

雲岡石窟研究院院刊

YUNGANG GROTTOES ACADEMY JOURNAL

二〇一六年 总四期

主 编：张 焯

副 主 编：王雁翔 贾天睿

编辑部主任：王雁卿

责 任 编 辑：侯 瑞 吴 娇

封 面 设 计：韩 鹏

目 录

云冈石窟研究院院刊 二〇一六年 总四期

云冈文化旅游发展的思路与前景(张焯).....	001
云冈印相(王恒).....	004
云冈石窟供养人图像样式调查(李雪芹).....	024
云冈石窟供养人的缘起、形式及目的(员小中).....	040
云冈石窟昙曜五窟早期圆拱龕探讨(王雁卿).....	071
穹庐与窟形——以云冈和麦积山石窟为例谈草原居住设施对石窟形制的影响(董广强)...	103
浅谈云冈石窟中菩萨造像的宝冠类型(邓星亮、程思彤).....	111
云冈石窟装饰图案(王晨).....	123
平城魏碑与云冈石窟北魏造像题记(耿波).....	130
云冈石窟影像档案保护与管理(张海雁).....	134
云冈高浮雕石质文物的数字化探索(何勇).....	138
云冈第2窟北壁砂岩风化程度环境磁学无损评价(任建光、黄继忠、胡翠凤).....	145
云冈石窟出土砖瓦浮雕的拓印技法(董凯).....	156
浑源悬空寺第一次维修加固工程始末(解廷藩).....	163
大同辽代壁画墓整体搬迁与保护(侯晓刚).....	170
突倒投而跟跬,譬陨绝而复联——北魏平城幢倒伎乐图像考(赵昆雨).....	178

北魏平城“一人二龙”图案的渊源与流变研究(张海蛟).....	189
浅析北魏僧官制度(郭静娜).....	202
大同华严寺两大殿主尊佛的名号(力高才).....	208
大同历史大事拾零(高平).....	215
<hr/>	
创新发展思维 树立遗产地保护新理念	
——以云冈石窟为例浅谈遗产地的科学保护(王雁翔).....	263
砥砺十年 铸就辉煌——写在云冈石窟研究院建院十年之际(刘晓权).....	266
佛国胜境更辉煌——云冈石窟通过“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业	
知名品牌示范园区”验收纪实(梁有福).....	270
艺术精品献云冈 方寸之间写春秋	
——云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展纪略(云冈石窟研究院工会).....	274
<hr/>	
景区智慧化建设研究与应用(李立芬).....	291
云冈石窟博物馆文化展示方式与游客文化体验差异调查(曹彦).....	295
在云冈,我想和你从A走到Z.....(付洁).....	301
<hr/>	
云冈,历史的回声(殷宪).....	313
云冈歌行·一百韵·(李尔山).....	319
此生难舍云冈缘(朱孟麟).....	321
谈大同 话云冈(子木).....	325
云冈乐舞在韩国(邓琳).....	327
<hr/>	
云冈石窟研究院大事记(2015.7-2016.6).....	332

Contents and Abstracts

Yungang Grottoes Research Institute Journal 2016 (Total 4)

- 001 Yungang Cultural Tourism Development Ideas and Prospect (Zhang Zhuo)
-
- 004 Yungang Mudra (Wang Heng)
- 024 A Survey of Sacrifice Provider Image Style in Yungang Grottoes (Li Xueqin)
- 040 The Origin, Form and Purpose of Sacrifice Providers (Yuan Xiaozhong)
- 071 A Discussion on Early Arched Niches of Tan Yao Five Caves in Yungang Grottoes (Wang Yanqing)
- 103 Domed Roof and Cave Structure——A Study on the Influence of Prairie Residential Facilities on Cave Structure, Taking Yungang and Maijishan Grottoes as Examples (Dong Guangqiang)
- 111 A Brief Discussion on Bodhisattva Crown Types in Yungang Grottoes(Deng Xingliang, Cheng Sitong)
- 123 Decoration Pattern of Yungang Grottoes (Wang Chen)
- 130 Pingcheng Tablet of Northern Wei Dynasty and Inscription of Northern Wei Dynasty in Yungang Grottoes (Geng Bo)
-
- 134 Image File Protection and Management in Yungang Grottoes (Zhang Haiyan)
- 138 To Explore How to Digitize High Relief Stone Relics in Yungang Grottoes (He Yong)
- 145 Non-destructive Evaluation of Sandstone Weathering Degree on North Wall of Cave 2 in Yungang Grottoes (Ren Jianguang, Huang Jizhong, Hu Cuifeng)
- 156 A Study on Techniques of Rubbing Bricks and Tiles Unearthed in Yungang Grottoes (Dong Kai)
- 163 To Record the First Maintenance and Reinforcement Project of Xuankong Temple (Xie Tingfan)
- 170 The Integral Moving and Conservation of Mural Tombs of Liao Dynasty in Datong (Hou Xiaogang)
-
- 178 Research on Chuangdao Dancer and Musician Image in Pingcheng During Northern Wei Dynasty (Zhao Kunyu)

- 189 A Study on the Origin and Development of “One Man and Two Dragons” Pattern (Zhang Haijiao)
- 202 Simple Analysis of Monastery System(Guo Jingna)
- 208 Names of Main Buddha in Two Major Buddhist Halls of Huayan Temple in Datong (Li Gaocai)
- 215 Datong History Sidelights (Gao Ping)
-
- 263 Innovating Development Thinking, Establishing New Concept of Heritage Area Protection——A Discussion about Scientific Protection of Heritage Area Taking Yungang Grottoes as An Example (Wang Yanxiang)
- 266 Obtained Splendid Achievement through Decade Diligence ——To Celebrate Tenth Anniversary of the Founding of Yungang Grottoes (Liu Xiaoquan)
- 270 More Splendid Buddhist Country——A Record of Yungang Grottoes Being Accepted as A Well-known Brand Demonstration Area of National Buddhism Culture and Grotto Art Tourist Industry (Liang Youfu)
- 274 Yungang Luster——A Record of Calligraphy, Painting, Photographic, and Sculpture Exhibition of Yungang Grottoes Research Institute Staff (The Union of Yungang Grottoes Research Institute)
-
- 291 Research and Application of Intelligence Construction in Tourism Area (Li Lifen)
- 295 A Survey on Difference Between the Way of Cultural Display and Visitors’ Cultural Experience inYungang Grottoes (Cao Yan)
- 301 I’ d Like to Walk with You from A to Z in Yungang (Fu Jie)
-
- 313 Yungang, An Echo of History (Yin Xian)
- 319 Yungang Ge Xing One Hundred Rhymes (Li Ershan)
- 321 Unforgettable Affection for Yungang (Zhu Menglin)
- 325 Talk about Datong and Yungang (Zi Mu)
- 327 Yungang Music and Dance Appeared in South Korea (Deng Lin)
-
- 332 Chronicles (2015.7–2016.6)

云冈文化旅游发展的思路与前景

张 焯

前不久，习近平总书记和李克强总理分别对文物工作作出重要指示，将文物保护与利用提升到促进社会和经济、维系民族精神、实现民族复兴的战略高度，极大地提高了我们对文物工作重要性的认识，坚定了我们保护文化遗产和发展文化旅游产业的信心。

云冈石窟是国务院首批公布的全国重点文物保护单位，也是联合国教科文组织确定的世界文化遗产。从2008年开始，大同市委、市政府全力进行了云冈石窟大景区建设，经过近八年多的改造与完善，目前已成为全国一流的旅游胜地。如何百尺竿头更进一步，保护好云冈石窟文物，继承好、弘扬好、发展好云冈文化，是我们今天云冈石窟研究院面临的新课题。

一、坚持不懈，努力开展云冈石窟研究

近年来，云冈景区硬件建设好了，我们研究院的工作重心转向文化软实力建设。一是创刊《云冈石窟研究院院刊》，出版《云冈石窟编年史》《云冈石窟词典》《平城丝路》等多种学术与普及性读物。二是编辑出版20卷本《云冈石窟雕塑全集》，由青岛出版社投资，首卷样本已在2015年太原举办的全国书展中亮相。三是整理上世纪九十年代以来云冈窟前遗址、山顶遗址考古发掘报告，予以付印。四是着手策划《云冈石窟调查报告》《云冈石窟分类全集》和《云冈石窟装饰图案全集》的编辑出版。以上科研项目，作为民族争气工程，目标是改写一个世纪以来“云冈在中国，研究在日本”的学术屈辱历史。

二、尽心尽力，不断加强云冈石窟的保护

近年来，我们狠抓了云冈石窟的保护研究与工程建设。一是陆续开展了山顶防渗水研究、洞窟凝结水治理和岩石风化研究实验，逐步使云冈保护工作迈上一个良性发展的轨道。特别是2015年完成的“五华洞”六个洞窟的窟檐建设，使云冈病害最严重的石窟区域得到了根本性保护。二是与国内重点院校和科研单位合作，着手编制云冈石窟保护工程总体方案。同时，每年向国家文物局申报洞窟维修或监测保护设计方案，逐步解决一些急迫的洞窟保护问题。三是充分发挥自身的文物研究与保护优势，设立了云冈石窟保护修复中心，立足长远，面向未来，积极创建国家级石窟寺保护基地。四是建立云冈数字中心，利用先进的三维激光扫描技术，保存石窟测绘与形象数据，开展洞窟复制试验，与北京大学、浙江大学、武汉大学、

北京建筑大学等高校联合，共同编制全国石窟寺高浮雕数字化行业标准。五是建立了山西彩塑壁画保护修复中心，与敦煌研究院、中国文化遗产院联手，面向全省、全国进行古寺院泥塑壁画维修工程。

三、集中力量，开展云冈文化品牌建设

云冈石窟是公元五世纪中西文化共铸的历史艺术丰碑，59000尊佛像，2000多幅装饰纹样图案，是我们取之不竭、用之不完的文化艺术资源。近年来，我们一是以研究院美术人员为主体，动员社会力量，开发云冈文化衍生品。将大同绢人、剪纸、银器、石雕、木雕、煤雕、蛋雕引入云冈食货街，让山西优秀的文创企业——西堂公司在云冈博物馆、游客中心设店经营。据初步统计，共开发云冈特色纪念品近千款。二是不断充实、完善景区文化设施，云冈博物馆、皮影表演院、云冈写经院陆续开张；2015年又增设了石兵美术馆、北魏射艺场；2016年，利用闲置的建筑物，改建云冈院史馆，把云冈百年巨变的真实记录呈现给观众。三是与中央美院、天津美院、鲁迅美院、山西大学艺术学院等共建云冈写生实习基地，突出表现云冈的崇高美，同时积极创作发生在大同、对中华民族有过重大影响的历史题材油画，增设云冈美术馆，逐步争取形成国家级的美术创作基地。四是努力创建国家级文化品牌。经过三年的申报与创建，到2016年6月，云冈石窟正式被国家质检总局批准为“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌创建示范区”。总之，我们的想法是：通过增加云冈文化多元性的展示内容和参与节目，留住游客的脚步；通过开发丰富多彩的文化产品，促进新兴产业的形成，造福大同人民。

四、立足长远，统筹规划，设计云冈美好的明天

云冈石窟是个固定的区域，而云冈旅游区是一个发展的概念。云冈石窟所在的云冈峪，西通内蒙古，自古为边塞要道，也是北魏平城丝绸之路的前段。云冈峪沿线北魏石窟众多，青磁窑、鹿野苑、鲁班窑、吴官屯、焦山寺等小型石窟群依然保存。2008年我们在制定云冈保护规划时，曾对云冈峪的文化遗存调查摸底，共发现春秋到民国的实体文物35处。这些石窟、城堡、烽燧、墓葬、窑址成片成线，加上近现代的煤矿、煤窑等工业遗址，构成了全国少有的文物旅游资源带。做大云冈，是落实2016年市委、市政府“建设以云冈石窟为核心的旅游带”战略的具体举措，也符合省委、省政府发展山西龙头旅游景区的要求。

长远展望，云冈旅游区应结合晋蒙古道文化设计，从云冈、左云、右玉，到和林格尔、呼和浩特，这条长约250公里的边塞文化长廊，山水古朴，人文荟萃，具备了建设国家遗址公园的规模。近期规划，以云冈石窟为核心，集中打造云冈峪30公里文化与自然景观，形成群体式的大型旅游区。

一是改造云冈博物馆，讲述云冈背后的故事，展现世界佛教从印度诞生、中亚改造、河西流布、平城模式的完整历程；二是进行云冈食货街的文化性再创作，学习成都宽窄街、乌

镇民俗坊等成功经验，突出表现晋北人文特色，走出目前市井民俗文化不足、经营效益不佳的困境；三是抓紧云冈山顶北魏寺院遗址的建馆展示工作，该项目已经国家文物局批准，委托清华大学设计，建成后，即可实现云冈山顶的旅游延伸；四是筹建中国第一家古墓葬壁画博物馆，利用云冈景区东部山间沟地，整体搬迁近年来大同城郊出土的历代壁画墓，抢救这一最后的珍宝；五是扶持民营建筑的云冈灵岩禅寺竣工、开庙，申报设立云冈佛学院，增加云冈佛教圣地的活态气氛；六是完成鲁班窑石窟考古遗址公园建设，使云冈石窟的这一姊妹篇（北魏尼寺）融入大景区；七是扩展观音堂文物景点，作为云冈石窟景区参观的补充或前奏，展示观音文化的历史脉络和武州山关塞风情；八是积极推动云冈石窟与河对岸的晋华宫矿山公园一体化经营，创建世界文化遗产与工业遗址和谐共赢的新样板。

[作者：云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管理委员会主任、文博研究馆员]

云冈印相

王 恒

印相，即是手印和手相。佛教信仰中的很多意念和状态均通过印相来表示。在佛教艺术中这种表示就显得更加直接和持久。人们将表示一定意念和状态的印相通过雕塑或绘画的形式展现出来，成为一种永恒的说教和象征，帮助信仰者深入认识和贯彻佛教宗旨。印相存在于各种佛像、菩萨像、诸天像、罗汉像空手时和持物时的手势和身体姿势。在包括云冈石窟在内的佛教艺术中，体现的当然是瞬间凝固的状态。以双手结种种动作姿态者为手印，以双手持种种器具者为手相。

早在印度早期雕塑艺术中，主体人物就以多种印相阐释了宗教信仰的种种含义。著名的印度巴尔胡特塔门浮雕树下女神，就以双手合十的手印表示了对佛的虔诚（图1）。佛陀形象

出现后，印相的丰富首先从佛像的手印中体现出来。我们从一尊秣菟罗式早期佛像中看到，呈结跏趺坐的佛陀左手臂下垂弯曲手掌抚左膝，表示降服妖魔；右手臂上举至肩，表示无所畏，而掌心雕刻圆形法轮，又表示转法轮即为说法（图2）。随着佛教艺术的不断扩展和表现形式的日益丰富，佛教印相也表现了极大的扩展和丰富的状态。作为世界上最大的早期佛教石窟寺院之一，云冈石窟在印相的表现中，具有继承印度佛教传统并体现了简洁自然的特性。



图1 树下女神

（引自金申编《印度及犍陀罗佛像艺术精品图集》，中国工人出版社）

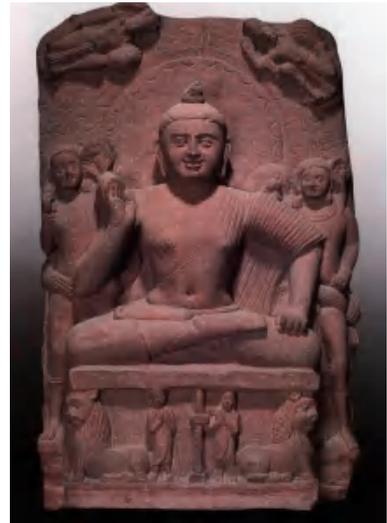


图2 秣菟罗坐佛像

（引自奈良国立博物馆《奈良-丝绸之路博览会》，1988年4月24日—9月4日）

一、手印

手印即是手指所结的印契。所谓“用指头作种种之形，以为法德之幟帜者”（丁福保《佛

学大辞典·手印》)。佛教将人的双手十指分为各式象征,所谓“左手为‘定’,右手为‘慧’”,“由小指次第数至大指,此为地、水、火、风、空之‘五大’”“以此左右十指为种种印相”,来表示特定状态、心境。手指印是佛教仪轨的认记。具“有相”“无相”两种区别。有相印即以色彩、形状、姿态来表示;无相印在于体会真意,举凡一投足一举手等一切动作皆是。常见的有说法印、无畏印、与愿印、降魔印、禅定印等5种,即所谓“释迦五印”。与所有佛教艺术造像一样,云冈石窟的佛菩萨像以及其他人物均具有以手印表示某种宗教意义的特性。

(一) 禅定手印

禅,即为思惟静虑而研习;定,心定止之境界。一心考物为禅,一境静念为定。禅与定皆为心之德,二者合而一为“禅定”。佛教认为,要成就佛道,则必“深入禅定”,想得到禅定境界,则“必断欲界之烦恼”。《六度集经》说,“复有四种禅定,具足智慧:一常乐独处;二常乐一心;三求禅及通;四求无碍佛智。”修禅之人在形体上必“结跏趺坐”而双手于腹间相会叠加,两拇指尖相对,成“佛部定印”,即是禅定手印。

佛像中呈禅定手印者在云冈造像中非常普遍。最大佛像之第5窟主尊,最著名之第20窟露天大佛,以及第17窟东侧的胁侍佛像均为结跏趺坐禅定手印(图3,1)。第5窟拱门上方树下二坐佛像也是禅定手印。而最大量的禅定手印坐佛像,则是遍布云冈洞窟内外的千佛造像。由此,禅定手印佛像成为云冈石窟数量最大分布范围最广的造像。除佛像外,出现在第7、8窟和第12窟明窗两壁的坐禅弟子像(图3,2),虽然其宽大的袈裟将全身围住而看不到他们的手臂,但这种典型的弟子修禅形象告诉人们,藏在袈裟内的一定是禅定手印。

(二) 无畏手印

无畏,亦称无所畏,即是“佛于大众中说法,泰然无畏之德也”(丁福保《佛学大辞典·无畏》),包括“四无畏”：“一、一切智无所畏,佛于大众中明言,我为一切智人而无畏心也;二、漏尽无所畏,佛于大众中明言,我断尽一切烦恼而无畏心也;三、说障道无所畏,佛于大众中说惑业等诸障法而无畏心也;四、说尽苦道无所畏,佛于大众中说戒定慧等诸苦之正道而无畏心也”(鸠摩罗什《大智度论·二十五》)。很明显,佛教中“无畏”的意义集中于说法,如此表达之手印,以最早出现的佛陀形象为标准,即右手臂上举,五指伸展,掌心侧向前方。无论是犍陀罗艺术,还是秣菟罗艺术,均将其最早佛像的手印形式,塑造为无畏手印。其中秣菟罗艺术中结跏趺坐佛像最有代表性(见图2):右手臂上举至肩,掌心雕刻圆形法轮,即为转法轮,表示了强烈的“无所畏”。正是“佛与大众中说法,泰然无畏之德也”。无畏手印亦为“施无畏印”,丁福保《佛学大辞典·施无畏印》:施无畏之印契,举右手舒五指以向外者。《大日经·四》曰:“以智慧手(右手)向上作施无畏形,颂曰:能施与一切众生类无畏,若结此大印名施无畏者。”《罗尼经》曰:“右手展掌,竖其五指,当肩向外,名施无畏。此印能施一切众生安乐无畏。”

在云冈,佛像除大量的千佛像和部分佛像为禅定手印外,多数佛像均为右手臂举起至胸,五指伸展,手掌侧向前方的无畏手印(图3,3)。并且成为能够与左手多种印相搭配的常用手印。与此同时,弥勒像也多为无畏手印。佛像中大型洞窟的第20窟胁侍立佛像,第19窟主尊坐

佛像，第 18 窟左右两尊胁侍立佛像，第 17 窟西壁立佛像，第 16 窟主尊立佛像，第 5 窟东西两壁立佛像等均为无畏手印，大型洞窟中的第 13 窟主像弥勒菩萨也为无畏手印。与此相联系，洞窟壁面上造像龕内的大量佛像和交脚弥勒多为这种手印。由于这种无畏手印多出现在佛说法场面中，加之佛教意义的无畏具有强烈的说法因素，所以在很多时候，人们将这种手印视为无畏说法手印。

（三）与愿手印

亦称“施愿印”“满愿印”。丁福保《佛学大辞典·与愿印》：仰掌舒五指而向下，流注如意宝或甘露水之相也。《大日经·十六》曰：“与愿手，舒指仰掌向下流注甘露水。”“甘露水”就是佛的无穷力量，“与愿”就是将佛的一切力量赋予众生，来满足众生的愿望。《大智度论·十一》阐述了佛教的“三施”：“一、财施，持戒之人不犯他人之财物，且以己财施与他人也。二、法施，能为人说法，使开悟得道也。三、无畏施，一切众生皆畏死，持戒之人无杀害之心，使众生无所畏也。”表达了人与人之间善良相处的美好愿望。我们看到，在佛经阐释上，与愿中有“无畏”，无畏中有“与愿”，而与愿手印和无畏手印同样具有“施与”和“说法”的内涵，两者之间你中有我，我中有你，互为条件。因而，两种手印往往为左右手同时搭配呈“施无畏和与愿”。

云冈石窟中很多洞窟的佛像均体现了“右手臂举起至胸，五指伸展，手掌侧向前方，左手臂弯曲向前，五指伸展，手掌向前”的手印（图 3，4）。其中第 6 窟最为突出：中心塔柱上层东面立佛像，下层北面二佛并坐东侧坐佛像，东壁上层南侧立佛像，南壁明窗与窟门间“文殊问疾”龕中坐佛像均为右手“施无畏”，左手“施与愿”的联合手印。在第 11 窟西壁和第 13 窟南壁的“七佛立像”中，亦有呈“施无畏和与愿”手印。此外，被认为呈隋唐艺术风格的第 3 窟后室西侧倚坐佛像，亦为这种手印。与北魏风格佛像不同的是，该佛像作“与愿印”的左手，手指并没有垂下，而是将张开的手掌向内横置于左腿膝盖上（图 3，5）。呈现了更加自然的手印形态。

（四）智吉祥手印

在佛教看来，智，即是“于世理决断也”，《大乘义章·九》曰：“慧心安法，名为忍，于境决断，说之为智”，所谓“忍言智以决断故”，有一智、二智、三智……直至十智、十一智，还有二十智、四十八智、七十七智等。吉祥，乃“吉事之兆瑞”也。释迦经过静虑苦修而觉悟，其智慧进入无上境界，要将自己的法理宣告于世，此乃“智吉祥”。因而“智吉祥手印”也称为“释迦说法手印”。亦是与右手结“施无畏”手印相搭配的左手结印。其结法为“左手曲中指附于大指，伸余指”。

第 16 窟主佛像是云冈佛像结智吉祥手印的最大型佛像（图 3，6）。此手印是云冈大型佛像中少见的呈圆雕状态的手印形式，尽管小指残损，食指残断，但我们还是看到了云冈艺术家以饱满的精神状态和高超的艺术能力，塑造了一只成熟圆润，比例适当，自然曲张的佛的美手。无疑，这是一件具有深刻佛教理论修养、并长年辛勤于云冈雕塑、对艺术虔诚执着的佛教艺术大师的作品。当然，智吉祥手印在云冈其它洞窟中也是常见的手印之一，在第 5、6

窟的佛像中，我们常常可以看到右手臂举起至胸，五指伸展，手掌侧向前方的无畏手印，配以左手作智吉祥手印，以表示释迦佛的说法状态。但所有这些手形的刻画都有不同于第16窟主佛像左手印形式的特点：首先是所有智吉祥手印均为附着于佛像身体上的浮雕形式，而不是第16窟主佛像那样的圆雕形式。其次是手印姿态具有灵活多样性特点。有的只是将中指与无名指弯曲，大指、食指和小指伸展下垂（图3，7）；有的不仅中指与无名指弯曲，食指也稍有弯曲；有的手背向外而非手掌向外。

（五）安慰手印

安慰，即为使人心情安适，而心情的安适又具有安心之意。谓“心期待于某一点而安住于此”。对于安心，北魏之后的佛教诸宗各有其说：“天台宗”说，“离三谛无安心之处，离止观无安心之法”；“禅宗”以“不可得”为安心之处；“净土宗”谓“厌欣之心为总安心，至诚心、深心、回向心之三心为别安心，俱为行者所起之心”；“真宗”曰“信乐开发之一念具三信，大信大行，悉由如来本愿力回向而获得，安心即信心也”。因此，佛说法时要安心，闻法者亦要安心。以手印表示安心者即为安慰手印。

安慰手印在云冈的佛像中较突出的是第6窟中心塔柱西面下层大龕内的倚坐佛像，佛像右手置膝面，大指与食指相交为圆，余指自然伸展（图3，8）。此外，这种手印还出现于第7窟后室南壁明窗与窟门间的六供养天人之中。位于最西侧一身单腿跪供养天人右手臂上举，五指伸展，掌心侧向前方，作无畏手印，而左手就是大指与食指相交为圆，余指自然伸展的安慰手印（图3，9）。

（六）触地手印

地，即土地也，以“能生”“所依”为义。《大乘义章·十二》曰：“能生曰地”，《佛地·一》曰：“地谓所依、所行、所摄”。触地，以手下垂指地，表达以大地为证之意。佛作触地手印，表示释迦牟尼成道以前，为了众生牺牲自己，这一切唯有大地能够证明，因为这些都是在大地上做的事。作触地手印的佛像，被称为释迦“成道相”。同时，这种手印亦为说法之时所用也，以示佛法之“真理”也。

云冈石窟佛像作触地手印者虽然不是很突出，但却表现了足够的佛教意义。第10窟后室南壁明窗东侧的释迦坐佛像（图3，10），和第5窟南壁明窗与窟门间圆拱联龕和盂形联龕中的坐佛像，多为“右手臂举起至胸，五指伸展，手掌侧向前方”的无畏手印，配以“左手下垂至呈跏趺姿势的左小腿前，食指伸直指地”的触地手印（图3，11）。所不同的是，第10窟佛像左手在“指地”的同时，手中还握有“法衣”，因而，此既为“触地手印”，又是“法衣手”。

（七）降魔手印

降魔，降伏恶魔也。佛教中，将所有“外道”均称为“魔”。在与这些所谓“魔”的较量中，以释迦牟尼思想为主要内容的佛教，与诸多宗教思想进行了反复曲折的“对垒搏击”，最终佛教以“博大的胸怀”和“无畏的勇气”占得主动，成为印度乃至世界最大宗教之一。佛教说，佛将成正觉，坐菩萨道场时，欲界第六天现恶魔之相，来试种种之妨害：或以温言诳之；或

以暴威逼之。佛尽降伏之。佛教艺术产生后，特别是佛像出现后，佛教降伏外道的塑造，成为最重要的造像之一。《佛说无量寿经》说：“受施草敷佛树下，跏趺而坐，奋大光明，使魔知之。魔率官属，而来逼试，制以智力，皆令降伏。”我们看到，秣菟罗艺术中最早期的坐佛像，就是一个典型的实例(见图2)：呈结跏趺坐的佛陀左手臂下垂弯曲手掌抚左膝，表示降服妖魔；右手臂上举至肩，表示无所畏，而掌心雕刻圆形法轮，又表示转法轮即为说法。这种左手降魔，右手无畏之搭配，是贯彻佛教“祛魔”的最佳手印组合。

在云冈石窟，作降魔手印者，不仅有坐佛像也有交脚像。坐佛像作降魔手印较突出的是第6窟，此窟中心塔柱南面下层的坐佛像就是降魔手印，人们进入洞窟首先看到的就是这尊右手伸展举至胸，掌心向外作无畏印，左手自然抚左膝，作降魔印的坐佛像(图3, 12)。与此同时，位于塔柱下层西面的倚坐佛像右手抚膝亦是降魔手印。西壁中层的“降魔成道”龕坐佛像自然也是无畏、降魔手印的组合。由于该造像部分包泥的脱落，我们清楚地看到了原来的石质雕刻。其中作降魔手印的左手放在了盘起的右脚掌之上(图3, 13)。这是显然一个特别的安排，似乎在强调这是一个正在“降魔”的场面。与此同时我们注意到，出现在第8窟后室东壁第一层的“降魔成道”龕中的坐佛像，亦为将左手放在盘起的右脚上。而出现在第10窟后室南壁的“魔王波旬欲来恼佛缘”龕中的坐佛像更是将双手放在盘起的双脚上了，同时这也是云冈石窟中唯一一尊以双手作降魔印的坐佛像。

作降魔手印的最大型交脚像是第13窟的主尊。当然，这不仅是最大的作降魔印交脚像，也是云冈石窟中最大的作降魔手印的造像(图3, 14)。我们注意到，由于造像呈交脚姿势，因此，作降魔印手印的左手就直接抚在左腿的膝盖上，这是交脚弥勒作降魔手印的最显著特征。此外，在云冈，作降魔手印的交脚像要比坐佛像多。显然，这一表现进一步阐释了弥勒的“未来佛”特性。在第5窟西壁，一个著菩萨装的弥勒佛像引起我们的注意，在云冈所有交脚佛像中，仅此一例为降魔手印，而在交脚菩萨像中则较多见作降魔手印者。

(八) 说法手印

讲述佛教世界观，就是说法。佛教将“说法”视为最重要和最神圣的事情。《法华经》曰：“众圣之王说法教化”，即指佛陀向众生说法的行为。《法华玄义·六》曰：“诸法不可示，言辞相寂灭，有因缘故亦可说”。说法有“三轨”、“五德”。三轨，一是“真性轨”，即真实而不虚伪。二是“观照轨”，即具有观达真性的智慧。三是“资成轨”，即通过观达真性的智慧而达到普及众生的目的。五德，即通过说法使听者生五种福德：得“长德”而“不杀生”；得“大富”而“不盗窃”；得“端正”而“求和睦”；得“名誉”而“皈依三宝”；得“聪明”而“产生妙慧”。这些说法的规范和目的，成为传播佛教有效的方法。因此，无论佛教理论还是佛教艺术，均很重视对“说法”的宣传和表现。说法手印的设计和运用，就是例证。丁福保《佛学大辞典·说法印》总结了三种“说法手印”的结法：一、左右手各捻其无名指与拇指之指头，余指舒散，左手仰于心前，右手覆于其上，而勿使相着；二、捻两手中指与拇指，无名指与头指散而稍曲，使小指直立，横左手按于胸上，竖右手安于乳；三、捻两手头指与拇指，中、无名、小三指并舒，左手仰掌，安于胸上，以右手腕著于中指等头，以掌向外。以上三种不同结法的说法

手印，被次第分为“化报法三身说法之相”（图3，15）。

在云冈石窟的造像中，虽然佛陀说法的场面非常普遍，但多以无畏印表示。如典型的“释迦鹿野苑初次说法”画面，无论第6窟东壁和第12窟前室北壁的较突出的坐佛像，还是其它较小的说法画面，均以佛像举伸展的右手至胸而掌心向外的“无畏印”表示说法，表达了“佛于大众中说法，泰然无畏之德也”的情怀。其它佛像亦不见以上述三种“说法印”表示的说法形态。这一情形成为云冈石窟佛像制作的一大特点。

虽然云冈艺术家没有将“说法印”赋予佛像，却将其运用于弥勒和文殊两大菩萨的身上，且均出现在第6窟：一是中心塔柱东面下层大龕内和西壁中层南侧盂形龕内的弥勒菩萨。二是南壁明窗与窟门间“文殊维摩对坐”龕中的文殊菩萨。

关于弥勒作说法手印的分析：弥勒亦为“三世诸佛”中的未来佛，按佛经说，现在释迦牟尼佛入涅槃后弥勒将下世成佛。由于云冈将“三世佛”作为一个重要的题材来塑造，其中未来弥勒自然是经常可见的造像。但将呈说法印的弥勒形象突出地塑造在第6窟，具有特别含义。按云冈分期，第6窟属于中期较晚的洞窟，正值北魏孝文帝与太皇太后冯氏大力实施新政之时，北魏皇室以改革旧制为先导，融合民族团结，全面实施汉化政策，有力地促进了社会政治、经济、文化的全面发展。年轻的帝王更是意气风发，对未来充满了期待与希望。以说法手印出现的弥勒菩萨，象征了北魏皇室对未来的期望与信心。

（九）思惟手印

思惟，即“思量所对之境而分别之也。”《无量寿经》曰：“具足五劫，思惟摄取庄严佛国清净之行”。对于定心之无思无想而定前一心之思想，谓之思惟。《无量寿经》曰：“教我思惟，教我正受”。《善导序分义》曰：“言我思惟者，即是定前方便，思想忆念彼国依正二报四种庄严也”。佛教艺术在表现思惟时，往往以“一足蹋地，另一腿弯曲抬起，小腿盘置于足蹋地之大腿上”的舒相坐。上肢一臂自然下垂，手掌伸开掌心朝下，放置于抬起的小腿上。另一臂弯曲，肘向下置于抬起腿之膝内侧，小臂向上，食指伸开指脸颊，头略低，呈思惟状。其中“食指伸开指脸颊”之手，称为“思惟手”，丁福保《佛学大辞典》曰：“思惟手，稍曲小指、无名指之头，向于掌，余三指散如三奇状，头稍侧，曲手向里，以头指（食指）指颊也”。思惟手亦即思惟手印（图3，16）。

云冈石窟雕刻了很多思惟菩萨，包括两种形象：一是按照《弥勒上生经》塑造的弥勒菩萨思惟像，二是表现释迦牟尼在成佛道之前观察各种事物时有所思惟的形象。前者多出现在以盂形龕或屋形龕装饰的弥勒菩萨三像龕中。后者则出现在佛传故事画面中。第6窟南壁东侧的一幅连环故事画面中，释迦坐于睡眠中妻子的床榻脚下，以右手作思惟印，这是佛传故事中首次出现释迦菩萨的思惟形象。表现了释迦决心离别妻子，寻求解脱的状态。接着的思惟形象，已然是离开家园来到了山林之中的两次思惟。一是白马吻足，二是山林中思惟。二者分别出现在第6窟明窗的东西两壁。只是由于两者为对称壁面安排，因此白马吻足思惟像以左手作思惟手，而山林中思惟则以右手作思惟手。第10窟后室东壁的高浮雕菩萨，是云冈石窟最为高大思惟像。我们清楚地看到，以右手作思惟手的头指（食指）和拇指虽然残断，

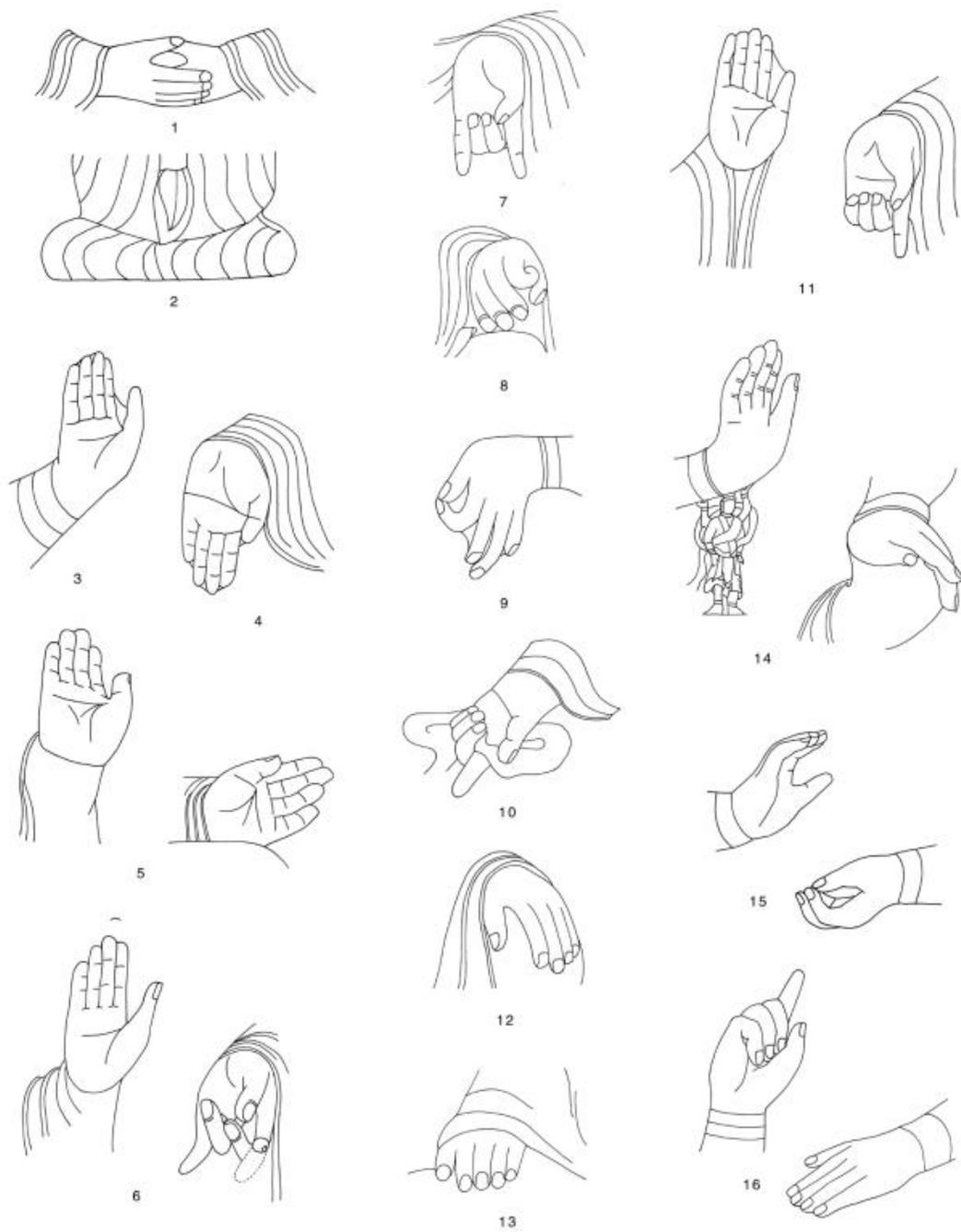


图3 云冈手印

1. 禅定手印 2. 第8窟弟子禅坐姿 3. 无畏手印 4. 与愿手印 5. 第3窟后室佛像手印 6. 第16窟主佛像手印
7. 智吉祥手印 8. 第6窟中心塔柱西面下层佛像手印 9. 安慰手印 10. 第10窟后室南壁明窗东侧佛像手印
11. 第5窟南壁圆拱联龕第5佛像手印 12. 第6窟中心塔柱下层西面佛像手印
13. 第6窟西壁中层第2龕佛像手印 14. 第13窟主佛像手印 15. 说法手印 16. 思惟手印

但中指、无名指和小指弯曲于掌心的完整的手形，依然表现了思惟手印的基本形态。

二、手相

佛教人物以两手持种种佛教物品或器具者为手相。与手印一样，既有表示人物思想状态的手相，也有表示人物行为状态的手相。如供养者手捧食物，表示对佛的供养行为；护法手持武器，表示保护佛法的行为。佛教人物所持物品器具，有的是食物供养品，如粮食、水果等；有的是降妖武器，如金刚杵、戟、弓箭等；有的表示力量所在，如日、月、山等；有的为佛经故事中涉及的对象，如骷髅、鸟形、钵碗等。不同的物品器具，赋予了不同的佛教人物，佛像有持钵手、抚顶手等。菩萨像有莲花手、合十抚胸手等。而大量的手捧食物的供养手，既有等级较高的菩萨、天人，也有等级较低的弟子、庶民。而手持各种武器的，或是保护佛法的护法神，或为残害佛陀的妖魔孽障。

（一）持钵手

钵，亦名“钵多罗”。释迦成道后，游走四方传播佛教之时，沿街“教化”所持接受布施之食物的“钵”，被人称之为“以贤圣应受人之供养者用之也”。钵，也称“钵盂”，《演繁露》曰：“东方朔传注，盂，食器也，若盞而大，今之所谓盞盂。盞音拨，今僧家名其食器为钵。则中国古有此名，而佛徒用之”。说到底，钵就是佛教僧人请求布施饭食的圆形器具。因此，钵就成了“比丘六物之一”而僧人随身携带之物。为携带方便，还设计了名曰“钵囊”的袋子，用来装钵。在云冈第7、8窟和第12窟明窗东西两壁上雕刻的比丘树下坐禅形象，均特别将他们的钵囊挂在了树枝上。

在云冈，手持钵的佛像均出现在佛教故事的画面中。一是因缘故事“阿输迦施土”中佛陀持钵手。画面中心是一立佛像，一手举胸，另一手持钵向下伸，欲接取小儿所施之“泥土”，持钵之手的下方，几个（多为三个）小儿或蹲坐，或下爬，或伸手，或踮脚，正向佛的钵中奉献“名为谷者”的泥土（图4,1）。这里，佛的右手臂伸展下垂，以全手掌捧着侧面呈半圆形的钵体，以示接着小儿送上的代替“谷”的泥土。云冈石窟目前发现6处同题材雕刻，均以立佛像手持钵接土的形式。有所不同的是，有的以左手持钵，而有的以右手持钵。“阿输迦施土”中的持钵手中之钵，正是接受布施之食物的“钵”。

二是佛传故事“降服火龙”中释迦佛持钵手。“降服火龙”讲了一个佛陀降服外道的故事：佛陀在摩竭提国宣传佛法，以收复“学于仙道”的迦叶三兄弟，而“毒龙”放出毒火试图加害于佛陀，此时佛陀趺坐而“入火光三昧”，尽管大火将石屋焚烧殆尽，但佛陀屹然坐立于此，并以手中之钵“降彼恶龙使无复毒，受三归依置于钵中。”我们看到，在第6窟东壁中层北侧的圆拱龕中，坐佛像面容慈祥安静，头上肉髻花纹右旋，右手举胸作无畏印，左手平行端钵，钵内中央刻出一个浮在水面的圆球，象征了毒龙已被化入钵中（图4,2）。反映同样故事内容的第12窟前室西壁下层的画面，则是以立佛像的形式，佛像以右手端钵于胸前。“降服火龙”中佛陀手持之钵，已然由接受布施食物之器皿变化为降服毒龙的武器了。很明显，这是“钵”

的伸展意义。由此，钵进一步成为力量无穷的宗教神器。

三是“四天王奉钵”中天王双手捧钵。这是佛传中的神话故事，说的是释迦成佛后五百商人以“蜜”供养佛陀。佛陀心想，过去诸佛以钵盛食即可。四天王即知，便各持一钵奉上，释迦佛一一接受，并“累置掌上按令成一”。云冈第8窟后室东壁就雕刻了“四天王奉钵”的双坐佛像龕，南侧一龕为四天王奉钵之初，画面中佛像右手无畏印左手握法衣，四天王各自双手捧钵跪于两侧（图4,3）。北侧一龕的佛像右手依旧为无畏印，但左手已经端钵，是为“累置掌上按令成一”了。“四天王奉钵”中的特殊之处，首先是四位天王的“双手捧钵”，其次这也是佛传故事画面中，除佛像之外的其他人物的持钵手。

此外，在第9窟后室西壁上层的因缘故事画面中也出现了持钵手。此故事出自于《杂宝藏经》，名为“须达长者妇供养佛获报缘”。讲述了一对夫妇虽然贫穷，但能够热情施舍而获得衣食无忧生活的故事。帷幕下，两位手持钵的供养人物相向而跪，他们身穿宽大上衣，表示有充裕的锦帛用来作衣服，二人同时以左手持钵，左侧一人右手将食具放入钵中，作欲食状，表示家中有食之不完的谷粮（图4,4）。这里，表现的虽然并非佛的持钵手，但经过佛教“因果报应”的洗礼，世俗夫妇的食具，已然成为了“充满饮食，用尽复生”的神来之器。

（二）摩顶手

这是释迦佛的一个特定手相，出现在“罗睺罗因缘”故事中。释迦佛成道六年后回到迦毗罗城拜见父亲之时，六岁的儿子罗睺罗虽然没见过释迦，但依然心有灵犀地走到父亲身边，释迦佛则“以无量劫中所修功德，相轮之手摩罗睺罗顶”。由此罗睺罗成为释迦佛的“十大弟子”之一，排行第九，“声闻法中密行第一”。

以经文为根据，云冈石窟在塑造罗睺罗形象时，将佛像塑造的较高大而以手抚摸着塑造的较矮小的罗睺罗，是为摩顶手。在云冈，目前发现有五处这样的画面，分布于第19窟、第9窟和第38窟，其中第19窟南壁西侧立于千佛像之中的高大立佛像摩顶手（图4,5），和第9窟前室西壁中层北侧像龕中坐佛像摩顶手（图4,6），最有代表性。前者为左摩顶手，后者为右摩顶手。

（三）供养手

丁福保《佛学大辞典·供养》：“为资养三宝，奉香华灯明饮食资材等物，谓之供养”。供养是佛教中最重要的内容之一，其意义在于对佛的崇敬。供养手，就是供养者以特定手势或手持一定供养品对佛的供养行为。不同的供养品包含了不同的供养意义：抚胸合掌等体现了敬的供养；“修行利益众生”和莲花等体现了法的供养；“供养香华饮食等财物”体现了财的供养等等。

1. 合掌手

合掌手也称合掌手印，即“竖左右十指，而指掌共合”之手印，亦称“莲华手印”。佛教相传，每个人早在母亲胎内时，双手就是合十形状，即为“理智不二，自证之性”的本愿，因此名为“本三昧耶印”。一个人从母胎出来，即刻分开两手而攥为拳，自此以后，出于“化他门”而做种种事业。左右手具有不同的特性功能：“左手静，故为理，右手办一切之事，故为智。”《大日

经》曰：“复次如身印，左手是三昧义，右手是般若义，十指是十波罗蜜满足义，亦是一切智五轮譬喻义。”所以，合十手印是“理智”合一的最高形式，也是表作心愿供养的“欢喜之印”。成百上千年以来，佛教信仰者的拜见常以双手合十为最真诚的礼仪。

在云冈，合十手印常见于供养菩萨、供养天人、弟子以及其他供养者中。亦有弥勒菩萨作合十手印者。第9窟前室北壁窟门东侧盂形龕内的主像，是云冈石窟最突出的作合十手印的交脚弥勒，只是由于年久而双手已坍塌残毁，所幸早在20世纪40年代日本学者拍摄了当年该造像的完整形象。供养菩萨作合十手印者，最为突出的是位于第8窟和第10窟后室明窗西侧的形象（图4，7）。供养天人的合十形象经常以群体的面貌出现于佛像龕的两侧和左右两个上角。弟子像中呈合十手印者，可见第6窟东壁“鹿野苑初次说法”龕中释迦最早的五弟子像。而最普遍的合十手印形象是出现于造像龕下方和两侧的供养人像。

2. 抚胸手

与合十手相同，抚胸手亦为“表作心愿供养”的手相。在云冈，抚胸手不多见，只出现在个别交脚菩萨和供养天人之中。第7窟、第11窟和第18窟等洞窟均有个别抚胸的供养者出现，其中人们容易观察并从画册中经常见到的，是第7窟后室南壁明窗与窟门间供养天人龕中的形象（图4，8）。此龕中的第4、5两身供养天人，均为胡跪双手抚胸作供养状。

3. 持莲手

莲，这种生长于水池中的植物，受到佛教的极大尊敬和爱戴，取其“出污泥而不染”和“守一茎一花之节”之意，象征了最崇高之美德。因之佛教将弥勒净土称为莲，同时在众多场合中赋予莲花无尚的光荣。这种对莲花的歌颂和赞扬，集中地体现在佛教艺术的创作之中。菩萨、天人、护法、弟子以及其他供养者手中持莲花作“持莲手”，成为对佛无限崇敬、企盼受到佛法“雨露”滋润的表现形式之一。

以第20窟主尊背光西侧飞天手托莲花为代表的早期手托供养莲花形式，将莲花雕刻为椭圆形的开放状态（图4，9）。这种形式的莲花形象虽然显得臃肿笨拙一些，但在形象上更具厚重感，通过供养品的厚实形态，表现了对佛陀的敬重和虔诚。

莲蕾是云冈石窟供养者（供养菩萨、佛弟子、飞天等形象）经常可见的手中之物。其中设计最巧妙，雕刻最精细，表现最生动的莫过于第18窟东壁五弟子像中上层南侧弟子以左手牵莲蕾的形象（图4，10）：莲茎自手掌中从拇指与食指之间弯曲下垂，桃形莲蕾雕刻为近似于圆雕形式，莲花瓣层层递压，错落有致，在莲茎和莲蕾相接处，还雕刻了双层束带。整个莲蕾似为一个做工精细的工艺品。此莲蕾雕刻虽然只是云冈石窟浩瀚雕刻中的沧海一粟，但其强烈的艺术表现力，不啻为云冈石窟艺术中最出色的作品之一。表现了云冈石窟艺术家成功的艺术实践和杰出的创作才能。

第7窟后室南壁明窗东侧盂形龕中交脚菩萨左手，握着一朵只有两个莲瓣的莲花，显然，这是一朵刚刚开放的莲花，稚嫩花瓣歪着脑袋来到世间，用以象征佛国净土的纯洁无暇。与第18窟弟子像莲花手同样，菩萨以拇指与食指、中指、无名指轻握莲花，小指略伸展，刻画了一个轻松自然、天成美妙的莲花手（图4，11）。

在第6窟中心塔柱下层四面大龕的盂形格内和下垂帷幕之中，雕刻了飞天和飞行夜叉形象，他们或将莲花握于手中，或将手中莲花随着自己的飞行姿态抛于空中，自然而神奇（图4，12）。在艺术表现上，艺术家在莲花的飞行路线尾部，雕刻了若干弧线，弧线由重到轻，由多到少，颇具飞行之动感。这种将现实中物体运动形态以美术手法表现的情形，在云冈已经达到非常高超的程度。

第9窟明窗东壁雕刻的坐莲花菩萨，手持一长茎莲花（图4，13），此为文殊菩萨。《佛学大辞典·文殊所持青莲华与剑》：“文殊司一切如来之智慧，无相之智德不染着法，故胎藏界之文殊，左持青莲以表之。”此处菩萨手中所持长茎莲华，应该是“青莲华”，显现了菩萨智慧的无限。此一莲花形象雕刻了较长的茎，菩萨握茎之手于前胸，而开放的莲花已伸向高处。

第18窟东壁菩萨头像南侧似“少女”的弟子像，也以同于第9窟菩萨的手势持长茎莲花，但这一莲花的茎则没有前者那样长，开放的莲花也没有雕刻为圆形，而是以几个向周围开放的叶片表示，雕刻得精致而秀气（图4，14）。

在洞窟顶部以团莲作图案是云冈洞窟内常见的设计雕刻方式。然而在第9、10双窟前室顶部则雕刻了几身飞天托举一朵大团莲的飞天供养形象（图4，15）。由于莲花甚大而由双手托举，显然这是又一种形式的莲花供养形象。

4. 食物手

云冈石窟雕刻的菩萨、弟子飞天等人物形象在作为佛像的胁侍或者位于从属位置时，手中往往或捧、或牵、或托着形式不同的供养物品。这种“为资养三宝，奉香华灯明饮食资材等物，谓之供养”的行为是佛教艺术中表现最为频繁的内容。菩萨、弟子或者飞天等人物形象手中所执之供养物，以直观的形式体现了佛教供养中的“法”、“财”和“利”的供养。当然，和其他佛教艺术形象的体现一样，用以体现“法”、“财”和“利”供养的形式也来自于现实生活，体现了现实生活中人们的审美取向和经常的物质需求。

食物手，即为手握不同形状的各种食物，是为“食物手”。体现了对佛的财和利的供养。在云冈石窟的雕刻中，食物手所握食物，表现了多种多样的形式，有圆球状食物形式，有颗粒状食物形式，有槌状食物形式，有穗状食物形式，还有以盘盛水果的食物形式等等。

将供养的食物雕刻为圆形或椭圆形状，是云冈石窟常见的供养物雕刻形式。其中圆形食物以双手捧握于手掌中。在第17窟西壁佛像龕内两侧就雕刻了双手捧握圆形食物的单腿跪供养天人列像（图5，1）。椭圆形食物雕刻的较为大型和厚重，并以双手托捧奉献的形式体现。手捧这种形式供养食物的供养者形象，还出现在早期的第20窟主尊背光的两侧（图5，2）。从整体形象看来，这些椭圆形状的食物，与雕刻了叶片的莲花为同样轮廓的物体，也表现了与供养莲花同样的厚重，同样的供养者作出双手托捧姿态。

此外，也有以单手握圆形供养食物的情形。如第17窟东壁佛像龕内侧上部左手托摩尼宝珠的飞天就以右手握着圆形供养食物。

槌状食物由于较为小巧均以单手牵握。被认为雕刻于辽代的第11窟中心塔柱下层西侧的胁侍菩萨，手中就牵握着槌状供养食物（图5，3）。

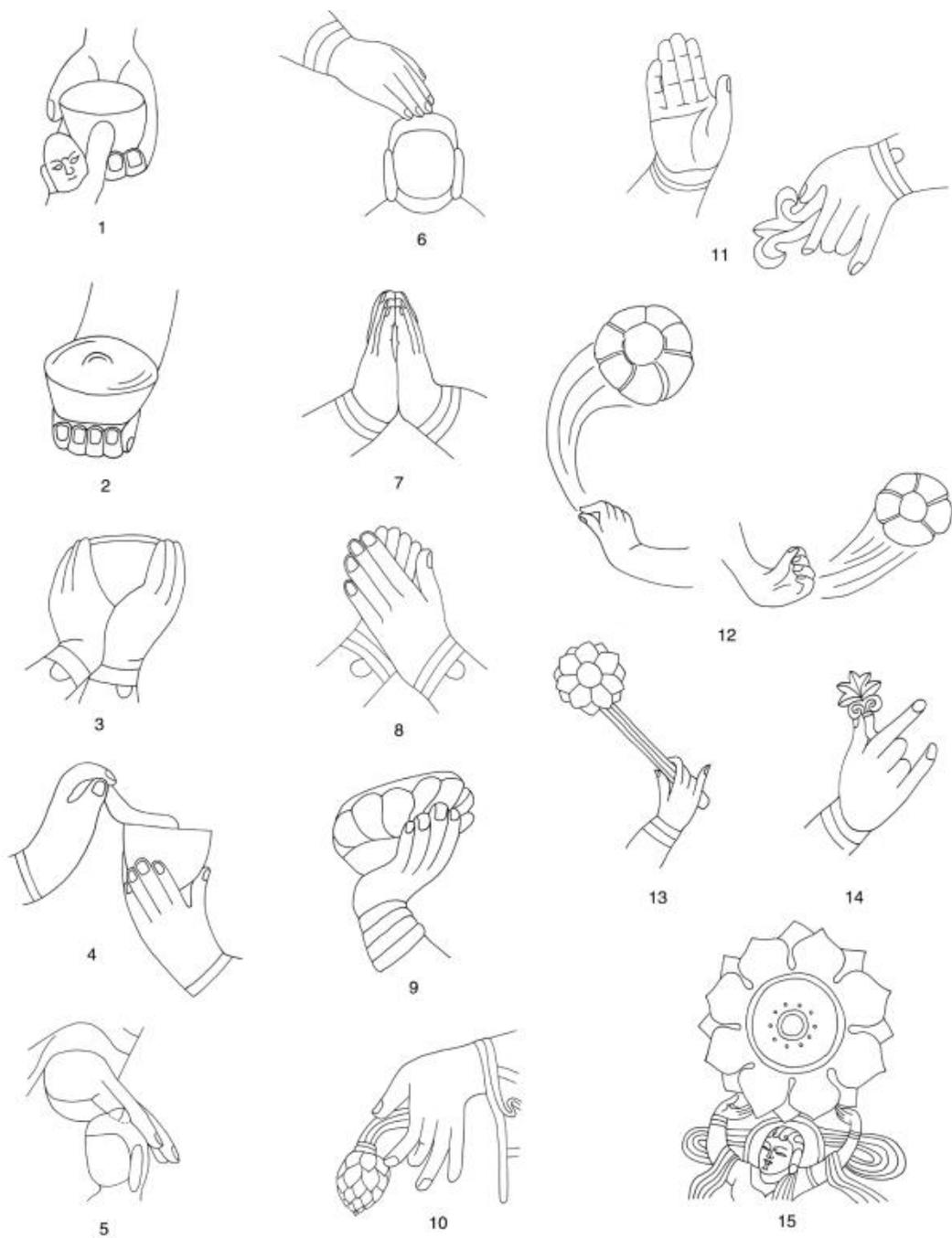


图4 云冈手相 1

1. 第18窟南壁西侧佛像持钵手
2. 第6窟东壁中层北侧佛像持钵手
3. 第8窟后室东壁天王奉钵手
4. 第9窟后室西壁上层持钵手
5. 第19窟南壁西侧佛像摩顶手
6. 第9窟前室西壁佛像摩顶手
7. 第8窟后室明窗西侧菩萨合掌手
8. 第7窟后室南壁供养天人抚胸手
9. 第20窟主像背光飞天托莲
10. 第18窟东壁弟子持莲手
11. 第7窟后室南壁东侧菩萨莲花手
12. 第6窟中心塔柱下层大龕楣飞天舞莲
13. 第9明窗东壁菩萨执青莲
14. 第18窟东壁弟子持莲手
15. 第10窟前室顶部飞天擎团莲

葡萄状食物是云冈石窟较多见的供养食物雕刻形式，其主要特点是在一定形状轮廓中，雕刻了不规则布局的颗粒状小球。这种雕刻以第6窟西壁上层中部佛像龕左侧弟子双手捧葡萄状食物较为典型（图5，4）。

颗粒状供养食物与葡萄状供养食物最大的不同在于没有一定形式的形状轮廓，众多小球被挤压为不规则的一团捧在双手之中。这种雕刻以第6窟西壁中层内侧交脚菩萨龕左侧稍间胁侍菩萨双手捧颗粒状食物较为典型（图5，5）。

穗状供养食物也雕刻为槌状，但在食物表面以规则的方式雕刻了粮食的果实颗粒。这种雕刻以第17窟西壁佛像龕内侧飞天手牵穗状供养食物较为典型（图5，6）。

在第17窟东西两壁的佛像龕内侧，飞天形象多以这种两手同时握供养物，并且一手上举一手下垂的姿态出现。

以较大的盘形器皿盛装圆形水果的供养形式，在云冈石窟也有不少表现。其中雕刻于第6窟中心塔柱南面上层立佛像舟形背光东西两上角的飞天形象，就手托着盛于盘形器皿中的圆形水果状供养物。与第17窟的形象不同，这一由盘形器皿盛装的水果状供养物之上方雕刻了一缕弯曲上升的袅袅青烟。这种宗教式的艺术夸张，使供养物显示了神奇和神圣的特点（图5，7）。

以盘形器皿盛装食物供养品的形式还出现在第6窟的佛传故事和第9窟的本生故事之中。第6窟的画面出现在窟内中心塔柱下层东面大龕的南侧内面，此画面除了故事中出现的三个人物外，于画面的中心纵向雕刻了各种置于地面上和悬浮于空中的供养物品：最上层和最下层均为以盘状器皿盛装的圆形水果式食物，中间则雕刻了摩尼宝珠和以绳捆绑为长方形状的供养物品。显然，对这种宗教供养物外在形状的刻画，均来自于社会生活中。无独有偶，在第9窟前室西壁的一幅佛本生故事画面中，也出现了与第6窟画面相似的表现形式。虽然两者所反映的不是同一故事内容，且一个是本行故事（佛传故事），一个是本生故事，但画面中飘浮的摩尼宝珠和以盘形器皿盛装圆形水果状供养食物，则表现了惊人的相似。用同样的画面表现形式来表现发生于不同时空的故事情节，说明了两种故事在特定情节上的相同和一致。

（四）神器手

护法、天神乃至阿修罗所用之武器，即为神器。此外，佛教艺术中塑造的妖魔手中也往往手握神器。握神器之手乃神器手。在云冈，神器手具有以下表现。

1. 日月手

手托日月者即为日月手。首先是被佛法收复的阿修罗王手托日月的形象。云冈第10窟，第11窟和第12窟等洞窟均雕刻了阿修罗王的形象。佛经中将阿修罗描绘为力量无比的邪恶者，“我宁可取彼日月以为耳珰”说明了阿修罗的力量所在。佛教艺术中将阿修罗王塑造为三头四臂的形象，其中最上方的两只手左手托日，右手托月（图5，8）。其次是摩醯首罗天和鸠摩罗天亦为手托日月的多头多臂天神，摩醯首罗天三头八臂，鸠摩罗天五头六臂，他们皆以最上方的左右两只手托起日月，以示无穷的力量。

2. 擎鸡手

这是鸠摩罗天的特定手相。对鸠摩罗天的形象特征,《经律异相·天部》说:“大梵天王,名曰尸弃,……颜如童子,名曰童子,擎鸡,持铃,捉赤幡,骑孔雀。”这里将“擎鸡”特征置于手持之首,说明“擎鸡”是鸠摩罗天手相中最主要的特征。与此相联系,云冈石窟所出现的三个鸠摩罗天形象,均以其六臂中最前面的手擎鸡于胸前。其中尤以第8窟的形象最为突出:手形雕刻比例适当,自然放松,以拇指与四指托起羽翼丰满、欲展翅起飞的斑鸡(图5,9)。

3. 弓箭手

在古代的武器系统中,弓箭具有独一无二的远距离杀伤能力。因此在佛教故事中的很多场面中,不乏弓箭的影子。如佛传故事的“太子射艺”片断里,就出现了释迦及其众太子拉弓射箭比试武艺的情景。云冈石窟第2窟、第6窟和第37窟都出现了“太子射艺”的浮雕作品。其中第6窟的画面人们最为熟悉:横向长方形画面中,三位太子并排列队做拉弓射箭状,他们躬腿提臀,似以全身力量集中于弓箭之上。与此同时,云冈第1窟和第9窟雕刻的佛本生故事“睽道士本生”画面中,有国王以弓箭狩猎并误伤睽子的场面。此外,弓箭形象也出现在显示力量存在和交战场面之中。护法天之一的三头八臂摩醯首罗天手中就出现了显示力量所在的“弓箭手”(图5,10)。交战场面的弓箭手,则出现在佛教的反对者众妖魔之一的手中。云冈佛传故事“降魔成道”和因缘故事“魔王波旬欲来恼佛缘”,均出现了对准佛陀射击的妖魔弓箭手。

4. 金刚手

手执金刚杖或金刚杵者,就是金刚手。经曰:“执金刚杵常侍卫佛,故曰金刚手”。显然,金刚是最主要的护法者之一了。云冈石窟在洞窟门侧(第5窟,第7、8窟,第9、10窟以及西壁部分小窟等),造像龕两侧(第6窟中心塔柱下层大龕,第9窟前室北壁以及其他洞窟中造像龕两侧等)等位置多对称雕刻着护法金刚(图5,11),他们有的手执杵,有的持戟,还有的抚膺,这些均可通称为金刚手。较突出的金刚手形象有:第10窟拱门东西两壁的立姿金刚,头戴羽冠,左手执杵举肩,右手臂弯曲下垂抚膺,身体扭曲张扬,显得力量无比。第10窟前室窟门两侧的立姿金刚(图5,12),二金刚身着紧身袍,一手执杵,一手持戟,无论身躯,还是手执神器之方位,均以完全对称安排,不仅体现了金刚护法的宗教意义,还强化了壁面艺术装饰效果。此种执杵持戟金刚手,还出现在第8窟的拱门两侧,只是由于风化严重,我们仅能看到金刚的上半身及其手握戟的上部枪尖和另一侧杵的上半部分。

5. 持戟手

一手握金刚杵,一手持戟,是云冈金刚力士的最主要特点,亦为金刚力士之神器手,主要出现在拱门内外,突出地表现在第7、8窟和第9、10窟(图5,13、图5,14)。

6. 擎山手

举起山峰的手,名曰擎山手。这种手相特定为试图残害佛陀的妖魔之中。云冈佛传故事“降魔成道”和因缘故事“魔王波旬欲来恼佛缘”画面中,均将妖魔擎山手置于佛像的头顶上方中央,一方面,表明此擎山手妖魔的力量强大,能够以双手举起山峰。另一方面,也反衬了佛法的强大,即使山峰压顶也无损佛的威力。此外,将擎山手置于中间,在美术布局上也

起到视觉平衡的作用（图 5，15）。

7. 持钺手

钺，形似斧的古代兵器。持钺手同样出现在试图残害佛陀的众妖魔之中，在云冈第 6 窟“降魔成道”画面中，一个直发而面貌狰狞的妖魔右手上左手下，以双手臂持钺（图 5，16）。而第 10 窟“魔王波旬欲来恼佛缘”画面中，则是一个兽头妖魔双手并拢为持钺手。

8. 持锤手和掷石手

这也是试图残害佛陀，妨碍佛陀成道的众妖魔的特定手相。亦出现在佛传故事“降魔成道”和因缘故事“魔王波旬欲来恼佛缘”中。在云冈石窟的画面中，妖魔以双手举起锤头为圆形的锤子（图 5，17）砸向佛陀。掷石手的表现均为双手抱石于胸前，只是第 6 窟的石头为圆形（图 5，18），而第 10 窟的石头为方形。

（五）象征物具手

佛教象征的多重性特点，造就了它的多样性表现。象征物具手，即是佛菩萨护法等佛教人物手握摩尼宝珠、博山炉、法衣、宝瓶、如意等佛教象征物具的手型姿态。手持不同的象征物具，表达了不同的佛教象征意义。如法衣象征了佛法的传承；宝瓶象征了纯净和光明等等。

1. 宝珠手

宝珠即摩尼宝珠，亦为如意珠。《法华经》曰“净如宝珠，以求佛道”。《宝悉地成佛陀罗尼经》曰：“心性宝性无有污染”。《智度论·五十九》曰：“如意珠能除四百四病”。可见，摩尼宝珠之所以被同时称为如意珠，是由于“从宝珠出种种所求如意”。

摩尼宝珠的佛教意义如此，以雕刻艺术表现在云冈石窟中自然会体现出与之相适应的形式。主要有早期的摩尼宝珠产生形式和中期的摩尼珠成熟形式。第 9 窟窟门顶部四飞天簇拥摩尼宝珠最为华丽：中心的阴刻线梭形图案突出地体现了摩尼宝珠的“裂变”形态。此外，无论底座还是主体均被以莲花瓣和火焰纹装饰的无比华丽丰满。云冈以手托形式出现的摩尼宝珠有三种形态：一是早期单手托举摩尼宝珠，出现在第 17 窟东壁坐佛像龕内顶部（图 6，1），表现了摩尼宝珠的产生发展过程；二是飞天共托摩尼宝珠，第 5、6 窟，第 7 窟和第 9 窟均有这种形象出现，表现了众护法佛法供养；三是菩萨手托摩尼珠，出现在第 13 窟明窗东壁（图 6，2），表现了供养菩萨的佛法供养。

2. 博山手

博山手，即手托博山炉的形象。《辞海·博山炉》：“焚香用的器具。炉盖雕镂成山形，上有羽人、走兽等形象，故名。多用青铜制，也有陶或瓷制的。盛行于汉及魏晋时代。”

在云冈，出产于中国的博山炉成为来自于异国宗教艺术表现的重要一员。作为佛教中履行供养的重要器物之一，其意义在于表现对佛的崇敬。“为资养三宝，奉香华灯明饮食资材等物，谓之供养”。在云冈石窟艺术的表现中，这些供养内容均以中国博山炉的形式出现。云冈石窟博山炉的雕刻形象为：平行底盘托起桃形炉体。其中雕刻最华丽细致的是第 10 窟窟门顶部雕刻的博山炉造型了：这一由四个飞天簇拥着的博山炉底盘雕刻为倒桃形状，并装饰雕刻了莲花瓣纹，上托三角形柱，柱体由下至上雕刻波形连续忍冬纹、联珠纹、莲瓣纹等，其中

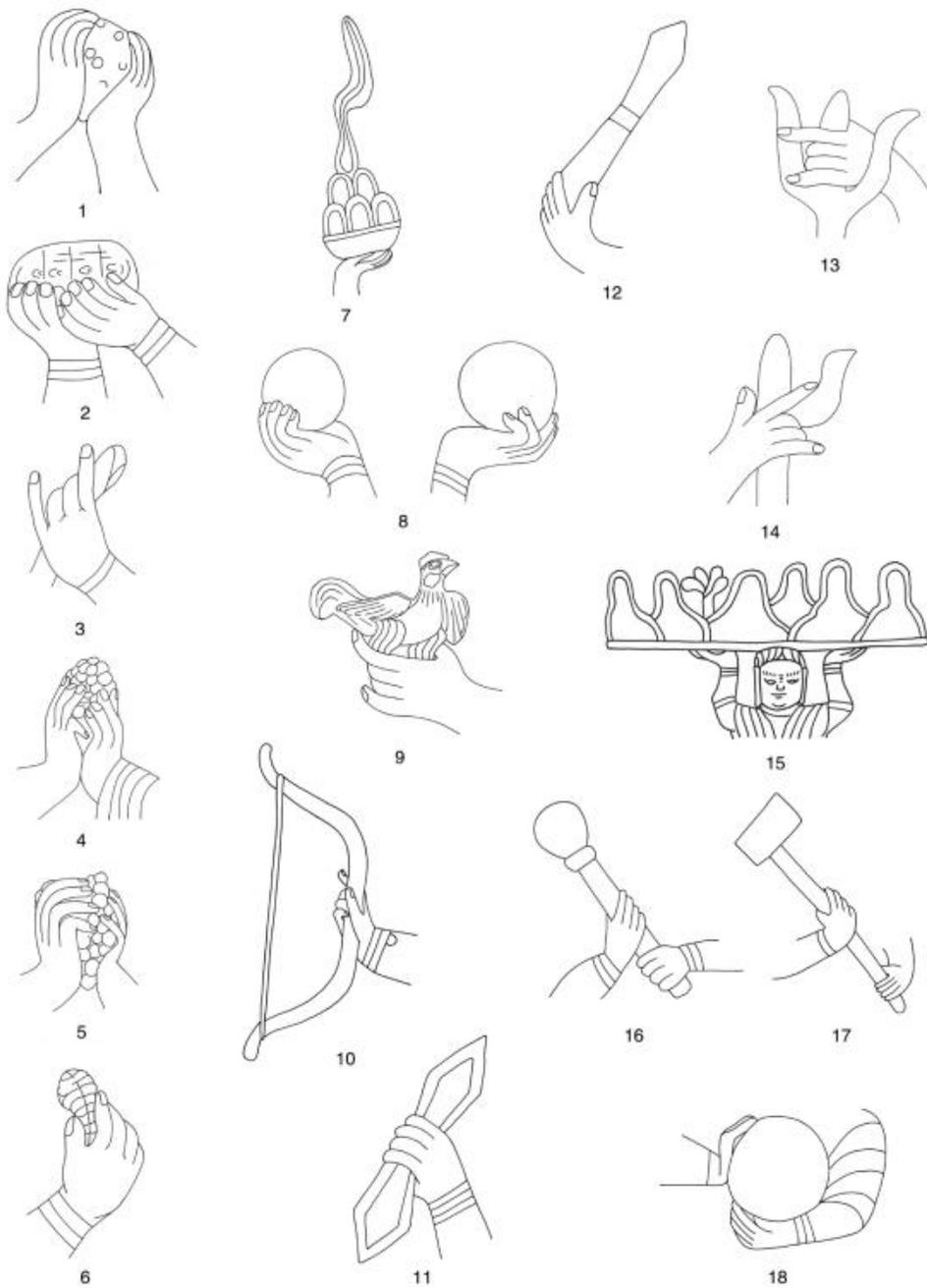


图5 云冈手相2

1. 第17窟供养天双手食物手
2. 第20窟主尊东侧供养食物手
3. 第11窟中心塔柱南面菩萨食物手
4. 第6窟西壁上层弟子捧葡萄状食物
5. 第6窟西壁中层菩萨双手捧颗粒状食物
6. 第17窟西壁飞天手持穗状食物
7. 第6窟中心塔柱上层飞天手托水果盘
8. 第11窟中心塔柱上层阿修罗王
9. 第8窟后室门拱西壁鸠摩罗天擎鸡手
10. 第8窟拱门东壁摩醯首罗天弓箭手
11. 第10窟窟门东侧金刚手
12. 第10窟前室北壁窟门西侧金刚手
13. 第9窟窟门东壁持戟手
14. 第10窟前室北壁持戟手
15. 第6窟西壁中层降魔成道坐佛像龕中妖魔擎山手
16. 第6窟西壁中层降魔成道坐佛像龕中妖魔持戟手
17. 第6窟西壁中层降魔成道坐佛像龕中妖魔持锤手
18. 第6窟西壁中层降魔成道坐佛像龕中妖魔掷石手

最上层的莲瓣纹一直通向上侧炉体，桃形炉体中央横向雕刻上下联珠纹中连续忍冬纹饰，炉盖雕刻为六层山峦。此外，为了美化博山炉的整体形象，在炉体下方两侧雕刻了一对“S”形装饰纹。在云冈，博山炉多出现在佛像龕下方的中央位置，两侧则雕刻着出资修造龕像的供养人形象。此外，亦有菩萨天人手托博山炉的形式，主要有三种：一是飞天簇拥博山炉，这种博山炉形式多出现在中期洞窟中的造像龕楣中，其中以第9、10双窟和第12窟较为突出。亦出现在洞窟顶部，表现了飞天的博山烧香供养。二是菩萨手托博山炉，出现在第5、6窟和第13窟明窗西壁的形象较为突出（图6，3、图6，4），表现了菩萨博山烧香供养。三是供养天手托博山炉，出现在第13窟东壁中层的单腿跪供养天人列像中，表现了供养天人的博山烧香供养。

3. 法衣手

法衣，又名法服，是为佛教三衣之总称。穿法衣表示在形式上已经皈依佛法，而佛法的延续和“发扬光大”，与法衣有着密切的联系。

云冈石窟开凿之前的“太武灭法”事件是中国佛教史上佛教第一次受到沉重打击。这之后开凿的石窟就特别注意吸取这方面的教训，以昙曜五窟为代表的艺术创作便是以昙曜在云冈主要的译著《付法藏因缘传》为根据，这部经主要讲佛教的传承。付法藏，即是一位主持付给下一位，希望佛教永远地流传下去。因此昙曜五窟的主要造像题材是三世佛。在云冈，与三世佛题材象征佛教永存的思想相配合，除作禅定姿势的佛像外，许多佛像的左手还握有一条折叠状的布帛，这种折叠状布帛就是法衣。而握有法衣之手，就是法衣手。手握法衣与身着法衣同样表示了佛教的传承，从而强化了“付法藏”意识。

云冈早期洞窟中的主佛左手握法衣的洞窟最有代表性的是第18窟和第19窟的坐佛像。第18窟主像为立佛像，因而将握有折叠状“法衣”的左手贴于左侧胸部（图6，5），第19窟主尊坐佛像将握法衣的左手置于跏趺坐姿之左侧腿面。与第19窟主像将握法衣之左手平放腿面的姿式不同，一些同属早期造像的坐佛像还将手握的“折叠状布帛”竖立起来放置半跏趺坐之右脚掌上或将竖立的法衣置腿的前方（图6，6）。而出现在第16窟明窗西壁圆拱龕内的坐佛像，则是将衣帛顺手腕弧形于手掌间（图6，7），自然洒脱。除此之外，早期造像中也有赋予菩萨像以手握法衣的情形，第17窟东壁佛像龕两侧的供养菩萨就分别以左手（佛像龕左侧）和右手（佛像龕右侧）握法衣，并自然下垂于腿的侧面。

云冈石窟佛像手握法衣的雕刻从早期一直延续到中晚期，其中整体样式讲究富丽的中期造像有将法衣（折叠布帛）雕刻的更加华丽的情形，如第10窟前室北壁二佛并坐龕内东侧佛像手握的法衣形象，就将垂于手下部的布帛雕刻为折叠式的菱形状（图6，8）。

4. 宝瓶手

宝瓶，“尊称佛具法具之瓶器也，有华瓶水瓶等数种。”观无量寿经曰：“有一宝瓶，盛诸光明”，“密法容灌顶誓水之器，谓之宝瓶”。丁福保《佛学大辞典》：“……瓶，有净触二瓶，净瓶之水，以洗净手，触瓶之水，以洗触手。”如此，水瓶中之净瓶是“常贮水，随身用以净手”之瓶。这种净瓶自然会是佛教徒所要歌颂的对象，佛教艺术亦会充分得以体现。因而云冈石

窟雕刻的很多手提宝瓶的菩萨或弟子均为净瓶。据说当年观世音菩萨手中净瓶中装着的，是毗舍离城的人们给予他的杨枝净水。所以佛教艺术将手中持净瓶作为观世音菩萨的特征之一。

云冈石窟雕刻的菩萨或弟子所提宝瓶亦是“常贮水，随身用以净手”之瓶，即为宝瓶手。宝瓶手所持宝瓶形象包括：平底、呈圆形的瓶身、较长的瓶颈和略比瓶颈直径大的瓶口。在云冈有以左手提净瓶者，亦有以右手提净瓶者，但以左手提净瓶为多，提净瓶方式亦表现出不同的形式，大致有三种：

一是手背向外，以拇指和其它四个手指紧握瓶颈的形式。这种形式以第6窟中心塔柱下层南面大龕左侧手提净瓶胁侍菩萨、第9窟后室南壁东侧“二兄弟出家因缘”画面中手提净瓶弟子像和第9窟明窗东壁坐莲菩萨左手握净瓶较为典型。其中第9窟明窗东壁坐莲菩萨在手握瓶颈时将食指和小指伸直作轻巧优雅状（图6，9）。

二是手背向上，大指和其它四指弯曲合力提净瓶口。这种形式以第6窟中心塔柱西面下层大龕左侧手提净瓶胁侍菩萨、第10窟前室东壁上层三间式屋形龕两梢间提净瓶胁侍菩萨、第11窟东壁中层三间式盂形龕左侧梢间提净瓶胁侍菩萨、第13窟明窗东壁提净瓶供养菩萨（图6，10）、早期第16窟东壁中层龕外左侧菩萨等较为典型，其中第13窟的胁侍菩萨和第16窟的菩萨提净瓶方式雕刻为以拇指和食指、中指、无名指合力提瓶，而小指则向外侧翘出，显优雅轻巧状。

三是手心向前或向后，以中指和无名指夹瓶颈的提瓶方式。这种形式以第6窟东壁上层南侧立佛像龕左侧胁侍菩萨（手心向前）（图6，11）和第18窟弟子像（手心向后）较为典型（图6，12）。第7、8窟南壁明窗两侧宝盖龕中和西壁第三层佛像龕北侧盂形龕中的胁侍菩萨，早期造像的第19窟南壁下层西侧佛像龕外左端弟子像，第19-1窟主尊右侧胁侍菩萨，第16窟东壁龕外胁侍菩萨等，均以这种方式手提净瓶（图6，13）。

以中指和无名指夹瓶颈的方式，也出现在交脚菩萨像中。由于提瓶之手抚在左膝上，因而手与膝紧密相附，使瓶身向外翘起，成为特定的宝瓶手型。第16窟南壁明窗下西侧盂形龕内交脚菩萨（图6，14），第17窟明窗东壁盂形龕内交脚菩萨等，均是这种宝瓶手。

5. 如意手

对于“如意”，丁福保《佛学大辞典》这样解释：

僧具之一。世所谓爪杖也。手所不能到处，用此可以搔爪如意，故名。释氏要览中曰：“如意之制盖心之表也，故菩萨皆执之。状如云叶，又如此方篆书心字。”是亦一说也。然比丘之百一资具及曼陀罗诸尊之器械，未见类于如意者，盖是始于支那也。佛祖统纪智者传曰：“南岳手持如意，临席赞之曰。可谓法付法臣。法王无事。”释氏资鉴五曰：“周显德三年五月，武帝邑，惑于道士张宾等妖言，恶黑衣之讖，乃欲偏废释教。命沙门道士辩其优劣。且云，长留短废……襄城公何妥，自行如意，坐首少林寺行禅师，发愤而起。诸僧止曰，师为佛法大海，众咸仰之。可令末座对扬，共推如意付智炫。安祥而起，徐升论座。坐定执如意，折张宾理屈。”

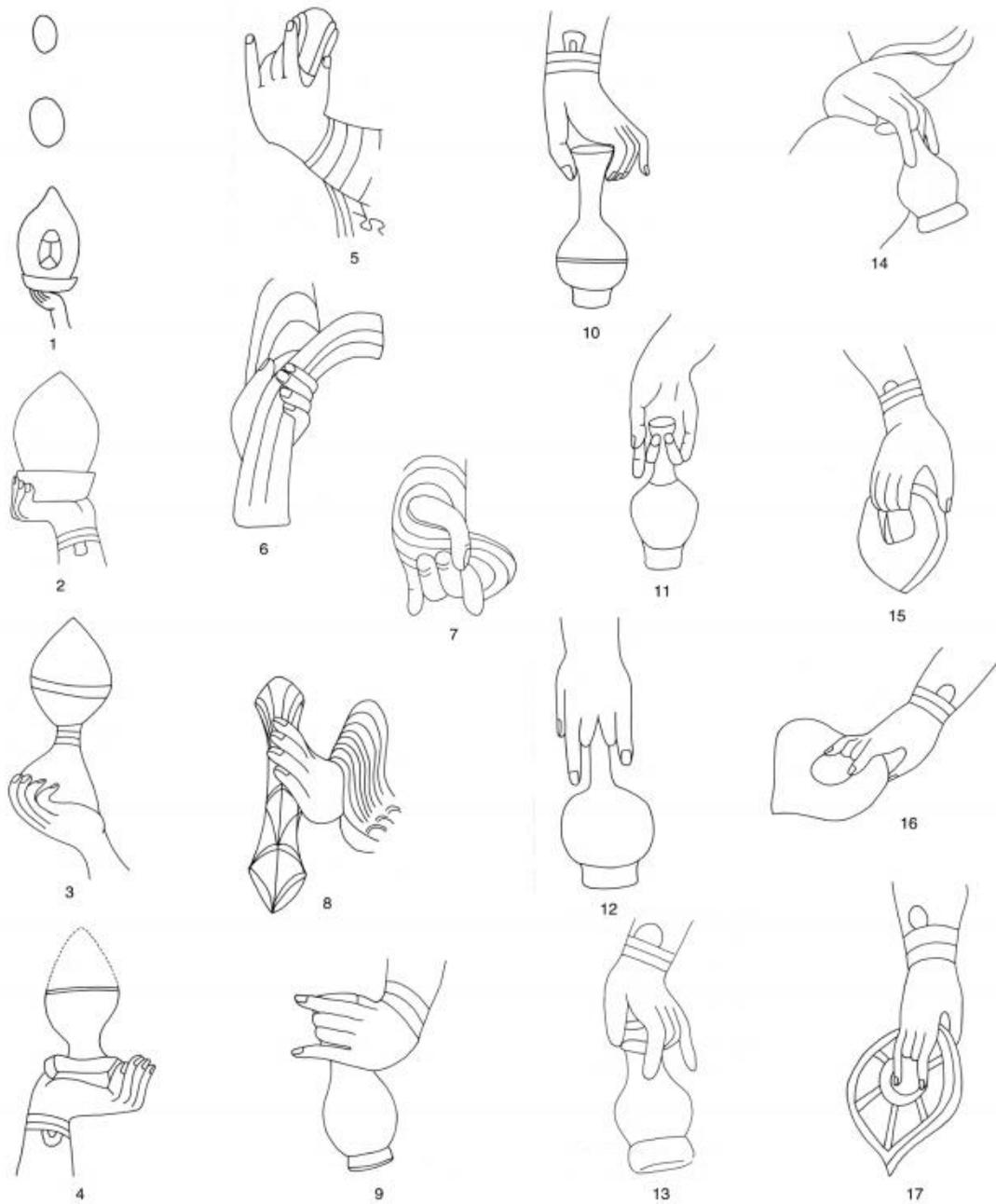


图 6 云冈手相 3

1. 第 17 窟东壁坐佛像龕顶摩尼宝珠
2. 第 13 窟明窗东壁手托摩尼宝珠
3. 第 5 窟南壁手托博山炉
4. 第 13 窟明窗西壁手托博山炉
5. 第 18 窟主像法衣手
6. 第 17 窟南壁坐佛法衣手
7. 第 16 窟明窗西壁坐佛法衣手
8. 第 10 窟前室北壁坐佛法衣手
9. 第 9 窟明窗东壁菩萨宝瓶手
10. 第 13 窟明窗东壁菩萨宝瓶手
11. 第 6 窟东壁上层菩萨宝瓶手
12. 第 18 窟东壁上层弟子宝瓶手
13. 第 16 窟东壁胁侍菩萨宝瓶手
14. 第 16 窟南壁趺坐菩萨宝瓶手
15. 第 6 窟南壁上层胁侍菩萨如意手
16. 第 8 窟窟门东壁摩醯首罗天如意手
17. 第 7 窟后室南壁菩萨如意手

在云冈，手握如意，即所谓“如意手”者多为菩萨，以第6窟和第7、8窟最为突出。第6窟中心塔柱上层西北角面向南的供养菩萨和南壁上层明窗西侧的立佛像龕中右侧胁侍菩萨均手提如意（图6，15）。其形制正如《释氏要览》中所说：“状如云叶，又如此方篆书心字。”菩萨右手四指伸入方形如意孔中，与拇指合力将如意握手中于腰间。在第8窟窟门东壁骑牛之摩醯首罗天和后室南壁第二层东侧龕右端雕刻的胁侍菩萨也以右手提如意（图6，16、图6，17）。但与第6窟的如意形象比较有两个不同：一是将如意周边雕刻为方形状，而非第6窟周边为圆滚形状。二是沿如意形状雕刻了分格阴刻装饰线。

云冈以菩萨右手提如意形式的出现，与《释氏要览》中“如意之制盖心之表也，故菩萨皆执之”相吻合。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

（责任编辑：王雁卿）

云冈石窟供养人图像样式调查

李雪芹

所谓供养人图像，是指出资开凿石窟、敬造佛像的功德主个人或家族（团队）的造像。多位于窟内四壁下层或佛龕下部，以彰显自己开窟造像的功德。云冈石窟供养人雕刻是云冈石窟造像的重要组成部分，其雕刻贯穿石窟开凿的始终，雕刻样式随着时间的推移出现变化。本文是在云冈石窟供养人调查的基础上撰写的，试图梳理云冈石窟供养人雕刻的基本形态的变化。不妥之处，敬请指正。

通过对云冈石窟现存供养人的调查与研究，我们据供养人所在龕像和供养人着装服饰的特点将云冈石窟供养人分为二期^[1]，与石窟总体分期^[2]不一致。第一期的时间大约在465—494年，第二期的时间是北魏迁都洛阳后到正光年间。其中第一期又分为2小段，第一段的时间约为465—470年，正是云冈石窟的开凿由早期向中期过渡之时，供养人图像最早出现在昙曜五窟中，但它出现的时间明显晚于石窟主像。在石窟开凿之初，开窟造大像是主要目的，壁面佛龕的雕刻相对滞后。此时出现的供养人基本位于佛龕下部的四足方座内。第二段时间为471—494年，是云冈石窟供养人图像雕刻最丰富的一个阶段。第二期由于迁都，平城的政治地位有所下降，但留居平城的达官贵人及信众依然热衷于开龕造像，只是规模多有缩减。因此供养人的雕刻依然进行，表现形式亦有变化。

一、第一期第一段供养人图像的形式

（一）供养人图像的样式

从目前调查情况来看，早期开凿的石窟中保存有一定数量的供养人图像，通过甄别，选出其中的27组进行论述。它们是云冈石窟最早出现的供养人样式。图像形式较简单，大致有以下几种情况：

1. 中央雕博山炉，两侧雕僧人+供养人（图1）。位于佛龕下，以四足方座为典型龕座，也有龕座被后期追刻小龕打破或无龕座的现象出现。以1僧或2僧为导引，后随著鲜卑装的供养人，男左女右分列博山炉两侧。出现多组导引僧手伸向博山炉添加香料的造型，表现了焚香供养的瞬间。其中，18—（19）^[3]出现了递进关系，左侧男性雕刻的体量大体相当，右侧的女性则出现了前大后小的递进关系。首位为僧人，双手执莲花状供物扛于肩上，第2位雕的高度略高于僧人，帽顶下凹、垂裙向后飞扬，其后的3人个体越来越小，呈递减之势。同时中央的博山炉与左右两侧的前2位供养人脚部均被下层佛龕雕刻所打破，左侧后3位则

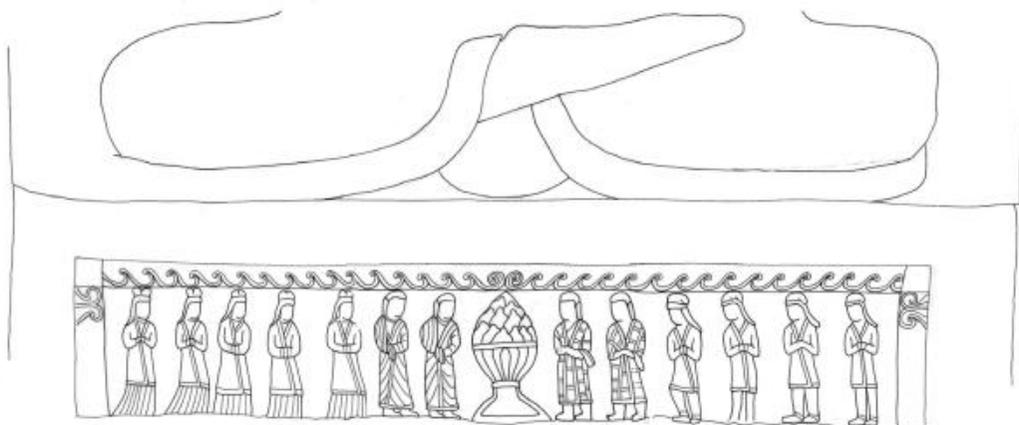


图1 17—(22)

保存完整。从打破关系来看，中央4身供养人的脚部大致位于一个水平线上、均被下层小龕打破，应该是早些雕刻的作品。而女性后3身造像明显形体较小，且脚部不在一个水平线上，应该是利用下层开龕后留存的空白，仿同侧供养人并与左侧对称、线刻了3身造像。其雕刻时间有可能略晚于左侧的供养人。18—(21)的雕刻亦较有特色，中央的博山炉样式新颖，雕刻细致。首位为僧人导引，左侧僧人著田相衣，男性衣饰雕刻粗糙。右侧女性最后一位雕为儿童，形体较小，身份明确，显然是有意之作。

2. 中央雕博山炉，供养人男左女右雕刻(图2)。位于龕下四足方座的两足间内或佛龕下，以博山炉中心，两侧著鲜卑装的供养人均为立式。

3. 特殊的供养人行列。由于佛龕被打破、未完工、残损等原因，原有的供养人行列出现变化，有以下4种表现形式：

(1) 未完工(图3)。有4组，其中第18—(10)的供养形式较为特殊(图4)。位于第18窟东壁上层，千佛龕的中央雕较大圆拱龕，供养人位于千佛壁龕的最下层(左侧未完工)，其上雕刻一排禅定坐佛，坐佛的两端各雕1身胡跪式供养人形象，左侧像的后面还雕了一株菩提树，供养人双手捧于胸前，胡跪面向中央呈供养状。同时在下排的右侧最后1位亦雕了1身胡跪式供养像。千佛壁的左右两端各雕1身胡跪式供养人像，现存19身。形成千佛壁周

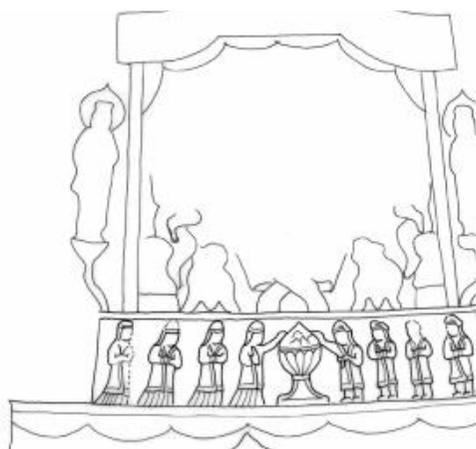


图2 17—(12)

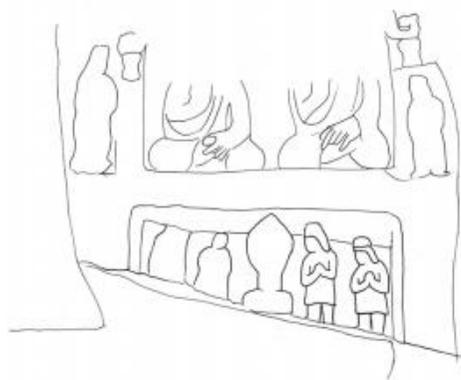


图3 18—(8)

围的供养序列。这有可能是云冈多层供养形式的雏形。

(2) 打破关系。有3组。供养行列被后期小龕所取代,仅存部分造像。第20—(6)组(图5)供养人位于第20窟西壁圆拱龕的左侧,从壁面上可以清楚地看到圆拱龕打破立佛背光的痕迹,说明该圆拱龕晚于西壁立佛的雕刻。据研究,第20窟南壁在石窟开凿后不久就坍塌了^[4],并且佛龕的南半部也随之而去,因而此龕形的雕凿不会离大像雕凿时间太远,可能是云冈石窟开凿最早的圆拱龕。龕左侧雕2像,第1位具菩萨特征,在其前方有榜题。第2位为著鲜卑服的供养人,头戴圆帽垂裙,著交领窄袖衣,头部前伸、低下,眼睛低垂,表情安详,手抱供品,胡跪于佛侧。其身前方雕有“佛弟子善师为七世父母所生父母造像”,造像目的十分明确。他的神态及表情显示出对佛的敬畏。这种形态虽然不是供养人的主要形态,却有可能是云冈最早出现的供养人样式。



图4 18—(10)



图5 20—(6)

(3) 残存痕迹。18—(12)位于第18窟南壁窟门东侧圆拱龕下,由于风化剥蚀,只辨的中央博山炉上部及左侧的1身男性供养人,其余无存。

(4) 胡跪供养人。20—(7)位于单尊禅定坐佛下,中央为博山炉,左侧雕1身、右侧雕2身胡跪式供养人像。雕饰简单,无细部刻画。

(二) 供养人雕刻的分布位置

以洞窟南壁为主,东、西壁次之,北壁因雕刻巨大主像而没有出现供养人的雕刻,且基本都在壁面的中部或中偏上部区域。从现统计的27组图像来看,南壁有16组,东壁有6组、西壁有5组。就供养人的具体位置来看,全部位于龕下。其中位于方足龕座内的有15组,无龕座下的10组,龕下情况不详的1组,位于龕外左侧的1组。说明此时佛龕座较流行四足方座。这种龕座可能来源于单体佛像的佛座与生活中的方榻^[5]。

(三) 造像组合

造像组合相对简单,有2种组合形式。一是僧人+世俗供养人的组合形式,以1名或2名僧人为导引,后随穿鲜卑装的男女供养人,突出了僧人的社会地位及在供养活动中的主导作用。是这一时期最主要的组合形式。二是单纯的穿鲜卑装的供养人,男左女右分列。这种

组合形式相对较少。

（四）供养人服饰

分僧人与世俗供养人 2 种。僧人服饰有 2 种，一种是半袒右肩式袈裟，与佛像的服饰样式基本相同，但雕刻要简单的多，出现田相衣。第 2 种是搭肘式^[6]袈裟，仅出现一组，后期曾在身上涂色。鲜卑服饰，男女不同。男性供养人，均头戴圆帽垂裙，帽顶浑圆、或帽顶向后下拖，帽口饰宽带，垂裙呈直线下垂至肩下，上著交领窄袖衣，下穿裤、裤腿较细直，脚穿靴。女性供养人，头戴圆帽垂裙、多数出现帽顶中央下凹的样式（意在表现帽顶是由四块材料缝合而成），上穿交领窄袖衣，下着间色裙（或百褶）呈直筒或略向后拖，不露足。

（五）行列中间饰物

以博山炉为中心，个别博山炉下出现力士托扛的形象。

二、第一期第二段供养人图像的形式

此段供养人数量较第一段有了较大的增长，其雕刻的位置亦有变化，新出现了位于窟内四壁下层、佛塔周围、龕柱或造像下及双层供养的新样式。初步统计，目前保存有 80 余组，分布在云冈早、中期开凿的石窟中，是云冈石窟供养人雕刻样式最丰富的一个时期，具特别重要的意义。

（一）供养人图像的样式

1. 中央雕博山炉，两侧雕僧人 + 供养人。延续了先前的样式，博山炉的雕刻更为精美，新出现化生童子（或力士）托举的样式（图 6）。僧人作为导引僧，双手合掌或一手伸向博山炉。供养人著鲜卑服，男左女右分列。供养人的身姿已无弓腰之态，显得自信起来。表现形式大致有以下几种：

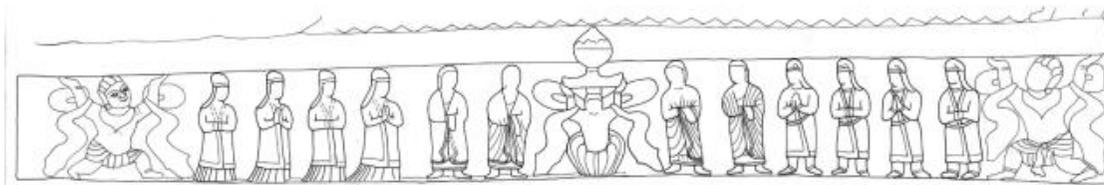


图 6 16- (7)

（1）供养人数左右对称。以 5—（2）为例，位于明窗西壁下层，中央雕硕大的博山炉，左侧雕 1 僧 7 男供养人，僧人著袈裟，右手伸向博山炉，男供养人著鲜卑装，双手合掌、侧面面向中央。右侧雕 1 僧 7 女供养人。显示出对称的布局。

（2）供养人数对称，但僧人与供养人的配比左右不同。以 11—（21）为例，位于东壁盂形龕下，中央雕博山炉，雕饰华丽。左侧前 2 位为僧人，双手捧物供养，后雕 8 身鲜卑男性双手合掌。右侧雕 8 身僧人，前 2 身双手捧物、其余 6 身袖手，后 2 身为鲜卑女性。

（3）左右人数不对称。以 11—（53）为例，左侧雕 2 身鲜卑男性，前后留有空白。右侧

雕 2 僧 2 鲜卑女性供养人。

(4) 出现僧人 + 供养人 + 力士的供养组合关系。以 16—(7) 为例, 化生童子双手高举博山炉于头顶。左侧雕 2 僧 4 鲜卑男性供养人, 其后雕一力士、双手托举龕座。右侧雕 2 僧 4 鲜卑女性及力士, 左右对称统一。

(5) 纯僧人供养行列。共有 7 组。组合形式有多种变化, 沿袭胡跪式供养, 出现僧人 + 力士的组合。16—(9) 龕下的供养僧人身后各雕 1 身托举力士像, 且形体健硕。16—(10) 中雕化生童子双手举博山炉。两侧各雕 3 僧供养。其后各雕 2 身力士像, 他们回头顾盼, 双手奋力向上举起, 双腿跨步, 生动活泼, 其形态与司马金龙墓石棺床上的力士像极为相近^[7]。

2. 中雕博山炉, 供养人男左女右雕刻。存 18—(17) 一例, 雕轮廓或未完工。说明这种形式已被其它形式所取代。

3. 中雕铭刻石, 两侧雕僧人 + 鲜卑装供养人 (图 7)。是流行样式, 现存 22 组。铭刻石的雕刻显现了浓郁的汉风, 且有取代博山炉的趋势。出现了榜题与僧 + 供养人 + 狮子的新样式。僧人出现手托宝珠、长柄香炉的造型, 极大地丰富了供养形式。有以下不同的表现形式:

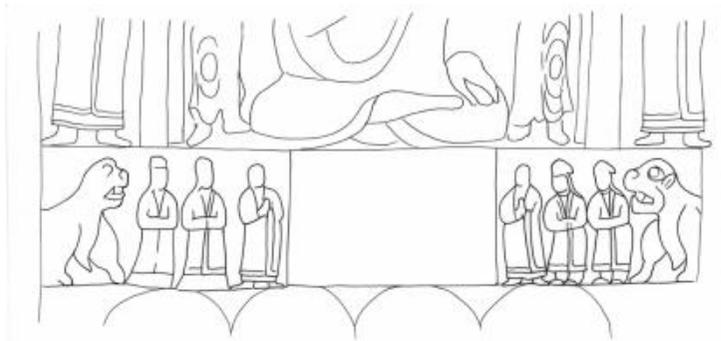


图 7 18—(3)

(1) 供养人数左右对称。是最基本的形态。共有 10 组, 以 11—(39) 为例, 位于南壁明窗东侧最上层圆拱龕下, 左右各雕 2 僧 2 供养人, 男女对称分列。

(2) 供养人数相同, 但僧人与供养人的配比左右不同。以 11—(35) 为例, 位于南壁中部盂形龕下, 铭刻石为纵长方形, 左侧雕 4 人, 首位僧人, 一手托博山炉、另一手提香袋, 后雕 3 身男性鲜卑人, 右雕 4 身女性鲜卑供养人。

(3) 左右人数不对称。以 11—(25) 为例, 铭刻石为横长方形, 两侧的供养人特别是前 4 位僧人供养前出现通底的榜题预留 (或许表现的是一种间隔), 其后雕 8 身著鲜卑装的供养人前有短册榜题。右侧已被后世泥塑遮挡。这种形式显然受汉代画像石雕刻的影响, 反映了北魏云冈太和以后社会提倡汉化的历史。从左侧看与太和七年题记龕存有打破关系, 其时间应晚于太和七年, 因此僧人的袈裟绕臂下垂后呈飘逸状, 有汉风之影。

(4) 出现多层供养。以 11—(26) 为例 (图 8), 位于东壁南侧上层“太和七年碑”左右。该组供养人共有 3 层 (或 4 个小层), 左右各雕数量不等的供养人像, 男左女右分立。僧人雕刻较高大, 显示其显赫的宗教地位。且有明确的纪年, 为分期断代提供可信的依据。

(5) 出现僧人 + 供养人 + 狮子的供养组合关系。以 18—(3) 为例, 中雕方形铭刻石, 两侧各雕 3 身供养人像。首位为僧人, 后雕著鲜卑装的供养人, 男左女右分列。最后雕一只

雄狮。

(6) 男女位置出现对调。这种样式仅出现在第 19 窟附 1 窟中，男女位置互换，也许是工匠有意为之。19—1—(4) 位于壁面下层，铭刻石两侧各雕 3 身供养人，在僧人引导下供养，只是左侧雕为女性，右侧雕为男性，与一般惯例不同。

(7) 单纯的僧人供养。存有 7 组，可见僧人供养是当时流行的趋势，首位僧人手执博山炉或长柄香炉、或与狮子构成组合，反映了平城地区佛事活动的盛行及僧人较高的社会政治地位。出现了五体投地式供养形式(图 9)，十分虔诚。13—(9) 在铭刻石两侧各雕一只蹲狮，狮后雕 2 身僧人，左侧首位双手执长茎莲蕾，右侧首位双手执莲花式长柄香炉(图 10)。假如这真是一只莲花式长柄香炉，则开创其样式的先河，对唐代的长柄香炉有直接影响。该列组合出现了狮子+僧人的新样式，别



图 8 11—(26)

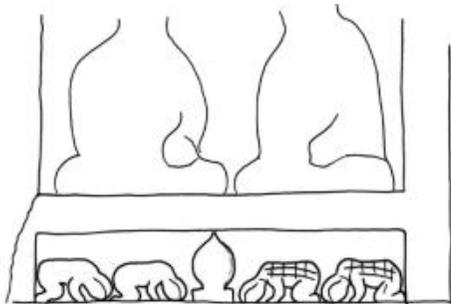


图 9 13—(12)

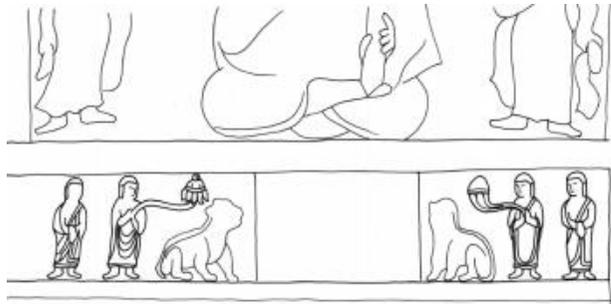


图 10 13—(9)

具一格。17—(2) 位于第 17 窟明窗东壁(图 11)。由于发愿人为比丘尼惠定，因此两侧的供养人均均为僧尼，其造像内容与愿文中所述相同“造释迦、多宝、弥勒像三区”表达了自己的诉求。有意思的是该碑文并未刻满，留了大半部空白，是什么原因使身患重疾的惠定在此追刻佛像又没有将自己的愿望刻满碑面，是工匠的疏忽还是另有隐情，不得而知。第 11—(31) 中左侧 2 位僧人，前者手执长柄香炉，后者手捧博山炉(或摩尼宝珠)，右侧首位双手捧供品呈供养状，仅有 4 人的供养行列，3 人手中捧物，供养之虔诚令人感慨。

4. 中央雕铭刻石，两侧雕供养人。现存 5 组。以 11—(50) 为例，左侧雕 4 身男性鲜卑供养人，右侧雕 4 身女性鲜卑供养人，最后 1 身只有线刻轮廓，十分简单。反映了平民的供

养形式。

5. 双层供养人。这是新出现的一种供养形式，均位于龕下。现存 3 组，表现各不相同，富有创意。以 11—（55）为例（图 12），下层雕 7 人，以双手合掌者为中心，均头梳逆发，袒胸鼓腹，下着裤，跪姿各异，双手上举托上层隔板。上层以著鲜卑装供养人为中心，男性右手举博山炉，左臂屈肘置于腹间（或手提香袋），身后有 3 身头梳逆发的供养人，一手上举一手置胯上或腿上，姿态自由。右侧首位为著鲜卑装的女性供养人，双手捧圆形供养物，与男性供养者相呼应。之后的 2 身头梳逆发者与前述相同。这样的供养人雕刻在云冈石窟仅此一例。第 11—（52）的下层以方形铭刻石为中心，两侧各雕 3 身供养人，首位均为僧人，后 2 身均著鲜卑装男左女右分立。上层的供养共 8 身，均头梳高髻，斜披络腋，双手合掌，中间的 2 位线刻头光，显示了不同的供养身份。

6. 窟壁四周下层供养人。这是供养人雕刻的新形式，雕在窟内四壁的最下层，以窟内主尊造像为供奉对象，显示了开窟造像的整体性以及功德主极高的政治地位和经济实力。涉及第 1、5、6、7、8、9、10、13 窟八座洞窟。第 7 窟后室四壁下层应该是出现时间最早的一组，但风化严重。第 9、10 窟隧道中的两组造像均位于北壁，手中持长茎莲花。第 1 窟东壁残存的供养人著汉装，是北魏政治制度改革在石窟中的具体反映，可惜风化严重。对研究北魏历史具有十分重要的意义。第 13 窟内下层的供养人是目前保存相对最好的，特别是南壁窟门两侧的造像（图 13），共计 14 身著鲜卑装



图 11 17—（2）

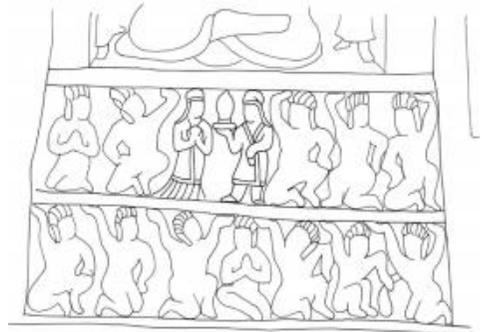


图 12 11—（55）

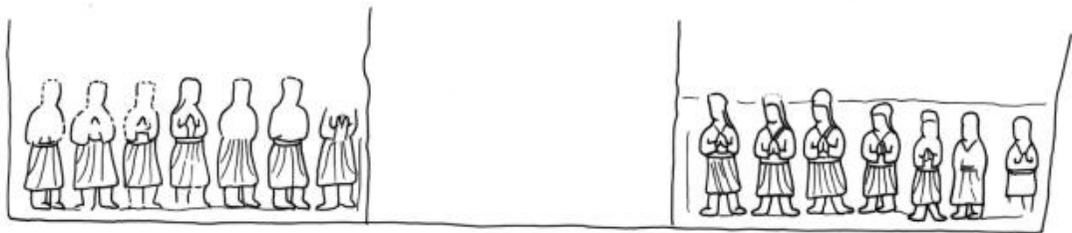


图 13 13—（14）

的男性供养人，高度在 1.5 米左右，他们面向窟门，形成以窟内主像和窟门为轴的供养中心，这样的雕刻仅此一例。应该说，窟内四壁下层出现供养人的洞窟，基本上是按统一规划完工的。这种形式，一直延续到北魏晚期，甚至影响到周边的其它石窟。

7. 特殊的供养人行列。情况较为复杂。有以下几种情况：

(1) 有打破、破损、风化情况的存在，使原有造像布局发生变化。

(2) 特殊的人物造型。11—(22) 位于东壁第 3 层第 3 单元下层北龕，须弥座前正中雕童子双手托举博山炉，两侧各雕 2 身供养人，头梳高髻，著通肩式大衣，双手捧物于胸，胡跪式。身后雕一狮子。这样的造型如果不是出现在此位置，可能会定名为供养天人。11—(56) 与 11—(57) 是相邻的两组佛龕下的供养，二龕造像内容与布局相同，均在交脚菩萨脚侧各雕 1 名弟子胡跪供养，龕外两侧各雕 3 身著鲜卑装的供养人，男女分列。13—(4) 位于东壁中层盂形龕下，座前正中雕横长方形铭刻石，两侧上部雕莲瓣纹，下部的供养人均雕为跪式，左侧首位还托举博山炉。可惜的是原雕刻太小、不清晰，下部还被下层佛龕打破。出现五体投地式供养形式。佛龕均较小，供养人位于龕下。13—(10) 的供养人位于龕座下铭刻石两侧，而 13—(12) 则雕于佛龕下四足方座内、博山炉两侧。

(3) 不同位置上的供养人雕刻。一是龕柱上雕供养人、均位于第 13 窟。13—(13) 位于东壁上层，圆拱龕置于千佛龕间，龕柱上分别雕著鲜卑装的男女供养人形式，取代了原来的菩萨或力士像的位置，说明其身份地位相对较高。13—(18) 位于南壁明窗西侧（图 14），与另一圆拱龕并列，龕柱上各雕 2 身供养人像，内侧均为导引僧，外侧雕 1 身著鲜卑装的供养人、男左女右分列。龕下原本雕供养人的位置上，雕一排供养天人，头戴冠，上身斜披络腋，飘带绕臂而下，正中的 2 位，左侧者右手托盘底，左手拎香袋；右侧者双手执长柄香炉、上置一八棱形供器，造型十分奇特，是云冈石窟中仅有的一例。这种组合关系表达了强烈的供养意愿。二是佛龕外侧雕供养人。17—(26) 位于南壁明窗东侧盂形龕外左侧，头部残，身躯保存完好，线刻，为鲜卑男性。11—(40) 中供养人所在的位置，应该是肋侍（供养）菩萨，但在此刻了著袈裟的僧人供养像，说明该龕的功德主地位相对较高。利用机遇将自己的形象刻在龕外两侧，其中左侧像未完工，残存的粗坯判断，首位僧人手中所执为长柄香炉，更说明其地位的显贵。



图 14 13—(18)

(4) 特殊的组合关系。13—(5) 位于东

壁第3层南段佛龕下（图15），方形铭刻石被凿，左侧雕1鲜卑男性+狮子+焮质，右侧雕2僧+狮子+焮质的新样式。特别是焮质的出现，十分罕见。13—（17）位于南壁窟门东侧上层小龕下，铭刻石左侧雕2身鲜卑女性+狮子，右侧雕2僧人+狮子。没有出现男性供养人，也许此龕的功德主为女性。

（5）一侧雕像、另一侧剔平。现存2组，16—（3）位于明窗东壁下层，铭刻石左侧剔平，右侧雕1僧2鲜卑女性供养人。17—（17）位于南壁第3层窟门东侧，铭刻石左侧雕3僧呈长跪式，右侧则剔平。这种造像只有一侧，左右并不对称，应该是故意剔平，背后有我们不知的故事。

（二）供养人雕刻的分布位置

此段的供养人雕刻多集中在没有按计划完成的洞窟内。按统一规划完成的洞窟中，供养人均雕刻在窟内四壁的下层，其它位置雕刻的供养人数量极为有限（且多为后期追刻）。从雕刻数量来看，西、南壁最多，东壁次之。北壁则雕在诵经道内。第11、13窟是此时雕刻供养人数量最多的洞窟。

大型供养人行列首先出现在第7、8窟内，位于窟壁东、西、南三壁下层，表达了强烈的供养意愿。第9、10窟北壁的诵经道内出现几乎与现代人等高的供养人像，排列整齐有序，面向窟门呈供养状。

大部分供养人行列均雕刻在佛龕下，个别雕刻在佛塔基座或周围，表现了起塔供养的历史史实。首次出现供养人置于佛龕龕柱位置上的情况，虽然仅有2例，但值得关注。

（三）造像组合

这一时期的供养人雕像与前期相比数量明显增加，其造像组合沿袭了前期的形式，新出现单纯的僧人供养行列、僧人+世俗供养人+狮子的供养形式。也有个别将狮子雕刻在供养人的前位，出现狮子+僧人的组合关系。

以博山炉为中心的供养行列中，以导引僧+世俗供养人的雕刻所占比例最大，新出现僧人+世俗供养人+力士的组合、单纯的僧人供养行列、僧人+力士的组合、跪式或五体投地式供养人的组合关系。供养人行列中出现不对称的表现方式。

以铭刻石为中心的供养人行列的造像组合基本同于以博山炉为中心的。到太和后期，以铭刻石为中心的供养行列形式逐渐取代了以博山炉为中心的表现形式，说明平城地区汉化程

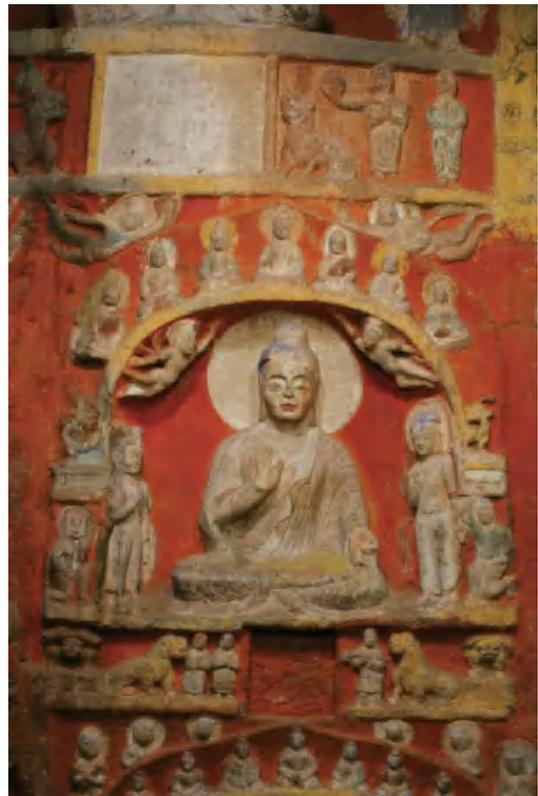


图15 13—（5）

度的不断深入。同时这种以铭刻石为中心的形式，因其有明确的纪年，对于佛龕开凿的具体年代可谓是一个标准样式。同时也为我们判断功德主的身份有所帮助。

出现双层供养的新形式。集中在第 11 窟内。出现的大体时间应在太和十年颁布服制改革后到十八年迁都洛阳前这一段时间内。

（四）供养人服饰

僧人袈裟的样式延续了前段的半袒右肩式，同时大量地雕刻为搭肘式，与佛像的服饰大体接近，只是雕刻相对简化。

男性世俗供养人：身躯变魁梧，服饰样式基本同前期，但上衣明显加长，呈现出时间越晚上衣越长的趋势。裤腿变肥，已不见前期那种细长腿的雕刻，取而代之的是宽腿裤或小口裤。女性服饰：上衣明显加长已过膝下，甚至更长，裙子露出部分越来越短。或许在稍晚的时候出现鲜卑装与汉装共用的一个时期。

（五）行列中间饰物

博山炉的样式依然流行，但呈减少趋势。方形铭刻石的雕刻大量流行，出现了有题记的铭刻石，为断代提供准确的文字资料。

（六）手中持物

出现了僧人手持博山炉与长柄香炉的造像新样式，是当时佛教供养瞬间的真实描述。世俗供养人新出现执长茎莲花供养的样式。

三、第二期供养人图像的形式

公元 494 年北魏迁都洛阳，平城成为北都。由于政治中心的南移，导致大规模的石窟开凿工程告一段落。但滞留平城的达官显贵及僧侣信众，面对日益尖锐的阶级与民族矛盾，依然醉心于佛教，寄希望佛教能改变自己的生存环境。因此云冈石窟晚期供养人造像雕刻除沿袭前期样式外，亦出现了一些变化。四壁三龕式及四壁重龕式窟形的流行，导致窟内四壁下层供养人雕刻的流行，新出现贵族（帝后礼佛图的雏形）供养行列的图像样式。

（一）供养人图像的样式

从洞窟调查的统计数字来看，此段的供养人雕刻无论是组数还是造像数量都是最多的，初步统计现存供养人雕刻近 200 组，约占云冈供养人现存图像组数的 55 %。供养人图像雕刻大致有以下几种样式：

1. 中为方形铭刻石，两侧雕供养人图像。是这一阶段流行的样式，造像组合有僧人 + 供养人行列、单纯的供养人行列 2 种。

就僧人 + 供养人行列而言，有 3 种不同的表现形式：

（1）僧人 + 汉装供养人。此类是雕刻、保存数量较多的一种形式，初步统计约有 40 余组。僧人作为导引僧位居行列首位，亦有 2 位出现；其后雕身著宽袖大袍衣的男女左右分列。行列中出现身高的变化、以此来表现供养者不同的身份。13—4—（1）位于东壁上层南侧圆拱

龕下（图 16），中雕方形铭刻石，左侧雕 3 身供养人，首位僧人，著袈裟。第 2 位男性，头戴小冠，身著宽袖大衫。第 3 位头梳双髻，个头较矮，显然是侍者。右侧雕 5 身供养人像，前 2 位一高一低均为僧人。后 3 身女性，头梳高髻，身著汉衣。双手合掌。

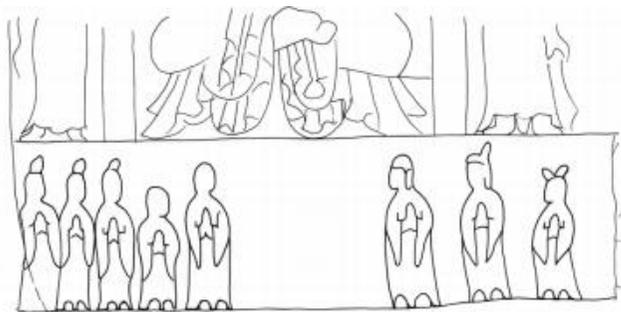


图 16 13-4-（1）

（2）僧 + 鲜卑装供养人。僧人居首位，其后著鲜卑装的供养人男左女右分列。个别僧人手中持有长柄香炉或博山炉，以彰显其较高的政治地位及显赫的宗教身份。出现男女位置互换的情况。位置大多居于 20 窟以东，多以补龕的形式出现。以 11—（10）为例（图 17），位于第 11 窟明窗东壁下层，方形铭石上有太和十九年题记，两侧各雕 4 身供养人像。左侧前 2 位为僧人，仅雕出衣饰轮廓，首位前刻“比丘惠空侍佛”，第 2 位前刻“比丘道忍”字样，表明其身份。后 2 位为男性供养人，著鲜卑装。第 3 位前刻有“比丘田文连”字。北侧前 2 位为僧人，著搭肘式袈裟。首位前刻“比丘尼口子”，第 2 位前刻“比丘尼吉□□”，后 2 位为女性供养人，著鲜卑装。其中第 3 位前刻有“比丘周代”，第 4 位前刻有“比丘可道”。首次明确了位居男性前的导引僧为比丘，居女性供养人前的导引僧为比丘尼，为僧尼身份的确认提供了依据。位于此龕之上的 11—（11）龕中，导引僧手中托博山炉，以显其身份地位的高贵显赫。



