

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中国雕塑史

 **EBOOK**
网络资源 免费下载

中国雕塑史

我国言艺术者，每以书画并提。好古之士，间或兼谈金石，而其对金石之观念，仍以书法为主。故殷周铜器，其市价每以字之多寡而定；其有字者，价每数十倍于无字者，其形式之美丑，购者多忽略之。此金钱之价格，虽不足以作艺术评判之标准，然而一般人对于金石之看法，固已可见矣。乾隆为清代收藏最富之帝皇，然其所致亦多书画及铜器，未尝有真正之雕塑物也。至于普通玩碑帖者，多注意碑文字体，鲜有注意及碑之其他部分者；虽碑板收藏极博之人，若询以碑之其他部分，鲜能以对。盖历来社会一般观念，均以雕刻作为“雕虫小技”，士大夫不道也。

然而艺术之始，雕塑为先。盖在先民穴居野处之时，必先凿石为器，以谋生存；其后既有居室，乃作绘事，故雕塑之术，实始于石器时代，艺术之最古者也。

此最古而最重要之艺术，向为国人所忽略。考之古籍，鲜有提及；画谱画录中偶或述其事而未得其详。欲周游国内，遍访名迹，则兵匪满地，行路艰难。故在今日欲从事于中国古雕塑之研究，实匪浅易。幸而——抑不幸——外国各大美术馆，对于我国雕塑多搜罗完备，按时分类，条理井然，便于研究。著名学者，如日本之大村西崖，常盘大定，关野贞，法国之伯希和（Paul Pelliot），沙畹（Edouard Chavannes），瑞典之喜龙仁（Oswald Siren）等，俱有著述，供我南车。而国人之著述反无一足道者，能无有愧？今在东北大学讲此，不得不借重于外国诸先生及各美术馆之收藏，甚望日后战争结束，得畅游中国，以补订斯篇之不足也校注。

本稿系梁先生在东北大学时的讲课提纲，成于1930年。

上文末段说“今在东北大学讲此”。在三代——夏又提到“去年殷墟发掘出的石像”，按此像出土于1929年秋季第三次发掘。故可肯定此稿作于1930年。而全文异常简略，尤以秦代一节为甚，可知为当时讲课所用的提纲，尚非正式的“史”。当时国内调查工作尚未开展，考古工作刚刚开始，所以文中实例多引自外人书籍或国外博物馆藏品。原稿仅存文字。今酌量配选一些图版，以供参考。本书所用全部插图均由林洙配选。

前 言

林洙

这本书是根据梁思成一九二九—一九三一年在东北大学时，讲授“中国雕塑史”的讲课提纲，配以图片（原稿没有图片）编辑而成的。当时很多重要的历史遗址尚未发掘，而梁思成在讲授此课时，也尚未到云冈、龙门、天龙山、南北响堂山、敦煌、大足等地去实地考察过。但他在美国学习时期，及赴欧洲旅游时，在欧美各处的博物馆中，看到帝国主义者从我国掠走的大量雕塑珍品。他往往在这些雕像之前久久徘徊、流连忘返。这时期他也熟读了不少欧洲及日本学者的有关著述。这份讲稿就是在这个基础上写的。

虽然那时梁思成尚未到云冈、龙门、天龙山、大足……这些佛教圣地去考察过，但他对我国的雕塑已有很深的研究。记得有一次他与陈植先生一起去拜访陈叔通老先生，陈老先生酷爱文物，家中收藏了很多大大小小的佛像。陈老先生看梁思成正在聚精会神地看他的收藏，因而指着一尊塑像对他说：“如果能猜出这尊像的年代，我就把它送给你。”没想到梁思成竟脱口而出说：“这是辽代的。”把陈老先生吓了一跳。虽然这只是一句戏言，但陈老却执意要把这尊昂贵的文物送给梁思成。

到了三十年代，自一九三一—一九三六年，梁思成，刘敦桢，林徽因等学社同仁，陆续前往云冈、天龙山、龙门、南北响堂山、山东历城神通寺千佛崖等地考察。抗日战争时期，他又与刘敦桢等赴四川，沿岷江流域、嘉陵江流域、夹江两岸及广元、大足等地对摩崖石刻作了半年多的考察。至此他对我国雕塑的研究已是造诣很深。

一九四七年他赴美国讲学，曾参加庆祝普林斯顿大学成立二百周年的学术活动，并做了“唐宋雕塑”及“建筑发现”两个学术报告，得到了极高的评价。这次学术活动使他在这个学科获得了很高的荣誉。要知道与会者并非一般的听众，而是六十多位研究远东文化的专家学者，为此普林斯顿大学授予他名誉文学博士学位。费慰梅说：正是他首次把四川大足的雕塑艺术介绍给国际学术界的。他从美国回国时，曾对陈植说准备写一本“中国雕塑史”。回到清华后在教学中，也开了“中国雕塑史”这门课。可惜在一九五二年教学改革中把这门课取消了。

至今清华建筑系五十年代的学生，还清晰的记得，梁家那大大小小的金石佛像和明器。他还常常要学生看一个白色的小陶猪，问学生欣赏不？如果你摇摇头，他就哈哈大笑说：“等你能欣赏时，你就快毕业了。”你若点头，他就考问你为什么？有一次我被他考了之后要他给我讲讲，他哈哈一笑说：“只能意会，不能言传。”我生气了说：“那你就不是个好老师。”他看我真急了，就拉着我的一只手，要我顺着小猪的脊背从上往下抚摩，并说“你看这条曲线，这么刚劲有力，这和圆滚滚的猪好像不是一回事。但你看这整个陶猪，却又是这么惟妙惟肖。”

人们也绝忘不了，那双踏在直径仅二十公分的莲花上的一双小胖脚丫。

陈植，我国著名建筑大师，陈叔通的侄子。

费慰梅（Wilma Fairbank），美国著名汉学家费正清（John King Fairbank）之妻，她是研究东方艺术的专家。

那是他在佛光寺后山拾来的。佛像的身子已毁了，只剩下这双可爱的小胖脚，他常常拿着这双脚对学生说：“这是唐代典型的佛脚。”他还风趣地在这双脚的背面写上“莫待临时抱”。

还有一个约计四十公分高的汉白玉立佛，那是林徽因父亲林长民的遗物。古籍《陶斋吉金录》中，还有记载。

可惜这些珍品全部在文革期间被当作迷信物品抄走，至今下落不明。

奇怪的是梁思成四十年代以后，有关“中国雕塑”的讲稿却只字无存。一九八六年我赴美访问时，曾到他讲学的耶鲁大学，想找到他当年的讲稿，但我只找到一套中国雕塑的幻灯片，文字资料无影无踪。台湾的黄健敏先生亦曾专程到普林斯顿大学查找当年学术会议的文件，也没有找到讲稿。这是一个极大的遗憾。

一九四九年以后梁思成一直想写一本“中国雕塑史”，但因为《营造法式》的研究尚未最后结束，一时抽不出时间来写。等到《营造法式》的工作结束时，又开始了文化大革命，一切都晚了。

对雕塑我是个门外汉，当我一九八二年开始整理这份书稿时，根本没有到云冈、龙门去过。到哪里去找这些图片呢？于是我首先熟读他的讲稿，反复琢磨书中描述的内容。然后先从清华大学图书馆的善本库及日文书中找到了秦以前的大部分图片，又在故宫博物院张研究员的指导下，得到商周的部分铜器图片。这使我增强了信心，决心一定要把本书的插图配全。

中国营造学社的图片档案，解决了本书大部分有关云冈、龙门，山东、四川的图片，我又从龙门石窟研究所、云冈石窟保管所得到了一些更精美的图片，他们都热情的给以支持。还有南京栖霞寺塔的八相图，角直保圣寺的唐塑、四川自贡市荣县大佛，也都是素不相识的朋友帮助拍摄的。

我感到困难最大的是查找瑞典作家喜龙仁的一本书，因为很多图片都引自此书。但开始我并不知道作者是喜龙仁，在梁稿中仅写见O书第x x x图。这是一本什么书呢？我到中央美院图书馆、北京图书馆将西文书中有关中国雕塑的、作者是O字打头的书都借来查阅，均一无所获。最后到北京大学的图书馆咨询部求援。我向他们说明来意，很难为情地告诉他们我不知道书名，也不知道作者的全名，只知道打头的字母是O，书中插图在二百张以上。感谢咨询部同志的热情帮助，他们终于在善本书库中找到了这厚厚的三大本喜龙仁著的《中国雕塑》。除此以外书稿中还列举了不少美国博物馆的展品，怎么办呢？我只好写信给思成的好友费慰梅，告诉她我遇到的困难。不久，她从美国寄来了我需要的图片。于是国外的资料也顺利地解决了。

这些插图大部分是梁文中指名提到的，只有很小的一部分，是根据书中所述年代、品名及收藏地点选配的。至于文字部分因原稿字迹潦草，编者又缺少雕塑方面的知识，在编辑过程中，只能抱着《辞海》和《康熙字典》，根据原稿字形上下文意思确定。限于编者的水平，不当之处请读者谅解。该书全文及图片均由陈明达先生最后审定，校注亦是陈先生所写。

图片的工作，前后用了几乎一年的时间，得到了众多热心朋友的帮助。有的朋友我连他们的姓名都不知道。最后我想说的还是那句老话，感谢朋友们的热情帮助，如果没有这么多热心朋友的帮助，这本书的问世是不可能的。

中国雕塑史

上 古

传谓黄帝采首山之铜，铸鼎于荆山之下三，以象天地人；烹牲牢于鼎，以祀上帝鬼神。黄帝既崩，其臣左彻削木为黄帝像，率诸侯朝祭之。然此乃后世道家之言，不足凭也。

帝尧之时，鸾雉来集，麒麟来游。只支国献重明鸟，国人多刻铸鸟状以驱魑魅。

帝舜祀上帝山川鬼神，作五瑞玉器，多以圭璧。此时盖尚在石器时代，故兵器俱石制。尧舜之时天下泰平，故武器化为礼器，如石斧化作圭，圆形石饼化作璧。唐时发舜妃女英冢，得大珠及玉碗，足征当时玉器之发达也。

三代——夏

大禹定天下，“远方图物，贡金九牧”，铸为九鼎，图以山川奇怪鬼神百物，使民知神奸，则入山林川泽，魑魅魍魉莫能逢之，以承天休。其后鼎迁于商，复迁于周。至周定王时遂有楚子问鼎，王孙满对之事。至显王四十二年，姬氏德丧，九鼎终没于泗水。秦始皇二十八年，过彭城，发千人入水求之，终莫能得。

当时铜器铸造术渐精。铸鼎象物，装饰渐见，遂成“浅刻”(Basrelief)。盖人类因需要而制器，器成则思有以装饰之，实为最自然之程序。三代花纹之形式，盖于此时已成矣。《礼记·明堂位》谓山罍为夏后氏之尊。《礼记正义》谓罍为云雷，画山云之形以为之。盖三代铜器所最多见之“雷纹”，实始于此时也。罍之彩饰多用黄金，遗物中镶金者甚多，今故宫及古物陈列所尚可见。

夏后虽已入铜器时代，然玉石之用仍广。禹治水功成，帝舜赐以玄圭，玉器也。《尚书·夏书禹贡》谓扬州及荆州有金三品（金银铜），扬州有瑶琨，豫州有磬错，梁州有璆铁银镂，雍州有球琳琅玕，金玉出产甚丰，雕琢之术盖亦进矣。

