

魏晋南北朝时期 麦积山石窟造像艺术研究

袁晓莉

麦积山石窟建造的时间约在姚秦。明崇祯十五年(1642年)《麦积山开除常住地粮碑》中记：“麦积山为秦地林泉之冠，其古寺系历代敕建者，有碑碣可考，自姚秦至今一千三百余年矣，香火不绝。”可以看出麦积山始建于后秦时期(384—417年)相当于安帝司马德宗隆安至羲熙年间，仅晚于敦煌莫高窟。

自后秦开始兴建麦积山石窟寺后，经过“六国共修”(前秦、后秦、西秦、北魏、西魏、北周)，走向了鼎盛。麦积山石窟共有194窟，而现存北朝时期的石窟就占了一半以上，其中北魏洞窟74个，西魏洞窟16个，北周洞窟44个，基本上代表了麦积山石窟繁荣时期的艺术特征。麦积山北朝时期佛像雕塑绝大部分以泥塑为主，包括圆雕、浮雕、造像碑。麦积山石窟北朝雕塑的题材主要以佛教题材为主，内容包括佛像、弟子像、力士、供养人、侍者、飞天、居士像等。

一、魏晋南北朝时期麦积山所处的历史、地理与人文环境

天水地处西域、长安、四川之间，有“关陇之会，介雍梁之间”之称。得天独厚

的地理条件，造就了天水东西交通枢纽的独特地位，也使此地成为了多元文化交流的场所。佛教沿西北线传入中国之后，这里便成为中国早期的造像据点之一。也萌发了较早、内容丰富、技艺精湛的造像艺术的宝库。

古丝绸之路穿过甘肃全境，省内石窟寺自西向东连成一线，主要有敦煌莫高窟、安西榆林窟、武威天梯山石窟、永靖炳灵寺石窟、庆阳北石窟寺、泾川南石窟寺等。这些石窟艺术形成了一个佛教文化群，给麦积山石窟以良好的文化环境。

天水又是一个历史悠久、经济文化发达的地区，仅天水当地就有古文化遗址一百余处，是中华民族和中原文化的发祥地之一。这也给麦积山石窟艺术的产生和发展提供了良好的文化养分。

魏晋南北朝时期是我国处于南北大分裂的时期，此时小国并立，连年战乱，民不聊生。自东汉末年佛教传入我国以后，佛教慢慢被统治阶级所利用，并成为麻痹民众的一种精神武器。然而，作为当时被统治阶级的人民大众来说，佛教教义中的苦、集、灭、道又能使他们在所谓的天国世界中得到精神上的解脱。于是，佛教便当地的各个阶层中流传开，并在信仰者的捐资下迅速发展。其重要的物化成果，一是寺院的广为兴建，所谓“天下名山僧占多”。二是北朝石窟寺的兴盛，当时的石窟寺以达到上百所之多，可见佛教的影响力已经深入人心。

同时，魏晋南北朝时期，“是精神上极自由、极解放，最富智慧、最浓于热情的一个时代，因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”这一

时期的文化主要表现在两个方面：一个是玄学与清谈意识的开创与继承，二是儒释道三教的并立与互补。玄学的发展使魏晋六朝成为“中国周秦诸子以后第二度的哲学时代”，其思辨成就为后代佛学与理学所继承。在魏晋时期，儒学曾受到玄学和佛教的严重挑战，遭到人们的冷漠和鄙视。因为佛教主张不事父母、不拜帝王，严重地损害着世俗帝王及封建礼教的庄严，儒、佛之间的矛盾冲突势不可免。但佛教所主张在家男女教徒应遵守的五条戒律，即不杀生、不偷盗、不邪淫、不妄语和不破酒，与封建统治者的利益并不冲突，反而有助于维护和巩固社会秩序。正是这个缘故，儒、佛二教又具有相互妥协和融合的另一面。佛、道之间的斗争，在北朝时期更为剧烈。由于北朝诸政权均为少数民族建立，从而使得北朝的佛道之争又与民族关系掺杂在一起，具有更为浓烈的政治色彩。在“三教”相互关系上，道教与儒学虽然存在着矛盾冲突，但主要倾向则是儒道之间的调和融合。这种复杂的文化背景深刻的影响了麦积山石窟艺术在魏晋南北朝的审美和技法特点，也造就了它不朽的地位。