图 17 11—（10）

（3）僧 + 女供养人行列。仅出现 1 组，是个案，也许功德主为女性。编号为 11—（5）。位于中心塔柱西面圆拱龕下，方形铭石两侧各有供养人 3 身，首位为僧人，身材较大，手持物（或为长柄香炉），后 2 位为女性，头梳发髻，著宽袖衣。

就单纯的供养人行列而言，大约有 5 种不同的情况出现：

（1）著汉装的供养行列，男左女右分列。雕刻数量较多，反映了此时汉装为日常服式，说明北魏汉化政策的深入推进。以 23—（2）为例，铭刻石两侧各雕 3 身供养人，左侧为男性，头戴小冠，著宽袖大衫，双手合十。右侧为女性，头梳高髻，著宽袖大襦、下著长裙。

（2）著鲜卑装的供养行列，依然遵循男左女右的原则。集中在第 19 窟及附窟中。以 19—（2）为例，中雕方形铭刻石，两侧各雕 1 身著鲜卑装的男女供养人，服饰无细部描述。

(3) 单纯的僧人供养行列。雕刻相对较多。以 19—1—(2) 为例，铭刻石两侧各雕 4 身僧人造像，首位手举博山炉，显示其较高的地位，也有可能此龕的功德主为僧团。

(4) 单纯的女性供养行列。

(5) 单纯的男性供养行列。

2. 中为博山炉，两侧雕供养人。这是云冈石窟贯穿始终的供养行列形式。晚期雕刻中数量极为有限，有 3 种不同的表现形式。雕刻位置仅限于第 1—20 窟。

(1) 僧 + 鲜卑装供养人。5—(15) 位于第 5 窟南壁第 4 层西塔右侧下层圆拱龕下，正中雕化生童子双手托博山炉，两侧各雕 3 身供养人像。首位僧人，著袈裟。后 2 位男左女右分立，均著鲜卑装。

(2) 僧 + 汉装供养人。有 2 组。11—13—(1) 位于北壁下层，博山炉与人等高、且炉体浑圆。两侧供养人以导引僧为首，男左女右分列，均著汉装。19—1—(3) 位于窟口右侧的复合龕下，博山炉样式与前述相近，只是形体较小。右侧导引僧手中托举供品，两侧均为男性供养人。

(3) 单纯的僧人供养。16—(11) 位于第 16 窟南壁第 2 层大龕下，是补刻小龕。正中雕力士双手托举博山炉于头顶，两侧各雕 2 身僧人侧向中央。

3. 窟内四壁下层的供养行列，以北壁为中心或四壁各自为中心，最终形成以北壁为中心的供养关系。调查约有 40 多组，涉及 15 座洞窟。是这一时期较为流行的供养人样式。多座洞窟中出现贵族（帝后供养的雏形）供养的图像，开启大型帝后礼佛图的先河。

(1) 以北壁为中心，中央雕博山炉，两侧供养人为僧 + 贵族（帝后）礼佛图。以 32—15 窟为例，虽然风化严重，但还可辨认。左侧供养人首位僧人，第 2 位较高大，第 3 位为其打伞盖。右侧残存打羽葆的图像。西壁保存相对较好（图 18）。首位为女性，著宽袖短襦，下著长裙。第 2 位打伞盖，第 3 位执羽葆，二者均梳双髻，个头相对较矮。队列中还有打伞盖者，说明其供养功德主的身份地位较高。或许是帝后礼佛图的雏形。该类雕刻仅出现在此窟。



图 18 32—15—(2)

(2) 以北壁为中心，中雕方形铭刻石，两侧雕僧 + 供养人行列，男左女右分列。这种组合关系雕刻涉及 9 座洞窟，所占比例较高。僧人出现手托博山炉或前伸的样式，表现了持物供养的场面。第 11—16 窟中不但在主要供养者身后出现打伞盖的侍者，同时人物前还雕有榜题。可惜风化不辨文字。应该是供养人具体身份的表现。第 5—40—(1) 窟中，铭刻石上有明确纪年为“正光元年”（520），为断定年代提供可信依据。另外第 36—3 窟出现变异，铭刻石两侧均为女性供养人、面向北方，形成以北壁为中心的供养关系。有可能该窟的功德

主为女性。

(3) 帐式龕下，中央雕铭刻石，两侧雕供养人。此类样式中没有出现导引僧的形象，单纯男左女右雕刻。第34窟北壁中央铭刻石上补刻屋形龕，左侧首位男性手托博山炉，气宇轩昂，身后雕侍者打伞盖。第36—2窟出现双伞盖的形式，表明其身份更加高贵。第38窟是此类造像中的佼佼者，这是一座由世袭贵族吴忠伟为亡儿吴天恩“长辞苦海”、“腾神净土”而开凿的洞窟，因此洞窟内容丰富、精彩，龕下的供养人雕刻亦是云冈供养人雕刻中的精品（图19），表达了贵族供养的场景，豪华气派，是大型帝后礼佛图的浓缩版。

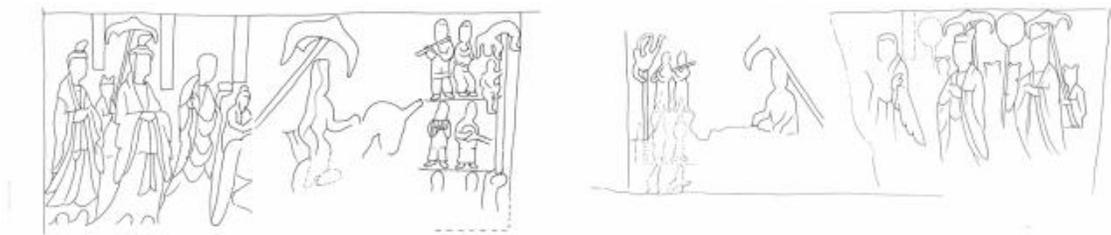


图19 38- (1)

4. 双层供养行列。发端于太和年间，迁都洛阳后开凿的洞窟中表现较多。均雕刻在佛龕下。

(1) 上排为坐佛，下排雕供养人行列。31—(2) 位于前室北壁窟门之上（图20），上排左右各雕5尊禅定坐佛。下排左侧首位僧人，著袈裟，执长柄香炉，后随一位男性供养人，著汉装。右侧首位为僧人，其后跟随3身女性供养人。供养人呈现不对称的样式，突出了男性的社会地位。19—2—(3) 局部残，上排雕一系列千佛10龕，下排仅存左侧，首位僧人，第2位形体高大，随后的侍者执华盖、形体呈递减趋势。该龕有延昌四年题记，十分重要。有意思的是这种类型的雕刻，共有3组，上排均雕10尊坐佛，它的宗教意义有待探讨。

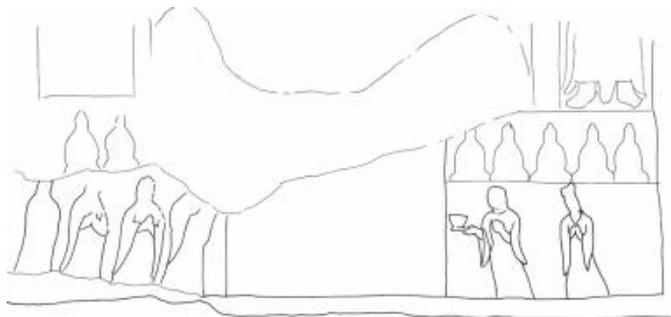


图20 31- (2)

(2) 上、下排均为供养人。有2种不同的表现形式。第1种以13—4—(4)为例，位于南壁立柱北面，均为男性，著汉装，双手合十呈立姿供养。第2种以40—1窟北壁为例，佛座下中雕博山炉，左右两侧各雕4身著汉装的供养人半身像，男左女右分列。下排位于佛龕下，中为方形铭刻石，左右两侧各雕著汉装的供养人，男左女右在导引僧的引导下供养。

(3) 上排为供养人行列，下排雕力士托举。仅有一例，位于第35—1窟北壁。上排中为方形铭刻石，左侧共雕7身，前2位为僧人，第3位男性形体与僧人等高，随后的4位供养人，前2位为侍者，为第3位执打伞盖与羽葆，后2位为男性供养人。右侧为女性。出现双僧人并执伞盖与羽葆的侍从，说明其身份较高。下排雕一系列力士像，现可辨5身，均呈下蹲式，

双手奋力托举。双层供养形式的出现说明开窟的功德主，社会地位及经济实力均较强，为了供奉佛教，他们采用了不同于一般的雕刻形式。

5. 特殊类型的供养行列。

(1) 左右不对称。左右人数不对等或人物身份不对称。也许是工匠追求变化的一种表现形式。

(2) 多层供养人行列。仅存一例，位于第13—9窟的南壁，满壁雕6排供养人像，最上一排首位为僧人，著袈裟，其余均为著汉装的男性供养人，有可能是云冈供养人雕刻层数最多的一组造像。表现了强烈的供养意识。

(3) 须弥座内雕供养人行列。有2组。3—6—(1)虽然风化，但造像轮廓清晰。中为铭刻石，首位僧人，之后男左女右分立，最后雕狮子。

(4) 铭刻石中央雕1尊交脚菩萨像，左雕2僧人，右雕2男性供养人。仅11—(18)一例。

(5) 五体投地+立姿供养人。位于第20窟北壁大佛左侧下部。线刻。第35—1窟的供养人雕刻十分罕见，北壁雕双层供养，上为供养人行列、下为力士托举。其东、西两壁的供养没有出现供养人，而以二象托博山炉为中心，两侧雕狮子与托举的力士，构成象宝+狮子+力士的组合，其力士与北壁下排力士相统一，是按计划有目的雕凿的。

(二) 供养人图像的分布位置

从统计来看，此阶段保存下来的供养人雕刻组数最多，多位于龛下，流行在窟内四壁下层雕供养行列的做法，并以北壁为中心，形成供养关系。从雕刻壁面来看，北壁较少，多集中在东、南、西三壁上。

(三) 造像组合

此阶段基本沿袭前期的组合。仅有一组五体投地+立姿供养人的新造像组合关系出现，特别流行中央雕铭刻石，两侧雕供养人的样式。四壁下层的供养人，或以北壁为中心形成整窟的供养关系，或四壁各自为阵、中央雕铭刻石，但人物形象均侧向北方，依然形成以北壁为中心的供养组合关系。

双层组合中，流行上排雕坐佛、下雕供养人行列，与前期的样式不同。

(四) 供养人服饰

僧人的袈裟已鲜见半袒右肩式，基本为搭肘式，大多袈裟的雕刻十分简化，无细部雕刻，显现了图案化的倾向。

男性供养人依然有鲜卑装的雕刻，但大多数为汉式服饰。汉装的首服以小冠、进贤冠为主。服装均为及地交领宽袖大衫、略呈喇叭形，露履。多数人物比例修长，加上无细部描述，因此衣饰细节不明。女性供养人的头饰较为丰富，贵妇中流行博鬓高髻，其余供养人大多梳高髻，侍者梳双髻。服饰亦为交领宽袖长襦、下着长裙，出现宽袖短襦的样式，长裙拖地、且向后扬。

(五) 行列中间饰物

方形铭刻石的雕刻是主流，这一时期，铭刻石流行纵长方形，而横长方形上题记雕刻保存的较多，有太和十九年、太和二十年、景明元年、景明四年、正始四年、延昌三年、延昌

四年、正光元年、正光年间等，为断代提供准确的文字资料。偶有博山炉的雕刻，样式较为简单，基本上沿用了前期的样式，几乎没有装饰纹样。

（六）手中持物

有长柄香炉、博山炉、长茎莲花 3 种，长柄香炉与博山炉没有出现新样式，基本与前期相同。

结束语

通过对云冈石窟供养人图像样式的分析得知：云冈石窟供养人与石窟开凿、主佛雕刻不是同时进行的，供养人的雕刻略晚于主像。其出现的时间大约在 465 年以后或 470 年左右，即云冈第一期向第二期过渡时期。最早出现于昙曜五窟中，在最初开凿的洞窟中，仅有主尊造像及壁面上部的千佛是按时完成的。中部以下的佛龕大多是主尊造像完成之后追刻的，因此供养人最早的图像形式是雕刻在佛龕下的。以博山炉为中心，男女分列左右。多以僧人为导引，同时也有单纯的世俗供养行列。以立式供养为主要姿态，同时出现胡跪式供养。世俗供养人均著鲜卑服，身材苗条，身躯微向前倾，显得十分谦恭。它的出现是当时北魏国势强大、佛教兴盛、文化繁荣的客观反映。

开窟造像是统治者借佛教的力量加强对国人思想统治的一种手段，皇帝是当今如来，礼佛就是拜皇帝。皇帝既是佛也是最大的功德主，他们不可能将自己屈尊成为供养人。因此供养人的出现是统治者逐渐放松对石窟开凿监管的一种表现。供养人的雕刻最初表达的就是信仰者礼佛、敬佛的一种供养形态，是将他们日常礼佛的形式与用具一同表现在石窟龕像中，因此供养图像简单、人物形象单一、雕刻缺少细腻。

公元 470 年到迁都洛阳前是云冈石窟供养人雕刻形式最丰富的一个阶段，多种形式、各种组合共同构成此时云冈供养人的特点，就雕刻位置而言，新出现了窟壁下层雕供养人的形式，反映了洞窟开凿的统一性与完整性。在大型洞窟中，社会上的佛教信仰者、达官贵人，利用统治者放松对工程开凿监管的间隙，开凿了数量众多的佛龕，同时雕刻了大量的供养人形象，以表达他们强烈的供养心愿。博山炉雕刻较早前样式更丰富，雕刻更精美，大多数的体量与供养人等高。新出现中央雕方形铭刻石的样式，保存有题记的铭刻石为分期断代提供依据。且呈增多趋势，有取代博山炉之意。

迁都洛阳后的平城，石窟大规模的开凿告一段落，但中小型石窟盛行，因此是云冈石窟供养人雕刻及保存数量最多的一个时期。图像再也没有前期那种形体高大的样式，而以 30—50 公分左右的形象居多。流行窟内四壁下层雕供养人的做法，出现贵族（帝后）礼佛图的新样式，多雕刻在窟内四壁下层或双层供养形式中。以第 38 窟中的帝后礼佛图最为奢华且具代表性。

从石窟调查来看，供养人的服饰，由单纯的鲜卑服演变为鲜卑与汉服共用，到最后全部雕为汉装。这个过程正是佛教艺术中国化的过程，供养人图像的雕刻客观纪录了这一历史进程，具有特别重要的意义。世俗供养人所著的鲜卑服最晚在太和十九年的题记两侧出现，甚

至更晚还有。就云冈石窟雕刻的位置而言，晚期著鲜卑装的供养人形象均出现在第1—20窟间补刻的小窟小龕内，而西部开凿的洞窟中无一例著鲜卑装的供养人。从侧面说明北魏孝文帝进行的汉化改革在旧都平城进展相对滞后，特别是迁都以后，平城的政治地位下降迅速，很多旧贵依然坚守传统、延袭鲜卑装，因为这种服装更适合北方寒冷、风大的自然环境。同时他们心有顾虑，因此选择在已有洞窟内或主窟附近的小窟内雕刻穿鲜卑装的供养人，而大面积新开凿的洞窟中则没有表现。

云冈石窟供养人图像的形式对后世及周边石窟供养人的雕刻产生了巨大的影响。

（山西省文物保护科学和技术研究课题《云冈石窟供养人图像调查与研究》2012—KG—29。课题组成员有李雪芹、员小中、崔晓霞、兰静、员新华。本文照片由员新华拍摄。插图由员小中、兰静承担。在此向课题组成员表示衷心的感谢。）

注释：

[1] 关于云冈石窟供养人分期研究，另文发表。

[2] 云冈石窟分期采用宿白先生的分期法。见《云冈石窟分期试论》发表于《考古学报》1978年第1期。云冈石窟供养人的分期与宿先生云冈石窟分期存在时间差。供养人的第一期与宿白先生分期中的第二期相吻合，第二期与宿白先生的第三期相吻合。关于云冈石窟供养人分期将另文发表。

[3] 为了方便调查记录，在实际操作中，对每座洞窟中出现的供养人进行了统一编号，以洞窟编号+供养人分组的形式命名，如13—4—（1），表示的是第13窟第4附窟中的第1组供养人。

[4] 杭侃《云冈第20窟西壁坍塌的时间与昙曜五窟最初的布局设计》，《文物》1994年第10期。

[5] 沙岭北魏壁画墓中出现墓主人夫妇坐于榻上，时间为太延元年（435）。云波里北魏壁画墓中的主人“分坐在独立的方榻之上，榻立面饰水波纹”。是北魏平城时期的墓葬。智家堡北魏墓石椁壁画中的墓主人并坐于榻上。推断其时间为迁都洛阳之前。由以上3座壁画墓中出现了方榻样式来看，与云冈早期石窟佛龕下的四足方座相似，可知是北魏平城时期流行的座式。

[6] 搭肘式佛衣（袈裟）是陈悦新先生提出的，见《5—8世纪汉地佛像着衣法式》，社会科学出版社2014年6月出版。过去学界一般以“褒衣博带”或“裳悬座”来称谓此类佛衣样式。最初主要是描述云冈石窟太和中后期的佛衣，后使用范围扩大到形容南北朝时期的佛衣。此处的样式表示的是僧衣、与佛衣有较大距离，是一种穿着方法，袈裟一角绕右肩经腹前搭左臂后垂下。与太和年间宽博的佛衣样式不同，表现更为简单。

[7] 大同市博物馆、山西省文物工作委员会《山西大同石窟寨北魏司马金龙墓》，《文物》1972年第3期。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

（责任编辑：王雁卿）

云冈石窟供养人的缘起、形式及目的

员小中

佛教艺术中的供养人题材早于佛像出现，之后又随佛像的传播一直延续，他们是各个历史时期现实社会的人物形象在佛教艺术中的直接反映。研究供养人可以帮助我们了解当时的社会状况以及他们的主观愿望，通过这一纽带，还可以更好地理解宗教艺术与现实世界的相互作用关系。近几年，我们通过对云冈石窟所有供养人雕像的调查，掌握了比较详细的第一手资料，在这一题材链上做了有益的补充。本文仅从缘起、形式和目的等三个侧面谈一下云冈石窟中的供养人情况，通过供养人的来源和表现形式，分析供养人反映出的宗教信仰及其供养目的。

一、供养的缘起及传播

（一）佛教中的供养

佛教中的供养是指用饮食、香、花等供养佛、法、僧三宝^[1]的行为。佛曾经对诸比丘说，供养对象有三种人，即如来、如来弟子、转轮圣王^[2]。并讲了供养这三种人的原因：“如来所应供养，自利利他圆满而为世之最尊者。阿罗汉所应供养，既尽生死之因而为世之福田者。转轮圣王所应供养，以正法治天下，为四海之父母者。”^[3]《佛本行集经》中讲佛得到的供养为四事供养，即饮食、衣服、床铺、汤药等^[4]，此为佛供养。“法供养”指修学佛法。

有法供养，最尊无极……。世尊告曰，法供养者，顺如来所说经典，开化一切，是为法之供养。……若以华涂香衣服及汤药，以此供养佛，不名为真供，如来坐道场，所得微妙法，若能修行者，是为真供养，应知供养法华，为最供养而已^[5]。法之供养胜诸供养……若闻如是等经，信解受持读诵，以方便力，为诸众生分别解说，显示分明，守护法故，是名法之供养。……是诸去、来、现在佛得道者，皆说是法。若是，天帝！欲得供养去、来、现在诸佛世尊，当受是法，持诵自清，宣示同学^[6]。

以上有关法供养的定义及原因，也都宣示了《法华经》和《维摩经》各自的重要性。鸠摩罗什曾说供养《法华经》要备十种供物：一华，二香，三璎珞，四抹香，五涂香，六烧香，七缯盖幢幡，八衣服，九妓乐，十合掌^[7]。这十种供物比供养佛的供物豪华了许多，其中有关香的供养具就有4种。“僧供养”即供养僧侣之物。为何要供养僧人？“三宝既同义须齐

敬。不得偏尊佛法顿弃僧尼。故法不自弘之在人。人能弘道故须齐敬也”^[8]。除供养少数僧人外，还有百僧供、千僧供，甚至万僧供。“释尊之时，频婆娑罗王曾供养千位比丘。又佛陀入灭之后，摩诃迦叶亦曾招集千人，举行经藏之结集大会。我国自南北朝以来，即甚为盛行，王侯贵族常举行之”^[9]。大型僧供养活动中，多加以法会。如何供养三宝呢？

如地持论云：菩萨供养如来，略说十种。一身供养，二支提供养，三现前供养，四不现前供养，五自作供养，六他作供养，七财物供养，八胜供养，九不染污供养，十至处道供养。……如是十事名菩萨一切种供养如来，法僧亦尔。当知于此三宝作十种供养。^[10]

文中的菩萨可理解为广义的大乘修行者。

现在我们常以香炉、花瓶、烛台摆在佛前，这三种供物被称为“三具足”（意即尊重佛、法、僧三宝，灵性已开，决心向佛）。

（二）供养人的发展轨迹

在佛教中，具备上述供养行为的人，称为供养人，他们是通过提供资金、物品或劳力，制作圣像、开凿石窟、修建宗教场所等形式弘扬教义的虔诚信徒^[11]。供养人供养行为起源很早，在印度和中亚许多大塔、佛寺中可寻找到他们稀疏的踪影。佛像产生之前，位于中印度的早期佛塔就有供养题记。如巴尔胡特大塔（约建于公元前150-100年间）上，已有捐修人的发愿文出现。稍晚的菩提伽耶大塔（约公元前1世纪后半叶）栏楯上也刻有施主的姓名。山奇大塔南门（约公元1世纪初），也刻有施主供养铭。在西印度的早期的石窟中，规模最大的卡尔拉石窟（约公元100年）殿门上方有供养人姓名，正壁3个门两侧均雕有男女供养人（图1）。坎黑利石窟窟门两侧也有男女供养人形象。以上各处的供养人形象都是当时印度人真实写照^[12]。佛像产生之后，中亚犍陀罗艺术也有供养人雕刻，反映了贵霜人现实生活。如阿富汗绍托拉克寺院（约公元2-3世纪）和据其8公里的贝格拉姆寺院均有供养人画像。巴米扬石窟东大立佛龕内壁画有带头光，装饰华丽的王族供养人8身。西大立佛龕内也有供养人像。另外，在拉合尔博物馆、白沙瓦博物馆、柏林国立美术馆、东京国立博物馆、马图拉博物馆、拉库诺乌博物馆、新德里博物馆等馆藏的犍陀罗时期的出土石雕坐佛像台座前，可以看到供养人胡跪或站立的雕刻^[13]（图2）。阿姆河以北，今乌兹别克斯坦共和国境内的佛教遗址中，贵霜时期的卡拉·特佩寺院（公元2-4世纪），中院南面回廊墙壁上绘有男女贵族供养人礼佛图。时代相同的法雅孜·特佩



图1 卡尔拉石窟供养人像
（引自贾应逸、祈小山《印度到中国新疆的佛教艺术》，甘肃出版社）

寺院的佛堂正壁大幅壁画，现存有 2 身供养人像。中亚地区现存最早的一座佛教寺院遗址——达维尔津·特佩寺院（约公元 1 世纪）出现了供养人泥塑像。



图 2 拉合尔博物馆藏佛像下的供养人
（引自〔日〕村田靖子《佛像的系谱》，金申译）

在中国新疆，一些寺院建设延续时间较长，泥塑壁画早晚年代交叉。龟兹境内典型的克孜尔石窟中，供养人形象众多，有个别早期窟有 4-5 世纪供养人作品，其余为 6 世纪以后形象。新疆博物馆贾应逸先生总结了克孜尔石窟供养人的特点^[14]：

首先，供养人在洞窟中的位置，随着时代不同而变换。最初出现的供养人像绘于主室前壁或画面下方，地位较低者呈跪姿。国王、王子等为立像。如第 38、171 窟。随后，进到主室甬道内侧壁，即主尊两侧，形象越来越高。如第 114、175 窟。这种布局一直沿袭至公元 7-8 世纪。其次，供养人姿势和排列顺序与其它地方男女分列不同。而是不论男女，按社会地位、长幼顺序依次站立。如第 171、199、205 窟。甚至连比丘、比丘尼的供养像，也可能按等级地位排列，如第 227 窟。在世俗供养人前绘有比丘，如第 205 窟。衣冠服饰表明他们各自的社会地位。再次，衣冠服饰具有时代特点。

甘肃炳灵寺石窟和麦积山石窟中，分别有西秦时期和北魏时期供养人画像^[15]。炳灵寺 169 窟有三处西秦时期供养人画像。一是 11 龕禅定图右侧，有供养人画像 4 身，首位为导引僧，着袒右肩袈裟，后有 3 身女性供养人，由大渐小，着宽袖裙襦，高髻。二是 13 龕东侧，有 2 身男供养人画像，头戴帽，着斜领宽袖上衣，双手举莲。三是 6 龕北壁下方，有 1 身女供养人画像，高髻，斜领大衣，双手持莲。麦积山有三处北魏时期供养人画像。78 窟有男供养人画像数身，巾幘包头，束带，上身交领窄袖大衣，腰束带，下身宽腿扎口长裤，足蹬尖头靴。161 窟东壁有供养比丘尼和女供养人。比丘尼手捧香炉，身披宽领袈裟。女供养人高髻、交领宽袖袍服，一手持长茎莲花。127 窟南壁有数身供养比丘，身着袈裟，双手捧物。

在敦煌早期石窟第 275 窟（北凉时期）北壁下层，绘有供养人队列，现存 39 身，皆为男性，身向右侧，高约 19-22.5 厘米。前面 8 身，手执各种乐器。第 9 身为后来加高的比丘形象，第 10 身也较特殊。其余均双手合掌于胸前，夹持忍冬花枝。供养人衣着为头裹巾幘，身着内衣，外穿交领窄袖裤褶装，腰束带，下着宽腿裤，足蹬履^[16]（图 3）。



图 3 敦煌 275 窟北壁部分供养人
（引自敦煌研究院《莫高窟 266-275 考古报告石窟全集第一分册》，文物出版社）

北魏早期至迁都洛阳前的单体石造像和金铜佛像上也有供养人形象^[17]。列举如下：

表 1 有明确纪年的石造像

序号	时间	名称	收藏地	供养人形象
1	北魏太平真君三年（442）	定州常山鲍篡造石浮图	日本书道博物馆	台座两侧，各有 8 身男女胡服供养人，双手捧举重层植物，女性供养人后随一孩童供养形象（图 4）。
2	北魏太平真君五年（444）	朱微业石造像	河北蔚县博物馆	佛座正面中央雕博山炉，左侧 2 身，右侧 3 身供养人，有榜题。座左侧有 2 身供养人，座右侧有 4 身供养人。男女供养人着广袖交领长袍，双手交拱于胸前。
3	北魏太安元年（455）	张永造石佛坐像	日本藤井友邻馆	正面有 4 身，背面有 6 身供养人立像。
4	北魏太安三年（457）	宋德兴造佛坐像	日本私人藏	台座中央有博山炉，两侧各一站立供养人，手伸向炉体，再外侧为两身狮子反顾形象。
5	北魏天安元年（466）	冯受受造佛坐像	日本大阪市立美术馆	台座前面，中央有博山炉，两侧各一供养人，戴风帽，着袍装，双手合十而立。身后为狮子蹲踞形象。
6	北魏天安元年（466）	曹天度造九层千佛石塔	台湾国立历史博物馆	塔座正面中央为博山炉形象，炉体略扁，腰有忍冬叶纹，两侧各恭立一身比丘，袒右肩袈裟，双手合十。身后蹲狮，有榜题隔开。左侧有 9 身供养人立像，前高后低排列，头戴圆帽垂裙，圆领内衣，外着交领袍装，宽袖，袖手。像间有榜题隔开。
7	北魏延兴二年（472）	张伯和造佛坐像	日本大和文化馆	台座正面中央为二佛对坐龕，两侧反顾狮子身上，各有一胡跪托举供物供养人形象、侧面单坐佛龕两侧，也各有一头戴风帽，托举供物的胡跪供养人像。
8	北魏延兴二年（472）	黄口相造释迦牟尼佛龕像	日本书道博物馆	台座前中央有博山炉，盖饰博山纹，炉体饰莲瓣纹，足柄竖纹四条，底有斗形承盘。两侧各有 2 身供养人，首位为比丘，着袒右肩袈裟，一人合掌，一人执香料上香。之后两侧各一胡服供养人，左男右女，握掌于胸前。
9	北魏太和十三年（489）或太和十九年（495）	定州赵氏一族造定光佛立像	美国大都会美术馆	右侧有 4 排供养人，上 3 排各 3 身，下 1 排 2 身，皆裤褶装，最上 1 排 3 人袖手，下 3 排均双手合掌于胸前。
10	北魏太和十八年（494）	尹受国造释迦文佛像	美国纳尔逊美术馆	方足台座腰部，中央有二供养人立于博山炉两侧，袍装，一手托料盒，一手向炉内加料。博山炉由蹲踞缠绕的神兽衔含托举。



图4 鲍纂造石浮图下右侧供养人
（引自〔日〕石松日柰子《北魏佛教造像史研究》，北文物出版社）

以上列举至北魏迁都的有明确纪年的十件具有供养人的石雕像，有一个共同特点，就是都有发愿文。其中六处为亡人祈福（1、3、5、6、7、9），两处单纯供养（2、4），一处为皇帝（8），一处为兴隆佛法（10）。佛像为说法相的四通（4、7、9、10），禅定相的三通（2、3、6），塔两通（1、5），立像一通（8）。

表2 有明确纪年的铜鎏金像

序号	时间	名称	收藏地	供养人形象
1	北魏延兴五年 (475)	徐敬姬造释迦多宝二佛并坐像	日本私人	方台座前面左右各有2身鲜卑服供养人，手举长茎供物
2	北魏太和八年 (484)	张王口为亡父造佛坐像	日本伊藤滋拓片	方台座前面左右各1身鲜卑服供养人，左侧为女性，右侧为男性，均一手上举供物，一手置于腰部
3	北魏太和十三年 (489)	贾法生兄弟造释迦多宝二佛并坐像	日本根津美术馆	方台座前面左右各1身鲜卑服供养人，男左女右，手执长茎莲枝。男供养人头顶束发

以上三尊铜鎏金像的共同特点是：①均有发愿文，且都为亡父母或亡人祈福。②供养人位置均在方足座前面，左右分置。③均举长茎莲花供养。另外有几尊太和年间的造像，在供养人位置上出现了供养菩萨形象，是一种供养演变形式。

此外，敦煌文物研究所《新发现的北魏刺绣》^[18]一文中，公布了敦煌莫高窟第125-126窟前发掘时发现的刺绣残片。残片的位置在原作的右下角，可见主尊莲花台座，右胁侍局部，题记，以及题记左、右侧供养人。题记落款时间为“□□十一年四月八日”，“广阳王惠安”。左侧可见1身比丘，2身鲜卑服饰男性供养人。右侧可见1身比丘，4身鲜卑装女性供养人。右侧5身供养人均有榜题，前面僧为“师法智”，其后分别为“广阳王母”、“妻普贤”、“息女僧赐”、“息女灯明”。这里的供养人服饰具典型鲜卑服风格，女性上衣有忍冬纹及心形纹样，这是西来植物纹样在服饰上的应运，是多元文化交融的反映。因史书上无“广阳王惠安”，文章认为题记主人应是太和九年为广阳王元嘉（图5）。



图5 广阳王刺绣供养人局部
(引自网络)

至此，我们可以知道，供养人形象是世俗人在佛教造像里的反映，它早于佛像出现。起源于印度，经过犍陀罗、西域、河西等地向东发展。与佛像、佛教寺院、佛教石窟东延伸路线一致。平城（大同）以西，供养人形象现存数量不多。龟兹地区壁画中出现的供养形象较多，是因唐代在西域设立都护府之后，受中原逆传的供养人形象影响，那是6世纪以后的事了。在平城及河北地区，一些早于云冈石窟的单体金石造像，对云冈石窟中的佛教造像有较大的影响。例如我们可以看到定州常山鲍篡造石浮图 and 朱微业石造像，都是太武帝灭佛（444）前的造像样式，时间在《魏书》记载的昙曜主持云冈石窟开凿时间（453或460）前。北魏建都平城前，太行山以东、黄河以北的河北平原地区，是影响北魏建国初期佛教的主流之地，在此先后存在的十六国时期后赵、后燕政权都崇奉佛教，佛图澄、道安、僧朗、法果、昙曜等高僧都曾在这片区域修行传法。随着北魏政权在平城的建立，主张“帝佛合一”的赵郡沙门法果被太祖（道武帝）招至朝廷效力，并担任僧统。又“天兴元年（398），徙山东六州民吏及徒河、高丽杂夷三十六万，百工伎巧万余口，以充京师”（《魏书·太祖纪》），太行山以东的一些早期单体金石造像中的供养人形象，势必会影响到云冈石窟中供养人形象。反之，云冈造像模式形成后对平城之外造像也有广泛的影响。

二、云冈石窟供养的形式和特点

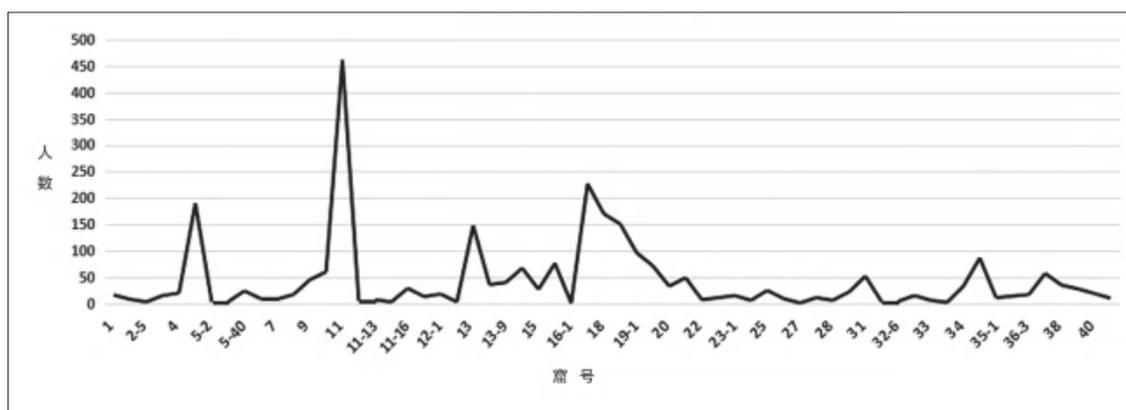
（一）人物

云冈石窟供养人是石窟造像龕下方的世俗阶层人的供养形象。他们是出资开龕造像的个

人或集体。云冈石窟供养人形式由人物和供物组成。人物一般出现在龕（或塔）下供器或铭石两侧，面向中央。身份构成有男、女、僧侣三类，数量少则一人，多则四、五十人。组合形式有4种：全男性、全女性、全僧侣、引导僧+男女等。最后一种数量众多，且引导僧后男左女右分列，有极少数为女左男右。供养人姿态绝大多数为站立，少数为五体投地和胡跪。人物服饰有僧装、鲜卑服、汉服等。这些形式在上文所列举早期的单体金石佛像中有过不同程度的体现，两者存在互相影响的关系。

近几年，我们对云冈石窟中的供养人形象进行了认真细致的调查统计，结果显示，云冈石窟254个编号窟中，有62个窟有供养人，造像360组，共2712身（见表3）。根据供养人所在龕像和供养人服饰着装的特点，我们将供养人按出现时间的先后分为二期，第一期又分前、后段。第一期供养人相当于云冈中期石窟开凿的前后阶段出现，第二期相当于云冈晚期石窟开凿阶段出现。分期后的统计结果是：第一期前段共27组，第一期后段共87组，第二期共196组。另有50组风化辨识不清，不便分期。

表3 云冈石窟供养人分布示意



第一期前段供养人主要出现在第17窟、第18窟、第19窟附窟。供养人每组人数不等，前段27组中供养人总数共约214身（含14身未分辨身份），其中僧（包括尼）约50身，男性约73身、女性约77身。僧占总数约23%，男女性数量相当，占总数约70%（见表10）。

第一期后段的供养人主要出现在第11窟、第13窟、第16窟、第17窟、第18窟、第19窟等窟壁面和第1窟、第13窟、第5、6窟、第7、8窟、第9、10窟等窟下层或诵经道。在第11窟较集中的29组中，供养人总数有约270身，其中僧尼约99身，男性约78身，女性约89身。僧尼约占总数的37%，男女性占总数约62%，女性略多于男性。有7处龕下供养全为僧尼，约占有供养人龕数的四分之一（见表11）。另较分散的58组（表略）中，总供养人数约473身，僧尼约185身，男性约148身，女性约140身，男女数量大致相等。僧尼占总数比例约39%，男女约占61%。有约12处龕下供养全为僧尼，约占有供养人龕数的五分之一。第一期前后段共有供养人约957人，占总供养人数的35%。

第二期供养人一部分出现在早、中期窟中，大多数供养人出现在晚期小窟龕中（表略）。

第二期供养人总数约 1755 身，占总供养人数的 65%。其中僧尼约 250 身，男女约 1505 身。僧尼约占二期比例为 14%，男女约占 86%。僧尼的比例减少，俗男女比例增加。

出现在早期大像窟里的第一期供养人，并不是早期造像统一规划的内容。有少量“太和”时期的造像龕出现在早期窟中，比如第 17 窟明窗上的“太和十三年（489）比丘尼惠定”龕。其出现的时间大约在云冈早期窟主体完成而中期窟大规模开始之时。相对应的历史阶段，约在北魏献文帝拓跋弘传皇位给儿子拓跋宏的北魏皇兴末、延兴初的 471 年左右。这时冯太后再次佐政，政治气候的改变带来石窟营造的变化。中期窟前段第 7、8 窟最早开凿，并首先出现了供养人形象。之后的“太和”、“景明”、“正始”、“延昌”年间的造像龕均有供养人形象，最晚出现的有供养人造像龕在北魏正光（520-524）年间。有关供养人物，着装样式为其重点，因前人另有专论，这里不再涉及。

（二）供物

众多供养人除抄手或合掌礼敬外，只有“持华”和“烧香”两种物化供养形式，莲花和香炉为主要供物。摩尼宝珠虽然也是供物，但通常为天人供养所用，故此不做讨论。

1. 华

“华”同“花”，指莲花。由其清香幽静、出污泥而不染，被佛教视为圣洁的象征。莲花体现于各个方面。如佛主所生：于时树下，亦生七宝七茎莲花，大如车轮；菩萨即便堕莲花上，无扶侍者，自行七步，举其右手而师子吼”^[19]。佛主所行：“我时见彼然灯如来，生信敬心，生殷重心，生敬心已，将此七茎优钵罗花，散于佛上，发此愿言：‘若我来世得作佛时，如今然灯如来得法，及于大众无有异者，所散之华，住虚空中，花叶向下，花茎向上，当佛顶上，成于华盖，随佛行住。’我见如是神通德力，倍复生于信敬之心。”^[20]佛主所修：“犹如青莲华，红、赤、白莲花，水生水长，出水上，不着水。如是，如来世间生、世间长，出世间行，不着世间法。所以者何？如来、无所着、等正觉，出一切世间”^[21]。“是法华经藏，深固幽远，无人能到，今佛教化成就菩萨而为开示”^[22]。“此法华经，能令众生至一切智……是诸如来第一之说，于诸说中最为甚深……诸佛如来秘密之藏，于诸经中最在其上……”^[23]。佛主所愿：“十方无央数世界诸天人民，以至蛄飞蠕动之类，往生阿弥陀佛刹者，皆于七宝池莲华中化生，自然长大亦无乳养之者，皆食自然之食。其容貌、形色端正净好，固非世人可比，亦非天人可比；皆受自然清虚之身、无极之寿”^[24]。

有关莲花在经典中的表现不甚枚举。以上种种，足可说明佛教世界莲花无处不在，莲花几乎成为佛的象征。《阿弥陀经》中描述的莲花化生，对修持西方净土者来说诱惑极大。念佛之人根据自己修行的功德分为九品往生，托生的莲花也叫九品莲花。根据品类，莲花开的时间不同，从“0”小时到 12 大劫（161.28 亿年），跨度非常之大。所以，在僧侣、世俗供养人手中持的莲花，多是未开花的莲蕾形象，表示了一种较低品位的身份。

（1）莲花供物的样式。莲花在石窟中数量众多，分布在窟门、明窗、窟顶、台座、壁面、地面等处，甚至有的造像手掌出莲（第 18 窟东壁弟子），表示闻法开悟。这些莲花形象宣扬着圣洁、美妙的佛国世界。但作为供养人的供物来看，表现不多，类型单一（见表 4）。众多

图像风化严重，已难辨认。

表4 莲花供养统计

窟号	20	18	8	9	10	1	38
位置	西壁	南壁	外室西壁	后室甬道	后室甬道	东壁	东壁
数量	1	2	>10<20	>20<30	>20<30	>10<20	2
样式	莲蕾	长茎莲	长茎莲	长茎莲	长茎莲	长茎莲	长茎莲

从上表中可知，早期窟中供养人持莲花的数量少。中期的第9、10窟甬道，第1窟东壁等处的供养队列中，均持莲花、数量较多。晚期窟（38窟除外）供养队列无长茎莲花形象。

(2) 供养人手持莲花的特点及年代

①早期的莲花形式。第20窟西壁立佛背上边，有一俗装的供养人形象，低头屈膝，双手捧一大莲蕾于胸前，造型拙朴，出现时间或较早（图6）。第18窟南壁的僧人手执长茎莲，两侧叶片下翻，中央莲蕾上凸，形式也较为特殊。此龕像时间较早，整体供养人形象入石较浅（见图20）。以上二处是作为个体莲花供养形式存在的例子，作为供物的莲花没有统一格式，自发的形式、朴实的状态为其特点。时间推测为早期窟主体工程之后至中期窟工程的前段。



图6 20窟西壁供养人

②中期的莲花形式。第9、10窟作为一组双窟，开凿时间约在北魏太和八年（484—489）间。后室甬道内的供养人呈队列出现，高约1.3—1.5米，接近真人身高。20多身供养人以北壁中央龕为分界，分别面向东、西，手持长茎莲排列至甬道口。他们供养的对象是甬道外北壁高大的佛、菩萨像。队列前面的，即靠近甬道口的为僧人形象，后面男左女右分列，俗人着装为鲜卑服饰（图7）。整齐划一的队列表现是开凿计划性强烈的反映。这种列队持花供养形式在敦煌石窟第275窟北壁出现过。275窟为北凉窟，其窟中的造像与云冈石窟

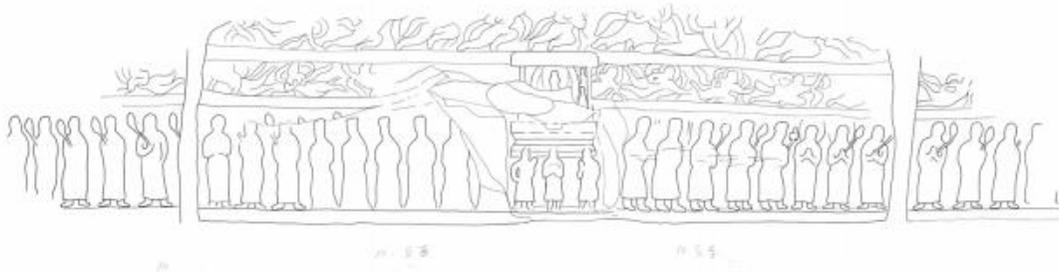


图7 第10窟后室供养人

中的形象相类似（见图3），这里可以视为对凉州佛教艺术的传承。云冈第8窟外室西壁的供养队列形象已风化不清，高约1米，队列持花面向窟内，与9、10窟甬道内供养队列相似，东壁有上下两排，可能为后来补刻。队列式供养还出现在第1窟东壁，供养人队列服饰为汉式，头戴进贤冠，高约1.2米，身材低于第9、10窟供养队列。面向窟外，长茎莲隐约扛于身后（图8）。南侧被补刻小龕打破，可见的供养人物数量约占原来的四分之一。供养人雕刻入深较大，也是统一设计的产物，但已受到服饰汉化的影响。



图8 第1窟东壁供养人

③晚期的莲花形式。第38窟东壁下层，有供养人浮雕，以铭石为界。右侧音乐树后，有2身汉装女性，后有侍女为其举伞盖，供养人形态接近龙门石窟风格，手持长茎莲，前者手中莲花圆形盛开，后者手中莲枝长满叶片，顶端花瓣下翻。呈现出两种不同形态（图9）。晚期窟中的供养队列并没有第9、10窟那样手持长茎莲整齐排列。距第38窟不远的第34窟、第35窟下层，众多的汉装供养人队列均双手合十，没有持长茎莲者。

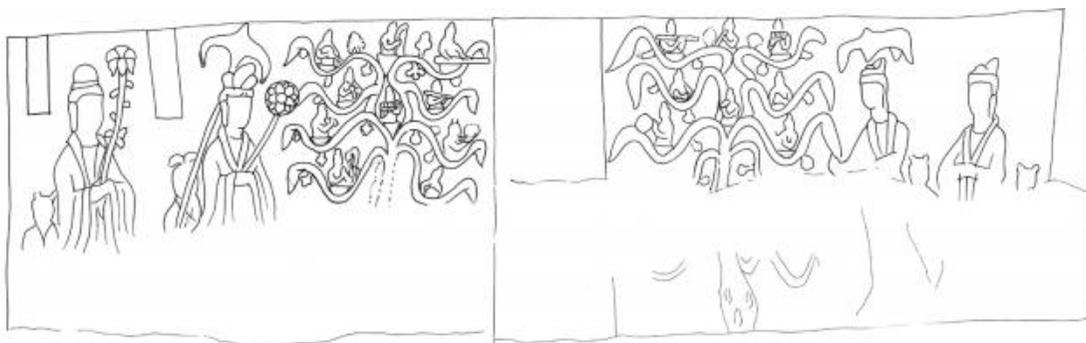


图9 第38窟东壁供养人

综上所述，云冈石窟作为供物的莲花出现的时间较早，大约出现在云冈第二期窟的前段，形式简单，表现力不强。第二期窟后段的双窟中集中雕刻了长茎莲供物。晚期的莲花供物表现平平，变化不大。

2. 烧香

烧香，载体为博山炉或有柄香炉。中国自战国时期起就有熏香的传统。《周礼》中记载有剪氏用莽草熏杀蠹虫之事^[25]。到两汉时期，陆地丝绸之路及海上交通的开辟，外来香料大量传入。这些香料多为树脂类，与中国本土的草木本香料不同。随之，适合树脂类的熏香器应用而生，博山炉便是其中之一。佛教传入中国后，博山炉成为道教仙化与佛教供养思想相结

合的体现者，表现与原来有所不同。炉身上山峦大海结合了莲花叶草的形象，加深了神秘玄化的气息。随着道家的仙化思想及佛家的礼佛行为，熏香渐渐脱离驱虫除秽、熏衣治病的生活传统，上升为一种礼节行为。熏香器成为宗教活动的法器。做工日益精美，炉体出现仙山大海、四神四灵等形象，这与道家求仙思想不无关系。“博山炉包括其上的物事与景象当亦与‘仙’相关，是汉代作为‘登天’、‘致仙’；或‘成仙’的象征”^[26]。佛教中，香是重要的供养，前述十种供养中有四种与香有关。佛经中有关香的经典有十八部之多^[27]。云冈石窟香炉的表现继承了汉代以来博山炉和柄香炉^[28]的形象，将其应运到石窟雕塑艺术形象中，反映出佛教的供养形式，是中外文化交融以及鲜卑民族汉化的一种体现。简言之，石窟中香炉概念缘起于佛经中的香供养，形象来自汉代以来的博山炉。所以云冈石窟中菩萨和世俗供养中都有博山炉形象，它随着供养行为出现而出现的，这也是博山炉之所以叫供物的缘由。

(1) 博山炉的统计

日本学者长广敏雄早年注意到了供养人供物的不同，他将云冈石窟昙曜五窟和五华洞中补刻龕列表做了比较^[29]。“将这类追刻的小龕称为‘APN (apart - niche)’，即‘公寓式小龕’，并将 APN 从整个云冈石窟中抽引汇集出来”^[30]。在这些补刻龕里，龕下的供养人供物有香炉(博山炉)或方形铭石，见表 5、6、7 (为对比方便，本文仅选择五个窟列出)

表 5 长广敏雄补刻龕供物统计 (1981 年)

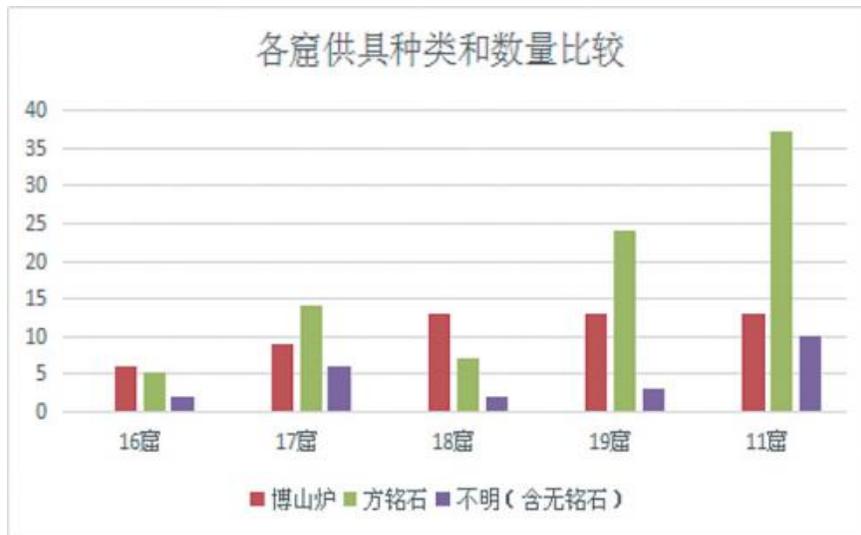
窟号	龕数	博山炉	方形铭石	不明
19-1	9	5	4	
18	19	12	5	2
17	9	4	4	1
16	9	6	3	
11	34	7		

2013 至 2015 年，供养人研究课题组^[31]扩大了调查范围，对具有供养人的早、中、晚龕像进行了全面调查，结果显示以上五座洞窟中，有供养人雕刻的佛龕最多的是第 11 窟，共 60 组 (不计附窟)，19 窟 (包括 2 个附窟) 共 40 组，第 17 窟 29 组，第 18 窟 22 组，16 窟 13 组。供养人龕下供物为博山炉的，数量最多的是第 11 窟、第 18 窟和第 19 窟 (含附窟)，各自有 13 处。其次是 17 窟，有 9 处。最少的是 16 窟，有 6 处。

表 6 第 11 窟、第 16 至第 19 窟供养人龕统计 (2013 年)

窟号	龕数	博山炉	方形铭石	不明
19	40	13	24	3
18	22	13	7	2
17	29	9	14	6
16	13	6	5	2
11	60	13	37	10

表7 第11窟、第16至第19窟供养人龕统计柱状图



(2) 博山炉的类型及特点

云冈石窟中的博山炉,据形态和作用,大致分A型(无承盘,用于草本燃香)和B型(有承盘,用于熏香)二大型。A型根据炉身形状分Aa、Ab、Ac三个亚型(见图10)。B型又分Ba(多足式)和Bb(单足式)二亚型。本文从众多博山炉中选取46处形态明确的博山炉作为分析对象(见图11)。

A型 17处。炉体高大,炉底无承盘。根据炉体形状可分Aa、Ab、Ac三种亚型。

Aa型 3处,炉身圆球形,底盘呈覆盆状。多数无纹饰。标本18-(10)(前为窟号,后为序号,以下同),无纹饰。标本5-(2)炉盖有菱格纹,代表出香气孔。

Ab型 10处,炉身长,呈桃心形。底盘呈直壁覆碗状。少纹饰或有山岳纹和莲瓣纹。

I式 炉身上端尖状,炉身桃心形,腰束,敞口底,标本18-(9),18-(23),17-(24)均无纹饰。标本17-(22)上半饰山岳纹,下半饰莲瓣纹,束腰,覆碗底。

II式 足柄渐长直,覆碗底。标本17-(25)无纹饰。标本17-(12)厚盘口底。

III式 腰束环,炉盖出现山岳纹。标本19-2-(9),19-1-(31)。

IV式 腰束环,由中部向上移,炉体高度下降,标本11-(36)。标本11-(37)为标准豆形器,炉盖与炉身刻以二横线示意分界,短粗足柄,盘口底。

Ac型 4处,炉身“且”形,腰略收,无纹饰。

I式 炉体粗大,腰略收,标本18-(17)。

II式 炉身收腰变直,标本18-(8)。III式腰束环,圆肩深底座,标本16-(12)。

IV式 束腰处有弦纹,标本20-(7)。

B型 30处。炉身鼓腹,炉底有承盘。根据有无支撑足分为多足式(Ba)和单足式(Bb)

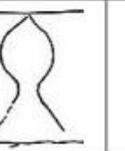
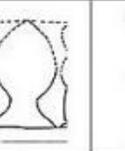
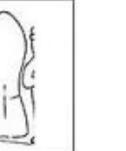
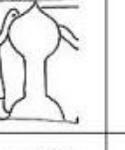
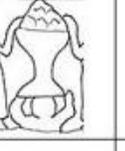
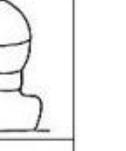
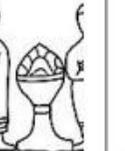
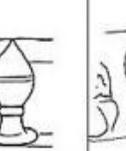
A型							
	Aa		Ab			Ac	
I式							
	18-(10)	5-(2)	18-(9)	18-(23)	17-(24)	17-(22)	18-(17)
II式							
				17-(25)		17-(12)	18-(8)
III式							
	17-(15)		19-1-(31)	19-2-(9)			16-(12)
IV式							
				11-(36)		11-(37)	20-(7)

图 10 博山炉类型 (A 型)

二种亚型 (图 11)。

Ba 型 11 处, 顶部尖状, 炉身扁圆, 腰粗直, 卧足底盘。底盘与炉身间有支撑足, 分三式。

I 式 炉身与底盘间有支撑足, 标本 18-(18)、18-(19), 腰短粗, 元宝形底, 身与底间有支撑足。标本 18-(21), 炉身尖桃形, 束腰, 有纹饰, 薄底, 身与底间有支撑足。标本 18-(22), 无纹饰。

II 式 炉体增大, 发展为有耳饰、球形炉身, 支撑足与底盘连为一体的罐式博山炉, 标本 18-(20)、19-1-(8)、19-1-(11)。天人托举, 形态变小, 可辨三足, 有纹或无纹饰。

III 式 为底座加高的罐式博山炉, 标本 18-(11)、11-(23)、19-(13)。底座元宝形, 支撑足变为向下渐渐增粗, 腰束环变宽, 炉顶部变尖, 有纹饰或无纹饰。标本 19-2-(7) 底座变形为挑肩。

Ba 型 整体发展变化为: 炉身由扁圆变为尖长, 纹饰从无到有, 腰有粗细或由高到无。

腰柄与炉体交界处束环从无到有，底座从低到高。

Bb 型 19 处，豆形器身，腰束环，元宝形底。分四式。

I 式 炉身略宽或略窄，纹饰或多或少。有纹饰的一般炉体下半饰莲瓣纹，上半饰博山形。标本 11- (21)、11- (53)、16- (8)、16- (9)、17- (18)。

II 式、III 式、IV 式 炉下有天人托举或方足座。标本 16- (10)、11- (32)、16- (7)、19-1- (7)。16- (11)、19-1- (10)。11-13- (1)、5- (6)、18- (15)、19-1- (28)。

V 式 托举或与静置并存。标本 19-2- (2)、5-40、19-1- (3)。

Bb 型整体发展变化为：炉体由大变小，由胖变瘦，由高变低，最后演化出可移动式的手炉。

总之，早期博山炉 A（无承盘）型和 B（有承盘）型均体态较大，炉高于或等于供养人高度，置于供养人队列中央，炉旁或有伸手于炉上者，意为往炉里添加香料。B（有承盘）型有天人托举形式，A（无承盘）型则少有。中期博山炉高度略有降低，炉身纵长，底座有元宝形或方

B型									
Ba型（多足式）					Bb型（单足式）				
I 式									
	18- (19)	18- (18)	18- (21)	18- (22)	11- (21)	11- (53)	16- (8)	16- (9)	17- (18)
II 式									
	18- (20)		19-1- (8)	19-1- (11)		16- (10)	11- (32)	16- (7)	19-1- (7)
III 式									
	18- (11)		11- (23)	19- (13)				16- (11)	19-1- (10)
IV 式									
			19-2- (7)		11-13- (1)	5- (6)	18- (15)		19-1- (28)
V 式									
						19-2- (2)	19-2- (2)	5-40	19-1- (3)

图 11 博山炉类型（B 型）

形。晚期出现手持式博山炉的形态与中期相同，是由单足式形象发展而来，从静置于地变为用手托举。

(3) 博山炉的年代

王龙《山东地区汉代博山炉研究》^[32]一文的研究成果显示，汉代无底盘的博山炉年代早于有底盘的，多足的晚于单足的。但在北魏时期的云冈石窟中情况稍有不同。从造像特征和供养人特征看，云冈石窟中无底盘（A型）的博山炉出现在早期窟中第一期补刻龕下（即紧随昙曜五窟大像完工之后），年代也略早。Aa型博山炉出现在第18窟东壁和第5窟明窗西壁，均在千佛下的供养人队列中央，应是云冈最早的博山炉样式。Ab型主要出现在第18窟东壁上层二佛对坐龕下和第17窟南壁中部东西大龕下，前者未完工只见轮廓，后者有细部雕饰。这几个龕像位置较高，计划性强，也是博山炉较早的形式。Ac型所在位置也较高，造型粗拙，多在小龕下。Ab IV式标本 11-（37）在第11窟南壁上层东侧，距东壁的太和七年（483）龕近在咫尺，可以说时间上也不会相差太远，其博山炉的样式同汉代无底盘铜博山炉一样，是成熟的豆型器，所以推测其为A型最晚出现式样。据上述，A型（无底盘）博山炉在云冈石窟出现时间比较早。也就是汉民族传统因素紧接在主体工程之后就有体现。

B型（有底盘）的博山炉多出现在云冈石窟中后期的窟龕里，样式较多，装饰由简单到复杂，体积由大到小，并演变出手托式博山炉。多足式的博山炉出现时间更早一些。

Ba（多足）的博山炉出现在第18窟南壁东侧中上层和西壁立佛之上或华盖右侧，还有第19-1窟前壁龕下力士托举的形式。这都是早期凿刻龕，时间在北壁主像完工后不久。在北魏景明元年（500）的牛博阳造石佛造像（日本大阪市立美术馆藏）龕下还可见力士托举博山炉，但那是单足的博山炉形式。

Ba III式标本 18-（11）位置在第18窟南壁下层东侧。其左侧被后补龕打破，右侧2身供养之后也有补刻龕。博山炉腰部有忍冬草纹，这种样式还出现在西立佛耳后补刻龕下，属Ba1后期发展形态，时间应晚于早期多足式博山炉。始造北魏天安元年（466）完成于皇兴二年（468）的曹天度千佛塔（台北历史博物馆藏）基座正面的博山炉炉身扁，腰饰忍冬纹，与此形式接近（图12）。



图12 天安元年（466）曹天度造千佛塔
（引自网络）

Ba III式标本 11-（23）位置在第11窟东壁中部南侧，交脚菩萨龕下，供养人分上下两层，上层人物较瘦，下层人物较胖。上层中央置博山炉，下层中央为方铭石，这种形象应是供物由博山炉

向方形铭刻石过渡形式。此后，供养人中央的博山炉由方形铭石取代。

Ba IV式标本 19-2- (7) 位置在 19-2 北壁中部一交脚二思惟菩萨龕下，供养人队列在须弥狮子座下。中央为博山炉。炉盖尖、底盘口沿上翘，柄上端重层束环。龕像为较晚形式，所以博山炉年代也相应较晚。

单足 (Bb 型) 的博山炉则由 A 型 (无底盘) 演化而来，腰部由原来的束腰变细加高呈单足柄状，多出现在第 11 窟东南西三壁壁和第 16 窟南壁大龕下，其所在龕像具有云冈中期造像风格，属同时开凿。而且云冈晚期博山炉也均为单足，不论是静置式或是手持式。所以，上述现象结合造像风格、位置及打破关系分析，可知云冈博山炉多足 (Ba 型) 的出现时间早于单足 (Bb 型)，这与山东地区汉代博山炉多足晚于单足的情况相反。

以上类型博山炉几乎无明确的年代，按常理，我们认为，壁面上方的早于下方；小龕晚于大龕；南壁的晚于其它三壁；著汉服的晚于鲜卑服等等。早期昙曜五窟中的第 17 窟、第 18 窟、第 19-1 窟内南壁上中部有的佛龕补刻较早 (窟内主像完工后)，龕像具有早期风格。龕下供养人着僧装或鲜卑装，衣着古朴，形象消瘦，俯首合掌。队列中央的博山炉有早期高大、粗犷、淳朴的风格。中期第 11 窟内龕像大多是太和七年 (483) 至太和二十年 (497) 间雕刻的，与早期相比，从龕内主像到龕下供养人和博山炉的形象都有了明显变化，由粗放渐向精细。第 16 窟南壁大龕从造像风格也和第 11 窟内太和前期的作品接近，所以，第 16 窟南壁龕下博山炉类型出现的年代大概也在太和前期 (图 13、图 14、图 15、图 16)。

晚期 19-2 窟主尊座左右侧两炉型一显矮粗，一显高秀，由男女汉装供养人分别托举，可视为服饰汉化改革后的标型 (图 17)。

第 5-40 窟北壁龕下铭文中正光元年 (520) 的字样，左侧僧人托举的是具有明确纪年的炉型，可作为正光年间的博山炉标型 (图 18)。

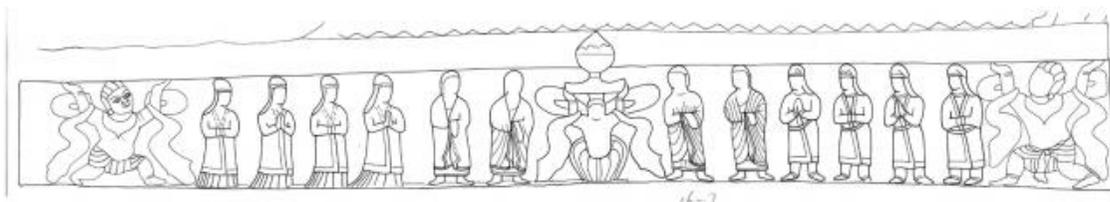


图 13 第 16 窟南壁东大龕供养人

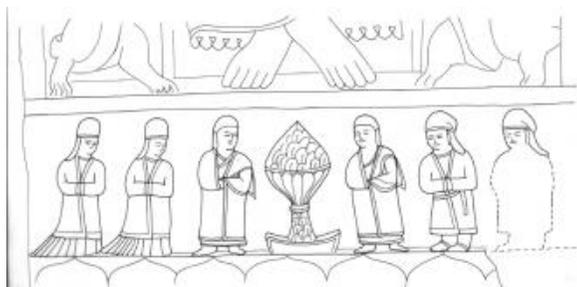


图 14 第 16 窟南壁东侧盂形龕下供养人



图 15 第 16 窟南壁西侧盂形龕下供养人

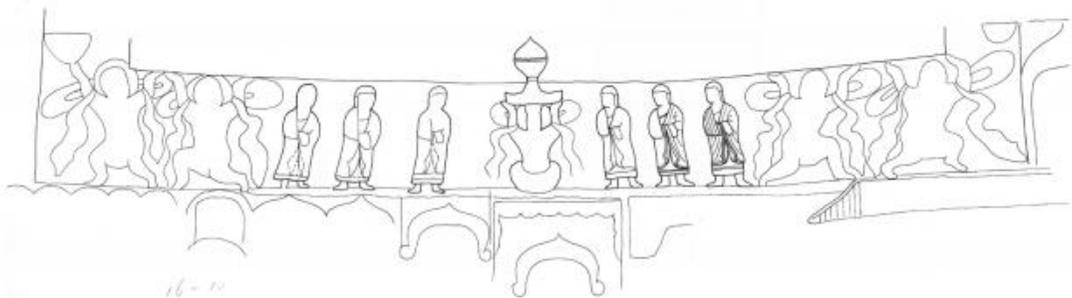


图 16 第 16 窟南壁西大龕下供养人

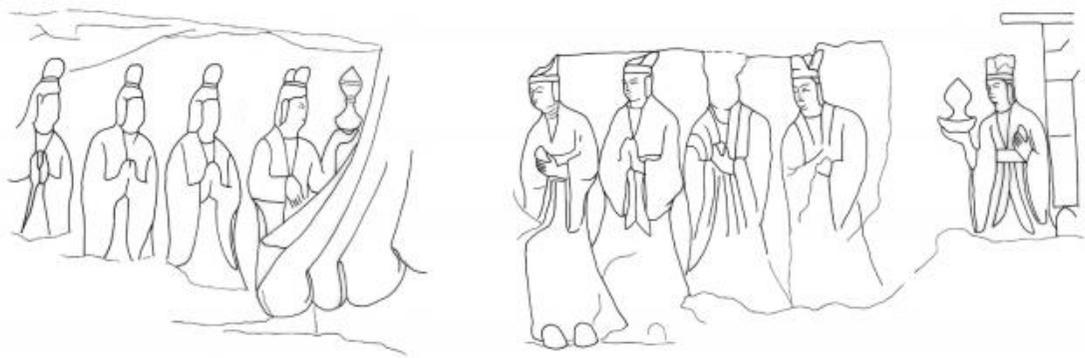


图 17 第 19-2 窟佛座两侧供养人

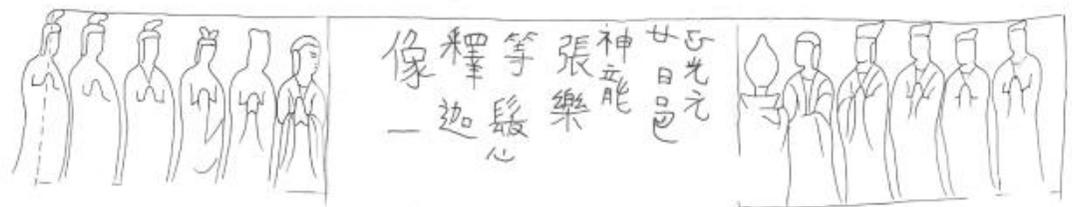


图 18 第 5-40 窟北壁供养人

博山炉不同形式的出现还与供养功德主的来源地、对供物的喜好、工匠的技艺传承或接受汉化程度有关。汉代博山炉兴自宫廷贵族，常为达官贵人所用^[33]。北魏石窟中的博山炉亦为身份较高人的供器，非一般功德主所用。比如，在宦官王遇所造第 10 窟门拱顶壁，雕刻有云冈最大的博山炉，纹饰优美，体现了奢华至极的特点。到后期一般信众造像龕增多，方铭石增多，博山炉却越来越少。

(4) 柄香炉的统计

有柄香炉“又云手炉，香炉之有柄者”^[34]。是一种带有长握柄的小香炉，也叫长柄香炉，多用于供佛。最早出现的长柄香炉形象位于炳灵寺西秦壁画第 11 号龕^[35]。克孜尔第 205 窟、敦煌第 285 窟中也有长柄香炉形象。云冈石窟长柄香炉形象出现在中、晚期窟中。最早出现在第 11 窟东壁太和七年（483）龕下，题记两侧首位僧人双手各托举一长柄香炉。最晚有纪

年参考的形象在第 35 窟拱门东壁，延昌四年（515）题记左侧首位手执长柄香炉。可见供养人中长柄香炉的应用时间较长。统计如下：

表 8 长柄香炉统计

序号	窟号	位置	柄炉数量	持有人
1	11	东壁太和七年龕	2	引导僧
2	11	南壁第 2 层东侧	1	引导僧
3	11	塔柱东面南侧	2	世俗女
4	13	南壁第 2 层东侧	1	引导僧
5	13	东壁第 3 层南侧	1	世俗男
6	13	东壁第 4 层南侧	2	引导僧
7	31	前室北壁	1	引导僧
8	35	门拱东壁	1	引导僧

据统计，云冈石窟雕刻的长柄香炉数量极少、仅有 11 只，且主要集中在第 11、13 窟中。持有人多为导引僧。在第 13 窟南壁另有天人持有柄香炉，样式奇异，不在讨论之列。

（5）柄香炉的类型及意义

李雪芹在《云冈石窟雕刻中的长柄香炉小议》^[36]中对云冈石窟雕刻中的长柄香炉做了专门研究，将云冈的长柄香炉分为杯式、豆式、复合式 3 种。豆式长柄香炉是云冈最初出现的形式，杯式长柄香炉是云冈石窟长柄香炉雕刻的主要样式，是云冈石窟出现的新样式。出现供养天人手执复合式长柄香炉的新形式，较为罕见。可以说，长柄香炉的类型与博山炉的类型都是由汉代香炉样式发展而来，在佛教的影响下纹饰了炉身，变形了外观。甚至出现了莲花化生样式的炉形（第 13 窟东壁）。长柄香炉集中出现在有大量补刻龕的第 11、13 窟中，说明其同博山炉一样，是从民间工程开始应用的。香炉持有者多为导引僧，说明人和物相合的关系，即长柄香炉是地位或影响较大的人物所配置拥有的，是身份的象征。他们是僧侣阶层中的邑师，或一些宗教组织的领导者。他们也是佛、法、僧三宝中受供养对象之一。个别的世俗人形象持有长柄香炉，也可说明此人身份特殊（见表 9）。

表 9 长柄香炉类型

杯式			豆式	
				
11 窟东壁	11 窟南壁	13 窟东壁	11 窟东壁	13 窟南壁

与我们能见到的汉墓葬中有大量的博山炉明器的情况不同。“目前，大同地区共发掘近百座北魏墓葬，其中不乏带有壁画的大型墓葬，就已发表的发掘报告而言，没有找到长柄香炉的实物与图像资料……长柄香炉是北魏时期供养佛的专用器物，还没有走进平常百姓的日常生活，只有身份和地位较高的贵族、高僧才有资格拿此物供养，一般百姓是没有这种殊荣的，这种器物还不是流行于民间的供器”^[37]。

综上所述，云冈石窟供养人的供物有莲花、博山炉、长柄香炉 3 种主要形式。莲花多数呈含苞待放状。最早的形式仅有 2 例，出现在第 20 窟西壁和第 18 窟南壁上层东侧。时间约在早期窟主体完工之后、中期大规模开窟之初。中期洞窟中的莲花供物为长茎莲，主要表现在第 9、10 窟后室甬道，为官宦工程的作品。这种形式一是便于在队列中表现，高耸而生动的花枝可以填补画面空档。二是来体现供养者尊卑身份，与表现佛、菩萨、天人所持莲花有所区别。佛经中讲述佛修行时曾散七茎莲花于燃灯佛身上，可能是此形式的创作来源。

博山炉是云冈石窟出现较多的供养人供物。博山炉底盘的有无反映了汉代熏香器的形态变化，这种现象也反映在石窟中。与之相应，无底盘博山炉所在龕像时间从造像风格看，早于有底盘所在龕。有底盘的博山炉样式较多，出现了多足式和单足式。炉形由大到小变化，后来演变出移动式手托博山炉，依然为导引僧多用。供养队列以博山炉为供物，也代表供养人的身份较高。长柄香炉是手持小熏炉，所持人的身份依然较高。变化顺序为先有豆式、再有杯式，最后出现复合变形式。最早出现在第 11 窟太和七年龕下，最晚在第 35 窟延昌四年龕。数量不多，变化不大。

以上所述三种供物从一个侧面反映了佛教中国化的进程。早期国家工程中，西来样式较多，资金、力量来自国家，开大窟造大像被视为国家性质的供养，没有个体供养人形象，无供物出现。中期官宦工程中，受冯太后孝文帝汉化政治影响及民间力量的大量涌入，多元文化因素增加。宗室、贵族、邑社等供养集团出资出力，带有某种愿望的供养人形象出现，供物随之出现。博山炉、长柄香炉这些汉代宫廷或贵族熏香用具被佛教吸收为礼敬佛的香具，并为具有一定身份的邑师或贵族所拥有。晚期的民间小窟中，供养者身份低、力量小、资金少，供物也减少，偶有托举博山炉僧人。甚至有的地方出现了佛像或菩萨供养队列，把自己幻化为具有神格的供养形象。大多数供养人中央为方形铭刻石，但绝大多数是空无一字。

三、信仰变化及供养目的

（一）信仰变化

由于供养人形象是出资造像者主体在石窟中的直接反映，所造龕像必然体现施主的意愿，也就是开龕造像的内容与造像目的是相结合的。除了题记发愿文中所揭示的各种不同的目的外，龕内主像不同的身份塑造也能反映出当时信众的宗教信仰变化。下面从第一期前、后段供养人造像龕来看信仰变化特点（见表 10）。

一期供养人主要出现在第 17 窟、第 18 窟、第 19 窟附窟。

表 10 第一期前段供养人统计（编号括号前的是窟号，括号内的是序号）

供养人分期（一期前段）“*”表示残毁及剩余数，“僧”包括比丘和比丘尼。								
编 号	壁 面	龕形、龕座	主 像	供养人数（总、僧、男、女）				供 具
16-（12）	西	圆拱、方足	坐佛	6	4	1	1	博山炉
17-（11）	东	盂形	交脚菩萨	10		5	5	博山炉
17-（12）	东	圆拱	坐佛	8		4	4	博山炉
17-（18）	南	圆拱、方足	坐佛	4	2	1	1	博山炉
17-（22）	南	圆拱、方足	坐佛	13	4	4	5	博山炉
17-（24）	南	圆拱、方足	坐佛	10	1	4	5	博山炉
17-（25）	南	圆拱	坐佛	8	2	3	3	博山炉
18-（08）	东	圆拱	二佛并坐	4		2	2	博山炉
18-（09）	东	圆拱	二佛并坐	14		7	7	博山炉
18-（10）	东	千佛	二佛并坐	16	10	3	3	博山炉
18-（11）	南	圆拱	二佛并坐	*2	2			博山炉
18-（12）	南	圆拱	二佛并坐	*4		4		博山炉
18-（16）	南	圆拱	二佛并坐	*7			7	
18-（18）	南	圆拱	二佛并坐	12	2	5	5	博山炉
18-（19）	南	圆拱	二佛并坐	10	2	4	4	博山炉
18-（20）	西	无龕形	坐佛	4	2	1	1	博山炉
18-（21）	西	圆拱、方足	二佛并坐	8	2	3	3	博山炉
18-（22）	西	圆拱	二佛并坐	9	5	2	2	博山炉
18-（23）	西	圆拱	二佛并坐	10				博山炉
19-1-（7）	前	圆拱	坐佛	4	2	1	1	博山炉
19-1-（8）	前	盂形	交脚菩萨	10		5	5	托举博山炉
19-1-（9）	前	圆拱、方足	交脚菩萨	10	2	4	4	博山炉
19-1-（10）	前	圆拱、方足	坐佛	6	2	2	2	台座博山炉
19-1-（11）	前	圆拱、方足	二佛并坐	12	4	4	4	托举博山炉
19-2-（9）	前	圆拱、方足	二佛并坐	8	2	3	3	博山炉
20-（6）	西	圆拱	二佛并坐	1		1		莲蕾
20-（7）	东	圆拱	坐佛	4				博山炉

由上表可知，第一期前段供养人所在龕像多为圆拱龕，偶有在千佛龕壁中央开圆拱龕或内凹无龕形龕。有的圆拱龕带有方足座。龕内主像有三种：坐佛、二佛并坐、交脚菩萨。第17窟有供养人的龕内主要为坐佛，第18窟主要为二佛并坐，第19-1窟三种均等。供养人中间的供物均为博山炉。一期供养人所在坐佛龕为尖楣圆拱，楣内无化佛。楣尾螭首形，龕下方足座，博山炉等形象，以及男左女右的站位形式，均具有传统汉文化影响因素。第17窟南壁的两大龕左右对称，大小相同，东侧坐佛结说法印（图19），西侧坐佛结禅定印，内容互为关联，反映了释迦从修禅入定到觉悟成佛的两种姿态。这种明显有计划性的龕，反映出早期补刻由无序到统一的变化过程，这种现象在一期中较为特别，其时间可能稍晚于西面的第18窟、第19窟和第20窟三窟中没有明显关联的补刻龕。

第一期前段供养人所在二佛并坐龕集中体现在第18窟南壁（图20、图21）和东西壁上方（图22、图23、图24），这种造像题材与《法华经》的佛教经典的盛行不无关联。据《法华经》“见宝塔品”中描述，佛在说法华经时，有七宝塔从地涌出住在虚空，并发大声，多宝佛坐于塔中前来听法，释迦以右指开启塔门，多宝佛让半座与释迦共坐塔内。释迦使神通力，接大众于虚空，并以大声音告四众宣扬法华经。这可能就是二佛并坐龕的来历。尽管18窟没有塔形雕刻，但南壁东侧有一龕上出现了塔刹装饰，显然是经中“释迦、多宝”共坐于塔内的初始写照。第18窟的二佛并坐龕龕楣

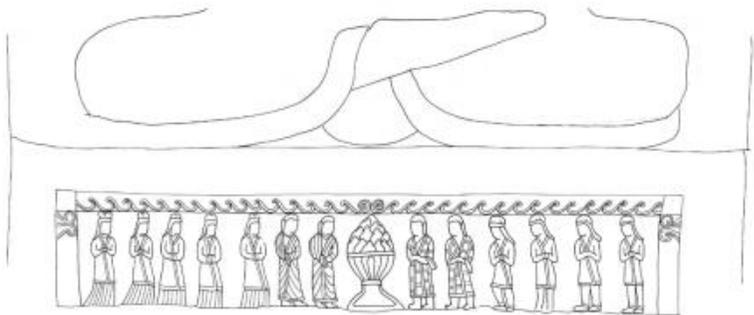


图19 第17窟南壁东大龕下供养人

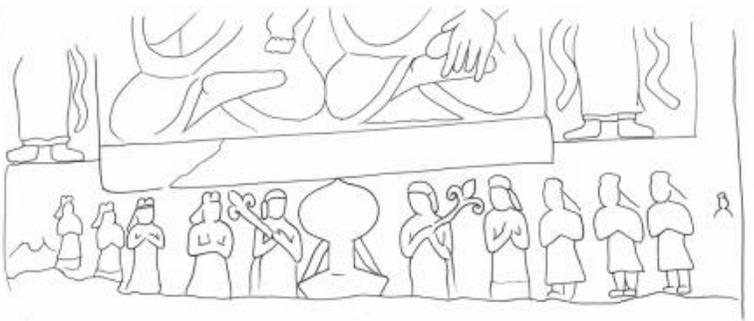


图20 第18窟南壁东侧上层供养人

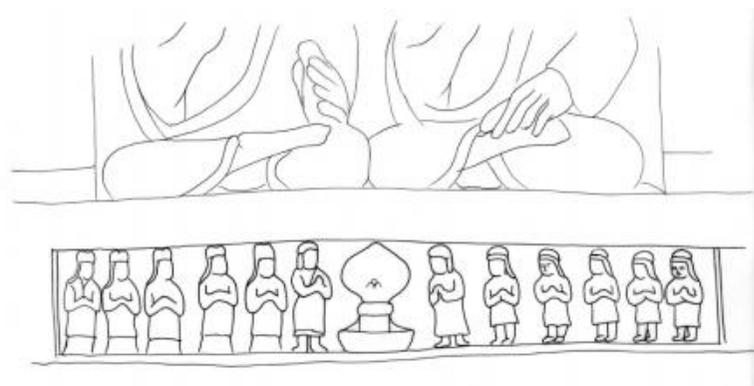


图21 第18窟南壁东侧供养人

上的9至13身不等的化佛，以及窟壁上层千佛，都是经中释迦、多宝会面时召集的“分身诸佛”的体现。

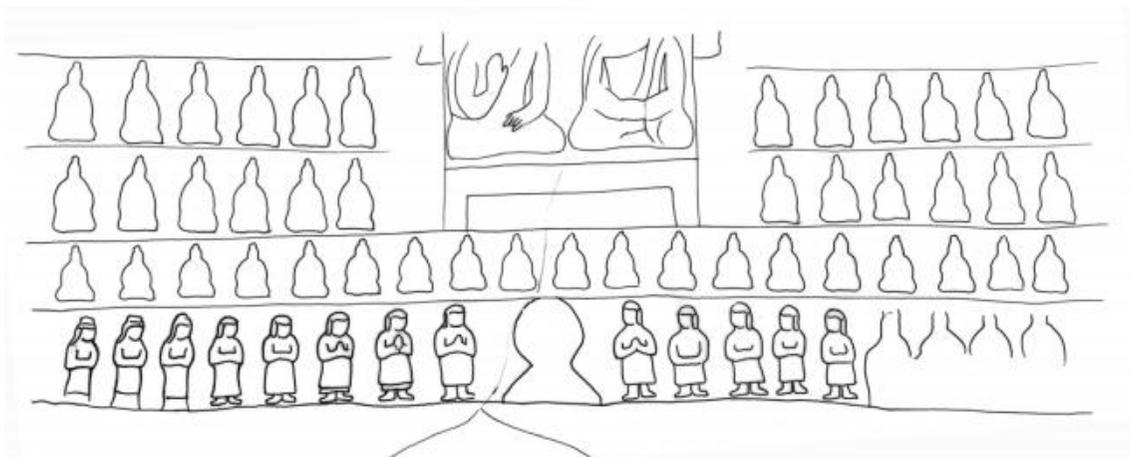


图 22 第 18 窟东壁上层供养人

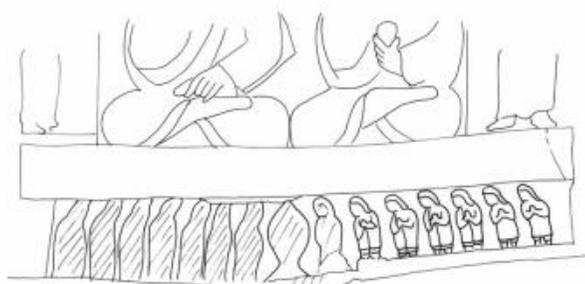


图 23 第 18 窟东壁上层供养人



图 24 第 18 窟西壁上层供养人

《法华经》是大乘佛经中的经典，经中反映出佛“无处不在，无时不有”的佛教宇宙观。强调每个人都有能力成佛，只要念诵此经，护持此经，不论在何种地方。也不论在过去、现在、未来中的哪个时段都有成佛的机会。这种说教对大众来说极具吸引力，也是《法华经》得以广泛流传的原因，还是据此创造的二佛并坐龕盛行的原因。云冈石窟中众多的二佛并坐龕体现了这时的北魏社会对这部经的信仰和崇拜。在中期窟中按计划完成的“二佛并坐”和“双窟”的大量出现还与北魏政治上“二圣”有关，是政权和教义附会意识的表现。

第一期后段的供养人主要出现在第11窟、第13窟、第16窟、第17窟、第18窟、第19窟等窟壁面。第1窟、第13窟、第5、6窟、第7、8窟、第9、10窟等窟下层或诵经道出现了大型供养人队列（见表11）。我们选取第11窟和第13窟作为龕像变化研究对象。因为第11窟的造像布局表明，这个窟内割据式的小龕像大多数是民间工程，而且造像题记或铭记从太和七年（483）至太和二十年（496）都有。可以代表北魏太和时期整体民众信仰状况。第13窟东壁各龕造像风格接近第11窟，但造像龕相对规整，可以视为北魏太和时期或略晚于第11窟的作品。

表 11 第一期后段供养人统计（部分）

第一期后段供养人（第 11 窟）								
编 号	壁 面	龕形、龕座	主 像	供养人数（总、僧、男、女）				供 具
11-（19）	东	盂形	交脚菩萨	10	2	4	4	方铭石
11-（20）	东	盂形	交脚菩萨	10	10			方铭石
11-（21）	东	盂形	交脚菩萨	19	10	7	2	博山炉
11-（22）	东	圆拱、狮座	坐佛	4				托举博山炉
11-（23）	东	盂形	交脚菩萨	14	6	4	4	博山炉 + 方铭石
11-（24）	东	圆拱	坐佛	9	1	4	4	方铭石
11-（25）	东	盂形	交脚菩萨	15	7	8		方铭石
11-（26）	东	组合	交脚 + 二佛	60	6	18	36	手炉
11-（31）	南	圆拱	坐佛	4	4			方铭石
11-（32）	南	盂形	交脚菩萨	10	10			托举博山炉
11-（34）	南	组合	交脚 + 二佛	4	4			方铭石
11-（35）	南	盂形	交脚菩萨	8	1	3	4	
11-（36）	南	塔座	二佛并坐	13	7	4	2	博山炉
11-（37）	南	圆拱、方足	坐佛	2	2			博山炉
11-（38）	南	圆拱	二佛并坐	8	4	2	2	
11-（39）	南	圆拱	二佛并坐	8	4	2	2	
11-（40）	南	圆拱	坐佛	2	2			
11-（44）	西	塔座	坐佛	2	2			“T”形铭石
11-（50）	西	组合	倚坐佛	8		4	4	方铭石
11-（51）	西	圆拱	坐佛	8	4		4	
11-（52）	西	圆拱	坐佛	6	2	2	2	方铭石
11-（53）	西	圆拱	坐佛	6	2	2	2	博山炉
11-（54）	西	圆拱、方足		5	2	3		
11-（55）	西	圆拱	坐佛	2		1	1	托举博山炉
11-（56）	西	盂形	交脚菩萨	6		3	3	
11-（57）	西	盂形	交脚菩萨	6		3	3	
11-（58）	西	盂形	交脚菩萨	10	4	3	3	方铭石
11-（59）	西	盂形	交脚菩萨	*7	1		6	方铭石
11-（60）	南	盂形	交脚菩萨	4	2	1	1	“T”形铭石

由上表可知，第 11 窟有供养人的龕像有三种：圆拱龕、盂形龕、盂形 + 圆拱组合龕。龕内主像有交脚菩萨、坐佛、二佛并坐、倚坐佛。供物有方形铭石、博山炉（含手炉和天人托举）、

铭石+博山炉。可以看到圆拱龕的数量与盂形龕数量相当，均为12座，主像交脚菩萨最多，为12尊，其次是坐佛10尊，二佛并坐、交脚菩萨+二佛并坐各2尊，倚坐1尊。供物位置方形铭石12处、博山炉8处、铭石+博山炉1处。方形铭石的数量多于博山炉数量。我们再看第13窟的供养人造像龕情况。第13窟有18处供养人，2处在洞窟底层，属同一供养队列的左右两部分（图25）。其余所在是盂形龕2座，主像为交脚菩萨和坐佛。圆拱龕11座，其中坐佛8身，二佛并坐3身。屋形龕2座，主像坐佛。圆拱+盂形+圆拱组合龕1处，主像



图25 第13窟南壁下层供养人

为坐佛、二佛并坐、交脚菩萨。龕下全僧供养约7处，约占供养人龕数近半数。方形铭石10处，博山炉3处。此窟供养人表现特殊之处有二，一是壁面下层与真人略低的供养队列，著鲜卑服，形象挺立，服饰简约，应是洞窟统一计划雕刻中的形象。二是东壁第5层组合龕下39身供养人队列（图26），其中4僧、18男、17女，成为壁面龕下供养人数最多的一处，仅次于第11窟太和七年龕下邑义五十四人的数量。

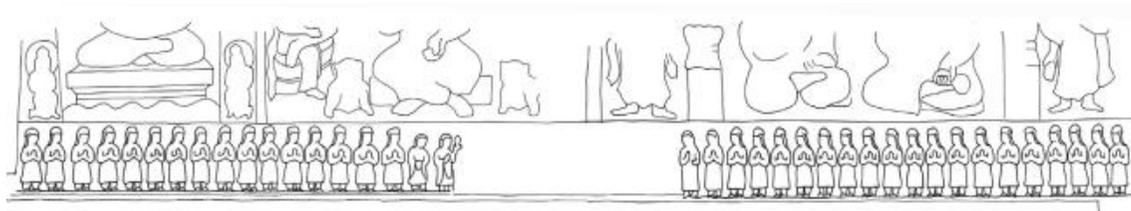


图26 第13窟东壁中层供养人队列

从第11窟和第13窟供养人龕情况看，有几个特点，一是盂形龕和交脚菩萨增多，二是龕下方形铭石多于博山炉，三是全僧尼的供养增多，意即不是作为引导教化僧的僧众或僧团自己开龕造像增多。四是盂形龕和圆拱龕组合变化增多。这几个特点也是北魏太和时期所有供养人龕像的特点。深入地说，交脚菩萨的多少能反映弥勒信仰的增减程度，铭石的多少，能反映民众造像情况，僧人供养能反映佛教集团和寺院经济的繁荣情况，组合龕能反映信众对教义的图像理解方式。

在大乘佛经中，弥勒菩萨是释迦牟尼的继承者，是继释迦之后娑婆世界（我们所在的世界）的又一尊佛。弥勒信仰的理论依据是《弥勒上生经》和《弥勒下生经》，从而有上生与下生之别，上生信仰是欲往生弥勒菩萨说法时所在的兜率天宫，下生信仰是弥勒菩萨下生娑婆世界时，于龙华树下三会说法，救度众生，自己也能听法成佛。石窟中的上生信仰表现出的弥勒

是交脚菩萨相，下生信仰表现出的弥勒为交脚佛相，还有一脚着地一腿屈曲的半跏思惟菩萨相为弥勒菩萨在兜率天宫等待下生相。据王恒先生统计^[38]，第11窟和第13窟弥勒形象分别为73尊和49尊。这不仅与信仰有关，也与造像规模扩大有关。

从第11窟东壁太和七年龕到第17窟明窗太和十三年龕（见图9），再到第11窟明窗太和十九年龕（图27），我们可以看到弥勒菩萨形象在龕像中的组合变化，以及造像题记表明

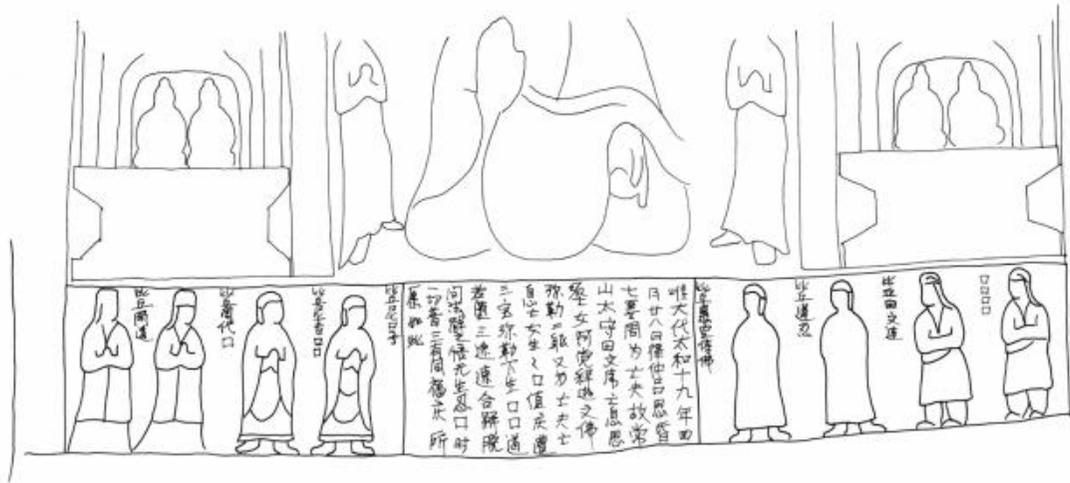


图27 第11窟明窗东壁太和十九年龕下供养人

的弥勒信仰言辞。第11窟太和七年龕造像题记中没有涉及“弥勒”一词，下方三菩萨已标明是“观音菩萨、文殊菩萨、大势至菩萨”，那么造像中间最上一龕内交脚菩萨为弥勒菩萨是不言而喻的。组合为“弥勒菩萨+二坐佛+二佛并坐”。第17窟太和十三年龕造像题记中，明确有“弥勒”一词，弥勒菩萨在上，释迦、多宝佛在下。组合为“弥勒菩萨+二佛并坐”（图28）。第11窟明窗太和十九年龕造像题记中，明确有“弥勒”、“弥勒下生”等词，可以视为

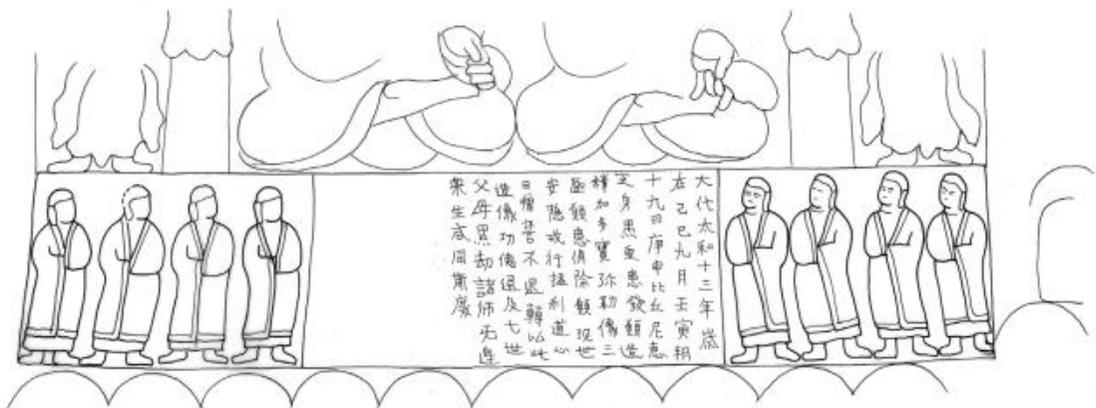


图28 第17窟明窗太和十三年龕下供养人

下生信仰。组合为“弥勒菩萨+坐佛”。以上几处体现了普通信众“消灾解难”的弥勒信仰，与早期窟第17窟、第13窟大交脚菩萨像体现的“皇权永续的弥勒信仰”^[39]不同。

第11窟东壁太和七年邑义信士女等五十四人造像龕的出现，被学界认为是武州山石窟皇家工程的中断和民间造像力量进入的开始。造成这种现实可能有两种因素：一是以昙曜为代表的凉州僧统和青齐人士不满现状，以致出现太和五年的法秀谋反事件，凉州系僧被弃用。二是皇家因此寻求新的宗教领袖，邀请南方高僧北上平城讲法^[40]，思远寺主僧显为新的沙门统。南方高僧注重讲经，北方高僧注重禅法，这种差异对石窟造像也有影响，云冈中期殿堂窟与早期大像窟的不同表现，可能也有这方面的原因。在新旧交替间隙，民间邑社在早期石窟已开出的空间上的造像活动，反映出了佛教统治集团对武州山局面的失控。民众突破了国家禁锢，有了表达自己愿望的地方，向往弥勒净土兜率天宮的种种美好，也盼望自己、同修、七世父母能脱离现实的苦海，不再受各种磨难。还希望得到将来下生此世界的弥勒菩萨在三会说法中度自己为佛。所以出现了较多的弥勒菩萨造像及组合，集中出现在第11窟、第13窟、第17窟、第19窟。这是普通民众朴素的弥勒信仰的反映。从许多龕下全僧供养的现象看，僧人的信仰也有了危机，除了引导教化一般施主，自己也出资建龕造像，表达自己的愿望和信仰，从一个侧面反映了当时僧团内部的动荡情绪。

总之，从以上第一期前、后段供养人龕像内容看，主要反映出三种信仰，一是坐佛禅定或说法相体现出的西方弥陀净土信仰，经典为净土三经（《无量寿经》《观无量寿经》《阿弥陀经》）等。二是释迦多宝二佛并坐体现的《法华经》的信仰。三是弥勒菩萨和弥勒佛体现的《弥勒经》的信仰。三种信仰既自成一体又相互结合。信仰融合上的体现就是弥勒菩萨与坐佛、二佛并坐的组合造像，这与表达过去、现在、未来的三世佛题材在造像意义上是统一的。昙曜所造大像代表国家层面信仰，也就是皇权永续，壁面龕像组合代表普通民众信仰，就是向往美好生活。第11窟太和七年造像龕题记中的“观世音菩萨、文殊师利菩萨、大势至菩萨”三条铭记就是信仰混合的明证。这一时期的信仰已经多元化了。第一期前后段的供养人龕像主要补刻在皇室大窟中，功德主无不沾有国之荣光，而显家之荣耀。把自己标刻在龕下，希望自己的功德能感动佛祖，变为福田，造福现世及来世。可以说是信仰的力量造就了辉煌的石窟艺术。

第二期供养人分散在早中晚三期窟龕中，龕内主像身份与一期相差无几，有的组合样式略变，有的多了千佛、七立佛等。反映出的主要信仰依然是一期的延续。由多处带有追思亡灵的铭记看，二期的民间信仰中忠孝、轮回等因素增加。兴起于第一期后段的《维摩》题材内容，主要表现在皇家大窟中，在供养人龕像中表现较少，就是说民间对维摩信仰表现程度不敌官方。

（二）题记所反映出的供养目的

1. 题记数量

云冈石窟早期供养人有供养行为而无造像题记（发愿文），供养人没有把自己的意愿用文字表达出来，所开凿供养的图像就代表了他们的某种愿望。现存的北魏造像题记时间是从太

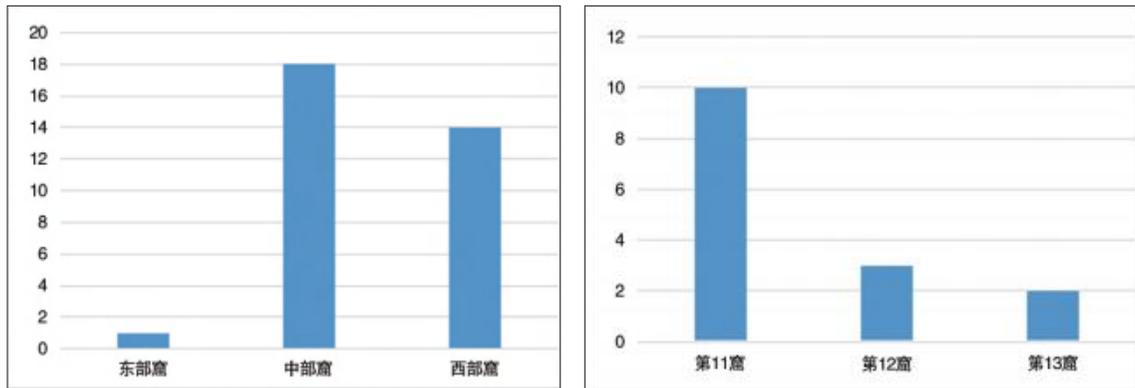
和七年（483）至正光年间（520-524）的，共 33 处（包括一块碑记）。分布在早、中、晚三期的 17 座洞窟中。是云冈中期民间工程开始后，造像主留下的愿文。按时间先后列举如下：

- (1) 太和七年（483）邑义信士女等五十四人造像记 第 11 窟（祈福，邑社）
- (2) 太和十三年（489）造像记 第 11 窟（无愿文，普通信众）
- (3) 太和十三年（489）比丘尼惠定造像记 第 17 窟（祛病，僧尼）
- (4) 太和十九年（495）妻周氏为亡夫造像记 第 11 窟（祈冥福，官吏家眷）
- (5) 太和十九年（495）七月二十一日记 第 11 窟（无愿文，普通信众）
- (6) 太和十九年（495）吴天恩造像记 第 38 窟（祈冥福，官吏）
- (7) 清信女造释迦像记（年月不明）第 11 窟（祈冥福，普通信众）
- (8) 候后云造像记（年月不明）第 11 窟（无愿文，普通信众）
- (9) 佛弟子造像记（5 条，年月不明）第 11 窟（发愿，普通信众）
- (10) 太和二十年（496）七月记 第 11 窟（无愿文，普通信众）
- (11) 穆镇铭记 第 11 窟（无愿文，普通信众）
- (12) 太和□□年（年月不明）七月造像记 第 11 窟（祈冥福，普通信众）
- (13) 为亡女觉□造像记（年月不明）第 12 窟（祈冥福，普通信众）
- (14) 景明元年（500）玄律凝寂造像记 第 12 窟（感召，僧尼）
- (15) 景明四年（503）比丘尼昙媚碑 第 20 窟（感召，僧尼）
- (16) 邑子等残字（6 条，年月不明）第 13 窟（祈冥福，邑社）
- (17) □僧造像记等（7 条，年月不明）第 13 窟（发愿，僧尼）
- (18) 佛弟子造像记（2 条，年月不明）第 20 窟（祈愿，普通信众）
- (19) 尼道法□造像记（2 条，年月不明）第 22 窟（祈愿，僧尼）
- (20) 老李自愿造像记（年月不明）第 28 窟（祈冥福，普通信众）
- (21) 正始四年（507）佛弟子惠奴造像记 第 28-2 窟（祈愿，普通信众）
- (22) 延昌三年（514）造释迦像记 第 28-2 窟（祈冥福，普通信众）
- (23) 为亡母造像记（年月不明）第 31 窟（祈冥福，普通信众）
- (24) 延昌四年（515）清信士造像记 第 19-2 窟（祈冥福，普通信众）
- (25) 延昌四年（515）常主匠造弥勒七佛菩萨记 第 35 窟（祈冥福，官吏）
- (26) 佛弟子王乙造像记（2 条，年月不明）第 35 窟（祈愿，普通信众）
- (27) 法玉供养记（年月不明）第 39 窟（无愿文，普通信众）
- (28) 佛弟子侍父及母造像记（年月不明）第 5-1 窟（祈冥福，普通信众）
- (29) 正光元年（520）□神龙等造像记 第 5-40 窟（祈愿，邑社）
- (30) 大茹茹可敦造像记（520-524 年）第 18 窟（祈福，皇室）
- (31) 正光□年（520-524）为亡夫侍中造像记 第 4 窟（祈冥福，官吏家眷）
- (32) 道昭铭记（年月不明）第 6 窟（无愿文，普通信众）
- (33) 一儿铭记（年月不明）第 19-2 窟（无愿文，普通信众）

2. 题记状态

(1) 从分布区域看。东部窟群(1-4) 1处,中部窟群(5-13) 18处,西部窟(14-45) 14处。中部窟的第5、6窟存有3处,第11、12、13窟有15处。其中第11窟有10处,第12窟有3处,第13窟有2处。可见中部窟是题记铭记出现最多的地方,其次是西部窟区(见表12)。

表 12-1、12-2 地域和区域内题记铭记分布状况



(2) 从题记铭记的时间看。太和年间(477—499)有12处(包括11窟全部,17、38窟题记)。景明年间(500—503)2处。正始年间(504—508)1处。延昌年间(512—515)3处。正光年间(520—525)2处。可见太和年间的题记铭记最多,这与云冈石窟在太和时期的繁荣情形相吻合(见表13)。

(3) 从造像主的身份看。按题记中造像主的身份可分为皇室1处、官吏2处、官吏家眷2处、邑社邑人3处、僧尼5处、普通信众20处。可见普通信众身份的人发愿造像最多(见表14)。

表 13 各时期铭记题记数量状况

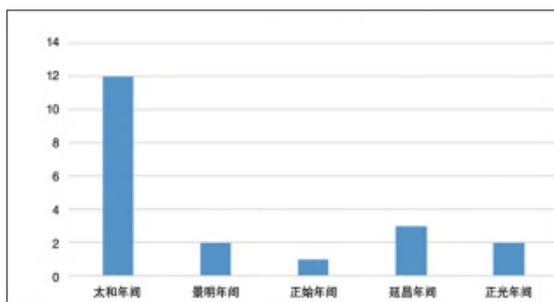
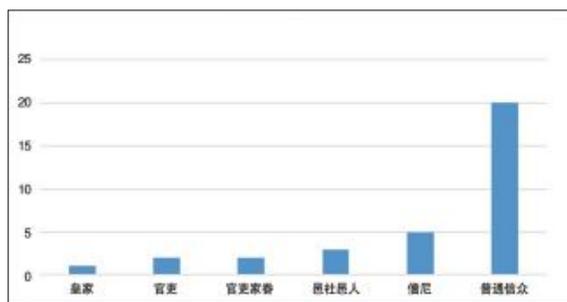


表 14 各时期铭记发愿人身份状况



(4) 从题记内容看。几乎全部为造像发愿文。有为国为民的、有感召佛法的、有为亡灵祈福的、有为祛病求安的、有单纯发愿的。其中为国为民的有1处,感悟佛法的2处,祈福亡灵的13处,单纯发愿求福的7处,只有铭记而无正文的8处。可见为亡灵祈福类的最多(见表15)。

(5) 从题记所在位置看。北魏33处题记、铭记中(除1处位置不明),位于东壁的最多,

依次是西壁、北壁、南壁。反映出功德主的某些观念、习俗，也反映出民族、文化、信仰、价值取向等情况（见表 16）。

表 15 题记铭记类别状况

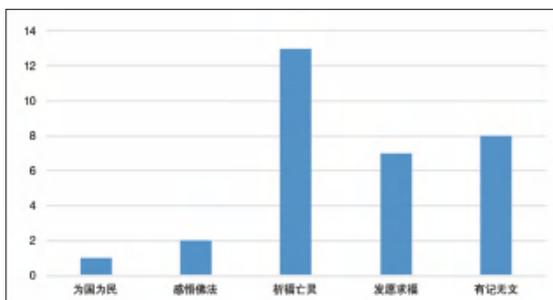
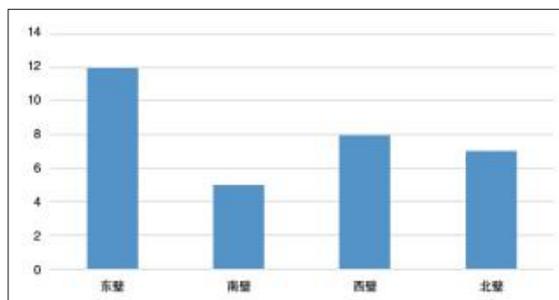


表 16 题记铭记所在位置状况



3. 发愿目的

通过对以上有明确纪年和无明确年代题记的解读，我们可以大致了解到各个造像题记出现的历史背景及功德主情况，同时，也可知道功德主供养目的。

云冈早期国家造像工程中没有发现题记。中期官宦工程中的题记现已不可见，只能从《金碑》^[41]中略知曾有“护国大碑”和小而完的“崇教寺”碑。功德主无疑是朝臣官宦。太和七年题记的出现，标志以昙曜为代表的凉州派早期工程结束。同时新沙门统启用长安派工匠比如王遇（钳耳庆时）和山东青州派工匠比如蒋少游等，开始营造中期石窟工程。石窟中汉族特征开始突出。民间工程最早的功德主是邑义信士女等五十四人（图 29）。他们集资造像，

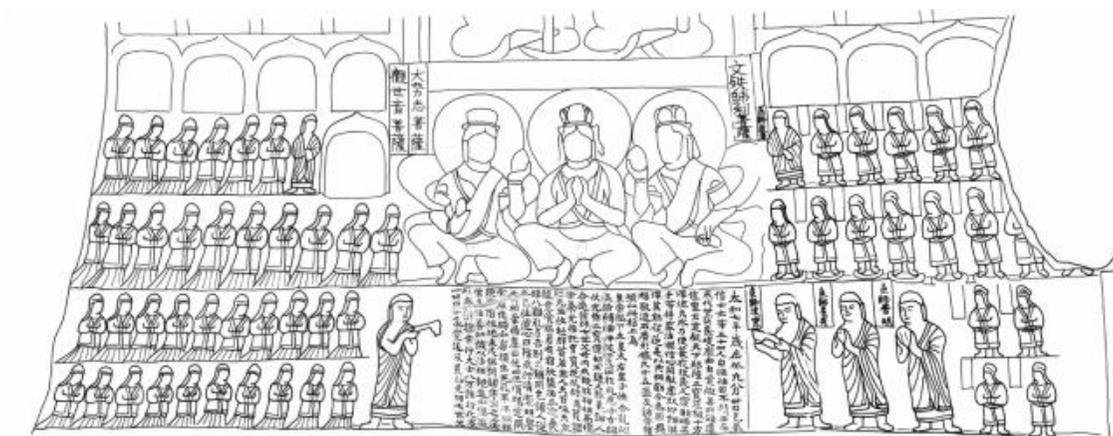


图 29 第 11 窟太和七年龕下供养人

在国家工程和官宦工程间打着“补丁”。引领了石窟开凿新潮流。他们为国为民的祈愿行为，赢得了更多民众的信任，刻碑发愿的供养形式被功德主纷纷效仿。僧侣地主乘势而上，成为蛊惑信众的引导僧，出现在功德主前列。发愿阶层自上而下发展，发愿的内容更加丰富，出现托生西方净土，向往美好生活，期盼皇祚永隆，国泰民安的这种将自家命运与国家联系起

来的愿辞。北魏迁都洛阳后，勋贵、士族、信徒、庶民“你方唱罢我登场”，造像程式化、世俗化进一步发展。历经宣武、孝明二帝后，武州山成为佛窟满山的大型石窟群，近三千人的供养队伍附着在窟龕下，伴佛永久。正光年间的题记，标志北魏一朝在云冈造像工程结束。最晚出现的功德主是一位侍中太守的妇人，为亡夫祈愿托生西方极乐世界。这种超度亡灵式的发愿文占了晚期石窟题记的绝大多数，可见北魏末期，佛教已根植于大众心中，因果轮回、善恶业报，往生净土等观念已被广泛接受，造像祈福成为重要的精神寄托载体。信仰、供养、发愿等各种目的高度一致，都是向往美好生活，或寄希望于来世得到福报和安宁。同时，北魏政权也就是在这些狂热的民间崇佛祈福功德声中，日渐动摇以致丧钟鸣起，最终走向了灭亡。

（此文为山西省文物保护科学和技术研究课题 2012-kj-29《云冈石窟供养人图像调查与研究》中部分章节。除图 1 至图 5；图 12 外，其余线图均为笔者绘制）

注释：

[1] 《增一阿含经》三宝品：“尔时，世尊告诸比丘：有三自归之德。云何为三？所谓归佛第一之德，归法第二之德，归僧第三之德。”大正藏第 02 册，No. 0125 台湾台北，中华电子佛典协会 CBETA 电子佛典 2014.04，完成日期：2014/04/26，以下佛经均引自此处。

[2] 《增一阿含经》三供养品第 22：一时，佛在舍卫国祇树给孤独园。尔时，世尊告诸比丘：「有三人，世人所应供养。云何为三？如来、至真、等正觉，世人所应供养；如来弟子漏尽阿罗汉，世人所应供养；转轮圣王，世人所应供养。大正藏第 02 册 No. 0125

[3] 丁福保《佛学大辞典》三应供养条，<http://foxue.supfree.net/lcd.asp?id=1064>。

[4] 隋天竺三藏闍那掘多译《佛本行集经》卷第 1。大正藏第 03 册 No. 0190

[5] 《法华传记》依正供养，法供养胜，大正藏第 51 册 No. 2068

[6] 《维摩诘经》法供养品第 13，大正藏第 14 册 No. 0474

[7] 《法华传记》依正供养，十种供养，大正藏第 51 册 No. 2068

[8] 西明寺沙门释道世撰《法苑珠林》卷第 19，敬僧篇第 8，大正藏第 53 册 No. 2122

[9] 参考百度百科“千僧斋”词条，<http://baike.so.com/doc/357177-378359.html>。

[10] 西明寺沙门释道世撰《法苑珠林》卷第 41，供养篇第 38，大正藏第 53 册 No. 2122

[11] 参考百度百科“供养人”词条，<http://baike.baidu.com/link?url>。

[12] 贾应逸、祈小山《印度到中国新疆的佛教艺术》，甘肃教育出版社，2002 年。

[13] (日)村田靖子《佛像的系谱》，金申译，上海辞书出版社，2002 年 8 月。

[14] 贾应逸、祈小山《印度到中国新疆的佛教艺术》，甘肃教育出版社，2002 年。

[15] 董玉祥主编《中国美术全集》绘画编，麦积山等石窟壁画，人民美术出版社，1987 年 9 月。

[16] 敦煌研究院编《莫高窟第 266-275 窟考古报告·第一分册》，文物出版社，2011 年 8 月。

[17] 金申编著《海外及港台藏历代佛像——珍品纪年图鉴》，山西人民出版社，2007 年 8 月。

[18] 敦煌文物研究所《新发现的北魏刺绣》，《文物》1972 年第 2 期。

[19] 《过去现在因果经》大正藏第 03 册 No. 0189

[20] 《佛本行集经》大正藏第 03 册 No. 0190

- [21] 《中阿含经·青白莲华喻经》大正藏第01册 No. 0026
- [22] 《妙法莲华经·法师品》大正藏第09册 No. 0262
- [23] 《妙法莲华经·安乐行品》大正藏第09册 No. 0262
- [24] 《佛说大阿弥陀经·莲华化生分第十八》大正藏第12册 No. 0364
- [25] 徐正英、常佩雨译注《周礼》，《秋官司寇，四五翦氏》，中华书局，2014年。
- [26] 林小娟《博山炉考》，《四川文物》2008年第3期。
- [27] 全佛编辑部编佛教小百科第30本《佛教的香与香器》，中国社科院出版社，2003年1月。
- [28] 丁福保《佛学大辞典》，香炉，烧香之器。金制者谓之金香炉。土制者谓之土香炉。造二层形者谓之火舍香炉。皆供于佛前。导师所持者谓之柄香炉，有柄之香炉也。又云手炉。香炉之有柄者。<http://foxue.supfree.net/lcd.asp?id=30360>
- [29] 长广敏雄《云冈石窟之谜》，《佛教艺术》第一三四号，昭和五十六年一月。长广先生找出昙曜五窟的补刻龕有：第16窟9个、第17窟9个、第18窟19个、第19窟2个、第19-1窟9个、第19-2窟4个、第20窟2个；在中央群窟中，第5窟12个、第6—10窟为零，第11窟34个、第12窟2个、第13窟6个。
- [30]〔日〕石松日奈子著《云冈中期石窟新论》，姜捷译，《考古与文物》2004年第5期。
- [31] 山西省文物保护科学和技术研究课题：《云冈石窟供养人图像研究》（2012-kj-29），课题组负责人：李雪芹。成员：员小中、崔晓霞、兰静、员新华。
- [32] 王龙《山东地区汉代博山炉研究》，硕士学位论文，山东大学，2013年。
- [33] 惠夕平《两汉博山炉研究》，硕士学位论文，山东大学，2008年。
- [34] 丁福保《佛学大辞典》柄香炉条，<http://foxue.supfree.net/lcd.asp?id=18307>。
- [35] 《中国石窟·永靖炳灵寺》图版第38，文物出版社出版，1989年。
- [36][37] 李雪芹《云冈石窟雕刻中的长柄香炉小议》，《敦煌研究》2012年第6期。
- [38][39] 王恒《兜率之约—从道安弥勒信仰到云冈弥勒塑造》，《云冈石窟研究院院刊》2014年总2期。
- [40] 张焯《徐州高僧与云冈石窟》，载《云冈石窟编年史》，文物出版社，2006年。
- [41] 全称《大金西京武州山重修大石窟寺碑》。1947年由宿白于北京大学图书馆整理图书时，发现清人缪全孙抄本。

[作者：云冈石窟研究院文物考古研究室副主任、文博馆员]

(责任编辑：王雁卿)

云冈石窟昙曜五窟早期圆拱龕探讨

王雁卿

云冈石窟，北魏称武州山石窟寺或灵岩寺。关于石窟的开凿，《释老志》记述如下：“和平初（460），师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初，昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人。帝後奉以师礼。昙曜白帝，于京城西武州塞，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。”昙曜建议开凿的五所佛窟，即今云冈第16～20窟，学者谓之“昙曜五窟”。五所洞窟窟制相同，平面呈马蹄形，穹窿顶，各窟均开凿一座伟岸的佛像为主尊，都高于13米以上。窟内造像题材组合以三世佛为主，结合《魏书·释老志》所载为文成帝造石像“令如帝身”的敕令，推测昙曜五窟的主佛像可能分别象征着北魏的五位皇帝。

昙曜五窟因窟内开凿大像也称之为大像窟，洞窟各壁面除大像外还有不同时期雕刻的佛龕。云冈石窟洞窟造像分早中晚三期。文章的早期佛龕指云冈石窟早期洞窟中与洞窟开凿时间相近的佛龕^[1]。

关于云冈石窟佛龕的研究，最早出现在水野清一、长广敏雄的《云冈石窟》中对每个洞窟壁面佛龕的图版说明中，并已经触及到佛龕与佛龕之间的打破关系。可明确判定为补刻的大多数佛龕均已提到，对其他没有直接提到的造像也给出许多可进行判断的依据。尤其在与昙曜五窟佛龕的关系上，两位学者在研究早期便已指出，第20窟佛龕中包括二佛并坐像龕，而其“并非后期补刻”。同时提出，第18窟西、北、东壁上层主尊两侧的大龕有可能具备“辅助石窟诸尊的意义”的作用。然而，两位学者始终态度谨慎，在讨论其他洞窟佛龕的制作时期时，针对一部分佛龕提出其为“早期之作”或“早期样式”，但同时又避免明确指出其是否与石窟基本造像同时制作，而且对于其是否有可能是基于开窟计划一点也仅点到为止^[2]。之后，长广敏雄撰文《云冈石窟之谜》，将云冈石窟开凿于大窟壁面且下方附有供养人的佛龕称为“APN”（apart-niche），这一称呼意为“互不相关的供养人或发愿人所开的小龕”。供养人中央置博山炉的为A型，中央设方形铭刻区的佛龕称之为B型，B型佛龕基本占据了昙曜五窟的明窗和窟门。A型要早于B型，昙曜五窟以及中期诸窟的佛龕整体均为单独的造像活动产物，它们基本略晚于石窟的营造活动^[3]。国内学者王恒的《云冈石窟盂形龕的演变》，王雁卿、马志强的《云冈石窟的宝盖龕和宝盖》，耿波的《云冈石窟的尖椭圆拱龕》等从不同龕形进行研究，仅是对不同龕形的佛龕进行论述，没有比较完整地每个时期佛龕进行系统的研究^[4]。熊坂聪美的《云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕》与本文所讨论的内容相近，她将昙曜五窟开凿时期（460年代）的佛龕称作“第一期龕”，此时期的一部分佛龕的造像相比

于第二期诸窟（470-490年代前），反而与昙曜五窟的造像样式具有多处相似点。即460年代石窟开凿初始时就有佛龕开凿，其中有的佛龕是属于石窟开凿计划中，其与石窟内的基本造像（主尊、胁侍、壁面上层的千佛等）有一定的关系。通过分析已确定的第一期龕，由云冈石窟460年代佛龕的营造情况进而推断出昙曜五窟的洞窟营造顺序，全面认识了460年代的造像活动。文章同时讨论了第18窟第一期龕的特殊性。文章论述详实，结论明确。但文中在龕形特点的方面论及较少，本文运用考古类型学的方法来论述早期圆拱佛龕的特点，用考古学的打破关系来断定佛龕雕刻的先后并推测圆拱龕之来源。

佛龕，即装饰佛像的小阁子^[5]。在云冈石窟，除洞窟内的主要造像外，佛和菩萨主要装饰于佛龕之中，是石窟雕刻内容的重要组成部分。佛龕的形制即指龕的框架，主要包括龕楣、楣尾拱端装饰及龕座部分。雕刻于昙曜五窟窟内壁面的佛龕有早中晚不同时期，其龕形概括起来有五大类型：1、圆拱龕；2、盂形龕；3、帐形龕；4、宝盖龕；5、复合龕（两个龕复合共饰一个主像），还有两龕或多龕置于一个单元的组合龕以及无龕有背光的坐佛像。圆拱龕的特征是佛龕楣顶部呈尖状，其龕楣尾即拱端刻成兽头或兽身、涡卷状等，两侧的拱柱则有不同的变化。辨识佛龕早晚关系主要参考洞窟内的早期主要造像特征、各种造像包括佛龕间互相之间的打破关系、与中晚期佛龕相比较，所具有的独自特点等，进一步区分出早期佛龕^[6]。