三代——商

至殷商而工艺渐繁，于是天子有六府六工之制。六工者土工，金工，石工，木工，兽工，草工也。《韩非子》谓殷人雕琢食器，刻镂觴酌。至于塑像一方面，则有晋卫之人镌石铸金，以为师延像以祀之。又有武乙无道，作偶人，谓为天神而搏之。纣为象箸，犀玉之杯，可知当时在象牙、犀角、玉石等等工艺雕刻亦必甚发达也。

商代遗物中铜器不多，如《宣和博古图》所载之父己鼎若癸鼎，及《西清古鉴》所载之父乙，丁，祖辛，父癸，若癸，皆铸饕餮雷纹（第一图）。

玉器遗物中有北平黄氏之躬圭，下有横纹三道，圆孔，再上则异面，非人非兽，雕工甚佳（第十一图）。

近年殷墟（安阳）出土器饰龟甲尤多。象牙，犀角，牛骨，雕刻甚多（第九、十、十二图），刀痕犹劲，刻工细巧。去年李济之博士在殷墟从事发掘，出土者有半身石像一躯，无首无足，全身有雷纹，盖纹身之义欤。李先生以为此石像之用为柱础，其言亦当。此外更有铜贝一，径约三寸，精巧有如希腊全盛时代物，良可贵也。

三代——周

周承二代之盛，集中华文化之大成。文物制度俱备，粲然为旷古所未有，故孔子叹赞，有郁文从周之语。

周代遗物，铜器最多。考之古籍，《周礼·春官》宗伯之下有司尊彝之职，掌六尊六彝，皆宗庙之祭器，大司乐之下有钟师铸师。司徒之下有鼓人，掌六鼓四金。四金者，金鎛以和鼓，金镯以节鼓，金铙以止鼓，金铎以通鼓。

在金工方面，有六工之制，曰攻金六工。筑氏为削。冶氏为杀矢及戈戟。桃氏为剑腊。鳧氏为钟。氏为量。段氏为铸器。

至于所用之金，则有所谓六齐者¹金六分，锡居一，齐钟鼎；金五分，锡居一，齐斧斤；金四分，锡居一，齐戈戟；金三分，锡居一，齐大刀。金五分，锡居二，齐削矢；金锡相半，齐鉴燧。筑氏执下齐，冶氏执上齐；锡多为下齐，锡少为上齐。

铜器之中，虎二彝及大尊为虞制，鸡尊，黄彝及山尊（壘）为夏制。罍彝著尊为商制。鸟彝（第二图）及牺尊、象尊为周制 其中尤以牺尊、象尊为研究雕塑史之主要材料（第四、七图），《宣和博古图》，《西清古鉴》皆多载之。今多存故宫博物院。其中尤以散氏盘为最著（第五、六图）。然其所以著者，以其款识文字之多，研究者，实未曾有以雕刻家眼光看之者也。

若观周代铜器，总合而归纳之，可得下列诸特征（第一、三、五、七图）：

（一）深刻、浅刻并用，或全器面俱有纹或横圈。深刻部分多为夔或饕鬣。浅刻部分为雷纹。

（二）重要部分加以脊骨。其断面小则圆，大则方，且多节断，折钩等形。

（三）小圈横带圈。

（四）脚部周绕多有弦纹。

（五）所有主要花饰多以动物为主。

至于传记中，更有有趣之记载，则《孔子家语》中之金人铭。“周太庙之侧有金人焉，三缄其口而铭其背曰：‘古之慎言人也，戒之哉，戒之哉！’……”中之金人，盖亦我国铜像中之最古者也。

至于玉器，尤为周代礼节中之必需品。安邦国则有六瑞；（王，镇圭；公，桓圭；侯，信圭；伯，躬圭；子，穀璧；男，蒲璧。）礼天地四方则有六器；礼天以苍璧；礼地以黄琮；礼东方以青圭；礼南方以赤璋；礼西方以白琥，礼北方以玄璜。用玉之途甚广，用玉之风甚盛，玉在当时社会中实占重要之位置。其价可使“小人怀璧其罪”，其高尚可使“君子比德于玉。”又能使孔子“鞠躬如也”。

至战国之世，重玉之风益甚。郑伯许璧以假田，固可知当时玉价。然如秦昭王之以十五城易和氏玉，更有如蔺相如者冒生命之危险以还璧，盖亦中外古今所未有也（第八图）。周代遗玉极罕，见于《宣和博古图》及其他古籍者不过十余事。唯日本竹内氏所藏瑞玉珑，作圆圈形，首尾衔接刻作龙形，雕琢奇古，盖三代之遗物也。

¹ 《周礼·考工记》。

《周礼·春官小宗伯鸡人》。

《周礼·小宗伯典瑞》。

建筑雕饰遗物有宗周鄠宫瓦，见于《金石契》及《金石索》，内有 字、外绕以四神之饰（第十三图）。孔子谓始作俑者其无后乎，可知俑像在孔子时已成习俗沿用物，惜无遗物可考耳。

周代雕刻师中有鲁班者，称绝世妙手，不唯擅雕刻，且作木鸢为楚攻宋（墨翟为云梯以御之），作木人以御木马木车，盖亦极巧之机师也。

秦

阿房——备房闾，缮廐库，雕琢刻画，玄黄琦玮。

二十六年，有大人，长五丈，足履六尺，皆夷狄服，凡十二人，见于临洮。收天下兵，销锋镝以为金人十二，以约天下之民。

作渭桥，孟贲像。

“君不见秦时蜀太守，刻石立作五犀牛，自古虽有厌胜法，天生江水向东流。”其一今在成都圣寿寺。

鸿台瓦（第十五图）。

始皇墓，周五里，高 50 余丈，穿三泉下铜而致槨。以水银为百川江河大海，上具天文，下具地理。项羽发之，三十万人运三十日始尽（第十四、十六至十九图）。

封演曰，秦汉以来，帝王陵前有石麒麟、石辟邪、石象、石马。人臣墓前有石羊、石虎、石人、石柱。

玉玺、秦印。

两汉

汉族文化至六朝始受佛教影响。秦汉之世，实为华夏文化将告一大段落之期。上承三代之盛，下启六朝之端，其在历史上盖一极重要之关键也。先秦雕塑遗物，既罕且贵，今日学子之能见者，不过若干铜器及极少数之玉器耳。其在雕塑史上实只为一段绪言。及乎两汉，遗物渐丰。时值天下一统，承平盛世，民有余力以营居室陵墓，日常生活亦渐安适，其遗迹在在皆有，而今日治雕塑史者亦较感其易，不若三代之难考也。

汉代遗物中墓室碑阙实为最要。宫苑装饰唯余数瓦。日常用品则以镜为主体，他如虎符印章之类，为数靡少。且多经历代好古之考玩，材料较易搜集。

《三辅黄图》谓汉宗庙，“宗”者尊也，“庙”者貌也，所以仿佛先人尊貌者也。汉代雕像祭祀之风盖必盛行，惜“尊貌”多木雕泥塑，今无复有存者。唯有征诸古籍耳。

至于陵墓表饰，如石人，石兽，神道，石柱，树立之风盛行。又有享堂之制，建堂墓上，以供祭祀。堂用石壁，刻图为画，以表彰死者功业。石阙石碑，盛施雕饰，以点缀墓门以外各部。遗品丰富，雕工精美，堪称当时艺术界之代表。职是之故，在雕塑史上，直可称两汉为享堂碑阙时代，亦无不当也（第二十六至二十八图）。

陵墓表饰之见于古籍者极多，如张良墓之石马，霍去病墓之石人石马，张德墓之石阙石兽、石人、石柱、石碑皆前汉物。唯霍去病墓石马及碑至今犹存，马颇宏大，其形极驯，腿部未雕空，故上部为整雕，而下部为浮雕。后腿之一微提，作休息状。马下有匈奴仰卧，面目狰狞，须长耳大，手执长弓，欲起不能。在雕刻技术上，似尚不甚发达，筋肉有凸凹处，尚有用深刻线纹以表示之者（第二十图）。

霍去病墓——武帝元狩六年，公元前 117 年。

俑及明器——三俑（第二十一至二十五图）。

曲阜诸王墓——恭王，景帝三年（公元前 154 年）封于鲁，二十八年后薨（公元前 126 年），及子孙。卒及亭长，高六尺八寸及七尺一寸。最古。

宫苑及建筑装饰

元鼎元年（公元前 116 年），立通天台于甘泉宫。高二十丈，以香柏为殿梁，香闻十里，故亦称柏梁台。台上有铜柱，高三十丈，上有仙人，掌擎玉杯，受甘露于云表，谓之承露盘。盘大七围，去长安二百里之遥已望见之。元封间，柏梁召灾，椽桷皆化龙凤从风雨飞去。可知台之建筑，椽桷乃饰龙凤。然以铜器高入云霄，最易引诱落雷，柏梁台不得不灾，传谓灾时风雨，可以证之。

柏梁灾后，武帝更信方士言，立建章宫。前殿之东立凤阙，高二十五丈，而在其上立铜凤凰以胜灾。班固《西都赋》所谓：“设璧门之凤阙，上觚棱而栖金爵”是也。

然此等大雕饰惜无存者。存者唯瓦砖耳。

《金石索》有甘泉宫瓦，作飞鸟图，字曰：“未央长生”（第三十图）。有上林苑白鹿观瓦当，图作鹿形，颇似甘泉宫飞鸟瓦（第三十一图）。汉砖

遗物中有长袖对舞之舞人砖，有飞鸟走兽之群兽砖，有执戈骑御之纪功砖。盖多陵墓中物。东北大学所藏人物砖，盖汉阙檐角所常见之人形欵（第二十九、三十二图）！

金玉雕刻

汉代日用雕刻小品遗物，以金玉为多。汉沿周秦之制，器皿多用铜质。而玉在社会上，尚保持其尊贵之位置。时西域交通渐繁，材料渐丰，故汉代玉器甚多。皇帝六玺皆以白玉，上有螭虎之纽，皇后则用金玺焉。

《古玉图谱》载汉玉器三十余件，其图皆欠精确，无以见其精美，更无从辨真伪，兹不赘。其他遗品中，有蝉形含玉，多简洁。刀法苍劲。有玉佩，多圆形，上多刻吉祥语，亦有龙凤形者。黑木氏所藏璊玉子母鸳鸯玉杖者，结构卓绝，刻线刚劲，然是否汉物，尚待考也。

汉金器遗物甚多。各种器皿如尊壶书镇等甚多。沈阳故宫博物院所藏天鸡尊（第三十三图），鳧尊，神兽壶皆其佳例。其形制大致似周，虽不及周器之高古森严，然较之后世之物，其强劲典雅之致尚存焉。其中神兽壶尤为有趣，全壶横分为八带，最下带为壶脚，作几何文；自上数第五带为雷纹，其余皆铸禽兽像，尤以第三四带之刺豹（？），及斗牛图为有趣。其刀法略似武氏祠石而生猛过之（第三十四图）。

考诸《陶斋吉金录》，《金石索》等书，汉宣帝，元帝，成帝间铸鐙（灯也）颇多，多宫中物，其铭多先标何宫，何物，何年，何人（工）造，重量几斤几两。其工之可考者甚多，盖皆当时少府所属宫工也。

