

大同云冈北魏中晚期窟龕佛像造型分析

——以双领下垂式袈裟佛像为中心

黄文智

内容提要 本文以大同云冈北魏中晚期窟龕着双领下垂式袈裟佛像为研究对象,根据袈裟形式的差异将其分为两类。第一类佛像大致流行于北魏太和十年至迁都洛阳之初(486—500),主要分布于云冈第二期后段窟龕,是在云冈旧有佛像造型基础上加入南朝因素发展而成,坐像悬裳从无到有并日益受到重视,立像袈裟由简洁质朴向繁缛华丽转变。第二类佛像出现于云冈第二期后段窟龕(始于490年前后),主要分布于云冈第三期窟龕(494年前后—524),造型再次吸收南朝因素,坐像侧重于覆座悬裳的表现,立像袈裟日趋短窄。北魏中晚期佛像磨光发髻占有多数,波形发髻主要集中于第6窟,坐像与立像分别维系在4头高和6头高左右,服饰成为造型的重心所在。

关键词 云冈石窟 北魏中晚期 双领下垂式袈裟 佛像造型

云冈石窟开凿于5世纪下半叶至6世纪初叶的北魏中晚期^①,是外来文化与本土文化融合发展的产物,在人物造型方面开创了一个新时代。学界基于石窟形制和功能将其划分为三期^②,三期论树立起云

① 北魏历史可分为三个阶段,即北魏立国至统一黄河流域前的早期(386—438)、统一黄河流域至迁都前的中期(439—493)、迁都洛阳至灭亡的晚期(494—534)。

② 关于云冈石窟分期,日本学者水野清一、长广敏雄率先提出三期论,认为云冈石窟开凿始于和平元年(460),大约以15年为段分为三期,即一期(460—475),包括第16—20窟(昙曜五窟),第7、8双窟和第9、10双窟;二期(475—490),包括第11—13组窟,第1、2双窟,第3窟与第5、6双窟;三期(490—524),包括西方诸洞及一、二期主体洞窟的补刻龕像。参见水野清一、长广敏雄:《总括·云冈造窟次第》,《云冈石窟》补遗,京都大学人文科学研究所,1956年。三期论框架在以后研究中延续下来,诸石窟相对年代也基本被学界采用。尔后,宿白基于“大金西京武州山重修大石窟寺碑”抄本文献,重新界定三期年限,即第一期(460—465)、第二期(465—494)、第三期(494—524),将第7、8双窟与第9、10双窟划归二期,并提出第9、10双窟为钳耳庆时所造。参见宿白:《云冈石窟分期试论》,《考古学报》1978年第1期。继而,长广敏雄提出反驳意见,宿白也给予回应,实际两者分别修正了各自的不足。参见长广敏雄:《宿白氏の雲岡石窟分期論を駁す》,《東方學》第60輯,1980年;宿白:《平城实力的积聚和“云冈模式”的形成与发展》,云冈石窟文物保管所编:《中国石窟·云冈石窟一》,文物出版社,1991年。再后,李治国、刘建军在统合前人研究成果基础上,进一步界定云冈石窟分期,即早期(460—470)、中期(471—494)、晚期(495—524),参见李治国、刘建军:《云冈石窟雕刻艺术》,李治国主编:《中国石窟雕塑全集3·云冈》,重庆出版社,2001年。李静杰认为第9、10窟约开凿于5世纪70年代后半,并非钳耳庆时开凿的功德窟。参见李静杰:《雲岡第9、10窟の圖像構成について》,《佛教艺术》第267号,东京:每日新闻社,2003年。综合以上意见,目前学界达成的比较一致分期认识,亦即第一期(460—470年前后)包括第16—20窟;第二期(470年前后—494年前后)包括第7、8双窟,第9、10双窟,第11—13组窟,第1、2双窟,第5、6双窟等;第三期(494年前后—524年前后)包括西方诸洞及第一、二期洞窟的补刻龕像。

冈石窟的研究框架，在此基础上相关成果不断充实。就云冈第二期后段和第三期佛像而言，绝大部分着双领下垂式袈裟¹。对于这种袈裟，日本学者长广敏雄率先作了初步论述，认为这是北魏孝文帝应用的服装，遂命名为“北魏式服制”²。杨泓提出南朝影响说，指出该袈裟形式的出现与孝文帝太和十年(486)服饰改制有关，并名之为“褒衣博带式袈裟”³。宿白同样认为“褒衣博带式袈裟”形式源于南朝，是北魏积极推行汉化政策的结果⁴。石松日奈子赞同南朝起源说，认为云冈石窟佛像着双领下垂式袈裟出现于484—489年间，将这种袈裟形式称为中国式服制⁵。吉村怜则称这种袈裟形式称为“绅带式佛衣”，也赞同源于南朝说，但否认与孝文帝太和十年改制有关，且将这种服制的出现时间提前至东晋末至刘宋初⁶。陈悦新将这种袈裟称为“上衣搭肘式佛衣”，认为一方面受到南朝建康影响，另一方面有来自此前长安的因素⁷。费泳在沿袭南朝说前提下，详细梳理了这种袈裟的发展过程，也认为其创建年代在东晋至刘宋年间⁸。

综上所述，以往学界在佛像双领下垂式袈裟形式的研究方面，多强调其样式的来源问题，而没有顾及南朝样式与云冈实例间的微观差异，也没有注意到这种袈裟在云冈窟龕呈两种类型且各自发展的事实。在佛像形体结构和雕刻技法方面，更是鲜有人提及，这在很大程度上忽视了有关人体造型的诸多重要信息。佛像在窟龕中占有主导地位，是佛教徒瞻仰礼拜的重要内容，也是匠工着力表现的对象，针对云冈石窟佛像造型分析，不仅能揭示北魏中晚期人物造型的演变规律，还有助于推进有关洞窟分期编年的认识。

本稿在实地考察并参考前人研究成果基础上，采用考古类型学和艺术史样式论相结合的研究方法，以云冈第二期后段和第三期窟龕着双领下垂式袈裟佛像为研究对象，力图从佛像着衣和人体造型两方面分析，进一步揭示该时间段云冈石窟佛像造型的演变规律。

〈1〉 关于云冈第二期后段、第三期佛像袈裟形式，学界有多种称呼，其中“褒衣博带式袈裟”说法占相对多数，典型特征是衣裳宽大，双领垂下，胸部束带。实际上，这种袈裟存在诸多微观差异，束带也不是必须表现的因素，但其双领下垂于腹前且右领衣裾搭于左肘的形式基本不变。因此，“褒衣博带式袈裟”一名莫如“双领下垂式袈裟”贴切，故本稿采用后说。