石窟内的千佛龕、塔柱中的佛龕以及较小的龕虽具备了圆拱龕的基本形状，因龕型简单、特征不明显故而不做详细排比。

一、早期圆拱龕的认定

一般情况下，洞窟开凿晚些的造像总是要避让之前已开凿好的造像，保持其完整性，而且剔除之前的龕像对佛也不尊敬，又费工费时，所以洞窟内的打破关系较少且不宜分辨。但是仅有不多的打破关系还是让我们了解到早期洞窟中有的佛龕的雕刻时间可能早到了与大像同时期开凿，并以此来推断哪个属于早期佛龕。

据与早期各洞窟的主尊、胁侍等大像以及其背光等所刻的天人、化佛、千佛等小像比较研究，云冈早期造像样式的特点为：方圆脸，弧直眉，小口丰颐，嘴角微上翘，显示出一种古朴的微笑；短颈宽肩，手臂雕凿略细且长，身躯也长，但扁平，膝部圆润衣纹线细密且不太规则，头部与身体比例不甚协调。佛龕外上部供养天人多头戴冠^[4]。这些佛龕除造像样式外，龕形方面也有相近的特征：龕额方圆，龕肩耸起，龕楣空白或雕9—15尊坐佛，个别为7尊，龕尾为二兽头回顾，有的龕楣转折纵向后直通龕底。龕尾之下多为束帛悬垂，无柱身。龕外两侧有菩萨或弟子，龕楣外两上隅为胡跪供养天人和弟子，有的龕下有供养人列像，中间为博山炉，且供养人列多雕刻于榻形框内，与第17窟明窗太和十三年佛龕的造像相当不同。壁面佛龕除第16窟东西壁、第17窟南壁、第19-1窟南壁稍有对称之外，其余龕分布较散乱不齐整，有时与避让壁面产生的裂缝有关系。例如第18窟南壁早期佛龕避让的壁面晚期又补刻了佛龕。

第 16 窟

第 16 窟东壁有云冈石窟最为瞩目的打破关系，东壁二佛并坐圆拱龕（16 东 -1）^[2] 龕下的供养人列像被千佛小龕打破，留下了供养人列像的足部和中央博山炉底座。此外，圆拱龕（16-3）较周围的千佛龕要早，与两侧圆拱龕的关系也值得关注。据观察，显然 3 号龕左侧弟子像避让了东壁大圆拱龕，右侧的供养人列像打破了东壁大圆拱龕左侧菩萨头上的帷幔，所以（16-3）龕较东壁大圆拱龕要晚一些（图 1，1）。南壁东侧圆拱龕（16 南东 -1）与西侧的圆拱龕（16 南西 -1）相对，二龕开凿之前先是在壁面凿出整齐的长方形框子，框内雕龕像。与 3 号龕的交集之处是 3 号龕左侧弟子与左龕（16 南东 -1）之帷幔，左龕划框而雕，右侧边框上部向右倾斜，应该是避让 16-3 龕所致，所以 16-3 龕相对要早些（图 1，2）。熊坂认为南壁拱门与明窗间的三龕属第一期龕像，从造像和龕形特点来说，笔者以为此三龕更具有

中期洞窟内佛龕的特点，不属于早期佛龕。南壁东西侧相对称的两个圆拱龕（16 南东 -1、16 南西 -1）虽具有早期佛龕和造像特点，但具胁侍菩萨和弟子于龕内两侧，龕内顶部置飞天和供养天，龕楣为供养天人相对，拱端为站立的龙，龕外两上隅为伎乐天，龕座为须弥座，且两端出狮子，龕



图 1 第 16 窟东壁打破关系

下有力士托抗等等特征，与中期早段的第 7、8 窟相关造像更相近，但不属于早期佛龕，故在此不做讨论。第 16 窟早期圆拱龕有 3、东 -1、西 -1 号 3 个龕（图 2）。

第 17 窟

有学者认为，东西壁接近上层空间底缘的三小龕（17-3、4、5、18、19），都是在壁面上率先开凿的，而如主尊身光和壁面千佛都避让这些小龕开凿^[7]。笔者以为东壁是佛龕打破了主尊的右侧火焰纹边框，火焰纹雕刻面较边框外壁面要高，佛龕是在修整后框外壁面上雕刻。主尊正西侧火焰纹并没有避让西壁佛龕，反而佛龕（17-19）左侧的雕刻显拥挤，因佛龕雕刻，龕之上的千佛龕有变化（图 3）。南壁东侧圆拱龕（17-31）要早于之上的千佛龕及其左侧的佛龕^[8]。第 17 窟早期圆拱龕有 4、18、19、31、34、38、42、59、60、61、62 号龕（图 4）。

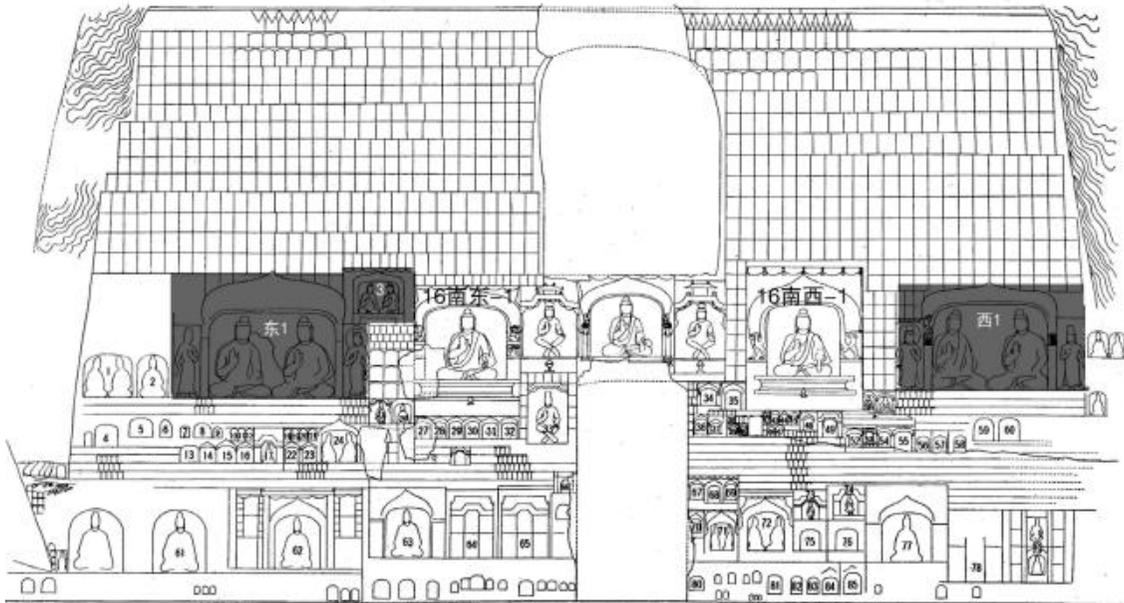


图2 第16窟佛龛配置示意图
 (底图引自水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》，
 京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～1956年，第11卷，笔者加色)



1 东壁

2 西壁

图3 第17窟东西壁打破关系

第18窟

东西两壁各雕刻5身供养天人头像呈一字形排列，且头像底面较壁面凹进于一个长方框内，属洞窟设计中的早期造像。西壁长方形框内的5身供养天人头部，北侧2身比后3身略低，可能是因为要避让其上方主尊背光外侧所雕的托举供养天人的力士。而东壁供养天人头像

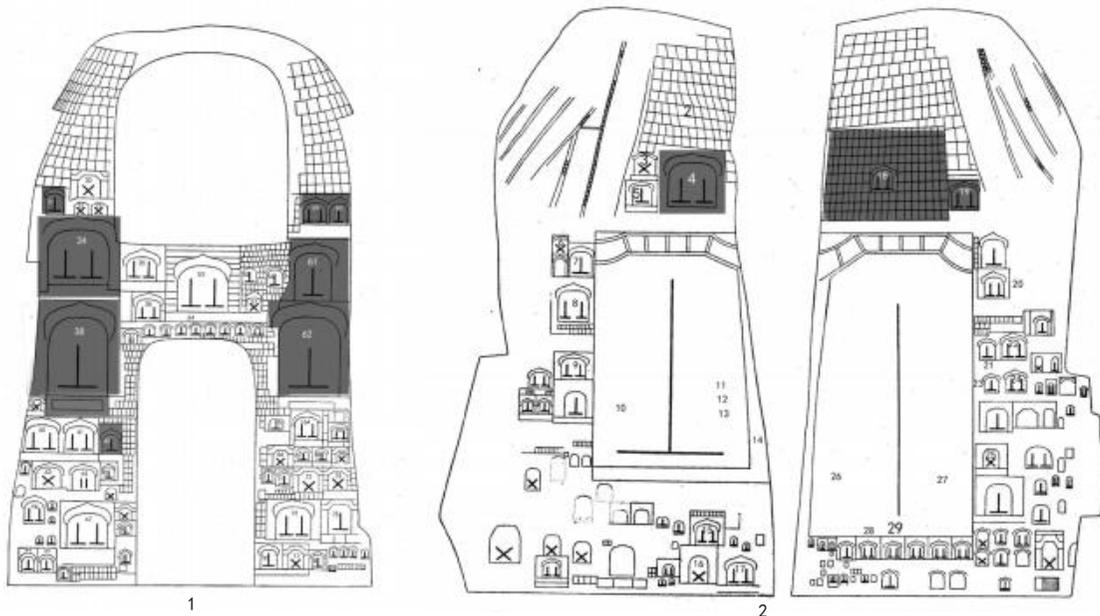


图4 第17窟佛龕配置图

(底图引自水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》，京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～1956年，第12卷，笔者加色)

像的南侧与东立佛间高出框子的壁面却雕刻了一个小型二佛并坐龕（18-5），与西壁并不对称，显然此二佛并坐龕（18-5）可能要早于供养天人像，占据了东壁南侧的壁面，使东壁长方框内的供养天人像略显拥挤（图5）。

据最早雕凿的石窟群样式，第18窟的上层应该如第19-1窟，周壁上层是坐佛列像。但第18窟西壁上层，第三层坐佛列像明显较小，且仅雕刻于西壁北侧，南侧此层已雕佛龕。同样南壁东侧上层的第三层坐佛列像也较小，西侧仅有二层坐佛列像。东壁顶部的坐佛列像之下同样遇到佛龕（18-2、3、4），列像不再向东延续，也不向下延伸。且佛龕（18-2）的供养人因下方供养天人的完成，只能刻于下方供养天背光凿出的斜面之上（图6,1），似乎是佛龕晚于设计的造像。我们从洞窟中未完成的佛龕看到，每一个佛龕开凿之前在壁面上对各种造像内容的区域应有规划，即使未雕刻完成的部分，多还预留着壁面（图6,2）。东壁上层佛龕中的供养人形象进入下一层，说明预留的壁面被下层的供养天人像凿掉了，只好雕在



1 第18窟东壁上层



2 第18窟西壁上层

图5 第18窟东西壁上层

了供养天人的背光斜面上。佛龕之上的坐佛列像也没有向下延伸，也是因为先有了佛龕。所以，我们以为佛龕（18-2）雕刻尚早，阻碍了上层坐佛列像的延伸雕刻，坐佛列像因佛龕雕刻在前而形体变小，二者几乎是同时雕刻的。坐佛列像、佛龕、供养天像雕刻的时间相差不远。



1 东壁供养天人与之上佛龕的供养人

2 南壁东侧未完成佛龕

图6 第18窟壁面

壁面佛龕的雕刻，是从上至下的顺序开凿，下层佛龕将上层的供养人像打破。南壁早期佛龕从上至下一直雕刻至窟门以上。其间东西两侧各有一层未有雕刻。从20世纪40年代的图像资料看，此处岩壁有裂隙^[9]，晚期又补刻佛龕于此。

第18窟的营造亦是以设计的造像为主要工程，最早设计的造像基本完成后，四壁顶层的坐佛列像还在雕刻中便开始了佛龕的雕刻。如上所述，个别佛龕可能还要早于设计的造像雕刻^[10]。第18窟早期圆拱龕有2、3、4、5、6、10、11、12、13、14、19、21、22、24、25、26、27、29、32、33、39、40、49、50、51、57、58号龕（图7）。

第19窟

除3、18号龕外，第19窟南壁与西壁相接处与第19-2窟相通的窟窿右边有一龕为早期龕，笔者编号19。第19窟早期圆拱龕有3、18、19号龕（图8）。

第19-1窟

明窗两侧圆拱龕早于或与从窟顶延续下来的坐佛列像开凿时间相近（图9），笔者以为除4、5、7、12、20号龕外，左壁的第33、34、36龕、前壁下层的第16、17、18、19、21、22、23、27、29、31号龕也为早期龕。

第19-2窟

洞窟左壁突出一块壁面的下龕15号龕为早期龕，前壁雕刻的佛龕2、3、4、5、6、7、9、

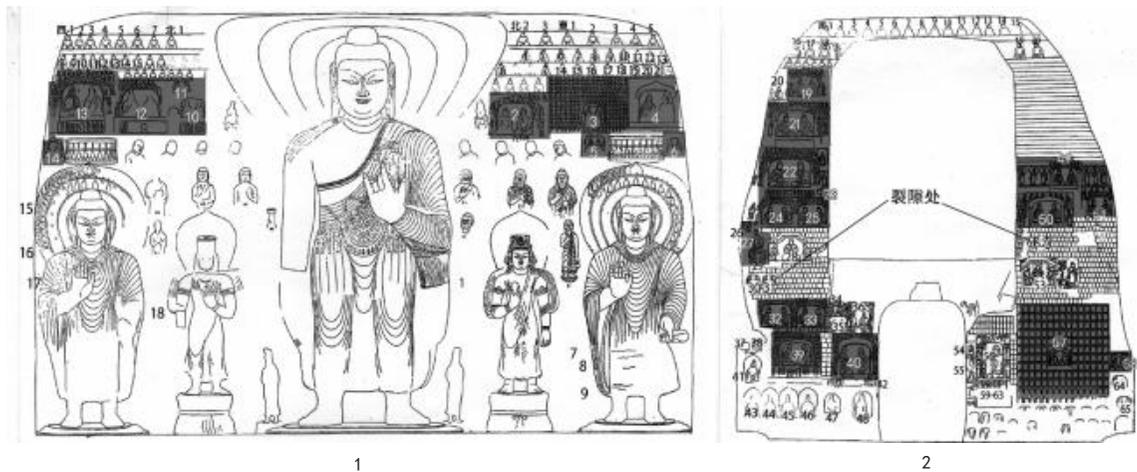


图7 第18窟佛龕配置示意图

(底图引自水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》，京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～56年，第12卷，笔者加色)

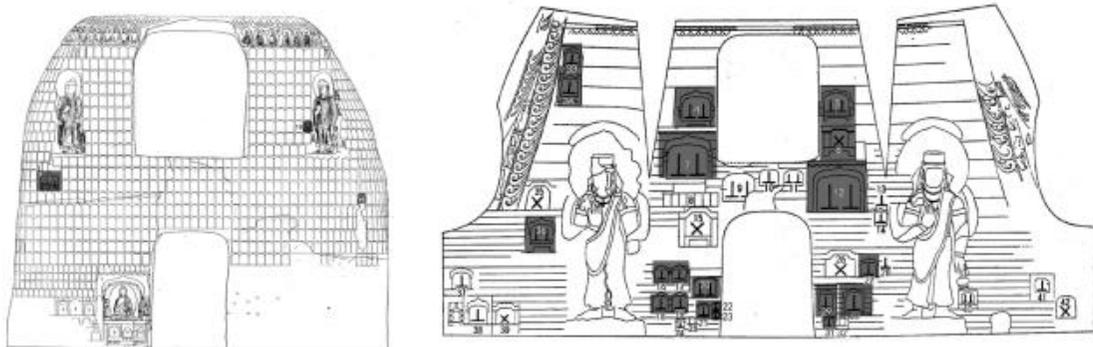


图8 第19窟佛龕配置图

(底图引自水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》，京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～56年，第13卷，笔者加色)

图9 第19-1窟佛龕配置图

(底图引自水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》，京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～56年，第13卷，笔者加色)

10、11、12 龕应该也是早期龕（图10）。

第20窟

第20窟东壁13号佛龕之下还有2个龕，笔者编号18、19号龕，西壁1号龕之上弟子与菩萨头上有残破的内凹龕楣，可能属于一个佛龕，编号20^[11]。据观察，第20窟东西两壁的二佛并坐圆拱龕（20-2、12）早于东西二立佛的头光雕刻^[12]，雕刻时间较早。第20窟早期圆拱龕为1、2、10、11、12、13、18、19、20号龕（图11）。

至此，据洞窟壁面造像的打破关系、造像及龕特征推断，曇曜五窟中早期开凿的圆拱龕约有83个。



图10 第19-2窟佛龕配置图
 (底图引自水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》，
 京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～56年，第13卷，笔者加色)



图11 第20窟佛龕配置示意图
 (底图引自水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》，
 京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～56年，第13卷PLAN VIIA，笔者加色)

二、早期圆拱龕的类型学研究

依据早期圆拱佛龕的龕的装饰及造像设计，对以上圆拱龕的佛龕形制、造像题材和组合、造像特征等进行考古类型学分析，进而分组排比，找出早期圆拱龕先后演变顺序，进行考古学方面的研究。

（一）佛龕形制

1. 早期圆拱龕据龕楣雕刻内容的不同，又分二型。

A 型 空白龕楣。佛龕龕楣是素面空白的，不赋予任何宗教含义。

AI 式 9 个。佛龕龕楣是素面空白的，拱梁呈凸棱状突起，楣边同时也突起，使楣面内凹。拱端呈涡卷状或二兽头回顾，有的之下置束帛。无龕座。此式龕主要见于第 20 窟东西壁立佛之上圆拱龕（图 12），有的柱身隐约雕出。有矩形铭刻的雕刻于龕外上部（20-2），云冈石窟仅此一例。



1 从上至下（20-20、1、2）

2 从上至下（20-10、11）

3 从上至下（20-12、13、18、19）

图 12 第 20 窟东西壁佛龕

A II 式 52 个。龕楣空白，拱梁呈凸棱状突起，楣面宽广，楣边呈平齐状，尖楣呈尖角状突出，楣边耸起，有的沿楣边缘处刻一条阴线。拱端多二兽头回顾，个别表现出短前腿，之下或置束帛，无拱柱，龕上或有帷幔装饰，有的龕下雕榻形座，座内雕供养人行列，供养人中央为博山炉。例龕见第 18 窟东壁及南壁佛龕、第 19 窟南壁、第 19-2 前壁和左壁、第 19-1 窟左壁、前壁佛龕、第 17 窟南壁和东西壁佛龕（图 13、图 14、图 15）。

B 型 龕楣雕刻坐佛是云冈石窟圆拱龕楣的大宗，龕楣的坐佛有七、九、十一、十三、十五、十六尊等，均为禅定印坐佛，偶有中央坐佛举手说法印。



图 13 第 18 窟空白龕楣

B I 式 19 个。龕楣雕七、十一、十三、十五尊坐佛，楣面坐佛有几种形式：无衣纹雕刻、全部通肩式、通肩式与通肩又包裹左肩臂式相间、通肩式与包裹右肩臂式相间。拱端二兽头回顾于束帛之上或仅表现兽头，束帛悬垂。龕下多数有榻形座，有数量不等的供养人行列和博山炉。龕内造像全部为二佛并坐，二佛并排而坐，龕内空间略宽裕。例龕集中于第 18 窟东西壁、南壁，另有第 17 窟南壁东侧（17-34，图 16）。

B II 式 3 个。龕楣雕七尊坐佛，通肩式与包裹右肩臂式相间，楣面纵向向下延伸至龕底，拱端二兽回顾立于束帛之上，偶见榻形龕座，龕下有供养人行列和博山炉。例龕见第 16 窟东

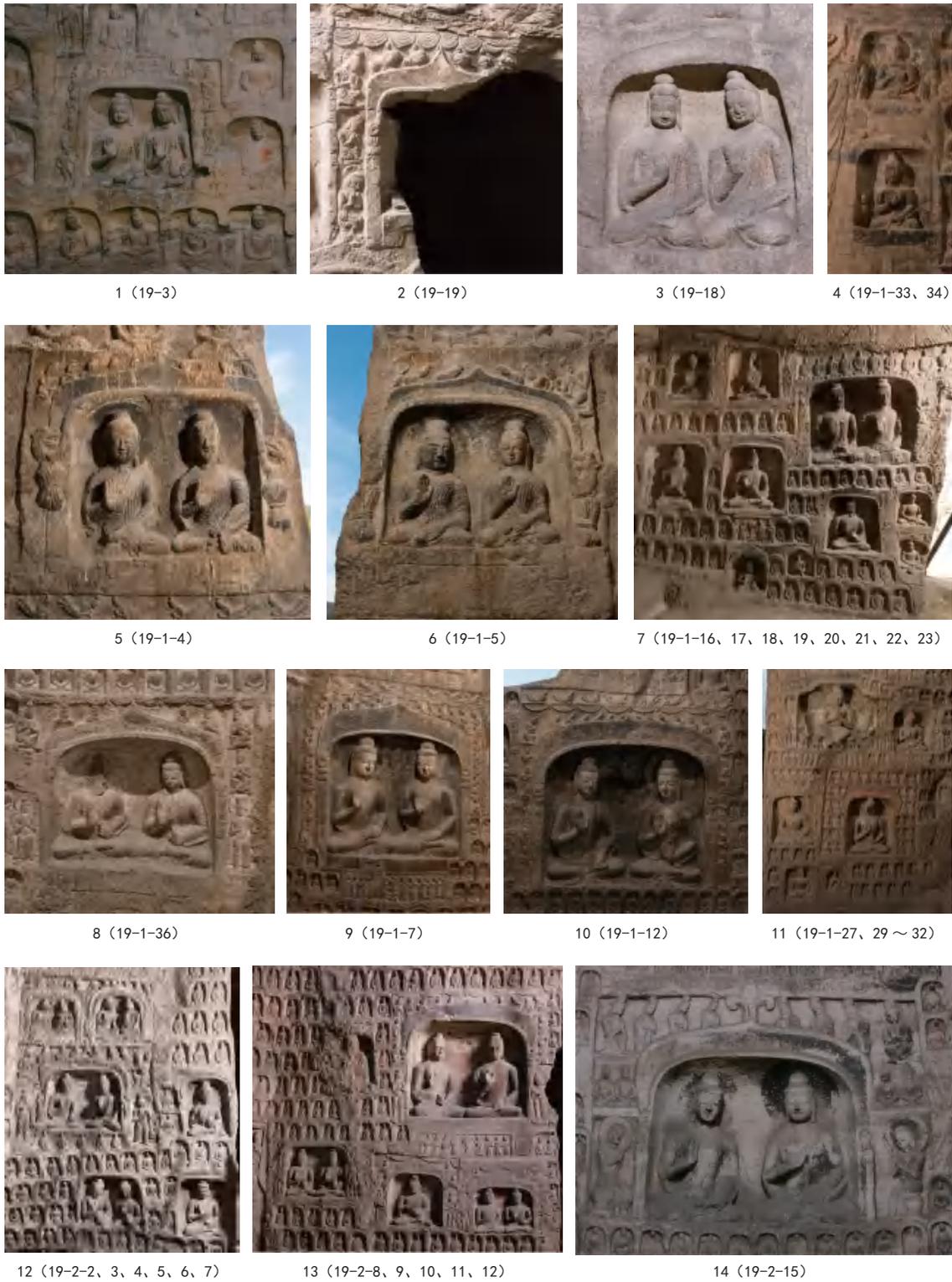


图14 第19窟、第19-1窟、第19-2窟空白龕楣佛龕

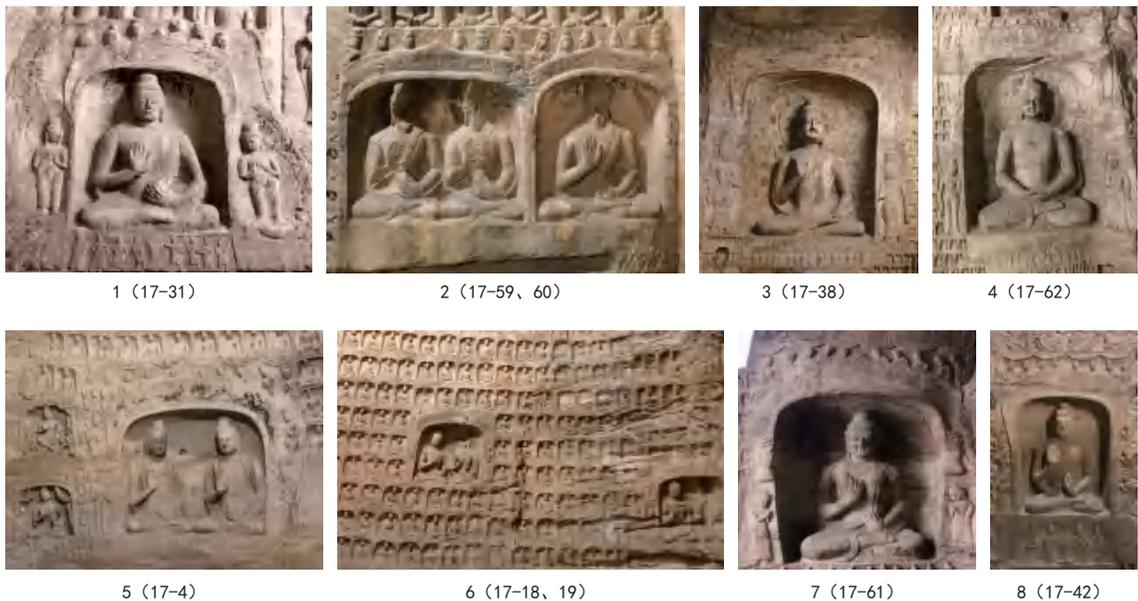


图 15 第 17 窟空白龕楣

西壁、东壁与南壁相接处佛龕（16-3，图 17）。

（二）造像题材与组合

1. 造像题材，依龕内主要造像，分二型。另外，第 20 窟西壁 3 个不完整的佛龕，其中西壁 1 龕（20-20）缺主像，左侧有菩萨和弟子，另 2 个可推测为二佛并坐（20-1、2），但配置缺失。东壁 1 龕（20-19）主像缺失。

A 型 二佛并坐。57 个，其中第 18 窟 27 个圆拱佛龕均为二佛并坐造像。

B 型 单尊坐佛。24 个。

2. 造像组合，依龕内主要造像组合形式，分二型。

A 型 主像为二佛并坐。又有不同的组合，分八个亚型。

Aa 型 二佛并坐，17 个。龕内仅雕二佛并坐，无菩萨和弟子，龕外有供养天。第 20 窟东壁（20-12、13、18）、第 18 窟东壁上层（18-5）、南壁东西侧（18-27、29、30、31、51）、第 19-1 窟前壁左、右侧（19-1-4、5、20）、第 19-2 窟前壁下层（19-2-2、3、6）第 17 窟南壁西侧上层（17-59）、第 19 窟南壁西侧与千佛龕相排列的龕（19-18）。

Ab 型 千佛龕中的二佛并坐龕，3 个。第 18 窟东壁上层（18-3）、第 18 窟南壁中层（18-57）、第 17 窟西壁（17-18）。

Ac 型 二佛并坐二菩萨（有的龕未完成，据其一侧雕刻菩萨，我们认为其设计意图是二菩萨的配置），27 个，其中第 18 窟 17 个龕。第 20 窟东壁（20-11）、第 16 窟东西壁（16-1、2）、第 17 窟南壁东侧（17-34）、第 17 东壁上层（17-4）、第 19-1 窟左壁（19-1-36）、第 19-2 窟前壁（19-2-4、9、10、12）第 18 窟南壁西侧下层（18-50、58）、第 18 窟东壁（18-2、4、6）、第 18 窟南壁东侧（18-19、22、24、25、32、33）、第 18 窟西壁（18-10、11、12、13、14）。

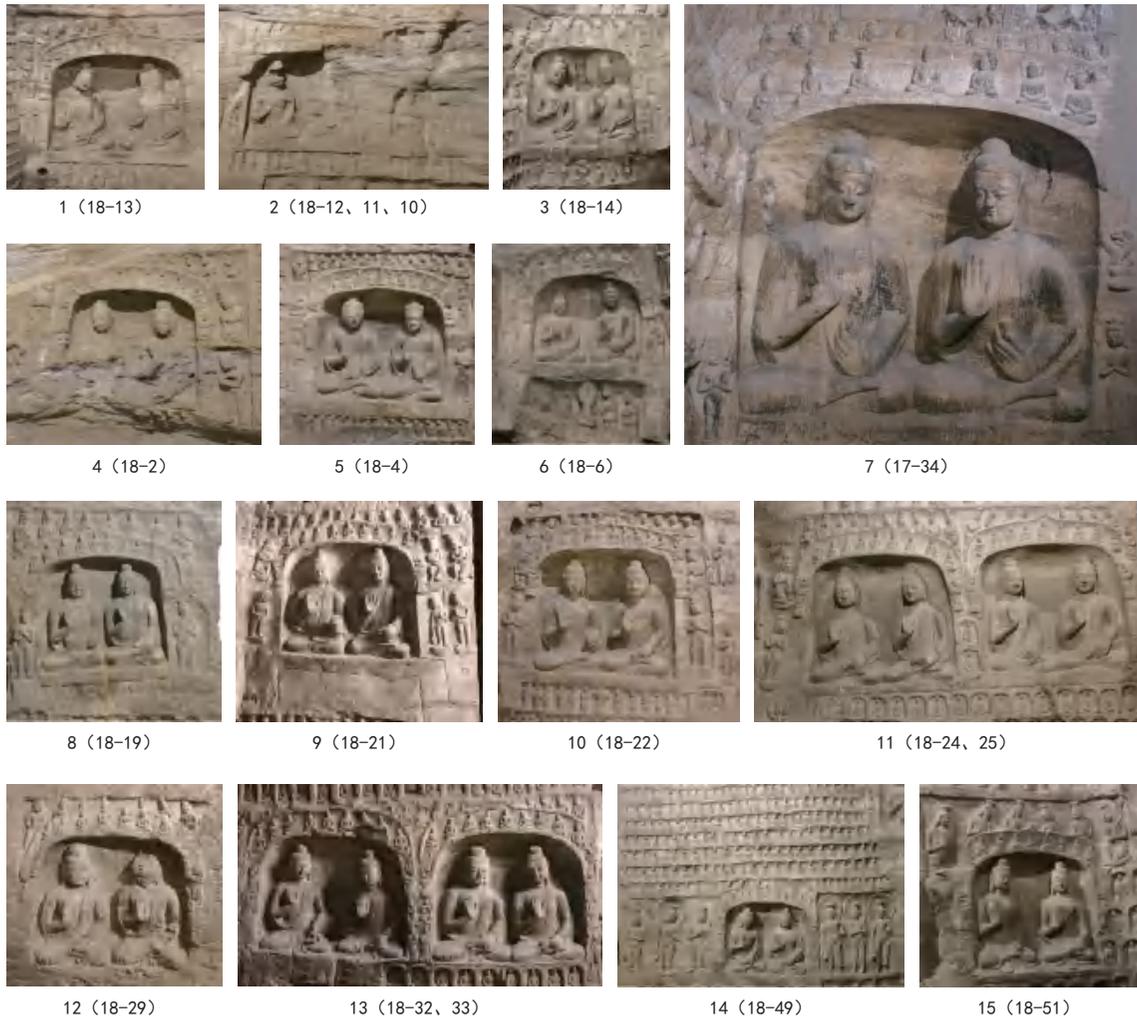


图 16 第 18 窟、第 17 窟坐佛龕椭圆拱龕



图 17 第 16 窟空白龕楣

第 18 窟南壁西侧上层 (18-49) 则为六菩萨较为特殊。

Ad 型 二佛并坐二菩萨二弟子, 1 个。第 18 窟南壁东侧 (18-21)。

Ae 型 二佛并坐二弟子, 5 个。第 18 南壁东侧下层 (18-39、40)、第 16 窟东南角佛龕 (16-3)、

第 19-2 窟左壁上层 (19-2-15)、第 19-1 窟前壁右侧 (19-1-12, 4 身弟子)。

Af 型 二佛并坐二弟子二梵志, 1 个。第 19-1 窟前壁东侧 (19-1-7, 仅见 1 身弟子)。

Ag 型 二佛并坐二梵志, 1 个。第 19 窟南壁东侧上层 (19-3)。

B 型 一佛, 23 个, 其中第 19-1 窟前壁下层的 4 个龕均为小龕龕内坐佛禅定印 (19-1-22、23、29、31), 2 个龕内坐佛施无畏印 (19-1-19、30), 第 19-2 窟前壁上层的 2 个龕也为施无畏印小龕 (19-2-5、7), 第 17 窟南壁西侧上层 (17-60)。其他龕据不同的组合分二个亚型。

Ba 型 一佛二菩萨, 13 个。第 20 窟东壁 (20-10)、第 17 窟南壁东西侧 (17-31、38、42、62)、第 19-1 窟左壁上层 (19-1-33、34、16、17、18、21、27)、第 19-2 窟前壁下层 (19-2-11)。

Bb 型 一佛二弟子, 2 个。第 19 窟南壁西侧 (19-19, 主像据残像判断)、第 17 窟南壁西侧上层 (17-61)。

3. 造像特征

早期圆拱龕造像内容包括龕内主尊佛, 龕内外的胁侍菩萨、弟子、梵志等, 雕于龕外角隅及两侧的供养天和弟子, 龕楣之外的飞天、拱端的兽以及托抗的力士等, 其各种造像类型变化介绍如下:

(1) 佛像

①佛衣

早期圆拱龕内主佛像以坐佛居多, 有独尊坐像、二佛并坐像, 多著袒右肩式佛衣, 呈结跏趺坐, 偶见袒右肩佛衣。圆拱龕内坐佛佛衣分二型。

A 型 袒右肩佛衣

右肩无衣, 衣纹稍粗略, 左右膝部衣纹呈横向弧状, 见第 20 窟东壁上层小佛龕 (20-12、18, 图 18, 1)。

B 型 袒右肩式佛衣, 据衣纹和佛身体比例的不同分四式。

B I 式 搭在右肩的袈裟面积小, 袈裟内的僧祇支衣缘呈两条凸棱状, 腿部衣纹从足踝处向两膝底部雕出折带纹衣缘, 两腿衣纹竖向略带弧状, 相对朝足部, 衣纹阴刻细密, 左臂及胸部阴刻衣纹密集, 同主佛背光内的坐佛有相似之处。右手上举, 左手握衣角。例见第 20 窟东壁立佛之上佛龕 (20-11, 图 18, 2)。

B II 式 僧祇支衣缘用单线或凸棱来表示, 腿部衣纹从足踝处向两膝底部雕出折带凸棱, 左腿衣纹竖向 S 状, 右腿衣纹呈弧状, 衣纹密集, 且两足间空白或从足下阴刻细线纹。右手上举, 左手握衣角, 肩与双膝同宽, 二佛并排坐于龕内。见第 18 窟、第 17 窟、第 19 窟及其第 19-1 窟、第 19-2 窟诸龕, 例像见第 20 窟东壁 (20-13, 图 18, 3)、第 19-1 窟前壁龕内造像 (19-1-12, 图 18, 4)。

B III 式 右肩袈裟面积加大, 僧祇支衣缘用单线来表示, 左腿衣纹呈弧状且口朝膝部, 右腿衣纹呈 S 状曲折, 双膝比肩宽。多见于第 17 窟, 例见第 19-1 窟左壁菩萨右侧 (19-1-36)、第 17 窟南壁东西侧佛龕 (17-62, 图 18, 5)。

B IV式 僧祇支边缘有呈凸棱状，两腿衣纹均呈 S 状曲折，有的衣纹密集，顺畅光滑，双膝比肩宽，例见第 16 窟东西壁佛龕 (16 东-1，图 18，6)。

②手印

有三型，禅定印、右手无畏印左手持衣角和右手持莲蕾于胸前、左手持衣角。



图 18 早期圆拱龕佛像

A 型 禅定印，双手于腹前呈禅定状。第 20 窟东壁上层二佛并坐佛龕 (20-12) 和上层坐佛龕 (20-10)、第 17 窟南壁西侧坐佛龕 (17-62)、第 19-1 窟前壁下层的 4 个小龕 (19-1-22、23、29、31)。

B 型 龕内坐佛右手上举于胸，左手握衣角于右足之上，手势略有区别，分四个亚型。个别龕佛手残损，手形不辨。

Ba 型 二佛左手均横向斜置，手背朝外，伸拇指、食指、小指，曲中指和无名指，衣角从虎口间向右伸出，见第 18 窟东西壁、南壁东侧、南壁西侧（18-5、6、13、14、24、25、26、27、33、49、58）、第 19-1 窟前壁右侧佛龕（19-1-4、5、7、12、20）、第 19 窟南壁西侧（19-18）、第 19-2 窟前壁右侧（19-2-3、4、15）。

Bb 型 二佛中一佛左手横向斜置，虎口朝右，一佛左手虎口朝上，四指和手背向外，衣角也向上伸出，见第 18 窟东壁、南壁东侧（18-4、21、22）、第 19 窟南壁东侧（19-3）、第 19-2 窟前壁右侧（19-2-2、9、13）、第 20 窟东壁（20-11、13）。单尊坐佛左手或横向斜置，或虎口向上。

Bc 型 二佛左手均虎口朝上，见第 19-2 窟前壁右侧（19-2-6、10）、第 19-1 窟左壁（19-1-36）、第 17 窟东西壁、南壁东侧（17-4、18、34、59）。

Bd 型 二佛中一佛左手横向斜置，一佛左手掌心向上，衣角从虎口向左伸出，见第 18 窟（18-19、32、39、50）、第 16 窟（16-3）。

C 型 坐佛右手持莲蕾于胸前、左手持衣角，见第 17 窟南壁西侧坐佛龕（17-61）。

(2) 菩萨

就佛龕方面来讲，我们将站立在主尊旁的菩萨、弟子视为胁侍菩萨、胁侍弟子，包括持



图 19 早期圆拱龕菩萨

物的与双手合十供养的，而位于龕外上部角隅及两侧的胡跪、长跪及群像围绕的，则视之为供养天与供养弟子。

胁侍菩萨据其服饰不同，分3式。另外，还有4个特殊例子，第18窟东壁佛龕（18-4）菩萨头戴冠，裸上身，佩项圈、璎珞，臂、腕戴钏，下着裙，帔帛在身后顺臂进肘，裙裾齐平，双手持物于胸（图19，12）。第18窟南壁东侧上层佛龕（18-19）左菩萨着佛衣，头戴宝冠，身着通肩式佛衣，双腿衣纹呈V字形，裙裾齐平（图19，6）。右菩萨从右肩斜披络腋，与裙裳的衣纹相对呈八字形。帔帛从臂后进肘，飘于体侧，双手捧物于胸前（图19，13）。第17窟南壁东侧（17-31）右菩萨同样从右肩披下络腋。

A I式 头戴圆板冠，也有梳高髻者，额头发髻分瓣，或佩项圈、璎珞，斜披络腋垂于右腿足踝，下束裙，络腋衣纹与裙纹相对呈八字形，裙裾齐平。细帔帛顺臂绕肘垂于体侧，衣纹密集。双手合十或右手持物于腹际，左手提大瓶下垂及至足踝，两脚外撇呈一字状站立。例见第20窟东西壁立佛之上（图19，1、2、3）。

A II式 头戴宝冠或梳高髻，佩项圈、璎珞，臂、腕戴钏，斜披络腋下垂至膝部上下，有的络腋上雕有折带纹，左腿衣纹呈上竖下V形，右腿裙裳衣纹呈V字形，裙裾齐平或略有弯曲。帔帛在身后顺臂绕肘垂于体侧，帔帛较细，或双手合十，或一手持物胸前，一手提瓶于体侧。数量最多，雕刻技艺略有差异。见第17窟、第18窟、第19-1窟、第19-2窟均见（图19，4、5）。

A III式 头戴高冠，额发两分，脑后有三角巾，或梳高髻，佩项圈，有的还有蛇形饰、璎珞，臂、腕戴钏，斜披络腋，帔帛绕肩后进肘后持于手中或垂于体侧，裙腰外翻，左腿衣纹上竖下V形，裙裾呈锯齿曲折状，一手持物胸前，一手握帛或提瓶于体侧，雕刻精细。例见第17窟南壁西侧龕（图19，7、8、9、10）、第16窟东西壁佛龕（图19，11）。

（3）胁侍弟子

云冈石窟十大弟子造像在第18窟主尊两侧，或斜披络腋或著田相式通肩衣。早期圆拱龕夹侍在佛龕主尊两侧的胁侍弟子有坐姿、立姿，据其衣饰的不同，分四式。第18窟南壁东侧上层佛龕弟子未雕衣饰（18-21）。

A I式 内着僧祇支，外披袒右肩僧衣，佩腕钏和臂钏，肩后有细帔帛绕肘，衣纹密集，腿部衣纹各呈竖向和倒V形，僧衣下摆呈曲折状，露出内裙，裙裾齐平。一手持物于胸前，一手持瓶于体侧，双腿呈外八字形站立。例像见第20窟西壁上层弟子像（图20，1）。

A II式 着袒右肩式僧衣，僧衣披遮右肩臂后从上举的右肘下绕过搭于左臂之外，左臂外见小小的衣角，内裙裾齐平。多是佛龕两侧坐姿弟子，胡相梵貌，一老一少，双手举物于胸前，第18窟南壁（18-39、40，图20，2）、第19-1窟前壁右侧（19-1-7）、第19-2窟左壁佛龕（19-2-15，图20，3）。

A III式 着袒右肩僧衣，僧衣露右肩，双手举物于胸前，内裙裾齐平，胡相梵貌，一老一少。站姿见第17窟南壁西侧佛龕（17-61，图20，4）、坐姿见第19-1窟前壁左侧（19-1-12）。

A IV式 均呈坐姿。似着通肩僧衣，僧衣披遮外侧肩部和上举的臂肘，下垂压至臀底。双手持物上举，坐束帛座于龕外。第19窟南壁西侧弟子双手合十坐束帛座（19-18，图20，5）^[13]、



图 20 早期圆拱龕弟子

第 16 窟 (16-3) 两侧弟子着田相僧衣, 一老一少 (图 20, 6)。

(4) 梵志与执雀尼乾子

早期圆拱龕仅见于第 19 窟南壁东侧上层 (19-3, 图 21, 2)、第 19-1 窟前壁左侧二佛并坐龕外 (19-1-7, 图 21, 1), 二者形态、相貌基本相同, 梵相胡貌, 下颌扬起, 头梳高髻, 颈项青筋爆突, 胸部、胳膊瘦骨嶙峋, 下着短裤或短裙, 双腿前后曲膝站立, 一手持骷髅和雀向上伸举, 一手抚腰。

(5) 供养天和供养弟子

常常雕于龕外上部角隅并延伸至龕外两侧。一般呈胡跪或长跪, 雕有头光, 双手合十或



1

2

图 21 梵志像

捧物。多数雕刻粗糙，衣纹不辨，或仅表现头部。据其衣纹分三式。特殊型与菩萨特殊型同龕（18-4），头梳髻，裸上身，颈佩项圈，下着裙，双手合十（图 22，11）。

A I 式 头戴圆板花冠，头后披三角巾，臂、腕戴钏，斜披络腋，下束长裙，或有帔帛，衣纹密集。例龕见第 20 窟东西壁立佛之上雕像（图 22，1、2）、第 18 窟南壁东西侧（18-21、50，图 22，3、5）。头梳髻，双手合十见第 19-2 窟（19-2-11、12，图 22，10）以及第 19-1 窟（19-1-36）。

A II 式 头戴冠或梳髻，佩璎珞、臂、腕钏，右侧供养天斜披络腋，左侧供养天则络腋加宽，包左臂和胯部。见于第 17 窟、第 19-1 窟、第 19-2 窟、第 19 窟南壁，例龕见第 18 南壁东西侧（18-22、50、51，图 22，7、5、6）、第 19-1 窟前壁左侧（19-1-12，图 22，12）。

A III 式 头梳髻，髻宽大，佩项圈，佩臂、腕钏，左侧供养天则络腋加宽，包左臂和胯部。右侧同样披右肩，并包裹右臀部，例龕见第 18 窟南壁东侧（18-19，图 22，4），络腋轻薄，紧贴躯体。第 19-2 窟前壁和左壁佛龕（19-2-9、15，图 22，8、9）络腋拖垂至底。

龕外两上隅除供养天外，还有供养弟子，第 19-1 窟前壁相对称的 7 号与 12 号二佛并坐龕龕上均有弟子像，7 号龕右侧为 1 身弟子，12 号相对于龕楣尖部为 2 身弟子。第 17 窟南壁西侧（17-61）龕外两上隅均为弟子像，之下的 62 号龕则相对于龕楣尖部为 2 身弟子，均仅具头部。第 16 窟龕外左上隅为弟子，右上隅为供养天人像，服饰不完整，应该属 A III 式（图 22，13）。

（6）拱端兽与束帛

早期圆拱龕拱端均雕兽头，个别为涡卷状（20-12、18），也有个别无拱端（17-31、59、60，20-9）等。据兽头形态和面貌分六式。

A I 式 兽头小圆眼，梯形眼眶，粗眉上卷，小耳耳根束起，鼻梁有横纹，额头有圆圈纹，颌下有弯卷的须毛，见第 20 窟东壁（20-11，图 23，1）。

A II 式 兽头略呈方形，大圆眼，粗眉上卷，颌下小须毛，见第 18 窟南壁东侧（18-22，

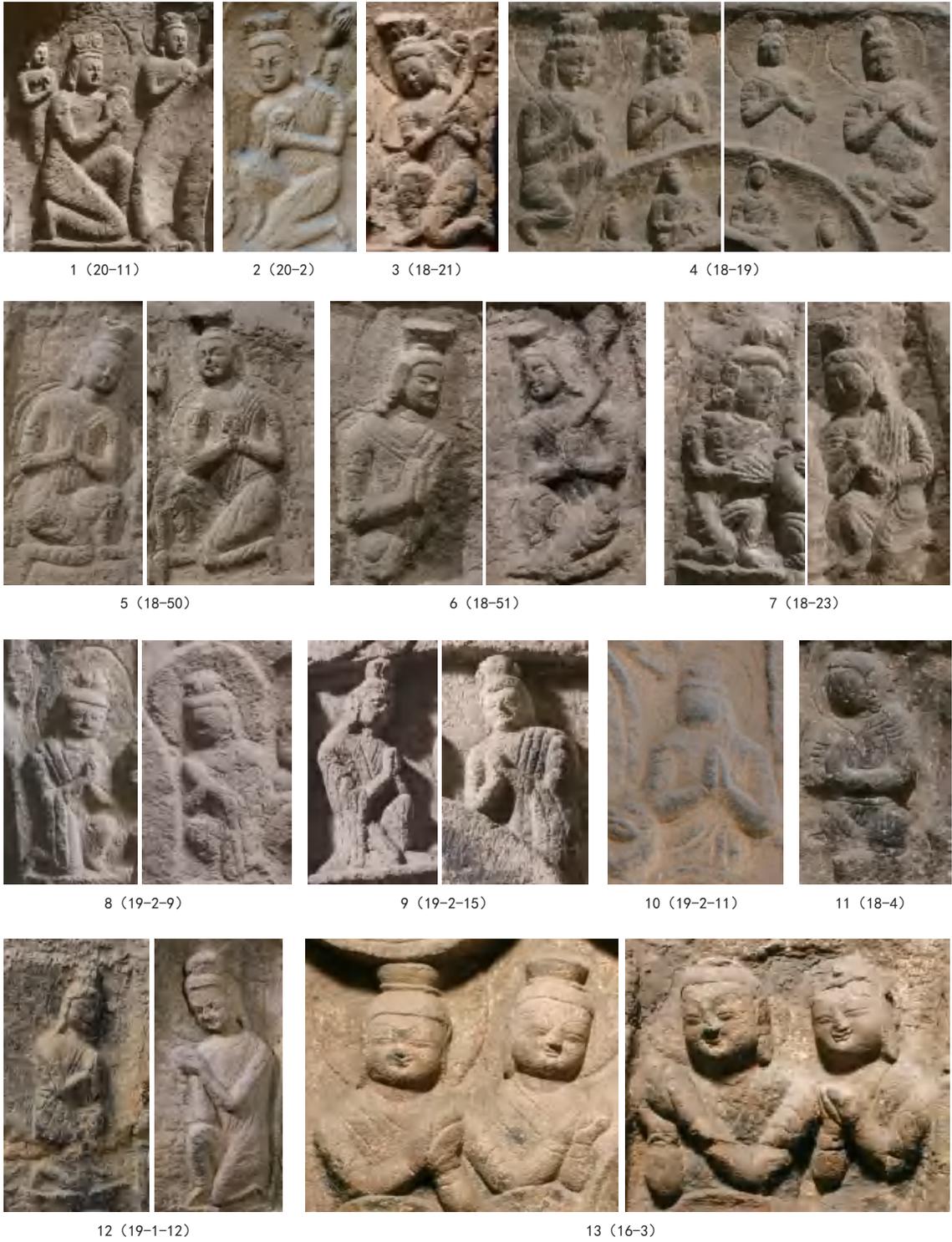


图 22 供养天人

图 23, 2)。

A III式 兽额头略呈圆弧形，圆眼，颌下偶见小须毛，数量最多。见第 20 窟东西壁、第 17 窟、第 18 窟、第 19 窟及其附窟。例见第 18 窟南壁东侧 (18-40, 图 23, 3)、第 19-1 窟前壁 (19-1-7, 图 23, 4)、第 17 窟南壁 (17-61、62、38, 图 23, 5、6、7)、第 19-2 窟前壁 (19-2-12, 图 23, 9 右)。

A IV式 兽头同 A III式，但表现出前腿，很短，或呈曲肢状。见第 17 窟西壁和南壁东侧 (17-18、34, 图 23, 10、11)，第 19-1 窟前壁 (19-1-36) 似乎在头下安了两条腿 (图 23, 8)。

A V式 前肢粗壮，有肘毛，梯形眼眶，卷眉，耳根束起，上吻呈曲折状，见第 16 窟东西壁 3 龕 (16 西 -1, 图 23, 12)。



图 23 早期圆拱龕拱端回首兽

A VI式 兽头长角成为龙头，前肢短，见第 19-2 窟前壁（19-2-13，图 23，9 左）。

回首兽下置束帛，我们看到除第 20 窟的束帛拦腰束起的上部两侧表现竖向纹路弯折的筒状不明显之外，其余形态基本相近，束帛中央用绳子束住，上部两侧表现出纹路弯折的筒状，下部竖向纹路呈波状，底部基本章平，与洞窟内菩萨所站立的束帛、盂形龕内思惟菩萨所坐的束帛等相近，这是早期束帛的特点。

（7）飞天

早期圆拱龕飞天仅表现于龕外上部帷幔之上，有第 19-1 窟前壁两侧佛龕、第 18 窟东壁、南壁东侧佛龕、第 17 窟南壁东侧五龕。飞天高髻或冠，斜披络腋，长裙露足，身躯呈圆“V”型、两腿相并且向后弯，双手拱握胸前或一手外扬，个别雕有细帔帛（见图 13，5、图 14，9、10、图 15，8）。

（8）力士

石窟中力士种类很多，雕于窟顶、窟壁等处，佛龕所涉及的仅是托抗塔及菩萨、平台等的力士。早期圆拱龕见于第 20 窟西壁，呈蹲踞状，双手向上托抗菩萨，粗雕，方脸，大眼，头大肢细（20-20，图 24，1）。第 16 窟龕座两侧托抗弟子，上身裸，下着襜鼻裤，胸肌发达，细帔帛在头光后呈条状从肘后进入飘于身两侧。两腿弓起，上举双手托抗（16-3，图 24，2）。除此以外，龕座中有托博山炉（19-1-7，图 24，4）和托塌足的力士（19-1-27，图 24，3），二者姿态相同，上身裸，下着襜鼻裤，蹲踞，两腿外撇，上举双手托抗。

（9）龕座与供养人



1 (20-20)

2 (16-3)

3 (19-1-7)

4 (19-1-27)

图 24 力士

圆拱龕龕下除第 20 窟外其他洞窟均有设龕座的佛龕，龕座呈榻形，榻足内有时雕供养人列像（18-23、19-2-9，图 25，6、8）。榻形框或有水波纹（19-1-7、17-38，图 25，7、9）或忍冬纹装饰（16-3、图 25，10），供养人列像男左女右，男穿裤褶，女着襦裙，前有僧人引导，中央为博山炉，博山炉或由力士托抗，或置于四方座上（19-1-27，图 25，5）。第 20 窟佛龕供养人的设置各有特点，无一定规制，西壁 2 号龕供养人置于龕外左侧，供养人着鲜卑装，手捧莲蕾长跪于西立佛头光边缘，推测佛龕较头光早，但未完成，只好把供养人雕于龕侧。东壁 13 号龕一比丘手持莲花立于博山炉侧，人比炉大（20-13、图 25，3）。18 号龕下供养人则五体投地，双手前伸，较为特殊（20-18、图 25，4）。此二龕之上以背光为龕的 9



1 (20-2)



2 (20-9)



3 (20-13)



4 (20-18)



5 (19-1-27)



6 (18-23)



7 (19-1-7)



8 (19-2-9)



9 (17-38)



10 (16-3)

图 25 早期圆拱龕龕座与供养人

号坐佛下有供养人像，中央博山炉两侧为胡跪的供养人，未完成（20-9、图 25，2）。

（10）帷幔

早期圆拱龕龕上设帷幔者有 15 例，均在龕外上部呈连续圆弧状，弧呈垂系结的组绶，两端不见束起的帷帐，具早期帷幔之特点。

4. 分组

据上述龕像相同和相近的特点，我们把云冈石窟早期圆拱龕分作三组（见表 1）。

云冈石窟早期圆拱龕型式表

项目		窟号	第 16 窟	第 17 窟	第 18 窟	第 19 窟	第 19-1 窟	第 19-2 窟	第 20 窟
		形式							
龕形			B II 式	A II 式	A II 式、 B I 式	A II 式	A II 式	A II 式	A I 式
造像题材		一佛		B		B	B	B	
		二佛并坐	A	A	A	A	A	A	A
造像特征	佛	衣纹	B IV 式	B II 式、 B III 式	B II 式	B II 式	B II 式、 B III 式	B II 式	A、B I 式、 B II 式
		手印	Bd 型	A 型、Bc 型、 C 型	Ba 型、Bb 型、 Bd 型	Ba 型、Bb 型	A 型、Ba 型、 Bc 型	Ba 型、Bb 型、 Bc 型	A 型、Bb 型
	菩萨	A III 式	A II 式、 A III 式	A II 式		A II 式	A II 式	A I 式	
	弟子	A IV 式	A III 式	A II 式	A IV 式	A II 式、 A III 式	A II 式	A I 式	
	梵志			√	√				
	供养天		A II 式	A I 式、 A II 式、 A III 式	A I 式、 A II 式	A II 式	A I 式、 A II 式、 A III 式	A I 式	
	拱端兽	A V 式	A III 式、 A IV 式	A II 式、 A III 式		A III 式、 A IV 式	A III 式、 A VI 式	A I 式、 A III 式、	
	飞天			√		√			
	力士		√				√		√

第一组，第 20 窟，A I 式龕楣，Aa 型二佛并坐、Ac 型二佛并坐二菩萨、Ba 型一佛二菩萨造像组合，A 型袒右肩佛衣、B I 式、B II 式袒右肩式佛衣、A 型禅定印、Bb 型手印，A I 式菩萨、A I 式弟子、A I 式供养天、A I 式、A III 式兽头，另有托抗菩萨的力士、位置特殊的供养人，独具特色。

第二组，第 18 窟、第 19 窟、第 19-1 窟、第 19-2 窟。此四窟几乎集中了早期佛龕和造像的主要特点。有 A II 式空白龕楣，Aa 型二佛并坐、Ab 型千佛龕中的二佛并坐龕、Ac 型二

佛并坐二菩萨、Ae 型二佛并坐二弟子、Ba 型一佛二菩萨造像组合。坐佛有 B II 式、B III 式袒右肩式佛衣，坐佛手印有 Ba 型、Bb 型、Bc 型，单尊坐佛有禅定印、施无畏印，有 A II 式菩萨，A II 式、A III 式弟子，梵志像，A I 式、A II 式、A III 式供养天，供养弟子，A II 式、A III 式兽头回顾，早期帷幔及其之上的飞天。

其中第 18 窟独有的：B I 式多尊坐佛龕楣，Ad 型二佛并坐二菩萨二弟子造像组合，坐佛 Bd 型手印。

第 19 窟独有：Ag 型二佛并坐二梵志、Bb 型一佛二弟子造像组合，A IV 式弟子。

第 19-1 窟独有：Af 型二佛并坐二弟子二梵志造像组合，A IV 式兽头。

第 19-2 窟独有：A V 式兽头。

第三组，第 16 窟、第 17 窟。有 A II 式龕楣空白、B II 式七尊坐佛龕楣，Aa 型二佛并坐、Ab 型千佛龕中的二佛并坐龕、Ac 型二佛并坐二菩萨、Ae 型二佛并坐二弟子、Ba 型一佛二菩萨、Bb 型一佛二弟子造像组合，坐佛 Bb 型、Bc 型、Bd 型手印，单尊坐佛施禅定印、单尊坐佛施无畏印，A II 式、A III 式菩萨，A III 式、A IV 式弟子，A II 式供养天，供养弟子，A V 式兽头以及早期帷幔及其之上的飞天。

第 17 窟独有：B III 式袒右肩式佛衣，坐佛 C 型手印、A IV 式兽头。

第 16 窟独有：B IV 式袒右肩式佛衣、托抗佛龕力士。

早期圆拱龕龕楣类型仅有空白与坐佛二种，空白龕楣集中雕刻于第 20 窟（A I 式），第 19、19-1、19-2 窟，第 17 窟、第 18 窟（A II 式），形式略有区别。中晚期洞窟空白龕楣数量较少，多发现于补雕较多的第 11 窟和第 13 窟以及第 5 窟明窗东壁一龕。早期昙曜五窟中第 20 窟（A I 式）龕楣内凹不利于雕刻，所以，空白龕楣时间上应该是最早出现的龕楣。

第 20 窟龕楣均为空白，龕楣多内凹。造像题材以二佛并坐居多，组合有二佛并坐、二佛并坐二菩萨以及一佛二菩萨。佛像中有其他洞窟中常见的 B II 式袒右肩式佛衣、Bb 型手印，A III 式兽头，更多的是他窟未见的 A 型袒右肩佛衣、B I 式袒右肩式佛衣、A 型禅定印、A I 式菩萨、A I 式弟子、A I 式供养天、A I 式兽头，坐佛衣纹以第 20 窟佛衣衣纹线条变化多，袒右肩式佛衣（B I 式、B II 式）披遮右肩的佛衣面积较少，双肩、双膝浑圆，与主尊背光的坐佛风格一致。龕外两上隅的供养天像排列无序，大小不一，雕刻稚拙。特殊的还有托抗菩萨的力士、供养人的设置，造像风格上也独具一格^[14]，所以，属较早一组的圆拱龕。

第 17 窟、第 16 窟有 B II 式七尊坐佛龕楣，是中期常见的龕楣内容。第 18 窟坐佛龕楣仅见于二佛并坐龕，第 16、17 窟扩展至单尊坐佛龕^[15]。第 17 窟其他佛龕延续发展中的空白龕楣、Aa 型二佛并坐、Ab 型千佛龕中的二佛并坐龕、Ac 型二佛并坐二菩萨、Ba 型一佛二菩萨、Bb 型一佛二弟子等造像组合，单佛造像组合渐多。第 16 窟为 Bd 型手印，第 17 窟坐佛均 Bc 型手印（17-38 坐佛左手残损，不明），单尊坐佛左手也是虎口朝上，还出现了中期常见的坐佛 C 型手印。第 20 窟、第 18 窟、第 19 诸窟坐佛虎口朝上的手背较平缓，手腕放于足上，衣角伸出的也少，第 17 窟坐佛手背已倾斜，手指朝上，中期坐佛虎口朝上者手腕渐已悬空，衣角呈圭形条状，极具装饰化。此组洞窟坐佛像雕刻细腻（B III 式、B IV 式），二佛并坐也渐呈

八字状对坐，与中期坐佛造像接近。虽同属A II式菩萨，但第17窟的衣纹较第18窟、第19窟的更为舒缓明朗，弟子着袒右肩僧衣（A III式），A II式供养天雕刻细腻，且出现供养弟子。拱端回首兽头第17窟更接近第18窟（A III式），但在第19-1窟、第17窟开始表现短前肢（A IV式），有的呈曲肢状，到第16窟已很成熟，前肢健壮站立，与中期造像相近。供养人的雕刻也更为纤细精致。第18窟、第19-1窟圆拱龕的飞天都是呈圆“V”型的，束长裙，即使有帔帛也不飞扬，第17窟东西壁盂形龕龕楣及龕内顶飞天的帔帛在身后呈圆环状，具中期飞天的典型特点。且此两窟在营造主要造像的初始，已经有计划安排了较大型佛龕的位置，有目的地使用佛龕装饰壁面^[16]，综上所述，第16窟、第17窟这一组的圆拱龕雕刻要晚些。

在早期圆拱龕中，仅有第16窟东西壁相对的佛龕（16东-1、西-1）、第17窟南壁东西侧相对的佛龕（17-38、62）主像有头光，而且头光内容、布局、风格相同，四龕坐佛姿态、佛衣形式（B III式、B IV式）相近，双膝比肩宽。僧祇支、膝部衣纹更为复杂，右肩袈裟面积加大，腿部衣纹顺畅光滑，向疏朗方向发展。菩萨的变化也是同样的，第17窟、第16窟菩萨（A III式）衣饰纹路清晰，姿态舒展，风格相近，所以此四龕应该是同时期雕刻的，还可能是同一工匠集团所为。第16窟3号龕又打破东1龕，所以第16窟3个早期圆拱龕更晚些。

属于第二组的第18窟和第19窟及其附窟中，第19窟及附窟均为空白龕楣，而第18窟有空白的也有坐佛的，同窟内相近层位既有空白龕楣又有造像风格相同的坐佛龕楣，说明坐佛龕楣兴起之时空白龕楣还在延续。早期圆拱龕坐佛龕楣除第16窟、第17窟有4龕为七尊坐佛龕楣（B II式）外，其余全部集中于第18窟（B I式），且龕楣坐佛九尊至十五尊，所有坐佛龕楣内造像为二佛并坐，龕楣内坐佛雕刻粗糙，应该为龕内造像服务，装饰性较差。中期坐佛龕楣虽仍有十三、十六、九、十尊坐佛，但以七尊居多，且坐佛衣纹以通肩衣居多，与第三组第16窟、第17窟的佛龕相近。

二佛并坐中以左手横向斜置Ba型为主，少量一佛左手横向斜置，一佛左手虎口朝上Bb型，此二型手印已不见于第16、17窟，也不见于中期，仅在第7、8窟单尊坐佛分别出现，应是早期二佛并坐专属^[17]。二佛中一佛左手横向斜置，一佛左手掌心向上的Bd型仅见于第18窟，延续至第16窟（16-3），手心向上最早造像者见第19窟主像，衣角横穿手掌，伸出虎口之外。但第18窟佛左手心只是朝上而已，未展开。只有二例Bc型。其中Bc型的19-1-36龕的坐佛衣纹同为第17窟的B III式，坐佛稍呈八字形坐，推测此型出现要稍晚。另一例于第19-2窟前壁下层，且集中于第19-1窟前壁下层的单尊坐佛手印有禅定印和左手虎口朝上，与第17窟相同，第19-1、19-2窟前壁下层佛龕与第17窟时间接近。

造像组合中，第18窟所有早期圆拱龕全部为二佛并坐造像，以二佛并坐及二菩萨为主，第19窟及其附窟上层以二佛并坐居多，夹杂少量的雕刻于洞窟壁面下层的一佛二菩萨造像。至于弟子与梵志的配置主要见于第19窟及其附属洞窟，第19窟南壁东侧为二佛二梵志，西侧为坐佛二弟子。第19-1窟前壁右侧二佛二弟子二梵志，左侧二佛四弟子，第19-2窟左壁为二佛二弟子，右壁坍塌不明。梵志与弟子相配是受犍陀罗造像的影响^[18]，以此来说明佛陀的大智慧，外道皈依佛教，证得阿罗汉果。第18窟（18-21、39、40）和第16窟（16-3）仅

见弟子，设计思想略有差异^[19]。第18窟南壁东侧下层二龕（18-39、40），有着与第19-1窟前壁两个大龕即7、12号龕相同的飞天和帷幔，供养天的较为清秀的风格也一样，并延续至第17窟（17-42）。

此外，第19-1、19-2窟中有三例（19-1-17、33、34）胁侍的菩萨雕于龕内两壁不同于早期圆拱龕的菩萨均立于龕外两侧，布局更接近中期第7、8窟两侧菩萨均雕于龕内两侧。第19-1、第19-2窟龕外两上隅供养天衣纹略宽松，身躯清秀。而第18窟供养天戴冠者居多，有的还手持长茎莲花，衣纹密集贴身，与第20窟相近。第19-2前壁相接的二龕（19-2-12、13）造像、龕设等极其相同，但12号龕为兽头回顾，而13号龕不仅表现前肢，头上还出角成龙形，应该是中期回顾龙的始作俑者。所以，第18窟与第19诸窟互为影响，第18窟因整个洞窟法华授记思想的表现，龕楣首雕坐佛。四个洞窟下层的佛龕均晚于上层开凿。

为此，第20窟的圆拱龕开凿时间最早，其次是第18窟、第19诸窟上层佛龕，之后第17窟和第18窟、第19诸窟下层佛龕以及第16窟佛龕。

三、云冈石窟二佛并坐与圆拱龕

云冈石窟早期圆拱龕中近四分之三的的造像题材为二佛并坐，其中第18窟27个圆拱佛龕均为二佛并坐造像^[20]，第20窟在辨明龕像的7个龕中仅1龕为单尊坐佛，第19诸窟壁面的主要龕像也为二佛并坐。上述所知，第18窟二佛并坐龕雕刻时间较早。在第20窟东西两壁的二佛并坐小龕也早于东西二立佛的头光雕刻，其开凿时间应该较早^[21]。可见云冈石窟早期在开凿大像时就开始雕刻二佛并坐，显示云冈石窟早期便流行法华信仰，是修习“法华三昧”禅观的需要，满足僧尼修观，即观过去多宝佛及现在释迦佛共处宝塔以及观三世十方分身诸佛以明白过去、现在、未来融通无碍，是北魏僧人注重禅观的主要形式表现。这两尊不同时空的佛陀能同坐一起，正是《法华经》所示三世无碍观念最具体的表征^[22]。同时也象征了释迦多宝皆不生不灭的真谛，亦即是河西法朗所说“法身真化不异，存没理一；多宝现明，法身常存”之理。二佛并坐也可视作法身常存的表征^[23]。对于复佛不久460年代参与云冈造像活动的人们来说，至少在这一时期《法华经》可谓是他们最大的经典、思想依据^[24]。

关于圆拱龕的来源，长广敏雄认为“最初从巴尔山（Barābar）的斯达玛（Sudāma）^[25]2窟开始，出现在印度石窟的窟门。那里一般尖拱龕即所谓的莲花拱龕。……但在龕里安置佛像的并不多。龕里安置佛像，即形象地称为佛龕，在犍陀罗时期，通常是在塔基的每层石上排列着佛龕。例如：喀依巴鲁（Kaibar）耸立的爱梨马斯基（Ali Masjid）的塔、哈达的很多塔都是如此。但仅有尖拱龕和三叶尖拱龕两种形式。而且拱额的幅度都窄，其内部只够伸出一个椽头或装饰锯齿纹。有时拱端是卷起来的，但几乎没有拱端刻成唐草纹或兽头状的例子。只在阿富汗的贝格拉姆附近的绍托克发现一个做成鸟头兽身的例子。由此可断定云冈的兽形、鸟形的拱端来源于此。中亚也无此例。……拱额变宽，其内装饰坐佛或者供养者列像，其他地方完全不见。是中国独特的尖拱龕”^[25]。即圆拱龕来源于印度。在犍陀罗造像中，目

前所掌握资料中仅有一件在塔刹下的三叶形龕下层中雕刻二佛并坐，二佛禅定印并坐，两侧各胡跪一身供养人（图 26）^[26]。二佛并坐造像题材在犍陀罗并不流行，龕楣也无装饰。我们注意到，云冈早期的二佛并坐均置于圆拱龕内，从何而来？

在中国，二佛并坐题材最早见于西晋竺法护于太康七年（286）译出《正法华经》。之后姚秦弘治八年（406）鸠摩罗什译《妙法莲花经》，僧肇（无土）、僧肇等弟子注疏作序，广泛流行于世。目前所知最早的二佛并坐像是大村西崖《中国美术史雕塑篇》中提到的十六国北燕时期二佛并坐铜造像，高四寸五分，正面造二佛并坐，背面有发愿文：“太平二年（410）九月十一日，李普为父造像一区供养”。但没有图像可证^[27]。最早石窟的二佛并坐造像在西秦开凿的炳灵寺石窟第 169 窟，此窟有西秦建弘元年（420）造像发愿文。共有三铺，北壁二、东壁一。东壁第 24 号壁画千佛中绘有二佛并坐像，其右侧有一方墨书题记：“比丘……共造此千佛口。愿生长口口佛……妙化众生。弥勒初下……口，供事千佛，成口众正觉。”北壁第 11 号龕画一塔形龕，塔内二佛并坐像，均倚坐，右佛旁墨书榜题“释迦牟尼佛”，左佛旁墨书榜题“多宝佛口口”。上有维摩，周围有说法图；北壁第 13 号龕内画一塔，其内二佛已剥落，题记“多宝佛住地……说法……。”明确有释迦、多宝题记。另第 12 号龕的二佛并坐或在千佛中或在塔中^[28]（图 27）。除此之外，炳灵寺石窟第 2 窟、125 窟、126 窟、128 窟、



图 26 犍陀罗石雕
（引自栗田功编著《ガンダーラ美術・I・佛伝》，二玄社，图 398）



1 北壁第 11 号龕壁画



2 东壁第 24 号壁画



3 北壁第 13 号龕壁画

图 27 炳灵寺二佛并坐像
（引自甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所《中国石窟永靖炳灵寺》，文物出版社，图版 15）

132窟、144窟均可见到北魏晚期的释迦多宝石雕造像，第184窟还有两铺释迦多宝题材壁画。可见早在5世纪初二佛并坐就是法华经中所记的释迦佛与多宝佛的图像在中国已确立。据佛经，二佛并坐应雕在塔中，如炳灵寺壁画所绘。在云冈石窟第18窟南壁也有一个二佛并坐圆拱龕，龕之上有塔刹等，但多数二佛并坐置于圆拱龕内。

据东晋佛陀跋陀罗与法显共译的《摩诃僧祇律》卷三十三：“过去世时，迦叶佛般泥洹后，吉利王为佛起塔，四面作龕，上作狮子、象种种彩画，前作栏楯，安置花处。龕内悬缯幡盖…塔四面造种种园林。”^[29]刘宋罽宾三藏佛陀什与竺道生译《弥沙塞部和醯五分律》卷第二十六：佛言。听有四种人应起塔。如来圣弟子辟支佛转轮圣王。诸比丘欲作露塔屋塔无壁塔。欲于内作龕像于外作栏楯。欲作承露盘。欲于塔前作铜铁石木柱上作象师子种种兽形。欲于塔左右种树。佛皆听之^[30]。

塔身可作龕像，如在犍陀罗所看到的，塔身周围置佛龕（图28），佛龕分享了舍利的神圣与庄严。我们所看到塔身上的龕有圆拱龕，还有盂形龕两种，为何会选择圆拱龕表现二佛并坐呢？

塔庙是佛陀允许建造的三种佛塔（露塔、无壁塔和屋塔）之一，一般的塔庙窟窟外入口



图28 呾叉始罗焦里安寺庙遗址出土佛塔
(采自 <http://blog.sina.com.cn/u/1222255570>)

上方有太阳拱，窟内主体是中央的佛塔。印度晚期，由于大乘佛教的兴起，佛龕遍布窟内外。佛主允许比丘在塔上开龕造像，大乘观念主要是通过雕在塔前的主像来表现^[31]。这样便从窟门外看到塔中的造像（图29），云冈的设计者可能受此影响，释迦佛与多宝佛于塔中相会，从尖拱门所看到的塔即看到了二佛。圆拱龕本来就是来源于尖拱门，所以，就创造了圆拱龕内置二佛并坐的形式。中亚地区常见的三叶形圆拱龕，上部中央采用尖拱形式，中部两侧突出形成弧形，整体的造型显然是模仿印度式佛塔的形式^[32]。所以，笔者以为云冈石窟早期圆拱龕意义可能与犍陀罗的塔基圆拱龕有关，即云冈石窟最早的二佛并坐圆拱龕就是从犍陀罗塔基中的佛龕简化而来，而采用圆拱龕与塔庙窟有关，龕具有了塔的意义，成为佛教艺术常见的表现形式。在第18窟南壁还有一个二佛并坐圆拱龕之上有塔刹，多数直接简化以圆拱龕形式表现。

云冈石窟早期圆拱佛龕并无龕柱，回首的兽形之下仅悬有束帛，束帛从何而来？学者研



图 29 阿旃陀石窟

(采自 <http://fc1588.blog.163.com/blog/static/128669093201112315324857/>)

究认为在云冈石窟开凿之前的平城就已兴起印度的阿育王狮子和莲花的钟形柱头与犍陀罗藤座的混合体的装饰，工匠或设计者因二者外观和机能（均起承物的作用）相似而混淆的结果，即创造出我们今天以其形象所称的束帛形象^[33]。云冈的工匠们把它们既做为思惟菩萨的坐具（有时铺上坐垫），又置于佛龕拱端。目前在云冈之前的造像中未发现束帛形象，也未发现二佛并坐的圆拱龕。所以我们推测拱端置束帛的意义，其来源可能还是阿育王柱上莲瓣饰钟形柱头，并与圆拱龕是塔身佛龕的简化有关系。如上所引佛经，塔前可作铜、铁、石、木柱，上作象、师子种种兽形。塔前柱如著名的阿育王柱，柱头常雕狮子、象、马以及瘤牛，高达12-15米，重数十吨，多建在塔前。桑奇大塔南门侧的狮柱（梵 simhastambha），柱头雕狮子，立于塔前，并成为当时印度佛教艺术的经典。犍陀罗时期，有佛塔与四柱组合的石雕（图30），塔基之四角各立一柱，柱头均为狮子，单只、双狮或四头背靠背的狮子，单只狮子支前肢，屈后肢，头朝向佛塔。狮子踞于板上，板下有覆莲瓣装饰，上大下小呈覆钟形，瓣细长，纹路密集。塔的两侧安排四众信徒，暗示狮柱与塔都是崇拜的对象。也有狮柱立于塔之两侧，不见供养、礼拜的信众^[34]。有的塔身开有佛龕，塔内的龕与盂形龕一起成为表现佛像的佛龕形式。旧藏于日本梅原龙三郎、东京新田氏，现藏于台北故宫博物院



图 30 德国柏林亚洲艺术博物馆藏犍陀罗佛塔
(引自田边胜美、前田耕作责任编辑《世界美术大全集·东 洋编 15·中亚》，小学馆，1999年，图 144)

院的太和元年（477）阳氏造释迦文佛金铜像，舟形大背光背面上部居中为二佛并坐圆拱龕，龕内二佛著通肩佛衣，禅定坐。龕额饰火焰纹，龕额之上建覆钵塔和高高的塔刹，塔两侧为摩尼宝珠，龕外两侧各立一柱，柱头为塔，与额上之塔形相同，高度略差。柱外为文殊和维

摩相对而坐，下部为鹿野苑初转法轮、树下诞生、四龙吐水灌顶等佛传故事^[35]，阳氏造像遵循佛典，二佛并坐于塔内，而塔下圆拱龕内雕二佛并坐，对理解北魏时期设计者和工匠采用圆拱龕来表现塔、塔内雕二佛并坐有积极的意义（图 31）。云冈的设计者们用圆拱龕来代替塔身，也采用了塔前柱头之上的狮子，重新进行了设计。兽身与龕楣的拱梁合于一体，兽头回顾是延袭了中国古代的传统设计意匠，之下设计了表示莲瓣的钟形柱头，纹路细密。或是传过来就有误，或是设计者对钟形柱头不了解，或是工匠们也不理解，最终与受犍陀罗影响的藤座混同，成为今天我们所称之的束帛样。早期佛龕拱端的兽头上均无角，与北魏龙的表现有区别，应该受钟形柱头的影响，具狮子的意义，到中期时洞窟整体设计时改变思想，拱端变为龙的造型，是具有中国特点的圆拱龕。



图 31 太和元年（477）阳氏造释迦文佛金铜像
（引自金申《中国历代纪年佛像图典》，文物出版社）

（本文图片除注明外，其它来自数字化研究室）

注释：

[1] 云冈石窟中期前段洞窟第 7、8 窟、第 9、10 窟属按计划完成的洞窟，壁面雕刻完备。与第 9、10 窟开凿时间相近的第 11、12、13 窟壁面的各个佛龕雕刻也是在洞窟窟内空间完成后开凿的，时间上已属中期。

[2] 参见熊坂聪美著，李梅译《云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕》相关论述，《云冈石窟研究院院刊》，2014 年总二期。为研究方便，本文中每个洞窟中佛龕的编号依熊坂聪美文章中的编号，个别笔者编号。

[3] 长广敏雄《云冈石窟之谜》，《佛教艺术》1981 年，第 134 期。

[4] 王恒《云冈石窟盂形龕的演变》，《山西大同大学学报（社会科学版）》2008 年第 2 期。王雁卿、马志强《云冈石窟的宝盖龕和宝盖》，《北朝研究》第七辑，科学出版社，2008 年。耿波《云冈石窟的尖楣圆拱龕》，《文物世界》2004 年第 5 期。

[5] 王洁、赵声良《敦煌北朝石窟佛龕形式初探》，《敦煌研究》2006 年第 5 期。

[6] 熊坂文章讲，早期佛龕通过打破关系、样式特征、形式特征等来认定。

[7] 参见彭明浩《北魏云冈石窟空间营造》，2015 云冈跨文化亚洲佛教艺术工作会议演讲。

[8] 关于第 17 窟早期佛龕的认定，笔者以为熊坂认定的第 57 号龕不属早期，而 31 号龕为早期。

[9] 云冈的三年工程将裂缝维修，今已看不出。

[10] 笔者以为第 39、40、57 号龕也为早期佛龕。

[11] 第 20 窟东西两壁坍塌，壁面开凿佛龕有的仅见龕楣（20-18、19、20），主像缺失。

[12] 王雁卿《云冈第 20 窟立佛与佛龕》，《敦煌研究》2005 年第 5 期。

[13] 此龕日本学者未编号，依顺序笔者编为第 18 号佛龕。

[14] 参见熊坂聪美文章的论述。

[15] 熊坂聪美著《云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕》，李梅译，《云冈石窟研究院院刊》，2014 年总二期。

- [16] 熊坂聪美著《云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕》，李梅译，《云冈石窟研究院院刊》2014年总二期。
- [17] 中期第5窟明窗二佛并坐也出现了与Aa型相近的手印，仔细比较，早期圆拱龕的手印多伸食指与小佛握衣角，而第5窟的则是四指微曲，握衣角，略有区别。关于第5窟明窗开凿的早晚另作讨论。
- [18] 吕德廷《鹿头梵志的早期形象及宗教内涵》，《敦煌研究》2016年第1期。
- [19] 同上。第20窟的20-20龕因龕残缺严重，弟子像配置难以明确。
- [20] 关于第18窟二佛并坐所反映的法华思想与整个洞窟的授记思想有关，洞窟主像表现的是罗睺罗因缘明示授记，北壁十大弟子在法华经中分为几个不同场面接受授记，二佛并坐更是法华经见宝塔品具体表现，南壁的“阿输迦施土”因缘故事也蕴藏着授记的思想，主尊左手侧的儒童也是预言儒童百劫之后会成为释迦佛。所以，第18窟法华信仰弥漫，授记思想鲜明，二佛并坐具有强有力的烘托作用，希望佛法不绝，永世相传，同时皇祚无穷。
- [21] 赖鹏举《关河的“三世”学和河西的“千佛”思想》，《东方宗教研究》1994年第4期。
- [22] 李玉珉《敦煌莫高窟第二五九窟研究》，《1994敦煌学国际研讨会文集·石窟考古卷》，甘肃民族出版社，2000年。
- [23] 熊坂聪美著《云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕》，李梅译，《云冈石窟研究院院刊》2014年总二期。
- [24] 水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》第六卷，京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951年。
- [25] 水野清一、長廣敏雄《云冈石窟装饰的意义》，《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告》第四卷，京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1952年。
- [26] 栗田功编著《ガンダーラ美術・I 佛伝》，二玄社，1990年。
- [27] 大村西崖《中国美术史·雕塑篇》，国书刊行会，1980年。
- [28] 甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所《中国石窟·永靖炳灵寺》，文物出版社，1989年。
- [29] 东晋·佛陀跋陀罗与法显共译《摩诃僧祇律卷三十三》，《大正藏》，第22册，新文丰出版股份有限公司，中华民国七十二年。
- [30]（刘宋）罽宾三藏佛陀什共竺道生等译《弥沙塞部和醯五分律卷二十六“第五分杂法”》，《大正藏》，第22册，新文丰出版股份有限公司，中华民国七十二年。
- [31] 此论述参见李崇峰《印度石窟中国化的初步考察》，《佛教考古——从印度到中国》，上海古籍出版社，2014年。
- [32] 王洁、赵声良《敦煌北朝石窟佛龕形式初探》，《敦煌研究》2006年第5期。
- [33] 金申《中国历代纪年佛像图典》，文物出版社，1994年。
- [34] 关于塔与柱，参见廖昉《狮柱与佛塔——从印度到中国的演变》，《艺术史研究》第十四辑，中山大学出版社，2012年。
- [35] 八木春生《雲岡石窟に見られる籐座式柱頭》についての一考察，《佛教藝術》1991年第197期。

[作者：云冈石窟研究院资料信息研究室副主任、文博研究馆员]

(责任编辑：吴娇)

穹庐与窟形

——以云冈和麦积山石窟为例谈草原居住设施对石窟形制的影响

董广强

一、研究的基本方法和思路

众所周知，石窟寺是由建筑、塑像（或雕像）、壁画三种基本元素构成的艺术整体。但是，在目前的研究中，对于塑像和壁画的研究是很深入、很广泛，而对于洞窟形制的研究则偏薄弱一些。在这些洞窟形制研究成果中，绝大多数都是从考古类型学方法入手对洞窟形制进行分期、分区等工作。对于石窟洞窟形制的源流、发展等方面的研究也仅仅局限于石窟寺研究的范围之内进行。

但是，洞窟形制作为一种特殊的建筑形式，在发展的过程中自然地就会融合多种文化元素，而且是佛教发展越成熟，融入的其他建筑文化因素就越多。在很多石窟发展的盛期，自身的特点越明显，而传承性的因素就越少。这个过程中，洞窟形制带有很大的区域原创性，这个源流基本和外来或其他地区的洞窟形制没有太多的关系。所以，我们就需要把佛教发展和区域性的建筑文化结合在一起来探讨洞窟形制的研究，从建筑学的视角把洞窟形制放置到建筑史、建筑空间的架构内进行研究。

不同的建筑空间所代表的是不同地区民族不同的居住空间，而这些不同的建筑空间形式不但属于建筑学的范畴，和建筑材料、建筑样式等有直接的关系；同时和不同地区、不同民族的文化心理、生活习惯、风俗礼仪、审美等方面都有紧密的联系，是地区文化中不可分割的部分。所以，讨论洞窟形制的相关问题，不能仅从石窟考古的角度讨论洞窟的形式，而是要从建筑学、建筑文化心理、建筑文化交流等方面来讨论这个问题，将洞窟形制作为一种建筑形态分析研究。

本文就是出于这种研究观点和方法，以云冈和麦积山石窟为例讨论不同的居住设施对洞窟形制的影响，不妥之处，请专家批评。

二、云冈造像形式以及洞窟形式来源

有关云冈模式、洞窟分期等，宿白先生做过深入地研究，奠定了以后研究工作的基础。属于云冈早期的第16—20窟，比较引人注目的就是第20窟的露天大佛，虽然造像在整体风格不可避免地受到时代艺术特点的影响，但是该工程属于皇室工程，之前道人统法果曾言道：

“太祖明睿好道，既是当今如来，沙门宜进礼，遂常致拜。谓人曰：‘能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳’。”之后师贤为道人统时“是年，诏有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子。”两任道人统这种天子即如来的佛教思想奠定了当时平城佛教发展的基本方向，当时佛教艺术的审美特点必须符合以鲜卑族为主的皇室的审美特点，造像样式在可能的情况下最大程度地改造从西域或者是其他地区传播到平城地区的佛教美术样式。就云冈早期洞窟开凿而言，正如张焯先生所言，作为皇家工程：“其所依凭的佛像、画本及其造像法则，无论直接地还是间接地模仿西域，但设计蓝图必定是经过北魏皇帝、有司会审批准的，鲜卑与汉民族的审美愿望自然渗透其中……越往后来，中华传统的份量越重，自主创新意识越强。”^[1]在这里提出的“自主创新意识”在云冈早期发展中至关重要。

第20窟的洞窟形制平面半圆形、穹窿顶。这种形制和河西地区方形平面、中心柱的基本形制无任何相同之处，二者没有任何联系，在更西的新疆地区也是找不到这样的痕迹。这样的洞窟形制就是属于“原创性”的洞窟形制，它的产生和发展源流我们就需要从当地的佛教发展和建筑文化中寻觅。

从新疆、河西等地区的佛教艺术发展情况看，石窟形制的发展本无定规，各个地区的区域性特点很强，相对于造像和壁画艺术而言，洞窟形制的变化速度更快、更明显。如此我们可以得出这样一个结论，各个地区的佛教信徒在洞窟形制的选择上有很大的自主性和原创性，都是据各自地区建筑文化特点和审美习俗对洞窟形制进行改造，就云冈石窟的开凿而言，当然也就是选择鲜卑族所熟悉和欣赏的建筑形式。

穹庐作为草原民族最基本的生活设施，不但凝聚着以浑圆的特点为审美情趣，更为重要的是还包含着草原民族天地宇宙观念。而且在石窟开凿之前，佛教已经在游牧民族中发展传播，一些供佛行为自然是在穹庐之中进行的，因为游牧民族不可能因为佛教信仰而改变自己的居住模式、生产方式以及宇宙观念等，只不过是在日常活动中增加了一种宗教活动而已。所以，穹庐作为一种日常居住设施和佛教之间产生间接的关系是很自然的。

鲜卑族接触佛教也是比较早的，据《魏书·释老志》记载：

魏先建国于玄朔，风俗淳一，无为以自守，与西域殊绝，莫能往来。故浮图之教，未之得闻，或闻而未信也。及神元与魏、晋通聘，文帝又在洛阳，昭成又至襄国，乃备究南夏佛法之事。太祖平中山，经略燕赵，所迺郡国佛寺，见诸沙门、道士，皆致精敬，禁军旅无有所犯。帝好黄老，颇览佛经。但天下初定，戎车屡动，庶事草创，未建图宇，招延僧众也，然时时旁求。^[2]

但是在这个时期鲜卑族并没有城郭之设，逐水草而居，“昭成初欲定都于灏源川，筑城郭，起宫室，议不决。后闻之，曰‘国自上世，迁徙为业。今事难之后，基业未固。若城郭而居，一旦寇来，难卒迁动。’乃止。”^[3]可以看出，在这个时期已经有比较频繁的佛教活动，但由于游牧的特点和“但天下初定，戎车屡动，庶事草创”的历史形势，并没有“建图宇，招延

僧众也”，而“时时旁求”来的僧众也必然是在当时的穹庐中开展的。而在以后的时期，虽然随着汉化程度的加深，北魏王朝立城郭、建宫室，但是皇室仍保持着庐居习俗，如“（太和十四年冬十月）庚辰，帝居庐，引见群僚于太和殿”。^[4]

昙曜五窟开凿时，这几个代表皇室气度的大型洞窟以及佛像的基本模式或者是审美原则在前期的佛教发展中已经奠定，就是必须符合以皇室为代表的鲜卑民族的审美。佛像所处的空间背景自然也就应该是鲜卑民族所熟悉的穹庐。

关于穹庐，历史典籍中出现颇多，其形制和现今的蒙古包相差无几，平面圆形、穹窿顶。作为一种建筑形态，和内地汉民族的平面方形、前后两坡顶的建筑形态有比较大的区别。作为帝王的穹庐自然会比一般民众的大得多，隋代文献记载有能坐千人的大型穹庐，“（隋文帝法驾御千人大帐，享启民及其部落酋长三千五百人，赐物二十万段，其下各有差。”^[5]“炀帝即位，迁都洛阳，以恺为营东都副监，寻迁将作大匠。恺揣帝心在宏侈，于是东京制度穷极壮丽。帝大悦之，进位开府，拜工部尚书。及长城之役，诏恺规度之。时帝北巡，欲夸戎狄，令恺为大帐，其下坐数千人。”^[6]规模之大令人惊奇。而在北魏时期，虽不能确定有这样规模的大型穹庐，但是帝王所居之庐肯定比一般民众大得多。

以穹庐来作为洞窟建筑形制，从审美角度看自然是没有问题。但是，这种洞窟形制对于造像内部的配置却造成了一定的影响，特别是在洞窟内部的造像组合等日渐丰富的情况下，空间形式的弊端就会显现，所以，第二期洞窟内容要比昙曜五窟中的内容丰富的多，却没有采用穹庐形洞窟。后来随着平城城市的发展，佛教建寺立宇，中原地区的佛寺形制包括佛塔等也逐步地在平城发展开来，云冈第二期的洞窟样式平面方形、中心塔柱的模式也就是在这一种背景下产生的。

三、麦积山石窟所受到的草原文化影响

在麦积山石窟，也可以看到穹庐对洞窟形式的影响，限于历史背景的不同，具体在表现形式和出现时间上，和云冈是有差异的。

麦积山的第74、78、90等窟是现存最早的一批洞窟，但对其开凿的具体年代学界争论颇大，有北魏说、后秦说等。以前者居多，本人赞同北魏说。

这几个洞窟的基本形制都是平面近于方圆之间、穹窿顶的形态（图1），从平面看，两侧壁基本是平直



图1 麦积山第78窟内景

的，后壁则略带弧度，壁面之间的交接则是弧形，窟顶为明显的穹窿形。与早期石窟寺对比，和云冈早期洞窟类似。云冈早期洞窟形制向中期洞窟形制演变的方向是从圆形向平面方形演变，麦积山初期洞窟和略晚一点的洞窟也是如此。如果说云冈早期洞窟是直接模仿穹庐的形态开凿的，那么麦积山第 74、78 等窟的形制则是在穹庐和平面方形建筑之间的一种过渡状态。从这个角度看，麦积山早期洞窟的时代应该是在云冈早期之后，通过文化交流影响了麦积山石窟。

麦积山初期洞窟之后，从第 100、128 等洞窟开始，就转变为平面方形或者是攒尖顶的洞窟形制，一直贯穿整个北朝时期。但是到了隋代，麦积山的洞窟形制发生了突变，从平面方形突然变化为平面椭圆形、穹窿顶的形制。这两种形制之间没有任何的过渡形态，可称之为突变时期。

隋代的代表性洞窟有第 24、34、45、5 窟等，基本形制都是平面马蹄形、穹窿顶的形制（图 2、图 3）。前壁开圆券顶的窟门，内部空间宽敞，一般都在正壁设须弥座，并沿窟内壁面凿弧形低坛基，弟子、菩萨等人物侍立在弧形低坛基上。这样一种窟型，很明显是直接模仿草原民族的帐庐而开凿的，与平面和空间形态呈方形的洞窟差异很大。

麦积山在隋代突然出现这种平面圆形、穹窿顶的洞窟形制，而且贯穿隋代始终，这种情况在各地石窟中并不普遍存在，唯独在麦积山石窟存在着这种现象。探索这个问题还需要从麦积山石窟自身的地域文

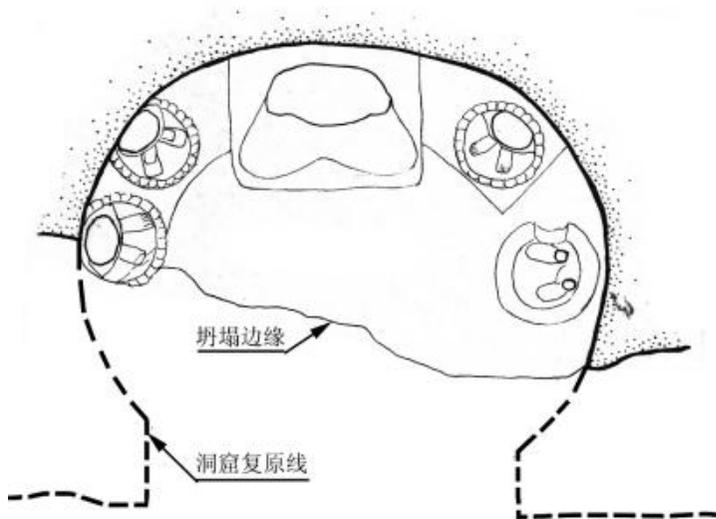


图 2 麦积山第 24 窟平面复原图



图 3 麦积山第 24 窟立面图

化中找出原因。

我们先讨论一些引起隋代洞窟形制变化基本性的原因：

第一，建筑的基本形态是服从于建筑功能的需要。同样，洞窟形制应该是服从于洞窟内部尊像布置的需要，根据所需要塑造塑像的内容、组合等来开凿不同的洞窟形式。北朝时期所信仰的一般是三佛（北魏、西魏时期）和七佛（北周时期），而到了隋代，就麦积山石窟而言，信仰的内容产生了变化，以一佛信仰为主，如第 24、34、37、45 等窟，都是一佛二弟子二菩萨的组合；而第 5 窟虽然是三佛，但是在洞窟空间、塑像体量、胁侍组合等方面都很明显地突出了中间的主尊。对于产生这种信仰内容转变的原因不属于本文的讨论范围，但是这种变化必然要求洞窟形制也要相应地产生变化，如果沿用原有的洞窟形制，则无法使变化后的佛像布置产生一种良好的效果。

第二，北周时期的造像风格繁缛、华丽，在洞窟形制和塑像风格等方面都有明显的表现，如北周时期的第 4、26、26、141、62 窟等，无论是塑像人物的装饰还是洞窟建筑的装饰，都是极尽华丽。石窟中的这种状况应该是整个社会奢华崇佛习俗的反映，但是到了隋代，由于隋文帝崇尚节俭，情况发生了改变。

从历史资料看，隋文帝杨坚本人比较节俭朴素，如：

每旦听朝，日昃忘倦，居处服玩，务存节俭，令行禁止，上下化之。开皇、仁寿之间，丈夫不衣绫绮，而无金玉之饰，常服率多布帛，装带不过以铜铁骨角而已。^[7]

隋文帝不但严格要求自己，而且对诸位皇子也是如此，杨勇为太子时，曾由于将身穿的铠甲饰以纹彩受到了文帝的批评：

上性节俭，勇尝文饰蜀铠，上见而不悦，戒之曰：“自古帝王未有好奢侈而能久长者。汝为储后，当以俭约为先，乃能奉承宗庙。吾昔日衣服，各留一物，时复观之以自警戒。恐汝以今日皇太子之心忘昔时之事，故赐汝以我旧所带刀一枚，并菹酱一合，汝昔作上士时常所食也。若存记前事，应知我心”^[8]。

而杨广正是在杨坚和独孤皇后面前伪装节俭才取代了杨勇登上了皇太子的位子。由于皇帝推崇节俭并身体力行，自然就形成了一种崇尚节俭、朴素质朴的社会风气，并涉及到社会的各个方面，而北周时期奢华的供佛习俗也在这种社会背景之下改变，也必然反映在石窟的开凿方面。

前面提到，北周时期麦积山石窟的洞窟形制都是以帐形洞窟为主，在北魏时期就已经出现，北周时期，愈加强调对洞窟形式的装饰。至隋代，在崇尚节俭的社会背景下，促使洞窟的开凿者重新选择一种新的窟形来适应时代的需要。

以上所提到的两点只属于基本原因，即在当时的宗教以及社会背景下，麦积山石窟需要

一种新的洞窟形制出现，但是，对于窟形的选择会有很多种，当时为什么会选择平面圆形、穹隆顶的洞窟形制呢？并且这种窟形会成为隋代主流性的窟形而贯穿始终呢？

我们先分析引起洞窟形制产生突变的原因。在一般情况下，一个地区民众在各方面的审美习俗是不会发生突然的变化，如果有新的文化因素传播到此，还需要有被接受、理解、消化、融合的过程，且应该是被逐步体现出来的，从麦积山石窟的现状看却是在洞窟形制方面产生突然的改变，那么我们分析，引起这种变化的思想必然是非常强势，并且还要有持续不断的推动力，否则无法形成文化的突变和持续一朝的局面。而在当时的时代背景下符合这个条件的只有是皇族思想，并且是和麦积山或秦州地区佛教有关系的皇族思想。

隋唐时期整个社会存在着很浓重的“胡化”风气，这一点是个不争的话题。这种“胡化”的风气被整个社会所接受，上至帝王、下至普通百姓都对各种来自于西域、更多地是来自于草原少数民族的风俗乐此不疲。隋代开国皇帝杨坚家族虽然郡望在弘农郡华阴（今陕西境内），但却是长期生活在北朝时期的武川县（今内蒙古境内），而且皇后独孤氏家族也是生活在武川县。《隋书》记载：“高祖文皇帝，姓杨氏，讳坚，弘农郡华阴人也。汉太尉震八代孙铉，仕燕为北平太守。铉生元寿，后魏代为武川县司马，子孙因家焉”^[9]。

武川县是北朝时期有名的北方军镇“北魏六镇”之一，在这些军镇中，原本是以鲜卑等少数民族为主，后来迁居了大量内地的汉民族，这样，各民族之间的文化相互交流，形成了“胡化的汉人和汉化的胡人”这样特殊的群体，而杨坚和独孤皇后家族长期生活在这样的地理和文化环境中，草原文化习俗自然就成为其家族思想文化中不可缺少的部分。更重要的是：“皇考从周太祖起义关西，赐姓普六茹氏，位至柱国、大司空、隋国公。薨，赠太保，谥曰桓。……大定元年春二月壬子，令曰：已前赐姓，皆复其旧”^[10]。杨坚在很长的一段时期使用普六茹这个少数民族的姓氏，所以，少数民族的审美习惯包括一些信仰也就根深蒂固地渗入到杨坚家族的思想中。

草原文化在居住方面的代表自然是“天似穹庐”的毡帐，在耳熏目染的情况下，杨坚家族对这种居住形式应该是非常熟悉的，并且是非常的喜爱，从一些考古学的资料上也可以证明这一点。2005年，陕西省考古所在潼关县税村发掘一隋代壁画墓，该墓系长斜坡墓道带天井和壁龛的单室砖墓，坐北朝南，全长63.8米，深16.4米，由斜坡墓道7个过洞、6个天井、4个壁龛以及砖券甬道和墓室组成。墓道宽2.3米，东、西、北三壁绘有壁画，保存情况较好。墓道东西二壁绘出行仪仗的场面，布局基本对称，各有人物46人、马1匹、列戟1架。墓室平面呈圆形，直径5.9米左右。双层砖券穹窿顶，内层高5.6米、外层高8.2米。这便是一个仿穹庐的墓葬形式，可惜墓葬被盗严重，无法了解墓主人的具体情况，但是，考古工作者“根据墓葬形制和随葬品与石棺线刻画风格判断，该墓系隋代墓葬，墓主人系杨隋皇室成员，至低为亲王，也不排除生前做过太子或身后追赠太子的可能。潼关税村隋代壁画墓是迄今发掘的规模最大、等级最高的隋代墓葬，为探索杨隋皇族墓地提供了线索。出土的壁画和石棺为隋代美术、葬俗等研究提供了非常宝贵的实物资料，具有重大的学术意义”。^[11]

这个墓葬为我们了解杨坚家族在居住方面的文化心理提供了良好的佐证资料，因为古人

是非常地关注自己的身后世界，总是精心地为自己营造一个理想的身后世界，所以，选择什么样的墓葬形式便可表示出墓主人对何种建筑形式的偏爱，我们把这个穹庐形的墓葬形式和前面论述的资料结合在一起分析，便可以知道杨坚家族对少数民族的毡帐形式是非常喜爱的。杨坚家族对草原文化的毡帐很喜爱，必然会通过各种手段表现出来，在帝王的喜好之下，这种模仿草原毡帐浑圆的空间形态对当时的建筑艺术产生了影响，至少是对一些和皇族直接相关的建筑产生了影响。麦积山石窟隋代穹庐形的洞窟形式作为一种建筑形式，也就是受到这种建筑思想的影响。

但是，这种建筑思想为何对其他石窟寺没有产生影响，而单独对麦积山石窟产生了影响？应该与隋文帝的第三子杨俊有直接的关系。《隋书》记载：

秦孝王俊字阿祗，高祖第三子也。开皇元年立为秦王。二年春，拜上柱国、河南道行台尚书令、洛州刺史，时年十二。加右武卫大将军，领关东兵。三年，迁秦州总管，陇右诸州尽隶焉。俊仁慈友爱，崇敬佛道，请为沙门，上不许。六年，迁山南道行台尚书令。^[12]

杨俊在秦州任上有三年时间，同时还深深信仰佛教，麦积山是隋文帝时期敕建女尼智仙舍利宝塔在秦州的唯一地点，杨俊无论是从佛教信仰还是朝拜智仙舍利等因素，都应该在麦积山有所建树，麦积山第5窟作为这个时期的大型洞窟极有可能和杨俊有关，但是这一点还需要深层次的研究来进行证明。而这种大型洞窟所体系出来的穹庐形洞窟形制对同时期洞窟所产生的影响不言而喻，同云冈石窟早期洞窟一样，它代表着皇室的审美特点和意志，就必然会在一般信众中产生指导性地影响。

四、方形穹庐对云冈窟形的影响

穹庐除圆形之外，当时还有一种平面呈方形的穹庐，使用的基本材料和圆形的穹庐没有差异，但是方形的穹庐相对于圆形的穹庐，制作方面难度要略微大一点。首先要在地面上建立一个大小适合的方形木框架，然后再将毡布蒙覆其上。方形的穹庐应该是来源于车庐。“车庐”屡有记载，如：“及军到，入其境，蠕蠕先不设备，于是分军搜讨，东西五千里，南北三千里，所虏及获畜产车庐数百万。高车杀蠕蠕种类归降者三十余万落。”^[13]“(太康八年)匈奴都督大豆得一育鞠等复率种落大小万一千五百口，牛二万二千头，羊十万五千口，车庐什物不可胜纪，来降，并贡其方物，帝并抚纳之。”^[14]这种车庐原本是直接安置在车上的，便于游牧迁徙。因为古代双轮车一般都是方形或长方形的，而方形的穹庐应该是适应这种车的形制而发明的，后来也用于安置在地面，在考古发现中也见到这种穹庐模型。

在云冈西方诸洞中，就有很多这样的洞窟类型，平面方形、立面高耸，顶部呈穹窿形，和四壁之间的交接呈弧形，其中一部分的立面转角也呈弧形，即是对方形穹庐的模仿。在窟

顶的图案中，我们看到飞天、莲花等平綦图案，窟顶四周也可见三角形的垂帐纹。可以看出是方形穹庐和当时的方形帐以及其他平顶洞窟的平綦等元素相结合而成。

五、结语

通过上述的讨论，我们对云冈和麦积山石窟受到穹庐影响的洞窟形制做了梳理，虽然地域不同、时代不同，但都是草原居住文化对石窟形制的影响。这种石窟不限于麦积山和云冈，在其他石窟中也可看到其踪迹。另外，有时这种影响不是单一的，而是和其他因素综合在一起，所以，对各种洞窟形制从建筑学的角度进行综合研究是一个需要广泛深入的课题。

注释：

- [1] 张焯《东方佛教的第一圣地》，《云冈》，江苏美术出版社，2011年。
- [2] 魏收《魏书·释老志》，中华书局，1974年。
- [3] 魏收《魏书·皇后列传》，中华书局，1974年。
- [4] 魏收《魏书·高祖记》，中华书局，1974年。
- [5] 魏征等《隋书·北狄列传》，中华书局，1973年。
- [6] 魏征等《隋书·宇文恺列传》，中华书局，1973年。
- [7] 魏征等《隋书·高祖纪》，中华书局，1973年。
- [8] 司马光《资治通鉴·隋纪》，中华书局，1956年。
- [9] 魏征等《隋书·高祖纪》，中华书局，1973年。
- [10] 魏征等《隋书·高祖纪》，中华书局，1973年。
- [11] 陕西省考古研究院《陕西潼关税村壁画墓发掘简报》，《文物》2008年第5期。
- [12] 魏征等《隋书·杨俊》，中华书局，1973年。
- [13] 魏收《魏书·崔浩》，中华书局，1974年。
- [14] 房玄龄等《晋书·匈奴》，中华书局，1974年。

[作者：麦积山石窟艺术研究所文博副研究馆员]

(责任编辑：王雁卿)

浅谈云冈石窟中菩萨造像的宝冠类型

邓星亮 程思彤

一、引言

云冈石窟位于山西省大同市城西 15 公里的武州山南麓，东西延绵 1 公里左右。石窟约开凿于公元 460 年，其中绝大部分是北魏中后期雕造的。具体雕凿时间一般分为三期：第一期窟室为和平初昙曜主持开凿的五座窟（昙曜五窟），即位于云冈石窟群中部西侧的第 16-20 窟；第二期窟室是在孝文帝即位后连续开凿的成组大窟，其时间约为昙曜开凿五窟之后到孝文帝迁都洛阳之前，窟室主要位于石窟群中部东侧，有第 7、8 窟，第 9、10 窟，第 5、6 窟和第 11、12、13 窟，还有东部的第 1、2、3 窟；第三期石窟开凿时期为孝文帝迁都洛阳后，其主要洞窟分布在第 20 窟以西，第 4、14、15 窟和自第 11 窟以西崖面上部的小窟，还有第 4 窟至第 6 窟中间的中小窟，大都属于这一期^[1]。

云冈第一期和第二期的菩萨造像，多沿袭印度的传统。公元 4 世纪左右，中亚地区流行的以牺牲、利他的精神行菩萨道和以无上菩提为修行目的的菩萨思想，沿丝绸之路传入中国新疆、甘肃地区。这种精神，在太武帝平定北凉后逐渐传入平城，形成了云冈菩萨造像的风格。一般认为，云冈的佛、菩萨造像融合了东西各方的技艺，集波斯萨珊风格、印度笈多艺术、凉州模式于一体，进而形成了新的“云冈模式”。其中，第一、二期是菩萨造像的鼎盛时期，亦是菩萨佩饰得到极大发展的时期，可以说菩萨配饰是“云冈模式”的具体体现。有学者认为，宝冠作为菩萨身份象征物之一，兼具佛教象征意义及世俗装饰意义^[2]。故而，对于云冈石窟菩萨宝冠的研究，不仅可以弥补当前学术界研究宝冠的不足，而且能够探讨云冈石窟造像的深层内涵，对挖掘当今云冈石窟旅游资源有重要的意义。

二、菩萨宝冠概说

关于“宝冠、天冠”此种称谓的解释，《佛光大辞典》称“天冠，又作宝冠。乃诸天头上所戴之冠，或类似诸天之冠的微妙之冠。以其精微殊妙，非人中所有，故称‘天冠’”^[3]；《观无量寿佛经》以为“顶上毗楞伽摩尼宝以为天冠”^[4]；《敦煌学大辞典》解释为“宝冠，菩萨之主要首服，敦煌历代诸窟中的菩萨及诸天圣众，均束髻头顶，余发披肩，头戴宝冠。所谓宝冠，即以七宝镶成之冠”^[5]。

相对上述简单的解释，王恒《云冈石窟辞典》对菩萨宝冠的解释则比较详细：

菩萨像特征之一。与所有佛像的顶上肉髻一样，所有菩萨像的头顶都装饰有不同的花纹图案的宝冠。由于宝冠多以各种花纹图案组成，又称为‘华蔓冠’。……佛教徒试图‘以种种宝，用作华蔓，而为庄严’佛像，但不能擅自突破佛像塑造所规定的‘三十二相，八十种好’。……云冈石窟所雕菩萨头顶宝冠，既高大又华丽，其中不少菩萨花冠的正面前端顶部，置一形似两尖角向上的‘半月’形，所以被称为‘半月冠’。此外按照花冠正面中央雕刻内容，可分为化佛宝冠，右旋轮盘宝冠，莲花宝冠，三角饰宝冠等式样。无论何种式样的宝冠，都是由中央部分和两侧对称部分三部分组成，三个主体部分之间以不同的花纹装饰^[6]。

从以上解释可以看出佩戴宝冠者，已非常人。菩萨佩戴宝冠，作为一种身份象征，具备明确的宗教意义：

其一，象征菩萨具有大智慧，如《华严经》卷廿四载：

佛子！菩萨摩訶萨以受灌顶自在王位摩尼宝冠及髻中珠，普施众生，心无吝惜，常勤修习，为大施主，修学施慧，增长舍根，智慧善巧，其心广大，给施一切，以彼善根如是回向，所谓：愿一切众生得诸佛法之所灌顶，成一切智；愿一切众生具足顶髻，得第一智，到于彼岸；愿一切众生以妙智宝普摄众生，皆令究竟功德之顶；愿一切众生皆得成就智慧宝顶，堪受世间之所礼敬；愿一切众生以智慧冠庄严其首，为一切法自在之王^[7]。

其二，具有庄严自身的作用，如《无量寿经连义述文赞》卷一：

经曰服乘白马至剃除须发者，述云此次入道类也。……宝冠璎珞者，即诸庄严具也^[8]。

其三，象征光明，如《经律异相》卷四：

佛般涅槃，摩耶夫人在于天上，五衰相现。一头上华萎，二腋下汗出，三项中光灭，四两目数瞬，五不乐本座。又得五梦，一须弥山崩，四海水竭，二罗刹奔走挑人眼目，三天失宝冠身无光明，四宝珠幢倒失如意珠，五虱子啮身痛如刀割^[9]。

三、云冈石窟菩萨宝冠的类型

云冈石窟中菩萨宝冠的基本结构，可以概括成一种称为三孔宝珠日月冠的基本样式。此种三孔宝珠日月冠的样式结构，具有两个基本要素：一为高高束起的发髻正、左、右三面上

的三个圆盘形宝珠；二为正面宝珠上部装饰的弯月或合抱日月。

据学者研究，三孔宝珠日月冠来源于西域。其最初的形式，可以追溯到印度早期，如公元1-2世纪的秣菟罗菩萨，把头发分成三绺，分别自三个圆盘形宝珠中间孔洞引出，束于头顶用带子扎起，这种装饰在犍陀罗雕刻中非常流行。西域龟兹在接受这种装饰后，加以发展，将古人束发的形式演变成一种饰有三个圆珠形的宝冠^[10]。不过，也有日本学者认为，云冈的这种冠饰是从西域随着丝绸之路进而传入，是受萨珊王朝冠饰影响的结果，同时也是云冈最早的宝冠样式^[11]。

在上述三孔宝珠日月冠基本样式的基础上，云冈匠人通过图案纹样的创新和搭配，对它进行了新的艺术表现，从而形成了云冈石窟菩萨宝冠独有的特征，即图案纹样种类的丰富性和搭配的多变性。云冈石窟造像中，前两期的菩萨宝冠样式最具有创造性和典型性，因而本文根据此时期菩萨宝冠图形和花纹的变化，兹将其分为如下三大类：

（一）三面圆盘型

云冈石窟中的此种类型宝冠，是指在继承三孔宝珠日月冠的两个基本要素的情况下，改变了三面圆盘形宝珠中的图案，并创新了三个圆盘之间的联结纹样而形成的一种新形式。具体来说，又可以分为以下几种情况：

1. 化佛冠

因这种宝冠正面圆形花盘中雕刻有佛像（小型坐佛），故而被称作“化佛冠”。《观无量寿佛经》云：

当观观世音菩萨，此菩萨身长八十万亿那由他恒河沙由旬。……其圆光中有五百化佛，如释迦牟尼佛。一一化佛有五百化菩萨，无量诸天以为侍者。……顶上毗楞伽摩尼宝，以为天冠。其天冠中，有一立化佛。高二十五由旬^[12]。

据此，所谓化佛冠即是：保留三孔宝珠日月冠中三面圆盘的形状，将经典中观世音宝冠上化佛的形象，嫁接至三孔宝珠日月冠中的正面圆盘宝珠上，从而形成的一种新型宝冠，其基本特征为正面圆盘宝珠上有化佛形象。

在云冈石窟众多三面圆盘型化佛冠中，以第18窟北壁左胁侍菩萨宝冠（图1）最具有代表性^[13]。此化佛冠由三个圆形花盘组成：正面由两层圆形连珠纹形成的圆盘中央为化佛，化佛有莲花头光，圆盘上方置一新月；左、右面分别为一个由单层圆形联珠纹构成的圆盘，圆盘中央有孔，空中流出一绺蝌蚪状的发丝，保留了古西域或萨珊人用圆孔珠束发的遗迹。在正面饰有化佛的圆盘和左右两面圆盘之间的空隙里，雕刻了忍冬和联珠纹的组合式饰纹，其联珠纹设计为人字形结构，人字形联珠纹托起两条对称忍冬纹，形成一个造型优美大方、结构完整统一的装饰组合。第18窟北壁左胁侍菩萨宝冠，以该窟开凿年代（昙曜开创）及宝冠左右两面圆盘保留有古人束发遗迹的情况来看，应该属于云冈最早期基于三孔宝珠日月冠而创新的形式。



图1 第18窟北壁左肋侍菩萨宝冠

这种最早期最具有代表性的三面圆盘型化佛冠，在云冈石窟前两期造像中非常普遍，通过云冈匠人对宝冠左右两面圆盘上的图案和圆盘之间的联结纹样创新和搭配，又形成了丰富多样的三面圆盘型化佛冠样式。第一期石窟中，如第16窟南壁中央东龕的交脚菩萨宝冠（图2），宝冠三面圆盘构图同十八窟基本一致，不同之处在于三面圆盘之间的联结纹为大字状忍冬纹；又如第17窟南壁东侧右肋侍菩萨宝冠（图3），其他构图一致，三面圆盘之间的联结纹人字线纹，其顶部为飞天纹，宝冠底部增加名为“宝缯”的长条形装饰物；再如，第二期石窟中的第11窟中心柱南面上半的交脚菩萨宝冠（图4），只是在正面圆盘和顶上新月之凹陷处增加了两颗宝珠；甚至，在第一期石窟中第19窟西壁右肋侍菩萨宝冠（图5）上，还额外增加两面圆盘，增加的圆盘中间无孔洞，也无发丝引出，形成五个圆盘构成的化佛冠，成为一种特殊的三面圆盘型化佛冠。



图2 第16窟南壁中央东龕菩萨宝冠



图3 第17窟南壁东部大龕右肋侍菩萨宝冠

2. 珠宝冠

即将三面圆盘型宝冠的三个圆盘改为三颗宝珠，且正面宝珠上无化佛的宝冠。三珠冠是宝冠由正面和两个侧面共三个圆形宝珠

(多为圆盘状)构成,三珠之间无装饰纹,正面圆形珠中没有化佛,且项上也无新月形装饰。这种三面圆盘型珠宝冠,多出现在第二期石窟造像中。

三珠冠中,如第11窟东壁上层南端太和七年龕下部雕刻了三位菩萨(图6)宝冠,据其造像题记显示,这是太和七年(483年)雕凿的文殊师利、大势至和观世音三位菩萨;又如,第17窟明窗东侧左右胁侍菩萨宝冠(图7),据造像题记显示,为太和十三年(489年)开凿;还有一种比较特殊,如第9窟明窗东西侧的坐莲菩萨宝冠和骑象菩萨宝冠(图8),其正面宝珠顶上有新月,且正面宝珠中雕刻右旋阴线,左右宝珠中雕刻左旋阴线。前两种珠宝冠非常简洁,无任何纹饰,显然是对三面圆盘型宝冠抽象理解后形成的高度简化;后一种珠宝冠保留新月造型,从中明显可以看出三面圆盘型宝冠的遗痕,时间上似乎比前两种珠宝冠要早一些。

由前引《华严经》对宝冠的描述可知,冠前中



图4 第11窟中心柱南面上半的菩萨宝冠



图5 第19窟西壁右胁侍菩萨宝冠



图6 第11窟东壁上层三位菩萨宝冠

央镶宝珠，即摩尼宝珠。在佛教中，摩尼宝珠代表着光明、清静、圆满、如意。菩萨宝冠中的珠宝装饰，正是对佛教教义的图形诠释，是对菩萨发菩提心，修菩提道而解脱众生之光明净行和圆满智慧的一种宣扬。



图7 第17窟明窗东西侧菩萨宝冠

3. 莲花冠

即将三面圆盘型宝冠的三个圆盘改为三朵莲花，正面莲花上可有也可无化佛的宝冠。莲花冠是由正面和左右两面共三朵圆盘状莲花构成，三花之间有装饰纹，正面莲花顶上有新月形装饰。



图8 第9窟明窗东西侧菩萨宝冠

由佛教经典可知，大势至菩萨多戴莲花冠，如《佛说观无量寿佛经》云：

以智慧光普照一切，令离三涂，得无上力，是故号此菩萨名大势至。此菩萨天冠有五百宝莲华；一一宝华有五百宝台。一一台中，十方诸佛净妙国土广长之相，皆于中现^[14]。

莲花因为其“纯洁”、“清静”和“出污泥而不染”的特征，常常作为佛教之妙法的象征物。除大势至菩萨外，其余菩萨也有佩戴。云冈石窟中期造像中，立于主尊佛或菩萨两侧的“胁侍菩萨”大多佩戴这种宝冠。

此种三面圆盘型莲花冠，一般有四种表现形式：第一种，宝冠正、左、右三面均为莲花，正面莲花上有化佛，如第9窟前室北壁下层东龛胁侍菩萨（图9）；第二种，宝冠正、左、右三面均为莲花，正面莲花上无化佛，如第9窟主室西壁第一层菩萨宝冠（图10）；第三种，宝冠正面为莲花，莲花中间有发绺，左右两面为圆盘，其圆盘内有右旋阴线，中间有孔，发

丝从中引出，如第9窟主室西壁右胁侍菩萨宝冠（图11）；第四种，是三面圆盘型莲花冠的



图9 第9窟前室北壁下层东龕菩萨宝冠



图10 第9窟主室西壁第一层菩萨宝冠



图11 第9窟主室西壁右胁侍菩萨宝冠 1

进一步创新，即宝冠正、左、右三面均为不规则圆形莲花，莲花之间以缠枝忍冬纹交错联结，如第9窟主室东壁左胁侍菩萨宝冠（图12）。

上述四种类型的莲花冠，集中出现在第9窟中。这和第9窟的主体造像风格（佛、菩萨及遍窟的莲花造型）高度一致，它是否是在向世人昭示，这是一座妙法之窟呢？

（二）三山型

云冈石窟中的此种类型宝冠，是指在继承三孔宝珠日月冠的两个基本要素的情况下，将三面圆盘改成三个三角形，进一步变化三角形中的图案和三个三角之间的联结纹样而形成的一种新型式。其中的三角形图案，大概是三面圆盘型莲花冠中的莲花瓣形状。具体来说，它可以分为以下两种情况：

1. 山形新月冠

宝冠的形式为正面一个大三角形，配合两侧的小三角形，并在正面三角形上方托起一弯新月。在云冈早期洞窟中，菩萨基本上都戴着三面圆盘形宝冠，山形新月冠出现的较少，但第18窟明窗东侧交脚菩萨宝冠（图13），说明此时期石窟中已经出现了三山型山形新月冠。