二、魏晋南北朝时期麦积山石窟艺术的美学内涵

魏晋南北朝是中国“文”的自觉的时代，也是“人性”自觉的年代。这个时代艺术自觉展现了当时对于艺术特征规律的钻研。美术理论体系的建立，使艺术独立成文化与人性自觉的体系。中国佛教美术所表现的“法相”，除了外在的造型，更重要的是藉由外在的造型而体现内

在所散发出的气质，来展现佛像禅定慈祥静寂的内在精神韵致。

首先，古代艺术家塑造佛像时有不少的仪规。佛像不同于常人像，它有具体的表征——“三十二相”和“八十种好”。在这些规定中，大多是无法用造型语言体现的，能够表现的部分也仅有如手指纤长柔软、手过膝、身端直、体金色、肩圆满、皮肤细滑、眉间白毫、顶成肉髻、鼻隆、额广、唇丹、臂修等规定。其中佛像的塑造仪规较严，创作者难免要受到教义的束缚，去着重表现佛的威严肃穆和威慑力量。作为麦积山魏晋南北朝时期的雕塑家，在佛教盛行之际，同样不可能不按照佛像的仪规去塑造形象。从现存的佛教造像中仍能看到“三十二相”和“八十种好”。

其次，随着佛教造像由梵式到汉式的演变，这时具有中国独特美学内涵的“形神”“气韵”理论对雕塑美学有了很大的影响，雕塑的形象呈现出与绘画品评同样的地位。随着石窟往中原方向发展，麦积山北魏早期的雕塑尚保留着印度犍陀罗艺术的影响，到了北魏晚期，在艺术家手中佛教造型已不能完全保有印度的容貌，雕塑理论所体现出的中国传统文化随着世俗化表现的越来越明显。佛、菩萨的相变为西北人的特征，肉髻由高变低，衣着由中亚印度的半裸袒肩式或通肩长衫，一变而为中国西北人的宽衣博带式，广袖高履。而真正体现汉化特征的则是文化内容气质，展现魏晋时代衣冠楚楚，秀骨清像，名士气韵。佛造像神圣庄重、典丽而宁静，这种遗韵气象，已不同原始佛教造像，而是西北民族对佛教造像文化内质与宗

教义理的重新诠释与理解。

三、魏晋南北朝时期麦积山石窟艺术的形式表现

雕塑作为造型艺术的一种形式，有其自己的表现手法，包括艺术形象的表达、线条的运用、空间与环境的结合、神情表现、动静姿势、体量感等方面，而雕塑艺创作中情感和理性的表达恰恰就在这些具体的形式表现之中。

自印度佛教传入中国后，印度的装饰性雕塑与中国的写意性雕塑交融，形成了中国佛教雕塑艺术的特有风格，并呈现着由装饰性为主向写意性为主的转化，这是石窟雕塑的总趋势。在表现手法上，中国的雕塑艺术家将情感发挥到极致，冲破佛教造像的清规戒律，佛教造像不但摆脱了犍陀罗式样的呆板，而且吸取其薄纱透体、纯朴沉着的特点，再加上中国画洒脱自如、行云流水的用笔，使佛教造像与现实感受紧密结合，创造出了世俗性的造型样式与时代风格特征。

(一) 形象的表达

在形象上，突出本国的地域特点，使佛与人相结合，注以其新的艺术血液，使神更具有人性化，打破神与人的隔阂，创造出中国佛像美的典型。麦积山北朝早期雕塑的形象带有部分印度犍陀罗造像的风格，这时的佛像双耳垂肩、鼻梁隆挺、双目前视、肩宽腰直、袒右肩的袈裟紧贴胸臂。但随着这一时期民族融合的不断加强，艺术家想象的空间越来越广阔，把对宗教的虔诚和对现实的形象有机地联系在了一起，从民族传统文化的基础上，出现了新的形象风格，无论是佛还是菩萨、弟子