〈2〉 [日]长广敏雄：《雲岡石窟における佛像の服製》，《東方學報》15—4，京都大学，1947年。

〈3〉 杨泓：《试论南北朝前期佛像服饰的主要变化》，《考古》1963年第6期。

〈4〉 前揭宿白《平城实力的积聚和“云冈模式”的形成与发展》；又，宿白：《洛阳地区北朝石窟的初步考察》，《中国石窟寺研究》页153—175，文物出版社，1996年。

〈5〉 [日]石松日奈子(筱原典生译)：《北魏佛教造像史研究》页112—115，文物出版社，2012年。

〈6〉 [日]吉村怜：《论龙门样式起源南朝》，吉村怜(卞立强译)：《天人诞生图研究》页202—205，上海古籍出版社，2009年。又，吉村怜：《论南北朝佛像样式史》，《天人诞生图研究》页107—122。

〈7〉 陈悦新：《云冈石窟佛衣类型》，《故宫博物院院刊》2008年第3期。

〈8〉 费泳：《中国佛教艺术中的佛衣样式研究》页287—307，中华书局，2012年。

一 佛像着衣造型

云冈第二期后段和第三期窟龕佛像大多着双领下垂式袈裟，但两期窟龕佛像袈裟表现存在明显差别。其中，第二期后段窟龕佛像在云冈既往造型基础上，部分地接受了南朝人物着衣造型因素，坐像依据悬裳从无到有的变化，可分作三种造型样式，制作时间延续到北魏迁都洛阳之初。第三期窟龕佛像再次吸收了南朝佛像袈裟造型样式，实际上这种样式早在第二期窟龕中就已经出现，显著特征在于佛坐像的悬裳表现。可见，两期窟龕佛像造型样式存在部分重叠发展的情形。这种格局，有别于以往学界所给出的以迁都洛阳(494)为界，区分两期洞窟佛像的论断。由此，本稿将上述着双领下垂式袈裟佛像分为两类，前一类佛像大体对应云冈第二期后段窟龕佛像，包括少数延续至迁都洛阳之初的实例。后一类佛像发端于云冈第二期后段窟龕，但主要流行第三期窟龕。下文逐一阐述这两类佛像着衣造型的发展情况。

(一) 第一类佛像

1. 佛坐像

第一类佛坐像，主要分布于云冈第二期后段窟龕和此前洞窟补刻龕像中，是在有选择性吸收南朝佛像特征的基础上，基于悬裳从无到有的情形发展出的三种形式。下文依此三种形式的前后次序分三组阐述。

①第一组佛像

该组实例包括①a云冈第18窟南壁下层东侧龕佛像[图一]¹¹、①b云冈第16窟东壁下层龕佛像[图二]、①c云冈第16窟东壁下层龕二佛并坐像之一[图三]、①d云冈第5窟南壁中间龕佛像[图四]¹²、①e云冈第18窟明窗东侧龕二佛并坐像之一[图五]¹³、①f云冈第11窟明窗东侧龕北魏太和十九年(495)佛像[图六]¹⁴、①g云冈第12窟明窗东侧龕佛像[图七]¹⁵、①h云冈第11窟外壁F龕佛像[图八]¹⁶、①i云冈第11窟明窗西侧龕二佛并坐像之一[图九]¹⁷。

上述实例双领下垂式袈裟左领襟略向右下倾斜(以物象自身为准区分左右，下同)，右领襟在胸腹部左转披搭于左臂肘后垂下。大部分实例下垂近半圆形衣裾覆盖跏趺坐双足，两臂外侧袈裟则披搭在双腿

〈1〉 本稿所涉云冈窟龕编号均以前引水野清一、长广敏雄：《云冈石窟》一书中的编号为准。

〈2〉 前揭《云冈石窟》第2卷第5窟，图版30。

〈3〉 前揭《云冈石窟》第12卷第17、18窟，图版82。

〈4〉 前揭《云冈石窟》第8卷第11窟，图版9。

〈5〉 前揭《云冈石窟》第9卷第12窟，图版47A。

〈6〉 前揭《云冈石窟》第10卷五华洞外壁，图版83。

〈7〉 前揭《云冈石窟》第8卷第11窟，图版7。

外侧。跏趺坐双足虽不可见，但外张的两腿形态较为清晰。该组佛像均未表现悬裳，整体造型较为简朴。少数实例附加有束带，束带两端并排下垂，形式极为简洁[图表一：1]。就袈裟衣褶表现而言，多数实例为阴线刻，少数表现为微弱阶梯状，这一情形应与该组实例多为较小佛像有关^①。一般认为，在云冈石窟中最早出现双领下垂式袈裟，应在孝文帝北魏太和十年(486)服饰改制以后，此为该组佛像完工时间上限，实例①f有北魏太和十九(495)年造像题记，有些实例造型样式略晚于此像，可能延至北魏景明初(500)，由此推测，该组佛像流行时间约在北魏太和十年至北魏景明初(486—500)。

双领下垂式袈裟源于南朝，是魏晋玄学思想及其审美观念的产物。南京西善桥南朝墓画像砖为此类服饰发生地的典型实例[图十]^②，荣启期身着宽大的服装，双领下垂，盘膝而坐，胸部表现有两端并排下垂的束带，束带上有竖起的圆形带结。这一造型特征与上述第一组佛像相似，只是云冈实例袈裟右领襟披搭于左臂肘部并下垂。少数表现束带者，其造型极为简洁，说明胸部束带并

〔图一〕①a云冈第18窟南壁下层东龕佛像
(黄文智摄)



〔图二〕①b云冈第16窟东壁下层龕佛像
(黄文智摄)



〔图三〕①c云冈第16窟东壁下层龕二佛并坐像之一
(黄文智摄)



〔图四〕①d云冈第5窟南壁中间龕佛像
采自《云冈石窟》第2卷第5窟图版30



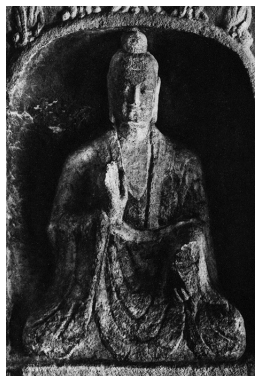
〔图五〕①e云冈第18窟明窗东侧龕二佛并坐佛之一
采自《云冈石窟》第12卷第17、18窟图版82