图12 第9窟主室东壁左胁侍菩萨宝冠



图13 第18窟明窗东侧交脚菩萨宝冠

到了云冈中期，三山型山形新月冠渐渐增多，且三个三角之间的装饰图案也渐渐趋于丰富，如第5窟A洞东壁盂形龕的左、右胁侍菩萨宝冠（图14）和第5窟西壁第三层的交脚菩萨宝冠（图15），其上方均匀雕刻大小适中的三个山形，中央山形上置一瓣新月，其余空隙则饰以花朵形装饰物。除此之外，还有用忍冬纹图案进行装饰的三山型新月冠，如第5窟A洞东壁盂形龕交脚菩萨宝冠（图16）。



图14 第5窟A洞东壁楣拱龕的左、右胁侍菩萨宝冠

此种山形新月冠，可以看做是三面圆盘型莲花冠中带化佛的宝冠向三山型宝冠转化的过渡形式，是云冈匠人造像艺术风格从繁缛转向简约的反映。

2. 山形花蔓冠

它是山形新月冠继续向简约风格演变的



图15 第5窟西壁第三层交脚菩萨宝冠

宝冠形式，即在原山形的基础上，不再使用新月来装饰，改为以花草植物点缀其间，使整个宝冠看起来犹如一个盛放的花篮。

这种山形花蔓冠，在云冈石窟晚期造像尤其是第5、6窟造像中，得到了充分发挥，几乎可以说占据了绝对优势。

从第5、6窟来看，此种山形花蔓冠的典型代表如第6窟南壁下层中央龕文殊菩萨宝冠（图17），正面山形顶上的新月纹饰消失了，代之以莲花，三个三角形图案间填充着莲花和忍冬纹。

很显然，在第五、六窟中，三山型宝冠作为一种新兴的流行冠式，几乎取代了之前的盛行的三面圆盘型宝冠。而且，它还一直朝着更简约走去，走到最后，直至形成只有三个莲瓣组成的三山型宝冠，如第5窟A洞西壁尖拱龕侧菩萨宝冠（图18）



图16 第5窟A洞东壁眉拱龕交脚菩萨宝冠



图17 第6窟南壁下层中央龕文殊菩萨宝冠



图18 第5窟A洞西壁尖拱龕侧菩萨宝冠

（三）特殊型

所谓特殊型宝冠，即指完全摒弃了上面所述三面圆盘型宝冠和三山型宝冠的基本造型元素，用新的图案造型构成的宝冠。这些新的图案，或者是北魏当时贵族阶层特别喜欢的兽面造型（猪鼻獠牙龙角之兽面），或者是他们日常冠带上常见的造型。此种特殊型宝冠的形成，明显是云冈匠人将当时当地的本土文化融入菩萨造像中进行的一种创新。

1. 兽首冠

即主要以北魏流行的兽面为造型图案的宝冠。这种冠式以出现在第7、8窟中的兽首冠为代表，如第8窟主室南壁第三层东龕左右胁侍菩萨宝冠（图19）。它与多数菩萨宝冠正面和两侧面分别由三个圆盘或三个三角图案组成不同，其主要特征是兽首以浮雕形式出现在菩萨花式高髻正面，高髻呈盾面型，上面绘制表示若干发丝的竖向阴线。兽形双眼圆睁，咧嘴吐出双舌，宝冠后半部装饰垂裙。



图19 第8窟主室南壁第三层东龕胁侍菩萨宝冠

云冈石窟中，还有比上述图案造型更繁缛一些的兽首冠，如第3窟主室左胁侍菩萨宝冠

（图20）。此胁侍菩萨头戴箍状宝冠，冠中兽额刻有日月合抱，兽眉粗凸上卷分叉，瞪目，獠鼻，大嘴怒张，露出六颗獠牙，口中吐出三排弧形单列忍冬纹对称卷毛。箍带两侧有四片



图20 第3窟主室左胁侍菩萨宝冠

掌叶纹的长方形状装饰，往后有“出”字形花饰，桃形花心。

2. 回形冠

因宝冠正面雕刻有回字形纹饰，故而取名“回形冠”。此种类型在云冈中极为少见，如第3窟主室右胁侍菩萨宝冠（图21）。宝冠为箍状，正面回字形中心镶有大宝珠一颗，回字内部四面各镶嵌小宝珠一颗，回字左右两侧雕刻双层卷草纹装饰，回字上方绘有一朵切侧莲花，花心置一宝瓶，宝瓶口出一支竖向忍



图21 第3窟主室右胁侍菩萨宝冠

冬，上部以莲花结束为高耸的大鬋髻。箍带两侧的装饰与左胁侍菩萨如出一辙，中间空隙处以四点环珠的方形装饰来连接。

一般来说，创新是基于已有经验的基础上的扬弃，新事物中必然有旧事物的影子。出现于第3窟主室左、右胁侍菩萨像上的兽首冠，就是这个一般规律的最好体现。从上述兽首冠和回形冠造型可以发现，它遵循了宝冠正面与两侧面分别由三个图案组成的规律，即左胁侍菩萨宝冠有三个突出的图案造型，分别为正面铺首兽面和左右两侧的组合忍冬纹；右胁侍菩萨宝冠同样有三个明显的图案造型，即正面由自上而下的兽首、宝瓶和回字纹饰形成的组合图案，左右两面的组合忍冬纹。这一切都说明，云冈匠人所谓的创新，形成了所谓的石窟造像的云冈模式，远不是一夜而起的空中楼阁，而是反复摩挲的继承发扬。

四、云冈石窟菩萨宝冠的影响

根据“云冈模式”形成的时间及其规模，大致可以推测，麦积山石窟、莫高窟和龙门石窟的菩萨冠式受云冈菩萨冠式影响的可能性比较大。影响有多大，从个例来看，云冈石窟对麦积山石窟菩萨宝冠造型的影响，可以说毋庸置疑。比如，通过对第114窟左壁胁侍菩萨宝冠（图22）的观察，其正面为兽首造型，额前正中的头发被收拢起来后，成一



图22 麦积山石窟第114窟胁侍菩萨宝冠

络自兽嘴里穿过。这种造型，简直就是云冈石窟中兽首冠的翻版。

注释：

- [1] 宿白《云冈石窟分期试论》，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年。
- [2] 李敏《莫高窟唐代前期艺术中的菩萨头冠》，《敦煌研究》2004年第6期。
- [3] 星云监修、慈怡主编《佛光大辞典》，佛光山出版社，1989年。
- [4]〔日〕高楠顺次郎、渡边海旭、小野玄妙等编《大正新修大藏经》，大正一切经刊行会，第十册，大正十三年（1924）至昭和七年（1932）。
- [5] 季羨林编《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社，2000年。
- [6] 王恒编《云冈石窟辞典》，江苏美术出版社，2012年。
- [7]〔日〕高楠顺次郎、渡边海旭、小野玄妙等编《大正新修大藏经》，大正一切经刊行会，第十册，大正十三年（1924）至昭和七年（1932）。
- [8]〔日〕高楠顺次郎、渡边海旭、小野玄妙等编《大正新修大藏经》，大正一切经刊行会，第三十七册，大正十三年（1924）至昭和七年（1932）。
- [9]〔日〕高楠顺次郎、渡边海旭、小野玄妙等编《大正新修大藏经》，大正一切经刊行会，第五十三册，大正十三年（1924）至昭和七年（1932）。
- [10] 魏文斌《也谈麦积山仰月、日月菩萨冠饰——以麦积山石窟为例展开》，《敦煌学辑刊》2007年第4期。
- [11]〔日〕林良一《萨珊朝王冠宝饰的意义及东传》，《美术史》1953年第28期。
- [12]〔日〕高楠顺次郎、渡边海旭、小野玄妙等编《大正新修大藏经》，大正一切经刊行会，第十册，大正十三年（1924）至昭和七年（1932）。
- [13] 本文图片俱引自日人水野清一、长广敏雄著《云冈石窟》之相应窟中图版，下同不再出注，见水野清一、长广敏雄著《云冈石窟》，京都大学人文科学研究所，1952-1956年。
- [14]〔日〕高楠顺次郎、渡边海旭、小野玄妙等编《大正新修大藏经》，大正一切经刊行会，第十二册，大正十三年（1924）至昭和七年（1932）。

[作者单位：山西大同大学云冈文化研究中心]

（责任编辑：王雁卿）

云冈石窟装饰图案

王 晨

云冈石窟雕饰之豪华富丽，备受历代学者称赞。《魏书·释老志》称云冈石窟“雕饰奇伟，冠于一世”，文献描绘所指的估计不仅仅是洞窟造像，也应该包括装饰图案。

现代学者最先重视云冈石窟装饰图案的是中国建筑史专家梁思成、林徽因、刘敦桢等，他们在一九三三年九月趁到大同测绘华严寺、善化寺等辽金遗构之便，到云冈考察数日，并于十二月共同撰写发表《云冈石窟中所表现的北魏建筑》一文，刊发在《中国营造学社汇刊》第四卷三、四合期之上，且有专门章节讨论云冈石刻中的装饰花纹。文中明确指出：“云冈石窟中的装饰花纹种类奇多，而十之八九，为外国传入的母题及表现。其中所示种种饰纹，全为希腊的来源，经波斯及犍陀罗而输入者，尤其是回折的卷草，根本为西方花样之主干，而不见于中国周、汉各饰纹中。但自此以后，竟成为中国花样之最普通者，虽经若干变化，其主要左右分枝回旋的原则，仍始终固定不改。”甚至“唐宋及后代一切装饰花纹，均无疑义的、无例外的由此进展演化而成”。

其实，对于云冈装饰图案艺术的专题研究，十分有限，各有侧重。1937年，日本学者长广敏雄的《关于北魏唐草纹样的二三》和1952—1956年，水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第四卷序章《云冈石窟装饰的意义》两文，主要侧重于装饰纹带讨论。上世纪八十年代，宿白先生《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉的发现与研究》一文，就云冈第9、10窟与司马金龙墓出土文物进行了对比，对确定云冈石窟的分期有着极大的意义。2008年，王雁卿对云冈忍冬装饰图案进行了整理，研究成果发表在《云冈石窟的忍冬纹装饰》一文中。此外，卢秀文等从云冈背光、佛龕等装饰图案做了相关的研究。就装饰图案编绘整理方面而言，1986年，苏州丝绸工学院工艺美术系整理出版了《云冈石窟装饰》，2011年，王晨绘编出版《云冈石窟装饰图案集》。

就目前来看，对于云冈装饰图案的整理工作不够全面，关于其历史演变、艺术特色、文化内涵等方面的研究还缺乏系统性，理论研究方面也比较欠缺。所以，云冈装饰图案艺术方面的这一课题研究的深度存在很大的探索空间。

北魏处在中西文化交流第二个高潮之中，佛教与佛教艺术大规模进入中华，因此，在云冈石窟中，装饰图案十分丰富而复杂。

云冈装饰图案的本源是佛教文化的艺术。其花卉、植物、动物等图案成为这一时期的主流题材，典型的佛教纹样——莲花纹、忍冬纹等在昙曜五窟佛教美术中就被广泛使用，并贯穿云冈早、中、晚三期。云冈石窟装饰图案大气凝重、图案丰富、结构繁简有序、线条优美

且疏密有致，具有浓郁的装饰意蕴，凸显出北魏时期的图案特色和抒情写意的审美品质，为中西文化交流的产物。

一、装饰纹样

（一）莲花装饰

莲花纹是我国传统的装饰纹样之一，用莲花题材作纹饰，在战国的瓦当和绢帛的花纹上均有表现。汉墓中有完整的莲花藻井。但是，莲花纹成为装饰纹样的主流，是从魏晋南北朝开始的，纹样秀丽，这和当时中国佛教的迅速发展有着很大的关系。佛教认为，莲花是“西方弥陀净土”的象征，又是纯洁的代表，《无量清净尘经》：“无量清净佛，七宝地中生莲花上；夫莲花者，出尘离染，清净无暇”，也就是说莲花是“净土”的代表。莲花作为佛教艺术装饰的主要纹样，在寺庙、石窟、造像、壁画等佛教艺术中被广泛地应用。

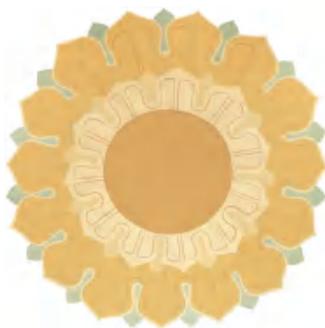


图1 第10窟 莲花



图2 第10窟 莲花

北魏时期的莲花图案，简练鲜明，拙中藏巧，纹样种类少，组合较简单，同一莲瓣反复连续即构成边饰纹样。莲花纹样多位于佛、菩萨像的头光之处，也有的出现在窟顶的平棋藻井、龕楣之中，甚至是两层佛龕之间与门、窗的边框之上。从空间角度讲，地面、窟顶、明窗等，部位不同的莲花纹样，功能上有区别，但又相互联系，共同营造一个佛国的世界。（图1、2）

（二）圣树图案

菩提，梵语，即觉、智、知的意思，广义地说，就是断绝世间烦恼而集成智慧。菩提树，原名“毕钵罗树”，菩提树，因释尊在此树下成道，故又名“菩提树”。因此，菩提树亦有“觉树”，“思维树”之美称，其象征意义，为颂扬佛陀之伟大。佛教认为其是佛祖的象征视之为的“圣树”。由于“佛坐其下成正觉”礼拜菩提树蔚然成风，沿袭至今。《大唐西域记》载：“此树茎干黄白，枝叶青翠，冬夏不凋，光鲜无变。每至如来涅槃之日（二月十五日），叶皆凋落，顷之复故。是日也，诸国君王，异方法俗，数千万众，不召而集，香水香乳，溉以洗，于是奏音乐，列香花，烛光继日，兢修供养。”菩提树是佛教传说与现实生



图3 第5窟 菩提树

活的有机结合。

云冈的圣树表现，分布较广，石窟中常见雕刻题材是二佛并坐与菩提树一同出现。以云冈第5窟中的菩提树为例，树冠呈椭圆形，枝叶扶疏，具长柄，浓荫覆地，主干较粗，表面裂成数条深沟，提炼概括的手法极为讲究，删繁就简、疏密、线条与面结合，形式感极强，其装饰手段极尽精妙（图3）。第38窟的“音乐树”，为佛经中描绘的七宝树。这些蕴含佛意的树木，大多夹杂在本生、佛传故事中，或呈现在壁面、明窗等部位，如第8窟、12窟。值得关注的还有6窟、9、10窟、11窟的无忧树、思维树等。圣树形象，树形优美，图案化因素包含其中，枝叶茂盛、遮天蔽日，给人以神圣、肃穆之感，是对于佛国具体场景的表现。

（三）动物装饰

云冈石窟中的动物图案有十多种，它虽不是雕刻的主流，但作为装饰图案在烘托洞窟内图像主题、诠释经典、装帧画面等方面都有着一定的隐喻作用。纹样种类既有宣传佛教文化的神话动物，如：龙（图4）、象、狮子、鹿、虎、金翅鸟等，



图4 第12窟 交龙

也有现实生活中的骆驼、牛、羊、马、蛇、鱼、猪、豹等。它们一般分布在洞窟的顶部、龛楣的下沿、佛座的两侧、图像的中间、边饰的空白等处。

（四）兽面装饰

云冈兽面装饰以动物或幻想中神兽的头部正面形象为主，形态逼真、栩栩如生。主要出现在第7、8洞窟后室北壁上层的盝形帷幕龛（图5）以及第12窟后室南壁西侧的盝形帷幔的结挽之处，晚期第30窟西壁的帐形龛楣上也有保留。甚至包括第1、12窟的塔柱、壁面的斗拱之上也有所表现。

另外，在北魏墓葬出土的石椁、石棺床之上，发现了大量的兽面图案，多以铺首为主。这种图像的造型，外轮廓多呈方形，口部衔环，以兽面铺首为主，上部附加宗教人物与忍冬花卉等图案，忍冬纹以主藤蔓为对称轴，呈左右对称，结构规则平稳。主要为青铜、石刻等质地。宋绍祖墓椁室外壁铺首风格与云冈石窟兽面装饰纹样接近（图6）。



图5 第7窟 兽面



图6 北魏宋绍祖墓
石槨板 铺首

二、单独纹样和适合纹样

云冈石窟的单独纹样可以与四周的造像、纹样等分离，并能够独立存在，具有完整性。单独纹样主要有对称式、自由式等，作为洞窟壁面图像内容的补充，构图灵活多变，画面较为生动。适合纹样是依据不同的内容和要求，在轮廓内划定骨架，进行纹样配置。这种纹样一般是按一定的外形需要而专门设计，其形态与外轮廓相吻合，主要有圆形、方形、三角形，平行四边形等。纹样多出现在龕楣之内，以装饰、填充画面为主，十分讲究对称、均衡的艺术效果。



图7 第9窟 摩尼宝珠



图8 第10窟 博山炉

云冈石窟第9窟后室门拱顶部的摩尼宝珠，托盘上刻仰莲，中间为六棱形宝珠，周围饰火焰纹，栩栩如生，表现出层次感与变化性。这些纹样伴随着石窟雕刻题材内容的表达，使装饰充满活力，蕴含深意，达到了艺术与精神的融合（图7）。第10窟后室南壁盂形帷幕龕龕楣方格内的适合纹样，中心为一朵单瓣重层团形莲花，四角各为一组三叶忍冬纹。第10窟后室门拱顶部的博山炉，炉体雕刻为仰覆莲纹、联珠纹、忍冬纹装饰，炉盖部有重重山岳纹（图8）。

三、组合纹样

（一）佛像背光装饰

背光是佛教造像中不可或缺的重要组成部分之一，象征佛和菩萨的智慧之光，祥瑞之光。佛“三十二相”中的“常光相”，表示佛身常放光明，普照一切。云冈石窟佛像的背光包括头光和身光两部分，菩萨、弟子像

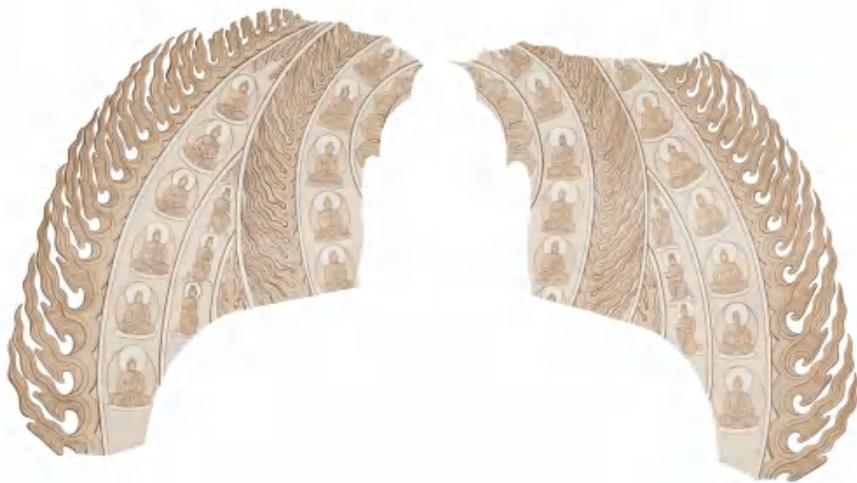


图9 第20窟 背光

只有“头光”而无“身光”。头光多为圆形，也有桃形，多以莲瓣纹、化佛、忍冬纹、火焰纹样等组成。身光多为舟形，主要有火焰形肩焰、飞天、化佛、化生童子、供养天人、忍冬纹、火焰纹等。云冈石窟里的背光图案，彰显了独特的北魏皇家风格。第20窟主佛背光，由头光与身光两部分组成。头光由内向外依次为双瓣莲花纹、入定坐佛、火焰纹等三重装饰纹样。身光直接通向窟顶，依次为火焰式肩焰、供养天人、入定坐佛、火焰纹等四重装饰纹样（图9）。中期，以云冈第6窟中心塔柱上层的立佛身光和第13窟的七立佛的身光极具特色。审美意境，时代性、地域性和民族性蕴含于其中。

（二）窟顶藻井、平基装饰

藻井是中国古代宫殿、寺庙、大型建筑的室内顶部装饰。汉代建筑中，已有藻井装饰，南北朝时期多有使用，主要用于佛坛上方等重要部位。

云冈石窟的藻井图案主要出现在第7、8窟，第9、10窟，第12窟等大型洞窟，多为“斗四”藻井，其外圈一般呈方形。如第7窟后室的窟顶雕六方藻井。枋子相交之处饰团莲，枋上刻飞天，每方“斗四”式藻井的井心雕团莲，四周绕以体态丰满的飞天。八朵团莲皆为素面莲房，外饰宝装双莲瓣。期间四十八身飞天头梳大髻，上身袒裸



图10 第7窟藻井

或著斜披络腋，下身均穿羊肠大裙，他们有的翩翩起舞，左顾右盼；有的手捧莲蕾，合掌祈祷；有的俩俩成组，窃窃私语；有的共托摩尼宝珠，充满憧憬。整个画面充满了丰富的想象，既有繁荣的再现，又有超然的表达（图10）。

云冈中期洞窟（471～494年）窟顶雕刻，往往在平基四格、六格以及八格中，雕饰斗四（四边形）或斗八（八边形）天花（又称叠涩天井），中心雕饰团莲。

（三）石窟边饰

云冈石窟装饰图案的边饰随处可见，多以植物纹样为主，是一种带状纹样，有忍冬纹、莲瓣纹、莲花纹、葡萄纹等；几何纹有三角纹、龟背纹、綯索纹等。石窟中忍冬纹内容丰富，有单叶忍冬纹、波形忍冬纹、桃形忍冬纹、锁状忍冬纹、缠枝环形忍冬纹等，主要分布在洞窟壁面的佛龕各层的分界之间，拱门与明窗的门楣和边框之处，佛龕的龕柱与佛座之上，在

早期洞窟，边饰纹样多出现在佛像服饰的衣领等处，如第 19、20 窟主佛像僧祇支衣纹饰。

边饰纹样单元形较为简单，呈卷曲状，纹样骨骼多为波浪状，但组合方式有变化。在装饰、分割石窟壁面起到了应有的作用。作为重要的类别以及特殊组成部分，其重要性不容忽视。这些纹样在壁面上做连续性的排列，其表现形式最终构成了画面的有秩序的整体与统一，匠心独具地运用了图案的形式美法则（图 11）。



图 11 第 9 窟 忍冬套圭纹

（四）龕楣装饰图案

龕是供奉佛像、神位的阁子，称为佛龕或神龕。楣即门框上的横木，称为门楣。在佛龕的龕额上部进行各种形式的装饰，这种装饰图案就称为“龕楣”。

龕楣装饰图案是云冈石窟装饰图案的一个重要类别。云冈的龕楣不仅数量多、样式全，而且结构紧凑，布局严密，描绘精细。龕楣形制有圆拱尖楣龕、盂形帷幕龕、帐形龕、宝盖龕、屋形龕等。其中以圆拱尖楣龕与盂形帷幕龕为最多。龕楣的主题纹样多以佛、飞天、乐伎、化生童子、莲花、忍冬纹、禽鸟纹、几何纹等进行组合。

云冈第 6 窟中心塔柱下层四面佛龕是内雕圆拱尖楣龕，外雕盂形帷幕龕的复合龕形。其中圆拱尖楣龕的楣面雕坐佛，上、下沿饰飞天，楣尾刻龙首回顾，别具特色。第 34 窟西壁的圆拱尖楣龕，龕楣上沿璎珞，楣面雕七尊坐佛，楣尾雕龙首回顾，极具代表性。盂形帷幕龕，在云冈石窟最为多见，是北魏龕楣装饰图案的典范。



图 12 第 7 窟 龕楣

龕楣图案是石窟装饰图案的一个重要内容。从其丰富的内容，到超妙的艺术处理，简练造型，整个画面神态飞扬，大气古雅。龕楣装饰图案既不失热烈，又与窟内雕塑保持了统一的风格，成为组织紧密、刻画细致的一部分，使整个洞窟装饰具有疏密有致，抒情写意的审美品质（图 12）。

（五）菩萨冠饰、佩饰

菩萨冠饰作为庄严之具，一般多用各种花卉作花结装饰头顶，《大日经·入曼荼罗具缘品》曰：“持真言行者，供养诸圣尊，当奉悦意华，洁白黄朱色，钵头摩青莲，龙华奔那伽，计萨罗末利……，是等鲜妙华，吉祥众所乐，采集以为蔓。”所以有《西域记》“首冠华蔓，身佩璎珞”记载，但是作为庄严佛的华蔓，又以各种的“宝物”饰之，故又称“宝冠”。云冈石窟的菩萨宝冠主要有三珠冠、花蔓冠、山形冠等，这种形式是北魏时期菩萨宝冠装饰的主流。云冈佩饰图案则包含了项链、胸花、璎珞、臂钏、腕钏等内容。这些菩萨冠饰、佩饰纹饰草木丰茂，山势高耸，巧妙连缀，蕴含着山川万物至上的敬畏之意（图13）。



图13 第6窟 菩萨冠饰

四、小结

一切艺术皆为社会生活的反映，其艺术表现形式和审美取向是人类社会意识形态在特定历史时期的反映。

作为石窟装饰的形象资料，云冈石窟装饰图案的每种纹样各具特色，布局严密且描绘精细，既相互联系，又可以作为独立的图案类型。在布局上也充分考虑了壁面的空间，既强调了构图的巧妙和组合的协调，同时也与窟内雕塑在风格上得以统一。通过不同的装饰手法，形象地再现了北魏时期石窟装饰艺术的形成、演变与发展。可以说，云冈石窟的图案美学文化是一个可借鉴、可传承并可古为今用的艺术形式，有助于传承和弘扬中国优秀的装饰艺术传统，有利于繁荣当代的装饰艺术设计，我们需要采取兼容并蓄的原则，对传统艺术的精华进行吸收和理解，最终应用于现代艺术和设计创作，也只有这样，才能将我们的民族精神和时代精神融为一体，才能增强我们的文化归属感和民族的认同感，也才能发展出民族的、科学的、大众的新时代艺术。

如上所述，笔者还有以下疑问，装饰图案作为建筑装饰艺术，究竟是如何进入到石窟中来的？为何有这样的表现？有什么规律？它与中国秦汉美术关系如何？又怎样反映了希腊、罗马、波斯及犍陀罗等方面装饰艺术形式，都需要我们进一步挖掘。

云冈图案，无遮无碍，大得天趣。

[作者：大同市文化艺术学校高级讲师]

(责任编辑：王雁卿)

平城魏碑与云冈石窟北魏造像题记

耿波

魏碑，又称“北碑”，是南北朝时期碑碣、墓志铭、造像题记等诸种石刻文字的统称。中华书法自汉隶肇始，到了魏晋时期，板正僵化、波磔矫饰的隶法不再适应时人的审美情趣和审美理想，而转向化圆为方的楷书之变。北魏正处于这一变革期，平城则是这一变革期的关键点，其最终成就了上承汉隶余风、下开隋唐真书，隶楷兼形、方正凝重的书体——即魏碑的初创。随着北魏迁都洛阳，其后来又滥觞于河洛，盛名于世。关于魏碑始兴及其流衍，康有为《广艺舟双楫·备魏第十》（图1）中梳理得十分清楚：“北碑莫盛于魏，莫备于魏，盖乘晋、宋之末运，兼齐、梁之风流；享国既永，艺业自兴。孝文黼黻，笃好文术，润色鸿业。故太和之后，碑版尤盛，佳书妙制，率在其时。……晋、宋禁碑，周、齐短祚，故言碑者，必称魏也。”

至于魏碑之美，《广艺舟双楫》中又如是盛赞：“魄力雄强，气象浑穆，笔法跳越，点画峻厚，意态奇逸，精神飞动，兴趣酣足，骨法洞达，结构天成，血肉丰美。”

北魏平城时代，社会政治相对稳定，经济发展，文化兴盛。统治者大力推崇汉化，留心纳慰汉族士族参政。在这样的社会文化风尚中，平城刊石立碑风起云涌，书法艺术瑰丽多彩。《魏书》中即见载数条“刊石勒铭”的事迹：

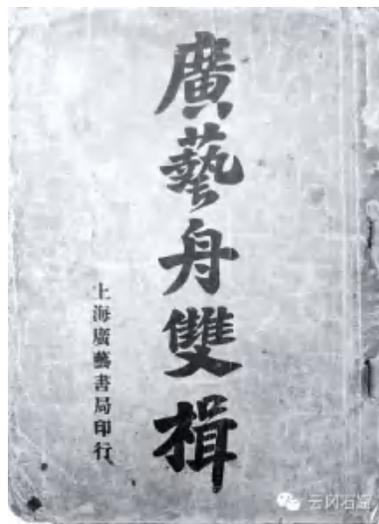


图1 《广艺舟双楫》

四年春正月己巳，征西将军皮豹子等大破刘义隆将于乐乡，擒其将王奐之、王长卿等。……行幸中山。二月丙子，车驾至于恆山之阳，诏有司刊石勒铭。（《魏书·世祖纪下》）

灵丘南有山，高四百余丈。乃诏群官仰射山峰，无能逾者。帝弯弧发矢，出山三十余丈，过山南二百二十步，遂刊石勒铭。（《魏书·高宗纪》）

高祖乃诏有司营建寿陵于方山，又起永固石室，将终为清庙焉。太和五年起作，八年而成，刊石立碑，颂太后功德。……太后立文宣王庙于长安，又立思燕佛图于龙城，皆刊石立碑。（《魏书·皇后列传》）

皇兴四年，予成犯塞，车驾北讨。……旬有九日，往返六千余里，改女水曰武

川，遂作《北征颂》，刊石纪功。（《魏书·蠕蠕传》）

世宗季舅护军将军高显卒，其兄右仆射肇私托景及尚书邢峦、并州刺史高聪、通直郎徐纥各作碑铭，并以呈御，世宗悉付侍中崔光简之，光以景所造为最，乃奏曰：“常景名位乃处诸人之下，文出诸人之上。”遂以景文刊石。（《魏书·常景传》）

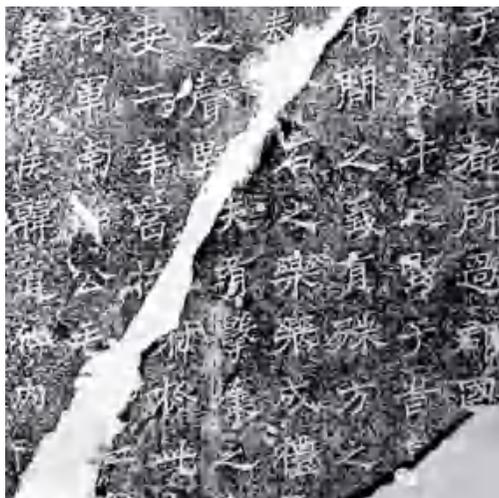
可见，北魏时期征战凯旋、巡幸御射乃至建庙置塔，均刊石立碑，立碑书文纪事在当时社会生活中已得到广泛运用。为了改造鲜卑文化，太武帝还诏令创造新字千余。事见《魏书·世祖纪上》：“今制定文字，世所用者，颁下远近，永为楷式。”作为北魏政治文化中心，平城地域汇聚着众多的书法大家如崔玄伯、卢渊、裴敬宪等，他们是构建并奠定北魏平城书法体系与艺术风格形成的汉族文人代表。

太武帝时，崔浩等奉诏撰修国史，叙成国书三十卷，立石铭刊，尽述国事，备而不典。据《魏书》，立于衢路的国史碑“营于东郊东三里，方百三十步，用功三百万乃讫”，参与这项碑刻工程的书法家该有几多。

自上世纪中期以来，随着平城考古不断的新发现，迄今为止已有记事碑、墓志铭、发愿文、墓碑、瓦当文字、木板漆书等数十种近百件北魏刻文面世。其中，有气势恢宏的帝王南巡颂碑（图2），也有样式各异的贵族官僚墓志，透过这些鲜活的书法文字，不但可以感受到鲜卑人的淳朴简直与纵情豪放，对于考证和研究北魏平城历史地理、姓氏、官制以及佛教发展史等都有重大意义。如兴安三年（454）《韩弩真妻王亿变墓碑》，碑高44厘米，宽24厘米，碑文9行，凡63字。碑额饰瑞鸟，交缠衔胜，减地篆刻“平国侯韩弩真妻碑”。碑文书法属隶意楷书，书体规范整肃、简洁清峻，可谓平城墓铭之上乘（图3）。再如延兴二年（472）《申洪之墓铭》（图4），高60厘米，宽49厘米，四边凸框。铭文分两部分，一为墓志正文，另



碑阳



局部

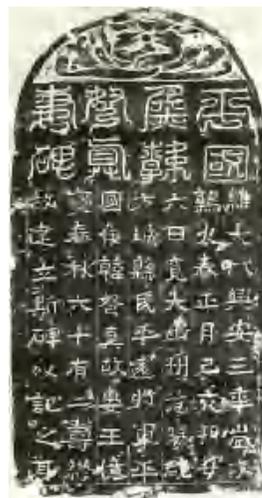


图3

《韩弩真妻王亿变墓碑》

图2 《皇帝南巡碑》

一为附记。正文13行，行20字，凡186字。介绍了墓主的郡望、家世、入葬时间、地点；附记50字，记录了葬地购买的历史情况。整方墓铭共见楷隶、方笔魏书、隶意楷书三种书风迥异的书体，至于缘何这样表现，至今仍谜团未解。但这方墓志中的买地记录对于了解北魏初年离散部落、迁徙人口、计口授田以及官职、姓氏等问题研究，都有重要的学术价值。



图4 《申洪之墓铭》

云冈石窟现存北魏造像题记31品，其中16品有纪年。位于第11窟东壁上层南端的太和七年（483）《邑义信士女等五十四人造石庙形像九十五区及诸菩萨记》，是云冈石窟中时间最早、文字最多的造像题铭（图5）。该铭高37厘米，宽78厘米，共25行，每行14~16字，凡341字，字径2至3厘米。题记大致内容为，五十四位善男信女感念生在末代，值遇圣主，“为国兴福”，敬造九十五尊雕像，上为皇帝、太皇太后、皇子，下为七世父母，发心祈愿。同时也祝望众生“长辞八难，永与苦别”、“道心日隆”。题铭两侧分别雕刻供养僧侣像，首列者均持长柄香炉，次者双手捧莲恭立。僧侣列像上方均有题名，左侧隐约可见“邑师□□”，右侧可见“邑师法宗”、“邑师昙秀”、“邑师普明”。北魏平城时期，一种由僧尼与在俗的佛教信徒组成的、以造像活动为主旨的民间邑义社团开始兴起。邑师是这一组织的灵魂，他们是倡导者和组织者。该题



图5 《邑义信士女等五十四人造石庙形像九十五区及诸菩萨记》

记内涵丰富，书体端朴高古，寄巧于拙，点画多变，方圆并设，是魏碑书法的精品。

第4窟南壁正光年间（520-525）《为亡夫侍中平原太守造像记》则是云冈有纪年造像的最晚题记，同时，也是云冈石窟营造工程的下限时间。但惜此题记历经风化，今已剥蚀殆尽。

第38窟窟外券形门楣上方，镌刻一方《吴氏忠伟为亡息冠军将军华口侯吴天恩造像并窟》铭记，22行，三百余字，系吴忠伟为亡子吴天恩荐福所造。吴天恩，从二品散后爵位、三品冠军将军。这是云冈目前所见官职最高的造像题记。该碑刻书体浑朴雄厚，文风感情深沉，意象明净潇散，特别是“长辞苦海，腾神净土”之句，是云冈流行净土崇拜的重要证明。

第18窟门拱西壁残存大茹茹造像记，铭记共十二行，可辨识大茹茹、可敦、……谷浑等字。“茹茹”，即柔然民族；“可敦”，是柔然可汗的正室，相当于内地政权的皇后。这是云冈石窟目前所见唯一为少数民族功德主造像的题记，它从侧面反映了异域王族在云冈地区的活动情况。

景明四年（503）《比丘尼昙媚造像题记》，高30厘米，宽29厘米，厚6厘米，它是1956年在整修第20窟前早年崩塌的乱石时出土的，大概原镶于昙媚造像龕旁的石壁上，后随前壁坍塌掩埋地下。这是云冈唯一一方脱离了洞窟本体的造像碑。该碑刻字10行，行12字，凡112字（图6）。碑文褒赞语义浓厚，辞藻弘润，不同于普通的造像发愿文，是一篇颂扬佛教功德以及云冈佛像光辉与灵觉，倡导佛教徒开窟造像的“感召”文书。

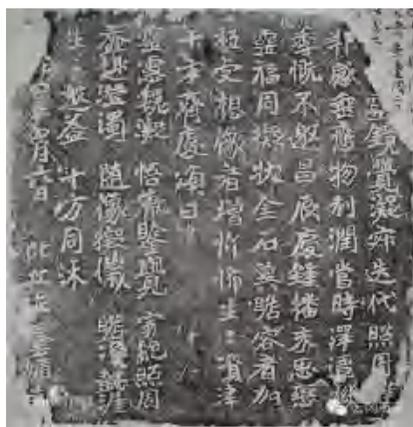


图6 《比丘尼昙媚造像题记》

总的说，平城魏碑所表现的书法艺术，“落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕”，正如清人何焯关于魏碑所发叹慨，“意象开阔，唐人终莫能及”。

[作者：云冈石窟研究院票务管理科副科长、文博馆员]

（责任编辑：吴娇）

云冈石窟影像档案保护与管理

张海雁

云冈石窟是世界著名的古代石窟群之一，始建于公元460年（北魏和平元年），延续至6世纪20年代，是中国早期石窟艺术的代表作品。云冈石窟经历1500多年风雨，在自然和人为因素的影响下，正在逐渐退化，对大小石窟45个，雕像59000余尊，石雕面积达18000余平方米的珍贵遗产进行信息的保存与记录显得尤为重要。云冈石窟研究院历来重视影像档案的建设。如何通过影像的方法，使这些珍贵文物的信息长久留存，并记录和反映不同时期的文物状态和变化，数字化研究室同仁们一直在探索研究石雕的拍摄、影像资料的保护与管理。近十多年来全面、准确、详实拍摄数量巨大的影像资料，为世界文化遗产云冈石窟珍贵文物永久的存影留真。

一、影像档案的概念

1839年，欧洲人达盖尔（Daguerre 1787—1851）发明了银版照相法，人类摄影术就此诞生，并被迅速传播。随着摄影技术的广泛应用，照片隐形档案也逐步形成。照片档案作为一种特殊载体形式的档案，它同样遵循档案的定义和特性，按照国家档案局制定的《照片档案管理规范》（GB/T11821—2002）对照片档案的定义是：“照片档案是国家机构，社会组织或个人在社会活动中，直接形成的以静止摄影影像为主要反映方式的有保存价值的历史记录。”

二、云冈石窟影像档案

云冈石窟研究院存有上世纪60年代以来影像档案资料，有不同材质和规格的底片、照片、电影胶片、录像带、数字光盘、数码照片等。内容涉及石窟寺保护工程、石雕造像、考古发掘、国家领导人及著名学者参观考察云冈石窟等影像资料。

（一）感光胶片

感光胶片是传统照片记录的影像载体，胶片由透明的片剂及其表面上涂布的感光乳剂构成，在感光后需要化学药剂处理后才能呈现可见的影像。因此，针对感光胶片的保存和保护要考虑其材料的化学特性及后期处理的工艺流程所带来的隐患等。

云冈石窟研究院从上世纪60年代的感光胶片，主要是黑白胶片、照片，记录了石窟寺保护工程，重要的国家领导人及国际友人来云冈石窟参观考察。

20 世纪 80 年代，随着摄影技术和感光材料的发展，摄影进入了彩色时代，让人们通过影像看到了云冈石窟真正色彩，底片按照感光原理可分为彩色负片和彩色反转片，片幅规格有 120 胶片，135 胶片，主要用于图书出版，摄影展览和媒体传播等。

（二）新型数码影像

上世纪 90 年代随着计算机技术的发展，云冈石窟研究院运用数字化技术保存云冈石窟影像信息，20 世纪初，数码相机的应用，产生了大量的数码影像，我们通过光盘、硬盘等存储介质进行存储和管理。近十年云冈石窟影像资料，已有 10 万余幅，内容有石窟造像、考古、重大活动、展览展示、各种学术研讨会、出版画册等。

三、实现云冈石窟影像档案数字化管理

影像档案资料是科技发展的产物，针对它的保护需要依赖于现在的科学技术。在科技高度发达的今天，为了让云冈石窟影像档案的管理工作得以更加完善，引起社会各界的关注与支持，汲取现有的经验和方法，进一步科学保护、合理利用这些珍贵的影像资料，以满足云冈石窟文化遗产的保护、研究、利用、弘扬工作的需要。

（一）对传统照片档案进行规范整理

1. 传统影像档案的整理遵循《照片档案管理规范》（GB/T11821—2002），这是国家档案局制定的专门针对银盐感光材料照片档案管理的一个标准。照片档案规律首先在照片的前期采集工作上下功夫，鉴定传统照片冲洗工艺，发挥其应有的价值，实现长期利用、长期保存。然后将底片、照片说明齐全，底片、照片影像一致，而且文字说明必须由主题、时间、地点、人物、背景、摄影者组成。照片档案应依据全宗、年度和张号顺序编制照片档案目录。

2. 数码影像档案属电子档案，对它的整理国家还没有出台正式的标准，但《企业档案工作规范》（DA/T42—2009）规定：“电子档案应参照纸质档案分类方案进行整理。”并提出数码照片档案的整理步骤，包括：数码照片分类、排列、编号、编写文字说明，编制数码照片档案目录、刻录光盘，光盘编号，填写光盘标签，光盘校验。

（二）对照片档案进行数字化处理

照片档案的数字化是指通过用扫描仪对传统载体的照片和底片进行扫描后存储到计算机上。在扫描过程中，要设置好分辨率、色彩位数、灰度级等相关参数。

1. 照片扫描分辨率决定图像的清晰度和图像文件的大小。分辨率越高扫描的图像品质就越高，存储空间就越大，通常应大于 300dpi。

2. 色彩位数是用于表示扫描仪所能辨析的色彩范围的指标。一般扫描仪和数码照相机记录的是 RGB 模式的图像信息。无论是黑白照片还是彩色照片都应选择 36 位 RGB 模式彩色作为数字图像模式。

3. 灰度级是表示灰度图像高度层次范围的指标，黑白照片一般采用 256 级灰度图像方式扫描，彩色照片适合用 24 位真彩方式扫描。

4. 照片扫描转换成数字形式后,通常以 JPEG 和 TIFF 格式存储。JPEG 格式是一种有损压缩的数据格式,存储时图像信息会损坏一些,但占用数据空间较小,存储速度较快,便于传输文件和网页图像使用,在显示器上浏览不影响视觉效果。TIFF 是一种无损压缩的数据格式,在存储时虽然文件占用数据空间较大,但是图像清晰,打印效果好。照片如果很重要,建议采用 TIFF 格式存储。

(三) 对照片档案进行数字化管理

对照片档案数字化管理,主要目的就是为了利用方便,实现查阅档案不调卷,把原来的纸质档案变成活的电子档案,并且能够迅速、准确、灵活地提供具体翔实的档案信息。所以在对照片归档时,尽量保证照片档案资料齐全、完整。

1. 建立数据库及数据录入。数据库的建立是照片档案数字化管理的关键。照片档案通过图像扫描技术转换成数字文件后,必须建立照片档案数据库,将数字化的档案信息有序地存入数据库。数据库的建立工作量很大,时间也较长,工作人员必须具备档案专业知识,能够熟练操作计算机,并且对工作认真负责,以确保录入数据的时效性、准确性、齐全性,为实现照片档案的数字化管理打下坚实的基础。

2. 照片档案的阅览和利用。照片档案数据库的建立为照片档案的利用带来跨越式的发展,由于前期录入了照片档案的类别、期限、年度、题名、照片号、拍摄时间、摄影者等相关文字说明,为检索提供了极大方便。这样可以通过计算机进行照片档案地阅览和利用,只要选择其中一项输入,通过模糊或精确查询方式即可调出相关信息,避免了直接使用照片原件,最大限度减少了对原始底片和原始数据的使用次数,有利于照片底片原件的安全保护。

3. 照片档案数据的存储。为确保照片档案资料的安全,管理人员将照片档案通过图像扫描技术转换成数字文件后进行存储。数字影像存储的方式为磁盘存储和刻录光盘两种。光盘主要以 DVD 数据光盘为主,每次刻录后要先在其他光驱上试读一下,保证其能正常使用,

四、云冈石窟影像档案的保存方法

2010 年,随着云冈石窟研究院新办公楼建成,成立了数字中心,档案保管日趋完善,拥有了保存石窟影像档案的专用库房,温湿度稳定、防风、防沙,且远离强磁场。按照国家标准《照片档案管理规范》(GB/T11821—2002)云冈石窟研究院数字中心制定了严格的影像档案的保存和管理制度。

(一) 建立底片管理制度

对原始的底片使用实行了严格的审批手续,非档案工作人员不得进入档案室,调用、归还底片必须登记,消除对底片档案造成的各种不利因素,确保底片原有的质量。

(二) 采用传统卡式查找方法

卡片上编号,填写照片内容,拍摄时间、规格、类别等内容。在查找时先查找卡片小样,再取底片。这样无需频繁调取原件,既保护了底片原件,又节省了工作时间,目前,开始利

用数字化检索来获取信息，更加方便、快捷。

（三）购置专用档案柜

为妥善保存底片，将编号和登记的底片，逐一存放于专用半透明硫酸纸底片袋保管，一张一袋，按顺序号装入防潮、防挤压的木质盒来保存底片。多年来，木质盒的存放使这批底片得到了较好的保存，但不利于防火。现已将底片资料放入专用的档案柜中。

（四）做好磁性载体的工作

将录像带每三年倒带一次，做到缠绕平整，松紧适度，避免长期不动形成相互之间粘连。

（五）数据存储及备份

采用数字化影像存储方式为刻录光盘和磁盘存储，光盘主要以 DVD 数据为主，为了档案资料的安全，将扫描后的档案资料同时制作三份光盘备份。一份随时备用，另外两份存档，且分库保存，竖立存放于专用防磁柜中。

云冈石窟研究院的影像档案资料记录了石窟在不同时期的状态和变化，随着石雕逐年的风化，这些珍贵的历史影像资料，成为了我院研究、保护工作的重要依据和参考史料。

[作者：云冈石窟研究院数字化研究室主任、文博副研究馆员]

（责任编辑：吴 娇）

云冈高浮雕石质文物的数字化探索

何 勇

云冈石窟位于山西省大同市城西 16 公里的武周山南麓，营建于 5 世纪，距今已有 1600 多年的历史。石窟依山开凿，东西绵延约 1 公里，现存大小窟龕 254 个，造像 59000 余尊。石窟规模宏大，造像内容丰富，雕刻艺术精湛，代表了五世纪前后世界美术雕刻的最高水平。云冈石窟 1961 年被公布为全国重点文物保护单位，2001 年列入世界文化遗产名录。

云冈石窟的主体岩性为石英砂岩，面对石窟及造像日渐风化的实际情况，20 世纪以来，云冈石窟的保护工作者们不断地对石窟进行维修加固，同时以多种手段（文字、摄影、测绘等）不间断地记录着石窟的实时面貌。但以往的记录特别是测绘记录，无论是手工测绘，还是立体摄影测绘，最终的手工线描图件均不能立体、准确、全方位地展示石窟艺术的真实面貌，存在不同程度的缺陷。近年随着三维激光扫描测绘技术的出现与推广，获得更加丰富、全面、精准的石窟艺术信息成为可能。

对云冈石窟进行全方位的系统测量，是石窟文物保护管理工作的需要。考古研究、建立文物档案、文物本体保护设计与保养、展览展示、文化出版等均离不开精细测绘得到的文物实测图件。从这个意义上讲，对石窟文物的测绘全面与否，实测图件的精度高低，决定了石窟文物保护管理工作的水平。因此获得准确的文物测绘图，是保护管理非常重要的业务工作。

对云冈石窟进行系统的测绘工作，始于 20 世纪三四十年代。日本侵华期间，日本学者以手工方法对石窟进行了测绘，并将 122 幅图件发表于《云冈石窟——公元五世纪中国北部佛教石窟寺院的考古调查报告》中。1960—1963 年，文化部古代建筑修整所（中国文化遗产研究院前身）学者杨玉柱等对云冈石窟进行了新中国成立后的首次系统测绘，分别绘制第 7、8 窟，第 9、10 窟，第 14 窟，第 15 窟，第 20 窟，第 39 窟等 8 个洞窟的实测图 60 张。历史上的这两次测绘均采用传统手工测绘方法，今天看来它们存在着明显的弱点，如：接触文物本体测量，易使文物本体受到人为损害；速度慢、周期长、精度低、适用范围小等等。两次系统测绘均没有产生石窟立面全图，大约是因为石窟群东西长度太长（约 1000 米）、石窟壁面过高（最高处近 50 米），手工操作具有极大难度而无法完成。

1986—1988 年和 1994 年，由中国建设部城市综合遥感与制图中心对云冈石窟部分洞窟进行近景摄影测绘，先后绘制第 5、6 窟，第 12 窟，第 20 窟和第 1、2 窟，第 3 窟，第 4 窟等洞窟的实测图 87 张，其中 1986 年完成的部分测绘图，准确程度较高，先后发表于《中国石窟·云冈石窟》和《云冈石窟》申遗文本中。虽然近景摄影测量在一定程度上能够满足石窟寺准确测绘记录的基本要求，但在记录云冈石窟这样规模巨大、洞窟形制多样、造像形式

复杂、异面体较多的大型石刻造像时，产生误差较大，不能全面准确地记录石窟的实时面貌。即便近景摄影测量存在诸多缺陷，但其在高浮雕石质文物测绘领域的使用，标志着云冈石窟数字化记录时代的开始。要指出的是，在传统文物考古中出现的大量线描图，均出自于手工测绘，或近景摄影测绘方法，就是说这些方法的最终成果，只能以线描图的形式出现。而三维激光扫描测绘方法的最终成果或是三角网模型，或是在此基础上将若干张高清晰数码照片纹理映射到模型上（由点云模型对照片进行纠正）后，获得的高清晰的精准的正射影像图。与传统线描图比较，这种图件记录了更多的实物表面信息，如果需要，点云间的三维距离可以设置为毫米级或亚毫米级来获取信息，即便对象实物体量面积很小，也能全面反映微小的变化，如砂岩造像的面部风化掉落了一颗1毫米以内的沙粒，那么，以精细点云数据可以准确地记录这颗沙粒掉落的三维位置及其颗粒的大小，这是手工测绘的线描图不可能达到的。在传统的考古记录中，经过实际测量绘制的线描图，与照片和文字叙述一起构成考古报告不可或缺的重要内容。然而，经过新技术产生的新图件，使考古记录增加了更加细致入微的记录形式，如果以正射影像图这一经过现场比对，尺寸比例关系无误的图件为依据进行人工描图，任何描图人员也不会将原始图件的细致处完全表现出来。所以，在发表线描图的同时，应该同时将原始正射影像图发表，当阅读者发现不确定之处时，应以正射影像图为准。当然，考古活动是一个复杂的、专业性非常强的业务工作，在遇到较为复杂的情形时，无论绘图记录还是文字记录，都有一个不断深入的认识过程。比如仔细分辨不同时期的叠压遗迹之间的关系，不仅要在文字记录中表现出来，也要在测绘记录中表现出来，这是需要具备一定专业知识的人员在现场仔细观察、比较才能进行的工作。

三维激光扫描技术出现于1980年代，1990年代以后引入我国。由于激光具有单色性、方向性、相干性和高亮度等特性，将其引入测量装置中，在精度、速度、易操作性等方面均表现出巨大的优势。随着激光技术、半导体技术、微电子技术、计算机技术、传感器等技术的发展和应用需求的推动，激光测量技术也逐步由点对点的激光测距装置，发展到采用非接触方式主动测量快速获取物体表面大量采样点的三维空间坐标的激光扫描测量技术。

针对云冈石窟高浮雕造像的特点，我们从2003年起将三维激光扫描技术引入云冈，期望在石窟的测绘工作上有所创新和突破，使文物档案的建立、石窟的科技保护、考古研究、数字化云冈的制作等工作取得新成绩。经过十余年实践，目前形成了以三维激光扫描与数字近景摄影测量为主、毫米级精度的数字化技术路线（图1）。

为了顺利推进云冈数字化的发展进程，云冈石窟研究院成立了云冈数字中心，并与多所国内高校及科研单位共同研究，形成了依托高精度测绘技术、地理信息系统技术（GIS）、计算机科学与网络技术等手段，永久数字化保存云冈石窟文物本体的方法，在石窟雕刻的数字化获取（几何与色彩）、存储和展示等难点领域均有所突破。

云冈数字中心对石窟本体持续进行数字化采集工作，对采集到的数据进行整理，建立了可调整视角、可量测毫米级精度的洞窟数字档案。目前已完成云冈石窟外立面，第1-4窟，第9-13窟，第18窟，第38、39窟的点云数据采集工作（图2、3）。

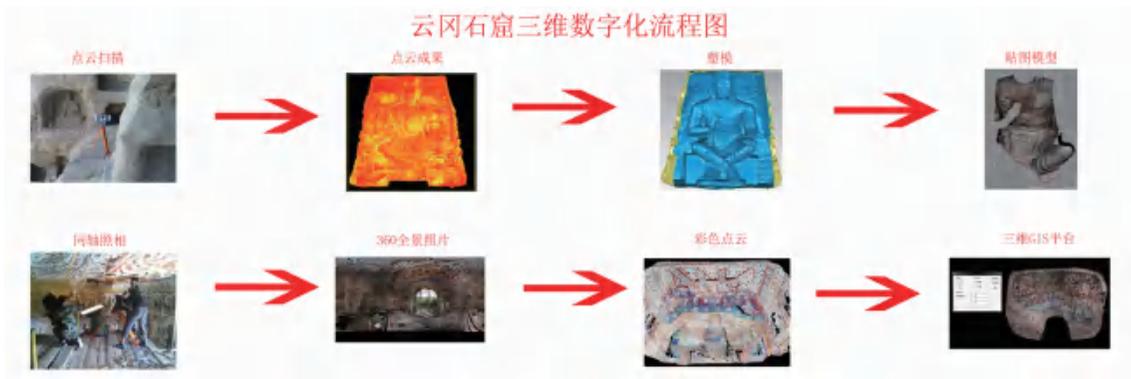


图1 云冈石窟三维数字化工作流程

以云冈石窟第13窟为例，在获取点云数据前，我们根据第13窟的位置情况布设控制网，做精准的控制测量，平面基准采用1980国家坐标系，高程基准采用1985国家高程基准，目的是为了坐标系的统一。然后将整个工程分为两步：

一、外业数据采集

采用不同性能的三维激光扫描仪对文物采取多角度交叉式高精度扫描，以精度为0.3mm的surphrser扫描仪对石窟内壁部分特征进行采集；中间以中等精度扫描仪进行普及扫描；石窟外立壁整体立面采用Leica ScanStation 2三维激光扫描仪做大场景控制；以近距手持型扫描仪作为细部及空间不便扫描位置的数据补充，这样可以采集文物最全面的点云数据。与此同时，我们对纹理进行数据采集。对原



图2 第9、10窟外立面原始点云数据

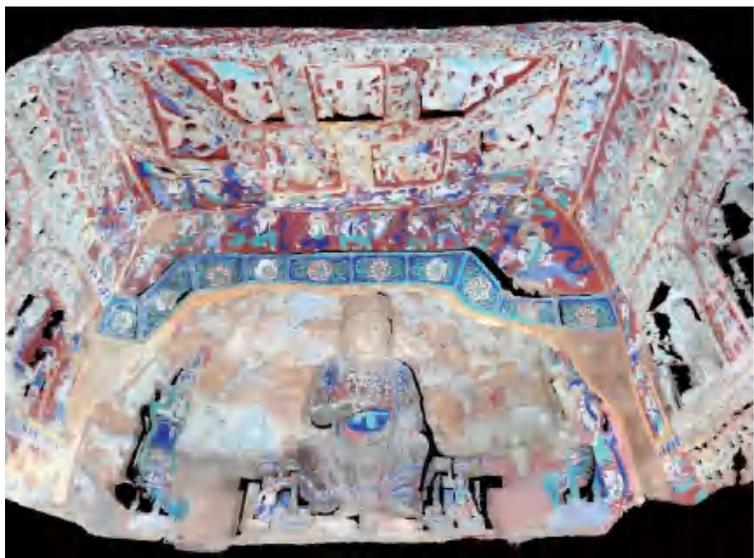


图3 附着纹理信息的第12窟模型

始的彩色纹理采集采用两种方式：一种是与扫描仪同轴的高清相机采集，用于高精模型的映射；另一种则是全角度的近景拍摄，用于渲染展示模型的贴图。在石窟内采集纹理过程中为保证色彩还原、分辨率、位置关系，采用佳能 EOS 5D Mark III 机身 +EF 红圈 (24-105mm) 镜头的套机，在特定的环境下做石窟纹理采集。同时划分区域，确保拍摄佛像的完整性、细致性。图为第 13 窟主佛完整点云图像（图 4）。

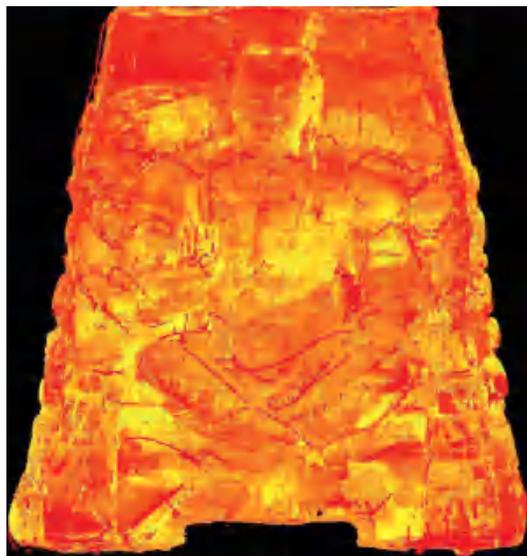


图 4 云冈石窟 13 窟主佛点云

二、内业建模贴图

（一）将三维点云数据转化为三角网格模型
将经过处理的点云构网。该步骤使用的是三维逆向工程软件 Geomagic (Geomagic Studio 是 Geomagic 公司产品的一款逆向软件，可根据任何实物零部件自动生成准确的数字模型)，先对点云数据进行简单的平滑去噪再生成不规则三角网网格模型。对生成的不规则三角网网格模型中的漏洞和重面的部分使用软件修复功能进行修补。

由于采用多种不同性能的三维扫描仪对佛像进行多角度交叉式扫描，佛像缺失的点云数据很少，所以生成的三角网模型漏洞很少，只需要在 Geomagic 里面逐个进行曲率填充单个孔，就能生成很完好的模型。最终建好的三角网格模型能很好得逼近对象表面形状，为后期模型纹理映射作好准备。

（二）纹理映射

经过前面步骤得到的三维模型，已经具有很好的几何准确性，但是我们为了满足可视化的需要，还原真实的三维景观，就需要对三维模型添加真实的色彩，达到纹理映射的目的。

为了更好地实现佛像的纹理映射，我们在 3dmax (3dmax 是 Autodesk 公司开发的基于 PC 系统的三维动画渲染和制作软件。) 里面将模型先做优化、uvw 展开和 uvw 贴图处理，再将棋盘格附在模型上，根据棋盘格的拉伸情况，把模型切成比较平整的小块，然后编辑 uvw，渲染贴图。最后在 Photoshop 里将多张照片对应到渲染出来的相应的三角网中，从而实现模型的纹理映射。

将带有纹理的模型导入 Toplite 平台，使其能在系统中具有浏览、量测、剖图、属性等功能，从而实现建立石窟三维数字档案的目的。

除此之外，根据获取的点云数据，我们还先后绘制出云冈石窟外立面的立面图（图 5）和正射影像图（图 6），2005 年绘制出的云冈石窟立面图是中国石窟第一幅高精度（误差不超过 3 毫米）的石窟立面图。



图5 云冈石窟立面图



图6 云冈石窟外立面正摄影像图

同时，云冈石窟研究院将数字化与石窟保护相结合，利用虚拟现实技术模拟保护工程的各个步骤，对比收集洞窟修复前以及修复后的相当一段时间内的图像信息，用于评估保护措施以及方法的有效性和时效性（图7、8）。石窟数字化后还可以模拟自然灾害对石窟的损坏，如模拟地震应力对石窟的损坏等（图9、10）。



图7 云冈石窟第2窟西壁与塔柱东壁叠加图

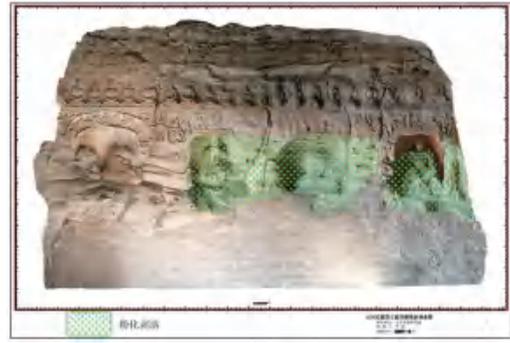
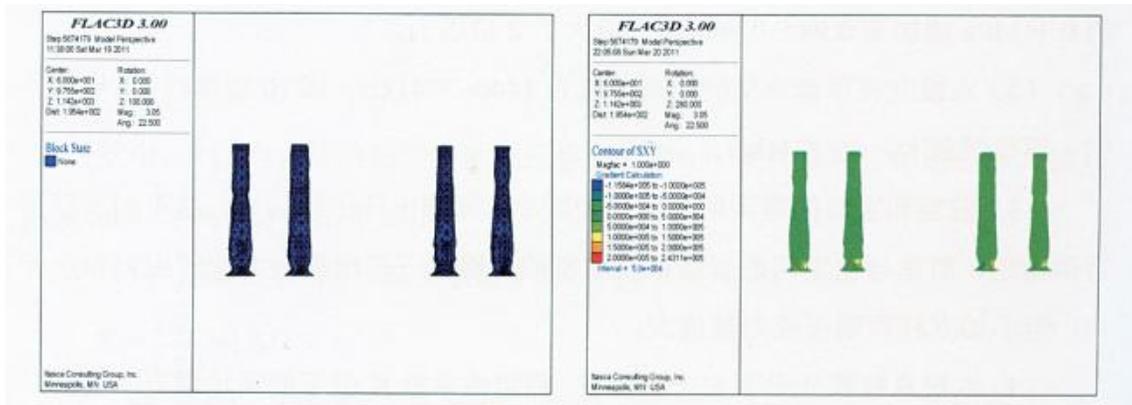


图8 云冈石窟第2窟西壁病害调查图



小震下立柱塑性区分布图

小震下立柱剪应力分布图

图9 模拟自然灾害对石窟的破坏：小震情况下裂柱受力情况



大震下立柱塑性区分布图

大震下立柱剪应力分布图

图 10 模拟自然灾害对石窟的破坏：大震情况下裂柱受力情况

云冈数字中心成立以来，陆续承担了《云冈石窟数字化工程示范》《石质文物风化速度定量测定》《基于三维激光扫描技术的云冈第 12 窟数字化获取及展示系统》等科研攻关项目，并且联合浙江大学、北京建筑大学、天津测绘院、大同测绘院编写了《高浮雕石窟寺与雕塑类文物三维数字化标准》《基于三维激光扫描技术的高浮雕石窟寺与雕塑类文物三维数字化规程》《基于多图像的高浮雕石窟寺与雕塑类文物三维数字化规程》等标准和规范，同时就“定量测定砂岩质文物表面风化速度的方法”向国家知识产权局申报了发明专利。

在对石质文物数字化探索和实践的同时，我们着力对大遗址、古建筑、古墓葬、彩塑壁画等多类别文物进行数字化的尝试和探索，如大同华严寺薄伽教藏殿、大同关帝庙、阳高云林寺、汾阳太符观、恒山悬空寺、长治大云院、大同辽代墓室、大同观音堂、五台山广济寺等（图 11）。

数字化成果的广泛应用，是未来数字化发展的主要空间，数据的有效使用是我们未来发展的主要难题。我们希望构建应用型的共享的数据平台 GIS，实现全院资源的共享。各级工作者根据使用的需求和权



辽代壁画墓纵向剖北视图

辽代壁画墓纵向剖西视图

图 11 辽代墓葬壁画数字化成果

限的不同，通过简便的操作，对数据进行预处理，满足自己的工作和研究需求，真正意义上实现大数据的快速有效使用。

注释：

- [1] 臧春雨《三维激光扫描技术在文保研究中的应用》，《建筑学报》2006 年第 12 期。
- [2] 徐源、高井祥、王坚《三维激光扫描技术》，《测绘信息与工程》2010 年第 35 期。
- [3] 王恒《云冈石窟测绘方法的新尝试——三维激光扫描技术在石窟测绘中的应用》，《文物》2011 年第 1 期。
- [4] 冯梅、吕水生《三维激光扫描技术在文物保护中的应用》，《河南科技》2011 年第 19 期。
- [5] 冉磊《三维激光扫描仪及其在文物保护中的应用研究》，《测绘通报》2009 年。
- [6] 吴育华、王金华、侯妙乐、张玉敏《三维激光扫描技术在岩土文物保护中的应用》，《文物保护与考古科学》2011 年第 11 期。

[作者单位：云冈石窟研究院数字中心]

(责任编辑：侯 瑞)

云冈第2窟北壁砂岩风化程度环境磁学无损评价

任建光 黄继忠 胡翠凤

前言

云冈石窟是中国三大石窟之一，代表了公元5世纪至6世纪时期中国杰出的佛教石窟艺术，是中国佛教艺术第一个巅峰时期的经典杰作（图1）。千百年来，由于自然和人为因素的摧残破坏，云冈石窟这些难得的人文艺术珍品遭受着不同程度的风化侵蚀，甚至有的已影响到文物本身的安全，其现状令人担忧。云冈石窟属于不可再生资源。应用无损检测技术定量评价岩石风化程度是治理云冈石窟等石质文物风化病害的必然要求。针对现场环境的磁学检测方法是一种无损检测技术，是自20世纪80年代逐渐发展起来的介于地球科学、环境科学和磁学之间的一门新兴学科^[1, 2]。主要用于土壤学研究^[3, 4]、古气候与古环境变迁^[5]、人类活动影响与环境污染^[6~9]等研究中。近年来也被应用于与岩石风化相关的研究^[10, 11]中。本文在定性观察的基础上，应用环境磁学无损检测技术，现场探测云冈风化砂岩的磁学特征，在其基础上，定量评价云冈第2窟北壁砂岩的风化程度，旨在推动对于石质文物风化现状的检测和监测技术的发展，为石质文物的保护研究提供参考。

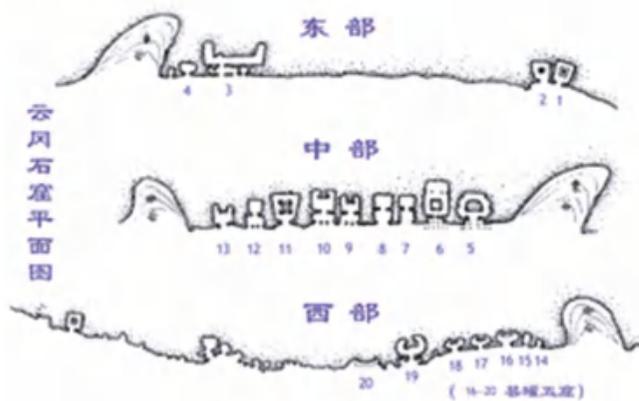


图1 云冈石窟平面图

一、云冈第2窟北壁的保存现状

云冈第2窟位于窟区最东端（图2、3），始建于公元471年，塔庙窟，与第1窟组成双窟。辽金时被称为“护国寺”。清代时云中八景之一的“石鼓寒泉”，寒泉即第2窟内的泉水。第2窟是北魏云冈中期洞窟的代表，雕刻造型工整华丽，使渊源于西方的佛教石窟艺术中国化、世俗化，具有鲜明的时代特征。云冈第2窟北壁为砂岩、粉砂岩和泥岩互层结构，中粗砂岩出露层厚约4m。北壁雕刻内容丰富，层次分明，技法精湛。与窟顶相交处雕刻的伎乐列

龕、千佛列龕已风化无存。中部为四柱三间格局，中间龕内为一跌坐佛，背光残存飞天、火焰纹及供养天八躯，左右两龕内菩萨形像，身头全部漫漶，在壁面存在一层白色或浅黄色粉末状风化物，其风化病害类型主要为粉末状(图4)。下部为浮雕佛传故事和供养人行列，风化极严重；东端为板状风化类型(图5)，平行壁面的卸荷裂隙十分发育，西端为加固



图2 第2窟外景

(引自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第一卷，京都大学人文科学研究所，1952年)



图3 第2窟外景



图4 第2窟北壁粉状风化



图5 第2窟北壁板状风化

补砌部分，加固补砌位置下为寒泉出水点。

二、岩石风化程度环境磁学定量分级标准

(一) 理论基础

岩石磁性主要是由岩石所含铁磁性矿物产生的，含铁磁性矿物及其含量不同，其磁性强弱各异。EDX能谱分析表明，云冈石窟新鲜砂岩中含有丰富的铁元素。对新鲜砂岩及风化砂岩的化学成分测试表明：不同风化程度的砂岩，铁氧化物的成分、含量会发生变化^[22]，即云冈石窟砂岩在风化变质过程中，伴随着氧化铁及氢氧化铁矿物形成和转变^[23]。

现场测试使用的是捷克产SM-30便携式磁化率仪(图6)，它在地理和地质方面用途广泛，由于具有高敏感度，达到 $1 \times 10^{-7} \text{SI}$ ，能精确地测出顺磁性、反磁性、铁磁性岩石的磁化率。体积 $100 \times 65 \times 25 \text{mm}$ ，重量180g。六个测量模式，传感器直径50mm，在20mm范围内可获取90%的信号，自动调整测量，操作简单。打开开关后，凭借复杂的信号处理系统，在几秒内，

就能显示出精确的测量数值，同时它能有效地减少外部的电磁干扰和电子设备的噪音影响。具有体积小、重量轻、快速、成本低、对被测物体无破坏性的特点，是非常理想的野外无损磁测仪器。

(二) 定量分级标准

云冈石窟开凿于中侏罗统上部云冈组 (J2y) 砂岩透镜体上^[24]。岩性以中粗粒长石石英砂岩为主。在前人的基础上^[25]，结合云冈石窟砂岩风化的实际情况，根据风化岩石颜色光泽、岩体组织结构的变化及破碎情况、矿物成分的变化情况、物理力学特征的变化和锤击声等定性划分为五类：新鲜砂岩，弱风化砂岩，中等风化砂岩，强风化砂岩，全风化砂岩。利用 SM-30 便携式磁化率仪现场对云冈石窟新鲜中粗砂岩、粉末状、板状风化砂岩进行测试。使用 EXCEL2003 软件进行数据分析统计。图 7、图 8 中，不同风化程度的风化砂岩磁化率值频率分布曲线呈偏正态分布，根据正态曲线在区间 ($\mu - 2\sigma, \mu + 2\sigma$) 内取值的概率为 95.4%，以及与相邻磁化率值频率分布曲线相交点数值，对粉末状、板状风化砂岩的风化程度进行划分，结果见表 1。



图 6 SM-30 磁化率仪

表 1 云冈石窟粉末状和板状风化砂岩现场无损测试磁化率值统计表

风化程度	风化类型	平均值 ($10^{-6}SI$)	数值范围 ($10^{-6}SI$)		标准方差 ($10^{-6}SI$)	最大值 ($10^{-6}SI$)	最小值 ($10^{-6}SI$)	个数
新鲜砂岩		0.056				0.107	0.004	287
弱风化砂岩	粉末状	0.049	0.033	0.066	0.016	0.102	0.008	261
	板状	0.045	0.037	0.053	0.013	0.072	0.008	261
	平均值	0.047	0.035	0.060				
中等风化砂岩	粉末状	0.093	0.091	0.137	0.022	0.173	0.047	325
	板状	0.093	0.091	0.123	0.024	0.195	0.043	147
	平均值	0.093	0.091	0.130				
强风化砂岩	粉末状	0.089	0.074	0.091	0.018	0.140	0.011	486
	板状	0.087	0.067	0.091	0.022	0.164	0.021	242
	平均值	0.087	0.067	0.091				
全风化砂岩	粉末状	0.063	0.051	0.074	0.012	0.096	0.030	145
	板状	0.057	0.043	0.067	0.057	0.098	0.004	193
	平均值	0.060	0.047	0.071				
加固面		0.602	0.200	1.102	1.060	10.200	0.102	635

云冈石窟风化砂岩现场测试结果表明：粉末状风化砂岩和板状风化砂岩在风化退变质过程中磁化率平均值接近，变化趋势也相同，即磁化率平均值具有先升高后降低的特征：

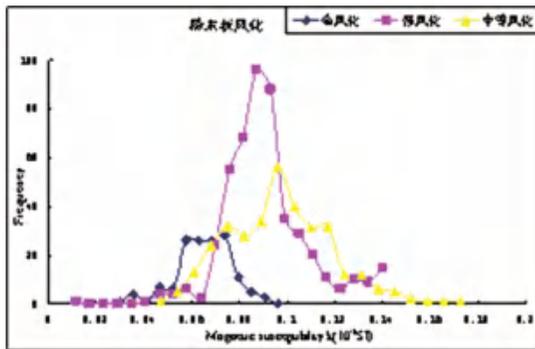


图7 云冈石窟粉末状风化砂岩现场无损测试磁化率频率分布曲线图

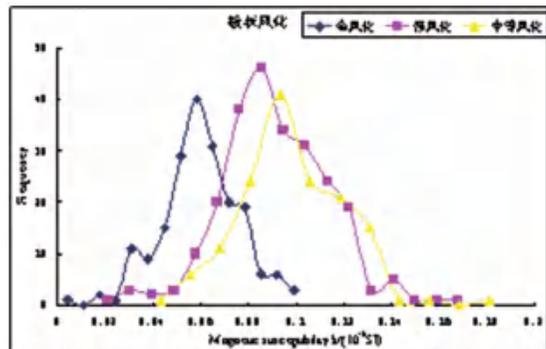


图8 云冈石窟板状风化砂岩现场无损测试磁化率频率分布曲线图

(1) 新鲜中粗砂岩磁化率平均值为 $0.056 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，磁化率值低；(2) 弱风化砂岩，磁化率低，变化范围为 $0.035 \sim 0.060 \times 10^{-6} \text{SI}$ ；(3) 中等风化砂岩，磁化率最高，变化范围为 $0.091 \sim 0.130 \times 10^{-6} \text{SI}$ ；(4) 强风化砂岩，磁化率高，较中等风化略有下降，变化范围为 $0.067 \sim 0.091 \times 10^{-6} \text{SI}$ ；

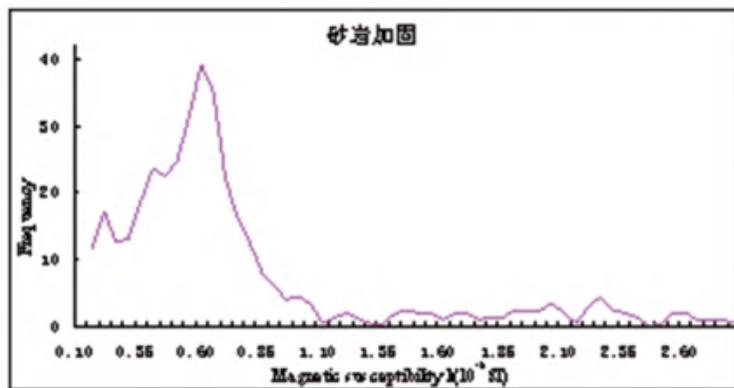


图9 云冈石窟风化砂岩加固面现场无损测试磁化率频率分布曲线图

(5) 全风化砂岩，磁化率较低，变化范围为 $0.047 \sim 0.071 \times 10^{-6} \text{SI}$ 。加固补砌面磁化率值变化范围为 $0.200 \sim 1.102 \times 10^{-6} \text{SI}$ (图9)。

三、云冈第2窟北壁砂岩风化程度评价

(一) 数字正射影像图的制作

传统的石窟手工测绘图和摄影技术由于测绘对象的不规则性、工作量巨大、场地限制及窟内光线不足等原因，绘出的图纸精确度严重不足。三维激光扫描技术具有快速、精确、全面、非接触性等特点，能够制作出高精度、符合要求的数字正射影像图 (DOM, Digital Orthophoto Map)。制作过程为：在原始点云经过一系列的平滑、去噪后，利用三角剖分来制作出不规则三角网 (Tin) 来表达石窟的实体模型，之后用采集的高分辨率影像经过色彩纠正后将纹理映射到模型上，进而得到石窟壁面的正射影像图。使用的软件有 cyclone6.0、geomagic12、polyworks 9.0、ptgui、photoshop cs3、rapidform xor、autocad2008 等，图 10 为第 2 窟北壁数字正射影像图。

(二) 测量结果

将制作成的云冈第2窟北壁数字正射影像图用 autocad2004 打开, 填充网格线, 直线上的相邻点距为 20 cm, 两直线相交点即为现场环境磁学便携式仪器测试点。在第2窟北壁前搭不锈钢架子, 现场测试人员身上不携带任何铁质器物, 以免影响现场测试精度。用 SM-30 连续测量 3 次, 取平均值记录。利用 Surfer 软件生成第2窟北壁环境磁学无损检测磁化率分布等值线图(图 11)。从图中可以看出, 壁面左下角的区域磁化率值比较高, 壁面中上部磁化率次之, 壁面底部中东端磁化率最低。

根据云冈石窟砂岩风化程度环境磁学分级定量分级标准

(见表 1), 对云冈第2窟北壁砂岩的风化程度进行环境磁学无损评价。(1) 图 12 为第2窟北壁中等风化砂岩分布图, 中等风化范围位于壁面上部, 泥岩层下方, 分布面积广, 约 $8 \times 1.5 \text{ m}^2$ 。(2) 图 13 为第2窟北壁强风化砂岩分布图, 强风化范围位于壁面中部狭窄区域内, 分布面积约 $8 \times 0.5 \text{ m}^2$ 。(3) 图 14 为第2窟北壁全风化砂岩分布图, 全风化范围基本位于壁根中东部范围, 分布面积约 $5 \times 1.5 \text{ m}^2$ 。(4) 图 15 为加固补砌面分布图, 图中在中间龕内跌坐佛肩膀上磁化率等值线密集区域是清代佛像包泥维修后的遗留泥块, 壁面西北角壁根磁化率等值线密集区域为石窟加固补砌部分。1963 年云冈石窟在第2窟在进行实验工程时, 北壁西北角壁根崩塌高约 2m, 风化蚀空深 1.7m, 上部壁面已呈悬空状态, 直接威胁窟壁之安全。工程技术上采用“隐蔽结构”的处理方法, 将残破处清理干净, 然后采用以附加钢筋混凝土结构承托并隐蔽在块石砌体之内



图 10 第2窟北壁数字正射影像图

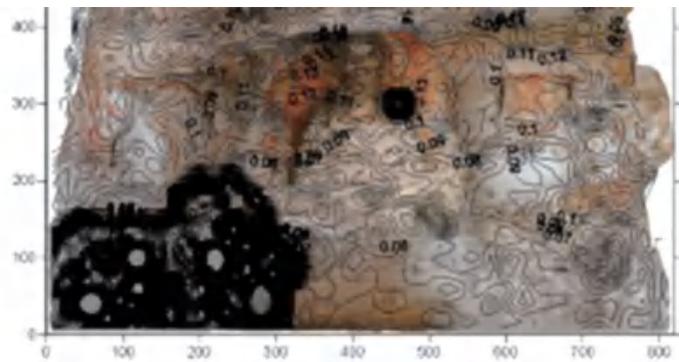


图 11 第2窟北壁环境磁学无损检测磁化率等值线图

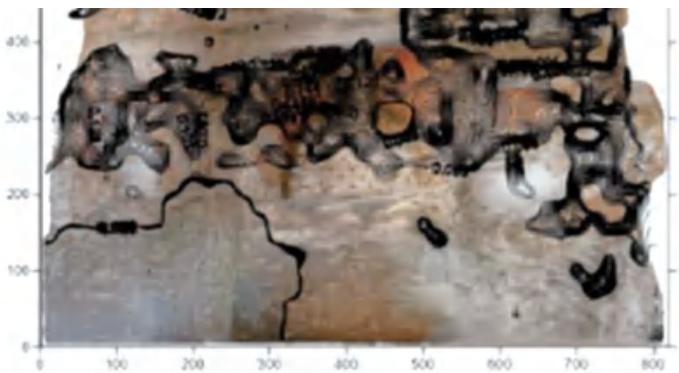


图 12 第2窟北壁中等风化砂岩分布图

和灌注水泥浆粘结的方法，重新补砌整齐，最后混合砂浆抹平，以防止上部壁面继续崩塌。

可见，云冈第2窟北壁佛龕上部及龕眉处砂岩风化程度最轻，为中等风化；其下部与佛龕中部之间区域的砂岩风化程度相对较重，为强风化；北壁1.5m以下的壁面风化剥蚀最严重，为全风化，其中壁根右下角为因风化蚀空而加固补砌部分。同时笔者发现云冈第2窟北壁不同水平位置，风化程度有所差异。相比佛龕龕眉上部壁面的风化程度而言，壁面中部、壁根的风化程度较大。因此，对于第2窟北壁风化程度而言，从壁根部向上，风化程度逐渐减小。

四、结果分析（原因分析）

通过对云冈第2窟北壁壁面砂岩的风化程度进行研究，笔者发现水平位置梯度对此处砂岩的风化具有控制作用。岩石的风化是在自身和外界双重作用之下进行的。云冈第2窟北壁测量区砂岩岩性相同，风化程度主要受控于岩石所处位置的水文环境。水对云冈石窟的危害是普遍而严重的，它与岩石长期缓慢的相互作用是石雕遭受风化的主要原因。云冈砂岩的风化过程中和水有关的物理风化主要有干湿作用和冻融作用，而与水有关的化学风化则有盐类矿物结晶、碎屑长石水解、碳酸盐胶结物溶解、氧化铁及氢氧化铁矿物形成和转变等过程。水对岩体的影响往往是几种作用同时发生，使岩体粘结力减弱，强度降低。云冈第2窟北壁的风化程度主要受洞窟渗水、第2窟泉水、地下毛细水和凝结水的影响。水的种类和量的不同引起第2窟北壁砂岩的差异性风化，这与现场观察到的一致（表2）。



图 13 第2窟北壁强风化砂岩分布图



图 14 第2窟北壁全风化砂岩分布图



图 15 第2窟北壁加固补砌面磁化率分布图

表 2 云冈第 2 窟北壁现场观察统计表

壁面位置	风化程度	水的赋存形式	出现时间	水量	备注	
上部	中等风化	凝结水	夏季	微	未治理	
		洞窟渗水	春、夏、秋季	微	部分治理	
中部	强风化	凝结水	夏季	微	未治理	
		洞窟渗水	春、夏、秋季	微	部分治理	
		毛细水	地下水毛细水	春、夏、秋季	微	已治理
			雨水倒灌毛细水	春、夏、秋季	微	已治理
底部	全风化	凝结水	夏季	微	未治理	
		洞窟渗水	夏季、雨季	中	已治理	
		毛细水	地下水毛细水	春、夏、秋季	中	已治理
			雨水倒灌毛细水	春、夏、秋季	中	已治理
		第 2 窟泉水	一年四季	大	已治理	

(一) 洞窟渗水对第 2 窟北壁风化的影响

1963 年以前，云冈第 2 窟北壁是潮湿突出的地方，洞窟渗水严重。部分大气降水入渗所形成的地下水沿裂隙网络通道迳流，造成第 2 窟北壁渗水（图 16）。第 2 窟泉水是云冈洞窟渗水的最大出水点，该出水点出露位置较高，造成洞窟积水，所产生的毛细水曾危害第 2 窟石雕，风化现象严重，后人工下降泉水出露高度，开挖暗沟，将泉水引导排出窟外（图 17-1, 2），消除了毛细水对石雕风化的影响。第 2 窟泉水呈中性或弱碱性，但 2003 年水质监测情

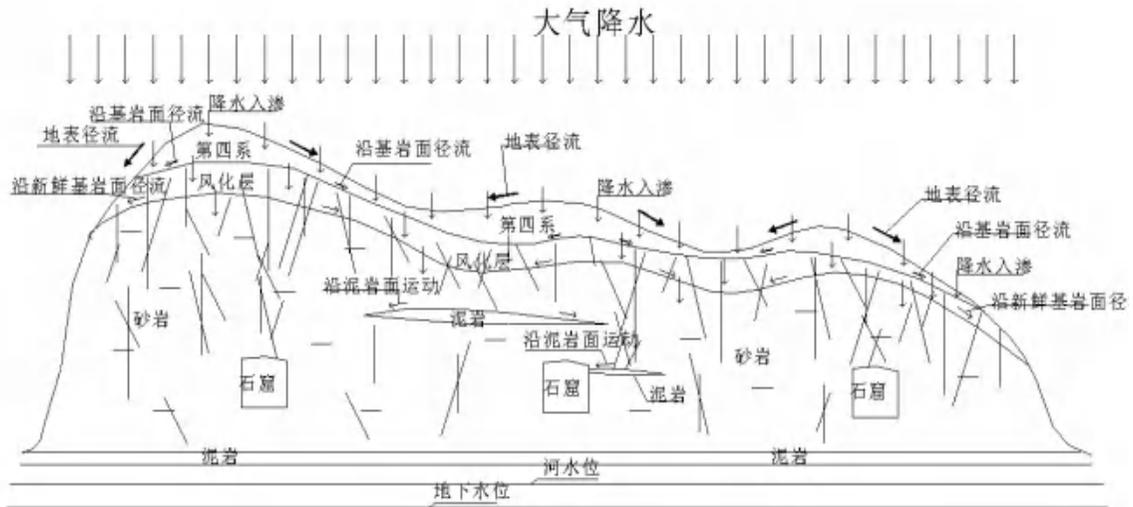


图 16 石窟渗水机制横剖面示意图

况显示, PH 值有明显降低的趋势, 特别是冬季污染严重时, 甚至出现呈酸性的情形; Ca^{2+} 、 Mg^{2+} 、 $\text{K}^{++}\text{Na}^{+}$ 、 HCO_3^- 、 SO_4^{2-} 、 Cl^- 各种阴阳离子的含量也明显增加, 这一变化说明具有腐蚀性的酸性雨水渗入到了地下, 且对石窟周围砂岩的腐蚀作用正不断的加强。酸雨与云冈石窟环境污染状况较严重有着密切的关系。从 2008 年起, 云冈石窟进行了为期两年的周边环境整治工程, 改善了云冈石窟周边环境的污染状况, 防止了酸雨的形成。

(二) 毛细水对第 2 窟北壁风化的影响

毛细水在运移过程中不断进行着水岩作用, 使砂岩风化, 导致许多石窟下部 1.5 ~ 2m 处的石雕风化蚀空严重(图 18)。云冈第 2 窟内毛细水形成有两种:(1) 由地下水引起的毛细水上升。过去云冈石窟周围地区地下水水位基本接近石窟底板标高, 地下水很容易通过壁面砂岩孔隙和微裂隙所形成管道上升到一定壁面高度, 对壁面造成风化破坏。目前云冈石窟被周边煤矿所包围, 采煤坑道远在地下水位之下, 地下水已长期被疏干, 地下水位高程比石窟底板标高低 10m 左右, 现阶段地下毛细水对石窟风化及盐分积累的作用已较为微弱。(2) 窟内积水引起毛细水上升。云冈石窟在建国之前的很长一段时期内曾处于无人管理的状态, 窟内普遍积水。窟前地面降低之前, 窟内低洼, 每到雨季, 雨水便会从洞口灌入洞窟, 形成积水, 产生的毛细水沿窟壁或石雕上升, 造成壁面砂岩风化和可溶性盐在石雕表面结晶。1993 年实施了云冈石窟窟前地面下降工程。已经解决了雨季时雨水倒灌入洞窟的问题, 有效地防止了窟内积水, 断绝了积水引起的毛细水。

(三) 凝结水对第 2 窟北壁风化的影响

凝结水对石窟文物的影响范围较洞窟内渗水和洞窟外雨水冲刷更加广泛, 这正是石窟有些部位在没有渗水和雨水直接冲刷的情况下仍在不断风化的最好的注解。每年夏、秋的雨季后空气中的相对湿度高, 洞内外温差大, 靠山体处岩壁温度低, 当露点温度高于岩壁温度时, 水汽就会在岩壁上凝结, 形成凝结水。凝结水试验(图 19)表明: 云冈石窟具有凝结水形成的良好的物理条件。



图 17-1 第 2 窟泉水引导排出口



图 17-2 第 2 窟内地面流水
(引自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》
第一卷, 京都大学人文科学研究所,
1952 年)



图 18 第 2 窟内地面情况(1993 年后)

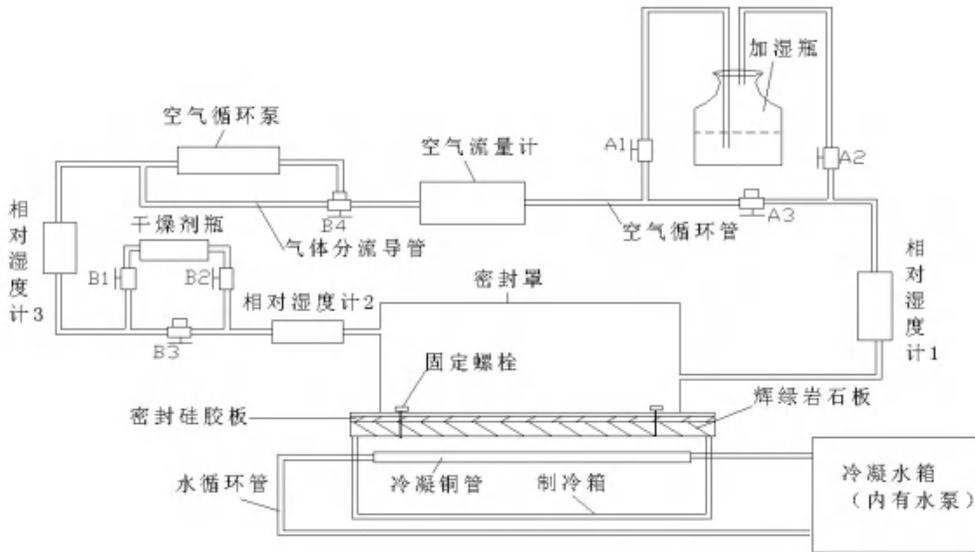


图 19 室内凝结水水量测量装置示意图

凝结量可达 $137\text{--}308\text{g}/\text{m}^2$ ，单位面积的平均凝结速率为 $9.92\text{--}15.03\text{g}/(\text{m}^2 \cdot \text{h})$ ，其量相当可观，其中，来自岩壁内部的水量仅是凝结量的 3% 左右。凝结水不仅可以在砂岩表面上形成，而且可以通过与在外界相通的孔隙网络在一定深度的岩石内部形成，更具破坏性的凝结水在砂岩最表层和次表层反复不断地形成和蒸发，携带石雕内部的盐份在石雕表面结晶。由于洞窟中凝结水波及的范围广，其数量可观，所以凝结水成为云冈第 2 窟北壁砂岩发生水岩作用的一个非常重要的水源。

综上所述，云冈石窟中砂岩的风化作用与水的关系十分密切，有水经常活动的地方，砂岩风化通常比较强烈。洞窟中水的主要来源有洞窟渗水、毛细上升水和凝结水。洞窟渗水对风化的影响多半出现在洞窟顶部和洞壁上部导水裂隙附近。毛细上升水的影响出现在洞窟底部和距离洞底 1-2m 的侧壁上。凝结水影响作用则通常出现在岩石表面温度较低的后壁（靠山



图 20 凝结水水量测量装置



图 21 除湿设备

体)。云冈第2窟内的洞窟渗水、毛细水已基本得到治理,对北壁的风化影响减弱。目前凝结水已成为云冈第2窟内影响北壁继续风化的主要水源。为防止第2窟中石雕表面凝结水的形成,首先应对洞窟中凝结水形成的环境状况进行监测,同时建议在第2窟内装设除湿机降低窟内相对湿度,以破坏洞窟凝结水形成的条件,消除凝结水对石雕的影响(图20、21)。

五、结论

1. 环境磁学无损检测技术具有精度高、适用性强等优点,相比而言,该技术为进行石质文物风化程度评价的理想工具。

2. 经过1600年石质自身和环境因素的影响,云冈第2窟北壁普遍遭受风化破坏,但风化程度随位置而异。

3. 云冈第2窟北壁1.5米以下的壁面均风化剥蚀最严重,风化程度级别为全风化;中部壁面即佛龛所在部分风化程度相对较轻,为强风化;佛龛龛眉上部风化程度最轻,为中等风化。水平位置梯度对2窟北壁砂岩的风化具有控制作用。

4. 水的种类和量不同导致了云冈第2窟北壁砂岩风化的差异性,其中影响云冈第2窟北壁风化的洞窟渗水和毛细水基本得到治理。

5. 目前凝结水是云冈第2窟北壁砂岩风化的主要水源,建议在窟内装设除湿机降低窟内相对湿度,消除凝结水对石雕的影响。

[基金项目:国家科技支撑计划项目课题(编号:2009BAK53B01和2009BAK53B02)]

注释:

[1]Thompson R & Oldfield F. Environmental magnetism, London, Allen & Unwin, 1986.

[2]Evans M E & Heller F. Environmental magnetism, Academic Press, London/San diego, 2003.

[3]Maher B.A., Characterization of soils by mineral measurements. Phys. Earth Planet. Inter., 1986.

[4]俞劲炎等《土壤磁学》,江西科技出版社,1991年。

[5]Heller F, Liu S T. Palaeoclimatic and sedimentary history from magnetic susceptibility of loess in china. Geophys. Res. Letter,1986.

[6]Hunt A. The application of mineral magnetic methods to atmospheric aerosol discrimination. Phys. Earth Planet. Interiors,1986.

[7]Versteeg J K, Morris W A, Rukavina N A. The utility of magnetic properties as a proxy for mapping contamination in Hamilton Harbor sediments. Great Lakes Research, 1995.

[8]旺罗、刘东生、吕厚远《污染土壤的磁化率特征》,《科学通报》2000年。

[9]卢瑛、龚子同、张甘霖《城市土壤磁化率特征及其环境意义》,《华南农业大学学报》2001年。

[10]郎元强、胡大千、刘畅《南海北部陆区岩石磁化率的矿物学研究》,《地球物理学报》2011年。

[11]徐海军、金振民、欧新功等《超高压榴辉岩退变质作用对岩石磁化率的影响》,《地球科学-中国

地质大学学报》2004年。

[12] 黄克忠《云冈石窟砂岩石雕的风化问题》，《水文地质与工程地质》1984年。

[13] 黄继忠《水对云冈石窟石雕的作用及防治对策》，《中国地质科学院博士论文》2006年。

[14] 山西省地质矿产局第三综合勘察公司《大同云冈石窟工程地质勘察报告》，1990年（山西云冈石窟文物研究所存）。

[15] 牟会宠、杨志法、伍法权《石质文物保护的工程地质力学研究》，地震出版社，2000年。

[16] TURKINGTON A V, PARADISE T R. Sandstone weathering: a century of research and innovation. *Geomorphology*, 2005.

[17] SANCHO C, BENITO G. Factors controlling tafoni weathering in the Ebro Basin (NE Spain) *Z. Geomorphology*, 1990.

[作者：云冈石窟研究院文物保护修复研究室副主任、文博馆员；山西省文物局总工程师、研究员；山西大同大学教师]

（责任编辑：侯瑞）

云冈石窟出土砖瓦浮雕的拓印技法

董 凯

一、前言

在文物资料留存方式中，随着社会的进步，时代的发展，各种先进技术应运而生，如摄影、三维激光扫描等的应用，大大丰富了留存各类文物资料的方式、方法，对人类更全面，更细致地研究文物具有重要意义。然而拓片工艺沿用至今，并没有被现代技术淘汰，这充分说明拓片本身就具有不可替代的独特功能。

拓片可以将凹凸不平的对象通过宣纸和墨汁清晰呈现，从凹凸对比效果来看，是照相机不可比的。照相机可通过光线，调节清晰度等方式达到这一目的，但相比较而言，还是相差较多，另外在民间，由于拓片的特殊黑白效果，广受大家的喜爱，常用作收藏和装饰。

现如今，云冈石窟研究院组织相关人员编写 92、93 年云冈石窟窟前遗址考古报告，拓片成为了其中一项展示文物、研究文物、保存资料的重要内容，为了使拓片能够更清晰地呈现文物的相关信息，就需要根据不同纹样类型、不同材质选择适合的拓印方法，下面就对云冈石窟窟前遗址中不同砖瓦的拓印技法做一详细说明。

二、拓印步骤

对于文物拓印来说，水的运用至关重要，拓印需要大量用水，而在文物保护中普通生活用水中的可融盐会在长期的溶解、结晶作用下，造成文物酥碱、脱落等病害，不利于文物的保护，所以拓印应采用去离子水操作。

拓印步骤：清洗物件——上纸——拓包拓印——揭取——清洗

（一）清洗物件

先将欲拓印对象表面清理干净，可用刷子轻轻除去表面的灰尘与杂物，注意避免用力过大，防止破坏文物表面小的易脱落部分。

如表面有泥渍等无法用刷子直接清理干净时，可用竹刀仔细剔除，后用去离子水清洗掉残留部分，如遇到较难清洗的，可调配酒精和去离子水各 50% 的溶液尝试进行清除。

（二）上纸

1. 喷水贴纸

上纸是将生宣纸平铺于物件表面，调整好角度，用喷壶将纸喷湿，以增加其韧性，并使

纸粘附于物件表面。

对于材质为砖瓦的物件，其毛细孔洞较大，吸水量较多，导致在拓印时，纸上的水被砖瓦吸收，且会排出大量气体，形成气泡，使得宣纸无法紧贴于物件表面；另外纸张的韧性也会降低，导致后续操作纸张容易破损或翘起，严重影响拓印的清晰度。所以在砖瓦拓印时，首先要解决水分的问题，只要砖瓦中的水分饱和，就不会出现以上状况。具体操作时，如砖瓦对象体量较大，可用喷壶向其表面尽可能多喷水，最大限度地减少气泡对拓印的影响；如砖瓦对象体量较小且可移动，可将其浸泡于水中，待其含水量饱和，不冒气泡为止；如拓印物件特别小，其吸水量也少，这样对拓印基本没有影响，直接喷水即可。

2. 手指轻按宣纸

将浸好水的生宣纸依物件形状用手从一端向另一端缓慢按压到物件表面，当形状起伏较大，纸的韧性无法达到物件凹陷的程度时，应将纸的一端拉起，用手指从一端向另一端缓慢按压，使纸充分填入凹面。此步骤通过手指的操作能够更直观地感受到物件的起伏变化，从而根据转折起伏程度，小心操作，避免个别棱角导致纸张破损（如图1、2所示）。



图1 将四周纸拉起用手按压



图2 用手按压后效果

还有一些特殊情况，例如板瓦的两头形状，其敞开程度就有所不同。如果优先上大头的纸，那么上纸到小头就会形成褶皱；如先上小头，大头处就超出了宣纸的拉伸程度。一般情况，我们会选择从小头上纸，可减少褶皱，避免影响拓印效果，操作时当上纸到大头时需从中间撕开一条口子，在口子上贴一张小纸条完全盖住，喷水用小刷子砸住即可，纸干后基本看不出补的痕迹（如图3所示）。

3. 大棕刷整体拍打纸面

当纸整体按压到物件上后，再用相对大点的刷子从中间向两端轻轻拍打，目的是将物件的大体形状在纸上呈现出来，并将纸下的多数气泡排除。操作过程中刷子要随着物件的起伏变化而变换方向，尽可能使刷子始终保持与物件表面垂直，只有这样才能尽可能避免刷毛搓破纸张。

当遇到表面起伏复杂不易操作时，可用手指滚动按压，或



图3 板瓦形状逐渐敞开时需撕开一条口

换用小刷子辅助进行。当气泡被赶到转折处时，刷子要顺着转折方向继续往外赶气泡，不能在转角处拍打次数过多停留时间太长，否则很容易将纸打破。当遇到形状凸起幅度较大的地方时，使用大刷子要轻轻带过或绕过，待下一步用小刷子再处理，否则操作不当极容易烂纸（如图 4、5 所示）。

大刷子拍打要顺着方向将气泡赶出，不能左右来回砸。气泡来回跑，导致纸张变形，形成褶皱；气泡通过来回挤压，再加上刷子的来回敲砸，纸张的某些部位已变薄，气泡就会从最薄的地方跑出，弄破纸张。

当遇到物件形状转折、凹凸起伏明显，纸的拉伸度无法达到要求时，要根据情况选择相应的方法解决。当物件凹面没有需要拓印的纹理时，这时纸便不用按到最里，将纸用手缓慢按下拉伸到最大限度即可（如图 6、7 所示）。当物件凹面中确实有需要拓印的纹理时，这时就要依据凹面纹路的样式来选择适当的方法，因为纸一旦按到较深的凹面里必然形成褶皱，这时就需要操作者根据褶皱对整个拓片效果的影响程度做一评估，最终选择适当的方法进行操作。一种是将纸按破后补纸，通常情况下，如按入纸后所形成的褶皱严重影响到最终效果时，会选择这种方法。具体操作时，先将周围相对平整的地方通过手、刷子按压结实后，再将纸按破，按破的纸依形状贴于物件表面，再剪取一块略大一圈的纸填补到凹面，然后用手按实，边缘处用小刷子拍打结实，如小刷子能进入到凹面，最好也拍打一遍（如图 8 至 11 所示）。另一种方法是将纸的一端拉起，用手将纸按压进凹面里（如缝隙



图 4 棱角处因不当操作纸张被打破



图 5 板瓦转折处因不当操作纸张被打破



图 6 手指轻按纸张



图 7 刷子拍打后的效果



图8 用手指按压周边相对平整的地方



图9 捅破大的凹面



图10 略大一圈的纸填补到凹面



图11 按压拍打严实

大小可借助相应工具处理，如棉签、布条等），然后用手按压，用刷子拍打，要注意形成的褶皱要尽量往相对不重要的地方推，以免影响到一些关键的纹理（如图12所示）。

4. 小棕刷拍打细节

以上工序完成后，便可选择一小号的猪鬃毛刷，细致地拍打所拓物品。拍除小气泡，直至细小的花纹清晰可见。此步骤非常关键，如若小气泡排不净，纸与物件就咬合不够紧密。之后在拓印时，由于墨中有胶，拓包很容易将纸粘起；另外等纸张完全干燥后，由于纸的收缩会导致不牢固地方空鼓、起翘，在露天场所操作，还容易被风刮起，导致半途而废。所以此步骤就是要保证纸张与物件咬合牢固，操作过程中依然要按方向从一端将气泡赶到另一端，要从上往下，从左往右不同角度反复操作，直至纹理达到最清晰的效果，没有气泡集聚为止。



图12 形成部分褶皱的上纸效果

拍完后要多次检查，观察是否清晰，只有肉眼看得清楚，拓的时候才会清楚，所以拓印的清晰效果，很大程度上取决于这一步骤（如图13所示）。

拍完后要多次检查，观察是否清晰，只有肉眼看得清楚，拓的时候才会清楚，所以拓印的清晰效果，很大程度上取决于这一步骤（如图13所示）。

此步骤还要注意上一步骤使用大刷子时不方便操作的地方，如一些棱角转折处、较深凹面处，拍打时要注意刷子随时保持与转折面垂直，这些地方需要非常细心，一旦操作失误很容易将纸搓破（如图 14 所示）。

最后，在所有表面都拍打好后，要整体检查一遍，若无气泡、纹理清晰后，便开始处理之前因操作失误而砸破的洞，和之前不可避免撕开的口子等。处理这些地方时，要先根据口子的大小撕一张比口子大一圈的宣纸，然后贴上，喷水，用小刷子反复拍打砸紧，尤其要在两张纸的交叠处反复拍打结实（如图 15、16 所示）。注意喷水量要略多一些，因为纸越湿越容易通过刷子敲砸粘合在一起，但也要避免过量，导致纸变粘，失去韧性。

5. 待纸干后清扫表面纸屑等杂物

一般的拓印方法在纸阴干至八、九成时即可拓印，此时拓印容易上墨，轻拓即可达到比较黑的效果，但缺点是容易将墨渗透到所拓物件上，对文物造成了不必要的损害。所以尤其在拓印文物时，应该将纸完全阴干后，用软毛刷将纸屑清理干净（最好为阴干，因为缓慢的水分变化可使纸的收缩减小）。

（三）拓印



图 13 小鬃刷拍打细小纹理物件的效果



图 14 小鬃刷拍打转折较明显物件的效果



图 15 开口的修补效果



图 16 凸起破损处的修补效果

拓印中的取墨也有很多种方法，一种是将墨倒在碗里，手持两个拓包，其中一个从碗里蘸墨，然后两个拓包相互拍打抹匀；另一种是不用碗，直接将墨倒在一个拓包上；还有的是找一个可以手持的木板，将墨倒在上面，用拓包在木板上充分抹匀，互相拍打。这是三种最常见的拓包取墨方法，各有优缺点，具体使用哪一种方法，要根据操作者自己的习惯和拓印时的需求而定。

一般来讲，当需要拓印大型对象时，如大的碑刻、石雕等，拓印所需的墨量较大，所以选择从碗里蘸墨的方法会比较方便，省去倒墨的时间，可以连续拓印；相反当拓印对象较小时，随用随倒的方法要更好些，因为小对象用墨量较少，如若倒在碗里的墨不及时用掉，蒸发过快会导致墨变得粘稠，对后面的拓印造成不便。如若在野外操作，当天气特别炎热的情况下，墨的蒸发速度会非常快，这时拓印大型对象也不便使用碗倒墨的方法。使用一个拓包一个木板的操作方法时，木板和拓包间的拍打力度可使得墨更均匀地分布在拓包上，尤其对使用吸墨量较大的毡子做成的拓包更为有效。

一个物件的拓印要根据其大小、纹理的繁复程度，凹凸的起伏等来选择合适大小的拓包，一般是先选择大一点的拓包整体拓印一遍，然后再用小拓包处理细节，调整整体效果。

在拓印完成效果方面，最重要的是均匀，然后在此基础上拓出凹凸起伏的深浅变化来。凸起越高的地方颜色越黑，反之凹的地方颜色要浅（如图 17 所示）。

具体操作时，用拓包沾墨，使拓包均匀沾取微量的墨色。由浅入深，反复擦拓，以墨色匀净而不浸入字为佳。

当想拓到凹面内的形状时，拓得太用劲，则会导致突出的几个点变的死黑，所以我们在拓印时应先使用略大一点的拓包拓印面积较大且相对平整起伏不大的地方，当拓包上的墨量不多时，转而去拓那些起伏大的地方，将拓包用力拍打，向里深入，拓到内部纹理，由于墨量不大，所以用力也不会拓得太黑，拓完后凹的地方黑色也会浅于凸起处。



图 17 拓印后的最终效果

另外，拓印后的效果要通过操作者整体观察，反复比较，发现问题进行适当的调整，才能拓出理想的拓片效果。切不可图快，省去调整这一步骤。

（四）揭取

完成后将纸取下时，要小心嵌进凹槽的部分，以免将纸撕破。

（五）清洗

拓完后的清洗对于拓印文物来说至关重要，因为这一步直接关系到拓片工作者的职业道德，避免造成不必要的污染。墨汁本身难以清洗，渗入到砖瓦里，基本无法完全清除。所以在拓印文物时，应尽可能避免将墨渗透到物件上，上纸时可增加纸的层数，纸张变薄的凸起地方及时补纸（如图 18 所示），减少渗墨的可能性，一旦渗下去，就算及时清洗，也不可能完全清除。



图 18 突起处刷子拍打后变薄的地方

在这里说的清洗是当有个别小的凸起变薄没有被发现，或因墨量太大导致的墨汁下渗，这时就要及时采取有效的办法进行清洗，使污染最小化。

具体操作时，在每次拓印完后要及时取下拓片，仔细观察物件有无渗下的墨迹，也可通过观察拓片背面有无墨迹渗出，如发现有墨迹污染时，及时用刷子蘸去离子水进行清洗。

三、结语

总而言之，随着社会的发展，传统拓片工艺在历史的夹缝中生存下来，无论拓片运用于考古资料留存，还是文物研究等领域，拓片都有它独特的魅力供人们去研究、传承和发扬。

[作者单位：山西彩塑壁画研究保护中心]

（责任编辑：侯瑞）

浑源悬空寺第一次维修加固工程始末

解廷藩

浑源悬空寺位于北岳恒山天峰岭与翠屏山的峡谷中，它是一座悬臂挑梁支托的古建筑。建筑像一件玲珑剔透的工艺品镶嵌在大山立壁面的半腰间。它距离谷底 30 多米，上载危岩、下临深谷，寺庙结构之惊险，建造之轻巧奇特为国内罕见。据此，在当时国家文物局任质斌局长的提议下，国家文物局专家组的研讨推荐下，报请国务院批准，于 1982 年国务院公布浑源悬空寺为第二批全国重点文物保护单位。

该寺创建于公元五世纪北魏太和十五年，现存建筑为晚清时期遗物。千百年来，建筑依附的崖壁岩面，结构松散，风化侵蚀严重，受崖边裂隙的切割已四分五裂。它存在的这些安全隐患，很早就引起文物主管部门领导张畅耕（雁北文物工作站站长）、冯淑丽（县文化局局长）的高度重视。为此，他们曾多次邀请云冈石窟员海瑞、解廷藩，赴浑源悬空寺勘察调研并制定维修加固工程方案。

我们经过现场的实地调查，发现悬空寺存在如下问题：

一、北楼五佛殿下方崖壁残存上下两条风化蚀空带，受它们的牵引使崖壁岩体失去支撑，产生的多条暗裂隙和裂缝，将岩体切割（图 2、3、4）。

二、北楼五佛殿北侧有平台及加固墙体座落在被大裂缝切割的断石上（图 2、7、8）。

三、南楼下方有长 15 米、高 5 米、深 2 米的坍塌蚀空区（图 1）。栈道下方的壁面也塌陷低凹，这样两处岩体由于失去支撑和依托，产生的裂缝势必会逐渐扩大，在外力的推动下随时有岩体坍塌的危险，导致古建筑受损。

进入上世纪七十年代，后人垒起一座雕堡式半圆形垛墙（图 4、5），用它支护失去支撑的悬石，从外观来讲，与悬空寺周围崖壁环境极不协调，有碍观瞻。

四、栈道下方崖壁坍塌陷区（图 4、5）。

五、寺庙观瞻区壁根有一条饮水的渠。

针对现场勘查掌握的实情，根据“不改变原貌，保持现状”的古



图 1 悬空寺施工前原貌



图2 北楼五佛殿施工前原貌



图3 北楼五佛殿施工前布局原貌



图4 北楼下方南部崖壁施工前原貌



图5 北楼下方南部崖壁施工前原貌



图6 悬空寺维修加固后的现状

建筑修复原则。我们将对裂隙用化学材料灌浆粘接加固，并辅助发展铆钉将裂隙前的断石与崖壁山体牵拉为一体；同时拟采用外包垒砌的荒料石水泥砂浆、内镶钢筋水泥砂浆混凝土牵拉支护；悬石可适当剔凿摘除的工程维修加固方案。在研究该工程方案时两位领导提出，实施工程方案时，敬请云冈石窟科保人员在解工带领下进行施工，请解工担任该工程技术指导。解、员二位研究后，原则表示同意，在不影响本单位工作的前提下，给予无私帮助。



图7 北楼北侧施工前砖墙及断石原貌



图8 北楼北侧施工前砖墙及断石原貌

待悬空寺维修加固保护工程资金落实到位后，应邀进行施工的云冈石窟科保技术人员逯占印、唐贵、刘志刚、员小云、石逆春一行五人，在解工的带领下，于一九八三年六月初进驻悬空寺工地。此后，在县文化局张剑杨的主持下召开工程会议，参加会议的有：云冈解工、恒山风景名胜管理处穆大的副主任、悬空寺保管所常学文所长。会议首先由张剑杨介绍县委县政府决定，悬空寺维修加固保护工程该项任务全权由县文化局移交给恒山风景名胜管理处。具体工作由穆大的副主任负责；文物方面常学文所长配合工程工作，为工程实施提供方便；云冈解工是工程技术指导，该项目施工方法要尊重其意见，听候其安排。谈到这儿后张剑杨

以文物管理者的身份，站在文物保护角度提示：这次悬空寺的工程“应固中间护两头，北楼重点、工程抓质量不要怕丑”。常学文所长提出：悬空寺供游人参观的路线，往返一条线，易堵塞使游人滞留在楼阁及栈道上，对游人及建筑的安全不利。解工表示对张、常二位的建议会予以认真考虑；并提出希望尽快解决三通问题（水、电、路）、搭好施工大架，争取尽快进行施工。穆副主任表示会全力动员……

悬空寺的维修加固工程，作为一项事业它的隶属关系虽然发生了变化，对我们来讲不会有丝毫影响，我们是外来支援者，一心专注维修加固保护工作，对其它无心过问。为了一个共同目标，经过短暂的磨合，大家都各自进入所担当的角色。穆副主任就亲自出马寻求地方有关部门的帮助，很快解决水、电、路三通问题。找来架子工，按照我们要求搭设好牢固的施工大架（图9）。为施工奠定了良好的基础。以工程的整体利益出发，我建议穆副主任在当地选择有技术的木工、钢筋工、石工、架子工配合我们的工作。对此，穆副主任他统筹全局心领神会做到心中有数，特别是他的工作，雷厉风行，说办就办绝不拖延。他的这种工作作风令人至今记忆犹新。



图9 施工大架

准备工作就绪之后，马上进入紧张的施工阶段。现就工程进展先后以及施工的方法措施具体情况介绍如下：

一、北楼五佛殿下方崖壁岩体维修加固

楼阁下方岩体残留两条蚀空风化带，它把岩体自然的分成两部分。在维修加固中对贴近建筑底层的部分岩体，曾埋设3～5米入深的柳杆13根。对两条蚀空带之间岩体埋设3～6米入深的柳杆15根。

柳杆选用27圆钢，将它的一端分开，叉口长15～20cm，它的另一端加工螺口并配制螺帽。在此同时制作25～27的偏尖钢契，钢契长15cm。待钻好的钻孔它的孔内岩面全部干燥后，可将柳杆开叉一端，咬含偏尖钢契，慢慢送入钻孔内直达钻孔根底，柳杆的另一端安装好垫板套上螺帽，衬垫硬杂木用重磅大锤砸打，这样就会致使孔内含偏尖的钢契插入开叉的柳杆内，将柳杆开叉处向孔壁扩张，进而咬合孔壁；然后再拧紧螺帽，就把裂缝前的断石与裂缝后的山体牵拉为一体。

安装铆杆的钻孔，应用螺旋式钻机，注水钻探，钻杆为六棱空心钢管，配制有特质的空心钻头。我们在这次钻探时，当钻入深达 1.5 ~ 2 米处，发现有 3 ~ 5cm 裂缝一条。该裂缝贯穿整个岩壁，因为钻机注入的水到处渗漏，岩面也不例外。针对上述情况，我们除安装铆杆牵拉、灌注环氧胶泥粘接之外，还从南至北在铆杆裸露部位套箍长 15 米、宽 0.12 米、厚 0.02 米薄钢板一块。并在外露的铆杆上焊接 25 圆钢，把它们相互连接构成安全网，为防止断石坍塌坠落，这样又增设上了一道保险。

待上述工作全部完成，顺其岩壁自然走势，应用水泥砂浆叠砌荒料石，包镶施工裸露在外的所有钢件，把它掩埋遮挡起来，与此同时，同样也用水泥砂浆垒砌荒料石把两条风化蚀空带添堵。然后灌注空隙、涂抹外表，力争做到与原崖壁相同。之后，用水溶性胶结液，配加岩石粉末、矿物颜料涂刷喷洒做旧。

二、北楼五佛殿北侧平台的改造

北楼五佛殿外围北侧，砖砌的平台和砖墙，座落在被大裂缝切割的悬石上（见图 7、8）。悬石与崖壁早已断裂，仅依靠局部连接咬合而残存。我们拆除平台和砖墙，派遣石工将悬石剔凿、扒离、消除（图 10）。彻底解除了这一不稳定因素。随着老问题平台、砖围墙、悬石的消失，新问题就应运而生了。即：北墙北侧突显，工程嘎然而止，视角上感到整体结构不大完善。对此，我们从多方面考虑，利用上述拆卸后留存的空间，紧贴山崖后壁，配置面积上小底大两层木质平台，平台上都安装带雕饰的手扶护栏。两平台都是由钢筋混凝土挑梁支托，令其悬空（图 11）。两平台与北楼五佛殿之间，用带雕饰护栏的木质楼梯衔接。该工程项目之木质平台、手扶护栏及楼梯，它们制作安装的形制以及铁件设施、油漆彩绘原料及色调，



图 10 北楼北侧砖墙拆除后人工剔凿断石

都必须仿照北楼建造，做到整体外观与北楼建筑相互协调一致，不得创新（木活及油彩由穆副主任调派当地工匠完成）。

三、崖壁坍塌区维修加固

维修加固保护工程实施时，首先将坍塌区散落的碎石杂物及堆积的尘土清理干净，然后剔凿掉崖壁面的松散岩层就开始施工。这项工程分两大部分，就工程中采取的具体措施分别介绍如下。

（一）南楼下方靠近壁根处，有长15米，高5米，深2米的坍塌蚀空区。对它从刚刚挖掉积土裸露的岩壁上，从南到北剔凿出4个50公分见方的洞穴，在每个洞穴的后壁上选择12个钻孔点，总计48个钻孔点，钻探深约1.5~2米的钻孔。待孔壁干燥水汽全部蒸发后，把配置好的环氧胶泥适量送入孔内，使劲将金属铆钉砸入，直抵孔底。铆杆为18~25圆钢，长的铆杆砸入孔内，被环氧胶泥将其牢牢的粘接在孔壁上；短的铆杆滞留在孔壁外。留在孔壁外的金属铆杆加6套箍浇注钢筋混凝土，制成4个“牛腿式”挑梁上浇注15M×2M×0.4M钢筋混凝土平台（图12），顺序浇注钢筋混凝土梁柱框架托支悬空岩体。浇注的钢筋混凝土，都曾预留衔接的钢筋，目的是保持浇注的构件成为一个整体，让它们共同承担压力。

施工中所有浇注的钢筋混凝土，都设支护合子板，是由叠砌的水泥砂浆荒料石代替。当叠砌的荒石每升高一米可浇注混凝土一层，与此同时在岩壁钻孔安装铆杆牵拉钢筋混凝土主筋（图13）或埋设在叠砌的荒料石内，这样可增强砌体和混凝土与岩壁的粘合力，在外观上顺其自然，保持与周围环境面貌相互协调一致。随后一定做旧。

（二）栈道下方塌陷低凹区的保护加固。

栈道是连接南北楼供游人参观乃至礼佛的唯一途径。它下方的崖壁是一处大面积低凹坍塌区，千百年来由于岩体结构的改变，使两侧高出的崖壁，上、下、左、



图11 北楼北侧平台制作钢筋混凝土挑梁钻机钻孔现场



图12 南楼下方坍塌蚀空支护施工现场



图13 南楼下方坍塌蚀空支护施工现场

右失去依托，这样就造成岩体多处断裂，悬石摇摇欲坠。对此，于上世纪七十年代，在北楼一侧叠砌起一座半圆形柱石局布支护悬石。该柱石由水泥砂浆叠砌料石制作而成，它本身的坚固程度足以满足支撑悬石的要求。但令人遗憾的是它的外观，极大的破坏了文物保护区的整体视角效果。从环境面貌相互协调一致考虑，它将成为我们这次维修加固工程，必须妥善处理的一大难题。

对这一坍塌区，以壁根蚀空的底部做起，我们用水泥砂浆叠砌荒料石为壁挡墙，用它填补坍塌后遗存的低凹部位，防止两侧岩壁断石裂缝继续扩张，悬石随时可能发生崩塌。垒砌的护壁要求顺其自然避免平整光滑，力求与周围环境协调一致。同时，垒砌的护壁以及与其接触的山体岩壁之间防止产生空隙，用水泥砂浆灌注添塞。垒砌这一护壁挡墙，每当垒砌升高一米，在岩壁上钻孔安装柳杆一根。柳杆一头送入钻孔内，用环氧胶泥粘接；一头加工成L字形挤压镶嵌在垒砌的护壁挡墙内，这样可以增强山体岩壁和护壁挡墙的牵拉粘合力。

