当时的建筑样式, 结构准确, 比例协调, 详尽地展现出中国式建筑风格, 进一步反映出了中国化、民族化的不断深入, 是研究北魏当时建筑形式的宝贵实物资料。洞窟内部还雕刻了很多乐舞人物形象的素材, 共30多种约700余件的乐器, 反映了北魏社会活动及民族大融合的历史史实, 是我们研究北魏乐舞的珍贵史料。不仅如此, 石雕造像的服饰、发饰、手势都值得我们仔细研究品味。可以说, 北魏云冈石窟是一部

【作者简介】黄园园, 女, 本科, 研究方向: 文物保护及文物数字化。

不可多得的石刻实物史书，具有其他史书所无法替代的珍贵价值。

云冈石窟规模宏大、雕刻艺术精湛、造像内容丰富、形象生动感人，堪称中国佛教艺术的巅峰之作，代表了公元5世纪世界雕刻艺术的最高水平。

## 2 云冈石窟造像的建设现状

云冈石窟的早期洞窟，即现在编号第16~20窟，俗称昙曜五窟，开窟的目的是为帝王造像、为统治者树碑立传。这五座洞窟形制皆为马蹄形，窟内造像主要以三世佛作为设计题材和雕刻主体，主像均高大挺拔，高肉髻，面相丰圆，鼻高，眉眼细长，双肩齐挺，服饰有袒右肩、通肩式两种样式。这种浑厚朴实的作风反映了犍陀罗、秣菟罗造像的一些特点，沿袭了古印度和凉州地区旧有的佛像服饰，面相却可能模拟了当时北魏鲜卑族的风格，因而形成新的佛像模式。在雕刻技术方式和设计方案选择上，继承了汉代雕刻和画像石的传统技法，用阴刻线表示衣纹，雕刻方式则相对比较浅显，最终达到细腻、匀称、贴体的完整统一效果。

云冈石窟的中期洞窟位于云冈石窟群的中部和东部，造像题材较早期洞窟有了较大的变化，题材多样化是这一时期的主流，而且内容更丰富、造型更生动、形式更严谨、装饰更华丽。洞窟的形制也由印度草庐式的大像窟转变为平面方形，有的分前后室的佛殿窟，有的有中央塔柱的塔庙窟，甚至还出现了双窟。壁面也开始采用汉式殿堂的上下分层、左右分段的重层布局模式，和昙曜五窟最初的千佛图像形式完全不同。洞窟的顶部也雕有华丽的平基藻井，布局结构规整，将中国殿堂式建筑形式完美地融合到中期洞窟的雕凿设计上，构成了新的殿堂窟新样式。三世佛题材依然是这一时期造像的主要题材，只是在造像组合上发生了巧妙的变化，大佛数量明显减少，面相也由丰圆向适中过渡，表情端庄。太和十三年（489）以后，佛像的服饰逐渐由过去的袒右肩式和通肩式佛衣改变成褒衣博带式服饰，面相也变得比较清秀、恬淡，这种新的造像风格逐渐占据主导地位，风靡全国，最终成为新的时代潮流。

云冈石窟的晚期洞窟主要集中在云冈石窟群的西部，大型洞窟的开凿基本结束，但民间开窟行为依

旧盛行。佛龕数量众多，洞窟形制出现了三壁三龕式窟和四壁重龕式窟，造像题材却显著缩减。佛龕的装饰、龕楣及帐式也日益复杂多变。石窟造像的面形也变得消瘦、长颈、肩窄且下削，我们将这种造像称为“秀骨清像”。除此之外，还出现了较多的造像铭刻，为研究云冈石窟以及北魏的历史提供了翔实的、宝贵的实物文字资料。

云冈石窟历经1500多年的血雨风霜，大部分洞窟遭遇严重的风化和破坏。新中国成立后的70年间，国家数次投入巨资，组织专家对云冈石窟进行勘察、研究以及开展大规模的保护维修工作，并且国内外有关专家、学者在云冈石窟的保护工作中做出了卓越的成绩，云冈石窟的保护也逐渐进入系统化、基础化、专题化的轨道。