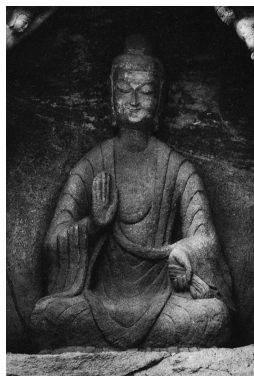
〔图六〕①f云冈第11窟明窗东侧龕北魏太和十九年(495)佛像
采自《云冈石窟》第8卷第11窟图版9



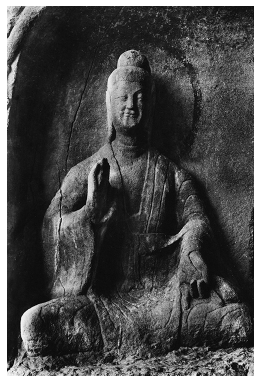
〔图七〕①g云冈第12窟明窗东侧龕佛像
采自《云冈石窟》第9卷第12窟图版47A



〔图八〕①h云冈第11窟外壁F龕佛像
采自《云冈石窟》第10卷五华洞外壁图版83



〔图九〕①i云冈第11窟明窗西侧龕二佛并坐像之一
采自《云冈石窟》第8卷第11窟图版7



① 在云冈第一期和第二期前段窟龕造像中，就袈裟衣褶表现样式而言，主要有以第20窟主尊佛像为代表的凸棱状附线刻，和以第19窟主尊佛像为代表的阶梯状两种样式(体量较大者在阶梯状衣褶中还附刻有阴线)，后者占有多数。其中，体量较小佛像袈裟衣褶表现为阴线刻，或可视为阶梯状衣褶的简化样式。黄文智：《云冈北魏中期洞窟人物雕刻模式的形成与传播——以右肩半披式袈裟和通肩式袈裟佛像为中心》，《社会科学战线》2016年第1期。

② 南京博物院、南京市文物保管委员会：《南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画》，《文物》1960年Z1期。模印砖画年代考证参见韦正：《南京西善桥宫山竹林七贤壁画墓的时代》，《文物》2005年第4期。

〔图十〕南京西善桥南朝陵墓启期画像砖线描图（黄文智绘）



像均完成于孝文帝迁都洛阳前后。

该组佛像无悬裳的双领下垂式袈裟，反映了云冈北魏中期窟龕佛像最初吸收南朝造型因素的情形，不是简单照搬后者佛像形式，而是有选择性地进行了简化处理。

②第二组佛像

该组实例包括②a云冈第15窟东壁下层南侧龕佛像〔图十一〕、②b云冈第5窟南壁东侧下层龕佛像〔图十二〕^{〔1〕}、②c云冈第21窟东壁下层龕佛像〔图十三〕、②d云冈第15窟东壁下层龕佛像〔图十四〕、②e云冈第14窟西壁中层龕二佛并坐像之一〔图十五〕、②f云冈第6窟东壁下层中间龕佛像〔图十六〕^{〔2〕}。

该组佛像在袈裟表现上与前组实例大体一致，不同之处在于跏趺坐两足间出现呈扇形辐射的外侈悬裳。随着佛坐像基座逐渐增高，悬裳表现也愈加受到重视，可以看作是云冈石窟双领下垂式袈裟进一步汉化的结果。实际上，这种悬裳在南京西善桥南朝墓的画像砖中也有初步体现，如画面中阮咸盘起的双腿形态清晰，脚踝部表现有向两侧外侈的衣裾〔图十七〕^{〔3〕}，与这一组佛像悬裳较为相似。该组佛像只有少数实例表现束带〔图表一：2〕，其形式与前一组实例相似，只是束带上端有突起带结，与南朝实例较为接近。上述实例袈裟衣褶表现与前组一致，亦同时存在微弱阶梯状和阴线刻两种样式。该组佛像数量相对有限，从袈裟微观差异来看，应稍晚于前组，又早于后述云冈第5、6窟，推测其流行时间约在北魏太和十一年到十四年（487—490）前后。

实例②a悬裳不够明显，只有在俯视的情况下，才能发现其双足下的佛龕底部有浅浮雕悬裳。实例②b—②d悬裳呈扇形辐射状，在半圆形下垂的袈裟衣裾之下向左右前方外侈。实例②e、②f由于增加

〔1〕 前掲《云冈石窟》第2卷第5窟，图版36。

〔2〕 前掲《云冈石窟》第3卷第6窟，图版55A。

〔3〕 前掲《南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画》。

隆起的台座，悬裳明显受到重视，两像中后者扇形悬裳被有意加宽。虽说这种悬裳表现还很微弱，但相对前组那种保守的袈裟造型而言，无疑是一种发展变化形式。

云冈第21窟龕像(实例②c)值得特别提及，以往学界将其划分为第三期造像。从上述袈裟表现形式来看，该像与云冈第二期后段龕像存在诸多相同特征，且与后述第三期窟龕佛像袈裟形式区别明显。从完工年代来看，该窟可能开凿在云冈第5、6窟之前。

③第三组佛像

该组实例包括③a云冈第6窟南壁下层东侧龕佛像〔图十八〕^{〔1〕}、③b云冈第6窟南壁下层西侧龕佛像〔图十九〕、③c云冈第6窟南壁下层中间龕佛像〔图二十〕^{〔2〕}。

该组佛像袈裟形式及领襟披搭形式与前两组一致，但悬裳变得复杂，且加大外侈幅度和下垂长度。实例③a—③c均坐于有一定高度的台座上，悬裳沿右脚踝内外呈对称的扇形下垂，两扇形中间露出半圆形的袈裟衣裾。这一半圆形衣裾，是腹部下垂袈裟围合而成，由此前覆盖双足变为置于其下，并与悬裳组合表现。这种形式袈裟佛像基本集中在云冈第6窟，彼此间的差异主要体现在束带上端的带结形态方面〔图表一：3、图表一：4〕。可见匠工们在同一空间中表现不同佛像时，有意避免简单重复的造型。该组实例尺寸相对较大，其袈裟衣褶皆表现为条带式阶梯状，这是云冈第一、第二期多数较大佛像袈裟衣褶表现样式的延续。从袈裟形式演变

〔图十一〕②a云冈第15窟东壁下层南侧龕佛像
(黄文智摄)



〔图十四〕②d云冈第15窟东壁下层北侧龕佛像
(黄文智摄)



〔图十二〕②b云冈第5窟南壁东侧下层龕佛像
采自《云冈石窟》第2卷第5窟图版36



〔图十五〕②e云冈第14窟西壁中层龕二佛并坐像之一
(黄文智摄)