垒砌的护壁墙一步步冲高，当它的高度与南北楼底层之间相交时，有两种结局任由我来选择。一种结局是削薄护壁墙体结束维修加固这项任务；另一种结局是继续垒砌护壁挡墙，顺其自然坡度，修建一条连接南北楼的人行通道。我选择了后者，具体做法是：在垒砌护壁挡墙时，将沟通南北楼的砌体及对衔接南北楼部位，全部垒砌灌注严实。于贴近崖壁的地面凿出仅供一人单行的道路，路面粗糙防滑；道路外继续用水泥砂浆垒砌挡墙，这段挡墙外围顺其自然坚固耐用，内里面向道路人行的一面除坚固耐用外，要将其垒砌平整光滑防止游人攀登。这条道路隐蔽在护壁挡墙内，不会影响视角景观。它的开通存在，打破了栈道是连接南北楼唯一通道的不合理现象，为日后游人畅通无阻奠定了良好基础。

另外在垒砌上述护壁挡墙的过程中，面对后人垒砌的碉堡式半圆形垛墙，因不易使用重磅大锤和冲击电钻砸打钻凿，我们找来石工用手捶剔凿、扒离打毛，去掉水泥砂浆勾缝。因为它建造的十分坚固，我们想让它消失，的确不易。没办法我们只能采取隐蔽遮盖的方法予以处理。由于它的圆肚挺的太大，我们在垒砌水泥砂浆荒料石修补时也没能全部遮盖，仍留有无法消除的痕迹。同前都做旧。

四、其它零星工程

1. 南楼底层本应悬空面对众人，但不知何时，在它的下方垒砌起一段，平整的未做灰浆的干擦片石墙（图1）。经查该墙并不承重，仅只虚掩整洁，它有失悬空这一理念，极为欠妥，我们将它拆除，略加修葺，恢复了南楼悬空的原貌（见图6）。

2. 南楼、北楼每一楼层与背靠的崖壁经查原本留有走廊可供通行。后来当事人为了便于管理，将建筑与崖壁走廊两头用砖墙封堵。这次我们将封堵的砖墙拆除恢复原貌供游人通行。

3. 悬空寺成为国保级文物保护单位，来这里的游人会一天天多起来，为缓减游人拥堵，专门选择在门亭二层楼阁内的背静处，开辟一条上下通道，通道安装仿古雕饰的木质护栏扶手和楼梯（穆副主任找当地木工、彩绘工匠完成）。

4. 来浑源参观悬空寺，需走下河槽涉水踏石过河。对这种原始状态的过河方式必须尽快改变，我经过初步调查，根据环境面貌及地形结构现状，向主管行政领导穆副主任提议，可利用废旧钢索缆绳修建一座，与悬空寺相符相称的悬浮桥，它们相得益彰。穆副主任欣然接受，很快搭设完成，令人十分满意（图 14）。

5. 紧贴南楼、北楼和栈道底部，增设安装了数根长短不一、粗细约十公分直径的撑杆。用以提高建筑安全系数，增强游人的视角效果，突显悬空寺建筑奇巧惊险的特征。

本次维修加固保护工程，于 1983 年 6 月至 10 月，经过紧张的施工，圆满的完成工程任务（见图 6）。至今已过去 30 多年，曾经迎来送往中外游客上百万；1985 年 10 月 18 至 22 日，修复后的悬空寺经受大阳地震（大同至阳高）五~六级多次余震的波及考验，凡经过维修加固的部位，未发现异常毁坏的变化，达到了维修加固的目的，取得预期效果。我们回顾历史，总结经验收集资料仅供大家参考。



图 14 新建悬空浮桥与悬空寺
相互呼应相得益彰

[作者：原山西云冈石窟文物研究所副所长]

（责任编辑：吴 娇）

大同辽代壁画墓整体搬迁与保护

侯晓刚

引言

2015年4月，在大同市五洲西二路道路建设工地处发现一座古代墓葬，随后大同市考古研究所派工作人员赶到现场进行勘察，经过详细的勘察，确定为一座辽代小型砖室壁画墓，墓室顶部已坍塌，墓室内四周绘有壁画，图案清晰、画面完整。现场研究决定，先对其进行考古清理、发掘，之后将对壁画墓实施整体搬迁。

该墓编号M1，坐北朝南，由圆形墓室、甬道和墓道三部分组成，墓室底部距地表约4米深，墓室高约1.5米，直径1.1米，甬道长0.4米，宽0.4米，墓道长1.1米、宽0.4米。在发掘过程中，发现墓葬东侧紧邻一座和M1形制一样的辽代壁画墓（编号M2），也是坐北朝南，由圆形墓室、甬道和墓道三部分组成，墓室底部距地表约4米高，墓室高约1.5米，直径1.3米，甬道长0.4米，宽0.42米，墓道长1.1米、宽0.4米。墓葬规格及绘画内容、风格都和M1极为一致，实属罕见（图1）。那么M2的出现将会对M1的整体搬迁工作提出新的技术要求，两座墓葬相邻，使M1后期“打包”工作受到了严重制约，另外如果将两座墓葬作为一个整体同时搬迁，那么两座墓葬的底部会在一个水平面吗？经过对现场仔细的勘察、缜密的研究并向同行老师请教，决定对两座墓葬同时“打包”进行整体搬迁，这样做一是可以大大降低壁画损毁程度；二是可以完整的保留两座墓葬位置关系和一些现场的信息；三是考虑到以这样的形式对日后展示时会更加的直观，有身临其境之感。

从残存壁画分布看，墓室四壁和甬道都有壁画。壁画从结构上可以分为五层：支撑体为墓室的砖壁。地仗层分为两层：下层是草拌粗泥



图1 M1、M2 现场位置关系

层，上层是细泥层；地仗层上面是白粉层；白粉层上面是颜料层。

一、壁画价值及保存状况

大同作为辽金时期的陪都，在历年来的考古发掘中，发现不少辽金时期的墓葬，其中包括为数不少的壁画墓。辽金墓葬壁画内容丰富、题材广泛，具有其游牧生活和传统习俗相适应的特点，大多数是根据当时的人物和场景提炼而成的写实作品，能够较为全面的反映辽代契丹族、女真族和汉族达官贵人的生活场景，显示出契丹族绘画的民族特色，这些壁画不仅具有很高的艺术价值，更蕴含着非常重要的历史信息，有着很高的学术价值^[1]。M1、M2 四壁上绘制的图案分别是奏乐、宴饮、侍女、出行、动物、花草等内容（图2）。



图2 M1、M2 壁画

M1、M2 壁画主要病害有残缺、空鼓、地仗层脱落、颜料层脱落、酥碱等。

M1、M2 早期曾被多次盗扰，墓葬破坏严重，墓室顶部均缺失，导致墓室内充满泥土同样也使得壁画表面粘满泥土，质地疏松、强度下降；另外发掘后由于环境的变化及壁画表面压力的改变，又使壁画出现了褪色和颜料层脱落等现象，发掘中稍有不慎很容易使壁画受到二次损伤。

二、壁画墓室内外整体加固

（一）壁画的清理和加固

壁画的清理、加固主要是指壁画表面泥土的清理和边缘起翘开裂部分的加固。这是首先要做的工作，墓葬发掘的时候，壁画表面的泥土已大概被清除，但为了保证后期画面加固和修复，必须把表面淤土、粘土尽可能的清理干净。

1. 壁画的清理

清理主要使用机械方法：土薄的地方用棉签蘸去离子水润湿，然后轻轻的滚压去除；土厚的地方，先润湿再用竹刀或手术刀轻轻刮掉，最后再用棉签擦拭去除；壁画表面残缺的地

方，如果仅缺颜料层，上面的泥土也需要清除；如果是地仗层缺失，淤泥和墙土混合在一起，那么只需将泥土清理到与壁画表面齐平即可，以免周边壁画缺乏支撑导致破碎。

2. 壁画的初步加固

在清理的过程中，首先对壁画碎裂、空鼓、起翘部分临时加固。临时加固的材料要具有“可逆性”和“单一性”以备后期修复认为应该改进时可以重新处理。清理完成后，必须对壁画表面进行整体加固，以提高壁画的整体强度。为了利于加固剂的渗透吸收，首先对潮湿的画面进行烘烤（用木炭），目的是让壁画内部的水分完全排出，烘烤完成后用 1.5% 的改性丙烯酸和有机硅丙溶液喷涂一遍加固，待渗透吸收后，根据情况可再喷涂一到两遍，直到接近饱和状态即可。

3. 粘贴宣纸、纱布

材料选用熟宣和纯棉纱布。首先按所划分壁画的大小裁剪宣纸和纱布，用漆刷将稀稠适度的桃胶均匀涂刷在准备贴纸贴布的壁画表面上。桃胶适宜热一些，这样便于走刷且刷上去的桃胶薄厚均匀。将准备好的宣纸对齐壁画，然后用刷子用力扫刷，推出里面的气泡，使宣纸紧贴在画面上，这样可避免当贴纱布时会在画面上留下网格纹；其次待贴纸贴纱布完毕后用浓度 0.2% 的防霉剂（霉敌）溶液在表面上喷涂两到三次，防止在后期修复时打开包装发生霉变。然后用木炭箱进行烘烤直至壁画彻底干燥。贴纱布和贴纸的工艺相同（贴纱布时注意上方边缘应多裁出约 20 厘米便于固定）。

（二）制作墓室内部支撑体

1. 制作地板

使用工程竹胶板按照墓室地表尺寸切割成型，铺装 在墓室底部，这样做是为了承受木龙骨支撑体的重量，可以减小对地砖的压强，不会使墓室地砖受到外力冲击而脱落。

2. 制作缓冲保护层

在制作木龙骨支撑体前，首先要对壁画表面覆盖一层高强度泡沫板作为画面的保护层，根据壁画尺寸，把切割好的泡沫板依次铺开。由于壁画表面横向纵向均有弧度，在铺设泡沫板时需用裁纸刀将贴于壁画一面按画面弧度割开（但不割透）以便于更好地贴服于画面。然后在泡沫板外部再铺设一层三合板，来增加缓冲层的强度。最后在泡沫板和三合板之间的缝隙处使用泡沫胶填充。

3. 制作木龙骨支撑体

在制作前应先做好支撑体设计方案，然后再实施。根据墓葬形制，设计了一个“米”字型的支撑形状，这样的结构设计不仅坚固还可以多点接触到缓冲层，来增加其稳定性。每一层做一个“米”字型的支撑体，依次顺时针向上叠加至墓室最高处（图 3）。（木龙骨之间相连接不宜使用钉子，因为钉子在敲打时会产生震动对壁画会造成破坏，另外使用钉子连接的木龙骨不坚固容易变形，所以在制作中适宜使用钢制螺丝。）

（三）墓室外部的加固

1. 石膏对墓室外部加固

墓室内部支撑体制作完成后，就要对墓室外部的砖体进行加固，先取掉墓室外部的泥土露出墓砖，需要注意的是取土时要一层一层的去除，不能全部取掉，防止内部支撑力向外扩张导致墓室砖体坍塌。之后把砖体表面和砖缝间的泥土清理干净，再次使用浓度0.2%的防霉剂溶液在砖体表面上喷涂两到三次。最后在裸露的砖体表面使用高强度石膏和好的麻布片贴上去（不低于两层），增加砖体间的拉接力，使之外部砖结构成为一个整体（大的砖缝要用麻布片或石膏填平至砖体表面），按上述工艺流程依次向下，做到铺地砖下方即可（图4）。

2. 墓室外部钢架的制作

制作钢架目的：一是再次增加墓室外部的强度，使其能够满足吊装时所承受的拉力；二是焊制一个特殊的“铁笼子”，把两座墓葬包在钢架里面，用槽钢自身的强度将它们牢牢地固定在一起（图5）。焊制钢架前首先要把底座做好，先量好两座墓葬的外轮廓尺寸，用四根槽钢按尺寸要求平铺连接成长方形，用水平尺找平后进行焊接；之后按墓室的高度将切割好槽钢立放于底座上，并且将槽钢的平面处尽可能地贴近墓室外壁，全部按设计位置摆放好后最后进行焊接（焊接时要使用大电流焊机和焊条，保证焊点强度）。

3. 石膏对钢架外部进行加固

使用高强度石膏和好的麻布片贴到钢架外部（不低于两层）并且与钢架内部的石膏层相粘接，钢架与墓室外壁所有的缝隙处用麻布片或石膏进行填充，确保在吊装、运输过程中不会因有缝隙而受力不均



图3 木龙骨支撑体



图4 石膏对墓室外部加固



图5 墓室外部钢架的制作

导致变形（图6）。

（四）采用槽钢将墓室与地面分离

这项工艺环节十分关键，稍有不慎会直接影响到墓葬是否能安全搬迁。首先要确定穿槽钢的方向，如果南北向穿，恰恰是两座墓葬的直径之和，这样跨度加大，槽钢的强度也随之下降，所以我们选择东西向穿进；其次计算好尺寸，每根槽钢的长度都要略长于底座边框的长度，这样做是为了便于焊接时保证缝隙能够充分融化使之更加稳固；然后就可以将切割好的槽钢光面向上一字排开从边框下部穿进（穿槽钢时注意不要把墓室铺地磚碰下来），当把槽钢全部穿完后墓室的重量就会在槽钢的两端受力（每穿进一根槽钢一定要在槽钢两端下方垫上砖块或者木头块，为后期穿工字钢提供有利条件）；最后对每根槽钢间的缝隙进行焊接（图7）。



图6 石膏对钢架外部进行加固



图7 采用槽钢将墓室与地面分离

（五）采用工字钢对墓室整体承重和吊装

首先根据墓葬的重量、大小和跨度距离来选择工字钢的高度，这次搬迁选用的是40厘米高的工字钢。

1. 穿工字钢的方向

穿工字钢的方向要垂直于穿槽钢的方向，也就是说槽钢是东西向的，那么工字钢就是南北向的；由于南北跨度距离远，工字钢的特性就是强度大，适合大跨度的承重。

2. 计算工字钢切割尺寸

安装工字钢目的不仅是用它来承重，更重要的是在吊装时起重设备的钢丝绳要在工字钢的两端进行连接，所以在设计工字钢尺寸时两端一定要大于边框的长度（超出边框的工字钢长度是根据墓室高度、吊车的臂长和钢丝绳长度来计算的），并且在两端留孔便于和钢丝绳连接（图8）。

3. 安装工字钢

安装前先将墓室底部的泥土取掉,然后将两根切割好工字钢按方向平行穿过墓室底部(必须把两根工字钢分别放置在墓室两边墙壁的下端),调整好位置随后与墓室底部的槽钢进行焊接(两根工字钢之间需焊接槽钢以增加其稳固性)。

三、壁画墓吊装及运输

(一) 壁画墓吊装

吊装前要对墓葬做一个总重量地评估,评估重量时需对墓葬自重、每种材料重量做详细的重量测算,得出结果还要在总重量的基础上再加 20% 的重量,这样在选择吊车吨位时还可以在吨位上留有余地(图 9)。(吊车吨位越大吊臂越长,并且在吊装墓葬离地时非常平稳,极大限度上减小晃动对壁画带来的损害,建议选择吊车吨位应是估算重量的 8~10 倍)。

(二) 壁画墓运输

运输是壁画墓整体搬迁最后一项重要程序,为了确保文物本体安全,避免在运输过程中出现破损,需采用多轮式平板牵引载重车辆,要求承载文物车辆以不高于每小时 25 公里的速度匀速行驶(图 10)。这样做是为了减小惯性冲击力,因而不会导致在运输中对墓葬整体及壁画造成严重损坏的后果。另外还需公安交通管理部门协助在运输文物车辆沿途进行临时交通管制,确保文物安全、准时到达目的地。

四、问题与讨论

1. 防霉剂的使用是壁画搬迁保护最



图 8 采用工字钢对墓室整体承重和吊装



图 9 壁画墓吊装



图 10 壁画墓运输

需注意的一个问题。因为在壁画墓整体搬迁过程中要在壁画表面粘贴一层纯棉纱布和桃胶(有机胶), 其一但受潮或时间稍长, 特别容易发霉, 而且搬迁回去的壁画一般并不能马上修复, 即使能马上修复, 但因修复周期较长也不可能很快修复完, 所以防霉工作就十分重要。^[2]

2011年曾搬迁一座辽代壁画墓时没有采取防霉措施, 在搬迁回去一年后才开始修复, 等到打开墓室内部包装层的时候, 壁画表面的纱布全部霉变并且与画面分离, 吸取上次经验这次搬迁我们对壁画表面和墓室外砖体全部喷涂了霉敌溶剂。所以文物保护工作要处处谨慎、认真, 不可疏忽大意。

2. 颜料层加固材料改性丙烯酸和有机硅丙 1:1 混合液的应用, 这种混合液是水溶性的, 略带有酸性气味, 专门为壁画保护特制生产的材料, 它的特点是可逆性好、渗透性好、粘性好, 使用过程中时要特别注意浓度的大小, 最好用低浓度的混合液(0.5%~1.5%)喷涂, 视渗透情况可反复喷涂两到三次, 如果直接使用大浓度的混合液就会导致渗透缓慢或者不渗透现象并且会壁画表面产生眩光。

目前还有一种颜料层加固封护材料 Pariloid B—72, 这种材料在国外壁画保护中经常用到并且使用多年, 我们在以前壁画揭取和搬迁过程中也使用过 Pariloid B—72, 但这种材料不是水溶性的, 它是用丙酮或者乙酸乙酯溶解, 所以气味刺鼻, 刺激性大, 长时间接触使用对人体呼吸道有危害。虽然它的固色效果和封闭效果很好, 但是在后期修复时使用丙酮还原去除过程中, 还是会伤及壁画的。所以在选择壁画颜料层保护材料上也需谨慎, 需根据现场情况对材料取长补短, 不可盲目使用。

3. 这次整体搬迁与以往有所不同的是将两座壁画墓一并“打包”成型, 再实施整体吊装搬迁。将两座壁画墓“打包”成一个整体的工艺流程和以往“打包”一个墓葬的工艺流程基本一致, 但其中最大的不同也是最为关键的环节就是如何把两座墓葬的底部处理在同一平面上。经过现场测算 M1(西)比 M2(东)底部水平高度高 12 厘米, 这样在穿槽钢的时候就无法将槽钢平铺焊接, 在这个问题上当初也想到多种方法, 比如在 M1 底部穿两层槽钢与 M2 底部高度保持一致; 或将 M1“打包”好先向西移动, 然后用液压千斤顶将 M2 整体升高与 M1 底部高度一致等等, 但经过仔细研究, 发现这两种方法一是可操作性不强, 二是在施工过程中稍有不慎会导致墓葬向一侧倾倒的可能性, 对壁画将产生极大的破坏。最后经过多方论证决定采取保留一部分 M1 底部原始泥土, 穿槽钢时以 M2 底部的高度为基准点水平推进, 待全部槽钢平铺焊接完成后对 M1 底部保留泥土周围用高强度速干水泥进行边缘加固封护, 防止在吊装、运输过程中受到重力挤压后而向外流出导致墓室底部出现空洞的现象。结果表明这样处理较其他方法是最稳定的也是最科学的。

五、结语

通过这次壁画墓整体搬迁与原来搬迁相比较, 既总结了宝贵的经验也看到了许多不足之处, 前一次工作的不足其实就是这次工作的经验, 我认为做文物保护工作不仅要有先进的保

护理念更要有现场技术人员丰富的实际操作经验，这样理论与实践才能更好地相结合，达到预期效果。在搬迁过程中往往在某个工艺环节上会遇到各种疑难杂症，按惯例会经过讨论研究确定实施方案，但在具体实施时可能会显现出实施方案操作性的一些不足或者是达不到理想的效果，这些都需要由现场的技术人员通过其丰富的实践经验和娴熟的技法来解决。所以说文物保护的理念和准则是我们开展文物保护修复工作必须遵循的原则，但保护的理念、观点、技术等也需要在应用过程中，根据文物的质地、所处环境、病害状况、保护条件等不同情况，因地制宜、灵活运用，切不可生搬硬套，通过实践经验不断积累、完善、研究，从而更好地指导考古现场的文物保护工作。

注释：

- [1] 张蜓《辽金时期弧形连砖揭取墓葬壁画的支撑保护体系研究》，硕士毕业论文，西北大学，2009年。
[2] 杨蕊《北宋富弼墓壁画的揭取及修复保护》，《文物保护与考古科学》2010年第22卷第1期。

[作者单位：大同市考古研究所]

(责任编辑：王雁卿)

突倒投而跟絙，譬陨绝而复联

——北魏平城幢倒伎乐图像考

赵昆雨

幢倒伎是百戏杂技项目中的爬杆表演活动，幢，即竿，树之攀缘以为戏。伎者缘幢直上表演跟絙（即倒挂）、腹旋或鸟飞，动作迅敏惊险。明方以智《通雅·戏具》对其表演场面有详细描绘：

立竿三丈，缘其顶，舒臂按竿，通体空立者；移时也，受竿以腹，而项、手、足张，轮转；移时也，衔竿，身平横空，如地之伏，手不握，足无垂也；背竿髀夹之，则合其掌，拜起於空者，数也，盖倒身忽下，如飞鸟堕。^[1]

一、幢倒之称·都卢之解

幢倒伎，是佛经中的称谓。本文因与佛教艺术略有相关，同时也为行文之便，暂此统称为“幢倒伎”。事实上，各个不同历史时期，这一表演项目均有不同的称谓。

《国语》卷10《晋语》中称为“侏儒扶卢”。《淮南子·修务训》中有“木熙”之称：“木熙者，举梧楨，据句枉。”东汉高诱注：“熙，戏也。”方以智《通雅·戏具》云：“木熙，即都卢缘幢之戏也。”

汉代称“寻幢”或“都卢寻幢”。如《太平御览》卷569引《梁元帝纂要》：“又有百戏，起于秦汉。有鱼龙曼延、高絙凤皇、安息五案、都卢寻幢。”另，《汉书》卷96《西域传》有“巴俞都卢”之谓：“酒池肉林以飨四夷之客，作巴俞都卢、海中矜极、漫衍鱼龙、角抵之戏以观视之。”《盐铁论·散不足》又有“唐梯追人”一语，明杨慎《艺林伐山》释曰：“唐梯，空梯也，……今之上高竿也。”^[2]唐梯，则即幢倒伎。

南北朝时期称“缘幢”。《魏书·乐志》云：“诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，……缘幢、跳丸、五案以备百戏。”

唐代称“戴竿”、“缘竿”。《旧唐书·音乐志》载：“梁有猕猴幢伎，今有缘竿，又有猕猴缘竿。”

考早期诸文献史料，幢倒伎多冠以“都卢伎”、“都卢寻幢”之名。都卢，乃幢倒伎之祖形。那么“都卢”又具体指什么呢？史籍中见有国名、地名、人名，还有山名等，究其为何？

都卢为国，言出《汉书》、《文献通考》等。另，《汉书》卷28《地理志》又云：“步行可十余日，有夫甘都卢国。师古曰：‘都卢国人劲捷善缘高……’，又曰‘非都卢之轻趫，孰能超而究升’也。

夫音扶。”考夫甘，即今缅甸蒲甘故城。若依此，幢倒伎当始发于其地。然就缅甸古代史载以及近代以来的活态表演项目，概无幢倒伎之象。所以，很难想象夫甘就是都卢寻幢的故地。

都卢作为山名，见载于《西京赋》、《事物纪原》。北魏酈道元《水经注》中另有一条记录：“泾水经都卢山，山路之内常有如弹箏之声，行者闻之，歌舞而去。”据《新定九域志（古迹）》卷3“渭州”条，弹箏碇即都卢山碇。可知都卢山当处弹箏峡两岸之山地（今宁夏泾源县窑店西之三关口峡谷），是为今六盘山之一部分。^[3]

都卢以地名的名义出现，仅见于西晋。史载西晋废泾阳县后，新置都卢县，治今甘肃平凉地区西部，现名大陇，仍具“都卢”之古韵。都卢幢伎汉时既已成名，而此都卢迨至西晋才始置县命名，二者之间自然不会有什么干系。

都卢一词，亦见于佛经。后汉支娄迦讖《道行般若經》卷8《摩訶般若波罗蜜释提桓因品》：“是都卢皆持十戒悉具足……都卢出诸天阿须伦世间人民上。都卢于诸天阿须伦世间人民中极尊。”该经卷10《摩訶般若波罗蜜曇無竭菩薩品》亦云：“都卢一佛之界，诸有音乐皆自作声。数千万天人从空中散天衣雨昙无竭菩萨及诸菩萨上，诸天于空中作音乐。”佛经中的都卢系指佛，有别于善缘的都卢寻幢。

综上，都卢为山、为国均不谬。古代常以山命国，所以都卢山、都卢国可理解为同一表述。都卢国人最显著的特征是身材矮小，矮，让他们与生俱来具有身手轻巧的天质，而不可自胜地向高处攀爬，则透露出他们内心世界中向上的无限渴求与憧憬。

二、北魏平城地区幢倒伎乐图像表现

百戏，是中国古代杂乐、杂技等民间表演艺术形式的总称。据文献记载，早在周代就盛行一种庶人善于表演的乐舞形式，叫“散乐”。到了秦朝，又兴起一种沿习战国“讲武之礼”的戏乐——“角抵戏”，它们都是百戏的初萌型态，是百戏的源头。人类一直梦想着用自己的力量去影响并控制自然。他们在祭祀神明、先祖以及观赏、娱乐时，会模拟天神地鬼、雷公风伯、瑞物异兽等等，藉此获得祭神祈福、禳鬼驱灾的功用，百戏中的许多节目都是缘此而生。尽管不同时期称谓不同，所表演节目内容的侧重点也随时代的发展而变化，总体上却都保留着原始社祭、雩仪、巫舞的文化血脉。张骞通西域后，外来文化传入中土，西域、天竺的驯兽、幻术等表演混搭散乐，角抵戏充斥舞台，其表演内容超越了散乐与角抵的定义范围，“百戏”一词诞生了。唐代杜佑在《通典》中追忆道：“后汉天子临轩设乐，舍利兽从西方来，戏于殿前，激水化成比目鱼……如是杂变，总名百戏。”平城百戏，即是公元5世纪拓跋鲜卑的北魏社会对汉式“百戏”形式的吸收创造，它的发生、发展，不仅有文字记录，亦有图像发现。

魏晋南北朝时期，百戏乐舞发展进入了重要的转型期。公元398年，当拓跋鲜卑人胜利的欢笑声充满平城的天空，平城开始了它作为一代帝都的历史。面对旧工更尽，声曲多亡的局面，鲜卑草原文化固有的乐舞形式顿显捉襟见肘。这时，北魏建国初期的音乐制度拟定者们就把目光投在了西晋的乐制体系，他们按图索骥，行走在西晋雅乐的轨迹上。然而，即便

典效西晋一朝的乐舞脉传，也不足以对应况下繁复的礼制仪式，鲜卑族独有的簸逻迴歌便被补充进来。天兴六年（403）冬，道武帝诏命“太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角牴、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也”^[4]，对于百戏表演群体，道武帝的这一诏令不啻于“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”，作为俗乐的百戏节目被植入到宫廷音乐中，北魏平城百戏的春天来了。

北魏平城时代的百戏，继道武之后，明元帝时期又有新的发展，不仅从规模上进行增修扩充，还“撰合大曲，更为钟鼓之节”，强化了音乐部分的表现。汉代百戏乐队编制一直以小型乐队为主，伴奏乐器有建鼓、排箫、埙等，也有的没有乐队表现。平城现存百戏图中，全部有助兴的乐队方阵，弹拨乐器琵琶以及各种鼓类成为主要乐器。好景不长，太平真君年间，平城发生了一件事情，监国视政的恭宗拓跋晃突然下令“禁饮酒、杂戏、弃本沽贩者”。杂戏，就是百戏。恭宗为什么要禁演百戏？当时，僧尼利用百戏宣扬教义是不争的事实，难道此事与太武灭法有关？不过，从《魏书·列传》所记悦国“真君九年，遣使朝献并送幻人”一事来看，恭宗之禁只是急风骤雨，因为幻人就是来自西域的杂戏表演家，真君九年能够接纳幻人，说明恭宗之禁已经解令了。

我们还没有在史书中找到北魏都平城期间百戏演出盛况的文字记载，但由杨衒之《洛阳伽蓝记》所描述北魏迁都洛阳后的表演场景来看，平城时代百戏之辉煌大抵可以想见。洛阳长秋寺每年四月四日行像时，“辟邪师子，导引其前，吞刀吐火，腾骧一面，彩幢上索，诡譎不常”；景乐寺大斋时，“奇禽怪兽，舞扑殿庭，飞空幻惑，世所未见者。异端奇术，总萃其中，剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间皆得食”；景明寺浴佛节时，“梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。名僧德众，负锡为群；信徒法侣，持花成藪”。洛阳百戏表演繁荣景象的背后，折射出的便是平城百戏昨日舞台的光辉。不要忽略和忘记，另外的艺术形式，如魏碑书体或佛教石窟艺术，均是产生于平城而滥觞于洛阳的。从近年来平城地区出土墓葬内容来看，百戏作为俗乐在当时已深入社会，为大众所衷。

（一）智家堡北魏墓棺板画 A 板

1997 年出土的智家堡北魏墓木棺左侧板，以山水为界，绘有出行、狩猎两个场面。其中出行图以华美的主牛车为中心，构成规模盛大的出行场景。前有仪仗、百戏乐舞相簇导引，后有随从、侍者及车辆（图 1）。牛车正前方是一幅场面热烈、技艺精绝的百戏表演，画面中的人物均著鲜卑服，三位女乐伎竖抱琵琶拨奏，旁侧可见一杆高竖的立橦，橦巅一伎儿塌腰仰卧做旋转。地面上，一伎儿在表演倒立。倒立，南北朝时称“掷倒”、“绝倒”等，双手、头部着地，犹似三足之鼎。这种出于对鼎的模仿，应源于先人对礼器的图腾崇拜。画面中的另两位伎人，报告中称其在表演“跳丸掷剑”^[5]。跳丸掷剑表演，通常是用两手快速连续地向空中抛起若干弹丸或短剑，一手抛一手接，而此处表演者似缺失这些道具。我们注意到，地面上排列着若干圆形盘状物，其与山东沂南汉画像石中的七盘舞非常相似。1973 年出土的南阳许阿瞿墓志画像中，跳丸者单腿跪地同样是将三丸一剑抛空中，左手尚留待抛之丸，右

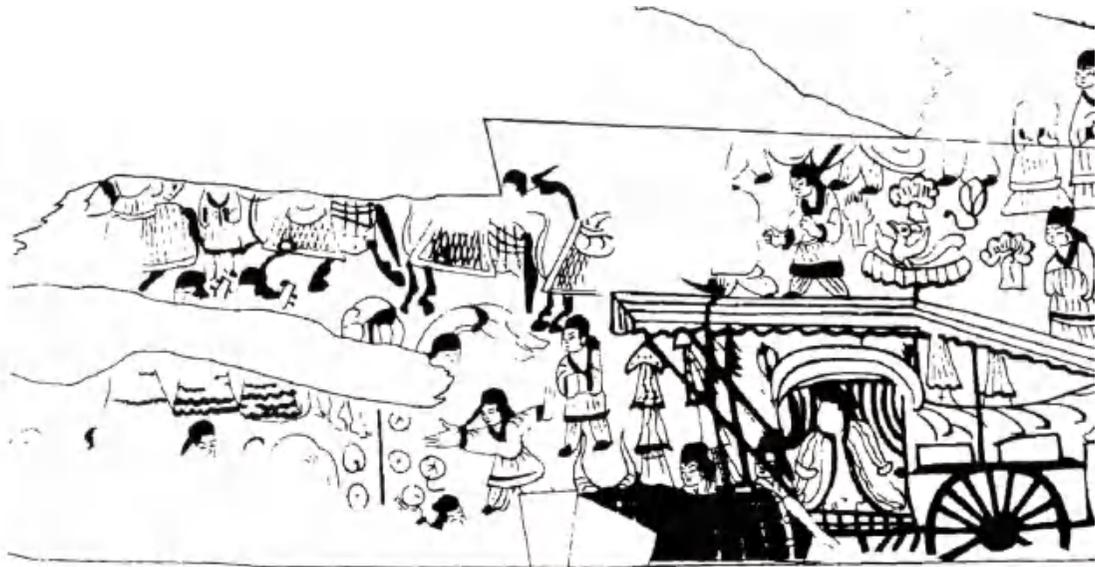


图1 智家堡北魏墓棺板画A板
 (引自刘俊喜, 高峰《大同智家堡北魏墓棺板画》, 《文物》2004年12期)

手尚持欲掷之剑, 随着琴瑟之声, 七盘舞者正在盘上蹈足。笔者认为, 智家堡北魏墓棺板画A板的“跳丸掷剑”定为“七盘舞”似更贴切些。

(二) 雁北师院北魏墓群2号墓

2000年考古发掘的大同市雁北师院北魏墓群2号墓中, 有一组表演幢倒伎的胡俑像(图2), 伎者面相丰满, 深目高鼻, 头戴圆顶风帽, 身着红色圆领窄袖长袍, 上边点缀着白色花卉图案, 腰系革带, 肚、臀外凸, 足登黑色高靴, 分腿而立, 具有显明的西域人种特征。也有学者称他们为中亚粟特人^[6]。由图可见, 胡伎是于额上顶幢, 一手叉腰, 一手高举扶幢, 神态轻松而沉稳。幢上共有二伎人, 一人仰卧幢巅, 四肢伸展旋转, 身轻若风, 似云缥缈; 另一人正用双腿夹住幢竿, 两臂及腿向后倒踢, 形成背飞的样子, 演技娴熟, 动作惊险。六位助兴的乐手乐器虽失, 由其举手投足仍可识别为二击鼓伎、一吹指伎、一横笛伎、一琵琶伎、一拍掌伎。很显然, 这是一支以节奏为重的乐队组合, 吹指、拍掌的加入, 更增添了北方民族的豪情。



图2 雁北师院北魏2号墓幢倒伎陶俑

(三) 北魏宋绍祖墓

2000年考古发掘的大同市雁北师院北魏墓群5号墓, 即宋绍祖墓, 有一组头戴圆形风

帽的陶俑（图3），他们浓眉深目，高鼻，著圆领紧袖对襟长袍，上面点缀着团花图案，袍面下部侧摆开衩，前襟和背部镶嵌条纹带，腰束带，足蹬黑靴，属中亚胡人形象。其中一伎人仰面朝天，双眼微合，嘴半张开，并足而立，双臂已失，应是以口或额部顶撞表演。另几位人物属乐人，乐器俱失。



图3 宋绍祖墓幢倒伎陶俑

（四）沙岭北魏壁画

2005年大同市沙岭北魏壁画墓北壁规模浩大的车马出行图中，有一组幢倒伎表演画面，壁画剥蚀严重，依稀可识一鲜卑装人物，头部上仰，当额顶撞，撞顶端似有一人。

（五）富乔发电厂北魏墓葬

大同富乔发电厂北魏9号墓，壁画绘制精美。北壁为墓主人宴乐图，右侧绘制百戏乐舞图（图4），其中，幢倒伎表演者头戴黑色帽，似以左肩顶撞，头部侧置于右肩头，这个姿态与前述沙岭墓表演者近似。其左手扶撞，右臂紧贴身侧，手指因发力而曲张。其前后各立一人，前者为胡乐师，头戴白帽，上身穿红色紧身袍衣，下身穿着白色裤子和毡靴。乐师面露笑意，一边弹奏琵琶，一边注目着顶撞者。后者嘴大张，双臂向上伸举，呼号喝彩。撞呈十字形，即立撞下端另设横竿。横竿上对称布列两人，一手扶撞，一手侧举，弓步横出跨，好像一个亮相动作。另一人正手脚并用缘撞攀爬。最上端有一人仰面朝天，以撞抵腰，双腿微垂，双臂弯举，作旋转状。中央空隙处，有两人在地面上反弓型折腰，表演具有柔术技巧特点的掷倒。



图4 富乔发电厂北魏墓葬壁画



图5 云冈第38窟北壁龕基西侧幢倒伎乐雕刻

（六）云冈石窟幢倒伎乐雕刻

云冈第38窟北壁龛基方形题铭两侧各有一幅幢倒伎乐图（图5），一幅是伎人在幢巅仰垂旋转，整个躯体折呈“n”字形，另一伎儿正攀至幢中央，一手扶幢，一手叉腰，摆出亮相的姿势。下端顶幢者剥蚀不清。幢杆旁叠罗汉式雕刻三层，每层两人，这是演出的伴奏乐队。上面两层乐人分别持奏横笛、箏篥、排箫及琵琶，最下面一层风化不清。另一幅，伎人双手撑于幢巅，双腿倒摆上扬，动感强烈。幢竿旁同样是三层乐师，分别持奏箏篥、腰鼓、排箫诸乐助兴。整个画面极其富有人间现实生活的情趣。

北魏平城出现的多例幢倒伎图，反映了当时百戏的盛行与繁荣。表演者或著鲜卑装束，或著胡服，说明这项来自都卢国的演出节目，不仅有胡人表演，鲜卑人中也有掌握这种技术的伎人。当然，也可能是穿着鲜卑装的汉人或胡人。不管是谁，它至少反映了北魏平城地区百戏演出活动胡、汉、鲜卑相融并存的史实。

三、北魏平城墓葬：尚幢倒伎，是这一时代、这一地区的特殊文化现象

幢倒伎图像，早在河南、山东等地汉画像砖以及内蒙古和林格尔东汉壁画墓中即已出现，内容丰富，形式多样，有固定幢、活动幢和戏车高幢诸种。平城地区北魏墓葬中的幢倒伎演出，基本上是以人顶幢的活动幢形式。其中，雁北师院北魏墓群2号墓幢倒伎乐，演出阵容多达九人，规模甚为可观，且制以陶俑，可见其受重视之程度。由平城北魏墓葬来看，凡有百戏内容者均见幢倒伎，大有独以此伎为标志之意味。百戏节目逾百种，墓葬中何以惟此伎独领风骚，大放异彩？

我们首先肯定幢倒伎本身在当时社会的影响力，毕竟，它从春秋发端，经汉魏锻造，至北魏已是异常兴盛。这一时期，其既“设之于殿庭”，又兼及墓葬，从俗乐到礼乐，又从礼乐回归俗乐，其间起伏跌宕也好，化蛹为蝶也好，都证明了它的可适性以及强劲的生命力。墓葬，是生者为了悼念死者并为安放其灵魂而造的归地，死者一俟入葬，墓室就被封闭，与世隔绝。所以生者相信，死后的世界是黑暗的、陌生的，而人的恐惧，正是来自这些陌生的、未知的事物。因此，墓室内往往有许多表现死者生前经历过的或熟悉的场面，具体反映到表现百戏乐舞场景时，自然会选择当时社会最体面的、最流行的幢倒伎乐。

其次，我们考虑佛教的影响。尽管佛教的转世轮回说与中国传统的丧葬观存有差异，但从沙岭墓壁画摩尼宝珠以及智家堡墓持莲男侍等观察，北魏平城时代的墓葬文化还是受到佛教文化因素的一定影响。至于方山永固陵将思远佛寺纳为一体的构创，实是佛教艺术与墓葬文化相结合的典范。佛经中的幢倒伎内容，见于各种不同的场合。试艺订婚，是古代各国因尚武而普遍采用的“比武选婿”模式，汉录《分别功德论》卷4中记载一则以幢倒伎竞技比武的婚聘故事，足见其在民间之受推崇：

女家是技种唯技为先，便荅来使曰：“不贪君财。唯能众技兼备者，便持相与。”

朋者闻之，即诣技工学于诸技，不经数旬众技兼备。复重遣信，所学已备便可相惠。主人答曰：“若伎备者当诣王试。”时在正节，王集众技普试艺术，若最胜者赐金千两。王亦闻此女妙，欲纳之宫里。试之技法缘幢为最，竖幢高四丈九尺，下置刀剑，刃皆上向，间趣容足。时朋者缘幢于上空旋七匝便下投之空地。^[7]

经中明确指出，“试之技法缘幢为最”，这一点值得注意。

刘宋求那跋陀罗《杂阿含经》卷24《诵道品》中，佛陀是以幢倒伎喻法，开悟诸比丘。经云：

尔时世尊告诸比丘：过去世时，有缘幢伎师，肩上竖幢，语弟子言：“汝等于幢上，下向护我，我亦护汝，迭相护持，游行嬉戏，多得财利。”时伎弟子语伎师言：“不如所言，但当各自爱护，游行嬉戏，多得财利，身得无为安隐而下。”伎师答言：“如汝所言，各自爱护。然其此义亦如我说，己自护时即是护他，他自护时亦是护己。”心自亲近，修习随护作证，是名自护、护他。云何护他自护？不恐怖他，不违他，不害他，慈心哀彼，是名护他自护。是故比丘当如是学，自护者修四念处，护他者亦修四念处。^[8]

隋智顗《妙法莲华经文句》卷2中有一段关于幢倒伎的经文，堪谓经典，并广为征引：“乾闥婆此云嗅香，以香为食，亦云香阴。其身出香，此是天帝俗乐之神也。乐者，幢倒伎也，乐音者，鼓节弦管也；美者，幢倒中胜品者。”^[9]此表明，八部护法之一的乾闥婆是佛界中的俗乐神；幢倒伎是乐者的代表；诸乐中幢倒伎至胜至美。唐湛然《维摩经略疏》卷2亦云：“乾闥婆此云香阴，此亦凌空之神，不啻酒肉唯香资阴。又云是天主幢倒乐神居十宝山，身黑相现即上天奏乐。”^[10]

从佛教图像的表现意义来看，乐舞之为用，有以下几点：宣唱法理，开导众心；为诸天作乐；护法；歌呗赞颂佛德，凭此功德，哪怕一小音，皆能成佛道。还有，乐舞的供养功用。后秦鸠摩罗什《妙法莲华经》卷二谓：“若使人作乐，击鼓吹角呗，箫笛琴箏篪，琵琶铙铜钹，如是众妙乐，尽持以供养。”平城墓葬中百戏乐舞图像的意义，正在于它的供养功用。

最后，我们通过关注幢倒伎在墓葬中的属性，进而探讨幢倒伎屡见于平城地区北魏墓葬中的原因。

墓葬是礼仪中的美术，因此，墓室内的一切内容形式都尽可能贴近礼仪规制，出行图、狩猎图、宴乐图、鼓吹仪仗等等，均趋附这种“仪式”性。百戏，本来就是宗教巫术仪式下的产物，幢倒伎作为百戏之一，焕然具备这种特质。幢倒伎的原始型态为春秋时期的“侏儒扶芦”，侏儒，是这项节目表演的最初主角。侏儒，史籍中又称短人，是中国古代俳优之一种，其“善为笑言”，属插科打诨式的调笑艺人。史籍中不乏“小人国”、“侏儒国”等记载。据《山海经·大荒南经》云：“有小人，名曰焦侥之国，几姓，嘉谷是食。”袁珂校注：“周饶、焦饶，并侏儒之声转。”由知，周饶、焦饶、侏儒三者原本异音同指，但葛洪《抱朴子·明本》一语“夫

侏儒之手不足以倾嵩华，焦侥之胫不足以测沧海”，说明侏儒与焦侥还是有分别的，这与袁珂校注中的结论有牴牾。或许这二者同源异地，异地而异名。

侏儒国在哪里？《山海经·海外南经》中有大概方向所指：“周饶国在东，其为人短小，冠带。一曰周饶国在三首东。”三首是古代传说中的国名，其人一身三首，类似佛教中的阿修罗天。《淮南子·墜形训》中亦涉方位：“西南方曰焦侥。”高诱注：“焦侥，短人之国也，长不满三尺。”《国语·鲁语》：“焦侥氏长三尺，短之至也。”韦昭注云：“焦侥，西南蛮之别也。”

《后汉书》卷85《东夷列传·倭传》所言侏儒国位置与上不同：“自女王国南四千余里至朱儒国，人长三四尺。”女王国，约即今日本列岛。据《南史》卷49《列传·夷貊》：“倭国，其先所出及所在，事详北史。……其南有侏儒国，人长四尺。又南有黑齿国、裸国，去倭四千余里，船行可一年至。”倭，又称倭奴，早在秦汉时期，就被用来表示日本。倭国以女事主，女王国向南四千余里的地方就是四国或九州南部。

北方也有小人国。《三国志·乌丸鲜卑东夷传》云：“短人国在康居西北，男女皆长三尺，人众甚多，去奄蔡诸国甚远。”^[11]康居本土在锡尔河北岸、塔拉斯河流域，与大宛、安息相邻。奄蔡国居无常所，属行国，大体上活动于咸海和里海北边草原地带。《魏书》中并没有提及康居国，可能其时已役属嚙哒。

唐杜佑《通典》卷193亦云：

短人，魏时闻焉。在康居西北，男女皆长三尺，人众甚多，去奄蔡诸国甚远。……此《突厥本末记》云：“突厥窟北马行一月，有短人国。长者不逾三尺，亦有二尺者。头少毛发，若羊胞之状，突厥呼为羊胞头国。其傍无他种类相侵，俗无寇盗。但有大鸟，高七八尺，常伺短人啄而食之。短人皆持弓矢，以为之备。”^[12]

短人因为自身弱势，所以要保持自我护卫的能力，持弓是一种常态，善射则是生活本领。据《西京赋》，幢倒伎演出中，伎人不仅表演缘幢，还有展示射技的内容，“幢末之伎，态不可弥。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑”。不知与小人国有无关系。

北欧神话系统中也有侏儒，其属半神。这个神话体系认为，苍穹，就是由东西南北四个侏儒承托起来的。云冈第9、10窟前室窟顶平基藻井的南北纵枋上，高浮雕八身体格庞大健硕的侏儒形象，佛教中称为夜叉，他们头发编绺向后倒梳，眼窝深凹，眼睛突出，属胡人形象。他们单手承托窟顶横枋，具有力举万钧的气势。北欧神话体系的口头传播历史可追溯到公元1～2世纪，其与公元5世纪营凿的云冈石窟有无关系？亦不知晓。

可见，侏儒国不止一处，西南有，西北有，倭国有，还有其它未尽之处，但均与善缘的都卢国没有一个恰如其分的对应。都卢——侏儒音近，也许，都卢国本身就意味着又一个侏儒国。

先始，可能出于侏儒资源供给的原因，汉代出现了以童子假扮侏儒进行表演的情形，后来，渐渐成为一种模式，竟完全取代了侏儒，最终导致侏儒退出幢倒伎表演的舞台。看上去

这是偶然，却是人类文明发展进程中的必然，这是一次由原始简单性地、以娱乐为重的表演体向赋予丰富内涵蕴意与复杂理念的表演体升华的过程，其间最重要的转化就是作为新的表演体——侏僮，承载着人类对童子的崇拜与信仰观念。张衡《西京赋》：“尔乃建戏车，树脩旃。侏僮程材，上下翩翩。突倒投而跟跄，譬陨绝而复联。百马同辔，骋足并驰。”文中描述的是在戏车上树幢、侏僮展现幢倒技艺的情景。这里的侏僮，即《周礼·方相氏》中的侏子。《东京赋》李善注云：“侏子，童男童女也。”侏僮，实际上就是童子。《后汉书·皇后纪》李贤注云：“侏子，逐疫之人也。”至关重要，侏僮具有驱鬼逐疫的力量。再如《御选元诗》中《时傩》云：“古人重傩疫，时俗事禳禳。岁阳欲改律，輿鬼寢耀铍。厉神乃恣肆，魃域并猖狂。侏僮幸成列，巫覡陈禁方。”^[13]又，《后汉书·礼仪志》中语：“逐疫又挽歌，亦用侏童。”都肯定了侏僮驱邪避灾的能力。人类一直梦想着用自己的力量去影响并控制自然，以达到接近神性，他们在祭祀神明、先祖以及观赏、娱乐时，会模拟天神地鬼、雷公风伯、瑞物异兽等等，藉此获得祭神祈福、禳鬼驱灾的功用，百戏中的许多节目都是缘此而生。

北魏虽为拓跋鲜卑所创，受汉文化的沾濡，其对童子的崇拜与信仰同样无往不至。云冈石窟中的化生童子形象满壁皆是，平城宫殿遗址、墓葬建筑中的莲花化生童子瓦当俯首可拾。《魏书》中亦不乏有关童子的灵异故事，如段晖的一段传奇经历：“有一童子，与晖同志。后二年，童子辞归，从晖请马。晖戏作木马与之。童子甚悦，谢晖曰：‘吾太山府君子，奉敕游学，今将欲归。烦子厚赠，无以报德。子后位至常伯，封侯。非报也，且以为好。’言终，乘木马腾空而去。晖乃自知必将贵也。乞伏炽磐以晖为辅国大将军、凉州刺史、御史大夫、西海侯。”^[14]

天师道寇谦之也历遇过这样的奇事：

有仙人成公兴，不知何许人，至谦之从母家佣赁。……未几，谓谦之曰：“先生有意学道，岂能与兴隐遁？”谦之欣然从之。兴乃令谦之洁斋三日，共入华山。……兴事谦之七年，而谓之曰：“兴不得久留，明日中应去。兴亡后，先生幸为沐浴，自当有人见迎。”兴乃入第三重石室而卒。谦之躬自沐浴。明日中，有叩石室者，谦之出视，见两童子，一持法服，一持钵及锡杖。谦之引入，至兴尸所，兴歛然而起，著衣持钵、执杖而去。^[15]

这些具有浓烈灵异色彩的神仙故事，都反映了北魏时人对童子的信仰。

平城地区北魏墓葬中屡现幢倒伎的主要原因，正是基于古人对童子的崇拜与信仰，予表演幢倒伎的侏僮以禳鬼驱疫的力量，妥死者之魂，慰生者之望，祈愿亡者进入冥界后无灾无殃。另外，中国传统文化中“以乐却灾”的理念观，通过幢倒伎这样的表演形式也可以达到实现。

四、几点认识

（一）北魏平城墓葬中的幢倒伎乐表演者是中亚人。

平城，是一座多血质的民族融合城市。

北魏建都平城后，不断征战讨伐，大规模移民，“以充京师”。此外，“居近塞下”的胡汉商人以及“驰命走驿”的外国商贾，也满腔热忱地投奔到这座国际商贸大都会。他们中有的来自西域诸国，有的来自波斯、粟特等中亚地域。北魏都平城期间，各国每年遣使朝献，贡物中有乐器和伶人，还有幻人。如《魏书·列传》载悦般国“真君九年，遣使朝献并送幻人”。幻人，即魔术表演者。

一部完整的幢倒伎乐组合是由三个部分构成的，顶伎、缘伎和乐伎，三者间需要长期的演练、默契的配合和良好的语言沟通，所以，想必这样的演出组合，其人员应当同出一个地域。由平城北魏墓葬中幢倒伎者的体貌特征及服饰特点来看，其高额颐窄，浓眉深目，高鼻，头戴圆帽，身穿毛质圆领窄袖对襟长袍，腰束带，足蹬黑靴等，具足中亚胡人的特征，也符合其所属地域的气候特点。再具体一点说，或许来自前述康居西北的小人国。康居在锡尔河北岸，粟特人居南岸。不过，还没有充足的理由确定他们就是粟特人。

（二）富乔发电厂北魏墓室壁画中的幢倒伎表演者不是童子，并为裸体形象。

前文介绍这幅画面时，没有采用童子的称呼去描述表演者，是因为他们看上去已具备了成熟的生理特征。这组演员很难确定他们穿着衣服，尤以站在横木上的两位伎人，一男一女，生理特征显著。既不是童子，却又与下边的顶伎和旁边的乐伎在身高身材比例上有悬殊，那他们是什么人？如果画师在人物比例关系上没有太大的偏差，此处表现的可能是侏儒。只是，这里为什么要把他们绘成裸体形象，实不得解。

北魏时期，曾有一种源出波斯、后经西域传入中原的歌舞戏苏莫遮，参演者裸体跳足。据《新唐书》，中宗即热衷观此表演，殿中侍御史吕元泰上疏劝谏：“胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法胡虏之俗？……何必裸露形体，羸形体，灌衢路，鼓舞跳跃而索寒焉？”当然，此戏与幢倒伎并无关联，但它却反映了西域、中亚地域有裸身表演的习俗。平城北魏时期的幢倒伎乐图像既取范于中亚，虽经过一定改造，但不排除受染该地域原始遗风。亦或绘制这幅壁画的画师曾看到过类似场面，若此，他还有可能是胡画师。目前，该墓考古发掘报告尚未刊布，不知墓主“（散）骑常侍选部□□ / 安乐子梁拔胡”来自何处，是否为胡人。或者说，画师得到的粉本就是这样的，他只不过是按图索骥，亦步亦趋罢了。

（三）云冈第 38 窟幢倒伎乐雕刻受染于墓葬文化。

第 38 窟属云冈晚期窟(494 ~ 525)，窟平面呈长方形，宽 2 米，深 1.4 米，高 1.95 米，平顶，三壁三龛。洞窟空间虽小，却蕴藏着丰富的雕刻内容。窟外壁上方题刻铭记，由其内容可知开窟动机是一位父亲对自己亡故的儿子的纪念，即父吴忠伟为亡子吴天恩荐福所造。吴天恩，从二品散后爵位、三品冠军将军，死因不明。

这是生者为逝者精心设计建造的一处“神灵归趋”之境。窟顶格状平棊藻井，中央雕刻乘龙的诸天仆乘题材，态势缥缈悠逸，周围十方格内各有一对伎乐飞天或舞或乐，表现的是兜率天宫的欢悦场景。北壁有一幅表现释迦入灭的涅槃图像，释尊头东脚西侧卧，举哀弟子

呈现出悲恸欲绝的样子。寝台下，诸乐供养。南壁窟口两侧，降魔成道与降服迦叶题材对称布局，它们就像俗世中两道驱魔镇邪的符被张贴在那里。南壁另有一幅雕鸷怖阿难入定图，故事出自《法显传·王舍城》：王舍城西北处有一石窟，阿难正在窟中坐禅，魔王波旬化作雕鸷，奋翼惊鸣，恐吓阿难，阿难惊惧失措。佛以神力隔石舒手摩阿难头顶，阿难蒙慰，身心安乐。应当说，这幅故事图背后欲表达的意思，依然是生者对死者亡灵寄予的抚慰之情。由云冈石窟中的造像题记内容来看，有些龕像明确地讲就是为了纪念某位亡者而造，祈愿亡者早日往生西方。吴忠伟发愿营造的第38窟，实际上就是一座在佛教定义下，具有更高层次墓葬文化色彩与理念的精神墓室。吴忠伟希望亡子“为千佛授手，令不恐怖、不堕恶趣，即往兜率天上弥勒菩萨所”。^[16]正是受到了平城墓葬文化的深刻影响，该窟雕刻了两幅幢倒伎乐图像，其寓意自然是驱魔镇邪、以乐却灾。同时，幢倒伎表演者攀顶登高的径向，与生者祈愿亡者往生西方兜率的愿景闇合。

注释：

- [1] 方以智《通雅·戏具》，《文津阁四库全书》，商务印书馆，2005年，第283册。
- [2] 王利器《盐铁论校注》，中华书局，1992年。
- [3] 郑炳林、吴炯炯《乌氏考》，《中国历史地理论丛》2012年第4期。
- [4] 《魏书·乐志》，中华书局，1984年。
- [5] 刘俊喜、高峰《大同智家堡北魏墓棺板画》，《文物》2004年12期。
- [6] 张志忠《大同北魏墓葬胡俑的粟特人象征》，《文物世界》2005年第6期。
- [7] 汉录《分别功德论》，《新修大正大藏经》，台北新文丰出版，1983年，第25册。
- [8] 求那跋陀罗《杂阿含经》，《新修大正大藏经》，台北新文丰出版，1983年，第2册。
- [9] 智顓《妙法莲华经文句》，《新修大正大藏经》，台北新文丰出版，1983年，第34册。
- [10] 湛然《维摩经略疏》，《新修大正大藏经》，台北新文丰出版，1983年，第38册。
- [11] 《三国志·乌丸鲜卑东夷传》，中华书局，1973年。
- [12] 杜佑《通典》，《文津阁四库全书》，商务印书馆，2005年，第200册。
- [13] 《御选元诗》，《文津阁四库全书》，商务印书馆，2005年，第490册。
- [14] 《魏书·列传》，中华书局，1984年。
- [15] 《魏书·释老志》，中华书局，1984年。
- [16] 《妙法莲华经》卷七《普贤菩萨劝发品》，《新修大正大藏经》，台北新文丰出版，1983年，第9册。

[作者：云冈石窟研究院文物考古研究室副主任、文博馆员]

(责任编辑：吴娇)

北魏平城“一人二龙”图案的渊源与流变研究

张海蛟

公元398年至494年，拓跋鲜卑都于平城，历96年，有学者称“平城时代”^[1]。随着北魏平城考古事业的发展——尤其是纪年墓葬的不断发现和学术界对北魏平城考古学文化（遗址、墓葬、石窟）研究的不断深入，使得我们有机会对一些考古发现的细节进行更为深入地探讨，“一人二龙”图案即为其中之一。北魏平城“一人二龙”图案构图多呈圆形或椭圆形，一人居中，处于主导或控制地位，二龙则头相对、足相抵、尾相连，构成圆环，处于辅助或被控制的地位，主要见于云冈石窟、葬具、日用饰品的装饰图案。关于该图案，郭物^[2]、长广敏雄^[3]、王雁卿^[4]、古顺芳^[5]等学者均从不同角度进行过论述，但对北魏平城“一人二龙”图案的渊源与流变述及较少，本文拟对该图案在北魏平城的出现和发展过程进行梳理和考察，求教方家。

需要说明的是：云冈石窟还可见到大量将龕楣表现为二龙返顾或将坐台表现为双狮座、佛像或菩萨像居中的形式，这种形式不在本文讨论之列。

一、发现情况及类别

“一人二龙”图案在北魏平城已发现多例，主要见于云冈石窟第6、第10窟^[6]，大同南郊窖藏遗址^[7]，阳高下深井北魏墓^[8]，大同湖东北魏一号墓^[9]，大同北朝艺术研究院藏铺首^[10]，恒安街北魏墓^[11]等处。据其装饰载体的不同，分三类。

（一）云冈石窟第二期洞窟装饰图案，图案呈连续状。2例。

1. 第10窟窟门南柱东西两侧的装饰

整体呈纵向对波状，主体为尾部缠绕、前爪相抵或做相抵状的二龙，二龙头部上方雕刻游戏坐人物。人物逆发，具头光，裸上身，双臂缠绕飘带，下身着犊鼻裤（图1）。有学者称该人物为“童子”^[12]。据其姿态与所处空间来看，似为虚空夜叉。云冈石窟第二期石窟的开凿时间为公元471-494年，第10窟为太和八年至十三年



图1 云冈石窟第10窟窟门南柱东西两侧的装饰

(484-489年)^[13]。

2. 第6窟北壁龕楣

整体呈横向连续的椭圆形环状，环由尾部缠绕、前爪相抵的二龙构成，环内二龙头部上方雕刻高髻、着对襟上衣的飞天（图2）。第6窟时代晚于第10窟，其设计可能在太和十年（486年）之后^[14]。



图2 云冈石窟第6窟北壁龕楣（张海雁摄）

（二）葬具装饰。装饰于铺首犄角内或衔环，为单体图案。10例。

1. 大同南郊窖藏遗址出土的铜鎏金铺首及衔环 2对。南郊窖藏Ⅱ式铺首，犄角内饰相缠绕的二龙，中间蹲坐一夜叉（图3）。南郊窖藏Ⅲ式铺首，残，仅见一骑瑞兽的夜叉，逆发，上身赤裸，下身着犊鼻裤。南郊窖藏Ⅱ式衔环，仅见相对二龙（图4）。



图3 南郊窖藏Ⅱ式铺首
（引自大同市博物馆《山西大同南郊出土北魏鎏金铜器》，《考古》1983年第11期）



图4 南郊窖藏Ⅱ式衔环
（引自大同市博物馆《山西大同南郊出土北魏鎏金铜器》，《考古》1983年第11期）

2. 下深井北魏墓出土的铜鎏金衔环 1件。整体呈椭圆形，环身为头部相对、尾部相接的二龙，二龙口吐三叶忍冬，并各出一爪将之捧住；二龙之间、忍冬之上立一人物，双手高举握龙后爪肘毛，双腿分立立于龙角之上；人物逆发，上身赤裸，缠斜向十字装饰，双臂戴钏，下身着犊鼻裤（图5）。下深井衔环的人物，发掘者认为是武士^[15]。今从其形象和衣着来看，当是夜叉，其上身的斜向

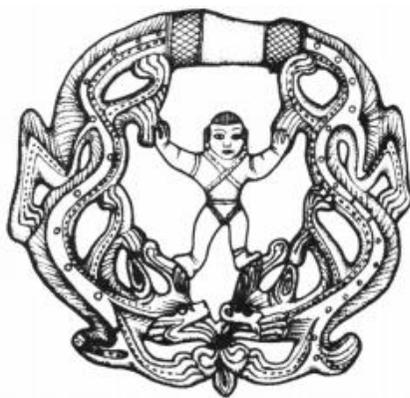


图5 下深井北魏墓出土的铜鎏金衔环
（引自大同市考古研究所《山西大同下深井北魏墓发掘科报》，《文物》2004年第6期）

十字装饰在云冈石窟第7窟主室东壁第三层南柱下方的地夜叉上身亦可见到。该墓葬时代为北魏太和年间。

3. 湖东北魏一号墓铜鎏金饰牌 1件。形制与下深井衔环相似。整体呈椭圆形，环身为头部相对、尾部相接的二龙，二龙口吐三叶忍冬，并各出一爪将之捧住；二龙之间、忍冬之上交脚坐一夜叉，双手叉腰，龙后爪肘毛垂及其头；夜叉逆发，上身赤裸，双臂戴钏，下身着犊鼻裤（图6）。从其出土位置来看，位于棺槨之间，原先似是装饰在棺外后部的。该墓出土遗物极少，

简报发布者将其下限定在太和年间。倪润安认为该墓年代约在献文帝至孝文帝初期（466-476年）^[16]。笔者亦认为该墓葬时代



图6 湖东北魏一号墓铜鎏金饰牌
（引自大同市考古研究所《大同湖东北魏一号墓》，《文物》2004年第12期）

不晚于太和初年。该饰牌上夜叉的坐姿与克孜尔石窟第38、17、14等洞窟内的“弥兰本生故事”中的弥兰坐姿相似^[17]（图7）。克孜尔本生故事多是依据源于中亚的民间传说绘制而成，所以弥兰的坐姿可能也是流行于中亚一带的坐姿。

4. 大同北朝艺术研究院藏铜鎏金铺首衔环 6对，4对完整，形制相同。“一人二龙”图



图7 克孜尔石窟第38、14、17窟弥兰本生
（引自马世长《弥兰不孝入地狱》，《紫禁城》1997年第1期）



图8 大同北朝艺术研究院藏铺首（引自《北朝艺术研究院藏品图录·青铜器 陶瓷器 墓葬壁画》）

案装饰于衔环，衔环形制与下深井出土者相同。铺首兽面上部犄角内饰相背返顾的二瑞兽，二瑞兽背部各有一夜叉，逆发，上身赤裸，下身着犊鼻裤（图8）。当为南郊窖藏Ⅲ式铺首和下深井铜鎏金衔环的完整形态。

（三）耳饰，单体图案。

大同市恒安街北魏墓金耳饰 1 件。整体呈圆形，环身为头部相对、尾部相接的二龙，二龙皆张嘴，两嘴之间为一化生。该化生卷发、深目、高鼻，额头有一圆形装饰，颈佩莲花项饰，脑后头发自中间梳向两侧（图9）。该墓葬时代为太和以后。从化生面部特征和发式来看，与新疆出土的一件南北朝时期头像泥范^[18]比较相似（图10）。



图9 大同市恒安街北魏墓金耳饰
（引自大同市考古研究所《山西大同恒安街北魏墓发掘简报》，
《文物》2015年第1期）



图10 新疆出土南北朝时期头像泥范
（引自新疆维吾尔自治区博物馆《新疆出土文物》，文物出版社）

二、北魏平城“一人二龙”图案来源蠡测

上文所举诸例当均产于平城本地，人物形象多为夜叉，飞天、化生也有出现；龙也是平城常见的阔嘴、小眼、小耳的形象。这两种题材均为太和以前北魏平城即已流行的素材，但将这二种题材融于同一图案的构图方式应是外来的。郭物先生将这类题材称为“一人二兽”，并对其母题进行过精到的考证。他还指出“一人二兽”母题的特点是“整体或局部的一人居其中（这个人一般具有神的身份），处于主角和控制者的绝对优势地位，一相对或相背的双（禽）兽伴其左右，处于辅助或被控制的境地。”认为这种题材在古代西亚和中亚源远流长，最集中的发现在两河流域的卢里斯坦（公元前2000年到公元前1000年）（图11）。中国商代、春秋战国出现的这类题材是在北方草原文化的影响下产生的^[19]。显然，北魏平城的“一人二龙”图案可能与“一人二兽”题材有着一定的渊源。所以，“一人二兽”题材于何时、从何地传至平城是我们这里考察的重点。



图 11 卢里斯坦出土的一人二兽牌饰（引自《敦煌研究》2012 年第 4 期）

云冈石窟第二期石窟开凿时间为公元 471-494 年，第 10 窟为太和八年至十三年（484-489 年），第 6 窟晚于第 10 窟，其设计可能在太和十年（486 年）之后^[20]。湖东一号墓时代不晚于太和初年（477 年）。其他单位依其墓葬形制和出土器物（陶器）判断，时代均应晚于云冈石窟第 10 窟的开凿时间，即太和八年以后。上述诸例中时代较早的为湖东北魏一号墓铜鎏金饰牌（以下简称“湖东饰牌”），但墓葬时代与饰牌的制作年代还要区别看待，制作年代应比墓葬时代更早。因此，从现有资料来看，“一人二兽”题材传至平城不晚于太和初年（477 年）。

北魏平城之外（国内），在内蒙古发现 2 例与湖东饰牌年代接近的“一人二兽”题材，是拓跋鲜卑迁徙过程中的遗物，只是构图上有一定差异。二者分别为内蒙古通辽科尔沁左翼中腰林毛都苏木北哈拉吐出土的金牌饰^[21]（图 12）、凉城出土的金牌饰^[22]（图 13）。通辽出土的金牌饰图案为“一人二狮”，中间为一胡人形象，左右各分立一狮。为鲜卑族遗物，时代为公元 1 世纪。凉城金牌饰为四马形状，金质，四马对角排列，头、颈部刻有鬃毛，身躯连



图 12 内蒙古通辽科尔沁左翼中腰林毛都苏木北哈拉吐出土的金牌饰
（引自王大方《人物双狮纹金饰牌》，《内蒙古文物考古》2005 年第 2 期）



图 13 凉城出土的金牌饰
（引自张景明《内蒙古凉城县小坝子滩金银滩金银器窖藏》，《文物》2002 年第 8 期）

在一起，铸出眼，形成马面上铸直立的人，马眼、人胸有圆孔。牌饰的背面刻凿有“猗缶金”三字，是拓跋鲜卑始祖力微之子猗缶的遗物。时代为公元3世纪后期。^[23]但是，这种题材在拓跋鲜卑并不占主流，发现数量很少，使用更广的是透雕的双兽或三兽并排的矩形配饰和马蹄状带具^[24]，且据目前考古发现，太和之前平城不见“一人二兽”题材，故北魏平城的“一人二龙”图案源于拓跋鲜卑的可能性极小。

据上文，“一人二兽”题材在古代西亚和中亚源远流长。北魏定都平城期间，与西亚、中亚的交流十分频繁，且贯穿平城时代始终，对此张庆捷先生已进行过精到的考证^[25]。这种交流主要是通过不同身份的人来实现的，如官员、使节、商人、移民、僧侣等。见于史籍的、早于太和初年抵达平城的西亚和中亚人主要有吐火罗、粟特、波斯、悉万斤、嚧哒等。

嚧哒是继贵霜之后兴起的中亚大国，自太安以后（太安初年455年），每遣使朝魏^[26]。公元四世纪六、七十年代后嚧哒征服粟特；五世纪三十年代，击败贵霜残部，入主大夏；公元470至500年左右，占有康居、粟特、吐火罗、富楼沙等地，盛极一时^[27]。但嚧哒对这些地区的统治比较松散，在自己积极与北魏交往的同时，也允许落入它势力范围内的中亚国家遣使朝贡。如北魏和平五年（464年）“十有二月，……吐呼罗国遣使朝献。”（《魏书·高宗记》）此时的吐火罗可能是嚧哒人扶植的一个傀儡政权^[28]。又如粟特，被嚧哒征服后，仍拥有独立的外交权，多次遣使北魏。故，该时期粟特、吐火罗与北魏的交往当属嚧哒与北魏交往的范畴。

19世纪70年代在阿富汗席巴尔甘发现的“黄金之丘”中便见有多例“一人二兽”题材（图14），该墓地是大月氏人入主大夏时期的墓葬遗存，时代为公元前1世纪到公元1世纪，体现了其本族的文化艺术（笔者注：双马神崇拜）^[29]。嚧哒人占领大夏后，很快被当地的先进文化所同化^[30]。这种同化，当然也包括对“一人二兽”题材的接受。中亚图尔克哈尔坟丘曾出土1件双兽黄铜腰扣（图15）^[31]，

腰扣仅见二兽，但与湖东北魏一号墓铜鎏金饰牌中二龙的构图极为相似。图尔克哈尔坟丘的年代大约在公元前2世纪后半期至公元1世纪初。

值得注意的是，在印度桑奇大塔西门右柱外侧亦可见到“一



图14 阿富汗席巴尔甘黄金之丘金耳饰
（引自《The Golden Hoard of Bactria》）



图15 图尔克哈尔出土的双兽黄铜腰扣
（引自沈爱凤《从青金石之路到丝绸之路：西亚、中亚与亚欧草原古代艺术溯源》，山东美术出版社，2009年）

人二兽”题材^[32]，构图为一人手牵反身相背的一对格里芬（图16），该题材并非印度本土的艺术创作，可能来自伊朗高原，是“一人二兽”图案与佛教相融合的重要例证。桑奇大塔西门的建造时间约为公元前1世纪末至公元1世纪初。

另，在克孜尔石窟第17窟也发现2例与“一人二兽”题材图案构架有关的图像。一为日神密特拉坐于双马之上的图像^[33]（图17）。双马神源于古代印欧人的宗教，龙之部落——大月氏崇拜的龙神其实就是双马神^[34]。一为第17窟券顶西侧壁的叔伯杀龙济国本生故事^[35]（图18），图案整体呈圆形，外圈为首部相对、尾部相连的二龙，二龙嘴部之间有一龟，内圈有三人，中间立者为叔伯，双手各持一匕首。克孜尔石窟第17窟的碳十四测年（经树轮校正）为公元465±65年，下限在公元6世纪^[36]。尽管这两例均为表现本生故事的图像，但其在取材和构图上与“一人二兽”题材图案架构联系明显。无疑，克孜尔出现的这两例图案亦当源于中亚，且与佛教融合，或可作为上文所述的旁证。由于克孜尔石窟的年代浮动范围较大，故尚无法确定上述两例图像与北魏平城“一人二龙”图像有无关联。

凡此，从现有材料来看，“一人二兽”题材传入平城的路线自“西方传入”的可能性远大于“北方传入”。“西方传入”似又可分为中亚和印度两条线索，但“一人二兽”题材在印度的使用和发现远不及在中亚普遍，我们认为从嚧哒统治时期的中亚传至北魏平城的可能性更大，且传入之前，已被佛教接受或改造过。

三、“一人二龙”图案在北魏平城的发展

“一人二兽”题材传入北魏平城后被再次改造，这次改造大体完成于太和之前（477年



图17 日神密特拉-克孜尔第17窟壁画
（引自沈爱凤《从青金石之路到丝绸之路：西亚、中亚与亚欧草原古代艺术溯源》，山东美术出版社，2009年）



图16 桑奇大塔西门右柱外侧浮雕
（引自扬之水《桑奇三塔：西天佛国的世俗情味》，生活·读书·新知三联书店，2012年）



图18 第17窟叔伯杀龙济国本生故事
（引自中国美术全集编辑委员会《中国美术全集17：绘画编16：新疆石窟壁画》，文物出版社）

前), 其基础是平城当时多元的艺术、开放的思潮和极盛的佛教发展, 并迅速风靡一时, 俨然成为一种流行元素和风尚。这个过程似可称为“一人二兽”题材的平城化。其平城化后最明显的变化有两点: 一是夜叉、飞天、化生等形象的大量使用, 并与铺首兽面相结合; 二是文化内涵得到了极大地拓展。

北魏平城的“一人二龙”图案主要装饰于中上层人群的棺饰、耳饰及皇家石窟窟门或龕楣上, 运用十分广泛, 并因装饰载体的不同而进行融合改造。湖东饰牌上的龙已是比较典型的北魏时期的龙, 应制作于平城, 夜叉的姿势仍带有异域风格, 但图案已基本定型。云冈石窟第9、10窟设计时吸纳了“一人二龙”图案, 并将其与对波状忍冬纹、横向环状忍冬纹相结合, 夜叉的姿势灵动多样。第6窟北壁龕楣图案的设计以第9、10窟“一人二龙”图案为基础, 将灵动的夜叉置换成了飘逸的飞天。大同南郊窖藏铺首衔环、阳高下深井北魏墓铜鎏金衔环和西京博物馆藏铺首衔环, 这3例“一人二龙”图案如出一辙, 均与铺首衔环相结合, 只是夜叉形象较呆板。恒安街金耳饰中, 人物形象表现为莲花化生, 对二龙形象进行了简化, 构图也有变化。简言之, “一人二龙”图案在湖东饰牌上, 已基本定型; 在云冈石窟第9、10窟和第6窟的装饰中, 得到了大面积的运用和快速发展, 并直接影响了墓葬棺饰中的“一人二龙”图案, 出现飞天; 之后, “一人二龙”图案逐渐被简化、题材不断被突破, 出现瑞兽、化生和“二人二兽”等新题材。

这里还应注意“一人二龙”图案与铺首兽面相结合使用的情况。我们在江苏沛县栖山汉画像石墓^[37](图19)的画像石上可以见到将人物装饰于铺首兽面嘴部下方的情况; 在太和元年(477年)的宋绍祖墓^[38](图20)、太和八年(484年)的司马金龙墓^[39](图21)、太和早期的智家堡北砂场石棺床^[40](图22)等处则见到将夜叉、供养天人、莲蕾等佛教题材装饰于兽面阔嘴下方、或装饰于兽面犄角内。显然, “一人二龙”图案与铺首兽面结合使用实为汉代以来已有的装饰传统与平城佛教相结合的产物。至于在衔环处装饰“一人二龙”图案,

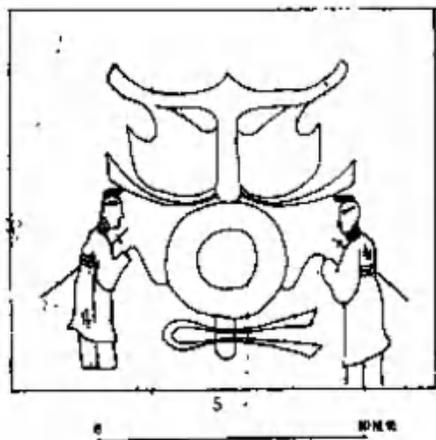


图19 江苏沛县栖山汉画像石
(引自徐州市博物馆、沛县文化馆《江苏沛县栖山汉画像石墓清理简报》,《考古学集刊》第二辑)

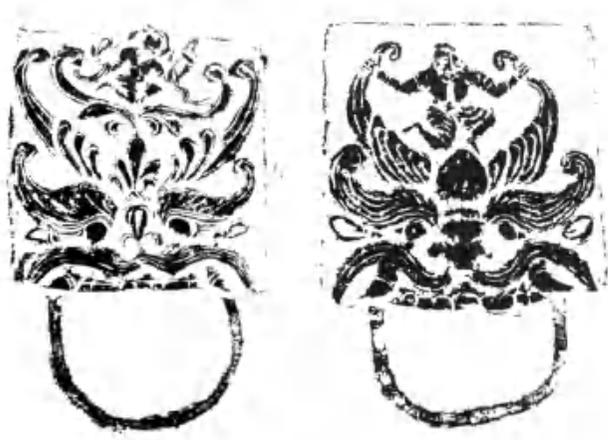


图20 宋绍祖墓石椁南壁铺首
(引自刘俊喜主编《雁北师院北魏墓群发掘报告》,文物出版社)

可能是工匠为追求与铺首兽面装饰的呼应或协调进行的艺术处理。

通过“一人二龙”图案，我们能感受到强烈的征服和控制气息，这是对“一人二兽”题材原始内涵的表达。在北魏平城，这种文化内涵可能还包含着“彰显拓跋鲜卑对其他民族的征服”的含义。平城化后，其文化内涵不断丰富和发展，其中尤以佛教意义最为突出，是当时社会佛教发展到一定阶段并已渗透到墓葬的重要表现。

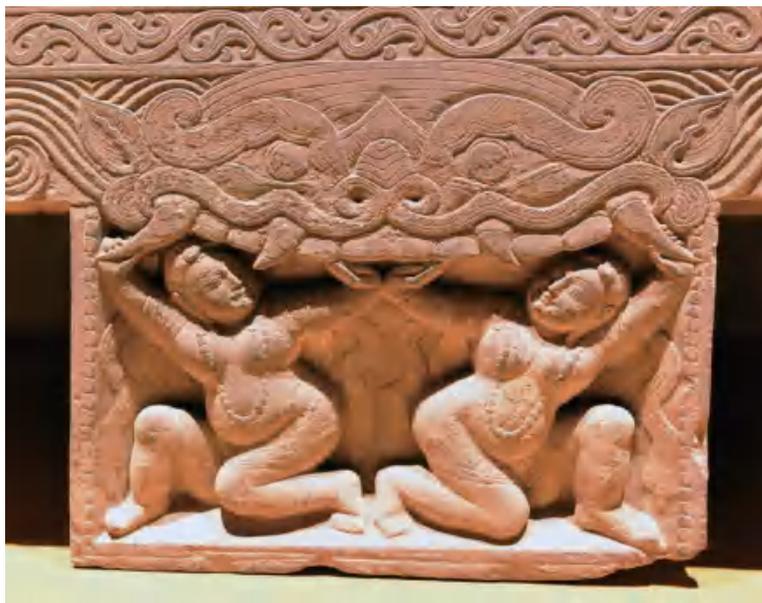


图 21 司马金龙墓石棺床兽面

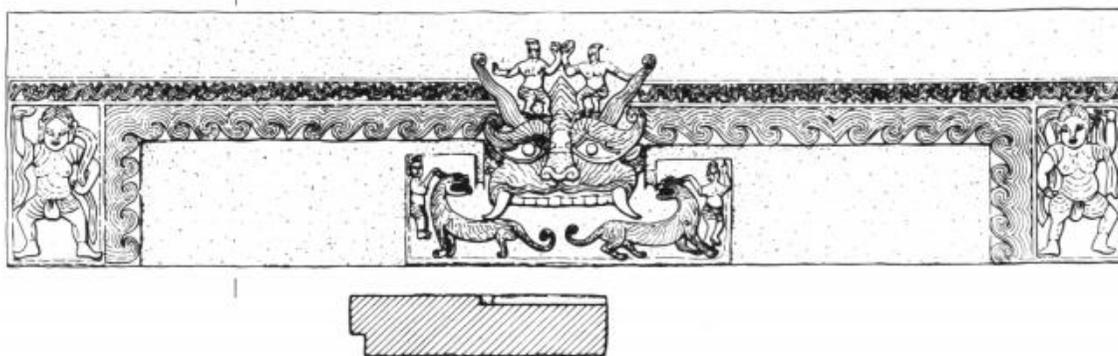


图 22 智家堡北砂场石棺床
(引自王银田、曹臣民《北魏石雕三品》，《文物》2004年第6期)

如夜叉、飞天、化生与二龙等题材的运用。水野清一先生认为夜叉出自《维摩经》，为守卫天城与门閤的侍卫神^[41]。该形象出现在墓葬中，当为守卫、守护之义。铺首作为墓葬中的辟邪、守护题材，大量见于汉代画像石，将夜叉与铺首融为一体，守护意义更浓。飞天亦为佛教八部护法之一，与二龙组合被用于龕楣，当也是作护法之用。化生为四生^[42]之一，是往生极乐净土的重要途径。敦煌的化生题材出现较早，北凉时的第268、272窟即可见到，杨雄先生认为其与佛教净土思想密切相关，出自净土三大部^[43]。云冈石窟最早的化生形象见于第18窟，第二期洞窟中化生题材亦大量出现，可能即与净土思想的流行有关。从恒安街耳饰可以看到，化生居中处于主要地位，二龙处于次要地位。依四生之说，化生形式最高级，龙属湿生，

较化生级别为低，这可能是其设计的经典依据之一，这种等级差异，与“一人二兽”的原始内涵十分契合。上述情况，也从侧面反映了当时社会佛教经典流行情况的变化。



图 23-1 宁夏固原雷祖庙出土的铺首
(引自《固原历史文物》)



图 23-2 宁夏固原雷祖庙出土的衔环
(引自《固原历史文物》)

此外，宁夏固原雷祖庙出土的铺首衔环^[44](图 23-1、2)和甘肃省博物馆藏的北魏卜氏石塔^[45](图 24)亦有“一人二兽”题材的表现，宁夏固原雷祖庙出土的铺首衔环的时代约为太和十年(486年)，甘



图 24 北魏卜氏石塔一人二兽
(引自俄玉楠《甘肃省博物馆藏卜氏石塔图像调查研究》，《敦煌学辑刊》2011年第4期)

肃省博物馆藏的北魏卜氏石塔为北魏孝文帝改制后的作品(486年以后)。这两例图案，无论时代还是构图，均可看到平城化的“一人二兽”对其产生的影响。

四、结语

综合上述几方面内容，“一人二龙”图案作为北魏平城与中亚文化交流的重要物证，是以平城当时流行的佛教题材对“一人二兽”进行改造的结果，反映了当时社会佛教的发展程度。佛教因素介入墓葬，是传统丧礼让步的结果，也是对佛教本旨的突破^[46]。所以“一人二龙”图案也是佛教的中国化和北魏王朝汉化政策推行的表现之一。其母题可能源于嚧哒控制下的中亚，于太和之前传入平城，传入后上级阶层率先接受使用并逐渐向较低阶层传播，且目前来看出现在墓葬中的时间早于石窟。图案出现伊始即表现得比较成熟，夜叉和二龙的组合已基本定型；随后快速发展，夜叉之外出现飞天与二龙的组合；之后图案逐渐被简化，出现瑞兽、化生等新题材。其发展的主要动力当是佛教的不断发展和不同时期内流行的佛教经典的

变化。此外,我们还注意到北魏平城“一人二龙”图案中二龙多相对者,亦有少数相背,这种共存现象在北魏之前的中国、中亚和印度均可见到,目前尚未发现二兽相对或相背所反映的文化内涵或文化系统有何差异,尚有待更为深入的研究。

另,1956年,山西太原市西郊出土过1件胡人驯兽青瓷扁壶(图25)^[47]。在壶腹中央,有一胡人站立,深目高鼻,身穿开领长衫,腰间系带,足蹬长筒尖头靴,双手抚在两只狮子的头上,狮子均为蹲立状,在面带微笑的胡人的抚摸下,凶相全无,十分温和顺从。原报道将其时代定为唐代,有学者推断可能是北朝时期^[48]。笔者以为此件扁壶是北朝时期无疑,可能为北齐时期源自中亚的物品,由此可见该类题材在中亚的流行程度。



图25 太原西郊出土唐青釉人物狮子扁壶
(引自高寿田《太原西郊出土唐青釉人物狮子扁壶》,《考古》1963年第5期)

(本文写作过程中得到了王雁卿、刘建军、张志忠、赵瑞民、王炜、王俊、邓星亮等多位老师的指导和帮助,谨致谢忱!)

注释:

- [1] 李凭《北魏平城时代》,社会科学文献出版社,2001年。
- [2] 郭物《“一人二兽”母题考》,《欧亚学刊》(第四辑),中华书局,2004年。
- [3] 长广敏雄、水野清一(著),王雁卿(译)《云冈石窟装饰的意义》,《文物季刊》1997年第2期。
- [4] 王雁卿《云冈石窟的忍冬纹装饰》,《敦煌研究》2008年第4期。
- [5] 古顺芳《一对北魏时期的龙形金耳饰》,《收藏家》2013年第11期。
- [6] 水野清一、长广敏雄《云冈石窟——公元五世纪中国北部佛教石窟寺院的考古学调查报告》,京都大学人文科学研究所,1952年。
- [7] 大同市博物馆《山西大同南郊出土北魏鎏金铜器》,《考古》1983年第11期。
- [8] 大同市考古研究所《山西大同下深井北魏墓发掘简报》,《文物》2004年第6期。
- [9] 大同市考古研究所《大同湖东北魏一号墓》,《文物》2004年第12期。
- [10] 大同北朝艺术研究院藏。
- [11] 大同市考古研究所《山西大同恒安街北魏墓(11DHAM13)发掘简报》,《文物》2015年第1期。
- [12] a. 云冈石窟文物保管所编《云冈石窟》(二),文物出版社,1991年。b. 王雁卿《云冈石窟的忍冬纹装饰》,《敦煌研究》2008年第4期。c. 长广敏雄在《云冈图像学》一文中称“天之童子”,同时也指出“第九、十窟前室柱基的童子,与其说是天之童子,倒不如说是由夜叉转化而来。”
- [13] 宿白《云冈石窟分期试论》,《考古学报》1978年第1期。

- [14] 宿白《云冈石窟分期试论》。
- [15] 大同北朝艺术研究院藏。
- [16] 倪润安《北魏平城时代平城墓葬的文化转型》，《考古学报》2014年第1期。
- [17] 马世长《弥兰不孝入地狱》，《紫禁城》1997年第1期。
- [18] 新疆维吾尔自治区博物馆《新疆出土文物》，文物出版社，1975年。
- [19] 郭物《“一人二兽”母题考》，《欧亚学刊》（第四辑），中华书局，2004年。
- [20] 宿白《云冈石窟分期试论》。
- [21] 王大方《“人物双狮纹金饰牌”考》，《内蒙古文物考古》2005年第2期。
- [22] 张景明《内蒙古凉城县小坝子滩金银器窖藏》，《文物》2002年第8期。
- [23] 宿白《盛乐、平城一带的拓跋鲜卑——北魏遗迹——鲜卑遗迹辑录之二》，《文物》1977年第11期。
- [24] 乔梁《中国北方动物饰牌研究》，《边疆考古学研究》（第1辑），科学出版社，2002年。
- [25] 张庆捷、赵曙光、曾昭东《从西域到平城——北魏平城的外来文明艺术》，云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，文物出版社，2006年。
- [26] 余太山《嚧哒史研究》，齐鲁书社，1986年。
- [27] 余太山《嚧哒史研究》。
- [28] 余太山《嚧哒史研究》。
- [29] 林梅村《大夏黄金宝藏的发现及其对大月氏考古研究的意义》，《西域文明考古、民族、语言和宗教新论》，东方出版社，1995年。
- [30] 林梅村《中国境内出土带铭文的波斯和中亚银器》，《文物》1997年第9期。
- [31] 引自斯塔维斯基相关著作，转引自沈爱凤《从青金石之路到丝绸之路：西亚、中亚与亚欧草原古代艺术溯源》，山东美术出版社，2009年。
- [32] 扬之水《桑奇三塔：西天佛国的世俗情味》，生活·读书·新知三联书店，2012年。
- [33] 沈爱凤《从青金石之路到丝绸之路：西亚、中亚与亚欧草原古代艺术溯源》，山东美术出版社，2009年。
- [34] 林梅村《吐火罗神祇考》，《古道西风——考古新发现所见中西文化交流》，生活·读书·新知三联书店，2000年。
- [35] 中国美术全集编辑委员会《中国美术全集17·绘画编16：新疆石窟壁画》，文物出版社，1989年。
- [36] 宿白《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》，《中国石窟·克孜尔石窟》（一），文物出版社，1989年。
- [37] 徐州市博物馆、沛县文化馆《江苏沛县栖山汉画像石墓清理简报》，《考古学集刊》（第二辑），1982年。
- [38] 刘俊喜主编《雁北师院北魏墓群发掘报告》，文物出版社，2008年。
- [39] 山西省大同市博物馆、山西省文物工作委员会《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，《文物》1972年第3期。
- [40] 王银田、曹臣民《北魏石雕三品》，《文物》2004年第6期。
- [41] 水野清一《逆髮形について—雲岡圖像學—》，《佛教藝術》第12號，1951年。转引自林聖智《墓葬、宗教与区域作坊——试论北魏墓葬中的佛教图像》，《美术史研究辑刊》，民国97年，第24期。
- [42] 佛教有四生说，为胎生、卵生、湿生、化生。胎生是在母胎内成体之后才出生的生命，如人类是；卵生是在卵壳内成体之后才出生的生命，如鸟类是；湿生是依靠湿气而受形的生命，如虫类是；化生是无所依托，只凭业力而忽然而生的生命，如诸天和地狱及劫初的人类是。

[43] 杨雄《莫高窟壁画中的化生童子》，《敦煌研究》1988年第3期。

[44] 宁夏固原博物馆《固原北魏墓漆棺画》，宁夏人民出版社，1988年。类似的铺首还见于日本大阪市立美术馆、大英博物馆、旧金山亚洲艺术博物馆等处，参见巫鸿著，郑岩、王睿编《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》（下册），生活·读书·新知三联书店，2005年7月。此外，内蒙古正镶白旗伊和淖尔墓群M1亦出土1件类似的铜鎏金铺首，参见《文物》2017年第1期。

[45] 俄玉楠《甘肃省博物馆藏卜氏石塔图像调查研究》，《敦煌学辑刊》2011年第4期。

[46] 韦正《试论南朝墓葬中的佛教因素》，《东南文化》2010年第3期。

[47] 高寿田《太原西郊出土唐青釉人物狮子扁壶》，《考古》1963年第5期。

[48] 冯恩学《胡风扁壶的时代风格》，《北方文物》2013年第2期。

[作者单位：山西彩塑壁画研究保护中心]

（责任编辑：吴娇）

浅析北魏僧官制度

郭静娜

一、北魏僧官制度的形成

北魏早期由于与西域没有来往，所以并不信奉佛教，直至拓跋鲜卑与魏、晋相通，才开始习览黄老、佛经等经典，同时也开始建造佛寺，但所建寺庙数量不多。直至皇始（公元396～398）中，道武帝拓跋珪因来自赵郡的沙门法果“诚行精至，开演法籍”而下诏将其请到平城，并以师礼奉之。之后太武帝任命法果为道人统，此次任命是北魏历史上第一次对僧官的任命。《魏书·释老志》中又对道人统的职能进行了简单的说明，即“综摄僧徒”，这应是管理统摄僧尼的意思。法果在道武帝时就“供施甚厚”，后永兴（公元409～413）中明元帝又授以法果“辅国、宣城子、忠信侯、安成公”的称号，由此可见北魏统治者对沙门领袖的重视。同时沙门法果也抛弃了早期沙门不问政事的传统，不仅积极地参与政事，而且进一步将佛教置于统治者的控制之下，从而达到为统治者服务的目的。太武帝灭法之后，佛教受到重创，大量佛像、经书、寺庙被毁，此时北魏僧官的情况文献中并没有明确记载。文成帝复法之后，文献出现了有关僧官道人统的记载：“京师沙门师贤，本罽宾国王种人，少入道，东游凉城，凉平赴京……师贤仍为道人统。”文献中提到师贤为道人统，用了一个“仍”字，说明师贤在太武帝灭法之前，就被任命为道人统，后在太武帝灭佛时被罢免，文成帝复法之后，师贤又重新被任命为道人统。师贤任道人统时依旧延续了沙门法果的做法，并将法果“拜佛即如拜皇帝”的想法予以实现：“诏有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子”，同时又于兴光元年（公元454）秋，“敕有司于五级大寺内，为太祖已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺，都用赤金二十五万金。”规模如此大的工程，主持者也应是道人统师贤。此时僧官的设置及管理内容的详细情况，文献虽没有详细的记载，但文成帝复法的诏书对各州、郡、县允许建造寺庙的数量、出家之人的德行及数量进行了规定，说明在太武灭佛之前北魏对于寺庙的数量、出家人的品性、各地区允许出家的人数都没有详细的规定，这也应是导致太武灭佛的一部分因素，因此文成帝在复法之后才认识到对佛教管理的重要性，由此笔者认为在文成帝复法之前，北魏的僧官制度仅对僧官的管理内容进行了粗略的规定，而对其职能范围并没有详细的规定。

二、北魏僧官制度的发展

和平（公元459～465）初年，师贤去世，昙曜代替师贤接任道人统一职，并将“道人统”

改为“沙门统”。笔者认为昙曜不仅仅是将僧官的名称由“道人统”改为“沙门统”，同时还将僧官的职能及管理内容进行了详细的规定，对此文献并没有清晰的记载，对于这个问题笔者将通过昙曜任沙门统一职期间所做之事进行分析。首先昙曜任沙门统一职时上奏文成帝于京城西武州山建造了云冈石窟，之后于献文帝时期在永宁寺、天宫寺等地建造了数尊大型佛像，以及后来为献文帝于西山中所建造的鹿野苑石窟，笔者认为都应时是时任沙门统昙曜所主持建造的；其次昙曜又上奏设立了僧祇户、僧祇粟、佛图户；再次昙曜与天竺沙门常那邪舍等，译出新经十四部。通过以上可知在昙曜任沙门统时期，作为僧团的最高管理者，沙门统拥有的权利为：1. 主持建造寺院、石窟。主持建造寺院、石窟不仅包括对佛像、所雕内容的设计，还包括对所要建造的寺院、石窟地址及环境的选择；2. 发展寺院经济。文献记载：

昙曜奏：平齐户及诸民，有能岁输谷六十斛入僧曹者，即为“僧祇户”，粟为“僧祇粟”，至于俭岁，赈给饥民。又请民犯重罪及官奴以为“佛图户”，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。

“平齐户”多为占领区地位较高的农民，“诸民”多为俘虏，其身份近似于农奴。僧祇户是为俭岁救济而设，因此这类人可以免去赋税、征戍、杂役。“佛图户”主要由罪犯和官奴组成，负责寺院的清扫工作及经营寺院土地并且上交所产粮食。僧祇户与佛图户的区别在于僧祇户属于整个僧团，而佛图户只属于个别寺院。这一举措使寺院不仅拥有了供僧团及寺院驱使的寺奴，同时也增加了寺院的经济来源；3. 译经。昙曜负责并组织了平城一大批大德高僧译经，译有佛经十四部；4. 对僧人进行管理。文献记载：

比丘不在寺舍，游涉村落，交通奸猾，经历年岁。令民间五五相保，不得容止。无籍之僧，精加隐括，有者送付州镇，其在畿郡，送付本曹。若为三宝巡民教化者，在外贵州镇维那文移，在台者贲都维那等印牒，然后听行，违者加罪。

可见僧官在管理宗教事务的同时，也对僧籍进行管理。

对于昙曜任沙门统时期僧官的设置情况文献中没有明确记载。但据《广弘明集》记载：“顷因曜统独济，遂废兹任。今欲毗德赞善，固须其人。皇舅寺法师僧义……用膺副翼，可都维那，以光贤徒。”

在诏书中提到罢免昙曜的原因为“独济”，虽然诏书所讲未必属实，但由文献可知：在昙曜任沙门统之前曾为道人统设有“副翼”——都维那，但由于昙曜任沙门统时的“独济”，都维那一职并没有什么权利。由此可见此时北魏的僧官设置为：僧官的最高官职为沙门统、其次为都维那。地方僧官的设置文献中也有记载：“有司与沙门统昙曜令州送像达都，使道俗咸睹实相之容，普告天下，皆使闻知。”在这里有司与沙门统昙曜共同下令让州官将佛像送到京城，那么负责此事的州官又是什么官呢，笔者认为因为涉及到佛像的管理，此事应属于

宗教方面的事情，那么这名州官应是地方的僧官，也就是说此时在州、郡也设有僧官，即维那。

僧官的管理机构，也有专门的名称。据《魏书·释老志》记载：“先是，立监福曹，又改为昭玄，备有官署，以断僧务。”监福曹改为昭玄寺的具体时间很难确定，谢重光先生考证可能有两种情况：第一种是监福曹更名为昭玄寺的时间为太和二十一年（公元497）；第二种是昙曜在将道人统更名为沙门统之时，就将僧曹由监福曹改为昭玄寺了，时间为和平元年（公元460）。但笔者认为将监福曹改为昭玄寺的时间不是和平元年，因为据文献记载：“和平初，……昙曜奏：平齐户及诸民，有能岁输谷六十斛入僧曹者，即为僧祇户。”此处所提到的“僧曹”应是监福曹。由此可见，北魏建国初期，僧官设置为：一级僧官为道人统、副职为都维那。昙曜任道人统一职后，又将道人统改为沙门统，副职仍为都维那，在各州、镇设有维那，各寺院则设寺主，僧官系统较前期进一步完善。僧团的最高管理机构为监福曹，后改名昭玄寺。

昙曜被罢免后，沙门僧显任沙门统，此时僧官对僧众的管理范围不仅延续了前期的内容，同时范围又有所扩大，这表现在：1. 对僧尼的严格审查。据太和十年（公元486）颁布的诏书记载：

前被赦以勒籍之初，愚民侥幸，假称入道，以避输课，其无籍僧尼罢遣还俗。重被旨，所检僧尼，寺主、维那当寺隐审。其有道行精勤者，听仍在道；为行凡粗者，有籍无籍，悉罢归齐民。今依旨简遣，其诸州还俗者，僧尼合一千三百二十七人。

由文献可知，各寺庙的寺主、维那不仅负责审查僧尼的僧籍，同时也对僧人能否精勤修道进行审核，以决定该僧尼的去留。2. 对于出家僧尼数量的规定。太和十六年（公元492）诏：“四月八日、七月十五日，听大州度一百人为僧尼，中州五十人，下州二十人，以为常准，著于令。”这是对僧官可度化出家人员数量的规定，同时也说明级别最高的僧官必须听命于统治者，而地方僧官则需听命于上级僧官；3. 立法权。所谓立法权就是为僧团制定僧制。据史料记载：“太和十七年（公元493）诏立《僧制》四十七条。”这部僧制应是由最高僧官即沙门统僧显负责起草，由孝文帝发布的，可见当时对于僧众的管理已经系统化、有序化了。

世宗宣武帝元恪继位后，文献对于此时沙门统为何人没有记载，但世宗于永平元年（公元508）秋发布的一条诏令，又将僧官的权利扩大了。据《魏书·释老志》记载：“缙素既殊，法律亦异。故道教彰于互显，禁劝各有所宜。自今已后，众僧犯杀人已上罪者，仍依俗断，余悉付昭玄，以内律僧制之。”可见此诏令一下达，僧官及其最高管理机构昭玄寺就具有了司法权。根据这道诏令，内律和僧制在僧团内部就具有了法律的权威，因此依照内律与僧制，昭玄寺可以对犯罪的僧尼进行处罚，那么各级僧官也就成为内律和僧制的执行者。在永平二年（公元509）冬，此时的沙门统惠深上奏：

僧尼浩旷，清浊混流，不尊禁典，精粗莫别。辄与经律法师群议立制：诸州、镇、郡维那、上坐、寺主，各令戒律自修，咸依内禁，若不解律者，退其本次。又，出

家之人，不应犯法，积八不净物，然经律所制，通塞有方。依律，车牛淫人，不净之物，不得为己私畜。唯有老病年六十以上者，限听一乘。又，比来僧尼，或因三宝，出货私财。缘州外。又，出家舍著，本无凶仪，不应废道从俗。其父母三师，远闻凶问，听哭三日。若在见前，限以七日。或有不安寺舍，游止民间，乱道生过，皆由此等。若有犯者，脱服还民。其有造寺者，限僧五十以上，启闻听造。若有辄营置者，处以违敕之罪，其寺僧众摈出外州。僧尼之法，不得为俗人所使。若有犯者，还配本属。其外国僧尼来归化者，求精检有德行合三藏者听住，若无德行，遣还本国，若其不去，依此僧制治罪。

此诏包含了对僧尼多方面的规定：首先是要求各级僧官需用戒律自律，如不能遵守，将降级惩处；其次除六十岁以上者可以乘马车，其余僧尼均不能积累八不净物；再次规定僧人的日常佛事，不能因为某些原因而废止，同时遇到父母及三师的丧事，依据家乡的远近允许哭丧三日或七日，但不能擅自离开寺庙；最后是建寺的审批权，即僧众数量在五十以上才可以建造寺庙，同时对外国的僧尼，也进行了严格的规定。至熙平二年（公元 517）灵太后又下令：

自今奴婢不听出家，诸王及亲贵，亦不得辄启请。有犯者，以违旨论。其僧尼辄度他人奴婢者，亦移五百里外为僧。僧尼多养亲识及他人奴婢子，年大私度为弟子，自今断之。有犯还俗，被养着归本等。寺主听容一人，出寺五百里，二人千里。私度之僧，皆由三长罪不及己，容多隐滥。自今有一人私度，皆以违旨论。邻长为首，里、党各相降一等。县满五十人，郡满三十人，州镇满三十人，免官，僚吏节级连坐。私度之身，配当州下役。

由此可见此时僧官不仅需要限制每年各个地方出家的人数，还对出家人的身份进行了限定。

三、北魏僧官制度的影响

（一）北魏僧官制度产生的弊政

北魏僧官的管理情况以宣武帝统治时期为界，呈现出两种不同的状态，在此就将宣武帝统治之前的时期称为前期，之后的时期称为后期。据文献记载，前期僧官的选拔较为严格，例如法果、师贤、昙曜都是大德高僧，同时僧官对僧众的管理也较为全面、有序。此时僧官不仅对僧众的宗教事物、日常生活、寺院经济进行管理，同时还带领僧众进行译经、建寺的活动。

北魏后期随着佛教的迅速发展，僧官势力的不断膨胀，僧官制度存在的弊端也越来越明显，这主要表现在：1. 不尊戒律，私自积累财物。在世宗继位后的第二年（公元 509），沙门

统惠深上奏，要求各级僧官应以戒律自律，否则就以降职惩处，同时要求僧人不能私自积累财物，由此可见当时出现了僧官不遵戒律，僧尼私自蓄积财物的现象。2. 私度、滥度僧尼。熙平二年（公元 517）灵太后下诏：“常年度僧，依限大州应百人者，州郡于前十日解送三百人，其中州二百人，小州一百人。”在此规定了每年每州度化僧尼的数量。之后灵太后又规定从今以后奴婢一律不准出家为僧，僧尼私自剃度他人奴婢为僧者，要流放到五百里外为僧。可见当时僧人私度、滥度僧尼的事情时有发生，而且相当普遍，从而导致僧尼的数量激增，所以才迫使灵太后下诏。3. 滥造寺院，加重了人民的负担。据《魏书》记载：“自兴光至此，京城内寺新旧且百所，四方诸寺 6478 人”。到了延昌（公元 513）中期，全国州郡的寺庙数量为 13727 所。可见在 30 多年的时间里，寺庙的数量增加了 7249 所，增长速度是极快的。景明（公元 500—503）初年，世宗诏令在洛阳南面的伊阙山，为高祖、文昭皇太后营建石窟二所，永平（公元 508—512）年间，中尹刘腾奏又为世宗建造石窟一所，共用去人工 802366 人，可见建造寺庙给人民带来的负担是很重的。尽管如此，滥造寺庙的风气依然很重，“自迁都后的二十年来，佛寺已经侵占了民居用地的近三分之一。如今佛寺无处不在，有的城邑满是寺庙，有的街道佛寺连缀成片。”4. 僧官滥用职权。随着寺院经济的不断强大，各级僧官逐渐成为教内的剥削者，从而对依附于寺庙的农民进行剥削，据史料记载：

僧祇之粟，本期济施，俭年出货，丰则收入。山林僧尼，随以给施；民有窘弊，亦即赈之。但主司冒利，规取赢息，及其征责，不计水旱，或偿利过本，或翻改券契，侵蠹贫下，莫知纪极。细民嗟毒，岁月滋深。

此诏书上奏于永平四年（公元 511）夏，可见此时僧官维那滥用发放僧祇粟的权利，侵害了贫苦百姓的利益，加重了他们的苦难。

（二）北魏僧官制度对后世的影响

后世东魏、北齐的僧官制度继承了北魏僧官机构的设置，其最高的僧官机构仍称昭玄寺，但对于僧官数量的设置却与北魏有所不同，北魏一般仅设一名沙门统为主官，设一至二名都维那为副官。而东魏与北齐的昭玄寺拥有僧官的数额却不定。据《隋书·志传》记载：“（北齐）昭玄寺，掌诸佛教。置大统一人，统一人，都维那三人……以管诸州郡县沙门曹”。东魏昭玄寺有三位或三位以上沙门统并立，西魏最初仍延续北魏的僧官制度，后来对僧官的名称和设置进行了改革。直至隋文帝在开皇（公元 581）年间下诏，重建了统管全国僧务的中央僧官机构昭玄寺，并设置沙门大统、沙门统、都维那三种僧官职位，可见隋代在设立僧官时仍借鉴了北魏时的僧官制度。

四、结论

通过对北魏僧官的设置及僧官管理内容的分析，可以发现以宣武帝统治时期界限，北魏

的僧官制度呈现出不同的发展趋势，宣武帝统治时期之前，北魏的僧官制度由最初的记载很少，逐渐发展并不断完善。而在宣武帝统治时期，随着僧尼、寺庙数量的不断增加，僧官的权利开始不断膨胀，从而导致北魏后期僧官的弊政越来越严重，其不仅危害百姓，同时损害了国家的利益，促使北魏的统治走向衰落。但昙曜改革后的僧官制度，不仅对北魏的政治、经济、佛教发展产生了重大影响，同时也成为北魏之后的历代封建王朝制定僧官制度的范本。

注释：

- [1]（北齐）魏收《魏书》，中华书局，1974年。
- [2]（唐）魏征撰《隋书》，中华书局，2008年。
- [3] 高楠顺次郎、渡边海旭《大正藏》，东京大藏经刊行会，1924年。
- [4] 任继愈《中国佛教史（二）》，中国社会科学出版社，1985年。
- [5] 严耀中《北魏前期政治制度》，吉林教育出版社，1990年。
- [6] 王永会《中国佛教僧团发展及其管理研究》，巴蜀书社，2003年。
- [7] 谢重光《中古佛教僧官制度和社会生活》，商务印书馆，2009年。
- [8]（日）石松日奈子、筱原典生《北魏佛教造像史》，文物出版社，2012年。
- [9] 夏侃《南北朝佛教教团阶级结构述论》，《许昌师专学报》1994年第2期。
- [10]（日）石松日奈子，姜捷译《云冈石窟中期新论——沙门统昙曜的地位丧失和胡服供养人像的出现》，《考古与文物》2004年。
- [11] 李向华、黄海波《中国古史上的宗教管理——世俗皇权下的神圣世界》，《学术月刊》2005年第1期。

[作者单位：云冈石窟研究院游客服务科]

（责任编辑：吴娇）

大同华严寺两大殿主尊佛的名号

力高才

大同城清远街西南侧之华严寺，是海内著名古刹，自辽代创建以后，辽、金及元初皆称西京大华严寺。元世祖取消了大同称西京的资格，但仍称大华严寺。明洪武后将该寺分为上下两寺，各以一座殿宇为中心，分别称为上华严寺和下华严寺，这反映了明人气量格局之小，其志只在一院一庑而已。实则此举必为昏官愚僧所为，试问天下寺庙，岂有将大雄宝殿和藏经阁分割两处，而又能分别成为巨刹大寺的道理？谁曾见过没有大雄宝殿的佛寺？上世纪 60 年代，新中国确定国家重点文物保护单位，仍然统一称之为大同华严寺，就是对那种将一巨刹分割剥离为两寺做法的否定。但 1961 年之后，大同市文物和宗教部门，仍按分为两寺的老一套进行管理，直到 2008 年后修复和保护古城，才又真正恢复为一寺。华严寺留下的历史之谜很多，当年分为两寺的原因就是一个。本文所探讨的，是该寺两大殿薄迦教藏殿和大雄宝殿两殿宇中，主尊佛像的名号，究竟云何。试图披隐发覆，未必谈言微中，聊以试之云尔。

一、关于薄迦教藏殿之三佛

佛殿中供奉的主要佛像，称为本尊，又称主尊。由于时代变迁，宗派各别，佛寺大殿中供奉的主尊会有不同情况。一般说来，主尊的数字为单数，即一、三、五、七尊四种。大同华严寺薄迦教藏殿中的塑像，今共存 31 尊，据说从前较此为多，有几尊因被文物专家们认为是明代补塑，清理了出去，还有两尊即大佛前的两个小坐佛，也被认为是明代作品，但不知为何这两位未被清理，留下来鱼目混珠（以明代充辽代），享受香火。故此殿 31 尊塑像实际是辽代 29 尊，明代 2 尊。总体来看，这 31 尊分 3 组，每组都以一个主尊为中心，诸弟子比丘、胁侍菩萨、旁听侍讲、供养童子、护法天王，共同组成三坛讲经法会。菩萨以下三宝弟子，个个听得入神出化，契情合意，不觉其手之舞之，足之蹈之，虽妍媸不一，而仪态无不生动可爱。这些旁听侍讲中，就有被郑振铎先生赞美为东方维纳斯的合掌露齿菩萨，和被赵朴初先生颂扬为更有佛门之风的文静秀美女菩萨。这里我把她们定位为旁听侍讲，而不称之为胁侍菩萨，是为了把她们和有大大名头的所谓四大菩萨、八大菩萨且经常为佛祖作胁侍者，如普贤、文殊、观音、地藏、弥勒（慈氏）、日光、月光、大势至等，区别开来。我们知道，汉传佛教寺院中的佛像，无论有多少尊，那是“众佛一面”的，无论什么佛，都按释迦牟尼的形像塑造，而释尊的形象，理论上是按“三十二相”和“八十种好”（简称相好）的标准塑造的，“相好”太复杂，不拟详述，而实际上再高明的雕塑大师也不可能把这 120 多种要求体现出来，能体

现二、三成就不简单。因此薄迦教藏殿中的三个主尊大佛，形像体态一样，从外形上根本分不出谁是谁来。我们还知道，判别佛像，还有一个方法，就是从佛的手印、姿态以及手中的所持法物（统称印相）入手。但薄迦教藏殿的三位主尊，皆为结跏趺坐，左手横放于左脚上，右手向上伸而屈指作环形，这叫“说法相”，因为三佛都在给有关的三宝弟子说法，所以又都采用“说法相”，这就使我们从印相上判别他们的想法落了空。

以上的办法不行，我们不妨采用排除法，把“三佛同殿”的各种排列方式拿来和薄迦教藏殿的三佛排列相对照，看看是否相符，把不相符者一一排除，最后有可能出现相符者。这就考验我们是否有耐心下这样的笨功夫。

首先来看三身佛。三身佛是指法身佛毗卢遮那，报身佛卢舍那、应身佛释迦牟尼。法身佛是佛的真身，即佛从先天就具有的将佛法（绝对真理）体现于自身的佛身，这话很拗口，而且不好理解，佛法是佛的教义，是一种思想理论，思想理论岂能有“身”（形体）？既说佛有法身也就算了，还要进一步产生出一尊法身佛，当然会产生激烈争论，有的人就极力主张“法身无相”。另一派坚决主张“法身有相”。这实在是死抬杠，但我们要记住，在宗教领域，带有唯物主义的元素永远会败在唯心主义手下，否则不成其为宗教。法身佛出来了，在寺庙殿宇中怎样表现他？不过是照着释迦牟尼的样子塑造他而已。这些尴尬我们且不去说它，再看报身佛吧，报身佛指的是佛以法身为基础经过修习而获得的佛果之身。应身佛呢，指的是佛为度脱世间众生的需要而所显化之身。有人打比喻说，法、报、应三身佛的关系，就像公民身份证上的标准照、此人上大学获得学士学位的学士照、参加工作后工作证上的工作照，这个比方很有点启发性。法身佛在三身佛中地位最高，在这种三佛殿中居于中央，即中尊；报身佛居于他之左，即左尊；应身佛居于他之右，即右尊，以左为上，报身佛高于应身佛。现在我们看薄迦教藏殿之三大佛，中尊之佛与其下面的三宝弟子，最为完全，不但有两个胁侍比丘，还有两位胁侍菩萨，两位旁听侍讲，试问，显宗各派崇奉的典籍中，何处提到毗卢遮那佛曾吸收弟子向他们传法，并有自己的胁侍菩萨？没有。密宗崇奉毗卢遮那佛为本尊，又称大日如来、遍照金刚，他们说，无论金刚界大日如来，还是胎藏界大日如来，其相似菩萨，作天人之状，头垂发，而戴宝冠，披绢縠衣，神气得很。但在汉传佛教寺庙中，他的塑像只能等同于释迦牟尼，大受委屈。总之薄迦教藏殿中尊之佛不是毗卢遮那。其左尊像报身佛吗？也不像。其左尊前之两位胁侍比丘，竟然是释迦牟尼的大弟子迦叶和阿难，一老一少，对比鲜明。典籍中未见报身佛可以向应身佛借弟子侍奉自己的记载。其右尊之前，竟然没有比丘胁侍，我们知道，释迦牟尼的弟子成百上千，怎么连一个代表都选不出来？所以右尊也不是应身佛。综合起来，薄迦教藏殿中三大佛不是三身佛。

其次我们看看他们是不是竖三世佛。竖三世的世，指的是过去、现在、未来三世，因它们在时间上是相延续的，故称竖三世。竖三世佛在殿中的安排是这样，正中为现在佛释迦牟尼；左尊为过去佛，过去佛又有两说，一说为燃灯佛，又名锭光佛，说他出世时身边一切光明如灯，故称燃灯太子，成佛后即称燃灯佛。燃灯佛出行，逢释迦前世作儒童菩萨，见王家女瞿夷手持七枝青莲花，儒童乃以五百金买了青莲花五枝，并瞿夷所献两枝，供奉燃灯佛，又见地泥

泞，燃灯佛不便经过，乃解皮衣覆地，不足，乃截发布地，使佛蹈之而过。燃灯佛乃为儒童摩顶授记，说：此后九十一劫名为贤劫，你当作佛，名为释迦牟尼佛。佛经中关于燃灯佛的记载，也就这么一点，再不见其他来龙去脉。一说为迦叶佛，过去七佛之一，生平事迹更少，在三佛殿中表现过去佛，不可能上七个，只能上个代表，就是迦叶。左尊无论是燃灯还是迦叶，其胁侍比丘都不应该是释迦牟尼的两位亲近弟子，难道过去佛向现在佛来借弟子侍奉自己不成？所以左尊不可能是过去佛。那么中尊呢，他有两个胁侍弟子，都是“大众脸”，分不出是谁，又有两尊胁侍菩萨。大家知道，唐代以后，菩萨的形象和妆束基本定型，大致是面作女相，为表示他们是善男子，在他们的嘴唇上搞出蝌蚪状须髭。但五代之后，小胡子也取消了，菩萨完全不像男人，一般是圆脸盘，翠黛眉，张凤目，敛樱唇，耸髻鬟，戴宝冠，天衣带袖，帔巾袒胸，项饰、璎珞、臂钏俱全，腰束贴体羊肠锦袄，把南亚次大陆贵族的服饰和中国晚唐五代贵家艺伎的时尚装束融混起来。单靠上述描述，对寺庙中的菩萨，也分不清他们是谁。区分他们的办法，就是看他们天冠上的小金像，他们是谁的胁侍，天冠上就有所属者的小金像。文殊和普贤，因是释迦胁侍，天冠上就有释尊小金像；观音和大势至，是阿弥陀佛胁侍，天冠上就有阿弥陀佛小金像；无着和天亲，被安排给弥勒作胁侍，他们的金冠也就有弥勒小金像；日光与月光，则是药师佛胁侍，其金冠上也就有药师佛小金像。当然这些小金像是各佛的典型形象，虽面相可以相同，但手势印相和所持法物却并不相同，释迦牟尼什么法物也不持，阿弥陀佛手托或手捧金莲台，药师佛左手持钵内盛甘露，右手持药丸。弥勒佛比较特殊，他是未来佛，尚未真正成佛，是释迦的学生和接班人，他和无着、天亲两位的关系并不“铁”，只是可有可无地搭配一下，他的像若以佛身出现，只作法界定印姿态；若以菩萨身出现，就是天冠弥勒，一般独占一室，并不与人共处。当他以佛身出现并以无着天亲为胁侍时，此二菩萨上也就有弥勒的小金像。这些成对地给佛作胁侍的菩萨，名字在前者位于佛的左胁，名字在后者位于佛的右胁。但薄迦教藏殿很奇特，它有佛三尊，除中尊有两位胁侍菩萨外，左尊只有左胁侍菩萨，右尊只有右胁侍菩萨，并且胁侍菩萨的金冠上没有佛的小金像。这种情况给人们判断三尊佛的名号和四位胁侍菩萨的名号带来极大的困难。说这三大佛是竖三世，不合之处是，过去佛燃灯佛（或迦叶佛）的胁侍比丘不该是释尊的弟子迦叶和阿难，现在佛即中尊的释迦牟尼，前面虽有两胁侍比丘，两胁侍菩萨，却没有显示出释迦牟尼的任何痕迹来，哪怕是微小的暗示。右尊之前没有胁侍比丘，这倒很符合弥勒佛的身份，他还没有从兜率天下到世间成佛与传法，当然也就没有弟子作胁侍。按竖三世安排，左尊过去佛前的胁侍弟子无论如何不应是迦叶、阿难，哪怕两张“大众脸”也说得过去。中尊现在佛的胁侍弟子则不应是两张“大众脸”，而应是迦叶和阿难，这才说得过去。至于胁侍菩萨，三尊大佛应该一致才是，中尊大佛的胁侍为两尊菩萨，而左尊、右尊各自只有一位菩萨作胁侍，有悖常理，不近人情。认为这是竖三世佛的人，有一种说法，即左尊的胁侍菩萨是观音，而右尊的胁侍菩萨是地藏，这更令人摸不着头脑，仿佛这些胁侍菩萨可以随意安排，借调无妨。看来说薄迦教藏殿三大佛为竖三世，并不完全合契。

复次，且看薄迦殿三尊是否横三世佛。所谓横三世，指三个同时存在的空间世界，即正

中为娑婆世界的释迦牟尼佛，左侧为东方净琉璃世界的药师佛，右侧为西方极乐世界的阿弥陀佛。它们身边的胁侍菩萨，释迦牟尼的，应是文殊、普贤；药师的应是日光、月光；阿弥陀佛的，就是观音、大势至。现在我们看薄伽教藏殿的实际，正如前面所说，中尊若为释迦牟尼，他之前侧有胁侍比丘迦叶、阿难，但迦叶、阿难已被左尊借调而去，他之前安排了两个大众脸的比丘，这就很不合理。他的两个胁侍菩萨是文殊、普贤，但实际上我们根本看不出这两位是谁。左尊若是药师佛，他应该有自己的胁侍弟子，为什么要借调释迦牟尼的得意门生？他应该有自己的胁侍菩萨日光和月光，为何两菩萨只安了一个？右尊若为阿弥陀佛，他有许多弟子，为何不安胁侍比丘？他的胁侍菩萨是观音、大势至，为何只剩了一个？诸如此类的问题，实在太多，说这三大佛是横三世，同样也不合拍，因此他们也不是横三世。