铜镜亦汉遗物之重要者。其中有年号镜，俱桓灵以后物，盖铭鉴年月之风，至汉末始行也。由花纹种类别之，汉镜可分三种。一，欧洲学者所称为“TLV镜”者是（第三十七、三十八图）。圆镜中心有方形，方圆之间乃在四方及四角上作TVL等纹。二为“八觚纹镜”（第三十五图），在各同心圆圈间作八圆觚。三为“人物镜”（第三十六图），由几何纹渐进至自然形，盖镜之后铸者也。

汉印之流落于北京琉璃厂者颇多，费金无多，可得精品。其篆纽往往有可取者，其字既佳，其纽尤美。按之汉仪，皇太子印用黄金龟纽，诸侯王用黄金橐驼纽。龟与橐驼尚可保存，而黄金作纽，则无觅处矣。

汉铜之最奇罕者莫若虎符。罗振玉先生藏阳陵虎符尤为精美（第三十九图）。罗氏称为秦虎符，然阳陵地名，实景帝改戈阳后始有之，故当是汉景帝时物。符长二寸九分，作虎形，金错，文曰“甲兵之符：右在皇帝，左在阳陵”。

佛像

佛像虽于明帝时传入中国，然而未即传播，东汉之世，可称其最初潜伏期。至桓帝笃信浮图，延熹八年，于宫中铸老子及佛像，设华盖之座，奏郊天之乐，亲祀于濯龙宫。此中国佛像之始也。

按佛教原非礼拜偶像之教。佛灭度后甚久，尚无礼拜佛像之风。虽有塔庙讲堂等建筑，然塔则以纳舍利子，庙则以安塔。建筑中有画雕佛传及本行图，然其观念非如后之佛像也。明帝梦金人而遣蔡愔等至天竺求经，愔等得

佛经及佛画像，并竺法兰及迦叶摩腾二比丘还洛阳。然此非塑像也。明帝以后，至公元后一世纪（汉和帝时）健陀罗古建筑中始见佛像雕刻，是为造像之始，盖深受希腊影响者也。此后三四百年间，健陀罗佛像传世者甚多。而中国受健陀罗美术影响尤重也。

三国、两晋

三国之际为雕塑极不发达之时代。遗物中之可评定为此时代者极少。唯镜之有年号者尚有数件，然此镜实仍汉制，由艺术上言，直可称为汉镜；其雕饰仍谨沿汉代多用之各种花纹，所异者唯技较巧而摹写较实耳。

宫苑雕刻之可述者，有魏明帝洛阳总章观之铜凤。观高十余丈，建翔凤其上。曹操墓之铜驼石犬亦为当时重要雕刻。

两晋有太极殿，殿前有楼，屋柱皆隐起龙凤百兽之形，雕斫众宝，以饰楹柱。

晋代实为中国佛教造像之始。最初泰始元年，月支沙门昙摩罗刹（竺法护）至洛阳，造像供奉。为佛像自西域传来之始，继之有荀勖造佛菩萨金像十二躯于洛阳。其后佛寺渐多，造像亦盛，然遗物则惜无存者。

当是时（建元二年，公元 366 年）沙门乐僂于敦煌凿石为窟。乐僂至山，见金光千佛之状，遂就崖造窟一龛，法良继之，营窟于僂之旁，伽蓝之起，实滥觞于二师，其后刺史建平公东阳王等次第造作，至唐圣历间（公元 698—700 年）已有窟千余龛。故亦名千佛崖。

《西域水道记》谓乾隆四十八年，沙中得断碑，曰：“秦建元二年沙门乐僂立”，后又没于沙中云。然而莫高窟者，实中国窟龕造像之嚆矢，云冈，龙门，天龙山及其他刻崖，皆起西陲而渐传内地，此晋代在雕刻史上最大之贡献也。

晋代有人焉，为中国雕塑史中一极重要人物，戴逵是也。逵字安道，风清概远，留遁旧吴，宅性居理，心游释教。且机思通瞻，巧拟造化。作无量寿木像，研思致妙，制定精锐，常潜听众论，闻所褒贬，辄加详改，委心积虑，三年乃成，振代迄今，实未曾有。此木像与师子国玉像及顾恺之维摩图世称瓦棺寺三绝。安道实为南朝佛像样式之创制者。而此种中国式佛像，在技术上形式上皆非出自印度蓝本，实中国之创作也。

南北朝——南朝

自南北朝而佛教始盛，中国文化，自有史以来，曾未如此时变动之甚者也。自一般人民之思想起，以至一物一事，莫不受佛教之影响。而艺术者一时代一民族之象征，其变动之甚，尤非以前梦想所及者。在雕塑上，至第五世纪，已渐受佛教之浸融，然其来也渐。在此新旧思想交替之时，在政治历史上已入刘宋萧梁，而佛教尚未握人生大权之际，有少数雕刻遗物为学者所宜注意者。其大多数皆为陵墓上之石兽。多发现于南京附近。南京为南朝帝都，古称建业，宋、齐、梁、陈皆都于此。附近陵墓即其帝王陵墓也。陵墓在今南京附近，江宁，句容，丹阳等县境内，共约十余，其坟堆皆已平没，然其中柱，碑，翁仲等等尚多存在者。瑞典学者喜龙仁（Siren）所著《中国雕刻》言之甚详。

其中最古者为宋文帝陵，在梁朝诸陵之东。宋陵前守卫之二石兽，其一尚存，然头部已残破不整。其谨严之状，较后代者尤甚，然在此谨严之中，乃露出一种刚强极大之力，其弯曲之腰，短捷之翼，长美之须，皆足以表之。中国雕刻遗物中，鲜有能与此赝质比刚斗劲者。

萧梁诸墓刻，遗物尤多。始兴忠武王萧憺（普通三年，公元522年薨）碑，碑头螭首，颇似汉碑。吴平忠侯萧景及安成康王萧秀，俱卒于普通年间，故其墓刻俱属同时（公元六世纪初），形制亦同（第四十一、四十二图）。其石兽长约九尺余，较宋文帝陵石兽尤大，然刚劲则逊之。其姿势较灵动，头仰向后，胸膛突出。此兽形状之庄严，全在肥粗之颈及突出之胸。其头几似由颈中突出，颈由背上伸如瓢，而头乃出自瓢中也。其口张牙露，舌垂胸前，适足以增胸颈曲线之动作姿势。其身体较细，无突起之筋肉，然腰部及股上曲线雕纹，适足以表示其中蕴藏无量劲力者。

由其形式上观之，此石狮与山东嘉祥县汉武氏祠狮实属一系统，不过在雕饰方面，较汉狮为发达耳。

然此汉狮梁狮，皆非写实作品，其与真狮相似之点极少。其形体纯属理想的，其实为狮为虎，抑为麒麟，实难赐以真名也。今此石狮及碑柱，多半埋于江南稻田中，遥望只见其半，其中数事已于数年前盗卖美洲，现存彭省大学美术馆。其他数件之命运如何，则不敢预言也。

考古艺术之以石狮为门卫者，古巴比伦及阿西利亚皆有之。然此西亚古物与中国翼狮之关系究如何。地之相去也万里，岁之相去也千余岁。然而中国六朝石兽之为波斯石狮之子孙，殆无疑义。所未晓者，则其传流之路径及程序耳。至此以后，狮子之在中国，遂自渐成一派，与其他各国不同，其形制日新月异。盖在古代中国，狮子之难得见无异麟凤，虽偶有进贡自西南夷，然不能为中土人人所见，故不得不随理想而制作，及至明清而狮子乃变成狰犴之大巴狗，其变化之程序，步步可考，然非本篇所能论及也。

南朝造像现存者极少。就中最古者为陶斋（端方）旧藏元嘉十四年（公元437年）铜像。高约一尺三寸。两肩覆袈裟，颇似健陀罗佛像。然在技术上毫无印度风。其面貌姿态乃至光背之轮廓皆为中国创作，盖戴安道所创始之南朝式也（第四十图）。

美京华盛顿（Freer Gallery）藏元嘉二十八年铜像一躯。光背作叶状，上镌火焰纹，而有三小佛浮起。大致与十四年像同。

当是时，戴安道之子名颢者，字仲若，肖其父，长于才巧精雕塑。安道

作像，仲若常参虑之。仲若作品之见于记载者颇多。济阳江夷与仲若友善，为制弥勒像，后藏会稽龙华寺。又修冶绍灵寺及瓦棺寺丈六金像二躯。又作丈六金像于蒋州兴皇寺，隋开皇间寺灾，迁像洛阳白马寺。此外戴氏父子制像颇多，然实物乃无一存焉。

南北朝——北朝

元魏

在元魏治下，佛老皆为帝王所提倡，故在此时期，造像之风甚盛。然其发展，非尽坦途。

魏太武帝（公元424~452年）初信佛教，常与高德沙门谈论佛法。四月八日，诸寺辇像游行广衢，帝亲御门楼，瞻观散花，以致敬礼。此实为魏行像之滥觞。然帝好老庄，晨夕讽味。富于春秋，锐志武功。虽归宗佛法，敬重沙门，然未观经教，未深求缘报之旨。信嵩山道士寇谦之术。司徒崔浩，尤恶佛法，尝语帝以佛法之虚诞。帝益信之。太平真君五年诏王公以至庶人，家有私养沙门，师巫及金银巧匠者，限期逐出，否则沙门师巫身死，主人门诛。既而帝入寺中，见沙门饮酒，又见其室藏财物弓矢及富人寄藏物，忿其非法。时崔浩亦从在侧，因更进其说，遂于太平真君七年（公元446年）三月，诏诸州坑沙门，凡有佛像及胡经者亦尽焚毁。太子晃信佛，再三谏弗听。然幸得暂缓宣诏，俾远近得闻，各自为计。故沙门经像亡匿多得幸免。然塔庙及大像，无复子遗。

太武帝被弑后。文成帝即位，诏复佛法，自真君七年，至此，凡七年间，魏境造像完全屏息。

物极则反，复法之后，建寺造像之风又盛。遂命诸州郡，限其财用，各建佛图。往时所毁并皆修复，藏匿经像遂复出世。至献文帝（公元466~471年）竟有舍身佛道，摒弃尊位之行为。其对于寺观之兴筑及佛像之塑造盖极提倡也。

我国雕塑史即于此期间放其第一次光彩。即大同云冈石窟之建造是也。

石窟寺在大同西三十里武周山中云冈村。山名云冈堡，高不过十余丈，东西横亘数里。其初沙门昙曜，请魏文成帝于“京城西武周塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一，高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世”（第四十三图）。

石窟寺之营造，源于印度（印度大概又受埃及波斯遗物影响），而在西域，如龟兹敦煌，已于云冈开凿以前约一百年开始。故昙曜当时并非创作，实有蓝本。

石窟总数约二十余，其大者深入约七十尺，浅者仅数尺。其山石皆为沙石，石窟即凿入此石山而成者。除佛像外，尚有圣迹图及各种雕饰。石质松软，故经年代及山水之浸蚀，多已崩坏。今存者中最完善者，即受后世重修最甚者，其实则在美术上受摧残最甚者也。