或供养人，均是汉民族的形象和服饰，并赋予这些泥塑形象特定的性格和感情。第123窟的男、女侍童形象就是有力佐证之一。

(二) 面部表情

面部是最能表现人的思想感情的。佛的庄严、观音的慈祥、骠悍的力士、天真稚气的侍童都要通过人的眼神、嘴唇的微妙变化传达出来。当然，眼睛离不开五官的谐和，神态也离不开身姿手势的表征。除个体形象本身的传神之外，传神还表现在人物造像的整体意境中。因此，雕塑中的面部表情是能直观表达人物神情最有效的形式之一。

佛像的表情，给中国人的造型艺术带来新的表现要素。麦积山石窟雕像不仅吸取了希腊雕刻的造型、技巧，连“古风的微笑”也没有被遗忘掉。自然地，也出现了古拙的微笑，同时由古拙的微笑出发，神秘的感觉愈来愈稀薄，笑得愈来愈明朗。北周、西魏佛像就比北魏佛像笑得明朗，而同属于北魏佛像，菩萨就笑得比如来明朗。麦积山第154窟正壁主佛、第127窟左壁龕右侧胁侍菩萨、第133窟第九龕右壁弟子阿难、第123窟男女侍童等诸多形象中的微笑，就说明了麦积山雕塑在面部表情上既注意到了个体神情的捕捉，而且还能协调各个形象之间整体神情的表达。

在佛像的表情中还有一点，就是女性化的美学特征。温静的姿势、“秀骨清相”的造型、曲线式的刻画，尤其是面部宛如新月般修长的眉毛、微微睁开的眼睛、和蔼的笑容、端庄含蓄的神态，赋予了佛陀、菩萨和谐阴柔之美。无论是大型雕塑还是小型雕塑，并没有帮助它们获得男性

伟岸的身躯，而是给予了它们母性的慈祥的胸襟，足以溶解人间一切琐碎的痛苦。这是中国佛像表情所体现出的共同特征，也是麦积山雕塑体现出的一大特征。这种特征由北魏到北周越发明显，几乎所有的佛像、菩萨、弟子有所显现。

(三) 线的运用

线是艺术家心灵最亲近的表达形式。运用线条来表现物象的形质、空间和生命，是艺术家情感宣泄的最好表达方式。线条的长短、粗细、力度、交叉、对称、反复、疏密、重叠、连接、均衡、节奏以及韵律等都集中和沉淀在线的律动中。

中国绘画重线条的表现力影响到麦积山雕塑的风格。以体积为主要表现手段，并辅之以既有表现力又有形式美的线条，这就使中国传统雕塑在世界雕塑中具有鲜明的东方民族风格。与突出团块效果的雕塑造型方法相比，突出线条作用是一种概括性极强的造型方法。中国雕塑运用抽象于万事万物的形式的线条来概括物象的形态神情，能获得圆满的立体效果。这个效果不在雕塑实在的形态上，而超乎于形表之外，它产生于观赏者的头脑，是一种由主体精神补充上去的立体空间感。麦积山雕塑从北魏早期的造型开始就注重用线条表现形体，其线条多用阴刻线表现衣服紧贴身体的效果，尤其多用平行线表现衣服的下垂感。随着北朝雕塑艺术的世俗化，麦积山雕塑的线条表现出了装饰性的效果，如第172窟正壁主佛衣纹、第127窟正壁右龕胁侍菩萨立像衣纹、第44窟佛像衣纹中的线条多用阴线，不过分追求肌肉感，而采用阶梯式波浪纹的重叠与穿插表现人

物衣着（主要是丝绸衣服）的质感。宽大衣裙因坐势而簇集垂聚成皱褶层迭的状态，像绸缎又像丝绒，竟然产生纺织品的光泽。这些线条常常表现得如毛笔般得心应手，衣裙层叠的线条宛转自如，将人体的动势巧妙地表现出来，且线条本身的节奏感和生气也通过这线条的韵律和节奏感得到充分流露。

另外，线条的力度同样使艺术家有了表现情感和理性的空间。在佛教造像中，常用粗硬的线条刻画出力士的“威猛”，用细柔的阴刻线刻画菩萨颈下横纹，表现其肌肤的丰腴细腻和体态的柔美。如麦积山石窟的第154窟中的力士像，面部眉目紧蹙倒竖，额头上的皱纹表现十分有力，呈现出凸凹明显的线条。颈部较长，露出了经脉，右手紧握成拳状，指骨宽大有力。下身穿着厚重的战裙，战裙上的衣纹用长而硬的阴线处理的富有力度，整个造型显得浑厚有力。而在第127窟中菩萨的形象面形长圆、高肉髻、五官秀美，肩披飘带分垂两边，上身穿百褶长裙。线条均用阴刻线，线条柔软流畅，衣纹雕工细腻，整个造型显得温婉柔美。