〔图十三〕②c云冈第21窟东壁下层龕佛像
(黄文智摄)



〔图十六〕②f云冈第6窟东壁下层中间龕佛像
采自《云冈石窟》第3卷第6窟图版55A



〔图十七〕南京西善桥南朝陵阮咸画像砖线描图 (黄文智绘)



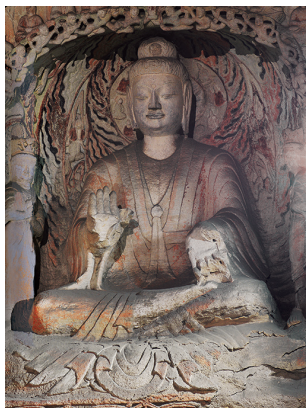
〔1〕 前揭《云冈石窟》第3卷第6窟，图版19。

〔2〕 前揭《云冈石窟》第3卷第6窟，图版32。

〔图十八〕③a云冈第6窟南壁下层东
侧龕佛像
采自《云冈石窟》第3卷第6窟图版19



〔图十九〕③b云冈第6窟南壁下层
西侧龕佛像
(黄文智摄)



〔图二十〕③c云冈第6窟南壁
下层中间龕佛像
采自《云冈石窟》第3卷第6窟
图版32



来看，该组佛像较前两组稍晚，可推测其流行时间约在北魏太和十四年(490)至迁都洛阳(494)前后。

以云冈第6窟龕像为主体的佛坐像，在此前经过数年佛像汉化改制后，最终于迁都洛阳前后形成独特的造型特征，但这种在云冈第二期窟龕中发展起来的袈裟形式，在迁都洛阳后并没有被推广，仅在洛阳龙

门古阳洞较早龕像中少许存在^{〔1〕}。

2. 佛立像

佛立像分布情况与佛坐像相似，但数量远不及坐像，袈裟形式变化也较为单一。

该组实例包括④a云冈第11窟中心柱西面上层龕二佛并立像之一〔图二十一〕^{〔2〕}、④b云冈第11窟西壁下层七立佛之一〔图二十二〕^{〔3〕}、④c云冈第13窟南壁中层七立佛之一〔图二十三〕^{〔4〕}、④d云冈第16窟北壁主尊佛像〔图二十四〕、④e云冈第15窟西壁下层龕佛像〔图二十五〕、④f云冈第6窟南壁上层东侧龕佛像〔图二十六〕^{〔5〕}、④g云冈第6窟西壁上层南龕佛像〔图二十七〕^{〔6〕}。

上述实例左领襟自然下垂，右领襟下垂至胸腹部左转，披搭于左手肘部并下垂，佛像正面袈裟被抬起的左右臂折叠成纵向下垂三部分，分别是胸腹部以下部分，和双臂外侧下垂的衣裾部分。除实例④a外，其他实例袈裟内层还表现有两层佛装，下垂衣裾均极度外侈。与佛坐像明显不同的是，该组佛立像皆表现束带，其上端有明显凸起的带结，这种表现形式与上述南朝实例较为接近。其中实例④a束带两端大致等长并排下垂〔图表一：5〕，其他实例则形成明显一长一短的下垂形式，与前述实例③b大体一致，这是云冈石窟此段时间佛像束带的基本造型特征。上述实例衣褶皆表现为阶梯状，但在造型风格上存在变化，偏早实例简洁质朴，较晚实例则变得繁缛华丽，云冈第6窟实例为该种变化的最终形式。

〔1〕 黄文智：《河南中部北魏晚期至东魏石刻佛像造型分析》，《敦煌学辑刊》2015年第1期。

〔2〕 前揭《云冈石窟》第8卷第11窟，图版62。

〔3〕 前揭《云冈石窟》第8卷第11窟，图版48。

〔4〕 前揭《云冈石窟》第10卷第13窟，图版15。

〔5〕 前揭《云冈石窟》第3卷第6窟，图版12。

〔6〕 前揭《云冈石窟》第3卷第6窟，图版85。

实例④a为云冈第11窟中心柱龕像，其年代应可早至佛像袈裟改制之初，最晚的实例④g则是出自迁都洛阳前后的第6窟，因此可推测该组佛像流行时间为北魏太和十年至太和十八年(486—494)前后。

实例④a—④c袈裟衣褶变化明显。实例④a佛装仅为内外两层，下垂衣边少

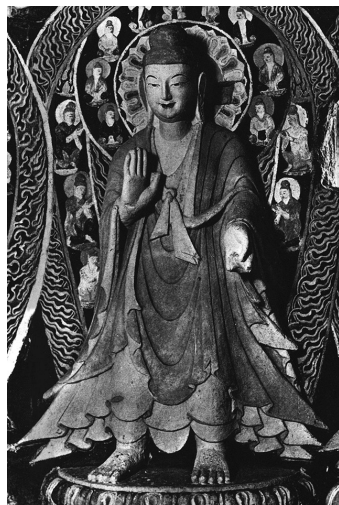
〔图二十一〕④a云冈第11窟中心柱西面上层龕二佛并立像之一
采自《云冈石窟》第8卷第11窟图版62



〔图二十二〕④b云冈第11窟西壁下层七立佛之一
采自《云冈石窟》第8卷第11窟图版48



〔图二十三〕④c云冈第13窟南壁中层七立佛之一
采自《云冈石窟》第10卷第13窟图版15



〔图二十四〕④d云冈第16窟北壁主尊佛像
(黄文智摄)



〔图二十五〕④e云冈第15窟西壁下层龕佛像
(黄文智摄)



〔图二十六〕④f云冈第6窟南壁上层东侧龕佛像
采自《云冈石窟》第3卷第6窟图版12



〔图二十七〕④g云冈第6窟西壁上层南龕佛像
采自《云冈石窟》第3卷第6窟图版85



有翻转变化，实例④b、④c则增至三层佛装，且下垂衣边多作S形的内外翻转表现，下垂的衣裾也极度外侈成喇叭形，具有很强的视觉张力感。实例④d为云冈第一期洞窟中的主尊佛像，但延至第二期后段才完工^①。该像下半身风化严重，其他可见特征与实例④b、④c相似，因此可推测实例④b—④d大约同期完工。实例④e袈裟造型亦呈现与该组前例相似特征，因此也应属于这一时间段内完成。

实例④f、④g为云冈第二期后段窟群中的偏晚实例，其衣边翻转得更为繁缛，如右臂下垂的衣裾呈细碎S形内外翻转，右领襟下的胸腹部袈裟衣褶较为密实，与两臂及下垂衣裾部位衣褶形成疏密对比，