云冈雕刻，其源本来自西域，乃无疑义。然传入中国之后，遇中国周秦两汉以来汉民族之传统样式，乃从与消化冶于一炉。其后更经法显与其他高僧之留学印度，商务上与印度之交通，故受印度影响益深而进步益甚。云冈初凿虽在北魏，然其规模之大，技巧之精，非一朝一夕所养成也。

云冈雕饰中如环绕之茛苕叶（Acanthus）（第四十五图）。飞天手中所挽花圈，皆希腊所自来，所稍异者，唯希腊花圈为花与叶编成，而我则用宝珠贵石穿成耳（第四十六图）。顶棚上大莲花及其四周飞绕之飞天（第四十八图），亦为北印中印本有。又如半八角拱龕以不等边四角形为周饰，为健陀罗所常见，而浮雕塔顶之相轮，则纯粹印式之窠堵坡也（第四十七图）。

尤有趣者，如古式爱奥尼克式柱首，及莲花瓣，则皆印译之希腊原本也。此外西方雕饰不胜枚举，不赘（第四十九、四十四图）。

不唯雕饰为然也，即雕饰间无数之神像亦多可考其西方本源者，其尤显者为佛籁洞 拱门两旁金刚手执之三义武器，及其上在东之三面八臂之涅槃天像，手执葡萄、弓、日等骑于牛上。其西之毘纽天像，五面六臂，骑金翅鸟，手执鸡，弓，日月等，鸟口含珠。即此二者已可作云冈石窟西源之证矣（第五十、五十一图）。

佛像中之有西方色彩可溯源求得者亦有数躯，则最大佛像数躯是也。此数像盖即昙曜所请凿五窟之遗存者。（？）在此数窟中，匠人似若极力模仿佛教美术中之标准模型者，同时对一己之个性尽力压抑。故此数像其美术上之价值乃远在其历史价值之下。其面貌平板无味，绝无筋肉之表现。鼻仅为尖脊形，目细长无光，口角微向上以表示笑容，耳长及肩。此虽号称严依健陀罗式，然只表现其部分，而失其庄严气象。乃至其衣褶之安置亦同此病也。其袈裟乃以软料作，紧随身体形状，其褶纹皆平行作曲线形。然粘身极紧似毛织绒衣状，吾恐云冈石匠，本未曾见健陀罗原物，加之以一般美术鉴别力之低浅，故无甚精彩也（第五十二、五十三图）。

此种以外，云冈石像尚别有作风与大佛大不同者。年代较后，或匠人来自异地，俱足以致之。此种另一作风，佛身较瘦，袍带长重，其衣褶宽平，被于身上或臂上如带，然后自身旁以平行曲线下垂，下部则作尖错形。其中有极似鸟翅伸张者，盖佛自天飞降之下意识之表象欤。其与印度细密褶纹，两相悬殊。如二极端。其内蕴藏无限力量，唯曾临魏碑者能领略之（第五十四至五十六图）。

由此观之，云冈佛像实可分为二派，即印度（或南）派与中国（或北派）是也。所谓南派者，与南朝遗像袈裟极相似，而北派则富于力量，雕饰甚美。此北派衣褶，实为我国雕塑史中最重要发明之一，其影响于后世者极重。我古雕塑师之特别天才，实赖此衣褶以表现之（第五十七图）。

我国佛教雕塑中最古者，其特征即为极简单有力之衣褶纹。其外廓如紧张弓弦，其角尖如翅羽，在此左右二翼式衣褶之间，乃更有二层或三层之衣褶，较平柔而作直垂式。然此种衣纹，实非有固定版式者，亦因地就材而异，粗软之石自不能如坚细石材之可细刻，或因其像大小而异其衣褶之复简。总而言之，沿北魏全代，其佛像无不具此特征者。然沿进化之步骤，此刚强之刀法亦随时日以失其锋芒，故其作品之先后，往往可以其锋芒之刚柔而定之（第五十七图）。

至于其面貌，则尤易辨别。南派平板无精神（第五十二图），而北派虽极少筋肉之表现，然以其筒形之面与发冠，细长微弯之眉目，楔形（Wedge Shaped）之鼻，小而微笑之口，皆足以表示一种庄严慈悲之精神。此云冈石窟雕刻之所以能在精神方面占无上位置也（第五十四、五十六图）。

北魏孝文帝于太和十七年（公元493年）迁都洛阳，同时即开始龙门石窟之凿造。龙门地处洛阳南三十里，亦名伊阙。元魏以下至于隋唐龕窟造像无数，实我国古代石刻之渊藪。其龕窟之布置与云冈石窟略同（第五十八图）。唯匠人之手艺不同，而工作之石料较为坚细，故其结果在云冈之上，然以地处中原，与社会接触较多，其毁坏之程度亦远在云冈之上，研究亦因之颇感

困难。

诸窟中之最古者为古阳洞（第五十九图）。其效昙曜之往事，在龙门创立此伟业者，厥为比丘慧成。慧成实太武帝玄孙，与孝文帝为从兄弟，为报皇恩，故营此窟。太和二十一年，帝幸龙门，此洞之成，实赖帝力。二十三年帝崩，杨大眼至龙门，“览先皇之明，睹盛之丽迹，瞩目，泫然流感，遂为孝文皇帝造石像一躯”。大眼实辅国将军……开国子，魏书有传，为念帝而造像也。至宣武帝景明初，敕造宾阳洞，其余诸窟因而次第造成，孝文及慧成，实灵岩无数佛窟开凿之始祖，其在我国美术史上，功弗可没也（第六十、六十一图）。

古阳洞壁上雕饰，多为孝文、宣武二帝时代造。然龙门各洞，各时代之加造小龕者不可胜数，故四壁无一寸空墙，致将原形丧失。其中多数头已毁失，但小像全者较多。杨大眼、魏灵藏等像大体结跏趺坐，其衣褶雕法，仍本恒安像式，然面貌较柔和。其中有交脚坐者，其姿势之庄严，衣褶曲线之平行，亦极似云冈。唯衣褶下部不作尖错形，而成状。领圈下微作桃尖，肩带胸前垂下，交穿珮中，又复下垂，其带极平宽，无皱，皆此时代之特式也。

至宣武永平延昌间（公元508~515年），衣褶较为流畅至孝明初年作风渐变。熙平二年（公元517年）齐郡王之像尚为交脚旧式，至神龟三年（公元520年）及正光二年（公元521年）之造像，皆结跏趺坐，座前垂衣曲折翻覆重叠掩座，遂产出一新样式。此实孝明时代最显著之作风（第六十二至六十五图）。

古阳洞中像旁雕饰多珠链，飘带等（第六十六至六十八图），龕后及背光则作火焰纹。龕之周围梯形（Trapezoid）格中则为飞天，长衣飘舞。其雕多极薄浮雕，线索凌峻（第六十九、七十图）。背光火焰，亦有只刻线纹者。然皆一致同有一特征，则其刚强之蕴力是也。此特征本已见于云冈作品，及至龙门，则因刻匠技术之进步，石料之较佳，故其特征乃益易见。龙门刻匠实较云冈进步甚远，不唯技术，即对于雕饰之布置，亦超而过之矣。

正光四年（公元523年）宾阳洞成，共有三洞，为龙门诸洞中之最壮大者。宾阳洞为皇家敕造，挑选名匠，工作特精，然三洞作风各异，其中虽有隋唐添刻像，然主要像皆正光间物，北洞本尊补塑，失去原形，中洞，南洞本尊，面貌特异，衣褶不似古阳，而写实之技巧进步。褶线曲直参差流畅，曲折配合得宜（第七十一至七十七图）。

南洞本尊衣褶流丽，中洞南北壁有本尊立像，衣缘自手下垂，作一种波状，善用曲线，变化颇巧。其发为健陀罗式。其背光自项后圆光周围有宝相花以至周围之火焰，刻技细巧精致之极。其诸胁侍菩萨，或和悦，或庄严，各尽其妙（第七十三、七十五、七十七图）。

壁上之诸浮雕，佛传图及王后供养图，极浮雕之美，后世观者唯赞叹耳（第七十八图）。

次要次古者有莲花洞，其中最古铭为孝昌间物，其洞顶以莲花为宝盖，方丈余，是以得名。莲花四周刻飞天（第七十九、八十图）。本尊立像之左右有声闻弟子胁侍，左执杖者为迦叶尊者（第八十一图），此外又有菩萨胁侍。洞内样式稍新异。本尊两手下袈裟缘直垂，与膝下衣褶，皆极流畅。此式东魏高齐最盛，实北魏末年之新典型，胁侍菩萨面貌和蔼，颇似宾阳洞。声闻面貌奇伟，衣褶似宾阳中本尊，而略有变化。此实北魏末之作风也。

此外山东历城，河南巩县，亦皆于此时开凿，其作风沿革亦略同焉（第八十二至八十五图）。

自永熙三年，孝静帝改元天平，迁都于邺，以至武定八年，禅位于高齐，此十六年间谓之东魏。仍继北魏之风，造像亦甚盛行。京都既迁，洛阳龙门造像之迹非复如北魏之盛，然古阳洞中东魏造像之可考者尚有数龕。

除云冈龙门外，山东历城河南巩县皆有石窟遗刻，古自北魏，下至唐宋，诚佛图美术中最重之遗物也。

佛像之供养，初以弥勒为最多，后为释迦，观音之供养亦盛。胁侍菩萨本多二尊，自宾阳洞以后，加以声闻，遂成五尊。至于师子飞天，由来亦古。

玉石造像，北魏虽有之，然至东魏尤盛，至高齐益盛行。

西魏遗物较少，然亦有堪注意者，太原现存方碑一座，高与人齐，其上刻龕，内有坐像。为大统十三年物（第八十六、八十七图）。

大统十七年（公元551年）造像碑，为造像碑之最大者，其高十尺许，为一整石。其结构颇“建筑的”而不甚“雕刻的”。其全部竖分为二行，横分作四层，最上层为碑头，上刻双龙，中盘小龕内像三躯。碑阳二三各刻佛像九躯，虽极细微，而衣褶纹则绝对表示时代特征。二层龕上为莲花拱，三层拱上刻飞天，其衣裙向上飘舞，如火焰状。下层合二格为大龕，佛居中，胁侍者八菩萨，其下为师子，邑子等像，龕刻作罗帷华盖形，上冠以相轮，如塔顶。最下则为碑文。各层间为造像者像。碑阴各层略同。顶层刻树，颇有汉代遗风（第八十八、八十九图）。

此外波士顿博物馆（Boston Museum）亦有造像碑一座，其刚劲尤过之。碑为大魏（？）元年物，惜上部已崩断。

道教像

元魏道教颇盛行。太武帝登位之次年，召天下方士，嵩山寇谦之，即当时道教中要人。终元魏之世，道教颇有影响，遗物亦不少。其命题虽异而作风则完全与佛像同也。其最古作品为鄜州石泓寺旧藏天尊像，字迹漫灭，仅辨“永平”年号，无甚特异也。

北齐、北周

北齐北周之雕刻，由历史眼光观之，实可为隋代先驱。就其作风而论，北齐北周为元魏（幼稚期）与隋唐（成熟期）间之折冲。其手法由程式化的线形的渐入于立体的物体表形法；其佛身躯渐圆，然在衣褶上则仍保持前期遗风，其轮廓仍整一，衣纹仍极有律韵。其古风的微笑仍不罕见，然不似前期之严峻神秘；面貌较圆，而其神气则较前近人多矣。此时期可称为过渡时期，实治史者权宜感兴趣之时期也。