（四）雕塑环境空间的处理

雕塑是三维的空间艺术，这是与绘画表现三维空间感不同的地方，因为雕塑给人提供的是一个实体的造型，可观、可触，而绘画艺术则达不到同样的效果。同时雕塑还与周围的环境有着密切的关系，因为雕塑空间实际上包括三个方面：它所占有的空间（实体），依靠它的空间（孔洞或空隙）以及由它散射的空间（氛围）。成功的雕塑作品总是在向周围空间弥漫着生命的气息，在自

己的四周形成浓厚的精神气氛。另外形体与光影的结合也能将作品和周围空间联系起来。

麦积山雕塑大多都是在窟龕内，在麦积山北朝石窟中，几乎每一洞窟内的雕绘都组成一个相互呼应、相互关联的完整世界。塑像是石窟的主角，一般本尊佛像呈现为圆雕形式。其背光与身光的圆形或莲瓣形光环绘于或浮雕于身后龕壁上。本尊佛两旁的菩萨、弟子、供养人等形象多以类似的圆雕形式表现出来，龕楣绘有装饰性的花朵或飞天，窟内整个墙壁满绘着佛教故事的情节、场面，形成有主有从、有衬托、有照应、有节奏起伏、有微妙变化的统一的艺术世界。

中国雕塑往往有背景的描绘。独立的圆雕毕竟在表现空间体量方面有着一定的局限，背景中图像的雕绘可以起到意蕴方面的补充。麦积山特有的塑绘结合的艺术，寓装饰性于空间感中，那山水画一般的空灵意境之表现，使得有限的空间深远化、无限化了。

由于麦积山大多石窟进深较大，光线又受到窟门的影响，窟内光线一般都比较暗，主尊佛处在石窟深处的最中间，古代的匠师巧妙地把塑像尤其是菩萨像放置在靠近门的位置，让人们能够在较暗的光线下感受到佛教的庄严与神秘感，第133石窟第三龕中的佛与菩萨就有这种效果。这样一明一暗的虚实对比，无疑是麦积山雕塑艺术雕塑空间感与神秘感有机结合的最好例证。

（五）雕塑姿势中的动与静

麦积山雕塑选择了以静为主的艺术形式。麦积山雕塑作为一种偶像崇拜式的宗教雕塑，有其严格的

仪规限制，但是民间雕塑艺术家却能在这种仪规之下，冲破造像规范的藩篱，凭借自己对现实生活的深入观察，抒发自己特殊的情感，寻找艺术创造的乐趣。一般说来，在麦积山北朝时期的雕塑姿势分为两种形式：第一种是坐像，以佛像居多。多数是结跏趺坐像（盘腿而坐，脚背放在股上），有一佛单坐，还有两佛并坐。另外还有菩萨坐像。还有双脚相交的菩萨坐像，称为交脚菩萨。第二种是立像。立像又称站相，麦积山佛站相相对较少，第154窟正壁的主佛采用了站立的姿势，而菩萨、弟子、供养人的立像居多。因为作为佛教中佛的法师、护法、弟子，他们的主从位置十分明显，所以不单是麦积山的立像，就同一时期连全国著名石窟寺的菩萨、力士、弟子、供养人绝大部分采用了立像，这也是中国主从思想的一种表现。

同时，麦积山北朝时期的雕塑姿势还有对“动”的生动表达，这表现在对手部动势的刻画。佛像的手势又叫“手印”“印契”，是由印度传入的用手指作出的种种形状、所结的“印”，用来表达不同的意思。如麦积山第74、71、128、148、156窟的主佛采用了禅定印、第117窟的如来采用了降魔印、另外一种则是“说法印”。而菩萨、力士、弟子、供养人的手势就比较活泼了。如第121窟中的胁侍菩萨与弟子像，菩萨与弟子紧紧靠拢在一起，似乎在窃窃私语，菩萨的双手依附在右胸前，身体前倾、头部微低，紧贴菩萨的弟子则双手合拢与胸前，头部像菩萨一边倾斜，面带微笑。又如第100窟左壁龕的胁侍菩萨右手托一盘供品伸向佛壁，左手附于胸前，显得虔诚而恭