① 前揭宿白《云冈石窟分期试论》。

增加了衣褶视觉效果的丰富性。

该组佛立像造型特征及袈裟形式比较统一，佛装衣褶样式的变化清晰可辨。云冈第二期后段洞窟佛像造型日趋繁缛华丽，这一特征在云冈第6窟佛像中得到充分体现。

（二）第二类佛像

1. 佛坐像

云冈第二类佛坐像较早实例出现于第二期后段洞窟补刻龕像中，大部分实例分布于云冈第21窟以西诸窟。该组佛坐像是在再次吸收南朝实例造型特征的基础上发展而来。以下按照袈裟形式不同，分两组论述。

① 第一组佛像

该组实例包括⑤a云冈第15窟西壁下层南侧龕佛像〔图二十八〕、⑤b云冈第21窟A龕佛像〔图二十九〕、⑤c云冈第22窟北壁龕二佛并坐像之一〔图三十〕、⑤d云冈第23窟西壁龕佛像〔图三十一〕¹⁾、⑤e云冈第26窟东壁下层南侧龕佛像〔图三十二〕、⑤f云冈第26窟西壁下层北侧龕佛像〔图三十三〕、⑤g云冈第29窟东壁下层北侧龕佛像〔图三十四〕、⑤h云冈第29窟西壁上层龕佛像〔图三十五〕、⑤i云冈第34窟西壁龕佛像〔图三十六〕、⑤j云冈第12窟外壁A龕佛像〔图三十七〕²⁾、⑤k云冈第11窟外壁A龕佛像〔图三十八〕³⁾、⑤l云冈第5窟A佛龕西壁佛像〔图三十九〕⁴⁾、⑤m云冈第5窟A佛龕北壁佛像〔图四十〕⁵⁾。

这些实例袈裟领襟与此前双领下垂式袈裟佛像大体一致，但袈裟覆座悬裳形式明显不同，佛像两臂间下垂的袈裟衣裾下垂至跏趺坐双腿时，被右足折叠成两片竖长半圆形衣裾，并以对称形式分覆左右小腿。随着时间的推移，两片半圆形衣裾逐渐变得狭长。两手臂外侧下垂衣裾分别半覆跏趺坐的左右膝盖后消失于腿部内侧，以此突出两腿形态。两腿下方悬裳在偏早实例中较为短小，层次单一，尔后随着台座的抬高变得修长，且由单层变为多层，衣褶线也向舒展的装饰性演变。上述实例约半数表现束带，束带呈现两种形式，其一为束带两端并排下垂，上端有凸起的结节〔图表一：6〕〔图表一：9〕。其二为束带两端连在一起，作简洁的片状表现〔图表一：7〕〔图表一：8〕。从束带可有可无的情形来看，包括前几组佛像在内，束带皆不是重点表现的对象。该组实例袈裟衣褶延续此前条带式阶梯状表现。上述最早实例出现于云冈第二期后段窟龕（490年前后），最晚实例则在云冈第三期末，可知该组实例流行时间

〈1〉 前揭《云冈石窟》第15卷西方诸窟，图版12A。

〈2〉 前揭《云冈石窟》第10卷五华洞外壁，图版99。

〈3〉 前揭《云冈石窟》第10卷五华洞外壁，图版65。

〈4〉 前揭《云冈石窟》第2卷第5窟，图版73。

〈5〉 前揭《云冈石窟》第2卷第5窟，图版61。

大致在北魏太和十四年至北魏正光五年(490—524)¹⁾。

上述偏早实例造型特征与成都西安路南齐永明八年(490)佛像有接近之处[图四十一]²⁾，可见这种在云冈第三期窟龕中大量出现的袈裟形式，其源头应为南朝佛像，其主要区别在于后者悬裳显著，两臂内侧下垂袈裟衣裾，被右足折叠成两片衣裾并呈不对称的半圆形，两臂外侧衣裾覆盖两膝后下垂，并与覆座悬裳叠加表现。此外，这种造型的佛像大约在稍晚时候出现于洛阳龙门古阳洞，并在北魏熙平年间(516—518)以后，演变成龙门北魏窟群中主流的佛像形式³⁾。

实例⑤a—⑤c为该组偏早实例，三例佛坐像均没有表现台座。除了被右足折叠成两片半圆形的袈裟衣裾，以及两臂外侧覆膝衣裾造型较为明晰外，其腿部以下的悬裳基本紧贴佛龕底部作浅浮雕表现而难以察觉。另需提及的是，实例⑤b为云冈第21窟外侧小龕佛像，袈裟表现形式却明显有别于前述云冈第21窟实例②c，由此可以认为，实例⑤b是云冈西方诸窟与东方诸窟的分水岭，包括该像在内的西方诸窟应划为云冈第三期。

〔图二十八〕⑤a云冈第15窟西壁下层南侧龕佛像
(黄文智摄)



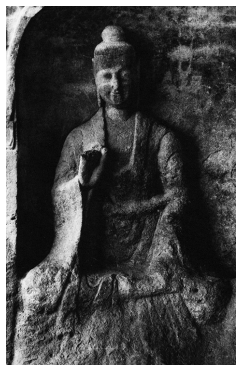
〔图二十九〕⑤b云冈第21窟A龕佛像
(黄文智摄)



〔图三十〕⑤c云冈第22窟北壁龕二佛并坐像之一
(黄文智摄)



〔图三十一〕⑤d云冈第23窟西壁龕佛像
采自《云冈石窟》第15卷西方诸窟图版12A



〔图三十二〕⑤e云冈第26窟东壁下层南侧龕佛像
(黄文智摄)



〔图三十三〕⑤f云冈第26窟西壁下层北侧龕佛像
(黄文智摄)



〔图三十四〕⑤g云冈第29窟东壁下层北侧龕佛像
(黄文智摄)



〔图三十五〕⑤h云冈第29窟西壁上层龕佛像
(黄文智摄)



〔图三十六〕⑤i云冈第34窟西壁龕佛像
(黄文智摄)

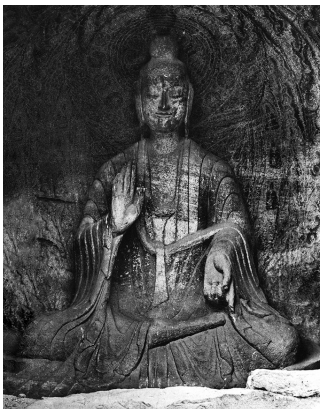


1) 宿白通过对西方诸窟考察，再结合对《大金西京武州山重修大石窟寺碑》的研究，认为云冈第三期洞窟造像“终于正光”。前掲宿白《平城实力的积聚和“云冈模式”的形成与发展》。