北齐

时代虽同，然地方之区别则极显著。北周遗物，今见于陕西一带者，率

皆肥壮，不似北齐河北所遗玉石像之精巧。今山西天龙山所存此期遗物最多，然前数年山西国民党党部以打倒偶像号召，任意摧残，其受损害如何，不敢设想。此外山东神通寺，龙门莲花洞，巩县石窟寺等处亦有摩崖造像。在北齐三十年间，今河北、河南、山西、山东诸省造像数极多，研究亦不大难。

天龙山，北齐造像之最精者为“第二窟”及“第三窟”（第九十至九十三图），其他诸窟皆隋唐物，“第一窟”亦北齐，然不及二、三窟之精美。二、三两窟中雕饰形制略同；各有三龕，每龕三佛，本尊居中，菩萨胁侍。浮雕甚高，几似独立，然仍带一种平板气味，尤以胁侍菩萨为甚。菩萨微向佛转侧，立莲座上，面部被毁，至为可惜（第九十三图）。其姿态修直，衣褶左右下垂，下端强张作角形曲线，尚有北魏遗风。本尊则坐莲台上，后壁面门者结跏趺坐，左右壁者垂足坐。其衣褶虽仍近下部向外伸出作羽翼形，然其褶皱不复似前期之徒在表面作线形，其刻常深，以表现物体之凹凸。其背光本有彩画，今已磨失。其全部雕法极其朴素，其引人入胜不在雕饰之细腻而在物体之表现也（第九十一图）。

石窟而外，北齐造像极多，大村西崖所列举即有二百余区，其散佚于豫冀者当不可胜计。其在山西者，武平七年郭延受造像最可为其代表作品。其石质为红色沙石，略似天龙山。菩萨（观音）像倚背光成高浮雕，背光已毁，臂已折，腿肥大似肿，圆似管，足亦肥板无生动气。像立覆莲上，莲花前有龟，作负驮状，其上有碑，刻字，旁有二狮。衣褶仅浅似线，宝珠带突起不高，衣之下端作卷浪文。全身自顶至踵，各部皆以管形为基本单位。其与北魏飘松直垂之衣纹，可谓绝对不同矣。

北齐雕刻因地而异前已述及。今河北定县一带，产白玉石极佳。其造像虽与上述诸点不尽符合，然亦相去不远。其全身各部亦以管形为主，衣裳极紧，衣褶仅似线纹。头笨大，胸高肩阔，其倾向则上大下小。其遗物极多，如喜龙仁（Siren）《中国雕刻》第253、256图是（第九十四、九十五图）。与北魏相较，则北魏上小下大，肩窄头小。北齐则上大下小，其律韵迟钝，手足笨重。轮廓无曲线，上下直垂。二者相去极远，而时间则仅距数十年，其变至骤，殆非逐渐蜕变，乃因新影响输入而使然也。

此新影响者，殆来自西域，或用印度取回样本，或用西域工匠，其主要像（本尊）则用新式，而胁侍菩萨则依中原原样，此所以使本尊与菩萨异其形制也。天龙山当时僧侣，与印度直接交通必繁密，故其造像所含印度气味之多，亦为他处造像所罕见。今印度秣菟罗（Mathura）美术馆中与北齐同时造像颇多，两相比较，即可溯其源矣。

河北境内遗像作风与山西大异。泰半甚小，似为各家中供养者。其结构至繁杂，颇似金像手法。唯最初者尚略带北魏遗意。佛像多有菩萨胁侍，其背则共有一背景，为叶形背光，其上则有飞天舞翔。俱为浮雕。其衣褶尚有在下端向外伸作翼形之倾向，其浮凸亦殊甚。坛座甚高，周刻天王狮子等等拱卫。其最普通之布置则在佛之两旁植树二株，枝叶交接于其上，树干遂成二柱状，而枝叶则成背光，飞天翔回于其间，共拱宝塔。枝叶之间多雕通处，使全像愈显其剔透玲珑，为其他佛教雕刻所罕见（第九十六、九十七图）。

此种造像，其先率皆施彩色，其与当时绘画的布局必甚相近。由立体的布局观之，其地位实不甚高，然由技术的进步观之，则亦有相当价值。佛像本身，仍可与前所论之公式符合，“管形”之倾向极为显著。其为数也多，其良莠亦不齐，其精者可为佛教雕刻中最高之代表物，其劣者则无足道也。

定县一带所产玉石为其主要石料，色白而润，最足以表现微妙之光影，使其微笑益显神妙矣。

北周

北周造像较北齐遗物少，建德三年（公元 574 年）武帝灭法，道佛并禁，经像悉毁，沙门道士悉皆还俗，铜像则化为钱，周境之内，数百年来官私所造佛塔寺像，悉皆扫地。建德六年灭齐，齐境佛像亦同此厄。魏齐造像，设非皆经此度有意之摧残，其杰作之传于今日者当不只倍蓰，由美术史上观之，武帝罪亦大矣。幸宗教信仰，最为坚实，以帝皇之力，故意搜寻，然尚有幸免者。宣帝即位，佛道复兴，以坊州大像之出现，改元大象，造像之风复盛。

北周遗物，以陕西为多。其作较齐像尤古。因所用石质不同，故其刀法亦异。唯较之齐像，则所受印度影响极其轻微，故保存元魏遗意亦多。

今西安博物馆保存大像数尊及美国所藏数尊为此派重要标本。西安四躯皆释迦立像，佛身肥笨，衣褶宽畅下垂（第九十八图）。然最精者莫如现藏波士顿及明尼阿波利斯（Mineappollis）二躯，波士顿像高八尺余，明尼阿波利斯像高六尺四寸，铭文曰天和五年（公元 570 年）。波士顿形制与之无异。其中尤以波士顿为精，菩萨为观音，立莲花上，四狮子蹲座四隅拱卫。菩萨左执莲蓬，右手下垂，持物已毁。衣褶流畅，全身环珮极多。肩上袈裟，自两旁下垂，飘及于地。宝冠亦以珠环作饰，顶有小佛像。企立姿势颇自然，首微向前伸，腰微转侧。秀媚之中，隐有刚强之表示，由艺术之眼光视之，远在齐像之上矣（第九十九图）。

此期铜像亦足以助证其蜕变之程序。较早作品衣褶仍有魏风，身格较纤幼，曲线流畅，然头部则方笨，现出北周本色，且无背光，只有头光。周齐以来，铜像背光似已消灭，考之此时之印度佛像，多无背光，殆受其影响欤。西安发现铜像甚多，今多在国外。

喜龙仁《中国雕刻》第 266B，280c，278 图皆其代表作品也（第一、一、一、二图）。

隋

北周大定元年，隋王杨坚受禅，国号隋。开皇九年灭陈，虏陈后主，南北遂复统一。文帝都大兴（长安），炀帝迁都洛阳。文帝之世，开皇仁寿间，造像极盛。周武灭法以后，至开皇元年，佛禁始开，大修周代废寺，建立经像，盛极一时。

开皇四年又诏移安周时遣除残像。二十年，更颁布形像保护法，凡有敢毁坏偷盗佛及天尊乃至岳镇海渎之神者，以不道论。以沙门而坏佛像，道士而坏天尊者，以大逆不道论。终文帝之世，修治故像大小十万六千五百八十躯，造新像百五十万八千九百四十余躯（《法苑珠林》卷一百），周武惨灭佛法，至是始复旧观。

按其风格，隋代雕刻实为周齐雕刻之嫡裔。其大部分仍可称为“过渡式”的，然其中已有少数精品，可以列于我国最发达之宗教雕刻者矣。杨隋帝业虽只二代，匆匆数十年，然实为我国宗教雕刻之黄金时代。其时环境最宜于佛教造像之发展，而其技艺上亦已臻完善，可以随心所欲以达其意。然隋代雕刻大体皆甚严正平板，对于自然仍少感兴味。然较之元魏，则其对于人体部分之塑造，确有进步矣。

隋代石窟雕刻极多，其最要者在山东境内，如历城千佛山、玉函山、益都（青州）驼山、云门山等处，然云冈、龙门、天龙山亦多所增广，乃至在已有魏窟中添刻者。天龙山第八窟（第一 三图），由历史的及美术的方面观，皆较重要，然经时代之侵蚀及人为之破坏，像已颓残。此窟为天龙山最大窟之一，与北齐之第十六窟相较，则可知其所受印度影响极少。其坐法仍如齐像，然衣褶之布置，身材之方正肥重，不似齐像之弯曲轻盈，手足加大，头部亦加大，然生气则无加也。其胁侍菩萨则更死板无味。在艺术上只占中下地位。左右壁上数菩萨，则似较有可称道处。

洞外有天王四，其二在洞口，其二在碑旁，为开皇四年物。较之洞内佛像，当为上品。其动作暴躁庄严。其衣褶颇流畅。刻工已知利用衣褶之飘扬，以表示身体之动作，为前所未有的。

陕西境内，直受北周遗风，又因石料之不同，其作品亦较异，大体较山西造像为佳。其石为灰色石灰石或玉石。所造俱菩萨像，率多肥大，头极重，衣裳长阔，环珮玉锁下垂及膝。肩上所披袈裟（？），在足部微展开作羽翼形，然后紧贴于像座之上。此期衣褶率多杂乱死板无韵律，其中偶有稍有韵律者，则适足以表示像之呆板，无动作之表现也。衣裙之下沿褶作耳形纹，（注：左右相对称，。）其中亦偶有较自然者，如喜龙仁《中国雕刻》第313图（第一 四图）。

山陕境内隋像遗物头部多丰满强大，然其较优秀者不若北周造像之方整。其形体及结构的精确，皆超于北周之上；五官之刻塑尤为仔细。双线代眉，弯曲长细，尤为特异。此诸像面貌之美丽精致，实赖元魏式微笑及多少个性之表现混合而成——然其微笑，已微之又微，仅隐隐堪察耳。隋代像首之精品，在中国雕刻史中实可位于最高之列；其对人体解剖上之结构，似尤胜于唐像，而其表情则尤非笔墨所能形容也。

然而隋像之最精美最足为时代标准代表作品者，莫如河北境内遗物。其形制多一律，然品第则优劣不同。其最普通之特征为其体态之轮廓，至此已不复以管形为基本，乃一变而呈椭圆状。其轮廓自腰部及肘部向上下展出，

于足部及头部向内收缩。衣褶之主要线纹方向亦随之。其全部韵律皆随椭圆之倾向，胸前背后及至头部之线纹亦如之。其所表现则为一种极纯粹之调和与幽静之状态。而在此幽静之中，复表示些微动作，其动作极其和缓，抑扬有序，不似前期管形造像之骤然起伏也。见喜龙仁：《中国雕刻》第 324，325，328，329 图（第一一五至一一八图）。

至于遗物丰富，品类最杂者，当首推山东境内造像。当时此地对于佛教之信仰，似较他处为强烈。由其造像观之，当时殆本有自成一派之遗风，而其刻工，殆亦非寻常匠人，其天才艺技，皆有特殊之点。其中最古者为益都驼山及历城玉函山，玉函诸像多开皇四、五、六年造，虽屡经修塑，然本来面目尚约略可见。大致尚作管形；目颇呆板，衣褶垂直，益显其活动不灵之状。头部硕大，趋重方形，而颈则细长如柱；而他部之结构，亦非精美。历城佛峪亦有同此形制者，且保存较佳。为开皇七年造（公元 587 年）（第一一九至一一一图）。