## 3 北魏云冈石窟造像的艺术特点

### 3.1 第20窟“露天大佛”

云冈石窟第20窟的主佛像释迦牟尼，是云冈石窟59000余尊佛像中的上乘之作和代表作，“露天大佛”屹立在天地之间1500多年，慈祥微笑地迎送着世界各地的游客。因此既被人们亲切地称为“外交大臣”，又被人们虔诚地称为“露天大佛”。“露天大佛”高13.7米，面相方圆，宽额丰颐，眉眼细长，眼窝略凹，鼻高挺直，嘴角薄而上翘，眉间有白毫，蓄八字须，双肩齐挺，胸部突出，着半袒右肩的厚重袈裟，双手做禅定印，气势恢宏，我们仿佛看到了北魏时期鲜卑族的剽悍与坚忍。这身大佛既经典地雕刻出佛陀的生活原型，又唯美地体现了古希腊古典雕刻艺术的魅力，同时也神秘地透露了东方政治传统的倾向。雄伟庄严的气势震撼了无数的中外游客、学者，成为犍陀罗造像艺术东传中国后，最优秀、最典型的巅峰之作，如图1第20窟主像释迦牟尼。

### 3.2 第18窟弟子像

第18窟是云冈石窟最早开凿的昙曜五窟之一，主佛造像高大、雄伟，其两侧的十大弟子像也独具特色，有着浓郁的异国情调。由于风化严重，主尊西侧的5身弟子像已成幻化之景，亦真亦幻，倒也平添了几分神秘感。东侧的5身弟子像保存得十分完好，神态各异，构思巧妙，充满了情趣。这5身弟子像构思巧妙，分上下两排，上排3身均为半身像，头部采

用圆刀雕，身体为高浮雕，腰部以下则完全隐入壁面中，突出上半身，使这些弟子像跃然壁面之外，有呼之欲出之感。他们均着通肩式田相僧衣，表情端庄，面带微笑，或双手合十，或手持莲蕾。其中主佛胳膊左侧，有一身大弟子迦叶的头像，是典型的希腊式作品。其高鼻深目，面部雕刻棱角分明，眉毛卷曲，一副仰首聆听、满目沧桑的样子，虽只雕出头部，但与其他雕像呼应，浑然一体。下排这身少女雕像，左手提净瓶，右手持杨柳枝放于胸前，上身斜披络腋，下着长裙，面带微笑，似一位款款走来的印度少女。

这5身弟子像，在佛教石窟艺术中十分罕见。艺术家们采用线和面相结合的表现手法，突出强调了造像的面部表情，注重人物内心的刻画，充分体现了他们高超的雕刻技法以及对佛法的深刻领悟，利用雕塑这种语言将西方文化、印度文化与中国传统文化精髓巧妙地融合，形成了这种新的独具特色、具有强大生命力的艺术作品，更深远地影响着周边的佛教造像风格。如图2第18窟主佛东侧弟子像。

### 3.3 褒衣博带式服饰

北魏的孝文帝尊崇汉文化，在太和十年（486）进行了一系列的政治制度的改革，其中服饰的改革就是在学习汉文化的基础上进行的，政治因素直接体现在服饰的艺术上。汉服改革中明令穿鲜卑服，正式场合必须穿褒衣博带，因此在云冈石窟的中期洞窟中佛像的主要服饰不再是通肩式或袒右肩式佛衣，而是随着潮流的影响，云冈的佛像也穿上了汉服——褒衣

博带。褒衣博带佛衣出现的同时，石窟中的飞天、菩萨、天人等佛教人物也同时换上了华服，从此成为时尚大体量地出现在北魏云冈石窟中期以及后期的洞窟中。这种变化不能简单地理解为图像上的变化，它更重要的意义在于客观地记录了北魏政治制度的改革，是鲜卑族汉化的具体表现。

褒衣博带式服饰是我国南朝固有的服饰，是文吏儒生的日常装束，风靡在汉代，体现了士大夫的风范。衣服の様式为袈裟从背后覆两肩搭下来后，其右侧的一个衣角穿过胸腹搭于左小臂上，两侧衣角飘于体侧，衣袂平直呈阶梯状，但随着雕刻时间早晚会有不同的变化，佛像整体呈A字形，胸前系中衣的带子于胸前打结后垂于胸腹前，宽大的袍子，肥长的衣袖，整体显得宽大而飘逸，极具美感。据宿白先生研究，云冈石窟中褒衣博带服饰的大量应用，主要集中在第6窟，如图3第6窟中心塔柱上层南侧立佛。

### 3.4 供养人像

供养人就是出钱开窟建寺、敬事“佛宝”的人。在佛教中，通常指出家的比丘、比丘尼以及社会各阶层信仰佛教的善男信女，也称“功德主”。他们是佛教的崇拜者，期盼佛教给他们带来幸福，他们相信通过履行供养（造佛像、开窟建寺、上布施等）就一定会得到佛陀的回报，同时为了使人不忘记他们的功德，就会将象征自己形象的供养人形象雕刻在洞窟的合适位置上。