2) 四川博物院、成都文物考古研究所、四川大学博物馆编著：《四川出土南朝佛教造像》图版54—1，中华书局，2013年。

3) 前掲黄文智：《河南中部北魏晚期至东魏石刻佛像造型分析》。

〔图三十七〕⑤j云冈第12窟外壁A龕佛像
采自《云冈石窟》第10卷五华洞外壁图版99



〔图三十八〕⑤k云冈第11窟外壁A龕佛像
采自《云冈石窟》第10卷五华洞外壁图版65



〔图三十九〕⑤l云冈第5窟A龕西壁佛像
采自《云冈石窟》第2卷第5窟图版73



〔图四十〕⑤m云冈第5窟A龕北壁佛像
采自《云冈石窟》第2卷第5窟图版61



实例⑤d—⑤i表现有明显凸起的台座，腿部以下覆座悬裳由此得以完整展现。不过，这几例佛像覆座悬裳衣褶线较为生硬，层次变化也较为单一。实例⑤j、⑤k与该组此前实例最明显区别在于袈裟衣褶的表现，不仅下垂的两片半圆形袈裟衣裾变得修长，包括两臂外侧下垂衣裾及覆座悬裳在内的衣褶线，也变得柔软流畅且富于弹性，这种造型特征与洛阳龙门北魏龕像比较接近^①，或是受后者影响所致。

实例⑤l、⑤m表现有很高的台座，覆座悬裳极其修长，这种变化应是受到龙门北魏正光年间龕像影响的结果^②。其中值得注意的是，实例⑤l双颌下垂式袈裟外还表现有一层右肩半披式袈裟，形成两种袈裟叠加表现的形式，其造型显然是源于以龙门宾阳中洞西壁主尊佛像为代表的袈裟形式^③。

如上可知，这种形式袈裟佛像最早出现于迁都洛阳前的云冈第二期龕像，持续流行至西方诸窟。其持续流行时间虽然较长，但样式变化较为单一。偏晚实例受来自新都洛阳佛像造型因素影响，覆座悬裳变得更加修长。

②第二组佛像

该组实例只包括云冈第34窟A龕西壁下层佛像

① 如龙门古阳洞南壁中层东起第3龕二佛并坐像。龙门文物保管所、北京大学考古系编：《龙门石窟·一》图版147，文物出版社；东京：株式会社平凡社，1991年。该龕为古阳洞南壁中层东起第3大龕，是南北壁中层八大龕中唯一跏趺坐佛像龕。该龕完工年代约在北魏永平年间(508—512年)，龕像袈裟衣褶线柔顺流畅，体现出很高的造型水准。

② 如龙门皇甫公窟北壁二佛并坐像。前引《龙门石窟·一》图版193。据马世长考察，该碑位于窟门外南侧力士外侧，就崖面凿出，碑文残失过甚，其末尾有“大魏孝昌三年岁次丁未九月十九日□□□□□□□□□□洽四方”。马世长据此认为该窟完工于北魏孝昌三年(527)。马世长：《龙门皇甫公窟》，前揭《中国石窟·龙门石窟·一》页242。皇甫公窟在龙门北魏窟龕中属于较大中型洞窟，内容较为严密规整，应该经过统一规划。但造窟碑就窟门外崖面雕刻，且厚薄不匀，显得甚为粗率，似乎不与窟内主体造像同期规划，或为孝昌年间补刻。另外，其他较大中型洞窟如魏字洞、普泰洞、莲花洞等也未见类似形制造窟碑。因此，笔者认为该窟主尊佛像完工于北魏正光初(520)前后，是一种特别注重衣褶线条表现的佛像造型样式。前揭黄文智：《河南中部北魏晚期至东魏石刻佛像造型分析》。

③ 这种袈裟形式除了龙门宾阳中洞西壁主尊佛像外，还包括龙门魏字洞、普泰洞、皇甫公窟等大中型洞窟西壁主尊佛像，巩义石窟中也多有这种实例。以宾阳中洞西壁主尊为代表的佛坐像，代表了当时最高规格的皇家佛像形式，其中包括中原北方此前不见的多种造型特征。在云冈第5窟附属龕中出现这一种佛像造型，显然是后者模仿龙门实例所致。

〔图四十二〕⁴¹。

该像坐姿及袈裟形式较为独特，双手叠掌贴于腹前，左领襟自然下垂，右领襟下垂至腹部左转披搭于左臂，但其左转部分被双手挡住。右领襟以下袈裟围合成半圆形衣裾并覆盖双足，与长而宽大的覆座悬裳叠加表现。该像坐姿及袈裟表现形式，与龙门古阳洞西壁主尊佛像基本一致，但其转折多变的覆座悬裳衣边，又与龙门北魏正光年间(520—525)佛像相似，由此可推测该像完工于这一时期，与学界认为的云冈第三期窟龕终结时间相差不远。

2. 佛立像

云冈第三期窟龕佛立像实例主要分布于云冈第21窟以西诸窟中，少数补刻于云冈第一期、第二期窟龕。

该组实例包括⑥a云冈第23窟西壁佛像〔图四十三〕、⑥b云冈第28窟南壁下层东侧佛像〔图四十四〕、⑥c云冈第11窟A龕南壁东侧佛像〔图四十五〕⁴²、⑥d第29窟西壁上层龕右肋侍佛像〔图四十六〕、⑥e云冈第34窟西壁龕北侧佛像〔图四十七〕⁴³、⑥f云冈第5窟A龕下层西龕佛像〔图四十八〕⁴⁴。

这些实例除了实例⑥c、⑥f为云冈第二期洞窟补刻龕像外，其他皆为云冈西方诸窟遗存。该组佛像袈裟形式在前一类佛立像基础上，呈现由宽松、飘逸向紧窄、短直的特征演变。而且佛装由三层减为两层，其中被抬起的双臂所折叠出来的胸腹部以下衣裾，在较晚实例⑥c、⑥d、⑥f中萎缩为片状的三角形。该组佛立像只有两例表现束带〔图表一：10〕，可见束带没有受到足够重视。实例⑥a所处位置与西方诸窟开端的云冈第21窟A龕相近，或在北魏迁都洛阳以后完工。实例⑥f为偏晚实例，同处一龕的佛坐像实例⑤m为云冈第三期窟龕偏晚的佛坐像，其造型特征受到洛阳北魏正光年间(520—525)实例影响。据此，可推测该组造像流行时间约在北魏太和十八年至北魏正光五年(494—524)⁴⁵。