驼山造像极为宏大，与玉函佛峪作风相同。虽无年号可考，然按其形式，当与同时。隋式雕刻在此乃放大雕造，是为总管平桑公造像（第一一二图）其物形之美及情性，不免受过大之累，不得表现，殆玉函亦不如。其对于体形，只有作皮毛之表示，全身各部，如手足头颈，似乱物堆成，毫无机性之结合。其形以椭圆为主，衣裳薄而紧，其褶皱虽有相当文饰之美，然无物体之实，其律韵不足为其魁伟体格之蔽饰也。此像全部唯宝座上所垂衣纹尚有律韵，其曲线之流畅及下边波形纹，皆为隋代所特有。其两旁胁侍菩萨身量较小，权衡较佳，呆板直立，颇似柱形，少有椭圆线。头部亦重大，颈部则由三重圆环叠成，当时雕刻之通例也。

云门山与驼山隔溪相对，相去咫尺，而其美术之地位，则极悬殊。大像数少，且极残破，然其优美，则不因此而减也。其年代较之驼山约迟十年。其雕工至为成熟，可称隋代最精作品。像不在窟中，乃摩崖作龕供养，日光阴影，实助增其美。佛龕中一佛，一菩萨，一天王胁侍。其旁一龕则本有碑在中，菩萨胁侍。佛龕本尊，结跏趺高坐宝座上，其姿势不若旧式之呆板，而呈安适之意。其状若似倚龕而坐，首微前伸，若有所视者（第一一三、一一四图）。其衣褶至为流畅，虽原来已极流畅之裙下端，亦有加焉。其连环式之曲线及波形褶皱仍旧，而其流畅则远在他像之上。然此像之长，不唯在其宏大及生动。其最大特点乃在其衣裙物体之实在。其褶皱非徒为有韵律之雕饰，抑且对于光线之操纵，使像能表出其雕刻的意义，实为其最大特点。其面貌亦能表现其个性，目张唇展，甚能表示作者个性，其技艺之纯熟有如唐代，然其形制则纯属初隋，实开皇中之最精品也。

以此像与陕西造像并之，时代相同，而空间之区别，则可使见者讶隋代遗物品格高下相差之甚，而同时又有共同之特征也。

隋代遗像，大多数为开皇间物，炀帝之世，遗物甚少。磁州南响堂山，本有晚隋像若干躯，其形式为隋式，然艺技已大进，盖已在隋唐之交，由过渡而入成熟时代矣。

铸铜之术，北周时盖已臻完善，至隋代其风尤盛。其中心殆在大兴（西安）。端方督陕时，在西安得开皇十三年造像，保存甚佳，少有损坏。本尊坐菩提树下，四比丘，二菩萨，二天王，二狮子，二飞天等侍卫。本尊头光华丽，有花叶及火焰文，树枝上则有花圈下垂（第一一五、一一六图）。此类金像隋代极为盛行，然多毁铸钱，在日本方面保存较多。帝室御藏一光三

尊立像，半跏弥勒像，菩萨立像，立佛铜像，皆为隋代经三韩而传之日本者，其刻工之精美，保存之完善，在今日之中国，似不易得也。

此外道教亦为高祖所信，造像亦多，然只得称佛教雕刻之附庸，其命题多老君或天尊像。

总之此时代之雕刻，由其形制蜕变之程序观之，其最足引人兴趣之点，在渐次脱离线性的结构而作立体之发展，对物体之自然形态注意，而同时仍谨守传统的程式。椭圆形已成其人体结构之基本单位，然在衣褶上，则仍不免垂直线纹，以表现其魏齐时代韵律之观念也。

唐

李唐之世，在我国史中，为黄金时代。文治武功俱臻极盛。世代长久，仅亚于汉（共 290 年）。国运隆盛，为前所未有。盛唐之世（公元七世纪）与西域关系尤密，凡亚洲西部，印度，波斯乃至拜占庭帝国，皆与往还。通商大道，海陆并进；学子西游，络绎不绝。中西交通，大为发达。其间或为武功之伸张，或为信使之往还，或为学子之玄愿，或为商人之谋利，其影响于中国文化者至重。即以雕塑而论，其变迁已极显著矣。然细溯其究竟，则美术之动机，仍在宗教（佛教）与丧葬（墓表）支配之下。

然而唐代艺术史，高祖之世，实罕足道。考之古籍，虽有造像之记载；然武德中遗物，尚未闻见。太宗嗣位，与民以信仰自由，不唯佛道，即景教亦于此时传入。太宗于治国之暇，时与学者论学。玄奘西游，帝实使之。贞观十九年（公元 645 年）玄奘自印度归来，先居弘福寺，帝复为立大慈恩寺，从事译述。太宗且为作三藏圣教序。当此之时，长安实世界文化都会之最重要者。四夷来归，贡使不绝于长安殿前，竟有十余国使之多。

玄奘之归，与我雕塑关系最深者，厥唯师所将来印度七佛像。按《大唐西域记》：

1. 金佛像一躯，通光座高一尺六寸，拟摩揭陀国（Magadha）前正觉山（Pragbodhi Mt.）龙窟留影像。
2. 金佛像一躯，通光座高三尺三寸，拟婆罗痾斯国（Benares）鹿野苑初转法轮像。
3. 刻檀佛像一躯，通光座高三尺五寸——一说尺有五寸——拟桥赏弥国（Kausambi）出爱王（King Udayana）思慕如来刻檀写真像。
4. 刻檀佛像一躯，通光座高二尺九寸，拟劫比他国（Kapitha）如来自天宫（Tathagata）下降宝阶像。
5. 银佛像一躯，通光座高四尺，拟摩揭陀国 峰山说法华等经像。
6. 金佛像一躯，通光座高三尺五寸，拟那揭罗昌国（Nagarahara）伏毒龙所留影像。
7. 刻檀佛像一躯，通光座高尺有五寸——一说尺有三寸——拟吠舍厘国（Vaisali）巡城行化刻檀像。

像先置于弘福寺，后三年，慈恩寺成，敕以九部之乐，并各县县内之乐，率诸寺幢帐。迎像送移供养。通衢皆饰以锦绣，鱼龙幢戏，千五百余乘，帐盖三百余事，绣画罗幡数百，文武百官侍卫陪从。太宗及太子后宫登安福门，手执香炉而目送之。观者亿万。永徽三年，建砖塔（大雁塔）以供像。其受国人之珍敬有如此者。

此七像者，盖为佛教造像之标准，中部北印皆有之，故其影响之大，无待赘述。敦煌壁画，有写其形，然只足为像形之辩证，无重要之美术价值也。

初唐之世，除玄奘法师而外，学子使臣之游西域者颇不乏人，所灌输于美术界之影响当非微浅。贞观二十二年，唐使王玄策自印度归。其先于贞观十七年，诏李义表王玄策等二十二人送婆罗门客归国。十九年至摩揭陀国，立唐文碑于菩提树边。一行中有巧匠宋法智者，图写摩陀佛足迹及菩提树伽兰弥勒像而归。穷巧圣容。未到京师而道俗竟模之。后敕撰《西国志》六十卷成，中四十卷为图画，盖宋法智所写，惜书已佚。

考之《历代名画记》，尚有韩伯通者。乾封二年（公元 667 年），京兆

西明寺道宣入寂，春秋七十有二。高宗追仰道风，诏相匠韩伯通为塑真容。显庆元年（公元656年）河东郡夫人受戒，敕玄奘法师及大德九人迎于鹤林寺。受戒了后，命巧工吴智敏作十师形像，以留供养。吴、韩、宋三师，实史传留名之三名匠，盖皆长于肖像者也。

武后之世，在政治方面，为害之烈，人所共知。然在美术方面，则提倡不遗余力，于佛像雕刻，尤极热心。出内帑以建寺塔，且造像供养焉。就初唐遗物观之，唐代造像多在武周，其中精品甚多。龙门天龙山诸石室及长安寺院中造像，俱足证明此时期美术之发达及其作品之善美。佛像之表现仍以雕像为主，然其造像之笔意及取材，殆不似前期之高洁。日常生活情形，殆已渐渐侵入宗教观念之中，于是美术，其先完全受宗教之驱使者，亦与俗世发生较密之接触。故道宣于其《感通录》论造像梵相，谓自唐以来佛像笔工皆端严柔弱，似妓女儿，而宫娃乃以菩萨自夸也。

西安为唐代都城，武后时造像尤多。其最古造像之可考者为贞观十三年（公元639年）中书舍人马周造像（第一一七图）。佛结跏趺坐高座上。背光上刻火焰形。头光作二圆圈，圈内刻花纹及过去七佛像。衣装紧严，作极有规则曲线形。衣蔽全体，唯胸稍露。衣褶由宝座下垂，亦极规则的，使全像韵律呈一安宁懿静状，而其曲线亦足增助圆肥丰满形态之表示。此像之中，前期之椭圆形仍极显著，然已较肥硕，且全体各部不同其刀法。其装饰集中于背光及颈部，刻法精美，堪称杰作。此类遗物之在陕者颇多，刀法布局大略相同。就其衣褶及形态论，其深受印度影响殆无可疑。其衣褶与元魏云冈最初像相似，而形态则与敦煌画鹿苑法轮初转相合。然其根本观念，则仍为中国之传统佛像也。

西安宝庆寺，（俗称花塔寺）塔上浅刻多片，堪称初唐中国雕刻代表作品。皆本尊及二胁侍菩萨三尊像。其布局大略同，上有罗盖，佛坐菩萨立。然数石优劣不同，有粗笨，有清秀。本尊印度影响显著，如一肩袈裟，细腰等等。其头部均甚大，颈短，似内藏无限威力者。菩萨侧身立，衣纹作飘飘状，腰细而臀部偏侧，系结于脐，尤表示印度影响，然头大面钝，仍不失中国本色。全部韵律皆在衣纹曲线中，长带披肩，绕肘下垂，其动作则庄静，不在直接之表现，乃赖玄妙之暗示也（第一一八、一一九图）。

菩萨而外，尚有比丘僧尼造像。其形态较为雄伟，不似菩萨端秀柔弱。其程式化之程度较少于佛像，亦不如佛像之模仿西方样本，实与实际形状较相似。其貌皆似真容，其衣褶亦甚写实。今美国各博物馆所藏比丘像或容恣雍容，直立作观望状。或蹙眉作恳切状，要之皆各有个性，不徒为空泛虚渺之神像。其妙肖可与罗马造像比。皆由对于平时神情精细观察造成之肖像也。不唯容貌也，即其身体之结构，衣服之披垂，莫不以实写为主；其第三量之观察至精微，故成忠实表现，不亚于意大利文艺复兴时最精作品也（第一二图）。若在此时，有能对于观察自然之自觉心，印于艺术家之脑海中者，中国美术之途径，殆将如欧洲之向实写方面发达；然我国学者及一般人，素重象征之义，以神异玄妙为其动机，故其去自然也日远，而成其为一种抽象的艺术也。