这也不是，那也不是，他们究竟是什么佛，如何安排得呢？其实三佛同殿，除上述三种规范的搭配形式外，还有两种不规范的搭配形式，一是释迦牟尼佛、阿弥陀佛、弥勒佛三佛同殿，二是释迦牟尼佛、药师佛、弥勒佛三佛同殿。这两种非规范搭配，宋辽以前曾有出现，宋元以后渐渐消失不见了。华严寺薄伽教藏殿的三佛同殿，就属于这种不规范搭配。具体说，它是第二种不规范搭配的变种。第二种不规范搭配系由释迦佛、药师佛、弥勒佛所组成，但设计者又改变了三佛的位置。释迦牟尼本应是中尊，被安排为左尊，所以他的胁侍比丘才是迦叶和阿难；药师佛本应该是左尊，但因为契丹族的特殊风俗，不但使华严寺坐西朝东，也使薄伽教藏殿的三尊大佛，中、左两位大佛调整了座位，即把释迦佛调为左尊，而把药师佛调整为中尊。其原因就是契丹人的尚东而拜日。《新五代史契丹传》说：契丹好鬼而贵日，每月朔旦（初一早晨），东向而拜，其大会聚视国事，皆以东为尊，四门楼门皆东向。华严寺已经以东为尊了，而薄伽教藏殿之大法会，聚众说法，亦当以东为尊，药师佛是东方净琉璃世界之佛，三佛坐西面东，东方之佛为尊，就应该居中位，所以薄伽教藏之中尊大佛，其实是药师佛。药师佛的弟子，没有著名于佛教典籍者，但肯定有，因为佛自觉觉他，觉行圆满，没有不收弟子以传法的道理，但究竟是什么人，不知其详，只好塑造两个“大众脸”的比丘作为代表。至于药师佛前的两位胁侍菩萨，当然是日光和月光两菩萨，因为菩萨也是“千菩一面”的，这两尊菩萨从外观上也难以判定他们。右尊弥勒之没有胁侍比丘，原因前面已经说过，不再赘述。释尊和弥勒之前各有一位胁侍菩萨，其实是把释尊的两位胁侍文殊和普贤分在了两处，这也有道理，弥勒是释尊的接班人，释尊对他特别偏爱，让自己的一位胁侍为弥勒服务，情理上都说得过去。至于释尊和弥勒之前都只设一位胁侍菩萨，说白点还是为了突出东方佛祖的地位。

说薄伽教藏殿的中尊大佛是药师佛，还有一个证据，那就是金大定二年（1162）岁次壬午五月丁酉朔十四日庚戌巽时沙门省学等所立之《大金国西京大华严寺重修薄伽教藏记》碑，此碑现存于华严寺薄伽教藏殿。按碑文所记，辽金战争中，华严寺大部被毁，薄伽教藏殿幸而保留，但经典也损失大半。至天眷三年（1140），沙门僧利、慈济、通利、辩慧、义普、德祚等，出己之净财并广为募化，修复了大部分殿阁，没有全部修复，就先后示化。僧录之门人省学，立誓继承先辈遗志，继续完成修复工程。上一辈完成了一千万的工程，省学又完成

了五百万。有一天他进入薄迦教藏，“因礼于药师佛坛，乃睹其薄迦教藏，金壁严丽，焕乎如新，唯其教本错杂而不完，考其编目，遗失过半。”遂立志将典籍补全。此省学进入薄迦教藏殿，必然要礼佛，礼佛一定是从中尊开始，而“因礼于药师佛坛”，说明中尊正是药师佛，笔者前面所述的观点是正确的。有人以此殿中有药师佛，遂定为横三世佛殿，不合逻辑，岂有进殿后先不礼中尊之佛而先礼左尊之佛者乎？

二、关于大雄宝殿之五佛

华严寺大雄宝殿所供之五佛，实际上是明代的作品。元明之际，大同地区战乱频繁，华严寺也遭兵燹。明军收复大同后，洪武三年（1370）华严寺大雄宝殿曾被改作大有仓，堆放粮食杂物。洪武二十四年（1391）在薄迦教藏殿设置僧纲司，算是有了全大同府的佛教管理机关，名义上恢复了华严寺，但寺庙面貌依旧破烂。直到宣德初年（1426）寺僧了然任住持，“乃毅然以增修为己任”，广为化募，历时二年，在北京制作金像三尊，由京师遥请来同，于宣德二年（1427）五月迎佛像入城。他的行动感化了当时任职大同的明朝官吏，包括武安侯郑亨、太监郭敬、都督曹铨、参谋沈固等人，“共出其资，鸠工庀材，勩力为之，严大雄殿，安毗卢三像，旁翼两庑，僧众丈室楼禅有居常住……有序材良工能各称其制，百废得举，焕然一新。”了然寂后，首僧资宝任住持，“化缘塑像两尊，共凑五如来，及构天花棋枰，彩绘檐栱，灿然大备。”明景泰五年（1454），首僧正贤又补其墙壁阶砌。经过几任寺僧住持的艰苦努力，华严寺再度中兴，大雄宝殿一直保存下来。以上所述所引，皆出于几通明碑，不再一一注明。长期以来，学者们认为大雄宝殿所立五尊佛像是五方佛，即五智如来，中央为法身佛毗卢遮那，表示理智不二；左手第一位为南方宝生佛，表福德；左手第二位为东方阿閼佛，表觉性；右手第一位为西方阿弥陀佛，表智慧，右手第二位为北方不空成就佛，表事业。毗卢遮那佛既是三身佛的中尊，又是五方佛的中尊。这样的解释符合华严寺大雄宝殿的实际，本来顺理成章，可是近年来却出现一种质疑之风，说大雄宝殿的五尊不是东西南北中五方佛，而是所谓的“五如来”，并从《佛学大词典》中翻出了“五如来”之名：宝胜、妙色身、甘露王、广博身、离怖畏。先生们虽找到了“五如来”之名，却没有告诉我们这“五如来”是干什么的。原来这“五如来”主要是施诸饿鬼各种好处，只要“曩谟”（即归命）他们，他们就能把饿鬼救出，往生天界净土。宝胜佛可使福德圆满，妙色身佛可使丑陋之形变成帅哥，甘露王佛可使饮用甘露身心快乐，广博身佛可使食道宽大享受美味佳肴，离怖畏佛可使脱离饿鬼道消除恐怖。只要经常呼唤这五如来之名，则五如来之威光就会加被其身，使其无量罪灭，无量福生，获得进入天国的门票。笔者是坚持认为大雄宝殿诸佛为五方佛的，理由如下：

1. 前引明碑明明说，了然和尚在北京铸三尊金像，安放在大雄宝殿，这三尊金像是“毗卢三像”，即三尊佛像以毗卢遮那佛像为中尊，也就是以毗卢遮那佛为中尊的三像。毗卢遮那佛既是三身佛的中尊，也是五方佛的中尊。那么了然最初制造的毗卢三佛是不是三身佛呢？不是。大雄宝殿面阔九间，进深五间，为辽代遗构，面积为1461.79平方米，比辽宁义县奉

国寺大殿还多出 250.52 平方米，实为现存国内最大的佛殿。殿中又采用减柱法，扩大了空间，便于设置佛像和礼拜活动。作为该寺住持，了然和尚对大雄宝殿空间之大，必定“了然”于胸。因此一开始计划，他就是要在殿中安置五方佛的，而不是安置三身佛。那么他为何在北京订购“毗卢三尊”并且先运回来安置上去了呢？可能的原因，一是当下募化到的钱财不足以订购五尊，只够三尊，那么就先做三尊，以后再说。二是了然当时可能年事已高，他很担心直到自己撒手归西，大雄宝殿佛像仍空空如也，趁自己还能行动，先订购三尊运回安置，既可安慰自己，也可安慰社会。了然的心思和规划，其法嗣必定深知，故能在他示寂之后，仍然努力，在三佛的左右又各塑一尊佛像，合成五尊，这五尊其实是“毗卢五佛”，也就是以毗卢佛为中尊的五方佛，五智如来。

2. “五如来”作为一个专有名词，如来即佛。宝胜如来在“施饿鬼法”中，称南方之宝生如来为宝胜如来，《秘藏记本》说：“施饿鬼义，宝胜如来南方宝生佛。”妙色身如来，施饿鬼之法，称东方之阿閼佛为妙色身如来，《秘藏记本》曰：“施饿鬼义，妙色身如来东方阿閼佛。”甘露王如来，施饿鬼法，称西方之阿弥陀佛为甘露王如来，阿弥陀佛化身说法，取水一掬，咒之七遍，一滴水化十斛甘露，一切饿鬼，并得饮之，脱离苦海。广博身如来，《佛学大词典》：“佛名。大日如来之异名，以佛身广大，完具法界之事物故也。《焰口饿鬼经》曰：由称广博身如来名号加持故，能令诸鬼咽喉宽大，所施之食，恣意充饱。”《秘藏记本》曰：“广博身如来，中央毗卢遮那佛也。”离怖畏如来，施饿鬼之法，五智如来中之北方不空成就佛，即释迦牟尼，《秘藏记本》曰：“离怖畏如来，北方释迦牟尼佛。离怖畏如来者，成所作智，用变化身也，住六道四界，为一切众生作诸事业，无怖畏也。”看来，五如来实即五智如来。它们的区别是，名称不同，功能不同。五如来的功能就是“施饿鬼”，而五智如来的目标则是度众生。给专门施饿鬼的五个佛起了个专门称呼“五如来”，并非要他们代替五智如来即五方佛的全面功能。

3. 大雄宝殿不宜专供“施饿鬼”之佛。大雄是对佛祖道德法力的尊称，十方世界有无数的佛，只有佛祖类的佛即最高层的佛才有大法力，能伏“五阴魔”、“烦恼魔”、“死魔”、“天子魔”等“四魔”，故名大雄。《法华经涌出品》：“善哉善哉，大雄世尊。”《同授记品》曰：“大雄猛世尊，诸释之法王。”《释迦方志》曰：“凡人极位名轮王，圣人极位名法王。”只有最高层的佛祖才能称为大雄。寺庙中设大雄宝殿，就是为了体现这层意思。大雄世尊功德无量，法力无边，决不只是释迦牟尼一尊。所有寺庙中大雄宝殿所供之佛，从一尊到七尊不等。佛教认为，世尊、大雄之佛法，是为了广度众生，使修行者彻底转变世俗欲望，达到超脱生死轮回的涅槃境界。因此，单纯救助“饿鬼”的实践，不应老是由五方佛即五智如来去完成，而是由地藏王菩萨完成的。五个大佛偶然去干一两次救助饿鬼的事，不肯用真实名号，用了“五如来”的假名，未尝不可，但在寺庙的大雄宝殿，决不能专供救助饿鬼的大佛“五如来”的。那么，明碑的作者，为何先说大雄宝殿中供的是“毗卢三像”，后来增添两尊，就改口说是“五如来”呢？这是因为，碑文的作者明白，五方佛和五如来实质上是一组佛，只是名称不同，于是他想卖弄自己的学问，或者出于汉族传统文人好用别名、古名、典故的习惯，不经意中用了“五如来”这个称呼。

应该说，汉族高僧，其实仍是穿袈裟的文人。就如琴棋书画，文人往往用些焦桐绿绮、纹楸玉局、云章墨宝、写照丹青之类，不足为奇。

华严寺大雄宝殿中五尊大佛，其手印是符合规定的。应当说明的是，这五尊大佛和一般通行的五方佛，佛名和排列是有所变化的。一般通行的五方佛，中央为毗卢遮那佛，其左手第一位为南方宝生佛，左手第二位为东方阿閼佛，右手第一位为西方阿弥陀佛，右手第二位为北方不空成就佛。但华严寺大雄宝殿的五方佛是这样的：中央为毗卢遮那佛，其左手第一位为东方药师佛，左手第二位为南方宝生佛；其右手第一位为西方阿弥陀佛，右手第二位为北方不空成就佛。看来主持建造安置者们不但把阿閼佛换成了药师佛，而且调整了东方佛和南方佛的座位次序。但这五尊佛的手印是符合规定的。毗卢佛的手印按规定就是智拳印，其形象是“右执左头指”。左手第一位药师佛，他的手印一般有两种，一种是开左手置于腹前脐下，右手仰于膝面，拇指和中指弯曲到指尖相近或相触；二是左手伸到腹前脐下，手中持一药钵，表示内盛甘露，右手微举，手中持一药丸，或不持丸，拇指和中指弯曲到指尖相触。大雄宝殿中的药师佛手印，用的是第一种，且完全符合。左手第二位为南方宝生佛，按规定，他的印相是满愿印，左手伸五指向下，伏于左腿上，右手微举，中指与拇指向内曲，二指尖相近，掌心圆形，示意为宝瓶，佛像的实际亦与规定相契合。右手第一位为西方阿弥陀佛，他的印相，流行竟有四种之多，一是两手交叉作拳，两手相对相触，平置腹前脐下，竖二中指，指背相依，这是《无量寿仪轨》规定的。二是双手各伸五指，仰面置腹前脐下，相互叠压，右手在上，左手在下。三是双手皆平置于胸腹之间，上下相应，左手位于下方伸五指仰掌心向上，右手位于上方伸五指掌心向下，两掌略有间距6—10厘米。四是双手竖向于胸腹间，五指微伸皆向上，两手靠近且形态相同，作掬物状，呈莲花形。华严寺大殿中阿弥陀佛像，其印相是四种中的第二种，即双手各伸五指，仰面置腹前脐下，相互叠压，右手在上，左手在下的那一种。毗卢佛右手第二位的北方不空成就佛，按规定，其印相是，左手作拳，掌心向上，右手五指伸开竖着当胸。但大殿中的北方不空成就佛，其印相是，左右两手分别横向置于胸腹间，左手在下，掌心向上，右手在上，掌心向下，两手间空隙约在六至八寸之间，不作拳式，近似转法轮手印。专家考证，这是北方不空成就佛的变相。从以上的叙述中，我们可以看出，华严寺大雄宝殿中的五大佛，从根本上说，是按照五方佛的要求雕塑的，他们的印相就是一大证明。

[作者：原大同市三晋文化研究会副会长、大同市云冈书画院院长]

(责任编辑：侯瑞)

大同历史大事拾零

高平

关于大同历史大事，我市的专家学者已有许多著述，可谓详矣备矣。但也有一些未曾留意的地方，以及边头沿脑和需要进一步捋顺的地方，笔者仅对这些零零碎碎的东西作一些捡拾，故谓之“拾零”。

一、苑君璋割据恒安镇

隋朝末年，由于隋炀帝的残暴统治，天下大乱，轰轰烈烈的农民大起义如急风暴雨般迅速摧毁了隋王朝的统治力量。在隋末农民大起义的浪滔中，一些封建军阀、官僚、地主、豪强也纷纷趁势而起，窃取起义军的胜利果实。他们相继打起反隋旗号，割据一方，马邑的刘武周就是此中的一个。

当时的马邑郡即今之朔州，刘武周就生在这个地方。他少时就喜交豪侠、善于骑射。《新唐书》本传说：“武周为人骁悍，善骑射，喜交豪杰”。大业十三年（617）春，马邑郡大旱，饿殍遍野。太守王仁恭“闭仓不恤”，已激怒众人。时任鹰杨府校尉的刘武周，“因与（刘）仁恭侍儿私通，恐事泄，又见天下已乱，阴怀异计”，遂借机发动张万岁等十余人起事，“斩仁恭于郡厅”，自立太守，聚众万人，又与北方突厥联络，受封为定杨可汗。同年在马邑称帝，年号天兴。以其妻沮氏为皇后，卫士杨怀念为左仆射，妹婿苑君璋为内史令，这样苑君璋就成为了刘武周封建割据势力的重要台柱子。

苑君璋也是马邑人，出身豪门，是故才能与刘武周结亲。在刘武周的活动，苑君璋是刘武周的一个重要智囊，曾出过不少金点子。刘武周拥有山西北部的大片地区后，曾就下一步如何发展进行过讨论。以宋王、西南道大行台宋金刚为首的一些将领主张南下攻取晋阳，以与诸豪争天下。而刘武周的妹夫苑君璋却不赞成，他说：“唐以一州之兵掇取三辅，所向风靡，此殆天命，非人谋，不可争也”。“太原而南多岩阻，今束甲深入，无踵军，有失不偿，不如连突厥与唐合从，南面称孤，上策也”。（《新唐书·本传》）本来这是一个好点子、正主意，但这时野心已经膨胀得很厉害的刘武周是听不进这些忠正之言的。于是他于唐武德二年（619）“总兵二万入寇”，以宋金刚为西南道大行台，使苑君璋守朔州，“又连突厥，锋无前，遂破榆次，拔介州，进围太原。”（《新唐书·刘武周传》）在山西的中、南部，经过大大小小多次激烈搏斗，于唐武德三年（620）四月，与秦王李世民战于洺州，败了个一塌涂地。不得已，刘武周只好“引骑五百，弃并州，北走突厥。”这时，他才后悔起来，“泣谓君璋曰：恨不用君言，乃至于此。”

时隔两年多，刘武周又想逃离突厥，谋归马邑，不料事情泄露，结果于唐武德五年（622）七月被突厥追杀于白道。（《新唐书·高祖本纪》）“刘武周自初起至死，凡六载”。也就是说，在这六年中，苑君璋是作为刘武周左右臂膀存在的。

刘武周已死，于是给了苑君璋一个机遇。突厥以苑君璋为大行台，使郁射设监兵，统领刘武周留下的残部，这样，苑君璋实际上成为了突厥的一个附庸。

唐武德六年（623）五月二十三日，苑君璋与旧将高满政夜袭代州，被唐骠骑将军林宝言击退。其时，唐高祖李渊想收降苑君璋，遂派出使者“招之，赐铁券，约不死”（《新唐书·苑君璋传》），但遭致苑君璋的拒绝，进而进犯代州，被唐刺史王孝德击退。六月四日，苑君璋的重要部将高满政以马邑降唐。高满政降唐的起因是这样的：唐朝有个并州总管刘世让的，拟调任广州总督，即将赴任时，唐高祖问计于他：如何才能防备突厥的频频侵扰？刘世让答曰：“突厥近年多次入侵，实在是马邑作为中途休整进军的缘故。希望派勇将戍守崞城，多贮藏物资，招募降人并予厚赏，同时要经常派兵扰乱马邑，毁坏他们的庄稼，破坏他们的生产，不出一年，敌人无粮可食，定然会来投降。”高祖很以为然，说道：“除了你，谁还能担此重任！”于是又将刘世让改镇崞城，马邑人很怵他。马邑人大多也不愿归隶于突厥，恰逢此时高祖遣人来招降，高满政就劝苑君璋说：“夷狄无礼，本非人类，岂可北面事之，不如尽杀突厥以归唐朝。”君璋不从（《旧唐书·苑君璋传》）。高满政便利用人心所向，半夜袭击苑君璋，苑君璋无奈，慌忙逃入突厥。高满政杀死苑君璋的儿子以及突厥的二百多守军，投降了唐朝。

六月二十三日，苑君璋与突厥的吐屯设进犯马邑，被高满政击败，于是唐高祖任命高满政为朔州总管，封荣国公。

七月初二日，苑君璋借助突厥军队再次进兵马邑，唐右武侯大将军李高迁会同高满政迎击，在腊子河谷展开激战，打败苑君璋。

唐高祖武德六年（623）十月初四日，唐杀死刘世让，并没收其财产。刘世让因何被杀？原来，当初高祖派遣右武侯大将军李高迁协助朔州总管高满政守卫马邑，苑君璋率突厥骑兵一万前往攻打，结果被高满政击败。颉利可汗大怒，便亲率突厥大军进攻马邑，而唐右武侯大将军李高迁怕了，便带领二千名部下冲破关卡连夜逃跑，遭到突厥的阻截，损兵千余。这样，马邑城中仅剩高满政率兵守卫，战斗进行的十分激烈，高满政率兵奋力迎敌，有时一天要打上十几仗，唐高祖李渊遂命行军总管刘世让救援马邑，刘世让到了松子岭也不敢再进，便回军保守崞城。本来，突厥就厌恶弘农公刘世让是他们的威胁，于是借此机会便派大臣曹般随来，使用离间计说：“刘世让和可汗通谋，想要作乱。”高祖便相信了这些话，刘世让遂被杀。随后突厥颉利派遣使节向唐求婚，高祖说：“先撤围马邑，才能谈论婚姻。”颉利便欲撤军，而隋义成公主坚持要求攻打马邑，颉利便召来善长使用攻城武器的高开道和他一起猛攻马邑。颉利又诱劝高满政投降，遭到高满政的大骂。城中粮食渐渐用尽，救兵又无望，高满政遂欲突围奔朔州。此时，高满政的部下右虞侯杜士远见突厥势大，恐怕突围不成，便于二十日这天杀死高满政，投降了突厥。苑君璋又杀死城中与高满政同谋的豪杰三十多人，算是报了一箭之仇。十月二十五日，突厥再次向唐请求和亲，把马邑归还给了唐朝，唐朝任命将军秦武

通为朔州总管，这样苑君璋只好退保恒安。恒安镇（今大同）是于北齐天保七年（556），由北恒州改之，又名东州城，隶属恒州太平县。从此苑君璋即以恒安镇为据点，连结突厥不断地侵扰唐边。仅武德七年（624）七月就发动了三次：七月初一日，苑君璋带领突厥兵马侵扰朔州，被总管秦武通击却之。七月二十一日，突厥吐利与苑君璋侵犯唐之并州。不久，苑君璋又招引突厥侵扰朔州。无疑，这时苑君璋已成为唐王朝山西北部的一大祸患，而大同地区成为苑君璋割据势力的根据地。

但人心思治，人心思一。苑君璋手下的士兵都是中原人，多欲脱离突厥，回归中原，遂纷纷投奔唐朝。苑君璋看到大势已去，十分害怕，便也想投诚唐王朝，请求唐廷让他固守北部边区以赎罪。唐高祖遂派遣雁门人元普送给他金券。却于此时，颉利可汗派人招降他，苑君璋就有些犹豫不决了。其子苑孝政说：“大人许唐降，又贰颉利，自取亡也。今粮尽众携，不即决，恐衿肘变生，孝政不忍见祸之酷也！”苑君璋即“召众与议”。恒安人郭子威劝他说：“恒安地势险要，城墙坚固，故王者都，突厥正当兴盛之时，我援之，可观天下变，何遽降？”（《新唐书·苑君璋传》）。苑君璋于是捆绑上元普送到突厥。突厥颉利可汗送给他锦裘羊马。其手下人十分怨恨苑君璋，“投书于门曰：‘不早附唐，父子诛’。”就这样，苑君璋又失去了一次走正道的机会。到了贞观元年（627）五月，苑君璋看到颉利可汗政事混乱，知将亡，不足为依靠，遂在内外交困的情况下率领手下人马投降唐王朝。颉利派兵去追，被苑君璋击退。唐王朝封苑君璋为芮国公，任安州都督，食五百户，赐帛四千匹。苑君璋于贞观中卒。

苑君璋以恒安镇为据点，在山西北部割据了三年半，这股割据势力，说到底应该是刘武周割据势力的残余延续，亦是突厥的一个附庸。他的投诚，从历史的大局来看，对于唐王朝的统一全国大业具有其积极意义，当然对大同人民来说也是一件大好事。

二、王忠嗣修筑大同城

王忠嗣（705-749），唐太原祁县（今属山西）人，家居华州郑县（今陕西华县）。初名训。其父王海宾，太子右卫率、丰安军使。唐开元二年（714），吐蕃（公元七至九世纪时我国藏族在青藏高原建立的军事奴隶制政权，吐蕃是唐人对这一政权的称谓）。侵犯陇右（唐方镇名，唐开元年置。治所在鄯州，辖境相当今甘肃东南部及青海省青海湖以东地区），唐玄宗命陇右防御使薛讷率军迎敌，以王海宾为先锋。王海宾在进攻长城堡时，英勇战死。缘此，王宗嗣被玄宗养于宫中，赐名忠嗣。“肃宗为忠王，帝使与游。”（《新唐书·王忠嗣传》）。及长，雄毅寡言，威武有方略，被引为河西兵马使。开元二十六年（738）秋七月，陇右节度使杜希望率领鄯州（今青海乐都县）的军队夺取了吐蕃的黄河桥，并筑城盐泉（今青海循化撒拉族自治县），吐蕃发兵三万前来迎战。杜希望兵少而难以敌住吐蕃，将领与士兵都十分害怕。左卫郎将王忠嗣率领所部军队首先冲进吐蕃的阵地，所向披靡，杀敌数百，杜希望遂乘机率大部队进攻，吐蕃军大败。王忠嗣因功升为左金吾将军，及至开元二十八年（740），累官至河东节度使。

天宝元年（742），兼灵州都督。是岁北伐，与奚（中国古代民族名。南北朝时称库莫奚。唐玄宗时与契丹被称“两蕃”。）怒皆战于桑干河，三战三捷，大虏其众，耀武漠北，奏凯而还。是时，突厥叶护新有内难，王忠嗣借机陈兵碛口，以军威震慑之，乌苏米施可汗惧而降，但却迁延不至，王忠嗣遂用反间计，使拔悉密与葛逻禄、迴纥三部落击走米施可汗。随之，王忠嗣出兵讨伐米施，取其右厢而归。而叶护等遂率其部千余帐入朝。明年，再破奚怒皆及突厥之众。“自是塞外晏然，虏不敢入。”天宝三年（744），突厥九姓拔悉密、叶护等攻杀米施，传首京师。因功，进封清源县公。王忠嗣少以勇敢自负，及居节将，却以持重安边为务。他认为“国家升平之时，为将者在抚其众而已，吾不欲疲中国之力，以徼功名耳。”故士乐为用，师击必胜。（《旧唐书·王忠嗣传》）天宝五年（746），王忠嗣官至兼为河东、朔方、河西、陇右四镇节度使，“佩四将印，控制万里，劲兵重镇，皆归掌握，自国初已来，未之有也”。（《旧唐书·王忠嗣传》）这是王忠嗣一生中最光彩夺目的时光。

天宝六年（747）冬十月，河西、陇右节度使王忠嗣任命部将哥舒翰为斗军（在今甘肃永登县西南）副使，李光弼为河西兵马使，兼任赤水军（今甘肃武威县）使。是时，积石军（今青海贵德县西）的麦子熟后，吐蕃军总是来抢收，时人称之为“吐蕃麦庄”。哥舒翰上任后预先率兵埋伏在一边，等吐蕃军到后，就切断他们的归路，然后两面夹击，吐蕃军全军覆没。此后，吐蕃军再也不敢轻举妄动了。

此时，唐玄宗方事石堡城。石堡城又称铁刃城，在今青海湟源县西南，于开元二十九年（741）冬十二月，被吐蕃军攻陷。天宝四年（745）秋九月，陇右节度使皇甫惟明与吐蕃战于石堡城，被吐蕃打败，副将褚誨战死。因此玄宗时时想收复石堡城，便想让王忠嗣率兵前去攻打。王忠嗣上言说：“石堡城坚固险要，易守难攻，吐蕃集中力量防守，硬要攻取，不死数万人不能克，这样得不偿失，不如秣兵厉马，等待时机，再去攻取”。玄宗听毕，十分不高兴。而将军董延光却主动请求率兵攻打石堡城，玄宗遂命王忠嗣出一部分兵力助战。王忠嗣不得已只好奉命，但却不完全按照董延光的要求行事，所以董延光心中很怨恨他。李光弼见此便对王忠嗣说：“你因为爱护士卒生命的缘故，不想成全董延光的功劳，……但攻打石堡城是皇上的主意，董延光无功，必然要归罪于你。……为什么因为爱惜这数万段绵帛，而不肯堵住董延光进谗言的口呢！”王忠嗣说：现在牺牲数万士卒的生命来争得一城，得不偿失，所以我不想干这种劳而无功的事情。我现在受到皇上的责难，至多不过把我贬到黔中做长史或司马，我岂能用数万将士的生命来保全我这一官半职呢？李光弼十分感动，说：“你能够像古代的贤人那样做事，真是我李光弼所达不到的啊”！果然，董延光久攻石堡城不下，就上言说王忠嗣阻挠军计。（《通鉴纪事本末》）而宰相李林甫久忌其功，日求其过，这正好给了他一个借口，便乘机诬其欲尊奉太子（肃宗）为帝，遂下狱受审几遭极刑，后贬为汉阳太守，卒汉东太守。在封建社会里像王忠嗣这样结局的忠臣良将比比皆是，不足为怪。我们之所以要重笔把他抬出来，并不缘于此，而是因为其是大同城建史上的一个重要人物。

据《新唐书·王忠嗣传》载：天宝元年，王忠嗣“上平戎十八策”，“筑大同、静边二城，徙清塞、横野军实之，併受降、振武为一城”。这里说的“大同城”，据我市文史学者张焯先

生考证，应为史载的“大同军”城。他在《云冈石窟编年史》中写道：“从近年大同出土的唐代墓志铭看，自天宝七年至晚唐，初云‘新城’，后云‘大同军城’，又谓‘云州城’，或谓‘云中’。可以肯定：天宝元年筑大同军城，大同军遂自朔州移驻。后来，又将云州（云中郡）府治由城东的原恒安镇移入大城，州（郡）、军始同治一城，城亦为云中县。大同军城既立，云州城（恒安城）遂有‘东州城’之名，后来州郡迁入大城，遂改名‘东城’，唐末李克用与耶律阿保机会于东城是也。明清以降，名曰‘古城’，即今古城村”。他又考证道：“《通典》卷172：‘大同军，雁门郡北三百里。调露中，突厥南侵，裴行俭开置，……’”“《唐代墓志汇编续集》页701《高弘谅墓志铭》：‘夫人李氏，……父浩川，皇大同军兵马使，兼知九姓部落使、左金吾卫大将军。’按：高弘谅死于大历三年（768），四十五岁。其岳父李浩川任职大同，约在天宝年间（742-756）。”可见“唐大同军，系在北魏故平城基础上重建。”我以为张焯先生的考证精准到位，很有道理。笔者拟再补充一下：据《中国历史大辞典》载：“云州：唐州名。贞观十四年（640）置，治云中（今山西大同市），……永淳元年（682）为默啜所破，因废。开元十八年复置，……天宝元年（742）改为云中郡。”《旧唐书》本传说：“四载（745），又兼河东节度采访使。自朔方至云中，缘边数千里，当要害地开拓旧城，或自创制，斥地各数百里。”《中国历史地名大辞典》载：“静边城在今山西右玉县西北四十四里右玉城镇。唐天宝三年置静边军于此。”这就进一步佐证了王忠嗣所筑的大同城即大同军城，亦即唐中后期的云州城，亦即云中郡城。如果这一论断成立，那么王忠嗣所筑的这座城意义甚大，不仅如史书上所说的“自是虏不敢盗塞”，“北塞之人，复罢战矣。”而对于大同城建史来说，填补了一个空白。众所周知，北魏时期，由于六镇起义，曾经盛极一时的北魏京师平城“尽为丘墟”。一直到辽金时期，大同作为辽金之西京，这座城建才有明确记载：“广袤二十里”。可以断言，唐、五代时的云州城亦应为周长二十里，因为辽之西京是由唐之云州于辽重熙十三年升号的。再联系到北魏的“外城”周回二十里，我们可以推定王忠嗣所筑的大同城是在北魏规立的“外城”基础上修筑的，从而揭开了唐中晚期及五代时云州城修建史上的一些谜团。因此王忠嗣其人对于大同来说，其重要意义更在于此。

三、折氏割据陕山北部

折从阮，五代时期云中（今山西大同）人，字可久，本名从远，因避讳后汉高祖刘知远之名，改作从阮。

折从阮一生经历了五代时期四个朝代，在这个中原大地连年混战，朝代屡经更迭的动乱年代，他戎马一生，戍守北边，主要活动是抵御和抗击契丹贵族的入侵，对于维护当地居民的安全、藩卫中原、屏障京师起了一定的作用。

折从阮是北方少数民族羌族折屈氏的后裔。折从阮的父亲折嗣伦曾任麟州刺史，累官赠太子太师。折从阮从小性格温厚，少时为父亲守孝即以孝行闻名乡里。

后唐庄宗开始占有河朔之地时，因代北诸部屡为边患，故任用折从阮为河东牙将，领府

州（今陕西府谷）副使。同光中，授府州刺史。后唐明宗长兴初年，唐明宗于开运初，加其官为检校太保，迁本州团练使。这一年，又兼领朔州刺史、安北都护、振武军节度使、契丹西南面行营马步都虞侯，可谓位高权重了。

后晋立国后，后晋高祖石敬瑭因契丹有援立之恩，无耻地将燕云十六州割让给契丹，折从阮所管辖的北部地方也随之划归到了契丹名下。随后，契丹要把河西之民全部迁徙到辽东，河西之民听说后人心慌慌，有谁想离开生我养我的家乡故土呢，折从阮顺从民意，拒不接受石敬瑭的命令，“保险拒之”。晋少帝继位后，于开运元年（944）与契丹绝好，契丹贵族从幽州、云中两路南犯，晋少帝遣使命折从阮出师。次年春，折从阮率兵深入契丹边界，连拔十余寨，威振北边。

公元946年，契丹再次大举南犯，后晋被灭。契丹兵马撤离后，后晋的河东节度使刘知远乘机在晋阳称帝，改国号为汉，史称后汉。后汉高祖引兵南下，折从阮率众归之。刘知远建都汴京后，升府州为永安军，析振武之胜州并沿河五镇归他管属，授折从阮为节度使，继续担负北方边塞的防务重任。其子折德晟亦被授为府州团练使。折从阮移镇武胜（河南邓县）后，折德晟继续镇守永安军，“父子俱领节镇，时人荣之”。

后周立国后，折从阮一直戍守在北方的边塞要地宣义、保义、静难三镇。周世宗即位后，加官兼侍中。因其久居边地，洞悉边事，复授府州刺史，加官检校工部尚书。公元955年，折从阮在罢还京师行经西京（洛阳）途中去世，时年六十四。后周为表彰其功绩，追赠他为中书令。

其孙折御卿，蒙荫初任节院史、汾州兵马都校、闲厩副使知汾州等职。宋太宗征河东时，折御卿从征，与尹宪率领屯兵奋勇冲击，先后攻克岚州和岢岚军（今山西岢岚），又走马斩杀宪州刺史霍翊，擒其将马延忠等七人，战功显赫，升任为崇仪使。后来，又四迁至府州观察使。

淳化五年（994），折御卿升迁为永安军节度使。不久，契丹军大举侵扰府州，折御卿大败契丹军于河汉，“斩首五千级，获马千匹”，契丹大将韩德威仅以身免。

自此，契丹始知所畏。过了一年多，韩德威探知折御卿卧病，乃又率众入侵，“以报河汉之役”的怨恨。折御卿抱病迎击，韩德威闻讯不敢再进。这时折御卿病势更加沉重，其母悄悄派人召其归家，御卿对来人慷慨言道：“世受国恩，边寇未灭，御卿罪也。今临敌弃士卒自便不可，死於军中乃其分也。为白太夫人，无念我，忠孝岂两全！”铮铮朗言，感人肺腑。第二天即病死于军中，年仅三十八岁。宋太宗知悉，痛惜良久。追赠为侍中。其后代折惟昌、折克行、折可适都是北宋守边名将。

折氏祖孙几代纵横疆场，威振边镇数十载，其主要活动是抵御契丹，戍守边地，从这一点出发，应该说他的一生对于维护陕西、山西北部安全、推动后周的统一事业是有贡献的。但为什么又说阮氏割据陕、山北部呢？《五代史解读》说“自折从阮以来，折氏家族世代占据今陕北及山西北部一带，一直持续到北宋时期，虽归附于中央，但实际处于半独立状态，是西北地区的一个重要军事政治集团”。史籍亦称：“自晋、汉以来，独据府州，控扼西北，中国赖之”。

四、宋金争斗谋夺燕云

“燕云”系指燕云十六州，包括幽（今北京市）、蓟（河北蓟县）、瀛（河北河间）、莫（河北任邱）、涿（河北涿县）、檀（河北密云）、顺（河北顺义）、妫（河北怀来）、儒（河北延庆）、新（河北涿鹿）、武（山西神池北）、蔚（河北蔚县）、云（山西大同市）、应（山西应县）、朔（山西朔州）、寰（山西朔县东北马邑镇）等十六州。早在五代时期，后晋为换取契丹辽对它的支持和保护，石敬瑭便将燕云十六州割让给契丹。这样，这片土地便落入辽手。赵宋建国后，为收复燕云十六州，曾发动过两次北伐，然而都以惨败而谢幕，不得不放弃武力收复燕云的打算。及至辽末，女真崛起，并发动了伐辽战争，不断取得胜利。在这种形势下，腐朽的宋朝统治集团，企图借助金人的力量收复燕云地区，于是收复燕云的问题又提到了宋朝的议事日程上，而收复燕云之议是从马植投宋开始的。

宋徽宗（赵佶）政和元年（1111）九月，宋遣端明殿学士郑允中及宦官童贯出使辽国。童贯在出使辽国返回途中，道经卢沟，燕人马植深夜去求见童贯，在与马植交谈之后，童贯认为马植是一个奇才，于是将马植改姓名为李良嗣，并将他推荐给了朝廷。马植遂向宋徽宗献计曰：“女真对辽人有刻骨仇恨，而天祚帝荒淫无道，本朝如果自登州（今山东蓬莱）、莱州（今山东掖县）渡海，与女真结好，同他们约定共同攻辽，则辽国可以图谋。”并且进一步进言道：“王师一旦出兵，百姓必然会箪食壶浆前来迎接，万一女真人得志，收复失地便不可能了”。宋徽宗深以为然，并赐赵姓，任为秘书丞，收复燕云十六州的图谋自此又重新开始。马植其人，原本辽之大族，官至光禄卿，因为他有淫乱的行为，不齿于人，故不被辽重用（《宋史纪事本末》）。

宋政和八年（金天辅二年，1118年），宋遣武义大夫马政同呼延庆、高药师等以买马为名浮海，相约攻辽。从此开始与金通使友好。

宋宣和元年（1119），金主与宗翰商议，决定派渤海人李善庆、女真人散睹持国书及北珠、生金等物，随同马政赴宋修好。宋又遣使携诏书与李善庆等人从登州渡海赴金。金主认为宋不以“国书”而用“诏书”是对金朝的轻侮，如果想要结盟友好，共同伐辽，请早日出示国书，如果“各依旧用诏书，定难从也”。此间，宋廷内部对于这一问题也展开了激烈争论，宋尧臣上言说：“臣认为燕云兵役一旦兴起，边疆上的衅端便要开始，宦官手中的权力要加重，而皇朝的纲纪则不能振作。”“现在童贯勾结蔡京，共同收纳赵良嗣作为谋主，因此提出平定燕云的建议。臣恐怕到那时将唇亡齿寒，……望圣上思念祖宗创业积累之艰难，鉴察历代君臣的得失，杜绝堵塞边境上的缝隙，保持旧日的友好，不要使外夷乘机窥视中国……”（《宋史纪事本末》）然而这一主张终被在朝当权奸邪的谋画所剥夺。

宋宣和二年（1120）三月，宋再遣赵良嗣、王环仍以买马为名使金，商议夹攻契丹、收取燕云失地事宜。几经外交斡旋，各施计谋，终于达成一个盟约，大意为：

1. 宋金夹攻契丹，金取中京，宋取燕京一带。
2. 燕京本是汉地，金许燕京一带旧汉地汉州与宋；平、滦不属燕京，俟擒获辽天祚帝后可将西京与宋。

3. 宋许以输契丹岁币旧数 50 万两匹之银绢与金。

这一盟约其实质仍然是一个不平等的屈辱条约。第一，宋要夺取燕京地区，仍然得靠自己的军事实力，而且即便夺取了燕京地区，平、滦地区亦不归宋。第二，每年还要向金进贡 50 万两匹银绢，说到底只不过是一个进贡的转移，由辽而金而已。就是这样一个盟约，赵宋还觉得挺满意，可见其腐败软弱之至。（《宋德金：〈金史〉》）

双方使者谈判之后，金太祖又同赵良嗣约定：“女真兵自平地松林趋古北口，南朝（宋）兵自雄州趋白沟夹攻。不如约，则难依已许之约。”（《三朝北盟会编》）至此，几经往返交涉，终于缔结正式盟约，由于盟约是双方使者往返渡海订立的，史称“海上之盟”。“海上之盟”是金太祖为最终灭北宋而采取的暂时的战略决策，而对宋徽宗而言则是投机、侥幸、软弱的产物。

宋宣和四年（1122）三月，金人前来约定夹攻辽国，宋任命童贯为河北、河东路宣抚使，屯兵于边境，准备响应金兵进军。是月，辽国朝廷发生大变故，辽秦晋国王耶律淳在燕京称帝。宋徽宗遂命童贯统帅十五万大军巡逻北部边地。五月十八日，宋又任命蔡攸为河北、河东宣抚副使，与童贯共同统领边境部队。二十三日，童贯进抵高阳关，遂兵分两路击辽，种师道率领东路人马直奔白沟，辛兴宗率领西路人马直奔港村，结果都被辽兵打败，于是种师道退守雄州。六月，耶律淳病死，其妻萧妃掌握辽燕京政权。这时，辽诸卫上将军、“常胜军”头领郭药师率部以驻守的涿、易（河北易县）二州叛辽投宋。宋认为有机可乘，遂派刘延庆、郭药师率领十万大军，渡过白沟进取燕京。郭药师率领宋兵六千直抵燕京城下，常胜军军帅甄五率领五千骑兵夺取迎春门攻入燕京。在此危急时刻，萧妃下令关闭城门，与宋军展开巷战，宋兵大败，郭药师翻越城墙逃出城外。是时，童贯惧怕获罪，遂偷偷派出王瑰前往金国，请求按约夹攻燕京。金太祖便亲统大军兵分三路大举攻辽，辽之燕京遂被攻取。

十一月二十三日，金遣使来宋，商议燕、云的土地分割问题。十二月三日，宋派遣赵良嗣出使金国，要求金国归还石敬瑭所贿赂给契丹的故地。金主派蒲家奴责备赵良嗣未能按约定日期出兵，并说：“现在更不论原约，特给与燕山府所辖蓟、景、檀、顺、涿、易六州。”赵良嗣辩驳说：“原约归还山前、山后的十六州，现在都如此这般，信义何在？”再三抗争，但金人就是不从。

宋宣和五年春正月，赵良嗣再次出使金国，与金主商议燕京、西京（今山西大同市）的归属问题。金主说：“燕京用本朝兵力攻下，其租税当输本朝”。赵良嗣答曰：“租税随同土地征收，岂有给与土地而不给与租税的，”宗翰说：“燕京是我们攻取的，应当归我们。如果不早日答应，请立即追回涿、易二州的军队，不要留在我朝的疆域上。”宋廷软弱无能，最终答应在每年交给金国的五十万两匹银绢之外，每年另加燕京代税钱一百万緡。金主十分高兴，答应将燕京以及蓟、景等六州归还宋朝，但山后西京等各州及西北一带接连山川，不在答应的范围之内。然而在交换誓书时，宗翰又额外索要赵温讯其人和粮食，赵良嗣答应送人，并给予粮食二十万石。

宋宣和五年（1123）夏四月，金人派杨璞持誓书及燕京、六州前来归还宋朝，平、营、

滦三州终因并非是石敬瑭所贿赂契丹的土地，不在交还之内。宋遂命童贯、蔡攸入燕京与金人交割土地。当时，燕京的职官、富民、金帛、子女都被金人掠夺一空，宋竭尽天下货财进行北征，仅仅得到七座空城。但就连这七座空城也在金国进攻北宋中被金人夺去了。是时，宗翰止想交割涿、易二州，而金主考虑到伐辽的大局，才没同意他的做法。

再说云州问题，亦即西京大同一带的交涉问题。金天辅六年（1122）正月，金军以辽降将耶律余睹为向导，大举西进，一举攻下辽的中京大定府，辽天祚帝慌出居庸关西逃，金军乘胜追击，攻克辽之西京大同府，迫使天祚帝逃往夹山（内蒙萨拉齐西北）。宋朝请求增加岁币给金，收回西京（大同）。完颜希尹等主张只将西京土地与宋，而所有人户仍由金收系。金太祖准备与宋永结友好，“许西京、武、应、朔、蔚、秦、圣、归化、儒、妫等州，并土地并户”不另加代税钱，只需宋方交付一定的军需费用，作为金兵收复西京的补偿。（《三朝北盟会编》）但天不佑宋，几个月后，金太祖病死，这项协议也就作罢了。

宋宣和五年（1123）秋七月，童贯辞官，谭稹被任命为两河燕山路宣抚使，宋廷遂派谭稹与金人交割云中（今山西大同市）。谭稹至太原，招朔（今山西朔县）、应（今山西应县）、蔚（今河北蔚县）各州的降人建为朔宁军。

是时，金主吴乞买（金太宗）新近接位，将要答应。宗翰从云中（大同）回到朝廷，对金太宗说：“先帝起初图谋与宋朝协力攻辽，所以答应给予燕地。宋人既已盟誓后，请求增加每年给予的钱绢来索求山西各镇，先帝辞谢增币而又与宋人盟曰：‘不要隐匿叛逃的罪人，不要侵扰边境人民’现在宋人数路都招纳叛逃的罪人，多次按姓名索要叛逃者，童贯都不交还。结盟未及一年，已经如此，岂可指望宋人守约呢？而况西部边境尚不安宁，如若交付山西各郡，金军将失去据守之地，西北事务将难以经理节制，亦难以持久，故不能将山后各州交与宋朝。”金主便派使臣停止执行武、朔二州交给宋朝的动议。宋金关于西京大同的交涉遂告终止。

宋宣和六年（1124）六月，金人派使臣到两河燕山路宣抚司，索要赵良嗣所答应的二十万石粮食，遭到谭稹的拒绝。金人遂大怒，于六月攻克平州，俘获宋都统张敦固，并将其杀死。（《宋史纪事本末》《金史纪事本末》）至此，“海上之盟”彻底解体。

在宋、金争夺燕云的斗争中，双方各施谋略，各逞伎俩，明里枪、暗里箭，政治的、军事的、外交的手段统统搬上了舞台，然而由于宋王朝政治上的腐败，军事上的无能，外交上的退让，终使得宋人在收复燕云的争斗中只得到七座空城，而金人得到数不清的实惠，并为以后进攻中原准备了物质上的条件。

五、西朝廷权势倾天下

金代，大同不仅是金王朝的一个都城（西京），而且也是西京路治所的所在地，还是显赫一时的云中枢密院的所在地。云中枢密院是金西路军主帅、曾长时间镇守西京（大同）的宗翰一手策划建立的。

完颜宗翰（1080—1137）是金之宗室，撒改的长子。早年参与拥立金太祖阿骨打及对辽

战争，随太祖取燕京（今北京）。金天辅五年（1121）十二月，宗翰复请伐辽，说：“诸军久驻，人思自奋，马亦强健，宜乘此时。”金主遂发大军于次年正月攻占辽中京。辽主出居庸关，向西一路逃奔。宗翰率军一路猛追，克北安州、出瓢岭（河北独石口西南青岭之北），于天辅六年（1122）攻取辽之西京（大同）。金攻占辽之西京城，具有重大而深远的历史意义，从此以后，西京城不仅成为金之控驭金国西部地区和西北部地区的中枢要地以及宗翰的发迹地、“西朝廷”的根据地，也成了金朝灭辽、攻宋的一处战略基地。金太宗时对宋作战，宗翰为西路军统帅。金天会四年（1126），宗翰与东路军统帅宗望会兵于汴京（今河南开封）城下，次年四月，俘宋徽、钦二帝，北宋随之灭亡。关于徽、钦二帝的北迁路线，史书记载不一。一说从青城经郑州、代州而至于云州，羈囚一段后押至金之中京，转往五国城（今黑龙江依兰）。而当时大同人民曾目睹了“终见降王走传车”的这一幕。宋徽宗和宋钦宗分别于宋绍兴五年（1135）和三十一年（1161）死于五国城。金灭北宋后，于天会五年（1127）五月，宋之康王赵构即位，改元建炎，是为宋高宗，史称南宋。是年十二月，金兵分二路大举南攻。宗翰作为中路军统帅奉命攻取河南。次年二月，宗翰所部将领拔离速，连取唐州、蔡州、陈州。六月，中路军又连下磁州、信德府。东路统帅为宗辅与宗弼，任务是攻取山东。西路统帅为娄室和撒离喝，目标是陕西。一路上，金兵连连告捷，很快占领了河北、河南、山东、山西、陕西之地，进而向浙江进逼。天会七年（1129）五月，金中路军拔离速袭击宋高宗于扬州，高宗渡江逃往建康，并遣使求和，金朝不许。在金兵的追击下，宋高宗到处逃窜，由建康到杭州，而越州、明州，不得已，又逃入海中。金兵从明州入海追击300里，不及而返。凭借这些汗马功劳，宗翰的官越做越高，在攻南宋还朝后，建策立太祖孙哈刺（熙宗）为谥班勃极烈。其受命为国论勃极烈，兼都元帅。勃极烈是金初设置的官名，原义为大部长，是金之贵族尊官。国论勃极烈，意为国家诸部统帅勃极烈，参议国政，统军作战。因之，宗翰的势力也越来越大，权力欲也更加急剧膨胀起来。金天辅六年（1122），金在攻取燕京后，即于第二年在广宁（后迁平州，又迁燕京）设立枢密院，以左企弓行枢密院事，这个枢密院的大权掌握在东路军主帅宗望手里。权力欲极强的西路军主帅宗翰岂甘示弱，遂于天会二年（1124）在西京又设立了一个枢密院，史称云中枢密院，以时立爱行枢密院事。时人称燕京、云中两枢密院为东、西朝廷。

宗翰在云中设立的枢密院，得到金太宗的允准，并有任免地方官吏的权力。后来宗望失势，于是燕京枢密院便合并于云中枢密院，这样宗翰的权力进一步扩大。云中枢密院先后由宗翰的心腹时立爱、韩企先、高庆裔等主院事，所以合并后的枢密院掌握在宗翰一派手中。这时的宗翰大权在握，势焰灼天。当时，“凡军国事，以至赏刑斗讼，毋巨细申元帅府取决”。将燕京枢密院合并于云中，实际上是金初东西路军权势之争，是宗翰一派打击东路军的重要步骤。东西枢密院合并后，宗翰为排斥东路军所支持的燕京旧辽人员及新附的赵宋人员，先是命枢密院行磨勘法，剥夺了大批原燕京枢密院所辖官员的权力，以至“多上皆去”。而韩企先及刘宗彦等主枢密院事后，秉承宗翰的意旨，更以“君子”、“小人”为标准来鉴别官员，如蔡松年、曹望之、许霖等，都是精于吏事、颇有才能的官员，但由于亲近东路军的人，因而

被斥为小人而被排挤不用。总之，宗翰为扩张自己的势力在云中枢密院大树党羽，排除异己。今山西地区当时即在云中西朝廷的控制之下。

宗翰在云中建立西朝廷后，对山西的汉族人民施以奴隶主式的压迫和掠夺，《山西通史》是这样讲的：

——强行移民，掠夺人口

随着金朝“内地”经济的发展，不仅需要更多的土地，也需要掠夺人口充当劳力。金太祖、金太宗不断把新占领区的契丹人、汉人强迫迁移到金朝的“内地”，宗翰在山西也积极推行这一暴政。当时山西州县的居民，被大批迁往金朝的上京和浑河路。

——严刑峻法，镇压人民

宗翰把持的云中西朝廷，采用云中留守高庆裔的建议，用严刑峻法对付汉族百姓，规定盗窃一钱以上者都处以死刑。如云中有一人拾遗钱于市场，高庆裔立即将其杀头。宗翰还采纳高庆裔的建议，在山西各州县设置地牢。地牢深3丈，分3层，死囚居最下层，流徒居中层，笞杖罪人居上层。外面筑夹城，城外还挖了环城深沟。为了防止所谓的奸细入境，下令各路百姓不得擅自离籍。如要出行，必须将人数、行李、要去的地方，申报给五保邻人、百人长、巷长等，并在州府领到“番汉公据”即通行证，才能出行。

——强令削发，变换服装

为了从习俗上、心理上征服汉人，女真贵族强迫汉人接受其习俗，削发易服。《三朝北盟会编》卷115引《宗泽》篇记载：“今河东河西，不随顺蕃贼，虽强为薙头辮发，而自保山泽者，不知其几千万处。”老百姓珍重汉人的习俗，不愿削发易服，纷纷逃亡到深山大泽，结寨自保，抗击金兵。而当时宗翰一伙“下令禁民汉服及削发不如式者死”，想活命，你就得“削发易服”。

——驱民为奴，残害百姓

当时驱民为奴的事也时有发生，如天会八年（1130）宗翰密令各路在同一天内大索两河人民。当时各州县在同一天关闭城门，并在路途中捉拿行人，一共持续了3天。把所抓到的客户在身上刺字，用铁索连锁，押解到云中，标价出卖，变为奴隶。有的则被驱赶到回鹘诸国去换马，有的还被卖到当时的萌骨子、迪烈子、室韦、高丽等国去做奴隶。这些客户被掳到云中城以后，不许出城，许多士大夫在路边讨饭。宗翰又怕人们聚众闹事，就以散米赈济为名，诱使3000人出城，下令金兵把他们全部活埋。宗翰实行驱民为奴的暴政，充分暴露出了金朝统治者的残忍本性。

金天会八年（1130），金与南宋的形势发生了重大变化，由金南下侵宋发展为金宋对峙。金熙宗在新的形势下，把对南宋的征战政策转变为进行内部改革。为全面实行改革，金熙宗首先要想方设法铲除来自各方面的强权势力，宗翰及其党羽便成了首当其冲的一个。

首先，金熙宗对宗翰一伙的势力进行限制。他即位后，采用“以相位易兵柄”的办法，明升暗降，剥夺了宗翰的军权。即以国论右勃极烈都元帥宗翰为太保，封晋国王；以尚书令、宋国王宗盘为太师；以宗干为太保，与宗翰并领三省事。宗翰与宗盘本来就矛盾很深，这就为双方的倾轧留下了伏笔。同时，对宗翰的党羽韩企先、高庆裔、萧庆等，也进行了限制利用，

以西京留守高庆裔为尚书左丞，平阳尹萧庆为尚书右丞，“不欲用之于外”，以防止其扩展自己的势力。宗翰的另一心腹，元帅左监军完颜希尹也被封为尚书左丞兼侍中。

其次，利用女真贵族的内部矛盾，对宗翰一伙进行铲除，第一个被杀的就是高庆裔。天会十五年（1137）六月，高庆裔被告犯有贪赃罪而处以死刑。宗翰向熙宗请求免去自己的官职，来为高庆裔赎罪，熙宗也不答应。《大金国志》记载，高庆裔临刑前，宗翰去送别，高说：“我公早听某言，事岂至于今日，某今死耳，我公其善保之。”又记载说：“此前庆裔常教宗翰反也。”可见宗翰和金熙宗间的矛盾是不可调和的。在这一案中，山西路转运使刘思被处死，肃州防御使李兴麟被免官。七月，宗翰本人愤郁而死，主持云中枢密院事之时立爱致仕，完颜希尹被罢去左丞相职务，降为兴中尹。

接着，宗翰的余党相继被杀。完颜希尹是宗翰的副手，属于宗翰集团的中坚人物，是皇权强化的一大障碍，金太宗时就想除掉他。《三朝北盟会编》卷166记载：“二猷（宗翰、希尹）在燕云则有众，（吴）乞买（太宗）虽欲易之，不可得也”。金熙宗也畏其智术，深有所忌。尽管在金贵族集团的内部斗争中，金熙宗曾利用宗翰一派的完颜希尹，诛灭了宗翰的政敌宗盘、宗隼，但完颜希尹始终是金熙宗心目中的隐患。天眷二年（1140）九月，都元帅宗弼自军中回，见金熙宗，密奏说：希尹平时就暗地议论皇权的继承问题，现“奸状已萌，心在无君，平居窃议，神器何归，稔于听闻。”于是金熙宗杀完颜希尹、右丞萧庆，以及希尹的两个儿子。

宗翰所信任的汉臣也先后遭到排斥。韩企先是宗翰信任和依靠的汉臣，田珏是韩企先提拔起来的汉官，任吏部侍郎。宗弼周围的汉官蔡松年、许霖、曹望之等告发田珏等结党谋私，于是田珏被杀。同时被杀的还有左司郎中奚毅、翰林待制邢具瞻及王植、高凤廷等汉官。还有田珏一派的孟浩等34人，也被牵连而迁徙到海上。

西朝廷终于垮台了，宗翰一伙也覆灭了，这个覆灭，其实质是女真贵族在金熙宗实行改革前的一次权利大倾轧的结果（采自《山西通史·宗辽金元卷》第六章）。

六、宗翰策动建立“大齐”

刘豫建立的齐国是金王朝的一个傀儡政权，故一些史书称之为“伪齐”。

刘豫，字彦游，景州阜城人。北宗宣和末年，刘豫任河北西路提刑，宋高宗赵构建炎二年（1128）提任为济南府知府。是年十二月庚申（十）日，金人攻陷东平府（今山东东平），又继攻济南。刘豫在金将挾懒的厚利诱惑下，杀害济南勇将关胜，出降金人。金廷任命刘豫为中奉大夫，“京东东、西、淮南安抚使，知东平府兼诸路马步军都总管，节制河外诸军。以豫子麟知济南府，挾懒屯兵冲要，以镇抚之”。（《金史·刘豫传》）据《宋史》刘豫传载：“豫少时无行，尝盗同舍生白金盃、纱衣。”这样一个品行无端之人，在高官厚禄、荣华富贵的引诱下投靠金王朝也就不足为怪了。

金天会八年（1130）九月，金立刘豫为大齐皇帝。册文曰：“世修子礼，永贡虔诚。锡尔封疆，

并从楚旧。”（《大金吊伐录》）都大名，仍号北京。以张孝纯为丞相，李孝杨为左丞，张东为右丞，郑亿年为工部侍郎，李侁为监察御史，王琼为汴京留守，子刘麟为提领诸路兵马兼济南府知府，弟刘益为北京留守，母翟氏为皇太后，妾钱氏为皇后，改明年为阜昌元年。“阜昌二年（1132），豫迁都于汴。（金）睿宗定陕西，太宗以其地赐豫，从张邦昌所受封略故也”。金人之所以要立刘豫为傀儡皇帝，是从战略高度来考虑的，旨在利用伪政权来实现对黄河以南地区的统治，为进一步南下灭宋提供更为有利的条件，正如岳飞所说的“金人所以立刘豫于河南，盖欲荼毒中原，以中国攻中国，彼得以休兵观衅耳”。

刘豫在其辖境内，实行残暴的统治。政治上，依仿金国制度，“乡各为寨，推土豪为寨长。”五家为保，每家凡双丁，则征一人从军。”（《三朝北盟会编》）“刑法太峻，民不聊生”。（《建炎以来系年要录》）经济上，对民众横征暴敛到了无以复加的地步。境内之民“凡含齿戴发，上至耄老，下至韶髫，微至倡优，无不日纳官钱。”（《三朝北盟会编》）军事上，追随金人连年用兵，害苦了境内百姓。

这个残暴的傀儡政权却与大同有着密切的关连。其原由是刘齐的建立，是在金廷权臣、长期驻守西京大同的宗翰和云中留守高庆裔的策动、支持下建立的。

当初，康王赵构处死张邦昌后，金太宗大怒，命令元帅府宗翰、宗弼等攻宋。张邦昌字子能，永静军东光人。他亦曾为金立的傀儡大楚皇帝。

金天会七年（1129）冬，宗弼南侵江浙，迫使宋高宗逃入海上。天会八年（1130）四月，宗弼回师北归。出征前，金主晓告宗翰说：“俟平宋，当援立藩辅，以镇南服，如张邦昌者。”宗弼班师后，这个问题就提到了议事日程上。金太宗令议立代理人。诸大臣认为折可求、刘豫是合适人选。刘豫也早有此意，就用重金贿赂挾懒，请求立他。挾懒答应他，并向掌握金朝最高军事权力的宗翰推荐他，极尽美言，当时宗翰并没有马上表态。于是刘豫又用重金贿赂宗翰和云中留守高庆裔，高庆裔这位酷吏是宗翰十分信任的手下和谋士。高庆裔唯恐挾懒急于先，便对宗翰说：“我家起兵，只想取两河，所以汴京既已取得便立张邦昌为帝。现在河南州郡官之所以容易被制服，难道不是想沿袭张邦昌的先例吗？元帅为什么不早些提出这一建议，而使恩德归于他人。”宗翰听从了这一建议，于是派高庆裔到刘豫的家乡景州（河北景县）和山东的博州（今山东聊城、东平府等地）咨询军民何人可立？众人未来得及回答，刘豫的同乡张浹首先表示拥戴刘豫，此正合宗翰、高庆裔和挾懒之意，于是便不再征求别的看法，确定刘豫为入选。宗翰遂令右监军兀室（完颜希尹）禀告太宗，太宗乃决意册立刘豫。金人即派高庆裔及知制诰韩昉，备玺绶宝册，立刘豫为“大齐皇帝”。（《宋史纪事本末》《金史纪事本末》《细说大宋》）

金天会十五年（1137）夏六月，尚书左丞高庆裔等被杀。秋七月，宗翰病故。大齐皇帝刘豫的好日子也就走到了尽头。是年十一月，齐国被金废除，刘豫被降为蜀王，将刘豫的家属迁徙至临潢府（今内蒙巴林左旗林东镇南）。

刘豫之被废，是金王朝政治上的需要。是时金在河东、河北已站稳了脚跟，并取得了统治汉地的经验，军事实力也加强了，而金朝社会的发展也日益要求加强中央集权，其废止也

就势在必行了。可以说，刘齐政权的存在时期就是金朝对中原新占区从占领到实施直接统治的过渡时期。在这种背景下，金熙宗便以“道德不修，家室不保，有失从初两获便安之意，岂可坐视生民被困苦”为由，诏令废除齐国。刘豫政权历时凡八年。金皇统六年（1146），刘豫结束了他可耻的一生。（宋德金：《金史》）

七、耶律余睹反叛金廷

金天会十年（1132），西京地区发生了一件震动朝野的大事，那就是金右都监耶律余睹，亦即伊都，纠集同伙反叛金廷。

耶律余睹，一名余都姑，辽皇族之近亲，为人慷慨义气，保大初，历官副都统。

他的妻子是辽天祚帝文妃的妹妹，文妃生晋王（敖卢斡），晋王十分贤明，国人对其寄之以厚望。其时，萧奉先的妹妹为天祚帝的元妃，生秦王，萧奉先因元妃受宠于天祚帝，故官至枢密使，封兰陵郡王，为人外宽内忌。萧奉先怕秦王不能立为皇太子，便深深忌恨耶律余睹，欲暗中除去他。恰巧保大元年（1121）春正月，耶律挾葛里的妻子（文妃的姐姐）到军中会见耶律余睹的妻子，萧奉先便派人诬告耶律余睹勾结附马萧昱和耶律挾葛里阴谋立晋王为帝，尊天祚帝为太上皇。做皇帝的人最忌恨的是这种事，昏庸的天祚帝遂听信谗言处死萧昱和耶律挾葛里与他的妻子，赐死文妃。当时耶律余睹正在军中，听到这个消息，害怕不能辩明此事而被杀头，遂“送款于咸州路都统，以所部来降，乞援接于桑林渡”。余睹作书说：“辽主沉湎荒于游畋，不恤政事，好佞人，远忠直，淫刑吝赏，政烦赋重，民不聊生。”“大金疆土日辟，余睹灼知天命，遂自去年春与耶律慎思等定议，约以今夏来降。近闻得里底、高十捏等欲发，仓卒之际不及收合四远，……遂弃輜重，转此至此。所有官吏职位姓名、人户畜产之数，遣韩福奴具录以闻”。金太祖诏令“余睹到日，使与其官属偕来，余众处之便地”。耶律余睹遂与其将吏韩福奴、阿八、谢老、太师奴、萧庆、丑和尚、高佛留、蒲荅、谢家奴、五哥等投靠了金国。（《金史·耶律余睹传》）。金命“余睹以旧官领所部”，“若能为国立功，别当奖用。”耶律余睹逃走，天祚帝派追兵追杀他，但追杀他的将领们同情余睹的遭遇，众议说：“若擒之，则他日吾辈皆余睹矣。不如纵之”。正值大雨滂沱，道路泥泞，便谎称没有追及，打马而还。（《辽史·耶律余睹传》）

保大二年（1121）春正月，辽天祚帝来到鸳鸯泺。耶律余睹为向导，带领金军将领娄室孛堇杀来。萧奉先乘机又进谗言，说是：“余睹此次带金兵来，是要立他的外甥晋王为帝，为江山社稷着想，不如杀晋王以绝后患”。昏愤至极的辽天祚帝竟将自己亲生的儿子晋王予以赐死。这就更加深了耶律余睹对辽廷的憎恨，他便带领金军一路向西杀来，斩将夺关，攻州陷郡，辽之西京亦落入金手，天祚帝如丧家之犬慌忙带领卫兵逃入夹山。可以说，金军能迅速攻占辽之重地西京地区，耶律余睹功不可没，但他并没有得到金廷的重用，原因可能是他毕竟是辽之降将，而且还是辽之皇室近亲。

到了天会三年（1125），金兵大举伐宋，宗翰带重兵进围太原，宋兵四万急救太原，这时

耶律余睹为元帅右都监，他与屋里海迎击宋军援兵于汾河之北，大败宋军，斩杀万余人，擒获宋军其帅郝仲连、张关索，统制马忠等。天会六年（1128），金兵大举南下，宗翰率军出征，耶律余睹留守云中。天会九年（1131），耶律余睹奉宗翰之命率燕云女真二万骑进攻西河可敦城。

天会十年（1132）九月，金主在燕山与都元帅宗翰、右副元帅宗辅、右监军希尹、左都监宗弼（兀术）相会。留右都监耶律余睹留守西京大同府。耶律余睹认为机不可失时不再来，乃与燕山统军萧高六密谋叛金，尽约云中、河东宋郡之契丹、汉儿，诛杀在官在金的女真。但事情不爽，结果被云内节度使耶律奴哥等告发，宗翰遂杀萧高六全家，并命希尹杀余睹。耶律余睹父子发觉后，以游猎为名逃奔西夏。蔚州节度使萧特谋自杀。这就是一时间震动金廷上下的耶律余睹反叛金朝事件。

耶律余睹到了夏国，“夏人问：汝来有兵几何？余睹以二三百对，夏人不纳。”（《辽史·耶律余睹传》）于是他又转投鞑靼，鞑靼先受希尹之命，以诈出迎，宴席中密设伏兵，余睹父子皆被杀。然后“函其首以献”。在平定耶律余睹反叛事件中因告发有功的耶律奴哥晋升为太保加侍中。

耶律余睹因何要反叛金廷，追其原因我以为有两个：一是耶律余睹因战功卓著却久久不得升官，心存怨恨，正如《辽史》本传上说：“余睹在女真为监军，久不调，意不自安”。

二是自投金以来，一直受到怀疑和猜忌，这是问题的本质。据《金史》本转载：“余睹在军中屡乞侍妾及子，太祖疑之，诏咸州路都统司曰：‘余睹家属，善监护之’。复诏曰：‘余睹降时，其民多强率而来者，恐在边生变，宜徙之内地’。”后来，耶律麻者又向金廷上告：“余睹、吴十、铎刺结党谋叛，及其未发宜先收捕。上召余睹等从容谓之曰：‘今闻汝谋叛，诚然邪，其各无隐。若果去，必须鞍马甲冑器械之属，当悉付汝，吾不食言，若再被擒，无祈免死。欲留事我，则无怀异志，吾不汝疑。’余睹等战慄不能对，乃仗铎刺七十，余皆不问”。由是观之，这是耶律余睹叛金的主要和根本原因，并由于此，才会不得重用。

综上所述，耶律余睹的一生是坎坷的，凄凉的，一个悲剧式的人物，在中国历史上又何偿止于他？他之叛辽是无奈之举，而叛金也是不得已之为，但毕竟不是正途，最后落了个身首异乡，父子被诛的下场。

八、完颜京痴心作帝梦

完颜京，又作京，本名忽鲁，因为是金之宗室子弟而累累升官，予以特别提拔。天德二年（1150），即任翰林学士承旨，兼修国史，“加开府仪同三司”。不久即又提拔，历任工部尚书、礼部尚书、兵部尚书，“判大宗正事”（管理皇族政务），封曹王，“除河间尹”。正隆二年（1157），按照惯例封为沈国公，北京留守。正隆六年（1161），因为在立春那一天与徒单贞饮酒作乐，而违反了大金的规章制度，被降职为滦洲刺史。没过多长时间，又改任为絳阳军节度使。海陵王曾经派遣护卫忽鲁到絳州去杀他，他闻讯由小道跑到汾州才躲过这一劫。

金世宗完颜雍继位后，京晋见世宗于桃花坞。世宗又起用他为“判大宗正事”，封为寿王。世宗大定二年(1162)。正月初一发生日食，诏京代世宗行拜礼。世宗惩办海陵王疏忌兄弟之罪，乃更加优待完颜京兄弟，“情若同生”。是时金国对宋连年用兵，用度不足，百官都不给全俸，而对完颜京却照顾有加，考虑到京家有数百口人，财用少，特赏赐金一百五十两、重綵百端、绢五百匹，改任西京留守，并赐给他佩刀和皇厩里的马匹。在金代，西京留守这个职位是非常重要的，只有皇室近亲及朝廷重臣才能担任。可见世宗对其之厚爱重用。

但是完颜京并不懂得知恩图报，因为当了西京留守，个人野心就膨胀起来，想入非非起来。他到了西京（大同）以后，他的妻子曾召来一个占卜家，即算卦的，叫孙邦荣的给完颜京算命。孙邦荣说：“留守（指京）官至太师，爵封王。”完颜京即问，“比此更高一点的，命里有没有？”孙邦荣说“止于此”。完颜京对这一回答十分不满意，接着说：“如果仅止于此，我这官还有啥做头？”孙邦荣察言观色，揣测到了他的想法，就装模作样地搞了个图讖，作了首诗，诗中有“鹞鲁为”之语，于是献给了京。京说：“后诚如此乎”。遂接受了这首诗，并让孙邦荣再给他算一下命。孙邦荣这回接受了教训，就说：“所得卦有獨权之兆，”意思是说，今后有当皇帝之命。完颜京又使孙邦荣推算世宗有多大的阳寿，迫不及待地想登上皇帝的九五宝座。完颜京有个家人叫孙小哥的也乘机溜须拍马制造谣言，当然是按照孙邦荣所算的卦讲了，所以完颜京也就更相信了这一通鬼话。完颜京的妻子公寿“具知其事”。

本来这个事情是秘密进行的，外人也不会知道，而且也只是个痴心妄想，算命的鬼话岂可当真？坏就坏在孙邦荣身上。大定五年（1165）三月，孙邦荣这个小人把完颜京告了上去，于是世宗派刑部侍郎高德基、户部员外郎完颜兀古来西京调查此案，经查证，确有此事，京也完全认账，案件成立。在封建社会，这可是大逆不道的大罪，不仅本人要被杀头，而且全家甚至九族也要受到株连。世宗接到高德基和完颜兀古查证的结案报告后，对完颜京还是很宽宏大量的，世宗说：“海陵无道，使光英在，朕亦保全之，况京等哉。”法外施恩特免京夫妇一死，杖一百，除名，安置于岚州楼烦县，让奴婢百人跟随，官给上田。世宗派遣“兀古出、刘琚宣谕京，诏曰：‘朕与汝皆太祖之孙。海陵失道，翦灭宗支，朕念兄弟无几，于汝尤为亲爱，汝亦自知之，何为而怀此心。朕念骨肉，不忍尽法，汝若尚不思过，朕虽不加诛，天地岂能容汝也。’”

金大定十二年（1172），京兄德州防御使文谋反，祸及完颜京，再一次将完颜京推到了风口浪尖上，陷入万劫不复境地，世宗向皇太子及宰臣说：“京谋不轨，朕特免死，今复当缘坐，何如。”许多宰臣主张：“今不除之，恐为后患。”但世宗念及完颜京祖辈的功劳，又一次赦免了他。过了很久，世宗“复欲召京，宰臣曰：‘京，不赦之罪也，赦之以为至幸矣，岂可复’上默良久，乃止。”（《金史·京传》）

完颜京虽说是金太祖之孙，但他既无燕王朱棣的实力，又无代宗朱祁钰的机遇，想靠算命当皇帝，只能是痴心妄想，到头来能保住性命已然是不幸中之大幸了。而他也算是很幸运的一个，如果不是碰到世宗这样的好皇帝，恐怕多少个脑袋都搬家了，所以史赞世宗曰“小尧舜”。

九、西京军民奋起抗蒙

金末，蒙古在北方兴起，频频向金发起进攻。起初蒙古军攻城略地都不以占据地盘为主，多是掠夺金帛子女、财富牲畜，遇有抵抗便屠城屠邑，“杀戮几尽”。据《建炎以来朝野杂记》载：“凡破九十余郡，所过无不残灭。两河山东数千里，人民杀戮几尽，金帛、子女、牛羊马皆席卷而去，屋庐尽毁，城郭丘墟矣。”金宣宗贞祐二年（1214）三月，忻州城陷落于蒙古军队手中，百姓惨遭屠戮，“死者十余万人”。诗人赵元在《修城去》写道：“一朝敌至任椎击，外无强援中不支。倾城十万户，屠灭无移时。”金末元初大诗人元好问就曾以十分沉痛悲愤的心情控诉了蒙古统治者的这种残暴行为，他在《癸巳五月三日北渡》、《雁门道中书所见》写道：“白骨纵横似乱麻，几年桑梓变龙沙。只知河朔生灵尽，破屋疏烟却数家。”“出门览民风，惨惨愁肺腑。”“呼天天不闻，感讽复何补。”真是声声泪，句句血。据史载：金全盛时（1207）有户768万，元灭金时（1235）剩下87万户，下降89%。其所以要这样，“盖蒙古兵不欲后路有居民，而使其有后顾之忧也”。蒙古军的这种残暴行径，必然会激起人民群众的强烈反抗，金西京地区的军民在其时就表现出了英勇的反抗精神，留下了一页值得一书的篇章。

据《金史·完颜伯嘉传》载：金贞祐四年（1216）三月，震武军节度使兼宣抚副使完颜伯嘉上奏朝廷说：“西京副统程琢智勇过人，持心忠孝，以私财募集壮士二万，复取浑源、白登，有恢复山西之志，已命驻于弘州矣。臣恐失机会，辄拟琢昭勇大将军，同知西京留守事，兼领一路义军，给以空名勅二十道，许择有谋略者充州县”金廷同意完颜伯嘉的意见，并赐程琢姓完颜氏。在蒙古军的猛烈进攻下，西京地区的各州县纷纷落入蒙军之手，程琢率军数万分别驻防于代州的各险要之处，“拒战甚力”，转战于“忻、代、定襄间。并且招集降人，谋复山西。”

吴僧哥，西南路唐古乙刺纥上沙燕部落人，“拳勇善骑射”。贞祐初，升授万户，权顺义军节度使。朔州被蒙军攻占后，吴僧哥率军收复朔州，因此功，“真授同知节度使事”。贞祐三年（1215）十二月，蒙军再次大举进兵朔州（今朔州市朔城区），当时吴僧哥率领的军队缺乏粮食，请求朝廷拨运军粮50万斛，但金朝廷认为“应州已破，朔为孤城，其势不可守”，决定将朔州九万余口军民南迁，分屯于岚、石、隰、绛、解之间。然而还没来得及实施，蒙古军已打到朔州，吴僧哥率部下迪刺、燕曹儿、马寿儿等与蒙军展开激战，血战昼夜，才退出朔州城。因功，金朝廷遂升任他为“遥授同知太原府事、兼同知节度使事。迪刺为石州刺史，燕曹儿为同知岢岚州防御使事。”贞祐四年（1216），吴僧哥开始率领军民南徙，蒙古军紧追不舍，吴僧哥遂率军民且战且行，才走了数十里，谁知吴僧哥的坐骑已疲惫不堪，便被东西绊倒，吴僧哥突被摔下而亡，时年30岁，“诏赠镇国上将军、顺义军节度使。”

除吴僧哥外，朔州又出了一支杨沃野领导的义军。杨沃野，一名斡烈，赐姓兀林荅，朔州静边官庄人，本属唐括迪刺部族。蒙军大举进攻西京地区时，朝廷命唐括族迁入内地，杨沃野不愿随众南迁，于是率领本部族不愿南迁者进入朔州南山茶杞沟，有众数千，推举杨沃野为招抚使，号其沟曰府。被元兵攻陷的西京地区各镇县乡民听说杨沃野立起了旗杆，便纷

纷汇聚到这里，人马迅速发展壮大起来，“官军不能制”，又屡屡与元兵作战，连获小胜。金官府无奈，只得将他招抚，封为武州刺史。武州（今山西武寨北）此时已经残破不堪，杨沃野去后不久，蒙古大军即来进攻，杨沃野率军与蒙军死战二十七昼夜，蒙军始终未能攻下。这年正是贞祐二年（1214）二月。金朝廷认为“武州终不可守”。命令杨沃野将军民迁到岢岚州，以他为岢岚州防御使，继又升任他为州军节度使。并且下诏褒奖说：“卿于国尽忠，累有劳绩。今特升三品，恩亦厚矣，其益励忠勤，与宣抚司辑睦以安军民”。杨沃野常常对人说：“为人不死王事而死于家，非大丈夫也。”（《金史·杨沃野传》）

后来，杨沃野奉命离开西京地区南调后，当地军民又坚持斗争三年，直至金兴定二年（1218）六月，蒙军大将木华黎集兵于应州、飞狐（今河北蔚县西北），分道南下时，才将这支义军镇压下去。（高海：《朔州简史》）

蒙古窝阔台汗十三年（1241），应州人郭志全率众起义，众达 500 余人，蒙古统管西京（今山西大同）、河东、陕西诸军，都总管万户刘崑（黑马），奉命巡视，镇压了这支起义军，义军首领郭志全等被俘，不屈而死。关于这支起义军的活动情况，可惜史无详细记载，但《续资治通鉴》和《元史·刘伯林传》都有提及，说明这支起义军在当时是影响挺大的。

十、红巾军攻陷大同路

“‘堂堂’大元，奸佞当权，开河变钞祸根源，惹红巾万千。官法滥，刑法重，黎民怨。人吃人，钞买钞，何曾见？贼做官，官做贼，混贤愚，哀哉可怜！”

这首《醉太平小令》道出了“开河变钞祸根源”和“人吃人”的元末社会现实。

正是由于元朝统治者残酷地压榨和剥削，终于导致建立大元不到一百年，便爆发了席卷黄河南北、长江上下的元末农民大起义。

元至正十一年（1351）五月初，刘福通和韩山童在颖州（今安徽阜阳）聚众三千人发动起义。起义军头裹红巾，称为红巾军，简称为红军。起义军大多信教，烧香奉弥勒佛，故又称香军。刘福通起兵仅四五个月，就击溃了元王朝派来的大军，很快占领了中原大片城镇，掀开了元末农民大起义的大幕。紧接着是年八月，邳州人李二（芝麻李）、萧县赵钧用等人攻占徐州，也称红巾军。十二月，王权（布王三）等占领邓州（今河南邓县）、南阳，称“北琐红军”。1352年正月，孟海马占领襄县（今湖北襄县），称“南琐红军”。二月定远富豪郭子兴等在濠州起义。他们都接受刘福通的领导，属于北方红巾军系统。1351年8月，彭莹玉（又称彭和尚）、徐寿辉等在南方发动起义，南方各地的弥勒教徒纷纷响应，接受徐寿辉、彭莹玉的领导，属于南方红巾军系统，这样，起义烈火燃遍神州大地。

红巾军起义后，虽经历了许多挫折，但总体来说，发展很快，可以说如风驰电掣，摧枯拉朽，几乎把元朝推翻。从至正十六年（1356）九月开始，刘福通为了扩大战果，派遣军队分路出击，形成了三路北伐的壮观局面，准备一举攻克元大都，推翻元王朝。东路为主攻方向，由毛贵率领，一路高歌猛进，很快攻下山东全省，而后由山东北进，于元至正十八年（1358）三月，

直通元大都(今北京)附近的柳林(今北京通州西南)。中路和西路作为配合东路主攻作战之旅。西路军进攻也很神速,李武、崔德率西路军直入陕西、甘肃、宁夏,所向披靡。中路军刘福通的另一部关先生、破头潘等进攻山西,配合东路军包围元大都。是路军由山西而绥远、察哈尔,直至高丽。但由于各路起义军没有很好互相配合,造成各路势成孤军深入的局面,最后都败退下来。关于刘福通的北伐情况,《明史·刘福通传》是这样记载的:“是年(元至正十七年)六月,福通帅众攻汴梁,且分军三道:关先生、破头潘、冯长舅、沙刘二、王士诚趋晋冀;白不信、大刀敖、李喜喜趋关中;毛贵出山东北犯。势锐盛。”其秋,“白不信、大刀敖、李喜喜陷兴元,遂入凤翔,屡为察罕帖木儿、李思齐所破,走入蜀。”“元至正十八年,毛贵亦数败元兵,陷清、沧,据长芦镇,寻陷济南,益引兵北,杀宣尉使董博霄于南皮,陷蓟州,犯瀛州,略柳林以逼大都,顺帝征四方兵入卫,议欲迁都避其锋,大臣谏乃止。贵旋被元兵击败,还据济南。”

而与大同发生过直接关系的是中路军关先生、破头潘、冯长舅、沙刘二这一支。至正十八年(1358)六月,关先生、破头潘等翻越太行山进入晋东南地区,红巾军焚上党(长治),克辽州(左权县)剑指晋宁(临汾),又下绛州(新绛)、沁州(沁县)等地。这时察罕帖木儿留守河东,自率重兵屯于闻喜,于南山(今山西南部中条山)设伏兵大败红巾军,红巾军遂于九月转战河北保定定州等地,河东复归元。其后“关先生、破头潘等又回转山西,攻克太原(太原市)、代州,进入雁北地区,遂进攻大同路和兴和塞外诸郡。“十月,义军攻陷大同路(大同市),达鲁花赤完者帖木儿弃城遁。察罕帖木儿分兵屯上党,塞吾儿峪;屯并州,塞井陘口,以堵太行诸道。民军屡至,守将数血战却之。”(《山西通史大事编年》)。十二月,关先生、破头潘率领的红巾军远出塞外,攻克元上都(内蒙古多伦西北)“毁诸宫殿,转战辽东,直至高丽。”关先生、破头潘、沙刘二从至正十八年九月进入雁北地区,至十二月离开大同进取上都,历时二、三个月。其间,究竟搞了哪些活动?大同地区发展红巾军的情况如何?红巾军的筹粮筹款情况,以及研究制定下一步进军规划的情况又如何?惜史无记载,只能留待史志学者、专家们去研究、探讨了。

十一、孛罗盘踞大同地区

孛罗帖木儿,元太尉答失八都鲁之子。早年,孛罗帖木儿跟随其父征讨刘福通领导的红巾农民起义军屡立战功。其父病死后,孛罗帖木儿继任,继续残酷地镇压农民军。

元至正十九年(1359)三月,红巾军撤离大同后,元顺帝诏令孛罗帖木儿移兵至大同,设置大都督兵农司,分十道,专督屯种事务,任孛罗帖木儿管理此事。从此,孛罗帖木儿便以大同地区为根据地,发展起自己的势力,成为元末一股很有势力的大军阀。

至正二十年(1360)八月,元朝廷命令孛罗帖木儿镇守石岭关(今山西关城附近)以北地区,察罕帖木儿镇守石岭关以南地区。但是孛罗帖木儿对这种利益分配并不满足,他想吞并晋、冀地区,于是于九月调动军队,发兵于石岭关,一路南下,直抵冀宁(今太原),包围

冀宁城整整三天，然后退兵至交城。察罕帖木儿也不示弱，遂发兵抵抗，这样两家就结下了不可调和的仇怨。为了给他们双方和解，元朝廷又派出使者两面说合，但谁也听不进去。

说到察罕帖木儿也不是个省油的灯，他也是依靠地主武装起家的元朝四大军阀（察罕帖木儿、答失八都鲁、李思齐、张良弼）之一。尤其是他的养子扩廓帖木儿（本姓王，名保保，沈丘人，即今安徽临泉西北人）是个很有本事的人，明太祖朱元璋很赏识他，把他和常胜将军常遇春相提并论。

十月，元朝廷对孛罗帖木儿作出了让步，诏令把冀宁划拨给他，但察罕帖木儿岂能让之，于是又大打出手。孛罗帖木儿派遣手下保保、殷兴祖，高脱因倍道兼程前去夺取冀宁，而冀宁的守将不予接纳。察罕帖木儿也派出战将锁住，陈秉直以兵来争，双方在东胜州（今内蒙古托克托）等地展开激战，孛罗帖木儿部将脱列伯被击败。这时，朝廷又派出使者为双方和解，孛罗帖木儿于二十一年（1361）正月才退回大同，察罕帖木儿也退回本镇。

二十二年（1362）三月，孛罗帖木儿遣裨将也速不花招兵五万戍守大同。朝廷升孛罗帖木儿为太尉、中书平章，位居第一。至正二十二年（1362）冬十月，孛罗帖木儿又进兵屯驻在真定（今河北正定）。是时察罕帖木儿在益都被红巾军将领王士诚、田丰杀死。扩廓帖木儿继承父职，拜太尉、中书平章事、知枢密院事。孛罗帖木儿利用这一时机与张良弼相勾结，又欲夺取晋冀地区，瓜分扩廓帖木儿的领地，遂占据了真定路。从此，孛罗与扩廓又连年争战起来。

至正二十三年（1363）六月，孛罗派部将竹贞偷袭占据了陕西。扩廓遂派部将貂高会联络李思齐的军队攻打竹贞，竹贞被迫投降。

十二月，御史大夫老的沙被免职，安置他去东胜州。老的沙与孛罗帖木儿早有勾结，于是就逃到大同孛罗帖木儿的军中藏了起来。知枢密院事秃坚帖木儿也随老的沙逃到了大同。当时，元朝廷内部分为两派，即帝党和后党。朝中的帝、后两党为了扩展自己的势力，将争夺的范围扩展到了朝外的武将。后党的势力逐渐控制了朝廷，其领袖人物皇太子掌握着军政大权，以扩廓帖木儿作为外援。而老的沙是惠宗的母舅，自然站到帝党一边，他和孛罗帖木儿勾结起来。皇太子欲以图谋不轨罪消灭老的沙，听说老的沙躲在了孛罗帖木儿军中，就屡次遣宦官密谕孛罗帖木儿，令留军中。”皇太子对此十分恼怒，便以“孛罗帖木儿阴使人杀其叔父左丞亦只儿不花，佯为不知，往吊不哭”；“又以匿老的沙事”为由，遂于至正二十四年（1364）三月，诏令“罢孛罗帖木儿兵权，四川安置”。（《元史·孛罗帖木儿传》）孛罗帖木儿拒不受命。

是年夏四月，诏令扩廓帖木儿讨伐孛罗帖木儿。孛罗帖木儿听说后，知道是右丞相搠思监、朴不花后党一伙所为，十分恼怒，便派秃坚帖木儿举兵攻向京城，很快杀入居庸关，号称“清君侧之恶”。最终惠宗皇帝妥欢帖睦尔出面，将搠思坚、朴不花交给秃坚帖木儿，并且恢复了孛罗帖木儿的官职，加封太保，仍然让他守御大同，秃坚为中书平章政事。

本来事情已告一段落，但皇太子不甘心失败，命令扩廓帖木儿出兵攻打孛罗帖木儿。于

是扩廓帖木儿兵分三路向孛罗攻来。东路由白锁住领兵三万守护京师；中路由貂高、竹贞率军四万；西路以关保为统领，率军五万，合击孛罗帖木儿。关保等人率军进逼大同。这样就再次招来孛罗帖木儿兵逼大都。孛罗一面留一部分兵马守卫大同，自己则亲统大军与秃坚、老的沙一起大举进兵元大都。皇太子爱猷识理达腊亲率大军在清河与孛罗展开大战，兵败出逃到冀宁。孛罗帖木儿带兵进入大都，惠宗任命其为中书右丞相，节制天下兵马，老的沙为平章政事，秃坚帖木儿为御史大夫。孛罗帖木儿在朝中飞扬跋扈、肆无忌惮，驱逐宫中的西蕃僧，诛杀秃鲁帖木儿等十多人，幽禁奇皇后。

至正二十五年（1365），扩廓帖木儿奉太子之命征讨孛罗帖木儿，孛罗帖木儿部下骁将姚伯颜在通州虹桥大败而被俘杀。是年七月，孛罗帖木儿在上朝入奏途中被伯颜达儿、上都马、金那海等刺杀。皇太子遂回宫，扩廓帖木儿代替孛罗掌握了天下兵权。

元末兴起的的地方军阀，诸如孛罗、察罕（扩廓）之流，都发家于镇压农民起义中，双手沾满了起义者的鲜血。他们各怀自己的政治野心，为扩展自己的势力范围，攫取更大的个人利益，而又相互攻伐争战不已，不仅加速了元王朝的覆亡，而且给广大人民带来了深重灾难。孛罗帖木儿盘踞大同六年，大同人民首当其冲深受其害。他占据大同后即连年用兵打仗，打仗就要出兵、出钱、出粮、出夫，这首先加到了大同人民头上；打仗就要死人，这就使大同人民罹于兵火之中。他的倒行逆施，他的狂妄野心，他的飞扬跋扈，最终把他钉在了历史的耻辱柱上，故《元史》把他列到了“逆臣”篇里。

十二、战略转移徐达修城

元至正十七年（1367）十月，朱元璋下达了北伐令，发表《谕中原檄》。次年正月，朱元璋在应天（今南京市）即皇帝位，建立明朝，建元洪武。洪武二年（1369）正月，明左副将军常遇春等攻取大同。1370年，蒙古主力部队全部退出了中原，不可一世的大元王朝对中原大地的统治仅仅历时98年便寿终正寝了。元朝灭亡了，但元惠宗并未成为明之阶下囚，时时有“去国怀乡”、东山再起的妄想。他曾作《答明王》一首，答送朱元璋，清楚地表露了这种心情。诗曰：“金陵使者过江来，漠漠风烟一道开。王气有时还自息，皇恩无处不昭回。信知海内归明主，且喜江南有俊才。归去叮咛频嘱咐，春风先到凤凰台”。公元1370年5月23日，元惠宗病死，其子爱猷识里达腊在和林继位，称必力克图汗，年号宣光，是为昭宗，建立北元政权。

爱猷识里达腊继位后，任用扩廓帖木儿（王保保），频频侵扰明之北部边区，因此明王朝的北部边地并不安全，时时遭受着北元的严重威胁。对此，明王朝开始采取的是大力征讨政策，意欲彻底消灭北元政权，以解除北部边防的威胁。

是时，元之河南王、左丞相扩廓帖木儿仍然盘踞着甘肃。为了彻底攻取西北，明朝大军曾深入漠北进行过两次大规模的征伐北元战争。

明太祖洪武三年（1370）正月，明朝廷派遣大军分东西两路进击元军。东路军由李文忠

率领，深入沙漠追歼元朝皇帝。李文忠攻克应昌（今内蒙古清平），俘虏了元顺帝的孙子买的里八剌及后妃等。北元皇帝爱猷识理达腊仅与数十骑向北逃到和林（今蒙古国哈尔和林）旧部。西路军由徐达率领，于四月在沈儿峪（今甘肃定西北）全歼扩廓所部，扩廓帖木儿仅与妻子数人脱逃，由宁夏奔至和林。这一战，明军取得大胜，元朝残余势力被迫从应昌、定西一线北撤。但是北元皇帝爱猷识理达腊仍任用扩廓帖木儿料理国事。须知，扩廓帖木儿是个很有本事的人，明太祖曾大会诸将问曰：“天下奇男子谁也？”皆对曰：“常遇春将不过万人，横行无敌，真奇男子”。太祖笑曰：“遇春虽人杰，吾得而臣之。吾不能臣王保保，其人奇男子也”。“竟册其妹为秦王妃”。因之，这对于明朝廷来说，意味着北元残余势力的威胁并未彻底铲除。

洪武五年（1372）正月，明太祖派十五万大军再次对北元进行大讨伐。明军分作中、东、西三路大军，分头进击。左副将军李文忠率五万骑出东道，从应昌出发，至口温河（从西南流入内蒙古查干诺尔的河流），继而进至哈刺莽、牂胸河（今内蒙古境内的克鲁伦河），元军惊溃。李文忠遂令部队留下辎重，每人仅带二十天的粮食，轻装追击，经土刺河、阿鲁浑河（今蒙古国境内的鄂尔浑河），直至称海（今蒙古国西南部）。双方多次展开激战，虽说李文忠有所斩获，但自己亦损失不小。按《明史》本传的说法：“是役也，两军胜负相当，而宣宁侯曹良臣、指挥使周显、常荣、孙耀俱战死，以故赏不行。”征西将军冯胜率五万骑出西道至甘肃，一路上多所斩获，亦集乃路（今内蒙古额济纳旗）守将卜颜帖木儿举城投降，又收瓜州（今甘肃定西偏南）、克沙州（今甘肃敦煌对岸），夺取了甘肃。征虏大将军徐达率五万骑出中道，从雁门出塞，三月抵达山西边境。他以蓝玉为先锋，然后徐达率军到土刺河（今蒙古人民共和国境内土拉河），于野马川败北元军。五月，进至岭北（约今蒙古国乌兰巴托东北），与扩廓帖木儿贺宗哲所部展开激战，“达战不利，死者数万人”。“时文忠军亦不利，引还”。

这次出击，明朝廷派遣精兵强将，却以基本失败而告终，于是终于明白了这样一个道理：远离后方，深入漠北作战，就失去了天时、地利和人和的优势，就会败北。明太祖曾对晋王说：“吾用兵未尝败北，今诸将自请深入，败于和林，轻信无谋，致多杀士卒。不可不戒”。因此，消灭残元势力并不是一件简单的事，也不是一朝一夕之事。形势逼迫明朝廷必须作出新的决策进行战略调整，即由征讨为主的战略转为以防御为主的战略。这样，修缮城池以加强边备也就很自然地提到了明王朝的重要日程上。

明王朝的第二次北征失败，给残元势力带来了一个极佳的扩张机遇，他们频频南下侵犯明之北部边防地区，甚嚣尘上，大同地区首当其冲。洪武五年六月二十八日（1372.7.28）“胡兵寇大同之宣宁县下水镇，杀掠吏民而去。”八月三十日（1372.9.27）“胡兵侵云内州，突入州城，……”。在这种形势下，遂于十二月“筑大同城”。接着，明朝廷“令大将军魏国公徐达、副将军曹国公李文忠先至大同、北平等处修理城池，练兵训将，以备边陲。”其实，早在洪武四年七月初一日（1372.8.11）明朝廷即“遣使命中书右丞相魏国公徐达自北平往山西操练士兵。谕之曰‘凡为国者贵有备，有备则无患。古人当平康之时，克诘戎兵，内以安国家，外以制四夷，况山西地近胡虏，尤不可无备。故命卿帅诸将校缮修城池，训练士卒，如调遣征进迤西等处，以便行之。其太原、蔚、朔、大同、东胜军马及新附鞑鞑官军悉听节制。’”但

此时的大将军徐达被洪武三年（1370）的大捷冲昏了头脑，对“缮修城池”一事虽然作过一些布置，比如烧制城砖等，但并未真正放在心上，亦未动土修建城池，直到洪武五年（1372）岭北之惨败才使这位常胜将军冷静下来，认真对待此事。可见，明代大同府城的修建是明廷决策转变的一个重要标志，《明史》上说：“明年（洪武六年）扩廓复攻雁门，命诸将严为之备，自是明兵希出塞矣”。因之，可以这样说，明大同府城的修建，是明朝廷对北元蒙古实行战略转移的一个历史产物。《明史解读》说：“这次出击……朝廷意识到消灭残元势力并不是一件简单的事，就变为以防御为主的战略”。《细说大明》说：“由于一时难以消灭元军残余力量，明朝对北方的战略从以攻为主转为以防御为主。从此，徐达长期在北平、山西一带练兵备边，在北平镇守了十几年”。

十三、武宗庆功应州大捷

明武宗，即明正德皇帝朱厚照，生于公元1491年，卒于公元1521年。公元1505年至公元1521年在位，是明朝最昏庸腐朽的皇帝之一。

武宗一生，最宠信的是皇太子时代就陪他玩耍的太监刘瑾等八个作恶多端的宦官，时谓之“八虎”。刘瑾被诛后，武宗又宠信狡诈机警的武官江彬。江彬如同刘瑾一样，投武宗之所好，怂恿武宗纵情淫乐。

正德十二年（1517），江彬以美女诱武宗皇帝去宣府（治今河北宣化）取乐，于是朱厚照于秋八月甲辰（8.17）微服到昌平。大臣梁储、蒋冕、毛纪追到沙河，谏请武宗回朝，朱厚照根本听不进去，又奔至居庸关，“巡关御史张钦闭关拒命，乃还”。但是，这并没有使武宗回心转意。是月“丙寅（8.28），（武宗）夜微服出德胜门，如居庸关。辛未出关，幸宣府”，命谷大用守关，不让朝臣们出关。九月壬辰十九日（10.4）武宗又到了阳和（治今山西省大同市阳高县）。是时，北方蒙古贵族频频侵扰明之大同边堡，诸如正德十一年十月十三日（1517.11.7）“录大同威远城斩获功，给赏旗军银帛有差”。正德十二年正月十七日（1517.2.7）“治大同红墙儿、大边堡等处失事罪。逮问把总指挥张楨等……”。正德十二年二月二十八日（1517.3.20）“录大同打鱼王山及镇西南山庄坪等处功。”正德十二年六月二十六日（1517.7.14）“升赏大同席家湾等处获功阵亡官旗军舍人等朱钦等九十三人有差。”大同边堡的烽烟战火，引发了这位骄奢淫逸的皇帝奇思，他便想学一学古代皇帝的御驾亲征，表现一下自己的军事指挥才能，于是乎“自称总督军务威武大将军总兵官”。十月初一日（1517.10.15）巡边至顺圣川。“甲辰，小王子犯阳和，掠应州”。“上亲督诸军御虏于应州，虏遁，驾还驻大同左卫城”。先是，小王子于九月二十五日统帅五万余骑扎营于玉林，准备大举进犯。武宗皇帝在阳和听说后，即命大同总兵官王勋，副总兵张輓，游击陈钰和孙镇驻军于大同，辽东左参将萧滓驻军于聚乐堡，宣府游击时春驻军于天城，副总兵陶杰、参将杨玉、延绥参将杭雄驻军于阳和，副总兵朱鑫驻军于平虏，游击周政驻军于威远。接着，小王子分道南下，扎营于孙天堡等处。王勋、张輓、陈钰、孙镇遂奉命从大同率部迎敌；武宗又命时春、萧滓分别从天城、

聚乐堡出兵作为王勋等的后援；而命周政和朱銮分别从威远和平虏发兵，并命大同右卫参将麻循、平虏城参将高时一同尾击小王子，又亟调宣府总兵官朱振，参将左钦、都勋、庞隆，游击靳英会军于阳和，参将江桓、张昶为后应。十月甲辰，王勋等在今怀仁绣（秀）女村与小王子军激战，小王子军南趋应州而去。次日，王勋、张輓、陈钰、孙镇复遇敌于应州城北五里寨，双方展开激战，互有伤亡，时近傍晚，小王子军才傍东而退，但仍分兵围住王勋等。第二天拂晓，天大雾，围乃解，王勋等人入应州城，朱銮及守备左卫城都指挥徐辅的援兵亦赶至。又明日，王勋等出应州城与小王子军大战于涧子村，萧滓、时春、周政、高时、麻循等的兵马亦至，小王子军以别骑分别迎战，明军不得会合。武宗乃率内外提督监督太监张永、魏彬、张忠、都督朱彬和宣府总兵官朱振、副总兵陶杰、参将杨玉，左钦、都勋、庞隆、游击靳英、延绥参将杭雄、参将郑骠等，从阳和来援，众人殊死奋战，小王子军乃稍退，明军才得以会合。时夜幕降临，各军就地为营垒，明武宗亦驻宿于此。第二天小王子军又来猛攻，武宗督率诸将奋力迎战，从辰时战至酉时，百余回合，小王子军乃退。次日，武宗率诸将且战且进，追敌至平虏、朔州等边，这时正赶上天降黑雾，白昼如夜，各军亦已疲困，明军乃还。于是明武宗命大同总兵王勋及大同巡抚佺都御史胡瓚向朝廷报捷。其实这一仗算不得什么胜利，明军仅仅斩敌十六级，而明军死伤即高达六百一十五人，“乘輿几陷”。正德十二年十月初九日（1517.10.23），小王子军又犯暖泉沟、泥河儿等处，明武宗率兵驻于老王沟，小王子军退，遂“驻蹕”于大同左卫。既而，小王子军复入玉林城西及答儿庄窝、三家川、青山等处。武宗命大同总兵官王勋等驻军于阳和，宣府参将左钦等驻军于怀安，宣府总兵朱振还镇城，独石参将江桓驻军龙门，永宁参将张昶驻军保安新城，辽东参将肃滓等驻军圣川西城，延绥游击周政驻军瓮城驿，大同副总兵张輓等驻军广灵县，游击孙镇驻军浑源城，老营堡游击张琦驻军应州，大同右卫参将麻循驻军威远。复命大同巡抚佺都御史胡瓚、镇守太监马锡严加防备。十一月初一（1517.11.14），明武宗来到大同，“驻蹕”于代王府。十一月十六日，明武宗回到宣府。闰十二月十六日立春，“武宗设宴迎春，安排了诸样杂剧欢庆，又装饰大车数十辆，上载和尚和妇女，供人逗乐。次年正月还京，武宗传令群臣于郊外远迎‘威武大将军朱寿’凯旋。大臣们虽心中不悦，但还是前来迎接”。“正赶上这天雨雪交加，众官员在德胜门外一直等到深夜，才看见这位大将军在无数火把的照耀下，身披战袍，腰间佩一把宝剑，骑着枣红马，由将士们簇拥着洋洋得意而来。大学士们忙迎上前去奉酒称贺，武宗一饮而尽，自吹自擂道：‘朕在榆河亲斩虏兵首级一颗，你们可知道？’群臣连忙点头，交口称赞其神勇。武宗心中很是欢喜，他面带喜色，飞身上马，不顾群臣的反对，驰回皇城，当晚又‘宿于豹房’。欢迎的百官却被弄得疲惫不堪。”（《细说大明大全集》）

武宗还朝后，为炫耀自己的武功战绩，“乃于奉天门下陈示应州等处所获达贼器械诸物，令文武群臣纵观；又于文华殿前颁赐赏功银牌、彩段有差”。还下旨“俱赐敕奖励”参战有功人员，“诸司有功者令兵部议拟以闻”。正德十三年七月初二日（1518.8.7）“录应州御虏功，升赏太监、总兵、副、参、侍郎、都御史、御史、郎中、主事及官旗军舍九千五百五十五人有差。”并下旨称：“朕统六师，亲临战阵，率少击多，解应州敌，大展雄威，振扬士气，全捷而归，

比于分命差委者不同。”（《明武宗实录》）所谓的“应州大捷”就这样闹哄哄的大肆折腾了一阵子，把武宗的这次巡边着实渲染了个淋漓尽致。但朝中不少大臣对这一不着边际的“大捷”颇多非议，兵科都给事中汪玄锡等言：“前日应州之役，杀掳人民难以计数，六军之众折损亦多，得失相较，实为悬绝。群臣动色相贺，不知丑类退还部落之时，亦有大赉如我中国之为乎？吾民之拘系于虏廷南向而哭者，亦望君臣有以救之乎？由此言之，则前项赐物，非惟臣等不敢受，而亦非所忍受矣。”六科十三道亦言：“应州之役所获不偿所失，且其间未出国门而冒名者不可胜数，岂可专以纪功者之言为是，而众论为非乎？”（《明武宗实录》）

十四、俺答侵边大肆戮掠

元朝灭亡以后，一部分蒙古贵族北退至广袤的蒙古草原等地，继续对当地的蒙汉各族人民进行着统治，后来分裂为三大部：兀良哈、鞑靼、瓦剌，分布在东起辽河，北到贝加尔湖、西跨额尔齐斯河的广大地域，东为兀良哈部、中为鞑靼部、西为瓦剌部。明英宗之后，明之国力开始下降，而蒙古鞑靼部的势力却开始日益增强，到了嘉靖朝，鞑靼俺答就成了明王朝北边的主要威胁。

俺答又称俺答汗，又称阿勒坦汗或索多汗。他的祖父是赫赫有名的达延汗。在达延汗手中，征服了西边的瓦剌和东边的兀良哈，统一了蒙古大部分地区。随后又大行分封，将大漠南北分为察哈尔、乌梁海、喀尔喀、鄂尔多斯、土默特、永谢布六个万户。俺答之父巴尔斯博罗特在鄂尔多斯万户，领导右翼三万户。俺答是巴尔斯巴罗特次子，仅被封为“十二土默特”。虽然地位不高，但由于俺答智勇双全，所以势力发展很快。从嘉靖九、十（1530、1531）年始，俺答与其兄吉囊联合进攻大同、宣化以来，几乎是每年都要进犯明边一次，而大同地区首当其冲。曾巡抚大同的何栋写道：“塞外胡兵三十万，乘秋飞骑寇边城”“云中兵甲积如霜，仗钺还期靖朔方”。连年战火给北部边民，特别是大同人民带来深重灾难。“前后杀掠百姓，掠夺人畜数以亿计”。（《明史纪事本末》）

明嘉靖十九年（1540）八月，俺答率诸部侵入边塞，时大同镇守兵暗中派人与之约定：“不掠夺我们的百姓和畜产，我们也不拦击你们”。于是俺答得以长驱直入，越过大同，从井坪、朔州杀到雁门关，破灵武关、攻入岢岚、兴县、交城、汾州、文水、清源等地，杀掠人民，劫夺畜产数以万计。

嘉靖二十年（1541）九月，俺答继吉囊之后又从大同入塞，越过太原南下到石州，尽情掠夺而去。

嘉靖二十一年（1542）夏六月，俺答纠合青台吉、呪（音咒）刺哈、哈刺汉以及叛入蒙古的高怀智、李天章等人各率几万骑兵大举攻入大同境内。其兵穿戴铁盔铁甲，战马套铠甲，刀箭锋利，如冰雪般光芒四射，杀气逼人，铁蹄飞腾，经朔州攻破雁门关，大掠太原南下。京城戒严。秋七月，俺答率军进至汾水东西，劫掠潞安、平阳等州县，而明军竟不敢拦击。只有副总兵张世忠与之拼死力战，英勇殉职，其部将张宣、张臣亦力战而死。俺答遂又乘胜

分兵劫掠定襄、五台、盂县。又从代州杀入繁峙、灵丘、广昌，才经广武从大同左卫和阳和寨退走。此次俺答大举入犯从六月丁酉日（十八）至七月庚午日（二十二）退走，共劫掠十卫、三十八州县，杀戮人民二十余万；抢掠牛、马、羊、猪二百万头；衣服、银钱也在二百万左右；烧毁房屋八万区，践踏庄稼数十万顷。

俺答侵边最震动朝野上下的要说是“庚戌之变”了。世宗嘉靖二十九年（1550）俺答向明朝发动了前所未有的攻击。六月，俺答率兵进犯大同，将边墙拆毁突入明境，明总兵张达、副总兵林椿出击而中伏战死。俺答令人将他们的脑袋割下，引兵退去。不久，俺答再次大举侵犯，战争的烽烟再一次笼罩大同地区。当时的大同总兵仇鸾，他对俺答的入侵惊恐万分，不敢出战，遂采用其手下“以邻为壑”的计谋，派人向俺答送去厚礼进行贿赂，请求俺答改攻其他地方，勿犯大同。俺答遂移师东去，攻入蓟镇古北口，明兵大败。俺答乘胜长驱直入，掠怀来，围顺义，屯兵通州城下，朝野上下震动，朝廷内文武官员恐慌万状，嘉靖皇帝也万分惊恐，下诏文武大臣分守九门，派人招募民间义勇四万人，并集合天下武功高手千人，共同防御京城。同时还檄召各镇赴京增援，后来各镇勤王之师逐渐云集京师，俺答一时也无法攻破京城，在骚扰京城达八天之久后，仍由古北口故道退回。俺答退走了，京城保住了，京郊的老百姓却遭殃了，许多人妻离子散，家园被毁，牲畜财物被掠。在俺答这次入塞期间，明王朝政治的腐败，武备的废弛、皇帝的无能、将相的误国等种种弊端暴露无遗。

由于这一年是农历庚戌年，所以史书将这一事件称之为“庚戌之变”。这一事件从一定意义上讲，应该说是肇源于大同、肇源于大同总兵仇鸾。

嘉靖三十二年（1553）闰三月，俺答入侵大同，副总兵郭都出战遇难。

嘉靖三十三年（1554）秋七月，俺答数万精兵侵入大同边塞，官军败绩。

嘉靖三十六年（1557）秋八月，俺答的二十万人马从雁门入塞，攻破四十多个城堡。

嘉靖三十七年（1558）春正月，俺答围攻大同右卫。守将尚表鼓励军士死守右卫城达六个月之久，俺答始终未能攻下。提督宣化、大同军务的杨博上报其功，世宗破格提拔他。

世宗嘉靖年间，俺答侵边一直是明王朝北边的一个主要祸患，这一问题直到“隆庆和议”达成后才得以解决。事实告诉我们，“隆庆和议”是俺答不断侵边的一个产物，是明王朝被逼无奈之举，如同汉高祖的“和亲”之举，但毕竟是明智的选择，高明的决策，具有重要的积极意义。它结束了长期以来明王朝与北部蒙古贵族之间的争战，给北部长城沿边各族人民带来了一个相对安宁的生产和生活环境，正如大学士高拱所言：“北虏款塞，三陲晏然，边氓释戈而荷锄，关城息烽而安枕”。特别是促进了蒙汉等各民族的融合，诗人李杜欣然写道：“天王有道边城静，上相先谋市马开”。

俺答长期为患明朝廷，不断侵扰掠夺，其原因何在，说法种种，如《明史记事本末》说：“吉囊的分地在河套地区，正对关中，土地肥沃。俺答的分地在开原、上都，最贫瘠，因此他最喜好掠夺”。我以为这是封建游牧经济的必然产物，因为这种落后的经济生产无法满足其生产生活的需要，当“封贡”不成，无利可图时，势必会以抢掠的手段来满足他们的需求，不断侵扰就是其唯一的选项了。而吉囊同样也在大肆侵掠，其原因也在于此。

十五、周尚文血战弥陀山

嘉靖二十一年（1542）秋，明军为加强大同镇的防务，将周尚文由山西副总兵提升为大同总兵官。

周尚文，字彦章，西安后卫人。精通文墨，善于谋略，精于骑射。自16岁袭父职后屡立战功，不断提升，逐步成为一名方镇大帅。周尚文莅任大同后，与宣大总督翁万达、大同巡抚詹荣同心协力、密切配合，增筑宣大地区数百里边墙，增修镇羌、拒羌、拒门、助马、保安、得胜、破虏等要堡，大大增强了大同镇的防御能力，并多次挫败俺答南下侵扰的计划。《明史》本传说：“初，俺答及吉囊诸子盛强，诸边岁受其患，大同尤盛。自尚文莅镇，与总督万达、巡抚詹荣规划战守备，边兵息肩者数年。尚文益招叛人，孤敌势，归者相属。”

作为明王朝中后期的一代名将，一生中打过许多胜仗，但他最璀璨的时光是在任大同总兵的这段日子里，在与蒙古贵族的不断浴血奋战中，成就了他的光彩人生。

嘉靖中，鞑靼吉囊率万骑侵犯大同前卫，周尚文与吉囊激战于黑山，杀吉囊子满罕歹，一直追至内蒙古的凉城，斩获颇多。其后，鞑靼部又由宣府进逼京畿地区，然后由大同塞而北，周尚文主动出击，邀击鞑靼军，稍有俘获。

嘉靖二十四年（1545）八月中秋节那天下午，新兴崛起的漠南蒙古各部首领俺答所部骑兵五六万大举南犯，进至阳和边处的青梁寺、剪子关附近。八月十六日上午，俺答所部开始向大同防线上的重要隘口鹞鸽峪、铁裹门发起猛烈攻击，这时总督宣大军事的是翁万达。翁万达一方面加强警戒，一方面在阳和（今阳高县）、天成（今天镇县）一线的各隘口增强防卫力量。当俺答骑兵大举攻击时，翁万达又飞调大同总兵周尚文、大同北路参将肖汉、游击将军吕勇等率部迅速增援，并披坚执锐亲自上阵督战。经两昼夜血战，直杀得天昏地暗，血流成河，明军终于击溃了俺答的进攻，俺答不得不放弃南犯计划，于八月十八日凌晨下令北撤。明军终于夺得鹞鸽峪、铁裹门的最终胜利。周尚文又积极备战于阳和，派遣骑兵四出邀击鞑靼俺答军，迫使俺答只得退军。而最让周尚文声震朝野，名噪一时的要数大同北部的弥陀山血战了。

嘉靖二十七年（1548）八月，俺答率部南下侵扰大同，企图摧毁战略要塞镇羌、助马等军堡，打通南侵之通道。十分狡猾的俺答接受多次失败的教训，采取诱敌出击之法，以少量兵力引诱明军出击，而将主力埋伏于拒羌、助马以北地区。明将顾相审势不清，率千余名官兵全力出击，结果中了俺答的埋伏，被包围在弥陀山地区，即今大同市新荣区的拒墙乡境内。

时年已75岁高龄的大同总兵周尚文，亲率两子周君佐和周君仁等千余名官兵前往解围，一场血战在弥陀山地区展开。周尚文不愧是一位智勇双全的明朝方镇大帅，他在认真分析了敌情之后，决定避敌善骑射之长，扬己火力猛烈之优。他临时从民间征调了数百辆大车，并携有大量火器和火药，且战且进，奋勇向被围之明军靠近。狡黠的俺答，重施故伎，再次设伏，将周尚文的千余名官兵，包围于芦苇沟。周尚文审时度势，用猛烈的火器开道，奋力冲击，终于突破敌军的包围，与被围于弥陀山的明军会合。一时士气大振，斗志高昂，喊杀之声震

天动地，俺答的包围被冲破。

此后，周尚文凭借镇羌、助马等堡防御工事，发挥火力优势，与俺答展开了激烈拼杀，一次次战斗，一次次血腥，一次次击退俺答的进攻，并击毙俺答帐下首领一名。月余天的对峙，使俺答无法前进一步，俺答只得下令撤退。周尚文又乘机追杀，消灭俺答后卫一部。弥陀山战斗，再一次挫败了俺答南侵的企图，有效地藩卫了京师和三晋大地。

嘉靖二十八年（1549）春二月，周尚文又奉宣大总督翁万达之命驰援宣府，大破俺答精骑于曹家庄，斩首五十五人，缴获兵器、铠甲无数，俺答损失严重，狂奔逃出塞外。当地军民纷纷议论：“几十年没打过如此胜仗”。因功，周尚文擢兼为太子太傅。其年卒。

周尚文作为武将，能够仕至三公，“终明之世”，“尚文一人而已”，就是因为他曾多次与明朝西北边境最强大的敌对势力蒙古部族英勇搏斗，浴血奋战，功绩卓越而赢得的。尽管太师、太保、太傅三公在明朝并没有什么实际的权力，但仍然是大臣们梦寐以求的至高荣耀。史书亦对周尚文大加称赞：“尚文清约爱士，得士死力。善用间，知敌中曲折，故战辄有功。自（嘉靖）二十年后，俺答频扰边。宿将王效、马永、梁震皆前死，惟尚文存，威名最盛”。

十六、兵变民变反抗明廷

明英宗之后，明王朝就开始走下坡路。到了世宗朝，由于世宗皇帝醉心于崇道修炼，致使朝政腐败，军伍废弛，而朝廷内严嵩父子又独揽大权，排除异己；朝廷大臣们各分帮派、互相攻击，政局动荡不安，全国上下陷入一片内忧外患之中，嘉靖朝时的兵变、民变浪潮，就是这种形势的有力反映。

首先是国内民变连绵不断，其中规模较大者有：嘉靖元年（1522）十一月，山东矿工王堂在青州颜神镇起义。嘉靖七年（1528）二月，山西潞城县陈卿起兵。嘉靖三十二年（1553）七月，河南柘城师尚诏聚众数千起义。嘉靖三十五年（1556）江西下历赖清规等起义。嘉靖四十年（1561）九月，广东饶平县郑八、张璉起义。嘉靖四十四年（1565）蔡伯贯起义。嘉靖四十五年（1566）二月，浙赣矿工起义。是年是月，广东人李亚元聚众起义。

嘉靖年间，除经常发生农民起义等外，还经常发生兵变。嘉靖（1535）三月，辽东发生兵变。嘉靖三十九年（1560）二月，南京发生兵变。

在全国性的兵变、民变浪滔中，大同地区也激起了反抗明王朝腐败统治和残酷压榨的几朵浪花。

大同兵变发生过两次，第一次发生于嘉靖三年七月。大同巡抚张文锦以大同北地平而无险可守为由，在城北九十里增筑五堡，派镇卒 2500 家迁往该处去戍守，以为大同藩篱。士卒们既不满劳役，更不愿徙戍，于是群起造反，杀死参将贾鑑和大同巡抚张文锦，并从狱中放出前总兵朱振，拥他为统帅。八月，嘉靖帝命山西按察使蔡天祐为右佥都御史前往大同平叛。蔡天祐采取安抚的办法，众稍安。事有凑巧，不久城外有大军路过，兵众生疑，以为是前来镇压他们，便又造反。九月，明廷派户部侍郎胡瓚、都督鲁纲率京军 3000 人前去征讨叛军。

大同总兵桂勇令千户苗登擒斩为首叛卒郭鑑等；次年春又擒杀其众 30 余人，才将这次兵变平息下去。

第二次兵变是于嘉靖十二年（1533）十月发生的。当时因鞑靼军在大同塞外驻军，总兵官李瑾为防敌骑，督役镇卒浚壕甚急，镇卒季富子，王宝率数十人鼓噪叛乱，杀李瑾，烧毁巡抚潘傲的府邸。朝廷命宣大总督刘源清，总兵官邵永前去镇压。叛卒据城死守，又求助于鞑靼。嘉靖十三年（1534）二月，大同督饷郎中詹荣、都指挥纪振等，设计擒杀首乱兵 9 人，兵变之乱乃定。（《细说大明大全集》）

嘉靖间，大同民变也发生过两次，第一次是于嘉靖二十四年发生的。应州民罗廷玺与同党王廷荣以白莲教联络民众，并计划火烧大同草场五六所，并令懂蒙古语者出塞联络蒙古俺答，不料被巡逻士兵捕获，谋泄而事未果。这次民变中还联络到大同的和川奉国将军朱充灼，于是朱充灼与罗廷玺、王廷荣等一并被诛。

第二次是于嘉靖三十年（1551）八月发生的。山西人萧芹、吕明镇等在大同传授白莲教，组织日渐庞大，影响也越来越远，因之明政府当作叛逆对其进行镇压，吕明镇被处死。其心腹邱富、赵全等逃出塞外依附了俺答。赵全等遥尊俺答为帝，聚集万余人居住于丰州。是地，崇山环绕、水草丰美，赵全等众“筑城建墩，宫殿甚丽，开良田数千顷，接东胜，号曰‘板升’，华言‘城’也”。（《朔平府志》雍正版）明朝廷多次通缉，都劳而无功。直至隆庆和议达成后，赵全等才被俺答献于明廷。

值得注意的是，这两次民变有两个共同点。一是都在传播白莲教，以白莲教为组织发动手段。白莲教初称白莲会或白莲社，是混合明教、弥勒教等内容的秘密宗教组织。产生于宋代，元代逐渐流行，明代在基层群众中就更广为传播开来，成为许多农民起义的组织群众手段。这两起民变说明白莲教已在大同地区的广大人民中深深地扎下了根基，具有相当大的影响力和凝聚力。二是都想借助蒙古鞑靼的力量。这看来是有些离经叛道，但“需要指出的是，赵全等人在当时虽然对明北部边境构成一定威胁，但这只是对明官府而言，从历史的角度看，赵全等人将建造房屋、开垦农田的技术带到了蒙古地区，反而促进了这一地区的民族团结和经济发展，并为明中叶以后土默特地区的进一步繁荣奠定了基础”。（《大同——中华民族团结融合之都》）

十七、姜瓖反清播及全省

清顺治五年十二月初三日，即公元 1649 年 1 月 15 日，大同总兵姜瓖降清后复据城反清，归附明桂王。顺治六年八月二十八日（1649. 10. 2）姜瓖部属杨振威、裴季中等二十三人合谋斩杀姜瓖并其兄姜琳、弟有光献城降清。姜瓖举事反清虽只九个月，但影响深广，播及全省八十九个（不含大同府、县）府州县，“被姜贼残破岢岚、保德等七十四州县”，引发全省掀起反清斗争高潮，一直持续到顺治十二年（1655）。清朝统治者对这次反清斗争进行了残酷的镇压，大同、左云、朔州、潞安、长子等惨遭“屠城”，数以十万计反清军民和无辜群众倒在

