

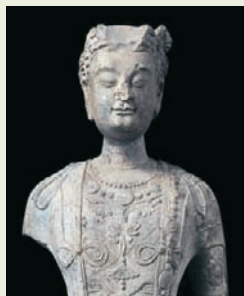
## 北朝时期“青州风格” 石雕佛教造像赏与鉴（上）

文 / 沈玺

雕塑艺术作品作为人类最早也是最常见的艺术创作门类之一，在整个中国古代艺术宝库中占据着举足轻重的地位。尤其是宗教类雕塑艺术作品，无论是在制造数量、工艺精度、设计水平，还是时间跨度上，都堪称是重中之重。同时，宗教类雕塑艺术作品也形象地反映了当时人们所处的现实环境，为我们深入地去理解祖先们的精神世界打开了一扇智慧之窗。

大凡对古代雕塑艺术感兴趣的朋友，几乎都对山东青州龙兴寺遗址佛教造像窖藏的发掘（以下简称龙兴寺造像）有着或多或少的了解。此批造像艺术水准之高，雕刻技法之精，手法跨度之大，皆让人叹为观止（图一）。作为新中国成立后最为著名的考古发掘成果之一，龙兴寺造像无论是在国内还是海外都享有极高的声誉。随着研究的不断深入，其凭借着独立于中国其他早期石窟石雕造像的风格特点，自成体系，被学术界称之为“青州风格”（“青州风格”并不狭义地限于青州一地，而是广义地泛指山东北部环黄河地区具有明显特征的佛教造像艺术风格）。随着龙兴寺造像的发现，更多有关北朝时期“青州风格”石雕佛教造像的未解之谜也被不断地破解，为我们当今的古物爱好者们带来了一场来自北朝宗教世界的艺术盛宴！接下来，笔者将试图以龙兴寺造像为引，带领着各位对北朝时期山东及周边地区“青州风格”石雕佛教造像艺术的发展进行一番神游。

要探究“青州风格”石雕佛教造像艺术的发展，就不得不先对山东地区的早期佛教传播进行一番必要的了解。东汉时期，佛教在山东境内已经有了一定程度的浅层传播，但尚未形成一个具有独立体系的宗教，佛的形象只是依附于中国原生的道家、方术和神仙而零星地出现。当时的中原汉地，流行的是神仙思想。羽化成仙，长生不老，是社会各个阶层信仰的主题。而“佛”作为一个外来神祇，在当时只是作为众多神仙队伍中的一个部分被社会所认可。例如，在一些东汉墓室出土的画像砖中，佛与西王母等众多中国传统文化的神是平起平坐的。此外，由于交通不便、语言不通等客观原因，当时的汉地工匠可能只是粗浅地了解到了一些印度佛教对于佛形象的定义，便通过诸如脑后光环、独特的手势等特征来表现其所雕刻的某个人物为佛，此时的作品严格地说还不能将其称之为佛教艺术。而在这个时期中确实也有很多传教高僧，为更好地迎合大汉民族的胃口，在传播印度佛教的同时潜心研究方术，以期获得更多的共鸣。总的来说，东汉时期山东的佛教信息传播主要集中在鲁南地区，且与本土信仰处于一种混沌的交集状态，虽然显得有些不伦不类，但毕竟为后来佛教在山东地区的兴盛打下了坚实的社会基础。



时间的车轮不断地向前迈进，转眼之间北魏于公元439年覆灭了北凉，正式统一了北方大地，结束了五胡十六国的混战局面。由于争战不息，老百姓长年生活在水深火热之中，却又对现实无可奈何，既然今生无法逃脱苦难，那就只能将希望寄托于来世。在这样的时代背景之下，随着天竺僧人传法的不断深入，佛教的教义正迎合了普通百姓的需要，逐渐在中国转化成了一种完全独立的宗教体系，在北魏定都平城（今山西省大同市）后，日益兴盛的佛教终于促使了北魏文成帝开凿了著名的云冈石窟（图二），对中原地区的佛教造像艺术产生了重大的影响，而山东佛教造像雕塑也从此进入一个全新的时代。此时的雕刻工匠们对佛、菩萨等形象已经有了清晰的认教艺术。并且笔者有理由猜测，在“青州风格”诞生的历程中，确有印度造像工匠参与了整个的过程，甚至起到了至关重要的指导性作用，作为一个尚未发现有确凿记载的猜想，笔者将在下文中结合个别具体实例进行解释和详述。