武后之朝，京畿一带之造佛像术，似已登峰造极。中宗以后，似无大进步之可言。至于道教像，亦有多数遗物，然不过为佛教之附庸耳。

然除娴静之佛像外，尚有活动者。长安香积寺塔原有天王像最为杰构。诸像皆作猛动状，其衣纹及姿势皆能表现之，不唯如此，乃至其筋肉亦隆起，

致使全像颇呈过分夸张的气味。此种作法，初始于天龙山，其姿势随年月而增猛，故晚唐以后此特征亦日加显著也（第一二一图）。

今请移向河洛一带。唐代雕刻之最要代表作品，厥为龙门造像。武后之世，造像之风盛行，然此期造像多已残破；唯最大者尚得保存。其中多数已流落国外，然以武后时像作风为标准，并视特殊之石质（灰色石灰石），可得其一种普通之特征。

龙门造像，就其全数而论，不得作为各个作家之作品看，亦无特殊之杰作。其刻工虽有优劣之别，然其作风则殊画一。殆可认为一派或一群刻匠之共同作品。其中最重要者多为发内帑所造，如诸极大像是。此外像主极多，自王公以至庶人，莫不以造像为超度之捷径而竞塑造也。其作法殆亦多人合作，匠师拟形，而工人乃开崖凿石，匠师又加以最后雕饰及头面之细作也。

龙门作品，以高宗及武后初年间者占大多数，其中最重要作品皆属此时期。其中较早者亦有，如古阳洞有贞观十五年像，然为数无多。

此期作品，其美术上的优劣颇为一致。其身材颇肥硕，头大而有强力，其笔法亦颇豪壮，而同时寓柔秀于强大之中，其衣褶流利自然，出入深浅，皆能善表第三量。胁侍菩萨亦极普通，其身材较窈窕，带女性。其中最精者如喜龙仁《中国雕刻》第463图（第一二二图），实为此类像中之最上品。像全身微曲作S线。左臂高举，右下垂，衣褶精细流利，姿势自然，远非陕西遗物所能及也。此像就其工法及石质判之，当属龙门石窟中物。

龙门诸像中之最伟大者为奉先寺。本尊座左侧有造龕记：

“河洛上都龙门之阳，大卢舍那像龕记大唐高宗天皇大帝之所建也。佛身通光座高八十五尺；二菩萨七十尺，迦叶，阿难，金刚神王各高五十尺。粤以咸亨三年（公元672年）壬申之岁，四月一日，皇后武氏助脂粉钱二万贯。奉 敕 捡校僧西京实际寺善道禅师……支料匠李君瓚，成仁威，姚师积等。至上元二年（公元675年）乙亥十二月三十日毕功。调露元年（公元679年）己卯八月十五日奉 敕于大像南置大奉先寺。……正教东流七百余载，佛（？）龕功德唯此为最；纵横兮十有二丈矣，上下兮百四十尺耳。”

纵横12丈，上下140尺，实为伟大之极。“七百余载……唯此为最”亦非夸张之辞。

今像坐露天广台之上，前临伊水。寺阁已无，仅余材孔，而像则巍然尚存（第一二三、一二四图），唐代宗教美术之情绪，赖此绝伟大之形像，得以包含表显，而留存至无极，亦云盛矣！其中尤以卢舍那为最精彩（第一二五至一二七图），二尊者，菩萨及金刚神王像皆较次（第一二八至一三〇图）。侍立诸像头皆过大，与矮胖肥壮之身不合；其衣褶亦过于装饰的，为线的结构，与广阔之形体不甚调和。卢舍那像已极残破，两臂及膝皆已磨削，像之下段受摧残至甚；然恐当奉先寺未废以前，未必有如今之能与人以深刻之印象也。千二百年来，风雨之飘零，人力之摧敲，已将其近邻之各小像毁坏无一完整者，然大卢舍那仍巍然不动，居高临下，人类之伎俩仅及其膝，使其上部愈显庄严。且千年风雨已将其刚劲之衣褶使成软柔，其光滑之表面使成粗糙，然于形态精神，毫无损伤。故其形体尚能在其单薄袈裟之尽情表出也。背光中为莲花，四周有化佛及火焰浮雕，颇极丰丽，与前立之佛身相衬，有如锦绣以作背景。佛坐姿势绝为沉静，唯衣褶之曲线中稍藏动作之意。今下部已埋没土中，且膝臂均毁，像头稍失之过大；然其头相之所以伟大者不在其尺度之长短，而在其雕刻之精妙，光影之分配，足以表示一种内神均平无

倚之境界也。总之，此像实为宗教信仰之结晶品，不唯为龙门数万造像中之最伟大最优秀者，抑亦唐代宗教艺术之极作也。

此时期间南响堂山造像亦多，其形制为隋式，然其头部则仍为唐代特征。由其两代遗物观之，可知此地雕刻在当时殆自成一派。其最初大师即为隋代造大菩萨及三比丘者，殆至唐代，其徒仍沿其匠法，然虽依准绳，而高超之气已失，空泛无神矣（第一三一、一三二图）。

天龙山自北齐以来，殆为印度影响之集中点。唐代天龙山造像虽不似隋以前之纯印度式，然与中国他部同时造像相比较，则其印度形制乃特别显著，殆此时期与印度有新接触所产生之艺术也。诸窟无年号之记载者（除开皇四年一窟外）然观其衣饰，可知为唐代物。其中优劣不等，然皆身材窈窕，姿势雍容；衣裳软薄，紧贴肢体，于蔽体之作用失去，反使肢体显著。其刻匠对于肉体之曲线美必有特别之领会，故其所表示肉体的美，亦非中国艺术中所常见也（第一三三至一三五图）。

天龙山佛像坐姿，亦有足注意者。诸菩萨坐立姿势，率多随意，不似前期或他处造像之拘束，亦印度影响也欤。

山东云门山及神通寺窟崖造像颇多。其中尤以神通寺为多。神通寺像几全为坐像，或单或双佛并坐，鲜有胁侍菩萨者，较之陕豫诸像，其布局及雕工似颇有逊色。自北齐起，神通寺窟像已开始刻造。唐代像皆太宗、高宗时代造。形制大略相同，并无何等特别美术价值，其姿势颇平板，背肩方整，四肢如木。其头部笨蠢，手指如木棍一束。当时此地石匠，殆毫无美术思想，其唯一任务即按照古制，刻成佛形，至于其于美术上能否有所发挥不顾也。此诸像者，与其称作印度佛陀，莫如谓为中国吃饱的和尚，毫无宗教纯净沉重之气，然对人世罪恶，尚似微笑以示仁慈。中国对于虚无玄妙之宗教，恒能使人世化，其在印度与人间疏远者，至中国乃渐与尘世接触。神通寺诸像，甚足伸引此义也（第一三六、一三七图）。

摩崖造像，除北数省外，四川现存颇多。广元县千佛崖（第一三八、一三九图），前临嘉陵江，悬崖凿龕，造像甚多。多数为开元天宝以后造。他如通江及巴州南龕，亦有少数，亦玄宗时代作也。

敦煌千佛崖造像极多，泰半为泥塑，且多经后世缮修者。其塑像将于下文论之。

此外四川嘉定弥勒大像，为开元十八年，沙门海通于嘉陵江之滨凿石造。像高三百六十尺，覆阁九层，寺匾曰凌云。今像尚巍然存在。久经岁月，九层楼阁已代以青枝绿叶矣。大佛旁尚另有大龕一，高约其半，旁有小像无数（第一四图）。

自唐中叶以后，佛教势力日衰，窟崖之事，间尚有之，然不复如前之踊跃虔诚矣。

玄宗之世为中国美术史之黄金时代。开元间，玄宗励精图治，国泰民安，史称盛世。帝对于诗画音乐，尤有兴趣，长安遂成艺术中心。梨园音乐，自帝创始。唐代美术最精作品殆皆此期作品，李、杜之诗，龟年之乐，道子之画，惠之之塑，皆开元天宝间之作品也，然而天宝而后，帝迷恋杨妃者十年，致有安史之乱，藩镇之祸，唐代之致命伤也。

杨惠之，开元中与吴道子同师张僧繇笔迹，号为画友，巧艺并著，而道

子声光独显；惠之遂都焚笔砚，毅然发奋，专肄塑作，能夺僧繇画相，乃与道子争衡。时人语曰：“道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路。”

惠之作品，考诸纪载，有京兆长乐乡太华观玉皇大帝像，汴州安业寺（后改相国寺）净土院佛像，枝条千佛像，维摩居士像；洛阳广爱寺罗汉及楞伽山。陕西临潼骊山福严寺塑壁。江苏昆山慧聚寺毗沙门天王像；凤翔县天柱寺维摩像。相传惠之尝于京兆塑名倡留杯亭像，于市会中面墙而置之，京兆人视其背，皆曰，此留杯亭也。著《塑诀》一卷，今佚。

惠之作品，今尚存苏州甬直镇保圣寺。按甬里志，保圣寺塑壁为惠之作。其中有罗汉十八尊，其后壁毁，其所存像六尊，幸得保存，今存寺中陆祠前楼。“一尊瞑目定坐，高四尺，邑人呼之为梁武帝，一尊状貌魁梧，高举右手，且张口似欲与人对语，其高度为三尺八寸，一尊温颌端坐，双手置膝上者，高四尺；一尊眉目清朗，作俯视状……”此种名手真迹，千二百年尚得保存，研究美术史者得不惊喜哉！此像于崇祯间曾经修补，然其原作之美，尚得保存典型，实我国美术造物中最可贵者也（第一四一至一四六图）。

《历代名画记》中所纪载尚有张寿，宋朝，王元策，李安，张智藏，陈永承，窦宏果，刘爽，赵云质，张爱 诸人。“敬爱寺佛殿内菩萨树下弥勒菩萨塑像，麟德二年自内出。王元策取到西域所图菩萨像为样，巧 、张寿、宋朝塑，王元策指挥，李安贴金。东间弥勒像，张智藏塑，即张寿之弟也，陈永承成。西间弥勒像，窦宏果塑。以上三处，像光及化生等，并是刘爽刻。殿中门西神，窦宏果塑。殿中门东神，赵云质塑，今谓之圣神也。此一殿功德，并妙选巧工，各骋奇思，庄严华丽，天下共许。西禅院殿内佛事并山，并窦宏果塑。东禅院般若台内佛事，中门两神，大门内外四金刚并狮子昆仑各二，并迎送金刚神王及四大狮子，两食堂，讲堂两圣僧，以上并是窦宏果塑。……”

“时有张爱 ，学吴画不成，便为捏塑，元宗御笔改名仙乔。杂画虫豸亦妙。洛阳大相国寺文殊师利及维摩像即爱 手作。吴道子弟子尚有王耐者，西京城东平康坊菩提寺东门塑神耐 手塑也。元伽 与惠之于福严寺佛殿塑脱空像，与惠之塑像共称旷古莫俦焉。同殿玉石像，皆幽州石刻，员名、程进之石像雕刻，精妙如画迹，与惠之为张彦远所并称”。玄宗之世佛像形制及所供佛陀亦渐变易。以前造像以弥勒佛（Maitreya）及释迦牟尼佛为最多。武周而后，阿弥陀佛造像之风渐盛，毗卢舍那亦日多，如龙门奉先寺大像是。诸菩萨中，观音仍为世人所最受欢迎，然其形制亦变化日多，十一面观音，千手观音等皆此时期之创作也。此期间造像中尚有一特别倾向，则佛教诸神中次要神物如天王，罗汉等之博得社会声望也。《高僧传》谓天宝间西番大食康居诸国侵凉州围城，沙门不空诵咒，北方毗沙门（Vaisravana 或 Bishamonten）天王率神兵现于城东北云中，敌兵畏退，城北门楼上毗沙门天王现身放光明。故敕诸道节镇所在，州府以下，于各城西北隅安置毗沙门天王像，又于佛寺别院安置天王像。直至五代，此风尚盛，见于正史。其风所播，远及日本。他如文殊师利菩萨（Manjusri）亦为世所尊崇焉。