血泊之中。由于篇幅所限，这里仅就大同府、朔平府、忻州、代州、宁武府的一些反清斗争情况简介如下：

（一）大同府（大同府和大同县略）：波及怀仁县、山阴县、应州、浑源州、灵丘县、广灵县、阳高县7州县。

山阴县：姜瓖举事反清后，山阴县知县颜永锡即归附姜瓖。顺治六年三月癸亥（初四日），多尔袞拔浑源州。三月初十日，颜永锡等出城到清摄政王多尔袞军前投降（《清实录》、《东华录》）。但事情并没有结束，山阴人民继续进行着反清斗争。顺治六年十月十三日，“投诚守备杨登州结连土寇，攻破山阴县，典史施邦政死之”。（《清实录》）随后，山阴县反清军民又被清军镇压下去。

应州：姜瓖起事后，应州参将张祖寿即归附姜瓖。顺治六年三月初三日（1649.4.14），摄政王多尔袞“遣官传谕应州官绅士民兵丁等曰：‘姜瓖作乱畏罪莫逃，故虚张声势，流言逛惑，致令尔等轻信从逆。夫人岂有不愿安享太平，而自干诛戮者乎？予念天下之人，皆吾赤子，故亲统大师拯厥危难，一切罪愆概行肆赦。谕到之时，果即投顺，自当抚循如故。今时当耕作，速降方不愆期。倘阖邑废业，欲久据孤城可乎？慎勿自误生业，沦胥祸败。其旧知州守备等官及姜逆所置伪官，亦勿顾虑前非，犹怀疑畏。予言一出，安有反讐，否则抚下之人谁复信予乎？’”三月初四日，“多尔袞拔浑源州”。三月初十日，张祖寿等“率军民人等出城诣摄政王军前投降”。（《清实录》《东华录》）

浑源州：顺治五年十二月，姜瓖举帜反清，浑源州守备唐虎、宝峰寨人方应祥归附姜瓖。六年二月，杀知州荣尔奇和吏目周官等。清朝廷迅速调集兵马围攻浑源。参围的大将有谦襄郡王瓦克达、噶达浑、郎坦、希尔振等。时任大同掌印都司梁化凤亦奉英亲王阿济格之命，从大同进围浑源，“徇韩村、王合堡、张家堡，破贾庄，获其渠王平。”（《清史稿·梁化凤传》）大兵攻围月余，不能下。期间，“贼渡濠来犯，郎坦射其酋，殪，遂败贼。”三月初一日，摄政王多尔袞亲统大军进兵桑干河，“遣官至浑源州，谕城中官民曰：‘予因姜瓖叛逆，军麾直指大同。及闻兹城尚尔未下，故复移师至此。念姜逆煽乱浑源，百姓无辜受害，今能引罪迎祥，不惟不念尔等小民合污之恶，且更加轸恤。令各归村疇乘时耕种，倘怙恶不悛，予师已压境，其能为尔等宥乎？谓予不信，可令人前来瞻视。如诚心归顺，予将特布抚辑至意。’”但是，浑源州反清军民不被多尔袞胁迫所动，清军遂于三月初四日“炮隕东北城隅，乃陷”。“应祥力战于巷，众磔之。”（《清实录》，雍正本《山西通志》《清史稿》）

灵丘县：“邑弁史梓阴附瓖为内应，率部卒围县治。知县罗森坚守。赖英王（阿济格）声援至，城获全。兵既去，梓复勾瓖党张、葛二贼纠众三千簿城下，势且急，屯牧道祝公（世昌）兼程赴救，大捷而围解。”（《灵丘县志》）灵丘典史李吐馨被杀。（《山西通志》卷一百十三）

广灵县：“（顺治）六年二月，浑源贼朱廷佐、县贼李青等攻城，捍御获全”。（《广灵县志》）

阳高县：顺治五年十二月初三日，姜瓖乘宣大总督耿焯出城验草，遂据城反。自称平狄大将军，杀退满清防兵。总督耿焯、英王阿济格奔阳和。“瓖遣使四出联合各州县反正。各州县及卫所皆起来响应。”时授高山卫守备梁化凤，“从英亲王阿济格讨叛将姜瓖，克阳和城，

擒瓌将郭二用，擢大同掌印都司。”（《左云县志》《清史稿·梁化凤传》《平寇本末》）

（二）朔平府：波及右玉县、朔州、马邑县、平鲁县、左云县5州县。

右玉县：顺治五年十二月，姜瓌反清后，右卫参将金国鼎率部众归瓌，进围右卫城，“贼势如炽”。右卫守将彭有德“力御不支，单骑溃围投（英）亲王帐，家人六十余口皆遇害。贼平，论剿抚功，擢大同总兵。”顺治六年，大将达素“从英亲王阿济格讨姜瓌，战于右卫，贼大至，达素奋前搏击，飞矢击其喉，手足皆创，堕马。军校欲负以退，叱曰：死则死耳，何避为？裹创督兵战，瓌兵败却。”三月，摄政王亲统大军进兵大同，命梁化凤率兵三万攻打晋北各州县，右卫遂落入清军手中。（《大同县志·宦绩》《清史稿·达素传》《左云县志·姜瓌叛变记》）

朔州：顺治五年冬十二月，姜瓌右大将军姜应勋，遣瓌总兵姚举进兵朔州。朔州守备张楹，率部众杀死朔州知州王家珍、朔州南路府通判杨逵、朔州吏目王京顺。朔州之大同兵备道宋子玉“顽抗自杀”。张楹等遂“举城以降”。顺治六年七月初八日，清朝廷“命和硕亲王满达海、多罗郡王瓦克达统领将士征朔州”，从征的清将有：一等伯巴颜，“将左翼，挟火器以攻”；汉岱，“从巽亲王满达海”攻朔州；怀愍贝子萨弼，“六年，从击叛将姜瓌，战朔州，败瓌将姜之芬、孙乾、高奎等”；还有佟岱、希尔振等。在清军云集、猛烈围攻之下，朔州反清军民顽强抵抗整一个月，于八月初七日“炮隳其城”，“城破，执楹及同谋者斩之”。朔州惨遭“屠城”之厄。（清雍正本《朔州志》《清实录》《清史稿》）

左云县：林世昌，明末沙城人。顺治初年任大同协镇副将，驻左卫。顺治五年，征西将军、大同总兵姜瓌以其族侄姜建勋为左卫参将，并约世昌起兵灭清。姜瓌举事后，林世昌帅部众归瓌，被委为北路总兵。“有绅李承爵者，曾任总兵，劝世昌勿附逆。世昌反使承爵同叛清，承爵弗从，世昌逼承爵自缢死。”“左卫兵备道徐一范逃往马邑，后受伤被俘，顽抗死。”顺治六年正月，清廷命敬谨亲王尼堪同端重亲王博洛攻左卫。林世昌率兵马万余人出城与战，为清将“乌库里击破之”，遂退守左卫城。清军用红衣大炮日夜攻城。因城东南角有碉堡凭守，急切不能下。又因英王阿济格调博洛及承泽郡王硕塞南下救援代州，从而减轻了对左卫的压力。三月下旬，清将鳌拜攻克助马堡后，回兵协助尼堪合攻左卫城。城内有卸任家居之裴知府者，“密遗清军书曰：‘欲下卫城，可先破碉堡’”。清军遂集中兵力，于三月二十九日将城东南角之碉堡用炮攻破，又架云梯攻城。“总兵林世昌以助马已破，失去背力：碉堡又毁，更去助手；被围百日之久，城内食尽……遂集合部下泣而励之曰：‘予得姜帅之招，受地方之爱戴，为种族争光荣，为汉人争元气，孰知天不宥人，致有今日。城破在旦夕，倘或不保，我人民皆焦类矣！予同诸君，只有一死以报地方耳！’言毕，率众奋勇登城，手刃清兵之登城者，经战一昼夜，中流弹而亡。兵备道吕逢春，仰药死。四月癸巳（初五）日，城破。清军由南北二门入，会师东街，屠城三日”。林世昌被“戮其尸，火其宅，全家死于难”。（光绪本《左云县志·姜瓌叛变记》《清史稿·乌库里传》《清实录》）

（三）忻州：波及忻州、定襄县、静乐县3州县。

忻州：顺治六年正月初六日，瓌将姜建勋率师攻下原平驿。初八日，姜建勋部将姚举至

忻州，“知州刘德炎开东门引入，好贤、进福，从允祚率兵出南门，退守石岭关”。“襄尹畅悦从贼，委阳曲主簿何显祖署事，亦被杀”。“其日，张勇带兵十数自贼营回，见好贤，好贤命驰赴省报（祝）世昌。世昌急令统骑三百援应。好贤以兵少贼众，复退回曹头寨。适有陕西更代回京固山古录达喇领满兵千余至省。世昌令布政使孙茂兰说固山，借其兵恢复忻州，固山许之。”“固山额真库鲁克、达尔汉、阿赖等破举众石岭关，进屯城东之石家庄。次日攻城，战牧马河上，败退，‘我兵进营西门外，约与贼再战’贼懼，开北门霄遁，忻遂宁。”（《平寇本末》《清实录》《清史稿》，光绪本《忻州志》）

（四）代州：波及代州、繁峙县、崞县 3 州县。

代州：顺治五年十二月，瓌将左大将军刘迁率万余人进攻代州，清将“爱松古驰往守御。迁众缚云梯乘城，钩致其梯九，斫级三百，迁众穴城，城上发矢石，迁众多殪，乃走繁峙”。顺治六年正月，刘迁率众再次攻打代州。（《清史稿·爱松古传》）“艾松古、梁汝贵俱入城自守。雁平路徐可用督东路中军王应聘、北路中军郭金都、杨应麟分门坚守。数日，东关破，城垂陷”。（《平寇本末》）平西大将军和硕英亲王阿济格紧急派遣多罗端重郡王博洛、多罗承泽郡王硕塞等率兵往援。博洛自白草口“亲率精骑驰至突击”，“竖梯攻关外，蒙魁等相继先登，大破之，斩贼渠郎芳”，刘迁退入黄香寨，高鼎、刘永忠率余众退入五台山。八月，清军围破黄香寨，刘迁被杀。二十九日，清军攻占大同后，姜瓌部分余部退入代州，继续反清斗争。（《清实录》《平寇本末》《清史稿·叶臣传》）

崞县：顺治六年正月初六日，山西巡抚祝世昌“复令（王昌龄）解饷银万两偕张勇往大同，并请收复宁武。令贾恩守原平驿。昌龄与恩行至原平，值宁武叛兵与（姜）建勋等攻围崞县，闻昌龄至，怒曰：‘是故欲非割吾曹者’。遂释崞县围，围原平。贾恩与张勇出迎击，大败，为贼所掳。恩、勇及众兵皆割辨胁降。昌龄督标下婴城固守。材官刘永贵、张光斗从城东南角绳系贼上，城破，缚昌龄于驿庭。骂曰：‘若昔以吾曹为非，今若且为非，吾曹试割，若视若能复生否？’遂断其右臂。原任守宁道张仲奇，故为昌龄因事革职，恨之，手杀昌龄。”（《平寇本末》）

（五）宁武府：波及宁武、偏关县 2 府县。

宁武：顺治六年正月初，姜瓌左大将军刘迁、南路总兵刘豹率众攻宁武、偏关。“时李吉才平雁门村贼，闻变驰回宁武，严兵固守。乃标下材官刘伟、李秀、杨竞山等已阴受瓌总兵副将等劄，遂于十八日（正月初八）杀吉并宁武（兵备）道令（光祥）某，与建勋连兵。於时，老营堡参将罗映坛、利民堡参将刘秉钺、偏关署参将张柱石及水泉、河堡等营将备俱望风降附……全晋震动”。（《平寇本末》）“州同马维熙死于宁武”。山西巡抚祝“世昌疏趣援，尼堪师至，出攻宁武，逾月未下，移师向大同。”七月初八日，清廷命和硕亲王满达海、多罗郡王瓦克达统领将士征朔州、宁武等处。瓌巡抚姜辉、总兵刘惟思以三千人赴援，内外夹击清军。清将乌库里率三旗巴牙喇兵转战宁武关下。“瓌兵置炮山岗以拒。（清将）珠玛喇与甲喇额真乌库里疾驰据岗脊，破其垒”。在清军的猛烈进攻下，瓌将刘伟、赵梦龙“纵火，弃城走”。八月二十八日，瓌将杨振威刺杀姜瓌降阿济格。次日，“宁武关伪总兵刘伟、伪道赵梦龙率伪

副将三员、伪参游十一员、伪都司守备四十员、马步兵五千四百名”降于瓦克达。（《平寇本末》《清史稿》《清实录》《山西通志》）

由姜瓖起事而引发的全省轰轰烈烈的反清斗争，虽然陆续为清统治者镇压下去，但余部一直顽强地坚持了六年左右。据史籍记载：顺治七年五月，“廉谦王班师还京，其余寇亡命山中，据城结寨者皆以次剿抚，至十二年，始剪薙无遗”。

十八、平噶叛大同多功绩

清初，在祖国广袤的蒙古大地上，主要生活着蒙古族的两个部族。喀尔喀居于东，厄鲁特居于西。厄鲁特蒙古“乃明之所谓瓦喇。瓦喇时称卫拉，分四部：曰準噶尔，曰杜尔伯特，曰土尔扈特，曰和硕特。準噶尔踞伊犁，势张甚。康熙中，其酋长噶尔丹，自立为准噶尔汗，袭取青海和硕部，兼有四卫拉特，复南摧回部城郭诸国尽之，转而北，思并喀尔喀。”（孟森：《明清史讲义》），康熙二十七年（1688）夏，噶尔丹突袭土谢图汗，其后又遍躡三汗（札萨克图汗、土谢图汗、车臣汗）地。其时喀尔喀和厄鲁特都已归顺清廷。清政府对于噶尔丹的行径是持反对和遏止态度的，因此噶尔丹认为清政府是他扩张路上的绊脚石，决心清除掉，于是挟沙俄之势，数度叛乱，气焰十分嚣张。清政府对于噶尔丹的叛乱予以坚决反击，康熙帝曾三度亲征，终于消除了噶尔丹的威胁，有力地维护了蒙古和西北地区的稳定，维护了清朝领土的完整和统一。

在平定噶尔丹的叛乱中，大同是立了大功的。

早在噶尔丹谋叛迹象初萌时，清政府就未雨绸缪，增派部分八旗军、绿营兵，并将火器运抵大同、宣府。在平叛过程中，大同更成为进击噶尔丹最重要的后方军事基地之一，进击噶尔丹的兵员和各类军事物资源源不断地云集大同，为进击作准备。据史载，康熙三十年正月二十一日（1691. 2. 18），康熙皇帝下令调拨火器营兵一千前往大同预备，由都统郎谈总领之，与都统公宗室化善、都统李正宗、护军统领宗室惠兰，署前锋统领副都统硕鼐、副都统马锡、田象坤、郎化麟偕往。康熙三十一年十月十六日（1692. 11. 23），康熙帝谕大学士等：“近欲发兵备大同但天时寒冷……朕意欲暂停发兵至大同，以见在京城喂养之马驼驱往大同等处饲秣，如有当行之事，立发京城所备之马星驰而往，即乘所饲之马，似于事无误。著将每佐领所喂骆驼一头、马六匹发往宣府、大同喂养。”（《清实录》）康熙三十四年十二月二十七日（1696. 1. 31）清政府将察哈尔右翼 800 人，每人各带马 3 匹，屯饲于大同。康熙三十五年（1696）二月初八日（3. 10），清政府下令将先期运往大同之冲天炮三门、神威炮十门、景山制造子母炮二十四门、江南炮五十五门作速解往大将军费扬古军中。九月十九日，清政府又将骑坐官马之新满州护军所乘官马 900 匹，及其大臣侍卫官员自备之马携往大同牧养，以“不误军行”。九月二十一日（10. 16）、十月初六日（10. 31）清廷令西路发回大同、宣府之骆驼 86 头，遣回右卫之马 800 匹、骆驼 120 头，解往大同侍郎多奇收领牧养。三十五年十二月初五日（1696. 12. 28），“命领侍卫内大臣马思喀留驻大同秣马，以候调遣”。（《圣祖实录》）

在平定噶尔丹的叛乱中，大同守军也直接参与了军事行动，作出了重要贡献。康熙二十九年（1690）“噶尔丹进攻内蒙古的乌朱穆秦，康熙下令调发大同镇马兵六百、步兵一千四百从征。”（《大同一中华民族团结融合之都》）三十年三月初八日（1691.4.6），山西大同总兵官王弼请率标下官兵随大兵进剿。“从之”。（《圣祖实录》）康熙三十一年（1692）“噶尔丹入侵蒙古喀尔喀部，再度扰及边境，清朝廷封郎坦为安北将军，率师驻大同。此后，清朝多位战将如正白旗都统噶尔玛、副都统硕岱、护军统领素丹、平北大将军马斯喀都曾率军驻大同”。（《大同一中华民族团结融合之都》）

特别是在康熙帝第二次亲征噶尔丹的昭莫多之战中，大同镇的官兵参加了这次具有决定意义的大战。为了确保这次亲征的胜利，康熙帝作了认真的准备，首先是加强西路防线。从康熙三十二年（1693）正月，清政府不断地调兵遣将，进一步加强右卫（今山西右玉）、归化（今内蒙呼和浩特）、宁夏（今宁夏银川）、肃州（今甘肃酒泉）的防备，以防噶尔丹侵犯西藏和青海，以及哈密，以保持与伊犁河流域策妄阿拉布坦的联系通道。到康熙三十四年（1695）七月上旬，以昭武将军郎谈为首的甘肃兵，以宁夏将军觉罗舒舒为首宁夏兵、以右卫将军兼归化将军伯费扬古为首的右卫、归化城兵，以黑龙江将军萨布素为首的东三省科尔沁兵，从西到东，形成了一个完整的防御体系。是年，噶尔丹率兵侵入乌兰，大肆抢掠。康熙三十四年（1695）十一月四日，康熙帝侦知噶尔丹正屯驻巴颜乌兰过冬，活动于土拉河与克鲁伦河流域，乃决计三路出兵进剿噶尔丹：东路由三省将军统辖盛京兵、宁克塔兵、黑龙江兵共五千人，防其东侵；西路由费扬古总辖右卫兵、京城增发兵及大同绿旗兵共计二万四千二百六十余名，由归化城进剿；中路由京城每佐领下所余预备兵六名、汉军火器营兵、炮手绵甲兵、宣化府绿营兵共计二万二千四百余人组成，康熙帝亲统，出独石口进剿。此外，另设陕西一路，计二万二千四百余人。后来，这一路合于西路，统由费扬古统领。三路进剿军中，中路和西路是主力。康熙帝采取三方围堵进击与诱敌之计相结合的策略。康熙三十五年（1696）五月，康熙帝亲率的中路军进兵至克鲁伦河，当噶尔丹登上孟纳尔山遥望清军阵伍时，只见兵威之盛弥山遍野，不见边际，整齐严密，肃然无声。方大惊失色说：“是从天而降耶！”于是传令众人，放弃庐帐器械全军撤退。康熙帝以“疾驰莫惮追奔力，须使穷禽入网罗”的决心，率领清军将士紧追。是时，西路两支大军也向噶尔丹围击过去。当西路两支大军会师于翁金后，清军将士得知康熙帝也在前线时，更加快了行程。五月十三日进抵土拉河（今乌兰巴托西南）的昭莫多，而噶尔丹的先头部队也到达这里。费扬古立即命令署前锋统领硕岱、副都统阿南达、阿迪等率前锋迎敌，且射且退，将噶尔丹军诱至昭莫多费扬古设置的大军阵地。昭莫多，蒙古语大树林之义。此地依水临山，森林丛集，是克鲁伦河至土拉河的必经之地。费扬古令孙思克的绿旗兵居中；京城、西安满州汉军官兵及察哈尔、诸扎萨克蒙古兵就东方山之高处；右卫满州汉军官兵、大同绿旗兵及喀尔喀扎萨克兵，就西方沿河布阵。清军刚进入阵地，噶尔丹军便蜂拥而至，犹如狂涛巨浪般袭来，小山岗前人喊马嘶、惊天动地，双方枪炮齐发，昭莫多笼罩在浓浓的烟雾之中。自下午一时战至下午六时，难分胜负。费扬古发现噶尔丹后阵不动，知为妇女、驼畜所在，遂派出一支精锐部队绕过阵

前，突袭敌后方，于是噶尔丹阵营大乱，清军上马冲击，乘夜逐北三十里，至特勒尔济山口，斩首三千余级，杀噶尔丹妻阿奴，生擒数百人，俘子女、驼马、牛羊、器物甚多，其中仅牛羊即达二十余万头。噶尔丹仅率数骑脱逃。被打散的噶尔丹军千余人亦投降于大将军马思喀。（《康熙大帝全传》、《细说大清大全集》）

由康熙亲自领导和指挥的昭莫多之战，是一次决定性的大战，全歼噶尔丹主力，从此噶尔丹走向衰败，对统一北方、稳定边疆意义十分重大。

康熙三十六年（1697），康熙帝又搞了第三次亲征，噶尔丹在众叛亲离、走投无路的情况下服毒自杀。

在平定噶尔丹叛乱中，大同军民出力多多，尤以康熙第二次亲征更为突出。这次征剿的西路军前锋统领硕岱所率的前锋部队中就包括 280 名大同护军。在昭莫多之战中，西翼沿河布阵的军队中就包括右卫八旗兵 5000 名和大同总兵康调元所率大同诸兵 5000 名。（《大同——中华民族团结融合之都》）。康熙表彰昭莫多之战中西路军的功绩时说：“西路兵以疲困之众，遇敌战胜，势如破竹，实为可嘉”。此中自然应有大同一份荣光。

十九、康熙赐书大同官员

康熙皇帝是清代少有的一位杰出皇帝，他有许多过人之处。时时赐书与朝中臣下和地方官员作为笼络和鞭策、激励的一种手段，也非常人可比。大同许多官员都曾十分荣耀地获得他的赐书，应该说是其一生中非常荣幸的事情。

康熙三十五年（1696），康熙帝第二次亲征厄鲁特噶尔丹，大捷而归。冬十二月，自塞外回銮。十二日，车驾幸大同。这时康熙皇帝的心情特别好，他宿于松潘镇总兵高鼎家，并御书匾额赐与高鼎“边山夙将”。

康熙三十六年（1697）二月，康熙帝西巡宁夏，于二月十七日驻蹕大同。山西巡抚倭伦和大同总兵俞益谟前来朝见，康熙帝遂赐御书匾额于俞益谟：“焜耀虎符”。叶九思时任大同知府，迎来送往接待皇帝是他应有之义，因之康熙帝亦书诗赐与他：“设险诸侯地，承平圣主巡。东君朝二月，南旆拥三辰。寒出重关道，年随行路新。瑞云丛捧日，芳树曲迎春。舞咏光驰道，恩华及从臣。汾川花鸟意，并奉属车尘”。

康熙四十二年（1703）十月二十五日，康熙帝驾幸太原府，遂驻蹕城内。二十七日，“上出行宫，率诸皇子及善射侍卫等射。上亲射二次，发矢皆中。既而命总兵以下，千把总以上及太原驻防官兵射。千总、把总内善射者，命志其名。赐巡抚噶礼、大同总兵张文焕、平阳总兵马见伯、提督学政汪灏等御书匾额及衣帽有差。”张文焕乃武状元出身，自应娴熟弓马，在这场御考射技中，想亦表现不俗，所以康熙皇帝不仅赐与他“建牙统众”匾额一块，还赐与他“三道河晚望”御制诗一首：“磧树隐雾深，河流带沙浅。不须朔风吹，先有飞篷卷”。

据光绪本《山西通志》附载《通志》称，在这次巡幸太原府中，康熙帝还赐给浑源州知州刘显功和山阴县知县宁朝鼎御制诗各一首。赐与刘显功的是《咏蝉》：“饮露当凉夜，吟风

向晚晴。乍移深树影，又听别枝声。与物心无竞，离尘翼最轻。秋怀聊寄咏，爱尔独所清”。
赐与宁朝鼎的御制诗《山中晓色》：“星汉参差晓色开，高峰初日射莓苔。闲来驻蹕山村静，坐爱明霞入酒杯”。

二十、山西北镇大同镇

清代大同仍设镇，山西共设两镇，曰：太原镇、大同镇。在《清实录》中，常将太原镇称之为“南镇”，大同镇称之为“北镇”。太原镇先驻太原府，康熙二十二年（1683）移驻平阳府。大同镇驻大同府。

1. 建制：（《清实录山西资料汇编》）

清朝在山西的军队，主要是八旗驻防兵和绿营兵。清末在绿营中选编了一部分练军，又仿照西法建立了新军。也曾于晚清时搞过勇营，招募勇壮者组建。

（1）绿营

山西绿营官兵经制定于顺治二年（1645），绿营制分标、协、营、汛四种。总兵所属为镇标，副将所属为协，参将、游击、都司、守备所属为营，千总、把总，外委所属为汛。兵分马兵、步兵、守兵等几种。大同绿营原设操守，顺治十一年（1654）改设大同镇总兵，驻大同府，辖本标中、左、右三营及分驻之一协 24 营、126 处汛地、575 处墩塘。共设官弁 319 人，兵丁 7739 人，马匹 2409。一协 24 营为：杀虎协驻右玉县杀虎堡内，设副将。协标左营驻杀虎口，设都司。协标右营，驻杀虎口，设守备。河保营，驻河曲县，设参将。保德营，驻保德州，设都司。宁武营，驻宁武府，设都司。偏关营，驻偏关县，设都司。镇西营，驻苛岚州，设守备。平鲁营，驻平鲁县，设都司。靖远营，驻和林格尔厅，设都司。归化营，驻归化厅，设都司。水泉营，驻偏关县水泉堡，设守备。新平路，驻天镇县新平堡，设参将。浑源营，驻浑源县，设守备。天城营，驻天镇县，设都司。阳和营，驻阳高县，设守备。得胜路，驻大同县得胜堡，设参将。丰川营，驻丰镇厅高庙村，设守备。助马路，驻左云县助马堡，设参将。怀仁路，驻怀仁县，设守备。东路营，驻代州，设参将。忻州营，驻忻州，设都司。北楼营，驻繁峙县，设都司。灵丘营，驻灵丘县，设都司。山阴营，驻山阴县，设都司。

截至宣统三年（1911），山西绿营兵除防边弁兵外，其余基本裁没。大同镇仅有总兵 1 人，参将 3 人，游击 3 人，都司 3 人，云骑尉 12 人，恩骑尉 12 人，千、把总 15 人，外委 26 人，兵丁 160 人。

（2）练军

练军始于同治、光绪年间。山西练军于光绪十年（1885）组建。俸饷比绿营兵高，装备比绿营兵好。

大同镇标练军分统官为大同镇总兵。辖马队 7 旗，步队 1 营。共设官弁 26 人，兵夫 1851 人，马 1092 匹。

马队第一旗驻山阴县岱岳站，第二旗驻阳高县，第三旗驻萨拉齐达舍太，第四旗驻宁远

厅舍必严，第五旗驻归化厅察素齐，第六旗驻代州阳明堡，第七旗驻大同府。各旗设旗官 2 人，哨官 2 人，兵夫 193 人，兵马 156 匹。

步队一营，驻萨拉齐厅包头镇，设营官 1 人，哨官 4 人，兵夫 500 人。

(3) 勇营

山西招设勇营始于同治年间，几经反复，于光绪年间，裁撤殆尽。大同曾于同治六年(1867)招设省标大同镇标亲军马队营 200 人，次年即裁撤，可谓昙花一现。

(4) 巡防队

山西于光绪末遵照陆军部巡防队试办章程，将分扎太原、大同、口外之续备马步炮队各旗改为巡防队，之后又添募一队，共分 22 队，分三路。大同巡防队为中路，设中路统领，辖马、步 7 队，此中步队 3 队，马队 4 队。共有官弁士卒等 1558 人。

此外，右玉杀虎口还驻有满八旗兵，但不归大同镇管辖。

2. 主官

大同镇的主官为大同镇总兵，清代规定总兵为常设武职正二品官，管辖本标及所属各协、营，镇守本镇所属地区，受本省总督与提督节制。总兵分为陆路与水路两种。全国共有陆路总兵七十人，山西二人，大同总兵即其中之一。大同镇总兵所属有副将、参将、都司、守备、千总、把总、外委等官。副将为武职从二品官、参将为武职正三品官、游击为武职从三品官、都司为武职正四品官、守备为武职正五品官。据史籍不完全记载，有清一代任过大同总兵的共有 62 人（含署大同总兵、护理大同总兵）：彭有德、赵良栋、李应魁、何傅、鲍敬、王弼、康调元、俞益谟、张文焕、张自兴、马焕、马觐伯、王以谦、祖秉衡、张善、徐起凤、李如柏、冶大雄、南天祥、张朝良、王能爱、那尔泰、瑚宝、吕瀚、张乃义、额僧格、曹英、巴颜弼、那丹珠、哈攀凤、官达巴、兴奎、富成、沐特恩、巴扬阿、明安、王模、张绩、董连第、刘荣庆、刘国庆、清安、积庆、恒安、孔广顺、鞠殿华、庆德、马升、张树屏、黄金志、林成兴、刘光才、沈玉贵、杨鸿礼、孔庆庚、窦从周、韩延贵、王德胜、陈希义。以及恩承阿、程之伟、呼延霖。（清光绪本《山西通志》《清实录》）第一任总兵彭有德是于顺治十一年出任，因镇压姜瓖反清有功提拔起来的。无独有偶，末任总兵陈希义也是因镇压大同辛亥革命有功而由统领官提拔为大同总兵官的，但他的运气却不如彭有德，他于宣统三年（1911）十月十四日出任，仅仅是昙花一现。在这六十二名大同总兵官中，多有恪尽职守、忠贞勇敢、功勋卓著者，诸如前面已述过的康调元，这里不再赘述；张树屏光绪六年（1881）至十五年（1889）任大同总兵，清政府“予积劳病故，前山西大同镇总兵张树屏优恤，在山西省城建祠，并附祀各省淮军昭忠祠，事迹宣付史馆立传”。（《德宗实录》）；林成兴于光绪十五年（1889）二月署大同镇总兵，“以功绩卓著”，“照军营立功后积劳病故例优恤，并附祀大同镇总兵张树屏专祠”。程之伟，光绪十九年（1893）九月任大同镇总兵，以“卓著勋劳”，光绪帝“赏给用宝福字一方，小卷八丝缎二件”。呼延霖于光绪十八年八月任大同总兵，光绪三十一年（1905），清政府“以功绩卓著”“照军营立功后积劳病故例优恤，并附祀山西省城前山西巡抚曾国荃专祠”。尚有多多，不再枚举，大抵在形势动荡时方显良将忠勇本色，正所谓“乱世显忠臣，板荡出英雄”。

但也有一些庸劣不职者，乃至贪赃枉法者，诸如：大同镇总兵恩承阿自嘉庆四年（1799）起至九年（1804）止，“将该镇所辖中、左、右、前四营马干银两俱令摊扣”，仅其任所就存现银一万一百余两，震动朝廷，嘉庆帝大怒曰“总兵为专阃大员，乃敢贪黷无厌，败坏营伍，至于此极，实属可恨”。是故，连山西都督、山西巡抚亦因失察之罪而被“交部严加议处”。张乃义，乾隆十八年任大同镇总兵，捏冒开销，私侵入囊达四千七百余两。光绪年间的署大同总兵沈玉贵，因“所募马队，克扣侵吞，且有贿卖差缺情事”，被“即行革职严追”，和他有连带的都司王丕绪、陈绍虞、陈绍辂、试用府经历贾象谦一并革职。（《清实录》）

3. 职守

山西大同镇系“边防重地”，故职责重大，除日常驻防边墙、边堡、塘汛外，还负有修葺边墙、协守税卡之责。战时，更要听命出征，这是最重要的一个职责。

清代尽管是大一统局面，但清政府对北方蒙古等族疑惧之心并未消除，采取的是笼络与防备、利用与监督相结合的策略，因而在长城沿线各关堡哨卡都常设驻兵，警惕防守，所以把明长城称之为“边墙”，长城之外称之为“边外”。

修葺长城是大同守兵的一项重要任务，而且清政府把之规范化、责任化、常态化，制定了一些规章制度，并不断改进之、完善之。清顺治十五年（1658），朝廷下令，山西北路边墙（长城）定由边军边民于农隙之时，计工分段通力合修。所修边墙50丈至100丈者，可记录一次，以资鼓励。清康熙三十四年（1695）五月，户部与兵部会议决定：山西等地修筑边墙，由驻地官兵施工，每兵每日津贴白银4分。边汛武职官员捐银修长城出600两者，准随带加1级；300两者加1级；不随带而捐100两者记录1次。清雍正八年（1730）清政府决定：对于山西塌圯边墙，该地方文武官员不时修葺，果能坚固如式，有修复百丈者，由该巡抚、提督勘确，年终题请议叙，准予记录一次，多者以次计算。不及百丈者，由该巡抚、提督酌量给予奖励，倘捏报修筑，照妄报军功例治罪。清乾隆十六年（1751），清廷决定，今后山西岁修墩台、营房银不再支用专项军费银，要列入耗羨案由造报。二十一年（1756），乾隆帝决定，修理边墙，请照旧例，令文武官员督率边民边军营兵，各就附近之处，计工分段，于农隙之时修筑，并令大同镇总兵、雁平道员每年秋后会查一次。以考勤惰。乾隆二十九年（1765），由于山西等处边墙（长城）破坏严重，处处坍塌，每里仅有堡兵二名，虽极力督修，也难兼达。故清政府决定，今后就请边军边民、营兵三者于农隙之时，计工分段，通过合修，并令镇道大员稽查册报。（《清实录》）这些决定，成为有清一代修葺长城的基本定式。

协守税卡，又是大同镇兵的一项任务。山西省北边墙一道总共设36口供行人通行，此中杀虎、宁鲁、得胜三口设立税卡收取商旅税金，杀虎口为户部直接管理的税口，委派满蒙官（征榷官）。得胜和宁鲁皆为分税口，由杀虎口“监督稽征”。大同府城和朔州府城都是山西重要的货物集散地，这里的货物都经由这三个边口贩往边外，而边外货物进入山西贩卖亦经由这三个口子，是故这里的税收是清政府一项重要的财政收入。据史载，乾隆五十七年（1792），清政府规定杀虎口每年税收为一万五千四百十四两白银（《清史稿·食货志》）。因此，清廷对杀虎口税收工作十分重视、严格，屡次下令要求大同镇、府要协助搞好这项工作，不得推诿、

扯皮。乾隆四十八年（1784），镇门口把总张孝等串通兵丁，受贿纵放偷马贼马之玉进口马匹数十匹一案，山西巡抚农起和大同镇总兵富成俱因此按失职罪降二级调用。可见协守职责之重。

战时，大同镇兵更要听命出征。在战火纷飞中浴血搏杀。据《清实录》载：平定噶尔丹叛乱，有大同镇兵；阻遏征剿太平军、捻军、刘景诗的黑旗军、陕甘宁回族起义军，更有大同镇兵；甲午战争中，有大同镇兵；防堵八国联军侵晋，有大同镇兵；镇压大同辛亥革命，有大同镇兵，等等。这都说明大同镇兵是清政府维护其统治的一支重要军事力量。因篇幅所限，这一问题只能点到为止。

由是观之，清代大同仍然是清王朝一处十分重要的军事重镇。

二十一、种罌粟严禁弛禁

罌粟，亦称罌子粟，原产于欧洲，属二年生草本植物。清朝初中期，罌粟果中乳汁制作的鸦片只作为一种药品由阿拉伯、印度输入中国，但数量很少。乾隆末年以后，英国的东印度公司把它作为攫取巨利的商品，进行罪恶的鸦片贸易，使中国的白银大量地流入英国。鸦片战争之后，鸦片便堂而皇之地在中国神州大地上迅速、广泛地泛滥起来，随之种植罌粟之风也逐渐在全国各地蔓延开来。

我国种植罌粟始于19世纪20年代。罌粟的种子先是由印度传入云南，而后之于四川、贵州、甘肃，再由西北的甘肃传至陕西和山西。（朱寿朋：《光绪朝东华录》卷14）据史载：鸦片输入山西的时间约在嘉庆年间，而鸦片烟籽的传入最初应在道光十七年（1837）。山西是种植罌粟的重灾区，居于全国的第二位，而雁同地区又居于全省的前列。据光绪本《广灵县补志》载：同治初，雁北地区无论山地、坡地、平田、水地皆有种植罌粟者。到了光绪初年，山西种植罌粟达到顶峰，全省各州县平均种植面积达到40%，几乎与粮田面积对等。特别是大同府、朔州府、宁武府、代州、忻州所属各县更为严重。（《山西通史·近代卷》）山西巡抚曾国荃在光绪四年正月二十六日（1878.2.27）的《申明栽种罌粟归禁疏》中讲道：“近则罌粟盛行北路，沃野千里，强半皆种此物。”即使经历了光绪三、四、五年大灾后的光绪六年，晋属各府中“每县之田，种罌粟不下十之三四，全省土地计之，应占十五万顷”（光绪本《广灵县补志》），仍然占到了当时耕地总面积的七分之二多，每每有民间大户种数十亩、上百亩，小户种两三亩、十来亩者。一到夏日，原野弥望，皆罌粟之花，或嫣红夺目，或犹云朵降落，白色茫茫。（《山西通史·近代卷》）这是一幅多么美丽而又可怕景象！到了19世纪90年代，在社会各种力量的压迫下，罌粟种植有所收敛，但盛产罌粟的晋北10多个州县，种烟之地还占到产粮田的1%左右。

由于种植罌粟的泛滥，也导致吸食者泛滥起来，烟毒笼罩了山西各府、厅、州、县，也笼罩了雁同大地。烟毒的泛滥程度，北路要比南路更为严重。（《山西通史·近代卷》）曾国荃曾讲道：“今业已种之，因而食之。家家效尤，乡村反多于城市。”光绪三年（1877），广灵县衙门宣称：“业已种之，因而吸之……查晋省二十年前吸食洋烟者，大抵皆游手无赖、门丁、

胥吏、舆夫，实有力之家，至于用力南亩之百姓，则绝无其事。乃自遍地栽种以来，取携过便，以至父不能防其子，兄不能制其弟，夫不能禁其妻，不分男女，不论老少。”（光绪本《广灵县补志》卷6）史称：“山西本为著名之鸦片出产地，遍地皆植鸦片，人民自植自吸，即妇女儿童，无不吸食。”（《国风报》第18期）种植罌粟和烟毒的泛滥严重地摧残着中国的经济命脉，严重地威胁着人民的生命财产和国家的安全，这是显而易见众所周知的事情，自不待多言。《广灵县补志》中的劝戒鸦片歌谣说得好：“昔日个金银满箱，今日个家业全漂荡”。

对于这样一件关乎国计民生的大事，清政府也曾多次发出禁令（《清实录》）：

同治四年二月二十八日（1865.3.25）山西巡抚沈桂芬上奏朝廷“请严禁种植罌粟”。他说：“乃近年以来，山西人民多以种植罌粟为业”，“遂致产米愈少，粮价增昂”。同治帝“著沈桂芬即行刊刻告示”，“严行禁止”。

同治七年（1868）7月31日，山西巡抚郑敦谨与藩司胡大任派员向各州县征收罌粟花税，开种罌粟花禁。清政府命郑敦谨遵照政府历次谕令，禁止种植罌粟。同治十三年（1874）10月5日，因清政府下达的禁种罌粟令后，山西各州县除大同、汾州、代州稍有约束外，其他各州县多未遵行，清政府“著山西巡抚分别飭属确实勘明，即行剴切晓谕，严禁栽种”。

光绪二年（1876）7月13日，山西巡抚鲍源深上奏朝廷说：自道光年起，山西就有人偷种罌粟，近年来民间种罌粟之风盛行。清政府令鲍源深严禁种植罌粟，明订考成。嗣于9月26日，清政府又进一步申明禁令：日后官员“如失于查禁，应照失于查禁例罚俸一年，公布罪名。倘有不肖州县知情故纵，收取费用，经该省督抚揭参到部后，吏部照违例科罪，降三级调用议处。”

光绪四年（1878）3月9日，清政府又一次下达禁止种植罌粟令。山西巡抚曾国荃即发布告示，所有栽种罌粟者，责令拔除，改种五谷。续于8月30日，曾国荃援引两江禁止罌粟，有将地亩充公章程，奏请朝廷，日后晋省“如有栽种者，查出即将其地充公，作为村本甲公业，倘稽查不严，将地方官分别撤参”。光绪帝下旨：“著照所议办理，该抚务当严飭地方官绅，实力奉行”。

光绪八年（1882）8月2日，山西巡抚张之洞上疏朝廷，力主禁烟，提出严定考成，感化以诚等戒烟措施。

但是禁来禁去却收效甚微，就连力主严厉禁烟的曾国荃、张之洞也只是在他们任山西巡抚职内，热闹一阵子；当他们一离任，便“人一走，茶就凉”，旧态复萌。到了光绪十二年（1886），山西巡抚刚毅奏请朝廷：“请重税罌粟，以除痼习，拟于栽种州县，于扬花时查明所种地亩，成熟百斤者，抽税银二十二两，仍于落地行销处所，照外来土药章程，再抽厘银二十二两，试办一年，酌量递加”。清政府批准了这一奏折，这就使得种植罌粟由严禁走向了弛禁，实质上承认了种植罌粟的合法性，致使山西鸦片烟害愈益严重。仅据光绪十二年（1886）八十三个厅州县举报，药料坐商就达四百七十四户，共捐银一万一千三百余两。直到宣统元年（1909），在山西的农田上，还依旧生长着35万亩的烟苗。

为什么会成为这个样子呢？追本溯源，我以为有这么几个原因。

一是清政府禁烟无常，朝令夕改。清朝廷内部一直存在着弛禁论和严禁论两派，公说公有理，婆说婆有理，争论不休，而作为清朝廷的最高统治者皇帝亦时东时西，没有常见，最后在弛禁论的诱惑下，终于实行了“寓禁于征”的弛禁政策。他们认为：要改变鸦片进口、白银外流这一现状，必须“先罢例禁”，听民自种罂粟。由于政府禁止种烟，夷人才“益得居奇。而利藪全归于外洋”。设若“宽内地民人栽种罂粟之禁”，则“内地之种日多，夷人之利日减，迨至无利可牟，外洋之来者自不禁自绝”。（《细说大清》）由于“寓禁于征”政策的实施，企图以征税手段达到表面上限制，实际上任其自由发展且政府只管收缴税钱的目的，结果使种植罂粟之风泛滥不止。

二是地方长官把收取“土药税”作为财政收入的一大来源，因此往往采取阳奉阴违，上下其手的办法，并不实力禁种，只是虚应故事而已。比如侍郎郭嵩焘在上奏朝廷的奏疏中讲道，山西巡抚鲍源深在检查营伍时，各州县先拔去驿道两旁罂粟一二亩，改种禾麦，或仅将路旁烟苗铲去，蒙混过关。再如山西巡抚宝棻为了邀功，隐瞒真相，谎报省情，上奏朝廷说：山西省禁止种土药大见成效，一律肃清。继任山西巡抚丁宝铨，继续诬奏：山西境内鸦片烟苗已经禁绝，结果酿出了“文交惨案”。据史载：光绪十二年（1886），每百斤烟土抽收坐贾厘银15两，贩运出省抽收行商税银30两。光绪十六年（1890）厘税并计，每百斤征银至80两。光绪二十三年（1897），全省岁征土药（鸦片）地亩税银26.31万两；二十九年（1903），山西征收罂粟种植田税银23.35万两，如果按山西通年所收钱粮税厘银约三百余万两计算（《德宗实录》），分别占到了8.8%和7.8%。在巨利面前，大部地方官员都会采取欺瞒态度。山西巡抚张之洞在光绪八年（1882）上奏朝廷说：查晋省罂粟所以不能禁止，其原因有：一由于国家禁弛不一，朝令夕改；二由于官吏视之为利源，图收亩税。祛此二弊，必有成效可观。此言击中要害。

三是有一定的社会基础。地处黄土高原的山西，特别是山西北部，水田很少，耕地多为旱地，广种薄收，生计维艰。而种植罂粟，初种则获益“颇佳”，亩产鸦片一般可达25—30两白银，可抵庄稼收入的十倍。当时雁北衙门的文告中也讲：“自洋药弛禁以来，小民无知，因见栽种罂粟之利，较五谷稍厚，遂视为利藪，始而山坡水湄。偶尔播种，近则沃土肥田种植日广。”这是种植鸦片的客观因素和条件。（《广灵县补志》卷6《政令》）

四是贪渎不法之官员把此作为巧取豪夺的摇钱树。如晋西石楼县知县汪恩湛等官员，在曾国荃严厉推行禁烟之时，仍顶风作弊，派出小吏暗征种植税，以饱私囊，致使禁栽禁种不得实效。再如张之洞于光绪八年（1882）在参劾山西阳城县知县裕厚中说：“裕厚性情谬妄，于民间私种罂粟，擅收税钱”。（《德宗实录》卷156）

总之原因种种，但清政府的政治腐败是其众因之中的根本原因。

二十二、“丁丑奇荒”激起民变

清光绪三年（1877）至光绪四年（1878），山西省遭受百年不遇的特大旱灾，其范围之广、

人口之多，都是空前的，史称“丁丑奇荒”。雁同地区也未能幸免，同样笼罩在严重灾荒的恐怖中。

据史载，这年：“大同大旱人相食。朔州大旱，饿死盈途。”（《华北、东北近五百年旱涝史料》）

左云“秋大旱，人相食，道路饥殍盈途。”（《左云县志》）

“灵丘旱。米价昂贵。”（《灵丘县补志》）

浑源“夏旱秋欠收，粟腾贵。”（《浑源州续志》）

“浑源夏秋水灾”。（《山西省近四百年自然灾害各县统计》）

怀仁“夏旱秋霜，五谷不登，怀地山村较甚，斗粟市钱千余，人食草实树皮，死亡甚众。”（《怀仁县新志》）

光绪三年山西春麦欠收。“自春徂秋未得透雨，禾苗枯槁，杂粮亦复黄萎。……怀仁、山阴、应州、朔州、右玉、平鲁等八十二厅州县乏食”。（光绪本《山西通志》卷82）

山西各厅州县秋禾被旱、被雹、被霜成灾，各处收成欠薄……成灾九分之山阴县鸳鸯会等八村，怀仁县北家堡等三村；成灾八分之山阴县下兰家窑等十三村，朔州旦子山等二百七十二村，右玉县宋官屯等一百九十一村，平鲁县大野等九十七村；成灾七分之怀仁县乾庄等二十七村，应州大营等二十六村，山阴县贺窑等四村，右玉县八里庄等一百八十八村，平鲁县六百户等三十七村；成灾六分之怀仁县南家堡等五村，右玉县马营河等三十四村，朔州兴文等一百九十一村；成灾五分余并五分之山阴县西沙咀等五村。（光绪本《山西通志》卷82）

山西持续大旱特旱，全省成灾者八十余厅州县。山西自同治十三年（1874）至光绪三年（1877）已连旱四年，实为历史上罕见的严重旱灾。（《山西自然灾害史年表》）

这些历史记载给我们描绘出一幅多么可怕的被灾景象。面对山西如此严重的灾荒，清政府也采取了一系列赈灾措施：

光绪三年四月，清政府批准山西开仓放赈，在一个月的时间里即动用仓谷米、豆共计768393石。与此同时，清政府又从山西应解的京饷银内划留出20万两，用于采购粮食赈灾。

六月二十二日，清政府批准山西在本省及邻近各省开设认捐输局，筹措赈灾粮款。

八月，清政府从南北洋海防经费中划拨银38万两，赴奉天、归化、包头等地采购粮食，用以赈灾。

九月，清政府从山东漕粮中划拨出8万石以赈山西。

十月，对太原、平阳、怀仁、和林格尔等82厅州县，不论受灾程度，均赈与1个月的口粮。其后又对五成以上受灾的地方，分列情况，加赈1—3个月的口粮。

十一月，清政府再次划拨江鄂新漕米6万石，借拨两江及安徽等9省税课厘金50万两，代拨山东银10万两，以解决赈灾漕粮的运费。

八、九月间，清朝廷派出工部侍郎阎敬铭作为朝廷的钦差大臣前往山西督查赈灾事务。

五月，山西巡抚曾国荃带领省城官员向龙王祈雨，并上奏朝廷；全省各地方官员纷纷仿效。

光绪四年（1878）1月24日，为节省粮食，清政府下令山西禁止酿酒。

这些措施，应该说起到了一定作用，但并不能从根本上解决问题，摆在世人面前的仍然是一幅“草皮树根掘剥殆尽，道殍相望，饿殍遍野，赤地千里，山枯川竭”（《德宗实录》卷56）的悲惨景象。山西籍御史温忠翰在一道奏折中称：“而山西一省荒歉更甚于去年（光绪二年），人情汹汹，朝难谋夕，子女则鬻于路人，攘夺或施于里党。啼饥者远离数郡，求食者动聚千人，户少炊烟，农失恒业……四野鸿嗷，万夫庚癸。”这年山西受灾极重的84个州县，灾民超过600万，饿死者过半。至于曾国荃的祈雨，更是可笑之举，老天爷并没有眷顾他的“虔诚”，赐与他的仍然是连续两年的旱灾，致使“过去纯粹靠天吃饭的山西百姓粮源枯竭，积蓄告罄，蒺藜、树皮、桔杆一类凡是可以入口之物，都被用来充饥。全省人口由灾前的1643.3万，骤减至灾后的1065.8万。”（《山西通史》卷6）

造成这种局面的原因，除了灾害特别严重，百年不遇；政府赈灾数量不足，杯水车薪等许多客观因素外，更令人不能容忍的是那些丧尽天良的贪官污吏乘机敲骨吸髓，侵吞赈灾钱款，发灾荒财。光绪三年七月初五日（1877.8.13）御史胡聘之奏称：“闻该省（山西）州县，因钱粮可冀减免，上紧催征，为捏报民欠侵吞入己地步，至散给粮米时，书役藉端勒索，约令加倍倘还，致灾民惧不敢领，甚有愿输钱文，求免赈者。”（《德宗实录》卷53）

10月6日，清政府因各级官吏在赈灾中乘机舞弊，如捏报虚户，冒领赈银粮粮，逃亡迁徙户册重复等，责令各被灾地方督抚明定办赈章程。

光绪四年十月二十八日（1878.11.22）御史梁俊奏称：“风闻晋豫被灾州县各官，每籍善后为名，筹办社仓、义仓各事，并立急公社名目，预征来年钱粮，凡漕粮之浮收，车马之滥派，官价之抑勒，词讼之规费，弊端不一，请飭查禁。”

光绪四年十一月十八日（1878.12.11），给事中王昕上奏朝廷说：“山西地方官办理赈务，不免欺饰，……至放赈之弊，官吏侵吞克扣，实惠不能遍及”。

特别应该指出的是，作为钦差大臣督查山西赈灾事务的工部侍郎阎敬铭，在山西赈灾的两年多时间里，与委员、书吏等官员竟然用去办公杂支银10万余两，占库拨赈银总数的4.3%。阎敬铭还多方包庇不法官员吉州知州段鼎耀等。（《山西通史》卷6）

而作为山西最高军政长官的封疆大吏曾国荃也并未将赈灾款银全数用作赈救灾民。他把清政府先后拨给的部库银20万两，拨给的山东地丁银3万两，安徽、江西二省厘金各3万两，湖北厘金、盐金各2万两，湖南厘金银2万两，四川盐厘津贴3万两等，共计银50万两用于买谷填仓，因为受灾时，曾以本地仓谷接济赈需。（《山西通史大事编年》）

由于清政府的政治腐败，吏治昏愤，嗷嗷待哺的受灾饥民，只能揭竿而起，挺而走险，以求一条生路。“丁丑奇荒”终于激起了民变，雁同人民奋起反抗，扮演了这场民变的重要角色。

早在光绪三年的三月间，大青山后一带地方的人民就掀起了反抗斗争：“躔金一带，突有马步贼匪到处抢掠，经提督张树屏派队追捕，毙贼多名，该匪分路逃逸，其后山地方，复有贼匪出窜”。四月初八日，绥远城将军庆春等奏：“躔金一带马贼攻扰”，正“督军布置筹防。”

十月二十四日，山西巡抚曾国荃上奏朝廷：“晋豫交界之葡萄峪地，突有匪徒朱登鳌等，

聚众焚掠，勾合各处匪党，至七百余人，抗拒官军，堵塞大路。……该匪在河南修武一带，窥伺道口清化要路，恐各处饥民再为勾结，势等燎原……”，“请河南派拨劲勇会剿”。

光绪四年春，在雁同地区的北部口外大青山后，王活厮、董老玉等聚集饥民、游勇五六百人，“在东公旗地等，肆意抢掠，拒毙官兵。”（《德宗实录》卷68）山西巡抚曾国荃委派大同总兵马升统军前往镇压。王活厮等率众与官军英勇奋战，打死清兵多人，终因众寡悬殊，王活厮最终被清军捉拿，壮烈牺牲。暴动失败。

最值一书的是发生于宁武、朔州交界处之白庙村的熊六起义。

光绪四年正月，熊六“号召无赖游手及饥民约二千余人，焚劫乡村，官兵在盘道地方抵御，亦有伤亡。”“总兵葛清泰等带兵往捕，该匪胆敢负隅抗拒，官军奋力攻击，当将匪首熊六、殷兴等擒获，阵毙贼匪数百人”，“千总卢占元、外委杜存亮、李威杀贼捐驱。”“该省被灾严重，饥民嗷嗷待哺，颠沛流离，遂有为匪徒所诱”。（《德宗实录》卷68.69）熊六，大名熊振德，道光十九年（1839）出生于今朔州市朔城区大涂皋村，少时为生活所迫给地主当长工放羊，喜好武术，乐于助人。牺牲时年仅39岁。

熊六的这次起义虽然规模并不算很大，活动范围也不过百里，但在当时影响还是不小的，可以说是震动朝野。熊六起义为雁同历史，又增添了浓墨重彩的一笔。

二十三、“老爷工程”同蒲铁路

洋务运动开创了中国的近代工业。在洋务运动的浪潮中，修建山西铁路亦提到了议事日程上。19世纪末20世纪初，山西铁路建设尚处于创办阶段，当时策划和动工兴建的铁路有三条：正太、京绥和同蒲铁路。而同蒲铁路对山西而言较之其它两条更具重要性，它是贯穿全省南北的经济大动脉。

光绪二十三年（1897），清政府邮传部提出了一个修建铁路的动议，这是一个宏伟的计划，拟以北京为中心，在全国建设四大干线，其西干线就是将正太和同蒲线连结起来，抵达陕西潼关，再向西经兰州达于伊犁。这是最早提出修建同蒲铁路的一个设想。

光绪二十八年（1902），山西民族资产阶级代表人物刘笃敬，为收回英国福公司在山西的路矿权，曾提出了一个建立铁路公司的要求，计划建筑太原至蒲州铁路线，由山西商办，但没有得到清政府的批准。刘笃敬（1848—1920），山西襄汾人，字缉臣，号筱渠，清末举人，曾任过晚清刑部主事，后来又任山西商务局总办、保晋矿务公司总经理等职，是个有多重身份的山西民族资产阶级代表人物。

光绪三十二年（1906）6月4日，清政府商部上奏光绪帝曰：上年农历七月间山西巡抚张曾敷奏报，山西绅商拟集股本设立同蒲铁路公司，并推选在籍前甘肃布政使何福堃总管其事，呈请朝廷批准。光绪帝遂允准由何福堃总办同蒲铁路。至此，由山西地方集股修筑同蒲铁路的计划才得到清政府的正式批准，正式成立了同蒲铁路公司，清政府邮传部还发给了“总办山西同蒲铁路有限公司关防。”

光绪三十三年（1907）8月8日，山西巡抚宝棻向清廷奏报同蒲铁路的筹办情况，折中称：查同蒲铁路于光绪三十一年（1905）农历七月间奏请归晋省绅商集股自力。三十二年（1906）闰四月由山西同乡京官公举在籍绅士前甘肃布政使何福堃为总办，呈请商部奏准后，即在山西设局筹议，定为商办有限公司。同蒲全路需款在两千万以上，亩捐一款，丰稔之年亦仅三十余万，所短银两甚巨，依靠官力实在不够。何福堃等赖官力集资，以致同蒲路工迟误。现已另举允浮众望绅士，接充该公司总协理，由巡抚宝棻督饬分投招股，次第兴办，以期早日开工。这份奏折说明公司成立一年多，工作没有多大成效，迄今尚未开工，只好临阵换将。次年七月十二日，宝棻又向清廷奏报：“晋省同蒲铁路，现由各绅商次第兴办，成效可期”。同蒲铁路总算动作起来了，“只闻楼梯响，不见人下楼”的日子也总算告一段落了。

清宣统元年（1909）2月27日，清政府邮传部会议研究决定：“至由太原南经泽潞接道清一枝，前据同蒲铁路公司呈称，拟由太原至平遥，应俟奏派勘路查款委员禀复，再行核办”。3月15日，山西巡抚宝棻根据邮传部的意见向清政府回复同蒲铁路的勘定路线和筹资办法。宝棻奏报说：“晋省同蒲铁路，勘定路线，自太原起，北抵大同所属之天镇县，南至蒲州河滨为干路，其枝路，一自山阴所属之岱岳镇，经右玉达归化；一路出天镇接京张铁路；一由平阳经潞泽达河南清华镇，股息原定四厘，兹增为周年8厘，以盐斤加价，烟户抽捐，土膏业捐，差徭提款，计捐加五项，为每年保息之用。”

从商办同蒲铁路公司成立，历经三年，才将勘定路线确定下来，工作进展十分缓慢。此间，邮传部于宣统元年（1906）正月上报朝廷，拟在太原建一铁厂，专铸路轨，供同蒲铁路筑路专用，但遭到了农工商部的否定。之所以会这样迟缓，皆因其时中央和地方的实力都有限，筹资困难之至；上下左右意见不能统一，纷争不断；再加上用人不当，同蒲路的修建只能像老牛爬坡一样，走走停停，有时甚至光喘气不进步。

宣统元年六月初一日（1909.7.17），邮传部上奏朝廷：“查山西铁路，该省原拟由大同府起修至蒲州府止。嗣后该公司因集款维艰，遂拟先修太原府城起至汾州府之平遥县一段。现据臣部委员复勘，尚须有斟酌之处，其款项仅存六万余金，倘不赶紧募筹，即此一段亦无告成之望，应臣部会同山西抚臣察看情形，如果悠悠无成，自应将该公司分别撤销，另筹办法”。同蒲铁路的修建又面临着中途夭折的危险，幸亏清政府没有作出批复，但也大大吓了一跳。

宣统三年（1911），山西绅商集股至200万两白银，于是同蒲铁路榆次至太谷一线遂于是年二月首先破土开工。到了这年的9月，全长35公里的这段铁路路基修建完毕，榆次一带8公里的轨道铺设亦告竣工。正当同蒲铁路建设刚有一点起色时，但命运多艰，接着由于辛亥革命爆发，之后又连年军阀混战，战火硝烟笼罩着三晋大地，同蒲铁路的命运也只能是下马停工。

1913年，北洋政府将全国各省自办铁路修建权全部收归国有，同蒲铁路并入同成铁路（大同至成都），然而此项工程并未落实，同蒲铁路的修建继续搁浅。

1928年，阎锡山在山西的统治站稳了脚跟，同蒲铁路的修建遂又提到了议事日程上，阎锡山政府拟以一省之力修筑同蒲铁路。是年十月，阎锡山政府首先聘请德国工程师王鼎率队

重新勘察路线。次年8月又改聘德国工程师米勒续任队长，继续勘察，直至1931年3月，历时29个月才完成了线路的勘察工作。根据设计，由于工程浩大，需要大笔资金，遂决定修筑轻型窄轨铁路。（李大钧、李大宏《大同铁路史话》）为了筹集筑路资金，阎锡山采取了一个搜括民脂民膏的办法：1932年春，阎锡山在省政府设立了一个禁烟考核处，实为官卖鸦片的机关。该处把绥远屯垦处所种大烟制成饼子形状的“戒烟药饼”，由该处承办专卖，每县设“禁烟”委员会监督县长推销药饼。每月可销售二十余万两，及至1937年增至三十余万两。销售范围，由山西全省扩展至河北、河南等地，每月获利三十余万元。销售六年共获利二千余万元。（《山西通史大事编年》）

同时，阎锡山又于1932年成立了一个晋绥兵工筑路总指挥部，自任总指挥，实行以兵工为主，包工为辅的建筑办法，采用1米轨距，正式开工筑路。阎锡山调动了4个工兵师、1个独立旅团，以太原为起点，同时向南北两个方向拓展，到了1935年5月10日，太原至临汾段通车运行。1936年1月1日，太原至原平段通车营业。此时，临汾至蒲州风陵渡段亦是日通车。原平至大同因需跨越勾柱山，故工程艰巨，直至1937年7月，轨道才铺设到大同十里河桥南。由于日本发动全面侵华战争，十里河大桥未能建成。（《大同铁路史话》、《山西通史大事编年》）

日军侵占大同后，日本侵略者为了侵略战争的需要，为了掠夺大同的资源，遂又将剩下的一点工程补完。不过为了避开耗资巨大的十里河大桥工程，于是将接轨点改在口泉支线的平旺站，初为窄轨，后改为标准轨道。（《大同铁路史话》）

同蒲铁路的修筑，经历了一个漫长的年代，吵吵嚷嚷几十年，工程进展十分缓慢，可谓波波折折，有时近乎“山穷水复疑无路”，差一点夭折，但最后总算是建成了。概括这段历史，应该说经历了这样几个阶段，即开头阶段，缓、停阶段、建设阶段，收尾阶段。清朝末年仅仅只是开了个头；民国初，又处于缓、停；而真正大力推进是在1928年以后阎锡山政府手中进行的；最后由日本侵略者坐收其成，仅仅作了点收尾活儿。如果说到“老爷”工程，同蒲铁路的修建应该算作一个吧。

二十四、绣女村北路军受挫

公元1911年10月10日（清宣统三年八月十九日），武昌楚望炮台的枪声吹响了辛亥革命的号角。山西的革命党人积极响应，于是年的10月29日（九月八日）在山西省城发动起义，一举成功。辛亥革命太原起义成功后，立即组成山西临时军政府，推举阎锡山为都督，温寿泉为副都督，下设军政、参谋、军令、政事、财政、外交等7个部，杜上化为总参议。将所有军队整编为4个标，张瑜任第四标标统。设立了前敌、东路军、南路军、北路军四个司令，张瑜为北路军司令。张瑜，1883年生，字玉堂，五台人。1902年考入山西武备学堂。1904年被清政府派赴日本留学，为陆军士官学校第六期学员。次年加入同盟会，后又加入铁血丈夫团。孙中山很赏识他，曾曰：“华北革命之成败，唯尔负之。”1909年毕业回国，积极参予

太原辛亥革命。1913年任山西都督府参谋长、教导团团长等职，为阎锡山所器重。

为了扩大起义成果，山西临时军政府决定分三路向北、向南、向东进军。向北，由新任北路军兼第四标标统张瑜率部北上，旨在夺取晋北重镇大同。同时军政府还命令忻代宁公团配合张瑜北取大同。忻代宁公团是由续桐溪、弓富魁等组织成立的。早在武昌起义前，晋北的崞县、五台、定襄、忻州、代州、繁峙、静乐、苛岚、大同等地的革命党人已广泛开展革命活动。崞县的续桐溪在西社村成立了南同川保安社政府。太原辛亥革命成功后，经阎锡山同意，续桐溪与弓富魁很快召集起1000余人，于1911年11月23日成立了忻代宁公团，续为团长，康佩珩为副团长。北路军北进中，进展并不顺利，遭到了清军的顽强抵抗。清大同总兵王得胜派出劲旅驻守雁门关。从11月4日张瑜率兵一营北伐以来，边打边进，直至11月22日，革命军才光复雁门关。但大同总兵王得胜又亲率清军疯狂反扑，张瑜部不得不退出雁门关，转战于代州地带。11月27日，革命军攻占宁武。

11月28日，忻代宁公团誓师北上。

11月30日（宣统三年十月初十）大同的同盟会会员宋世杰、李国华等在大同发动起义，大同光复。随后清兵即派出重兵进围大同，大同危殆。北路军到此时，北进的性质发生了质的变化，即由北取大同变为援救大同。

此间，为了配合北路军夺取大同，同盟会会员李嵩山集众百人于11月7日，在山阴岱岳镇劫夺大同清兵运往太原的步枪200枝，结果被清兵包围，李遇难。11月10日，同盟会大同支部派高保印等25人在山阴县岱岳镇劫夺大同清兵押往雁门关的武器，亦被清军在应州追杀。李嵩山，字子高，代州人，清末中秀才。1904年，考入将弁学堂，学习军事，毕业后任司务长。1906年参加同盟会。1909年任宣传小组的负责人。李嵩山在岱岳镇劫夺清军的枪枝中不幸被捕，押至大同，惨遭寸磔，壮烈牺牲。（《山西大典》）

忻代宁公团的进展还比较顺当，12月4日，攻克怀仁；12月5日，进抵大同。大同军政府副都督李国华、统领宋世杰等出城迎接。忻代宁公团入城后，为保卫大同即进行了严密的军事布防。

12月4日，“以大同失陷，革大同镇总兵王得胜职，听候查办，仍带罪图动”。“以记名总兵陈希义为山西大同镇总兵官。”（《德宗实录》）

12月11日，阎锡山命同盟会会员王建基、贾英带兵救援大同。行至怀仁，与北路军张瑜部会师。12月15日，在距大同四十余里的绣女村遭遇清军，战斗进行了整整一天，十分惨烈，可以说是革命军与清军的一次救援与反救援的大搏杀，革命军伤亡六十多人，王建基、贾英勇牺牲，救援失利。但却仍展现出革命军的英雄气概，清军伤亡达二百余人。

关于绣女村的这次浴血战斗，《清实录》是这样记载的：

直隶总督姜桂题奏：“统领官陈希义，带队援晋，兵围大同，以我军炮火之猛烈，不难轰击立破。然大同城内土匪叛兵与革命党杂处其间，而外人教士生命财产，稍有波及，尤关交涉。该统领约束军队，安辑居民，俾通消息，城内团首宋士杰，意图反正，暗应我军……晋省副议长杜上化、知县光绪等到大同，因派委员张文藩一同入城，剴切劝谕，卒能和平解决，收

复城池。该统领陈希义会同地方官绅等，筹画经营，分别解散，民心大定，闾阎无惊。先是十月初间，该统领初到大同，营队无多，后路空虚。阳高县令已逃，天镇未驻一兵，谣言四起，一夕数惊，匪党千余人潜袭该军后路，意图东窜张家口一带，土匪奸人，亦思乘机而起，扰乱西北门户，该统领探得此信，分兵连夜截击阵毙匪首黄锦一名，余匪亦即击散。又闻怀仁有匪马步千余名，并有快炮来援大同，当经陈统领希义，带同马队统领高云彩、管带米振标等，至绣女村迎击，自辰至酉，敌军始大败。斯役也，敌军炮火最猛，闻系晋省混成协二十四标叛兵，并有炮队官刘姓在内，尤为鸷悍，故战事最烈，卒能痛加截击，大挫敌锋。”

从这段记载中，我们可以看出，一是清军是有备而来，专来“迎击”。二是战斗十分激烈，“战事最烈”。三是革命军非常英勇，“尤为鸷悍”。四是不称战斗，而称“斯役”。五是大同总兵陈希义，是镇压大同辛亥革命的急先锋，为清廷立下了汗马功劳。六是暴露出大同辛亥革命的重要首领之一宋世杰，曾经有变节行为，“意图反正，暗应我军。”

其后由于南北议和成功，1912年1月15日清军与大同革命军达成协议。17日革命军撤出大同，续桐溪率忻代宁公团返回崞县一带，宋世杰率大同革命军驻于口泉一带。2月27日，宋世杰率大同革命军二次光复大同。

绣女村一战，北路军遭到严重挫折，进军大同的目的因之未能达到，对于北路革命军来说，这次战斗是一次转折性的战斗。战斗中，山西革命军的一个重要人物王建基英勇牺牲。王建基，生于1883年，字弼臣，五台县东冶镇人。20岁中秀才。1905年考取官费留学生，入日本体育专科学校。他在日本参加同盟会。1906年毕业后回国，积极参加武装起义的准备工作，不幸事情败露，被清廷捕获。在清廷监狱中，他经受住了清廷的严刑逼供，始终坚贞不屈，后乘机逃脱。太原起义成功后，他任敢死队总参谋之职。在绣女村战斗中，革命军弹尽粮绝，士卒饥疲，伤亡惨重，但他仍死战不退，最后中弹牺牲。山西省军政府为表彰他的英勇事迹，追认为民国烈士，并勒碑立传。（《山西大典》卷一第十编）

[作者：原中共大同市委党史研究室主任、研究员]

（责任编辑：侯瑞）

创新发展思维 树立遗产地保护新理念

——以云冈石窟为例浅谈遗产地的科学保护

王雁翔

5000 年华夏文明史为中国留下了众多的历史文化遗产，这些文化遗产是中华民族的灵魂，是我们人类文明的精神家园。截止 2014 年我国列入《世界遗产名录》的文化遗产达 31 处，自然遗产 10 处，文化和自然双遗产 4 处，以 45 处遗产跃居全球第二位，仅次于意大利。然而，受体制、观念和社会经济发展等方面因素制约，各地文化遗产和自然遗产的保护力度和管理水平参差不齐，需要我们在今后的工作中进行深入的研究和探讨，以期寻找出一条符合遗产地科学发展之路。那么，如何才能做好遗产地的保护和管理呢？下面我们就以云冈石窟为例，探讨遗产地的科学保护和管理模式。

一、先进的理念是遗产地保护和发展的基本条件

文化遗产的保护和发展，需要有良好的交流和展示平台。云冈石窟的发展，首先得益于云冈石窟周边环境治理工程的实施。工程的实施，不仅有效改善了遗产地的生态环境，同时进一步完善了文化设施，为文化遗产的传承和发展奠定了坚实的基础。那么，周边环境如何治理？文化设施如何建设？这是我们需要认真研究的一个问题。

第一，规划设计必须科学。文化设施的建设首先要解决规划设计问题，即我们要建什么，展示什么的问题。因此在规划设计上我们必须本着挖掘遗产地文化艺术内涵，突出文化特色为出发点，立足长远，规划未来。从云冈文化设施建设的经验来看，高起点的规划设计是我们做好遗产地保护和发展的基础。云冈石窟在总体规划设计中，征询了国内众多专家、学者的意见，集思广益，形成了最终的规划建设方案，这也铸就了云冈文化设施建设与遗产地环境浑然一体的现状。

第二，遗产地环境保护离不开政府的支持。由于历史和地理原因，近百年来云冈石窟一直处在周边农村、煤矿包围的窄小空间内，文保工作举步维艰，旅游环境相当恶劣，严重制约了遗产地文化事业的发展。为了科学保护遗产，改善遗产地环境，近年来，大同市政府全面启动了“云冈石窟周边环境综合治理工程”。云冈石窟研究院（云冈旅游区管委会）抓住历史机遇，围绕石窟环境改善和文化事业发展，投巨资对云冈石窟周边环境进行了全方位的治理，工程包括搬迁改造一镇六村、省道 339 改线、十里河治理、旅游专线两侧拆迁绿化、云冈景区扩建等 20 余个项目。这些项目的实施，有效改善了遗产地生态环境，云冈石窟景区

碧水蓝天再现。

第三，设施建设必须体现当地文化特色。没有文化特色的建筑没有生命力，在文化设施建设过程中，必须重视建筑物的文化特性。在这一点上，云冈景区的基础设施建设具有典型代表意义，景区在建设过程中，着眼于突出云冈文化特色，将云冈元素广泛应用于景观建筑、文化场馆、道路、广场等服务设施上。在修建山门、灵岩寺、接引佛殿、写经院等古建筑时，完全按照北魏建筑风格予以复建，使云冈景区有幸成为国内首家北魏建筑艺术博物馆；在景观建筑、道路、广场、围栏等基础设施建设中，大量使用了金翅鸟、莲花、忍冬纹等宗教建筑装饰纹样，特别是礼佛大道 13 对佛像塔柱和莲花大道 37 对博山炉的建设，更具鲜明的云冈文化特色。

二、加强文物本体保护是遗产传承和发展的基石

习近平总书记曾提到“像爱惜自己的生命一样保护好文化遗产”。可以说，云冈石窟几代保护和管理人员做到了这一点。在上世纪八、九十年代，由于周边煤矿的大量开采，云冈石窟遭受了较为严重的煤尘污染，在保护人员和社会各界人士的不断努力下，1999 年国家第一次为保护遗产而将国道进行改线，这不仅为云冈石窟成功申遗奠定了良好基础，更体现了国家对文化遗产保护的决心和态度。

云冈石窟保护的重点是防治石窟雕像风化，而风化的主要原因是水患问题。在多年的风化治理过程中，我们的经验是，要做好保护工作，必须从以下几个方面入手：一是要理性分析，敢于实践。要在保护工程实施前期，详细调查病害的根源，制定切实可行的实施方案。二是要加强监测，及时实施抢救性保护工程。云冈“五华洞”保护工程就是在多年监测的基础上，同步实施了“五华洞窟檐建设工程”、“五华洞危岩体加固工程”、“五华洞彩塑壁画保护工程”。工程的实施，将使洞窟危岩体归安复位，裂隙得以灌浆加固。既防止了阳光对洞窟崖壁造像的暴晒和雨水的直接冲刷，又改善了洞窟内微环境，使窟内温湿度保持相对稳定，减少凝结水的形成，从而有效缓解石窟造像风化速度，使窟内泥塑彩绘得到有效保护。三是在实施文物保护工程时，要严格按照规程办事，根据保护需要适时调整保护设计方案。云冈石窟窟顶防水工程于 2002 年启动，2005 年“云冈石窟山顶防水工程方案设计”基本确定，按照方案要求先期开展考古发掘工作。2008～2012 年，云冈石窟窟顶联合考古队对防水工程 1 区（试验区）和防水工程 2—5 区范围内进行考古发掘，在 1 区发现了一处北魏时期以塔为中心的塔院式寺庙建筑遗址，应是云冈译经场所或僧侣生活区，属北魏云冈寺院的重要组成部分。在 2 区发现寺院遗址一处，包含塔基、石柱础、铸造井台、熔铁炉、水井等遗迹，其中铸造工场遗迹中的铸造井台和 30 座熔铁炉遗迹是首次发现。云冈石窟窟顶北魏辽金佛教寺院遗址，以其丰富的学科内容和独有的考古价值，入选“2011 年度全国十大考古新发现”。北魏佛教寺院遗址是现存最早的佛教寺庙遗址，出土的八边形北魏辽金塔基，成为北魏至辽金寺院佛塔演变的物证。铸造工场的发现，之前仅在《天工开物》中有所记载，现实物与文献互相对照，

对冶金史研究具有重要意义。由于云冈山顶考古遗址具有较高的学术研究价值，因此原云冈山顶防水工程设计方案必须进行修改。为此，国家文物局于2014年批准云冈石窟研究院规划建设“云冈石窟窟顶考古遗址及明代戍堡遗址”保护性展示项目，该项目的实施不仅进一步延伸和拓展了云冈学术研究的深度和广度，同时为科学保护遗产地相关文物遗存提供了可以借鉴的历史经验。

三、强化人才队伍建设是遗产地科学发展的原动力

受历史、地理及体制和观念的影响，目前国内石窟寺保护单位普遍存在高级专业技术人才和管理人才不足的问题。出现这些问题，原因林林总总，不尽相同。但大体上可分为二种类型。一是单位有编制，但因保护机构在人才引进和使用人才上缺少应有的自主权，导致了人才缺乏却无法引进的问题。二是保护机构虽然有较大的人事权，却苦于工作环境差、工资福利待遇低，条件太过艰苦而无法留住人才。对于云冈石窟而言，虽然保护机构在上世纪50年代就已设立，但因受体制、观念的约束，一度出现了较为严重的人才断档问题。为了适应遗产地保护和管理的需要，彻底解决人才不足问题，云冈石窟研究院确定了“不为我所有，但为我所用”的人才引进理念。具体的做法是：一方面，通过完善激励约束机制，调动起一大批本地的专家学者参与云冈石窟的保护和管理工作；另一方面，通过与各大高校和科研院所建立合作关系，采取请进来、走出去等多种方式，加强专业人员培训，积极锤炼队伍。如与浙江大学联合建立“石窟数字化研究中心”，与天津美术学院联合建立“教学和科研基地”，与北京大学联合建立了“佛教和石窟寺研究基地”，与敦煌研究院联合建立了“国家土遗址和壁画保护山西工作站”，与北京建筑大学联合建立“人才培养基地”，与江苏凤凰美术出版社合作创建出版基地。通过与高校和科研院所建立战略合作关系，云冈石窟研究院专业队伍日渐成熟。通过组建云冈石窟文物保护中心、山西彩塑壁画保护中心、云冈数字中心，并以三个中心为核心，人财物资源共享，并驾齐驱，联合实施相关保护工程，有效提升了工作效率。在实行文物保护工作联动机制的短短两年时间内，云冈石窟研究院上报国家文物局申请立项的保护项目就有16个，这些保护工程的实施，将对世界遗产——云冈石窟的保护和研究工作产生深远的影响。

（此文是在北京全国政协礼堂参加《纪念中国加入保护世界遗产公约30周年座谈会》上的发言稿）

〔作者：云冈石窟研究院、云冈旅游区管理委员会党支部书记、正高级政工师、主任编辑〕

砥砺十年 铸就辉煌

——写在云冈石窟研究院建院十年之际

刘晓权

转瞬之间，云冈石窟研究院建院已经十个年头。十年间，云冈人坚持理想、克服困难、砥砺前行、成就梦想。回顾十年的建院历程，每位云冈人都会心潮澎湃，云冈石窟研究院十年的发展历程可以说是大同市经济社会转型发展的一个缩影。在社会各界的关心和支持下，张焯同志作为云冈石窟研究院第一任院长，十年间不断创新工作思维和方法，带领全体干部职工趟出一条符合遗产地保护和管理的科学发展之路，开启了遗产地科学保护和管理的新篇章。

一、强化交流与合作，学术研究成果丰硕

云冈学术研究作为云冈石窟研究院的主要工作内容，建院十年来，取得了丰硕成果。一是针对云冈学术研究人才不足问题，近年来研究院加大学术研究队伍建设力度，通过请进来、派出去的方法，加强与国内外科研院所的合作与交流，解决了云冈学术研究力量不足问题。十年间，云冈研究人员先后出版《云冈石窟编年史》《刻在石头上的北魏王朝》《中国雕塑全集·云冈》《云冈石窟佛传故事》等学术著作 20 余部，发表学术论文 200 余篇。特别是张焯院长编著的《云冈石窟编年史》一书，将现存云冈史料，按年代考订编排，形成了一部完整的云冈石窟通史，为云冈学研究奠定了坚实基础。二是全面开展石窟调查研究工作。自 2008 年起，组织专家学者开始对云冈石窟所有洞窟造像进行全面的考古调查，对后世研究和保护云冈石窟将起到至关重要的作用。三是在洞窟考古调查工作中，我们首次采用了三维数字扫描技术并取得了成功。在此基础上，我们组建了云冈数字中心，开始对主要洞窟进行三维建模、智能化数据库建设，目前已获得的成果达到国内领先水平。四是加强对外学术交流工作，每年定期举办中外云冈学术研讨会，参与人员除国内的知名专家学者外，还有来自海外的日本、美国、法国、意大利、台湾等国家和地区的云冈学研究专家。与此同时，我们与北京大学、清华大学、中央美院、中国文化遗产研究院、辽宁有色金属地质局、敦煌研究院、龙门石窟研究院、中国地质大学、河北师范大学、兰州大学、山西大学等科研院所及国内知名高校建立了良好的学术交流和合作关系，定期组织有关专家教授举办学术报告会，有效提升了云冈学术研究的整体水平。五是加强与文化企业的合作，积极转化学术研究成果。如，我们与青岛出版集团合作编制大型学术著作《云冈雕塑全集》。该书共 20 卷，每卷图版容量为 300 余幅，有跨页、折页、单幅、也有多幅。摄影工作分三个团队同期进行，由云冈石窟

研究院数字化研究室总统筹，聘请国内著名文物摄影师指导。各分卷主编均为云冈石窟研究院学术研究带头人，该书的辑录将首次全面反映云冈石窟雕刻艺术的精髓及其时代特点。

二、创新工作方式方法，遗产保护成效显著

云冈石窟的保护重点是防治石窟雕像风化，而风化的主要原因是水患问题。2007年，云冈石窟西部洞窟共有13个渗水（包括各洞窟副窟），渗漏情况以第33窟最为严重。西部洞窟渗水的外部表现主要是相互贯通的裂隙渗水和山体泥岩层渗水这两种形式。为此，我们详细调查了云冈西部窟区的地理环境和石窟现状，经过缜密的设计，做出最终的试验方案，开展了“云冈石窟西部窟区山顶防水实验工程”。经过对该区域的裂隙灌浆和铺设混凝土防渗层，切断了窟顶渗水的所有通道，排除了最主要的水源。对前立壁裂隙渗水，采取了裂隙灌浆加固和无碱水泥封护处理，效果良好。同期，针对第11窟北壁岩石成片状大面积脱落和泥塑壁画残块、剥离、空鼓、起甲、昆虫动物污染等病害，进行全面加固与修复。修复之后的洞窟，整体上更加整洁稳定，有效排除了坍塌险情，最大限度地保持了石窟的原貌。

2008年，为配合云冈石窟防水工程，云冈石窟窟顶遗址考古发掘工作正式启动。我们联合山西省考古研究所、大同市考古研究所组成联合考古队，对石窟山顶进行考古发掘。至2010年，云冈石窟窟顶防水工程1区（试验区）发掘工作结束，发掘面积为5600平方米。此次发掘发现了东周至明清的夯土和灰坑，出土大量器物 and 建筑构件，并发现了北魏寺庙遗迹。据考证，寺庙遗址是一处北魏时期以塔为中心的塔院式寺庙建筑遗址，可能是云冈译经场所或僧侣生活区，属北魏云冈寺院的重要组成部分。它的发现，有助于了解北魏云冈寺院的结构、布局 and 范围。2011年在防水工程2—5区范围内进行考古发掘，在2区发现寺院遗址一处，包含塔基、石柱础、铸造井台、熔铁炉、水井等遗迹，其中铸造工场遗迹中的铸造井台和30座熔铁炉遗迹是首次发现。云冈石窟窟顶北魏辽金佛教寺院遗址，以其丰富的学科内容和独有的考古价值，入选“2011年度全国十大考古新发现”。两处寺院遗址都是北魏云冈寺院的重要组成部分，它的发现印证了《水经注》中描写云冈石窟“山堂水殿，烟寺相望”的雄浑气象。北魏佛教寺院遗址是现存最早的佛教寺庙遗址，出土的八边形北魏辽金塔基，成为北魏至辽金寺院佛塔演变的物证。铸造工场的发现，之前仅在《天工开物》中有所记载，现实物与文献相互印证，对冶金史研究具有重要意义。

“水害”一直是威胁云冈石窟石雕的主要问题，而修建窟檐可以阻断大气降水对洞窟外石壁的直接冲刷，确保窟内温湿环境的相对稳定，有效地减轻水对石雕造像的侵害。为了使“五华洞”能够得到科学的保护，云冈石窟研究院建院伊始就委托山西省古建所达志古建公司设计了《云冈石窟“五华洞”保护性窟檐修建工程设计方案》。经过专家对该设计方案的数次评审论证、比选研究，于2011年4月由国家文物局批准选定北魏风格设计方案并付诸实施。在实施五华洞窟檐建设的同时，为确保遗产安全，我们同期实施了云冈石窟五华洞危岩体加固工程和彩塑壁画保护工程。目前三项工程均已完工，通过实施五华洞保护工程，洞窟危岩体

归安复位，彩塑壁画险情排除，窟内温湿度保持相对稳定，从而有效缓解了石窟造像风化的进程。在五华洞保护工程实施期间，为了进一步做好遗产地相关文物本体的保护和修复工作，我们先后组建了云冈石质文物保护中心、云冈数字中心、云冈彩塑壁画保护研究中心，三个部门在保护工程中实行联动机制，人、财、物实现资源共享，有效提升了文物保护工作的效率，为进一步建设国家石质文物保护基地、国家壁画和土遗址保护基地打下良好基础。

三、挖掘石窟艺术内涵，延伸发展文旅产业

自2007年云冈景区成为国家5A级景区后，游客与日俱增，原景区175亩的开放区域难以满足发展的需要。2008年，为彻底改变景区参观范围小、游览线路不畅，周边村镇燃煤污染环境等问题，云冈石窟研究院依据文物保护及旅游事业发展需要，重新编制了《云冈石窟保护总体规划》。按照规划要求，大同市委、市政府出重拳实施了“云冈石窟周边环境综合治理工程及云冈大景区建设工程”，该工程涉及云冈镇一镇六村搬迁、省道339线改道、云冈峪绿化、十里河治理、石窟防水工程、山顶危岩体加固以及景区基础设施建设等20余个子项目。为了更好地展示遗产地的文化魅力，我们在景区扩建过程中，十分注重景区文化品位的提升，在重新规划建设之初，就邀请多位专家学者为云冈景区的建设出谋划策，努力把提升景区文化品位，挖掘云冈石窟文化历史内涵放在首位。历时五年，云冈大景区建设初具规模，景区面积扩大至3365亩，开放游览面积扩大了10倍，有效解决了景区游览空间狭小、旅游线路不畅等问题。游客服务中心、辽金食货街、生态停车场、景观园林建筑等基础服务设施的运行已彻底改善了景区旅游环境；山堂水殿、云冈石窟博物馆、演艺中心作为石窟艺术的延伸，集中展示了北魏平城时代政治、军事、经济和文化的发展历程，以及此间佛教东传后云冈石窟的兴衰变迁；马识善人雕塑、礼佛大道雕塑群以及摩崖石刻等石雕造像，进一步衬托出云冈石窟雄伟壮阔的旷野之美和撼人心肺的文化张力。游客从进入景区的第一刻起，就置身于精湛的石雕艺术和深厚的历史文化氛围中，使其叹为观止。同时，通过实施周边环境治理工程，云冈地区碧水蓝天重现，生态环境优良，成为国内一流的旅游终极目的地。

建院十年来，云冈石窟研究院为了更好地提升景区文化品位，发展文化旅游事业，在景区扩建过程中，在建筑风格、建筑功能以及展示内容等方面，积极征询专家、学者的意见，力求把云冈博物馆、演艺中心、灵岩寺、辽金食货街建成体现云冈文化、大同历史的一个展示平台，深度挖掘云冈文化艺术内涵。在先期引进云冈绢人、孝义皮影、灵丘银器、曲阳石刻、代京木艺等文化企业的基础上，近年来又新增了云冈石窟博物馆、云冈美术馆、院史馆、石兵美术馆、美术创作基地等文化场馆，极大地丰富了云冈文化旅游市场，探索出一条文化产业健康发展之路。经过十年的发展，云冈石窟艺术内涵得以进一步挖掘，文化旅游资源得以有效整合，云冈景区现已形成了以体现北魏历史、石雕艺术、佛教文化、民俗文化为特色的文化旅游产业园区。形成了“四线+四业、集群化推进”（四线指：突出体现北魏历史、石雕艺术、佛教文化、民俗文化；四业指：文化旅游业、会展节庆业、特色产品业、文艺演出业）

的大文化旅游发展模式，加快了区域经济和社会的协调发展。提升了云冈景区的文化品位和市场竞争能力，在文化旅游事业发展上走在了同行的前列。2016年3月，云冈景区创建“全国佛教文化和石窟艺术旅游产业知名品牌示范园区”工作通过了国家质检总局专家组验收。

四、完善管理服务体系，创建文明和谐景区

云冈石窟研究院建院十年来，从机构到管理、服务内容都在不断扩大和丰富。机构从最初的不足百人，发展至如今的五百余人，科室由建院时的11个职能科室，扩展到目前的20个科室、1个下属事业法人单位、8家下属企业。十年来，云冈石窟研究院多措并举，积极强化内部管理制度，努力提升景区管理和服务水平，逐步建立起一套较为规范、有效的运行机制，为云冈文化旅游产业持续健康发展打下良好基础。

安保工作是日常工作的重中之重。十年来，为确保景区文物安全、消防安全以及游客人身财物安全，研究院结合景区实际，制定了《领导安全责任制》《安全防范系统监控室工作规程》《景区夜间巡逻制度》《消防重点部位管理办法》等19个安保工作制度。同时针对节假日和旅游高峰时段，制订了《安全保卫方案》《消防安全保卫方案》《防盗安全应急预案》《自然灾害应急预案》《“十一黄金周”安全应急预案》等10余个安全应急预案。目前，云冈石窟现已建立起较为完善的监测预警体系和安全防护措施。在人防上，健全了安保工作机构，以退伍军人为主体的，建成了一支反应迅速，处置能力过硬的安保队伍。在物防上，进一步加大安全防护措施，升级改造了老旧安防设备。在技防上，近年来对景区扩建的多个重点部位及盲区增设了监控设备，技防系统得到进一步升级。通过人防、物防、技防“三防合一”的安全防范体系，云冈石窟的安全保卫工作连续10年被山西省公安厅授予“创安安全先进单位”。

在景区安全保障的前提下，十年间我们重点加强景区的管理和服务水平的提升。一方面，进一步建立健全内部规章制度，先后出台了《云冈景区“质量兴区”活动实施方案》《云冈景区质量发展纲要》《云冈景区旅游服务规范》等管理制度，进一步细化了管理服务内容，明确了管理服务目标，使每项工作流程、每个具体环节有效衔接。另一方面，加强业务培训，采用集中培训、分组学习等形式，使每位员工的业务水平均能胜任岗位需求，同时员工的服务水平和服务意识明显增强。通过完善内部管理体制，提升服务水平，云冈景区已成为国内知名的文明和谐景区，2015年2月，中央精神文明委员会授予云冈石窟研究院“全国文明单位”称号。为了进一步做好景区管理和服务工作，适应社会经济发展的需要，打造全域旅游新模式，2016年，我们与浙江深大集团、北京九阳科技有限公司合作组建了云冈云游科技有限公司，全面实施智慧云冈建设工程，这标志着云冈文化旅游产业开启了互联网+的新时代。

[作者：云冈石窟研究院办公室副主任]

(责任编辑：吴娇)

佛国胜境更辉煌

——云冈石窟通过“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业
知名品牌示范园区”验收纪实

梁有福

经过3天实地考察，2016年3月4日，云冈石窟旅游区创建“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌示范园区”通过省专家组验收，成为全国首个“佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌示范园区”。专家组认为，云冈旅游区开展的此次创建工作，领导重视，措施得当，特点突出，成效明显，基本符合《全国知名品牌创建示范区考核验收细则》规定的各项内容，对引领大同市和全国旅游行业健康发展具有很好的示范意义，达到了挂牌命名标准，将提请国家质检总局审定。

专家组组长刘云夏透露，验收前，他们对涉及云冈的网友评价进行了采集。在收集到的2299条评价中，认为云冈大景区好的占75%多，认为比较好的占22%多，两项好评率合计达97%以上。

一、景区建设不断完善

云冈石窟位于我市西郊17公里处的武周山南麓，东西绵延1公里，现存主要洞窟45个，大小窟龕254个，石雕造像59000余躯，距今已有1500多年的历史。1961年3月被国务院公布为首批全国重点文物保护单位；2001年12月被联合国教科文组织批准列入“世界文化遗产”名录；2007年5月成为国家首批5A级旅游景区。云冈石窟与敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟并称中国三大石窟。今天的云冈大景区总面积2.24平方公里，是以云冈石窟为核心，以游客服务中心、保护研究机构、云冈博物馆、食货街、灵岩寺等文化旅游展示服务基地和20余家文化企业为载体，沿十里河流域建设形成的以体现北魏历史、石雕艺术、佛教文化、民俗文化为特色的文化旅游产业园区。

2012年12月，国家质检总局批准云冈石窟筹建“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌示范园区”。3年来，云冈旅游区进一步加大佛教文化交流合作力度，深入挖掘云冈石窟文化艺术内涵，建立了一套有利于品牌建设的长效机制，构筑起良好的佛教文化和石窟艺术旅游产业发展平台。景区在基础设施建设、标准化管理、旅游服务、历史研究、文物保护、特色文化产品创新等方面都取得了突出成效，有效提升了旅游区的质量管理水平，全面推动了云冈佛教文化旅游产业的有序发展。

自开展创建工作以来，该园区进一步加大佛教文化合作交流力度：完成了灵岩寺的规划建设任务，定期邀请高僧大德及僧侣、居士，举办各种佛教文化交流活动；与台湾觉性地球协会于2014、2015年主办了《月下云冈三千年》《云禅·觉修——千人写经》两岸文化交流主题活动；在全国各地举办《东方佛教圣地——云冈石窟艺术展》巡展；承担由国际华严学会会长海云继梦法师发起的《中国石窟大佛记》一书编撰工作；邀请中国舞蹈家协会副主席冯双白先生创编《云冈乐舞》；与青岛出版社合作出版《云冈石窟雕塑全集》，2015年首卷面世；与江苏凤凰美术出版社合作，联合编辑《云冈石窟分类全集》。



在石窟艺术挖掘和历史研究方面，完成了1992年窟前考古发掘资料的整理汇编工作；创办《云冈石窟研究院院刊》；完成“云冈石窟数字化及艺术资源库建设与应用”项目申报工作；与北京大学、浙江大学、敦煌研究院等高校、科研院所建立良好的合作关系，邀请中外专家学者，定期举办云冈学术研讨会；积极策划《云冈油画大展》，再现云冈石窟雄浑壮丽、博大精深的历史文化艺术。

在基础设施建设方面，该园区建立云冈石窟研究院院史馆，目前已完成装修及布展设计工作，年内即可向旅客开放；完成了景区电瓶车环线站点建设工程，同时利用现存大量石质建筑构件将9个乘降站建设成风格各异的主题文化景观；完成了云冈美术馆的改建工作和残疾人通道新建工程，将导服中心工作站前置，在礼佛大道南侧新建了接待部，可在旅游高峰期分流游客，并提供更为便捷的服务；从省发改委争取建设资金，用于景区备用停车场、山顶消防通道、供水管网等建设项目。特别值得一提的是，在基础设施建设中，园区引入环保理念，利用施工废旧水泥块、石料等建成了办公区围墙、旅游公厕、安保执勤室等，既解决了施工废料对环境的污染，又使建筑物形制古朴典雅，与云冈石窟环境相协调；为保护景区生态，他们邀请大同出入境检验检疫局在景区内设置了外来有害生物监控点。

在旅游市场开发方面，该园区新增了石兵美术馆、龙王庙、北魏射艺场、皮影演艺馆等景点。同时继续做好石雕、木雕、煤雕、蛋雕、皮影等工艺品的研发和推广，还陆续开发了北魏石砚、《平城魏碑十二品》、《云冈石窟雕刻艺术特种邮票纪念册》，还与灵丘银器厂合作开发具有云冈特色的银质工艺品。通过举办各类主题活动，加大宣传力度。2015年6月，云冈作为山西“中国文化遗产日”主会场，举办了书画展、小记者现场采风、文物修复知识普及、百台古筝现场表演、云冈保护专题展览等活动，丰富了游客参观内容。同年12月举办的

云冈风采职工书画展上,露齿菩萨引发全国媒体关注。该园区还被中央文明委授予第四届“全国文明单位”称号。

二、前沿科技融入其中

近年来,该园区根据旅游市场需求,详细制定接待办、票务科等窗口部门服务流程、投诉受理服务标准流程、安全巡查标准流程、游客车辆看管标准流程、环卫操作标准流程及管理制度等,将服务项目分解量化,通过量化标准制定出考核体系,不断提升园区质量水平。他们联合驻地工商、质检、市容、公安、卫生等执法部门定期对园区内企业及个体商户进行检查,确保产品质量合格、服务规范。

该园区成立了云冈数字中心,对石窟造像进行全面三维数字扫描,实现虚拟现实、增强现实和交互现实三个效果,为研究和修复洞窟造像提供了科学依据。这是我国首次将三维扫描技术应用于石窟调查,对建立石窟三维数据库,科学保护云冈石窟,全面推动智慧旅游具有重要意义。

新成立的云冈彩塑壁画保护研究中心、云冈文物保护中心及云冈数字中心,这三个中心在文物保护方面齐头并进、资源共享。2012年5月,“五华洞”保护性窟檐修建工程正式开工,当年主体工程全部竣工,使千年古佛免受风雨侵蚀,窟内温湿环境趋于稳定。他们还探索新技术新手段在文物保护工作中的实际应用,目前已建立起完善的保护防护体系。

与我国其他石窟寺相比,云冈石窟最具西来样式,既有印度、中西亚艺术元素,也有希腊、罗马建筑造型、装饰纹样、像貌特征,反映出与世界各大文明之间的渊源关系,这在中华艺术宝库中是独一无二的。同时,云冈石窟附属文物中包含的吴官屯石窟、鲁班窑石窟等遗存亦是研究我国古代佛教文化发展的宝贵实物资料。近年来,该园区与北京大学联合



组建了云冈佛教文化和考古学研究中心;与浙江大学合作成立了“浙江大学——云冈石窟研究院文物数字化研究中心”;与天津美术学院合作建立教学与研究基地,在复制雕像、油画创作、数字化媒体、书籍出版等方面开拓出全新的合作领域。

同时,云冈旅游区管委会为了进一步搞好云冈佛教文化的研究和传承,建立国内知名的佛教文化交流中心,按照历史记载修复了灵岩寺、龙王庙、接引佛殿等佛教文化展示交流场所,并常驻僧侣开展佛事活动。

该园区通过组建学习型服务管理团队，强化责任意识，推广先进质量管理理念。一年一度的讲解员培训内容涵盖历史、佛教、艺术、礼仪、园区制度管理等多项内容。在拓展知识层面的同时注重吸收最新、最前沿的研究成果。该园区坚持大力培养、积极引进、合理使用文化产业人才，充分发挥现有人才的作用，营造人尽其才的用人环境。2014年，在全球最大的旅游网站 TripAdvisor 发布的全球最佳热门景点排行榜名单中，云冈石窟被评为“中国最受欢迎的标志性旅游景点”。

三、核心竞争力进一步增强

就园区下一步的发展，云冈石窟研究院院长张焯从夯实质量技术基础、优化资源配置等四个方面谈了设想。

首先，要认真分析研究现状，充分利用标准、计量、认证等质量技术基础在“示范区”建设中的作用，做好服务标准的制（修）订实施工作。引导园区内骨干企业通过标准、计量、认证等手段提升管理水平和服务质量。加强对园区内电瓶观光车等特种设备的管理，做到定期检验和维护保养，保证其安全运行。园区内增加景区指示牌、景点解说牌、交通信息标识牌、道路标示牌等多种语言标示牌，全面提升示范区质量技术管理水平。

其次，由于社会经济快速发展，交通条件逐步完善，客流量逐年加大，为避免出现去年国庆黄金周期间车流、人流拥堵现象，景区将扩大游客服务中心、停车场等设施。另一方面，积极整合云冈峪四十余处文化遗存，和市区数十家旅游景点加强交流，形成云冈大旅游格局。力争建成国内一流的佛教文化交流中心，做强做大相关延伸产品，在佛教文化产品的品牌建设、文化企业的市场定位、文化投资的方向引导、文化产业的政策扶持、文化事业的对外宣传等方面，走名牌、精品、特色与创新之路。同时，强化云冈特色文化服务项目，积极引进创意产业，营造推介名优文化产品与文化服务的大环境。

第三，抓住“一带一路”、京津冀协同发展机遇，打造“乌大张”长城金三角旅游联合体和旅游目的地，切实实现周边旅游一体化建设；努力做到以“点”推“线”、以“线”带“面”，打造“佛教文化、石刻文化、民俗文化”旅游产品包；通过链接移动端，充分发挥自媒体力量，在我市经济转型发展中起到龙头带动作用，让古城“活起来、火起来”。

第四，扩大国际文化交流，组建佛教慈善基金会，佛教协会、官方网站等，组织佛教慈善、佛教音乐会、佛教摄影大赛、广播电视台高僧讲坛、佛教圣物巡回展等大型宣传文化活动。通过举办佛教文化旅游节、文体赛事等活动扩大影响，在大同、山西乃至全国旅游发展上发挥“排头兵”和“主力军”作用，推动产业提质升级，进一步增强云冈石窟的核心竞争力。

[作者：《大同日报》记者]

（责任编辑：吴娇）

艺术精品献云冈 方寸之间写春秋

——云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展纪略

云冈石窟研究院工会

由云冈石窟研究院主办、城墙管理处协办、云冈石窟研究院工会承办的“云冈风采——云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展”，于2015年12月31日至2016年1月15日在东城墙和阳美术馆展出，历时16天，社会反响强烈，吸引了众多各界人士前来观展，观展现场人流如潮，不少观众提笔留言，盛赞云冈和云冈人的风采。《大同日报》、《大同晚报》、大同电视台、大同新闻网、大同传媒微信平台等多家传统与新媒体都作了报道，大同电视一台《今日视点》栏目特别作了长达8分钟的专题，我市许多民间网络平台也纷纷予以关注推介。尤其是露齿酒窝菩萨像的惊艳亮相，云冈石窟官微、官网推出新闻报道后，不仅让《大同日报》《大同晚报》《山西日报》《山西晚报》等传统媒体纷纷关注，更是引起了新华社、中新社、人民网、光明网、中国新闻网、腾讯网、搜狐网、新浪网、网易网、中国青年网等国内几十家门户网媒的争相转发，让大同云冈石窟在2016年新年伊始一夜之间蹿红全国。



一、前言

本次职工作品展是我院第一次举办大规模的综合性展览，院领导对这次展览高度重视，展览前言即由王雁翔书记撰写，张焯院长和王雁翔书记署名，前言全文如下：

云冈石窟，与印度阿旃陀石窟、阿富汗巴米扬石窟并称为世界三大佛教石窟。这座象征着北魏拓跋皇权的伟大艺术宫殿，是公元5世纪丝绸之路上的璀璨明珠，是中西文化交融的

丰碑，是人类共同拥有的世界文化遗产。大同，因此而骄傲。

云冈石窟研究院是云冈石窟保护、管理与研究的专门机构，60多年来，一代又一代的“云冈人”在武周山麓大佛脚下，为保护研究弘扬云冈石窟文化艺术，默默耕耘着。近年来，云冈石窟大景区建设、文物保护、学术研究、宣传弘扬、景区管理、数字化应用以及旅游文化产业开发等领域，发展迅猛，硕果累累，引人瞩目。作为首批全国重点文物保护单位、国家5A级旅游景区，云冈石窟又被赋予“全国文明景区”“中国最具人气十大风景名胜区”“中国最具吸引力的地方”“中国最令人向往的地方”“最美中国·文化魅力旅游目的地景区”“智慧旅游景区”以及“全球最佳热门景点排行榜前十”等美誉，成为世人心目中的旅游圣地。

因为云很淡，云冈的天清澈蔚蓝；因为情很浓，云冈的人珍爱至诚。今天，由我院工会筹划的云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展，就是基于对世界文化遗产保护与弘扬的使命感，将云冈人日常工作、学习、生活中所发现、创作的云冈之美、大千世界汇集展现，与众分享。其中，书法作品，真草隶篆，笔走龙蛇；绘画作品，荟萃油画、国画、素描、速写、壁画，五彩缤纷；摄影作品，或聚焦石窟艺术，或关注人物场景，或寄情山水风光，视角别具；雕塑作品，追摹云冈造像艺术，力求准确生动传神。这些作品不仅凸现了平城古都之大美、云冈雕刻之恢宏，也侧面反映了新一代“云冈人”的风采，是云冈石窟研究院职工为家乡大同“活起来、火起来”，再加一块砖，再填一块瓦，再添一把火——奉呈的一份热忱！

愿云冈石窟的伟大与荣光永续传承，愿古老大同的美丽与文明持恒长盛！



二、开展

2015年12月31日上午9时，“云冈风采——云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展”在东城墙和阳美术馆开展。

市委常委、宣传部长马斌，原市人大主任、古城保护和修复研究会会长安大钧，原市政协副主席马维平等领导出席了开展仪式。

参加开展仪式的嘉宾还有：市委宣传部常务副部长苏珍、市文联主席聂还贵、市总工会

副主席柴京云、市文物局局长尉连生、市旅游局局长张佃生、市园林局局长王建宝、山西日报社大同分社社长贺楷、大同日报社社长胡怀生、大同广播电视台台长尹谦、大同日报社总编辑张旭、大同日报传媒集团总经理王晓雅。省、市新闻媒体负责人，我市文化、文物及有关部门负责人，省、市新闻记者，书画爱好者，大同大学学生以及文物系统干部职工，我院干部职工参加了活动。

我院张焯院长、刘多雄副院长、卢继文副院长参加了开展仪式，王雁翔书记主持开展仪式。

在开展仪式上，市委常委、宣传部长马斌在讲话中指出，云冈石窟作为我市对外宣传的一张名片，多年来，大同市委、市政府一直高度重视云冈文化事业的发展，在人、财、物各方面给予大力支持，云冈文化事业发展迅猛，硕果累累，引人瞩目。今天举办的书画摄影雕塑展，就是云冈石窟研究院干部职工向市委、市政府交出的一份令人满意的答卷，体现了新一代“云冈人”“爱我大同、奉献大同”的满腔热忱，更为全市奋战在文化战线的同仁们做出了榜样。

张焯院长在致辞中表示，这次职工书画摄影雕塑作品展的举办，代表了云冈石窟研究院干部职工在文化艺术方面取得的成绩。这个成绩的取得，来自于近年来市委、市政府进行的云冈大景区的建设，来自于云冈研究、保护和景区管理各方面取得的新成绩。目前，云冈石窟研究院各项工作都在有条不紊地进行，相信未来云冈在旅游、文化方面的发展一定会惠及全市人民。

开展仪式后，在我院院领导的陪同下，马斌、安大钧、马维平等参加开展仪式的嘉宾们饶有兴致地观看了参展作品，并对作品给予很高的评价。大家表示，云冈石窟研究院人才济济，本次参展作品的规模之大、种类之多、水平之高，都出乎意料。一个基层单位组织的书画摄影雕塑作品展竟能达到如此高的水准，简直令人不敢相信，令人震撼！

三、观赏

步入宽敞优雅的展厅，280余件作品按照书法、绘画、摄影、雕塑，分门别类地陈列于馆内。远观气势恢宏，近看意境幽远。几代“云冈人”以书言志，以画传情，以照达意。参观者或三三两两结伴欣赏交流，或静静地体会其中妙处，或以相机记录下自己喜爱的作品。不少参观者表示，简直不敢相信这是一个基层单位举办的作品展，这一精彩的艺术盛宴太值得一看了！展厅内还有研究院特聘多年的在云冈石窟进行创作的李藻华、梁力强两位画家的作品。他们的油画作品《周恩来总理陪同法国总统蓬皮杜在云冈》《昙曜五窟大佛》等，立体感强、画面逼真，使观者恍如穿越时空，置身于当年的场景中。在展厅休息区，还有我院数字中心的3D打印石窟展示，大屏幕循环播放的云冈景区宣传片、国庆节航拍云冈景区的壮观场面、云冈山顶考古遗址数字化展示等，在《千古情未了》的背景音乐中娓娓道来，吸引了众多观众观赏品味。

在众多报道中，《大同日报》记者史涌涛采写的《兰质幽香集束绽放——“云冈风采”云

冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展小记》，尤为传神，全文如下：

久居幽兰之室，浸染馥郁之香。2015年12月31日，在惜别旧岁的最后一天，置身温暖典雅的和阳美术馆内，流连欣赏于“云冈人”创作的众多艺术作品之间，心中不免会有特别的赞叹。“云冈人”，在记者心目中，他们确实是一个令人尊敬的群体，远离繁华闹市，长年工作生活在武周山麓的大佛脚下，为保护、研究、传承、弘扬云冈石窟文化艺术，而甘于寂寞，精心耕耘，倾情奉献。记者常去云冈采访，所见“云冈人”多有书卷气质，目光明澈，谈吐温雅，在一个个室雅人和的工作室内，常见他们伏案工作，安静而专注，让记者也不由得脚步轻蹶，只怕惊扰了这份清宁。时常感念并有歆羡，“云冈人”沐浴着大佛的圣眷，沾染着艺术宝库的灵光，亦有卓然不俗的文化艺术修养、见识与追求。而当观览这样一个颇具文化品位、艺术格调的展览，感受着这个文化群落集束绽放的心底幽香，对“云冈人”的敬意油然又增了几分。

280余幅作品，艺术门类齐全，且件件堪称佳作精品，也许只有云冈，因艺术宝库的习染和职业素养的要求，能在职工作品展中，呈现出如此异彩纷呈的风貌。进入展厅，周总理陪同法国总统蓬皮杜参观云冈的巨幅油画格外抢眼，这是云冈石窟研究院特聘艺术家李藻华的作品，展览中，还有他及多位云冈艺术家的画作，一幅幅画面逼真、视效震撼的油画作品，反映出云冈石窟艺术的辉煌特质，再现北魏文化的宏大气场，让人仿佛置身云冈洞窟，感受回味无穷的艺术韵味。绘画作品中，题材多是云冈，毕竟云冈才是采掘不尽的艺术宝库，壁画临摹，笔触生动，格外传神；蛋壳漆画，巧心别具，古雅动人；洞窟线描，精细入微，可以洞见云冈人做石窟研究的专注用心与一丝不苟。书法作品，真草隶篆诸体各具千秋，王雁翔的小楷《心经》，工整精致，丰驰的行草，笔走龙蛇，可一瞥“云冈人”不俗的艺术修为。雕塑更是展览中值得关注的重头，云冈造像本就是雕塑艺术的千古杰作，今日“云冈人”以虔敬之心追摹云冈造像艺术，并加以传承和发展，岩石、石膏、铸铁、树脂等材质多样，所塑作品气贯通神，颇见艺术功力，大佛、飞天等形神兼备、充满佛性，古今人物雕塑等刻画传神，气宇轩昂。摄影作品中，展现出“云冈人”独特的观察视角和文化情趣，有山水有人物有生活，但更多的还是聚焦于云冈石窟的作品，让人印象深刻，特别是一组照片中，张旭云的云冈景区新照，旁边则是员新华以同一位置拍摄的云冈旧照，一边是破陋的房屋包围大佛，一边是林渊叠翠护佑大佛，每置一景，都让人不由得感叹近几年云冈保护与大景区建设所发生的翻天覆地的巨变，为云冈的保护与发展欣逢盛世而感奋、鼓舞。

新的一年到来之际，为能观赏到这样的展览而倍感欣悦。其间，有艺术的感染，有心灵的共鸣，更为保护、研究云冈和传承、弘扬云冈文化有这样一个优秀的群体而欢喜，对云冈艺术的光大而更加期许。

四、启示

此次展览展出的书法、绘画、摄影、雕塑等作品，从不同角度、用不同表现手法，充分展现了世界遗产云冈石窟的风采，同时也展示出云冈石窟研究院干部职工近年来在保护研究

弘扬云冈石窟文化艺术之余，注重自身文化修养、多才多艺的亮丽风采。展出的作品形态各异、风格多样，创作者既有为云冈大发展运筹帷幄的院领导和把青春热血献给云冈的资深研究人员，也有刚参加工作不久的年轻骨干，精彩纷呈的作品，集中展现了云冈石窟艺术的恢弘和全院干部职工热爱云冈、积极向上的风采。展出的作品中，有很多源自云冈艺术，以传神的艺术表现手法再现云冈大美，亦有对生活之美的观察、捕捉、展现，其中书法作品真草隶篆功力不凡，油画、国画、素描、速写、壁画等异彩纷呈，摄影作品多聚焦云冈，视角独特，雕塑作品更是传承云冈神韵，生动传神，让观众通过一幅幅精美的艺术作品，充分领略到“云冈人”高雅的文化艺术追求。同时，在作品展现场，3D打印雕塑作品，云冈石窟宣传片、云冈国庆航拍视频、云冈山顶考古虚拟展示、云冈博物馆虚拟展示等视频播放也吸引了许多参观者驻足欣赏。另外，扫描云冈石窟官网、官微二维码送光盘活动，也吸引许多观众积极参与。

我院职工书画摄影雕塑作品展的成功举办，启示颇多。

启示一：精心作策划，对外宣传声势大。

“酒香也怕巷子深”。本次职工作品展是我院第一次举办大规模的综合性和展览，王雁翔书记对这次展览高度重视，组织工会对展览创作、征稿进行策划，不仅亲自参与布展，而且就展前、展中、展后的宣传报道工作做了周密的安排。

在职工作品展开展前一周，王雁翔书记就宣传、布展等工作召开会议，会上特别对宣传工作作了详细安排。12月25日，云冈石窟官网、官微同时对职工作品展的开展作了预告报道，同时，把开展预告新闻通稿发往各大媒体。28日至30日，官网、官微每天推送展厅布展实景、作品展示等，让网友先睹为快。28日的《大同日报》、《大同晚报》刊发了职工作品展开展的消息。大同新闻网、大同传媒等公众平台也转发了此条消息。同时，28、29、30日连续3天在《大同日报》、《大同晚报》半版刊发举办展览的广告版，给市民以震撼的视觉冲击，激发人们前来观展的迫切欲望。一时间，“云冈风采”职工书画摄影雕塑作品展将要开展的消息也成了市民们街头巷尾热议的话题。

启示二：借力全媒体，提升景区影响力。

由于在职工作品展开展前，宣传工作主动到位，制造了不少亮点，以独特的视角和创意吸引网民关注和媒体聚焦，从而扩大了宣传效应。在职工作品展展出后，特别是露齿供养菩萨的亮相，更是产生了媒体轰动效应，不仅我市传统媒体、新媒体关注报道，而且国内几十家一线网络媒体纷纷转发，大大提升了景区的影响力。

12月31日上午，职工作品展正式开展，开幕式吸引了我市社会各届人士以及众多普通市民和多家媒体到场观展。负责宣传的网站工作人员进行紧张的现场采访、拍摄照片后，匆匆赶回办公室加紧完成新闻稿件，编辑制作官微、官网内容，以使职工作品展的开幕现场给网友以完美的展示。下午，云冈石窟官网、官微率先发布大量图文报道，把展会现场的壮观实况及时推送，市内一些新媒体平台作了转发。在展期里，官网、官微每天推送作品展的新闻报道和作品展示，共计推送自采新闻稿件10余条，作品展示9辑，并制作推送了开幕式视频，给网友更直观的视觉震撼。云冈石窟官微、官网每天密集的宣传报道，让网友们更真实

地领略了云冈石窟及“云冈人”的风采。大家都感叹，作为一个基层单位，竟然有这么多多才多艺的职工，展出的作品水平之高，简直不敢想像。一些网友说，在作品开展期间，每天下午就等着浏览云冈石窟的微信，想知道又有哪些新闻，又能欣赏到哪些精美的作品……

同时，职工作品展也吸引了本市多家媒体关注。《大同日报》、《大同晚报》、大同电视台、大同新闻网、大同传媒微信平台等我市主流媒体都作了报道。尤其是云冈石窟官微1月4日推送了的由我院网络中心负责人张华撰写的《粲然一笑逾千年——云冈石窟惊现露齿供养菩萨像》一文后，一石激起千层浪，引起中央、省、市各大新闻媒体的极大关注。打开百度，输入“云冈石窟惊现露齿供养菩萨像”，会出现数以万计个相关结果。《大同日报》《大同晚报》《山西日报》《山西晚报》等报都专门刊发大篇幅图文报道。新华社、中新社、人民网、光明网、中国新闻网、腾讯网、搜狐网、新浪网、中国青年网、网易新闻中心、央广网、中国新传媒文化网、凤凰财经、和讯网、中国台湾网、HWW 海外网等国内几十家网媒都纷纷转载。《大同车友会》《大同传媒》《文博山西》等微信公众平台也争相转发此条消息。新闻发布后，也得到网友们的大力关注并留言：“她笑了，那么的好看，那么的慈善！好运的到来！”“真的好萌啊，但愿能给人带来好运！”“一定有雕工的初恋情人的影子，可爱暖心！”等评论留言很多很多，表达了人们对露齿菩萨的喜爱及心存美好之情。一些大同网友则留言说，“这就是家乡的骄傲，力挺！”“我大同又上新闻了！”等自豪感溢于言表。

同时，职工作品展在新闻媒体频频露面，也引发一些文化名人的关注。我市文化界名人聂还贵、柴京云、王兴德等给予很高评价，认为职工作品展在规模、水平、数量、内容都堪称一流。网友子木先生30多年前曾作为青岛市代表团成员，是当年与大同市结为友好城市的见证人。去年再次来同，感受云冈景区、大同城市巨变，感慨良多！非常关注大同发展，多次撰文高度评价我们这座城市和大同百姓！在朋友圈看到职工作品展开展的消息、露齿供养菩萨的惊艳亮相后，也多次赋诗盛赞：“大同划入北京圈，高铁不误上下班。且有碧澄透蓝天，京人自回向恒山。云冈曾佑融魏汉，大唐由此起步健。群佛今又显笑颜，盛世高飞北岳雁。云冈千年菩萨笑，大同万民福运到。平地双城展新貌，北岳鸿雁直飞高。云冈频频仙佛笑，平城连连喜瑞兆。大同元元福运到，恒山巍巍气更豪。当年奉热供国烧，今朝造福酬民劳。天若有情天不老，人逢盛世人俱好！”并发文《这微笑——来自一个非凡的心灵》，发表了自己的见解。原大同日报社社长李尔山也赋诗《扬州慢》盛赞。

本次作品展的举办，不仅向市民及全国人民展示了云冈石窟、“云冈人”的风采，露齿菩萨的惊艳亮相，更是引得传统媒体《山西日报》《山西晚报》《大同日报》《大同晚报》、大同电视台等，网媒新华社、中新社、人民网、光明网、中国新闻网、腾讯网、搜狐网、新浪网，新媒体微信公众平台大同新闻网、大同传媒、大同车友会、文博山西等的关注转发，让云冈石窟景区在2016年新年伊始再一次名扬天下。在作品展展期内，景区就接待了大量慕名而来的游客，在云冈石窟景区的传统淡季里，游客数量较往年有所增加，大大提升了景区的知名度、美誉度和影响力。

启示三：拥抱互联网，助推旅游大发展。

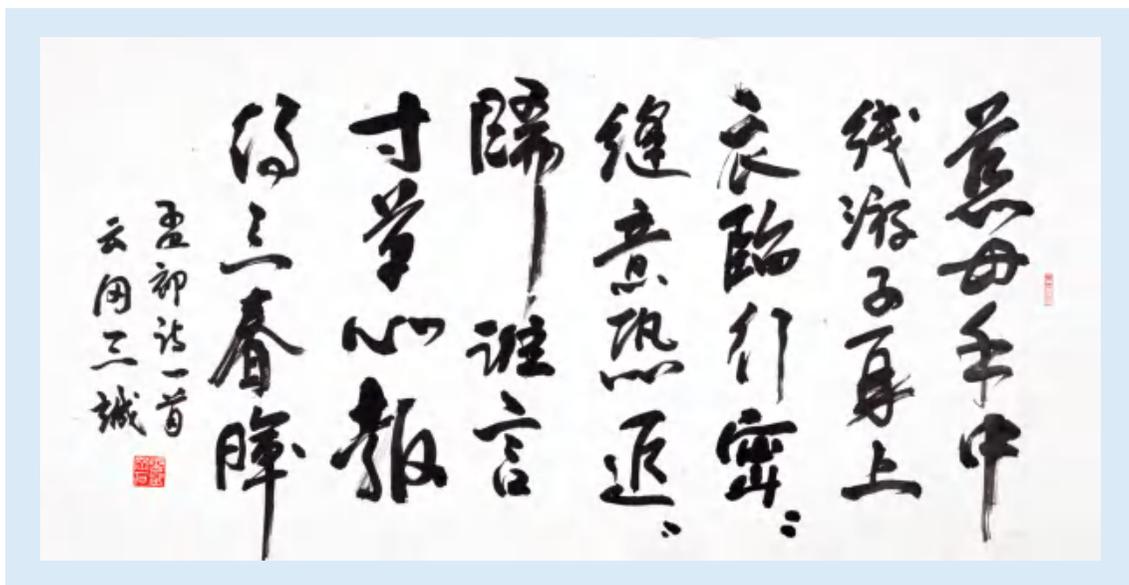
互联网的飞速发展 为文化旅游建设和宣传提供了新的平台。2015 年，李克强总理在政府工作报告中首次提出“互联网+”行动计划。“互联网+”不仅成了年度的热词，也是这个时代的声音。在社会经济飞速发展的今天，地区之间、旅游企业之间的营销之战越来越激烈，已从传统媒体全面延伸到网络媒体，网络宣传已成为文化旅游产业竞争的制高点。而伴随着互联网的快速发展，景区也需要与互联网积极接触，借助互联网与新媒体的巨大影响力，从而使自身品牌得到有效推广。