图一 东魏一佛二胁侍像（青州市博物馆藏）





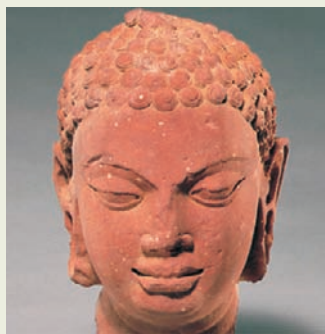
图二 大同云冈石窟20窟北魏释迦坐像

虽然“青州风格”佛教造像无论在现代还是当时，都是精美绝伦的作品，但是由于“三武一宗”时期统治阶层近乎毁灭性的灭佛运动（其实笔者认为从时间段上去分析这批佛像的损毁主要是北周武帝时期灭佛运动所致），所以我们现在能看到的绝大多数都是这些艺术瑰宝的伤残之躯，而且几乎无一例外都是出土物。自上世纪七十年代伊始，除青州外，济南、博兴、无棣、高青、惠民、广饶、临淄、临朐、诸城、昌邑甚至安徽亳县等地都陆续有“青州风格”佛教造像出土。1965年，安徽省亳县的北宋咸平寺舍利塔遗址就出土了带有北齐天保、河清、天统、武平等年号的石刻造像碑共11件（图三）。其中，同时发现的北宋《释迦如来砖塔记》中清楚地记载了这批佛像为“瘞诸基下”，其意即为以极正式的佛教方式将造像同舍利等佛教圣物共同埋葬于塔基。而1984年秋，在山东省临朐县大关镇上寺院村的北宋明道寺舍利塔地宫中也出土了残碎的石佛像身躯、佛头及背屏式造像残件1400余块，从其中带有发愿文的残件中我们了解到，这批造像最早的纪年为北魏孝明帝正光三年（522年），而最晚的则为隋大业三年（607年）。据原镶嵌在舍利塔壁间的北宋《沂山明道寺新创舍利塔壁记》载：“霸州人僧觉融、莫州人僧守宗”，“偶游斯地，睹石镌坏像三百余尊，收得感应舍利可及千颗，舍衣建塔……。垒成金藏，鎔宝作棺”，也就是说，这批造像的埋藏同样是一种佛教功德的积累而非突发事件下的仓促行为。在龙兴寺造像发现后的2003年，山东省省会济南市在进行老城区



图三 1965年安徽亳县咸平寺旧址出土北齐上官僧度等造像碑（安徽省博物馆藏）





图四 5世纪印度笈多风格红砂岩佛头

睹它们的风采而感到无比的幸运。作为有别于中国五大佛教区域文化的独立体系，北朝“青州风格”石雕佛教造像以其精湛绝伦的工艺，极高的艺术成就得到了众多雕塑艺术爱好者的追捧，能够拥有一件此类造像的精品也成为众多藏家的追求。随着市场需求的出现，大批的“青州风格”类型的赝品也喷涌而出。由于很多赝品本身就是青州地区制造，所用的石材皆为当时的原矿，且在制作范本方面也有近水楼台之便，势必为鉴定带来了不小的麻烦。但是赝品无论如何模仿，总有难以超越前人的东西，那就是虔诚之心，在不同的心境下必然会产生截然不同的作品，也就有了可供判断的依据。

为了更好地去辨别这些山寨版的造像，我们就必须先了解“青州风格”不同时期佛教石雕艺术造像的工艺风格和特征做一个简单的介绍，从最直

图五 北魏一佛二胁侍像  
(青州市博物馆藏)