自美术形制上观之，则此期之特征在历来造像姿势方式之更改。佛陀菩萨，向必正面直立者，今竟自腰部弯曲或扭转；或竟有作行动之姿势或表示虔诚信仰之至情者。此种动作上及感情上之自由表现，乃引起雕塑技术之自由。在第三量上亦得充分表示，较近自然。故与西方所谓造形美术之观念亦较近。由一方面观之，此可称为中国雕塑史中登峰造极之时期；然六朝造像

庄严和谐之风，殆无遗矣。然而此写实之风，只此昙花一现；不及数年而表情动作之能力已完全丧失矣。顺宗（公元九世纪）、宪宗以后，而唐代雕塑术亦随国祚日衰，率多死板无生气矣。

晚唐以后，雕塑遗物渐少。其原因亦颇复杂。盖自玄宗以后，画之地位日高而塑之地位日下，故渐为世人所不注意。且民间供养佛像，画像较塑像易制且廉。政治情形，亦不利于美术之创造。藩镇割据，中国已无安乐土。长安帝都亦屡经兵灾，宫殿庙宇多被焚毁，而画塑诸宝亦随之而灭。不唯是也。武宗于会昌五年（公元845年），惑于刘玄靖等之说，敕毁天下佛寺，只留少数。以天下废寺铜像钟磬铸钱，铁像铸农具。金银铜石像则销付度支。计拆四千六百余寺，僧尼还俗者二十六万五千人。史称“会昌灭法”。于佛教史中，此为第三次大劫，亦最烈之一次也。其影响于美术者，则此时人民信仰之笃，已不如前，民力经济，亦不丰裕，虽有宣宗大中二年（公元848年）之复法，然已一蹶不振矣。

除窟崖外，石像遗物极多，大村西崖列举不下数百。其时代特征与窟像同，所用石料亦就地而异，前已屡述，不赘。然大村所举，最古者贞观元年，武后及玄宗二世，造像最多。而《金石录》所载会昌七载李栖表造弥勒像（四川荣县），距灭法不过二年，亦为罕事（第一四七、一四八图）。

铜像瓦像亦夥。然铜像多极小，其最大者不过尺余，如日本志田氏所藏菩萨。数寸小匍佛，市面散见极多，然太小不足以见其艺。

美国彭省大学美术馆（Pennsylvania）藏罗汉为琉璃瓦塑。大如生人。神容毕真，唐代真容，于此像可见之。像共四尊，一在纽约市州立博物馆，其二在伦敦大英博物馆。四尊之中，以彭省者为最精。实唐代作品之最上乘也（第一四九图）。

哈佛大学 Fogg 美术馆藏敦煌佛像为泥塑佛像之普通作品。虽非艺术精品，然可为普通标准。此像原有彩色，今尚隐约可见。原在敦煌石窟，为哈佛教授 Warner 所得。经其精心研究后，认为第八世纪中叶以前（初唐盛唐）物。实为难得可贵（第一五图）。

唐代陵墓雕刻，尤有足述者，则昭陵六骏是也（第一五一至一五六图）。昭陵为太宗陵，文德皇后葬后，太宗御制碑文，并作六骏像列于北阙下，并有赞。像为高浮雕。其二已流落海外，在彭省大学博物馆。其余四骏尚得保存于西安博物馆。按之宋元祐四年游师雄六骏碑，得知各骏之名，何时何战乘用，并受伤情形。其中飒露紫，有人为拔箭。按《唐书》太宗讨王世充，欲知敌情，率数十骑入敌，诸骑相失，丘行恭独从。已而劲敌数人追及太宗，矢中御马。行恭亟回骑射敌，余贼不敢复前。然后下马，拔箭，以所乘马进帝。行恭立御马前，执马刀，巨跃大呼，斩数人，突阵而出。贞观中，诏石刻人马于陵前以旌武功。六骏而外，又立石人石马，作贞观中擒归诸番君长十四人石像列神道两旁，以“阐扬先帝徽烈”，今多已毁矣。

昭陵而外，各陵石像甚多，然于美术史上无大价值。至于宋元以后，陵墓石像，则又更逊矣。

唐代陶俑近年出土者尤夥。国外各博物馆多有之。其中最普通者则为兕犴之“天王”（第一六图），拱手之文臣，驼，马，及高约七八寸之小瓦俑。又如牛车，阴宅，亦殉葬之常用品也（第一五七、一五八、一五九、一六二图）。

俑之较精者多著黄绿色釉，较次者则画以彩色。武装有胡服者，高鼻大

目，为西域人，东西交通史中有趣之资料也（第一六一图）。

宋

自唐末兵燹之后，继以五代，中国不宁者百年，文物日下。赵宋一统，元气稍复，艺术亦渐有生气。此时代造像，就形制言，或仿隋唐，或自寻新路，其年代颇难鉴别，学者研究尚未有绝对区分之特征。要之大体似唐像，面容多呆板无灵性之表现，衣褶则流畅，乃至飞舞。身杆亦死板，少解剖之观察。就材料言，除少数之窟崖外，其他单像多用泥塑木雕，金像则铜像以外尚有铁像铸造，而唐代盛行之塑壁至此犹盛。普通石像亦有，然不如李唐之多矣。

近来木像之运于欧美者甚多，然在美术上殆不得称品。其中有特殊一种，最堪注意。此种为数甚多，皆观音像，一足下垂，一足上踞，一臂下垂，一臂倚踞足膝上，称 Maharajalina 姿势（第一六三、一六四图）。其中最大者在费城彭省大学美术馆，其形态最庄严（第一六五图）。波士顿美术馆所藏者则较迟。其姿势较活动，首稍偏转，左肩微耸，上身微弯，衣饰华美。与费城像比较，则可见其区别矣（第一六六图）。其中一尊有金大定年号，而此诸像，形制多类似；亦俱得自燕冀北部，殆皆此时代之物欤。至于菩萨木立像，率多呆板，不足引起兴趣，亦缺美术价值，不足为宋代雕刻之上品也。

然就偶像学论，则宋代最受信仰者观音，其姿态益活动秀丽；竟由象征之偶像，变为和蔼可亲之人类。且性别亦变为女，女性美遂成观音特征之一矣。

自唐以后，铸铁像之风渐盛。铁像率多大于铜像，其铸法亦较粗陋；其宗教思想之表现亦较少，与自然及日常生活较近。此点可与木像相符。不幸此种铁像多经熔毁，唯头遗下者颇多。然在山西晋祠及河南登封尚存数尊。皆为雄赳武夫。晋祠像为绍圣四年作（公元 1097 年）（第一六七图）。

宋塑壁遗物以正定龙兴寺为重要，用直杨惠之壁已毁，幸得大村摄影以存。正定壁由美术及历史上观之，其价值皆远在杨壁之下，固无待赘言。

隆兴寺大佛殿为宋开宝间物（公元 968~976 年），其建筑已破毁过半，然在斗拱及柱尚得见宋代形迹。摩尼殿内东壁阳刻塑壁像，则犹得见宋时手法。壁分三区，第一区为普贤菩萨骑象，多数天部眷属随从。其背影则大海之上飞云摇曳，天盖，佛阁，宝塔飞天，龙等等皆驾云相随，最远处则远山突兀。其姿势样式，犹有唐风，然而就每像各个言，颇缺灵性，盖宋物而与大佛同时所造也（第一六八图）。现存色彩，当属补修时所涂。第二区为文殊，殆清初改修，技工颇下。第三区及西壁亦似清初物。

隆兴寺本尊为观音铜像，为开宝间物。《金石萃编》载高七十三尺，四十二臂，宝相穹窿，瞻之弥高，仰之益躬……实高不过五十尺以下。为我国现存最大铜像（第一六九图）。面相虽善，然衣褶线路颇不调和，殆宋物而后世大加修改者也。

宋代石像亦有唐风，其像略如前述，但其布局，率多加以山水树木鸟兽，加以画风，是前代所少。然以画风加诸雕塑，以材料论似不相宜也。

房山云居寺雕刻为辽天庆七年物，（公元 1116 年）其特征亦略如是。

江南雕刻，于五代吴越王钱弘俶时颇盛，南京栖霞寺，杭州灵隐寺，烟霞洞遗物尚多。栖霞寺舍利塔八相图，手法精详，为此期江南最要作品。八相为（1）托胎，（2）诞生，（3）出游，（4）逾城，（5）降魔，（6）成道，（7）说法，（8）入灭。塔身高约五十尺，雕饰至美，堪称杰作。其八

相特征在富于画风，《摄山志》称有顾恺之笔法焉（第一七 至一七三图）。

总之宋代雕塑之风尚盛，然不如唐代之春潮澎湃，且失去宗教信仰，亦社会情形使然也。

元、明、清

元入中国，中国美术界颇受影响。蒙古民族对于中国美术上并无若何新贡献，而行军所至蹂躏破坏尤多。其取于美术者，为其足以光大发扬帝国及可汗之武功。其于宗教，墓上之建筑创作甚少，故雕塑发展之机会亦受限制。当时元代诸帝，皆慕中国文化，然而社会对于佛教之信仰日微，佛寺财富日绌，寺院已入破坏时代矣。考之记载，明永乐间之重修寺院，甚形发达，益可证明元代寺院之颓废。故黄河以北诸寺，大多立于隋唐，重修于永乐，再修于乾隆。鉴于元代创立并修葺寺院之少，可推定其佛教雕塑之不多。然新像之创造，概多用泥，木，漆一类较不耐久之材料，而金石之用为像者，殆已极少。

元史中塑家之最著者有阿尼哥及刘元。阿尼哥为尼波罗国人（Nepal），专善画塑及铸金为像……两京寺观之像，多出其手。刘元尝从阿尼哥学西天梵相，称绝艺。两都名刹，塑土范金，搏掬为佛像，出元手者，神思妙合，天下称之。相传北平朝阳门外东岳庙有元塑像，至今尚存。中国艺术至元代而大受喇嘛式影响者，盖阿尼哥之故也。

居庸关门洞壁上四天王像可称元代雕塑之代表（第一七四至一七五图）。天王皆在极剧烈之动作中。其雕出不高，光影之反衬不甚强，然其路线则为绝对的动的。四天王之外，尚有各种雕饰，如人物，天王，飞天，龙，狮，花草，念珠等物，虽各皆雕刻精美，然大都散杂，于建筑之机能，无所表现也。此外山东龙洞寺延祐五年（公元1318年）造窟像，佛体颇欠庄严，而似俗骨人相，盖精神已去，物质及肉体之表现乃出也，此种写实作风，明代并无继续。永乐，乾隆，为明、清最有助于艺术之帝王，然于雕塑一道，或仿古而不得其道，或写实而不了解自然，四百年间，殆无足述也。