云冈石窟的供养人主要是以世俗人为原型的供



图1 第20窟主像释迦牟尼



图2 第18窟主佛东侧弟子像



图3 第6窟中心塔柱上层南侧立佛

养者，他们大多是当时社会生活人物的真实再现。而刻画供养人形象的造型，则称为供养人像。供养人的雕刻虽不是云冈石窟所表现的主要题材，但在石窟中也占据了重要的地位。因为佛、菩萨的雕刻受佛教仪轨的约束，要求特别严格，而供养人的雕刻则可以灵活运用，他们最能生动地诠释出时代特征和地域的特色。

在云冈石窟中，供养人有多种表现形式：一是雕刻在洞窟四周壁面下部的供养人行列；二是雕刻在主像旁1身或2身，位于佛龕、佛传故事龕周围位置，但这种表现形式在云冈石窟中雕刻的数量比较少；三是云冈石窟供养人雕刻的主要表现形式，位于佛龕下部的铭刻石（或博山炉）两侧，并全部侧身面向中央，男女分别排列，首位多数情况是僧侣形象；四是位于佛龕两侧马匹和骆驼驮食物的供养人形象，这类雕刻在云冈石窟中为数不多；五是雕刻富有阶层供养人形象，这类形象出现在云冈石窟的晚期洞窟中，造像龕下铭记石的两侧；六是雕刻于龕楣内，这类佛龕大多是拱形龕或盂形龕。

云冈石窟大型供养人行列最早出现在第7窟，几乎与真人等大的供养人则出现在第13窟，他们身着鲜卑服，头戴鲜卑帽，双手合十，立于洞窟周壁下层，真实再现了北魏当时平城地区鲜卑人的风貌。特别值得一提的是在云冈晚期洞窟中还出现了帝后供养人像，这些雕刻具有极高的历史价值，是研究北魏历史、服饰的重要实物资料。

云冈石窟壁面上雕刻的这些供养人形象，客观真实地刻画出北魏平城时期人们的生活日常，反映出北魏平城时期多元化的文化特征，具有鲜明的民族特色和强烈的时代特征。几乎所有的洞窟中都雕刻了身着鲜卑服饰的供养人形象，突出体现了鲜卑人在北魏时期的社会地位和权力，而身着其他各类服饰的供养人则比较少，因此这类供养人在研究北魏其他服饰文化中提供了不可多得的、可靠的实物资料。随着汉化的推进，在云冈石窟的晚期洞窟中，供养人像已经全部穿上了汉服，真实地反映出孝文帝改革在洞窟中的真



图4 第11窟南壁上层东侧鲜卑供养人

实写照，如图4第11窟南壁上层东侧鲜卑供养人。

## 4 结束语

由此可见，北魏的石窟有气势磅礴的大窟大石佛，有中国现存最早的石雕艺术连环画，有佛教艺术完成中国化的全过程，有形制多样的中国传统建筑形式，有精雕细刻的各种装饰纹样，还有栩栩如生的石雕精灵乐舞雕刻，最重要的是有着深刻的文化渊源。可以说北魏的雕刻艺术继承与发展了秦汉的传统雕刻艺术，同时又吸收、融合了佛教艺术的精华，形成了具有独特的新的艺术风格。■

## 参考文献

- [1]陈伟.端庄灵动慧融西中——论敦煌254窟佛造像的艺术美[J].雕塑, 2019(2): 84-85.
- [2]志勇.以东方的视野展现我国古代雕塑永恒之美——评央视纪录片《镇馆之宝——青州石佛造像》的艺术造诣[J].出版广角, 2016(14): 72-73.
- [3]李雪芹, 李立芬.解读云冈[M].北京: 学苑出版社, 2006.
- [4]王继训.新角度、新材料、新问题与新写法: 关于北魏石窟造像艺术研究的反思[J].齐鲁艺苑, 2019(2): 45-49.
- [4]刘东平.北魏造像书法艺术浅析——以西安碑林博物馆所藏北朝造像为中心[J].碑林论丛, 2020(00): 215-226.
- [5]王恒.云冈石窟辞典[M].南京: 江苏美术出版社, 2012.
- [6]郑深明.曲阳修德寺遗址出土北魏至隋唐时期纪年石刻造像风格分析[J].文物春秋, 2019(3): 32-47.
- [7]崔晓霞.云冈石窟[M].上海: 上海世界图书出版公司, 2008.