改造时，也意外发现了唐宋开元寺地宫遗址和两处佛像窖藏，其中共出土佛像80余尊，以唐代造像为主，部分为北齐乃至东魏时期的作品，并且和龙兴寺造像一样，也发现了极少数的北宋时期造像。

这三次大规模的佛教造像窖藏的发现，有力地证明了各地发掘的虽然都是“三武一宗”时期被毁的“青州风格”石雕造像，但埋藏却是集中在北宋时期，并且是作为当时僧人中较为流行的一种积累功德的修行方式，是具有一定普遍性的宗教行为。

简略地阐述了“青州风格”造像艺术从诞生、成熟、消亡直至重见天日的一系列过程后，我们在为这些艺术珍宝坎坷命运唏嘘不已的同时，也为今天仍然能够一

观的角度去揣摩真品的神韵。以龙兴寺造像为例，有纪年记录最早为北魏永安二年（529年），最迟为北宋天圣四年（1026年）。但由于在所有出土造像中唐宋时代的作品无论从哪个方面来说都不归属于北朝“青州风格”造像艺术范畴之内，所以在此不作深究，只讨论北魏晚期至北齐时期的相关类型造像。

北朝时期佛教造像在材质选择上比较丰富，有石、陶、铁、泥、木等不同的运用，而“青州风格”造像以石灰岩质的青石为主，时间跨度大致在北魏至北齐之间。从雕塑风格上可分为两个明显的宏观时间线。A线：北魏晚期～东魏早期；B线：东魏中期～北齐晚期。简单来说，这两个时间线在造像形式和工艺上有完全不同的模式，A线的造像以大背屏式的高浮雕形式为主，造像多身着褒衣博带式的汉地服装，衣饰厚重不见肌体线条，为早期东传的印度佛教艺术与中国汉文化在特定的历史环境下产生的聚合物。而B线的造像却呈现出印度笈多王朝时期佛教艺术的特征（图四），高鼻卷发，薄衣贴身，完美展现了造像躯体的线条和肌肉感，衣纹简约，有些甚至只在领口和袖口处做了一些处理，其余部分光素无纹。而大背屏也随之消失，手法改高浮雕为圆雕，呈现出一种造像艺术风格上的跳跃式变化。

如果再就此进行细分，“青州风格”大致可分为三个发展阶段：

第一阶段约从北魏晚期的景明至东魏初的天平年间，以大背屏高浮雕作品为主。主尊或胁侍的发型以高耸的磨光肉髻、波浪形发、涡形发居多，螺发较少，继承了公元1～3世纪印度贵霜王朝健陀

图六 北魏永安二年佛立像  
(青州市博物馆藏)

罗艺术的某些特点（图五）。“秀骨清像”的开相手法几乎贯穿了这个阶段，造像面部颧骨稍凸，丹凤眼微睁，配合淡淡的微笑，奇妙地展现了佛不食人间烟火的神秘，又恰恰迎合了当时中国传统艺术的审美观。这个时期的佛像普遍身材矮短，但头部却不成比例地略显庞大；内着僧祇支，外穿完全汉化的褒衣博带式袈裟，宽衣大袖，衣饰厚重，完全将体态掩盖，衣着下摆褶皱繁复并呈“几”字形略向外伸展（图六）。菩萨像在体



态、开相上大致和佛像类同，一般为束发无冠（后期出现个别戴冠）；衣饰简约，最明显的装饰为两条由左右垂下的宽大帔帛，在腹部或者膝盖以下重叠交叉，极少装饰璎珞，显得较为简单粗糙（图七）。背屏上部的飞天形象大多纤



图七 北魏菩萨立像  
(青州市博物馆藏)