敬。还有第102窟的文殊菩萨左手提着玉璽轻置腹前，右手抚摸着腿部衣带上的玉佩，两手纤细、动作优美，手背肌肉微微隆起，相当丰满圆润，突出表现了女性手部柔软纤巧的特征。第154窟的力士像，则紧握右拳贴于肋骨上，有力地衬托了力士神情激动的精神状态。从手部的动态来看麦积山北朝时期的雕塑，也不乏对“动”的精深刻化之作。

这就造就了麦积山石窟雕像以静为主、动静相生的美学效果。

(六) 程式化

佛教雕塑的产生、发展固然给雕塑这一造型艺术开创了新的题材范围，并积累了丰富的创作经验，但导致长期摆脱不了印度佛教雕塑之“制”的影响。尽管佛教造像的题材很丰富，但都可以从佛经中找到出处和造型根据。在这点上讲，从事佛像制作的艺术家是没有创造自由的，必须受“制”于经典、范品的规范。人物造型五种规范模式（大小等级、正侧面、空间经营位置、色彩配置、人物动态）也造成了人物形态的类

型化，在一定程度上限制了雕塑匠师的写实能力的提高。上述各方面的造型规矩限定了佛教艺术的基本表现效果，它以一种恒定的面目反复深化其宗教内容和审美功能，达到独特的造型效果。所以麦积山石窟北朝时期，尤其是从北周开始不少作品过于单调和重复。佛教雕塑艺术的成熟与程式化几乎成了同义语，愈到麦积山石窟造像的后期，尤其到宋代这种程式化倾向愈明显。中国佛教雕塑艺术的程式化甚至使麦积山石窟艺术从隋唐以后慢慢走向了衰落。

总之，魏晋南北朝时期麦积山石窟造像艺术在继承了印度犍陀罗佛教雕刻艺术美学和技法的基础上，融入了中国独特的重传神的写意性艺术语言，造就了超越现实、追求崇高的理想美的典范，并以其简练概括、量感浑厚质朴的造型，表现了中华民族内在的含蓄精神，创造了具有强烈写意性和民族性的雕刻艺术风格。

参考文献

- [1] 宗白华，《美学散步》，上海人民出版社，1981年。
- [2] 张锦秀，《麦积山石窟志》，甘肃人民出版社，2002年。
- [3] 冯国瑞，《天水麦积山石窟介绍》，麦积山艺术研究会编，《麦积山石窟资料汇编（初集）》，1980年。
- [4] 张锦秀，《麦积山石窟志》，甘肃人民出版社，2002年。
- [5] 项一峰，《麦积山石窟10号造像碑》，《石窟艺术》，陕西人民出版社，1990年。
- [6] 贺世哲，《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题》，《敦煌研究》，甘肃人民出版社，1992年。
- [7] 任其昌，《麦积山记》，《麦积山石窟志》，甘肃人民出版社，2002年。

（作者系西北师范大学美术学院硕士研究生）

绿色营销

绿色营销，是指企业以环境保护观念作为其经营哲学思想，以绿色文化为其价值观念，以消费者的绿色消费为中心和出发点，力求满足消费者绿色消费需求的营销策略。通过绿色营销活动，协调了企业利益与保护环境发展的关系，使经济的发展既能满足当代人的需求，又不至于对后代生存和发展构成危害和威胁，即实现社会经济的可持续发展。绿色营销的主体归根到底是企业，绿色营销是企业的营销活动，绿色营销的策略主要是企业的一系列营销策略和方法构成的。21世纪将是绿色文明的世纪和绿色经济的时代，绿色营销必将成为21世纪的经营理念。

绿色营销与传统营销相比，具有以下特征：绿色消费是开展绿色营销的前提；绿色观念是绿色营销的指导思想；绿色体制是绿色营销的法制保障；绿色科技是绿色营销的物质保证。



资料库