实例⑥a袈裟形式与前组云冈第6窟佛立像相似，但袈裟略微变薄，下垂衣裾也短了一些。实例⑥b腰腹部袈裟极为紧窄，但袈裟下垂衣裾八字形外侈依然显著，这种情形应是进一步受到秀骨清像造型风尚影响所致。实例⑥c、⑥d、⑥f袈裟在前例基础上更为简短。实例⑥e袈裟形式较为简洁，衣褶线疏朗流畅，其紧窄和短小的造型特征与其他实例基本一致。可以看出，与前组佛立像日趋华丽的袈裟造型相

〔图四十一〕成都西安路出土南齐永明八年(490)佛像
采自《四川出土南朝佛教造像》图版54-1



〔图四十二〕云冈第34窟A佛龕西壁下层佛像
采自《云冈石窟》第15卷西方诸窟图版66



41 前揭《云冈石窟》第15卷西方诸窟，图版66。

42 前揭《云冈石窟》第10卷五华洞外壁，图版55A。

43 前揭《云冈石窟》第15卷西方诸窟，图版63B。

44 前揭《云冈石窟》第2卷第5窟，图版67B。

45 前揭宿白《平城实力的积聚和“云冈模式”的形成与发展》。

体空间关系三个方面分析。

1. 头部造型

云冈北魏中晚期双颌下垂式袈裟佛像头部造型，可以从发髻形式和面型两方面来叙述[图表二]。在云冈洞窟中，只出现两种发髻形式，一为占绝大多数的磨光发髻，代表性实例如[图表二]中的多数。另一种是波形发髻，多见于云冈第二期后段窟龕，代表性实例如[图表二：3]。磨光发髻即佛像头顶及肉髻表面采用磨光形式表现，应是佛像东传至汉地时为本土匠工所创。磨光发髻在云冈第一期、第二期前段窟龕中广为流行，在第二期后段窟龕中仍占有相对多数，继而在第三期洞窟占有绝大多数。波形发髻源于西北印度的贵霜朝犍陀罗佛像，其在东传过程中，频繁见于各种佛教造像，包括金铜佛像和各种单体造像，但在云冈第一期、第二期前段窟龕佛像中几乎不见。波形发髻在云冈第二期后段的第6窟集中出现，在其他洞窟补刻龕像中也偶有所见，而在此后的第三期洞窟中基本消失。

就头部造型而言，第一类佛像面部特征，与此前的云冈第一期、第二期前段窟龕实例相比并没有明显变化，[图表二：1、二：3]脸部造型依然较为圆润，只是颈部变细。可见，该时期佛像虽然换上了新的双颌下垂式袈裟，但南朝造像中的那种秀骨清像的特征并没有完全被照搬过来。在第二类佛像中，[图表二：4]整体造型特征与[图表二：1]较为相似。相较之下，[图表二：5、二：6]脸部造型显得修长。结合佛像整体造型特征，可以看出西部诸龕中自第26窟佛像人体造型开始明显变得清瘦，此后实例承续这一特征，直至云冈石窟开凿的终止。

2. 人体比例

人体比例关系，是指人体身高与头高的比例关系。人体比例关系的结果能够反映匠工的雕刻技艺和一定的审美标准，此外，人物所处的空间位置和尺寸大小也是需要特殊考虑的因素。就佛坐像而言，云冈第一期、第二期前段洞窟主要佛像多近4头高，佛立像在一期洞窟中基本为5头高左右，在二期前段窟龕像中多发展为6头高上下，第一、第二期窟龕佛坐像和第二期窟龕佛立像身高比例关系，成为此后北朝相对固定的比例关系。

通过比较，选取第一类佛坐像中有代表性的实例②d、③b为例，两像身高比例分别为4.5头高和4.2头高。第二类佛坐像以实例⑤f、⑤j为例，两像身高分别为4.1头高和4.3头高。上述实例均超过4头高，整体较此前第二期前段窟龕像略微修长。以上比例关系，说明在新袈裟形式影响下，云冈龕像人物身高比例大多稳定在4.1—4.5头高之间，视觉效果较此前实例更为协调。

佛立像以实例④c、⑥c为例，前者为第一类佛像，后者为第二类佛像，两像分别为6.3头高和6.2头高，由此可知该时期佛立像身高比例关系大多保持在6头高以上。佛立像这种身高比例关系，虽较真实人体比例的7头高低矮，但在具体洞窟环境中却较为协调，这也是在较长时间实践中摸索而来的身高比例关系。

经由云冈第一期、第二期前段洞窟造像形成的身高比例关系，在本稿所述的第一类、第二类佛像中被继续沿用，并在新袈裟形式影响下，呈现更协调的视觉特征。

3. 人体量感和空间关系

在人物造型中，人体量感一般用于描述人物的胖瘦程度，空间关系则是描述人物着装内外关系及四肢与躯干的分离关系。现实情形中，人体量感和空间关系相互关联，共同影响人物的外部造型特征。

云冈第一期、第二期前段洞窟佛像人体造型样式一脉相承，在量感上均呈现丰腴壮实的人物特征，这一特征在本稿所述的第一类佛像中仍有一定体现，只是佛坐像肩部略显斜溜，并向较为清秀的人物特征发展，如实例①b、②a、②c等。这些实例均完成于北魏迁都洛阳前，在人体量感上呈现相对一致特征。不过，佛立像中偏早的实例④a人物造型清瘦，偏晚的实例④f却体现出极为丰腴壮实的特征。整体来说，这些较早穿上双领下垂式袈裟佛像，大部分实例在人体量感上，仍一定程度延续了此前云冈佛像造型特征。实例①f出现了明显变化，该像躯体较为单薄，跏趺坐双腿外展幅度也有所缩小，包括此后大部分第二类佛像，均呈现这一造型特征，特别是佛立像变化更为明显。比较实例⑥a和⑥b，前者人体量感较上述实例④f明显要消瘦，而后者可以用极度消瘦来形容。因此，云冈第三期龕像人体大多变得清瘦，秀骨清像的造型特征得以彰显。