细轻盈，面部清瘦，袒露上身，长裙贴体，不露足部，且大多为复数出现，如四飞天、六飞天、八飞天等。未见力士、天王等形象，但有日、月、龙等形象出现。这一时期的造像，总体呈现出一种病态美感，身形消瘦，略显干瘪，无明显的筋骨肌肉感，开相有一定的公式化趋向。

第二阶段从第一阶段末至东魏末年，仍然以大背屏高浮雕的手法为主。最大的特点是对背屏装饰手法的处理已经形成了极为系统的方式，一佛二胁侍菩萨的组合方式成为主流（图八）。此时的背屏顶部开始出现龙、神或者浮图的形象，浮图为早期覆钵式，后来也产生了以立方体作为浮图主要架构的不同式样。而对背屏上部环绕飞天的雕刻处理也显得更为精细，大多佩戴

颈饰，或手持摩尼珠、钵、果盘、莲花等供养品，或演奏各种乐器。这一阶段的佛造像，肉髻高度渐渐变得平缓，不再显得那么突兀，发型也转化为更具东方风味的螺发。开相从原来的“秀骨清像”逐渐向丰满的趋势发展，相比之下显得更为圆润。躯干部分的处理也有了明显的改变，不再是矮短身材，和头部的比例也更加和谐。服饰逐渐从繁复厚重向简约轻薄变化，下摆仍保有褶皱但已不再呈明显的“几”字形，而是改为自然下垂的方式。这一时期的菩萨像对体形、开相的把握也随着佛像雕塑而



图八 东魏一佛二胁侍像  
(青州市博物馆藏)

转变，帔帛的宽度已经变得细窄，而重点已变为对璎珞、项圈甚至手镯等装饰物越来越精细复杂的表现。璎珞上的穗状物、珊瑚、胜等大都贴金装饰，并大量出现头带宝冠的菩萨形象（图九）。飞天的体态由最初的纤细轻盈转化为丰满优美，衣着方面仍为上身赤裸，下身着裙的形式，裙摆上扬露出足部。这一阶段的胁侍菩萨脚下多有一嘉莲座，每一个嘉莲座都伴有莲叶与花蕾，由一条护法神龙从口中吐出，显得华美异常（图十）。龙吐嘉莲座是此时出现的全新元素，学术界对它的来源仍没有确实的论证，有部分学者认为龙为水神，龙吐嘉莲座即意为佛法兴盛的一种表现。而笔者认为龙吐嘉莲座的意义绝非那么抽象，综观流传于早期印度的佛祖释迦牟尼本生故事，我们可以在“舍卫城神变”中找到这样的记述：“难陀龙王和跋难陀龙王从莲池中托出大如车轮，纯金打造，宝石为茎的千叶莲花，供奉给佛祖盘坐……”。“舍卫城神变”的故事经常在早

期印度佛教雕塑中出现，而“青州风格”造像突然出现龙吐嘉莲座的造型恰恰是印证了第二阶段是其吸收融合印度佛教艺术风格的又一个新的开端，甚至有可能就是通晓笈多艺术流派工艺的印度雕刻技师通



图九 东魏菩萨像局部  
(青州市博物馆藏)



图十 一佛二胁侍像局部  
(青州市博物馆藏)



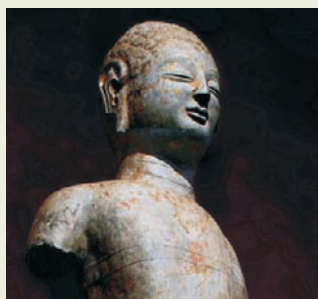
图十一 北齐菩萨像  
(青州市博物馆藏)

过某种途径来到青州地区传播技艺的开始。

第三阶段从北齐初至北齐末年，这一时期大众的审美情趣仿佛在一瞬间突然发生了质的改变，有部分学者认为这样的变化和当时的统治者崇尚胡风胡俗的行动不无关系。大背屏高浮雕的多体群像开始不再受到青睐，取而代之的是没有背屏的圆雕式单体造像（图十一）。对佛像的开相和衣饰的处理也和之前的造像风格完全不同，锥形、涡形、珍珠形、菊花形，各类不同的整齐螺发配合低缓的肉髻成为主流，面部处理或丰满圆润，或轮廓清晰。五官集中，鼻梁直挺，颧