那么，景区该如何对接“互联网+”，拥抱“互联网+”时代呢？我院网站编辑徐志英认为，一是加快旅游网络营销平台建设。景区应有效整合利用旅游数据资源，加快推进网络旅游服务平台建设，实现旅游推介、资讯发布、在线预订、游客互动等一站式服务，构建跨网络、跨终端的数字旅游营销渠道。二是树立旅游网络宣传品牌形象。具有良好形象和个性的景区品牌，能给旅游者带来独特的吸引力。应进一步明确旅游整体形象定位、logo、主题口号，充分利用网络和各种终端平台，针对目标市场持续开展旅游宣传推广，构建长久有效的旅游目的地品牌资产。三是注重新媒体营销平台应用。新媒体快速、便捷的传播更具冲击力，要充分运用景区官方微信、微博、网站等平台，丰富线上线下主题活动，进一步扩大旅游景区官微、官博影响力，努力将宣传声势转化为实效。四是完善线下旅游公共服务。从旅游者角度而言，除了线上带来的便捷外，最终还要回归到线下服务和体验。不仅要做好游客行前的宣传推介，更要做好行中、行后的咨询、导览、导游、导航等信息服务，以及旅游交通、基础设施、安全保障等公共服务，让游客“吃得美味、住得舒适、行得快捷、游得享受、购得实惠、娱得快乐”。旅游与互联网的深度融合已成为旅游业发展的“新常态”，旅游工作者只有把握规律、积极应对，运用好“互联网+”这个平台顺势而为，就会助推景区旅游经济加快飞跃。

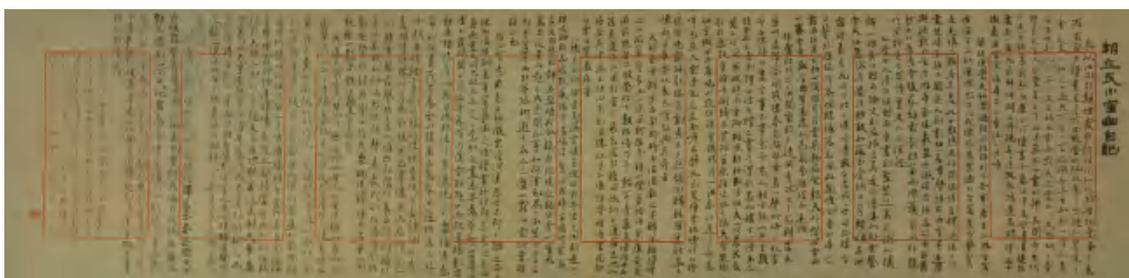
下面选登此次展览部分作品，以飨读者。



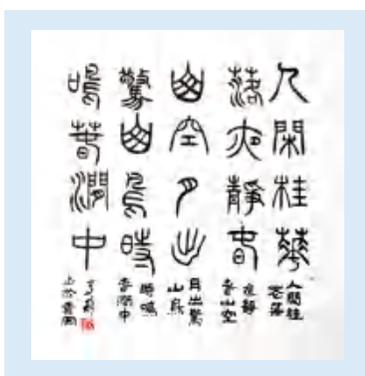
王雁翔 《心经》（书法）



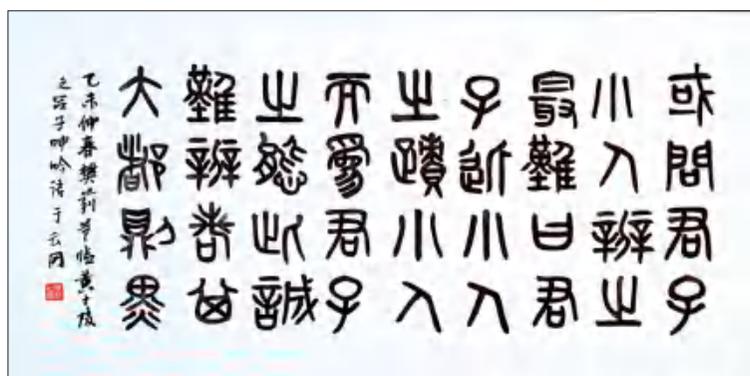
卢继文 《孟郊游子吟》（书法）



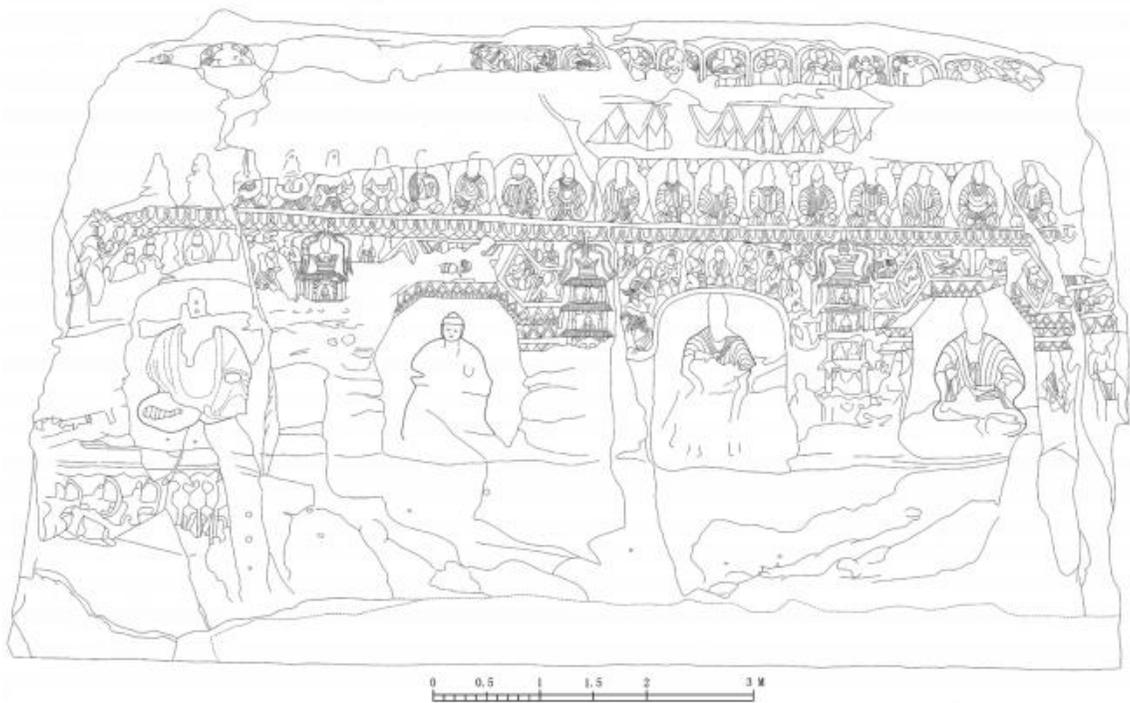
查福山 《胡立民小窗幽记》（书法）



马静 《王维鸟鸣涧》（书法）



樊莉 《或问君子篇》（书法）



第2窟东壁

员小中 《云冈石窟第二窟》（线描）



梁力强 《五华洞窟檐建设图》（素描）



韩鹏 《新平堡玉皇阁》（速写）



刘欢 《菩萨立像》（线描）



高平传 《云冈飞天系列》（国画）



丰驰 《山如屏障》（国画）



王超 《瓦当》（蛋壳漆画）



李藻华 《周总理与法国总统蓬皮杜在云冈》（油画）



董凯 《风景》（油画）



张天宇 《飞天》（油画）



张海雁 《佛像》（摄影）



张海雁 《笑菩萨》（摄影）



文莉莉 《追梦》（摄影）



员新华 《云冈旧照》（摄影）



张旭云 《云冈新照》（摄影）



刘晓权 《家》（摄影）



张海蛟 《路》（摄影）



员小中 《岁月无情》（摄影）



宣林 《传承》（摄影）



张艳 《大同公园》（摄影）



任建光 《一日之计在于晨》（摄影）



马丽霞 《九龙壁》（摄影）



闫宏彬 《古堡》（摄影）



刘建军 《天堂神韵》（摄影）



马静 《师傅》（摄影）



王雁卿 《蝶恋花》（摄影）



王雁翔 《云冈石窟的摄影师》（摄影）



王雁翔 《云冈石窟的画家》（摄影）



毛志喜 《云冈石窟第十七窟供养天》（雕塑）



李鹏飞 《弥勒》（雕塑）



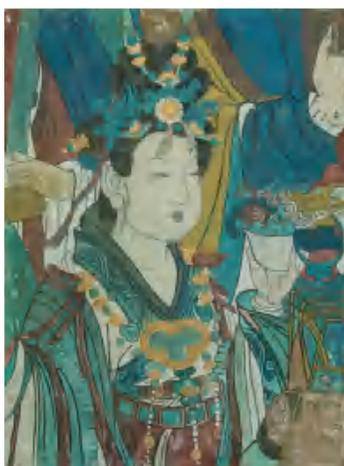
韩鹏 《云冈造像系列》（雕塑）



尹刚 《北魏铺首》（雕塑）



云冈壁画中心 《馆藏壁画修复》（壁画）



吴朝霞 《永乐宫壁画》（壁画）



张晓娟 《敦煌壁画》（壁画）



云冈数字中心
《云冈石窟第三窟 3D 打印》（模型）

（责任编辑：侯 瑞）

景区智慧化建设研究与应用

李立芬

一、中国旅游市场发展现状

改革开放 30 多年，我国经济取得了飞速的发展，人均 GDP 已经达到 3000 美元，进入了旅游业爆发性增长阶段，今天，在“互联网+”的大背景下，如何把握新的机遇和迎接新的挑战，成为我国旅游景区发展面临的新问题。

一份网上调查数据显示，2015 年我国在线景区门票市场规模为 90.4 亿元，增速高达 57.2%，在线渗透率为 6.2%。随着互联网的发展，在线旅游在旅游产业中将发挥越来越大的影响力。据调查，76% 的旅游用户更倾向于通过在线旅游网站预订门票，而线下景区售票处购买门票比例预计会下降到 28.9%；手机预订购买比例会上升到 84.1%，由此可见，传统互联网、移动互联网在改变人们生活方式的同时，也正在改变着人们的出游方式及服务需求。

首先，在游客期望景区提供的服务中，快速入园（67.9%）和无线网络（64.2%）位居前两位，其次对于景区内智能化硬件（电子导览 43.7%、便捷支付 44.1%）需求也比较高，并正在呈现快速增长的态势。

互联网旅游行业的渗透和游客的想法对于景区来讲，是更为直观重要的。截至 2015 年，210 余家 5A 级景区中，多数已建成电子门票系统，并积极实施景区管理的信息化、数字化工程，建立完善的语音导游、电子监控系统和游客服务中心，同时不断地完善网上预订和支付系统。为了提升游客的体验质量，智慧景区建设已成为未来景区发展的战略方向。

二、“智慧景区”的概念和意义

“智慧景区”是指能对景区情况进行最透彻的感知，更广泛的互联互通和更科学的可视化管理的创新型景区管理系统。“智慧景区”建设不仅是信息技术发展的产物，更是景区可持续发展的需要。只有及时、全面、准确地获取景区旅游资源存续状态、生态环境变化情况、游客流量分布状况等信息，旅游景区管理层才能做出准确的决策和调控，从而缓解文物保护与旅游增长的矛盾，实现景区的和谐发展。那么，“智慧景区”建设的意义主要包括以下方面：

（一）对景区环境、游客行为进行全面、透彻、及时的感知，以此来监测景区环境变化对文物遗迹、遗产所产生的影响，从而科学有效的保护遗产资源。（如敦煌莫高窟、云冈石窟对洞窟环境进行的实时监测）

(二) 对参观游客、景区工作人员实现可视化管理；并且准确地预知可能产生的客流情况，提前实施应急管理。(旅游服务跟踪、游客出入园信息的记录、线上预定信息的分析)

(三) 通过旅游电子商务平台和门禁系统，对游客数据进行挖掘和分析，掌握游客行为规律，提高对游客的管理水平、实现准确营销。

(四) 完善景区基础设施建设，提高服务质量，提升游客体验。(线上购票线下快速入园及景区 wifi 的覆盖)

三、全域旅游的建立

“智慧景区”建设仅仅是标志着供给侧改革的实现，如何能够快速、准确的链接游客，拉动区域经济的协同增长，建立全域旅游战略联盟，才是实现效益最大化的根本。

通过建立区域旅游一体化的线上智慧旅游服务平台，对区域旅游业态进行碎片式组合；通过签订协议契约而结成资源优势共享、价格优势互补、风险共担、流量互导的战略联盟；通过各种信息传播媒介和服务咨询通道，尤其是通过移动互联端，向游客提供全面的、立体的旅游信息和旅游咨询服务，并在游客自行获取信息的基础上，发展以信息推送为代表的主动式服务模式。

战略联盟具有节省成本、积聚资源、降低风险、增强业态竞争力等优势，还可以弥补建设“智慧景区”所需资金、技术、人才等方面的不足。

智慧旅游服务平台的主要作用：

(一) 为游客提供旅游咨询

1. 为游客提供最准确、最直接的当地旅游信息，帮助游客做出旅游决策。

2. 关联当地旅游业态，按照游客需要进行产品设计、组合，为游客提供整体服务而不是零散产品。

3. 强化线上评价，形成与游客的互动，让游客不仅是信息的获取者，也能成为信息的贡献者和传播者。

(二) 拉动区域全域旅游发展

1. 整合区域内旅游景区、酒店、旅游特产、餐饮娱乐等旅游资源，形成“景+酒”“景+餐”等组合产品，吸引游客把更多的旅游资源纳入旅游计划，从而提高游客在当地的停留时间，拉动二次消费。

2. 为区域内的旅游产品设计个性化的产品组合，提升旅游产品的竞争力，增加流量入口通道。

3. 通过“去门票”或其他活动拉动当地淡季旅游市场，发展“错峰旅行”，实现“淡季不淡”的战略目标。

(三) 实现智慧化营销

1. 通过对区域旅游产品的介绍主动宣传区域文化特色，帮助游客了解当地旅游资源。

2. 强化评价功能，与游客进行在线互动，实现照片游记分享、实时评论等互动功能。
3. 对接其他旅游 OTA 平台，进行全网分销，通过产品组合的形式，打开更多的流量入口通道。
4. 通过开展各种在线活动，进行旅游活动营销，包括门票赠送、抽奖、投票评选、照片游记分享等。
5. 通过旅游数据分析，挖掘旅游热点和游客兴趣点，进行准确营销，从而推动旅游行业的产品创新和营销创新。

四、云冈石窟智慧旅游建设案例

为了有效地利用资源优势拉动晋冀蒙区域旅游产业，2016年5月，以云冈石窟景区为核心资源，在半径300公里的辐射区域内，建立目的地旅游联盟平台——“云冈云游旅行网”。云冈云游旅行网将携手区域旅游供给侧共同打造全域旅游战略联盟。其优势为：

（一）打造全域旅游战略联盟、拉动游客二次消费

云冈云游平台不同于携程、途牛、驴妈妈、美团、糯米等传统的互联网平台，它是以建立本地化的旅游平台为目的，通过设计“景+酒+餐”、“景+车+餐”等组合产品，对区域旅游业态（包括：吃、住、行、游、购、娱）进行个性化的套餐设计，为游客提供更实惠、更便捷服务的同时，延长游客在当地的停留时间，增加相关产业流量入口，促进游客在当地的二次消费，最终实现龙头景区对当地旅游经济的实际带动作用，并通过云冈云游旅行网实现晋冀蒙全域旅游的大联盟。

（二）通过智慧营销，提升品牌知名度

云冈云游平台设计有“品美食”“享购物”“教你玩”等版块，借助云冈云游各版块的不同特色可以最大限度地宣传推广当地的旅游资源，并通过天猫自营店、携程、同程等全渠道营销，不断增加曝光率，提升旅游品牌知名度。

（三）完善供给侧智慧旅游建设

帮助景区升级购、检票系统，实现游客快速扫码入园或扫二代身份证入园，优化售、检票流程，提升游客入园体验，同时降低印制纸质门票成本，缓解旺季时景区售、检票口压力，实现景区线上线下一体化进程。并为供给侧建立大数据统计系统平台，实时监控产品销售数据，分析游客构成、属性及消费习惯等信息，为供给侧管理、行政部门监管提供详实的数据支持，真正做到游客旅游体验更优化，供给侧管理更细化，政府财务监督更透明。

（四）利用优势资源，拉动淡季旅游

旅游淡季，平台将通过组织各种活动或采用去门票化的方式，鼓励错峰旅游，有针对性地吸引外地游客，拉动餐饮、住宿、购物等其他消费，繁荣当地淡季旅游市场，实现淡季不淡的效果。

（五）协同发展、相互引流

云冈云游平台以大同为中心，将半径 300 公里的范围划定为发展区域。因此云冈云游平台上的游客流量将是整个发展区域游客流量的总和，在划定区域内的所有目的地景区及地区不仅可以共享游客流量，而且可以通过活动的方式积极引导流量。

另外，因为平台的经营方式为预订式经营，根据预订数据，接待单位可以提前做好旅游接待安排，同时也可以根据预定情况做出疏导。当某一地区的游客流量超出该地区的接待能力时，可以通过向游客推送有针对性信息的方式，向周边地区进行导流与分流。

总之，云冈云游平台始终本着联合的态度进行发展，要把区域旅游产业真正的联合起来，共同构建 300 公里半径圈全域旅游的闭环，这就要求我们做到资源优势共享、价格优势互补、产品架构互补。

在合作模式上云冈云游采用强强联合的方式，选择与云冈云游品牌相匹配的产品供应商来合作，共同打造高品质的区域旅游平台；同时先期对同类产品供应商的数量做出限定，以确保平台在产品组合方面的差异性。切实将云冈云游平台打造成产品优质、服务优质的区域旅游服务平台，做到联合经营、协同发展，共同开启晋冀蒙全域旅游的新局面。

[作者：云冈石窟研究院副院长、云冈旅游区管理委员会副主任、文博副研究馆员]

云冈石窟博物馆文化展示方式与 游客文化体验差异调查

曹彦

一、云冈石窟博物馆文化展示与游客文化体验调查

（一）云冈石窟博物馆介绍

云冈石窟博物馆位于云冈石窟景区内西侧，占地面积 15000 平方米，建筑面积 6640 平方米。博物馆东侧为云冈石窟景区，南侧为十里河；其主要功能区都建在地面以下，只有屋顶呈波浪状露出地面；是一座以云冈石窟为主题的博物馆，地面以上最高点标高 5.8 米，采用直立锁边自防水钛锌板屋面，主色调为砂灰色，墙面材料为当地砂岩。

博物馆中央大厅面积 4800 平方米，前厅东侧端坐第 20 窟大佛的等比例复原雕像，主展厅设置 24 台投影仪，在两侧各长 70 米的大屏幕上，通过多媒体影像展示北魏的辉煌历史和云冈石窟的开凿历程，显示了当年皇家礼佛的宏大场景；两侧主题展厅分别陈列云冈石窟及周边地区的出土文物。一、二、三展厅陈列北魏时期的生活用品、建筑构件、石雕造像和云冈石窟考古发掘出土文物；四展厅采用多媒体互动形式，展示云冈和敦煌、龙门、麦积山、巴米扬等石窟的影像，并将各石窟的艺术形式进行对比；小影厅主要播放佛家修行的心路历程。休息区和商店供游客小憩和购买云冈纪念品。

展厅的主要功能是用独特的建筑形式和馆藏的大量出土文物，结合现代高科技声光电手段，向游客阐释北魏王朝的兴起和发展历程。游客将在馆内通过参观与互动等多种形式，加深对云冈石窟的了解，领会云冈石窟的精致之美、沧桑之美、空旷之美，在休闲之余体会云冈文化的博大精深。

云冈石窟博物馆文化展示主要思路有：第一，在着重介绍云冈石窟开凿背景以及北魏的代表人物，陈列以小中见大的手法，引导参观者深入了解云冈石窟伟大的开凿艺术及波澜壮阔的历史文化，使得陈列具有鲜明的思想性。第二，针对以往展览的不足之处与薄弱环节，适当增加展览中文物的份量和比重，深入挖掘云冈石窟文物中闪光点。第三，陈列展览中的展示单元、专题组合，均做到陈列展览中的点睛之笔，力求精到。第四，内容设计注重科普化展示。运用“知识梯级展示理念”，对展示的内容以逐步深入，由局部到全面、由知其然到知其所以然。

（二）调查设计

1. 调查目的

通过问卷调查的方法，深入细致全面地了解云冈石窟陈列馆游客的基本信息、旅游行为和游客体验，发现文化展示中存在的问题，并提出解决方案，从而提升云冈石窟陈列馆的游客体验质量。

2. 调查时间

景区（点）考察及访谈时间：2014年6月到7月。发放问卷时间：2014年7月到9月。

3. 调查地点

云冈石窟景区和云冈石窟博物馆。

4. 调查方法

向云冈石窟博物馆内的游客和景区内的部分游客随机发放调查问卷，并做访谈。共计发放问卷350份，回收的有效问卷是325份，有效率高达92.8%。将收回的问卷采用Excel对数据进行分析。

5. 调查问卷设计

由于云冈石窟博物馆位于云冈石窟景区内部，很少有游客专门为了云冈博物馆而来，因此，针对这一情况，调查问卷主要针对的是到达云冈石窟景区的游客。整个问卷分为三部分：第一部分为游客行为调查，主要从游客旅游方式、旅游目的、停留时间等方面了解游客在云冈石窟景区的行为；第二部分为游客体验调查，重点了解游客对景区和陈列馆内不同展厅的偏好；第三部分为游客的个人信息采集。

调查问卷中，关于游客体验的部分采用李克特量表，将游客体验因子的重要程度用数值1-5依次表示完全不同意、不同意、一般、同意、很同意。这个量表实际上是对游客体验感知的一种量化过程，即用数字来反映游客对云冈石窟景区的体验感受。

（三）调查结果

1. 游客的人口学特征

参与调查的受访者的职业分布为：选项1（政府职员）所占比例为4.6%；选项2（事业单位职员）所占人数的比例为20.3%；选项3（企业职员）所占比例为20%；选项4（学生）所占比例为35.3%；选项5（其他）所占比例为19.6%。职业在很大程度上决定了一个人在社会结构中所处的地位及收入水平，同时也决定了一个人闲暇时间的多少，并且不同职业的人可能会选择不同的旅游产品。调查显示，学生和企事业单位职员成为云冈石窟景区的主要游客群，一方面，他们往往有固定的休闲时间，另一方面，他们对于历史文化类景区有着浓厚的兴趣。

参与调查的旅游者的文化程度调查中，20%为硕士或硕士以上学历，66.1%为大专或本科学历，6.2%为中专或高中学历，4.6%为初中学历，3%为小学及以下学历。由此分布可以看出大专或本科学历以上的旅游者是云冈石窟的主要客源市场，他们对于云冈石窟有着浓烈的兴趣，被云冈石窟所反映的文化特征所吸引。

调查对象的性别比例为53.8%为男士，46.2%为女士。

年龄分布在选项1（大于等于65岁）的为7.7%；选项2（64-45岁）为16.9%；选项3（44-25

岁)为40%;选项4(24-18岁)为27.7%;选项5(小于等于17岁)7.7%。

2. 游客的行为偏好

在针对旅游行为偏好的调查中,笔者选取了出游频率、出行方式、信息渠道、出行伴侣、停留时间几个选项,其中,信息获取渠道为多选,其余为单选。根据调查信息可知,云冈石窟景区游客的出行频率为大多数游客是第一次来访,但也有相当一部分游客为重游,而重游的游客中较大比重的为大同市民,尤其是高频率到访游客则主要是景区附近居民。

来云冈石窟的游客在出行方式的选择上,差异性不大,散客和团队比例相差较小,而在出行伴侣上,则多是与家人和朋友共同出行。

对于云冈石窟信息的获得渠道来说,呈现出多种渠道共同起作用模式。传统的媒体报纸杂志所占比例较小,只占7.7%,而亲戚朋友和信息的网络、微信息客户端成为主要的传播渠道,两者占总体比例的83%。

就在景区的停留时间来说,主要集中在2-3小时之间,停留时间相对较短,不利于旅游消费行为的发生。

3. 游客文化体验动机

旅游者是旅游的主体,旅游者的动机是由需要产生的。旅游动机产生的客观条件取决于以下几个因素:经济收入、闲暇时间、职业和受教育程度。而对旅游动机的掌握有利于景区有针对性地开发旅游商品和开展旅游活动。

本调查中,关于旅游文化体验动机设了四个选项,分别是第一项放松休闲,愉悦身心;第二项,增长知识,接受教育;第三项,逃避日常生活,换个环境;第四项,领略石窟的艺术之美。

从调查结果来看,放松身心的休闲目的是游客到访云冈石窟景区的主要旅游动机,所占比例为46.1%,其次是对石窟艺术的喜爱,所占比例为23.1%。

4. 游客对展厅的偏好

在游客体验调查中,重点对游客喜爱偏好做了研究和调查。通过游客对不同展厅的偏好来分析云冈石窟陈列厅展示方式上与游客文化体验之间的差异。

通过对调查结果的分析,喜爱一号展厅的游客占大多数,所占比例为51%,而喜欢二、三、四展厅的游客分别为16%,13%,20%。进一步分析原因,大多数喜欢一号展厅的游客是因为这里展示内容丰富,而且展示形式多样;喜欢二号展厅的游客主要是因为这里内容丰富,但形式单一;而对三、四号展厅偏好的游客也主要是因为对文物本身的喜爱。由此可以看出,游客更加注重文化展示形式,而展示厅服务和环境的评价较低也应引起我们的重视。另一方面,游客对于三号展厅的偏好较差,主要在于其展示内容相对枯燥,这样的调查结果给文物景观的展示方式敲响了警钟。

5. 游客体验效果

展厅的文化展示效果分析是通过游客在景区内获取知识的渠道调查来体现的,这一选项可多选。经过调查,游客主要还是通过景区内的解说牌和导游人员获取景区的相关文化知

识信息的，而展示厅的文化传播功效并不明显。

在游客体验效果的调查上，本问卷采用了李克特量表，对五个问题进行了阐述，并用1—5分别表示很不同意，不同意，一般，同意，很同意。根据调查结果，“此次访问增加了您的知识”“此次访问达到了您的期望”“会把景区介绍给别人”这三个表述大都在同意区间内；“您会再次到访这个地方”则偏向一般这个区间；“宗教目的在您访问云冈石窟中非常重要”则偏向不同意的区间。可见，到访云冈石窟的游客虽然大多旅游体验较为满意，可是再次到访的意愿不强烈，充分说明景区吸引游客的活动较少。此外，宗教目的在访问中的比较少，因此，可以说，云冈石窟作为世界文化遗产的吸引力要比其宗教影响的吸引力更强。

对于游客是否有意愿进一步学习云冈文化，43%的游客表示“不一定”，只有18%的游客明确表示愿意在游览过后继续学习云冈文化。

6. 游客的消费行为偏好

对于游客消费行为的偏好，调查主要针对游客是否购买了相关书籍或纪念品，调查结果显示，购买相关游客旅游产品的游客比例只有37%。由此可知，云冈石窟景区的游客消费水平和规模都较低。

（四）存在的主要问题

1. 博物馆的文化展示功能不突出

博物馆的主要功能是文化展示，它的建成本应成为云冈石窟景区文化展示功能的主体。但是，根据调查显示，游客在景区获取知识的途径仍然主要是靠导游人员和解说牌，这与展示厅未建之前相同。由此可知，展示厅在其文化展示功能的发挥上，作用并不突出。

2. 静态展示厅创意不足

根据调查显示，有相当比例的游客相对于二、三展厅，更偏爱第一展厅。究其原因，主要是因为第一展厅的展示方式更加丰富，有图片展示、实物展板和动画展示，尤其是用动画表现，观众对此非常感兴趣。然而，第二、三展厅则主要以静态展示为主，第二展厅主要用图版来表现云冈石窟的开凿过程，第三展厅则主要静态的陈列文物，包括考古发掘和石窟内自然剥落文物碎片。游客的文化体验具有互动性，相对于静态的展示，游客更加偏爱动态的展示和参与性强的活动，因而，二、三展厅的游客游览质量便偏低。

3. 游客参与性展示活动较少

在展示厅内，几乎没有游客参与性的展示活动。一方面，这无疑会导致游客体验质量的下降。游客走马观花式地游览一遍展示厅，对于文化的体验只停留在感官层面，文化的内涵也只能理解到表层文化，无法给游客形成深刻的印象。

另一方面，游客自己对于参与性的体验活动的需求很强。调查显示，大多数的受访者都表示希望景区增加讲座、景区志愿者讲解活动或是其他的文化体验活动。因此，这些体验性展示活动的增加，必将促进景区游客数量的增加。

4. 对于旅游消费行为的促进作用不强

根据调查可知，大多数游客并没有购买相关的书籍资料或其他产品，由此可知，展示厅

对于游客的文化消费行为促进作用不强。促进旅游消费是一个景区的主要目标之一。博物馆的建设耗资巨大，即使是政府行为也要考虑成本的回收问题。因而，通过展示厅来增加云冈石窟游客的旅游消费也是其应该承担的主要责任之一。

5. 对于游客进一步的文化学习的激发作用不强

文化展示的一大功能就是激发游客对于该目的地文化的学习兴趣，并在游览结束后愿意进一步的深入了解，从而促使游客形成故地重游的旅游行为。然而，从调查的结论来看，大多数游客并没有被激发起对云冈石窟文化的学习兴趣，游客在游览结束后，不会进一步深入学习该文化或是宣传该文化，这对于景区维护游客数量或是增加口头宣传功效产生一定的负面影响。

二、建议和改进方案

（一）改善建议

1. 利用现代科技增加游客互动性

随着社会的发展和科学技术的进步，现代旅游者对于文化的展示绝不仅仅满足于静态的展示。相反，游客们对于现代科技在展示厅里的运用需求十分强烈。对此，我们可以利用现代的科技手段，将不可能变为可能，营造一种逼真的展示环境，让游客身临其境，从而提升文化体验质量。

2. 文化展示方式的创新性

传统的文化展示方式主要有展板展示、解说牌说明、实物展示、导游解说等。这些方式虽然简单易操作，但是却无法满足现代游客的旅游需求，而且还有经济效益低，带动作用差等特点。对此，我们应该对文化展示方式进行创新，结合现代旅游者的偏好，创造出新的、有创意的文化展示方式。

3. 开展参与性文化展示活动

随着体验经济和智慧旅游时代的到来，参与体验性的文化展示活动无疑是未来文化旅游的发展趋势。参与体验式的文化展示活动具有以下一些优点：第一，可以提升游客的文化体验质量，相关研究显示，参与体验式的旅游与传统的观光旅游相比，更容易使游客给出较高质量的旅游评价；第二，可以激发游客对文化的进一步学习，游客在参与活动中获得的知识印象更加深刻，而且互动活动的趣味性会激发游客进一步学习的兴趣，从而促使游客在游览结束后仍有学习该文化的意愿；第三，可以促进旅游者的旅游消费行为，一方面，互动活动的体验会使游客购买相关的文化旅游产品，例如书籍、文化纪念品等，另一方面，还可开发出收费的旅游体验项目，从而进一步增加景区的营业收入。

（二）改进方案

1. 展厅内文化展示方式的丰富

第一展厅主要展示北魏的历史和文化沿革，在这一展厅中，可以用真人展示的方式重现

北魏的风土民情和当时的社会生活。例如,可以由真人穿上北魏的衣服,模拟当时的生活场景,使游客置身于北魏当时的历史环境之中。此外,可以通过观看影片等方式表现这一时期少数民族与汉民族的沟通往来,提升游客的民族融合意识。

第二展厅可以再现云冈石窟的建造过程。在这一展厅,可以设置石刻体验区,游客可以自己亲手雕刻佛像,并可通过购买的方式,将自己刻制的石像带回家。此外,还可以用影视与投影技术结合,用模拟演示的方式展示出古人的匠心独具。针对学生或儿童,可以摆放一些石窟拼图,由游客根据每个石窟佛像的特点将石窟对号入座,增加游客对石窟艺术的了解。

第三、四展厅目前主要是真实的文物展示。在这一展厅中,可以利用现代科技制造6D影院,让游客真实的感受云冈石窟在历史长河中的变迁,同时还可以增加收入。除此以外,可以建造考古现场的模拟展示区,游客可以亲自到考古现场发掘文物古迹,体验考古的乐趣。第三,开发石窟相关的文化纪念品,在第三展示厅进行销售。

2. 开发游客参与性活动

开展游客参与性活动是增加景区游客的主要方式。首先,可以举办专题讲座。讲座的举办不仅有利于云冈石窟文化的交流与传播,而且还可吸引一些专家学者的到访,从而增加云冈石窟的社会影响。第二,可以在寒暑假或周末招募景区讲解员志愿者,让更多的云冈石窟文化爱好者参与到文化展示活动中来,而且还可以解决景区在旺季解说员不足的问题;第三,举办大型的竞技活动,例如知识竞赛、演讲比赛等,这样的活动更容易增加中少年对于石窟文化的热爱,在传播文化的同时还培育了数量庞大的潜在客源市场。

以上研究只是对云冈石窟陈列馆的展示方式与游客文化体验的浅显研究,在今后的研究中还需要进一步升华。

[作者单位:云冈石窟研究院网络中心]

(责任编辑:吴娇)

在云冈，我想和你从 A 走到 Z……

付 洁

如果生活就像一首英文歌，二十六个字母元素全是云冈的音符。我想和你合奏一首歌。放下烦恼，放下琐事，在云冈，我想和你从 A 走到 Z，从白逛到黑……

掬一水悠扬的禅意
在落英缤纷的年华
最美的不是其他
是和你在云冈从 A 走到 Z
去感受这里温婉秀美的慢生活
点点滴滴
时光珍藏

A

空气 Air

空气，我只吸云冈的。相比于他地的雾霾、冷空气，我更喜欢云冈空气的干净、纯洁和独一无二的原生态气息。在云冈石窟，欣赏石窟雕刻的同时，下一刻，你偶然间找到一条林荫小路，倚坐在石凳上呼吸清新的自然空气，沐浴一下阳光，放松一下精神，闭目养神、作深长呼吸……一钟头过去也浑然不知，只因这里的清与新恰到好处……



绿意葱葱醉氧中

B

桥 Bridge

十里河是贯穿古今云冈的柔脉，有水自有桥。不同的桥有不同的风格，山堂水殿建筑群从高空俯瞰，犹如一只神龟游在水面，而两座七孔桥便成为龟首与龟尾甩向云冈石窟群，如此美妙的心思，不值得和我走一次吗？



水殿桥中自相逢

C

精细 Careful

佛菩萨的庄严肃穆、金刚力士的强劲有力、飞天姿态的盈盈舞动、装饰图案的丰富多彩，使得云冈石窟成为中国石雕文化艺术静默厚重的言说者。来到云冈，您必定会惊叹拓跋鲜卑族，这个激情彪悍的民族，竟有着



精巧细致刻风骨

如花的细致和如水的柔肠，只有强大的国力才能撑起这塑像雄伟的风骨，只有精巧的手指才能将游牧文明与中原文明贯通在流畅的点线之间。

D

美味 Delicious

来到云冈时肯定少不了吃美食这一说，直接去食货街将各种美食都尝个遍！云冈食货街（香粉世家、老大同小吃、常来顺、……）云冈就是“吃货”的天堂。



特色美食缀云冈

E

娱乐 Entertainment

想去看一场皮影戏，我带上你，你带上票，去看一场非遗盛会；想和兄弟比试射艺，去北魏射艺场来一场友谊之赛……



闲适自得烦躁空

F

自由 Free

在云冈可以自由支配时间，自由支配景点，在这里，没人要求你活出怎样的精彩，在云冈游览，本身就是一种精彩。



灵秀之处尽随意

G

金色 Golden

金色是一种温馨的色调，秋日，这抹色调便会涂抹在云冈各处。渐黄的树叶，暖暖的气息，秋意浓的



叠翠流金秋分际

云冈，让您旅途不再仓促孤单，好好来享受秋日暖阳吧！这种难得如此近距离接触秋天的机会可要多多把握住。

H

英俊 Handsome

云冈第16窟主佛像，面貌俊秀，褒衣博带，身材挺拔。这尊造像对应了当时在位的文成帝拓跋濬，是开凿石窟时的在位皇帝，对石窟的开凿有着巨大的推动力和影响力。这里将其形象塑造的年轻英俊，突出表现了当时的帝王风采。上衣飘逸的带子可是被周恩来总理称为“世上最早的领带”喔～

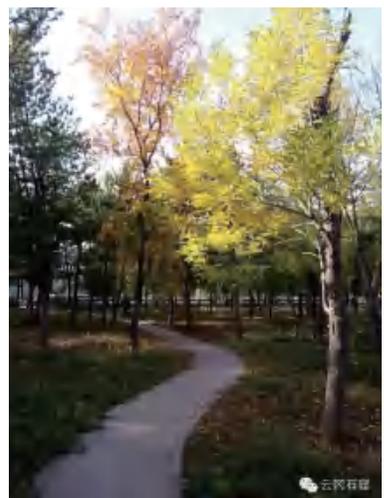


逸群之才拓跋濬

I

田园生活 Idyll

怨倦了城市的喧嚣，回归云冈田园生活，你会发现自己懂的还太少。诗意生活，体验过你才知道有多值。



田园林荫似画中

J

果汁 Juice

云冈景区内，一处幽静的山坡上，茂密的树林中，隐隐约约能听到潺潺的流水声，爬上石阶，一股清泉映入眼帘，这是纯天然的云冈“果汁”——石窟寒泉。

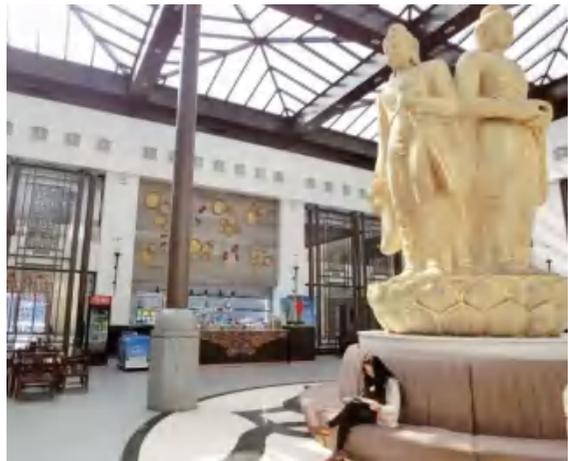


馨香满溢寒泉境

K

知识 Knowledge

一起去云冈找一个书馆，找个光线充足的地方，和你一起度过漫长时光。看云冈的古往今来，读云冈的雕凿史，徜徉在云冈的知识海洋。



浩瀚书海阅千帆

L

笑 Laugh

第8窟合掌露齿供养菩萨位于洞窟后室南壁明窗西侧。头戴日月宝冠，面相丰润，细目长眉，神情怡然，嘴角上翘，温婉含笑，六粒玉齿皓然而列；脸颊一对酒窝，嵌入了一千六百年前雕刻匠师心中。这粲然一笑，表露出菩萨闻法后内在的喜悦，无言而洁净，消融战火，洗涤天空。其



粲然一笑逾千年

其实，在更多不为人注目的地方，都闪烁着灿若鲜花般露齿笑式的生动，大美云冈，需要您慢慢看、细细品。

M

庄严 Majesty

作为西来像法在中华大地绽放出的第一朵奇葩，云冈石窟首次营造出气势磅礴的全石雕性质的佛教石窟群，每一尊佛像都法相庄严、气宇轩昂，给人以心灵的震撼。清康熙三十七年（1698），康熙皇帝参观云冈石窟，看到第6窟雕像如此精美，留下了“庄严法相”四个大字。



庄严法相深处

N

自然 Nature

漫步云冈的道路，每一缕空气都浸润着大自然的味道。特别是丁香花开、杏儿成熟的时候，扑鼻的芳香，真是沁人心脾……



沁人心脾方醉人

O

远足 Outing

游牧民族拓跋鲜卑人，把故乡嘎仙洞上空的云，穿越茫茫草原，一路带将而来，从北魏道武帝拓跋珪到明元帝拓跋嗣再到孝文帝拓跋宏，都留下了车轮滚滚、华盖锦簇奔武州山祈福的历史记载，在云冈，感受一次心灵远足，来一场灵魂穿越之旅……



曲径通幽花木深

P

祈福 Pray

即使不是一名完全的“信徒”，也要有一颗善良的心。我愿和你在梵音里，双手合十，默默祈求我们心中的福祉。云冈众多寺院，总有一处会让你的愿望实现。



平安喜乐佛护佑

Q

探寻 Quest

云冈有很多不经意的小惊喜，有人发现了一条隐匿的路，一路静谧美好，我还想和你一起去寻找更多更多……

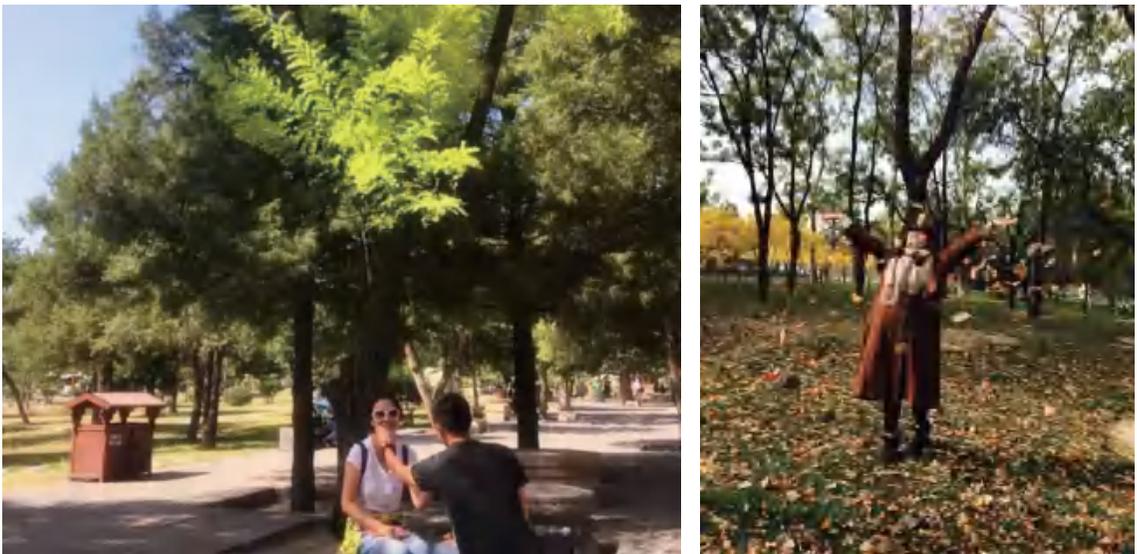


众里寻他千百度

R

浪漫 Romantic

浪漫的人儿，每天都有浪漫的故事。我能想到最浪漫的事，就是在云冈和你执手漫步。



琴瑟和鸣贵知心

S

春天 Spring

披着柔媚的春光，让略带甜意的风，从身边掠过，就会领悟到春的气息里，其实包含着一种最令人感动的柔情。云冈的春天，让所有沉睡的细胞苏醒，你的一切感官，都踏着最为柔媚的春光，而佛祖，面含微笑，把无限的生机带给人世。



柔媚春光迎花开

T

寺院 Temple

山堂水殿灵岩寺、灵岩禅寺、石佛古寺，让双手合十，让思绪沉淀，让心灵去旅行。



林渊锦镜话灵岩

U

独一无二 Unique

旅行途中总有那么一处风景让你驻足观看，有的是因为它美丽壮观的美色，有的则是因为它的独一无二，云冈石窟独一无二之处极具代表性的就是一千佛袈裟。



千佛袈裟唯珍品

V

志愿者 Volunteer

我愿意去当一名志愿者，在旅游旺季为游客送上一份青春的温情，也愿意奔波在每一个洞窟，把云冈的知识传递给需要的人！



愿以无私付青春

W

赢得 Win

赢得荣誉：

2001年12月云冈石窟被联合国教科文组织评为世界文化遗产

2007年5月云冈石窟被国家旅游局评为全国首批五A级旅游景区

2009年11月云冈石窟研究院在首届中国最受关注的世界遗产评选活动中被评为“最佳遗产研究拓展奖”

2014年入选全球最大的旅游网站 TripAdvisor 发布的全球最佳热门景点排行榜前十一
新浪山西授予云冈石窟官方微博 2014 年度山西旅游业微博影响力奖

新华网第三届旅游业融合与创新论坛授予云冈石窟最美中国·文化魅力特色魅力旅游目的地景区

云冈石窟景区荣获 2015 智慧旅游景区称号



万紫千红春满园

全国文明单位

2016年6月国家质量监督检验检疫总局命名云冈景区全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌创建示范区

X

未知事物 X-factor

云冈这座世界艺术宝库，未来不可估量，谁知道下一秒又变化成什么模样？可以肯定的是，云冈的未来一定是光明的！即使充满了未知之数，我也想和你一起慢慢探索寻找。



前路光明程似锦

Y

年 Year

日复一日，年复一年，云冈大佛用他的包容和慈悲见证着我们的成长。尽管他不发一语，却是一个让人根本无法忽略的存在。



岁月如流星霜换

Z

热情 Zeal

云冈是我家，这里有我熟悉的一切，熟悉的线路、熟悉的小店、熟悉的历史，还有热情的云冈人。他们为守护着这片佛教圣地正在努力地工作着，成为景区的一道迷人的风景。每天在这里发生的故事，都像初识一般美好。



竭诚服务待嘉宾

在云冈
我想和你从 A 走到 Z
在这个有着民族柔情和宽厚禅意的地方
永远温心满怀

[作者单位：云冈石窟研究院网络中心]

(责任编辑：侯 瑞)

云冈，历史的回声

殷宪

我每次游云冈石窟，几乎都是漫不经心的。但一跨出山门，却又总感到一种无可名状的不安：若有所得，又若有所失。倒不是因为受云冈造像记中“冀瞻容者加祇虔，想像者增忻悌”的宣传，要皈依佛门，可心头总有一种潜意识在撞击，以至每游一次，就搅得好几个晚上梦魂不宁。本来是入睡前忘记关灯，梦中却看到云冈石佛头上的圆髻变成太阳般耀眼的明珠，照得人怎么也睁不开眼睛。晚上看了一场扫兴的篮球赛，梦中又幻出了奇迹：静坐一千多年的大佛，原来只是打了个盹，如今一个呵欠醒来，个个生儿育女，赤条条的婴儿们见风就长，刹时便有父母们一般高大，并成了男女篮国手，战胜了世界上所有强队。有时梦里会出现奇异的晚会，舞台大得出奇，成千上万的演员一起登场，舞姿乐曲生动和谐，演员们个个似曾相识——原来是云冈石窟的飞天、乐舞伎和力士。我正要上去跟老朋友们握手，他们却化作一条巨龙，腾空而去。我尽力捕捉着这些梦幻，反复咀嚼着其中的意趣。渐渐地，梦身上笼罩着的雾纱被一层层剥去，一丝不挂地裸露在光天化日之下，于是我脑子里一些模模糊糊的感觉开始清晰起来。



——我看到了闪光的世界，那是我们的城市，我们的云冈石窟。

人类自从发现了金子和珍珠、宝石，闪光和价值便有了一种不可分割的表里关系。有价值的东西是闪光的，而唯其闪光，才有价值。

大同这座塞上名城，是一个生生不息的巨大光源，也是一副硕大无比、光华四放的明珠之冠。它昼夜不停地把无数吨煤、无数度电输向四面八方。那众多的名胜古迹，像镶嵌在宝冠上的颗颗明珠，每时每刻放射出绚丽的光彩。云冈石窟则是其中最大最亮的一颗，它的奇光异彩，犹如抛出手的一束神奇的彩带飘洋过海铺成一条条辐射状的五彩路。

一千五百多年前的佛门净地，今天全然失却其本来的功用。历史用新的墨迹在它的价值栏内填上了实实在在的闪光词句：中国古代劳动人民非凡智慧与毅力的结晶，中华民族文明

历史的丰碑，人类共同的宝贵财富。

闪光的古城，闪光的宝刹，使塞上这片古老的土地，永远放射出诱人的光彩，永远焕发着青春和活力，而塞上的层峦叠嶂，以及它心底蕴藏的巨大热能，周身欢淌的脉脉清流，又赋予古城广阔的胸怀、闪光的性格、纯净的灵魂。在这里，自然界的天成美和人类的雕琢美烘云托月，浑为一体，天工和人力相映成趣，相得益彰。

——我悟出了高大的真谛，那是我们民族的博大胸襟，是我们的先民们举世无匹的伟大创造力。

云冈石窟是我国古代文明历史画廊中的一件鸿篇巨制。它的宏大规模，历来被人们叹为观止。隋末唐初有个叫道宣的高僧，在他的《广弘明集》中说，武周塞“谷深三十里，东为僧寺，名曰灵岩，西头尼寺，各凿石为龕”，“石窟中七里极高峻，佛龕相连，余处时有断续。佛像数量孰测其计！”道宣笔下的云冈佛寺，显然比现在的规模大得多。今天的云冈石窟长约一公里，有五十三个石窟，五万九千余尊佛像，是能够数得清的。道宣生活的年代，距云冈石窟的最后完工只有二百多年，他的话是不会错的。由此看来，当年的云冈石窟布满了大同城西武周塞川两岸三十里长的武周山麓。七里长的一段是个挨个地凿满了大小石窟。这样的规模，恐怕不只是现存的敦煌石窟或龙门石窟可比，把彼二窟加起来也难敌其巨。现在我们能够看到的石窟，很可能就是“石窟中七里极高峻”处的残存部分。而它西面不被人们注意的吴官屯石窟和鲁班窑石窟则是三十里“时有断续”的寺院建筑中两个石窟群的一小部分。

可以想见，这样绵延三十里“凿山开石，因岩结构，山堂水殿，烟寺相望”的浩大工程，当时服役人数之众，一定会像这里的佛像一样“孰测其计”！工程组织者的广博气魄与深远谋划，开凿者的高超技艺与顽强精神，更是令人折服。云冈石窟窟室的高大、佛像的伟岸也为世人所惊叹。鲁迅先生在一篇文章中曾以大同云冈的丈八金刚极言高大。其实，云冈石佛远远超过丈八，而当初会不会有些窟佛比今天我们看到的还要高大？对此，道宣和尚在他的《续高僧传》中，也为我们留下宝贵的第一手资料。他说：“（云冈）石龕之大者，举高二十余丈，可受三千人。”除去古今计量单位的差异，唐代的二十余丈，也相当于今天的十几层楼房高，单就石窟可以容纳三千人看，也不会比现代的大礼堂小。可惜这样高大雄伟的石窟、石佛今天我们看不到了。云冈佛寺现存的最大石窟和雕像，要数西部的昙曜五窟（第16至20窟）和山门正对的第5、5窟了。最高的佛像是十七米，算起来也有六七个现代巨人穆铁柱高。如果真让他们去当篮球队员，肯定是天下无敌。

云冈石窟形制宏大，就当时建寺者的本意说，固然是体现佛法无边的佛教教义，但更重要的则是象征帝王权势的至高无上。

北魏的佛教，本是教义和皇权的混血儿。北魏王朝原是我国北方少数民族鲜卑族拓跋氏建立的一个军事奴隶制政权。公元四世纪末拓跋珪建国并定都平城（今大同市）后，便开始了封建化的进程。一方面是出于精神生活的需要，统治阶级要以宗教作为精神寄托，但更重要的方面是为了政权的巩固和发展，他们需要借助一种宗教形式作为对各族人民施行精神统治的工具。当时正是印度佛教极盛，我国西域和凉州地区佛教东移的时期。佛教的传播和发展，

同样需要借助于某一统治阶级的力量，这样，政教之间就形成了一种互为需求、相辅为用的唇齿关系。

北魏虽然发生过太武帝拓跋焘灭法的事件，但是历代皇帝包括太武帝早年在内，都十分崇尚佛教。从第一代皇帝拓跋珪开始，就在京都平城大造佛寺、佛塔、禅堂等佛教设施，并且广为罗致天下名僧。这时，依附于皇家的高僧们，一改过去“沙门不礼俗”的清规，带头朝拜皇帝。他们还有理论根据：皇帝就是当今如来，拜天子就是礼佛。这就把忠君和礼佛完全结合起来了。因此，当时雕造佛像往往以皇帝为模特儿。

《魏书》记下了一段有趣的故事：北魏文成皇帝命令建筑部门照着他的“尊容”雕一尊佛像。佛像雕成后，脸上和脚下各有一块小黑石头，竟然同他本人脸上和脚下的两个黑痣完全相合。可见当时建寺立佛的组织者和工匠，是以能把佛像雕造得像帝王一样为荣的。有人说，就在这一时期，由文成帝和佛教界的最高领导僧昙曜主持开凿的云冈早期五窟中的五尊大佛，就分别代表着从道武帝到文成帝本人五代皇帝。它们的高度都在十三米以上，最高的一尊达十六米七，这种顶天立地的体势，集中体现了佛法无边、皇权至上的宗旨。

然而，天地间的许多事情，动机和效果往往是相悖的。象征帝王极权形成了云冈石窟的雄浑气势，这气势却成为华夏民族博大胸襟与非凡创造力的象征。这应当是云冈石窟艺术最可珍贵的价值所在。

——我懂得了和谐的内涵，那是云冈石窟艺术的基本色调，是中华民族团结和睦的优美乐章。

云冈石窟的开凿，是伴随着北魏王朝封建化即汉化的改革进程进行的。这种政治色彩在云冈石窟中强烈地反映出来，特别是公元五世纪六十年代到这个世纪末，文明太后冯氏当政的献文帝拓跋弘朝和孝文帝拓跋宏朝前期建造的中期石窟，以及孝文帝迁洛后五世纪末到六世纪初补建的一些晚期小型洞窟和壁龛，这种风格表现得更为突出。

石窟汉化了。云冈佛寺的第1、2窟、第5、6窟、第7、8窟、第9、10窟四组双窟，以及第11至13窟一组三窟，这些中期石窟的形制，由印度舶入的马蹄形草庐式变成了中国传统的方形屋宇式，并且出现了前后屋结构，一些小型壁龛被雕成了仿木结构的两柱三间式建筑。石窟的顶部由穹窿形变方，还仿造木结构建筑屋顶雕有平棋和藻井，洞窟中央的塔柱也熔印度圆形窣堵波（舍利塔）和中国古代多层楼阁为一炉，形成了一种新型的木结构式的方形塔柱。石窟壁面上的装饰更加细腻繁复，更富中原文化的色彩。各种中国式传统的殿宇等建筑物图案，汉化了的乐舞伎和供养天人的行列，中国古代传说中的青龙、白虎、朱雀、玄武所谓四灵等动物图案，以及缠枝植物花纹图案，在石窟壁面上多次出现。就连佛经上反映释迦牟尼成佛经过的佛本生故事，也借助艺术家们的丰富想象力，以中国古代固有的连环画形式雕刻在崖面上。

同北魏皇族改汉姓、穿汉衣、说汉话一样，西土传来的佛和菩萨也被汉化了。云冈中后期佛像，在保留早期佛像高大雄伟气势的同时，雕刻手法由早期大体大面的平直用刀法逐渐变得圆润细致起来，人物造型也逐步向细腻多样化发展。佛像面部明显拉长，长眉上昂，呈

月牙形，双目略显纤秀，鼻端变宽而鼻梁缩短，嘴唇略厚而嘴角微翘。两肩由宽直变窄削，袈裟成了魏晋时期的褒衣博带式，衣纹生动流畅，飘飘欲举，更具温柔敦厚的儒士风度。菩萨面目更显清秀端丽，头上的宝冠被花蔓冠代替，身上也换下了帔帛，俨然一副雍容华贵的贵夫人作派。

汉化也在飞天身上进行着。早期石窟中的飞天，由于受外来影响，体态丰腴，袒上身，赤脚，肉体感强烈，但衣带的飘动感则比较弱；中后期的飞天却大不相同了，体态变得窈窕俊秀，衣着成了汉族女子的敞衣阔袖，多数不露脚；飞舞中的长裙和飘带，在流动中表现出力量、运动、速度以及由此而形成的气势美。第九窟后室顶部八个一组的托莲飞天，围绕中心莲团翩翩起舞，形态十分生动。

四角四个形体较大、粗壮健美、高鼻卷发者，显然是北方少数民族妇女形象，而他们两两相间的四个比较苗条瘦削，眉目清秀，发髻高耸的舞女，则是汉族少女。这是一幅多么生动的民族团结的精彩画面，一支多么和谐的民族团结乐曲！

云冈石窟艺术，在吸收外来艺术的基础上，在民族融合的政治气候下，不断地发展和完善着，并且形成了自己的独特风格。在我国佛教和石窟艺术的民族化进程中迈出了坚实的一步，并且深刻地影响着后来的石窟艺术乃至政治生活。

——我找到了神奇的舞台，那是一千五百年前中国历史的壮丽一幕，是当时现实生活的生动再现。

一千五百年前中国北方的社会生活，给云冈石窟提供了深厚的创作土壤。艺术家们用现实主义和浪漫主义相结合的创造手法，寓人世俗情于天宫、佛事之中，使云冈石窟艺术具有了经久不衰的生命和魅力。

云冈石窟分明是等级森严的封建社会的缩影。每一尊雕像都仿佛是一个活生生的血肉之躯，从皇帝到奴仆，在这个世界中各占着自己的位置，尊卑有别，情态各异。

第20窟的露天释迦大佛，向来被人们视为云冈石窟艺术的代表作，也是这个世界中尊者的代表。它虽然不足十四米高，但因为是一尊坐佛，仍然显得十分雄伟。它头绾椎髻，丰颐方额，修眉庞目，眶深鼻高，隆准直接上额，下腭宽大，嘴唇阔薄，在肃穆慈祥中见英俊潇洒之气。它虽然不免带有几分古印度王子的遗风，但更具年轻英武的鲜卑族帝王的气度。在今天大同市街头一些青年妇女丰满而见棱见角的面庞上，仍可找到它的影子。我真佩服那些名不见经传的艺术家的本领。他们从宏观处着眼，用平直刀法，把佛像面部刻画得概括洗练，大体大面，把双肩处理得宽厚平直，把体态雕造得雄强稳健。而且用对比的手法，把袈裟衣褶勾勒得那样深厚突起，粗犷奔放，把右袒部的贴肉僧祇衣纹描画得那样轻柔细薄，细腻流美。从整体上更衬托出佛像的雄浑气势。

云冈石窟的佛像，与其说是如来和天子的化身，倒不如说是北国空旷辽远的壮丽风光与当地先民们豪放粗犷的性格孕育的骄子！

然而，在云冈石窟中真正富有生活气息，更具有生命和魅力的却是分布在各个洞窟中的大量乐舞伎、飞天和力士。道理十分简单，因为那些佛，无论是过去佛，还是现在佛和未来

佛，都是虚无飘渺的，而皇帝又贵为天子，深居简出，即使偶有巡幸，工匠们连正眼一望的权利都没有，更不会作为模特儿让他们去雕造。这样连形似都很难做到，更何况传神呢？所以雕出来就不免是千人一面。而与工匠们同属于下层阶层的乐舞伎人、飞天和力士就不同了。那些民间雕刻家们对他们的生活，对他们的喜怒哀乐非常熟悉，所以雕凿起来自然十分得心应手，或者说这些造像竟是它们的作者的自我表现，是作者通过这些栩栩如生的形象诉说着平民阶层的不平之声。

第12窟前室北壁上部，雕刻着一组由十四人组成的天宫伎乐队，手执当时流行的各种乐器，正在为释迦牟尼的成佛奏乐庆贺。乐曲声中，舞伴们翩翩起舞，场面颇为壮观。这哪里是天宫神乐？分明是人世间的皇宫乐舞伎人为皇帝老子歌舞作乐的现实生活场景！

云冈石窟中的众多飞天，面部表情和舞姿都很生动感人，是研究我国古代音乐舞蹈和乐舞伎人生活的珍贵资料。他们的表情一扫早期飞天不食人间烟火的仙风道骨，易之以极重的世俗气：或强作欢颜，歌以咏志，或双眉紧蹙，如怨如诉。舞蹈画面更是丰富多彩，从单人独舞到多人组舞、群舞，从中原乐舞到北方各少数民族和西域乐舞，应有尽有，是当时皇宫和民间文艺生活的真实写照。北魏时期，从鲜卑族贵族到下层百姓都十分喜欢歌舞。加之当时的平城是我国北方各族人民和西域诸国及朝鲜对等国使节的聚居处，所以当时从官方到民间常以各民族乐舞联合演出为乐事。据《魏书》记载，太和年间，有一次文明太后冯氏和孝文帝在方山下的灵泉宫大宴文武大臣、各路将帅及朝鲜等各国使臣，文明太后让各部族将帅和各国使臣尽情地跳起本民族的舞蹈，顿时殿内一片狂欢。孝文帝给他祖母上寿时，老太太雅兴大发，“欣然作歌”，孝文帝马上和歌，接着在场的文官武将中有九十多人都唱了歌。云冈石窟中的许多乐舞浮雕，就是这种各民族歌舞大联欢的壮观场面。

力士本来是佛教中的一种天神，但在云冈石窟，这种天神却被注入了鲜卑及北方各少数



民族下层士民的血液，成为具有鲜明性格的人。他们体格健美剽悍，神情爽朗豪放，和蔼可亲。有的在窟门两侧守卫，有的在中心塔柱的佛龕四边护法，有的全力支持佛或菩萨的某一部位。他们虽然不像后世的金刚那样有一副凶神恶煞的面孔，但那凸起的肌肉，健美的体态，昂扬的气概，以及或出胯叉腰，或双手托掌，或一脚独立、一脚高放的英武姿态，给人以一种力量感。这些生动而可爱的形象，再现了古代北方草原牧民的强健粗犷之美。

在云冈石窟中，歌舞乐伎、飞天和力士，虽然处于陪衬地位，但它们却是这个世界的主人。同那些体形庞大、神态肃穆的佛比较，他们更为生动、逼真，因而也更具有艺术价值。

从断断续续的神奇而迷离的幻影中，理出了一点头绪，但待要说它时，又觉得有点迷蒙起来，若明若暗。如果这篇短文能够引起意欲入山探宝的朋友们对云冈石窟的一点兴趣，或是能对像我这样身在宝山不识宝的粗心的人们有所启示和裨益，也就心满意足了。

（编后：这是著名书法家、学者殷宪先生30多年前发表在大同市文联主办的文学期刊《云冈》上的一篇文化散文。30多年时光更迭，云冈石窟和石窟景区的面貌发生了翻天覆地的变化，云冈石窟研究也逐步深入，取得了许多新的成果，但这篇文章带给我们的教益是长久的，今天读来，仍然能获得丰富的营养。殷宪（1943-2015），山西省太原市人，曾任大同大学云冈文化研究中心名誉主任、研究员，中国魏晋南北朝史学会副会长、顾问、荣誉副会长，平城北朝研究会会长，《北朝研究》主编，中国社科院北朝研究基地主任，中国书协学术委员。致力于北朝历史文化及北魏早期书法研究，在《中国书法》《文艺研究》《文物》《书法丛刊》等期刊发表论文一百多篇。著作有《北魏平城书迹研究》《平城史稿》《大同新出唐辽金元志石新解》《云朔骋怀六辑》《北魏平城书迹二十品》等。论文《北魏平城书法综述》曾获中国文联、中国书协第二届中国书法兰亭奖（理论二等奖）；《北魏平城书迹研究》获山西省2007至2008年度优秀重点课题研究成果奖。殷宪先生为传承、弘扬大同文化作出卓越贡献，其于2015年秋日辞世，享年73岁。斯人已去，言容宛在，诗书史传，德范后人。缅怀这位把毕生精力献给北朝历史研究、魏碑书法探源与创作以及诗词创作的文坛前辈，本刊特发此文纪念。）

（责任编辑：吴娇）

云冈歌行·一百韵·

李尔山

北国有名城，其号曰大同。
典自礼记出，天下以为公。
灵王纵武略，盘马复弯弓。
北略楼林地，临漠建三郡。
悠悠正信史，二千三百春。

大同西北望，武周诸峰雄。
灏水若银蛇，蜿蜒走其中。
路转峰回后，天开见梵宫。
云移千寻窟，蔚然佛光明。
水转百离宫，漂忽走楼舂。

翻动北朝史，赫然见平城。
五胡乱华夏，鲜卑虎成龙。
道武下阴山，临灏建帝京。
南鞭扬子水，弯刀摄葱岭。
迢迢大帝国，周天仰北辰。

丝路向北迁，佛子聚平城。
文成巡都市，御马识善人。
僧受国师礼，昙曜统沙门。
举国兴佛事，皇帝即世尊。
武周斧凿起，云冈植梵林。

法驾天竺始，仪轨西域风。
格入犍陀罗，论从法华经。
首开五所窟，五帝具真容。
巨壮临人寰，雄浑大气功。
多元拱一伟，盖世宇宙峰。

后袭千余载，代势各不同。

无像期方毕，云冈独树身。
纳珍亿万巨，名声响雷音。
历尽劫难后，金光五万尊。
智若恒河沙，慈泽后儿孙。

北魏佛治世，勋册照古今。
太和尚羲农，汉化大融通。
颁禄制典章，均田泽万民。
隋文因其制，唐宗集大成。
蓄力三百年，终于达顶峰。

古史何煌煌？回首望平城！
一曰大志向，革故一统成。
二曰大胸襟，从善若流云。
三曰大眼界，舟载在万民。
逝者如斯夫，佛旨在其中。

今日武周川，尘世灵山宫。
静净清凉境，兰翠圣妆金。
佛陀南向坐，阅尽人间春。
梵音波净水，圣思蔚霞云。
满山披白雪，净世也净心。

我非佛弟子，魂灵向大同。
究儒亦究道，向佛问穷通。
五万般若舟，怎渡十亿人？
释师无量法，拈花一笑中。
我悟其中道，唯唯是良心。

又是一个寒冷的早晨，四点钟，我想写一首歌，一首长长的歌。想写的东西实在太多了，但百思百虑之后，能写的东西，又实在只有云冈。体裁选了五言歌行体是为了通达些，又选中东韵及几个近韵是为了宽泛些。三小时披衣而作，寒晨逝去，心绪渐宁。此记，李尔山，二〇一六年元月二十四日。

[作者：原大同日报社社长]

(责任编辑：侯瑞)

此生难舍云冈缘

朱孟麟

1965年的国庆之夜，我随父母响应国家号召，与两个胞妹举家从京城迁往大同定居，至今已有五十一载。半个世纪，光阴荏苒。我已从懵懂时代接近耆年。然此生有幸，半个世纪在大同生活和工作，使我与云冈石窟“邂逅相遇”，也注定了我和云冈石窟一生“适我愿兮”的不解之缘。

作为世界文化遗产，一座巨大而充满了无穷魅力的世界顶级的中国古代佛教雕刻艺术博物馆，云冈石窟是举世公认的与印度阿旃陀犍陀罗佛教艺术和阿富汗的巴米扬佛教艺术齐名的世界三大佛教石窟艺术瑰宝；也是海内外学术界公认的中国现存保护最完好的石窟三圣之一。平生第一次与云冈石窟的亲密接触是我的孩提时代。母亲告诉我，我三岁那年的夏天，母亲休探亲假，从北京来到大同小住。父母利用星期天带着我前往云冈石窟参观。母亲说，因云冈石窟洞窟内很黑（那时窟中没有照明灯饰），我因害怕而趴在母亲身上嚎啕大哭，坚决不肯进洞窟。母亲无奈，便坐在洞窟外面的石凳上看着止住了哭声的我围着石凳子玩耍，不知疲倦地跑来跑去。对于平生第一次云冈之行，我没有留下任何的童年记忆。

少年时代居住在北京，我经常去分公司胡同51号二舅父胡亚南（尚义）府上。二舅父对我十分疼爱，嗜爱喝酒的二舅父每每数杯入肚，便会对我滔滔不绝地讲起他当年参观云冈石窟的那段往事：1934年夏秋之时，我的外祖父胡恩光（观生）将军曾应其得意门生、时任大同警备司令赵印甫（承绶）将军的邀请，带着随身副官李镜清（宁仁）先生和我的二舅父乘火车从北平沿平绥铁路来到大同小住数日。其间，外祖父一行由赵承绶将军陪同参观了云冈石窟，并在赵承绶将军于云冈石窟前新建的别墅中暂住一晚。每次微醉的二舅父讲到那次大同之行时都很兴奋，我印象最深的是二舅父说的：“云冈



2014年朱孟麟在云冈石窟留念

石窟的金佛爷又高又大”。

1973年9月15日，云冈石窟迎来了两位世界伟人的到访，天教微雨为清尘的那天，我站在西门外学生组成的欢迎队伍里，目睹了周恩来总理和蓬皮杜总统的车队从市区到云冈石窟的往返过程。我也从当天的新闻广播中听到了蓬皮杜总统对云冈石窟的那句著名的誉美之词：“云冈石窟无疑是人类艺术的顶峰之一。”从那时起，云冈之名，铭刻在心。

1985年，我调往大同国旅工作，随着旅游业的风起云涌，国内外游客骤增，作为导游的我与云冈石窟有了更多的往来和接触。

1987年12月1日，我有幸陪同台湾著名雕塑家李再钤先生走进云冈石窟，这位生在福建、毕业于台师大艺术系的学者，怀着朝圣的激动心情，两天内三次目睹了云冈石窟的瑰丽风采；与云冈石窟的专家学者就石窟的保护等问题进行了长时间的交流后，李再钤先生怀着对云冈石窟无限的不舍之情离开了大同。1988年3月19日，台湾《中国时报》头版头条发表了李再钤先生以“云冈石窟不见你死不瞑目！”为标题的专访文章。文中写道：“到了云冈，那是我向往已久的中国艺术。我对着她，心在跳动，兴奋激动，像会见情人，但也胆怯紧张。我在想，我要怎样细心地去对待她，慢慢地去欣赏她，去感受她的一切。作为一个中国人，作为一个中国的艺术家，如果此生无法看到云冈的古雕塑，死了不算！”陪同李再钤先生整整三天，李再钤先生对云冈石雕艺术的一片深情也使我深受感动和激励。

1995年底，我三易其稿，完成了题为“永远仰止的云冈石窟”的导游词创作，这篇根据导游讲解的特点和需要而撰写的导游词，得到了国内旅游界有关专家和导游业界的认可和肯定。1996年，该导游词被国家旅游局优秀导游词全国评审委员会评选为优秀导游词，并被翻译成英文，出版发行。

2001年12月14日，云冈石窟成功列入世界文化遗产名录。喜讯传来，我为云冈石窟赢得了全世界的肯定与赞美而无比骄傲，更为云冈石窟能够受到全世界共同的爱护而万分高兴。“危崖万佛迎风笑，艺术人间第一篇。”云冈石窟当之无愧！



心有灵犀 PatrickAlley (加拿大) 摄

多年来，我购买了大量有关云冈石窟的书籍，从不同的渠道搜集整理了许多有关云冈、敦煌、麦积山等国内外众多石窟寺的资料；先后认真地以敬畏之心拜读了宿白、阎文儒等名家学者和李治国、赵一德、张焯、王恒、李雪芹等本土学者对云冈石窟研究、论述的专著，更加加深了我对博大精深的云冈石窟的了解和热爱。

我不会忘记，大同著名的人文学者、已故赵一德先生在我的导游生涯中对我的重要影响。

我亲炙服膺先生于1984年，受先生耳提面命多年。我清楚地记得，上世纪90年代，每到大同国旅冬季培训，我们都会恭请赵一德先生前来授课。我至今仍珍藏着先生自己印刷的讲稿。从“云冈石窟最大洞窟的民族心态”到“云冈佛籁洞的北朝文化”；从“云冈十寺的兴废沿革”到“云冈石窟昙曜五窟的帝王特征”……赵一德先生在课堂上娓娓讲来、倾情相授，为我们授业解惑。先生对北魏王朝政治、军事、历史、文化，特别是对云冈石窟精辟独到的见解，令我大开眼界、如沐春风！也让我对先生博学儒雅的气质和风度钦敬仰慕不已，先生当年授业时的神采至今难以忘怀。

每次走进云冈石窟，一种自豪愉悦之感便会油然而生。

当我陪同游客伫立在被誉为“云冈石窟外交官”的第二十窟露天大佛前时，我都会按照赵一德先生、按照日本学者长广敏雄先生的讲授法向我的游客介绍眼前这尊雕刻得精美绝伦的妙相之佛。

在经历了一千多年前的洞窟坍塌，第二十窟的这尊13.7米的大佛便端坐在光明之中了！宽肩细腰的大佛、圆润的发髻、宽阔的额头、纤细的长眉、方直的鼻梁、垂肩的双耳都雕刻得极其自然，特别是佛像那略含笑意的薄薄的嘴唇以及仔细观赏才能看到的微微上翘的唇髭的雕刻竟是那样的迷人！而佛像那双充满了无穷智慧的双眼又是如此的安详和宁静。这尊佛像脸部的雕刻既有犍陀罗造像的风格，又极具古希腊雕刻艺术的神韵，而那宽厚的双肩、右袒的袈裟、伟岸的身躯雕刻则令人想到了中国秦汉以来传统的大写意的雕刻技艺。因此，这尊佛像优美的雕刻艺术具有极强的艺术感染力！从不同的角度来观赏这尊佛像，从正面仰望佛似乎在沉思；从右侧看，佛好像在启齿讲经；再换一个角度凝望，佛又在向您微笑……这尊佛像在端庄之中含着俊秀，在慈祥之中藏着威严，在智慧之中又露着敦厚。总之，亲切、善良、平静、祥和、宽厚、慈悲、仁爱、博大等许多人类美好的情感都融在了这尊佛像的面部表情之中。我们称这尊呈大日如来“定印”状的大佛为妙相传神之佛，称其为世界雕刻艺术的巅峰一点儿也不为过誉。讲解介绍到此，我会请我的游客退到离大佛一定的距离，请他们静静地认真地再抬起头来仰望这尊大佛并体味我的讲解。当引起游客视觉、感觉和感情共鸣升华时，我会在他们的耳畔轻轻地朗诵我写的对这尊大佛的一首赞美的诗：

静静地端坐在武州山边，
与身旁五万尊佛菩萨众生为伍，
饱览了世间的沧桑冷暖，
才显得如此洒脱离俗。
一千五百年的释迦大佛哟，
五洲游客瞻仰您乐而忘返，
海外游子不见您死不瞑目，
无论世界如何变幻，
您会永远端坐在这里，

默默地为华夏众生的康宁祝福!

2010年9月,云冈石窟开窟一千五百多年来最大规模的一次保护和建设工程竣工。9月19日下午,我陪同24位美籍华人来到云冈石窟,而今石窟喜盛装。当我站在马识善人广场刚刚揭幕的巨型雕塑——昙曜塑像前,瞻礼昙曜大和尚的慈颜时,不禁动容!当晚,我写了《云冈瞻仰昙曜大和尚像》一诗,以表达我对云冈石窟的开拓者昙曜大和尚敬慕及景仰之情:

凉州习禅庶民敬,马识贤师君臣仰。
风仪端逸行居俭,摄行坚贞德煌煌。
《法藏因缘》出灵岩,《净度三昧》入典藏。
天惊石破五窟伟,从此大同有云冈!

光阴瞬逾,五十余载,云冈石窟万尊佛菩萨圣像已在心中留下烙印。精美绝伦的雕刻艺术和博大精深的佛教文化令我一生沉醉其间,深爱而不愿自拔。我很骄傲,我能有数百次走近云冈石窟的殊胜因缘,向世人宣讲云冈石窟;我也很自豪,“如此珍宝稀世有,云冈足以傲人寰!”

[作者:大同中国国际旅行社原副总经理、高级导游]

(责任编辑:吴娇)

谈大同 话云冈

子 木

编者按：子木先生 30 多年前曾作为青岛市代表团成员，是当年与大同市结为友好城市的见证人。2015 年再次来同，感受云冈景区、大同城市巨变，感慨良多！子木^[1]先生非常关注大同发展，多次撰文高度评价这座城市、大同百姓！特将子木先生发给啸虎^[2]先生的诗文罗列。先生字字句句不见大起大落，却字字灼人，时而激荡，时而抚平。心中有诗意，而笔下常理性，透着洗尽铅华的调和和心系大同的关注与关心。

观“云冈石窟微笑露齿菩萨”有感

大同划入北京圈，
高铁不误上下班。
且有碧澄透蓝天，
京人自回向恒山。

云冈曾佑融魏汉，
大唐由此起步健。
群佛今又显笑颜，
盛世高飞北岳雁。

云冈千年菩萨笑，
大同万民福运到。
平地双城展新貌，
北岳鸿雁直飞高。

云冈频频仙佛笑，
平城连连喜瑞兆。
大同元元福运到，
恒山巍巍气更豪。

当年奉热供国烧，
今朝造福酬民劳。
天若有情天不老，
人逢盛世人俱好！

云冈雪景

圣境之美果然不同凡域，
佛界之贵确实不同常地。
净土之雅端得不同俗壤，
仙霭之象毕竟不同雾气。

天下大同，大相不同。
世上云冈，云中仙冈。

雪漫云冈壮气象，
石佛笑看好风光。
千年圣境尽银装，
万代山河总瑞祥。

弥天瑞雪落云冈，
圣地佛界裹玉装。
碧净寒泉泛绿光，
冰花妙做树衣裳。

子木乙未初秋于青岛

注释：

[1] 子木是孙杰的微信昵称。

[2] 啸虎是王雁翔（云冈石窟研究院、云冈旅游区管理委员会党支部书记）的微信昵称。

[作者：（本名孙杰）青岛市人民政府办公厅主任]

（责任编辑：侯 瑞）

云冈乐舞在韩国

邓琳

2016年5月19日，韩国星州郡利川河畔，中国北魏王朝的古风神韵在此绽放。一群迎风起舞的仙子们长绸缭绕，彩带飘逸，踏歌而行，在第五届韩国星州国际生命文化艺术节上惊艳亮相，大放异彩。这群美丽的“仙子”来自中国大同，她们是大同市第一高级职业中学的佼佼者，带着云冈乐舞走出国门，在韩国掀起最炫民族风，向世界展露最美“中国红”。

云冈乐舞

大同对外文化交流的重要符号

云冈系列舞蹈创作十多年来，早已成为大同对外文化交流的重要符号，不论在国内还是国际都享有良好的声誉，受到国际文化艺术组织的重点关注。早在2004年，云冈系列舞蹈参加在以色列举办的第19届国际民间舞蹈艺术节，并一举获得“舞蹈节日杯”；2006年、2007年连续两年受外交部和国家旅游局选派，赴日本参加国际交流活动，大获好评。2016年3月下旬，受国际民间艺术组织推荐，受第五届星州国际生命文化艺术节组委会盛情邀请，在省、市外事侨务办的大力支持下，大同市政府批准大同一职中舞蹈团赴韩国参加演出，这也是近年来大同市对外文化交流最大的一支表演团队。

5月17日上午，中国云冈乐舞艺术团大同一职中舞蹈团一行25人启程赴韩。他们重任在肩，要把大同的本土文化带向国际大舞台，用舞蹈的独特魅力去宣传大同历史文化。临行前，大同市人民对外友好协会、大同市外事侨务办公室负责人专程赶到机场送行，国际民间艺术组织中国区主席陈平对出访活动给予高度关注和大力支持，并亲切嘱咐：“自尊自爱，遵守外交纪律，好好表演，为中国争光。”随行的还有艺术总监、云冈系列舞主创王和平，云冈系列舞蹈编舞李莉。

第五届星州国际生命文化艺术节是由星州郡、艺术节组委会、韩



开幕式演出《云冈长袖飞天舞》

国文化部、体育和旅游部、韩国文化遗产管理部、韩国文化广播公司、亚韩地区民间艺术组织联合举办，有20多万人观看表演。中国、俄罗斯、马来西亚、斯里兰卡、泰国、非洲等世界各地的民间艺术团体受邀参演，相互促进各国民间文化交流。

5月18日晚，星州国际生命文化艺术节组委会主席和星州郡郡守、议长以及当地最主要的贵宾人士参加欢迎宴会。中国代表团受邀为第一个出场嘉宾，团长杨为民与艺术节组委会及星州郡郡守互赠礼物，以示两国民间文化交流的友好合作，并合影留念，载入韩国星州艺术节史册。

此次出访韩国，大同一职中舞蹈团以云冈系列舞为主线，突出演绎中国民族舞蹈特色，《云冈长袖飞天舞》《云冈六臂神舞》，将世界文化遗产云冈石窟的造像艺术用独特的舞蹈形式尽情展现，带给国外观众一片惊呼。此外，《扇舞中国红》《茉莉花开》《顶碗》三支民族舞蹈也同时贯穿于艺术节各种舞台表演。不同的艺术风格和表现形式，经过艺术总监王和平和编舞老师李莉的巧妙编排与串联，将中国民族舞蹈完美呈现。

大同市著名作曲家、大同一职中校长杨为民为赴韩演出创作了全新的舞蹈音乐，将中国民乐和西洋乐相结合，时而气势雄宏、大气磅礴，时而静逸婉约、华丽精雅，每每音乐响起，一缕缕中国民族风扑面而来，令人心神往之。

精彩演出

韩国民众迷恋最美“中国红”

5月18日，中国云冈乐舞艺术团大同一职中舞蹈团抵达韩国。在当晚的欢迎仪式上，中国艺术团的姑娘们身着具有中国民族特色的大红绸衣正式亮相，立刻吸引众目。韩国当地媒体和各国代表团纷纷采访中国艺术团。在艺术节期间，中国艺术团每到一处，都会刮起强劲的中国民族风。每一次演出，从音乐响起到结束，掌声数次响起，经久不息。

开幕盛典，在星州郡 Hangaee 村世宗大王胎室遗址举行，这是一处有着深厚历史文化的地方，距今已有1300多年历史，选择在这里进行生命文化艺术节的启幕盛典，具有特殊意义。中国代表团受邀进行了特别演出，在生命火炬点燃之后第一个出场，《云冈六臂神舞》的演员在曼妙的舞姿中，将云冈石窟的石雕像丰润灵动起来，北魏王朝的古风神韵再现了世界文化遗产云冈石窟造像艺术；当晚的大型开幕晚会上，《云冈长袖飞天舞》作为压轴节目出场，20位美丽的姑娘薄纱轻盈、舞动长袖，把观众带入美妙的佛国仙境，中国大同悠久的历史人文底蕴以舞蹈的形式尽情展现，赢得韩国当地民众和各国参演者的由衷赞叹。谢幕之后，当地民众围住中国演员握手表示感谢，争相与演员合影留念，还用现学的汉语说：“谢谢，真好！真好！”

艺术节期间，中国云冈乐舞艺术团一职中舞蹈团在韩国各地进行巡演，“中国红”走到哪儿都会成为最受瞩目的焦点。在街头巡演，一路走来，街边两侧的民众频频举起相机，《扇舞中国红》在中国民族乐器唢呐的伴奏下，以浓郁的地方民间风格吸引众目，喝彩声不绝于耳。

在分会场演出,《茉莉花开》《顶碗》等民族舞蹈贯穿于云冈系列舞,中国民族文化的精粹表现得淋漓尽致。

艺术节闭幕式,利川河畔主会场成为欢乐的海洋,烟花绽放,灯火璀璨,各国表演者和当地民众共同欢歌起舞,现场气氛热烈,大家相互交融,快乐洋溢,庆祝艺术节圆满落幕。星州郡郡守和议长走向中国艺术团,与红衣姑娘们合影留念,竖起大拇指用汉语说:“中国最好!”

次日上午,在星州郡市政大厅举行市长欢送仪式,星州郡郡守和议长、市政厅官员以及艺术节组委会主席到场与各国演员们再次合影留念并给予中国艺术团极高评价,盛情邀请中国云冈乐舞艺术团大同一职中舞蹈团再次来韩进行表演。

学生演员

克服困难意气风发好评如潮

中国云冈乐舞艺术团大同一职中舞蹈团在韩表演期间,以特有的“中国红”备受瞩目,把中国特色的民族舞蹈展现在世界舞台上,精彩的表演赢得无数赞誉。此外,严明的纪律、严谨的作风、精湛的艺术、积极向上的精神状态,也展现了中国青少年的精神风貌,给韩国民众留下深刻印象。

密集的演出带给师生的是强大的体力挑战,每一场演出都要求演员在半小时之内完成五支舞蹈的连续演出,其中留给演员们换服装的时间只有短短一分钟。因此,作为编舞的李莉老师对每支舞蹈的服装颜色和参演人数做了多套出场方案,以期尽善尽美。

除此之外,舞台表演形式会经常发生变化,舞蹈的时间,舞台的大小,每天都是亲临现场之后,组委会随时敲定。随行老师和学生就得根据这种演出模式,不断地进行调整,每一次的舞蹈编排都会有所不同,这给演员们增加了极高的难度。每一次出场,老师都是捏了一把汗,生怕学生们记不住队形,出了偏差,但是一职中的姑娘们却用自己的专业舞蹈素养一次次化解了老师的担心,没有一次表演出现漏洞。记者在与编舞老师李莉的交谈中得知,这些学生们能做到在如此之大的舞台上,不惧怕、不出错,是源于她们在台下每日辛勤练功的积累。

《云冈长袖飞天舞》中领舞的两条水袖长7米,其他演员的水袖长度也达到4米,据李莉介绍,练习这个动作不仅需要技巧,更需要耐力和毅力,舞蹈团中的每个人每天都要练习上千次。领舞李芳更是深有体会,软软的一层薄纱,要把它在规定时间内迅速优雅地甩出去再收回来,还要配以舞蹈的各种姿态,难度可想而知。

演出期间,舞台还会根据演出地点随时变化,演员们要及时适应各种舞台。韩国居民喜好木质地板,其中有两场演出是在一行一行木头拼起来的舞台上,演员们从来没有在这种舞台上表演过,艺术总监王和平和编舞老师李莉犯了难,如果继续之前排好的舞蹈动作,会增加表演难度,怕孩子们吃不消,如果取掉,就不能完美地表现舞蹈内涵。正在犹豫之时,孩

者们十分坚定地说：“老师，没关系，我们能行！”其中，《云冈长袖飞天舞》领舞李芳要连续翻滚，《顶碗》的四位演员要不停跪转。表演结束之后，李芳的背上一道道血印，跪转的几位演员膝盖磨破，尽管如此，没有一个人说累、说疼，坚持到底，用一名专业舞蹈演员的标准来要求自己，把中国最美舞蹈留给国外观众。事后，组委会工作人员得知这一情况，十分感动，为中国演员竖起大拇指！

在化妆间，中国演员化妆之后，连一根棉棒都不留，随身配备垃圾袋带走；在后台等候区，总是提前到场，整齐列队；在会场、餐厅，从不喧哗，大方落座，微笑示人。一职中的姑娘们将中国青少年的精神风貌化成了一道道靓丽的风景线。

5月23日的室外巡演活动，当地时间中午1点开始，正值烈日当头，在长达2.5公里的行程中，老师和学生们没有一个人掉队，一边行进，一边舞动红扇，把一抹抹“中国红”留在了星州郡的每个角落。



中国艺术团与星州郡郡守、议长及组委会官员合影

载誉归来

鲜花掌声送给莘莘学子

5月25日清晨，中国云冈乐舞艺术团大同一职中舞蹈团载誉而归。副市长张韬、市委宣传部以及市教育局相关领导专程赶到大同云冈机场，迎接舞蹈团凯旋并亲切接见了艺术团成员，给予一职中舞蹈团高度评价。在欢迎仪式上，张韬代表市委、市政府对舞蹈团的归来表示欢迎。他说，大同一职中舞蹈团把大同本土文化带向了国际舞台，用舞蹈的独特魅力展现了大同的历史文化，扩大了大同在国际舞台上的知名度，为大同争得了荣誉。

中国人民争取和平与裁军协会副会长、中联部前副部长于洪君也对中国云冈乐舞艺术团大同一职中舞蹈团予以高度评价：“此次出访充分展现了中国的艺术风采，是地方参与文化外交的又一范例”。

国际民间文化艺术交流协会韩国区亚洲部主任、本次艺术节组委会秘书长林东铉在接受中国记者的采访时说，中国舞蹈艺术团是本次艺术节各国代表团中表现最为突出的，所表演的节目非常震撼人心，尤其是《云冈长袖飞天舞》，艺术表现力堪称一流，舞台画面感极强，地域文化突出，专业技巧优秀，深深地感染了韩国人民。

山西省舞蹈家协会也发来贺信，“贵校云冈系列舞蹈代表国家赴韩国参加第五届国际生命文化艺术节获得佳绩，载誉归来，在国际舞台上绽放异彩，为国争光，这是全省舞蹈界的光荣。

对你们精益求精、为国争光的精神表示衷心感谢，对你们取得的成绩表示祝贺。希望你们再接再厉，为我省舞蹈事业的发展做出更大贡献”。同时，山西省舞蹈家协会主席刘润泽一行专程来到一职中，并为该校授匾，授予一职中“山西省舞蹈教学基地”。

韩国国家媒体，我国中央人民广播电台“中国之声”以及各地市多家媒体对大同一职中舞蹈团在韩国演出所获得的荣誉进行了相关报道。

职教新风

艺术引领成果香飘四海

大同一职中舞蹈团的学子们在第五届韩国星洲国际生命文化艺术节上的精彩表演再次受到社会各界的关注，充分展现了该校近年来以艺术教育作为教学突破口所取得的成果。

自2014年学校确立“艺术引领、规模发展、提升质量、打造品牌”的办学目标以来，大同一职中正向着艺术名校的方向不断努力，一步一个脚印地前进。如今，该校艺术教育成绩显著，特别是舞蹈的演出创作团队，在各项大型活动中摘金夺银，影响广泛。2015年，参加山西省中学生艺术展演获得两项金奖；参加大同市第七届职工文化博览会获得五项金奖；2015年、2016年连续两年应邀参加乌大张三地春晚演出。2016年4月，在北京国际电影节上，《云冈长袖飞天舞》和《云冈六臂神舞》惊艳亮相，更加夯实了该校的艺术实力。

此次韩国之行，对于舞蹈团中每一位学生来说，都是人生的一笔宝贵财富。郝悦说：“我能出国表演，真的像在做梦。当我得知了自己真的要出国表演了，特别兴奋，虽然排练很辛苦，但我不怕，我和同学们要把最好的精神状态展现给国外观众。”温馨和薛涵睿说：“这次演出的经历意义非凡，因为来过才知天地之大，通过演出和与其他国家艺术团的交流，可以了解彼此的文化，开拓视野的同时也增长了许多知识。”

韩国演出归来之后，一职中舞蹈演员们没有休息，马上又走进了排练室，在编舞老师李莉的引领下，新的舞蹈《花儿红了》已经出炉，她们正全力以赴地加紧排练，在6月的全国第四届回族舞蹈大赛上，一朵朵鲜艳娇嫩的花儿又将精彩绽放。

大同一职中强化师资力量、细化专业分科，开展人才培养模式的改革探索，全力打造优质职业教育。如今，该校依托音乐、舞蹈、航空等专业成立的舞蹈队、合唱团、管弦乐团和民乐队表现不俗，满园百花竞相绽放，多次荣获国家级和省、市级各种演出殊荣。本次出访，更是把大同本土文化带向国际舞台，艺术引领成果香飘四海。

[作者：大同日报全媒体教育频道周刊部主任]

(责任编辑：侯瑞)

云冈石窟研究院大事记

(2015. 7-2016. 6)

2015 年

7月7日 我院王雁翔副书记(主持党务工作)和卢继文副院长带领扶贫工作组一行14人,赴扶贫点广灵县平城南堡村调研。

7月8日 上午,原全国人大外事委员会主任委员、外交部原部长李肇星到云冈石窟参观考察,市委常委、宣传部长马斌及院领导陪同。

7月10日 上午,我院召开党支部中心组集中学习暨“严以修身”专题研讨会,王雁翔副书记(主持党务工作)主持会议。

7月11日 敦煌研究院院长王旭东莅临我院访问授课,山西省文物局副局长刘正辉、山西省古建所所长董养忠、大同市文物局局长尉连生和我院领导陪同。

是日 王旭东院长为山西彩塑壁画培训班授课。

7月23日 北京建筑大学“知行天下”教师发展暑期实训班在我院开课。这是自6月27日北京建筑大学与我院签署合作共建人才培养基地协议后,北京建筑大学在我院开设的首期培训班,为期4天。

7月31日—8月3日 我院召开“跨文化亚洲佛教艺术工作会议”,着重讨论早期印度佛教遗迹、二至五世纪以来的中国建筑、克孜尔石窟题材以及云冈石窟窟制、营造空间、礼仪功能、佛教故事图像诸问题。

8月1日 八一建军节88周年之际,由我院王雁翔副书记(主持党务工作)带队,院工青妇组织负责人及办公室、总务科、保卫科负责人等一行10人,专程到市公安消防支队云冈中队慰问,向“云冈消防卫士”送上节日祝福。

8月4日 我院邀请山西省古建筑质量监督站、大同市文物局等单位的9名专家,对云冈石窟五华洞窟檐工程进行了正式验收。

8月11日 山西省第三期彩塑壁画文物保护修复技术培训班结业典礼暨培训成果展在我院举行,国家古代壁画与土遗址保护工程技术研究中心副主任、敦煌研究院保护研究所所长苏伯民,山西省文物局文物处副处长白雪冰,敦煌古代壁画保护国家文物局重点科研基地副主任王小伟,大同市文物局副局长王春生,我院张焯院长出席结业典礼仪式,并观摩培训成果展览。

8月18日 由新华网主办的以“更多的国民参与,更高的品质分享”为主题的第三届旅游业融合与创新(中国延边)论坛在吉林省延边朝鲜族自治州召开,作为论坛重头戏的旅游

业“2015最美中国榜”经过专家及大众的细致评审投票后公布，云冈石窟景区作为山西省唯一上榜景区荣获旅游业“2015最美中国榜”的“最美中国·文化魅力 特色魅力旅游目的地景区”称号，张焯院长荣膺“2015构建美丽中国先锋人物”。

8月24—28日 我院卢继文副院长和数字中心宁波主任参加由敦煌研究院、美国伊利诺伊大学图书与信息学院、伯克利加州大学东亚图书馆、哈佛大学建筑与艺术史系、国家古代壁画与土遗址保护工程技术研究中心联合主办的“2015敦煌论坛：大数据环境下的数字图书馆和世界文化遗产保存与使用国际学术会议”。

8月27日 我院摄影室主任张海雁和数字中心何勇、周宇超参加了在河南登封市举办的“2015文化遗产保护与数字化国际论坛”。

8月28—30日 我院派员参加由中国古迹遗址保护协会、中国文物保护技术协会、中国城市科学研究会历史文化名城委员会主办的“2015（上海）国际建筑遗产保护博览会”。

9月4日 由中央美院附中学科委员会主任陆阳等8名教师带100名学生组成的中央美院附中秋季采风团走进云冈石窟景区，进行采风活动。

9月7日 下午，山西省旅游局局长冯建平一行莅临云冈石窟景区调研，大同市旅游局局长张佃生和我院王雁翔副书记（主持党务工作）陪同。

9月9日 王雁翔副书记（主持党务工作）和网络中心负责人张华参加了由省委宣传部、省文化厅等单位和太原市人民政府主办的第二届山西文博会。

9月12日 由北京农商行党委副书记李印泽，北京工体文化体育发展有限公司董事长于振泳，北京首开集团董事长潘利群，北京市委统战部副部长赵宏生，北京市中关村管委会副主任廖国华，北京控股集团董事、京仪集团董事长史红民，北京房地集团副总经理齐春利，北京控股集团财务公司董事长王立华等北京市知名大企业、大集团负责人组成的考察团走进云冈石窟景区，对我市文化旅游产业进行实地考察，市委常委、秘书长郜向华和我院王雁翔副书记（主持党务工作）陪同考察。

9月18日 我院业务人员经过对1992—1993年窟前出土文物进行整理研究，基本确定了第20窟西立佛的佛衣及手印等形状，这一发现是西立佛自北魏坍塌后，其形态首次被世人所认识，对于研究西立佛和20窟洞窟形态提供了重要的实物佐证。

9月23日 麦积山石窟艺术研究所书记王万珍一行四人参访我院并考察云冈石窟景区。

是日 下午，山西古建集团董事长王国华和河北响堂山景区管委会成员考察云冈石窟景区。

9月24日 上午，我院与江苏凤凰美术出版社合作项目《云冈石窟分类全集》出版签约仪式暨“云冈石窟研究院·江苏凤凰美术出版社出版研创中心”挂牌仪式在我院举行，凤凰出版传媒集团党委书记王译萱，凤凰出版传媒股份有限公司总经理吴小平，副总经理余江涛、金国华，江苏凤凰美术出版社社长葛庆文，中共大同市委宣传部常务副部长苏珍，我院张焯院长参加了座谈及挂牌仪式，大同市文物局副局长王春生主持仪式。

9月25日 纪念中国加入《保护世界文化和自然遗产公约》30周年座谈会在北京全国政协礼堂举行，会议由全国政协文史和学习委员会、中国文物学会共同主办，中国文物学会世

界遗产研究委员会承办，我院王雁翔副书记（主持党务工作）和考古研究室副主任员小中参加会议。

是日 下午，以空前规模、高清晰、全景式地展现云冈石窟雕刻艺术瑰宝的图典——《云冈石窟全集》首卷发布仪式在太原市国际会展中心隆重举行，发布仪式由《云冈石窟全集》的主编方云冈石窟研究院和出版方青岛出版集团联合主办，国家新闻出版广电总局印刷发行司司长王岩滨、出版管理司司长周慧琳，国家图书馆副馆长刘慧平，山东省新闻出版广电局局长司安民等领导，以及本书学术顾问、著名学者丁明夷为代表的国内佛造像研究的学者专家参加了此次发布仪式，《光明日报》《中国新闻出版广电报》《中国出版传媒商报》《出版商务周报》《中国出版》等 20 多家媒体和社会各界人士莅临发布仪式现场，我院张焯院长及《云冈石窟全集》编委会成员一同出席了发布会。

10 月 1 日 省文物局总工程师黄继忠、省考古研究所副所长王晓毅莅临云冈石窟景区，听取我院关于贯彻落实《省文物局关于在中秋国庆节日期间开展监督检查的通知》的情况汇报并进行现场实地监督检查。

10 月 9 日 上午，全国政协民族和宗教委员会调研组一行 23 人莅临云冈石窟，就“各级引导宗教与社会主义社会相适应”情况进行专题调研，全国政协常委、民族和宗教委员会主任、中央统战部原常务副部长朱维群，全国政协委员、民族和宗教委员会副主任、云南省政协原主席王学仁，全国政协委员、民族和宗教委员会副主任、青海省政协原主席白玛，全国政协常委、民族和宗教委员会副主任、中国道教协会咨议委员会主席任法融，全国政协常委、民族和宗教委员会副主任、中国天主教主教团主席马英林，全国政协委员、民族和宗教委员会驻会副主任晓敏，全国政协委员、中央社会主义学院原副院长周宁，全国政协委员、国家旅游局原副局长王志发，全国政协委员、中国伊斯兰教协会副会长、山东省伊斯兰教协会会长王树理，全国政协委员、中国人民大学哲学院教授、佛教与宗教学理论研究所执行所长张风雷，全国政协委员、中国佛教协会副会长、山西省佛教协会会长妙江，全国政协委员、中央电视台新闻中心新闻主播海霞，全国政协委员、中国道教协会副会长、北京市道教协会会长黄信阳，全国政协委员、中国佛教协会副会长湛如，全国政协委员、中国基督教协会副会长、总干事阚保平等参加了调研，省政协副主席李悦娥，市政协主席柴树彬，市委常委、统战部长姚生平和我院张焯院长、王雁翔副书记（主持党务工作）陪同调研。

10 月 11 日 云冈石窟五华洞（第 9—13 窟）壁画及泥塑彩绘的抢救性保护修复工程顺利通过专家验收暨四方验收，来自建设单位云冈石窟研究院、设计单位中国文化遗产研究院、施工单位敦煌研究院文物保护技术服务中心和山西云冈彩绘泥塑文物保护修复有限公司、监理单位北京方亭工程监理有限公司的负责人参加了验收会。我院特邀原中国文化遗产研究院高级工程师、国家文物局专家组成员黄克忠，中国文物保护技术协会副理事长、研究员铁付德，复旦大学文博系教授、联合国教科文组织北京代表处文化遗产保护专员杜晓帆，中国古迹遗址保护协会秘书处处长、研究员郑军，中国文化遗产研究院研究员陈青组成的专家组以及山西省古建筑质量监督站副站长路易，敦煌研究院文物保护所所长汪万福，中国文化遗产研究

院研究员郭宏，大同市文物局副局长刘建勇参加工程验收。我院继文副院长主持会议。

10月12—13日 我院特邀朱乃正艺术研究中心主任、青海省美术馆副馆长、东北师大兼职博导教授曹星原在我院多功能厅举办艺术讲座。

10月17日 上午，市委书记张吉福与德安杰环球顾问集团总裁贾云峰、运营中心总经理刘向梅、策划总监蒋华志、策划师徐富兵和传奇文化发展集团董事长陈宗冰、传奇旅游投资有限公司投资发展总监陈磊等组成的考察团莅临云冈石窟考察。

10月20—21日 卢继文副院长和文物保护修复中心主任闫宏彬参加了在陕西彬县召开的“中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会理事会暨石窟窟檐保护研讨会—彬县大佛寺石窟学术报告会”。

10月21日 山西省文物局为我院签发《可移动文物修复资质证书》，业务范围包括玉石器、陶器、瓷器、铜器、金银器、铁器、石刻、砖瓦、壁画、漆器、玻璃器类文物修复。

10月23日 荷兰国王威廉·亚历山大、马克西玛王后携三位公主参观访问云冈石窟，市委书记张吉福和市委副书记、代市长马彦平在我院同威廉·亚历山大国王、马克西玛王后及家人进行了会面和热情友好的交谈。

10月30日 “菩提瑞相——佛教与佛教艺术专题研修班”走进云冈石窟进行实地观摩教学。

11月13日 四川省文物考古研究院院长高大伦在我院多功能会议厅作题为《人才驱动发展 事业重在创新》讲座，四川省文物考古研究院副研究员万娇、馆员王婷分别作题为《考古探险与文化线路考察》《川渝石窟保护工作》讲座。

11月17日 为纪念意大利考古队斯瓦特考古项目60周年，由意大利地中海与东方学国际研究协会联合北京大学考古文博学院举办的《犍陀罗艺术探源——意大利考古队斯瓦特考古项目60周年纪念展览及讲座》一系列庆祝活动在北大隆重开幕，张焯院长携云冈研究人员一行10人参加庆祝活动。

11月20日 我院参加在云南昆明举办的“2015年中国国际旅游交易会”，此次交易会吸引了来自韩国、日本、俄罗斯、美国等105个国家及地区的客商参展。

11月29日 上午，我院与大同大学历史与旅游文化学院合作签约暨“大同大学云冈石窟研究院教学实践基地”揭牌仪式在我院举行，大同大学历史与旅游文化学院院长李珍梅、副院长杨晓荣，我院张焯院长以及相关科室的研究人员等参加了仪式，我院卢继文副院长主持揭牌仪式，张焯院长和李珍梅院长分别代表合作双方发言并签署《云冈石窟研究院 大同大学历史与旅游文化学院战略合作协议》，共同为“大同大学 云冈石窟研究院教学实践基地”揭牌。

12月2日 院党支部在多功能厅召开全体党员大会，传达贯彻全市“冬季行动”电视电话会议精神，讨论研究发展党员事宜，王雁翔副书记（主持党务工作）主持会议。

12月9日 省、市卫生城市检查团一行11人莅临云冈石窟，对景区创建卫生单位工作进行实地检查，张焯院长陪同检查，检查团对我院及景区的各项卫生工作都非常满意，对各项卫生管理制度表示认可，并给予较高评价。

12月20日 辽宁省有色地质局局长徐风云、副局长陈殿强和101地质队队长于凤金、副

队长杨建立一行莅临我院考察和洽谈工作。

12月23日 我院在全省旅游信息工作会议上被评为“2015年度全省旅游信息工作先进单位”。

12月26日 大同大学2013级文物保护技术专业学生在我院山西彩塑壁画研究保护中心进行的为期一个月的实践培训课程圆满结束。

12月28日 “世界文化遗产——云冈石窟走进社区”系列文化活动走进我院结对社区——太阳城社区,为社区居民送去《世界遗产在中国》《云冈石窟》《中国文化遗产·云冈石窟专辑》《大众考古》《世界遗产》《月下云冈三千年》等宣传资料,并送去云冈石窟文化宣传栏。

12月31日 “云冈风采——云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展”在大同古城墙和阳美术馆开展。

是月 我院编《平城丝路》一书由青岛出版社出版发行。

2016年

1月12日 下午,龙门石窟研究院石窟保护中心主任陈建平、副主任马朝龙,信息资料中心侯玉珂等一行8人来到东城墙和阳美术馆,参观“云冈风采——云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展”。

1月14日 我院职工大会在多功能厅召开,在总结2015年工作的同时,对2016年工作做了详细计划,张焯院长主持,王雁翔副书记(主持党务工作)、李立芬副院长、卢继文副院长及全体职工参加大会。

是日 院党支部召开全体党员大会,传达市委十四届七次会议及全市经济工作会议和市文物局党组扩大会议精神,集体学习《中国共产党廉洁自律准则》《中国共产党纪律处分条例》,进行民主评议党员,讨论通过两名预备党员转正。

1月15日 在东城墙和阳美术馆展出的“云冈风采——云冈石窟研究院职工书画摄影雕塑作品展”,历时16天完美落幕,不仅展示了世界遗产云冈石窟的风采,更展示了常年工作在武周山下默默耕耘的“云冈人”的风采。

1月19日 大同大学党委副书记张晓永和历史与旅游文化学院院长李珍梅一行来到我院,就双方合作事宜进行交流座谈。

1月20日 大同日报传媒集团与我院联合推出《大同日报·走进云冈》专刊,每周三刊发。

1月26日 我院在多功能厅召开全院副科以上干部和保卫人员会议,传达《市文物局关于在元旦春节期间贯彻落实中央八项规定精神的通知》、《同办通报》以及《中纪委通报七起违反中央八项规定精神问题》的通知,通报了市文物局安全检查和夜间巡查情况的两个通报,王雁翔副书记(主持党务工作)主持会议并传达市文物局会议精神,刘多雄副院长参加会议。

1月27日 由院工会主席、数字化研究主任张海雁率领我院扶贫工作组冒着严寒,前往扶贫联络点广灵县作疠乡平城南堡村慰问贫困户和老党员,为他们送去节日温暖。

2月7日 由云冈旅游区管理委员会主办的《云冈钟声·祈福大同》除夕夜主题活动在云冈石窟景区拉开序幕，市委常委、统战部部长姚生平和市文物局副局长王春生、我院张焯院长出席活动。

2月27日—3月4日 由一大批在京的老教授、老专家和中国油画学会的老艺术家们自发组织筹办的“云冈石窟艺术世界巡展”内部观摩展，在北京九华国际养生公馆云冈油画创作中心开展，我院美术工作者带去了创作的6幅油画和20张大幅油画图片，与老艺术家们的作品一起展出，王雁翔副书记（主持党务工作）带队参加了开展活动。

3月4日 云冈旅游区创建“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌示范区”验收工作顺利通过由国家质量监督检验检疫总局的验收。

3月7日 为培养文物保护专业人才，我院安排并辅导大同大学2014级文物保护系学生在我院进行为期一个月的石质文物保护实习。

3月8日 我院“2016迎新春职工体育竞赛”暨女子项目开赛。

3月10日 由山西云冈彩绘泥塑文物保护修复有限公司负责施工的大同鼓楼油饰彩画保护修复工程正式开工。

3月15—16日 “云冈石窟数字化工作研讨会”在武汉大学测绘遥感信息工程国家重点实验室召开，会议由测绘遥感信息工程国家重点实验室书记杨旭主持并致欢迎词，武汉大学黄先锋教授、张帆教授，浙江大学刁常宇教授、赵磊教授，我院张焯院长、卢继文副院长等参加会议。

3月16日 华谊兄弟文旅演艺、华谊启明东方董事总裁马克一行参观云冈石窟，我院王雁翔副书记（主持党务工作）陪同参观。

3月17日 云冈石窟第9、10窟列柱稳定性分析与评价项目汇报会在中国地质大学（武汉）召开，中国地质大学钱同辉教授代表项目组进行了汇报，中国地质大学方云教授与云冈石窟相关负责人就项目初步成果与项目组进行了交流讨论。

3月18日 由呼和浩特市副市长白金祥带队，内蒙古自治区文化厅巡视员、中国文物学会副会长、内蒙古文物学会会长安永锴，乌海市副市长冀晓青，呼和浩特市政府副秘书长、办公厅主任刘月平等组成的呼和浩特市考察团一行10余人，莅临云冈石窟景区进行参观考察，中共大同市委宣传部常务副部长苏珍、大同市政府办公厅调研员李建贵和我院王雁翔副书记（主持党务工作）陪同考察。

3月19日 我院对新聘讲解员进行岗前培训，张焯院长主讲第一课。

3月20日 由我院主办的学术性刊物——《云冈石窟研究院院刊》第三期出版。

3月30日 省住建厅山西省城乡爱国卫生清洁运动检查组一行就云冈石窟卫生清洁运动开展情况进行检查考评。

4月9日 辽宁省有色勘察研究院书记张维正、副院长肖明儒和辽宁工程技术大学矿山灾害治理研究院院长王来贵等一行10余人莅临云冈石窟考察并进行交流洽谈。

4月13日 在我院与辽宁有色勘察研究院战略合作签约仪式上，张焯院长与宋宝俊院长

共同签署战略合作协议。

4月15日 云冈石窟景区讲解人才社会化孵化基地建设暨讲解费价格调整听证会在我院召开。

4月18日 由山西大同大学、云冈石窟研究院主办，大同大学历史与旅游文化学院、山西彩塑壁画研究中心、大同市考古研究所、西京文化博物馆承办的“发现·传承·保护”大同大学历史与旅游文化学院教学实践成果展，在大同大学北校区逸夫美术楼一楼展厅开展，我院卢继文副院长出席开幕式。

4月19日 山西省副省长张复明莅临云冈石窟景区，就文物工作进行调研。

4月19—20日 我院组织浙江大学、武汉大学、北京建筑大学、大同市勘察测绘院等单位创立“数字云冈联合实验室”，并就“十三五”期间云冈石窟文物数字化工作规划进行深入研讨。

4月20日 我院特邀武汉大学教授黄先锋、童华，浙江大学副教授刁常宇、李志荣、赵磊，北京建筑大学副教授侯妙乐进行文物保护知识授课。

4月28日 我院团员青年开展了以“爱我云冈 奉献绿色”为主题的“五四”青年节植树活动，以特殊的方式庆祝自己的节日。

5月1日 上午8时，山西省旅游业第一张营改增发票在云冈石窟景区开出，此举意味着营改增在我省旅游业全面推开，运行多年的营业税正式退出历史舞台。

5月4日 我院团员青年在院团支部书记宁波带领下参观大同市博物馆，感受大同这座城市深厚的历史积淀和文化底蕴，让大家在受教育过程中欢快地度过自己的节日。

5月5日 云冈石窟研究院（云冈旅游区管理委员会）“两学一做”学习教育部署会在院多功能厅召开。

5月6日 我院党员干部在景区电站沟开展义务植树活动，以实际行动践行“两学一做”学习教育，市勘察测绘院30余名职工参加了活动。

5月7日 由重庆大足石刻研究院党组书记、党总支书记、工会主席杨茂华带队，党工妇部门一行4人在云冈石窟进行参观考察。

5月7—9日 云冈石窟保护专家委员会在我院成立并召开第一次会议，来自中国文化遗产研究院、辽宁有色勘察研究院、辽宁有色地质局、中国地质大学、辽宁工程技术大学、辽宁大学等相关单位的知名专家学者参加会议。

5月13日 云冈石窟研究院第三届迎新春职工体育竞赛活动颁奖仪式在我院职工之家举行。

5月14日 是日为农历四月初八，我院举办《缘聚云冈·祈福大同》浴佛节主题活动。

5月17日 “世界文化遗产——云冈石窟走进社区”系列活动走进我院结对社区——太阳城社区，为社区老党员、老干部送去慰问品和祝福。

5月18日 著名作家贾平凹一行参访云冈石窟景区。

5月20日 下午，市委组织部宣布2016年4月25日市委常委会的决定，任命王雁翔同

志为云冈石窟研究院（云冈旅游区管理委员会）党支部书记。

5月24日 上午，由国家文物局主办、中国文物交流中心与山西省文物局承办、大同市文物局和我院协办的“2016年展览策划暨陈列设计培训班”在我市开班，中国文物交流中心副主任周明、山西省文物局博物馆处处长赵曙光、大同市文物局副局长陈希明等领导出席开班仪式，我院王雁翔书记主持开班仪式。

是日 下午，由公安部治安管理局副巡视员温忠民带队的国家旅游市场综合监管专项督察小组莅临云冈石窟景区，对景区贯彻实施国务院办公厅《关于加强旅游市场综合监管的通知》精神进行专项督察，文化部文化市场司调研员尚玉祥、山西省旅游局副局长王琳随行，大同市副市长杨勤荣等领导陪同。

是日 下午，国家博物馆副馆长陈成军参观云冈石窟，王雁翔书记和李雪芹研究员陪同。

5月27—29日 由市总工会、市体育局、市体育总会主办，市乒乓球协会承办的“强健体魄·阳光生活”2016年大同市第八届职工文化博览会职工乒乓球比赛在城区少体校举行，我院四支代表队参加比赛并获得四个奖项和体育道德风尚奖。

6月1日 总政话剧团国家一级导演宫晓东、小提琴制作大师常忠秋一行莅临云冈石窟参观，市委常委、宣传部长马斌和我院王雁翔书记陪同。

6月3日 按照我院党支部“两学一做”学习教育工作安排，全体党员在各自党小组全文学习《中国共产党章程》。

6月5日 上午，来自全国百余家广播电视报刊社的社长、总编、广电报刊编辑记者组成的“中国广播影视报刊协会2016年年会文化设施参观考察团”来到云冈石窟参观考察。

6月6日 以全国政协常委、云南省政协常务副主席白成亮为团长的住滇全国政协委员考察团一行20余人莅临云冈石窟，就“古文化的传承与保护暨民族宗教文化的继承与发扬”进行专题考察调研，市政协主席柴树彬和我院王雁翔书记陪同考察。

6月7日 上午，石窟保护与发展研讨会在北京建筑大学举行，张焯院长、王雁翔书记、卢继文副院长与李爱群副校长及党政办公室、人事处及研究团队成员就石窟保护与发展进行了学术研讨，中国教育报、中国建设报相关部门负责人出席会议。

是日 北京建筑大学副校长李爱群代表学校授予张焯院长客座教授殊荣。

是日 由云冈石窟研究院、北京建筑大学联合主办的“东方佛教的第一圣地——云冈石窟艺术展”在北京建筑大学（大兴校区）图书馆展出。

6月11日 是日为第11个“世界文化遗产日”，云冈石窟景区举办了丰富多彩的活动，让游客在互动与体验中感受历史文化与现代生活的交融，市文化局局长刘广军，市文物局副局长王春生参加活动。

6月13日 江西庐山东林寺方丈大安法师、大同普渡寺住持佛如法师光临云冈石窟，与灵岩寺延武法师、虔学法师等进行交流，参访礼佛，感受云冈石窟的佛教文化氛围。

6月15日 为纪念鲁迅诞辰135周年暨逝世80周年，由云冈石窟研究院与北京鲁迅博物馆共同举办的“朝花夕拾——鲁迅的美术世界”展览暨云冈美术馆开馆仪式在我院云冈美术

馆开幕，市委副书记刘国庆，市委常委、宣传部长马斌，市委常委、市纪委书记卫洪平，山西大同大学党委副书记张晓永，鲁迅博物馆常务副馆长黄乔生，中国小说学会副会长、茅盾鲁迅文学奖评委王春林，省作协副主席、鲁迅文学奖获得者李骏虎，省作协副主席、鲁迅文学奖获得者王祥夫，鲁迅文学奖获得者葛水平，大同市各有关部门领导、出版界负责人、新闻媒体出席开幕仪式，刘国庆、马斌、卫洪平、黄乔生等领导为云冈美术馆开馆揭牌。

是日 市委副书记刘国庆和市委常委、宣传部长马斌在景区及部分科室进行调研。

6月18日 下午，大同市体育局领导及内蒙古乌兰察布市、河北省张家口市体育局部分领导来到我院，观摩“职工之家”乒乓球、羽毛球、台球场地和健身设施及篮球场地，并向我院捐赠全民健身路径一套及科学健身书籍30本，张焯院长接受捐赠。

6月29日 著名艺术家萧宽先生、文化部文化艺术人才中心全国工作委员会书画专业副秘书长萧楠（萧宽的女儿）、广灵极乐寺主持昌义大师一行参访云冈石窟景区，并题字作画留念。

是日 国家质检总局公告（2016年第61号）：同意命名云冈景区为“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌创建示范区”。

[作者：云冈石窟研究院办公室宣林]

《云冈石窟研究院院刊》投稿须知

《云冈石窟研究院院刊》是云冈石窟研究院主办的专业出版物，每年出版一辑。以云冈学发展为宗旨立足云冈、面向国内外，主要刊发云冈学及其相关的宗教、历史、文保、艺术等学科的论文、资料、研究信息等。我们本着百家争鸣的精神，竭诚欢迎国内外专家学者惠赐佳作。

作者投稿，一般不超过 15000 字，文字一律用现行规范简化字（如因研究需要用繁体、异体、俗体字，请标注清楚；特殊字形，请另纸描绘）。来稿请附作者简介（出生年月、性别、籍贯、工作单位、职务、学位、研究方向）、详细通讯地址、邮政编码、电话、电子信箱，并附 200 字以内的汉、英文题目、内容摘要和 3-5 个关键词。补充说明的注释以及引文出处和参考文献，一律用文末注（引用图书资料，请详注作者、书名、出版者、出版年份；期刊详注作者、文章标题、刊物名、年度、刊期；报纸详注作者、文章标题、报纸名、日期、版次；学位论文详注学校、日期；电子文献详注网址、日期）。属于课题基金项目的论文，请注明该课题项目名称及编号。外文译稿应提供原作复印件以便核对，同时必须有原作者译为中文在我刊发表的授权书并提供原作者简介及详细通讯地址。文章所附图片资料请注明绘图者、摄影者，如引自其他书刊请详细注明其来源，格式如注释。图片资料要求清晰，以附件形式另行单张发送（标明图片名称、出处、时代等）。电子信箱或光盘发送，请保证图片质量达到 300 线（万像素点 / 每平方英寸）以上。

凡向本刊所投稿件，6 个月内将给予采用、修改或退稿通知；作者 6 个月未收到通知，即可自行处理。凡向本刊所投稿件一经刊用，即视为将该论文的复制权、发行权、信息网络传播权、翻译权、汇编权等权利转让给本刊，本刊将按照优稿优酬原则一次性支付作者著作权使用报酬。编辑部有权对文字内容进行适当修改或提出修改意见，如不同意，投稿时请予说明。来稿请寄：山西省大同市云冈旅游区《云冈石窟研究院院刊》编辑部；邮编：037007；电子信箱：825645118@qq.com。

《云冈石窟研究院院刊》编辑部

同文广新（2017）第02号准印证
大同市海德印务有限公司承印