第一类佛像的人体空间关系，受双领下垂式袈裟的影响，较此前实例而言渐趋扁平。第一类偏早佛坐像实例①a躯体与四肢的分离关系，与云冈第二期前段龕像并无明显区别，实例①b、②a、②c躯体与两臂粘连在一起，人体空间关系开始变得含糊，但跏趺坐的双腿形态清晰呈现，并且与底座之间有深凹进去的分界线。在佛立像中，北魏迁都洛阳前实例两臂与躯体的空间关系，与佛坐像基本一致，但下半身的双腿由于被厚重的袈裟覆盖而不可见。这种情形，直接导致佛像造型的重心由此前注重人体形态，转到外在的服饰表现方面，实例④f就是这种变化的具体呈现。第二类佛像中坐像人体量感大多变得单薄，覆座悬裳不断被强调，呈变宽变长之势，特别是在偏晚实例中更为明显，如实例⑤k。这种变化使跏趺坐腿部结构趋于含糊。第二类佛像中立像由于袈裟变得越来越窄小，人物的四肢形态有一定呈现，但这种趋于衰退的佛像形式，在视觉表现上并没有出现特别效果。

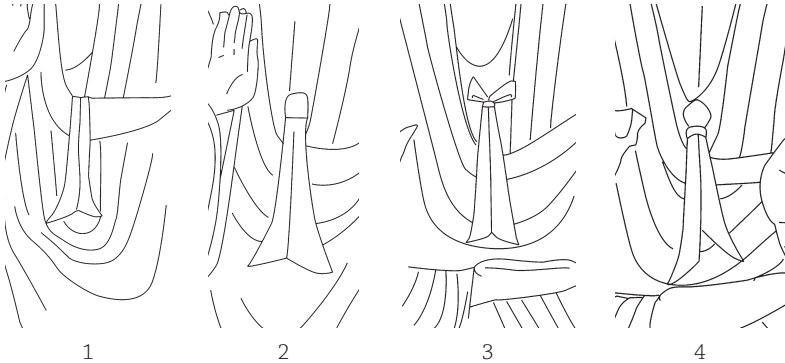
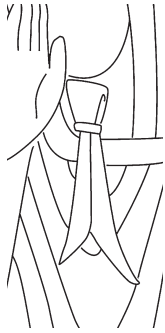
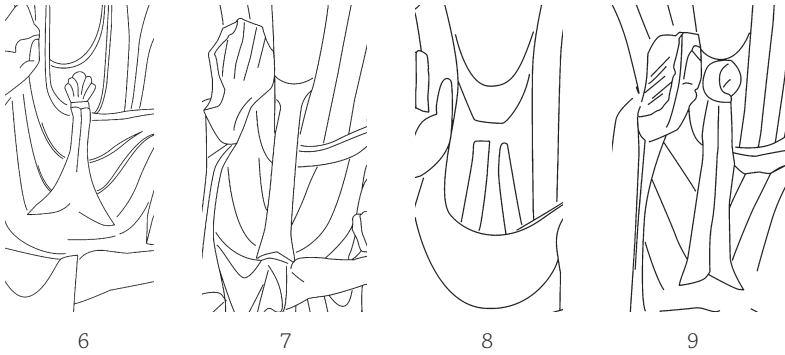

三 小结

第一类佛像在云冈二期前段造型基础上，部分吸收了南朝造像因素。佛坐像按照悬裳的有无和微观变化可分为三种形式，前一种形式佛像最早出现于北魏太和十年(486)服饰改制后，持续发展至迁都洛阳后一段时间(500前后)，造型简洁质朴。后两种形式相继出现，均在前种形式佛像基础上增加悬裳表现。佛立像呈现由简洁质朴向繁缛华丽的造型特征转变。第二类佛坐像着意于悬裳表现，是再次引进南朝佛像造型特征的结果。较早实例首先出现于云冈第二期龕像中(490左右)，其后在云冈第21窟A龕及其以西的第三期窟龕中持续流行。第二类佛像台座逐渐变高，相应的覆座悬裳亦随之变得长大。两类佛像有一段时间的交集期，反映了云冈各窟龕复杂的开凿次序，就窟龕整体分布而言，以云冈第21窟A龕为界，此龕以西皆划为第三期窟龕。在人体造型上，第一类佛像较大程度上延续了此前云冈第二期前段

窟龕造像特征，新变化主要体现在出现了波形发髻，佛坐像身高比例稍微变高，第6窟以外的窟龕量感趋向削瘦。云冈第三期窟龕佛像整体上呈消瘦之势，秀骨清像的造像特征得以彰显。

以往学界对于云冈第二期后段和第三期窟龕的划分，在时间上以北魏迁都时间为节点，在空间上则以云冈第21窟为界，此窟及其以西诸窟龕整体划为第三期。这种主要基于洞窟形制和造像组合的研究，在很大程度上忽视了占主体地位的佛像造型变化。第一类佛像中的三种造像形式，不论袈裟形式或悬裳的有无表现，均与其参考的南朝范本差异明显，反映了该时期云冈龕像，并非直接照搬后者造型。第二类佛像，经再次吸收南朝造像因素，着意于覆座悬裳表现，但其较为简单的发展模式，与同期洛阳龙门窟龕造像相比，显得保守而单一。

[图表一] 大同云冈北魏中晚期窟龕佛像束带造型情况佛

形式类别	佛坐像	佛立像
<p>第一类佛像</p>	 <p>1. ①i第11窟明窗西侧二佛并坐像之一 2. ②b第5窟南壁东部下层龕佛像 3. ③a第6窟南壁下层东侧龕佛像 4. ③b第6窟南壁下层西侧龕佛像</p>	 <p>5. ④a第11窟中心柱西面上层二立佛之一</p>
<p>第二类佛像</p>	 <p>6. ⑤a第15窟西壁下层龕佛像 7. ⑤f第26窟西壁下层龕佛像 8. ⑤h第29窟西壁上层龕佛像 9. ⑤i第34窟西壁龕佛像</p>	 <p>10. ⑥a云冈第23窟西壁佛像</p>

[图表二] 大同云冈北魏中晚期窟龕佛像及相关实例头部造型情况

<p>第一类佛像</p>	 <p>1 第21窟东壁下层龕佛像</p>	 <p>2 第15窟东壁下层北龕佛像</p>	 <p>3 第6窟南壁下层西龕佛像</p>
<p>第二类佛像</p>	 <p>4 第23窟西壁佛像</p>	 <p>5 第26窟西壁下层佛龕佛像</p>	 <p>6 第29窟西壁上层佛龕佛像</p>

附记：本稿文章思路、写作方法和资料来源，都得到导师清华大学美术学院李静杰教授的悉心指导与支持，在此致以诚挚的谢意！

[作者单位：天津美术学院雕塑系]

(责任编辑：何 芳)