图十二 北齐释迦牟尼立像  
(青州市博物馆藏)



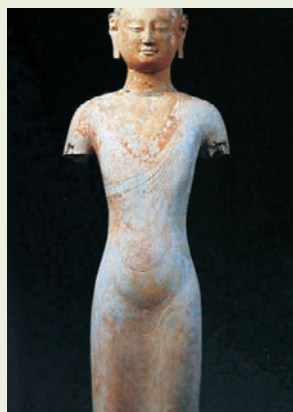
图十三 北齐鹿野苑式立像  
(青州市博物馆藏)

骨凸出，双目低垂，呈现出典型的印度笈多艺术的风格传承（图十二）。而厚重繁复的袈衣带式袈裟随着时间的推移几乎完全消失，继而出现了通肩式、双领式、袒右肩式等袈裟式样。这一时期造像的服饰轻薄贴体，完美地展现了躯干的内在线条和肌肉感，有的造像展现出“曹衣出水”般的艺术效果，在躯体上雕刻出凸棱的线条，犹如绳子贴身环绕的马图拉式。更有甚者则展现出一种几乎无丝毫纹理皱折的鹿野苑式着装，仅在领口衣袖边缘处以浅刻线表现着衣痕迹（图十三）。而这一阶段的菩萨像体型、开相的处理也随之改变，对璎珞、项圈、手镯、宝冠等装饰的复杂程度也非以往可比，可谓华贵至极（图十四）。此时期开始出现了力士形象，身姿呈曲线形，袒身帔帛，呈现出一定的力度感，但雕刻处理上还是比较简单。由于大背屏式的设计已经不再为工匠们所普遍采纳，取而代之是小部分造像残留的头光设计，所以从这一时期开始，飞天的形象基本从整体设计中消失。

综观这个时期“青州风格”的突然改变，我们可以试想，青石雕刻作为当时青州等地成熟的传统工艺，雕塑风格、技法甚至于工具都已经趋于固定，即使是本地师徒之间的传承和发展，也必然是一种承前启后的关系，不可能在突然之间形成根本性的改变。然而事实恰恰相反，在北魏至北齐之间，可以称得上是过渡期风格的作品极为少见，由于东魏仅短短16年的光景，似乎这种审美趋向的改变是一瞬间完成的，颇为耐人寻味。我们可以试想一下，在一个没有摄影设备也没有互联网的时代，仅靠口口相传和平面绘画，就妄图准确传播和教导一种远在他国的立体雕塑手法和雕塑题材，这基本是不可能完成的任务，换句话说，依靠青州原有的石雕工匠是不太可能完成这样快速而彻底的转型的，之所以能够在这么短的时间内创造出如此众多的带有浓厚印度笈多艺术风格的造像，最大的可能就是得到了印度资深笈多艺术雕塑技师的加盟，也就是说，北齐的作品很有可能是中印两国雕塑技师们精诚合作的产物（图十五）。从北齐末期开始直至唐代中叶，我



图十四 北齐菩萨像局部  
(青州市博物馆藏)



图十五 北齐袒右肩裹体式  
佛立像  
(青州市博物馆藏)

在此笼统的将其称之为“后青州时期”。由于文化趋向、灭佛运动、环境发展等客观原因的影响，这一时期的青州造像无论是从造像技艺的精湛程度还是从地区艺术风格个性化的方面来说，都逐渐呈现出脱离“青州风格”的迹象，之前精彩纷呈的作品已不复得见。至唐代中期，青州造像艺术已完全被中原其他地区的造像风格所同化，古青州地区引以为傲的特有雕塑风格已彻底在历史的长河中文化殆尽，一蹶不振，从此再也没有机会重新复苏。

（待续）